

世界美术 名家名作大典

AN ALBUM OF
WORLD'S FAMOUS ARTISTS
AND THEIR PAINTINGS

朱伯雄 焦禹 主编

浙江教育出版社

B

- | | | | | |
|---|-----|----------------|-----|----------------|
| A | 第一编 | 史前、古代美术 | 第二编 | 欧洲文艺复兴 |
| B | 第三编 | 16 — 17 世纪西方美术 | 第四编 | 18 — 19 世纪西方美术 |
| C | 第五编 | 19 世纪西方美术 | | |
| D | 第六编 | 俄罗斯、东欧诸国美术 | 第七编 | 日本美术 |
| E | 第八编 | 20 世纪现代美术 1 | | |
| F | 第八编 | 20 世纪现代美术 2 | | |

目录

M U L U

第三编 16—17 世纪西方美术

意大利样式主义与巴洛克

- 蓬托尔莫〔意大利〕 456
Jacopo Pontormo (1494–1556)
- 切利尼〔意大利〕 464
Benvenuto Cellini (1500–1571)
- 帕尔米贾尼诺〔意大利〕 470
Parmigianino (Francesco Mazzola) (1503–1540)
- 布隆齐诺〔意大利〕 476
Agnolo Bronzino (Agnolo di Gosimo Mariano) (1503–1572)
- 詹波洛尼亚〔意大利〕 482
Giambologna (Giovanni da Bologna/Jean de Boulogne) (1529–1608)
- 安尼巴莱·卡拉齐〔意大利〕 486
Annibale Carracci (1560–1609)
- 卡拉瓦乔〔意大利〕 494
Michelangelo Merisi da Caravaggio (1573–1610)
- 贝尼尼〔意大利〕 508
(Gian Lorenzo) Bernini (1598–1680)
- 提埃波罗〔意大利〕 526
Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770)

法国巴洛克

- 勒南三兄弟〔法国〕 536
- 安托万·勒南
Antoine Le Nain (1588–1648)
- 路易·勒南
Louis Le Nain (1593–1648)
- 马蒂厄·勒南
Mathieu Le Nain (1607–1677)

- 540 拉图尔〔法国〕
Georges de La Tour (1593–1652)
- 546 普桑〔法国〕
Nicolas Poussin (1594–1665)
- 560 克洛德·洛兰〔法国〕
Claude Lorrain (1600–1682)

佛兰德斯、荷兰巴洛克

- 564 鲁本斯〔佛兰德斯〕
Peter Paul Rubens (1577–1640)
- 578 约丹斯〔佛兰德斯〕
Jacob Jordaens (1593–1678)
- 582 凡·代克〔佛兰德斯〕
Anthony van Dyck (1599–1641)
- 588 布劳尔〔佛兰德斯〕
Adriaen Brouwer (1605–1638)
- 592 哈尔斯〔荷兰〕
Frans Hals (约1581/1585–1666)
- 600 伦勃朗〔荷兰〕
Harmensz van Rijn Rembrandt (1606–1669)
- 614 鲁伊斯达尔〔荷兰〕
Jacob van Ruisdael (1628–1682)
- 618 维米尔〔荷兰〕
Jan Vermeer van Delft (1632–1675)
- 630 霍贝玛〔荷兰〕
Meindert Hobbema (1638–1709)

17 世纪西班牙美术

- 634 里贝拉〔西班牙〕
Jose de Ribera (1591–1652)
- 638 苏巴朗〔西班牙〕
Francisco de Zurbaran (1598–1664)
- 642 贝拉斯克支〔西班牙〕
Diego Rodriguez de Silva Y Velazquez (1599–1660)
- 654 穆立罗〔西班牙〕
Bartolomé Esteban Murillo (1617–1682)

第四编 18–19 世纪西方美术

法国罗可可、市民写实与新古典派

- 662 华多〔法国〕
Jean-Antoine Watteau (1684–1721)
- 678 布歇〔法国〕
François Boucher (1703–1770)

