



THE STORY OF ART
艺术发展史

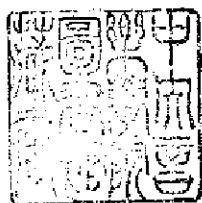
天津人民美术出版社

（英）贡布里希著 范景中译 林夕校

艺术发展史

——“艺术的故事”

[英] 贡布里希著
范景中译 林 夕校



天津人民美术出版社 1991 年·天津

161261

艺术发展史

天津人民美术出版社出版 发行

新华书店天津发行所经销

天津市人民印刷厂印刷

1998年6月第3版

1998年6月第1次印刷

开本:787×1092毫米 1/16 印张:32.25

印数:0001—3000

ISBN7-5305-0065-1

定价:70.00元

J·0065

贡布里希博士寥寥数语就能阐发一个时期的整个气氛。这是一部大可影响一代人思想的著作。

《泰晤士报文学副刊》[The Times Literary Supplement (1950)]

一部博学动人的精彩之作，引人探艺术之胜。

《多伦多明星日报》[Toronto Star]

纯属宜人之作，益智怡情。

纽约大学 H. W. 詹森教授 [Professor H. W. Janson, New York University]

这是一卷超越时代和超越时间的卓越著作。

《芝加哥每日新闻》[Chicago Daily News]

贡布里希以一本《艺术的故事》极为成功地教会了成千上万的人如何去欣赏前人的绘画。

J. 拉塞尔 [J. Russell] 《现代艺术的涵义》
[The Menings of Modern Art]

贡布里希教授敏瞻睿哲，殚见洽闻，斐然文采……其著作不仅使那些可能会抱有“艺术史之对于艺术家就象鸟禽学之对于鸟禽那种观点的艺术家所赞赏，而且也使确曾抱有这种观点的艺术家所赞赏。

《耶鲁评论》[Yale Review]

出版说明

贡布里希(E. H. Gombrich, 1909—)是西方当代最著名的美术史家、美学家和古典学者,《艺术的故事》是他最重要的著作之一,泰晤士和哈得逊美术词典称其为“有高度影响的著作”,自1950年问世以来已被译成二十种文字,仅英文版就印了三十三次。

本书以传统的“所知”和“所见”的区别为纲,勾勒了艺术从依靠其“所知”的原始人和埃及人的概念化方法到成功地记录其“所见”的印象主义者的方案的发展历程。但是,在最后一章,作者提出了一个大胆的观点:印象主义方案的自相矛盾的本性破坏了二十世纪最有影响的艺术理论著作《艺术与错觉》[Art and Illusion]的研究前提。如果说本书是把关于视觉本性的传统假设运用到了艺术史,那么《艺术与错觉》则是运用艺术史来探索和检验这种假设框架的本身。因此,它们是姊妹篇。

本书在行文上的一个显著特点是,作者将深刻的理论,以简淡的语言出之,意味极其隽永,堪称是一部真正的深入浅出之作。

为满足国内读者需要,我们保持了原书面貌,未做任何删改,并增添了一些附录和详尽的注释,以供读者参考研究。

由于参照了辛华编的译名手册,某些画家的译名与旧译不同,如委拉斯克斯(旧译委拉斯贵兹、委拉斯凯支等)、盖因斯巴勒(旧译庚斯勃罗、庚斯博罗等)等等。

编者

一九八六年七月



Et Gordon
17th 1987

Dear Mr. Fan,

Very many thanks for your letter of 30.5. with your photograph which I was very pleased to get, and for the 3 copies of the selections from my work in the number of Chinese Literature which contains an interesting article by you I enjoyed reading.

Since I am still not quite recovered from my attack of "Sciatica" I still cannot use the typewriter.

In order to speed up matters I am here sending you 1) My PREFACE (which you need not use if you do not like it)

2) The brief SUPPLEMENT on NEW DISCOVERIES which I added to the 14th edition of the STORY OF ART. I thought it might arrive more easily if I cut it out.

I shall also send you a copy of the whole book (14th Edition) which was lost in the mail, but this will have to wait a few days.

With all good wishes
Yours very truly,
E. H. S. Yen L. Y.

作者手迹

中译本前言

我欣然获悉范景中先生不辞辛劳翻译我的《艺术的故事》，而接受他的邀约为中文本作一短序，则更加愉快，因为从学生时代我就赞赏中国的艺术和文明。那时，我甚至试图学会汉语，可是很快发现，一个欧洲人想掌握中国书法的奥秘和识别在中国画上见到的草体亦即“草”书的题跋，需要多年的工夫。我灰心丧气，打消了这种念头，然而对中国艺术传统的浓厚兴趣却依然未减。

论地理，欧洲跟中国遥相睽隔，然而艺术史家和文明史家知道，这地域的悬隔未尝阻碍东西方之间所建立的必不可少的相互接触。跟今天的常情相比，古人大概比我们要坚毅，要大胆。商人、工匠、民间歌手或木偶戏班在某天决定动身起程，就会加入商旅队伍，漫游丝绸之路，穿过草原和沙漠，骑马甚或步行走上数月，甚至数年之久，寻求着工作和赢利的机会。

威尼斯的马可·波罗就是其中的一员，十三世纪末，他跟他的父亲和叔父一起旅行，远至北京，归来讲述了他的故事。然而我们不能忘记，他的故事能流传至今，多少还是出于偶然，因为它是马可·波罗被囚禁在意大利监狱时，由一位狱友记录下来，从而才留给后世的。一定还有许许多多游历者的名字和奇遇寂然失传了。

通过上述方式和其他方式，中国文明的成果就传进了西方文化，其中有一些发明产生了深远的影响——我们都听说过丝绸、造纸、印刷、火药和指南针，它们对西方世界的技术发展起了重大的作用。

然而这种影响并不都是单方面的。我记得看过文章，说1300年前后比萨市首先发明眼镜以后，仅仅过了两代，这种改善视力的有用器具就传入中国。我举出这一事实，这是因为我相信经历了若干世纪，西方艺术和东方艺术之间一定也有许许多多的接触出于我们通常的习惯认识之外。

我在本书第五章中简述过，在所谓希腊化时期希腊雕刻家的风格和方法

为亚洲许多国家所采用，佛教艺术明显地受到了这一传统的影响。尤其是把人体饰以丰富、流动的衣褶的艺术手法就大大得益于希腊范例。

我相信到处流动的工匠也把一些绘画方法带到亚洲，我们在敦煌和其他地方发现了他们的作品。他们从希腊和罗马绘画中学会了一些表示光线和大气的方 法，并把那些技巧纳入了自己的技术范围之中。读者看一看本书第 71 图，就会注意到它跟中国的风景画有某些相似之处，然而我并不想让人们相信这些问题简单，或者相信对于这些艺术的接触人同此见。

然而，毫无疑问的是，早在汉代，就有一些装饰艺术母题从欧洲传入中国，特别是葡萄叶饰及葡萄饰，还有莲花饰，这些花卉旋涡饰已被中国工匠改造后用在了银制品和陶制品上。

关于这些有趣的现象，有一部分我在某些文章中已经有所论述，但是本书涉及的 不多。本书主体意在向读者介绍西方艺术的历程和发展。看着西方艺术激动人心的故事，读者心头无疑会涌起西方艺术传统和远东艺术传统之间的本质差异何在的想法。

我们看到，西方艺术史上有许多时期，尤其是本书第三、四两章论述的希腊艺术兴起时，以及欧洲从乔托时代以来(第十章及以下)，一直在努力追求创新。艺术家似乎在急不可待地超越他们的前辈和师长，他们还经常运用科学知识——例如透视法的发现(第十二章)——去改善模仿自然的技术。于是西方艺术的故事就是无休止的实验的故事，就是追求前所未见的新颖和独创效果的故事。

我认为中国的情境跟西方大不相同。伟大的艺术家所创立的传统即使经常被更动或改进，也还是受人尊崇。中国的艺术有更多的时间去达到雅致和微妙，因为公众并不那么急于要求看到出人意表的新奇之作。然而，东西方两种传统在各自的道路上，无疑都创造了我们不能不为之永怀谢意的价值。

E. H. 贡布里希

1986 年 6 月

为什么要有艺术史？

伟大的希腊哲学家亚里士多德在《形而上学》一书的开卷写道：“求知乃人类的天性。”此言不假。就连动物也有好奇心，它们想探明自己所处的环境。儿童很小便开始提出：“为什么”的问题，这使得父母伤透脑筋。我们要求知，是因为我们想理解世界上所发生的事。在人类的早期，先民们通过神话来回答“为什么”的问题。世界各民族都有这类试图说明生与死、节气与天象的神话故事。一旦人们开始对神话提供的说明感到不满，力图弄清真相，这便诞生了我们所谓的“科学”，即说明我们在世界上种种经验的各项成果。

历史并非物理学或生物学意义上的科学，不过，也同样源于人们希望理解过去或现在发生之事的需要。假如你去看电影，发现影片已经开演，往往就难以理解银幕上的人为什么如此激动，为什么互相射击乃至互相开战。如果可以，你宁愿等下一场，那时可以从头看起，以便理解全剧。如果不行，你可能会找一位友善的邻座，让他说明前面发生了什么，你所看到的情景表示什么。任何一位历史学家都想成为这样的友善邻座。倘若他是个艺术史家，他就会告诉你过去发生了什么以及何以会产生目前的情境。倘若你有兴趣，这就会对你有所助益。虽然并非每个人都会对艺术史感兴趣，但绝大多数人至少会对我们生活中的某些方面感兴趣，并且想理解它们是怎样产生的。仅仅局限于时下的生活，难免会丧失生命的整个维度，即时间的维度。我们个人的记忆所及十分有限，而人类的历史至少可以追溯到发明书写的年代，假如你想解释考古发现，还可以追溯得更早。本书作者向来乐意提出“为什么”和“怎样”的问题，要是没有持续不断的探索，他的确会感到生活枯燥，沉闷不堪。他坚信亚里士多德说得对，正因为如此，他才不断增补本书，不断撰写其他著作，每当有新的经验需要解释，他总是努力地补苴其著，使之与时并进。

E. H. 贡布里希
1991年1月于伦敦

第十二版前言

从一开始,本书就计划好兼用语言和图画二者来讲述美术发展史,尽可能让读者在阅读时,面前就是文中所讲的图例,不必另翻他页。为了达到这个目的,费顿出版社[Phaidon Press]的创办人贝拉·霍罗威茨博士[Dr Bela Horovitz]和路德维希·戈德沙伊先生[Mr Ludwig Goldscheider]在1949年采用了打破常规的巧妙方式,让我在这里添上一段文字,在那里增加一幅插图,这些往事现在还珍藏在我的记忆之中。当时若干星期紧张合作的结果毫无疑问地证实了这种作法是正确的,但是最终的均衡却是那么微妙,以致保持了原来的设计就不能指望做什么重大的改动。只有最后几章在第十一版稍有修改,加上了一篇后记,而本书主要部分仍然原封未动。出版者决定以更为符合现代印刷方式的面貌更新本书,这带来了新的机会,但也提出了新的问题。《艺术的故事》阅世已久,熟悉它的版面的人为数之多,已远远超过了我当初的设想。连那十二版别种文字的版本也大都模仿本书最初的设计。在这种情况下,我看把读者们可能要看的段落或图画删去就不恰当。一个人从架子上拿下一本书来,发现自己本来指望会在书中找到的东西却不在这一版中,没有比这更叫人恼火的了。所以,虽然我欢迎得到这个机会去放大书中所讨论的一些作品的图版,并增加一些彩色图版,可是我丝毫未作删节,只是由于技术方面或其他不得已的情况,更换了很少的几个例子。另一方面,由于有可能趁机论述和图示更多的作品,这就既提供了一个可以利用的机会,又产生了一个要加以抵制的诱惑。如果把本书增订成一部巨册,显然就要破坏本书的性质,达不到预期的目的。最后,我决定增加十四个例子,我认为它们不仅自身有趣——哪一件艺术品没有趣呢?——而且阐述了一些能够丰富论证系统的新论点。毕竟是书中的论证使本书成为发展史,而不是一部作品选集。如果书中的图片无须读者分心寻找,因而,本书仍旧可以阅读,而且我想还仍旧为人喜爱,那末这是得益于埃尔温·布莱克尔先生[Mr Elwyn Blacker]、I·格雷夫博士[Dr I. Graft]和基思·罗伯茨先生[Mr Keith Roberts]给予的多方面的帮助。

E. H. G.

1971年11月

第十三版前言

本版比第十二版增加了很多彩色图版,然而正文(参考文献除外)未加改动。另一个新特点是 491 页到 497 页的编年图表。在广阔的历史全景上看到若干路标的所在,能帮助读者消除一种顾往昔只注重新近发展的透视错觉。年表就是这样促使人们认识美术发展史的时间尺度,这就跟我三十来年前对本书的写作一样,都是为了达到同一个目的。这里我仍然可以请读者参看前几页上初版前言的开场白。

E. H. G.

1977 年 7 月

第十四版前言

“书籍自有命运”^①。当年首作此论的罗马诗人再也不会想到他的诗句会连续若干世纪递相抄录,两千年来以后还能出现在我们图书馆的书架上。以此衡量,那么本书还是个后生小子。尽管如此,当年写作时,我也不可能想到本书将来的生命会象现在一样,就英文本刊行的情况而言,现已逐版记载在扉页背面。对本书所作的部分更改,已见述于十二版和十三版的前言。

那些更改维持不变,但是论述艺术书籍的一节已再次据最新资料补订。为了适应工艺发展和人心所向的变化,以前的黑白插图已有多幅改为彩色版。此外,我还加上补记论述“新发现”,简述近年考古学的成果,提醒读者往昔史实经常有修正,有意外的充实。

E. H. G.

1984 年 3 月

^① 这句诗的拉丁语原文为: *habent sua fata libelli*, 出自公元二世纪的古罗马诗人、语法家兼诗律学家泰伦提乌斯·马乌[*Terentius Maurus*]之笔,一般把它归为贺拉斯[*Horace*]。

第十五版前言

悲观主义者有时告诉我们,在这个电视时代,人们已经没有读书习惯,特别是学生,他们总是耐不下心来,通读全书,从中得到乐趣。我跟其他作者一样,非常希望悲观主义者说错了。我欣然获见本书第十五版问世,它新增了一部分彩色图版,修订并重排了参考文献和索引,改善了编年表和两幅地图。但是,借此我觉得有必要再次强调指出:本书意在让人当作一个故事来欣赏,而非用作教材,更不打算成为一部参考著作。不错,这个故事现在有了新发展,超过了我第一版的停笔之处,但若要充分理解新写的情节,非得依据前面所讲的故事不可。我仍然希望读者愿意从这个故事的开端读起。

E. H. 贡布里希

1989年3月

目 录

中译本前言	7
第十二版前言	10
第十三版前言	11
第十四版前言	11
第十五版前言——为什么要有艺术史?	12
前 言	1
导 论 论艺术和艺术家	4
第 一 章 奇特的起源	17
第 二 章 永恒的艺术(埃及,美索不达米亚,克里特)	28
第 三 章 伟大的觉醒(希腊,公元前七世纪至公元前五世纪)	39
第 四 章 美的王国(希腊和希腊化世界,公元前四世纪至公元一世纪)	53
第 五 章 天下征服者(罗马人,佛教徒,犹太人和基督教徒,一至四世纪)	63
第 六 章 十字路口(罗马和拜占庭,五至十三世纪)	72
第 七 章 向东瞻望(伊斯兰教国家,中国,二至十三世纪)	77
第 八 章 西方美术的融合(欧洲,六至十一世纪)	84
第 九 章 战斗的基督教(十二世纪)	93
第 十 章 胜利的基督教(十三世纪)	101
第 十 一 章 朝臣和市民(十四世纪)	113
第 十 二 章 征服真实(十五世纪初期)	122
第 十 三 章 传统和创新[上](意大利,十五世纪后期)	133
第 十 四 章 传统和创新[下](北方各国,十五世纪)	146
第 十 五 章 和谐的获得(托斯卡那和罗马,十六世纪初期)	156
第 十 六 章 光线和色彩(威尼斯和意大利北部,十六世纪初期)	178
第 十 七 章 新学问的传播(德国和尼德兰,十六世纪初期)	186
第 十 八 章 艺术的危机(欧洲,十六世纪后期)	198
第 十 九 章 视觉和视象(欧洲的天主教地区,十七世纪前半叶)	214
第 二 十 章 自然的镜子(荷兰,十七世纪)	230
第 二 十 一 章 权力和光荣[上](意大利,十七世纪后期至十八世纪)	242
第 二 十 二 章 权力和光荣[下](法国、德国、奥地利,十七世纪晚期至十八世纪初期)	249
第 二 十 三 章 理性的时代(英国和法国,十八世纪)	255
第 二 十 四 章 传统的中断(英国、美国和法国,十八世纪晚期和十九世纪初期)	267

第二十五章	持久的革命(十九世纪)	280
第二十六章	寻求新标准(十九世纪晚期)	299
第二十七章	实验性美术(二十世纪前半叶)	310
第二十八章	没有结尾的故事	332
	现代主义的胜利	
	一种转化的心境	
	改变着的历史	
艺术书籍评介		357
附 录		
日文版序言		369
注 释		371
索 引		468
译者后记		489
编年表		490
再版后记		

前 言

本书打算奉献给那些需要对一个陌生而迷人的领域略知门径的读者。本书可以向初学者展示事实状况，而不让细节把读者搅糊涂；可以帮助初学者充实学力，以便把目标更高的著作中一页页不计其数的姓名、时期和风格理出清楚的头绪，为参考更专门的书籍打下基础。编写本书时，我首先想到的对象是刚刚独自发现了这个艺术世界的少年读者。然而我一向认为给年轻人看的书无须有别于给成年人看的书，只是给年轻人看的书不能不考虑那些苛求的批评家的指摘，稍有侈谈术语或装腔作势的形迹，他们马上有所觉察，而且深恶痛绝。我根据经验知道，一旦书中存在上述弊病，读者以后终身都会对一切艺术论著心存怀疑。我真心实意地努力避开那些魔障，即使书中的讲法听起来是随便一谈的外行话，仍然坚持行文用语的浅近易懂。尽管如此，我并没有回避难以理解的问题，因此我希望读者切勿误会，不要因为我决定尽量少用美术史家的习语行文，就以为我有什么向他“垂教”的意思。有些人滥用“科学的”语言，不是意在启发读者，而是要读者对他们肃然起敬，难道不正是他们高高在上、坐在云端向我们“垂教”吗？

除了决定少用术语以外，在编写本书时，我还试图遵循一些更为具体的律已准则；遵循那些准则就使我这个作者倍感艰难，但读者阅读起来可能轻松一些。我所遵循的第一条准则是，凡是不能用插图复印出来的作品概不论述；我不想让本书蜕化为罗列名单之作，那些名单对于不知道有关作品的人简直毫无意义，对于知道有关作品的人则是多余。这条准则直接限制了我所能论述的艺术家和艺术作品的范围，不能超出本书将要收入的插图的数目。这就迫使我倍加严格地斟酌哪些要讲，哪些不讲。随之而来的是我的第二条准则，我只能在本书中论述真正的艺术作品，排除一切只作为一种趣味或时尚的标本看待才可能有些意思的作品。作出这个决定就需要牺牲相当可观的文学趣味。要知道赞美比批评枯燥得多，而书中收入一些怪模怪样引人发笑的东西本来也可以调剂一下精神。然而我要是那样做，读者就有充足的理由质问我，既然本书只讲艺术而不讲非艺术[non-art]，那末为什么我已经看出某作品令人厌恶还要让它在书中占一席之地，特别是，如果收入它就要遗漏一件真正杰作的话。因此，尽管我没有宣称本书附图的作品都是代表最高水平的十全十美之作，但我确曾尽力排除一切我认为没有独特价值的作品。

第三条准则也是要求一些自我克制。我发誓要在选择作品时不被自我作古的念头所诱惑，以免人所共知的杰作被我个人偏爱的作品排挤出去。本书的意图毕竟不是仅仅选辑一些美丽的作品，而是为那些在一个新领域中寻求门径的人编写的。对于他们，那些似乎“陈旧”的示例具有人们所熟悉的模样，可以用作受人欢迎的路标。而且，最负盛名之作实际上往往用许多标准去衡量都是最伟大的作品。如果本书能够帮助读者用新眼光去观赏它们，事实也许证明是更有益处的，比我收录一些不大出名的杰作而忽视它们要好。

尽管如此，本书只能略而不论的杰作和名家的数目之多仍然足以惊人。无妨坦白地

说，书中实在没有余地，无法收容印度艺术和伊特拉斯坎艺术 [Etruscan art] ①，无法收容奎尔恰 [Qurcia]、西尼奥雷利 [Signorelli] 和卡尔帕奇奥 [Carpaccio] 之流的艺术家的，还有彼得·菲舍尔 [Peter Vischer]、布劳韦尔 [Brouwer]、特博尔希 [Terborch]、卡纳莱托 [Canaletto]、柯罗 [Corot] 和其他许多恰是我深感兴趣的艺术家②。如果把那些内容收进去，本书的篇幅恐怕就要增加一两倍，我认为那也会伤及本书作为初级艺术指南的价值。在这令人惋惜的删略过程中，我还遵循另一条准则：在取或舍举棋不定时，我总是愿意论述我曾目睹原貌的作品，不愿意论述仅仅在照片中见过面的作品。本来我想绝对遵循这一准则，可是我不想因此而使读者蒙受无辜的损失，因为艺术爱好者一生时常受到出人意料的限制，不能随意遨游。况且我的最终准则还是不要任何绝对的准则，有时就是白食其言，留下把柄让读者作一笑乐。

这些就是我采用的消极的准则。我的积极的目标在本书中应该是一目了然的。本书用朴素的语言重新讲述美术发展史，应该让读者能够看出它是怎样前后连贯，帮助读者鉴赏艺术作品；不是求助于热情奔放的叙述去实现这个目标，而是给读者一些启示，说明艺术家可能怀有的创作意图。这种作法至少应该有助于消除那些最常产生误会的根源，防止那种跟艺术作品的寓意毫不沾边的评论。此外，本书还有一个略较远大的目标，打算把书中论及的作品跟它们的历史背景结合起来，期望由而触及名家的艺术目标。每一代人都有反对先辈的准则的地方；每一件艺术作品对当代产生影响之处都不仅仅是作品中已经做到的事情，还有它搁置不为之事。年轻的莫扎特来到巴黎以后，在给他父亲的信中说，他注意到那里的时髦交响曲都用一个快速的终曲作结尾；于是他决定在他的最后一个乐章用一个缓慢的序曲让听众大吃一惊。这是一个小小的例子，然而它却表明了历史的艺术鉴赏必须遵循的方向。渴望独出心裁也许不是艺术家的最高贵或最本质的要素，但是完全没有这种要求的艺术家却是绝无仅有。鉴赏这种有意识的独出心裁，往往也就打开了理解往昔艺术的最易行的坦途。我试图用艺术目标的不断变化作为叙事的主线，试图说明每一件作品是怎样通过求同或求异而跟以前的作品联系在一起。为了相互比较，我甚至不避烦冗地指出了其前的一些作品，那些作品能够表明艺术家已经跟前人拉开了多大的距离。使用这种写法有一个毛病，但愿本书已经加以克服，但不能不予以说明。这个毛病是把艺术的不断变化天真地误解为持续不断的进步。每一个艺术家的的确确都觉得自己已经超越了上一代人，而且在他看来，他所取得的进展是前所未有的。我们不能体会到艺术家在观看自己的造诣时内心的解放感和胜利感，也就不能体会理解一件艺术作品。但是我们必须认识到，在一个方面有什么所得或进步，都必然要在另一个方面有所失，而且这种主观的进步概念无论有多么重要，也不等同于客观的艺术价值的提高。抽象地讲下去，这一切听起来可能有些难懂，我希望本书能给读者解释清楚。

还要说明一下本书分配给各种艺术形式的篇幅。在某些人看来，跟雕塑和建筑相比，似乎绘画受到了过分的偏重。造成这种偏重的一个因素是，不要说跟宏伟的建筑物相比，就是跟圆雕作品相比，绘画作品在插图中的失真之处也是较少的。况且我根本无意跟现有的许多讲建筑风格史的杰作争胜。但是，本书所想象的美术发展史不谈建筑方面的背景就无从讲起。虽然我不得限于在每一个时期都只讲一两座建筑物的风格，但我还是在各章中把建筑的例子放在显著的地位，力图以此恢复内容的平衡，顾全建筑方面。这

样做可以使读者对每一个时期都有协调的知识，并且把它看成一个整体。

在每一章中，我都从有关时期中挑选了一张表现艺术家的生活和社会的典型图画作为结尾的补白图案。那些图画组成一个独立的小系列，揭示了艺术家和他的群众的不断变化社会地位。即使艺术价值不太突出，那些图画资料也还可以使我们的头脑对过去的艺术作品一跃而起时的环境形成一个具体的画面③。

本书得以写出，有赖于伊丽莎白·西尼尔 [Elizabeth Senior] 的热情鼓励；她在伦敦遭到空袭时蒙难早逝，这是所有相识者的不幸。我也感谢利奥波德·埃特林格博士 [Dr Leopold Eitlinger] ④、伊迪丝·霍夫曼博士 [Dr Edith Hoffman]、奥托·库尔兹博士 [Dr Otto Kurz] ⑤、奥利弗·雷尼尔夫人 [Mrs Olive Renier]、埃德娜·斯威特曼夫人 [Mrs Edna Sweetman]，感谢我的妻子和我的儿子理查德 [Richard]，他们给予我许多有益的建议和帮助；并且感谢费顿出版社 [Phaidon Press] ⑥为本书出版所做的工作。

论艺术和艺术家

（现实中根本没有艺术①这种东西，只有艺术家而已。所谓的艺术家，从前是用有色土在洞窟的石壁上大略画个野牛形状；现在的一些人则是购买颜料，为招贴板设计广告画；过去也好，现在也好，艺术家还做其他许多工作②。只是我们要牢牢记住，用于不同的时期、不同的地方，艺术这个名称所指的事物会大不相同，只要我们心中明白根本没有大写的艺术其物，那么把上述工作统统叫作艺术倒也无妨）事实上，大写的艺术已经成为叫人害怕的怪物和为人膜拜的偶像了。（要是你说一个艺术家刚刚完成的作品可能有其妙处，然而却不是艺术，那就会把他挖苦得无地自容）如果一个人正在欣赏绘画，你说画面为他所喜爱的东西并非艺术，而是别的什么东西，那也会把他搞得狼狈不堪。

实际上，我认为喜爱一件雕塑或者喜爱一幅绘画绝不会有站不住脚的理由。某人喜爱一幅风景画也许是因为画面使他想起自己的家乡；他喜爱一幅肖像画也许是因为画面使他想起一位朋友。这丝毫没有过错。我们看到一幅画时，谁都难免回想起许许多多东西，牵动自己的爱憎之情。只要它们有助于我们欣赏眼前看到的東西，大可听之任之，不必多虑。只是由于我们想起一件不相干的事情而产生了偏见时，由于我们不喜欢爬山而

1. 鲁本斯：画家之子尼古拉斯肖像。 2. 丢勒：画家之母肖像。1514年。
约1620年。维也纳，阿尔贝蒂纳藏画馆。 柏林，铜版画馆。





3. 穆里略:街头的流浪儿。约1670年。
慕尼黑, 古画馆。



4. 皮特尔·德·霍赫:有位正在削苹果皮的妇女的室内图。1663年。伦敦, 华莱士藏画馆。

对一幅壮丽的巍峨的高山图下意识地掉头不顾时, 我们才应该扪心自问, 到底是什么原因引起了我们的厌恶, 破坏了本来会在画面中享受到的乐趣。确实有一些站不住脚的理由会使人厌恶一件艺术品。

大多数人喜欢画面上看到一些在现实中他也爱看的东西, 这是非常自然的倾向。我们都喜爱自然美, 都对那些把自然美保留在作品之中的艺术家感谢不尽。我们有这种趣味^③, 而那些艺术家本身也不负所望。伟大的佛兰德斯画家鲁本斯在给他的男孩子作素描^④时(图1), 一定为他的美貌而感到得意。他希望我们也赞赏这个孩子。然而, 如果我们由于爱好美丽动人的题材, 就反对较为平淡的作品, 那么这种偏见就很容易变成绊脚石。伟大的德国画家阿尔布雷希特·丢勒在画他的母亲时(图2), 必然像鲁本斯对待自己的圆头圆脑的孩子一样, 也是充满了真挚的爱。他这幅画稿^⑤是如此真实地表现出老人饱经忧患的桑榆晚景, 也许会使我们感到震惊, 望而却步。可是, 如果我们能够抑制住一见之下的厌恶之感, 也许就能大有收获; 因为丢勒的素描栩栩如生, 堪称杰作。事实上, 我们很快就会领悟, 一幅画的美丽其实并不在于它的题材美丽。我不知道西班牙画家穆里略[Murillo]^⑥喜欢画的那些破衣烂衫的小孩子们(图3)是不是长得确实漂亮。但是, 一经出于画家笔下, 他们的确具有巨大的魅力。反之, 大多数人会认为皮特尔·德·霍赫[Pieter de Hooch]^⑦那幅绝妙的荷兰内景画中的孩子相貌平庸(图4), 尽管如此, 作品依然引人入胜。



5. 梅洛佐·达·福尔利；大使。壁画的局部。约1480年。梵蒂冈，绘画馆。



6. 美姆林；天使们，祭坛画的局部。约1490年。安特卫普，美术馆。

谈起美来，麻烦的是对于某物美不美，鉴赏的趣味大不相同。图5和图6都是十五世纪的作品，而且都是画手弹琵琶的天使。相比之下，有很多人会喜欢意大利画家梅洛佐·达·福尔利 [Melozzo da Forlì] ⑧的那幅优雅妩媚的动人作品（图5），而同时北方画家汉斯·美姆林 [Hans Memling] ⑨的那幅作品（图6）就不如它受欢迎。我自己则二者都爱。要想发现美姆林画的天使的内在之美，也许需要多花一点时间，然而，只要我们对他的动作略欠灵巧一事不再耿耿于怀，就会发现他是无限可爱的。

美是这种情况，艺术表现⑩也是这种情况。事实上，左右我们对一幅画的爱憎之情的往往是画面上某一个人物的表现方法。有些人喜欢自己容易理解因而也能深深为其所动的表现形式。十七世纪意大利画家圭多·雷尼 [Guido Reni] 在画十字架上的基督的头部时（图7），无疑希望人们在这张脸上看出基督遇难时的全部痛苦和全部光荣。在其后各世纪里，很多人从这样一幅救世主画像中汲取了力量和安慰。这幅作品表现的感是如此强烈，如此清楚，以至于在路边的简陋神龛里和边远的农舍中都可以见到它的摹本，而那里的人们对艺术一无所知。尽管我们很喜欢内在感情如此强烈的表现，却不应该因此就对表现方法也许较难理解的作品掉头不顾。那位画耶稣受难图（图8）的中世纪意大利画家对耶稣受难一事感受之深切一定不亚于雷尼，然而我们必须首先学会理解他的绘画手法，然后才能了解他的感情。我们逐渐理解了那些互不相同的绘画语言以后，我们甚至有可能对表现方法不像雷尼的画那么明显的艺术作品更觉喜爱。正如一些人比较喜欢不爱多说多道、留有余意让人猜测的人一样，有些人喜爱留有余味让他们去猜测和推想的绘画或雕塑。在比较“原始”的时期，艺术家不像现在这样精于表现人们的面目和姿态，然而看到他们依然是那样努力表现自己想传达的感情，往往更加动人心弦。



7. 圭多·雷尼：基督的头部，局部。
约 1640 年。巴黎，罗浮宫。

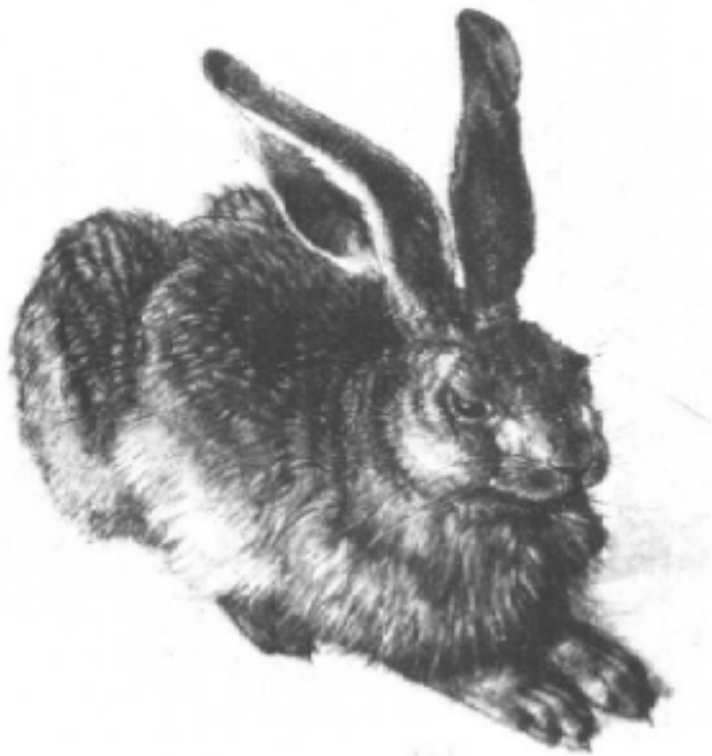


8. 托斯卡纳的画师：基督的头部，耶稣受难像的局部。约公元 1270 年。佛罗伦萨，乌菲兹美术馆。

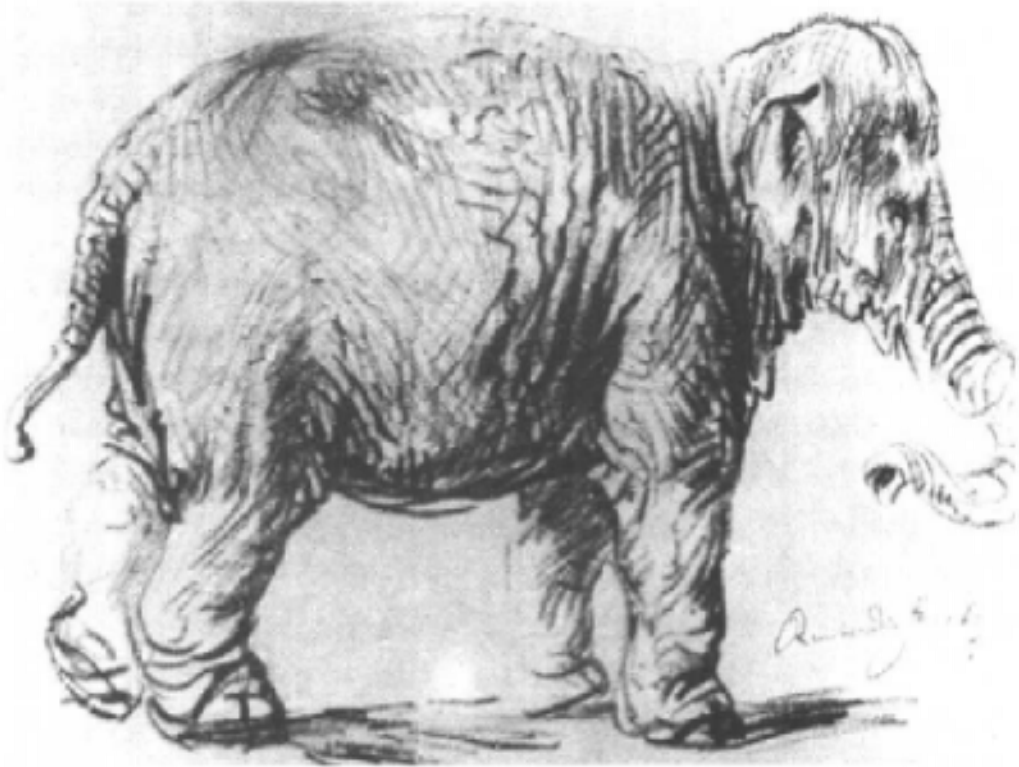
但是在这一点上刚刚接触艺术的人往往要遇到另一种困难。初学者乐于赞扬艺术家表现自己所见事物的技艺。他们最喜欢的是看起来“逼真”的绘画。我从不否认这样考虑十分必要，艺术家忠实地描绘视觉世界时，他的耐心和技艺确实值得赞扬。以往的伟大艺术家已经奉献出巨大的劳动，创作了精心记录每一个细节的作品。丢勒的水彩画稿《野兔》(图 9)就是体现出如此耐心的最著名的实例之一。但是谁能说由于细部描绘较少，伦勃朗的素描《大象》(图 10)必然相形见绌呢？伦勃朗不愧为奇才，寥寥的几道粉笔线条就使我们感到大象的皮肤皱裂重重。

但是，对于那些喜欢绘画看起来“真实”的人，主要还不是粗略的画风触犯了他们。他们更为厌恶的是他们认为画得不正确的作品，特别是年代距今较近的作品，因为这个时期的艺术家“本来应该高明一些了”。在讨论现代艺术时，我们依然能够听到人们抱怨它们歪曲自然，其实被指责的地方并非不可思议。看过迪斯尼 [Disney] ①动画片的人，或者看过连环漫画的人，对其中的奥秘无不了如指掌。他们知道，在这里或那里改动一下，歪曲一下，并不按照眼睛看见的样子去描绘事物有时倒是正确的。米老鼠 Mickey Mouse] 看起来并不跟真老鼠维妙维肖，可是人们并不向报纸写信对鼠尾的长短愤慨不平。进入迪斯尼的魔法世界的人们并不为大写的艺术担忧。他们看动画片跟看现代绘画展览不同，未尝带有看画展时习以为常的偏见。然而，如果一个现代艺术家别出心裁地描绘事物，他就很容易被看成是画不出好东西来的蹩脚货。可是，不管我们对现代艺术家的看法如何，我们都可以毫无保留地相信他们有足够的知识，完全能够画得“正确”。如

9. 丢勒：野兔。水彩。1502年。维也纳，阿尔贝蒂纳藏画馆。



10. 伦勃朗：大象，1637年。维也纳，阿尔贝蒂纳藏画馆。





11. 毕卡索：母鸡和小鸡。布丰《自然史》插图，1942年出版。



12. 毕卡索：小公鸡。1938年。原为作者所藏。

果他们不那样画，其原因就可能跟瓦尔特·迪斯尼很相似。图 11 是著名的现代派艺术运动先驱者毕卡索为插图本《自然史》[Natural History] ⑫画的一幅插图。他画的母鸡和毛茸茸的小鸡十分逗人，无疑谁也不能挑出毛病来。但是毕卡索在画一只小公鸡时（图 12），就不满足于仅仅描摹出一只鸡的外形。他想画出它的争强好斗、它的粗野无礼和它的愚蠢无知。换句话说，他使用了漫画手法。然而这幅漫画是多么令人信服啊！

所以，如果我们看到一幅画画得不够正确，那么我们不要忘记有两个问题应该反躬自问。一个问题是，艺术家是否会无端地更改了他所看见的事物的外形。在本书下文讲述艺术的故事时，我们会对艺术家进行更改的道理有较多的了解。另一个问题是，除非已经查明事实确是我们正确而画家不对，否则就不能指责一幅画画得不正确。我们都容易急不可待地作出结论，说“事物看起来并非如此”。我们有个很奇怪的习惯念头，总是认为自然应该永远跟我们司空见惯的图画一样。不久前有一个惊人的发现就是个很好的例证。世代代的人都看见过马匹奔驰，参加过赛马和打猎，欣赏过表现马匹冲锋陷阵或者追随猎狗飞奔的绘画作品和体育图片。可是人们似乎都没有注意到一匹马在奔跑之中“实际显现出”什么样子。绘画作品和体育图片通常把它们画成四蹄齐伸，腾空飞驰——像十九世纪伟大的法国画家热里科 [Gericault] ⑬的名画《爱普松赛马》（图 13）中画的那样。此画出世以后，大约过了五十年，照相机已经相当完善，足以快拍飞驰地奔马，而拍下的快照证明画家和他们的群众以往都弄错了⑭。没有一匹马奔跑的方式符合我们认为非常“自然”的样子。一匹马的四蹄离地时，马腿是交替移动，为下一次起步做准备（图 14）。我们稍加考虑，就会明白若非如此马就难以前进。可是，当画家开始

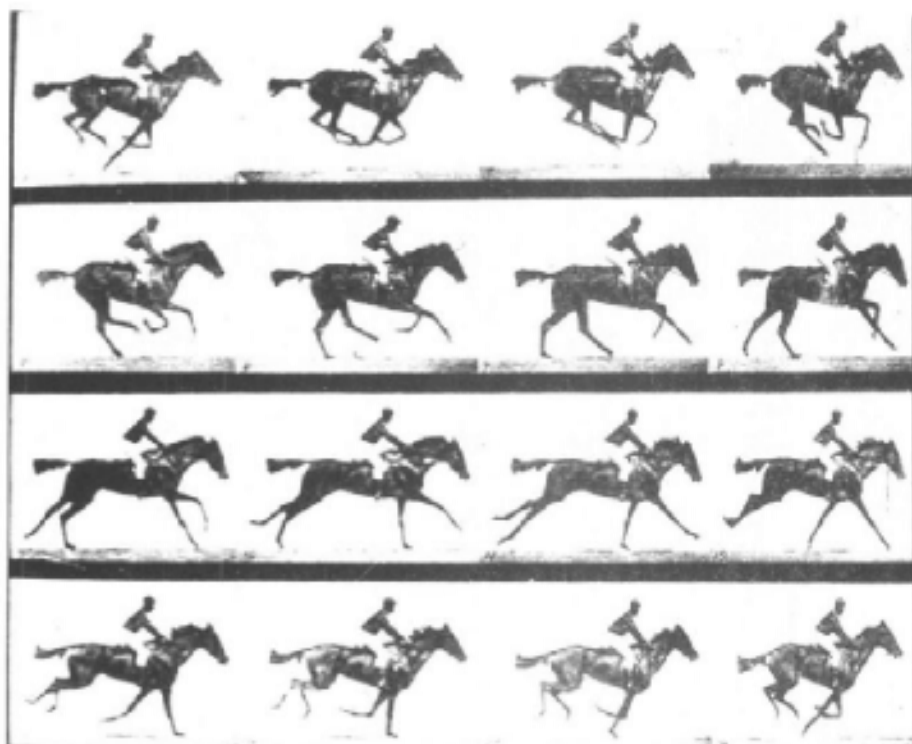


13. 热里科：埃普索姆的赛马。1820年。巴黎，罗浮宫。

运用这个新发现，按照实际模样去画奔马时，人人都指责他们的画看起来不对头。

当然这是个极端的例子，但是类似的谬误绝不像人们所想象的那样绝无仅有。我们都倾向于把传统的形状或颜色当作不二法门。孩子们往往以为天上的群星必然是五角星的形状，虽然它们并非如此。坚持画中的天必湛蓝、草必青青的人就跟那些小孩子差不多。他们只要看到画面上出现了别的颜色就义愤填膺。可是，如果我们能把过去听说的什么青草蓝天之类的话统统置之脑后，就像从其他星球上起航探险刚刚飘临此地、第一次看见人间一样地去观看世界，我们就可能发现世间万物大可具有出人意外的颜色。有时画家就觉得自己分明是在进行这种探险航行。他们想重新观看世界，把肉色粉红、苹果非黄则红之类公认的观念和偏见完全抛开。那些先入之见当然不容易排除，但是在这方面最有成果的艺术家常往创作出最为振奋人心的作品。正是他们这些人教导我们在大自然中看到做梦也没有想到的新奇美景。如果我们肯于追随他们，效法他们，甚至仅仅凭窗向外一瞥，也会有震撼人心的奇异感受。

在欣赏伟大的艺术作品时，最大的障碍莫过于我们不肯摒弃陋习和偏见。一幅画若用未曾想到的方式去表现熟悉的题材，往往遭到责难，然而最振振有词的指责也不过是看起来不对头而已。对于一个故事，我们越是经常看到它用艺术形式表现出来，就越是坚信它必须永远依样画葫芦地加以表现。特别是涉及到圣经中的题材，情绪更加容易激昂。我们都知道圣经中根本没有告诉我们耶稣的外貌如何，而上帝本身也不能被想象为人的形状，我们也知道那些已经习以为常的形象是往昔艺术家们创造出来的，尽管如此，有一些人仍然总是认为背离那些传统的形状就是亵渎神明。



14. 题材同上。用现代照相机所拍摄的赛马的终点决胜场面。

事实上，往往是那些捧读圣经最虔诚、最专心的艺术家才试图在脑海中构思神圣事迹的崭新画面。他们努力抛开以往看到的一切绘画作品，开动脑筋想象小救世主躺在牲口槽里、牧羊人前来礼拜他的时候，想象一个打鱼人开始宣讲福音的时候，场面必定会是什么样子。一个伟大的艺术家这样竭力用崭新的眼光细读古老的经文，使不动脑子的人感到震惊和愤怒，这种事情是屡屡发生的。激起这种“公愤”的一个典型的例子，是卡拉瓦乔惹出的乱子；卡拉瓦乔是一位有大胆革新精神的意大利艺术家，从事艺术活动的时间大约在1600年左右。当时他受命给罗马一座教堂的祭坛画一幅圣马太的画。圣徒应该被画成正在那里写作福音，为了表示出福音是上帝的圣谕，还应该画一个天使正在为他的作品赋予超凡入圣的灵感。卡拉瓦乔当时是个坚定不屈、富于想象的青年艺术家，他苦苦地思索那个年迈的贫苦劳动者，一个小收税人，突然不得不下坐下来写书时，场面必然会是什么样子。于是他把圣马太像（图15）画成这么一副样子：秃顶，赤着一双泥脚，笨拙地抓着一个大本子，由于不习惯于写作而感到紧张，焦灼地皱起眉头。在圣马太旁边，他画了一个年轻的天使，仿佛刚从天外飞来，像老师教小孩子一样，温柔地把着这位劳动者的手。卡拉瓦乔把画像交给预定要在祭坛上安放这幅作品的教堂时，人们认为这幅画对圣徒有失敬意，十分愤慨。这幅画像未被采用，卡拉瓦乔不得不重画一幅：这一次他不再冒风险了，完全遵从对于天使和圣徒的外表的传统要求（图16）。因为卡拉瓦乔惨淡经营力图画得生动有趣，所以第二幅画仍然不失为一幅佳作。但是我们觉得它不像第一幅画那样忠实而真挚。

这个故事表明了人们没有道理地厌恶并批评艺术作品会造成什么危害。更重要的是，



15. 卡拉瓦乔：圣马太。被拒绝的画本。约1598年。已毁，柏林，凯泽—弗里德里希美术馆旧藏。



16. 卡拉瓦乔：圣马太。被接受的画本，约1600年。罗马，圣路易吉·达依·弗兰切西教堂。

它让我们明确地认识到我们所谓的“艺术作品”并不是什么神秘行动的产物，而是一些人为另一些人而制作的东西。当一幅画镶入镜框、挂到墙上以后，它就显得远不可及了。在我们的博物馆里，展品——理所当然地——禁止触摸。但在当初，艺术品却是制做出来供人摩挲把玩的，它们被论价买卖，引起争论，也引起烦恼。我们还要记住，艺术品的每一个特点无不来自艺术家作出的某一项决定：也许他已曾为之深思熟虑，已经反复修改过；也许他曾经踌躇过，不知道是让那棵树留在背景中还是再把它涂抹掉；也许它曾经为那偶然得到的神来之笔而得意洋洋，它给耀目生辉的云彩添加了意外的光彩；当年他之所以画上那些形象，是在买主的力请之下不得不然。因为今天我们的博物馆和美术馆中墙上挂的绘画和雕像当初大都不是有意作为**艺术**来展出的。它们是为特定的场合和特定的目的而创作的，在艺术家着手工作时，那些条件都在他考虑之中。

但是，我们圈外人通常为之焦虑的那些观念，即美和表现的观念，艺术家却很少谈起。当然情况也不是一直如此，但是过去已有好多世纪是这样，现在也还是这样。这有部分原因是艺术家往往胆小怕羞，说“美”这类大话觉得不好意思。如果他们谈“表现他们的感情”，使用诸如此类的口号，就会觉得过于自命不凡了。他们把这些看作理所当然的东西，而且已经看出讨论起来没有益处。这是一个因素，似乎还是一个重要的因素；然而还有另一个因素。据我看，在艺术家日常为之发愁的一些事情之中，那些观念远远不

像圈外人所猜想的那样举足轻重。艺术家设计画面、画速写或者考虑他的画是否已经完工时，要把他发愁的事情形之为语言，远远不是那么简单的。他也许要说他发愁的是画得“合适”[right]与否。于是，我们必须首先理解他用“合适”这个谦抑的小字眼寓意何在，才能开始理解艺术家实际追求的是什么。

我认为，我们只有借助于自己的体验，才能指望理解这一点。当然我们完全不是艺术家，可能从来也没有尝试画一幅画，也许连这种想法也没有，但是，这并不一定意味着我们所面临的问题跟艺术家生涯中存在的那些问题毫无相似之处。事实上，即使我使用的方式极为简陋，我也很想证明难得有什么人会跟那一类问题毫不沾边。在搭配一束花时，要掺杂、调换颜色，这里加上一些，那里去掉一些，只要做过这种事情，谁都会有一种斟酌形状和颜色的奇妙感受，但又无法准确地讲述自己在追求什么样的和谐。我们只是觉得这里加上一点红色就能使花束焕然一新，或者觉得那片蓝色单独看去还不错，但跟其他颜色不“协调”，再加上一簇绿叶也许就使花束顿时显得“合适”了。“不要再动它了”，我们喊起来，“现在十全十美了。”我承认，并不是人人都这么仔细地摆弄花束，但是几乎人人都有力求“合适”的事情。那种事情也许仅仅是要给某一件衣服配上一条合适的带子；也许有如为某一种搭配比例是否合适而费心，十分乏味，譬如说考虑自己的盘子里的布丁和奶油的比例配合得是否合适。然而，只要遇到这种事情，无论多么微不足道，我们都可能觉得增一分或者减一分就要破坏平衡，其中只有一种相互关系才是理当如此的。

一个人为了鲜花、为衣服或者为食物这样费心推敲，我们会说他琐碎不堪，因为我们可能觉得那些事情不值得这么操心。但是，有些事情在日常生活中有时也许是坏习惯，因而常常遭到压制或掩盖，在艺术世界里却恢复了应有的地位^⑩。在事关形状的协调或者颜色的调配时，艺术家永远要极端地“琐碎”，或者更恰当地说，要极端地挑剔。他有可能看出我们简直无法察觉的色调和质地的差异。而且，他的工作跟我们日常生活中可能遇到的那些事情相比，不知要复杂多少倍。他不仅需要平衡两三种颜色、外形或味道，而且还需要要弄不知多少种。他的画布上大概有几百种色调和形状必须加以平衡，直到看起来“合适”为止。一块绿色可能突然显得黄了一些，因为它离一块强烈的蓝色太近了——他可能觉得一切都被破坏了，画面上出现了一个刺耳的音符。他必须从头再来。这个问题也许能使他痛苦不堪，他也许要用多少个不眠之夜去为之苦思冥想；他也许整天佇立在画前，尝试在这里那里添上一点色彩而后又把它抹去，尽管你我也许未曾察觉二者之间有什么差异。然而，一旦他获得成功，我们就都觉得他达到的境界已经无以复加，已经合适了——那是我们这个很不完美的世界中的一个完美的典范。

以拉斐尔的圣母像名作之一《草地上的圣母》[The Virgin in the Meadow] (图 17) 为例。毫无疑问，它是美丽动人的；画面中的人物画得令人赞叹不已，圣母俯视着两个孩子，她的表情使人难以忘怀。但是，如果我们看一看拉斐尔为这幅画而作的那些速写稿^⑪ (图 18)，我们就开始省悟原来这还不是他最费心力的地方。在他心目中，这些地方当然要这样画，他反复尝试，所追求的是人物之间的合适的平衡和使整个画面达到极端和谐境地的合适的关系。在左角的速写稿中，他想让圣婴一面回头仰望着他的母亲，一面走开。他试画了母亲头部的几个不同姿势，以便跟圣婴的活动相呼应。然后，他决定让

17. 拉斐尔：草地上的圣母。1505年，维也纳，美术史美术馆。



18. 拉斐尔：画页，出自带有四幅《草地上的圣母》草图的速写簿。1505年，维也纳，阿尔贝蒂的藏画馆。



圣婴转个方向，仰望着母亲。他又试验另一种方式，这一次加上了小圣约翰，但是让圣婴的脸转向画外，而不去看他。后来他又作了另一次尝试，而且显然急躁起来，用好几个不同的姿势试画圣婴的头部，在他的速写簿中这样的画页有好几张，他在画页上反复探索怎样平衡这三个人物最好。但是，如果我们现在回过头来再看最后的定稿，我们就会发现他最终确实把这幅画画得合适了。在画面上物物各得其所，而拉斐尔通过努力探索最终获得的姿态与和谐显得那么自然，那么不费力气，几乎未曾引起我们的重视。而恰恰是这种和谐使圣母更加美丽，使孩子们更加可爱。

观察一位艺术家如此努力的追求合适的平衡是引人入胜的事情。但是，如果我们要问他为什么要这样画、那样改，他也许无法回答。他并不墨守任何成规；他只是摸索道路前进。在某些时期，确实有一些艺术家或批评家曾经想方设法总结他们的艺术法则；然而关于那些法则，事实总是证明，低手庸才试图循规蹈矩却一无所获，而艺术大师离经叛道却能获得一种前所未闻的新的和谐。伟大的英国画家乔舒亚·雷诺兹爵士在皇家美术学院 [Royal Academy] 向学生们讲演时说，蓝色不应该放到画面前景之中，应该留给远处的背景，留给地平线上飘渺消逝的山丘。据说他的对手盖恩斯巴勒当时就想证明这些学院规则往往都是无稽之谈。他画出名作《蓝衣少年》[Blue Boy]，其蓝色服装成功地跟背景中的暖褐色相对，赫然挺立在画面前景中央。

事实是根本不可能规定这种规则，因为一个人永远不能预先知道艺术家可能要达到什么效果。艺术家甚至有可能需要一个尖锐刺耳的音符。如果他偶然觉得那样做会合适的话。因为没有任何规则能告诉我们一幅画或一个雕像什么时候才算合适，大抵也就不可能用语言来准确地解释为什么我们会认为它是一件伟大的艺术品。然而这并不意味着一件作品跟其它任何作品都不分上下，也不意味着人们不能讨论趣味问题。即使没有其他益处，进行这种讨论毕竟还能促使我们去看看画，而我们越看就越能发现以前忽略的地方。我们的能力就会逐渐增长，逐渐感受到历代艺术家所追求的那种和谐。我们对那些和谐感受越深，就越能欣赏它们，这一点毕竟是不容忽视的。古老的格言说，趣味问题讲不清^⑧。这样讲也许不错，然而却不能抹煞趣味可以培养这个事实。这又是一个人人都有体验的问题，大家都能在平凡的事情中加以验证。对于不常喝茶的人，一种混合茶跟另一种混合茶相比，喝起来也许完全一样。但是，如果他们有闲情逸致、有机会去品味那些可能存在的细微差异，就有可能成为地道的“鉴赏家”^⑨，就能准确地辨别出他们所喜爱的那一品种和那一混合，而且他们的知识丰富起来，也必然有助于他们品尝和享受最精美的混合茶。

当然，艺术趣味跟饮食趣味相比，不知要复杂多少倍。它还不仅仅是发现各种细微的风味的问题，而是更严肃、更重要的问题。那些艺术大师毕竟把自己的一切都奉献给了艺术作品，备尝艰辛，呕心沥血，他们至少也有权力要求我们设法弄清他们所追求的是什么。

人们对艺术的认识过程永无止境，总有新的东西有待发现。当人们站在前面去观看它们的时候，那些作品似乎一次一个面貌。它们似乎跟活生生的人一样莫测高深，难以预言。那是它自己的一个动人心弦的世界，有它自己的独特法则和它自己的奇遇异闻。任何人都不应该认为自己已经了解了它的一切，因为谁也没有做到这一点。也许最重要不

过的就是这一点：我们想欣赏那些作品，就必须具有一颗赤子之心，敏于捕捉每一个暗示，感受每一种内在的和谐，特别是要排除冗长的浮华辞令和现成套语的干扰。由于一知半解而引起自命不凡，那就远远不如对艺术一无所知。误入歧途的危险确实存在。例如有这样的人，他们听了我在本章中试图阐述的一些简单的论点，知道有些伟大的艺术作品丝毫看不出明显的表现之美和正确的素描技法，可是他们陶醉于自己的知识，竟至故作姿态，只喜欢画得既不美又不正确的作品。他们总是害怕一旦承认自己喜欢那种似乎过于明显地悦目或动人的作品，就会被人认为是无知之辈。于是他们冒充行家，失去了真正的艺术享受，看到自己内心感觉有些厌恶的东西就说是“妙趣横生”。我不想对这一类误解承担责任。我宁愿人家完全不相信我的话，也不想让人家这样迷信盲从。

以下各章将要讨论艺术史，即建筑史、绘画史和雕塑史。我认为对这个历史有所了解可以帮助我们理解为什么艺术家要使用某种特殊的创作方式，或者为什么他们要追求某些艺术效果。特别是，这是一条很好的途径，能使我们对艺术作品的独特性质眼光敏锐，从而提高我们对细微的差别的感受能力。要想学会怎样欣赏艺术作品的独特价值，大概这是一条必由之路。然而没有一条道路没有偏差。人们常常看到有人手里拿着目录，漫步走过画廊。他们走到作品前面，一停脚步，就急忙去找它的号码。我们可以看到他们在翻书查阅，一旦找到了作品的标题或名字，就又向前走去。他们本来可以呆在家里不必出来，因为他们简直没有看画，不过查了查目录而已。这是一种脑力的“短路现象”，根本不是欣赏绘画。

对艺术史已经有所了解的人常常有掉入类似陷阱的危险。他们看见一件艺术作品以后，并不停下来观看，而是搜索枯肠寻找合适的标签。他们可能听说过伦勃朗享名于Chiaroscuro [明暗对照法] ②——这是表示明暗的意大利术语——于是他们一见伦勃朗的画就很明智地点点头，含糊其词的念叨一句“绝妙的Chiaroscuro”，然后漫步走向下面一幅画。我要对这种一知半解和摆行家架子的危险直言不讳，因为我们都容易犯这个毛病，而象本书这样的作品又能使它的危害变本加厉。我想帮助读者打开眼界，不想帮助读者解放唇舌。妙趣横生地谈论艺术并不是什么难事，因为评论家使用的词语已经泛滥无归，毫无精确性了。但是，用崭新的眼光去观看一幅画，大胆地到画面中寻幽探胜却是远为困难而又远为有益的工作。人们在这种探险旅行中，可能带回什么收获来，这是无法预料的。

第一章 奇特的起源

史前期和原始民族；古代美洲



19. 法国拉斯科山洞，洞顶周围有画。约15000年前。

我们对于艺术如何起源跟对于语言如何产生一样不甚了了。如果我们所说的艺术是指建庙筑屋、绘画雕塑或编织图案这类工作，那么全世界就没有一个民族没有艺术。但是，如果我们所说的艺术是指一些精美的奢侈品，摆在博物馆和博览会上供人欣赏的展品或专供高级客厅陈设的华贵装饰，那就必须理解艺术一词的这种涵义是近世的发展，以往许许多多伟大的建筑家、画家或雕塑家做梦也没有想到。我们考虑一下建筑的情况，就最能体会到对于艺术的理解今昔确有这一差别。我们都知道世间有漂亮的建筑物，其中有一些还是当之无愧的艺术品。但是世界上很难找到一座建筑物没有特定的建造目的。把那些建筑物用作礼拜和娱乐的场所或用作居室的人，首先是以实用的标准对它们加以评价。然而与此同时，他们也可能喜欢也可能不喜欢那座建筑物的设计或结构比例，也可能赞赏优秀的建筑家为把建筑物建造得既实用又“合适”而花费的心血。过去对绘画和雕塑往往也是这种态度。它们不是仅仅被当作纯粹的艺术作品，而是被当作有明确用途的东西。不知道盖房是为了满足什么要求，人们就难以对房屋作出恰当的鉴定。同样，如果我们完全不了解过去艺术必须为什么目的服务，也就很难理解过去的艺术。我们上溯历史走得越远，时代期待艺术服务的目的就越明确，也越离奇。我们离开城镇到乡村

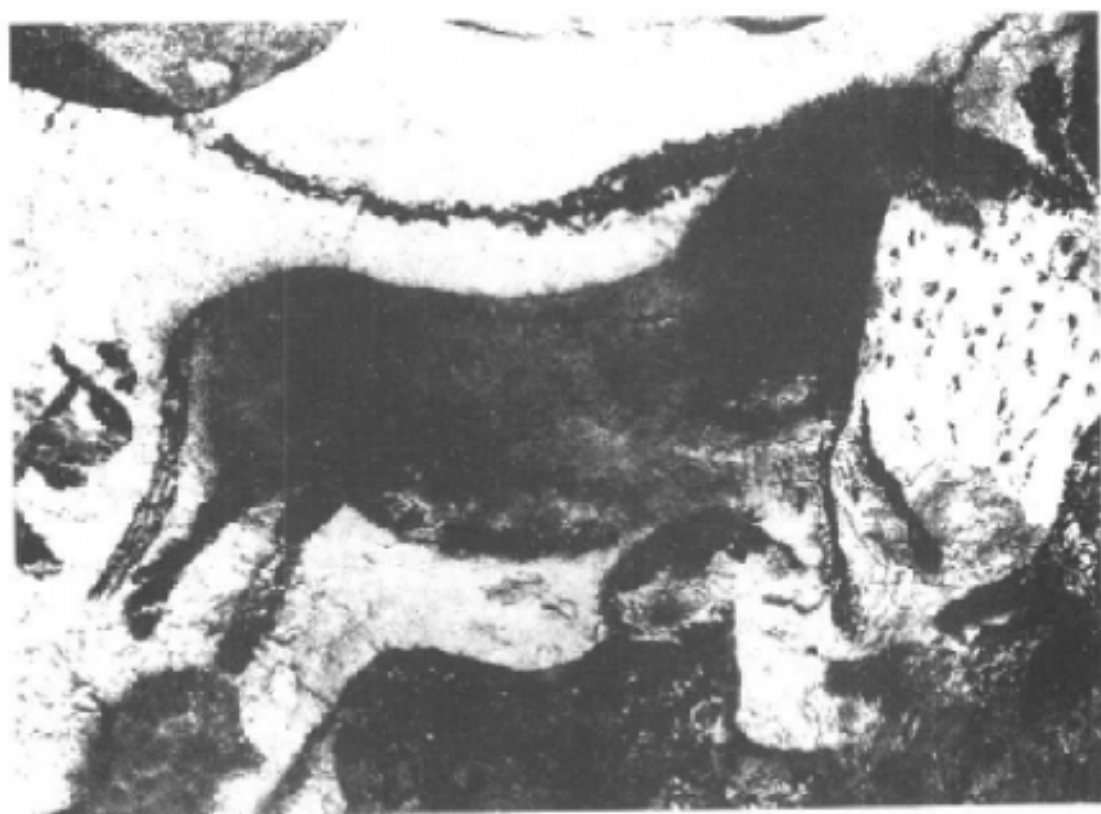
去，最好离开我们文明化的国家到生活方式跟我们远祖相近的民族中去，遇到的情况就跟过去相同。我们称那些人为“原始人”倒不是因为他们比我们单纯——其实他们的思考过程往往比我们复杂……而是因为他们比较接近人类当年起源的状况。在那些原始人中，就实用性而言，建筑和制像 [image-making] ①之间没有区别。他们建造茅屋是为了遮身避雨、挡风防晒，为了躲避操纵这些现象的神灵；制像则是为了保护他们免遭其他超自然力量的危害、他们把那些超自然力量看得跟大自然的力量一样地实有其物。换句话说，绘画和雕塑是用来行施巫术的。

除非我们能设法体会原始民族的心理，弄清楚到底是什么经历使得他们不把画当作美好的东西去观赏，却当作富有威力的东西去使用，否则我们就不能指望会理解艺术的那种奇特的起源，我认为那种心理实际上不难体会。只要我们愿意不欺骗自己，愿意看看我们身上是不是也还保持着某些“原始”的东西，就足以解决问题。我们不讲冰河时代，且从自身开始。假设我们从今天的报纸上得到一张自己心爱的夺标者的照片，我们愿意拿一根针戳去他的眼睛吗？我们能像在报纸上别的什么地方戳了个窟窿一样无动于衷吗？我看不会的。无论我那清醒的头脑是怎样明了我对相片的所作所为无伤于我的朋友或英雄人物，我还是隐隐约约地感到对损坏相片心有抵触。不知在哪里还是存在一种荒唐的心理，觉得对相片的所作所为就是对本人的所作所为。于是，如果我没有讲错，这种古怪、荒唐的思想一直到原子能时代，甚至在我们中间实际也还没有消除；大概也就元怪乎在所谓原始民族中间几乎普遍存在这种思想了。世界各地的巫师、巫婆已曾尝试用这种方式行施巫术——他们制成仇人的小人像然后刺穿那个倒霉的偶像的心脏或者烧掉它，指望仇人会因此而遭殃②。就是英国在盖伊·福克斯节 [Guy Fawkes Day] ③所烧的盖伊像也是这种迷信的残余。原始人对什么是实物、什么是图画往往更不清楚。有一次，一位欧洲艺术家在非洲的一个乡村画了一些牛的素描，当地居民很难过地说：“如果你把它们随身带走，我们靠什么过日子呢？”

这些古怪的思想都是很重要的，因为它们可以帮助我们理解现存的最古老的画。那些画的古老程度足以跟人类技艺的任何一种遗迹相比。可是，十九世纪在西班牙和法国南部的穴壁和岩石上最初发现它们时（图 20），考古学家一开始不相信这样生动逼真的动物图画竟会出自冰河时代的人④。在那些地方逐渐又发现了简陋的石头工具和骨头工具，人们越来越肯定那些野牛、长毛象和驯鹿图画确实是那些远古古人刻划或绘制出来的；他们捕捉的就是那些动物，所以对它们那么熟悉。我们游历那些山洞时，有时要穿过低狭的通道，一直深深地进入幽暗的山腹之中，突然间看到向导的手电筒一闪，照亮了画出的—只公牛：这种经历很不寻常。有一点是相当清楚的：要是仅仅为了装饰那样一个不便出入的地方，谁也不会一直爬进那可怕的地下深处⑤。而且，除了拉斯科洞窟 [the cave of Lascaux] 中的一些画以外（图 19，图 21），那些图画很少有清清楚楚地分布在洞顶和洞壁上的。相反，它们有时是一个紧接着一个地绘制或刻划，没有什么明显的顺序。对于这些现象，最近情理的解释仍然是：这就是对图画威力的那种普遍信仰所留下的最悠久的古迹；换句话说，那些原始狩猎者认为，只要他们画个猎物图——大概再用他们的长矛或石斧痛打一番——真正的野兽也就俯首就擒了⑥。



20. 野牛。发现于阿尔泰米拉山洞（西班牙）。约15000年以前。



21. 画在拉斯科的洞顶的动物图。约15000年以前。

当然这只是猜想。但是现代有些原始民族还保留着古代的风俗，他们对艺术的使用颇能为这个猜测作证。不错，就我所知，我们现在看不到任何人还在试图一模一样地施行施这种巫术；但是对于那些原始民族，艺术大都也还是跟人们对图象作用的类似看法息息相关。现在还有些只使用石器工具的原始民族出于施行巫术的目的，在岩石上刻划动物图形。还有一些部落有固定的节日，届时人们打扮成动物，模仿动物的动作跳神圣的舞蹈。他们也相信这种方法会莫名其妙地赋予他们力量去制服猎物。有时，他们甚至相信某些动物通过某个神话跟他们联系在一起，相信整个部落是狼族，是乌鸦族，或者是青蛙族。这些事情听起来真是奇怪，但是我们绝不能忘记，即使是这些想法也不是完全跟我们的时代绝缘，并不像人们可能想象的那样。罗马人相信罗慕洛 [Romulus] 和勒莫 [Remus] ⑦是被一只母狼哺育的，他们还在罗马的朱庇特神庙 [Capitol] 树立了母狼的铜像。就是现在，他们也还有一只活母狼豢养在朱庇特神庙台阶旁边的笼子里。虽然在特拉法加广场 [Trafalgar Square] 现在没在豢养活狮子——但是不列颠之狮却一直保留在《笨拙》周刊 [Punch] 之中，生机盎然。当然那是一种纹章或卡通⑧的象征手法，跟部落人对图腾⑨（他们称自己的动物亲属为图腾）所持的极为严肃认真的态度之间还有重大的区别。因为他们有时好像生活在一种梦幻的世界里，在那种世界里他们能够既是人，同时又是动物⑩。许多部落有特殊的仪式，在那些仪式上他们要戴上制成那些动物模样的面具⑪。他们一旦戴上面具，似乎就觉得自己已经转化了，变成了乌鸦或熊了。这倒很像孩子们扮演海盗和侦探，一直玩得入了迷，不知道游戏和现实的界限了。但是对于孩子们说来，周围总是成年人的世界，成年人会告诉他们“别这么吵闹”，或者“快到睡觉的时候了”。对于原始部落说来，不存在这样一个另外的世界来破坏他们的幻觉，因为部落的全体成员都参加舞蹈和仪式，扮演着他们异想天开的把戏。他们都从前辈那里知道了那些活动有什么重大意义，深深地沉溺在里面，以致没有什么机会跳到圈外，用批判的眼光看一看自己的行动。我们大家都有自己认为是天经地义的信仰，跟“原始人”对待他们的信仰的态度一般无二。所以别人要是不问起来，我们甚至感觉不到自己还具有那些信仰。

这一切也许看起来跟艺术没有什么关系，然而事实上这些情况对于艺术有多方面的影响。艺术家的许多作品就是打算在这些古怪仪式中使用的，于是重要的就不是雕塑或绘画按我们的标准看来美不美，而是它能不能“发挥作用”；也就是说，它能不能实施所需要的巫术。加之，艺术家是为本部落的人工作，本部落的人完全清楚每一种形状或每一种颜色代表什么意思。他们期望于艺术家的不是去改变那些东西，而是运用他们的全部技艺和全部知识去完成他们的工作罢了。

我们还是不必远求就能想到类似的事情。国旗并不是被当作一块颜色美观的布，不能由制作者随心所欲地去径自更改；结婚戒指也不是被当作一件首饰，不是我们认为怎样适宜就怎样去佩戴、去改换。可是，即使在我们生活中已规定好的礼仪和习惯之中，也还是给趣味和技艺留下一定的选择和活动的余地。我们来考虑一下圣诞树。它的主要特征已由习俗确定下来。事实上，家家户户都有自己的传授和自己的嗜好，不能违背，否则那些圣诞树看着就不合适。尽管如此，到了布置圣诞树的重要时刻，仍然留有许多地方需要拿主意，这个树枝要不要点枝蜡烛？树顶上的金银箔够了没有？这颗星星是否显



22. 毛利人酋长房子的木头过梁上的雕刻。伦敦，大英博物馆。

得太大或这一边是否装饰太多？对于局外人，大概这一切行动会显得相当古怪。他可能认为没有金银箔圣诞树就会好看得多。但是在我们这些知道其意义的人看来，按照我们的观念装饰圣诞树就是一件大事了。

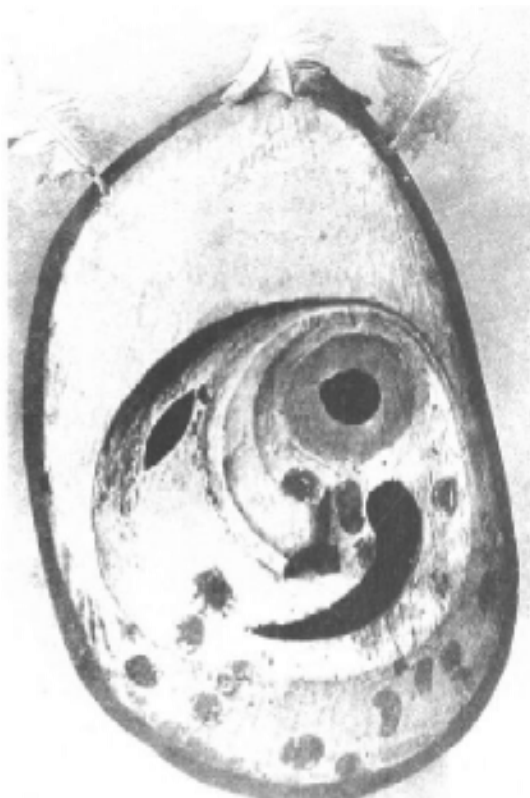
原始艺术作品就是按照这种预先确定的方式办事的，可是仍然给艺术家留有表现自己气质的余地。有些部落的工匠掌握的技术确实惊人。在谈起原始艺术时，我们绝不应该忘记这个字眼并不意味着艺术家对技艺仅仅具有原始的知识。相反，许多地处偏僻的部落在雕塑、编篮、制革方面，甚至在金属制造方面，都已练出真正惊人的技艺。如果我们知道那些工作使用的是多么简陋的工具，那就不能不感到惊讶，那些原始工匠通过几百年的专业磨练对技术是那么有耐心，有把握。例如，新西兰的毛利人 [Maoris] 在木刻方面就能做出地地道道的奇迹（图 22）。当然，一件东西难于制作不一定就能说明它是一件艺术品。不然，在玻璃瓶里制作航船模型的人就要跻身于最伟大的艺术家之列了。但是，部落人技术水平的这一表现应能引起我们的注意，不要以为他们的东西看起来不顺眼就是由于他们的手艺不过如此。与我们不同之处不是他们的技艺水平，而是他们的思想观念。从一开始就理解这一点是十分重要的，因为整个艺术发展史不是技术熟练程度的发展史，而是观念和要求的变化史。日益增多的证据说明在一定条件下部落艺术家的作品完全能够正确地表现自然，跟西方大师的最精巧的作品相比毫无逊色。几十年前在尼日利亚发现了一些青铜头像（图 23），酷肖黑人，简直想象不到它们竟是那样逼真。看来铜像已有数百年之久，没有任何证据表明当地艺术家的技艺是跟外地人学来的。

既然如此，那么多部落艺术品看起来完全生疏，有可能是什么原因呢？我们又应该考虑自身和我们都能做到的实验了。我们拿一块纸或吸墨纸，在上面随便涂抹出一张脸的乱画之物 [doodle] ⑫来。只给头画一个圆圈，给鼻子画一道，给嘴画一道。然后看看这个没有眼睛的乱画之物。它是不是显得不胜悲伤呢？那可可怜的家伙看不见东西呀。我们觉得非“给它眼睛”不可了——而当我们画了两个点，它终于能看我们时，又是多么大的宽慰呀！在我们看来，这一切纯属笑谈，但是在土人就并非如此。在木头柱子上刻出简单面孔以后，在他看来，柱子就完全变化了。他觉得木头柱子似乎已经变成了它的魔力的标



23. 黑人青铜头像。出土于尼日利亚。 24. 战神奥罗像。出自塔希提。用草
大约已有 400 年之久。伦敦，大英博物馆。 帽辫在木头上编成。伦敦，大英博物馆。

志。一旦有眼看东西，也就没有必要再让它更像真人了。图 24 是波利尼西亚的“战神”像，叫做奥罗 [Oro]。波利尼西亚人本来是杰出的雕刻手，可是他们显然感觉没有必要让它成为正确的人形。我们看见的一切不过是块缠着草辫的木头，只有眼睛和手臂由草辫大略表示出来而已。可是我们看到这些就足够了，足以使柱子显出具有神秘力量的样子。我们现在也还没有真正进入艺术领域，然而乱画之物的实验还可能给我们更多的教益。现在我们用各种可能的方式去改变我们涂抹出的面孔的形状。我们来改变眼睛的样子，从点改成十字或别的什么形状，叫它一点也不像真眼睛。我们把鼻子画成圆圈，把嘴画成涡卷形。只要它们的相对位置大致照旧就不会有什么影响。于是，对于土著艺术家来说，这一发现可能大有意义。因此这就教给他用自己最喜欢和最顺手的形状去构成人物或面



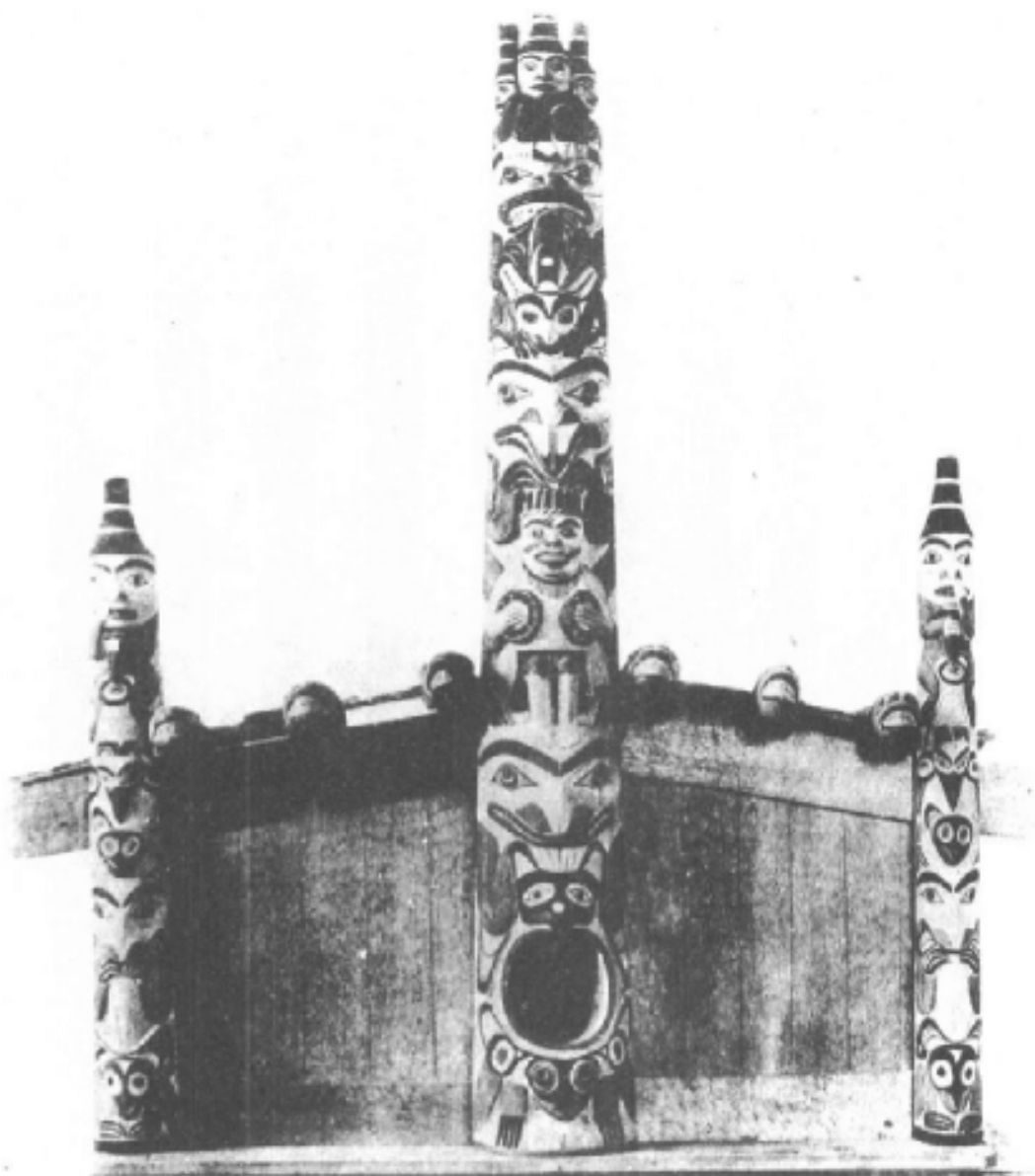
25. 满面血污的吃人山魈。仪礼面具。
出自阿拉斯加，柏林，民俗学博物馆。



26. 仪礼的面具。出自新几内亚埃利
马县。秘密社团的成员所穿。伦敦，大英
博物馆。

孔。结果或许不大像实物，但它会保持一种图案 [Pattern] 的统一与和谐，我们最初的乱画之物就缺少这一点。图 26 是新几内亚的一个面具。这个面具可能并不好看，不过也不打算让它好看——它是准备用在仪式上，让村里的小伙子装扮成幽灵去吓唬女人和小孩的。然而，无论在我们看来这个“幽灵”是多么古怪或多么可憎，艺术家的手法总还是有叫人满意的地方，他是用几何图形组成了这幅面孔。

世界上有些地方的原始艺术家已经创立了一套套精细的方法，用这种装饰性的样式去表现他们神话中的各种人物和图腾。例如在北美印第安人 [Red Indians] 当中，艺术家既相当敏锐地观察自然形状，又无视我们所谓的事物的真实外形。他们是猎人，当然对鹰嘴和河狸耳朵到底是什么形状了如指掌，比我们大家都清楚得多。但是他们认为只要



27. 海达人（北美印第安人）酋长的房子。模型。纽约，美国自然史博物馆。

一个这样的特征就足够用的了。一个面具上有个鹰嘴就是一只鹰。图 27 是北美印第安人中的海达人 [Haida] 的一个酋长的房屋模型，前面有三根所谓图腾柱。我们只能看出它是乱七八糟的一堆难看的面具，而土著人却能看出这个柱子画出了他们部落的一个古老的传说。也许在我们看来，这个传说本身跟它的表现方法一样，离奇怪诞，支离破碎。土著人的看法却跟我们不同，我们现在对这一点应该不以为奇了。

从前在格威斯·康镇 [Gwais Kun] 有个年轻人，整天赖在床上混日子，最后他岳母说话了；他感到羞愧，离家出走，打定主意要把湖中以人和鲸鱼为食的妖怪杀死。在一只神鸟的帮助下，他用一棵树干设下机关，上面吊着两个小孩作为诱饵。妖怪被捉住，年轻人就披上妖怪的皮去捉鱼，并且定时把鱼放到那位爱挑眼的岳母家



28. 死神头部（石膏模型），洪都拉斯，科潘，出自玛雅人祭坛。约公元 504 年。用大英博物馆藏的模式复制。

家的台阶上。他岳母为这些飞来之物得意忘形，竟至以为自己是法力无边的巫婆。最后年轻人对她讲明真情，她羞愧而死。

这个故事中的所有人物都刻画在中间的柱子上。入口下面的面具是妖怪素常吃掉的鲸鱼之一。入口上面的大面具是妖怪；其上的人形是倒霉的岳母的形象。在她的上面带有喙的面具是帮助英雄的那只神鸟，再往上才是英雄本人，身披妖怪皮，带着捕来的鱼。顶端的人物形象是英雄用作诱饵的孩子。

我们很容易把这样一件作品当作一时异想天开的产物，但在制作这类东西的那些人看来，却是一件庄严的工作。土著人使用原始工具雕刻出这些巨大的柱子来就需要年头，有时全村的男人都要帮着干。因为那是有权有势的首长的房舍的标志和荣耀。

如果不加解释，我们就无从理解倾注了这么多深情和劳动的雕刻品到底表示什么意思。原始艺术作品往往如此。图 25 那种面具也许使我们觉得巧妙诙谐，但它的寓意却恰恰不是好玩。它表示一个吃人的山魈，满面血污。但是，尽管我们也许不理解它的意思，却仍然能欣赏它周到细致地把自然的形状改变为一个协调的图案。从艺术的这一奇特起源时期起，就有许许多多这样的伟大艺术作品，也许永远也不知道究竟它们的寓意何在，然而我们却仍然能够赞赏它们。古代美洲的伟大文明遗留给我们的一切就是它们的“艺术”。我给这个词加上了引号，倒不是由于那些神秘的建筑和图象缺乏美感——有些还是颇有魅力的——而是由于我们不应该用这样的观念去对待它们，以为制作它们的目的是开心或是“装饰”。现在洪都拉斯的科潘 [Copan] 遗址有一个祭坛，上面有个可怕的死神头部的雕刻（图 28），它使我们想起那些民族过去由于神圣仪式的需要，竟然骇人听闻地以活人献祭。不管对于这种雕刻的精确意义所知如何之少，发现那些作品并且试图探赜索隐的学者已经作出了令人感动的努力，告诉了我们许多东西，足以把它们跟其他原始文化作品相比了。当然那些人不是通常所理解的原始人。当十六世纪西班牙和葡萄牙征服者到美洲时，墨西哥的阿兹特克人 [Aztecs] 和秘鲁的印加人 [Incas] 正在治理着强大



29. 阿兹特克的雨神特拉劳克。制作时间在他们的被征服之前。柏林，民俗学博物馆。



30. 独眼人头形状的粘土容器。秘鲁甲玛流域出土。约公元500年。伦敦，大英博物馆（加夫伦藏品）。

的帝国。我们还知道其前若干世纪，中美的玛雅人 [Mayas] 也已建成了巨大的城市，创立了一套丝毫不原始的文字和历法制度。正如尼日利亚的黑人那样，在哥伦布到达之前，美洲人就已经完全可以栩栩如生地描绘人的面孔了。而古代秘鲁人喜欢把一些容器制作成人头形状，酷肖自然，令人惊叹（图 30）。如果说那些文明中的大多数作品，在我们看来都显得生疏而不自然，那么原因就在于它们要表达的那些观念之中。

图 29 是墨西哥的一个雕刻，据认为作于阿兹特克时代^⑬，它是当地被征服之前最后一个时代。学者认为它代表雨神，名叫特拉劳克 [Tlaloc]。在那些热带地区，雨经常是人们生死攸关的问题，因为没有雨水庄稼就会颗粒不收，人们就可能死于饥馑。这就难怪他们把雷雨之神想象为狰狞强悍的凶神恶煞了。在他们想象之中，天空的闪电好像巨蛇，所以不少美洲民族认为响尾蛇是强有力的神物。如果我们对特拉劳克的形象细加审视，就可看出事实上它的嘴是由两个响尾蛇的头面对面构成的，大毒牙从嘴里伸出来，而它的鼻子也像是绞在一起的蛇身构成的。大概连它的眼睛也可以看作是盘绕起来的蛇。我们现在看到，以指定的形状“构成”人面和我们的逼真的雕刻这两种观念之间可以有多么大的距离。对于他们有时采用这种作法的原因，我们也略有所知了。用体现闪电力量的

