

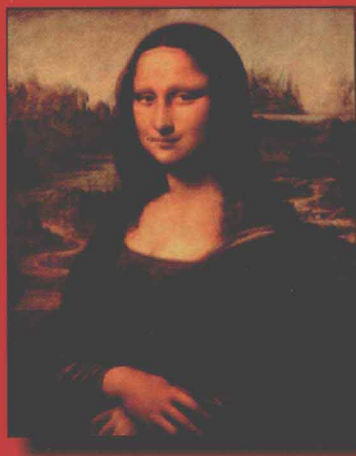
世界艺术史话

Shijie yishu shihua

世界

美术经典

下



辽海出版社

世界美术经典

(下册)

邢春如 编著

辽海出版社

《西斯廷圣母》

拉斐尔·桑齐奥是意大利文艺复兴时期最伟大的画家之一，他具有高超的艺术造诣，代表了文艺复兴时期艺术家从事理想美的事业所能达到的最高峰。如果说达·芬奇的艺术深沉、含蓄、富有理智、充满智慧，米开朗琪罗的艺术博大、雄伟、富有激情、充满力量，那么拉斐尔的艺术则以优雅、秀逸、和谐、高度的完美为标志。

拉斐尔的作品充分体现了安宁、和谐、协调、对称以及完美和恬静的秩序，在与两位最伟大的巨匠——达·芬奇和米开朗琪罗的较量中，拉斐尔找到了“第三条路”，他的艺术被后世称为



“古典主义”，不仅启发了巴洛克风格，而且对法国的古典学派产生了极其深远的影响。

拉斐尔的“圣母”被艺术评论家们誉为“真正是不朽的作品”，“是对人类的想像力的创造”，在世界绘画史上享有盛名。他一生作有《坐着的圣母与睡着的圣子》、《阅读着

的圣母与圣子》，《圣母子与圣徒》等作品。其中最著名的当数《西斯廷圣母》，这幅绘制于梵蒂冈著名的西斯廷大教堂内的圣母像，几乎被认为是圣母画中的绝品。

在世界美术史上，只有一个拉斐尔，他创造了女性美的典范，以至这种典范到今天仍是后辈难以企及的；只有一个拉斐尔，他使圣母真正回到人间，成为我们理想中完美的化身。

旷世杰作

这个历经几个世纪巍然不倒的艺术巨子；这个感召了众多同样伟大的艺术灵魂的画家，他因代表了一个时代、一种模本的兴盛而成为后人学习的标准。恩格斯在论及人类双手的神奇功能时，所列举的第一个范例便是画圣拉斐尔的壁画，在思想巨人的脑海里，拉斐尔的画作是人类艺术生活的瑰宝。

《西斯廷圣母》为拉斐尔“圣母像”中的代表作，它以甜美、悠然的抒情风格而闻名遐迩。这幅画是教皇朱理亚二世送给皮亚琴察西斯廷教堂黑衣修士的礼品，拉斐尔受托而为这一教堂的祭坛作画，故有《西斯廷圣母》之名。拉斐尔的这幅画对美丽与神圣、爱慕与敬仰的把握都恰到好处，显示出高雅、柔媚、和谐、明快的格调，因而使人获得一种清新、纯洁、高尚、升华的精神享受。

画面上，帷幔向两边缓缓拉开，圣母玛丽亚怀抱婴儿基督从云中冉冉降落。她的脚边，跪着年老的教皇西斯廷二世和年轻美丽的圣徒渥瓦拉，前者穿着沉重的法衣，用手指着圣母应该去的大地，后者目光下垂，虔诚里略带羞怯，似在

为母子俩祈祷。圣母面容秀丽而沉静，眉宇之间似有隐忧，为了拯救全人类，她将不得不牺牲自己的爱子。小基督依偎在母亲怀里，他睁着大眼睛望着我们，目光里有一种不寻常的严肃感，似乎他已明白这里所发生的一切。