法尔孔奈〔法国〕	686
<i>Etienne-Maurice Falconet (1716-1791)</i>	
弗拉戈纳尔〔法国〕	690
<i>Jean-Honoré Fragonard (1732-1806)</i>	
夏尔丹〔法国〕	696
<i>Jean-Baptiste-Si méon Chardin (1699-1779)</i>	
乌东〔法国〕	708
<i>Jean-Antoine Houdon (1741-1828)</i>	
普吕东〔法国〕	712
<i>Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823)</i>	
达维特〔法国〕	716
<i>Jacques-Louis David (1748-1825)</i>	
安格尔〔法国〕	726
<i>Jean-Auguste-Dominique-Ingres (1780-1867)</i>	

英国学院派与浪漫派

荷加斯〔英国〕	740
<i>William Hogarth (1697-1764)</i>	
雷诺兹〔英国〕	744
<i>Joshua Reynolds (1723-1792)</i>	
庚斯博罗〔英国〕	754
<i>Thomas Gainsborough (1727-1788)</i>	
布莱克〔英国〕	766
<i>William Black (1757-1827)</i>	

西班牙浪漫派

戈雅〔西班牙〕	776
<i>Francisco (Jo sé) de Goya (y Lucientes) (1746-1828)</i>	

学院派风格也起源于意大利，其发祥地是意大利北部的波伦亚，卡拉奇兄弟将此风带到罗马。随后，样式主义、巴洛克、学院派在罗马聚首，发生许多磨擦。但教皇和贵族支持巴洛克，学院派领导的古典主义最后只能在法国扎下根。至17世纪末，意大利因政治经济日趋衰退，逐渐失去了主角地位，欧洲的艺术舞台转向了法国。

法国自16世纪法朗梭瓦一世以来，政治、经济都有利于本国的文艺发展。国王与贵族往往以文艺来显示自己的豪华和富足。华丽的巴洛克风格，从建筑艺术、家具、服装一直渗透到音乐、美术等领域。贵妇们喜欢通过宫廷“沙龙”谈文讲艺，皇家美术学院培养了一批专以希腊罗马艺术为正宗的雕塑家和油画家。这一切，标志着法国古典主义美术的发展与成熟。



蓬托尔莫铜版肖像（取自1906年出版的乔尔乔·瓦萨里的《生活》一书）

蓬托尔莫 〔意大利〕

Jacopo Pontormo

(1494—1556)

蓬托尔莫属于意大利文艺复兴盛期的青年学子。据瓦萨里所记述，他的师承关系是比较丰富的，有达·芬奇、比埃罗·迪·科西莫与安·萨尔托等；事实上，他对米开朗基罗也十分崇拜。至于他被划入样式主义，乃是他试图求变求新的创作以及他的生活方式所决定的。样式主义在美术史上具有一定的时间概念，一般把意大利从1520年以来的美术创作至16世纪末所流行的新风格，视作样式主义；有的史家甚至把波提切利和利皮父子的画也视作样式主义，足见这个名称渐渐成了艺术上求变图新的时代术语。

意大利文艺复兴结束后，于17世纪在美术史上形成了所谓“巴洛克”风格，但在这中间有很长一段时期是继

承了文艺复兴盛期的传统。这方面的画家相当多，而历史上对他们的评价却不完全一致：有的认为没有把三位

最杰出的画家的创作精神传下来；有的认为自从拉斐尔去世后创作风格有诸多变异，很难归入某一类。于是，借



图1 医院生活一景 1514年 91 × 150 厘米 意大利佛罗伦萨市学院美术馆藏



图2 圣母来访（壁画） 1514-1516年 392 × 237 厘米
意大利佛罗伦萨市桑蒂希玛·圣安南齐亚大教堂藏



图3 神圣的会谈（壁画） 1514年 223 × 196 厘米
意大利佛罗伦萨市桑蒂希玛·圣安南齐亚大教堂藏

瓦萨里用过的一个意大利语“maniera”来形容15世纪以来这批画家的基本画风。这个词义是指“手法”“样式”，后被人们加上了词尾，成为一种画法主张，又译为“样式主义”（也可译作矫饰主义或风格主义）。到了17世纪，一些美术评论家把这个“Manierism”与“装腔作势”或“虚假热情”的含义等同起来。样式主义这种时代风格遭到否定，被视为整个美术潮流的衰颓现象，这是不完全符合历史的。

