

## 歐洲歷代重要油畫技法的探討與研究

游守中

藝術系美術組

講師

### 摘 要

本文「歐洲歷代重要油畫技法的探討與研究」是筆者以油畫技法為探討主軸，並融合個人的創作經驗所集結成的。

本文分為三大部份：

壹、前言：略述研究動機與目的，包括對油畫技法發展的概述與瞭解，期以古人為明鏡，釐清筆者未來的創作方向。

貳、本文依時間軸列舉歐洲新石器時代至二十世紀油畫創作代表性大師及其技法：

一、新石器時代的壁畫及中世紀歐洲的蛋彩畫始具油畫的雛型，歷經喬托（Giotto di Bondone, 約 1267-1337）以突破性的透視法讓技法的改良成為顯學。而中國所發明的漆畫對十五世紀初葉的油畫亦產生間接性的影響

二、凡·愛克（Jan van Eyck, 1390-1441）的多層次畫法（Painting in Layers）是油畫技法決定性的關鍵，因為他大膽的使用乾性油與揮發性溶劑，特別是他創作出許多幾以亂真的傑作，因此傳言說他創造了油畫。

三、義大利威尼斯畫派的提香（Titian, 1495-1576）使用了透明畫法（Glazing），在畫中高光（high light）的反白筆法處罩染透明色彩。

四、魯本斯（Ruben Sir Peter Paul, 1577-1640）的溼畫法（Alla Prima）（或譯溼中濕畫法、直接畫法）的技法是將畫面分成三種調子，亮部塗厚、暗部用透明色處理，與近代畫家的技法最為近似。

五、十七世紀大體皆源於凡·愛克、提香、魯本斯等三人的技法，並融合各地的風土民情，呈現百家齊放的時代風格。

六、十八世紀以不透明技法為主要特徵並大量使用攜帶方便的麻布、油性打底、催乾劑及揮發性油，不過也因此有縮短油畫壽命的風險。

七、十九世紀前半的畫家反對十八世紀的畫風，大衛（Jacques-Louis David, 1748—1825）主

張回到古代畫法，據此追隨大師的腳步成為入門者的重要功課。

八、十九世紀後半的印象派時期技法上有許多的反傳統與創新。二十世紀初塞尚（Paul Cezanne,1839-1906）、高更（Paul Gauguin,1848-1903）、梵谷（Van Gogh,1853-1890）三人更創造許多獨特的技法造成了許多畫作恐怖性的災難。

九、二十世紀從油畫技法的觀點來看是一個退化時期，在顏料中加入砂子、紙張異物，著實讓畫作更形脆弱。

參、結論：藝術源於生活，並囊括創作者所存時代的思想與感情，油畫技法幾經變革，其中尤以凡·愛克、提香、魯本斯的技法為根本之法。唯有瞻前始能顧後，台灣的藝術家雖身處島嶼之上，但更需有國際觀與歷史感，將西方油畫大師引以為鏡，蓄勢待發準備迎接創作的挑戰。

**關鍵詞：**油畫技法( Oil painting technic )、多層次畫法( Painting in Layers )、透明畫法 ( Glazing )、溼畫法(Alla Prima)

## 壹、前言

我的老師就是自然，委拉斯貴茲和林布蘭。<sup>1</sup>

-----哥雅（Francisco Jose de Goya y Lucientes,1746-1828）

不要以為我對拉菲爾的偏愛會使我便成猴子，...我在模仿他的時候，我能保持自己的獨立性。請問著名的藝術大師哪個不模仿別人？從虛無中是創造不出新東西來的，只有構思中滲透著別人的東西，才能創造出某些有價值的東西。<sup>2</sup>

-----安格爾（Jean Auguste Dominique Ingres,1780-1867）

早在一萬五千年以前，就已經有繪畫的存在，而相較於其他畫種，油畫則晚至十五世紀初才被確立，它的特色則是在「乾性油」<sup>3</sup>的獨立運動，因為早先的乾性油只是蛋彩畫的配角，換句話說乾性油僅僅是蛋彩畫的調合油，油畫在乾性油的獨立運動後，由於它的便利性與包容性很快的就遍及十六世紀的歐洲，時至今日仍舊影響深遠。

油畫通常都以濃稠的膏狀顏料用豬鬃筆大筆作畫，但是在一些像是精密描寫的部份，卻也常需要用到軟毛畫筆輕拂，至於更粗獷的質感表現則可利用畫刀來獲得。每種畫法都有它的特點，端看創作者如何去運用。

若從顏料的特性來區分，就像水彩一樣有所謂透明與不透明畫法。在台灣，普遍人所認識的油畫幾乎都是將油畫當做不透明顏料在使用，不透明具有較強烈的體積感與質感表現力，並且可以得到很多的灰色調。相反的透明畫法則顯得色彩溫潤而清澈、質感細緻，這是古代大師的開創與探索所得到的。

常言道：「一里通，萬里徹」，了徹了真理，知道路在那裡，知道自己在做什麼，明明白白、清清除清，就能掌握自己的風格，最怕的是不知道自我是什麼，才會徬徨，不知所措。

因此，筆者以為唯有對油畫技法的發展有充分認識與瞭解，才能點燃油畫創作的明燈，藉由大師的火炬照亮創作的道路，於此，即是本文之研究動機與目的。

---

<sup>1</sup> 姚岳山譯(1983)，《哥雅評傳》，中國：人民美術出版社，第36頁。

<sup>2</sup> 朱伯雄譯(1979)，《安格爾論藝術》，中國：遼寧美術出版社，第4頁。

<sup>3</sup> 本文所指的「乾性油」是油畫的黏結媒劑，它包袱著色粉，使其固著於木板或畫布等基底材上，由外而內逐漸乾燥並形成一層保護膜。常見的油畫乾性油為：亞麻仁油、核桃油、罌粟油。

## 貳、油畫技法的變遷

技法的研究是一種累積下來的經驗和經過長時間考驗的結果。很多人都急於知道怎樣去畫好的畫，或了解一些高深的理論，而對於實際作畫的技法訓練卻十分疏忽與不解。

油畫藝術大體而言可分「技術」與「藝術」兩個層面來探討，本文著重在油畫技術方面知識的介紹，至於藝術內容的探討，或可總括為一種宗教情緒或哲理的參悟，或人生觀，必須等到有了相當的創作經驗後方能企及。以下則依時間軸的演進列舉歐洲新石器時代至二十世紀間的油畫創作代表性之大師及其技法：

### 一、新石器時代至十五世紀初的油畫技法

#### （一）新石器時代原始的技法

紀元前二萬年左右，西班牙阿爾塔米拉（Altamira）地區的洞窟壁畫就保留了先人的作品，它們是刻畫在岩石上的彩色圖案，是用水調稀後的粘土再加上鐵或錳的氧化物所產生的天然顏料，相當於現在黃色、紅色之類的土性顏料；還有從植物中提煉出來的染料，及以脂肪或骨膠加上尿而製成的顏料。據考古學家發現有些顏料更是用鳥類羽毛的骨管當噴槍，將顏色噴到岩壁之上，頗具水準。

雖然這是先始原人就地取材的作畫方法，但已經具備了油彩的基本原理，那就是顏料本身是取自「粘土質、金屬鹽、植物染料」和油脂的混合物。這也是現代市面上所銷售的研磨顏料中三種提煉製造的原料；油畫顏料主要是將油脂和顏料混合的觀念，它成為後來油畫彩畫的雛型。雖然經過幾千年後，才有真正的油畫顏料出現，但是這兩個觀念早在舊石器時代便已萌芽。

因此，油畫之出現並不是一個人突然發明的，而是從原始時代就發現其道理，慢慢加以改良演變而來的。油畫的出現經過漫長的時間才蘊釀完成，主要原因是由於油的本身缺乏真正的乾燥性，所以埃及、希臘、羅馬時代都尚不知道「乾性油」的使用方法，一直到十四世紀後至十五世紀初這段時間才有真正的油畫問世，因此油畫在人類繪畫史中，算是歷史很短的一種技法。



圖 1 阿爾塔米拉(Altamira)岩洞壁画,《野牛圖》,1500-1200B.C.,寬約 200cm, 西班牙:阿爾塔米拉。

### (二) 歐洲油畫的前驅:蛋彩畫時期(六至十一世紀)

在中世紀歐洲的畫家盛行用「卵」的蛋黃混合水調和顏料來作畫,此即為我們所熟知的「蛋彩畫」,早在古希臘羅馬時期即可在木乃伊的木棺上看到其蹤跡。因為蛋黃會使色調變黃,所以也有少數用蛋白作畫的例子(甚至是用全蛋),但是多半只是利用蛋白來當作保護畫作的凡尼斯。蛋彩畫的缺點是怕濕氣,因為蛋彩是水溶性材料所以乾燥快速,可以在任何時期做增改則是它的優點。

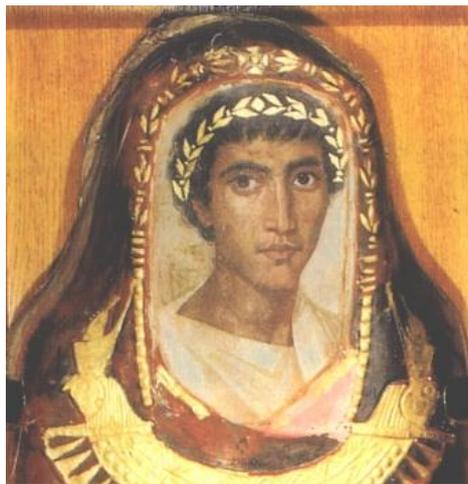


圖 2 希臘古埃及畫家《青年肖像》局部,約公元 2 世紀初,蛋彩、畫板,36.1x20 公分,倫敦:大英博物館藏。

### (三) 油畫與蛋彩畫的過渡時期:做為油畫底層的坦培拉(十一至十四世紀)

坦培拉可說是一種乳液,是油、水的混合物,因它有含油成分,所以算是油畫的前身。坦培拉主要分「蛋彩坦培拉」及「酪素坦培拉」。

十一至十四世紀的畫家們在蛋彩畫上，薄塗一層透明畫用油當顏料層的方法，這雖不是完整的油畫技法，但是至少已知道在顏料裡加上乾性油，已開啟了油畫之先驅。很多十四世紀的畫，看起來很像油畫，事實上是底層使用蛋彩，上層使用油彩的併用方法稱蛋彩坦培拉（tempera）。

