

第七章 绘画

第一节 概述

一、定义

绘画是一种在二维的平面上以手工方式临摹自然的艺术，是一个捕捉、记录及表现不同创意目的的形式，

是用笔、板刷、刀、墨、颜料等工具材料，在纸、纺织物、木板、墙壁等平面（二度空间）上塑造形象的艺术

形式，性质可以是自然及具像派的，如静物画或风景画、影像绘画、抽象画；有叙事性质的、象征主义、情感

的或政治性质的。

是用笔、板刷、刀、墨、颜料等工具材料，在纸、纺织物、木板、墙壁等平面（二度空间）上塑造形象的

艺术形式。

史前绘画：

已知最古老的绘画位于法国肖维岩洞，部分历史学家认为它可以追溯至 32000 年前。那些画经由红赭石和

黑色颜料作雕刻及绘画，主题有马、犀牛、狮子、水牛、或是打猎归来的人类。石洞壁画在世界各地均十分常

见，例如法国、西班牙、葡萄牙、澳大利亚及印度等。这些绘画的发现对其存在目的引起了众多不同的猜测，

有些假设指出那些绘画是当时的人认为绘画可以捕捉动物的灵魂，令他们狩猎更为顺利；一些假设则认为那是

泛灵论的一种现象，表达他们对自然的尊敬；亦有另一假设指人类与生俱来已有自我表达的需要，而那些绘画

正是其结果；此外亦有那是作为应用资讯的传播的观点。

绘画史概论：

中国绘画的历史最早可追溯到原始社会新石器时代的彩陶纹饰和岩画，原始绘画技巧虽幼稚，但已掌握了

初步的造型能力，对动物、植物等动静形态亦能抓住主要特征，用以表达先民的信仰、愿望以及对于生活的美化装饰。

先秦绘画已在一些古籍中有了记载，如周代宫、明堂、庙祠中的历史人物、战国漆器、青铜器纹饰，楚国出土帛画等，都已达到较高的水平。

秦汉王朝是中国早期历史建立的中央集权制大国，疆域辽阔，国势强盛，丝绸之路沟通着中外艺术交流，

绘画艺术空前发展与繁荣。尤其是汉代盛行厚葬之风，其墓室壁画、画像砖、画像石，以及随葬帛画，生动塑

造了现实、历史、神话人物形象，具有动态性、情节性，在反映现实生活方面取得了重大成就。其画风往往气

魄宏大，笔势流动，既有粗犷豪放，又有细密瑰丽，内容丰富博杂，形式多姿多彩。

魏晋南北朝时期，战争频仍，民生疾苦，但是绘画仍取得了较大的发展，苦难给佛教提供了传播的土壤，

佛教美术勃然兴起。如新疆克孜尔石窟，甘肃麦积山石窟，敦煌莫高窟都保存了大量该时期壁画，艺术造诣极

高。由于上层社会对绘事的爱好和参与，除了工匠，还涌现出一批有文化教养的上流社会知名画家，如顾恺之

等。这一时期玄学流行，文人崇尚飘逸通脱，画史画论等著作开始出现，山水画、花鸟画开始萌芽，这个时期

的绘画注重精神状态的刻画及气质的表现，以文学为题材的绘画日趋流行。

隋唐时国家统一，社会相对稳定，经济比较繁荣，对外交流活跃，给绘画艺术注入了新的机运，在人物画

方面虽然佛教壁画中西域画风仍在流行，但吴道子、周昉等人具有鲜明中原画风的作品占了绝对优势，民族风

格日益成熟，展子虔、李思训、王维、张躁等人的山水画、花鸟画工整富丽，取得了较高的成就。

五代两宋之后，中国绘画艺术进一步成熟完备，出现了一个鼎盛时期，朝廷设置画院，扩充机构编制，延

揽人才，并授以职衔，宫廷绘画盛极一时，文人学士亦把绘画视作雅事并提出了鲜明的审美标准，故画家辈出，

佳作纷呈，而且在理论上和创作上亦形成了一套独立的体系，其内容、形式、技法都出现了丰富精彩、多头发

展的繁荣局面。

在中国，绘画的真实性在 12 世纪宋朝时已发展到高峰，尤以郭熙的早春图为写实主义的巅峰，以后就开始

转向主观情趣的抒发，自王维被盛赞诗中有画，画中有诗后，文人画悠久的传统便延续至今。又自北宋后，中

国绘画渐趋注重笔墨情趣的形式主义，举例而言文徵明的画即意不在山水的描绘，而是藉由山水来堆砌各种运

笔的手法。到 15 世纪的明朝末年，清朝初期时，画家已经开始向表现自我方向转化，不注重客观世界的描绘，

而是八大山人、扬州八怪、任伯年、吴昌硕等都有很强的自我风格，而不再计较再现自然的真实性。

绘画发展至元、明、清，文人画获得了突出的发展。在题材上，山水画、花鸟画占据了绝对的地位。文人

画强调抒发主观情绪，“不求形似”、“无求于世”，不趋附大众审美要求，借绘画以示高雅，表现闲情逸趣，

倡导“师造化”、“法心源”，强调人品画品的统一，并且注重将笔墨情趣与诗、书、印有机融为一体，形成

了独特的绘画样式，涌现了众多的杰出画家、画派，以及难以数计的优秀作品。

7071

中国绘画是中国文化的重要组成部分，根植于民族文化土壤之中。它不单纯拘泥于外表形似，更强调神似。

它以毛笔、水墨、宣纸为特殊材料，建构了独特的透视理论，大胆而自由地打破时空限制，具有高度的概括力

与想象力，这种出色的技巧与手段，不仅使中国传统绘画独具艺术魄力，而且日益为世界现代艺术所借鉴吸收。

二、绘画的种类

中国绘画

绘画按工具材料和技法的不同，以及文化背景的不同，分为中国画、油画、 版画、 水彩画、水粉画等

主要画种。按技法的工细与粗放，分为工笔画和写意画。版画又根据版材的不同，分为木版画、 铜版画、 纸

版画、 石版画、 丝网版画等；版画还依制版方法和印色技法分类，常见的有腐蚀版画 、油印木刻、水印木

刻 、黑白版画 、套色版画等。

以上画种，又依描绘对象的不同，分为人物画、风景画 、静物画等。人物画又依据描绘题材内容的不同，

分为肖像画、历史画、宗教画、军事画、人体画等。

中、外油画

油画是以用快干性的植物油（亚麻仁油、罂粟油、核桃油等）调和颜料，在画布亚麻布，纸板或木板上进

