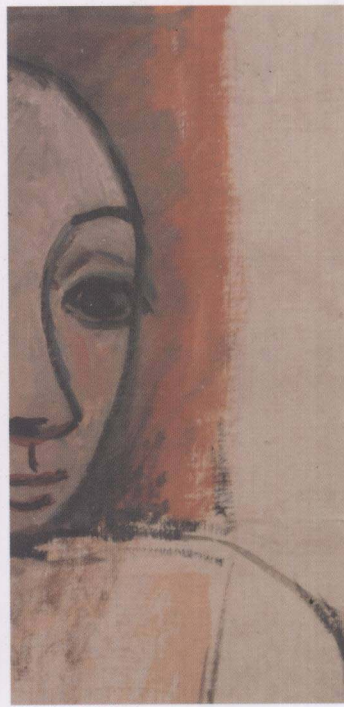
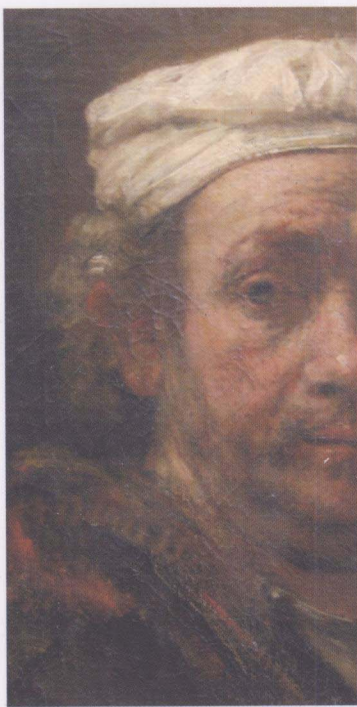


郑岱 著

油画艺术导论

● 源流
● 艺术语言
● 技法实践
● 教与学
● 创作分析



南开大学出版社

郑岱 著

油画艺术导论

南开大学出版社
天 津

图书在版编目(CIP)数据

油画艺术导论 / 郑岱著. —天津: 南开大学出版社,
2009.11

ISBN 978-7-310-03284-6

I. 油… II. 郑… III. 油画—艺术理论 IV. J213

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 186919 号

版权所有 侵权必究

南开大学出版社出版发行

出版人: 肖占鹏

地址: 天津市南开区卫津路 94 号 邮政编码: 300071

营销部电话: (022)23508339 23500755

营销部传真: (022)23508542 邮购部电话: (022)23502200

*

河北昌黎太阳红彩色印刷有限责任公司印刷

全国各地新华书店经销

*

2009 年 11 月第 1 版 2009 年 11 月第 1 次印刷

889×1194 毫米 16 开本 10 印张 162 千字

定价: 58.00 元

如遇图书印装质量问题, 请与本社营销部联系调换, 电话: (022)23507125

目 录

绪 论	1
第一章 油画艺术的诞生与演变：观念与技法	3
一、油画艺术传统——模仿自然中的创造	4
1. 生命延续的渴望——蜡画肖像——古罗马时期	5
2. 人性的觉醒——坦培拉祭坛画——中世纪到文艺复兴的转折	7
3. 寻找真实——油画技法的成熟——北方文艺复兴	10
4. 美的和谐——绘画与科学——意大利文艺复兴	13
5. 感觉的强化——油画技法的创新与继承——巴洛克与古典主义	20
6. 理性与自由——艺术理念重于传统技法——新古典艺术和 浪漫主义	30
7. 社会与自然——走出油画传统——现实主义种种	35
8. 瞬间与永恒——由写生自然色彩引起的分化——印象派与 印象派之后	36
小结：从自然到艺术——模仿之差异	44
二、走出传统的新艺术导向	45
1. 色彩革命——色彩语言的拓展——野兽派	45
2. 形的解体——造型元素重组和综合材料的出现——立体派与 未来派	48
3. 内在精神——表现语言的价值——表现主义	51
4. 心智记录——抽象语言的歧义——热抽象与新造型主义	53
5. 梦幻世界——无意识与潜意识状态——超现实主义	56
6. 书写精神——绘画行为方式——抒情抽象与抽象表现主义	58
7. 材料即语言——综合材料的物质性意义——非正式艺术	62
8. 多元融合——敞开的创造空间——新表现主义	64
小结：走出传统——意在创造	65
第二章 油画的传统题材分类	67
1. 历史画——记录、讲述与想象	67

2. 风俗画——生活的感染力·····	70
3. 人体画——美的理解与表达·····	71
4. 肖像画——外貌与内心世界·····	73
5. 风景画——诗意的大自然·····	73
6. 静物画——物的世界·····	76

