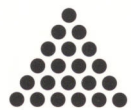


A TREASURY OF WORLD MASTERPIECES IN PAINTING

世界繪畫珍藏大系



A TREASURY OF WORLD
MASTERPIECES IN PAINTING



文藝復興時期繪畫(一)

1

國家“九五”重點圖書

A TREASURY OF WORLD
MASTERPIECES IN PAINTING
世界繪畫珍藏大系

SHANGHAI PEOPLE'S FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

上海人民美術出版社

主編 張少俠



編者

《世界繪畫珍藏大系》編輯部

張少俠

楊學昭

李 超

錢欣明

趙 音

總體設計

陸全根

監製

吳士餘

序言

全面而系統地將世界繪畫精品介紹給中國讀者，這對人類文化的交流是富有極大價值和意義的。倘若我們設想一下這一巨大的讀者群體，那麼就會為其潛力無限的精神消費和審美需求所感慨。為此我們潛心於這方面的開拓和探索，希望將這批代表人類文明的繪畫精品，編輯成卷、薈萃一體，展現在我們讀者的視野中，仿佛是在中國本土上，建構起一座“流動的博物館”。

就目前條件編輯或出版一套普通畫冊已不是難事，但要編輯出版一套像《世界繪畫珍藏大系》這樣規模的大型畫集就並非易事了。近年來，我們飛越重洋，跑遍歐美大陸，其中法國、意大利、西班牙、比利時、荷蘭、盧森堡、德國、美國和俄羅斯等諸國各大博物館都給我們以鼎力支持。同時，我們還專程赴法蘭克福國際圖書博覽會，去感受當今世界最新的出版成果。如今書已出版，我們的設想已成現實，我們的希望如願以償。可以說，我們圓了一個長久的夢：那就是編纂出版了這套大規模的世界名畫的中國版本。

概括地說，這套畫冊是以其規模之大和內容之新為主要特徵。洋洋大觀 20 卷本，3000 幅作品彩圖，數十萬字專論，其範圍所及，展示了自文藝復興至 20 世紀世界繪畫名家名作的藝術風采。前後歷時五百年，構成了人類輝煌而偉大的視覺藝術長廊。而其中我們孜孜以求的努力方向，正是克服由於多種條件影響而導致的對歐美繪畫介紹和研究的局限與不足。因此，以全新的面貌展現美術史上重要流派的完整風格，補充優秀畫家的鮮見作品，注重不同國家的藝術特色和相互影響，豐富讀者對於美術遺產的完整認識，成為本套畫冊編輯工作中的一個開拓性的課題。這種新的特色的注入，將大大拓展中國讀者對於世界名畫的觀賞視野，尤其是對於傳統的關於學院派繪畫、現實主義繪畫、浪漫主義繪畫以及印象主義繪畫的理解和認識，將獲得一種更為新穎的印象。與此完整規模和全新特色相應的是本套畫冊的完美裝幀和精良印製，此亦體現了編輯者的傾心所求，即努力將資料價值、學術價值、欣賞價值和收藏價值融會一體，以體現此套畫冊的精品風範。

隨着《世界繪畫珍藏大系》的問世，相信不久的將來，作為全人類文明的珍貴遺產，世界名畫和中國讀者的距離將愈加縮短，這便是編者的真心祈盼。

凡例與說明

1. 歐洲文藝復興時期的繪畫在本套畫冊中共分兩卷，本卷畫冊祇包括文藝復興時期的意大利繪畫，尼德蘭和德國等其他國家文藝復興時期的繪畫列在第2卷“文藝復興時期繪畫(二)。”
2. 本卷畫冊的彩色圖版基本上是以畫家的生卒年代及作品創作年代的先後為序，部分圖片因風格流派或編輯需要有所穿插。
3. 圖版下列文字按作品名、創作年代、作品尺寸、材料、館藏地點、畫家名、生卒年和國籍為順序排列的，其中畫家名和館藏地點附外文。個別資料不詳，即略，不再說明。
4. 畫冊中的畫家名、作品名和館藏地點的中文翻譯均出自有關人名和地名等譯名詞典，部分譯名遵從約定俗成。
5. 本卷畫冊頁碼排在每頁上端，如“■1-68”即本套畫冊第1卷68頁。彩色圖版編有序號，在圖版下部文字前。
6. 本卷畫頁版式設計為達到良好視覺效果，根據作品構圖情況特作橫豎兩種編排。

人文主義的禮讚

——意大利文藝復興時期的繪畫

張少俠

“文藝復興”這個名稱是意大利藝術史家瓦薩里最初提出的，並被史學界所沿用。其實這個名稱是無法表達整個時代精神的。因為文藝復興既不是對古希臘、羅馬文化的簡單重複，也不僅僅局限在文學藝術的範疇之內。14世紀下半期至16世紀末的歐洲是從封建社會向資本主義社會的過渡時期，作為這場巨大變革的社會基礎的新興資產階級從各個方面（包括科學、哲學、文藝等），向封建制度和教會展開了激烈的鬥爭。我們所稱的“人文主義”，是19世紀史學家們對文藝復興運動指導思想的概括，而持這種思想的新興資產階級學者，被稱作人文主義者。他們高唱世俗的“人”的讚歌，提倡以“人性”反對教會的“神性”，標榜以“人權”反對封建的“神權”，反對禁慾主義和來世觀念，歌頌世俗，蔑視天堂。他們嘲笑僧侶的愚昧無知，痛斥經院哲學和神秘主義，提倡理性，探索自然，追求科學知識，他們代表新興資產階級的願望，反對分裂，渴望建立強有力的國王執政的集權國家，以有利於發展和壯大新興的資產階級。文藝復興時期的繪畫正是在這種人文主義思潮的影響下興起和發展起來的，並帶有鮮明的時代特徵。

