

西洋巨匠美术丛书

拉斐尔

RAFAEL



文物出版社

西洋巨匠美术丛书

撰稿人 Angelo De Fiore
Gaspere De Fiore
M. Luisa Materzanini
Marina Robbiani
Sabine Valici

翻译 盛力

策划 许爱仙 许钟荣

特约编审 佟景韩

执行编辑 庄嘉怡

责任校对 华新 周兰英

美术设计 宁成春

出版说明

本丛书原名《绘画大观》(Discovering the Great Paintings), 由意大利RCS集团FABBRI公司出版并授权台湾锦绣出版事业股份有限公司组织翻译, 出版中文繁体字版(原名:《巨匠美术周刊》), 与意、英、德、法、日和西班牙等八种语版, 在全球同步发行。现经文物出版社与台湾锦绣出版事业股份有限公司共同策划, 由文物出版社修订出版中文简化字版, 在海内外扩大发行。

本丛书由意大利美术家编辑并撰稿, 精选文艺复兴至20世纪西洋百位美术巨匠, 以解析名画为主, 图文并重, 分册逐人介绍画家生平、文化背景、艺术创作个性和风格以及流派的发展演变, 并附有“画家与时代”年表和名画收藏情况的资料, 是广大美术爱好者及美术家了解、欣赏和研究西洋美术不可或缺, 既丰富又轻松的读物。本丛书10册一批, 与“姐妹篇”《中国巨匠美术丛书》同时推出, 于1998年陆续出版发行。

《西洋巨匠美术丛书》全百册目录

文艺复兴

契马布埃	杜乔	乔托	马尔提尼
凡·艾克	安哲利柯	乌切罗	马萨乔
利比	法兰契斯卡	富凯	梅西那
曼帖那	梅姆林	波提切利	包西
达·芬奇	霍尔拜因	乔尔乔内	丢勒
格吕内瓦德	克拉纳赫	米开朗基罗	拉斐尔
提香	丁托列托	布鲁盖尔	维洛内塞

17-18世纪

布伦吉诺	格列柯	里贝拉	苏巴朗
卡拉瓦乔	鲁本斯	委拉斯盖兹	洛兰
凡·代克	拉图尔	维米尔	华托
伦勃朗	牟利罗	提埃波罗	夏尔丹
荷加斯	卡纳列托	庚斯博罗	弗拉戈纳尔
隆吉	瓜尔迪	大卫	泰纳

19世纪

福塞利	哥雅	热里科	柯罗
康斯泰伯	安格尔	法托里	卢梭
德拉克洛瓦	库尔贝	莫奈	德加
马奈	毕沙罗	塞尚	雷东
西斯莱	雷诺阿	修拉	劳特累克
高更	凡高		

20世纪

克里姆特	康定斯基	波纳尔	马蒂斯
蒙克	蒙德里安	杜尚	弗拉曼克
鲁奥	基希纳	莱热	毕加索
克利	布拉克	于特里约	莫迪里亚尼
波丘尼	夏加尔	基里柯	恩斯特
柯柯施卡	马格利特	达利	培根
米罗			
古图索			

