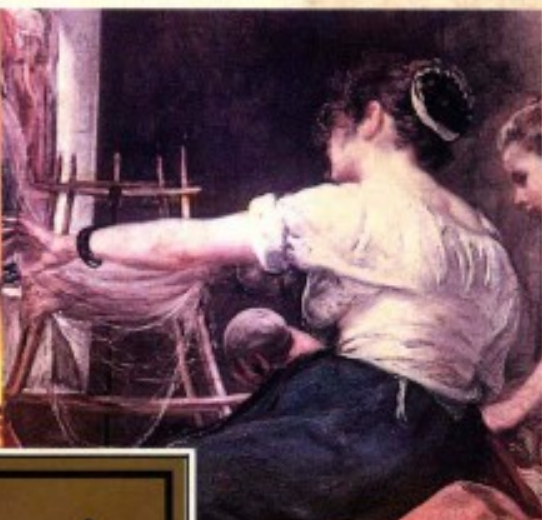
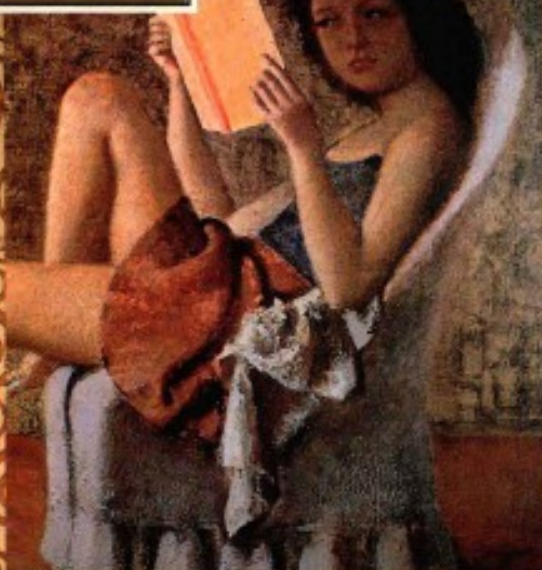




欧洲传统绘画 技法演进 300 图

• 潘世勋 编著 •



广西美术出版社

责任编辑:邓 平 冼小前
封面设计:张文馨

ISBN 7-80625-118-9



9 787806 251188 >

ISBN 7 - 80625 - 118 - 9/J - 95 定价:110.00 元

欧洲传统绘画
技法演进
3000 图

• 潘世勋 编著 •

广西美术出版社

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、系统地介绍西方传统绘画历时 500 年技法材料演进史例的学术著作。由著名油画家、原中央美院油画系主任潘世勋教授根据其在欧洲进修考察时期所作的专题学术研究精心编著而成。

该书用大量图例和解说,力图阐述欧洲 500 年传统绘画技法演进的大致脉络,包括历史上有重要影响的各个画派和绘画大师的艺术技巧特色,以及运用材料方面的探索和创造。按着时代顺序介绍了欧洲古代胶彩画,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。编选了从 13 世纪至 19 世纪末主要艺术大师及画派代表作品共 300 幅,其中有许多精彩的绘画局部和不易见到的底层画面,并逐幅撰写了简要的文字注解。全书最后附有关于绘画材料的常识,各种绘画媒介的配方及制备方法。是国内专业画家、业余美术工作者和美术评论家探讨绘画技巧奥秘的重要参考书籍。对于非专业的美术爱好者,也可以一读,因为它也是一本有益于提高绘画审美水平,尤其有益于提高对绘画技巧,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,同时又能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 300 图

(修订本)

● 编 著 潘世勋
● 出 版 广西美术出版社
● 发 行 广西区新华书店
● 印 刷 深圳当纳利旭日印刷有限公司

开本 787 毫米×1092 毫米 1/12
印张 20 插页 4
版次 1996 年 12 月第 2 版
印次 1996 年 12 月第 3 次印刷
书号 ISBN 7-80625-118-9/J·95(精)
ISBN 7-80625-120-0/J·96(平)