样式主义作为意大利17世纪巴洛克风格的前奏，应该说是15世纪意大利文艺复兴美术思潮的新变异。任何文化潮流不会一成不变，随着社会经济结构的嬗变，文艺也必然会随其需求而变。样式主义美术，不论是绘画还是建筑、雕塑，由于国内民族矛盾的加

剧以及资本主义经济领域的扩大，它形成了不同于前朝的三大特点：其一，为显示其艺术技巧，往往采用多人物场面，使结构复杂。其二，在绘画上色彩比较夸张，带有视觉的刺激性；在雕塑上打破了以往有限的视角范围，而采用全方位视角，这给后来的巴洛克雕塑风格提供了启迪。其三，大胆采用裸体，并以夸张形体比例，拉长肢体或颈部等手法，加强艺术形象的戏剧性。这种形式的突变与主题的转移，被一部分美术史家视之为文艺复兴传统的危机，但就西方近代美术史的总体进程看，笔者认为它是一种历史的必然，从艺术史角度看乃是风格史的客观演绎。成长在15—16世纪之交的雅可布·蓬托尔莫的艺术生涯就具有这种风格的代表性。

安德烈·德尔·萨尔托(Andrea del Sarto)门下作业。就在萨尔托的画室里，他结识了另一位后来也成为样式主义创始人的罗索·菲奥伦蒂诺(Rosso Fiorentino)。所以，西方美术史每提及蓬托尔莫，总是把他和罗索相提并论，作为一对样式主义的艺术代表加以评述。

1513年，蓬托尔莫开始独立开业，不久就接受了为佛罗伦萨的圣马利亚·诺维拉教堂和圣安扎阿塔教堂的壁画创作任务。壁画《圣米凯莱·维斯多米尼的圣谕》使他在佛罗伦萨获得了艺术声誉。此画的构思也较新，但更重要的是体现了拉斐尔的色彩影响。

1514年，蓬托尔莫才20岁，他接受了为佛罗伦萨圣安南齐亚大教堂绘制一幅《圣母来访》的壁画创作任务(图2)。初看这幅画，几乎与盛期拉斐尔的画没有什么两样：对称的构图，均衡的人物安排，主要人物都置于画面中央，而在画的左右两侧都有一个直立的妇女形象，加以陪衬。除了这些传统构图外，画有一个细节值得引起注意，即前景的台阶上坐着一位健美多姿的女

作为佛罗伦萨画家的蓬托尔莫，原名应是雅可布·达·卡鲁奇·蓬托尔莫(Jacopo da Carrucci Pontormo)，1494年出生于意大利恩波里附近的蓬

托尔莫村。据意大利传记作家瓦萨里记载，他在18岁以前可能先后向达·芬奇、比埃罗·迪·科西莫以及阿尔培蒂内里等画家学画；约从1512年起，在



图4 约瑟向弟兄们揭示自己内心思想 1515-1518年 35 × 142厘米 英国伦敦国家画廊藏



图5 约瑟被波提法买去

1515-1518年 58 × 50厘米 英国伦敦国家画廊藏



图6 圣母子与圣哲（普奇祭坛画） 1518年 214 × 185厘米

意大利佛罗伦萨市圣米歇尔·维斯多米尼教堂藏

性，在其对面，即画的右边台阶上坐着一个裸体的男孩。男孩双腿分开，低头瞧着自己伸出的一条小腿，似乎以这一姿势欲把观众的视线引向画外。这个男孩的姿态使人想起米开朗基罗在西斯庭天顶画上所绘的裸体青年，这就使整个画面的均衡感发生变化，似乎有意要让这种极为对称的古典性构图找到了一个缺口，使这一圣母来访的场面显得更有生气。

这个男孩的上半身正与跪着的伊

利莎白的身体相连接（伊利莎白是施洗约翰的母亲。这一场面是指圣母来到伊利莎白的家，接受主人的跪拜）。而伊利莎白与圣母的头部成一斜线，使塔形的构图一直上升到画的建筑物拱顶的后景，那儿又有另一《圣经》所示的场面：亚伯拉罕举刀要杀死亲生儿子以撒来祭献上帝。在这一悲剧情景的两侧，是两个手捧花盆而立的小天使。