西洋巨匠美术丛书 拉斐尔

出版发行 文物出版社
(北京五四大街29号) 邮编 100009
电话·传真: (010) 64014662

印刷 东莞新扬印刷有限公司

经销 新华书店

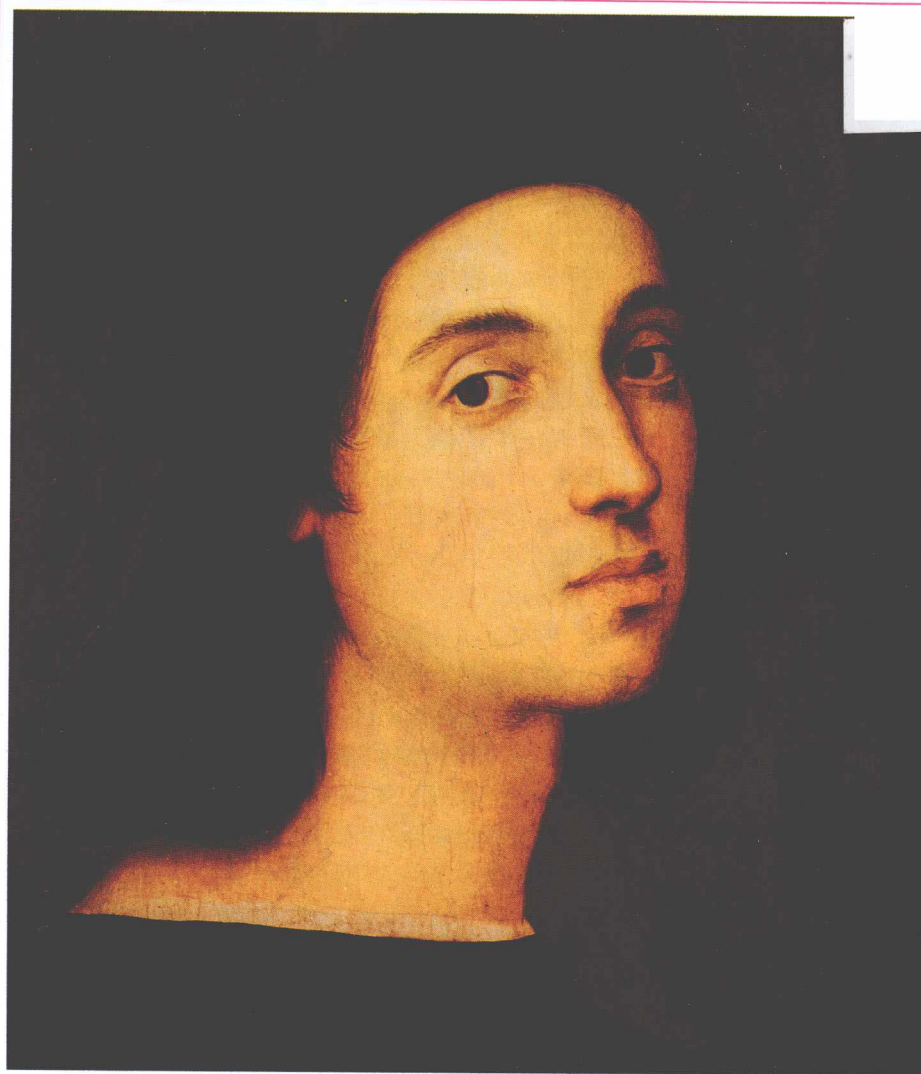
开本 889 × 1194 1/16 印张: 2

版次 1998年1月第一版 第一次印刷

中文简化字版版权 文物出版社所有

书号 ISBN 7-5010-1029-3/J · 403

定价 25元



《自画像》，
1506年，
木板，油彩，
45×33厘米，
佛罗伦萨，
乌菲兹美术馆。

拉斐尔

(RAFAEL)

他的心灵
将最完美的秩序
和一种令人心醉的和谐，
传到四面八方。

——德拉克洛瓦(1830年)

1483年的耶稣受难日，凌晨三时，乔瓦尼·迪·圣蒂·迪·彼得罗与马吉娅·迪·巴蒂斯塔·迪·尼古拉·恰拉之子拉斐尔(Raphael)诞生于圭多巴尔多·达蒙泰费特罗公爵和伊丽沙白·贡札加公爵夫人治下的乌尔比诺，故拉斐尔也叫圣蒂乌斯或圣齐奥。瓦萨里为突出这位画家超凡入圣的才艺，在为其作传时，一开头就强调了拉斐尔诞生的日子和时辰，把他比作基督的神奇化身。虽是附会，但有

关于拉斐尔的生平除保罗·乔维奥与西莫内·福尔纳里所写的简略传记以及拉斐尔本人的某些资料外，根本无据可考，所以这一说法也就很快被接受，并确定了对这位艺术大师的生平及作品的解释。

传说归传说，拉斐尔对艺术创作的早熟、承继性与丰富性确实是个奇迹。在崇尚人文主义与古典文化的文艺复兴时期，有一个“短暂的巅峰”(海因里希·沃夫林语)，拉斐尔的作品就涵盖了这个巅峰二



《妇女胸像》，约1504年，素描，伦敦，大英博物馆。一位圣女打扮的女郎肖像画稿。

十年。在这段时间里，达·芬奇、米开朗基罗与拉斐尔在一种相互牵动的关系中结成了一个左右画坛的不可分割的整体。不仅在艺术史上是如此，就是在三位大师的生活中也是如此——三人恐怕缺一不可，而三杰中最年轻的拉斐尔恰恰成了这一整体的综合和总结。

我们先来看看拉斐尔在乌尔比诺的生活。当时乌尔比诺对艺术发展而言虽没有举足轻重的地位，但也不失为一个重要的中心地。该地最伟大的艺术家是毕也特洛·佩鲁吉诺，他为整个翁布里亚地区工作，与佛罗伦萨、罗马也有联系。拉斐尔的父亲也是画家，是位宫廷画师，艺术才华却属平常，但他慧眼识才，看到了儿子的非凡才能，遂于1494年将年仅十一岁的儿子送到佩鲁吉诺处学艺。他父亲乔瓦尼于同年谢世，其妻早在1491年已先他亡故。所以少年拉斐尔就在佩鲁吉诺的画室成长起来，很快便学到了老师的技艺。1497年他与老师合作，完成了法诺城新圣马利亚教堂的祭坛画；1500年与埃万杰利斯塔·迪·皮安·迪·梅莱托一起获得为城堡市的圣奥古斯汀教

堂创作祭坛画的订件，这幅名为《多连提诺的圣尼古拉斯》的作品已残破不全，但从剩下的残部和几张草图来看，整个图稿都出自拉斐尔之手。

青年时期的拉斐尔脱离佩鲁吉诺独立工作至1504年，在翁布里亚的许多地方作画（作品有：在帕鲁查绘制的《圣母加冠》和在城堡市完成的《十字架上的耶稣》，蒙德收藏等）。1504年创作了《圣母的婚礼》，该画表现了画家无与伦比的完美风格。

