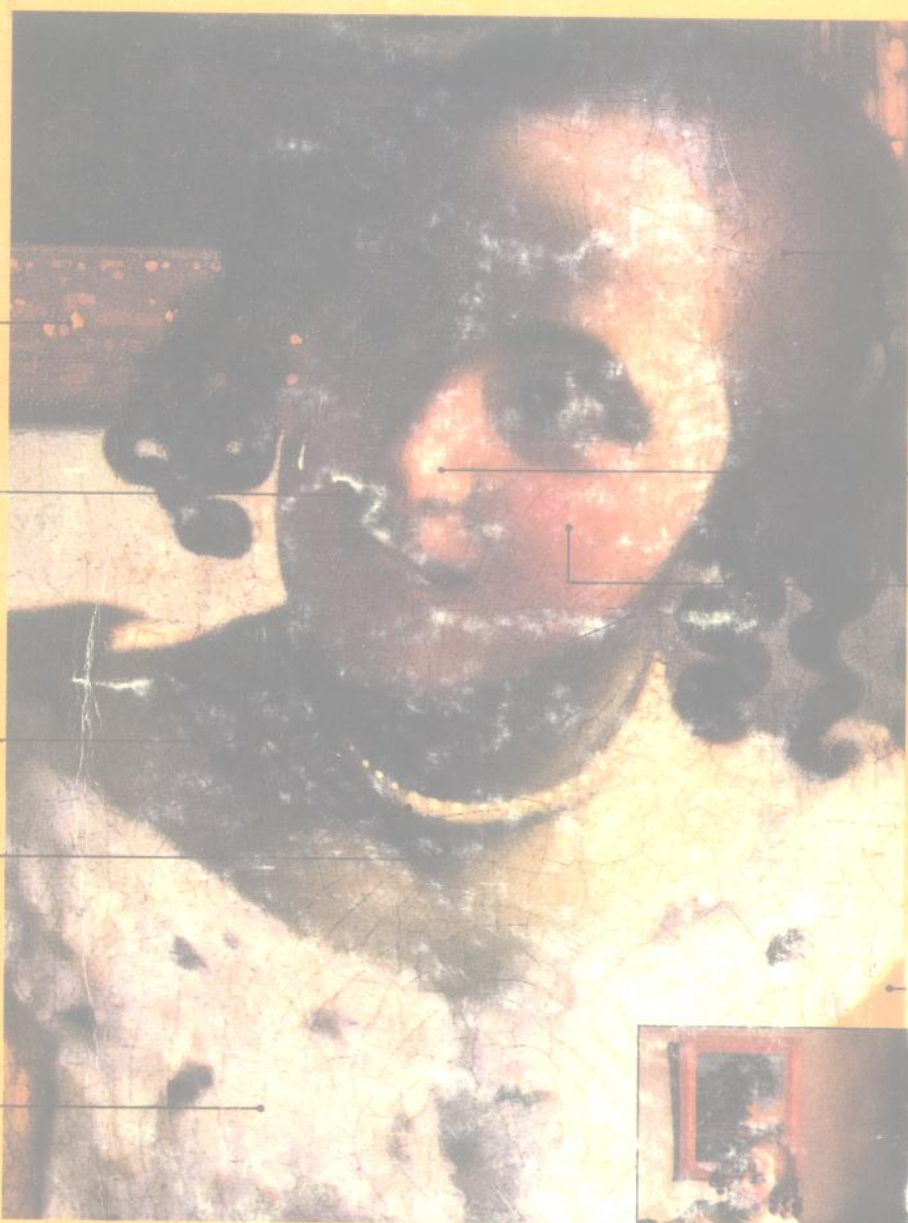


世界美术大师绘画技法



厚涂法。

精细的凹部是用
颜料层层敷设
的。

画面的暗部是在
底色上覆盖灰—
青色。

用铅白点出高光
部位。

外部的许多环状
线属于颜料螺旋
状的开裂。

用平涂的笔法来
画。

高光部位含有铅
白。

面颊色彩为红色
釉料。

铅锡黄。



北京工艺美术出版社

116034

J213

92-12

世界美术大师绘画技法

顾问编辑：沃尔德马·雅努什恰克

译 文： 江 文 鲁燕生
 诸 迪 顾永琦
 于 冰 封一函

译 校： 李来泉

主 编： 韩茂堂



北京工艺美术出版社

116034

责任编辑：毛白鸽

装帧设计：韩茂堂

世界美术大师绘画技法 江文 等译

北京工艺美术出版社出版
北京百花印刷厂制版印刷
新华书店发行

787×1092 · 1/16 · 7.75

1991年9月第1版

ISBN7-80526-066-4/G · 20 定价38.50元

目 录

导 言	5	希罗尼毛斯·博希	28
乔 托	8	背负十字架	
耶稣诞生图		提 香	32
杜乔·第·博尼塞纳	12	阿克特翁之死	
圣母子·圣多米尼克和圣奥里亚		尼古拉·希利亚德	36
杨·凡·爱克	16	玫瑰花丛中一名倚树青年男子	
阿诺芬尼夫妇肖像		卡拉瓦乔	38
皮埃罗·德拉·弗朗切斯科	20	爱姆斯的晚餐	
基督的洗礼		埃尔·格列柯	42
列奥纳多·达·芬奇	24	耶稣把商贩驱逐出教堂	
岩间圣母		迭戈·委拉斯开兹	46
		塞维利亚的卖水人	
		彼德·保罗·鲁本斯	50
		苏珊娜·富尔曼肖像	
		伦勃朗·凡·莱恩	54
		伯沙萨的盛宴：墙上的字	
		扬·弗美尔	58
		吉他演奏者	

安托万·华托	62	威廉·霍曼·亨特	90
