



油画自修

王文彬 著

山东美术出版社

油画自修

王文彬 著

•

山东美术出版社出版

(济南经九路胜利大街)

山东省新华书店发行 山东人民印刷厂印刷

•

787×1092毫米16开本 6印张 34插图 113千字

1987年3月第1版 1987年3月第1次印刷

印数：1—6,000

ISBN 7—5330—0014—5/J·15

统一书号：8332·456 定价：4.60元

前 言

常见许多画油画的人，经过一段突飞猛进之后，往往停滞不前。如何更上一层楼，沿着什么阶梯往上走，特别在没有老师指导的情况下，往往成为难题。

本书就是从自修角度，提供一条攀登之路，只要循序走下去，就会有取得成功的希望。

作者王文彬是中央美术学院的副教授。一九五五年入中央美术学院学习之前，曾在山东人民出版社做美术编辑工作，当时他通过自学，油画已有相当水平。从中央美术学院毕业留校任教以来，三十年间自修油画孜孜不倦，已积累一套丰富的绘画经验。他把这些经验，按教学程序写成《油画自修》一书。全书分简单的静物写生练习、小风景和记忆画、风景写生与风景画、静物写生与静物画、人物习作与创作五个部分，以简练的文字，配以一百六十八幅插图和八十八幅彩图，深入浅出，层次分明地讲述自修油画的方法。书中许多作者躬身力行的感受，是提高油画技巧十分宝贵的经验，也是本书特色之一。

编 者

1986. 12. 10

目 录

一	绪论·····	1
二	油画的工具和材料·····	5
三	简单的静物写生练习·····	10
四	小风景和记忆画·····	21
五	风景写生与风景画·····	32
六	静物写生与静物画·····	45
七	人物习作与创作·····	51
八	终篇——探索的道路·····	81

一、绪 论

一提“自修”就会联想到那些没有机会和条件进专科学校的自学者，因为它代表着与上正规专业学校不同的一种学习方式。

如果把自修的概念再扩大一下，它是一种重要的学习方法和学习态度。有个时期，很多人都认为要学好油画，只有进专业学校一条途径，甚至只有留学西洋才是最好的出路。这种认识往往使很多对学习油画有热情、有才能的青年，因为客观情况不允许而止步不前，这种思想至今仍然在影响着很多人。

诚然，专业学校有学油画的优越条件，但有这些好条件学油画的人，并不都能在油画艺术上结出丰硕的果实，而土生土长的自学者，却往往经过自修达到了相当高的水平。这是举不胜举的事实。

能否如此呢？关键在于自己善于学习。善于学习，主要是发挥学习的主动精神，要有以我为主的学习态度，这对上专业学校的人也是同样重要的，这就是我写本书的主要含意和目的。

本书力求贯穿这种以我为主的自修精神，告诉读者怎样去画，同时使读者明白怎样画的道理，达到能举一反三的效果。在此我想提一些希望：

不要认为，只要以这本书作指南，自己关起门来猛画，就能学会画油画。而主要的是对照本书的内容，结合自己的特点灵活地吸收运用，也不要把书中的插图当“范本”或标准风格，去模仿或临摹。相反，打开大门多方请教，多交一些艺术上的老师和朋友，也要向普通人学习，一定要加强自己的艺术修养，多看自己专业的书籍和各种美术展览，多接触各种姊妹艺术。

不论本书怎样企图使自修者有较全面的艺术实践，也不能代替你们自己所接触的日常生活，社会经历中以及从各种文化知识、政治思想、哲学等方面的学习中所取得的丰富的营养，这些方面对于一个从事艺术的人，同样对于一个自修油画艺术的人是极端重要，而又往往被忽视的。

油画的艺术形式有什么特点呢？

油画与其他画种的不同点，首先是材料工具之不同，但在观察和表现客观对象的着重点不同而产生的艺术形式、方法和艺术效果，则是它与别的画种有明显区别的基本原因。

美术是以可视形象的表现使人产生审美认识的一种手段。客观世界的可视因素，如

形、光、色、空间等在各画种中都有它们的反映，但各画种都各有自己观察和表现的不同着重点，最突出的例子就是中国绘画与传统油画之差异。中国画的《六法论》中提到绘画的方法有“应物象形”及“随类赋彩”，它们都是指反映客观世界形与色的方面，但这与油画反映自然的形与色却有着极大的不同。

中国传统绘画对形的观察与表现往往着重研究对象的结构形式及其规律，并用最单纯的线描去刻画它，对色彩则着重对象固有色的表现和固有色的组合形成的装饰性韵律。传统油画在造型上虽也注重物象的结构和规律，但却运用明暗法去表现，由于重视研究可变的光线对客观物体的作用，在色彩上就着重发展一定光源色所形成的条件色关系，固有色的重要意义就大为降低。在表现空间上，中国画往往运用视觉心理学的方法，创造出一种符合人的视觉习惯原则的自由处理方法——散点透视法，实际上是把人在运动中所包括的时间与空间转换都凝结在静止的画面上。而传统的油画则是运用几何学的焦点透视法，以静止的视点在画面的两度空间中创造出立体的三度空间感，可见同样都是表现可视的客观对象，由于观察的侧重点不同其方法不同从而产生了不同的结果。

