



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(二)

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，本卷畫冊重點包括尼德蘭、德國和法國文藝復興時期的繪畫，意大利文藝復興時期的繪畫列在第1卷“文藝復興時期繪畫（一）”。
2. 本卷畫冊的彩色圖版是按尼德蘭、德國和法國三部分編排的，其中基本上是以畫家的生卒年代及作品創作年代的先後為序，部分圖版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“■2-68”即本套畫冊第2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。

新文化 新藝術的曙光

——尼德蘭和德國文藝復興時期的繪畫

張少俠

在文藝復興時期的歐洲，除了意大利在文化藝術諸方面成為先導者以外，在歐洲阿爾卑斯山以北的各個國家和地區，以城市為中心也逐漸出現了新文化、新藝術的曙光。就繪畫藝術而言，當時的尼德蘭和德國已成了歐洲文藝復興時期繪畫的又一個繁盛之地。

“尼德蘭”一詞意為低凹之地，包括萊茵河、繆司河、些耳德河下游及北海沿岸一帶，即相當於今日的荷蘭、比利時、盧森堡和法國東北部的部份地區。它面臨大西洋與英國遙望，南由萊茵河為紐帶與整個西歐相連接。早在中世紀時，它就因地勢優勢而成為北方主要的國際貿易中心之一。在 13、14 世紀時，這裏的手工業，特別是呢絨業，就已相當發達。15 世紀，尤其是到了 16 世紀前期，由於尼德蘭的貿易和呢絨業的進一步發展，城市建設極為迅速。其中尤以布魯日、伊普爾、根特、列日等城市最為繁榮。同時，市民們在和封建領主的鬥爭中，為爭取城市的發展取得了一系列的特權，從而獲得了相對的獨立性。另外，由於通過皇家聯姻和協議，使尼德蘭大部份地區都成了強大的勃艮第公國的領地，完成了初步的政治上的統一，並促進了尼德蘭各城市的長足發展。所以，當時的尼德蘭已成了歐洲唯一可以與意大利相提並論的先進地區。雖然當意大利文藝復興運動以磅礴之勢，突破了中世紀的樊籠而迅猛發展之時，尼德蘭的藝術大都仍處於哥特藝術的晚期階段。但是，這並未妨礙尼德蘭民族藝術特色的形成，尤其是為歐洲油畫藝術的產生和發展作出了創造性的貢獻。同時我們可以在烏爾比諾的宮廷中看到尼德蘭的藝術家在工作，在佛羅倫薩的教堂中欣賞到尼德蘭大師的作品，由他們創造的油畫技法和擅長的木刻畫也同樣吸引著意大利。

在德國，13 世紀開始沿萊茵河和多瑙河一帶出現了一些像科隆、沃姆斯、紐倫堡那樣的大城市，由於靠近邊界，這些城市大量的紡織品和金屬製品被輸往國外。到了 14 世紀和 15 世紀中期，這些城市的手工業已相當繁榮，金銀首飾，鍍工和鏤刻的工藝品十分發達，約翰·古登堡發明的活字印刷也促使了文化的廣泛傳播。當然，由於德國經濟的分散性和政治的分裂，也使得社會各種矛盾的衝突相當激烈，以至於在 16 世紀初爆發了宗教改革和農民革命運動。這場由新興資產階級反對封建制度的鬥爭，在它同時期的文化領域中也得到了強烈的反響，同樣促進了 15 世紀末和 16 世紀初德國文藝復興繪畫的形成，並逐漸達到高度繁榮。

14 世紀的尼德蘭尚未形成自己獨立的藝術體系，它的藝術活動主要是和法國有着比較密切的聯繫。當時有許多尼德蘭的雕刻家和畫家活躍在法國地區，在法國兩個主要的藝術贊助者勃艮第公爵和伯里公爵的宮廷裏，曾留下了大量的尼德蘭藝術家的作品。同時，在法國南部由於教皇一度定居過亞威農城，因此意大利的藝術，尤其是錫耶納畫派在這裏十分盛行，所形成的極大影響遠及當時美術活動中心的巴黎。所以尼德蘭的藝術家也曾通過法國多少受到了意大利藝術的影響。

尼德蘭最初的繪畫大師當推布羅耶拉姆（1365—1410 年），他曾任過勃艮第公爵的宮廷畫家，從他留下的鑲板畫《受胎告知》和《逃往埃及》中表現了極為精細的繪畫風格，他和稍後出現的保爾·林堡（約 1380—1416 年）同樣都未完全擺脫中世紀宗教細密畫的羈絆。

