

「名师解析大师」

# RAPHAEL

SUMIAO JIEXI 拉斐尔素描解析

尹 丹 编著



重庆出版集团  重庆出版社



## 图书在版编目 (CIP) 数据

拉斐尔素描解析/尹丹编著. —重庆: 重庆出版社,  
2009.4  
ISBN 978-7-229-00599-3

I. 拉… II. 尹… III. 素描—技法 (美术) IV. J214

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第056233号

## 拉斐尔素描解析

尹 丹 编著

---

出 版 人: 罗小卫  
策 划: 郭 宜 郑文武  
责任编辑: 郑文武 杨 帆  
责任校对: 李小君  
封面设计: 郑文武 杨 帆  
版式设计: 郑文武 李南江

---



重庆出版集团 出版  
重 庆 出 版 社

重庆长江二路205号 邮政编码: 400016 <http://www.cqph.com>  
重庆市金雅迪彩色印刷有限公司印制  
重庆出版集团图书发行有限公司发行  
E-MAIL: [fxchu@cqph.com](mailto:fxchu@cqph.com) 邮购电话: 023-68809452  
全国新华书店经销

---

开本: 889mm × 1 194mm 1/12 印张: 5  
2009年5月第1版 2009年5月第1次印刷  
印数: 1—4 000  
ISBN 978-7-229-00599-3  
定价: 39.80元

---

如有印装质量问题, 请向本集团图书发行有限公司调换。023-68706683

---

版权所有, 侵权必究



RAPHAEL  
SUMIAO  
JIE XI

拉斐尔素描解析

尹 丹 编著





## 理想与典范

尹丹

拉斐尔·圣乔治（Raphael Sanzio）出生于意大利小城乌尔比诺的一个宫廷画师的家庭，小时父母双双去世，由一位公爵夫人将其抚养长大。1500年，他来到了佩鲁贾城著名艺术家彼得罗·佩鲁吉诺（Pietro Perugino）的画室，1504年来到著名的艺术之都佛罗伦萨，并受到莱昂纳多·达·芬奇（Leonardo Da Vinci）和米开朗琪罗·博纳罗蒂（Michelangelo Buonarroti）的影响。到1508年，据说由于他的亲戚——著名建筑家多纳托·布拉曼特（Donato Bramante）的引荐，他得以来到罗马为教皇效劳。凭借他杰出的艺术才华以及不错的交际能力，他迅速成为整个罗马最为耀眼的艺术明星，其最重要的艺术作品也是在罗马得以完成，其中就包括著名的梵蒂冈宫签字厅壁画《雅典学院》、《西斯廷圣母》、《该拉忒亚》等等。拉斐尔在37岁便英年早逝，这是当时罗马城最大的损失，恐怕也是文艺复兴史上的一个重大遗憾。我们无法想象如果他的生命得以延续的话，他还能为艺术史留下多少不朽之作。教廷出乎意料地将拉斐尔葬于罗马万神庙，这也许是当时对一位艺术家最大的褒奖了，16世纪意大利最著名的学者之一——红衣主教本博（Cardinal Bembo）为他在陵墓上撰写了如下的墓志铭：这是拉斐尔之墓，当其在世时，自然之母害怕被其征服；当其去世后，又为之而忧虑。

### 如何理解拉斐尔的理想主义

说到拉斐尔，人们几乎不会吝惜一切溢美之辞来赞扬他在艺术上的成就。的确，拉斐尔恐怕是全世界知名度最高的艺术家之一，而他所创造的圣母像则被公认为是一个光辉的典范。不仅如此，在后来很多艺术家以及艺术评论家看来，拉斐尔的作品似乎代表了一个无法超越的理想美，这正如弗朗切斯科·阿尔加罗蒂伯爵（Count Francesco Algarotti）在他的《绘画评论》中对拉斐尔所作出的评价，“他的表现优美而广泛，他的构图恰当而壮丽，他的设计高雅，形式优雅，而这些形式总是带有天然的独创性，依据这些，他完全应当得到神的称号；但首先依据的是那种不可言状的优美，它比美本身还要美，他设法以这种美为他的所有作品增添趣味。”

