



弗朗切斯卡

[德]拉斯科夫斯基 著
孔烁 译

北京出版集团公司
北京美术摄影出版社

目录

皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡：总览

6

早期作品

11

深入阅读：文艺复兴早期的透视法理论

莱昂·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂和皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡的相关著作

16

阿雷佐的湿壁画

19

深入阅读：早期文艺复兴绘画中的光与色

68

为里米尼和乌尔比诺宫廷所作的作品

70

深入阅读：对统治者的教育和要求：作为艺术赞助人的文艺复兴早期的王公贵族

86

大祭坛画

88

文艺复兴早期的祭坛画

108

弗朗切斯卡最后的作品

110

弗朗切斯卡艺术创作：评价

114

艺术家年表

116

术语表

117

参考文献

120

图片版权

120

弗朗切斯卡



弗朗切斯卡

[德]拉斯科夫斯基 著

孔烁 译

北京出版集团公司
北京美术摄影出版社

© h.f.fullmann publishing GmbH
Special edition

Original title: *Meister der italienischen Kunst – Piero della Francesca*
ISBN 978-3-8331-3753-2

Project Manager and Editor: Sally Bald
Assistant: Susanne Hergarden
German Editor: Ute E. Hammer
Assistant: Jeannette Fentrob
Layout: Bärbel Meßmann
Cover Design: Simone Sticker

图书在版编目 (CIP) 数据

弗朗切斯卡 / (德) 拉斯科夫斯基著 ; 孔烁译. —
北京 : 北京美术摄影出版社, 2015. 5
书名原文: Masters of Italian art: Piero della
Francersca
ISBN 978-7-80501-764-8

I. ①弗… II. ①拉… ②孔… III. ①弗朗切斯卡,
P. D. (1416 ~ 1492) —绘画评论 IV. ①J205. 546

中国版本图书馆CIP数据核字 (2015) 第062365号

北京市版权局著作权合同登记号: 01-2012-8437

责任编辑: 钱 颖
助理编辑: 李 涛
责任印制: 彭军芳

弗朗切斯卡

FULANGQIESIKA

[德] 拉斯科夫斯基 著 孔烁 译

出 版 北京出版集团公司

北京美术摄影出版社

地 址 北京北三环中路6号

邮 编 100120

网 址 www.bph.com.cn

总发行 北京出版集团公司

发 行 京版北美 (北京) 文化艺术传媒有限公司

经 销 新华书店

印 刷 北京华联印刷有限公司

版 次 2015年5月第1版第1次印刷

开 本 216毫米×253毫米 1/16

印 张 7.5

字 数 84千字

书 号 ISBN 978-7-80501-764-8

定 价 68.00元

质量监督电话 010-58572393

责任编辑电话 010-58572717

目录

皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡：总览

6

早期作品

11

深入阅读：文艺复兴早期的透视法理论

莱昂·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂和皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡的相关著作

16

阿雷佐的湿壁画

19

深入阅读：早期文艺复兴绘画中的光与色

68

为里米尼和乌尔比诺宫廷所作的作品

70

深入阅读：对统治者的教育和要求：作为艺术赞助人的文艺复兴早期的王公贵族

86

大祭坛画

88

文艺复兴早期的祭坛画

108

弗朗切斯卡最后的作品

110

弗朗切斯卡艺术创作：评价

114

艺术家年表

116

术语表

117

参考文献

120

图片版权

120

皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡：总览

图1《慈悲圣母》，1444—1464年
《慈悲多翼祭坛画》主版画
木版混合技法，134厘米×91厘米
市立美术馆，圣塞波尔克罗

作品中右侧带兜帽的人像很有可能是弗朗切斯卡的自画像。自画像在文艺复兴艺术中很常见。从马萨乔、菲利波·里皮、贝诺佐·戈佐利和波提切利的作品中都能看到类似的例子。这表现了艺术家日益提高的自信心。

皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡在意大利文艺复兴早期的艺术家中地位显赫。他的艺术造诣完全可以与马萨乔、乌切罗和弗拉·安吉利科齐名。他继承了那个时代艺术家们的典型特点——追求智力和精神价值的协调，面临多种不同艺术风格的影响和冲击以及考虑宗教虔诚与人类对自身发展需要的一种密切关系。

在艺术创作中，弗朗切斯卡被十分强烈的求知欲所驱使。这其中的决定性因素，不仅有他卓越的理论数学天赋，还有他早年在佛罗伦萨做学徒时的相关经历，他当时为艺术界的名人多明尼科·韦内齐亚诺工作。这些经历、理论学习、与外界的各种接触，还有自己进行的各种实践，使他提炼出自己独特而又具有代表性的表达风格。他的作品带有相对和谐自然的外在，融合了传统及现代精神上的探索，以及尘世的存在体验，附以理论思考及审美意识，是15世纪意大利典型的艺术作品代表。

在弗朗切斯卡的作品中，在他的数学研究特别是几何学研究著作里，以及在他对自己故乡圣塞波尔克罗某些行政管理和规划的政治性参与中，都表现出弗朗切斯卡为克服原来陈旧死板的知识理解和专业领域的分裂做了诸多贡献，并在当时的文化发展中扮演了积极的角色。