传统油画这种观察对象和表现对象的方法产生了它的艺术特色，以固定的空间（单一的视点）固定的时间（光与色）表现出人们能直接感知的某一瞬间的客观物象。它有任何画种都难于达到那种可以触摸得到的真实感和生动的效果（“离纸”效果）。学习油画这种艺术形式，自然要认识、研究和学会运用这种油画形式的特点。

前面我曾说过不要把油画的学习狭隘地当成纯技术的训练，这决不意味着油画造型能力的基本训练不重要，相反要十分重视，因为这是油画的基本语汇，没有这种基本造型的功力就等于是在油画上的文盲，是没有表达思想的自由的。正如一个钢琴演奏家，不去数年如一日地去进行手指的基本训练一样，弹不出好的曲调来的。这类基本功有很强的技艺性，非下苦功不可。

在基本训练之前，应该先学会掌握以明暗法和形体塑造为基础的素描方法（至少是也有个初步的基础），然后再进行油画色彩的写生练习。把写生当成基本功训练的主要方法，在写生过程中结合掌握焦点透视学、人体解剖学和以光学原理为基础的色彩学，把各种油画的基本技法，也在写生习作的基本训练中同时解决。

这一整套油画训练方法是在油画发展的历史上逐步完善而形成于十九世纪的法国艺术学院，就是近代被称为“学院派”的一套基础训练方法。“学院派”在近代与保守派的含意相同，但这个不好的名声应归之于它的保守的政治和艺术观点，和在这些观点指导下产生的，为资产阶级所推崇的那种虚伪的“官方艺术”作品。至于它的基本训练方法其中包括许多传统油画技艺经验的结晶，是有用的。西方现代不少大画家，都受过学院的严格的基础训练，这为他以后艺术上的革新打下了扎实的基础。且不论现实主义及印象派的许多大师（他们当年都是学院派的对立面），即是现代派的画家，如众所周知的“野兽派”的马蒂斯（他在法国学院教授莫罗画室中学习过）在晚年时也告诫青年艺

术家们要不断提高素描的修养，又如毕加索这样的现代最有代表性的大画家，在他青年时代却是艺术学院中得奖牌的高才生。

这些简单的道理说明了从事艺术也和从事其他一切学科一样，需要老实地去进行严格的基础训练，要努力学习和掌握前代人所创造的一切成功的经验和成果。

油画的技术方法从古至今是发展变化的，这里，有必要简单地回顾一下油画的生产与发展的历史。

油画产生于十五世纪北欧的弗兰德斯(Flanders)，最初的油画保留到今天的是凡·爱克兄弟的作品（参看图一），那时的油画是先用蛋彩颜料（Tempera，是一种用蛋清或蛋黄调制的胶质颜料）在木板和画布上仔细画出单色素描底子，然后用透明油料调颜色，在此底子上罩染，有如在单色照片上染透明油色一般。一遍干后可再上一遍，多次反复得到很丰富细腻的色彩效果，画面表层又十分光亮透明，令人喜爱。这就是最初的透明画法。由于它比当时其他工具的绘画效果丰富，因而很快传播开来，成为西欧的代表画种。这种画法沿用了二百年，中间经过意大利、西班牙和北欧的文艺复兴，出现了达·芬奇、拉斐尔、米开朗基罗、提香、维拉士开兹等大师，直到伦布朗达到了它的高峰（参看图二——图八）。不过透明画法也是在不断发展变化，例如用蛋彩颜料打底的方法就渐渐不为画家使用，而采用单色油画（往往以深棕色加白色）打底子，开始画得比较平而薄，后逐渐加强了笔触的作用，表现力因而大大提高。伦勃朗就把底子上笔触的作用提到了极高的地步，真正是用笔触“塑造”（请参看图一一六，第七章的插图）。伦勃朗之后，单色底子的透明画法就逐渐为多色底子所代替。在多色底子上再罩颜色，从此透明画法罩染的技巧，在油画制作上逐渐由用丰富的油画颜料造型的方法所代替，从而使色彩写生的方法得到发展，油画色彩日益接近真实的效果（参看图九到图一四）。然而从十八世纪到十九世纪上半期，无论夏尔丹、布歇或戈雅，他们虽都是“色彩大师”但仍然受透明画法全盛期留下来的一种深棕调子的强烈影响，更不必说只重视素描的那些古典主义大师如达维特、安格尔了。从浪漫派开始，色彩方法又开始产生一些变革，如德拉克洛阿，把笔触和色彩都作为表达强烈感情的手段，并在创作上尝试运用了“色彩并置法”（即不在调色板上把颜色调死，而是在画面上用并列的不同颜色组成一种有力的色彩效果）甚至开始发现了“补色现象”并在作品中加以运用。随着写实主义和自然主义的兴起，现实日常生活和普通的自然风光广泛的成为油画的题材，进一步促使油画在造型上避免过分虚饰的理想化，在色彩上更接近人们所感觉的自然。“外光派”和“印象派”的出现冲破了油画只能在画室中制作的老习惯（过去连风景画也是在画室中根据写生的素材创作出来的），直接在户外写生对油画色彩方法的有决定意义的突破，使油画的面貌从此与伦勃朗式的古典风范截然不同。光学的色彩理论又使油画的色彩学完善起来，可以说引起了油画色彩的一场革命，棕色的调子一去不返了，而油画在表现客观对象的真实感觉上的能力则得到充分的发展（参看图一五——二三），而我们今天