威尼斯的节日		觉醒的良知	
乔书亚·雷诺兹	64	居斯塔夫·库尔贝	92
哈特利夫人扮作与小酒神在一起的宁芙		相遇 或《您好，库尔贝先生》	
托马斯·庚斯博罗	68	爱德华·马奈	96
画家妻子的肖像		草地上的午餐	
威廉·布莱克	72	克劳德·莫奈	100
亚当与夏娃找到亚伯的尸体		阿让特伊的秋天	
约翰·康斯特布尔	74	皮埃尔·奥古斯特·雷诺阿	104
布赖顿的连锁码头		阳光下的女人体	
让·奥古斯特·多米尼克·安格尔	78	埃德加·德加	108
俄迪浦斯与斯芬克斯		浴后擦身的妇人	
欧仁·德拉克洛瓦	80	乔治·修拉	112
十字军攻占君士坦丁堡		阿涅尔的沐浴	
威廉·透纳	82	文森特·凡·高	116
暴风雪		放着烟斗的椅子	
让·米勒	86	保罗·高庚	120
出工路上		圣诞夜 或《牛的祝福》	

116034

J213

92-12

世界美术大师绘画技法

顾问编辑：沃尔德马·雅努什恰克

译 文： 江 文 鲁燕生
 诸 迪 顾永琦
 于 冰 封一函

译 校： 李来泉

主 编： 韩茂堂



北京工艺美术出版社

目 录

导 言	5	希罗尼毛斯·博希	28
乔 托	8	背负十字架	
耶稣诞生图		提 香	32
杜乔·第·博尼塞纳	12	阿克特翁之死	
圣母子·圣多米尼克和圣奥里亚		尼古拉·希利亚德	36
杨·凡·爱克	16	玫瑰花丛中一名倚树青年男子	
阿诺芬尼夫妇肖像		卡拉瓦乔	38
皮埃罗·德拉·弗朗切斯科	20	爱姆斯的晚餐	
基督的洗礼		埃尔·格列柯	42
列奥纳多·达·芬奇	24	耶稣把商贩驱逐出教堂	
岩间圣母		迭戈·委拉斯开兹	46
		塞维利亚的卖水人	
		彼德·保罗·鲁本斯	50
		苏珊娜·富尔曼肖像	
		伦勃朗·凡·莱恩	54
		伯沙萨的盛宴：墙上的字	
		扬·弗美尔	58
		吉他演奏者	