当代观察及评估艺术的一大问题在于一直以该艺术家的作品为重，而这些作品在很多时候只能以残缺不全的方式呈现给我们，很多作品已经在沧海桑田的变迁之中损失了大半部分。在15世纪欧洲文艺复兴的初期，这个时期的意大利绘画，大多为湿壁画，这无疑是装饰教堂和修道院及某些非宗教场所的首选。而这些湿壁画极易成为此后建筑结构调整及造型改变的牺牲品。弗朗切斯卡部分残存的作品好似破败宫殿的废墟，这些幸存下来的剩余部分也只能

传达出该建筑昔日庞大的规模和华美气概的苍白残景。

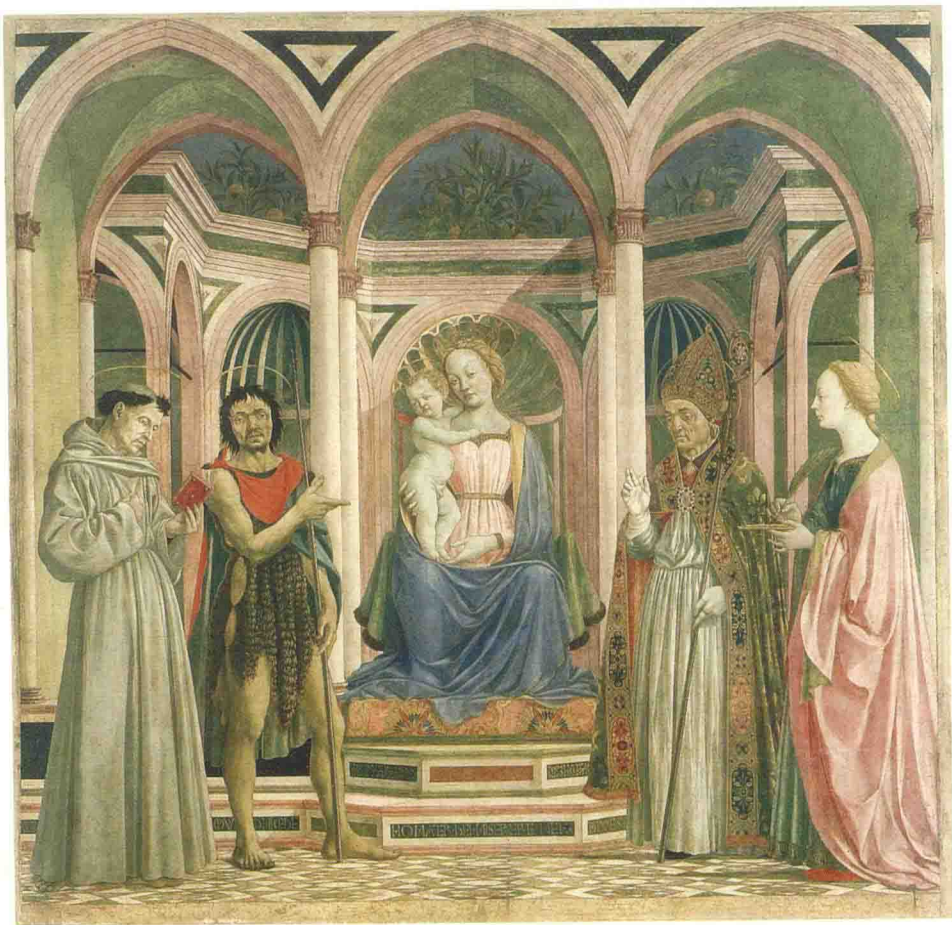
回顾这位艺术家的生平经历，情况也如其作品一般。编辑一部具有确定性和均一性的人物传记——就像是艺术史学家经常为我们展示的那种，经常会遇到各种近似杂耍式的迂回曲折，毕竟从一位艺术家极少数情况下才相对确定的生平和作品中获取信息是十分困难的，而弗朗切斯卡的情况正是如此，如果谁为其编写传记，这个过程显然会因为只有极少的可用信息而变得十分困难。

弗朗切斯卡准确的生日已经无从可知。官方记录中他的名字首次出现是在1436年的10月18日，他作为圣塞波尔克罗地区一份遗书起草时的见证人出现在记录中。因为担任此职20岁是最低年龄，所以我们知道他此时已年满20周岁。这次记录确定他可能生于1416年或者1417年。在1436年他的艺术水平已经得到长足进步，这是通过当时一份给当地艺术家安东尼奥·德安吉阿利的报酬收据上写有他的名字而得知。这份报酬用以支付这位艺术家绘制标识标记的工作，而当时弗朗切斯卡的名字就出现在该艺术家的助手名单里。虽然仍然有记录显示弗朗切斯卡在1438年又在圣塞波尔克罗或博尔戈圣塞波尔克罗工作（后者为当时地名）但这并不能否认他曾在更大型的地区中心接受过后续的艺术训练，比如佛罗伦萨。不管之前如何，在1439年，他在多明尼科·韦内齐亚诺门下与其他助手一同工作，参与了圣艾智德佛罗伦萨教堂唱诗班席的湿壁画创作。弗朗切斯卡追随多明尼科·韦内齐亚诺来完善其艺术造诣的决定无疑为他早期画作中的取向做了引导，也就是倾向采用极为明亮和多彩的线条，该取向也对他之后的艺术创作有着至关重要的影响。



图2 多明尼科·韦内齐亚诺
《圣母子与圣徒》，约1445年
《圣路希祭坛画》
木版蛋彩画，209厘米×216厘米
乌菲兹美术馆，佛罗伦萨

在这幅祭坛画中，韦内齐亚诺创造出一种特殊的光照氛围——通过将色彩置于相对柔和的色调，这与绘图空间的特别构造有所联系：粉色、浅橄榄绿和天蓝色反映出从顶部右侧射入敞廊的春光。敞廊中部略微升起的位置是端坐的圣母和她怀里的圣子。而圣若翰洗者披肩上及圣路西鞋子上更为强烈的红色与圣方济各及圣吉诺比乌斯外袍上的银色光芒形成对比。