第三章 油画艺术语言分析 ····· 79

一、明暗与色彩····· 79

1. 光在油画中的重要角色·····	79
2. 赋色与色彩语言的形成·····	81
3. 色彩样式与色彩写生·····	82
4. 色彩描绘与色彩表现·····	84

二、笔触与肌理····· 86

1. 笔触与画家的艺术观念·····	86
2. 笔触与绘画行为·····	87
3. 肌理：画面材料结构特征·····	88
4. 笔触与肌理的形式因素·····	90

三、轮廓与形体····· 92

1. 线条的显与隐——图式的潜在作用·····	93
2. 对物体轮廓的观察与表现过程分析·····	94
3. 断与连：敞开的轮廓·····	94
4. 轮廓的虚实与层次·····	96

四、平面上的空间····· 98

1. 空间与透视：从焦点透视的诞生到空间重组·····	98
2. 空间结构与艺术理念：浅空间——深度空间——回归平面·····	99
3. 油画空间的表现方法·····	99

第四章 油画艺术与工具、材料 ····· 101

一、油画笔····· 101

1. 从笔型的变化看油画艺术·····	101
---------------------	-----

2. 油画笔的功能·····	101
二、调色板·····	102
1. 油画家的调色板·····	102
2. 使用调色板的艺术·····	103
三、油画颜料·····	103
1. 从手工研磨开始·····	103
2. 油画家的颜料清单·····	104
四、媒介剂·····	106
1. 媒介剂的基本知识·····	107
2. 运用媒介剂的艺术·····	107
 第五章 油画艺术实践 ·····	 109
一、准备工作：底层·····	109
1. 上胶——做底子·····	110
2. 利用画布底子的艺术·····	111
二、起稿与作画过程：重理性与重感觉·····	112
1. 重理性：实现的过程·····	112
2. 重感觉：探寻的过程·····	112
三、作画过程的科学性与艺术性·····	114
1. “肥盖瘦”的原则·····	114
2. 一次完成的建议·····	115
3. 透明与不透明的色彩游戏·····	117
4. 油画技法的创新与简化·····	118
5. 油画作品的保护：上光·····	121
 第六章 油画艺术的传授与学习 ·····	 123
一、油画艺术传授的过去与现在·····	123
1. 西方画坊学艺追昔·····	123
2. 西方学院式教育的变迁·····	124
3. 西学东渐的状况·····	127

二、研习油画艺术诸多问题的讨论·····	128
1. 基本能力标准的自我设定·····	128
2. 主动的基本写生练习·····	129
3. 自律的学习方法与当代意识·····	132
第七章 艺术创造诸因素分析 ·····	133
一、艺术创造的引发点·····	133
1. 艺术与生活·····	133
2. 个性化符号的寻找·····	135
3. 创造过程分析·····	136
二、艺术家的表达方式·····	138
1. 自然原形与艺术作品·····	138
2. 艺术再现了什么·····	140
3. 表现性：精神与物质·····	141
三、作品的意义与形式秩序·····	142
1. 图像的语义——确指与不确指·····	142
2. 形式秩序的意义·····	143
3. 解读艺术的创造性·····	144
后 记 ·····	147
主要参考书目 ·····	149

绪 论

油画艺术是利用油画材料进行的艺术创造。因此,探讨油画艺术要围绕着艺术理念和绘画技法的相互关系展开。

谈及油画艺术即涉及了绘画艺术的研究领域,本书对于油画艺术的研究必定延伸到对绘画基本问题的探讨。油画艺术源于西方。在我国,相对中国绘画而言,油画似乎成为一个西方绘画的代名词,对油画的研究可以作为西方绘画问题的切入点。油画也是中国许多美术学院的重要专业,这体现了当代中国美术院校对欧洲绘画传统的尊重,也为我们提供了油画艺术实践和研究的氛围。

怎样看待西方油画几百年的历史?怎样寻找油画传统技法与当代艺术的对应?

