



细——→读 文艺复兴

R

杨好 / 著

Giotto di Bondone / Brunelleschi / Donatello / Masaccio / Fra Angelico / Fra Filippo Lippi / Sandro Botticelli / Leonardo Di Ser Piero Da Vinci / Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni / Raffaello Santi / Bronzino / Antonio Allegri da Correggio / Parmigianino / Jacopo Bellini / Gentile Bellini / Giovanni Bellini / Andrea Mantegna / Giorgione / Titian Vecellio / Paolo Veronese / Tintoretto / Rogier Van der Weyden / Jan van Eyck / Hans Memling / Albrecht Dürer / Lucas Cranach the Elder / Hans Holbein the Younger / Hieronymus Bosch / Pieter Brueghel the Elder

作家出版社

一好阅读

BOUNDLESS BOOKS

细读文艺复兴

杨好一著

作家出版社

图书在版编目(CIP)数据

细读文艺复兴 / 杨好著. — 北京: 作家出版社,
2018.1

ISBN 978-7-5063-9877-0

I. ①细… II. ①杨 III. ①随笔—作品集—中国—
当代 IV. ①I267.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第010518号

细读文艺复兴 Xidu Wenyifuxing

策 划: 一好阅读

作 者: 杨 好

责任编辑: 李宏伟

封面设计: typo_d

内文设计: 一好阅读

出版发行: 作家出版社

社 址: 北京农展馆南里10号 邮编: 100125

电话传真: 86-10-65930756 (出版发行部)

86-10-65004079 (总编室)

86-10-65015116 (邮购部)

E-mail: zuojia@zuoja.net.cn

http: //www.haozuoja.com (作家在线)

印 刷: 北京盛通印刷股份有限公司

成品尺寸: 160×240

字 数: 318千字

印 张: 21.5

版 次: 2018年1月第1版

印 次: 2018年3月第2次印刷

书 号: ISBN 978-7-5063-9877-0

定 价: 98.00元

作家版图书, 版权所有, 侵权必究。

作家版图书, 印装错误可随时退换。

杨 好
Annabel Yang

拥有英国圣安德鲁斯大学艺术史和伦敦苏富比学院艺术商业双硕士。儿时的早熟敏感全部释放在文学、哲学和艺术的阅读上，之后对世界的好奇使其学生时代不断转换学习专业。大学本科就读于北京电影学院文学系学习电影剧本写作，其间在歌德学院学习德语，后考取北京外国语大学比较文学研究生，未及毕业即赴英伦留学旅居四年时间。她带着多元化的视角和知识系统进入对文艺复兴艺术史的学习和研究。她专注文艺复兴的研究，也积极投入实践，同时，她通过收藏文艺复兴时期艺术品获得了直接观看的体验和亲身感受。杨好认为，研究文艺复兴从来不是缅怀过往，观看艺术史也从来不仅指向艺术。



Handwritten signature in black ink, appearing to be 'J. Su'.

序

被定义的和被误解的常识

本书框架基于我在2016年至2017年为中央美术学院艺术管理学院所教授的“文艺复兴”艺术史本科课程讲稿。当艺术管理学院院长余丁教授请我去讲《外国美术史》基础课程里的“文艺复兴”专题时，我很认可他所提出的以视觉解读切入艺术史的理念，因而欣然接受。

视觉训练是解读艺术史很重要的一部分，它既为我们揭晓看不到的真实，也为我们掩盖看得到的幻象。在学习艺术史、研究艺术史、解读艺术史的过程里，我们往往不断寻找真相在哪里，是否有真相的存在。在这样的语境下，简单地将“文艺复兴”英雄化，视作人的胜利，或是不加判断地处处与心灵宗教勾连，讲述的只是个人想象中的文艺复兴。

我从不妄想施以过去的时间怎样的真相。历史本身即是一部功能性的永恒史，艺术史从不脱离大的历史语境独立而生。文艺复兴这一段历史从不为“文艺复兴”而生，它是一段被命名的历史。“文艺复兴”的命名是为了解释与现代性的肇始关系以及在历史中所起到的归纳性作用，是由19世纪的艺术史学者布克哈特（Jacob Burckhardt）所制造的文化印象。

文艺复兴从不神圣，也不世俗。

发生在欧洲14世纪至17世纪的“文艺复兴”（Renaissance）是一段社会和文化的改革时期。“文艺复兴”意味着继承、复兴、更生和再生。“文艺复兴”的发生有着历史阶段性的客观条件，也有社