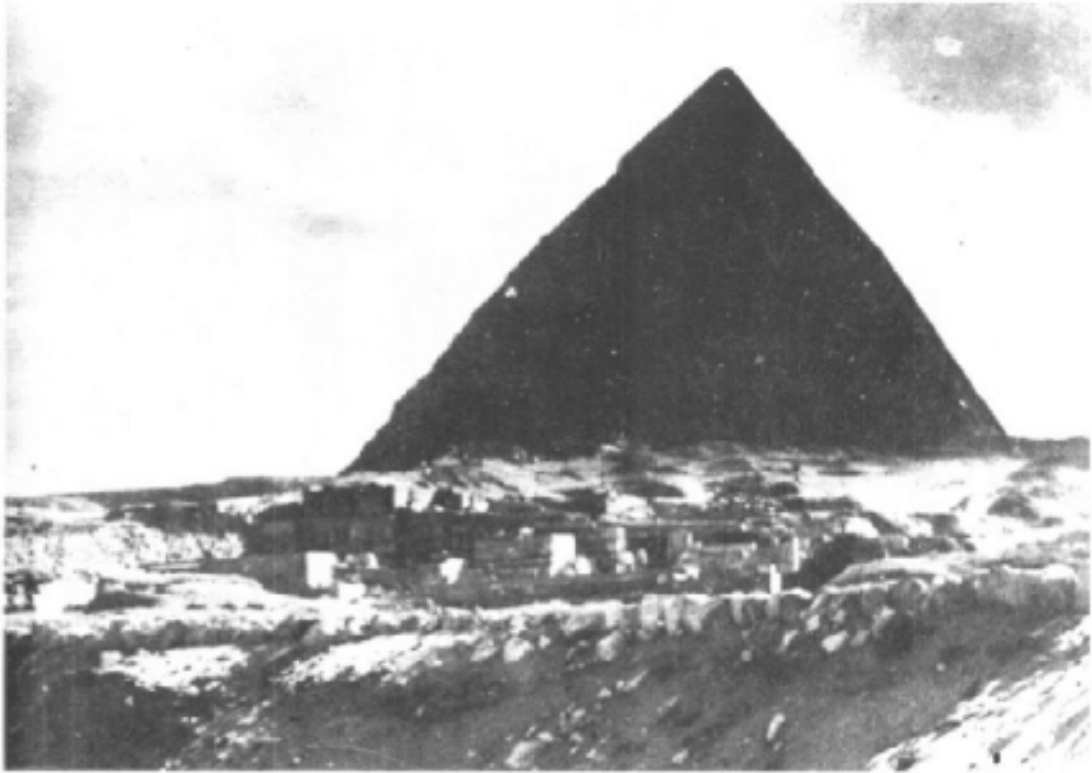
神蛇躯体组成雨神像自然很相宜。如果我们设法体会一下制作这些奇怪的偶像出于什么心理，就有可能开始理解在那些早期文明中制像不仅跟巫术和宗教有关，而且也是最初的文字形式。在古代墨西哥艺术中，神蛇不仅仅是响尾蛇像，还能引伸为闪电的标记，于是成了一个字，由它能记下雷雨，或许还能召唤雷雨。我们对这些神秘的起源所知有限。但是，如果我们想理解美术发展史，那么有时想一想书画同源自有益处⑭。



31. 澳大利亚土著人在岩石上画作为图腾标记的负鼠图。

第二章 永恒的艺术

埃及，美索不达米亚，克里特



32. 基萨大金字塔。约公元前 2700 年。

地球上处处都有某种形式的艺术。不过艺术的发展作为一种持续不断的奋斗过程，其历史却并不始于法国南部的洞穴，也不始于北美的印第安人。那些奇特的起源时期跟我们今天之间，没有一个直接的传统能把它们联系起来。但是，我们今天的艺术，不管是哪一所房屋或者是哪一张招贴画，跟大约五千年前尼罗河流域的艺术之间，却有一个直接的传统把它们联系起来，从师傅传给弟子，从弟子再传给爱好者或摹仿者。我们下面就将看到希腊名家去跟埃及人求学，而我们又都是希腊人的弟子。于是，埃及的艺术对我们就无比重要。

众所周知埃及是金字塔之国，那些岩石之山像饱经风霜的里程碑一样，遥遥地矗立在历史的地平线上。不管看起来多么遥远、多么神秘，它们还是向我们诉说了许多自身旧事。它们告诉我们：一个国家被彻底地组织起来，所以有可能在一个孤家寡人的有生之年垒起那些大山；它们告诉我们：国王有钱有势，他们能够强迫成千上万的劳动者和奴隶为他们年复一年地辛苦劳动，开采石头，拉到工地，然后再用最原始的方法去搬运挪动，直到坟墓里能收葬国王为止。没有一个国王，也没有一个民族，仅仅为了树碑立传就下这么大的本钱，找这么大的麻烦。事实上，我们知道金字塔在那些国王及其臣民

眼里自有其实际意义。国王被认为是掌握权力统治臣民的神人。在他离开人间以后，他就又升天归位。金字塔高耸入云大概会帮助他飞升。不管如何，金字塔总还能保持他的金身不坏。因为埃及人相信，如果灵魂要在冥界继续生存，就不能不保留遗体。他们所以要精心设法防止尸体腐烂，在身上涂药处理，再用布条缠起来，其原因就在这里。垒起金字塔是为了保存国王的木乃伊，以便把他的遗体盛在石棺里，放到高大的石山的正中央。他们还在墓室里写满符咒，帮助他到另一个世界里去①。

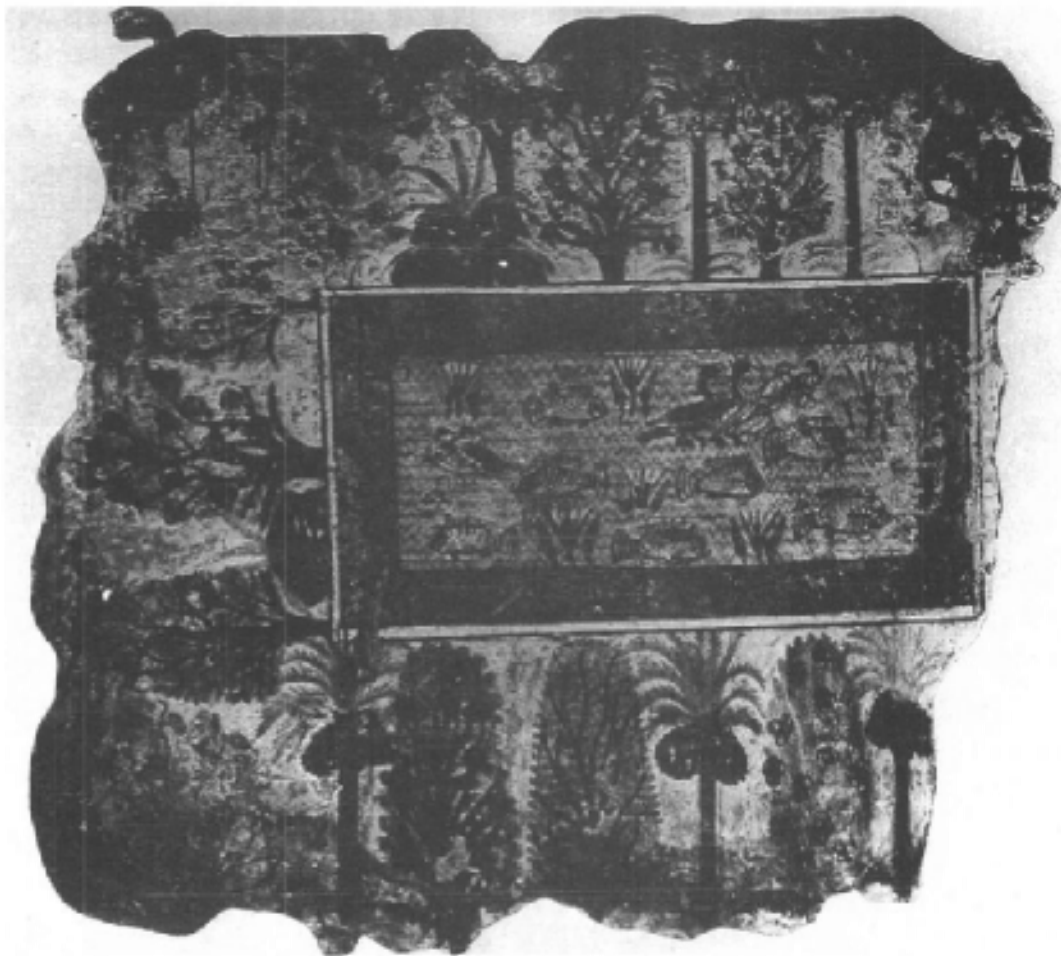
但是，除了这些最古老的人类建筑遗迹以外，还有其他事情能说明古老的信仰在艺术史上所起的作用。埃及人认为只保留遗体还不够。如果国王的写真也被保留下来，那么他就会倍加可靠地永远生存下去了。于是他们叫雕刻家用坚不可摧的花岗岩雕成国王的头像，放到无人可见的坟墓中，在那里行施它的符咒以帮助国王的灵魂寄生于雕像之中，借助于雕像继续生存下去。在埃及，雕刻家一词当初本义就是“使人生存的人”。

起初这些礼仪专门用于国王，但是不久王室宗亲就在国王墓地的周围整整齐齐地修起了一排排较小的坟墓。渐渐地，自尊自重的人个个都得给自己在冥界作准备了，叫人修一座昂贵的坟墓以便盛自己的木乃伊和写真像，让灵魂能在那里安居，享受供给死者的食品和饮料。金字塔时代（即“旧王朝”的第四王朝）的那些早期肖像，有一部分可以归入埃及艺术的最佳之作（图 33）。它们又庄重又朴素，使人难以忘怀。我们看到雕刻家并没有试图讨好由他制像的人，没有试图保留他们一时的风姿。他只关心基本的东西，次要的细节一概略去。也许正是由于他把注意力完全集中于人头的形状，所以那些肖像今天还是如此动人。它们尽管有如几何图形那样刻板，但是并不原始，不同于第一章论及的土人面具（图 25，图 26）。也不像尼日利亚艺术家的自然主义肖像（图 23）那样逼真。对自然的观察跟全体的匀整二者相互兼顾，达到合理的平衡，以致肖像给我们的印象是既真实，却又古老而悠久。

几何形式的规整和对自然的犀利观察二者相结合，这是一切埃及艺术的特点。我们从装饰坟墓墙壁的浮雕和绘画中可以很好地考察这一点。不错，“装饰”这个词可能很难用于这种艺术，因为除了死者的灵魂以外，这种艺术无意给别人观看。事实上，那些作品也不想让人欣赏，它们也是意在“使人生存”。在残忍的上古时期曾经有个惯例，有权有势的人物死后，让他的仆役和奴隶陪葬。牺牲他们为的是让死者能带着一批合适的随从进入冥界。后来，这些恐怖行为不是被认为太残忍，就是被认为太奢侈，于是艺术就来



33. 男子头像。石灰石。出自基萨的一个墓室，约公元前 2700 年。维也纳，美术史美术馆。



34. 池塘。出自底比斯的一个墓室。约公元前1400年。伦敦，大英博物馆。
帮忙，把图象献给人间的伟大人物，以此代替活生生的仆役。在埃及坟墓中发现的图画和模型就跟这种想法有关，为的是让灵魂在另一个世界有得力的伙伴。

这些浮雕和壁画给我们提供了极为生动的生活画面，跟几千年前埃及的实际生活情况一样。可是，第一次观看它们时，大概会觉得茫然不可理解。其原因是，在表现现实生活方面，埃及画家的方式跟我们大不相同。这大概跟他们的绘画必须为另一种目的服务有关系。当时最关紧要的不是好看不好看，而是完整不完整。艺术家的任务是要尽可能清楚、尽可能持久地把一切事物都保留下来，所以他们并不打算把自然描绘成从偶然碰上的角度看到的样子。他们是根据记忆作画，所遵循的一些严格的规则使他们把要进入画面的一切东西都绝对清楚地表现出来。事实上，他们的做法很像画地图，不像作画。图34是个简单的例子，可作说明，画中绘着一个有池塘的花园。如果叫我们来画这么一个母题 [motif] ②，就可能不知从哪个角度去表现才好。树木的形状和特点只有从侧面才能看得清清楚楚，而池塘的形状却只有从上面才能看见。埃及人处理这个问题时内心没有任何不安。他们会径直把池塘画成从上面观看时的样子，把树木画成从侧面观看时的样子。然而池塘里的鱼禽若从上面观看则很难辨认，所以就把它画成侧面图。

在这样简单的一幅画里，我们很容易理解艺术家的作画过程，小孩就经常使用类似的

35. 赫亚尔肖像。

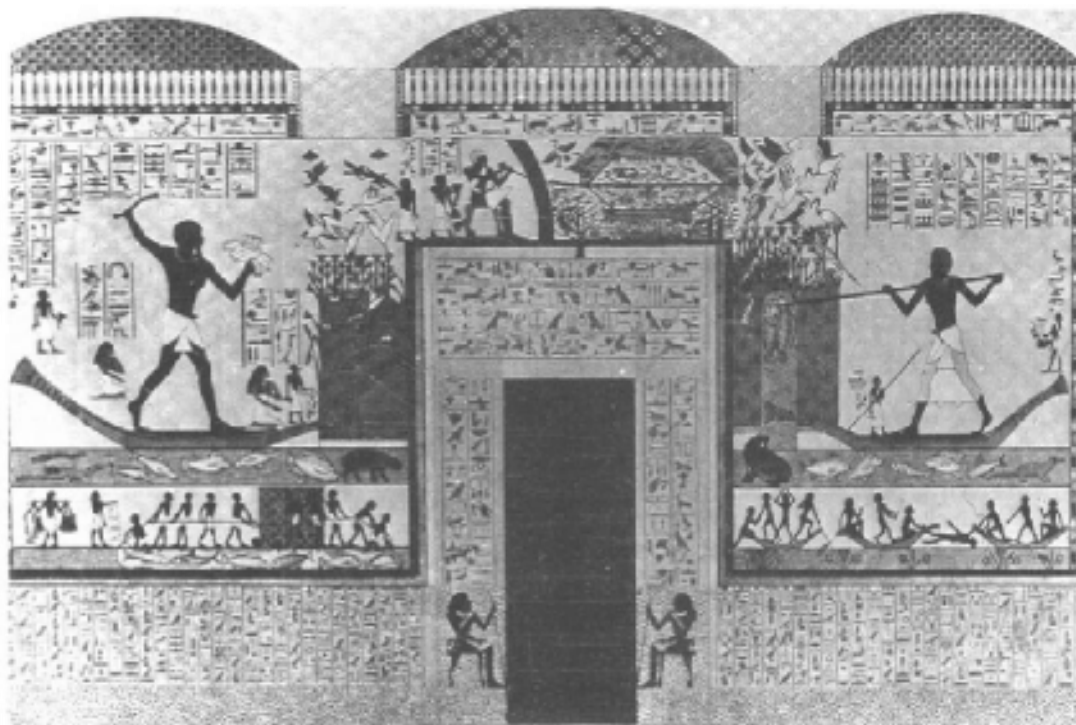
赫亚尔墓室的一角
木门。约公元前 2700
年。开罗，博物馆。

方法。但是埃及人在运用这些方法时始终如一，远远不是小孩们所能比拟的。无论哪一个事物，他们都得从它最具有特性的角度去表现。从图 35 中可以看到用这种想法表现人体的效果。头部在侧面图中最容易看清楚，他们就从侧面画。但是，如果我们想起人的眼睛来，就想到它从正面看见的样子。因此，一只正面的眼睛就被放到侧面的脸上。躯体上半部是肩膀和胸膛，从前面看最好，那样我们就能看见胳膊怎样跟躯体接合。而一旦活动起来，胳膊和腿从侧面看要清楚得多。那些画里的埃及人之所以看起来那么奇特地扁平而扭曲，原因就在这里。此外，埃及艺术家发现，想象出哪一只脚的外侧视图都不容易。他们喜欢从大脚趾向上去的清楚的轮廓线。这样，两只脚都从内踝那一面看，浮雕上的人像看起来就仿佛有两只左脚。千万不要设想埃及艺术家认为人看起来就是那个样子。他们不过是遵循着一条规则，以便把自己认为重要的东西都包括在一个人的形状之中。这样严格遵守规则大概跟他们想行施巫术有关系。因为一个人的手臂被“短缩”或“切去”时，他怎么能拿来或接过奉献给死者的必需品呢？



这里跟其他各处的情况一样，埃及艺术不是立足于艺术家在一个特定的时刻所能看到的東西，而是立足于他所知道的为一个人或一个场面所具有的东西。他以自己学到的和知道的那些形状来构成自己的作品，非常近似于部落艺术家用他所能掌握的形状来构成自己的人物形象。艺术家在画中所体现的不只是他对形式和外貌的知识，还有他对那些东西的意义的知识。埃及人所画的老板就比他的仆役大，甚至也比他的妻子大。

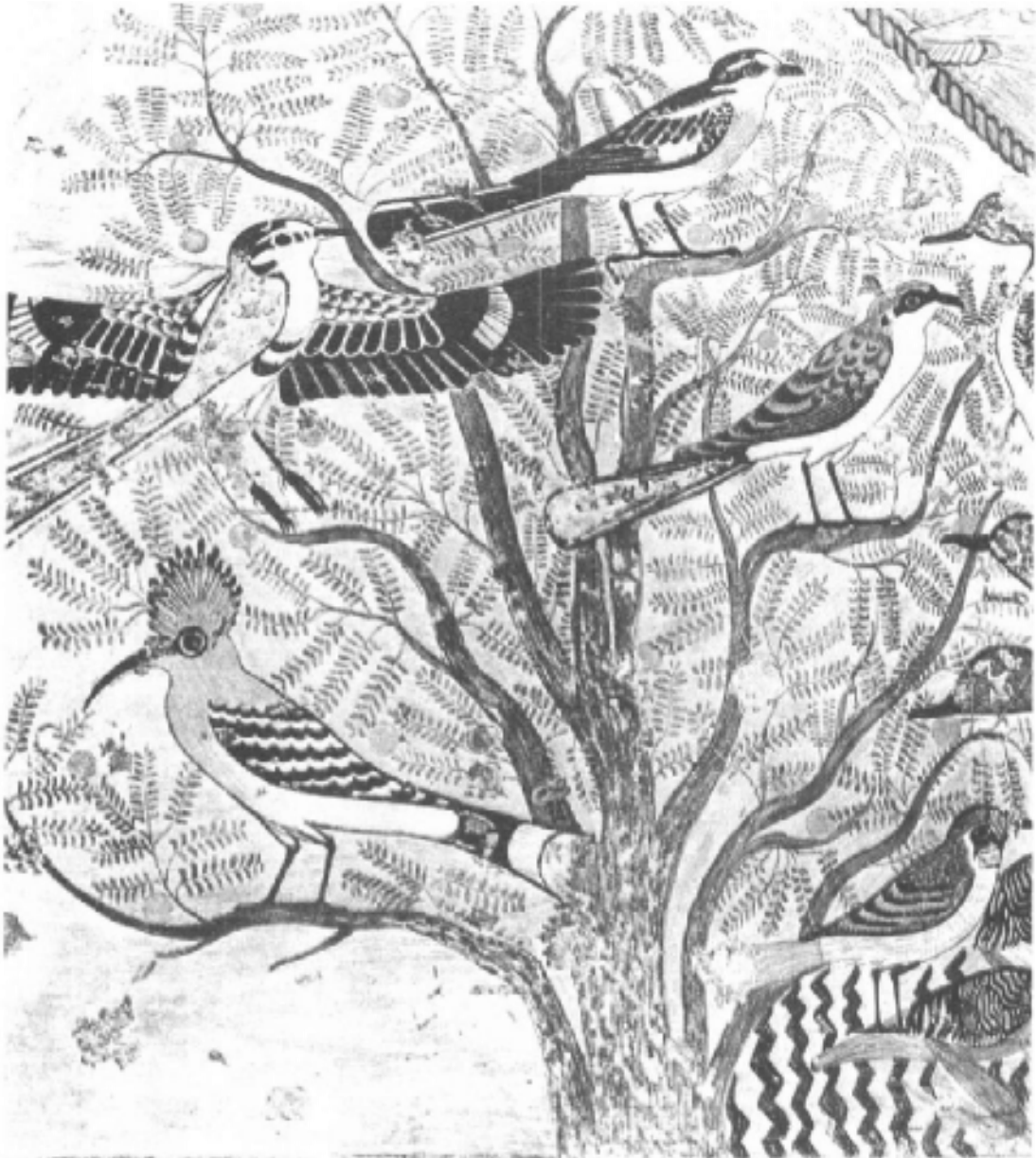
我们一旦掌握了这些规则和程式，也就懂得了记述埃及人历代生活情况的那些图画



36. 克努姆赫特普墓室壁画。约公元前1900年。贝尼·哈桑近郊。

所使用的语言。图 36 就可以使我们很好地了解在一位埃及要人的墓室中一面墙壁上的一般布置状况，他是公元前一千九百年来年所谓“中王国”时期的人。刻辞是象形文字，确切地告诉了我们死者是谁，他一生获得过什么头衔和荣誉，我们看到他名叫克努姆赫特普 [Chnemhotep]，是东沙漠的行政长官，美那特·库孚 [Menat Chufu] 的领主，国王的挚友，王室的相识，祭司的监督，荷拉思神 [Horus] ③的祭司，阿努比斯神 [Anubis] ④的祭司，神的全部秘密的主管，给人印象最深的，他还是所有服装行头的执掌者 [Master of all the Tunics] ⑤。在左边，我们可以看见他正在用一种飞镖打野禽，陪同他的是他的妻子克提 [Cheti] 和妾杰特 [Jat]；还有他的一个儿子，尽管在他画中位置很小，却有着边防指挥的头衔。在下边的饰带上，我们可以看见渔人在他们的指挥官曼图赫特普 [Mentuhotep] 的指挥下正在拉一大网鱼。在门上边，又看见了克努姆赫特普，这一次他在用网捕捉水禽。理解了埃及艺术家的表现手法以后，我们就很容易看出他们是怎样进行捕捉。捕禽者坐在一片芦苇后面隐藏起来，抓着一根绳子，绳子连着张开的捕网（网是从上面看）。水禽落在食饵上以后，他就拉绳收网裹住水禽。在克努姆赫特普背后是他的大儿子纳科特 [Nacht] 和兼管修墓的司库。在右边，可以看见这个被称为“鱼富禽足，热爱狩猎女神”的克努姆赫特普正在叉鱼。我们再次看到埃及艺术家的程式，他把水提升到芦苇之中，让我们在林间空地上看到鱼。刻辞说：“在纸草之河，在水禽之塘，大水泽，在清溪，他驾着独木舟，拿着两股叉，戳住三十条鱼；多么快活啊，在捕获河马的日子里！”下边是个挺逗人的小插曲，一个人掉到水里，正被同伴打捞上来。环绕着大门的刻辞记录着应该给死者贡献祭品的日子，还有对神的祈祷词。

我们习惯了这些埃及图画之后，对于它们的不真实的地方，就不会感到有多大别扭



37. 树上小鸟。图 36 的局部。

了,那也不过像照片没有彩色一样。甚至我们也开始认识到埃及手法的巨大优越性。在那些图画中,没有一样东西使人感觉没有计划,没有一样东西仿佛大可挪动位置。拿一枝铅笔,试把这些“原始的”埃及素描临摹下一张来,这还是很有益处的。我们画出来总是显得笨拙,不匀称,歪歪扭扭。至少我个人如此。埃及人对每一个细节都有强烈的秩序感,以致略加变动就显得全盘大乱。埃及艺术家作画时先在墙上画直线网络,非常小心地沿着那些直线分布每个形象。可是这一几何式的秩序感,丝毫没有妨碍他以惊人的准确性精细入微地观察自然。每一只鸟和每一条鱼都画得那么真实,今天的动物学家仍然能够辨认出它的种类来。图 37 就是图 36 的一个局部,是克努姆赫特普捕网旁的那棵树上的小鸟。可见,指导着艺术家的并不仅仅是他的丰富的知识,还有对于图案的鉴赏眼光。

埃及艺术最伟大的特色之一就是，所有的雕像、绘画作品和建筑形式仿佛都遵循着同一条法则，理脉贯通。一条法则似乎为整个民族的全部造物所共同遵循，我们就把它叫作一种“风格”[style]⑥。很难用语言来说明一种风格是由什么构成的，但是要想看到它就容易得多。支配全部埃及艺术的那些规则使每一个作品的效果都是稳定的，质朴而和谐的。

埃及风格是由一套很严格的法则构成的，每个艺术家都必须从很小的时候就开始学习。坐着的雕像必须把双手放在膝盖上；男人的皮肤必须涂得比女人的颜色深；每一位埃及神的外形都有严格的规定：太阳神荷拉思必须表现为一只鹰，或者要有一个鹰头，死神阿努比斯必须表现为一只豺，或者要有一个豺头。每个艺术家还得练出一手优美的字体。他得把象形文字的图形和符号清楚无误地刻在石头上。但是，他一旦掌握了全部规则，也就结束了学徒生涯。谁也不要什么与众不同的东西，谁也不要他“创新”[be “original”]。相反，要是他制作的雕像最接近人们所备加赞赏的往日名作，他大概就被看作至高无上的艺术家了。于是，在三千多年里，埃及艺术几乎没有什么变化。金字塔时代认为美好的东西，千年之后，照样认为超群出众。不错，有新样式出现，也有新题材要求艺术家去表现，但是他们表现人和自然的方法，本质上还是一如既往。

只有一个人曾经动摇过埃及风格的铁门槛：他是第十八王朝的一个国王，第十八王朝在所谓“新王国”时期，新王国是在埃及遭到严重入侵之后建立的。这个国王叫阿米诺菲斯四世[Amenophis IV]，是个异端派，他打破了许多有古老传统的神圣习俗。他不愿意对他民族中的许多怪模怪样的神顶礼膜拜。在他看来，只有一个神至高无上，即阿顿[Aton]。他崇拜阿顿，将其表现为太阳形状。他仿照神的名字把自己叫作阿克



38. 国王阿米诺菲斯四世像：石灰石浮雕。约公元前1370年。柏林，国立博物馆。

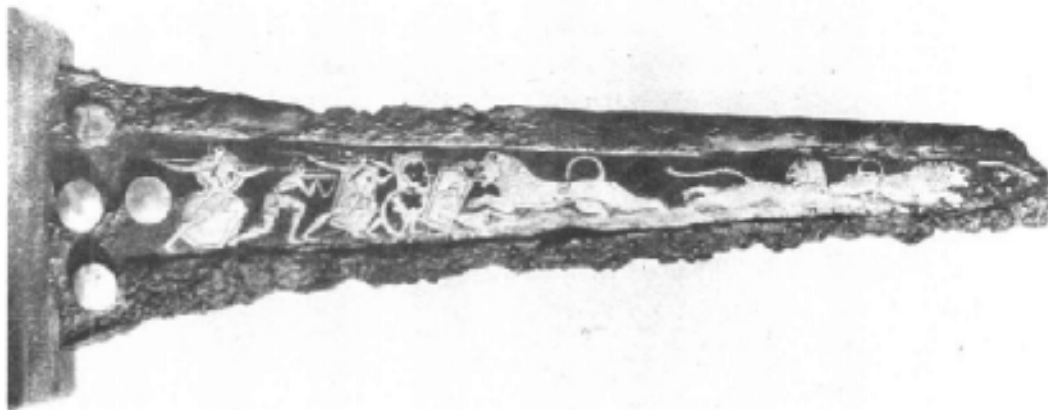
纳顿 [Akhnaton] ⑦，还把自己的宫廷迁到其他神的祭司的势力范围以外，现称埃尔—阿玛尔那 [El-Amarna] ⑧的地方。

他叫人画的像新颖别致，在当时一定惊世骇众。画中完全摒除了其前的法老所表现的那种神圣、刻板的尊严气派。他叫人把他画成正在把女儿抱到膝上，正在跟妻子在花园里散步，或正倚在他的手杖上。有一些肖像把他表现得很难看（图 38）——大概他要艺术家画出他的全部人身缺陷；要不然，也许是他坚信他这个先知无比重要，所以坚持要逼真的肖像⑨。阿克纳顿的继任者是图坦卡门 [Tutankhamen] ⑩，他的坟墓和藏珍是 1922 年发现的。其中有一些作品仍然是阿顿教的那种现代风格——特别是国王宝座靠背上的像（图 39），表现的是国王和王后在恬静的家庭生活之中。国王坐在椅子上，那种姿态可能已使严峻的埃及保守派愤愤然了——按照埃及人的眼光，简直是懒洋洋的。他的妻子把手温柔地放在他的肩膀上，个子丝毫不比他矮，而太阳神则表现成金球，正在伸手向他们赐福。



39. 法老图坦卡门和王妃。图坦卡门墓出土的宝座。木制，镀金—彩色。约公元前 1350 年。开罗，博物馆。

第十八王朝的这一艺术改革，国王推行起来较为容易，可能是因为他可以引证一些外国作品；那些作品比起埃及作品来，远不是那么严格生硬。海外的克里特岛 [Crete] 上居住着一个天才的民族，他们的艺术家喜欢表现快速的运动。十九世纪末，他们在克诺索斯 [Knossos] 的王宫被发掘出来时，人们简直不能相信早在公元前一千年到两千年之间竟然已产生了那样自在优雅的风格。希腊本土也发现了风格相同的作品。在迈锡尼 [Mycenae] 发现的一把匕首（图 40）显示出一种运动感和流动的线条，它必定给埃及工匠留下了深刻印象，这个时期，他们已获准抛弃原来那种神圣规则。



40. 短剑。迈锡尼出土。约公元前 1600 年。雅典，国立博物馆。

但是埃及艺术的这一新趋向并没有持续很长时间。在图坦卡门朝代，过去的信条就已经恢复了，面向外界的窗户再次关闭。其前已经持续了一千多年的埃及风格又继续维持了一千多年，埃及人无疑还相信它要永恒存在。我们博物馆里现有的许多埃及艺术品都制作于这一后期阶段，埃及的庙宇和宫殿之类的建筑也几乎都在这一时期。它们表现了新主题，完成了新任务，却没有给艺术增添任何崭新的成就。

当然，埃及当时仅仅是持续了几千年之久的近东伟大强盛的帝国之一。我们从圣经得知，小小的巴勒斯坦就处在尼罗河畔的埃及王国跟巴比伦和亚述帝国之间，它在幼发拉底河和底格里斯河两河流域发展起来。希腊人称两河流域为美索不达米亚。美索不达米亚的艺术对我们来说，不像埃及艺术那样有名。这至少也是部分地由于偶然的因素。那些河谷地区没有采石场，而大部分建筑是用砖建成的，天长日久，就风化销蚀为尘土了。连石雕也比较罕见。然而那里流传下来的早期艺术作品之所以较少，并不是只能这样解释，恐怕主要原因还是那里的人跟埃及人的宗教信仰不同，他们并不认为如果灵魂要继续生存就非保存人的尸体和写真不可。在远古时期，一个叫苏美尔人 [Sumerians] ①的民族建都乌尔 [Ur] 统治这个地区时，国王还是用他的一家人和奴隶等等去陪葬，为的是在另一个世界不会缺少随从。那个时期的一些坟墓已经被发现了，我们现在可以在大英博物馆 [British Museum] 欣赏那些上古暴君的某些家庭财物。我们可以看到伴随原始的迷信和残酷而来的是怎样精美的艺术技巧。例如，在一座坟墓中有一架竖琴，上面装饰着



41. 竖琴(残部)。木制, 镀金—镶嵌。
乌尔出土。约公元前 2800 年。伦敦, 大英
博物馆。



42. 纳拉姆辛王纪念碑。苏萨出土。约
公元前 2500 年。巴黎, 罗浮宫。

传说里的动物(图 41)。它们的大致形状和布局看起来都很像我们的纹章动物, 因为苏美尔人爱好对称和精确。我们还不能确知那些传说中的动物的具体寓意是什么, 却几乎可以断言, 它们必定是当时的神话中的某些形象; 而那些我们看着很像是出自儿童读物的场面, 也必定有十分神圣、十分严肃的意蕴。

虽然没有人叫美索不达米亚的艺术家去粉饰坟墓的墙壁, 但是他们也不能不以另外一种方式, 保证图象有助于官高爵显者永生不灭。从很早开始, 美索不达米亚的国王就习惯于树碑勒石纪念他们的辉煌战绩, 记述他们所打败的部落和获得的战利品。图 42 就是这样的一个浮雕, 表现的是一个国王践踏着被杀死的敌人的尸体, 而其余的敌人纷纷求饶乞怜^②。大概树立这些纪念碑的用意还不仅仅是为保证那些战绩可以长久地记忆犹新。



43. 亚述军队围攻要塞。雪花石膏浮雕。阿苏尔纳齐拉普利二世王宫出土。约公元前 850 年。伦敦，大英博物馆。

至少在上古时期，信奉图象威力的早期观念可能还在影响那些树碑的人。大概他们认为，只要他们的国王在匍匐于地的敌人的颈项上踏上一只脚的图象永远存在下去，被打败的部落就永世不得翻身。

后来，这种纪念碑就发展为国王征战的完整编年史画了。现存最为完好的作品还是出自较后的年代，即在亚述王阿苏尔纳齐拉普利二世 [King Asurnasirpal II] 统治时期，他是公元前九世纪的人，比圣经上的所罗门王稍晚。这些浮雕现藏大英博物馆。我们可以在那里看到一个布置周密的战役的全部细节，我们看到军队正在渡河和正在攻击要塞 (图 43)，还有他们的营盘和他们的膳食。那些场面的表现方式跟埃及人的方法很相近，但也许不那么整齐，不那么刻板。人们观赏时，觉得仿佛是在观看两千年前的一部新闻记录片，一切都是那么真实、那么可信。然而我们看得更仔细些，就会发现一件怪事：在那些恐怖的战斗中，到处都是死伤人员，却没有一个是亚述人。在那些早期年代里，鼓吹和宣传的艺术竟已相当先进了。但是我们对于那些亚述人不妨稍微宽容一些，也许连他们也还没有摆脱本书中屡有所见的那种古老的迷信思想的支配，认为图画上的东西不仅仅是一幅图画而已。可能他们就是由于这种缘故而不肯描绘受伤的亚述人。无论情况如何，当时兴起的那种传统持续了很长时间。在那些赞美昔日军事领袖的纪念碑上，打仗毫无困难，你一露面，敌人就像稻草、麸皮一样望风溃散。



44. 埃及工匠正在制作人面狮身金像。底比斯一座墓室中的壁画。约公元前 1400 年。

第三章 伟大的觉醒

希腊，公元前七世纪至公元前五世纪



15. 多利安柱式神庙：帕提侖神庙。雅典，卫城。伊克底努设计。约公元前450年。

在那些伟大的绿洲之国中，太阳无情地燃烧着，只有得到河水灌溉的土地才能出产粮食。也正是在那里，在东方暴君的统治下，产生了最早的艺术风格。那些风格一直延续了几千年之久，几乎毫无变化。然而东地中海的大大小小的岛屿，还有希腊和小亚细亚各半岛的港湾纷呈的海滨，虽毗邻东方帝国，却处于海洋的温和气候之中，条件就大不相同了。那些地区不由一个君主独霸。那里是敢于历险的水手的栖身之地，是海盗头子的藏身之地。海盗头子们出没各地，通过做买卖和海上劫掠，在他们的堡垒和港城之中积蓄起巨大的财富。那些地区的主要中心起初是克里特岛，岛上的国王相当有钱有势，能够派出使团出使埃及，他们的艺术甚至在埃及还产生了影响（见36页）。

没有人确知到底是什么人统治着克里特岛；希腊本土也曾仿制过他们的艺术品，特别是在迈锡尼。近来发现了一些证据，证明岛上的居民可能是讲一种早期的希腊语言。后来，大约在公元前一千年左右，一些好战的部落崛起，从欧洲冲进崎岖的希腊半岛和小亚细亚海岸，战败了原来的居民。只有叙述那些战事的诗歌还保存下来一些材料，谈到在旷日持久的战争中毁掉的那些艺术作品的辉煌和美丽，那些诗歌就是荷马史诗，而那些新来的人中就有史书中所说的希腊各部落。



46. 哀悼死者。“几何风格”的希腊花瓶。约公元前700年。雅典，国立博物馆。

那些部落统治了希腊以后，最初几个世纪里的艺术看起来相当粗糙、相当原始。那些作品中根本没有克里特风格那种快活的动作；其生硬程度，比起埃及人来，似乎有过之而无不及。他们的陶器是用简单的几何图案来装饰，在应当表现一个场面的地方，这种场面本身就是这种严格图案的一部分。例如图46是表现对一个死者的哀悼。死者躺在尸架上，左右两旁痛苦的妇女在哀悼仪式中举手向头，这几乎是原始社会里普遍的习惯。

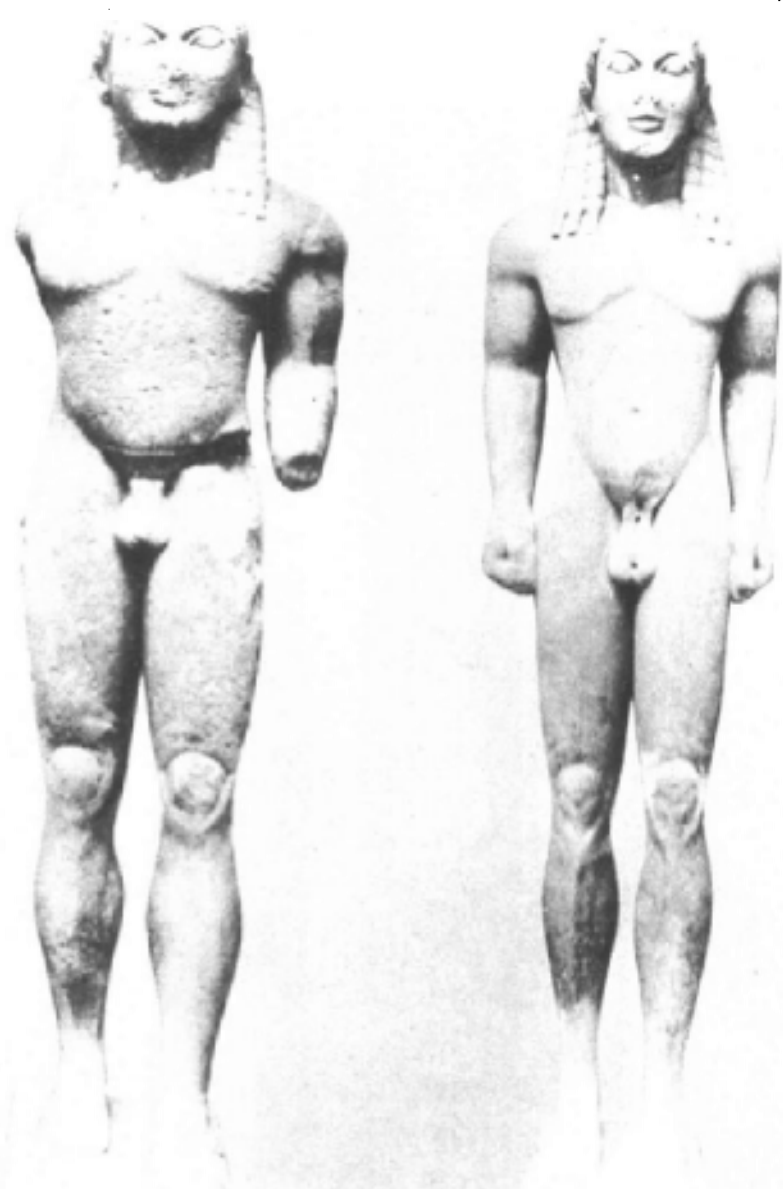
希腊人在那早期年代里采用的建筑风格中，看来就有这种简单朴素、布局清楚的性质，而且说来也怪，这种建筑风格还保留在我们今天的城镇和乡村之中。图45这座希腊神庙，采用的是一种以多立安部落 [Doric tribe] 命名的古代风格；以简朴闻名的斯巴达人就属于多立安部落。那些建筑物确实没有任何不必要的东西，至少是没有一处我们看不出，或者说认为自己看不出它的用处。这种神庙最早大概用木头建造，不过是用墙围起一间小屋以备放置神像而已，四周有很结实的立柱支着屋顶。大约在公元前600年左右，希腊人开始用石头仿造这些简单的建筑物。木头立柱换成石头圆柱，支撑着坚固的石头大梁。那些大梁叫作额枋 [architraves] ①，架在圆柱上的整个结构通称檐部 [entablature] ②。上面一部分还有原来木结构的样子，看起来仿佛那些小梁都向外露着梁头。那些梁头通常都有三道切口作标记，所以用希腊词 triglyphs [三槽板] ③为名，意思是“三道切口”。梁与梁之间的空隙叫作间板 [metope] ④。那些早期神庙非常明显地模仿木头结构，整体的简朴与和谐令人惊异。如果建筑师使用简单的方柱或圆柱，神庙可能就要显得笨重。他们却是细心地处理圆柱的外形，使得中部略粗，顶端渐细。结果看起来

那些圆柱就像具有弹性一样，仿佛屋顶的重量使它们略有压缩，却没有把它们压得走了形。它们似乎具有生命，轻松地负载着施加给它们的压力^⑤。虽然有一些神庙是宏伟壮观的，但是它们不像埃及建筑物那样庞大。人们感觉它们是由人类所建、又为人类所用的。事实上，希腊统治者没有那样神圣，他们未曾迫使、也无力迫使全民族给他们个人当牛马。希腊各部落定居在各个小都市和港镇之中。那些小团体之间常有对抗和摩擦，但是哪一个也未曾成功地对其余各部落发号施令。

在那些希腊城邦之中，阿提卡地区 [Attica] 的雅典城在艺术史上最为有名，最为重要，远远超过其他各地。特别是，整个艺术史上最伟大、最惊人的革命就是在那里开花结果的。我们很难说那一革命始于何时何地——也许大致就在公元前六世纪希腊建起第

一批石头神庙那个时期。我们知道在那之前，古老的东方帝国的艺术家曾致力追求一种特殊的完美。他们曾力图亦步亦趋地仿效前辈的艺术作品，严格遵守他们学到的神圣规则。希腊艺术家开始雕制石像时，是继续埃及人和亚述人的旧业干下去。图 47 表明他们是在研究并且模仿埃及的样板，向他们学习怎样制作青年男子立像，怎样标出躯体的分界和把躯体联成一体的各部分肌肉。但是，图 47 也表明不管公式多么好，制作雕像的那位艺术家并不

47. 两个青年雕像，可能是克里俄比斯和拜吞兄弟。德尔菲出土。有波利米德约公元前 580 年。德斯和阿格斯的署名。尔菲，博物馆。



满足于恪守任何公式，他已开始探索自己的路子了。他显然有意弄清膝盖实际看起来是什么样子的。大概他干得不很成功，他的雕像的膝盖可能比埃及的榜样更难叫人信服；但是，关键是他已决定要自己看一看，不去沿袭陈规旧例。问题已经不再是学习一个现成的公式去表现人体了，希腊雕刻家人人都想知道的是他应该怎样去再现一个个别的人体。埃及人曾经以知识作为他们的艺术基础，而希腊人则开始使用自己的眼睛了。这场革命一旦开始，就无法遏止。那些雕刻家在作坊里试用表现人物形象的新想法和新方式，而每一项革新又被别人急不可待地接过去使用，再加上自己的创见。这个人发现了怎样凿出躯干，那个人则发现只要双脚不都牢牢地放在底座上，雕像看起来就可能生气大增。另外一个人又会发现他能使面孔呈现出活力，只要简单地让嘴向上翘起使它似乎在微笑就行了。当然埃及人的方法有许多地方更为保险。希腊艺术家的实验有时也会不见成效。那微笑看起来也许像无可奈何的苦笑，要不就是那比较随便的站立姿势可能使人感觉矫揉造作。但是希腊艺术家不会轻而易举地被这些困难吓到。他们已经启程上路了，这条路是没有回头之处的。

画家也照此办理。虽然除了希腊作家的记述以外，我们对画家的创作所知无几，但



是许多希腊画家比雕刻家更名重当时，了解这一点很重要。我们要想对希腊绘画的真面目略有所知，唯一的途径就是去看陶器上的图画。那些彩绘的容器一般叫作花瓶，然而往往是打算用它们盛酒或盛油，而不是插花。当时在雅典，绘制那些花瓶已经成为一种重要行业，那些作坊里雇佣的普通画匠跟其他艺术家一样，急于把最新的发现运用于他们的产品之中。在公元前六世纪的早期花瓶上，还能看到埃及方法的痕迹（图48）。我们

48. “黑像式”希腊花瓶，阿喀琉斯和埃阿斯对弈。有埃克斯卡西斯的署名。约公元前540年。梵蒂冈博物馆。

从图中看到荷马史诗中提到的两个英雄，阿喀琉斯 [Achilles] 和埃阿斯 [Ajax]，正在帐篷里下棋。这两个人物仍旧严格地用侧面像表现。他们的眼睛看起来还仿佛是正面像，但是身体已经不再是埃及样式了，手和臂也没有摆布得那么明显，那么生硬。画家显然力图想象出两个人那样面对面时，看起来到底会是什么样子。他已敢于只画出阿喀琉斯左手的一小部分。把其余部分隐藏在肩膀后面。他已不再认为只要他知道场面上确有其物就非画出来不可。一旦这一古老的规则被打破，一旦艺术家开始信赖自己看到的情况，一场真正的山崩巨变就爆发了。画家们有一项压倒一切的伟大发现，即发现了短缩法 [foreshortening] ⑥。大概比公元前 500 年稍早一些，艺术家破天荒第一次胆敢把一只脚画成从正面看的样子，这真是艺术史上震撼人心的时刻。在流传到今天的几千件埃及人和亚述的作品中，上述情况根本没有出现。有一个希腊花瓶（图 49）能够表现出这一发现是怎



49. “红像式”花瓶，出征的战士。有狄亚米德斯的署名。约公元前 500 年。慕尼黑，古代美术馆。

样被骄傲地运用起来。我们从图中看见一个青年武士正在披挂准备出征。他的父母站在两旁协助他，可能还在指教他；他们仍用生硬的侧面像表现。站在中间的青年的头部也表现为侧面像，而且我们能够看出画家把侧面的头安到一个正面的身体上遇到很大的困难。右脚仍然是用“保险”的方法画的，但是左脚已经经过透视缩短——我们看到五个脚趾好像一排五个小圆圈。对这样一个微末细节大讲特讲也许显得过分，实际上它却意味着古老的艺术已经死亡而被埋葬了。它意味着艺术家的目标已不再是把所有的东西都

用最一目了然的形式画入图中，而是着眼于他看物体时的角度。就在青年的脚旁，艺术家表现出他的意图所在。他所画的青年的盾牌不是我们头脑中可能出现的那种圆形的样子，而是从侧面看去倚在墙上。

但是在看这幅画和前面一幅画时，我们也看出埃及艺术的教导并不是简单的被抛入九霄云外。希腊艺术家仍然力求把艺术形象的轮廓尽量画清楚，力求在不破坏人物外形的范围内，把他们的人体知识尽量表现在画面中。他们仍然喜爱坚实的轮廓和平衡的构图。他们远远不是想把自己对自然偶然一瞥的印象原封不动地描摹下来。古老的公式，在那几千年中建立起来的那种人体形式，仍然是他们的创作起点，只是他们不再处处把它奉为圣典。

希腊艺术的伟大革命，自然的形状和短缩法的发现，产生在人类历史上无与伦比的、处处震撼人心的时代，就在那个时代，希腊各城市的居民开始怀疑关于神祇的古老遗教和传说，并且毫无成见地去探索事物的本性。就是在那个时代，我们今天所说的科学连同哲学第一次在人们中间觉醒，戏剧也开始从酒神节的庆祝仪式中发展起来。但是我们不要以为那时的艺术家属于城市的知识阶层。那些治理着城市、把时间都花费在市场上无穷争论之中的希腊富有人士，甚或还有诗人和哲学家，大都看不起雕塑家和画家，认为他们是下等人。艺术家是用双手工作，而且是为生计工作。他们坐在铸造场里，一身汗污，一身尘土，就像普通的苦力一样卖力气，所以他们不被看作上流社会的成员。尽管如此，他们在城市生活中的地位却大大地超过埃及和亚述的工匠；因为大部分希腊城市，特别是雅典城，都是民主政体，普通劳动者虽然遭到有钱的势利小人的蔑视，还是可以承担一定的市政管理工作的⑦。

在雅典的民主政体达到最高程度的年代里，希腊艺术发展到了顶峰。雅典击溃波斯人的入侵以后，在伯里克利 [Pericles] 的领导下，人民开始重建被波斯人毁掉的家园。座落在雅典圣石卫城⑧上的一些神庙，在公元前 480 年遭到波斯人的火焚和洗劫，夷为平地。这时他们计划用大理石空前壮丽、空前高贵地重建那些神庙（图 45）。伯里克利完全不是势利小人，古代作家的记载表明他对当时的艺术家是平等相待的。他把设计神庙的工作交给建筑师伊克底努 [Iktinos] ⑨，把制作神像和负责装饰神庙的工作交给雕刻家菲狄亚斯 [Pheidias]。

菲狄亚斯的成名之作已不存世。然而设法想象一下它们是什么样子并不是没有意义的，因为我们很容易忘记希腊艺术那时还在为什么目的服务。我们在圣经中看到先知们是怎样痛斥偶像崇拜，然而对那些话却很少产生什么很具体的想法。其中有许多段落跟下面引自《耶利米书》（第十章，第 3—5 节）的一段相似：

众民的风俗是虚空的；他们在树林中用斧子砍伐一棵树，匠人用手工造成偶像。他们用金银装饰他；用钉子和锤子钉稳，使他不动摇。他好像棕树一样直立着，是锻成的，不能说话，不能行走，必须有人抬着。你们不要怕他；他不能降祸，也无力量降福。⑩

耶利米所指的是美索不达亚的偶像，是用木头和贵重金属制作的。但是他的话几乎

可以原封不动地用于其后相距不过一、二百年的菲狄亚斯的作品。我们在大型博物馆中沿着古希腊白色大理石雕像行列走过去时，往往忘记它们中间就有圣经中所说的那些偶像：人们在它们面前祈祷过，在古怪的咒语声中给它们上过供，成千上万的礼拜者可能曾心怀希望和恐惧走近它们——像先知所说的那样，不知道那些塑像和雕像是否真的是神灵本身。事实上，古代著名雕像几乎全遭毁灭，这恰恰就是因为，在基督教得势以后，砸碎一切异教神像，被看成是信仰基督教的一种义务。我们博物馆里的雕刻品，绝大部分只是罗马时代的复制品，给旅行者和收藏者作纪念品用，或者给花园或公共浴室作装饰品用。我们不能不感谢这些复制品，因为它们至少能使我们希腊艺术的著名杰作有个模糊的印象；但是，除非我们能够运用自己的想象力，否则那些拙劣的仿制品也会有很大的害处。一个普遍的看法是希腊艺术缺少生气，冷漠乏味，希腊雕刻那种白垩质的外形和毫无表情的面容使人想起旧式的素描课堂。造成这种看法要由拙劣的仿制品来负主要的责任。例如帕拉斯·雅典那[Pallas Athene]①巨像，原是非狄亚斯给帕提依神庙[Parthenon]中安放她的神龛制作的，罗马的复制品(图50)就难以给人深刻印象。我们



50. 处女雅典娜。罗马时代的大理石摹品，原作为菲狄亚斯在公元前447—432年之间所作。雅典，国立博物馆。



51. 背负苍穹的赫丘利。出自奥林匹亚的宙斯神庙。约公元前 460 年。奥林匹亚，博物馆。



52. 驭者像的头部。青铜。德尔菲出土。约公元前 470 年。德尔菲，博物馆。

不得不求助于古代的描写，设法想象出它是什么样子：一个庞大的木头像，高度约有 36 英尺，像棵大树那么高，外面完全裹着贵重材料——黄金的甲冑和衣服，象牙的皮肤。盾牌和甲冑的其他部分还涂着大量强烈耀眼的色彩，不要忘记那眼睛，那是用彩色宝石制作的。女神的金盔上有一些半狮半鹫的怪兽 [griffons]，盾牌里面盘着一条巨蛇，它的眼睛无疑也是由光彩夺目的宝石制成的。人们走进神庙，骤然面对面地站在这个庞大的雕像面前时，一定是一番令人敬畏、不可思议的奇景。它的某些特点无疑有一些地方近乎原始、近乎野蛮，使这样一个偶像仍然跟先知耶利米宣教反对的古代迷信有关。但是，把神祇看作是附在雕像上的可怕的守护神，那种原始思想已经退居次要地位。在菲狄亚斯眼中，在他制作的雕像中，帕拉斯·雅典娜并不仅仅是个守护神的偶像。从全部记载中，我们知道菲狄亚斯的雕像具有一种尊严，使人们对神祇的性质和意义有了大不相同的认识。菲狄亚斯的雅典娜好像一个伟大的人物，她美丽比她的魔力更具有威力。当时人们认识到，菲狄亚斯的艺术已将对于神明的新概念给予了希腊人民。

菲狄亚斯的两件伟大作品，他的雅典娜雕像和著名的奥林匹亚的宙斯雕像，现已不可复得，然而当初安放雕像的神庙还在，神庙中还有一些菲狄亚斯时期制作的装饰一起保留下来。奥林匹亚的神庙建成较早，大概在公元前 470 年前后动工，在公元前 457 年以前完工。在额枋上面的间板之中，表现的是赫丘利 [Hercules] 的事迹。图 51 是其中的

一段故事，赫丘利正受命去取赫斯珀里得斯 [Hesperides] 的苹果。这件差事连赫丘利也办不了，或者说不愿办。他恳求肩负着天穹的阿特拉斯 [Atlas] 替他去办，阿特拉斯答应了，但要求赫丘利在他离开的时候替他承担重负。在这块浮雕上展现的是，阿特拉斯拿着金苹果回到赫丘利身边，赫丘利绷紧身体立在他的重负之下。处处给他帮忙的帮手，那位机灵的雅典娜已在他肩上放了个垫子为他减轻负担；她的右手本来是握着一枝金属长矛的。整个故事表现得十分简明。我们觉得艺术家还是比较喜欢表现笔直站立的人物，或正面或侧面。雅典娜正对着我们，惟有她的头偏转，朝着赫丘利。在这些形象中不难看出支配埃及艺术的规则所产生的影响还迁延未消。但是我们感觉希腊雕刻之所以能那么伟大、那么肃穆和有力，也正是由于没有违背那些古老的规则，因为那些规则已经不再是束缚艺术家手脚的桎梏了。古老的观念十分注重表现人体结构（那结构仿佛是人体的主要链条，帮助我们了解人体怎样连接在一起），它激励艺术家去探索骨骼和肌肉的解剖学，去构成一个令人信服的人体形象，即使在衣饰飘拂之下也还是历历在目。事实上，希腊艺术家使用衣饰^②去标出人体的主要分界，这类手法仍然表明他们是多么注重关于形式的知识。正是严格地循规蹈矩和寓变化于规矩之中二者所达到的平衡，使得希腊艺术在后来各世纪里博得了那么巨大的赞美。也正是因为这一点，艺术家才一再回顾希腊艺术杰作去寻求指导，寻求灵感。

希腊艺术家频频受聘制作的那类作品，可能已经帮助他们充分掌握了人体动态的知识。像奥林匹亚的那座神庙，四面都放着奉献给神祇的夺标运动员的雕像。在我们看来，这种习俗可能相当可怪，因为无论我们的夺标者如何受欢迎，我们都不会期望他们由于最近比赛获得成功而画下肖像给教堂以示感谢。但是希腊人的盛大运动会（奥林匹亚竞技自然是其中最著名的一个），有些地方跟我们现代的竞赛大不相同，它们跟民族的宗教信仰和仪式的联系大为紧密。参加运动会的人员并不是运动员——不论指业余的还是指职业的——而是希腊的名门贵族的成员，竞赛中的胜利者则被敬畏地看作是获得了神祇的不可战胜的法力庇护。举行竞赛本来正是要了解上苍把胜利之福恩赐给谁^③；正是为了纪念，大概也是为了永保那些上天加恩的灵迹，胜利者才委托当时最负盛名的艺术家制作自己的雕像。

在奥林匹亚已发掘出许许多多安放那些著名雕像的底座，但是雕像本身却已无影无踪。那些雕像大都是青铜制品，大概在中世纪金属稀罕时被销熔了。只是在德尔菲 [Delphi] 发现了其中的一个，是个马车驭者像，它的头部见图 52。这个头像很令人惊讶，它跟仅仅看过复制品的人往往对希腊艺术形成的那种一般印象完全不同。大理石雕像的眼睛往往显得空虚无神，青铜头像的眼睛则是空的，而这个头像的眼睛却是用彩色宝石制作的，跟当时的通例一样。头发、眼睛和嘴唇都略微涂金，使整个面孔具有富丽、热情的效果。然而这样一个头像看起来却既不浮华，也不俗气。我们可以看出，艺术家不是力图仿制一张缺陷俱在的真实面孔，而是根据他对人体形状的知识去造型。我们不知道这个驭者像是不是个很好的写真像 [likeness]——按照我们通常对于“写真像”一词的理解，大概它根本不是“写真像”。但它是个很令人信眼的人像，又朴素又美丽，令人赞叹。

像这种作品古希腊作家根本就没有提起，这就提醒我们，那些运动员雕像中最负盛名之作，例如可能跟菲狄亚斯同代的雅典雕刻家米龙 [Myron] 的《掷铁饼者》，想必有些已湮



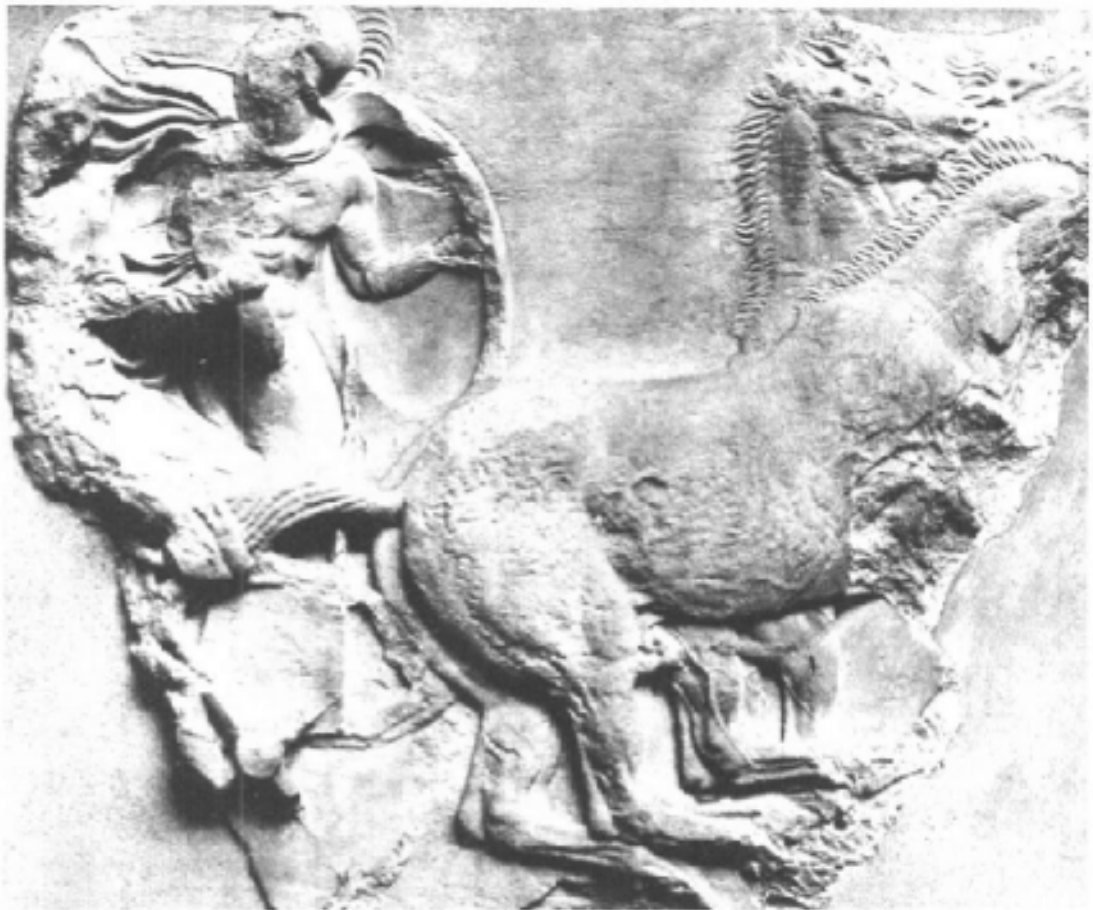
53. 掷铁饼者。罗马时代的大理石摹品，原作为米龙制作的青铜像。约公元前150年。慕尼黑，古代雕刻馆。

没无闻。《掷铁饼者》已发现了多种复制品，我们至少也可以有个一般的印象，知道它是什么样子（图53）。它把那个青年运动员表现为恰好处于要掷出沉重铁饼的一瞬间。它向下屈身，向后摆动手臂，以使用更大的力量投掷。刹那之间它就要转身投出，以转体动作来帮助投掷。它的姿势看起来是那么真实，以致现代运动员拿它当样板，试图跟它学习地道的希腊式铁饼投掷法。然而事实表明这件事不像他们所想的那么容易。他们忘

记了米龙的雕像不是从体育影片中选出的一张“剧照”，而是一件希腊艺术作品。实际上，如果我们仔细地看一下，就会发现米龙达到这一惊人的运动效果主要还是得力于改造古老的艺术手法。站在雕像前面，仅仅考虑它的轮廓线，我们马上就发觉它跟埃及艺术传统的关系。正像埃及画家那样，米龙让我们看到躯干的正面图，双腿和双臂的侧面图；跟埃及画家一样，他也是用各部分的最典型的视象组成一个男子人体像。但在他的手中，那个古老陈旧的公式变成了一种完全不同的东西。他不是把那些视象拼在一起构成一个姿势僵硬、不能令人信服的人像，而是请模特儿^④实际做一个相近的姿势，然后加以修改，使它看起来像一个可信的动态人体像。至于它跟最恰当的掷铁饼动作是否完全一致，那是无关紧要的，重要的是就像那时的画家征服了空间一样，米龙征服了运动。

在流传到今天的全部希腊原作中，帕提依神庙的雕刻大概是最惊人的方式反映出这一新的自由。帕提依神庙（图 45）的建成时间比奥林匹亚那座神庙大约要晚二十年左右，在那么一段短短的时间里，艺术家已经能够更为轻松自如地解决艺术表现要令人信服这个问题了。我们不知道那座神庙中的装饰品出于哪些雕刻家之手。不过既然菲狄亚斯制作了神龛里的雅典娜雕像，看来他的作坊可能也供应了其余的雕刻作品。

图 54 和图 55 是那长长的建筑带花 [band] ——即饰带 [frieze] ⑮——的断片，饰带高地环绕着建筑物内部，表现的是在女神雅典娜的隆重节日⑯里一年一次的游行队伍。那些节日总有竞赛和体育表演，其中有一项危险的技艺是驾驶马车，在四马飞驰之中跳上跳下。图 54 就是表现这样一项表演。一开始也许很难在这个断片中看出头绪来，因为浮雕损坏十分严重。不仅表皮已有部分脱落，色彩也全部掉光了；当初使用颜色大概是让形象鲜明地突现于浓色背景之上。在我们看来，美好的大理石颜色和纹理都是那么奇妙，我们绝不会用颜色去覆盖，而希腊人甚至竟用红和蓝这种对比强烈的颜色去涂刷神庙⑰。但是，无论希腊雕刻原作今天残存的部分多么少，我们还是不要去想念那现已亡逸的部分，这样就可以完全陶醉于已有的发现而不心怀遗憾。在断片上，我们首先看到的是马匹，四匹马一匹排在一匹后面。这些马的头和腿保存得相当完好，足以使我们领略艺术家那种娴熟的技巧，他尽力表现出马的骨肉结构，但是整个外观却不显得生硬死板。我们马上想到人物形象必然也是这种情况。我们从残存的痕迹未尝不能想象出



54. 驭者，帕提依神庙饰带浮雕局部。大理石。约公元前 440 年。伦敦，大英博物馆。

人物的活动如何自在，身上的肌肉表现得多么清楚。短缩法已不再是艺术家的重大难题了。拿着盾牌的手臂，还有那头盔上抖动着翎毛和被风吹动张起的斗篷，都表现得轻松自如。但是这些新发现并不是样样都使艺术家忘乎所以，“煞不住车”。无论他是多么欣赏自己征服空间和运动的胜利，我们也没有感觉到他急于卖弄自己的技能。尽管这些成组的人马那样生动活泼，它们还是跟沿神庙墙壁排列的庄严队伍配置得十分相称。艺术家仍然善于布局，希腊艺术的这种布局才智来自埃及人，来自伟大的觉醒时期之前在几何图案方面的训练。正是这种可靠的技艺，保证了帕提侬神庙的饰带微细之处都是这样清晰，这样“合适”（图 55）。

这个伟大时代的希腊作品，件件都显示出在布列形象方面具有这种智慧和技巧，然而希腊人当年却别有所重。他们要求这种自由地表现人体形象的种种姿势和动态的新发现，能够反映出人物的内心世界。伟大的哲学家苏格拉底曾学习过雕刻；他的一个门徒告诉我们，苏格拉底就是这样敦促艺术家的。艺术家应该准确地观察“感情支配人体动态”的方式，从而表现出“心灵的活动”^⑮。



55. 骑马者行列,局部,帕提侬神庙饰带浮雕。大理石。约公元前440年。伦敦大英博物馆。

彩绘花瓶的那些工匠当时还是努力追摹这些新发现，而一些伟大的艺术家虽然作出了这些重大发现却已无作品传世。图 56 表现的是尤利西斯 [Ulysses] 的故事中动人的一幕^①：这位英雄在外 19 年之后，拿着拐杖、包袱和饭碗，化妆成叫花子回到家里，他的老保姆给他洗脚时发现他的脚上有熟悉的伤疤，认出他来。艺术家作画时根据的本子想必跟我们在荷马史诗中读到的故事略有出入（在荷马史诗中，保姆的名字跟花瓶上的题字不同，猪倌欧迈俄斯 [Eumaios] 也不在场）。大概他是看过演那一场面的戏剧，因为我们知道希腊剧作家创造戏剧艺术也是在那一世纪。可是我们无需追究准确的原文就能看出正在发生一桩戏剧性的、动人的事情，因为保姆和这位英雄之间正在交换的眼色，向我们传达的丰富涵义几乎胜过言辞。希腊艺术家确实已经掌握了必要的技巧，得以表达出人与人之间的某种内在感情。



56. 老乳母认出尤利西斯。红像式花瓶。公元前五世纪。丘西·伊特拉里亚博物馆。

这种技巧能让我们在人体姿势中看出“心灵的活动”，它把图 57 那样简单的一座墓碑造就成伟大的艺术品。这件浮雕把安葬在基石下面的赫格索 [Hegeso] 表现得栩栩如生，一个侍女站在她面前，递给她一个盒子，她好像正在从盒子里挑选一件首饰。我们不妨把这个宁静的场面跟表现图坦卡门坐在宝座上，他的妻子为他整理衣领^②（见 35 页，图 39）的埃及作品相比，埃及那件作品的轮廓也是出奇地清楚，但是相当生硬，相当不自然，尽管它还是创作于埃及艺术的一个特殊时期。希腊这件浮雕已经完全摆脱了那些十分别扭的束缚，可是仍然保持着布局的清楚和美妙，已经摆脱了几何形式，去掉了棱角，变得自由自在。上半部由两个女人的手臂构成弧线围拢成边框，坐椅的曲线也有相应的配合，赫格索的美丽的的手毫不费力地形成注意力的中心，衣服贴着体形飘拂而下显得如

此沉静——这一切相结合产生了如此单纯的和谐，也只有到了公元前五世纪，这样的希腊艺术才诞生于人间。



57. 赫格索墓碑。
约公元前420年。雅典，国立博物馆。



58. 希腊雕刻家的作坊。左面：青铜熔炉，墙上挂有速写。右面：一人在制作雕像，雕像的头部放在地上。希腊瓶画。约公元前480年。柏林，国立博物馆。

第四章 美的王国

希腊和希腊化世界，公元前四世纪至公元一世纪

59. 爱奥尼亚柱式神庙：厄瑞克特翁神庙。雅典，卫城。建于公元前 420 年以后。



艺术走向自由的伟大觉醒大约发生在公元前 520 年到公元前 420 年这百年之间。到公元前五世纪临近结束时，艺术家已经充分意识到自己具备的力量和技巧了，当时公众也是如此。虽然艺术家仍然被看作工匠，大概还被势利小人所鄙视，但是已经有越来越多的人开始赏识他们的作品本身的诱人之处，不再是仅仅赏识它们有宗教作用或政治作用了。人们相互比较各艺术“流派”的高下短长，也就是说，比较不同城市艺术大师的相互有别的艺术手法、风格和传统。那些艺术流派相互之间比较有竞争，无疑刺激着艺术家发挥更大的干劲，促进了希腊艺术的丰富多彩，使得我们赞不绝口。在建筑方面，各种风格开始同时并行。帕提侬神庙已用多立安风格建成（图 45），但是后来的卫城建筑却启用了所谓爱奥尼亚 [Ionic] 风格形式。那些神庙的建筑原则跟多立安风格的神庙一般无二，然而整体外形不同，而且别有个性^①。最能充分体现爱奥尼亚风格特色的一座建筑叫作厄瑞克特翁神庙 [Erechtheion] ^②（图 59）。爱奥尼亚式神庙的圆柱远远不是那么粗壮强劲。它们好像是细长的竿子，柱头亦即柱帽不再是朴实无华的上方下圆形状，侧面已有大量涡旋装饰，似乎也在显示出那一部分的作用是架起托着屋顶的大梁。那些建筑物和精工细作的局部细节给人以无限优雅、无限轻松的整体印象。

这种优雅、轻松的性质也是那个时期雕刻和绘画的特征，肇始于菲狄亚斯身后的一代。这个时期，雅典正在跟斯巴达人浴血苦战，战争毁灭了雅典乃至整个希腊的繁荣和昌盛。在公元前 408 年那一短暂的和平时期里，雅典的卫城里建起了一座小型的胜利女神庙。神庙的雕刻和装饰表现出人们逐渐转向爱好纤美和精致，这种爱好也明显地反映在爱奥尼亚风格之中。虽然那些雕像的形象残损十分严重，但我还是愿意用其中的一个雕像作插图(图 60)，以便让大家看到这个残损的雕像尽管无头缺手，然而它还是那么美丽。这是一个少女形象，是胜利女神之一，她在走路时弯下腰正在系好一只松开的便鞋^③。这一骤然停步描摹得多么迷人，薄薄的衣饰下垂裹住美丽的躯体，又是多么柔和、多么华丽！我们从这些作品中可以看出艺术家已经能够随心所欲，在动态表现和短缩法方面已经毫不为



难了。艺术家对这种轻松自在和艺术妙技大概已有所意识。而创作帕提侬神庙饰带(49 页,图 54)的那位艺术家就似乎对自己的艺术或者正在制作的东西并不过多地考虑。他知道他的任务就是表现一列队伍,于是下苦功尽其所能把它表现得又

60. 胜利女神。雅典胜利女神庙栏杆浮雕。公元前 408 年。



61. 波拉克西特列斯:赫耳墨斯头部, 图 62 的局部。



62. 波拉克西特列斯:赫耳墨斯和小狄俄尼索斯。约公元前 350 年。奥林匹亚, 博物馆。

清晰又令人满意。他几乎没有想到自己是个伟大的艺术家,几千年后,老老少少都还会谈论他。胜利女神庙的饰带大概已表明艺术家的态度已有所转变。这位艺术家为自己的巨大能力而自豪,他也有理由自豪。这样,在公元前四世纪对待艺术的态度渐渐地就改变了。菲狄亚斯的神像当初是作为神祇的体现而闻名于整个希腊。而公元前四世纪的神庙的伟大雕像之所以享有声誉,更多的是在于它们具有艺术作品的美。当时希腊有文化的人谈论起绘画和雕像来,就像谈论诗歌和戏剧一样;或者赞扬它们的美好,或者批评它们的形式和构思。

那一世纪最伟大的艺术家波拉克西特列斯 [Praxiteles] 之所以闻名于世,首先是由于他的作品具有魅力,由于他的创作具有悦目妩媚的特性。他最受欢迎的作品是表现富于青春活力的爱神阿芙罗狄特 [Aphrodite] 漫步入浴,许多诗篇为它高唱赞歌^④。但是这件作品已经失落。十九世纪在奥林匹亚发现了一件作品,许多人认为那是出自他手的一件原作(图 61,图 62)。但是我们也还不能确信无疑。那也许只是仿照青铜雕像精确制作的大理石复制品而已。它表现赫耳墨斯神 [Hermes] 把小狄俄尼索斯 [Dionysus] 抱在手

臂中逗着他玩。我们回过头去再看第 41 页上图 47，就能发现希腊艺术在二百年里已有多大的进展。在波拉克西特列斯的作品中，生硬的痕迹一扫而光。这位神祇站在我们面前，姿势很随便，却无损他的尊严。可是，如果想一下波拉克西特列斯是怎样达到了这一效果，我们就开始认识到，即使在那个时代古代艺术的教诲也没有被抛在九霄云外。波拉克西特列斯也是小心翼翼地把身体的接合部位表示出来，以便我们尽可能清楚地理解身体的活动。但他已经能够成功地达到自己的目的，而雕像却不显得生硬死板。他能够显示出在柔软的皮肤下，肌肉和骨骼的隆起与活动，而且能够使人感受到一个活生生的人体的全部优美之处。然而我们都应该了解，波拉克西特列斯和其他希腊艺术家是通过知识达到这一美的境界的。世上没有一个活着的人体能像希腊雕像那样对称、匀整和美丽。人们往往以为艺术家的所做所为就是观看许许多多模特儿，然后把他们不喜欢的地方全部略去；亦即认为艺术家是首先仔细地描摹一个真人的外形，然后加以美化，把他们认为不符合完美人体理想的地方和特点统统去掉。他们说希腊艺术家把自然“理想化”了^⑤，他们认为那跟摄影师的工作相仿，给肖像修修版，把小毛病去掉。但是经过修版的相片和理想化的雕像通常都缺少个性，缺少活力。有那么多东西已经被略去、被删除，留下来的不过是模特儿的一个模糊无力的影象而已。希腊人的做法恰恰相反。在那几百年里，我们所评论的这些艺术家所关心的是向那些古老的外壳注入越来越多的生命。在波拉克西特列斯的时代，他们的方法开花结果，完全成熟。在熟练的雕刻家手下，古老的人物型式已经开始活动、开始呼吸了，他们像真人一样站在我们面前，然而却像是从另一个更为美好的世界降临的人。事实上，他们之所以像是来自另外一个世界的人，倒不是因为希腊人比别人健康，比别人美丽——那样想毫无道理——而是因为当时的艺术已经达到那样一种境界，型式化的形象和具体的形象之间取得了一种新的巧妙的平衡。

那些在古典艺术中被后世誉为表现出完美人物形象的最负盛名的作品，有许多是公元前四世纪中叶那一时期制作的雕像的复制品或变体。眺望楼的阿波罗像 [Apollo Belvedere] (图 63) 表现了一个男人体型的理想模特儿。他以一种动人的姿势站在我们面前，伸直手臂举着弓，头转向侧面，仿佛他的目光正随箭飞驰。古老的图式要求身体的每一部分都采用最有特性的视象来表现，我们不难看出这件雕像对此隐隐约约还有所反映。在几个著名的古典维纳斯雕像中，大概米洛的维纳斯 [Venus of Milo] 最出名 (图 64) (它发现于米洛斯岛 [Melos]，因而得名)。可能它是一组维纳斯和丘比特 [Cupid] 群像中的一员，那组群像制作时期稍晚，但依然使用了波拉克西特列斯的成果和方法^⑥。它也设计成侧面像 (维纳斯正把手臂伸向丘比特)，我们又可以一饱眼福了，来欣赏艺术家塑造的美丽的人体是那样简捷明确，他毫不粗糙、毫不模糊地标示出身体各个主要部分。

让一个一般的、图式化的形象越来越栩栩如生，直到大理石表面似乎具有生命、呼吸起来为止，以这种方法来创造美当然有一个毛病。这种方式并非不能创造出使人信服的人的型式，但是从此入手能够表现出一个实实在在的人吗？尽管听起来令人惊奇，事实上却是直到公元前四世纪很晚的时候，希腊才出现了我们现在所使用的肖像这个词的概念。我们确实听说过在那之前制做的肖像 (见 47 页，图 52)，但是那些肖像大概不是



63. 眺望楼的阿波罗。罗马时代的大理石摹品（双手是后补的），希腊原作的时间约公元前350年。梵蒂冈，博物馆。



64. 米洛的维纳斯。公元前一世纪的希腊雕刻，可能是模仿公元前四世纪的作品。巴黎，罗浮宫。

很好的写真。一个将军的肖像跟随便哪一个戴盔持棒的漂亮战士的像相比，也没有什么差别。艺术家从来不表现将军的鼻子的形状、前额的皱纹和个别的表情。在我们已经看过的作品中，希腊艺术家一直避免让头像有特殊的表情，这是件怪事，我们还没有讨论过。实际上这件事只要细想一下就更令人惊奇，因为我们在吸墨纸上随便画个简单的面孔而不给它个特别的（通常是滑稽的）表情，这简直不大可能。公元前五世纪的希腊雕像和绘画的头像当然不是显得发呆或茫然，就此而言不能说没有表情；但是他们的面目看起来从来也不表现出任何强烈的感情。那些大师是用人物的身体和身体的活动来表现苏格拉底所说的“心灵的活动”（见50—51页，图56），因为他们意识到面部的活动会歪曲或破坏头部的简单的规则性。

在波拉克西特列斯身后的一代，将近公元前四世纪末，这个限制逐渐解除了，艺术家发现了既能赋予面目生气又不破坏其美的两全之策。不仅如此，他们还懂得怎样捕捉住个别人的心灵活动和某个面孔的特殊之处，怎样制作出我们今天所理解的那种肖像。在亚历山大大帝时期，人们开始讨论这一新的肖像艺术。当时的一位作者打趣那些阿谀奉承者的讨厌的惯技，说他们总是大声赞美他们主子的肖像酷肖其人。亚历山大大帝本人比较喜欢让他的宫廷雕刻家莱西波斯 [Lysippus] 给他制作肖像。莱西波斯是当时最有名的艺术家，他忠实于自然，使当时的人们吃惊^⑦。据认为，他的亚历山大肖像还保留在一个随意仿制的作品中（图 65），它反映出从德尔菲的马车驭者那一时期以后，甚至从仅仅比莱西波斯早一代的波拉克西特列斯时期以后，艺术又有了多么大的变化。当然，所有的古代肖像作品都有一个共同的麻烦之处，即我们实际上无法判断它们逼真与否——事实上，我们在这方面远不如前面故事里所说的那些阿谀奉承者。我们要是能看到亚历山大大帝的一张快相，很可能发现它完全不像那个半身像^⑧。莱西波斯的雕像可能很像个神，而不像那位亚细亚征服者亚历山大本人。但是我们只能说：亚历山大其人有一种不止不息的精神，有无限的天才，但由于获得成功而骄纵，像他那样的人有可能看起来像那个半身像，眉毛上扬，表情生动。

亚历山大帝国的奠基对希腊艺术是件了不起的大事，因为希腊艺术原来仅仅在几个小城市内颇有影响，现在得以发展成为几乎半个世界的图画语言了。这种发展必然影响希腊艺术的性质。我们大都不把这后一时期的艺术叫作希腊艺术 [Greek art]，而把它叫做希腊化艺术 [Hellenistic art] ^⑨，因为亚历山大的继承者在东方国土上建立的一些帝国通常就以此为名。那些帝国的富庶的首府是埃及的亚历山大里亚 [Alexandria]、叙利亚的安提俄克 [Antioch] 和小亚细亚的珀加蒙 [Pergamon]，那里对艺术家另有要求。跟他们在希腊所习惯的那些要求不同。即使在建筑方面，刚劲、简朴的多立安风格和轻松、优雅的爱奥尼亚风格也还不能满足要求。公元前四世纪初期发明的一种新式的柱式更受欢迎，它以富有的商业城市科林斯 [Corinth] 的名字命名（图 66）。在科林斯风格中，爱奥尼亚式的涡旋花饰上增加了叶饰来美化柱头，而且一般都有更多更华丽的花饰遍布建筑物各处。这种华丽的样式跟东方新兴城市广泛兴建的豪华建筑物正相适合。那些建筑物很少有保存到今天的，但是在那个时期以后的年代里遗留下来的东西还能给我们一个壮丽、辉煌的印象。希腊艺术的风格和发明创造，当时是按照东方王国的标准应用于东方王国的传统之中。

我说过，在希腊化时代整个希腊艺术必然要经受一次变革。那种变革在当时的一些最有名的雕刻作品中就能看到。其中有一件是大约在公元前 170 年建起的珀加蒙城的一座祭坛（图 67）。祭坛上面的群像表现诸神跟巨人的战斗。这件作品十分壮观，但是我们要想去寻找早期希腊雕刻的和谐与精致之处，则是徒劳。艺术家显然在追求强烈的戏剧效果。战斗进行得激烈凶猛。笨拙的巨人被获胜的诸神打倒了，他们痛苦、狂乱地向上看着。每个形象都富有狂乱剧烈的动作和颤动飘扬的衣饰。为了使效果更加强烈，浮雕也不再是平伏在墙壁上，而是一批近乎独立雕像 [free-standing] ^⑩的人物，正在激战之中，似乎要涌向祭坛的台阶，他们仿佛毫不顾及自己应该呆在什么地方。希腊化艺术喜欢这样狂暴强烈的作品：它想动人，而它也确实动人。



65. 亚历山大大帝头像。可能是莱西波斯作品的变体。约公元前330年。伊斯坦布尔，博物馆。



66. 科林斯式柱头。埃皮道鲁斯出土。约公元前300年。埃皮道鲁斯，博物馆。

67. 神祇大战巨人。出自珀加蒙的宙斯祭坛。约公元前170年。柏林，珀加蒙博物馆。





68. 拉奥孔父子。大理石群像。出自罗得岛的哈格桑德罗斯、阿提诺多罗斯、波利多罗斯的作坊。约公元前25年。梵蒂冈，博物馆。



69. 采花少女。斯塔比伊出土的壁画。公元一世纪。那不勒斯，国立博物馆。

在后世享有最高声誉的古典雕刻作品中，有一些就是创作于希腊化时期。在1506年发现拉奥孔群像时(图68)，艺术家和艺术爱好者对于那个悲剧性群像的效果大为折服^①。它表现的是一个恐怖的场面，维吉尔 [Virgil] ^②在史诗《伊尼德》[Aeneid]中也描写过那个场面：特洛伊城祭司拉奥孔警告他的同胞们不要收下那匹藏有希腊士兵的木马。诸神看到他们毁灭特洛伊的计划遭到挫折，就派两条巨蛇从海里出去把祭司和他的两个不幸的儿子缠住憋死。这是叙述奥林匹亚诸神残酷无情地加害可怜的凡人的故事之一，这些故事在希腊和拉丁神话中经常出现。人们很想知道这个故事是怎样感动了那位希腊艺术家，从而设想出这一动人的群像。在这个场面里，无辜的受害者因为讲真理而遭难，艺术家是不是想叫我们感受到这种恐怖？抑或他主要是想炫耀一下自己的本领，能够表现出人与兽之间进行惊惧而且有些耸人听闻的战斗？他完全有理由为自己的技艺而自豪。用躯干和手臂的肌肉，来表达出绝望挣扎中的努力与痛苦，祭司脸上痛苦的表情，两个男孩子枉然的扭动，以及把整个骚乱和动作凝结成一个永恒的群像的手法，从一开始就激起一片赞扬之声。但我有时不免怀疑这是一种投其所好的艺术，用来迎合那些喜欢恐怖格斗场面的公众。为此责备艺术家大概是错误的。事实可能是，到了那个希腊化时期，艺术已经大大失去了它自古以来跟巫术和宗教的联系。艺术家变得单纯为技术而技术了，怎样去表现那样一个戏剧性的争斗，表现它的一切活动、表情和紧张，这种工作恰恰就是对一个艺术家的气概的考验。至于拉奥孔的厄运一事的是非曲直，艺术家可能根本未曾考虑过。

就在这个时期,在这种气氛中,有钱的人开始收集艺术品,复制不能到手的名作,付出巨款收进能够买来的作品^⑬。作家开始喜爱艺术,着手撰述艺术家的生平,搜罗他们的趣闻轶事,编写导游手册。古代最有名的艺术大师中有许多是画家而不是雕刻家,对于他们的作品,除了在那些流传到今天的古典艺术著作中所讲到的片断以外,我们便一无所知。我们知道那些画家也是关心特殊的技术问题,并不关心他们的艺术怎样为宗教目的服务。我们听说过一些艺术大师,他们专门画日常生活题材,他们画理发店或舞台场面,但是那些绘画都没有流传下来。我们要想对古代绘画特点有个概念,只有去看在庞贝 [Pompeii] 和其他地方发现的装饰性的壁画和镶嵌画。庞贝是一座富有的乡镇,公元 79 年被维苏威火山的灰烬埋葬于地下。城里几乎每一座房屋和别墅的墙上都有画,画着柱子和远景,还模仿着带框的画和舞台场面。这些画自然并不都是杰作,然而看到这样一个无名小城中竟有那么多艺术作品,仍然是令人惊讶的。如果我们的海滨游览胜地有一处被后世发掘出来的话,我们就很难给人那样出奇的印象。庞贝和附近城市的室内装饰家,显然放手使用希腊化时期伟大的艺术家的发明创造。在许多平庸的作品中,我们有时会发现象图 69 那么美丽优雅的形象,它表现时序女神 [Hours] 中的一位在采花,就像是在跳舞一样。我们还能看到像另一幅画中的农牧神 [faun] 头部那样精微的细部(图 70),使我们了解到那些艺术家在处理表情方面的技术造诣和熟练程度。

在这些装饰性的壁画中,凡是可能进入画面的东西,几乎各种类型都有所发现。例如两个柠檬和一杯水之类的漂亮的静物画[still life],以及动物画。甚至还有风景画[landscape painting]。这大概是希腊化时期最大的革新。古老的东方艺术不用风景,除非用作人类生活或军事战役的场景。对菲狄亚斯或波拉克西特列斯时期的希腊艺术



70. 牧羊神的头部。赫库兰尼姆出土的壁画局部。可能是公元前二世纪珀加蒙绘画的摹品。那不勒斯,国立博物馆。

来说，艺术家众目所矚的主要题材仍然是人。乃至希腊化时期，像特俄克里托斯 [Theocritus] ⑭之类的诗人，已经发现了牧民的简朴生活富有魅力，艺术家也试图为世故的城市居民呈现出田园生活的乐趣。这些画并不是具体村舍或风景名胜地的实际景象。它们实际是把田园小诗场面中形形色色的东西都收集在一起：牧民和牛，简单的神龛，隐隐约约的别墅和远山（图 71）。在这些画中，每一件东西安排得都很讨人喜欢，每一个定型部件 [set-piece] 都表现出各自的胜境。我们确实感觉自己是在观看一个恬静的场面。但是，连这些作品也远远不像我们可能产生的最初印象那么真实可信。如果我们来提一些刁钻的问题，或者试图画一张各部位位置图，我们很快就会发现那根本无法处理。我们不知道神龛和别墅之间应该有多大的距离，也不知道桥离神龛远近如何。事实上，连希腊化时期的艺术家也还不懂得我们所说的透视法则。我们大家上学时都画过那条无人不知的白杨大道，它是逐渐后退向远方的消失点隐去⑮。然而在那个时期这还不是一种标准画法。当时艺术家是把远处的东西画得小，把近处的东西或重要的东西画得大，可是远去的物体有规律地缩小这条法则，亦即我们可以用来表现一个视觉景象的那个固定的框架，古典文化时代还没有采用。事实上，又过了一千多年它才被运用起来。所以，连最后期的、最自由的和最大胆的古代艺术作品至少也还保留着一些蛛丝马迹，能够看出我们在叙述绘画时所讨论过的那条原则残存的影响。即使在这里，对单个物体典型轮廓的知识，仍然跟眼睛所见的实际印象同样举足轻重。我们早就认识到，艺术作品的这个性质并不是应被遗憾、被鄙视的缺陷，任何一种风格都有可能达到艺术的完美境界。希腊人冲破了早期东方艺术的禁律，走上发现之路，通过观察给传统的世界形象增添了越来越多的特点。但是他们的作品看起来决不象一面反映出自然的一切偏僻角落的镜子，而是永远带有印记，标志着创作者的那种睿智。