行制作的一个画种。作画时使用的稀释剂为挥发性的松节油和干性的亚麻仁油等。画面所附着的颜料有较强的

硬度，当画面干燥后，能长期保持光泽。凭借颜料的遮盖力和透明性能较充分地表现描绘对象，色彩丰富，立

体质感强。油画是西画主要画种之一。

三、绘画技巧的分类

中国绘画，分工笔画和写意画两科，这是两种不同的表现形式，工笔画用笔工整细致，敷色层层渲染，细

节明彻入微，要用极细腻的笔触，描绘物象。写意画用简练、豪放、洒落的笔墨，描绘物象的形神，抒发作者

的感情。写意画在表现对象上是运用概括、夸张的手法，丰富的联想，用笔虽简，但意境深远，具有一定的表

现力。它要有高度概括能力，要有以少胜多的含蓄意境，落笔要准确，运笔熟练，能得心应手，意到笔随。从

唐代起就有这两种绘画风格。有的介于两者之间，兼工带写，如在一幅画中，松行用写意手法，楼阁用工笔，

使两者结合起来，发挥用笔、用墨、用色的技巧。按世界性文化艺术进程，中国绘画广义地包涵传统中国画和

当代水墨画两大画种，既狭义地相互独立，也有广义地与西方美术融合融汇，其主要表现为艺术构思和图画寓

意的显著不同。

工笔画

工笔画是以精谨细腻的笔法描绘景物的中国画表现方式。工笔画须画在经过胶矾加工过的绢或宣纸上。工

笔画一般先要画好稿本，一幅完整的稿本需要反复地修改才能定稿，然后复上有胶矾的宣纸或绢，先用狼毫小

笔勾勒，然后随类敷色，层层渲染，从而取得形神兼备的艺术效果。唐代花鸟画杰出代表边鸾能画出禽鸟活跃

之态、花卉芳艳之色。作《牡丹图》，光色艳发，妙穷毫厘。仔细观赏并可确信所画的是中午的牡丹，原来画面

中的猫眼有“竖线”可见。又如五代画家黄筌写花卉翎毛因工细逼真，呼之欲出，而被苍鹰视为真物而袭之，

此见于《圣朝名画评》：“广政中昶命筌与其子居农于八卦殿画四时山水及诸禽鸟花卉等，至为精备。其年冬

昶将出猎，因按鹰犬，其间一鹰，奋举臂者不能制，遂纵之，直入殿搏其所画翎羽。”

工笔画在唐代已盛行起来。所以能取得卓越的艺术成就的原因，一方面绘画技法日臻成熟，另一方面也取决于绘画的材料改进。初唐时期因绢料的改善而对工笔画的发展起到了一定的推动作用，据米芾的《画史》所载：“古画至唐初皆生绢，至吴生、周、韩幹，后来皆以热汤半熟，入粉捶如银板，故作人物，精彩入笔。”中国的工笔画历史悠久，从战国到两宋，工笔画的创作从幼稚走向了成熟。工笔画使用“尽其精微”的手段，通过“取神得形，以线立形，以形达意”获取神态与形体的完美统一。在工笔画中，无论

是人物画，还是花鸟画，都是力求于形似，“形”在工笔画中占有重要的地位。与水墨写意画不同，工笔画更多地关注“细节”，注重写实，唐代周昉的《簪花仕女图》、《挥扇仕女图》，张萱的《捣练图》、《虢国夫人游春图》描绘的都是现实生活，这些作品不仅具有很强的描写性，而且富有诗意。明末以后，随着西洋绘画技法传入中国，中西绘画开始相互借鉴，从而使工笔画的创作在造型更加准确的同时，保持了线条的自然流动和内容的诗情画意



写意画

写意画是用简练的笔法描绘景物。写意画多画在生宣上，纵笔挥洒，墨彩飞扬，较工笔画更能体现所描绘

景物的神韵，也更能直接地抒发作者的感情。写意画又分小写意与大写意。写意画是融诗、书画、印为一体的

艺术形式。扬州八怪之一的李鱣，喜在画上作题跋，长长短短，错落有致，使画面更加充实，也使气韵更加酣

畅。“画不足而题足之，画无声而诗声之，互相为用”（葛金《爱日吟庐书画录》），既反映了绘画的实际，也

体现了写意画的基本特点。近代吴昌硕、齐白石也是兼此四绝的艺术大家。写意画是在长期的艺术实践中逐步

形成的，其中文人参与绘画，对写意画的形成和发展起了积极的作用。相传唐代王维因其诗、画俱佳，故后人

称他的画为画中有诗，诗中有画，他一变勾斫之法，创造了水墨淡、笔意清润的破墨山水。

董其昌尊他为“文

人画”之祖。五代徐熙先用墨色写花的枝叶蕊萼，然后略施淡彩，开创了徐体“落墨法”。之后宋代文同兴“四

君子”画风；明代林良开“院体”写意之新格，沈周善用浓墨浅色，陈白阳重写实的水墨淡彩，徐青藤更是奇

肆狂放求生韵。经过长期的艺术实践，写意画代已进入全盛时期。经石涛、李鱓、吴昌硕、齐白石等发扬光大，

如今写意画已是影响最大、流传最广的画法。写意画主张神似，董其昌有论：“画山水唯写意水墨最妙。何也？

形质毕肖，则无气韵；彩色异具，则无笔法。”明代徐渭题画诗也谈到：“不求形似求生韵，根据皆吾五指裁。”

写意画注重用墨。如徐渭画墨牡丹，一反勾染烘托的表现手法，以泼墨法写之。元代吴镇论画有云：“墨戏之

作，盖士大夫词翰之余，适一时之兴趣，与夫评画者流，大有寥廓。尝观陈简斋墨梅诗云：

“意足不求颜色似，

前身相马九方皋。此真知画者也。”

第二节 水墨画鉴赏



一、定义

水墨画：是绘画的一种形式，更多时候，水墨画被视为中国传统绘画，也就是国画的代表。基本的水墨画，仅有水与墨，黑与白色，但进阶的水墨画，也有工笔花鸟画，色彩缤纷。后者有时也称为彩墨画。在中国画中，以中国画特有的材料之一，墨为主要原料加以清水的多少引为浓墨、淡墨、干墨、湿墨、焦墨等，画出不同浓淡（黑、白、灰）层次。相传始于唐代，成于五代，盛于宋元，明清及近代以来续有发展。以笔法为主导，充分发挥墨法的功能。

长期以来水墨画在中国绘画史上占有重要地位。水墨画是中国画的一个分支结构，是组成中国画体系的元素之一。

二、艺术特征

水墨画是中国特色较强的一种绘画艺术形式，借助具有本民族特色的绘画工具和材料（毛笔、宣纸和墨），表现具有意象和意境的绘画。其特征主要有两个方面，一是从工具材料上来说，