艺术行为的意义在于创造。我们研究西方油画艺术,应从创造这一基本点出发。本书将以油画艺术的传承与创新作为理解油画艺术发展的基本线索,探讨由艺术理念的转变引起的材料技法的变化;通过对具代表性的画家介绍和重点作品分析,形象化地了解油画艺术每一阶段创造性之所在。

油画有独特的艺术语言,并独立于作品内容而存在。对油画艺术语言元素的继承与借鉴,成为当代艺术形式创造的重要手段。学习油画艺术语言,还应了解技法的基本原理,科学地使用绘画材料,借助前人的经验来进行新的创造。

本书的章节结构是以研习油画艺术应掌握的基本知识、基本技巧和面临的一些问题进行安排的。本书的主要内容包括:油画的发展与演变;油画语言的特征;油画的材料性能;油画的作画过程;油画教学实践以及油画创造因素分析等。

在中国谈西方绘画,应有东方人看西方的特定视角,也应以当代的意识来审视西方油画艺术的历史和现状。

本书在写作手法上,以简明清晰的原则,在陈述中引出问题。既易于初学者对油画的理解,也为油画家提供了一个就油画艺术创造展开的思考空间。

撰写此书,为油画专业学生的导读之用。采用从油画艺术的概述中提出问题的方法,以引发读者的思考。不同于美术史,本书将油画发展

中具有承前启后意义的点，如同珍珠般地串联起来，把代表性画家从油画艺术的特殊视角进行评介，并穿插了一些油画名作分析。由于篇幅的限制，本书仅能提供油画艺术研究的基本线索和资料，对很多史实、名作和名画家不得不略过。本书以架上绘画发展为线索，因此，西方绘画中的壁画和其他画种都没有在讨论范围之内。

本书参考了在油画艺术导论教学中学生对该课程知识需求的调查。本书既有导读简括的性质，也具有基本资料的可参考性。在筛选内容时，尽量从读者的需要出发。本书既是油画艺术观念和技法发展的简明纲要，同时具有一定的实用性，为油画艺术的研习者提供基本技法资料，对油画专业的同行也具有参考价值。本书提供尽可能清晰的图片，并留意图片组合的对比效果。书中还为读者提供了进一步深入研究的参考书目。

为了使材料更详尽充实，作者查阅了近期的中外文研究资料，查阅了大量的外文绘画理论和西方绘画传统技法原著，尽量对书中所涉及作品的原作进行实地考察，对相关文字资料加以核实。

第一章 油画艺术的诞生与演变：观念与技法



图1-1 安杰利科，天使之爱，
1430~1440年，木板坦培拉

油画指自15世纪以来在欧洲运用了油画材料与技法的作品。几个世纪以来，油画近乎成为西方绘画的象征。文艺复兴时期，随着新的绘画艺术追求的出现——再现真实，画家们都在从不同角度探寻如何在画面上呈现出真实的景物。欧洲北方的佛兰德斯画家精湛的油画技法正是在这个时期诞生的，随后在欧洲广为流传。

油画用干燥较快的油为黏合剂来研磨颜料。在成功地运用油画材料之前，画家们曾经使用过许多溶液来调制颜料，比如蜂蜡、胶和以蛋黄为主的坦培拉乳液，这些材料积累了绘画造型和色彩的经验。油画和以前所有作画的材料、技法相比，是西方人寻找到的表现真实世界的最佳材料。油画能产生柔和的效果，适于描绘物体明暗的微妙变化，适于色彩之间的衔接和创造画面空间深度。油画也易于重复画、修改和保存。油画逐渐取代了坦培拉画法。

是谁发明了油画？据传说佛兰德斯画家凡·艾克是油画的创造者。实际上，早在12世纪就有记载，人们已经在试制和使用油性材料，并添加了其他成分，尤其用作上光油。画家们不断地寻找使油性材料快干的方法。直到15世纪，凡·艾克成功地掌握和发挥了油画材料的性能，创造了新的油画技法，即利用油画颜料具有透明、半透明和不透明特点的多层重叠画法。油画传入意大利之后，达·芬奇在油画中运用渐隐法来强调明暗的对比和物体的虚实，提香创造了厚涂色层和透明色相结合的技法。

油画技法的诞生与文艺复兴时期的艺术品位相关，随着艺术观念的转变和科学技术的发展，油画技法也随之变化，从早期严格的制作工艺转向油画绘画语言的提炼和表达，每个时期都出现了大量的杰出作品。

20世纪以来，画家不再以再现真实世界为唯一目的，绘画出现了平面化和表现性的倾向，油画描绘真实的优势很难展示出来，加之综合材料运用和丙烯材料的出现，油画逐渐退出了自文艺复兴以来在绘画中的地位，在当代艺术的多元化格局中，油画和其他材料技法（如水彩画、丙烯画）共同存在。

本章将绘画史上油画的诞生、发展直至进入多元艺术时代，分为两个部分展开：（一）油画艺术传统；（二）走出传统的新导向。本章将以时间为线索，通过介绍油画发展的重要时期，了解名画家利用材料实现

