



米开兰哲罗

米 开 兰 哲 罗

苏 联 古 貝 尔 著

倪 煥 之、 赵 琦 合 译

程 韜 校

朝 花 美 术 出 版 社

1 9 5 7 • 北 京

米 开 兰 哲 罗

著 者：〔苏联〕古 貝 尔

譯 者：倪 煥 之、赵 琦

校 者：程 韜

出版者：朝花美术出版社

北京東总布胡同 10 号

責任編輯—唐德鑑 美術設計—陳允鶴

發行者：新 華 書 店

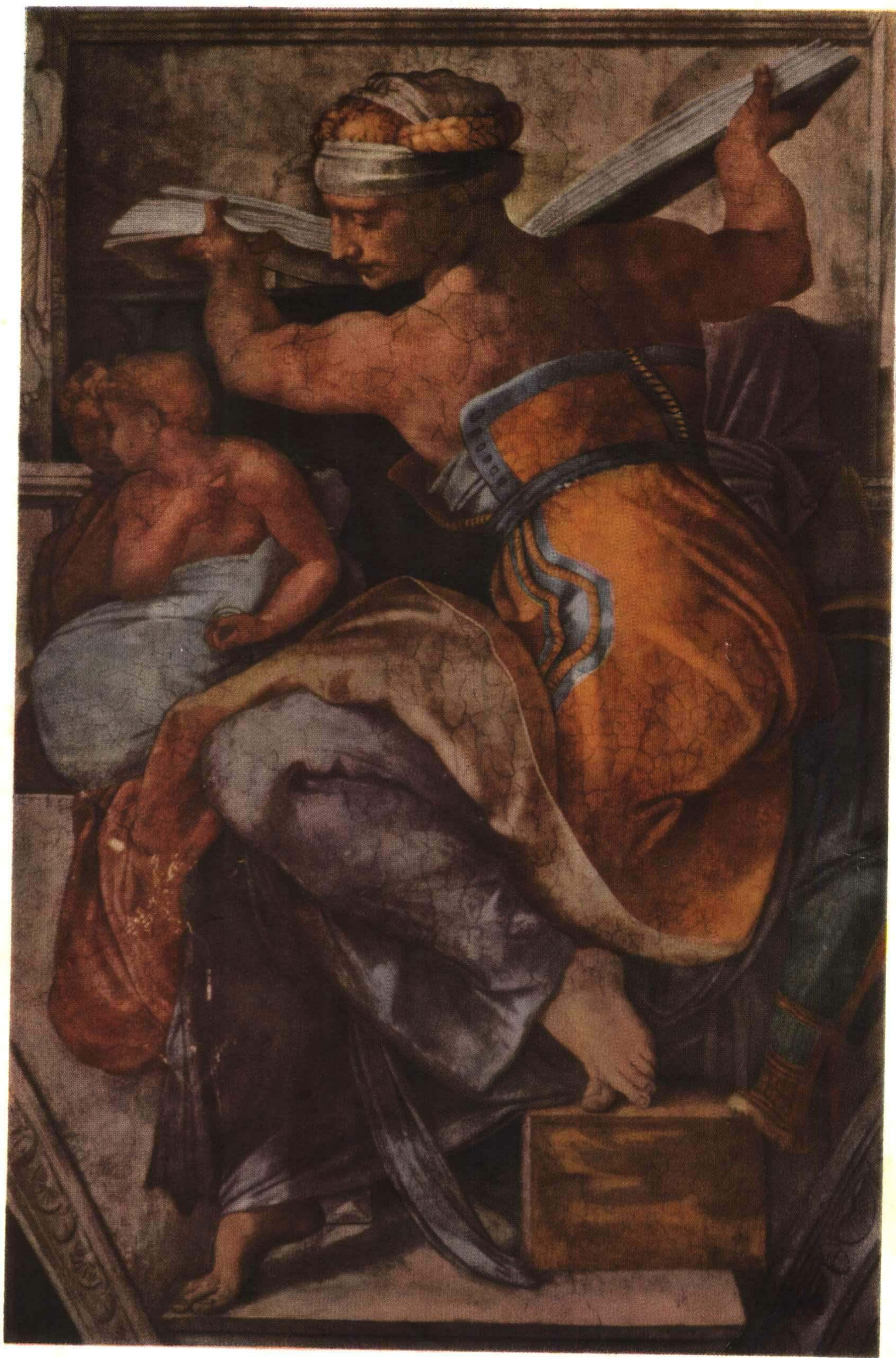
印刷者：中華書局上海印刷厂
上海市印刷五厂

北京市書刊出版業營業許可證出字第 069 號

1957年 7 月第 1 版第 1 次印刷

開本：787×1092 1/16 印張：11 1/8

印數：1—2,800 編號：8028·1217



利比亞巫女

目次

米开兰哲罗与文艺复兴.....	1
米开兰哲罗的早期作品.....	6
創作成熟的时期.....	18
西斯庭礼拜堂拱頂壁画.....	32
教皇朱理二世陵墓.....	46
美第奇礼拜堂.....	53
最后的审判.....	62
米开兰哲罗的建筑.....	71
米开兰哲罗的技法.....	79
〔附录〕米开兰哲罗年譜.....	83

米开兰哲罗与文艺复兴

偉大的意大利彫刻家，画家和建筑家米开兰哲罗·波納罗蒂的作品標誌着文艺复兴时期艺术的最高峰和繁荣。与他同时代的人已經称他为“神”，并且認為他不仅胜过十六世紀其他的大师和他直接的前輩們，甚至还压倒古代的希臘人和羅馬人。他的艺术遺產成了后代无可企及的典范。百年来各国和各民族的艺术都向他的作品学习。

