

油 画

技法研究

严明/编著

YOUHUA JIFA YANJIU



湖南美术出版社



中国书画函授大学

技法研究

明人画

YOUHUA JI FA YANJIU



湖南美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

油画技法研究/严明编著. —长沙: 湖南美术出版社,
2004

I.油... II.严... III.油画—技法(美术)—研究
IV.J213

中国版本图书馆CIP数据核字(2004)第065368号

油画技法研究

编 著: 严 明

责任编辑: 刘海珍 范 琳

责任校对: 徐 盾

出版发行: 湖南美术出版社

(长沙市雨花区火焰开发区4片)

印 刷: 长沙化勘印刷有限公司

开 本: 889 × 1194 1/16

印 张: 5.125

字 数: 4万

版 次: 2004年7月第1版 2004年7月第1次印刷

书 号: ISBN7-5356-2093-0/J·1953

定 价: 68.00元

【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-4787105 邮 编: 410016

网 址: www.arts-press.com

电子邮箱: market@arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题,

请与印刷厂联系调换。

作者简介

严明，1954年12月出生，湖南岳阳人，湖南师范大学美术系本科毕业，2000年至2001年在湖南师大美术学院做访问学者。现为长沙大学艺术系主任，副教授。湖南省美术家协会理事，湖南省第四届油画艺委会委员。油画《碑》、《暖雪》，连环画《红色的诱惑》等作品分别入选湖南省美术作品展，《湘魂·简》入选2003年“驷马杯”湖南省第五届油画展，《黄河之声》入选中国第三届油画展。撰写的《论阿利卡的油画艺术》、《论巴尔蒂斯的艺术》等数篇论文在专业刊物上发表。

序

西方的油画传入中国后，中国的油画家们经历艰难的学步历程，终于在油画语言上走向成熟，逐步形成了具有自己民族风格的油画传统。油画艺术在当今中国美术发展中已经占据了非常重要的地位，发挥出越来越大的作用，成为了中国人十分喜爱的艺术形式。

油画技艺具有高度智能的创造性，它是人的脑、心与手协作的产物，通过不同的材质、笔触、色彩和造型直接体现人的感觉和情绪，是富有人性的艺术表达形式。

对于一幅完美的油画作品来说，人的观念和思想的表达至为重要，但任何观念和思想只能通过可以感知的艺术形式和语言表达出来，因此，一个画家技法上的成熟，往往是艺术成熟的重要标志。所以，画家们通常要为研究掌握油画艺术的形式语言和探索其发展的新空间而付出毕生的努力。

艺术劳动是一种个体行为的劳动，画家们在技法语言的探索中充分发挥出个人的聪明才智，最为完整地体现出个性的思想，不论在材料选择上，还是在形式语言和风格样式上，画家们都有着独立个性的追求和无尽的形式探索，创造出了极为丰富的艺术样式。美术史中各个时期的艺术风格和流派，优秀画家们的精湛技艺，已成为了后人学习油画必读的“百科全书”。后人在努力学习前人的宝贵经验、全面继承前人的优秀传统文化的同时，随着社会的发展和经济、文化、科学技术的进步，使得油画艺术不断更新、变化、发展，不断地丰富着它的内涵。

油画技法的学习和研究是当代美术创作中的必修课程。油画家严明先生，长期以来从事高校的油画色彩教学工作，在油画技法方面既有理论上的研究，又有实践的体会，他所撰写的《油画技法研究》，对中西美术史中具有一定代表性的几位画家的油画技法进行了较为详尽的分析研究，同时对油画的基本材料、工具和基本用笔等也作了颇具心得的介绍；这些都来自于他个人的艺术体验，对于我们学习油画技法具有较好的指导性和实用性，是一部有一定价值的技法著作和教科书。

陈和西

2004年2月15日

目 录

第一章 油画的技法发展概况	1
第一节 几位西欧油画家的技法	1
一、凡·爱克与油画技法	1
二、安格尔的新古典主义油画技法	2
三、康斯太勃尔的写实油画技法	3
四、伊维尔的“幻境画”技法浅析	5
五、佛洛伊德的现代油画技法	6
六、契塔奇的表现主义油画技法	7
第二节 几位中国油画家的技法	8
一、石冲综合写实的油画技法	8
二、段正渠的乡土油画技法	9
三、忻东旺的新写实主义油画技法	11
四、毛岱宗的厚涂油画技法	12
五、范勃的油画技法	13
六、秦秀杰的当代写实油画技法	13
第二章 油画表现内容及技法	23
第一节 油画人物的技法	23
一、写实人物的一般技法	23
二、表现性人物的技法	25
第二节 油画静物的技法	28
一、写实油画静物的技法	28
二、表现性的油画静物技法	30
第三节 油画风景发展概述	33
一、写实油画风景的一般技法	33
二、表现性的油画风景技法	35
第三章 油画的用笔与技法	43
第一节 厚涂法	43
第二节 勾勒法	43
第三节 薄画法	44
第四节 皴揉法	44
第五节 写意技法	45
第六节 小笔法	45

第四章 油画的材料与工具	47
第一节 油画的底材	47
第二节 油画的打底料	47
第三节 油画的媒介	48
第四节 油画的颜料	48
第五节 油画工具	48
第五章 油画创作中的技法应用	49
作品欣赏	53
后记	75

第一章 油画的技法发展概况

欧洲15世纪之前的架上绘画从“坦培拉”技法到油画这个欧洲的重要画种的形成，经历了漫长的历史发展过程。大师们以科学的精神与态度不断改进油画的材料和技法，反复试验大胆尝试，后来经过凡·爱克兄弟和尼德兰画家们的努力，将坦培拉和油画技法相互混合运用，使油画取得了更为理想的光色效果，威尼斯画家提香又在此基础上将技法进一步完善，从而推动了油画的发展。油画的技法总是伴随着油画的创作而提高的，材料与质量的规范也是随着科技的进步而确定的，当代的油画材料特别是对技法的讲究，更是超过以往，这对于油画作品的保存起到了积极的作用，技法水平的提高，也是使艺术家能圆满顺利地完一幅画的重要基础。

早期的油画，或者说还未称之为油画的色彩绘画，如原始人使用热蜡画技法，古希腊的湿壁画和干壁画，或到后来的古埃及、希腊、罗马时期的坦培拉技法，在一定程度上提高了画面的透明度、光泽和亮度，但由于受到技术和材料的局限，在画面中出现了霉变、不易接色、颜料湿时和干后的变化反差较大等问题，不好掌握。油画的出现，非常有效地解决了这些问题，而且又让人容易掌握和驾驭，因此，很快地在欧洲广为流行。