在拉斐尔过去创造的圣母中，总是极力追求美丽、幸福、完好无缺、更多地具有母亲和情人的精神气质和形象。而这幅《西斯廷圣母》是在更高的起点上塑造了一位人类的救世主形象：她决心牺牲自己的孩子来拯救苦难深重的世界。画面像一个舞台，当帷幕拉开时，圣母脚踩云端，神风徐徐送她而来。代表人间权威的统治者教皇西斯廷二世，身披华贵的教皇圣袍，取下桂冠，虔诚地迎接圣母驾临人间。圣母的另一侧是圣女渥瓦拉，她的形象妩媚动人，沉浸在深思之中。她转过头，怀着母性的仁慈俯视着小天使，仿佛同他们分享着思想的隐秘，这是拉斐尔画中最美的一部分。人们忍不住追随小天使向上的目光，最终与圣母相遇，这是目光和心灵的汇合。这幅画没有丝毫艺术上的虚伪和造作，只有惊人的朴素，单纯中见深奥。圣母的塑造是全画的中心。从天而降的圣母出现在我们的面前，初看丝毫不觉其动，但是当我们注目深视时，仿佛她正向你走来，她年轻美丽的面孔庄重、平和，细看那颤动的双唇，仿佛听到圣母的祝福。

拉斐尔笔下的圣母

很多绘画赏析者都认为拉斐尔过于快活。他与达·芬奇与米开朗琪罗相比较，很年轻就解决了内心的冲突，因此很

少流露那超人的力量来推动伟大的灵魂。他的画作艺巧技精，却不是深的感情或信念之作。他顺应教皇需求，也能讨教皇欢心，欢愉地摆动在圣母与情妇之间，调和异教与基督教信仰，他不曾深入探究人生或信念的神秘性和冲突感，他只要人生的情欲和欢乐、美的创造和拥有、朋友与情人的忠诚。他带给我们宁静，不提出问题，不制造疑虑，不制造恐惧，他不会在理智与情感间冲突，或在躯体与灵魂间矛盾，他所见都是对立的协调。他的艺术将一切都理想化，宗教、女人、哲学、历史、甚至战争，他自己的一生也太顺遂幸福。

这样的评论不是完全正确的，从拉斐尔晚期所绘的《西斯廷圣母》便可以看出来。拉斐尔的这幅《西斯廷圣母》再也不同于过去天伦之乐型的圣母像，也不同于中世纪绘画艺术所表现的消瘦、痛苦、呆板之模样，也不像威尼斯画派笔下那种放荡、轻浮、随便之极端，而是显出恬静、安宁、慈祥、贤淑、秀美的神态，既能给人以美的感受和遐想，又能使人油然而生崇敬之情。拉斐尔让西斯廷圣母缓缓向人走来。

画面上的圣母抱着圣子从云端降下，两边帷幕旁画有一男一女，身穿金色锦袍的男性长者乃教皇西斯克特，他向圣母圣子做出欢迎的姿态，而稍作跪状的年轻女子乃圣母的信徒渥瓦拉，她虔心垂目，侧脸低头，微露羞怯，表示了对圣母圣子的崇敬和恭顺。位于中心的圣母体态丰满优美，面部表情端庄安详，秀丽文静，趴在下方的两个小天使睁着大眼仰望圣母的降临，稚气童心跃然画上。

为了使祭坛上的圣母有向人移动的感觉，拉斐尔使其画作平视点有三条（小天使、圣徒、圣母各成一平视点），因此观赏者越向画走近，圣母便越向人走来。此外，还放弃一般的远近法，使画中人与人之间的距离很模糊，似虚若实，又在金字塔稳定构图中，加上椭圆形的运动旋律（透过衣裳皱折和色彩安排）。这种弃文艺复兴最重要的形式，以表现出圣母不仅只是绝对美的观念、更是可以让人亲近依靠的圣母，是可以在她身上哀哭的圣母，这又意味着什么？拉斐尔晚年，从和谐、愉悦、平衡、包容理性、感性、知识、信仰的恢弘中，走向对悲怜苦难者的描绘，绘画主题也从美走向苦难中的盼望。甚至导致艺术史分期，把拉斐尔晚期作品归于另一时代的启蒙。

殊不论这种绘画风格的转变对绘画史分期的意义，就算绘画风格再有转变，它也仍是拉斐尔式的，但不可否认的，从绘画主题可看出拉斐尔走向另一种神秘体验。这是拉斐尔的不可言传的神秘体验。

