

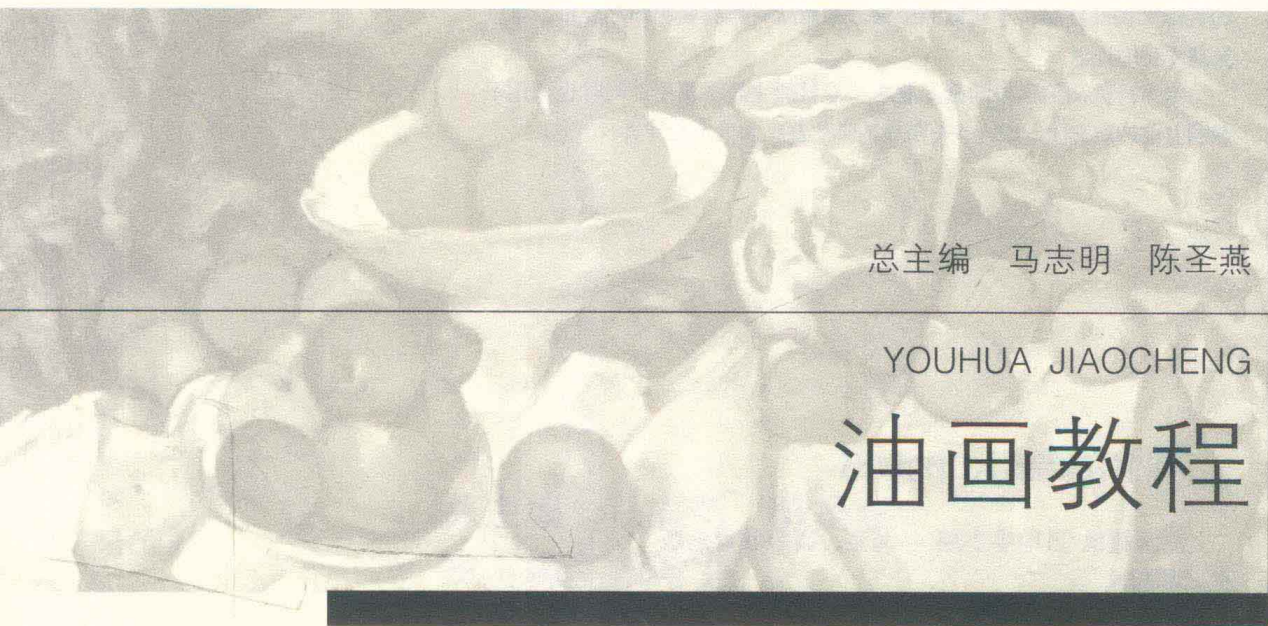


总主编 马志明 陈圣燕

油画教程

主编 苏翰宇
副主编 张国全

 高等教育出版社



总主编 马志明 陈圣燕

YOUHUA JIAOCHENG

油画教程

主编 苏翰宇

副主编 张国全

内容提要

本教材通过“向传统学习”、“油画材料”、“油画写生单元训练”、“自我绘画语言的探索”、“经典油画作品分析”等内容,系统地讲解了油画教学的流程,分析了油画教学中所涉及的重点、难点,并结合教学中的实际案例深度解析了作画的步骤。书后配有经典油画作品分析,可以拓展学生的视野。

本书可供高等学校油画专业本、专科师生教学使用,同时也适用于油画专业的研究生、成人教育院校的学生及广大美术爱好者。

图书在版编目(CIP)数据

油画教程/苏翰宇主编. —北京: 高等教育出版社, 2012.4
ISBN 978-7-04-034050-1

I. ①油… II. ①苏… III. ①油画技法-高等学校-教材 IV. ①J213

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第008564号

策划编辑 梁存收
责任校对 胡晓琪

责任编辑 罗娅妮
责任印制 张泽业

封面设计 刘晓翔

版式设计 范晓红

出版发行 高等教育出版社
社 址 北京市西城区德外大街4号
邮政编码 100120
印 刷 蓝马彩色印刷中心
开 本 787mmx1092mm 1 / 16
印 张 10.5
字 数 160千字
购书热线 010-58581118