●
●
● 定价:110.00 元(精)
● 98.00 元(平)
●
●

第一版自序

伴随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,他们除试验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御用画师掌握这种“泰西画法”,至今已有300多年历史。当然那时油画的影响未出宫廷,它真正的传播和发展,则是20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、庞薰琹、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在中国落地生根,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,以及包括透视学、解剖学、构图学与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。目前在欧美先进国家的博物馆、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像日本那样建立西方美术馆,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、政治、文化以及经济等多方面原因。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,要借助大师的优秀作品实例,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,而主要是通过复制品来借鉴西方绘画技巧的,但再好的复制品也与原作有很大的距离。记得在 50 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 25 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的全部精彩之处。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深入研究绘画技法,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,绘画艺术主要是作为图解政治概念、配合宣传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,没有真正的画商与收藏家,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,又需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的状态,设备和制造工艺简陋陈旧,不论画布、媒介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介,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及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,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 19 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,中国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 19 世纪印象派的“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,恐怕我国的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科,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、制备配方的,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卒读。另有作为一般绘画入门知识的,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,也未必能引起爱画而不画画者的阅读兴趣。笔者取图文结合的形式,侧重于阐述欧洲文艺复兴以后 500 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,以及绘画材料的选择使用的演进变化。图片主要从我近年先后在欧洲 10 个国家参观博物馆时根据原作拍摄的大批幻灯片中精选而出。先以专文论述绘画技法源流之大略,每幅画面再分别注以扼要的解说(这参考了某些资料,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,可有助于提高读者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、铜版、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 Painting,德语的 Malerei,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,蛋彩中国人不熟悉,选取则多,水彩画 18 世纪后在英国影响巨大,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者,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,今天仍然所知有限。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。限于交稿时间仓促,定有疏漏或欠当之处,期待读者与专家指正。

潘世勋

1989 年 2 月于中央美术学院

第二版序言

1984年至1987年,因文化部选派,使我有机会走出国门,到油画发源地欧洲进修,并由于被分派到巴黎美术学院绘画技法研究室听课,开始引起我对这一学科知识的关注。后来我带着这方面的种种问题,跑了十数个欧洲国家的博物馆,去看历代艺术大师的原作,似乎有了些过去从画册中无法得到的体会,当然向在国外结识的对此有研究的学者和画家请教,翻阅一些书籍和资料,对印证和加深这些体会,也起了非常重要的作用。我回国之后在中央美术学院,后来也受邀到其他几个美术院校和创作单位做过些绘画技法材料知识的讲座,组织过几次有关的学术研究活动。1988年秋,广西美术出版社编辑希望我将零星的讲课内容,整理成篇,写成一本技法理论书籍出版,虽然我觉得这倒是一个可以抛砖引玉的机会,但也自知在这一学科领域涉足尚浅,一些尚停留在一知半解和道听途说的认识,无法写出真正的学术专著,于是选择了“技法演进”这样一个题目,试图从欧洲传统绘画由古到今一些重要画派的技法特色,以及互相影响变化的脉络写起,可以粗论大概,不及精详,或许能少些错误。而选择“图说”的形式,则是想让读者自己从大师的代表性作品中得到参照证实,免得受我片面解释的局限。这本书的初稿在1989年春天写完,交责任编辑核对制版,出版社曾为此书做过广泛宣传推荐,但在发行系统却久久征订不足应有的印数,于是书版压了三年,到1992年9月才第一次印刷发行,次年售罄。1994又第二次印刷,不久也卖光。这说明关心这一学科的画家和青年学子很多,而当时可供选择的这一类参考书籍也确实太少。今年出版社受热心读者的鼓舞,决定重版此书,并同意我做较大规模的修订,除了改正大量印刷中的错别字,调换一些印刷效果不好的图片外,对论文和解说中一些明显错误和表述不清的地方,也做了不小的修改和补充。出版社还决定再投入资金,改进装璜和排版,将三分册合为完整的一册,以新的面目奉献于广大读者面前。

尽管如此,我仍要再次郑重表白:这本书,以及我编写的一套内容近似,曾被某单位侵权发行的教学录像带,都只是学习绘画技法材料的浅显的入门读物,对开始学习绘画的青年学生、业余爱好者(或许也包括一些已有一定创作成就,但过去不太注意这方面问题的画家),可能会有些启发和参考价值,但要深入研究这一学科的学问,还必须进一步去阅读一些更有水平的理论著作,并从自己的绘画探索中积累经验。好在与六七年前相比,今天的情况已有了很大的变化,我在第一版序言中曾提到的被西方称之为“技法圣经”的重要著作,已有几种在国内翻译出