艺术理念的过程，理解艺术观念对形式和技法的影响。

一、油画艺术传统——模仿自然中的创造

直到近代，绘画对于西方人来说，一直是忠实地再现真实世界或想象世界的艺术，油画则在绘画史上承担了重要的角色。

实际上在艺术品中，“没有忠实的再现。真实世界仅作为参照，根据艺术家采用的方式，不断被重新选取。总之，画中的真实世界仅是眼见之物的传达。”¹

早期的绘画艺术都具有平面和以线造型的共同特征。古希腊绘画完成了由平面到立体的转换，运用明暗法，使形象具有真实感。画家承担了魔术师般的角色，模仿自然的成功，使画中的景物给人视觉上立体的幻觉，并以此形成了西方绘画的特点，即在平面上画出立体感的模式。

古希腊绘画为什么会从平面转向立体？这种转化为什么没有在其他文化中出现？这里不妨用恩斯特·贡布里希（Ernst Gombrich, 1909–2001 年）的图式修正观点来解释，贡布里希认为，古希腊人善于观察自然，也善于根据对自然的观察，对原有的平面化图式进行修正。

这种做法的动机也许和画面真实的幻觉效果给人带来的愉悦有关。古希腊画家善于在画面上创造出真实物体的幻觉效果。但是这些作品没有保存下来，只能根据史学家和哲学家的描述来了解当时的绘画作品。老普林尼（Pliny, 公元 23–79 年）在《自然史》（第 35 卷：绘画）中记载了两位画家宙克西斯（Zeuxis, 约公元前 464–398 年）和帕尔哈修斯（Parrhasius）比赛的传说。宙克西斯画的葡萄十分逼真，引来飞鸟啄食。然后，轮到帕尔哈修斯展示作品，宙克西斯请帕尔哈修斯揭开蒙在画上的布，没想到这块布是画在上面的。宙克西斯很感慨，自己的画欺骗了鸟的眼睛，而帕尔哈修斯的画却欺骗了人的眼睛，尤其是欺骗了画家的眼睛。

传说宙克西斯在画一幅拿葡萄的孩子的作品时，有意把葡萄画得比孩子逼真，因为他担心鸟会怕孩子。由此可见，他模仿自然的用意，是在画面上创造他所需要的真实幻觉效果。

古希腊装饰绘画成为风尚，常常用于住所和戏剧舞台装饰。古希腊画家沉醉于在画面上创造出真实景物幻觉的成功之中，这是人的智慧和能力的见证，尤其是在那个照相术还未诞生的遥远年代。但是，这种幻象除了给人们带来惊奇和赞叹，还应给人们带来些什么呢？

正处在这个时期的古希腊哲学家，对当时模仿自然的艺术阐述了各自的见解。

柏拉图（Plato, 公元前 427–347 年）在模仿（mimesis）问题上对画家进行了指责。他认为，画作仅仅是真实的幻影，仅仅是对真实物体表面的模仿，缺乏对深层理念的表达。

亚里士多德（Aristotle, 公元前 358–322 年）认为艺术是对自然的模仿，但并不是简单的模仿，这一模仿应是对自然物体的美的再创造。

¹ Peinture 绘画, Encyclopædia Universalis 2004 《世界百科全书 2004 多媒体版》。

是否可以在这两位哲人的观点中找出一个共同点：模仿自然不应是简单的再现。从希腊艺术的残迹看出，希腊艺术家模仿自然的历史始终伴随着对美的自然的追求。

绘画艺术可以借用模仿自然的手法在平面上给人真实景物的幻觉。但是，绘画如何表达精神性的理念？如何把握对自然物体再创造的原则？对不同艺术理念的追求，产生了与其相应的绘画形式和技巧。

成功的模仿自然要克服很多困难，比如，对人体解剖结构和绘画透视的研究，用明暗表现体积的经验和作画的材料与技法的不断改进。油画便是在以自然为依据的艺术创造过程中诞生的。

在运用油画材料的实践中，画家积累了模仿自然的经验，这些经验成为油画程式化的语言。比如，如何表现金属、玻璃和布料的质感，由画师把技巧传授给学徒，以简便的方法获得丰富的视觉效果。在实践中，人们不仅获得了经验，更重要的是逐渐发现了画家自身的价值和绘画语言的价值，这些都在油画技法演变过程中有所体现：从光洁平滑的表面到笔触肌理效果的显现，从讲求工艺制作到写意式的挥洒。