彭塔斯說：理想的人應該是藝術家，而在藝術中居於首要地位的是造型藝術。此說儘管偏頗，但意大利文藝復興時期一大批名垂千古的藝術家確實就歷史而言對後世帶來了巨大影響。似乎是意大利文藝復興時期的土壤更適宜培養和造就出像馬薩喬、勃魯內列斯奇、多納太羅、達·芬奇、米開朗基羅和拉斐爾那樣才華橫溢、出類拔萃的造型藝術家。意大利作為古羅馬的“後裔”，是古羅馬文化的直接繼承者，他們追本溯源，嚮往古羅馬的光榮。經過人文主義者百餘年的考古整理，昔日已成廢墟的古羅馬城變成了碩大無比的博物館，拉斐爾就曾任過羅馬古代文物的總監。藝術家們為自己祖先的藝術才能所驕傲，所激勵。羅馬城不僅成了意大利而且是整個歐洲人文主義藝術家們的嚮往之地，他們接踵而來，絡繹於途，儘管盜匪猖獗，卻也在此一睹為快。當然，他們並非遵古炮製，而是另立圭臬，共治當代與往昔於一爐，從而形成了自古希臘、羅馬以來的歐洲第二次藝術高潮。同時，意大利工商業迅速發展而帶來的大量利潤，也使銀行家、商人和工場主們可以恣意揮霍，並有能力贊助各種藝術的發展。他們毫不吝嗇地收買藝術品和裝飾教堂，此舉即可聊以自娛，也可平息教會的妒心。當然，這些有錢人也大多受過良好的人文主義教育，他們對藝術作品興趣盎然，甚至對創作過程也十分關心。於是，他們就不僅是表現出的無私慷慨，也確實有高深修養，同樣也就為藝術家們提供了廣闊的用武之地。另外，文藝復興時期藝術家的地位空前提高，儘管他們並非均出生名門，像烏切洛的父親是理髮匠，弗拉·菲力波·利皮的父親是屠夫，波提切利的父親是皮匠，但他們都以自身的努力，拼命學習各種知識而絕不以藝術工匠為滿足，以至於像達·芬奇那樣偉大的藝術家同時也是數學家、機械製作者和工程師。因此，很多大師昔日工匠地位蕩然無存，查理五世甚至可以彎腰為提香拾畫筆。藝術家的天賦可以在優越的條件中得到充分發揮，而一旦藝術家們修養的普遍提高，自認為具有與眾不同的藝術天才，便更以一種神奇的近乎瘋狂的幹勁投入藝術創作。還有一種意大利文藝復興時期充滿着的激烈競爭和好大求名的氛圍也不可忽視，各行各業的人都夢想成名。馬基維利說：為了傳名後世，那些無法流芳百世的人就努力幹壞事，以求遺臭萬年。羅倫佐·美第奇的表弟刺殺了一位公爵，目的祇為揚名。可見，藝術家們在這樣的整體社會環境中也不免互相競爭，勃魯內列斯奇因佛羅倫薩大教堂門飾雕刻競賽敗北，便改弦易轍從事建築，並終成大名。達·芬奇和米開朗基羅均才華橫溢，但互相嫉妒之極，居然街頭口角，視為仇人。

意大利文藝復興時期的藝術家獲得了得天獨厚的發展條件。然而即使僅就繪畫而言，她自發生、繁盛直至衰敗，還是經過了近三個世紀的歷史進程。

不少史家都把喬托·迪·邦多內(約 1267—1337 年)稱作是近代繪畫的種子。確實,喬托一生創作了很多作品,雖因是壁畫而大多損毀。但據記載,當時人們紛紛去巴圖亞、羅馬、那不勒斯或佛羅倫薩看他的作品,或有讚美之聲,或有敵視攻擊,卻都無法忽視他。他的作品提出了其後數百年意大利畫家所遇到的許多課題,他筆下的人物形象注重寫實和概括,他的思想明確和精神純潔,後來者們對此加以充分地研究和利用,影響甚大,以至於他的摯友但丁曾在《煉獄》中提到:齊馬布埃(1240—1303 年)“自以為在畫壇領袖群倫,但現在喬托名滿天下”。威郎尼也盛讚喬托是“當代最有獨立性的大畫家”。

其實在喬托的時代已充分顯示出意大利文藝復興時期繪畫萌芽的畫家並非鮮見。距佛羅倫薩不足 100 公里的小城錫耶納也活躍着一個頗有影響的地方畫派,杜卓(1250—1319 年)和西莫內·馬丁尼(1284—1344 年)是該畫派的代表人物。他們以精美、纖弱和頗具內涵的風格,顯示了與中世紀繪畫的迥異特徵。當然,他們和喬托同樣作為萌芽期畫家,仍然難脫宗教繪畫的藩籬。特別是到了 14 世紀中期,黑死病橫掃意大利,人們預感大難臨頭,便重新寄希望於宗教的奇迹和權威。畫家們筆下的基督依然神聖而崇高,聖母成了等待拯救與贖罪的靈魂的象徵。一顆剛剛萌芽的種子似乎又落進了中世紀繪畫的漩渦之中。

1420 年左右,佛羅倫薩出現了三個偉大的藝術家,他們是畫家馬薩喬(1401—約 1428 年)、建築師勃魯內列斯奇和雕刻家多納太羅,人們讚譽他們為意大利“文藝復興之父”。他們所遵循的新的藝術原則直接影響了整個 15 世紀的文藝復興早期美術活動,並充分奠定了文藝復興盛期美術的基礎。