所采用的油画基本训练方法，就是在这些油画技术发展的成果之上形成的。

综观油画发展史可以看出最先是油画在素描造型能力方面的完善，随之色彩的重要性就日益突出，以至达到用色彩塑造形、用色彩传达神和情的地步。但决不应贬低素描的作用。在基本训练中，掌握色彩与素描的辩证统一，使二者互相平衡这是一个很重要的问题。

目前还有一种对基本功训练的狭隘的观点就是以某一家某一派的方法作为正确与否的标志，例如有的以俄国的契斯恰柯夫体系作为油画训练的最好方法；有的把徐悲鸿的方法当成最高典范，而有的把俄罗斯的银灰调子作为色彩修养的目的，也有的把印象派的莫奈当成仿效的目标，但是对于一个清醒自觉的“自修”者来说，不论学哪家哪派都要分析，要认识到“仿效”不是目的，而只是通过学它们去领会油画在造型上和色彩上的规律性。懂得这一点才会使自己在学习中博采多闻，而避免走弯路。

今天，在西方由于艺术发展和社会等原因，传统的油画方法较少为人所重视了，传统的基本训练方法在国外艺术教学中已不大采用，而强调学生的主观感受和抽象的形式感的发挥，这虽有利于发展学生的个人风格和形式探索，但也确实有它的消极方面，给继承传统的技巧和经验带来了困难。我认为现在不必要盲目的追随外国现代的训练方法，而应首先认真把传统的油画技巧学到手，结合我国的情况和需要，并吸收现代外国的在训练方法上一些适于我国的东西，发展自己的一套油画训练方法。经验证明，这样做符合我国社会情况和条件，比较切实可行。

掌握了传统油画写生的方法是否就是油画基本功的全部内容呢？不是的，外国古典“学院派”和解放前我国的一些专业美术学校，在教学中脱离现实生活不搞创作把习作当成创作，或只按一些固定的模式搞那种沙龙式的与现实无关的“创作”，只把实际上仅是模特儿的长期写生的基本功当成主要的学习内容。

解放后，我国的专业院校进行了改革，重视了下乡、下厂和反映生活的创作，明确了学习目标，使基本训练方法有了发展和改进，速写、默写、构图等课题的加强，使教学收到了成效，学习的内容大为丰富、生动，也培养出不少人材，产生了一批优秀作品。

然而由于学校的实际条件和主要形式的限制，而对室外速写、风景、人像写生则重视不够。至于默写和色彩记忆乃至构图的训练就更是少得可怜，这就造成学生绘画基础能力上的不平衡。

对自学者来说，情况则应相反，应从画速写、画风景、画外光人物以及记忆画和构图的不断练习中得到提高。

本书中基本训练的范围划得比较广泛，有循序渐进的室内写生长期作业，也强调短期作业和油画速写，同时把室外的风景写生和色彩记忆画作为比较重要的学习内容加以反复强调，更着重构图知识及创作的能力的训练。这就是本书所提倡的自修精神的表现。

二、油画的工具和材料

油画作为一种艺术品应能经受时间考验，不至很快发生变色、色层脱落、龟裂等现象，这关系到油画所使用的工具、材料（画纸、画板、画布、内框、颜料、油料等）质量和绘画制作步骤的正确以及保存的条件适合与否等一系列互相关联的问题。这是一种专门的学科——油画材料工艺学。我国目前在这方面作专门研究的人还很少。对于自修油画的人来说也并非不重要的，因为我们总希望自己的油画能较久地保存。