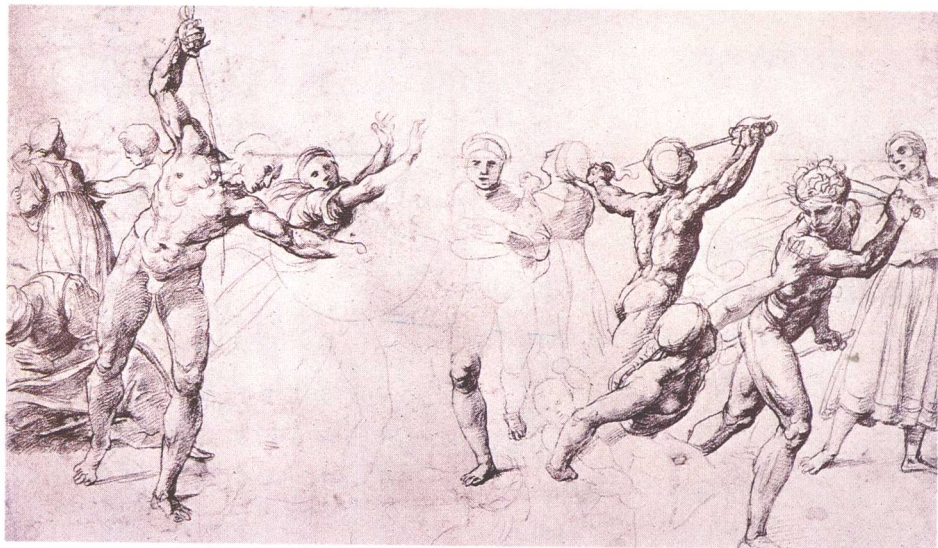
显然，翁布里亚已不能使画家感到满足：“当时雷奥纳多·达·芬奇创作了一群妙不可言的骏马的图稿（即已湮没的为韦基奥宫会议大厅创作的《昂加里之战》）；与之挑战的米开朗基罗则绘制了一组无与伦比的美妙的裸体人像（即《卡西那战役》）。两幅作品都受到人们交口称赞，拉斐尔听到传闻，决定前往佛罗伦萨，到那里去闯天下。”

他带着焦万纳·费尔特里亚·德拉罗韦雷致皮耶尔·索代里尼的一封信：“持信人拉斐尔，乌尔比诺画家，矢志于艺术，欲暂住佛罗伦萨学艺……该青年稳重、温顺，余甚钟爱之……”

索代里尼对拉斐尔的接待并不十分热情，也没有什么任务交给他去做。但是佛罗伦萨为他提供了不仅进入该城艺术界，而且进入意大利艺术文化心脏的机会。因为在那些年里，达·芬奇和米开朗基罗都在该城生活与工作，此外，还有一大批包括鲁道夫·吉兰达约及巴托洛米欧修士在内的优秀画家。

拉斐尔细心观察，向所有的大师学习：从达·芬奇处学习人物在空间的布置及色彩的融合，从米开朗基罗那里学到了画面的律动感及按照螺旋形或金字塔形展开画面的技法，又从巴托洛米欧修士那里吸收了人物形象的气势及创作宏大画面的意识。他广交朋友，待人亲切，积极参与艺术界的生活并往来于佛罗伦萨和翁布里亚两地。他为翁布里亚的主顾绘制了《安西代伊》、《科隆纳》和《巴利奥尼》祭坛画，又为佛罗伦萨的主顾们绘制了他的第一批圣母像：《统帅的圣母》、《大公爵的圣母》、《凉台上的圣母》、《拿金莺的圣母》、《花园中的圣母》和一些肖像画，如多尼夫妇的肖像——米开朗基罗著名的《多尼圆形图》也是他们的订件。

1508年，声誉鹊起的拉斐尔



拉斐尔为拉伊蒙迪的版画《屠杀无辜者》所绘的习作，1510年，赭红粉笔画，温莎堡，皇家图书馆。

应教皇朱力斯二世之召来到罗马，装饰教皇宫殿的新厅，那是仿照尼古拉五世的住所建造的。

第一厅为签字大厅，厅内的壁画于1511年完成，即《圣礼的辩论》、《雅典学派》、《原德》、《帕那苏斯山》，壁画引起了轰动。朱力斯二世决定取消与彼埃洛德拉·法兰契斯卡和希纽列利的合同，让拉斐尔放手装饰其余的几个大厅。1511—1514年间，赫里奥多罗厅也已绘完，几幅壁画的名称是：《波尔申纳的弥撒》、《圣彼



《双手高举的天使》，约1510年，为罗马波洛圣母堂齐吉礼拜堂穹窿屋顶的一幅镶嵌画所绘的习作。

得被救出狱》、《赫里奥多罗被撵出圣堂》。1517年，拉斐尔画完最后一个大厅，即绘有《波尔哥宫的火警》的那个大厅——该厅其余的壁画看得出是他弟子们的手笔。1518—1519年，拉斐尔为阿戈斯蒂诺·齐吉的法列及那宫装饰了普绪喀敞廊和梵蒂冈宫的敞廊。拉斐尔因工作应接不暇，没能亲自参与，而只做设计草图和监督工作。

