

文艺复兴时期的艺术

— 杰拉尔丁·约翰逊 著 李建群 译 —



百科通识
文库

49

文艺复兴时期的艺术

杰拉尔丁·约翰逊 著
李建群 译

外语教学与研究出版社

北京

Copyright © Foreign Language Teaching and Research Press 2015

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or distributed by any means, or stored in a database or retrieval system, without the prior written permission of Foreign Language Teaching and Research Press.

本书版权由外语教学与研究出版社独家所有。如未获得该社书面同意，书中任何部分之文字及图片，不得用任何方式抄袭、节录、翻印或存储利用于任何数据库及检索系统等。

Published by Foreign Language Teaching and Research Press

No. 19 Xisanhuan Beilu

Beijing, China 100089

<http://www.fltrp.com>

京权图字：01-2006-6842

Renaissance Art was originally published in English in 2005.

This Chinese Edition is published by arrangement with Oxford University Press and is for sale in the People's Republic of China only, excluding Hong Kong SAR, Macau SAR and Taiwan Province, and may not be bought for export therefrom.

英文原版于2005年出版。该中文版由牛津大学出版社及外语教学与研究出版社合作出版，只限中华人民共和国境内销售，不包括香港特别行政区、澳门特别行政区及台湾省。不得出口。© Geraldine A. Johnson 2005

图书在版编目（CIP）数据

文艺复兴时期的艺术 / （英）约翰逊（Johnson, G.A.）著；李建群译．—北京：外语教学与研究出版社，2015.8
（百科通识文库）

ISBN 978-7-5135-6497-7

I. ①文... II. ①约...②李... III. ①艺术史—欧洲—中世纪
IV. ①J150.093

中国版本图书馆CIP数据核字（2015）第198849号

出版人 蔡剑峰
项目策划 姚虹
责任编辑 文雪琴
封面设计 泽丹
出版发行 外语教学与研究出版社
社址 北京市西三环北路19号（100089）
网址 <http://www.fltrp.com>
版次 2015年9月第1版
书号 ISBN 978-7-5135-6497-7

凡侵权、盗版书籍线索，请联系我社法律事务部

举报电话：（010）88817519

电子邮箱：banquan@fltrp.com

法律顾问：立方律师事务所 刘旭东律师

中咨律师事务所 殷斌律师

目 录

图目

第一章 绪论：谁的文艺复兴？谁的艺术？

第二章 祭坛画艺术

第三章 文艺复兴艺术中的叙事

第四章 对自然与古风的挑战

第五章 肖像绘制艺术和“文艺复兴人”的产生

第六章 妇女经历了文艺复兴吗？

第七章 家庭私域的器物与人像

第八章 一个广场的故事：佛罗伦萨的艺术和都市生活

第九章 米开朗琪罗：艺术家和艺术史的诞生

术语表

| 作者简介 |

杰拉尔丁·A.约翰逊，牛津大学讲师，教授艺术史。主编《雕塑和摄影：展望第三维》并参与主编《文艺复兴及巴洛克时期意大利的妇女》等。

| 译者简介 |

李建群，中央美术学院美术史系教授，主攻外国美术史。已出版著作有《失落的玛雅》、《英国美术史话》、《20世纪英国美术》、《欧洲中世纪美术》等，译作有《失落与寻回——为什么没有伟大的女艺术家》、《艺术史的历史》等，并在美术期刊上发表多篇论文。

图目

- [图1](#) 拉斐尔·桑齐奥，《西斯廷圣母》，布面油画，约1512—1514年
- [图2](#) 维托雷·卡尔帕乔，《卡斯特罗圣安东尼奥教堂修道院长奥托本的梦境》，布面油画，约1515年
- [图3](#) 多米尼科·委内西亚诺，《圣路加教堂祭坛画》，板面蛋彩画，约1445—1447年
- [图4](#) 乔凡尼·贝利尼，《圣约伯祭坛画》，板面油画，1478年前
- [图5](#) 马蒂亚斯·格吕内瓦尔德，《伊森海姆祭坛画》，板面油画，约1513—1515年
- [图6](#) 蒂尔曼·里门施奈德，《圣血祭坛》，褐釉椴木浮雕，约1499—1505年
- [图7](#) 拉斐尔·桑齐奥，《基督下十字架》，板面油画，1507年
- [图8](#) 维托雷·卡尔帕乔，《乌尔苏拉传奇：英格兰使者的到达和圣乌尔苏拉与她的父亲》片断，布面油画，15世纪90年代
- [图9](#) 勃艮第的玛丽，《勃艮第的玛丽在阅读时间之书，出现圣母子在教堂的幻象》，羊皮纸彩饰，约1480年
- [图10](#) 萨赛蒂礼拜堂：多米尼科·德尔·吉兰达约及其助手，《圣方济各的生平》湿壁画系列，祭坛画《牧羊人的崇拜》临摹，朱利亚诺·达·圣加洛（归属），弗朗切斯科·萨赛蒂和内拉·科尔西的黑色大理石墓1483—1486年
- [图11](#) 圭多·马佐尼，《哀悼基督》，着色釉陶，1492—1494年
- [图12](#) 乔凡尼·巴蒂斯塔·罗素·菲伦蒂诺，《宙斯化身金雨拜访达娜厄》，湿壁画，边框为灰泥浮雕，16世纪30年代
- [图13](#) 法兰克福大师（活跃于安特卫普，可能是亨德里克·凡·乌鲁威？），《画家和他妻子的肖像》，板面油画，1496年
- [图14](#) 阿尔布雷希特·丢勒，《亚当与夏娃》，版画（第二版），1504年
- [图15](#) 安提科（皮耶罗·雅各布·阿拉里·伯纳科尔西），《观景殿的阿波罗小雕像》，部分镀金的青铜像，眼睛用银嵌入，约1497—1498年
- [图16](#) 列奥纳多·达·芬奇，《人体手臂、肩膀和胸的四个连续的表面解剖图》，钢笔淡彩画，约1510—1511年
- [图17](#) 列奥纳多·达·芬奇，《最后的晚餐》，壁画，1495—1497/1498年

- [图18](#) 提香（提香·韦切利奥），《弗朗切斯科·马里亚·德拉·罗韦雷，
 瓦尔比诺公爵》，布面油画，约1536—1538年
- [图19](#) 杨·凡·爱克，《阿尔诺芬尼夫妇像》，板面油画，1434年
- [图20](#) 阿尔布雷希特·丢勒，《自画像》，板面油画，1500年
- [图21](#) 小汉斯·荷尔拜因，《大使》，板面油画，1533年
- [图22](#) 洛伦佐·洛托，《卢克雷齐亚·瓦利尔》，布面油画（摹绘自板
 画），约16世纪30年代早期
- [图23](#) 提香（提香·韦切利奥），《瓦尔比诺的维纳斯》，布面油画，
 1538年前
- [图24](#) 小马库斯·海拉特（归属），《英格兰女王伊丽莎白一世（迪奇
 里肖像画）》，约1592年
- [图25](#) 拉维尼娅·方塔娜，《有女仆、钢琴、画架和卡索奈长箱的自画
 像》，1577年
- [图26](#) 桑德罗·波提切利，《春》，板面蛋彩画，约1478年
- [图27](#) 巴伦西亚的佚名陶艺师，饰有叶形图案和美第奇家族纹章的双柄
 陶罐，上釉陶器，约1465—1492年
- [图28](#) 佛罗伦萨的佚名艺术家，饰有圣克罗斯广场马上比武场景的卡索
 奈长箱，蛋彩画，镀金木箱，部分包银，约1455—1465年
- [图29](#) 洛伦佐·吉贝尔蒂（设计），《圣母子》，着色陶，约15世纪20
 至30年代
- [图30](#) 巴托罗米奥·蒂·弗鲁斯诺（归属），《有裸体男童坐像的生育
 盘》，蛋彩画，镶板上饰金和银，1428年
- [图31](#) 老彼得·勃鲁盖尔，《伊卡鲁斯的坠落》，布面油画，约1555年
- [图32](#) 佛罗伦萨的佚名艺术家，《吉罗拉莫·萨伏那洛拉1498年在佛罗
 伦萨的西尼约里亚广场上被处死（市政厅前有“马尔佐科狮
 子”和“犹滴”雕像）》，板面油画，16世纪早期
- [图33](#) 多那太罗（多那托·迪·尼科拉·迪·贝托·巴尔迪），《犹滴斩首荷
 罗孚尼》，青铜，15世纪中期
- [图34](#) 米开朗琪罗·博纳罗蒂，《大卫》，大理石，1504年
- [图35](#) 本韦努托·切利尼，《珀尔修斯手举美杜莎之头》，青铜雕像，
 青铜与大理石底座，1545—1554年
- [图36](#) 米开朗琪罗·博纳罗蒂，《创造亚当》，湿壁画，约1508—1512
 年

第一章

绪论：谁的文艺复兴？谁的艺术？

文艺复兴时期的“艺术”

1768年，当时还仅是一个攻读法律的学生、但很快就将成为德国最著名的诗人和哲学家的约翰·沃尔夫冈·冯·歌德（Johann Wolfgang von Goethe）首次步入德累斯顿新建的艺术博物馆，他描述了这样的情景：

……四下里深邃的静默令人产生一种肃然起敬的独特感受，仿佛人们进入上帝的殿堂时体验到的那种情感，而当观者看到展出的作品时，这种情感愈加强烈；这些作品，连同收藏它们的殿堂一起，是为神圣的艺术奉上的崇拜之物。

他可能驻足欣赏的作品之一是拉斐尔（Raphael）的《西斯廷圣母》（图1），1754年为德累斯顿的统治者萨克森的奥古斯特三世（Augustus III of Saxony）所购得；我们今天熟悉这幅画作则是因为不计数的按照画中一对胖乎乎的小天使形象制成的圣诞卡、招贴画和小摆设。对于歌德来说，在德累斯顿画廊静谧的氛围中见到这样的作品，无异于一种类似宗教的体验；在这里，绘画被当作“半神”的艺术天才创作的美学圣物来拜谒。直到今天，当我们在神殿一般氛围的艺术博物馆中流连，虔诚地凝视着拉斐尔这样的文艺复兴大师的画作和雕塑时，我们仍然会将它们当作美学上的膜拜之物和几乎是神秘主义的视觉体验。



图1 拉斐尔·桑齐奥，《西斯廷圣母》，布面油画，约1512—1514年

但是，《西斯廷圣母》最早在16世纪的观者并不仅仅把宗教看作是一种艺术欣赏的隐喻，他们是在现实的宗教仪式背景下看待这些画作的。因为《西斯廷圣母》在当时其实并非歌德或今天的人们所理解的那

种意义上的艺术作品。它首先是用于祈祷的画像，有着明确的仪式目的。简言之，它是一幅祭坛画。

在第二章中，我们会把祭坛画当作一种艺术形式来探讨。但是，眼下至关重要的一点是，我们必须理解，不论这样的作品在我们眼中是何等熟悉，都不应简单地认定，我们“看到”的作品与文艺复兴时期的观者所看到的是相同的。相反，“艺术”这一概念本身必须放到15和16世纪观者的“历史眼光”中来理解。正如我们将要看到的，对许多文艺复兴时期艺术家的绘画、雕塑和素描作品（现在在博物馆里展示，或在旅游手册中作为艺术杰作来推介）的评价，最初并不仅仅是——甚至并非主要是——从美学角度出发的；它们被看作功能性的物品，通过精心选择的意象服务于明确的宗教或世俗目的，而这些目的源自于古老的、往往仍然存在的传统。与此同时，正是在文艺复兴时期，“艺术”的现代概念

（Art，首字母大写）首次出现，与它一同出现的还有如下一些与之相关的观念：艺术家作为创造天才的身份、评估艺术作品时独创性（而不是技艺）的重要性，以及评价中采用美学标准的重要意义——我们将在下文中简要探讨这些主题，并会在一些后续章节中有更详细的讨论。

重新审视文艺复兴

但是，我们需要认真思考的不仅仅是“艺术”这个术语。实际上，这本小书标题的前半部分——“文艺复兴”——也比乍看上去更为复杂。这个词的字面意思是“再生”，但是它逐渐与更广泛意义上的复苏和革新联系在了一起，常用来指各种不同领域的此类现象。例如，我们说到“哈莱姆文艺复兴”时，指的是20世纪20年代纽约的非裔美国人社区在艺术、音乐、舞蹈和文学上新一波的繁荣浪潮，而本杰明·富兰克林

（Benjamin Franklin）和苹果公司的史蒂夫·乔布斯（Steve Jobs）等人之所以都被称为“文艺复兴人”，则是因为他们在诸多方面的兴趣和创新理念。

然而，如果我们想从历史的意义上使用这个概念，而不是从比喻意义上，那么，我们需要了解它首次出现是在何时，又是如何出现的。大多数学者同意这样的观点：文艺复兴这一概念——纵令不是这个词本身——可以追溯到14世纪的意大利和人文主义的兴起。在这一时期，像彼特拉克（Petrarch）和薄伽丘（Boccaccio）这样的作家开始明确地表达对古希腊和罗马之古典世界的向往，并特别强调复兴这些早已消亡的文明的语言和智识传统。16世纪中期，画家和艺术史家乔治·瓦萨里

（Giorgio Vasari）使用了意大利语的“文艺复兴”这个词（*rinascita*），

不仅确指古典时代的艺术标准和文学典范的复兴，而且也将当前的艺术与刚刚过去的中世纪艺术区分开来。换句话说，对瓦萨里而言，“再生”不仅仅是复兴古代希腊和罗马的视觉文化，也是要显示出文艺复兴时期的艺术与紧临它的所谓“黑暗”、沉闷的艺术前身的差别。事实上，这种历史性的自我意识，这种把自己和自己时代的文化视为与过去（不论远近）不同、并独树一帜的意识，可能正是人文主义的文艺复兴最重要的标志。

自19世纪中期以来，通过像雅各布·布克哈特（Jacob Burckhardt）这样的历史学家的著作，“文艺复兴”被广泛认为是一个独特的和具有高度自我意识的历史时期，这个时期是我们如今（自我意识甚至更为强烈）的现代世界的直接先驱。同样是布克哈特，在他颇有影响的著作《意大利文艺复兴时期的文化》（1860）中首次明确指出文艺复兴是这样一个时期：即在此期间，兴趣广博的“全才”有意识地把古典的过去作为创造一个新的启蒙时代的灵感典范，这一启蒙涉及形形色色的领域，包括科学、艺术和政治；这个主题我们在第四章探讨文艺复兴时期的艺术实践对自然的细致观察和对古代典范的采用时还会谈及。布克哈特关于理想的“文艺复兴人”是一个全能的人（*uomo universale*）这一观念也会在第五章再次涉及；在同一章中，我们会探讨这一时期个人肖像作为一种艺术形式的兴起。文艺复兴时期的妇女在视觉艺术领域的地位和充当的角色则会在第六章中讨论。

但是，文艺复兴仅仅是关于发展出一种新的个体意识，展现出一种对复兴、变化和进步的有意识倾向吗？在字面意义上抑或是在比喻意义上，所有的欧洲人都真正经历了“文艺复兴”吗？与布克哈特和他的许多追随者竭力说服我们的答案相反，对这两个问题的回答都是一个“否”字。对于一小批精英阶层的人文主义学者、艺术赞助人、作家和艺术家来说（他们14世纪首先活跃在意大利，后于15和16世纪逐渐遍及整个欧洲，这一时间跨度正是本书所聚焦的范围），他们确实怀有明确的愿望，想要利用从古典的过去中获得的灵感来创造一种当代新的智识、艺术和文学文化。但是，对于这一时期生活在意大利、法国、西班牙、德意志、英国和低地国家的广大民众来说，在大多数方面，生活和从前没什么两样。因此，对于一个意大利丝绸织造工、一位英国农夫的妻子或一个法国铁匠而言，很难说他们的生活、信仰和体验中发生过任何意义重大的“文艺复兴”。

宗教是个极大的例外。直到16世纪早期为止，欧洲民众的宗教生活大体上仍然延续了长久以来的中世纪仪式和传统；虽有地方的差异和重心的偏移，但总的来说，它的基本内容在数个世纪内始终如一。不论对于上层精英人物，还是对于社会、经济地位较低的大众来说，情况都是

如此。但是，到了16世纪初，在马丁·路德（Martin Luther）等富有人格魅力的人物的领导下，新教改革运动对传统宗教构成了挑战；它标志着欧洲社会各阶层的宗教生活和观念发生了激进的变革。因此，人们可以认为，“文艺复兴艺术”或“文艺复兴文学”就是有意识地鼓励创新的、进步的、常受古典时代灵感激发而产生的风格和主题，并且与上层社会的赞助人以及他们所赏识的艺术家和作家紧密相关，特别是在世俗领域内。但是，考虑到直至16世纪初，这一地区的宗教总体而言与刚刚过去的时代保持了一致性，谈论“文艺复兴宗教”就未免有年代误植之嫌了。相反，在探讨宗教问题时，在“中世纪后期”和“后宗教改革时期”或“近代早期”文化之间作出分隔或许更为合适——“近代早期”是最近几十年间学者们所使用的术语，它用来约指从16世纪到18世纪这个时间段，而自布克哈特的时代以来，这个术语与“文艺复兴”一词及其假定的关联也许算是比较松散的了。

艺术、艺术家和赞助人

这一时期延续和变化之间的张力可见于15和16世纪欧洲许多不同类型的作品当中。尽管它们中有许多完全可以在当代的艺术博物馆或18世纪末歌德所参观的德累斯顿画廊中占据一席之地，但我们必须记住的重要一点是，所有这些作品最初都不是为在这样的环境中陈列而创作的。事实上，这些作品中的绝大多数压根儿并未被看作是“艺术品”，至少不是现代意义上这个词的意思。也就是说，它们不应被理解为某个艺术家个人信仰、情感和体验的某种具象化。相反，这些作品所要表达的是委托创作的赞助人的品位、期望和需要。

同样，当时的艺术家未曾被社会放逐，也没有在思想上离经叛道，他们并不会遇到由于传统社会不能欣赏他们的前卫眼光和天才而在阁楼上忍饥挨饿的情形。相反，成功的文艺复兴艺术家通常是一个被称为行会的保守行业团体的成员，或者，16世纪晚期的情况是，他们通常被国家艺术学院所接纳，二者都向赞助人保证了艺术家确有一定的能力，同时也保障了艺术家合理的收入来源。为了从富有的赞助人那里赢得订单——赞助人既包括从教皇到王侯、再到贵族和殷实市民的个人，也包括市议会、行会、同业公会和宗教组织之类的较大组织——首要的一点就是艺术家必须顺应他们所服务的出资者的社会、政治和宗教期望。虽然，正如我们在最后一章中将会看到的，像米开朗琪罗·博纳罗蒂

（Michelangelo Buonarroti）和阿尔布雷希特·丢勒（Albrecht Dürer）这样一小部分人的“超级巨星”身份确实使得艺术家作为一个远见卓识者、

甚至是古怪天才的新观念在这一时期的出现成为可能，但是绝大多数文艺复兴时期的艺术家之所以获得成功正是因为人们认为他们足够稳健可靠，技艺足够娴熟，能够严格地按照赞助人的意图完成特定的订购作品。

类似地，评估创作于文艺复兴时期的绝大多数作品时，评估标准主要并不在于审美的角度，也就是说，并非权衡它们的风格和结构，或者权衡相对于围绕严肃的艺术“进步”和“发展”的观点、按时间顺序组织起来的宏大艺术史叙事来说，它们是如何地切合。然而，这些标准正是今天的博物馆在决定如何展示大多数文艺复兴时期的绘画、雕塑和素描作品时所采用的；在这些博物馆中，展厅按照艺术“流派”以时间顺序陈列作品，墙上的标签目录仅列出艺术家的姓名、年代和作品的标题，通常不包括任何更详细的背景资料。正如在歌德的时代所见到的情形一样，博物馆本身寂静无声，避免了一切不必要的干扰，以此提升我们从审美的角度欣赏艺术品的能力，用19世纪放浪不羁的文化人泰奥菲勒·戈蒂埃（Théophile Gautier）的话来说，就是欣赏“为艺术而艺术”。

但是，在文艺复兴时期，情况是截然不同的。虽然在整个16世纪的历史进程中，少数赞助人和收藏家在购买以及展示绘画、雕塑和素描作品时至少部分地开始采用我们今天认可的美学标准（例如艺术家的声名或作品本身的创意和美感），但是在这一时期，绝大多数的作品仍然是为了实现各种迥然相异的功能而创作的。例如，祭坛画是举行与弥撒相关的宗教仪式的标准“装备”之一部分，而素描则主要是完成画作的过程中实现目的的一个手段，而不是被当作一位伟大艺术家的风格或“手法”的真迹保存下来的。正如我们将要在第三章中见到的，就湿壁画、叙事性祭坛画和绘图手稿的情况来说，艺术技巧被用来帮助读者和观者理解历史事件，并且使宗教和世俗的典籍更容易为人所牢记。在公共场所展示雕塑（我们将在第八章中讨论）是用来赞美教会和国家的权威和力量，而经过装饰的家具、陶瓷器、挂毯织锦、金属制品等（将在第七章中涉及），则是富有家庭日常生活中的常见用品。

当然，这并不是说，文艺复兴时期的男女对他们身边事物的美学特质视而不见。事实上，赞助人之所以会挑选著名的艺术家，并且愿意为他们的作品支付更高的酬劳，正是因为艺术家的能力、创新以及作品的美感备受重视。但是，在大多数情况下，特别是在16世纪以前，这样的考虑在很大程度上仍然从属于艺术的非美学功能——不论这些功能是社会的、宗教的、政治的，还是实际应用的——也从属于作品所描绘的意象和主题。

文艺复兴时期欧洲的艺术制作

作为21世纪初的观者，我们还需要牢记的重要一点是，从15至16世纪的欧洲存留下来的那些艺术品在创作过程中包含着亲力为之的艰辛劳动。今天的我们在评价艺术家时习惯于关注他们的想法和概念是如何创新、如何打破传统，甚至是如何令人震惊，而不是看他们的技艺或技术是如何精湛，这使得我们很容易忽视包含在艺术品创作中的手艺和技能，以及艰辛的体力劳动：即使木制镶板上的一幅小型绘画都是如此，更不用提大教堂墙面上整套的湿壁画，或者等身大小的实心大理石雕刻或熔铸的青铜雕像了，而这一切都发生在一个没有电力、发动机、批量生产的颜料和纸张、可控温度的熔炉以及摄影术的时代。

设想一下，如下情景该是多么困难：米开朗琪罗著名的大卫雕像所用的巨大的大理石料，必须人工从卡拉拉的山腰采石场采凿（这个雕像加上底座超过5米高，见图34）。在艰苦地凿下巨大的石料之后，还必须把它拖到几公里之外的阿尔诺河，装上驳船，沿河而上将它运到佛罗伦萨，接着只能依靠驴子将之拖运到雕塑家的作坊。虽然初始阶段的雕凿工作是由另一位艺术家进行的，但他和米开朗琪罗都仅能采用手动的工具来对雕像进行切割、雕凿和打磨。而在自然日光下的工作时间之外，若要依靠烛光继续工作，则必须保证在此条件下不会出错时方可进行。

同样，铸造一个等身大小的青铜雕像的过程让人炙热难耐、挥汗如雨，往往还会发生危险；16世纪中期，本韦努托·切利尼（Benvenuto Cellini）对他制作珀尔修斯雕像（图35）的最后阶段进行的描述让我们对此有了清晰的认识：

我极其小心地慢慢将[模具]放到熔炉底部.....将许多大块铜料和其他一些青铜碎料填入[模具].....然后[开始]熔化它.....[但是很快]作坊就着了火，我们怕得要死，担心房顶会塌下来压死我们.....[接着]我发现金属全都凝结了.....等到我们刚把这一片混乱清理完毕.....突然发生了一次爆炸，一道冲天的火光闪过，仿佛霹雳落在了我们中间.....等到强光和巨响消逝之后，我们.....意识到炉罩开裂了，青铜液流溢了出来。[于是]我匆忙.....堵上两个塞子。接着，看到金属液仍未达到所要求的熔态，我意识到合金肯定是在可怕的高温中消耗掉了。于是，我让人拿来了我所有的白镱盘子、碗和托盘.....将它们.....投入熔炉.....这样，我的模具一下子就被填满了。我跪下来，衷心感谢上帝。

手绘湿壁画虽然没有这么惊心动魄，但也是一个艰苦的过程，其中的步骤包括绘制实图大小的所谓“底图”（*cartoon*，来源于意大利语对特厚纸张的称谓*cartone*），这些底图再被拓画到仔细涂抹在砖墙上的薄薄

一层湿灰泥上。接着，画家必须在灰泥晾干之前飞快地用颜料填满轮廓线。这项工作必须非常精确地完成，因为由于颜料是透明的（和水彩颜料的情况一样），湿壁画不能在已画的部分上涂盖来“作出更改”。绘制时画家经常得站在摇摇晃晃的脚手架上，没有电灯照明，还不得不连续数小时用手高举着画笔，难怪即使像米开朗琪罗这样著名的艺术家在绘制西斯廷教堂的穹顶画（图36）时，也会满腹怨气地抱怨说自己背疼脖子酸，更不用提还有小滴的颜料滴到眼睛里了。虽然关于他平躺着作画完成这一浩大委托工程的普遍传说并非事实，但真实的情况是，他必须站在潮湿和一直滴颜料的灰泥顶下连续作画数月不断，这似乎也舒服不到哪里去。

木镶板画——如多米尼科·委内西亚诺（Domenico Veneziano）的《圣路加教堂祭坛画》（图3）——的准备工作要求在木板上敷抹一层白色的灰泥状底料，以使其表面平滑，传统的蛋彩画颜料便是绘制在这上面的；这一过程相对来说费力较少，但它仍然要求有高度的专业技术水平。油画颜料则最早出现在北欧，随后逐渐流行开来，首先由像扬·凡·爱克（Jan van Eyck）这样的画家用于木板上，之后则用到更大尺寸的亚麻帆布上；它的使用令绘画的过程和必要时的修改都更加容易了，这一点可以从16世纪提香（Titian）和他的作坊所创作的帆布油画的尺寸和数量上得到证明（图18和23）。尽管如此，在没有摄影术可以借助的情况下进行筹备性素描，以及选择不会弯曲的木料、绷紧画布使它不致松弛、确保手工调和的蛋彩和油画颜料不会从画板表面剥落和流下等过程中所需要的技能，对于我们这些习惯于依赖照相机、在本地的美术商店轻易便可获得大批量生产的统一品质的材料的人而言，这一切都是难以想象的。

结语

虽然关于“艺术”的新观念和艺术家的地位在这一时期确实有所发展，对于赞助人和最初的观者而言，创作一幅画或一件物品所需的工艺，连同它的功能和意象，往往和它的美学价值同等重要，有时甚至更为重要。文艺复兴时期的视觉和物质文化也是由以下两者之间的平衡所构成的：延续中世纪晚期的艺术传统的意识和通过复兴古典世界的相关理念来促成创新的愿望。这些内在的张力大多在祭坛画——可能是这一时期最重要的艺术样式——中表现得尤为明显，而祭坛画正是我们下一章将要探讨的焦点。

第二章 祭坛画艺术

祭坛画，旧与新

位于威尼斯卡斯特罗的圣安东尼奥教堂的修道院长弗朗切斯科·奥托本（Francesco Ottobon）为了使他的僧侣同胞免遭瘟疫袭击而向上帝祈福，在祈祷过程中他睡着了。突然，他进入了一个生动的梦境，在梦中，一万个早期基督教的殉教者身着齐整的教会服装，手持十字架进入教堂接受圣彼得本人的祝福（图2）。队伍行进完毕之后，他听到了一个神秘的声音，这个声音告诉他：“不要怀疑，继续忠实于上帝，我下令，所有这些[殉教者]都代你们祈祷，你们会在即将到来的危险中得以幸免。”后来他没有一位同事感染瘟疫，于是他要他的侄子订制一个气势堂皇的祭坛，并用昂贵的大理石作为框架，以感谢殉教者们的帮助。祭坛画的中央部分由维托雷·卡尔帕乔（Vittore Carpaccio）绘制，表现了天国圣徒们受磨难而死的场景。这个修道院长一定还请卡尔帕乔为这个新的圣坛创作了另一幅画，在这幅画里，完成于1515年的新祭坛画和他最初的梦境被合二为一，见图2（新祭坛画位于右起第三个拱门下）。



