

放大细节系列

（共4册）



熊貓君激发个人成长

目录

放大达·芬奇的细节

放大米开朗琪罗的细节

放大世界名画的细节

放大伟大建筑的细节



DISCOVERING LEONARDO

放大达·芬奇的细节

达·芬奇伟大作品的伟大之处就在于细节



[美] 保罗·克伦肖 [美] 丽贝卡·塔克 著

郭雯 译

河南美术出版社
郑州

图书在版编目(CIP)数据

放大达·芬奇的细节 / (美) 保罗·克伦肖, (美)
丽贝卡·塔克著; 郭雯译. — 郑州: 河南美术出版社,
2022.3
ISBN 978-7-5401-5631-2
I. ①放… II. ①保… ②丽… ③郭… II. ①达·芬
奇 (Leonardo, da Vinci 1452-1519) — 艺术—鉴赏 IV.
① J055.46

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2021) 第 253512 号

Originally published in English under the title *Discovering Leonardo: The Art Lover's Guide to Understanding Da Vinci's Masterpieces* in 2011. Published by agreement with Rizzoli International Publications, New York through the Chinese Connection Agency, a division of Beijing XinGuangCanLan ShuKao Distribution Company Ltd., a.k.a. Sino-Star.

中文版权 © 2022 读客文化股份有限公司
经授权, 读客文化股份有限公司拥有本书的中文(简体)版权
豫营许可备字-2021-A-0125

放大达·芬奇的细节

〔美〕保罗·克伦肖 〔美〕丽贝卡·塔克 著 郭雯 译

出版人 李 勇
策 划 读客文化
责任编辑 孟嘉豪
特约编辑 潘秋君 李婧然
责任校对 杜奕谈
装帧设计 曹志盛
执行设计 关 琪
出版发行 河南美术出版社
地 址 郑州市郑东新区祥盛街 27 号
印 刷 河北彩和坊印刷有限公司
开 本 787mm × 1092mm 1/8
印 张 32.5
字 数 239 千字
版 次 2022 年 3 月第 1 版
印 次 2022 年 3 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-5401-5631-2
定 价 368.00 元

如有印刷、装订质量问题, 请致电 010-87681002 (免费热线, 邮购除外)

目录

列奥纳多·达·芬奇的生活与艺术：发现自然的喜悦

《天使报喜》

《天使报喜》

《托比亚斯与天使》

《基督受洗》

技术和实践

《三博士来朝》

《三博士来朝》

《三博士来朝透视习作》

《持康乃馨的圣母》

《圣母子》

《持花圣母子》（又名《柏诺瓦的圣母》）

《圣母、圣子和两位天使》

《丽塔的圣母》

《哺乳圣母》

圣母像

《纺车边的圣母》

《岩间圣母》（巴黎版）

《岩间圣母》（伦敦版）

《圣母子、圣安妮与施洗者圣约翰》（伯灵顿宫草图）

《圣母子与圣安妮》

《荒野中的圣杰罗姆》

《荒野中的圣杰罗姆》

《最后的晚餐》

《最后的晚餐》

《利未家的晚餐》
《施洗者圣约翰》
《施洗者圣约翰》（酒神巴库斯）
《维特鲁威人》
《风景》
《阿尔诺河谷鸟瞰风景》
《阿尔卑斯山的风暴》
《太阳、镜子和巨龙搏击的寓言》
《五怪头》
《为利达的头像所作的草图》
《利达与天鹅》
《女性解剖结构草图》

文艺复兴时期的解剖学

《按比例画出方格的男子侧像》

特里乌尔齐奥纪念碑

《勇士侧像草图》
《安吉亚里战役草图》

列奥纳多·达·芬奇的《安吉亚里战役》复制品

《坦克和带镰刀的战车设计图》
《直升机机翼设计图》
《抱银鼠的女子》（塞西莉亚·加莱拉尼肖像）
《吉妮芙拉·德·本奇》
《劳拉像》
《美丽的费隆妮叶夫人》
《乔凡娜·德哥力·阿尔比齐·托纳博尼肖像》

宫廷艺术家列奥纳多

《音乐家肖像》
《巴蒂斯塔·斯福尔扎肖像》
《蒙娜丽莎》

《自画像》（?）



列奥纳多·达·芬奇的生活与艺术：发现自然的喜悦

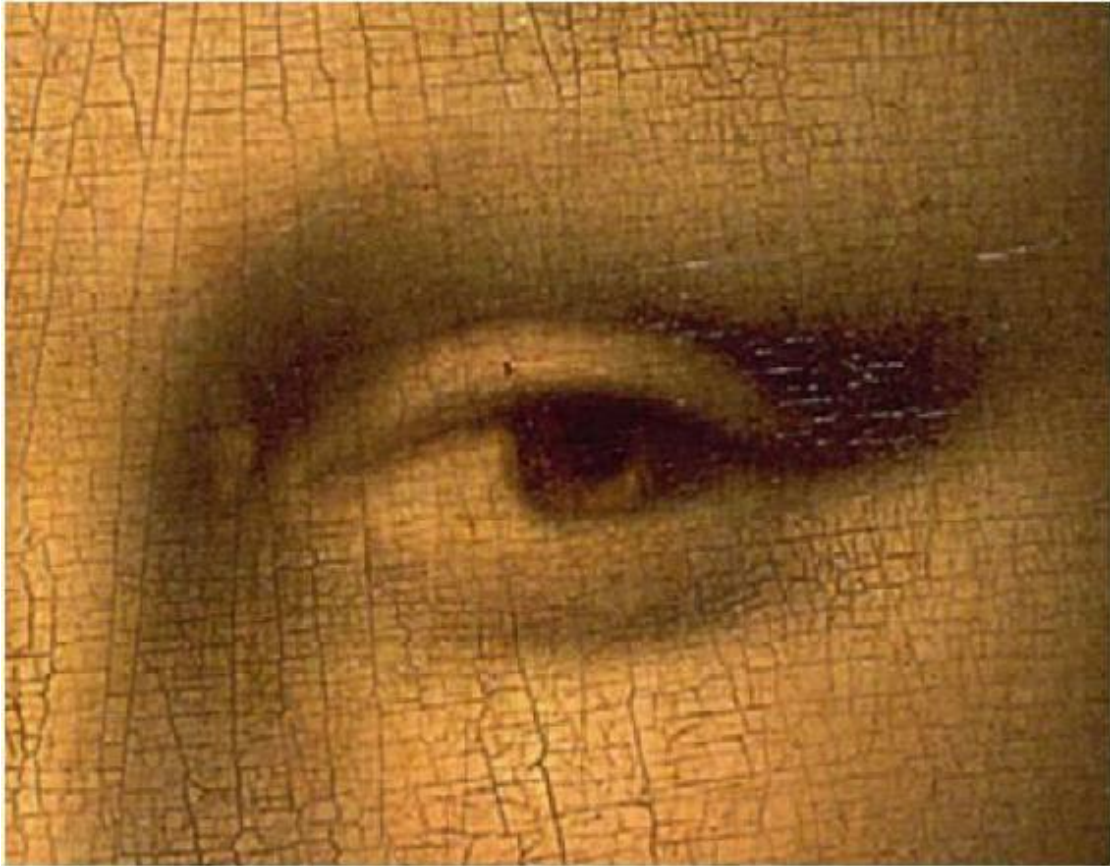


“读者，如果我使你愉悦，请研究我。”

——达·芬奇《马德里手稿》

《蒙娜丽莎》

约1503—1506年或更晚



《蒙娜丽莎》细节

约1503—1506年或更晚

提到列奥纳多·达·芬奇，不使用最高级是很难的。论及世界上最伟大的思想家、发明家，当然还有艺术家时，他的名字总是赫然在列。有人指出，如果这位艺术家找得到足够轻巧的机身材料，那么他设计的飞行器其实相当可行，而时间上竟比莱特兄弟足足提前了四百年。应该说

他超前于时代——如老生常谈——还是站在历史的高度上，断言他浓缩了时代的精华，是一位终极的“文艺复兴式的多面巨匠”，一位身负多种绝艺，并在多个领域中皆有大成的博识者？

列奥纳多创作的肖像画《蒙娜丽莎》是当今世界上最著名的画作。但它如此盛名从何而来？终日流连在巴黎卢浮宫博物馆里的人群究竟是在膜拜它崇高的历史地位，还是仅仅在附会盛誉？在这个数码复制和现代广告业大行其道的时代，随处可见的“蒙娜丽莎”形象将会改变、颠覆还是增强作品的意义？抑或是说，这幅作品已经衍生出层出不穷的审美参照体系，反倒让艺术家的初心永远地迷失在万般歧途和苍茫雾霭之中——一如那画作背景中著名的神秘风景？

人们对这位艺术家大为倾倒，能证明这一事实的有如潮的观众和大量以之为题材的畅销小说，而卡通漫画、好莱坞电影和电视游戏更不必说。如果现代观众无法充分欣赏他的作品及背后的思想，也是无可非议之事，只因即便在列奥纳多的时代，其创作也常常难以被全然领悟。既完成又未完成的画作，非凡的素描和手稿，众多发明创造，卓越的人生历程，列奥纳多为观者呈现出一个又一个引人求索的难解之谜。

本书着重介绍了列奥纳多的主要绘画和素描作品，并试图以浮雕的形式将艺术家融于当时的年代，再与同期或前代作品进行比较，放大精微之处，从细节上洞察达·芬奇的绘画天赋，与同期或前代作品做一比较，以期于精微处洞察达·芬奇的绘画天赋。对主题、思想和细节的阐释将有助于解释列奥纳多的艺术作品，并洞察他的作品如何融汇于意大利文艺复兴时期浩繁的美术创作之中。本书在后面篇幅中开了若干放大“窗口”，可以使读者将注意力集中在每件作品的精细之处。但是在列奥纳多看来，整体的和谐才是作品的核心追求，这一点尤为重要。打开的“窗口”和放大的细节旨在让读者既能欣赏到构成作品的一片片拼图，同时也能从全局的角度观赏其优美的整体结构。随附的文字有的单独阐

明了作品中的某个特定元素，有的讲述作品的宏观意义，有的则是对艺术风格、艺术家生平、赞助人和受众、视觉传统以及与其创作相关的其他细节进行注释。以上种种均是试图彻底展现达·芬奇的方方面面，提供更加丰富的信息，帮助我们深入理解这位令人迷醉的艺术家。

艺术与生活

列奥纳多得名于其出生地，即意大利托斯卡纳大区芬奇镇，他于1452年4月15日晚10点30分出生。他的父亲皮耶罗·迪·安东尼奥·达·芬奇爵士（Ser Piero di Antonio da Vinci，1427—1504）是一位受人尊敬的官员、公证人、律师和土地所有者，在托斯卡纳的主要城市佛罗伦萨建立了蒸蒸日上的事业。他的母亲是一位名叫卡特琳娜（Caterina）的当地妇女，是一个农夫的女儿。尽管列奥纳多是非婚生子，但他似乎是皮耶罗大家庭公认的成员，在15世纪60年代后期的某个时候，他被著名雕塑家安德里亚·德尔·韦罗基奥（Andrea del Verrocchio，1435—1488）收作学徒。乔治·瓦萨里（Giorgio Vasari，1511—1574）在1550年首次出版且具有相当影响力的艺术史著作《大艺术家传》中记录了列奥纳多在这位大师的作坊里的学徒生活，其中强调了这位年轻画师的天赋。瓦萨里不仅宣称列奥纳多并未依赖作坊中的任何一位教师，他更评论说，目睹这位学生的技法后，韦罗基奥便完全放弃了绘画。文献资料则记载了一种按部就班的生活，表明列奥纳多修习过的科目相当传统但涉猎颇广，他学习了绘画原理，在面板和壁画板上（湿石膏墙上）绘画，还有可能学习过大理石和青铜雕塑。他可能曾协助韦罗基奥设计了佛罗伦萨大教堂（又名“圣母百花大教堂”）穹顶上方的镀金铜球项目，这在当时算得上一个壮举。他访问当地教堂，详勘其中随处可见的早期意大利著名画师的作品，并在该城市许多著名私人藏品中研究古典时期的作品，尤其是著名的美第奇宫，以此磨炼自己的判断力。因此，列奥纳多的众多才能和对众多创作媒介的精通似乎来自佛罗伦萨时期所受到的训练。但是，最重要的是，他的天赋异禀才是他的终身导师。

从列奥纳多最早期的作品中，已经能明显看出他可以娴熟地表现人物的自然姿态，呈现逼真的解剖学特征，传达极富感染力的情感，描绘令人信服的自然环境。他在韦罗基奥的作坊里至少工作到1476年，他的第一件独立作品可追溯到15世纪70年代后期。在此期间，他画了几个宗教题材作品（《托比亚斯与天使》、《天使报喜》和未完成的《荒野中的圣杰罗姆》）、肖像画（《吉妮芙拉·德·本奇》），以及一系列有关圣母和圣婴的作品。他还开始着手创作他的第一个重要订件，即祭坛装饰画《三博士来朝》。达·芬奇初期的精致风格逐渐改变，将可见的现实世界和复杂的神学概念进行更立体、更有力地融合。这种转变也许可以表明他已接触到佛罗伦萨人文主义观念。

考虑到他日后的声名，相形之下，列奥纳多早期仅仅获得了有限的成功多少令人讶异。佛罗伦萨是当时欧洲最大的城市，人口接近10万，无论艺术家如何才华横溢，都很难打入这个极具竞争性的市场。列奥纳多只有一幅绘画作品（《持康乃馨的圣母》）可以追溯到一位最重要的艺术赞助者——美第奇家族。他唯一的公共委托作品，即前文所述的《三博士来朝》，则被合同中繁重的责任条款所约束。他尚未被公认为佛罗伦萨最好的艺术家之一，也没有在1481年被西克斯图斯四世（Sixtus IV）教皇选中参与著名的罗马西斯廷教堂项目。1482年，列奥纳多离开佛罗伦萨前往米兰，试图在卢多维科·斯福尔扎（Ludovico Sforza, 1452—1508）的宫廷中有所作为，此举也似乎并非偶然。尽管表面上是奉洛伦佐·德·美第奇（Lorenzo de' Medici, 1449—1492）之命前往该地献上一架银质里拉琴，但列奥纳多明确表示了自己希望为大公服务的意愿。他在这里居住了十八年。



《托比亚斯与天使》

安德里亚·德尔·韦罗基奥与列奥纳多·达·芬奇协作（？）

约1470—1472年



《三博士来朝》

约1481—1482年



《抱银鼠的女子》（塞西莉亚·加莱
拉尼肖像）

1489—1490年



《岩间圣母》（巴黎版）

1483—1486年



《最后的晚餐》

约1495—1497年

离开共和制佛罗伦萨的繁华喧嚣，投身于富丽堂皇的米兰公国，达·芬奇必须在很多方面做出改变。列奥纳多写给大公的一封信就是很明显的例子。他没有自称为一名卓越的艺术家的，而是专注于介绍自己作为军事工程师、防御专家和水利专家的特长。尽管他的公务职责十分繁杂——从做军事顾问到负责宫廷装饰，外加绘画和雕塑——这一时期达·芬奇依然十分高产。在宫廷中，列奥纳多接触了诗人和学者，他们协助了他在解剖学、物理学、工程学，尤其是数学领域的各种实验。例如，数学家卢卡·帕西奥利（Luca Pacioli， 1445—1517）帮助列奥纳多研究了几何图形和比例如何应用于构造人物。建筑师多纳托·布拉曼特（Donato Bramante， 1444—1514）与他一起设计了颠覆传统的集中式教堂，以及崭新的米兰城市规划。列奥纳多与当地艺术家合作设立了绘画

作坊，并收下贝尔纳迪诺·路尼（Bernardino Luini，约1480/1485—1532）和乔瓦尼·安东尼奥·博尔特拉菲奥（Giovanni Antonio Boltraffio，约1467—1516）等学生。他为几位宫廷成员绘制肖像画（《抱银鼠的女子》《美丽的费隆妮叶夫人》《音乐家肖像》），并逐渐为这种保守的绘画类型赋予了若干全新的表现方式。他还在一项浩大的委托项目上白白耗费了许多年月，塑造大公之父和家族王朝的创始人弗朗切斯科·斯福尔扎（Francesco Sforza）的骑马铜像。他为圣方济各大教堂所作的祭坛画（《岩间圣母》）声名狼藉，可能是由于还未来得及安装画作，便被一位收藏家买走而引起了诉讼，因此列奥纳多后来又画了另一个版本进行补救。

列奥纳多在米兰进行的一系列令人眼花缭乱的工程项目和发明创造包括扑翼飞机、移动坦克车、可连续发射的武器、潜水艇、机械钻、机器生物和为戏剧舞台设计的效果装置，激励列奥纳多的原动力是力图用人类的理性探寻神所命定的自然真理，既要追求高效能，又不能在审美上失格。上述试验集中体现了他的最终目标，即在全体的共性和个体特殊性之间寻求平衡。这一理念也构成了他所有画作的基础，众多的科学研究和工程技术项目也从多方面体现出他在不断雕琢自己的艺术创作技法。这些未间断的实验令他的绘画进展缓慢而痛苦，有时似乎无法完成工作。圣马利亚修道院的院长为《最后的晚餐》进展缓慢而忧心忡忡，并直接向米兰大公抱怨说，自己认为这是一种不良的工作习惯。他看到列奥纳多有时一站就是半日，陷入沉思。对此，列奥纳多向大公回应道：“拥有极致才华的人有时动手极少，成就却极大，他们用思想发明创造，形成一个个完美的构想，然后再用双手将脑中的构思表达和再现出来。”尽管列奥纳多采用的非常规技术使得这幅作品在完成后不久即逐渐损毁，但《最后的晚餐》确实极为充分地阐述了他如何将对大自然的观察结果与几何学、比例和神学的研究成果结合起来，将神学的真理在视觉上呈现出来。

1499年，卢多维科·斯福尔扎被迫下台，法国军队控制了米兰，此时列奥纳多和许多其他臣民也逃离了这座城市。在随后的几年里，他辗转于意大利几个城邦之间，寻求财力雄厚的赞助人和乐于接受他的客户。他访问了曼图亚，在那里为伊莎贝拉·德·埃斯特（Isabella d'Este）大公夫人（1474—1539）创作了一幅肖像，使她成为文艺复兴时期最令人印象深刻的女性人物之一。后来他一再推辞，不肯留下来为她工作（这一决定可能还与伊莎贝拉对深奥古代题材的特殊偏爱和她无孔不入的控制欲有关）。艺术家开始了第二段在佛罗伦萨的定居生活，其间他到威尼斯和罗马短暂访问，并为以冷酷而出名的切萨雷·波吉亚将军（Cesare Borgia, 1475/1476—1507）工作了一年，而从1503年到1508年的其他时间里他一直居住在佛罗伦萨。

回到佛罗伦萨后，列奥纳多受到了他年轻时从未有过的光环和礼遇。这个城市已经摆脱了美第奇家族的控制。佛罗伦萨再次自称共和国，政府抓住列奥纳多不放，不仅将他当作水利和工程项目上难能可贵的顾问，更将他视为一名备受尊敬的艺术家。现存于佛罗伦萨市政厅（即16世纪的500人大厅）的《安吉亚里战役》使列奥纳多的画家地位得到认可。市政当局让重归故里的年长画家和佛罗伦萨天才少年米开朗琪罗·布奥纳罗蒂（Michelangelo Buonarroti, 1475—1564）直接竞争——后者受委托在对面的墙上绘制《卡西纳之战》——然后宣称列奥纳多也是他们的人，其佛罗伦萨市民身份高于其他一切身份隶属关系（尤其是他和佛罗伦萨的死敌米兰的长期关联）。列奥纳多和米开朗琪罗谁也没有完成作品，倘若当真完成，则必将是佛罗伦萨文艺复兴时期的辉煌顶峰。然而，即使只是片段，列奥纳多所绘的壁画也引来大批爱好者在惊心动魄的战争场景面前叹为观止。尽管被吹捧为“佛罗伦萨之子”，但有证据显示，列奥纳多在佛罗伦萨过着朝不保夕的生活。在一位佛罗伦萨经纪人写给仍希望委托列奥纳多作画的伊莎贝拉·德·埃斯特的信中，这位画家被描述为“过一天算一天”并且“对画笔大发雷霆”。他将主要精力投入数学和解剖学研究。

这一时期列奥纳多完成的绘画通常篇幅较小，这表明他仍在孜孜不倦地研究视觉、自然界的力量和人类心理。丽莎·加拉迪妮·德·吉奥孔达（Lisa Gherardini del Giocondo， 1479—1542/约1551）的肖像以《蒙娜丽莎》的名称为人熟知。《蒙娜丽莎》堪称被他称为晕涂法（字面意思为“烟熏感”）的精湛渲染效果的最佳实例。该方法将前景轮廓柔化处理，再渐进式地将背景元素与之轻柔地融为一体，使其呈现退入画面深处的效果。接下来便是她著名的笑容——与她的名字双关——人物情感之真挚，个性之鲜明跃然纸上，这在当时的肖像画中极不寻常。选择这样的微笑在艺术上相当不俗，因为肖像被认为是为后代瞻仰之用的永久形象。通常来说，转瞬即逝的姿势和表情颇令行家青睐。在这个时期的其他作品中，也可找到列奥纳多捕捉到的表情和天然之美，其中的著名作品有《安吉亚里战役》《利达与天鹅》以及《圣母子、圣安妮与施洗者圣约翰》。

1508年，列奥纳多返回米兰。这次他待了五年，其间他的赞助者与该城的法国占领者有关。他为吉安·贾科莫·特里武尔齐奥（Gian Giacomo Trivulzio）将军（1440/1441—1518）设计了一个骑士陵墓雕像，完成了当年创作斯福尔扎纪念碑时未尽的雄心壮志。他还设计了乡村住宅和花园，建议修建水利工程，并继续研究解剖学和飞行（《鸟类飞行手稿》）。尽管第二个米兰时期并非列奥纳多艺术上最丰产的时期，但这期间的画面上却出现了一种标志性的、新奇而迷人的模糊感。

《圣母子与圣安妮》和《施洗者圣约翰》都采用了极不寻常的实验性手法来表现风景中的人物。这两幅作品属于最具列奥纳多个人风格，也是最令人困惑的作品。



《安吉亚里战役草图》

1503年



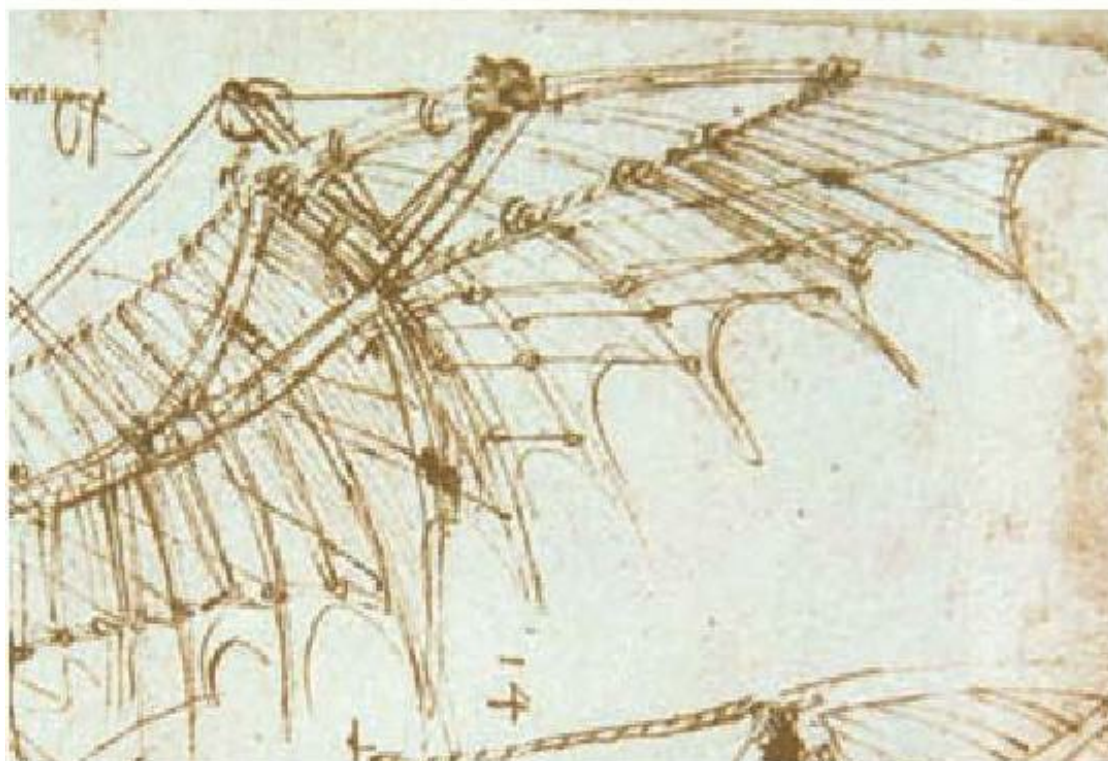
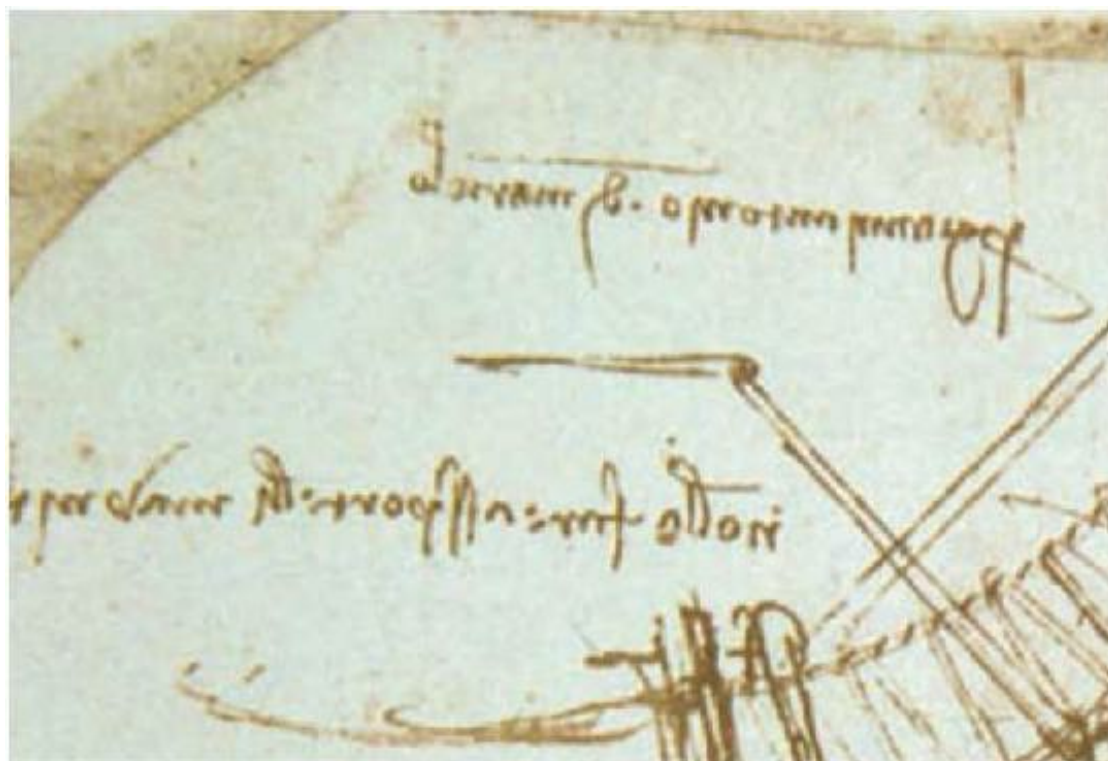
《莱达头部草图》细节