在油画的发展过程中，有不少油画家创作了许多不朽的美术作品，为人类留下了十分珍贵的视觉图形和精彩画面，同时也对油画的技法、材料作了深入的研究，整理和总结出了一套较为系统、科学的方法。他们掌握油画技法的程度，往往在某个方面决定了他们作品的形式与风格的特征。从油画形成之前的坦培拉技法，到现代油画艺术的技法，从伦勃朗、安格尔、德加、康斯太勃尔，到伊维尔佛洛伊德、米罗和格鲁布的油画，都能够让我们充分地认识这一点。

第一节 几位西欧油画家的技法

一、凡·爱克与油画技法

油画材料的发明和在技法上的逐步完善，是意大利文艺复兴时期的艺术家们对油画艺术的一项突出的贡献。坦培拉技法在15世纪以前，曾广泛地被欧洲画家们所青睐，尼德兰画家凡·爱克兄弟发明了我们所知道的油画技法，后又经过威尼斯画派的提香等大师们的尝试和研究，使油画的技法更加纯粹和完善，并且也已经体现在以他为代表的威尼斯画派的作品中，取得了非同一般的油画色彩效果。

使用核桃油和亚麻籽油调和颜料是油画形成的关键材料和因素。这两种油料具有这样一些优点：使色和色之间容易融合，产生十分柔和微妙的变化，颜料干燥的时间适中，便于修改画面，并且油在颜料中能使色彩透明、润泽和沉稳，还能使暗色产生透明感，也可以让色逐层加厚色，还能防止颜色霉变，使油画便于长久地保存。现在，我们已经清楚地认识到了油画实用有效的功能，比坦培拉技法迈进了一大步，但是，坦培拉的一些技法长处，也是油画颜料难以做到的，况且，现在的油画的颜料，也还是存在着有待解决的技术问题。

关于凡·爱克描绘人物的技法程序有以下七个方面。

一、制备坚实的白色石膏粉底子。

二、将素描稿用印花粉转印，用墨汁或坦培拉黑色勾画出轮廓线。

三、将微红色或黄赭石色的油画颜料用松节油、树脂光油稀释，涂于底子上作为透明色层，所有多余的透明色都用抹布擦去。底子上的这层透明色应当是单薄的，几乎看不出光泽，在其下面勾画出的轮廓线底稿应显露出来。

四、趁着这底子上的透明色未干时和干后，用坦培拉白色提亮，首先用排线法从人体的高光部位开始，衣饰上可以较粗放一些，分好几次连续完成这个过程。

五、待用白色提高色调的亮度十分充分时，涂

上光油、香脂或日光晒稠油稀释的树脂油透明色，这层透明色必须很单薄，应涂得很均匀。

六、如果某些形体表现得仍然不足，可以重新用坦培拉白色纠正。

七、继第五条那样涂上一层透明色之后，再次用树脂油颜料半透明半暗地涂上一层，此时暗部的必要之处还要加强这层透明色的涂抹，由此丰富的中间色调便出现了。用白色提高色调的部分在开始时一定要比最后完成时亮一些。因为透明色上去后将会损失一些亮度。每种油画颜料透明色也都要涂成薄薄的一层膜，颜色太厚会损害画面的亮度。

作画时应先从物体的暗部入手，用深色强调重要的地方，在画将结束时表现精彩的细节和高光部。做好白色画底是早期技法中十分重要的一项内容，用色单纯并多层覆盖，以此表现画面色彩。这些都是绘画技法的主要特征。

凡·爱克时期的油画技法在当时是较为合理的，他还注意在油画作品中适当运用坦培拉技法，让两种技法混合，这种方法也被尼德兰的大师们所惯用。在他们所作的各种实验性和正式的油画创作中已被证明优于其他方法，显然这种技法与我们现在的传统油画和现代油画的技法还是不尽相同的。古典的油画特别是文艺复兴时期的油画，倡导重新发现人生的价值，崇尚人文精神，主张客观真实地描绘自然物象，运用一切造型规律所需要的法则、要素和技法去表现现实中人类理想中的偶像。罗马人的那种构建罗马文明，模仿古希腊的艺术，以此传承希腊艺术的精神，也就形成了古典写实的法则，这种真实再现的美学思想，导致了艺术家严谨的“治画”品行，追求比例、结构、透视、解剖、光影、形体、神似及色彩等。综合全部的绘画法则和技法，无疑极大地提升了油画作品的艺术价值。技法的研究在当时几乎是与作品主题创作的分量相当，而且，总结和累积了许多这方面有意义的成果。威尼斯画派的大师们所作出的努力使油画材料的各种潜能得以充分地显示，使油画成为西欧占主导性的画种。