「廣義的坦培拉可泛指一切能用來調合（temper）色粉的調合劑（blinder），狹義的坦培拉則是特指運用油和水調成乳狀的混合物（emulsion）做為媒介劑的作畫方式。」<sup>4</sup>

如前所述，蛋彩坦培拉固然是以蛋彩畫為底來完成，而酪素坦培拉則是以脫脂牛乳加上熟石灰為顏料的膠為媒劑來作畫。一般人相信油畫乃是凡·愛克所發明的，事實上凡·愛克之前已經有一段很長的油畫技法摸索時期，可以確定的是在此時期的蛋彩坦培拉已經具備了油畫的雛型。很多藝術家包括波提切利（Sandro di Mariano Filipepi, 1445-1510）、法蘭契斯卡（Piero, della Francesca, 1416-1492）、米開朗基羅（Michelangelo Buonarroti, 1475-1564）、杜勒（Albrecht Durer, 1471-1528）等都採用這種過渡到油畫的油性坦培拉畫法，也因為材料的特性而形成其特殊審美觀。



圖 3 波提切利，《維納斯的誕生（Birth of Venus）》，1484-86，蛋彩、畫板（坦培拉），172.5x278.5cm，佛羅倫斯：烏菲茲美術館藏。

（四）喬托（Giotto di Bondone, 約 1267-1337）的影響：

義大利佛羅倫斯的喬托（Giotto di Bondone, 約 1267-1337），這位被恭布里希（E.H.Gombrich）尊為「破解拜占庭保守主義符咒的天才<sup>5</sup>」，筆者特別把他

<sup>4</sup> 陳淑華著(1998)，《油畫材料學》，台北：洪葉文化，頁 14。

<sup>5</sup> 恭布里希(E.H.Gombrich)著,雨云譯(1997),《藝術的故事》,台北：聯經出版事業公司，頁 198。

從油畫與蛋彩畫的過渡時期的節次中獨立出來是因為他是以技法引領藝術史的第一人，從他以後「藝術史就等於是偉大藝術家的歷史<sup>6</sup>」。他的作品雖受到拜占庭雕刻家影響深刻，我們仍可以說：喬托是使繪畫瀕臨絕滅而後復活之人，最重要的一點是「縮小深度畫法（Foreshortening）」（或譯前縮法）的使用，讓平面的繪畫有了三度空間的錯覺，畫中人物栩栩如生，因而聲名遠播，使喬托有「繪畫之父」的美名。他同時也開始把人情、人性、感情、感覺在繪畫中發展出來，讓繪畫有了生氣。

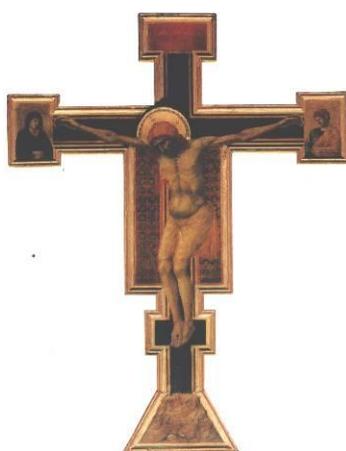


圖 4 喬托，《耶穌受難（Crocifisso）》，1290-1300，蛋彩、木板（坦培拉），578x406cm，佛羅倫斯：聖瑪利教堂藏。

#### （五）中國漆畫對油畫發生的影響（十五世紀初葉）

中國漆畫的使用，正如羅盤、火藥、印刷術等，都是西歐人的前驅，漆畫間接也影響油畫的誕生。

中國的漆畫傳入歐洲是十五世紀初葉，而凡·愛克（Jan van Eyck, 1390-1441）的油畫技法創立在 1410 年，由此可見油畫的發明與漆畫的傳入西歐有間接的關連，亦即在成分上兩者皆是以油和樹脂為原料。在中世紀，至少在十二世紀之前，西歐仍不知利用乾性油的作畫方法，直到凡·愛克改良新的技術，油彩畫才算完全成立。

十五世紀漆畫由中國開始輸往西歐，在當時的人看來是一件近乎奇蹟的事，因為漆畫有其堅固不怕水的性質，這對於西歐的畫家只能利用卵白做溶劑來作畫的方法，真是有天壤之別。雖然漆畫與油畫的技法不同，但漆畫的耐水和堅牢性深深地影響了當時西歐畫家的作畫觀念。

<sup>6</sup> 恭布里希(E.H.Gombrich)著,雨云譯(1997),《藝術的故事》,台北：聯經出版事業公司，頁 205。



圖 5 雲夢大墳頭 1 號墓,《彩繪烏雲紋雙層圓奩》,西漢,生漆,21.6x20.9x7.9cm,中國:湖北省博物館藏。

## 二、凡·愛克與油畫技法的成立

在凡·愛克 (Jan van Eyck, 1390-1441) 之前的三百年已經有油畫的雛型, 具備了畫板、畫、顏料和乾性油等油畫材料, 那麼凡·愛克對於油畫的成立究竟有什麼貢獻呢? 這問題至今仍為一個謎樣的秘密, 一則因古代關於技法的保密之嚴密, 是我們難以想像的; 二則因古代書籍對此甚少完整記載, 且利用實驗室的度量科學分析也不易得到真象。因為古代的油畫顏料, 經過長久時間以後, 很難分析出正確的原來狀態和成分。這也是古畫修復科系必修「化學」此一科目的原因。

(一) 關於凡·愛克的技法, 有很多不同的學說:

凡·愛克不但是是一個畫家, 同時也是一個煉金術家, 他自己曾試作過很多顏料和畫用油。

有人將凡·愛克完成油畫的功績, 歸功於揮發性溶劑的發現, 事實上光是將乾性油用於油畫上, 已算是一個相當大的貢獻了。另有人將凡·愛克的秘密歸之於發現油與化石化的樹脂而應用於調製顏料。化石化的樹脂, 通常是很難於溶解的, 例如琥珀至今尚無一種完美的溶解方法; 如果凡·愛克是使用溶解之琥珀為溶劑, 則的確是他技法上的一大秘密。

有一派的說法是起初他用亞麻仁油 (Linseed Oil) 畫在蛋彩畫上的畫用油並不穩定, 拿到陽光底下會造成作品的顏料層產生乾裂的現象, 於是經過多次嘗試他發現到核桃油 (Walnut Oil) 和一些種子的油比其他任何種類的油都乾的更快, 於是把這種油和白波芮勾光油 (White Brugs Varnish) 混合起來熬成膏狀, 製造出抗濕、顯色度高的油彩。<sup>7</sup>

<sup>7</sup> 參考自王勝著(1990),《西方傳統油畫三大技法》,台北:國立歷史博物館,頁 12-13。及黃文捷等編譯(1999),《西洋繪畫 2000 年》卷 2,台北:錦繡文化,頁 227。

總之，凡·愛克的秘密是在溶劑方面，而非他創造了所有的油畫材料，在這方面他是僅改良各種材料，這改良促使油畫技法真正脫離了水溶性的卵彩畫的過渡方法。在繪畫的技巧上一般說來，凡·愛克的畫法亦被稱為多層次畫法(Painting in Layers)，就是因為此一過渡的畫法。

這種多層次的畫法，乃是基於坦培拉畫法中，擔心油料乾的太快，用線影法(Hatching)<sup>8</sup>打稿並塗罩多層的顏色而來。不過也在他改善、延緩油料的乾燥速度後，讓原本不適用於濕中濕畫法的坦培拉，變成了可以做暈染<sup>9</sup>效果的多層次油畫，如他著名作品《阿諾菲尼和他的新娘》中，色彩的通透明晰。



圖 6 凡·愛克，《阿諾菲尼和他的新娘 (the Marriage of Jean Arnolfini and his wife)》，1434，油彩、畫板,81.8x59.7cm，倫敦：國家畫廊。

#### (二) 凡·愛克技法的後繼者 (十五世紀)

初期油畫家的技法大致如下：

1. 基底材：通常是用硬的材料，使用最普通的是在板上貼上麻布，然後塗

<sup>8</sup> 線影法是用某種畫具畫出許多密集的平行線，並藉由線與線間的疏密程序營造明暗變化；另有交叉線影法(Cross hatching)是在線影法的基礎上，用線條交叉的多寡來做出亮與暗的變化，交叉次數越多越暗，反之越亮。

<sup>9</sup> 凡·愛克這種暈染法就是在兩顏色未乾時用乾淨的扇形筆將兩色掃勻，形成毫無筆觸如鏡面般的效果。

上石膏和膠（義大利的畫家）或白堊與膠（北歐的畫家）的畫板。

- 2.顏料：與古典時代所使用的顏料相同。
- 3.溶劑：與調製顏料的材料相似，再加上松節油或稀釋的溶劑。
- 4.調製顏料的材料：加熱處理後的亞麻仁油和樹脂。
- 5.完成之畫所塗的凡尼斯：使用樹脂類或琥珀類之濃厚的油膩性凡尼斯。
- 6.作畫的一般技法：此時期的畫家是很慎重地製作畫板和素描，在畫板上先畫上精密的素描之後，才用很薄的單色性畫底稿，然後很忠實於最初底稿來完成畫。在畫面上的明色部份，色層比較薄並且保持利用白底的透明性，暗部則塗得較厚些，這時期的畫家都是利用貂毛所製畫筆作畫，因此畫面都很平滑，同時因他們很忠實於最初的底稿，所以也很少有修改的痕跡。

初期的油畫技法概括地說，是素描的底稿和色彩的結果完全一致，最明亮的敷彩部份是以畫板的白色底之明度為標準，因此，在最初下筆時，就要很注意白底的純白，使白底透過顏料層而表現畫面上明確度較高的部份。方法和透明水彩利用紙的白色表現明亮的部份之方法相似，有透明的感覺，這種畫法要按步就班一個層次、一個層次，依照最初的素描來作畫。

范·德爾·魏登（Van der Weyden,1400?-1464）曾被誤傳為凡·愛克的學生，這是由於他的作品深受凡·愛克影響所致，如這幅《畫聖母的聖路加》構圖與筆法便是凡·愛克的同年作品《洛林大臣的聖母》的翻版一樣，不難理出關連。



圖 7 范·德爾·衛登，《畫聖母的聖路加（St. Luke Drawing the Virgin）》，1435，油彩、木板,137.5x110.8cm，波士頓：美術博物館。