约1508年



《圣母子与圣安妮》

约1510—1513年



《直升机机翼设计图》细节

约1490年



《自画像》（？）

约1512年

1513年，列奥纳多的事业再起波澜。法国人被赶出米兰，卢多维科·斯福尔扎的儿子被推上新大公的宝座。列奥纳多并未重新荣升斯福尔扎家族御用画师的位置，相反，这次他彻底出局了。他与法国人的关系现在对他大大不利。这次他又在罗马寻到一个新的赞助人，在那里他先是为朱利亚诺·德·美第奇（Giuliano de'Medici, 1479—1516）——即内穆尔大公（Duke of Nemours）——担任军事顾问，后者供职于美第奇教皇利奥十世（Leo X, 1475—1521）麾下。然而，列奥纳多打不进教皇身边的赞助人圈子，他在罗马究竟有多少影响力也很不好说。很明显他与拉斐尔·桑齐奥（Raphael Sanzio, 1483—1520）说得上话，这位成功的画家有一幅作品《巴尔达萨尔·卡斯蒂格里奥内的肖像画》（作品的主人公是一位外交官，也是日后大受欢迎的《朝臣之书》的作者），显然参考了《蒙娜丽莎》中人物的姿态和整体氛围。列奥纳多不间断的旅行和事业上的不确定性损害了他的健康和创造力。据说利奥十世怀疑他是否能够完成作品。尽管列奥纳多对古董雕塑的兴趣在他的素描作品中有所反映，但可追溯到这一时期的绘画作品却寥寥无几。在一些笔记中，他抱怨自己的处境，说他的赞助人有悖常理，学徒们缺乏行业道德。列奥纳多有擅自解剖尸体的名声（为教会法律所禁止），并且完全依靠朱利亚诺·德·美第奇（后来的内穆尔大公）的赞助（尤其是在1515年法国国王路易十二世去世后），因而不被教皇信任，列奥纳多在罗马无疑是坐了冷板凳。朱利亚诺在1516年去世时，列奥纳多最担心的事情真的发生了：他身边已经没有支持者了。

幸运的是，1514年，列奥纳多同朱利亚诺在博洛尼亚旅行时偶遇了法国新国王弗朗索瓦一世（François, 1494—1547），并给国王留下了深刻的印象。弗朗索瓦（在法国扩张版图后）的宏愿是效仿他所敬仰的意大利贵族搜罗艺术品，建造宏伟的官邸。他邀请列奥纳多进宫，重新

为他提供了生活保障：一座城堡，丰厚的薪水以及国王首席画家的职位。列奥纳多在法国度过了生命中最后的三年，他花费大量时间重新创作了若干他从意大利带来的画作（如《圣母子与圣安妮》；《蒙娜丽莎》也还保存在他手里），同时也有几幅新作问世，然而遗憾的是，大部分都丢失了。他还设计了诸如罗莫朗坦城堡的建筑物，根据他的访客和身边的人留下的记录，他患了病，右手麻痹，不听使唤。尽管如此，他还是成功地履行了作为首席画家的职责，重新设计了著名的机械狮子并策划了壮观的宫廷节日庆典。他还继续研究光学、流体运动和复杂的几何形状。他享有崇高的地位和一位慷慨和尊重他的赞助人所能提供的一切机会，而无须赶着完成紧急的委托任务。列奥纳多进入晚年后，朝臣和外交官将他视为法国宫廷的“装饰品”。

列奥纳多一生竭力避免与政治和社会有所牵连，他终于在法国找到了归宿，他的艺术才能和学术才能得到了同样的尊重。他可能正遭受着中风后遗症的折磨，但仍继续整理编辑所有的笔记和素描，并打算写成几部论文发表，有人称这是列奥纳多一生中难度最大的工作。他的手稿超过六千页，贯穿职业生涯的始终。然而与他的全部原创相比，这还只是沧海一粟。众所周知，这些手稿内容复杂，难以解读，这与他著名的“从右至左”或“镜像”书写有关，但从这些一手资料中仍可一窥列奥纳多关心何种艺术和学术问题。其中记录了他看到的问题、设计的解决方案、推理过程以及在包罗万象的学科中寻求深入理解时所运用的理念。他花了四十多年时间撰写《大西洋古抄本》，这是他手稿集册中最大的一部，充分证明了列奥纳多手稿内容之丰富，涉猎之广泛，其中的注释有关数学、植物学、地质学、飞行和天文学，机器、武器和建筑物的设计图，以及有关哲学、寓言故事、货币账目和笑话的深刻思考。同样囊括其中的，还有多种作品的初稿和列奥纳多对艺术理论的看法，包括绘画和雕塑的规则以及观察在这些艺术实践中所发挥的作用。这些手稿内容翔实，可谓巨细靡遗，体现出令人难以置信的广度和非同寻常的深度，对理解列奥纳多来说是必不可少的珍贵资料。列奥纳多的同辈艺术

家无一人留下这样的遗产。今天，这些手稿散布在伦敦、米兰、巴黎、西雅图、马德里和都灵等地。列奥纳多的兴趣和研究包罗万象，贯穿其漫长一生的思考和观察记录篇幅浩繁，因此未能在生前整理出版全部笔记——他的许多作品命运与此类似——他于1519年5月2日去世。传说法国国王本人也在艺术家的病榻旁服侍照料，说明列奥纳多终于在临近生命尽头时备受尊崇。

瓦萨里描写列奥纳多时极尽溢美之词：他不仅拥有如同神赐的天赋，还“强壮有力，灵活矫健，气度伟岸又果敢”；他十分英俊，优美，拥有音乐天赋和非凡的智力。然而他也有缺点：列奥纳多是如此“多变且不稳定”，以至他很难有始有终地完成一件事情。一个想法成熟之后，他便迅速转向下一个。此外，小时候他只接受过有限的教育。列奥纳多本人也意识到自己“没有学问”，唯有在成年后辛苦补偿。他自学了拉丁语基本知识（学者和知识分子专用语言），极其勤奋地研究数学，通过狂热地阅读现代文本和古典典籍（在手稿中可看到书单）逐渐建立了广博的知识体系。尽管他来自学术界以外，但他还是与学者、诗人、自然哲学家和外交官进行沟通，瓦萨里告诉我们，“他的谈话是如此令人愉悦，深深吸引了众人的内心”。这种友善也延伸到动物身上。瓦萨里讲述了列奥纳多在市场上为了放生而购买笼养鸟的故事，并说他坚持素食也与这种道德原则相关。达·芬奇的个性中交织着各种错综复杂、自相矛盾、令人迷惑的侧面，似乎是一切事物的集合体——他的作品也是如此。瓦萨里总结道：“由于他的才能包罗万象、几近通神，因此尽管他主要是纸上谈兵而非行动，但他的名字和声誉却不会稍减。”

列奥纳多作品的主题

本书并非采用编年史或人物传记的记录方式，而是将列奥纳多为数惊人的艺术作品按照不同主题组织成若干部分：风格的革命；圣母马利亚；圣徒和使徒；科学观和想象力；机器和军事器械；肖像画。这种结

构为读者集中呈现同一主题的作品，有助于阐明列奥纳多作品的重要思想。如每个条目下的短评所示，这些绘画和素描作品触及极为宽泛的事物、观念和问题。本书在列奥纳多的作品中穿插了同辈和前辈的作品，目的是阐明列奥纳多从何种传统中脱颖而出，并向着何种新方向探索。超出单个作品范围的、更宽泛的主题列在“短评”栏目中。主题包括：“技术和实践”“圣母象”“文艺复兴时期的解剖学”以及“宫廷艺术家列奥纳多”。



《基督受洗》

安德里亚·德尔·韦罗基奥与列奥纳多·达·芬奇协作完成

约1470—1475年



《最后的晚餐》细节

约1495—1497年



《岩间圣母》（伦敦版）

1491—1508年



《持花圣母》（《柏诺瓦的圣母》）

约1478—1481年

◎ 风格的革命

正如我们在介绍艺术家生平时所说，列奥纳多在韦罗基奥的作坊里受到的训练在多数意义上是标准绘画训练。他学习绘制草图，准备绘画木板，调和蛋彩颜料（悬浮在蛋黄的黏合介质），绘制壁画，也就是将蛋彩涂在湿灰泥上，让蛋彩在干燥的过程中与墙壁逐渐黏合。他还接受过雕塑技艺的训练，可能学过大理石雕刻，肯定还学过基本的铜铸技术。这两方面的训练是文艺复兴时期的必修课，也为列奥纳多毕生的艺术创作奠定了重要的基础：精通线性透视，熟练掌握几何网格状系统，以便在二维表面上精确表现三维空间，对人体结构的熟知使得列奥纳多职业生涯的起点似乎已经将人体研究提升到一个新的阶段，并将革命性的创新贯穿其毕生的解剖学研究，直至最后。

列奥纳多并未止步于学徒期的所学，这一节着重介绍他的作品与老师的作品在风格上的区别，以及列奥纳多与前辈画家的作品相比，在自然主义和形式复杂性方面的明显提升。他在绘画技术方面进行过若干创新，经常用油彩进行试验（在壁画方面的试验可谓是灾难性的）。蛋彩画的传统做法是在黏稠、干燥速度较快的蛋黄中调入颜料。采用黏稠的菜籽油作为黏合剂后，画师们便可以运用由更多种类的矿物质制成的颜色更深、色彩更丰富的颜料。这种颜料干燥的速度较慢，能够将光影过渡的部分表现得柔和细腻。这对列奥纳多尤为重要，他在画面上将薄薄的釉层逐渐涂厚，使作品更加细腻微妙。油彩颜料在欧洲北部已经被三代画师普遍使用，但在15世纪70年代，列奥纳多属于佛罗伦萨为数不多的采用这种方法的艺术家的。列奥纳多增加背景的颜色深度，使之与画面主体形成色调反差（后称为“明暗对比”，即将光与影或清晰与模糊的部

分并置在画面上），将画面的写实程度提升到了一个新高度。他创作的人物“坐”在周围的景物中，比其前辈画师的作品更加逼真。实际上，这些人物似乎有重量，有根基，避免了浮在画面上的飘忽感，很多作品中的扎实感广受人们的喜爱——例如波提切利的作品。这样的立体效果又因为列奥纳多对规范、优美的人体动作的理解得到了进一步的增强。他运用的透视法——人物的手脚向观察者伸出的错觉十分精确，丝毫不刻意。也许最重要的原因在于，列奥纳多在细致观察自然界的基础上，发明了一种他称为晕涂法的技术（字面意思是“烟熏感”）。这种对轮廓的模糊处理和对颜色过渡的运用模仿了物品轮廓在空气中的效果，显得更加自然。他在绘画生涯的早期已经开始尝试这些突破性的方法，今天，查看他的作品草稿和仅初步完成却未进行下去的作品便可看出这些技能是如何一步步成熟起来的。本节对《三博士来朝透视习作》和未完成的《三博士来朝》就以这种方式讨论。

◎ 圣母马利亚

继耶稣本人之后，没有任何人物比圣母马利亚更频繁地出现在祭坛上。到了列奥纳多开始绘画的时候，圣母的形象已经在意大利的文艺复兴中经历了一次巨大的转变。原来的形象是一位来自天上的女王带着神赐予的儿童登上王座，表情坚决果断地面向前方赐福，左右是灿烂的镀金背景。后来变为一位更加自然、更加接近于人类的母亲形象。她刚刚领受过被祝福的讯息，在贤者来拜时悉心照料着刚刚诞生的儿子耶稣，即便已经预见到耶稣的命运，仍然抚养他长大。无论从视觉效果上还是绘画主题上，列奥纳多均为这一复杂的传统绘画主题增加了维度。

列奥纳多的艺术作品如同文艺复兴时期的自然哲学一样，始终把追求最有代表性的事物与追求普遍性、完美性和神圣性联系在一起。列奥纳多终生数次描绘圣母马利亚，并始终试图弥合俗世与天堂之间的鸿沟。在《天使报喜》中，大天使加百列亲自来到了马利亚的凡俗世界，这

是一个我们可感同身受的家庭花园，亲切如同自家庭院。在《持花圣母》（又称《柏诺瓦的圣母》，意大利语为Benois Madonna）和《哺乳圣母》（又称《丽塔的圣母》，意大利语为Litta Madonna）中，马利亚的坐姿、转身和反应与任何一位母亲无异，人性之光辉在围绕她而展开的圣灵感孕叙事中熠熠闪耀。在《岩间圣母》中，圣母马利亚象征着俗世与天界的桥梁；在涉及圣安妮的题材中，她也隐喻着相同的角色。在所有这些作品中，列奥纳多坚持人物身体的实体感，从视觉上强调基督教信仰之基础，即具有实相的人性，同时通过符号、壮丽的风景和完美的比例提示我们，人类肉眼所见也即是上帝的呈现或反射。列奥纳多在作品中展示了如何从最平凡的自然事物中寻出神性的秩序，由此将现实世界与形而上学的世界联系起来，这与他成年后身边环绕的佛罗伦萨人文主义者们如出一辙。

◎ 圣徒和使徒

列奥纳多在许多手稿中提到过想要捕捉人类思想和情感的愿望，他称为“各种心灵状态”和“各种思维运动”。在这个问题上，他仍然从观察开始，反复临摹各种类型、各种阶层的人群，描绘其自然流露的状态，甚至画成夸张的强韧纸草稿形式。瓦萨里讲述了列奥纳多在街道上跟随市民，捕捉各种面部表情，掌握这些信息后，他就能找到一位最合适的模特，在《最后的晚餐》中呈现出残酷的犹大。专为此特定人物所作的几幅素描保存至今，显示了列奥纳多从一开始着手时就找到了有特点的特定人物，以刻画出这位罪大恶极者的特征。相比之下，描绘耶稣时列奥纳多依靠的是自己的想象力，从知识和宗教中汲取灵感塑造出这一上帝之子的形象，并将这一呈现金字塔形完美平衡状态的理想人物造型置于惊心动魄的构图的中心位置。



《最后的晚餐》细节

约1495—1497年



《荒野中的圣杰罗姆》细节

1480—1482年



《阿尔卑斯山的风暴》

约1499年或约1508—1510年



《按比例画出方格的男子侧像》

约1490年或1504年



《坦克和带镰刀的战车设计图》细节

约1487年

为了描绘“各种心灵状态”，列奥纳多启动了一项雄心勃勃的计划。文艺复兴时期的艺术家通常止步于按照常例、既定的美学标准绘画人物，而列奥纳多则致力于通过表情、手势和个性来揭示人物的内心世界。例如，《荒野中的圣杰罗姆》展现了圣人的极端情绪，肉体的痛苦被刻画进脸颊和脖子的线条中，深陷的眼窝和恳求的手势传递出忧伤的情绪。圣徒的右臂摆动幅度很大，手掌端起，流露出继续自戕的坚定决心。虽然作品并未完成，但其赋予画面的强度仍可引起观众的共鸣。

◎ 科学观和想象力

列奥纳多·达·芬奇通常被认为是现代意义上科学家的原型人物。值得一提的是，他特别重视经验观察和在“现实世界”中检验自己的结论，证明他积累知识的方式是符合理性并以实验为基础的。然而，在列奥纳多本人的头脑和他的时代中，这种方式并不“科学”，至少不符合启蒙运动后西方社会定义的“科学”。相反，列奥纳多实践的是自然哲学，这门受人尊敬的学科源于古典时代的希腊哲学家亚里士多德（Aristotle）的著作。列奥纳多像亚里士多德以及其他古代自然哲学家，例如老普林尼（Pliny the Elder）一样，研究了自然界的一切呈现形式，从地球到海洋，从人类到天界。今天，我们将列奥纳多的兴趣区分为地质学、海洋学和水文学、人种学、天文学、物理学、化学、解剖学等学科。但是，对于自然哲学家来说，所有这些自然秩序的基本体现。所有学科都可以被打通，并分别可看作自然秩序的基本表现形式。对于每一学科的研究均是为了揭示作为整个宇宙基础并贯穿在整个宇宙之中的神性秩序。因此，研究自然世界的任务就落到了列奥纳多这样的自然哲学家身上，他们的研究不仅着眼于获取知识，更是为了接近和理解更高层次的力量。在文艺复兴时期，这种更高层次的力量就是基督教的上帝，人们认为万事万物中都可以看到上帝之手的力量。

本书的绘画、素描和设计手稿无不体现出列奥纳多令人震惊的广泛兴趣，而本节旨在着重强调他对理想状态和自然状态的人体形态、解剖结构、幻觉世界以及景观和地质现象的专注研究。他相信自然界背后存在着本质的内在统一，由此启发了他的各种实验和调查研究，并逐渐成为其艺术创作的根本目标之一。对人体比例的研究就是体现这一原则的绝佳案例。列奥纳多先是测量和绘制了学徒、友人和熟人的身体，仔细收集了大量数据。他接下来分析了这批数据，寻找适用于一切人体的理想比例。他认为这个通用比例应该与古典时代的学说和基督教教义相一致，并竭力调整他的观察数据（有时并不成功），以适应公认的真理。

《维特鲁威人》就属于这种完美的解决方案：列奥纳多将人体置于知识和物理世界的中心，试图说明神要人类居于中心地位。

在这样的构想中，艺术家的创造力可谓奇货可居。各种奇幻元素——如奇装异服、奇珍异兽和“只应天上有”的风物奇景，使列奥纳多的作品大受欢迎。如果我们认为他是理性主义者，那便不易理解其作品的流行。然而，在列奥纳多和他那个时代的人们看来，艺术创作仅仅是大自然无数奇妙变化的一种反映——也是神性的另一种体现。

◎ 机器和军事器械

如果根据数量惊人的现存手稿中各种兴趣所占的比例来判断，列奥纳多显然应被列为历史上伟大的工程师，而不是画家。基于蝙蝠翅膀设计的飞行器、直升机、潜艇或坦克，这些超常的设计证明列奥纳多的确配得上“超越时代”的美誉。他许多最著名的发明，例如巨型十字弩或飞行器，似乎从未派上过实际用场。它们横亘在现实世界和幻想世界之间，使这位艺术巨匠的想象力得以任意驰骋，能够制约它的只有物理学定律。设计很多装置的初衷大多是为了鸡毛蒜皮的小事，而放在斯福尔扎宫廷的文化氛围中便无可厚非了：设计这些非凡的机械装置不仅能使列奥纳多肆意享受对小玩意儿的热爱，还能让观赏者大大地惊艳一番。

然而，列奥纳多设计的物品有许多意义不大甚至不值得一提的功能——千斤顶、钻头、铣床、时钟，这说明列奥纳多的兴趣仅仅在于机器本身。这些设计后来用于其他项目，建造斯福尔扎骑马纪念碑时使用了滑轮组，阿尔诺河改道工程中使用了液压系统，赞助人还使用过列奥纳多设计的军事装备。例如，《坦克和带镰刀的战车设计图》就表明了他的创造性将要应用于迫在眉睫的残酷场景中：如何杀死尽可能多的敌人。今天读来，标在图纸上提示如何避免战车碾到己方士兵的说明似乎十分冷血，但列奥纳多的作品中仍然带有强烈的浪漫观念。尽管他个人憎恶战争，却为人类不断探索能够使用机器升级杀伤力来战胜大自然的

可能性，并在此过程中为赞助人设计出有史以来最具破坏性的机器。这些观念发展到后来，可以在16、17世纪的毁灭性宗教和领土战争中窥见踪迹。

更宽泛地说，军事和工程项目体现出列奥纳多的艺术如何将社会结构和为赞助人服务这两个分支目的相联系。尽管他的绘画作品似乎与工程师的职责无关，但显而易见，各学科之间通过哲学思想互相产生了关联。看到手中的机器具有如此的效能，并可自动运行，列奥纳多欣喜若狂，这些设备使得自然规律变得一目了然，更使他雀跃不已。重量、扭矩、流量和压力通通使他着迷，它们不仅是学术问题，更是自然规律的展现。绘画同样也可以提出问题、解决问题，它们的解决方案优美直白，顺应自然，合乎逻辑，堪称完美。

◎ 肖像画

在理论论述中，文艺复兴时期的肖像画常被嘲笑为缺乏艺术性，毫无美感，对模特的呈现过于直白，所谓“伟大的”艺术家不屑于肖像画，而应该专注于具有宗教或道德意义的叙事主题或寓言主题。然而，随着贵族逐渐失去社会排他性，让位于商业寡头，人们产生了被描摹的欲望，对肖像画的需求再次出现。列奥纳多接到了商人的委托，这些客户对肖像画提出了委婉的要求，列奥纳多运用非凡的创新能力，终于在肖像画领域自成一派。



《坦克和带镰刀的战车设计图》细节

约1487年



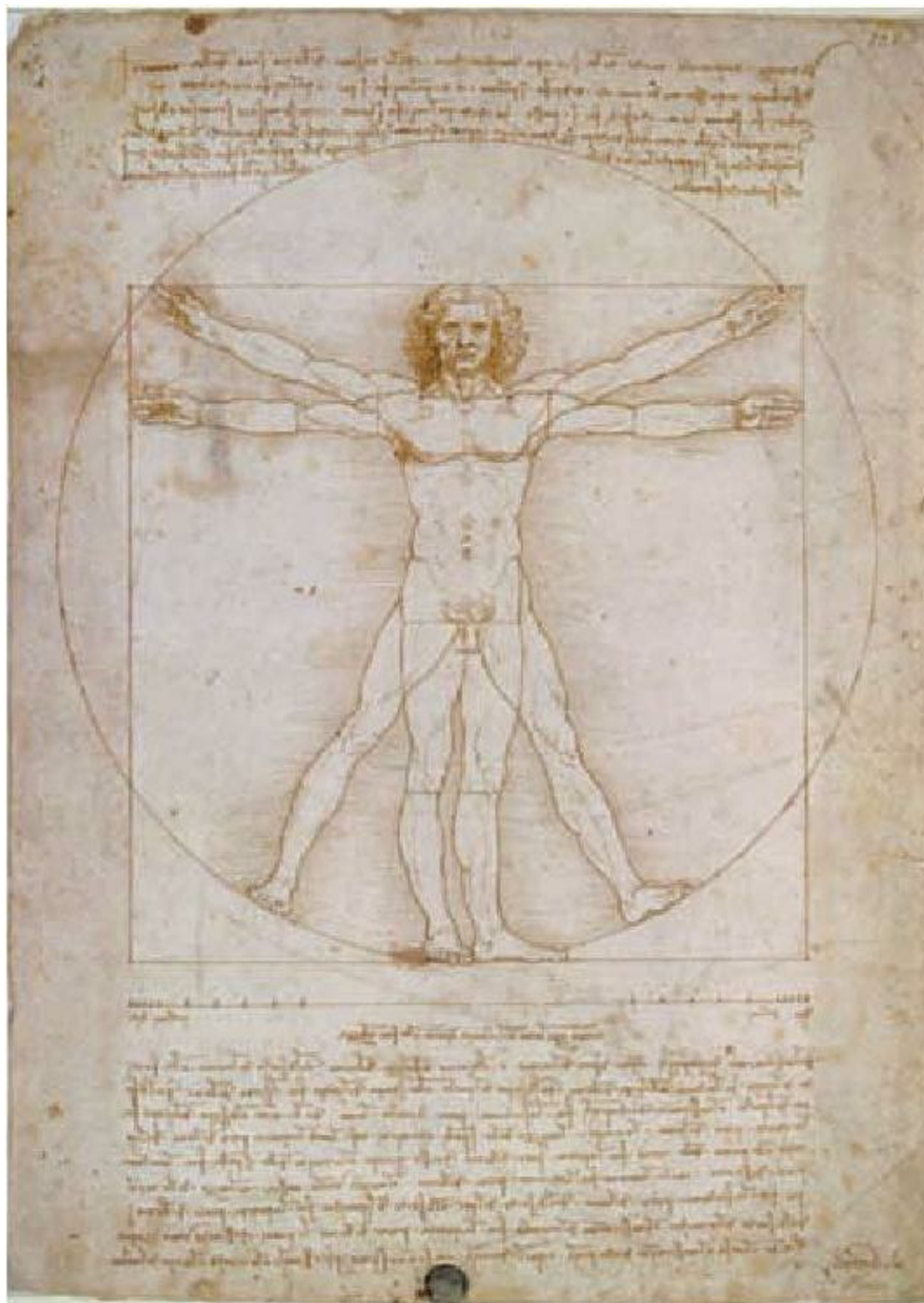
《勇士侧像草图》

约1476年



《音乐家肖像》

约1485年



《维特鲁威人》

约1490年

在肖像画中，列奥纳多运用各种技巧来展示模特的性格特征，例如《吉妮芙拉·德·本奇》中，顺便让模特置身于杜松灌木丛（象征贞洁），又如在《音乐家肖像》中扩大的瞳孔展现出的瞬间动作。但到了《蒙娜丽莎》，令全世界捉摸不透的微笑使人物形象鲜活起来，充分展现出人物的内心世界。尽管瓦萨里告诉我们这样的微笑是戏班子和小丑在房间另一头玩弄把戏逗引出来的，但画家笔下的微笑远不只是绘画作坊的小把戏。我们从中可以清楚地看到“思维的运动”，人物美丽的外形——基本上未加修饰的天然美——与女人的沉静和矜持完美地融为一体，女主人公身后的辽阔风景同样微妙而难以参详。列奥纳多悉心辨别、捕捉并揭示人物的心理活动（“心理活动”这个术语不属于列奥纳多的时代；文艺复兴时期称之为“心灵的激情形之于外”），相当于预见到艺术在后世的发展方向，巩固了文艺复兴时期以人为本的思想方式，极大地推进了肖像画的发展。