图2 维托雷·卡尔帕乔，《卡斯特罗圣安东尼奥教堂修道院长奥托本的梦境》，布面油画，约1515年

在这一教堂的内景中还能看到另一些虔敬的信徒送来的还愿供奉物，比如两只挂在屋椽上的航船模型，就是在海上遇险时经过祈祷而得到神助的海员供奉的。画中教堂的侧壁上还有另外两幅祭坛画，但不清楚这两幅画是作为对以往得到神灵恩惠的谢礼，还是捐赠者预料到自己大限将至，因此捐赠祭坛画以祈祷死后自己的灵魂得到拯救。无论是出于什么目的，三幅画的捐赠人都不会认为这些作品仅仅是静态的、装饰性的图画，仅因其美学特性而用来供人欣赏。相反，这些作品是用来积极配合定期举行的弥撒仪式的，仪式就在画前举行，通常这些弥撒活动正是由这些捐赠人给予经济支持的。换句话说，捐赠一幅祭坛画也意味着另外还要捐赠一笔钱，以资助神父在画前永久性地为捐赠者作弥撒——或者至少是在捐赠的钱用完之前。

根据修道院长奥托本的梦境所作的画引起了艺术史学家的特别关注，因为它从视觉上直观体现了15世纪时祭坛画在设计上的发展变化，虽然不是功能上的改变。这幅在16世纪早期由修道院长的侄子委托订制的祭坛画是一幅布面油画，它表现了一个单独、统一的叙事场景，画作被放置在典雅的仿古典建筑的框架中。两幅早期的祭坛画，可能创作于14世纪或15世纪早期，风格则截然不同。这些作品不是将人物放在自然景观中，勾勒单一中心的场景，而是在镀金背景上刻画多个圣人的半身或全身像，每个人像都画在单独的木制镶板上，可能是蛋彩画。不同于后来的祭坛画边框所采用的古典式几何圆柱、圆形拱顶、以及三角墙，这两个早期的多联画屏（这么称呼是因为它们由分成许多格的画组合而成）把人物放在单个的尖拱结构之下，类似于中世纪建筑（比如它们本来被安放的教堂）中的拱门。

在15世纪，不仅是祭坛画的结构有了改变，同时代人对这些作品的评价方法也有了变化。虽然对于修道院长这幅画中的两幅多联画屏的委托和制作来说，艺术家的技巧显然是重要的，但这些作品当时的赞助人和观者同时还会看重制作材料的贵重，比如金箔的采用，或者圣人形象的长袍上使用的从中东进口的青金石粉末制成的珍贵的群青色。的确，15世纪时赞助人和艺术家之间的契约往往详细规定了所要使用的昂贵颜料或黄金的质量和数量，但是，由于艺术家及其赞助人越来越渴望更自然地刻画人物和场景，镀金背景的采用显得越来越老气了。同时，以令人信服的写实方法描绘人物和背景的能力变得更为重要，加上人们对于风格和作品革新本身的兴趣日益浓厚，这些都意味着艺术技巧和独创性的价值在更有革新头脑的赞助人眼中开始变得高于所使用的材料本身。

15世纪早期佛罗伦萨的建筑家、雕塑家和艺术理论家莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂（Leon Battista Alberti）清楚地描绘了这一从材料到艺术本身价值的渐变：

有些艺术家在绘画中使用大量的黄金，因为他们认为这会使作品显得高贵：我不赞成这种观点。即使你画的是维吉尔（Virgil）笔下的狄多（Dido）——她披戴着金箭，金色的头发上系着金色的发扣……她的套马索全都是金的——尽管如此，我仍然不赞成艺术家使用任何黄金，因为使用朴素的颜料刻画金子的光芒会给艺术家带来更多的崇拜和赞誉。

事实上，阿尔贝蒂最欣赏的艺术家确实只使用“朴素的颜料”来越来越精确地表现自然世界和人体结构，同时采用逼真的三维空间手法刻画建筑物和建筑空间，我们将在第四章中对此进行更为详细的讨论。

意大利的祭坛画

新风格祭坛画的一个有趣的早期例子是由多米尼科·委内西亚诺在大约1445—1447年间为佛罗伦萨的圣路加·德·马格诺里教堂绘制的镶板画（图3），可能是为了代替一幅旧的有着镀金背景的多联画屏。虽然作品的三跨建筑结构仍然有着老式的带拱门结构的三联画的痕迹，但艺术家显然想要表现与观者处在一个统一空间的场景，就如同是对观者所在空间的延续。画面中的左起第二个人是施洗礼者约翰，他向外凝视的眼神以及手的指向进一步强化了画中人物形象与观者之间的联系，他似乎在亲自邀请我们去朝拜我们眼前的圣母马利亚和圣子。

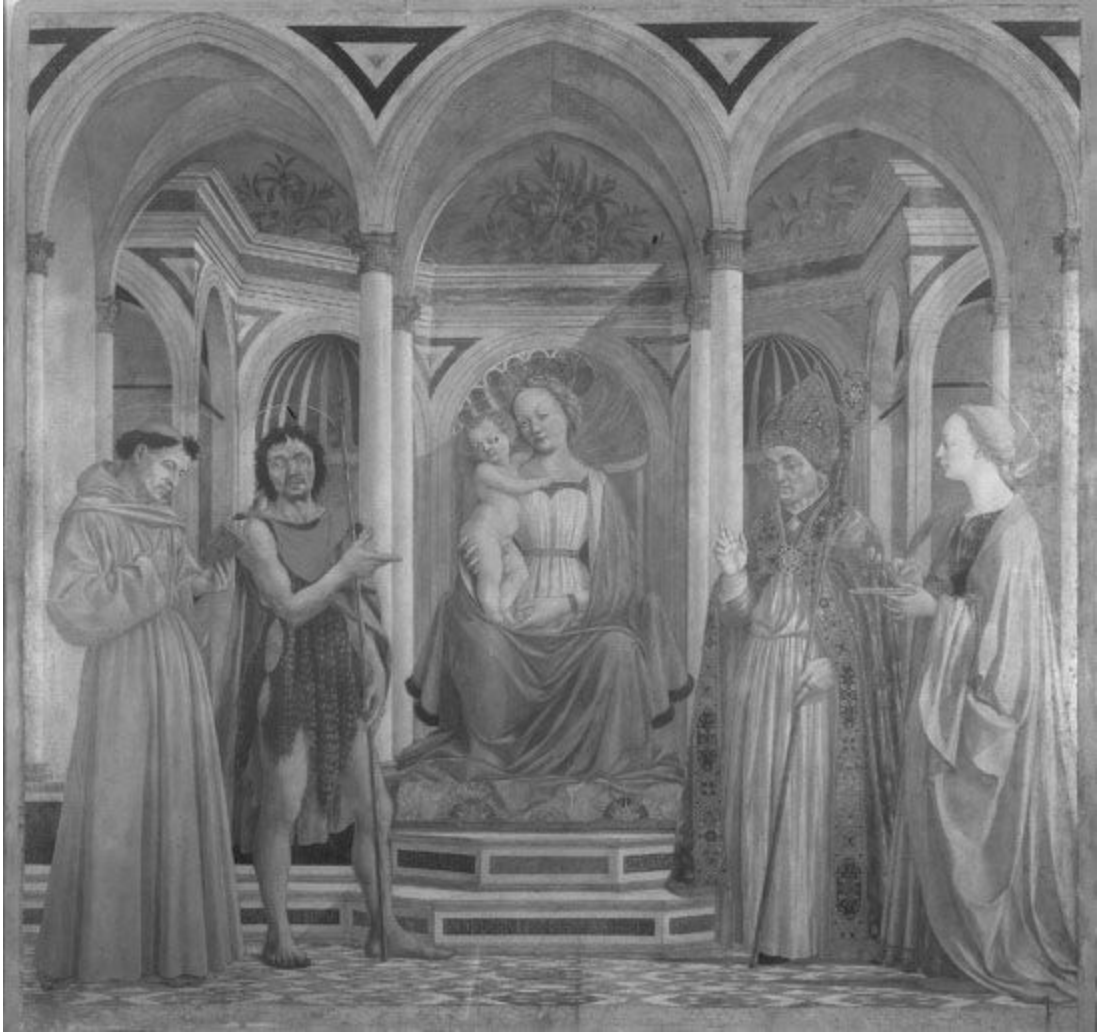


图3 多米尼科·委内西亚诺，《圣路加教堂祭坛画》，板面蛋彩画，约1445—1447年

乔凡尼·贝利尼（Giovanni Bellini）画于1478年以前的《圣约伯祭坛画》（图4）对建筑空间的描绘甚至更为真切。这件作品的制作是为了满足赞助人在虔诚信仰和社会作用方面的需要，它的赞助人是圣约伯协会的成员，这是一个慈善组织，也是威尼斯富有市民的社交“俱乐部”。贝利尼在描绘这个几乎是三维的礼拜堂的闪光半圆屋顶时，没有用真正的金箔，而仅仅采用了阿尔贝蒂推崇的“朴素的颜料”（尽管他使用了闪亮的油画颜料，而不是《圣路加教堂祭坛画》中那种更无光泽的蛋彩）。的确，贝利尼是那么坚持营造这种三维的感觉，他甚至在这一构图的上部画了一盏悬挂的灯。画中虚构的礼拜堂被神秘的圣光所照亮，这盏灯则在我们的空间和礼拜堂之间摇曳，似要湮没于黑色的阴影之中。

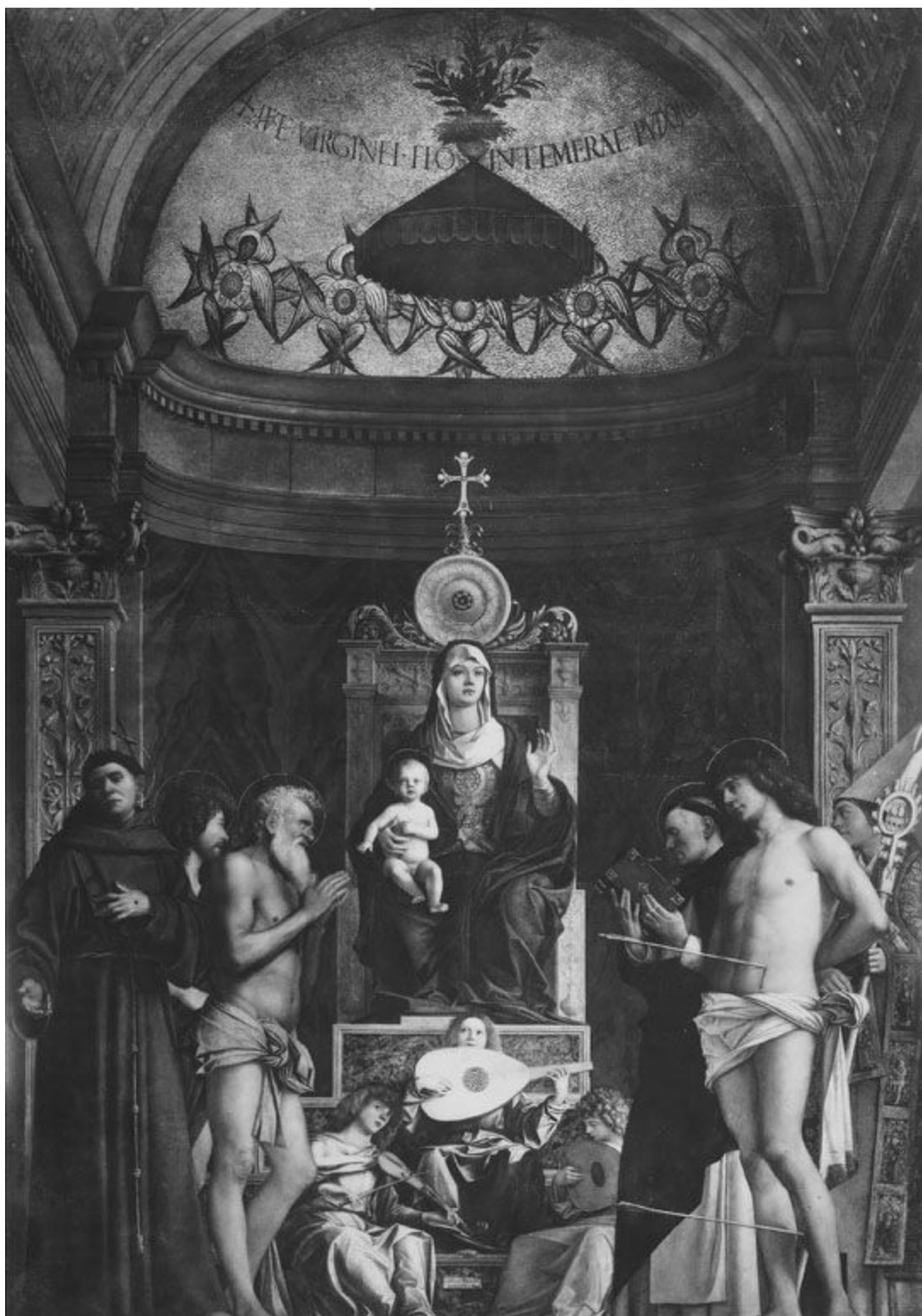


图4 乔凡尼·贝利尼，《圣约伯祭坛画》，板面油画，1478年前

至于贝利尼为什么要采用这样的创新设计，原因之一在于威尼斯圣约伯教堂的地理位置，此画最初就悬挂在该教堂正殿的墙上。由于教堂

的一侧有一条运河流过，教堂无法在建筑的这一侧建一个真正立体的礼拜堂。但是，无论如何，没有一个真正的礼拜堂能使得艺术家将赞助人的世界与祭坛画中所描绘的虚幻世界如此成功地连结起来。在这里，天堂般的幻景似乎是对我们所处的空间天衣无缝的延续。我们看到圣母庄严地抬手祝福聚集在祭坛前面的信徒。画面左边，几乎裸体的圣约伯双手合十为我们祈福，再往左，是富有同情心的圣方济各（这个教堂就是由他的修道会圣方济各会所负责的），他向下伸出手，似乎是在亲自邀请我们参加这一神圣的聚会。

我们在第一章看到的拉斐尔的《西斯廷圣母》中，圣母的形象并不像是出现在一个真实的礼拜堂里，而像是有一扇巨大的窗户，从拉开的窗帘中，圣母马利亚从天堂降临到我们眼前，向我们引见她心爱的圣子（图1）。然而相同的是，她的一个圣徒伴侣伸向画外的手势似乎是邀请观者进入这个场景。考虑到做这个手势的长着胡子的人是圣西克斯图斯，即当时的教皇尤里乌斯二世（Julius II）已故的伯父教皇西克斯图斯四世（Sixtus IV）的守护神，这个手势越发有了特别重要的意义。正是尤里乌斯二世为意大利的皮亚琴察城的西斯廷女修道院的高祭坛订制了这一作品。在画面的底部，可爱的天使靠在窗沿上，而这个窗沿似乎存在于我们的空间和画面所描绘的天堂之间，由此这两个天使就有着特殊的信仰功能：他们充当着这个世界和下一世界的桥梁，因而修女们可以更直接地为死去的教皇的灵魂向圣母祈福，这幅作品原本就是为她们而订制的。这样，尽管今天我们会从美学的角度欣赏在德累斯顿画廊的这些美丽天使，但是只有将他们放到原来的环境中，用最初观者的“历史眼光”来看，这一作品非审美的方面，或更准确地说，审美以外的方面才变得明显起来。

北方雕刻的和绘制的祭坛画

使用创新的视觉手段来进一步发展祭坛画由来已久的宗教、社会、甚至偶尔的政治功能，这一兴趣在北欧艺术家的作品中也有所体现。在15世纪以及16世纪的早期，德国和低地国家的艺术家和赞助人在保持中世纪以来祭坛画的传统版式的同时，开始发展出新的视觉和意象策略。这样，不同于意大利从多联画屏转变为独幅的、有着中央绘画场景的祭坛画，艺术家们如马蒂亚斯·格吕内瓦尔德（Matthias Grünewald）在大约1513—1515年创作《伊森海姆祭坛画》、以及蒂尔曼·里门施奈德（Tilman Riemenschneider）在大约1499—1505年创作《圣血祭坛》时都继续使用了中世纪的带翼祭坛画作为他们最基本的结构单位。这里的祭

坛高架（retable一词来自于拉丁文，意为“[祭坛]桌后面”）上既可以是绘画，也可以是雕刻，由一组居于中央的人物形象构成，后来发展为单个的人物形象，两种类型都在两侧带有窗板式的侧翼，平时可以关上以保护里面的部分，在特殊的宗教节日里打开。

虽然这些祭坛画的结构大致上是对中世纪祭坛画的继承，但事实上它们越来越多地追求物质和心理上的逼真，而且开始选择统一的画面场景来取代单个圣徒像的陈列，这种现象明显是与意大利祭坛画的发展相一致的。在《伊森海姆祭坛画》中，最里面的中央核心仍然是由单个的镀金圣徒像组成并陈列在一个精致的、哥特式风格的画框里，但覆盖和围绕这些人像的三个侧翼和两块中央画板在风格和精神实质上都截然不同（图5）。在这些画板中，采用了油画来描绘关键的代祷者（包括圣母马利亚）、复活的基督，以及祭坛画最外“层”的中央画面上可怕的基督受难场面。在这里，基督的身体上布满了不断渗出脓水的伤口，他那爆裂的嘴唇被抹上了死亡的干枯蓝白色。然而，这个令人震惊的逼真画面对于当时的观者来说并非不合适。那是些身患绝症的朝圣者，他们来到伊森海姆（位于阿尔萨斯地区，今天的法国和德国边境）为一种被称为“圣安东尼之火”的可怕病痛寻求灵丹妙药，这是一种会改变病人形体的真菌疾病，它会使患者的肢体由于坏疽而变黑、变青，最后脱落。对于这样的观者来说，看到用极度恐怖的细节所描绘的死去的基督，可能意味着他们的救世主也能感受到他们的痛苦，总有一天他们会像基督一样重生，重新拥有完美、完整和健康的身体。

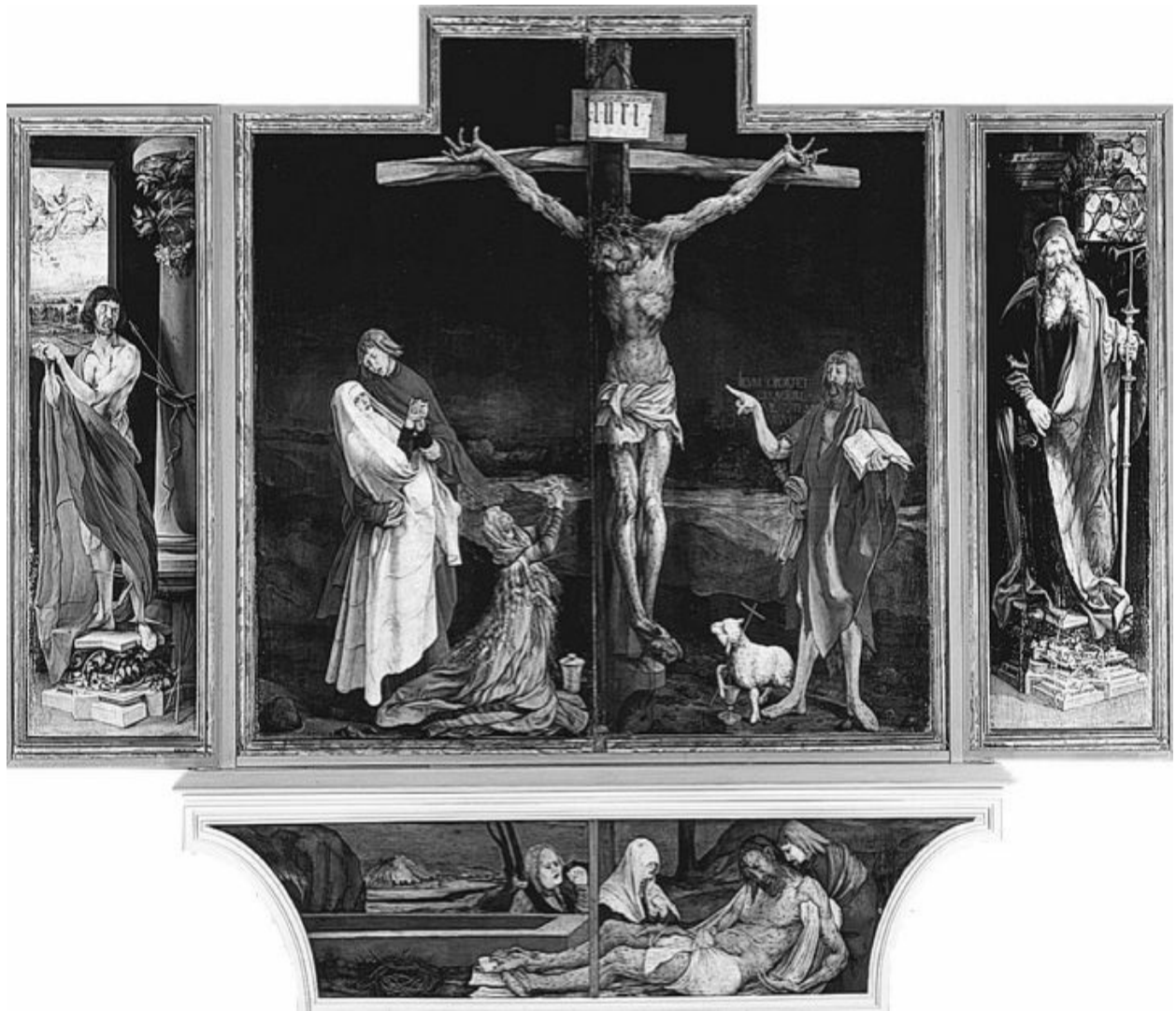


图5 马蒂亚斯·格吕内瓦尔德，《伊森海姆祭坛画》：（从左至右）《圣塞巴斯蒂安》、《基督受难图》、《圣安当》，以及（下部）《哀悼基督》，板面油画，约1513—1515年

里门施奈德创作的、放置于德国南部罗腾堡的《圣血祭坛》（图6）没有采用具备高度描绘性的油画手段作为媒介，而是利用了椴木的特殊材质以及圣雅各布教堂的光照条件来吸引观众，至今这幅祭坛画仍然存放在该教堂。里门施奈德不像他的前辈和许多同时代人那样将祭坛画涂上明亮的颜色，他的罗腾堡祭坛画的木雕人像和浮雕只是抹了一层褐色的透明釉，这种统一单色调画面中唯一的例外是人物瞳孔都点上了黑色，他们的嘴唇都罩上了一层薄薄的淡红色釉。就像格吕内瓦尔德的作品最外层的中央画面一样，这个祭坛画的中央部分也聚焦于单幅、统一的叙事场景，这个场景立体地表现了最后的晚餐，正中间是出卖基督的犹大。通常来说，如果要给木雕涂上明亮的色彩，事先必须抹上厚石

膏，里门施奈德避免了这种方法，他利用椴木的柔软和柔韧性雕刻出比不透明的色彩厚涂层看起来更好和更逼真的细节。为了使这一场景更为生动，他在《最后的晚餐》浮雕后面采用了厚实、透明的玻璃圆板而不是通常采用的实心木背板，这样祭坛后面的高大窗户透进来的自然光就成为了画面叙事场景中活跃的、不断变化的组成部分。



图6 蒂尔曼·里门施奈德，《圣血祭坛》，褐釉椴木浮雕，约1499—1505年

除了中央画面《最后的晚餐》外，祭坛画的下部最初也是城市最珍贵的圣迹收藏所在地，据说是基督自己的一滴血。当然，正是在最后的晚餐上，基督创立了圣餐的典礼，包括以他自己的血作为酒让圣徒们饮用。选择这个主题作为祭坛装饰的中心画面最适合体现祭坛的圣物箱功能，这种功能在作品赞助人、罗腾堡市议员的心目中也是至高无上的。里门施奈德的这件作品在视觉和材料使用方面的创新同样是为了配合他的赞助人的需要，而不是主要为满足抽象的审美需求。

按最初的约定，制作这个神龛似的框架来安放里门施奈德的雕刻的木匠应得到50弗罗林的工钱，雕塑家本人的报酬也是同样数额，这一事实的确意义重大。只是在祭坛完成之后，后者的报酬才增至60弗罗林，这是因为他工作出色而得到了额外的奖金。但是，“纯粹的”木工活与我们今天所认为的艺术作品有着几乎一样的价值，这个事实很有启迪意义。的确，这一报酬标准证实了议员们的首要目的是制作一个引人注目的、具有宗教功能的复合作品来提高城市的声誉，从而吸引更多的朝圣—旅游者——以及他们的消费力——来到罗腾堡朝拜他们珍贵的圣迹。从这个角度来看，赞助人对于能确保城市的主要景观被适当“包装”的木制神龛的重视，丝毫不亚于他们对于祭坛画里感人和有着审美意义的雕塑的重视，这种做法就很有道理了。

拉斐尔的《基督下十字架》的创作和意义

在宗教改革前的祭坛画中展现的革新形式和意象策略可以与这一类型长期存在的宗教和社会功能联系起来，我们在本章最后讨论的一幅作品，即拉斐尔创作于1507年的《基督下十字架》（图7），也强调了这一点。在形式的层面上，这幅画表明艺术家有着非常成熟老练的构图技巧，而且他能轻松地参考古代材料中的图像资料，比如刻画死去的英雄墨勒阿革（Meleager）被抬去埋葬这一场景的罗马石棺浮雕。同时，创作这幅画的故事还证明：一幅文艺复兴时期的祭坛画能承载广泛的意义，宗教的、个人的、甚至是政治的意义都可以嵌入其中。而当一件作品被陈列在画廊的墙上，远离它原来的背景环境时，上述这些意义往往被遗忘了。



图7 拉斐尔·桑齐奥，《基督下十字架》，板面油画，1507年

这幅祭坛画是由一名贵妇，佩鲁贾的阿塔兰忒·巴利奥尼（**Atalanta Baglioni of Perugia**）订制的。阿塔兰忒比较年轻时就成了寡妇，从此再未结婚，她成为了家族的首领。重要的是，这意味着她掌管着家族的财富和收入，对于这个时期的妇女而言，这是一个不寻常的地位，而这样的地位也使得她能够独自决定雇用这个雄心勃勃的年轻艺术家。在阿塔兰忒委托订制这一作品的时候，佩鲁贾是一个充满暴力的城市：不仅是这个城市正在与邻城发生军事冲突，而且在城市内部，统治阶层的不同宗族间也经常卷入血腥冲突。而巴利奥尼家族所面对的，不仅是与其他家族的斗争，而且还包括本家族的内讧。其中最为臭名昭著的事件涉及到了阿塔兰忒的儿子格里福内特（**Grifonetto**），1500年，他试图在一个家族婚宴中谋杀亲戚中所有的男性长辈。许多姻亲都被杀死，但那些在这场大屠杀中幸存下来的人却发誓要向这个年轻的新贵复仇。然而，在

他的母亲拒绝将他藏在她的房间里之后，格里福内特设法逃走了。后来当格里福内特回到佩鲁贾，打算乞求他的亲戚宽恕他时，他立刻被一个愤愤不平的姻亲连刺数刀。阿塔兰忒冲到她临死的儿子身边，但她并不是要给他任何母爱的宽慰，而是冷冷地命令他宽恕刺杀者，以此来向公众证明在她心目中，家族的荣誉高于母性本能。

但是，几年以后，阿塔兰忒觉得必须做点什么来纪念她死去的儿子，也许是试图为她在儿子需要她时所表现出的无情行为作出补偿。这样，她决定请拉斐尔回到这个城市为她画一幅壮丽的祭坛画——拉斐尔在移居佛罗伦萨之前曾在佩鲁贾工作过几年。阿塔兰忒的祭坛画并不是描绘一组圣徒静像，而是表现了死去的基督被哀悼者围绕，将要被抬入坟墓的叙事性的痛苦场景。拉斐尔所创作的复杂的视觉形象，以及优雅交错的人物有节奏地穿过画面的前景，犹如古典浮雕的场景，而在这里，母亲对于儿子悲剧性死亡的哀悼终于得到了实现。的确，在画面的右边，圣母马利亚已经不堪悲恸而晕厥，也许，对于阿塔兰忒来说，这是为了从视觉上宣泄她七年前失去儿子时在公共场合下压抑的悲痛感情。无论如何，这幅祭坛画是作为阿塔兰忒想要为她儿子的灵魂祈祷，或者，含蓄地为她自己在将来得到拯救而安排的纪念性弥撒的永久性视觉体现。

拉斐尔在创作这样一幅感人图画时所表现出的技巧和独创性对于其成功显然是至关重要的。的确，在这幅作品中，拉斐尔似乎力图在艺术上取代被认为是他老师的本地画家佩鲁吉诺（Perugino），后者在12年前曾创作了一幅类似主题的祭坛画。他也想超越他自己早期的作品，包括在佩鲁贾为巴利奥尼家族的主要敌对者、奥迪（Oddi）家族的女性成员所画的祭坛画。但是，从根本上说，正如我们在本章涉及的许多其他例子中所看到的，拉斐尔在《基督下十字架》中表现出的不容怀疑的艺术才能首先和最主要是为了满足赞助人的要求，而不是满足我们今天所理解的“艺术”这个词的标准。因此，在原来的背景中，这些祭坛画远非仅仅是美丽的画面，而是信仰、社会甚至政治要求的复杂交汇物在视觉和物质上的具体体现，15世纪和16世纪早期最成功的艺术家都力图以新的、甚至更为革新方法来满足这些要求。