71. 风景。壁画。公元一世纪。罗马，阿尔巴尼别墅。



72. 希腊雕刻家在工作。希腊化时代的宝石。纽约，大都会美术博物馆。

第五章 天下征服者

罗马人，佛教徒，犹太人和基督教徒，
一至四世纪

73. 罗马圆形大剧场。约公元80年。



我们已经看到罗马城镇庞贝有希腊化艺术的许多反映。因为当罗马人征服了天下，在那些希腊化王国的废墟上建立起自己的帝国时，艺术多少还是保持原状的。在罗马工作的艺术家大都是希腊人，罗马收藏家大都购买希腊大师的作品或复制品。尽管如此，在罗马成为世界霸主时，艺术还是有一定的变化。艺术家已经接受了新的任务，必须根据实际情况修改他们创作方法。罗马人最突出的成就大概是土木工程。大家都知道他们的道路，输水道，公共浴场。连那些建筑的废墟现在都还感人至深。人们在罗马漫步于巨大的柱列之间，觉得自己就像个蚂蚁一样。事实上，正是那些古迹废墟使后世很难忘记“宏伟即罗马”^①这句话。

这些罗马建筑中最出名的也许是那圆形竞技场，称为 Colosseum [圆形大剧场] (图73)。那是典型的罗马建筑，引起后世的高度赞美。它基本上是实用性的建筑结构，有三层拱，一层压一层地承载着巨大圆形剧场内部的座席。但是在那些拱^②的前面，那位罗马建筑师放上了一种希腊式的隔断。事实上，希腊神庙所用的三种建筑风格，他都用上了。底层是多立安风格的变形——甚至还保留了间板和三槽板，第二层是爱奥尼亚式，第三层和第四层是科林斯式半柱。罗马结构跟希腊形式或“柱式”^③的这一相结合，对后来的建筑师有巨大的影响。如果我们在自己的城市里四处看看，很容易看到受这种影响的建筑。



74. 罗马万神庙内部。约公元130年。
十八世纪画家G·P·潘尼尼绘。华盛顿，
国立美术馆。



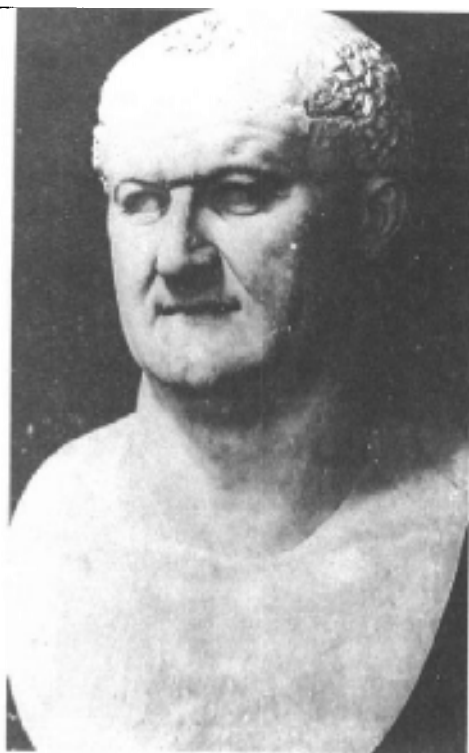
75. 泰比里厄斯皇帝（在位时间公元
14—37年）的凯旋门。奥朗日，法国南部。

罗马的建筑创作中，大概再没有比凯旋门给人的印象更为持久的了。罗马人在意大利、法国（图75）、北非和亚洲到处建立凯旋门，遍布帝国。希腊建筑一般都是由相同的单元组成，甚至圆形大剧场也不例外。但是凯旋门却用柱式作界框并突出了中央的巨大入口，两侧辅以比较狭窄的入口。这种安排用在建筑结构中，很像是音乐中使用的和弦。

然而罗马建筑的最重要的特点是使用拱。虽然这项革新希腊建筑师可能早已发现了，但是它在希腊建筑中却几乎没有发挥什么作用。用一块块楔形石头拼成拱形是一种颇为困难的工程技术。一旦掌握了这项技艺，建筑者就能用它组成越来越大胆的设计。他可以用拱横跨桥梁或输水道的墩柱，他甚至也可以用这个方法拼成拱状屋顶。通过各种技术设计，罗马人逐渐对起拱技艺十分精通。那些建筑物中最奇妙的一座就是 Pantheon，即万神庙。它是在唯一的一座过去一直用作礼拜堂的古罗马神庙——早期基督教时代它被改成教堂，所以一直不准沦为废墟。万神庙内部（图74）是一个巨大的圆厅，有拱状屋顶，顶部有一个圆形开口，从开口可以看到天空。此外没有别的窗户，但是整个大厅从上面接收充足而均匀的光线。我所知道的建筑物中，几乎没有一个能像它这样，给人这么沉静的和谐感。里面完全没有沉闷的感觉。巨大的屋顶穹窿仿佛自由地在你头顶盘旋，好像第二个天穹。④



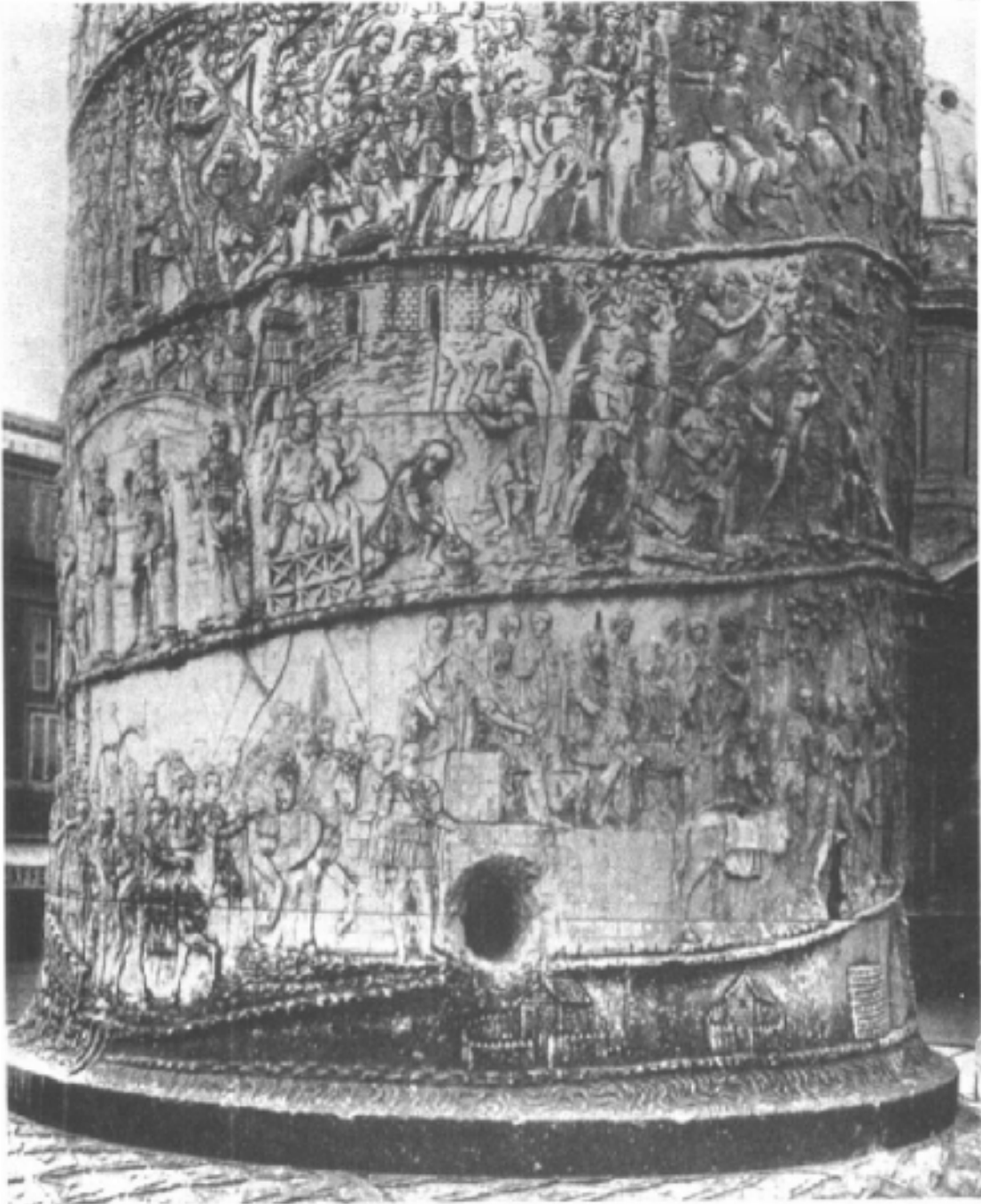
76. 男人肖像，出自哈瓦拉（埃及）的木乃伊，约公元 150 年。伦敦，大英博物馆（借自国立美术馆）。



77. 维斯佩申皇帝像。大于等身胸像。约公元 70 年。那不勒斯，国立博物馆。

罗马人的典型作法是从希腊建筑中取其所好，然后按照自己的需要加以运用；他们在各个领域中都是这样做的。他们的一项主要需要就是维妙维肖的优秀肖像。这样的肖像在罗马的早期宗教中就发挥了作用。在送葬队列中携带先人的蜡像已经成了习惯。几乎可以肯定，罗马人这种作法跟我们从古埃及获知的用写真像保存灵魂的信仰有关系。后来，当罗马成为帝国时，皇帝的半身像还是受到宗教性的敬畏。我们知道每一个罗马人都得在皇帝的半身像前烧香表示自己的赤诚忠心；我们还知道基督教徒就是因为不肯服从这项要求而开始遭受迫害^⑤。奇怪的是，尽管当时肖像有这么严肃的含义，罗马人却依然允许他们的艺术家把肖像制作得比希腊人所曾尝试制作的一切肖像更为真实而不加美化。大概他们有时使用以石膏套取的死者面型，所以对于人的头部结构和面貌有惊人的了解。无论怎样说，我们都很熟悉庞培 [Pompey]、奥古斯都 [Augustus]、泰特斯 [Titus] 或尼禄 [Nero]，几乎就像是在新闻片中见过他们的面孔一样，维斯佩申 [Vespasian] ^⑥的半身像（图 77）丝毫没有讨好之处——根本无意于把他表现为神。他的形象有如富有的银行家或航运公司老板。尽管如此，这些罗马肖像却毫无猥琐之处。艺术家获得了令人莫名其妙的成功，既逼真又不平凡。

罗马人还交给艺术家另一项新任务，从而复兴了一个我们从上古东方获知的风尚（见 38 页，图 43）。罗马人也想宣扬自己的胜利，报导战事的经过。例如，图拉真 [Trajan] ^⑦树立了一根巨大的石柱，用图画历述他在达吉亚（Dacia，现在的罗马尼亚）作战和获胜的



78. 图拉真纪功柱，下部。公元114年奉献。罗马。

历程。我们在石柱上看到罗马部队在登船、安营和战斗（图78）。希腊艺术几百年来的技法和成就都被用在这些战功记事作品之中。但是罗马人着眼于准确地表现全部细节和清楚地叙事，以使后方的人对战役的神奇有深刻印象，这就使艺术的性质颇有改变。艺术的主要目标已经不再是和谐、优美和戏剧性的表现。罗马人是讲求实际的民族，对幻想的东西不大感兴趣。可是他们用图画来叙述英雄业绩的方法，却被证明对宗教大有裨益，当时宗教系统已经跟蔓延扩张的帝国有了接触。

在公元后几百年中，希腊化艺术和罗马艺术已经完全取代了东方王国的艺术，甚至在东方艺术原先的据点中情况也是如此。埃及人依然把死者葬为木乃伊，但是随葬的肖像已经不是埃及风格了，而是叫熟悉希腊肖像全部技法的艺术家去画（图 76）。那些肖像一定是以低价请普通工匠制作的，可是它们的生动性和写实性现在仍然使我们大为惊讶。古代艺术品看起来像它们那样有生气、那样“现代化”的寥寥无几。

不只是埃及人采用新的艺术手法来为自己的宗教目的服务。甚至在遥远的印度，罗马人叙述史实和显耀英雄的方法，也被艺术家用来描绘一个以和平方式征服天下的故事，即佛陀的故事。

在希腊化影响到来之前，印度早已盛行雕刻艺术，然而却是在边境地区犍陀罗[Gandhara] ⑧首先出现了佛陀的浮雕像，以后佛教艺术就以它为样板。图 79 表现的就是佛传中的一个插曲，叫做《夜半逾城》⑨。

青年王子乔答摩[Gautama]要离开父母的王宫到荒野去当隐士。他正跟自己心爱的战马建多迦[Kanthaka]说：“亲爱的建多迦，今晚请再驮我跑一夜。我在你的帮助下成佛以后，要拯救世界上的众神和众生。”只要建多迦嘴一叫或蹄一响，城里的人就要被惊醒，王子的出走就要被发现。于是诸天王掩住了马的叫声，在马所踏过的地方，处处用他们手垫在马蹄之下。

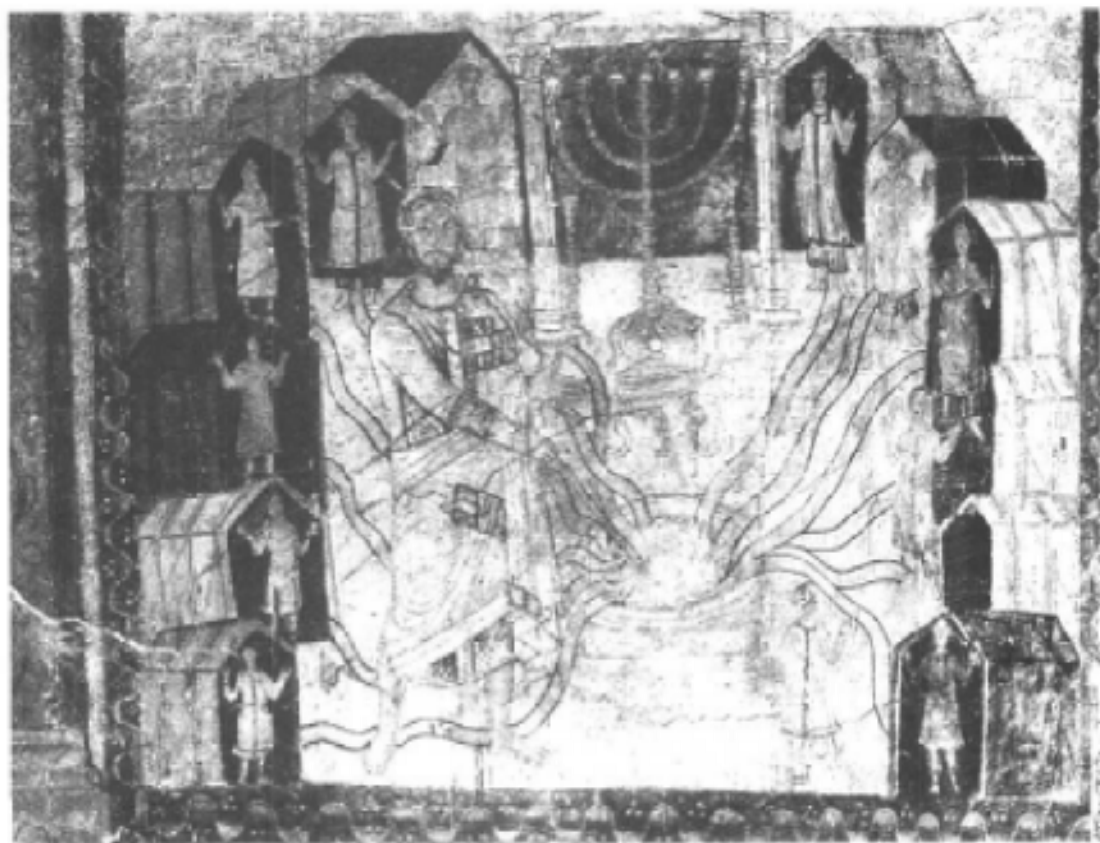


79. 乔答摩（释迦）出家。浮雕。犍陀罗（印度北部）出土。约公元二世纪。加尔各答，印度博物馆。

80. 佛陀的头部。波陀罗
(印度北部)出土。约公元三世
纪。伦敦，维多利亚和艾伯特
博物馆。



81. 摩西击磐取水。杜拉
—欧罗波斯(美索不达米亚)犹
太教堂里的壁画。约公元
245—256年之间。



希腊和罗马艺术曾经教给人们用优美的形式去想象神祇和英雄的形象，这也有助于印度人创造他们的救世主形象。表情泰然的佛陀的美丽头像，也是在犍陀罗这一边境地区制作的（图 80）。

另一个懂得把它的神圣事迹描绘出来，以教诲信徒的东方宗教是犹太人的宗教。犹太法 [Jewish Law] ⑩实际上禁止制像，以免崇拜偶像。然而聚居在东方城市的犹太人却喜欢用《旧约》故事装饰犹太教会堂的墙壁。那些画中有一幅近年发现于美索不达米亚的一个古罗马驻军地，叫杜拉—欧罗波斯 [Dura—Europos] ⑪的小地方。这幅画无论如何也算不上伟大的艺术品，但却是公元三世纪留下的有趣的资料。它的风格看起来简陋笨拙，场面显得平板、原始，这些特点本身也不是没有意思（图 81）。它画的是摩西击石取水的故事⑫。但与其说它是圣经叙事的插图，还不如说它是向犹太人解释圣经意义的图片。可能就是因此而把摩西画成高个子，站在圣幕 [Holy Tabernacle] ⑬前面，我们还能认出圣幕内那七连灯台⑭来。为了表示出以色列的每一个部族都分享到圣水，艺术家画了十二条小河，每一条都流向站在帐篷前面的一个小小的人。艺术家的技术显然不大高明，所以他的画法简单。然而他实际上可能不大关心画得是否逼真。因为形象越逼真，就越要触犯禁止图象的圣训。他的主要意图是提醒观看的人，想起上帝显示神力的时刻。犹太教会堂的这幅简陋的壁画对我们还是大有意义的，因为在基督教从东方蔓延过来，而且也用艺术为自己服务时，跟上面类似的思想就开始影响艺术了。

在基督教艺术家最初受命表现救世主和他的使徒时，又是希腊艺术传统帮了他们的忙。图 82 是最早的基督像之一，出于公元四世纪。我们看到图中的基督不是在后来的图画中看惯的那个有须的形象，而是显现出青春之美，高坐在圣彼得 [St Peter] 和圣保罗 [St Paul] ⑮之间，他们二人则像庄严的希腊哲学家。特别是有一个细部，使我们想到这样一个雕像跟异教的希腊化艺术方法仍然有那么紧密的联系：为了表示出基督是高坐于上苍，雕刻家让他的脚放在由古代的天空之神高高举起的天穹上面⑯。



82. 基督和圣彼得，圣保罗。尤尼乌斯·巴苏斯（死于公元359年）石棺的局部。罗马，圣彼得教堂地下墓室。

基督教艺术的起源远在这个例子之前，但是最早的纪念物从不表现基督自身。杜拉的犹太人在他们的会堂里画的那个出自《旧约》的场面，目的不在美化会堂，而是用以目睹其景的形式叙述神圣事迹。最初受命为基督教徒葬地——罗马的地下墓室[the Roman catacomb] ①7——画像的那些艺术家，也是本着同样的精神行事。例如可能是公元三世纪的《三个在火窑中的人》[Three Men in the Fiery Furnace] (图 83) 那样的画，就可



83. 三个在火窑中的人。普里奇拉地下墓室壁画。罗马。作于三世纪(?)。

以看出那些艺术家对庞贝使用的希腊化绘画技法并不陌生。他们很擅长用寥寥数笔就作出一个人物形象。然而我们同时也感觉到他们对那些效果和手段并没有多大兴趣。那幅画的存在，其意义不再是由于它自身美好而被当作佳品妙物。它的主要目的是让虔诚的信徒想起显示上帝的慈悲和威力的一个例证。我们在圣经中（《但以理书》第三章）读到，在尼布甲尼撒王 [King Nebuchadnezzar] 治下有三个犹太大官，当国王的巨大金像树立于巴比伦省的杜拉平原时，在约定的信号发出后，他们不肯俯伏敬拜。跟画那些画时的许许多多基督教徒的遭遇一样，他们三人也不得不因此而受到处罚。他们被扔到熊熊火窑之中，“穿着裤子、内袍、外衣和别的衣服”。可是，看呀，火对他们的身体毫无作用，“头发也没有烧焦，衣裳也没有变色”。上帝已“差遣使者救护倚靠他的仆人”。

我们只要想象一下拉奥孔群像（见 60 页，图 68）的作者根据这样一个题材会有何创作，就能认识到艺术在当时的方向已经不同了。画家在墓室中不想表现场面的戏剧性来使画动人。为了表现出这个体现百折不挠和救苦救难的事例来劝勉和鼓励人们，只要身穿波斯服装的三个人、烈火和鸽子①8——象征神的拯救——都能被辨认出来，也就足够了。只要不是绝对有关的东西最好不画进去。力求简单清楚的思想又一次开始压倒要忠实描摹的思想。不过艺术家力图把故事叙述得尽可能地简明，这种劲头也还是令人感动的。画中的三个人是正面图，看着观众，举起双手作祈祷，似乎表明人类已经别有所关心的所在，开始超出尘世之美。

我们并不是仅仅在罗马帝国衰亡时期的宗教作品中,才能觉察到兴趣已有这种转移。当时的艺术家似乎已经没有什么人还注重希腊艺术往日引以为荣的特点,即它的精致与和谐。雕刻家不再有耐性用凿子去雕刻大理石,不再雕刻得那么精巧、那么有趣味,而当初那本是希腊工匠引以自豪之处。像作那幅墓室画的画家一样,他们使用较简单易行的方法去对付,例如使用可标出面部和人体的主要特征的手工钻之类的手段。人们常说古代艺术在那些年代里衰退了。在战争、叛乱和入侵的大骚乱之中,往昔盛世的许多艺术秘诀无疑真的失传了。但是我们已经看到全部问题还不仅仅是这一技术失传。关键是那个时期的艺术家对希腊化时期那种单纯的技术精湛似乎已经不再心满意足了,他们试图获致新的效果。那个时期,特别是公元四世纪和五世纪,有一些肖像大概能最清楚地表明那些艺术家的目标是什么(图84)。在波拉克西特列斯时期的希腊人看来,这些作品就会显得粗野鄙陋。事实上,用任何普通的标准去衡量,这些头部都不美观。罗马人对维斯佩申那样十分逼真的肖像已经司空见惯,可能认为这些肖像缺乏技艺,不加重视。可是在我们看来,这些形象似乎自有其生命力,而且由于面貌标志坚实有力,在眼睛四周和前额皱纹之类特征上下过功夫,充满了强烈的表情。它们描绘出当时的人,那些人目睹并且最后承认了基督教的兴起,而这也就意味着古代社会的终止。



84. 官吏肖像。阿夫罗底西亚斯(土耳其)出土。约公元400年。伊斯坦布尔,博物馆。

85. 一个绘“葬仪肖像”的画家在他的作坊里,坐在画箱和画架旁边。克里米亚出土的石棺上的画。约公元100年。



第六章 十字路口

94—

罗马和拜占庭，五至十三世纪



86. 基督教初期的巴雪利卡式教堂：
圣阿波利奈尔·英·
克拉塞教堂。约公元
530年。腊万纳。

公元311年，君士坦丁大帝 [Emperor Constantine] 确立基督教会 [Christian Church] 在国家中的权力时，教会本身面临着一些巨大的问题。当初基督教遭受迫害的时候，不需要而且事实上也不可能建筑公共礼拜场所。就是那确有其物的教堂和集会厅，也是又小又不显眼。然而，一旦基督教会在王国中掌握了最大的权势，教会跟艺术的整个关系就不能不重新考虑了。礼拜场所不能仿造古代神庙的型式，因为二者的功用截然不同。古代神庙的内部通常只有一个小小的神龛放置神像，祀典游行和献祭在外面举行。但是，教会就不得不给全体会众安排地方用来集会，进行礼拜仪式，让神父站在高台上作弥撒，或传教布道。于是教堂没有用异教庙为模型，而是仿造大型会堂的形式；那种大型会堂在古典文化时代 [Classical times] 名叫“巴雪利卡” [basilicas]，意思近乎“王宫”。那种建筑本是用作室内市场和公开法庭，主要由长方形大殿构成，沿着两条长边有些比较狭窄、低矮的分隔间，由一排柱子把它们跟大殿隔开。里面尽头处经常是一个半圆形的高台（即半圆形龛）^①，会议主持人或者法官，就坐在台上。君士坦丁大帝的母亲建立了这样一个巴雪利卡作教堂，于是巴雪利卡一词就成为这一类教堂的名称。半圆形的龛即后殿就被当作主祭坛 [high altar]，是礼拜者瞩目的地方。设置着祭坛的这个地方，从此叫作唱诗班席^②。中央主殿是会众集会之处，后来叫做中殿 [nave] ^③，此语原义是“船” [ship] ^④。两边较低矮的分隔间叫作侧廊 [side-aisle] ^⑤，意思是“翼” [wing]。在大多数巴雪利卡中，高起的中殿简单地用木板覆盖，可以看见楼厢的梁。侧廊通常是平顶。把中殿跟侧廊隔开的柱子往往装饰得很华丽。最早的巴雪利卡至今已没有一座能够保持原状，但是尽管在一千五百年的时间中进行过改建和翻新，我们还是能够大致了解那些建筑物当初的一般面貌（图86）。

怎样装饰那些巴雪利卡式教堂就是更为困难、更为严重的问题了，因为这里出现了图象和它在宗教中的用途这整个问题，而且引起了十分激烈的争论。早期基督教徒几乎一致同意下述观点：上帝的所在，绝对不可摆上雕像。雕像跟圣经里谴责过的那些木石偶像和异教偶像太相象了。在祭坛置一上帝或使徒雕像简直是匪夷所思。那些刚刚经过改造接受了新宗教信仰的可怜的异教徒，要是在教堂里看到那样的雕像，他们怎么能领会旧信仰和新教旨之间的区别呢？他们很容易认为那样一个代表上帝的雕像，就跟菲狄亚斯制作的被认为代表宙斯的雕像一样。那样一来，要他们掌握那唯一的全能而无形的上帝（人类就是按照上帝形象所造）传下的圣训，就会倍感困难了。但是，尽管所有虔诚的基督教徒都反对大型逼真的雕像，他们对绘画的看法却有很大的差别。有些人认为绘画有用，因为绘画有助于提醒教徒想起他们已经接受的教义，保证那些神圣事迹被牢记不忘。采取这种观点的主力是罗马帝国西部的拉丁教会。公元六世纪末的格雷戈里大教皇^⑥就采用这种方针。他提醒那些反对一切绘画的人们注意，许多基督教徒并不识字，为了教导他们，那些图象就跟给孩子们看的连环画册中的图画那样有好处。他说：“文章对识字的人能起什么作用，绘画对文盲就能起什么作用。”^⑦

这样伟大的权威人士出面支持绘画，这在艺术史上极为重要。每逢有人攻击在教堂中使用图象，他的话就要被一再地援引。然而，以这种方式得到承认的艺术类型，显然是一种大受限制的艺术。如果要为格雷戈里的目的服务，就必须把故事讲得尽可能地简明，凡是有可能分散对这一神圣主旨的注意力的，就应该省略。一开始，艺术家还是使用在罗马艺术中发展成功的叙事方式，但是慢慢地就越来越注重于事物的核心精义所在。图 87 就是一幅自始至终贯彻那种艺术原则的作品。它出于腊万纳的一所巴雪利卡式教堂，大约作于



87. 面包和鱼的奇迹。圣阿波利泰尔·诺沃巴雪利卡式教堂的镶嵌画，约公元520年。

公元 500 年左右，那时腊万纳是意大利东海岸的一个巨大的海港，也是首府所在地。这幅作品图解的是福音书中的故事，基督用五个饼和两条鱼给五千人吃了一顿饱饭^⑧。要是换一个希腊化时期的艺术家，就可能抓住这个机会用欢快而富有戏剧性的场面画出一大群人来。然而当时这位名家却选择了迥然不同的手法。他的作品不是用灵巧的笔触画成的，而是用石块或玻璃块精心拼制而成的镶嵌画，材料的颜色浓重，使满饰着这种镶嵌画的教堂内部显得辉煌肃穆。这种讲述故事的方式就使观看者亲眼看到正在发生神奇的事情。背景用金黄色的玻璃碎片铺成，在这黄金背景上搬演的绝非自然界的或现实的场面。平静安祥的基督形象占据着画面的中心，这不是我们所熟悉的有胡须的基督形象，



而是像早期基督教徒所想象的那样，是一位长头发的年轻人。他穿着紫色长袍，向两边伸出手臂祝福，两旁站着两个使徒，递给他饼和鱼以便实现这个奇迹。他们拿着食物，手被遮在后面，跟那时臣民带着礼品向君王进贡的习惯方式一样。事实上，这个场面看起来跟神圣的仪式一样。我们看出，艺术家赋予他所表现的事情以重大的意义。在他看来，那还不仅仅是几百年前在巴勒斯坦发生的一桩神妙奇迹而已，那是体现在基督教会中的基督的永恒力量的标志和表现。这就说明，或者有助于说明，基督为什么坚定地注视着观看画的人；基督要喂养的人就是观看画的人。

88. 宝座上的圣母和圣婴。可能画于君士坦丁堡。约 1280 年。华盛顿。国立美术馆（梅隆藏画）。

乍一看，这样一幅画显得相当生硬死板，完全看不到希腊艺术引以为荣、罗马时代固守不坠的那种表现运动和表情的绝技。人物完全用正面图来画，这种方式几乎要使我们联想到一些儿童画的画。然而艺术家对希腊艺术必定已经相当熟悉。他完全知道怎样使斗篷披在身体上，使得通过衣褶还能看出人体的主要连接部位。他懂得怎样把不同色调的石块拼合在他的镶嵌画中，表现出肌肤的颜色、或者岩石的颜色。他标出了地面上的阴影，而且轻而易举地运用了短缩法。如果我们认为这幅画相当原始，那必定是艺术家力求简单所造成的印象。由于基督教强调清楚显明，于是埃及人表现一切物体都以清楚为重的思想又强有力地抬头了。但是艺术家在这一新尝试中使用的并不就是原始艺术所用的简单的形状，而是从希腊绘画艺术中发展出来的形状。这样，中世纪基督教的艺术就变成原始手法和精细手法稀奇古怪的混合。我们所曾看到的公元前 500 年左右在希腊觉醒了观察自然的能力，在公元后 500 年左右就又被投入到沉睡之中。艺术家不再用现实检验他们的公式。他们不再企图对怎样表现人体和怎样造成景深错觉作出新发现。然而过去的发现并没有丢失。希腊和罗马的艺术提供了一大批人物形象，有站着的，有坐着的，有躬身的，还有倒下的。这些类型在讲述故事时都能派上用场，于是艺术家苦心临摹，并且根据不断更新的环境加以修改。但是当时的使用目的毕竟已是那样截然不同，所以画面上很少明显地暴露出它们有古典艺术的源头，对于这一点我们也不会引以为奇了。

事实证明，艺术在教堂中的正当用途这个问题对整个欧洲历史有重大意义。因为这是罗马帝国东部讲希腊语的地区——首府是拜占庭，或称君士坦丁堡——拒绝接受拉丁教会教皇领导的原则问题之一^①。东方教会中有一派反对一切有宗教性质的图象。他们被称为反对崇拜圣像的人 [iconoclast]，亦即偶像破坏者 [image-smasher] ^②。公元 745 年^③，他们占了上风，在东方教会中一切宗教艺术都遭到禁止。但是他们的对立面对格雷戈里教皇的看法更是不以为然，他们认为图象不仅仅有用，简直就是神圣。他们试图用来立论的根据，跟偶像破坏派使用的论据同样微妙：“如果说大慈大悲的上帝可以决定让自己以基督的人性展现在凡人的眼里”，他们辩论说，“为什么他就不会同时也愿意把自身显现为一些眼睛可见的图象呢？我们并不是像异教徒那样崇拜图象自身。我们是通过或超越这些图象来崇拜上帝和圣徒。”无论我们对这一抗辩的逻辑有什么看法，它对艺术史的重要性都是不可估量的。因为这一派教徒在受了一个世纪的压迫以后重新掌权时，教堂里的绘画就再也不能仅仅当作给不识字的人使用的图解了^④。它们被看作是超自然的另一世界的神秘的反映。于是东方教会就不能再让艺术家在那些作品中依照个人的想象随意创作了。无疑并不是随便哪一幅美丽的画，只要画着一个母亲带着孩子，就能获准作为上帝之母 [Mother of God] ^⑤ 的真实神像或称“圣像” [icon] ^⑥，能获得承认的仅仅是根据古老的传统尊之为神圣的那些样板而已。

这样，拜占庭就开始坚持遵循传统，几乎跟埃及人的要求那样严格。但是这个问题有两个方面：一方面，由于要求画神像的艺术家严格遵照古代的模式，拜占庭教会就帮忙在衣饰、面貌或姿势的型式里，保存下希腊艺术观念和成就。如果我们看一幅拜占庭的祭坛画圣母像，如图 88，它可能显得跟希腊艺术的成就相去很远。可是，衣服上的皱褶裹着身体并且绕肘和膝辐射的方法，标出阴影以塑造脸部和手部的的方法，甚至还有

圣母宝座的弯曲，不掌握希腊和希腊化的绘画技术就画不出来。尽管有些生硬，拜占庭艺术还是比以后西方的艺术要接近自然。另一方面，强调传统，要求沿用获准的方式来表现基督或圣母，这就使得拜占庭艺术家难以发展个人的才能。然而这种守旧性只是逐渐发展起来的，把那时的艺术家想象为毫无活动余地也是不正确的。事实上，正是当时那些艺术家把早期基督教艺术中的简单图解改为大套大套的大型庄重的图象，控制着拜占庭教堂内部。当我们观看中世纪在巴尔干半岛各国和意大利的希腊艺术家制作的镶嵌画时，我们就会看到这个东方帝国实际上成功地复兴了古代东方艺术的宏伟性和庄严性，而且成功地用它来赞美基督和他的威力。图 89 就能使我们认识到这种艺术是如何感人。图中展示的是西西里的蒙雷阿勒 [Monreale] 教堂的后殿，这是拜占庭工匠在 1190 年之前不久装饰的。因为西西里岛本身属于西方教会，或称拉丁教会，所以在窗户两边排列的圣徒中，我们发现了最早的圣托马斯·贝克特 [St Thomas Becket] ①⑨画像；大约在其前二十年他被谋杀，当时消息已经传遍欧洲。但是，除了选择所画的圣徒这一点外，那些艺术家还是恪守他们本地的拜占庭传统。信徒们聚集在这座教堂里，将会发现自己面对面地朝向基督的威严形象；基督表现得犹如宇宙的统治者，举起右手正在祝福。下面是圣母，端坐在王位上像个女皇，两旁是两个天使和圣徒们的庄严行列。

这样的图象在金光微微闪烁的墙上俯视着我们，似乎是对圣道 [the Holy Truth] 的极为完美的象征，以致使人感到似乎永远无须离开他们。这样，在东方教会控制下的所有国家里，他们一直保持着统治势力。俄国人的神像亦即“圣像”，仍然还在反映着拜占庭艺术家的这些伟大创造。



89. 全能的基督、圣母、圣婴和圣徒。拜占庭艺术家所作的镶嵌画。西西里，蒙雷阿莱主教堂内的半圆形龛。约 1190 年。

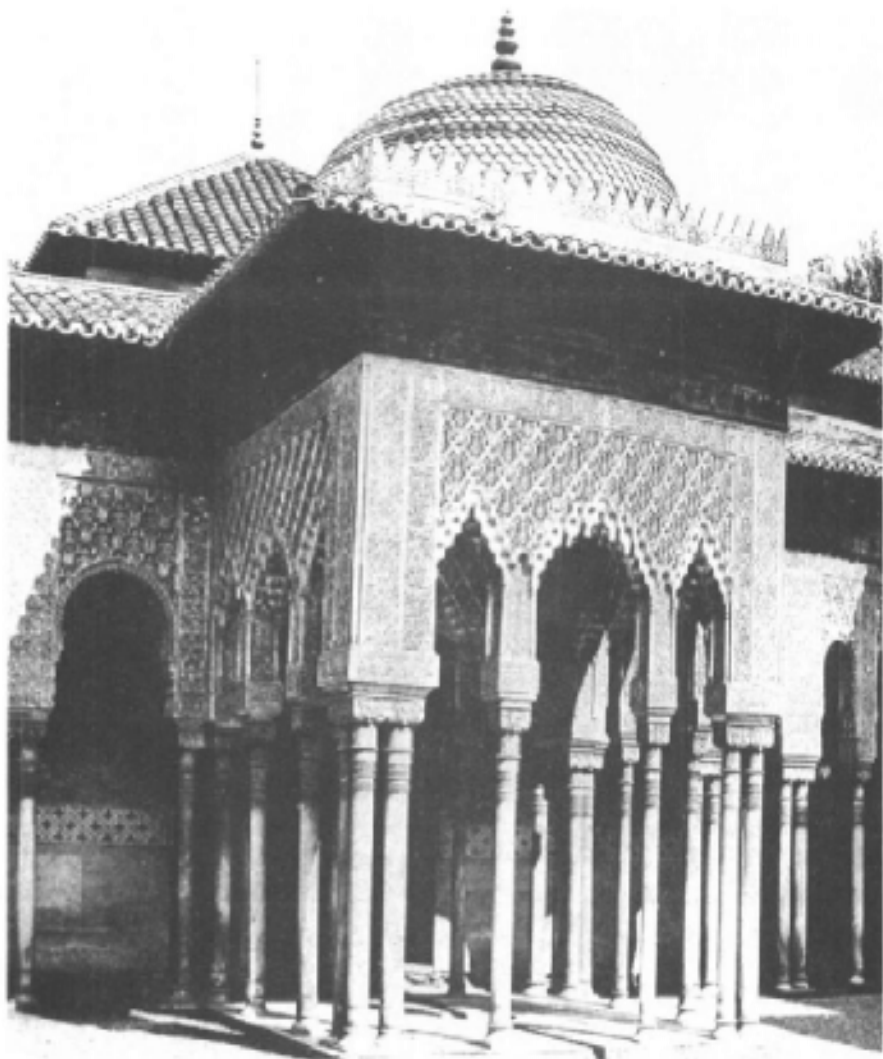
90. 拜占庭的反对崇拜偶像者正在刷掉一幅基督圣像。出自拜占庭写本的克鲁道诗篇。约公元 900 年。莫斯科，历史博物馆。



第七章 向东瞻望

伊斯兰教国家，中国，二至十三世纪

91. 伊斯兰宫殿：阿尔罕布拉宫的狮子院。西班牙的格兰纳达。1377年。



在返回西方世界、继续讲述欧洲美术发展史之前，我们至少要看一眼在那动荡混乱的几百年里，世界上其他地方出现了什么情况。图象问题是那么严重地纠缠住西方世界的心神，看看另外两大宗教对图象问题有什么反应就饶有趣味。在公元七世纪和八世纪时，势如破竹地克服了一切障碍的中东宗教，即波斯、美索不达米亚、埃及、北非和西班牙等地的伊斯兰征服者的宗教，对待图象问题比基督教的做法更为严厉。制像是犯禁的。但是艺术本身却不会这么容易就被压制下去。由于不准表现人物，东方的工匠就放纵想象去摆弄各种图案和各种形状。他们制作出最精细的花边装饰，人称阿拉伯式图案 [arabesques] ①。我们走过阿尔汗布拉宫 [Alhambra] ③和庭院的大厅 (图 91)，欣赏那

些千变万化的装饰图案，其感受之深令人难以忘怀。通过东方地毯（图 95），甚至在伊斯兰领域以外的世界也熟悉了那些发明创造。我们可以把那些精细的设计和丰富的配色最终归功于穆罕默德，是他驱使艺术家的心灵离开现实世界的事物进入那线条和色彩的梦幻世界。后来从伊斯兰教中分化出来的宗派并不这样严格地理解对制像的禁令。只要跟宗教无关，他们是允许画人物和插图的。波斯人是从十四世纪开始，后来还有伊斯兰教统治者（莫卧儿）治下的印度人，他们为传奇、历史和神话所画的插图表明，在那些国家中，以前的教规曾经把艺术家限制于设计图案的天地之中，却使艺术家获得了那么大的益处。十五世纪的一个波斯传奇中有一个花园的月夜景色^③（图 96），就是那种妙技的一个最好的例证。它看起来就像是在神话世界中画面莫名其妙地活了起来的一块地毯一样。它跟拜占庭艺术一样缺少现实感，或许更不现实。画中没有短缩法，也未尝设法显示明暗色调和人体结构。画中的人物和植物看起来仿佛像是从彩色纸上剪下来，布置在书页上组成了一个完美的图案。然而正是因此，跟艺术家为了使人产生现实场面感而作出的画相比，这张插图要更为适合原书。我们看这样的画页几乎跟看正文一样。我们可以从两臂交叉站在右边角落的男主角，看到向他走去的女主角，我们可以驰骋我们的想象力，漫游这个月光下的神话花园，而丝毫不会看得厌倦。

宗教对艺术的冲击在中国更为强烈。中国人很早就精通铸造青铜器的艺术，古代神庙中使用的青铜器有一些可以追溯到公元前一千年间，有些人说还要早^④。然而除此以外，我们对中国艺术的起源所知有限。关于中国绘画和雕塑的记载却不这么早。就在公元开始前后的几个世纪里，中国人的葬礼习俗跟埃及人多少有些相似之处^⑤，他们的墓室跟埃及墓室一样，有许多描绘得很生动的场面，反映出那些古老的年代里的生活和民俗（图 92）^⑥。我们所谓的典型的的艺术在那时已经有很大的发展。中国艺术家不像埃及人那么喜欢有棱角的生硬形状，而是比较喜欢弯曲的弧线。中国艺术家要画飞跃的马时，似乎是把它用许多圆形组合起来^⑦。我们可以看到中国雕刻也是这样，都好像是在盘绕旋转，却又不失坚固性和稳定性（图 93）。



92. 接见图。中国山东武梁祠画像石局部。约公元 150 年。

中国有些伟大的导师对于艺术的价值观似乎跟格雷戈里大教皇所坚持的看法相似。他们把艺术看成一种手段，可以提醒人们回忆过去黄金盛世的伟大的美德典范^⑧。现存最早的中国卷轴有一卷是根据孔子的思想选集的伟大的贤女样板，据说其作者可以上溯到公元四世纪的画家顾恺之。这里选的插图(图 94)，画着一个丈夫无端地责怪他的妻子^⑨，它具有为我们所称道的中国艺术的全部高贵和优雅之处。画中的姿势和布置十分清楚，人们对一幅阐明事理的图画所可期待的能事已尽。此外，它也表明中国艺术家已经掌握了表现运动的复杂艺术。这幅中国早期作品中丝毫没有生硬之处，因为画中特别喜欢使用起伏的线条，这就赋予了整个画面一种运动感。

93. 辟邪。南京，位于梁安成康王萧秀墓的通道上。公元 500 年后不久。



94. 责妻。可能是顾恺之(公元 406 年歿)《女史箴图卷》的摹本，局部。绢本。伦敦，大英博物馆。





95. 波斯地毯。约1600年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。



96. 花园之恋：中国公主胡马雍和波斯王子胡美相会。出自波斯传奇故事写本。约1450年。巴黎，装饰艺术博物馆。

可是，对于中国艺术的最重要的推动力恐怕来自另一个宗教，即佛教的影响。佛界的僧侣和居士经常被表现为非常逼真的雕像（图97）。我们在耳朵、嘴唇和面颊的外形上又一次看到弧线轮廓，但是它们并没有歪曲真实的形状，反而把各部分融为一体。我们感觉这样一个作品并不芜杂无序，而是每个部位各得其所地构成了整体效果，甚至在这样一个真实可信的面部描绘之中，原始面具（图25）的古老原则也发挥了作用。

佛教不仅通过给予艺术家新任务对中国艺术产生影响；它还带来了对待绘画的崭新态度，即十分尊重艺术家的成就，在古希腊和文艺复兴时期以前的欧洲，都还没有出现过这种情况。中国人是第一个不认为作画卑微下贱的民族，他们把画家跟富有灵感的诗人同等看待。东方的宗教教导说，没有比正确的参悟更重要的了。参悟就是连续几个小时沉思默想某一个神圣至理，心里确定一个观念以后抓住不放，从各个方面去反复观察^⑩。这是东方人的一种精神训练，他们过去一直重视这种训练，超过了我们西方人对运动或体育训练的重视程度。一些和尚整天静坐参悟某一个词语，心里反复考虑，倾听着在那神圣的词语出现之前和之后的一片静寂^⑪。另一些和尚则参悟自然界的事物，例如参悟水，参悟我们可能从中悟出什么道理来，它是多么平凡，多么顺报，却又销磨掉磐石，它是多么清彻、多么凉爽，多么静心澄虑，给干旱的田地带来了生命；或者参悟山，它们是多么坚强，多么气派，然而又多么宽厚，允许树木生长于其上^⑫。恐怕正是因为

这个缘故，中国的宗教艺术才较少用来叙述关于佛教和中国导师的传说，较少宣讲某一条个别的教义——跟中世纪使用的基督教艺术不同——而是用艺术去辅助参悟。虔诚的艺术家开始以毕恭毕敬的态度画山水，不是想进行什么个别的教导，也不是仅仅当作装饰品，而是给深思提供材料。他们的画是画在绢本卷轴上，保存在珍贵的匣棧之中；只有在相当安静时，才打开来观看和玩味，很像是人们打开一本诗集对一首好诗再三地吟诵咏叹。这就是中国的十二世纪和十三世纪时最伟大的风景画中所蕴涵的意图。我们不易再去体会那种心情，因为我们是浮躁的西方人，对那种参悟的功夫缺乏耐心 and 了解——我想我们在这方面的欠缺之甚绝不亚于中国古人在体育训练技术方面的欠缺。但是，如果我们长时间地仔细观看图 98 那样一幅画，大概就会开始对它们的创作精神和高尚目的有所觉察。当然我们绝不能指望会有什么现实风景的图画和描绘风景胜地的美术明信片。中国艺术家不到户外去面对母题坐下来画速写。他们竟至用一种参悟和凝神的奇怪方式来学习艺术，这样，他们就不从研究大自然入手，而是从研究名家的作品入手，首先学

98. 马远：对月图，约 1200 年，绢本。
台北，故宫博物院。



97. 罗汉像。中国四川出土。可能是公元 1000 制作。法兰克福，福尔德收藏馆旧藏。



会“怎样画松树”，“怎样画山石”，“怎样画云彩”^⑬。只是在全面掌握了这种技巧以后，他们才去游历和凝视自然之美，以便体会山水的情调。他们回家以后，就尝试重新体会那些情调，把他们的松树、山石和云彩的形象组织起来，很像一位诗人把他在散步时心中涌现的形象贯串在一起。那些中国大师的抱负是掌握运笔用墨的功夫^⑭，使得自己能够趁着灵感的兴之所至，及时写下他们心目中的奇观。他们常常是在同一个绢本上写几行诗，画一幅画。所以，在画中寻找细节，然后再把它们跟现实世界进行比较的作法，在中国人看来是很浅薄的^⑮。他们是要在画中找到流露出艺术家的激情的痕迹。我们可能难于欣赏那些最大胆的作品，例如图 99，仅仅有一些朦朦胧胧的山峰形状从云中显露出



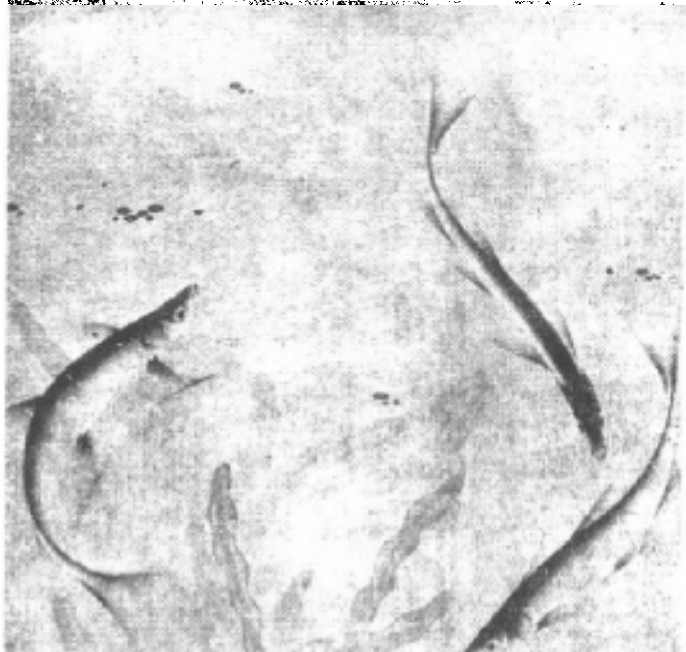
来。但是，一旦我们尝试立足于画家的地位，体验一下他对那些巍峨的山峰想必已产生过的肃然心情，我们至少也能隐约感觉到中国人在艺术方面最重视的是什么。把这样的技术和凝神的方法，用在较为熟悉的题材中，我们就比较容易欣赏。一片池塘中三条游鱼的画^⑯(图 100)，使人体会到艺术家在研究他的简单题材时一定进行过细心的观察，体会到他在动手作画时处理手法的轻松和娴熟。我们再次看到中国艺术家是如何喜爱优美的曲线，如何使用它们来表现

99. 高元基：雨山图。1250—1300年。台北，故宫博物院。

运动的效果。那些形状似乎并没有组成任何明显的对称图案，它们并不像波斯细密画^{①7}那样平均分布。然而我们觉得艺术家还是满有把握地平衡了画面。这样一幅画可以久看不厌，我们大可体验一下。

这种有节制的中国艺术只是审慎地选取几个简单的大自然母题，自有某种妙处。但是，不言而喻，这种作画方法也有危险性。随着时间的推移，可以用来画竹干或画凹凸山石的笔法，几乎每一种都有传统的根基和名目，而且前人的作品博得了无比巨大的普遍赞美，艺术家就越来越不敢依靠自己的灵感了。在以后的若干世纪里，在中国和日本（日本采用了中国的观念），绘画的标准一直很高，但是艺术越来越像是高雅、复杂的游戏，因为有许多多步骤大家早已知道，也就大大失去了它的兴味。只是在十八世纪跟西方艺术成就有了新的接触以后，日本艺术家才敢把东方的画法运用于新题材之中。后面将要看到那些新实验开始传到西方时，对西方也是多么富有成效。

100. 藻鱼图。画帖之一。据传为刘寀所作。1300—1400年之间。费城，美术博物馆。



101. 秀信：日本少年画竹图。彩色木版。19世纪初(?)。



第八章 西方美术的融合

欧洲，六至十一世纪



102. 维金人的“长船”（Longship），装饰有龙头，诺曼底人侵略英格兰时使用。出自贝叶花毯。约1080年，贝叶。图书馆。

我们已把西方的美术发展史讲到君士坦丁时代，讲到艺术有所变化的那几个世纪，当时由于格雷戈里大教皇觉得图象有益于向凡夫俗子传授圣训，艺术就不能不向他的看法靠拢。在这个早期基督教时代后面接踵而来的，也就是罗马帝国崩溃以后的时期，一般贬之为黑暗时期 [Dark Ages] ①。我们说那些年代黑暗，部分用意是想说明在那几个世纪里，迁徙、战乱和动荡频繁，人民陷身于黑暗之中，得不到什么知识的指导；然而也还隐含有别的意思：当时古代社会已经衰落，欧洲国家即将出现我们今天看到的大致面貌，那几个世纪正值新旧交替之际，既混乱又迷惑人，我们自己也所知甚微。当然那个时期没有确定的界限，但是我们为了方便，可以说它持续了将近五百年——大约从公元500年到公元1000年。五百年是很长的一段时间，足以发生巨大变化，事实上也的确发生了巨大变化。然而我们最感兴趣的是，在那些年月里看不到任何一种明确而统一的风格出现，而是许许多多不同的风格相互抵触，只是在那个时期行将结束时，各种风格才开始融合。在对黑暗时期的历史有所了解的人看来，这是不足为奇的。因为它不仅是个黑暗时期，还是个杂乱时期，在不同的民族和不同的阶层之间有巨大的差异。在那五个世纪里，特别是在修士院和修女院里，一直有男男女女喜爱学问和艺术，极为赞赏图书馆和珍藏宝库中保存下来的古代社会的作品。有时这些博学多识的僧侣或教士在君王的宫廷中的地位很高，有权力、有影响，试图复兴他们最欣赏的各类艺术。但是他们的努力往往由于北方的武装入侵者发动新的战争和侵略而毫无成效，北方入侵者的艺术观点真是迥然不同。条顿 [Teutonic] 各部落，包括哥特人 [Goths]、汪达尔人 [Vandals]、萨克逊人 [Saxons]、丹麦人和维金人 [Vikings] ②，横扫欧洲，到处袭击和掠夺，被那



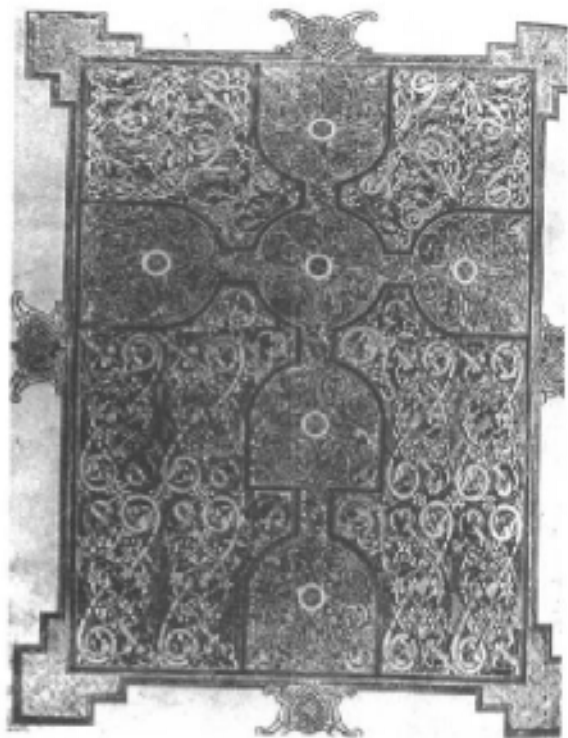
103. 一座模仿木造建筑结构的萨克逊的塔楼：厄尔斯·巴顿的教堂。北安普敦郡。约公元1000年。



104. 龙头。木雕。挪威奥斯贝格出土。约公元820年。奥斯陆，大学博物馆。

些尊重希腊和罗马文学艺术成就的人看作野蛮人。在某种意义上，他们确实是野蛮人，但这并不等于说他们没有美感、没有自己的艺术^③。他们有精于制作精细金属品的技术工匠，有可以跟新西兰的毛利人（见21页，图22）媲美的优秀木刻手。他们喜爱复杂的图案，包括盘绕回环的龙体，神秘地交错出没的鸟。我们还不能确知那些图案在七世纪时起源于什么地方，表示什么意思。但是那些条顿部族对于艺术的认识也未必不跟别处的原始部落相似。我们有理由认为他们也是把那样的形象看作行施巫术，祓除妖魔的手段。维金人的雪橇和船只上所刻的龙形，就使人很好的认识到这种艺术的性质（图102，图104）。人们大可认为那些可怕的巨兽头部并不纯粹是无邪的装饰品。事实上，我们知道在挪威的维金人中有法规，要求船长在返回本土港口之前，去掉那些形象，“以免吓坏陆地的精灵”。

爱尔兰的凯尔特人 [Celtic] 和英格兰的萨克逊人的僧侣和传教士，试图把那些北方工匠的传统技术运用于基督教艺术所从事的工作之中。他们仿照当地工匠使用的木结构去用石头建造教堂和尖顶（图103）。但是在他们所获得的成果之中，最惊人的不朽工作



105. 林迪斯法恩福音书中的一页。公元七世纪末(?)。伦敦大英博物馆。



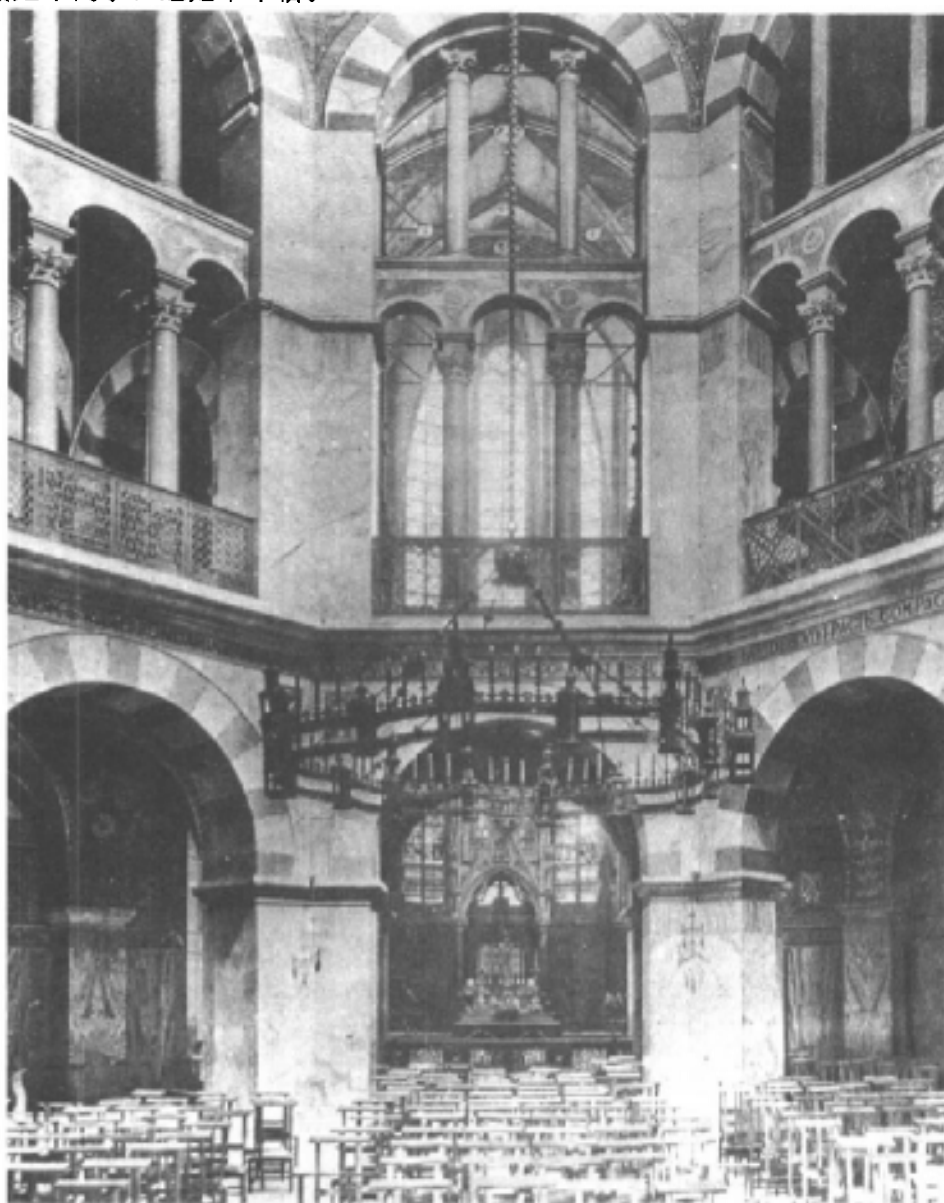
106. 圣路加。出自福音书写本。约公元750年。圣加伦，修道院图书馆。

还是英国和爱尔兰在七世纪和八世纪的一些写本。图105是诺森伯里亚[Northumbria]著名的《林迪斯法恩福音书》[Lindisfarne Gospel]④中的一页，创作时期已近公元700年。它画的是十字架，由缠绕着的龙或蛇构成极为复杂的花边组成，衬托以更为复杂的图案背景。尝试着从这盘绕纠结形状的令人眼花缭乱的迷宫中找到头绪，追随着那些交织的躯体构成盘涡，真令人兴奋。可是看到结果并不混乱，各种图案呼应一致，构成了设计和色彩的多样统一，就越发令人惊讶⑤。人们很难想象怎么能设想出这么一种图式，怎么有那么大的耐心和毅力去完成它。它证明了——如果还需要证明的话——采用这一本地传统的艺术家确实既有技能，又有手法。

观看英国和爱尔兰的插图写本时，看一看那些艺术家如何表现人物形象，就更加令人惊讶。那些形象看起来不大像是人物，倒像是由人的形状组成的奇特图案(图106)。人们可以看出艺术家使用了他在圣经古本中发现的某个实例，按照他的爱好进行了改造。他把衣褶改得像是交织着的饰带，把辘辘头发甚至还有耳朵改成了涡卷形，把整个面孔改成了呆板的面具。艺术家笔下的那些福音书作者和圣徒的形象看起来几乎跟原始偶像那样生硬而古怪。它们表现出，在本地艺术传统中成长起来的艺术家，难于适应基督教书籍的新要求。可是，如果认为这样的图画除了粗糙之外一无所有，那就错了。那些艺术家的手和眼是训练有素的，他们能够在书页上画出美丽的图案，这帮助他们给西方艺术带来了新成分。没有这种影响，西方艺术可能就沿着类似于拜占庭艺术的方向发展下去了。由于古典传统和本地艺术家的爱好二者相互抵触，一些崭新的东西才开始在西欧发展起来。

以往古典艺术成就的知识绝不是完全失传。在自认为是罗马皇帝继承人的查理曼 [Charlemagne] ⑥的王朝中，急切地复兴了罗马的技艺传统。大约公元 800 年，查理曼在埃克斯—拉—夏佩累城 [Aix-la-Chapelle] ⑦的宫廷所在地建起了一座教堂（图 107），相当接近于大约三百年前在腊万纳建造的一所著名的教堂⑧。

我们现代的观念是一个艺术家必须“创新”，前面已经看到，过去大多数民族绝对没有这种看法。埃及、中国或拜占庭的名家会对这种要求迷惑不解。中世纪西欧艺术家也不会理解为什么在老路子那么适用时，他还应该创造新方法来自设计教堂，设计圣餐杯，或者表现宗教故事。虔诚的供养人在向他的守护圣徒的圣物奉献一座新神龛时，他不仅竭其财力采办最珍贵的材料，还会给艺术家找一个著名的古老样板，说明圣徒的事迹应该怎样正确地加以表现。艺术家对这种委托方式也不会感觉不便；他还是有足够的余地来表现自己到底是个高手，还是个笨伯。



107. 埃克斯—拉—夏佩累教堂的内部。公元 805 年。



108. 圣马太。出自福音书写本。画于埃克斯-拉-夏佩勒(?)。约公元 800 年。维也纳, 宝物馆。



109. 圣马太。出自福音书写本。画于兰斯(?)。约公元 830 年。法国埃佩尔内, 市立图书馆。

如果想一下我们自己怎样对待音乐, 大概就能很好地理解这种态度了。如果要请一位音乐家在婚礼上演出, 我们不是期待他为那个场合创作新乐曲, 这就跟中世纪的主顾请人画耶稣诞生图 [Nativity] 时, 不指望有新发明一样。我们会指出自己需要什么类型的乐曲, 请得起多大规模的乐队或合唱队。至于是绝妙地演出一支古典名曲, 还是搞得乱七八糟, 那却是音乐家的事。正如两个同样伟大的音乐家对同一乐曲的理解可以大不相同一样, 两个伟大的中世纪艺术名家也可以就同一主题, 甚至就同一个古代的样板, 创作出大不相同的艺术作品。下面有个例证可以说明这一点。

图 108 展现的一页是出自查理曼王朝的一本圣经。它画的是圣马太正在写福音的形象。希腊和罗马的书籍习惯于把作者的肖像画在扉页上, 这幅描绘福音书作者埋头写作的画一定是极为忠实地描摹那一类肖像。圣徒身上衣褶裹体的外袍用了最好的古典样式, 他的头用富有层次的光线和色彩造型, 这种种方式都使我们确信这位中世纪艺术家全神贯注, 要准确而出色地描摹一个有名的样板。

九世纪另一个写本(图 109)的画家大概面对的是同一个或者十分近似的出于早期基督教时代的古老范本。我们可以比较一下他们的手, 左手握着用兽角制的墨水瓶放在诵经台上, 右手握着笔; 我们可以再比较一下他们的脚, 甚至绕着膝盖的衣褶。画图 108 的艺术家已经尽其所能去忠实地描摹原作, 而画图 109 的艺术家一定是根据不同的理解来作画。大概他不想把福音作者画得像任何一个安详的老学究, 平静地坐在书房里。在他看来, 圣马太受到了灵感的激励, 正在写下神谕 [the Word of God]。他要描绘的是人类历史上极为重要、极为动人的事件, 而且在那个埋头写作的人物形象之中, 他成功地表达出他自己的一些敬畏和激动的心情。他把圣徒画成睁大着两只凸眼, 生着一双大

手，这不完全是由于笨拙和无知，他是想赋予人物以全神贯注的样子。正是衣饰和背景
 的画法，显示出仿佛是在心情极度振奋之中画成的。产生这种印象，我认为部分原因是
 由于艺术家显然是十分喜悦地抓住一切机会去画弯曲的线条和曲折的衣褶。在他所根据
 的原作中可能已经有这样处理的倾向，但是那种倾向之所以正投中世纪艺术家的所好，却
 恐怕是因为那使他想起了那些标志着北方艺术最大成就的交错盘旋的饰带和线条。我们
 看到在这样的画中出现了中世纪的一种新风格，于是艺术领域就可能发生古代东方艺术
 和古典文化时代的艺术都未曾出现的事情：埃及人大画他们知道 [knew] 确实存在的东
 西，希腊人大画他们看见 [saw] 的东西；而在中世纪，艺术家还懂得在画中表示他感觉
 [felt] 到的东西。

不牢记这个创作意图就不能公正地对待任何中世纪艺术作品，因为中世纪艺术家并
 不是一心一意要创作自然的真实写照，也不是要创造优美的东西——他们是要忠实地向
 教友们表述宗教故事的内容和要旨。而在这一方面，他们可能比绝大多数年代较早和较
 晚的艺术家更为成功。图 110 出自一百多年以后，约在公元 1000 年左右德国的一部福音
 书，是插图本（或者用过去
 的说法，叫作“金泥的”
 [illuminated] 本子^⑨）。
 它画的是《约翰福音》
 （第十三章，第 4—9 节）中
 讲的一件事情，基督在最后的晚餐之后正在给门徒洗脚：

彼得说，“你永不可洗我的脚。”耶稣说，“我若不洗你，你就与我无分了。”西门彼得说“主啊，不但我的脚，连手和头也要洗。”

110. 基督为使徒洗足。出自奥托三世的福音书。约公元 1000 年。慕尼黑，国立图书馆。



艺术家所注重的只是这个争论。他看到没有必要去画事件发生的房间；那只能分散人们对事件中心涵义的注意力。他宁可把主要人物形象置于一片平板而辉煌的金色底子之前，在这样的底子上，讲话者的姿势像庄严的铭刻一样明显突出：圣彼得的乞求动作，基督的平静施教的姿势。右边的一个门徒正在脱下鞴鞋^①，另一个则端来一个水盆，其他人簇拥在圣彼得身后。大家的眼睛都直瞪着画面中心，这就使我们感到那里出了什么重大的事情。即使水盆并不那么圆，即使画家不得不把圣彼得的腿向上扳，把膝盖向前提一些，使他的一只脚能清清楚楚地放在水中，这又有什么关系呢？他关心的是表达这个神圣谦下的要义，而这一点他也确实表达出来了。

回顾一下前人表现洗脚的一个场面很有意思，那是公元前五世纪画的希腊花瓶（见 51 页，图 56）。正是在希腊发现了表现“心灵的活动”的艺术，而且不管中世纪艺术家对这一目标的理解有多大的差异，没有那份遗产，基督教就绝不可能利用图画来为自己服务。

我们记得格雷戈理大教皇的教导，“文章对识字的人能起什么作用，绘画对文盲就能起什么作用”（见 73 页）。追求清晰这一目标不仅表现在绘制的插图之中，而且表现在雕刻作品之中，例如公元 1000 年后不久，为德国希尔德斯海姆 [Hildesheim] 教堂订制的青铜门上的嵌板（图 111）。它表现的是上帝正走向堕落后的亚当和夏娃。这个浮雕中又是没有一样东西不是故事所必需的。然而由于浮雕集中表现重要的东西，于是人物形象在简单的背景之中更加清楚地显现出来，而且我们几乎能够完全理解他们的姿势的含义：上帝指着亚当，亚当指着夏娃，夏娃指着地上的蛇。罪过的转移和罪恶的起源表达的那么有力，那么清楚，对于形象的比例可能不大正确，以及按照我们的标准亚当和夏娃的躯体并不优美^②这些情况，我们也就不再介意。



111. 堕落后的亚当和夏娃。希尔德斯海姆主教堂青铜大门上的浮雕。完成于 1015 年。



112—113. 哈罗德王向诺曼底的威廉公爵宣誓效忠，哈罗德归航英格兰。出自贝叶花毯，约1080年。法国，贝叶，图书馆。

不过，我们也不必设想那个时期一切艺术都仅仅为宗教思想服务。中世纪所兴建的不只是教堂，还有城堡，占有城堡的贵族和封建君主有时也雇佣艺术家。我们讲到较早的中世纪艺术时，有忽略那些艺术作品的倾向，原因很简单：城堡往往已被摧毁，而教堂却未遭破坏。跟私人住宅的装饰品比起来，宗教艺术大都受到了更特殊的重视和更仔细的照顾。私人住宅的装饰过时以后，就被拆去，或者扔掉——跟现在的情况一般无二。然而还算幸运，它们还有一个佳作流传给我们，因为它保存在一

所教堂里，这就是著名的贝叶花毯 [Bayeux Tapestry]，描绘的是诺曼底公爵威廉征服英格兰的故事^⑬。我们不知道这个花毯的准确制作时间，但是学者们都认为在制作花毯时图中描绘的场面应该还留在人们的记忆之中，大概是在公元前 1080 年前后^⑭。花毯所表现的是我们在古代的东方艺术和罗马艺术中所看到的那种编年史画（例如图拉真纪功柱，见 66 页，图 78）——一场战役和胜利的经过。它把故事讲述得十分生动。像题词所说的，我们在图 112 上看到哈罗德 [Harold] 怎样向威廉 [William] 宣誓，在图 113 上看到他怎样返回英格兰。这个故事的讲述方式最清楚不过了——我们看见威廉坐在宝座上，注视着哈罗德怎样把手放在圣物上宣誓效忠——正是这个誓言给威廉以借口，使他有权对英格兰提出领土要求。我特别喜欢第二个场面中了望台上的那个人，哈罗德的船正从远处驶来，他把手放在眼睛上面向它窥测。他的手臂和手指看起来确实很可怪，而且这个故事里所有的人物都是奇怪的小侏儒，不像亚述或者罗马年代那些史画的作者画得那么令人信服。这个时期的中世纪艺术家没有样板可供仿效，画起来就很像小孩子。要嘲笑他很容易。要做他所做的事情就绝不那么容易了。他叙述重大史实的手段那么经济，那么集中于他所注重的东西，而且最终效果还是比我们的战地记者、新闻片摄制者的写实主义报道更使人难以忘怀。



114. 僧侣 [鲁菲利乌斯修士 (Frater Rufillus)] 在写字母 R (他的旁边是放着颜色的台子和削铅笔的刀子)。出自十三世纪初的写本。西路玛林根，图书馆。

第九章 战斗的基督教

十二世纪

115. 罗马风式教堂：穆尔巴哈的本尼狄克会教堂的遗迹。阿尔萨斯。约1160年。



日期是不可或缺的挂钩，历史事件的花锦就挂在这个挂钩上。因为人人都知道1066这个年份，我们就可以拿它当作合适的挂钩。撒克逊时期的完整建筑物在英国已经看不到了，1066年以前的教堂也少有迄今仍然屹立在欧洲的。但是诺曼底人在英国登陆以后带来一种新的建筑风格，那是他们那一代人在诺曼底 [Normandy] 和其它地方发展形成的一种风格。英国新兴的封建统治者是主教和贵族，他们不久就开始兴建修道院和大教堂来维护他们的权力。那些建筑物所使用的风格在英国称为诺曼底风格 [Norman Style] ①，在欧洲大陆称为罗马风式风格 [Romanesque Style] ②。从诺曼底人侵入开始，那种风格兴旺了一百多年。

一座教堂对那个时期的人意味着什么，在今天是很难想象的；只有在乡间的一些古老的村落里，我们还能窥见教堂的重要性。教堂过去往往是它邻近地区中唯一的一座石头建筑物；是方圆若干英里之内唯一高大的建筑物，它的尖顶是所有从远处过来的人辨向定位的标志③。在礼拜日和进行宗教仪式时，全城的居民都可能在教堂聚会，那巍峨的建筑和它的绘画、雕刻，跟那些居民居住的简陋原始的房舍必定有天渊之别。自然，公众都关心那些教堂的建筑，为它们的装饰自豪。即使从经济方面考虑，建筑一所大教堂要用好多年，也必定会使全城发生变化。开采和运输石头，搭起合适的脚手架，雇佣一些流动工匠，他们又传来远方的故事，在那遥远的年代里，这一切真是一件了不起的大事。



116. 中世纪的城市教堂：图尔内的主教堂。中殿完成于1171年，塔楼公元1213年(?)。比利时。



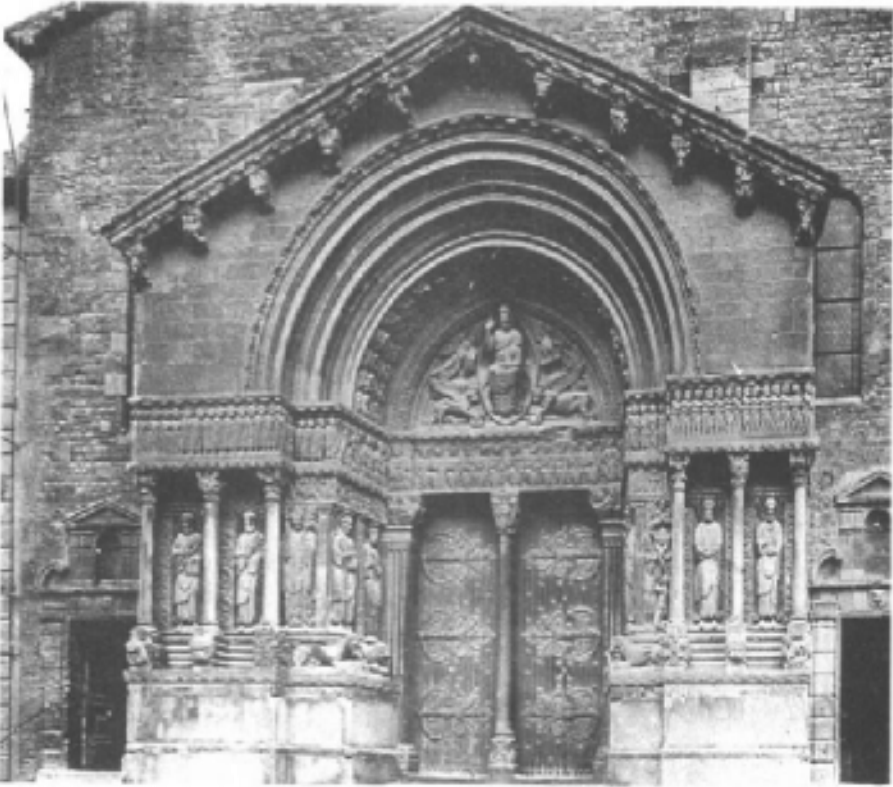
117. 诺曼底式建筑内部：达勒姆主教堂。建于1093—1128年之间[拱顶部分后来按照原设计完成]

那黑暗时期根本没有把最初的教堂即巴雪利卡式教堂和罗马人，已经使用过的建筑样式从人们的记忆中完全抹掉。教堂的设计图通常跟以前相同——当中是中殿，导向后殿或唱诗班席，旁边有两道或四道侧廊。这种简单的平面布局有时由于增添了一系列建筑而丰富起来。有些建筑师喜欢把教堂建成十字形，于是在唱诗班席和中殿之间加上所谓的十字形耳堂[transept]④。不过这些诺曼底式教堂或罗马风式教堂给人的一般印象还是跟古老的巴雪利卡式教堂大不相同。在最早的巴雪利卡式教堂中，用古典的柱子承载着平直的“檐部”。在罗马风式和诺曼底式教堂中，我们一般看到的是圆拱形结构坐落在厚实的窗间壁[pier]上。那些教堂内内外外给人的整个印象是坚实有力。它们的装饰很少，连窗户都不多，只有牢固不坏的墙壁和尖塔，令人回想起中世纪的堡垒要塞(图115)。基督教建立的这些强大甚至挑战姿态的岩石建筑，坐落在刚刚从异教生活方式转变过来的农民、武士的土地上，似乎就在表白基督教正在战斗——也就是说，在人世间跟黑暗势力一直战斗到最后审判之日的胜利的黎明到来为止，这就是基督教的使命。

当时有一个跟建筑教堂有关的问题，优秀的建筑师都对它十分关心。这就是给那些感人至深的石头建筑建造出色的石头屋顶。巴雪利卡式教堂通用的木制屋顶缺乏尊严，而且有容易失火的危险。罗马艺术中给这样巨大的建筑物建造拱顶所用过的大量的技术知识和计算手续，在当时也有许多已经失传了。于是在十一和十二世纪就不断地进行实验。用拱顶横跨主殿的整个宽度可不是件小事。看来，最简单的办法是像人们在河上架桥一样跨过那段距离。在两边建起巨大的支柱，用来承载那些桥梁的拱。但是，很快就发现这种拱顶必须联结得十分牢固才能免于倒塌，需要使用的石头也十分沉重。要想承担那么大的重量，就必须把墙壁和立柱建造得更为坚固有力。这样，建造那些早期的“简

形”拱顶 [“tunnel”-vault] ⑤就需要大堆大堆的石头。

因此诺曼底的建筑师开始实验一种不同的方法。他们看到实际并不需要把整个屋顶都建造得那样沉重；只要用一些坚固的拱横跨那段距离，再用一些较轻的材料填充其间的空隙，也就足够了。他们发现要这样做最好的方法是把那些拱或称“肋”[rib] ⑥交叉地架在立柱之间，然后再填充其间的三角形空隙。这个主意很快就改革了它的建筑方法，起源可以追溯到诺曼底式的达勒姆主教堂 [Durham Cathedral]；然



而在威廉征服英 118—119. 法国南部阿尔的圣特罗菲米教堂的建筑立面。约1180年。国后不久，为这座教堂的巨大内部设计出第一个“肋式拱顶”[rib-vault] (图117) 的建筑师，恐怕没有意识到它的技术发展前途。

在法国，罗马风式风格的教堂开始用雕刻品装饰，不过“装饰”[decorate] 一词在这里又是很容易引起误会的。教堂里的一切东西都有明确的功用，都表达出跟基督教的圣训有关的明确思想。十二世纪晚期在法国南部阿尔 [Arles] 建造 的圣特罗菲米 [St Trophime] 教堂的门廊就是这种风格的最完整的实例之一 (图118, 图119)。它的外形使人想起罗马凯旋门 (图75) 的原理。门楣上面的空间里——叫作檐饰内的弓形面 [tympanum]

num]——我们看到荣光环绕的基督，旁边围着四个福音书作者的象征物。狮子表示圣马可，天使表示圣马太，公牛表示圣路加，鹰表示圣约翰，这些象征都来自圣经。我们在《旧约》里读过以西结所见的幻境（《以西结书》，第一章，第4—12节），他描写上帝的宝座由四个生物举着，一个长着人头，一个长着狮子头，一个长着公牛头，一个长着鹰头⑦。

基督教神学家认为上帝宝座的负载者代表这四个福音书作者，这样一个景象作题材适合用在教堂入口处。在下面的门楣上，我们看到十二个坐着的人物，即十二使徒，还能够看出在基督左边有一排带着镣铐的裸体人像——他们是亡魂，被拖向地狱——在基督右边，我们看到那些受祝福者面向基督，沉浸在永恒的福乐中。在下面，我们看到僵硬的圣者形象，个个带着象征其本身的标志，这使信徒们想起自己的灵魂面临最高审判时能够为己说情的那些人物。这样，基督教关于我们人世生活最终去向的教义，就表现在教堂大门上的那些雕刻之中。这些形象长期保留在人们心里，比传教士说教的言辞更有力量。中世纪晚期的法国诗人弗朗卡斯·维龙 [Francois Villon] ⑧在为母亲所写的动人的诗篇中描写过这种效果：

老身贫穷且龙鍾，
无知无识一妇人；
吾乡教堂画围现，
天国融融有竖琴，
地狱滔滔恣凶魂，
使我欣喜复惊心。⑨

我们绝对不能指望这样的雕刻像古典作品那样自然、优雅和明快。由于它们极为肃穆，给人的印象就更为深刻；要一眼看出它们表现的内容也更为容易，跟建筑物的宏伟气势也更相呼应（图 119）。

教堂内部的细微之处也都是这样精心设计，以便符合它的用途和教旨。图 120 是约在 1110 年为格洛斯特大教堂 [Gloucester Cathedral] 制作的烛台。蠕曲在一起构成烛台的怪物和龙使我们回想起黑暗时期的作品（见 85 页，图 104；86 页，图 105）。但是，现在给予这些离奇的外形较为明确的意义。绕着它的顶部有一条拉丁文刻辞，大意是：“这个光明的承载者是美德的产物——它用光明来宣讲教义，使人们不被邪恶引入黑暗。”事实上一旦我们的眼睛看透这一团杂乱奇异的怪物，就不仅再次发现（在当中的球状突出物附近）代表教义的福音书作者的象征，还能发现一些裸体人物。那些人物像拉奥孔父子们一样（见 60 页，图 68）也遭到蛇和怪物的袭击；但是他们却不是绝望地挣扎。“照耀在黑暗之中的光明”能够使它们胜利地压倒邪恶的力量。

在列日城 [Liège]（在比利时）的一座教堂中有一个洗礼盘，大约制于 1113 年，这是神学家们参与向艺术家进言的又一个例证（图 122）。它是黄铜制品，中部有一个基督接受洗礼的浮雕，这个题材用于洗礼盘最合适不过。上面有拉丁文刻辞说明了每个形象的意义；例如，从两个在约旦河 [River Jordan] 边等候迎接基督的人物上面，我们看到



120. 烛台。青铜镀金。为格洛斯特主教堂制作。作于1104—1113年之间。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。



121. 鱼把约拿吐到陆地。科隆主教堂彩色玻璃窗的局部。约1280年。

“Angelis ministrantes”（侍奉天使）。然而还不仅仅是由那些刻辞表现出每一个细部的重大意义而已，连那整个洗礼盘都带有这样的重大意义。甚至驮着洗礼盘的公牛形象也不是仅仅在那里装点或美化盘子。我们在圣经（《历代志下》，第四章）上看到所罗门王雇佣了一个灵巧的工匠，工匠来自腓尼基的蒂雷 [Tyre]，精于铸造黄铜制品。圣经描述了他为耶路撒冷的神庙制作的器物：

又铸一个铜海，样式是圆的。径十肘……有十二只铜牛驮海。三只向北，三只向西，三只向南，三只向东。海在牛上，牛尾向内。

列日的这位艺术家又是一位黄铜铸造家，在所罗门时代之后两千多年，要求他牢记于心的，正是那个神圣的样板。

这位艺术家用来表现他的基督、天使和圣约翰的形象看起来比希尔德斯海姆主教堂青铜门上的形象（见90页，图111）更自然，同时也更镇静、更庄严。我们记得十二世纪是十字军东征的世纪，自然跟拜占庭艺术的接触就比以前更频繁，而且十二世纪许多艺术家都在力图模仿和赶超东方教会的庄严的圣像（见74页图88和76页图89）。

事实上，在欧洲艺术中，就更为接近上述东方艺术理想而言，哪一个时代也比不上罗马风式风格的鼎盛时代。我们已经看到阿尔的雕像排列僵硬而严肃（图 118，图 119），我们也看到十二世纪的许多金泥写本里，也体现出这种精神。例如，图 123 画的是圣母领报 [Annunciation] ⑩，它看起来就跟一件埃及浮雕那样僵硬、死板。圣母是正面像，似乎出于惊愕而抬起双手，圣灵 [Holy Spirit] 之鸽突然从天上降临到她头上。天使是半侧面像，他的右手伸出，这是中世纪艺术表示讲话的手势。如果我们在看这样一个册页时指望能看到描绘生动的现实场面，大概就会觉得它很叫人失望。但是，如果我们再一次想起艺术家本来就不注重摹写自然的形状，而是注重怎样布列那些传统的神圣象征物，而那些象征物也就是他在图解神秘的圣母领报时所需要的一切，那么对于画面上缺少画家本来无意画出的东西，我们也就不再理会了。

我们必须认识到，一旦艺术家最终彻底绝念，不再想把事物表现成我们所看见的样子，在他们的面前将会展现多么伟大的前景。图 124 是一所德国修道院使用的历书中的一页。它标出了十月份中要纪念的圣者的主要节日，但是跟我们的历书不同，它既用文字，又用图解来说明。我们在画面当中的拱形之下看到圣威廉马若斯 [St Willimarus] 神父和圣加尔 [St Gall] ⑪，加尔拿着主教牧杖，还带着一个随从，扛着这位漫游



122. 赖纳·凡·许：黄铜洗礼盘。圣巴多罗买教堂。列日 [比利时]，作于 1107—1118 年之间。



123. 圣母领报。出自士瓦本的福音书写本。约1150年。斯图加特(西德), 地方图书馆。



124. 圣格伦, 圣威廉马若斯, 圣加尔和圣乌尔苏拉与她的11000名殉难的贞女。出自历书写本。作于1137—1147年之间。斯图加特, 地方图书馆。

各地的传教士的行李。上边和下边的古怪图画, 画的是十月份应该纪念的两起遇难殉教的故事。此后艺术又重新转向对自然作巨细无遗的描绘时, 这样残酷的场面往往要不厌其详地画出多种多样的恐怖细节; 而我们这位艺术家却能摒弃这一切。圣格伦 [St-Gereon] 和他的随从的头被割下扔到一口井里, 为了使我们想起他们, 他安排了一批被割掉头的躯干, 很整齐地在图中绕井一周。根据传说, 圣乌尔苏拉 [St Ursula] ⑫和她的一万一千名贞女遭到异教徒的大屠杀, 我们看到她端坐在宝座上, 被她的信徒团团围住。一个丑陋的野蛮人手执弓箭, 一个男人挥舞着剑, 都放在框外, 对着那位圣者。我们从这张画页上就能直接了解那个故事, 不是非在心里把故事形象化不可了。而且, 因为艺术家能够不用任何空间错觉, 也不用任何戏剧性的动作, 他就能够使用纯粹装饰性的方法来安排人物和形状。绘画的确倾向于变成一种使用图画的书写形式了; 但是这一次恢复较为单纯的表现手法, 却给了中世纪的艺术一种新的自由, 去放手使用更复杂的构图(构图一词是 composition, 即放在一起之意) ⑬形式进行实验。没有那些方法, 基督教的教义就绝不能转化成可以目睹的形状。

形状如此，色彩也是这样。因为艺术家不再感到非研究和模仿自然界的实际色调层次不可，他们也就可以随意选择自己所喜欢的某一种颜色去作图解了。他们的金饰匠的作品是灿烂的金色和闪亮的蓝色，他们的金泥本插图是浓丽的色彩，他们的彩色玻璃窗是鲜明的红色和浓重的绿色（见 97 页，图 121），表现了那些名家很好地发挥了不受自然束缚这一做法的长处。正是由于摆脱了模仿自然界这一束缚，获得了自由，他们才能传达出那种超自然的观念。



