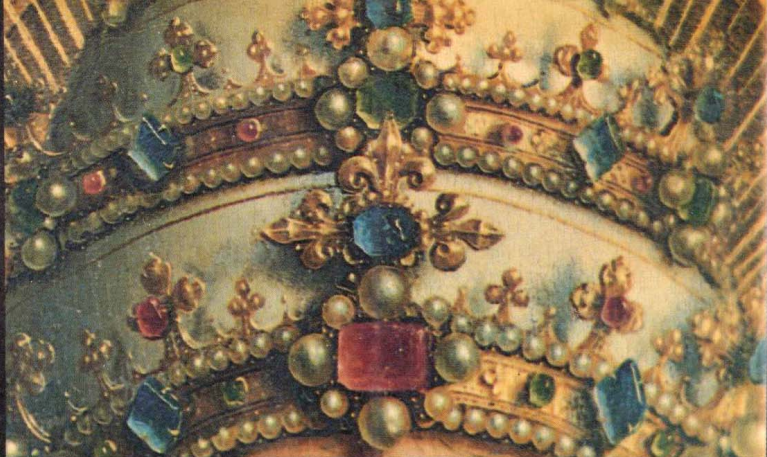
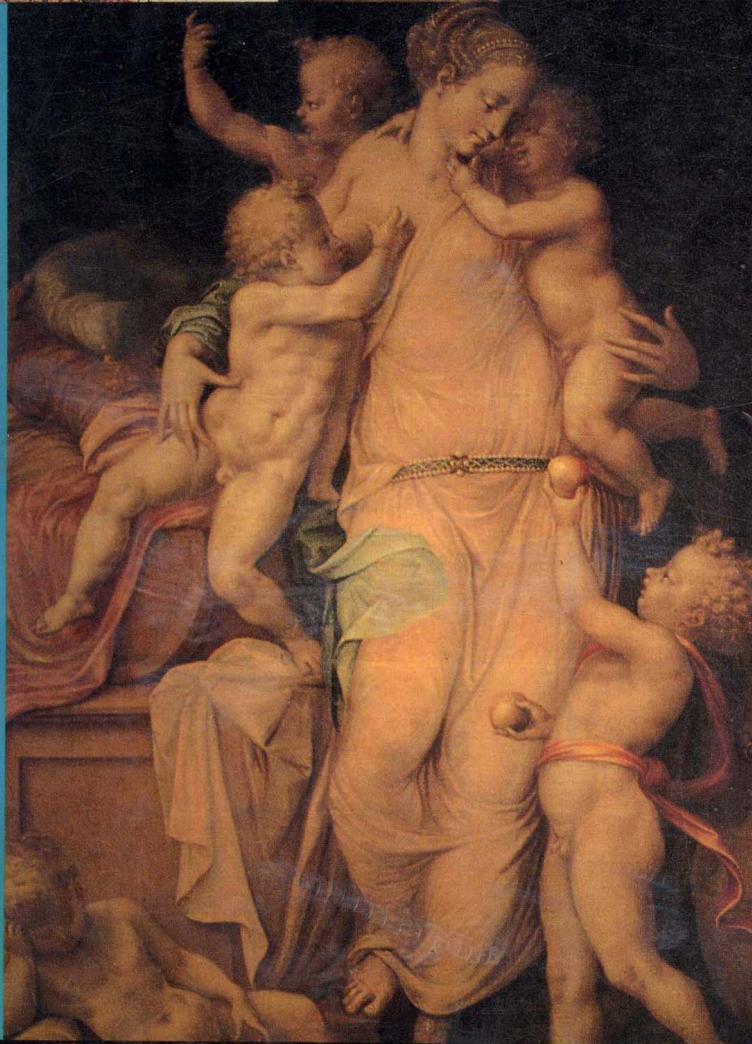




潘世勋
编著

广西美术出版社



欧洲传统绘画技法演进三百图

欧洲传统绘画技法演进三百图

潘世勋 编著

广西美术出版社

• 上册 •

出版说明

《欧洲传统绘画技法演进300图》是国内第一部较全面系统介绍西方古典绘画历时五百年技法材料演进史例的学术著作。由著名油画家、中央美院油画系主任潘世勋教授由文化部派遣出国考察并根据在欧洲各重要博物馆所作的专题学术研究精心编著而成。

该书共分上、中、下三册阐述欧洲五百年传统绘画演进的大致脉络,以及历史上有重要影响的各种画派和绘画大师艺术技巧特色及运用材料方面的探索和创造。全书以图为主,内容着重介绍欧洲古代胶彩画(包括蛋彩、蜡彩和酪彩在内的早期“丹培拉”绘画)、稍后兴起的“混合技巧”的油性“丹培拉”绘画、以透明法为主的古典油画和以“直接法”为主的近代油画等画种。编选从十三世纪至十九世纪末各艺术大师及画派代表作品三百幅。其中有许多精彩的油画局部和不易见到的底层画面,均附简要的文字注解,并附有关绘画材料的配方及制备方法。是国内专业画家、业余美术工作者和美术评论家热衷于了解的课题和探研绘画技巧奥秘的重要参考书籍。

另外,对提高绘画审美水平,尤其是对绘画技巧,诸如:色调、笔法、肌理、表面结构等方面所表现出来的技艺美与材料美的鉴赏能力,丰富艺术史知识不可多得的精美画册。

(桂)新登字 07 号

欧洲传统绘画技法演进三百图

(上册)

- 编 著 潘世勋
- 出 版 广西美术出版社
- 发 行 广西新华书店
- 印 刷 广西北海印刷厂印刷

开本 787毫米×1092毫米1/12
印张 6 插页 2
版次 1992年9月第1版
印次 1992年9月第1次印刷
书号 ISBN 7-80582-451-7/J·356

