

特維大、雅戈、香提、陀 密埃的創作道路論

IO·柯爾賓斯基等著



造型藝術理論譯叢

特維大雅戈香提
陀密埃的創作道路

Ю·柯爾賓斯基等著

錢景長等譯
錢琮平等校

目 錄

提香.....	1
偉大的西班牙畫家戈雅.....	31
大維特創作的現實主義基礎.....	63
陀密埃與十九世紀三十年代初期法國的革命政治諷刺畫.....	99

提 香

——爲提香逝世三百七十五週年而作——

Ю·柯爾賓斯基著

提香（Тициан—四七七——一五七六）的創作，正和芬奇、拉斐爾以及米開朗基羅的創作一樣，其本身就標誌了文藝復興極盛期的藝術的高峯。提香的作品永遠是人類藝術遺產的最寶貴的一部份。這位卓越的革新大師和現實主義者所創造的形象的現實主義說服力，對人類追求幸福和美的人文主義的信心，以及那種乾淨、渾厚、靈活並從屬於作品構思的繪畫技巧，對我們的觀衆來說是可親的，並使我們的藝術家感到激動。

提香和米開朗基羅一樣壽命很長；提香創作生命的最後數十年同樣是文藝復興已顯出危機的情況中渡過，同樣是在歐洲社會準備進入歷史發展次一階段的條件下渡過的。

意大利文藝復興極盛期是現實主義藝術長時期發展的頂點和

成就。意大利獨立城市之間的早期資本主義關係的確立就是這種發展的基礎。這時在意大利國內，社會意識徹底擺脫了中世紀宗教意識的束縛，藝術和文化發展得非常光輝燦爛。

文藝復興極盛期的黃金時代是短促的。這並沒有什麼奇怪。產生整個文藝復興期的歷史條件的本身就是過渡性的。須知文藝復興期的文化乃是這樣一個時代的文化，那時中世紀社會結構的基礎動搖，但資本主義關係所固有的特性還沒有得到徹底的發展。難怪恩格斯着重指出：「給近代資產階級統治打下基礎的人們，是不受資產階級局限的。相反地，當代的冒險性格或多或少地鼓舞了他們……那時的英雄們尚未成為分工底奴隸，分工之限制人的、使人片面化的影響在他們的後繼者那裏是常常能夠看到的。」●

文藝復興是人類直到那時為止所經歷的最偉大的革命的轉折。但文藝復興既為資本主義關係開闢了發展的道路，它就逃不出剝削社會的進一步發展而註定要遭受毀滅。的確，原始積累過程是以社會每一毛孔都滲透着金錢關係，是以建立世界殖民帝國，是以形成強大的民族國家為特徵的，由於這些特徵，文藝復興的文化所賴以滋長的土壤——自由的、具有鮮明多彩的生活的城市國家——是註定要消滅的。歐洲各國之間的矛盾的尖銳化、這些國家發展的普遍不均衡以及人民羣衆的廣大革命運動這一主要因素，決定了世界文化發展的渡向次一階段。

● 恩格斯：《自然辯證法》導言（曹葆華、于光遠譯），上海，解放社，一九五〇年三月版，三——四頁——譯者。

這一階段給藝術提出了新的、複雜的課題，即是說，提出了對社會衝突加以反映的課題（雖然這反映是間接的），提出了對較之意大利文藝復興極盛期所產生的實際情形更為錯綜複雜的實際情形作出評價的課題。反動和進步力量之間的衝突和鬥爭，在一切藝術中，以文藝復興極盛期所尚未具備的那種明確性和力量，給反映了出來。

遺留在以後社會進步的主要道路之外的意大利，在歷史上未能建立統一的民族國家，而落到天主教封建勢力和外國列強的權威統治之下。意大利的進步力量存在於文化部門，並且在文化部門內是能使人感覺到的（康帕內拉●，其後有白魯諾●），但進步力量的社會基礎過於微弱。因此，要在藝術中確立新的進步思想，要重創文藝復興期的成就，在意大利就遭到了特殊的困難。在這樣的條件下，提香的後期創作的卓越之處，是在於它在非常不利的歷史條件下，為進步現實主義藝術的萌芽，提供了範例，這種進步的現實主義藝術開始代替了文藝復興期的藝術，它為以改進和發展文藝復興期藝術的主要成就而奠定了基礎。