無論如何都可以把凡·埃克兄弟（胡？—1426 年、揚約 1390—1441 年）看作是尼德蘭文藝復興繪畫的奠基人，他們創作的舉世名作《根特祭壇畫》是尼德蘭文藝復興早期繪畫的里程碑。

《根特祭壇畫》是一種多翼式“開閉形”祭壇組畫。每逢節日的禮拜盛會，祭壇的兩翼伴隨著音樂旋律被徐徐打開，輝煌奪目的十二幅祭壇畫便呈現在人們

的眼前。它分成上、下兩段和左右兩翼，上段的中央是基督，兩旁是聖母瑪利亞和洗禮者約翰。兩翼的內側是《合唱的天使們》和《奏樂的天使們》，外側是亞當和夏娃，下段的中央是《羔羊的頌讚》，兩翼左側是《騎士》和《裁判官》，右側是《隱者》和《巡禮者》。在平日，祭壇的兩翼是合閉的，人們祇能看到兩翼外側的畫面。

《根特祭壇畫》的題材雖來源於宗教，但在這裏宗教題材祇成了凡·埃克讚美人類，歌頌自然的美麗和偉大的媒介物。他們以對現實世界的肯定和讚美的態度，以及對人物的細緻和寫實的描繪，構成了這幅作品的基調，從而使整個根特祭壇變成了充滿詩意的、有魅力的和富於繪畫性的傑作了。《根特祭壇畫》另一個意義是它可以稱為世界上第一件真正的油畫作品。畫面色彩鮮明，輝煌艷麗，經過數百年之後仍然如此，這在當時的確是一種繪畫技法上的突進。所以，《根特祭壇畫》在繪畫史上的意義遠遠超出了一般在思想內容和藝術形式處理上的革新和獨創，而是開創了整個歐洲繪畫的新紀元。

揚·凡·埃克終生致力於肖像畫創作，他早期畫的《書房中的聖哲羅姆》是一個典型的尼德蘭學者形象，他畫的《盧卡聖母》也完全是體現着世俗的色彩。他創作的《紅衣主教阿爾貝加提像》、《戴紅頭巾的人》、《喬凡尼·阿爾諾芬尼夫婦像》和《揚·達·萊奧像》等都不僅僅是表面的酷似，而是憑藉客觀的感受和生動的印象對各類人物都作出了鮮明的性格刻畫。同時，他的肖像畫有時還借助真實的環境表現帶有一定的風俗畫意義。可以說，他的肖像畫已使同時期意大利畫家吉蘭達伊奧和馬薩喬的作品為之黯然，是歐洲文藝復興早期肖像畫中難得的傑作，甚至還開了 17 世紀荷蘭繪畫之先河。

瓦薩里曾稱揚·凡·埃克是“色彩的創新者”和“油畫的發明者”。他確實是在油畫材料的選擇和技法表現上作出過深入的研究，並且成功地運用在每一幅作品之中。他的畫已在同時期尼德蘭畫家中逐步傳播開來，並被他的後繼者佩特呂斯·克里斯蒂（約 1415—1473 年）帶到了意大利。後又經意大利畫家安東尼洛·邁西納傳到了威尼斯，並立即受到了素以色彩著稱的威尼斯派畫家們的青睞和廣泛使用，以至促成了威尼斯畫派風格的形成。

尼德蘭文藝復興早期繪畫除了凡·埃克兄弟以外，還活躍着一大批在美術史上著名的畫家。羅貝爾·康賓（約 1378—1444 年）和他的弟子羅吉耶·凡·德·韋登（約 1400—1464 年）都是尼德蘭畫壇的代表人物。康賓畫的《受胎告知》把天使和瑪利亞等宗教人物，放在了一個典型的尼德蘭商人的舒適家庭環境之中，其中透過窗子隱現着的街市風光是尼德蘭繪畫中最早出現的街景描繪。他在《基督誕生》一畫中真實地描繪了山脈、河流、城堡、樹木、草地、道路和行人，使整個畫面充滿詩意。韋登的影響似乎遠在他的老師之上。他曾去意大利旅行，在那裏不但飽覽了古典藝術的精華，而且以自己的藝術活動引起了同行們的重視，以至有一些意大利畫家慕名前來參觀他的畫室。米蘭公主甚至還選派了青年畫家在他的畫室裏進修。可以說，尼德蘭畫派在歐洲的影響，頗得力於他的活動。在他的《基督降架》、《最後的審判》、《達那厄》和《聖母祭壇畫》等作品中可以看出，他筆下的人物有着激昂興奮的情緒和強有力的運動，並善於使



