

175652

基本馆藏



阿尔巴托夫著

十六与十七世纪欧洲的美术

十六与十七世紀欧洲的美術

著者：阿 尔 巴 托 夫

譯者：中央美術学院美術史研究室

出版者：人 民 美 術 出 版 社

北京东总布胡同10号

責任編輯—唐德鎰 美術設計—高穎如

印刷者：五 十 年 代 印 刷 厂

發行者：新 華 書 店

北京市書刊出版業營業許可証出字第 004 号

1958 年 4 月第一版第一次印刷（北京）

開本：787×1092 1/25 印張：10 16/25

印數：1—1,400 統一書号：8027·1553

文艺复兴时期的美術

定价1.40元

十六与十七世紀欧洲

的美術 定价1.40元

十八与十九世紀欧洲

的美術 在印制中

以上三本書由中央美術學院美術史研究室譯自阿尔巴托夫著的“美術通史”第2卷。

8(4)

175652

5/7117

十六与十七世紀欧洲的美术

阿 尔 巴 托 夫 著

中央美术学院美術史研究室譯

人 民 美 術 出 版 社

1958 • 北 京

這本書譯自阿尔巴托夫 (М. В. Албатов) 著
的“美術通史” (всеобщая история искусств)
第二卷第五、六、七、八、九章。

目 次

意大利風格主义与巴罗克.....	5
十六与十七世紀西班牙美術.....	55
十七世紀法蘭德斯美術.....	93
十七世紀荷蘭美術.....	118
十七世紀法國美術.....	158

正文內插图

I	法尔涅塞宮設計图	維約拉	15
II	教皇朱理三世別墅平面图	維約拉、阿馬涅蒂等	16
III	巴尔貝里尼宮平面图	馬代尔納等	31
IV	波波利花園平面图		34
V	聖彼得大教堂廣場平面图	貝尼尼、馬代尔納	36
VI	聖安德列教堂平面图	貝尼尼	38
VII	聖伏依·阿拉·薩比恩查教堂平面图	波罗米尼	41
VIII	斯·波尔查	貝尼尼	47
IX	倫勃朗的母親	倫勃朗	129
X	瞎子托維	倫勃朗	135
XI	基督在伊馬烏斯顯聖	倫勃朗	137
XII	絞死者的樹	卡洛	169
XIII	盧森堡宮平面图	索洛門·德·勃羅斯	167
XIV	凡尔賽公園平面图	斯諾特爾	187
XV	凡尔賽宮平面图	阿尔杜安·曼薩爾	188
XVI	壁上燭架		196
XVII	巴黎凡东廣場建築物上的臉譜		197

意大利风格主义与巴罗克

藝術之母，即自然本身
彷彿也要摹倣藝術。

——塔索①：“解放了的耶路撒冷”

如果你們要愛婦女，可不要忘記
對無限世界的崇拜。

——喬爾達諾·勃魯諾②

1530年，意大利的城市民主的最後堡壘陷落了：佛羅稜薩成為托斯加尼公國的首都；美第奇族統治了這公國。十六世紀的意大利貴族在當時的整個文化上烙上印痕。在各宮廷中設置了嚴格的禮儀。意大利各君主在這點上是模仿西班牙宮廷的。騎士制度、榮譽的觀念、敬重婦女，甚至競技之風又復興起。和這同時，天主教會發動了反對宗教改革運動，這運動席卷北歐大好的半壁山河。特稜特宗教會議對藝術問題給予了很大注意：這裡發出了反對藝術家自由的呼聲，要求堅決控制他們的精神力，禁止異教的題材和異教的裸體像。為鞏固業已動搖的教會的基礎，耶穌會首先掀起反對教堂的裝飾，在

这点上耶穌会同自己的反对者——新教徒是一致的。在意大利發动了公开反对在各方面有所表現的人文主义的運動。甚至米开蘭哲罗的聲譽和教皇的庇護也不能把他的“最后的審判”从狂信者的猛烈攻击中拯救出來。