-
-
- 定价: 28.00元
-
-

自序

由欧洲绘画发展起来的绘画技法材料学，是一门研究历代绘画大师艺术表现手段的重要学科。在欧美各国皆有这方面的专家和专著，在美术院校设有专门研究室，并开设有正式课程。欧洲绘画作为一个外来画种，传入中国，已有不短的历史。据文献最早记载，1582年意大利天主教传教士利玛窦到中国传教，就曾将油画圣母像进献明神宗。之后，郎士宁、艾启蒙、王致诚等一批擅长绘画的西方传教士相继来华任清代内廷供奉。他们除试探中国画融合西洋画法外，也曾用油画为皇族和重臣画像，并受命教授一些太监和官员掌握这种“泰西画法”，至今已有三百多年历史。当然那时影响未出宫廷，真正的传播和发展，则是二十世纪以后，最早去欧洲和日本学习西画的留学生如李叔同、李铁夫、李毅士、冯钢百、徐悲鸿、林风眠、刘海粟、庞薰琴、吴作人等回国之后，或著书介绍，或办学授徒，才开始使油画、水彩画、粉笔画及素描这些西方画种落地生根，从这时算起已有八、九十年历史了。随着欧洲式的正规美术教育体系的创立，与欧洲绘画有密切关系的西方美术史，其中包括透视学、解剖学、构图学和色彩学在内的几种绘画技法理论，也都逐步得到介绍与推广。除了翻译著述之外，在美术院校也大都列为正式课程。而同等重要的绘画技法材料学科，却一直处于非常落后的状态。虽然也有一些画法入门之类的小册子零星出版，但总的看，中国至今尚无人做专门的研究，还未见完善的、有水平的专著。欧美画界奉为“技法圣经”的几本重要著作，也没有翻译和介绍。目前在欧洲先进国家的博物馆、美术馆中，皆集中一批专家学者，运用各种最现代的科学手段，研究历代绘画杰作的技巧以及保存与修复的方法，中国一时还没有条件象日本那样建立西方式的美术馆。建国后虽曾派过留学生到欧洲学习绘画保护修复技术，但他们回国后由于没有研究对象，一直不能发挥其专业作用。最重要的是到目前为止，全国各美术院校，都没有开设绘画技法材料这一专门课程。学生甚至缺乏这方面一些最起码的知识。因此可以说，这一学科在中国还属于一个有待填补空白的领域，是并不过分的。

造成这一学科的落后，有历史的、政治的、文化的以及经济的多方面原因。首先，绘画技法是以研究和总结历代绘画大师具体的作画方法和选择、制备材料的经验为基础的。一般的绘画方法和步骤可以用文字说明，但涉及艺术技巧的微妙之处，则常常是“只可意会而不可言传”，因此这一学科通常采用的研究方法，是要借助大师优秀作品实例，包括变体画、未完成作品的底层画和草图等，做具体分析与诠释。但对于中国大多数画家和学画者，长期以来并没有欧洲人那样的随时可以观摩大师原作的机会，主要是通过复制品来借鉴西方绘画技巧的。记得在五十年代末，吴作人先生在中央美术学院画室中，曾一再告诫我们这班学生：“不要看画册看坏了眼睛。”但我也是在二十五年后，有机会到欧洲进修，见到了大批原作，才意识到这句话的重要。时至今日，照像、制版和印刷术都有空前的进步，但即使最精美的复制品，也依然不能传达出原作全部精彩之处。造型可以准确，色调可能接近，笔意或许肖似，但要一丝不苟地复制出与绘画材料美、技艺美密切相关的肌理变化，涂层厚薄，色块的透明与不透明，运笔的疾徐润涩，以及最后表面结构的光泽质感，还存在着诸多困难。不能观摩原作不但极大地限制了中国画家研究绘画技法的深入，甚至也影响了美术史家撰述的精详。中国出版的西洋美术史著作，言不及技艺是比较常见的缺点，报刊、出版社翻印西方画册和图片，也极少注明画材、媒介和尺寸。故此，学画者可能熟知欧洲名画的题材、构图和造型、色调，但如问及技法甚至画种，则多不甚了了。第二，绘画技法材料学除研究表现技巧外，另一个非常重要的任务，是探讨绘画材料技法的适应性、稳定性和坚固耐久性。但中国过去很长一段时间内，绘画艺术是作为宣传政治概念配合任务的工具来要求的，画家常

常面临的是临时突击、不容精雕细琢的创作任务，完成后或仅为一次展览，或只在报刊上发表，优秀作品即使为博物馆收藏，也缺乏长期陈列和妥善保存以传之久远的条件。另外中国长期未形成绘画市场，没有真正的画商，当然对画材的质量规格也就没有什么限定与要求。这些都必然会影响画家对画材选用的考究以及对作品寿命的关心。第三，绘画技法材料学科的进步，依赖传统的经验，又须要依赖现代科学技术特别是化工颜料工业的发展。中国绘画材料生产一直处于非常落后状态；设备和制造工艺简陋陈旧，不论画布、媒剂及上光材料均未达到质量要求，颜料品种少，质量也极不稳定，一些现代新型材料还很少引进。当今欧美国家画材商店出售的适应各种画风和多种特殊用途的材料，品种之多，质量之精，都超出我们的想象。虽然如此，不少欧美现代画家和美术院校学生为适合个性要求和经济方便，仍坚持自己调制颜料和媒剂，而原材料供应充分和容易找寻也有着非常优越的条件。欧洲的绘画技法科学，是由艺术家技法专家和化学家、颜料厂商共同协作来推进的。中国在这方面还有待于国家扶持，科技部门和工商企业的配合。

我指出中国绘画技法材料学科的落后，只是为引起对此应有的重视，而并非认为中国油画家至今皆未能掌握欧洲绘画技巧。事实上今天中国已有一大批技巧娴熟的油画家，他们的一些优秀作品，已在国际上产生影响。但也应指出，他们之成功，却主要不是由于正规技法材料理论的指引，而大都是在文化封闭状态下通过刻苦的写生训练和长期创作实践，靠个人摸索，取得一定经验的。老一辈油画家虽也有所传授，但由于历史的原因，欧洲绘画正式传入中国之时，正值十九世纪写实派油画风行。印象派野兽派初登画坛之时，他们介绍到中国来的只能是当时普遍使用的材料和技法。后来在很长一段时期中，不但与西方文化隔绝，而且政治上只容许发展“社会主义现实主义”一种创作模式，这就使中国画家对欧洲绘画技法的借鉴，不可避免地存在狭窄和片面的弱点。比较熟悉十九世纪和印象派的“直接法”油画技巧者尚不乏其人，而了解欧洲古代胶彩画、蛋彩画、古典“间接法”油画、以及种种现代绘画技法和材料者则寥寥无几。

三年前，我在巴黎的卢浮宫博物馆遇到一群法国小学生请讲解员讲授包括绘画技法知识在内的美术史常识。之后由教师组织他们当场笔答印制好的作业题，其中像“波提切利的作品属于什么画种”这样的问题，恐怕我国美术教师也未必全能回答准确。这件事给我触动很深，也是引起我注意这门学问并不揣浅陋，愿意做点初步工作的原因之一。