当今，有些画家也还在试验或者说是复原坦培拉的材料和技法，旨在为新的材料和技法的创造与发现提供一种启示。（图1、图2）

二、安格尔的新古典主义油画技法

法国19世纪新古典主义风格的大师安格尔，他的艺术成就主要体现在人的肖像画方面，他一生研究和接受古典主义“理想美”的信条和画风，他和



图1 根特祭坛画(局部) 凡·爱克兄弟(尼德兰) 90cm × 75cm
1432年

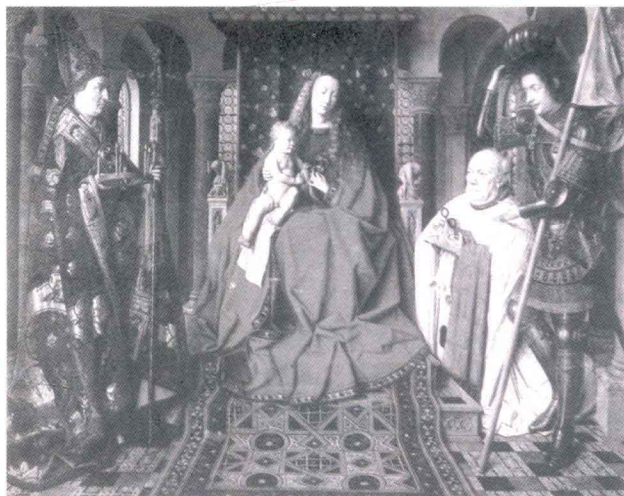


图2 圣母子图 杨·凡·爱克(尼德兰) 122cm × 157cm 1436年

他的老师大卫将法国的古典主义绘画推向了繁荣。安格尔的艺术观点是，素描和正确的形，在绘画中是首要的，色彩的美是可以不顾及的。凡·爱克和鲁本斯华美的色彩绘画对他来说没多少意义，安格尔的油画技法是想通过画笔把眼见到的物体精密准确地描绘出来。因此，有些评论家认为安格尔不是一个擅长色彩的画家，显然言辞过于偏颇，由于安格尔一直受学院派古典技法的影响，他又称自己是拉斐尔和古典主义的崇拜者，他的油画技法是讲究一种近似于照相般精确的逼真、细腻而不见笔触的画面效果，如果我们将安格尔的油画肖像作品与古典时期的肖像画相比较，就会很清楚地认识到在画面的构图、人物的造型，包括某些部分的设色，在很大程度上都包含有很浓的“古典味”，但对不同人物内心世界的刻画，以及对不同身份的人物所反映出来的动态特征和神情气质，安格尔则是用他的智慧去洞察捕捉。从1832年他为法国巴黎《舆论报》的创办人贝尔登先生画的被欧洲肖像画史上称之为杰作的肖像中，就可以看出作为新古典主义大师的安格尔的“新古典”的风貌，用软毛笔轻轻勾画出贝尔登银灰色弯卷的头发，头发处理得自然得体，与人物头部构成了一个有性格的整体。对人物脸部的刻画在颜色的衔接上既严谨又饱满，并且也十分注意用小笔整体地把握结构，通过这种技术的表现深化人物的性格。对于手的描绘亦与众不同，注意手与人的性格和职业的统一性，手并没有明显的明暗，但画得厚实和富有魅力。画家在使用白颜料上非常谨慎，即使是人物身上最亮的部分，白色的含量也都用得很少，使画面上人物的肤色、质感和圆润的形体得以充分地表现。安格尔在谈到绘画艺术时曾说过，有的画家在自己的画上轻率地使用过量的白颜色，白颜料应当省下来用在描绘使画面产生强烈印象的光的效果上面。威尼斯画派大师提香认为，在活的人的肉体上是见不到白色的，所有的白色都是相对的。这种理论影响着安格尔，在安格尔的《杜沃赛太太》、《布霍格丽叶夫人肖像》以及《贝尔登先生》等油画肖像中，我们可以看到在肖像中有一块白色，这块白色可以使古典的画面提神，造成一个“亮点”，通过白色与其他颜色在明度、色性和纯度上进行对比，丰富色彩的层次和表现力，还可以通过这一块白色去控制可能滥用在人物肤色上的白颜料。安格尔的油画在使用白色上十分讲究，这也与古典派注重光源，认为“一幅画的光应该投射和集中在画的全局中最强烈的地方”有关系，光

源集中的地方是局部。在那里才使用白颜料。

安格尔虽然将古希腊到文艺复兴的艺术精华传承下来，但他还是在创新古典。他的作品重视素描。特别是在描绘贵族女性上不显露笔痕，画面工整细致，繁而不乱，细而不弱，虽艳不俗，有装饰性的色彩效果，很有些像中国画中的工笔重彩，表现贵妇人丰润柔美、肤如凝脂的色感，衬之以华丽的衣饰，既高贵又典雅地显示出了完美的现实生活中的女性美，在画面的处理上，凸显出人物的形象，使之光彩照人。显然，在安格尔的油画肖像中还闪耀着巴洛克绘画风格中的一些精彩的方面。在深入研究安格尔绘画技法的过程中，还了解到这位大师对绘画的材料，无论是油画还是素描的材料都是很用心的，严格地按照学院派的传统方式来准备和使用，尽可能地让材料在使用上分工细化，包括油料媒介的运用，都是非常到位，均合乎物理和化学的有关科学原理。（图3、图4、图5）

三、康斯太勃尔的写实油画技法

被美术界称为“印象派鼻祖”的英国画家康斯太勃尔是19世纪初期的绘画大师，因为印象派画家受到了康斯太勃尔艺术的影响，而康斯太勃尔的绘画理论在很多方面与印象派是完全一致的。由于彼



图3 拿破仑的加冕礼(局部) 大卫(法国) 931cm × 610cm 1805-1808年



图4 贝尔登先生 安格尔(法) 116cm × 95cm 1832年



图5 莫雪铁瓦公爵夫人肖像 安格尔(法) 110cm × 95cm 1825年

此有很多共同点, 向往的目标一致, 美术史上总是把康斯太勃尔同印象派联系起来研究。

康斯太勃尔生长在农村, 他的生活几乎融于自然之中, 故乡的树丛、村舍、田野始终是他绘画的主要内容。也由于长期生活在乡间, 对自然风景有一种偏爱, 他对自然的观察和理解本着一种坦诚的态度来面对, 他热爱自然并为自然中跳跃的光线和变幻的色彩所感动, 康斯太勃尔说: “自然的每天都不一样, 即使瞬间都有所不同, 那些均具有新的光和魅力。”这种对自然敏锐的观察和纯真的感受, 使他能够创作出《干草车》这样在当时法国引起极大反响的作品。《干草车》上的青绿色彩使画面生气勃勃, 给当时的法国画坛注入了一种活力, 与古典派的棕褐色相比, 源于自然的绿色让我们看到了真正的大自然。

野外写生是康斯太勃尔作画的一种主要行为。因为, 随着制造技术业的发展, 改善了颜料的制作, 金属软管装的油画颜料便于携带和保存, 为野外写生提供了便利, 画家写生描画风景成为习以为常的事。英国美术评论家贝纳·顿斯坦介绍了康斯太勃尔自制油画纸张的几道程序:

1. 选择一种厚纸。
2. 在纸上涂上一层薄薄的胶, 降低纸张吸油能力(胶厚易龟裂)。
3. 用棕红色打底, 目的在于统一画面的色调, 使写生色彩因底色起微妙变化, 还可以用油画色加一些松节油稀释, 效果更好。
4. 在一些厚纸上适当用油和石膏做底, 以增加写生画的表现力。
5. 将写生画纸裱在木板上或画布上, 便于对比和放大画面。

此外, 康斯太勃尔还用木板、帆布等做写生画的材料, 可以依据不同的景物采用相应的材料, 硬材做底的一个优点就是便于画家迅速地发挥笔法的作用, 以期达到最好的写生效果, 我们从他的许多写意风景画中能够了解到这一点。康斯太勃尔还常常在画的背面加上文字, 说明作画的时间、作画的内容和名称, 包括当时的天气等等。这给后来人们研究康斯太勃尔的写生画提供了依据。