《基督受洗》（图6）祭坛画是弗朗切斯卡首批大型作品之一，该作品为圣塞波尔克罗的主教堂而设计。作品中各种意象元素显示该作品是创作于1439年，而费拉拉佛罗伦萨理事会在当年曾试图将东正教会与天主教会重新联合起来。在这幅作品中，整个圆柱风格的形体看似有些呈拱形抬起，并被一束强光所照亮和定型。甚至此后弗朗切斯卡作品风格的发展，也在这里被井然有序地表现出来。

1445年1月11日，弗朗切斯卡受圣塞波尔克罗地区慈悲兄弟会的委托来创作一部多翼祭坛画。在这份合同中，要求弗朗切斯卡用三年时间完成这部多翼祭坛画，但是直到1460年中央板块《慈悲圣母》才得以完成，祭坛修建工作也宣告结束。作品中的前两联，《圣巴斯弟盎》及《圣若翰洗者》，表现出相对沉重的风格，使人联想起马萨乔的作品。而《锡耶纳的圣伯纳丁》这幅作品，则被认为可能最早完成

于1450年，因为圣伯纳丁在1450年被封为圣徒，之后在作品中他的头上才能加以光晕，这都说明作品肯定是在该日期之后完成的。

最近的一些发现显示，15世纪40年代的十年间，弗朗切斯卡是在瓦尔比诺、费拉拉以及博洛尼亚等地创作。但这段时间的湿壁画已经不复存在。而到了1451年，这位艺术家来到里米尼生活。在那里他创作了圣西吉斯蒙德的一副纪念性湿壁画以及为当时的里米尼统治者西吉斯蒙多·马拉泰斯塔绘制的肖像。

所有弗朗切斯卡的作品都表现出作者在细节景观和服饰上的兴趣和取向，体现出他受到北部地区，特别是佛兰德风格的影响。这里还有两幅表现圣哲罗姆的作品（图4、图5），其中一幅是1450年的作品。画中详细描绘的这位圣徒的典籍，需要了解北部地区的一些作品原型才能理解。在弗朗切斯卡之前，他们并没有在意大利绘画作品中出现过。

在里米尼地区的“西吉斯蒙多”湿壁画中,根据建筑学家莱昂·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂的模仿古典建筑风格的理论要求(他曾在马拉泰斯塔诺教堂的作品中实践过),画中绘制建筑元素被首次引入。《鞭笞基督》(图69)是一幅弗朗切斯卡在里米尼时代之后创作的作品,它是基于透视法构建绘画空间的早期杰出作品,其创作的成功与作者对建筑背景构建的熟知有很大关系。

从艺术的角度来看,1452年对弗朗切斯卡尤其重要。比奇·迪·洛伦佐,这位佛罗伦萨艺术家之前一直在负责绘制阿雷佐地区圣方济各教堂主礼拜堂的装饰画,在1452年他去世了,而弗朗切斯卡被指派继续负责完成这部湿壁画的工作,内容正是巴席家族委托的《真十字架传说》。有记录显示该作品在1466年终告完成,虽然实际上完成时间可能略早一些。

该套湿壁画的风格表现在各场景采用通篇透视法编排,以及柔和清亮的色彩。这又让人想起了多明尼科·韦内齐亚诺,具有严格的佛罗伦萨派风格,虽然在整个作品创作的过程中这种苛刻性有所减弱。到1458年,创作的第一环节,包括半圆壁上的场景以及绘画边框,是由几位学徒完成的,当然相应底图是由弗朗切斯卡负责的。

1458—1459年,弗朗切斯卡在罗马进行创作,这个时期的湿壁画作品也没有留存下来,包括在梵蒂冈创作的一些作品。弗朗切斯卡与当时在梵蒂冈创作的佛兰德及西班牙艺术家的交流直接反映在后来阿雷佐地区的湿壁画当中——逐渐强调写实光照氛围的细节刻画。例如《君士坦丁大帝之梦》(图30)。

圣塞波尔克罗市政厅的湿壁画《基督复活》也是在这段时间里(罗马创作时期)诞生的。这幅不朽作品透出的几乎不可接近的庄严感被布景中金字塔形的编排及基督神圣的正面像所突出(图58)。

位于阿雷佐大教堂的《抹大拉的玛利亚》(图54)湿壁画标志着圣方济各教堂作品的完成。

与此同时,弗朗切斯卡为佩鲁贾地区圣安东尼奥修会的修女们创作了一部多翼祭坛画作品,这部作品为乔尔乔·瓦萨里所高度赞扬。

1465年左右,《乌尔比诺公爵夫妇双联画》问世,主人公便是乌尔比诺公爵菲德里戈·达·蒙泰菲尔泰罗和他的夫人巴蒂斯塔·斯福扎。该作品的背面是富有寓意的凯旋

行进马车场景,并配以含有敬意和歌颂功德的文字。该作品中远景的、细致的景观背景描绘使人联想起扬·凡·艾克的氛围景观风格。

在1454年,弗朗切斯卡受圣塞波尔克罗的奥古斯丁修会所托,再次创作一部大型多翼祭坛画,该作品预计要用8年时间来完成。当然,最后部分直到1469年才开始动工。在这部作品里,弗朗切斯卡放弃了常规的黄金背景,相反,特别强调了置于开阔天空和古典栏杆之前圣人画像的线性和雕塑似的宏大感。