安托万·华托	62	威廉·霍曼·亨特	90
威尼斯的节日		觉醒的良知	
乔书亚·雷诺兹	64	居斯塔夫·库尔贝	92
哈特利夫人扮作与小酒神在一起的宁芙		相遇 或《您好，库尔贝先生》	
托马斯·庚斯博罗	68	爱德华·马奈	96
画家妻子的肖像		草地上的午餐	
威廉·布莱克	72	克劳德·莫奈	100
亚当与夏娃找到亚伯的尸体		阿让特伊的秋天	
约翰·康斯特布尔	74	皮埃尔·奥古斯特·雷诺阿	104
布赖顿的连锁码头		阳光下的女人体	
让·奥古斯特·多米尼克·安格尔	78	埃德加·德加	108
俄迪浦斯与斯芬克斯		浴后擦身的妇人	
欧仁·德拉克洛瓦	80	乔治·修拉	112
十字军攻占君士坦丁堡		阿涅尔的沐浴	
威廉·透纳	82	文森特·凡·高	116
暴风雪		放着烟斗的椅子	
让·米勒	86	保罗·高庚	120
出工路上		圣诞夜 或《牛的祝福》	



导 言

就象任何美学评价和传记文字那样，绘画技法史同样被视为了解西方美术发展过程的实际而精确的指南。事实上，有关技法方面的论述也许可以提供对艺术史更为重要的剖析，这是满满一箱艺术传记也力不能及的。比如，画家们曾画了500年的风景画而没有人成为印象派画家，其原因就在于技法，而不是在于绘画题材，也不完全是由于创作志向。

技法上的重大发展反映了艺术家对可用材料的不断革新。尽管一贯推测，扬·凡·爱克可能不是油画颜料的发明者。然而，他确实是使用这种媒介的第一位绘画大师。没有这种媒介就不可能创造出他那幅《阿诺芬尼夫妇结婚像》所具有的平滑、明净的画面和惊人的错觉之感。在凡·爱克之前，从事壁画或蛋彩画的艺术家们并不具备他所尝试的手段来获得令人眼花缭乱的逼真效果。

如果我们想知道，为什么油画颜料后来成为西方艺术家所宠爱的媒介，而且只是在近30年才受到了聚合材料的挑战？那么首先不妨从凡·爱克的《阿诺芬尼夫妇结婚像》中得到解释。尽管干燥速度极慢，似乎是这种媒介存在的主要问题。但事实证明这一点对凡·爱克却是帮了大忙。用X光进行透视分析的结果表明，凡·爱克可以在绘画过程中对构图加以更改。但壁画家却从没有这种基本的自由；而那些蛋彩画家则发现他们所用的色彩在必要时，并不具备覆盖能力。

这种新的媒介引起了人们对自然和逼真效果的追求。这不仅使15、16世纪的艺术家用为之入迷，而且造就了达·芬奇这样一位最杰出的画坛巨匠。艺术家的这种探索和追求正是通过油画颜料而得以实现的：它可以在干燥后变得板结坚硬；它也能吸收和反射光线，就好比环绕威尼斯城的泻湖那样。

威尼斯的潮湿气候使得制作壁画十分艰难，但油画颜料的适应性和取代画板的画布意味着作品可以在画室里完成，还可以卷起来，最后装饰在适当的地方。在画室工作不仅可以掌握光线照明，还可以使用模特儿，从而打破了描画人物姿态的局限，使“上帝”和英雄的形象在威尼斯人的画面上反映出了精确的人体解剖。



绘画媒介：颜料是通过研磨色料并与某种媒介混合而制成的。这种媒介将色料粘附于画布或画板上。我们所知道的最早的媒介是希腊人和罗马人所使用的蜡(1)，但到大约8世纪便不再受到重视。中世纪所使用的主要颜料是蛋白，即把色料与蛋清(2)相混合。从15世纪开始，油(3)便成为普遍受欢迎的媒介。这种媒介可加入干燥剂。尽管如此，干燥速度仍然很慢。这对油画制作来说有利有弊。与干燥速度很快的蛋清相比，它更有利于画家进行修改，但制作速度较慢。油从此成为绘画的主要媒介。到本世纪，由合成树脂制成的丙稀调剂(4)由于干燥速度快、柔顺和适应性强而大受欢迎。水彩颜料可同阿拉伯树胶(5)混合。当这种颜料溶于水时便有一种润滑感，干燥后能粘附于画布。

然而，只是提香，而且是在他的晚年时期，才开始更多地运用艺术家的思考：使油画颜料在一定程度上摆脱了对视觉世界进行模仿的任务。提香晚期作品画法上的自由风格，已经体现了这种媒介被发挥出来的表现力。

