

印象派的绘画技法

(英) 贝纳·顿斯坦 著 平野、陈友任 译

钱 建 业 校



人民美术出版社

Bernard Dunstan, R. A.,
PAINTING METHODS OF THE
IMPRESSIONISTS

Watson-Guptill Publications
1976. New York

印象派的绘画技法

(英) 贝纳·顿斯坦著

平野 陈友任译

钱建业校

天津人民美术出版社 出版

新华书店天津发行所发行

天津市人民印刷厂印刷

1982年10月第1版 98千字

开本: 787×1092 毫米1/20印张: 10

统一书号: 8073·50220 插页: 12

1984年7月第2次印刷

印数: 15001—36250

定价: 2.80元

目 录

前言.....	1
第一部分 十九世纪初期的绘画大师	
康斯太勃.....	10
透 纳.....	20
马奈与库尔贝.....	32
第二部分 印象派大师	
印象派.....	43
莫 奈.....	50
雷诺阿.....	64
毕萨罗.....	81
德 加.....	91
第三部分 印象派以后	
塞 尚.....	113
修 拉.....	125
第四部分 在欧洲的三个美国画家	
卡萨特.....	133
沙 金.....	141
惠斯勒.....	150
第五部分 印象派的三个后继者	
维 雅.....	161
朋 纳.....	172
西克特.....	179

前 言

许多评论家论述过画坛老一辈大师们的技法，有些实有其事，有些则只是这些评论家的猜测。这些评论家所详细介绍的各画派的油画、壁画和坦普拉（用水和蛋黄调制的颜料——译注）技法，大都停留在十八世纪左右，对十九世纪绘画大师们的技法几乎是避而不谈。这是不足为怪的。前几个世纪中，许多内容详尽、资料丰富的论文主要讨论绘画技巧；到了十九世纪，绘画技巧日益繁多，令人眼花缭乱，许多领域的资料暂时还没有搜集起来。传授徒弟的作坊制度从中世纪一直持续到十七世纪；但到了十九世纪，越来越多的画家趋向于走自己的路，探索或者重新探索自己的绘画技巧。当然，作坊的有些传统技法也零星地保留了下来，而且往往在意想不到的地方冒出来。有时我们发现那些表面看来最激进的画家，却沿用着有悠久历史的古老技法，或者在新名词的掩护下使用着稍加修改的传统技法。正由于这种多样性和混乱状态，使这一时期的绘画作品数量激增，内容扣人心弦。

十九世纪的绘画 本书只打算从几方面作一些零星的介绍。有时，我要涉及实际采用的技巧，但我将着重介绍画家如何处理主题，以及一张画如何展开，有时还要探讨一下画家们展开主题过程的更一般性的问题，甚至试图消除某些错误观念，这样做似乎是不无裨益的。

常有这种误解：主要是因为人们往往把有名的画家与一些不大知名的同行们分隔开来看待。正如在音乐界，人们一下子就想到贝多芬和莫扎特，好象他们是孤立的高峰，而忘记了与他们同时代的许多其他人也在使用类似的手法。因此，我们往往意识不到，即使是最伟大的革新者也要从他那时代中和出现在他周围的思潮和艺术（好的、坏的、中庸的）中汲取营养。

艺术论著和其他论著一样，由于作者习惯于人云亦云地抄录别的著作，而不去进一步调查研究，也会出现不少以讹传讹的错误观念。我尽可能核对了过去评论家们介绍过

的技术程序（他们有时几乎不懂这些颜料和程序）。在有些情况下，我曾亲自在画室里试用过这些技法。但在如此复杂的领域里，错误和遗漏在所难免，尚希读者对此能有所谅解。

画家的见解 有实践经验的画家对过去艺术的见解，不同于历史家；他欣赏先辈绘画作品的角度，也会与非画家明显不同，无论这位非画家多么熟悉艺术。画过画的人都懂得：颜料本身的性能对一幅画的最终效果起十分重要的作用，这一点是艺术家很难完全控制的。因此，画家的每一笔无论事先计划得如何周密，如何深思熟虑，它周围的颜料，不管是比新的一笔湿或干、深或浅，都会对这一笔产生影响，从而改变整个画面的效果。画家看一幅画时，有意或无意地总会想到如果他自己来画这幅画，应该采用哪些步骤？他根据自己的经验“感觉到”这块色是用稀颜料快速画成的；那块色是用深颜色涂在干表面上的；这一处是用湿颜料加在未干的颜料上，使边缘轻微地融合；那一处则是画笔蘸上稠颜料勾出的边缘等等。我的意思是说，如果没有相当的绘画实践，我们不可能充分体会以上这些微妙之处；也正是这些内行知识，使画家对于过去的艺术必然具有一种与普通人不同的见解。