基督誕生(局部) 約 1425 年
羅貝爾·康賓

人物像雕刻一般凸現在金色的背景之上。在肖像畫中他着重於人物的高貴神情和充滿力度的表現。

迪里克·鮑茨(約 1415—1475 年)和海特亨·托特·辛特·揚斯(約 1465—約 1495 年)也是 15 世紀尼德蘭畫壇活躍人物。前者一生中最重要的代表作是為盧萬聖彼得教堂畫的以《最後的晚餐》為中心的祭壇畫,他把樸素而真實的世俗人物的描繪與宗教的情感巧妙地糅合在一起,並把最後的晚餐安排在尼德蘭的普通市民住宅之中,使純粹的宗教繪畫帶有濃厚的市俗氣息。揚斯在繪畫中受到鮑茨影響,他畫的《荒野中的聖約翰》完全是一個北方樸實的而又充滿憂愁痛苦的老農民。他擅長在作品的背景中以柔和的光綫描繪真實的自然景觀,從而使作品富有詩意。

在凡·曼德爾《尼德蘭畫家傳》中提到的許戈·凡·德·古斯(1440—1482 年)也是 15 世紀下半期尼德蘭畫壇上舉足輕重的代表人物。他曾受到凡·埃克兄弟和韋登繪畫的影響,但從他的代表作《三聖賢的朝拜》中可看出,他既未局限於凡·埃克兄弟的寫實風格,又超越了韋登宗教題材畫的抒情意味。他傾心於表現強烈的人物個性,幾乎是誇張地刻畫着人物各種表情,以至於有人把他那種近似奇異古怪的構圖和人物形象的表現,看作是勃魯蓋爾繪畫藝術中的先驅人物。幾乎與古斯同時活躍在布魯日的還有一個著名畫家漢斯·梅林(約 1440—1494 年),他在《聖母子》、《聖母的歡樂》和《三聖賢的朝拜》等一系列宗教繪畫中顯示着前輩畫家的深刻影響。同時又在一大批肖像畫中保持了鮮明特色,將人物的外形特徵和精神狀態的統一以優美的形式表現出來。

在美術史上對尼德蘭 16 世紀繪畫的看法不盡一致。一是認為 16 世紀的尼德蘭繪畫已呈倒退之勢,由凡·埃克兄弟等一大批畫家帶來的尼德蘭繪畫高潮已不再復返。而另一種截然相反的看法是從 15 世紀末到 16 世紀正是尼德蘭文藝復興繪畫的空前盛期。其實,這主要是涉及到對這段時期內的兩個最重要畫家的不同認識和評價,一個是希羅尼穆斯·博斯(約 1450—1516 年),另一個是老彼得·勃魯蓋爾(約 1525—1569 年)。

在歐洲繪畫史中,博斯歷來就被看作是一個謎一般的令人不可思議的人物,他那些充滿着奇思怪想的畫面似乎永遠是個謎。在他的初期代表作品《愚者的治療》、《乾草車》、《嘲弄基督》、《背負十字架的基督》和《魔術師》中可以看出,這些作品的構思和表現手法與同時期凡·埃克的後繼者們迥然不同,與他們嚴肅的宗教氣氛和清晰的內容表現形成明顯對照的是稚拙和含蓄。他以一些象徵性的手法和難以理解的形象表現着作品豐富的含意。這種特色在他的盛期代表作三翼式祭壇畫《聖安東尼的誘惑》中表現得更為強烈。祭壇畫內側三幅鑲板畫是彩色的,外側兩幅是模仿飾壁的灰色畫。在內側三幅畫上,他通過對聖安東尼經受魔鬼誘惑的描繪,影射了教會的貪得無厭和教士們的荒淫無耻,體現了他的教會、僧侶和魔鬼乃是一體的思想。在作品中,他運用了大量複雜的、甚至晦澀的象徵性的形象,他筆下的老鼠、猴子、猪、鹿、魚、蟾、鶴、鸛、蝙蝠、樹木乃至日用器皿都是他構成鬼怪形象的材料。他根據表現人物的一定性格的需要,把這些材料組織成具有性格和表情的形象,用以影射當時社會上醜惡可憎的人物,如教皇、主教、修士、神學家和巧取豪奪、貪圖享樂的統治階層以及各種社會惡德。在內側左邊的《聖安東尼的暈倒》一畫中,他巧妙地運用了流行在尼德蘭的一句民間諺語——“大魚吃小魚”——來構成了他的諷刺形象。他畫了一條大魚正在吞食一條小魚,這條大魚長着蝎子尾巴和蝗蟲腿,背上有一座教堂,並用盾牌做輪子。