可是这一切不能摧毁文藝復興时期的藝術傳統。人文主义成果不可能輕易从人的理智中根除。而且在北方开始的運動在意大利獲得了反响。在人对神的关系上的要求激动了十六世紀的意大利人的理智。这里可以找到像新教徒那样的一些人，他們認為拯救信仰是可能的。文藝復興时期的科学思想已充分成熟：在这里可以以乔尔达諾·勃魯諾为代表，他是被狂信者火焚而死的热情而大胆的思想家，他确信世界的無限並号召把它理解为具有多种多样現象的生气勃勃的統一體。在其力求包容一切丰富現象的企圖中，他从人的直接感觉探索到包容一切知識的道路。作为文藝復興的真實兒子，他把充塞在宇宙間的和諧同藝術家在画中所體現出的和諧作了比較。

十六世紀中叶的意大利美術具有丰富的傳統。在意大利有文藝復興时期的偉大藝術家的許多門徒工作着。掌握大師們的獨特手法，即所謂獨特風格，成为他們当中許多人的主要任务。所有这种傾向从此獲得了風格主义^③的称号。把生动的印象反映到藝術形象中去的那种藝術，現在引起了非常注意，虽然米开蘭哲罗曾經預先警告过他的崇拜者不要过分模仿他的手法。在那种条件下可能發生藝術超过自然的观点。这証明其中已顯露出內心貧乏的最初跡象。誠然，这並不否認，在那些年代，在意大利有不少有才能的藝術家，他們創造了許多充滿真實感情的藝術作品。在托斯加尼，米开蘭哲罗的藝術——主要是他的美第奇禮拜堂——就成了出發点，而且特別熱

心創作人體複雜運動的題材。在羅馬創立了拉斐爾派，而且在他指導下所完成的梵蒂岡敞柱廊的壁畫和他的最後作品“基督變容”就成為出發點。在北意，遵循着列奧納多和科勒喬的足跡，研究出明暗關係。在威尼斯最有力地保存了文藝復興的傳統，雖然新的傾向在這個城市也為自己打通了道路。

各宮廷的生活愈益空虛，沒有內容。龐多爾摩（1494—1557年）和勃朗茲諾（1503—1572）在多數肖像畫中反映了這種情況。公爵們就用這些肖像畫裝飾自己祖先的畫廊。那些人物用凝神而遲鈍的目光從金色框子瞧着觀眾，但在這些肖像畫中感覺不到像列奧納多、拉斐爾和提香的肖像畫中一樣的動人的生活。令人難忘的穿着華麗的盛裝的宮廷貴婦人和穿短外衣的貴族充滿着傲慢和自尊自大的態度。婦人們緊張而拘束地坐着，男人們立着，兩手插腰，作旁若無人的姿勢。看到這些畫時，令人容易地相信意大利編年史所敘述的關於十六世紀人們所具有的殘忍的果斷，這種果斷後來曾得到斯湯達爾的讚美。這是些大胆、渴望成功的、少說多作的人，但他們缺乏文藝復興時期冒險家的遠大思想；他們的興趣不超出公爵的宮廷範圍之外，在那里狡詐和傾軋被認為是英勇行為。有時在他們的眼中閃爍着冷酷無情甚至疲乏的神情：凝神地觀望着我們的人物似乎顯得呆板和僵硬。勃朗茲諾精通明暗關係，但在他的若干作品中，如托利多的伊利俄諾拉公爵夫人及其子之肖像（藏烏菲齊博物館），錦緞衣服的淺色花彩是那么吸引着這位畫家的所有注意力，以致他完全感覺不到身體的存在。肖像背景上的建築風景似乎是空虛的，不住人的和冷清清的。

在北意，羅倫索·洛托（1480—1556或57年）和巴爾米札尼

諾（1503—1540年）是佛罗稜薩肖像畫家的同時代人。在洛托的肖像畫中顯出了精神的深度和動人的熱誠。據某一個批評家的意見，洛托能使觀眾甚至對不大可愛的人引起同情。但洛托的肖像畫缺乏那種豐富的生活，如在他的同輩提善的肖像畫中所表現的那樣。巴爾米札尼諾在一幅不知名的婦人像（那不勒斯）中，在表現衣服和毛皮上達到非常準確的程度，而她的瓷器一般的臉部則失去內心的生活。巴爾米札尼諾在自画像中表現出本人被凹鏡的表面照成奇形怪狀的形象，但表現的準確性未能使他的形象見得生動而深刻：視覺的錯覺僅僅掩蓋住藝術家對現實喪失了生動的創造性的態度。