与此同时，画家的眼光可能比较狭隘，他的心不象普通人那样容易打动。人们观察事物时都有各自的盲点：有些艺术家我们只知尊重却无法热爱，还有一些我们则视而不见。历史学家必须要求自己对待这些艺术家象对待自己所崇拜的大师一样，持客观的态度；在这一点上，专业艺术家比较幸运，因为没有一个人指望他公正无私、不偏不倚。

画家或许不大容易为名望和声誉所左右，也很少考虑这位艺术家是否影响过别人，是否某个艺术运动的“先驱”。他很可能比评论家更敢于指出那些名家的劣等作品，并且对不知名画家的佳作表示赞扬，至少在这类容易得罪人的问题上，他不怕惹麻烦，不那么缩手缩脚。

作者的选择 本书中对画家的取舍，多少有些武断，并非仅仅取决于作者个人的好恶。我选择了莫奈（Monet, 1840—1926），但没有选择西斯莱（Sisley, 1839—99），也没有摩里索（Morisot, 1841—95）；有雷诺阿（Renoir, 1841—1919），却既没有米

莱 (Millet, 1815—75)，也没有柯罗 (Corot, 1796—1875)；有西克特 (Sickert, 1860—1942)，但没有斯蒂尔 (Steer, 1860—1942)；库尔贝 (Courbet, 1819—77) 和马奈 (Manet, 1832—83) 只是简单地提到。所有这些画家都是我所尊敬的，我也想公正地来评价他们。我对这个问题的讨论虽然热情洋溢，但不免有些杂乱无章的话，只能说我是在绘画之余进行研究的；对这些画家的研究不够充实，所搜集的材料也远远不够——并不等于说这些材料并不存在。

我用了大部分的篇幅来讨论正统的印象派画家：莫奈、雷诺阿、毕萨罗和德加——虽然把德加归入正统的印象派可能有些牵强附会。围绕着他们，我又讨论了他们在法国和英国的伟大先驱，以及一些后起的画家，因为他们的观点和技法直接继承了印象派的传统。但上述扼要的提纲并不意味着我把印象派看成是艺术的顶峰，因而十九世纪的绘画必然向着这一方向发展。我希望读者会明白我在本书中所涉及的画家，其取舍是根据他们本人的成就，而不仅仅是因为他们是绘画发展史上的一些环节。

谈谈绘画颜料 到了十七世纪，在传统作坊中由画家自己或由助手和徒弟来配制颜料的作坊已经日见减少了。从十八世纪到十九世纪很快地发展为从制色商那里购买颜料，这主要有两方面的原因：野外写生需要用便于携带的手提颜料；新涌现的大批业余画家不愿意浪费时间去做那种肮脏的研磨颜料的工作。在早期，颜料都是现用现做，制色商并无存货；促使制色商的行业发达的最重要因素，大概是可摺叠颜料管的发明。

颜料容器 在透纳 (Turner, 1775—1851) 和康斯太勃 (Constable, 1776—1837) 的时代，油画色装在口上用线束好的猪尿泡中出售，使用时用大头针或图钉扎一个眼，挤出颜料。油画色全靠用研磨棒在一块石板或玻璃板上手工研磨。制作时通常只用亚麻仁油，不加其他添加剂或填充剂。后来，到了十九世纪，人们开始在颜料中加入添加剂或填充剂，这是有多方面原因的：为使颜料在管内保持柔软；改变某些颜料的稠度；或者防止油和颜料分离（有些颜料不能光用油研磨；例如朱红就会在颜料管内凝固结块，因而要用蜡基介质研磨）。

装在猪尿泡中出售的现成颜料，对于野外写生是特别适合的。但在十九世纪中期镀

锡铅管普遍采用之前，专业画家在画室里是决不会完全使用制色商所生产的商品颜料的。许多颜料往往制成粉末型，贮存在罐内，需要时随时调制。例如透纳，就是从罐里直接倒出一点颜料粉，放在调色板上，用调色刀调配。这种方法只限于几种颜色。另外一些颜料与油调和不到一起，要用大量油浸泡并放置一段时间才能使用。