圖 8 凡·愛克，《洛林大臣的聖母（The Rolin Madonna）》，1435，油彩、木板,66x62cm，巴黎：羅浮宮藏。

### 三、義大利油畫技法的改革者，威尼斯畫派的提香(十六世紀前半期)

使人物美的不是明亮的色彩而是好的素描。<sup>10</sup>

-----提香（Titian, 1495-1576）

多層次畫法（Painting in Layers）這種初期油畫技法須要按步就班，一層一層慢慢地加上去，因此製作油畫時要先有精密的計畫才能完成，如前所述，這種技法多半還承襲著蛋彩坦培拉的習慣，是一種嚴密而拘謹的方法，不適用於即興作畫。在現代，大家都知道在油畫顏料中加上白色，亦可得到明亮度較高的顏色，但是會比初期的油彩方法缺少透明性，這種不透明的畫法使畫家可以即興作畫和不斷地修改作品。

透明畫法（Glazing）是源於義大利，當安托內羅·達·梅西那（Antonello Da Messina）從凡·愛克的弟子那帶回北歐的油畫技法後，義大利畫家開始大量使用這種油畫的技法，但義大利人不像北歐的畫家僅畫些畫面較單純的肖像，他們對壁面裝飾的大畫有更大的偏好，所以北歐的細密技法無法滿足他們的要求，促

---

<sup>10</sup> 常又明譯(1987)，《造型藝術美學》(第一輯)，中國：浙江美術學院出版社，頁 424。

使他們設法改革油畫技法讓色彩豐美柔潤，構圖逼真活潑。這樣的好惡和天氣也有莫大的關連，北歐冷天氣陰，窗戶大開才能讓陽光溫暖室內，牆面狹小致使北方的畫作偏小；義大利天氣熱、窗戶小，畫作尺寸也跟著大許多。甚至有另一派的人認為這種大尺寸的畫法是一種對當時威尼斯城財富的歌頌。

壁畫使用材料較粗糙，容易掉落（如米開朗基羅畫的大教堂壁畫），顏色畫在木板上，天氣潮濕，易霉易爛，遇水容易掉落，於是喬爾瓦尼·貝利尼（Giovanni Bellini, 約 1431-1516）改用帆布作畫，代替北方的畫板，使畫面筆觸細微而精密起來。喬爾瓦尼·貝利尼的學生提香（Titian, 1495-1576）是第一個改變北歐油畫技法的畫家，他放棄樹脂的使用，以不透明的厚層顏料為底來作畫，以褐色的底色代替北歐的純白畫板，他的畫面不若北方的作品有著銳利明亮的特性，特別是在輪廓的部份，提香使用乾擦法（Sfumato）<sup>11</sup>並無限制地修改畫面，因而在較遠處觀看他的作品更能顯的栩栩如生。提香的名言：「讓你的色彩灰暗些<sup>12</sup>」指的就是他色彩上使用了濁色（Broken Color）降低固有色彩的彩度，諸多技法和現代「油畫概念」已有許多相同之處。提香講究色彩美、顏色的細膩、透明感受，他首開肖像畫之先河（受拉斐爾之影響），有名的「提香紅」便是以先塗底色再作畫的方式來擬造的。

所謂的透明畫法指的是單染的技術，提香在褐色的底上厚塗出反白的顏色（通常是黃白或綠白色），並在其上單染透明色彩，使畫中高光的反白筆法處自己透出顏色來。「Svelature, trenta O Quaranta!（透明色, 30 或 40!）<sup>13</sup>」誇張的描述提香的透明單染技法的次數達三、四十層之多，但也不失真切，色彩確實在他的手中變成了有溫度的空氣。

提香的技法：

1. 基底材：在畫框上釘上麻布，畫在板上的作品較少。
2. 畫布面板：以水溶性的水膠和白堊或石膏（紅玄武土）打底，灰色、紅色、暗紅色調為底稿。
3. 底稿：以多量的顏料，大膽地作底稿。
4. 使用的溶劑：是以乾性油為主，加上若干松節油，起初用褐色的厚重顏料

<sup>11</sup> 又稱「濕復托抹」意思是：渾化輪廓線，見王勝著(1990)，《西方傳統油畫三大技法》，台北：國立歷史博物館，頁 57。

<sup>12</sup> Max Doerner 著，楊鴻晏、楊紅太譯(1996)，《歐洲繪畫大師技法和材料》，中國：重慶出版社，頁 344。

<sup>13</sup> Max Doerner 著，楊鴻晏、楊紅太譯(1996)，《歐洲繪畫大師技法和材料》，中國：重慶出版社，頁 344。。

作底稿，放置數月之後，染以透明色調再大量修改畫面，以至完成。

凡·愛克與提香技法上之主要區別是：前者是利用畫板的白底配合線影法的使用來作多層次的透明性油畫，而後者是利用暗褐色底色來作反白增厚的透明性油畫。在作畫的過程來看：前者因要利用畫板的白色透明性和恪守最初素描之正確性，所以作畫時要嚴格遵守敷彩次序，缺少即興表現的效果；後者雖也是多層次畫法，但在技法上較為自由，特別是在輪廓與肌理質感的描繪上，畫家可隨其判斷力即興，自由地修改油畫。但站在作品保存的優越性來說：初期的油畫優於義大利之改革方法，不過人總是貪圖方便，所以義大利的傾向改革方法就取代了北歐的畫法，風行於世。相較於凡·愛克的技法，這種畫法很方便，可任由靈感所致來發揮，因此受畫家們普遍歡迎，因為技法自由，更能發揮油畫的本質，站在創作的立場來說，是一種十分理想的表現方法。但繼承這種畫法的後代畫家，已經淡忘了提香仍舊依循古代畫家的原則，於加筆修改之前要放置一段很長的時間。近代的畫家，他們僅一味地使用性急的方法，致使作品上的顏料附著之堅牢性大大銳減。因此，雖然由於畫法改革，使作畫方便，但也因過份自由而帶來許多畫作保固性之危險。

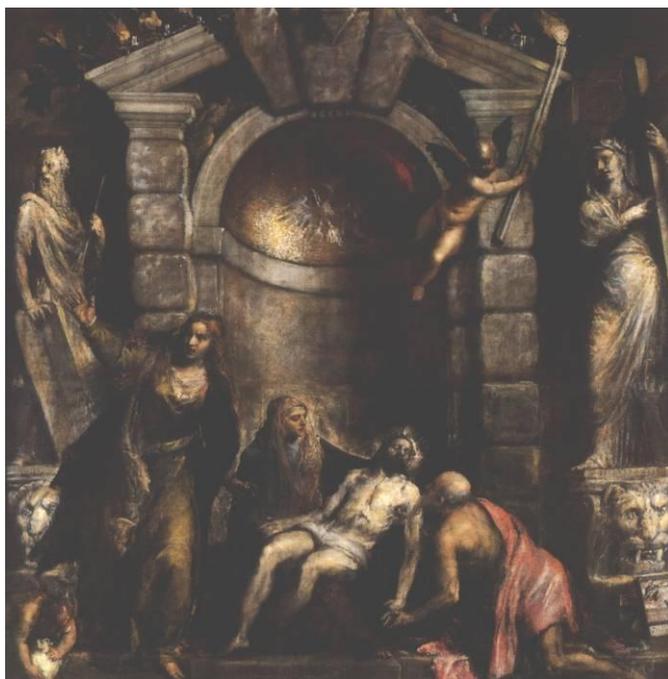


圖 9 提香，《聖殤圖（Pieta）》，1570-76，油彩、畫布,353x348cm，威尼斯：學院畫廊藏。

#### 四、改革者魯本斯(十七世紀)

魯本斯(Peter Paul Rubens,1577-1640)生於比利時的安特衛普(Antwerp)，他起初是使用北歐的凡·愛克畫法，但在一六〇七年到義大利見習之後，受到了提香與丁多列托(Tintoretto,1519-1594)的深刻影響而改採了義大利的改革技法<sup>14</sup>，如圖 10 所示，這是他曾學習提香畫藝的見證，起初他對提香只是表相的臨摩，在一次到西班牙的旅行中再次見到大師的原作後，提香成了他的靈魂，這讓筆者想起自己在多次臨摩大師作品後，有幸親眼目睹大師原作的那一刻，感動到久久說不出話來，興許這也是魯本斯同筆者的一次思想上的感通。魯本斯在丁多列托那所吸收到的是光影的運用和那矯健的創意，他將得自義大利的技法融入北歐巴洛克技法之中，形成他獨特的風格，這技法可說是一種折衷技法，也可說是油畫技法之完成技法。魯本斯技法上最大特色是：畫面上暗的部份保持北歐之多層次畫法，在明部則採用義大利之加白的透明畫法，所以造成油畫明亮部份的顏料層要比暗部厚些，既不像北歐初期畫家那樣幾乎全用透明的多層次畫法，也不像義大利畫家的厚塗高明度區塊的透明技法，並避免該技法所引起的發色趨向灰暗的缺陷(或言「發粉」)，充分發揮了油畫技法應有的完美效果。他這種畫法對於後來西歐之繪畫產生很大的影響。他的作品總是傳達著感性、激情、顏色喜悅奔放，注重畫面結構動勢的官能美。