列奥纳多的影响力

无论如何都很难高估列奥纳多对文艺复兴后期的艺术家的影响。列奥纳多的一生大多在佛罗伦萨和米兰度过，在罗马、威尼斯和法国只是短暂停留，但他在这些地方留下了持久的影响力。依照瓦萨里对意大利艺术发展总结的渐进式成长范式，乔托（Giotto）那一代艺术家体现了艺术原则和良好品味的重生。之后以马萨乔（Masaccio）和多纳泰洛（Donatello）为代表的第二代艺术家进化出了一种新的自然主义和线性透视图这样的创新。继他们之后，列奥纳多进入了第三种“曼那”，即艺术风格。与米开朗琪罗和拉斐尔一起，这一代人笔下的艺术日臻化境，不仅可与古典时期争锋，更足可超越。文艺复兴的所谓顶峰或鼎盛时期的艺术家，包括后世艺术家，纷纷公认列奥纳多有着巨大的影响力，这

其中包括乔尔乔内（Giorgione）、委罗内塞（Veronese）和卡拉瓦乔（Caravaggio）。他的声名远播到北欧地区，影响了阿尔布雷希特·丢勒（Albrecht Dürer）和伦勃朗（Rembrandt）的作品。尽管列奥纳多只留下了寥寥几幅画作，但均被美第奇、教皇克莱门特七世（Pope Clement VII）和法国国王等最伟大的艺术收藏者纳入藏品。这些珍品反过来又构成了当代欧洲主要国立博物馆的主要藏品。列奥纳多的作品受到艺术家和艺术爱好者的追捧，被公认是欧洲最伟大的文化代表之一。

在列奥纳多的著作中，《论绘画》仍然是知名度最高的一本，被后来的欧洲画家和学术理论家奉为圭臬。这部论文不是统一的文本，而是关于某些特定主题的论述片段的集合，来源于列奥纳多的朋友和继承人弗朗切斯科·梅尔齐（Francesco Melzi，约1491—1570）整理和组织的各种各样的手稿（其中有些手稿已丢失）。后来有一位英语译者将其称为“混沌一团的智力成果”。该著作涉及绘画艺术的方方面面，大到艺术的本质或透视系统和颜色的运用技巧，小到如何表现树上的树叶这类琐碎细节。该文本在16世纪及以后具有很大的影响力。它以手稿形式广为流传，1651年后出现了很多印刷版本，在整个欧洲流传甚广。

今时今日，列奥纳多的学术和热情在人们心目中居于何种地位呢？工程师们在现代材料和科技条件下终于将列奥纳多的几项最惊人的发明创造变为现实。他的几幅作品经过清洗和修复后，不断揭示出重大发现。围绕列奥纳多的作品还在不断开启新的研究，近五年中，人们在故纸堆里偶得一项发现，终于确定了“蒙娜丽莎”的身份。大众媒体上似乎每年都会冒出几项有关列奥纳多激动人心的新发现。不幸的是，这些线索大都无疾而终，或者只是艺术爱好者们炒作的伪概念，纯属利用人们对密码和秘密的好奇心而故弄玄虚，而非建立在扎实的学术研究和细致的调查研究之上。如果我们能静下心来，投入兴趣，列奥纳多的作品必不会辜负人们的不懈研究；如果我们观察再观察，其中精微奥妙、引人遐想的内涵必将显现出来，直至我们最终洞察其深意。这，就是列奥纳

多作品的“令人喜不自胜”的魅力。

艺术爱好者了解达·芬奇杰作的指南书

《天使报喜》

列奥纳多·达·芬奇

(Leonardo Da Vinci, 1452—1519)

约1473—1475年

木板油彩与蛋彩

100厘米×221.5厘米

佛罗伦萨乌菲齐美术馆

这幅引人遐想的画作可能是列奥纳多在学徒期间独立创作的。在佛罗伦萨附近的一座修道院中发现这幅木板画时，学者们认定该作品应归属于多梅尼哥·基尔兰达约（Domenico Ghirlandaio）的作坊。如今，人们在作品的归属问题上仍莫衷一是，但列奥纳多留下的人物素描和他用手指表面涂抹画板时留下的指纹，让多数人公认为该作品是达·芬奇的亲笔画作。这显然是列奥纳多年轻时期的作品，因为画面上有很多涂掉重画的痕迹，这些证据表明作者深思熟虑后改变了想法。修改之处表明列奥纳多下笔绘画时处于自发创作状态，而非临摹他人的作品。作品的总体效果不算协调，有些细节画法新奇，展现出惊人的原创性，而其他地方则显然是亦步亦趋，甚至自相矛盾。可以参考列奥纳多生搬硬套的其他作品。在这幅作品中圣母马利亚的斗篷搭在膝盖和座椅上的样子看起来好像她有三个膝盖。

然而，年轻的列奥纳多绘制这个场景时仍然展现出很多技巧。例如，他娴熟地运用当时很时兴的单点线性透视技术，运用精确的数学计算，表现出景物逐渐退入远方的景深空间。正交线内接于石膏表面。

（关于线性透视法，请参见短评“技术和实践”。）此外，列奥纳多用雾

状透视法绘制远方背景，通过雾度和蓝色调的层层递进制造深度感——这种技术起源于北欧，在佛罗伦萨备受追捧。列奥纳多细腻地表现复杂的立体空间，同时保持整体画面惊人的协调感，为这一神圣的时刻营造出令人信服的自然主义氛围。



“天使报喜”是基督教中的重要故事，有着长久的视觉艺术传统。圣母马利亚照常穿着红蓝长袍，坐在一座宏大宅邸的门廊上，位于内庭和外庭的相交处。她正在读桌上的一本书，桌子布满华丽的古典时代雕花装饰。这些装饰是从韦罗基奥刚刚完工的圣洛伦索旧圣墓中的美第奇墓复制而来的。在左边，大天使加百列来到圣母身边，抬起一只手，向马利亚宣布她已被选中，成为圣母。象征马利亚童贞身份的暗示比比皆是，包括加百列手中刻画精致的美丽百合和娇艳翠绿、围在四壁之间的封闭花园。列奥纳多剔除了几个传统形象：没有飞翔在空中的鸽子或圣父形象。相反，列奥纳多在设置场景时坚持了自然主义风格。

列奥纳多笔下的天使处于运动状态，袖子上的缎带猎猎飘动，他在草地上投下阴影，如同有血有肉一般。列奥纳多对这段故事的叙述十分有兴趣；他将天使的头转到侧面，使画面上的两个人物能面对面。他还在墙上留出一道缝隙，以此强化加百列突兀的手势。马利亚的身形显出

她听到消息后产生的多种反应，而不是那个时代的教法和其他神学观念普遍认为的单一情绪。

一方面，天使传讯令她大感意外，惊扰了她读书（注意她的手指指向她正在阅读的部分）；这个阶段被称为扰动。但是她一脸镇定，说明听到讯息后陷入沉思。最后，她抬起右手，表示接受上帝的旨意。列奥纳多青年时期的这幅作品尽管有些部分尚显笨拙，却仍然集中体现了其艺术风格的关键要素：愿意尝试新技术，对叙述故事的兴趣以及对自然主义风格的关注。



作为耶稣的母亲，马利亚这个人物扮演了《旧的》和《新的》。画中的铭文在顶端《旧约》，从圣经台基下的特征看则是用于保护基督的包裹物，提示此处的珍贵地位。

在15世纪，这授予劳永市埋藏。此能表明马利亚基督之母，犹如白明市下的智也。

这件家具既是桌子和祭坛，同时也是一口石棺。贝壳和花环在文艺复兴象征着纯洁和救赎，用花的细管和伽丁的足部复制了韦罗基奥1473年完成的圣母睡卧。



列奥纳多·达·芬奇

（1452—1519年）

《天使报喜》

约1473—1475年

《天使报喜》

弗拉·安吉利柯

（Fra Angelico，约1395/1400—1455）

约1442—1443年

湿壁画

230厘米×297厘米

佛罗伦萨圣马可修道院

壁画讲述了“天使报喜”的故事，细节精妙，笔触虔诚。《路加福音》（第一章第二十六至三十八节）中提到，大天使加百列来到拿撒勒马利亚的家里，然后向她致意：“万福马利亚。”此处加百列的翅膀仍然张开，显示他刚刚到达。他优雅地跪在马利亚面前，马利亚沉思的表情

说明她很惊讶。加百列解释说，她已被选中圣灵感孕。马利亚双手合十，显示接受了上帝的旨意。两个人物的姿态和手势十分相似，强调二者的一致性。尽管马利亚和天使在凉廊中分别处于两座拱门下，但马利亚的衣衫颜色柔和，与天使身上色彩鲜艳的着装形成对比。两个人物同时屈身，显示出共同服从上帝的计划。

呈现这个基督教最初的神秘故事时，弗拉·安吉利柯不是用通常的大张旗鼓的方式，而是唤醒温柔的情感，去触发心中的信仰。传统的宗教服饰、摆设无一出现：横幅、百合花、书本、圣水瓶、天使吹喇叭贺喜等。安吉利柯把暗示宗教故事场景的符号嵌入在简单的画面空间之中，形成最重要的、关于童贞的隐喻。马利亚坐在牢房似的房间外一张简朴的凳子上，这说明她的谦卑。围着简朴栅栏的花园代表着“封闭式花园”，这个与天堂一样的所在代表着童贞。柏树的意思是说，这个宁静空间外有一座茂密的森林，这与《圣经》所述一致。

凉廊是画面的边框，也指马利亚扮演着圣殿和圣言（神）仓库的角色。实际上，弗拉·安吉利柯呈现了两个场景：在天使报喜的同时，圣灵的鸽子（几乎看不到马利亚头顶上的半透明圆环）也通报了神的儿子取得了人的形体，在马利亚双手之下的子宫中受孕。

该壁画位于圣马可修道院内，这是佛罗伦萨一座多明我会建筑。1436年，教宗尤金纽斯四世（Eugenius IV）将该建筑拨给修士们使用，当时这座修道院亟待修缮。科西莫·德·美第奇（Cosimo de' Medici）派他最欣赏的建筑师米开朗基罗（Michelozzo）花费重金对其进行重建和扩建。壁画中诸多细节与新建筑互相呼应：画中的格栅窗与修士禅房的窗户如出一辙；古典风格的立柱，精细的爱奥尼亚式及科林斯式柱头模仿的是米开朗基罗修建的一座样式类似凉廊的立柱和柱头；柏树唤起身处佛罗伦萨的遐想；线性透视图特意与观看者的视角连接，产生空间上的连续感。



壁画底部的两段铭文是写给观看者的。上面一行铭文以哥特体文字写着：“万福，蒙大恩的女子，圣三一之体高贵的安歇之所。”下面用深色大写字母写着：“当你经过这位无比圣洁的童贞身边时，别忘记向她致敬。”修士们在私人区域和公共区域之间穿行，每每经过这幅作品时均下跪行礼，祈祷“万福马利亚”。该壁画提醒并记录了修道院的这一宗教仪式：看到加百列屈膝，观众也应在圣母马利亚面前鞠躬。

弗拉·安吉利柯生平以“弗拉·乔瓦尼”（Fra Giovanni）的名字为人所知，少年时加入多明我会；他一生苦修，作品甜美柔和，充满虔敬，并因此被称为“安吉利柯”（意为“天使”）。



《托比亚斯与天使》

安德里亚·德尔·韦罗基奥（Andrea del Verrocchio， 1435—1488）和列奥纳多·达·芬奇（Leonardo da Vinci， 1452—1519）（？）

约1470—1472年

木板蛋彩画

84.4厘米×66.2厘米

伦敦国家美术馆

托比亚斯和天使的故事来自《旧约》中的《托比特书》。较完整的故事是说，托比亚斯有孝顺的美德，他的盲人父亲则代表正义。为了回应托比亚斯恭顺父母和其父托比斯的虔诚，上帝派大天使拉斐尔（伪装成凡人）陪着托比亚斯去代父亲讨债。有了如此神助，托比亚斯不仅成功讨债，还从恶魔手中解救了萨拉，娶她为妻，返乡后还治愈了父亲的盲眼。总体来说，托比亚斯的故事说明了虔诚和德行如何拯救绝望中的人。

作品呈现了故事的一部分，托比亚斯正与大天使拉斐尔（托比亚斯并未认出对方）和他的爱犬欧一道赶路。他们沿着底格里斯河行走时，一条鱼从水中跃出；托比亚斯遵照拉斐尔的命令接住了它。在这幅画中，托比亚斯的左手用一根绳子提着鱼，同时还握着讨债要用的借条。画面的前景是祥和的风景，几乎看不到底格里斯河。接下来拉斐尔要托比亚斯烤鱼，但鱼的内脏不能烤。随即托比亚斯烧了鱼心和鱼肝，以驱除迫害萨拉的恶灵，并用鱼胆治愈父亲的盲眼。

这幅画是列奥纳多的老师安德里亚·德尔·韦罗基奥的作品，他在佛罗伦萨开了一所颇有声望的绘画作坊。这幅作品为师徒合作，这在当时很常见。韦罗基奥负责总体构图和主要人物的绘制；助手则协助绘制其他部分，如风景等。列奥纳多可能只绘制了狗和鱼。列奥纳多绘制的部分是后来用稀薄的颜料添上去的，透过狗毛可以看到后面的风景。当时列奥纳多是韦罗基奥作坊里的年轻学徒，以对动物研究的兴趣而闻名。乔治·瓦萨里在《大艺术家传》中告诉我们，绘制美杜莎的头颅时，为

了呈现出惊人的逼真效果，列奥纳多研究了蜥蜴、蝙蝠和蜘蛛并在动物皮上绘画。无须多言，小狗敏捷的步伐，警觉而灵动的状态和优美流畅的毛皮是列奥纳多作品的典型特征，得益于他直接观察大自然的兴趣。去除了内脏的鱼表现出精彩的写实风格，大张着的鱼嘴比例精细；相形之下，画面其余部分的风景寡淡无味，垂下的衣衫褶皱虽然优美却十分死板。



15世纪，佛罗伦萨成立了一个崇拜大天使拉斐尔的在俗信士公会，少年和成年男子均可加入。对拉斐尔的崇拜一时达到鼎盛，也许是因为

他被视为旅行者的守护神和治疗疾病的神。当时的佛罗伦萨经济蓬勃发展，这两个身份对商人群体意义重大。事实上，托比亚斯的故事因强调孝道，情节又涉及生意往来、市民义务和门当户对的婚姻，在当时的确十分流行。



《基督受洗》

安德里亚·德尔·韦罗基奥（Andrea del Verrocchio，1435—1488）和列奥纳多·达·芬奇（Leonardo da Vinci，1452—1519）

约1470—1475年

杨木面板上油彩蛋彩画

180厘米×151.3厘米

佛罗伦萨乌菲齐美术馆

根据乔治·瓦萨里的说法，“当时（大约1470年），韦罗基奥正在制作一幅展示圣约翰洗礼的木板画，列奥纳多为此画创作了一名手托孢子的天使；年轻的列奥纳多笔下的天使却高出安德里亚所绘的许多。也正是这个缘故，安德里亚自此再也没有重新作画，一个少年竟比他更加通晓丹青之道，令他羞愧难当。”

尽管瓦萨里的叙述可能夸大其词，但完成这幅作品后，韦罗基奥确实很少再作画了，这一点是毫无疑问的。然而，最近的技术检测显示，列奥纳多对这幅画的贡献不仅限于几个非重要的人物。该作品的创作似乎至少经历了两个阶段，绘制者也似乎有三位。身为绘画作坊的主人，这幅作品的总体构图和油彩以下、石膏底上的草图无疑要归功于韦罗基奥，用蛋彩颜料创作的大片区域也可能是韦罗基奥的手笔。在第二阶段，这幅画的一部分用油彩重新绘制，而油彩的使用在当时的佛罗伦萨还不常见。人们推测，除去右边的岩石，最左边的天使，还有基督的身体、河床，大部分背景的修改都是出自列奥纳多之手。这些露出地表的岩石仍然是15世纪蛋彩画典型的锐化边缘的处理手法，而红外线反射检测技术显示，在最初的草图里，天使身后本来应该有更多的普通树木。列奥纳多似乎改进了这个区域，使景深向更深处，并融入柔和感和更加细腻的光线。在基督的身体上，也发现了和列奥纳多其他作品中一样的指纹。最近的一次修复了这一地区常用的亮光油彩，这种油彩与绘制圣约翰身体的油彩并不相同。左侧天使处理得也比较柔和，在臀部和躯干处呈现出典型的列奥纳多式的螺旋运动痕迹。

现代学者拼命要区分列奥纳多画的手和韦罗基奥画的手，但这不仅是一种学术研究。即使在文艺复兴时期，大多观看者也无法做出这样的区分，但敏锐的顾客却很在乎哪些部分是作坊画的，而作坊教师所作部分占有多少比例，在当时的委托合同中是必须规定好的。此外，心怀敬仰的后代画师们连列奥纳多和其他伟大画家所原创的最小部分也标注了出来。在16世纪，除瓦萨里外，还有其他人也提到过，在佛罗伦萨城墙外瓦隆布罗萨镇的圣萨尔沃教堂中可以找到一个列奥纳多创作的天使。



瓦隆布罗萨教会由佛罗伦萨贵族瓜尔伯特·维斯多米尼（Gualbert Visdomini）之子圣约翰·瓜尔伯特（St. John Gualbert）于11世纪建立。修士们与十字军东征关联已久，而选择施洗约翰的题材很可能因为这位

圣徒与教会创始人同名；同时也可供人们一窥圣地的景色，这里有着充满异域风情的岩石沙漠和棕榈树景观。圣萨尔沃教堂于1529年在西班牙军队围困佛罗伦萨期间被部分摧毁；16世纪中叶，这幅作品在佛罗伦萨的美术学院展出。



显然，圣灵之赐的出现让信徒需为
它而赴，也许蒙福了基督信徒人。

描绘基督身体结构新中发现的相
似，与列奥纳多美兰伦斯中的画面
一致。

早在15世纪初期，艺术家们就已被过列具消美用所形
与在波利的亚顿天使和尼基的拉脱而西面的天使。

我们即以威尼斯画派中看到，列奥纳多打暗
的有科隆八石普德，美兰在画室里每幅描绘
画的描绘对象，较之于波德模型，这种做法为
博德更长大成研即光线条在物体上的复杂性。

技术和实践

列奥纳多以试验艺术技巧的方式研究自然世界，他挑战传统智慧，并测试各种可能的参数。然而有时结果是灾难性的，在《最后的晚餐》中可以看到。为了完成委托项目，他常需花费大量的时间，部分原因在于无论什么时候，他都同时有很多兴趣，而且在每项兴趣上都倾注了巨大的研究量。然而在大多数情况下，列奥纳多深思熟虑的画法总是让其作品的复杂性和微妙性远超前辈和同辈画家。

在15世纪70年代，列奥纳多师从安德里亚·德尔·韦罗基奥学习绘画和雕塑的基础知识。很少有艺术家能够在这两个领域中都有专业实践，而今天我们主要将列奥纳多视为画家。实际上，他花了很多时间为若干雕塑和建筑项目设计方案，但这些方案从未真正实现，主要是因为他野心勃勃的计划总是资金不足。绘画、雕塑和建筑这三个学科共同的源泉是托斯卡纳地区的艺术实践和“迪赛诺”的总体概念。从字面上看，迪赛诺的意思是“素描”，但对于文艺复兴时期的意大利人，尤其是在佛罗伦萨，“Disegno”还可以表示构思的过程，是英语“设计”一词的词根。人们将“迪赛诺”等同于高天赋、高品位和高判断力，也等同于技法娴熟和心灵手巧。每一幅作品的每一个元素，列奥纳多都要一一绘制若干习作，这方面鲜有艺术家能够与其相比。每一种植物，露出地表的岩石，布料的褶皱，动作手势，四肢手足和足尖指尖，更不用说面部表情和毛发，全部是先照着实物绘制过——通常还不止一次——素描草稿后，再画在木板上。此外，列奥纳多的笔记还揭示出他的观察、学习甚至思考都是通过素描进行的。

文艺复兴时期绘画的主要目标是从现实世界出发，营造逼真的想象世界，以此方式叙述故事或表现重要人物。掌握单点线性视角的规则对于文艺复兴时期的艺术家至关重要，在这方面，列奥纳多得到了数学家

卢卡·帕乔利（Luca Pacioli, 1446/1447—1517）的高度评价。在实践层面，这种几何系统使画师能够在二维平面上准确地渲染出立体空间。与观看者视线平行的若干线条绘成对角线并退入空间深处，相交在视平线上的灭点（参阅《三博士来朝透视习作》）。艺术家可以应用这种体系使人物、建筑物和空间中的其他物体丰满起来，呈现出与真实世界高度相似的空间感。数学与透视法之间的联系也使艺术家们看到自己的职业与学术密切相关。列奥纳多在人物比例和人物在整体构图中的位置方面，精细地塑造出完美的几何形状和比例关系。此外，列奥纳多在作品中融入了创新性的空气透视技法（他称为“晕涂法”或“烟熏感”），将想象世界的真实感提升到一个新的高度。“晕涂法”是通过柔化轮廓和加深背景使想要突出的部分看上去位置更靠前，呈现出仿佛可触摸的浮雕效果。

在列奥纳多职业生涯伊始，艺术家和美术爱好者们便深深倾心于他发明的各种新技法。列奥纳多在佛罗伦萨留下的未完成画作在他的生前一直吸引了大批观赏者，即使在今天，从这些作品中仍可觅得有关他的创作准备和创作技法的大量线索。近期对列奥纳多画作的保护工作令我们得以了解他更多的绘画技法。例如，从《最后的晚餐》修复工作中可知，列奥纳多显然对壁画技术的局限性不满意，力图寻求一种替代方案。传统的“真湿壁画”是将蛋彩颜料直接涂在湿石膏上，然而这样一来，某些颜料就不能使用了，因为它们化学性质使其无法与石膏黏合。列奥纳多所喜欢的高饱和度颜料也因此无法使用。此外，由于石膏在短时间内就会干燥，画师无法从容地以微妙的层次感呈现平滑的明暗过渡。为了绕过这些障碍，列奥纳多尝试在干石膏上直接上油彩。不幸的是，短短几年墙体发潮后，颜料就剥落了。

列奥纳多致力于达到的工艺水平使他的同时代人大为震惊，不仅如此，他将全部实验、观察和自然知识都融入了艺术创作。最后，他以学识为滤镜筛选观察结果，执着地追求完美，这导致他的创作进展缓慢，

作品数量有限。正如瓦萨里所言：“但实际上，完全可以说他丰富而卓越的思想因过于执着而受阻，而这种执着正是因为他永远要在卓越中追求更卓越，在完美中追求更完美。”



《托比亚斯与天使》

P29



《三博士来朝》

P43



《吉妮芙拉·德·本奇》

P216



《天使报喜》



《三博士来朝透视习作》



《最后的晚餐》



《圣母子与猫习作》



《特里乌尔齐奥纪念碑》



《蒙娜丽莎》

P243

《三博士来朝》

真蒂莱·达·法布里亚诺

（Gentile da Fabriano，约1370—1427）

1423年

核桃木板蛋彩画

300厘米×283厘米

佛罗伦萨乌菲齐美术馆

真蒂莱·达·法布里亚诺是15世纪前几十年意大利最受追捧的画师之一。1423年，他为圣三一教堂的圣器收藏室创作了主题为“三博士来朝”的祭坛画，献给佛罗伦萨首富帕拉·斯特罗兹（Palla Strozzi）。在画中的场景里，神职人员身着全套祭祀法衣，引导主人走向祭坛。真蒂莱表现此画是为圣器收藏室所作的方式有二：方式之一是，画中有包括东方三国王的数十个人物，人人身着华丽的褶皱圣袍；方式之二是“前来膜拜”的对象本身，这是耶稣身体（基督肉身）首次出现在世人面前。画面的场景中填充了如此之多热闹繁华的细节，以至人群仿佛要冲到哥特式三联画框以外了。在文艺复兴时期的佛罗伦萨，1月6日要举行主显节盛宴和有数百人参与的游行。真蒂莱在作品中刻画了节日的喜庆气氛。

场景以连续叙事展开。在左上方的拱门中，三国王站在山顶上，他们第一次目睹了那颗神奇的恒星。周围的海面暗示他们渡海来到圣地的旅程，中间的拱门所示即为圣地。国王带着壮观的队伍进入耶路撒冷，却被拒之门外，于是他们转而向伯利恒进发，如右边的拱门所示。主画面是一行人拜见圣母子的场景。真蒂莱营造出一系列节奏感十足的分解动作，第一位、也是最年长的一位国王拜倒在地，亲吻婴儿的脚；第二位国王正在屈下膝盖；最小的一位一直站立着。此外，三国王在耶稣的威严面前显出敬畏：第一位摘下他的王冠并放在地上，第二位边走上前边摘下王冠，最年轻的一位则仍然戴着象征其世俗功绩的王冠。假使这件作品是皇室委托，而非为共和制佛罗伦萨城邦的商人赞助人所作，则

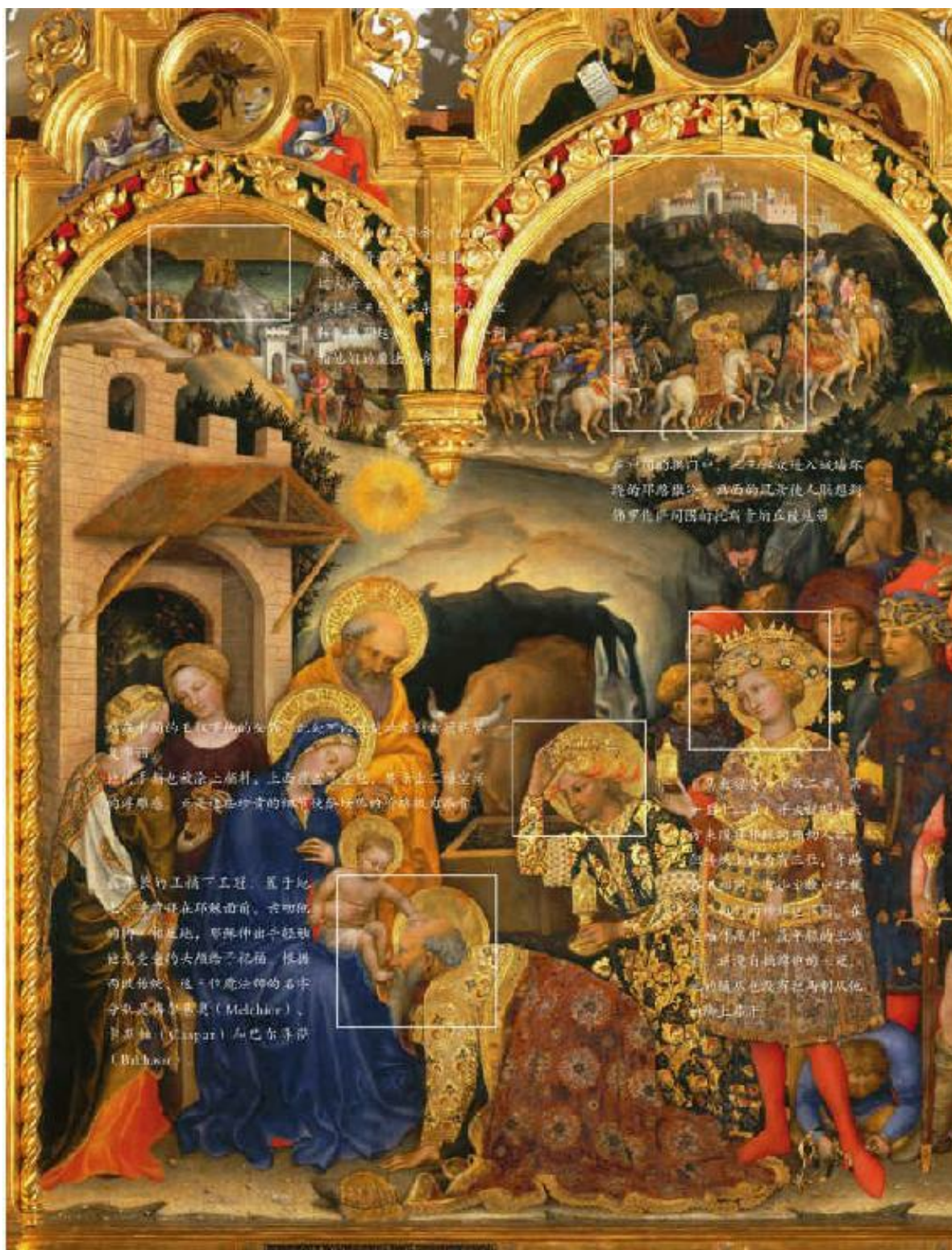
三位世俗国王表现出的敬畏之情很可能就不是那么突出了。

真蒂莱乐于在国王浩浩荡荡的随行队伍中刻画各色各样的活动。人物和野兽有正面视角和背面视角，他们的面孔朝向各个方向，锦缎褶皱长袍、软塌塌的帽子、头巾和一圈圈珠宝首饰在不同人物之间流转，呈现出连贯性。其装饰之繁复华丽，细微处之金碧辉煌，堪称当时最精美的祭坛画之一。场景中充斥着大量颇有趣味的小插图，侍从在插科打诨，动物在彼此追逐踢踏，还有士兵在骚扰赶路的人。