这一章介绍有关油画工具材料的一般知识，至于油画的制作技术等，以后在绘画过程中再逐步介绍。

（一）画笔

可分1—12号（从大到小）这种笔是由猪鬃制的，是绘制油画的主要工具。

戏剧化装笔，因其毛较细而有弹力可作辅助画细部之用，此外，国画衣纹笔（或叶筋笔），因其挺拔而尖细，亦可作勾勒（如树枝等）之用。

（二）调色刀

一个稍大的（刀口长6—7厘米即可）用以清理调色板，及刮掉画面上多余油色。

一把小的（3—5厘米），以柔而有弹力者为佳，可以辅助油画笔塑造形象。

（三）油画颜料

油画颜料对油画的色彩效果影响很大，下面介绍几点关于油画颜料的知识：

1. 一般说来以天然矿物质原料制作的油画颜料较坚固耐久，金属化合物颜料也较好，这些颜料是经过较长期的使用之考验的（这是指它们单独使用而言）。但要注意矿物、金属化合颜料不都是能互相混合的，例如各种含铁质的颜料（如赭石、生赭、土红、生褐、熟褐、土黄、金土黄）因为带酸性与带碱性的含硫质的颜料（如镉黄、镉红、镉橙、镉土黄、群青、朱红、桔红等）混合会严重变黑。湖蓝、天蓝也是碱性颜料，亦不宜与酸性颜料混用。再如：铅质颜料（铅白、铬黄、铬绿等）与钴颜料（钴紫、钴绿、钴蓝）也不宜与硫化物的颜料混合（如上述各种镉颜料及桔红、朱红、群青等），知道了以上的规律在使用时就可避免。

2. 有机颜料或化学颜料，这是近代生产的一些颜料，虽然色泽鲜艳，这类颜料，一般都不耐光、不经久。如各种偶氮颜料（国产大红、深红、玫瑰红、曙红、桔黄、橙

黄等)都是。耐晒颜料(如紫、耐晒黄等)还有其他“永固颜料”、“马牌颜料”之类,用时应具体考查。酞青类颜料国产的有酞青蓝、翠绿、橄榄绿、酞青中绿、粉绿等)在耐久方面就较好且与其他颜料混合都不成问题。金属颜料如含铅之颜料象铅白、铬黄、铬绿之类,在空气中也易氧化变黑。

3. 有的颜料渗透力很强,尤其是玫瑰红、大红、深红、曙红之类,这种颜料作底色时上面再加别的颜料,干后原来底色明显渗透到表面色层上来,此种色也不宜与别的颜料混合,因混合后,画上去的合适的色彩干后不久其渗透到表面之色就会压倒其他颜色,使色调产生极大变化,故此种颜色宜少用或单用(为防止此现象只有在这类色上涂一层光油作为隔离层,再继续作画)。

4. 油画颜料有透明、半透明、不透明之分。国产颜料与国外产品透明性不尽相同(将颜料极薄地涂在油画纸上就可看出其透明度来),了解颜料的透明性,作画时可利用此物理性能,以达预期的绘画效果。

5. 油画颜料的质量除颜料外还决定于油料的质量,如油料不够纯净在颜料干后就会日益变暗。有的画家为改良颜料,经常将买来的锡管颜料全部挤在废纸上,使其中油分被吸走再加入自制的纯净的亚麻仁油,然后重新装入锡管备用。有时国产颜料过分稀薄时(颜料应有一定稠度才有可塑性,使笔触能立得起来),亦可用此法使多余油分吸走再使用。

6. 由于颜料的性能比较复杂,故选择使用颜料的种类不宜多。古典画家使用颜料种类不过十种上下,现代油画家大多使用不过二十种左右。因此在调色时除白色外不要使三种以上颜料调在一起。

根据现有资料及经验下列颜色(国产)可供选购使用:

锌钛白:较锌白耐久、覆盖力强,适与他色混合。

柠檬黄:虽为有机颜料但耐久、色彩鲜明、半透明,适与他色混合。

铬黄:含铅,较易变色,在本套颜料中避免与朱红混合。

桔黄:偶氮颜料,透明、不耐久,但可与各种颜料混合。

土黄:铁土颜料,耐久、不透明,勿与含硫颜料混合。

朱红:含硫、耐久、不透明,避免与铅质、铁质颜料混用。

大红:偶氮颜料,透明、不耐久,但可与他色混用。

钴紫:含钴,耐久、不透明,避免与含硫色混合。

酞青蓝:酞青颜料,耐久、不透明,可与他色混合。

钴蓝:耐久,半透明,避免与含硫色混合。

粉绿:酞青颜料,不透明、耐久,可与他色混合。

酞青中绿:不透明、耐久,可与他色混合。

橄榄绿:酞青颜料,耐久、透明,可与他色混合。

翠绿：酞青颜料，耐久、半透明，可与他色混合。

土黄：铁土颜料，耐久、不透明，勿与含硫颜料混合。

赭石：铁土颜料，耐久、不透明，勿与含硫颜料混合。

熟褐：铁土颜料，耐久、不透明，勿与含硫颜料混合。

象牙黑：透明、耐久，勿与镉类颜料混合。

以上所列十八种颜料除红与黄中几种颜料外其他几乎都耐久又能互相混用；铬黄易变色又不宜与朱红混合，但它的色彩难于用其他颜料代替；朱红也不易与铬黄、土红、土黄、赭石、熟褐、钴蓝、钴紫混合，但其色彩也是难于代替；大红因渗透性太强有缺陷。这几种颜色使用中要小心，多学习运用土黄、土红等色，以补红、黄色系统之不足。一般常用的群青色在此表中未列出，因它与含铁、铅及铜的颜料都不好混合，故列上钴蓝色。