水墨画具有水乳交融，酣畅淋漓的艺术效果。具体地说就是将水、墨和宣纸的属性特征完美地体现出来，如水

墨相调，出现干湿浓淡的层次；再有水墨和宣纸相融，产生潏湿渗透的特殊效果。二是水墨画表现特征，由于

水墨和宣纸的交融渗透，善于表现似像非像的物象特征，即意象。这种意象效果能使人产生丰富的遐想，符合

中国绘画注重意境的审美理想。

三、作画技法

技法概述

用墨要整体，一般讲，“浓泼淡”较融合，而“淡泼浓”由于生宣纸有先入为主的特性，尤其是浓墨八成

干时再用淡墨或清水去泼，这样，先画的就比较清晰。当我们熟悉了这种方法之后，可以有意识地利用其效果。

画一幅画要有整体设计，墨色要注意黑、白、灰的安排。黑，就是浓墨，灰是淡墨，白是白纸，是空间。人群

中的留白和白纸空间要呼应好。还有一点切不可忘记，线的疏密变化也会造成灰的效果，线面搭配要合理。尤

其画面人物众多时，更不要在局部过多地找小变化，要在一组一组中找大的对比。

积墨

积墨为了使画面厚重，一次用墨不够分量，可反复加强。积墨积在什么地方好呢？这是很重要的。我们在

结构素描中讲过，光影素描浓缩于粗线之中，这种浓缩的光影，是积墨最好的方法，但不可一律乱加，尤其结

构凸起的地方不能积墨。画一个单人时，尽量少用积墨，必要时，应积在前后物体形成空间的地方。画面人物

众多时，墨应积在人与人形成的空隙中，大面积积墨要有形状，或方形，或三角形，不可太规则。

积墨时，不可太平均，画面上要保持几块第一遍水墨原始痕迹，或者说是在凹进去的地方积墨方显厚重。

只有通过反复实践，才能掌握好这一技法的应用

淡墨

淡墨以透明、干净为主，要保持笔与笔之间形成的水印。淡墨要与浓墨呼应、对比、相互依托，同时保持

它自有特色。

用淡墨最好是用研的墨，而不能用墨汁，否则没有笔痕的力度。淡墨是墨韵的主要成分，水太少画面会干

燥，水太多又会烂掉，要做到淡墨润而不烂，同时还要和空白、白纸、浓墨的对接、呼应，方可造成黑、白、

灰和谐的整体。有时单独用淡墨营造阴雨、雾气、冰雪的气氛，更能发挥它的特长，妙不可言。

淡墨里最忌混进红色，尤其脏水，不能作为淡墨用水。在淡墨上积墨，只能一遍比一遍更重才好；否则淡

墨上置淡墨或置上淡颜色都会破坏它的性能，易发闷、显脏，失去透明感。

四、董源的山水画技法

（一）皴法

在山水画史上，凡有巨变，多由皴法所致。皴法是一种用笔墨的方法，专用于描绘山、石的脉络和质感，

也以此表现近树主干的皮纹和质地。盛唐王维“始用渲淡，一变钩斫之法”。唐代山水自此开始，出现皴法。

这些山水画家主要集中在关陕一带，他们的山石线条以方硬工稳为主，完全取决于对当地地貌的感受。这在传

为唐代的山水卷轴画和墓室壁画中的配景可略见一斑。北方的山水画风一直吹拂到五代南唐，因此，南唐翰林

图画院的山水画风与北方没有太大的差异。董源由于掌理皇家林苑，对江南的土质丘陵有着切身的审美感受。

他用松散舒展的线条铺展了江南丘陵绵延不断的起伏之态，反映了土质山疏松平缓的地貌特征，意向平和沉静。

因这种线条随意性极强，长短参差不齐，轻松自然，犹如披麻（散开的植物麻），故以此名。披麻皴长短参差不

齐，长者即长披麻，短者为短披麻。董源在皴法上的创新不知启迪了后世多少江南的山水画家。

（二）造型

董源的山石造型不作峭拔险峰，多作平峦缓坡。坡上高木成林，坡下溪流成河，渔者、渡客等星星点点，

饶有生机。远景的山峦顶上聚集着成片的矾头，即垒叠的巨石，形同矾石的结晶体，一簇簇的苦点区分出各个

矾头的外形，平列展开于画面上。

（三）构图

以平视为主，略带俯视，景深较大，多取横向的全景式布局。现存与董源画风相关的古画多属长卷。

（四）植被

董源笔下的植被是构成其密体山水的基本要素，得自江南实地实景。北方由于气候干燥和山脉多石，浮土

上的林木与裸露的岩石形成鲜明的对比，而江南空气湿润、雨量充沛，草木极易覆盖在以土质为主的群山之表。

（五）意境

董源的山水画意境注重乡野间的生活气息，饶有情趣，与李思训讲求展示道家仙境的山水画迥然不同。有

两类，“水墨类王维，着色如李思训”（郭若虚《图画见闻志》），可见他既能作水墨意笔，又长于青绿山水。今在传为董源的画迹中可略见他的小青绿手法，如

《龙宿郊民图》轴。董源才艺广博，还兼工人物、龙水、牛虎等画科，当时有不少权贵之家请董源绘龙水屏风，享誉颇久。可惜他在这些画科方面的造诣已无画迹可寻，我们只能把焦点聚集在董源的江南水墨山水画上。



五、鉴赏及鉴别

如故宫收藏的“乾隆御咏西湖十景十色墨”，色彩各异，墨的形式富于变化。

一面为阴文楷书填金乾隆御咏西湖十景十色七言律诗，一面浮起诗中所咏西湖十景图画。依次为“曲院风荷”、“花港观鱼”、“苏堤春晓”、“断桥残雪”、“三潭印月”、“双峰插云”、“柳浪闻莺”、“南屏晚钟”等。画面的构图，以极简练的手法刻画出方题的基本特征，艺术地再现了杭州西湖的美丽景色，形象地反映出 200 多年前，西湖十景的历史面貌，是较好的鉴赏墨。此套墨为色墨，是绘画用的颜料，有红、黄、