同时，在这个过程中，始终交织着描绘理想化的自然和描绘自然本身的造型取向。在表现方法上，注重素描和注重色彩的倾向并存。

画家怎样在模仿自然中创造？模仿自然的不同方式引发了哪些技法革命？这是将要在下面分段展开讨论的主线索。

1. 生命延续的渴望——蜡画肖像——古罗马时期

我们可以从古罗马时期的作品中探寻古希腊文化的痕迹。对幻象的偏爱，常出现在建筑空间的装饰绘画中。比如，人们把泥灰墙画成大理石墙面，在墙上画上一扇打开的窗子，或画成一座花园，真实的空间和虚拟的空间交织在一起。这种传统一直延续至今，作为建筑装饰绘画存在。

古希腊画家崇尚和谐的自然与完美的人体，将自然理想化。古罗马的画家更趋于人的个性的表达，留下了杰出的肖像画作品。其中，用颜色粉和蜡调和，画在木板上的肖像，是最早的近似油画效果的绘画作品，接近架上绘画的形式。

公元前后，在罗马统治时期的埃及，多种文化交融，留下了既不纯属于埃及文化，也不纯属于罗马文化的特殊文化层。这个时期墓穴中的肖像画有着杰出的成就，如《女人像》（图 1-2）。在埃及法尤姆地区的墓穴中，这种肖像取代了木乃伊头上的面具。

古代埃及人认为在墓穴里对生前生活世界的描绘，会使亡者继续冥间的生活。埃及人把墓室设想为死者来世的住所。古埃及人替代生命世界的手法，是使用程式化的符号，这些符号如同有图像的词汇表。

罗马时期的肖像艺术与埃及早期程式化的画法相比，体现了带有希腊绘画风格的罗马时期绘画对真实的追求。这些肖像画从人的神态、个性的表达，以及形体的塑造和对色彩的应用，都可以与优秀的油画肖像媲美。古埃及程式化的人的图像只表明人的概念，千人一面。而罗马时期的肖像画建立了与真实世界的关系，对人物头部的真实描绘，留下了一个有个性的、活生生的人的痕迹。蜡画肖像为捆绑着的木乃伊赋予了

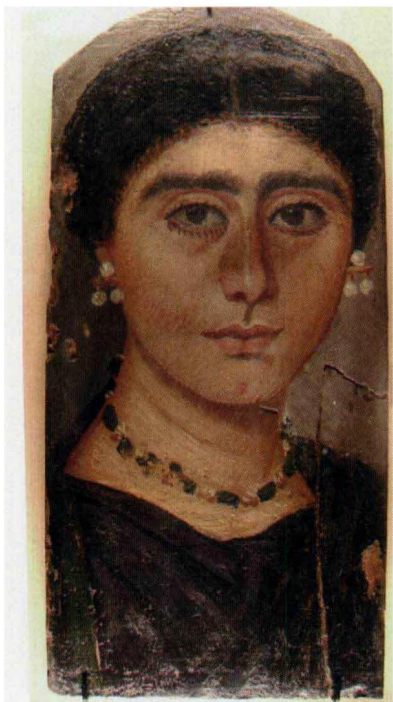


图 1-2 女人像，公元 2 世纪，
木板蜡彩，
36.8cm × 17cm

生命感，它被用来企盼冥间的生命延续。

这类肖像画是在墓主人活着的时候画的，有些肖像在墓主人去世前还挂在房间里，用一块布幔遮住。

蜡画肖像大多画在木板上，也有的画在亚麻布上，上面涂有底料。画面采用的是矿物质和植物颜料，吸取了古希腊的绘画技法，以加热的蜡为黏结剂，其中一些作品混合了古埃及的胶彩画法（将颜色粉末与胶调和的画法）。在这些肖像画中，画家运用了四种最基本的色彩：白、土黄、土红和黑，用土红色和黑色起稿。很多肖像脸部、颈部和头发用的是热蜡画法，留下了许多小的笔触，形成了画面的肌理效果；衣服、背景用的是胶彩画法，大笔挥洒。有时用热蜡画法画在已涂有胶彩的底层上。画面体现了西方绘画对体积塑造的追求与技巧，也留下了东方绘画中线条的痕迹。不难发现，古希腊的蜡画技法适合塑造体积，埃及的胶彩画法效果更平面化。两种对自然的观察和表现方法，依画面主次，恰当地结合起来。同样的颜料，埃及人的胶彩技法足以适应平面的涂绘，希腊罗马的蜡彩技法适合真实的描绘，还能起到保护画面的作用。但是，蜡彩画也有很大的局限，在作画的时候要把蜡加热，并保持适合的温度。