据《圣经·路加福音》所述，身怀

圣婴耶稣的马利亚探望其表姐伊利莎白，当马利亚向伊利莎白问好时，伊利莎白感到自己腹中的胎儿施洗约翰在跳动。这种现象在基督教《圣经》里已有提示，即施洗约翰在伊利莎白的腹中已经成圣并摆脱了原罪。教会据此规定每年的7月2日为“圣母来访”节。在建筑物拱顶上所展示的亚伯拉罕持刀欲杀子以撒的典故，则在这里预兆着耶稣作为人子，将为拯救众生而殉教。画家创造性地把《圣经》中的两个

典故绘于同一场面，也是为了加强宣教的主题：为洗涤原罪，世人曾无私地献祭自己。《圣经》上说，以撒后来被耶稣拯救，亚伯拉罕杀子的惨事未能实现。蓬托尔莫在这幅早期壁画上更多展现的是受拉斐尔的艺术影响。

蓬托尔莫最具有个人风格新倾向的作品，是他于1515—1518年间完成的有关“约瑟与希伯来人的生活场面”的几幅架上画和壁画(现均收藏于英国伦敦国家美术馆)，尤其是《约瑟向弟兄们揭示自己内心思想》(图4)和《约瑟被波提法买去》(图5)两画。这两幅画讲的都是《圣经》中有关约瑟的经历：约瑟原是雅各与其妻拉结所生之子，是犹太人十二列祖之一。但他的兄弟们出于嫉妒，把他卖给以实玛利人，并被带到埃及；到埃及后又被法老的护卫长波提法(Potiphar)买去。波提法的妻子欲勾引约瑟，未能达到目的，就反诬约瑟，约瑟便遭禁闭。后因他能给酒政官、膳长和法老解梦，法老就重用他，立为宰相。他的兄弟们奉父亲雅各之命，去埃及买粮，兄弟们才重新相认。前一幅《约瑟向弟兄们揭示自己内心思想》就描绘约瑟兄弟去埃及买粮、遇见约瑟时表白经过时的情景。画家以横长构图展示了约瑟这一历尽艰辛的善者的形象，画上所有男女人物，包括跪着的约瑟与远处正在装粮食的父亲雅各，以及兄弟们，都以生动的形象构思表现出来，而坐在台座上兄弟中的为首者，由于他宣布法老已给予约瑟以无上权威后，约瑟仍向自己兄弟们剖示内心亲情之爱。此画的色彩正如人们所说的样式主义手法已十分明显。这后一幅《约瑟被波提法买去》，不仅可以看到拉斐尔的色彩，还可领略到萨尔托对他的影响：人物姿态呈多样的动势，透视也极精确。从形式上看，不同人物的古典式姿态未能传达主题意图，这里的法老护卫长是骑在马上的，可是约瑟却与这个奴隶主未能构成必然的联系。

二

在1518年，佛罗伦萨又一艺术保护人比埃尔·弗朗契斯柯聘请了当时知名的画家为他的博吉利尼宫绘制一



图7 约瑟在埃及 1518年 44 × 49厘米 英国伦敦国家画廊藏



图8 圣母子与两圣哲 1522年 72 × 60厘米 意大利佛罗伦萨市乌菲齐博物馆藏



图9 四季与花果之神 1519年 461 × 990 厘米
美第奇别墅(波乔·查埃诺村)藏



图10 四季与花果之神 (局部)

套架上画，所请的画家中除了萨尔托之外，也有蓬托尔莫。题材是以圣约瑟的生平故事为中心，这对于蓬托尔莫可说是驾轻就熟。蓬托尔莫完成了两幅画：一幅是《惩罚面包师》；另一幅是《约瑟在埃及》(图7)，尤其是后一幅画，画家借题发挥，描绘了一群在激愤中显得神经质的人物，并分成几个中心。中间以一个雕像为柱头的柱子为背景，右边有一弧形旋转状的台阶，光源与空间的关系不合乎情理。整个画面显得热闹有余，含义不明。构图既缺乏中心，情节也让观者感到困惑。它凸显出样式主义手法的形式主义倾向，和文艺复兴盛期那种严谨的主题性作品形成鲜明的对比。