青、绿、蓝、棕、白等色，多为天然色料配制，色彩纯净艳丽，不易褪色。虽早期色墨不多见，但从唐、宋的

绘画中，可以看到颜料的精美与华丽。唐人《金碧山水图》，画面以青、绿色彩为主，间施以金描绘出秀丽苍翠

的山川，巍峨宏伟的殿阁，展现出辉煌壮丽的自然图景，突出了色彩的美丽。五代著名画家顾闳中创作的《韩

熙载夜宴图》，画面前后分作 5 段，用浓笔生彩的艺术手法，把南唐宰相韩熙载的夜生活，刻画得惟妙惟肖。宋

徽宗赵佶的《听琴图》，色彩柔和艳丽，人物传神，更显出色彩的美妙。这些在纸、绢上的色彩，已历经了八九

百年，乃至上千年历史沧桑，仍然保持着夺目的光彩，充分显示了这些彩色墨制造精良，是古代鉴赏的佳品。

鉴别文物真伪，是文物科研及陈列研究的前提，无鉴别真伪就谈不到鉴定。所以鉴别、鉴定是文物工作者

首先需要解决的。我们鉴别鉴定的目的是为人们提供研究真实可靠实物的参考凭证。要求多看实物、多记实物，

通过实物与文献资料相互印证，看后加以思考，善于比较分析，善于发现问题，多看实物可以对某一名家名作

的墨质、题识、图案、墨品、风度认识深刻熟悉。加上不断充实自己的学识，多学文献资料，并学会区分歙县

与休宁各派的墨品及风度的特点，通过对墨品的了解，即使在没有年款的情况也可以鉴定出是哪些名家墨品。

如：康熙三十五年所制“耕织图”墨品，乾隆三十年所制“棉花图”墨品无论仿造、改制，我们都可以断定康

熙三十五年以前没有“耕织图”墨品，乾三十年以前没“棉花图”墨品，以后仿造可能就是旧模新作比较容易

鉴别真伪。还有清代名家墨品分等级、价格也可以参考。

另外，避讳对墨也有影响，封建社会有国讳与家讳之说。国讳是避皇帝与孔子的名；家讳是避自己祖先的

名字。避讳的方法是，在书写时候凡遇到应避的名讳，或缺笔或易字，说念之时改原音。“避讳”对于文物鉴

别有一定影响。如“避讳”对于明清两代墨的鉴别尤为重要。明代还可以，在明清两代制墨中品名，斋名常用

“玄”字，“玄元灵气”、“九玄三极”等。到了清代康熙皇帝名玄烨，因而“玄”字避讳，或改写元，或缺

写一笔，明清两代凡有“玄”字的墨如不是仿造即是假品，或者是康熙以前的作品。如“玄”改写“元”或缺

一笔当是康熙以后的作品。由于“玄”字墨品给明代墨带来多少厄运，明代的“玄”字墨到了康熙以后，均挖

去“玄”字或将墨毁坏，其损失不可估计。由于明清两代书画受各流派的影响，其风格有所不同；因书画风格

不同，其墨模雕刻技巧、手法，也有时代的区分。明代的书法多遒劲，雕刻手法为了表达遒劲，刀法则需要深

厚，才能显示字体雄健。清代书法多秀润，雕刻手法必须掌握精秀润细的刀法，才能表达秀丽清雅。绘画与书

法完全一致，因之明清两代雕刻墨模的技巧，以明清两代书画不同风格，而形成两大流派：

明代墨模，其刀法

多深厚有力；清代墨模，其刀法多柔妍精细。其所以不同，实因书法绘画风格不同所致。这样对鉴别明清两代

名墨，就可掌握内涵。

明清两代大部分为了更换墨模，不在模上刻用年款，即刻上也在侧面，更换时也不影响墨面。在墨上考证年代，只能以自制墨来解决，文人官吏嘱墨家制墨不惜墨模成本，带有纪念性的墨品，多署干

支年款，这就为我们考证年代提供了方便。另外从墨模上鉴别墨品，墨模使用年久影响墨面的清晰，凡是初版

初刻，花纹、书画、印章均特别清楚悦目；相反，墨模使用久了，墨面就显得模糊不清，可能是复制，年代则

稍晚一些，所以说墨模可以反映墨家业务大小，经营盛衰。

墨品的漆衣，是在墨布加刮摩。通过漆衣也可鉴别墨，漆衣墨凡年代较远，漆皮显得浑厚，并呈蛇皮断纹，

与古琴相似。断纹不是裂纹，有纹不裂，隐蕴在漆皮之间，又与古瓷开片相同。漆皮墨盛于万历年间，清康熙



墨少见，乾隆晚期以后漆衣墨，其光泽漂亮有余，而苍厚浑朴不足。墨

上的漆边也可作为不同时代的风尚，有助于我们对年代的鉴别。如：明

代大都从漆上下左右侧通漆边，正面背面为本色；清代多漆两面的边，两侧上下都不漆。

凡质料粗糙，几乎不是烟料，形同土块，用手敲之，声音喑哑，体轻呈灰白色，墨模粗糙，墨料不好，这些是伪品的特征。还有一种伪品，是使用一种炭晶石，一种石质材料磨成的假墨。对仿品又如何鉴别呢？

清代墨家仿明代墨，一种是只标明年款，不署墨家名款。另一种只标识某墨家仿明代某墨家，这类有仿家自己的名款，也有被仿家的名款，是为宣扬自己而不是骗人，因此有人把清代初年制的精品墨原名款挖去，再用墨蜡填平，并在墨蜡处镌刻名章、

年款、略施金色加以打磨。这种仿品不易识别。

墨的品种繁多，实用本色墨不仅数量多，形状大体相同。我们可以识别墨正反两面是否刻上文字及图案

（即墨名）。左右两侧是否有监制单位名称。也有在侧面镌刻年代的，墨的顶端刻有“超漆烟”、“漆烟”、“顶

烟”、“桐油烟”字样，表示该墨锭属油烟墨范畴；刻有“黄山松烟”、“大卷松烟”、“松烟”等字样的表

示该墨锭属松烟范畴；刻有“全烟”、“精烟”、“净烟”等字样，该墨属炭黑墨范畴。

总之，要求鉴藏者有相当的知识和经验。要大体熟悉古墨源流的发展演变史，知道古代名墨的主要产地和

著名的制墨家的姓名款，对名家墨的著名墨模式样也要有一定的了解。

另外，从质地来说，新墨和旧墨也有较明显的差别。新墨带灰色，虽浓厚不朗润，旧墨纯黑朗润，色泽纯

黑，色感厚实。新墨由于和胶往往不匀，其墨色也就显得浓淡、厚薄不匀，旧墨由于制法严谨、加上存放时间

久远，其胶自然匀实，其黑色平整，而且不粘笔毫。新墨气味有燥性，旧墨有一股自身的古朴淡远的馨香之气，

且显出一种古朴的色调。

六、近、现代名家及作品：



黄宾虹作品《青山佳处绝尘埃 立轴》

黄宾虹：

黄宾虹（1865—1955 年），中国近现代美术史上的开派巨匠，有“千古以来第一的用墨大师”之誉，徽州

府歙县人，出生于浙江金华。原名懋质，名质，字朴存、朴人、亦作朴丞、劈琴，号宾虹，别署予向、虹叟、

黄山山中人等。幼喜绘画，课余之暇，兼习篆刻。6 岁时，临摹家藏的沈庭瑞（樗崖）山水册，1887 年赴扬州，从郑珊学山水，从陈崇光（若木）学花鸟。除山水画外，由于黄宾虹在美术史上的突出贡献，在他 90 岁寿辰的时候，被国家授予“中国人民优秀的画家”荣誉称号，有“再举新安画派大旗，终成一代宗师”之誉。



张大千山水画作

张大千：

张大千（1899—1983 年），四川内江人，祖籍广东省番禺，是二十世纪中国画坛最具传奇色彩的国画大师，是一位深受爱戴的伟大艺术家，特别在艺术界更是深得敬仰和追捧。无论是绘画、书法、篆刻、诗词都无所不通，特别在山水画方面卓有成就。