弗朗切斯卡于艾米利亚·罗马涅地区所表现的对于透视法的热爱影响了很多,包括柯西莫·图拉、弗朗切斯科·科萨、埃尔科莱·德·罗伯蒂、伦迪纳拉兄弟等。20年后,也就是在15世纪70年代早期弗朗切斯卡再次回到了乌尔比诺。他在蒙泰菲尔泰罗宫廷创作的首幅作品是《塞尼加利亚的圣母》(图76),作品中对圣母进行了庄严的刻画,在当时欧洲绘画大环境下,这幅作品具有相对独特的背景及建筑与光线塑造的神奇混合特点。

这幅名为《蒙泰菲尔泰罗单幅祭坛画》(图74)的作品应该是在1475年之前创作的,因为这位在1474年被授予嘉德勋章的公爵在作品中并没有这项物品。在这幅作品中,北部佛兰德风格的影响并没有局限在地面和盔甲的光线反射上,西班牙画家佩德罗·贝鲁格特曾在佛兰德进行过学习,由他完成了该作品的数个细节。

这幅作品中复杂且多彩的建筑背景再次与阿尔伯蒂的作品相一致,又让人联想起熟悉的曼图亚地区圣安德肋圣殿的图案。与复杂建筑背景相呼应的是作品中的庄严人像,仿佛是通过一种构造方式来进行编排,并且沐浴在明亮自然氛围的色调中。

弗朗切斯卡最后一部为人所知的作品是《基督诞生》,在这幅作品里更全面地表现出作者色彩质量的特点。虽然在这部作品里文化影响的同化并不比早期作品显得不理智,但仍可很惊奇地发现该作品中对透视法编排的减少,以及对细节的进一步关注。

在1482年,弗朗切斯卡在里米尼租下一栋房子。1487年他拟订了自己的遗书,其中写道:“回响于灵魂、心智、肉体内的声音。”毕竟此时他还没有患上导致其完全失明的眼疾。皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡于1492年10月11日在他的故乡逝世,依照遗书,他也被埋葬在那里。

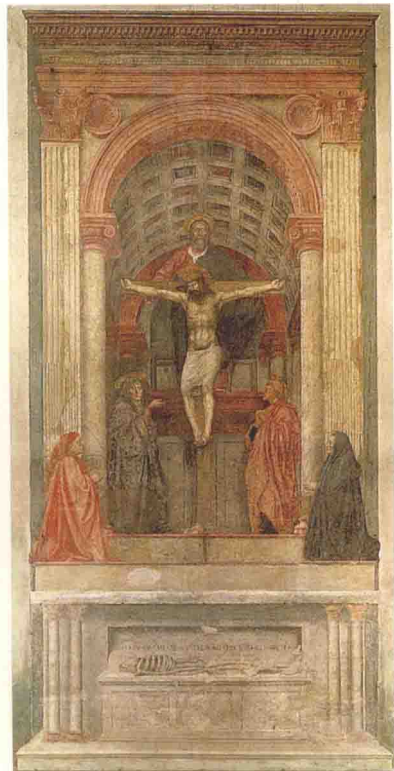
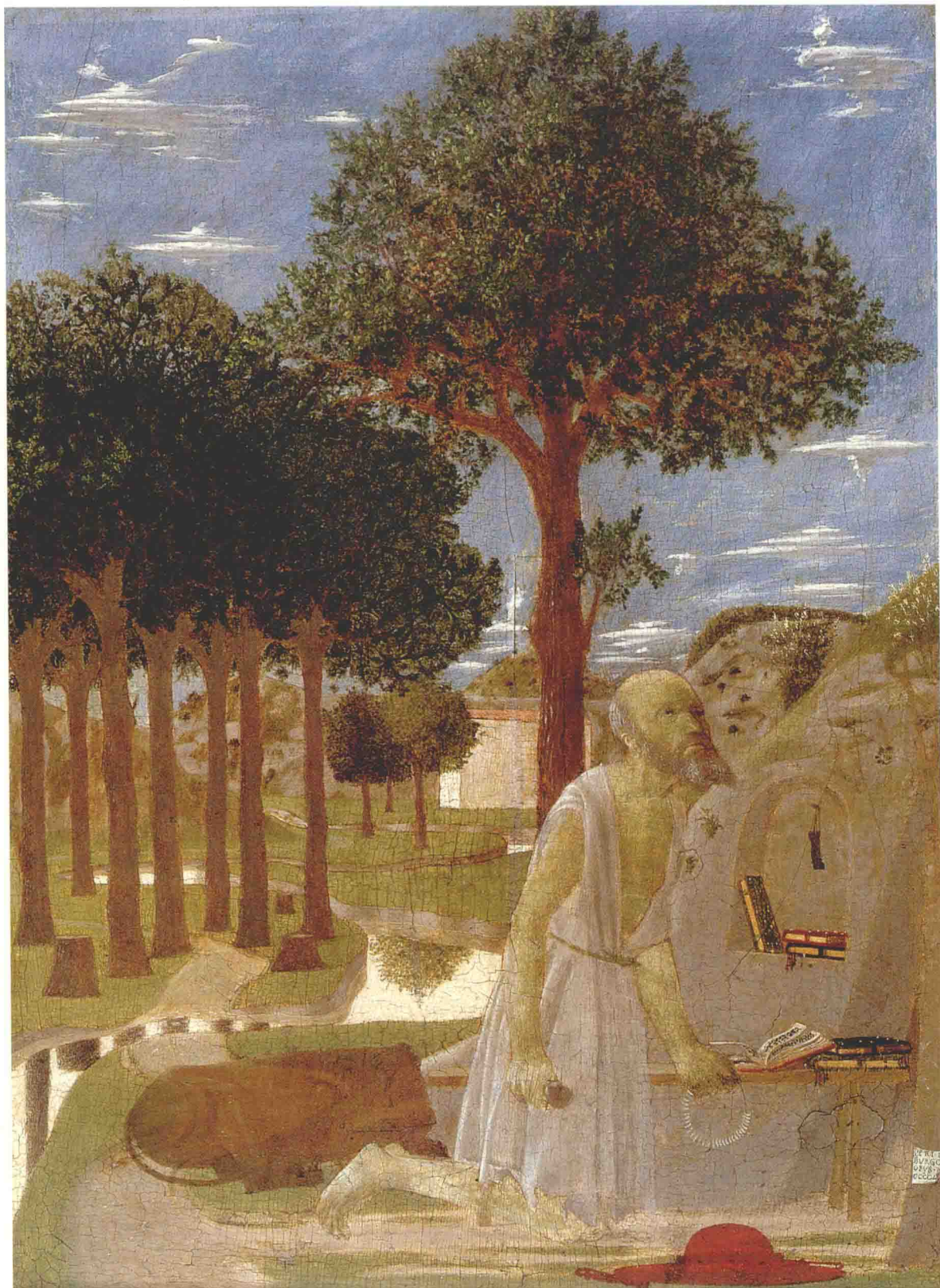