实际上，从1513年起，教皇换成利奥十世，他与前任教皇一样重用、信任拉斐尔，甚至委以保管罗马古物的重任。

在拉斐尔生命的最后几年，工作与社交忙得他不可开交。保罗乔

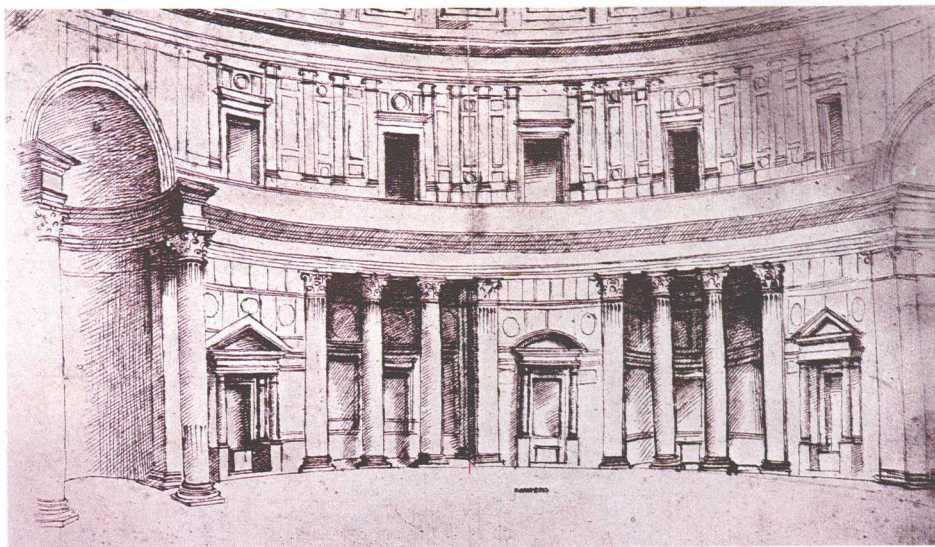
维奥写道：“拉斐尔的温文尔雅使他成了权贵们的至交，他非凡的作品，再加上这样的关系，使他的名声愈发响亮……。”

想必是这些沉重的工作压垮了拉斐尔的健康，而不是传说中因他众多的恋情而损坏的。拉斐尔肯定有不少恋人，虽然缺乏这方面的资料来认定他的那些“极心爱的”女人，就连瓦萨里提到过的那个被拉斐尔终生所爱的唯一的女人，也同样是一个谜（即《披纱女郎》——“福尔纳里娜”？）。尽管如此，拉斐尔始终从容、潇洒地完成他的伟业。显示出无穷的活力与得心应手的功夫。他在宫殿的墙上和祭坛的镶板上留下了一系列秀丽、完美、和谐的作品，表现了画家伟大的艺术天分及后人无法超越的对人文主义理想的深邃理解力。他在画室的举止行为也有助于对其人品、艺术的了解。他将一些杰出的画家，如朱里欧·罗马诺、卢卡·彭尼、佩里诺·德尔·瓦加、波利多罗·达·卡拉瓦乔等人聚在身边，委他们以重任，从不加以压制。他去世后，这个画室也随之解散。

尽管如此，岁月和疲劳也在拉斐尔身上产生作用，这可以从他的某些表情乃至面容上看出。罗浮宫

里有一幅画家作于1518年的自画像，称作《与击剑教练在一起》，画中的拉斐尔蓄着胡子，留着长发，头发中分，脸上浮现出淡淡的忧郁神情，很像通常所见的基督画像，这与青年时期的拉斐尔自画像大不相同。前者是生命即将告终时的自画像——那不只是画家生命的终结，同时也是他生活其中的那个世界、那个时代的终结。

拉斐尔在绘制《主显圣容》时，用绘画这唯一适合于他的语言，表达了这种不安和失望。与创作最后几幅画时的情形相反，拉斐尔不用助手，亲自画完整幅作品（这在作品修复时得到了证实），并创造了一种对他来说是全新的构图法：摒弃透视学与对称法，采用一种新的光——一种“强烈而刺激的光，使人物形象更加突出，将许多细节，隐在阴影之中……”据为瓦萨里认可的民间流传的说法，1520年的某一个日子，光明与黑暗也像这样共存，那是“耶稣受难日的夜晚，凌晨三时，星期六渐渐来临的时候，瓦尔比诺的那位最优秀、最杰出的画家拉斐尔与世长辞，所有的人，特别是懂得艺术的人，无不为此而悲恸……”（马尔坎托尼奥·米基尔的信）。



为罗马波洛圣母堂齐吉礼拜堂的万神殿内部所绘习作，约作于1515年。

圣母的婚礼

Desposorio de La Virgen

《圣母的婚礼》局部，1504年，木板，油彩，170×117厘米，米兰，布雷拉美术馆。

受业于佩鲁吉诺画室的拉斐尔在《圣母的婚礼》这幅作品中，采用了老师绘制的《接受天国之钥的圣彼得》这幅画的构思，但用文艺复兴的新空间法加以改造。具体地说，在《接受天国之钥的圣彼得》这幅画中，佩鲁吉诺将人物作直线形排列，主要人物一字排开，位于前景，作品上方那个带有四个前殿的八角神殿以及位于中央的透视点，更突出了正面排列的效果。总之，这是一种从两侧往中央集中的

排列，观画者置身于画面的空间之外。

而在《圣母的婚礼》中，年轻的学生拉斐尔在绘画空间的布置方面则向前迈了一大步，不仅把画中人物融入空间，也使观赏者参与进去。分列在约瑟、马利亚和神父左右两侧的贵族和贵妇排成一个开阔的两端止于画边的弧形，弧形向观赏者围伸过来；作品上方的那个神庙是个十六边形、看上去近乎圆形的建筑，这种形状更加强了画面空

间的圆形效果，这样的布置造成了一种把欣赏者围绕起来的感觉，似乎是要请我们走进画面，踏上背景那片十分逼真的瓷砖地，走到那些人物中去，与他们融为一体，共同参与圣母婚礼的喜庆。