版,尽管翻译和校对上有诸多错误,但终究是最为可信的好教材;国内学者也有不错的著述出现,如中央美院庞涛教授最近出版的《绘画材料研究》,就撰写得极为认真和翔实;在中央美院举办宾戈斯教授讲习班和鲁美两次举办画家伊唯尔技法讲习班之后,不少其他地方院校也相继邀请美国、日本、加拿大等国技法专家来华讲授或演示蛋彩和丙烯等绘画技法;特别是在不少美术院校或绘画专业中,已开始或正筹备将绘画技法材料知识列入正式课程。这一切对提高我国绘画界和美术教育界的学术水平,已经起到显著的作用,而反映到绘画创作上,许多画家运用材料巧妙表现技法精熟的作品更是层出不穷……我想既然种子已经深播入土,终有一天会结出硕果。去年我已从教学岗位退休,时间与精力都不允许我对这一门学问做更多奉献,但我深信用不了几年,随着中国绘画事业的发展,对这一学科真正有深入研究、有扎实理论基础并有丰富实践经验的专门人才,以及有水平有见地的学术专著皆会大量出现,从而推动普遍水平上升到一个新的高度。从这样一个角度考虑,我这本普及知识的小书,如果能早些失去读者群和参考价值,反而是应该高兴的。

潘世勋

1996年7月于北京王府井

欧洲传统绘画技法源流

潘世勋

按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,选用某些种媒介,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3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4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,朱砂到中世纪才普遍使用。8世纪开始使用用烧碱提炼的植物颜料,大批化学合成颜料到近代才陆续出现。锌白到18世纪被普遍推广,稳定和覆盖力强的钛白是19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,很长一段时期里,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。19世纪出现玻璃瓶装的工厂预制颜料,而锡管装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。中国古代绘画除壁画外,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,涂过胶矾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,亦有大理石板、金属板和象牙板,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16世纪威尼斯画派兴盛时期才大量使用的。造纸技术传入欧洲较晚,中世纪欧洲盛行在羊皮或牛皮制成的“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,以为西方绘画主要就是油画,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、丹培拉与油彩混合技巧绘画的阶段。16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与近代直接法之差别,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,媒剂主要是由骨胶、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,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以一种沙漠植物为原料制出的阿拉伯胶,后者是今天仍广泛使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、最适合颜料厚涂的胶类,中国近代亦有生产,但主要用于工业方面。今天,现代西方绘画媒剂更增加了乙烯、丙烯和纤维素等多种合成胶类。

粉笔画也属胶彩,它出现较晚,是18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的肖像,而艺术上最有成就的应是瑞士画家留达尔(1702—1789)。

鸡蛋作为一种蛋白胶,有材料说古希腊、罗马时代即用之于绘画,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剂,加蒸馏水稀释后,调合颜料色粉作画,也可用在壁画和装饰上。蛋黄颜料干后磨擦发亮是当时最权威的技巧。而蛋青常被单独使用为中世纪手抄本祈祷书封面和插图的上光材料。通常称为“丹培拉”绘画的一个重要品种——蛋彩画在中世纪是绘制圣像画的主要技法手段。另外一种为东方绘画所没有的蜡彩,相传公元前4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(Encaustic),即用火将蜂蜡熔化,调入颜料,趁热画到墙壁或木板上。也可以在加热的金属板上加松节油自由调色,并多层重叠,凝固后亦能刮磨修改,最后还可打磨抛光,人们也称之为“烧色法”。目前保存下来的最早的蜡画作品,是发现于埃及(属于公元2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30公分左右高的长方形的厚实木板上。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3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,这说明蜡彩也可以画在软底上保存。本书收录的一幅拜占庭帝国时期的板上圣像画,至今将近1500年,也是以蜂蜡为媒介画成的作品,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。

欧洲古代壁画技法则存在很复杂的情况,专家常在辨识媒介问题上发生争议。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 15 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底上,大都称为壁上绘画(英语 Mural Painting),因为其媒介并不限于一种。一些专家认为湿壁画技法是 13 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技法,现存有争论,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,特别是头发部分显然用胶过度,色层浮在表面并已绷裂。公元 79 年火山岩浆埋葬了庞贝城,19 世纪的发掘使人们得以见到古罗马人作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,这种分块完成的痕迹就非常明显。按西方美术史分期,将公元 4 世纪到 13 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庭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。更早的是在罗马帝国初期即已有镶嵌画,但大都是用彩色大理石碎片镶嵌小幅图案作为建筑装饰,色调朴素。而拜占庭的镶嵌画则规模巨大,色彩辉煌,多用金色为背景色,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,随着拜占庭帝国的衰落,11 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。12 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。