咨询电话 400-810-0598
网 址 <http://www.hep.edu.cn>
<http://www.hep.com.cn>
网上订购 <http://www.landracom.com>
<http://www.landracom.com.cn>
版 次 2012年4月第1版
印 次 2012年4月第1次印刷
定 价 35.00元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换

版权所有 侵权必究
物 料 号 34050-00

总主编 马志明 陈圣燕
主 编 苏翰宇
副主编 张国全

序

油画教学是一个较为复杂的过程，任何一本教材在实际教学中也只能起到部分作用。自徐悲鸿回国传授法国现实主义教学方法以来，我国20世纪50年代又陆续选派学生留学苏联和东德，中国学院教学中的造型观念、观察方法也逐渐完善与严谨起来。从此，我国学子在油画整体观察的方法上也提高到了一个相当的高度。油画的任何教学体系与流派，其审美均有一定的指向范畴，古典艺术家们创造的完美的艺术与技巧与他们所处的时代、地区和其个人独有的审美倾向是分不开的。如今，我们在训练学生时，用的都是前人总结出来的优秀经验和方法。

法国现实主义和俄罗斯契斯恰科夫的创作方法的优越性是毋庸置疑的，但在学习这些创作方法的过程中，我们的审美感觉也常常会被其技术带入到他们的样式内。其实，西方任何一个时期的审美都是我们不能重复与继续的，我们除了能够欣赏西方艺术家创造的优秀成果以外，还可以分析与研究他们的绘画语言。我们在借鉴西方优秀成果为社会主义文艺创作服务时，仍然要解决艺术语言的创新问题。目前，在我国艺术院校的教学，借鉴西方的传统教学模式仍然是至关重要的一个环节。这些学习远远解决不了中国人在学习西方传统之后，创造出民族特色的油画语言的问题。中国人要怎样去思考和创造现在的油画语言，是值得许多艺术家关注的一个问题。

传承在美术院校传统的教学中有着重要的意义，但是如何让学生在审美中学会尊重自己的内心也显得非常重要。鉴于自身知识范围的局限，我们不能对所有章节作进一步的推敲，书中仍存在许多不尽如人意之处，希望读者能提出宝贵的意见和建议。

马志明

2012年1月

目 录

第一章 向传统学习	1
第一节 欧洲油画技法的发展历程	1
第二节 中国油画的发展历程	9
第二章 油画材料	21
第一节 油画材料与工具	21
第二节 油画材料应用案例分析	45
第三章 油画写生单元训练	52
第一节 油画静物	52
第二节 油画头像	56
第三节 油画半身像	60
第四节 油画人体	64
第五节 油画风景	76
第四章 自我绘画语言的探索	85
第一节 时代与艺术	85
第二节 自我绘画语言探索的意义	90
第三节 油画语言表现的转换	94
第四节 节奏感觉的培养	111
第五节 个性化的油画技术实验	122
第五章 经典油画作品分析	133
参考文献	159

第一章

向传统学习

第一节 欧洲油画技法的发展历程

中国油画自欧洲传入而来，经过许多艺术家的辛勤探索，从早期的学习阶段经过油画民族化道路，至当代油画的繁荣，在学习欧洲传统经典乃至技术和艺术创新上，中国油画已取得了丰硕的成就。对于初学者而言，一方面要了解基本功学习和训练的目的；另一方面，如何选择基本功的出路是他们绘画学习与创作所面临的重要课题。因此对于他们来说，学习一些油画技法方面的历史就显得尤为重要。

欧洲油画的发展经过文艺复兴时期、巴洛克时期、新古典主义时期、印象派直到当代，每一个时期都产生了大量的艺术杰作。除了艺术创作观念的变化外，每个不同的风格时期所使用的材料、技法以及绘画所要求理解的理论知识都在不断更新。