目前国产颜料中出产了一些质量较好的镉颜料，如：

锌酞白、镉柠檬黄（或柠檬黄）、镉黄、镉橙、镉朱红（或朱红）、镉红、镉深红、镉土红、湖蓝、群青、太青蓝、粉绿、橄榄绿、翠绿。

这些颜料的优点是红与黄色系统鲜明有力且比较坚牢，但目前我国尚未有适于这种镉色混合的黑色、赭色、褐色，故调色时也要受很多局限。

（四）油料

绘画用的油料，常用的有三种：松节油、调色油、发光油。

1. 松节油。油画用品店及药房都可购到，以白净者为佳，可稀释油色，并能较快干燥，但它易使颜色失去油分的光泽，适于油画打底稿、铺底色之用。

2. 调色油。油画用品店有出售，用于稀释油色便于薄涂，并保持油色的光泽，但干燥较慢。它的原料是亚麻仁油，使用过多易使画面很快变黄，最好使用前自己将它进行改良（改良之法后面详述）。

3. 发光油。亦称上光油或光油，主要用以为完成干后的油画上光，亦可作油色的稀释剂，可保持油色光泽，但干燥过快易起粘，用多了效果很不舒服。

4. 三合油。为适于作品之需要，可适当将前述三种油料混合，既能稀释油色又保持光泽，干燥速度保持适中（混合前宜将调色油加以改良）。

5. 调色油（亚麻仁油）改良后，亦可兼多种用途，除稀释油色外又可作“透明画法”之油料，其方法如下：

①作为稀释油画颜料之用的改良油的制作方法：

A. 先将调色油（亚麻仁油）用蒸馏水洗净——将油及水都置于大瓶中用力摇动使成乳白色混合体，静置数十小时后，油、水自然分离，然后将油倒出，将已混浊的水丢弃，如此可进行三、四遍，就能使油中的蛋白质等杂质都溶解到蒸馏水中去。

B. 将洗过的油倒入透明无色玻璃瓶中塞紧瓶口，置于阳光下照晒半年以上，即制成极透明而纯净油料用它调色。

②适于“透明画法”油料的制作：

A. 先洗净油料，方法同上。

B. 将洗净油，倒入平盘中深二至三厘米。

C. 不加任何覆盖物置于阳光下晒二至三周（应在无风无土之季节制作）。

D. 晒过的油透明纯净但比前者为稠，把油上的干膜去掉，单放备作透明画法之用。

（五）画箱

装油画材料和工具的箱子，其中可放入颜料、笔、刮刀、油瓶、油壶、擦笔纸及拭布、图钉盒、肥皂等物；画箱内都配有调色板，箱盖都附有一两张三合板插入槽内，成为一小型附属插板箱，可在板上钉上画纸作画，画好的画亦可无损地藏于中间（可放进2—4张未干的油画）。这是进行室外写生的必备工具。

（六）油画纸

可在商店购买，现成的油画纸有两种，一种是在水彩画纸上刷上底料制成，另一种是在纸基上贴一层布再刷上底料制成。

油画纸也可以自制：用一般水彩纸、素描纸、厚纸板皆可，纸面不宜过于光滑，然后用溶化的胶液薄刷一层。

胶液制作方法如下：第一种方法先将动物胶（骨胶、皮胶、膘胶皆可）在水中泡24小时，然后加水用小火熬煮（煮时应把盛胶容器坐于另一加进水的较大容器中（如木工化胶那样）烧两小时，使胶充分溶解为止。这种办法称作“水浴法”，至于胶水的比例由于胶的粘度不一，种类不同很难定出标准的水与胶的比例，可根据经验，把化开的胶水放于掌心，几分钟后当两掌分开时粘得不太牢而又有粘性时，胶水的稠度最合适。二种方法是用聚乙烯醇（ C_2H_4O ）代替动物胶（这种材料化工商店容易买到）。溶解的方法，先用少量凉水搅匀，然后加开水放几天就溶解开了（亦可用“水浴法”加热化开），用它作底胶液时与水比例是3—7%。这种材料比骨胶透明度高不变暗，不怕日晒及弱酸碱，并能与油料相混。在画纸上刷胶液的目的在于使纸基与底料隔开（如不刷胶则打油质底子时油分会被纸基吸掉，并使纸基的纤维变脆从而使油画的保存极难）并使底料牢固附着于纸基上面。