13 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的拼板祭坛画家就是乔托的老师奇马布埃(1240—1302 以后),据文献说也是他将希腊古代的丹培拉技巧发展完善并传播入意大利的。卢浮宫陈列有他画的一件祭坛画,造型还保留有拜占庭艺术僵硬的程式,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,来源于古意大利语。目前中国出版的一些辞书字典有译为“蛋白画法”、“蛋青画”的,这是根本错误的,因为蛋青这种粘液,干后并不强固,不能单独用它调合颜料作画。译为“蛋彩”也不完全准确,因为以蛋液调颜料早已有之,但不一定是真正的丹培拉。而丹培拉也有使用蛋液以外其它材料制成的媒介,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的地方在于: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,的,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。丹培拉除用蛋黄加水成乳液的古老方法外,比较多用的是以蛋黄或全蛋为乳化剂,用毛刷或打蛋器逐渐打入适量的亚麻仁油和树脂油,成不再分解的乳状液体后,亦可再加清水稀释。用这种乳液调颜料作画,有速干和宜于细致描绘的特点,且最能保持颜料的鲜艳度,干燥后结膜坚固并有一种柔和的光泽。除鸡蛋丹培拉外,尚有水胶丹培拉、干酪素丹培拉等多种。由烧色法蜡彩演变的蜡乳膏,亦称乳化蜡,也可归于丹培拉系统。丹培拉最大的缺点是在潮湿空气中仍有可能发霉,于是后来人们发明了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加入琥珀或一种叫珂巴脂(Copal)的硬性树脂制成的上光油,用这个保护性涂层使画面与空气隔绝以利保存。据说乔托时代的丹培拉绘画即已有用淡土绿调子的底色,再用暖调的上光油罩染,产生更丰富效果的方法。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,或称釉染法(Glazing)。这时已不是单纯的水性丹培拉,而是混合技巧的丹培拉了。

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庭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,这是古拜占庭即有的方法),并且上边还要雕刻和压制出精美花纹,而更多画家受乔托影响走上更写实的道路。从15世纪到16世纪,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),其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。达·芬奇的《最后的晚餐》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,不久即出现剥落,今天人们见到的,已经后人多次修补,不完全是原来的面目了。

单纯用油做绘画媒介,最晚在拜占庭时代就有人试验,可能因当时制油技术落后,据记载说这种画放在烈日下暴晒数月仍不能干燥。美术史家多将活跃于 15 世纪初的弗兰德斯画家凡·爱克兄弟尊为油画的发明者,其实更大可能是他们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介配方。也有不少专家认为他们最重要的功绩是在油脂中熔入了天然树脂,而使媒介变得可以行笔流畅和速干。但他们这种外号叫黄酱的“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、比利时和法国北部的古代弗拉芒地区,地势低洼,空气潮湿,不适合壁画而主要发展了祭坛画和架上绘画。拼板祭坛画有单幅、两联、三联和多翼好几种规格,形制也有大有小。凡·爱克最重要的传世作品《根特祭坛画》,三联而两翼,反正面皆有画,由大小共 20 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凡·爱克的一幅未完成的底层画,可以看出它是画在打磨得非常光洁的白色素底上,先用银头笔做精细素描,再用褐色的印地安墨水渲染阴影,形成特别精细的草稿,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。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 500 年大都保持完美如初,因此凡·爱克的绘画技巧虽然繁难复杂,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,其绘画风格不像凡·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,凡·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,似更注意釉彩罩染的多层使用。他在 1509 年留下的一封信中说,他的一幅祭坛画的底层要画四至五六遍,并选上好颜料反复罩染,有时达十几层。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风格。

据美术史记载,在 15 世纪中叶,出生于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—1515)。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,他也被凡·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的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,画家画前必须成竹在胸,画时则要笔无妄下,一气呵成,并且祭坛画可以近观,但壁画多求远观,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。达·芬奇画《蒙娜丽莎》时备受称誉的“渐晕法”,效果有北方画派的影响,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。

16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,装饰贵族和大商人的豪华府第变作画家最重要的任务,它要求画家抛弃教堂要求的庄严肃穆,而求取富丽堂皇的效果。威尼斯画家开始用大幅帆布绷框,镶在墙壁和天花板上绘制壁画,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,比壁画更耐潮湿和经受多盐空气的侵蚀,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,帆布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作底层素描,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。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。这样的画法在当时颇不寻常,某次西班牙公使接见他时就要求解释,他回答说是为画得与拉斐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,然后再以浓稠的树脂油罩染色彩。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的来说是属于仍利用丹培拉底层技巧的“树脂油画”。

威尼斯画派的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。

16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,但他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。其后他所表现的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,环境也给人置身其间的感觉。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的特色。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·杜等皆受其影响。而主要发扬光大这一学派技巧者,是17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