结语：圣像与圣像破坏运动

在整个16世纪以及之后，起源于中世纪多联画屏和带翼装饰的祭坛画传统，在意大利、法国、西班牙和北欧的天主教地区延续下来。但在16世纪早期被新教改革运动席卷的城市和地区，这个传统被突然、甚至

是暴力地中止。马丁·路德等宗教改革者在仔细审视了《圣经》中关于禁止制作“偶像”（《出埃及记》20：4—5）的明确戒律之后，开始辩论说：关于圣人和《圣经》故事的图像不应该出现在教堂里，可能甚至都不应该出现在信徒个人宗教活动的场所。这个观点的根据还在于历史上长期以来对宗教画和雕像的滥用，虽然在几个世纪中反复有禁令发布，但是把圣像和圣人雕塑当成圣人本身（而不仅是圣人的画像）来崇拜的现象一直存在。有的改革者允许某些类型的宗教形象在严格限制的条件下继续作为信仰的辅助工具，而另一些人则不仅禁止制作任何新的宗教艺术品，而且还有系统地毁坏所有已存在的圣像和圣人雕塑，祭坛画就是他们攻击的中心目标。1566年，一个英国目击者描述了在安特卫普大教堂发生的这样一次破坏行动，安特卫普是荷兰南部的主要城市之一，在今天的比利时境内：

我进了教堂……它看起来就像个地狱，仿佛天堂和大地都一同消失了，只有倒下的雕像和摔落的昂贵作品……所有的一切，都毁灭了！[这曾是]欧洲最华贵的教堂；他们把这个教堂破坏得如此厉害，甚至都没有留下一个坐的地方。

由于各地宗教原因以及政治环境因素，这样恶性的圣像破坏运动从16世纪30年代开始出现在北欧的不同地区，不仅导致了数个世纪的各种宗教艺术品（包括无数祭坛画）遭到彻底破坏，同时也急剧减少了艺术家的工作机会，而这些艺术家以前主要依赖大量的祭坛画订货来维持生活。在大约1520年之后的北方新教区，艺术制作不再是一个好的职业选择，除非艺术家愿意从事通常是小规模且低报酬的绘画创作，比如我们要在第五章里涉及的肖像画。但是对于在天主教地区工作的画家和雕塑家来说，祭坛画传统则成功地延续了数个世纪。

第三章

文艺复兴艺术中的叙事

乌尔苏拉的传奇：一个威尼斯的故事

在不列颠有一个基督教国王..... [他有个] 女儿名叫乌尔苏拉。这个女儿因其诚实、智慧和美貌而享有盛誉.....英格兰国王（他仍然崇拜异教偶像）.....说他很希望他的儿子能与这个贞洁的女子喜结良缘。而那位年轻人也很想娶她。于是，他们派出一个正式的使团去见乌尔苏拉的父亲，并且为娶她许下了郑重的承诺，说了许多恭维话.....而她得到神示，同意.....与他结婚.....条件是.....这个年轻人必须接受洗礼 [并且允许她在11,000个贞女的陪伴下去朝圣。王子]同意满足乌尔苏拉的所有要求..... [于是] 他们向罗马进发。

这是由13世纪的热那亚大主教雅各布·达·沃拉吉纳（Jacopo da Voragine）汇编的圣徒故事选集《黄金传说》中圣乌尔苏拉的故事的开头。此书在整个欧洲都非常流行，可能就像《圣经》本身那样家喻户晓。到1500年时，已经有将近75个拉丁文版印刷出版，更不用说其他的英文、意大利文、法文、德文和波西米亚文版本了。因此，被称为圣乌尔苏拉会（*Scuola di Sant'Orsola*）的这个威尼斯公会决定为他们的会所订制一幅新的绘画取代一些老旧的壁画时，很容易详细地了解到他们的保护圣徒乌尔苏拉的生平传奇。

1488年，这个包括男女、贵族和富人的公会雇用了一位年轻的、颇有发展前途的艺术家，也就是我们在前面的章节里已经提到过的维托雷·卡尔帕乔。乌尔苏拉会请他画一组长约6米长、3米高的圣乌尔苏拉的故事。这些大约在1490到1500年间完成的作品悬挂在用作公会的会议厅及公共礼拜堂的建筑内。它们以逐渐展开的叙事方式描绘了圣乌尔苏拉的生平，开头便是英格兰国王派出使者来为他的儿子向美丽的基督信徒公主求婚的场景（图8）。



图8 维托雷·卡尔帕乔，《乌尔苏拉传奇：英格兰使者的到达和圣乌尔苏拉与她的父亲》片断，布面油画，15世纪90年代

在这幅画面中，我们看到在远处，使者的船只停泊在大广场的另一边。在画面的前景中央，使者们按照礼仪列着队从左到右在画面上展开。画中人物如同处于一幅从电影中截取的静止画面中：首先，在左边第二个柱子旁边，我们看见有两个人站着；紧接着旁边另外两人正要跪拜；而同时，还有两个人正弯腰跪在戴着王冠的国王面前。画作在时间和空间上给人一种几乎像电影一样展开的感觉，这种感觉在画面的右边继续体现出来。在右边，美丽的年轻圣徒站在一个更为私秘的空间里，那里有带华盖的床，她在与她的世俗父亲讨论婚事，后者曲臂用手托着头。正是在这里，在故事中的这个时刻，乌尔苏拉作出了重要的、而且是“神意的”决定——要求她的求婚者皈依基督教，并允许她带着11,000名贞女扈从到罗马朝圣。在其后的叙事画面中，我们看到使节离开，然后是公主向她的未婚夫告别，去罗马朝见教皇，接着，在返回英格兰的旅途中，与她的女伴们一起悲剧性地被匈奴部落的异教徒所谋杀（也就成为了殉教者）。

除了这个故事的戏剧性之外，卡尔帕乔的组画往往还强调故事中的

仪式：人物的列队行进，或者被国王、教皇或王子正式接见。这种对仪式行为的强调可能是反映了公会成员自己定期参加的仪式或典礼。比如，每月一次，圣乌尔苏拉会的全体成员都要聚集在会议厅进行一次弥撒活动，在这个仪式中，每个成员要手握蜡烛列队绕大厅环行。实际上，这种每月的列队行进无疑是与礼拜堂一会所墙上画幅中的队列相互呼应的。在其中许多油画中，艺术家采用了各种其他的视觉策略来进一步打破真实世界的观者和乌尔苏拉的虚幻世界之间的界限。比如，在表现使者到达的画面中，前景的栏杆处留出了一个空当，似乎是允许我们加入英格兰代表团的行列，同时在画面右边的台阶上，仅有一个老女仆守护，似乎在邀请我们进入乌尔苏拉和她父亲进行私人谈话的卧室。同样，在将使团与大型广场分开的栏杆外面，我们看到一排本地人靠在栅栏上饶有兴趣地观看活动的进行——就像被画中栏杆隔开的我们也在围观一样。换句话说，画中的观者在某种程度上就像是对站在画前的观者的镜面反映。

在10月21日圣乌尔苏拉节的前后，这个公会的成员自己会公开露面，列队行进或用其他庆典方式来纪念他们的保护圣徒。这样的仪式不仅会在他们自己的会所进行，也要在会所前的公共广场上举行。在那里，威尼斯市民可以直接看到他们的仪式和庆典。卡尔帕乔的油画所讲述的故事多少与订制了这些画的人们有着直接关系，这种视觉叙事结构里的故事在许多方面反映了公会自身举行的诸多仪式。同时，这些仪式以及圣乌尔苏拉会订制的油画跨越了神圣一世俗间的界限，就像公会本身的作用一样。这个公会既是一个宗教组织，也是一个社会组织。反映在画中，圣乌尔苏拉的故事不仅强调了宗教主题，如鼓励即便是殉教也要坚持对上帝的信仰，同时也反映了威尼斯各种典礼上的社会礼仪，此外通过描绘船只在遥远陆地间的来往，反映了作为威尼斯经济和政治生活基础的国际贸易。

叙事形象：宗教或世俗？

在许多其他例子中，要分辨文艺复兴时期艺术家在其作品中所描述的故事是属于纯粹的宗教类别还是世俗领域同样也很困难。比如我们在前一章中简略提到的《圣路加教堂祭坛画》，最初有一些镶板附饰画直接放在主要场景人物的下面（图3）。乍看上去，这些画分别描绘了每个主要场景中的圣徒生活中的一个重要情景，似乎是纯宗教性的绘画。但事实上，对佛罗伦萨最重要的保护圣徒施洗者约翰和主教齐诺比厄斯（两个人都出现在主画面中）的主要事件的描绘意味着，订制祭坛画的

人在表达他的宗教感情的同时可能也想要证明他在政治上对自己家乡的忠诚。在拉斐尔的《基督下十字架》中，主要画面的宗教性叙事既是作为弥撒过程中虔诚祈祷的中心，同时也体现了阿塔兰忒·巴利奥尼复杂的个人和政治考虑（图7）。同样，一个16世纪早期的收藏家买下了丢勒的17幅描绘《圣母生平》的木版画，他之所以欣赏这些画，可能并不仅仅是因为画中叙事的信仰功效，而且也因为其美丽的构图是出自北欧最受尊敬的艺术家的手。

被称为“时间之书”（books of hours）¹的装饰华美的手抄本祈祷书中也体现了世俗和宗教二者之间的类似张力。“时间之书”是一种源自中世纪的艺术形式，在文艺复兴时期仍然十分流行，甚至在15世纪中叶约翰内斯·谷登堡（Johannes Gutenberg）发明现代印刷术之后也还比较盛行。虽然这样的祈祷书只是用于虔诚信徒的个人祈祷活动，但同时它们也是非常昂贵的奢侈品，在用动物皮革制成的上等皮纸上，用珍贵的颜料和金叶子辅以精良的手工艺而制成。毫无疑问，只有非常富有的人才买得起这样的书，因此这样的书不光体现了主人的虔诚，同时必然也表明了他们的富有、品位和威望。这类书的一个很好的例子是约1480年勃艮第女公爵玛丽（Mary）所订制的祈祷书。这本书的卷首插画，也就是第一幅插图，描绘了女公爵本人正在看一本装饰华美的祈祷书，而这本祈祷书就像是为她所制作的那本（图9）。在她的坐像旁边，透过一扇开着的窗户，我们可以再次看到女公爵的形象，这次是在一个巨大的教堂，她与她的侍女一起，跪在与她同名的圣母马利亚面前。这幅画中画大概意味着：玛丽在阅读了她的时间之书里的宗教故事以及诵读里面的祈祷词后，可以在其想象中呈现有关神圣世界的场景。虽说她很可能真的是一个非常虔诚的妇女，但耗费如此多的钱财和精力手工誊抄并绘制这样一幅作品，首先便清楚地体现了她在当时的社会、政治和经济地位——图中窗台上随意摆放的大量宝石和玛丽及其侍女穿着的华贵天鹅绒、丝绸和锦缎衣服都进一步强调了这一点。



图9 勃艮第的玛丽，《勃艮第的玛丽在阅读时间之书，出现圣母子在教堂的幻象》，羊皮纸彩饰，约1480年

当然，正如我们在前一章里见到的，有人会争辩说：把任何宗教故事或宗教人物表现为具体的画像都是一种亵渎，因为《十诫》明确禁止制作任何这样的“偶像”，尤其禁止崇拜偶像。但是在7世纪，教皇格列

高利一世已经宣布，可以制作宗教画像（虽然不能用来崇拜），以启发那些不识字的信徒。同时人们也认为图像比单靠说教和文字更能有效地使人记住经文并被圣徒故事所打动。1492年多明我会的修道士米凯莱·达·卡尔卡诺（Michele da Carcano）总结了这些赞成宗教图画的争论：

.....描绘圣母和圣徒的形象有三个理由。首先，考虑到一些无知人们的愚昧，那些不能阅读经文的人能够通过看图而理解灵魂得救和信仰等圣礼.....其次，制作画像也是为了克服我们情绪上的懒散；使那些听到圣徒的故事时没有被唤起虔诚信仰的人们至少在图像中看到这些故事时会被感动。第三，制作画像也是因为我们的记忆不可靠.....因为许多人不能记住他们所听到的，但却能记住在图像中所看到的。

佛罗伦萨的湿壁画系列

公众最容易接触到的宗教叙事画应该算是数世纪以来被画在教堂和礼拜堂墙上、穹顶和天花板上的大型湿壁画系列。在文艺复兴时期，这些壁画的创作继续存在，并且采用了直线透视法和更精准的人体结构描绘法等新的视觉方法来使画中的故事更加生动逼真。比如，在佛罗伦萨的圣三一教堂，其中一个礼拜堂的墙上描绘了圣方济各生平和身后的主要场面（图10）。乍一看，这些由多米尼科·吉兰达约（Domenico Ghirlandaio）和他的助手在15世纪80年代中期所作的壁画似乎完全满足了“正统的”宗教图像的要求：通过描绘与圣方济各有关的重要事件，并把其中一些事件放在当时的佛罗伦萨场景中，从而使得那些不能阅读的人们也能理解画中所描绘的故事，此外也能使所有人记住这些故事并为之感动。



图10 萨赛蒂礼拜堂：多米尼科·德尔·吉兰达约及其助手，《圣方济各的生平》湿壁画系列，祭坛画《牧羊人的崇拜》临摹，朱利亚诺·达·圣加洛（Giuliano da Sangallo）（归属），弗朗切斯科·萨赛蒂（Francesco Sassetti）和内拉·科尔西（Nera Corsi）的黑色大理石墓（侧墙上的壁龛里），1483—1486年

方济各的故事以及传说中他死后所经历的奇迹的画面按照时间顺序从穹顶到底部连续排列开来。于是，在礼拜堂墙面的最上面一层，我们看到的场景（按顺时针方向）依次是：年轻的方济各放弃他的遗产继承权以便过上一种圣洁的清贫生活、教皇正式批准他创建方济各会、方济各奇迹般地从苏丹法庭上的火刑审判中生还。在中间层，左边墙上的画中，方济各的身体出现了圣痕（即在他身上出现了类似基督钉痕的伤痕），他的葬礼被画在右边的墙上，而在中央我们看到人们在向这位已故的圣徒祈祷后，一位死去的孩子奇迹般地复活。

但是，上述事件中的最后一个很难在其他关于圣方济各的组画里看到，而它被放在礼拜堂祭坛画上这么突出的位置，并且在年代顺序上也稍有打乱（即这幅关于方济各死后的奇迹被画在右边墙上的圣徒葬礼之前），这一现象意味着该礼拜堂壁画的意图可能不仅仅是向不识字的信徒准确而生动地传达圣徒故事。

相反，这个场景和整个礼拜堂下层的画面都表明，这一工程中包含了超出纯宗教内容的东西。因为正是在这一层，在最靠近礼拜堂拜访的地方，以及在祭坛画上方最突出的位置，赞助人弗朗切斯科·萨塞蒂的要求被明确地体现了出来。萨塞蒂是美第奇（Medici）家族银行的总经理，因此他的财富与这个佛罗伦萨权势家族的经济和政治成功有着密切联系。他不仅选择了描绘与他同名的圣徒方济各来作为家族礼拜堂壁画的主题，而且还确保他的美第奇东家和他们的联盟也被很好地表现出来，特别将他们的个人肖像放在两个中央墙面的主画面上。最上层的一幅壁画中，在一个明显会令人想到佛罗伦萨的主要市政厅广场的地方，这个家族的首领，洛伦佐·德·美第奇（Lorenzo de' Medici）站在弗朗切斯科的身边。紧接着下面的画面中，一个孩子奇迹般复活，也是在佛罗伦萨，这次是在圣三一教堂的前面。在吉兰达约刚开始设计这组壁画时，弗朗切斯科自己的大儿子死了，几个月后另一个男孩奇迹般地出生。因此在祭坛画上部这个表现基督诞生的复活男孩（也是吉兰达约画的），可能是赞助人因为他的新生儿子而表达的谢恩之意。的确，有人曾表明这个复活的男孩形象实际上就是弗朗切斯科的小儿子的肖像。

最后，为了使个人动机更加清楚，弗朗切斯科不仅在礼拜堂左边和右边的壁龛里安放了自己和妻子内拉·科尔西的雕有古典图案的黑色大理石墓（可能是由雕塑家朱利亚诺·达·圣加洛制作），而且在祭坛的两边描绘了他自己和妻子跪着祈祷的形象，作为祭坛画上基督降生的见证者，也是在祭坛前为他们的灵魂所作的所有弥撒仪式的见证者。因此，虽然祈祷和虔诚信仰确实是订制这一组壁画的重要动因，个人在此世和彼世的利益也是一个重要原因。换句话说，这里的这个故事既是讲圣方济各的，也是关于弗朗切斯科的。

更多的故事讲述策略

在描绘神圣故事的同时纪念甚至颂扬赞助人的这种方法，在雕塑家圭多·马佐尼（Guido Mazzoni）的作品《哀悼基督》中也很明显。这是一个真人大小、着色陶塑的立体场面，表现的是悲恸的哀悼者围绕着死去的基督（图11）。这组雕塑完成于15世纪90年代早期，安放在那不勒斯的圣安娜·德·隆巴尔蒂教堂内。这里，观者实际上可以进入这组由圆形群雕组成的神圣故事情境中。但重要的是，其中的一个哀悼者，即跪在最左边的男子，正是该作品的赞助人、那不勒斯的国王阿方索二世（King Alfonso II）的塑像。当观众接近这个立体的群雕时，最靠近的就是这个国王了。阿方索不仅想通过描绘自己永远在基督面前进行祈祷和敬拜的形象从而保证自己的灵魂得到拯救，而且，通过不单是见证而且参与到这个原本安放在他自己的家族礼拜堂中的神圣雕塑中，他还提升了他的个人和政治声誉。个人化的神圣叙事似乎又一次被用来为赞助人消除从此世到彼世的障碍。



图11 圭多·马佐尼，《哀悼基督》，着色釉陶，1492—1494年

虽然对于今天的观者来说，文艺复兴时期的艺术品究竟是神圣的还是世俗的，没有一个明显的分界，颇让人迷惑，然而文艺复兴时期的赞

助人、艺术家和观者并不觉得这种区分是必要的，而是认为神圣和世俗之间是一个连续的过程。尽管如此，文艺复兴时期的艺术家也描述了一些纯粹世俗性质的故事，在如今的观者看来其中没有一丝宗教信仰的痕迹。但是，在这样的例子中，画中讲述的故事同样是为了提高委托订制画作的赞助人的个人声誉。这种情况可以从法国国王弗朗索瓦一世（François I）为他在离巴黎不远的枫丹白露城堡、或者说是行宫订制的关于神话和寓言的绘画中体现出来。国王雇用的主要是来自意大利的艺术家，比如罗素·菲伦蒂诺（Rosso Fiorentino）和普里马蒂奇奥（Primaticcio）。他想通过这些画令来访的精英人物们感到困惑和吃惊，他在高雅的画面中采用了复杂的视觉象征，并将这些画安装在精致的、高度风格化的粉饰灰泥画框中，展示在城堡的主要公共房间和长廊里。只有国王本人被告知了每幅画的准确意义。实际上，这些作品的“叙事”不仅仅在于画面本身所描绘的故事，同时也在于国王亲自引导的游览或者国王给予观者的演出，他描述每一幅画的意义时，往往都会令观者倍感惊愕。这些画中描绘得最直接的故事是达娜厄的传说：异教神宙斯化身金雨临幸了这个美丽的少女，使她怀了孕（图12）。但是其他由弗朗索瓦订制的作品的确切意义至今仍是学术争论的主题。

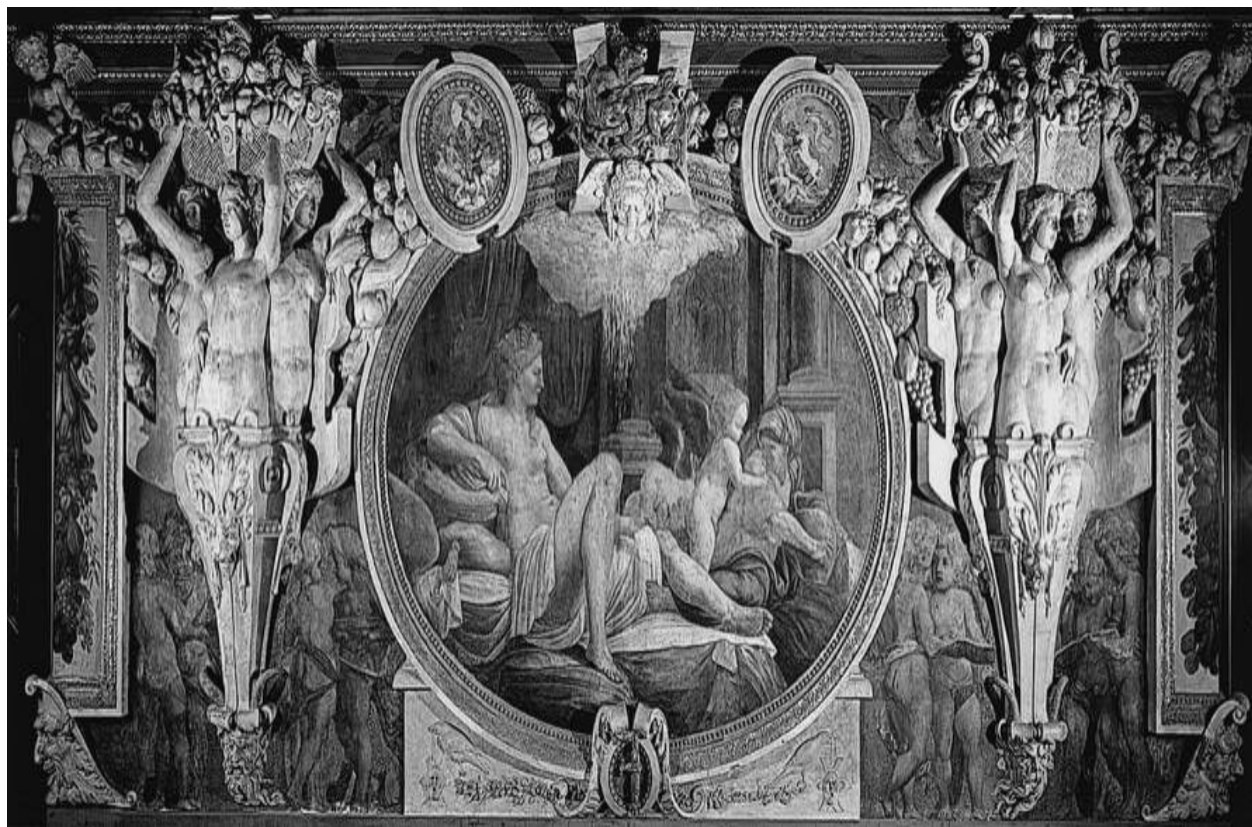


图12 乔凡尼·巴蒂斯塔·罗素·菲伦蒂诺，《宙斯化身金雨拜访达娜厄》，湿壁画，边框为灰泥浮雕，16世纪30年代

结语

文艺复兴时期的艺术，不论是宗教的、世俗的，或是介于两者之间的，其中都充满了故事。的确，这个时期的艺术最主要的功能之一就是用视觉手段向当时的观者传达故事和思想，而这种方法通常比单纯的文本、说教或演说更有吸引力、更生动并更容易被记住。正如阿尔贝蒂在15世纪30年代所指出的，最成功的视觉叙事，或者说历史画（*Istoria*）具有“那样令人欣然和愉悦的吸引力，它能够吸引所有观者的眼球，包括有学问的和没有文化的人，并打动他们的灵魂”。在公共领域，叙事性祭坛画（不论是绘画还是立体雕塑）、描绘圣徒生活的祭坛台座镶板画、为宗教团体创作的绘画、教堂里的大型湿壁画系列和仿古典的宫殿装饰不仅通过它们颇具吸引力的图像使观者记住了特定的故事，同时也不可避免地反映了订制作品的个人或团体的私人、政治和社会状况。有时，比如在精印插图手稿或系列叙事的版画中，故事的讲述可能更为私人化、甚至是私密的活动，比如只包含一个人手中拿着一本书、或者一页纸。但是，即使是在这样的例子中，一个特定的故事是如何用画面讲述出来的，以及它是被如何解释的，大多受制于赞助人和他/她的同时代观者的兴趣、信仰和关注点。

注释

¹ books of hours按字面意思译为“时间之书”，实际上就是祈祷书，最先出现于13世纪，其中记载了向圣母祈祷时所用的祈祷词。——译注，下同

第四章

对自然与古风的挑战

虚幻的苍蝇

我们眼前的这幅肖像画描绘了一个小康之家的丈夫和妻子，他们站在桌子后面，桌子上谨慎摆放的各种物件被细致地描绘出来（图13）。在画框的下沿，可以看见年份为1496年，还有这对夫妻的年龄，表明在这一作品完成时，他36岁，她27岁。画面的顶部有一枚被一头公牛抱着的盾形纹章，这是传福音者路加的标志，与安特卫普画家的圣路加行会有关，画中花瓶里所插的和妻子手里拿着的、名叫紫罗兰的精致蓓蕾，也说明了这一点。这些再加上男主人公直接朝向画外的凝视，使许多学者认为，这一镶板画实际上可能是画家和妻子在一起的自画像。有趣的是，如果艺术家是对着镜子用右手作画，那么这只手所对应的应该是画中藏在桌子下面的那只手，艺术家在自画像中通常都采用这样的策略，因为要描绘一只正在活动的手是非常困难的。



图13 法兰克福大师（活跃于安特卫普，可能是亨德里克·凡·乌鲁威 [Hendrik van Wueluwe] ？），《画家和他妻子的肖像》，板面油画，1496年

从艺术风格上看，通常认为这幅画的作者是法兰克福大师（Master of Frankfurt），这么称呼他是因为与这个人物有关的最重要的作品是为这座城市的一个教堂制作的。但是，从盾形纹章和这幅画的总体风格来看，这个画家更像是居住在安特卫普。有文献表明，实际上这位匿名的画家可能是16世纪头几十年里安特卫普最为活跃和杰出的艺术家之一，很有可能就是亨德里克·凡·乌鲁威，此人曾是圣路加行会的会长，连续任职达六届，其任期之久而前所未有。据记载，在此画创作的同一年，他买下了一座石屋，娶海维齐·索尼斯（Heylwich Thonis）为妻，后者的父亲也是一位画家，同样在圣路加行会担任过会长。

艺术史家们一直试图确认画家的身份，并弄清画中描绘的各种物体的象征意义。比如，有些观察者将散放在画面中间的盘子里的樱桃（又被称为“天堂果实”）与圣母马利亚联系起来，作为神秘的新娘和基督的母亲，圣母是新婚妻子最合适的模范。的确，这对夫妇明显亲昵的姿势，加上凡·乌鲁威于1496年新婚的事实，都意味着这幅画的创作可能正是为了纪念这对夫妇的结合。画中的大块面包和一杯酒象征着与弥撒相关的圣餐，这进一步增强了夫妇间交换的神圣誓约，同时暗示着这一作品旨在从视觉上见证上帝给予这对新婚夫妇的祝福。

但是，我们突然意识到，有一样东西出乎意料地扰乱了这个和睦幸福的完美场景：画中家庭主妇端庄的洁白头巾上，竟然停留着一只又黑又丑的大苍蝇。但是，当我们试图把它轰走时，我们发现艺术家用他高超的技艺欺骗了我们，因为这不是一只真正的苍蝇落在画的表面，而是一只画面里的假苍蝇。似乎是要进一步证明他的模仿技巧，画家不仅在水果盘旁边描绘了另一只有着精确昆虫结构的苍蝇——虽然这只很明显是在画面的“里面”——他还画了一小块面包，险险地悬在桌子边上。这一物体就像头巾上的苍蝇一样，似乎处在我们的空间和肖像画的虚构空间之间的某处。

但是，正是这只好像刚刚落在画面上的苍蝇表明画家并非仅仅是在制造视觉笑话。的确，我们可以认为，这只昆虫的出现，尤其是用来表现它的幻觉手法，告诉了我们关于这位画家在艺术上的一些职业雄心，或者更广义地说是这个时期艺术本身（或者是“艺术”，Art，首字母大写）的追求，因为在历史上，一只可以愚弄观众的苍蝇长久以来就是一种视觉隐喻。在15世纪中期，意大利艺术家安东尼奥·菲拉雷特

（Antonio Filarete）就用了这样一个例子来证明乔托（Giotto）的杰出才能，后者可能是13世纪晚期到14世纪早期最著名的艺术家。在他的描述中，菲拉雷特声称，乔托还只是一个学徒的时候，他画的苍蝇就非常逼真，以至其师傅契马布埃（Cimabue）试图用破布将这些苍蝇赶走，这个例子表明了这个年轻的艺术家有多么高超的技巧，甚至可以骗过一位