然而从艺术技巧上看，这幅画充分展现了蓬托尔莫的素描与造型功力，画上几乎每一形象被塑造得坚实有力，如把它们分割开来鉴赏，画家在绘画处理上是非常优越的。这幅画包含了好几个故事，只是彼此毫无直接的因果关系。如画的右上角，埃及法老在做梦，人物处理富有戏剧性。画的左下角，约瑟与自己的兄弟争吵之后又言归于好。这幅画上各个故事情节呈分散状态，所画的人物众多，十分杂乱，如画的中央远景部分，一块巨石后围着七八个瘦弱的人物，好像一组与左右各组不相关的僵化了的人物。据有的西方美术史家分析，这七八个人可能是和约瑟一起流落在埃及的穷人。这些人物的神态令人联想起《旧约·创世纪》第47章第18-19节中的内容：约瑟等在埃及受尽法老欺压和剥削，因而叹息道：“除了我们的身体和田地之外，一无所剩。你何忍见我们人死地荒呢？”画家把这段文字图解在全画的中央，又不占有显著地位，可能是有意识地以这种场面来影射16世纪初佛罗伦萨因外敌入侵而丧失了自由和独立的民族命运。画上的背景部分显然是参考德国画家丢勒的木刻而绘成的德国式建筑物。因为瓦萨里曾在其书中提到此画，埋怨蓬托尔莫过多地追求北欧绘画的“怪诞风格”，以致使这幅画失去意大利的传统笔墨。瓦萨里还在书中指出此画的另一细节：即在前景石阶上坐着的一位穿深色衣服男孩，正与背对着观众的一男孩说着话。前



图 11 博士来拜 1522-1523 年 85 × 190 厘米 意大利佛罗伦萨市帕拉蒂纳美术馆藏



图 12 埃玛乌斯的晚餐 (又名《最后的晚餐》)(架上画)
1525 年 230 × 173 厘米 意大利佛罗伦萨市乌菲齐博物馆藏



图 13 基督入殓 1525-1528 年 313 × 192 厘米
意大利佛罗伦萨市圣费利奇塔小礼拜堂藏

者即是后来成为样式主义重要代表的画家布隆齐诺的童年形象。画家之所以画上去，因布隆齐诺当时是蓬托尔莫的养子和学生。

三

蓬托尔莫是个虔诚的宗教画家，然而作为样式主义的创始人，他所追求的构图与所选择的形式突出地反映在他的审美意愿中。为了适应新的历史环境，他考虑得更多的是形式法则。这方面他并不是第一个，最早波提切利就曾试探过，而蓬托尔莫没有波提切利那样犹豫，他将宗教感情强烈地体现于新的色彩构成中，这种探索究竟是艺术的危机，还是危机的艺术，蓬托尔莫作为历史的当事人是无法考虑的。他逐渐受到美第奇家庭的重用，并接受了他们的委托，装饰查埃诺行宫。在那里他画了一些亮灰色调的壁画，他的下一批壁画是在佛罗伦萨附近的塞托萨画的哀悼基督的环形壁画，展现了彻底的样式主义风格。

蓬托尔莫最重要的作品是绘于1525-1528年间的大型祭坛画《基督入殓》(图13)。这幅画常常被美术史家定为意大利早期样式主义的代表作。这幅祭坛画上所描绘的基督，令不少研究家把情节的定位弄成了一个谜：即画家所绘的是“基督入殓”，还是“下十字架”。如果是前者，却不见入殓的棺材；若说是后者，又看不到十字架。画上挤满了人物形象，连一丝空隙也没有，可这些人物的比例都被拉长了。中心人物是耶稣，也是圣马利亚，看不出焦点，人物的站势也不符合逻辑。人物的衣着一律单薄透明，目光却几乎都往“前台”看，有的形象显然是裸体的，却偏偏敷以色彩。