鲁本斯和伦勃朗两位大师可以说是步提香的后尘。尽管卡拉瓦乔的戏剧般的画室光线效果，已经反映了画家对光线和阴影在表达能力方面所做的探索；但伦勃朗却是在油画颜料中获取强烈美感的第一位画家。传记作家霍布拉肯曾这样写道，你可以通过对人物鼻子的表现来辨认出伦勃朗的后期肖像画，他通常使用极厚重的色彩。如果再注意一下伦勃朗对衣饰的处理细节，便不难从凡·高一直到波洛克的那些隐约模仿的笔触中找到一条遗传的轨迹。

伦勃朗那带有革命性的后期风格不仅是出于美学上的考虑，也是出于实际的考虑。一些同时代的画家指责伦勃朗和提香，总是使作品处于未完成状态。但是，他们却始终在寻求某种途径去加速绘画的过程。另一些画家也找到了免去作画繁琐过程的途径。比如鲁本斯和英国的肖像画家们就逐渐依赖于画室助手们的专门性工作。庚斯博罗轻巧的笔触反映在对面部和手的表现上，但在画面的其余部分却似乎不存在康斯太布尔想寻找的那种难以捉摸的美感气氛。然而，正是印象派画家为自己确立了最为艰巨的任务，他们试图找到某种能抓住瞬间中的时间的技巧。

为记录法国阿尔让特伊的秋季在某一时刻的自发状态，以及抓住女子身上炫耀的阳光，马奈和雷诺阿使用了显然是缺乏紧凑性的轻敷与急画的方法。它比以前更能直接吸引观众。颜色被分别地铺设在画面上，互相连接，这些色彩与其说是在画面上融合，倒不如说是在观众的视觉中被揉为一体。我们所看到的好像并不是精心计划的缜密、完整的画面，而是零碎笔触的混合。但是，对于画面，我们可以从远处体会到一种活跃而充满激情的整体性。从直

观上看，也有一些艺术家在细节方面取得了相同的效果；但整个印象派绘画所追求的却是某种难以捉摸的瞬间。印象派只是从学者们的色彩理论，以及曾使19世纪画家获得丰富的新颜料的科学创新中得以受益。面对这些作品，不管观者如何去仔细品味，也无法装作只是看到了象窗外那样实实在在的景象了。因为从管中挤出的如同获得了自由的颜料，就象雪花那样只是短暂地停留在画面上。

后期印象派画家很快就意识到必须向这种短暂性的表现发出挑战。以前那种层层敷设、井井有条的油画制作手法，已不可避免地受到均匀地着眼于整个画面的新绘画体系的挑战和替代。正如塞尚所说，画家现在可以一下子将整幅作品作为一个整体来处理。那些新的创作观点已不可阻挡地迅速反映到了画面上。

修拉通过进一步净化色彩和减少轻敷，使用点描技法将自发性的印象派技法变成了一种体系。凡·高则对印象派画家赖以运用的、富有表现力的色彩笔触更为重视。高庚曾注意到，笔触本身不再以可视形式作为模式，色彩被赋予了自身的表现价值，因而无须再仿照画面外的一切。

然而，这些技法方面的创新在很大程度上，是依赖着绘画材料的发展，并与其相伴发生。19世纪的现成画布与大批生产的画笔和成套颜料的大量增加，对西方艺术进程所产生的作用，远远超过某一位艺术家的成就所给予的影响。人们到户外作画变得十分便利，你所要做的就是装上画布和颜料；而无须事先丈量画布，在上面打底色；也无须事先将调好的颜料放在并不保险的容器里。

在本世纪，有一个问题引起了人们的争议：即如果普通的合成颜料没有得到发展，那么杰克逊·波洛克是否就会找到这样一种颜料，它能如此自由自在地从颜料罐中流出，以致于能对画家本人的每一个本能的动作作出反应，并快速而有效地干燥成为色块坑和滴流线？同样，如果戴维·霍克尼得不到丙烯酸聚合物，奥西埃·克拉克夫妇是否能够享受到与阿诺芬尼夫妇的零乱的房间截然不同的，并给人以肃穆之感的现代装饰呢？