按照弗朗切斯科·阿尔加罗蒂伯爵的说法，拉斐尔无法超越，原因在于他创造了美的极致。他的认识恐怕也代表了1648年以来欧洲学院派

艺术家们的普遍观点，在他们看来，拉斐尔已经创造出一种美的理想，他们要做的事情就是模仿大师的规范。简单地说，大师无法超越。这种认识也许会陷入一个危险的境地，它意味着之后的艺术家只能作为一个模仿者，意味着以后的艺术家不可能创造出其他的美来。但这也许并非拉斐尔本意。

那么，如何来理解拉斐尔自己对理想美的认识呢？人们常常喜欢引用拉斐尔写给人文主义者卡斯蒂廖内（Castiglione）的一封信，在信中拉斐尔就《该拉忒亚》这件作品谈到，由于世间美女太少，所以他必须按照他心目中的美女的理念来塑造“该拉忒亚”这个形象。这封信可以说明拉斐尔也许带有一种“新柏拉图主义”的倾向，这也是大部分文艺复兴艺术家们所秉持的一种观点。仔细分析“该拉忒亚”这个形象，我们发现她确实是一个经过理想化处理的脸形，因为我们在拉斐尔的早期作品中似乎也能够看到这样的脸形。如果再进一步地去探究，我们会发现这个理想化的脸形甚至受到了他老师佩鲁吉诺的影响。在其作品《圣母出现在圣贝尔纳德前》中，佩鲁吉诺就在画天使的脸的时候使用一个反复出现的模式。在他看来，这种模式能够使自己创造出一个世界，这个世界比我们所处的世界要更加完美与和谐。

不过，拉斐尔的作品似乎要远远地超出他年轻时的老师，因为前者的作品充满了生命力，充满了更多的思考，而不仅仅去死板地运用某个模式。拉斐尔是一个理想主义者，但他却并不把理想看做静止不动的东西。在他短短的37年的光阴中，我们看到的是一个不断学习，不断寻求改变的拉斐尔。16世纪意大利艺术史家瓦萨里（Giorgio Vasari）将拉斐尔的风格划分为三个时期：受佩鲁吉诺影响的年轻时代；受达·芬奇与巴尔托洛梅奥修士（Fra Bartolomeo）影响的佛罗伦萨时期；在罗马，他甚至在向他的对手米开朗琪罗学习，在看到西斯廷天顶画之后，拉斐尔在他的画中也采用了这种高贵风格。在拉斐尔的后期作品中，我们仍然能够看见一个正在改变的艺术面貌。在被称作火灾厅（Stanza dell'Incendio）第三厅的湿壁画中，我们看到了一种几乎从没有见过的艺术风格，它们似乎和人们印象中的拉斐尔风格大相径庭，以至于很多艺术史家怀疑它们是否真的是拉斐尔的作品。不过，针对这种怀疑，一方面缺乏足够的史料进行证明；另一方面，根据常识性的理解，即使有其他



学徒的参与，但这些作品至少也是在拉斐尔的指导或组织下完成的。

我们看到，拉斐尔的理想主义并非是后来学院派所理解的理想主义。拉斐尔在不断地学习和探索过程中去充实与完善自己的理想，后者却把理想看做一个明确的、不变的规范，把理想看做一个僵化的事物而对艺术创作中的情感和想象力加以排斥，却忽视了理想本身所具有的生命力。

拉斐尔绘画中的构图

1648年，法兰西皇家绘画与雕塑学院成立，学院推崇古典主义，推崇大师们建立的规范与法则。更明确地说，这个学院将拉斐尔看作是古典大师中最杰出的代表。原因何在呢？一方面，这种观念可能来自于普桑的影响。众所周知，普桑作为17世纪最具知名度和影响力的画家，他的大部分时间却是在罗马度过的，在那里，他认真地研究了文艺复兴大师的作品和古罗马遗留下来的古迹与雕塑。对于普桑来说，拉斐尔也许是他最为推崇的文艺复兴艺术家，他的艺术面貌明显带有拉斐尔的痕迹。另一方面，拉斐尔艺术中所表现出来的那种完善与优美的确是最具代表性的。尤其是拉斐尔绘画中的构图，几乎都是经过深思熟虑的结果，很自然，它成为学院派艺术家们学习和模仿的典范。