各種新的風格特別強烈地表現在羣像構圖中。在佛罗稜薩派的繪畫中，這更顯明地表現在龐多爾摩、羅索（1494—1541年）和勃朗茲諾的畫中。

龐多爾摩敏於感受詩意的對象，是一個卓越的畫家。在靠近佛罗稜薩的波喬·亞·卡伊亞諾的郊外別墅的壁畫中（1519—1521年作），像在古代的裝飾畫中一樣，刻劃了隨意坐在綠蔭中的許多人物。從這些壁畫中洋溢出那種無憂無慮的歡樂，彷彿藝術家集中了所有自己的力量，以便使行將熄滅的文藝復興文化留下最後一次的迴光反照。在三十年代龐多爾摩的繪畫中發生了曾為同時代人所指出的急劇的轉變：他在探索過於誇大的表情中，賦予自己的人物以過份華麗的失常性格（“基督被抬下十字架”，佛罗稜薩，聖菲里契泰教堂），他使羣像構圖受精緻而抽象的線的花紋支配，同時使繪畫具有生動的戲劇性的行動（“約瑟在埃及”，倫敦，國立美術陳列館）。

勃朗茲諾在他的“寓言”（圖3）中，不滿意於曾經吸引過文藝

復興時期藝術家的古代神話的歡樂的、寧靜的美。他給構圖帶來了戲劇性的激動，飾以愈見奧妙的臆造的寓喻。細長的少年——愛神以淡漠的放蕩者的無恥的姿態去愛撫自己母親維納斯，在這兩個主要人物之外出現了許多旁觀者：這裡有被激怒的老人，女神的丈夫和淘氣的孩子。他們的象徵充滿着整個畫面。精緻地構成的構圖產生故作緊張的做作的印象。靠近畫的前面的邊緣上的一些形体好像浮雕般展開着，緊密地佈滿着整個畫面，而主要是構成複雜的圖案。文藝復興時期大師們力求使每一幅圖畫令觀眾悅目。在風格主義者的畫中則裝飾因素那麼突出，以致它們接近僅供裝飾牆壁之用的裝飾鑲嵌畫的類型。

十六世紀大師們顯出對蛇形的形體的極大偏愛。若干藝術家把這種形体畫得特別勻稱，幾乎像在哥德式的建築中一樣：在這種勻稱和蛇形中發現了賦予形体以更多生氣、優雅和運動的手法。這些風格在威尼斯派雕刻家桑索維諾（1486—1570年）的全身雕像“仁慈”（圖1）上反映出來。在文藝復興時期的人體中，在伸直的一條腿同適應於重量配置而彎曲的另一條腿之間通常有顯明的對比。反之，十六世紀的大師不考慮身體的那方面支撐重量，而迫使自己的身軀彎曲；他們只關心貫穿着人體的線的一般節奏。文藝復興時期的大師們作品中的衣褶是顯露人體的體積的；在十六世紀中期，這種衣褶則具有裝飾的性質。

文藝復興時期的大師們構思寓喻形象時，力求在它的外貌中表達它的思想；在喬托的畫中，他的每個寓喻都有它的性格的基本特徵；西斯庭拱頂的奴隸形象好像用自己的力量參與了上帝的創造行為。在十六世紀大師的作品中常常可以看到從拱頂壁畫上或從美第

奇禮拜堂抄襲過來的形象。我們在这些形象中看出充滿崇高意義的姿勢和運動，但這些形象已失去其真正的意義，已經毫無意義並且什麼也沒有表現出。圖畫不過是悅目而已，使壁面顯得生動；眼光掠過它們時，好像掠過花紋一樣，有時完全不了解它們表現些什麼。

提善的朋友和同時代人桑索維諾的彫像則以其非常生動而出眾；但十六世紀中期的佛罗稜薩派彫像，甚至那可从各方面巡視的圓彫，實際上已沒有彫刻的體積。賓維奴托·切里尼（1500—1571年）在其“沛爾修斯”④（佛罗稜薩，1545—1554年作）中，沛爾修斯把梅杜薩的头威武地拿在自己面前，無比精確的、略見枯燥的青銅的加工減弱了彫像的塑造力量，而且其裝飾品使台座積載過重，致使失去它的建築趣味而成為首飾一類東西。喬凡尼·達·波倫亞（1524—1608年）在其“麥考利”⑤（1564年作）中為自己提出在彫刻中表現只有腳尖及地的飛翔形象的任务。他克服了这个任务的一切困難，但都不能賦予自己形体以立體感，因为它远远看來好像畫出來的一樣。