以上大致说清楚了我撰写此书的动机，下面再讲讲撰写的体例。国外常见的技法书有多种写法：有着重于绘画材料诸如底材、胶类、油脂、媒剂、颜料、详列化学成份、制备配方，广征博引，学术性强，会有益于专业工作者做深入研究。但一般美术爱好者阅读起来不啻天书，可能感到枯燥无味而致使无法足读。另有作为一般绘画入门知识者，不外是画具选择，画布准备，写生步骤以及用色用油诸种禁忌。初学者有用，入门者则不屑一顾，内容虽浅近，爱画而不画画者也未必能引起阅读的兴趣。笔者取图文结合的形式，侧重于阐述欧洲文艺复兴以后五百年绘画史上各个重要画派和代表性大师的绘画技法特点、师承和相互的影响，以及绘画材料选择使用的演进变化。图片主要从我近年先后在欧洲十个国家参观博物馆根据原作拍摄的大批幻灯片精选而出。以专文论述了技法源流之大略，每画面分别注有扼要的解说（这也参考了某些资料，但主要是个人观摩原作的体会）。窃意这样的书，对于专业画家、美术史家可作为专门研究的参考，对于广大美术爱好者，也可视之为一本学习技法的西方绘画史画册，借此，会更有

助于提高对欧洲古今绘画杰作中诸如色调、笔法、肌理和表面结构等方面反映出来的造型美感的鉴赏能力。同时，为了便于学习，书后还附有某些绘画材料的配方和制备知识，仅录目前国内不太熟悉且有实用价值者，专业工作者可以查阅，业余学画者亦可一试。

“绘画”一词在中国包括广泛，木刻、铜板、壁饰、镶嵌，甚至工艺品画皆可入其属。但在欧洲，法语的**Peinture**，英语的**Peinting**，德语的**Malrei**，皆有明确界定：版画属于镌刻，素描也不称绘画，镶嵌画、挂毯画、彩色玻璃画、瓶画皆自成一类，壁画则有干壁画与湿壁画之别，前者习惯称为壁上绘画属于绘画无疑，后者叫**fresco**，则常列为特殊画种。本书编选欧洲绘画，自当遵循欧洲惯例，个别混淆只为说明其对绘画的影响和姻缘关系。而属于纯绘画的品种亦未平均对待，蛋彩中国不熟悉选取则多，水彩画十八世纪后在英国影响巨大，但中国人比较熟知，基本未选。

本书着意介绍至印象派止。至于后印象派以后，流派纷纭，技法上有以古法翻新，也有以新材料立异者，五花八门，不拘一格，故不入此书之列。

要说明的是，由于教学需要，近年我主持过几项这方面的学术活动，也写过一些有关的文章。但对绘画技法过去不甚深究。现应广西美术出版社之约，结合自己的考察、研究和实践体会，编写了这本画册，限于时间关系，定有疏漏或欠当之处，期待读者与专家指正。

潘世勋

一九八九年二月于中央美术学院

欧洲传统绘画技法源流

潘世勋

按着西方艺术辞典的标准解释，绘画技法指的是画家根据自己的创作意图，选用某种媒介，调合某些种颜料，使之凝固在某种素底之上，来创造可视形象和形成画面的全过程。因此绘画的材料手段，不外是：颜料、媒介物和素底三个部分。

颜料在古代欧洲，情况与中国或其他地区也大致相似。古代欧洲人最先选择的大都是比较现成或容易加工的矿物质颜料。据考证，古代希腊和罗马在公元三世纪前，绘画主要用石膏、炭黑或骨黑、天然泥土或加以锻烧而成的土黄、土红等几种颜料。传说公元四世纪开始能制出铅白，稍后会制铅丹和从碳酸铜矿中提取石绿，硃砂到中世纪才普遍使用，八世纪开始使用用烧碱提炼的植物颜料，大批化学合成颜料是近代才陆续出现，锌白到十八世纪被普遍推广，稳定和覆盖力强的钛白是十九世纪才发明出来的。古代画家都是亲手选择和加工颜料，故比今天的画家更熟悉颜料特性，很长一段时间里，研磨调制好的颜料要放在猪膀胱做的小袋中保存，使用时才临时根据需要再添加补充媒介物。十九世纪出现玻璃瓶装的工厂预制颜料，而锡管颜料则是印象派时期的产品。

绘画的素底，包括依托材料和画底准备两方面含义。中国古代除壁画外，最早多画在绢帛上，后来更多是用宣纸。胶矾即是画底准备的涂料，涂过的绢和宣纸称为熟绢和熟宣，水墨则画在不预做准备的生宣上。欧洲绘画的依托材料则较多样，有软底与硬底之分：硬底主要是木板，亦有画在大理石板、金属板和象牙板上，近代更加上纤维板和纸板。软底主要指画布，但早期多以画布贴木板上，仍算硬底。帆布绷在木框上绘画，是十六世纪威尼斯画派兴起后才大量使用的。造纸技术传入欧洲较晚，中世纪欧洲盛行用羊皮或牛皮制成的“羊皮纸”上作画。古埃及则用一种莎草纸绘画，但似乎并未传入欧洲。画板画布的底层准备，多用厚重涂料并反复打磨，南方意大利地区习惯用半吸收性的石膏底，而北方弗拉芒地区则是用吸收性的白垩底，涂料的结合剂有皮胶、骨胶、干酪素胶等多种。

比起颜料和素底，媒介更为重要，并主要以它来区分画种。由于欧洲绘画传入中国，已是近代油画为主的时代，自然介绍油画较多。因此，在不少人心目中常有一个误解，以为西方画主要就是油画，甚至将油画作为西方绘画的代称，这远不如日本人以《西洋画》统称欧洲绘画更为确切。事实上，在油画出现之前，欧洲绘画曾经历古代胶彩画，丹培拉（**Tempera**）绘画，和丹培拉与油彩混合技巧绘画的阶段。十五世纪以后油画技巧逐步成熟，技法上亦有古典多层透明画法油画与近代直接法油画之差别，并有南欧、北欧和种种画派之不同。即使今天说欧洲绘画以油画为主体，也不尽准确。传统的中国绘画属于胶彩画系统，媒介主要是由骨胶皮胶提纯的明胶和植物胶类的桃胶。欧洲自古广泛应用各种动物胶外，植物胶也常用于绘画，除淀粉类胶外，尚有提炼于蚰蜒草的西黄蓍胶和一种沙漠植物的阿拉伯胶，后者是今天仍用的水彩颜料的主要结合剂。另外由奶酪中提炼的干酪素胶，被认为是一种最牢固适合颜料厚涂的胶类。中国近代亦有生产，但主要用于工业用途。今天现代西方绘画媒介更增加了乙烯、丙烯和纤维素等多种合成胶。