底料有如下几种配方。

1. 胶质底料：

①在化开的动物胶液中，加入适量的立德粉（化工颜料店有出售），并滴入少量甘油或蜂蜜或肥皂水作为一种软合剂，搅拌均匀稠度如酸牛奶即可使用。

②16%重量比的聚乙烯醇水溶液中，加入适量的立德粉(约30—40%的重量比)拌匀即成。

2. 油质底子：

用亚麻仁油(或调色油)50份，加入松节油20份，再加入适量立德粉，搅拌均匀达到如酸奶的稠度。

3. 乳剂底子：

聚乙烯醇水溶液16%(重量比)加入30—50%(重量比)立德粉，再加入10%的亚麻仁油(或调色油)及少量蜂蜜拌匀即成。把作好的底料均匀地刷到已刷过胶液而又干透了的纸上(不宜太厚要能显出纸基原有纹理为好)，如纸基较光滑，在刷好底子后可以用干净的油墨滚子在纸面上来回滚几遍使上面出现一些细微均匀的毛状颗粒(这种底子应稍稠一点)，然后于通风处(不能晒)慢慢干透，油画纸就制成了。

制成的油画纸以表面看去涩而无光又不吸油者为佳，千万不能在吸油的纸上作画，不论买的纸或是自制纸，都要先试一试看，如有吸油现象可在纸上涂一层稀释乳胶液再画。

用以上办法在三合板或平坦的木板上也可制出合用的画板，但应刷两遍胶，和两遍底子。

(七) 油画布

画较大幅的油画最宜用布或在板子上贴布再刷上底料作成的画布或画板。

画布有现成作好的，分粗纹、细纹两种，可按画面大小，所画对象的特点或作者个人习惯选购。

画布可以自制，布基最好是亚麻布，如无亚麻布则用其他纺织物代替亦可，布纹以紧密者为佳，制成画布表面应有布纹，无裂纹，柔韧，作画时不吸油方合于要求，在作画布之前，要把布基钉在事先作好的内框上。

内框的制作，用干木料，最好是杉木(因它轻而直，强度好，抗虫)把木条截成需要的长度，刨光四角作活动的榫头，以便能加进楔子。在画布松弛时把楔子钉进一些，使内框稍稍扩大，使画布重新绷紧(画布在画上油色后或天气潮湿时往往松弛)。画框两种榫头制作方法如图二四，A. B. 所示。

内框的外边厚，内边少凹进0.3厘米，外边与画布相接的棱角最好圆一点(图二五，A.) 这样画布绷紧在上面不易损坏折断，同时在画布上作画时不至于影响画面用笔(图二五，B.)。

如内框超过80×60厘米以上者要加横挡或十字挡，但它们同样要比内框外边低0.3厘米与内边相平，不影响作画(图二六，A. B.)。

作好内框之后就把手作画布的布基钉到内框上去，如图(图二六，B.) 所示。钉

时注意画布要紧而平，勿将布纹拉斜，布的经纬线要与内框各边平行，小钉开始只要钉进一半（如不合适便于起下调整），待画完装外框之前再把它全部钉进去。

布基绷好之后用毛巾蘸热水将布打湿，使布缩水，待全干后把内框放平（布面向上），再用鞋刷子（使胶水入布孔里）快速刷上事先溶好的胶液或聚乙稀醇溶液（参看作油画纸的时候胶液的作法）胶液中可加少量的明矾，以防虫蛀，刷时勿重复，也勿漏掉，刷完胶水后用刮刀轻轻把布上多余的胶液刮掉，干后刷第二遍胶水（要求与第一遍相同，第一遍横刷，第二遍则要直刷，一般上两遍胶即可），如布纹比较稀则可再刷一遍，使胶水封住所有之布孔，放24小时使之干透（不可日晒或用火烤），才可上底料。

底料配方与作油画纸相同，底料要刷三层，用排笔按顺序轻轻刷遍，第一层要干5—12小时后再刷第二遍（二遍的底料可略调稀一点，油底子加亚麻仁油及松节油，胶底子可加水，乳剂底子可加亚麻仁油及水），二遍底子要放置12—24小时方可干燥，最后一遍底子要再稍调稀薄一些，这样作成的画布质量最好。在上最后一道底子之前要用刮脸刀片把布上的结头等凸起之处刮平。

用布贴于木板（或三合板）上，然后涂以底子也能作成很好的作画材料。制作时将木板（或三合板等）上可先涂一层蒜液以防虫蛀，再涂两层胶液后，将浸胶液亚麻布糊在板上。最后涂若干层底料。以上每一工序都要等干透后再进行下一道工序，最后用细砂纸打平即可使用。

三、简单的静物写生练习

学习素描要画简单的静物，以便研究形体和光线的一般规律，油画也必须从它开始，但油画所要求表现的东西要比素描更丰富更复杂。油画是通过色彩的语言（色调、条件色等）表达客观事物的形体、空间及其特点（质感、量感），和素描之仅仅依靠黑白的深浅层次大不相同。