从对古罗马时期的蜡画肖像的分析中可以看出：以自然形象为参照可以打破程式化的束缚，也促使人们寻找适合的新技法。

图 1-3 女人像（局部）





图 1-4 乔托肖像，
(《五位佛罗伦萨大师》局部)，
16 世纪上半叶，木板油画

2. 人性的觉醒——坦培拉祭坛画——中世纪到文艺复兴的转折

中世纪时期，古希腊罗马绘画传统被改变，以适应基督教绘画的需要，立体的绘画风格逐渐向拜占庭艺术平面化转变。

中世纪早期宗教绘画具有简括单纯的特点，后来演变成复杂的形式，但是从没有完全放弃立体的表现方法。比如，人物的脸部和服饰仍表现出立体感。画面人物虽然显得呆板，但仍可以找到古希腊人物画法的痕迹。这个时期，绘画作品大多描绘宗教题材，描绘圣像和圣经故事，其表现形式带有很强的象征意义，很少描绘人自身的生活。

中世纪的美学家，新柏拉图主义普罗丁（Plotin, 203-270 年）认为，艺术不能满足于模仿视觉上所看到的东西，而是要超越自然，追求自然中所蕴含的理念。真正的美是精神上的。

基督教艺术描述宗教故事，向那些不识字的人宣讲圣经，这些画面带有超自然的神秘象征意味。这个时期的绘画不再以模仿外在世界为目的，也不需要以真实的景物来检验那些图式。

出于对神的尊严的维护，神的形象不能随意创造，于是神的形象逐渐有了范本。神秘超凡的世界，人物的冷漠表情，画面的金色背景，人与物都是具有象征意义的宗教图解。神的形象成为一种模式，宗教故事也编成了图谱。那时，画工们以样本作画，把程式化的形象加以组合，画面的制作也有严格的程序，个人的想象和创造相对受到限制。

中世纪的绘画形式除了壁画，还有很多画在木板上，大多使用坦培拉技法，最常见的是把颜色粉与以鸡蛋为主配制的坦培拉乳剂调和。这种画法有着严格的工艺程序。木板要根据画面的大小拼合。为了不让画的表面露出底层的木纹，木板要覆盖多层的石膏底子，这种底子用熟石膏与动物胶混合而成，刷的时候先用刮刀，然后用笔铺满整个木板，先用粗一些的石膏粉，后用细的石膏粉，底子应做到八遍。为了保证底子与木板牢固结合，画家先用亚麻布条贴在木板的结疤和木板之间的接口上，或用一层亚麻布粘在整个木板上，然后再做底子。最后，石膏底子经过打磨，表面光洁平滑，形成象牙般的效果。

颜料碾成粉末，先在石板上加上水研磨，仅在使用前才调入坦培拉乳剂。坦培拉画的优点是干得快，但是也因为干得快，很难完成色彩之间的衔接和过渡。当时，人们采用了一些相应的技法，比如，大面积平涂、大笔快速衔接和细线穿插排列等画法。平涂多用于背景，大笔快速衔接多用于画衣饰，细线穿插排列用于画人物的肤色。

为了快速衔接颜色，画家要事先把一种颜色调成深浅不同的三个层次，分别放在不同的容器里，每个容器的颜料都有一支专用的笔。调色的时候，只加入白色，不和其他色彩混调。比如，准备画衣服的颜料，先在纯色中加入白色作为亮色，再用纯色与调好的亮色混合，成为中间色。画家快速地衔接笔触，先用深色画衣服的暗部，再用中间色画衣服的中间调子，最后用亮色画衣服的亮面。这种提前准备好颜色的做法也被许多油画家采用。

传统的肤色画法，先用土绿加铅白刷两遍作为底层，然后再画上暖

色调的肤色。画面上金色的部分，先用土红色刷上六遍，再用蛋清贴金箔。完成的画面色层薄而平，形成光洁的表面。

从上面的步骤可以看出，这种技法工艺性很强，要有条不紊地进行，需要在画坊里由师徒共同来完成。也正是由于画坊的存在，才使这些工艺流传下来。

13世纪，哥特艺术时期的雕塑家开始观察自然，在自然中学习怎样使宗教人物变得真实可信，使宗教故事更感动人。13世纪末，在古罗马艺术遗迹比比皆是的意大利，画家们开始给僵化的宗教人物图式注入真实感。契马布埃（Cimabue，1240-1302年）作品中圣母已初显人的真实。杜乔·迪·布奥尼塞尼亚（Duccio di Buoninsegna，1255？-1318？年）对人物神态的生动描绘，西莫内·马尔蒂尼（Simone Martini，1283？-1344年）富有韵律的人物造型，都展示了从中世纪拜占庭式样走出的新形式。