一、古代多层罩染油画技法的形成

油画的诞生源于绘画用油的发现与使用。在大量的绘画实践中，画家为了达到某种绘画目的，而不断寻找更有表现力的绘画材料，并能长期保存的合适媒介。在15世纪以前，西方画家一直沿用从古代流传下来的丹培拉技法。这是一种用蛋黄调和颜料后画在涂有石膏底子的木板上的绘画技术，蛋黄与水混合来调和颜料，所以画起来如同水彩，干燥后不溶于水。这种“蛋彩画”技法被中世纪的画家应用于架上绘画。公元1200年，僧侣西奥费尔·鲁济罗斯写了一篇有关油画的论文《多样化的艺术形式》，在这篇论文中，他介绍了亚麻仁油和阿拉

伯树脂的使用方法。有证据表明，在13世纪，英国已广泛将“油”的材料应用于绘画，但很长一段时期里都未能找到适合于绘画的理想用油。

15世纪，尼德兰画家凡·爱克兄弟（杨·凡·爱克及其兄胡伯特·凡·爱克）找到了一种简便的用油融合色粉颜料作画的方法，成功地掌握了绘画用油。虽不能断定凡·爱克兄弟是油画的发明者，但至少他们在前人试验的基础上找到了一种理想的以油脂为主的绘画媒介配方。不过以油性媒介代替水性和乳性媒介的探索进行了相当长的时间，并在结合了蛋彩乳液和亚麻仁油作画方法之后，真正意义上的油画才逐步取代了丹培拉绘画。这是一种以透明油罩染色彩的间接混合技法，

做法是在蛋彩中混合树脂油料，制成一种含油比例更高的调色乳液，加强其黏着力，延缓颜料的干燥时间。利用这种材料，绘画时可以采用多层罩染的方法。由于“油”的介入，成功地克服了丹培拉绘画缺乏光泽和柔和感，材料干结快，接色困难的弱点，使画面制作更加方便，极大地满足了画家视觉表现的欲望，而且不用担心因气候潮湿对