在主场景下方祭坛台座的木板上，真蒂莱施展精湛技艺，绘制了三种不同类型的场景。这三幅具有逼真光影效果的全景图是意大利艺术中最早出现的一批。左边的场景是夜晚，耶稣降生的画面熠熠生辉，背景是天使向牧羊人报喜。中间的祭坛台座是圣母子逃往埃及途中在蜿蜒的道路上跋涉，山区景色在水平方向上展开。右边呈现的是圣殿中的场景，显示出真蒂莱对建筑和空间的精湛把握，这在当时还是一门复杂的

技术。



《三博士来朝》

列奥纳多·达·芬奇

(Leonardo da Vinci, 1452—1519)

约1481—1482年

木板油彩

102.8厘米×73.5厘米

佛罗伦萨乌菲齐美术馆

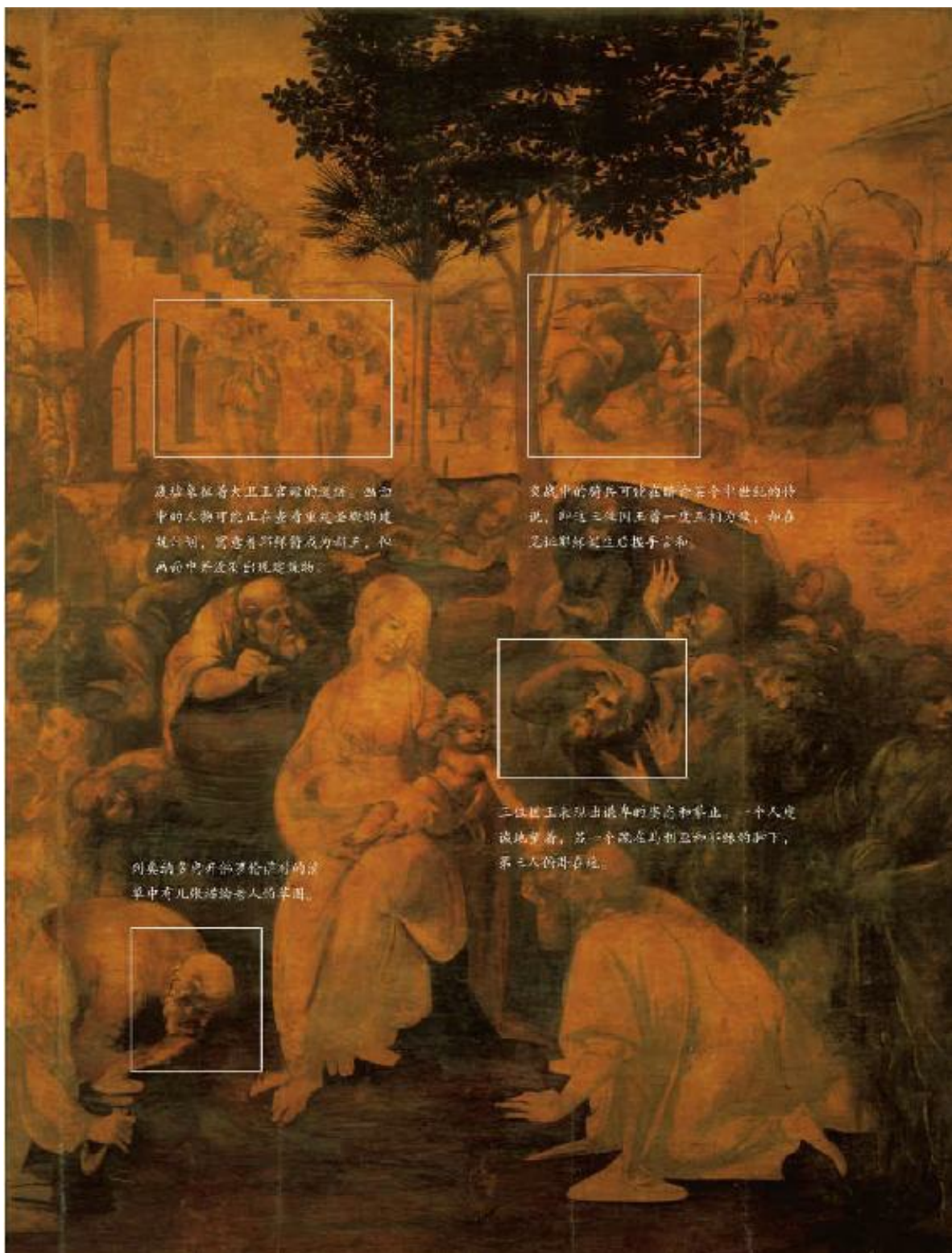
列奥纳多在1482年或1483年离开佛罗伦萨前往米兰时留下了这幅未完成的作品，从而使我们窥得其绘画技术从职业生涯起步时最初的、革命性的发展历程。这是他早期在佛罗伦萨时创作的唯一一幅记录了委托信息的作品，从某些方面来说，这些信息极不寻常。

斯科皮托村圣多纳托修道院的修士们为院主祭坛委托了《三博士来朝》这幅作品，该祭坛位于佛罗伦萨的普拉托门附近。复杂的谈判结束于1481年7月。这幅作品应该在24个月内完成，最多不超过30个月，在此期间，列奥纳多不得承接其他工作。这项条款可能是他中断了《荒野中的圣杰罗姆》的创作的原因之一（参阅下文），《荒野中的圣杰罗姆》也很早就被放弃了。之所以有这个条款，可能是为了限制列奥纳多早在职业生涯刚刚开始时就表现出来的一个习惯，即他很容易从一项研究迅速转向另一项。委托合同中还有几项十分奇特的条件：画师的酬劳以一处房产的股份形式来支付，并且他还必须为另一人的女儿出资提供嫁妆。虽然这项委托的公证是由列奥纳多的父亲所作，但合同条款并未对列奥纳多有利，这位年轻的画师必须为绘画的成本自掏腰包。随后的两份文件表明，他在获得材料和履行出资提供嫁妆的义务上遇到了困难。到1496年，列奥纳多显然无意完成委托，于是把这项委托转给了菲利波·利皮（Filippino Lippi）。菲利波完成的作品保存在了乌菲齐美术馆。

乔治·瓦萨里于16世纪在亚美利哥·本奇（Amerigo Benci）家中看到了列奥纳多的《三博士来朝》，这幅作品后来被美第奇家族买下。列奥纳多所得到的最早的委托之一就来自本奇，为他的女儿吉妮芙拉绘制肖像（见下文条目）。列奥纳多有可能将作品交给一个值得信赖的赞助人保存，以备他日后回到佛罗伦萨之用，但是委托合同的条款明确规定了这种情况该如何处理。如果列奥纳多没有完成这幅画，他必须将所完成的部分交给修士们任由其处置。但是修士们拿这样一幅未完成的作品毫无用处，再加上列奥纳多的绘画方式在那个时代十分少见——尤其是他使用的颜料，要再找一位能够将其完成的画师可能比较困难。本奇很可能与修士们达成协议，买下了这幅画并保留原样，这件事标志着年轻绘画大师的卓绝天赋。欣赏画师们未完成的作品，并将其视为创作理念和表现方法的直接证据，这种做法可追溯到古代文献的记录中。



列奥纳多的构图——菲利波在构图方面也是一样——从桑德罗·波提切利之前所作的《三博士来朝》（同样收藏于乌菲齐美术馆）中获益颇多。以上三幅作品都采用了强烈的透视手法，呈现出破败的建筑物废墟和圣母子头顶上方，被树枝托在空中的摇摇欲坠的屋顶。三幅作品的主要人物群像构图均呈现出稳固的金字塔形。下一节将讨论列奥纳多透视图的构造。



《三博士来朝透视习作》

列奥纳多·达·芬奇

(Leonardo da Vinci, 1452—1519)

约1481年

钢笔，墨水，银尖笔，白色加深

165毫米×290毫米

佛罗伦萨乌菲齐美术馆

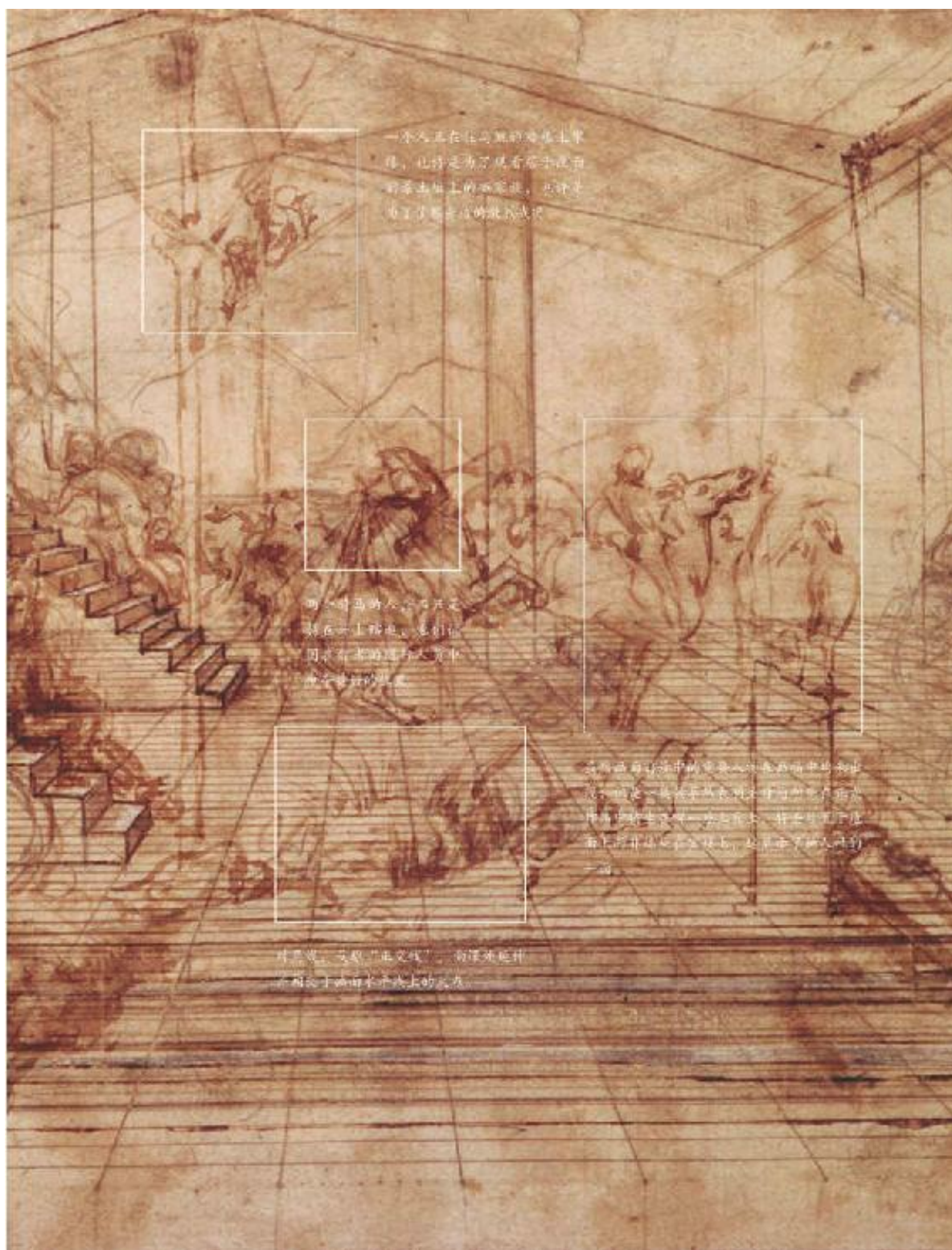
15世纪中叶，放大透视效果的做法在佛罗伦萨风行一时。保罗·乌切洛（Paolo Uccello）、安德里亚·卡斯塔格诺（Andrea Castagno）和皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡（Piero della Francesca）等画师的声誉就是建立在对单点线性透视法的掌握上。雕塑家、建筑师菲利波·布鲁内莱斯基（Filippo Brunelleschi）发明了这种透视法，使艺术家能够准确地在二维平面上描绘三维空间。然而，这种透视法的意义远远超过了普通发明。它使艺术家能说自己的职业需要数学知识，而数学和绘画之间的关联性极大地提高了绘画艺术在人文主义者和渴望艺术的赞助人心目中的地位。然而，对这种技术本身所产生的兴趣开始减弱。这幅画是列奥纳多已知的两幅关于《三博士来朝》的构图草图之一。尽管这些习作得以幸存，但从中找不到被直接转移到正式作品上的构思。在这些草图中列奥纳多逐渐减少使用复杂的单点线性透视技法，直至完全抛弃。这种逐渐减少透视技巧的现象将成为其绘画生涯鼎盛之作《最后的晚餐》的主要特征。

对角线（或称为正交线）沿背景正中的水平线退至灭点。列奥纳多想放入这个三维空间的网格的风景元素很多，给他带来不少挑战。不是一个而是一对楼梯，加上若干个拱廊，使画面的布局变得复杂。此外，列奥纳多在画面中央的上方增加了一个倾斜的、由木梁支撑的屋顶。灵感的来源很可能是桑德罗·波提切利同题材的作品《三博士来朝》（同样收藏于乌菲齐美术馆）。在这幅波提切利早几年完成的作品中，基督降生传统场景中的马厩被放置在大卫宫殿的破房子里，头顶上临时搭了

一个由横梁和树木支撑的屋顶。波提切利突出了一种类似幻象的视角，将圣母子的位置放在破房子中央的一个土墩上。列奥纳多在正式作品中放弃了屋顶，但保留了土墩和破败的场景。尽管他未在此草图中画出圣母子和三国王，但一簇簇青草从土丘顶上冒出来，这说明主画面中将保留土丘。



根据中世纪的传说，来自东方的三位贤者踏上朝拜的旅程之前彼此是仇敌，却在追寻主的过程中团结一心，又在目睹基督降生后握手言和。该图中几乎所有人物都参与战斗，显示列奥纳多已经摆脱了用国王大批随从表现喜庆气氛的传统画法（如真蒂莱·达·法布里亚诺的《三博士来朝》）。参与近战的人物爬上楼梯，夺取制高点，马匹转身、踢腿，其余人物也在圣殿废墟中找到各自的战略位置。在上色的草图上，战斗场景也十分明显，但并未占据主导地位，而是被围绕着圣母和圣婴的人群将战斗场景喧宾夺主了。

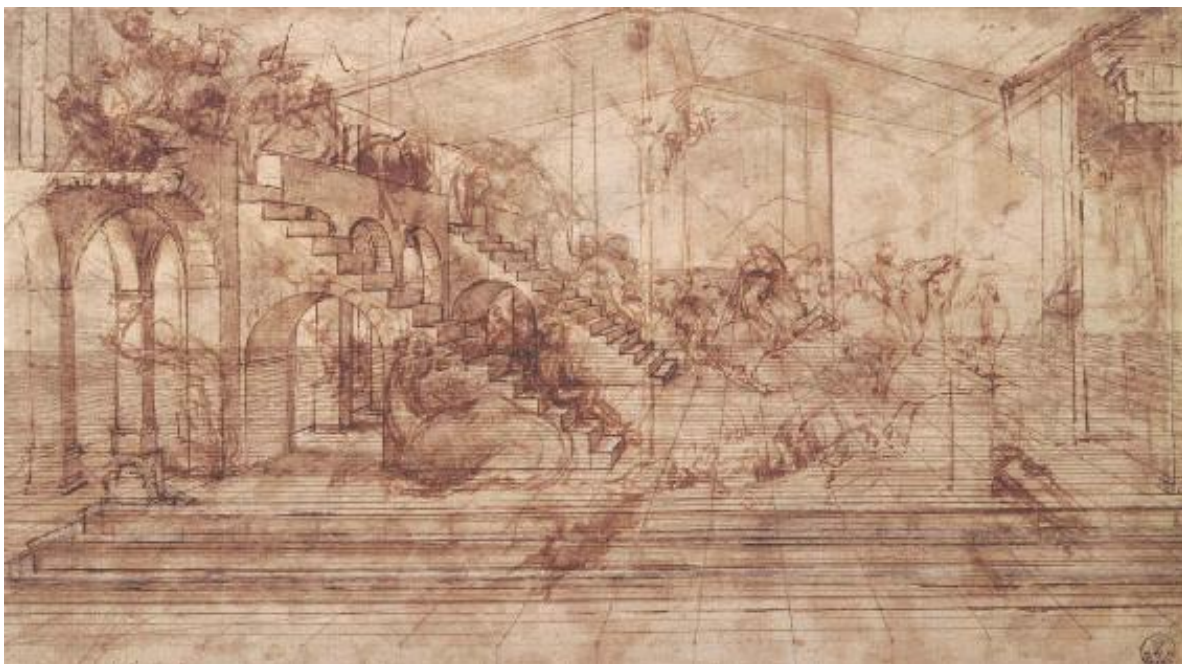


一派人正在往高处的楼梯上攀登，也许是为了观看位于顶部的祭坛上的献祭，也许是为了目睹最后的审判。

而另一派的人则在下方，他们似乎在祈祷，也许是在为那些正在攀登的人祈祷。

在画面的右侧，有一群人似乎在跳舞或庆祝，他们的动作非常夸张，充满了动感。这可能是在描绘某种宗教仪式或节日庆典。

在画面的下方，有一群人似乎在祈祷，他们的手势非常虔诚，这可能是在描绘某种宗教仪式或节日庆典。



列奥纳多·达·芬奇

(1452—1519年)

《三博士来朝透视习作》

《持康乃馨的圣母》

列奥纳多·达·芬奇

(Leonardo da Vinci, 1452—1519)

约1478—1480年

木板油彩蛋彩画

62厘米×47.5厘米

德国慕尼黑古代美术馆

这幅《持康乃馨的圣母》也许是列奥纳多首次独立的创作。这幅作品创作于画家在安德里亚·德尔·韦罗基奥的作坊做学徒时期，属于典型的风格甜美、充满母性的圣母半身像，这种形象在佛罗伦萨绘画和雕塑作品中的流行要归功于韦罗基奥。

马利亚身处某个室内空间中，坐在一排双扇窗前的石台上。这种居家气氛的环境很不寻常。韦罗基奥绘画作坊展示圣母的形象时，大多以教堂或风景为背景。

列奥纳多可能是在尼德兰风格的绘画作品中见过类似的构图。列奥纳多在这幅作品中可能第一次使用油彩，这种颜料也同样来自北方。油彩使他有机会在色调丰富的背景中使用比较深的颜色：请注意此处圣母衣裙上各种流动的红色、冷蓝色和亮黄色。油彩的另一个属性是能够细腻地呈现细节——例如本作中的各种织物、金属和珠宝的光泽感，发辫以及人体柔和的优美感。画面的右下角摆放着一只形状精美的玻璃花瓶，其中盛着一束鲜花，此为列奥纳多尝试运用油彩作画的一个例子。列奥纳多试图呈现玻璃材质既反光又透明的效果。瓶身曲线上的反光显示出花瓶的形状，同时，透过玻璃可以看到花瓶中心的花茎。花瓶不仅是存放美丽的花束的容器，还象征着马利亚的童贞。文艺复兴时期的鉴赏者认为，如同既能透光又不失去完整性的玻璃般，马利亚也可以不经性交，即在无原罪的前提下受孕生子。

马利亚递给儿子的康乃馨象征着“受难”，耶稣一生的苦难连续不断，直至被钉死在十字架上。列奥纳多对人类行为的密切关注反映在“幼年基督”的形象中，这个形象看上去比当时其他作品中常见的婴儿形象更加稚嫩。这个胖娃娃的肘部、腕部和膝盖处堆叠着肥厚的皮肤——这是从生活中直接观察到的细节，他似乎完全被那朵花吸引，向前探出身子去抓。冲动急躁的姿势无疑是婴儿特有的举动，却也暗示出耶稣甘愿接受宿命。马利亚甜美恭顺的表情似乎埋下伏笔，表明她自己接受了儿子未来的命运。



这幅作品可能是受美第奇家族一位成员委托创作的。画中的窗户、

童贞圣母的盛装（华丽的袍子、珠宝和精心编成辫子的头发）以及反复出现的布团都在影射这个佛罗伦萨的当权家族。乔治·瓦萨里在《大艺术家传》中讨论过本作，说它是教皇克莱门特七世（朱利奥·德·美第奇）（Pope Clement VII, Giulio de Medici）的藏品。瓦萨里说，列奥纳多不仅画出了惊人的花朵，甚至以“比现实更真实”的方式刻画出了花朵上的露珠。然而我们却无法从这件作品上看到什么露珠，可能瓦萨里运用了这个想象中的细节来说明画家由来已久的刻画高于自然的表现力。这幅作品绘制于美第奇家族的私宅内，还可能在其中展出，这幅悬挂在家庭环境中的童贞马利亚的形象想必具有艺术和现实的双重意义。



这些带小圆拱的拱形窗户是基督
命·里手福音的图形符号。它是梵蒂
冈圣彼得大教堂的主教座堂。
向米开朗基罗(1475年)和(1495年)三
种传统。圣母出现在窗户的波幅之内。这
免了使人感到她是坐在宝座上的。



在这幅作品中，列奥纳多使用了细腻这
种新的绘画风格，与15世纪早期的尼德
兰地区。列奥纳多已臻完美。他创造
了丰富的色调和深重的阴影效果，对佛
罗伦萨中融入了太多的阴影。这种技
术上的突破导致在圣母的面部出现了很
多皱纹。



这幅作品不仅展示了基督一神的叙事，
同时也显示出列奥纳多对人性完美的
高超能力。婴儿的手部特别美，简直是
完美无瑕。一小块被阳光照亮，其中当
手被画得特别完美。对抱着一块纹饰的
木板之上。



但中花时做了圣母衣冠的
上衣色调。这些花朵不像
她手中的康乃馨那样易于
辨认品种。列奥纳多似乎
更感兴趣的是花瓶。而
不是花朵本身。



这件作品的大师级表现。整
幅的构图上有一处最为精
彩的线条，它显示出圣母感到的
美丽和谐。形状与位于画面
中心构成完美的呼应。

《圣母子》

卡洛·克里维利

（Carlo Crivelli, 约1435/1440—1493）

约1478—1480年

木板蛋彩画

45厘米×33厘米

贝加莫卡拉拉学院美术馆

卡洛·克里维利在这幅富丽堂皇的画作中呈现了马利亚和圣婴传统的虔诚形象。人物站在石台和丝绸帷幕间的浅层前景空间中。远处的风景在向两侧后退。画面的角落里充满了瓜果、鲜花和垂饰，展现出生动的平面图案和丰富的视觉效果。前景元素的透视感骤然收缩，表明该作品应该从较低的角度观看，可能是供赞助人在宅邸中跪拜时观看。

克里维利在复杂的画面中借鉴了许多不同的视觉传统。丰富的、深沉的色彩，大量金色的使用是威尼斯艺术的典型特征，而克里维利正是在威尼斯接受艺术训练。相反，栏杆上的鲜花、黄瓜和樱桃则运用错觉艺术手法表现得十分逼真，这说明他对15世纪后期发起于佛罗伦萨的新的空间表现体系十分熟稔。最后，蜿蜒的小路、微缩的远处城市和朦胧的远景构成的景观则运用了尼德兰画派的空气透视法来表现。散落的水果、坚果和鲜花蔬菜描绘得极精细，这是克里维利作品的标志性元素。这些细节具有的惊人的自然主义风格所表达的意义可追溯到《圣经》起源、信徒著作和人文主义者的论文集。

克里维利受过良好的教育（流传至今的笔记本中部分为拉丁文），他曾在马尔凯地区为一群富有而博学的赞助人服务。对于这样的顾客，解读绘画作品中的象征意义可以在视觉享受之外增加几分智力上的愉悦感。在信仰活动中，这幅作品不仅赏心悦目，更能令观看者的心灵有所触动。例如，马利亚线性的、扁平的形象意在强调其本质的完美；作者将她与观看者拉开一定的距离，以此赋予其雍容优雅的气质，显出贵族的派头。沉甸甸的珍珠头冠令观看者联想起她的身份是天上的女王，而

她所穿的金色服饰再次强调她的崇高地位。头冠和斗篷都是克里维利上色后再用浮雕法所画，使这些精美绝伦的饰物宛若触手可及。前景石台上的物品同样运用了惊人的错觉艺术手法：左侧的康乃馨花茎固定在石台表面投射出清晰的阴影。一旁是马利亚的罩袍，似乎朝观看者方向卷曲，而右边的黄瓜似乎就要滚落到我们的膝盖上。这些细节使富丽堂皇的宗教场景鲜活起来，指引着观看者在俗世与神界之间穿越。