据说在画《奥南的葬礼》时，库尔贝“用一般商店出售的颜料，非常普通而且价格低廉。这些颜色盛在罐子里，摆在壁炉架上。他嘲笑那些被高级颜色毁了的画家”。

这种用手工调制的颜色与我们现在使用的软管色的习性很不相同。现代软管色就其质地来说，含色较多，但不稠厚，呈奶油状。（见康斯太勃一章）

水彩色最初装在贝壳内出售，后来制成硬块型，要蘸上水在瓷质调色板等硬表面上研磨使用，就象使用中国块墨一样。在十九世纪三十年代，人们开始在颜色中加甘油使其保持湿润，并开始采用现在的这种调色碟。在三十年代后期，用猪尿泡盛放油画色的方法也为金属或玻璃的注射管所取代（见第5页）。图中这套注射管制作十分精美，上面刻有颜色的名称。但这项发明从未普及过，因为注射管不易清洗，分量重，价格又贵，因此在一年之后，即一八四一年，就被新发明的、使用方便的可折叠软管所取代了。

上面提到的放注射管的画箱（见第5页上图）是维多利亚女王年轻时，她母亲赠送给她的礼物，显然从未使用过。最近发现画箱上还有一个暗抽屜，但拉开一看，其中只放着一块调色板，并刻有制作者的姓名。十九世纪的画箱有许多制作精美，其销售对象显然是有钱的业余美术爱好者。第5页下图所示是温泽牛顿公司和阿克曼公司制作的画箱。这些画箱中的颜色往往过于齐全；维多利亚女王的画箱中的颜色多达二十三支，其中有一支标有“干燥剂”的标签，这大概是一种胶状的快干液，通常称为溶油、梅吉普或英国亮油。十九世纪时，人们画油画时常用这种干燥剂，使油画色比较粘稠，看上去更丰满一些；但它的技术性能并不可靠，而且会使画面产生裂纹，颜色发乌，因此受到当时不少画家一致的指责。

下图前景中显示了透纳野外写生用的水彩盒，它与维多利亚女王的精美画盒形成鲜明的对比。这是一套纯粹从实用出发，看来毫不显眼的画具，可以和一卷薄纸或一个小

（上图）维多利亚女王所用的油画箱和透纳的旅行水彩盒。藏伦敦皇家美术学院。装颜料的金属注射器可以看得很清楚。两边金属容器内装亚麻仁油、松节油、乳香和硬树脂亮油。

（下图）两个十九世纪中叶的画箱。玛格丽特·托马斯私人收藏。这种装璜讲究的水彩盒是温泽牛顿公司（左）和阿克曼公司（右）所制造。其年代为1840年至1850年。



速写本一起放在衣服口袋里。尽管盒子不大,里面却放着二十一种颜色,拉斯金(Ruskin)曾根据色块列出了这二十一种颜色的清单。

专用名称 这些颜色有许多已经不再使用了,例如洋红,因为颜色不耐久,已经为茜红所取代。颜色的名称也有不少变动,往往使人搞不清究竟指的是什么颜色。例如人们熟悉的普鲁士蓝,希拉尔·希勒(Hilaire Hiler)就曾列出过九种不同的名称。翠绿(Viridian)往往被称作“绿宝石绿氧化铬(emerald oxide of chromium)” ; 这就很容易与绿宝石绿(emerald green)以及氧化铬(oxide of chromium)两者发生混淆——实际上氧化铬和绿宝石绿成分基本相同,但氧化铬不透明,而绿宝石绿则是透明色,用途也很不相同。另外,同一种颜色,由于法国和英国名称不同,也是多年来引起混乱的原因之一。法语中的Vert emeraude不象人们想象的那样相当于英语的 emerald green(绿宝石绿),而是指 Viridian(翠绿); 绿宝石绿的法语名称是 vert veronese。他们应谨慎地分析德拉克罗瓦日记或毕萨罗书信这类书中的颜色表。有时表中所列的是颜料的旧名称,有时则用了相应的新名称,有时名称还往往译错。在本书中,我尽量把这些颜料名称改为现代通用的名称。