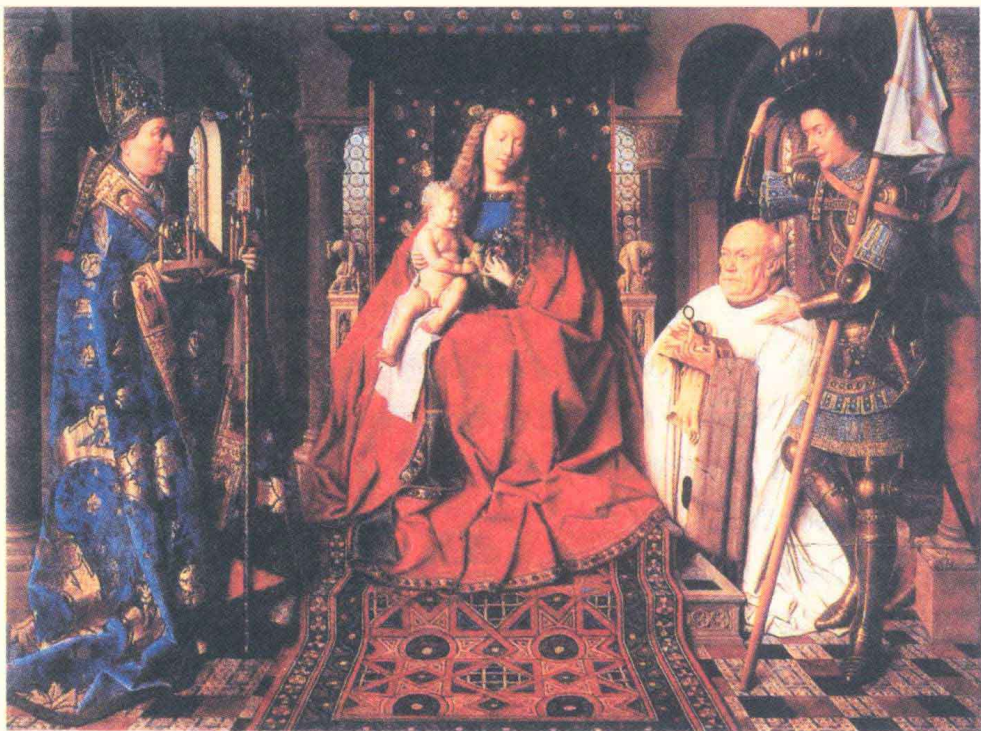


图1-1-1 杨·凡·爱克《拜勒圣母》

绘画所产生的不利影响，所以，这种方法很快就流传到欧洲各地。（图1-1-1）

文艺复兴时期的伟大艺术成就与油画技术的发展有着极为密切的关系，油画发展初期的历史条件奠定了古典油画的写实倾向。在文艺复兴时期，由于对古希腊、古罗马时期雕塑作品的考古发掘，画家们也从中吸收了大量的营养。为了使画面更加真实，更加有说服力，艺术家开始注重对现实生活中人物、风景、物品的观察和描绘。人体解

剖学的运用使绘画中的人物造型有了准确的比例与结构关系；焦点透视法的建立使绘画通过构图形成了幻觉的深度空间，画中的景物与现实中的瞬间视觉感受相同；明暗法的使用使画中的物象统一在一个主要光源发出的光线下，形成了由近及远的清晰层次。沃尔夫林在美术史的几个基本概念上，分析了线描和图绘的概念，前者通过线条来观察事物，后者通过块面来观察事物。由于不同国家和地区、不同时期的艺术家在绘画时对某一个或几个因素特别注重，于是就形成了不同的绘画表现风格。文艺复兴时期的意大利画家比较注重明暗法的运用，画中景物的暗部统一笼罩在阴影中，明暗交界线呈柔和的过渡，造就了画面集中而浑然的效果。达·芬奇的《岩间圣母》（图1-1-2）是这种风格的代表。同时期的尼德兰画家则通过边缘线来刻画物体，物体之间的关系通过边缘线和固有色的差别来刻画，而非明暗的过渡。

在那个伟大的时代，意大利画家们在实践中又不断将材料加以改进，以贝利尼、乔尔乔尼和提香等人为代表的威尼斯画家们继承并发展了混合绘画技法。威尼斯画家还最早使用帆布取代木板等硬质依托材料作画，使得大型架上绘画成为可能，画布也由于便于收卷，便于搬运和携带而被大量使用。在画布上做底子的方法也相应地改变了，用更为柔韧的油性底子代替了石膏底子，用有色底子（暗褐色、红棕色或灰色）逐渐取代了耀眼的白色底子。提香在油画颜料的使用方法以及绘画技法等方面的成就令人瞩目，他从不预先作画前的精致素描，而是直接在画布上绘画；他开始采用较厚重的不透明颜料在暗底子上作画，只要他认为必要，便会在旧的颜料上盖上新颜料并重新修改；通过多层透明罩染取得的颜色效果是提香的技术特色。

人文主义的艺术主题与追求写实的造型观念能通过油画工具的材料性充分体现出来。古典油画呈现出长期制作的、高度写实的面貌，



图1-1-2 达·芬奇《岩间圣母》

古典油画的成就是油画语言诸因素共时综合运用的结果。

二、古典时期油画间接画法的成熟

16世纪至17世纪,以油性材料作底,使用油来调配颜料的作画方式已非常普遍,蛋彩这种绘画材料逐渐被油性材料所取代。过去繁琐的多层覆盖的作画方法开始得到简化。

由于油和树脂的运用,画面的光感得以强调,调色液加入了增稠的树脂,油画干燥的速度得以加快,画作完成后不用上光即清澈明亮。颜料特性的改进使得画家能够随心所欲地表现各种感觉。用褐色或白色画出素描稿,隐约透出的中性底色在素描塑造中起到柔和的过渡作用。通过薄油色层覆盖而获得美妙的色彩感觉——“视觉灰”是透明罩染所特有的,与直接调配的灰色在效果上完全不同。这种表现方法仍然属于透明的间接画法。