《世界美术大师绘画技法》有一半篇幅详细论述了19~20世纪，体现在画布上的激狂的艺术特征。另一半篇幅，深入探讨了那些为印象派的惊人发展铺平了道路的艺术家的作用。随着以后艺术大潮的到来，即随着画布越来越被视作自我满足的对象，当时的抽象派艺术品的问世便成为可能。毕加索把外来物，象报纸碎片和藤椅条放到了画面上；马克斯·恩斯特曾发明了磨擦法等新技法，使偶然性在形象的表现上起到了主要作用。技法不仅越来越成为画家的语言，也成为了他们的题材，即在波洛克的滴流画中具有最强表现力的那种程序。绘画作品的制作技法——即本书的主题——就象最终的产品一样，是如此的至关重要。

沃尔德马·雅努什恰克

封函译



乔托

Giotto

(1267 - 1337, 佛罗伦萨派画家)

顾永琦译

耶稣诞生图

1302-1305年作, 帕多瓦阿雷纳教堂的壁画

乔托是位壁画大师, 他也常被看作是现代绘画的鼻祖。在墙上作画的技法源于远古, 13世纪在罗马得到了复兴, 乔托当时正是一位血气方刚的艺术家。在14世纪的意大利, 无论从规模上还是从流行的地域上讲, 壁画都是最重要的绘画形式。乔托在帕多瓦的阿雷纳教堂所绘制的作品是至今保存最完整的壁画之一。壁画有干湿两种画法, 一种叫湿壁画(Buon fresco), 也称真壁画(true fresco), 即在未干的灰泥壁上作画, 颜料以水调和, 因而可以浸进灰泥之内, 待灰泥干燥后, 颜料与灰泥融为一体, 看上去画面晶莹透明; 另一种叫干壁画(secco fresco), 即用颜料与鸡蛋或胶等有机物的混合物在干灰泥上作画。这种有机物液体既是调和剂又是结合剂。干壁画必须使用特定的颜料, 比如石青和孔雀蓝等。干壁画不如湿壁画那样能耐久, 因为这种壁画的颜料仅仅在平滑的灰泥上结成一层硬脆的色膜, 所以容易脱落。乔

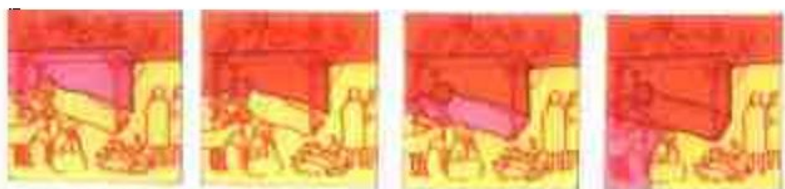
托在阿雷纳教堂所绘制的壁画就包括了干湿两种技法。湿壁画的绘制过程要求有条不紊, 其中包括几层灰泥和一层色彩。第一层为准备层, 把粗沙灰泥直接涂于墙面并直接在这层粗灰泥底(arriccio)上画上草图。(这种草图称为sinopia。)。接着再上一层光滑的细灰泥层(intonoco), 在灰泥未干时, 画上色彩。一般一次只抹一天之内可以画完的那部分灰泥, 因此, 这一过程被称为“乔纳塔”(Gionata), 源于意大利文的“天”(Giorno)。为了避免溅脏或破坏已完工的部分, 作画的顺序通常是从左上方至右下方进行。

诸如阿雷纳教堂中那些内容复杂却又不乏整体感的壁画很可能需要几份初稿。一般来讲, 壁画画法很难就图案进行大面积的修改, 因为一旦要作大改动, 就必须换掉整块灰泥。小改动还可以用干画法来补救。由于必须在灰泥未干时作画, 因而需要壁画家训练有素、迅速果断。壁画的复杂性奠定了其在画坛的显赫地位。



1. 首先在砖墙上涂一层厚厚的粗沙灰泥层。
2. 在粗灰泥底上勾勒出轮廓。这种草图叫做 sinopia。因为所用的颜料是一种红色矿物颜料铁石英(sinoper)与赭石的混合物。

3. 画家接下来把估计一天能够完成的那片面积涂一层极光滑的细白灰泥, 再迅速勾出轮廓。绘画通常从左上角开始。
4. 第二天, 把天使和山顶部分画完。乔托有条不紊地上下左右地移动。在光滑的细白灰泥干了之后再用于画法补上天空。