吴昌硕国画精品

吴昌硕：

吴昌硕，浙江省孝丰县鄣吴村（今湖州市安吉县）人，是晚清著名画家、书法家、篆刻家，为“后海派”中的代表，是杭州西泠印社首任社长。吴昌硕与虚谷、蒲华、任伯年齐名的“清末海派四杰”。初名俊，又名俊卿，字昌硕，又署仓石、苍石，多别号，常见者有仓硕、老苍、老缶、苦铁、大聋、石尊者等。清道光二十四年（1844 年）8 月 1 日，生于浙江省孝丰县鄣吴村一个读书人家。幼时随父读书，后就学于邻村私塾



王个簃画作

王个簃：

王个簃(1897—1988 年)，名贤，字启之，江苏省海门市人。16 岁到南通求学，笃好诗文、金石、书 27 岁由诸宗元介绍，为吴昌硕入室弟子兼从学书画篆刻。曾任上海新华艺术大学、东吴大学、昌明艺术专科学校教授，上海美专教授兼国画系主任。新中国成立后，任上海画院副院长、名誉院长、中国美术家协会理事、美术家协会和书法家协会

上海分会副主席，西泠印社副社长，上海文史馆馆员等职。为全国政协三、四、五届委员。他三访日本，1985 年访问新加坡，讲学并举行画展，促进对外文化交流。

第三节 油画鉴赏

一、定义：

油画，是以用快干性的植物油（亚麻仁油、罂粟油、核桃油等）调和颜料，在画布亚麻布，纸板或木板上

进行制作的一个画种。作画时使用的稀释剂为挥发性的松节油和干性的亚麻仁油等。画面所附着的颜料有较强

的硬度，当画面干燥后，能长期保持光泽。凭借颜料的遮盖力和透明性能较充分地表现描绘对象，色彩丰富，立体质感强。油画是西洋画的主要画种之一，前身是 15 世纪以前欧洲绘画中的蛋彩画，后经尼德兰画家

扬·凡·艾克，（1385—1441 年）对绘画材料等加以改良后发扬光大。后人因扬·凡·艾克对油画艺术技巧的纵深发展做出的独特贡献，誉其为“油画之父”。近代油画多用亚麻子油调和颜料，在经过处理的布或木板上作画，因为油画颜料干后不变色，多种颜色调和不会变得肮脏，画家可以画出丰富、逼真的色彩。油画颜料不透明，覆盖力强，所以绘画时可以由深到浅，逐层覆盖，使绘画产生立体感。



油画逐渐成为西方绘画史中的主体绘画方式，现在存世的西方绘画作品主要是油画作品。随着时间的发展

油画逐渐生活化，其中最著名的就是《蒙娜丽莎》表现的一个普通妇女并广为流传。19 世纪后期，由于科技发展，许多新材料应用于油画领域，如丙烯颜料，油漆等。

色层语言：油画颜料厚堆的功能和极强的可塑性是其他画种无法比拟的，它的这

种特性使油画在观感上产生出能与人们思想情感共振的节奏与力度。在运笔的作用下，塑造不单是完成造型的任务，而且也对画面的肌理效果产生着直接的影响。伦勃朗、鲁本斯都是善于掌握和控制肌理的人，因为肌理直接传达着艺术家的心理感受，影响着作品的感染力度。所谓肌理的合理表现不仅包括肌理对对象质感的摹仿和再现，还包括对画面的总体情绪的描述与表现。在传统写实油画中，肌理很能胜任对质感的再现任务，对象的细腻和粗糙的质地感都可用相应的肌理加以模仿，但这是一种非常被动的行为，而真正谓之美的肌理是那些能表达画面的韵律及艺术家的情感的、具有高度和谐秩序的肌理。这种纹理往往超越质感的局限而将精神之气贯穿于整个画面和观赏者的内心，成为抽离于具象的色层美。从这个意义上讲，它是抽象的。但在传统油画中它反过来又附着于写实的对象上，融合于由小至大的总体氛围之



中。

二、各时期油画作品的特征

油画的发展过程经历了古典、近代、现代几个时期，不同时期的油画受着时代的艺术思想支配和技法的制约，呈现出不同的面貌。

油画发展初期的历史条件奠定了古典油画的写实倾向。

用透明的植物油调和颜料，在制作过底子的布、纸、木板等材料上塑造艺术形象的绘画。它起源并发展于

欧洲，到近代成为世界性的重要画种。产生于 15 世纪以前欧洲绘画中的蛋彩画是油画的前身。在运用蛋彩画法的同时，许多画家继续寻找更为理想的调和剂。一般认为，15 世纪初期的尼德兰画家凡·爱克兄弟是油画技法的奠基人。他们在前人尝试用油溶解颜料的基础上，用亚麻油和核桃油作为调和剂作画，致使描绘时运笔流畅，颜料在画面上干燥的时间适中，易于作画过程中多次覆盖与修改，形成丰富的色彩层次和光泽度，干透后颜料附着力强，不

易剥落和褪色。他们运用新的油画材料创作，在当时的画坛很有影响。油画技术很快在西欧其他国家传开，尤其在意大利的威尼斯得以迅速发展。

15 世纪的欧洲的文艺复兴运动中，人文主义思想出于对宗教的批判，有着关注社会现实的积极要求，许

多著名画家为逐渐摆脱单一的以基督教经典为题材的创作，开始对当时生活中的人物、风景、物品进行观察和

直接描绘，使宗教题材的作品含带明显的现实世俗因素，有的画家完全描绘现实生活的实景。

文艺复兴时代的画家继承了希腊、罗马的艺术观念，即不仅注重作品要描述某一事件或事实，还要揭示出事件或事实的前因后果，于是形成了注重构思典型情节和塑造典型形象的艺术手法。与此同时，画家还分别探索解剖学、透视学在绘画中的运用、画面明暗分布的作用等，形成了造型的科学原理。人体解剖学的运用使绘画中的人物造型有了如同真实般准确的比例、形体、结构关系；焦点透视法的建立使绘画通过构图形成幻觉的深度空间，画中的景物

与现实中定向的瞬间视觉感受相同；明暗法使画中的物象统一在一个主要光源发出的光线下，形成由近及远的清晰层次。人文主义的艺术主题与追求写实的造型观念在其他画种中之所以不能完善，是因为工具材料的限制，而油画工具材料性能正适于将二者充分体现出来。

因而，古典油画成为经长期制作的、高度写实的面貌。古典油画在整体上是油画语言等因素同时综合运用的结果，但不同国家、不同时期的艺术家在此基础上对

某一个或几个因素特别注重，形成了不同的风格。文艺复兴时代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》是这种风格的代表。同时期的尼德兰画家则清晰地刻画画中景物各个细部，景物之间是色彩的差别而非明暗的过渡。

17 世纪是欧洲古典油画迅速发展的时期，不同地区、国家的画家依据自己生活的社会背景、民族气质，在油画语言上进行了不同的深向探索，油画的种类按题材划分为历史画、宗教故事画、团体肖像、个人肖像、风景画、静物画、风俗画等。油画技法也日臻丰富，并形成了各国、各地区的学派。