佩鲁吉诺的年轻学生在他独立创作的第一幅画中，就能如此成功地运用几何构图及透视法，把观赏者也圈进作品，巧妙地使之成为隐形的画中人之一，实在令人称奇。

在拉斐尔老师佩鲁吉诺的《接受天国之钥的圣彼得》和这幅《圣母的婚礼》中，都能见到画面正中这个占了近一半画幅的多角形教堂，其作用不仅仅是装饰画面，这个由十六边形组成的建筑，看上去近乎圆形，耸立在一个高高的圆台之上，而这圆台又是画面背景瓷砖地的背景，这就使神殿具有一种凌空之势。画中的这一建筑几乎成了由前景人物组成的圆形空间的中心。拉斐尔当时已经脱离佩鲁吉诺，他对这种由达·芬奇和布拉曼特所进行的探索是以批判的眼光来看待的。



略图突显了后景的建筑，该建筑以入口处大门的中线为中心，中心点恰好是将主要人物包括在内的完整的三角形的顶端。略图还显示了人物的环形布置，人物如此排列，仿佛是在请观赏者走进画面，与他们一起参加仪式。



美惠三女神 Las Tres Gracias

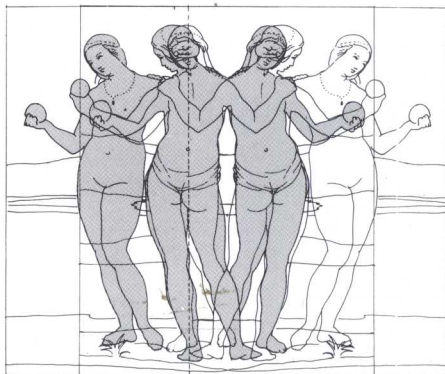
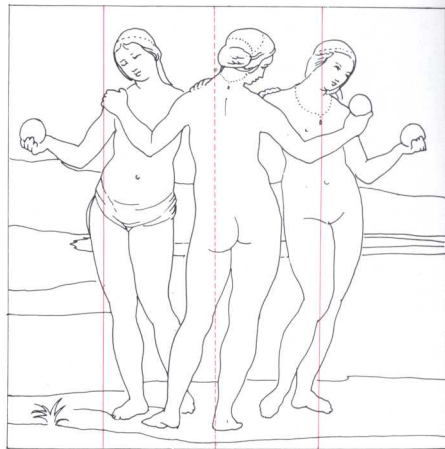
《美惠三女神》，1504—1505年，
木板，油彩，17×17厘米，
香提区，孔德博物馆。

三位女神几乎占了整个画面。空旷的背景唯有暗褐色的土地及天空，这种色调更衬托出裸体人体嫩丽而吹弹可破的雪白肌肤的颜色。三女神形体、动作的重叠以及像镜中照影般的奇妙构图效果，使之内含一种律动，这种律动的精妙和刻意的平衡，造成了画面自然洗练的特点，而这正是拉斐尔此幅作品奇异的魅力之所在。

在拉斐尔的这幅画中，可以“感觉”到空间围着三个女性人物旋转。三个人像犹如一组雕塑，观赏者随着她们的转动，而能觉察其身体的完美和圆润。这幅画与画家同期创作的《骑士之梦》（1504—1505年）同样大小，后者画的是面临抉择的青年英雄埃斯奇皮翁，他要在维纳斯和帕拉斯之间，也就是

在追求尘世的享受与高尚的精神世界之间作出选择。

《美惠三女神》还受到其他不少相同题材的作品影响，如费代里吉的罗马群像《三女神》（1502年运至锡耶纳）和镌刻在尼科洛·迪福尔佐雷·史皮内利的一枚徽章背面的三女神（徽章上还刻有“贞洁、美貌、爱”的字样）。但是拉斐尔的这幅小型画自有其特别的价值和成就。这一方面要归功于“对应匀称”这一文艺复兴时期艺术特有的几何构图法，更要归功于三女神造型的奇特平衡与互相映衬，这可是拉斐尔独一无二的创造。三女神像保持着布局的完美比例，身上围着透明的纱巾，颈上挂着衬托肤色的珊瑚项链，同时唤起贞洁与肉欲的联想。



《骑士之梦》，
1504—1505年，
木板，油彩，
17×17厘米，
伦敦，国家画廊。
这幅小型画与《美惠三女神》组成一对双连屏画，二者虽然构图不同，却都给人一种自然、平衡的感觉。后一幅画的三个裸体人像取自骑士和这两位站在两侧的女子形象。



这两幅略图显示出画面的对称及“姿态对应”：中间那个手持苹果、张开双臂、背对我们的人像似乎是另外两个各用左、右手持苹果、面对我们的对称人像的“映像”。拉斐尔和那些在他的画室工作的弟子们，很可能采用了将中间人像的轮廓“原样翻过来”的手法，造成了这样一种“姿态对应”的效果。我们可以依照下面的做法再现并印证这一方法：(1)在一张透明纸上描下三个人像的轮廓；(2)把描好的图像，或者就把中间的那个人像略图中的轴线翻过来，使之与左边的人像重叠；(3)可以看到两个人像几乎重合。拉斐尔构图的平衡及“丝丝入扣”就得力于这种手法。



圣乔治大战恶龙

San Jorge Y El Dragon

《圣乔治大战恶龙》，1505 年，木板，油彩，31×27 厘米，巴黎，罗浮宫美术馆。

拉斐尔共绘制了两幅表现圣乔治与恶龙格斗的油画，均为圭多·巴尔多·达蒙泰费尔特罗公爵的订件。公爵因荣膺嘉德勋章而欲赠其中一幅与英国国王。我们所见的这一幅，以其迅猛的动作及无比生动的受惊的战马，表明了画家深受佛罗伦萨风格，特别是雷奥纳多·达·芬奇风格的熏陶。画面上人与兽鏖战正酣，圣乔治松开马缰，举起利剑，正要给恶龙以致命的一击。把拉斐尔的这幅画同乌切罗所绘同样主题的画相比较，我们便能立判两者的高下。拉斐尔笔下的人物、马和恶龙所显现的格斗张力十足和逼真；反观乌切罗的画(下图)就显得平板呆滞了。一方面人与恶龙的距离过长，显不出力感，另外，在