似乎拉斐尔的每一件作品都有着精密的构图，借助这种构图，他能够让画面中的所有元素处于一种和谐关系之中。让我们来看看拉斐尔在梵蒂冈宫签字厅创作的大型壁画《雅典学院》。这件作品体现了拉斐尔处理大场面的能力，相对于其他的圣母像，这样的人物众多的画面对构图的要求更高。不过，对于拉斐尔来说，这些都不是问题，凭借他超凡的驾驭能力，签字厅的几件作品——《雅典学院》、《圣体争辩》、《公正》、《帕纳索斯山》，不仅受到了教皇尤利乌斯二世的称赞，同时也成为艺术史上的经典之作。

《雅典学院》表现了拉斐尔对西方古代知识体系的理解，这些古代的哲学家们和科学家们共聚一堂，似乎正在交流和解释着他们的理论知识。画面的中心人物是柏拉图和亚里士多德，柏拉图左手拿着他的著作《提迈奥斯》并用右手指着天空，似乎正在阐述他的哲学思想：世间一切事物仅仅是理式世界的模本而已。旁边的亚里士多德则用右手指着

地面，似乎同样在阐述他的理论体系：客观事物是一切知识的基础和来源。在柏拉图和亚里士多德周围，拉斐尔布置了众多西方历史上的知名学者，包括毕达哥拉斯、赫拉克利特、第欧根尼、欧几里得、索罗亚斯德、托勒密等等。拉斐尔创造了一个巨大的纵深空间，这个纵深空间由几个穹顶组成，这很自然地体现了他们那一代人对复兴古典建筑的热情。事实上，这个透视空间在画面上更加类似于一个中轴线，它可以使得画面处于一种平衡和对称的状态。柏拉图与亚里士多德就处于这个中轴线之上，同时也处于各条透视线的灭点处，这样的话，观者的视线首先会被吸引至此。此外，众多的古代学者们类似于浮雕一样被水平安排在画面的前方，他们又被划分成几组以此来增加画面的秩序性。唯一的例外是第欧根尼，他四肢摊开斜坐在阶梯上，似乎并不属于任何一组人物，这样一个颇具张力的元素反而使得这种构图更加自然，避免了生硬或死板的可能。

我们再来看看上面提到的《该拉忒亚》这幅画，画面中所有的人物都是处于运动之中，但给人的感觉却显得平静和平衡，这种效果当然是通过对构图的经营而实现的。此画是拉斐尔为当时的银行家阿戈斯蒂诺·基吉（Angelo Poliziano）的别墅所画的一幅湿壁画，它选材于一位佛罗伦萨诗人的诗作之中，描写了巨人勃吕斐摩斯（Polyphemus）向水中仙女该拉忒亚念情诗的场景。此时该拉忒亚乘坐着两只海豚拉着的双轮车，当她听到巨人念的情诗时，微笑着转过头来。我们来看看拉斐尔是通过何种方式来布置这一场景的。在该拉忒亚的头项，三个淘气的小男孩正拿着小爱神的金箭射向该拉忒亚的心，他们以简单的金字塔构图方式围绕在仙女的上方。从画面上来看，左右两支金箭的延伸线与该拉忒亚所拉住的双轮车缰绳的延伸线共同相交在该拉忒亚那张近乎完美的脸颊上。在水中，该拉忒亚的身边簇拥着一些海神，其中最左边和最右边有两位海神吹着海螺，他们的造型与方向几乎是完全对应的，各朝向画面的两侧。而更靠近该拉忒亚的地方，各有两位海神正在水中调情，这两对人物同样实现了平衡。另外，该拉忒亚在水中迎风而动时，她的秀发与裹在身上的红色的纱巾飘向了后边，刚好与朝向前方行驶的海豚和双轮车实现了视觉上的平衡。通过这些深思熟虑的布置，拉斐尔真正实现了前人的理想，既做到真实再现客体，同时又让画面