这幅画中的象征物围绕着“牺牲”和“救赎”这两个主题。右侧垂饰吊着一只肥美的蜜桃和一串榛子。另一侧挂着苹果，圣婴手中也抓着一只苹果。蜜桃意指知识之树的果实，樱桃和梨的汁液代表着受难，而康乃馨则象征神之爱。右边有一棵光秃秃的树，意味着此处是死亡之地；左侧则是绿油油的，一派欣欣向荣。两侧之间的过渡位置给了画面中心的圣母子，正是这两个人物使基督徒的永生成为可能。克里维利的作品一方面呈现出圣人所在的辉煌天界，同时饱含寓意，韵味无穷，这一切均为深思基督教信仰的奥秘提供了切入点。

列奥纳多·达·芬奇

（Leonardo Da Vinci, 1452—1519）

约1478—1481年

木板油画转布面油画

49.5厘米×31厘米

圣彼得堡冬宫

人们一直认为这幅因所有者而得名的《柏诺瓦的圣母》早已丢失。直到1908年，这幅作品出现在一次展览中，并被赞为罕见的列奥纳多的早期作品，可能绘制于画师离开安德里亚·德尔·韦罗基奥的作坊后不久。作品的构思来源于韦罗基奥的另一个学生德斯德里奥·达·塞蒂尼奥诺（Desiderio da Settignano）的浅浮雕作品，今藏于伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆。列奥纳多关注老师之外的其他作品，表明他早期便已有着宽广的艺术视野。

这幅画的黑暗令人震惊。童贞圣母坐在一个阴暗的房间之前，气氛肃杀。一道光照亮了她的脸和腿上的婴儿，但孩子身后的轮廓隐身在阴影中，几不可见。这种在宽色谱范围内构建画面的技术（即明暗对照法）成为列奥纳多标志性的画面效果之一。明暗对照法使景物轮廓更突出，强调空间感，同时能够烘托画面的戏剧性，渲染场景氛围。在本作中，该技法营造出一种母子独处片刻的感觉。画面的焦点是圣母子之间的互动。

后面两页所示的《圣母子与猫习作》（正式作品已经遗失）的两幅草图中，可以看到列奥纳多如何一步步展示出两个类似人物之间的身体关系，并逐步完善童贞马利亚的姿态。人们可以看到画师改变了想法，重画了童贞圣母马利亚膝盖的姿势，用重笔、大倾角画出人物的轮廓。

在第二幅草图中，列奥纳多将马利亚的头放在右边，以此突出马利亚转身的复杂姿态。两张草图中的动态感都来自人物的初始时刻感。婴

儿抬起腿，扭转躯干，抓向扭动的猫。对此，马利亚用温柔的双手约束着不停扭动的幼儿。

我们在两幅《圣母子与猫习作》中看到的创新技法，列奥纳多将其同样融入了《柏诺瓦的圣母》中。婴儿扭动的姿势差不多，同样笨拙地抓向母亲手中的花。马利亚左膝盖抬起，用左手扶着婴儿，看到孩子对自己手中的花朵感到好奇，她也喜悦地微笑着。列奥纳多捕捉到了母子之间的亲昵时刻，一个母亲永远对婴儿天生的好奇心感到高兴。



这种由衷的、不被外界打扰的互动成为列奥纳多绘画风格的标志性元素。其早期创作的圣母子形象大多采用传统方式，但很多作品中仍然不乏这类异常逼真的细节。对《柏诺瓦的圣母》的技术分析表明列奥纳多专门研究过如何增强这种效果。列奥纳多去掉了自己早期圣母子作品中许多多余的表面细节。例如《持康乃馨的圣母》中，童贞圣母马利亚额头上的卷发就被重新绘制过。简明使列奥纳多——观看者也一样——认同画中的人物本质上也是凡人，这是文艺复兴时期基督教教义和人文主义神学学者的核心观点。以自然主义风格表现母子情深也具有相当的神学意义，因为作品引导观看者去想象故事终将走向儿子死去、母亲悲痛不已的结局。但观察作品本身，柔情和欢愉才是主旋律。



根据列奥纳多本人的笔记，这幅作品从1487年开始创作，但并未完成。画家原本计划在佛罗伦萨的教堂，然而更明显地表明，人们就是出现在世俗社会中的。

请注意列奥纳多本人的笔记，这幅作品从1487年开始创作，但并未完成。画家原本计划在佛罗伦萨的教堂，然而更明显地表明，人们就是出现在世俗社会中的。

圣母马利亚手持一朵小花，这是一株可食用的香草，它象征着圣母玛利亚的纯洁。特写十分专注，如刀锋力不逮一推，显得轻盈。四个花瓣形如十字架，象征着圣母的十字架，花朵的香味预示着被子的最终痛苦命运。



列奥纳多·达·芬奇

（1452—1519年）

《圣母子与猫习作》正面及反面

约15世纪80年代

钢笔和棕色墨水，带棕色水洗

130毫米×94毫米

伦敦大英博物馆



《圣母、圣子和两位天使》

菲利波·利皮

(Filippo Lippi, 1406—1469)

约1460—1465年

木板蛋彩画

95厘米×62厘米

佛罗伦萨乌菲齐美术馆

这幅作品中，童贞圣母马利亚与圣婴耶稣的模式是对传统呈现方式的创新。利皮在作品中加入了两个不寻常的元素：背景中的门或窗框，远处的景观。这两个元素使虔诚的形象变得灵动起来，为作品提供了叙事的广度，同时也可以作为一个引人入胜的视觉桥梁，连接作品中的世界与观看者的世界。利皮的新模式对后世影响很大，基尔兰达约、韦罗基奥和列奥纳多都效仿过他。

马利亚坐在前景和身后窗框狭窄的空间中。她的身体似乎有些局促，更不用说她所坐的那张显眼的软垫椅，右侧还有三个幼童。框内的开口使她的身体看起来向前探出；在最接近观看者的前景中，她的膝盖、椅子的扶手和天使的翅膀似乎都伸入观看者的空间。画师从四分之三视角处描绘马利亚，她举起双手做祝祷状，目光低垂。画面上的耶稣显得尤其健壮：肉嘟嘟的身体得靠两个天使才托得住。虽然马利亚茫然出神，也许是因预感到儿子的死亡而陷入沉思，但耶稣却显得异常机敏。他向她伸出手，似乎要重新唤起她的注意力。这个有意识的动作不仅表明他关心母亲，更暗示出耶稣从此刻开始，对基督教关于死亡和救赎的理解就比常人更深刻。从这个角度来看，此时此刻的情绪并非忧郁苦闷，而应该是欢庆欣喜。前景中的天使想必心知肚明——他对观看者咧着嘴，喜悦地笑着。作品中祥和的虔诚感和具有世俗气息的幽默感是利皮画作的典型特征。

菲利波·利皮修士是加尔默罗修士会成员，本作中的许多元素都被解释为传达了该修士会特殊的关切和会规。马利亚是他们的守护圣徒，

为她献身的加尔默罗派修士的祈祷文常以视觉隐喻为特色，这些隐喻将自然现象与基督教概念相类比。画面右侧的崎岖岩石可能暗指加尔默罗修士的起源，与圣地的沙漠民族有关。画面中间精心照料的茂密农田可能暗指加尔默罗修士13世纪后半叶被撒拉森人驱逐后来到了欧洲。还有其他符号，如灰色框架暗示帐幕（放置或遮盖圣物的建筑物、框架或罩棚），精美的椅子可看作“智慧宝座”。这些解读来自中世纪的寓言传统，在利皮笔下，它们走出高不可攀的象牙塔，成了一个个具体而浅白的比方。利皮的绘画与世俗生活密切相关，富于表现力且亲切易懂，将神与世俗融为一体，塑造出优雅的绘画形象。



本作虽然充满复杂的象征意义，但从绣花靠垫上的珍珠到马利亚的繁复头饰和可爱脸庞同样充分表现了物质之美。咧嘴笑的天使为画面平添了几分喜感，而婴儿的手势似乎特别动人，充满自然主义风格。有人说，利皮之所以在作品中加入这类日常居家生活的种种细节，是因为他本人对修士独身生活的抗争。1456年，利皮跟一名修女私奔，还跟她生了两个孩子。



《丽塔的圣母》

列奥纳多·达·芬奇（画坊协作）

（Leonado Da Vinci, 1452—1519）

约1490年

木板蛋彩油彩画转布油画

42厘米×33厘米

圣彼得堡冬宫

1482年，列奥纳多移居米兰，为米兰大公卢多维科·斯福尔扎服务。他抵达后不久便开始创作这幅画，可能是受到著名的维斯康蒂家族的委托。后来该作品从维斯康蒂家族转为被丽塔家族收藏，俄国沙皇亚历山大二世于1865年从丽塔家族手中购得。

在很多方面，列奥纳多还是照搬了他本人早期的佛罗伦萨式的圣母：居家场景中的童贞圣母怀中搂着圣婴耶稣，洋溢着母爱。画中的圣母子都未画头光，强调他们来自俗世生活的特质。两扇窗通向远处的风景，而窗框以内是私密的室内场景。马利亚表情安详，阳光横打在她的脸颊和下巴上，素描稿捕捉到了这个美丽的瞬间，这也是典型的、极具列奥纳多特色的标志性元素。

然而，《丽塔的圣母》与列奥纳多的惯常做法也有所不同。它几乎没有呈现他这一时期的作品所特有的朦胧感，轮廓不是柔和的过渡而是用硬朗的线条勾画。表现风景的部分，列奥纳多没有采用典型的、在雾蒙蒙的气氛中描绘出的垂直山峰的做法，而是让景色向水平方向展开，以深浅不同的蓝色画出起伏的丘陵，呈现出宁静、均匀的效果。

另外，画中的婴孩也不同于列奥纳多早期作品中胖嘟嘟的婴儿；耶稣的身体线条更流畅，丝毫没有他经常采用的大幅度透视收缩，坐在母亲怀中，似乎没有重量。这个男孩已经不是襁褓中的婴儿，而是蹒跚学步的幼儿，孩子满头卷曲的红发以短促、不连续的笔触画成。与列奥纳多早期的细腻风格相比，这些变化令人失望，导致人们对这幅作品的归

属提出了质疑。多数学者认为这幅画是由列奥纳多构图的，童贞马利亚的头也可能是他执笔所画。其余的工作大概是在15世纪90年代由助手完成的，这位助手在列奥纳多第一次长居米兰时期就有过密切合作过。此外，19世纪修复时，作品从木板转移到画布上，这个过程也可能会损失精细的层次感效果。



从13世纪开始，童贞马利亚哺乳幼子的形象在托斯卡纳已流行开来，这是借鉴了拜占庭式肖像画的悠久传统。哺乳的象征意义超越了圣

母子之间的情感纽带。这种形象在于赞助人和观赏者反复强调基督教的三位一体教义：耶稣的生母是一位俗世女子，因此神也同时具有肉体、神性和灵性。此外，强调马利亚哺育圣子也使该作品更有可能用于祷告场合：随着文艺复兴时期崇拜圣母越来越盛行，马利亚不仅是被崇拜的对象，而且还被奉为母性的典范。

列奥纳多一贯坚持绘画必须具有实体意义上的精确度，这也是这位艺术家的典型风格：马利亚的乳房饱满，红色长裙甚至呈现出解开衣衫哺乳时露出的接缝。这类细节不仅使女性更加认同马利亚，还让观看者都认识到圣母马利亚在基督教叙事中的核心地位。她赋予儿子生命，抚养他长大，因此也同样滋养着一切基督信徒。耶稣目光朝向画作以外，再次强调画中的圣母子与虔诚的观看者之间的联系。



西面的这一部分可能是由列奥纳多协助于博尔赫萨完成的。画面上有着地平线的蓝绿色调，却没有列奥纳多标志性的 sfumato，这与列奥纳多其他的作品完全不同。

列奥纳多与利比亚的圣母像（现藏于卢浮宫）。这幅作品是列奥纳多与博尔赫萨的合作，以四分之三比例呈现。列奥纳多和博尔赫萨的画风差异很大，而利比亚的圣母像深受前者影响。

耶稣的左手握着一只小小的金翅雀，这种动物与耶稣受难有关。根据中世纪的传说，耶稣前往他的受难地时，金翅雀停在他脚下，从基督的头部拔出了一根钉入的荆棘，并由此获得了它耶稣受难的红色羽毛。

马利亚温柔地抱着婴儿，一块带有精美图案的布料缠绕在他的双手间。虽然这块布料与教会之间并无特别的关系，然而将婴儿包裹在其中，本身就是一种仪式。这幅画中，耶稣的身体被一层神圣的光晕包裹起来，在基督教的弥撒仪式中也是如此。

《哺乳圣母》

安布罗齐奥·洛伦泽蒂

（Ambrogio Lorenzetti，约1290—1348）

约1340年

木板蛋彩画

90厘米×45厘米

锡耶纳神圣艺术博物馆

安布罗齐奥·洛伦泽蒂是14世纪托斯卡纳锡耶纳城最重要的画家之一。他为市政场所和宗教空间创作湿壁画和祭坛画，同时绘制供信徒灵修时观看的画作，例如本作。绘画用的木板带有角度，这在14世纪宗教绘画中十分典型，既用于多联祭坛画（多个木板连接而成的祭坛画），也用于单独作品。这种相对较小的绘画便于携带，也容易观看，可能作为私人用途。这一时期出现了大量描绘马利亚的标准化作品，这说明托斯卡纳地区曾有过非常繁荣的艺术品交易市场，描绘圣母形象的作品尤甚。

这幅画呈现马利亚哺乳婴儿耶稣的场景。洛伦泽蒂巧妙地利用这类肖像的传统表现形式，以增强场景的内在力量。闪闪发光的金色墙壁象征天界，马利亚的身影以此为背景出现在前景中，由明亮、厚重的色块组成。她站立的位置稍微偏离中心，身体向左弯曲，以适应怀中沉甸甸的婴儿。她的头光和手臂与画框重叠，使画中的空间向四周扩大。婴儿舒适地蜷曲着倚在她怀中，母子两人的身体紧密贴合，形成流畅的弧形韵律。童贞马利亚的乳房从层层叠叠的衣衫下露出，好像不再是身体的一部分；浑圆丰满的身材说明她无疑有着极佳的生育力和哺育力。圣子耶稣身上表现出迷人的自然主义风格，他抓向母亲的乳房，扭头凝视观看者。观看者像马利亚一样，观看婴儿吮吸乳头，尤其是14世纪的观看者定会凝神静思上帝造人的奇迹。

圣母马利亚为婴儿耶稣哺乳的场景重申了几条基督教信念，即耶稣具有人性及马利亚是天界与世俗间的纽带。她在画中俨然是一位呵护婴

儿的完美母亲，而这一动作常用于表现圣母的谦卑。从神学上讲，也可将圣母马利亚看作教会，她的哺乳行为可以看作教会通过圣体圣事来养育所有基督教徒。同时，马利亚在救赎这一情节中扮演了中间人的角色，因此她对婴儿的全心投入实则标志着对全人类的呵护。这种层层递进的理念见于当时的教义宣讲中，如著名锡耶纳传教士贝纳迪诺谈到“童贞圣母有着不可思议的力量”。马利亚为婴儿哺乳的形象就显示出这样的力量：去创造、滋养，最终可能实现救赎。



哺乳对14世纪意大利的其他教会同样具有号召力。14世纪初期只有母乳，婴儿能否获得可靠的母乳可谓生死攸关。富裕家庭经常聘请奶妈来履行这项职能。但是，传教士却严厉谴责雇用奶妈的行为，鼓励母亲为自己的孩子哺乳。因此，洛伦泽蒂刻画的童贞马利亚不仅是上帝的母亲，还是为人母的典范，将观看者的宗教热情延伸至社会规范。



圣母面容带有温柔恬静的表情在早期文艺复兴绘画作品中十分典型。画家首先采用红粉及墨点进行晕染，然后金箔衬底画出的，以塑造出其神圣而慈爱的形象。

婴儿耶稣的头部造型非常典型，眼睛有型，鼻梁高挺，使用红粉及墨点进行晕染，使其呈现出一种神圣而慈爱的形象。这是一种如真似假、一种对现实、一种对理想、一种对现实的追求。

婴儿一边吮吸乳汁，一边可以随母亲的呼吸而呼吸，这种温柔而又可信的细节是早期文艺复兴时期的一贯传统。

圣母像

自从公元431年以弗所会议批准圣母崇拜后，马利亚一直是艺术史上的中心人物之一。整个文艺复兴时期，她出现在绘画、雕塑、泥金手抄本、版画和装饰艺术中，成为壁画、公共祭坛画以及小型家庭空间的主题。大小教堂以她的名义修建，以她的名字命名；个人乃至整个城市（如锡耶纳）甘愿将自己置于她的守护之下。在当时的欧洲，艺术品的受众几乎全是基督徒，因此圣母像的使用不仅具有宗教意义，更有着社会和政治目的。例如在锡耶纳，打着童贞圣母旗号就能名正言顺地扩大城市领土，市政府的统治思想也就成了正道。人们还祈求马利亚守护个人和社区，免于疾病肆虐、外敌入侵和饥荒。

在文艺复兴时期，马利亚的遭遇和情感与基督“道成肉身”和“受难”是互相呼应的。耶稣遭受肉体痛苦，圣母也同样忍受苦难，有些是肉体上的，有些是情感上的。因此，表现马利亚人生中重大事件的美术作品与基督教历史上意义更加重大的一系列事件常如影随形。从“天使报喜”（标志着上帝化身为人类，降临人间），到在耶稣被钉在十字架上时她的昏厥（因儿子将死而悲痛），直到她的死亡和升天（与基督的死亡与升天类似），在基督徒心中，童贞马利亚的人生有着长久不衰的吸引力。

马利亚的肖像出现在拜占庭帝国时期（约公元395—1453年）的东正教会。这些作品表达的神学概念各不相同，由此在表现圣母形象的视觉艺术传统中确立了若干不同的主题。在大多数拜占庭式的圣母像中，马利亚都被描绘成站姿或半身像，怀抱着圣婴耶稣。姿态、手势和人物互动关系的微妙差别呈现出她在教会中扮演的不同角色：母亲、新娘、天界的女王、上帝的侍女以及人类的代言人等。

列奥纳多笔下圣母子的虔诚形象强调了马利亚的母亲角色，用文艺复兴时期的人性观念修正和更新了当时流行的肖像画传统。当时的观看者熟知马利亚作为天界的女王（如卡洛·克里维利使用过这一形象）所呈现出的一派尊贵、难以亲近、完美无瑕、感情含蓄的状态。相反，列奥纳多在1495—1501年制作的圣母半身像则具有惊人的原创性。这些作品将基督教教义与画家对圣母子两人情感、心理状态的敏锐关注融为一体。很少有艺术家能够达到如此高度，在作品的形式和背景中呈现如此独特的自然主义风格，为这些具有深刻人性的人物赋予如此强有力的表现力。列奥纳多的圣母像在许多方面兼具圣方济各教会和多明我教会教义，强调身体上的、当下时刻的、借由移情而推向高潮的宗教仪式。这些教会在文艺复兴初期彻底改变了基督徒的奉献精神，他们以圣母马利亚的名义创造了新的宗教节日，定期向民众宣讲福音，并以壁画和祭坛画的形式委托艺术家为公众重新塑造圣母马利亚的形象。所有这些场所中的教义宣讲均强调将圣母马利亚的人性置于核心地位。在佛罗伦萨和米兰，繁荣的中产阶级既有财力资助艺术，又有闲暇欣赏艺术，列奥纳多创造出的更具亲和力的圣母形象得到了众多拥趸。

列奥纳多在受佛罗伦萨的斯科皮托村圣多纳托教堂（《三博士来朝》）和米兰圣方济各大教堂（《岩间圣母》）委托的作品中刻画了圣母的形象。这两幅祭坛画改变了当时已有的肖像画法，以适应新的奉献方式，例如“无玷受孕”的教义（1477年提出）。列奥纳多将童贞圣母刻画为极具实质感的身体形象，并置于一望可知的世俗环境中。尽管每幅祭坛画中都蕴含着复杂的人文主义、神学和古典主义思想，但这些作品仍断定圣母马利亚是有着真情实感、能引人共鸣的真实的人。列奥纳多的《岩间圣母》大获成功，证明了他有能力将教义宣讲和赞助人的需求呈现为鲜活灵动的作品，为观看者带来极具视觉冲击力的体验。

人们对历史人物马利亚的兴趣延伸到她的家庭，列奥纳多后来的作品中表现了圣母和母亲在一起的场景。随着圣母崇拜在15世纪、16世纪

后期影响力逐渐扩大，新的、创新性的圣母形象为信众们提供了广泛的切入点。马利亚是完美母亲、顺从配偶、谦卑女性、纯洁童贞的形象，是替他人受苦、为所有人代祷的人，她使文艺复兴社会中各性别、各地区的观看者有了一个可供效仿的楷模、一个可供奉献的对象。



《天使报喜》

P20



《丽塔的圣母》

P71



《岩间圣母》（伦敦版）

P89



《持康乃馨的圣母》



《纺车边的圣母》



《圣母子、圣安妮与施洗者圣约翰》

（伯灵顿宫草图） P95



《持花圣母子》（又名《柏诺瓦的圣母》）



《岩间圣母》（巴黎版）



《圣母子与圣安妮》

P99

《纺车边的圣母》

列奥纳多·达·芬奇（画坊协作）

（Leonardo Da Vinci, 1452—1519）

1501年

木板油画

50.2厘米×36.4厘米

私人收藏

这幅作品现存两个版本，彼此略有不同。两者都是在列奥纳多在绘画作坊时开始绘制，后来可能由列奥纳多或助手完成。其中一个版本是为法兰西国王路易十二的国务大臣弗洛里蒙德·罗伯特（Florimond Robertet）所作。这位法国国王控制了佛罗伦萨、米兰及两座城市之间的大部分领土，而列奥纳多在1500年后又为路易十二服务多年，因此对画家来说这项委托十分重要。另一版本是何人委托，或仅为第一版的改动版，尚不得知。这种多版本画法在15世纪的绘画作坊中是普遍做法，但在艺术作品独创性的批判性讨论中，当时已有颇多微词。

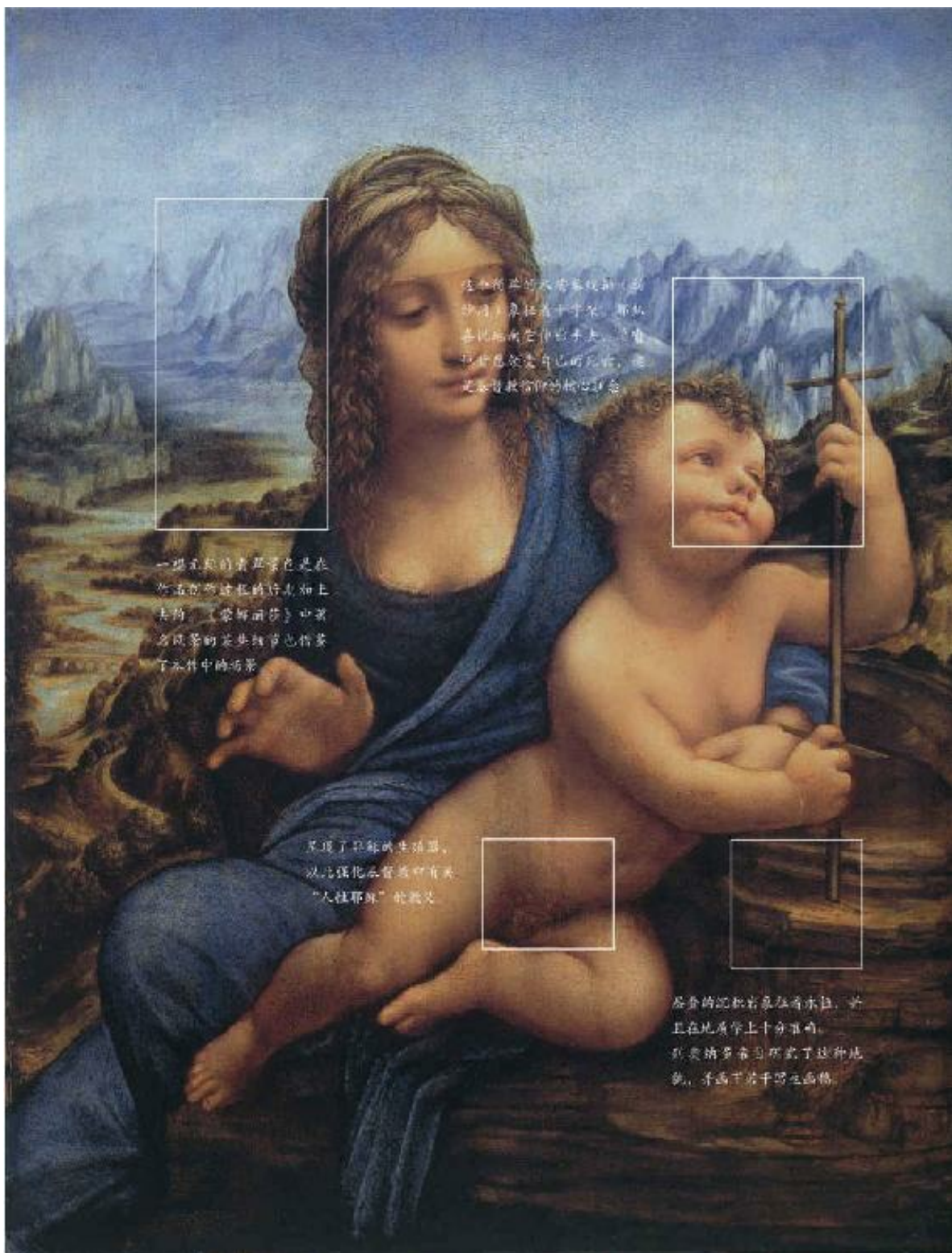
著名的曼图亚艺术赞助人伊莎贝拉·德·埃斯特的顾问彼得罗·德·诺维拉修士（Fra Pietro de Novellara）在1501年4月14日的一封信中解释说列奥纳多刚开始着手创作这幅画。他多方面赞扬了这幅作品：各种复杂形状的构图；人物紧紧依偎，彼此形成镜像；尤其是列奥纳多在这些元素中注入了与情感相关的宗教意义。圣婴耶稣探出手臂和身体，抓向卷线轴（状若十字架），令彼得罗修士赞不绝口。同样，他指出了童贞圣母的细微反应：她本能地用一只手阻拦儿子，隐喻她在保护他免于被钉死在十字架上；她的另一只手抬起，姿态焦虑而踌躇——她心知他的命运如此。圣母的姿态表现出的焦虑感与幼儿急于抓住卷线轴的急切感对比鲜明，令彼得罗修士大为倾倒，因为他了解这些姿态深层次的宗教含义。列奥纳多将丰富的心理活动和情感叙事呈现在画面人物的关系中，使该作品较之于一般灵修绘画具有更高的复杂性。