粉笔画也属胶彩，它出现较晚，是十八世纪意大利画家卡里拉发明的，法国的昆丹·德·拉都和夏尔丹都用它画过大量肖像，而艺术上最有成就的应是瑞士画家留达尔（1706—1869）。

鸡蛋作为一种蛋白胶，有材料说古希腊罗马时代即用于绘画，最初的蛋彩是蛋黄中掺和糖、蜜和无花果汁成为一种粘稠的绘画媒介，也用在壁画和装饰上。蛋黄颜料干后磨擦发亮是当时最权威的技巧。而蛋青常单独使用为中世纪手抄本祈祷书封面和插图的上光材料。蛋彩画在中世纪成为圣像画的主要技法。另外一种为东方绘画所没有的蜡彩（**Encaustic**），相传公元前四世纪即已出现，最初大概多用于建筑装饰。作为绘画媒介，传说是西恩基画派画家潘菲罗斯始创。古代的蜡画主要是热画法，即用火将蜂蜡溶化，调入颜料，趁热画到墙壁或木板上。可以在加热的金属

板上加松节油自由调色，能多层重叠。凝固后亦能刮磨加工，最后还可磨擦抛光，也称之为“烧色法”。目前保存下来的最早作品，是发现于埃及（属于公元二世纪前后）的罗马人后裔画在木乃伊棺上的死者画像。这种画像在大英博物馆和卢浮宫皆多有收藏。根据当时当地丧葬习俗可能有一定的规格，大都画在三十公分左右高的立方形的厚实木板上。色调有的浓郁，有的淡雅，底材至今已有腐朽破裂，但色层却很少变色与脱落。卢浮宫还保存有公元三世纪信仰天主教的埃及人，史称高布特人用蜡彩绘制的一件裹尸布残片，色彩至今仍非常鲜艳，说明蜡彩也可以画在软底上保存。本书收录的一幅拜占廷帝国时期的板上圣像画，至今也将近一千五百年，也是以蜂蜡为媒介的作品。可以看出这种技法不但坚固，而且也能表现复杂的场面，有着宽阔的表现力。古代壁画据说也有用蜡彩完成的，但我个人尚未见到可以确认的原作。

古代壁画技法大概存在很复杂的情况，专家常在辨识媒剂问题上发生争议。有些西方画册常以**Fresco**标明一切壁画，更反映认识上的混乱。**Fresco**一词原出意大利语新鲜，中国译作湿壁画，画法是预先用石灰混沙准备出一块一次可以画完的墙面，趁灰层未干着色，颜料渗入下层，干燥后形成坚固的碳酸钙表面，可长久保存色彩。湿壁画也有与其它材料并用的混合技巧，书中收入的十五世纪意大利画家曼特尼亚的壁画即为一例。与湿壁画不同的干壁画是画在干透的灰泥地上，大都称为壁上绘画（英语**Mural Peinting**），因为其媒介并不限于一种。一些专家意见：湿壁画技法是十三世纪以后才有的，是意大利人的独特创造，因为意大利中部以外的地区并不完全适宜发展这种技法。古代埃及和希腊罗马是否已知湿壁画法存有争论，我在大英博物馆所见古埃及壁画残片，似乎颜色并未渗入底层。本书印出的十九王朝王妃墓壁画图片，可看得更清楚些，特别头发部分显然用胶过度，色层浮在表面并已绷裂。公元七十九年火山岩浆埋葬了庞贝城。十九世纪的发掘使人们得以见到古罗马人做为室内装饰的大量壁画，有的面积很大，不可能一次画完，但看不到分割制作色块不易衔接的痕迹，而在米开朗基罗的《最后审判》湿壁画上痕迹就非常明显。按西方美术史分期，将公元四世纪到十三世纪列为中世纪。这时期留存的壁画大概基本是干壁画技法。在史称东罗马的拜占廷帝国版图内很少壁画，而是盛行以镶嵌画（英语**Mosaic**）装饰教堂。材料是用小方块的有色石子、陶片珐琅片和玻璃拼装成图画。更早在罗马帝国初期即已有这种镶嵌画，但大都是用彩色大理石碎片镶嵌小幅图案以为建筑装饰，色调朴素。而拜占廷的镶嵌画则规模巨大色彩辉煌，多用金色为底色，它是在小块玻璃背面贴以金箔银箔制成的。镶嵌画成本昂贵，随着拜占廷帝国的衰落，十一世纪后西欧罗马式教堂又多改用壁画。今天保留很多，皆画法粗犷，不及细节。十二世纪兴建哥特式教堂，高大斗拱之间以窗户代替墙面，用铅条固定彩色玻璃镶嵌成图画的彩色玻璃画成为流行样式。

十三世纪前半叶，是欧洲绘画复兴的重要时期，湿壁画此时兴起。非壁画的绘画也是这时开始发达的，它的标志是早期大型拼板祭坛画在意大利中部开始出现。第一个有记载的重要拼板祭坛画家就是乔托的老师奇马布埃（1240—1302以后）。文献说也是由他开始将希腊的丹培拉技巧引入意大利的。卢浮宫陈列有他画的一件祭坛画，造型还保留有拜占廷艺术僵硬的程式，但绘画处理的完整已属空前。乔托（1267—1337）更加光大了他的艺术成就，从此开始了湿壁画与丹培拉绘画在意大利双峰并起的时期。

丹培拉是英语**Tempera**的音译，过去有人译为“蛋白画法”是根本错误的，译为“蛋彩”也不完全准确。因为以蛋液调颜料早已有之，但并不是真正的丹培拉。而丹培拉也还包括蛋液以外的其它媒介，窃意这个词目前暂用音译为好。丹培拉不同于古代胶彩的最重要区别在于，它是用一种油水交融的乳液（**Emulsion**）调颜料作画。按一般人印象，水质的东西与油质的东西是不能混合的，其实生活中有很多东西，是用某种胶类为乳化剂，通过震荡等机械手段将油水浑成一体。如乳白鱼肝油、洗发液、肥皂和西餐用于拌凉菜的蛋黄“沙拉”油皆是。丹培拉乳液比较多用的是以蛋黄或全蛋为乳化剂，古代画家使用毛刷或打蛋器逐渐打入亚麻仁油和树脂油，成不再分解的乳状液体后，亦可再加清水稀释。用它调颜料作画，有速干和宜于细致描绘的特点，且最能保持颜料的鲜艳度，干燥后画面结膜坚固并有