样式主义绘画偏重色彩的感染力，而对于空间处理一般不大讲究。这幅画上的模棱两可的空间关系就是一例，让人感到经不起对真实的深究，但全画的色彩是透明而夺目的。再如，画上基督的头顶上有一妇女头的后脑勺，画得也很结实，可是她的身子却看不出任何可容纳的空间。由于许多扭动的人物被画得十分生动，又充满着一一种因耶稣遇难而激起骚动



图14 七千殉教者(惟一的反映古罗马公元3世纪镇压基督教事件的画)

1546-1556年 65 × 73 厘米 意大利佛罗伦萨市帕拉蒂纳美术馆藏



图15 维纳斯与丘比特(惟一的以古希腊神话为题材的画)

1532-1534年 128 × 197 厘米

意大利佛罗伦萨市学院美术馆藏(但此画是否系蓬托尔莫所作，史界尚有怀疑)



图16 圣母子、圣安娜与四门徒

1524—1526年 228 × 176 厘米 法国巴黎卢浮宫博物馆藏



图17 持戟的人 1550年 92 × 72 厘米

美国加州马利布县保罗·盖蒂博物馆藏

的情绪，全画的整体效果并不因上述不合空间逻辑的构成而使人不舒服，这就是这幅特殊的祭坛画的魅力。这里，蓬托尔莫也仿效拉斐尔的做法，把自己的头像画在圣母的右后侧，以示作画者的名签。

此画现仍藏于佛罗伦萨的圣费利奇塔小礼拜堂内。该教堂内还有蓬托尔莫的养子布隆齐诺的壁画。由于教堂内采光不足，故当时要求画家尽量把画面色调处理得明亮些。

蓬托尔莫的性格古怪，不仅表现在艺术处理上，也反映在他的生活上。他在晚年几乎过着一种与世隔绝的生

活(这时有好几位宗教画家甘愿过着隐居生活)。他为了谢绝一切来访之客，把画室兼寝室选择在一个楼层上，当他走进画室，便把上楼的活动梯子拉进楼内，任何人也不能擅自闯进他那孤独的小天地。

从蓬托尔莫的所有绘画形象的结构来看，他的素描有着米开朗基罗艺术的潜在影响。事实上，他当时和米开朗基罗有密切的往来，但与这位大雕塑家的具体活动不太为人所知，这是因为一方面很少见诸文字，另一方面是在1546—1556年画家为圣洛伦佐教堂所画的壁画已全部销毁，否则，这些

作品最能证明他与米开朗基罗在艺术上的关系。此外，蓬托尔莫留下的大量素描作品，今均收藏在佛罗伦萨的乌菲齐博物馆，它们是艺术研究的重要见证物。晚年，蓬托尔莫在个性上更显现出怪异、孤僻、敏感和神经质。1555—1556年留下的日记可以说明他在工作上的狂热与孤僻性格，甚至与过去往来密切的学生、养子布隆齐诺也断绝了关系。传记作家瓦萨里曾把蓬托尔莫留下的日记，既看成是美妙的诗篇，也视为是一个被限制了饮食所困扰的、厌倦人世的人的回忆录。

(吕子)



墨杜萨之头(青铜) 1550年 高13.9厘米
英国伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆藏

本韦努托·切利尼(Benvenuto Cellini), 1500年11月1日生于意大利的佛罗伦萨市。他的早年时期正是大雕塑家米开朗基罗在佛罗伦萨居于领袖群伦地位的时代, 因此, 涉艺之初, 他便自然而然地成了米开朗基罗的追随者。而他的精湛才干尤其受到教会与贵族、资产阶级的赏识, 16世纪20—30年代, 他作为珠宝工艺师的生涯主要在罗马度过, 这期间曾回访佛罗伦萨, 造访威尼斯。30年代末和40年代上半期, 他游历法兰西, 为上层人士刻制了许多印章、纪念章、族徽、像章、门栓等等小型金、银质地的工艺品。这些小型金、银制品传世颇多, 如《彼特罗·裴波肖像纪念章》(1539, 佛罗伦萨国立美术馆藏)、《教皇克莱门特七世像章》(图4)等, 后者可以作为他高超金、银匠的代表作, 像章直径只有4厘米, 但刻划洗练流畅, 空间布局没有压迫之感, 手法也不繁缛, 却能准确入微地把克莱门特七世的肖像特征描写无误。尤其可贵的是, 他以形传神, 在这件微小的侧面胸像浮雕中, 表达出了人物的某些性格与心理因素。因此, 这就不难理解, 为何这位年轻的珠宝工艺师竟能成为当时上流社会的座上宾。