说拉斐尔不提出问题，不会在理智与情感间冲突，或在躯体与灵魂间矛盾，他所见都是协调……这样的说法并不完全公平。可以这样说，拉斐尔处理过冲突矛盾与灵魂的挣扎，最后他把解决者置于走入苦难世界的基督与圣母。他在《西斯廷圣母》中塑造了一个具有崇高牺牲精神的母性形象。作品不论从构思构图、造型色彩、神态表情上讲，都是无比的成熟与完美。拉斐尔把自己美好的理想寄托在圣母的身上，希望他笔下的圣母能为人类带来希望和美好的一切。

在许多西方人的心中，母爱是最圣洁无私、最宽容也最

伟大的情感。“圣母啊，您像一只无底的杯子，充满人类辛酸的眼泪！”也许正因如此，《西斯廷圣母》才成为西方文化中长盛不衰的主题。

艺术人生

拉斐尔·桑齐奥 1483 年生于意大利山区的乌尔宾诺小公园。父亲乔万尼·桑蒂是乌尔宾诺大公的御用画家和拉斐尔的启蒙教师。15 岁时拉斐尔在波伦亚画家的画室里学习，他勤奋地探索绘画的奥秘，能够敏感地捕捉住美和艺术的真谛。一年之后拉斐尔离开家乡乌尔宾诺到北意大利安布利亚地区的裴路基亚城，从师于佩鲁基诺。三年之后的一天，佩鲁基诺对拉斐尔说：“我不想让这小地方拖住你，你要到大师云集的佛罗伦萨去，你可以独立工作了。”这时拉斐尔已经 19 岁。拉斐尔从老师那里学到了色彩感觉与透视原理，绘画技巧相当成熟，才能已超过老师。

在佩鲁基诺的引导下，拉斐尔跨进了佛罗伦萨的艺术世界，很快就融入到画家群里。他那讨人喜爱的外貌和善于自持的性格，立刻就为自己开辟了艺术道路。佛罗伦萨给了拉斐尔从未有过的艺术教益。他急切地吸取着大师们作品中的成就，他以一个学生的姿态对待达·芬奇和米开朗琪罗。他充分利用佛罗伦萨能提供给他的一切，他研究解剖学，观察大自然和新的社会中的人际关系，他对生活、对人、尤其对女性和母亲更加充满感情和爱，他既崇拜达·芬奇，也尊重米开朗琪罗，他要把佛罗伦萨的全部艺术精华变成自己的营养。他开始意识到自己的羽毛已经丰满了，他可以走向更高的艺术殿堂，他想到罗马去一显才能，让世人看一看谁是当

今意大利最优秀的画家。教皇朱理二世为了赞颂自己，把最优秀的画家、雕刻家、建筑家都请到罗马来为他服务，当时，米开朗基罗正在为教皇画西斯廷教堂天顶画。刚满 25 岁的拉斐尔，在佛罗伦萨接到罗马送来的圣旨：“教皇想尽快在梵蒂冈见到拉斐尔，以便他在罗马与意大利最优秀的艺术家一起，为美化罗马而工作。”不久梵蒂冈的画家们被告知：除了拉斐尔和米开朗琪罗之外，其余的画家们全被辞退了。教皇认为罗马只要有这两位大师就足够了。

在那段时间里，拉斐尔为教皇宫殿绘制了大量壁画，主要以宗教题材为主，兼画一些人物肖像。他笔下的人物形象，大多优美生动，神态安详，色彩古雅，尤其是眼神的描摹，更是深邃清灵，他所确立的美的样式成为后来学院派古典主义的标准之一，他的作品内容亦表现出浓厚的人文主义倾向。圣母形象的刻画是油画创作中永恒的主题。达·芬奇、米开朗琪罗的作品内容深刻、厚重，画风苍劲，笔力健硕，线条犀利，成熟饱满；而生就一副天使般容貌的拉斐尔的圣母，则神态和婉优雅，面容清丽宁静。整个画面布局匀称，色调柔和华贵，线条细腻圆润。其代表作有《草地圣母》、《美丽的女园丁》、《西斯廷圣母》等。