会事件造成的偶然。与“文艺复兴”之前的中世纪时期不同，这一期间的变革深受古希腊罗马文化思想及人文主义的深刻影响。

14 世纪末，大批古希腊罗马艺术珍品和文献书籍随东罗马学者进入西欧，“文艺复兴”的人文主义者们在这些古希腊罗马的文明遗产中重新发现了被中世纪掩藏的“自然主义”“以人为本”等理念，这与当时从宗教回归人性的历史需求是一致的，也与当时经济主体的变更需求相符合。中世纪与文艺复兴从来不曾脱胎换骨式地断裂，中世纪也从来不“黑暗”，只是 14 世纪的欧洲在经历了一系列战争、宗教、贸易纷争之后，城邦兴起，“城市”的概念逐渐加深。宗教笼罩一般的上帝视角转为对新一轮修辞系统的需要，“神学”思维被城市“诗人”思维所取代，而 15 世纪初发生在意大利的新一轮经济繁荣所体现出的理性商品思维与“市民美德”，得以使“人文主义运动”自上而下地遍及社会各个层面。

当理性主义回归精神和物质生活——在现实主义、世俗化和个体化要求不断增强的文艺复兴社会里，古希腊罗马的哲学学说、科学逻辑、城邦制度，以及文学、艺术都为人文主义者们提供了直接的参照和改革的基点，也为人文主义者们提供了非宗教化的时代意识（或最初的“现代社会”意识雏形）。“文艺复兴”期间，对古典文明的亲近使人脱离“天国的幻想”；地理大发现使思辨的世界观链接社会现实；艺术使人变得有真实感受力。之前欧洲社会的无语法状态通过“文艺复兴”对古典文明的反照介入城市系统，智识创新被有意识地梳理，逐渐建立起了现代西方社会的语法系统。

与文艺复兴一起生长起来的，是终日在城市里生活和工作的人们。所以第一批文艺复兴人文主义者恰恰是由大商人和大政治家构成的——他们生长于社会的钩心斗角之中，在权力的堡垒里既安全又警惕地观察身边政治力量和经济势力的变化，他们在世俗社会的生长节奏中感受与传递时代的脚步。

“文艺复兴”被谈论了几百年，今天我们依然不断打扰文艺复兴的亡魂与幽灵。我们将自己伪装成旅游者、艺术爱好者、附庸风雅者、

文艺卫士，或是今天时代的“局外人”。在极易制造出来的信息的覆盖下，艺术史急促着被纳入虚拟文化系统，“文艺复兴”变得异常流行，也变得易于搭配。这个名词可以被用来谈论理想；可以指代品位不俗；可以突出自己与众不同；可以表达自己的知识身份；可以艳压一切体现优雅属性的装饰物……

“文艺复兴”就像一个有魔力的终极首饰一样，瞬间满足了我们的一切崇高的、美的、理想的参照。于是，它逐渐变得像开始流行起来的“艺术史”一样，繁荣而失去控制。一直以来，我们艺术史定义里的文艺复兴缺少标准，并不是统一的标准，而是观看的标准。

“文艺复兴”的形象和视觉图形在信息时代一定总是比“文艺复兴”作品真迹更快和更广地被第三方传递给观者。我们在看到作品真迹之前，往往已经认为自己了解了它的全部。这时，图像和图像塑造的想象会迅速扩张为个人生活方式以及装饰元素，并被我们快速消费。我们不仅消费艺术品，我们也在消费艺术史。当对艺术史的消费开始成为一种有品位的炫耀和谈资的时候，欣赏艺术标准的建立又显得必要而迷惘。虽然更多的时候，我们误将艺术常识当作艺术标准去学习。我们忘记了，艺术从来不是习得的。

在所有东方对西方的想象中，很不幸，“文艺复兴”其实是最难被模仿的一种。若不适度，就会遮掩不住新钱味道；若淡然置之，又会失去“文艺复兴”里本就带有世俗气的那丝迷人；若沉迷其中，则会被臆想和追忆的空气席卷而去。艺术常识里对于西方艺术史的讲述其实是一种窥伺，而大多东方化的西方经验所传递的是被矫饰的“文艺复兴”。