职业画家的眼睛。

更为古老的是古罗马作家老普林尼（Pliny the Elder）在他的关于公元1世纪著名艺术家轶事集里所记载的故事，而这个文本的依据则是一些更为古老的传说。根据老普林尼的记载，两个古代最伟大的画家宙克西斯（Zeuxis）和帕尔哈西奥斯（Parrhasios）进行过一场竞赛，看谁能在绘画中更好地复制真实世界。首先是宙克西斯，他画的是一串葡萄，画得是那么逼真，鸟儿都飞过来想要啄食这水果。接着，帕尔哈西奥斯决定画出更好的，并邀请对手来看结果。宙克西斯急急地赶到帕尔哈西奥斯的画室去看他的新画，匆忙中，他试图揭开似乎是覆盖在画上的帘布。但是，正是在这一刻，宙克西斯意识到他输掉了这场比赛，因为覆盖在画上面的帘布实际上是虚构的，仅仅是对帘布褶皱线的逼真描绘，就像拉斐尔的《西斯廷圣母》（图1）中拉开的帷幕那样。但是，这次不只是一群鸟儿被愚弄，帕尔哈西奥斯愚弄了古代世界最伟大的艺术家之一，这就证明了他自己作为一名画家更为高超的技巧。

在16世纪，类似的轶事一再出现，只不过内容上略有不同。比如，意大利作家彼特罗·阿莱蒂诺（Pietro Aretino）描写了一只母羊在看见提香画的小羊羔时发出欣喜的叫声，而另一个作家则称，一条狗在看到丢勒为它的主人所画的肖像时也吠叫了起来。在瓦萨里出版于16世纪中期的《艺苑名人传》两个版本中，他像老普林尼的故事一样表明，不仅是动物，人也能够被这类错视画（*trompe l'oeil*）所愚弄。在其中一个这样的轶闻中，瓦萨里描述到，路人以为遇见的是教皇本人而向他致敬，但实际上那只是一幅提香放在窗户边晾干的肖像画。艺术理论家祖卡罗（Zuccaro）也写过类似的故事，但不是随意的行人，而是一位真正的红衣主教，他误把铅笔递给另一个主教的肖像，让他在一份文件上签名，这幅肖像是拉斐尔所画的。

这些故事的真假其实并不重要，但是这种一再重复很可能是由普林尼的著名故事所开启的传统主题（*topoi*）或者是常备主题的事实，让我们开始了解到文艺复兴文化对一位画家精确而逼真地模仿真实世界的能力给予了多么高的评价。这样，法兰克福大师（无论他是谁）选择在很可能是他自己的肖像画里描绘一只似乎正落在画面上的苍蝇，这样的手法对于影射自己的艺术技巧和他颇有威望的古代先辈来说是非常适宜的。

与古典世界和自然世界争锋

总体上，文艺复兴时期的艺术家不仅力图模仿自然，再现古典时

代，而且实际上也力图超越这二者。的确，与古代艺术的威望和自然世界的现实竞赛成为了文艺复兴时期最具创新意识的艺术的试金石。比如，丢勒创作于1504年的华美版画《亚当与夏娃》（图14）就采用了两个在文艺复兴时期最为著名的古代雕像作为原型，即《美第奇的维纳斯》和《观景殿的阿波罗》（采用这样的名字是因为前者属于美第奇家族，后者收藏于梵蒂冈的观景殿）。这里，在一个完美想象的伊甸园场景中，甚至猫和老鼠（两者都在画面前景中）都能和平共处于一个人类堕落前的世界里，还没有犯原罪的亚当和夏娃完美的身体简直是由两个古典艺术中的偶像来表征的，但是，现在被放在一个明显是犹太—基督教的环境中。作为印刷品，这一版画可以广泛分销给各地独具慧眼的收藏者，由此丢勒向他同时代的观者证明，尽管他有着日耳曼血统，尽管意大利的艺术家们有浸染于古罗马世界遗产的优势，他仍然可以像任何意大利艺术家一样轻松运用古典原型。

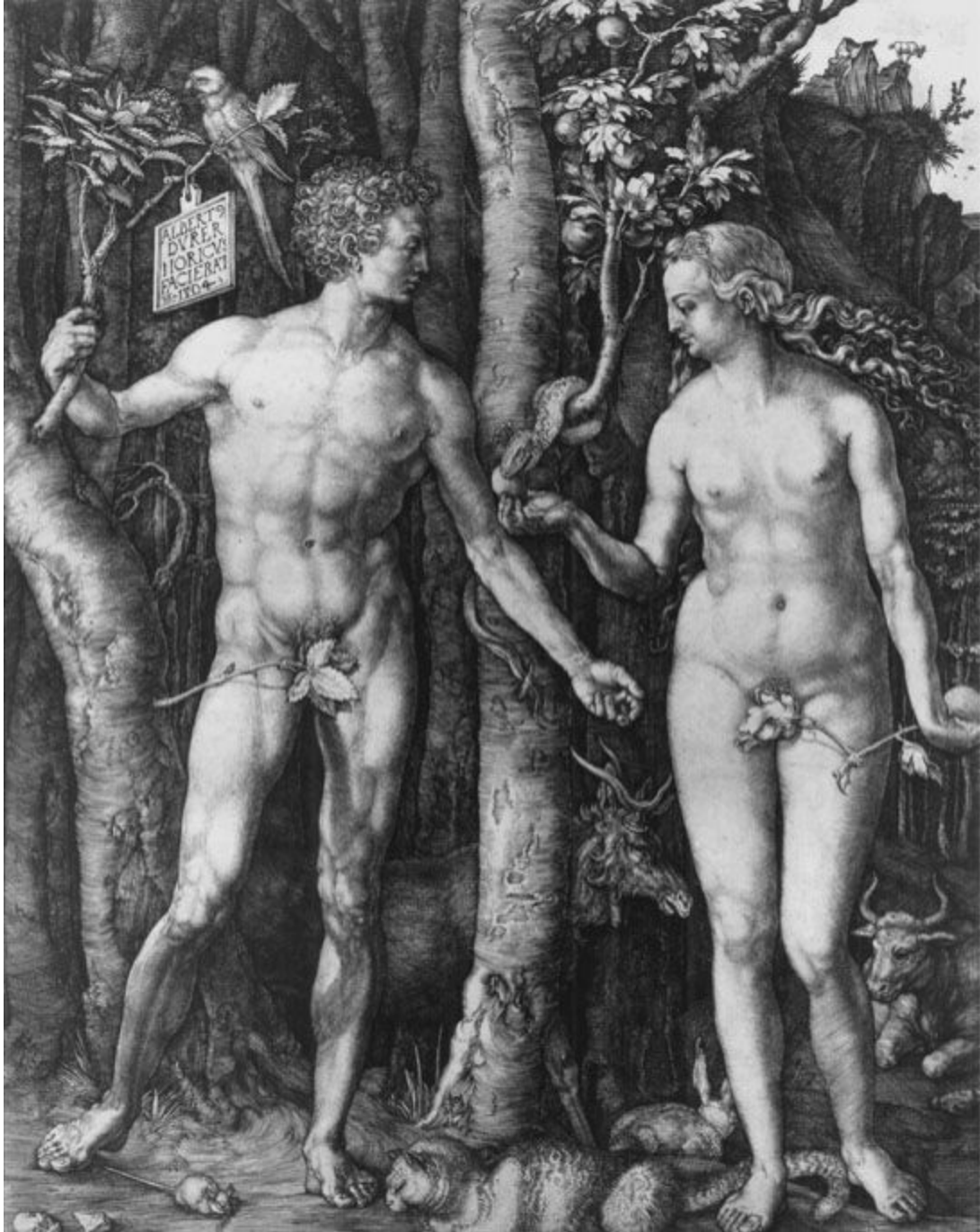


图14 阿尔布雷希特·丢勒，《亚当与夏娃》，版画（第二版），1504年

观景殿的阿波罗大理石雕像本身就是在罗马时期对更古老的希腊原型的摹制品，同时它也成为了另一个技艺精湛、部分镀金的青铜小雕像的原型，此雕像的创作者为意大利北部的雕塑家皮耶罗·雅各布·阿拉里·伯纳科尔西（Piero Jacopo Alari Bonacolsi），他的绰号“安提科”（Antico）就是来自他与古代原型的密切关系（图15）。这个小型的

作品不仅证明了雕塑家用技艺高超的方法吸收和重新诠释古典艺术的能力，同时也证明了他的赞助人高雅的趣味和对古典知识的谙熟。在这个特定的例子中，赞助人可能是曼图亚的女侯爵伊莎贝拉·德·伊斯特（*Isabella d'Este*），这个时期最著名的古物收藏家之一，也是一个非常喜欢在她的“新”艺术订制品中采用古典主题的赞助人。对于伊莎贝拉（此人还会在第六章中谈及）和安提科来说，古代模型，不论是形象上的还是文字里的，都不仅自身具有并且带来审美的愉悦感和满意度，这些模型的价值更多的只是因为它们很古老，因为文艺复兴时期的人文主义者和他们的追随者崇拜久已失落的希腊和罗马时期“黄金时代”的威望。的确，这种对失落的过去的怀念和对从现在的肉体和精神上再度唤醒它们的愿望，甚至在15世纪晚期意大利文艺复兴时期最有影响力的家族首领洛伦佐·德·美第奇所采用的箴言中都能体现出来：*le temps revient*——其字面意思是，“时光（或者更准确地说，过去）重来”。



图15 安提科（皮耶罗·雅各布·阿拉里·伯纳科尔西），《观景殿的阿波罗小雕像》，部分镀金的青铜像，眼睛用银嵌入，约1497—1498年

这个时期最为常见的古代工艺品是古典雕像、硬币和宝石，而它们最受崇拜的一个特质是它们用写实和逼真的手法表现人体的能力。南方和北方的艺术家都力图在这方面竞争并超越古代，同时也以逼真的手法描绘其他对于文艺复兴时期的观者来说在古典艺术中不太常见的自然事物，比如植物、动物，甚至全景式的风景。在列奥纳多·达·芬奇（Leonardo da Vinci）的事例中，一页又一页的素描证明他期望通过仔细观察植物、动物和人体来揭开自然界的奥秘，例如他在一幅绝妙的速写中，从四个稍稍不同的角度描绘了人体胸、肩、手臂的解剖图（图16）。

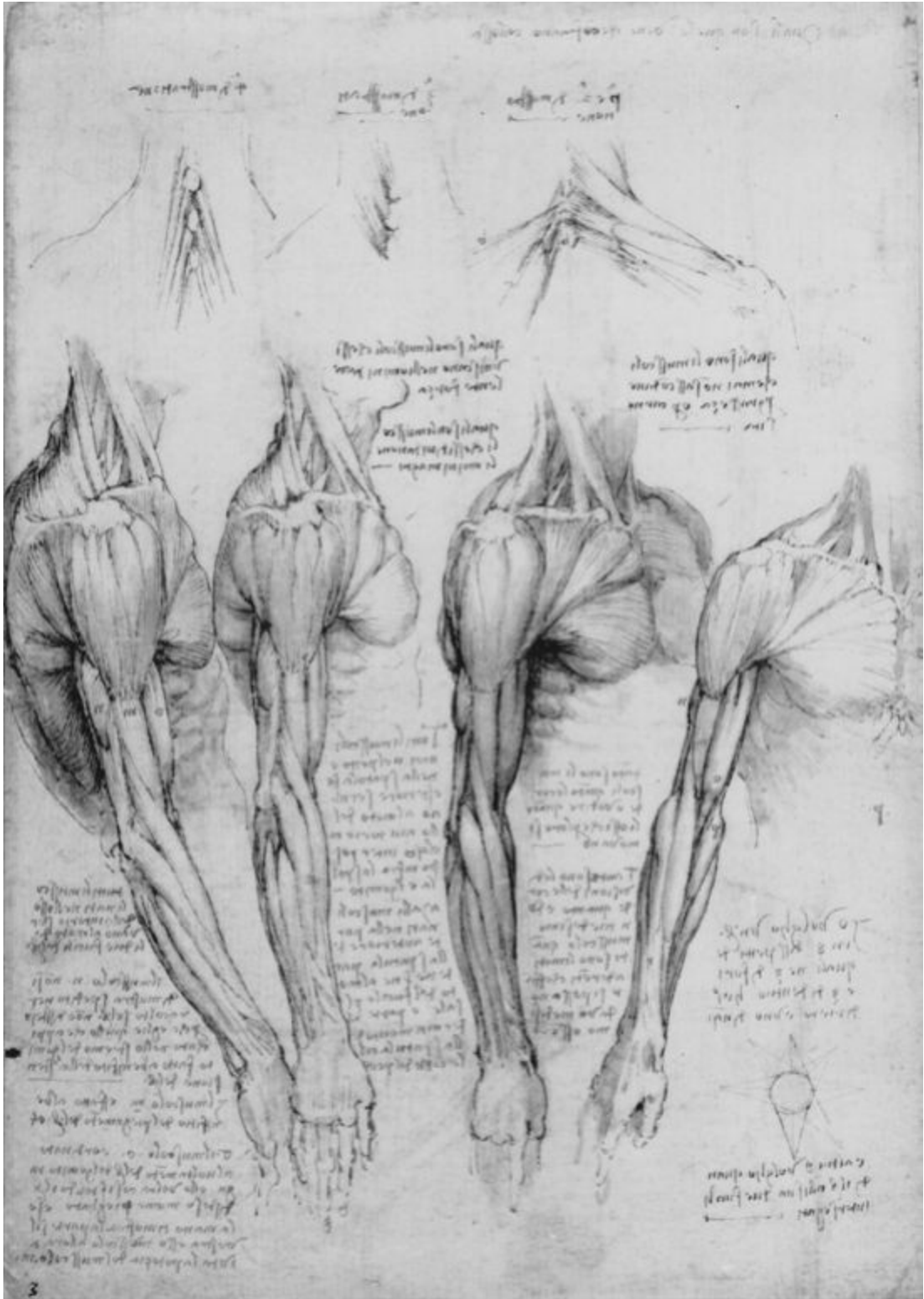


图16 列奥纳多·达·芬奇，《人体手臂、肩膀和胸的四个连续的表面解剖图》，钢笔淡彩画，约1510—1511年

在15世纪晚期到16世纪早期，列奥纳多以类科学的方式探索从人类

肢体到山崩的各种现象，他的这种探索方式至少部分地受到了15世纪头几年北欧绘画中就已经出现的高度精确地描绘自然现象的风格的影响。北欧艺术家，如我们会在下一章中讨论到的杨·凡·爱克，主要注重对真实世界各方面进行精确细微的描写，从水果和苍蝇到织物和家具，这种注重细节的绘画非常适于用从15世纪早期在尼德兰发展起来的油画媒介来表现。在意大利，像列奥纳多这样的艺术家可能受到了这种北欧风格的影响，也力求更为细致地观察自然。但是，与北欧的艺术家相比，意大利的实践者们可能更关注通过描绘活的模特和解剖尸体来精确地刻画人体解剖结构，比如列奥纳多描绘人类手臂的钢笔画几乎就像电影里的慢镜头。

完善透视画法

然而，对于意大利艺术家来说同样重要的是对房屋和建筑空间精确而逼真的描绘。在北欧，精确地描绘物体是证明一个画家能在他或她的绘画中捕捉到“真实”世界的关键，而在意大利，令人信服的写实物体和人物必须放在同样逼真的空间里。虽然从乔托开始，艺术家就凭着直觉反复摸索，不断完善描绘三维空间结构的方法，但到15世纪早期时，以数学的精密性来描绘空间突然变成了一种可能。

在1435年首次以拉丁文出版的《论绘画》（*De Pictura*）中，我们前面已经提到过的阿尔贝蒂试图从数学上概括线性透视的原则，这种方法通过使用正交线相交到与观者视线在同一水平面上的单一灭点，从而使在平面绘画或是雕塑表面上系统而逼真地描绘立体物体和建筑空间成为可能。在写作此书时，阿尔贝蒂显然没有在他自己的绘画和雕塑中使用这一技术，而是更多地依赖于其他人的实验。最主要的例子是雕塑家和建筑家菲利波·布鲁内莱斯基（Filippo Brunelleschi），他独创性地完成了佛罗伦萨大教堂的八边形大圆顶，这个工程最后完成于1436年，同年，阿尔贝蒂发表了他论著的意大利语版本，并将其题献给布鲁内莱斯基（等人）。在1424—1425年左右，布鲁内莱斯基已经利用佛罗伦萨的标志性建筑，包括位于大教堂前面的洗礼堂，来证明他能用精确的数学手法来描绘建筑物和城市空间。很快，另一些艺术家在绘画、湿壁画、甚至浮雕领域也开始使用布鲁内莱斯基的方法，特别是在阿尔贝蒂的论著开始发行之后。但是，由于这一文献保存下来的多半是拉丁文版，而拉丁文是人文主义学者和赞助人等精英人物使用的语言，这样看来似乎大多数艺术实践者是通过口头传授或者通过仔细研究马萨乔（Masaccio）创作的运用错视手法的湿壁画《三位一体》或雕塑家多那

太罗（Donatello）创作的有透视感的大理石和青铜浮雕等15世纪早期的作品来学会线性透视法的。

画家多米尼科·委内瑞拉诺就是这样的一位艺术家，虽然他可能也从与同事皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡（Piero della Francesca）的讨论中得到过启发，后者也是画家，在15世纪后期写过他自己的数学论著，其中包括一篇透视学论著。在第二章中简要谈论过的多米尼科大约在1445—1447年间创作的《圣路加教堂祭坛画》（见图3），不仅证明（他）完全理解了线性透视的法则，而且在阿尔贝蒂的论文仅仅出现的十年之后的当时，还显示出他力图熟练掌握这一技术来为自己的目的服务。虽然这幅祭坛画的主要中心画面显然倾向于表现一个单独的、统一的画面，多米尼科把他的人物放在带略微突出尖拱的连拱廊组成的三分法建筑中，视觉上接近于以前的三联画屏。不过，乍看上去，这个空间似乎是根据线性透视的法则来描绘的。的确，人们如果从跪在祭坛前的信徒或牧师的位置看祭坛画，首先注意到的很可能就是紧挨祭坛台座的画面底部复杂而高度细节化的地面瓷砖。同数学论著中的图表一样，这些瓷砖从画面的底部到圣母的宝座按远近比例逐渐缩小，极为逼真。背景中的拱廊和贝壳状的壁龛似乎是同样小心地根据严格的数学法则构建而成的。

但是，外表是有欺骗性的：虽然地面瓷砖的确是根据线性透视正确描绘的，但建筑的其余部分和其中的人物却非常不明确。比如，画面顶部的连拱廊剖面似乎是位于虚构的画幅帧面的最前面，但在画面的中间和下部，它就明显显得不合情理，因为边上的四个圣徒显然是站在这个结构的前面而不是在它的圆拱下面。同样，乍看上去圣母坐在中央扇形壁龛里，然而柱子的位置却明显说明她的实际位置离身后的壁龛还有一些距离，她的长袍下摆更是意味着她可能是位于第一排柱子前面一点的地方。我们很快会意识到，与画中建筑和其他人物相比，圣母的体形无疑是巨大的。的确，如果她站立起来，不仅会使她身边的圣徒显得像侏儒，而且她自己可能会像她宝座旁边的柱子一样高。

高度精确描绘的地面瓷砖证明了多米尼科对线性透视画法的精通。但是，他明显的“误差”应该看作是有意为之的对数学法则的颠覆，这种颠覆意图在于使绘画能最好地满足其主要目的，即成功达成其信仰功能并且颂扬该作品原来所在的教堂、佛罗伦萨的圣路加·德·马格诺里教堂，以及颂扬为它出资的富有赞助人。因此，虽然多米尼科的赞助人显然想要一幅看起来比较“新潮”的祭坛画，这一点体现在画中所使用的透视因素，如地面瓷砖的画法，以及主画面所采用的单一中心的场景上，然而在绘画的构图中却仍然包含着非常传统和等级分明的虔敬结构。这种效果是通过用建筑因素在视觉上将圣母子与两边的圣徒（其中包括教

堂的同名圣徒圣路加以及两个佛罗伦萨的保护圣徒，施洗者约翰和齐诺比厄斯主教）隔开来达成的，如同早期的三联画屏一样，同时还使圣母在身形和象征意义上都超过其他所有人。同样，画面中具有迷幻性的空间安排和人物关系，对于此画最初的虔诚观看者来说，可能是为了强调场景的虚幻性。

从15世纪初期开始，艺术家们以各种极富想象力的方式采用了阿尔贝蒂所总结的线性透视技术，以便为宗教和世俗主题创造逼真的视觉空间，从而将绘画和浮雕变成了通向似乎可与真实世界本身相媲美的想象世界的窗户。也许这一技术运用的顶点是列奥纳多的另一作品，即他多次被复制并受到严重毁坏的湿壁画《最后的晚餐》（图17）。这一作品在列奥纳多于15世纪90年代晚期完成后不久就已经开始从米兰的圣马利亚感恩教堂的餐厅墙壁上剥落，因为他试验性地采用了灰泥油画技术，这种方法很快就被证明是一项失败的技术。但是，在公众印象中，该作品却一直很成功，这要归功于艺术家在刻画这一圣餐的戏剧性场面中各种人物不同情绪时体现出的悟性，以及他同样逼真的空间安排。

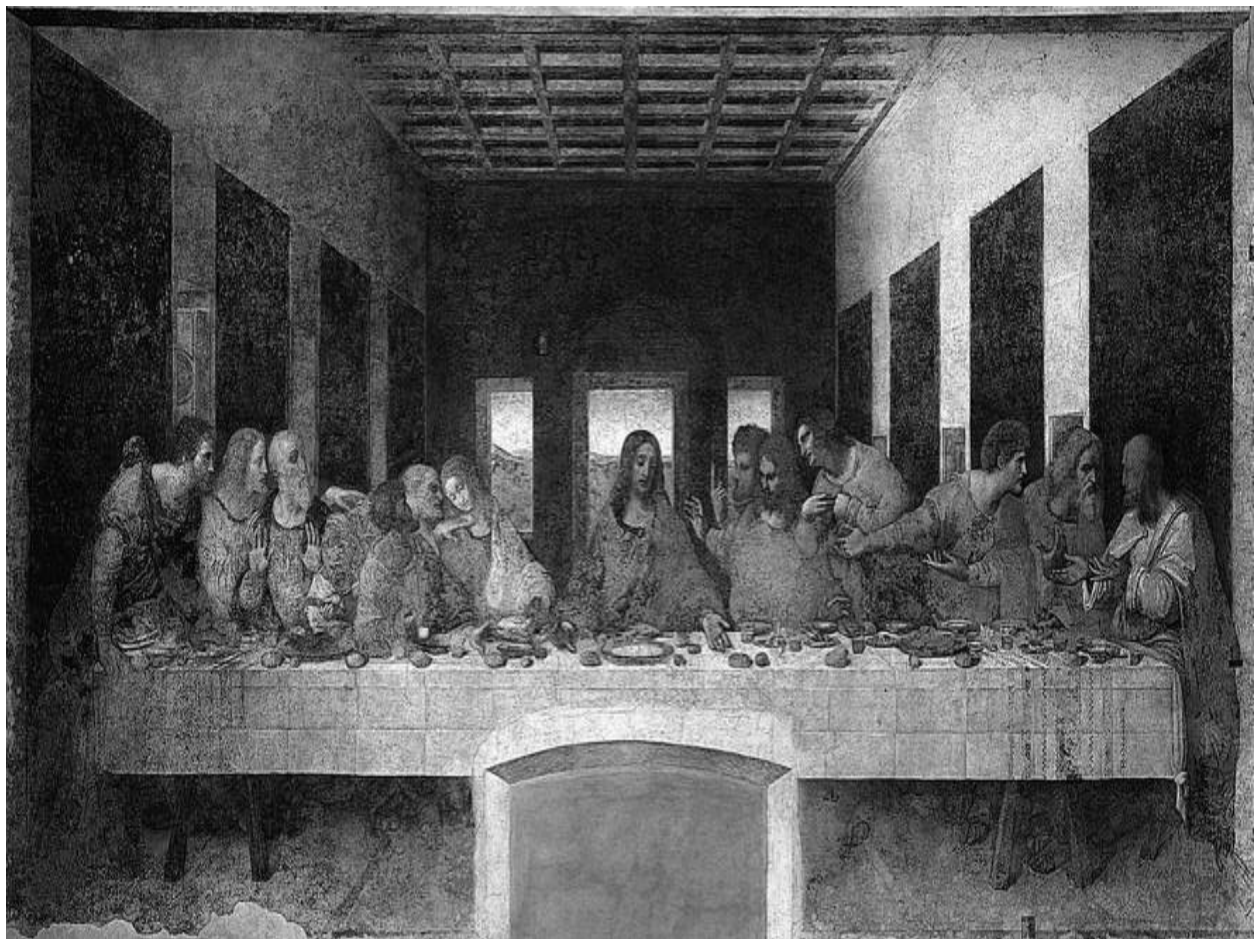


图17 列奥纳多·达·芬奇，《最后的晚餐》，壁画，1495—1497/1498年

这一绘画的赞助人是米兰公爵卢多维科·斯福尔扎（Ludovico Sforza），他与圣马利亚感恩修道院有联系，每周两次与修道院僧侣一起进餐，而餐厅的墙上就是列奥纳多描绘的历史上最著名的晚餐。人们仅仅观看这一作品的照片时可能会认为这一虚构的房间是对真实的餐厅空间的天衣无缝的延续。但是，正如《圣路加教堂祭坛画》一样，艺术家又一次巧妙地使线性透视法服务于自己的目的。可能最为重要的是，对于在餐厅中无论是站立还是坐着的人来说，这幅画以及画中线性透视技术所要求的灭点都在观者的视觉水平线之上，这样他们就不可能从一个理想的观赏位置来看这一作品。同样，在画面前景中占据主要位置的桌子，看起来似乎是按适当的远近比例所描绘的，但实际上它与人物和虚构的建筑空间之间的关系非常模糊，因为如果仔细观察，相对于其他物体而言，这张桌子显得过长过窄了。另外跟《圣路加教堂祭坛画》一样，画面中间的神圣人物耶稣本人的身形尺寸实际上要比他周围的门徒大得多。因此，列奥纳多的《最后的晚餐》颠覆了线性透视的严格法则和相对的比例均衡，以取得特定的效果，也就是要以这个神圣场景中平静而安详地坐着的耶稣为中心，营造出一种叙事性紧迫感和戏剧性张力——而这个场景似乎既是我们物质世界的一部分，又神秘地与物质世界区分开。

结论

文艺复兴时期的观者认为，如同深入观察自然、人体以及古代典范一样，线性透视具有值得认真研究并进行理论思考的价值。但是，在将这些技法运用于真正的艺术作品时，画家、雕塑家和他们的赞助人都非常愿意变更或改写“现实”——不论是过去的还是现在的、是空间的还是自然的——来服务于他们自己的艺术或其他目的。正如我们在下一章将要看到的，这种现实和理想之间的张力也出现在文艺复兴时期最流行的画种中，也就是肖像画。

第五章

肖像绘制艺术和“文艺复兴人”的产生

个人形象

根据颇有影响力的19世纪中期瑞士历史学家雅各布·布克哈特（在第一章中曾简要提及此人）的记载，文艺复兴时期，现代意义上的“个性”，确切地说是自我作为一种自主个体的观念首次完全呈现，并促使一种理想化的、多才多艺的“文艺复兴人”或者说全才的产生。自从布克哈特的《意大利文艺复兴文化》在1860年出版以来，学者们一直为这一总括性观点的价值争论不休。他们指出，像这样知识全面并具有自我意识的个体在更早的历史时期中也是存在的。

虽然不管证明还是反驳关于特定时代人们的人生哲学（*weltanschauung*）或“世界观”转变的理论都异常困难，但无疑，文艺复兴时期确实出现了大量表现可认出的个体的绘画和雕塑作品。当然，极少数国王和教皇的独立绘画肖像在文艺复兴时期以前就已经存在很长时间了，甚至也有等级稍低的社会精英分子的肖像，比如主教或上层贵族，他们的肖像被绘制在墓碑上。同样，捐赠人，如赞助祭坛画等作品的富裕而有势力的赞助人的肖像，被画在神圣场景的中间或者边缘处，这种情况从中世纪开始也已存在。