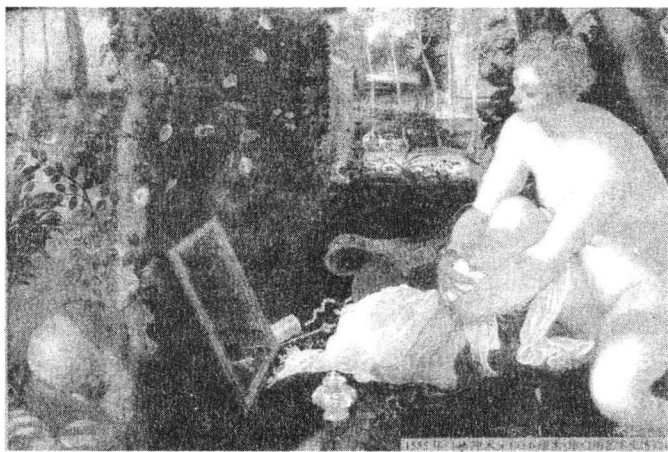
天才的成就，引来繁重的订画任务，这是拉斐尔的光荣，也是他的悲剧，太大的名望终于把他压垮了。1520 年 4 月 1 日，他病了。医生为他诊断病情以后摇着头说：“您，亲爱的大师，您从年轻时候起就过着过于紧张的生活，现在受到报应了。人们都知道艺术家是一些什么都不在乎的人，他们不吝惜生命，而是让生命去燃烧。”一个星期以后的 4

月6日他死了。他死后的荣誉，将永远存在于他的作品之中，载入人类文明的史册。

今天，在罗马的拉斐尔墓地上，还可以看到墓碑上刻着这样一段话：这里安息的是拉斐尔。在他的有生之年，万物之母惧怕被他超越；而当他去世后，万物之母也惧怕会死去。

《浴后的苏珊娜》

16 世纪威尼斯画派的最后一位大师丁托列托，被艺术史家誉为文艺复兴盛期美术的“勇敢的捍卫者”，他曾受业于提香门下，充分吸收了提香精于用色的艺术传统。他还着迷



于米开朗琪罗强劲有力的造型艺术，为此他专门研究了这位大师的作品：从绘画到雕刻，都进行了大量的素描揣摩，并立志“将米开朗琪罗的形体和提香的色彩融为一体”。事实上，他确实从这方面去努力，创立了自己独特的绘画风格。因此，在丁托列托的作品里，我们在感受到威尼斯画派一脉相承的绚丽色彩的同时，也被来源于佛罗伦萨画派的特有的力量感所震撼。从某种意义上看，丁托列托的画风已和以庄

严和谐的戏剧场面或华美秀丽的圣母形象为代表的文艺复兴的画风相去甚远了。艺术家对他所生活的年代的不平现象，产生了强烈的揭示欲，以往的平静构图已不能体现他内心的激情，只有创造新的艺术奇迹。

丁托列托创作的年代，正是威尼斯的经济一落千丈之际。当时现实主义的传统受到严重挑战，而颓废的艺术流派正风靡一时。只有丁托列托仍然坚持文艺复兴时期的光荣传统，坚持人文主义的思想内容和现实主义的创作方法。因此，他是意大利文艺复兴时期最后一位人文主义画家，同时也是威尼斯画派最后一位伟大的现实主义艺术大师。

丁托列托所描绘的人体，具有丰满清晰的轮廓、起伏活动的肌肉，在健美的肉体上还带有柔和的气质。其中《浴后的苏珊娜》是他最杰出的代表作之一。画中的苏珊娜的身体极为美丽，特别是肌肉的描写使她显得十分健美动人。丁托列托运用强烈的光影关系，在画面上构成鲜明的黑白色调对比，在一片昏暗的色调中，对苏珊娜施以明亮夺目的高光，给人以格外强烈的印象。可以说，“光”成了丁托列托用以帮助表达剧烈运动感和加强画面戏剧性效果的有力手段。这幅画当之无愧地成为人体艺术的卓越之作。

旷世杰作

在16世纪50年代至60年代，丁托列托的绘画在充满感人的悲剧力量的基础上，又添加了诗意的境界。这是他热烈追求生活美的结果。尤其是那些以表现女性裸体为主的题材，人物更加丰满而多姿多彩。比如他为13世纪法国中篇小说画的一幅《拯救阿希诺伊》，描绘青年骑士们拯救两个

锁着镣铐的裸体美人，强暴与搏斗转变为诗一样美丽的幻境，妇女的肉体被画家描绘得惟妙惟肖，既富有魅力，又不娇艳。此种变化是丁托列托中年以后在创作上的新特征。有人根据这种特征，认为17世纪意大利风格主义的兴趣，是与他这种绘画趣味有关的。这一幅《浴后的苏珊娜》在表现裸女的美感方面比上述那幅更优雅，更有魅力一些。