一种柔合的光泽。除鸡蛋丹培拉外，尚有水胶丹培拉，干酪素丹培拉多种。由烧色法蜡彩演变的蜡乳膏，亦称乳化蜡，也属于丹培拉系统。丹培拉最大缺点是在潮湿空气中容易发霉，于是发明用透明漆上光来保护画面的办法，早期使用的是经日晒或熬制变稠的亚麻仁油或核桃油等干燥性油脂，和琥珀或一种叫Copal的硬性树脂制上光油。用这个保护性涂层使画面与空气隔绝以利保存。乔托时代的丹培拉绘画常用淡土绿调子的底色，再用暖调的上光油罩染，更产生丰富的效果。后来这种上光技术逐渐发展为一种绘画技法，可以在丹培拉底层画上做多层不同色调罩染，即是后世所称的加光术（Glazing）。这时已不是单纯的水性丹培拉，而是混合技术的丹培拉了。

与乔托画派同时，有一个锡耶拿画派，他们的丹培拉画还保留较多拜占廷绘画装饰色彩的影响。色彩强烈并多用金箔贴底，（当然也有用虫胶漆染锡箔代替，这是古拜占廷即有的方法）并且上边有雕刻和压制出的花纹。而更多画家受乔托影响走上更写实的道路。从十四世纪到十六世纪的意大利产生一批绘画大师如：安吉利柯、菲立波·利比、弗朗西斯卡、曼特尼亚等等，他们除湿壁画外，皆是丹培拉技巧能手。特别是波提切利（1445—1510）一生作品几乎全部用丹培拉完成。仅有现存在伦敦国家画廊的，他死前最后一张传世作品尚存疑议。达·芬奇和米开朗基罗时代已有油画，但他们皆留下了丹培拉作品。芬奇的《最后晚餐》壁画也是一种油性丹培拉，但他独创的这种新媒剂不够成熟，不久即剥落。今天见到的已是经后人多次修补不完全是原来的面目了。

单纯用油做绘画媒剂，最晚在拜占廷时代就有人试验。可能因当时制油技术落后，记载说这种画放在烈日下曝晒数月仍不能干燥。美术史家多将活跃于十五世纪初的弗兰德斯画家凡·爱克兄弟尊为油画的发明者。其实更大可能是他总结了前人多方试验的教训，经过改进而最先找到一种理想的以油脂为主的新绘画媒剂配方。也有不少专家认为他最重要功绩是在油脂中熔入了天然树脂，而使媒剂变得可以行笔流畅和速干。但他这种外号叫黄酱的“布鲁日光油”的制法，并无确切记载留传，后人只能根据其作品效果作种种猜测。在包括今日荷兰、比利时的古代弗拉芒地区，地卑而气湿，不适合壁画而主要发展了祭坛画和架上绘画。拼板祭坛画有两联、三联和多翼好几种规格，形制也有大有小。凡·爱克传世最重要作品《根特祭坛画》，三联而两翼反正面皆有画，大小共二十个画面组成，高3.5米。而收藏在德累斯顿画廊的《圣母子》小三联画只有33公分高。但不论大小皆刻意求真、不厌琐细而达到穷极物象的程度。在安特卫普博物馆保存有他的一幅未完成的底层画，可以看出是画在打磨得非常光洁的白色素底上，先用褐色的印地安墨水做特别精细的草稿，赋彩用软毫不见笔触。在人物肌肤部分只用透明色渲染完成，而服装道具等部分则用丹培拉白先加塑造，然后再罩染透明色。因此凡·爱克技法与近代油画很不相同，一些技法专家将其归类于结合丹培拉技术的“混合技巧油画”。他传世的作品历经五百年大都保持完美如初。因此凡·爱克技巧，虽然繁难复杂，却被历史证明是最坚固的绘画技术。与凡·爱克同时代并技艺齐名的威顿（约1399—1464），是弗拉芒画派另一位领袖，其绘画风格不象凡·爱克完全忠实于光影的表达，更突出线条和程式化造型。其后德·高斯、梅姆林克、包西、布鲁盖尔父子，普尔布斯等大批弗拉芒画家以及法国的克鲁埃和尚拜涅都是分别继承了他们两人的技法。描画细腻、色彩透明成为整个北方弗拉芒画派的特色。

德国大师丢勒（1471—1528）的技法也来源于这个系统。但他中年曾到威尼斯学画，也融合了南方国家的早期绘画技巧，似更注意色彩罩染的多层使用。他1509年留下的一封信中说：他的一幅祭坛画的底层要画四五六遍，并选上好颜料反复罩染，有时达十几遍。荷尔拜因（1477—1543）一生浪迹全欧，最后定居和死在英国，但他的绘画技巧一直是比较多地保持着弗拉芒画派的影响。

美术史记载，在十五世纪中叶，出生西西里的画家梅西纳将凡·爱克技法介绍到意大利。而率先接受这种新技巧影响的，则是乔万尼·贝利尼（1430—1516）。他年青时代曾从其姐夫文艺复兴巨匠之一的曼特尼亚学画，中年学习凡·爱克技法后能融会贯通别有变化。一方面他脱离了曼特尼亚和弗朗西斯卡那种冷峻的浮雕式的造型程式的局限，

另一方面也未被凡·爱克过分严格繁复的画法所制约，而开创一派造型不失严谨又能清新生动的画风。他的技巧被大批弟子，特别是乔尔乔内和提香进一步发展，形成美术史上影响巨大的威尼斯画派。

前面已提及，意大利文艺复兴时期重要画家首先都是湿壁画大师，这种特殊的壁画技巧要趁湿迅速绘制，不便细致渲染和事后修改，画家必须成竹在胸，笔无妄下一气呵成。并且祭坛画可能近观但壁画多求远视，更注重画面整体效果是南方意大利画派历史悠久的审美和造型传统。因此达·芬奇、米开朗基罗和拉斐尔接受北方油画技巧后都有所改造。芬奇画《蒙娜丽莎》时备受称誉的“渐晕法”，效果有北方画派影响，但画法与凡·爱克则大异其趣。逸笔草草的底稿，偏爱不透明色彩和大笔厚涂，都是明显的差别。

十五世纪的威尼斯因与东方各国频繁贸易往来而成为富甲天下的商业城市，装饰贵族和大商人豪华府第变做画家最重要的任务，它要求画家不再是教堂的庄严肃穆，而是富丽堂皇的效果。威尼斯画家开始用大幅帆布绷框，镶在墙壁和天花板上，当然架上绘画就更普遍使用。帆布在这个有久远造船历史的沿海城市取材方便，比壁画更耐潮湿和多盐空气的侵蚀，画家可以在画室工作，画完搬运方便，有利于展览和出售外地。很快欧洲各国竞相仿效，从此成为油画的主要依托材料。