125. 在写本和在画板上作画的艺术
家。出自罗伊恩修道
院的画本。约 1200
年。维也纳，国立图
书馆。

第十章 胜利的基督教

十三世纪

126. 哥
特式主教堂：
巴黎圣母院。
1163年——
1250年建筑。

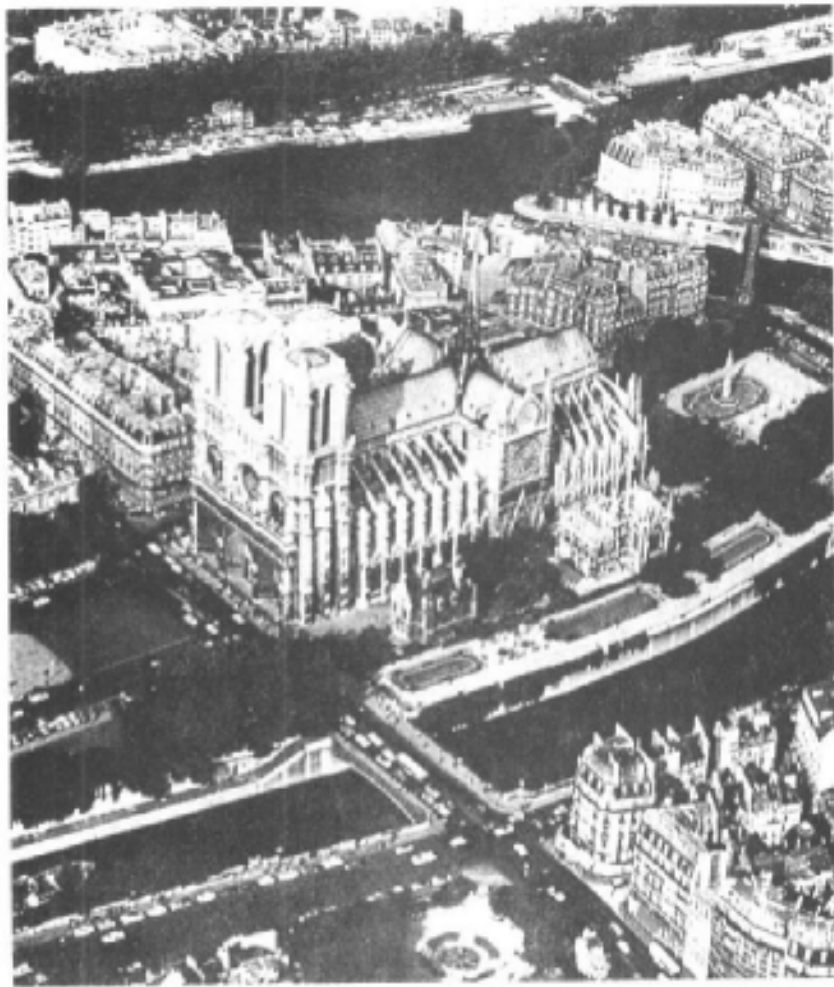


我们刚刚把罗马风时期的艺术跟拜占庭的艺术，甚至还跟古代东方的艺术进行了比较。不过西欧有一点总是跟东方大相悬殊。在东方，那些风格持续了几千年，而且似乎没有理由要它们改变。西方就绝不理解这种固定性；西方是不断地探求新的处理方法和新的观念，永不停息。罗马风式风格的流行，连十二世纪也没有过去。在用庄严的新方式建造教堂拱顶和配置雕像方面，艺术家还谈不上已经成功，这时就出现了一种崭新的思想，于是那些诺曼底和罗马风式教堂都显得笨拙过时了。这种新思想产生于法国北部，那就是哥特式风格原理。开始，人们或许认为它主要是一项技术发明，但是其实际效果却远远不止于此。那项发现是，用交叉拱建造教堂拱顶的方法，可以发展得更为统一，更为有效，大大超过诺曼底建筑师当初的设想。如果那立柱真的足以承载拱顶中的那些拱，而在拱与拱之间夹上的石头仅仅是填料，那么在立柱之间建造巨大的墙壁实际就全都是多余的了。建起一种石头支架把整个建筑连在一起不是办不到的。所需要的一切东西就

是修长的立柱和细细的“肋”。其间的任何东西都可以省去，支架不会有倒塌的危险。没有必要用沉重的石头墙壁——人们可以安上大窗户来代替它。于是，当时建筑师的理想就变成使用酷似我们今天建造温室的方式来建造教堂。只是他们还没有钢架的铁梁，只好用石头作材料，这就需要进行大量的细致计算。然而，假定计算没有差错，就有可能建成一种新式的教堂，一种世间从来没有见过的石头和玻璃的建筑物。这就是建筑哥特式教堂的主导思想，十二世纪后半叶产生于法国北部。

当然，只有交叉“肋”这一原理还不足以构成哥特式建筑的革新风格，还需要许多别的技术发明才有可能实现这桩奇迹。例如罗马风式风格的圆拱就不符合哥特式建筑者的需要；其原因是，如果我们受命用半圆拱横跨在两根立柱之间，那就只能有一种做法。拱顶总是要到达一个特殊的高度，不能高也不能低。如果我想要它高一些，就不得不让拱陡峭一些。在这种情况下，最好的办法是根本取消圆拱，改用两段接在一起。这就是尖拱的设想。尖拱的巨大优越性是可以随意变化，按照结构需要，或者建造得平坦些，或者建造得尖峭些。

还有一件事情需要考虑。拱顶的沉重的石块既向下面施加压力，又向侧面施加压力，很像一张拉开的弓。就这方面的效果而言，尖拱比起圆拱来也是一种改进；然而，

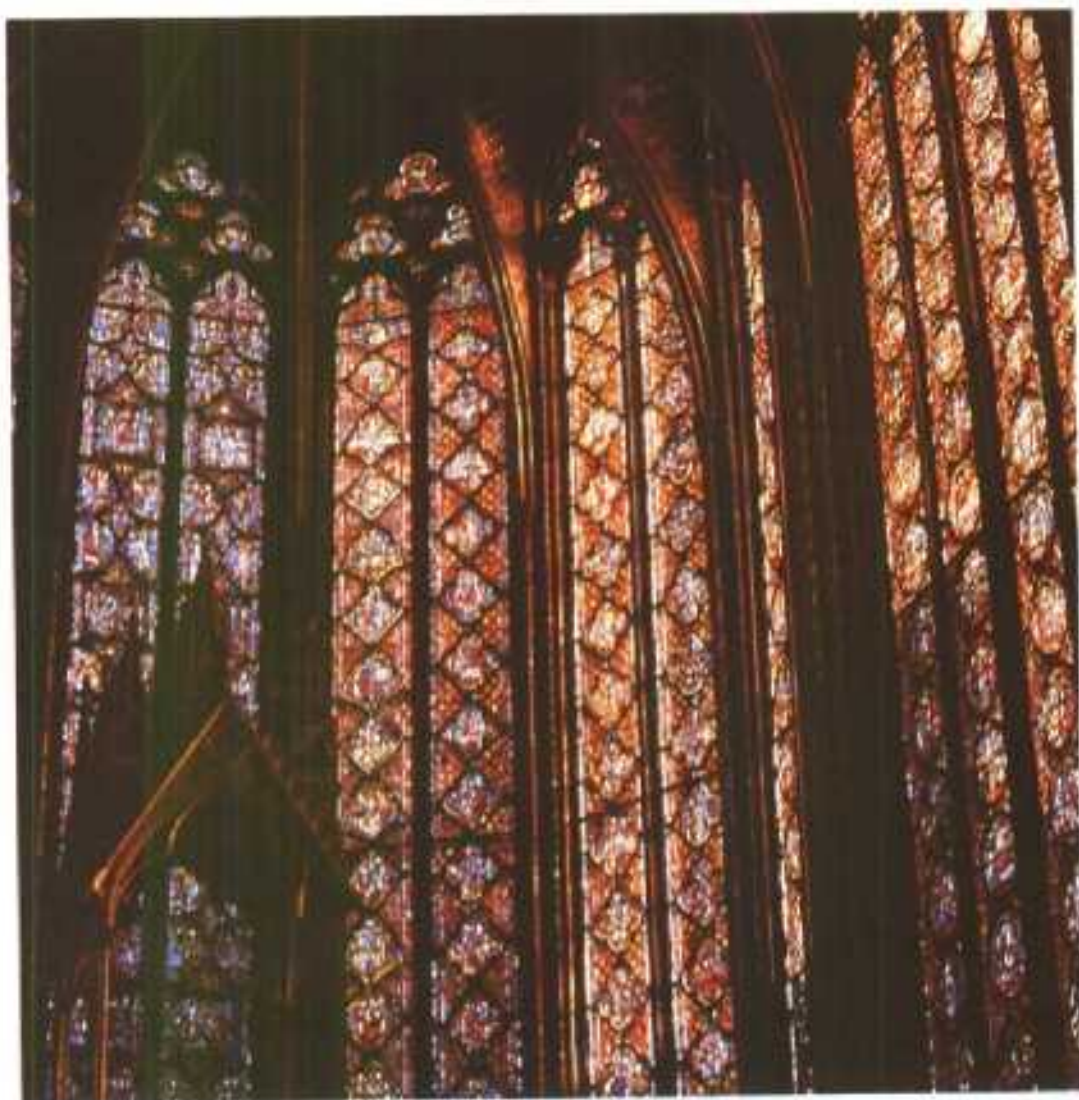


尽管如此，立柱自身也不足以经受这种向外的压力。还有必要使用一个强大的支架来维持整个结构的形状。在起拱的侧廊中，这一点不难做到，可以在外面建造扶垛 [but tress] ①。但是那高高的中殿应该怎么办呢？这就必须跨过侧廊屋顶从外面去维持它的形状。为了做到这一点，建筑者就不得不创用“飞扶垛” [flying but-tress]，哥特式拱顶

127. 巴黎圣母院鸟瞰图，可以看出十字形的建筑本体和“飞扶垛”。

的整个支架(图 127)也就最终告成了。一座哥特式教堂好像是悬在那细长的石头结构之间,好像自行车轮子一样,由纤细的辐条固定形状,承载着其上的重量。二者都是由于平均地分配了重力,从而能够越来越减少结构所需要的材料,却不危及整体的坚固性。

然而,要是认为这些教堂主要是工程方面的业绩,那就错了。艺术家力求使我们感到而且欣赏他们的设计所表现的胆量。在看一座多立安式神庙时(见 39 页,图 45),我们能够感觉到承载水平屋顶的那一排圆柱的功用。站在一座哥特式大教堂内部(图 129),我们就会理解到把高耸的拱顶固定下来的那种推力和拉力之间有复杂的相互作用。在这里,什么地方也没有无门无窗的墙壁,没有粗大的立柱。整个内部看起来是由细长的柱身和拱肋编织起来组成的;它们的网状结构覆盖着拱顶,又沿着中殿的墙壁下来,由一束束石柱组成的立柱收敛在一起,连窗户上也布满了这种交织的线条,称为花饰窗格 [tracery] ② (图 128)。



128. 哥特式教堂的窗户: 圣徒小教堂。巴黎。1250 年完成。

十二世纪晚期和十三世纪早期建造的巨大的主教堂 [cathedral]，即主教自己的教堂 [cathedra] 的意思是主教的宝座) 大都设想得十分大胆，十分宏伟，以致完全按照原计划完工的建筑，即使有，也十分稀罕③。尽管如此，尽管随着时间的推移，它们已经过许多改建，但是一旦进入那些教堂的宏阔的内部，巨大的空间似乎使一切世俗琐屑事物显得微不足道，那种感受依然是令人难以忘怀的。我们很难想象那些只知道沉重、严峻的罗马风式结构的人对这些建筑物到底产生的是什么印象。那些较古老的教堂强大有力，可能表现出一种“战斗的基督都”姿态，它提供庇护所，对抗邪恶的袭击。这些新式主教堂给予信徒们的印象则似乎是另一个不同的世界。他们在布道和圣歌中必然已经听说过圣城耶路撒冷，它有珍珠的大门，无价的珠宝，纯金和透明玻璃的街道（《启示录》，第二十一章）。现在那一景象已从天国降临到人间。这些建筑物的墙壁并不是冰冷可畏的，它们是由彩色玻璃构成，像红宝石和绿宝石一样闪耀着光辉（见 97 页，图 121）。那些立柱、拱肋和花饰窗格上金光闪烁。重拙、俗气和无聊的东西一扫而光。沉迷于这整个奇观的信徒可能觉得他进一步认识到超脱于物质之外的那个王国的神秘事物。

即使从远处看去，这些神奇的建筑物也似乎是在宣告天国的荣耀。巴黎圣母院的建筑立面大概是它们之中最完美的（图 126）。门廊和窗户的布局是那么明晰、轻快，走廊的花饰窗格是那么轻巧、优雅，我们简直忘记了那高大石头建筑的沉重，整个结构好像是海市蜃楼在我们面前高高耸起。



129. 哥特式建筑内部：亚眠主教堂，中殿为罗贝尔·德·吕札什建造，公元 1218—1236 年，半圆壁龛 1247 年完成。



130. 麦基洗德，亚伯拉罕和摩西。见于沙特尔主教堂北侧翼廊的门廊。1194 年动工（?）。

门廊两侧的雕像好像是天堂的主人，同样使人感到轻巧、飘逸。阿尔的罗马风式建筑艺术名家让他的圣者形象看起来象坚固的立柱，稳稳地嵌在建筑框架之中；然而建筑沙特尔 [Chartres] 的哥特式大教堂北门廊（图 130）的艺术名家则使每个人物都活了起来。他们似乎要活动，庄严地相互对望，他们的衣饰飘拂，再次被用来表现出衣服裹住的躯体。每一个人物都有明显的标志，凡是读过《旧约》的人应该都能认出他们来。我们不难认出亚伯拉罕 [Abraham]，这位老人把他的儿子以撒 [Issac] 带在身边，准备把他献为燔祭。我们也能认出摩西，因为他拿着那些法版，上面刻着十戒，还有那根柱子，上面有黄铜的蛇，他用蛇治愈了以色列人的病。在亚伯拉罕另一边的那个人是撒冷王麦基洗德 [Melchisedek]，我们在圣经（《创世纪》，第十四章，第 18 节）中看到他是“至高神的祭司”，他在一次战争胜利后“带着饼和酒”去迎接亚伯拉罕。因而在中世纪神学中，他被看作是管理圣礼 [the sacrament] 的神父的模范，这就是为什么要用一只圣餐杯和神父香炉作他的标志的原因。这样，聚集在伟大的哥特式大教堂门廊中的人物形象，几乎个个都用一个标志清楚地表示出来，使得它的意义和教旨能够被信徒理解和体会。集中在一起，它们就体现了基督教的教义，像上一章讨论过的那些作品那样完整。可是我们觉得哥特式雕刻家是用一种新精神对待他的工作。在他看来，那些雕像还不仅仅是象征神圣并且庄严地提示道德的真理而已。对他来说，每一个人物想必都是一个名副其实的独特的形象，它的姿态和它的那种美都跟相邻者有别，而且个个都富有独特的高贵性质。

沙特尔的主教堂大体上还属于十二世纪晚期的作品。1200 年以后，在法国及其邻国，在英国、西班牙和德国的莱茵兰 [Rhineland]，涌现出许多新的宏伟的主教堂。在那些新地方奔忙的许多艺术名家，当初建造过最初的一批此类教堂，技术早已学到手了，然而他们都试图去丰富前辈的成就。

图 131 出自十三世纪早期斯特拉斯堡 [Strasbourg] 的哥特式大教堂，展现出那些哥特式雕刻家的新颖手法。它表现的是圣母安息④。十二个使徒围在她的床边，抹大拉的玛丽亚 [St Mary Magdalene] 跪在她前面。基督在当中，正在把圣母的灵魂接引到他的手臂中。我们看到艺术家还是注意保留某种早期的严格的对称性。我们可以设想他事先画出那一群人的速写，绕着拱形排列教徒的头，让床头的两个使徒相互对应，让基督的形象处



131. 圣母安息。见于斯特拉斯堡大教堂南侧翼廊的门廊。约 1230 年。

在中心。但是他已经不再满足于第 99 页图 124 的那位十二世纪艺术名家所喜爱的纯粹对称布局。他显然要给他的人物灌注生命。我们能够看出在使徒的美丽的面部有哀痛的表情，他们的眉毛上扬，目光直视。其中有三个把手举到脸上，那是表示悲哀的传统手势。更富有表情的是抹大拉的玛丽亚的面部和形体，她畏缩在床边，绞着手，艺术家成功地让她的面容跟圣母脸上的安祥、幸福的表情形成对比，真是神奇。衣饰已经不再是中世纪早期作品上看到的那种空虚的外壳和单纯的装饰涡卷了。哥特式艺术家想要理解古代传授下来的那些用衣饰覆体的程式。为了寻求启发，他们大概求助于残存的异教石刻作品，象罗马的墓碑和凯旋门，当时有一些还能在法国见到。这样，他们重新掌握了已经失传的古代艺术手法，使躯体结构展现在衣饰褶皱之下。事实上，这位艺术家为他能掌握那种难学的技术而感到自豪。圣母的手脚和基督的手显现在衣服之下的方式，表明那些哥特式雕刻家感兴趣的已经不只是要表现什么东西，还有怎样加以表现的问题。正如希腊伟大的觉醒时期一样，他们又一次开始观察自然，与其说这是模仿自然，还不如说是从自然中学习怎样使形象显得真实可信。然而在希腊艺术和哥特式艺术之间，在神庙的艺术和教堂的艺术之间，还有巨大的差异。公元前五世纪的希腊艺术家主要关心怎样构成躯体美丽的人像。而在哥特式艺术家看来，那些方法和诀窍都不过是一种手段，他要达到的目的是把宗教故事叙述得更令人感动、更令人信眼。他叙述宗教故事的目的不在于故事本身，而在于其中的启示，在于使信徒可能从中汲取安慰和教诲。在艺术家看来，基督注视着垂死的圣母时的态度，显然要比肌肉的精巧刻划更为重要。

在十三世纪这段时间里，在企图给石头灌注生命的工作中，有些艺术家更有成就。大约在 1260 年前后，一位雕刻家受命塑造德国瑞姆堡主教堂 [Naumburg Cathedral] 创建者的像。看到他的作品，我们简直认为他是在为当时真实的骑士写照 (图 132)。实际上，他不大可能是在为真人写照——那些创建者当时已经故去多年了，他仅仅知道姓名而已。但是，他的男女雕像似乎随时都能走下台座，跟那些以自身业绩和苦难谱写史书篇章的矫健的骑士和文雅的淑女同行并列。

在十三世纪，北方雕刻家的主要任务就是为主教堂工作。当时北方画家最常见的任务仍然是为写本作插图，但是图解的精神已跟庄严的罗马风式书页上的图解大有区别。如果把十二世纪的《圣母领报》(见 99 页，图 123) 跟十三世纪的《诗篇》[Psalter] ⑤中的一页 (图 133) 相比较，我们就知道这个变化有多大。图 133 画的是埋葬基督，题材和精神实质都跟斯特拉斯堡主教堂的那个浮雕 (图 131) 相似，我们又一次看到艺术家已是多么注重于表现人物的感情。圣母俯身抱住基督的尸体，圣约翰则悲痛地绞着手。跟那个浮雕一样，我们看到艺术家下了多大苦功才把他的场面安置到一个规则的图案中去：天使在上角手拿香炉，从云中而来，仆人带着古怪的尖帽——像中世纪犹太人所戴的帽子——扶持着基督的身体。在艺术家看来，表现那种强烈的感情和规则地分配画面上的人物显然更为重要，压倒使人物逼真和表现真实场面的想法。他毫不在乎地把仆人画得比那些圣人矮小，他根本没有向我们指明场所或背景。虽然没有这种附带的说明，我们也知道这里正在发生什么事。尽管艺术家的目标不是把事物表现得跟现实所见的一样，但是他对人体的知识像那位斯特拉斯堡艺术名家一样，还是大大超过了十二世纪那幅细密画的画家。



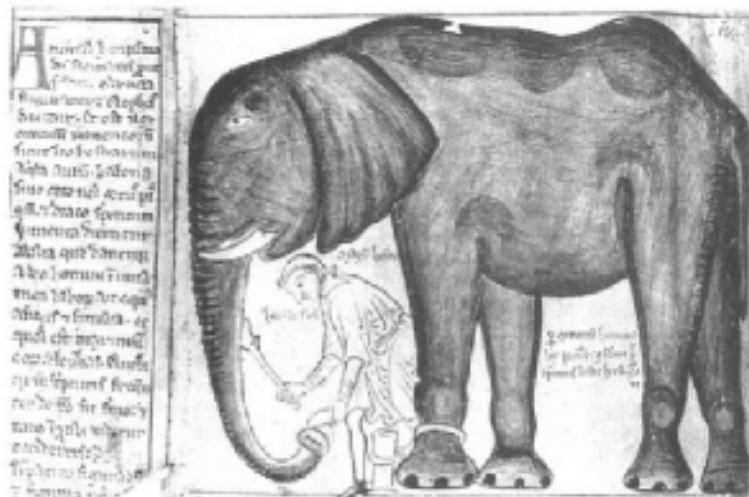
132. 埃克哈特 (Ekkehart) 和乌塔 (Uta)。见于瑞姆堡主教堂唱诗班席的“创建者”群像。约 1260 年。



133. 埋葬基督。出自博蒙特的《诗篇》写本。画于 1250—1300 年之间 (?)。贝桑松，市立图书馆。

正是在十三世纪，艺术家有时会抛开他们的范本 [pattern book] ⑥，去表现自己感兴趣的東西，我们今天很难想象这一点有什么重大意义。我们认为一个艺术家是随身带着速写本，只要感到惬意，就坐下来作写生画。但是我们知道中世纪艺术家所受的全部训练和教育就大不相同。他起初是给艺术名家当学徒，协助师傅工作，开始是执行指示，填充画面上比较次要的部分。逐渐开始学习怎样表现一个使徒，怎样画圣母。他要学习怎样描摹和重新安排古书中所描绘的场画，并且把它们安置到各种画框之中。最后他对这一切就会相当熟练，甚至能够画出没有现成图样可据的场面来。但是在他的生涯中，绝不会有必要拿着速写本去写生。即使在他受委托表现一个特定的人物时，例如表现治国的君王或某个主教，他也不会作出我们称为写真像的东西来。中世纪没有我们今天所说的这种肖像。艺术家不过是勾画一个习惯的形象，再给他加上职务标志——给国王加上王冠和权杖，给主教加上法冠和牧杖——大概还要在下面写上姓名，以免弄错。艺术家既然能够制作像瑞姆堡主教堂的创建者那样逼真的形象 (图 132)，竟会对制作一个特定人物的写真像感觉棘手，我们可能感到奇怪。但是坐在一个人或物体前面去写真，这个想法跟他们格格不入。然而，十三世纪的艺术家有时确实在写生，这就更值得一谈了。

他们这样做是因为没有习用的图样可依赖。图 134 就是这种例外情况。这是十三世纪中期英国历史学家马修·帕里斯 [Matthew Paris] ⑦画的一只大象。这只大象是 1255 年法国国王圣路易 [St Louis] 送给亨利三世 [Henry III] 的。这是英国人第一次见到象。大象旁边的侍者形象并不是很令人信服的写真像,但是给我们写上了姓名亨利·德·佛罗 [Henricus de Elor]。然而有趣的是,在这幅画中艺术家力求画得比例正确。大象的腿中间有拉丁文题词说:“由这里所画的人的大小,你可以想象到这里所画的动物的



134. 马修·帕里斯:
大象和它的管理者。画于
1255 年。剑桥大学,科帕
斯·克里斯学院。

135. 尼古拉·皮萨
诺: 圣母领报、基督诞生
和牧羊人。比萨的洗礼堂
的大理石讲道坛。1260 年
完成。



大小。”在我们看来，这只象可能有些古怪。但是我认为，它确实表明中世纪艺术家，至少在十三世纪，非常清楚比例之类的东西。如果他们经常忽视那些问题，那就不是出于无知，而恰恰是由于他们认为那些东西无关大局。

在十三世纪这个伟大的主教堂时代，法国是欧洲最富有的、最重要的国家。巴黎大学是西方世界的学术中心。伟大的法国主教堂建筑者的观念和方法在德国和英国已被争相模仿运用，但在意大利的国土上，由于各城市正在作战，一开始并没有多少反应。

只是到了十三世纪后半叶才有一位意大利雕刻家开始模仿法国艺术名家的作法，并且研究古典雕刻方法，以便更令人信服地表现自然。这位艺术家是尼古拉·皮萨诺[Nicola Pisano]，他在巨大的海港和贸易中心比萨工作。图 135 是他在 1260 年制成的一个布道坛的浮雕作品之一。一开始不大容易看出它表明的是什么题材，因为皮萨诺遵循中世纪的作法，把几个故事合起来纳入一个画框之中，这样，浮雕左角的群像是圣母领报，中间是基督诞生。圣母躺在床架上，圣约瑟蜷缩在一个角落里，两个仆人忙着给圣婴洗澡。一群羊好像在旁边拥挤他们，其实那些羊是属于第三个场面的——天使向牧羊人传报喜讯的故事^⑧。这个故事被表现在右上角，在那里圣婴基督又一次出现在马槽里。但是，尽管场面显得有些拥挤，不易理解，雕刻家还是设法把各个事件安排到恰当的地方，并表现出生动的细节。人们可以看出他是多么喜爱这样一些细致的观察，如右下角的山羊正在用蹄子搔头。人们看到雕刻家对头部和衣着处理，就能体会到他是怎样地得益于对古典雕刻和早期基督教雕刻（图 82）的研究。正像在斯特拉斯堡工作的那位前代艺术名家，或者像瑞姆堡那位大约年纪相仿的艺术名家，尼古拉·皮萨诺也学会了古人的那些方法来显示在衣饰之下的身躯的形状，并且使人物显得又高贵，又可信。

在响应哥特式艺术名家的新精神方面，意大利画家比意大利雕刻家反应更慢。像威尼斯之类意大利城市跟拜占庭帝国接触密切，意大利工匠也是指望君士坦丁堡给予他们灵感和指教，而不是指望巴黎（参看 7 页，图 8）。在十三世纪，意大利教堂还是采用“希腊手法”[Greek manner] 的庄严的镶嵌画来装饰。

这样坚持东方的保守风格也许看起来会阻碍一切变化，而变化也的确耽搁了很长时间。但是在十三世纪将要结束时，正是由于有拜占庭传统作坚实的基础，于是意大利艺术不仅能赶上北方由主教堂的雕刻家达到的艺术成就，而且改革了整个绘画艺术。

我们绝对不能忘记，同是立意重视自然，雕刻家的工作就比画家要容易。对于用短缩法或用明暗色调造型来产生景深错觉这件事，雕刻家无须发愁，因为他的雕像是立在实际的空间和实际的光线之中。所以斯特拉斯堡或瑞姆堡的雕刻家能使作品有一定的逼真性，而十三世纪的绘画却不能与之相比。因为我们记得北方绘画已经公开地不以制造真实感为意了；它的布局原则和叙述故事的原则是由迥然不同的目标支配的。

正是拜占庭艺术最终使意大利人得以跳过分隔雕刻和绘画的障碍。尽管拜占庭艺术生硬、呆板，但就保存希腊化时期画家更多的新发现而言，拜占庭艺术还是超过西方黑暗时期用图画写作的手法。我们还记得有多少希腊化艺术成就仿佛处在冰封之下，隐藏在第 74 页图 88 那样的拜占庭绘画之中；那脸面是怎样用明暗色调造型，那宝座和脚凳是怎样表现出对短缩法原理的正确认识。有了这一类方法，一个解开了拜占庭保守主义符咒束缚的天才就能够奋勇前进，到一个新世界去探险，把哥特式雕刻家的富有生命的

形象转化到绘画中去。意大利艺术之中就出现了这样一个天才，那就是佛罗伦萨画家乔托·迪·邦多纳 [Giotto di Bondone] (1266? —1337)。

按照惯例，是用乔托揭开新的一章；意大利人相信，一个崭新的艺术时代就是从出现了这个伟大的画家开始。下文我们将要看到他们的看法是正确的。但是，尽管如此，仍然不无裨益的是，要记住在实际历史中没有新篇章，也没有新开端；而且，如果我们认识到他的方法要大大地归功于拜占庭的艺术名家，他的目标和观点要大大地归功于建筑北方主教堂的伟大雕刻家，那也丝毫无损于乔托的伟大。

乔托的最著名的作品是壁画 [wall—painting]，或称 fresco [湿壁画] ⑨（这样称呼是由于必须趁着灰泥还 fresh，即还是湿的时候，把它们画在墙上）。在 1306 年或其前后，他用圣母和基督的生平故事为意大利北方帕多瓦 [Padua] 的一所小教堂画了满墙壁画。在下面，他画上了北方主教堂的门廊上有时出现的那种善和恶的拟人画。

图 136 是乔托的《笃信》[Faith] 的形象，是个品格高尚的年长妇女，一只手拿着十字架，另一只手拿着一卷纸。不难看出这个高贵的形象跟哥特式雕刻家的作品有相似之处。但它不是雕像。它是给人圆雕感的一幅画。我们看到了手臂的短缩法，脸和颈的造型，衣饰的流动的皱褶中的深深阴影。像这样的东西已经有一千年之久完全不画了。乔托重新发现了在平面上造成景深错觉的艺术。

对于乔托来说，这一发现不仅自身就是一种可供夸耀的手法，而且使他得以改变了整个绘画的概念。他能够造成错觉，仿佛宗教故事就在我们眼前发生，这就取代了图画写作的方法。因此再像以前那样，看看以往所画的相同的场面，把那些有悠久历史的样板修改一下另派新用途，就不能胜任愉快了。他采用的很像是修道士推荐的做法，修道士在传道时规劝人们在读圣经和圣徒传奇时要在心里想象一下，木匠一家逃到埃及时，或者主被钉在十字架上时，那个景象看起来是什么样子。他不把那一切都很新颖地设想出来决不罢休；如果一个人参与了这样一件事，那么他怎样站立，怎样举动，怎样走动？而那样一个姿势或运动在我们眼睛中应该是什么样子？

如果我们把帕多瓦的一幅乔托的湿壁画（图 137）跟图 133 那幅十三世纪的同一主题的细密画比较一下，就能很好地估计这一革新的程度。题材是对基督的尸体致哀，圣母最后一次抱住她的儿子。我们记得在细密画中，艺术家并不想把场面表现成当初可能出现的样子。他改变了人物的大小，以便使它们很适于放进那幅画页；而且，如果我们试图设想一下前景中的人物跟背景中的圣约翰之间的空间——他们之前还有基督和圣母——我们会明白所有这一切是怎样拥挤在一起，而艺术家又是怎样不注意空间问题。正是由于同样漠视场面所在的实际处所，尼古拉·皮萨诺就把不同的事件放在一个画框之中。乔托的方法就完全不同了。对他来说，绘画并不仅仅是文字的代用品。我们好像亲眼看到真实事件的发生，跟事件在舞台上演出时一样。我们可以比较一下，在细密画里哀痛的圣约翰用的是传统的姿势，而在乔托的画中他是一种激情的举动，躬身向前，手臂向两边伸开。如果在此处试想一下畏缩在前景中的人物和圣约翰之间的距离，我们马上就感觉到他们之间留有空间，他们都能够移动。前景中的那些人物表现出乔托的艺术各方面都很新颖。我们记得早期基督教艺术曾经恢复古老的东方观念，为了把故事讲清楚，就必须把每一个人物都完全表现出来，几乎跟埃及艺术的做法一样。乔托抛弃了

136. 乔托，笃信。帕多瓦的阿雷纳礼拜堂壁画，1306年完成(?)。



137. 乔托，哀悼基督。帕多瓦的阿雷纳礼拜堂壁画，1306年完成(?)。



那些观念。他不要那样的简单方法。他让我们如此信服地看到每一个人物是怎样反映出那个悲剧场面的哀痛之情,使我们能够感觉到那些畏缩着的人物也有同样的悲痛之情,尽管没有看见他们的脸⑩。

乔托的盛名到处流传。佛罗伦萨的人们为他而自豪。他们关心他的生活,叙述他聪敏机智的轶事⑪。这也是一件新鲜事,以前还没有出现过类似的情况。当然以前也出现过艺术名家,他们受到普遍的尊重,从一个修道院被举荐到另一个修道院,或者从一个主教处被举荐到另一个主教处。但是,人们一般认为没有必要把那些艺术名家的姓名留传给子孙后代。人们看待他们就像我们看待一个出色的细木工或裁缝一样,甚至艺术家本人也不大关心自己的名声是好是坏。他们甚至经常不在作品上署名;我们不知道制作沙特尔、斯特拉斯堡和瑙姆堡那些雕刻品的艺术名家的姓名。毫无疑问,他们在当时受到赏识,但是他们把荣誉给了他们为之工作的那些主教堂。在这一方面,佛罗伦萨画家乔托也同样揭开了艺术史上的崭新的一章。从他那个时代以后,首先是在意大利,后来又在别的国家里,艺术史就成了伟大艺术家的历史。



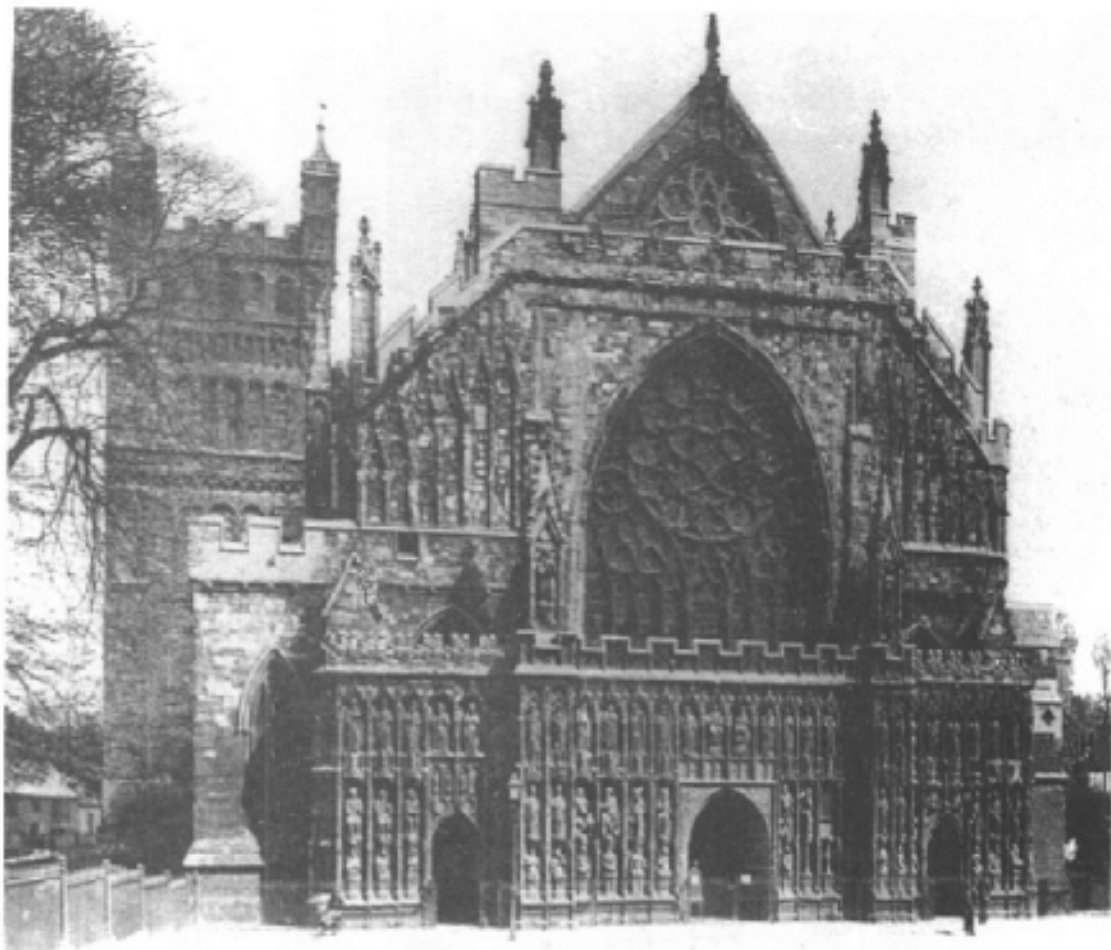
138. 图 137 的局部。



139. 国王和他的建筑师(拿有两脚规和界尺)观看一座主教堂的现场(国王奥弗在圣奥尔本斯)。出自英语写本《圣奥尔本的生活》。马修·帕里斯画(?)。约1260。都柏林,三一学院。

第十一章 朝臣和市民

十四世纪



140. “盛饰式”风格：埃克塞特主教堂西侧立面，约1350—1400年。

十三世纪已是伟大的主教堂世纪了，在主教堂的建设中，几乎所有的艺术分支都有份。那些宏伟的事业一直持续到十四世纪，甚至还要长些，但是它们已经不再是艺术的主要焦点了。我们不能忘记那个时期世界已经发生了巨大的变化。在十二世纪中期，哥特式风格刚刚兴起时，欧洲还是个人口稀少、农民聚居的大陆，而修道院和封侯的城堡，则是主要的权力和学术中心。那些大主教区的宏图是建筑自己的雄伟的主教堂，这是城镇居民自豪感觉醒的第一个表现。但是一百五十年以后，那些城镇已经发展成富饶的贸易中心，市民觉得逐渐摆脱了基督教和封建领主的权力约束。甚至连贵族也不再呆在壁垒森严的采邑里过严格的隐居生活，而是搬到城市里去享受舒适、时髦的奢侈生活，在宫廷里炫耀他们的财富。如果我们还记得乔叟 [Chaucer] ①的作品，记得他写的骑士和乡绅，修道士和工匠，就能清楚地认识到十四世纪的生活面貌。那已经不再是十字军的天

下，不再是那些骑士风范的天下；我们在看瑞姆堡主教堂的创建者像（图 132）的时候，曾经想起那个骑士世界。把时期和风格概括得太过分是危险的，永远有例外和难以概括的情况。但是，加上这条保留意见以后，我们就可以说十四世纪的趣味是更倾向于风雅而不是宏伟。

这一点表现在当时的建筑方面。在英国，我们区分两种风格，一种是早期主教堂的纯哥特式风格，被叫作早期英国式 [Early English] ②，另一种是那些样式在后来的发展，被叫作装饰式 [Decorated Style] ③。这个名称就表现出趣味的变化。十四世纪的哥特式建筑者对早先主教堂的清楚的宏伟外形不再感到满足，他们喜欢在装饰和复杂的花饰窗格上显示技艺。埃克塞特主教堂 [Exeter Cathedral] 西面的窗户就是这种风格的典型例证（图 140）。

修建教堂不再是建筑家的主要任务了。在那些发展中的繁荣城市中，还必须设计许多非宗教性建筑，有市政大厅、行会大厅、学院、宫殿、桥梁和城门等等。那些建筑物之中，最著名、最有特色的一座就是威尼斯总督宫 [Ducal Palace]（图 141）。它动工于十四世纪，正当威尼斯的强大和繁荣到达极点的时期。它表现出尽管哥特式风格后期的发展喜欢装饰和花饰窗格，但是仍然能够达到独特的壮丽效果。

当时仍然给教堂大量地制作石雕作品，不过十四世纪最有特色的雕刻作品恐怕不是石雕，而是用贵重金属或象牙制成的小型雕刻品，那是当时的工匠所擅长的手艺。图 142 是一个法国金饰匠在 1339 年制作的小型银质圣母像。这种作品不是供大众礼拜用的，而是要摆在宫廷的礼拜堂中供个人祈祷使用。它们跟那些巨大的主教堂之中的雕像不同，不是打算用来庄严超然地指示一个真谛，而是想激发人们的热爱和亲切的感情。这位巴黎



141. 威尼斯总督宫。1309 年动工。



142. 圣母和圣婴。埃夫勒的若昂 (Joan) 在 1339 年奉献的银制雕像。巴黎，罗浮宫。



143. 圣殿里的基督；放鹰狩猎图。出自《玛丽女王的诗篇》。约 1310 年画于英格兰。伦敦，大英博物馆。

金饰匠是把圣母看作一位真正的母亲，把基督看作真正的孩子，伸出手来摸他母亲的脸。他小心翼翼地避免产生生硬之感。这就是他要使人物微带弯曲的原因——她的手臂放在自己腕部扶持着孩子，而头则歪向孩子。这样，整个身体略显倾斜地形成柔和的曲线，很象 S 形；那个时期的哥特式艺术家是很喜爱这个母题的。事实上，圣母的特殊姿势和跟她玩耍的孩子这个母题，可能都不是这位艺术家的发明创造。这种事情他是遵照当时的普遍风尚。他个人的贡献就在于精细地加工每一个细部，手的优美，婴儿手臂上的微细皱纹，银质和釉质的奇妙的表面，最后还有重要的一点是雕像的精确比例，它的小巧优美的头长在修长的身躯上。伟大的哥特式工匠制作的这些作品毫无不经意的地方。像覆盖右臂的有褶皱的衣饰，这种细部表现出艺术家是兢兢业业地组织作品，形成优美而有韵律的线条。如果我们在博物馆里只是从他们旁边走过去，至多不过瞥上一眼，那就绝对不能给予它们公正的评价。它们是制作出来供真正的行家欣赏的，是要作为值得倾心的作品供人珍藏的。

十四世纪画家喜爱优雅、精巧的细节；这一点可以在一些著名的插图写本中看出来例如英国的《诗篇》，即著名的《玛丽女王的诗篇》[Queen Mary's Psalter]。图 143 画的

是基督在犹太圣殿，跟博学的文士谈话。文士让基督高坐在上；基督正在讲解教义的某个重点，他的姿势是中世纪艺术家用来画教师的典型姿势。犹太文士举着手，这是敬畏惊诧的样子。基督的双亲也是这样，他们刚刚走进现场，惊奇地相对而视④。描述这个故事的手法还是很真实的。这位艺术家显然还不知道乔托已发现了一种方法，能够把一个场面表现得栩栩如生。圣经告诉我们，基督那时是十二岁，跟那些成年人相比显得过于微小，而且艺术家也根本无意让我们了解人物之间的距离。进而我们还能够看出，所有脸面多多少少都是按照一个简单的程式画出来的，弯弯的眼眉，向下撇的嘴，还有卷曲的头发和胡子。更加令人吃惊的是看到同一页的下面部分，那里还添加了另一个场面，跟那神圣的正文毫不相干。它的主题来自当时的日常生活，是放鹰捕捉鸭子。马上的男女和他们前面的孩子看到一只鹰刚刚抓到鸭子而兴高采烈，另外两只鸭子正在飞走。艺术家在画上部那个场面时，可能没有看一看现实中的十二岁的男孩，可是他在画下部这个场面时无疑已经看过现实之中的鹰和鸭子。大概他对圣经的叙述太崇敬了，所以不能把他对实际生活的观察加进去，他喜欢把这两件事情分开：上面是清清楚楚地用象征的方式 [symbolic way] 来叙述故事，使用容易理解的姿势，而且没有分散注意力的细节，但画在页边上的则是现实生活的一个断面，它让我们再次想起乔叟就生活在那样一个世纪里。正是在十四世纪中，这种艺术中的两个要素，即优雅的叙述和真实的观察，才逐渐融合在一起。没有意大利艺术的影响，大概不会那么快就出现这种情况。

在意大利，特别是在佛罗伦萨，乔托的艺术已经改变了绘画的整个观念。古老的拜占庭方式突然显得生硬、陈旧。然而把意大利艺术想象为跟欧洲其余部分突然分离，那就错了。相反，乔托的观念，在阿尔卑斯山以北的国家里赢得了影响，而北方的哥特

式画家的理想也开始对南方的艺术名家产生了作用。特别是锡耶纳 [Siena]，它是托斯卡纳 [Tuscan] 的另一个城市，是佛罗伦萨的强大竞争对手，那些北方艺术家的趣味和风气给予那里深刻的印象。锡耶纳的画家不像佛罗伦萨的乔托那样，没有那么突然、那么



144. 西莫内·马丁尼和利波·梅米：圣母领报。1333年为锡耶纳主教堂的一个祭坛而作。佛罗伦萨，乌菲兹美术馆。

彻底地跟以前的拜占庭传统决裂。跟乔托同时代的锡耶纳人之中最伟大的艺术家杜奇奥 [Duccio] 已经尝试过——并且连续不断地尝试——给古老的拜占庭的样式灌注新的生命，而不是把它们完全抛开。图 144 的祭坛嵌板是那一派的两个较为年轻的艺术名家所作，他们是西莫内·马丁尼 [Simone Martini] (1285? —1344) 和利波·梅米 [Lippo Memmi] (卒于 1347?)。它表现出锡耶纳的艺术吸收了多少十四世纪的理想和一般基调。这幅画表现圣母领报——是大天使加百利 [Archangel Gabriel] 从天国下来向圣母致意的瞬间，我们可以看到从他口中出来的词语是“Ave gratia plena”^⑤。他左手拿着象征和平的橄榄枝，右手抬起，仿佛就要讲话。圣母正在读书。天使的出现使她感到意外，她一面敬畏而谦逊地退缩回去，一面回头看着天上来的使者。在两人中间立着一个花瓶，插着象征着纯洁的白色百合花^⑥。在中间高处的尖顶拱形内，我们看到了象征圣灵的鸽子，四周围着长着四翼的小天使。这两位艺术名家跟绘制图 142 和图 143 的法国和英国艺术家一样，都有喜欢精巧的样式和抒情的基调的嗜好。他们爱好飘动着的衣饰的柔和曲线与修长身躯的微妙优雅。事实上，整幅画看起来就象是金饰匠的一件珍贵的作品，形象从金色背景中突现出来，布局十分精巧，形成一个美好的图案。人们看到他们竟能把那些形象安排到形状复杂的嵌板中去，不能不惊叹不已；天使的双翼被装到左边尖顶拱形的边框之中，圣母的身形向后退缩到右边尖顶拱形的掩蔽之下，而他们中间的空白由花瓶和花瓶上面的鸽子填补。画家们已经从中世纪的传统之中学会了这种让形象适应某种图案的技艺。我们在前面也遇到过这种场合，赞美过中世纪艺术家把宗教故事中的象征物安排成令人满意的布局。但是我们知道他们是忽视事物的真实形状和比例、完全不管空间距离才达到了那种效果。锡耶纳的艺术家已经不再使用那种方式。大概我们能够看出他们的形象有些奇怪，眼睛斜视，嘴唇弯曲。但是我们只要观察几个细节，就能看出那些形象并非没有乔托的成就。那花瓶是个真实的花瓶，立在真实的石头地面上，我们能够准确地说出它立在天使和圣母身旁的什么地方。圣母所坐的是条真实的长凳，它越来越远向背景而去，她拿的书不仅仅是一本书的象征物，而且是真实的祈祷书，光线洒在上面，书页之间有阴影，艺术家必定在他的画室里观察过一本祈祷书。

乔托跟伟大的佛罗伦萨诗人但丁是同代人，但丁在他的《神曲》[Divine Comedy] 中曾提到他^⑦。作图 144 的艺术名手西莫内·马丁尼是后一代中最伟大的意大利诗人彼特拉克 [Petrarch] 的朋友。彼特拉克在今天的盛名主要来自他为劳拉 [Laura] 写的许多十四行情诗。我们从中知道西莫内·马丁尼画过一幅劳拉肖像，为彼特拉克所珍藏^⑧。我们记得中世纪还没有出现过我们今天所谓的肖像画，艺术家还是满足于随便使用一个传统的男女形象，然后在上面写上被画者的姓名。可惜西莫内·马丁尼所画的劳拉肖像已经失落，我们不知道它跟真实的写真像有多大距离。可是我们知道这位艺术家以及十四世纪其他艺术名家都画写生肖像，而且肖像艺术就是在那个时期发展起来的。大概西莫内·马丁尼注视自然和观察细节的方式跟这种风气不无关系，因为欧洲艺术家有充足的机会去学习他的成就。正如彼特拉克本人一样，西莫内·马丁尼也是多年在教皇的宫廷里；那时宫廷不在罗马，而在法国南部的阿维尼翁 [Avignon]。法国当时还是欧洲的中心，而且法国的思想和风格到处都有重大的影响。德国当时由卢森堡的一个家族统治着，他们住在布拉格。在布拉格的主教堂里，现在有一组奇妙的半身像，就是出于那一时期

(在 1379 和 1386 年之间)。那些雕像表现的是教堂的捐助人 [benefactor]，因此跟瑙姆堡主教堂创建者的雕像（见 107 页，图 132）一样，要达到同样的目的。但是这里我们就不要再怀疑了，这些像肯定是真实的肖像。因为这一组雕像中包括同代人的半身像，其中有一个雕像是承办此事的艺术家本人，即小彼得·帕勒尔 [Peter Parler the Younger]，这很可能是我们所知道的第一个真正的艺术家的自制像 [self-portrait] ⑨（图 145）。

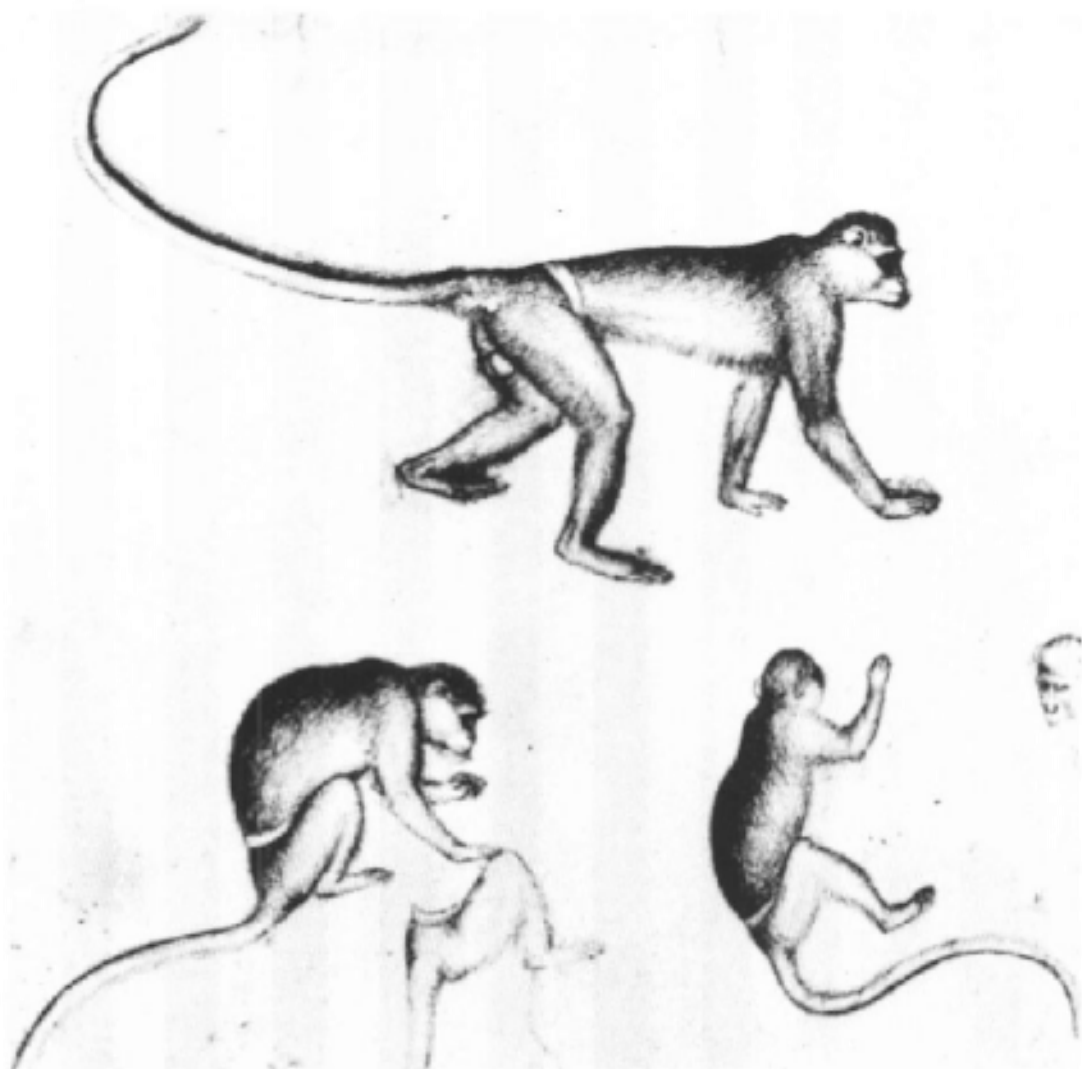


145. 小彼得·帕勒尔：自刻像。1379 年到 1386 年之间。布拉格的主教堂。

146. 施洗约翰，圣爱德华忏悔王，圣埃德蒙把理查德二世托付圣婴基督。威尔顿双连画。约 1400 年。伦敦，国立美术馆。



来自意大利和法国的这一艺术影响，通过一些中心更广泛地传播开来，波希米亚 [Bohemia] ⑩就是一个传播中心。它的联络远达英国，当时英国的理查德二世 [Richard II] 跟波希米亚的安妮 [Anne] 成婚。英国又跟勃艮第 [Burgundy] ⑪通商。在欧洲，至少是在拉丁教会那一部分，仍然是一个大整体。艺术家从一个中心走到另一个中心，思想观念从一个中心传到另一个中心，谁也不会因为某项成就是“外来的”就想反对它。十四世纪末通过各地相互交流而兴起的风格被历史学者称为“国际式风格” [International Style] ⑫。它在英国的一个奇妙实例，就是所谓威尔顿双连画 [Wilton diptych] (图 146)，可能是一个法国艺术名家给一个英国国王画的。我们之所以对它感兴趣原因很多，其中有一个原因是它也记录下一位真实的历史人物的面貌，那不是别人，正是波希米亚的安妮的不幸的丈夫——国王理查德二世。我们看到他正跪着做祈祷，而施洗约翰和王室家族的两位保护圣徒似乎把他托付给圣母。圣母好像站在伊甸乐园 [Paradise] 的百花盛开的草地上，四周围着美艳四射的天使，都带着国王的标志，即金角白鹿。活



147. 皮萨内洛：猴子。选自速写簿。约 1430 年。巴黎，罗浮宫。

泼的圣婴基督正俯身向前，仿佛在祝福或欢迎国王，并叫他放心，他的祈祷已经有了效验。大概在“供养人”肖像^⑬这个习俗之中还保存着一些类似于图象有魔力的古老看法，使我们想起这些信仰多么顽固，艺术还在摇篮时期我们就见识过。这种事谁也说不定：在坎坷、颠簸的生活中，供养人本人的角色大概就未必总是像圣徒似的，于是他若知道自身的某物就在一个静谧的教堂或礼拜堂里——通过一个艺术家的技艺，他的写真像被安置在那里，永远伴随着圣徒和天使，而且一直不停地祈祷——谁能说他心里就不觉得放点心呢？

很容易看出威尔顿双连画的艺术跟我们前面讨论过的作品有什么联系，它喜爱美丽有花的线条和精致、纤巧的母题，跟它们有共同之处。圣母触及圣婴基督的脚的方式、天使的姿势和细长的手，都使我们回想起前面已经看过的形象。我们又一次看到艺术家是怎样显示出他的短缩法的技艺，例如跪在嵌板左边的那个天使的姿势；我们也看到他是怎样乐于使用写生画稿中的许多花朵，来装饰他想象中的乐园。

国际式风格的艺术家在描绘周围世界时也是这样观察事物，这样爱好精巧、美好的事物。中世纪原来习惯于给历书作插图，画逐月变化的工作，画播种，画狩猎，画收割。一个富有的勃艮第公爵向林堡[Limbourg]弟兄^⑭的作坊里定制的一本祈祷书^⑮中附有历书(图148)，它显示了这些描绘现实生活的图画跟以往相比在生动性和观察力方面取得了多大进展，甚至可以跟图143《玛丽女王的诗篇》的时代比较一下。这幅细密画表现的是朝臣们每年春天的节庆。他们身着华丽的盛装，头戴枝叶和花朵编的花冠，骑着马穿过树林。我们可以看出画家多么欣赏服装时髦的漂亮的少女形象，他多么乐于把那艳丽的节日盛典全部画进册页。我们又可能想起乔叟和他笔下的香客们；因为我们的艺术家也下了苦功去区分不同类型的人，技巧高超得使我们仿佛听见他们在谈话。这样一幅画，大概是

用放大镜画的，应该以同样的喜爱之情仔细加以研究。艺术家集合在画页中的美妙的细节相互结合，形成一个画面，看起来几乎像一个现实生活场面。我们说几乎像，而不是完全像；这是因为，如果注意到艺术家使用了一道可说是树木组成的幕布遮住背景，越过树木我们看见一座巨大的城堡的屋顶，我们就会明白他给予我们的并不是一个来自现实的自然场面。他的艺术跟以前画家使用的那种象征式叙述故事的手法似乎已有天渊之别，以至需要用心才能看出连他也不能表现出人物活动的空间来，他造成了真实感主要



148. 林堡兄弟保罗(Paul)和让(Jean):五月。为贝里公爵所画的时祷书中的一页。约1410年。法国尚蒂伊,孔代博物馆。

还是由于他仔细观察细节。他的树木并不是真实的写生树木，而是一排象征性的树木，一棵挨着一棵，甚至人物的面部多少也还是出自一个可爱的公式。但是他喜爱周围现实生活里的一切美好和快乐，这表明他对于绘画目的的看法跟中世纪早期的艺术家大不相同。兴趣已经逐渐转移了，已经从关心以最佳方式尽可能清楚、尽可能动人地叙述宗教故事转移到关心以最忠实的方法去表现自然的一角。我们已经看到两种理想并不一定抵触。当然有可能把这新掌握的关于自然的知识用于宗教艺术，像十四世纪艺术名家所做的那样，也像后世的艺术名家将要做的样子；但是，对于艺术家说来，现在的任务毕竟已经跟过去不同了。过去，学习古代表现宗教故事里的主要人物的程式，然后把那些知识用于不断更新的组合之中，这就是充分的训练了。现在，艺术家的工作就有一项不同的技艺了。他必须能作写生画稿，而且能把它们转绘到他的画上。他开始使用速写本，积蓄一批珍奇美丽的动植物速写。当初马修·帕里斯描绘大象（见108页，图134）还是偶然的例外之举，可是很快就成为规矩了。图147是意大利北部艺术家皮萨内洛 [Pisanello]（1397—1455?）在林堡弟兄细密画之后不过二十来年画的素描，这样的画表明了新规矩是怎样引导艺术家以浓厚的兴趣去研究活生生的动物。观看艺术作品的大众开始根据描绘自然的技艺，根据艺术家设法画进画面中的大量引人入胜的细节，去评价艺术家的作品。可是艺术家还想更进一步。他们不再满足于新掌握的描绘自然界的花或动物等细节的技术；他们想探索视觉法则，想掌握足够的人体知识，像希腊人和罗马人所做的那样去构成雕刻和绘画中的人体。一旦他们的兴趣发生这种转变，中世纪的艺术实际上已经告终。我们也就来到通常所说的文艺复兴时期 [Renaissance]。

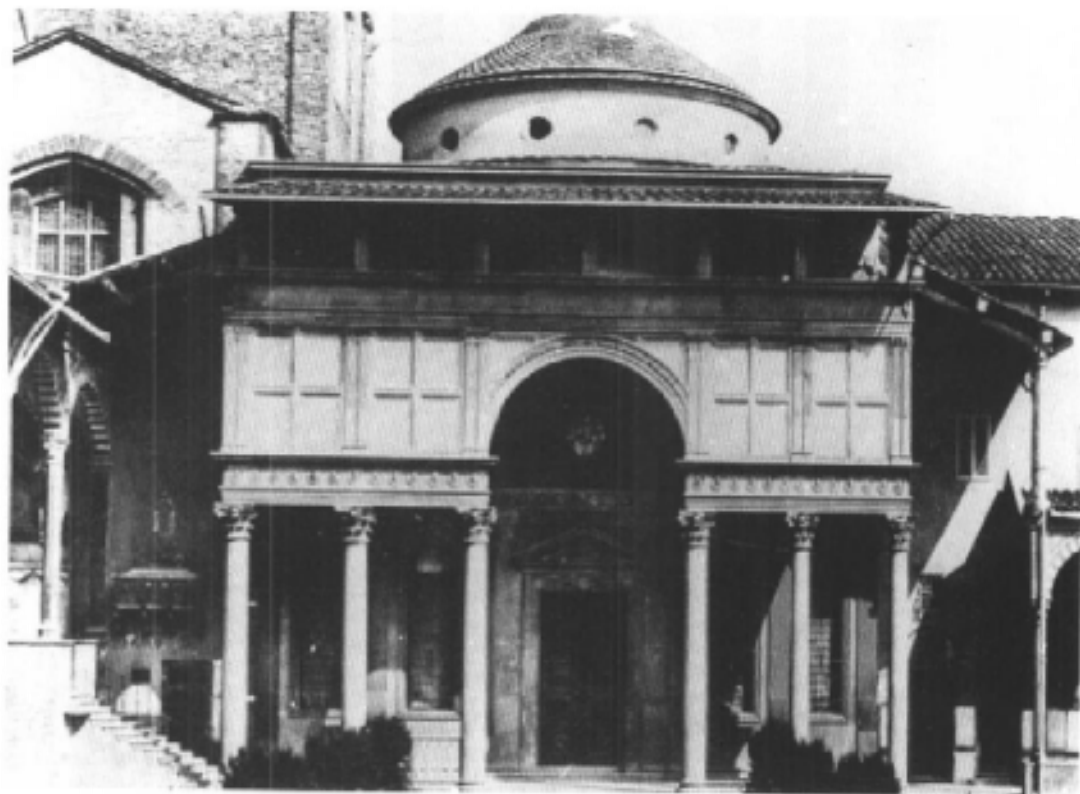


149. 工作中的雕刻家。安德烈亚·皮萨诺为佛罗伦萨主教堂钟楼制作的浮雕之一。约1340年。

第十二章 征服真实

167 —

十五世纪初期



150. 早期文艺复兴时期教堂：帕齐小教堂。佛罗伦萨。布鲁内莱斯基设计。约1430年。

文艺复兴 [renaissance] 一词的原意是再生或复活，这种再生的观念从乔托的时代开始就在意大利发展起来^①。那时人们赞扬一个诗人或艺术家时，就说他的作品像古典时期的作品那样好。乔托就是这样被称颂为引起一次真正艺术复兴的大师；人们这样说，意味着他的艺术像古希腊、古罗马作家所赞扬的那些著名的古代大师那样美好。这种观念风行于意大利是不足为奇的。意大利人深深意识到，在遥远的过去，意大利人以罗马为首都，曾经是世界文明的中心，从日尔曼部落的哥特人和汪达尔人入侵并且把罗马帝国打得七零八落以后，国家的力量和荣誉已经衰败了。在意大利人心里，复兴的观念跟再生“宏伟即罗马”^②的观念息息相关。他们自豪地回顾古典时期，期待着复兴的新时期，而夹在二者中间的那段时间不过是一段伤心的插曲，是“中间时代” [The Time Between]。这样，由再生或复兴的观念就产生了插在中间的时期是“中世纪”的观念——我们今天仍然使用这个名称。因为意大利人责怪哥特人把罗马帝国搞垮，他们就开始把那中间时期的艺术说成哥特式，他们用哥特式来意味着野蛮——与我们用汪达尔主义 [Vandalism] 来指无故破坏美好事物十分相像。

我们今天明白，意大利人的那些观念事实上没有什么根据，至多也不过是对实际事件发展过程进行了简单化的粗略描述。我们已经看到在哥特人跟我们现在所称的哥特式艺术的兴起之间大约隔着七百年的时间。我们也知道在黑暗时期的冲击和混乱之后艺术逐渐地在复兴，而且在哥特式时期，那种复兴就开始发展到鼎盛阶段。大概我们能够理解为什么意大利人对于艺术的逐渐成长、开花不如生活在遥远的北方的民族敏感。我们已经看到意大利人在中世纪有一段时间落在后面，于是乔托的新成就作为伟大的发明创造，作为艺术中一切高贵、伟大的东西的再生，出现于他们面前。十四世纪的意大利人认为艺术、科学和学术在古典文化时期兴盛过，但是那一切几乎都被北方的野蛮人破坏了，而他们则是帮助复兴了光荣的往昔从而产生一个新时代。

这种自信感和希望感的强烈程度，没有一个城市能超过富有的商业城市佛罗伦萨，那是但丁和乔托所在的城市。正是在佛罗伦萨，十五世纪头十年里，有一批艺术家深思熟虑地着手创造新的艺术，跟过去的观念决裂。

那一批年轻的佛罗伦萨艺术家的领袖是一位建筑家，叫菲利波·布鲁内莱斯基[Filippo Brunelleschi](1377—1446)。他受聘建成佛罗伦萨大教堂。那是一座哥特式大教堂，掌握了那些作为哥特式布鲁内莱斯基已经充分传统成分的技术发明，事实上，他的名声一部分是来自结构和设计中的一项成就，他要是不了解哥特式起拱的方法，就不可能做出这项成就，佛罗伦萨人希望让他们的主教堂戴上巨大的圆顶，但是应该安放圆顶的立柱之间有很大的距离，哪一位艺术家也没有办法跨越那么大的距离。最后布鲁内莱斯基设计了一个方法完成了这项工作(图 151)。在布鲁内莱斯基应聘设计新教堂或其他建筑物时，

151. 佛罗伦萨主教堂的圆顶。布鲁内莱斯基设计。约 1420—1436 年。



他决心完全抛弃传统的风格，采用那些渴望复兴罗马宏伟的人的方案。据说他到过罗马，丈量了神庙和宫殿的遗迹，画下它们的形状和装饰物件的速写。他绝对无意完全仿造那些古代建筑物；那些建筑已经不大可能适应十五世纪佛罗伦萨人的需要了。他的目标是创造新的建筑方式，以便自由地运用古典建筑的式样，去创造和谐、美丽的新样式。

在布鲁内莱斯基的成就中，当今依然令人惊叹的是，他实际上成功地实现了他的方案。在将近五百年里，欧洲和美洲的建筑家亦步亦趋地步他的后尘。我们一进入城市和乡村，就发现一些建筑物使用了古典式样，例如圆柱或三角额墙 [pediment]。只是到了本世纪，建筑家才开始怀疑布鲁内莱斯基的方案，反对文艺复兴的建筑传统，正像当年他反对哥特式传统一样。但是，许多当前正在建造之中的房屋，甚至连那些没有柱子也没有类似装饰附件的房屋，在门和窗框的线脚的形状上，或者在建筑物的尺寸和比例上，都还有些地方保留着古典形式的遗迹。如果布鲁内莱斯基想创造一种新时代的建筑，那么毫无疑问他获得了成功。

图 150 是一个小教堂的立面，这个教堂是布鲁内莱斯基为佛罗伦萨的名叫帕齐 [Pazzi] 的权贵家族建造的。我们立刻看出它不但跟任何古典神庙几乎没有相同之处，甚至跟哥特式建筑者使用的式样更没有什么相同之处。布鲁内莱斯基用自己的独特方式把柱子、壁柱和拱结合在一起，以求达到一种前无古人的轻快、优雅的效果。像门的框架，带有古典的三角墙 [gable] 或称三角额墙，这些细节表明布鲁内莱斯基对古代遗迹和罗马万神庙（见 64 页，图 74）那样的建筑物研究得多么仔细。比较一下拱是怎样形成的，它又是怎样嵌入带有壁柱（扁平的半柱）的上面一层的。当我们进入教堂内部时（图 152），就能更清楚地看到他对罗马式样的研究。在那光明、匀称的内部，哪一件东西也没有哥特式建筑家曾经给予高度评价的那种特征。那里没有高高的窗户，没有细长的立柱。跟它们不同，那没有窗户的白色墙壁被灰色的壁柱分割开来，壁柱表示的是一种古典“柱式”的思想，然而它们在那座建筑的结构方面没有实际功用。布鲁内莱斯基把壁柱放在那里仅仅是为了明显地表示出内部的形状和比例。

布鲁内莱斯基还不仅仅是文艺复兴式建筑的创始人。艺术领域中的另一项重大发现看来也出于他手，那项发现同样支配着后来各个世纪的艺术，这就是透视法 [perspective] ③。我们已经看到，尽管希腊人通晓短缩法，希腊化时期的画家精于造成景深感（见 62 页，图 71），但是连他们也不知道物体在离开我们远去时看起来体积缩小是遵循什么数学法则。在此之前哪一个古典艺术家也没能画出那有名的林荫大道，那大道是一直往后退，导向画中，最后消失在地平线上。正是布鲁内莱斯基把解决这个问题的数学方法给予了艺术家；那一定在他的画友中间激起了极大的振奋。图 153 是第一批按照那些数学规则所作的画中的一幅。这是佛罗伦萨一座教堂的壁画。它画的是三位一体 [Holy Trinity]，圣母和圣约翰在十字架下，供养人——一位年长的商人和他的妻子——跪在外面。画这幅画的艺术家绰号叫马萨乔 [Masaccio] (1401—1428)，意思是笨拙的托马斯 [clumsy Thomas]。他必定是非凡的天才，因为我们知道他死的时候年龄还不到二十八岁，那时他已经对绘画作出了彻底的改革④。那一改革并不仅仅在于透视画法的技术手段，然而这种手段本身在刚出现时必定是相当惊人的。我们可以想一下，这幅壁画



152. 帕齐小教堂的内部。布鲁内莱斯基设计。约1430年。



153. 马萨乔：三位一体，圣母，圣约翰和供养人。圣玛丽亚·诺韦拉教堂壁画。约1427年。

揭幕时好像是在墙上挖了一个洞穴，通过洞穴人们可以窥视到里面的一座布鲁内莱斯基的现代风格的新的圣墓教堂 [burial chapel]，不难想象佛罗伦萨人必定会是多么惊愕。但是被这座新建筑加上了边框的人物形象简单而伟大，大概更使他们震惊。当时佛罗伦萨跟欧洲其他地方一样，国际式风格很时髦；如果佛罗伦萨人曾经指望看到有国际式风格情调的东西，那么他们必然大失所望。画中没有精巧的优雅之处，他们看到的却是壮大凝重的形象；没有轻巧流畅的曲线，却有坚实而带棱角的形状；也没有花朵和宝石那样的精致的细节，却有一个凄凉的墓，上面放着一具骷髅。但是，虽然马萨乔的艺术不如人们司空见惯的绘画悦目，它却更为真实，更为动人。我们可以看出马萨乔欣赏乔托的惊人的宏伟，然而他没有模仿乔托。圣母指着她的被钉在十字架上的儿子所用的简单姿势十分富于表情，十分动人，因为那是整个庄严的图画中唯一的动作。画中的人物实际看起来像雕像。马萨乔通过安放人物的那个透视法的边框最为强调的正是这种效果，而不是其他东西。我们觉得几乎能够触及他们，这就使他们和他们的主旨跟我们关系更为密切。在文艺复兴时期的大师看来，艺术中那些新方法和新发现本身从来不是最终目标；他们总是使用那些方法和发现，把题材的涵义进一步贴近我们的心灵。



155. 多纳太罗：希律的宴会。锡耶纳圣乔瓦尼洗礼堂的洗礼盘浮雕。青铜镀金。1427年完成。

154. 多纳太罗：圣乔治。大理石。奥尔·圣米凯莱教堂。约1416年。佛罗伦萨，巴尔杰罗美术馆。

在布鲁内莱斯基那一派中，最伟大的雕刻家是佛罗伦萨的多纳太罗 [Donatello] (1386—1466)。他比马萨乔大十五岁，但是寿命却长得多。图 154 是他较早的作品之一，是受武器制造者行会委托而作的，表现他们的保护圣徒圣乔治 [St George]，预定放在佛罗伦萨的一座教堂（奥尔·圣米凯莱教堂 [Or San Michele]）外面的一个壁龛里。如果我们回想一下在那些巨大的主教堂外面的哥特式雕像（见 104 页，图 130），我们就认识到多纳太罗跟过去的决裂是多么彻底。那些哥特式雕像排成平静、庄重的队列静候在门廊旁边，看上去很像是来自另一个世界的人物。多那太罗的圣乔治稳稳地站在地面上，双脚坚定地踏着土地，仿佛已经下定决心寸土不让。他的脸毫无中世纪圣徒那种漠然、安祥之美，而是生气勃勃、全神贯注。他好像是在注视着敌人的接近，估量着对手的实力。他的手放在盾牌上，整个姿态很紧张，带有挑战的决心。做为对青春的锐气和胆量的无可比拟的描绘，这个雕像一直享有盛名。但是我们所赞美的并不仅仅是多纳太罗的想象力，不仅仅是他能那么新颖、那么令人信服地想象出一个骑士般的圣徒的才能；他对雕刻艺术的整个态度也表现出完全新颖的思想。尽管这座雕像给人以有生气、有运动感的

印象。却依然轮廓清楚，坚如岩石。跟马萨乔的画一样，它向我们表明多纳太罗要用对自然的新颖、生动的观察来取代前辈的那种优雅的精緻。由圣徒的手和眼眉之类细节可以看出，它们完全摆脱了传统样板的窠臼。它们可以证明艺术家对人体的实际特征进行了新颖的、不懈的研究。十五世纪初年那些佛罗伦萨艺术名家，已经不再满足于沿袭中世纪艺术家传授给他们的那些古老的程式。正像他们所赞美的希腊人和罗马人那样，他们也开始请模特儿或艺术伙伴在画室或作坊里为他们做出所需要的姿态，供他们研究人体。正是这种新方式和这种新兴趣使多纳太罗的作品看上去是那么惊人地真实。

多纳太罗在世时享有盛名，跟一个世纪以前的乔托一样，他频频被邀请到别的意大利城市去给那些城市增添美丽和光荣。图 155 是他给锡耶纳的一个洗礼盘制作的一件青铜浮雕，时间晚于圣乔治雕像十年，即 1427 年。跟第 98 页图 122 那个中世纪的洗礼盘一样，它也是图解施洗约翰生平中的一个场面。表现的是那可怖的时刻，莎乐美 [Salome] 公主已经请求国王希律 [Herod] 用圣约翰的头作为她跳舞的奖赏，此刻到手了。我们向王室的宴会厅里面看去，越过它一直看到乐工坐席和后面一部分房屋及阶梯。刽子手刚走进来，跪倒在国王面前，手里端着一个大盘子，里面放着圣约翰的头。国王向后退缩，恐怖地抬起双手，孩子们哭着跑开；莎乐美的母亲愚蠢成了这一罪行，我们看到此刻她正向国王说话，试图解释这一行为。宾客都在向后撤身，她周围就空出很大一块地方。一位客人用手遮住双眼，其他人挤在莎乐美周围，莎乐美好像刚刚停止跳舞。无须详细讲述多纳太罗的这件作品中到底有哪些新颖的特点，它们全都是新颖的。对于习惯于哥特式艺术清楚而优雅的叙事方式的人们，多纳太罗这种叙事方式的出现一定引起震动。它根本无意形成一个整齐、怡人的图案，而是要表现出骤然间乱成一团的效果。和马萨乔的人物一样，多纳太罗的人物的动作也是粗糙、生硬的。他们的姿势很凶猛，根本无意减少故事的恐怖性。在他同时代的人看来，这个场面必定具有不可思议的活力。

透视法这一新技艺进一步增强了真实感。多纳太罗一定是首先自问：“那圣徒的头送进大厅时，场面应当是什么样子的？”他尽最大的努力去表现事情可能就在其中发生的一座古典宫殿。而且他选用古罗马人的型式来表现背景中的人物。事实上我们可以清楚地看出，当时多纳太罗跟他的朋友布鲁内莱斯基一样，已经开始系统地研究罗马遗物，以便帮助自己去再生艺术。然而，要是认为对希腊和罗马艺术进行研究引起艺术再生或者“文艺复兴”，那就大错特错了。事实几乎完全相反。布鲁内莱斯基周围的艺术家非常热切地盼望艺术复兴，所以他们就求助于自然，求助于科学，求助于古代的遗物^⑤，以便实现他们的一些新目标。

文艺复兴时期的意大利艺术家独自掌握科学和古典艺术的知识的面局持续了一段时间。但是，要创造一种新艺术，要它前无先例地忠实于自然，这种热烈的愿望也鼓舞着同一代的北方艺术家。

佛罗伦萨的多纳太罗那辈人已经厌倦国际哥特式风格的微细和精致，渴望创造比较朴素生动的人物形象。无独有偶，在阿尔卑斯山北边，有一位雕刻家也在寻求一种比前辈的精巧作品要真实而率直的艺术，那位雕刻家是克劳斯·斯勒特 [Claus Sluter]，他大约在 1380 年到 1400 年期间在第戎 [Dijon] 工作，当时第戎是富有而昌盛的勃艮第公国



156. 克劳斯·斯勒特：先知但以理和以赛亚。第戎近郊的摩西水泉。1393年—1402年之间建立。



157. 杨·凡·艾克：正义的审判者和圣骑士团。根特祭坛画翼部。1432年完成。根特，圣巴瓦教堂。

的首府。他最著名的作品是一组先知像（图 156），那曾是一个大十字架的底座，标示着一处朝圣胜地的水泉。那些先知所说的话曾被理解为耶稣遇难的预言。他们个个手中都拿着一本大书或一卷纸，上面刻着那些话语，而且好像都在默念那些即将到来的悲剧。这些像已经不是哥特式大教堂门廊两侧的庄严而生硬的人物了（见 101 页，图 130）。他们跟其前作品的差异之大不亚于多纳太罗的圣乔治跟其前作品的差异。戴头巾的人是但以理，光着头的老先知是以赛亚 [Isaiah]。他们站在我们面前，比真人还要大，还有黄金和色彩来增添生气，看上去不大像雕像，倒像是中世纪的一出神秘剧中的动人角色，正要朗诵他们的台词。但是，尽管有这一惊人的真实感，我们仍然不应该忽视那种艺术感，斯勒特正是带着那种艺术感创作了这些衣饰飘拂、姿态高贵的巨大人物。

可是在北方最终实现征服真实的不是雕刻家。有一位艺术家的革命性发现从一开始就被认为是表现了某种崭新的东西，那是画家杨·凡·艾克 [Jan Van Eyck] (1390? — 1441)。跟斯勒特一样，他也跟勃艮第公爵的宫廷有联系，但是他绝大部分时间是在尼德兰 [Netherlands] 属辖的一个地区工作，那个地区现在叫比利时。他最著名的作品是根特市 [Ghent] 中一个巨大的祭坛画 [altar-piece] ⑥，包括许多场面。据说这个作品是由杨的哥哥胡贝特 [Hubert] (生平不详) 开始创作，而由杨完成于 1432 年，跟前面讲过的

马萨乔和多纳太罗的伟大作品都是三十年代完成的。图 157 是这个奇妙的祭坛画的局部，上面的圣徒和香客成群结队去礼拜上帝的羔羊 [the Lamb] ⑦。乍一看，这些生动的场面可能跟前一代给勃艮第宫廷画的细密画（见 120 页，图 148）差别不大。事实上，如果我们去看林堡弟兄画的那种五月节，仍然能看到有许多惊人的相似之处。跟同代的佛罗伦萨艺术家不同，杨·凡·艾克没有跟国际式的传统风格完全决裂。他还是继续遵循林堡弟兄的方法，而且把那些方法提高到那样完美，使得他把中世纪艺术观念抛在后面。林堡弟兄像同时代的其他哥特式艺术名家一样，乐于使用观察到的一些精巧、怡人的细节去装满画面。他们自豪地显示描绘花和动物、建筑物、华丽的服装和珠宝方面的技艺，画一些美艳欲绝的东西使人一饱眼福。我们已经看到他们并不过多关心人物和风景的实际面貌，所以他们的素描和透视看上去不大真实。但是对凡·艾克的画就不能这样讲。他观察自然更为耐心，对细节的认识更为精确，背景中的树木和建筑物就清清楚楚地表现出这一差异。我们记得，林堡弟兄的树木相当图式化、程式化。他们的风景看起来像是彩画幕布或者像花毯，不像实际景色。在凡·艾克的画中，这一切就很不相同。在这里我们可以看到真实的树木和真实的风景，一直向后连到地平线上的城市和城堡。岩石上的草和山崖上的花的画法体现出无限的耐心，这是林堡弟兄的细密画上的装饰性的林丛所无法比拟的。风景是这样，人物也是这样。凡·艾克似乎是那样一心一意地要把每一个微末细节都重现在他的画面上，以致我们几乎能数一数马鬃或者骑马者服装的毛皮饰品到底有多少根毛。林堡弟兄细密画上的那匹白马仿佛有些像玩具木马；凡·艾克的马在形状和姿势方面很相近，但它具有生命。我们能够看到它眼睛中的光彩，皮肤上的折痕；而且前者的马看上去几乎是扁平的，而凡·艾克的马腿用明暗造型，是滚圆的。

注意这些细微之处，并且赞扬一个伟大的艺术家有耐心去观察、描摹自然，这可能显得琐碎。因为林堡弟兄的作品未曾那样忠实地描摹自然就给予较低的评价，或者根据同样理由轻视其他任何绘画作品，那无疑是错误的。但是，如果我们想了解北方艺术的发展方式，我们就不能不赞赏杨·凡·艾克那种无限的仔细和耐心。跟他同代的南方艺术家，布鲁内莱斯基那一派的佛罗伦萨艺术名家，已经发展成功一种方法，用它来把自然表现在画面中几乎有科学的精确性。他们先从透视形状的骨架入手，并且运用他们的解剖知识和短缩法则去构成人体。凡·艾克走的是相对的路线。他造成真实感的办法是耐心地在细节上再增添细节，直到整个画面变得像是镜子般地反映可见世界为止。北方艺术和意大利艺术之间的这种重大的区别一直保持了很多年。有一个颇有道理的猜测是：只要以表现花朵、珠宝或织品等事物的美丽的外观见长，大约就是北方艺术家的作品，很可能是尼德兰艺术家的作品；以鲜明的轮廓线、清晰的透视法、美丽躯体的准确知识见长，大约就是意大利的绘画作品。

为了实现他的意图，坚持像镜子一样地反映现实的全部细节，凡·艾克就不得不改进绘画技术。他是油画的发明者。对于这种讲法的确切理解和正确与否已经进行了很多讨论，但是相对而言，具体细节究竟如何，关系不大。他这项发明不是透视法那样的发现，透视法是某种完全新颖的东西。而他所获得的是一种新配方，用来调制颜料以便涂到画板上去。那时的画家不是买管装或者盒装的现成颜料；他们必须自己置备颜料，大都是用有色的植物或矿物制作。他们把那些东西夹在两块石头之间磨成粉末——或者让



158. 图 159 的局部。



159. 杨·凡·艾克：阿尔诺菲尼的订婚。1434年。伦敦，国立美术馆。

他们的徒弟去磨——而且，在使用之前，他们要加上一些液体以便让粉末形成浆糊样的东西。虽然有各种各样的制作方法，但是中世纪期间，所用液体的主要配料一直是用蛋清制成的，那相当适用，只是干得太快。用这种颜料制剂作画的方法叫作蛋胶画法^⑧。看来杨·凡·艾克对那种配方并不满意，因为那不允许他使色彩慢慢地相互转化以求过渡柔和。如果他使用油代替蛋清，他作画时就可以从容得多，精确得多。他能够制作光亮的颜料，那种颜料能够用于透明的色层亦即 glaze [透明色层]^⑨之中，他能够用带尖的画笔在画面上画出闪闪发亮的高光 [high-light]，取得了一些高度的精确如实的效果；那些奇迹使当时的人大为惊讶，不久以后普遍认为油画是最合适的工具。

凡·艾克的艺术大概在肖像画中获得了最大的成功。他最著名的画像之一就是图 159，画的是意大利商人乔瓦尼·阿尔诺菲尼 [Giovanni Arnolfini]，这位商人因事来到尼德兰，带着他的新娘琼妮·德·凯娜妮 [Jeanne de Chenany]。画面有独到之处，在新颖性和改革性方面不亚于意大利的多纳太罗或马萨乔的作品。这仿佛是通过一种魔法，现实世界的平凡的一角突然就被固定在一块油画板上。一切都在这里——地毯和拖鞋，墙上的念珠，床头的小刷子，窗台上的水果^⑩。仿佛我们能亲临阿尔诺菲尼的家拜访他似的。这幅画大概是表现他们生活中的一个重大时刻——他们的订婚^⑪。那位年轻女子

刚刚把她的右手放到阿尔诺菲尼的左手中，而阿尔诺菲尼就要把他自己的右手放到她的手中，庄重地表示他们的结合。可能画家是被请来记录下这一重大的时刻作为见证，正如一个公证人可能被请来声明他出席了一个类似的庄严仪式一样。这就可以说明这位艺术名家为什么要在画面的明显位置写上自己的拉丁文名字“Johannes de eych fuit hic”，意即杨·凡·艾克在场。在房间后面的镜子中，我们看见从后面反映出来的整个场面，而且在那里我们好像还看见了那位画家兼证人的形象。我们不知道是那位意大利商人还是那位北方艺术家想出这么个主意来，如此使用新式的绘画，这可以比作法律上使用的由证人正式签字承认的照片。但是，不管是谁首先想出了这个主意，无疑他是很快就认识到凡·艾克的绘画新方法中蕴涵着巨大的可能性。艺术家在历史上第一次成为真正的目击者，一个不折不扣的目击者。

既然打算把现实表现为眼睛所看见的样子，凡·艾克跟马萨乔一样，不得不抛弃国际哥特式风格中赏心悦目的图案和流畅自如的曲线。在某些人看来，像威尔顿双连画（见 118 页，图 146）那样的绘画作品优美卓绝，相比之下，凡·艾克的人物形象可能竟至显得生硬、笨拙。但是在欧洲各地，当时那一代艺术家都在热切地追求真实性，摒弃较为陈旧的美的观念，大概使许多年长的人感到震惊。最激进的革新家之一是一位瑞士画家，名叫康拉德·维茨 [Conrad Witz] (1400? —1446?)。图 160 是他在 1444 年给日内瓦的一个祭坛画的画。这幅画是奉献给圣彼得的，画的是圣彼得遇到了复活以后的基督，跟《约翰福音》中所叙述的一样（第二十一章）。有一些使徒和同伴去到提比哩亚海



160. 康拉德·维茨：捕鱼的奇迹。祭坛画。1444年。日内瓦，博物馆。

[Sea of Tiberias] 打鱼，但是毫无所获。天亮以后，耶稣站在岸边，然而他们没有认出他来。他告诉他们把网撒到船的右边，结果那里的鱼非常多，他们连网也拉不起来。就在那一瞬间，他们中间有一个人说“是主”，圣彼得听见这句话，“就束上一件外衣（因为他赤着身子），跳在海里，其余的门徒就在小船上”。然后他们跟耶稣一起吃了一顿饭。如果请一个中世纪画家来图解这件奇事，那么用一排程式化的波浪线条标出提比哩亚海来，大概就心满意足了。但是维茨却想让日内瓦市民清清楚楚地看到基督站在海边时的场面必然是个什么样子。于是他画的不是随便哪一个湖，而是他们都认识的一个湖，即日内瓦湖，背景中矗立着宏伟的塞利维山（Mont Saleve）。这是人人都能看到的真实风景，现在仍然存在，而且看起来仍然跟画中的样子十分相象。这大概是第一幅准确的再现图，第一幅试图绘出一个真实景象的“肖像”。在这个真实的湖上，维茨画了真实的渔人；他们不是较老的图画中高贵的使徒，而是平民百姓中粗鲁的汉子，忙着用渔具捕鱼，正在相当笨拙地努力稳定船身。圣彼得看起来在水中有些手足无措，当然他应该是那个样子。只有基督本人平静、坚定地站着，他的坚强的形象使人想起马萨乔的伟大的湿壁画上的人物（见 125 页，图 153）。当年日内瓦的礼拜者第一次观看新祭坛时，看到使徒们跟他们自己是一样的人，正在他们自己的湖上打鱼，而复活的耶稣，在熟悉的湖岸上神奇地出现在使徒面前，给他们帮助和安慰，那些礼拜者必定深受感动。



161. 在砌砖、打孔、测量、雕刻的石匠和雕刻家。见于南尼·迪·班科制作的一组群像的台座。约 1408 年。佛罗伦萨，奥尔·圣米凯莱教堂。

第十三章 传统和创新 [上]