酣斗的同时，何以公主还能穿戴整齐优雅地站在一旁？反之，在拉斐尔画中的龙身上插着矛头，断成数截的矛柄散落在地上，更显出搏斗的艰苦卓绝。右边那个脱离危险的女郎正穿过荒石仓惶奔逃。左边可见几株纤细的树干，被击败的龙的身躯在树干的衬托下显得格外醒目，背后的风景向远处延伸，直至作为衬景的山岗和湖泊。在色彩的运用上，拉斐尔突出了白色战马与深色乃至墨色的骑士盔甲及龙的对比(马身上的红色革带和鞍垫更加强了这一对比的效果)；作为衬景的小山即采用青褐色，颜色渐渐变淡，最后融进背景深处的蓝天。

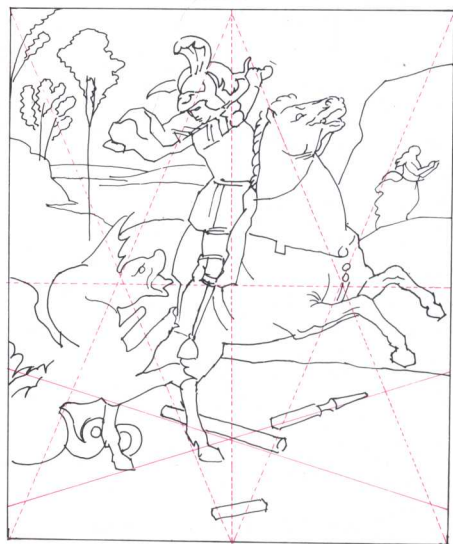


《圣乔治大战恶龙之画稿》，羽毛笔，黑色铅笔线描及晕染，265×268 厘米，佛罗伦萨，乌菲兹美术馆图画与版画陈列室。



《圣乔治大战恶龙》，约 1456 年，巴欧罗·乌切罗作，画布，油彩，57×73 厘米。伦敦国家画廊。在巴欧罗·乌切罗的这幅作品中，圣乔治的长矛穿过画面空间，直刺龙头。画面左边是包围恶龙和公主形象的奇异洞穴，手持长矛的骑士则被

一片乌云所烘托。画面的透视线由草地构成，草地顺几个方向朝背景深处延伸并逐渐变淡，直至与两条不同的地平线相交(这种手法是为使大画面更具感染力)。



这一幅《圣乔治大战恶龙》，采用的是三角形构图原则，马、骑士和龙的形象都由这个三角形联结在一起，只有那个脱离危险的奔跑的女郎被布置在作为背景的岩石前。图中由段段长矛柄拉出的线相互交叉，更加强了画面的律动。



抱独角兽的女郎

La Dama del Unicornio

《抱独角兽的女郎》，1505—1506年，木板，油彩，65×51厘米，罗马，波给塞画廊。

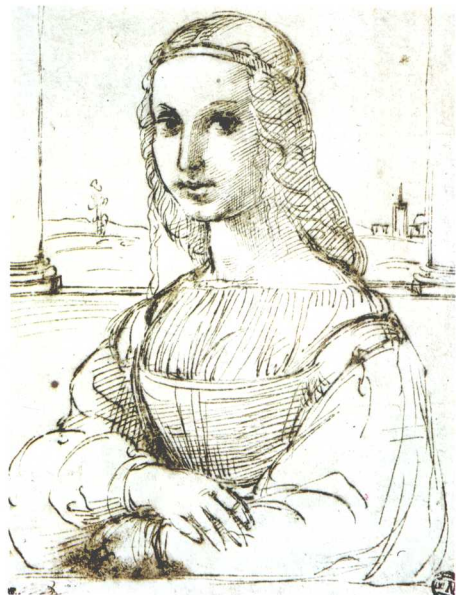
此画未经修复时，一向被误认为圣卡塔利娜的画像，因为另外有人在画上添加了披巾、手以及象征激情的带齿的轮子和棕榈。直到该画修复完毕，又经X光射线鉴定，才恢复了女郎与独角兽的原貌，也才断定此画乃拉斐尔的手笔。画家描绘的是一个手抱贞洁象征(独角兽)的女郎，独角兽卧在衣裙上，女郎背后是一个两边为两根柱子的窗户，窗外空旷的风景构成了肖像的背景。

此画的构图显然受到达·芬奇名作《蒙娜丽莎》的启发，不过与后者的色彩及充满幽暗、神秘的气氛迥然不同。拉斐尔的这幅作品色彩明亮、柔和，强烈地显示了拉斐尔早期艺术的特点，即倾向于彼埃洛·德拉·法兰契斯卡那种晶莹透明的风格。