图3 马萨乔
《圣三位一体》,1425—1428年
湿壁画,667厘米×317厘米
新圣母大殿,佛罗伦萨

马萨乔的湿壁画是这种新绘画方式的首批创作之一。作品里绘画空间完全基于中心透视的原理进行布置,画中人像都有相应既定的位置:最前面是供养人,随后是圣母和使徒约翰,最后面是受难的圣子基督、圣父和以鸽子形式表现的圣灵。这也说明这幅作品的观察者也要有其相应的观察位置。从大概距离画面4米的位置观察,观察者可以感受到类似布鲁内莱斯基风格的礼拜堂的幻象。



早期作品

很多弗朗切斯卡的作品今天已经不复存在，目前尚存的作品也只有极少数有准确的日期记录。唯一可以用来缩小作品创作时间范围的工具就是作品委托创作时的合同，以及一些传记记录的细节。当然，这些作品本身也是当时历史事件的一个参考。有时把教会史中的事件考虑进去也会有所帮助，比如，往往一个特定的圣徒被追封的时间是为人所知的，如果在某个作品里这个人被用光晕描绘，那可以大体推测该作品是在追封日期之后创作的。其中极少数确定日期的作品之一便是《圣哲罗姆在忏悔》。在这幅作品中，署名本来清晰可见，但是在1968年之前一直被一个古老的复绘所覆盖，使人们无法对其进行艺术历史评估。相应的题字就在作品中右侧近景的那棵树旁，给出了创作者的名字和作品创作的时间：“PETRI DE BURGO OPUS MCCCCCL。”根据这个，就可以了解该作品是皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡在这段时期的某次游历中创作的。

圣哲罗姆，基督教的一位神父（约347—420年），据记载曾在哈尔基斯的沙漠里生活了三年时间，之前他曾在罗马学习科学。他对基督教的贡献是将《圣经》由希伯来语和希腊语翻译成了拉丁语，也就是《武加大译本》。《黄金传奇》中对他的细节进行了生动的描写（《黄金传奇》是描写圣徒传奇事迹的故事合集）。历来作品往往有两种方式来描绘这位圣徒，这两者大都出现在1400年间。其中之一，圣哲罗姆是以宗教忏悔隐士的形象表现的。另外一种，在荷兰地区很常见，则是把圣哲罗姆描绘成一位在室内桌旁潜心学习的学者。后一种描绘方法即把这位圣徒解读为人文主义学者的原型。

弗朗切斯卡在创作时倾向于把这些典型的传统意象特征进行特别的组合：在作品中，圣

哲罗姆跪在一块大石之前，而石头上有一个巧妙的壁龛，放着典籍和书写工具。华贵的深红色帽子放在地上，看似在这个场合下并无用处，实则是对这位圣徒未来职业的一个暗示。作品的这一部分在一定程度上表现了之前那种室内描绘圣哲罗姆手法的本质特征。作品的其余部分描绘了外部场景，这里并没有描绘沙漠，而是一块肥沃自然的原野，背景中山前还有一座建筑物。一条溪流穿过景观，流在树丛之间，溪流间还有一条小路横过，同样铺设在树丛之中。

作品中柔和的色彩据推测可能是该画作保存环境不佳的结果。当然，也有可能是弗朗切斯卡发展自己个人色彩用法的一个早期尝试，试图创作在开阔天空下自然氛围的写实表现。该作品中的云朵使人联想起旋转几何体，可以说在弗朗切斯卡的作品中经常会看到这样的描绘。这其中，色彩与布局在定义空间效果时扮演了同等重要的角色。举例来说，在这幅作品中棕色的阴影有规律地重复出现了数次，并且逐渐变得明亮和浅淡，引导观察者的目光慢慢穿过画作，并协助其理解其中的空间关系。这种风格在之后的数年间成了弗朗切斯卡作品的一个典型特征。