在整个十九世纪中,新颜料不断被采用,例如透纳就肯定采用了铬黄、橙黄和人造群青。下表所列年代只是大体的年代,因为一种颜料从发现到正式生产和销售,再到它为画家们最后接受,往往需要很长时间。下面是近二、三百年来新采用的部分重要颜料开始使用的年代:

一七〇四年	普鲁士蓝	一八四六年	镉黄
一八一八年	铬黄和橙黄	一八六〇年	天蓝
一八二四年	人造群青	一八六八年	茜红
一八三八年	翠绿	一九二〇年	钛白
一八四〇年	钴蓝	一九三六年	袈裟蓝

在十九世纪,特别是在野外写生中,木板同画布一样地广泛使用着。现在几乎不再听说有人用红木板作画了,这种板的尺寸正好嵌进画箱盖中,往往刨得既平整又光洁,



温泽牛顿公司的水彩颜料车间，1889年。颜料是用大理石板和研钵研磨的，从图中可以看出全部操作均用手工进行。

四边加工成浅斜面；但也有人用较粗糙的表面作画，例如康斯太勃的《东贝荷特公用地之春》（见第17页）。在这件作品中，画家利用板的粗糙背面画出了一幅美丽生动的写生画。红木板的本色十分优美，因此通常不涂底色，只上一两层胶料防止木板吸油。说实在，在这么优美的板面上涂底色或上其他颜色，盖住木板的本色，是愚蠢的、得不偿失的。

到了印象派时期，画家们的画具已大体发展到与现在所使用的相似：管色、用于野外写生的摺叠式手提画架、木制颜料盒、用斜接绷框绷紧的画布等等。这种绷框带有楔子，可以用锤子打入楔子将画布绷紧。在法国，小于一定尺寸的绷框仍做成“死”的，不用楔子；也许是因为法国的气候比英国干燥，画布不易松弛的缘故。

人们已开始采用以亚麻仁油和松节油按不同比例配制而成的简易颜料溶剂，来代替十九世纪初所使用的、性能不甚可靠的亮油和梅吉普。画家已经很少亲手研磨颜料了，坦普拉这类调色剂也不再使用了。德加在尝试采用某些传统方法时，不得不通过自己的实践去重新发现。例如，他认为用鸡蛋坦普拉作调色剂有其独到的优点，但在当时，人们对这种调色剂很是生疏，因此没有一个人告诉他只须用蛋黄，不用蛋清。他把蛋清和蛋黄一起用了，所以他的画往往出现裂纹。

照相术 在讨论十九世纪绘画技法时，如果不考虑照相术对画家的影响，将是一个很大的疏忽。这个时期的画家几乎没有一个能够摆脱照相术的强有力的影响。但其影响是各不相同的。有些画家直接用照片作为素材，与写生画并用，甚至用照片完全代替了写生；有些画家则不自觉地把照相机取景方法与日本画的构图法结合了起来，形成了一种新的构图法。与十九世纪的其他画家相比，莫奈、毕萨罗、雷诺阿等正统印象派画家受照相术的影响较小，属于后一类。印象派画家不需要用照片作依据，因为他们坚持对景写生，而且喜欢让完成的作品保持速写的风格，而不愿意在画室中再对其进行仔细的“加工”。

雷诺阿可能是受照相机影响最小的画家。他毕生满足于传统的构图和布局。毕萨罗和莫奈对用照相术对景物“剪裁”和不规则的布局颇感兴趣，其中毕萨罗所受的影响小一些，莫奈所受的影响大一些。莫奈大概经常利用照片来进行构图设计的，例如“大教堂”组画以及关于游艇上妇女的习作，在最后一幅画中他用照片来决定游艇是采用不对称的布局，整个画面是一大片水，将游艇画在画面上端呢，还是出人意外地将其“剪裁”在画面的一边？

印象派时期画家中对照相最感兴趣的当然是德加。德加去世后，在他的画室里发现了成百上千张照片，其中有些是他亲自拍摄的，他在晚上特别热衷于为朋友们照相。有一位朋友在为德加摆姿势照相后在信中写道：“我们都得听德加指挥，容忍他那艺术家的急躁脾气。你要是晚上请他过来坐坐，你准知道他会要你干什么：整整两个小时，你都得象军人那样绝对服从命令。”