本作的风景是对较早期《岩间圣母》的扩展，此时有着绝妙背景的

《蒙娜丽莎》尚未创作，在这幅作品中，列奥纳多添加了贯穿远处丘陵、山谷和山脉的广阔视野。这样的自然环境对于崇拜圣母子的美术作品来说并不常见，通常出现在教会或居家环境中。广阔的环境可能暗示《圣经》中《逃往埃及途中的歇息》一节，这个故事在16世纪和17世纪的艺术创作中越来越流行。



卷线轴的十字形是代表十字架的视觉符号，而纺纱和卷绕纱线指代童贞马利亚的贤淑德行。实际上，红外线反射检测技术告诉我们，画面上原来还有房屋正面和人物，用素描画在左侧，即现在的风景下方。从居家场景到荒野的转变说明列奥纳多想强调马利亚与大自然——特别是生殖力和自然力——的联系。他选择了这样的背景，即是将耶稣的生死置于一个宇宙循环之内，为绘画叙事平添了几分宿命感。在这样的背景下，旋转卷线轴的动作可能使人联想到有关命运的古典神话人物，他们手中转动的卷线轴就是人的命运。耶稣向卷线轴伸手的急切动作暗示他愿意接受自己的命运。



《岩间圣母》（巴黎版）

列奥纳多·达·芬奇

（Leonardo da Vinci, 1452—1519）

1483—1486年

木板油画转画布

197厘米×120厘米

巴黎卢浮宫

这幅《岩间圣母》是列奥纳多职业生涯中的一个里程碑，在米兰为他确立了杰出画家的地位。这幅作品的委托来自“无玷受孕协会”，这个世俗的圣方济各派团体灵修一个较新的神学观点，即童贞马利亚出生时没有原罪。作品委托合同于1483年4月25日签署，规定列奥纳多的这幅木板油画将成为米兰圣方济各大教堂一幅较大的多联画的一部分。此外，列奥纳多的同僚安布罗齐奥和埃万杰利斯塔·德·普莱迪斯兄弟

（Ambrogio and Evangelista de Predis）也得到了委托，创作两幅内容为天使弹奏乐器的侧边木板油画（今藏于伦敦国家美术馆）。一个精美的镀金框架已经为祭坛画搭好，有证据表明，将列奥纳多的木板油画升高便可看到在后面的小空间内有一座三维立体圣人肖像。

这幅作品与现存于伦敦国家美术馆中相同题材的另一版本之间的关系，长期以来疑雾重重。1491—1506年的法律文件显示，列奥纳多从未将作品交付给“无玷受孕协会”。等到画家们索要更多的钱财时，纠纷就出现了；画家们争辩说这幅作品精美至极，有艺术品收藏家愿意为此付出400里拉，远远超过了合同价格。

列奥纳多很可能将这幅画卖给了这位收藏家（卢多维科·斯福尔扎和法国国王路易十二都提出过要购买），然后在安布罗齐奥的帮助下为“无玷受孕协会”重新绘制了一版，并于1508年完成（即前述存于伦敦国家美术馆中的版本）。

这幅圣母子肖像在细节、人物组合方式和背景等方面与传统画法大

相径庭。人物没有头光，天使也没有翅膀，略去这些表明列奥纳多意图以其他方式呈现人物的神性。马利亚跪在地上，打手势保护圣子，即右侧的幼儿由一位优雅的天使托住。在另一侧，圣母拉住年轻的、正在跪拜耶稣的施洗约翰。她的拥抱和伸出手的姿态将约翰和耶稣聚拢在一起，强调了他们在《圣经》历史中有着平行的地位。她的手悬在儿子的头上，天使的指点动作与耶稣赐福成为一对，将观看者的注意力重新引向约翰。这一组人物组成了一个圣家族，无论是表情还是姿态，都可以肯定他们心意相通。



列奥纳多将约翰和耶稣相遇的沙漠在视觉上呈现为迷雾重重的岩穴，周围荒野茫茫，布满锯齿状的岩层和茂密的植物。这些岩石反映了阿尔卑斯山众所周知的砂岩加辉绿岩的地质构造，画中的植物也是这个潮湿地区的原生植物。这些植物准确地呈现出季节性和外貌特征，其中有圣约翰草、茉莉和老鼠簕，分别代表殉道、复活和胜利。中世纪的圣母形象通常被置于“封闭花园”中，而这里换成了潮湿的岩壁——隐蔽但野蛮而肥沃，一个无始无终的秘境。新教义断言马利亚是处女受孕

（1477年由教会许可），这也许是促成列奥纳多创造出这样一个原始质朴的自然环境的原因，雾蒙蒙的气氛和茂盛的植物似乎暗示这是一个肥沃之地的所在。万物生命之源，只有神圣人物方可涉足此地。



《岩间圣母》（伦敦版）

列奥纳多·达·芬奇（与画坊协作？）

（Leonardo da Vinci, 1452—1519）

1491—1508年

木板油画

189.5厘米×120厘米

伦敦国家美术馆

本作是列奥纳多《岩间圣母》的第二个版本。稍早创作的版本现存于卢浮宫。列奥纳多从未将稍早版本交付给出资人，而是又创作了这件作品。该作品在1781年仍在米兰的圣方济各大教堂的原定位置作为祭坛画之用，左右两侧各有一幅其他人创作的天使油画（可能由普莱迪斯兄弟所作）。达·芬奇和原出资人之间的法律纠纷似乎已经就此解决。1506年双方达成的调解协议称作品处于“未完成”状态，但1508年作品便完成并交付了。列奥纳多于1499年离开米兰后，其他人很可能在画板上做过修改（主要是右下角，天使以及背景中的风景被简化了），因此列奥纳多的创作比重仍然有争议。但是，在上层釉面的肉色上，列奥纳多的指纹清晰可见（圣母的脸上也有），这表明他设计并参与了作品的实际创作。

这幅作品体现出列奥纳多绘画生涯晚期的创作风格。色调更明快，人物更具里程碑意义，距观看者更远，人物身份和角色也得到了清楚的阐释。圣母和画中的儿童已经有了头光，而施洗约翰的传统物品——芦苇十字架——则安稳地置于他的怀里（尽管这些可能是后来添加的）。最明显的是，天使的指点手势已经没有了。所有这些局部的改变都将观看者的注意力集中在了圣子身上，而不是约翰身上，并阐明了马利亚和耶稣之间的母子关系。有裂隙的岩石和封闭的岩穴还在，但它们所传递的“圣洁”和“童贞”的信息可更清楚地联系到马利亚的母亲角色，进而与“无玷受孕”的新教义相联系。至于这些更改是由于卢浮宫版圣母像产生了纠纷，还是因为列奥纳多要用第二个版本改善作品的构图，尚不可

知。

乍一看，此版本中的景观似乎已被大大简化，背景中的晕涂部分似乎缺失了很多。但是伦敦版后来进行了清理，而卢浮宫版本上则被后人加涂了一层黄色清漆。清漆的光环增强了列奥纳多想要的效果，但清理后的作品告诉我们，作品上的尘垢会大大影响画面的澄澈感。这幅画中并非所有的植物都可识别，但左前景中的两种花很显眼（分别是水仙花和针垫花）。虽然它们的出现不符合生态学，但这些花与“魔鬼撒旦”和“殉道”有关，通过暗示死亡提示一种有所不同的“出生”和“母性”主题。同样地，在这幅作品中，岩层的刻画有失地质学意义上的精确性，但仍突出了“岩穴是一个由泥土塑造成的隐秘所在”的概念。正如某些学者所说，较早版本的绘画可能更具颠覆性。但稍晚的版本中隐晦而带有神秘色彩的元素较少，因此传达的意义更明确。这幅作品想必十分符合出资人的需求，存放于原定的小教堂长达二百五十多年之久。





这里的背景与列奥纳多既景中常见的雾蒙蒙的景致就不同，而是呈现出更加清透的自然环境。处在峭壁之间的峡湾千回百折，与以阿尔卑斯山为背景的其他作品完全不同，它传递着一种祥和具有新国字派的风景。

列奥纳多安排了天使用手指示的姿态，将马利亚和耶稣之间的空白部分变得灵动。深色的空间将观者的注意力吸引到圣婴身上。圣婴被放在物精英开世俗人类的位置上。画家将圣婴的膝或脚刻成天使地位——耶稣的表示。同他和圣婴传统，这种构图是文艺复兴典型的宗教肖像画的传统布局上来。

婴儿时代的圣婴的胸前挂着一块布，而不是他标志性的裹布；他的头上靠着一根芦苇，这是人们握着他的武器。这个细节的依据是约翰的兄弟和身份和耶稣的兄弟的形容：“随说圣婴的芦苇”（《马太福音》第十一章第七小节）。他的两只手拿着一根细彩带，上面写着“ecce a—”（“ecce agnus dei”，拉丁文，意为“看哪，上帝的羔羊”）。这面旗来自《约翰福音》第一章第二十九小节：“看哪！上帝的羔羊，除去世人的罪孽。”

可以辨认出这是一只熊头其熊首形态的熊头，由毛发的叶片变成了厚重，熊头的叶片。这种植物（常用于纪念使口）与熊头的传说有关，据说因被熊咬的腿，熊头死亡，但是上帝使它它新了熊也继续生存。



左：列奥纳多·达·芬奇

（1452—1519年）

《岩间圣母》（巴黎版）

1483—1486年

右：列奥纳多·达·芬奇

（1452—1519年）

（与画坊协作？）

《岩间圣母》（伦敦版）

1491—1508年



《圣母子、圣安妮与施洗者圣约翰》（伯灵顿宫草图）

列奥纳多·达·芬奇

（Leonardo da Vinci, 1452—1519）

约1499—1500年

安装在画布上炭笔素描

141.5厘米×106.5厘米

伦敦国家美术馆

这幅易手后被称为《伯灵顿宫草图》的作品可能是列奥纳多直接受法国国王路易十二世的委托所作，送给新婚妻子安妮·德·布列塔尼（Anne de Bretagne）的礼物，也有可能是画家赠予国王或作为请求委托的样品。这幅素描描绘了婴儿耶稣与母亲马利亚、堂兄约翰和祖母安妮在一起的场景。圣安妮是法国布列塔尼地区的守护神，常常受到母亲们的恳求。安妮·德·布列塔尼有过四个孩子，但全部夭折了，想必圣安妮主题对她来说再合适不过了。

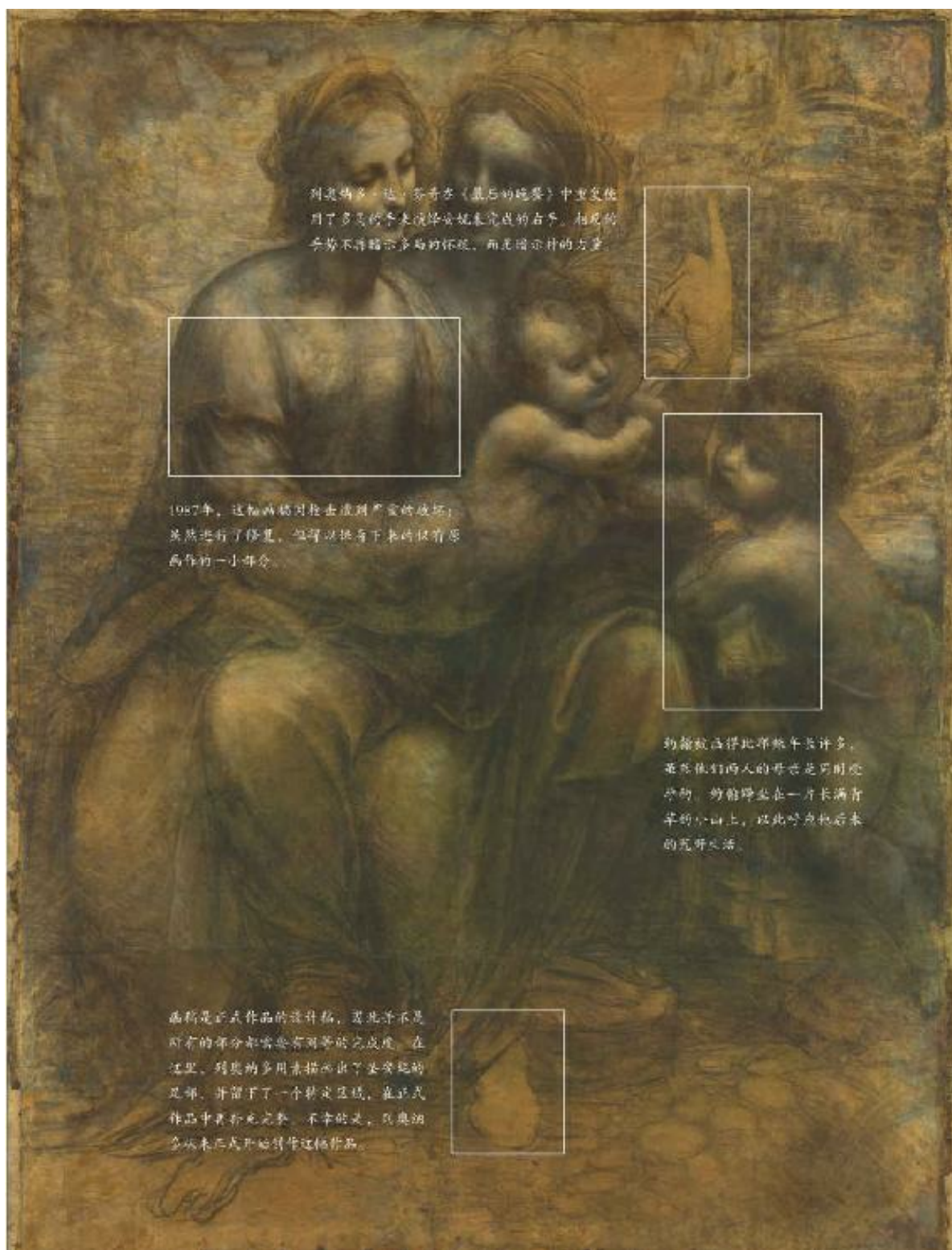
强韧纸草图是制作绘画或其他成品（如挂毯）前的全尺寸草图。该草图没有被剪裁或刺穿过，也从未移至其他支撑物（画布或木板）上。因此，该草图呈现出列奥纳多对这幅从未着手绘制完成的作品有过何种设计构想。这个例子很好地说明了列奥纳多进行的高强度的尝试和修改，素描的局部没有完成，可能表明画家正在改变想法，而其他部分则进行了精心描摹。据记载，在1501年，列奥纳多的一部强韧纸草图在佛罗伦萨公开展出并引起轰动，大批观看者蜂拥而至。尽管这幅草图并不是这个故事中的那幅，但它可能是表现圣母马利亚和她的母亲、儿子的一系列肖像画中的第一幅，创作于1499—1516年。

某些局部完成度极高（如马利亚和安妮的脸），而某些局部和背景

部分则仅勾勒了轮廓。列奥纳多没有细致描摹背景的细节，似乎他最感兴趣的是通过展开明暗对比赋予人物一种三维立体的空间感。他还专注于一种新的构图方式，与他常用的稳定金字塔结构背道而驰。马利亚坐在安妮膝盖的右侧，扭转身体扶着耶稣，而耶稣探身到构图右侧，祝福年轻的施洗约翰。这些人物以安妮的身体为中轴围绕分布，探入不同方向的画面空间，赋予这幅作品卓越的活力感。

画面是一个场景，是一个家族：祖母、母亲、儿子和表兄弟亲密嬉戏的时光。列奥纳多的学生贝纳尔迪诺·路尼的临摹作品也采用了同样的构图，将圣约翰置于右侧，但列奥纳多选择将女性置于画面中心。圣安妮是家族的长老，在字面意义和图像意义上都是所有依赖的轴心。尽管《圣经·新约》中没有提及安妮的名字，但有未经证实的材料称安妮有大卫家族的血脉。人们经常强调说，她是耶稣俗世亲属中的重要成员。安妮的手指指向上方，使观看者联想到神在耶稣故事中的角色。人物的姿态和彼此注视的目光传达了亲情。婴儿耶稣探出左手抚摩约翰的下巴，同时用右手祝福表兄。这个双重手势再次强调画面上的不是一名普通的、扭动着身子的婴儿，而是神在俗世中的化身。





《圣母子与圣安妮》

列奥纳多·达·芬奇

(Leonardo da Vinci, 1452—1519)

约1510—1513年

板上油画

168.5厘米×130厘米

巴黎卢浮宫

1517年，一位访客在列奥纳多位于法国克鲁克斯（Cloux）的绘画作坊里看到了这幅画；1510—1513年列奥纳多居住在米兰和佛罗伦萨期间可能绘制了其中一部分，而到了1516年，他显然带着这幅作品去了法国，随后于1519年在那里去世。这幅作品大部分未完成并且如今状况不佳。作品的赞助人和最初创作的地点不详，但该作品的构图方式在托斯卡纳和伦巴第一带影响很大。

《圣母子与圣安妮》表明列奥纳多积极接触过古典时代的雕塑艺术。衣纹的风格，即以折痕表现下方物体体积感的方式，可能是缪斯女神像的古希腊风格肖像的变体，该女神像近期在位于蒂沃利的罗马皇帝哈德良（Hadrian）的别墅遗址中出土。列奥纳多在16世纪初回到佛罗伦萨，并于1513—1516年访问罗马，可能增强了他对若干人物聚集并互相缠绕的兴趣。在罗马，米开朗琪罗和拉斐尔等年轻艺术家也关注过类似的复杂群像。此外，在塑造这些高难度的人物姿态时，列奥纳多可能沿用了他长期使用的、依照黏土模型绘制素描的技术。

列奥纳多永远在试验新的技法，他在这幅作品中改进了较早的《伯灵顿宫草图》中的构图：这里的马利亚完全由安妮托住，马利亚坐在母亲的两条腿上，而不是靠一条腿上。所有的人物像链条上的一个个环节一样，环环相扣，彼此关联。因此，成年女性坐在母亲腿上的形象并未显出不协调，而是呈现出一个自然、和谐、美好的时刻，成为流传后世的一个惊人的视觉隐喻。两位女性的血缘关系显而易见。她们彼此十分相像，而且两人的年龄差异也被抹去了。列奥纳多以这种方式暗示出

安妮和马利亚有着一副身体——大卫宫殿，即王的血统。这种血统实际上支持了婴儿耶稣，他正跨坐在象征着祭祀的羔羊背上。

列奥纳多用高度自然主义的手法表现画中的神性人物，将他们置于远离观赏者的不同世界中。画面前景的一池水和陡峭的悬崖将女性人物与观看者的空间隔开，一道异常鲜明的断裂带将前景路堤与背景中的广阔区域分隔开。笔触轻柔的山区乡村呈现出一个遥不可及的神秘之处，它是列奥纳多笔下最辽阔、最受赞誉的风景之一。尽管光亮充满了整个画面，但风景的朦胧质感与人物所在的贫瘠土地还是形成了鲜明对比。



这些对立而互相调和的元素（明/暗，翠绿/贫瘠，垂直/水平，静止/移动）可在中世纪晚期和文艺复兴时期关于圣母马利亚的诗歌中找到对等元素。这类富于诗意的元素鼓励观看者思考马利亚的美德以及她作为人与神之间的桥梁的角色。在另一个层次上，该作品轻松自如地化解了所有障碍，描绘出大自然迷人的景色。这些成就彰显了艺术家的非凡技艺和他无穷的想象力。该作品将巨匠手笔和睿智巧思展露无遗，加之天才的创造力，备受当时艺术界的推崇。



圣杰罗姆是一个非常年轻的男子，与马利丑有着同样精致的发髻。唯一能暗示其小女人气质的是他的，是圣杰罗姆头上的那顶王冠般的头巾。这顶头巾是圣杰罗姆的标志。

对于这部分背景是画家随意勾勒的。人物并非一蹴而就，但是这种材料从远处看，它可能显得太年轻，年轻，年轻的圣杰罗姆，然而画家却称为“耶西之树”和耶利米家藏圣像。

马利丑长袍上的蓝色布料已经不见了。制作时涂漆的布料很薄，似乎已经脱落。而圣杰罗姆·弗洛伊德（Sigurd Freud）等学者认为长袍上的各部分就像一只老鹰或凤凰，并认为它与列奥纳多笔记中描述过的少年时代的梦境有关。

在基督教艺术中，羔羊（常用于圣池）指代耶稣的死亡。最早也有可能象征着一种民族或一群兄弟。耶利米是他们的牧羊人。

《荒野中的圣杰罗姆》

列奥纳多·达·芬奇

(Leonardo da Vinci, 1452—1519)

约1480—1482年

胡桃木板油彩蛋彩画

102.8厘米×73.5厘米

罗马梵蒂冈博物馆

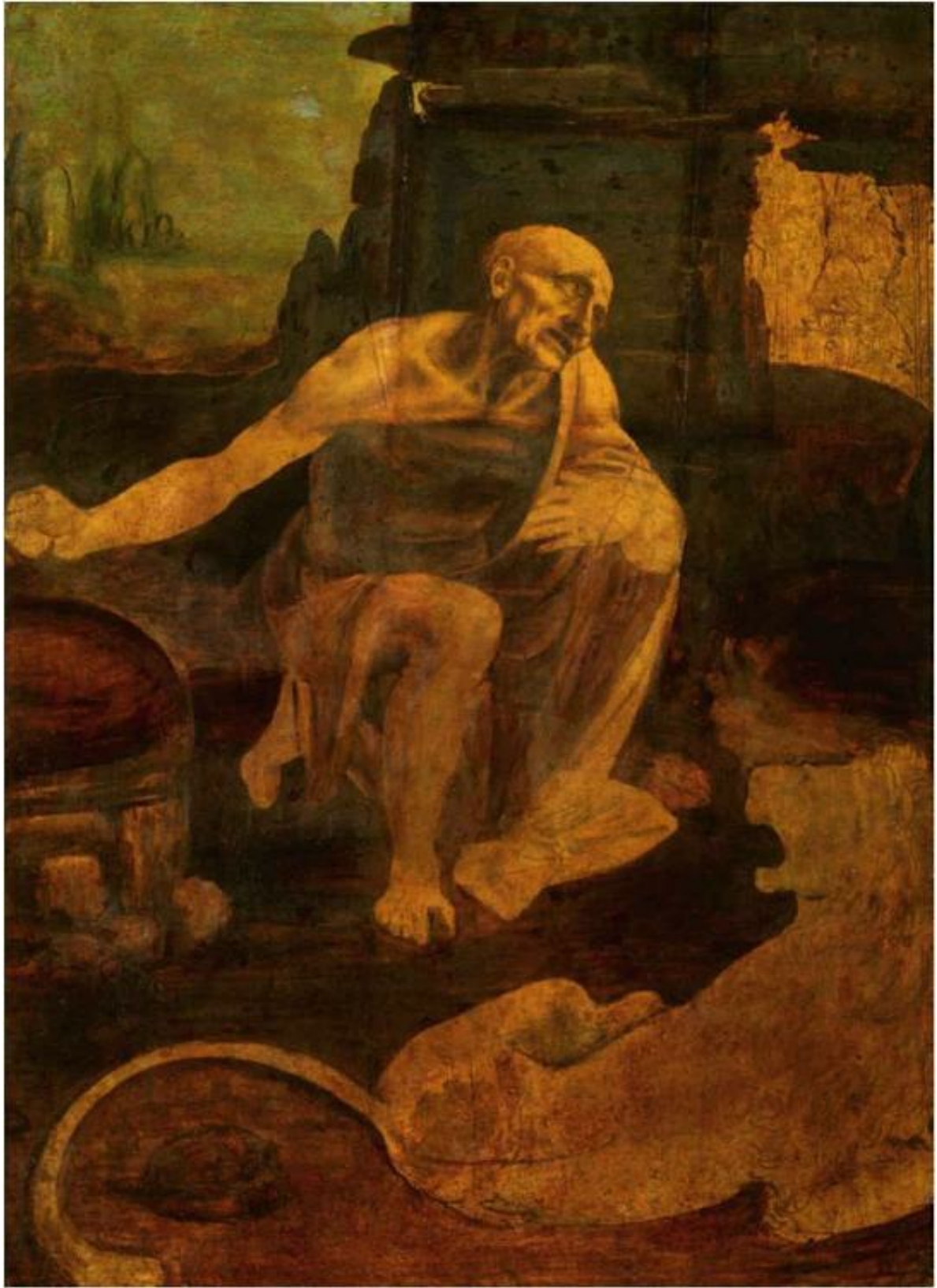
圣杰罗姆是4世纪的教会牧师，他记述了自己在安提阿城外哈尔基斯荒凉沙漠中四年的苦修生活。他自述与蝎子和野兽为伍，以山洞和悬崖间的隐蔽处为家，四肢被麻布磨得粗粝不堪，皮肤晒得黝黑，以至人们将他误认为是埃塞俄比亚人。在这幅作品中，列奥纳多为我们展示了一位憔悴的老苦行僧，说明他很早就对老年人体产生了兴趣，展现了他早在职业生涯初期便已经对形态解剖有了深刻理解。