弗朗切斯卡在画作《圣哲罗姆和供养人》中从略远的角度对圣哲罗姆又进行了一次描绘，该作品可能创作于更早的时期。在这幅作品中，作为十字架底座的树桩上题有文字：PETRI DE BURGO SANCTI SEPULCRI OPUS，然而却没有注明日期。针对这幅作品的创作日期，有各种不同的见解，从1440年到1450年不定。值得注意的是十字架的斜对角位置处理。据推测，这样处理的原因很可能是要突出十字架与圣哲罗姆的关系，而与追求画作的透视法结构关系不大。右侧的这位信徒衣着红色长袍，根据题

图4《圣哲罗姆在忏悔》，1450年
栗木版蛋彩画，51厘米×38厘米
柏林国立博物馆——普鲁士文化遗产，画廊，柏林

这位正在忏悔的圣徒双膝跪于绿树遮蔽、群山环绕之地。他右手握着一块石头，用于击打自己的胸膛，左手执祈祷念珠。他正注视着一个十分简单的木质十字架，那十字架在现在看来已经模糊不清，它位于作品右边缘的树干上。在圣徒的左侧，酣睡的狮子伸开它那被圣哲罗姆拔下刺的爪子，而在他的右侧堆放着一些书，其中一本是摊开着的。圣哲罗姆没有在意他面前的红色主教之冠。在这幅作品中，作者将圣哲罗姆在书斋中钻研的学者形象与沙漠中的忏悔者形象以非常巧妙的方式结合起来，意义深刻。

字，其名为吉罗拉莫·阿玛迪。他前往哲罗姆的隐居处来拜访圣徒，显然这打扰了圣哲罗姆的学习，画中这位圣徒正在翻书，他因阅读被打扰而脸上露出不悦的神色。弗朗切斯卡使用对比手法来区别两侧人像，以及他们身后的“世界”。右侧穿着红袍的信徒，上方是茂密繁盛的树冠，而左侧的圣徒则身着朴素的修服，置身于开阔晴朗的蓝天之下。

弗朗切斯卡通过佛罗伦萨布兰卡契小堂里的湿壁画而逐渐了解和掌握了灵活的空间塑造法，这其中包含将色彩的对比置于画作的景深之中等特征。这些湿壁画是1425年由马萨乔创作的，在这里，马萨乔创作了前进色和后退色概念的典范，色彩会随着距离的远去而逐渐变淡，在15世纪文艺复兴的初期，这项技法逐渐变得成熟和完美。在他的早期作品中，包括位于布兰卡契小堂的湿壁画，他更倾向利用光与影的相互作用来描绘分布在作品背景中空间和位置关系的对比。

弗朗切斯卡的《基督受洗》也包含对画作景深效果的相似强调，就像《圣哲罗姆和供养人》中，融合了布满光线的亮度效果。《基督受洗》这幅作品的上部呈半圆状，为一座祭坛几部分的中心画幅，该祭坛由马泰奥·乔瓦尼在1465年左右修建。相应边框的宏大建筑风格使人推断出该建筑应该是一座大型教堂的主祭坛。一些艺术历史学家认为该作品应该是1460年弗朗切斯卡风格成熟时期的作品，当然还有人偏向较早的时期，认为该作品轻淡柔和的色彩风格让人容易联想起多明尼科·韦内齐亚诺创作于1445年的《圣路希祭坛画》。

在艺术历史研究中曾反复提及这幅作品的结构是基于几何图形的。论据之一便是这幅作品是基于弗朗切斯卡在自己的著作《正多面体论》中提到的正多面体构造。这幅画作实则由简单的基础形状组成：一个半圆合在一个正方形之上。如果在这个正方形中画一个顶角朝下的等边三角形，图形下方应该是在基督的脚趾处。而三角形的中心则是这位上帝之子的合起的手，而上方底线的中点则是鸽子的位置。正方形、圆形及等边三角形都是正规图形，且形状不能再简化。可以说它们不仅决定了相应的格式，并且图中基督的姿势和造型表示这些图形必须被解读为作品中所描绘主题的第一参考：在受洗中，基督作为上帝之子展示给我们。因此，所有其他的人像——只有一个例外，都被弗朗切斯卡安排在与基督的正面图所平行的位置，他的正面没有被其他什么东西所重叠。最

明显的例子就是旁边的圣若翰洗者。他左手的手指都没有越过自己服饰的边界，仿佛在那里有一个假想的界限。

作品的受洗场景中，自然法则似乎完全不起作用：基督立足的河床处河水停止了流动。与传统宗教形象相符，基督是在约旦河进行的受洗仪式。弗朗切斯卡对于采用水面作为反射面很感兴趣。这个偏好显然与他透视法的执着有关系，这可以加强作品中的空间效果。当然这里也有问题，毕竟传统上不允许将基督表现为倒影或者图中有两个形象。但图中两个主要形象脚踝旁不起眼的倒影还是表示两人是站在水中。弗朗切斯卡描绘河流的这种方式在15世纪意大利画作中并不常见，他描绘了河流直接从图中的中距近乎垂直地流向前景。