佛羅倫薩畫派執意大利文藝復興繪畫早期各流派之牛耳。獨特的地理條件、歷史因素和萬花筒般的現實社會,使佛羅倫薩的畫家們充分活躍起來。馬薩喬和他的老師馬索里諾(1383—1447 年)一起完成了佛羅倫薩卡敏聖母堂布蘭卡奇禮拜堂的壁畫。作品題材雖然同樣來自宗教,但他已完全擺脫了哥特式的故事性描寫,而是以新的寫實手法,再現了一個又一個現實生活的場面。筆下人物個性鮮明、精明強悍和充滿自信。在他們的形象中,人們能感受到 15 世紀人文主義者們所能感受到的一切。同時,馬薩喬在作品中還顯示他是文藝復興畫家中第一個掌握了透視法的人,第一個能在衣襖之下隱顯人體結構的人和第一個能廣泛運用明暗對比手法的人。他在《納稅錢》背景中的風景描繪幾乎成了達·芬奇《蒙娜麗莎》背景處理之濫觴。馬薩喬給同時代和後來的畫家們以極大影響,他們在布蘭卡奇禮拜堂學習馬薩喬的技法,研究馬薩喬完美的寫實技巧、空間表現、人物安排和優美造型,並最終形成了佛羅倫薩畫派的寫實潮流。

帕多·烏切洛(約 1397—1475 年)、安德烈亞·德爾·卡斯塔尼奧(約 1419—1457 年)、弗拉·安杰利科(約 1400—1455 年)、弗拉·菲利波·利皮(1406—1469 年)和貝諾佐·戈佐利(1420—1497 年)等都是佛羅倫薩畫派的代表人物。烏切洛對佛羅倫薩畫派的最大貢獻是透視法的研究和運用,他的代表作《聖羅馬之戰》實際上已成了一幅透視畫法的圖解,畫面上倒伏的戰士和折斷的武器,體現了



瑪尼菲卡特的聖母(局部) 約 1480 年
山德羅·波提切利

畫家一味追求透視法的應用，幾乎是以一種理論上的空間而沉浸在超現實的幻想之中。卡斯塔尼奧曾與烏切洛等人一起參與了佛羅倫薩大教堂天頂畫的創作，他以出色的寫實技巧而震驚畫壇。他受到多納太羅雕刻藝術的影響，在人物形象上着重雕刻般的外輪廓素描效果，一反當時畫壇上崇尚的柔弱纖細之風格。被稱為僧侶畫家的安杰利科，在宗教題材的描繪中既體現了對宗教的信仰，又以接近自然的真實描寫顯示了對新生活的熱愛。他是一個虔誠的教徒，作畫前一定要進行祈禱，畫基督時能泪流滿面。但他也是一個執著的藝術家，聲名遠揚時教皇曾提請他擔任佛羅倫薩的大主教，而他卻寧願繼續僧侶畫家的生涯。作為安杰利科弟子的利皮，在宗教題材的作品中更多地帶有世俗的精神，他以微妙的明暗變化和細膩的情感，刻畫顯示了一種成熟的藝術風範，他筆下的聖母瑪利亞已成了生活中常見的母親形象。戈佐利雖然與利皮同出師門，但他卻以絢爛的色彩和濃厚的裝飾意味，顯示了同時期佛羅倫薩畫壇的多姿多彩。

以寫實為宗旨的文藝復興早期繪畫到了 15 世紀下半期，伴隨着自然科學的研究風行，繪畫更進一步地要求對客觀事物作如實摹寫，藝術家們往往要以科學的正確性來對待自己的作品。他們對透視法、人體解剖學、繪畫顏料以及各種技法作廣泛地探索，當時許多頗負盛名的畫家工房，同時也是自然科學的研究所，以至於有人把他們稱為“繪畫科學者”。巴多文奈提（1425—1499 年）就精於對建築物結構和外觀的描繪，同時還傾心於繪畫材料的實驗。波拉約羅兄弟，特別是安東尼奧·波拉約羅（1431—1498 年）當推是解剖人體和研究人體肌肉結構的最初的藝術家，同時還精通金屬工藝技術。委羅基奧（1435—1488 年）更是顯示了多方面的傑出才能，他是畫家，也是偉大的雕刻家，他解剖人體、馬體和致力於繪畫顏料的研製，同時還擁有衆多弟子。

山德羅·波提切利（約 1445—1510 年）無論如何都被看作是佛羅倫薩畫派最重要的代表人物。他以詩一般的情趣和自然素樸的描繪創作了《春》；他以微妙的曲線、恰當的誇張和深刻的寓意創作了《維納斯的誕生》；他以充滿神秘主義的色彩和奇異幻想的魅力創作了但丁的《神曲》；他以真理的純潔和誹謗的陰險為主題創作了《誹謗》。在他的畫面中大多顯示了在本質上對寫實的無視，而是着重於在美麗的形象中隱喻着一種憂鬱和悲哀的情調，在豐富的構圖中強調一種深刻的寓意和裝飾性的色彩。波提切利的晚年達到了藝術的頂峰，同時似乎也預示了蓬勃發展了百餘年的佛羅倫薩畫派的盛極而衰。事實上，佛羅倫薩作為意大利文藝復興時期繪畫的中心地位已就此它移了。