博斯所採用的藝術語言是一致的,在他的《死亡和守財奴》、《愚者之船》和《地上樂園》等一系列作品中,都發揮了藝術家異乎尋常的想像力和富於浪漫的表現性,同時也是對尼德蘭民間藝術中富於幽默的比喻所作的形象化表現。另外,他也在中世紀的寶石和古幣中吸取了一些形象因素,並利用占星術來間接反映自己的創作思想。毫無疑問,博斯的繪畫藝術可稱作是尼德蘭畫壇上一枝呈放異彩的奇葩,甚至有人把他稱作是“現代繪畫的始祖”。

出自博斯門下的康坦·梅西斯(約 1465—1530 年)也是同時期尼德蘭畫壇上的一位重要畫家。他受過大師的教誨,但在創作風格上卻保持了鮮明的特色。他在《聖安娜》和《基督下葬》中追求簡潔、律動的人體組合,他無視物體的固有

色彩,而傾心於明朗柔和而又充滿陽光的畫面效果。他還是一位造詣深厚的肖像畫家,他創作的《銀行家和他的妻子》和《婦人像》等都是尼德蘭肖像畫中的精品。

老彼得·勃魯蓋爾似乎是在某些方面也承續了博斯的傳統,以至有“新博斯”之稱,其實兩者的藝術風格還是相去甚遠的。首先,勃魯蓋爾曾去過意大利,對意大利文藝復興的繪畫興趣盎然。同時他處在一場偉大的歷史變革之中,即尼德蘭革命時期。儘管他也創作過一些宗教、神話題材的作品,但更致力於尼德蘭農村題材的描繪,有“農民的勃魯蓋爾”之稱。另外,他在繪畫語言的表達上也與博斯相去甚遠。

50至60年代是勃魯蓋爾的創作盛期,他畫的《七項大罪》、《食肉與齋戒的爭鬥》、《尼德蘭的寓言》和《兒童的遊戲》等,有連環組畫,也有獨幅作品。在他的畫面上似乎帶有細密畫的影響,俯視的、散點透視式的構圖使畫面好像缺少中心,然而他卻善於用建築物將看似雜亂的畫面統一起來。他創作的《發瘋的格麗特》是一幅最為成功的寓意畫作品,他筆下的格麗特成了一手抱着日常用具,一手持劍的普通婦女,在她的身後有一大群尼德蘭婦女正在與魔鬼展開殊死的戰鬥。他畫的《農民的婚宴》和《農民的舞蹈》完全是對尼德蘭農民粗獷豪邁精神的描寫。他畫的《絞刑架下的舞蹈》是巧妙地利用了一句尼德蘭的民間口頭語,來表現了尼德蘭人反對西班牙異族統治的無畏、樂觀精神。另外,勃魯蓋爾還畫了一些類似於《收乾草》和《雪中獵人》等反映農村生活的風俗畫。在這些作品中畫家不但對人物形象有着豐富細膩的刻畫,而且畫中風景的描繪也極富特色,給人以廣闊無垠、清新自然的感受。

其實,在15世紀末和16世紀的尼德蘭畫壇上,除了以博斯和勃魯蓋爾為代表的尼德蘭民間風俗畫派外,還有一支重要的畫派也在活躍着,這就是史稱的“羅馬派”。所謂的羅馬派就是當時一大批畫家對意大利文藝復興時期的繪畫有着極大的興趣,他們大多去過意大利,並深受意大利畫家的影響。他們酷愛古希臘的神話題材,刻畫着理想中的人物形象和模仿着意大利畫家的形式風格。揚·戈沙爾特(約1478—約1533年)是該派的早期代表人物,他畫的《維納斯與愛神》已帶有意大利同期繪畫的明顯特徵。他的弟子揚·凡·斯科列里(1495—1562年)曾拜訪過丟勒,也去過威尼斯和羅馬,擅長於用意大利的繪畫風格來表現尼德蘭的自然景色。同時代的路加·凡·萊登(1494—1533年)也是羅馬派的重要代表人物。他14歲就創作了著名處女作《莫哈姆特和修道僧》,是個早熟的天才。瓦薩里讚揚他是第一個獲得國際聲譽的尼德蘭畫家,其才能在丟勒之上。他的作品曾引起許多藝術家的極大興趣,被很多追隨者所仿效。