“文艺复兴”有自身的复杂性，也有自身的灵光。很少人在学习、解读或说喜爱“文艺复兴”的时候会不陷入“文艺复兴”所制造的幻觉，幻觉往往会带来满足的晕眩，这是文艺复兴的奇特魔力，也是文艺复兴的最大局限。

在我的系统定义里，“文艺复兴”是历史，是状态，是风格，是修辞，是语境，更是时代精神（zeitgeist）。在理想化的设计中，我本来希望

自己第一本有关文艺复兴的书并不是现在看到的讲稿，而是某种语法。现在呈现出来的是讲稿。讲稿的好处是它面对的受众一直在场，我不断试图去讲述一个个清晰的、可被理解的细节与我偏向的真相；讲稿的局限也是因为目标的确切性，因而显得这本《细读文艺复兴》过于确切。

通常，把文艺复兴分为三个阶段：早期文艺复兴，文艺复兴全盛时期，晚期文艺复兴。依时间划分的阶段刻意将文艺复兴风格做了线性切分，给我们的假象是文艺复兴艺术随着时间的演变而变化自己的视觉呈现。其实我想，用形容时空的“膜理论”来形容文艺复兴艺术更为贴切：这是一场平行发生的、不均等的视觉呈现。所以我在书中用三个以地域划分的流派讲述文艺复兴：佛罗伦萨画派、威尼斯画派以及北方文艺复兴。“文艺复兴”不仅仅发生在意大利，与其平行的“北方”也不断展示着文艺复兴的奇特之美。

一直以来，文艺复兴的视觉风格并不是单纯随时间而推演的，它带有强烈的目的性和功能感，文艺复兴所呈现的艺术品背后是更广阔的城市变革和不断趋向市场化的商业模型。宗教、贵族、家族和城市之间错综转换的统治地位使得文艺复兴早期的艺术品依然带有工匠的特征，多数情况下，艺术生产并非源于创作的冲动，而是源于审美的社会需求。而艺术家的创作动因得以独立也是因为现代买家的个人介入，虽然这一世俗诱因在佛罗伦萨、威尼斯和北方地区的表现程度不同，时间不一。

无可避免地，在这本由讲稿生发的书中我也采用了以艺术家代入视觉解读的方式，然而我依然希望这并不是关于艺术史常识的普及。甚至从某种意义上来讲，文艺复兴一旦在当下被常识化，文艺复兴就丢失了自己的现代性，那将是一件悲哀之事。

我讲了很多，但我想尽量做到“不语”。希望此书在没有过度常识化的前提下，依然对大家有所帮助。

杨好

2017年冬于北京建国门

目 录

第一部分

佛罗伦萨画派

一

- | | |
|---------------------|-----|
| 乔 托 | 5 |
| 布鲁涅列斯基 | 17 |
| 多纳泰罗 | 23 |
| 马萨乔 | 32 |
| 弗拉·安吉利科 | 35 |
| 菲利波·里皮 | 39 |
| 波提切利 | 43 |
| “文艺复兴三杰”之 列奥纳多·达·芬奇 | 56 |
| “文艺复兴三杰”之米开朗基罗 | 68 |
| “文艺复兴三杰”之 拉斐尔 | 82 |
| 布隆齐诺 | 99 |
| 柯勒乔 | 105 |
| 帕尔米贾尼诺 | 108 |