德加象柯罗、德拉克罗瓦以及他的许多先辈们一样，间或用照片作为画画时的参考资料。德拉克罗瓦拍摄了不少由他亲自摆好姿势的模特儿的照片，并偶而用这些照片代替模特儿来作画。我们一定记得，传统的学画方法是用其他画家的版画作品作为作画的素材。对于德拉克罗瓦来说，照片只不过起到版画作品的作用，用作素材供他研究并启发创作灵感，并非一丝不苟地去临摹照搬。对这一点，德拉克罗瓦曾着重加以说明。他说一个艺术家如果企图去模仿照片的效果，那就会成为“由另一台机器所带动的机器”。

所谓“启发创作灵感”，才是使用照相机的正确原则。照片只能作为借鉴，这与单纯模仿照片的表面效果是两回事。这也适用于以后的画家，例如维雅和西克特。西克特的《拉撒路的复活》（第184页）就是根据一张照片画的，照片上照的是他和一个朋友举着一个木制人体模型，沿着通往他画室的楼梯向上走的情形。

最关键的一点是这些画家都能完全不依靠照片创作，因为他们都有多年用素描和油画画模特儿的丰富经验。对照片的使用，有经验的画家与没有这方面经验的人是全然不同的。例如一张头部的照片会使画家联想起无数张他以素描或油画方式写生过的头像，这种体会将在他的作品中反映出来，而决不是单纯地去临摹这张照片；而一个初学绘画的人却没有这方面的体会，只会机械地临摹。这种临摹作品表面看来很象，却往往不能传神，不能表现出内在的精神状态。

第一部分 十九世纪初期的绘画大师

康斯太勃 (CONSTABLE, 1776—1837)



《自画像》，康斯太勃画，铅笔加水彩，
藏国立肖像馆。

人们往往把艺术史简单地看成是画家之间的相互影响。因此，人们把塞尚 (Cézanne, 1839—1906) 看成是“立体派的先驱”，把康斯太勃看成是“印象派鼻祖”之一。当然，这种影响是确实存在的，而且追溯这种影响也是饶有兴味的。但必须认识到这样做的结果，会使我们对塞尚或康斯太勃不能深入研究，也使我们看不到他们作为艺术大师的艺术成就。

由于无数文章和宣传，许多人至今可能仍然认为：“是康斯太勃影响了印象派画家。”其实在这个时期，无论在法国还是在

英国，许多其他画家也在野外作画，而作为康斯太勃画法的真正的法国继承者，是十八世纪三十年代的青年风景画家：特罗容 (Troyon)、雨埃 (Huet) 和罗梭 (Rousseau)。格拉汉姆·雷诺兹曾指出：“印象派画家是在这些先驱者的基础上发展起来的，因此，他们只是不自觉地受到康斯太勃的影响，并非直接的影响。他们明快清新、自然逼真的

色彩之所以与康斯太勃如此相似，一方面是因为在历史上具有这种继承关系，另一方面也因为他们所追求的目标相同，此外还有历史的偶然性因素在内……。”

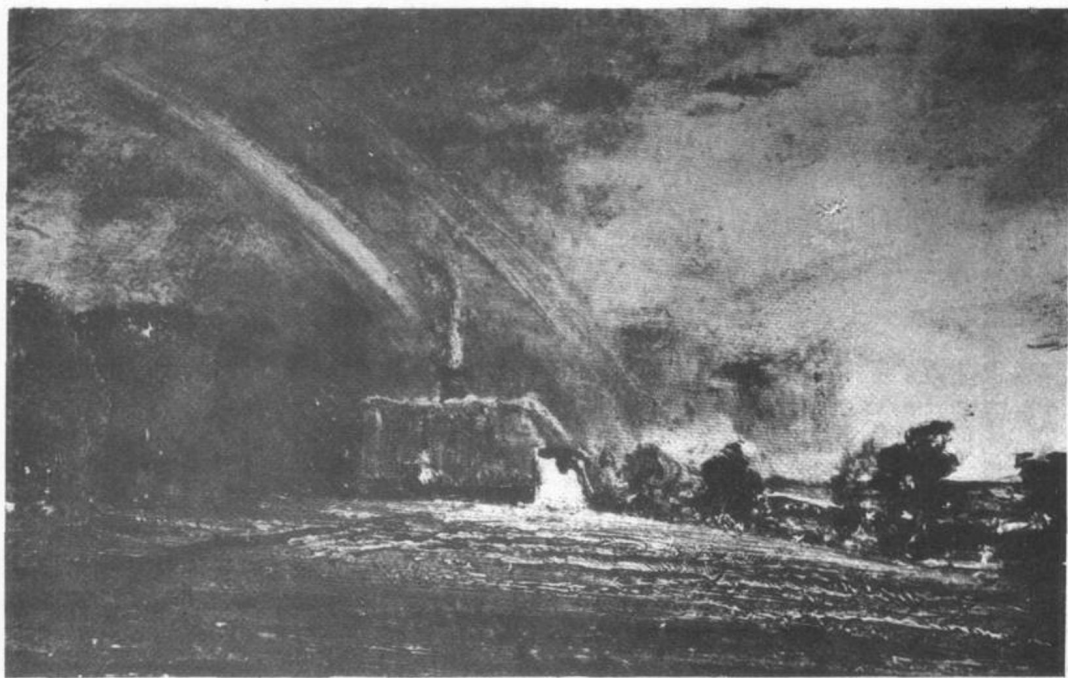
康斯太勃与传统 康斯太勃真正的雄心在于创作幅面巨大的风景画，这种风景画具有深切的感受和精心的构思。在他最多产的岁月中，都是采用油画的表现形式（例如第19页的《跳跃的马》），这些油画是为皇家美术院夏季画展创作的，幅面约达六英尺。他的速写写生画，多半是为创作这些作品所搜集的素材。如果我们认为这些大型油画的创作仅仅是为了应付差事，并不十分典型；或者认为是受到他的时代的局限，而没能象印象派画家那样完全在野外作画，那是完全不符合事实的。