文艺复兴时期造形艺术的繁荣并不是偶然的。为了新的生活，文学、哲学、天文学、数学、自然科学、戏剧、政治思想同时复兴了。由于从封建結構的内部产生新的資本主义的生产方式，整个文艺复兴时期的文化成長了。这个过程在意大利开始得最早，它是当时西欧經濟最发达的国家。恩格斯指出文艺复兴时期的特征时曾經在“自然辯証法”中写道，实际上，只有在这个时候“……奠定了以后的世界貿易以及从手工业过渡到工場手工业之基础，而工場手工业又是近代大工业的出发点”^①。接着又写道：“这是一个人类前所未有的最偉大的进步的革命，是一个需要而且产生了巨人——在思想能力上、热情上和性格上，在多才多艺上与学識广博上的巨人的时代。”^②为了征服自然力，为了把生产提高到新的、更高的水平，就需要科学。所以恩格斯說：“……自然科学也就在这一革命中誕生与形成起来，它是彻头彻尾地革命的，它和意大利偉大人物的覺醒的近代哲学携手并进，并把它的殉道者送到了火堆与監獄。”^③

造形艺术在这个斗争中未曾袖手旁觀，并且往往在确立新出現的、社会所需要的新世界觀上成为前驅。艺术家——画家和彫刻家——直接依靠經驗，依靠观察自然和研究自然，帮助新的自然科学进行革命，并拒絕在中世紀“科学”中所流行的、研究典籍（“圣典”和其他不可动摇的权威）的无益而煩瑣的方法，虽然这种典籍的原理曾經被認為是絕对的真理。文艺复兴时期的造形艺术以其根据經驗来研究自然的现实主义方法而和中世紀的寓言和象征对立起来了。列奥納多·达·芬奇（1452——1519）的事业就是在艺术和科学上的这种方法，这种方向的頂点。誠如恩格斯所說，“列奥納多·达·芬奇不仅是大画家，并且是大数学家、力学家和工程师，他在物理学各种不同的部門中都有重要的发现”^④。列奥納多自己也認為繪画是为所有他种艺术并为一切知識部門創立基础的科学。他的科学事业和他的艺术事业是不可分割的。

文艺复兴时期，在各种不同的文化部門能获得这一切成果，是由于經濟关系随着激烈的政治斗争而根本被破坏了。那时，城市居民的广大阶层以及农民都关心到市民对封建主的胜利，因为消灭封建特权，才能解放他們的奴隸地位。但放在資產階級面前的任务，不是和社会其他阶层的利益完全一致的。恩格斯說：“……除了封建貴族和〔出来作为社会上所有其余。部分的代表的〕市民階級之間的对立，还同时存在着剝削者和被剝削者，富裕的游惰者和劳动的貧穷者之間的一般对立。正是这种情形，使資產階級的代表能够标榜自己不是某一个別階級的代表，而是全部受苦的人类的代表。不仅如此，从其产生时起，資產階級就帶着它的对立物以俱来：資本家沒有僱傭工人就不能生存，当中世紀行会的行东发展成为近代的資產階級时，行会的工匠及行会以外的零工，也以同样的程度轉化为无产者。虽然整个的說，市民階級在和貴族斗争中，曾可以認為自己有权同时代表当时各个劳动階級的利益，可是在每个大的資產階級运动中，作为近代无产階級的多少发展的先驅者之階級，也已經爆发了本階級的独立运动。例如，德意志宗教改革^⑤和农民战争时代〔再洗礼派和〕苗彩尔的运动；英国大革命^⑥时代的平均派，法国大革命时代的巴貝夫^⑦。”^⑧

照这样看，城市資產階級与封建貴族階級所发生的斗争就伴随着一个階級的独立的发动，这階級，如恩格斯所說，“是近代无产階級有了相当发展的先驅者的階級”。这一階級的出現，基本上是反对封建特权，所以也就帮助了資產階級的形成和巩固。正是因为这些条件才使資產階級得以依靠广泛的群众运动，利用它們以达到自己的目的。所以整个文艺复兴时期的文化，不是受資產階級局限的文化。資產階級那时领导了年輕的、进步的社会力量。这便是与今天資產階級显然不同之处。

在文艺复兴时期，与封建貴族階級，与它的階級特权，与它的政治統治和中世紀的世界观斗争，引起广大人民空前的創造的积极性。艺术家极大多数都是出身于一般城市手工业者及平民，与群众有密切的关系。他們以自己的創作来响应生活所提出的問題，他們在与中世紀艺术，与一切中世紀世界观的斗争事业中的貢獻，成了文艺复兴时期巨大成就之一。艺术家以自己的創作为人民和他們进步的愿望而服务，因为新的事物惟有在与旧的、衰頹的东西的斗争中才能产生，所以建立輝煌功业的强而有力的人成了时代的理想。許多文艺复兴时期的艺术家都以創造这种战斗人物的艺术形象为己任，但誰也沒有象米开兰哲罗在那些著名的作品上那样貫徹和深刻地体现了这个理想。他的整个生命、整个創作活动都放在歌頌英雄人物上。他用自己的作品表现出他对于人的无穷的力量和人的无限的創作可能性的信心。

米开兰哲罗的战斗人物的形象比他的前輩所創造的复杂和深刻得多。他賦予自己的英雄形象以果断精神、意志、强烈的感情、崇高的道德品質。但是，同时在他所創造的形象中也充滿了悲剧成分，这种悲剧成分是与他的祖国所經歷的那些事件有关的。