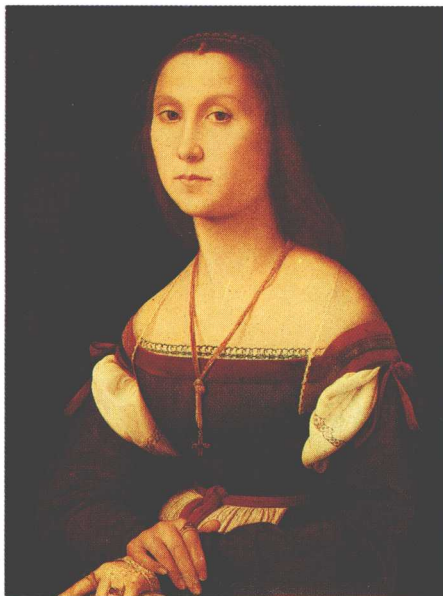
画中的女郎也许是阿尼奥洛·多尼的妻子——马达莱娜·多尼。照瓦萨里的说法，这个阿尼奥洛“在别的事情上极有节制，唯独在他喜爱的雕塑及绘画上，花起钱来极为痛快(如米开朗基罗也曾受其委托而作著名的《多尼圆形图》)，宁可在别的方面精打细算”。他委托拉斐尔为他们夫妇画像，以便将这两幅肖像连同儿子乔万·巴蒂斯塔的画像一起摆放于他在佛罗伦萨廷托里街(阿尔贝蒂街角附近)修造的府第里。这是一幅名副其实的名画，造型与色彩配合适当，色彩和谐。淡黄绿色的胸衣用深色天鹅绒镶边，红色的宽袖上装点着白色的凸状装饰，女郎衣裙上的独角兽独具匠心，人物与窗后风景中的青山浑然一体，青山与明净的天空在远处相融，一条地平线

恰好把画面一分为二。而远处的地平线差不多与窗框接近，所以画的上半部几乎由明净的天空占据。而那明亮干净的天空则把女主人秀丽纯静的脸庞和气质衬得更加引人注目。

此画无论是取景、透视、色彩搭配，还是人物造型与建筑，无不尽善尽美，即便如此，我们的视线仍无法避开女郎那双凝视着我们、仿佛与我们作无声交谈的眼睛。这幅肖像也许和《披纱女郎》(画中人或许就是“福尔纳里娜”)同样出名，后一幅作品微妙的魅力来自于浅色调的巧妙搭配：金线刺绣的白衬衣打着层层皱褶，金黄色的胸衣配以衬托面庞的浅褐色纱巾，黑色的眼睛与头发使色彩更加鲜明，整个人物形象也因而生动了起来。



《窗前的年轻女郎》，黑墨水羽毛画，223×159厘米，巴黎，罗浮宫美术馆素描陈列室。此画显然是《抱独角兽的女郎》的习作，不过看上去却像是某件绘画作品的画稿。



《妇女像》(穆达)，1507年，木板，油彩，64×48厘米，乌尔比诺。

这是拉斐尔追求人物性格及神韵的刻画



《妇女像》(披纱女郎)，1516年，木板，油彩，85×64厘米，佛罗伦萨，皮蒂宫。可能是拉斐尔著名的肖像画之一，甚至与有关画家心上人福尔纳里娜的传闻，无关系。



基督被解下十字架

La Deposizione

《基督被解下十字架》，1507年，
木板，油彩，184×176厘米，
罗马，波给塞画廊。

在这幅称为《基督被解下十字架》的巴廖尼祭坛画中，以三角形为基础的构图不仅是作品的基础，而且具有特别的意义，显示了拉斐尔从设计底稿到最终完成此画的全部过程。

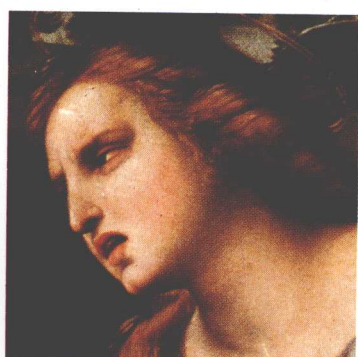
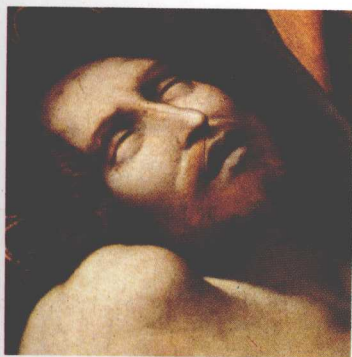
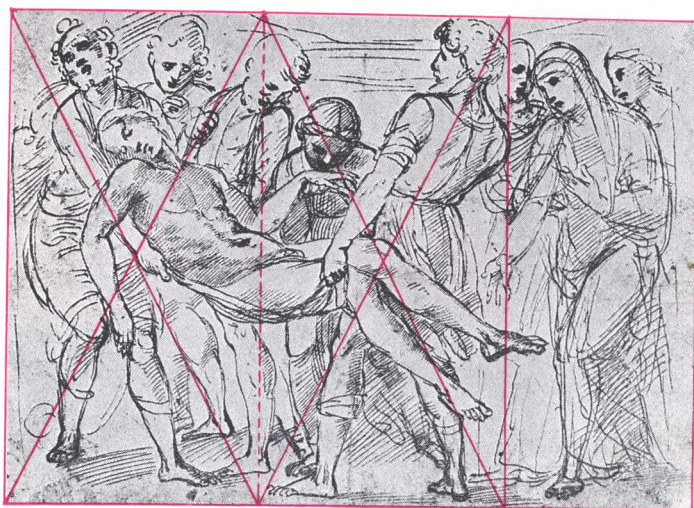
这个几何形构图框架表明了作品的原始面貌(表现抬走基督遗体这个单一的内容)。