意大利，十五世纪后期



162. 文艺复兴时期教堂：圣安德烈亚教堂。曼图亚。阿尔贝蒂设计。约1460年。

意大利和佛兰德斯艺术家在十五世纪开始时的新发现已经震动了整个欧洲。画家和赞助人一样，都被那种新观念吸引住了：艺术不仅可以用来动人地叙述宗教故事，还可以用来反映出现实世界的一个侧面。这一伟大的艺术革命的最直接的后果大概就是各地的艺术家都开始试验和追求新颖、惊人的效果。这种勇于探索的精神支配着十五世纪的艺术，标志着跟中世纪艺术的真正决裂。

这种决裂带来一个效果，我们不能不首先考虑。一直到1400年左右，欧洲各地的艺

术一直沿着彼此相似的路线发展。我们记得那个时期哥特式画家和雕刻家的风格被叫做国际式风格，因为不管在法国和意大利，还是在德国和勃艮第，那些举足轻重的艺术名家的目标都是极为相近的。当然，中世纪全期都存在着国家之间的差异——我们还记得十三世纪法国和意大利之间存在的差异——但是那些差异无伤大局。不仅艺术领域情况如此，就是学术界，甚至连政治方面，也都是如此。中世纪有学问的人言谈和写作都用拉丁语，教书时不大计较是在巴黎大学、帕多瓦大学，还是在牛津大学①。

那时的贵族都有骑士道精神；他们忠于自己的国王或封建领主并不意味着他们把自己看作是某一个个别的民族或国家的战士。到中世纪末年，这些情况就逐渐改变了，那时市民和商人生活的城市的地位变得越来越比封侯的城堡重要。商人们说土话，而且共同抵抗外来的竞争者或插足者。每个城市都为自己工商业方面的地位和特权感到自豪，并且小心翼翼地加以保护。在中世纪，一个杰出的艺术名家可能从一个建筑工地走向另一个建筑工地，可能从一个修道院被推荐到另一个修道院，也没有什么人费心过问他是哪一国人。可是一旦城市赢得重要地位，艺术家也跟所有艺人和工匠一样，被组织到行会中去。那些行会有许多地方类似于我们的工会；它们的任务就是保护成员们的利益和特权，并且确保产品有保险的市场。为了能够获准参加行会，艺术家必须显示他能够达到一定的标准，显示他确实精通本行的技艺。然后他才能被获准开设一个作坊，雇佣一些学徒，接受委托的活计，承办祭坛画、肖像、彩色的箱柜、旗帜和纹章，如此等等。

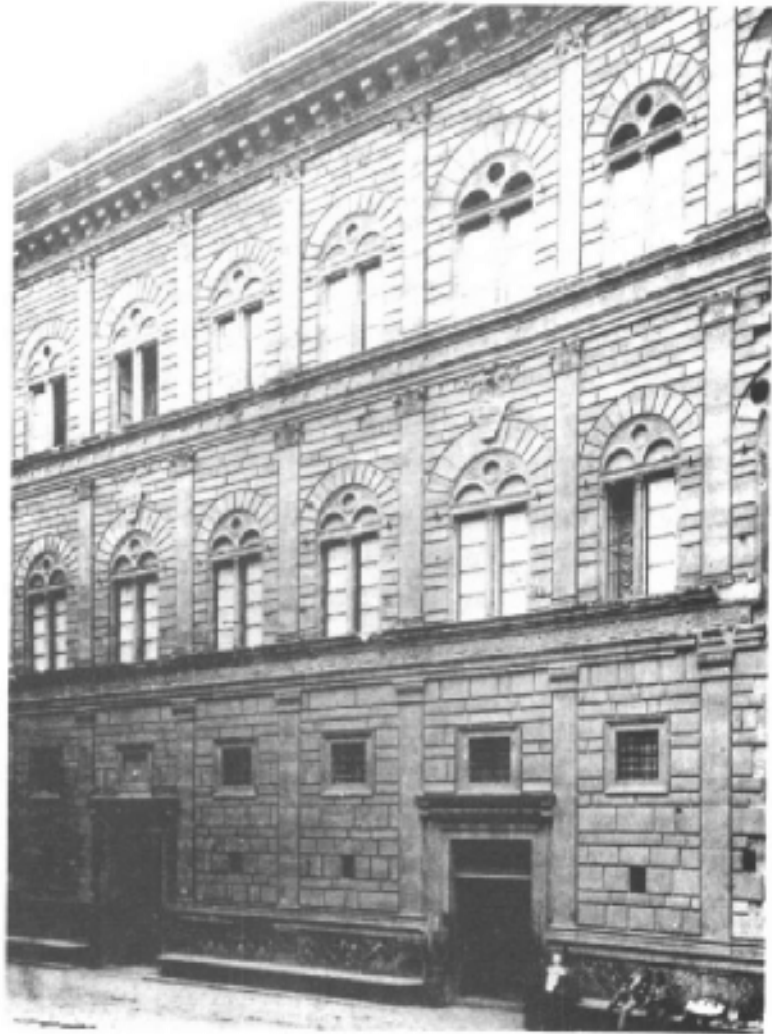
同业公会②和协会，通常是富有的组织，在城市管理中有发言权，除了想方设法繁荣城市以外，还尽最大努力美化城市。在佛罗伦萨和其他地方的行会里，金饰匠、绒线刺绣工、军械工和其他人，捐献出自己的部分资金，去建立教堂，盖起行会大厅，并且奉献祭坛和礼拜堂。在这方面，他们为艺术作了不少好事。然而，行会不放心地保护自己的成员的利益，这就使外来的艺术家很难在其境内受到雇佣或安家存身。只有最著名的艺术家偶尔才能冲破这种抵制，像当初兴建那些巨大的主教堂时期那样，自由地周游各地。

所有这一切都跟艺术史有关系，因为正是由于城市的发展，国际式风格大概就成为欧洲所见的最后一个国际性的风格——至少在二十世纪以前情况如此。在十五世纪，艺术界分成若干不同的“学校”[schools]——在意大利，佛兰德斯和德国，几乎每个都市或小镇都有自己的“绘画学校”。“学校”这个词很容易引起误会；在那时候，根本没有青年学生去上课的美术学校。如果一个男孩子决定要当一个画家，那么在他很小的时候，他父亲就叫他跟城里某一位第一流的画师学徒。他通常是住在画师家里，给他家里跑腿办事，而且不得不把自己锻炼得样样都能干。他最初的工作之一，可能是研磨颜料，或者帮助画师准备要使用的画板或画布。渐渐地，就可能给他一些较小的活计，像画旗竿之类。然后，某一天画师活计忙的时候，就可能叫学徒帮忙完成一件主要作品的某个不要紧或不显眼的地方——把画师已经在画布上勾好轮廓的背景涂上颜色，把画面上旁观者的服装画完，如果他显露出了才干，而且知道怎样亦步亦趋地模仿他的画师的样子，这个年轻人就会逐渐得到较为重要的事情做——可能是在画师监督之下按照画师的草图画整幅画。这就是十五世纪的“绘画学校”。那确实是出色的学校，当今有不少画家巴不得受到那么全面的训练，当时城市里的艺术名家就是这样把自己的技艺和经验传授给年轻

一代，这也就解释了为什么那些城市的“绘画学校”发展出那么明显的独特个性。人们能够认出一幅十五世纪的绘画是出自佛罗伦萨还是出自锡耶纳，是出自第戎还是出自布鲁日，是出自科隆还是出自维也纳。

为了抓住要点据以综览那各种各样的艺术名家、“学校”和实验，我们最好返回佛罗伦萨，当时那里已经开始了伟大的艺术革命。观察一下在布鲁内莱斯基、多纳太罗和马萨乔身后的一代怎样试图使用他们的发现，怎样把那些发现运用于他们所面临的一切任务之中，这就足以令人神往。他们的想法并不容易实现。赞助人委托的主要工作跟前一个时期相比，毕竟是本质未变的；新颖、革命的手法有时似乎跟传统的差事相抵触。以建筑来说：过去布鲁内莱斯基的观念是使用古典建筑形式。使用他根据罗马遗迹仿制的柱子、三角额墙和檐口。他把这些形式用在自己建造的教堂之中。他的后继者渴望照样仿效他的榜样。图 162 是佛罗伦萨建筑家利昂纳·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂 [Leone Battista Alberti] (1404—1472) 设计的一座教堂，他把教堂的立面设计为罗马式样的巨大的凯旋门（见 64 页，图 75）。但是，这一新方案怎样才能用于城市街道上的普通住宅呢？传统的住宅和府邸

却是不能用神庙的式样建造的。罗马时代的私人住宅一所也没有保存下来，而且即使保存下来，由于要求和习俗已经大大改变，可能也没有什么指导意义。于是，问题就是怎样在有墙有窗的传统住宅和布鲁内莱斯基传授下来的古典形式之间寻求一个折衷方案。又是阿尔贝蒂发现了一个办法，这个方法的影响一直延及现在。在他给富有的佛罗伦萨商人鲁切莱 [Rucellai] 家族建筑一座邸宅时（图 163），他设



163. 鲁切莱府邸。
佛罗伦萨。阿尔贝蒂设计。约 1460 年。



164. 吉伯尔蒂：基督的洗礼。锡耶纳圣乔瓦尼洗礼堂的洗礼盘浮雕。青铜镀金。1427年完成。



165. 安杰利科·达·菲耶索莱修士：圣母领报。圣马可修道院壁画。佛罗伦萨。约1440年。

设计了一座普通的三层建筑。建筑的立面跟任何古典遗迹都很少有相似之处。然而阿尔贝蒂恪守布鲁内莱斯基的方案，使用古典形式装饰建筑的立面。他不去建造柱子或半柱，而用扁平的壁柱和檐部组成一个网络覆盖在房屋上，这既体现古典的柱式又不改变建筑的结构。不难看出阿尔贝蒂是从什么地方学到这一原理的。我们还记得罗马圆形大剧场（见63页，图73），在那里各种希腊“柱式”被运用于不同的楼层。在这里，最低的一层也是多立安柱式的变体，而且这里的壁柱之间也有圆拱。尽管这样一来，由于恢复罗马形式，阿尔贝蒂就把古老的城市邸宅改成现代化的面貌，然而他还是没有跟哥特式传统彻底决裂。我们只要把邸宅的窗户跟巴黎圣母院立面的窗户（见101页，图126）比较一下，就能发现一个意外的相似之处。阿尔贝蒂只不过把“野蛮的”尖拱弄得圆滑些，而且在传统格局之中运用了古典柱式的成分，从而把一个哥特式设计“翻译”成古典形式。

阿尔贝蒂的这一成就是很典型的。十五世纪佛罗伦萨的画家和雕刻家也经常发现自己的处境是必须使新方案适应旧传统。在新和旧之间，在哥特式传统和现代形式之间调和是十五世纪中期许多艺术名家的特点。

成功地调和了新成就和旧传统的那些佛罗伦萨艺术名家之中，最伟大的一个是多纳太罗那一代的雕刻家洛伦佐·吉伯尔蒂 [Lorenzo Ghiberti] (1378—1455)。图164是他给锡耶纳的一个洗礼盘制作的浮雕，多纳太罗就是给这个洗礼盘制作了《莎乐美的舞蹈》 [Dance of Salome] (见126页，图155)。对于多纳太罗的作品，我们可以说处处新颖；而吉伯尔蒂的作品乍一看样子远不是那么惊人。我们注意到场面的布局跟十二世纪列日城那位著名的铜铸工使用的布局（见98页，图122）差异不大：基督在当中，左右两侧是施洗约翰和侍奉天使们，还有圣父和鸽子高高地出现在天国。连处理细节的方法，吉伯

尔蒂的作品也使人联想起他的中世纪先驱们的作品——他配置衣饰皱褶时的深情关注可以使我们回想起十四世纪金饰匠的作品，例如第 115 页图 142 的圣母像之类。可是吉伯尔蒂的浮雕自有特点，跟洗礼盘上多纳太罗那件作品同样有力，同样真实。他也学会刻画每一个人物的特点，使我们能理解每一个人物扮演的角色，美丽而谦抑的基督，他是上帝的羔羊；姿态庄重而有力的圣约翰，他是来自荒野的憔悴的先知，以及天使队伍等等，他们悄然地惊喜相望。多纳太罗表现那个神圣场面使用了新颖的戏剧性手法：略微打乱了其前引以为荣的清楚的布局，而吉伯尔蒂则小翼翼地保持清晰和克制。他并不让我们意识到实际空间，而那空间观念正是多纳太罗所追求的目标。他比较喜欢仅仅给我们一点点景深的暗示，喜欢让他的主要人物清清楚楚地突出在浅淡的背景中。

正像吉伯尔蒂不排斥使用本世纪的新发现而仍忠实于哥特式艺术的某些观念一样，佛罗伦萨附近菲耶索莱[Fiesole]的伟大的画家弗拉·安杰利科[Fra Angelico](1387—1455,即安杰利科修士[Brother Angelico])运用马萨乔的新方法,主旨在于表达宗教艺术的传统观念。弗拉·安杰利科是多明我会的修道士,1440 年左右在佛罗伦萨市他的圣马可修道院创作的一些湿壁画属于他的最美丽的作品。他在每一个修道士的房间里和每一条走廊的尽头处都画上了一个神圣的场面。当人们在静寂的古老建筑中从一个房间走到另一个房间时,就感受到当年构思作品时的某种精神,图 165 是他在一个房间里画的圣母领报。我们立刻看出透视技艺对他来说毫无困难。圣母下跪处的回廊画得跟马萨乔的著名湿壁画中的拱顶(见 125 页,图 153)同样地真实^③。然而“在墙里凿个洞”显然不是弗拉·安杰利科的主要意图;正像十四世纪的亚莫内·马丁尼那样(见 116 页,图 144),他不过是要用画面的全部美丽和简朴来呈现那个宗教故事而已了。在弗拉·安杰利科的画中没有运动,也没有什么真实的立体身躯的意味。但是我认为,由于谦抑,画面更加动人,这是一位伟大艺术家的谦抑,他有意不去炫耀任何现代性,尽管他对布鲁内莱斯基和马萨乔给艺术带来的问题深有所知。

166. 盖拉尔多·迪·乔瓦尼:
圣母领报和但丁《神曲》中的诸场面。
弥撒书中的一页。画于 1474 年—1476 年之间。佛罗伦萨,巴尔杰罗美术馆。



我们可以在另一位佛罗伦萨画家保罗·乌切洛[Paolo Uccello]④(1397—1475)的作品中研究那些问题的魅力和难处,他的作品保存得最完好的一幅在伦敦国立美术馆[National Gallery],是一个战争场面(图 167)。这幅画当初可能打算放在梅迪奇宫[Palazzo Medici]⑤的一个房间的护壁板上(覆盖墙壁下部的镶板),梅迪奇宫是佛罗伦萨最有权,最富有的一个商人家族的城市邸宅。它画的是当时仍属时论题材的佛罗伦萨的一个历史事件,即 1432 年圣罗马诺[San Romano]的溃败;那是当时意大利各集团频繁内战中的一次战斗,佛罗伦萨军队打败了他们的敌人。表面上看来,这幅画可能显得中世纪的味道十足。这些全副甲胄的骑士们手执沉重的长矛,骑着马仿佛去参加校场比武,这可能使我们回想起佛鲁瓦萨尔[Froissart]⑥的《编年史》[Chronicles];表现手法乍一看也不觉得很现代化。画中的马和人看起来都有些像木刻,几乎是玩具,而且整个欢乐的画面显得跟实际战斗迥然不同。但是,如果我们问一下自己,为什么这些马匹看起来有点像摇木马,为什么这整个场面隐隐约约使我们联想起木偶戏,我们就会有意外的发现。这恰恰是因为画家十分迷恋于他的技艺所具有的新效果,不遗余力地让他的人物突出在空间之中,仿佛是刻出来的,而不是画出来的。据说透视法的发现给予乌切洛的印象十分深刻,使得他日日夜夜地画透视缩短的物体,不断地给自己出新题目。他的画友经常说他是那样全神贯注于研究之中,竟致他的妻子叫他睡觉时,他都难得抬头,而且还要惊叹:“透视法多么美妙啊!”⑦我们在画中就可以看到流露出迷恋透视法的一切迹象。乌切洛显然痛下苦功,用正确的短缩法描绘散落在地面上的各种各样的甲胄。他最得意的可能就是从马上跌倒在地上的那个武士的形象,武士的短缩画法一定是极为困难的。以前从来没有画过这样的形象,而且,尽管跟其他人物相比显得稍微小了一点,我们还是不难想到它一定引起了巨大的轰动。画面上到处都能发现一些迹象,表现出乌切洛对透视法的兴趣和透视法支配他心神的那股魅力。甚至连地上的断矛都布置得朝向它们共同的“消失点”。似乎在进行战斗的这个舞台之所以有人工造作的样子,有一部分就应归因于这一整齐的数学布局。如果我们从这一骑士道古装表演回顾凡·艾克的骑士图(见 128 页,图 157)和我们曾经跟它进行过比较的林堡弟兄的细密画(见 120 页,



图 148), 或许可以比较清楚地看出乌切洛得益于哥特式传统之处是什么, 以及他怎样进行了改变。北方的凡·艾克根据观察增添了越来越多的细节, 试图把物体的外表描摹得维妙维肖到最细微的色调, 从而就改变了国际式风格的形状。而乌切洛则选择了相对的路线; 通过他所热爱的透视技艺, 他试图构成一个真实的舞台, 使他的人物在那个舞台上具有立体感、有真实感。它们有立体感是毫无疑问的, 但是其效果却跟人们通过透视镜看到的立体画有些相似。乌切洛还没有学会怎样使用光线、明暗和大气来修润严格的透视画法的刺目的轮廓。但是, 如果我们站在国立美术馆中的原画面前, 我们不会感觉哪里有不恰当的地方, 因为, 尽管乌切洛全神贯注于应用几何学, 但他毕竟是一位真正的艺术家。

尽管弗拉·安杰利科那样一些画家能够使用新方法而不改变传统的精神, 尽管乌切洛完全被新问题迷住, 但是不那么有雄心的艺术家却在愉快地使用新方法, 对其中的难处并不过分地发愁。公众大概喜欢这些两全其美的艺术家。于是, 为梅迪奇的城市邸宅的私人礼拜堂作壁画的任务就交给了贝诺佐·戈佐利[Benozzo Gozzoli](1420—1497), 他是弗拉·安杰利科的学生, 可是两个人的观点显然大不相同。他在礼拜堂的墙上满满地画了一幅东方三博士骑马朝圣图⑥, 画中的人物带着一幅高贵的皇家气派, 正在穿过一片风光明媚的丘林。这个圣经故事给他以机会来表现美丽的服饰和豪华的装束, 表现一个快乐怡人的神话世界。我们已经看到这种表现贵族娱乐盛会的爱好是怎样在勃艮第发展起来的(见 120 页, 图 148), 梅迪奇跟勃艮第有密切的贸易关系。戈佐利似乎一心一意地要表明新艺术成就, 可以把当代生活中这些快乐的场面描绘得更为生动、有趣, 我们没有理由为此责难他。那个时期的生活确实是那么宛如图画, 那么富于色彩, 我们不能不感谢那些二流的艺术名手, 他们在作品中记录下这些赏心悦目的场面。去佛罗伦萨的人都应该到这个礼拜堂一享观光的乐趣, 那里似乎还保持着一种节日生活的情趣和兴味(图 168)。

168. 贝诺佐·戈佐利: 三大博士到伯利恒朝圣。梅迪奇宫的祭室中的壁画局部。1459 年—1468 年之间。佛罗伦萨。梅迪奇-里卡尔迪宫。



<167. 乌切洛: 圣罗马诺之战。可能是梅迪奇宫一个房间里的镶板装饰画。约 1450 年。伦敦, 国立美术馆。

同一时期，佛罗伦萨北边和南边城市中的画家已经吸取了多纳太罗和马萨乔的新艺术的启示，甚或比佛罗伦萨人更热衷于从中获益。有一位画家名叫安德烈亚·曼泰尼亚 [Andrea Mantegna] (1431—1506)，他最初在著名的大学城帕多瓦工作，以后在曼图亚 [Mantua] 领主的宫廷工作，两处都在意大利北部。在离乔托画过著名壁画的那所礼拜堂不远的地方，有一所帕多瓦的教堂，曼泰尼亚在里面画了一系列壁画，图解圣詹姆斯 [St James] 的传奇故事。在第二次世界大战中教堂被炸，损坏严重，曼泰尼亚创作的那些奇妙的壁画大都被毁。这个损失令人痛心，因为那些壁画无疑属于有史以来最伟大的艺术作品之列。其中有一幅画的是圣詹姆斯被押赴刑场 (图 169)。跟乔托或多纳太罗一样，曼泰尼亚也是力图十分明确地设想出现实中这个场面会是什么样子，但是他用来鉴定现实的标准已经大为严格，跟乔托那个时代不同了。乔托重视的是故事的内容含义——人们在一个特定的环境里会有怎样的举止行动，而曼泰尼亚还关心外界环境。他知道圣詹姆斯生活在罗马皇帝统治时期，他很想把场面组织得跟当初实际可能发生的情况一般无二。为了达到这个目的，他专门研究了古典时期的遗迹。圣詹姆斯刚刚被押送走出的那座城门是一座罗马凯旋门，押解他的兵士都身着古罗马军队的服装和甲冑，跟我们在古典文化时期的真实遗迹上看到的一样。不仅画中这些服装和装饰细节使我们联想到古代雕刻，整个场面的简朴和雄浑也流露出罗马艺术的精神，在贝诺佐·戈佐利的佛罗伦萨壁画和约略同期的曼泰尼亚的作品之间，区别之大几乎无以复加。我们看出戈佐利的快乐的盛会场面重新回到国际哥特式风格的趣味。然而曼泰尼亚却沿着马萨乔的路子走下去。他的人物像马萨乔的人物那样动人，那样有雕塑感。跟马萨乔一样，他也急于使用透视法新技艺，但是他不像乌切洛那样去炫耀这种法宝蕴涵的新奇效果。曼泰尼亚意在使用透视法创造一个舞台，使他的人物好像立体实物一样站在上面活动。他好像一个高明的舞台监督那样，布列人物去表达这一瞬间的意义和事件的过程。我们可以看出正在发生什么事情：押送圣詹姆斯的队伍停了一下，因为一个迫害圣徒的人已经忏悔了，跪倒在圣徒脚下接受他的祝福。圣徒平静地转过身来为这个人祝福。罗马士兵站在旁边看着，一个漠然处之，另一个举起手来，姿势颇有表情，好像表示出他也有所感动。圆形的拱门为这个场面加上了边框，围观的人群被卫士推回去，一片骚乱恰好被它分隔开来。

当曼泰尼亚在意大利北部如此运用新艺术手法的时候，在佛罗伦萨以南的地区，阿雷佐城 [Arezzo] 和乌尔比诺城 [Urbino]，另一个伟大的画家皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡 [Piero della Francesca] (1416? —1492) 也在从事同样的工作。跟戈佐利和曼泰尼亚的湿壁画一样，皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡的壁画也作于十五世纪中期稍后，大约是马萨乔身后的一代。图 170 画的故事是关于一个梦的著名传说，这个梦使君士坦丁大帝接受了基督教。在他跟敌人决战之前，他梦见一个天使给他看十字架并且说：“你将在这一标志下获胜。”^①皮耶罗的湿壁画画的是战斗之前皇帝营帐里夜晚的场面。我们一直看到敞开的营帐里面，皇帝正在卧榻上躺着睡觉。他的卫兵坐在他身边，有两个士兵也在守护。这个静谧的夜晚场面突然被一道闪光照亮了，这时一个天使伸着一只手拿着十字架标志，从高高的天国冲下来。正如曼泰尼亚的画一样，它也隐约使我们联想到戏剧中的一个场面。它相当清楚地标示出了一个舞台，没有任何东西分散我们对主要动作的



169. 曼泰尼亚：圣詹姆斯在赴刑场的路上。帕多瓦，埃雷米塔尼教堂壁画。1455年完成，1944年毁。



170. 皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡：君士坦丁大帝之梦。圣弗兰切斯科教堂壁画。阿雷佐。约1460年。

注意力。跟曼泰尼亚一样，皮耶罗也对罗马军队的衣着下了苦功；而且跟他一样，他也避免使用戈佐利塞入场面中的欢乐、艳丽的细节。皮耶罗也完全掌握了透视法技艺，他用短缩法画天使形象，使用了那样大胆的方式，几乎不可辨认，特别是在小型复制品中。但是除了那些暗示出舞台空间的几何手法以外，他又增加了一个同样重要的新手法：处理光线。中世纪艺术家几乎根本没有注意光线，他们的平板人物形象完全没有阴影。在光线方面，马萨乔也是一位先驱者——他画的圆凸的立体人物形象，明暗造型十分生动（见125页，图153）。但是，没有一个人像皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡那样清楚地看出这种手法蕴含着巨大的发展前途。在他这幅画中，光线不仅有助于塑造人物形象，而且对于用透视法造成景深错觉也同样有重大的作用。前面的士兵像个黑色的剪影站在闪光所照亮的营帐入口。于是我们感觉到在士兵跟卫兵坐着的台阶之间隔着一段距离，而卫兵的形象又在天使发出的闪光中突现出来。我们就觉得营帐是圆的，包围着一片空间，在这里光线手段的作用不亚于短缩法和透视法的作用。然而皮耶罗还用光线和阴影创造出更大的奇迹，造成了深夜场面中的神秘气氛，就在这个深夜中皇帝看到一个即将改变历史进程的梦境。画面的单纯和宁静是这样动人，大概因此皮耶罗就成为马萨乔的最伟大的继承者。

这些艺术家和其他一些人正在运用佛罗伦萨那一代艺术大师们的发明创造,而佛罗伦萨的艺术家却越来越感到那些发明创造产生了新问题。在最初那一阵胜利的冲动之中,他们也许认为发现透视法和研究大自然就能把面临的一切困难全部解决。但是我们绝不能忘记艺术跟科学完全不同。艺术家的手段,他的技巧,固然能够发展,但是艺术自身却很难说是以科学发展的方式前进。只要某一方面有所发现,其他地方就产生新的困难。我们记得中世纪画家不理解正确的素描法,然而恰恰是这个缺点使他们能够随心所欲地在画面上分布形象,形成完美的图案^⑩。十二世纪插图历书(见99页,图124)或十三世纪《圣母安息》的浮雕(见105页,图131),都是那种技术的例证。甚至像西莫内·马丁尼(见116页,图144)之类十四世纪画家也还能布列人物形象,使它们在黄金背景中形成清楚的设计^⑪。等到把画画得像镜子一样反映现实这种新观念被采取以后^⑫,怎样摆布人物形象的问题就再也不那么好解决了。在现实中,人物并不是和谐地组织在一起,也不是在浅淡的背景中鲜明地显露出来。换句话说,这里有一个危险,艺术家的新能力会把他最珍贵的天赋毁灭掉,使他无法创造一个可爱而惬意的统一体。当巨大的祭坛画和类似的任务落到艺术家身上时,问题就表现得尤其严重。这些画必须要能从远处看到,而且必须适合整个教堂的建筑骨架。此外,它们还必须把宗教故事用清楚动人的轮廓呈现给礼拜的人们看。十五世纪后半叶,一位佛罗伦萨艺术家安东尼奥·波拉尤洛 [Antonio Pollaiuolo] (1432? —1498) 试图解决这个新问题,使画面既有精确的素描又有和谐的构图,他所使用的方式就表现在图171中。这是企图不仅靠机智和本能,还靠明确的规则来解决上述问题的最初尝试之一。这幅画的尝试可能并不完全成功,也不是很吸引人的作品,



但是它很清楚地表现出佛罗伦萨艺术家是多么有意识地着手解决这个问题。这幅画表现的是圣塞巴斯提安 [St Sebastian] ^⑬殉教,他被绑在木桩上,六个刽子手在他四周围成一群。这一群人组成一个很规则的尖削的三角形。这一侧的每一个刽子手都在另一侧有一个类似的形象相配。

事实上,这种布局非常清楚、非常对称,几乎过于生硬了。画家显然意识到这个毛病,试图采取一些变化。一个刽子手弯下腰整理他的弓,是从正面看过去的,对应的一个人物是从背面看过去的;射箭的人物也是这样。画家用这个简单的方法努力调剂构图

171. 安东尼奥·波拉尤洛:圣塞巴斯提安殉难。祭坛画。1475年。伦敦,国立美术馆。



172. 波蒂切利:维纳斯诞生。为洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科的邸宅所作。约1485年。佛罗伦萨,乌菲兹美术馆。

的生硬的对称性,并造成一种运动和反运动的感觉,很像在一段音乐中的进行和反进行。在波拉尤洛的画中,这种方法用得还有些不自然,而且他的构图看起来有些像技巧练习。我们可以设想他画对应的人物形象是使用同一个模特儿而从不同的侧面去观看^⑭,而且我们感觉他以熟悉人体的肌肉和动作为荣,这几乎使他忘记了这幅画的真正题材是什么。此外,在他要着手解决的问题上,也很难说波拉尤洛已完全成功。他的确运用透视法的新技艺画出了背景中的一段奇妙的托斯卡纳风光远景,然而中心主题跟背景实际上互不调和。前景中圣徒殉难的小山丘没有道路通向后面的景致。人们几乎要纳闷,如果波拉尤洛把他的构图放到浅淡或金色之类背景中是不是要更好一些。但是人们很快就明白他无法采纳那种设计;这样生动、这样真实的形象放到金色的背景中看起来就会不得其所。一旦艺术走上了跟自然竞争这条路,就绝不会回头。对于波拉尤洛的画所表现的这类问题,十五世纪的艺术家一定在画室中做过讨论;而意大利艺术在后一代到达了顶峰也正是由于找到了解决这个问题的方法^⑮。

十五世纪后半叶致力解决这个问题的佛罗伦萨艺术家中,有一位画家叫山德罗·波蒂切利[Sandro Botticelli]^⑯(1446—1510)。在他最著名的画中,有一幅画的不是基督教传说,而是古典神话—《维纳斯诞生》[The Birth of Venus](图172)。在整个中世纪里,古典诗人还是为人所知的,然而直到“文艺复兴”时期,意大利人那样热情地试图重新恢复罗马昔日的光荣时,古典神话才在有文化的普通人民中间传播开来。在那些人看来,备受赞扬的希腊人和罗马人的神话所表现的并不仅仅是快活而有趣的童话故事;他们非常信服古人的高超智慧,以致相信那些古典的传说之中必定包含着一些深邃、神秘的真理。委托波蒂切利为其乡村别墅作画的那个赞助人是富强的梅迪奇家族的一个成员。或是赞助人本人,或是他的一位博学的朋友,大概已经向画家讲解过他所知道的古人对维

纳斯从海中出现的描绘^①。在这些学者看来，维纳斯出世的故事是神秘的象征，通过它，神对美的启示才传到人间。人们不难想象画家是毕恭毕敬地着手创作，用相称的方式去表现这个神话。画面描绘的活动很快就能看懂。维纳斯站在贝壳上从海中出现，在玫瑰花飘落之中，风神们飞翔着把贝壳推向岸边。在维纳斯就要举步登陆的时候，一位季节女神或水中仙女 [Nymph] 拿着紫红色斗篷迎接她。在波拉尤洛失败之处，波蒂切利获得了成功；他的画确实形成一个完美和谐的图案。然而波拉尤洛可能会说，波蒂切利是牺牲了一些他当初下了那么大苦功要保留下来的成就，才取得这一效果的。波蒂切利的人物看起来立体感不那么强，画得不像波拉尤洛或马萨乔的人物那么准确。他的构图中的优雅动作和具有韵律的线条使人想起吉伯尔蒂和弗拉·安杰利科的哥特式传统，甚至可能是十四世纪的艺术——例如西莫内·马丁尼的《圣母领报》（见 116 页，图 144）或者法国金饰匠的作品（见 115 页，图 142）之类，人物的体态轻柔袅娜，衣饰精巧飘落。波蒂切利的维纳斯是那么美丽，以致我们忽略了她脖子的长度不合理，



173. 波蒂切利：维纳斯。图 172 的局部。

她的双肩是直削而下，还有她的左臂跟躯干的连接方式也很奇特。或者更恰当一点，我们应该这样说，波蒂切利为了达到轮廓线优美而更改了自然形象，增强了设计上的美丽与和谐，因为这加强了她的感染力，更加使人感到这是一个无限娇柔、优美的人物，是来自天国的恩赐，被吹送到了我们的岸边。

委托波蒂切利画这幅画的富商洛伦佐·迪·皮耶尔弗朗切斯科·德·梅迪奇 [Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici] 还雇佣着一位佛罗伦萨人，叫阿梅里戈·韦斯普奇 [Amerigo Vespucci] ⑬，这个人命中注定要以他的名字去命名一块新大陆。正是为了给皮耶尔弗朗切斯科的商行服务，韦斯普奇才坐船到达新大陆。我们已经讲到了后世历史学家所选定的中世纪的“正式的”终结时期。我们记得意大利艺术中有各种各样的转折点，都可以说成是一个新时代的开始——1300年左右乔托的新发现，1400年左右布鲁内莱斯基的新发现。但是比那些方法上的革新更重要的大概就是在那两个世纪里艺术的逐渐变化，这个变化易于觉察，难于描述。把前几章讨论过的中世纪的书籍插图跟1475年前后的一个佛罗伦萨插图艺术样张（见137页图166）比较一下，我们就能体会到使用同一种艺术形式所表现的不同精神。并不是这位佛罗伦萨名家缺乏敬意和虔诚，而是他的艺术所获得的力量使他不可能仅仅把艺术看作传达宗教故事含义的一种工具。他是使用那种力量把画页改变为财富和奢侈的快活的展示。艺术的这种增加生活的美丽和可爱的作用，一直没有被完全遗忘。到了我们所谓意大利文艺复兴的时期，这种作用就日益占据主导地位了。



174. 绘制壁画与研磨颜料。佛罗伦萨的版画，表现的是命星为水星的人的职业。约1465年。

第十四章 传统和创新 [下]

202 —

北方各国，十五世纪



175. “火焰纹”式哥特建筑风格：高等法院的中庭（旧为宝库）。鲁昂。1482年。

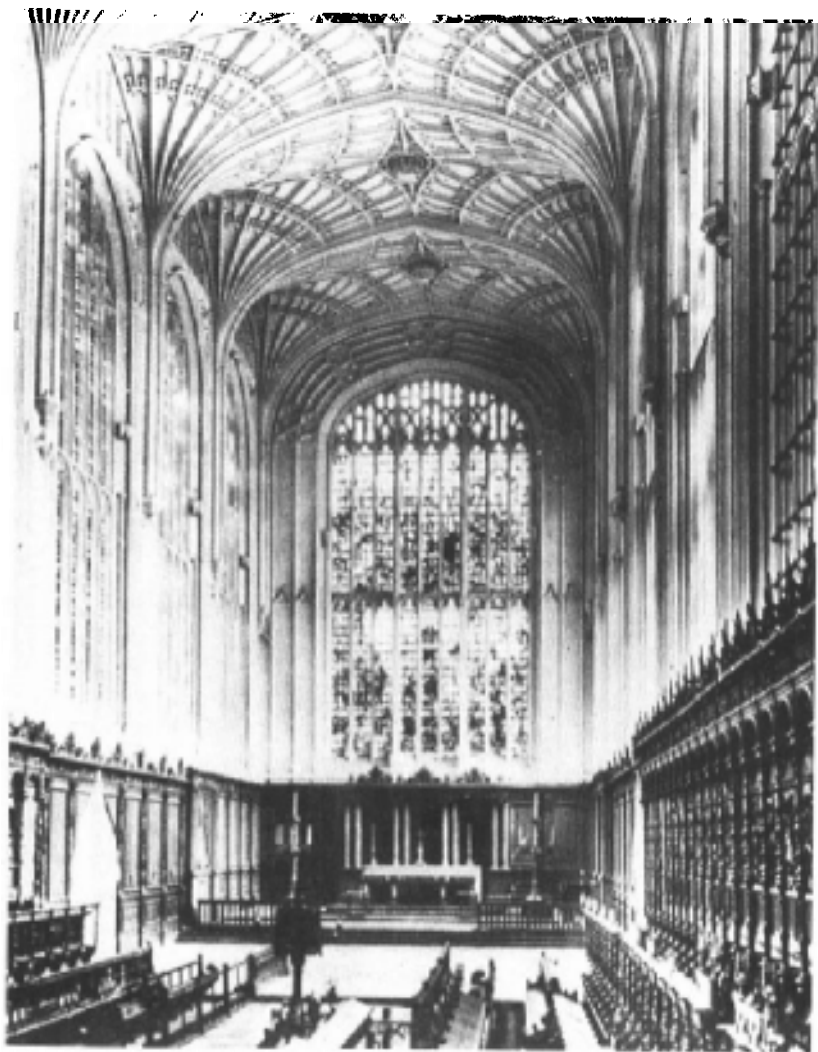
我们已经看到，由于佛罗伦萨的布鲁内莱斯基一代人的发现和创新把意大利艺术提高到了一个新水平，并且使意大利艺术走上了与欧洲其他地方不同的发展道路，十五世纪的艺术史就产生了重大的变化。十五世纪的北方艺术家跟他们的意大利艺术同道之间，在目标方面的差异大概不像在手段和方法方面的差异那么大。北方与意大利之间的差异在建筑方面表现得最为明显。布鲁内莱斯基采取文艺复兴的做法，在他的建筑物中使用古典母题，从而在佛罗伦萨终止了哥特式风格。但是在意大利以外的地区，几乎到一个世纪以后，艺术家才纷起效法他的榜样。而在整个十五世纪期间，他们还是依然故我，继续发展前一世纪的哥特式风格。尽管那些北方建筑物的形式仍然具有尖拱和飞扶垛之类典型的哥特式建筑要素，可是时代的趣味毕竟已经有了巨大的变化。我们记得十四世纪的建筑家喜欢使用优美的花边和丰富的装饰；我们还记得有盛饰式风格，埃克塞特主教堂的窗户就是用它设计的（见113页，图140）。在十五世纪，爱好复杂花饰窗格和奇特装饰的风气更有进一步的发展。图175是鲁昂[Rouen]的法院[Palace of Justice]，这是

法兰西哥特式风格最后阶段的实例，有时叫做火焰纹式风格 [Flamboyant Style] ①。我们可以从中看到设计者是怎样用变化无穷的装饰来覆盖整个建筑，显然并不考虑它们在建筑结构上是否具有功能。在那些建筑物中，有一些显示了无限的财富和创造力，宛如神话世界；然而人们感觉设计者在那些建筑中已经用尽了哥特式建筑的最后潜力，迟早要向相反方向发展。事实上有迹象表明，即使没有意大利的直接影响，北方建筑家也会发展出一种比较单纯的新风格来。

特别是在英国，我们能够看出在哥特式风格的最后阶段就有那样一些倾向在发挥作用，那个阶段叫做垂直式风格 [Perpendicular] ②。这个名称是用来表示十四世纪晚期和十五世纪的英国建筑物的特点，因为在那些建筑物的装饰物上，直线要比以往“盛饰式”花饰窗格中的曲线和弧线更为常见。垂直式风格的最著名的建筑就是剑桥国王学院 [King's College] 的奇妙的礼拜堂 (图 176)，于 1446 年动工兴建。这座教堂的内部形状比先前那些哥特式内部要简单得多——没有侧廊，也就没有立柱和尖峭的拱。整个建筑给人的印象是一座高高矗立的大厅，而不是一座中世纪的教堂。这样，虽然整体结构比巨大的主教堂要简朴，可能也要世俗些，但是哥特式工匠们的创造力却得到自由，能在

细部中尽情发挥，特别是在拱顶的形式 (“扇形拱顶” [fanvault]) 方面，它的曲线和直线的奇特花边使人回想起在凯尔特人和诺森伯兰人的写本中出现的非凡的奇观 (见 86 页, 图 105)。

在意大利以外的国家中，绘画和雕刻的发展趋势跟建筑的这一发展趋势有一定的类



176. “垂直式”风格：国王学院礼拜堂。剑桥。1446 年动工。



177. 斯特凡·洛赫纳：玫瑰花荫中的圣母。约1440年。科隆，瓦尔拉夫-里夏茨博物馆。



178. 塔书尼埃：《查理曼大帝的征服》扉页画。约1460年。布鲁塞尔，皇家图书馆。

似之处，换句话说，虽然文艺复兴在意大利全线已经获得了胜利，但是在十五世纪，北方仍然忠实于哥特式传统。尽管凡·艾克兄弟有伟大的发明创造，艺术实践仍然还是关乎习俗和程式的事情，而不是关乎科学的事情。透视法的数学规则，解剖学的科学秘密，罗马古迹的研究，还没有扰乱北方艺术名家的平静心灵。因此，我们可以说他们还是“中世纪艺术家”；然而在阿尔卑斯山另一边，他们的同道已经属于“近代时期”[modernera]了。但是，尽管如此，阿尔卑斯山两边的艺术家所面临的问题仍然十分相似，这令人惊奇。凡·艾克已经教给他们怎样去细心地在细节上增加细节，用辛勤的观察所得把整个画框填满为止，从而使画面成为反映自然的一面镜子（见128页，图157；130页，图159）。但是正如南方的弗拉·安杰利科和贝诺佐·戈佐利（见136页，图165；139页，图168）曾经把马萨乔的新发明使用于十四世纪的创作精神之中，北方也有一些艺术家把杨·凡·艾克的发现运用于较为传统化的主题之中。例如，十五世纪中期在科隆工作的德国画家斯特凡·洛赫纳 [Stefan Lochner] (1410? —1451) 就仿佛是一位北方的弗拉·安杰利科。他的一幅可爱的画是圣母在玫瑰花荫^③（图177），周围是小天使们在奏乐、散花或给圣婴基督水果，表明这位名家知道杨·凡·艾克的新方法正如弗拉·安杰利科知道马萨乔的新发现一样。可是在创作精神上，他的画更近于哥特式的威尔顿双连画（见118页，图146），而不是近于杨·凡·艾克。回顾先前那幅双连画，比较一下两幅作品的异同，可能饶有趣味。前面那位画家感到棘手的事，后面这位名家却已经学会了，洛赫纳能够表现出在草地上就坐的圣母身边那片空间。跟他画的人物相比，

威尔顿双连画的人物显得有些扁平。洛赫纳的圣母仍然映衬着金色的背景，然而背景前面却是一个真实的舞台，他甚至添加上两个可爱的小天使，向后掣住幕布，幕布似乎是悬挂在画框上。正是洛赫纳和弗拉·安杰利科这样的绘画作品，首先抓住了十九世纪浪漫主义批评家象拉斯金 [Ruskin] ④和前拉斐尔派 [Pre-Raphaelite school] 中那些人的心灵。他们在画中看到了纯真和童心的全部魅力。他们的看法有一些道理。这些作品大概的确是那么令人神往，因为对于我们这些人来说，已经看惯了画面上的真实空间和或多或少正确的素描，这些画就比其前的中世纪名家的作品容易理解，不过它们仍然保留着过去的精神。

其他北方画家就更为接近贝诺佐·戈佐利，贝诺佐·戈佐利在佛罗伦萨的梅迪奇宫中画的那些壁画，是用国际式风格的传统精神反映出美好世界的华丽的盛会；特别是设计花毯的画家和装饰珍贵的写本书页的画家更是如此。图 178 所示的一页就大约画于十五世纪中叶，跟戈佐利的壁画时间相仿。背景还是传统场面，画的是作者把成书交给他作书的高贵的赞助人⑤。但是画家认为单单那样一个主题相当枯燥，于是他就把门厅的环境加进去，把周围发生的各种事情都给我们一一画出来。在城门后面有一帮人，显然准备去打猎——至少有一个花花公子式的人物手上架着猎鹰，而其他好像傲慢的市民站在周围。我们看见城门里面和外面有货摊和商亭，商人们陈列出货物，顾客们正在观看。这是当时中世纪城市的真实写照。像这样的画决不可能出现于一百年以前，甚至其前任何时代都不可能出现。我们不得不回到古代的埃及艺术去寻找像它这样忠实地描绘人们日常生活的图画；而且，即使是埃及人也不这么准确、这么幽默地观察他们自己的社会。我们在《玛丽女王的诗篇》（见 115 页，图 143）中曾一窥其例的那种逗趣的精神，在这些可爱的日常生活写照中开花结果了。北方的艺术不像意大利的艺术那样一心一意地想达到理想的和谐与美丽，而是日益喜爱这种类型的艺术表现。

把这两个“流派”想象为不相往来、闭关自守地发展成长，那就大错而特错了。事实上我们知道，当时的法国艺术先驱让·富凯 [Jean Fouquet] (1420? — 1480?) 年轻时就访问过意大利。他曾去罗马，1447 年在罗马给教皇画过像。图 179 是他画的一



179. 富凯：法兰西国王查理七世的宝物管理官埃蒂安纳·谢瓦利埃和圣司提反。祭坛画的局部。约 1450 年。柏林—达莱姆，国立博物馆。

位供养人的肖像,大概是他回国以后又过了几年以后绘制的。跟威尔顿双连画(见118页,图146)一样,圣徒保护着正在跪着做祈祷的供养人的形象。因为这位供养人名叫 Estienne (古法语,即司提反 [Stephen]),所以他身边的圣徒就是他的保护圣徒圣司提反;圣司提反是基督教的第一位执事,所以穿着执事的长袍。他拿着一本书,书上面有一块尖锐的大石头,因为据圣经说,圣司提反是被人用石头击毙的^⑥。如果我们返回去看威尔顿双连画,我们就又一次看到在半个世纪里,艺术在表现自然方面已经取得了多么大的进展。威尔顿双连画的圣徒和供养人看起来仿佛是从纸上剪下来放到画面上似的,而让·富凯的人物看起来仿佛是塑造的。前面那幅画里丝毫没有明暗色调,而富凯使用光线的方法几乎跟皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡(见141页,图170)一样。这些雕像般的、平静的人物如同站在真实的空间里一样,这种手法表明富凯在意大利所看到的一切已经给他留下了深刻的印象。然而他的绘画方式跟意大利画家不同;他对物体(毛皮、石头、衣料和大理石)的质地和外观感兴趣,这表明他的艺术还是得益于杨·凡·艾克的北方传统。

另一位到过罗马(1450年去朝圣)的伟大的北方艺术家是罗吉尔·凡·德尔·威顿



[Rogier van der Weyden] (1400? — 1464)。对于这位名家的生平所知寥寥,只是知道他享有盛名,住在尼德兰南部,杨·凡·艾克就曾在那里工作过。图181是一幅大型祭坛画,画的是从十字架上放下基督。我们看到罗吉尔像杨·凡·艾克一样,也能忠实地描绘出每一个细部,每一根毛发和每一个针脚。尽管如此,他的画描绘的不是真

180. 胡戈·凡·德尔·格斯: 圣母安息。祭坛画。约1480年。比利时布鲁日,博物馆。

实的场面。他在浅淡的背景上把人物置于进深很浅的舞台之上。只要想起波拉尤洛的问题（见 142 页，图 171），我们就能赞赏罗吉尔作出的决定十分明智。他也是必须画一幅从远处去看的大型祭坛画，必须把这个神圣主题展示在教堂里的信徒们面前。这幅画必须做到轮廓清楚，图案令人满意。罗吉尔的画符合这些要求，而看起来又不像波拉尤洛的画那样矫揉造作。基督的身体被翻转过来，正面朝向观看画的人，成为构图的中心。正在哭泣的妇女们在两边形成边框。圣约翰躬身向前，像另一边的抹大拉的玛丽亚^⑦一样，徒劳无益地试图去扶住昏倒的圣母；圣母的姿势跟正在放下的基督身体的姿势相呼应。老人们的平静姿态有力地烘托着主要角色的富有表情的姿势，他们看起来更像是神秘剧 [mystery play] ^⑧或 tableau vivant [活画] 中的一批表演者：一位演出人研究过往昔中世纪的伟大作品后触发了灵感，想用自己的艺术手段加以模仿，就让这些表演者聚集起来，摆好姿势。罗吉尔用这种方法，把哥特式艺术的主要观念转化为新颖、逼真的风格，对北方艺术作出了巨大贡献。图案清楚的古老传统有很大一部分被他保存下来了，否则在杨·凡·艾克那些新发现的冲击之下，就很可能失传。从此以后，北方艺术家就各自探索各自的道路，试图把艺术要满足的新要求跟艺术的古老的宗教意图相互协调起来。

我们可以在十五世纪后半叶最伟大的佛兰德斯画家之一胡戈·凡·德尔·格斯 [Hugo van der Goes]（卒于 1482 年）的一幅作品中观察这些努力所获得的成果。那一早期阶段的北方名家中，只有寥寥可数的几个人我们了解一些生平详情，凡·德尔·格斯是其中的一个。我们听说他后来自动归隐，在一座修道院里度过了一生最后的岁月，他总是感觉自己有罪并且受着忧郁症的侵袭。他的艺术的确有些紧张严肃，因而跟杨·凡·艾克的宁静的心境大不相同。图 180 是他画的《圣母安息》。使我们触目动心的，首先是艺术家在表现十二个使徒时采用的绝妙手法：对目击的事件他们各有不同的反应——其表现是从默默哀伤一直到感情奔放的哀悼和近乎不得体的目瞪口呆。如果我们再返回去看看斯特拉斯堡主教堂门廊上面所展现的同一场面（见 105 页，图 131），就能很好地衡量凡·德尔·格斯的成就有多大。跟画家描绘的多种多样的姿势相比，先前那件雕刻品上的使徒们就显得彼此十分相象。先前那位艺术家把人物安排成清楚的设计又是多么容易啊！他根本不必费心考虑短缩法和空间感，而这正是要求凡·德尔·格斯做到的。我们能够感觉到画家尽力在我们眼前呈现一个真实的场面，而又不让嵌板有任何地方空白而无意义。前景中的两个使徒和床上面的幻影，最为清楚地表现出他是怎样努力把他的物分布出来，显现在我们面前这一显而易见的苦心经营使画中的动看起来有些歪扭，但也加强了在临终的圣母的平静形象周围的那种紧张激动的感觉：在挤满人的房间里，只有圣母一个人能够看见他的儿子张开手臂正在迎接她这个幻影。



181. 罗吉尔·凡·德尔·威顿：卸下圣体。祭坛画。约 1435 年。马德里，普拉多宫。



182. 法伊特·施托斯：圣母教堂的祭坛。波兰，克拉科夫。1477—1489年。



183. 法伊特·施托斯：一个使徒的头部，图 182 的局部。

对于雕刻家和木刻家来说，哥特式传统以罗吉尔赋予它的新形式延续下去，这一点有特殊的重要性。图 182 是一个雕刻成的祭坛，它是在 1477 年（在第 142 页的图 171 那幅波拉尤洛祭坛画的两年之后）为波兰的克拉科夫城 [Gracow] 制作的。制作它的艺术名家是法伊特·施托斯 [Veit Stoss]，他一生大半时间住在德国的瑞姆堡，1533 年死在那里，年岁很大。即使在这张小小的插图中，我们也能看出一个清楚的设计所具有的巨大效果。因为像当年那些站得远远的教会成员们一样，我们也能毫无困难地看出那些主要场面的全部含义。中央神龛的一组人物也是表现玛丽亚安息，身边围着十二个使徒，不过这一次圣母没有被表现为躺在床上，而是跪着祈祷。再往上去，我们看见她的灵魂被基督接到光辉四射的天堂；而且在很高的地方，我们看到圣父和圣子给她加冕。祭坛两翼表现圣母一生中的重大时刻，这些事件（再加上她的加冕）叫做玛丽亚的七件乐事 [the Seven Joys of Mary]。这一组画从左上方方框内的圣母领报开始；往下是耶稣诞生和东方博士的崇拜 [Adoration of the Magi]。在右边一翼，我们看到了经历了巨大悲痛之后的三个欢乐时刻——基督复活 [Resurrection of Christ]、基督升天 [His Ascension] 和圣灵降临 [Outpouring of the Holy Ghost at Whitsun]。当圣母的一个节日来临、信徒们聚集在教堂里的时候，这些故事信徒们都能够瞻仰品味（翼部的其他侧面适合别的节日使用）。但是，只有他们能够走近神龛时，才能看到法伊特·施托斯所作的使徒的头和手奇妙无比（图 183），赞叹他的艺术的真实性和表现力。

十五世纪中叶，德国作出一项十分重大的技术发明，对艺术的进一步发展有巨大的作用，而且作用还不仅仅限于发展艺术——这就是印刷术的发明⑨。印刷图画要比印刷书籍早好几十年，上面有圣徒像和祈祷词的小活页早已被印制出来以便发给朝圣的人和个人礼拜使用⑩。印制那些图象的方法十分简单，跟后来印刷文字的方法相同。你拿一块木头，用小刀把不应该印出来的部分统统切掉。换句话说，凡是最后成品上应该出现空白的地方都要挖去；凡是应该出现黑色的地方都要留下，成为狭长的凸起⑪。最后看起来就跟我们今天使用的橡皮图章一样，把它印到纸上的原理实际上也没有差别：把它的表面涂上油和煤烟制成的印刷油墨，再把它按到页子上。一块版可以印很多次而不会用坏。印刷图画的这一简单技术叫作木刻[woodcut]。这种方法非常省钱，很快就普及开来。几个印版在一起就能用来把一小套图画印在一起成为一本书；那些书是用整个印版印成的，叫作木刻版书[block-book]⑫。木刻画和木刻版书很快就在民间集市上出售了；纸牌也使用这种方法印制；还有幽默画和祈祷使用的印刷品。图184就是一本早期木刻版书中的一页，基督教用那本书来作图画布道。它的用意是提醒信徒想到临终的时刻，而且教给他们——正如标题所说的——“善终术”[The art of dying well]⑬。这幅木刻画展示的是一个虔诚信教的人临终躺在床上，在他身边的修道士把点燃的蜡烛放到他手里。一个天使在接引他的灵魂，灵魂从他口中出来，是个小祈祷者的形象。在背景中，我们看到基督和他的圣徒们，那临终者应该把心灵转向他们。在前景中，我们看到一帮魔鬼，形状极为丑恶怪诞，从他们口中出来的词句告诉我们他们在说什么话：“我愤怒了”，“我们丢脸了”，“我目瞪口呆”，“这太不痛快了”，“我们已经得不到这个灵魂了”。他们千变万化的古怪举动徒劳无益。这个掌握了善终术的人已不必畏惧地狱的魔力了。

在古腾贝格[Gutenberg]作出伟大的发明、使用边框把可以移动的字母约束在一起来代替整块木版以后⑭，那些木刻版书就被淘汰了。但是不久就发现了把印刷文字和木版插图相结合的方法，十五世纪后半叶的许多书籍都有木刻画作插图。

然而，尽管非常有用，用木刻印刷画毕竟是相当粗糙的方法。这种粗糙性本身有时确实是颇有效果的。中世纪晚期那些流行的版画的性质有时候使人们想起我们最美好的招贴画——它们的轮廓简单，手法经济。然而那个时期的伟大艺术家的雄心壮志却不在



184. 善良人在他临终的床上。《善终床》的木刻插图。德国乌尔姆印刷。约1470年。

这里。他们想显示出他们处理细部的技巧和观察自然的能力，因此木刻就不适用。所以那些名家就选择了一种效果更为精细的手段，他们用铜代替木头。雕刻铜版制作原理跟木刻有些区别。在木刻中，除了要印出来的线条以外，其他地方都切掉。在雕刻版中，你要使用一种叫做推刀 [burin] ⑮的特殊工具，用它刻入铜版。这样，在金属版面雕刻出来的线条就能吸收涂在表面上的任何颜色或印刷油墨。这时，要做的工作就是把雕刻好的铜版涂上油墨，然后把金属版空白处擦干净。如果接下来就把铜版使劲压在一张纸上，那么推刀刻出的线条中留存下的油墨就被压到纸上，画就印成了。换句话说，铜版跟木刻实际上阴阳相反。木刻是让线条突现出来，雕刻铜版是把线条刻进版里⑯。于是，不管准确地控制推刀、掌握线条的深度和力度有多么艰难，显然一旦掌握了这种手艺，在雕刻铜版中所能获得的纤毫细部和微妙效果就大大地超过木刻。十五世纪最伟大、最著名的雕版画大师之一就是马丁·舍恩高尔 [Martin Schongauer] (1453? —1491)，他住在莱茵河上游河畔的科尔马 [Colmar]，属于现在的阿尔萨斯地区 [Alsace]。图 185 是舍恩高尔的雕版画《圣夜》[Holy Night]，这个场面是按照尼德兰大师们的精神加以表现的。跟那些大师们一样，舍恩高尔渴望传达出场面的每一个微末



185. 舍恩高尔：圣夜。铜版画。约1475年。

细节，力图使我们感觉到他所表现的物体的真正质地和外表。他不靠画笔和颜料，也不用油画手段，竟然成功地达到了目的，真是奇迹。人们可以用放大镜观察他的版画，研究他刻画碎石断砖、石缝中的花卉、攀缘在拱门上的常春藤、动物的毛皮和牧人的短须下巴所使用的手法。然而我们必须予以赞扬的还不仅仅是他的耐心和技艺。即使我们不了解用推刀工作的难处，也会喜爱他的圣诞的故事。圣母跪在被用作牲口房的破礼拜堂里，正在礼拜圣婴，她把圣婴小心地放在她的斗篷角上；圣约瑟手拿提灯，焦急而慈祥地看着她。公牛和驴也跟着她礼拜。卑微的牧人们正要跨过门槛；在背景中有一个牧人从天使那里接受了神示。在右上角，我们可以瞥见天堂的合唱队，他们在唱“人间和平颂”[Peace on Earth] ⑰。这此母题自身都是深深地扎根于基督教艺术的传统之中，但是把它们结合起来分布到画页上的手法却是舍恩高尔的独出心裁。印刷的画页和祭坛画二者的构图问题在某些方面是相似的；在这两种画中，体现空间和忠实地模仿现实的做法都绝不允许破坏构图的平衡。只有想到这个问题，我们才能充分欣赏舍恩高尔的成就。我们现在就明白为什么他选了一个废墟作环境——那里允许他使用破碎的砖石建筑残迹给场面加上坚固的框架，那些残迹形成一个开口，我们就从那里往里看。这个环境使他能够在主要人物身后加上一个黑色衬底，使得雕版画上不出现任何空白和没有趣味的地方。如果我们在画页上画两条对角线，就能够看出他是多么仔细地计划他的构图：两条对角线相交在圣母头部，那里就是版画的真正的中心。

木刻和雕刻版艺术很快传遍整个欧洲。现存有意大利的曼泰尼亚和波蒂切利手法的雕版画，还有尼德兰和法国的其他雕版画。这些版画又变成另一种手段，欧洲艺术家通过它了解了彼此的观念。在那个时期，采纳另一位艺术家的观念或构图还没有被认为是不光彩的事情，许多地位较低的艺术家用雕刻版画作为采摭、引用的范本。我们知道印刷术的发明加速了思想的交流，否则可能就不会发生宗教改革运动；与之相仿，印制图象的技术则保证了意大利文艺复兴时期的艺术在欧洲其他地方胜利地传播开来。北方的中世纪艺术之所以走向终结，而且在那些国家里产生了一个只有最伟大的艺术家才能克服的艺术危机，其推动力有一部分就来自版画。

186. 石匠和国王。出自让·科隆贝《特洛伊的故事》的插图。约1464年。柏林，铜版画馆。



第十五章 和谐和获得

217 —

托斯卡纳和罗马，十六世纪初期



187. 盛期文艺复兴时期的礼拜堂建筑：小神庙。罗马，蒙托里奥的对彼得教堂院内。布拉曼特设计。1502年。

上文把意大利艺术讲到了波蒂切利时期，即十五世纪末；意大利人用一个不方便的讲法，把十五世纪叫作 Quattrocento，就是“四百”。十六世纪在意大利语里叫作 Cinquecento [五百]，其初年是意大利艺术最著名的时期，也是整个历史上最伟大的时期之一。这是莱奥纳尔多·达·芬奇和米开朗琪罗，拉斐尔和提香，科雷乔和乔尔乔内，北方的丢勒和霍尔拜因，以及其他许多著名艺术家的时代。人们有理由问为什么那些大师都在同一个时期诞生，然而这种事情提问容易，解答难。人们无法解释为什么会有天才存在；试图解释天才的存在倒不如去享受天才之士给我们带来的快乐。于是，我们要说的话就绝不可能是对所谓盛期文艺复兴 [the High Renaissance] 这个伟大时代的全面剖析；但是我们却能去尝试搞清，使天才之花得以突然怒放的是什么环境。

我们已经看到，那种环境的出现，可以一直向前追溯到乔托时期。乔托的声誉是那么高，佛罗伦萨人把他当作他们的骄傲，渴望他们的主教堂的尖顶由这位名闻遐迩的艺术家来设计。各城市之间互相竞争，都想把最伟大的艺术家拉来为自己服务，美化自己的建筑，创作流芳百世的作品；各城市的骄傲感，激励艺术家去你追我赶——这种激动在北方的封建国家里还没有达到同样的程度，北方城市的独立性和乡土自豪感要差得多。接踵而来的是伟大的发现的时期，意大利艺术家开始求助于数学去研究透视法则，求助于解剖学去研究人体的结构。通过那此发现，艺术家的视野扩大了。艺术家不再与那些随时接受活计，根据顾主的要求也可做鞋、也可做柜橱、也可做画的工匠为伍。他名副其实地成为一个艺术家，如果不去探索自然的奥秘，不去研求宇宙的深邃法则，就得不到美名和盛誉。怀有这种雄心壮志的大艺术家们自然要对他们的社会地位感到愤愤不平了。当时的情况仍然跟古希腊时期相同；在古希腊时期，势利小人们可能已经看重用脑工作的诗人了，但是从来也不看重用手工作的艺术家。这是艺术家面临的又一个挑战、又一个鞭策，驱使他们继续前进，做出更伟大的成就，使得周围社会不得不承认他们不仅仅是兴旺的作坊中可敬的主人，而且是具有宝贵卓绝的天赋的能人。这是一场艰难的斗争，胜利并不是一蹴而就的。社会上的世俗眼光和成见是一股股强大的势力，当时有许多人会高高兴兴地邀请一位说拉丁语、懂得在各种场合巧施辞令的学者赴宴，但要把相同的礼遇扩大到画家或雕塑家，就要踌躇再三。又是由于赞助人方面对于名声的追慕，帮助艺术家打倒了那些成见。意大利有许多小宫廷迫切地需要荣誉和威望。修起雄伟的建筑物，委办壮丽的陵墓，定制大套壁画，或者给一所著名教堂的主祭坛献画，被看作是一个可靠的手段，能使自己留名青史，而且为自己的人世生活留下可贵的纪念。由于有许多地方争抢最著名的艺术家去为他们工作，于是艺术家就能讲条件了。以往是君主把自己的欢心作为恩赐给予艺术家，而现在情况几乎已是双方调换了角色，艺术家接受委托为他工作，是对富有的君主或当权者的赏脸。这样，艺术家常常能选择他们喜爱的差事，不再需要让自己的作品去迁就雇主的异想天开了。艺术家获得了这种新权力最终是不是完全造福于艺术，这还难以断言。但是无论怎样，最初还是起了一种解放的作用，释放出大量被压抑着的创作才能。艺术家终于获得了自由。

这种变化产生的影响在哪一个领域也不像在建筑方面表现得这样明显。从布鲁内莱斯基（见123页）的时代以来，建筑家就必须掌握古典文化专家的部分知识了。他必须了解古代“柱式”的规则，了解多立安、爱奥尼亚和科林斯圆柱与檐部的正确比例和尺寸。他必须丈量古代建筑遗迹，必须钻研威特鲁威 [Vitruvius] 之类古典作者的写本；那些人编集了希腊和罗马建筑师的规矩，著作中包含许多艰难、晦涩的段落，需要文艺复兴时期学者们发挥聪敏才智去理解。赞助人的要求和艺术家的理想之间的抵触，在其他领域都不像在建筑方面表现得那么明显。那些博学的艺术家实际渴望的是建造神庙和凯旋门，而他们接到的要求却是修建城市邸宅和教堂。我们已经看到在这个本质冲突之中，像阿尔贝蒂那样的艺术家是怎样折衷处理的（见135页，图163），他把古代的“柱式”和近代的城市邸宅结合在一起。但是文艺复兴建筑家的实际愿望仍然是在设计一座建筑物时不考虑它的用途，单纯追求建筑物的比例美、内部的宽阔和整体的雄伟壮丽。他们渴望的是在注重一座普通建筑物的实际需要时无法获得的那种完美的对称性

和规整性。他们之中有一位居然找到了一个强有力的赞助人情愿牺牲传统、无视利害，修建一座压倒世界七大奇迹的富丽堂皇的建筑物来博得美名，那真是个难得的时机。只有看到这一层，我们才能理解为什么1506年教皇尤利乌斯二世 [Pope Julius II] 要作出决定，把传说是圣彼得下葬之处的那座历史悠久的巴雪利卡式的圣彼得教堂拆毁，无视教堂建筑的古老传统，无视宗教仪式的实际需要，以新方式重建新教堂。他把这个任务委派给多纳托·布拉曼特 [Donato Bramante] (1444—1514)，这是个热情拥护新风格的斗士。他设计的建筑现在保存完好的很少，其中有一座就能显示出布拉曼特既吸取古典建筑的概念和标准又不盲目地生搬硬套，达到了什么境界（图187）。这是一座礼拜堂，他称之为“小神殿”，本来应该在它四周环绕着同一风格的回廊。它本身是个小亭子，是矗立在台阶上的一座圆形建筑，上面冠以圆顶，四外环绕着多立安式的柱廊。檐口顶部的栏杆给整个建筑增添了一种明快、优雅的格调。礼拜堂本身的那个小巧的结构和装饰性的柱廊保持着一种和谐，其完美程度可以跟古典时期的任何一座神庙相媲美。

当时教皇就把设计新圣彼得教堂的任务交给了这位艺术家，不言而喻，教堂要修成基督教世界的真正奇迹。按照西方的传统，这类教堂应该是一个长方形的大厅，礼拜者面向东，望着做弥撒的主祭坛，布拉曼特决意不理睬这个有一千年历史的老传统。

为了追求无愧于其地、舍此莫属的那么一种整齐与和谐，他设计了一座四方的教堂，一些礼拜堂对称地排列在巨大的十字形大厅周围。这个大厅要盖上巨大的穹窿顶，穹窿顶安放在巨大的拱上。据说布拉曼特打算把那些最巨大的古代建筑的效果（它们的那些高耸的遗迹仍能给予游客以深刻的印象）跟罗马万神庙（见64页，图74）的效果结合起来。对古人艺术的赞赏和创造空前大业的鸿图，一时压倒了对利害和悠久传统的考虑。但是布拉曼特的圣彼得教堂计划注定不能实现。那座巨大的建筑糜费了大量钱财，使得教皇在筹集足够的资金时，加速了危机的到来，最后引起了宗教改革运动。正是由于教皇推销赎罪券^①换取捐助来修建这座教堂，促使路德 [Luther] ^②在德国发表了他的第一次公开抗议书。即使在天主教内部，也越来越反对布拉曼特的计划。在建筑工程还没有充分进行的时候，建造圆形教堂的计划就被放弃了。我们今天所看到的圣彼得教堂除了规模巨大以外，跟原来的计划已没有什么相同之处。

促使布拉曼特制定圣彼得教堂计划的那种勇于进取的精神，是盛期文艺复兴的特点，那个时期大约在1500年前后，产生了一大批世界上最伟大的艺术家。在那些伟大的艺术家的心目中，似乎没有办不到的事情；而他们之所以有时确实作出了看来毫无可能性的事情，其原因可能就在这里。又是在佛罗伦萨，诞生了这个伟大时代的一些杰出的天才人物。从大约1300年前后的乔托时期和大约1400年前后的马萨乔时期以来，佛罗伦萨的艺术家已经形成了他们特别自家的传统，一切有鉴赏眼光的人都能够认识他们的杰出之处。我们将会看到几乎一切最伟大的艺术家都是在这样一种牢固树立的传统之中成长起来的，因此我们不应该忘记那些比较卑微的艺术家，伟大的艺术家正是在他们的作坊里学会了自己的基本手艺。

莱奥纳尔多·达·芬奇 [Leonardo da Vinci] (1452—1519) 在这些著名艺术家之中年纪最大，出生在托斯卡纳的一个村庄。他曾在一个第一流的佛罗伦萨作坊里当过学徒，作

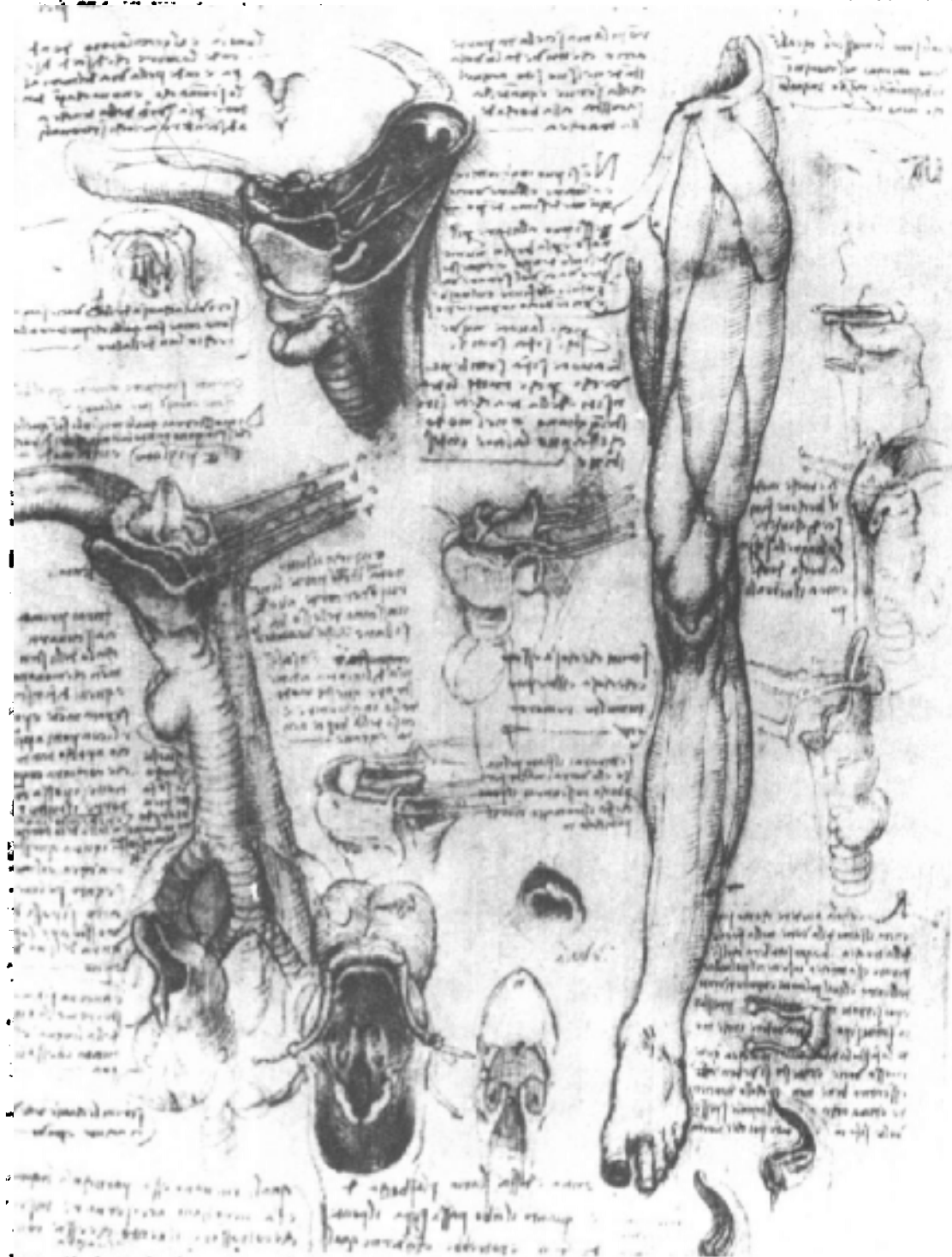
坊的主人是画家兼雕刻家安德烈亚·德尔·韦罗基奥 [Andrea del Verrocchio] (1435—1488)。韦罗基奥的名气非常大，甚至连威尼斯城也委托他制作巴尔托洛梅奥·科莱奥尼 [Bartolomeo Colleoni] 的纪念碑；科莱奥尼是威尼斯的一位将军，人们感念他是因为他举办了许多慈善事业，而不是因为他的某项特殊的赫赫战功。韦罗基奥制作的骑马者雕像 (图 188)，表明他是多纳太罗传统的当之无愧的继承者。我们看出他研究马的解剖是多么精细，他观察肌肉和血脉是多么清楚。但是其中最值得赞扬的是骑士的姿势，他好像是骑马走在他的部队前头，一副勇敢地睥睨万物的神气。以后各个时代的青铜骑士像逐渐布满了我们的市镇，表现一些多少值得纪念的皇帝、君主、王侯和将军，我们对它们已经司空见惯，以致可能需要化费一些时间才能看出韦罗基奥这件作品的伟大和简朴。这种艺术效果，是来自他的雕像中几乎处处都着意呈现的清楚的轮廓，而且来自雕像的生气贯注，那好像给全身披挂的骑士和他的坐骑赋予了活力。

在一个能够制作这种杰作的作坊里，年轻的莱奥纳尔多无疑能够学到许多东西。他将看到铸造品和其他金属制品的奥秘，他将学会根据裸体的和穿衣的模特儿画习作来细心地为绘画和雕像作好准备。他将学会画植物和珍奇的动物习作，以备收入他的画幅之中，而且他将在透视光学和用色方面接受全面的基础训练。对于其他任何有才华的孩子来说，这种训练就足以使他成为高明的艺术家，而且事实上也有许多优秀的画家和雕刻家的确出自韦罗基奥的兴旺的作坊。但是莱奥纳尔多还不仅是个有才华的孩子，他是一个非凡的天才，智慧无穷，永远为人们所惊叹和赞美。对于莱奥纳尔多的才智的广泛和多产，我们是有所了解的，因为他的学生和崇拜他的人，小心翼翼地为我们保存下他的速写和笔记本，有几千页之多，满布文字和素描，上面有他读过的书籍的文字摘录和他打算写作的书籍的方案。这些册页人们读得越多，就越发不能理解一个人怎么能够在那么一些不同的研究领域中都独秀众，而且几乎处处都有重大贡献。其中的一个原因大概在于莱奥纳尔多是一位佛罗伦萨的艺术家，而不是专门培养出来的学者。他认为艺术



188. 韦罗基奥：科莱奥尼纪念碑。威尼斯。1479年着手。

家的职业就是要像他的前辈那样去探索可见世界的奥妙，只是要更全面、更彻底，而且要更专心、更精确。他对学者的书本知识并不感兴趣，跟莎士比亚一样，他大概也是“不大懂拉丁语，希腊语更差”③。正当大学里的博学之士信赖享有盛誉的古代作者的权威性之时，莱奥纳尔多这位画家却从不盲从仅仅耳闻而未经目验的东西。每当他遇到



189. 莱奥纳尔多·达·芬奇：解剖研究（喉头部和下肢）。1510年。温莎堡，皇家图书馆。

问题时，他不依赖权威，而是通过实验予以解决。自然界里没有一样东西不能引起他的好奇心，没有一样东西不能激发他的创造力，他解剖过三十多具尸体去探索人体的奥秘（图 189）。他是探索孩子在子宫中发育奥秘的先驱者之一；他研究过水波和水流的规律；他成年累月地观察和分析昆虫和鸟类的飞翔，这会有助于他设计一部飞行机，他确信总有一天飞行机会成为现实。岩石和云彩的形状，大气对远处物体的颜色的影响，支配树木和植物生长的法则，声音的和谐，所有这一切都是他孜孜不倦地进行探索的对象，这也将为他的艺术奠定基础。同代的人把莱奥纳尔多看作古怪、神秘的人物。君主和将军们想让这位惊人的奇才当军事工程师，去修建防御工事和运河，制造新奇的武器和装置。而在和平时期，他还会发明独特的机械玩具，为舞台演出和盛大场面设计新奇效果，使他们开心。他被誉为伟大的艺术家，并且被当作杰出的音乐家，但尽管如此，却很少有人能对他的思想的重要性的广泛性窥见一二。原因是莱奥纳尔多从不发表他的著作，甚至几乎没有人会知道他有著作。他是左撇子，习惯于从右向左写，所以他的笔记只能在一面镜子里阅读。很可能他不敢泄露他的发现，怕他的观点被人看作是异端邪说。于是我们在他的文章中发现有“那太阳并不运动”^④这么五个词，这表明莱奥纳尔多早就发现了哥白尼的学说，后来伽利略就是由于坚持这一学说而被捕入狱^⑤。但是，也很可能他进行研究和实验只是由于他有无限的好奇心，一旦解决了自己的难题就不再关心，因为还有许许多多别的奥秘要去探索。最重要的大概还是莱奥纳尔多自己无意于被人看作科学家。在他看来，所有那一切探索自然的工作主要还是一种途径，借以寻求关于可见世界的知识，诸如他在艺术中需要使用的那些知识。他认为给艺术奠定科学的基础就能使自己心爱的绘画艺术从微不足道的手艺变成高贵、体面的职业。如此关注艺术家的社会地位，在我们看来可能难以理解，但是我们已经看到这对那个时期的人有多么重要。如果我们想起莎士比亚的《仲夏夜之梦》[Midsummer Night's Dream]和他安排给细木工斯纳格 [Snug]、织工波顿 [Bottom] 和补锅匠斯诺特 [Snout] 的那些角色^⑥，大概我们就能理解那一场斗争的背景了。亚里士多德已经记载下古希腊的势利性^⑦，属于“自由教育”[liberal education]的一些学科（即所谓自由学科 [Liberal Arts] ^⑧，例如文法、辩证法、修辞或几何）有别于用手工作的一些职业，用手工作的职业是“手工操作”，所以“卑下”，有失高贵人士的身分。正是由于像莱奥纳尔多那样的一些人物胸怀大志，证明了绘画是一种自由学科，而手工劳动在绘画中的重要性大不过就跟诗歌中的书写劳动一样罢了^⑨。可能这个观点经常影响莱奥纳尔多跟赞助人的关系。大概他不想被人看作一个普通的店主人，什么人都可以到店里去定制图画。无论实情如何，我们知道莱奥纳尔多经常不能完成委托他的工作。他常常在一幅画上开了个头，而不去画完，不管赞助人的要求多么迫切。而且，他显然坚持认为，对于他的作品何时才算完成这件事，需要作出决定的是他自己，除非他对作品感到满意，否则他就不肯交出去^⑩。这就无怪乎莱奥纳尔多的作品很少有全部完工的，无怪乎同代人要对他的做法表示遗憾。这位杰出的天才好像是把自己的时间白白地耗费掉，他不停地奔走，从佛罗伦萨到米兰，从米兰到佛罗伦萨，为声名狼藉的冒险家切萨雷·博尔贾 [Cesare Borgia] ^⑪工作，然后又到罗马，最后到了法国的法兰西斯一世国王 [King Francis] 的宫廷，1519年死在那里，他得到的是赞美而不是理解。



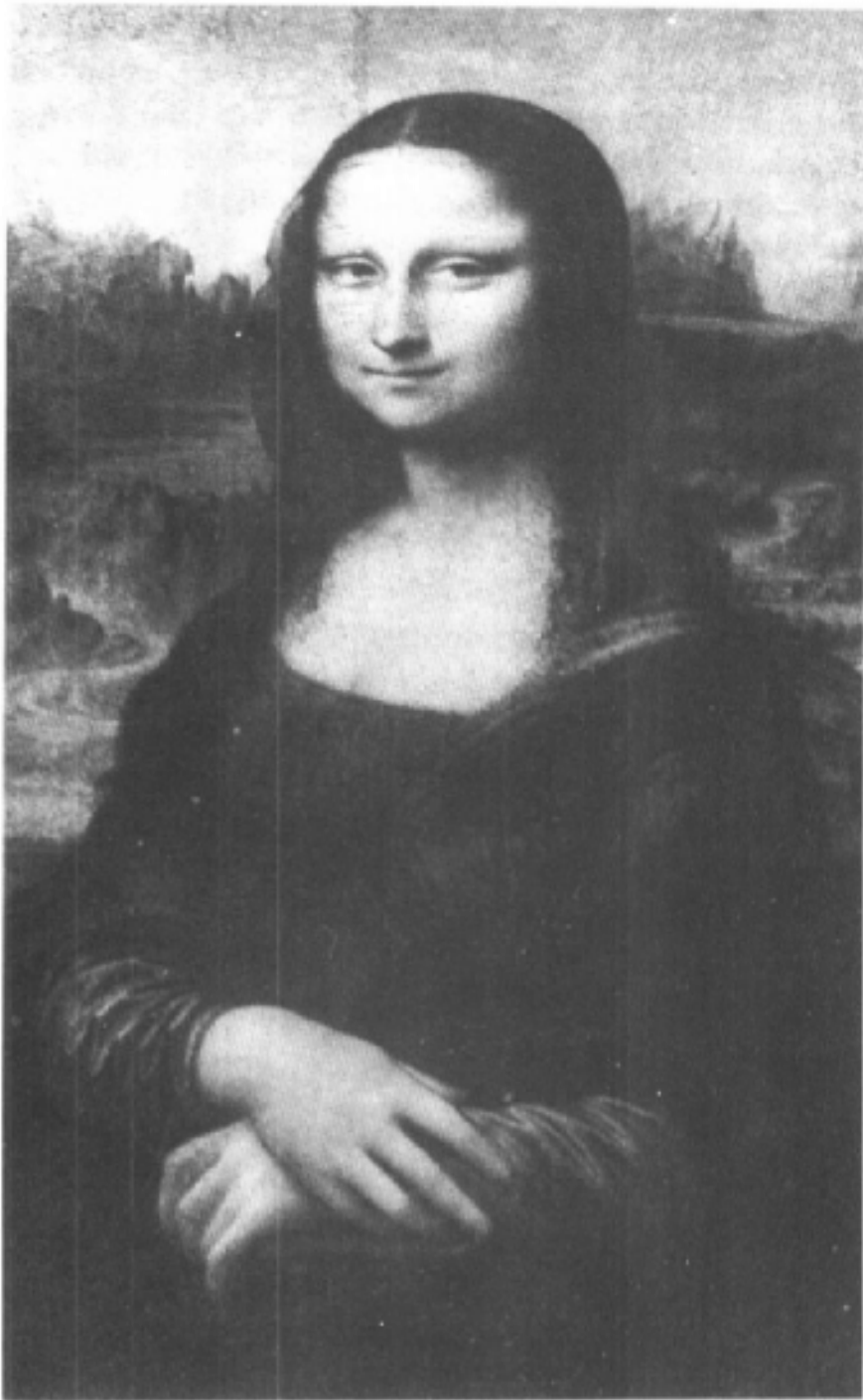
190—191. 莱奥纳尔多·达·芬奇：最后晚餐。格拉齐圣母修道院食堂壁画。米兰。1495—1498年之间。

非常不幸，莱奥纳尔多成熟时期完成的少数作品失于保护，传到我们手里已经很糟糕了。于是，当我们观看现存的莱奥纳尔多著名壁画《最后的晚餐》[The Last Supper]时（图 190、191），就不得不努力想象一下这幅画当初出现在为之创作此画的那些修道士面前时可能会是什么样子。在米兰的圣玛利亚慈悲修道院[the monastery of Santa Maria delle Grazie]的修道士们用作餐厅的长方形大堂里，这幅壁画占了一面墙。人们必须在脑海中想象一下，在壁画展现出来的时候，在跟修道士的长餐桌并排出现了基督和他的使徒的餐桌时，景象是什么样子。这个宗教故事以前从来没有那么接近、那么逼真地出现在面前。那仿佛是在他们的大厅之外又增添了另一个大厅，最后的晚餐就以可感可触的真实的形势出现在那里。落在餐桌上的光线多么明亮，它多么增进人物的立体感和坚实感。大概修道士首先是为它的逼真感到吃惊，所有的细部都描绘得那么真实，那台布上的盘子，还有那衣饰的皱褶。那时跟现在一样，普通人评价艺术作品往往是根据作品的逼真程度。然而这只能是第一感。在充分赞赏了这一非同寻常的真实感以后，修道士的注意力就要转向莱奥纳尔多画那个圣经故事时使用的方法了。这幅作品中没有一处跟先前表现同一主题的作品雷同。在那些传统画本中，我们看到的使徒们是安静地在餐桌旁边坐成一排——只有犹太跟其他人隔离开来——而基督正在平静地分发圣餐。这幅新画跟那些画大不相同；这幅画中有戏剧性，还有激动。莱奥纳尔多跟其前的乔托一样，追溯到圣经的原文，而且已经尽力想象过当时的景象必定是什么样子，那时的情况是：基督说道，“‘我实在告诉你们，你们中间有一个人要卖我了’。他们就甚忧愁，一个一个的问他说，‘主，是我么？’”（《马太福音》第二十六章，第 21—22 节）；《约翰福音》还记载说，“有一个门徒，是耶稣所爱的，侧身接近耶稣的怀里。西门彼得点头对他说，你告诉我们，主是指着谁说的。”（《约翰福音》第十三章，第 23—24 节）。就是这一询问和点头示意的行动使场面产生了运动。基督刚刚讲过那些悲剧性的话，听到这一启示，他身边的那些使徒吓得退缩回去。有一些人好像在表示他们的敬爱与清白，另外一些人似乎在严肃地争论主说的可能是谁，还有一些人则好像



期待主解释一下他说的话。圣彼得比别人性急，冲向坐在耶稣右边的圣约翰。在向圣约翰悄声耳语时，他无意之中把犹大推到前面。犹大并没有跟其余的人隔离开来，可是他好像是孤立的。只有他一个人不作手势，不加询问。他躬身向前，怀疑地或愤怒地仰望，跟平静地、听其自然地安坐在这一强烈的骚乱之中的基督形象形成戏剧性的对比。人们不知道那第一批观众花了多长时间来理解支配着这全部戏剧性行动的尽善尽美的艺术。尽管基督的话已经引起了激动，画面上却毫无杂乱之处。十二个使徒似乎很自然地分成了三人一组的四组群像，由相互之间的姿势和动作联系在一起。那变化之中是那么的有秩序，而那秩序之中又是那么的有变化，使得人们绝对不能把起始动作和呼应动作之间相互和谐的作用完全探究清楚。如果我们回想一下在叙述波拉尤洛的“圣塞巴斯提安”（见142页，图171）时所讨论的问题，大概我们就不能不深深地认识到莱奥纳尔多在这个构图中取得的巨大成就。我们记得当初那一代艺术家是怎样努力把写实主义要求跟图案设计的要求结合在一起。我们记得对于波拉尤洛解决这个问题的方法我们觉得多么生硬，多么造作。比波拉尤洛稍微年轻一些的莱奥纳尔多显然轻松地解决了这个问题。如果人们暂时不考虑场面画的是什么内容，那么仍然可以欣赏人物形象构成的美丽的图案。这幅画的构图好像有一种轻松自然的平衡与和谐，这一点正是哥特式绘画所具有的性质，而且是罗吉尔·凡·德·威登和波蒂切利之类艺术家曾经各用各的方法力图在艺术中重新恢复的性质。但是莱奥纳尔多发现，并不需要牺牲素描的正确性和观察的精确性，就能达到轮廓悦目的要求。如果人们不考虑这幅画的构图之美，就会突然感觉到是面对现实世界的一角，像我们在马萨乔或多纳太罗的任何一件作品中所看到的画面那样真实，那样引人注目。即使是看到了这一成就，也还很难说是触及了作品的真正伟大之处。因为除了构图和素描法之类技术问题以外，我们还不能不赞美莱奥纳尔多有敏锐的眼力，洞察人们的行为和反应，有强大的想象力来把场面活灵活现地置于我们眼前。一个目击者告诉我们说，他经常去看莱奥纳尔多绘制《最后的晚餐》。画家经常爬上脚手架，整天整天地抱着双臂挑剔地打量自己已经画出的部分，然后才画出下一笔。他留给我们的就是这种深思的成果，甚至在已经严重破损的情况下，《最后的晚餐》仍然是人类的天才作出的伟大奇迹之一。