和谐而平衡。

#### 线的优雅：拉斐尔的古典主义素描

拉斐尔的素描常常是作为上色作品的草稿而出现的，在木板上和墙壁上作画之前，他常常以素描的方式在纸上面反复进行修改，直到找到一个满意的方案为止。这也是拉斐尔绘画的构图为何总是尽善尽美的原因所在。比如《草地上的圣母》这件作品，如今我们就有幸看到它的素描稿。我们可以看到，为了让自己满意，拉斐尔对两个小孩——小耶稣与小约翰——在圣母身边的位置进行了反复的尝试与修改。其结果就是我们今天看到的《草地上的圣母》：圣母、小耶稣与小约翰呈金字塔构图，耶稣处于圣母的两腿之间，正在与处于圣母右边的小约翰玩耍。这个场面看起来是如此的自然，如此的和谐，让我们丝毫感觉不到这是艺术家苦心经营的结果。

如果把拉斐尔的素描与米开朗琪罗的素描进行比较的话，两者风格上的差异就相当明显了。总体而言，米开朗琪罗的素描显得凝重而有力，拉斐尔的素描则显得轻松与优雅。这似乎是与两位艺术家的性格有一定的联系。众所周知，米开朗琪罗是一个桀骜不驯而难以接近的人物，他年轻时期便与他人打架而折断了鼻梁骨，后来甚至敢于与教皇直接针锋相对。而拉斐尔则性格温和，举止优雅，是当时罗马城非常具有亲和力的人物。也许正是这样的性格体现于拉斐尔素描的线条之中，给人的感觉是优美含蓄，举重若轻，不留任何斧劈之痕迹。拉斐尔素描中的优雅的确是非凡的，我们常常可以在他的画面中看到那种蜿蜒曲折的线条，动作舒缓而自然天成。同时，我们可以看到，拉斐尔在16世纪便实现了线条本身的形式美感。不可否认，线条在整个素描作品中应该是一种塑造形体的手段，但在拉斐尔的作品中，它又不仅仅是一种手段，不仅仅是依靠形体而获得它存在的合法性。在这里，拉斐尔让它本身成为一种目的，让它获得了独立的审美价值。

许多艺术史家发现，拉斐尔常常使用这样一种方式来进行素描的形体塑造：让自己的笔触不停地作圆周运动，随意而自然。两个弧线构成一个椭圆形，以此塑造出人物的头、胳膊、小腹、大腿等等身体单元。同样的圆周运动，平行与交织的弧线，从而产生出一种张力和共鸣。有

的时候，拉斐尔需要画出数个圆周来确定具体的轮廓线，在这样的草稿中他似乎并不在乎每一笔的精确性，最终通过这样的试探来确定最终的外形。但我们不要如此就以为拉斐尔的手稿潦草混乱，大师的线条自由流畅，始终保持着一种节奏感和秩序感。例如在《圣母乳子图》中拉斐尔就使用了这种圆形。从艺术史上来看，这应该是翁布里亚画派的传统，他在小时候就学于佩鲁吉诺时应该就已经学到了这种笔法。不过，对这种圆形的使用可能有着更为深刻的象征意味。这一点对于非西方文化的人群来说难以理解，西方的视觉艺术似乎有一个较深的传统，那就是通过某种形象或符号来传达更深一层次的意蕴或思想。对于文艺复兴的艺术家来说，他们能够接触到的古典文献较少，其中最具影响力的当属古罗马时期流传下来的维特鲁威的《建筑十书》。在书中，维特鲁威有一个非常重要的观点：“如果人把手脚张开，作仰卧姿势，把圆轨尖端放在他的肚脐上作圆时，两方的手指、脚趾就会和圆接触。”这个观点受到文艺复兴的人文主义者的推崇，他们因此认为圆形应该是世间最美的形式。与之同时，基督教一直以来就有一种认识，即上帝总是处于宇宙的圆心，因此在文艺复兴时期的意大利，圆形具有了双重含义，圆形的完美则证明了人具有某种神赐予的灵性。当然，人几乎无法徒手完成正圆形的绘制，如果说圆形是一种理想化的完美形式，椭圆形则意味着这种完美的世俗化。因此，拉斐尔的椭圆形是一种自然世界的形态，他通过这样一种形态来将其所表现的自然理想化。