在佛羅倫薩畫派繁榮發展的同時，在意大利中部還活躍着錫耶納畫派、安勃利亞畫派和佩魯賈畫派，在意大利北部也活躍着威尼斯畫派、巴圖亞畫派和斐拉拉畫派。

意大利中部地區的繪畫就整體而言是受到佛羅倫薩畫派和威尼斯畫派的影響。真蒂萊·達·法布里亞諾（1370—1427 年）是錫耶納畫派的代表人物，他擅長以富有旋律的線條、華麗的金底、細膩的描繪和幽雅的人物造型構成畫面的鮮明風格，同時也顯示了錫耶納畫派的特點。薩塞特（1393—1450 年）和喬凡尼·迪·保羅（1403—1482 年）等也是同時期錫耶納畫派的代表。皮耶羅·德拉·弗朗切斯卡（1420—1492 年）是安勃利亞畫派的傑出畫家，他曾多次去佛羅倫薩學畫，深受馬薩喬等佛羅倫薩大師的影響。他善於平靜地、從容不迫地處理畫面的故事情節，他筆下的人物充滿着令人神往的、率直的和真誠的情感。他十分精通透視、解剖和明暗造型，但畫面的精彩之處卻閃爍着鮮明的色彩，他可以得心應手地運用玫瑰色和紫丁香花色的柔和調子，即使是艷麗的綠色和藍色也能融合在一個和諧的整體之中。這位出色畫家還撰寫過《繪畫透視法》、《正多面體論》和《神聖的比例》等著作，並曾悉心於數學的研究。他的弟子梅洛佐·達·福爾利（1438—1494 年）和路加·西紐列里（1445—1523 年）也是安勃利亞畫派的代表人物。佩魯賈畫派在意大利文藝復興同期畫壇上獨樹一幟，其代表人物佩魯吉諾（1448—1523 年）在畫風上既有別於佛羅倫薩畫派的寫實風範，又不同於錫耶納畫派的裝飾趣味。在他的作品中顯示着傷感的情調、優美的造型、恍惚的背景和富於幻想的繪畫風格。特別是他筆下人物所洋溢着的一種靜謐的情感，曾給他的弟子拉斐爾以深刻影響。

意大利北部地區的威尼斯畫派在早期所形成的甜美風格，被稱作“威尼斯—哥特樣式”。其代表人物皮薩內洛（約 1395—約 1455 年）的作品，常以金、銀、青等色彩穿插使用，使整個畫面絢爛多彩。喬凡尼·貝利尼（1430—1516 年）也是威尼斯畫派著名畫家，從小便受其父藝術之薰陶，他曾對尼德蘭傳來的油畫技法極感興趣，並擅長用流利的筆觸和輝煌的色彩繪製聖母像，有“聖母子畫家”之雅稱。巴圖亞畫派的傑出代表是安德烈亞·曼泰尼亞（約 1430—1506 年），他以非凡的空間構成和特有力的形象描繪確立了獨特的樣式。在著名的“曼泰尼亞房間”裏到處佈滿了他的壁畫作品，他利用寫生的人物形象和人體大角度的透視描繪幾乎達到了亂真的地步，這在當時是絕無僅有的。科西莫·圖拉（1429—1495 年）是斐拉拉畫派的開創者，他的作品帶有一種沉悶壓抑和淒惶不安的情調，同時又以一種扭曲不安的綫條和強烈的色調顯示了在同時期繪畫中不同凡響的藝術風格。

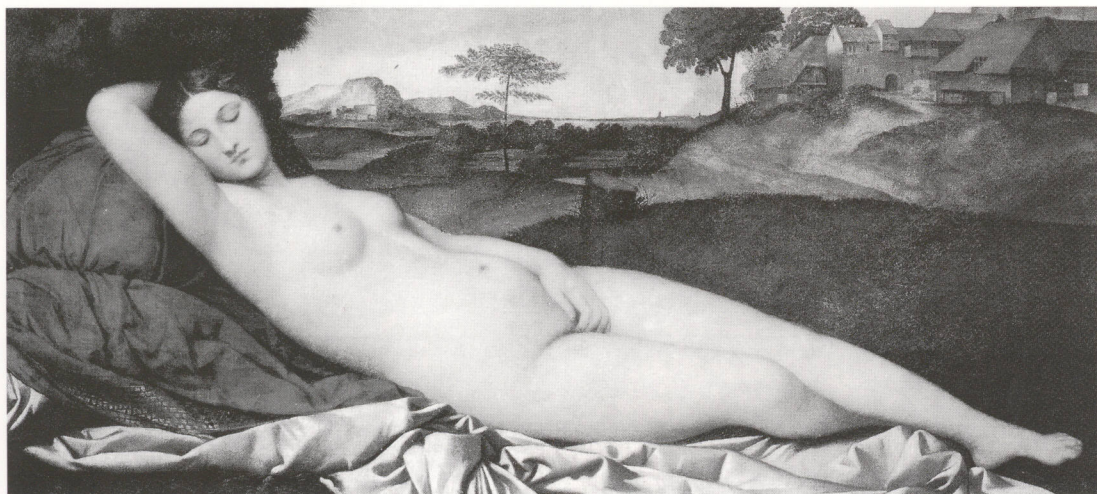
經過意大利文藝復興早期畫壇的流派紛呈和衆多藝術家的不懈努力，15 世紀下半期至 16 世紀上半期終於迎來了文藝復興繪畫的繁榮局面。儘管在此階段意大利的經濟停滯不前和政治擾亂不安，但文藝復興運動並未夭折。一大批傑出的繪畫大師一方面總結 15 世紀繪畫的經驗，把透視、解剖、明暗造型等寫實手法發展到盡善盡美的地步，另一方面又汲取古典藝術的精神，更加嚮往古希臘、羅馬的藝術典範，形成了莊重典雅的藝術風貌。同時，大師們還進一步把藝術與實驗科學，繪畫創作與理論研究融合起來，並且在宗教、神話題材的創作中賦予生動的現實意義。另外，盛期繪畫是以非常的統一性和嚴整性為特色的，但此階段每位大師又充分地展示了非凡的藝術個性，這在史稱的意大利文藝復興“三傑”的成就中不難看出。