切利尼精巧微妙的手艺与构思, 在40年代上半期受雇于法王弗朗索瓦一世时, 得到进一步的发挥与施展。那

时法国正是枫丹白露派的精致华丽风行之时, 切利尼的这种工艺可谓适逢其时, 而他本人也为时风熏染, 愈加追求华贵绚丽, 精雕细琢。最值一提的就是广受赞誉的名作《弗朗索瓦一世的盐窖》(盐窖, 或译“盐盒”, 图2), 在

这方仅高26厘米、长33.5厘米的小型金制工艺品上, 切利尼颇为自负地炫耀他高人一等的精湛技艺。盐窖模型的装饰题材取自希腊神话, 海神波塞冬手执三叉戟(这是他的标志物), 坐在海马(马头鱼身)牵引的车上(波塞冬是

切利尼 [意大利]

Benvenuto Cellini

(1500—1571)

这个人拥有无法遏制的热情, 在他的宇宙观里保持着许许多多源于文艺复兴时代个人主义的因素。……一方面, 切利尼是风格主义雕塑中装饰派的代表人物, 另一方面, 他是16世纪中叶试图恢复雕塑作品英雄气概的佛罗伦萨唯一艺术家。

——〔苏联〕马尔库宗



图1 珀耳修斯解救安德洛墨达(青铜) 82×92厘米 意大利佛罗伦萨国立美术馆藏



图2 弗朗索瓦一世的盐窖(金) 26 × 33.5厘米
奥地利维也纳美术馆藏



图3 弗朗索瓦一世的盐窖(背面)

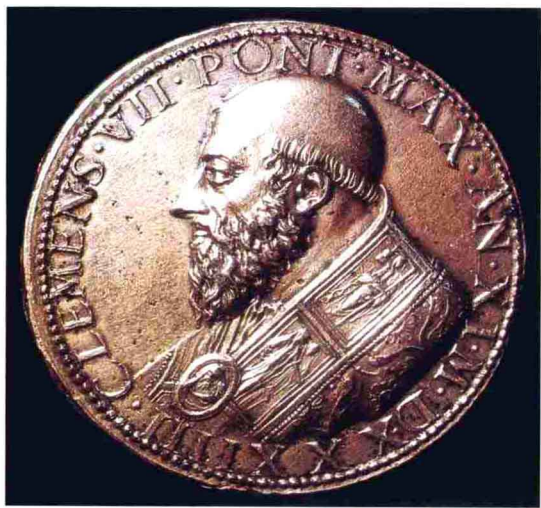


图4 教皇克莱门特七世像章(银)
直径4厘米 意大利佛罗伦萨国立美术馆藏



图5 枫丹白露的仙女(青铜) 205 × 409厘米 法国巴黎卢浮宫藏

马的神灵，他创造了第一匹马)，和他相对而坐的是他的妻子海中仙女安菲特里特，他们的儿子特里同手握螺号坐在她旁边。在他们的两旁，是船形盐盒和神庙式胡椒瓶。承载着这一切的圆形底座被涂上了一层鲜亮的钴蓝，象征蓝色的海洋。除了主题装饰外，还附有许多繁琐的动物、花朵及神话传说中的形象雕塑，这些雕塑兼用圆雕、透雕、浮雕等几种方式，手法纯熟自如，风格纤巧华贵。造型也颇具匠心，

上开下合，上松下紧，有意将主题二神塑成后仰姿势，扩大上部空间，并形成均衡构图。盐窖是由黄金制成的，无论就其材料还是工艺，其名贵已远远超出奢华的实用功能，但作为一件艺术杰作，它成为工艺师驰骋其才华的领地。