拉斐尔对于画面的控制能力，并不仅仅在于线条本身，同样表现在对人物形体的控制。如果说，拉斐尔的线条是一种形式的优雅，那他塑造出来的众多人物形象同样在执著着这样一种贯彻始终的气质。拉斐尔总能够找到一个令人满意的姿势或构图来处理他所表现的人物，平衡、优美而宁静。因此，即使是那些充满了冲突性的场面，都总是充满了一些从容的姿势，一种舞蹈性的唯美与一种诗意的心境。

这就是拉斐尔，他与达·芬奇、米开朗琪罗并称为“意大利文艺复兴美术三杰”，这个名字几乎代表了一个光辉的时代。他之所以是西方古典主义艺术的典范，也正在于他独特的艺术气质：优雅、唯美、和谐与从容。

本书将拉斐尔的素描分为四个章节来分别进行介绍，包括“圣母



子题材习作”、“肖像习作”、“人体习作”以及“其他宗教、神话及历史题材的构思习作”。需要申明的是，这种划分只是为读者提供一种欣赏上的方便或者为大家提供一条理解拉斐尔素描的线索。我们深知，任何分类的企图都面临着种种危险，它往往以偏概全或具备一种“同一性”的潜在可能性。所以，笔者在进行划分章节时也常常觉得举棋不定。的确，拉斐尔的艺术创作本身就是一个复杂的历时性过程，若人为地对其进行命名或划分，不可避免地会存在着一些局限性。

国内有关西方艺术史的研究均面临一个难题，那就是第一手资料的缺乏。因此本书在成书过程中充分参考了国外的一些相关研究成果及资料（包括国内已经翻译过来的著作），其中包括德·维希（Pierluigi De Vecchi）的《拉斐尔》，贡布里希（E.H.Gombrich）的《文艺复兴：西方艺术的伟大时代》以及《艺术的故事》，大卫·罗桑德（David Rosand）的《素描精义——图形的表现与表达》，罗伯特·贝弗利·黑尔（Robert Beverly Hale）与特伦斯·科伊尔（Terence Coyle）的《艺用解剖》等等。









## 圣母子题材习作

对于很多人来说，提到“圣母子”题材的作品，他们也许首先就会想到拉斐尔，的确，圣母子题材的绘画几乎是拉斐尔最具知名度的作品，他笔下的圣母被认为是艺术史上最为圣洁和优雅的形象。拉斐尔创造了一个理想化的圣母形象，这也许受到他老师佩鲁吉诺的影响，因为佩鲁吉诺就经常在他的作品中反复使用一个经过提炼的女性形象的图式。不过，拉斐尔笔下的圣母，看起来相似却各具特色，她们充满着人性的光辉却又似乎超脱了人世之外，傅雷曾经评价拉斐尔的圣母像，“画家把我们摄到天国里去，可也不全使我们遗失尘世的回忆：这是艺术品得以永生的秘密”。也许这正是拉斐尔笔下的圣母形象总是充满着无穷魅力的原因所在。



《圣母子》习作

16cm × 13cm

在西方艺术史上，圣母题材是较晚才开始出现的。一方面，《圣经》中并没有太多的笔墨提到圣母这个人，另一方面，由于在中世纪妇女地位尤其低下，所以欧洲在基督教确立统治地位之后并没有立刻出现圣母崇拜。圣母崇拜是12世纪时逐渐地从拜占庭传入欧洲，这可能也反映出十字军东征后女性在家庭中地位的提高。至文艺复兴，圣母已经成为一个妇孺皆知的温柔形象，她成为很多人的在遭受磨难时的精神避难所。到15世纪时，圣家族的题材甚至开始流行，之前极少被人提到的圣安娜也开始进入艺术家的作品之中。





圣母，耶稣与约翰  
23cm x 17cm

在这件习作中，我们看到了一个被拉斐尔经常使用的图式，即所谓的“金字塔构图”。对于今天的艺术家来说，它已经是一个相当普通的构图方式了。这个图式是拉斐尔在佛罗伦萨时从达·芬奇那里学到的，随后便经常出现在他的作品之中，从这个角度来看，拉斐尔的确是一个善于学习的艺术家。这件钢笔素描显然是艺术家刻意经营的结果，耶稣的背部与圣母的右手基本上处于一条直线之中，而小耶稣和小约翰刚好处于这个等腰三角形的两个底角上。在拉斐尔的圣母子作品中，他所营造的场景总是显得尤为的平和与安静，构图在其中起到了相当重要的作用。