这一迷人而有趣的宗教传说来自钦定《圣经》以外的掌故：从前有一美人，名苏珊娜，她嫁给一位巴比伦巨商约基姆为妻。由于她为人贤淑，秉性善良，丈夫非常爱她，她不仅生活优裕，且也忠于自己的丈夫。一次，她在家中花园的水池里沐浴，被两个年老的好色之徒偷见，他们想上前玷污她，遭到苏珊娜严词拒绝。两个老头怕苏珊娜向丈夫揭发而败露自己的丑行，便决意先发制人，诬告苏珊娜不贞。纠纷一直闹到埃及法老那里，苏珊娜终被定为死刑。此事被先知获悉，苏珊娜的冤情得到伸张，两个坏老头也被判以烙刑。苏珊娜从此就成了希伯来民间故事中的贞女象征。

画面里的苏珊娜是以细腻、娇美的裸体形象展现的。熟练的油画技法使丁托列托这件创作具有意大利古典美的风格，晦暗的棕褐色背景，加强了裸女身上的柔和色调，她那肌肤的银灰、粉红与天蓝色使她那丰艳的凝脂般的肉体栩栩如生。在淡淡的阴影笼罩下，躯体显得光彩奕奕，呈现了这位女性肌肤的柔滑感。前面那条淡蓝中夹杂着翠绿的浴巾，由于富有情趣的褶皱，把苏珊娜青春的气息映衬得更加自然。她在树木的阴影中，一脚伸入平静的小溪流里，对面树丛的玫瑰花射出绛色与紫色的光芒，远处有纤细的小杨树，

调子轻淡，因为那是花园的亮处。美女跟前的镜子、珠翠、胸衣、香水瓶和化妆品之类，在水与镜子的反射中闪烁着若隐若现的寒光。丁托列托蓄意在为这个悠闲的美人低声吟唱，用饱满的笔触与恬静的感情赞美着这诗一样的场面。

按照传说，画家不得不在左角树丛下面添画出鬼鬼祟祟偷看美女的那老头的秃顶，还在后景左边的树丛边画了一个暗觑的鬼头鬼脑的老人站像。这两个细部完全破坏了画面的整体情调，它们大煞风景，使美的情景横遭亵渎。金发的苏珊娜的惊人之美，与左边两个不规矩的老人的丑态构成了不和谐音，或许这就是画家想要表现的当时的现实问题吧！

浴后的苏珊娜

文艺复兴的均衡从此被打破了——彼埃罗·德拉·弗兰切斯卡透明的空间被撕裂，对称的宁静感炸裂开来，或处在一些疯狂的阿拉伯式图形内，通过破坏形和空间，丁托列托似乎是心怀痛苦地期待纠缠着他的幻景显现出来，这是通向未来的一个序曲。

《浴后的苏珊娜》描绘背景的手法与描绘女主角的手法极为不同，使得这幅画乍看起来仿佛缺乏统一。为了更直接地使人们感到这种不同，只需把图像分成两部分就行了，左方，占画面的三分之二；右方，占另外三分之一，是贞洁的苏珊娜的天地。

一部分是用深远的空间构成的，有着近似逼真的效果；另一部分则是平面上显示的剪影，就像壁挂中的情景；一部

分处在阴暗基调中，附以一些光点，另一部分则由裸体仅有的明亮色块构成，它放射着颤动的光彩，把自己的光明点染在风景上；一部分挤满了各式各样的形，从阴影中浮现出来的各种细节，就像真的蛇盘结在一起，在幽暗中不安地挤动；另一部分则是一派空气的单纯清明，只有一个明亮得近乎透明的轻如雪片般的形象。这幅画的意义体现在图像两极的紧张状态中，体现在这一结构的矛盾统一中。

对这件作品左部进行的分析，证明空间的构成和透视怎么会成为一种象征性表现的手段，像在戏剧布景中那样。平面和景，深度和体积在这儿如此紧密地交错在一起，使我亲身直接感受到有着曲折道路的一处错综复杂的迷宫。