在对素描的基本规律已有所掌握的基础上，下一段课题应把学习以下各点作为主要目标：

对油画工具及作画技术有个初步的接触和认识。

初步了解油画色彩知识，如什么是油画的色调，怎样组成色调，什么是条件色等。

为了达到上述目的，需画一些要求不同的静物。

作业的篇幅不要太大（最好长边在30厘米左右）。同时作业的时间也不要太长（大约以二——四小时之内完成为宜），这样作可以更好地完成预定的学习目标，而且有利于培养独立工作和创作的能力。

（一）单色静物

单色静物是一种训练使用油画材料——笔、油色、松节油等去作画的练习，是逐步去掌握油画方法的一种过渡性的作业。

此作业在作画技术上要求不用白色，最亮的部分留出白纸底子来，除了最重要的调子之外，各种层次的较淡的色调都是依靠在颜料中加入适量的松节油使颜色稀薄而达到的效果，松节油的作用象水彩画中的使水的作用一样。这在油画中叫“水彩画法”，是经常用的油画方法之一（一幅油画的开始阶段从打轮廓到铺初步的底子是经常使用这种“水彩画法”的）。在油画中每一个作画步骤都对整幅画产生作用的，都需要认真去掌握。

摆石膏像。石膏像衬淡色背景，用自然光。石膏像的明暗关系要布置得能很好地反映出形体特点，而背景与石膏的距离及其明度又要能恰好衬托出主体。

选择作画的位置。较合适的位置是要画的对象的距离应是一眼即能看全对象（包括主体石膏像和它周围的衬布）。必须使画面和画者视线大致成直角，而且要有个伸出手臂拿着笔而能接触到画面的距离（图二十七），这样你才能一面画一面能看到画面整体。握笔一般用横握或直握姿势（除画极细部之外），但要拿得放松些，以便于能流畅地行笔（图二十八），同时注意画面不要背光或对光，因背光太暗，正对着光则油画颜料会产生反光，影响正常作画。

单色油画可以用熟褐，最重的地方可稍加点黑色，其他颜色一律不用。

作画的第一步：摆位置。用直线打轮廓，找出各部分的适当比例，定出发际线、眉弓、眼、耳、口、鼻、下颌、颈和基座，以及明暗交界线投影的位置，然后用中号蘸满松节油的笔加进很少的颜色形成极淡的棕色，大胆地直接地又要轻轻地画上直线和点以及准确的位置。

第二步用较大号的笔，以较浓的熟褐色从明暗交界线开始大片地把整个暗面以及投影画出来，只要注意形体大关系准确，不要太去注意细部。暗面的颜色可画得重一些，因为油画往往要从重色块画起。但注意不要把暗部画成没有浓淡变化的平面，要把最重的投影及明暗交界线的一些部分和受反光影响而有些透亮的部分加以区别，也可以用布轻轻擦出来，但注意不要使暗面稍亮的部分画得太淡，以致失去整个暗面都处于重色调的这种统一性。同时还要注意行笔的方向要大致和形的特点一致，如背景和台座用笔基本上是垂直的，在桌面上投影则用横笔，颈部用垂直笔触，而颊部和头发的部分则用与形象一致的弧形方向的笔触，这样不同的笔触和不同深浅色调就会塑造出主体的形（彩图1）。

第三步，用各种不同的比明暗面淡得多的调子，以中号笔画出亮面的中间色调，并铺上背景的灰色调以衬出主体石膏像，最亮的部分留出白纸底子（要注意画极淡的调子

时所用的笔一定要干净)。画完这一步后一定要站起来退远观看以明确地看出黑、白、灰各色层之间的大关系是否符合对象。一般情况往往是容易把亮部的灰色调画得过重,而暗面的反光(或整个暗面)画得不够而使整个画面灰而花(彩图2)。

第四步,在调整黑、白、灰大关系的同时,进入一些细部的刻画,要抓住对象最突出的细部加以重点刻画,其余部分则可稍稍放松,这才符合对象的整体关系,有利于表现立体感、空间感。何为突出的细部,例如:五官部分较头发更明确,而其中鼻子较嘴唇更突出,两眼相比则右眼比左眼更明确。由此可以清楚地认识,明暗交界线附近距离作画者较近而突出的东西是最清楚的也就是最要着力刻画的细节。在画细部时要按照对象部位和面的大小使用大小不同的笔并灵活运用。