德國文藝復興繪畫的萌發是在15世紀,這段時間的繪畫活動主要是在早期資產階級文化的發祥地——各個大小城市進行的。15世紀的上半期,德國各城市的繪畫活動尚處於沉悶階段。到了15世紀中期,一大批激進的畫家破土而出,他們擺脫了抹殺藝術創作個性的、受教會支配的工房,在各城市都出現了手



盧卡聖母(局部) 約1436年
揚·凡·埃克

工業性質的畫家同業公會組織。這種新的組織具有嚴格的制度，一個新的報名者，要經過二至四週的試工期，纔能收錄為工房的學徒。他們和老師同居修業，往往長達五六年之久，然後纔能成為獨立的畫家。丟勒就在日記中記述過那種近乎殘酷的修業要求。但這種長期扎實的藝術訓練的確使他們受益匪淺。

15 世紀上半期，德國畫家主要是為教堂繪製宗教題材的壁畫和祭壇畫。但此時的宗教人物已逐漸擺脫了傳統的形象模式，無論是基督還是瑪利亞，都似乎是以普通常見的市民姿態出現的，宗教繪畫已帶有一定的世俗色彩。當時的馬斯達·伯爾特拉姆(1340—約 1414 年)和弗蘭克畫師(活躍於 1405—1425 年)都是文藝復興早期宗教畫的開拓者。

德國的畫家似乎十分傾心於美麗幽靜的田園風光，他們擅長於用極為細膩的手法畫出抒情詩般的自然景象。像盧卡斯·莫澤爾(活躍於 15 世紀初)、康拉德·維茨(約 1400—約 1445 年)和漢斯·姆爾奇(約 1400—1467 年)等都是這類畫風的代表人物。他們筆下的人物表情生動，富有立體感，他們注重於觀察自然，用優美的自然景觀的描繪沖淡了宗教繪畫的神秘感。維茨的《聖保羅捕魚的奇跡》就是直接以奇勞奧湖畔的美麗風景作為宗教故事的環境，如此真實的風景描繪在當時的歐洲畫壇上還是鮮見的。

15 世紀下半期，以韋登為代表的尼德蘭繪畫開始風靡德國。當時幾乎所有的德國畫家都不同程度地受到影響，其結果是使整個德國的繪畫產生了大的變化。菲利多利·赫爾林(約 1425—1500 年)和哈斯·休希林(1430—1505 年)代表着斯奧伯地方的“現實主義畫派”的轉變。赫爾林第一次去尼德蘭旅行回來後畫的《女施者們》就體現了對宗教的極端虔誠，十分冷漠地描繪出來的簡明素樸的畫面帶有幾分神秘的感覺，這與他的前輩們風格迥異。他的女婿巴賽羅繆·采德布隆姆(約 1455—1518 年)不但繼承了這種風格，而且對意大利文藝復興的那種理想美的表現也十分傾心。其實，15 世紀的德國繪畫主要還是受到了尼德蘭和意大利文藝復興繪畫的影響。即使像維茨那樣的畫家也祇是在作品背景的处理上顯示了獨自的理解，還遠未能構成德國文藝復興繪畫的鮮明特徵，這種情況直到 15 世紀末和 16 世紀初纔有了較為明顯的轉變。當時的著名畫家米歇爾·沃爾蓋莫特(1433—1519 年)有着出色的活動能力，在他的工房裏培養了一大批德國畫家，德國文藝復興大師丟勒就曾在他的工房修業四年。馬丁·雄高爾(約 1450—1491 年)和老漢斯·荷爾拜因(約 1465—1524 年)應該算是德國 15 世紀繪畫樣式的最後確立者。前者的銅版畫在當時聲名遠揚，在他的油畫作品中儘管可以看到尼德蘭式的空間構成和威尼斯式的色彩描繪，但他已把這一切都巧妙地融合在獨自的風格之中。後者的作品也同樣顯示着意大利文藝復興繪畫的影響，但他在人物個性的描繪和畫面空間的处理上顯然有別於同時期的意大利繪畫。兩者都是風格比較成熟的繪畫大師，他們對德國文藝復興繪畫的風格形成和繁榮發展都產生過極大的影響。