文艺复兴时期意大利艺术史通常分为几个阶段。还在十三——十四世紀之交就升起了新时代的曙光。標誌这个交界綫的是两个偉大的人物：詩人但丁^⑨和画家乔托^⑩。早期文艺复

兴就是十五世紀，表明了彫刻（多那太羅^⑪ 基培爾提^⑫ 雅柯波·代拉·奎爾查^⑬）和繪畫（馬薩卓^⑭，比埃羅·代拉·法蘭切斯卡^⑮）方面採取現實主義表現方法的決定性的轉折；在建築方面，則放棄哥德式^⑯的構造而作出新的各種柱式^⑰建築的方法（勃魯涅列斯柯^⑱，阿爾培蒂^⑲，羅塞里諾^⑳）。有了十五世紀的大師們的這種重大的准备工作做基礎，稱為“盛期文藝復興”的十六世紀的開頭三十年的藝術才能那樣繁榮。

恰好，當十五世紀末到十六世紀初社會生活中產生了一個新的現象，即民族的形成。恩格斯在指出文藝復興時期的特徵時，一開始就說：“國王的政權依靠市民打垮了封建貴族的權力，建立了巨大的、實質上以民族為基礎的君主國，而近代的歐洲國家和近代的資產階級社會就在這種君主國里發展起來……”^㉑ 斯大林寫道：“民族不是普通的历史範疇，而是一定時代即資本主義上升時代的历史範疇。封建制度消滅和資本主義發展的过程同時就是人們形成為民族的过程。例如西歐的情形就是如此。英吉利人、法蘭西人、德意志人、意大利人等都是在資本主義打破封建割據局面而勝利前進時形成為民族的。

但是，西歐各民族形成的过程同時就是他們變為獨立的民族國家的过程。英吉利、法蘭西等民族同時就是英吉利等國家。”^㉒

十五世紀後半葉，在所有主要的西歐國家，差不多都結束了封建割據的階段，它們都在國王的絕對專制之下聯合起來了。在法國，這個新時期在1477年來臨，當時南錫戰役之後，把最後一個大的封建領地勃根第合併了。英國在1485年結束了最後的紅白玫瑰戰爭^㉓。都鐸王朝就在互相敵對的貴族之間即位了。西班牙在1479年卡士蒂的伊薩培拉女王和亞拉貢的斐迪南國王作王朝的聯姻之後，合併了兩個最大的封建領地，而西班牙不久就擁有保持到今天的自然疆界，因為摩爾人在庇里牛斯半島上的一個最後堡壘——格拉那達也於1492年被西班牙占領了。

在王權之下聯合起來的這些強大的民族國家就這樣環繞着意大利形成了。而意大利在這個時候，即在十六世紀，却仍舊分割為幾個個別的、獨立的城市和國家。這種情形的原因很多：國內市場狹隘，使意大利的工業依靠向西歐和東方其他國家輸出而發展；各個城市與這些市場和商業道路的各种關係；土耳其人在1453年占領君士坦丁堡，造成向東方輸出的困難；哥倫布^㉔於1492年發現新大陸和瓦斯科·達·伽馬^㉕於1497年發現繞非洲往印度的航綫之後，商業道路由地中海轉移到大西洋。此外，又加上許多往往是很複雜的政治原因。在十六世紀初，最重大的一個外界政治原因就是意大利的強隣勢力增長。無論在資本主義生產方式發展的成就上，或者特別是在文化上最前進的意大利，必須求得統一，否則它的民族獨立就受到威脅。十六世紀初，教皇們有一個——而且是很短的——時候曾負起統一意大利的任務。難怪朱理二世的口號“打倒野蠻人”那樣受人歡迎，因為他用“野蠻人”來暗示意大利最可怕的敵人——西班牙人和法蘭西人。可是這些希望沒有實現。教皇們追求自己微末的王朝利益，並為這種利益犧牲了意大利。當時有一位大政治思想家和歷史家馬基維利^㉖

甚至看到了意大利的不幸，主要是在教会統一意大利的能力不足，而妨碍意大利統一的能力却有余。結果西班牙雄据南方的那不勒斯和西西里，法国人占領米蘭，于是在意大利北部就开始了法国和西班牙之間爭取优势的斗争。1512年，西班牙人在佛罗稜薩进行国家变革，消灭共和国并召回被人民逐出的美第奇，而在1527年就占領和劫掠羅馬了。这就是意大利的民族災禍。教皇們背叛了意大利的政治独立，甚至还想出卖它的民族的进步文化。羅馬攻破后，西班牙联軍和教皇們圍攻佛罗稜薩，米开兰哲罗就参加过保卫这个自己在那里出身的城市。佛罗稜薩陷落后，意大利很快就进入所謂反宗教改革时期，或封建天主教反动势力的最黑暗的反动时期了。斗争——不論在政治或文化上，日益复杂，日益緊張了。許多人在这个斗争中灭亡了，但斗争仍不停止。意大利的悲剧，文艺复兴时期所創造的文化的惨痛遭遇，在米开兰哲罗的創作中烙上了痕迹。

意大利先进的才智之士們都幻想一个具有强大力量，足以拯救新的和进步的事物的英雄人物。米开兰哲罗把关于这样的英雄，关于这种强有力的輝煌的人物的幻想，在他所創造的形象上体现了。

① 恩格斯：“自然辯証法”，人民出版社1955年版，第5頁。——譯者

② 同上，第5頁。——譯者

③ 同上，第158頁。——譯者

④ 同上，第5頁。——譯者

⑤ 德国的宗教改革与农民战争发生于十六世紀初。再洗礼派是十六世紀宗教改革时代的一个教派，提倡人間平等及財產共有的觀念。——譯者

⑥ 英国大革命发生于十七世紀（1640——1660年），这是反对君主專制，反对封建地主統治的资产阶級革命，克倫威尔是资产阶級所提出的專政者，他鎮压了平均派的运动。——譯者