萊奧納多·達·芬奇（1452—1519 年）不僅是文藝復興盛期，也是整個人類文化史上的巨人之一。他具有過人的智力、天才的預見和卓越的技術。在他的一生中曾以不可思議的精力投身於力學、光學、天文學、地理學、解剖學、植物學、機械工程學、地質學、兵器學、水利學和土木工程學的研究，並獲得了顯著的成就，尤其是作為一個藝術家達到了時代的頂峰。1952 年，世界和平理事會號召各國人民紀念世界四大文化名人，達·芬奇就是其中的一個。

少年時代的達·芬奇已顯示多方才華，尤其素描和雕塑更是出類拔萃。於是他的父親便把他送到了好友、著名雕刻家和畫家委羅基奧的工房裏去學習。達·芬奇曾與他的老師合作過《基督洗禮》，作品左邊的天使被認為是達·芬奇現存的最早手筆。天使自然的動態、活潑的表情、蓬鬆的鬚髮和妥貼的衣襖，以及背景的花木和微妙的光綫被描繪得栩栩如生。說明當時他已具有細膩的觀察能力和完美的寫實技巧，致使旁邊老師的作品亦為之遜色，他初露鋒芒就已驚倒四座。委羅基奧也為這個年輕弟子的才華所震驚，據說他從此便丟下畫筆，專事雕刻。

祭壇畫《三聖賢的朝拜》是達·芬奇的代表作之一，他曾為此畫的創作作了長期而細緻的準備，畫了數十幅草稿和素描。他力圖用新的構成來表達人們對

入睡的維納斯(局部) 約 1510—1511 年
喬爾喬內



救世主的降臨所表現的激動和驚喜之情，同時又和聖母子沉靜端莊的神情形成了對比。作品中無論是劇烈動勢的表現或深刻的精神刻畫，還是幻想中的背景處理或明暗光綫的巧妙運用，都顯示了達·芬奇繪畫藝術的充分成熟和鮮明特點。這幅畫和他稍後創作的《聖哲羅姆》同樣都未最後完成。達·芬奇曾應米蘭大公之邀，在米蘭居住了 17 年之久，他的許多重要作品都是在米蘭完成的。

達·芬奇一生儘管興趣廣泛，涉獵甚多，但也留下了不少繪畫作品。《卡萊拉尼像》、《抱貂女郎》、《巖間聖母》和《安加利之戰》等都是他的代表作，尤其是《最後的晚餐》和《蒙娜麗莎》為他更徹底地奠定了繪畫巨匠的地位。他花了四年時間創作《最後的晚餐》，他在構圖上所作的多樣統一處理是一種創造性的理解，他在情節安排上抓住了宗教故事最生動的瞬間，在人物塑造上還從未有人像他那樣具有如此仔細的觀察力和完美的表現力。他創作的肖像畫《蒙娜麗莎》所獲得的讚譽之辭已無以復加，他精心描繪的柔嫩而富有情感的雙手和令人戀慕的微笑，使瓦薩里驚嘆為“神明的創造而非人所能及……”，至今她仍在盧浮宮裏佔據着最為顯赫的位置，而令無數觀者駐足忘返。

科學和藝術的結合是文藝復興美術的一大特徵。但 15 世紀初的藝術家們僅僅是把透視學和解剖學作為正確構成畫面透視關係和準確描繪人體各部關節的一種輔助手段而已，祇有到了達·芬奇纔把對科學研究的興趣和藝術的幻想世界美妙地結合起來。他以藝術家的眼光觀察鳥的飛翔，從而卻預見了現代的航空技術；他為豐富多彩的樹木枝葉所吸引，並畫了連植物學家也無可挑剔的標本圖樣；他醉心於氣候天象的瞬息萬變，卻也從中掌握了一套描繪這種現象的本領；他悉心於人體和動物軀體的構造、比例的研究，同時也產生了成為現代比較解剖學和遺傳學的基礎理論；他精於用鉛筆素描來圖解自己的觀察所得和思想結果，同時這些素描也促使他產生了科學的推斷和概括。從未有人像他那樣渴望對人所能看到的一切事物進行觀察和研究，他所取得的一切科學和藝術成就，都已成為世界文化藝術寶庫中最為珍貴的財富，為每一個後來者所敬仰。

在藝術史上我們常常看到，有的藝術家生前才華超人，春風得意，卻宛如曇花一現隨即消逝在歷史的長河中；有的藝術家卻終身艱辛，雖碩果累累而不為同時代人所一顧，卻在百年之後為人們所欣賞。但是，米開朗基羅·博納羅蒂（1475—1564 年）作為文藝復興的巨匠之一，以他超越時間和空間局限的宏偉大作在生前和後世都造成了無可比喻的巨大影響。他和達·芬奇一樣多才多藝，兼雕刻家、畫家、建築家和詩人於一身。他得天獨厚活到 89 歲，渡過了 70 餘年的藝術生涯，他歷經人生坎坷和世態炎涼，使他一生所留下的作品都帶有戲劇般的效果、磅礴的氣勢和人類的悲壯。