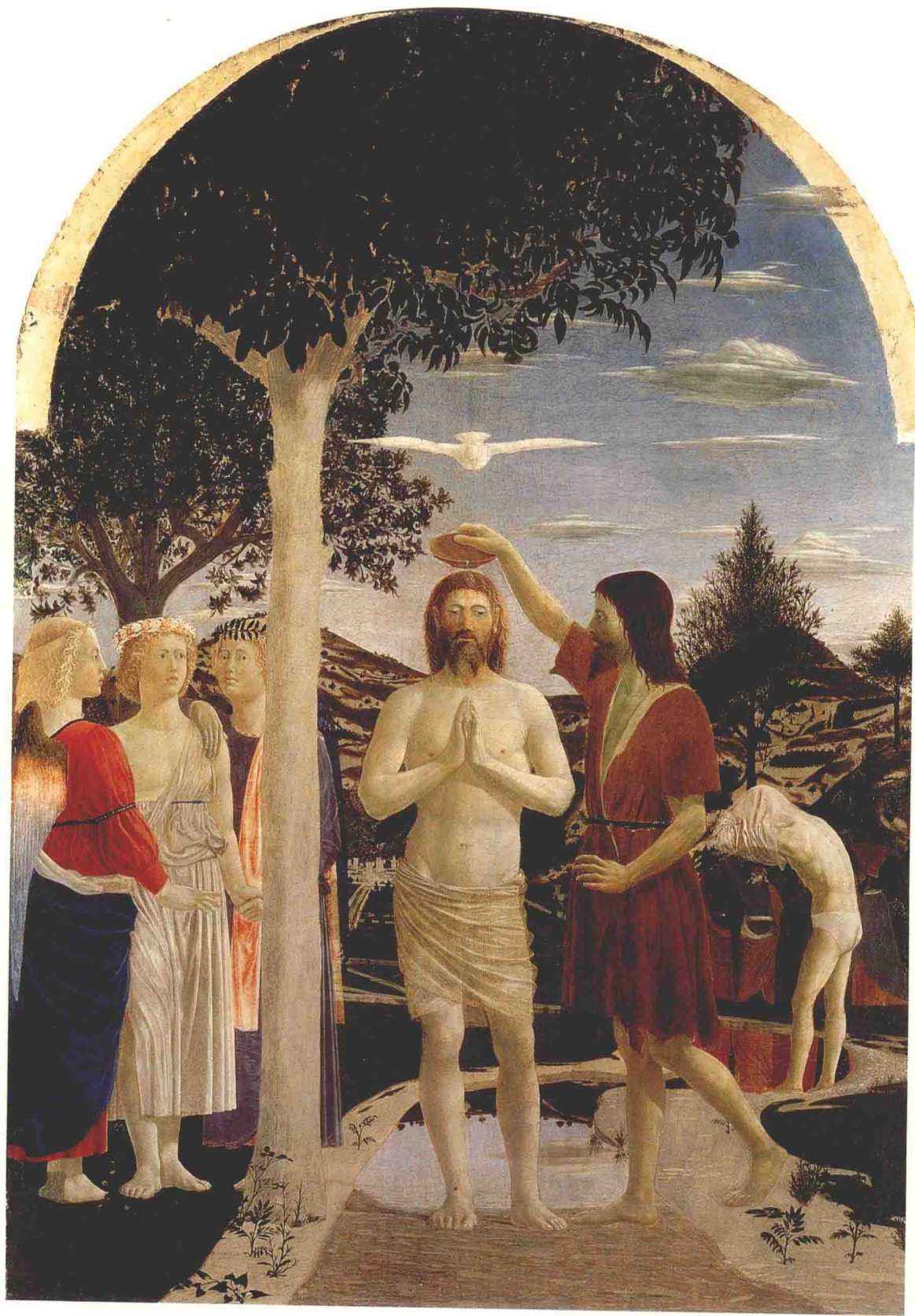
四福音书中基督受洗即是如此，在这一特别的瞬间，天堂绽开，圣灵化为白鸽，而天际之音引导基督：“这是我的爱子，我所喜悦的。”（马太福音3:17；马可福音1:9-11，路加福音3:21，约翰福音1:29-34）。但是艺术家如何来描绘这绽开的天堂？当然他没法描绘抽象之物，但可以通过其他事物来暗示反衬这一时刻，将茫然之物具象化。背景里其中一位希腊牧师指向天空。他的手势表示出他的惊讶，虽然他已然将此事认作自然的奇迹；旁边的几位神职人员这时背对基督，无疑他们没有把这一自然奇观与他联系起来，没有认出这一奇观的真相。圣若翰洗者右后方还有个等着受洗的人，他这时正在脱衣，把衣服掀过头部，也没有能够见证这一刻的发生。所以用那个牧师的形象来反映这一刻是显然的，他在作品中被艺术家突出出来。更衣等待受洗的人像和圣若翰洗者衬托了这一景象，施洗者伸出的右臂是那位牧师胳膊的延伸，而施洗者张开的左腿再次为牧师所指的地方表示了方向。

解读这部作品的切入点之一在于应该结合当时东正教与天主教重新联合的历史背景。当然我们并不了解究竟是谁委托艺术家创作这幅作品，这幅画可能是为卡马尔多利会修道院中供奉圣若翰洗者的祭坛所设计的，这所修道院也位于圣塞波尔克罗。嘉玛道理会士盎博罗削作为这座修道院的院长，一直致力于调节东正教和罗马教会的关系。他于1439年去世。同年，费拉拉·佛罗伦萨理事会开始重新联合教会。因此该画作有可能是为纪念这位院长所创作。这种解读方式也被该作品的创作年份所支持，也就是1440年，学术界的主流观点都认为该作品是在此年所作。这种观点也会引起对