威尼斯画派最重要的大师提香（1477—1576）享年百岁，有大批作品传到今天。其成熟而富有变化的技法，可为整个威尼斯画派之代表。他多在帆布上做石膏画底，然后再用轻胶的石膏水反复涂过，比北欧的白垩画底吸收性降低，可以运笔舒畅。传说他习惯只用黑和白调成淡灰色做底层素描，多使大笔强调整体虚实而不拘小节。继而用树脂油调土红薄施底色，再用丹培拉材料调铅白画明部，半调子的色阶变化，是另用一支干净笔擦扫，控制底色露出之多少而形成过渡的。这种暗棕底色上的白色块显示强烈的光影效果，这种底层画法以前丹培拉大师也是多用的。提香与前人不同者，不是一味地小心揉光笔意，而是根据画面需要留下笔大如帚的生动笔触。这样画在当时颇不寻常，某次西班牙公使接见他时就此要求解释，他回答说是为画得与拉菲尔和米开朗基罗不同。另外他的提白技巧也有变化，纯白中常根据情况加少许其它颜料。他告诫门徒要“把颜料弄脏些”，目的是使绘画在素描造型阶段即已有多层次的色调变化。然后再以浓缩的含蜡的树脂油罩染色彩。当时的诀窍不是用笔而是以手指和手掌来揉染的。提香的赋彩技巧不同于凡·爱克或拉斐尔，还在于他不仅仅注意色相的写实，而能注意光影间色调的冷暖对立。他也是打破绘画中性色调成规的创始人，他的画或明或暗或冷或暖，每幅多有变化，但总的又有个人的统一风格，他最善于使用金黄色，画面常浸润在一片灿烂的黄金色调中。晚年他视力模糊，画风更趋豪放，常用简单几种颜色画出丰富的灰色变化，几近近代的油画语言。西洋美术史由此将他推为第一个色彩大师，甚至是印象派遥远的鼻祖。威尼斯画派另两位重要画家丁托莱托和维罗内塞技法接近提香但又各具特色。前者据说不强调基层画，常在不干的棕红底子上直接绘画和涂色，厚实凝重，色调如古铜，但不少作品今日多有暗色化倾向。后者传说一直用白色干酪素画底，喜爱暖银色调和秀丽清新的风格，他保存在卢浮宫中最大的一幅作品，色彩基本未变。专家认为威尼斯画派技法总是属于仍利用丹培拉底层技巧的“树脂油画”。

这个画派技法后来最重要的继承者是西班牙的艾尔·格列柯。并由他影响到整个西班牙画派。

十六世纪后半叶的意大利画坛，一度陷入因袭修饰的样式主义和以卡拉奇兄弟为代表的学院折衷主义的影响中，直到卡拉瓦乔艺术出现才一扫沉闷之气，给画坛带来一阵春风。卡拉瓦乔（1573—1610？）生命短暂，只活了37岁，但他的影响深远，很快在整个欧洲形成国际性的潮流。他的绘画技法基本属于威尼斯画派系统，但画面处理则有极大创造。卡拉瓦乔早期作品严谨精湛颇有贝利尼的韵味，但对光影的偏爱和造型完全摒弃装饰和理想化，已显出他与文艺复兴大师带有观念化的写实主义根本的不同。接着他表现宗教题材也极力追求平民化和骇目惊心的真实效果，特别是利用集中的有控制的侧光照射，使人物在暗色空间中分外突出，环境也给人侧身其间的感觉。来源于提香的暗棕底色、丹培拉提白塑造和釉染色彩的技术，到他手中成了强调空间感和体积感的有力手段。步骤亦有所改进，在棕色画

布上落稿开始即强调造型的明确肯定，形象、光暗、空间、体积在底层中即已充分表达，故染色差不多一遍完成，爽朗明确反差强烈为其技法上最大特色。卡拉瓦乔生时在意大利即有大批的追随者，接着有众多的国外画家，包括法国的布洛涅、德·拉都等皆受其影响。而更加发扬光大这一学派技巧者，是十七世纪荷兰大师伦布朗。

伦布朗（1607—1669）早期作品详实精密，但尚缺乏个性。中年受卡拉瓦乔影响，从1644年画《夜巡》之后画风大变，改亮调平光为暗调侧光为主，比卡拉瓦乔更加大胆和自由地处理光线。技法不同之处，可能更多使用淡咖啡色底色，暗部和背景是经反复釉染来逐步加重的，故转折反光处更富变化，明部涂白据说仍用蛋的丹培拉材料，但用笔强调肌理而不象卡拉瓦乔平实。特别晚年笔触更趋厚重，罩彩后常用抹布擦去笔触高处色釉，使笔缝中形成“色垢”，加强了笔触的立体感，并可出现意外的金石意味，特别在珠宝饰物等细部这种肌理效果更为明显。从印刷品看常误以为他用色甚厚，其实整体画面仍保持荷兰画派共有的平滑光洁的表面结构。

十七世纪荷兰绘画是群星灿烂的黄金时代。伦布朗及其追随者之外，众多的荷兰画家多选择另外的风格，相对于伦布朗的“暗色画派”，他们也被称为“明亮画派”。先于伦布朗的肖像画家哈尔斯（1580—1666）不耐烦多层渲染，用笔精捷洒脱，在荷兰画坛上独立门户。其他画家则仍然更多借重凡·爱克的传统技巧，在风景画、风俗画和静物画这几个新领域中施展才能。这些精致描绘，谨慎施彩，光影质感惟妙惟肖给人以玲珑剔透之美感的小幅架上绘画，自有其独特的技法；木板上的白垩涂层必须反复打磨务求光洁，画布则惯用特制长刀将胶与涂料刮匀，施彩讲究先少油后多油，即“肥盖瘦”的严格程序，始终保持色彩之透明与光泽适度。树脂油媒介配比考究，现代检测其中常混入玻璃粉类的矽化物。这些被称为荷兰小画派作品，大都用笔精绝表面晶莹如镜，是绘画也是工艺精品。霍赫、梅齐、海达等都是一代名家。但最有特殊创造的独数维米尔（1632—1675），传世三十二件作品皆称杰作。他的画风亦属细腻，但不象同时代其他风俗画家不分主次一味细描，而是有虚有实，笔法多变。常用在光线转折处的“点苔”式的笔触，更是他的独创。但他生时多不如意，闭门作画落落寡合，技法并无详细记载留传。