如果切利尼只在这些金银珍宝上殚尽心力，那么，充其量也只能作为一名卓越的金匠被载入史册，而不会被推崇为杰出的雕塑家。切利尼显然志

不止此。环顾四周，意大利几乎成了样式的天下，而法兰西则浸淫于精美典雅的枫丹白露艺术氛围之内；只有米开朗基罗孤军奋战，在寂寞与矛盾中痛苦探索。切利尼慨然自任，欲挽颓风以与米开朗基罗相呼应。他的蓬勃的激情和丰富的人文主义思想同米开朗基罗相似；他好勇斗狠的性格比起米开朗基罗的易于冲动更是有过之而无不及，和顾主们——都是些达官显贵——发生充满火药味的吵架，更是他



图6 萨提罗斯(青铜) 高56厘米
美国加利福尼亚保尔·盖提博物馆藏



图7 朱庇特(青铜) 高98厘米
意大利佛罗伦萨国立美术馆藏



图8 密涅瓦(青铜) 高89厘米
意大利佛罗伦萨国立美术馆藏

的家常便饭，吵架有时达到这样一种程度，以至双方非以决斗不能了结；他也对窒息人的宫廷生活的气氛感到不安、焦躁与沉闷。虽然其艺术博得罗马教皇与法兰西国王的重视与好评，但他最终还是不得不离开二地，回到故乡。在巴黎，切利尼留下了他平生最早的一组大型雕塑，即为法王弗朗索瓦一世的皇宫入口处设计制作的青铜半圆壁《枫丹白露的仙女》(图5)，仙女宁芙生活于山林水泽，背景配以动物林泉。这组浮雕兼具枫丹白露派和样式主义的某些特征，其优雅流丽属前者，而梦幻般的空间结构属后者。他野心勃勃，想用白银塑造12尊奥林匹斯山的男神们，但至1544年，除了《朱庇特》(图7)一尊外，其他均成泡影。

切利尼激烈的性情使他和周围的人们不断发生麻烦，当有人造谣，说他盗用公款时，他在巴黎再也呆不下去了。1545年，他悻悻返回佛罗伦萨，决

心继续未竟事业。但他很快发现，此时的佛罗伦萨已不同于10—20年代了。自从米开朗基罗1534年定居罗马后，佛罗伦萨成为样式主义的大本营，这个阵营的首领是乔凡尼·安哲罗·蒙托索里(1507—1563)和巴卓·班迪内里(1488/93—1560)。好斗的切利尼再一次投入了战斗，他开始向班迪内里挑战，斥责他的作品死气沉沉，背叛了文艺复兴的原则。他猛烈地抨击样式主义，对它的陈规陋习深恶痛绝。他自己则从列奥纳多·达·芬奇和米开朗基罗的思想中汲取营养，借鉴大师的杰作，着力探讨雕塑创作的空间问题。进一步扩大形体在空间中的动态，而在欣赏时，无论从哪一个角度和侧面看上去都必须协调完美。《萨提罗斯》(图6)，为山野森林之神，酒神马库斯的随从，一副山羊式的面貌，有着羊蹄和长毛的双腿、胡须和犄角，额上绕着常春藤，本是贪酒好色的懒散之徒。不过，切利

尼显然把他当作了魔鬼撒旦的化身，其面目狰狞丑陋，这也是文艺复兴时期表现魔鬼常用的方式。《朱庇特》《密涅瓦》(图8)《达那厄与孩童时代的珀耳修斯》(图9)《墨丘利》(图10)，这些全都源于古老的希腊神话，人物形象举手投足，正处于运动状态之中。切利尼在圆雕上做出的努力由此可见：形象的动势变化是复杂细微的。乍看上去，会给人一种单调的程式化之感，无非是手势、身姿、头颈和双腿的稍作调整而已，但从立体的环视空间来说，其效果以及肌肉的表现就颇耐人寻味了。雕塑家必须仔细地观察、辨别，以使作品在三维空间达到写实的境地，而不能容存任何的模糊与拖泥带水，以致破坏某一位置的视觉效果，损害整体的美。另外，我们还需注意，切利尼作为他那个时代和环境里的人物，长久被枫丹白露之风所感染，他的作品并没能完全体现米开朗基罗的精神，而不