莱奥纳尔多另有一幅作品可能比《最后的晚餐》更著名。那是佛罗伦萨的一位夫人的肖像画《摩娜丽莎》[Mona Lisa] (图 192)。像莱奥纳尔多的《摩娜丽莎》那么显赫的名声，对于一件艺术作品并不完全是福分。对于这幅作品，我们在美术明信片上，甚至在广告上，已经司空见惯，以致很难再用崭新的眼光，把它看作现实中的一个男子所画的一个有血有肉的现实中的女子的肖像。然而，抛开我们对它了解的或者自信了解的那些东西，像第一批寓目者那样去观看它，还是大有裨益的。最先引起我们注意的是摩娜丽莎



看起来栩栩如生，足以使人惊叹。她真像是正在看着我们，而且有她自己的心意。她似乎跟真人一样，在我们面前不断地变化，我们每次来到她面前时，她的样子都有此不同。即使在翻拍的照片中，我们也能体会到这一奇怪的效果；如果站在巴黎罗浮宫中的原作面前，那几乎是神秘而不可思议的了。有时她似乎嘲弄我们，而我们又好像在她的微笑之中看到一种悲哀之意。这一切听起来有些神秘，它也确实如此，一件伟大

192. 莱奥纳尔多·达·芬奇：摩娜·丽莎。约1250年。巴黎，罗浮宫。

艺术作品的效果往往就是这样^⑩。然而，莱奥纳尔多无疑知道他怎样能获得这一效果，知道运用什么手段。对于人们用眼睛观看事物的方式，这位伟大的自然观察家比以前的任何一个人知道得都多。他清楚地看到了征服自然后有一个问题已摆在艺术家面前，这个问题的复杂性绝不亚于怎样使正确的素描跟和谐的构图相结合的问题。效法于马萨乔的意大利十五世纪的艺术家的伟大作品，一个共同之处：他们的作品的形象看起来有些僵硬，几乎像是木制的。奇怪的是，显然不是由于缺乏耐心或缺乏知识才造成了这种效果。在描摹自然方面，没有一个人能比杨·凡·艾克（见 130 页，图 159）更有耐心；在素描和视透的正确性方面，没有一个人能比曼泰尼亚（见 141 页，图 169）了解得更多。但是，尽管他们表现自然的作品壮观而感人，可是他们的人物形象看起来却像雕刻而不像真人。原因可能是当我们一根线条一根线条地、一个细部一个细部地去描摹一个人物时，描摹得越认真，我们就越不大可能想到它是活生生的人，有实际的运动和呼吸；于是看起来就像是画家突然对人物施了符咒，迫使它永远站在那里一动不动，像《睡美人》[The Sleeping Beauty]^⑪中的人物一样。艺术家们已经试验过各种方法来打破这个难关。例如波蒂切利（见 143 页，图 172）曾在他的画中尝试突出他的人物形象的卷曲的头发和飘拂的衣衫，使人物轮廓看起来不那么生硬。然而，只有莱奥纳尔多找到了解决问题的有效办法。画家必须给观众留下猜想的余地。如果轮廓画得不那么明确，如果形状有些模糊，仿佛消失在阴影中，那么枯燥、生硬的印象就能够避免。这就是莱奥纳尔多发现的著名的画法，意大利人称之为“Sfumato”[渐隐法]^⑫——这种模糊不清的轮廓和柔和的色彩使得一个形状融入另一个形状之中，总是给我们留下想象的余地。如果我们回头再看《摩娜丽莎》，就可以对它的神秘效果有些省悟了。我们看出莱奥纳尔多极为审慎地使用了他的“渐隐法”。曾经尝试勾画出或涂抹出一个面孔的人都知道，我们称之为面部表情的东西主要来自两个地方：嘴角和眼角。在这幅画里，恰恰是在这些地方莱奥纳尔多有意识地让它们模糊，使它们逐渐融入柔和的阴影中。我们一直不大明确摩娜丽莎到底以一种什么心情看着我们，原因就在这里，她的表情似乎总是叫我们捉摸不定。当然还不仅仅是由于模糊就产生了这种效果，在它后面还大有文章。莱奥纳尔多做了一件十分大胆的事情，大概只有具备他那样高超才艺的画家才敢于如此冒险。如果我们仔细观看这幅画，就能看出两侧不大相称。在背景中的梦幻般的风景中，这一点表现得最为明显；左边的地平线似乎比右边的地平线低得多。于是，当我们注视画面左边时，这位女人看起来比我们注视画面右边时要高一些，或者挺拔一些。而她的面部好像也随着这种位置的变化而改变，因为即使在面部两侧也不大相称。然而，如果他不能准确地掌握分寸，如果他不是近乎神奇地表现出活生生的肉体来抵销他对自然的大胆违背，那么莱奥纳尔多使用这些复杂的手法就很可能创作出一个巧妙的魔术，而不是一幅伟大的艺术作品。我们看看他怎样塑造手，或者怎样塑造带有微皱褶皱的衣袖。在耐心观察自然方面，莱奥纳尔多狠下苦功，可以跟他的任何一位前辈相比。不过他已经不仅仅是自然的忠诚奴仆了。很久以前，在遥远的往昔，人们曾经带着敬畏的心情去看肖像，因为他们认为艺术家在保留形似的同时，也能够以某种方式保留下他所描绘的那个人的灵魂。现在伟大的科学家莱奥纳尔多已经使那些最初的制像者的某些梦想和恐惧成为现实，他会行施符咒把生命赋予他那具有魔力的画笔所涂出的色彩。

第二位为十六世纪(Cinquecento)意大利艺术增光生色的伟大的佛罗伦萨人是米开朗琪罗·博纳罗蒂 [Michelangelo Buonarroti] (1475—1564)。米开朗琪罗比莱奥纳尔多要小 23 岁，在莱奥纳尔多身后又活了 45 年。米开朗琪罗在漫长的一生中，目睹了艺术家地位的彻底改变。其实多多少少还是他本人促成了这个变化。米开朗琪罗年轻时跟其他工匠一样受过训练。他 13 岁时，进入多梅尼科·吉兰达约 [Domenico Ghirlandajo] (1449—1494) 的繁忙的作坊，当了三年学徒；吉兰达约是十五世纪后期佛罗伦萨重要艺术家之一。有那么一些名家，我们欣赏他们的作品在反映丰富多彩的当代生活时所使用的方式，而不是欣赏他们的卓绝天才，吉兰达约就是这么一位名家。吉兰达约的赞助人是梅迪奇圈子里的那些佛罗伦萨的富人，他懂得怎样赏心悦目地叙述宗教



193. 吉兰达约：圣母诞生。圣玛丽亚·诺韦拉教堂壁画。佛罗伦萨，1491 年完成。

故事，使得故事仿佛就像发生在他们中间一样。图 193 画的是圣母玛丽亚诞生，我们看到圣母的母亲圣安妮 [St Anne] 的亲戚们正来探望和祝贺。我们看到十五世纪后期一座时髦的寓所内部，目睹上流社会富有的妇女们的正式拜望。吉兰达约的作品证明他知道怎样有效地安排他的群像，怎样使之悦目。他的作品表明他跟同代人都喜爱古代艺术的主题，所以他在房间的背景中仔细地描绘出一种古典风格的跳舞儿童的浮雕。^⑮

在他的作坊里，年轻的米开朗琪罗必然能够学到本职业的所有技术手法，画湿壁画的扎实技巧和全面的素描基础。但是，就我们所知，米开朗琪罗在那位成功的画家的作坊里学徒时，并不愉快。他持有不同的艺术观念。他不是学习吉兰达约那种省事的做法，而是出去研究过去那些大师的作品，研究乔托、马萨乔、多纳太罗的作品，还有他在梅迪奇的藏品中能够看到的那些希腊和罗马雕刻家的作品。他试图把古代雕刻家的那些奥秘钻研透彻，那些人懂得怎样表现运动中的美丽的人体，还有身上的全部肌肉和筋

腱。跟莱奥纳尔多一样，对于所谓根据古典时期的雕刻间接地去学习解剖学法则的做法，他也不满意。他对人体结构亲身进行了研究，解剖尸体，按照模特儿作素描，直到在他看来人体形象已经不再有任何奥秘为止。但是他跟莱奥纳尔多不同，对于莱奥纳尔多，人体仅仅是大自然中许许多多迷人的闷葫芦之一，而米开朗琪罗是以一种令人难以置信的专一精神，单纯研究掌握这一个问题，然而却是要彻底地掌握它。他的专心致志和他的良好记忆必定是超群出众的，所以很快他就能轻而易举地画出任何一种姿势或动作。事实上，种种难题似乎反倒引起了他的兴趣。十五世纪许多伟大的艺术家可能曾为之踌躇、害怕不能真实可信地表现在画图之中的那些姿态和角度，反而激起了他的艺术雄心，而且不久就传说这位青年艺术家不仅赶上了古典时期的大师，实际上还超过了他们。青年艺术家们要在艺术学校里花费几年的时间去研究解剖学、人体、透视法和全部素描法技巧的时代，当时还未到来。在今天，恐怕有许多无意成名成家的体育新闻记者或招贴画画家、也学会了从各个角度去熟练地画人体形象，这样，对于米开朗琪罗在他的时代里，纯凭技术和知识博得了极大赞美一事，我们也许难以理解。到他 30 岁时，普遍承认他是当时最杰出的大师之一，在他的行业中可以跟天才的莱奥纳尔多并驾齐驱。佛罗伦萨市给予他荣誉，委托他和莱奥纳尔多用佛罗伦萨的历史故事在他们议会室的墙上各画一幅画。这在艺术史上是戏剧性的时刻，两位巨人在争强斗胜，整个佛罗伦萨都在兴奋地注视着他们的准备工作的进展情况。可惜作品没有完成^⑩。莱奥纳尔多返回了米兰，而米开朗琪罗则接到一个激起他更大的热情的邀请。教皇尤利乌斯二世叫米开朗琪罗到罗马去给他修建一座陵墓，要求陵墓跟基督教世界最高统治者的身分相称。我们在上文已经知道，这位志大心狠的基督教统治者有野心勃勃的计划，不难想象，给一个有资力、有意志去实现宏伟大计的人工作，米开朗琪罗一定是无限神往。得到教皇的允许，他立刻出发，去往著名的卡拉拉[Carrara]大理石场，在那里精选石块以便为巨大的陵墓做雕刻。这位青年艺术家见到那一块块大理石兴奋得不知如何是好，石块好像是在等待他的凿子去把它们凿成人世间前所未见的雕像^⑪。他在采石场内采购石块，斟酌取舍，一直住了六个多月^⑫，内心翻腾着各种形象。他要把正在岩石中沉睡着的人物形象解放出来。但是，当他回去着手工作时，很快就发现教皇对这宏伟事业的热情已经明显地冷淡下去了。我们现在知道教皇为难的主要原因之一，就是他修建陵墓的计划跟他那个更为心爱的计划发生了冲突，那个计划是修建新的圣彼得教堂。因为陵墓原定修建在那座旧的教堂里面，如果那座建筑要拆除，那么陵墓应该修建在哪座建筑物里呢？米开朗琪罗无限失望，猜想着种种不同的原因。他觉得其中有阴谋，甚而害怕他的对手会毒死他，尤其是新的圣彼得教堂的那位建筑师布拉曼特^⑬。在恐惧与愤怒之下，他离开罗马回到了佛罗伦萨，而且给教皇写了一封粗鲁的信，说是如果需要他，教皇就可以去寻找他。

在这个事件中，很值得注意的是教皇没有发火，却开始跟佛罗伦萨市的统领正式协商把年轻的雕刻家劝回去。有关各方面似乎都认为这个青年艺术家的行动和打算跟所有微妙的国务问题那样重要。佛罗伦萨人甚至害怕继续庇护他，教皇就会迁怒于他们。于是佛罗伦萨市的统领说服了米开朗琪罗回去给尤利乌斯二世工作，并给他一封推荐信。信中说他的艺术在全意大利无与伦比，大概在全世界也无与伦比；而且说，只要以善意相待，“他就会做出震惊全世界的事迹”。这封信还是外交照会第一次讲实话。米开朗琪罗

回到罗马以后，教皇叫他接受另一项差事。在梵蒂冈有一所西斯图四世教皇 [Pope Sixtus IV] 修建的礼拜堂，因而叫做西斯廷礼拜堂 [Sistine Chapel]。礼拜堂的墙壁已经由前一代最著名的画家们装饰过，其中有波蒂切利、吉兰达约和其他一些人。但是礼拜堂的拱顶仍然空白，教皇提议叫米开朗琪罗去画。米开朗琪罗竭尽全力推脱这个差事，他说自己实际上不是画家，而是雕刻家。他确信硬塞给他这一吃力不讨好的差事是他的对头们阴谋策划的结果。由于教皇仍然坚持原议，他就开始动手制订出一个平凡的方案，要在壁龛中绘出十二使徒，并且从佛罗伦萨雇佣助手帮助他作画。但是，他突然把自己关在礼拜堂内，不让任何人走近，开始独自一个人完成这项计划，而这一计划从它出现以来一直是“震惊全世界”的壮举。

米开朗琪罗在罗马教皇的礼拜堂脚手架上孤身一人干了四年，完成的工作十分宏伟，普通人很难想象到一个凡人竟然能够完成那样一项宏图大业。在礼拜堂天花板上画那样巨大的壁画，准备和勾勒出详细的场面，并且把它们画到墙壁上，仅仅这体力消耗也是相当巨大的。米开朗琪罗不得不仰卧，向上看着去画。他实际已经变得非常习惯于那种大受束缚的姿势，在那一段时期，甚至他收到一封信以后，也不得不把信举到头上向后仰着身子去读。但是，一个人孤立无援地去画满那么广大的空间这项体力奇迹，若跟它的智力和艺术成就相比，就微不足道了。那些永远新奇的大量发明，各个细部准确无失的巧妙画法，尤其是米开朗琪罗揭示给后人的那些宏伟的景象，使人们对天才人物的非凡才能有了颇为新颖的认识。

人们经常看到这一宏伟作品的细部的图示，人们从来也看不够。但是，当人们步入那座礼拜堂时，整个景象给予我们的印象还是跟我们可能看过的照片的全部效果大不相同，那座礼拜堂很像一个非常高大的集会厅，拱顶平缓。在高高的墙壁上面，我们看到米开朗琪罗的前辈们用传统手法画的一排摩西的故事画和基督的故事画。但是，当我们向上看时，就好像看到了另一个世界的内部，那个世界超乎人的大小。在礼拜堂两侧每一边的五个窗户之间耸起的筒拱上，米开朗琪罗放上了先知们的巨型画像，他们是《旧约全书》中提到的告诉犹太人救世主将要降临的那些先知；其中穿插着一些女预言家，根据古老的传说，她们向异教徒预言过基督将要到来。米开朗琪罗把他们画成雄伟的人物，正在坐着沉思、读书、写字、辩论，或者仿佛是在倾听内心的声响。在那几排超过真大大小小的人物形象之间，在天花板当中，他画了创世纪的故事和挪亚 [Noah] 的故事。然而，这繁重的任务仿佛并不曾满足他创造永远新奇的形象的强烈愿望，他在这些画之间的边框之中又填满了铺天盖地的大批人物形象，有一些像雕刻，有一些则像美不可及的活生生的青年人，手持垂花饰和刻有更多的故事的圆雕饰，而且这些也只是位于中央的装饰品。除此之外，在筒拱及其正下方，他还无休无止地画了一长列千变万化的男男女女，这些人物是圣经里列举过的基督的祖先。

当我们在照相复制品中看到这一切丰富的人物形象时，我们大概会怀疑整个天花板可能显得拥挤不堪，失去均衡。可是我们进入西斯廷礼拜堂以后，令人大吃一惊的一点是，我们看到如果仅仅把天花板当作一块美好的装饰物，它看起来是非常单纯而和谐的——色彩配合多么柔和适度，整个布局多么清楚明朗。图 194 展现的是整个作品的一个小片断，可以说是成弧形越过天花板的一个扇形片断。一边是先知但以理，拿着一卷大

书，有一个小孩把书托住放在他双膝上面，他正转向一边把读到的东西记下来。另一边是“波斯的”女预言家，一位东方打扮的老妇人，把书拿到眼睛前面——同样专心致志地在研究圣书。他们坐着的大理石座上，雕刻着正在玩耍的孩子作装饰，在他们上面，一边一个，有两个裸体人快活地要把圆雕饰系到天花板上。这些惊人的人物形象表现了米开朗琪罗能够以任何一个姿势、从任何一个角度去画人体的全部技艺；他们是肌肉十分美好的青年运动员，身体朝着各个可能想到的方向扭动、旋转，然而总是保持着形象的优美。这样的人物形象，在天花板上至少有二十个，一个比一个精彩；毫无疑问，当米开朗琪罗在画西斯廷礼拜堂的天花板时，应该从卡拉拉的大理石中苏醒过来的那些人物形象一定是大量地涌上了他的心头^②。人们能够感觉到他是多么欣赏他的伟大技艺，当他受到阻挠不能继续用他更为喜爱的材料进行工作时，他的失望和愤怒是怎样激励他更加奋发前进，向他的实际的和猜想的对头们表明，如果他們要逼迫他作画——好吧，他就画给他们看！



194. 米开朗琪罗：西斯廷礼拜堂天顶画（部分）。梵蒂冈。画于1508年和1512年之间。

我们知道米开朗琪罗研究每一个细部是多么精细入微，他用素描准备每一个人物形象时是多么认真仔细。图 195 是他速写本中的一页，他在上面画了一个女预言家的模特儿的形状习作。我们看到了肌肉的一种相互作用，这是从古希腊名家以后一直没有人观察和描绘过的。但是，如果那些著名的“裸体人物”表明他是卓绝的艺术巨匠，那么在作品的中央部分画的圣经主题的图示所表明的就远过于此了。在那里我们看到上帝以有力的手势唤起了植物、天体、动物和人。如果说，不仅包括艺术家，也包括可能从未听过米开朗琪罗一名的平民百姓在内，在这世代代人心目中的圣父形象，是直接或间接地受到了米开朗琪罗图示创世行为的这些伟大景象的影响才塑造成功的，这样讲也很难说是过甚其词。在这些画中，最著名、最动人的大概是那些大面积画面中的一幅创造亚当的画（图 196）。米开朗琪罗之前的艺术家们也曾画过这个景象，是亚当躺在地上，上帝的手一触，使他醒来；然而米开朗琪罗这样单纯、这样生动地来表现创世玄义的伟大，在他们之中却没有一个人能得其仿佛。这幅画中没有任何东西分散人们对主要题材的注意力。亚当躺在地面上，具有不愧为第一个男子的全部活力和美丽；从另一边，由天使负载、扶持着的圣父冉冉而来，他身裹宽大、威严的斗篷，斗篷被风吹开好像是船帆，也表示出他飞过空中时的自在和迅速。当他伸出手时，甚至连亚当的手指还没有触到，我们就几乎看到那第一个男子好象是从沉睡之中苏醒过来，凝视着他的创造者的慈父般的面孔。最伟大的艺术奇迹之一就是米开朗琪罗怎样想出了这种办法，从而使圣手的一触成为画面的中心和焦点，他怎样通过造物手势的轻松和力量使我们体会到万能者 [omnipotence] 的观念。

1512 年米开朗琪罗刚刚完成他在西斯廷天花板上的伟大作品，就急不可待地奔向他的大理石块，继续从事尤利乌斯二世陵墓的工作。他已经想好用他在罗马的古迹上看见过的那样一批囚犯的雕像来装饰陵墓——不过很可能他打算给予那些人物形象一种象征性的意义。其中之一就是图 197 的《垂死的奴隶》[Dying Slave]。

如果有人认为经过西斯廷礼拜堂一番繁重的操劳，米开朗琪罗的想象力已经趋于枯竭了，那么很快就证明他完全想错了。因为当米开朗琪罗重新回到他心爱的材料旁边时，他的才能似乎空前地巨大。在《亚当》一画中，米开朗琪罗描绘出生命进入一个精力充沛、年轻美丽的人体那一瞬间的情景，而在《垂死的奴隶》中，他选择的是生命正在消逝、身躯逐渐被无生命物的性质所支配的那一时刻。在这个从生活的奋斗中得到了最终松弛和解脱的临终一瞬间之中，在那种无力和顺从的姿势之中，有难以形容的美。当我们站在巴黎罗浮宫中的这座雕像面前时，很难把这个作品想象为一尊冰冷、无生命的石像。它好像在我们面前移动，然而仍然保持静止：这大概就是米开朗琪罗所追求的效果。在他的艺术奥秘中，有一个奥秘是一直受到赞美的，这就是不管他让人物的躯体在剧烈运动中怎样扭动和旋转，它们的轮廓总是保持着稳定、单纯和平静。其原因是，从一开始米开朗琪罗总是试图把他的人物想象为隐藏在他正在雕刻的大理石石块之中；他给自己这个雕像确立的任务不过是把覆盖着人物形象的岩石去掉^①，这样，石块的简单形状就总是反映在雕像的轮廓线上，而且把轮廓线约束在清楚的设计中，不管人物形象怎样活动。

如果说在尤利乌斯二世召他去罗马时，米开朗琪罗已经名震遐迩，那么在完成那些

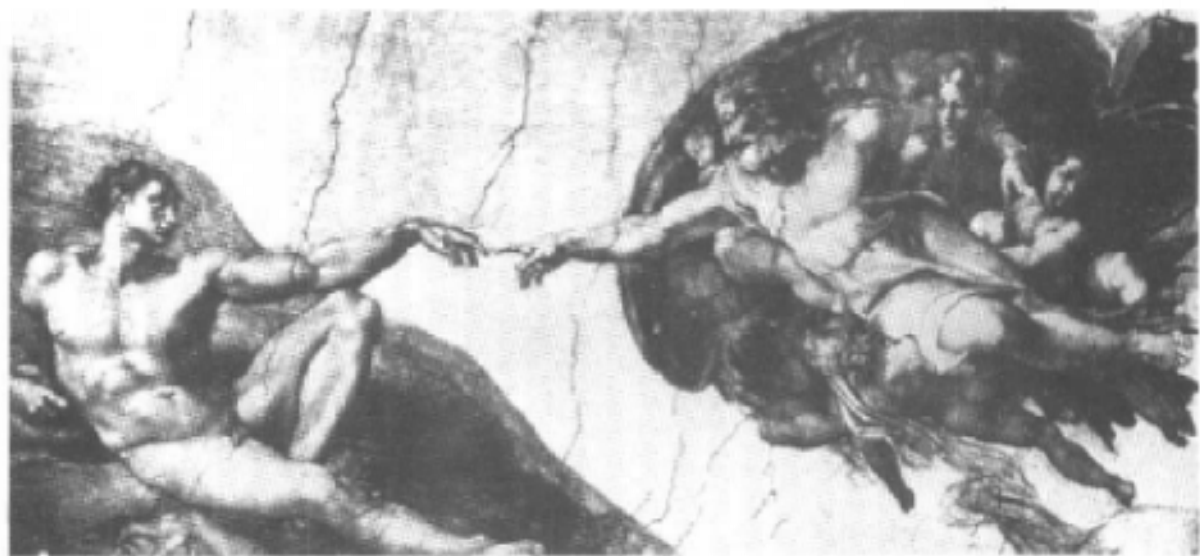


195. 米开朗琪罗：为西斯庭礼拜堂天顶画中的女预言家所作的草图。纽约，大都会艺术博物馆。

197. 米开朗琪罗：垂死的奴隶。大理石。为教皇朱利厄斯二世陵墓所做的雕像。约1516年。巴黎，罗浮宫。



196. 米开朗琪罗：创造亚当，图194的局部。



作品之后，他的名声之高多少已是以前的艺术家从未享有的了。但是这个盛名好像开始成为他的灾难：因为已不允许他彻底实现年轻时的梦想去完成尤利乌斯二世的陵墓。尤利乌斯死去以后，另一位教皇也需要这位当时最负盛名的艺术家服务，而且每一位继任的教皇都好像比他的前任更急于要把自己的名字跟米开朗琪罗的名字联系起来。可是，尽管君主和教皇竞相抬价来争取这位年事日高的大师去为他们服务，他却好像越来越退隐避世了，越来越严守一己的准则了。他写下的诗篇表明他烦恼不安，怀疑是不是他的艺术犯下了罪过^②；而他的信件则表明他越受世界的尊重，就变得越愤懑、越难相处。他不仅使人赞扬，还使人畏惧，因为他脾气很大，不论高低贵贱概不宽恕。毫无疑问，他充分意识到自己的社会地位，那已经跟他记忆中的年轻时代的情况有天渊之别了。他 77 岁时甚至曾断然回绝一位本国人，因为那个人信上写的是寄给“雕刻家米开朗琪罗”。“告诉他，”他写道，“不要把他的信件寄给雕刻家米开朗琪罗，因为这里只知道我是米开朗琪罗·博纳罗蒂……以开过店铺而论，我从来不是画家，也不是雕刻家……虽然我曾经为教皇们服务；然而那是被迫去干的。”^③

下面这件事充分体现出他这种为独立自主而骄傲的感情真挚到什么程度：他拒绝接受给他最后一件伟大作品的报酬，那是他老年时期操劳创作的作品，即完成了他从前的对头布拉曼特的工作——圣彼得教堂的穹窿顶。这是在为基督教世界的最重要的教堂工作，这位年老的大师认为这是为上帝的更大的荣誉服务，不应该被尘世利益所玷污。那个穹窿顶在罗马城上兴起，似乎被一圈成对的柱子支撑着高耸入云，外观整齐威严，它是一座合适的丰碑，纪念着这位卓绝的艺术家的伟大精神，他的同代人称他为“神”^④。

当 1504 年米开朗琪罗和莱奥纳尔多在佛罗伦萨相互争胜的时候，有一位青年画家从翁布里亚 [Umbria] 地区的小城乌尔比诺来到佛罗伦萨。他就是拉斐尔·桑蒂 [Raphael Santi] (1483—1520)，他在“翁布里亚”流派的领袖彼得罗·佩鲁吉诺 [Pietro Perugino] (1446—1523) 的作坊中工作时，已经表现出大有发展前途。跟米开朗琪罗的师傅吉兰达约和莱奥纳尔多的师傅韦罗基奥一样，拉斐尔的老师佩鲁吉诺也是那一代极为成功的艺术家中的一员，他们需要一大批技术熟练的学徒帮助他们完成所接受的许许多多定货。佩鲁吉诺是以真诚可爱的手法画祭坛画赢得普遍尊敬的名家之一。较早的十五世纪艺术家曾经那样热情地为之殚思极虑的问题在他已经没有多大的困难了。他的最成功的作品中至少有一些表明他知道怎样获得某种程度的景深感却不破坏画面的平衡，而且表明他已经学会了莱奥纳尔多的“渐隐法”，以避免他的人物形象出现僵直、生硬的外观。图 198 是奉献给圣贝尔纳德 [St Bernard] ^⑤ 的一幅祭坛画，圣徒的眼光离开了他的书籍向上仰望，看见圣母站在他面前。这幅画布局的简朴无以复加——然而在这一近乎对称的设计中，未见任何生硬、造作之处。人物被分布开来形成和谐的构图，它们个个都在安详、轻松地活动。不错，佩鲁吉诺是牺牲了另外一些东西才达到了这一美丽的和谐效果。他牺牲的是十五世纪的大师们热情追求的忠实地为自然写照这一点。如果我们观看佩鲁吉诺的天使，就会发现它们或多或少都遵循着同一个型式。那是佩鲁吉诺发明的一个美丽的型式，他把它日新月异不断变化地运用在自己的画中。我们对他的作品看得太多了就可能厌倦他那些图样，然而当初他的画并不是打算并排起来排列在画廊里给人看的。个别地看，他的一些最佳之作就能使我们窥见另一个世界，那个世界要比我们

的世界宁静而和谐。

年轻的拉斐尔就是在这种气氛中成长起来的，不久就掌握和吸收了老师的手法。他到达佛罗伦萨以后，面临着激动人心的挑战。莱奥纳尔多比他大 31 岁，米开朗琪罗比他大 8 岁，他们正在建立前人从未想到的崭新的艺术标准。别的青年艺术家可能由于慑于那两位巨人的名声已经变得灰心丧气了。拉斐尔却不然，他立志学习。他想必已经知道自己有一些不利条件：他既没有莱奥纳尔多那么广博的知识，又缺乏米开朗琪罗那样巨大的才能。但是那两位天才人物难以相处，普通人对他们无法捉摸，无法接近，而拉斐尔的性格温和，这就使他接近了一些颇有影响的赞助人。此外，他又很能干，并且要一直干到与那两位年长的大师并驾齐驱为止。

拉斐尔最伟大的画作好像丝毫不费力气，以致人们往往想不到那是惨淡经营、精勤不懈的作品。在许多人心目中，他只是个会画可爱的圣母像的画家；人们对那些画像已经非常熟悉了，很难再把它们当作绘画来鉴赏了。这是因为拉斐尔所想象出的圣母形象已经被后人承认下来了，就像人们接受了米开朗琪罗所构思的圣父一样。我们在陋室里就可以看到那种画的廉价复制品，我们很容易得出结论，以为有这样的普遍感染力的画



198. 佩鲁吉诺：圣母出现在圣德面贝尔纳前。祭坛画。约 1490 年。慕尼黑，古画馆。

必然有些“浅显”。事实上，它的表面上的单纯却是结晶于深邃的思想、仔细的计划和巨大的艺术智慧的（见14页，图17和图18）。像拉斐尔的《大公爵的圣母》[Madonnadel Granduca]（图199）这么一幅画实际上是“古典的”作品，因为它如同菲狄亚斯和波拉克西特列斯的作品一样，已经被世代代当作完美性的标准了。它不需要任何讲解；就此而论，它确实是“浅显”的。但是，如果我们把它同以前表现同一主题的无数作品比较一下，就会发觉那些作品都在寻求的恰恰是拉斐尔已经获得的那种单纯性。我们可以看出拉斐尔的确得益于佩鲁吉诺那些型式中的平静之美；但是师傅的作品的整齐性是相当空虚的，而学生的作品则洋溢着生命，二者的差别多么巨大！圣母面部的造型和隐没在阴影中的方式，拉斐尔用来使我们感觉到自在飘拂的斗篷中裹着有实体感的身躯的方式，圣母抱着圣婴基督的稳定、温柔的方式，这一切都有助于达到完全平衡效果。我们觉得即使是稍加变动，也要破坏这组形象整体的和谐。可是在构图中丝毫没有勉强、矫饰的地方。它看起来似乎理所当然，仿佛从创世以来就一直是这个样子。

在佛罗伦萨住了几年以后，拉斐尔又去罗马。他大概是1508年到达那里，正当米开朗琪罗刚刚动手画西斯廷天花板上的壁画的时候。尤利乌斯二世不久也给这位年轻、和蔼的艺术家找到了差事。他请拉斐尔装饰梵蒂冈的各个房间的墙壁——那些地方已经被称为 Stanze（房间）了。他在那些房间的墙壁和天花板上所作的一系列壁画，表现出他对完美的设计和均匀的构图十分谙练。为了充分鉴赏那些作品的优美，人们必须在那些房间里花费一些时间，体会一下在运动之间的呼应和形式之间的呼应，整个配合的和谐和变化。如果离开它们的环境并缩减其尺寸，它们就会显得缺乏生气；因为当我们面对



199. 拉斐尔：大公爵的圣母。约1505年。佛罗伦萨，皮蒂宫。

200. 拉斐尔：海中仙女该拉忒亚，图201的局部。



壁画时，像真人那样大站在我们面前的一个个人物形象，非常容易地就跟群像融为一体了。相反，当把它们从特定的环境中抽出来作为“细部”印成插图，那些形象就失掉了它们的主要作用之一，亦即作为整个画面的优美旋律的一个组成部分的作用。

在拉斐尔为富有的银行家阿戈斯蒂诺·基吉 [Agostino Chigi] 的别墅（现称法尔内西纳 [Farnesina] 别墅）画的一幅较小的湿壁画（图 201）上，这一点就不那么明显。拉斐尔选取佛罗伦萨诗人安杰洛·波利齐亚诺 [Angelo Poliziano] 的一首诗中的一节作为这幅湿壁画的题材²⁰，那首诗也曾激发了波蒂切利的灵感创作了《维纳斯的诞生》。那几行诗句描写笨拙的巨人波吕斐摩斯 [Polyphemus] 怎样对美丽的海中仙女该拉忒亚 [Galatea] 唱了一支情歌，该拉忒亚又怎样乘坐两只海豚拉的双轮车越过波浪，笑他那粗鄙的情歌，一帮欢乐的海神和仙女簇拥着她。拉斐尔的湿壁画表现了该拉忒亚



201. 拉斐尔：海中仙女该拉忒亚。法尔内西纳别墅壁画。罗马。约1514年。

和她欢乐的同伴们；那个巨人的形象要画在大厅的其他地方。不管人们对这幅可爱、欢快的画观看多久，也还是能够在那丰富、错综的构图中发现新的美丽之处。似乎每一个人物都与另一个人物相呼应，每一个运动都与另外一个反运动相呼应。我们在波拉尤洛的画中（见 142 页，图 171）已经看到过这种方法。但是比起拉斐尔来，他的办法显得是多么生硬，多么呆板！先看那些小男孩，他们拿着小爱神的弓箭，对着仙女的心：不仅右边和左边的孩子彼此的动作相仿，就连双轮车旁边游泳的孩子也跟画面上方飞翔的孩子相应。那一群海神也是如此，它们似乎正在仙女周围“旋转”。在画面两旁边缘处，有两个海神正在吹海螺，前后各有一对海神在相互调情。但是尤其值得赞美的是，所有这些不同的动作不知怎么在该拉特亚自己的形象上也有所反映，有所采用。她的双轮车从左边被拉向右边，她的纱巾被吹到后面，但是她听见那古怪的情歌便转身微笑。从爱神的箭到她抓住的缆绳，画面上所有的直线都会聚在她美丽的面孔上，这张面孔处在画面的正中央（图 200）。通过这些艺术手段，拉斐尔已经画出一种不停的运动，遍及整个画面，却不破坏画面的宁静和平衡。正是由于拉斐尔具有这种安排人物的最高技巧和构图的完美技艺，以后艺术家们才一直赞赏拉斐尔。正如米开朗琪罗被认为在精通人体方面达到巅峰一样，拉斐尔被认为已经实现了老一代人曾极力追求的目标：用完美而和谐的构图表现自由运动的人物形象。

拉斐尔的作品还有另一个性质，受到他同代和后代的赞扬，即他的人物形象的纯粹美。当他画完“该拉特亚”以后，有个朝臣问他在世界上哪个地方发现了那样美丽的模特儿。他回答说并不模仿任何一个具体的模特儿，而是遵循着他心理已经形成的“某个理念”^{②7}。这样看来，在某种程度上，拉斐尔跟他的老师佩鲁吉诺一样，已经把十五世纪许许多多艺术家的志向抛弃了，不再忠实地为自然写照了。他有意地使用了一种想象的标准美的类型。如果我们回顾一下波拉克西特列斯（见 55 页，图 62）时代，就会想起我们所说的“理想的”美，是怎样从图式化的形式 [schematic forms] 渐渐趋近自然而发展起来的。现在，发展方向恰好相反。艺术家试图让自然趋近他们在观看古典雕像时所形成的美的理想——他们把模特儿“理想化”了。这个趋势不是没有危险的，如果艺术家有意识地去“改善”自然，那么他的作品就很容易显得造作或乏味。但是，如果我们再看一看拉斐尔的作品，就会看出，无论怎样，他在理想化的同时，最终还是能够丝毫不损于生动性和真实性的。该拉特亚的可爱之中丝毫没有图式化或精心计算的地方。她是一个生活在充满了爱和美的、更美好的世界中的人——那是十六世纪意大利赞赏者心目中的古典的世界。

正是由于这一成就，拉斐尔在各个世纪里一直享有盛名。有些人仅仅能从他的名字联想到来自古典世界的美丽的圣母和理想化的人物，在看到拉斐尔给他的伟大的赞助人梅迪奇家族的莱奥十世教皇 [Pope Leo X] 和两个陪同的红衣主教画的一幅肖像画时（图 202），大概会大吃一惊。近视眼的教皇刚刚查看过一部古代写本（写本的风格和时期有些近于《玛丽女王的诗篇》，图 143），那稍微臃肿的头，丝毫没有理想化的地方。具有各种各样富丽色调的天鹅绒和锦缎加重了浮华和权势的气氛，但是人们大可认为这些人并不自在。那是多事的年代，我们记得就在画这幅肖像的期间，路德已经攻击教皇为修建新的圣彼得教堂筹集款项。碰巧，在布拉曼特去世后，莱奥十世派去负责建设那项工程

的就是拉斐尔本人，这样他就又成为一位建筑家，设计教堂、别墅和宫殿，并研究古罗马的建筑遗迹。然而跟他的强大对手米开朗琪罗不同，他跟人们相处得很好，经营的作坊生意兴隆。由于他性喜交际，罗马教廷的学者和要人都跟他交往。甚至当时还有让他当红衣主教之说，就在那时，在他 37 岁生日那天，他夭折了，几乎跟莫扎特一样年轻。他的短暂的一生满载各种艺术成就，门类之广令人震惊。当时最著名的学者之一红衣主教本博 [Cardinal Bembo] ②⑧为他在罗马万神庙的陵墓上撰写了如下的墓志铭：

此乃拉斐尔之墓，自然之母当其在世时，深恐被其征服；当其谢世后，又恐随之云亡。

202. 拉斐尔：教皇莱奥十世（梅迪奇）和两位红衣主教。1518 年（?）。佛罗伦萨，皮蒂宫。

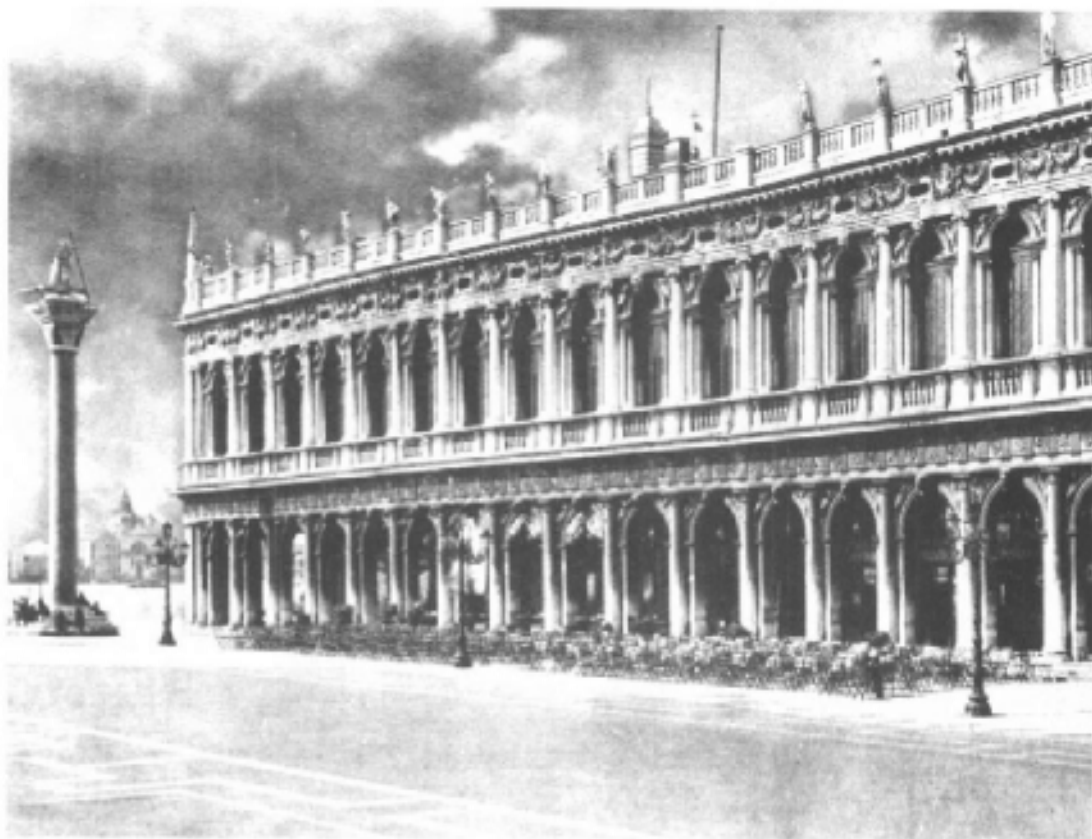


203. 拉斐尔作坊的成员们正在凉廊上涂灰泥、作画、装饰。梵蒂冈宫凉廊里的灰泥浮雕。约 1518 年。



第十六章 光线和色彩

威尼斯和意大利北部，十六世纪初期



204. 盛期文艺复兴建筑：威尼斯图书馆。雅各布·桑索维诺设计。1536年。

我们现在不能不讲一讲另一个伟大的意大利艺术中心，就是那自豪而繁荣的威尼斯市，它的重要性仅次于佛罗伦萨。由于贸易关系，威尼斯跟东方有紧密的联系，在接受文艺复兴风格，在采取布鲁内莱斯基使用古典建筑形式的作法方面，比其他意大利城市的步伐要慢，但是一旦被它加以采用，文艺复兴风格就在那里产生了一种欢乐、辉煌而热情的新面貌，可能比任何现代建筑都强烈地使人想起希腊化时期的商业城市亚历山大里亚或安提俄克那样的宏伟壮观气象。这种风格的最典型的建筑物之一就是圣马可图书馆 [Library of San Marco] (图 204)，这座建筑物的建筑师是佛罗伦萨人雅各布·桑索维诺 [Jacopo Sansovino] (1486—1570)。但是他已经改变了自己的风格和手法，使它完全适应当地的天赋特征，即威尼斯的明亮光线，那种光线由环礁湖 [lagoon] 反射出来光辉夺目。对这一座欢乐而单纯的建筑物进行分析似乎有卖弄学问之感，但是仔细看看它就可能帮助我们了解那些名家多么熟练地把一些简单的成分组织成日新月异的图形。建筑物的下面一层使用了雄劲的多立安柱式，是最正统的古典手法。桑索维诺严格遵循罗马圆

形大剧场（见 63 页，图 73）为之示范的那些建筑规则。他坚持这一传统，把上面一层布置为爱奥尼亚柱式，承载着一个所谓的“顶层”；顶层上面是一圈栏杆，顶端有一排雕像。但是不像罗马圆形大剧场那样把柱式之间的拱形开口部分架在立柱上，桑索维诺用另外一套小型爱奥尼亚式圆柱来支撑它们，从而达到柱式连锁在一起的富丽效果。他使用了栏杆、花饰和雕像，使建筑物的外观跟威尼斯总督府的哥特式建筑立面（见 114 图，图 141）上使用过的那种花饰窗格相仿。

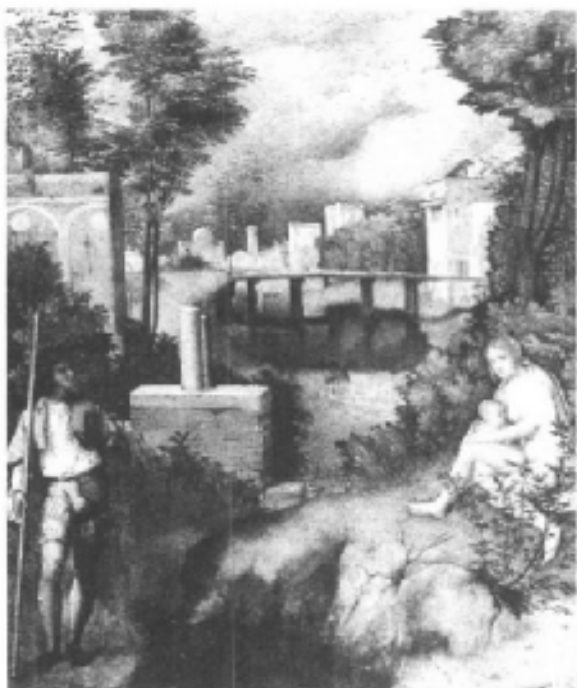
这座建筑具有一种特殊的艺术趣味，正是这种特点使十六世纪的威尼斯艺术闻名于世。环礁湖发射出灿烂的光辉，似乎使物体的鲜明轮廓变得朦胧不清，调和了它们的色彩，这种环境可能已经使得威尼斯的画家们运用色彩时比其他意大利画家更为深思熟虑，精细入微。他们跟君士坦丁堡及其镶嵌画工匠有联系，也许因此产生了这一倾向。相当准确地谈论或描述色彩是很困难的，从彩色插图中也很难了解一幅画实际是什么样子。但是看来十分清楚的是：中世纪画家不关心事物的“实际”形状，也不关心事物的“实际”颜色，在他们的细密画、珐琅作品和画板上的画中，他们喜欢涂布他们能找到的最纯净、最珍贵的色彩——光辉闪闪的金色和完美无瑕的群青蓝是一种最受喜爱的配合。佛罗伦萨的伟大的艺术改革者对色彩的兴趣也不如对素描的兴趣大。当然这并不意味着他们的绘画作品不精美——事实上正好相反——但是他们很少有人把色彩当作主要手段之一，用它把画面上的各种人物和形状结合成一个统一的图案。他们比较喜欢的是，在画笔甚至还不曾蘸上颜料之前，用透视法和构图法作为手段去组织画面。威尼斯画家好像并不把色彩看作是画板上的画完工以后再增添上去的装饰。人们进入威尼斯的圣·扎卡西亚 [San Zaccaria] 小教堂以后，面对着伟大的威尼斯画家 乔瓦尼·贝利尼 [Giovanni Bellini] (1431? — 1516) 1505 年在那里作的祭坛画（图 205），立刻就发觉他用色的方法大不相

205. 乔瓦尼·贝利尼：
圣母和圣徒。祭坛画，1505 年
完成。威尼斯，圣扎卡里亚教
堂。



同。这并不是说这幅画特别明亮或光芒四射，而是说它的色彩柔和而富丽，人们甚至来不及看看画中的内容是什么就产生了深刻的印象。我认为连照片都能把那充满壁龛内部的温暖而富丽的气氛传达出几分来：圣母坐在壁龛里面的宝座上，而幼小的耶稣正举起小手为祭坛前面的礼拜者祝福，一个天使在祭坛脚下轻柔地演奏小提琴^①，而圣徒们则安静地站在宝座两边：有拿着钥匙和书的圣彼得^②，有拿着象征殉难的棕榈和破车轮的圣凯瑟琳 [St Catherine] ^③，有圣阿波洛尼亚 [St Apollonia] ^④，还有圣哲罗姆 [St-Jerome] ^⑤这位学者，他把圣经译成了拉丁文，所以贝利尼把他画成正在读一本书。在这以前和以后，意大利和其他地方都画过许多圣母和圣徒在一起的像，但是很少有设想得这样高贵，这样沉静的。在拜占庭的传统中，圣母画一贯是两边生硬地排着圣徒像（见76页，图89）。贝利尼懂得怎样使这简单对称的布局既有生气又不破坏它的秩序。他也知道怎样把传统的圣母和圣徒形象改变为现实中活生生的人物，却不剥夺他们的神圣的性质和尊严。他甚至也没有牺牲现实生活的多样性和个别性，而这些东西佩鲁吉诺就曾作过一定的牺牲（见173页，图198）。圣凯瑟琳隐约的微笑和老学者哲罗姆聚精会神读书的形象，各有其独特的真实之处。然而他们似乎也是另一个更宁静、更美丽的世界中的人物，在这方面跟佩鲁吉诺的人物一样，那个世界已倾注了温暖而神奇的光线，充满了整个画面。

乔瓦尼·贝利尼跟韦罗基奥、吉兰达约和佩鲁吉诺是同一代人，那一代人的学生和追随者是著名的十六世纪的大师。他也是一所非常繁忙的作坊的主人，从他的圈子里出现了威尼斯十六世纪著名画家乔尔乔内 [Giorgione] 和提香 [Titian]。如果说意大利中部的古典风格的画家以完美的设计和平衡的布局为手段已经使他们的整个画面达到了新的和谐，那么威尼斯画家势必要效法乔瓦尼·贝利尼，他已经如此巧妙地使用色彩和光线统一了画面。就是在这个领域中，画家乔尔乔内（1478?—1510）取得了最革命的成果。对于这位艺术家我们所知寥寥，能够断定确实出于他手的作品至多不过五幅。然而那些画就足以使他获得盛名，几乎可以跟那场新艺术运动的伟大领导者们匹敌。相当奇怪的是，连那些画中也包含有某种谜的成分。我们还不能肯定他那最出色的一幅画《暴风雨》 [The Tempest]（图206）画的是什么；它可能是取材于某个古典作家或仿古的作家所描绘过的场面，因为那个时期的威尼斯艺术家已经认识到希腊诗人的魅力和他们的主张。他们喜欢用图画表现出牧歌似的田园爱情故事，喜欢描绘维纳斯与仙女的美丽。这里表现的故事有可能在将来某一天找到出处——故事大概说一个未来的英雄的母亲，她带着孩子从城里被赶到荒野中，在那里被一位善良的年轻牧人发现了。这似乎就是乔尔乔内想表现的^⑥。然而并不是由于这幅画的内容使它成为最奇妙的艺术珍品之一。它成为佳作的原因在小型插图中可能不易看出，然而即使是这样一张小插图至少也能对他的革命性成就的所在略示端倪。虽然人物形象勾画得并不十分仔细，虽然构图有些缺乏艺术性，然而这幅画显然是由充满了整个画面的光和空气把它融合为一个整体的。那是雷雨的神奇的光，而正在画面上活动的人物身后的风景也似乎还是第一次不仅充当背景而已，这里的风景本身就是这幅画的真正题材^⑦。我们的眼光从人物身上转向那占据小面板的主要部分的景色，然后再返回来，不知怎么会感觉乔尔乔内不同于他的前辈和同代人。他不是勾画出物体和人物，然后再把它们布置到空间中，他实际上是把自然界，



206. 乔尔乔内：暴风雨。约 1508 年，威尼斯，学院美术馆。



207. 提香：圣母、圣徒和佩萨罗一家。1519 年开始绘制，1528 年完成。威尼斯，弗拉里圣母堂。

那大地、树木、光、空气和云，跟人连同人们的城市和桥梁都想象为一个整体。这似乎是向新领域进军迈出的一大步，几乎像过去发明透视法时迈出的步伐那样伟大。从此以后，绘画就不仅仅是素描加色彩了，它成为一种有其独特的奥妙法则和手段的艺术了。

乔尔乔内死的时候太年轻，还来不及把这一伟大发现发挥得淋漓尽致。完成这项大业的是威尼斯最负盛名的画家，即提香（约 1485?—1576）。提香出生在阿尔卑斯山南部的卡多尔 [Cadore]，传说他 99 岁时死于瘟疫。在漫长的一生中，他获得了很高的声誉，几乎可以跟米开朗琪罗相颉颃。他的较早的传记作者敬畏地告诉我们，连伟大的查尔斯五世大帝 [Emperor Charles V] 也曾为他拾起过掉在地上的画笔，给他带来了荣誉。我们可能认为拾起画笔没有什么了不起，但是想一想那个时代宫廷的严厉法规，我们就明白了，人们认为那是人间权力的至高代表在天才的威严面前作出了象征着低首下心的举动。从这种意义来看，对于其后的时代，这段小轶事不论真假都意味着艺术的一个胜利。更能证明这一点的是，提香并不是莱奥纳尔多那样包罗万象的学者，不是米开朗琪罗那样超群出众的名人，也不是拉斐尔那样多才多艺、博雅迷人的人物。他主要是个画家，然而却是个在驾驭颜色的工夫上可以跟米开朗琪罗的精通素描法相匹敌的画家。这种至高无上的技艺使他能够无视任何久负盛名的构图规则，却依靠色彩去恢复显然被他拆散了的整体。我们只要看一看图 207（开始动手的时间仅仅比乔瓦尼·贝利尼的《圣母和圣徒》一画晚十五年左右），就能认识到他的艺术对当时的人必然要产生什么效果。几乎是前所未闻，他竟把圣母移出画面的中央部位，而且那两个执法圣徒——圣芳



208. 提香：圣母和圣婴，图 207 的局部。



209. 提香：男子肖像 [即所谓的“年轻的英国人”]。约 1540 年。佛罗伦萨，皮蒂宫。

济 [St Francis] ⑧可以由烙印（十字架的伤痕）辨认出来，圣彼得已经把钥匙（他的尊严的标记）放在圣母宝座的台阶上——也不像乔瓦尼·贝利尼画的那样对称地安置在两边，而是场面中的积极参与者。在这幅祭坛画中，提香不得不恢复供养人肖像的传统⑨（见 118 页，图 146），但他用全新的方式来处理。这幅画打算作为感恩祈祷的标志，纪念威尼斯贵族雅各布·佩萨罗 [Jacopo Pesaro] 跟土耳其人作战的一次胜利。提香把佩萨罗描绘为跪在圣母前面，有一个全身甲冑的旗手在身后拖着一个土耳其俘虏。圣彼得和圣母慈祥地向下看着佩萨罗，而圣芳济正在另一边指引圣婴基督去注意佩萨罗家族的其他成员，他们都跪在画面的角落里。整个场面好像是在一个露天的庭院里，两根巨大的圆柱直入云端，云中有两个小天使正在顽皮地举起十字架。提香的同代人可能已经对他的胆大妄为感到吃惊，这不是没有原因的，他竟敢推翻久已确定的构图规则。一开始，他们一定认为在这样一幅画上能找出不匀称、不平衡的地方。事实却恰恰相反；那出人意料的构图反而有助于使画面欢快而活泼，又无损于整体的和谐。主要的原因是提香设法用光、空气和色彩把场面统一起来了。画中只让一面旗帜去平衡圣母的形象，这种想法大概会使上一代人感到震惊，然而这面旗帜的色彩富丽而温暖，画得那样了不起，使这场冒险获得了彻底的成功。

提香在同代人中以肖像画博得了最伟大的名声，只要看一看图 209 那样一幅通称《年轻的英国人》[Young Englishman] 的肖像画的头部像，我们就不难体会他的肖像画的魅力。我们也许会徒劳无益地去分析画中的魅力来自什么地方。跟以前的肖像画相比，这幅画处处都是那么单纯，那么平易。其中丝毫没有莱奥纳尔多的《摩娜丽莎》那种微妙



210. 提香：男子肖像，图 209 的局部。



211. 提香：教皇保罗三世和亚历山德罗与奥塔维奥·法尔内塞。1546年。那波勒斯，国立美术馆。

的造型——然而这位不知其名的青年男子看来跟她同样神秘地生气十足。他似乎在凝视着我们，那样热切，那样深情，以致几乎不能相信那一双柔和怡神的眼睛不过是些颜料，涂在了一块粗糙的画布上（图 210）。

社会上的权贵们为了争取这位名家为他们写照的荣誉，自然竞相争夺。这倒不是因为提香愿意画美化、讨好的画像，而是因为提香的画使他们产生了一种信念，相信通过他的艺术他们就可以永生不灭。他们的确没有死亡，至少当我们在那不勒斯站在他的教皇保罗三世 [Pope Paul III] 肖像画（图 211）前面时感觉如此。这幅画表现的是年老的教会统治者转身朝向一位年轻的亲戚亚历山大·法尔内塞 [Alexander Farnese]，法尔内塞正要向教皇表示敬意，而他的兄弟奥塔维奥 [Ottavio] 则在平静地看着我们。显然提香知道并且赞赏拉斐尔在大约 28 年前画的肖像画教皇莱奥十世和他的红衣主教（图 202），但是他也必定是打算比拉斐尔那幅画更生动地描绘出人物特点来。这些名人的会见是那么真实，那么有戏剧性，我们不禁要推测一下他们的思想和感情。红衣主教们是不是在捣鬼？教皇看穿了他们的把戏没有？这大概是无聊的问题，然而这些问题说不定也曾在当时的人们心头萦绕过，这幅画还没有完成，艺术家就离开罗马应邀去德国给查尔斯五世大帝画像。

并不是只有身在威尼斯那样伟大的艺术中心的艺术家才向前迈进去发现新天地和新方法。在意大利北部的小镇巴马 [Parma] 孤独地生活着一位画家，被后世看作是一段时



213. 科雷乔：施洗约翰。为壁画所作的草图。约1526年。维也纳，阿尔贝蒂纳藏画馆。

212. 科雷乔：圣夜。祭坛画。约1530年。德累斯顿，美术馆。

期内最“先进的”最大胆的革新家。他的名定是安东尼奥·阿莱格里 [Antonio Allegri]，被称为科雷乔 [Correggio] ⑩ (1489? — 1534)。在科雷乔创造他比较重要的作品时，莱奥纳尔多和拉斐尔已经去世，提香也已经成名了，但是我们不知道他对当时的艺术了解多少。他大概有机会在意大利北部邻近的城市里研究莱奥纳尔多的某些弟子的作品，而且知道了他处理明暗的方法，他也正是在这个领域里取得了完全新颖的效果，极大地影响了后来的画派⑪。

图212是他最著名的作品之一——《圣夜》。那高个子牧人刚刚看到了展开的天国幻象，天使们正在其中唱着“光荣归于至高的上帝”。我们看到天使们正在云中快活地到处盘旋，看着下面那个场面。那个牧人拿着长棍已经奔到那里。在那黑暗的牲口房废墟上，他看到了奇迹——新生的圣婴向四外放光，照亮了那位幸福的母亲的美丽面孔。牧人收住脚步，摸着他的帽子，准备跪下去礼拜。有两个使女——一个被牲口槽发出的光照得眼花，另一个高兴地看着那个牧人。圣约瑟在外面的黑暗中正忙着照管驴子。

乍一看，这个布局显得十分笨拙、十分随便。左边场面很拥挤，似乎右边没有任何对应的部分加以平衡，仅仅是用光来突出圣母和圣婴借以平衡画面。科雷乔甚至比提香更多地使用了色彩和光可以用来平衡形状和引导眼睛的视线方向这项发现。我们自己也

跟着牧人一起冲向这个场面，而且被引导着看见了他所看见的景象——《约翰福音》中所说的在黑暗之中放射光芒的奇迹。

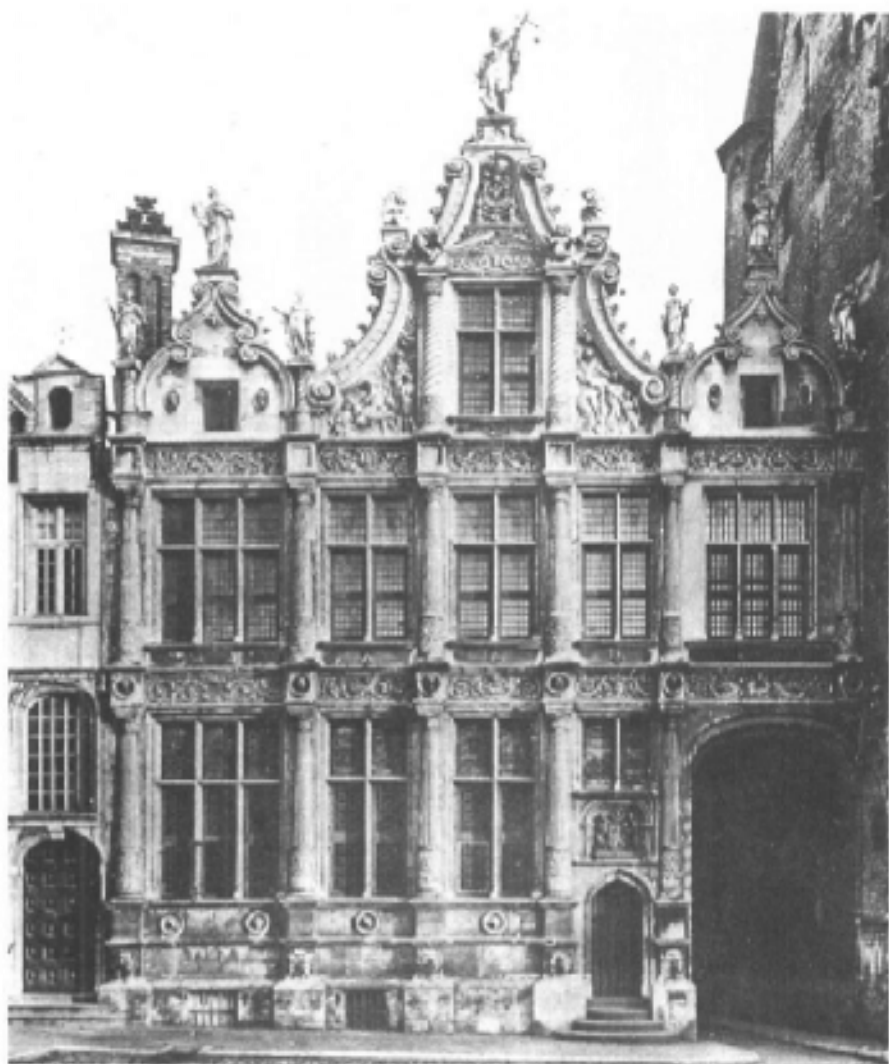
科雷乔的作品有一个为后人代代追慕的特色，那就是他用以彩绘教堂的天花板和穹窿顶的方法^⑫。他试图给予下面中殿里的礼拜者一种幻觉，好像天花板已经打开，他们一直向上看到了天堂的荣耀。他控制光线效果的技艺，使他能在天花板上画出阳光照耀的云彩，云彩之间的天使群好像双腿悬垂在翱翔。听起来这也许不大庄严，当时也的确有人在反对^⑬。然而当你站在巴马城的黑暗、阴郁的中世纪的主教堂里，向上仰望圆顶时，仍然会产生深刻的印象。可惜这种效果不能复制在插图中，而随着时间的推移，那些湿壁画已经严重剥蚀，效果自然更差。在科雷乔给穹窿顶下面的三角小间 [spandrel] 所画的预备作 [preparatory drawing] 中，有一幅大概能使人较好地了解他的意图 (图 213)。它表现的是施洗约翰紧紧地抱着羔羊 (羔羊是它的标志)^⑭，坐在天使们擎起的一片云彩中，喜不自胜地举目观看从上面敞开的天国中倾泻下的一束光线。这张简单的素描表现出科雷乔给人光辉夺目感的技能。这些伟大的色彩大师们莫名其妙地掌握了表现光线的秘诀，甚至还使用了几笔暗色。



214. 威尼斯画家管弦乐队：提琴（持低音提琴），廷托雷托（持中音提琴），雅各布·巴萨诺（持长笛）和保罗·韦罗内塞（持大提琴）。保罗·韦罗内塞《迦拿的婚礼》一画的局部。1563年。巴黎，罗浮宫。

第十七章 新学问的传播

德国和尼德兰，十六世纪初期



215. 北方文艺复兴建筑：布鲁日的旧法庭（裁判所）。杨·沃洛特和克里斯蒂安·西克斯丹尼尔设计。1535—1537年。

文艺复兴时期意大利艺术家的伟大成就和发明对阿尔卑斯山以北的民族产生了深刻的影响。乐于复兴学术的人都已习惯于面向意大利，古典时期的才智和珍品当时正在意大利陆续重现于世。我们十分清楚，不能像谈学术的进步那样去谈艺术的进步。一件哥特式风格的艺术作品可以跟一件文艺复兴风格的作品不相上下，同样伟大。然而，那时的人们已经接触到南方的杰作，认为自己的艺术一下子就显得陈旧而粗糙了，这大概也是很自然的事情。他们能够指出意大利名家有三项实质的成就。第一项是科学透视法的发现，第二项是解剖学的知识——美丽的人体就是靠它来作完美的表现的——第三项就是古典建筑形式的知识，对于那个时期，那些建筑形式似乎代表着一切高贵、美丽的东西。

一个令人神往的奇观是去观察各种各样的艺术家和艺术传统在那种新学术的冲击下作出的反应，看一看他们是怎样地肯定自己，而有时他们又是怎样地低首屈服——反应的差异取决于他们性格的强弱和眼界的广狭。建筑家的处境大概最为困难。他们所习惯的哥特式传统和古代建筑的复兴，二者至少在理论上都完全符合逻辑，并不自相矛盾，但是在目标和精神方面彼此的差异之大却无以复加。所以经过很长的一段时间，阿尔卑斯山以北才在建筑中采用了新式样。他们采用新式样时，往往都是由于那些访问过意大利而且想赶上时代的君主和贵族们坚决要求而不得不从命。即使在这种情况下，建筑家也常常是按照新风格的要求在表面上敷衍一下。他们为了显示一下自己熟悉新观念，就在这里放上一根圆柱，那里放上一条饰带——换句话说，是给他们那丰富的装饰母题再添加一些古典的形式。多数情况是，建筑物的主体部分完全不变。法国、英国和德国有那么一些教堂，要么其中支撑拱顶的支柱已附加了柱头，因而表面上变成圆柱；要么其中的哥特式窗户满布花饰窗格，但是窗户的尖拱已经让步，改成圆拱（图 216）。有一些老式的修道院却用古怪的瓶形圆柱支撑着；有一些满布塔楼和扶垛的城堡却用古典的细部作装饰；有一些带山墙的城镇住宅上还出现了一些饰带和半身像（图 215）。一个认为古典规则尽善尽美的意大利艺术家，大概会对那些东西大为惊诧，掉头而去。但是，如果我们不用任何迂腐的学究标准去衡量它们，那么我们就常常会赞赏他们的聪敏和才智，竟把那些互不一致的风格调和在一起。



216. 哥特式变体：法国卡昂的圣彼得教堂的唱诗班席外观。皮埃尔·索希尔设计。1518年动工，约1545年完成。

对于画家和雕刻家，情况就颇为不同，因为对他们来说，事情就不是零零碎碎地引进一些像圆柱或拱那样固定的形式。只有小画家们才会满足于从手中的意大利雕版画中借用一个形象或一个姿势。任何一个真正的艺术家必然会感到迫切需要全面理解新的艺术原理，并且要对它们的实用性做出自己的判断。我们可以在最伟大的德国艺术家阿尔布雷希特·丢勒 [Albrecht Dürer] (1471—1528) 的作品中研究这一富有戏剧性的过程，在他的一生中，他时时刻刻都充分意识到那些原理对于未来的艺术有重大意义。

阿尔布雷希特·丢勒是一位杰出的金饰匠的儿子，他父亲来自匈牙利，定居在繁荣的纽伦堡市 [Nuremberg]。早在儿童时期，丢勒就表现出惊人的绘画天资——他那时的作品有一些一直保留到今天——他在一家最大的制作祭坛和木刻插图画的作坊中当过学徒。那家店铺是纽伦堡的名家米歇尔·沃尔格穆特 [Michel Wolgemut] ①开设的。他学完徒以后，就按照中世纪所有青年工匠的惯例，作为一个流动工匠 [journeyman] ②到处旅行，以开扩眼界，并寻找一个定居之处。丢勒的本意是去参观当时最伟大的铜版画家马丁·舍恩高尔 (见 154 页) 的作坊，但他到达科尔马时，发现那位画家已在几个月前去世。不过，他还是留下来跟已经接管那个作坊的舍恩高尔的兄弟们一起住了一些时候，接着又转向当时的学术和书业中心瑞士的巴塞尔。他在那里给书籍作过木刻画，然后又继续旅行，越过阿尔卑斯山来到意大利北部。他在整个旅程中一直注意观察，在阿尔卑斯山山谷中风景如画的地方作过水彩画，并且研究过曼泰尼亚的作品 (见 140 页)。当他返回纽伦堡结婚并开设自己的作坊时，他已经掌握了一个北方艺术家想向南方学习的全部技术。很快他就表现出他不仅仅具有本行业中复杂手艺的技术知识，而且还具备十分丰富的感情和想象力，足以成为伟大的艺术家。他最早的伟大作品之一是一套大型木刻画，是圣约翰的《启示录》的图解。那是成功之作，世界末日的恐怖及其前夕的迹象和凶兆等等可怕的景象从来没有表现得那样生动有力。毫无疑问，丢勒的想象力和公众的



兴趣孳生于对教会制度的普遍不满，这种不满情绪在中世纪末遍及德国，最终在路德的宗教改革运动中爆发出来。在丢勒和他的观众看来，那启示录事件的神秘幻象已经有些像关乎时事的大事了，因为有许多人盼望着那些预言在他们的有生之年成为现实。图 217 就是《启示录》第十二章第七节的一个插图：

在天上就有了争战：米迦勒 [Michael] 同他的使者与龙争战；龙也同他的使者去争战，并没有得胜；天上再没有他们的地方。

217. 丢勒：圣米迦勒大战恶龙。《启示录》木刻插图。1498 年出版。

为了表现这一重大的时刻，丢勒彻底抛弃了传统上一直用以表现英雄人物跟仇人战斗的优雅、轻松的姿势。丢勒的圣米迦勒毫不装腔作势，他极为严肃认真。他用双手全力把他的长矛戳进龙的喉咙，这个有力的姿势控制了整个场面。在他四周有其他手执刀剑或弓箭的天使军，正在跟奇形怪状难以形容的残忍怪物们战斗。这个战场在天上，下面有一片风景未受惊扰，显得和平宁静，此外还有丢勒的著名的签字。

但是，虽然丢勒已经证明自己是一位富于奇思玄想的名家，是以前建造巨大的教堂门廊的哥特式艺术家的真正继承人，可是他并没有止步停息，为这一成就而踌躇满志。他的习作和速写表明他还力求认真地注视自然之美，力求像杨·凡·艾克以来的任何一位艺术家那样耐心而忠实地把它描摹下来，杨·凡·艾克曾指明北方艺术家的任务是像镜子一样地反映自然。丢勒的那些习作中有一些已经非常著名，例如他画的野兔（见8页，图9），或者他描绘一片草地的水彩习作（图218）。看来丢勒虽然努力掌握描摹自然的熟练技能，但与其说那本身是他要达到的目标，就不如说那是作为一条较好的



218. 丢勒：
野草。水彩。1502
年。维也纳，阿
尔贝蒂纳藏画馆。

途径，以便呈现出他要用绘画、雕版和木刻去图示的宗教故事中的真实可信的景象。他画出那些速写所凭仗的那种耐心，同样也使他成为天生的版画家，他总是不厌其烦地在细部上再添加细部，在他的铜版上构成一个真实的小世界。他的《耶稣诞生图》（图 219）作于 1504 年（那大约就是米开朗琪罗以他人体知识震惊了佛罗伦萨的时候），丢勒在画中描绘了舍恩高尔（见 154 页，图 185）已经在他的可爱的雕版画中表现过的主题。那位前辈艺术家已在那幅画中带着特殊的爱描绘过破旧牲口房的断壁颓垣。乍一看，这似乎就是丢勒的主要题材。一个古老的农家院落，灰浆破裂，砖块松散；一面破裂的墙壁，还有树木从裂缝那里生长出来；摇摇欲坠的木板代替屋顶，鸟儿在上面建了巢；这个院落被设想、被描绘得那样平静深沉，饱含耐心，人们能够感觉到艺术家是多么欣赏这个富于画趣的古老建筑的构思^③。相比之下，人物形象的确显得很小时，几乎无关紧要：玛利亚把那旧牲口房当作庇身之处，正跪在她的圣婴前面，而约瑟正忙着从井里打出水来，小心地倒入一个细长的水罐中。人们必须仔细地观看才能发现背景中有一个正在礼拜的牧人，而且几乎要用放大镜才能发现空中照例有一个天使在向人间宣布这个愉快的消息。然而没有人会郑重其事地说丢勒不过是想显示他描绘古老的断壁颓垣的技能而已。这座废置不用的农家旧院和卑微来客，表现出一种田园宁静的气氛，使我们跟画家创作此画时一样以虔诚的心情去沉思那圣夜的奇迹。在这种版画中，丢勒好像已经把哥特式艺术转向摹写自然以来的发展都集中起来，提高到尽善尽美的境界。然而与此同时，他的心灵又忙于为意大利艺术家提出的新艺术目标而奋斗。

有一个几乎已被哥特式艺术全然摒弃的目标，现在又处于众目所矚的地位，这就是用古典艺术曾经赋予人体的理想美来表现人体。

在这方面，丢勒不久就发现单纯摹拟真实的自然，不论摹拟得多么勤奋、多么虔诚，都绝不足以产生南方艺术作品的那种独具一格的不可捉摸的美。拉斐尔面对这个问题时求助于他心灵中出现的那种美的“某个理念”那是他在研究古典雕刻和美丽的模特儿的年月里通过熏陶而形成的观念。但对丢勒说来，这个问题就不简单了。不仅他进行研究的机会不那么多，而且在这种问题上他也没有坚定的传统和可靠的天赋。正是因为这个缘故，他才去寻求一个可以言传的规则，仿佛是可靠的处方，能够说明人体形式美何在；而且他相信自己已经在古典作者论述人体比例的教导中找到了这样一种规则。那些著作的叙述和尺寸相当模糊，但是丢勒不是这种困难所能吓倒的。正像他所说的，他要为前辈（他们对艺术规则没有明确的认识，但已创作出生动有力的作品）的模糊的惯例奠定一个可以言传的恰当基础。观察丢勒实验各种比例规则，看到他有意地改变人体骨架结构，把身体画得过长或过宽以便去发现正确的匀称性和和谐性，足以令人感动。他终身忙于做这种研究，第一批研究成果之中有一幅画的是亚当和夏娃，这幅画中体现了他对于美与和谐的全部新观念而且他骄傲地用拉丁文签署他的全名：ALBERTUS DURER NORICUS FACIEBAT 1504（图 220）。

我们要想马上看出这一幅版画中的成就也许并不容易。因为艺术家在使用另一种语言，跟我们前面引以为例的那幅画中所使用的那种语言相比，他对目前这种语言还不那么熟悉。他辛勤地用圆规和直尺度量和平衡后所取得的和谐形状不像它们的意大利和古典模特儿那么真实而美丽。不仅在它们的形状和姿势上，而且在构图的对称上，也有一



219. 丢勒：圣诞图。铜版画。1504年。 220. 丢勒：亚当和夏娃。铜版画。1504年。

些造作的形迹。但是，一旦人们认识到丢勒不像二流艺术家们那样，他没有失去自身的本色去崇拜新的偶像，那么认为这幅画笨拙的第一感很快就消失了。当他引导着我们进入画中的伊甸园 [the Garden of Eden] 的时候，那里的老鼠安静地躺在猫的身旁，麋、牛、野兔和鸚鵡也不畏惧人的足音；一旦我们的视线深入到生长着智慧之树的树丛之中，观看那条蛇给夏娃命运之果，而亚当伸手去接，一旦我们注意到丢勒怎样努力使他们那造型精细的白晰身体的清晰轮廓，在生长着不光滑的树木的林丛暗影之中显现出来，我们就会开始赞赏这把南方的理想移植到北方土壤上来的第一次认真的尝试。

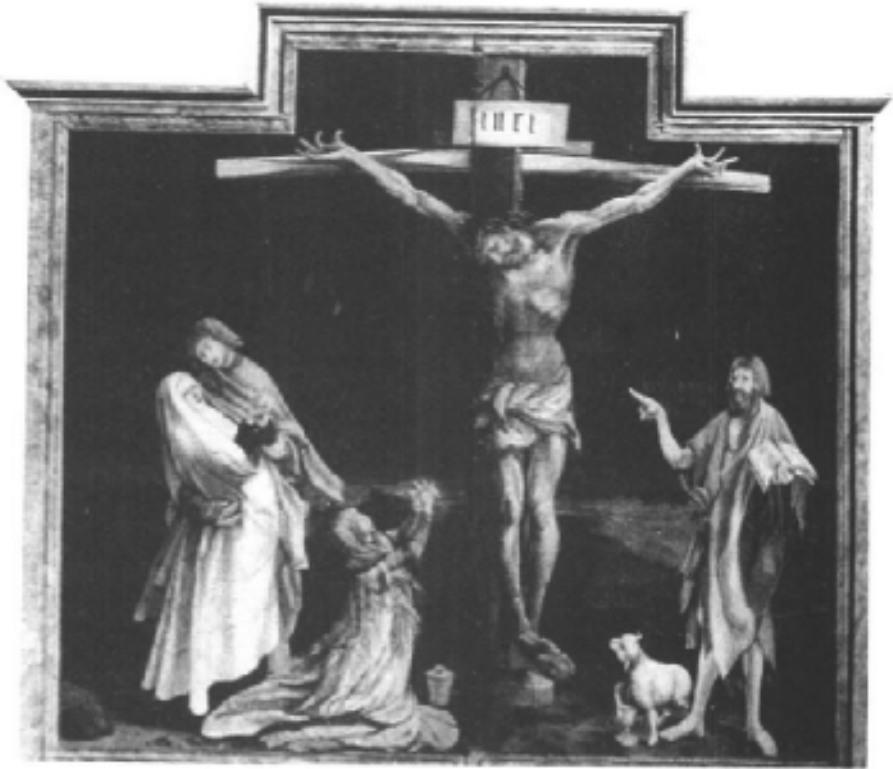
可是丢勒本人却不会轻易满足。他在发表了这幅版画一年以后，就到威尼斯去开扩眼界，学习更多的南方艺术的奥秘。对这样一位杰出对手的到来，小艺术家并不十分欢迎，丢勒在给一位朋友的信中说：

有许多意大利朋友告诫我不要跟他们的画家在一起吃喝。那些画家之中有许多人是我的敌人；他们到处临摹我的作品，在教堂里，在他们能够看到我的作品的一切地方；然后他们诋毁我的作品，说它没有用古典手法，所以一无是处。但是乔瓦尼·贝利尼向许多贵族人士高度赞扬过我。他想要一些我画的东西，亲自来找我，请我给他画些什么——他将付重酬。人人都告诉我他是多么诚挚的人，所以我很喜欢他。他很老了，可是作画还是最高明的。

正是在从威尼斯写出的一封信中，丢勒写出了那一句十分动人的话，表现出他是怎样强烈地感觉到他这个纽伦堡行会严格制度管理下的艺术家，跟他的享受自由的意大利同道之间境况悬殊：“为这荣耀我该怎样颤抖”，他写道，“在这里我是老爷，在家里我是食客。”^④但是丢勒后来的生活并不像他所担心的那样。的确，一开始他不得不像工匠那样，去跟纽伦堡和法兰克福 [Frankfurt] 的富人讨价还价，争长论短。他不得不向他们保证在他的画板上只使用最高级的颜料，而且还要涂上许多层。但是他的名声逐渐传开，并被相信艺术是增光生色的重要工具的马克西米利安皇帝 [Emperor Maximilian] 罗致去为他的一系列重大的计划服务。当丢勒 50 岁那年游历尼德兰时，他确实像老爷一样受到接待。他自己深受感动，记下了安特卫普的画家们是怎样尊敬他，在他们的行会大厅里隆重设宴招待他：“当我被引到餐桌前面的时候，人们站在两边，仿佛是被引见一位伟大的老爷，他们中间许多杰出的人物也都以最谦恭的方式低着头。”^⑤即使在北方国家里，对手工劳作的人加以鄙视的势利眼光也被伟大的艺术家打倒了。

在伟大和才能方面，唯一的一位可跟丢勒媲美的德国画家竟然被我们遗忘到连他的名字都不敢肯定的地步。这真是件莫名其妙的怪事。十七世纪的一位作者^⑥糊里糊涂地提到阿沙芬堡 [Aschaffenburg] 的一位马蒂亚斯·格吕内瓦尔德 [Matthias Grünewald]，他称之为“德国的科雷乔”，并生动地描述了他的一些画。从那以后，那些画和其他一些必定也是出自同一位伟大艺术家之手的作品通常就被贴上“格吕内瓦尔德”的标签。可是那个时期的记载和文献根本没提到任何叫格吕内瓦尔德的画家，我们不得不认为那位作者可能把事情弄混了。因为归给这位艺术家的绘画中有一些带有姓名的开头字母“M·G·N·”，而且我们知道有一个画家马西斯·戈特哈德·尼特哈德 [Mathis Gothardt Nithardt] 跟阿尔布雷希特·丢勒约略同时，曾在德国靠近阿沙芬堡的地方居住而且工作过，现在认为那位大师实际是叫这个名字，而不叫格吕内瓦尔德。但是这种推测对我们帮助不大，因为我们对那位艺术家马西斯所知不多。简单讲来，丢勒像个活生生的人一样站在我们面前样，对他的习性、信仰、趣味和独特手法我们非常熟悉，而格吕内瓦尔德对我们来说却像莎士比亚一样，是一个巨大的谜^⑦。出现这种情况未必是纯属巧合。我们之所以对丢勒那么了解恰恰是由于他把自己看作他本国艺术的一个革新家。他考虑自己正在做什么和为什么要去做，他记录自己的旅行和研究，而且他著书教授同时代的人。没有任何迹象说明创造“格吕内瓦尔德”艺术杰作的那位画家也是用类似的眼光去看待他自己。恰恰相反。我们现在拥有的他的很少几幅作品是在大大小小的地方教堂中的传统类型的祭坛嵌板画，包括给阿尔萨斯的伊森海姆 [Isenheim] 村的大祭坛（所谓伊森海姆祭坛）画的很多祭坛“翼部”。他的作品中没有任何迹象表明他像丢勒那样努力地争取跟一名区区的工匠有所不同，也没有迹象表明他受了哥特时代晚期发展而成的那种固定的宗教艺术传统的束缚。尽管他一定熟悉意大利艺术的某些伟大发现，但是只有在那些发现跟他对艺术功能所持的观念一致时，他才加以使用。他对这一点似乎没有任何怀疑。对他说来，艺术并不在于寻求美的内在法则，艺术只能有一个目标，也就是中世纪所有宗教艺术所针对的目标——那就是用图画来布道，宣讲教会教导的神圣至理。伊森海姆祭坛的中央嵌板画（图 221）表明他为了这个唯一压倒一切的目标，其他一切概不考虑。按照意大利艺术家的看法，被钉死在十字架

221. 格吕内瓦尔德：磔刑图。出于伊森海姆祭坛。1515年(?)完成。法国科尔马，博物馆。



上的救世主这一僵死、残酷的描绘无美可言。格吕内瓦尔德却像是在耶稣受难期 [Passiontide] ⑧的一个传教士，不遗余力地叫我们对这一受难场面深感恐怖；基督垂死的身体受十字架的折磨已经变形；刑具的簇刺扎在遍及全身的溃烂的伤痕之中。暗红色的血和肌肉的惨绿色形成鲜明的对比。通过他的面貌和双手的难忘的姿势，这忧患的人 [the Man of Sorrows] ⑨向我们表明他受难的意义 [the meaning of His Calvary]。他的痛苦反映在按照传统程式安排的群像之中，玛丽亚是居孀的装束，昏倒在福音书作者圣约翰的手臂中，主已经嘱咐过圣约翰照顾玛丽亚，也反映在抹大拉的玛丽亚的瘦小形象之中，她带着她的玉膏瓶，悲哀地绞着双手。十字架的另一边站着那强壮的人物施洗约翰，还有带着十字架的羔羊，它是一个古老的标志，正把它的血注入圣餐杯。施洗约翰用下命令的严厉姿势指着救世主，在他上面写着他所讲的话（根据《约翰福音》第三章，第30节）：“他必兴旺，我必衰微。”

毫无疑问，艺术家想叫观看祭坛的人沉思一番，想一想他以施洗约翰指着救世主的手来特别强调的那几句话，也许他甚至还想叫我们看到基督必定怎样生长而我们怎样萎缩。因为在这幅画中，现实似乎是用它的十足的恐怖描绘出来的，却有一个奇怪的不真实之处：人物形象的大小差别很大。我们只要比较一下在十字架下面的抹大拉的玛丽亚的双手跟基督的双手，对它们的大小差别惊人这一点就十分清楚了。在这些地方，格吕内瓦尔德显然反对文艺复兴以来发展起来的那种现代艺术规则，他有意重新返回中世纪画家和原始时期画家的原则，他们本是按照人物形象在画面上的重要性来改变它们的大

小的。正如他为了祭坛的精神喻义已经牺牲了那种悦目之美一样，他也不顾比例正确的新要求，因为这样做能帮助他表达圣约翰所说的话的神机玄义^⑩。

这样，格吕内瓦尔德的作品就能再次提醒我们，一个艺术家确实能够做到既十分伟大又不“先进”，因为艺术的伟大并不在于有新的发现。而每当那些新发现能帮助格吕内瓦尔德表现出他所要传达的东西时，从他的作品中就能清清楚楚地看到他并不是不熟悉那些新发现。正如他用他的画笔去描绘基督痛苦死去的尸体那样，他也用画笔在另一块嵌板上表现出基督复活时变幻为一片天光的神奇影象（图 222）。这幅画难以描述，因为它的效果又是大大依赖于它的色彩。看起来基督仿佛刚刚从墓中飞起，身后拖着一条明亮的光带——那是裹住尸体的寿衣，反射出那光环中的彩色光线。基督飞翔在这场面之上，地面上的士兵被这一突然出现的光辉影象照得眼花缭乱，不知所措，飞升的基督和兵士们无能为力的姿势形成鲜明的对比，兵士们在他们的甲冑之中扭动的方式使我们感觉到了那震惊的强烈程度。我们无法判定前景和背景之间的距离，所以坟墓后面的两个士兵看起来就像刚刚翻倒的木偶，他们的扭曲的形状也仅仅在于使基督变容后的安详而崇高的形象更加鲜明突出而已。

丢勒那一代的第三位著名的德国艺术家是卢卡斯·克拉纳赫 [Lucas Cranach] (1472—1553)，他开始工作时是一位大有希望的画家。年轻时，他在德国南部和奥地利住了几年。在出身于阿尔卑斯山南麓丘陵地带的乔尔乔内发现了山地景致之美的時候（见 181 页，图 206），这位青年画家正在神往于富有古老森林和浪漫景色的北麓丘陵地带。在 1504 年，也就是丢勒发表他的版画（图 219 和图 220）那一年，克拉纳赫在一幅画中表现了在逃往埃及的路上的圣家族^⑪（图 223）。在树木丛生的山区，圣家一门正在一道泉水旁边休息。这是荒野之中的一个迷人的地方，生长着一些表皮粗糙的树木，沿着一个美好的绿色山谷下去是一片广阔的景色。一群群小天使围拢在圣母身边；一个正在给圣婴基督浆果，一个正在用贝壳取水，其他的已经坐下来演奏管笛，让这些疲乏的难民恢复精神。这个富有诗意的构思保留了一些洛赫纳的抒情艺术的精神（见 148 页，图 177）。

在后来的年月里，克拉纳赫在萨克森 [Saxony] 成为相当机灵而时髦的宫廷画家，他的成名主要是由于他跟马丁·路德的友谊。但是他在多瑙河地区的小住似乎已经足以促使阿尔卑斯山区居民打开眼界，看到他们周围环境的美丽。雷根斯堡 [Ratisbon] 的画家阿尔布雷希特·阿尔特多夫尔。[Albrecht Altdorfer] (1480?—1538) 进入山林之中研究风霜剥蚀的松树和岩石的形状。他的许多水彩画和蚀刻画，至少还有他的一幅油画（图 224），根本不叙述故事，也没有人物。这是一个相当重大的转变。即使是那样热爱自然的希腊人，也只不过仅仅画出风景作为田园场面的环境而已（见 62 页，图 71）。在中世纪，一幅画不去明确地图解一个神圣的或世俗的主题，那几乎是不可想象的。只有当画家的技艺本身开始引起人们的兴趣时，画家才有可能出售一幅除了记录他对一片美丽景色的喜爱以外没有其他用意的画^⑫。

在十六世纪开头几十年这个伟大的时期中，尼德兰出现的杰出的艺术家不像十五世纪出现得那么多，在十五世纪像杨·凡·艾克（见 128 页），罗吉尔·凡·德·威顿（见 150 页）和胡戈·凡·德·格斯（见 151 页）那样的大师已名满全欧。而这一段时期的艺术家，至少是那些像德国的丢勒那样去努力接受新学术的艺术家们，往往既忠于旧的方