从 18 世纪开始，油画艺术也同样在社会、文化、科技等多元因素的冲击下，有了翻天覆地、摧枯拉朽的变化。更多的流派、更多的思维、更丰富的创作、更深刻且影响更广的理论，争奇斗艳、百花齐放。

中国的油画最早出现在棺槨器具之中，据周礼、汉书等文献所记，二千多年前的中国已有用“油”绘画的

历史。通常的说法是 1581 年利玛窦携天主、圣母像到中国后，才开始了中国的油画，其中一幅“木美人”作品，

虽历时五百年，仍依稀可见画风的古朴厚重。

康熙年间，传教士郎世宁、潘庭章、艾启蒙等以绘画供奉内廷，从而把西方的油画技法带入了皇宫； 雍

正，乾隆年间，宫廷的包衣（满语即奴仆）受命于皇上，向传教士学习油画，但并未留下一些痕迹。到了 1840 年鸦片战争爆发，中西文化大冲撞，民间的画坊、画馆兴起，画技亦得到了改善。但此时由于画工的地位低微，文化素养也有限，使他们的作品未能进入文化的高层次，形成一个独立的新文化。

清末维新戊戌变法后，许多青年学子先后赴英国、法国、日本等国学习西洋油画，他们中有：李铁夫、冯

钢百、李毅士、李叔同（弘一法师）、林风眠、徐悲鸿、刘海粟、颜文梁、潘玉良、庞薰琑、常书鸿、吴大羽、唐一禾、陈抱一、关良、王悦之、卫天霖、许幸之、倪貽德、丁衍庸等。这些人归国后带来了西方及日本先进的教学方法及理念，如 1911 年西洋归国的周湘创办了中国第一所美术学校；1912 年刘海粟创办上海图画学院，并第一次起用人体模特写生；1919 年任教育总长的蔡元培先生倡导 开办了第一所国立美术学校——北京美术学校，（校长林风眠）；1927 年，中央大学开设艺术科（徐悲鸿任主任）；

1928 年杭州创办了第一所大学制的国立艺术院校（林风眠任院长）等。

这一时期的主要三个画派分别为：写实派（徐悲鸿）；新画派（林风眠、刘海粟）；现代派（庞薰琑）。处于 这一时期的中国正是战火纷飞的年代，没有稳定的社会环境，油画家颠沛流离。国难当头，很多油画家用绘画

作武器，反映战事，揭露暴政，如王式廓的《台儿庄大血战》，唐一禾的《胜利与和平》，司徒乔的《放下你的 鞭子》等。一些画家因战事远赴西北、西南等少数民族地区，创作出了如《负水女》（吴作人）、《哈萨克牧羊

女》（董希文）等佳作。当时的延安，画家的画风受到了《在延安文艺座谈会上的讲话》的影响，倾向文艺为“工

农兵服务”。徐悲鸿的写实主义正好与当时的时代相和，逐渐形成了中国规范化的油画。

77 在“新美术必须与人民结合”的观点的影响下，写实主义一统天下，风景、静物、人物等题材被冷落。这个时期诞生了一批革命历史画，如胡一川的《开镣》、王式廓的《参军》、罗工柳的《地道战》、董希文的《开国大典》、李宗津的《飞夺泸定桥》、艾中信的《过雪山》等。随着群众运动的展开，中国油画进入了“全盘苏化”的局面，以巴维尔·彼得罗维奇·契斯恰科夫教学体系为核心的油画教学迅速成为中国油画的单一教学体系，并培养了一批油画骨干力量。此后，一批油画家在“民族化”精神的扩展中对单一的油画体系进行了突破，形成了罗工柳的《在井冈山上》、袁运生的《水乡》，徐坚白的《旧居前的留念》等作品。1964 年，在“一切以阶级斗争为纲”的口号下林彪、江青等对文艺界进行了一场文化扫荡。不少画家的作品被洗掠一空，钟涵的《延河边上》、杜键的《在激流中前进》、秦征的《家》等都以莫须有的罪名示众批判，并被破坏殆尽。另一方面，油画成了造神的工具，刘春华的《毛主席去安源》成为其时典型之作，印刷量在当时达一亿张以上。此时，部分青年油画家开始崭露头角，如陈丹青、沈家蔚、陈宜明等。代表作品有：《永不休战》、《黄河颂》、《泪洒丰收田》、《我为伟大祖国站岗》等。文化大革命之后，是文艺的开放期，各种形式的画会风起云涌，绘画形式也变得丰富多样。其中罗中立的《父亲》、陈丹青的《西藏组画》、闻立鹏的《大地的女儿》、詹建俊的《回望》等都是这一时期的佳作。在最初的艺术喷涌期过后，油画又走到了一个新的十字路口，中国画坛迫切需要更现代，更新鲜的空气。其中胡悌麟、贾涤非的《杨靖宇将军》，苏笑柏的《大娘家》，俞晓夫的《我轻轻的敲门》，于云飞的《公园一角》等作品，在当代意识的关照下对主题性绘画作了新的开拓。然而，虽然文化的禁锢已经解除，但由于各种原因（主要是经济上的原因），大部分画家的眼界与思维尚未完全打开，无法领略当今世界各种纷繁复杂的变化，因而缺乏真正的具代表性的作品。但毕竟，中国的油画此时已进入一个新的时代，正在学习、蜕变，并不断地丰富。



三、油画的流派

分为两大类。第一类是以客观的再现为主的创造性作品；第二类是以主观表现为主的创造性作品。在第一类中如文艺复兴后出现的巴洛克、洛克克、古典主义、学院

主义、浪漫主义、现实主义、写实主义、照相写实主义、印象主义都是以再现自然为基础，表现画家不同的思想与目的。

巴洛克派——巴洛克流行于 17 世纪至 18 世纪。“巴洛克”一词原意有不整齐、扭动、怪诞的意思。推崇 运动的扭曲，形体的丰腴与量感，其艺术语言强烈、夸张、动、浮华，这是巴洛克派绘画的特点，其代表人物 为鲁本斯。 洛克克派——“洛克克”原意是指贝壳的形状，其艺术风格为繁琐、精巧、纤细、甜腻、流行于 18 世纪，其代表画家有华多和弗朗索·布欧等。

古典主义与学院主义——古典主义是以尊重古希腊、罗马的审美原则，构图上对称、均衡，气势上庄严、

辉煌、崇高向上，技法精湛，刻画深入。这也是学院主义的奉行原则。正如学院派奠基者法契诺所讲“美是所 有艺术品的最高目标，它是事物的一种客观性质，由秩序、和谐、比例、规矩所组成”。其代表作家有拉斐尔、 安格尔等等。

浪漫主义——浪漫主义起源于法国 19 世纪初期，其代表作是籍里柯的《梅杜萨之筏》，在此作品中的构图、 光线、色彩、动态、表情都表现了艺术家丰富的想象力，它打破了古典主义在构图中的水平与垂直，光线的柔