⑦ 巴貝夫主張实行共产主义制度，但是他的共产主义實質上是平等主义。他提倡在完全平等的基础上分配財富，而不根据社会每一成員的工作。巴貝夫及其信徒認為要实现共产主义制度，就要由共产主义者組織一个不大的阴谋集团，来实行阴谋与政变。巴貝夫共产主义的这些特点，正反映当时无产阶級之不成熟的狀況。——譯者

⑧ 恩格斯：“反杜林論”，人民出版社1956年版，第15頁。——譯者

⑨ 但丁（1265——1321年）意大利偉大詩人。——譯者

⑩ 乔托（Giotto, 1266或76——1337年），意大利大画家，欧洲现实主义繪画的始祖。——譯者

⑪ 多那太罗（Donatello, 1386——1466年），意大利佛罗稜薩彫刻家。——譯者

⑫ 基培尔提（Ghiberti, 1378——1455年），意大利佛罗稜薩彫刻家。——譯者

⑬ 雅各波·代拉·奎尔查（Jacopo della Quercia, 1374——1438年），意大利西埃那彫刻家。——譯者

⑭ 馬薩卓（Masaccio, 1401——1428年），意大利画家。——譯者

⑮ 比埃罗·代拉·法兰切斯卡（Piero Della Francesca 1420——1492年），意大利画家。——譯者

⑯ 哥德式是十二——十五世紀在西欧某些国家所流行的一种应用尖拱肋拱和拱壁的尖形的建筑形式。——譯者

- ⑮ 各种柱式。柱式主要有三种：多里亞式、伊奧尼亞式和科林斯式。——譯者
- ⑯ 勃魯涅列斯柯 (Brunellesco, 1377——1446年)，意大利大建筑家。——譯者
- ⑰ 阿尔培蒂 (Alberti, 1404——1472 年)，意大利文艺复兴早期活动家，大建筑家，艺术理論家，作家，数学家和音乐家。——譯者
- ⑱ 罗塞里諾，(Rosselino, 1409——1464年)，意大利建筑家。——譯者
- ⑲ 恩格斯：“自然辯証法”，人民出版社1955年版，第1頁。——譯者
- ⑳ “斯大林全集”，第2卷，人民出版社1953年版，第300——301頁。——譯者
- ㉑ 紅白玫瑰战争 (1455——1485年) 是英国蘭开斯特与約克兩大族之間的战争，前者的徽章是紅玫瑰，后者的徽章是白玫瑰，故名。——譯者
- ㉒ 哥倫布 (1446——1506年)，西班牙航海家。——譯者
- ㉓ 瓦斯科·达·伽馬 (1469——1524年)，葡萄牙航海家。——譯者
- ㉔ 馬基維利 (1469——1527年)，佛罗稜薩著名政治家和历史家。——譯者

米开兰哲罗的早期作品

关于米开兰哲罗的生活，这位艺术家的许多信札、他的事务上的纪录和契约、以及他的学生康狄维^①和瓦萨里^②所写的他的传记为我们提供了基本知识。瓦萨里于1550年出版了他的“最著名的画家、雕刻家和建筑家传记”的第一版。过了四年，即1554年，康狄维出版了米开兰哲罗的传记。因此，这两部传记是在米开兰哲罗还在世时就出版的，如果考虑到年轻的康狄维是米开兰哲罗晚年时最接近的人，那末康狄维所写的一切完全可能曾经过米开兰哲罗亲自看过。毫无疑问，康狄维为其传记曾利用了瓦萨里较早写成的许多材料。但瓦萨里在米开兰哲罗死后，于1568年所出的第二版传记中，也毫无疑问曾广泛地利用了康狄维所写的东西。这两个米开兰哲罗的学生互相责难对方抄袭，他们两人的传记都提供了关于米开兰哲罗的许多重要材料，但无论他们的那一个证据，不经过严格的检查是不足取信的。他们两人常常相互驳斥，常常对同一事件各有各的说法。此外，还应该估计到，在十六世纪中期，传记的体裁还不能和对传记中人物所作的赞颂严格区别开来。这种特征——生活、创作、性格和所有事业的英雄化——是文艺复兴时期一切传记所特有的。

但是还有一个原因，使我们不得不以十分谨慎的态度来对待瓦萨里和康狄维所编著的米开兰哲罗传记，那原因就是，他们两人都是在已经完全受了封建天主教的反动所局限的十六世纪下半叶写成的。因此，在他们关于过去的见解中，掺杂着不少为那个时代所要求的东西。最近五六十年来所进行的研究文献和各种材料的艰巨而精密的工作还远未完成，但至少已经可以正确地确定米开兰哲罗生活和创作中的重要日期和事实。

米开兰哲罗在1475年3月6日（据佛罗棱萨纪年为1474年）生于离佛罗棱萨不远的卡普莱斯（卡赞丁诺区），那一年他的父亲，洛多维柯·波纳罗蒂，是卡普莱斯和丘西城堡的长官（城堡行政长官）。波纳罗蒂的宗族并不显贵，也不象康狄维和瓦萨里所断言的是卡诺斯伯爵的后裔。米开兰哲罗的父亲并不怎样富裕。家庭人数众多，米开兰哲罗有一个哥哥（雷纳涅多）和三个弟弟（波纳罗托、乔凡西蒙涅和基斯蒙多）。

伟大雕刻家的奶妈是石匠之妻。有一次他对瓦萨里开玩笑地说：“乔尔乔！如果我有什么好的本领的话，那是从你的故乡阿列佐的温和气候得来的，而靠了我的奶妈的奶，我才拿得起雕刻刀和锤子来创造形象。”