1471 年春天，在阿爾布雷希特·丟勒(1471—1528 年)的出生地紐倫堡舉行了一次規模龐大的繪畫展覽。展出了丟勒的 400 多幅優秀作品，同時在整個德國都舉行了隆重的紀念丟勒誕辰 500 周年的活動。人們之所以對他如此崇敬，是他不但代表了德國文藝復興美術的高峰，也是德國值得向世界藝壇誇耀的天才之一。他和意大利的達·芬奇一樣，是整個歐洲文藝復興時期最偉大的代表人物之一。他是畫家、雕刻家和建築家，是多才多藝和學識廣博的巨人。他曾兩次遍游意大利，又去過德國各地和尼德蘭的一些著名城市。使他廣泛接觸了意大利和尼德蘭先進的文藝復興的文化藝術，給他的藝術事業帶來了終生的影響。但是最重要的是他吸取了 15 世紀德國繪畫的豐富遺產，並在德國人文主義的思想影響之下，開闊了眼界，為德國的畫壇大增光彩。

德國的版畫早在 14 世紀就已出現，最初的木刻畫主要是宣傳教義的需要，用作書籍的插圖。隨後銅版畫在德國南部興起，它超越了木版畫的實用性範圍，一方面作為初學者素描和造型方面的基本訓練，同時又由於它能完美地表現出物體的明暗、質感和量感，使其成為獨立的藝術門類。後來又隨着“針刻法”等技法的進一步完善，使銅版畫作品更趨細膩，表現力大大加強，最終與油畫同樣成為德國文藝復興繪畫的主要畫種。其實，丟勒早期就是以版畫創作為主的，他的成名作《聖約翰的啟示錄》就是版畫作品，祇是他早期的版畫作品已

大多遺失。丟勒的版畫作品幾乎貫串着他的藝術生涯,《死神、惡魔和騎士》、《書齋中的聖彼埃羅》和《憂鬱》是丟勒的三大銅版畫作品。作為文藝復興人文主義思想的尊崇者,他的作品的主題帶有鮮明的時代意義,他筆下的基督教徒已成為“基督的騎士”,是與惡勢力作鬥爭的勇士,他筆下的聖者是熱衷於科學研究和對宇宙大自然的奧秘進行不懈探索的學者。他的銅版畫風格嚴謹,手法細膩,他利用新穎的構圖,採用平行綫、交叉綫和點綫的結合來表現物體不同的質感和畫面豐富的構成。可以說,德國文藝復興時期的繪畫特點僅在丟勒的版畫作品中就已完全顯現。

丟勒的油畫作品也成就斐然。他在意大利時曾受到喬凡尼·貝利尼的親自指導,對威尼斯的油畫技法和色彩表現有着深切的感受。他早期創作的《威尼斯婦人像》、《戴念珠的聖母》和《羅塞庫拉奇的祝祭》等作品曾受到意大利同行們的好評,他也自信地認為這些是“足以使威尼斯畫家們黯然”的得意之作。他創作的油畫《亞當與夏娃》儘管還未完全消除那種似乎帶有神經質似的外輪廓特徵,但整個畫面已更趨單純化,柔和的明暗變化和色彩處理顯得優雅調和,一派大師風範。

《四使徒》是丟勒油畫藝術最為成熟的代表作。在兩幅狹長的構圖十分緊湊的畫面中描繪了基督的門徒約翰、保羅、彼得和馬可。在這裏已完全看不到當時意大利繪畫的處理方法,即把人物安排在寬闊的空間之中。四個聖者的表現似乎都帶上了現實人物肖像的特點,畫家是希望在畫面上塑造出在精神和道德行為上都堪稱楷模的理想形象,筆下人物充滿信心,意志堅定。所以有人把此畫看作是德國宗教改革時期藝術的紀念碑。

丟勒是一個終生勤奮的藝術大師,他的一生為我們留下了大量的作品,其中包括 350 幅木版畫,100 幅銅版畫,100 幅素描和 60 多幅油畫、水彩畫。除此之外,他還遺留下非常豐富的文字材料,除了他的自傳、書信和日記外,特別對藝術的理論進行了深入的研究,著述了《測量指南》、《鞏固城市之要求》和《人體比例論》三本書。尤其是《人體比例論》是他最重要的著作。在他的著作中有二十六個典型的人體比例示範圖,他們都具有丟勒心目中調和美的樣式,從中可以看出他對古典美的概念已產生了動搖和懷疑,從而也多少顯示了以丟勒為首的德國文藝復興繪畫的特殊性。