5. 第三天, 画完面积庞大但相对简单的马槽和背景。
6. 第四天, 精心描绘圣母的头部。

7. 第五天, 画圣母的身体, 先用湿画法完成轮廓, 再用于画法画上蓝色的长袍, 但长袍不必拘泥于轮廓的限制。
8. 第六天, 画牛和驴。

可以清楚地看到通过并排布置身体的上部轮廓线完成了构图。不同颜色的平涂法完成的面部对比强烈的表现。同时这些平涂的表现部分露出了下面暗调的色。1300年前后，拜占庭—拜占庭艺术在今天的东正教艺术中。为了表现其与基督教的艺术提供了反例的史料。



IX. 第七天，画面顶部部分完成。地面颜色的灰调的完成是用于平涂法完成的。

X. 第八天，画了。第九天，画了。

整个画面的工程需要：天—高浮雕完成。所有“在内部”，这是因为它必须在未干的壁面上完成了。每天完成应都要整个画面部分并与其他部分吻合。

（即通过图例的每天工作表如右图所示。）





《耶稣诞生图》定因古纳教堂由墙第二层画的第 4 幅，各块原有的壁画合为一个整体。是一幅巨大的壁画。这个建筑很可能是从一开始就是为壁画而特别设计的。这里的壁画保存得很好，可见这种画法的成果有多么经久。那么作么，涂料中没有使用铅白，因为铅白在壁画中会变色，取而代之的是石灰白(石灰)，因而保持了色彩的纯正与稳定。



这两幅壁画在教堂中的另一幅壁画《通往坎贝》，是用干画法完成的。早期壁画就通过这种材料说明，若所画使用的蓝色颜料加铅地，就加入少量铅白——也可加入一个蛋黄加以调和。若蓝色较浅则加一个特别发白的蛋黄。这种蛋黄来自不同的材料。颜料调好后，用一土笔状的细画笔在木板涂上“薄层”这种上色的方法使颜料在干灰壁上结一层薄薄的面膜。层容易脱落。此图中从剥落的墙面上可以看到红色的底灰材料。青灰使用白石灰作为白颜料。由于采用干画法，画中也出现问题。例如在《通往坎贝》中，一些深色石膏的层已经脱落。



受画中的
 神也是首先从
 线条和调子上
 的。上帝和保
 姆一笔都不差
 地画，但却是
 从上的效果要
 同是线的排列
 列的排法或调
 调的笔触来表
 现。与神像把
 画分成各种小
 画。神像的布
 衣与身体就是
 是透过色彩的
 变化来画的。
 受画是就此时
 来理解画家，
 以找到他不
 同于这种色彩
 变化的调子和
 色彩的调子的
 调子。他还在
 画家使用线
 的调子来画的
 调子。这并不
 是调子的排
 列和调子。
 他还在画家
 使用调子的
 调子。调子
 受画于这种
 调子的调子。



受画中的
 神也是首先从
 线条和调子上
 的。上帝和保
 姆一笔都不差
 地画，但却是
 从上的效果要
 同是线的排列
 列的排法或调
 调的笔触来表
 现。与神像把
 画分成各种小
 画。神像的布
 衣与身体就是
 是透过色彩的
 变化来画的。
 受画是就此时
 来理解画家，
 以找到他不
 同于这种色彩
 变化的调子和
 色彩的调子的
 调子。他还在
 画家使用线
 的调子来画的
 调子。这并不
 是调子的排
 列和调子。
 他还在画家
 使用调子的
 调子。调子
 受画于这种
 调子的调子。



受画中的
 神也是首先从
 线条和调子上
 的。上帝和保
 姆一笔都不差
 地画，但却是
 从上的效果要
 同是线的排列
 列的排法或调
 调的笔触来表
 现。与神像把
 画分成各种小
 画。神像的布
 衣与身体就是
 是透过色彩的
 变化来画的。
 受画是就此时
 来理解画家，
 以找到他不
 同于这种色彩
 变化的调子和
 色彩的调子的
 调子。他还在
 画家使用线
 的调子来画的
 调子。这并不
 是调子的排
 列和调子。
 他还在画家
 使用调子的
 调子。调子
 受画于这种
 调子的调子。