康斯太勃尔绘画艺术的主要特征之一是对光的表现, 如《风景习作: 村舍和彩虹》、《干草车》、《威茅斯的海湾》和《布兰屈高地的小湖》等等这些作品。康斯太勃尔将物体在光的照射下呈现的各种状况描绘得淋漓尽致, 他表现光感跟风景画家在画中

提高画面的亮度不同，他是通过景物与天空的面积和造型及巧妙的明暗对比体现的。为了更为突出地表现阳光的效果，他还用白色颜料涂在树干、枝、叶上，这与印象派画家表现户外光感的技法有些相似，后来俄罗斯的油画风景中阳光下的树木的画法亦受其影响，强化光感给人以视觉的强烈刺激。康斯太勃尔的这种技法凸显对客体的某种感受，可以说这是大师对待艺术的独特性格和方式。

康斯太勃尔的很多风景画是他勤奋耕耘的成果。他的写生技法极其丰富，从他所画的大量写生画中可以看出，有的画薄而细致，有的是用现代派的快刷笔法，不重复或过于拘泥和完美化。他绝大部分的写生作品是笔饱含薄色，肯定并一气呵成地涂刷在深色画布上，按油画的传统技法由深色到浅色地进行，最后点上亮色，物体坚实部位则用貂毛笔描绘，加强最后画面的黑白反差，将其焦距调到理想的效果。如《斯多阿河上的驳船》是最能反映康斯太勃尔的写生方式的。由于画家的作画风格是以稀薄的颜色为主，那么作为媒介的调色油就要考虑它的黏稠度，一要保证色与油的覆盖力；二是颜料应相当的稠；三是调色油不混浊；四是要有一定硬度的帆布辅助画家完成这幅特有形式的写生画，使饱蘸颜料的猪鬃笔仍然能够体现其力度，因此在调色油中需加稠油和亮油。如果在材料的准备和制作上不足，就有可能直接影响画家的情绪，丧失在写生画中那种流畅而准确表达的效果。

从《威利·劳特的家》这幅纸上油画，我们可以计算出康斯太勃尔作这幅画时用了多少块色和十几种用笔来表现树林、村舍、云彩、小路及狗的动态等等。这足以证明画家过人的观察力、准确的落笔和熟练的写生技巧。

油画《跳跃的马》的画稿，画面有近二分之一的地方是泥和木质，康斯太勃尔尝试用刮刀作画，以刀代笔。我们看到了刮刀表现的泥土结构、转折、明暗和质地，以及丰富多变的地形构造的真实凸现，要做到这种视觉上的真实性，与合理大胆地运用材料和技法是分不开的。后来画家对这幅画作了一些有效的调整，将主体部分进行了裁剪，使构图呈对角线状，并提高了画面左侧的枝叶，强调了树干的受光感等等，使作品的形式更强烈。这幅画感觉不太紧张的部分是天空，云画得略有些流动感，有一种浅浅的层次，与较为硬实的地面形成对比，占据画面三分之一的天空是整幅画最亮的地方，与左上角的树林和溪流同地面形成明暗对比，看似飘柔虚

淡的云，康斯太勃尔除了使用猪鬃笔和貂毛笔之外，还采用了一些其他的工具如刮刀和抹布等，描绘云层的厚薄、浓密及明暗，使天空中的云与其他景物相比，也成为画面中非常重要的一个部分。技法和材料的综合使用，依据某些具体景物甚至反用，也同样能获得好的画面效果。（见彩图1）

四、伊维尔的“幻境”画技法浅析

我们对法国幻境画派画家克劳德·伊维尔的真正认识是从他应邀于1988年6月在鲁迅美术学院举办了油画技法材料研究班开始。从制作画布、画笔、颜料到具体作画过程的详细介绍，让中国的油画家大开眼界，受益匪浅。

幻境画派是由一群专门描绘静物、体现幻境风格的艺术家的组成的，这一画派兴起于19世纪末的美国。在当时，人们认为现实的艺术已经落伍，也很少有画家再从事现实主义题材的创作，一直到西方各国的现代艺术展馆的建立，现代前卫的东西开始引起了人们的反感，这时，写实主义的艺术才又得以以新的姿态和形式取得在世界美术中的地位，伊维尔的艺术也才可能获得巨大的成功。

所谓幻境画的最终目的，是通过画面引导人们相信作为物质的画与颜料已经消失，除了画面中的可视形象外，其他的一切已不在，人与艺术相互融入。从一般意义上说，这种画风与照相式的写实技法如出一辙。所谓艺术在这里成为一种大众意识上的幻觉图像。

幻境画技法是见不到笔触且无风格的，它体现一种理想。其真正的意义，在于人让位于物的存在，人藏而不露，藏之愈深，作品的魅力就愈大。这种幻境风格具有独特性，它的绘画技法材料也独具个人特征，这有助于画家完成这项艺术创造。

伊维尔油画艺术的背后还有其自成系统的技法和材料，在我们的分析与研究中发现，他的一整套技法无非是完善了古典油画的技法，并在此基础上反映自己多年来积累的绘画实验成果，有时非常现代的艺术形式，却可能沿用传统的材料和技法。

伊维尔使用的底材仍然是木框和亚麻布，媒介大都用生、熟的核桃油，还有一种叫“玛蒂”的树脂光油及松节油。画家除了自己用颜料粉研磨制作绘画用的材料，出色地完成一件作品的重要基础之外，还亲自设计制作媒材，这样好对他自己作品的结果有估量。因为，一件好的作品缺少良好的材料和技法是很难上层次的，换句话说，完备考究的技