到15和16世纪时，类似的世俗和宗教肖像画的创作活动仍在继续。但是，从15世纪初开始，其他类型的被画像者，比如妇女、富有的商人，甚至艺术家都开始大量地出现在独立肖像中。即使是在传统的精英分子肖像画中，对个人的心理和生理描绘的兴趣变得更为明显，由此反映出这一时期用越来越自然的手法描绘空间、自然和人体结构的新途径。这种对个体描绘的兴趣也反映了文艺复兴时期古典风格的复苏，因为古代作家注重著名人物的传记，同时，印有罗马帝王以及地位略逊于他们的公民的古代硬币和他们的大理石半身像都被保留下来，以供研究、欣赏，并被文艺复兴时期的赞助人、收藏家和艺术家用来作为新的艺术订制品的模型。

在本书中我们已经提到过好几幅肖像，它们体现了这一绘画类型可以非常多样化。在由阿方索二世为那不勒斯教堂订制的《哀悼基督》中，国王被描绘成场景中的一个参与者，这一点与过去数世纪中的做法是一样的，但不同的是，这个作品中赞助人的形象是三维立体的，并且情感上也参与到场景中，这证明了雕塑家对人体的谙熟（图11）。同样，制作于15世纪晚期的插图手抄本祈祷书页面中，描绘了一个贵族精英，但特别之处在于这里的贵族是名妇女，即勃艮第的女公爵玛丽，而且她周围的物体、织物和空间显示出一种欣赏写实描绘的新趣味（图

9)。但是，直到前一章节在对一名艺术家和他妻子的肖像进行长篇讨论时，我们才发现，15世纪晚期时的肖像绘制艺术的范围已经有了多大的扩展（图13）。在这一作品中，我们看到一个富有但肯定不是贵族的艺术家和他的妻子被描绘得如此精细，就如同过去数世纪中对教皇或者王子的肖像画的要求一般。虽然，穷人们仍然被绝对排除在外，他们不具备布克哈特所认定的文艺复兴人的重要特点，即日益增长的对个性的关注，但毋庸置疑的是，关注自我以及在公众世界中展现自我形象的意识在比以往历史阶段更为广泛的社会阶层中体现出来。

当我们观看一幅文艺复兴时期的肖像时，我们经常以为这个形象是对被画者“真实”外貌的直接描绘，仿佛我们看到的是一幅照片的绘画或雕塑版本一样。但是，正如我们所知，甚至照片也可以是高度加工过的，而不一定是对现实的忠实反映。正如21世纪的肖像摄影可以利用具有美化作用的光线、特别选择的服装，以及一些化妆手段——更不要说在打印数码照片前可以使用类似PhotoShop这样的程序来去除电子照片中人物形象的皱纹或瑕疵了——文艺复兴时期的肖像也采用了精致的技术和仔细的构图。比如，在艺术家和他妻子的肖像中，我们看到这对夫妇穿着他们最好的衣服，而他们身边的东西从紫罗兰花和樱桃到有暗示性的苍蝇都是经过仔细考虑的，以突出其视觉和象征意义。

实际上，根据肖像画的性质比根据其是否肖似被画者来评判文艺复兴时期的肖像要更有助益，这两种标准并不总是一致的。比如，我们知道列奥纳多在《最后的晚餐》（图17）中采用了真人模特的脸和身体的初步草图作为逼真肖似的基础，但是严格来说，我们并不能称这些形象为“肖像”。同样，我们从文献中了解到，英格兰女王伊丽莎白一世

（Queen Elizabeth I）在晚年时仅允许艺术家在画她的肖像时采用少量经过批准的模板作为基础。在这些经过批准的模板中，女王一直是年轻美丽的，以此为基础的作品显然应作为肖像来理解，但肯定不是对日益衰老的女王的真实描绘（图24）。同样，提香所画的伊莎贝拉·德·伊斯特，一位我们在前面章节中简单讨论过的赞助人和收藏家，在60岁时仍被画得如同少女一样年轻。

即使对那些很少明显美化过的肖像，我们在区分其中的现实和美化成分时，仍须持谨慎的态度。的确，只有在极少数例子中，当那些由不同的艺术家所画的同一个对象的肖像画存在时，我们才有可能尝试将两者区分开来。但是“美化”不仅是为了使某个年龄段的妇女看起来年轻和自信，同时也是为了“粉饰”被画者的社会、经济和政治地位以及志向。

意大利的肖像绘制艺术

比如，提香在16世纪30年代后期所画的乌尔比诺公爵弗朗切斯科·马里亚·德拉·罗韦雷（*Francesco Maria della Rovere*）的肖像中，把他表现为一个正当盛年的男人，有着稍微后退的发际线和一些眉心皱纹（图18）。但是，公爵那明亮的面孔上稳定而坚毅的目光，在暗色调背景的衬托下，显示出他的勇气和果敢，而他的皱纹则肯定了他必定是睿智和富有经验的。当然，这些特质无疑也是一个著名的雇佣兵队长（*condottiere*），或职业军队的将军，同时也是有爵位的贵族在订制此画时想要达到的效果。实际上，作家彼特罗·阿莱蒂诺认为这幅肖像画作为一个整体以及它其中所描绘的各种物件，是对公爵整个生涯的一种视觉概括，比如，他所穿的从德国进口的豪华盔甲以及放在他身后的红色天鹅绒所覆盖的架子上的羽饰头盔，又或者是放在同一个壁架上和他右手里的各种指挥棒，它们分别代表了他所掌握的威尼斯、佛罗伦萨和教皇军队的指挥权。

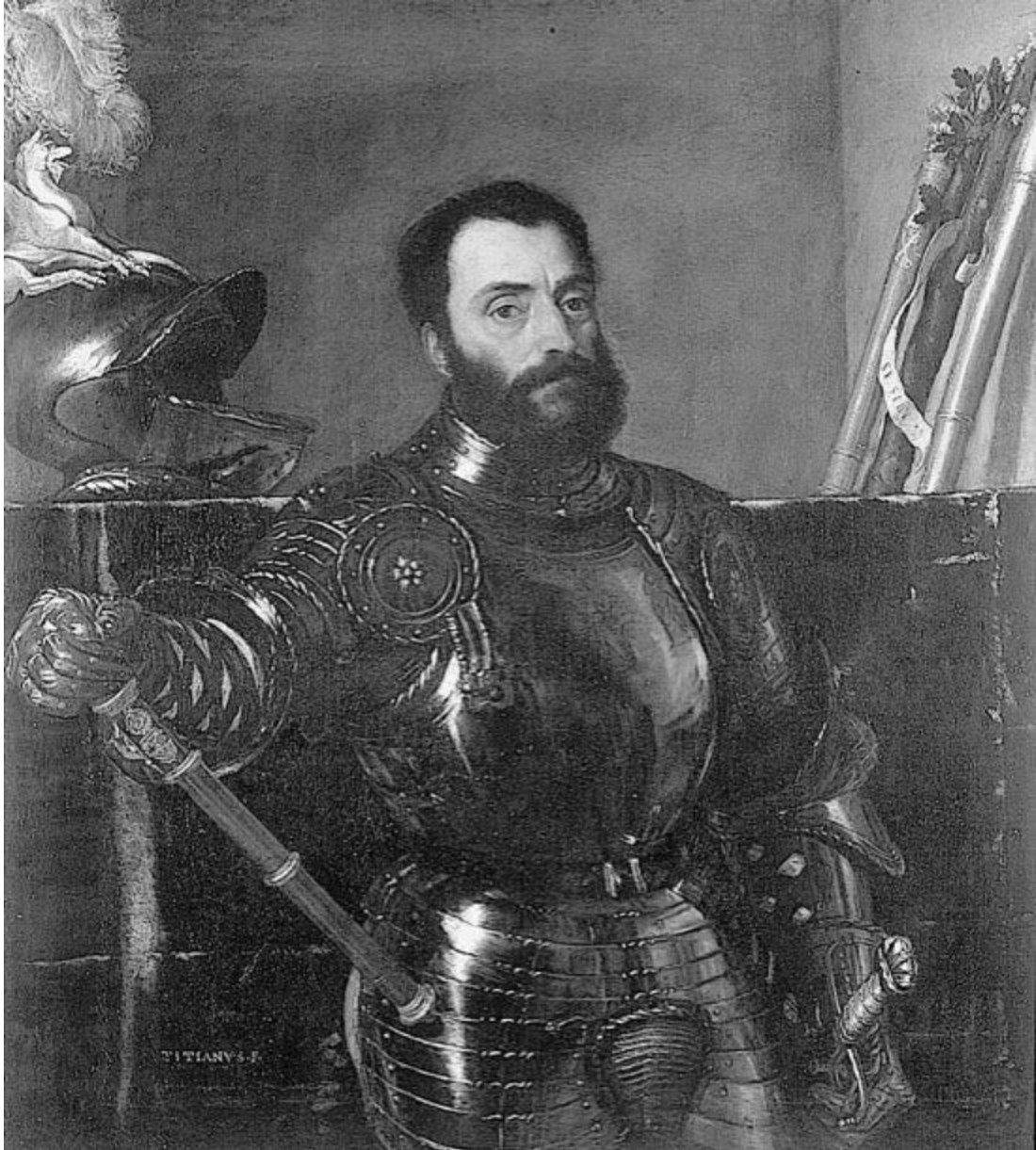


图18 提香（提香·韦切利奥），《弗朗切斯科·马里亚·德拉·罗韦雷，乌尔比诺公爵》，布面油画，约1536—1538年

有趣的是，公爵的妻子埃莱奥诺拉·贡萨加（Eleonora Gonzaga），伊莎贝拉·德·伊斯特的女儿，也由提香绘制了一幅肖像，打算悬挂在她丈夫肖像的旁边。但是，与文艺复兴时期傲慢站立的勇士王子的这种理想男人特质相反，她的肖像是一个放松的坐像，穿着考究的、带有褶皱裙边的天鹅绒锦缎衣服，佩戴着精心挑选的珠宝；她的头发盘起，戴一顶绣花的帽子，所有的一切都得体地表现了一个富有的、有鉴赏力的，但又端庄娴静的贵族妻子。为了使这个观点更为明确，围绕在公爵身边的物件都力图说明他是一位理想的军人，而公爵夫人身边最突出的是一

只小狗，这也是婚姻忠诚的传统象征。

几乎恰恰是在一个世纪以前，阿尔贝蒂写道，艺术应该尽量通过“身体的活动”来表现“心灵的活动”；换句话说，通过描绘外在的迹象来表现内在的个性。但是，从像乌尔比诺公爵和公爵夫人的肖像这样的绘画中根本不可能看出他们的“真实”外貌，更不用说他们的“真实”个性了。相反，从他们小心摆出的姿势和表现出的特质上，我们只能确定他们希望或者期待如何被他们的同时代人所看待，并且至关重要，如何被他们的子孙看待，因为肖像几乎总是具有纪念和世袭的功能。

虽然像提香和列奥纳多·达·芬奇这样的著名意大利艺术家在他们的一生中都在创作肖像画——包括后者标志性的作品《蒙娜丽莎》——但在意大利文艺复兴时期的艺术理论家看来，肖像画这个类型本身是一种次要的艺术形式，其地位要低于主要的宗教画或历史叙事画。比如，米开朗琪罗只画过一幅严格意义上的肖像，他对这个画种很不屑，认为它只需要机械复制自然的能力，而不需要艺术的创新和独创性。的确，当一个同时代人抱怨他雕刻的美第奇公爵像看起来根本不像他本人时，米开朗琪罗的著名反驳是，一千年后没有人会知道或在乎这个人的相貌，但所有人仍会惊叹于用高超技艺雕刻了这个肖像的艺术家。

北方的肖像

与此相反，在北欧，肖像绘制艺术则受到了更为广泛的欢迎，特别是在宗教改革之后，新教地区有关宗教形象和物件的画作订制活动完全停止了，被大量的世俗题材比如肖像画的委托所取代。实际上，由于在北方这个画种有着更高的地位，毫不意外，文艺复兴时期的一些最著名和最吸引人的肖像是由英格兰、法国、德国和低地国家的艺术家创作的。

其中最著名的一幅文艺复兴肖像画是由尼德兰画家杨·凡·爱克所作。他和他的兄弟胡伯特（Hubert）两人创作了15世纪欧洲最杰出的祭坛画之一。这是一幅多联带侧翼的祭坛画，名为《根特祭坛画》。1434年，在完成这一作品的两年之后，杨画了一幅尺寸小得多、但同样著名的双人肖像，表现了一对夫妇手牵手站在室内（图19）。这幅画名为《阿尔诺芬尼夫妇像》，因为有证据显示画中的男士可能是乔凡尼·阿尔诺芬尼（Giovanni Arnolfini），一名来自意大利城市卢卡的富有商人，他移居到布鲁日经商发了财，这个城市在今天的比利时境内，他与乔凡娜·塞纳米（Giovanna Cenami）结了婚。这幅画是绘画艺术新媒介即油画的早期重要例证，这种媒介最早发展于北方，后来又在意大利艺

术家中流传开来。同时这幅画可能是第一幅表现既非传统宗教人物又非世俗精英人物的重要肖像画。虽然这对夫妇显然很富有，正如整个画面中那些昂贵的织物、陈设和家具所显示的，但他们肯定不是贵族，而是一个独立奋斗的男人和他的妻子。这对夫妇被表现为全身像，这个姿势在以前几乎是被精英人物中的精英所独占的。此外，画中的他们是在自己家中，周围全是他们自己的所有物，而不是作为捐赠人处在一个宏大的宗教场景中。



图19 杨·凡·爱克，《阿尔诺芬尼夫妇像》，板面油画，1434年

但是，就如同一个世纪之后提香为乌尔比诺公爵作的肖像画一样，杨的肖像画中的夫妇也是用身边的物件摆设来表明他们的环境和他们的抱负。但是，除了证明他们的富有之外，这幅作品到底还想说明什么

呢？这对夫妇似乎刚刚进入房间，因为我们在前景中看到这位男士刚踢掉他的鞋子。女士脚边的狗据推测是对她作为妻子的忠贞的暗示，两人仪式般地牵着手，丈夫庄严地举起右手，这让我们感觉到我们正在见证某种保证或誓约。毫不奇怪，学者们认为，实际上这幅画如同我们在前面看到的艺术家和他妻子的肖像一样，是为了纪念这对夫妇在他们的婚礼或订婚时交换的誓约而作的。

然而到底是谁见证了这一具有法律约束力的仪式呢？在背景中的凸面镜中，我们看见了两个小小的人物形象，可能就是男人做手势的对象，他们无疑是站在所画场景的前面，并被含蓄地表现出来。实际上，这些人物也可能就是为了代表艺术家杨·凡·爱克，以及我们中的某个人，也就是站在他身边的观众。在镜子上面的墙上看到的日期1434年和“杨·凡·爱克曾到此地”的铭文进一步证明了这一点，这个短句既是他作为见证人的在场证明，也是他的一个签名。这样，这幅肖像既是公开纪念这对夫妇的结合，同时也是从视觉上见证他们经济和社会的成功以及丰厚的物质财富。

通过在镜子里留下自己的微型自画像，杨可能也想以此来证明他作为一个艺术家的能力：他不仅能够逼真地描绘像凸面镜那样极为复杂的物体，同时还能像一面镜子那样在画面中表现整个自然世界。重要的是，杨在完成《根特祭坛画》后，在开始画《阿尔诺芬尼夫妇像》之前的那年作了一幅可能是最早的独立艺术家自画像。正如我们看到的，到15世纪末时，像法兰克福大师那样的艺术家都已经在明确地描绘自己，以证明自己的职业抱负。但是，到16世纪初时精英艺术家的身份究竟被提高到了什么程度，最好的证明是丢勒在1500年大胆创新的自画像，这也是一幅所有时代中最杰出的自画像之一（图20）。



图20 阿尔布雷希特·丢勒，《自画像》，板面油画，1500年

在这幅画中，艺术家通过精确描绘的细节表现出他那令人难以置信的熟练技巧，比如对他发亮的卷发和华贵的皮毛领子上清晰可辨的毛撮的描绘。也许更为重要的是，丢勒采用了完全正面的姿势描绘他自己，

这种处理令人想起早期圣像画中上帝圣父的形象，就像世人的救主（*Salvator Mundi*）或者说是世界的救世主。再加上在画中艺术家头部的左边，其名字首字母签名的上面有1500这个半千年的日期，这意味着丢勒可能试图在艺术创作和神圣造物之间建立一种有意的视觉联系。换句话说，艺术家现在变成了神，就像上帝本人一样，他也能在他的艺术中创造世界和其中的居民——这个主题我们将在第九章中进行更详细的讨论。然而，在把肖像绘制艺术作为一个画种的背景下，艺术家表现出来的这种大胆的艺术自信，甚或是傲慢，突出了这种艺术形式与文艺复兴时期关于个性、独创性与创造力的新观点之间的重要联系。

肖像绘制艺术的可能性：荷尔拜因的《大使》

这些联系在创作于这一时期的最为壮观的一幅肖像中得到了进一步的证明，这幅作品一方面似乎是肯定了布克哈特有关多才多艺的“文艺复兴人”的理想，但在另一方面，也正是因为其特殊性，它也提醒我们，这种理想只有在非常有限的富人、精英以及通常是男性的人文主义者、贵族和牧师中才会实现。我们讨论的这幅作品名为《大使》（图21），是由德国画家小汉斯·荷尔拜因（Hans Holbein the Younger）1533年创作的。当时他已永久性地移居英格兰，这可能是因为他工作了许多年的瑞士城市巴塞尔发生了破坏圣像的宗教运动。但具有讽刺意味的是，到16世纪30年代晚期，英格兰也开始摧毁它的宗教艺术品，这始于亨利八世（Henry VIII）1536年解散所有天主教修道院的决定。作为新成立的英国教会的首领，亨利八世将那些修道院的财产，包括还没有被圣像破坏暴徒们破坏的艺术品全部据为己有。



图21 小汉斯·荷尔拜因，《大使》，板面油画，1533年

但在这一切还没有到来之前，荷尔拜因大型双人肖像的29岁赞助人让·德·丁特维尔（Jean de Dinteville）在1533年5月给他兄弟的信中写到：“承蒙拉沃尔的先生前来看望我，这对我而言是莫大的荣幸。”丁特维尔是天主教徒，他学识渊博，出身高贵，是法国驻英国宫廷的大使。当时亨利八世正与他的妻子阿拉贡的凯瑟琳（Catherine of Aragon）离婚，而与替代她的安妮·博林（Anne Boleyn）结婚。后者是一个新教的同情者，国王希望她最终能为他生一个男性继承人。在肖像中，丁特维尔站在左边，右边是乔治·德·塞尔维（Georges de Selve）。塞尔维不仅是丁特维尔的亲密朋友，也是法国西南部地区拉沃尔的主教、法国天主教联系欧洲各国宫廷包括罗马教廷的外交家。丁特维尔的信指的是他朋友的一次秘密来访，当时前者非常思念法兰西，特别是他在离巴黎不远的波利斯城堡的家人。重要的是，城堡的名字被刻在位于两人之间书架下层的地球仪的中央。我们也知道，荷尔拜因的画最初就是挂在波利

斯，可能是在其中一间豪华的公共房间里。

除了地球仪之外，双层架子上还展示出许多其他被精心描绘的物体。上层有一个天体仪，还有其他一些与天文测量和时间计算有关的科学仪器，比如两个四分仪和一个日晷。架子的下层，在地球仪旁边，我们看到一本数学书、一个放着几支长笛的盒子、一把断了一根弦的鲁特琴以及一本赞美诗。这些多种多样的藏品说明他们正是布克哈特所崇尚的那种“全能人”，与此同时，尤其是架子下层的的东西意味着这一作品不止是为了列举被画者的各种不凡兴趣。实际上，一些物品的出现似乎是为了显示不同或者不和谐的主题：在数学书打开的那一页上的头一个词是拉丁文的“分割”（*dividirt*），赞美诗是著名的德国新教出版物，它被翻开到与有争议的人物路德本人有关的那首赞美诗，而鲁特琴上断了的弦以及长笛盒中丢失了一支长笛的事实都强调了失调以及不和谐。有趣的是，当时两个男人都在积极地参与各种活动以缓解欧洲所卷入的宗教和政治分歧；丁特维尔是作为天主教法国君主弗朗索瓦一世派往亨利八世宫廷的大使这个身份开展工作，塞尔维则是在欧洲大陆组织的会议中发表重要演讲，以试图调解新教和天主教之间日益严重的分歧。

但是，在整个画面中最具有冲击力的——以及在视觉上最不协调的——因素是在构图前景中似乎漂浮在两人之间的一个奇怪的灰色物体。这其实是一个非常复杂的失真图像，一个有意扭曲的影像。观众只有站在画面的右边，从一个倾斜的角度来看图像的表面，才能在视觉上理解这个物体。从这个角度看，这个形体突然地、几乎是如同魔术般地变成了一个眼眶空洞的人体骷髅头骨，这是对死亡、人类必死、生命短暂的象征性暗示。简言之，它是一个死亡的象征（*memento mori*）。（要观察到这种效果，你可以用这本书上此画的复制品试一下，将它放在你的眼睛右边，然后从这个角度仔细观看这个物体。）其他的艺术家，特别是那些15和16世纪早期北欧的艺术家也在他们的一些作品中画过骷髅，或是放在被画者的手下，或是画在背景中。同样，16世纪早期时，幽默的失真画法在宫廷圈子里变成了一种时尚。但是，《大使》将这种时尚与令人烦扰的、扭曲的、自由浮动的骷髅结合起来却是独一无二的、唯一的。

结语

《大使》中的骷髅既是对荷尔拜因的艺术技巧的证明，也是对于被画者在那个充满着宗教和政治危机的时代对死亡的病态迷恋的见证。虽然，从丁特维尔的信中，我们知道他在订购此画时因为长期远离他所热

爱的波利斯而深感郁闷，但我们仍然不应把此画看作是一个久居异乡者高度个人情绪化的产物。相反，从画面中特别是架子上层的那些测量仪器所投射的积极科学态度，加上画面左上角似乎是从绿色丝绸的背景幕后窥探出来、刚刚能看到的小型基督受难雕像，都是代表着希望的因素——前者是人类逻辑能力和理性思维能力的希望，因为它们或许可以解决这个世界的问题，后者是对唯一真实上帝的信仰，而这或许可以使自己在彼世获得拯救。但是，这些优异的“文艺复兴人”，如同创作这幅肖像来纪念他们的友谊、希望和担忧的杰出艺术家一样，他们都不知道，这个世界的磨难和艰辛在后来的日子里只会变得更加深重。

第六章

妇女经历了文艺复兴吗？

有没有“文艺复兴妇女”？

在前一章中，我们考察了在一些杰出的、很可能是高度理想化的肖像中描绘的少数优异的“文艺复兴人”。根据历史学家雅各布·布克哈特的记载，在这个时期，“妇女处在与[这些]男人完全同等的地位上……[而且]上流社会妇女所受的教育在本质上与男人相同”。这就暗示着肯定存在“文艺复兴妇女”与像让·德·丁特维尔和乔治·德·塞尔维这样的男人相媲美。但是，妇女真的也经历了文艺复兴吗？根据1977年琼·凯利-加多尔（Joan Kelly-Gadol）就这个问题所发表的一篇颇有影响的文章，答案是一个响亮的“否”字。虽然布克哈特的看法与此完全相反，但甚至最聪明和出身高贵的妇女也未能在社会和政治地位上与男人平等，只有极少数精英妇女接受了某些正式教育。在经济上，除了少数例外，妇女几乎完全依赖于男人，除非她们恰巧变成了富有男人的遗孀，而且之后也没有再婚，因为在婚姻中，一名妇女要将其身份和财富（以嫁妆的形式）从她的父亲家转到她的丈夫家。凯利-加多尔认为，事实上，与中世纪的妇女相比，文艺复兴时期妇女的法律权利更少，经济地位更低，政治影响也更小。在她看来，文艺复兴对于妇女而言并不是一个革新和充满机遇的时代。

虽然这样具有煽动性的结论迫使许多学科的学者重新审视很多从布克哈特时代以来已被广泛接受的、关于文艺复兴文化的基本推测，但在视觉艺术领域，情况远非凯利-加多尔所暗示的那样简单。当然在文艺复兴时期的劳动阶层中，妇女在物质、政治或社会地位上并没有好转，这一点非常肯定——但是，大多数男人也一样。在中等社会—经济阶层的艺术家、匠人和商人中，大多数妇女状况与以前的世纪相比是好转还是恶化还不甚清楚。但是，在精英阶层，少数的女性赞助人通过她们的艺术品委托制作，确实使自己像她们的中世纪前辈一样引人注目（如果不是更为注目）。同样是在16世纪，我们首次在美术史上看到，有少数妇女成功地进入了职业艺术家的范围。同时，在文艺复兴时期比女赞助人和女艺术家更为普遍的是成千上万的对真实或理想女性——无论是圣母还是维纳斯——的形象的描绘，主要是为了满足男性观众的视觉消费和愉悦的需要。在这一章中，我们将从三个角度探讨“妇女和视觉艺术”这个题目，也就是妇女作为艺术的对象、妇女作为赞助人以及妇女作为艺术家。

妇女的形象

关注性别问题如何能帮助我们更好地欣赏文艺复兴时期的艺术，通过考察这一时期创作的诸多妇女肖像画中的一幅可以给我们一些方法上的启示：16世纪出生于威尼斯的画家洛伦佐·洛托（Lorenzo Lotto）的一幅画，在画中一个衣着华丽的年轻妇女迷人地向外凝视（图22）。被画者头部的倾斜和她手指的指向引导观众的眼光落在她左手拿着的一张纸上，上面是一名裸体妇女正要把匕首插入胸膛的速写。一个受过教育的16世纪观众可以马上认出这是年轻的罗马人妻子卢克雷蒂娅

（Lucretia）的形象，她在受到强暴后，以自杀来维护自己的荣誉。这种阐释由速写下面桌子上的一张纸片上的文字得到了进一步印证，上面用拉丁文写着：“卢克雷蒂娅不容羞辱。”根据这个卢克雷蒂娅的古代传说的暗示以及其他文献证据，学者们认为这幅画是一个于1533年结婚的富有家庭的妇女卢克雷齐亚·瓦利尔（Lucrezia Valier）的肖像。



图22 洛伦佐·洛托，《卢克雷齐亚·瓦利尔》，布面油画（摹绘自板画），约16世纪30年代早期

以前大多数对于这一作品的学术讨论都集中在推测此画的作者、考察它的肖像画法，以及试图认定被画人的身份上。但是，考虑到主人公是名妇女，便可以提出许多完全不同的问题。比如，人们通常认为妇女手中的素描是一个男人为潜在的男性观众而画的。但是，如果素描的作者就是被画者本人，或者它的“信息”可能是传达给女性观众的，那么新的阐释就产生了。比如，素描中的卢克雷蒂娅被以一种英勇的姿势表现出来，而不是像同时代许多其他这类主题的作品那样作为一个色情幻想对象，这意味着被画者想要声明这个年轻的罗马妻子堪称所有妇女的楷模，而不是要利用这个故事作为满足男性观众性快感的借口。再看被画者的服装，大多数学者仅仅将它作为测定这幅画的年代和创作者的辅助手段。但是，根据文艺复兴时期妇女的实际生活来评判她的衣服，我们认识到，服装的选择可能意味着这幅作品是为了纪念一项在这个时期影响了妇女生活的重要事件（结婚、生子、守寡）。

过去几十年里，同样思路的最新研究也促使着我们重新审视文艺复兴时期一幅最著名的女性形象，即提香的名为《乌尔比诺的维纳斯》的作品（图23）。这幅表现一位斜倚裸体女性的绘画大约完成于1538年，是为另一位乌尔比诺公爵圭多巴尔多·德拉·罗韦雷（Guidobaldo della Rovere）所画，此人是我们在前一章中讨论过的肖像画的主人公乌尔比诺公爵（图18）的儿子。今天，从啤酒广告到《护滩使者》¹，我们被无处不在的衣着暴露的女性形象所淹没，这样一幅画也许并不会有多大的冲击力。但是，马克·吐温（Mark Twain）在19世纪80年代的作品中清楚地说明了他在佛罗伦萨的乌菲兹画廊看到这幅作品时所感到的危险的高度性吸引力：



图23 提香（提香·韦切利奥），《乌尔比诺的维纳斯》，布面油画，1538年前

.....在那里的墙上，你会发现自己眼前充斥着这幅世界上最肮脏、最邪恶、最猥亵的绘画，没有任何遮蔽——提香的维纳斯.....维纳斯躺在那里满足所有想贪婪盯视的人的愿望——但她有权利躺在那儿，因为她是一件艺术品，而艺术是有特权的。

毫无疑问，看到这幅原来展示在圭多巴尔多的乌尔比诺宫廷的绘画，这个男主人以及来访的男性客人会像吐温一样，意识到它强烈的色情含义。

但这真的是维纳斯的形象吗？正如吐温指出的，给这一作品加上神话标题（顺便提一句，所有与委托相关的原始文献资料中都没有提及标题的问题），从而将作品从视觉上以及从文字上与著名的古代原型联系起来，然后将它作为一个由提香这样著名的艺术家创作的艺术品