《圣家族》习作

27cm x 21cm

这件草图中我们看到了一个尚未醒事、天真活泼的小耶稣。我们注意小耶稣的五官、手、腿等部位，如果你有兴趣去翻阅一下仅仅在几十年前其他意大利画家的同类题材作品，你就会认识到这种进步在拉斐尔的作品中体现得多么明显。15世纪前期的画家似乎还没有认识到婴儿与成年人在身体结构比例上的差异，他们仅仅把小孩子的整体尺寸画得小一些，因此给人的感觉像是一个没有长高的成年人。而如今，无论是表现小孩还是成年人，拉斐尔都能够准确地把握到不同的比例关系。

此外，请大家注意小耶稣头发的处理方式，拉斐尔在这里使用了十分随意的椭圆形勾勒出头发的大致形态。其实，除了头发之外，拉斐尔也常常在初稿时使用这样的线圈来进行人物形态勾画。如用圆圈来表示人物的头、手臂、腿、胸腔等等。正如上文所阐述的那样，这种方法可能是翁布里亚画派的传统，拉斐尔从其老师佩鲁吉诺那里学到了这个方法。此外，它可能传达出更为深刻的象征含意。从维特鲁威的《建筑十书》中，我们了解到人的四肢伸开时，脚趾和手指会与以肚脐为圆心的圆相接触。此外，在基督教中，圆心常常用来象征上帝。所以，圆在拉斐尔的作品中可能具备着双重含义。这同样是需要引起我们重视的。





《圣母子与圣约翰、圣伊丽莎白、圣约瑟夫》习作

22cm × 18cm

圣母抱着小耶稣，他正在与站在圣伊丽莎白怀里的小约翰玩耍，这个作品充分展示了拉斐尔圣母子题材中的双重性。即超凡的神性与现实的人性相结合，在这里，我们看到了一个活生生的现实生活场景，但并不有损于圣母脸上那种超凡的圣洁与宁静。





《阿尔贝圣母画像》习作

42cm × 27cm

草图中间的圆形是从正方形演变而来（见画面上方的草图），这种构图一方面可以造成视觉上的稳定感，另一方面也体现了一种人文主义理想：圆形和正方形是世间最美的形状，因为它们和人的身体外形有关。尽管只是一幅草图，但飘逸的线条和圣母舞蹈般的姿态仍然让人着迷。圣母优美的姿态恰好也造成了一种圆形的暗示。





《圣母乳子图》习作  
21cm x 13cm

文艺复兴时期，“圣母哺育耶稣”作为艺术品题材在意大利开始盛行起来，这是一个令艺术史家们感兴趣的话题。因为在之前，这样的图像并不多见。此图是拉斐尔初期构思作品的草图，他使用了近乎随意的线条来构思这个图像，包括直线和弧线的运用。



## 肖像习作

拉斐尔除了是画圣母题材的好手外，他同样是文艺复兴时期非常杰出的肖像画家。此时，意大利的肖像画已经有了很大的发展，他的肖像画在很大程度上吸收了前人的成果，尤其是他认真学习了达·芬奇处理人物肖像画的一些手法。我们现在来欣赏拉斐尔的肖像画就会感觉到，一方面，他有一种唯美化的倾向，即在作品中去美化人物；另一方面，拉斐尔同样善于把握住人物的内心世界。也许这正是当时拉斐尔肖像画在罗马大受欢迎的原因所在。



男人肖像  
26cm × 19cm

拉斐尔是画宗教画的好手，不过像肖像画这样的世俗题材他同样出色。这件杰出的肖像素描现藏于伦敦的“大英博物馆”。它所表现出来的生动的表情向来为人们所称道。紧缩的眉宇，坚定的眼神与微妙的脸部肌肉刻画，无不向我们展示拉斐尔在肖像画中的非凡造诣。





年轻男子肖像

26cm x 19cm

现为罗希尔家族收藏。五官及光影的处理都具备了优雅的气质，它一方面来自于模特自身，另一方面说明拉斐尔已经逐渐摆脱了佩鲁吉诺的影响而建立起自己的风格。





男孩肖像  
38cm x 26cm