不錯，威尼斯能夠免於教皇權威和外國干涉者的統治而享有相對的自由，使提香容易解決他所面臨的課題。威尼斯的社會危機較之其他的意大利城市來得遲，並且具有不同的形式。假如我們不應該誇大威尼斯寡頭政治共和國的「自由」，那麼保持文

● 康帕內拉（Кампанелла 一五六八——一六三九年），意大利思想家，烏托邦共產主義早期代表人物之一——譯者。

● 白魯諾（Джордано Бруно 一五四八——一六〇〇年），偉大的意大利思想家、唯物論者、無神論者、煩瑣哲學的大胆批評者和反對天主教的戰士——譯者。

化的世俗性質、保持相當時期的若干經濟部門的繁榮，對於藝術的發展是有影響的，雖然整個說來，在威尼斯，反動勢力的一般增長和加強是使人能够感覺到的。

提香的創作，直到三十年代為止，與文藝復興極盛期的藝術理想有着充份的聯繫。四十年代至七十年代間，那時威尼斯進入了危機時期，提香站在文藝復興進步思想的立場上，以堅忍不拔的勇氣和極其誠摯的態度，反映了人的新的社會地位，以及意大利的新的社會條件。提香堅決地向一切促使意大利反動年代到來的勢力提出抗議，這些反動年代阻撓並耽擱了意大利人民以後的社會進步。這樣，我們可以把提香的創作劃分為兩個主要時期：文藝復興極盛期的巨匠提香與四十年代後的提香。

不錯，提香並沒有為本身提供這樣直接的課題，即對當代生活的社會條件作大規模的和直接的反映以及批判性的估價。現實主義發展的這一階段姗姗來遲，只有在十九世紀的藝術中，它才獲得了真正徹底的發展。

在提香的創作中，人佔據了中心地位。提香一生的藝術的整個社會內容，都在人的性格和人的活動中，間接地表現了出來。

十五——十六世紀的藝術，除了極少數例外，都未能自覺地遵循較為徹底的政治上的民主綱領。兩者間的聯繫往往是間接的，因為在那個時代，社會鬥爭與社會生活底反映本身就是間接的。因此，提香的社會立場和他的藝術社會意義，在神話性的作品中，僅僅得到了間接的表現。

但提香對社會生活條件和人在這種生活中所佔的地位的評價，縱然是間接的，却具有深刻的社會意義。正就是這種評價的

感動力，才使人物的形象顯現了重大的美學和倫理意義。正因為提香在他的前期和後期藝術中，都表明自己是進步的擁護者，肯定完美人物底道德尊嚴和美的大師，與宗教反動勢力誓不兩立，而熱愛世俗生活和人的具體活動的大師，這樣才決定了在提香發展的各個階段中的創作的人民基礎和進步意義●。

《人間與天上的愛》（一五一〇——一五一五年作）是提香的早期作品之一，這件作品鮮明地揭示了藝術家的特點以及他在文藝復興極盛期的諸大師之間的地位。

畫中的情節迄今還是個謎。但不管把着衣的婦人和裸體的婦人所表現的當作是密提巫●與維納斯的相會（典出一四七六年的文學性寓言《波里菲利之夢》●），或是人間的愛與天上的愛底寓言故事，都是不太正確的。了解這幅作品的內容的關鍵並不在於解釋情節。

在這些年代裏，提香往往忽略了題材的敘事方面。在這幅畫

● 同時不應該忘記，文藝復興藝術首先為本身提供了這樣的課題，即創造人的形象，並對人的社會價值和他在社會生活中的地位與作用，作了現實主義的揭露。

對社會的相互關係作直接的分析。對社會衝突作直接的表現，這在當時藝術中是幾乎沒有地位的。這些衝突被揭露到這樣的程度，以致這些鬥爭的結果，能夠通過被描繪人物的性格本身直接顯現出來。人本身就是社會發展的結果，人本身就是文藝復興的主要題材——原註。

● 希臘神話中的美麗巫女，以助英雄哲松盜取金羊毛而著名。過去有人認為，這幅畫所描寫的情節，正是美神維納斯在鼓勵密提巫協助哲松——譯者。

● 《波里菲利之夢》是弗拉·法朗西斯柯·柯隆那（Fra Francesco Colonna）所著的奇傳，內容敘述波里菲利（Polyphili）追尋少女波麗雅（Polia）的故事。密提巫與維納斯的相會是其中的一個枝節。這個傳奇在十六世紀時相當流行，雖然現在很少有人再去讀它——譯者。