風格主義者力求賦予形象以非常生動的感覺。但他們的方法是那麼做作，以致他們的形象失去生命而且常常完全沒有生氣。

*

*

*

十六世紀中期在創作上所形成的意大利大師們之中，最偉大的是丁托列托（1518—1594年）。他比提善年輕得多，但也不過比他後死二十年。他的早期作品，如“聖馬可的奇蹟”（1543年作），可以同盛期文藝復興的許多優秀作品相媲美：在這幅畫中，幾乎像在拉斐爾的梵蒂岡壁畫一樣，把有力而奔放的運動表現在造形美妙的壯麗的人體中，只有光的對比帶來了緊張的激動。

丁托列托訪問羅馬几乎也在提善到羅馬去的那几年。但他从米开蘭哲罗的后期作品中獲得另一种教益。在文藝復興时期的藝術中，人被看成是主要的力量，人親自創造自己的幸福。文藝復興时期的戲劇和古代悲劇的命运不同，這是人的性格的戲劇。在米开蘭哲罗的早期的和成熟期的作品中，人——英雄成为世界上的一切力量，只有在美第奇禮拜堂和在“最后的審判”中這見解動搖了。在丁托列托的画中一切事物的發生都出自非常神秘的力量的意旨：這些力量引誘人，使人成为自己的盲目的武器，使圖画充滿慌亂和驚惶。在丁托列托的画中，人常常处在运动中，但這不是積極的、創造性的人的运动；這些本能的姿勢是使人起共鳴的不安心情和心靈冲动的表現。

文藝復興时期藝術家把世界表現得使觀眾能够通過自己的印象和體驗而理解世界的秩序、現象以及生活本質。在丁托列托的圖画中个人的感觉和人的感受突出在画面上，有时甚至压倒周圍的事物。

丁托列托富有巨大的創造性的想像力和精力，這使同时代人备加讚美。他的形象具有非凡的力量，他的世界激動了並打动了觀眾。但這世界未具有如米开蘭哲罗和拉斐尔的世界那样程度的现实性。在这世界中常常有某种虛幻的东西，他的人物，不是有血有肉的人物，而有些像藝術家在夢中所見的神秘的影子。

丁托列托的才能的性質決定他所喜愛主題的範圍。在这种画中佔首要地位的是“最后的晚餐”；他不像列奧納多的画那样，把它理解为人性格的表現，也不像委羅納塞的画那样，把它理解為熱鬧的宴會。丁托列托的类似“最后的晚餐”和“加利利的開拿的婚宴”的場面，首先是被近乎奇蹟的事物所激動、被神秘的光所照耀的人物的集合；在丁托列托画中，这种近乎奇蹟的事物是同日常环境和許多生活細

節結合起來的，有時則同特別引人注意的普通人的形象相結合。在這點上，丁托列托接近文藝復興時期的北歐大師，雖然他所使用的繪畫手法是意大利畫派的。

在文藝復興時期繪畫中的英雄主要是人，是個性發展的人。甚至在拉斐爾和米開蘭哲羅的多人物的壁畫中，有些個別人物特別引起注意。反之，在丁托列托的畫中，登場人物通常是具有自發力的不可分離的一大羣。無怪他主要以友愛為題材，其中宣傳抱有同一思想的人們的團結。在類似“加利利的開拿的婚宴”、繪有數百被推倒的罪人的“最後的審判”、“天降果實的收集”、“洪水”和“聖體禮拜”的畫中，就可想像出類似的一羣人。在威尼斯總督府的他的著名的大型畫“樂園”中，這種人羣是無可計算的。丁托列托具有講故事人的講得娓娓動聽的才能，他把若干敘事的線索統一在自己的“基督受十字架刑”中，因此伯倫遜把他和列夫·托爾斯泰那樣的新時代的長篇小說家等量齊觀。

在丁托列托的大規模的畫幅中，當他追求完美的印象時，當然不可能有精密的詳情細節的描繪。作為色彩畫家，丁托列托較提善遜一籌：把整幅畫面，甚至把畫面的每一寸變成色彩鮮艷的圖畫的那種技巧，對於丁托列托說來是生疏的。丁托列托是以獨特的速率作畫的。在他的具有更大想像力的、作大胆構思的作品中，制作的粗枝大葉常常隱約可見。他不能制作出像提善那樣用純潔的明亮的調子交織成的圖畫。在他的色調中常常顯得有些骯髒甚至發黑。