材料的改进带来绘画风格的变化,笔触的运用也被许多画家侧重探索。笔触是带有颜料的油画笔在画布上运动的痕迹,早期的油画颜料层厚薄比较一致,几乎不露笔触。到了17世纪,画家运用笔触塑造着生动的形象,笔触自身也成为具有重要艺术表现力的要素之一。佛兰德斯画家鲁本斯的作品画幅巨大,颜色稀薄明亮,采用大笔涂绘和自由奔放、多呈曲线的笔触,依照人物的形体运笔,塑造出体态的强烈动势和故事情节的戏剧性冲突。荷兰画家弗里斯·哈尔斯则用挥洒自如的笔触敏锐地捕捉人物生动的姿态与表情,使肖像具有人物神采未消的生动感。荷兰画家维米尔善于使用冷静的点描、圆润的笔触描绘宁静、温暖的室内气氛。西班牙的宫廷画家委拉斯贵支采用“一次完成法”创造了色彩高贵、典雅,用笔洗练、轻松,游刃有余而意味无穷的油画技艺。他们的作品显示出对传统“多层罩染法”进行简化后所带来的油画技术和精神表达的自由。(图1-1-3、图1-1-4)

这个时期对除材料之外的绘画理论的研究也更加成熟,对形体解剖动态结构的了解已非常深入,画家们能够自由创作各种动势的人物形象。色彩冷暖对比、明暗强度对比、厚薄层次对比的运用也更加娴熟。意大利画家卡拉瓦乔展示了明暗对比的表现方法,他根据作品主题的需要,利用强烈的光影效果处理画面的主次关系。这种在画面之上创造光影的表现方法对后世影响巨大。

荷兰绘画大师伦勃朗把不透明的厚涂法与透明罩染法结合起来,造成了强烈的光影和虚实效果。他用画笔、笔杆、画刀、手指等多种



图 1-1-3 鲁本斯《三女神》



图 1-1-4 弗兰斯·哈尔斯《马勒·巴伯》

手法涂抹作画，暗部使用多层薄涂方法，使暗部显得深邃；亮部则用厚涂和画刀堆色法，造成厚重的体量感，这使他的作品更加浑厚。在继承卡拉瓦乔的明暗表现手法的基础上，他把画中的光感作为表现人的精神状态的一种手段，在他所作的大量的人物肖像中，人物都处于大块暗部的笼罩中，唯表现人物神韵的脸、手等重要部分显出鲜明的亮度。他最大限度地发挥了油画材料的特质，他的画风也成为油画历史上辉煌的典范。（图 1-1-5）

工业文明的发展促进了油画的变革。在 19 世纪前后，以光学、物理学为基础的色彩理论发展起来，便于携带的锡管包装的油画颜料出现了，艺术家的技法日臻多样与完善，昔日神话和历史题材的褐色色调油画被歌颂自然、描绘现实、追求忠实于画家自己视觉发现的探索精神所取代，涌现出众多各有风貌的艺术流派。

英国画家康斯特布尔最早直接使用油画在室外写生，他通过小笔触空间混合的色块形成了较鲜明的块面，画面较古典时期的褐色调子明亮得多。他的作品启发了法国画家德拉克洛瓦。德拉克洛瓦以浪漫主义思想支配创作，根据当时的历史事件创作了许多大幅主题画。他的画面色彩具有强烈的对比关系，增强了色彩的明亮度和华丽感，形



图 1-1-5 伦勃朗《自画像》

成了震动当时画坛的独特风格。法国巴比松画派的许多画家也走出画室，在不同的自然气候条件下进行风景写生。他认识到景物光源色、固有色和环境色之间的关系，也认识到色调对于体现时间、环境、气氛，烘托艺术主题，构成画面意境与情调的重大意义。以库尔贝为代表的现实主义绘画更是大量使用油画的厚画法。在之后法国的 19 世纪现实主义绘画、俄罗斯巡回展览画派等为代表的这个较长的阶段，直接画法发挥了其重要的作用，画家们充分利用油画材料的各项性能，并结合相关的绘画原理画出了许多精彩的写实绘画作品。（图 1-1-6、图 1-1-7、图 1-1-8）