三个长方形构成了基本的框架——形成一道屏风的深暗树篱的长方形，像一个楔子嵌入那以不安的异常方式急速缩减的透视中，进而穿透了空间，它根据一个陡峭的对角线把我们从前景中埋伏的老人引向远方的第二位窥视者。这种运动使我们的目光飞快地通过画面这部分，从而把我们移送到这个三角形的第三个顶点，苏珊娜的身体处会聚了窥视她的两个人物的色欲。在这儿，节奏改变了；它不再涉及像两位老人的头顶那样严格确定的一个点，而是涉及像的缓和波浪般散播的一片光流。这基本的潮流左右着这幅画的动态秩序，控制着我们眼睛的移动，以求全部抓住这一场面，接下来，在把我们领进一处真实的迷宫时，它将溢散开去。首先由于第二个长方形（也就是不同走向的镜子的长方形）弄破了叶丛屏风的透视，它在迫使我们往回来时，也就延缓了向灭点伸展的透视线。

前景上第三个长方形，那水塘的长方形，使这一运动停止了。虽然借助左边的水池石围栏与前两个长方形衔接起来，但是它的一边与画框平行，这条水平线不仅暗示了给定的东西，而且还造成使目光抛锚的效果，让它一下子固定在前景上。

这幅画空间的一些基本小体面组成的这三处主要的景，就这样有力地左右和限制了我们的视野。此外，阴暗平面的结构被一系列明亮的色块（如树篱上的花朵、镜子和水中的反射）缩小和减轻了。在这种被大大滥用的、分成一块块的透视中，直至在远景里长方形水塘的第二处景（它被前面的叶丛的深暗花边状网控制住，鸭子的白色强调出这处深暗的叶丛）中，在另一处茎秆和藤条的屏风后重复着母题的明亮水洼中，我们的目光，跟随着蝙蝠式的之字形路线，从一处平面移向另一处平面，它甚至粘在大量的细节上，如触手般盘绕在所有东西上的藤条、树枝，或仿佛要把整幅画包容在一个大鸟栏里的远方的栅栏。

然而，剪断空间的明暗色块的交替给画面加上了一种节奏。左边树下灌木丛中的明亮缺口，它本身又被阴暗的树干分为一些更小的部分；远方雾气笼罩的明亮天空处，雄鹿的细长影像镶在树枝黑色的雕镂首饰盒中；然后是被花朵、同时也被圆锥形树叶弄亮的一片阴暗的树篱；在一个阴暗的拱形之下，是一处新的明亮孔隙，这儿有着另一排树干，不过这次它们是明亮的，就像管风琴的管子那样颤动着；最后，在右边，粗壮有力的大树的模糊体量将作为陪衬，以便在这幅画的所有景象之外，把明亮的柔润肌肤抛给我们。

这一主要的对比，控制着所有其他因素并把造型的和人的意义赋予了这幅画。

苏珊娜没有被束缚在这个空间、这形的聚集、这些欲望的陷阱中，她摆脱了这一切。她的身体，被在背景上清晰衬托她的轮廓的素描的严格阿拉伯式图形勾勒了出来，她是老人和自然的全部同谋的机械装置（两位窥视者就在其中）无法伤害的。通过其结构本身，这个散发着健康的肉感气息的裸体，发挥着与这幅画所有其余部分相比而言是不受控制的造型作用。老人们的头像浮雕般显现在光线中，他们的体积是“圆转的”，暗示出他们的物质性、他们的人世重量；而在苏珊娜身上，丁托列托回避了精细的形体塑造，阳光在暗部戏耍，四肢也超出了准确的立体形；面孔本身，在浓密头发麦穗般的发卷下，被缩减为最基本的形态；耳朵上的一粒珍珠与配合它的手镯和镜边的项链，浓缩了光线并强调出这个身体的透明和轻盈，后背处的惟一波动线条把这个身体封闭住，它借助似乎是从这肉体里涌出的并借来它光辉的一堆衣物和珠宝，向着镜子的方向延伸着。

这种在两度空间上，向拜占庭圣像画固有的庄严呆板空间的回归，把苏珊娜的贞洁描绘得具有一种可触可感的鲜明性，完全就像那聪明得有点儿反常的用来描绘花园的运用文艺复兴复杂透视的做法一样（这种做法比描摹老人从小小藏身处出来的动作更直接地让我们感到他们的色欲）。

这种处理中压倒一切的戏剧性对比，那个时代威尼斯戏剧的极具特色的东西，还通过激动不安的断续笔触得到更有力的体现。丁托列托的画笔使这些笔触像电火花束般爆裂开