图5 《圣哲罗姆和供养人》，1440—1450年
木板树脂及蛋彩画，49厘米×42厘米
研究院美术馆，威尼斯

这位虔诚的供养人，通过题字可以辨别出名为“吉罗拉莫·阿玛迪”，他双膝跪于圣哲罗姆之前的一块石地上。作品中两人相见的场景以画面左侧的树桩作为框架，树桩上立着一个十字架。而在右侧距离画面中等距离的地方是一棵大橄榄树。画面中两人相对而视，他们各自身后的背景也有所对应。背景中描绘的城镇可能就是圣塞波尔克罗，相应的画面右侧背景中城外的城堡建筑即为马拉泰斯塔要塞。







作品中三位天使的不同解读方式，而这三位天使的描绘方式也异于传统图案。在受洗场景的描绘中，天使往往是手持为基督所备的新生的服饰，新生开始于他在沙漠度过40天之后。但是在这幅作品中，天使们似乎没有履行这项职责，当然，除非是最右边的那位天使肩上的粉红色布料代表这件服饰。

根据这种新的解读方式，这三位天堂的使者应该是作为和谐的符号来理解，他们同背景中的希腊牧师一起暗示和反映了教会的重新联合。实际上，中间的那位天使就把手伸向了另一位。总之，从图中内容来看，这组天使还向观察者反映了另一段理解此时期艺术的信息。在作品中，弗朗切斯卡使用了他经常采取的一种艺术手法。右边的天使正在向图外的方向注视，看着观察者，而当观察者也注意到天使时，会想知道这其中的意义。在文艺复兴时期这种作为观察者和画面场景的联系者被称为“festaiuolo”。他所扮演的角色总是处于从属地位，比如这里的这位天使。另外，这位天使的绘像还与其他相似的绘像有关系。在这里，另外两位天使的头和脸部只与第三位略有不同。当然，这里有一个显著的区别，他俩都在全神贯注地看着受洗的基督。因此，首先观察者被作品吸引，注意力可以放在作品叙事里的最重要事件上。另外，那些神职人员穿的以及天使穿的服饰形成一个对比——在暖色与单冷色的

色彩节奏之间。弗朗切斯卡曾在阿雷佐圣方济各教堂一个湿壁画的大块中采用这种参照，利用其进行构图。

和《圣哲罗姆在忏悔》一样，《基督受洗》中，弗朗切斯卡也是在小范围的景观之前使用了丰碑式人像的手法。空间深度再一次由作品中个体排列之间的关系所确立，其中树与人像之间的关系，及图画空间中的定向都是通过比较这些细节来凸显的。这种构成的方法是中心透视法的主要部分，也在作品中表现出来。这使得观察者需要花精力思考和观察才能理解场景的空间性。基于这种方法，弗朗切斯卡能够着力强化作品的宗教主题和精神价值。向观察者展现道成肉身的奇迹这一传统而虔诚的想法也终归借由正规方法而实现。与之前分析过的《圣哲罗姆在忏悔》相比，这幅作品要晚一些，应该是在1450年甚至1460年左右创作，相应的推断可以从作品表面的结构、图画空间的构成以及图画空间与图中人物间关系的构建等风格特点中看出。

总之，《基督受洗》表现了弗朗切斯卡了解在作品中哪些地方需要采用中心透视法来表达信息，并适时地采用这一方法进行表现。而他在自己的晚年时也专门撰写了关于透视法的著作，表现了极高的能力，而这也就是文艺复兴早期关于这类主题最重要的论述之一。

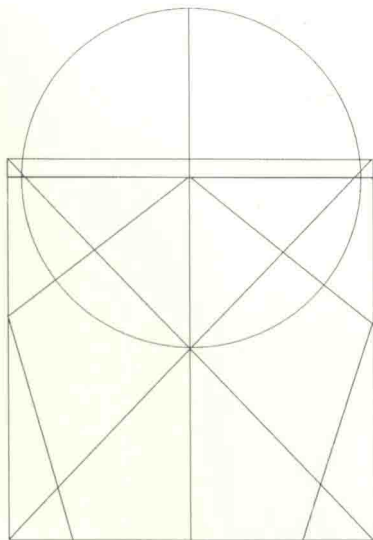


图7（上方左侧）《基督受洗》（图6局部），1440—1460年

三位天使中右边的那位直视着观察者。这种联接观察者与作品场景的形象被称为“festaiuolo”。

图8（上方右侧）《基督受洗》构图方案

这幅作品的结构是由一个正方形配合上面的半圆所决定的。将半圆完全展开，形成的圆形的中心，也就是作品中鸽子的位置，鸽子的翅膀也表示出正方形的上边界。基督是站在正方形的中心。如果观察者尝试在这个正方形内做一个顶角朝下的等边三角形，便会发现三角形的顶角位置恰好是基督伸直的那条腿的脚趾处，而他处于合十状态的手的位置则是三角形的中心。

图6（对页）《基督受洗》，1440—1460年
木板蛋彩画，167厘米×116厘米
国家美术馆，伦敦

作品中，作者从正面视角描绘出基督，他旁边的是圣若翰洗者。在基督正上方的是基于透视法被缩短的鸽子，也就是圣灵的化身。作品左边，在大树的侧面，树冠之下施洗正在进行，旁边三位着古老服饰的天使正在观察这一事件。在那个脱衣准备受洗的人像后面，是一群希腊牧师。他们的服饰风格倒映在约旦河上。远眺后方，圣塞波尔克罗镇的轮廓依然可见。