第二部分

威尼斯画派

二二

第三部分

北方文艺复兴

223

雅各布·贝利尼 114

真蒂莱·贝利尼 121

乔凡尼·贝利尼 130

曼特尼亚 147

乔尔乔内 158

提香 176

委罗内塞 196

丁托列托 210

罗希尔·范德威登 229

凡·艾克 237

汉斯·梅姆林 244

丢勒 246

克拉纳赫 254

小汉斯·荷尔拜因 257

博斯 261

勃鲁盖尔家族 272

艺术作品附录 313



第一部分

佛罗伦萨画派

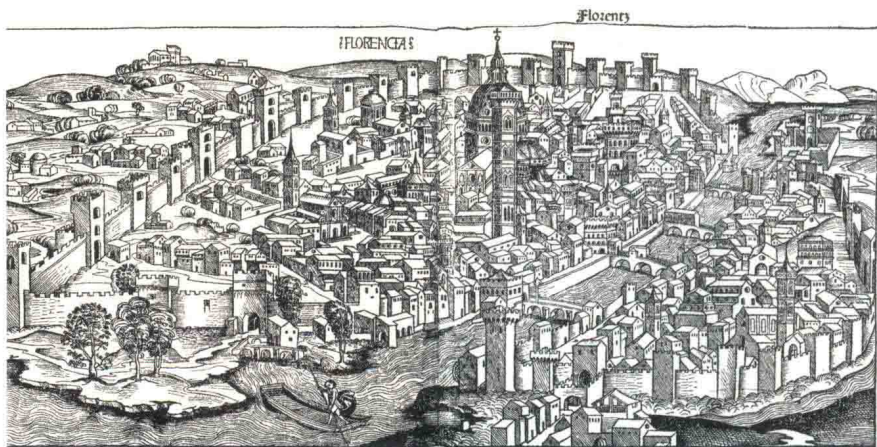


图 1

文艺复兴时期佛罗伦萨城市图景

约 1490 年

纸上素描

从来没有哪一个时期像意大利的文艺复兴这样，将城市的力量演变为共和国的蛊惑，进而将共和国的蛊惑扩张为国家的名望。之所以在这个期间意大利出现两种典型“共和国”架构——佛罗伦萨和威尼斯，与意大利的地理、历史传统和文艺复兴人文主义思潮是不可分割的。

关于意大利文艺复兴，可以以地理位置去区分不同的艺术流派。意大利分为几个大区：托斯卡那 (Tuscany)、伦巴第 (Lombardy)、威尼托 (Veneto) 等共计二十个行政区 (图 1)。托斯卡那地区占据意大利的中部偏西，囊括了佛罗伦萨、比萨、锡耶纳等城市，在几个大区里代表我们最熟识的“文艺复兴”文化；伦巴第画派的兴起其实是从 17 世纪卡拉瓦乔的强烈个性风格开始的；而东北部的威尼托大区处在临海又与拜占庭接壤的独特环境下产生的最有代表性的流派就是“威尼斯画派”。

佛罗伦萨这座城市的兴起伴随着 14 世纪开始繁荣的银行业和贸易业。银

行家美第奇家族逐渐垄断了货币和经济交易的枢纽，也通过逐步巩固的经济地位攀升至城市的统治阶级，进而在漫长的家族传承中不断输送经历时间而刻意培养的宗教力量。最初，科西莫·美第奇在幕后操控这座城市的运作和未来，他在规模庞大的人文艺术赞助中似乎找到了新的统治路径——多纳泰罗、布鲁涅列斯基、安吉利科、菲利波·里皮等早期文艺复兴艺术改革者们都得到了科西莫的大力支持。新的艺术似乎是取得生活居住在佛罗伦萨这座老城的新移民人口（*gente nuova*）信任与支持的最体面途径。

美第奇家族一直延续着赞助的传统。到了洛伦佐·美第奇统治期间，他的赞助对象波提切利、米开朗基罗、达·芬奇已占据全盛文艺复兴时期最光辉的地位。于是美第奇家族与现代化城市相容的历史逐渐成为光辉的文艺复兴赞助史，塑造了艺术家和赞助人之间紧密关系的完美神话。可以说，没有文艺复兴时期野心勃勃的赞助人，就没有文艺复兴时期我们所谓的巨人般的艺术家和永恒不朽的艺术风格。

不朽，正是高悬于文艺复兴意大利每座城市上空的欲望金苹果。佛罗伦萨和威尼斯，它们用时代的馈赠培养自己的讲述者和记录者，虽然它们的艺术家往往被罗马请去修建“不朽之城”。对“不朽”的期待几乎驱动了意大利每座城市的统治者对艺术的需求，也同时透露出他们对于世俗深深的不安全感。与威尼斯一样，佛罗伦萨拥有自己的盟友，也不断遭受敌人的觊觎与威胁。

意大利，尤其是佛罗伦萨，从来不像同时代的神圣日耳曼帝国或是哈布斯堡王朝那样拥有用兵打仗的天赋，于是佛罗伦萨人将“外交”的天赋发挥到极致——外交使得佛罗伦萨人能够在敌人对美第奇金币的窥视中顺利周旋生存下来。这座城市既需要祈求上帝的庇护，也需要建立家族的名望，同时在一切的背后，深深埋藏着世俗的不安与焦虑。

佛罗伦萨画派拥有今天艺术史上最被人熟知的名字和视觉形象，他们似乎已经成为“文艺复兴”的风格化缩写。本书中的“佛罗伦萨画派”一章更像是对关联性风格的整理。我们从来不可命名“佛罗伦萨画派”，我们只需观看。