圖 10 提香，《亞當與夏娃(Adam and Eve)》，1550，油彩、畫布,240x186cm。

<sup>14</sup> 王勝著(1990)，《西方傳統油畫三大技法》，台北：國立歷史博物館，頁 99。

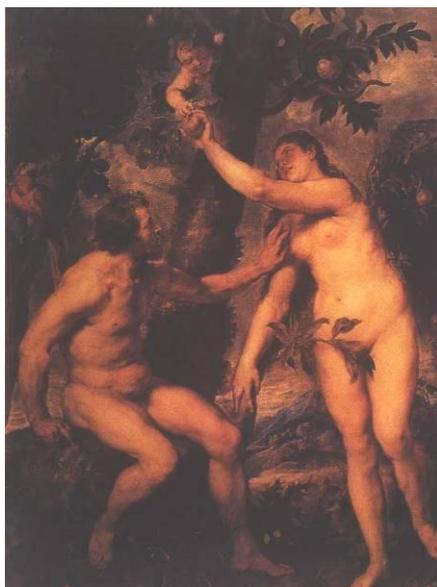


圖 11 魯本斯，《亞當與夏娃 (Adam and Eve)》，1628-29，油彩、畫布, 237x184cm。

綜合上述，可歸納如下：

- 1.北歐初期油畫畫家是利用白色為基底色，做透明性多層次的油畫。
- 2.南歐的畫家是用褐色基底，於高明度處增厚，做透明性的油畫。
- 3.魯本斯的技法是暗部薄塗，屬於北歐之多層次畫法；明部則採用南歐之透明畫法，將顏料塗得較厚些。不過他的方法，大體上還是屬於北歐初期畫家的傳統技法，現將其技法簡介如下：
  - (1)基底材與打底：魯本斯的作品，有時看起來像是畫在麻布上，事實上是畫在貼於板子上的麻布、或紙的上面；他也遵照初期油畫家之技法，畫布通常是用兔膠和白堊打底，有時也用鉛白，但其畫布之底色總是維持白色或十分接近白色之明度很高的「淡灰色」。
  - (2)製造顏料的溶劑和畫用油：魯本斯是採用含有少量樹脂且經過加熱處理的亞麻仁油，做為製造油畫顏料的溶劑。
  - (3)油畫完成後所用之凡尼斯：是以 Capal 樹脂為主的混合凡尼斯，特別的是魯本斯主張將油畫曬太陽以利催乾。
  - (4)作畫之方法：魯本斯最初是以木炭或黑鉛在畫布上做簡單的素描，再以單色之透明褐色調畫製極簡單的底色，其基調顏色以透明的色油調色，使畫板的白中仍露出明亮的透明特質，加畫色調時，由暗而明部畫起，以褐色的打稿部份做為畫面上的暗色，因而暗部顏料較薄且具有透明的感覺。

魯本斯的這種一次完成的作畫方式稱為溼畫法（Alla Prima）（或譯溼中濕畫法、直接畫法），具體展現了他的名言：「盡量努力用一次作畫法將畫完成，因為後面總是剩下大量的工作要做<sup>15</sup>」。魯本斯以貂毛筆作畫，畫面依照古代方法，先分三部調子，做完三個調子之後，再用長筆加上明部亮之處和暗部最需要強調的地方，當然明亮的部份是加上厚度大的鉛白顏料層。這種製作過程，因為是暗的部份先畫而後畫明亮部份，所以暗部能保持明亮的效果，最後加上油劑保持油畫顏料透明色的效果。

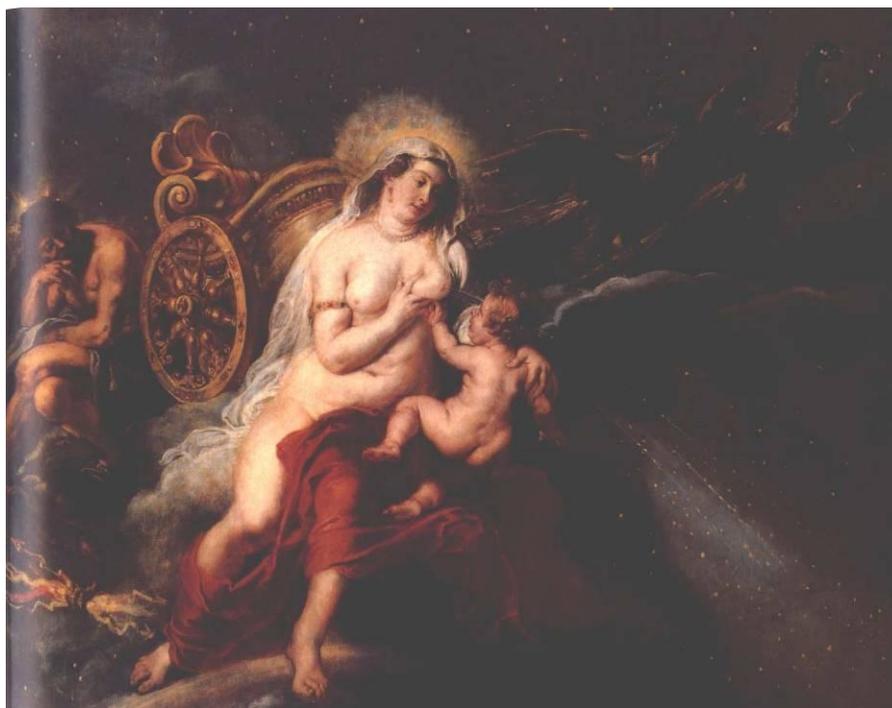


圖 12 魯本斯，《銀河的起源(The Milky Way)》，1636-38，油彩、畫布,181x244cm，馬德里：普拉多美術館藏。

## 五、十七世紀的其他畫家技法

討論過上述西方油畫三種主要技法之後，我們知道十七世紀以後，油畫的主要技法都是由這三種技法演變出來的。在十七世紀以後，油畫已具備了所有表現

---

<sup>15</sup> Max Doerner 著，楊鴻晏、楊紅太譯(1996)，《歐洲繪畫大師技法和材料》，中國：重慶出版社，頁 360。

手段，雖然因各國以不同的傳統與創作者個人不同的表現方法，但大體上來講都源於上述三種主要的技法。應該特別注意的一點是，在漫長的技法演繹過程中，技術的改革往往和當時的歷史文化以及風土民情息息相關。畫家在甚為貧瘠的油畫材料中，運用超凡的遠見開拓出種種特殊的技法來。

林布蘭（Rembrandt Van Ryn,1606-1669）是荷蘭的偉大畫家，擅長歷史畫、肖像畫、風景畫以及風俗畫，他的技法相當的複雜，塗底的顏色是使用鉛白等混合物，細心的塗出一層堅硬的底色，然後使用粘度很高，且較硬的顏料，以豪放的筆觸畫出雄厚渾然有力的畫。暗的地方是將不透明色巧妙地融合在一起，雖然從畫面上的效果看來是畫得很厚而有魄力，出人意料的事實上卻畫得很薄，主要是由於雄厚渾然有力的筆觸和硬質的顏料之故，而予人有畫得很厚重的印象。而同為荷蘭畫家，畫面顯得溫和穩健的維梅爾（Vermeer Jan 1632-1675），則畫得很平民化。



圖 13 林布蘭，《自畫像（Self-portrait）》，1665，油彩、畫布，114.3x94cm，倫敦：肯伍德廳藏。



圖 14 維梅爾，《讀信的藍衣女人 (Briefleserin in Blau)》，1663，油彩、畫布,46.5 x39cm，阿姆斯特丹：國立美術館藏。

西班牙派的畫家，在十六世紀的時候，前半是受比利時畫家的影響，而後半則急速地邁向義大利畫家的畫法。

委拉斯蓋茲 (Velazquez Diego Rodriguez de silva 1599-1660) 是葡裔的西班牙畫家，他的技法是採取直接描寫的方式而為近代繪畫的先驅，他不像過去的畫家要先畫素描，然後將素描移上畫布，而是直接在畫布上構想作畫，脫離了過去彩色技法的秩序，畫面呈現美麗的銀灰色調，間接或有斷續的筆觸和點描，給予後來的印象派有很大的影響。

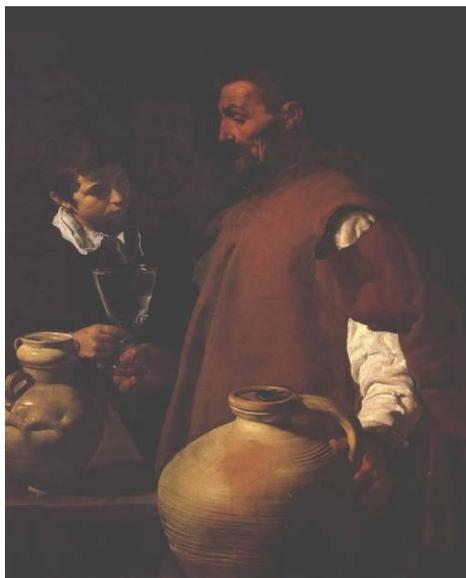


圖 15 委拉斯蓋茲，《賣水的老人(Le marchand d'eau de Séville)》，約 1619-20，油彩、畫布,106x82cm，倫敦：威靈頓博物館藏。

除了林布蘭之外，其他荷蘭的畫家也都有堅實的技法，荷蘭這時期油畫技法的卓越影響好比如語言上的文法一樣，每個畫家都要研究一下荷蘭的繪畫後才懂得繪畫的語言。

大致上來說，西班牙的畫家做畫面的底色是塗上紅褐色系統，即如法國的普桑（Poussin Gaspard,1615-1675）亦是如此，這塗褐色系統的畫板另有名稱叫做西班牙式的畫布。



圖 16 普桑，《阿卡迪亞的牧人(Et in Arcadia Ego)》，1639，油彩、畫布,85x121cm，巴黎：羅浮宮藏。

## 六、十八世紀的畫家技法

西班牙派的畫家從委拉斯蓋茲以後國力漸漸衰微，除了哥雅(Francisco Goya, 1764-1828)之外，較突出的畫家顯得很少。而法國經過路易王朝之後國力正盛，出了不少有名的畫家，在技巧上來說，這正是法國繪畫的開花時期。這一節則是以法國的畫家為討論對象。

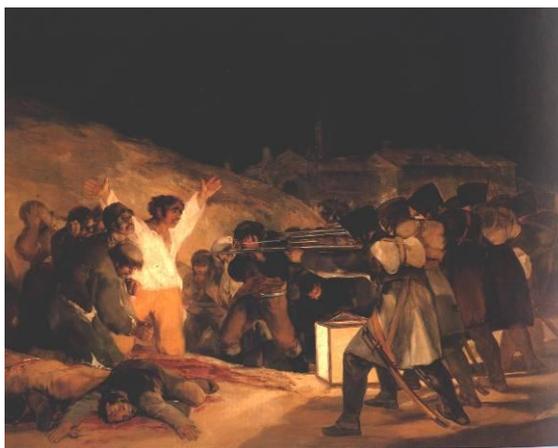


圖 17 哥雅，《1808年5月3日的屠殺（The Third of May）》，1814，油彩、畫布，266x345cm，馬德里：普拉多美術館藏。

- (一) 夏丹 (Jean-Baptiste-Siméon Chardin, 1699-1779)：他的畫是以樸素堅實而有名，他有时用手指頭來代替畫筆而製造出健實的畫面。這位唯一以描繪靜物畫而被選聘為皇家藝術學院院士的畫家，雖然題材簡單但技巧卻驚人。厚塗的顏料有如光的雲煙籠罩在整個畫面上。