相反，康斯太勃是一个相当保守、传统观念很深的人，他十分欣赏十七世纪风景画大师克劳德·洛伦（Claude Lorrain, 1600—82），以及荷兰派画家，并希望他的大幅风景与他们的作品一样具有严密的构思。要想做到这一点就只能和夏天在萨福克田野中旅行写生一样，在漫长的冬天坐在他伦敦画室的巨幅画布前反复推敲。这也是康斯太勃绘画生涯的重要组成部分。

康斯太勃在暖色的底子上作画，他的绝大部分野外写生，例如第12页和第13页的写生画，都是用棕色或红棕色的底子。虽然1924年他在布赖顿所画的海景采用较浅的灰色作底子。

野外写生 这些油画写生往往都画在厚纸上。一般先在纸上涂一层胶，减低厚纸的吸油性能，并防止油最后腐蚀纸的纤维。然后再用红棕色打底，打底用油画色加一些松节油稀释。厚纸也可以用石膏或油底子进一步加工，但这并非必不可少，而且还会使画面在日后出现龟裂。因此康斯太勃用纸画的写生全部裱在木板或画布上。有时这项工作是由画家亲手进行，或者由别人在他的指导下进行，因为他在裱画的同时还将画面放大。

用厚纸画油画已经有很悠久的历史了。康斯太勃以前和以后的画家许多都用它作为辅助材料，其中有柯罗（Corot, 1796—1875）、荷尔拜因（Holbein, 1497—1543）、和德加（Degas, 1834—1917）（参看第91页德加一章）。



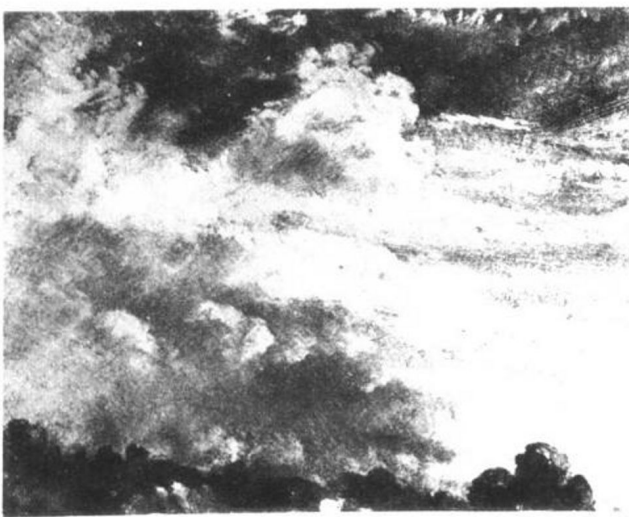
《风景习作：村舍和彩虹》，1812——1816年左右，纸上油画，
13.9×23.2厘米，藏伦敦皇家美术学院。这幅速写画于汉普斯特德。其背面写
着：“9月27日中午，雨后天晴，阳光灿烂，东风。”