这幅作品本是阿塔兰塔·巴廖尼为追念被害的儿子而委托拉斐尔绘制的祭坛画，巴廖尼希望在圣母的脸上表现出自己丧子之痛。我们可以通过大约十六张反复修改的画稿探索这幅祭坛画的绘制过程，并由此发现此画其实是由两幅画稿拼成，两幅画稿不论在构图方面，还是在人物的比例上，都存在着明显的不同，并且造成了三角形构图的显而易见的重复(描绘圣母哀痛的附加场面起码是部分地构成了这种重复)。

从某种程度上说，拉斐尔是在迫不得已的情况下将圣母昏厥的场面插入画中的，描绘的角度从哀恸

死去的基督的原始考虑转向抬走基督的遗体。画家设法弥合两个场面的断裂：右边那个强壮的搬运者虽然是抬基督遗体那组主要人物之一，身体却向相反方向倾斜。即便如此，作品仍未能达到一种真正的观念上的统一，这是该画细腻的描绘及优美的风景所无法弥补的。但是整个画面的气势及人物面部表现的刻画毫无疑问是杰出的创作。

画稿的草图自然、忠实地表现了作品的原始意图，十分引人注目。图形既证实了拉斐尔最初的创作意图，也显示了画家的匠心独运。拉斐尔从几何图形的严谨中找到了秩序与完美，而正是由于这二者，作品描绘的这一幕才使所有的人过目难忘。



这幅精心绘制的作品最吸引人的地方是人物的面部表情。圣子脸上呈现的完全是凡人的痛苦表情；其中一位妇女的绝望神情，以及所有在场者那因悲伤

而抽紧的脸上所显露的痛苦和悲愤，使人无法忘怀。画中每个人物、每张脸，无不带着这场悲剧的烙印。



持金莺的圣母

La Madona del Jilguero

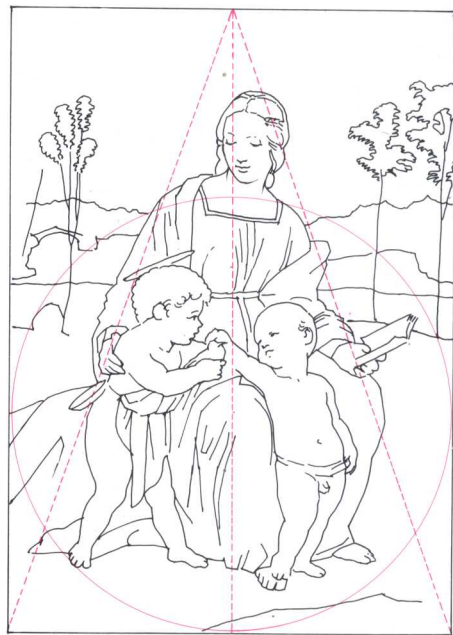
《持金莺的圣母》，1507年，
木板，油彩，107×77厘米，
佛罗伦萨，乌菲兹美术馆。

拉斐尔以充满爱意的完美笔法描绘人物和环境，表现故事和事件。人物的刻画注重情感、表情以及姿态与服饰的特点；环境的描绘则注重透视并随时间和季节的不同而采用不同的光线与色彩。所有这一切，又都是通过素描与色彩、轮廓与人体的不寻常的融合来实现的。这不仅造成了形体和厚度、明暗对比与色彩的细微差异，也给人物和景致注入了生命的气息，特别是人物，更是显得有血有肉、栩栩如生。

统一、简练的构图来自拉斐尔为创作每幅作品而画的一张张草图（不妨注意拉斐尔的创作过程：在画人物时，他总是先绘出人物的裸体像，然后再在上面添加服饰，此点与米开朗基罗相似，这样，一方面能形成人物的稳重感，一方面则能呈现人物的立体感，从而使人物栩栩如生），从这种构图的整体中可以发现并理解那些细节，这些细

节与人物的表情及姿态一起透露并突出了感情。

在《持金莺的圣母》这幅画中，我们首先注意到的是情感的表现以及金字塔形的构图、圣母圣子及圣子的朋友所处的氛围和人物四周的风景。随后，我们的注意力便会集中到“爱”的细节描写上：小耶稣和小约翰抚弄着停在圣母膝上的金莺——因为是倚在圣母怀中，抚摸小鸟的动作显得自然贴切，而且传达出对幼小的呵护情意；圣母左手拿着祈祷书，视线一时从书上移开，转向两个孩童，这是时刻关注的表现。而最引人注意的细节是：圣子的脚轻轻地踩在圣母脚上，这种身体的接触充满亲情，动人心弦。这确实是一个不平常的动作，具有表现人情与天伦乐趣的特殊意义。就是这样一个动作和细节，使得很可能流于呆板和千篇一律的圣母像，顿时变得亲切动人。



圣母圣子与圣约翰的群像按传统的画法遵照三角形的构图原则处理，圣母的形象位于三角形的轴线上。这个三角形从构图的角度象征性地把人物全都包括进来，体现了几何图形及概念的统一。



使此画区别于其他圣母像的细节是那只用以表达爱意的金莺（此画也因此而得名）。这种爱意通过孩子抚摸小鸟柔嫩羽毛的手，得到了充分的表露。



这个细节表明拉斐尔不放过任何一个有助于表现人物特点的细小方面，并把它描绘得惟妙惟肖。



这也许是拉斐尔所有作品中最具有人情味的细节，使我们不禁被这个表现神的生活情景所打动。