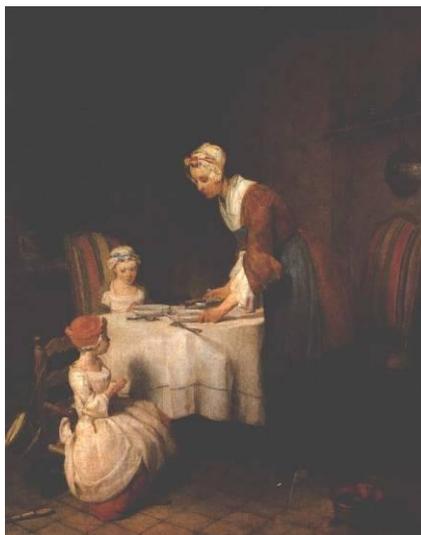


圖 18 夏丹，《飯前禱告（Het gebed voor de maaltijd）》，1740，油彩、畫布,49.5x39.5cm，巴黎：羅浮宮藏。

（二）華鐸（Antoine Watteau, 1684-1721）：早年學魯本斯的畫法，用很多乾性油而畫得十分華麗，因為用過多的油份而引起畫面日漸失去光彩。



圖 19 華鐸，《義大利喜劇演員（Comédiens italiens）》，1720，油彩、畫布,63.8x76.2cm，華盛頓：國立畫廊藏。

（三）布魯（Francois Boucher, 1703-1770）：當時的宮廷畫家，為了畫製當時流行的底稿而使顏色接近白灰系統。



圖 20 布魯，《龐畢度夫人 (Madame de Pompadour) 》，1756，油彩、畫布,201x157cm，慕尼黑：古代美術館藏。

(四) 福拉哥那爾 (Jean-Honoré Fragonard, 1732-1806)：為了表現他的才氣與技巧，常在極短的時間完成一幅畫作。在圖 21 中的作品顯見其受到魯本斯及巴洛克風格的影響，筆觸流暢，人物神情因而相當瀟灑。



圖 21 福拉哥那爾，《迪德羅肖像 (Diderot) 》，1769，油彩、畫布,80x64cm，巴黎：羅浮宮藏。

這時期的畫家注重技巧，短時間完成一張畫和強調筆觸的趣味，同時為了貴族趣味，而傾向於官能主義的繪畫。

純粹以油畫技法的演變史來看，十八世紀的油畫技法是朝著不透明性的方向而演進。主要特徵是放棄在畫板上作畫，偏好麻布，打底是用油質打底和揮發性油、催乾劑的濫用。

由於這些技法的演變，可說都是往壞的方向演變；華鐸的畫便因使用過多催乾劑的畫用油，而發生損壞的影響。英國的雷諾茲（Sir Joshua Reynolds，1723-1792）更因使用過多的蠟質而引起畫面的龜裂，這些都是由於十八世紀的畫家常常為了顯示他們技術的優秀，而想在短時間內完成一幅畫，這種風潮使得畫家們等不及油畫顏料的自然乾燥，濫用催乾劑而縮短了油畫的壽命。



圖 22 雷諾茲，《維納斯與宙斯之妻（Juno Receiving the Cestus from Venus）》，1764-68，油彩、畫布，237×146 cm，台灣：奇美博物館藏。

## 七、十九世紀的畫家技法

十九世紀前半的畫家對於十八世紀的畫家有著強烈的反感，一方面由於社會環境的變化，貴族日趨沒落；而一方面對於輕快有才氣的十八世紀畫家的畫法發生極大的反對，因此提倡恢復對自然的研究，和回到毫無粉飾的古代。

（一）新古典派的大衛（Jacques-Louis David，1748—1825）主張回到古典，但大衛作畫時，既無粗描，又無塗底色，一反多層次畫法的作畫方式，

在薄色素描之後，一筆一筆地從每一部份，順序的完成油畫，異於從前的畫派的技法顧慮整體畫面來同時完成的方法，反而使得完成之後畫面常會缺少全面的統一性。

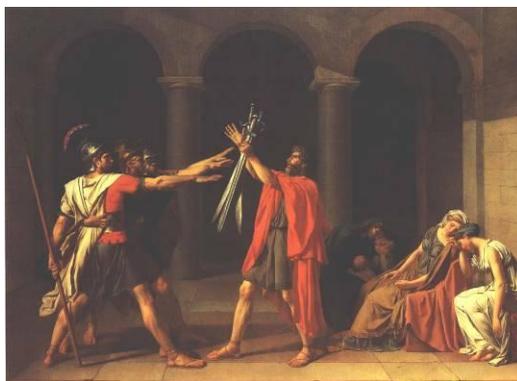


圖 23 大衛，《荷拉斯兄弟的誓言 (Oath of the Horatii) 》，1784，油彩、畫布,330x425cm，巴黎：羅浮宮藏。

(二) 跟大衛同派系的畫家格羅 (Antoine-Jean Gros, 1771–1835) 也是在作品完成後急於塗上凡尼斯，以致畫面上出現很多的龜裂，這也是因為畫家們急於將作品送到展覽會的負面影響。



圖 24 格羅，《波拿巴將軍在阿科拉橋上 (Napoleon at Arcola) 》，1797，油彩、畫布,134x103cm，俄羅斯聖彼得堡市：國立艾米塔吉博物館藏。

(三) 大衛的學生安格爾 (Jean Auguste Dominique Ingres, 1780-1876) 是遵照著古代多層次畫法來作畫，很慎重地做出堅牢而美麗的畫面，大部份的作品都能保持作畫時的面目。安格爾清楚知道油畫的油脂會變色，因此故意將色調畫得很冷，他曾說：「時間將會繼續完成我的畫作<sup>16</sup>」就是讓它慢慢的變成他想要的色調，在技法上來說，他是十九世紀少數的成功畫家。



圖 25 安格爾，《大宮女 (la grande odalisque)》，1814，油彩、畫布, 91x162cm，巴黎：羅浮宮藏。

(四) 古典對抗派的畫家德拉克洛瓦 (Eugène Delacroix, 1798-1863) 則是一個對自己技法全然漠不關心的畫家；其所以如此，乃因當時浪漫派畫家非常注重自己的靈感，且當時人們過份注重「天才」的神秘性。當然，畫家不能再像初期的畫家一樣慢慢的製作自己的作品。因此「阿爾及利亞的文人」這幅畫，已經變黃，無復當初微妙的色彩變化，甚至於有些作品在作者生前便已需要修復了，如圖 26 的「沙爾拿破兒的死」便是其中之例。

---

<sup>16</sup> 陳淑華著(1998)，《油畫材料學》，台北：洪葉文化，頁 47。



圖 26 德拉克洛瓦，《沙爾拿波兒的死 (The Death of Sardanapal)》，1827，油彩、畫布,395x495cm，巴黎：羅浮宮藏。

(五) 更不幸的是，當時的畫家誤信由瀝青所做之暗褐色 (Bitme)，可以表現出古代名畫的黃金色調子<sup>17</sup>，因而使用這種永不能乾燥的顏料，以致造成很大的龜裂。像法國拿破崙時代的歷史及肖像畫家普律東 (Pierre-Paul Prud'hon, 1758—1832) 的畫，便有這樣的災害，這時期的畫家也大都受到 Bitme 的危害。



圖 27 普律東，《維納斯與美少年 (Venus and Adonis)》，1810，油彩、畫布,241x168cm，倫敦：華倫斯廳藏。

<sup>17</sup> 陳淑華著(1998)，《油畫材料學》，台北：洪葉文化，頁 51。

(六) 庫爾貝 (Gustave Courbet, 1819-1877) 是寫實派的代表畫家，他作畫時亦使用畫刀，因而畫面堅固而有力，這種感覺更加和他作品的題材相呼應，產生極強韌的繪畫肌理與質感 (Matiere)。

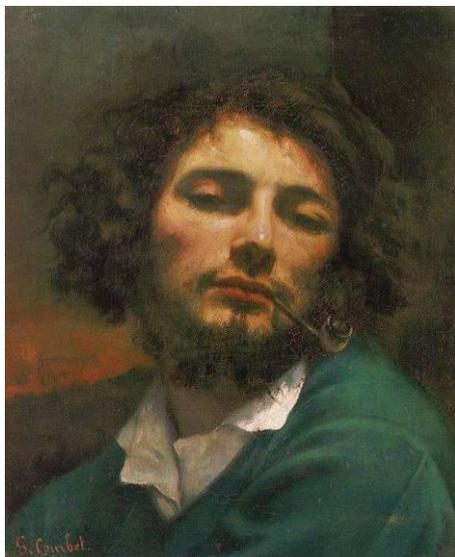


圖 28 庫爾貝，《啣煙斗的人 (L'homme à la pipe)》，1849，油彩、畫布,45x37cm，蒙佩利爾：法布雷博物館藏。

(七) 柯洛 (Jean-Baptiste Camille Corot, 1796-1875) 的作品甚有古典派的雅緻，同時也有浪漫派的感情，作品講究底色的效果，畫面上有極纖細的調子變化。



圖 29 柯洛，《摩特凡提尼的回憶 (Souvenir de Mortefontaine)》，1843，油彩、畫布,65x88cm，巴黎：羅浮宮藏。

(八) 自從法國大革命之後，美術學院關閉了。因此在技法上無從傳承，各行其是的畫法大為盛行，所以這時期的作品損傷情形遠比過去厲害。這時期的畫家要算是馬內 (Édouard Manet, 1832-1883) 最具備傳統技法了，他的作品至今仍保存得十分良好，不過他的作品因為用油過多，所以像「草地上的野餐」一畫已變得像是被火燻過似的。



圖 30 馬內，《草地上的野餐 (Lunch on the grass)》，1863，油彩、畫布，208x264.5cm，巴黎：奧塞美術館藏。

十九世紀前半期的油畫特徵可歸納如下：

1. 濫用加筆用的凡尼斯。
2. 完成油畫後塗凡尼斯的使用方法錯誤。
3. 誤用和一些性質尚未清楚的新顏料。
  - (1) 使用過多的油和過分使用催乾劑。
  - (2) 在油畫尚未乾燥之前，不斷地加筆。

在技法史上，這是一個技法缺點很多的一個時期。

## 八、印象派與反印象派的技法

十九世紀的後半期可說是印象派的時期，在繪畫史上，這是一個劃時代的革新時期。但在技法史上，印象派的畫家犯了很多技法上的錯誤，尤其是他們為了表現瞬間的光線變化和原色色斑的交響，儘量避免使用過多的乾性油，以免畫面產生發亮的光澤，而過度使用了揮發性油。因此，印象派技法上的缺陷，大致上可歸納如下：