乔托

文艺复兴时期的艺术开始于乔托（Giotto di Bondone）。这个说法在一开篇出现似乎过于决断，但这么说的缘由更多地是因为乔托的出现引发了艺术史对于“艺术家”自主性的思考，而不仅仅因为新技术的出现。在乔托之前，大部分的艺术家我们并不称他们为 artist，而是把 artist 后面的 t 去掉了 an，变成 artisan——手工艺人，也就是我们所说的 craftsman（工匠）。在乔托之前，中世纪绝大多数艺术家，第一没有留下自己的名字，第二没有自己的工作坊，第三没有自己永存的风格和流派。我们只是笼统地知道中世纪有哥特风格，或者中世纪的风格是所谓宗教化的风格，但是我们并不能马上想起来，创造中世纪艺术的那些艺术家们的名字。从乔托开始，每一个艺术家都拥有了他们自己的名字以及可以辨认他们的符号。这正是文艺复兴时期开始的象征——每一个艺术家所形成和带来的，都是一个独特的视觉系统和意识世界。

据瓦萨里《艺苑名人传》（*Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects*）记载，乔托是佛罗伦萨附近一个村子山上的放羊孩子，伟大的艺术家契马布埃（Giovanni Cimabue）发现乔托的天赋，将他带回佛罗伦萨。其实这个故事是不可靠的，乔托并不是牧羊人，他也从来不是契马布埃的学生。实际上，契马布埃与乔托在视觉和艺术风格上有着决裂性的不同。

乔托出身贫寒应该是真的，他不是城市孩子。他出生在佛罗伦萨附近的

小山上，但他从来不是牧羊人。后来的艺术史家考证，乔托不仅在佛罗伦萨生活了一段时间，还在罗马生活了一段时间。当时很多艺术家都像乔托这样曾经在罗马学习、生活、受训，文艺复兴时期的罗马依然保存有古罗马的雕塑、古罗马的遗迹，而古罗马风格恰恰是文艺复兴时期人文主义的艺术家、文学家、科学家想要恢复的传统。美第奇家族在文艺复兴人文主义推动过程中赫赫有名，他们不仅是艺术的赞助者，他们做过一件比资助艺术更伟大的事情——支持翻译了柏拉图的所有哲学著作。要知道当时只有教皇可以分配大量资金、时间和财富去支持翻译宗教经文，然而美第奇家族作为非宗教权力的新贵族赞助人，却果断赞助翻译了非宗教经文的柏拉图哲学著作，这在当时是创举，也是我们所说的文艺复兴人文主义萌芽。

受到当时佛罗伦萨思潮的影响，乔托也想去找寻古希腊、古罗马的源泉，就去罗马学习了大概三年的时间。瓦萨里曾在他的《艺苑名人传》里说到乔托为我们带来了“现代概念”中的绘画艺术。瓦萨里这句话将乔托定性为“绘画”之父，“绘画”，就是我们今天所熟知的“painting”。“绘画”，是从乔托开始的。

在文艺复兴时期，“艺术家”“画家”和“雕塑家”是不同的词汇，乔托主要专注于绘画，已知记载中他并没有做过雕塑，这和“文艺复兴三杰”对艺术的实践是不一样的。

也许受到拜占庭的历史和美学影响，早期佛罗伦萨城里的艺术家们用平面绘画继续人文主义前奏的创作，并不断革新着这一媒介。观察与中世纪有脐带联系的契马布埃的《圣母像》（*Santa Trinita Maestà*）和乔托后来的《宝座上的圣母》（*Ognissanti Madonna*）（图2），就能发现契马布埃和乔托最大的不同。虽然二人指向同一主题，契马布埃却还保留着大量的中世纪和哥特式痕迹；从视觉上来看最明显的不同是，契马布埃画中人物的皮肤颜色和乔托画中人的皮肤颜色的质感完全不同。这是因为中世纪认为绘画为神学服务，不应该带有人间的感情，所以中世纪的皮肤是没有血色的，没有人间活力的迹象，但是从乔托开始，他将圣母画成了活生生的、有血有肉的人。

这两幅画同时被乌非齐美术馆收藏，它们时常会被摆放在一起展览。两幅画基本都采用了金字塔构图，但是我们可以看到画家个人的创造力，在面