米开兰哲罗七岁的时候，他的母亲就死了。在其一生中，米开兰哲罗既不能在父亲那里，也不能从兄弟那里得到谅解、帮助和支持，但是却被迫为自己的家庭——照他自己的话来说——“奴隶般服役”的。

米开兰哲罗的父亲任期届满后，回到佛罗棱萨，据瓦萨里说，然后迁居于塞丁尼亚诺一块祖传的不大的领地上。他在那里把米开兰哲罗送到乌尔比诺人法兰切斯柯处学习。在这位老师处，米开兰哲罗学会了意大利文以及初步的算术和拉丁文。米开兰哲罗最初对艺术所表现的爱好，曾引起了父亲的反对。年轻的法兰切斯柯·格兰纳契^③支持了米开兰哲罗，他比米开兰哲罗长六岁，并和他有长久的友谊。最后，终于克服了父亲的反对，父亲只好对他让步。证明米开兰哲罗受艺术教育的最初文献，是他的父亲所签订的契约：“立契约人洛多维柯，雷涅纳多·波纳罗蒂之子，兹自愿于1488年4月1日把自己的儿子米开兰哲罗送至汤麦斯·达·库拉多之子多米尼柯和大卫处，在最近三年间，学习……”^④。这里所称的汤麦斯·达·库拉多之子多米尼柯是十五世纪末最有声望的佛罗棱萨画家之一，尤其以其绰号基兰达约^⑤而著名。可是这个契约并未履行，而米开兰哲罗在基兰达约处住了一年或最多二年而未住满预定的三年。显然，基兰达约的画室和有几分肤浅的写实主义的老师未能使十四岁的青年满意，以后也未能使米开兰哲罗发生任何感激之意。

米开兰哲罗和他的朋友法兰切斯柯·格兰纳契在一起，大概也是依他的朋友劝告，转到圣马可修道院中的美第奇的“庭苑”，这“庭苑”当时成了真正的美术学校，集中了为当时佛罗棱萨事实上的统治者的豪华者罗伦索·美第奇^⑥所蒐藏的丰富的艺术作品。同时，这蒐藏的地方也就成为一个美术学校。这里，米开兰哲罗的老师是老贝尔托尔多^⑦，他是早期文艺复兴现实主义雕刻巨匠，伟大的多那太罗的最后一个还健在的学生和助手。贝尔托尔多比其他任何人都更能激励米开兰哲罗去研究圣马可“庭苑”中美第奇蒐藏的大量古代纪念物和佛罗棱萨的现实主义艺术。米开兰哲罗受到了罗伦索特别的亲自的保护，并被邀到后者的家里去。他在那里遇到了许多人文主义者，特别和安格尔·坡利齐阿诺^⑧接近，他是非常精通古代语言（希腊文和拉丁文）的人和著名的意大利诗人。

当时，在同时是美术馆和学校的这些“庭苑”中，米开兰哲罗度过了四年。贝尔托尔多死于1491年，而豪华者罗伦索则死于1492年，当时米开兰哲罗即离开“庭苑”。传记作者们叙述称，米开兰哲罗在那里从古代的版画进行学习，有时也加以临摹，而在这方面很有成就。未曾传至我们时代的大理石的“波里斐莫斯”^⑨和“牧神”^⑩是属于他在这学校最初两年时的作品。被保存下来的青年米开兰哲罗的最早的作品是“堪陀儿之战”和“梯旁的圣母”，还有可能从乔托和马萨乔壁画临下的素描。

“梯旁的圣母”^⑪的大理石浮雕于1490——1492年完成，当时米开兰哲罗是十五——十七岁。浮雕表现着手抱婴孩坐在楼梯前面的圣母，在梯级上小天使（小孩们）玩耍着。圣母的衣着也象她脸部的侧面一样，无疑地有它古典的来由，而且连她的整个形象都洋溢着罗

馬，甚至可能還有希臘墓碑的風格，米開蘭哲羅可能從（鑄刻印鑑）鑲寶石的戒指而獲知這種墓碑的風格的。在這浮彫中，除和古代的联系外，鮮明地表現出和十五世紀意大利藝術的联系；米開蘭哲羅有意識地利用多那太羅淺浮彫的描寫手法，並且把十五世紀最被喜愛的題材之一的“小天使”采入構圖中。可是在這作品中所創造的形象是完全獨創的。首先，空間在其中沒有獨立的意义，它這樣安排，是為了形体，并使形体配置得適當。因此，在為我們所知道的米開蘭哲羅的最初作品中，已顯出他的藝術特色，就是人物身形充分支配了他們周圍的東西。米開蘭哲羅認為不必詳細和認真地描繪風景和建築的背景，象他的先驅者——十五世紀大師所作的那樣。他甚至不追求比例关系的絕對相似：樓梯的階級對這些人形來說是過高的。米開蘭哲羅使觀眾所有的注意集中在人物的形象上，在這早期的作品中，他已賦予這形象以莊嚴和力量。聖母——這是後來米開蘭哲羅裝飾西斯庭禮拜堂拱門的那些巫女的模型。從背面看到的嬰兒基督的大膽的轉身，說明着潛藏的力量，并預示着米開蘭哲羅藝術的今后的道路。同時聖母和嬰兒的形体，說明米開蘭哲羅的先驅者多那太羅和馬薩卓的內容充實的形象（無怪他那樣勤勉地臨摹和研究後者的壁畫）比他同時代人——晚期的委羅基俄^⑫和波提切利^⑬的優美精緻但有些纖巧的技法更為吸引他。