馬蒂亞斯·格呂內瓦爾德(約 1470—1528 年)是與丟勒幾乎同時期活躍在德國畫壇上的重要代表人物之一。他是德國宗教改革運動的同情者,是新學說的捍衛者,是在宗教改革運動中起過顯赫作用的阿默巴赫的好友。但是他的藝術創作活動是以末期哥特式藝術為基點的,甚至還可以看到中世紀早期繪畫的殘餘。儘管他也力求充分掌握和使用當時繪畫藝術的語言,但他始終是以充滿夢幻般的奇異造型和美妙色彩而引人注目的,毫無疑問他是與丟勒的藝術向着兩個不同方向發展的。從他的《聖母的快樂》、《嘲弄基督》和《負十字架的基督》等代表作品中可以明確地看出,格呂內瓦爾德在德國繪畫藝術上是作出過一定貢獻的。他大膽承續了哥特藝術中對於光和色的處理,作品中對明暗法的運用,遠遠地走在了同時代藝術家們的前列。他有時可以用光把鮮明、純淨的色彩吞沒,而賦予它們最明亮最刺激的感覺,有時又使光逐漸地消失在物體固有的柔和的色彩之中。他對光和色的完美的運用,以至同時代或相近的後代人都無法學習和借鑒,直到 17 世紀以後,纔在一些優秀畫家們中間引起了強烈的反響。

16 世紀的上半期,正是德國的宗教改革運動風起雲湧的時候,當時的每一個大藝術家幾乎都直接或間接地投身於這場偉大的反封建運動。和維登堡大學神學教授、宗教改革運動的最先發難者馬丁·路德結下過終身友誼的畫家老盧卡斯·克拉納赫(1472—1553 年),就是宗教改革運動的堅定擁護者,他以傑出的才能和鮮明的人文主義思想,在德國中部的畫家中享有巨大聲譽。

克拉納赫一生中創作了大量的作品。在他的早期作品《苦行的聖彼埃羅》和《基督的磔刑》中就已經顯示出宗教題材的描繪祇不過是畫家表現強烈的人文主義思想的手段而已。他畫的《逃往埃及途中的歇息》已完全無視宗教故事的表現,他把儘量縮小的人物放在令人陶醉的風景之中,而浸透着朝霞的多瑙河畔的山谷與這組充滿疲勞和驚駭,然而仍滿懷信心的人物取得了充分協調。他創作過有名的《宗教改革祭壇畫》,把自己和馬丁·路德肩並肩地表現在祭壇

畫之中。他還為當時的人文主義者和宗教改革運動的領袖們畫過一系列的肖像,如《馬丁·路德與麥朗赫頓像》和《約翰·庫斯賓寧像》等。在《約翰·庫斯賓寧像》中,他完美地發揮了克拉納赫的油畫技法,他利用大塊的黑色外衣和深紅色的帽子襯托出庫斯賓寧富有青春氣息的容貌,使這個年輕的人文主義者顯得朝氣蓬勃,充滿信心。從這些作品的本身,也證實了克拉納赫人文主義的創作思想。

克拉納赫同時也是德國最早採用古代神話題材進行創作的畫家,他的代表作《維納斯和愛神》顯示了與人們熟知的意大利畫家筆下的形象趣味迥異。他畫的維納斯像一個尚未成熟的少女,過細的四肢、狹小的肩膀、纖弱的腰肢和小小的乳房,加上細密畫一樣描繪出的項鍊、頸飾和髮套,給人一種夢幻般的感受,從中多少顯示了克拉納赫繪畫語言的多樣性。