最具划时代意义的画家是乔托·迪·邦多内（Giotto di Bondone，1266？-1337年），他作品中的宗教人物，从体态和神态上都给人一种身边普通人的感觉。乔托设想出真实故事发生的场景，人物安排在舞台般的浅空间里，在平面上造成景深的幻觉，仿佛宗教故事就发生在眼前。他在绘画中以真实世界的描绘来表达宗教意义，打破了拜占庭的平面化式样。人们把乔托的成功与辉煌的古罗马文化连接起来。乔托创立了佛罗伦萨画派，他是从中世纪到文艺复兴转折时期的代表性画家，被公认为西方绘画史上第一位不同于画工的艺术家的。

根据意大利美术史学家乔尔乔·瓦萨里（Giorgio Vasari，1511-1574年）的记述，契马布埃是乔托的老师。契马布埃外出途中遇见了他。那时，放羊的乔托正用石块在一块平滑的石头上画一只小羊。这个放羊孩子从来没有从师学过画，单凭观察自然作画。乔托非凡的绘画天才使契马布埃很惊讶，当即收他为徒。

乔托质朴的天性，使得他的作品带有纯朴、厚重、深沉和庄重的特点。乔托的作品多为壁画，也有木板祭坛画。

乔托使对真实的观察和表达回归到绘画上，他寻找建构空间的方法，以简洁质朴的人物形象与符号式的景物组合，获得空间的幻觉效果。对真实景色的描绘带给画面更多的色彩，金色背景的面积也随之减少。

可以看出，对真实世界的观察和表现，打破了中世纪僵化的程式，乔托选择了自己的方法：对自然极度地概括和简化，充满了朴实和诚挚。很显然，乔托画中的真实是相对有限的，但他的作品感人至深。那么，他的作品感染力来自何处？来自他展现的真实世界，还是他用以展现真实世界的艺术品格？

作品分析

乔托，《圣方济各接受圣痕》（图1-5），1295～1300年，木板坦培拉，313cm×163cm。

这幅画陈列在法国卢浮宫意大利绘画馆。乔托并没有遵循13世纪画面的主要部分以人物为主的传统式样，他运用了表现空间的新语言，

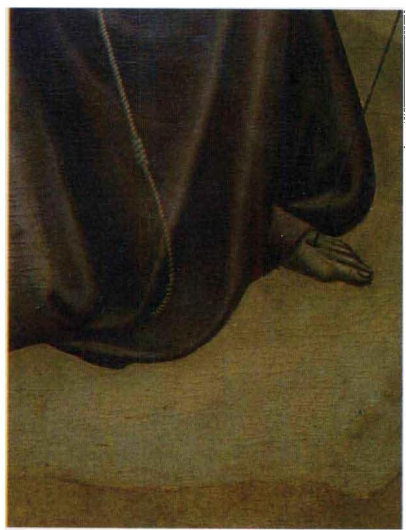


图 1-5 乔托，圣方济各接受圣痕，1295～1300年，木板坦培拉，313cm×163cm（上）

图 1-6 圣方济各接受圣痕（局部）（下）

画出了一个场景，连同画面下方的三幅小画，讲述了4个宗教故事。

画中描绘了圣方济各修士（1182-1226年）的宗教生活片段。这个人物距乔托生活的年代不远，更适合用真实的场景来描绘。1224年，圣方济各在阿尔韦尔纳山上过着简朴的修身隐居生活。圣方济各身穿棕色僧袍，束身的粗绳带有三个结，是贫穷、贞洁和服从的标记。画面上圣方济各正跪拜在岩石上接受圣痕。画上有陡峭的山壁、稀少的树木和两处房屋。

乔托使画面上的人物呈现出体积感，并使人物处在类似舞台的虚拟空间之中。他用质朴的手法简化了人物外轮廓的细节，使之呈现出概括的弧线，主体人物轮廓剪影般地摆放在背景上，但并不显得生硬。其一，形体轮廓有微妙的虚实变化。其二，乔托利用人物身后的阴影，将人物的轮廓和背景适当地融合起来。

与大面积金色的中世纪绘画比较，金色仅保留在画的右上部分，和人物头上的金色光环相呼应，体现了从神秘的象征性色彩向真实色彩的转换。

透视上，乔托将透视角度不同的两座建筑结合起来，将人物、山冈、房屋和谐地安排在画面上。这些图形是简化了的立体的形象符号，人们可以把它还原成文字概念：房子、树、人、神……这些图形似乎是根据默写和想象完成的，并不具有自然中具体的个性。如，树是由树叶和树干组成；房子是由墙、门和屋顶组成；山崖由亮暗两个面组成。