法和材料是作品不可缺少的部分。伊维尔有不少自制画布、颜料和油画笔等工具，他喜爱优质的亚麻布，认为这种布能耐潮经久，讲究在亚麻布上涂一层胶做底，一般我们善于用猪鬃阔笔去刷胶，或用小型的油画刮刀一块一块地涂抹，伊维尔却是用一把木制刮刀去刮胶，而且比较注重用刀的横竖方向，防止胶在画布上分布不均匀或出现局部吸油的现象。等胶干透后，用砂纸把可能存在于布上的胶渣以及毛结去掉，并且对整块画布进行必要的整理，为后来逐层加上底色作好准备。西欧有不少油画大师喜欢用土红色打底，目的在于让亚麻布不漏光，红颜料本身还有一定的抗水性，并且还可以获得一种暖色调的效果。印象派画家喜欢在白色做底的画布上作画，因为白色容易突出色彩的鲜艳度，但也不完全局限于某一种色底。最注重技法的印象派画家德加习惯于底子上涂一层胶或者是亮油，再往上涂一层棕红色。古典绘画打的底子颜色种类较多，有棕色、灰色和赭黄色，有一些主张绘画创新的画家拒绝使用过多颜色做画底，因为过多颜色的使用在亚麻布上给人一种复古的感觉。伊维尔热衷于在画布上涂一层红铅色，干透后又往上再刷一层，被认为是非常传统的薄薄的珍珠灰色。如果说涂上土红色是为了起到保护画布和油画颜料的作用，那么，灰色的功能就在于确定画面的某种基调，有利于下一步着色的顺利展开，这种灰色可以在很大程度上调节画面的色彩，不至于让我们在视觉上把握不住色调。灰色涂完后，整个画底的制作程序就告结束，有一个良好的底子，画家作画时就有好的心情和感觉。我们初步统计了伊维尔制作绘画用的工具和材料，包括制作颜料和媒介的就有：如研磨器、木片、容器、陶锅、瓷臼等共计二十余种。

伊维尔的作画步骤紧紧相扣，从一开始起稿到作品的最终完成，始终是处在一种紧张的状态之中，因为每一个环节无法让人喘一口气，步步都必须画得深入与细致。在确定好了静物并在小稿上反复推敲后，再画素描稿。他很注重素描稿，由于画家所描绘的对象是一种近距离且清晰度十分高的东西，因此，没有详尽的物体造型与比例明暗的素描，再往下是无法深入的，画家亦不可能边画再边作大的调整，那样，必定就乱了方寸。在上色阶段，要始终注意合理地使用媒介和颜料，使颜料保持一种透明或半透明状，一开始用的媒介主要是优质松节油，往后可适度多增加一点其他的媒介，最后几乎排除媒介。在整个作画的过程中，工具材料要准备到位，

每一阶段的工作完成后，如何同下一阶段进行有机的衔接，在时间上要严格把握。每一阶段的作画进程中，要检查和评估运用技法是否达到了预期效果，使用的颜料、用笔与媒介如何在一幅画中充分表现出最大的作用，在伊维尔的油画技法中似乎都是同等重要的。既严谨又考究的材料和技法，是画家在展示其激动人心的艺术品背后不可忽视的东西。（见彩图2、彩图3）

五、佛洛伊德的现代油画技法

英国当代世界著名画家卢西恩·佛洛伊德，是一位很有天赋的艺术家，他早期的艺术属于新浪漫主义的风格。西方评论家认为佛洛伊德是画他看见的东西，是完全受画室束缚的艺术家。画家自己说过：“我的作品纯粹是自传性的，也就是关于我本人以及我周围的世界，它是记录的尝试，我画的是我自己感兴趣和关心的人，他们就在我生活和熟悉的空间里，我凭借他们创造作品。”佛洛伊德的艺术震撼力很重要的一个方面，是他创作出了令人不安的形象，这些形象源于所选择的对象是个性的人物，这些“特殊类型”的人物在佛洛伊德的画布上所呈现的生存状态与众不同，可以从另一个角度折射出艺术家的个人求学经历和生活阅历，以及他对艺术的态度。

佛洛伊德对油画材料的准备和使用，不像伊维尔那么讲究。在研究中，我们可以看出他在20世纪50年代早期的油画作品追求一种情感，如《室内》、《带白狗的女孩》、《旅馆房间》等现代人的肖像，用笔细致，不见笔痕，与现代绘画的画风有些不一致，油画是画在木板和铜板上的，显然制作的画底不宜过厚，但画底材料的质地要好。从他那时的作品来看，画风趋于细腻，使用的油画笔多用貂毛小号笔，便于画家入微地描绘事物，画家作画的技法比较传统和讲求秩序，画面也注重色调。开始作画时注意解决好明暗两极，然后再依据程序一步一步完成，防止在画面上出现过于显眼的暗部和亮部，在他有的作品中“间色”的颜色占据的比例较大，画家也偶尔安排一块明度较高的色在其中，以提亮整个画面。佛洛伊德钟情于油画颜料，他认为颜料就是人，我要让它为我工作，就像肌肉那样。后来，佛洛伊德的画风更加粗犷，材料的选择上也相应起了变化，他开始改换使用大的猪鬃笔，因为他作品的画幅亦扩大了尺寸，大笔更能运用自如地带动颜料，善于使用阔笔去概括人体的体块结构，并让色彩融于笔触的表现之中，充分地发挥其魅力，画家的这种大

笔的能力和对画种语言和技法的把握，可以说是炉火纯青了。因为，比貂毛笔要硬的猪鬃笔更适合画家去描绘人体和人物以及表现室内空间的地面和墙壁，富有力度和弹性的工具加强了画面自身的力度。佛洛伊德对材料的把握和他那精湛的绘画技巧，以及笔下描绘的内容已经构成了一个艺术的整体而不能分离。他同弗朗西斯·培根的友谊使佛洛伊德更多地了解了培根的艺术，从他这个朋友的作品那里，他又更深层地认识了油画颜料巨大的潜在表现力，特别是描画有生命活力的肉体，似乎只有油画才能最好地描绘出人物的厚重、体积、结构等。虽然，弗朗西斯·培根的作品充满着奇特的想像力，与卢西恩·佛洛伊德的画风截然不同，但佛洛伊德的油画艺术对人物内心的精神世界的刻画，大笔表现，符号化的笔触，厚堆的颜料给我们一种新的视觉感。在《红沙发上的裸体画像》这幅有代表性的作品中，画家对整个体的表现注重结构和形态语言的表达，非视觉中心的周边却用大笔横扫虚画，沙发的深红褐色有力地衬托了浅黄色的女人体，画中厚涂的人体与几乎平涂的背景环境形成对比，厚抹的颜料像镶嵌在胴体上的玉石，晶亮且有特殊的色彩语言。佛洛伊德用笔既肯定又有力，数笔描画出一束肌肉，与舒畅的色块突显出人体的浮雕感和一种生命的冲动。《画家的工作室反射》这幅画，让人联想到了久经沙场的古罗马斗士的姿态，斑驳突出的颜料和人体身上的理性化结构，造成了一种与人物性格相吻合的技法语言。画家画的一幅题为《镜中的自画像》的清晰的肖像画的背景是用碎笔和刮刀涂上的一块块灰白颜料，人物造型上更加的坚实。他笔下人物造型是很有视觉特征的工字形、环状与交叉形结合的笔触，是画家用暖色勾写出的人体与肖像关键性结构，往往也是我们在观赏时的视觉焦点，这些符号化的笔触是从画家的直觉表现开始，然后进行理智的肯定，并逐步形成自我造型的特色。这些有意义的笔触伴随着人物的特殊形象、人体的特有动态而出现，色彩的硬度在某个方面与笔法的舒畅、颜料的色性及厚薄的表现有联系。佛洛伊德的笔触应该就是他深入理解人物，让它们服从于紧缩内倾的画面结构的技术形式，有助于我们视线集中去剖析人物在空间中的状态。画家力图通过这些笔触让我们逼近形象，而不受其他因素的干扰，并且，这些个性化情绪的符号笔触，又构成了佛洛伊德的独特艺术风貌。（见彩图4~彩图6）