米開朗基羅 13 歲就進了佛羅倫薩著名畫家多梅尼科·吉蘭達伊奧（1449—1494 年）的工房，在那裏他最初接觸了終生所從事的神聖事業，並以神奇的速度掌握了繪畫技巧。接着他又進了佛羅倫薩統治者羅倫佐·美第奇開辦的“自由美術學校”，由於他的超群才華倍受羅倫佐的重視和愛護，宮廷中大量的藝術品成了他學習、研究的對象，經常出入於宮中的人文主義詩人和學者也給了他極大影響。短短四年中，他在美第奇宮裏獲得了一個偉大藝術家所必須具備的一切條件，為他整個藝術創作打下了堅實基礎。遺憾的是羅倫佐死後，米開朗基羅黃金般的少年時代便一去不復返，並經歷了終生苦難。

作為雕刻家的米開朗基羅一生中創作了大量的作品，《巴庫斯》、《哀悼基督》、《大衛》、《摩西》和《奴隸》等都是文藝復興雕刻藝術的輝煌代表之作，同樣作為畫家的米開朗基羅也留下了震撼畫壇的不朽之作。他創作的西斯廷天頂畫《創世紀》簡直是一場曠日持久的巨人之戰。整整四年他斷絕一切交往，常常是日夜不斷地爬上高高的腳手架，仰頭作畫，以至在作品完成後的一段時間裏連看信都要高舉到頭頂上。可見這已不僅是藝術的創造，也同樣是驚人的毅力磨練。西斯廷教堂開放時，整個羅馬都震驚了，人們不但為天才的精神所感奮，同時也為大師的繪畫技巧和藝術創造所吸引。作品雖取材於聖經中上帝創造世界的傳說，但米開朗基羅祇是藉此傳說來表達自己對生活的信仰和理解，並以此來歌頌人類的無限創造力。在他筆下的近三千個宗教人物已失去了本來的意義，人類的始祖亞當成了一個體格健美的青年，雪白鬍鬚的耶和華也成了

慈祥老者、思想家、哲人、預言者和巫女也都帶有現世人物的一切情感。在繪畫技巧上他完全打破了 15 世紀許多畫家所採用的獨立的空間和單純裝飾的處理，而將作品與整個天頂結構形成了完美的統一，《創世紀》標誌了文藝復興古典繪畫樣式的高峰，其後的許多畫家都幻想着這樣的成就，卻總是望塵莫及。

《最後的審判》是米開朗基羅為西斯廷創作的祭壇畫。畫面中央的基督揮動著手臂，把右邊負罪的人們投進地獄，把左邊善良人的靈魂帶進天堂，儘管祇是表現的宗教因果報應的思想，但畫面卻充滿著極其悲壯的效果，而在表現風格上已成為 17 世紀巴羅克藝術之嚆矢。

米開朗基羅雖然具有一個大藝術家的一切天賦，但他的終生勤勉和從不停頓的奮鬥，則是他一切成就的根本原因。他 89 歲那年依然堅持藝術創作，直到他生命的最後一刻，還對幫他懺悔的紅衣主教不無遺憾地說：“當我剛剛跨入藝術之門，意欲創作出真正的藝術作品之時，我的生命卻要結束了。”

在佛羅倫薩的奧奇美術館裏，有一幅十分引人注目的拉斐爾·聖齊奧（1483—1520 年）自畫像，他溫文爾雅，神情不凡。在俊美瀟灑的容貌中隱現着一種女性般的氣質（一個人類學者揣想畫中的頭蓋骨是女性的），在華麗講究的裝束中顯示出一種貴族般的情趣。其實，這幅 23 歲時的自畫像，正是反映了拉斐爾的藝術情趣和藝術風格的珍品。僅僅渡過了 37 年生涯的拉斐爾和達·芬奇、米開朗基羅同是意大利文藝復興時期的代表人物，但同作為文藝復興精神的體現者，他既不像達·芬奇的藝術那樣深湛、內涵和富於理智，也不像米開朗基羅的藝術那樣充滿激情和雄健有力。他的天才表現為對先輩巨匠的藝術特點的汲取和同化，以及一種獨特的不可思議的綜合力，從而形成了自己的優雅、和諧和秀美的藝術特色，是文藝復興盛期美術一種理想的典範。

《聖母戴冠》、《聖母的婚禮》、《草地上的聖母》和《西斯廷聖母》等一系列以聖母為題材的作品構成了拉斐爾繪畫藝術的特色。他筆下的聖母成了年輕的、洋溢着母性柔美和生活歡愉的婦女，形象平凡而謙和，完全是把聖母作為生活中幸福與美好的象徵。

拉斐爾的宏偉巨製是為羅馬教皇簽字大廳繪製的壁畫，這是個四方形的房間，是教皇個人的文庫和放置各種詔令的地方。壁畫以文化的四個領域——神學、哲學、法律和詩學——為主題。在十字拱頂的天花板上畫了這四個象徵性的人物，在天花板四個角落畫了《亞當與夏娃的原罪》（對着神學）、《宇宙的冥想》（對着哲學）、《所羅門的審判》（對着法律）和《阿波羅與馬爾希亞斯》（對着詩學）。天頂畫被描繪在華麗的金色底子上。四周的壁面也相應地畫了四幅大壁畫——神學下面是教會領袖們對三位一體教義的爭論和保衛的《教義的爭論》；哲學下面是古典哲學家們會集一堂正在討論的《雅典學派》；詩學下面是以藝術之神阿波羅為中心的古今大詩人集會的《帕爾納蘇斯山》；法律下面是羅馬皇帝查士丁尼頒佈法典和教皇格里高利制訂教會法規場面的《三德像》。