222. 路吉内瓦尔迪，基督复活。由于伊森海姆祭坛，1515年（已）完成。特尔马博物馆。



224. 阿尔特多夫尔：风景。约1532年。慕尼黑，古画馆。



223. 克拉纳赫：逃亡埃及途中的休息。1504年，柏林-达蒙姆，国王博物馆。



225. 马布斯：圣路加画圣母。约 1515 年。布拉格，国立美术馆。

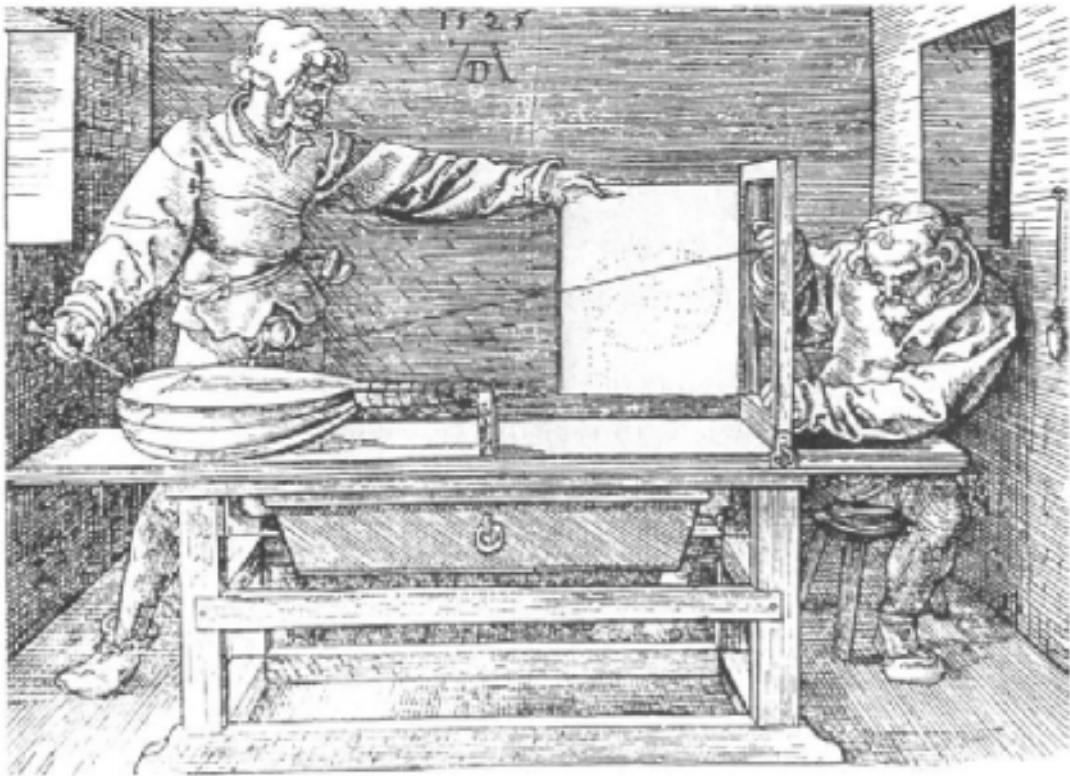


226—227. 博施：天国和地狱。三连画的翼部。约 1510 年。马德里，普拉多宫。

法，又热爱新的方法，希望二者兼顾。图 225 是一个典型的例子，作者是画家杨·格塞尔特 [Jan Gossaert] (1478? —1532)，人称马布斯 [Mabuse]。根据传说，福音书作者圣路加的职业是画家，所以在这里他被表现为正在画圣母和圣婴的肖像。马布斯画这些人物的方法相当符合杨·凡·艾克及其追随者的传统，但是那背景就完全不同了。似乎他想显示一下他了解意大利的艺术成就，显示一下他掌握科学的透视法，熟悉古典建筑术，精通明暗技术。结果这幅画无疑有巨大的魅力，但它缺乏它的北方样板和意大利样板二者所具有的那种单纯的和谐。人们奇怪为什么圣路加就找不到一个更合适的地方，非要在这个虽然华丽、但是难免凉风飕飕的宫廷院落里画圣母不可。

于是就产生了这么一种情况：这个时期最伟大的荷兰艺术家不是出在那些坚持新风格的人当中，而是出在像德国的格吕内瓦尔德那样、不肯被拖入来自南方的近代艺术运动的那些艺术家当中。在荷兰城市赫托亨博斯 [Hertogen bosch] 就住着那样一位画家，名叫希罗尼穆斯·博施 [Hieronymus Bosch]。我们对他所知寥寥。我们不知他 1516 年去世时有多大年岁，然而从他在 1488 年成为一个独立的画师以后必定又活跃了很可观的一段时间。正如格吕内瓦尔德那样，博施的作品也表明，当时已经发展起来的最真实地表现现实的那些绘画传统和成就能够像调转方向一样，转而描绘人的眼睛从未目睹的事物，画出同样合情合理的图画来。他的成名是由于他对邪恶的力量作了恐怖的表现。大概绝不

是出于偶然，在那个世纪后期忧郁的西班牙国王菲力普二世 [King Philip II] 特别喜欢这位艺术家，菲力普二世是非常关心人的邪恶的。图 226 和 227 就是他购买的博施画的一套三连画 [triptych] 的两翼，至今还在西班牙。在左侧翼，我们看到邪恶正在侵犯人间。创造夏娃之后就是诱惑亚当，然后他俩被逐出乐园；而从高高在上的天空中，我们看到反叛天使的堕落^③，他们被猛力逐出天堂，像一群可憎的昆虫。在另一侧翼，我们看到地狱的一个景象。那里是恐怖加恐怖，有烈焰、刑罚和各种各样半兽、半人或半机械的可怕的恶魔，它们在永不停息的折磨、惩罚那些可怜的有罪的灵魂，一个艺术家成功地把曾经萦绕于中世纪人们心灵之中的那些恐惧，转化为可感知的具体形象，这还是第一次，大概也是唯一的一次。这一项成就大概只能恰恰出现在这一时刻，这时旧的观念仍然强大，而近代精神已经为艺术家提供了把他们所看见的事物表现出来的方法。看来希罗尼穆斯·博施本来可以在他的某一幅地狱画中，写上杨·凡·艾克在他的阿尔诺芬尼订婚的宁静场面中写出的那句话：“我曾在场。”



228. 画家正用线和框架在研究短缩法原理。木版画。丢勒作。见于他 1525 年编辑的关于透视法和比例的教科书。

第十八章 艺术的危机

欧洲，十六世纪后期



229. 意大利十六世纪别墅：维琴察附近的圆厅别墅。帕拉迪奥设计。1550年。

大约在 1520 年前后，意大利各城市的艺术爱好者似乎一致认为绘画已经达到完美的巅峰。像米开朗琪罗和拉斐尔，提香和莱奥纳尔多，那样一些人实际已经解决了前人力图解决的所有问题。在他们手中，没有解决不了的素描难题，没有难以表现的复杂题材。他们已经告诉人们怎样能既达到美与和谐又不失描绘的正确性，据说他们甚至已经超过了古希腊和古罗马时代最负盛名的雕像的水平。对于一个盼望自己有朝一日成为伟大画家的孩子来说，听到这种普遍看法大概不十分愉快。不管他多么赞赏当代大师的绝妙之作，他总还会怀疑到底是不是已经发掘出艺术的全部潜力，因而确实没有任何未竟之业留给后人。有一些人却似乎把时人的看法当作天经地义深信不疑，努力研究米开朗琪罗之所学，竭力模仿他的手法。米开朗琪罗喜欢画姿态复杂的裸体人像——好，既然理当如此，他们就去描摹他的裸体人像，然后放到自己的画中，管它适合不适合。有时其结果就有些荒唐可笑——圣经场面上满满的一批人物，似乎是正在集训的青年运动员，后来一些批评家看到那些青年画家误入歧途是因为他们模仿米开朗琪罗的作品的手法，而不是模仿它的精神，就把上述作风盛行的时期叫作手法主义 [Mannerism] ①时期。但是，那个时期的青年艺术家还不是人人都那么愚蠢，竟至相信对艺术的全部要求就是学到一些姿态难于描绘的裸体人像。艺术是否有可能停滞不前，上一代名家是否无论如何也不

能超越，如果在他们所掌握的人体方面后人难以超越，那么在其他方面是否也不可能，在这些问题上，当时实际有许多人怀疑时论的正确性。有些人想在创造发明方面超过他们；他们想画出一些充满意义和智慧画——实际上除了最为博学多识的学者以外，那种智慧谁都莫名其妙。他们的作品几乎是图画谜语，除了知道当时的学者对埃及象形文字和许多行将湮没的古代著作的原意如何解释的那些人以外，没有人能解开他们的谜。另外一些人则想把作品弄得不像大师的作品那么自然、那么清晰、那么单纯和谐，以求引人注目。他们似乎辩论说，艺术大师的作品确实是完美的——但是完美性并不是永远吸引人，一旦你熟悉了，它就不再让你动心了；我们所企求的是撼人心弦、出人意料、前所未闻的东西。当然，那些青年艺术家为超越古典的大师入了魔，就略微有些不正常，甚至他们中间最杰出的人物也被引入古怪、复杂的实验之路。然而从某种意义上讲，他们为了超越前人而狂热地奋斗，正是他们对前辈艺术家的最大的敬意。莱奥纳尔多自己不是讲过“一个笨拙的学生才不超越他的师傅”^②吗？在某种程度上，伟大的“古典的”^③艺术家自身就已经开始而且鼓励新的、生疏的实验了；正是他们的名声和他们后期享有的荣誉，使他们能够在布局或用色方面试用新奇的、打破常规的效果，探索艺术新前景。特别是米开朗琪罗，偶尔表现出大胆地蔑视一切程式——建筑方面尤为明显，他有时抛弃神圣不可侵犯的古典传统规则，而遵循自己的心情和兴致。正是他自己叫公众习惯于赞赏一个艺术家的“随想曲”^④和“创意曲”^⑤，而且树立了那样一个精进不已的天才的榜样，不满足于自己早期杰作的无比完美性，坚持不懈地寻求艺术表现的新方式方法。

青年艺术家理所当然地把这个事实作为许可证，用他们自己“创新的”构思去轰动公众。由于他们的努力，出现了一些有趣的设计。由建筑家兼画家 F·祖卡里 [Zuccari] (1543?—1609) 设计的面孔形式的窗户 (图 230) 就能使人对他们的随想有深入的认识。

230. 祖卡里宫的面孔形式的窗户。F·祖卡里设计。1592年，罗马。



其他建筑家则比较急于显示他们有渊博的知识和精通古典著作，事实上在这方面他们确实超过了布拉曼特那一代艺术家。其中最伟大、最博学的是建筑家安德烈亚·帕拉迪奥 [Andrea Palladio] (1518—1580)。图 229 是他的著名的 Villa Rotonda 即圆厅别墅，在维琴察 [Vicenza] 附近。这在一定程度上也是一个“随想曲”，因为它四面相同，每一面都有一个跟神庙立面形式相同的有柱的门廊，四面合起来围着中央大厅，那大厅令人回想起罗马的万神庙（见 61 页，图 74）。无论这种结合怎样美，它却很难成为一座人们乐于居住的建筑。寻求新奇性和外观效果已经干扰了建筑物的正常用途。

这个时期有一位典型的艺术家是佛罗伦萨的雕刻家兼金饰匠本韦努托·切利尼 [Benvenuto Cellini] (1500—1571)。切利尼在一本名著中描写过他自己的生平，那本书丰富多采、生动活泼地描绘了他的时代。他爱说大话，冷酷而自负，但很难跟他生气；因为他叙述自己的冒险和成功的经历时兴致勃勃，使你觉得仿佛在读大仲马 [Dumas] 的小说。他爱虚荣、自命不凡而且坐不住，这就驱使他从这个城市到那个城市，从这个宫廷到那个宫廷，到处惹是非，捞荣誉，真是那个时代的典型产物。对于他来说，艺术家已经不再是一个稳重而可敬的作坊主，应该是君主和红衣主教们争相邀宠的“艺术巨匠”。他的作品流传下来的很少，其中有一件是 1543 年为法国国王制作的金制盐碟（图 231）。切利尼详细地告诉了我们盐碟的故事。我们听到他是怎样斥退了二位胆敢给他推荐题材的著名学者^⑥，他又是怎样用蜡制作了一个他自己构思的模型，代表大地和大海。为了表现出大地和大海相互接合，他把两个人物形象的腿联结在一起；他说，“大海被塑造为男人，控制着一条精致的船，船里能够装上足够的盐，在下面我放上四只海马，而且我给大海加上一把三叉戟。我把大地塑造为美女，尽我所能使她优雅可人。在她身边，我放上一座装饰富丽的神庙来盛胡椒。”^⑦然而这一切微妙的设计读起来不如他运黄金的故事有趣，书中叙述了他怎样从国王的宝库中运走黄金，途中遭到四个歹徒的袭击，他只身一人把他们全部打跑。我们有些人可能觉得，切利尼的人物形象的圆滑宜人之美显得有些刻意求工，虚伪造作。但是，一旦知道创作那些形象的艺术家原来是这样孔武有力，并不像他的作品那样似乎缺乏强健的体魄，或许也会得到安慰的。

切利尼的观点是那个时代的典型代表，那个时期是忙碌不宁地力求创造比前人作品更有趣、更不凡的东西^⑧。我们可以在科雷乔的追随者之一帕尔米贾尼诺 [Parmigianino] (1503—1540) 的画中看到同样的精神。我大可猜想有些人会觉得他的圣母像（图 232）几乎不堪入目，因为那样一个神圣的题材竟画得这么矫揉造作；丝毫不像拉斐尔处理这个古老的题材那么自然而单纯。这幅画被叫做《长颈圣母》[Madonna with the long neck]，这是因为画家渴望使圣母显得文雅而优美，把圣母的脖子画得像天鹅一样。他莫名其妙地随意加大人体的比例。圣母的修长手指的手，前景中的天使的长腿，拿着一卷羊皮纸文稿的瘦弱而憔悴的先知——我们仿佛是通过一面变形镜来观看这一切。然而无可怀疑的是，艺术家获得这一效果既不是由于无知妄作，也不是由于漫不经心。他花费心力要让我们看到他喜欢这些不自然的加长形状，所以在画面的背景中放上一根形状古怪的高大圆柱，比例同样反常，加倍地保证了他所追求的效果。在画面的布局中，



231. 切利尼：黄金和珉琅的圣杯器，底座为黑檀。1543年为法兰西国王法兰西斯一世作。维也纳，美术史美术馆。



232. 帕尔米贾尼诺：长颈圣母。1532年着手，画家1540年去世，左部未完成。佛罗伦萨，皮蒂宫。

他也向我们表明他不信从传统的和谐。他不把人物一对一对地平均分配在圣母两边，而是把一群簇拥在一起的天使塞到一个狭窄的角落里，留下另一边大片空白去表现高高的先知形象，由于距离远，先知的高度已经缩得还不及圣母的膝盖高。这就毫无疑问，如果说是胡来，那么其中自有条理^⑨。画家想打破常规，想表明为了达到十全十美的和谐，古典方法并不是唯一可设想的方法：自然的单纯确实是达到美的一条途径，但是还有不那么直接的途径，也能取得有经验的艺术爱好者感兴趣的效果。不管我们是否喜欢他走的这条路，都不得不承认他始终如一。实际上，帕尔米贾尼诺和当时那一批力图新颖出奇而不惜牺牲艺术大师所确立的“自然的”美的艺术家，大概是第一批“现代派”艺术家。事实上，我们将会看到现在所谓的“现代派”艺术可能来源于类似的愿望，亦即企图避开明显的东西，追求跟传统的自然美不同的效果。

在这一不寻常的时期，其他艺术家们在艺术巨人们影响下，对于按照普通的技艺和兴趣标准去超越巨人们并不那么绝望。我们可能对他们所做的并不样样赞同，但是，在这一方面我们也不得不承认他们的某些努力相当惊人。一个典型的例证就是佛兰德斯雕刻家琼·得·布洛尼 [Jean de Boulogne] (1529—1608) 所作的众神的信使墨丘利 [Mercury] 的雕像 (图 233)，意大利人管这位雕刻家叫乔瓦尼·达·波洛尼亚 [Giovanni da Bologna]。他给自己规定的任务是实现不可能实现的目标——制作一个雕像，要它克服无机物质的重量、有凌空疾飞之感。他在一定程度上获得了成功。他的著名的墨丘利雕



233. 乔瓦尼·达·波洛尼亚：
墨丘利。青铜像。1567年。佛罗伦
萨，巴尔杰 罗美术馆。



234. 廷托雷托：圣乔治大败恶龙约
1555年。伦敦，国立美术馆。

235. 廷托雷托：圣马可遗体的发现。
约1562年。米兰，布雷兰美术馆。



像仅用一个脚趾尖接触地面——更确切地讲，还不是地面，而是从代表南风的一个面具的口中喷出的一团气。整个雕像经过了细心的平衡，所以它真像是在空中翱翔——几乎是破空飞驰，又轻快，又优美。大概一个古典的雕刻家，甚或米开朗琪罗，就可能觉

得这种效果不适用于雕像，因为雕像应该叫人联想起那制作雕像的沉重的大块材料——但是乔瓦尼·达·波洛尼亚跟帕尔米贾尼诺一样，宁愿否定那些根深蒂固的规则，去显示一下到底能够取得哪些惊人的效果。

在这些十六世纪后半叶的艺术家们中，最伟大的一位也许是住在威尼斯的一位艺术家。他叫雅各布·罗布斯基 [Jacopo Robusti]，绰号廷托雷托 [Tintoretto] ⑩ (1518—1594)。他也厌烦提香展现给威尼斯人的那种简单的形色之美，然而他的不满一定不仅仅是想创作独特的作品。他似乎已感觉到无论提香这个画家怎样无与伦比地善于表现美，他的画却倾向于媚人而不是动人：那些画并不十分激动人心，不足以使伟大的圣经故事和圣迹传奇生气十足地重现在我们面前。无论他这个看法是否正确，他必定还是下定决心用不同的方式去叙述那些故事，使观看的人感受到他所画的那些事件的刺激性和强烈的戏剧性。图 235 表现出他确实成功地画出了独特而迷人的画。乍一看这幅画显得混乱，使人茫然。跟拉斐尔等人的画法不同，主要人物不是清楚地布置在画中的平面之上，而是让我们一直看到一个奇特的拱顶深处。在左边角落里有一个高个子男人带有光环，举起手臂仿佛在制止发生的一件事情——我们顺着他的手势看去，就能看到他关注的是画面另一边拱顶之下高处发生的事情。那里有两个男人已经掀开墓盖，正要从墓里把一个尸体放下来，另一个人戴着头巾，正在帮助他们，背景中有一个贵族拿着火把，想看看另一座墓上的刻辞。这些人显然在盗窃一所地下墓穴。有一具尸体直挺挺躺在一块地毯上，是用奇特的短缩法画的，一位尊贵的老人穿着华丽的衣服跪在旁边看着尸体。画面右角有一群男女在打手势，惊讶地看着那位圣徒——带有光环的人物必定是代表一位圣徒。如果我们细看一下，就能看出他带着一本书——这是福音书作者圣马可，是威尼斯的保护圣徒⑪。这里发生了什么事呢？原来这里画的是在威尼斯建起圣马可教堂的著名圣徒准备安放圣骨时，圣马可的圣骨怎样从亚历山大里亚（“异教的”伊斯兰信徒的城市）运往威尼斯。据说圣马可曾在亚历山大里亚作过主教，死后葬在那里的一所地下墓穴中。当一伙威尼斯人接受了找到圣徒遗体的虔诚使命破墓而入时，他们不知道墓穴里那么多墓中哪一座安放珍贵的圣骨。但在他们找到了那座墓时，圣马可突然现身指出了他在尘世生活的遗骸。这就是廷托雷托所选择的时刻。圣徒指示人们不要再搜索其他的墓。他的遗体已经找到了，就躺在他的脚旁，浸沐在光线之中，遗骸的出现还产生了奇迹。在右边翻滚的那个人已摆脱掉缠住他的魔鬼，现在魔鬼好像一缕轻烟从他口中逃走。跪下来礼拜鸣谢的贵族是供养人，是宗教团体中的一员，是他委托艺术家作这幅画的。当时的人必定认为整幅画怪异。对不调和的明暗对比和远近对比，对不和谐的姿势和动作，他们可能曾感到震惊。然而他们一定很快就发现，如果使用普通的方法，廷托雷托就不可能创造出这种效果，使我们觉得眼前正在展现一件极为神秘的事情。为了达到这个目的，廷托雷托不惜牺牲柔和的色彩美，而那色彩美本来是威尼斯画派，是乔尔乔内和提香，最为自豪的成就。他的一幅现藏伦敦的画《圣乔治大战恶龙》[St George's fight with the dragon] ⑫ (图 234)，表现出他怎样用奇异的光线和配合色 [broken tone] 加强了紧张和激动的感觉。我们觉得戏剧正当高潮。公主好像即将冲出画面朝我们而来，而那位英雄人物却完全违反规则，被远远地移到场面的背景之中。

当时一位伟大的佛罗伦萨批评家和传记作家瓦萨里 [Vasari]，在写到廷托雷托时说，“如果他不是打破常规，而是遵循前辈们的美好的风格，那么他就已经成为威尼斯所见的最伟大的画家之一了”^⑬。事实上，瓦萨里认为他的作品所以被弄糟是由于制作马虎和趣味古怪。他对廷托雷托对作品不予“完成”的做法大感不解。他说：“他的速写是那么粗糙，以致他的笔触显示的是力量而不是判断，好像信笔而出。”这就是从那时开始经常对现代艺术家进行的指责。大概这种情况并非完全不可理解，因为那些伟大的艺术革新家往往专心于本质所在，不肯为通常理解的技术完美多费心思。在廷托雷托那种时代里，技术操作已经达到很高的水平，凡是具有一些机械操作天分的人就能掌握它的某些诀窍。像廷托雷托这样一个人是想以新的观点来表现事物，想探索表现古老的传说和神话的新方式。当他已经传达出传奇场面的景象时，他就认为他的画已经完成了。进行一番圆润、仔细的修饰不能引起他的兴趣，因为那样做不仅对他的意图无助，反而有可能分散我们对画面上的戏剧性事件的注意力，所以他就不再加工，任凭人们惊奇不置。

十六世纪的艺术家对这些方法大加采用的，没有一个人能超过来自希腊克里特岛的一位画家，他有个古怪的名字叫多梅尼科·狄奥托科普洛斯 [Domenico Theotocopoulos] (1541? — 1614)，人们简单地叫他“希腊人”，即埃尔·格列柯 [El Greco]。他是从一个孤立的地区来到威尼斯的，克里特从中世纪以来还没有出现任何新型艺术。在故乡时，他必定看惯了古代拜占庭手法的圣徒像；它们庄严、生硬，跟自然形象的外观相去甚远。他没有受过观赏画面正确设计的专门训练，所以没有发现廷托雷托的艺术有什么可惊讶之处，反而觉得它有许多迷人之处。因为他也似乎是热情而真诚的人，也渴望使用激动人心的新手法去叙述神圣故事。在威尼斯停留了一段时间之后，他定居在西班牙的托莱多 [Toledo]，这是欧洲的一个边远的地方；他住在那里也不容易遭到要求设计正确自然的批评家的打扰和攻击，因为当时在西班牙，中世纪关于艺术观念仍然迁延未消。这就可以解释为什么埃尔·格列柯的艺术在大胆蔑视自然的形状和色彩方面，在表现激动人心和戏剧性的场面方面，甚至超过了廷托雷托。图 236 是他的最令人震惊而激动的画作之一。这幅画描绘圣约翰的《启示录》中的一段经文，我们看到的正是圣约翰本人，他站在画面的一边，沉迷在幻觉之中，眼望天国，以发表预言的姿势举起双臂。

这段经文是《启示录》中的一段，说到羔羊召唤圣约翰来看七印的揭开。“揭开第五印的时候，我看见在祭坛底下有为神的道、并为作见证、被杀之人的灵魂。他们大声喊着说‘圣洁真实的主啊，你不审判住在地上的人，给我们伸流血的冤，要等到几时呢？’于是有白衣赐给他们各人”（《启示录》第六章，第 9—11 节）。所以这些姿态激动的裸体人物就是起来接天赐礼物白衣的殉教者。毫无疑问，任何精确无误的素描也未曾以这样神奇、这样令人信服的生动形式表现出当世界末日来临，这些圣徒们要求世界毁灭时的恐怖景象。不难看出埃尔·格列柯深深地受益于廷托雷托一反常规的不平衡构图法，而且他也采用了帕尔米贾尼诺的矫饰的圣母那种拉长人物形象的手法主义。但是我们也看到埃尔·格列柯已经把这种艺术方法运用于新的意图。他当时住在西班牙，那里对宗教有一种不可思议的热情，其他任何地方都难以见到。在这种环境中，那矫饰的“手法



236. 埃尔·格列柯：揭开第五印。约1610年。纽约，大都会艺术博物馆。

主义”艺术就大大丧失了它的专供识家鉴赏的艺术本性。虽然我们感觉他的作品是那样惊人地“现代化”，可是当时的西班牙人似乎不像瓦萨里对待廷托雷托的作品那样，没有提出什么类似的反对意见。他的最伟大的肖像画（图238）^④实际上可以跟提香的肖像画（图209）并列。他的画室总是一片繁忙。他似乎雇佣了许多助手去应付他接到的大批订货，这就可以解释为什么有他署名的作品并不都同样出色。过了一代以后，人们才开始



097. 汉斯·霍尔拜因：圣家族与圣伊丽莎白一家。约1528年。西德，达姆施塔特城堡。



200. 埃尔·格列柯：霍尔滕西奥·瓦利克斯·帕拉维奇诺修士肖像。约1609年。波士顿，美术博物馆。

批评他画出的形状和色彩不自然，把他的画当作糟糕的笑料。直到第一次世界大战以后，现代派艺术家告诉我们不要用同一个“正确性”标准去衡量所有的艺术作品，这时埃尔·格列柯的艺术才重现于世，得到理解。

在北方的国家里，德国、荷兰和英国的艺术家遭遇到的危机比意大利和西班牙的同行所遭遇的危机更现实。因为那些南方人只是不得不考虑用惊人的新手法去作画；而北方艺术家很快就面临着绘画到底是否能够而且应该继续下去的问题。这个巨大的危机是宗教改革运动引起的。许多新教^⑤教徒反对教堂里的圣徒的绘画和雕像，认为它们是天主教的偶像崇拜的一个明证。这样，新教地区的画家就失去了画祭坛嵌板画这宗最大的经济来源。那些比较严格的加尔文教徒 [Calvinists]，甚至反对使用华丽的房屋装饰等其他奢侈品，即使在理论上对那些东西不加禁止的地方，地区的气候和建筑风格通常也不适合使用意大利贵族为他们的府邸订制的那种大型湿壁画装饰。艺术家的固定经济来源只剩下书籍插图和肖像绘画，是否足以维持生计就大可怀疑了。

在那一代的一位最伟大的德国画家小汉斯·霍尔拜因 [Hans Holbein the Younger] (1497—1543) 的生涯中，我们能够看到上述危机的影响。霍尔拜因比丢勒小26岁，只比切利尼大3岁。他出生在奥格斯堡 [Augsburg]，那是一座富有的商业城市，跟意大利贸易关系密切；不久以后他搬到巴塞尔，一个著名的新学术中心。

这样，丢勒一生热情地奋力以求的知识自然就传给了霍尔拜因。他出身于画家的家庭（他的父亲是一个受人尊敬的画师），为人又机敏不凡，不久就兼收并蓄，掌握了北方艺术家和意大利艺术家二者的成就。他刚过 30 岁就画出那幅奇妙的祭坛画圣母和供养人巴塞尔市长一家（图 237）。这幅画采用各国都有的传统形式，我们已经看到它被用于威尔顿的双连画（见 118 页，图 146）和提香的佩萨罗和圣母（见 181 页，图 207）。但是霍尔拜因的画仍然是同类画中最完美的作品之一。在以古典形状的壁龛为界框的平静而高贵的圣母形象两边，供养人们自然地聚为群像，这种布局方式使我们回想起意大利文艺复兴时期最和谐的构图，想起乔瓦尼·贝利尼（见 179 页，图 205）和拉斐尔（见 174 页，图 199）的最和谐的构图。但是由认真注意细部和漠视某种传统的美，表现出霍尔拜因学的是北方的手艺。当他走向德语国家的第一流大师之位时，宗教改革运动的动荡把成功的希望全部化为泡影。1526 年，他离开瑞士去英国，随身带着伟大的学者鹿特丹市的埃拉斯穆斯 [Erasmus] 的一封推荐信。“这里的艺术正在冻结”，埃拉斯穆斯写信把这位画家推荐给他的朋友们，其中就有托马斯·莫尔爵士 [Sir Thomas More] ①⑥。霍尔拜因在英国的第一批工作中，有一件是准备给那位伟大学者的一家画一幅大型肖像画，这件工作有一些局部习作还保存在温莎堡 [Windsor Castle]（图 239）。如果霍尔拜因本来是希望脱离宗教改革运动的动荡骚扰，那么后来发生的事情必定使他失望；不过当他最后永久定居于英国，而且被亨利八世授予宫廷画家的职位时，至少他找到了一个允许他生活和工作的地方。他不能再画圣母像了，但是宫廷画家的任务还是多种多样的。他设计过珠宝和家具，盛会服装和厅堂装饰，武器和酒杯。然而

239. 霍尔拜因：托马斯·莫尔爵士的儿媳安娜·克莱萨克尔肖像。1528年。温莎堡，皇家图书馆。





240. 荷尔拜因：伦敦的德国商人格奥尔格·吉斯泽肖像。1532年，柏林-达莱姆，国立博物馆。



242. 尼古拉斯·希利亚德：细密画肖像画。约1590年，伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。



241. 荷尔拜因：理查德·索思韦尔爵士肖像。1536年，佛罗伦萨，乌菲兹美术馆。

他的主要工作是为皇室画肖像画；正是由于霍尔拜因的眼光敏锐，我们现在还能这样生动地看到亨利八世时期的男男女女的形象。图 241 是他作的理查德·索思韦尔爵士 [Sir Richard Southwell] 的肖像，这是参与解散修道院的一位朝巨。在霍尔拜因这些画像中丝毫没有戏剧性，丝毫不引人注目，但我们看的时间越长，似乎画像就越能揭示被画之人的内心和个性。我们完全相信霍尔拜因实际是忠实地记录了他所见到的人物，不加毁誉地把他们表现出来。他在画面上安排人物的方式则显示了这位名家的准确可靠的技法。画面上没有任何一处似乎是信手为之；整个构图十分匀称，在我们看来很可能有些“浅显”。但这正是霍尔拜因的意图。在他较早的画像中，他仍然试图去显示他描绘细部的奇妙技艺，借助于被画者的环境，借助于他生活中身边的事物，去刻划人物的特点（图 240）。在他年纪越来越大、艺术越来越成熟时，他似乎也就越来越不需要那样的诀窍了。他不想突出自我去转移人们对被画者的注意力，而恰恰是因为这高明的自我克制，我们才对他加以高度的赞美。

在霍尔拜因离开了讲德语的国家以后，那里的绘画开始衰退到惊人的程度；在霍尔拜因去世以后，英国的艺术也处于类似的困境。事实上，在宗教改革运动之后，那里留下的唯一绘画分枝就是霍尔拜因如此坚定地建立起来的肖像画。即使在这个分枝里，南方手法主义式样也表现得越来越明显了，而宫廷气派的精致而优美的格调也取代了霍尔拜因的较为单纯的风格。

伊丽莎白时代的一位年轻贵族的肖像（图 242）可以使我们了解这一种新型肖像画法的最佳之作。这是跟锡德尼 [Sidney] ①和莎士比亚同代的英国名家尼古拉斯·希利亚德 [Nicholas Hilliard]（1547—1619）画的一幅“细密画”。看着这位优雅的青年，他右手放在胸前，懒洋洋地倚在一棵树上，周围是带刺的野玫瑰，我们确实可能想起锡德尼的田园诗歌或莎士比亚的喜剧。大概这幅细密画是打算作为那位青年男子的一件礼物送给他正在追求的女子的，因为上面有拉丁文题词“Dat poenas laudata fides”，意思大致是“我的可赞颂的信念使我痛苦”。我们不便追问那些痛苦到底是不是比这幅细密画上画的玫瑰刺更真实一些。在那些年代里，就是期望着一个求爱的青年表现出悲伤和单恋来。那些叹息和那些十四行诗都是一种优美、精巧的游戏的一部分，没有一个人会认真对待，但是人人都想在这个游戏中，发明出新的花样和新的优雅之举使自己超群出众。

如果我们把希利亚德的细密画看作为这种游戏所设计的一种东西，可能就不再感到虚伪而不自然了。我们且来盼望那位姑娘收到这件装在锦匣之中的情深意长的信物，看到她那优雅、高贵的求爱者的可怜相时，他的“可赞颂的信念”最终没有落空。

全欧洲只有一个新教的国家的艺术安然无恙地度过了宗教改革运动的危机，那就是尼德兰。那里的绘画已经兴旺了许多年，艺术家们找到了一条道路摆脱他们的困境。他们不是仅仅致力于肖像绘画，凡是新教不可能反对的那些题材类型，他们都有专门研究。从早期的凡·艾克时代以来，尼德兰艺术家一直被公认为是精于摹仿自然的名家。虽然意大利人为他们独擅表现美丽的人体运动形象而踌躇满志，但是不能不承认在以无比的耐心和精确去描绘一朵花、一棵树、一座仓房或一群羊时，“佛兰德斯人” [Fleming] 会胜过他们。所以，当人们不再需要他们去画祭坛嵌板画和其他表现宗教信仰的画时，北方艺术家自然而然地就去努力为他们的世所公认的专长寻找市场，画出一些画，旨在

显示他们表现事物外观的绝技。对于这些国家的艺术家来说，连专门化也不是完全新颖的东西。我们记得在艺术危机发生之前，希罗尼穆斯·博施（见 196 页，图 226 和图 227）已经专门研究画地狱和恶魔了，这时绘画的范围已经变得更狭窄了。画家们就进一步走上了这条道路。他们努力发展北方艺术传统，这种传统一直可以回溯到中世纪写本页边的 *Drolerie* [诙谐画] ⑮（见 115 页，图 143）的时代和十五世纪艺术中所表现的现实生活的场面（见 148 页，图 178）。画家有意识地画一些画来发展某一分支的题材或某一种类的题材，特别是日常生活场面，这种画后来就叫“genre picture”[风俗画] ⑯（genre 是法语词，表示分支或种类）。

十六世纪最伟大的佛兰德斯“风俗画”大师是老皮特尔·布吕格尔 [Pieter Bruegel the Elder] (1525? — 1569)。对他的生平我们所知无几，只知道他跟当时许许多多北方艺术家一样，去过意大利，在安特卫普和布鲁塞尔居住并工作过，在那里他画出了他的绝大部分作品，其时为十六世纪六十年代，冷酷的阿尔瓦公爵 [Duke of Alva] 就是在那时期来到了尼德兰。布吕格尔可能跟丢勒或切利尼一样，认为艺术的尊严和艺术家的尊严至关重要；因为在他的一幅绝妙的素描中，他显然一心要表现出这位骄傲的画家和一位愚蠢相的戴眼镜男人之间的对比，那个人从艺术家的肩膀上面向前注视时，在摸自己的钱包（图 244）⑰。

布吕格尔专攻的绘画“类型”是农是生活的场面。他画出了农民的狂欢、宴饮和工作，于是现在人们就以为他是佛兰德斯的一位农民。这种误会很常见，对于艺术家们，我们很容易犯这个毛病。我们往往会把他们的作品跟他们自身混淆在一起⑱。我们以为狄更斯是匹克威克先生 [Mr Pickwick] 那一帮快活伙伴中的一员，或者以为儒勒·凡尔纳是



243. 老皮特尔·布吕格尔：乡村婚礼。约 1565 年。维也纳，美术史美术馆。



244. 老皮特尔·布吕格尔：画家和买主。素描。约1565年。维也纳，阿尔贝蒂纳藏画馆。



245. 图243的局部。

个大胆的发明家和旅行家。假如布吕格尔本人是个农民，他就不可能像他那样去画农民。他无疑是个城里人，他对乡村农家生活的态度跟莎士比亚极为相似；对莎士比亚来说，木匠昆斯〔Quince〕和织工波顿是一种“丑角”。那时习惯于把乡下佬当作开心的人物。我认为无论莎士比亚还是布吕格尔都不是由于势利眼而沾染了这种习惯，而是因为跟希利亚德描绘的贵人生活和作风相比，在乡村生活中，人的本性较少伪装，较少隐匿于人为惯例的虚饰之中。这样，当剧作家和艺术家想暴露人类的愚蠢时，他们就往往取材于下层生活。

布吕格尔最完美的人间喜剧之一是他的一幅著名的乡村婚礼画（图243）。象大多数绘画作品一样，它在复制品中严重失真：局部细节都大大缩小，因此我们观看时就不得不加倍小心。图245至少使人了解它的鲜艳色彩。宴会设在一座仓房里，稻草高高地堆积在背景中，新娘坐在一块兰布前面，在她的头顶上方悬挂着一种花冠。她双手交叉平静地坐在那里，愚蠢的脸上露出十分满意的的笑容。椅子上坐着的老头和新娘身边的女人大概是新娘的父母，更靠后的男人正拿着汤匙狼吞虎咽忙着吃饭，可能是新郎。席上的人们大都只顾吃喝，而我们注意到这还仅仅是个开始。左边角落里有个男人的斟酒——篮子里还有一大堆空罐子——还有两个带着白围裙的男人的临时凑合的木托上抬着十盘肉饼或是粥。一位客人把盘子向餐桌上递过去。然而此外还有许多事情正在进行。背景中有一群人想进来；还有一批吹鼓手，其中的一个在注视着抬过去的食物，眼睛里流露出一种可怜、凄凉、饥饿的神色；餐桌角上有两个局外人，是修道士和地方官，正在聚

精会神地谈着话；前景中有一个孩子，小小的头上却戴着一顶插着羽毛的大帽子，手里抓着一只盘子，正在全神贯注地舔吃那香喷喷的食物——一幅天真贪婪的样子。但是跟所有这一切丰富的趣事、才智和观察相比，更值得赞扬的是布吕格尔组织画面的方式使画面避免了拥挤和混乱。连廷托雷托也不可能把一个挤满人群的空间画得比布吕格尔所画的更为真实可信了。布吕格尔使用的手段是，让餐桌向后延伸到背景中去，人们的动作从仓房门旁的人群开始，一直导向前景和抬食物的人的场面，然后再向后通过照料餐桌的那个男人的姿势，把我们的眼睛直接引向形象虽小、地位重要的人物，那是正在咧着嘴笑的新娘。

在这些欢乐、然而绝不简单的画中，布吕格尔已经为艺术找到了一个新的王国，在他身后，尼德兰的各代画家们将对那个艺术王国进行全面的探索。

在法国，艺术的危机又转到一个不同的方向，法国位于意大利和北方各国之间，兼受双方的影响。起初是意大利式样的涌入威胁着法国中世纪艺术的强大传统，法国画家发现意大利式样很难采纳，跟尼德兰同道们的感觉一样（见196页，图225）。上层社会最终接受下来的意大利艺术形式是优雅、精致的切利尼之类的意大利手法主义者的艺术形式（图231）。我们可以在一座喷泉的生动的浮雕上看到这种影响，这是法国雕刻家



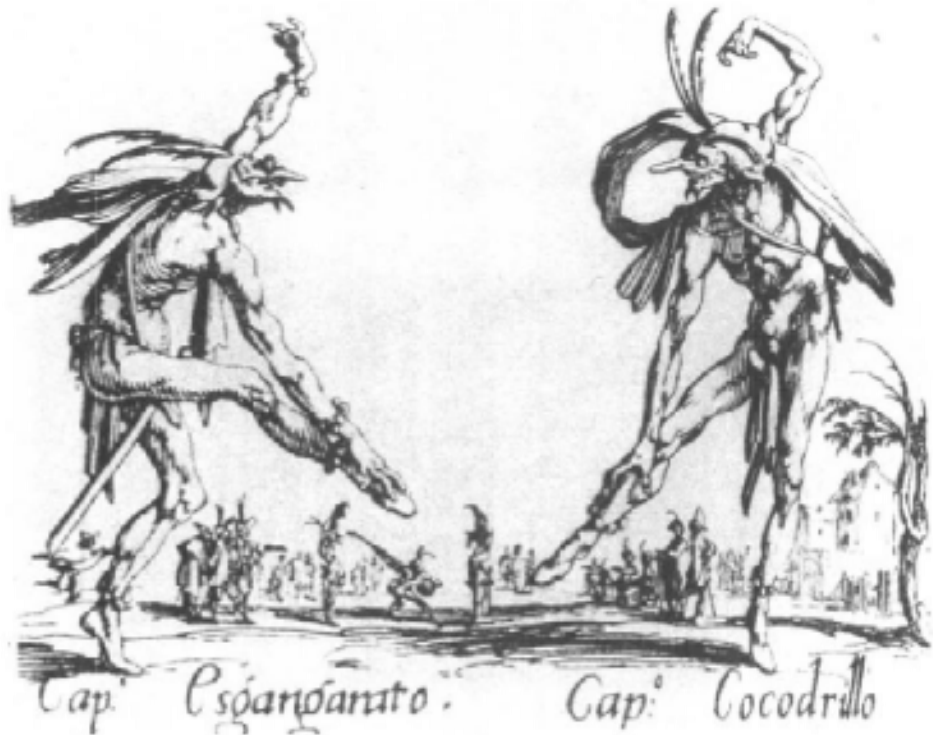
让·古戎 [Jean Goujon]（卒于1566?）的作品（图246）。在这些精致的优美形象中，在把人物恰当地装入留给它们的狭长条幅的方式中，多少兼有帕尔米贾尼诺的高度的优雅和乔瓦尼·达·波洛尼亚的精湛的技艺二者的特点。

过了一代以后，法国出现了一位艺术家，在他的蚀刻画中，他把意大利手法主义者的古怪发明用皮特

246. 让·古戎：
山林水泽女神。见于
无邪之泉。1547年—
1549年之间。巴黎，
罗浮宫。

尔·布吕格尔的精神表现出来：这位艺术家是洛林的雅克·卡洛 [Jacques Callot] (1592—1635)。跟廷托雷托甚或跟埃尔·格列柯一样，他也爱表现最惊人的组合，像瘦高个子的人物形象和扁宽出奇的夹道，然而也跟布吕格尔相似，他运用上述手段以流浪者、士兵、残废人、乞丐和江湖艺人的生活场面去表现人类的愚蠢（图 247）。但是，及至卡洛把这些闹剧 [extravaganza] 在他的蚀刻画中普及开来的时候，当时大多数画家已经把注意力转向一些新问题了，那些新问题是罗马、安特卫普和马德里的画室中纷纷谈论的话题。

247. 卡洛：两个意大利小丑角。出自铜版画连作《斯费沙尼亚之舞》1622 年出版。



248. “风格主义”艺术家的白日梦：年老的米开朗琪罗正用惊叹的神气看着在一座邸的架子上工作的塔代奥·祖卡里。名誉女神吹起喇叭向全世界宣告他的胜利。素描。F·祖卡里作。约 1590 年。维也纳，阿尔贝蒂纳藏画馆。



第十九章 视觉和视象

欧洲的天主教地区，十七世纪前半叶



图19-1 圣斯皮里托教堂（即圣云教堂）。贾科莫·德拉·波尔塔设计。约1575年。罗马。

艺术史常常被描述为一系列不同风格更迭变换的故事。我们已经听到十二世纪的带有圆拱的罗马风式或诺曼底式风格是怎样被带有尖拱的哥特式风格所替换；哥特式风格又是怎样被文艺复兴风格所取代。文艺复兴风格在十五世纪初期发端于意大利，慢慢地扩展到所有欧洲国家。跟在文艺复兴风格后面的那种风格通常叫作巴洛克风格 [Baroque] ①。尽管用明确的辨认标志来鉴别以前的风格没有什么困难，但是鉴别巴洛克风格却不那么简单。事实是从文艺复兴以后，几乎直到今天，建筑家们一直使用同样的基本形式——圆柱、壁柱、檐口、檐部和线脚，当初都是借自古典时期的建筑遗迹。因此，如果说文艺复兴的建筑风格从布鲁内莱斯基时代一直延续到我们今天，在某种意义上讲也不无道理，而且许多论述建筑的书籍也把这整个一段时期都说成是文艺复兴风格。但是，在这样长的一段时期中，建筑中的各种趣味和各种式样自然要发生相当可观的变化，而且用不同的标签把这些变化之中的风格区分开来也有方便之处。非常奇怪的是，在我们认为它们就是风格名称的那些标签里，有许多原来是误用的词语或嘲讽的词语。“哥特式” [Gothic] 一词最初是文艺复兴时期意大利艺术批评家用来指称他们认为粗野的风格，他们认为那种风格是由摧毁了罗马帝国并洗劫了罗马帝国各城市的哥特人带到意大

利来的^②。在许多人头脑中，“手法主义”一词仍然保留着它的造作和肤浅仿效的本来含义，十七世纪的批评家就是以这种意思指责十六世纪后期的艺术家。“巴洛克”一词是后来反对十七世纪艺术倾向的批评家想对它们加以讽刺而使用的一个名称^③。巴洛克的实际意思是荒诞或怪异，使用这个名称的人坚持认为不以希腊人和罗马人采用过的方式就不能使用、不能组合古典建筑物的形式。在那些批评家看来，不尊重古代建筑的严格规则似乎就是可悲的趣味堕落，因此他们把这种风格叫作巴洛克。我们要区别这些风格也不大容易。我们对自己城市里那些无视或者完全误解古典建筑规则的建筑物已经司空见惯，所以对这些事情已经丧失了锐敏的感觉，而且那些陈旧的论争也似乎跟我们感兴趣的建筑问题相距十万八千里。我们可能觉得像图 249 那样的教堂的立面不是什么振奋人心的东西，因为我们已经看见过许许多多模仿这个型式的建筑物了，好的坏的都有，难得还转过头去看看；然而，1575 年这座建筑物最初在罗马落成时，却是一座极端革新的建筑。罗马现在有许多教堂，但这座教堂当年并不仅仅被看作罗马又增添的一座新教堂。它是当时新成立的耶稣会 [Order of the Jesuits] 的教堂，对它寄托着很高的期望，要对抗当时遍及整个欧洲的宗教改革运动。因此它的形状就应该用新颖、非凡的平面图；文艺复兴时期那种圆形对称的教堂建筑观念被认为不适于神圣仪式而遭到否定，于是设计出一种简单、巧妙的新平面图，后来整个欧洲都加以采用。这座教堂要呈现出十字形，上面盖着一个高耸、雄伟的穹窿顶。那长方形巨大场地叫作中殿，会众可以毫无阻碍地在其中集会，望到主祭坛。主祭坛在长方形场地的尽头，它的后面是半圆壁龛，跟早期的巴雪利卡式教堂的半圆壁龛形式相似。为了适应私人对个别圣徒的虔敬和崇拜的需要，中殿两边都有一排小礼拜堂；每一个礼拜堂都有自己的祭坛，有两个较大的礼拜堂分布在十字形的两臂尽头。这是个简单、巧妙的教堂设计方法，从此以后一直被广泛采用。它兼有中世纪教堂的主要特征——长方形，突出主祭坛——和文艺复兴时期的设计成果——特别注重巨大、宽敞的内部，光线通过雄伟的圆顶射入内部。

耶稣会教堂 [Il Gesù] 的立面是由著名的建筑家贾科莫·德拉·波尔塔 [Giacomo della Porta] (1541? — 1604) 建成的。在我们看来，它也会显得乏味，因为后来许许多多教堂的立面都用它作样板。但是我们仔细看一看，马上就明白它当年必曾给予人们极为新颖、巧妙的印象，丝毫不逊于教堂内部。我们立刻看出它是由古典建筑要素组成的，我们发现全部定型部件 [Set piece] 组合在一起：圆柱（或者更确切地说，半圆柱和壁柱）负载着“额枋”，额枋顶部冠以高高的“顶楼”^④，而额枋又负载着上面一层。连这些定型部件的分布也使用了古典建筑的一些特征：巨大的中央入口用圆柱作框架，两侧辅以较小的入口，使人回想起凯旋门的组合（见 64 页，图 75），这里再说一遍，这个组合跟音乐家心中的大调和弦 [major chord] 一样牢固地树立在建筑家心中，在这个单纯、雄伟的立面中，没有任何为了追求矫饰的随想而在意地蔑视古典规则的迹象。然而，使古典要素融合为一个图形的方法表明罗马和希腊、甚至还有文艺复兴的规则已经被丢掉了。在这个建筑立面中，最惊人的特点就是把单根的圆柱或壁柱都改为双根，仿佛使整个建筑结构更富丽、更多变、更庄重。我们看到的第二个特点是，艺术家是那样地苦心经营，以求避免重复和单调，以求各部分能在中央形成高潮，中央的主要入口已用双重框架给予突出。如果我们返回再看以前用相似的要素组成的建筑物，立刻就看出性质已有巨大的

变化。比较之下，布鲁内莱斯基的“帕齐小教堂”[Cappella Pazzi]（见122页，图150）奇妙地单纯，显得无限轻松而优美，而布拉曼特的“小神庙”[Tempietto]（见156页，图187）的清楚、直率的布局便显得近乎质朴。连桑索维诺的复杂盛饰的“威尼斯图书馆”（见178页，图204）在相比之下也显得单纯，因为那里反复使用同一个图形；只要看到它的一部分，也就看到它的全部了。在波尔塔这个第一座耶稣会教堂的建筑立面中，处处都有赖于整体给予它的效果。它全部融合在一起，成为一个巨大而复杂的图形。大概在这一方面最典型的特点是建筑家花费苦心把建筑物的上层和下层连接了起来。他使用了一种古典建筑中未曾出现的卷涡纹。我们只要想象一下，就不难体会这种卷涡纹放在希腊神庙或罗马剧场的某个地方看起来该是多么不恰当了。事实上，那些维护纯粹古典传统的人对巴洛克风格的建筑家的许多责难，正是应由那些曲线和旋涡饰负责。但是，如果我们用纸片盖住那些引起责难的装饰物，尝试看一下建筑物中没有它们会是什么样子，我们就不得不承认它们并不仅仅是装饰而已，没有它们，建筑物就要“分崩离析”。它们有助于实现艺术家的意图，给予建筑物必要的聚合性和统一性[coherence and unity]。随着时间的流逝，巴洛克风格的建筑家不得不使用空前大胆非凡的手段给予大型的图型必要的统一性。孤立地看，那些手段往往令人莫名其妙，但是在所有的优秀建筑物中，它们都是达到建筑家的意图的必要手段。

在摆脱了手法主义驻足不前的做法以后，绘画走向一种大有前途的风格，前景的丰富多彩大大超过以前大师们的风格，这种发展在某些方面跟巴洛克建筑的发展相似。在廷托雷托和埃尔·格列柯的伟大画作中，我们已经看到了一些观念正在发展之中，那些观念在十七世纪的艺术中越来越重要，亦即强调光线和色彩，漠视单纯的平衡，偏爱比较复杂的构图；然而十七世纪的绘画并不就是手法主义风格的继续。至少那时候的人们不这么认为；他们感到艺术已经走向一条墨守成规的危险道路，必须另辟蹊径。在那个时代，人们喜欢谈论艺术。特别是在罗马，有一些有修养的绅士们乐于讨论当时艺术家中间出现的各种“运动”[movement]，喜欢把他们跟较老的艺术家的比较，而且参与艺术界的争吵和密谋。对于艺术界来说，这样一些讨论本身就有颇为新颖之处。这种讨论始于十六世纪，开始是讨论这么一些问题，例如绘画与雕刻孰优孰劣，或者设计与色彩孰重孰轻（佛罗伦萨人重设计，威尼斯人则重色彩）。到了十七世纪，他们的话题就不同了，转而讨论当时的两位艺术家，那两位艺术家从意大利北部来到罗马，他们觉得其方法完全不同。一位是来自波洛尼亚[Bologna]的安尼巴莱·卡拉奇[Annibale Carracci]（1560—1609），另一位是来自米兰附近的一个小地方的米凯兰杰洛·达·卡拉瓦乔[Michelangelo da Caravaggio]（1573—1610）。这两位艺术家好像都厌烦手法主义，但是他们克服手法主义的矫饰之处的方式却大不相同。安尼巴莱·卡拉奇出身于研究威尼斯艺术和科雷乔艺术的画家家庭。他到达罗马以后，便对拉斐尔的作品入了迷，对它们大为赞赏。他立志学习那些作品中的某些单纯和美丽之处，而不是像手法主义者那样故意反其道而行之。后来的批评家们说他有意模仿以前所有的伟大画家的长处。其实，他未必就曾设计出那样一种绘画方案（即所谓“折衷主义”^⑤方法）。那种作画方案是后来拿他的作品当作样板的学院或艺术学校设计出来的。卡拉奇本人是一位真正的艺术家，接受不了那样一种愚蠢的观念。但是在罗马派系之中，他那一派的战斗口号却是培育古典美。在祭坛

250. 安尼
巴莱·卡拉奇·
圣母哀悼基督。
祭坛画。1599-
1600年。那波勒
斯,国立博物馆。



画《圣母哀悼基督》(图 250)中,我们就能够看出他的意图。我们只要回想一下格吕内瓦尔德画的饱受痛苦折磨的基督的身体,就能理解安尼巴莱·卡拉奇是怎样煞费苦心不让我们想到死亡的恐怖和痛苦的折磨。画面本身就像一个初期文艺复兴画家安排得那样单纯而和谐。然而我们不大会把它错认为一幅文艺复兴时期的作品。画中的光线照射在救世主身体上的方式,对我们的感情的全部感染力,都和以前的作品完全不同,这是巴洛克式风格。人们很容易把这样一幅画斥为感伤情调的作品,但是我们绝对不能忘记作这幅画的意图。这是一幅祭坛画,打算在它前面点上蜡烛供祈祷和礼拜者注目反省的。

无论我们对卡拉奇的方法感觉如何,卡拉瓦乔及其支持者对那些方法的评价无疑不高。这两位画家的关系确实很好——对于卡拉瓦乔来说,那可非常难得,因为他脾气狂放暴躁,动不动就发火,甚至还用匕首捅人。但是卡拉瓦乔的作品却跟卡拉奇走的路线不同。在卡拉瓦乔看来,害怕丑陋似乎倒是个可鄙的毛病。他要的是真实。像他眼见的那样真实。他丝毫不喜欢古典样板,也丝毫不重视“理想美”。他要破除程式,用新眼光来考虑艺术(见 12 页,图 15 和图 16)。有些人认为他主要是力图震惊公众;认为他对任何一种美和传统都毫不重视。他是最先遭到这种指责的画家之一^⑥。而且是艺术观点被批评家们归纳为一句口号的第一位画家;他被贬斥为“自然主义者”[naturalist]^⑦。实际上,卡拉瓦乔是一位伟大、严肃的艺术家,无意糜费时间去引起轰动,在批评家们说



251. 卡拉瓦乔：多疑的多马。约1600年。波茨坦，无愁宫，画廊。



252. 雷尼：曙光女神[奥罗拉]。1613年。罗马，罗斯皮廖西宫天顶上的湿壁画。

长道短时，他却正忙着工作。从他创作到现在这三个多世纪里，他的作品丝毫没有丧失它的大胆性。我们来看一看他画的圣多马 [St Thomas] ⑧（图 251）：三位使徒凝视着耶稣，其中的一个把手指戳进他肋下的伤口，看起来真是异乎寻常。人们可以想象到，这样一幅画必然使虔诚的信徒感到缺乏敬意，甚至不可容忍。他们习惯于看到使徒们形象高贵，服饰上有美丽的衣褶——而在这里使徒们看起来像是一些普通劳动者，面孔饱经风霜，前额布满皱纹。但是卡拉瓦乔会答复说，他们是年迈的劳动者，普通的老百姓——至于那心怀疑惑的多马姿势不当，圣经上本来对这一点讲得就十分清楚。耶稣对他说，“伸出你的手来，探入我的肋旁：不要疑惑，总要信”（《约翰福音》，第二十章，第 27 节）。

卡拉瓦乔不管我们认为美不美都要忠实地描摹自然，他这种“自然主义”态度跟卡拉奇强调美的态度相比，大概更为虔诚。卡拉瓦乔一定反复阅读过圣经，而且深入思考过它的字句。他是像以前的乔托和丢勒那样伟大的艺术家，打算像观看正在邻居家里发生的事情一样，亲眼目睹那些神圣事件。他尽了最大的努力去使古老的经文中的人物看起来更加真实、更加可感可触；连他掌握明暗的方法也有助于达到这个目的。他的光线并不使身体看起来优美而柔和：光线晃眼，几乎刺目，跟深深的阴影形成对比。然而他

使用的光线却是那样执拗而忠实地把整个奇异的场面突现出来，其忠实在当时的人们中很少有人能赏识，然而对后来的艺术家却有决定性的影响。

无论安尼巴莱·卡拉奇还是卡拉瓦乔，现在通常都不把他们归入最著名的大师之列；他们在十九世纪就不合时尚了。现在他们的才艺才又逐渐得到人们的赏识。但是他们二人给予绘画艺术的巨大推动作用却是我们难以想象的。他们二人都在罗马工作，而罗马在那时是文明世界中心。欧洲各地的艺术家都到罗马去，参加关于绘画的讨论，站在某一方参与派系争论，研究前辈绘画大师的作品，然后带着最新“运动”的消息返回本国——很像现代艺术家以前对待巴黎的情况。根据本民族的传统和个人性格之所近，艺术家就会爱上在罗马相互竞争的各种学派中的某一支，而最杰出的人物就会从他们学习的那些罗马艺术运动中发展出他们的个人特色。今天罗马仍然是一个最有利的地方，从那里可以扫视依附罗马天主教的各个国家里绘画艺术的壮丽的全景。许多意大利艺术家在罗马发展出自己的风格，其中最著名的大概是圭多·雷尼 [Guido Reni] (1575—1642)，他是波洛尼亚的一位画家，经过短暂的踌躇以后，就投身于卡拉奇画派。像他的老师一样，他的名声一度不可估量地高于现在（见 6—7 页，图 7）。有一段时期他的名声可以跟拉斐尔并列，如果我们看一看图 252，就可以理解原因何在。这幅壁画是雷尼 1613 年在罗马的一座宫殿的天花板上画的。它表现奥罗拉 [Aurora]（曙光女神）和坐在双轮车里的年轻的太阳神阿波罗，双轮车周围是美丽的少女们，即时序女神 (the Horae)，跳着欢快的舞蹈，前面是一个举着火炬的孩子，即晨星 [Morning Star]。这幅绚丽的黎明图画如此优雅而美丽，人们能够理解它曾是怎样使人回想起拉斐尔和他在法尔内西纳别墅的壁画（见 175 页，图 201）。实际上雷尼的确要他们想起他所追慕的那位伟大的画家。如果现代批评家往往较低地评价雷尼的成就，原因可能就在这里。他们认为，或者害怕，这样努力追慕另一位艺术家已经使雷尼的作品过于不自然，过于有意识地去追求纯粹的美。我们没有必要争论这些不同之处。毫无疑问，雷尼的整个处理方式跟拉斐尔不同。对于拉斐尔，我们觉得他的美感和宁静感是自然地和他的整个天性和艺术中流露出来；对于雷尼，我们觉得他是从原则出发而决定这样画，如果卡拉瓦乔的门徒们把他说服了，使他相信自己的路子不对头，那么他也许就会采用一种不同的风格了。但是，那些原则问题当时已经提出来了，而且已经弥漫于画家的心灵和言谈之中，这个事实却不是雷尼的过错。事实上，那不是任何人的过错。艺术已经发展到这样一个境地，艺术家们不可能不知道对面临的各种方法进行选择^⑨。一旦我们承认了这一点，我们就会充分地赞赏雷尼怎样把他的美的方案付诸实现，他怎样有意地把他认为低下、丑恶或者不适合他的崇高观念的自然事物统统抛开，他又是怎样成功地表现出比现实完美而理想的形式。是安尼巴莱·卡拉奇、雷尼和他的追随者们制订出按照古典雕像树立的标准去理想化，去“美化”自然的方案^⑩。我们叫它新古典派或者“学院派”^⑪方案 [the neo-classical or “academic” programme]，以区别于根本不依靠任何方案的古典艺术。关于新古典派的论争不大可能很快停止，但是没有人否认在新古典派的提倡者中出现了一些大师，通过他们的作品我们就能对一个纯洁而优美的世界看上一眼，扩大一下我们的眼界。

最伟大的“学院派”大师是法国人尼古拉·普森 [Nicolas Poussin] (1594—1665)，他以罗马作为第二故乡。普森满怀热情地研究古典雕像，因为他想以古典雕像的美来帮助



253. 普森：甚至在阿卡迪亚也有我。
约 1655 年。巴黎，罗浮宫。



254. 克劳德·洛兰：向阿波罗献祭场
面的风景。1662 年。英国安格尔西寺院，国
家委托美术品。

他表达他心目中的纯朴而高贵的昔日乐土的景象。图 253 是他持续进行的研究所取得的最著名的成果之一。它展现的是阳光明媚的南方宁静风景。一些漂亮的青年男子跟一个美丽、高贵的少女围拢在一个巨大的石墓周围。他们是牧民，因为我们看到他们戴有花环拿着牧杖。一位牧民已经跪下来试图去辨认墓碑上的刻辞，另外一位牧民指着刻辞，看着那位美丽的牧羊女，牧羊女跟她对面的同伴一样，安静而忧郁地站在那里。刻辞是拉丁文，写着 ET IN ARCADIA EGO（甚至在阿卡迪亚也有我），意思是：我，死神，连阿卡迪亚这个牧歌中的梦幻之乡也在我的治下^②。我们现在就明白站在两边、凝视着坟墓的那两个人物为什么是那么一副畏惧和沉思的奇妙姿态，而我们更为赞赏的是阅读刻辞的那两个人物动作的相互呼应之美。布局似乎相当简单，但那简单是来自渊博的艺术知识。只有这样的知识才能唤起这一恬静、安谧的怀旧景象，死亡在这里已经丧失了恐怖性。

正是同样的怀旧之美的情调，使另一位意大利化的法国人的作品享有盛名。那位艺术家是克劳德·洛兰 [Claude Lorraine] (1600—1682)，大约比普森小 6 岁。洛兰研究了罗马附近的坎帕尼亚 [Campagna] 的风景，那是罗马周围的平原和山丘，具有可爱的南方色彩，还有一些雄伟的古迹引人缅怀伟大的往昔。跟普森一样，洛兰的速写表明他是如实表现自然的高手，他的树木习作给人极大的乐趣。但是在他精致的油画和蚀刻画中，他选择的仅仅是他认为跟往昔的梦幻美景中的场所相称的那些母题，而且他把景色全部浸染上金色光线或银色空气，那似乎就使整个场面理想化了（图 254）。正是克劳德首先打开了人们的眼界，使人们看到自然的崇高之美，在他去世后几乎有一个世纪之久，旅行者习惯于按照他的标准去评价现实世界中的一片景色。如果那个地方使他们联想起洛兰的景象，他们就认为那个地方美丽，坐下来野餐。一些富有的英国人甚至进而决定把他们称为已有的那一块自然景色，即他们地产上的园林，仿照克劳德的美丽的梦境加以改造^③。就这样，许许多多大片的英国美丽的乡村实际上应该加上这位定居在意大利、奉行卡拉奇方案的法国画家的签名。

跟卡拉奇和卡拉瓦乔时代的罗马气氛有最直接接触的唯一北方艺术家是佛兰德斯人彼得·保罗·鲁本斯 [Peter Paul Rubens] (1577—1640)，他比普森和克劳德要早一代，大约跟圭多·雷尼年纪相仿。他在 1600 年来到罗马，当时 23 岁——大概那是最易受影响的年龄。在罗马，还有热那亚和曼图亚（他在那里停留过一段时间），他必定听过许多对艺术的热烈讨论，研究过大量古今的作品。他兴致勃勃地又听又学，然而好像不曾参加任何“运动”或团体。在他的内心深处，他还是一位佛兰德斯艺术家——来自杨·凡·艾克、罗吉尔·凡·德·威顿和布吕格尔曾工作过的国度里的一位艺术家。那些从尼德兰来的画家总是对色彩缤纷的事物外观感到极大的兴趣；他们试验过使用他们所知的各种艺术手段去表现织物和肌肤的质感，总之，是尽可能忠实地画出眼睛能够看见的一切东西。他们不曾劳心于被他们的意大利同道视为如此神圣的美的标准，甚至也并不永远关心高雅的题材。鲁本斯正是在这种传统中成长起来的，虽然十分赞赏正在意大利发展起来的新艺术，他的基本信念似乎也没有动摇，坚信画家的职业就是去画他周围的世界，画他喜爱的东西，使我们感觉到他欣赏事物的多样而生动的美。而在卡拉瓦乔和卡拉奇的艺术之中，丝毫没有跟这种作法相抵触的地方。鲁本斯赞赏卡拉奇和他的流派复兴古典的故事和神话的绘画方式，赞赏他们绘制教诲信徒的感人的祭坛嵌板画的布局方式；但是他也赞赏卡拉瓦乔不屈不挠地研究自然的真诚之心。

1608 年鲁本斯回到安特卫普时，年龄 31 岁，该学的东西都学到手了；在掌握画笔和色彩方面，在表现人体和衣饰，甲冑和珠宝，动物和风景等方面，他都是那么纯熟，在阿尔卑斯山以北独步一时。他的佛兰德斯前辈们通常是画小幅画。他在意大利养成的嗜好是以巨大的画幅去装饰教堂和宫殿，这正适合上层教会人士和君主的趣味。他已经学会在大面积的画幅上布置人物以及使用光线与色彩去加强总体效果的技术。图 256 是为安特卫普一座教堂的主祭坛上的一幅画而准备的速写，显示出鲁本斯对他的意大利前辈们研究得多么精深，发展他们的观念有多么大胆。这又是那久负盛名的古老的题材，被圣徒们围着的圣母，在威尔顿双连画（见 118 页，图 146）、贝利尼的“圣母”（见 179 页，图 205）或者提香的“佩萨罗的圣母”（见 181 页，图 207）等作品的创作年代，艺术家们已经为这个主题费过心血。为了看出鲁本斯是多么自由而轻松地处理这项古老的任务，再翻出前面那些插图来看一看还是有意义的。一看就清楚，跟以前那些画相比，鲁本斯这幅画上有更多的动作，更多的光线，更大的空间，以及更多的人物。一群兴高采烈的圣徒们正在向圣母高踞的宝座涌去，在前景中，主教圣奥古斯丁 [St Augustine]，殉教者圣劳伦斯 [St Laurence] 手里拿着他曾上面受过折磨的烤架，托伦提诺 [Tolentino] 的修道士圣尼古拉斯 [St Nicholas] ④，把看画的人一直引向他们礼拜的对象。圣乔治带着龙，圣塞巴斯提安带着箭筒和箭，满怀激情地互相对视，而一个武士，手里拿着殉难的棕榈叶，就要在宝座前下跪。那组妇女中有一个是修女，她们正在欣喜若狂地向上看那中心场面，在那里一位年轻姑娘由一个小天使扶助，正在跪下去接受那小圣婴的一个指环，圣婴在他母亲膝上向她弯下身来。那是圣凯瑟琳订婚的传说，她在幻景中看到了这样一个场面，认为她自己就是基督的新娘。圣约瑟从宝座后面仁慈地注视着，圣彼得和圣保罗二人，一个可以由钥匙辨认出来，另一个可以由佩剑辨认出来⑤，正在那里站着沉思。他们跟另一边圣约翰的高大的形象形成鲜明有力的对比，圣约翰一个人站在那里，



255. 鲁本斯：孩子头像 [可能是画家的长女克拉拉·塞拉娜]。约1615年。瓦杜兹，列支敦士登美术馆。



256. 鲁本斯：圣凯瑟琳的婚约。为一幅大祭坛画作的画稿。约1628年。柏林—达莱姆，国立博物馆。

全身浸沐着光线，欣喜地举臂赞美，而两个可爱的小天使正向宝座的台阶上拖他那不愿意走的羔羊。另一对小天使从天上冲下来要把一顶桂冠放到圣母的头上。看完局部以后，我们必须再一次端详整个画面，欣赏那股大气磅礴的动势，鲁本斯用这动势竟然把所有的人物都结合在一起，并且给予整个画面一种欢乐的、节日的隆重气氛。能够以这样准确的手眼设计这样巨大画面的画家，自然很快就有许许多多订作绘画的生意，多得他一个人应付不了。然而这并没有难住他。鲁本斯是个有巨大组织能力、巨大魅力的人；许多有天资的佛兰德斯画家都以能在他的指导下工作、从而跟他学习为荣。如果订作一幅新画的要求来自某个教堂，或者来自欧洲的某一个国王或君主，他有时会只画一幅着色的小速写（图256就是为一幅大型构图所画的一幅着色速写）。把那些想法摹绘到巨大的画布上去就由他的学生和助手们去做；只有他们按照他的想法涂底色、着上色彩以后，他才可能再拿起画笔在这里修润一个面孔，在那里修润一件绸衣，或者把对比过于生硬之处修润得柔和一些。他自信他的笔法转眼之间就能够赋予任何东西以生命，事实也确实如此。这正是鲁本斯的最大的艺术奥秘——他的魔法般的技巧能使所有的东西栩栩如生，热情而欢快地活起来。在他遣兴而作的某些简单的素描（见4页，图1）和绘画中，我们能够很好地评价和欣赏他这种技艺。图255是一个小姑娘的头像，可能是鲁本斯的女

儿。这里根本没有构图的诀窍，没有华服盛装和缕缕光线，只有一个孩子的简单的 en face [迎面] 肖像。然而她似乎在呼吸，心也在跳动，好像活人一样。跟这幅画一比，前几个世纪的肖像不知怎么看起来冷淡而不真实——不管它们可能是多么伟大的艺术品。试图分析鲁本斯怎样造成画面有欢快的生命力之感是枉费心机的，但是那必然跟大胆、精细地处理光线有一定关系，他用光表示出嘴唇的湿润，面部和头发的造型。他比他的前辈提香更多地使用画笔作为主要工具。他的绘画不再是仔细地用色彩塑造的素描——它们是使用“绘画性的” [painterly] ⑩手段作出的，它加强了有生命和活力的感觉。

他在安排色彩缤纷的大型画面和在赋予画面以充沛的活力方面都有无与伦比的天赋，这此天赋相互结合使鲁本斯获得了以前的画家望尘莫及的声誉和成功。他的艺术是那么出色地适合于为宫殿增添豪华和壮丽，为人间的权势人物增光生色，所以在他的领域内仿佛据有垄断者的地位。那时正是欧洲的宗教和社会的紧张局势达到危急关头的时期，欧洲大陆处在那可怕的三十年战争⑪中，英国处在内战⑫中。一边是专制君主和他们的宫廷，大都得到天主教的支持；另一边是新兴的商业城市，大都是新教徒。尼德兰自身就分裂为抗拒西班牙“天主教”控制的新教的荷兰和由忠于西班牙的安特卫普市统治的天主教的佛兰德斯。鲁本斯是作为天主教阵营的画家登上了他的独一无二的高位。他接受的业务来自安特卫普的耶稣会会士和佛兰德斯的天主教统治者，来自法国国王路易十三和他狡诈的母亲玛丽亚·德·梅迪奇 [Maria de' Medici]，来自西班牙国王菲力普三世和英国国王查理一世，他们授予他爵士称号。当他作为贵宾从一个宫廷去到另一个宫廷时，他经常带有微妙的政治和外交使命，其中最重要的，就是为了我们今天称为

257. 鲁本斯：寓意画和平赐福。约 1630 年。伦敦，国立美术馆。





258. 图 257 的局部。



259. 鲁本斯：自画像，约 1639 年。维也纳美术史美术馆。

260. 凡代克：英格兰国王查理一世，约 1635 年。巴黎，罗浮宫。

“保守”同盟的利益，在英国和西班牙之间进行调停。同时他仍然跟当时的学者们保持接触，进行拉丁文的学术通讯，讨论关于考古和艺术的问题。他带着贵族佩剑的自画像（图 259）表明他完全意识到他的独一无二的地位。可是在他的敏锐的目光中，却丝毫没有自大虚浮的地方；他仍然是个真正的艺术家。那些技艺眩人眼目的画作，一直在从他的安特卫普的画室中大量倾泻出来。出于他笔下，古典寓言画和寓意画跟他自己女儿的那幅画像一样栩栩如生，令人叹服。寓意画通常被人认为相当枯燥而抽象，但在鲁本斯那个时代却成为一种表达思想观念的便利手段。图 257 就是这样一幅画，据说鲁本斯是把它作为礼物带给查理一世的，当时他正试图劝说他跟西班牙媾和。这幅画对比了和平的赐福和战争的恐怖。密涅瓦 [Minerva] ⑩这位司智慧和才艺的女神在驱逐战神玛尔斯 [Mars]，玛尔斯正要退却——他的可怕的同伴复仇女神 [Fury] 已经转身而去。在密涅瓦的保护之下，和平的快乐在我们跟前展现开来，这些象征丰饶富足的标志只有鲁本斯能够想象出来，和平之神 [Peace] 正要给一个孩子喂奶，一个农牧神快乐地注视着那些美好的水果（图 258），还有巴克科斯 [Bacchus] 的其他同伴，即带着金银财宝跳舞的两个女祭司 [maenad]，和那只像大猫一样正在平静地玩耍的豹；另一边有三个孩子不安地瞪着眼睛从战争的恐怖之下逃到和平与富足的庇护之地，一位幼小的守护神给他们带上花冠。一心沉浸在这幅画的丰富的细部、生动的对比和鲜艳的色彩之中的人，都能看出这些观念对于鲁本斯来讲并不是软弱无力的抽象事物，而是生动的现实事物。大概就是因为这个特点，某些人必须首先对他的作品习惯起来，才能开始热爱和理解他的作品⑪。他不喜欢古典美的“理想”形式；对他来说，它们太生疏、太抽象。他所画的男男女女是他眼见心爱的那一类活生生的人。这样，由于他那时代在佛兰德斯并不流行苗条身材，于是今天就有一些人不喜欢他的画中的“肥胖女人”⑫。这种批评自然跟艺术没有多大关系，所以我们就没有必要认真对待。不过，由于经常有人提出这种批评，所以有必要认识到鲁本斯对于活泼而近乎喧闹的生活的形形色色的表现都深有所喜，使他不致成为纯粹卖弄精湛技术的工匠。这就使他的绘画从娱乐处所的巴洛克装饰品一变而为艺术杰作，甚至在博物馆里的冷飕飕的气氛中仍然保持着它们的生命力。

在鲁本斯的许多著名的学生和助手 中，最伟大、最能卓然自立的是凡·代克 [Van Dyck] (1599—1641)，他比鲁本斯小 22 岁，属于普森和克劳德·洛兰那一代人。他很快就学会了鲁本斯在表现事物的质地和外表方面的全部绝技，不管是丝绸还是人体肌肤，但是他跟他的师傅在气质和心情方面大不相同。凡·代克似乎不是个健康人，他的画经常流露出一种无精打采和略带忧郁的心情。也许就是这种特点引起了严肃的热那亚贵族和查理一世随从中的王党成员们的共鸣。1632 年，他当上了查理一世的宫廷画家，他的名字也英国化了，叫安东尼·凡代克爵士 [Sir Anthony Vandyke]。我们应该感谢他给那个上流社会作了艺术家的记录，记录下无所忌惮的贵族姿态和追求宫廷优雅风度的时尚。他画的查理一世出征打猎时刚刚下马的肖像（图 260），表现的是这位斯图亚特 [Stuart] 王朝⑬的君主渴望永垂青史的形象：一个无比优雅、有无可置疑的权威和受过高等教养的人物，是艺术的赞助人，是神授王权的维护者，是一个无需用外部服饰来标志权力以提高他的天然尊贵的人。一位画家能够这样完美地在他的肖像画中画出这些特点来，无疑要受到社会上的急切追求。事实上，凡代克接到许许多多请求画肖像的委托，像他师傅



261. 凡代克：新西尔韦家族中的约翰勋爵和伯纳德勋爵。约1638年。私人收藏。



262. 委拉斯克斯：塞维利亚的水手人。约1620年。伦敦，韦林顿博物馆，阿普斯利藏画室。

鲁本斯一样，自己已经画不完了。他也有许多助手，助手们按照放在化妆假人上的服装画好被画者的服饰，甚至连头部也不总是完全由他画。那些肖像画中有一些近乎后世美化的时装假人，令人不舒服。无疑凡代克开创了一个危险的先例，对肖像画害处很大。但是这一切无损于他的最佳肖像画的伟大之处，也不能使我们忘记他比其他人更有力地把理想中的贵族血统的高贵和绅士派头的潇洒（图261）形象化，这丰富了我们心目中的人物形象，这种贡献丝毫不逊于鲁本斯画的生气洋溢的强健有力的形象。

在去西班牙的一次旅途中，鲁本斯遇见了一位青年画家，这位青年画家跟鲁本斯的学生凡代克生于同一年，在马德里的菲力普四世国王宫廷中占有一席之地，跟凡代克在查理一世宫廷的情况相似。他是迭戈·委拉斯克斯 [Diego Velazquez] (1599—1660)。虽然委拉斯克斯当时还没有去过意大利，但是他通过模仿者的作品知道了卡拉瓦乔的发现和手法，留下了很深的印象。他已经吸收了“自然主义”的方案，用他的艺术表现他对自然的冷静观察，无视那些陈规旧例。图262是他的早期作品之一，画的是一位老人正在塞维利亚 [Seville] 的街道上卖水。这幅画属于尼德兰人为显示技巧而开创的风俗画类型，但是它的画法却具有卡拉瓦乔的“圣多马”（见218页，图251）的全部强烈性和观察力。老人面容憔悴，一脸皱纹，衣衫褴褛，那把圆形的大陶壶，那只带袖的水罐的表

面，在透明的玻璃杯上闪动着的光线，这一切画得是那样令人信服，我们觉得不妨去摸一摸这些东西。站在这幅画前面，谁也不想问一问画上画的这些事物美不美，也不想问一问画上画的场面重要不重要。甚至连色彩本身也并不完全美，画面以棕色、灰色、微绿的色调为主。然而整体联结在一起却是那么瑰丽和谐，只要在它前面稍作停留，这幅画就留在记忆中难以忘怀。

委拉斯克斯听从了鲁本斯的劝告，求得宫廷准许到罗马去研究大师们的绘画。他在1630年到达罗马，但是不久就返回马德里。除了后来又去了一次意大利以外，他一直留在马德里，是菲力普四世宫廷的一个著名的受尊敬的成员。他的主要任务是给国王和王室成员画肖像。那些人很少有漂亮的面目，甚至连有趣的面孔也很少。他们是一帮自命高贵的男男女女，而且服饰僵硬，不合身。对于一个画家来说，给这样一些人画肖像这似乎不是一桩诱人的工作。但是委拉斯克斯仿佛使用魔法，把那些肖像一变而为人间所曾见过的最迷人的绘画杰作。他早就不再亦步亦趋地追随卡拉瓦乔的手法了。他已经研究过鲁本斯和提香的笔法，但是他描绘自然的方式却丝毫不是“转手货”。图263是委拉斯克斯的教皇英诺森特十世 [Innocent X] 肖像，1650年画于罗马，晚于提香的保罗三世

像(图211)一百多年；它使我们想起在艺术史上时间的推移不一定总要引起观点的改变。委拉斯克斯必定感觉到那幅杰作的挑战，跟提香当年曾被拉斐尔画的群像(图202)所激励的情况非常相似。但是，尽管他掌握了提香的手段，即用画笔描绘物质光泽的方式和捕捉教



263. 委拉斯克斯：教皇伊诺森特十世。1650年。罗马，多里亚·潘菲利宫。



264. 委拉斯克斯：宫女。1656年，马德里，普拉多宫。



265. 委拉斯克斯：西班牙王子菲利普·普罗新佩尔。约1660年。维也纳。美术史美术馆。

皇表情的准确用笔，我们仍然坚信这就是被画者本人，而不是一个练熟的公式。去罗马的人都不应该错过机会，不能不去多里亚·潘菲利宫 [Palazzo Doria Pamphili] 体验一下目睹这幅杰作的非凡感受。实际上，委拉斯克斯的成熟的作品高度地依靠笔法的效果和色彩的微妙的和谐，插图仅仅能使人对原作的相貌略有印象而已。他有一幅巨型绘画（大约十英尺高），名称是 *Las Meninas*（宫女）（图 264），大抵也有上述特点，我们在画中看到委拉斯克斯本人正在画一幅大型绘画，如果我们细看一下，还能发现他正在画什么。画室后墙上的镜子反射出国王和王后的形象，他们正坐在那里让画家为他们画像。由此我们就看到他们看见的场面了——一群人进了画室。那是他们的小女儿玛格丽塔 [Margarita] 公主，两侧各有一个宫女，一个正在给她茶点，另一个则向国王夫妇屈膝行礼。我们知道她们的姓名，我们也知道那两个矮子的情况（那个丑陋的女子和那个逗狗的男孩），他们是养活着供开心取乐的。背景中的严肃的成年人好像是在查明这帮参观者的举动是否规矩。

这到底是什么意思呢？我们也许永远不得而知。但是我想把它设想为远在照相机发明之前委拉斯克斯就捕捉住现实的一个瞬间。大概公主被带到御前是消除国王夫妇静坐画像的烦闷，而国王或是王后对委拉斯克斯说这就是一个值得他挥笔作画的题材。君主说的话总是被当作命令，因此我们可以把这一幅杰作的出现归因为君主有这么一个偶然的愿望，而这个愿望只有委拉斯克斯才有能力把它转化为现实。

但是，委拉斯克斯当然并不经常依靠这种意外插曲去记录下现实作出伟大的绘画作品。在他画的两岁的西班牙王子菲利普·普罗斯佩尔 [Philip Prosper] (图 265) 那样一幅肖像画中就丝毫没有异乎寻常的地方，大概第一眼看去没有什么动人之处。但是在原作中，各种不同深度的红色（从富丽的波斯地毯到天鹅绒坐椅，帷幕，孩子的衣袖和红润的面颊），还有属于冷色调和银色调的白色与灰色渐渐化入背景，产生了独特的和谐感。即使是像红色椅子上的小狗那样一个小小的母题，也表现出一种不易为人察觉的奇妙技艺。如果我们返回去看杨·凡·艾克的阿尔诺菲尼夫妇肖像（见 130 页，图 158）中的小狗，我们就能看出伟大的艺术家们能够使用多么大不相同的手段取得他们的效果。杨·凡·艾克下苦功描摹那小动物的第一根鬃毛，而委拉斯克斯在二百年以后仅仅试图抓住小狗给人的独特印象。他像莱奥纳尔多一样，只是更为加甚了一些而已，引起我们的想象去追随他的引导，补足他已经省去的東西。虽然他连一根单独的毛也没有画，可是实际上他的小狗看起来比杨·凡·艾克的小狗更毛茸茸的，更自然。正是由于这样的一些效果，十九世纪巴黎的印象主义的奠基者们赞赏委拉斯克斯超过赞赏以往的其他画家。

用永远新鲜的眼光去观看、去审视自然，发现并且欣赏色彩和光线的永远新颖的和谐，已经成为画家的基本任务。在这种新热情之中，欧洲天主教地区的大师们发现自己跟政治屏障另一边的画家，即新教的尼德兰的伟大艺术家们完全一致。



266. 十七世纪罗马的一个艺术家的酒店的场景，墙上画有漫画。素描。皮特尔·范·拉尔画。柏林，铜版画馆。

第二十章 自然的镜子

荷兰，十七世纪



267. 荷兰十七世纪市政厅：阿姆斯特丹的城堡 [旧市政厅]。雅各布·范·卡姆彭设计。1648年。

欧洲分裂成天主教和新教两个阵营，这甚至影响了像尼德兰那样一些小国的艺术。我们今天称为比利时的尼德兰南部，一直还是天主教的天下；我们已经看到安特卫普的鲁本斯是怎样接到来自教堂、君主和国王的不计其数的委托，叫他画巨大的油画，为他们的权势增光生色。可是尼德兰的北部省份已经起来反对它们的天主教领主，即那些西班牙人，北部富有的商业城市中的居民大都归附新教信仰。那些荷兰新教商人的趣味跟边境另一边的普遍眼光大不相同。他们的观点大可跟英国的清教徒相比，是诚恳、勤勉、节俭的人，大都不喜欢放纵浮华的南部作风。尽管随着安全感增强和财富增多，十七世纪的荷兰商人的观点也和缓下来，但是从未接受支配着欧洲天主教诸国的纯粹的巴洛克风格。甚至在建筑方面，他们也比较喜欢采取一定的自我克制。在十七世纪中期，荷兰的繁荣达到顶峰，当阿姆斯特丹市决定修建一座大型市政厅来反映他们的新生国家的荣耀和成就时，他们所选择的样板尽管壮观，看起来还是轮廓简单，装饰节俭（图 267）。

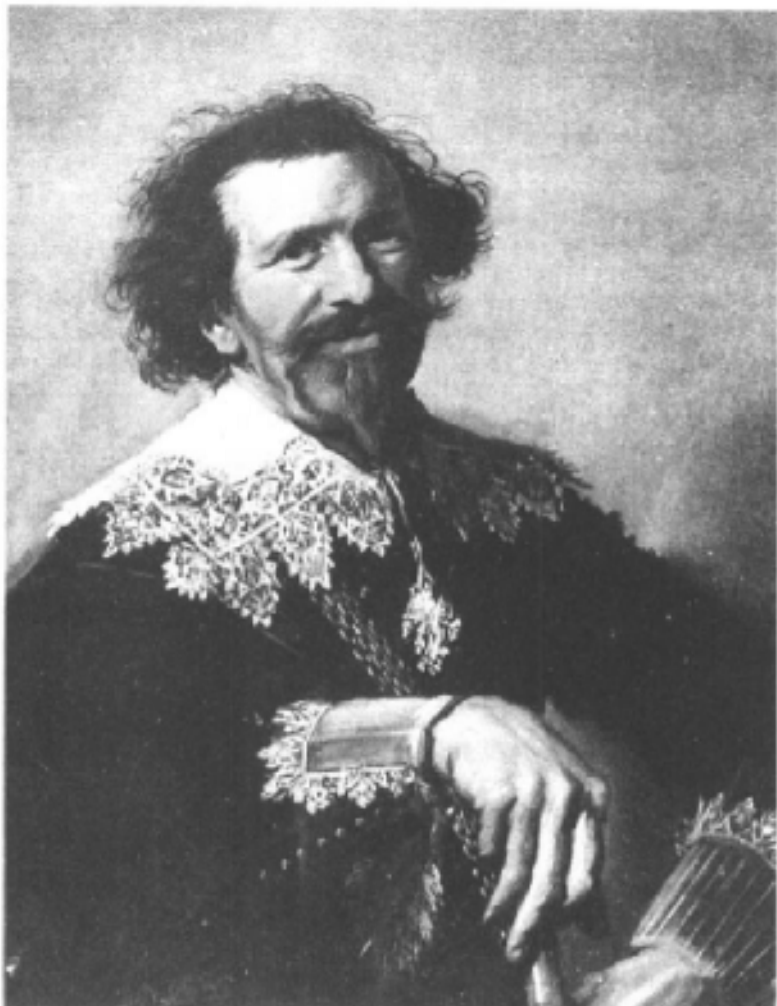
我们已经看到新教的胜利对绘画的影响更为显著（见 206 页）。我们已经知道那场从天而降的灾难是多么巨大，以致在英国和德国两地，画家和雕刻家的生涯已经不再引起本地人才的兴趣，而在中世纪期间，那里的艺术本来十分繁荣，跟什么地方相比也不逊色。我们记得，在手艺传统那么卓绝牢固的尼德兰，画家竟不得不专心去搞不遭教会方面指责的绘画分支。