- 1.過度的使用吸收性的塗底畫布。為了追求在畫面上不產生光澤的緣故，如莫內（Claude Monet,1840-1926）使用在麻布上塗上生石膏和膠質的白底。其他畫家則直接在厚紙板或完全不經塗膠的畫布上作畫，如西斯里（Alfred Sisley,1839-1899）便是其中之一，畢沙羅（Camille Pissarro,1830-1903）則很少用乾性油。
- 2.使用從錫管直接擠出來，不加任何溶劑或樹脂的顏料作畫。
- 3.過分使用揮發性油。
- 4.放棄在完成後使用凡尼斯。

以上所述的四個技法缺陷之中，1和3兩項改善後可說是一種健全的技法，但是那時期的顏料和現代的顏料一樣，是使用 Poppy oil 的生油調製的，這種顏料在錫管中不易乾化，可以保存長久時間，但塗在畫布上，也同樣地不易乾燥，而且缺少像亞麻仁油調製的顏料，有強大的粘著力；再加上使用過多的揮發性油和吸收油分的基底物，雖然油畫乾燥之後，可以獲得印象派畫家所希求的效果——畫面上沒有光澤，但是這些顏料也同時失去本身的強大固著力和光澤，因此，常會使畫面變成灰色，並且在顏料塗得厚一點的部份，容易破碎剝落。至於基底物沒上膠和畫在紙板上的作品，若受衝擊，顏料便會紛紛掉下來。此外印象派畫家因為放棄了完成後塗凡尼斯的保存工作，所以在筆觸深刻凹凸起伏的畫面上，很容易滯流灰塵，導致許多作品飽受灰塵污染的災害。



圖 31 莫內，《蛙池（La Grenouillere）》，1869，油彩、畫布,75x100cm，紐約：大都會美術館藏。

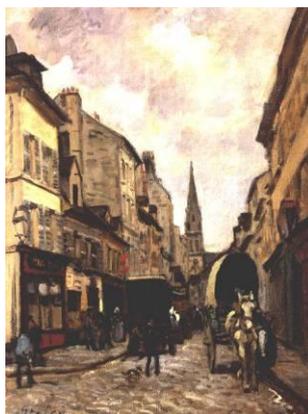


圖 32 西斯里，《阿讓特依大道（La Grande Rue Argenteuil）》，1872~74，油彩、畫布,65.8x46.7cm，諾福克：諾福克城堡美術館藏。

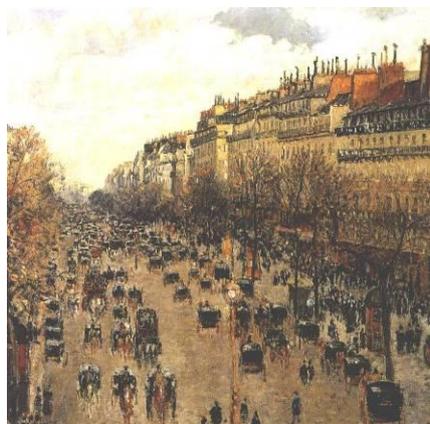


圖 33 畢沙羅，《蒙馬特大街：午後的陽光（Boulevard Montmartre）》，1897，油彩、畫布,73x92cm，聖彼得堡：艾爾米塔齊博物館藏。

二十世紀初繪畫上發生很大的轉變，他們主要是反對印象派，在繪畫上提出「建築者」的口號，他們愛從沉沒在印象派無變化光的幻覺裡掙扎出來，在繪畫中尋求安穩和固定，而希求捕捉住逃遁時間，創造出永久性的繪畫形象。印象派把一些事物都歸納到感覺方面，否定了思想，這是眼睛吃了人的腦子，莫內他只有眼睛，但別忘了人們除了眼睛之外，還有許多東西——腦筋。反印象派即後期印象派，有三個主要畫家——塞尚（Paul Cezanne,1839-1906）、高更（Paul Gauguin, 1848-1903）、梵谷（Van Gogh, 1853-1890）。其中塞尚是反印象派的領導者，他的作畫態度是常常在自己不滿意的地方，一直修改到滿意為止。因此，常常不顧顏料尚未乾燥，就再加筆修改，例如「波拉爾的肖像」，便畫了一百一十五次。從藝術觀點上來說，這例子說明塞尚之虛心、偉大；但在技法上的

觀點而言：不停地修改，容易引起很多缺點，所以，塞尚的作品，往往畫面某些地方有很多深處的龜裂，並且變的黝暗，便是由於他作畫時，不斷地修改的緣故。



圖 34 塞尚，《玩牌的人 (Card Players)》，1890-92，油彩、畫布,45x57cm，巴黎：奧塞美術館藏。

在二十世紀繪畫史中所發生的廣泛影響相當於塞尚的首推高更，他是印象派的堅決反對者，高更的畫龜裂較少，並且比塞尚的作品較少損傷。而梵谷他的繪畫技法成熟於他的創作狂熱，他作畫很特別，用很厚的顏料塗在畫布上，再用刮刀刮開顏色層，流線的造型加上炙熱的感情，而且使用樹脂作畫，所以它的畫面至今猶保存得相當完美。

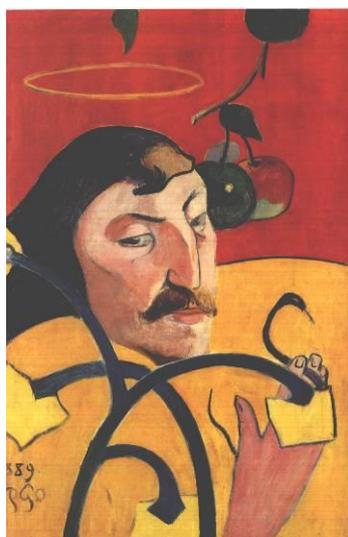


圖 35 高更，《有光輪的自畫像 (self portrait)》，1889，油彩、木板,79.6x51.7cm，華盛頓：國立畫廊藏。

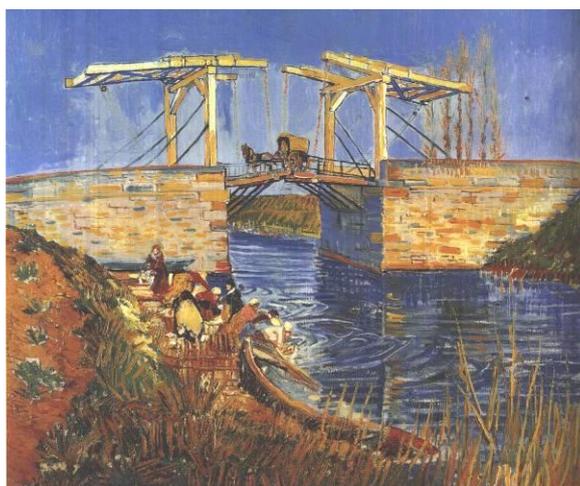


圖 36 梵谷，〈朗瓦斯橋（Langlois Bridge at Arles with Women Washing）〉，1888，油彩、畫布,54x65cm，奧泰爾羅：克呂萊爾·慕勒博物館藏。

而在印象派畫家，雷諾瓦（Pierre-Auguste Renoir,1841-1919）可說是一個比較關心技法的畫家。在他一生中，可分為兩個時期，前期像塞尚一樣，不斷地在未乾的畫面上加筆，所以有些作品損傷很大；後期的作品就很少有損傷，雷諾瓦之所以改變作畫方法，據說在他晚年時，看到自己早期作品色調起了很大變化，畫面發生龜裂，因此他在晚年作畫，混色、下筆就很謹慎了，並且塗得很均勻。

從雷諾瓦的例子來看，我們就可以很清楚的看出，在這個時期，畫家們所使用的畫布塗底和顏料，並不是後來畫面損傷的唯一原因，技法上的缺陷亦為一大主因。



圖 37 雷諾瓦，〈大水浴（Les grandes baigneuses）〉，1884-87，油彩、畫布,115x170cm，費城：費城美術館藏。

## 九、二十世紀現代畫家的技法

我一走進房間就有這樣的印象：我什麼都看見了，同時我又什麼都沒看見<sup>18</sup>。  
-----波納爾（Pierre Bonnard,1867-1947）

自從印象派之後，有無數的畫家產生，現代的技法亦是繼承印象主義時代以來的技法，然而不但沒有改善，甚至在顏料中摻入砂、灰等異物，更增加畫面的脆弱。

在繪畫藝術的觀點來看，不可否認的，從十九世紀以來到現代，的確是一個燦爛的時期，但在技法史的觀點來看，這是一個退化時期。所以，我們需要檢討繪畫的技法，以做為作畫的參考。

現代畫家裡以馬諦斯（Henri Matisse,1869-1954）塗得最薄，他的調色盤很小心地每一顏色都各配以一個白色，儘量避免顏色的混合，甚至於畫面上亦保持各個色彩之間的獨立的色面。而波納爾（Pierre Bonnard,1867-1947）則是很自由，他將透明色與不透明色隨意的驅使，使寒暖色產生巧妙的對照，因而被稱為色彩的魔術家。

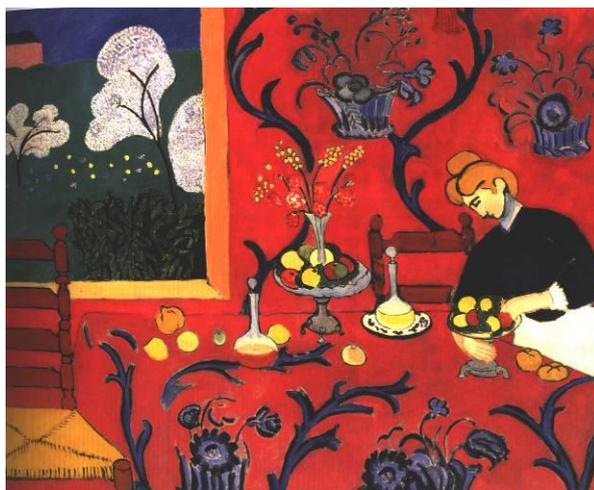


圖 38 馬諦斯，《紅色的和諧(Harmony in Red)》，1908，油彩、畫布，180x220cm，聖彼得堡：艾爾米塔齊美術館藏。

<sup>18</sup> 「借題發揮隨心所欲」，哈爾濱師範大學藝術學院，2005年12月1日，網址：  
[http://www.hrart.com/xsjl\\_read.asp?id=304&book\\_name=%E5%AD%A6%E6%9C%AF%E4%BA%A4%E6%B5%81](http://www.hrart.com/xsjl_read.asp?id=304&book_name=%E5%AD%A6%E6%9C%AF%E4%BA%A4%E6%B5%81)