在這些壁畫作品中，尤其是其中的《雅典學派》，表現了拉斐爾在繪畫藝術中的重大突破——把固有的秀美和紀念性的宏偉結合起來。作品氣勢壯觀，含義深刻，特別是在構圖上顯示了畫家無懈可擊的才能。同時畫中衆多人物的優美形象也與構圖的和諧、均衡相得益彰。拉斐爾隨後又畫了“赫里奧多羅廳”的四幅壁畫，在這些壁畫中顯示了藝術家風格的變更，即給畫面以強烈的動感和雄偉的氣勢。這是因為米開朗基羅西斯廷天頂畫剛完成後，他便是最熱烈的讚揚者，他和當時所有的藝術家一樣為這雄勁的旋風般的效果所震驚。但是，這個房間壁畫的最大成就卻是色彩的運用，他把威尼斯畫派的特色糅合在自己的風格中，大膽地運用明暗的變化和微妙的色塊，並使之形成美好對比。所以，在這些畫中既有米開朗基羅的形體，也有威尼斯畫派的色彩，但這一切決不是機械地摹仿，而正是拉斐爾藝術天才的體現，即無與倫比的藝術綜合性。

意大利文藝復興盛期的畫壇上人才濟濟，宛如燦爛群星、光華奪目。儘管無數畫家在“三傑”的輝耀下多少失去了自身的光彩，但畢竟是他們同樣為盛期的畫壇增添了奇光異彩。比如僧侶畫家巴托羅繆善於在畫面中始終保持着細膩而莊重的效果，而被稱作佛羅倫薩畫派殿後軍的薩爾托（1486—1530 年）則醉心於崇高典雅的古典樣式。活躍於錫耶納的奇奧尼·索多馬（1477—1549 年）追隨過達·芬奇和拉斐爾的藝術風格，但最終形成的清純柔美的風格，仍是錫耶納

畫派的一面旗幟。而同期活躍在羅馬畫壇上的塞巴斯蒂亞諾·德爾·皮翁博(約1485—1547年)則把羅馬畫派氣勢磅礴的造型和威尼斯畫派華美艷麗的色彩完全地結合在一起。在這批畫家中應該着重提到的是柯雷喬(約1484—1534年)。他的代表作《奧奇尼斯達教堂的天頂畫》充分顯示了與前輩大師不同的表現手法,幾個半裸體的使徒採用了大角度的透視處理,圍繞在騰空而起的基督周圍,飛騰迴旋的人物不受任何空間限制,強調了一種激動人心的運動感和強烈的氣氛,能引起觀者的無限遐思與聯想。他在天頂畫中所取得的成就,不僅被認為是巴羅克藝術的先驅,甚至18世紀的天頂畫家們也深受影響。

威尼斯畫派在意大利文藝復興中的地位是獨特的,15世紀末和16世紀初的羅馬和佛羅倫薩等城市正處在磨難之際,而在整個16世紀的威尼斯都保持在宗教的自由和社會的祥和之中。這裏的人們具有歡愉明朗的氣質,常常喜歡在聖馬可教堂前舉行全民的狂歡節日,他們的性格以奢侈浪費而名聞遐邇,婦女以酷愛修飾裝扮和自由不拘的性格為榮。這一切為燦爛的、生氣勃勃的、歡樂的和色彩艷麗的繪畫創造了最好的環境。所以,正當佛羅倫薩的畫家們悉心於透視法和解剖等寫實技巧的研究時,威尼斯的畫家們一方面直接吸取了先驅們的成果,一方面卻在傾心於歡樂、狂熱和激情的表現。他們認為豐富艷麗的色彩和明朗歡樂的氣氛更能反映出威尼斯的世界。所以,即使神話宗教的題材也被賦予了自己的理想,他們筆下的聖母和天使從不具有悲哀或傷感,她們有着豐腴的形體、金色的頭髮和奢華艷麗的服飾,完全是威尼斯上層婦女的摹寫。同時,為了表現歡樂的生活場面和閑情逸致的需要,特別重視自然風景的描寫,其豐富的色彩和寧靜而優美的田園景色十分引人注目。另外,威尼斯的繪畫歷來就以色彩見長,15世紀的著名大師喬凡尼·貝利尼所取得的艷麗輝煌的色彩效果,得到了喬爾喬內和提香等大師的承續和發展。

16世紀威尼斯畫派的第一個偉大畫家是喬爾喬內(約1476—1510年),他的代表作《三聖賢的朝拜》、《聖母》和《暴風雨》等都帶有威尼斯畫派的明顯特徵。他為德國人商館繪製的壁畫在一段時間內已成為威尼斯人的驕傲,其作品主題構成的特異性甚至連當時的美術史家也不甚理解。他創作的《田園合奏》(與提香合作)色彩既豐富又和諧,不同色彩的相互轉移和對比,賦予人以柔和、明快和流暢的感覺。它是對人生幸福和享樂的讚頌,也是一首美麗動人的歌頌大自然的抒情詩篇。

喬爾喬內最成功的作品是《入睡的維納斯》(最後由提香完成)。作品中沒有出現任何古代女神的特徵,我們看到的祇是令人神往的風景前熟睡的女性優美而溫柔的身體。整個人物的形體和色彩相互調和呼應,女神優美的身體是用非常柔和流暢、且帶有圓味的綫描繪出來的。她不祇是為了給人以肉感的官能刺激,而是為了表現人的具有生命力的肉體和純潔的心靈之間的美的統一,這正是創造了符合於文藝復興時期理想“美”的典範。