中，他同樣並不想敘述事件的本身；他的目的是去表現那種因完美而幸福的人底沉思所引起的特有精神狀態。

畫中風景底柔和而寧靜的調子，裸露人體底滋潤的感覺、美體而色調稍冷的服裝（由於時間的侵蝕而帶有金黃色）底清澄的色彩，使人感到一種清明寧謐的歡樂。

兩個人物的動態非常美麗，並且洋溢着生動的魅力。俯身大理石的水槽的小愛神，以手輕輕戲水，撈取漂浮在水面上的玫瑰花。

後景上伸展開去的風景底寧謐的節奏，好像是用以襯托美麗的人體的自然而高尚的儀態的。這幅畫向觀眾吹送了恬靜的、對歡樂的生活具有信心的氣息。

非常出色的肉體的質感和柔和感，使人爲之驚嘆，提香塑造人體時，好像總能表現出這種柔和感。

在提香的「巴庫斯與阿麗阿德妮」（一五二三年）●中，並沒有這種充滿着內心生活的寧靜，但另一方面，我們應該把這幅畫理解成奉獻給充滿自信的人類感底美與力的，一闕激動的頌歌。

在豪華者勞倫索（十五世紀後半期）●的時代，巴庫斯與阿麗阿德妮的異教神話，就已演變爲一支歌唱愛情的歡樂頌歌，歌

● 巴庫斯（又名狄奧尼薩斯）是希臘神話中的酒神兼豐收神。阿麗阿德妮是克里特王米諾斯之女，她在睡覺時爲情人遺棄在一海島上。巴庫斯途經該島，與她相戀而結爲夫婦——譯者。

● 豪華者勞倫索（Лоренсо Великолепный 一四四九——九二年）文藝復興期意大利統治者，美第奇家族的一員——譯者。

頌着自中世紀禁慾主義的桎梏中解放出來的人底狂歡。但整個故事都滲透着典雅和精緻得稍嫌做作的氣息。一提起這些形象，就使人想起某些十五世紀畫家所繪作品中的複雜的內容。巴庫斯、阿麗阿德妮、人身羊腳的畜牧神、追逐爲嬉的女水神、跳躍着的森林神，他們循着跳舞次序——在我們面前經過，一支歌曲的疊句是他們輕巧的環舞的伴奏：

今朝時不行，明朝喚奈何。

勞倫索的歌曲的這種人生韶華的感覺對提香是毫無影響的。他深信明天，深信人類將完全掌握生活。他的作品滲透着豁達的、英雄的、而並不是纖巧典雅的狂歡精神。這幅畫是文藝復興極盛期的英雄樂觀主義的最佳範例之一。

的確，這幅畫的構圖是完整無瑕的，它的次要場景和細節並不分散觀衆的注意力。那個中心形象，狂歡的巴庫斯，以豪爽奔放的姿態，面對着阿麗阿德妮。熱烈濃豔的色彩、急速動作的美、充滿着激動的情緒的風景，是這幅作品的特點。

飽滿的生活的感覺，對世界的強烈感受，對生活的敏銳的色彩鮮豔的觀察力，都是提香的作品の特徴。人的外表和內心的美的表現，人體與周圍的空氣和光綫氛圍之間的不可分割的聯繫的表現，決定了提香的繪畫語言，並使它與許多佛羅倫薩和羅馬畫派巨匠的繪畫技術有所區別。

當我們比較文藝復興極盛期的諸大師時，他們藝術理想的一致性，他們藝術個性底鮮明而不相類似的力量，他們的藝術語言、思想和感情的特點，都使我們爲之驚嘆。每一位藝術家的創作都反映了當時給人的估價，人在社會生活中的地位和作用。

因此，如果我們僅僅仔細研究了這時代的一個大師，縱然他是主導的人物，如果我們對某一個藝術家讚美不已，却小看了其他許多大師，我們就絕對不可能理解這個為新時代現實主義打下基礎的文藝復興藝術底整個財富。

米開朗基羅主要表現了文藝復興時代的巨人●的英雄意志與熱情底緊張狀態，這種巨人的雄偉力量和氣魄充滿了非常深刻的人民性。芬奇的諸形象表現了複雜的精神生活，表現了文藝復興時代底精神健康的人物底意志和精神的力量，這些人物自具有中世紀世界觀的虛假幽靈中解脫了出來●。拉斐爾的優點在於他對同時代的人物底肉體美與精神美的和諧的一致性，作了直接的揭露。拉斐爾的藝術所具有的生活基礎的單純質樸和溫柔可親是他的長處●。西施庭聖母●的形象富有深刻的人情味，這種形象通