六、契塔奇的表现主义油画技法

出生在美国俄亥俄州的契塔奇，是长期生活在英国又具有美国文化背景的画家。他曾经想把文学与绘画艺术相结合，让观众在观赏视觉艺术图像的同时，更多地关注作品后面深层次的东西。从画家说过的他愿意再做一个德加和塞尚的话语中，我们可以看出他旺盛的创造力和极强的表现主义意识的性格，同时，还可以从他的作品中看出他受到艺术大师的技法和思想的影响。当然，契塔奇的油画艺术是表现主义的风格，作品中个人化的东西十分强烈，西方文化中的哲学、生存方式、生活空间和人的思维等，也都在他的艺术中比较全面地展示出来，他的画是前卫的，可以说不仅仅只是图像的罗列。

契塔奇的艺术是他对生活认识的集中表现，绘画的材料技法是画家去完成自己思想的载体、媒介和方式。对他的油画艺术，我们研究得还很少，试图从以下几个方面进行有意义的探析，可以比较全面地了解其作品。

(1) 构图

一件作品的构图，其实能够反映艺术家的创作观念，传统的艺术构图是按照我们所知的学院派的逻辑进行的，力求在作品中取得一种艺术的均衡，包括造型元素的分布，颜色的设置等，在视觉上体现一种协调感。而现代艺术在构图上的方式多种多样，艺术的极端个性化特点，应该说在现代绘画中是最能够全面地得以表现的，契塔奇在构图上是表现派艺术推向了另一个极端。首先，是把画面切割成几何形，把三维空间的环境拉向二维，平面的图形有利于全面等地描绘物象，但又不完全像装饰艺术中的平面构成，在平面构成的基础上加上一些绘画的其他元素，如富有动感的线条和不规则的色块，造成构图上的一种松动和随意性。在他的风景画中，各个物象彼此间显得有些孤立，形态、色彩和造型皆如此。山上的树的布置有极强的可塑性，仿佛各自为阵，还有建筑之间，山与山之间等，但画家是通过整幅画的“内在因素”，让分散的东西连成整体。画家的油画人物创作《来自伦敦》，在构图上将画面分成两块，一边是深色，另一边是浅暖色，人物和其他的东西集中在画面的暖色区域，室内物体的组合是不考虑透视的，一切服从于画家的主观意愿，服从于几何形的需要，物体在构图中既相互融合，形成“契入”形式，又有完全分离的趋向。《马耳他》这幅画的构图，完全打破了传统绘画中的一切客观美学的法则，人与物、与环境的关系是在冲突中求和谐，在不均衡中求

均衡，低矮的屋顶与人物的处理意欲反映现代表现主义与传统绘画艺术的矛盾，折射出画家的一种心态。

(2) 造型

现代表现主义是对传统造型概念的一种反叛，观念与形式是统一的。契塔奇笔下的人物造型偏向于主观化，是画家在西方工业革命所带来的巨大的竞争之下，体现人们内心扭曲在外表图形的变异。因此，画中那些人的形象与神态的背后，人们可以感觉到一种经济、文化及生存的压力，人物麻木、无奈、抑郁、神经质的表情充斥着画面，有的人物造型如《蝙蝠人》，不像《地狱叹息》中有一条清楚的线勾勒出人物的轮廓，而像中国画中的线描造型，这幅画是用色块去塑造，像水彩画中的技法，或者说像中国画的“没骨”用笔。用这种方式去造形的应该说契塔奇是西方第一人，而且，画中人物又略有变形，属于意象表现的范畴。画家也画过一些具象的人物肖像，与他平面化、简洁化的人物形象相比，稍为注重了一些形体明暗，如《玛丽安》这幅画，女人的外轮廓勾得十分清晰，结构、比例、解剖也比较准确，姿态自然安详，有一种德加式的美。但契塔奇更多的画中人物造型比例失调，在《洗澡的人》这幅画中，画家对人物造型的处理值得一提，身体有一半是浸在水中，人的头部是写实的、具象的，但用线画出的身体部分却没有将写实延续下去，而是有意地改变了真实的造型，左手看上去除了色彩与身体相一致外，其他方面是完全不协调的，比右手也粗了近一倍，具象与变形同构一个形象，一般来说很难协调，契塔奇这么尝试，却达到了“统一”的效果，有一个重要的因素，即水的作用，浸泡在水中的东西是要改变形状的，画家强化了这种感觉，让画面的表现意识适合他在那一个时期的画风，我们是可以理解的。

(3) 色彩及其他技法

契塔奇油画色彩无定法，与有的画家偏爱某种色调，便常用之，形成概念化色彩不同。在契塔奇的画作中，有几种色使用频率较高，如黑色、红色、白色和黄色，但没有形成色调，而根据画面的需要选择性地使用，特别是红颜料，几乎用的是原色，纯度极高，有一种亲和力。黑色的出现常常伴随着白颜色，造成一种明度上的对比，使画面有着醒目的视觉效应。使用这些明度对比强、纯度高的颜色的地方，则是人视觉的中心位置。契塔奇使用的一些颜色我们可以在德加的色粉画中找到感觉，让色稀