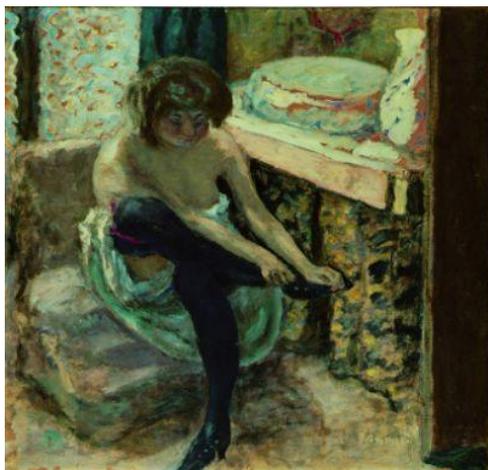


圖 39 波納爾，《黑色長襪的女人 (Woman in Black Stockings)》，1900，油彩、畫布，62x64.2cm，瑞士陸森市：羅森加特 (Rosengart) 收藏博物館藏。

畢卡索 (Pablo Picasso, 1881-1973) 的表現法更為自由，在畫面上貼紙，在顏料中加上細砂以求像壁畫的效果，而驅使顏色十分自由而豪放。布拉克 (Georges Braque, 1882-1963) 的技法一如畢卡索一樣自由，甚至應用梳子在畫面做出獨特的立體效果拼貼。

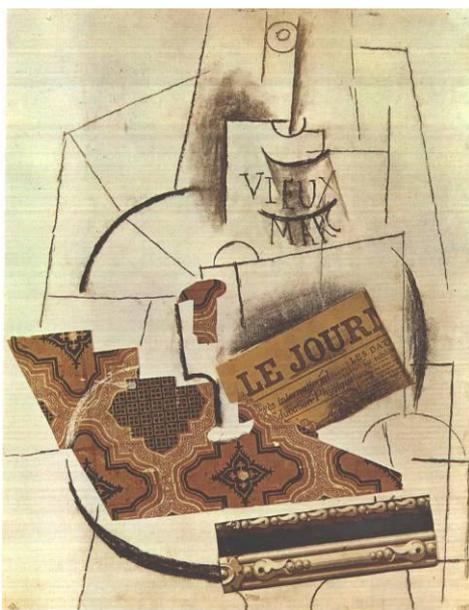


圖 40 畢卡索，《老馬克的瓶子 (Vieux Marc)》，1914，素描和紙張拼貼，63x49cm，巴黎：國立現代美術館藏。

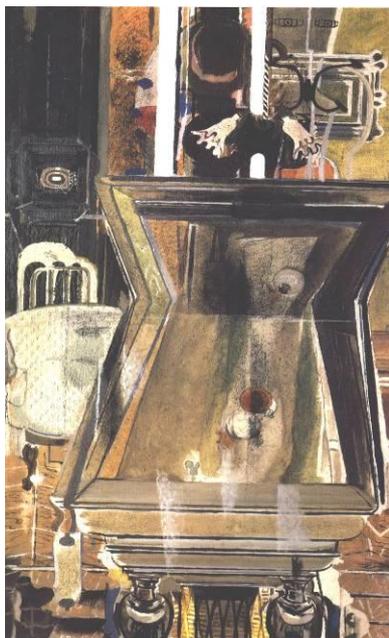


圖 41 布拉克，《撞球台（The Billiard Table）》，1944~52，油彩、畫布、砂、木炭，181x97.8cm，雅克斯和納塔沙·葛爾曼收藏室收藏。

以畫建築物牆壁有名的尤特里羅（Maurice Utrillo, 1883-1955）則先在畫布上做牆壁的設計，其次再塗上白顏料做為基層畫法（Under Painting），等這牆壁的白色乾了之後，再塗上色油而避免白色顏料和其他顏色的混合，以表現出牆壁的厚重感覺。

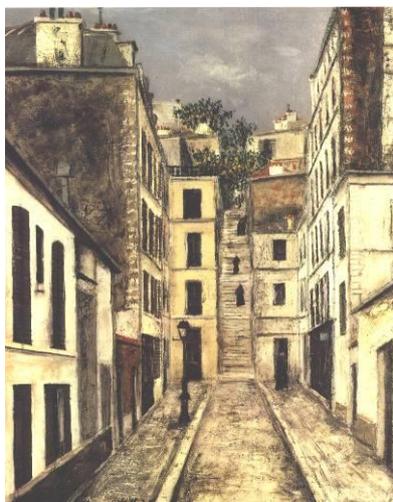


圖 42 尤特里羅，《死胡同戈丹(L'Impasse Cottin)》，1911，油彩、畫布，62x46cm，巴黎：國立現代美術館藏。

德漢 (André Derain, 1880-1954) 在經過製作野獸派的作品之後，自己製造畫布，而塗以暗褐色的底色，等完全乾燥後再作畫，充分利用底色的效果，有如古畫的厚重效果。



圖 43 德漢，《西敏寺大橋(Charing Cross Bridge)》，1906，油彩、畫布，80x100cm，巴黎：奧塞美術館藏。

盧奧 (George Rouault, 1871-1958) 初期的作品據說作畫時平放在桌子上面，同時畫數張油畫，因為怕塗得很厚的顏料會滑下來，因此像畫水墨畫一樣平放著作畫，這有如古代彩繪玻璃似的效果，也有如我們用畫刀削除調色板的時候，顏料經過畫刀削刮之後那種厚重透明的感覺。一般以為盧奧的顏色很厚，事實上因為經過無數次的畫刀的削刮，在畫布上的是很薄的色層，而晚年的作品則有如馬賽克一樣有凹凸的起伏變化。

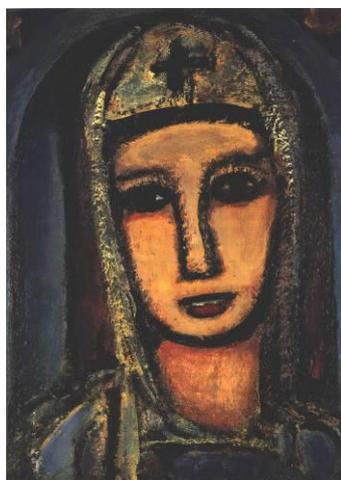


圖 44 盧奧，《維洛尼克 (Véronique)》，1945，油彩、畫布，50x36cm，巴黎：國立現代美術館藏。

杜菲（Raoul Dufy, 1877-1953）的顏料是很獨特的，他在油畫顏料裡加上蠟和卵白的成份，而即使使用原來的原色也不會發出光澤出來，更加上他自己創造出不透明的顏料而能發揮他善用鮮艷色彩的效果。杜菲嘗試了許多當時各畫派的技巧與風格，尤其特別重視光影與色彩的表現，所以藝術史學家們多把他歸類於野獸派。



圖 45 杜菲，《考斯的帆船比賽（Regatta at Cowes）》，1934，油彩、畫布，華盛頓：國家藝廊藏。

烏拉曼克（Maurice de Vlaminck, 1876-1958）則是善用畫刀畫出雄渾有力的畫，唐元（Kees van Dongen, 1877-1968）則是畫得很輕快，顏色也很美。史丁（Chaim Soutine, 1893-1943）畫風則顯得十分豪放。畢費（Bernard Buffet, 1928-1999）線條犀利，畫得十分快迅的感覺。

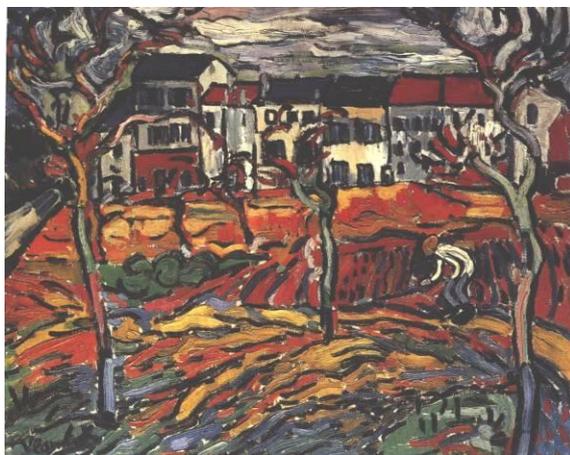


圖 46 烏拉曼克，《夏圖的房舍（Gardens in Chatou）》，1905~06，油彩、畫布，81.9x100.3cm，芝加哥：芝加哥美術館藏。



圖 47 唐元，《女人肖像 (Portrait of a Woman)》，1903，油彩、畫布，80 x56cm。

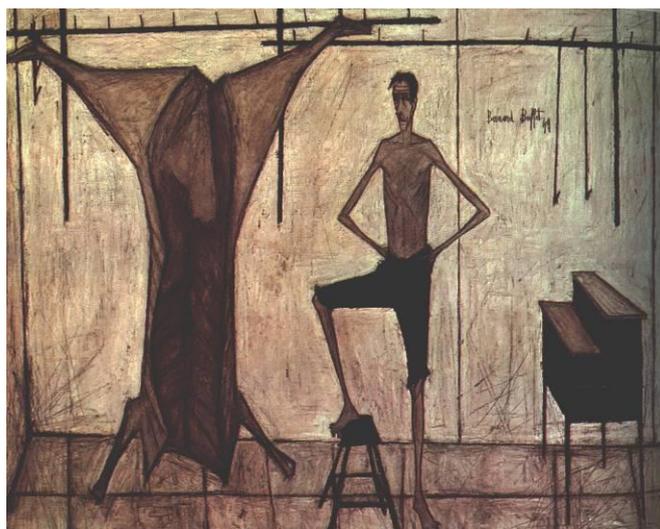


圖 48 畢費，《肉店的青年 (Le garçon boucher)》，1949，油彩、畫布，200x300cm，日本靜岡：畢費美術館藏。

在現代屬於注重技巧的畫家是不勝枚舉的，主要的流派如抽象形式主義、表現主義、超現實主義、行動繪畫、達達、普普、新寫實主義、觀念藝術等等眾多

的現代畫家各有自有獨特的技法，在二十一世紀的今天，要將他們的技法全數歸納討論較為不易，謹整理列記如上。

## 參、結論

藝術出於生活；它反映思想與感情，也展現環境及時代的風味。從藝術史的發展中吸取經驗，更能在時代巨輪中創新風貌，「傳統」出於對歷代傑出創作的認知，它們本是古代的創新運動，時至今日成為後輩的典範。因此創新實為藝術發展的基本精神，從二十世紀諸流，如達達、物體、現成物、普普、觀念、最低限、硬邊、新寫實，以至於劣畫、新意象、新表現、新幾何等具前衛精神的各種流派，在今日已不具新意而將之歸入藝術史的傳統中的事實就可證明。繪畫真正的風格區別只有感性與理性兩種，這種分野也一直持續到二十世紀抽象、寫實、夢幻、新表現、照相寫實主義等現代繪畫。