当然，康斯太勃也用帆布、书皮纸、木板等其他材料来画写生画。在用纸画写生时，用图钉把纸钉在画箱盖上，坐着放在膝盖上。他这样坐在野外写生，一言不发、专心致志。据说有一天，一只田鼠竟悄悄地钻进了他的口袋里。

虽然有些作品颜色稍稍发暗，但总的看来，康斯太勃的写生画保存得很好。例如《风景习作》（见第12页）一画，由于年代久远颜色变得比较透明，覆盖力减弱，暖棕色的底子透了出来，使天空的冷色调略微起了一些变化。这些天空的习作表明他对风和天气的观察十分敏锐，看来是用很快的速度画出来的。这些写生画的背面往往加有批注，如《天空习作》和《云和树的习作》（见第13页）。



《云和树习作》，1821年，
红木板油画，24.76×29.9厘米，
藏伦敦皇家美术学院。“汉普
斯特德，1821年9月21日。上午
10—11点于阳光下。银灰色的云
画于暖色底子上（？）”。闷热，
有轻微东北风。全天晴，但夜里
下雨。”



《天空习作》，1821年左
右，油画，画于裱在木板上的
油画纸上，24.76×29.3厘米，藏
伦敦皇家美术学院。康斯太勃画
过许多天空习作，用科学家般的
准确性进行观察，然后迅速下笔，
一挥而就。

他的风景写生的手法是千变万化的。有些写生采用表现派的快刷笔法，有些则画得比较薄、比较细致。不过他大部分是用画笔蘸饱稀色，有把握地、潇洒地在棕色底子上布色。在画大片簇叶时，他采用“由深到浅”的传统方法。他先用大笔触画上簇叶的大片阴影，然后再在上面画亮部。由于亮部画在湿底子上，所以得用笔蘸饱色，干脆利落

地画出。最后再用貂毛笔很准确地树干、树枝等处加上重点的明暗对比，将这幅作品完成。天空的笔触也是画在深色底子上的。

调色油 这种画法在一定程度上取决于是否有足够粘稠度的调色油，这种调色油要能保证有较强的覆盖力，而不发生掺合或混浊。颜料必须是稠的，使蘸饱颜料画出的笔触能够立住不倒。这就要求调色油中加亮油或稠油，而不能象我们现在那样，用一半亚麻仁油和一半松节油配制。康斯太勃所用的颜料是用亚麻仁油或罂粟油手工研磨而成，与现在市场出售的油画色在“感觉”上是不同的。

从鲁本斯（Rubens, 1577—1640）到康斯太勃，我们可以看到用稠调色油和手工研磨颜料作画所获得的效果。现代画家用亚麻仁油和松节油将油画色调稀到即使能画出康斯太勃写生画上那种精确而流畅的笔触，所得到的效果也很差，比较单薄。例如在有一张写生画中，康斯太勃用几道浅色线条表示水闸的闸门，大概是在周围的暗部还没有干时，直接画在暗部上的。他的颜料稀释到足以流畅运笔，画出长达二英寸的笔触，但又稠到足以覆盖底色，并且立得住。

《威利·劳特的家》（见第15页）是用柔软的画笔和几乎象中国画那样明快、优美的运笔，在浅色底子上用深色轻快地画成的。大概用了十笔黑色和五笔白色把狗画在棕色的小路上，落笔极其准确。

康斯太勃的密友费希尔副主教在谈到这幅写生时说：“充满着活力、自然、清新、边观察大自然边作画，一挥而就，不加修饰，不加润色。”

画家查尔斯·西姆斯（Charles Sims）对康斯太勃的技法作的分析，很有启发性。他说：“让我们把康斯太勃的《弗莱特福的磨坊》的前景和克劳德·洛伦的《艾萨克和丽贝卡》的前景比较一下。它们都是画在单色底子上的，光秃秃的地面用加白的赭色画在较深的底子上，在地面的底子完成后，稍加一些绿色。在克劳德的画中，需要保持冷而暗的色调的部分再薄涂上一层透明的土绿……。康斯太勃不大采用薄涂透明色的方法。他表现草的斑斓色彩时，笔触变化较大，整体效果很少用薄涂透明色来获得，而往往用稠颜料厚涂的笔触来表现。……画大型的或画面阴沉的画时，用浓艳的褐色勾出主要块