薄且具有一种扎染的效果，局部地方随意勾些线，这是他的风格特征之一。

契塔奇用色很薄，薄到像淡彩画，很多画可以见到布底。欣赏他的作品有一种轻松的感觉，对媒介的运用也把握得较好，画面没有显得干枯的地方，没有明显摆出的笔触，这是画家所追求的另一种语言，他让笔触融在色调中，让画面的其他构成要素说话。我们注意到画家善于使用大笔扫出颜色，不是往画布上去填色或堆色。用猪鬃笔勾线是他常用的技法，有的人物全部用线勾出轮廓，线条清晰有力，富有东方艺术的笔墨意趣；有的是勾出一个部分，如《丹格斯》画中的人物，用流畅的线画出轮廓，看上去像速写，但不像是用油画笔所勾出，其余的地方是用色块包围。有的作品中运用线条的主观性极强，或点描、勾拖，或加粗形成一幅画，或如游丝铁线，碎笔连接等等。但他的每幅画用线没有重复，因为契塔奇的作品是没有重复的，在不同内容与形式的图形中，他都能充分释放创造的活力。（见彩图7~彩图9）

第二节 几位中国油画家的技法

油画传入中国的历史只有一百年左右，在上世纪末和本世纪初，国内有一批青年艺术家远赴欧美等国学习西画，他们回国后以各种方式、途径开办美术教育和从事油画创作，试图创新中国的传统绘画。一直以来，我国对油画的技法还缺乏有效的研究，按潘世勋先生说的，买到什么油就用什么油，买到什么颜料就用什么颜料，不那么注重油画的技法与材料。随着中国改革开放，与西欧各国文化艺术交流的日益频繁，油画在中国的发展也是空前的。欧洲著名油画家宾卡斯和伊维尔等艺术家应邀在中国讲授油画技法，使我们对油画这么一个大画种的技法研究倍加关注了，油画家们也不断在试验和探索中积累经验。材料和技法的进步，也给我国油画的创作带来了繁荣。

一、石冲综合写实的油画技法

石冲是一位能够将鲜明的艺术观念与其精湛的绘画技法结合得十分完美的艺术家，他的作品概括起来可以分为三个阶段。先是表现两维空间，绘画的主题很明确——鱼；其次是尝试在两维平面空间中表现对象在视觉上的浮雕效果；再其次，又将精

力放在塑造平面中的泥制人体上，使之产生一种雕塑感，这种形式有着独特的表现意识和最强烈的视觉刺激。后来，画家在所描绘的“真实”的人体上进行添加，悬挂些废弃物，暗喻人与社会、自然物与某些精神的关系。石冲这个时期的作品与中国美术的对外开放的程度，东西方文化艺术沟通与交流的日益频繁，对中国艺术家在艺术的形式和语言技法包括材料上的影响和提高，都有着密切的联系，可以说观念制约着画家，画家掌握绘画材料，并对其悉心应手地运用，又能将观念上的东西准确地表现出来。我想，这也就是我们现在讲究材料的原因所在。以鱼为题材的绘画内容一段时间成为石冲艺术的主题，他开始为此寻找表述题材的技法方式，因为，画鱼不是什么新奇的东西，好的作品，往往是技法、材料、观念的合成体。于是，石冲选用了混合材料作为艺术品的载体，他的《有背景的鱼》这幅油画，是用一种带黄褐色毛质柔软的纸粘贴在深暖色木板上，纸也裁剪成不同规格的方块状进行拼贴，在纸的周边用刀具进行了处理，画家还有意让纸产生一种掌纹状的皱凸效果，给人的感觉既远古沧桑又具有现代感。作为画面中心的鱼，是与外边纸的构成融为一体的，而鱼的整体造型，是以一尾真的鱼拓印在一种类似底板的纸上，然后，再把它贴在画中，尽管画面色调呈暖色，而且色彩比较单一，但给人的感觉却是浑然的整体，主要刻画的对象纹理清晰且真实感强，在有些地方，可见画家用笔细描过。混合材料完成的油画，确有很强的材质感，让人产生一种回归自然追根溯源的心理。石冲的《井与鱼》是在形式中探讨某种现代的表现理念，含有一种寓意，在技法上却是完全写实的。在亚麻布上打好底，涂出色的基调，然后再深入描绘，从作品中可以看出画面中没做任何肌理，颜料也涂得较厚，描绘的各种自然形成的裂痕，脱落的斑块都非常具体。画面中有的地方画家是使用了很小的软毛笔，他用的笔型反差较大。特别是画鱼的那一部分，有脱离画面的真实感觉，四周的深色如用刮刀表现其本质的坚硬，与中间的一小块亮纸形成明度对比，衬托画面中间的主体形象。从石冲的两幅作品中可以看出有较强的平面感。另外，画家的写实功底也表现得很全面。《鱼的内部结构》是他冲破平面造成画面的浮雕效果的代表作，光影技法在画中表现得更丰富和真实，让人生发一种触摸欲。

应该说石冲的油画作品不是通过制作肌理和偶然效果达到艺术目的的，而是通过其自身的实力和

独特的艺术理念来感受艺术的。他创作的《行走的人》系列，是他艺术走向高峰的一个标志。他塑造对象的“真实性”耐人寻味，是一个泥制的人体，约有真人大，而又似泥做的坯子，残缺不完整地像一尊雕像，形象的来源无任何原型参照，给人的感觉如同现代的兵马俑，或者说是画家用自己的绘画技法和语言讲述他对生存、历史、社会和艺术的观点。这两幅画中都出现有鱼，并且有明显的三维空间的立体感以及泥塑的质感。还有一幅《综合景观》是将完整的形象破坏后又组合在一起，这些泥制翻模出的人体的各个部分不规则地堆积，似乎给人一种莫名的灾难感。当代艺术在逐渐地解构传统，显然，看得出作品受西方现代艺术的影响至深，画面中央的劳动服及上面的一些工业零配件、生活用品使我们联想到了生存空间和人与社会在工业技术进步的当今之间某种难以言喻的关系。石冲在表现有相当难度的画面内容中，运用的技法仍然是很传统的。在当时国内美术界不太注重纯化画种语言的时候，他却很看重这方面。石冲的油画对技法是十分的讲究，打得厚实的底子上几乎见不到笔触，即使在背景上隐约见到几笔，也是十分的隐蔽。古典绘画很注重通过色的衔接和对媒介的运用来处理造型上体块面的过渡，他使用的颜料较薄，便于深入地刻画和反复地调整画面，对白色颜料的运用画家也注意节制，一幅画中的明暗层次、体面结构非常清楚。在分析他的有些作品时还可以看出另外打了灯光，来强化整个作品的光源感和体积感。画家安排的灯光也有冷暖之分，依据画面所表现的东西而定，造成不同的色彩效果。石冲画的一幅人体画《欣慰中的年轻人》很有些想法，与一般人体画不一样的是体现一种理念，石冲的这幅人体自身的色彩有一种非真实性，而人体双手拎着的一只见血见肉的鸟倒显得真实，其中是否存在形式语言的置换，经过某种生命现象去解释什么道理，幽默诙谐的比照亦揭示一种深刻的艺术问题，将写实艺术与现代思维相融合创造出全新的艺术样式。画面的背景处理成古典派的深色，画家一开始就拉开了浅色人体与深色背景的明度对比，用大笔饱蘸油彩均匀地涂出背景，整体而不僵滞，塑造的主体用色细腻入微，很有些学院的经典模式，清楚的人体边缘轮廓加强了造型上的力度，冷色调的人体与暖色的禽鸟在面积和色性上拉开了空间，突出了视觉焦点，显然这件作品已经不是一般层面上的人体画了。石冲在《舞台》这幅画中，在人体上描绘了某些附加物，人体在这里