● 米開朗基羅所塑造的形象，體魄均雄偉如巨人——譯者。

● 參看恩格斯《自然辯證法》導言（曹葆華、于光遠譯。上海，解放社，一九五〇年三月版，——二頁）：「這個時代（指文藝復興期——譯者）是從十五世紀後半期開始——拜占庭滅亡時代所救出來的手抄本，羅馬廢墟中所掘出來的古代雕刻，在驚訝的西方面前展示了一個新世界——希臘的古代；中世紀底幽靈在其光輝的形象面前消逝了；意大利升到了一種預想不到的藝術繁榮，這種藝術繁榮好像是古代底再現——」——譯者。

● 值得注意的是，蘇里科夫對他所喜愛的米開朗基羅和拉斐爾，給予了應有的讚賞，他在兩者間看到了深刻的共同性：「拉斐爾作品中的形象往往很單純渾厚，那些人物有着非常單純而毫不浮誇的特徵，這些特徵特別為米開朗基羅的西施庭教堂的壁畫所具備」。他在同一封信中談到了拉斐爾的聖母：「不管畫的是聖母，或者不是聖母，拉斐爾往往是成功的，在這一方面，他的榮譽並不是徒然而得。」（一八八四年五月十七日“新曆廿九日”致契斯嘉科夫書。蘇里科夫書信錄。《藝術》雜誌，莫斯科——列寧格勒，一九四八年，七二頁）——原註。

● 拉斐爾所畫的最著名的聖母像——譯者。

過崇高和單純的形式，揭示了母性感情的所有重要意義與精神美。提香的創作力量和重要性則在於他肯定了人的生活所具有的詩意的美，在於他肯定了人類精神和肉體生活的豐富多彩。

提香在他的作品「維納斯」（一五三六年作）中，很好地表現了他對生活本身的歡樂的肯定。這幅畫也許不及佐爾佐內●所畫的卓越的維納斯像那樣高越，但這方面的不足，却在另一方面得到了補償，即是說，在這幅畫中，形象的性格刻劃無可比擬地充滿了更為直接的人情味，並充滿了內心生活的感情。那種具體的，幾乎是風俗畫式的背景處理使觀衆產生了直接的、生動的印象，而並沒有使這個美麗的少婦的形象底充滿詩意的魅力有所減損。

但如果僅僅把提香這時期的創作當作對生活的感官享樂底歌頌，那是不對的。提香的人物形象非常富有人情味，他們不帶有與文藝復興期藝術格格不入的生理觀點（физиологизм）。

提香的那些最佳形象之所以顯得美麗，不單在於肉體方面，而且也在於精神方面。他們具有思想感情的一致性以及人類形象的崇高的精神品質。

這樣，我們應該把提香的作品「基督與法利賽人●」（一五一八年作）中的基督理解為和諧而完整的、但却是現實而絕非神性的人物。基督的手的自然而大方的姿態，同時也有着沉着安定和雄偉的力量。他那富有表情美麗的臉容，由於眉目之間洋溢着清明淳樸的精神品質而顯得非常動人。提香在人的沉着的威嚴中，

● 佐爾佐內（Джорджоне 一四七七或一四七八——一五一〇）年，意大利畫家，威尼斯畫派代表人物之一——譯者。

● 法利賽人是古猶太人中的一個宗派，以墨守形式及偽善為特點——譯者。

在人的飽滿的精神世界中，揭示了他對人的倫理價值的崇高看法。

在「人間和天上的愛」中，在提香所作的祭壇畫「辟薩羅聖母」●的形象中，我們也可以感覺到這種清澈和深刻的精神品質。大師在「辟薩羅聖母」中，能夠把豐富的精神生活和清澈均衡的精神力量，賦給了他的諸人物——這些僅僅處身在像是節日盛會的場面中的人物。作品的主要色彩的配合——馬利亞的發光的白色面罩，淡藍、櫻桃色、洋紅和金色的衣服，綠色的地氈——並沒有使作品變成表面的、足以擾亂觀眾視覺的、裝飾趣味的場面。而恰恰相反，作品的色調與所繪人物底明朗、美麗和動人的性格是完全調和的，這是很有意思的。提香把辟薩羅家族中的一個男孩的頭部畫得非常可愛。他以強自抑制的活潑心情把頭部轉向觀眾，一雙純潔明淨的眼睛閃爍着，充滿了少年人對生活所特有的興趣和注意。