（Art，首字母大写）来展示，这就为文艺复兴时期以及之后的观众提

供了一种知识性的“封面故事”，使得软性色情能在更容易被接受的古典知识和艺术欣赏的掩盖下受到公然崇拜。在最近的几十年，对于性别观点是如何塑造广义上的文化以及又是如何被文化所塑造的这个话题感兴趣的学者，不仅揭露了让男性观众欣赏这样一个形象时所暗含的男性—女性权力关系，而且也对这个形象所表现的是否真是维纳斯提出了质疑。的确，除了她的裸体之外，没有什么能确切地证明这幅画中所画的肯定是古代神话女神。相反，豪华的室内布置令人想起一个文艺复兴时期精英分子的宫殿，也许就像乌尔比诺的宫殿，摆放着豪华的亚麻床单，在背景中有两个女仆和一个卡索奈长箱（*cassone*）。卡索奈是一种装织物和衣服的储藏柜，通常是妇女结婚时所用的家具（图28）。这就导致一些学者认为，也许这个女性实际上就是公爵的情妇，或者甚至是他的妻子，而不是维纳斯。无论如何，只有通过探索文艺复兴时期对待妇女的态度，不论是对待真实还是理想的女性形象，以及通过考察刻画情人、妻子和女神的常规方法，我们才能从它最初的观众的角度来欣赏这幅画的复杂性，而不是仅仅将它看作是展示在画廊墙上的“艺术品”。

妇女作为视觉艺术赞助人

近年来，妇女作为赞助人的角色也越来越引起学者们的兴趣。正如前面章节所讨论的，文艺复兴时期赞助人的角色对于艺术的创作至关重要。的确，我们可以说，赞助人是几乎所有重要的艺术项目的发起者，赞助人决定了单个艺术品最重要的面貌和特征，包括它使用的材质、展示的地点、表现的主题，以及它的尺寸，甚至在某种程度上还会决定它的风格和构图。虽然了解一个作品的赞助人并不能帮助我们解释一件艺术品的全部内容，但理解一个赞助人的环境有助于我们理解为什么某个特定的艺术品会被订制，以及为什么它有某些特点而不是其他特点。这对于研究精英阶层的女性赞助人来说尤其重要。作为艺术赞助人，虽然她们的习惯和兴趣与同时期的男性赞助人类似，但也有许多重要的区别。

首先，在文艺复兴时期，委托艺术作品的妇女究竟是哪些人呢？到目前为止，有文献记载的女性赞助人的身份中最多的就是寡妇，如雇用拉斐尔制作祭坛画来纪念她那被谋杀的儿子的阿塔兰忒·巴利奥尼（图7），或生活在修道院的修女。这种寡妇和修女作为艺术赞助人的风尚很容易解释：只有这些妇女有独立的经济和社会地位，可以自己支付艺术品的费用。而对于少女或结了婚的女子来说，她们在法律和经济上首先是处于父亲控制下，然后又被丈夫控制。的确，一名妇女只有在她的

丈夫去世后，才有可能独自决定是否花钱或花多少钱来委托艺术品的制作。同样，在进入修道院之前，一个年轻的修女是不能在家里独立赞助艺术品创作的。只有在加入女性宗教团体之后，她才能参与集体决定一个艺术品的委托制作，虽然在许多情况下是由女修道院长负责决定整个工程的。

在世俗题材的领域，对妇女而言最常见的艺术委托品是为她们死去的丈夫订制的坟墓。文艺复兴时期的寡妇被激励着追随古代的楷模阿尔泰米西娅（Artemisia）的榜样，这个守寡的女王为她的丈夫摩索拉斯国王（King Mausolus）所造的宏伟坟墓，变成了古代世界七大奇观之一，这也是今天“mausoleum”（陵墓）一词的来历。像阿尔泰米西娅一样，15和16世纪的寡妇首先关心、最为关心，甚至是唯独关注的通常就是为她们的丈夫订制一个合适的墓葬纪念碑。有些（并不是全部）纪念碑上有死者的雕像。妇女的雕像是很少见的，虽然在用于家族墓堂的祭坛画或壁画中，有时也有妻子与丈夫一起跪拜的形象，比如萨赛蒂礼拜堂的内拉·科尔西——虽然，在这个例子中，该项目是由她还活着的丈夫委托的（图10）。但是，即使一名寡妇没有在她丈夫的墓堂里留下个人肖像，她也会通过铭文或者刻下她和丈夫的盾徽等方式来使她的子孙们记住她的赞助人角色。

在最精英的阶层，极少数妇女留下了更为引人注目且更持久的印记，因为她们所赞助的艺术品并不局限于墓葬领域。我们前面已经提到过伊莎贝拉·德·伊斯特，出生于费拉拉的赞助人和收藏家，她是曼图亚的女侯爵，嫁给了弗朗切斯科·贡萨加（Francesco Gonzaga），也是埃莱奥诺拉的母亲，我们在前一章中考察过埃莱奥诺拉的丈夫乌尔比诺公爵的肖像画。在15世纪末和16世纪初，曼图亚是意大利北方一个虽小但颇有影响的城市，由受人尊敬但不是特别富有的贡萨加家族统治。不寻常的是，伊莎贝拉在她还是一个妻子而不是寡妇的时候就已经开始赞助艺术。她非常积极地赞助艺术家，永不知足地收藏艺术品，在她1530年去世前的50年里所写的20,000多封书信中很详尽地记载了她的这种习惯。从这些信中，我们知道，她像同时代的男性精英一样，试图购买她所能买得起的最好的古董，也试着雇用当时最著名的艺术家为她工作。到她去世时，她已经收集了非常可观的古代艺术品以及更为“现代”的作品，如我们在第四章中提到的部分镀金青铜像《观景殿的阿波罗》（图15）。在其他贵族看来，她的小额计划支出本来是不可能购买到这么多艺术品的。

她希望雇用“大名鼎鼎”的艺术家和收藏古典和仿古典作品，这种愿望非常类似于同时代精英男性的趣味，包括她自己的兄弟阿方索·德·伊斯特（Alfonso d'Este），后者统治着她的家乡城市费拉拉。但是，她不

仅仅是一个精英赞助人，而且是一个精英女性赞助人的事实似乎的确影响了她的艺术委托。比如，她的男性同时代人所委托的肖像画重在突出他们的智慧、他们的军事和政治权力，正如我们在提香的乌尔比诺公爵身披盔甲的肖像画中所看到的，而伊莎贝拉由同一位艺术家所画的她60岁时的肖像却把她表现得如同一个美丽而年轻的女子，这意味着在这个时代对于妇女而言，美貌比智慧和勇气更为重要。

或许性别还影响了伊莎贝拉与她所雇用的艺术家之间的互动关系。实际上，一些学者批评说伊莎贝拉在她雇用艺术家为她装饰曼图亚公爵府的书房（*studiolo*）和地下室（*grotta*）时，是一个管得太多和太有控制欲的赞助人。这些小房间是她用来储存和展示她收藏的艺术品和古董的。从她的信中，我们可以看到她确实竭力要求她的艺术家严格遵守她那些非常详细的要求。在雇用拉斐尔的老师佩鲁吉诺时，她不仅特别指定他的绘画主题应该是关于情色之爱与贞洁之爱之间的寓言性抗争，而且还给出了非常精确的指示，为艺术家画了一张很详细的素描说明整个构图的样子，甚至给他一截细绳以告诉他画中最大的人物应该是多高。但是，伊莎贝拉对佩鲁吉诺的艺术作品的控制并不只是毫无根据的偏执狂的结果。在安德里亚·曼坦那（*Andrea Mantegna*）所画的一张表现维纳斯和战神玛尔斯在帕纳塞斯山上统治缪斯女神的例子中，伊莎贝拉并没有提供这样详细的指示。结果一些观者显然曲解了这幅画，以为画中维纳斯的形象就是伊莎贝拉自己，虽然在画中维纳斯非常美丽，但她却是全裸的——这对于一位非常在意自己公众形象的尊贵夫人来说是很不适宜的。这样，伊莎贝拉对她的艺术家控制严格是与这样的情况联系在一起：作为一个女赞助人，她必须特别注意委托的艺术品不会给她带来任何丑闻或尴尬。

为女赞助人设计合适形象的问题对于英格兰的女王伊丽莎白一世来说可能是更为敏感的事，她既不是妻子，也不是寡妇，而是一个不同于所有人的特例：一个富有并握有大权的单身妇女。伊丽莎白也同样沉迷于怎样有效而适当地使用形象，以证明她作为父亲亨利八世（*Henry VIII*）的新教徒继承人的合法性。她既要显示她的权威，同时也要避免文艺复兴文化赋予试图统治男人的女人的消极意涵。毫不奇怪，她在1558年继承了同父异母的天主教徒姐姐玛丽（*Mary*）之位后，在统治初期所委托的一些最重要的肖像画非常明显地指明了自己与父亲以及都铎王朝之间的关系。比如，在名为《都铎王朝继任者的寓言》的画作中，伊丽莎白由象征着和平和丰饶的女神引领着走向王位上的父亲，旁边是亨利当时已死去的儿子爱德华（*Edward*），这样就从视觉上肯定了她是亨利合法的、神意指定的继承人。

伊丽莎白的肖像从16世纪80年代初开始改变，那时女王已接近50

岁，很明显她可能永远不会结婚，同时更重要的是，她永远不会自己生育王位继承人了。正是从这个时候起她开始鼓励廷臣们订制一些描绘她贞洁的绘画，表现出她永远纯洁、永远年轻。如同天主教最崇拜的圣母马利亚，身为新教徒的伊丽莎白试图在自己的礼拜中取代她的地位，在小马库斯·海拉特（**Marcus Gheeraerts the Younger**）所作的一幅画中，女王被描绘成一个半神似的人物，穿着无暇的白色衣服，戴着长串的珍珠，二者都是贞洁的象征（图24）。在这幅肖像画中，伊丽莎白实际上站在英格兰的版图上，与她父亲在其全身肖像中居高临下、圣像般的姿态相呼应。



图24 小马库斯·海拉特（归属），《英格兰女王伊丽莎白一世（迪奇里肖像）

画)》，约1592年

有趣的是，在大多数情况下，女王本人实际上并不会订制或资助这样的画作，而是鼓励她的廷臣们买单。这幅肖像画可能就是由廷臣亨利·李(Henry Lee)资助的，他在牛津郡迪奇里拥有一大块产业。重要的是，伊丽莎白在这幅肖像中坚定地站着的地方正好是这个郡，而且我们从文献中得知她甚至在1592年拜访过迪奇里，可能正是这个机会鼓励她的忠实臣子委托订制了这一作品。在这幅作品中，赞助人和画家也确保了他们在描绘伊丽莎白的面容时采用经过女王批准的标准模式。这样，虽然伊丽莎白可能实际上并没有为这幅肖像付钱，但她最终还是左右了这些项目的风格和肖像画法，加上女王鼓励人们大量复制她最喜爱的肖像类型，这些事实意味着，这样的委托是她使用的一种视觉手段，是巩固她50年来在廷臣心目中的威信以及对王国的控制策略的一部分。

妇女作为艺术家

但是，在这个阶段，妇女并不仅仅是直接或间接地成为绘画的对象或是艺术作品的赞助人。因为在16世纪晚期主要是作为画家的职业女性艺术家也开始出现。可能已知最早的这类画家是博洛尼亚的画家拉维尼娅·方塔娜(Lavinia Fontana)。她的父亲普罗斯拜罗(Prospero)也是一名艺术家，可能是因为没有儿子来继承这项家族事业，他决定让女儿追随他的足迹。作为一个工作在完全属于男人领域的妇女，拉维尼娅可能遇到了许多困难，但是她也由于这一不寻常的情况而具有了一些有利条件。虽然她因为习俗和礼仪不能进行男性人体写生，并因此失去了在这个时期最关键的一项艺术训练的机会，但她通过临摹古典男性人体雕像而对此进行了很好的补偿，正如在她的一幅包括了一个小雕像的自画像中所表明的那样。作为在这个男性至上的历史时期中的特例，她似乎还利用了她这个“令人惊奇”的身份，来发展对于她的技巧高超的画作的需求。在创作男性学者、教士和贵族的肖像画，以及大型的宗教作品的同时，拉维尼娅似乎是有意开拓了一个小众市场，为那些更乐意与文雅的年轻女艺术家合作的富有女赞助人提供画作服务。这又一次意味着，性别，只要适当地利用，对于这个时期的女艺术家来说有时能成为一个积极的优势。

拉维尼娅的成功既在于她在绘画中展现的技巧和创新，也在于她塑造了一个独立、高雅、才华横溢的女性艺术家的公众形象。这种有意的自我塑造在她的许多自画像中都可以看到，在其中一幅里，她穿着美丽

的衣服，像一位优雅的淑女一样坐在一架古钢琴前，身边有可供使唤的女仆（图25）。这一绘画很可能还在她为1577年与一位相对贫穷、但出身贵族的年轻人结婚做准备的过程中起了重要作用。拉维尼娅完成这幅画后，送给了她未来的婆家，以向他们保证她优雅的社会形象、讨人喜欢的外貌，以及她的多才多艺，这些都是做一位教养良好的绅士的新娘所必备的条件。除此之外，这一自画像也是为了使她未来的丈夫相信，她完全愿意承担婚姻中她的那部分义务，包括通过她的艺术创作来改善这个家庭的经济状况。重要的是，方塔娜的自画像里还包括了画架和卡索奈长箱——一个是她从业的工具，而另一个则是一件通常与婚姻和嫁妆相联系的家具。方塔娜自己没有嫁妆，她就是这样用视觉手段向她的丈夫和他的家庭保证，她所具有的宝贵才能可以代替、甚至超过财产类的嫁妆。



图25 拉维尼娅·方塔娜，《有女仆、钢琴、画架和卡索奈长箱的自画像》，1577年

结语

看着这些绘画——这些关于真实的或者虚构的女性的绘画，以及由女赞助人或者为女性委托资助的艺术品——从性别角度，我们可以对这些形象本身以及它们产生于其中的文化有更加深入的理解。这样，当我们继续争论文艺复兴时期的妇女从整体上说是否真的也有“文艺复兴”的问题时，从性别角度来考察这一时期的艺术无疑给了我们新的启发，并促使我们提出新的问题。

注释

¹ 《护滩使者》（*Baywatch*），美国的救生员剧，由大卫·哈塞尔霍夫和帕米拉·安德逊主演，故事情节围绕海滩护卫队员营救故事展开，最大看点是海边的旖旎风景，以及无数的泳装帅哥美女。

第七章

家庭私域的器物与人像

文艺复兴时期的室内装饰品

许多博物馆和旅行指南似乎都在暗示一点，即文艺复兴时期的艺术仅指那些由著名艺术家创作的不朽杰作，但是本章将会提醒我们，这一时期创作的绝大多数作品实际上是一些尺幅较小的作品，由名不见经传、甚至是佚名的艺术家或工匠创作，主要用于家庭陈设或宗教目的。财产清单上的说明和一些室内绘画，比如杨·凡·爱克的《阿尔诺芬尼夫妇像》、勃艮第的玛丽的《时间之书》、法兰克福大师的《画家和他妻子的肖像》、荷尔拜因的《大使》，或者卡尔帕乔的《英格兰使者的到达和圣乌尔苏拉与她的父亲》一画的右端远景，都在提示我们：文艺复兴时期的富人，不论是男子、女子，还是小孩，家里都有各种多少进行过装饰的实用物品或者装饰性物品（见图8、9、13、19和21）。文艺复兴时期的宫殿、城堡或富裕市民的联排别墅的室内景观在视觉和材质上的奢华从下面列举的部分财物中可见一斑：银质的餐具和大浅盘；明亮的上釉陶器；闪闪发光的玻璃器皿；华美的织锦挂毯；从东方进口的五彩地毯；精美的床单和枕套以及天鹅绒窗帘；手工纺织和刺绣的羊毛、丝绸、织锦和带蕾丝花边的服装；镶在金银底座上的名贵宝石；装饰富丽的手稿，以及从15世纪晚期以来就配有插图的富有质感的皮面书籍；彩色的板画和布面油画；边饰精致的镜子；青铜和大理石雕像（比如曾经属于伊莎贝拉·德·伊斯特的《观景殿的阿波罗》青铜小雕像，见图15）；发光的枝形大烛台；古钱币和新铸的纪念勋章；做工精美的科学仪器和音乐器械；人称“细木镶嵌装饰”的镶嵌木制品；装饰考究的床、长凳和其他可移动家具。一些人家的墙壁甚至覆以压花皮革或绘以装饰性壁画。

今天，一些最初发现于富有的文艺复兴赞助人家中的器物被当作“艺术品”骄傲地陈列在我们的画廊里，而另一些则陈列在专用房间，或者甚至是陈列在专门用于展览装饰性艺术品的博物馆里，被当成不那么重要的艺术品创作的典范。但是，十五六世纪的观者可能不会作出这样泾渭分明的区分。桑德罗·波提切利（Sandro Botticelli）的《春》（*Primavera*）就是一个极好的例子，它可以说明在今天的我们看来是艺术“杰作”的作品在文艺复兴时期的观者眼里很可能是另外一回事（图26）。虽然今天我们可以将这幅画看作无价之宝，但15世纪晚期的观者却可能把它当成是相对于昂贵得多的织锦挂毯来说更为便宜的替代品。这样的推测是基于以下事实：这幅画的构图让人想起文艺复兴时期的挂毯设计——背景层次并不分明，上面有水果、鲜花和植物装饰，前景是

一群起绒粗呢般的人物。《春》可能是为美第奇家族的一名成员的婚礼而订制的，这一事实也说明：它复杂的意象可能与在结婚生子的用品上使用恰当的象征和寓意图像这一悠久传统有关。其他类型的家居用品和家具的装饰上也运用了这一做法。今天的我们可能不会认为那些物品在美学意义上能和《春》相提并论，但是，文艺复兴时期的观者却会把它理解为与王朝传承相关的象征图像连续体的一部分，而王朝传承隐含于婚姻和生育之中。



图26 桑德罗·波提切利，《春》，板面蛋彩画，约1478年

对《春》的一些关键要素的简短考察支持这种解释。在构图中心的附近，我们看到爱神维纳斯，她头顶上方画着飞翔的、被蒙住双眼的丘比特，他正要射出一支爱情之箭。右边有一名代表寒冷北风的男子，被画成了浅蓝色，正试图抓住一名女子。画家可能意欲让这名女子代表春

天，她嘴里不断有鲜花萌发。她旁边的女子可能仍然代表着春天，但是已经摆脱了凛冽寒风的控制，浑身布满了盛开的鲜花。画面左边是古典神话中神的信使墨丘利，以及围成一个圈在跳舞的美丽的美惠三女神，他们使画面变得完整。虽然学者们直到今天还对这一复杂构图的准确意义存有争议，但是图中好几个人物似乎都与爱情、生育和美的主题相关却是不争的事实，这就意味着该画作可能是为一对新婚夫妇专门设计的，以庆祝他们的结合，并确保他们生下许多漂亮、健康的孩子。

富人家里的其他物品也是“订制的”，以反映主人的爱好和关注点。比如，美第奇家族——波提切利的《春》的赞助人——从西班牙的巴伦西亚地区一位佚名工匠那里订制了一个华丽的双柄上釉陶罐（图27）。这件工艺品华美无比，其炫目的光洁表面——称作“虹彩釉”——是通过采用一种特定工艺来制成的。这种工艺最初由伊斯兰工匠开发出来，在15世纪时被西班牙陶艺师采用，16世纪又传到了意大利。我们知道这件工艺品制作于15世纪后半期，因为陶罐的一面有一枚盾徽，这枚盾徽不是彼埃罗·德·美第奇（Piero de' Medici，死于1469年）的就是他儿子洛伦佐（人称“伟大的洛伦佐”，死于1492年）的。在陶罐的另一面，也就是图27所示的这一面，人们还可以看到美第奇家族的其他纹章，其中有一枚象征永恒的钻戒，画在陶罐中央的深蓝色背景上。罐子的其他地方可能用的是葡萄叶形装饰，美第奇家族举办宴会时用它来给宾客斟葡萄酒是再合适不过了。但是，即便是在不使用的时候，家族的徽章和罐子本身那明显不菲的造价以及它的华美也会为来客所欣赏，因为这件器物可能就公开陈列在该家族的某座宫殿里。



图27 巴伦西亚的佚名陶艺师，饰有叶形图案和美第奇家族纹章的双柄陶罐，上釉陶器，约1465—1492年

在大约制作于1455年至1465年间的装饰富丽的镀金卡索奈长箱（图28）上也可以看见佛罗伦萨另外两个家族的盾徽。它们镶嵌在箱子左右两边的装饰性壁柱上，具体说来，一边是斯皮内利（Spinelli）家族的盾徽，一边也许是唐纳利（Tanagli）家族的盾徽。这就意味着这个箱子是两个家族的成员在缔结婚约时制作的。这样的箱子往往包含彩绘的图像（如表现古代历史或古典神话中的某些场面的图像），以证明其赞助人的博学，也有一些图像暗指或象征婚姻（如《贞洁的胜利》中的插图）或家族地位（如图28中的卡索奈长箱上所描绘的佛罗伦萨圣クロス广场上的马上比武场景，该广场距斯皮内利家族的邸邸不远）。



图28 佛罗伦萨的佚名艺术家，饰有圣クロス广场马上比武场景的卡索奈长箱，蛋彩画，镀金木箱，部分包银，约1455—1465年

生育、婚姻和圣母浮雕

通过婚姻建立起联系的两个家族的盾徽也经常出现在圣母子雕像的底座或边框上，如图29所示。这尊雕像可能是由洛伦佐·吉贝尔蒂

（Lorenzo Ghiberti）所设计，它在15世纪时被大量复制，有许多版本。总的来说，圣母浮雕是文艺复兴时期的意大利流传下来的艺术品中数量最多的种类之一。实际上，据估计，流传至今的圣母浮雕大约有1,000多件。大多数艺术史家主要致力于运用风格标准对这些作品进行分类，主要依据艺术家的名字和创作年代，以便为真正的文艺复兴时期的艺术品建立起可信的体系——这是对此类作品给予的严肃认真的关注，因为在19世纪和20世纪初期出现了许多这些浮雕种类的复制品、摹制品和纯粹的仿制品。但是，这些并不是圣母浮雕最早的观者所关注的问题。事实上，直到15世纪末，大多数家庭的财产清单上并不会特别注明这类艺术品的作者身份，这就意味着艺术品的作者归属问题对它最初的主人来说并不是最重要的事。只有将这些浮雕从传统艺术史研究的语境中抽离，再重新植入最初的欣赏环境时，其完整的文化意义才会开始显现。



图29 洛伦佐·吉贝尔蒂（设计），《圣母子》，着色陶，约15世纪20至30年代

显然，这类浮雕主要用于宗教目的。但是在文艺复兴时期，宗教本身，包括一些宗教仪式和习惯都在逐渐发生变化。比如人们根据文献资料会发现12或13世纪以来，圣母崇拜日益盛行，此外还出现了一种新情况，即强调俗人（与神职人员相对）的虔敬行为。圣母崇拜和俗人对虔敬行为日渐高涨的兴趣找到了一个结合点，即希望以新形式的文本、形象和宗教活动将基督和圣母人性化。描绘宗教人物的绘画越来越多地展现他们之间的互动关系，耶稣和马利亚人性的一面通过新的肖像类型（如圣家庭和给圣婴哺乳的马利亚）得到了强调。新的祈祷文本也鼓励

读者与基督和圣母马利亚产生共鸣。在一些情况下，虔诚的信徒甚至开始有了一些神秘体验，觉得自己就是马利亚或基督本人。这类幻觉有些可能是由某些物品引发，如文艺复兴初期真人大小的木制圣婴像，而不仅仅是由文本引发。比如，圣方济各描述了这样一个神迹：置身于某个耶稣诞生场景的这样一个木像似乎在他怀中活了过来。另一些文献证实：妇女，包括修女，有时也会想象自己变成了圣母马利亚，怀里抱着木像仿佛也变成了真正的圣婴基督，正吃着奶。

这种引发移情作用的虔诚，加上马利亚和圣婴人性化形象的增加，都对15世纪时圣母浮雕的发展产生了重大影响。虽然这些浮雕也吸收了绘画作品中表现的主题，但是雕塑作为一种媒介的特性使得人物形象与观者之间的关系产生了微妙的变化。无疑，与绘画相比，宗教人物与观者之间的距离缩小了，因为这些雕像是立体的，与观者共同生活在同一个空间里，包括物质空间和精神空间。有的雕像似乎被当成了有血有肉的人，比如，人们给它们穿上真正的衣服，戴上真正的珠宝，这就更进一步支持了上述阐释。色彩艳丽的圣母子高浮雕陶像在促进有形的宗教虔诚方面一定特别有影响。15世纪的神学家乔凡尼·多米尼奇修士（Fra Giovanni Dominici）在建议家长摆出宗教人物的雕像让孩子们凝视时，他心里想的也许正是此类艺术品：

.....在〔有雕像的〕房间里，你的孩子还在襁褓中就会感到欣喜，因为雕像就像他一样.....最好有怀抱孩子的圣母马利亚像.....一尊完美的雕像是耶稣吃奶的形象、耶稣在母亲的大腿上睡觉，〔或者〕耶稣有礼貌地站在圣母面前。

这意味着这位作家脑海里的圣母形象主要是给那些相对单纯或者甚至没有受过教育的观者看的，包括妇女和孩子。

15世纪的财产清单证实：一般说来，最常放置圣母浮雕的地方是卧室。然而，在这一时期卧室远不止是睡觉的地方。事实上，从许多方面来说，卧室是家庭的中心，就好比心脏一样。正如《阿尔诺芬尼夫妇像》所示，画中的这对夫妇会客的屋子里就有一张带罩篷的床；或者在卡尔帕乔所作的乌尔苏拉与父亲讨论婚事这一画面中也突出了类似家具和带框的圣母子画像（也可能是浅浮雕）。油画、版画和家庭财产清单表明：卧室内的圣母子像前面经常供有圣水容器或枝形大烛台。圣母崇拜的其他形式还包括给这些浮雕戴上真正的珠宝首饰，穿上真正的衣服（前面已提到过），还有人把它们隐藏在防护性的帘子或窗板后面。

虽然这些物品的主要功能是帮助人们在家里祈祷，但它们还有其他用途，只是不属于严格意义上的宗教用途罢了。具体说来，这类图像在表现文艺复兴时期人们对婚姻和生育问题的关注方面扮演了重要角色。证明圣母浮雕具有这些宗教外作用的重要线索可以在富有的佛罗伦萨人

的购买方式中找到。就像今天的夫妇在婚礼来临之前会在一个大百货商店“登记”一样，文艺复兴时期的新人也会在婚礼前疯狂采购一番。新郎会买来新家具和艺术品，特意把婚房重新装饰一番。他们所购的物品包括以历史、神话或寓言等流行题材装饰的卡索奈长箱；给卧床休息的新妈妈们送食物和饮料的生育盘（*deschi da parto*）；最重要的是圣母子的绘画和浮雕。这些物品的实用功能是显而易见的：储藏珍贵的织物、递送食物和饮料，或者作为祈祷者每天凝视的对象。此外，它们还具有教化或避邪的作用，只是这种作用不那么明显罢了，比如力图强化同时代人关于女性得体行为的信念，或者神奇地确保生出一名健康男婴以延续父亲的血脉，前者可以在一些卡索奈长箱上画的《贞洁的凯旋》得到证明，后者将在下面的叙述中看到。

总的来说，文艺复兴时期的婚礼仪式，以及结婚时所购买的物品，常常是明白无误地强调新婚夫妇所属家族的结合和维护新郎传宗接代的希望。结婚时购买的许多用品，如卡索奈长箱、生育盘和圣母浮雕，上面都装饰有两个家族的盾徽，这样一来，夫妻之间的结合就有了看得见的永恒形式。除了这种直白的家族象征图像外，新郎传宗接代的希望也可能暗含在圣母子浮雕这类寓意丰富的作品中，具体来说就是隐含在圣婴形象中。一般说来，文艺复兴时期的文化非常看重男婴的诞生，因为他标志着父亲的血脉得到了延续。男孩的形象经常出现在与婚姻和生育有关的物品上也就毫不奇怪了，比如圣母浮雕中的圣婴基督形象，又如图30所示的生育盘中的小男孩形象。这类物品的避邪作用或魔法作用在生育盘上的铭文中得到了印证，该铭文意在祈求好运，希望生下一个男孩，并保护妇女平安顺利地生产。