和与均匀，使画面产生了一种激情。这也是浪漫主义绘画的重要元素，注重感情的宣泄与表达。

现实主义——现实主义绘画指 19 世纪中叶，以米勒为首的画家主张用忠实于对象的手法去表现正常的视觉 形象，反映生活的本质。其代表作有米勒的《拾穗》等。

写实主义——写实主义就如它的创始人库尔贝在 1885 年所讲的：“象我所见到的那样，如实地表现我这个时代的风俗，思想和它的面貌。一句话，创造艺术就是我的目的。”

照像写实主义——照相写实主义是对生活以一种照片式的形式搬上画面，如克洛斯的《约翰像》。它绘制作 品要先拍成照片或幻灯片，再把它以比真人大十倍的比例精细地放大到布上，更细腻、更逼真地表现出对象的 细节，如脸上的每一丝肌理和每根汗毛等。

印象主义——印象主义是 19 世纪的画家们走出了自己的画室，去探索自然界中光与色的瞬间变化，打破了 传统观念上固有色的概念，如树是绿色、阴影是黑色，它把周围的环境色对固有色的影响进行了客观的绘制。 其代表画家有莫奈、修拉、塞尚、雷诺阿等。

如果说以上提到的画派还是画家在忠实的再现自然，只是对其进行了发挥添加，强调和发展的话，下面所介绍的第二大类，即后印象主义、野兽派、立体主义、未来主义、抽象主义、达达主义、超现实主义等，它们

不再是对客观对象的真实描绘，而是根据画家的主观意图进行自由创作，它们大多出现在 20 世纪以后。

后印象主义——后印象主义画家强调表现自我感受，注重色彩的对比和事物的内在结构，其代表画家有凡

高、高更等。这个画派对现代西方绘画产生了深远的影响。

野兽派——野兽派以夸张的造型、强烈的色彩、粗犷的线条表达内在激情，马蒂斯是这一画派的创始人。

立体主义——立体主义画派，画面的视点已不再是一个方位，而是对事物进行全方位的表现，使物体还原

成几何形体。其创始人是西班牙画家毕加索和法国画家布拉克。

未来主义——未来主义画家以抽象的形式，运用色彩、线条表现运动速度、力量及其组合与分隔。

抽象主义——抽象主义是依靠线条、块、面、色彩，进行无具象的抽象进行组合，其代表画家为荷兰画家

蒙德里安。

达达主义—— 达达主义对后来的超现实主义、活动雕刻、波普艺术直到后现代主义都有一定影响。

超现实主义——超现实主义画派受柏格森的直觉主义及弗洛伊德的潜意识学说的影响，主张表现人的潜意

识和梦幻。代表画家有西班牙画家达利、米罗。

四、绘画材料和工具

油画的主要材料和工具有颜料、松节油、画笔、画刀、画布、上光油、外框等。

① 颜料，分矿物质和化学合成两大类。最初的颜料多为矿物质颜料，由手工研磨成细末，作画时才进行调

和鼻衄内。近代由工厂成批生产，装入锡管，颜料的种类也不断增加。颜料的性能与其所含的化学成分有关，

调色时，化学作用会使有些颜料之间产生不良反应。因而，掌握颜料的性能有助于充分发挥油画技巧并使作品

色彩经久不变。

② 松节油，是一种挥发性医用油。在油画的调制中，起稀释颜料的作用。一两分钟即可完全挥发，干后无 光泽。将松节油和调色油按照一定比例混合使用，干得较快，色彩也比较亮。

③ 画笔，用弹性适中的动物毛制成，有尖锋圆形、平锋扁平形、短锋扁平形及扇形等种类。

④ 画刀，又称调色刀，用富有弹性的薄钢片制成，有尖状、圆状之分，用于在调色板上调匀颜料，不少画 家也以刀代笔，直接用刀作画或部分地在画布上形成颜料层面、肌理，增加表现力。

⑤ 画布，标准的画布，是将亚麻布或帆布紧绷在木质内框上后，用胶或油与白粉掺和并涂刷在布的表面制 作而成。一般做成不吸油又具有一定布纹效果的底子，或根据创作需要做成半吸油或完全吸油的底子。布纹的

粗细根据画幅的大小而定，也根据作画效果的需要选择。有的画家使用涂过底色的画布，容易形成统一的画面 色调，作画时还可不经意地露出底色。经过涂底制作后，不吸油的木板或硬纸板也可以代替画布。

⑥ 上光油，通常在油画完成并干透后罩涂上光油，保持画面的光泽度，防止空气侵蚀和积垢。

⑦ 外框，完整的油画作品包括外框，尤其是写实性较强的油画，外框形成观者对作品视域的界限，使画

面显得完整、集中，画中的物象在观者的感觉中朝纵深发展。画框的厚薄、大小依作品内容而定。古典油画的外框多用木料、石膏制成，近现代油画的外框较多用铝合金等金属材料制成。

五、油画的技法

透明覆色法



即用不加白色而只是被调色油稀释的颜料进行多层次描绘。必须在每一层干透后进行下一层上色，由于每

层的颜色都较稀薄，下层的颜色能隐约透露出来，与上层的颜色形成变化微妙的色调。例如在深红的色层上涂

罩稳重的蓝色，就会产生蓝中透紫即冷中寓暖的丰富效果，这往往是调色板上无法调出的色调。这种画法适于表现物象的质感和厚实感，尤其能惟妙惟肖地描绘出人物肌肤细腻的色彩变化，令人感到肌肤表皮之下流动着

血液。它的缺点是色域较窄，制作过程工细，完成作品的时间长，不易于表达画家即时的艺术创作情感。

不透明覆色法

也称多层次着色法。作画时先用单色画出形体大貌，然后用颜色多层次塑造，暗部往往画得较薄，中间调子和亮部则层层厚涂，

或盖或留，形成色块对比。由于厚薄不一，显出色彩的丰富韵意与肌理。透明与不透明两种画法没有严格的区别，画家经常在一幅画作中综合运用。表现处在暗部或阴影中的物象时，用透明覆色法可以产生稳定、深邃的

体积感和空间感；不透明覆色法则易于塑造处在暗部以外的形体，增加画面色彩的饱和度。

19 世纪以前的画家大都采用这两种画法，制作作品的时间一般较长，有的画完一层后经长期放置，待色层完全干透后再进行描绘

不透明一次着色法

也称为直接着色法。

即在画布上作出物象形体轮廓后，凭借对物象的色彩感觉或对画面色彩的构思铺设颜色，基本上一次画完，不正确的部位用画刀刮去后继续上色调整。这种画法中每笔所蘸的颜料比较浓厚，色彩饱和度高，笔触也较清晰，易于表达作画时的生动感受。19 世纪中叶后的许多画家较多采用这种画法。为使一次着色后达到色层饱满的效果，必须讲究笔势的运用即涂法，常用的涂法分为平涂、散涂和厚涂。平涂就是用单向的力度、均匀的笔势涂绘成大面积色彩，适于在平稳、安定的构图中塑造静态的形体；散涂指的是依据所画形体的自然转折趋势运笔，笔触比较松散、灵活；厚涂则是全幅或局部地厚堆颜料，有的形成高达数毫米的色层或色块，使颜料表现出质地的趣味，形象也得到强化。