图 1-1-6 康斯特布尔《干草车》



图 1-1-7 德拉克洛瓦《自由引导人民》



图 1-1-8 列宾《蜻蜓》

三、近代油画的艺术性探索

画家在绘制一张油画时完全使用直接画法则是从印象派开始的，对于印象派的画家来说，追求视觉表现是它们的愿望，而直面自然写生的创作方法使他们自然而然地放弃了传统按部就班的作画方法，代之以直截了当地把他们观察到的结果快速落实到画布上。为取得明亮、清新的色彩效果，许多画家改变了在涂过有色底子的画布上作画的习惯，而改用白色画底。为取得形象的表现力，他们广泛采用“厚

涂法”、“并置法”、“点彩法”等技法，色彩从古典油画中的从属地位一跃成为油画的主角。他们吸收了光学和染色化学的成果，以色光混合原理突出油画的色彩特点。他们改变了用调和过的单一色彩画暗部的传统做法，在暗部和阴影部位也用色点并置，并形成微妙的过渡。画面不再依靠明暗和线条形成的空间距离感，反而强化了色彩因素，强调了色彩的冷暖空间，生动的色彩和可见笔触的自然流露成为印象派油画的特点。印象派绘画集中体现了写实油画在色彩使用上的又一成就，可以称之为油画历史上的里程碑。印象派画家们所采用的这种超越传统油画的作画方式，使得传统油画技法得以简化，使得画家能更快捷地表达自己的想法。他们的画面中最有成效的具体形象是色彩和笔触，色彩和笔触成为油画的主题。之后的许多流派都直接或间接

地借鉴了他们的成果。(图1-1-9)

印象派之后，画家开始将注意力转向绘画语言自身，探索语言要成为自身表现力的方法。“后印象派”的代表画家修拉以点彩的方法追求着色彩之间的和谐与构成，而被称为“后期印象派”的代表画家梵·高、高更、塞尚则将油画从自然空间的如



图1-1-9 莫奈《风景》

实描绘转向对绘画自身语言表现力的探索，率先离弃了传统油画模式。他们通过油画语言自身获得心理空间的追求和主观精神的表现。梵·高把他的激情寄托于疾急奔放的笔触、稠厚的颜料和燃烧般的色彩中，从他的画中我们可以感受到油性媒介材料强烈的力感和其内心情绪的变化。高更以象征的色彩和造型构成画面，作品的空间与传统的形式相违，具有非描述性的神秘气氛。塞尚用几何形描绘艺术形象，他创作出的画面是一个富有自身秩序的世界。他们的作品成为油画面

貌剧变的标志。(图1-1-10)

现代绘画的蓬勃与兴起,引发了绘画功能、内容、形式、色彩等方面的巨大变化,另外,对个人化语言的追寻促使画家寻找与个人独特语言相适应的材料和技术手段,由此形成了多元并存的格局。

20世纪初,不同的流派形成了多样化的艺术形式。传统油画技法中的某些因素往往作为艺术观念的一种形式被强化,甚至被推向极端。马蒂斯以强烈的色块对比探索着情感表现;毕加索以形体构造画面(图1-1-11);康定斯基研究“点、线、面、色”的形式构成,发展出他的抽象绘画;蒙德里安用红、黄、蓝、白、黑营造着自我世界;波洛克将颜料滴、洒、泼、甩向铺在地板上的画布上作画。艺术家将大量非绘画性材料引入绘画,如塔皮埃斯使用湿水泥和体毛作画,基弗使用沥青、麦秸和黏土作画,杜布菲使用废料和煤渣作画等,多种材料媒介冲进了绘画领域,前所未有地拓宽了造型艺术的表现力和震撼力。现代艺术通过材料本身直接物化精神的创作方法,从油画的材料、工具的选用到具体的画面制作,无一不是画家艺术创造的一部分。“泼溅法”、“喷雾法”、“浸染法”、“压印法”、“拼贴法”无所不用其极,当时的艺术家们试图寻找各种具有强烈视觉冲击力的新手段,从不同角度建立各自的语言系统。