跟荷尔拜因当年遇到的情况一样，能够在一个新教社会中继续存在下去的那些绘画分支当中，最重要的是肖像绘画。许多发了财的商人想要把自己的画像留传给后人，许多被选为市政官和市长的高尚的人想被画成佩戴官职标志的形象。此外，还有许多地方委员会和董事会。在荷兰城市生活中有重要作用，他们遵循那个可嘉的习惯，为他们那些可敬的组织里的会议室和集会场所画集团肖像 [group-portrait] ①。所以，一个风格投其所好的艺术家就能够指望得到颇为稳定的收入。可是一旦他的风格不再时髦，他就可能面临破产。

自由荷兰的第一位杰出的艺术家弗انس·哈尔斯 [Frans Hals] (1580? —1666) 就不得不过着这样一种朝不保夕的生活。哈尔斯跟鲁本斯是同一代人。他的父母是新教教徒，所以离开了尼德兰南部，定居在繁荣的荷兰城市哈勒姆 [Haarlem]。我们对哈尔斯的生平所知很少，只知道他经常欠面包匠或制鞋匠的钱。他一直活到 80 多岁，晚年得到了市救济院给他的微薄救济，他给那家救济院的理事会画过肖像。

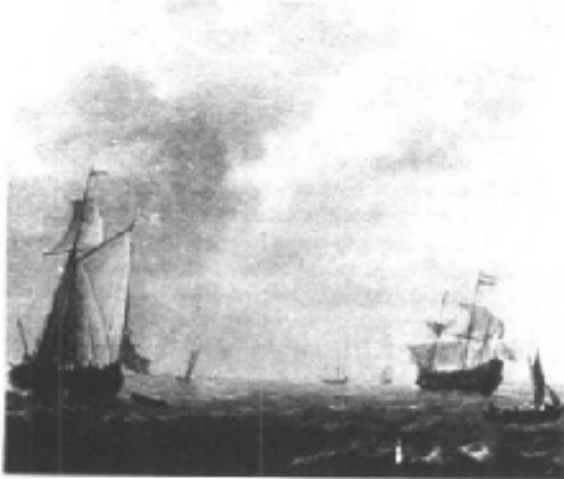
图 268 就是他画的优美动人的肖像之一，而这些画给哈尔斯和他的家庭带来的却是那么微薄的收入。跟以前的肖像相比，这幅画看起来几乎像是一张快照。我们似乎认识这位皮特

268. 弗انس·哈尔斯：皮特尔·凡·登·布勒克肖像。1633 年。伦敦，肯伍德，艾弗遗赠。



尔·凡·登·布勒克 [Pieter van den Broecke]，十七世纪的一位地地道道的投机商业家。让我们回想一下荷尔拜因在不到一个世纪以前画的理查德·索恩韦尔爵士肖像（见 208 页，图 241），甚至回想一下同一时期鲁本斯、凡·代克或委拉斯克斯在欧洲天主教地区画的肖像。尽管那些肖像画栩栩如生、忠实于自然，人们还是感到画家已经细心地布置过被画者的姿势，以便表达出贵族教养的高贵性。而哈尔斯的肖像画给我们的印象是，画家在一个特殊的瞬间“捕捉到”他所画的人，并且把他永远固定在画布上。我们很难想象这些绘画作品当时在公众心目中会是怎样大胆，怎样打破常规。哈尔斯运用色彩和画笔的方式说明他是迅速地抓住了一个转瞬即逝的印象。以前的肖像画看得出是耐心画出来的——我们时常感觉被画者必定静坐了许许多多天了，而画家则细而又细地精心记录细节。哈尔斯决不让他的模特儿感到厌倦或疲惫不堪。我们似乎亲眼看到他迅速、灵巧地运笔挥洒，用几笔浅色和深色就展示出蓬松的头发或者弄皱的衣袖的形状。我们好像是对处于一种特殊动作和心情之中的被画者偶然瞥了一眼，当然，不经惨淡经营哈尔斯是绝不可能给予我们这种印象的。乍一看好像是听其自然的方法，实际上是深思熟虑的结果。虽然这幅肖像画并没有以前的肖像画经常具备的对称性，可是它并没有失去平衡。像巴洛克时期其他艺术家一样，哈尔斯懂得怎样给人平衡的印象，却不显出遵循什么规则的痕迹。

那些对肖像画没有兴趣或没有天赋的新教的荷兰画家就不得不打消主要依靠应邀作画谋生的念头了。跟中世纪和文艺复兴时期的艺术家不同，他们不得不先作出画来，然后去寻找买主。我们现在对这种情况习以为常，很自然地认为一个艺术家天经地义就是躲在他的画室中作画的人，画室里满满地堆着他渴望出售的画，所以我们不大可能想象到当时那种局面引起的变动。一方面，由于摆脱了那些干预他们的工作、有时也许还欺侮他们的赞助人们，艺术家可能感到高兴，但是为这种自由却付出了高昂的代价。因为艺术家现在不得不与之周旋的不再是一个单独的赞助人了，而是一个更为残暴的主人——市场的公众。艺术家不得不到市场上或者公众集市上到处兜售他的货物，或者依靠中间人，即那些能帮助他解脱出售之苦的画商；但是画商们买画要尽可能地压低价格，以便卖出时可以从中获利。此外，竞争也很激烈；每一座荷兰城镇都有许多艺术家在货摊上摆出他们的画来，较小的画家要想求个名声，唯一的机会就在于专精一个特殊的绘画分支，即一种绘画类型 [genre]。那时跟现在一样，公众喜欢打听大家都在买什么。一旦某个画家以画战事作品的画家闻名，那么他最有把握的是出售战事作品。如果他以月夜风景画获得成功，那么比较安全可靠的办法还是坚持下去，画更多的月夜风景画。就这样，十六世纪北方国家已经开始出现的专门化倾向（见 209 页）在十七世纪更加走向极端。有一些较差的画家就满足于反复地绘制同一类型的画。他们这样做，有时确实把手艺发展到高度完美的境地，我们不能不加以赞扬。那些搞专门化的画家是地地道道的专家。专门画鱼的画家们懂得怎样去描绘银白色的、湿漉漉的鳞片，画技的绝妙足以使许许多多较为全面的艺术家相形见拙；专门画海景的画家不仅精通画波浪和云彩，他十分熟练于对船和船上的索具加以精确的描绘，以致他们的画至今仍然被认为是英国和荷兰海上扩张时期的宝贵的历史文献。图 269 是那些画海景的专家中最年长的画家之一西蒙·弗利格 [Simon Vlieger] (1601—1653) 画的一幅画。它表明那些荷兰艺术家怎样用



266. 西蒙·弗利格：河口。约1640年。
伦敦，国立美术馆。



270. 杨·凡·格因：河边风车。1642年。
伦敦，国立美术馆。

简单而平实的奇妙手法去表达海上的气氛。这些荷兰画家是艺术史上首先发现天空之美的人。他们不需要任何戏剧性的或惊人的东西就能画出引人入胜的画。他们不过是按照他们看到的样子把世界的一角表现出来，发现这样做就足以使一幅画赏心悦目，不逊于任何描绘英雄故事或喜剧主题的图解。

在上述那些发现新天地的人中，最早的一批人中有一位是杨·凡·格因 [Jan van Goyen] (1596—1656)，他是海牙人，大致跟风景画家克劳德·洛兰（见220页，图254）是同一代人。把克劳德的著名风景画之一，他画的那一片静谧优美的田园的怀旧景象，跟杨·凡·格因画的单纯、直率的画（图270）比较一下是很有趣的。二者的区别太明显了，不必费力就能看出来。这位荷兰画家没有画巍峨的神殿，画了一架简朴的风车，没有画那迷人的林中空地，画了他本国的一片毫无特色的乡土。但是凡·格因知道怎样使这平凡的场面一变而为具有宁静之美的景象。他美化了大家熟悉的母题，把我们的目光引向烟雾朦胧的远方，使我们觉得自己仿佛站在一个合适的地方正向暮色之中纵目眺望。我们已经看到克劳德设想出来的景色是那样强烈地抓住了英国赞赏者的心灵，使得他们竟至试图改变本土的实际景致，去追摹画家的创作。一片风景或一片庭园能使他们想起克劳德的画，他们就说它“如画” [picturesque] ②，即像一幅画。后来我们形成习惯，不仅把“如画”一词用于倾圮的古堡和落日的景象，而且用于帆船和风车那样简单的东西。细想起来，我们之所以说那些简单的东西“如画”是因为那些母题使我们联想到一些画，然而不是克劳德的画，而是弗利格或凡·格因这样一些画家的画。正是这些画家教导我们在一个简单的场面中看到“如画”的景象。许多在乡间漫游的人对眼前的景物油然而生喜悦之情，自己并不知道，他的快乐也许要归功于这些卑微的画家，他们首先打开了我们的眼界，使我们看到平实的自然美③。

荷兰最伟大的画家，同时也是世界历史上最伟大的画家之一，是伦勃朗·凡·莱茵 [Rembrandt Van Rijn] (1606—1669)，他比弗兰斯·哈尔斯和鲁本斯要年轻一代，比凡代克和委拉斯克斯小7岁。伦勃朗没有像莱奥纳尔多和丢勒那样写下自己的观察；他根本

不是米开朗琪罗那样为人钦佩的天才，后者有言论留传给后人；也根本不像鲁本斯那样书写外交信件，跟当时的重要学者们交流思想。可是我们感觉，我们对伦勃朗大概要比对上述任何一位大师都熟悉，因为他留给我们关于他生平的一份令人惊异的记录，即一系列自画像：从他年轻时期开始，那时他是一个成功的甚至是时髦的画家，一直到他孤独的老年为止，那时他的面貌就反映出破产的悲剧和一个真正伟人的不屈不挠的意志。那些肖像画组成一部独一无二的自传。

伦勃朗生于1606年，是莱顿 [Layden] 大学城里一位富有的磨坊主的儿子。他曾被该城大学录取入学，但不久就放弃学业去当画家。他有一些最早的作品得到同代学者的极大赞赏。在25岁那一年，伦勃朗离开莱顿去往富饶的商业中心阿姆斯特丹。在阿姆斯特丹，他迅速进身成为一位肖像画家，跟一个富有的姑娘结了婚，买了一座房子，收集艺术品和古董，而且不停地工作。1642年，他第一个妻子去世时，遗留给他一笔可观的财产。但是伦勃朗在公众中间的声望下降，开始负债了。十四年后，他的债主们卖了他的房屋，并把他的藏品拿去拍卖。只是由于他的忠诚的情人和他儿子帮助，他才免于彻底毁灭。他们作出安排，使他形式上成为他们艺术商号的雇员。就这样，他画出了一生中最后的伟大杰作。但是这些忠实的伴侣都在他之前去世。1669年他一生结束时，除了一些旧衣服和他的绘画用具外，再也没有留下任何财产。图271给我们展现出伦勃朗晚年的面貌。这不是一副漂亮的面孔，而且无疑伦勃朗根本无意隐藏自己面部的丑陋。他绝对忠实地在镜子里观察自己。正是由于这种忠实性，我们很快就不再问它漂亮不漂亮，可爱不可爱了。这是一个真实人物的面貌。它丝毫没有故作姿态的痕迹，没有虚夸的痕迹，只有一位画家的尖锐凝视的目光，他在仔细地观察自己的面貌，时时刻刻都准备看出人类面貌的更多的奥秘。没有这种真知灼见，伦勃朗就创作不出他那些伟大的肖像，例如他的赞助人和朋友后来当上阿姆斯特丹市长的杨·西克斯 [Jan Six] 的画像（图275）。若把它跟弗兰斯·哈尔斯的栩栩如生的肖像相比，几乎是不恰当的，因为哈尔斯给予我们一种好像是真实的快像之感，而伦勃朗似乎总是要让我们看到整个的人。像哈尔斯一样，他也有精湛的技艺，用这种技艺他能够表现出衣服上金色镶边的光泽或者皱领上光线的闪烁。他坚持一个艺术家只要像他所说的那样，“当他已经达到了他的目的时”④，就有权力宣告一幅画已经完成。正是这样，他就让人物的手留在手套里，仅仅是个速写而已。但是这一切反倒加强了他的人物身上焕发出的生命感。我们觉得我们认识这个人。我们已经看过其他出自大师手笔的肖像，它们之所以令人难以忘怀在于它们概括一个人的性格和角色的方式。然而连它们之中最伟大的作品也可能使我们联想到小说中的人物或舞台上的演员。它们令人信服，感人至深，但是我们感觉到它们只能表现一个复杂人物的一个侧面。甚至那位摩娜丽莎也不可能总是刚刚笑过的样子。但是在伦勃朗的伟大肖像画中，我们觉得是跟现实的人物面对面，我们感觉出他们的热情，他们需要同情，还有他们的孤独和他们的苦难。我们在伦勃朗自画像中已经非常熟悉的那双敏锐而坚定的眼睛，想必能够洞察人物的内心。

我认识到我的这种讲法听起来可能感情用事，但是伦勃朗对希腊人所谓的“心灵的活动”（见50页）似乎具有近乎神奇的真知灼见，这一点我不知道还有什么方式能够加以描述。像莎士比亚一样，他似乎也能够透过各种类型的人的外表，了解他们在特定的



271. 伦勃朗：
自画像。约 1658
年。维也纳，美术
史美术馆。



275. 伦勃朗：杨·西克斯，阿姆斯特丹行政官。1654年。阿姆斯特丹，西克斯藏品。



272. 伦勃朗：冷酷的仆人的寓言。素描。约 1655 年。巴黎，罗浮宫，博纳遗赠。



273. 伦勃朗：大卫和押沙龙的和解。1642 年。列宁格勒，爱尔米塔日博物馆。

274. 伦勃朗：基督讲道。蚀刻画。约 1652 年。



情况中会怎样行动。正是这种天赋使伦勃朗的圣经故事图解全然不同于以前所作的图解。作为一个虔诚的新教徒，伦勃朗一定反复读过圣经。他进入了圣经故事的精神境界，而且试图准确无误地想象出故事中的情景必定是什么样子，人们在那样一个时刻会有什么行动，有什么表现。图 272 是伦勃朗的一幅素描，画的是关于冷酷无情的仆人的寓言（《马太福音》第十八章，第 21—35 节）。这幅素描根本不需要解释，它自己就解释了自己。我们看到了那位主人，当时正是算账的那一天，他的管家正在一本大帐簿中查找仆人的欠债。我们从仆人站立的姿势，他的头低着，手深深地口袋里摸索，就可以看出他无力付款。这三个人相互之间的关系，忙碌的管家、高贵的主人和有罪的仆人，寥寥几笔就表达出来了。

伦勃朗几乎不需要什么姿势或动作就能表达出一个场面的内在含义。他从不使用戏剧化的手法。图 273 是他的一幅作品，描绘的是以前几乎从来没有画过的一个圣经故事的场面，即大卫王 [King David] 跟他的坏儿子押沙龙 [Absalom] 和好。在伦勃朗读《旧约全书》，试图用他心灵的眼睛^⑤看到圣地 [Holy Land] 的君王和族长时，他想起了他在繁忙的阿姆斯特丹港口见过的东方人。这就解释了为什么他要给大卫戴上一条大头巾，打扮得像一个印度人或土耳其人，给押沙龙画上一把东方的弯刀。他那一双画家的眼睛已经被这些瑰丽的服装，被这些服装给予他的表现贵重织品光彩闪烁和黄金珠宝光辉灿烂的机会迷住了。我们可以看出伦勃朗在展示出这些闪光质地的效果方面跟鲁本斯或委拉斯克斯同样杰出。伦勃朗用色不像他们二人那样鲜明。他的许多画给人的第一印象是一种深暗的棕色。但是这些暗色调能够更有力、更生动地跟几种明亮闪光的颜色形成对比。结果伦勃朗的某些画中的光线看起来几乎眩人眼目。但是伦勃朗从不单纯为了产生这些神奇的明暗效果而使用明暗效果，它们总是用来加强场面的戏剧效果。跟把脸藏在他父亲胸前的这个华服盛装的青年王子的姿势相比，或者跟平静而难过地接受他儿子归顺的大卫王的姿势相比，还有什么更动人的呢？虽然我们没有看见押沙龙的脸，但是我们却感觉出了他心中必定是什么滋味。

像在他之前的丢勒一样，伦勃朗不仅是一个伟大的油画家，而且还是一个伟大的版画^⑥画家。他使用的技术已经不再是木刻法和铜版雕法（见 154 页），而是一种工作起来比用推刀更自由、更迅速的方法。这种技术叫做蚀刻法 [etching] ^⑦，它的原理很简单。不必辛苦地刻划铜版的版面，艺术家是用蜡覆盖铜版，用针在上面画。在他的针划到的地方，蜡就被划掉，露出铜来。以下他要做的全部工作就是把铜版放进一种酸中，让酸腐蚀那铜版上划掉蜡的地方，这样素描就被转移到铜版上。然后这块铜版就可以跟雕刻版一样地来印刷图画了。分辨蚀刻画跟雕版画的唯一手段是判别线条的性质。推刀用起来费力而缓慢，蚀刻家的针挥洒起来自由而轻松，二者的区别是可以看出来的。图 274 是伦勃朗的蚀刻画之一——又一个圣经故事场面。画面上基督正在讲道，那些贫穷、卑微的人聚集在他周围听讲。这一次伦勃朗转向他自己的城市选取模特儿。他在阿姆斯特丹的犹太居民区住了很长的时间，而且研究过犹太人的外表和衣着，准备把它们用到他的宗教故事中。在这幅画中，人们是站着和坐着，挤在一起，一些人出神地在那里听着，另一些人则默默地沉思着耶稣的话，有一些人，像后面的那个胖子，可能由于基督对法利赛人 [Pharisee] 的攻击而激起了愤慨。第一次看到伦勃朗的画时，习惯于意大利艺术的

美丽形象的人有时会感到震惊，因为伦勃朗好像丝毫不关心美，甚至连地地道道的丑陋也不回避。从某种意义上讲，情况确实如此。跟他那时期其他艺术家一样，伦勃朗已经吸收了卡拉瓦乔的启示，他通过受到卡拉瓦乔影响的荷兰人了解了他的作品。跟卡拉瓦乔一样，他珍重真实与诚挚胜过珍重和谐与美，基督向贫困者、饥馑者和伤心者布道，而贫穷、饥馑和眼泪都不美。这当然主要取决于我们赞同以什么东西为美，一个孩子常常觉得他奶奶的仁慈、布满皱纹的脸比电影明星五官端正的面孔更美，他这样想有什么不可以呢？同样，在这幅蚀刻画中，右边角落里的那位畏畏缩缩的憔悴老人一只手放在脸前，全神贯注地仰望着，某个人可能说他是历史上画出的最美的形象之一。但是，我们用什么字眼儿来表达我们的赞美，实际上却可能是无关紧要的。

伦勃朗的打破常规的创作方法有时使我们忘记了他在一组组的人物的安排上使用了多少艺术才智和技能。跟那围着耶稣、但却尊敬地站在远处的一圈人相比，再也没有比它平衡得更细致的构图了。他把一群人分配成几组人物，表面上看来漫不经心，但却十分和谐，伦勃朗的这种艺术要大大地归功于他毫不藐视的意大利艺术传统。如果设想这位大师是个孤独的造反者，他的伟大之处当时在欧洲不被赏识，那真是荒谬到极点了。在他的艺术变得更深刻、更执着时，他作为一个肖像画家的确不那么受人欢迎了。但是，不管他个人的悲剧和破产的原因是什么，他作为一个艺术家的声誉是很高的。那时跟现在一样，实际的悲剧是单靠声誉本身并不足以维持生计。

伦勃朗在荷兰艺术的所有分支中地位都是那么重要，当时其他画家都不能跟他相提并论。然而这却不等于说在新教的尼德兰就没有多少画家具有他们自己的值得研究和欣赏的地方。他们之中有许多人遵循北方的艺术传统，在快乐、质朴的画面中表现人们的现实生活。我们记得这个传统可以一直追溯到中世纪的一些细密画，例如第 115 页的图 143 和第 148 页的图 178。我们还记得这个传统是怎样被布吕格尔所采用（见 210 页，图 243），他在农民生活的幽默场面中展示了他的画家技能和他对人类本性的认识。把这种气质完美地表现出来的十七世纪艺术家是杨·施特恩 [Jan Steen] (1626—1679)，他是杨·凡·格因的女婿。跟当时许多艺术家一样，施特恩也不能专靠他的画笔维持生活，他开了一个客店去挣钱。人们几乎可以想象到他是喜欢这个副业的，因为这就给他一个机会去观察宴饮作乐的人们，增加他的喜剧类型的丰富性。图 276 就是人们生活中的一个快乐的场面——命名宴。我们可以看到一间舒适的房间内部，有一个凹进处放有床，床上躺着那位母亲，而亲友们则围住抱着婴儿的父亲。很值得看一看那各种类型的人物和他们的作乐方式，但是我们观察过全部细节以后，却不应该忘记欣赏一下艺术家把那种种小事融合为一幅画的技艺。前景中的那个人物从后面看到，画得很奇妙，鲜明的色彩温暖而柔和，人们看到原作以后很难忘怀。

人们往往把十七世纪的荷兰艺术跟我们在杨·施特恩的画中看到的那种快乐、舒适的气氛联系在一起，但是荷兰还有别的艺术家，代表的情调大不相同，很接近伦勃朗的精神。突出的例证是另一个“专家”，即风景画家雅各布·凡·雷斯达尔 [Jacob van Ruisdael] (1628? —1682)。雷斯达尔年龄大约跟杨·施特恩相同，这就是说他属于第二代伟大的荷兰画家。在他长大成人之后，杨·凡·格因的作品，甚至伦勃朗的作品都已经享有盛名了，肯定要影响他的趣味和对主题的选择。前半生他住在美丽的城市哈勒姆，

276. 杨·施特恩：命名宴。
1664年。伦敦，华莱士藏画馆。



277. 雅各布·凡·雷斯达尔：林地景色。约1655年。
牛津大学，武斯特学院。



那里林木丛生的沙丘连绵不断，把城市跟海隔开。他喜欢研究那些地带的多节而又饱经风霜的树木的外表和阴影^⑤，而且越来越专门致力于如画的林景（图 277）。雷斯达尔就成为这样一位名家，善画阴沉幽暗的云彩，天色渐暗的暮光，倾圮的古堡和奔流的小溪；总而言之，他发现了北方风景的诗意，跟克劳德发现了意大利景色的诗意非常相象。也许在他之前还没有一个艺术家能像他那样充分地把感情和心境通过它们在自然中的反映而表现出来。



278. 威廉·卡尔夫：有圣塞巴斯蒂安
射手协会的角状环、红虾和玻璃杯的静物。
约 1653 年。私人收藏。



279. 素描。皮特尔·布鲁特画，约 1640 年。
伦敦，大英博物馆。

当我称此章为“自然的镜子”的时候，我不仅仅是想说荷兰的艺术已经学会像镜子那样忠实地去复制自然。艺术和自然二者都不会像一面镜子那样平滑而冰冷。反映在艺术中的自然总是反映了艺术家本人的内心，本人的嗜好，本人的乐趣，从而反映了他的心境。正是这个压倒一切的事实使得荷兰绘画中最“专门化”的分支会妙趣横生，那就是静物画^④分支。那些静物画通常画的是盛着葡萄酒和鲜美水果的美丽器皿，或者其他诱人地摆布在可爱的磁器中的精致美味。那些画挂在餐室里很合适，不愁没有买主。然而它们却不仅仅是叫人联想到酒菜乐趣的东西而已。在那样的静物画中，艺术家能够自由地选择他们喜欢画的种种物体，按照他们的爱好布置在餐桌上。这样，静物画就成了画家对专门问题进行实验的奇妙领域。例如威廉·卡尔夫 [Willem Kalf] (1622—1693) 喜欢研究光线由彩色玻璃反射和折射的方式。他研究色彩和质地的对比与和谐，试图在富丽的波斯地毯、闪光的磁器、色泽鲜艳的水果和锃光瓦亮的金属之间获得新的和谐（图 278）。这些专家自己并不知道，他们逐渐证明了一幅画的题材远远不像所曾想象的那么重要。正如平凡的词语可能给一支美妙的歌曲提供歌词一样，平凡的事物也能构成一幅尽善尽美的图画。

这种讲法可能像是一个奇怪的论点，因为我刚刚强调过伦勃朗的画中题材的重要性。然而我以为实际上并没有矛盾。为一首伟大的诗篇而不是为平凡的歌词配曲的作曲家要我们理解那首诗，以便欣赏他的音乐阐释。同样道理，画圣经场面的画家要我们理解那个场面，以便欣赏他的想象力。但是正如存在着没有歌词的伟大音乐一样，也存在着没有重大题材的伟大绘画。到十七世纪的艺术发现那可见世界的纯粹之美为止（见 5 页，图 4），其前他们一直在探索的就是这项发明。花费掉终生去画同一种题材的荷兰专家们最后证明了题材是次要的。

那些艺术家中最伟大的一位诞生于伦勃朗之后的一代之中。他是扬·弗美尔·凡·德尔弗特 [Jan Vermeer van Delft] (1632—1675)。弗美尔好像是个慢工出细活的人。他一生没有画很多画，其中也很少表现什么重大的场面。那些画大都表现简朴的人物正站在典型的荷兰住宅的一个房间里。有一些表现的不过是一个人物独自从事一件简单的工作，诸如一个妇女正在往外倒牛奶之类（图 280）。弗美尔的风俗画已经完全失去了幽默的图解的残余痕迹。他的画实际上是有人物的静物画。很难论述到底是什么原因使这样一幅简单而平实的画成为古往今来最伟大的杰作之一。但是对于有幸看过原作的人，我说它是某种奇迹，就难得有人会反对我的意见。它的神奇特点之一大概还能够被描述出来，不过很难解释清楚。这个特点就是弗美尔的表现手法，他在表现物体的质地、色彩和形状上达到了煞费苦心的绝对精确，却又不使画面看起来有任何费力或刺目之处。像一位摄影师有意要缓和画面的强烈对比却不使形状模糊一样，弗美尔使轮廓线柔和了，然而却无损其坚实、稳定的效果。正是柔和与精确二者的奇特无比的结合使他的最佳之作如此令人难以忘怀。它们让我们以新的眼光看到了一个简单场面的静谧之美，也让我们认识到艺术家在观察光线涌进窗户、加强了一块布的色彩时有何感觉^①。



280. 弗美尔·凡·德尔弗特：烧饭女佣人。约 1660 年。阿姆斯特丹，皇家美术馆。

第二十一章 权力和光荣 [上]

意大利，十七世纪后期到十八世纪



281. 罗马“盛期巴洛克”教堂：圣阿涅塞教堂。罗马纳沃纳广场。博罗米尼和拉伊纳尔迪设计。1653年。

我们记得巴洛克建筑手法开始于德拉·波尔塔的耶稣会教堂（见 214 页，图 249）那样一些十六世纪晚期的艺术作品。为了获得更多样的变化和更宏伟的效果，波尔塔不理睬所谓的古典建筑规则。一旦艺术走上这条道路，就必定坚持下去。如果多样的变化和惊人的效果被认为不可或缺，那么为了使作品仍能给人深刻的印象，后来的建筑家就谁也不能不作出更复杂的装饰物，不能不想出更令人吃惊的主意。十七世纪前半期，意大利仍然在建筑物及其装饰品上打主意，增添越来越令人眼花缭乱的新花样，到十七世纪中期，我们所说的巴洛克风格就充分发展起来了。

图 281 是一座典型的巴洛克教堂，是著名建筑师弗朗切斯科·博罗米尼 [Francesco Borromini] (1599—1667) 和他的助手们建成的。不难看出，连博罗米尼使用的形式实际也是文艺复兴式。跟德拉·波尔塔一样，他也使用神庙立面的形状去构成中央入口的框架，而且跟他一样，两侧也用双重壁柱制造更为富丽的效果。但是跟博罗米尼的建筑立面比较，德拉·波尔塔的立面看起来就近乎朴素有节了。博罗米尼不再满足于使用取自古典建筑的柱式去装饰墙壁。他用若干种不同的形式去组成他的教堂，有巨大的穹窿顶，

两侧的塔楼和那建筑立面。这个弯曲的立面仿佛是用粘土塑造的。如果我们看一看局部，就会发现更惊人的东西。那些塔楼第一层是正方形的，但是第二层就是圆形的，而且那两层之间是用一个断断续续的古怪檐部联系在一起，这个檐部会使传统流派的建筑学教师个个瞠目结舌，然而放在那里却胜任愉快。主要门廊两侧的大门的框架更为惊人。用入口上面的弧形檐饰构成一个椭圆形窗户的框架，这种方式在以前任何建筑之中都没有先例。巴洛克风格的旋涡饰和曲线在总体设计和装饰细部之中都已成为主要成分。有人说，这样的巴洛克建筑物太花哨，舞台化。而博罗米尼本人对此是会莫名其妙的，不知道这为什么应该招致指责。他想叫一座教堂看起来喜庆热闹，成为一座壮丽辉煌、变化多姿的建筑物。如果说舞台的目的是用一种光辉、壮观的神话世界景象来让我们快活，那么为什么设计教堂的建筑师就没有权力让我们感受到一种更大的华丽和光荣而想起天堂呢？

我们进入这些教堂以后，就能更好地理解用宝石、黄金和灰泥变幻出华丽的效果是怎样被有意识地用来作出天堂荣耀的景象，比中世纪的主教堂给予我们的景象要具体得多。图 282 是博罗米尼的教堂的内部，我们有些人看惯了北方国家的教堂内部，大可认为这一令人眼花缭乱的壮丽景象世俗气太浓，不合我们的趣味。但是当时的天主教教会却不这么想。新教徒越是宣讲反对教堂的外在排场，罗马教会 [the Roman Church] 就越是渴望借助于艺术家的才智。这样，宗教改革和莫衷一是的圣像和圣像崇拜整个争端原来已经十分频繁地影响过艺术进程，现在又间接影响着巴洛克风格的发展。天主教世界已经发现艺术能更多地为宗教服务，并不限于中世纪初期分派给它的向文盲宣讲教义的简单任务，艺术能够帮助游说和劝化那些大概是读书太多心怀所疑的人皈依宗教。建筑家、画家和雕刻家被召来把教堂布置成宏伟的展品给人们看；它们的壮观和景象使你感情澎湃，几乎不能自己。在这些教堂内部，细节的作用不像整体的总效果那么重要。我们要想理解这些教堂内部的效果或者正确地予以评价就必须在心目中想象一下罗马教会在其中举行壮丽仪式的情景，必须看到在其中举行大礼弥撒 [High Mass] 的情景，那时祭坛上高照着蜡烛，中殿里弥漫着香气，风琴和唱诗班的乐声把我们带进了另一个世界。

这种舞台化装饰的最高艺术主要是由艺术家洛伦佐·贝尔尼尼 [Lorenzo Bernini] (1598—1680) 创造的。贝尔尼尼跟博罗米尼是同代人，他比凡·代克和委拉斯克斯大 1 岁，



282. 纳沃纳广场上圣阿涅塞教堂内部 [参见图 281]。约 1663 年建成。



283. 贝尔尼尼：科斯坦扎·博纳里利肖像。约1635年。佛罗伦萨，巴尔杰罗美术馆。



284. 贝尔尼尼：圣特雷莎。图285的局部。

比伦勃朗大8岁。跟这些艺术家一样，他也是一位无比的肖像艺术家。图283便是他的一幅青年女子半身像，具有贝尔尼尼的最佳之作的一切新颖和不落常套的特点。我上一次在佛罗伦萨博物馆看到它的时候，一缕阳光正好闪耀在这座半身像上，整个人像似乎呼吸着苏醒过来。我们确信这必定是被描绘者最独特的表情。在表达面部表情方面，贝尔尼尼的艺术大概是至高无上的。像伦勃朗运用他对人物行为的深邃认识一样，贝尔尼尼运用他描绘面部表情的技术赋予他的宗教体验以可见的形式。

图285是贝尔尼尼给一所罗马小教堂的附属礼拜堂制作的祭坛。这是奉献给西班牙圣徒特雷莎 [Theresa] ①的；特雷莎是十六世纪的一个修女，她在一本著名的书中描述过她所见到的神秘幻象。在书中讲到了天堂的夺魄销魂的一瞬间，上帝的一个天使用一枚火红的金箭刺入她的内心，她充满了痛苦，然而也获得了极乐。贝尔尼尼敢于表现的正是这一幻象。我们看到那位圣徒在一片云彩上被带向天堂，迎着从上面以金光的形式倾泻下来的束束光线而去。我们看到那位天使温柔地走近身边，圣徒昏倒于狂喜之中。这组群像安置得有如毫无依傍地翱翔在祭坛的雄伟边框之中，接受着从上面一个看不见的窗户射来的光线。一个北方参观者乍一看，可能又会感到整个布局太容易使人联想到舞台效果了，这组群像的感情也太过分。这当然是关系到趣味和所受的教育的问题，进行争论没有用处。但是，如果我们姑且承认完全有理由使用贝尔尼尼的祭坛那样的宗教艺术作品，去激起巴洛克风格的艺术家追求的那种强烈的喜悦和神秘的销魂之情，那么我们就不得不承认贝尔尼尼已经用巧妙的方式达到了这个目的。他有意识地抛开所有的约束，把我们的感情提高到艺术家们一直回避的高度。如果把他的昏倒的圣徒面部，跟以前各世纪的作品相比较，我们就看出他表现出了一种强烈的面部表情，一直还没有人在艺术



285. 贝尔尼尼: 圣特蕾莎的沉迹。胜利的圣玛利亚教堂祭坛, 在1644—1647年之间建造。罗马。

中作这种尝试。从图 284 回顾拉奥孔的头部（见 60 页，图 68），或者回顾米开朗琪罗的《垂死的奴隶》（见 171 页，图 197），我们就认识到这一差异。连贝尔尼尼对衣饰的处理在当时也是完全新颖的，他不让衣饰用公认的古典手法下垂形成庄严的衣褶，而是让他们缠绕、回旋增加激情和运动的效果。他这些效果不久就得到欧洲各地的模仿。

如果像贝尔尼尼的“圣特雷莎”那样的雕刻作品的确只能在它们原定的环境之中进行评价，那么对于巴洛克式教堂中的绘画装饰品来说，情况就更是如此。图 287 是罗马的耶稣会教堂的天花板的装饰，出于追随贝尔尼尼的画家乔瓦尼·巴蒂斯塔·高里 [Giovanni Battista Gaulli] (1639—1709) 之手。这位艺术家想给我们一种教堂的拱顶已经打开的感觉，一种让我们直接看到天堂荣耀的幻觉。以前科雷乔有把天空画在天花板上的念头（见 184 页，图 213），但是高里的效果不可比拟地更为舞台化。主题是耶稣圣名的崇拜 [the Holy Name of Jesus] ②，圣名用放光的字母刻在他的教堂的中央，圣名四周围着无数有翼小童 [cherub]、天使和圣徒，个个狂喜地凝视着那光线，而一群群恶魔或者堕落的天使被整批赶出天界，表现出了绝望的样子。拥挤的场面似乎要冲破天花板的边框，天花板上到处都是云彩，载着圣徒和罪人直奔教堂而来。艺术家想使我们在画面冲破边框的情况下茫然然而不知所措，结果我们就再也分辨不出哪儿是现实，哪儿是错觉了。像这样一幅画离开它原定的所在以后就毫无意义。所以，在巴洛克风格充分发展起来以后，所有艺术家都通力合作，去达到某种效果，而作为独立艺术的绘画和雕刻在意大利和欧洲整个天主教地区就衰微了，大概这完全不是偶然的巧合。

在十八世纪，意大利的艺术家主要是一些卓越的内部装饰家，他们的灰泥装饰技术和伟大的湿壁画驰名全欧，能把一座城堡或一座修道院的任何大厅粉饰为盛典嘉会的场所。其中最著名的有一位是威尼斯的乔瓦尼·巴蒂斯塔·蒂耶波罗 [Giovanni Battista Tiepolo] (1696—1770)，他不仅在意大利工作，还在德国和西班牙工作。图 286 是他给一座威尼斯宫殿所作的装饰的一部分，大约画于 1750 年，它表现的题材是款待克莉奥帕特勒 [Cleopatra] ③的宴会，这个题材给了蒂耶波罗各种机会去显示鲜艳的色彩和豪华的服装。传说马克·安东尼 [Mark Antony] 设宴招待埃及女王，宴会一定要 ne plus ultra [无比] 豪华。最名贵的菜一道道联翩而上，无止无休。女王却无动于衷。她跟骄傲的主人打赌，说她要出一道菜，比他已经摆上来的菜要珍贵得多；她从耳环上摘下一颗著名的珍珠，溶解在醋中，然后喝掉这饮料。在蒂耶波罗的湿壁画上，我们看到她给马克·安东尼看珍珠，而一位黑仆则拿给她一个玻璃杯。

像这样一些湿壁画必定是画起来有趣，而观赏起来也是一种享受。然而我们会觉得这些焰火式的东西的持久价值要低于以前比较冷静的作品。意大利艺术的伟大时代正在终结。

在十八世纪初期，意大利艺术仅仅在一个专门化的分支中产生了新的思想。那是相当独特的风景油画和风景雕版画。旅行者们从欧洲各地到意大利来欣赏意大利昔日的光辉伟大，往往要随身带走一些纪念品。特别是在景色使艺术家如此神往的威尼斯，产生了一派迎合游客需要的画家。图 288 是一幅威尼斯风景画，是那一派画家之一弗朗切斯科·瓜尔迪 [Francesco Guardi] (1712—1793) 所作。跟蒂耶波罗的湿壁画一样，它也表现出威尼斯艺术并没有失去它的华丽感，它的明亮感和色彩感。把瓜尔迪的威尼斯环礁



286. 乔瓦尼·巴蒂斯塔·蒂耶波洛：
埃及女王克莉奥帕特拉的宴会。湿壁画，约
1750年。威尼斯，狄比圣宫。



287. 高第：耶稣圣名的餐杯。耶稣会
教堂的天顶画。作于1670—1683年之间。
罗马。

288. 弗朗切斯科·瓜尔迪：威尼斯圣乔治·马乔雷教堂的远望景象。约
1775—1780年。伦敦，华莱士藏画馆。



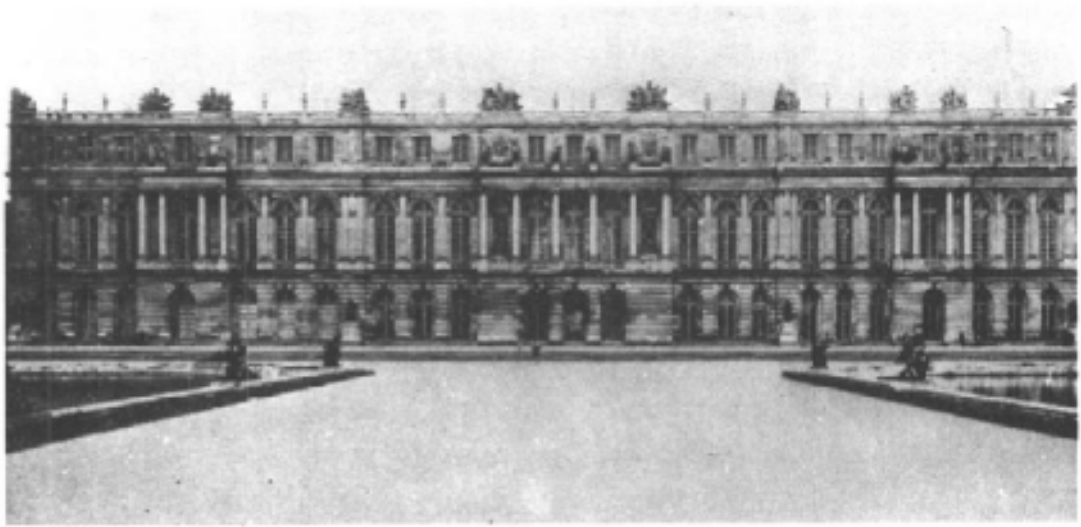
湖风景画跟一个世纪以前西蒙·弗利格画的冷静、忠实的海景画（见 233 页，图 269）比较一下是很有趣的。我们可以认识到，巴洛克风格的精神对于动作和大胆的效果的嗜好，甚至能够表现在一幅简单的城市风景画中。瓜尔迪已经完全掌握了十七世纪的画家研究过的那些效果。他已经知道，一旦把某一个场面的总体印象给予我们，我们就相当乐于自己去提供和补足那些细部。如果我们仔细看——他的平底船船夫，就会意外地发现他们不过是由几块巧妙布置的色块构成的——可是如果我们往后退几步，那就产生了完全成功的错觉。保留在这些意大利艺术后期成果之中的那些巴洛克传统的艺术发现，从此以后，就要赢得新的重要性。



289. 聚集在罗马的“鉴赏家”和古董商。P·L·盖齐画的讽刺画。约 1710 年。维也纳，阿尔贝蒂纳藏画馆。

第二十二章 权力和光荣 [下]

法国、德国、奥地利，十七世纪晚期到十八世纪初期



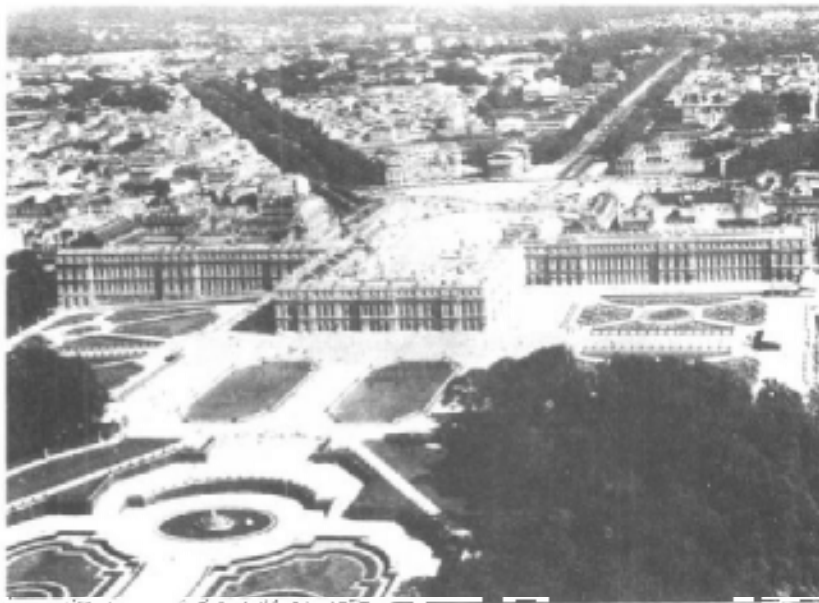
290. 巴洛克式城堡：凡尔赛宫，花园前向。路易十四在位时，在法国巴洛克艺术史上
1655—1682年。

不仅仅是罗马教会发现了艺术有感染和征服人心的威力。十七世纪欧洲的国王和君主同样急于显示他们的强权，从而加强他们对人心的控制。他们也想作为一种不同凡俗的人出现，根据神授王权的观念高踞于普通人之上。十七世纪后半期最强大的统治者法国的路易十四表现尤其突出，他在政策中处心积虑地利用王权的夸示和显赫。路易十四邀请洛伦佐·贝尔尼尼到巴黎去帮忙设计他的王宫，这绝不是偶然的事情。那个宏伟的规划并没有实现，但是路易十四的另一座王宫却成为他的巨大权力的真正象征。那就是凡尔赛宫 [Palace of Versailles]，大约建于1660年到1680年。凡尔赛宫非常巨大，照片难以使人对它的外观有正确的认识。图291是一幅鸟瞰图，或许能使人对它的体积和设计有所了解。每一层都至少有123个窗户，朝向花园。花园本身有矮树丛、台地和池塘，延伸达数英里。

凡尔赛宫之所以是巴洛克式建筑（图290），在于它的规模巨大，并不在于它的装饰细部。凡尔赛宫的建筑师们主要致力于把建筑物的若干庞大部分组合成几个不相混同的翼部，让翼部的外部都是那么高贵而宏伟。他们用一排爱奥尼亚圆柱来突出主楼层的中间部分，圆柱负载着一个顶端有一排排雕像的檐部，在这个强有力的中间部分的两侧辅以同一类型的装饰物。如果只是把纯粹的文艺复兴形式简单地结合起来，就很难成功地避免如此巨大的建筑立面的单调性；他们却借助于雕像、耳瓶和战利品装饰造成了一定的多样性。所以，正是在这样一些建筑物中，人们才能最好地理解巴洛克形式的真正功能和目的。如果凡尔赛宫的设计者当初能够更为大胆一些，使用更为打破常规的手段去

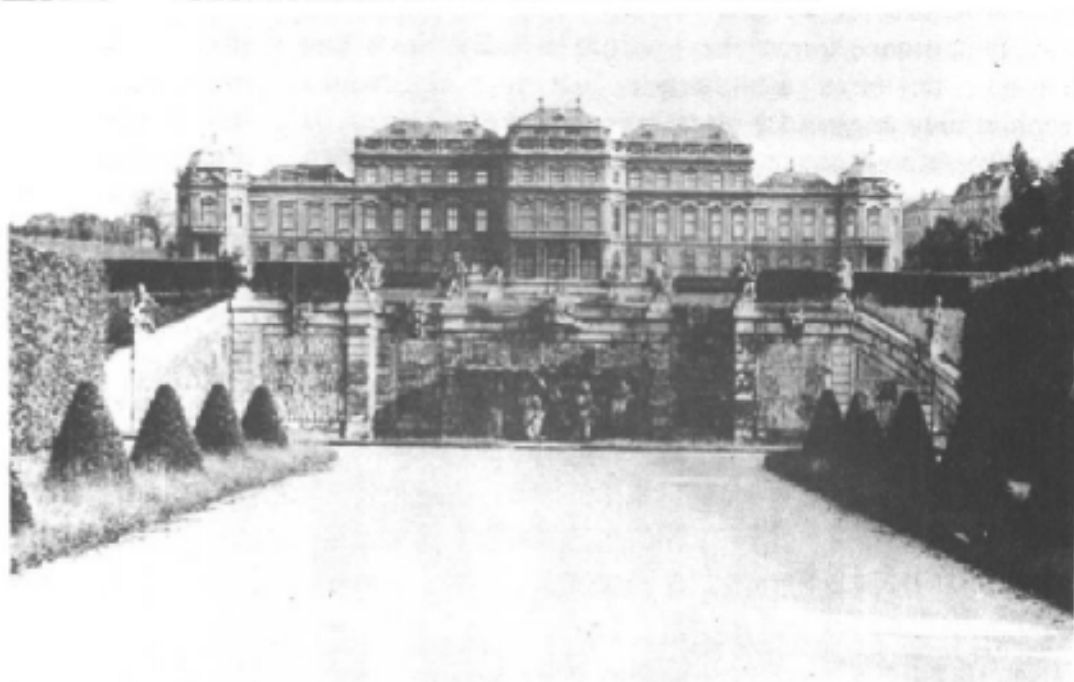
联结和组合这座巨大的建筑物，他们本来可以更为成功。

只是到了下一代，建筑家们才完全吸收了 this 经验教训；因为巴洛克风格的罗马教堂和法国城堡已激发了当时的想象力。在德国南部，每一个小君主都想拥有一所他自己的凡尔赛宫；在奥地利和西班牙，每一座小修道院都想跟博罗米尼和贝尔尼尼的感人至深的壮丽设计争奇斗胜。1700 年前后那一段时期是最伟大的建筑时代之一；而且还不单单是建筑的伟大时代。当时的城堡和教堂不是简单地设计成建筑物而已，而是要求所有艺术部门都作出贡献，以便建成一个异想天开的人造世界。整座整座的城镇仿佛都被用作舞台布景，大片大片的田园被改造成花园，溪流则改造成小瀑布。艺术家得到充分自



291. 凡尔赛宫鸟瞰图 [参见图 290]。

292. 眺望楼。
希尔德布兰特设计。
1720—1724 年之间。
维也纳。

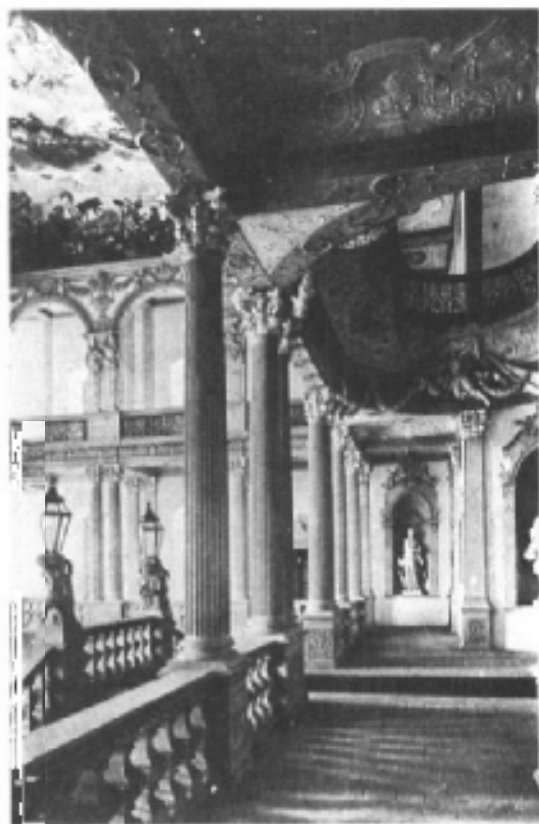


由去尽情地设计，把他们的最出人意表的想象用石头和金色的灰泥去化为现实。往往在他们的计划还未成为现实时，金钱就已经花光了；但是爆发了那一阵奢侈的创造热潮以后，结果促进了欧洲天主教地区许多城镇和风景的面貌的改观。特别是在奥地利、波希米亚和德国南部，意大利和法国的巴洛克风格的概念融合成为最大胆、最一致的风格。图 292 是奥地利建筑家卢卡斯·冯·希尔德布兰特 [Lucas von Hildebrandt] (1668—1745) 在维也纳为马尔波罗 [Marlborough] ①的盟友萨瓦 [Savoy] 王侯欧根 [Eugene] ②建造的城堡。这座城堡矗立在一座山上，好像轻盈地翱翔于一个有喷泉和矮树篱的梯形花园之上。希尔德布兰特把它明确地组合成七个不同的部分，使人联想到花园中的亭台；有五个窗户的中央部分向前突出，两边辅以两个略矮的翼部，而这个组合又在两侧辅以较矮的部分和四个构成整个建筑边框的塔楼式的角亭。中央的楼台和两边的角亭是装饰最富丽的部分，建筑物形成一个复杂的图形，然而轮廓仍然十分清楚、明晰。就连希尔德布兰特用来装饰细部的奇特的怪诞装饰③，那向下渐细的半柱、窗户上断续的旋涡式弧形檐饰和沿屋顶排列的雕像与战利品装饰，也完全没有破坏建筑物的清晰性。

只有进入建筑物以后，我们才能感觉到那奇异的装饰风格的全部效果。图 293 是欧根王侯的宫殿的门厅，图 294 是希尔德布兰特设计的一座德国城堡的楼梯部分。我们不可能恰当地评价这些内部设计，除非我们能够想象出它们在使用时的景象来——某一天主人正在举行宴会，或举行招待会，那时灯火通明，打扮得又华丽又高贵的时髦男女莅临以后走上了那些楼梯。在那样一个时刻，当时的街道黑暗无灯，肮脏污秽，气味熏人，而在这贵族之家中却是光芒四射的神话世界，二者的鲜明对比必定是极为强烈的。

294. 波梅斯费尔登城堡的楼梯间。希尔德布兰特设计。1713—1714 年。丁岑霍夫尔建造。德国。

293. 维也纳眺望楼的门厅和楼梯间。希尔德布兰特设计。1724 年。十八世纪的铜版画。



295. 多瑙河畔的梅尔克修道院，普兰德陶尔设计，1702年。



296. 梅尔克修道院的教堂的内部，约1738年完成。摹仿普兰德陶尔、贝杜兹和蒙根纳斯特的设计。



教会的建筑物也使用了类似的惊人的效果。图 295 是奥地利多瑙河畔的梅尔克的修道院 [monastery of Melk]。当人们顺流而下的时候，修道院，还有它的穹窿顶和奇形怪状的塔楼，矗立在山上，好像是奇异的幻影。这座建筑是一位叫作雅各布·普兰德陶尔 [Jakob Prandtauer] (卒于 1726 年) 的本地建筑师修建的，其装饰则出于一些意大利的旅行 virtuos [艺匠] ④ 之手；那些旅行艺匠备有从巴洛克图形的丰富宝藏中得来的新颖的想法和设计。那些卑微的艺术家能把一座建筑物编组在一起，形成高贵而不单调的外观，他们所掌握的艰深的技术是多么精湛！他们也细心地把装饰分成等级，在他们想加以突出的那些建筑部分中节俭地、然而却更加有效地使用那些最为奢侈的装饰形式。

然而在内部，他们却丝毫不加节制。即使贝尔尼尼或博罗米尼兴致最高时也不会那样放手去干。我们不得不再次想象一下，当一个纯朴的奥地利农民离开了他的农舍，进入这个古怪的奇境 (图 296) 时，这里对他意味着什么。到处都是云彩，天使们在天堂的福乐之中奏乐和弄姿示意。一些天使已经在布道坛上安顿下来。另一些天使则在唱经楼 ⑤ 的旋涡饰上定住身躯；样样东西都似乎在活动、在飞舞——甚至连墙壁也不能静止不动，似乎也在欢腾的韵律中来回摇摆。在这样一座教堂里没有一样东西是“自然的”，或是“正常的”——根本没有这种意图。那是打算让我们预先领略一下天堂的光荣。它可能不尽符合每一个人意想之中的天堂，但是当你站在当中时，整个这一切全都把你包围起来，使你消释了所有的怀疑。你感觉自己处在我们的规则 and 标准简直无法应用的另一个世界里。

人们可以理解，阿尔卑斯山以北地区的情况也绝对不逊于意大利，每一种艺术形式都被卷入这一放纵的装饰活动之中，大大地丧失了它们独自的重要性。当然在 1700 年前后那一段时期也不是没有知名的画家和雕刻家，然而大概只有一位名家的艺术可以跟十七世纪前半期的伟大的绘画名家相比。那位名家是安托万·瓦托 [Antoine Watteau] (1684—1721)。瓦托生在比利时，但是定居在巴黎，37 岁那年在巴黎故去。他也为贵族的城堡设计内部装饰品，为上流社会的节庆和盛会设置合适的环境。但是实际生活中的喜庆活动仿佛没有使这位艺术家的想象力得到满足。他开始画自己想象中的摆脱了苦难和琐事的生活景象，那是一种梦境般的美好生活，在从来也不下雨的神话花园里快乐地野餐，那是淑女个个美丽、情郎个个优雅的音乐集会，在那样一个社会里，人人都穿着光彩闪烁的绫罗绸缎，然而却不显得浮华，男女牧民的生活好像是一连串的小步舞。从这样的描述中，人们可能得到一个印象，以为瓦托的艺术过分精美而不自然。许多人认为瓦托的艺术已经开始反映十八世纪初期法国贵族的趣味，所谓罗可可 [Rococo] ⑥ 风格；一种喜欢优美的色彩和精巧的装饰的风尚，它代替了巴洛克时期较为刚健的趣味，表现出一种快乐的轻浮。但是瓦托是个远为伟大的艺术家，并不仅仅代表他那个时代的风尚而已。倒不如说他的美梦和理想有助于形成我们所谓的罗可可风格。正如凡·代克曾经帮助产生了联想到王党成员的那种绅士派头的潇洒观念 (见 226 页，图 261)，瓦托也用他的优美风流的景象丰富了我们的想象宝库。

图 297 是他的一幅花园聚会的画。场面中丝毫没有杨·施特恩那种欢乐的喧闹（见 239 页，图 276），而是呈现出一种美妙而近乎忧郁的平静景象。这些青年男女只是坐在那里幻想，玩弄花木或者相互对视。光线在他们的闪光的服装上跳跃着，也把这片小树林美化成了人间的天堂。瓦托的艺术特点，他的笔法的精细和色彩和谐的精美之处，在复制图片上都不容易看出来，只有在原作里才能真正看到并欣赏他那极为敏感的油画和素描。跟他所赞赏的鲁本斯一样，瓦托也能够仅仅用一点白垩或色彩就传达出有生命的、颤动着的肌肤感。但是他的习作具有的情调跟鲁本斯的差异，就像他的绘画跟杨·施特恩的差异那样大。在那些美丽的景象之中，有一丝伤感难以描述，难以说明，却把瓦托的艺术境界提高到超出了单纯技术和漂亮的范围。瓦托是个病人，他年轻的就死于肺病。可能就是由于他意识到美的稍纵即逝，才使他的艺术表现出那样强烈的感情，这一点他的爱好者和模仿者谁也不能与之匹敌。



297. 瓦托：游园图。约 1718 年。伦敦，华莱士藏画馆。

298. 王室惠庇下的艺术。1667 年路易十四在他的财政大臣柯尔培尔的陪同下参观皇家花毯工场，表明他关心现在所说的“法兰西设计的标准”，它在柯尔培尔的“输出运动”中是一笔重要的资产。这个花毯即为纪念那一场面而做。



第二十三章 理性的时代

英国和法国，十八世纪

299. 十七世纪
主教堂：圣保罗
教堂。克里斯托
弗·雷恩爵士设
计。1675—1710
年建造。伦敦。



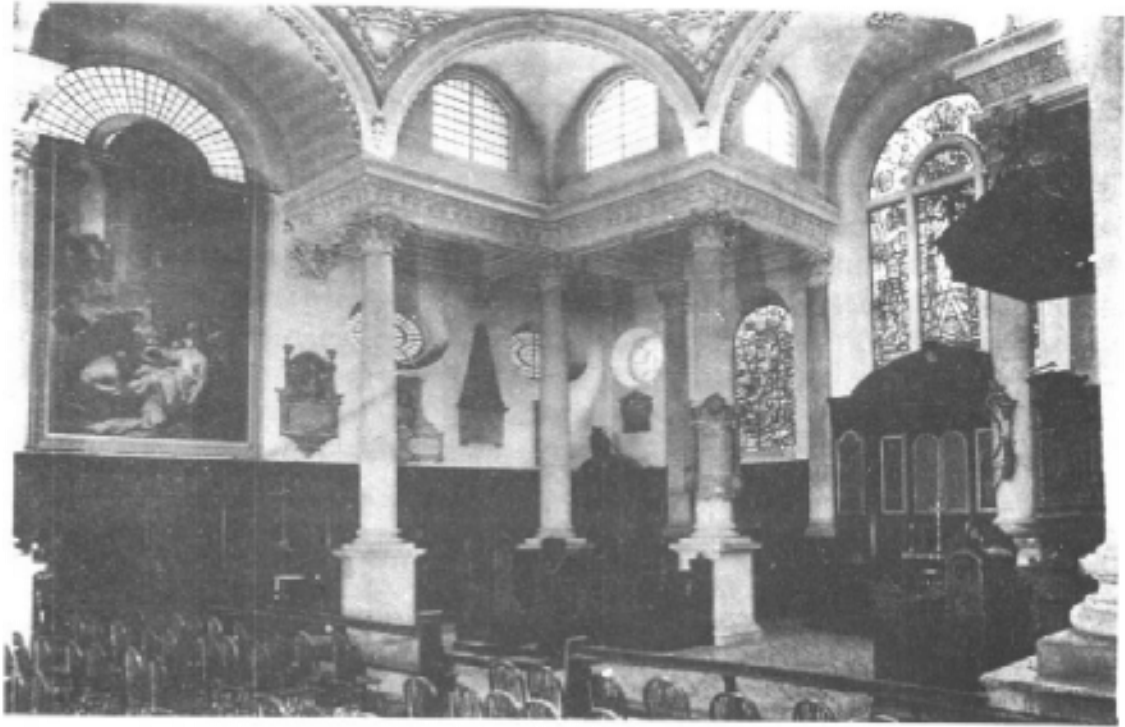
1700年前后，欧洲天主教地区的巴洛克运动已经达到了顶点。这种无所不入的风尚不能不给予新教国家深刻的印象，尽管如此，新教国家实际上却没有采用它。甚至在查理二世复辟时期英国也还是这种情况，而那时的斯图亚特王朝向法国看齐，是憎恨清教徒的趣味和观点的。正是在那个时期，英国产生了自己最伟大的建筑家克里斯托弗·雷恩爵士 [Sir Christopher Wren] (1632—1723)。1666年的巨大火灾之后，他接到任务重建伦敦的教堂。把他的圣保罗主教堂(图299)跟仅仅二十年前罗马修建的一座巴洛克式教堂(见242页，图281)比较一下是饶有兴味的。我们看出雷恩肯定受到了巴洛克风格的建筑家的各种组合与各种效果的影响，不过他本人当时没有去过罗马。雷恩的规模远为巨大的主教堂，跟博罗米尼的教堂一样，也有一个中央的穹隆顶，两侧的塔楼，一个略

具神庙式的立面形成了主要入口的框架。博罗米尼的巴洛克式塔楼跟雷恩的塔楼之间甚至还有明显的相似之处，尤其是第二层。然而两个立面的总印象却大不相同。圣保罗主教堂的立面没有曲线。它没有运动的意味，而是给人有力而稳定的感觉。成对的圆柱用来使立面显得雄伟而高贵，这种方式使人联想到凡尔赛宫（见 249 页，图 290），而不是联想到罗马的巴洛克式建筑。看一看细部，我们甚至会感到迷惑，不知道要不要把雷恩的风格叫作巴洛克风格。他的装饰中丝毫没有奇特或异想天开之处。他的所有形式都是亦步亦趋地遵照意大利文艺复兴时期的最佳样板。建筑物的每一个形式和每一个部分都能单独观看而不失去其内在的意义。跟博罗米尼或者梅尔克修道院的建筑师那种兴致勃勃的样子相比，雷恩给予我们的印象是节制和庄重。

当我们观察雷恩设计的教堂内部时，新教建筑跟天主教建筑之间的对比更为鲜明，例如可以看伦敦的圣斯蒂芬·沃尔布鲁克 [St Stephen Walbrook] 教堂的内部（图 300）。像这样的一座教堂主要是被设计为一座大厅，供信徒们在那里聚集起来做礼拜。它的目标并不是呈现出另一个世界的景象，而是让我们集中思想。在他设计的许多教堂中，雷恩尽力使这样一个高贵而单纯的大厅的主题有永远新颖的变化。

城堡的情况跟教堂的情况一样。没有一个英国国王能够筹集巨大的款项去修建一座凡尔赛宫，也没有一个英国贵族想跟德国的小君主在豪华奢侈方面一较长短。不错，建筑热潮的确到达了英国。马尔波罗的布雷牛姆宫 [Blenheim Palace] 的规模比欧根王侯的眺望楼 [Belvedere] 还大。但是这些都是例外情况。英国十八世纪的完美典型不在城堡而在乡间宅第 [country house]。

那些乡间宅第的建筑家一般摒弃巴洛克风格的奢侈放纵。他们的愿望是不违反他们认为属于“高雅趣味” [good taste] 的规则，所以他们很想尽可能严格地遵循真正的或是号称的古典建筑法则。意大利文艺复兴时期的建筑家已经以严肃认真的科学态度研究并且丈量过古典建筑遗迹，在教科书中发表了他们的发现，给建筑者和工匠提供图形。那些书籍中最有名的是安德烈亚·帕拉迪奥的著作（见 200 页）。在十八世纪，帕拉迪奥那本书在英国已经被认为是建筑中的全部艺术趣味规则的绝对权威。用“帕拉迪奥手法” [Palladian manner] 建筑某人的别墅被认为是最时髦的样式^①。图 301 就是那样一座帕拉迪奥式别墅，伦敦附近的奇兹威克府邸 [Chiswick House]。它的中央部分是由它的主人、当时趣味和时尚的伟大倡导者伯林顿勋爵 [Lord Burlington] (1695—1753) 设计的，由他的朋友威廉·肯特 [William Kent] (1685—1748) 作装饰，这的确是紧紧地模仿帕拉迪奥的圆厅别墅（见 198 页，图 229）。十八世纪后期增添的部分（它们在第二次世界大战中受损之后就被拆掉）确能表明，喜欢以炫耀给人深刻印象的巴洛克趣味在英国并没有完全遭到摒弃。跟那个时期的许多乡间宅第一样，这一座宅第也分成不同的“翼部”和“亭台”，它们的颇有效果的组合可以跟希尔德布兰特的眺望楼（见 250 页，图 292）相比。但是这个总体轮廓的惊人的相似之处却明显地暴露出细部的区别。因为跟希尔德布兰特和欧洲天主教地区的其他建筑家不同，英国别墅的设计者丝毫没有违背古典风格的严格规则。那雄伟的有柱门廊符合用科林斯柱式建造的古典神庙立面的形式（见 58 页）。建筑物的墙壁简单朴素，没有曲线和卷涡纹，没有雕像加在屋顶，也没有怪诞的装饰。



300. 圣斯蒂芬·沃尔布鲁克教堂内部。克里斯托弗·雷恩设计。1672年。伦敦。



301. 奇兹威克府邸。伯林顿勋爵和威廉·肯特设计，约1725年；詹姆斯·怀亚特扩建，1788年。

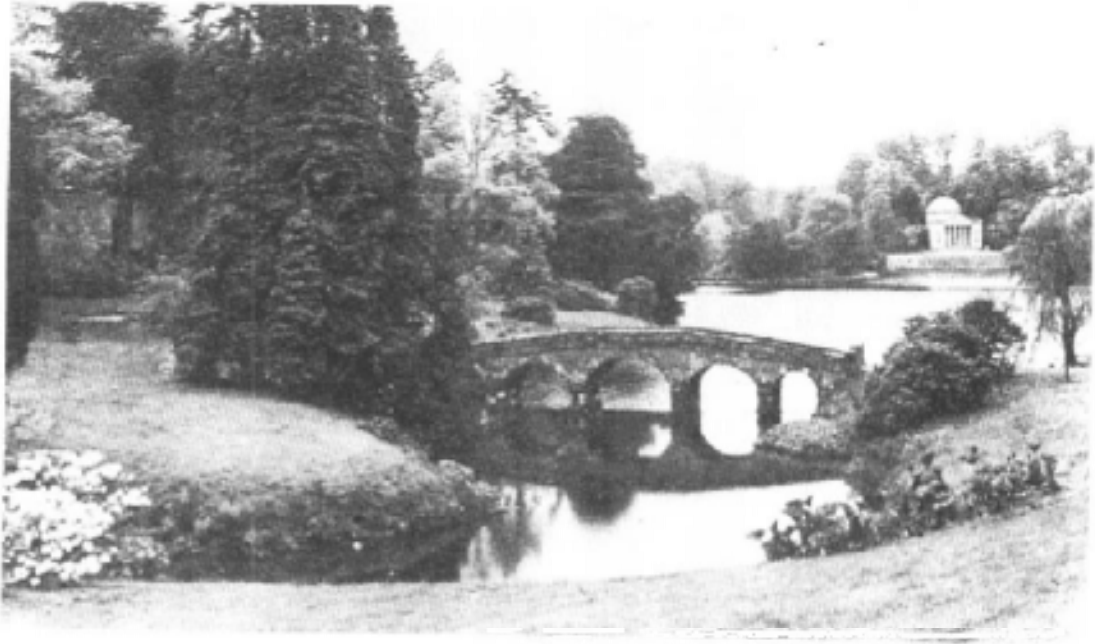
在伯林顿勋爵和亚历山大·波普 [Alexander Pope] ②时期的英国，趣味规则事实上也是理性的规则。当时国民的整个倾向是反对巴洛克设计的放纵幻想，反对一种立意支配感情的艺术。凡尔赛风格的规整的花园有无休无尽的矮树篱和小路扩展了建筑家的设

计，超出实际建筑物远远地进入周围的土地，这种花园当时遭到谴责，认为不合理，不自然；一个庭园或花园应该反映出自然美，应该集中一些使画家神往的美好景色^③。于是像肯特那样一些人，就创造了英国的“风景庭园”[landscape garden]作为他们的帕拉迪奥式别墅的理想的周围环境^④。正如他们曾经求助于一位意大利建筑家的权威来树立建筑中的理性的趣味的规则，他们也求助于一位南方画家来树立风景美的标准。他们对理想的自然面貌的认识，主要出于克劳德·洛兰的画。把十八世纪中叶以前设计的威尔特郡[Wiltshire]秀丽的斯托海德[Stourhead]园地(图302)的景色，跟那两位名家的作品比较一下是饶有兴味的。背景中的“神庙”又使人联想到帕拉迪奥的“圆厅别墅”(见198页，图229)(圆厅别墅又是以罗马万神庙为模型建造的)，而那整个景色有湖、有桥，还能够使人想起罗马建筑物，这就进一步证实了我的评论，克劳德·洛兰的画(见220页，图254)对英国风景的美是要产生影响的。^⑤

在这种趣味和理性的规则制约之下，英国画家和雕刻家的地位并非永远令人羡慕。前面已经看到，新教在英国的胜利和清教徒对圣像和对奢侈的敌视，给予英国艺术传统一个沉重的打击。画肖像几乎成为唯一还需要绘画的工作，而且连这一任务也主要是由荷兰拜因(见206页)和凡·代克(见225页)那样的外国艺术家来承担，他们在国外声誉鹊起以后就被请到了英国。

在伯林顿勋爵时代，时髦的绅士们并不是根据清教徒的主张而反对绘画和雕刻，但是他们并不想把交给还不曾名扬国外的本地艺术家。如果他们的宅第需要一幅画，他们宁可去买一幅有某意大利名家署名的画。他们以自己是鉴赏家而得意，有一些人收集最令人赞赏的前辈大师的作品，但是不大雇佣他们当代的画家。

这种情况大大激怒了一位年轻的英国版画家，他不得不靠给书藉作插图为生。他的名字是威廉·霍格思[William Hogarth](1697—1764)。他觉得自己已经具备了优秀画家的条件，眼花几百英镑从国外买来的那些作品的作者相比并不逊色。但是他知道当代的艺术在英国没有公众市场。所以他精心创作了一种足以迎合同胞口味的新型绘画。他知道他们会问：“画有什么用途？”他得出结论，为了使清教徒传统教养出来的人动心，艺术必须有明确的目的。因而他设计了一批画，画中告诫人们善有善报，恶有恶报。他要画出《浪子生涯》[Rake's Progress]，从放荡和懒惰直到犯罪和死亡，或者画《残暴四部曲》[The Four Stages of Cruelty]，从一个孩子折磨一只猫直到一个成人的残忍的谋杀。他要清清楚楚地画出这些劝勉的故事和警戒的事例，使得任何人看到这一系列画以后都会理解画中所告诫的所有事例和教训。他的画其实类似一种哑剧，剧中所有的人物都有特定的任务，通过姿势和使用舞台道具把寓意表现得清清楚楚。霍格思自己把这种新型绘画比作剧作家和舞台演出家的艺术^⑥。他尽一切力量描绘出他所说的每个人物的“性格”，不仅通过他的脸还通过他的服装和行为。他的每一套组画都能当作一篇故事来读，或者更确切地说，当作一次布道。就此而言，这种艺术类型大概不大像霍格思想象的那么新颖。我们知道中世纪艺术就用图象来传授教训，而且直到霍格思的时代，这个图画布道的传统一直保存在通俗艺术之中。集市上一直出售粗糙的版画，表现酒鬼的末路或赌博的危险，而且叫卖唱本的也出售有类似故事的小册子。可是霍格思却完全不是这样的通俗艺术家。他仔细地研究过以前的名家的作品和他们获得绘画效果的方式。他熟悉



302. 斯托海德庭园。威尔特郡。从1741年起布置设计。



303. 霍格思：浪子堕入疯人院。出自《浪子生涯》。1735年。伦敦，约翰·索尼爵士美术馆。

杨·施特恩之类荷兰名家，他们用人们生活中的幽默插曲布满画面，擅长描绘某个类型人物的性格的表现（见239页，图276）。他也不知道当时意大利艺术家的方法，知道瓜尔迪（见247，图288）之类威尼斯画家的方法，他们已经教给了他寥寥几笔生气勃勃的笔触就呈现出一个人物形象的诀窍。

图303是《浪子生涯》中的一个故事，可怜的浪子已经走到末路，成为疯人院中胡言乱语的疯子。这是个赤裸裸的恐怖场面，表现了各种各样的疯子：第一室里的宗教狂正在稻草上翻滚，很像巴洛克式圣徒像的滑稽模仿品，下一室里可以看到夸大狂带着他的王冠，白痴在向疯人院墙上乱画世界的景象，瞎子拿着他的纸制望远镜，一个古怪的三人小组聚集在楼梯周围——小提琴手露齿而笑，歌手的憨态可掬，还有那个毫无感情的人的可怜相，他刚刚坐下来，直勾勾地瞪着两眼——最后是垂死的浪子那一组人物，除

了他当年丢下不管的使女以外，没有人怜悯他。因为他病倒了，已去掉了他的镣铐。那等于是残酷的拘束衣，那些东西已经不需要了。这是个悲剧场面，况且还有那个正在进行嘲笑的怪相的矮子，还有浪子得意时结识的那两位优雅的参观者所形成的对比，更加重了场面的悲剧气氛。

这幅画中的每一个人物和每一段插曲在霍格思所讲的故事中都有作用，但是仅凭这一条还不足以使它成为一幅好画。在霍格思的画中值得注意的是，尽管他对题材有各种先入之见，但是他仍然不失为一个画家，这不仅在于他用笔以及配置光线和色彩的方式，还在于他在布置各组人像方面显示的高超技艺。围着浪子的一组人物尽管怪异恐怖，但其构图仔细，不逊于任何古典传统的意大利绘画。事实上，霍格思是很以他懂得这一传统而自豪的。他确信他已经发现了决定美的法则。他写了一本书，书名叫作《美的分析》[The Analysis of Beauty]，书中说明一条波浪线永远要比一条有棱角的线美的观念。霍格思也属于理性时代的人，所以相信有可以教授的趣味规则，但是他没有能够成功地扭转同胞们喜爱前辈大师的作品的偏见。他的组画的确为他赢得了盛名和可观的收入，但是实际绘画作品为他赢得的名声，不如他根据那些画去雕版复制的作品为他赢得的名声，公众争相购买他的版画。当时的鉴赏家并不重视他这个画家，他一生都在进行一场反对时髦趣味的不屈不挠的斗争。

等到后一代才出现了一位英国画家，以他的艺术迎合了十八世纪英国的文雅社会的口味，他是乔舒亚·雷诺兹爵士 [Sir Joshua Reynolds] (1723—1792)。跟霍格思不同，雷诺兹去过意大利，而且跟当时的鉴赏家们观点一致，认为意大利文艺复兴大师们——拉斐尔，米开朗琪罗、科雷乔和提香——是不可企及的真正艺术典范。他接受了所谓的卡拉奇的教导（见 217 页，图 250），即对艺术家的唯一希望是认真地研究和模仿所谓古代艺术家的高明之处——拉斐尔的素描法，提香的赋彩法等等。他后期已在英国以艺术家自树，而且担任了新建立的皇家美术学院 [Royal Academy of Art] 第一任院长，曾做过一系列讲演阐述这个“学院派”观点，那些讲演至今读起来仍然趣味盎然。从讲演中表明雷诺兹跟他的同代人一样（例如约翰逊博士 [Dr Johnson]），信奉趣味规则，信奉艺术权威的重要性^⑦。他相信，如果学生有便利条件去研究公认的意大利绘画杰作，那么艺术创作中的正确程序在很大程度上是能够教授的。他的讲演中充满了为高贵的题材而奋斗的告诫，因为雷诺兹相信只有伟大而感人的题材才称得上伟大艺术 [Great Art] ^⑧。雷诺兹在他第三篇《讲演》[Discourse] 中写道：“真正的画家不是致力于以作品描摹得精细美观去取悦人类，而是必须致力以他的理想的崇高促使人类进步。”

这样一段引文很可能使人觉得雷诺兹颇为自负而讨厌，但是，如果我们去读他的讲演并且看他的画，很快就消除了这种偏见。事实是他接受了十七世纪有影响的批评家的文章中流露的艺术观点，那些批评家都很注重“历史画”的高贵性^⑨。上文已经看到艺术家被迫跟社会上的势利眼光进行着多么艰苦的斗争，人们带有那种势利眼光就看不起画家和雕刻家，因为他们用双手工作（见 157 页）。我们知道艺术家怎样被迫坚持认为他们的实际工作不是手工劳动，而是脑力劳动，坚持认为他们有条件被上流社会接纳，根本不比诗人或学者差。正是由于那些讨论，使得艺术家强调富有诗意的创造在艺术中的重要性，而且强调他们所关心的那些高尚的题材。他们辩论道：“尽管在作肖像写生或风

景写生时，手仅仅是临摹眼睛之所见，可能有某种卑下之处，但是画雷尼的《奥罗拉》或普森的《甚至在阿卡迪亚也有我》（见 220 页，图 253）那样的一个题材所需要的无疑不仅仅是手艺：那是需要学问和想象力的。”我们今天知道这个论述之中存在的谬误。我们知道任何一种手工劳动都毫无卑下之处，而且要想画一幅优秀的肖像画和风景画需要的也不仅仅是眼睛好使，手有把握。但是，每一个时代和每一个社会在艺术和趣味问题上都有它自己的偏见——我们现在当然也不例外。在研究这些连昔日大智之人也如此视为天经地义的观念时，之所以使人感到如此有趣，事实上正是因为我们从中学会以同样的方式也来观察一下我们自己。

雷诺兹是个知识分子，是约翰逊博士及其周围人士的朋友，但是在达官豪富的雅致的乡间宅第和城市府邸中他也同样受欢迎。虽然他毫不怀疑历史画的优越性，而且希望它在英国复兴，但是他也不能不承认在这些圈子里唯一有实际需要的艺术是肖像艺术。凡·代克已经树立了上流社会肖像画的一个标准，后来各代时髦画家人人都曾尝试达到那个标准。雷诺兹能够跟那些画家中最优秀的人一样，画得那样悦人而优雅，但是他喜欢给他的人物画添加额外的趣味，表现出他们的性格和他们的社会角色。例如，图 304 就是表现约翰逊圈子里的一个知识分子，意大利学者约瑟夫·巴雷蒂 [Joseph Baretti]，他编过一部英意词典，后来还把雷诺兹的《讲演》翻译成意大利文。这个作品是一个亲近而不失体的真实纪录，也是一幅好画。



304. 雷诺兹：约瑟夫·巴雷蒂肖像。1774年。私人收藏。

即使在他需要画小孩子的时候，雷诺兹也细心地选择背景力求作品不仅仅是一幅肖像，图 305 是他的肖像画《鲍尔斯小姐和她的狗》[Miss Bowles with her dog]。我们记得委拉斯克斯也曾画过一个孩子和狗的肖像画（图 265）。但是委拉斯克斯感兴趣的是他看到的东西的质地和色彩。雷诺兹是要我们看到小姑娘对她的宠物的感人之爱。我们听说他在开始作画之前费了多少力气才取得了孩子的信任。他被请到家里，坐在小姑娘身边吃饭，“在餐桌上他用故事和把戏逗得小姑娘高兴地把他当作天下最可爱的人。他让小姑娘看远处的东西，趁机偷走她的盘子；然后他假装去找，设法把盘子悄悄放回小姑娘身边弄得小姑娘莫名其妙。第二天小姑娘就很高兴地被领到雷诺兹家里，在他家里坐下来，表情十分高兴，他立刻把那个表情抓住不放了”^⑩。毫无疑问，跟委拉斯克斯的直接布局相比，这幅作品不那么自然，精心设计的味道要浓得多。如果从运用色彩和描绘生物的肌肤和毛茸茸的毛皮等方面跟委拉斯克斯比较，雷诺兹的确可能令人失望。但是，要求雷诺兹达到他本人并不在意的效果，就谈不上公平合理。他想表现出可爱的孩子的性格，



把她的温柔和她的魅力生气十足地呈现在我们面前，今天的摄影师经常使用这个诀窍，我们已经习惯于看到一个孩子处在类似的环境中，所以我们可能不易充分欣赏雷诺兹处理方法的创造性。但是我们绝不能因为纷起效尤已经破坏了他的效果就去责备一位艺术家。雷诺兹从来不肯为了题材有趣而扰乱画面的和谐。

305. 雷诺兹：
鲍尔斯小姐和她的狗。1775年。伦敦，华莱士藏画馆。

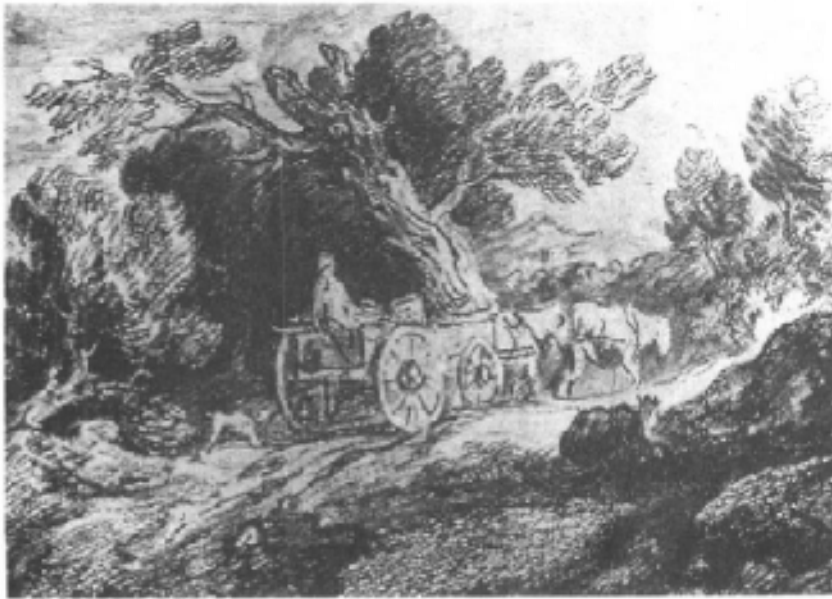
雷诺兹的鲍尔斯小姐肖像挂在伦敦的华莱士收藏馆 [Wallace Collection] 中，那里还有一幅大约同年龄的姑娘的肖像，是他在肖像画方面最大的劲敌、仅仅比他小4岁的托马斯·盖恩斯巴勒 [Thomas Gainsborough] (1727—1788) 画的。那是哈弗费尔德小姐 [Miss Haverfeld] 的肖像 (图 306)。盖恩斯巴勒画的这位小姐正在系斗篷结。她的动作中毫无特别动人、特别有趣的地方。她正在穿衣服，我们猜想她要出去散步。但是盖恩斯巴勒懂得怎样把这个简单的动作画得优美而迷人，使得它跟雷诺兹构思的紧抱小狗的小姑娘同样使人满意。盖恩斯巴勒对于“发明” [invention] ① 的兴趣比雷诺兹要小得多。他生在萨福克 [Suffolk] 农村，有绘画天才，不曾感觉有什么必要到意大利去向那些大师学



306. 盖恩斯巴勒哈弗费尔德小姐肖像。约1780年。伦敦，华莱士藏画馆。

习。跟雷诺兹及其强调传统重要性的全部理论相比，盖恩斯巴勒几乎是个白手起家的人。他们两个人之间的差异有些地方使人联想到另外两个人，亦即想复兴拉斐尔手法的博学的安尼巴莱·卡拉奇和只想以自然为师的革新的卡拉瓦乔。无论怎样，雷诺兹多少是以这种眼光去看盖恩斯巴勒的，认为他是不肯临摹大师的天才。虽然他欣赏他的对手的艺术，但是他觉得必须告诫自己的学生要反对他的原则。到现在已经几乎过了两个世纪了，在我们看来，两位艺术家不是那么截然不同。我们大概比他们更清楚地认识到他们两位有多少是受益于凡·代克的传统，有多少是受益于他们的时代的风尚。但是，如果我们想到这个差异，返回去再看哈弗费尔德小姐的肖像，我们就认识到有哪些特殊性质把盖恩斯巴勒的新鲜、朴素的方法跟雷诺兹的较为造作的风格区别开来。我们现在看出盖恩斯巴勒无意表现自己“博学多识”；他想直接了当画出不依程式的肖像画，这就能够显示出他的才气焕发的笔法和准确的观察力。于是雷诺兹令人失望之处正是他最为成功之处。他描绘孩子娇嫩的肤色和斗篷的光辉闪烁的质料，他处理帽子的皱边和结带，处处显示出他描绘可见物体的质地和外观是有无比高超的技艺的。快速、急切的笔法几乎使我们联想到弗里斯·哈尔斯的作品（见 231 页，图 268）。但是盖恩斯巴勒是个体质较差的艺术家。在他的许多肖像画中，有一些微弱的阴影和一种精细的笔触，很使人联想到瓦托描绘的景象（见 254 页，图 297）。

雷诺兹和盖恩斯巴勒二人本心想画别的题材，却被画肖像的委托压得喘不过气来，很不愉快。雷诺兹渴望有空闲时间去画大家风范的古代历史神话场面或插曲，而盖恩斯巴勒则恰恰想画他的对手看不上眼的题材，他想画风景画。因为盖恩斯巴勒跟雷诺兹不同，雷诺兹是个高等游民，而盖恩斯巴勒热爱安静的乡村，他所真正喜爱的很少的几种娱乐之中有室内乐。可惜盖恩斯巴勒找不到许多人买他的风景画，所以他的大量作品一直是聊以自娱的速写稿（图 307）。在那些速写中，他把英国乡村的树木丘陵布置成如画的场面，使我们想起当时正是风景园艺家的时代；因为盖恩斯巴勒的速写根本不是直接写生画下来的景色。它们是有意设计的风景“构图”，用以激发和反映一种心情^②。



307. 盖恩斯巴勒：田园风光。素描。约 1786 年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身



308. 夏尔丹：餐前祈祷。1739年。巴黎，罗浮宫。



309. 乌东：伏尔泰肖像。1778年。伦敦，维多利亚和艾伯特博物馆。

在十八世纪，英国的制度和英国的趣味成为所有追求理性规则的欧洲人一致赞扬的典范；因为英国的艺术并没有用来加强那些神化的统治者的权力和光荣。霍格思所迎合的那批公众，甚至摆好架子给雷诺兹和盖恩斯巴勒画肖像的人们，都是普通人。我们还记得凡尔赛宫那种强烈的巴洛克式宏伟风格在法国到十八世纪初期也已过时，瓦托的那种效果比较雅致和亲昵的罗可可风格（见254页，图297）受到了欢迎。到这时，那整个贵族式的梦境世界开始退隐了。画家们开始观察当代普通人民的生活，画一些可以扩展成故事的动人或逗人的插曲。那些画家中最伟大的一位是让·西蒙·夏尔丹 [Jean Siméon Chardin] (1699—1779)，他比霍格思小两岁。图308是他的可爱的画作之一——一个简单的房间，有一个妇女正在把饭放到餐桌上，并且叫两个孩子作感恩祷告^⑨。夏尔丹喜爱这些普通生活中的宁静的瞬间景象。他感觉到家庭场面中的诗意并且把它描绘下来，不追求惊人的效果或明显的暗示，这种方式跟荷兰的维米尔（见241页，图280）相似。连他的色彩也是平静而克制的，跟瓦托的光辉四射的画相比，他的作品可能显得不够辉煌。但是，如果我们观看原作，立刻发现他的作品色调有细微变化，场面布局似乎朴实无华，隐然含有功力，使他成为十八世纪最有魅力的画家之一。

在法国跟在英国一样，新的兴趣是关心普通人而不是关心炫耀权势的排场，这有益于发展肖像艺术。法国最伟大的肖像艺术家大概不是画家，而是一位雕刻家，名叫让-安托万·乌东 [Jean-Antoine Houdon] (1741—1828)。在他的奇妙的半身肖像中，乌东继承了一百多年以前贝尔尼尼开创的传统（见244页，图283）。图309是乌东的伏尔泰半身