### 1.繪畫的感性：

色彩美、不太注重形象；具完整的浪漫風格。代表性畫家有魯本斯、德拉克洛瓦、杜米埃（Honoré Daumier,1808-1879）、莫內、梵谷…等人。

### 2.繪畫的理性：

形式美、注重素描完整精密；典雅優美，不注重色彩，講究物體質感及古典形式。代表性畫家有達文西（Leonardo da Vinci,1452-1519）、拉菲爾（Raphael,1483-1520）、安格爾、普桑、蒙德里安（Piet Mondrian, 1872-1944）、康丁斯基（Wassily Kandinsky,1866-1944）…等人。

藝術是個人心靈的創造活動，也反映了歷史的發展和社會的現實，因此，藝術創作也是個人心靈與他所承傳的歷史及他所經驗的社會互動的過程及結果。繪畫因而在階層上有官方美術與平民美術的區隔：

### 1.官方美術：

貴族宮廷派、學院派：講究仔細精確素描，作品多為巨幅大畫，常表現戰爭場面與記事性之歷史畫題材；是雄偉、富麗豪華的堂皇風格。此種學院傳統自文藝復興傳承到法國皇族藝術學院沙龍獨佔畫壇二百年，並分兩派：一以將古典主義帶至巴黎的保守派大師普桑奉為宗師，一以新進派魯本斯為宗師。

### 2.平民美術：

指自然寫真，注重安詳和睦，以親切生活為題材的平民化風格；或行於十八、十九世紀的在野畫家，如柯洛、杜米埃等人。

本文「歐洲歷代重要油畫技法的探討與研究」僅就技法上的演遞加以討論，筆者以為若以大師為代表則中世紀以來，具有革命性的就屬凡·愛克、提香、魯

本斯等三人，即傳統油畫三大技法分別是多層次畫法（Painting in Layers）、透明畫法（Glazing）、溼畫法（Alla Prima）<sup>19</sup>。如前所述，從透明而不透明；從多層次到一次完成，在時間的演繹中不斷的看出油畫的材料性被簡化成方便而易於使用，以至十九世紀末的諸大師更不顧材料的打底、作畫時間的等待，讓創作更接近心相所及、意到筆不到的境界，在畫作完成的剎那間體現創作者生命力釋放的快樂，暫且忘記作品保存長久與否的羈絆。這是種觀念上的革新，站在歷史的當下，我們有幸目睹這一切繼往而開來。筆者茲將三大技法詳列於附表一，以供先近後輩參考，更冀望國內的藝術能在國際的藝術發展史上確立新的定位。

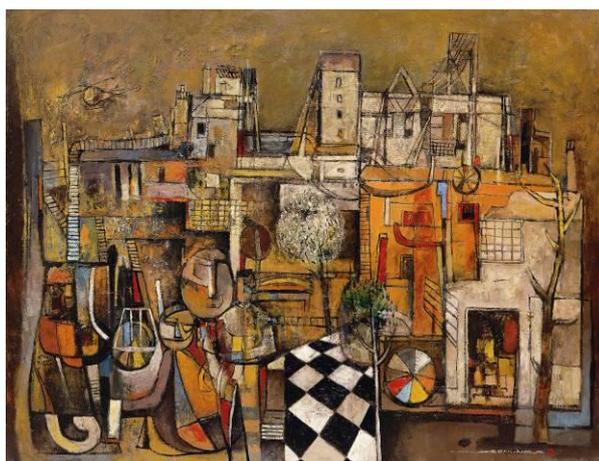


圖 49 游守中，《都市叢林(Aesthetics of the city)》，2002，油彩、畫布，116.5x91cm，私人收藏。



圖 50 游守中，《城市之窗(Window of the city)》，2002，油彩、畫布，116.5x80cm，台灣：南投縣政府文化局收藏。

<sup>19</sup> 王勝著(1990)，《西方傳統油畫三大技法》，台北：國立歷史博物館，頁 8。

## 參考書目

- 馬克斯·多奈爾 (Max Doerner) 著，楊鴻晏、楊紅太譯 (1993)，《歐洲繪畫大師技法與材料》，重慶：重慶出版社。
- 王勝著 (1990)，《西方傳統油畫三大技法》，台北：國立歷史博物館。
- 陳淑華著 (1998)，《油畫材料學》，台北：洪葉文化。
- Claude Yvel 著，張漢明譯 (1994)，《油畫技法·古方今用》，台灣：作者印行。
- 劉明、張澎編著 (1997)，《材料與技法叢書：油畫》，瀋陽：遼寧美術出版社。
- Brian Gors 著，顧何忠譯 (2004)，《油畫技法全集》，永和：視傳文化。
- Otto G. Ocvirk 等著，江怡瑩譯 (2004)，《藝術原理與應用》，台北：六合出版社。
- 楊身源、張宏晰編著 (1998)，《西方畫論輯要》，江蘇：江蘇美術出版社。
- 劉其偉著 (1999)，《現代繪畫基本理論》，台北：雄獅圖書。
- 何政廣著 (1994)，《歐美現代美術》，台北：藝術家出版社。
- Robert Atkins 著，黃麗娟譯 (1997)，《藝術開講》，台北：藝術家出版社。
- 陸蓉之著 (1990)，《後現代的藝術現象》，台北：藝術家出版社。
- 丹納 (H.A. Taine) 著，傅雷譯 (2004)，《藝術哲學》，台中：好讀出版有限公司。
- 恭布里希 (E.H.Gombrich) 著，雨云譯 (1997)，《藝術的故事》，台北：聯經出版事業公司。
- 張心龍著 (1995)，《從名畫瞭解藝術史》，台北：雄獅圖書。
- 姚岳山譯 (1983)，《哥雅評傳》，中國：人民美術出版社。
- 朱伯雄譯 (1979)，《安格爾論藝術》，瀋陽：遼寧美術出版社。
- 常又明譯 (1987)，《造型藝術美學》(第一輯)，中國：浙江美術學院出版社。
- 黃文捷等編譯 (1999)，《西洋繪畫 2000 年》，台北：錦繡文化。
- Sir Lawrence Gowing 等著，台灣大英視覺藝術百科全書編譯 (1988)，《大英視覺藝術百科全書》，台北：台灣大英視覺藝術百科全書股份有限公司。
- 陳秀義總編輯 (2002)，《游守中作品集：第二屆南投縣駐縣藝術家成果專輯》，南投縣：南投縣政府文化局。

附表一 西方傳統油畫三大技法

畫技	家法	凡 · 愛 克	提 香	魯 本 斯
基底材與打底	使用硬的材料，在最普通的板上貼上麻布，然後塗上石膏和膠（義大利的畫家）或白堊與膠（北歐的畫家）的皮畫。	1. 在畫框上釘上麻布，畫在板上的作品較少。 2. 畫布面板：以水溶性的水膠和白堊或石膏（紅玄武土）打底，灰色、紅色、暗紅色調為底稿。 3. 底稿：以多量的顏料，大膽地作底稿。	魯本斯的作品，有時看起來像是畫在麻布上，事實上是畫在貼於板子上的麻布、或紙的上面；他也遵照初期油畫家之技法，畫布通常是用兔膠和白堊打底，有時也用鉛白，但其畫布之底色總是維持白色或十分接近白色之明度很高的「淡灰色」。	
顏料	與古典時代所使用的顏料相同。	透明色料：群青、紫紅、赭石、象牙黑…等。	多為礦物質，少數植物性色料。	
溶劑	與調製顏料的材料相似，再加上松節油或稀釋的鎔劑。	是以乾性油為主，加上若干松節油，起初用褐色的厚重顏料作底稿，放置數月之後，染以透明色調再大量修改畫面，以至完成。	魯本斯是採用含有少量樹脂混合經過加熱處理的熟煉亞麻仁油，做為製造油畫顏料的溶劑。	
畫用油	加熱處理後的亞麻仁油和樹脂。	以亞麻仁油之類的乾性油調和松節油，比例約1：1。或乾性油加珂巴脂（DAMAR）薄塗。	日曬熟亞麻仁油、核桃油混合威尼斯松和脂或瑪蒂脂，加上松節油、薰衣草油稀釋。	
凡尼斯	使用樹脂類或琥珀類之濃厚的油膩性凡尼斯。	透明罩染（Glazing）顏料約40層。	油畫完成後所用之凡尼斯：是以 Capal 為主的混合凡尼斯。	
作畫的一般技法	此時期的畫家是很慎重地製作畫板和素描，在畫板上先畫上精密的素描之後，用很薄的單色性畫底稿，很忠實於最初底稿來完成畫。在畫面上的明色部份，色層比較薄且保持利用白底的透明性，暗部則塗得較厚些，這時期的畫家都是利用貂毛所製畫筆作畫，因此畫面都很平滑，同時因他們很忠實於最初的底稿，所以也很少有修改的痕跡。	提香的素描較凡·愛克來的鬆散也因此使得畫面生動許多，在畫成油畫之前他會先在紙上畫素描，再以方格放大法畫到畫布上。接下來分成底層單色畫（Under-Painting）和透明罩染（Glazing）階段，把色彩一層層染上去，使底層的單色畫透出視覺灰色（Optical Gray）。	魯本斯最初是以碳或黑鉛在畫布上作簡單的素描，再以單色之透明褐色調畫製極簡單的底色，其基調顏色以透明的色油調色，使畫板白，仍露出明亮的透明特質，加畫色調時，由暗而明部畫起，以褐色調的打稿部份作為畫面上暗部的暗色因而暗部顏料較薄且具有透明的感覺。	

（投稿日期：95年1月23日；採用日期：95年5月11日）