丁托列托的“聖母參拜神廟”（圖2）和提善用二十年功夫所畫的同一題材的畫不同。提善把自己的構圖作成像飾帶所廣泛採用的那樣，是一幅平穩展開的、悅目而莊嚴的景色。丁托列托在闡明“參

拜神庙”的主题中，力图极鲜明地表达这事件的目击者的个人的感受。主要人物——年幼的馬利亞，像丁托列托以“最后的晚餐”为題材的許多画中的基督一样——配置在远处，但仍很触目，因为她顯明地突出在天空的背景前面，而且在她旁边凸出的方尖碑引起人們对她的注意。眩目而一直上升的階梯几乎佔据着整幅画面。帶着女孩的妇女站在階梯前面(圖4)。由於造形有力，丁托列托的这个形体具有巨大的力量。但丁托列托的妇女形体和文藝復興时期大师的画中的帶有顯明的解剖性、彫像般完整和均衡的类似的形体不同，她彷彿全身在运动，而且可認為是外在的某种力量的传达者。那妇女伸着手指点女兒看那宏偉的陡峭的階梯。观众細看这形体时，就应当体验到馬利亞剛才所通过的整个道路。在丁托列托画中，那空間是借人体之助來表示的；明暗的对比是借助於老人的焦急不安的、明亮的形体同黑暗的背景的对照而表示出來，是借助於妇人的黑衣裳同明亮的階梯的对照而表示出來。彷彿像沉重的花环一般的人体——丁托列托所喜愛的素材——沿着階梯擴張。階梯的一半沉入在半暗中。在半暗中顯出的一些人物不是作为奇蹟的真正目击者，在神庙前的女乞丐不是作为同石垣結合在一起的女像柱。

虽然在丁托列托的藝術中沒有像大多数盛期文藝復興大师的藝術中那样的和諧与生气勃勃，但它却以廣博和真实的热情而使人心向神往。丁托列托感受了那种对宇宙的热烈意圖，这宇宙也鼓舞了他的同时代人乔尔达諾·勃魯諾，当时他对“自己的精神”說道：

大胆地渴望了解遙远的天体，

因为你在神的近处燃起火光……

像勃魯諾一样，丁托列托把自己的热情同热烈想像力与清醒的

銳敏的觀察融合起來了。關於這一點可以由他的肖像畫——頭髮雪白的威尼斯老總督們的充滿熱情的形象，但含淚的老眼中卻閃爍着火燄；肉體虛弱，但卻有高傲而有力的精神——極清楚地証明了。在肖像畫中，這位威尼斯大師比他的同鄉人中任何一位藝術家更能理解肖像，即是把肖像理解為一部敘述人的體驗、感受和思考的小說，這一點為倫勃朗後來所研究出來。

十六世紀後半期的意大利建築和這時期的整個藝術遭受同樣的命運。正像油畫家一樣，在羅馬和佛羅倫薩的大師之間，對一致公認的權威者的風格的模倣是非常流行的。對古代羅馬理論家維塔魯維^⑥的研究成為所有建築家的一定的課業：從這裡他們無條件地借用了已被遵守的柱式；在這種柱式的基礎上制訂嚴格的規範。熱中於模倣，以致使建築具有枯燥的臆造的性質：建築物與其說是石頭建造的，不如說它借尺和圓規之助而繪制出來一般。當然，維塔魯維不能把時代生活所要求的一切教會人們。

在宮殿和教會建築的新樣式中，充分顯露出十六世紀大師們，尤其是維約拉（1507—1573年）的發明才能。卡普拉羅拉城郊外的法爾涅塞宮（插圖I）是他所建造的。這個羅馬顯貴的宮殿在平面圖中被設計成中間具有圓庭的巨大的五邊形。維約拉根據這個時代醉心於騎士制度的中世紀，他試圖創造類似宏偉的堡壘的建築物，但同時也利用文藝復興時期的建築方法。宮殿高聳在像防禦城牆那樣的厚實而雄偉的石造建築的基底上。它的下層用粗面石筑砌，上面兩層用巨大的列柱聯結起來。維約拉能夠用精緻地加工的柱式來節制建築所給予的緊擠印象。儘管有使建築物和花園聯結的寬廣而開敞的階梯，但建築物卻以其雄偉感而使人產生強烈的印象；建築物中心