现在回头再谈细部的画法,可先画明暗交界线附近的最明确的部分,如鼻子,注意画出随着它本身的明暗面、投影和中间调子而显现出来的主要结构特点,如鼻梁、鼻头、鼻翼、鼻孔的形状以及鼻尖下部的投影与鼻翼暗部及其柔和的反光部分的关系,以便于表现出鼻尖的突起和鼻翼的圆浑。接着可进一步画右眼,注意眼睛作为一个球体嵌进眼眶中的造型及其在明暗关系特点上的表现。注意从眉弓到眼皮再到眼球形成一种降台阶的关系。这种关系在调子上有明显的反映,而眼球的圆球形特点又反映在由眉弓到眼球的这一条明暗交界线和它的反光面上。然后再以比鼻和眼更概括的方式画唇及下颌部,并从整体去画头发的明暗交界线部分的起伏;最后画左眼,由于它受着亮部反光的强烈影响,形成极淡的影子,又由于他的位置距我们远些,因此要画得很虚,但仍要有它的结构特点。

第五步,大致画了细部之后,再站远处去检验整体画面效果,以便调整整体与细部的关系以免细部与整体关系脱节。这幅作品要更多的注意整体的大关系,即通过黑、白、灰关系所表现出的对象的大的形体特点和主要的特征。检查就是要围绕这个要求,看一下整个头部的卵圆形特点和底座的立方体造型,以及石膏像前后的空间关系。这个课题最易出现问题的地方是亮面转不过去,是由于眼睛和前额部分的造型过于清楚而色调又太重的原因,可以用布轻轻擦去一点直到合适为止,也可以同时再加强某些明暗交界线的部分。这样经过突出一些对比强烈的部分减弱一些不应突出的细节而使整体关系得到改善,这幅习作到此就告一段落了(彩图3)。

通过这一幅的几个作画步骤,可以看出油画写生的几个规律性的阶段:

第一画大关系阶段(系上面的第一步——第三步)

第二深入细节阶段(第四步)

第三整体调整阶段(第五步)

(二)不同色调的静物

这是一组不同光源不同色调的简单的静物练习,以便学习掌握条件色的能力以及对

色调的认识。

色彩的语汇是十分丰富的，而其“语法”也是有其客观规律的。“条件色”就是由一种特定的光线和环境气氛等条件而产生的一种色彩现象，即由光源色与环境色造成的一种色彩关系，是一种客观存在的自然现象和写生色彩的一个基本规律。比如一朵白色的花，它的固有色是白的，然而它在特定的光线环境中形成的色彩却不是白的。当红色的朝阳照射在白花上的时候，白花就好象染上了一层玫瑰色，在月光下它又发出一种蓝绿色的倾向来。同一朵花，受光和背光部及反光部也各有不同的色彩，即使在同样光线下，近处的白花和远处的白花颜色也不会相同。白花本身的固有色没有变化，只是光线不同，空间位置不同，环境色彩不同，受光与背光不同，就产生出各种色彩变化。一般人对颜色属性的认识，比如说天是蓝的，树是绿的，花有白的、粉的、大红或紫红的等等这都是属于固有色概念。但在油画写生中，就必须通过条件色的观念去看色彩，即是说固有色观念中的一朵白花从条件色去认识却并非白色，而是一些经常在变化着的别的颜色。油画的写生色彩就要你这样去感觉、去分析、去认识、去表达对象的色彩关系。

“色调”，任何一种色彩画都有色调（亦称“调子”）。简言之就是构成画面的基本色彩倾向，它可以统一和主导一幅画的整个色彩组合，象一首乐曲的调子一样。一幅画不能只是一种色彩，但也不能是多种色彩互不和谐而势均力敌地共同处在一幅画面上，而应有主有从地互相衬托，又统一又多样，成为好的色调。例如一幅暗色调子的画并不一定全部都是由十分沉重的色彩组成，其中也有某些较亮的色彩，但它在整体上处于陪衬的地位而不会改变暗调的特性；除了装饰性的色调之外，在写生色彩的油画中组成色调的基本因素也仍然是条件色。

“条件色”和通过它表现出来的丰富的色调，是油画色彩魅力的基本源泉，它能造成其他画种所不能达到的特殊的色彩感染力。写生色彩的规律是油画几百年来发展而形成起来的一种色彩方法，是油画传统的精华部分，我们应该努力去学习它掌握它。把认识、研究和表现条件色形成的色调及种种色彩关系贯穿在作业的始终。

1. 中间调子的习作

中间调子，就是从明暗深度上来说既不太重，也不太亮，从色彩上说是既不太冷也不太暖的色调。

所谓色彩的冷与暖，是以色彩给人带来的感觉来区别的。橙色最暖，蓝色最冷，红和黄次于橙，亦属暖色。而蓝紫和蓝绿次于蓝之冷，亦属冷色，绿与紫在冷暖色之间与黑、灰、白的无色素系统，同属中性色调。在中性色调中加入冷色或暖色即能改变其中性色调而成为冷调或暖调。这是冷暖色调的基本概念。在绘画的应用上，冷暖关系往往又是相对而存在的。例如红色是属于暖色，但人们往往把玫瑰红当成是偏冷的红色而把朱红看成是比红更暖的颜色，因为玫瑰红带紫味而朱红更近于橙色之故。又如黄亦为暖