仿佛不是主体，而我们更加关注的是约束人的或者说画家有意要反映自我观念的那些东西，这也说明外界对人的困惑与桎梏通过图形方式来表现更能让人直观地感受出来。后来，画家的绘画主题又回到了人与鱼上，但在技法上却有了更多的抒写性，用笔自由、随意，画面有的地方还用过刮刀，以前他是很少用刀的，还能透过多变的笔触与表层颜料见到底色，画家对语言的表述开始追求丰富和豪放的效果。（见彩图10~彩图12）

二、段正渠的乡土油画技法

青年油画家段正渠的作品，无论是作品的构图，还是设色，或是独特的笔法，都具有浓郁的乡土气息。黑色是画家常用和偏爱的一种色，许多画家笔下运用这种黑色都十分谨慎，但黑色在中国画中却是画面占主导的一块色，在这块色上可以施加任何高纯度的颜色，而这种色的变化又能产生一种笔情墨趣的韵味，黑色有着某种民族的象征性。但在亚麻布上，用油性颜料在彩色之中渲染黑色，使画中之色符合陕西黄土地上的那带有神秘感的地域文化，符合那儿浓浓的风土人情，这是画家对那一片土地的深深的情结，也是画家找到的一种最恰当的语言和技法。

段正渠有着明显个人绘画风格的油画，与他的油画技法有关联。在学府受到科班系统训练的他，对油画的材料十分讲究，规范化的内框，上好的亚麻布，做好的底子，这些都是画家兑现自我构想的艺术目标的基本条件。在分析研究段正渠的系列油画作品时，可以看出在构图上不像有些创作十分注意选择角度或透视什么的，他似乎不在乎这些，画面给人的感觉就是平实无华。我们驻足审视他的作品，很容易被带入其中，亦成为画面中的一份子。因为，段正渠油画作品的构图可以说是我们乡村生活中的一个部分，稍跨一步便能进入。他笔下的陕北农民着实画得很土，对人物的造型有些似取自于民间的艺术形象，略改变了比例结构，在结构上能概括的就不使之繁琐，不去着意刻画，一切来得自然大气、不做作，而且也很整体，勾线在段正渠早期的油画技法语言中是很典型的。如《红崖圪岔山曲》这幅画中，所有人物均由黑粗线勾出，用黑线勾出的人物与画面的黑色调是一致的、统一的，又正是这黑色加强了画面的凝重感，更重要的是黑色的线使人物环境显得更为淳朴与和谐，散发着地道的生活气息。油画《亲嘴》与《二更半》中强壮有

力的线，使人之情显露得更直率。构成段正渠艺术风格比较明显特征的是他的笔法，油画家所要表达的方式与笔触，服从于自自然然的画面形式，是画家情绪上流露出的一种可视的状态，笔法有拖、扫、皴、擦、勾、点、挑等，他早些时候的笔法显得有些拘泥，后来随着画家艺术风格进一步的成熟，追求也有所不同，用笔也相应的粗犷一些。《风景》系列中的用笔让人体验到一种荒蛮和野性，陕西的窑洞与黄土高原的神秘莫测在变幻、在涌动，短粗强悍之笔更显得让人寻味。《好雪》和《东方红》画中的用笔打破黑暗发出呐喊，这时的笔法已经是十分随意了，直接表现出画家的感受。刮刀与画笔并用，用色稀薄的背景与人物深重冷峻的笔触形成对比，笔触意味着画家在加强油画的语言表达。而对《黄河鲤鱼》系列油画，我们的视觉只可能聚焦在憨厚朴实的黄河岸边那些人身上，画面中人物的五官表情已经不重要了，人的生理外形和结构特点已经融入到黄色的背景之中，双手捉住鲤鱼的人，既是画面中的视觉形象，更像是黄河的一部分，或者说是与天地合一的生灵。画中的笔触更加显得洒脱而含蓄，不像他早期的笔触能见其方块形状。笔触在这里不仅仅是一个技术问题，是在表述一个艺术现象和文化趣味。有一段时间，段正渠还画过可与其陕北黄河堪称为姐妹篇的题材，称之为《英雄远去》，人们对他的这组系列油画给予的关注不够，可以看出，这是画家理想中象征性概念的标志，壮阔的空间，拉得很高的地平线挤压着天宇，画家将地面进行纵横斜向的切分，把大地几何化、抽象化，我们在这幅画面前，很难理解英雄为何物，这里技法语言十分丰富，薄涂厚抹、点擦刮扫，或者是通过媒介造成虚幻的笔调，深远的空间，精神价值的内涵超过图形技术的形式表达。

在前面，我们曾谈到段正渠善于用团团黑色传递自我内心对黄土地的深层感知，色彩作为一种语言，或者说也是一门技术，它是油画生命的一个重要方面。黑色已经构成了段正渠的艺术风貌，伴随黑色周围的其他色彩，无论是红色还是黄色或其他颜色，都只是辅色和衬托色，画家的色彩世界是丰厚沉重的。我们在段正渠的油画作品中，见得较多的另一些色是红色、褐色和白色，段正渠在上个世纪80年代末和90年代初期的油画，总会在黑色中显露些红色，那是黄土脊梁上红色的余晖，它让黑色有了活力。窑洞里身穿红衣的陕北女人，黄烛闪耀下红色的矮桌等，让红色发挥到极致的《东方