威尼斯畫派最偉大的代表人物是提香·韋切利奧(約1489—1576年),他和喬爾喬內同出自喬凡尼·貝利尼的門下。在初期,他除協助師兄完成了一些作品外,還創作了《基督和姦婦》、《寶座上的聖馬可》和《花神》等作品。在他的師兄和老師相繼去世後,他即成為威尼斯畫派名符其實的巨匠,他與羅馬和佛羅倫薩的大師們一樣享譽整個意大利畫壇。

提香優越的社會地位給他帶來了終生的幸福和安定的生活,也給他的藝術活動帶來了極大的便利。他結識過斐拉拉的公爵阿爾芳梭,並因此而和意大利各城的顯貴們發生了聯繫,使他的名聲很快地傳遍了意大利。瓦薩里曾記述道:“所有來到威尼斯的親王們、貴族們、學者們以及其他著名人士都一定會去拜訪提香,因為他不僅是在藝術上偉大,而且在人格上也非常高貴。”這種與上層社會的密切而廣泛的交往,對他的藝術當然會有一些影響。同時,他的一個朋友、著名的人文主義者、文學家和政治活動家阿列蒂諾也對他的事業有過不可忽視的幫助。所以,在其後的半個世紀以上的時間內,提香的藝術活動不僅僅是在威尼斯,而是在整個歐洲世界和各地主要宮廷中展開的。他不但繪製過宗教題材的祭壇畫,也畫過著名人物的肖像和種種世俗題材的作品。在歐洲的許多博物館中至今還珍藏着他的三百多幅作品。

16 世紀的 20 至 40 年代，提香主要創作了一系列以“酒神祭”或裸體女神為題材的作品，如《酒神的狂歡》、《酒神祭》、《維納斯的崇拜》和《烏爾比諾的維納斯》等，這些作品標誌着提香創作盛期的到來。在他筆下的人物絲毫不為禁慾主義所束縛，他們自由狂歡，無羈無絆，完全是對人生幸福的、歡樂的熱情頌讚。他畫的《浴後的維納斯》能給觀眾以充分地美的感受，他畫的《庇薩羅家族的聖母》全無宗教氣息，聖母健康美麗，聖嬰天真可愛。40 年代後，提香以古希臘神話題材創作的《達那厄》已開始顯示了畫家創作觀念的變更。達那厄在他的筆下是一個仰望着變幻莫測的天空而深感迷惘的少女，她身旁則坐着一個貪婪、醜陋的老女僕，她張開圍裙，正在承接天上落下的金幣。畫面上的善良純潔和庸俗可惡對比強烈，畫家早期作品中的享樂主義傾向蕩然無存。這在他同期的另一幅代表作《瑪格達林》中也有着同樣深刻地表現，瑪格達林年輕美麗和健康豐腴的身體並未掩飾住這個悲劇式人物的刻畫。

同時，在漫長的藝術生涯中提香還創作了大量的肖像畫。從早期的《拿手套的男子》到晚期的《查理五世騎馬像》，其中有利慾薰心、殘忍姦詐的皇帝和國王，有偽善懦怯、詭計多端的教皇和主教，有色厲內荏、驕橫狂妄的將軍和騎士，有雍容華貴、貪得無厭的商人和銀行家，也有自命不凡的青年和活潑美麗的少女，以及“返老還童”（提香肖像畫的絕技之一）的貴婦人。他的肖像畫創作可以說是整個 16 世紀威尼斯社會的一個縮影。

丁托雷托（1518—1594 年）可稱作是威尼斯畫派的捍衛者，因為在他的藝術創作活躍期，所謂的“矯飾主義”繪畫已在意大利畫壇上逐漸風靡起來。他才智深邃，不善外露，他曾立志要把提香的色彩和米開朗基羅的造型結合起來，並如願以償。他對“光”的運用有獨特研究，他常把黏土作的小人放在點了蠟燭的木箱之中，仔細觀察形體受光後的變化。所以，在他的畫面上常常是在一片灰暗之中，於主要物體部位施以明亮的高光，效果強烈而鮮明。

與丁托雷托同時期的另一位大師保羅·委羅內塞（1528—1588 年）可看作是威尼斯畫派的最後代表人物。他仍然熱衷於表現威尼斯繁榮時期的豐富多彩的生活。他曾從 50 年代開始繪製了一些歌頌威尼斯在戰爭中取得勝利的歷史題材畫，如《威尼斯的凱旋》、《征服米爾納》、《保衛斯庫塔里》和《烈帕恩托的會戰》等。這些作品奠定了他作為威尼斯畫派的大師地位。但他的藝術成就更多地顯示在一系列的利用聖經題材對宴會場面的描寫。《西門家的宴會》、《開那的宴會》和《格里戈里的宴會》等都是規模宏大的聚宴場面，畫面上很少宗教氣味，而是對當時威尼斯上層社會豪華奢侈生活的寫照。這裏有威尼斯的富豪、商人、貴族、樂師和侍從，甚至背景的建築、陳設的傢具也都是如實的描寫。毫無疑問，在委羅內塞的繪畫中所展示的那種令人眩目的裝飾性效果已對即將到來的 17 世紀巴洛克繪畫產生了深刻的影響。

意大利文藝復興時期的繪畫經過二三百年的轟轟烈烈地繁榮發展，到了 16 世紀的中期已呈強弓末弩之勢。儘管米開朗基羅、提香和丁托雷托等大師繼續把文藝復興的繪畫推向高潮，但新一代的藝術家們卻對歷代大師的藝術推崇備至，大多祇徒摹仿之能事。以至於出現了一大批所謂的“矯飾主義”風格畫家，並在意大利得到了廣泛流傳。至此已似乎標誌着意大利文藝復興時期繪畫的終結。



蘇珊娜和長者(局部) 約 1550 年
丁托雷托



圖版