「參拜神廟」●（一五四〇年作）的構圖似乎是提香創作的兩個時期的分界綫，並標誌了兩個時期之間的內部聯繫。與「辟薩羅聖母」相比，這幅畫是提香力求掌握描繪羣衆場面技法的次一步驟。他並沒有把多人物的構圖當作各別價體的總和來處理，而是當作活生生的整體來處理的。鮮明有力的諸人物的性格被表現得非常明確，同時，這些人物又融和爲一個完整的、由於對所發生的事件一致感到興趣而結合起來的羣體。提香把這些人物組合得

● 「辟薩羅聖母」完成於一五二六年。畫中表現了聖母馬利亞和諸崇拜的聖徒，畫的下端則是貴族辟薩羅家族底肖像——譯者。

● 聖母馬利亞三歲時參拜神廟，這個題材自喬托起就已爲意大利畫家們所經常採用了——譯者。

非常雄偉莊重，同時這種組合在構圖上一點也不顯得做作和勉強。

這個一目瞭然和完整無瑕的構圖與事件的詳盡描繪配合得極好。提香按着順序把人物一組一組地展開在畫面上，把觀眾的視線從馬利亞的親族友好的身上推向站在壯麗的風景前面看熱鬧的人們，再及於登上神廟階梯的小女孩馬利亞。她突然停留在神殿的階級上，置身於壯麗的建築物的背景前。這兒，順着階梯的上升節奏，女孩所站立的梯台好像作了一次頓挫，以配合着馬利亞的動作的頓挫。末了，這個構圖是以司祭長和他伙伴底龐大身軀作為收場的。整幅畫面滲透着發生事件的節日氣氛和重要感覺。

同時，在所有這些作品中，提香還遠未能作出深刻的心理分析，還遠未能表達出複雜的、內心矛盾的人物性格。他的英雄人物的精神生活是完整而協調的，但通過提香的表現，他們並沒有顯得抽象的地方。那種簡直要把生命的呼吸和顫動都表達出來的才能是提香繪畫技法的典型特徵。

提香極其充份地體現了活力旺盛、身心俱美的人物底理想，這樣他才能作出成功的肖像。

脫去手套的青年肖像（魯佛爾博物館，一五一〇——一五二〇年作）便是如此。這幅肖像畫描繪得與對象非常相像，但藝術家的主要注意力却並非針對人物外貌的局部的、個別的細節，而是集中於人物形象的一般的、最典型的特徵。提香似乎總能通過人物的個別特徵而揭示出文藝復興時期的人物的一般的、典型的特徵。

畫中那個安逸地支着臂肘的青年穿了一件色彩暗得發黑的外套。寬闊的肩膀、有力的和富有表現力的雙手、從容優美的姿態、

不在意地敞露着的白色襯衫、黝黑而帶有一雙明亮的眼睛的青春臉容，造成了這個朝氣蓬勃、魅力洋溢的形象。提香極其生動自然地表現了人物的性格，這樣他才能揭示出這個幸福、自信、不知疑慮苦惱和內心分歧為何物的人物底精神結構的本質，及其整個不相重複的和諧。

如果說提香在肖像畫中極其充分地表現了具有毅力和智慧、能够作出英雄事業的文藝復興時期的人物，那末也正是在提香的肖像畫中，文藝復興危機時期的人民的新的生活條件，達到了深刻的反映。

我們試把提香所作的伊普利多·李米那爾琪肖像與上述那幅青年肖像作比較，就可能捉摸到那種從四十年代開始在提香的創作中的顯著的改變。在李米那爾琪的瘦削而長滿柔軟鬚髯的臉上，在他那悲哀和若有所思的灰色眸子裏，在他那痛苦地緊閉着的嘴唇上，可以着到這個人物已經喪失了前述提香肖像裏所有的那種清澈和樂觀的自信心。這張浸潤在憂鬱的沉思中的臉容，與勻稱有力的身材，以及那神經質而富有表情的、差不多是痙攣地緊抓着手套的手，奇妙地結合在一起。

在這個魄力尚屬雄偉的人物身上，已經可以看出內心的分歧現象。與錯綜複雜的現實矛盾所作的鬥爭，在李米那爾琪的剛毅專橫的性格中留下了烙印。這個形象與莎士比亞的哈姆雷特頗多相似之處。