油画技法示例（图）：



打轮廓技法|示范一|-理查·司契米德画人体

但是，单色的明暗调子薄涂法确有其显著的优点，特别是画很复杂的对象和画那些难以掌握的姿势时，它的优点更加明显。

第一，因为它是单色的，在起稿阶段可以放手去解决素描和构图问题，毋需顾及色彩。第二，用很薄的薄涂法可反复进行修改，不会出现一般油画中因为涂改过多而变得杂乱、污秽的毛病。在起稿阶段解决了素描、色调和边线等问题，以后集中精力于色彩和结构，就轻松多了。

六、绘画技法名词

挫

挫是用油画笔的根部落笔着色的方法，按下笔后稍作挫动然后提起，如书法的逆锋行笔，苍劲结实。笔尖

与笔根蘸取颜色的差异、按笔的轻重方向不同能产生多种变化和趣味。

拍

用宽的油画笔或扇形笔蘸色后在画面上轻轻拍打的技法称为拍。拍能产生一定的起伏肌理，既不十分明显，

又不致过于简单，也可处理原先太强的笔触或色彩，使其减弱。

揉

揉是指把画面上两种或几种不同的颜色用笔直接操合的方法，颜色操合后产生自然的混合变化，获得微妙

而鲜明的色彩及明暗对比，并可起到过渡衔接的作用。

线

线是指用笔勾画的线条，油画勾线一般用软毫的尖头绪，但在不同的风格中，圆头、校形和旧的扁笔也可

勾画出类似书强中锋般的浑厚线条。东西方绘画开始时都是用线造型的，在早期油画中通常都以精确严谨的线

条轮廓起稿，坦培拉技法中排线法是形成明暗的主要手段。西方油画到后来才演变为以明暗和体首为主，但尽

管如此，油画中线的因素也从未消失过。纤细、豪放。工整或随意不拘以及反复交错叠压的各种线条运用，使

油画语言更为丰富，不同形体边线的处理更是十分重要。东方绘画的用线也影响了很多西方现代大师的风格，

如马蒂斯、凡高、毕加索、米罗和克利等都是用线的高手。

扫

扫常用来衔接两个邻接的色块，使之不太生硬，趁颜色未干时以干油画净的扇形笔轻轻扫掠就可达到此目

的。也可在底层色上用笔将另一种颜色扫上去来产生上下交错、松动而不腻死的色彩效果。

躁

指用硬的猪鬃画笔蘸色后以笔的头部垂直地将颜料踩在画面上。踩的方法不很常用，通常只在局部需要特殊肌理的时候才应用。

拉

拉是指油画中有时需要画出坚挺的线条和物体边缘如画锋利即剑或玻璃的侧面等，这时可用画刀调准颜色后用刀刃一侧将颜色在画面上拉出色线或色面，画刀画出的形体坚实肯定，是画笔或其它方法难以达到的。

80 擦

擦是把画笔横卧，用画笔的腹部在画面鼓擦，通常擦时用较少的颜色大面积进行，可形成不很明显的笔触，也是铺底层色的常用方法。在干了的底色或起伏的肌理上用擦的笔法可画出类似国画飞白的效果，使底层肌理更为明显。

抑

抑是用刀的底面在湿的颜色层上轻轻向下压后提起，颜色表面会产生特殊的肌理。在有些需要刻画特殊质感的地方用抑技法可达到预期的效果。

砌

砌的方法是用刀代替画笔，像泥瓦匠用泥刀环泥灰那样将颜色砌到画布上去，直接留下刀痕。用砌的方法可以有不同的厚薄层次变化，刀的大小和形状以及用刀的方向不同也会产生丰富的对比。用画刀调取不同的颜色不作过多调合，任其在画面上自然地混合能产生微妙的色彩关系。起伏过大的色层也可用砌的方法将其砌平。砌的方法如果使用得当，就会有很强的塑造感。

划

划指用画刀的刀锋在未干的颜色上刻画出阴线条和形，有时可露出底层色来。不同的画刀能产生深浅粗细

不同的变与画笔的笔触及画刀利的技法产生的色面形成点、线、面的对起伏的肌理变化。

点

点众法自点始，一切笔法均出发于点。早在古典坦培拉技法中，点画法就是一种表现层次的重要技法。在

维米尔的作品中也使用了点的笔触来表现光的闪烁和物体质地。印象派时点彩笔法成了其基本特征之一，但莫

奈、雷诺阿和毕沙罗等的点法各自具有不同的变化和个性。新印象派则走向极端，机械地将点作为其唯一的笔

法。现代写实油画中也有沿用以点的疏密来产生明暗层次的，可以造成肯定又不死板的过渡。

点的方法在综合

性画法中与线条和体面结合可产生丰富的对比，用不同形状和质地的油画笔又可产生不同的点状笔触，对表现

某些物体的质感能起独特的作用。

刮

刮是油画刀的基本用途，刮的方法一般是用刀刃刮去画面上画得不理想的部分，也可用刀刮去不必要 的

细节或减弱过于强的关系，让显得紧张的画面关系松弛下来的反复作业。

涂

如果说点画法和勾画法是形成油画点与线的手段的话，那么涂就是构成油画面的主要方法。

涂的方法有平

涂、厚涂和薄涂等，也有把印象派的点彩法称为散涂的。平涂是画大面积色块的主要方法，均匀的平涂也是装

饰性油画的常用技法。厚涂则是油画区别于其它画种用笔的主要特征之一，可以使颜料产生一定的厚度并留下

明显的笔触而形成肌理。用画刀把极厚的颜料刮到或直接将颜料挤到画布上，可称为堆涂。

薄涂是用油将颜色

稀释后薄薄地涂上画面，可产生透明或半透明的效果。散涂则使用笔显得灵活多变、气韵生动。结合揉扫的涂

法也叫做晕涂。

摆

用笔将颜料直接放在画布上不作更多的改动称摆，摆也是油画基本的笔法之一。摆的方法常用在油画开始

和结束时，以较肯定的颜色和准确的笔触来寻找色彩与形体关系，往往关键处只需几笔就能使画面改观，当然

下笔前应先做到成竹在胸方可奏效。

擦

擦是把画笔横卧，用画笔的腹部在画面鼓擦，通常擦时用较少的颜色大面积进行，可形成不很明显的笔触，

也是铺底层色的常用方法。在干了的底色或起伏的肌理上用擦的笔法可画出类似国画飞白的效果，使底层肌理

更为明显。