米開蘭哲羅的最早作品的第二件，是大理石浮彫“堪陀兒之戰”^⑭康狄維述稱，“米開蘭哲羅未能在豪華者羅倫索生前完成這件作品”，換句話說，浮彫於1492年完成（羅倫索死於同年的4月8日）。其實，浮彫尚未十分完成，因為未經修飾。據康狄維說，米開蘭哲羅是從坡利齊阿諾的小說取得題材的。康狄維把它稱為“狄揚尼拉之掠奪”或“堪陀兒之戰”。可是他所描寫的搏鬥的裸體扭成一團的狀態，不能更切實地確定什麼文學材料或古代神話啟示了他。不論如何，那是描寫因為婦人而激起來的人和堪陀兒的戰鬥。這些狂熱的堪陀兒的馬體部分到處為搏鬥着的人體所遮蔽，只有在前景上的馬背和馬的臀部和在其他地方的帶蹄子的前足表現出那題材來。展開着戰鬥的空間勉強能夠看得出來。從略為可以看出是天花板的浮彫的上部來判斷，那空間想必是有屋頂的建築物內部——房間或院子。因此米開蘭哲羅在這裡，也象在“梯旁的聖母”一樣，主要是表現裸露的人體。

無怪康狄維說，米開蘭哲羅非常喜愛這浮彫，而且在老年時，當他長久為繪畫和建築委託所吸引之後，在談到“堪陀兒之戰”，他說過這話：“意識到所作的錯誤，是未曾完全獻身於彫刻。”

米開蘭哲羅在制作“堪陀兒之戰”時，是否有任何范本呢？無疑，他看到過自己老師貝爾托爾多描寫戰鬥的巨大青銅浮彫作品，它現在保存在佛羅稜薩國立博物館中。但米開蘭哲羅作品就風格來說，非常接近古代羅馬的石棺，當時人們曾集中注意力來研究它。可是，在這裡也象在“梯旁的聖母”中一樣，充分顯露出米開蘭哲羅的獨創性。他不把搏鬥着的一方和另一方——堪陀兒和人對立起來，好象希臘人所作的那樣，他把他們混合得那樣，以致他們變成不可分割的了。而且米開蘭哲羅認為不需要強調男人和女人的區別^⑮。這一切顯示

出，米开兰哲罗漠視主題的敘事方面，而有意識地不分出局部的事物，以便用特殊的力量表达群众斗争的一般場面。同时在解剖关系上，裸体人物的塑造是无可指摘的。明暗用深刻的浮彫感觉表现出来。

描繪运动中裸体人物的愿望和米开兰哲罗这个青年时代作品中追求紀念性的意图，在某种程度上，可能是受到安东尼奥·波拉尤奥罗^⑮的指示。可是当米开兰哲罗还只八九岁的时候，就离开了佛罗稜薩。而且即使承認有受波拉尤奥罗影响的可能，但无疑米开兰哲罗还是有其創造性和独立性的：波拉尤奥罗老是描繪为自然所圍繞中的人体，而在米开兰哲罗的“堪陀儿之战”中則使空間完全服从于人体。正如米开兰哲罗本人后来所說，他只表現裸体人物的美。

在十八世紀早已消失得无影无踪^⑯，而为史料所提到的大理石的“赫尔枯列斯”^⑰，也属于这早期——1493年以前——的作品。

随着豪华者罗倫索的逝世，对米开兰哲罗來說，就結束了他的学生时代。正如康狄維所說，“他不得不回到自己父亲的家里”。罗倫索·美第奇之子，从他的父亲繼承了他的一切缺点，而沒有繼承他的一个优点——既沒有他的智慧，也沒有他的外交手腕，又沒有他的把所需要的人吸引到自己方面来的本領——的比埃罗終于重新邀請了这位有希望的青年艺术家，而且力求象他的父亲那样关心地对待他，可是，却沒有給予米开兰哲罗什么重要的委託。如所週知，在这些年代，他拚命研究解剖，为了解剖，他在圣斯比里托修道院获得了解剖用的許多屍体。为了感謝那种帮助，米开兰哲罗为这修道院的僧院長完成了木彫的“基督受十字架刑”，这彫象也沒有傳到我們时代^⑱。

当时，在佛罗稜薩，情势复杂化了，比埃罗·美第奇認為沒有必要保持共和制的幌子，可是这共和制却是为佛罗稜薩人那么重視的，因之愈益失去广大手工业阶层的支持，而这一支持恰恰是他的父亲罗倫索和他的曾祖科西摩所那么热心地关怀的。在圣馬可修道院，从1489年起已有多米尼会的薩伏納罗拉^⑲在說教了。他攻击了风气的腐敗，反对僧侶团的敗行，反对暴政，而且大家都了解，他是指美第奇。在薩伏納罗拉的話中，什么引誘了米开兰哲罗？为什么他“始終对他感到最深厚的尊敬”（据康狄維的証明）？毫無疑問，薩伏納罗拉每次說教中所流露出来的，对自己事业是正义的信心和真誠是影响于米开兰哲罗的。也有可能，米开兰哲罗对他的說教，好象許多其他佛罗稜薩人一样陷入了催眠狀態，在薩伏納罗拉的信徒之中有許多艺术家（如波提切利和法拉·巴多罗米奧等），而且甚至有人文主义者（坡利齐阿諾和馬尔西利奧·菲契諾）。可是，最主要的原因大概还不在于这里，而在于薩伏納罗拉以反对显貴和富人的城市貧民保卫者的姿態而出現的緣故。恩格斯說道：“……一切中世紀的群众运动总是披着宗教的法衣，好象要恢复早期的基督教，拯救它的业已来临的衰落；但每次宗教热狂都隱藏着非常显著的世俗的利益。”^⑳認為米开兰哲罗就为薩伏納罗拉說教的这个民主精神所吸引，是有充分根据的。但薩伏納罗拉的立場的一般反动性，反对古