受画中的
 神也是首先从
 线条和调子上
 的。上帝和保
 姆一笔都不差
 地画，但却是
 从上的效果要
 同是线的排列
 列的排法或调
 调的笔触来表
 现。与神像把
 画分成各种小
 画。神像的布
 衣与身体就是
 是透过色彩的
 变化来画的。
 受画是就此时
 来理解画家，
 以找到他不
 同于这种色彩
 变化的调子和
 色彩的调子的
 调子。他还在
 画家使用线
 的调子来画的
 调子。这并不
 是调子的排
 列和调子。
 他还在画家
 使用调子的
 调子。调子
 受画于这种
 调子的调子。

杜乔·第·博尼塞纳

Duccio di Buoninsequa

(1278—1319年，锡耶纳派画家)

圣母子、圣多米尼克和圣奥里亚

顾永琦译

约作于1300年，画板蛋彩画(中央62×38 cm，两侧分别为44×20 cm，44×17.5 cm)

杜乔使用蛋彩画法完成了这幅圣龛画。在中世纪的绘画中，除了壁画和羊皮纸画以外，就数木板画最为重要了。这是因为木材随处可见又易于砍伐和雕刻，而成品又象金属制品、雕塑甚至建筑物那样耐久结实。

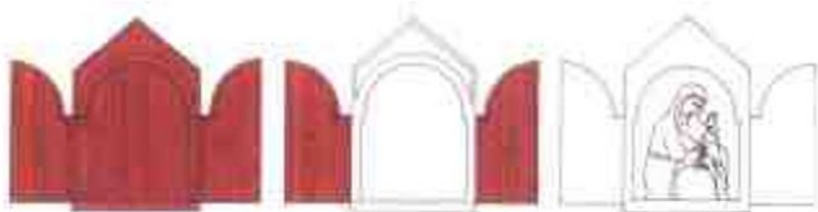
杜乔首先给不平整的木材表面打一层石膏，这种石膏是由石膏粉、骨胶与粘稠的浆糊调制而成的。继而用刮片刮上一层粗浆，然后用刷子刷上一层光滑的细浆。为了确保石膏浆粘附牢固，最先要做的是给木板上胶，有时甚至要用亚麻布条把所有节疤和接缝遮住。接下来是要把底子打磨得如象牙一般光滑，这对画面的最终效果起着重要的作用。此时的画板已变得光亮洁白，相当密实厚重。

在经过处理的底子上，杜乔先用炭笔，然后是黑颜料画出详细的底稿，此时再作修改是困难的，因为主要轮廓线已深入到石膏当中了。

涂几层红褐色颜料作为贴金部分的底子，因为这种画底略具弹性，从而使后期进行的金叶磨光和装饰更为方便，并使金叶的色调显得富丽温暖。金叶是用蛋清粘上去的，然后进行抛光，磨去暗色，使之显现出金子本身的灿烂光泽。

在一连串有条不紊的工作程序的最后阶段，杜乔先给衣饰上色，然后画肌肤部分。他用水在斑岩石板上将颜料捣碎调好待用，使用时再加入些蛋黄。一般来讲，除了与白色混合外，他在使用各种纯颜色时都尽量避免与其它颜色混合。杜乔还严格按顺序使用一系列事先准备好的由深到浅的颜色来表现造型的立体感。

杜乔严格地遵循各阶段顺序并用小笔触画出影线部分。蛋彩的颜色干得很快，其长处是可以一笔接一笔地画。但这也意味着画家得依靠网状笔触来达到具有混合效果的色调转换。对杜乔和他的助手来说，在绘画的任何阶段，要进行局部或全部的调整都是极为困难的。因此蛋彩画要求画家既要有有条不紊又要训练有素。



1. 画家和木匠属于不同的行当，木匠按要求把画板做好送到杜乔的工作室。

2. 通常用亚麻布把木板全部覆盖以消除木板上的瑕疵，然后再刷上八层石膏浆。

3. 把石膏面打磨光滑后，用颜料画出设计图样，再用金属笔尖刻出主要轮廓及衣饰纹。



4. 将红褐色颜料和蛋清混合，在圣母子以外的背景上用画刷涂6遍。再一片片地粘上金叶，把它们擦亮，最后在上面刻画出各种花饰图案。

5. 先给衣饰部分上色，再给肌肤部分上色，给肌肤上色之前先在肌肤上涂两层混有铅白的上绿色。

6. 最后上肉色，用黑红两色着重刻画细部。用调制好的金色颜料绘出覆盖在头顶的衣袍花饰的线条。