图30 巴托罗米奥·蒂·弗鲁斯诺（归属），《有裸体男童坐像的生育盘》，蛋彩画，镶板上饰金和银，1428年

这些物品最初的主人为什么认为这些形象会“起作用”呢？最好的解释就是当时人们对交感魔法¹和母亲想象的力量看法，而这种看法可上溯到古代。公元4世纪的一个文本简洁明了地总结了概念：“胎儿成形于妇女受孕期的想象中；由于女性往往喜欢各种画像和雕像，因此它们给人带来了后代。”这样，只要让年轻的新娘在受孕时或孕期看一幅画有漂亮小男孩的画，或者更好一点，看一个漂亮小男孩的立体雕塑，人们认为她就会产下同样漂亮的小男孩（其地位也与圣子一样重要），来延续夫家的香火。合适的漂亮小男孩的形象经常被放在卧室里，这大概是特别实用的。

至此，我们从当时的宗教习惯和把它们用作与婚姻和生育有关的避邪物这两个角度考察了圣母浮雕。但是还可从另一个角度来解读这些形

像，即艺术品的角度。然而，直到15世纪末，才有人开始意识到这些作品可以被主要当成艺术品。比如，只有在佛罗伦萨的美第奇宫1492年的财产清单中我们才首次发现某件圣母浮雕注明了艺术家的名字，这位艺术家就是多那太罗，这件圣母浮雕与其他艺术品、书籍和古董一起存放在书房，而不是悬挂在卧室的墙上，主要用于宗教目的或起避邪的作用。然而，即使在这份清单中，这类浮雕中的绝大多数仍然没有注明其创作者，仍存放在卧室中。当然，15世纪的赞助人肯定不会对这些浮雕的艺术特征视而不见。实际上，有如此多不同种类的圣母浮雕存在，从质量、设计和媒介来看，不仅有着色陶塑，也有大理石、青铜、石膏和上釉陶塑，这说明15世纪的许多观者都对这类题材十分敏感。但是，直到15世纪的最后几年，大多数赞助人都不会像今天的我们那样首先将这些物品中的绝大多数看作是艺术品。

家庭私域的新类型

圣母浮雕在15世纪的意大利日益流行，与此同时，新的艺术类型也逐渐兴起，无独有偶，这些新类型的艺术品主要也是陈列在家庭内部。正如我们在第五章中看到的，从15世纪初开始，在意大利，特别是在北欧，订购独立的肖像画的客户越来越多。相比这种肖像来说，一个更为昂贵的选择就是大理石半身像，它最初发端于意大利，后来则变成了青铜半身像。前一种材质特别容易让当时的观者想起古典原型，而且同时还能表现像美第奇和萨赛蒂这样的家族希望世代传承的雄心。这两个家族的成员的大理石胸像被骄傲地陈列在气派的城市府邸中，他们一定是希望这些胸像能够像古罗马时代祖先的雕像那样世代长存。

在16世纪的北欧出现了其他一些世俗的艺术形式，它们也主要用于家庭陈设。出现这些艺术形式的部分原因在于宗教改革的压力，因为宗教改革反对各种类型的宗教形象。特别要提到的是，16世纪初，风景画开始作为独立的艺术类型出现在像丢勒和阿尔布雷克特·阿尔特多费（Albrecht Altdorfer）这样的艺术家的作品中。稍后，表现日常生活的绘画，即“风俗场景画”也开始被订购和收藏。虽然这些完全缺乏明显叙事因素的风景画和风俗场景画在16世纪被大加创作、印刷，但许多这样的作品，特别是油画，经常画有一些次要的或补充性的主题，而这要仔细观察才能看清楚。比如，16世纪中期的佛兰芒艺术家老彼得·勃鲁盖尔（Pieter Brueghel the Elder）画了一幅名为《伊卡鲁斯的坠落》的画，这幅画描绘了典型的乡村生活——画中前景是农夫在耕地，背景是一片开阔的陆地和海景，似乎一直延伸到目力所及的地方（图31）。



图31 老彼得·勃鲁盖尔，《伊卡鲁斯的坠落》，布面油画，约1555年

但是，如果我们仔细观察勃鲁盖尔的作品，我们最终会在画面右下角的蓝绿色海面上（即最大的那条船与海岸线之间）发现两条很小的白腿在猛蹬。正如画名所暗示的，这就是伊卡鲁斯，古希腊艺术家兼工艺巨匠代达罗斯之子。代达罗斯为他和儿子各设计了一对巨大的翅膀，他们插上翅膀后飞出了囚禁地克里特岛。尽管父亲事先警告过他，但是冲动的伊卡鲁斯相信他可以飞到天神那里去，于是他越飞越高，直到最后他距离太阳太近，翅膀上粘结羽毛的蜡融化了，他坠落下来，掉进海里淹死了。这是一个妄自尊大以及骄傲（字面意义上）最后导致坠落的永恒象征。

勃鲁盖尔的这幅画取材于古代作家奥维德（Ovid）的悲剧性小说，这使得勃鲁盖尔的风景类画作带有一种神秘的叙事焦点。如今这幅画陈列在布鲁塞尔博物馆，在1938年的一首诗中（该诗即以布鲁塞尔博物馆命名），奥登（W. H. Auden）生动地描绘了这类史诗般的神话事件侵

入人们的日常生活是多么地不协调：

说到苦难，他们从未看错，
古代那些大师；他们深切体认……
例如勃鲁盖尔的《伊卡鲁斯》，众人都悠然不顾那劫难，那农夫可能听见了水波溅洒，呼救无望，但是不当它是惨重的牺牲；阳光灿照，不会不照见白净的双腿没入碧湛的海波；那豪华优雅的海舟必然看见一幕奇景，一童子自天而降，却有路要赶，能安详地向前航行。²

结语

在文艺复兴时期的欧洲，像维纳斯或伊卡鲁斯这样的神话人物形象，以及大理石胸像或青铜雕塑之类的古典类型，似乎与日常生活中的家居和宗教用品（从圣母浮雕和织锦挂毯到装饰精美的储藏柜和酒罐，不一而足）极为自然地共处于一室。今天，博物馆通常会以“高雅”和“普通”为标准来将这些艺术品分开陈列，但是，对于十五六世纪的富有观者来说，这些东西只是他们日常生活的重要组成部分。

注释

¹ 交感魔法，即指力图通过一些方法传播消息，从而使人们想象中的鬼、神、精灵等超自然能力接到信息作出回应。

² 本段译文主要来自余光中先生的翻译（见<http://www.ideobook.net/33/>），局部稍有改动。

第八章

一个广场的故事：佛罗伦萨的艺术和都市生活

安排场景

对文艺复兴时期艺术的研究不应局限于去看一幅幅孤零零地挂在博物馆墙上或印在教科书上的作品，还应该考察作品与创作地、赞助人、观者，以及决定作品原始语境的历史背景之间复杂的相互作用。在前面各章中，我们探讨了文艺复兴时期为教堂、礼拜堂、宫殿和家庭制作的绘画、雕塑以及其他一些视觉和物质文化器物。在本章，我们将来到室外，来到佛罗伦萨的街道和广场上，以考察大型公共雕塑是如何积极地融入十五六世纪观者的生活中，并成为他们关注的对象。

具体说来，我们将特别关注一个公共广场，即佛罗伦萨的西尼约里亚广场¹。这个广场建在这座中世纪城市的中心，广场上耸立着气势恢宏的市政厅。直到今天，西尼约里亚广场仍然是佛罗伦萨最重要的市民活动场所，从许多方面来说，广场基本上保留了文艺复兴时期的面貌，这一点可从16世纪初一位不知名的艺术家所画的广场图中得到证明（图32）。如图所示，右边是市政厅，楼顶上有高耸的瞭望塔，楼前是举行仪式时用的高台，人们称之为*ringhiera*（即意大利语中的“凉台栏杆”）。再往右是兰齐走廊（*loggia*），这是一个带拱顶的回廊，它有三个开间。在构图的左边远端，我们只能看到佛罗伦萨大教堂的部分穹顶，这个大穹顶建成于1436年，由布鲁内莱斯基设计，我们在第四章作过简短的讨论。让人不安的是，在广场的中央有一个熊熊燃烧的柴堆，被一条临时搭建起来的通道与市政厅前面的一角连接起来，火光中有一些小小的人影在高柱上摇晃。这些人就是激进的多明我会教士吉罗拉莫·萨伏那洛拉修士（Fra Girolamo Savonarola）和他的同伴，1498年他们在这里被执行火刑。正是因为这个可怕的事件促使了这幅画的创作，但是，对于我们来说，更重要的是画中所记录的空间、建筑和雕塑，而不是那些狂热修道士的可怕结局。



图32 佛罗伦萨的佚名艺术家，《吉罗拉莫·萨伏那洛拉1498年在佛罗伦萨的西尼约里亚广场上被处死（市政厅前有“马尔佐科狮子”和“犹滴”雕像）》，板面油画，16世纪早期

1382年佛罗伦萨建立了以贵族为统治阶级的政体，15世纪30年代美第奇家族兴起，在这之间的半个世纪中，一个对城市进行规划并树立城市雕像的宏伟计划在佛罗伦萨的政治和宗教中心展开。市政厅和大教堂周围的街道和广场被拓宽和规整，雕塑家吉贝尔蒂为该市的洗礼堂设计了两扇巨大的装饰精美的青铜门；由多那太罗和南尼·迪·班科（Nanni di Banco）这样的艺术家创作的等身大雕像被显眼地安放在佛罗伦萨中心的主要建筑前，数量超过二十多座。这样一个计划，无论是从它的数量还是种类来说，都是欧洲自古以来从未有过的。但是，其中大多数建筑和雕塑的来源都可以追溯到13世纪晚期和14世纪，也就是远在1382年新寡头政权上台之前。

广场上的狮子

相反，这个新政府委托制作的第一件雕塑似乎是为了放在一个重要的市民场所，而且之前那里没有放置过任何雕塑。这个地方就是西尼约里亚广场，这里坐落着新近建成的兰齐走廊和市政厅，后者是被称为领主（*Signori*）的贵族统治者的居所。这个新石雕通身镀金，表现的是佛罗伦萨的象征——狮子，称为“马尔佐科”（*Marzocco*）。它被放在市政厅前仪式用高台的一角。14世纪晚期的那个马尔佐科原始雕像已经丢失了，但是，我们可以通过后来的绘画和壁画来确定它的样子。实际上，如果我们仔细观察这幅表现萨伏那洛拉行刑的画，我们就会在临时通道与高台在市政厅前相交的地方辨识出这座雕塑。这样的画面意味着：马尔佐科的基本设计相当接近多那太罗在1419年创作的一座石雕，那座石雕最后取代了市政厅前的第一个马尔佐科。多那太罗雕刻的狮子蹲伏在地上，右前爪骄傲地抓着一面盾牌，上面用佛罗伦萨的市花百合装饰。但是，最初的马尔佐科并没有抓着盾牌，而是身子底下压着一匹狼，而狼可能代表着佛罗伦萨多年的对手锡耶纳。

市政厅前安放第一个马尔佐科之前的那个世纪，在佛罗伦萨政治、社会和经济史上都算得上是一个动荡的时代。工商业的破产凋蔽、劳动阶级的起义、与罗马教皇的冲突、短暂的残暴统治、宗教狂热的爆发，以及1348年的那场大瘟疫，即黑死病的流行，使得14世纪在很多佛罗伦萨人的眼里都是一个危机四伏、充满焦虑的时代。这种紧张关系在1378年的羊毛工人起义（*Ciompi Rebellion*，意大利的羊毛工人被称为 *ciompi*）中达到高潮。在这场暴动中，羊毛工人发动政变，并和其他较穷的行会成员一起短暂地统治了这个城市。1382年，这个政权又被联合起来的较富裕的行会会员和贵族精英所推翻。到15世纪初期，佛罗伦萨的统治权实际上掌握在一个由贵族和最富有的行会首领组成的核心集团手中，这些首领包括银行家、布料商和毛纺与丝织厂主。正是在这个精英集团的直接和间接领导下，在15世纪的头几十年里，市政厅前的马尔佐科雕像和其他二十多个大型雕塑被显眼地安放在佛罗伦萨的政治和宗教中心。

雕像斜对面的西尼约里亚广场的一角是看到马尔佐科雕像的主要位置，而这个位置也是从大教堂过来的观者进入广场的最近的道路——在这幅表现萨伏那洛拉被处死那天的广场的画面上，这个角度就相当于构图的左下角，我们可以看到那里有一个人正骑马进入广场。14世纪80年代后期人们共同努力拓宽和规整连接市政厅和大教堂的街道，在这一过程中，这条通向市政厅的道路的重要性得到了突出。虽然整条街道直到19世纪才全部完成拓宽，但有文献证据证明，佛罗伦萨的统治者早在14世纪晚期就已经计划这么做，并希望西尼约里亚广场的外观、连接道路两边的建筑和大教堂周围的建筑在风格上能够协调起来，这样，包含了

佛罗伦萨主要市政和宗教空间的市中心就被完全融为一个视觉上的统一综合体。通过从视觉上和象征意义上把马尔佐科放在新近突出的、通往市政厅的道路的焦点处，领主可能是要把市民的注意力集中到自己手中的权力和权威上，而佛罗伦萨的狮子、狮子背后的市政厅以及居住其中的统治者就是权力和权威的象征。在市政厅前面的高台上定期举行的仪式中，露面的正是这些统治者，以展示他们的权力。

佛罗伦萨统治者和马尔佐科之间的象征性联系也延伸到城墙之外。实际上，整个15世纪，佛罗伦萨领域内的起义者和意大利中部的敌对者都把佛罗伦萨人及其统治者与这头狮子等同起来。比如，波伦亚人在中央广场焚烧了麦秆做的马尔佐科以抗议佛罗伦萨政府干涉当地事务，比萨人重新从佛罗伦萨手中夺回城市的控制权之后，推倒了佛罗伦萨人安放的一座狮子雕像，拖着它穿过大街小巷，最后把它扔进了阿尔诺河。佛罗伦萨人自己也清楚地意识到马尔佐科这个形象的意义，因此在其治下的其他城镇的主要广场上都悬挂或安放了马尔佐科的绘画或雕塑。甚至佛罗伦萨的农村都对这一意象的重要意义有着广泛的认识，一个著名的事件就是明证：某地的村民把一头驴装扮成马尔佐科，然后砍下了它的头，以表达对大城市雇主的愤怒。无论是陈列在西尼约里亚广场的马尔佐科，还是安放在佛罗伦萨治下的城镇里的马尔佐科，它实际上都成为了佛罗伦萨政府的永恒象征。的确，从某些方面来说，马尔佐科甚至可以与贵族领主本身互换。

雕像与理想

在15世纪余下的时间里，市政厅广场上再也没有订制安放重要的新雕塑，这可能象征着在这一时期随着美第奇家族的兴起，贵族领主的势力逐渐衰落。到15世纪中期，美第奇家族已成为这个城市事实上的独裁统治者。在洛伦佐·美第奇——此人因其统治风格和对艺术的慷慨赞助而被称为“伟大的洛伦佐”——的统治下，佛罗伦萨在15世纪后半期进入了一个短暂但辉煌的黄金时代。但是，在1492年洛伦佐去世后，情况很快急转直下，1494年一个新的共和势力联盟推翻了美第奇家族并将其驱逐出这个城市。不到一年以后，即1495年，佛罗伦萨的新统治者没收了多那太罗创作的青铜雕像《犹滴斩首荷罗孚尼》（图33，以下简称《犹滴》），这座雕像曾经被用来装饰美第奇家族位于城市中心的豪华府邸花园，没收后被放到了市政厅前面的高台上，离马尔佐科不远——在萨伏那洛拉行刑的画面人们能够大致辨认出它。这座雕塑是一个非常耗力的工程，因为要成功地在饰有浮雕的、完整的三角形基座上铸造出真

人大小的双人雕塑是非常复杂的，就如我们在第一章中已经看到过的切利尼对铸造这样一件作品时的危险和困难进行的生动描绘。



图33 多那太罗（多那托·迪·尼科拉·迪·贝托·巴尔迪），《犹滴斩首荷罗孚尼》，青

铜，15世纪中期

当这座雕塑最初陈列在美第奇宫时，其本来的寓意比较普通，就是美德战胜邪恶。但是，一旦把它纳入到新的物质和政治语境中，并且在上面加上了新的铭文，那么它的意义就转向了旗帜鲜明的反美第奇倾向，暗指共和主义对专制独裁的胜利。考虑到1494年到1495年间的政治形势，犹滴故事的象征意义似乎特别适合新政府。犹滴，贞洁的犹太寡妇，杀掉了放荡的暴君荷罗孚尼而拯救了她的人民，犹滴这个形象就成了这个新政府的恰当象征，因为它声称与15世纪美第奇家族最后几年的腐败统治和自高自大相比，这个政府在道德上更为高尚。如同克服了性别局限的犹滴一样（她杀死敌人时如同一名男子），新政府也得克服种种不利条件战胜强大的美第奇家族及其盟友。重要的是，多那太罗的作品表现的正好是获胜的犹滴举起剑向瘫倒在地的将军发出最后一击的时刻，这一下她将砍下将军的头颅。通过把这个富有表现力的作品放在市政厅主要入口的高台上，并通过使用新的铭文来重新定义它对于市民的意义，佛罗伦萨的统治者将一个美第奇时代的偶像转变成了共和时期的理想。

但是，政府将《犹滴》用于自己的政治目的的决定很快就遇到了一个重大问题，也就是他们新推出的女英雄的性别。在青铜雕塑被安放在高台上后不到十年，《犹滴》就被从佛罗伦萨市民生活的象征性中心移走，并被米开朗琪罗那巨大的大理石雕像《大卫》（图34）所取代。1504年1月，在一次公民集会上，人们对刚刚完成的《大卫》雕像的安放位置进行了充分讨论。人们最初打算把它放在佛罗伦萨大教堂的一个扶壁上，以使它远高于地面。第一个在这次集会上发言的人是新政府的官方代表，宫廷使者，一个名叫梅塞尔·弗朗切斯科（Messer Francesco）的人。他的意见可能至少反映了政府内部一些官员的态度，他说：

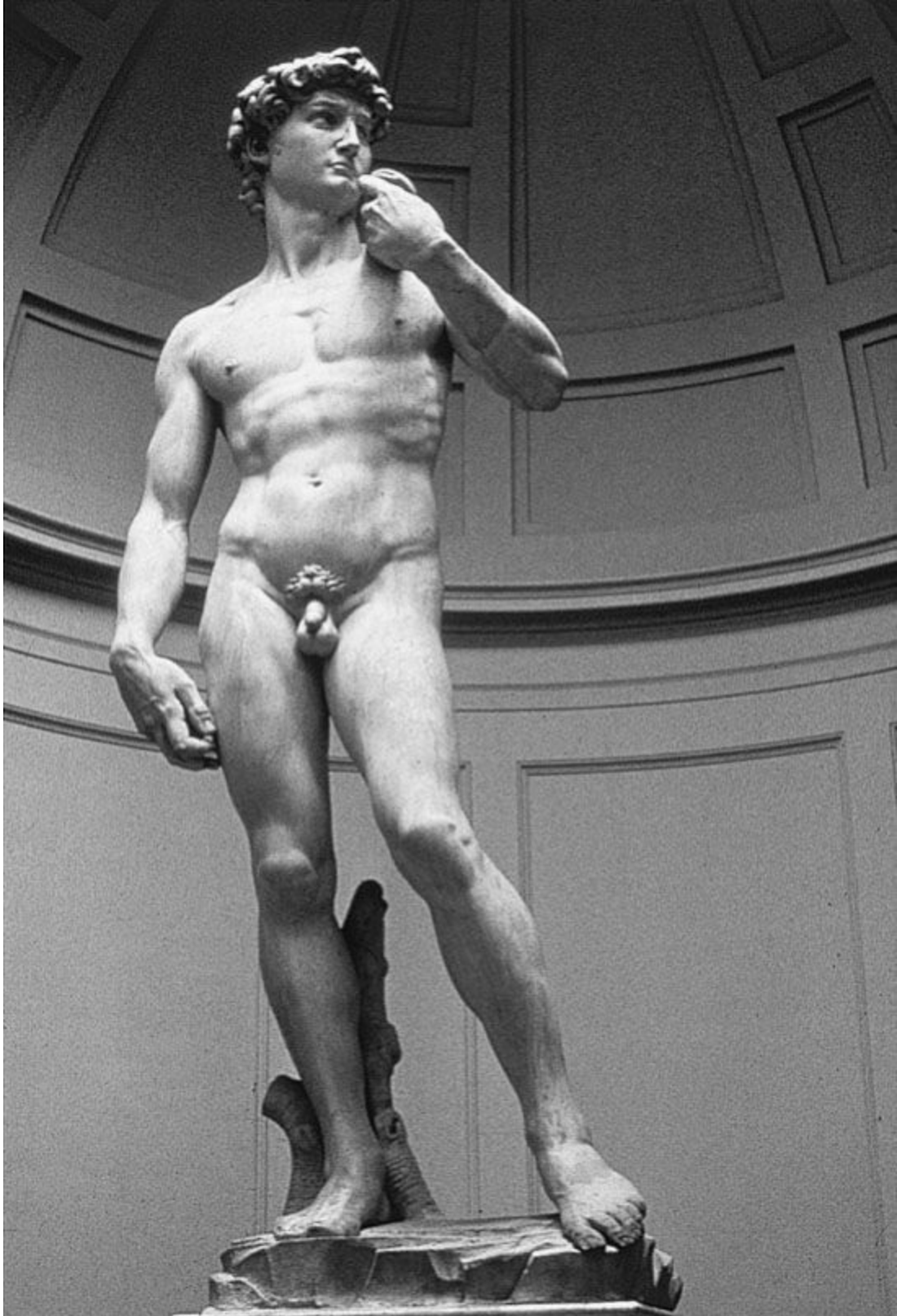


图34 米开朗琪罗·博纳罗蒂，《大卫》，大理石，1504年

……犹滴象征了死亡，不适合放在此地，因为我们的〔即佛罗伦萨的〕象征是十字架和百合花。一名女子杀害一名男子是不合适的，最糟糕的是，它所处的位置属于煞位，因为从那以后，形势越来越糟，比萨城丢掉了。

这唤起了人们对女性具有危险力量这个近代早期的熟悉主题的意识，因为她们能够诱惑并杀害毫无戒心的男子。梅塞尔·弗朗切斯科认为，佛罗伦萨最近的不幸，包括丢失比萨城这个以前统治下的城市，都要归罪于在公共场所放置这样一个危险女人的不祥形象的决定。

明摆着的解决办法就是重新找个地方安置这座严重打破了男人就应该统治女人的父权制秩序的雕像。无疑，决定用米开朗琪罗的《大卫》取代《犹滴》同样会赋予新政府合适的寓意——即共和制战胜美第奇暴政，而且对政府的困扰也更少。就像犹滴的故事一样，大卫的故事也是关于一个最意想不到的英雄：一名牧羊少年克服种种困难，战胜了另一个恶人——邪恶的巨人歌利亚。于是，米开朗琪罗的标志性雕塑被安放在市政厅前面，而多那太罗的雕塑被挪到了室内，从公众的眼中消失了。两年以后的1506年，《犹滴》再次获准陈列在西尼约里亚广场上，但是，她被放在了兰齐走廊左远端的拱门下，这一位置比米开朗琪罗的大卫雕像现在所处的市政厅前的高台这个位置次要得多，这证实了她在象征意义上要逊于获胜的大卫。

1554年，在《犹滴》被重新安放在广场近半个世纪以后，雕像旁又增加了一个青铜饰物。但是，这座新的雕塑，即切利尼的《珀尔修斯手举美杜莎之头》（图35，简称《珀尔修斯》），完全颠覆了《犹滴斩首荷罗孚尼》雕像中“妇女在上”的主题。相反，《珀尔修斯》（在第一章中，切利尼描述了制作过程）表现的是一名男子站在被斩首的女子身上，一手高举着美杜莎血淋淋的头。美杜莎活着时会把胆敢看她的男子都变成石头。因而，切利尼这个令人不安的作品与当时父权为主的意识形态更为一致。



图35 本韦努托·切利尼，《珀尔修斯手举美杜莎之头》，青铜雕像，青铜与大理石底座，1545—1554年

结语：美第奇的归来

切利尼的雕塑，加上其他几尊大理石神话人物雕塑都是由科西莫·德·美第奇（Cosimo de' Medici）公爵在该家族于1512年成功地从流放中归来后委托订制的。到1575年，美第奇家族在市政厅的一角，也是当时广场的一个焦点处，设置了一座壮观的喷泉，顶部是海神尼普顿的雕像，这样他们就以家族自行选择的艺术品取代了让人回忆起前美第奇时期的马尔佐科。虽然《犹滴》或《大卫》那样的作品让人有更多的共和时期的联想，但要将它们移走一定非常困难，因为16世纪中期时，这些雕塑及制作雕塑的艺术家已被普遍尊为佛罗伦萨惊人的艺术遗产中最璀璨的明珠。这样，美第奇家族并没有随便移走这些雕塑，而是通过委托订制无数新作品而把广场上的所有雕塑融入新的历史背景中。这些新作品均由当时著名的艺术家所创作，其中包括切利尼和后来的雕塑家乔凡尼·博洛尼亚（Giovanni Bologna，也叫詹博洛尼亚 [Giambologna]，生于佛兰德斯）。

事实上通过将西尼约里亚广场变成一个巨大的室外雕塑长廊，较早时期的雕塑那令人不安的象征含义就从反美第奇的共和宣传转变成了具有美感的艺术作品，含蓄地证明了佛罗伦萨人和美第奇家族的财富、品位和艺术造诣。换句话说，16世纪晚期时，广场本身已经成为了一件艺术品，并且这种地位一直持续到今天——游客纷涌而至，他们渴望看到集中在一个广场上的文艺复兴时期“最伟大的雕塑作品”。但是，只有仔细考察西尼约里亚广场和广场中展示的那些雕塑不断变化的物质和历史背景，我们才能更全面地理解这些作品与它们周围环境在空间和时间上的必然联系。

注释

¹ 西尼约里亚广场（Piazza della Signoria），位于佛罗伦萨市中心，又称“市政厅广场”或“领主广场”。

第九章

米开朗琪罗：艺术家和艺术史的诞生

关于“艺术”和艺术家的新观念

至此，我们主要从地点、媒介、功能、类型、构图、象征、赞助人和观者的角度考察了文艺复兴时期的艺术。但是，16世纪的画家乔治·瓦萨里（Giorgio Vasari）——他也许是世界上第一位真正的艺术史家——在论述文艺复兴时期的艺术时是按时间顺序，以艺术家的传记为主线来组织材料的，由此所建立起的一套艺术标准以及所确立的艺术史这门学科，在某些方面产生的影响一直持续到今天。实际上，只有在文艺复兴时期，主要是在瓦萨里和他最崇拜的艺术家米开朗琪罗的影响下，我们对艺术家、艺术和艺术史的许多最天真、最深信不疑的臆断才首次出现。这些臆断有：艺术创作主要是一种审美活动，而不是为了实用目的（即“为艺术而艺术”）；艺术家是富有创造性和想象力的天才；艺术的目标在于临摹自然界；艺术随着时代的发展而不可避免地在“进步”。

在前面的许多章节中，我们把“艺术”看作是具有文化特异性的术语，这个术语首次以我们今天所认可的方式使用就是在文艺复兴时期，特别是15世纪下半叶之后。尽管如此，许多在今天被我们认为是艺术品的画作和物品，在文艺复兴时期的创作者和观者眼中并不一定是艺术品。对“艺术家”这个词的理解也是如此。今天，我们经常想当然地认为以艺术家为主线来呈现艺术史是最自然、最正常不过的事情了。不论是我们购买的专题著作、参观的个人展览，或是观看的电视纪录片，都是以艺术家为线索来组织材料的。但是，这一做法实际上在文艺复兴时期之后才成为惯例。的确，正如我们已经看到的，这一时期的许多物品和塑像首先要从赞助人、功能、媒介或者象征的角度来看待，而不是把它们与创作者的名字相关联。

我们如今对艺术家的看法，跟我们今天对“艺术”的理解一样，大多形成于19世纪，因为正是在这个时期，艺术的重点发生了决定性的转变，从艺术家的技巧或能力转到了他/她个人的创造力上。换句话说，人们不再只把艺术品视为精心制作的工艺品，转而高度重视艺术家的观念和思想，这其中必然涉及到艺术家的个人特征、生活经历甚至心理特征等被认为是成就了这个艺术家的那些因素。这样，如今“真正的”艺术家最被人看重的就是他们的想象力、独创性、主动性和创造性的自我表达，即使（或者说，特别是如果）这些特征使得艺术家过着一种带有些许创造性癫狂特性的非传统生活。这种观点的结果就是人们以为艺术家无一例外地被同时代那些迟钝、无趣、因循守旧的人所误解、忽视和虐

待。简言之，这就是艺术史上的“顶楼上饿死的艺术家”的浪漫主义故事——我们只需想想文森特·凡·高（Vincent van Gogh），众所周知，他生前从未卖出去一幅作品，在一时疯狂之下，他割下了自己的一只耳朵，并最终自杀身亡。