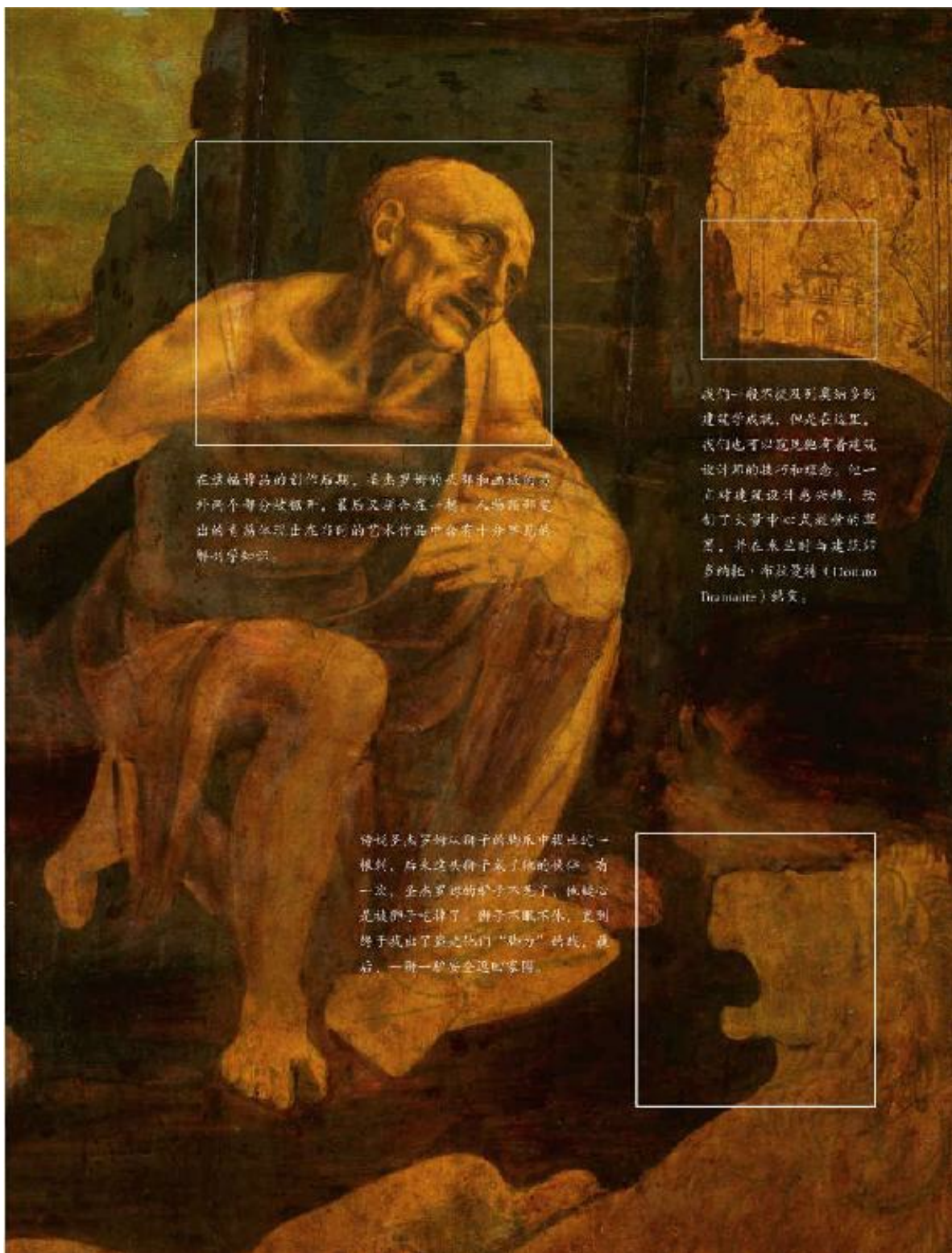
像《三博士来朝》一样，列奥纳多同样在创作初期便搁置了这幅作品。实际上，《三博士来朝》的委托条款要求他不得同时创作其他作品，而这可能导致他中断了这幅画的创作。他大约在1482年或1483年离开佛罗伦萨后就再也没有继续创作过它。完成度最高的部分是圣徒的头部和右腿以及风景中的若干元素，而其他部分则几乎只完成了草稿。这幅画似乎是直接在木板上构思的，没有任何从草图上转移至木板的迹象。当然，列奥纳多可能为研究人物绘制了大量素描，但是在没有完整计划的情况下就开始在一块相当大的木板上绘画，对年轻艺术家来说是相当大胆的行为。场景最右端的耶稣受难像被刻入最底下的一层，耶稣的身体、教堂和其他远处的细节被快速地覆盖在上面。木板上留下的绘画印记活泼洒脱，列奥纳多绘画风景时先是涂抹，再以粗笔用深色强调山脉的轮廓。红外线反射检测技术显示这幅画的背景中曾经有一棵棕榈树。

列奥纳多1495年在米兰的作品目录中列有“《荒野中的圣杰罗姆》中的某些人物”，显然，他对这个主题很感兴趣。我们不确定这些作品

中是否有哪一件与该作品直接相关，但是出自韦罗基奥绘画作坊的几个头部雕塑似乎都采用了相同的模型。其中之一甚至可能是列奥纳多本人雕刻的。

19世纪之前，这幅作品无法直接追溯到任何一位赞助人或早期所有者，但在1525年列奥纳多的学生兼继承人萨拉伊（Salai）的作品目录中提到了两幅《荒野中的圣杰罗姆》。这幅画归属于列奥纳多，这一点从未受到质疑，因为它所使用的材料和创作手法与有更可靠记录的《三博士来朝》十分接近。背景中的岩层与我们从后来的《岩间圣母》中看到的岩层之间有着某些关联，一些学者认为列奥纳多将《荒野中的圣杰罗姆》带到了米兰继续创作。尽管人们可以辩驳说，假使情况真的如此，那么这幅作品的完成度本应更高才对，但在16世纪——可能更早——这种未完成的作品也自成一种鉴赏风格，极受鉴赏家重视。尤其是在米开朗琪罗的未完成雕塑之后，人们开始强调创作的过程可以展示一种“未完成”状态。确实，普林尼早已在古典时代就赞扬了艺术家去世时尚未完成的作品，从中可以看出艺术家的思想状态。





在这幅作品的创作后期，圣杰罗姆的头部和酒瓶的另外两个部分被分开，最后又组合在一起。人物所传达出的老弱感现在当期的艺术作品中会有十分明显的解剖学知识。

我们一般不提及圣杰罗姆的建筑学成就，但是在这里，我们也可以看见他有着建筑设计的技巧和理念。他一点对建筑设计感兴趣，绘制了大量中心式教堂的蓝图，并在米兰时与建筑师多纳托·布拉曼特（Donato Bramante）相交。

据说圣杰罗姆从狮子的约束中解脱这一根刺，后来这根刺于成了他的快事。有一次，圣杰罗姆的狮子不吃了，他疑心是被狮子吃掉了。狮子不眠不休，直到终于戒掉了食之他们“狮分”的戒，最后，一狮一狮安全返回家园。



列奥纳多·达·芬奇

(1452—1519年)

《荒野中的圣杰罗姆》细节

约1480—1482年

《荒野中的圣杰罗姆》

桑诺·迪·彼得洛

(Sano di Pietro, 1405—1481)

约1444年

木板蛋彩画

23厘米×36厘米

巴黎卢浮宫

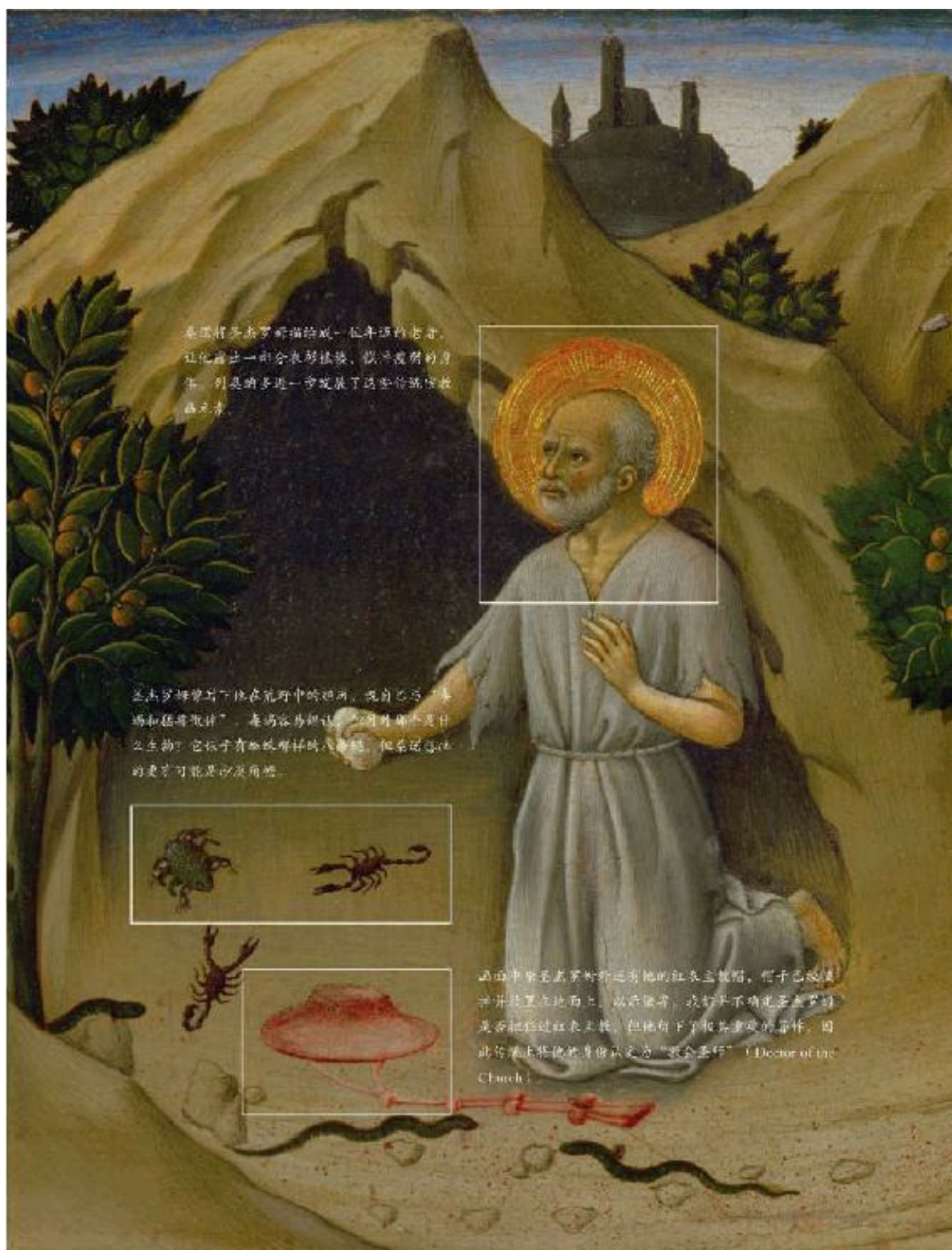
如今桑诺·迪·彼得洛远非家喻户晓，然而在15世纪中叶托斯卡纳地区的锡耶纳社区——佛罗伦萨经济和文化的主要对手——却可见到大量关于他的记载，他追随一位同样迷人、名气却更大的画家萨塞塔（Sassetta）。桑诺于1444年为圣杰罗姆作了一幅肖像画，使我们得以将列奥纳多动笔四十年后未能完成的同一题材的作品与当时的规范进行比较。15世纪的意大利绘画呈现出整待的趋势，稳步追求更高的解剖学、空间构图和纹理质地等方面的精确度。列奥纳多的天才代表着这一追求的极致水平。

桑诺的《荒野中的圣杰罗姆》是一幅祭坛木板画（属于祭坛主体下面的小篇幅作品），一度属于其巨作《被乔凡尼·科隆比尼崇拜圣母子与圣徒》的一部分。这幅巨作是为一家“耶稣帝”会修道院所作。请勿将成立于16世纪的耶稣会与“耶稣帝”会混为一谈，“耶稣帝”会是由科隆比尼（Colombini，约1300—1367年）于1360年在锡耶纳建立的。科隆比尼在主祭坛上是一个奇怪的人物，他已经行过宣福礼，但还不是圣人，他也不是这幅画的出资人（出资人一般被画成主要人物的瞻仰者）。圣杰罗姆一生的孤独和忏悔成为“耶稣帝”会的重要主题，该教会宣誓一生贫穷，每日实行鞭打。但是他们并不提倡修道院与社会的隔离，是当地医院中重要的传教士和服务人员。

主祭坛如今仍在锡耶纳，但刻画圣杰罗姆生平故事的祭坛木板画却存于巴黎。除忏悔的圣杰罗姆外，另有四幅作品，这些木板油画着重叙述了圣杰罗姆和狮子的故事。根据《金色传奇》的记载，圣杰罗姆为狮子拔下了脚爪上的刺，后来狮子成为他的忠实密友。其他场景则表现幻觉体验。杰罗姆会产生幻觉，要他自我牺牲，以摆脱凡人的欲望。他用石头击打自己，隐居起来并潜心研究神学，终于得以征服自己的感官欲望、粗暴的性格和骄傲的心。



随着15世纪的发展，形成了两种最主要的表现圣杰罗姆的形式，即荒野中的忏悔和孤身研读翻译拉丁文《圣经》的场景。列奥纳多受到委托，以荒野为主题描绘圣杰罗姆，他接触到了桑诺等艺术家们发动的潮流。这两幅画中都突出了一位饱经风霜的枯瘦老人脸上的严肃表情，虽然从桑诺的作品中看不出他对解剖学知识有多少了解，但这位圣徒用石块自击胸膛时，裸露的胸部上至少呈现出了骨骼结构。尽管列奥纳多的前卫画法与这一传统相比是惊人的，但桑诺的作品仍然有值得被称道的品质：以迷人的简洁感表现壮丽的风景，富有同情心的虔诚，舒缓的配色——那正是信仰的明证。



《最后的晚餐》

安德里亚·德尔·卡斯坦诺

(Andrea del Castagno, 1417/1419—1457)

1447年

石膏蛋彩画

4.53米×9.75米

佛罗伦萨圣阿波洛尼奥修道院

文艺复兴时期“最后的晚餐”是绘画中的热门主题。在15世纪，它有时是祭坛的主要题材，但在北欧更加流行。这一题材在意大利通常被安排在祭台的一块木板上，画成尺寸较小的横向作品，位于祭坛的主画面以下。因此，这一题材在神学上主要用于表现面包和酒转化为耶稣身体和鲜血的圣餐变体论，“最后的晚餐”中的这个主要情节在每一场弥撒仪式中都被反复再现。另一个经常表现“最后的晚餐”的场合是修道院食堂，在主教们和修士修女们就餐的大厅里，选用这个题材再自然不过了。这些地方的“最后的晚餐”有一个共同的大主题，即所有门徒对耶稣的奉献和门徒之一犹大的背叛。画家通常会将犹大安排在餐桌另一侧，与其他门徒相对，单独突出他的阴险狡诈。安德里亚·德尔·卡斯坦诺在这里遵循了这一习俗。

本书接下来展示的是修道院餐厅中分别由卡斯坦诺、列奥纳多和委罗内塞绘制的“最后的晚餐”，这样的场所为画家们提供了创作大型作品的机会，可以让多个人物同时出现在一个宽敞的背景里。表现这一主题的难点在于避免乏味，因为这个故事中没有人物的动作。卡斯坦诺在这个问题上苦苦挣扎，但他笔下的人物仍然僵硬而毫无生气。相比之下，列奥纳多的化解方式就十分精彩了，他笔下的门徒们听到耶稣宣布他们中有一人背叛他时，每个人的反应既有个性也有共性。委罗内塞则试图在画中加入众多与故事无关的琐碎人物。

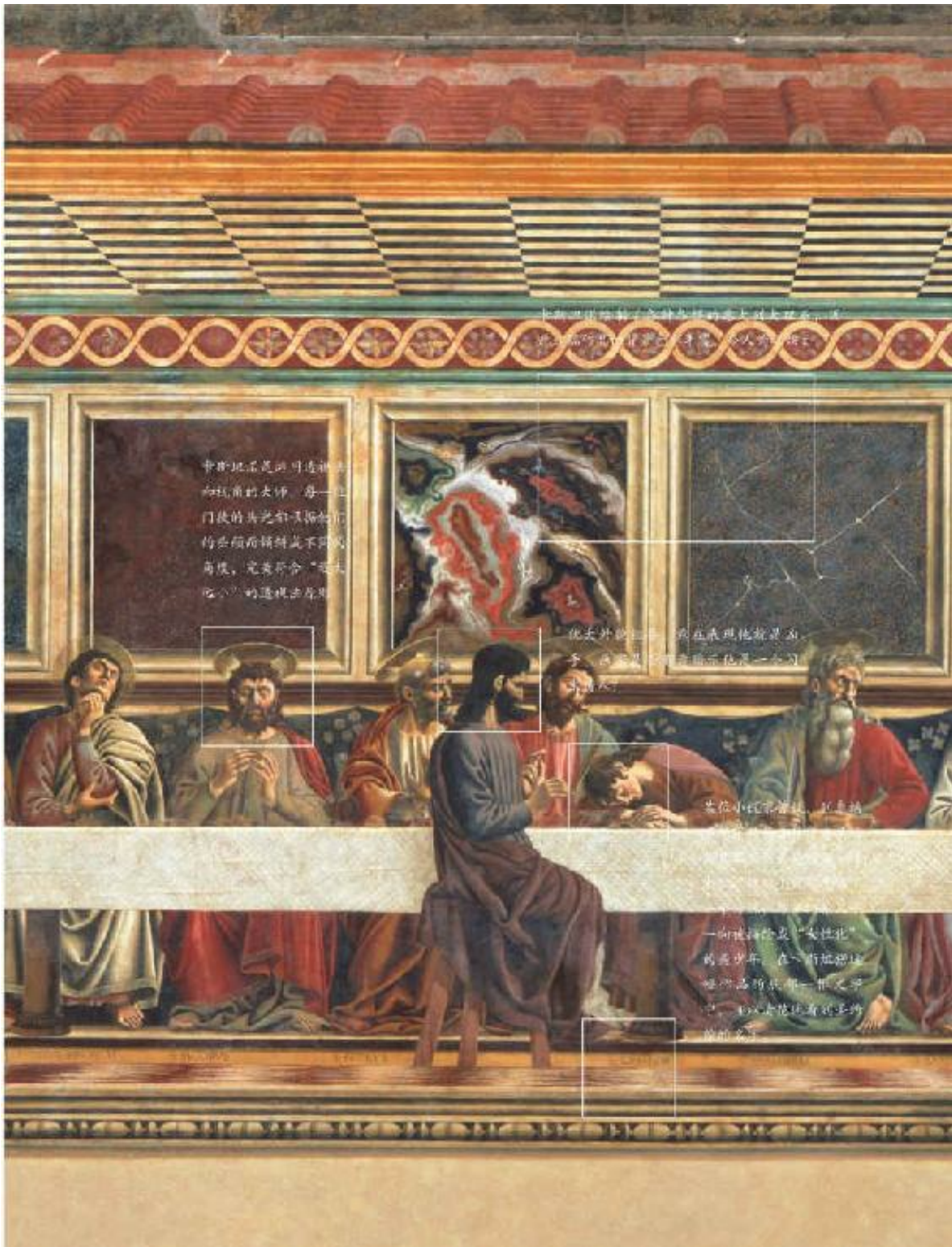
卡斯坦诺的人物虽然被粗重的轮廓线条和刺眼的光线局限，但他的作品在当时仍然具有开创性。他是最早运用单点线性透视系统清晰表现

餐桌四周的屋内空间的画家之一。这幅作品位于修道院餐厅的墙壁上，观看者的视平线略高于门徒的脚，因此卡斯坦诺似乎画了一个一半在墙壁内侧、一半在墙壁外侧的房间。实际上，他的方法是不再仅仅用一个灭点，从而巧妙地操纵了透视感。也许他这样做是因为菲利波·布鲁内莱斯基和莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂（Leon Battista Alberti）几十年前发明的这个透视系统，要求观看者的视线从一个定点出发，而餐厅则是一个较开阔的空间，观看者的位置可能位于各处。在这幅为圣马利亚修道院所作的作品中，虽然房间的大小大致相同，但列奥纳多的透视处理得更加严格。这座想象中的建筑特色在于色彩斑斓的花岗岩石板。总的来说，周围的环境——一个带有简单的托斯卡纳式瓦片屋顶的单层建筑——让人联想起当代建筑师、理论家阿尔贝蒂（Alberti）的设计。



卡斯坦诺笔下的许多人物都画得十分粗糙，导致人们纷纷传言他性

格粗鲁，甚至可以说是暴躁的人。瓦萨里曾讲过，卡斯坦诺在一场决斗中杀死了另一名画师多梅尼科·韦内齐亚诺（Domenico Veneziano，约1410—1461）。但历史证据表明此事不实，韦内齐亚诺比卡斯坦诺寿命更长。



《最后的晚餐》

列奥纳多·达·芬奇

(Leonardo da Vinci, 1452—1519)

约1495—1497年

油彩蛋彩画

4.6米×8.8米

米兰圣马利亚感恩教堂餐厅

尽管在1517年（即艺术家去世的前两年），列奥纳多的作品的状态早已每况愈下，但《最后的晚餐》仍被认为是列奥纳多在其所属的时代中最著名的作品。他采用的技术不是真正的湿壁画技法，即将水性颜料直接涂在湿灰泥上，待干燥时黏合。相反，他在石膏墙上涂了胶水和少量油，再用蛋彩绘画。这种技术有一个缺点，即潮气很快便会渗入涂层间，引起作品状态迅速恶化。列奥纳多绘制简单草图时用的是一种淡红色颜料，类似画壁画草图所用的赭石。没有留下线稿转印法的证据，即通过打孔后撒炭粉的方式拓印素描设计图的方法。他还在墙面上刻了基本的透视线，但这些透视线与最终完成的场景中的透视并不完全对应。减轻作品表面斑驳状态的修复工作也大多收效甚微。在最近的一次修复中，有几处局部变得更加清晰，包括墙上挂饰的细节、两侧的修士禅房以及桌子上的若干物件。此外，修复者在耶稣的额头上发现了一个用于定位透视图像的钉孔。

《最后的晚餐》的委托人可能并不是多明我教派的圣马利亚感恩教堂的修士，而是卢多维科·斯福尔扎，因为在壁画上方的月牙状立柱上，有斯福尔扎家族的徽章。在餐厅对面的墙壁上，乔瓦尼·多纳托·达·蒙托法诺（Giovanni Donato da Montorfano）绘制了一幅耶稣被钉死在十字架上的作品，署了名，并注明日期为1495年，作品中也有出资人卢多维科、其妻比阿特丽斯·德·埃斯特（Beatrice d'Este）及其子女的肖像。

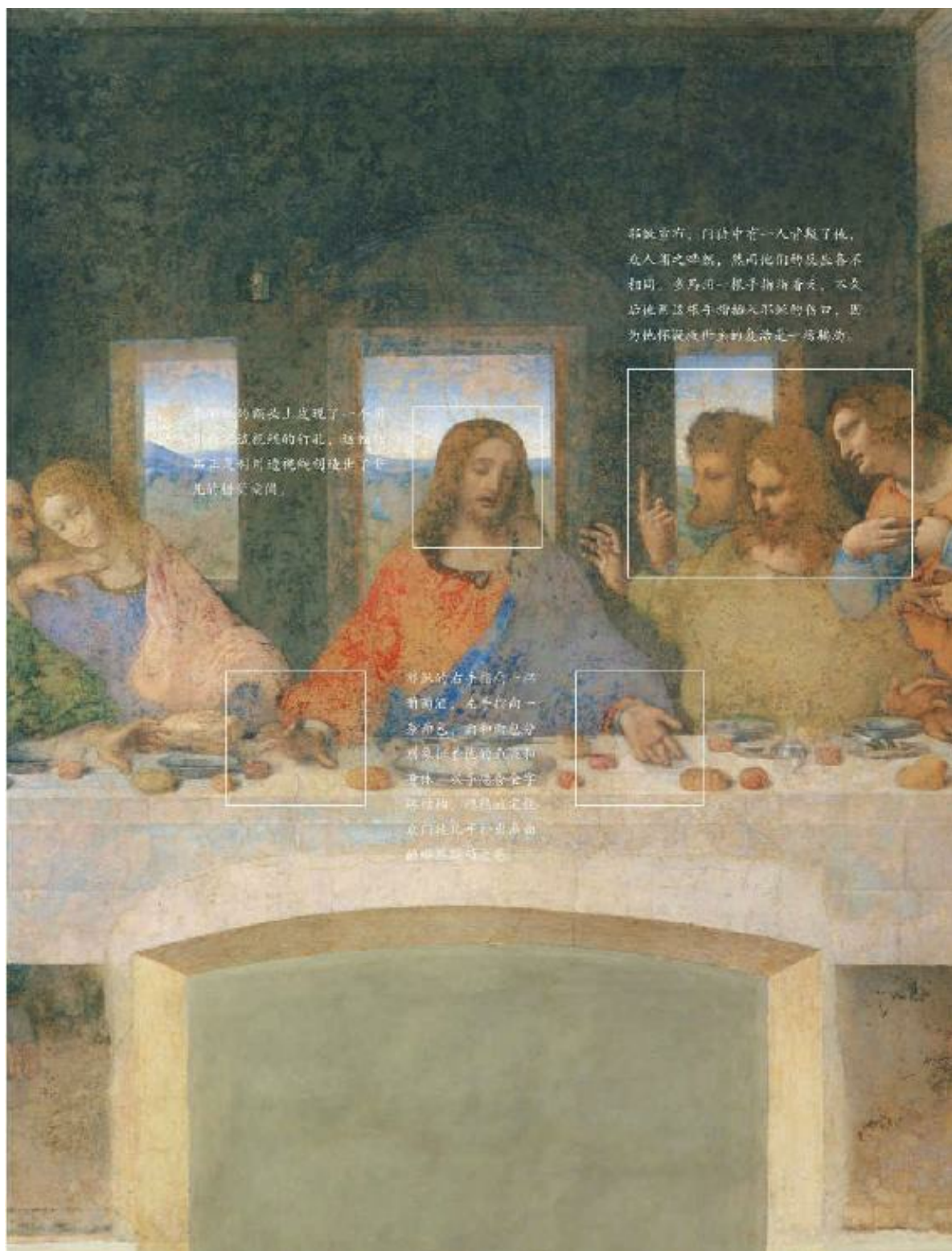
早在1497年，卢卡·帕乔利在《神圣比例》一书中就提到了《最后的晚餐》。帕乔利身为数学家，他的兴趣主要在于作品中的透视，但同

时也指出，作品中的故事聚焦于耶稣宣布“你们中的一个人会背叛我”的那一刻（《马太福音》第二十六章第二十一节）。最早的雕刻复制品也引用了《圣经》中的这段文字。许多学者强调，让耶稣的双手指向面包和酒的位置，说明这幅画的主要关注点一定是圣餐礼，然而事实可能并非如此。在15世纪，大多数“最后的晚餐”题材的作品远比列奥纳多的这幅画更着意突出圣餐的元素。这个事实不能说明画家表现出了任何个人倾向，只是作品的功能如此：毕竟不是祭坛画，圣餐元素理应居于次要地位；确实，因受到大公赞助和被放置于修道院中，作品中有关背叛和忠诚的叙事元素可能居于第一位。列奥纳多的这幅作品最具创新性的一点不是透视法，而是众门徒听到耶稣话后不约而同的动作反应和各不相同的情绪反应。耶稣的追随者们三三两两地聚在一起，如潮水般向后退去，使人联想起列奥纳多后来对洪水的研究。一个个看去，每位门徒的反应都各不相同。



根据现存于蓬泰卡普里亚斯卡镇（卢加诺）的一幅当代复制品上的说明，可以确定各位门徒的身份。从左到右为巴多罗买、小雅各、安德里亚、犹大、西门彼得、约翰、多马、大雅各、腓力、马太、达太以及

奋锐党的西门。





列奥纳多·达·芬奇

(1452—1519年)

《最后的晚餐》

约1495—1497年

《利未家的晚餐》

保罗·卡洛里 (Paolo Caliari)

又名委罗内塞 (Veronese, 1528—1588)

1573年

布面油画

5.55米×1.28米

威尼斯学院美术馆

列奥纳多的《最后的晚餐》大获成功，代代流传中声誉未曾稍减。后来的画家为了超越列奥纳多均衡的空间感和叙事的流畅感，试图采用更具动态感的构图、光影效果或加上几个古怪的外来人物。但是到了16