十七世纪发源于意大利的巴洛克艺术，很快风靡全欧，绘画上最主要的代表是佛兰德斯的鲁本斯（1577—1640），不但画风影响远近，技法也能再创门派。他取北方画派和南方画派两家之长成一家之体，对推动欧洲绘画技巧发展贡献极大。他首先将来源于意大利而风行一时的石膏素底和棕色底色，又改回弗拉芒传统的素白色白垩画底。但定稿后常先涂上一个用丹培拉乳液调铅白和木炭末，薄薄的淡灰色不吸油涂层，并且是要大笔宽刷，一次涂过务求松动。在安特卫普市他的故居博物馆，也见到一幅未完成的历史画，底色淡灰，确如资料所述。他落稿用笔生动、先求大体，塑造则吝白如金。他一再告诫门人，“白是绘画的毒药”阴影部分切忌混入白色，至少最后一个涂层也要使其透明。不透明色一般仅用于最光亮部，转折处则充分利用底色，造型是逐步给予加强和明确的。这样在微冷的灰色底层上，施以不透明厚实的亮色，再逐渐精致地但必须是松动的笔触涂上暖色调的釉彩。但不同颜料间很少混合，这种釉染有如今天的水彩技法，是由浅及深多层交错完成的。他画中特别是在绸缎，肌肤等处常闪烁一种有微妙变化的珠母般光泽，这种釉下彩的所谓“光学灰”，被专家认定是由他始创。而明部色彩要厚重不透明，暗部色彩务必要空灵和非常透明，以形成强烈对比的画法，也是在这时才成为普遍接受的一条绘画原则。鲁本斯使用的釉染媒介是晒稠的核桃油或亚麻仁油熔以玛蒂脂等高级树脂。另外的资料说，也常用柯巴脂这种硬性树脂做釉染光油，其中要加入古尔太地区的催干剂。总之他的媒介是粘稠的，偶尔才用优质的松节油稀释。不论塑造与釉染，下笔激情和生动是他作品的突出特点，这恐怕与他比前人更注重色彩草图练习和开始直接用色彩写生有关。他一生富埒王侯，弟子如云，传世的很多署名作品是他指挥下由门人完成的，故亦多粗率浅薄之作，但确出其手笔的则大都为精品，至于有浮华夸张之嫌，则是一代风尚所限。

鲁本斯弟子群中，佼佼者为约尔当斯和凡·代克。前者多宗教神话题材作品，粗豪夸张有过其师，但色彩滞重造

型亦嫌死板。后者多肖像画，色调高雅，笔法婉约，有青出于蓝之誉。技法上变不匀的淡灰底色为硬灰底，以浅棕色落稿，将鲁本斯惯用的稠厚媒剂改为1：2比例溶解玛蒂脂于松节油中的较稀薄的光油。但他后期又追慕提香画风，多用不透明棕色底层，色彩变华贵为深沉，这批传世作品有暗化倾向。凡·代克晚年任英皇查理一世宫廷画师，画法影响英国画坛一整代画家。

从凡·爱克的早期综合技巧油画开始到鲁本斯时代，甚至到十八世纪，虽画派纷呈，手法各异，但绝大多数画家皆以多层画法为主要手段，故可统称为古典透明画法或“间接法”油画。十五世纪意大利绘画用语中即已出现“直接法”（**Alla Prima**，原意为一次过）一词，但只是做为一种次要的从属手段，仅用于绘画非重要部分。如花草、树叶、远景人物、人像的鬓发等等，或者设计草稿时才用的即兴画法。鲁本斯注重笔法生动，在他画中“直接法”实际已成为很重要手段，但他酷爱“光学灰”的色彩效果，这些“直接法”画出的笔触，最后又常常再加釉染。真正赋“直接法”以独立品格，使之成为绘画造型的主要手段，是由十七世纪西班牙大师委拉斯贵支开风气之先的。

委拉斯贵支（1599—1660）早年作品追随卡拉瓦乔风格，三十岁时逢鲁本斯访问马德里，这位长者的艺术经验给他以新的启发，晚年《宫女》、《纺纱女》诸作，已体现“直接法”为主的崭新技巧。这些画的制作虽仍保留古典透明画法利用底色控制色调和提白把握大关系的基层画步骤，但画中不论主体或次要部分的最后效果，是大量用不透明的也即是不再加釉染的调合色塑造完成的。最后阶段虽然他并未完全放弃**Glazing**这种釉染手段，但那只是作为必要的补笔与修饰。另外造型上也完全摆脱了芬奇的“渐晕法”影响，而创造所谓“笔法分割”，意即今天所说的用笔与体面塑造结合的方法。这种画法要将色彩与构造同时在一笔中解决，因而要求画家能做统一的观察并精熟于颜色的混合调配，以制造出“直接灰”的丰富色阶变化。这在当时还很少有画家能熟练掌握，“直接法”油画普及开来经历了漫长的过程。

十七世纪法国绘画也进入高峰时期。普桑（1594—1665）做为将意大利绘画技巧介绍到法国的关键人物，在美术史上有着重要的地位。他的主要后继者勒布朗等人延袭的基本都是卡拉齐兄弟式的古典技法。其他一些人如勒南兄弟和尚拜涅等则受北方画法的滋养。十八世纪罗可可派画家华多和布歇，与巴洛克画风相衔接，画法主要还是鲁本斯影响。但前者精于釉染，后者偏重晕涂，同源而不同体。夏尔丹（1704—1788）在当时是位特立独行的画家。他的静物画和人物画都画得很慢，精心于肌理，釉染技术也有匠心独诣的推进。布歇的弟子弗拉贡纳尔（1732—1806），晚年常以松节油稀释颜料，做笔法潇洒的快速肖像，应归类于直接画法。但他有点过分玩弄技巧多为后世诟病。十八世纪末，新古典主义运动领袖大卫特（1748—1825），师承古典精神，画法却并非拘泥于多层画法。他创造在不吸油的白色素底上用树脂油彩，半透明地和见笔触地铺底层色调，然后上面类似渐晕法，以不透明调和色差不多一遍完成，釉染只作为润饰手段。安格尔继续这种技巧，但风采去尽庄严，唯求色调和造型的细腻，进入十九世纪，学院派画家仿效之人甚多，使用以晕接色块为目的的扇形笔成为一时风气。浪漫派巨匠德拉克洛瓦（1798—1863）多才多艺，技法上崇尚鲁本斯的经验，二十四岁画的《但丁的小舟》，是严格的古典透明画法油画。《希阿岛的屠杀》以维罗内塞式的技法为主。后来画法多变，使用复合色，但总的来说技法并未远离鲁本斯体系。十八世纪英国画坛以雷诺兹为代表的人物画家多坚持古典画法，但风景画家中却颇多革新者。先是透纳，后是康斯太勃和波宁顿等，对法国浪漫派和后来的印象派皆有重大影响。