提香從四十年代開始創作的一系列肖像畫，其動人之處正在於人物的複雜的性格和強烈的感情，這些人物擺脫了文藝復興時期古典作品的形象所特有的那種穩重沉着的情緒。提香描繪了熱

情底熾烈搏鬥，以及複雜並矛盾的形象和性格；它們往往是强有力的，但是畸形的，在這個新的時代裏可以作為典型，它們是提香給肖像藝術所作的貢獻。

這時提香描繪了與文藝復興期的人物已經有所不同的人物，這便是他所畫的保羅三世（一五四五年作）●像，它在構圖方面很容易使人聯想起拉斐爾的朱理二世像●。但這方面的類似只不過使兩個形象之間的差別更加明顯。拉斐爾頗為客觀地描寫了朱理二世的富有表情的頭部；這個頭部很典型，很富有表情，這幅肖像畫把這個人物的主要的、經常具有的性格特徵，幾乎全都表現出來了。精神貫注於冥想中的威嚴的臉容，與有力地按在安樂椅把手上的雙手是極其配合的。

提香所繪的保羅三世的雙手則顯得神經質，斗蓬的折痕波動得很厲害。這個口是心非的偽君子和惡毒的胆小鬼掛着衰老、鬆弛和貪婪的下巴，縮頭縮頸地用警惕而狡猾的眼睛瞅着觀眾。

這些年代中提香所創造的諸形象的性格都充滿了矛盾和戲劇性。他以莎士比亞式的力量表現了這些人物。特別是另一幅保羅三世肖像的變體畫中，我們非常清楚地感覺這種與莎士比亞的相似之處，這幅變體畫把保羅三世和他的孫兒沃大維及亞歷山特洛·法內塞描繪在一起。那個用滿懷惡意和懷疑的眼光對沃大維睨視着的老頭兒底警惕不安，亞歷山特洛底極端平庸的面容，青年沃大維，這個放肆大胆並且殘忍冷酷的偽君子所裝扮出來的一

● 保羅三世，羅馬教皇——譯者。

● 朱理二世，羅馬教皇，在位時期一五〇三年——一五一三年——譯者。

付搖尾乞憐的諂媚姿態，造成了這個異常動人的富有戲劇效果的場面。只有接受文藝復興與現實主義教育的人才能毫無顧忌地對這些人物所具有的特殊力量和權勢作絲毫不妥協的真實揭露，同時把這些已經喪失文藝復興時代的魅力的人物——人文主義理想的代表者——底本質加以揭發。大師以一針見血的手法，揭發了這些人物的冷酷的利己主義和毫無道德觀念的個人主義。現實主義的揭露、對於複雜矛盾的人物性格及其內心世界所作的分析，是提香對全世界藝術的無庸置辯的貢獻。

當我們把提香的肖像畫與同時代的體裁主義●畫家們所作的肖像畫作比較時，就可以非常清楚地看到提香晚年所作的現實主義肖像畫遺產的價值及其對保存和發展現實主義原則所具有的重大意義。的確，提香的肖像畫是非常明顯地與巴米查諾●、藝托爾莫和勃朗齊諾●等藝術家的肖像畫藝術的原則相對立的。

體裁主義大師們的肖像畫充滿了主觀的情緒和矯揉造作的風格。他們或是把人物形象處理成凝立不動而顯得與其他人物有些痛癢無關，或是以神經質而異常表面化的藝術手法來表現人物的

● 體裁主義（Маньеризм）是一種頹廢的藝術流派，它只重形式，恣意摹倣，而不重內容，與文藝復興期的進步理性是敵對的。這個術語適用於一五二〇年，即文藝復興盛期的告終至一六〇〇年，即巴洛克（Барокко）的開始的這段時期內的大多數歐洲藝術。但威尼斯因有提香、丁托萊托、凡羅內塞諸大家健在，不在此限——譯者。

● 巴米查諾（Пармезанино，一五〇三——五四〇年），意大利畫家，曾於帕馬、羅馬等地作畫，作風摹倣科累佐、拉斐爾及米開朗基羅，為體裁主義代表人物之一——譯者。

● 蓬托爾莫（Понтормо，一四九四——一五五六年），勃朗齊諾（Бронзино，一五〇三——一七二年），兩人均為意大利佛羅倫薩派畫家，體裁主義的代表人物——譯者。