但是，人们对艺术家和艺术天才某些方面的看法可以上溯至文艺复兴时期和艺术世界最早一批“超级巨星”的兴起。比如，米开朗琪罗间歇性的忧郁症发作、爱沉思的个性、易怒的脾气（这一性格导致他年轻时与另一名艺术家打架时鼻梁被打断），他惊人的创造力和艺术创新，甚至他古怪的个人习惯，比如他长时间地穿一双皮靴，以至于最后只能把靴子从化脓的皮肤上割下来，这些特点都在与这位多才多艺的艺术家相关的同时代传记和记叙中得到描绘。米开朗琪罗不仅是一位画家和雕塑家，还是一位建筑师和备受尊敬的诗人。米开朗琪罗认为自己的创造力是天赐的，像神一样。在世的时候，不仅喜欢被称为“神人”（*Il Divino*），而且在他写的许多十四行诗中，他将艺术创作与上帝造人的行为等同起来。实际上，我们可以把米开朗琪罗约于1508年至1512年间在梵蒂冈西斯廷教堂的天花板上创作的壁画《创造亚当》（图36）理解为一种比喻性的自画像。在这幅壁画中，艺术家将自己富有创造力的手与上帝那创造生命的手相类比。在分析大理石雕像《大卫》时，瓦萨里明确地宣称：米开朗琪罗将一块最初被另一位拙劣的艺术家雕刻过的旧大理石变成了一个极具表现力的形象，简直就是“一个赋予将死的事物以生命的奇迹”（见图34）。



图36 米开朗琪罗·博纳罗蒂，《创造亚当》，湿壁画，约1508—1512年

名字里有什么？

我们在第五章已提到丢勒——北欧文艺复兴时期最著名的超级艺术巨星——在他于1500年大胆创新的自画像中也展现了类似主张：他使自己的自画像在视觉上等同于描绘上帝本人的肖像画（图20）。丢勒在画上的签名还突出了文艺复兴时期的艺术家日益变化的地位的另一个方面。在过去的几个世纪中，艺术家的名字通常不会为后人记录下来。除了偶尔出现在契约和类似的工作日志里之外，艺术家的名字几乎从不出现在单个的艺术作品中。而到了15世纪，一些艺术家开始试着在自己的一些作品上签名，以便把自己与其他工匠和手艺人区别开来。比如，在《阿尔诺芬尼肖像》（图19）这幅画的后墙上就有杨·凡·爱克醒目的草体签名。这一倾向在16世纪时日趋明显，绘画、雕塑、版画，有时甚至在素描上都出现了艺术家的签名。值得注意的是，丢勒在他表现亚当与夏娃在伊甸园里的版画中醒目地刻上了自己的名字（图14）。在这幅画中，亚当这个最早被上帝创造出来的人手里举着一块标牌，上面非常清楚地写着“纽伦堡的阿尔布雷希特·丢勒制作”——但是，这位德国艺术家“制作”的到底是版画还是亚当本人却有点儿含糊不清，这可能是艺术家的刻意行为。

毫不含糊的是丢勒的名字所起的作用，或者说他的花押字¹在一次艺术品版权侵犯事件中所起的作用一点儿也不含糊。这是最早的艺术品侵权事件中的一例。在这次事件中，意大利艺术家马尔坎托尼奥·雷蒙迪（Marcantonio Raimondi）复制（或者应该说是伪造）了丢勒的一些版画。随后引起的法律论战以这样一个决定告终：允许复制品继续印刷，但条件是不能出现花押字“AD”。这样，艺术家名字或花押字是否出现似乎成了争论的关键——对于像丢勒这样的文艺复兴时期的大师级艺术家来说，他的花押字显然多少类似于今天麦当劳的金色拱门标识或香奈尔的双C标志，即通过我们所谓的“商标”来确保艺术品的质量和连贯性。

也正是为了不让作者身份流于含糊，米开朗琪罗后来决定在他早期雕塑中最重要的一座上签上名字，这就是完成于1499年、存于梵蒂冈的著名大理石雕像《哀悼基督》。瓦萨里在《米开朗琪罗生平》一书中描绘道，年轻的艺术家在听到一个好吹牛的伦巴第人说这件作品是某个叫戈博的米兰人所创作时愤怒不已。当天晚上，米开朗琪罗迅速地在圣母胸前的肩带上凿上了自己的名字，非常显眼，从而永久性地确保了其作

者身份不会再被否认。

瓦萨里和艺术史的出现

在作品上署上作者名字的做法反映了人们对艺术家身份的新认识。这一做法首先在15世纪中期的雕塑家洛伦佐·吉贝尔蒂的《评论集》一书中得到记录，后来在瓦萨里的《画家、雕塑家和建筑师的生平》（以下简称《生平》）一书中得到全面阐释。此书可能算是有史以来最有影响的艺术史著作了，于1550年首次出版，1568年又出了修订版。瓦萨里在《生平》一书中总结梳理出的许多方法曾经是、而且现在依然是艺术史写作的基本原则。比如，直到最近，学者们才开始认真地质疑瓦萨里对艺术发展的看法，即认为艺术显然是朝着某种未阐明但固有的目的而发展的，首先是自然主义，然后是朝其自身风格或形式上的变革而发展。虽然吉贝尔蒂在《评论集》一书中已经开始提出他有关艺术发展的原始模式，但是一个世纪后出版的瓦萨里对艺术史的长篇论述才是里程碑似的著作，并极大地影响了后五个世纪的艺术史研究。

瓦萨里的模式既回答了许多问题，同时又提出了很多疑问。首先，通过阅读《生平》（分为三部分）每部分的序言，人们会发现，瓦萨里认为视觉艺术在质量、风格和独创性方面都会有起有伏。事实上，他这样描述古代艺术史，把它和人的生命周期相类比，首先是青年期，然后是成熟期，接着是不可避免的衰亡期。瓦萨里那个时代（广义地说）的艺术也有着类似的发展轨迹。以乔托为代表的一批艺术家属于青年期，也即瓦萨里所说的第一个时期。瓦萨里相信，虽然这批艺术家远远说不上完美，但他们的确在后古典时期艺术经过几个世纪的衰亡和没落后开创了一个新时代。实际上，瓦萨里是在给第一个时期的艺术家（主要活跃于14世纪）颁发“最佳新人”奖。瓦萨里甚至直截了当地宣称：不应该用最高的艺术标准来评判这批艺术家，而只需与他们之前的（瓦萨里眼里的）“野蛮”艺术相比较。瓦萨里的第二个时期涵盖了15世纪的大部分时间，虽然他承认这时的艺术有了极大的发展，但是没有哪个艺术家在艺术创作各方面达到完美的程度。为了与我们前面比喻性的颁奖说法保持一致，我们就给这一阶段颁个“最大进步”奖吧。

但是，第三阶段则不需要这样的限制条件。第三阶段包括了瓦萨里所在的16世纪艺术家，在瓦萨里看来，他们应该获得“最有价值球员”奖；或者就米开朗琪罗个人而言，他甚至应该获得一枚金牌。事实上，米开朗琪罗，这位艺术大师中的大师，其艺术成就不仅超过了他同时代的艺术家，而且还超越了瓦萨里用来衡量完美的两个标准，即古典

艺术的标准和自然世界的标准：

米开朗琪罗胜过了所有后来的艺术家，他超越了古代的艺术家，还超越了自然本身——大自然所创造的所有复杂或非凡的事物，他都能凭借其天才灵感，用他卓越的应用能力、构思技巧、艺术修养、判断力以及优雅风范轻松超越。

在《米开朗琪罗的生平》一书中，瓦萨里的方法既显示出了优点，也透露出了不足。在分别对这三个部分进行介绍时，瓦萨里对每个时期都作了全面的纵览，接下来他声称自己的意图并不是只罗列出一系列艺术家和作品的名单。但是，通过把单个的藝術家的传记作为组织材料的基本单位，作者使单个的艺术家成了关注的焦点，而不是让赞助人或者作品的原始功能等成为焦点——这种方法一直被许多艺术史著作所沿用，直到最近这种局面才有所改变。同时在评估一件艺术品时，这种方法常常让我们看不到艺术家名字以外的东西。但是，这种方法确实让瓦萨里传达了他的主要观点，即艺术家（当然，包括他自己）应该受到全社会的尊重，并且享有很高的社会地位。

瓦萨里热切地希望把米开朗琪罗这位神一般的艺术家与平凡的工匠和手工艺人区别开来，他在《米开朗琪罗的生平》一书中暗示了米开朗琪罗的崇高地位，他描述道，米开朗琪罗从小就与当时的伟人和显贵们有来往。比如，根据瓦萨里的记载，米开朗琪罗还是个孩子的时候，就经常被邀请参加“伟大的”洛伦佐·美第奇的宴会；在青年时期，他就愿意并能够将贵族、红衣主教，甚至教皇当成平等的人来面对。在这个重要层面上，这位文艺复兴时期的艺术家不同于后来的浪漫主义艺术家：后者传记中的一个显著特征就是浪漫主义艺术家常常为同时代人所排斥，而对这位文艺复兴时期的超级巨星来说，他的传记正是通过表明他能够与社会的核心层、精英人物交往，从而证明他作为艺术家拥有着崇高的地位。因此，对于像丢勒和米开朗琪罗这样的文艺复兴时期的艺术家来说，不为同时代人所欣赏、饿死在顶楼上之类的场面绝不会是什么荣耀。实际上，最近的文献研究已经证实，米开朗琪罗去世之前是多么地富有，而丢勒在访问威尼斯时也为自己作为一名艺术家所受到的尊重而感叹：“在这里，我是一个绅士。”然而，文艺复兴时期的艺术家虽然没有像典型的现代或后现代艺术家那样得到被社会排斥的恶名，但他们还是可以有一些喜怒无常的怪癖的。

在《米开朗琪罗的生平》一书中，瓦萨里运用的许多方法到现在仍然是艺术史研究的基础，比如考察出处（即艺术品最早的主人）、赞助人、象征、艺术先例以及风格分析等。比如，他告诉我们米开朗琪罗的一幅底图的残存部分最后如何被一位曼图亚贵族收藏，而米开朗琪罗经常与其精英赞助人发生的激烈冲突是《米开朗琪罗的生平》一书中一再

出现的主题。同样，瓦萨里描述了米开朗琪罗复制过书中第一时期和第二时期的两位主人公，即乔托和马萨乔的作品。令人惊奇的是，年轻的米开朗琪罗临摹的这两位前辈的作品保留到了今天，这证实了瓦萨里的说法。但是，瓦萨里的叙述也突出了由于过分关注艺术家的生平和个性而带来的一些潜在问题。作者反复告诉我们，这些相当拙劣和稚嫩的草图，与瓦萨里提到的底图残片和流传下来的其他残余物一样被当作宝物和圣物保存了起来。这样就不可避免地神化了米开朗琪罗，使他的一笔一画或者每一凿都获得了值得类似宗教崇拜的地位。

当然，将艺术家拔高到神的高度带来的问题是，最后艺术家自己也开始相信他们真的是神。的确，以米开朗琪罗为例，他甚至雇用了一个叫阿斯卡尼奥·孔迪维（Ascanio Condivi）的人为他写一部传记，这可能是第一部获得授权的艺术史传记，其目的是为了掩盖瓦萨里在第一版《生平》中的一些说法，因为这些说法似乎损害了米开朗琪罗精心构建的自我形象——一个艺术超人，其天分源于神启，完全是与生俱来的。其中，米开朗琪罗想否认1550年版的《生平》的一项内容是，瓦萨里在书中称米开朗琪罗实际上在画家吉兰达约的画室里接受过一些训练——吉兰达约就是我们在第三章讨论过的、创作了萨赛蒂礼拜堂祭坛画和壁画（图10）的艺术家，这就暗示了米开朗琪罗的创造力并非来自于神。这一冲突的结果是可怜的瓦萨里——毫无疑问，他对伟大的米开朗琪罗充满了敬畏——不得不在第二版《生平》中提供档案资料以证明自己的说法。瓦萨里1568年版的《生平》可能是艺术史学界第一次使用文献证据的书，他详细引用了米开朗琪罗的父亲签署的一份契约，这份文献明白无误地驳斥了米开朗琪罗有关自己从未正式拜师的说法。

瓦萨里偏离主题对艺术史档案文献的叙述以下面这句话结束：“我偏离主题叙述这一段是为了还原历史真相，这也使得《米开朗琪罗的生平》更为完整。”但是，这也恰好是瓦萨里行文中的一个关键问题，也就是说，瓦萨里的书远远不是一部汇集了各种历史真相的综合文献。虽然许多学生，甚至一些艺术史家仍然认为可以把瓦萨里的著作当作了解当时“真实的”历史事件的确切证据，但在许多情况下，《生平》一书更像是各种希望、愿望和故事的堆砌，与那些明确划归小说一类的书别无二致。显然，瓦萨里在写作《生平》时有一个大纲，这个大纲就是以提高艺术家的地位为中心，并且把艺术的目的定义为试图超越自然和古人。正是这个大纲奠定了《生平》中一些更明显和不自然的编造材料的基础。比如，瓦萨里使用了一个可追溯到老普林尼这样的古典时期艺术作家的主题，他一再声称：艺术天分可以在童年时期被偶然发现——这种策略证明了瓦萨里的另一观点，即艺术天分是与生俱来的，而不是后天习得的。这样，虽然瓦萨里坚持认为米开朗琪罗在吉兰达约那里接受

过一些训练，但他还是强调米开朗琪罗与生俱来的天赋早在其学徒生涯开始之前就已经显露无遗，而且在跟随师傅学习后，他很快就超过了老师。

更为常见的是这类主题：艺术家的天分在放羊时被过路人所发现，其素描虽未受过训练但仍然令人印象深刻。我们第一次读到这样的故事是在瓦萨里的《乔托的生平》中。在这部分里，乔托的才能首次被画家契马布埃所发现。当时乔托一边替他父亲放羊，一边在石头和沙地上画动物图像。我们可以相信一个拥有艺术天赋的牧羊少年的故事，但是在《生平》的后面部分，瓦萨里讲到锡耶纳画家贝卡富米（Beccafumi）时，他又一次把贝卡富米描绘成农民的儿子，当他在羊群所在的沙地上画画时被一个锡耶纳贵族发现。瓦萨里描述安德烈亚·圣索维诺

（Andrea Sansovino）和安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥（Andrea del Castagno）的早年经历和被发现的过程几乎采用了完全一样的套路，而这肯定不止是一种巧合。

在更微妙的方面，瓦萨里传记中的艺术家所选用的某些艺术主题也都相互雷同。于是，在瓦萨里讲述的米开朗琪罗年轻时的一个故事里，米开朗琪罗临摹一幅魔鬼攻击圣安东尼的德国版画时，他出门买回来一些色彩很奇怪的鱼来帮助他画邪恶的庞大幽灵。同样，在《列奥纳多的生平》中，瓦萨里声称，还是个小孩子的时候，列奥纳多在把蜥蜴、蝾螈、蛇和蛆等搜集到一起之后画了一个可怕的怪物。因此，根据瓦萨里的说法，这两位艺术大师少年时都利用了本地动物来绘制怪物——虽然，在讲述列奥纳多的生平时，瓦萨里还另加了一个生动的细节，他记述道，列奥纳多是那么专注地描绘那些爬虫模特，以致于他都没有闻到这些虫子由于开始腐烂而发出的恶臭。

米开朗琪罗的神话

可是，最生动的叙述是米开朗琪罗的例子，他是瓦萨里的《生平》一书中无可争议的主角。我们在第五章中看到了米开朗琪罗对一个评论家的批评作出回应的例子。评论家说他的美第奇公爵雕像不像公爵本人，而米开朗琪罗反驳说，1,000年以后，没有人会关心公爵长什么样子，而所有人都会记得雕刻者的名字。在21世纪之初回顾文艺复兴，我们必须承认米开朗琪罗在这一点上是对的：自瓦萨里那个时代以来，人们对艺术天赋和艺术杰作的崇拜与日俱增。近年来，修复西斯廷教堂米开朗琪罗的壁画常常引发激烈的争议，这意味着，文艺复兴时期的艺术家的神话，这个最主要且最为充分地在米开朗琪罗身上表现出来的、瓦

萨里进行过生动描绘的神话，如今仍然存在，并且还在影响着我们对这个艺术史上典范时期的艺术品的评价方式。

西斯廷教堂的修复工程可能算是近期历史上争议最大的一个修复项目了。毫无疑问，1980年修复工程开始之前，壁画的局部地方已经开始剥落，需要对壁画进行保护。但是梵蒂冈艺术博物馆馆长作出的对教堂壁画装饰进行全面修复的决定走得更远。最后的结果是，那个为几个世纪的艺术爱好者和艺术史家熟悉的忧郁、沉思的天才形象不见了，展现在人们眼前的是一个改进过的新米开朗琪罗，他更加明亮轻快——既是字面意义上也是比喻意义上，正如我们在本书中看到的修复过的《创造亚当》那样。

对西斯廷教堂壁画的修复还包括米开朗琪罗在教堂后墙上画的《最后的审判》。将修复前的照片和修复后的照片对照后会发现，壁画出现了明显的变化，即原来那个疯狂的、脾气暴躁的原始浪漫派天才完全变成了另外一个人。许多著名艺术家，从安迪·沃霍尔（Andy Warhol）到罗伯特·劳森伯格（Robert Rauschenberg），再加上一帮能说会道的艺术史家，每一个人都认为壁画修复者实际上去掉了表面那层暗淡的釉面，而那是米开朗琪罗为增加壁画朦胧的神秘效果而最后加上去的。但是，修复者所作的全面技术分析说明：所发现的唯一釉面只是以前的修复者涂上去的。那些几个世纪前的修复者的一个做法就是试图用过期面包和发酵的希腊葡萄酒清洁壁画。

人们本不应该对修复工程揭示出的新的米开朗琪罗作品这么惊讶。实际上，修复后的壁画清晰、色彩明丽，不仅能让站在礼拜堂地板上的观者在昏暗的灯光下清楚地看到穹顶上的壁画，而且它们与15世纪晚期的佛罗伦萨画家所画的壁画也非常类似，如吉兰达约的壁画。我们已经知道米开朗琪罗年少时曾是吉兰达约的学徒，尽管他后来对此表示否认。实际上，虽然色彩不是完全一样，修复过的西斯廷教堂壁画的基本用色与萨塞蒂教堂的壁画用色非常接近。然而，问题在于20世纪晚期的大多数观者第一眼看到修复过后的壁画时并不是在原位置，即站在西斯廷教堂往穹顶上看，实际上他们看到的是照片中的壁画，而这些照片常常是由赞助这个修复工程的日本电视公司在距壁画很近的地方拍摄的。当然，照片只是强调了米开朗琪罗用色的荧光一样的质感，让观者脱离了壁画的原始观赏背景。

如果我们牢记一点，即这类照片绝不能代表在原位置观看修复后的壁画的真实体验，那么我们就能够更好地理解一些人在突然看到这些壁画时为什么会震惊了，因为像《创造亚当》这样他们非常熟悉的作品就在眼前发生了根本而迅速的变化。但是，不论人们对西斯廷教堂的修复工程持何种看法，它引起了很大的争议，也引起了公众的广泛讨论却是事

实，这说明瓦萨里所描绘的米开朗琪罗这样一个隐晦的、神秘的、沉思的艺术天才的形象是多么深入人心。

结语

显然，我们现在很难真正地像文艺复兴时期的观者那样“看待”十五六世纪欧洲的艺术家和艺术。但是，通过重构原来的“时代之眼”的尝试，也就是不仅只聚焦于伟大的米开朗琪罗创作的一小部分艺术品，而且也考察许多名不见经传的、甚至是佚名的艺术家和工匠制作的雕像和器物，我们才能不局限于仅仅考察某件艺术品是谁创作的，而是要开始理解这些艺术品为什么会被创作，文艺复兴时期的观者最初又是如何理解和使用这些艺术品的。

注释

¹ 花押字（monogram）指的是由姓名首字母组成，用于私人信笺、台布、衣服、珠宝等上的交织字母。丢勒的花押字就是“AD”的字母组合。

术语表

对于主题不常见的艺术作品，包括宗教的和神话的，读者应参考类似詹姆斯·霍尔的《西方艺术事典》（约翰·穆莱出版社，1974）这样的图典。

祭坛画（altarpiece）：表现一个或多个宗教人物或宗教故事场景的宗教画面，用于弥撒活动；有的祭坛画还有可以打开和关上的侧翼；参见祭坛装饰、三联画屏、多联画屏和祭坛附饰画。

歪像画法（anamorphosis）：有意歪曲形象，使之从某个特定的角度看是“正确”的，通常是从画面的左边或右边看。

时间之书（book of hours）：祈祷用书，经常是有插图的，用于私人宗教活动。

扶壁（buttress）：建筑物的支撑结构，附在墙上以支撑屋顶或拱顶。

底图（cartoon）：画在硬质纸上的整幅绘画（意大利语称为*cartone*），用于将某个人像或者构图的轮廓拓画到特定墙面、镶板或画布上。

卡索奈长箱（cassone）：给妇女陪嫁用的装饰精美的木箱，用于储藏衣物、亚麻床单以及其他嫁妆。

铸造（casting）：制作青铜和其他金属制品的工序，将熔化的金属倾倒入一个模具中；在大型雕像制作中，经常是铸成薄壳，而不是铸成一个实心的金属块。

琼皮（ciompi）：14世纪佛罗伦萨的羊毛工人的绰号。

佣兵队长（condottiere）：一种职业军人首领，他们为佣金出价最高的人服务。

公会（confraternity）：一种以职业或邻居关系为纽带的团体或组织，旨在进行公共宗教活动、社会活动和慈善活动。

生育盘（desco de parto）：字面意思是“生育盘”；通常为圆形，常饰有与生育有关的图案，用来给卧床的产妇送食物和饮料。

近代早期（Early Modern）：从中世纪晚期16世纪初的宗教改革运动到18世纪的历史阶段；常用作文艺复兴的替代词。

还愿物（ex-voto）：一种奉献物（通常是象征物的形式，小幅画或者饰板），用于谢恩或祈求神助。

湿壁画（fresco）：画在墙面或天顶上的一层湿灰泥上的绘画；整幅的设计经常是通过底图拓画到灰泥上的。

卷首插画（frontispiece）：书或者手抄本的标题页或者第一幅插图页。

性别（**gender**）：本书中这个术语指男性和女性之间在特定的历史时期所存在的社会、政治和文化差异；这里的“性别”包括了比“性”（sex）更为丰富的含义，后者只是指男女之间的生物学差异。

门类（**genre**）：一种艺术分类或艺术形式，例如祭坛画、肖像画、风景画或静物画；也用于genre painting这一词语中，指表现日常生活的风俗画。

石膏（**gesso**）：一层稀释的、白色灰泥状物质，用于给木制画板或雕塑表面打底，以便在上面绘制油画或蛋彩画。

洞穴（**grotta**）：字面意义是“洞穴”，但也可以用来指小房间。

行会（**guild**）：同一行业的商人或工匠的组织；在16世纪的意大利，艺术家行会在精英阶层已经不太流行，被官方批准的艺术学会所取代。

人文主义（**humanism**）：在欧洲文艺复兴的背景下，一种对于研究和复兴古希腊和古罗马文学艺术的兴趣；同时也关注人的个性重于神性。

圣像破坏（**iconoclasm**）：出于个人、政治或宗教动机有意破坏宗教偶像。

肖像学（**iconography**）：肖像的主题或意义；在叙事场景中讲述的“故事”。

在原位置（**in situ**）：字面上指“在现场”；在原来的位置。

细木镶嵌装饰（**intarsia**）：镶有彩色木片的木板，经常构成引起幻觉的静物场景或空间环境。

历史画（**istoria**）：莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂在15世纪30年代中期所采用的意大利语术语，用来指作品描绘的叙事或故事。

线性透视（**linear perspective**）：见透视画法。

凉廊（**loggia**）：一种有一边或多边开间的连拱廊。

虹彩陶（**lustreware**）：装饰着彩虹色、金属质釉彩的陶器。

死亡的象征（**memento mori**）：一种使观者联想到死亡或自己死亡的必然性的象征性形象或造型。

正殿（**nave**）：教堂的主体部分，从入口一直到祭坛，经常被柱子划分成三条或更多的过道。

板面画（**panel painting**）：画在木板上的绘画，木板表面涂有一层光滑的石膏；可以在上面绘制蛋彩画或油画。

赞助人（**patron**）：委托订制并资助艺术作品或建筑物的人；经常会为某一特定的项目与艺术家商定详细合同。

三角墙（**pediment**）：（古典神庙等）建筑物立面上方的三角形结构，也用于门或画框的上方；常由柱子或壁柱支撑。

透视画法 (**perspective**)：单一灭点线性透视画法是一种基于数学的技术，指在平面上描绘物体或建筑空间时，通过使直角线相交成一个单一的灭点，造成三度空间效果；理想地说，这个灭点应该与观者视线在同一水平面上。

壁柱 (**pilaster**)：一种装饰性结构，看起来像扁平的柱子或稍稍突出于支撑墙面的物体。

多联画屏 (**polyptych**)：一幅有三个以上主画面或镶板的祭坛画。

祭坛附饰画 (**predella**)：一组小型画作，常描绘叙事场面，放于祭坛画主画面的下面。

堕落前期 (**pre-Lapsarian**)：字面意义为“堕落之前”，指亚当和夏娃未从伊甸园的智慧树上采食禁果犯下原罪之前。

起源 (**provenance**)：一件艺术作品原先的拥有者，包括机构和个人。

四分仪 (**quadrant**)：一种测算恒星和其他天体位置的角度测量仪器，可用于航海。

修道院餐厅 (**refectory**)：修道院或女修道院成员一起进餐的场所。

宗教改革 (**Reformation**)：开始于16世纪早期的宗教运动，试图对教皇制度和罗马（天主教）教会进行改革。

文艺复兴 (**Renaissance**)：开始于意大利14世纪的人文主义复兴，后又在15和16世纪与整个欧洲精英文化相融合的历史阶段；有时也可与近代早期替换使用。

祭坛装饰 (**retable altarpiece**)：来自拉丁文，意为“（祭坛）桌后面”；一种绘画或雕塑的祭坛画，通常见于北欧，由一组中央人物群像构成，在后期也出现单个形象，两种类型都有窗板式的侧翼，可打开或闭合；通常放置在祭坛附饰画或圣物箱的上面。

凉台栏杆 (**ringhiera**)：位于佛罗伦萨市政厅广场前面的仪仗台。

领主 (**signori**)：14世纪晚期和15世纪佛罗伦萨的贵族统治者。

圣痕 (**stigmata**)：根据基督教传统（说法），指基督受难时的伤痕神奇地出现在圣方济各身上。

书房 (**studiolo**)：位于宫廷或城镇建筑中的小房间，是精英人物赞助人用来学习以及储存他们收藏的小型艺术品、古典工艺品、书籍和来自自然界的奇特物品的房间。

蛋彩画 (**tempera**)：一种不光滑的、以鸡蛋为原料的绘画，一般创作于用石膏打底子的木板或者雕塑上；在15世纪和16世纪早期逐渐被油画所取代。

传统主题 (*topos*)：常用的、经常反复出现的主题或题材。

三联画屏 (*triptych*)：有三个主画面或三个镶板画的祭坛画，通常表现一个或多个宗教人物。

错视画 (*trompe l'oeil*)：源自法语，意为“欺骗眼睛”；用于描绘接近真实并让人产生错觉的图画。

牛皮纸 (*vellum*)：一种用小牛皮制成的优质纸张，可以用墨水或油彩在上面作画；经常为昂贵的插图抄本用纸。

艺术史上，文艺复兴时期堪称是一个巨人的时代。达·芬奇、丢勒、荷尔拜因、米开朗琪罗——这些名字代表着艺术中的尽善尽美，他们的作品至今仍备受尊崇。但是，他们为何能创造出如此杰作？那时的人们又是如何看待这些艺术家及其作品的？

作者运用丰富生动的例证，展示了文艺复兴时期欧洲各地艺术的内容和形式，说明了它们的创作和发展过程，并分析了这些艺术品在当时的意义，为读者理解文艺复兴艺术构建了一个广阔而具体的背景。

Table of Contents

[扉页](#)

[Copyright](#)

[版权页](#)

[目录](#)

[作者简介](#)

[图目](#)

[第一章 绪论：谁的文艺复兴？谁的艺术？](#)

[第二章 祭坛画艺术](#)

[第三章 文艺复兴艺术中的叙事](#)

[第四章 对自然与古风的挑战](#)

[第五章 肖像绘制艺术和“文艺复兴人”的产生](#)

[第六章 妇女经历了文艺复兴吗？](#)

[第七章 家庭私域的器物与人像](#)

[第八章 一个广场的故事：佛罗伦萨的艺术和都市生活](#)

[第九章 米开朗琪罗：艺术家和艺术史的诞生](#)

[术语表](#)

[封底](#)