16世紀初,在德國的畫壇上還出現了一個具有鮮明特色的多瑙河畫派。在半個多世紀中該派曾出現過不少像弗雷亞夫(1465—1545年)、老約爾格·布魯依(1475—1537年)和賴赫利克(活躍於1494—1520年)那樣的著名代表畫家,有人甚至把克拉納赫也看作是該派代表人物之一。該派風格最明顯的代表是阿爾布雷希特·阿爾特多弗(約1480—1538年)和奧弗·胡伯爾(1485—1553年)。在他們的作品中,既看不到意大利式的嚴謹的古典風範,也看不到尼德蘭式的濃烈的北方鄉土氣息,甚至德國的帶有哥特式殘餘的宗教改革時期的藝術也不能吸引他們。他們是把多瑙河畔的優美的風景和風俗人情作了浪漫的詩一般的頌讚。特別是阿爾特多弗,在他的宗教題材繪畫中那些宗教人物已被壓縮到盡可能小的位置,大面積的風景描寫已成為作品的主題,宗教畫已成了“風景畫”。即使選擇室內環境的宗教畫,也是着力於室內空間的描繪和夢幻般色彩的表現,以至有人稱之為“室內風景畫”。可以說,浪漫的多瑙河畫派為德國文藝復興時期的繪畫增添了新的色彩。

小漢斯·荷爾拜因(約1497—1543年)被稱作是德國文藝復興時期繪畫的殿後軍,也是同時期德國畫壇上唯一可以與丟勒的藝術成就相提並論的繪畫大師。荷爾拜因幾乎終生都在致力於肖像畫的創作,他早期創作的《巴塞爾市長夫妻像》、《博尼法西烏斯·阿默巴赫像》和《埃拉斯穆斯像》就已顯示畫家在肖像畫繪製上的傑出才能,他擅長於表現人物的社會地位、性格特徵和心理狀態,並充分接受了當時意大利畫家在肖像畫繪製上的一切手法。荷爾拜因對肖像畫創作極為嚴謹,他為了給當時著名的人文主義學者埃拉斯穆斯畫像,先後畫了多幅寫生稿和創作草稿。他筆下的學者充滿着智慧和力量,那微微顫抖的手顯示了藝術家對於細部描繪的精湛技巧,這幅畫歷來被看作是歐洲最著名的肖像畫之一。

荷爾拜因也創作過不少宗教題材的繪畫作品,在《墓中的基督》和《憐憫》中他以均衡穩定的構圖和驚人的寫實技巧顯示了德國高水平的宗教繪畫。他還創作過由51幅畫面構成的木刻組畫《死神之舞》,其宣揚的主題是在死神面前決無貴賤尊卑之分。不過,荷爾拜因最重要的創作生涯還是在英國渡過的。從



叛逆天使的墮落(局部) 1562年
老彼得·勃魯蓋爾

1529年起，荷爾拜因便定居英國。在英國由珍寶總管托馬斯·克倫威爾的推舉成了性情暴烈的亨利八世的宮廷畫家。在十幾年時間內，他為國王、王后和滿朝的文武大臣、貴婦、王子和貴族商人等畫了許多肖像。這是藝術家藝術發展的最後階段，他的主要成就也反映在這些肖像畫上。在這些作品中，藝術家並未矯揉造作地故意去美化、粉飾他們，他以直觀的、高度寫實的手法忠實地記錄了自己的感受和理解。當然這些作品難免帶上了貴族的習氣，一些形像顯得比較呆板和矜持，有可能當時廣為流行的“矯飾主義的風格”已影響到了荷爾拜因的創作活動，這和當時宮廷趣味的審美觀點也是相一致的。這些特點是在他的代表作《基斯澤》和《兩個外交官》等作品中都有較為明顯的反映。但無論如何，荷爾拜因的藝術技巧在整個文藝復興的美術中也是有着獨創意義的，他以深刻的觀察、精密的表現、明快的線條和均衡的構圖，構成了他繪畫藝術的重要因素，他的藝術創作活動對於其後的英國、法國和尼德蘭繪畫都產生了深遠的影響。

德國的文藝復興繪畫形成了兩個高峰，一個是宗教改革和農民戰爭前後在以丟勒和格呂內瓦爾德為代表的高峰，一個是16世紀中期以荷爾拜因為代表的高峰。自荷爾拜因以後，德國畫壇由於封建勢力的加強和遭到反宗教改革運動的沉重打擊，開始進入了低潮階段。哥特式的傳統藝術重新復活，並很快地與宮廷貴族藝術融為一體，出現了一批著名的宮廷畫家，如菲力多利赫·斯多尼斯（1540—1599年）（瓦薩里的弟子）和庫力斯多費·希奧爾奇（1545—1592年）（提香的弟子）等等。他們的藝術活動雖然沒有承續德國文藝復興繪畫的優良傳統，卻也導致了17世紀巴羅克藝術的形成。



1498年的自畫像(局部) 1498年
阿爾布雷希特·丟勒



圖版