真正对发展“直接法”技巧作出重大贡献者，是西班牙的戈雅（1745—1828），他虽然曾与大维特在罗马同学，但很快走上完全不同的艺术道路。他早年为马德里皇家挂毯工厂作的一批画稿及皇室贵族肖像等，皆采用土红底多层透明画法，但很快就显露出他也是一个善于创造不透明色丰富变化的“银灰色调”的能手。并由此发展出强调黑颜色变化颇类中国水墨画意味的笔意酣畅的画风。最具创造性的是他逝世前画在俗称“聋子之家”的住宅墙上的一组油画，充分显示出油画材料运用上的空前自由。

“直接法”到巴比松画派领袖柯罗（1796—1875）手中，发展为一种朴素无华情感深蕴的技巧，用笔用色皆能妥贴自然恰到好处。而标榜写实主义的库尔贝（1819—1877）虽保守暗棕底色，但涂色常以刀代笔，使浓厚的油彩直接在画布上交融混合，最后形成有如大理石般精致而又厚重的表面结构。后人评述其画法不仅追求物象的真实，也追求材料的“实在”。认为库尔贝的画是最能发挥油漆这种材料特性的真正油画，至今仍是欧洲评论界的一种流行看法。

印象派前期画家马内，技法多受委拉斯贵支特别是戈雅影响。德加早期仍见安格尔画室风范，莫奈之后才是全新方法，为适应外光下即景写生需要，印象派画家又改用弗拉芒早期画家用的吸收性白色画底，溶剂多用松节油或汽油等挥发性油，以利速干。颜料几乎完全用复合的不透明色多层覆盖，甚至在画布上直接混合，载色量大的方头硬毫从此排挤了尖头软毫笔。印象派的技法，中国画家比较熟悉，此处不做评论，要指出者，印象派几位大师画法互有异同，且皆一生多变，毕沙罗几无定式，雷诺阿早期厚涂，晚年又回到稀油薄擦，不能一概视之。印象派时代画家已普遍使用工厂预制的管装颜色，多种新型合成颜料的发明与改进，提供了空前的便利，但画家从此不自制颜料，不熟悉材料特性和技法过度自由，都会损害作品的寿命，松节油挥发后色层脱落，和禁忌配伍颜料随便混合导致变色，经常造成不可挽回的后果。因而在这一点上，印象派甚至包括德拉克洛瓦以后的不少近代画家，一直遭到技法专家的批评，极端者甚至认为印象派后“已经没有了技法”。

十九世纪末的欧洲，伴随着建筑装饰，工艺品设计的“新艺术运动”，崇尚新奇成为社会性风气。不论学院写实主义或印象派的直接画法油画一经普及，人们重又感到不满足。于是，不少画家开始各种绘画技法的新试验，最初表现是对古代失传的绘画技术的重新重视和发掘。蜡彩就是以画《死岛》著名的瑞士画家勃克林最先恢复的，奥地利画家克里木特颇多使用金银箔和蛋彩技巧，意大利的赛冈提尼热衷于底层的肌理准备，二十世纪初跻身“巴黎画派”的日本画家藤田嗣治，借用弗拉芒技巧画日本风油画，毕加索以古代祭坛画常用的“灰色法”画《格尔尼卡》，都是令人侧目的明显例子。这说明一种画风一种技法可以统治西方画坛的历史已成过去，审美观念的多元性注定要促进艺术手段的多元化发展。现代欧洲绘画新画派、新技法、新材料层出不穷，但坚持古典技法用传统材料的画家亦大有人在，当然有的一应古制，有的则极力推陈出新，有的是将古法新法混合，传统材料与现代材料并用，有继承也有所发展。

欧洲绘画历经数千年，就从文艺复兴算起至今也有五、六百年。其中流派众多，大师辈出，绘画技法纵有门派可寻，但亦千变万化。至于相互的借鉴影响更加错综复杂，本文只能粗述梗概，轮廓或许近似，线条难免失误。且以技法论画家，犹如以貌取人，绝非全面评价。历代大师作品有技法失误者，仍可称杰作，画品平常即使技法高超也难充大家。同时无论何种技法，寸有所长，尺有所短，有优点也必有缺点。古代大师的成功皆在于能根据创作意图扬长避短，巧妙利用。善学者还要靠自己认真研究作品，并在自己的艺术实践中摸索体味，努力以求，方能艺有所成。



1. 法国《拉斯高洞窟壁画》

旧石器时代文化遗迹 距今15000—20000年

这些现存人类最早的绘画，使用了木炭，白垩和红土等天然颜料，有的专家考证某些颜料是调合了脂肪，用空心兽骨为吹管喷到石壁上的。



2. 《古爱琴文化时期的壁画残片》

克里特岛克诺萨斯宫殿遗址出土 公元前
1500—1450

这幅因形象优美而被称为《巴黎少女》的壁画，可能是使用动物胶类为颜料媒介，认作湿壁画技巧是不确切的。



3. 《王妃像》（局部）

埃及19王朝墓室壁画 公元前1305—1240年

这幅图片可清楚看出，颜料没有渗入灰层，头发部分用胶过重已在表面开裂，说明古埃及时期尚未出现湿壁画。据记载这时只使用七种颜料，石膏、骨黑，或炭黑以及天然泥土锻烧而成的土红，土黄及褐色等。

4. 《奥尔库斯墓室壁画》 (局部)

古代地中海伊多利亚文化
公元前四世纪

古代希腊艺术主要留下了较多的雕刻，绘画只有少量的墓室壁画残片在近代出土，但已可看出高超的造型能力。匠师可能试验了各种有粘性的天然物做颜料结合剂，动物胶和植物胶外，还有蜂蜜、蛋液和糖以及无花果汁等。





5. 《古罗马壁画》 直径29厘米
庞贝城遗址出土 公元一世纪

描写非常精细，颜色仍以天然矿物颜料为主。制出铅白、铅丹、朱砂和从铜矿中提取石绿，被认为是四世纪以后的事。庞贝也出土有大幅的室内壁画装饰，并没有如后来湿壁画要多次分块完成的拼接痕迹。

6. 《希腊瓶画》

公元前五一四世纪卢浮宫藏

古希腊雅典等地陶艺发达，陶器上绘图装饰达到很高水平，这种线描技巧对后世绘画影响巨大，从波提切利到安格尔皆受其营养。此盘图案称“红花式”，另有红底黑色图样的“黑花式”流行于公元前六世纪。