代和恢复陈腐的宗教世界观的企图，是和米开兰哲罗格格不入的。

罗倫索·美第奇和教皇英諾森八世^②——如人們所說“不仅他的看法而且睡法也酷肖罗倫索”——死后，而且后者的地位被一心想开拓新領土的、出身波尔查家的亞历山大六世^③代替之后，全佛罗稜薩人更乐意傾听薩伏納罗拉的話。佛罗稜薩人都清楚，教皇領土的扩大，可能以佛罗稜薩为牺牲。

除了將和教皇发生战争的不安的預期外，又增加了国际关系的复杂化。法国統一成为西欧一个最强大的国家后，覬覦了当时在西班牙亞拉貢王朝統治下的南部意大利——那不勒斯和西西黑。法国国王查理八世^④准备远征意大利，而薩伏納罗拉則預言了“新的居魯士^⑤”的出現。当法国軍隊越过阿尔卑斯山并迫近托斯加尼，以便更向南推进而往羅馬和那不勒斯时，米开兰哲罗，如康狄維所称，“离开了佛罗稜薩，和兩個朋友一起赴波倫亞，以便从那里到威尼斯去，因为他已觉得留在佛罗稜薩的不安全”。这发生在1494年10月。在同年11月，当法国人完全接近佛罗稜薩，比埃罗·美第奇显出了自己的外交和政治的无能，接受了查理八世的一切要求时，在城内則爆发了起义。美第奇被逐，而剛恢复的共和国竟能迅速动员必要的人力和物力，迫使法国国王率軍通过佛罗稜薩，而不破坏这个城市。

米开兰哲罗滯留在威尼斯不很久，然后就回到了波倫亞。在这里他处在一文莫名的境况下，可是他无意中認識了一个波倫亞的貴族，把他从困境中解救出来，那人当时統治着这个城市的“十六人會議”的會員，名叫瓊法兰西斯柯·阿尔多兰第。借他的帮助，米开兰哲罗承受三件不大的彫象的委託，这些彫象是准备放在圣多米尼的墓上的。这三个彫象是，“持燭台的天使”、“圣彼得罗尼”和“圣普罗庫尔”，都是当时米开兰哲罗所完成，而現在仍旧各保存在原来的地方^⑥。在米开兰哲罗創作的全部历史中，它們占次要地位，因为这里他受到只要在細部上加工的原有艺术作品的限制。这是阿普利大师尼柯罗·第尔·阿尔卡所完成的一个宏偉的陵墓，而浮彫的石棺，則是十三世紀大师尼柯罗·比薩諾的一个学生或追隨者的作品。在米开兰哲罗的这三个彫象之中，最有意思的是天使。它的姿势輕盈而自在，衣服刻出褶皺，但并未遮去身体的姿態，有鬚髮的头非常美丽。在头髮的处理上可以看出和浮彫“堪陀儿之战”有相似之处，但只是这里的头刻得更完美并且修飾得非常細致。天使的姿势常重复对面的彫象的样子，它早已由尼柯洛·第尔·阿尔卡为陵墓作成了，但它較之十五世紀的佛罗稜薩的这类彫象，更象跪拜的古代的人形。“圣普罗庫尔”比其他兩彫象保存得不好（在他右手中的标枪或旗帜已失去了），但他的臉部表情現出为米开兰哲罗后来作品所特有的生气蓬勃和热情充沛的样子。

同时在波倫亞，米开兰哲罗最初認識十五世紀著名的西埃那彫刻家雅柯波·代拉·奎尔查的作品。他在探索紀念碑形式和处理人体上，頗与米开兰哲罗的志趣相一致，因之不能不引起这个青年艺术家的注意。認識奎尔查作品的結果，根本談不上引起米开兰哲罗創作中有什么重要的轉变，但这种作品却扩大了和丰富了他的經驗。

在波倫亞的阿尔多兰第家里，米开兰哲罗居留了一年多，然后在1495年末或1496年初回到佛罗稜薩。关于这点，康狄維天真地說：“到那时候，佛罗稜薩的秩序已恢复了，而米开兰哲罗也就能安靜地住在自己的家里。”其实，在米开兰哲罗出身的城市里还未見得安寧。手工业和中間阶层居民的政治运动并未以驅逐了美第奇而告結束。“薩伏納罗拉統治了佛罗稜薩，正象一百四十年以前（1354年），柯拉·第·里恩佐統治了羅馬一般”。“他在佛罗稜薩的努力帶來了充分的民主”^{②7}。薩伏納罗拉用一切来世的痛苦来威胁并号召“澄清风俗”，“燒尽虛荣品”，那就是指世俗文化的著作，其中包括在文艺复兴时期文化中显出和古代精神有关的艺术品。

这一切事件反映了佛罗稜薩社会生活中的深刻矛盾。資產階級在其和封建階級斗争中，借恩格斯的話來說，标榜自己是“全部受苦的人类的代表”，因之，为它所創造的文化不是偏狹的資產階級文化。但当时已存在着被剝削者与剝削者之間的一般的对立^{②8}。所以，以薩伏納罗拉为首的运动，不仅反对封建階級，而且也反对商人和銀行家，而同时也反对为这上升的資產階級所創造的新的文化。