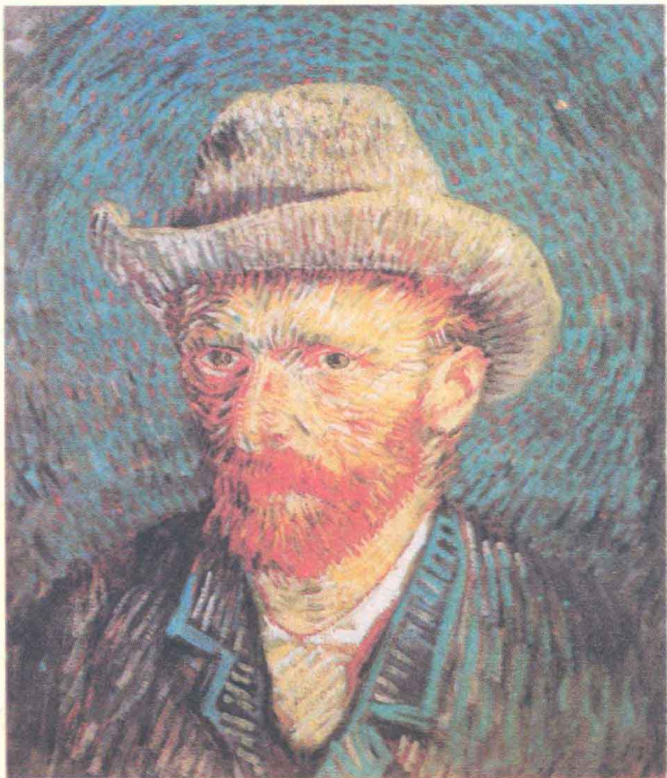


图1-1-10 梵·高《自画像》

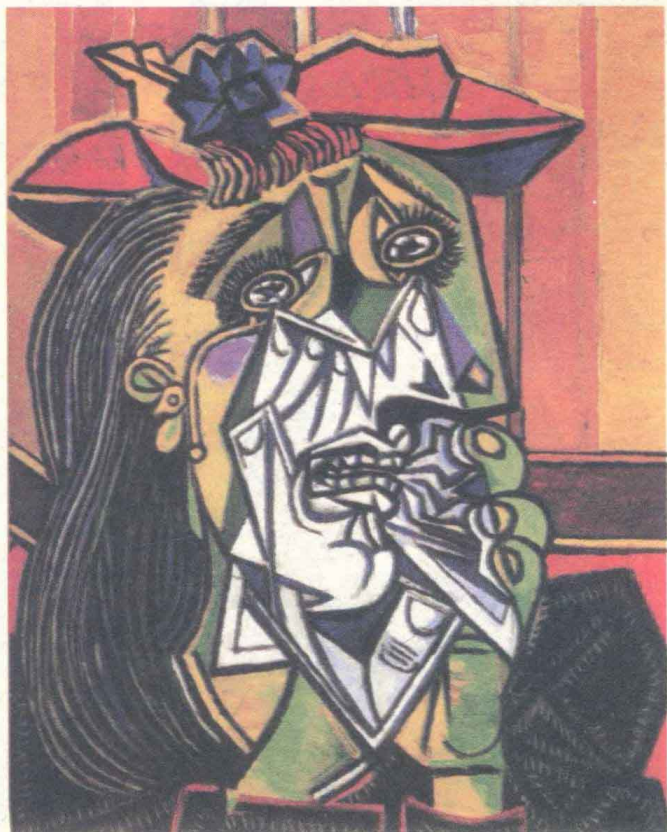


图1-1-11 毕加索《哭泣的女人》

第二节 中国油画的发展历程

一、油画在中国的传播

据记载,15世纪下半叶,也就是在凡·

爱克兄弟完善油画技法不久，油画便随着西方宗教的传播进入我国。明代中后期，罗马传教士就在福建莆田县的门板上绘制了油画《木美人》。明万历二十九年（1601年），利玛窦向明神宗朱翊钧所献礼品中就有天主像、圣母像等。清代以来，郎世宁成为专职的宫廷画家，他和一批外国传教士把油画以及西画的写实技术带入中国宫廷，影响了许多中国宫廷画家。其中较为著名的画家有意大利人郎世宁、潘廷章，法国人王致诚等。（图1-2-1、图1-2-2）