为了象征性地表现这一圣迹，乔托画了几组似箭飞过的棕黑色线条。线条的勾勒形成了浅浅凸起的肌理，其明暗和虚实断连的变化避免了生硬和呆板。

乔托充分利用了所用材料的性能，获得了简括又丰富的效果。关于乔托的技法，意大利画家钦尼诺·钦尼尼（Cennino Cennini，1370-1440年）在他的《艺术之书》中记载：在木板上作画，画家通常把一种颜色分为三种明暗，先画重色再画中间色，最后画亮色。同样的过程要重复多遍，直到每层色彩都融合起来，同时还要在亮面再提亮，在暗面再加重，最后呈现厚重的效果。钦尼尼是晚于乔托的画家，他的老师的父亲跟随乔托学画长达24年。钦尼尼记述的技法可以作为了解乔托技法的参考，正是用传统画法的多色层重叠，使乔托的画面出现厚重的效果。从沥粉、涂金色及绳索的画法上看，都显示出代代传承的技法。

3. 寻找真实——油画技法的成熟——北方文艺复兴

出于对表现真实世界的热衷，画家们始终在寻找更理想的绘画材料。坦培拉画法干燥速度较快，很难从容不迫地描绘物体的真实感。欧洲北方尼德兰地区（现在的比利时及附近地区）的佛兰德斯画家醉心于对真实细节的描绘，也恰是他们最先成功地运用了油画材料和技法。

文艺复兴（renaissance）初期，欧洲南部意大利艺术家开始在古典文明中寻求新的生命，因北方没有相同的文化历史背景，佛兰德斯画家的兴致在于精湛地描绘周围的世界。人们喜欢收藏画，用来装饰房间。他们对人文主义并不敏感，而是被画中呈现的真实幻觉所吸引。人们对肖像和景物的真实感的苛求，促使画家们追求精致细腻的视觉效果。

这一时期的绘画，显露了哥特艺术特征的延续，画家们尝试对宗教题材以再现真实的手法来描绘，他们也表现世俗生活，并在绘画技法上获得了突破。这个时期主要有胡伯特·凡·艾克（Hubert van Eyck, 1379 ? -1426 年）、扬·凡·艾克（Jan van Eyck, 1390 ? -1441 年）和凡·德尔·威登（Van der Wenden, 1399 ? -1464 年）等画家。

关于扬·凡·艾克对油画材料和技法的改进，意大利美术史学家瓦萨里曾记载过这样一段传说：扬·凡·艾克精心画好了一幅油画。在涂过上光油后，他按照当时的做法，把画放在阳光下晒，以使画面的上光油干燥。没想到，在阳光下，这幅画的上光油还没有晒干，木板拼合的画却开裂变形了（当时油画都是画在木板上的）。从此，扬·凡·艾克开始试制不用阳光晒也能干燥的上光油。最后，他成功了。

从这个传说中看出，扬·凡·艾克使用了当时常用的油性上光油。植物油作为油性上光油的成分之一，在古代西方就开始使用。在中世纪，人们开始用油来研磨颜料，在一些文献中已有记载。油画材料在德国运用较多，德国修道士特奥菲留斯（Theophilus）在对中世纪艺术的记载中提醒人们，使用油画颜料时，每当你画一层颜色之后，要等干后才能上面画另一种颜色，油干燥的速度太慢令人厌烦。在另一些文献中记载，人们找到了使油快干的方法：一是在油中加催干剂熬制，被称为熟油，油的颜色在熬制后变深；二是把油放在阳光下晒，晒后的油变稠，油的颜色不变。画家们试过了很多种植物油，亚麻油和核桃油干燥最快。当时，尽管人们积累了很多经验，油画却一直没有得到发展，一方面是技术上的问题，另一方面，油性材料并不适合中世纪的艺术理念。

直到 15 世纪，凡·艾克创造了新的技法，他成功地运用油画材料，获得了神奇的画面效果，他作品中真实的空间和精湛的细节显示了油画的魅力，使得油画技法在欧洲迅速传播。

新技法的特点在于发现和利用了油画色的透明性能。油画颜料与坦培拉颜料比较，用同样粗细的颜色粉末研磨的油画颜料比用坦培拉乳剂混合的颜料要透明。同样的白色底子，油画表层可以或多或少地映现出底子的白色。凡·艾克利用画中不透明、半透明和透明色层的特点，使之相互重叠，光线不同程度地穿透色层，再折射回来，使画面产生纵深的感觉。这样的画法，如同瓷器上的釉彩，画中的景物是从画的底层向