米开兰哲罗理解这冲突，但沒有克服它。作为艺术家，他崇拜古代艺术，并和这种艺术及力图复兴古代的人文主义有千絲万縷的联系。作为一个人和市民，米开兰哲罗看到并感到在薩伏納罗拉反对富人和显貴的話中含有許多真理。可是和这些真理一起，他也不得不接受其宗教的外衣，因为在当时沒有对被剝削階級表示关切的任何其他政治理論。薩伏納罗拉的說教对米开兰哲罗所造成的印象証明他对民主的同情。米开兰哲罗痛苦地體驗到，古代的美好世界和基督教之間的冲突，那就是严格的道德要求、对穷人的同情和盛行于富裕的寄生階級及教皇的教会中的奢侈淫乱之間的冲突。米开兰哲罗在他的整个一生中，未曾离开过这青年时代的印象。

在佛罗稜薩，米开兰哲罗完成了“幼年的施洗約翰”的大理石象。这彫象現在下落不明^{②9}。也是在那时作成的“睡着的爱神”的大理石象也失踪了。这彫象，可能就是米开兰哲罗本人把它冒充为古代作品，他并为此事到了羅馬。据傳后来樞机官圣·乔尔乔竟把这件作品当做古代作品收买了。留傳到我們时代的最早的信，即1496年7月2日的信，証实米开兰哲罗来到羅馬。米开兰哲罗在羅馬約过了五年，在这五年中，他制作了許多作品^{③0}。

著名的“巴庫斯”^{③1}是屬於这时期的作品，这是为羅馬銀行家，古物爱好者和蒐藏家雅各波·加里用大理石作成的。从1497年到1500年甚至到1501年，米开兰哲罗从事于这巨象的制作。它已經充分完成并完全加工修飾过，除了若干地方，可能是米开兰哲罗按照他所知道晚近古代羅馬石棺的样式而故意留下的鑽空器的痕跡。

“巴庫斯”和“堪陀儿之战”以及业已消失的“睡着的爱神”是表明这位大师和古代神話世界有紧密联系的少数作品。所感到特別的是，这种純粹古代題材只是在米开兰哲罗早期的創作中才能見到。

“巴庫斯”——古代的酒神——是裸体的。在举到嘴巴高度的右手中，他持着斟满了他所发明的酒的大酒盅，垂下的左手抓住狡猾而愉快地微笑着的长着山羊脚的半人半山羊的薩提儿所偷取的兽皮和葡萄串，这种微笑在米开兰哲罗的创作中从来没有再重复过。巴庫斯的头也冠以葡萄串，嘴半开着，眼睛逸乐地对着大酒盅。輕微的醉意被艺术家用巴庫斯的稍微摇摆的姿势美妙地表达出来，那酒神好象已难于保持平衡而站不稳了。米开兰哲罗之做到这种效果，是因为他修改了还在古代希臘时期就已著名的、被称为留西波斯^②的“规范”。这位著名的雕刻家在其“阿克波西奧米納斯”^③彫象中巧妙地表达了大力士的姿势，好象脚在交互踏着，又象在练习或比赛后在清除沙土和尘埃一般。巴庫斯的重心支持在左足上，但他的左肩不向前突出，而向后倾。与此相适应，这身軀的整个上部是循着下部的姿態展开的。这种身体站不稳的样子，无疑地，是经过米开兰哲罗的精密思考的，它和巴庫斯的矇矓醉眼，彷彿停滯的視線以及微启的嘴巴完全相称。虽然彫象是各方面同等处理的，但作者还是想使人能从正面很好地欣赏到站立不稳的姿势和精工修飾的裸体；而坐在树桩上的半人半羊的薩提儿則只有从侧面才能看到。誠然，后者的必要，对米开兰哲罗来说，是由于技术上的要求——沒有那种支柱，大理石的巨塊恐怕經不住自己的重量。因此，一般彫象不打算使人从四周来看，而这一特殊情况首先是和米开兰哲罗用大理石制作时的特殊风格有关的。

虽然米开兰哲罗在其最后作品中不再采取純粹的古代題材，但如果認為“巴庫斯”在其創作中完全是独特的，那还是錯了。反之，“美丽的裸体”在米开兰哲罗創作中却越来越占重要的地位了。不过在“巴庫斯”彫象中，米开兰哲罗力求达到并达到了精确的精神状态的描写，而稍后在以旧約全書作繪画題材而描入西斯庭禮拜堂天花板上的人体中，他故意規避了这种精确的手法。

在居留羅馬的那几年，米开兰哲罗完成了被称为“比埃太”的“哀悼基督”群象^④，这是他一生所作的許多群象中的最初之作。这群象是法国国王查理八世派到教皇亞历山大六世那里当大使的法国樞机官格罗斯列·第·維利耶尔委託他做的。委託者和艺术家之間的居間人是米开兰哲罗曾为他做过“巴庫斯”的那个銀行家雅各波·加里。加里在1498年8月17日的契約中，亲笔签名証明：“上述的米开兰哲罗將在一年內完成上述作品，并保証这將是我們时代在羅馬最佳的大理石作品，而且我們时代的大师將沒有一人能做得更好。又，从另一方面，我向上述的米开兰哲罗保証樞机官閣下將按照这里所議定的付款”。“哀悼基督”未如契約所規定的期限完成，——米开兰哲罗从1497年着手制作，而完成它未必早于1500年。这群象比米开兰哲罗任何其他作品做得更完美和修飾得更好。这件作品現藏羅馬圣彼得教堂，它就是为这教堂而做的。

“哀悼基督”是由兩個人物構成的群象：坐着的圣母和橫躺在她的膝上的基督遺体。这两个形体互相紧密联結成一个構图的整体，同时并形成一個广大的角錐。在这作品中不得不承認他是受了十五世紀九十年代列奧納多·达·芬奇所創始的均衡而和諧的構图的影响而繼