鸦片战争以后，中外交往较前频繁，但直到19世纪末，中国画家才真正掌握了油画这种绘画技法。同治年间，天主教会在上海开办绘画工厂，由西洋传教士中擅长绘画者教授摹绘圣像，这成为中国境内最早出现的传授西画技艺的场所。清末在上海活动的外国画家广招学徒，传授西洋画艺，培养出了一批掌握西画技艺的画工，这些人日后流散于社会，加速了西画画法的传播。西方绘画的写实观念也悄然渗透到社会的各个层面，为油画在中国的生根开花播下了种子。

1905年，科举制度废止后，南京两江师范学堂、保定北洋师范学



图1-2-1 郎世宁《香妃戎装像》



图1-2-2 林呱《自画像》

堂都设立了图画手工科，开设油画课并聘请外籍教师任教。1910年，周湘在上海先后创立中西画函授学校及布景画传习所传授西洋绘画技法，刘海粟、张眉荪等人曾在此学画。这是中国学习西方美术教育的开端。20世纪初叶，一批中国学子留学海外，将油画的技艺、西方绘画观念及教育体制引入我国，这才真正拉开了中国油画发展的序幕，真正掌握了西方绘画技艺的中国油画家是那些去国外的留学生。广东的李铁夫在20世纪初期曾在美国著名画家萨金特和蔡斯门下学习肖像画，他的油画已经完全脱离了早期中国油画“不中不西，亦中亦西”的境界，在人物神情、性格的把握和色彩、笔触的表现力方面都具有相当娴熟的造诣，成为早期中国油画艺术的标志。1911年，留学日本的画家李叔同回国，随即在天津、杭州和南京从事美术教学工作，他是最早归来从事油画教学的启蒙者，他首倡了石膏模型和人体写生，并在学校中组织洋画研究会。而对早期创办美术院校有突出贡献的是徐悲鸿、刘海粟、林风眠、颜文樑等先辈，他们在极其困难的环境中创办美术学校，努力把西方绘画教学体制引入我国。徐悲鸿于20世纪20年代初在巴黎美术学校学画，接受学院派绘画训练，他尊崇坚实的素描基础和严谨的油画造型技巧。林风眠20世纪20年代在法国第戎、巴黎的美术学校学画，他既受到过学院派绘画的熏陶，也吸收了印象主义、野兽主义的艺术特点，因此很重视情感和个性的表现，追求东西方艺术精神的融合和平衡。刘海粟在艺术创作和教学活动中具有兼容并包的气度，他对世界绘画潮流趋势敏锐的感受和敢为天下先的开拓精神相当突出。尽管当时的教学设备简陋，教学水平粗浅，但毕竟中国人已经开始自己培养油画艺术人才，他们为未来油画教学积累了经验，奠定了基础。20世纪30年代，由倪貽德、庞薰琹等人组成的“决澜社”，由赵兽、梁锡鸿等人组成的“中华独立美术协会”，主张向西方野兽派、立体派、达达派、超现实主义等新画派学习，显示出一种反正统的挑战姿态。由于环境的巨变，充满前卫锐气的艺术活动到20世纪30年代后期即告中止，他们转身投入到抗日救亡运动，以通俗的手法和殊途同归的精神投身抗战救亡的宣传活动。司徒乔、唐一禾、梁鼎铭、倪貽德、王式廓、冯法祀等画家将他们个人的艺术活动纳入到民族独立和革命斗争的范畴，为社会服务。在艺术思想、艺术趣味、艺术风格上发生的变化，使油画转向以表现普通中国人的本土情感的艺术方向。油画更多地采用通俗的写实手法，逐渐成为能寄寓政治和文化理想的艺术形式。（图1-2-3、图1-2-4）