世纪50年代，宗教气氛突然改变，随着“反宗教改革”运动（天主教对新教徒宗教改革的回应）的出现，这类艺术发挥突然万劫不复，不再受到欣赏。1573年7月18日，保罗·委罗内塞被传召至宗教裁判所，为几个月前完成的威尼斯圣乔凡尼保罗大教堂餐厅中42英尺长的巨型壁画中的不当之处进行说明。这幅委托作品的主题是“最后的晚餐”。

当时，为了填充这样一个巨幅画面，委罗内塞在耶稣和门徒之外又加入了许多其他人物，宗教法庭要求他将这些额外添加的人物一一列举出来。委罗内塞回忆说，他将旅馆老板西门放在了右侧立柱前；西门穿着条纹衫，被一个红衣红帽的非洲人服侍着；在左中立柱前是一位穿黑色和绿色衣服的管家，画家加上了自己的想象：“他到那儿去是为了自己的好奇心，想看看餐桌上发生了什么。”这些鸡毛蒜皮的琐事令宗教法庭大为恼火。其他人物还有：画面左侧有个正在走下楼梯的、流鼻血的男子；右侧前景能找到持长戟的日耳曼雇佣兵；左边有个手腕上立着一只鸟的丑角。画家意在用这些人物装饰画面，宗教法庭的官员却认为作品中加入丑角和日耳曼士兵（他们将其等同于新教徒）与题材大不相宜。此外，他们还指责说，甚至画中主要人物的刻画也多有不敬。耶稣左侧的圣彼得被画成正在切羊肉并往桌子另一边传递的样子。从神学上讲，这只祭祀用的羔羊在《圣经》叙事中占有一席之地，但到了委罗内塞笔下，却好像只是例行公事，其他门徒干等着递来的餐盘——甚至还有个门徒在剔牙。列奥纳多描绘出的是心事重重的十二门徒和被定格的一瞬间，相比之下，委罗内塞的画法则大相径庭了。



宗教裁判官质疑委罗内塞不够恭谨严肃，同时也不够明智。画家辩解说，其他人早先就进行过类似的艺术发挥，米开朗琪罗在西斯廷教堂所绘的裸体也是姿态各异，神色也并不恭谨。裁判官对此加以斥责，声称“最后审判中本就不该出现衣衫或类似的东西，因此作品中并无必要画出衣衫，而且画中人物无不具备灵性，也并未出现过丑角、狗、武器或类似的荒诞物品”。

委罗内塞为了逃避牢狱之灾，恭顺地承认了他考虑不周，但无意误导他人。宗教裁判所要求他在三个月内自费修改作品。他没有修改作品，但将标题从《最后的晚餐》改为《利未家的晚餐》，以此平息批评者的怒气。利未是《圣经》中税吏的名字，追随耶稣后改名为门徒马太。

列奥纳多·达·芬奇

（Leonardo da Vinci, 1452—1519）

约1513—1516年（？）

胡桃木板油画

69厘米×57厘米

巴黎卢浮宫

列奥纳多的《蒙娜丽莎》引发的赞扬和猜测跨越了几个世纪之久，然而列奥纳多另一幅晚期作品《施洗者圣约翰》中的人物面容，在他一生创作的种种面部表情中更是古怪不群。笑容似有些“古意”——并非通常意义上的过时，而是与希腊早期艺术中的“库罗斯”（青年男子立像）的那类笑容（现代人称为“古风时代”）相似。尽管列奥纳多不太可能了解原创的“古风时代”的希腊艺术，但是他可能见过罗马复兴后的这类作品，甚至可能看到过遗存了古风时代希腊风格的早期伊特鲁里亚原创艺术品。15世纪时，这类伊特鲁里亚艺术品被佛罗伦萨人所熟知并受到追捧，人们认为它们证实了托斯卡纳传统与古罗马文化并行发展且在某种意义上有过交集。典型的“古风时代”人物的表情是某一种做作的、刻意弯曲嘴角的微笑，双眼直视前方。列奥纳多的这幅作品也是如此，但他运用柔和的光线、光洁的皮肤以及人物整体的诙谐亲切的气息，以自然主义风格进行了调和。

施洗约翰被置于严峻而黑暗的背景中，身体强有力地冲进观看者的空间，预见了17世纪巴洛克美术风格的发展，尤其是卡拉瓦乔开创性的幻觉自然主义。列奥纳多的晕涂法效果显然为卡拉瓦乔后来的明暗对比法或光影对比开了先河。然而，大部分作品中，列奥纳多还是更关注于光线的细腻渐变，而不是鲜明对比。在他晚年的作品中，还是出现了一种通过使背景变暗来将人物表现得更具凹凸感的趋势。在同一时期——16世纪10年代——拉斐尔的晚期作品中，也能看到打磨光滑的表面、瓷器般的皮肤和实体周围的黑色空间，但是很难确定当时是谁影响了谁，

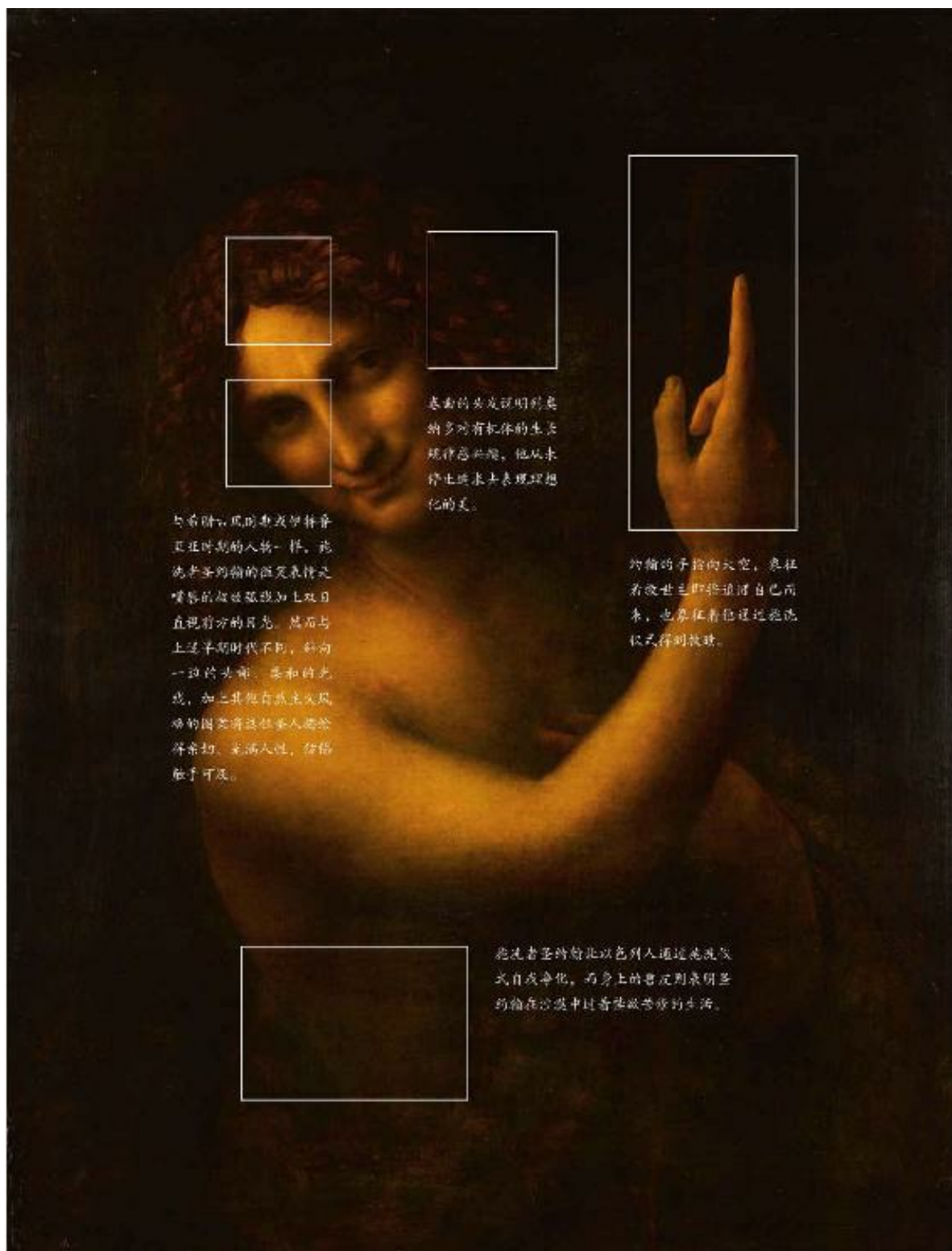
或者仅仅是因为新世纪伊始时，列奥纳多目睹了远远年轻于自己的艺术家在罗马和佛罗伦萨崛起，二者在形象和空间感上恰好追求着同样的目标。

某些具有实体的细节进一步加强了错觉主义效果，例如勾勒出圣约翰的脸型，犹如瀑布般散落在肩膀上的精致卷发。列奥纳多对极致之美的追求到了晚年也并未减弱；事实上，他确立了一个极为可靠的公式，将神性与完美的人体连接起来。半身像也有助于加强错觉效果。尽管并非首创，但它被后世一代又一代希望自己的作品“能说话”的艺术家反复采用。作品直接呈现在观看者眼前时，正如当时许多辞藻华丽的陈词滥调所说，其中的人物只要能够呼吸到空气便会活起来。这些圣徒和圣人的单人半身像相当于之前拜占庭时代的肖像——亲切得令人动容。但是拜占庭时代的肖像使用闪光的金子画成，他们的姿态永恒不动，似乎不食人间烟火。与此相反，这些刚刚涌现出来的自然的、充满人性的圣人仿佛有血有肉，看得见摸得着，更符合人类的感受。



列奥纳多去世后该作品在意大利被广泛复制，而原作可能已被画家

在晚年随身带到了法国。



卷曲的头发说明列奥纳多对有机体的生活规律感兴趣。他从未停止追求其表现理想化的美。

约翰的手指向天空，象征着救世主即他道出自己而来，也象征着他通过洗礼仪式得到救赎。

施洗者圣约翰比以色列人通过施洗仪式自我净化。而身上的疤痕则表明圣约翰在沙漠中以苦修做苦役的生活。

与右附页的圣约翰和伊萨亚王时期的人物一样。施洗者圣约翰的微笑表情是嘴唇的微微收缩加上双目直视前方的目光。然而与上述早期时代不同，斜向一侧的头面、柔和的光线，加之其他自然主义风格的图案将这些圣人描绘得亲切、充满人性，仿佛触手可及。

《施洗者圣约翰》（酒神巴库斯）

列奥纳多·达·芬奇绘画作坊

（Workshop of Leonardo da Vinci, 1452—1519）

约1510—1519年

木板油彩蛋彩画转画布

177厘米×115厘米

巴黎卢浮宫

列奥纳多自己保留了一批早期作品，并在生命的最后几年带到法国。1515年，可能是在博洛尼亚或米兰，列奥纳多遇到弗朗索瓦一世，他制作的机械狮惊艳了这位年轻的国王，狮子前行几步后，打开胸膛，露出象征法王冠冕的鸢尾花。根据雕塑家本维努托·切利尼（Benvenuto Cellini）的说法，国王曾说，他不相信世间有过如列奥纳多这样的博学之人，不仅通晓绘画、雕塑和建筑设计，还对哲学所知甚多。列奥纳多生命中的最后三年生活富足；虽然健康每况愈下，但在宫廷中还是有不少拥趸，他可以不受约束地开展对大自然的研究。

阿拉贡红衣主教路易吉（Luigi）的秘书安东尼奥·德比阿提斯（Antonio de Beatis）拜访了在法国的列奥纳多，他在日记中记录说，这位年逾七十的巨匠因右手瘫痪已极少作画。秘书在列奥纳多的收藏中注意到一幅主题是年轻的施洗约翰的作品——也许就是本文所述的作品，但更可能是前一件作品。两件作品均留在法国长达几个世纪之久，同时留在法国的还有某个佛罗伦萨女子的画像（《蒙娜丽莎》）和《圣母子与圣安妮》。安东尼奥还说，即便列奥纳多无法绘画，但他还可以画素描并指导一位很有能力的米兰人助手（可能是弗朗切斯科·梅尔齐）。这幅画可能是列奥纳多手把手地指导学徒完成的作品。

画面上有几个部分似乎是后来加上去的，而且造成一些题材上的混乱。虽然人物不像另一幅晚年所作的施洗者约翰（参阅上一篇文章）那

样雌雄莫辨，却同样令人百思不得其解。例如面具般的笑容，交叉的双腿，指向相反方向的两根手指以及周围过于茂盛的植物。17世纪的古物专家卡西亚诺·德尔·波佐（Cassiano dal Pozzo）1625年在枫丹白露宫看到了这幅画，并断言它不够虔诚，不够恭谨并且形象失真。也许正是因为缺少明显的神性特质，导致到了17世纪有一位画家给人物戴上了葡萄叶花冠，穿上了豹皮苏格兰短裙，将其扮成主司葡萄酒和狂欢的巴库斯（Bacchus）的形象，而酒神的种种特质在他身上也并不违和。浸信会的十字顶杖也改成了用葡萄藤包裹的厚实的酒神杖，作为圣物出现在巴库斯的宴席上。



列奥纳多创作的施洗约翰，为什么会在晚年归于追求感官效果？先知与荒野和施洗仪式纯粹性之间存在的关联，也许导致了列奥纳多极力想要呈现出理想化的年轻躯体。对于列奥纳多而言，无须衣装珠宝修饰的人体之美，放入未经人类涉足的自然风景中，完全可以作为公式化的表述这是一位理想化的，甚至是至高无上的圣人。整个意大利，尤其是佛罗伦萨的艺术家，也在为施洗者寻找一位理想中的青年人形象，如拉斐尔有一幅肖像（收藏于乌菲齐美术馆）显然就是受到了列奥纳多作品的启发，结合了卡拉瓦乔表现的少年施洗约翰后，在16世纪90年代孕育出的佳作。

对于一幅表现环境中的视觉有动感的作品来说，背景中的自然环境似乎过于庞大了，是不是刻意就通过追求自然界事物的多样和丰富，而忽略了作品的主题呢？与圣的胎有关的视觉上的动线是一起思考，而视线通过寻找的时候会发现：“啊，上帝的手。”作品的这种有一些可以长期能吸引观者的视觉的动线，也产生为了防止观者视线迷失于迷人的风景之中。



葡萄叶的花纹虽然说明在葡萄园之中，然而这个花叶是后加在原本表现施洗圣约翰的画作中的。



如果说圣约翰的芦苇手杖一般形状细长且因为装饰有十字架。在这幅作品中，这根手杖底部垂下一束葡萄，成了两种巴洛克风格的装饰形式结合。





列奥纳多·达·芬奇绘画作坊

（1452—1519年）

《施洗者圣约翰》（酒神巴库斯）细节

约1510—1519年，后期有增补



《维特鲁威人》

列奥纳多·达·芬奇

(Leonardo da Vinci, 1452—1519)

1490年

钢笔和墨水

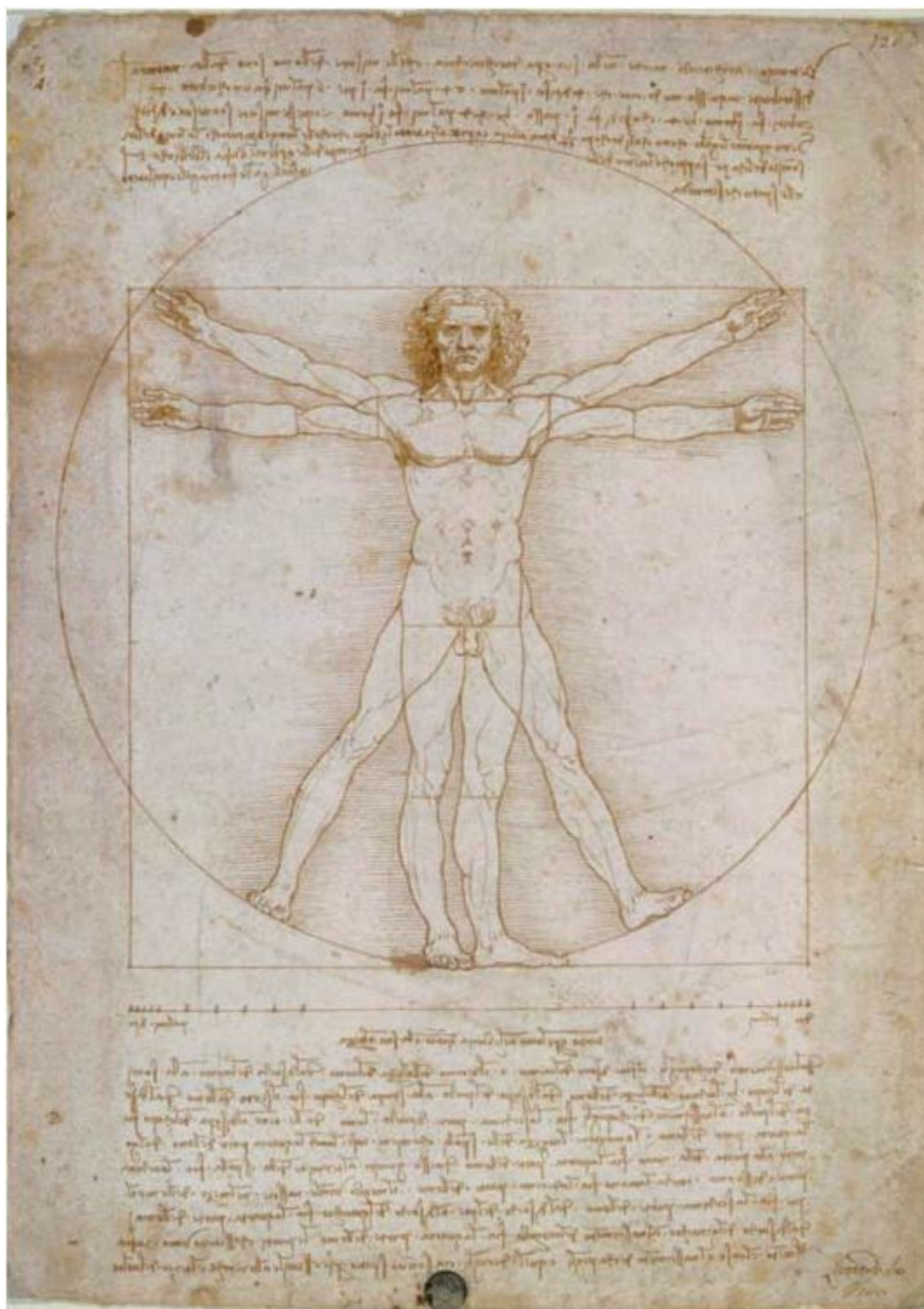
344毫米×255毫米

威尼斯学院美术馆

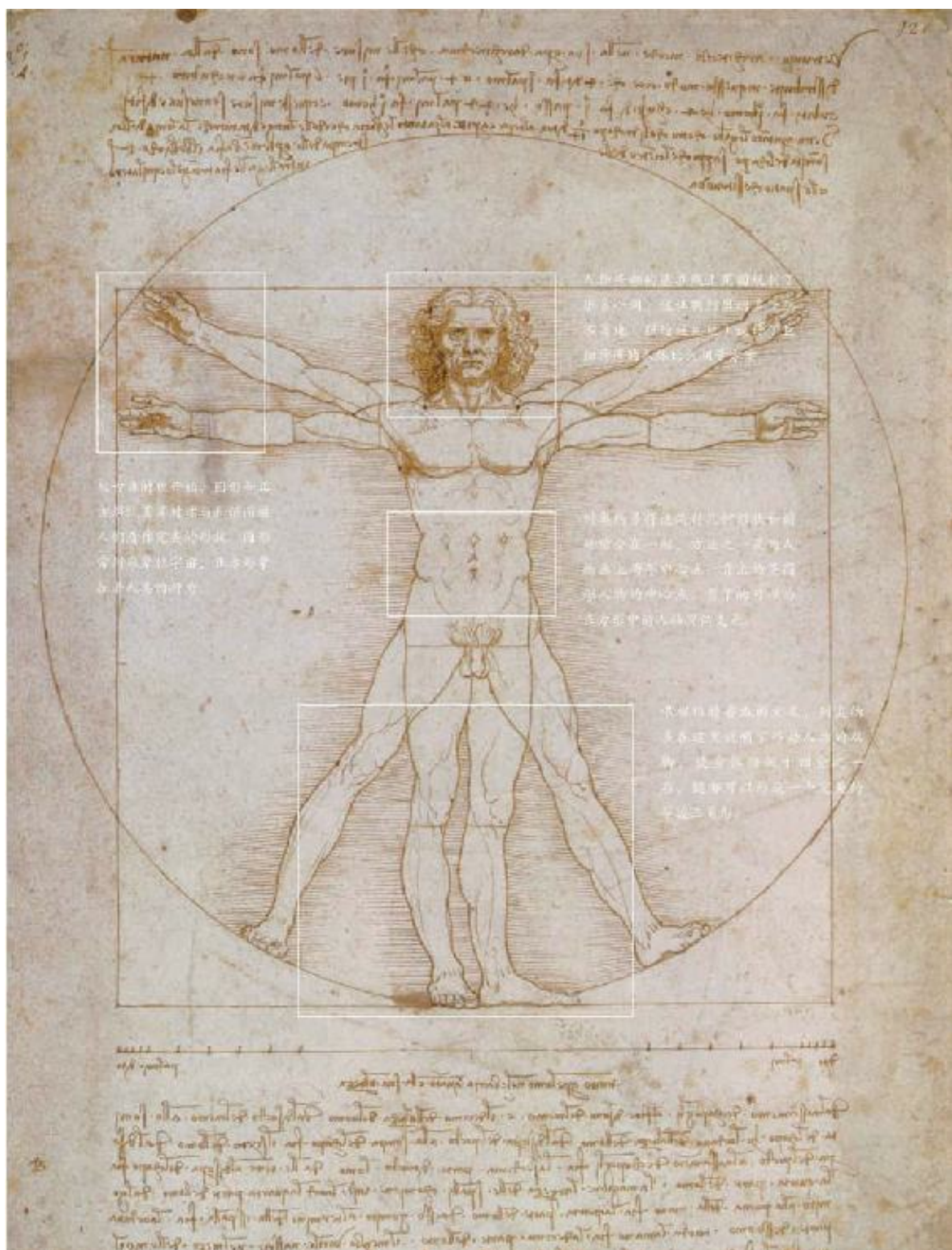
罗马建筑师马库斯·维特鲁威·波利奥（Marcus Vitruvius Pollio，约公元前80—公元前20年）在《建筑十书》中谈到了神庙柱式（指一整套古典建筑）中的基础几何形状，并说这些柱式比例也可以应用于人体。他说通过让人体内切于圆形和正方形的方法就可以从几何学上理解完美的人体比例。草图旁的文字是列奥纳多誊录的维特鲁威书中的文字（镜像书写法）。与其他人文主义思想的雄心一样，列奥纳多的素描草图是与古典时代的直接对话，试图解决挑战维特鲁威时的核心困难。

列奥纳多的解决方法来源于实验性方法。为米兰大公制作骑马雕像时，列奥纳多醉心于马匹和人体的比例研究（参阅《特里乌尔齐奥纪念碑》草图）。1489年，他测量了当地几名男子的身体，并在笔记中极为细致地记录了他们的体形。用列奥纳多自己的话说，他的计划是找到“构成人体之美的……各部分比例关系”。他的方法是（通过对个体进行科学观察）从特定的事物出发，试图找到普遍规律——完美的人体。列奥纳多用这个数据来检验自己观察得来的人体知识，并与维特鲁威早已提出的问题进行对照。这幅草图被称为经验主义对阵古代权威的胜利。列奥纳多在这幅素描草图中展示了维特鲁威的几何和谐理论可以不遵循数学理论，而是通过对人体结构进行科学研究来实现。

列奥纳多的解决方案是对传统思维方式的革命性突破。他不是按照古代和中世纪理论家的做法，将圆形和正方形彼此相对设置，而是从人物本身着手。用直线标记出肩膀、腹股沟、膝盖、眉毛和肘部；每一部分之间的长度就是列奥纳多对人体测量学的深入研究的结果。这个完美比例形成后，他调整了四肢的角度，使其符合维特鲁威提出的几何形状。这幅素描草图（及其呈现出的思考步骤）和谐、对称，可谓人类中心说思维方式的视觉表达。此处，人居于万事万物的中心，人的身体体现出自然界正是建立在完美的数学基础之上。



文艺复兴时期，数学和几何学地位崇高，属于“博雅七艺”。列奥纳多并未受过专为上层人士开设的所谓博雅教育，他的解剖学、数学和拉丁语的知识应该是成年后自学获得的。虽然列奥纳多天生热爱观察，但他的观察可能也有另一个目的。他展示了艺术中也有数学和科学，从而将艺术从单纯的手艺转变为受人尊敬的智力活动。列奥纳多具有人文主义素养，而并非只是一名工匠，因此在宫廷中地位更高，在米兰大公对技术要求更高的行业（如工程、建筑和军事战略）中下达的众多委托中也更有竞争力。因此，这幅草图的意义不只是解决一个古老的难题，还证明了艺术家能够与科学家融为一体，与诗人和哲学家的成就相抗衡。以艺术为途径，人类可以形成自己的理解，更可领会神所授意的大自然之中的永恒真理。



《风景》

列奥纳多·达·芬奇

(Leonardo da Vinci, 1452—1519)

1473年

钢笔和墨水，画在部分擦除的铅笔草图上

190毫米×285毫米

佛罗伦萨乌菲齐美术馆

根据画面左上角列奥纳多标志性的镜像文字书写的铭文，这幅作品完成于1473年8月5日，这一天被称为“雪之圣母日（公元352年的这一天，罗马城天降大雪，被认为是奇迹）”。这是列奥纳多有日期记录的作品中最早的一件，也是艺术史上最早的自主构思风景素描的作品之一。

列奥纳多的第一幅作品是风景并非偶然，研究自然、描绘自然的兴趣贯穿了他的一生。从这张素描作品中我们已经看到列奥纳多的艺术和科学工作的两个主要组成部分：直接观察自然世界结合对个体元素的系统研究。这幅素描先用铅笔绘出草图——可能是在现场——然后在工作室再用钢笔和墨水重新绘制。需要特别指出的是，位于画面右侧的悬崖侧影和画面中间的山谷轮廓，列奥纳多使用了深色墨水来强化他观察到的结果。重绘工作专门突出了泥土、岩石、水和树木的不同形状，借以阐明画面的空间结构，同时也增加了视觉趣味。画面右侧用画笔快速涂抹的山坡转为陡峭的悬崖，一道瀑布顺着靠近观看者的一侧飞流直下；左边崎岖的山丘上有一座坚固的建筑，俯瞰着肥沃的田野和起伏的丘陵。景观的尽头是远处的海景。

列奥纳多似乎在呈现故乡的景色，佛罗伦萨郊外芬奇镇附近的小山丘。一些学者推测，这可能是列奥纳多散步或骑马时亲眼见到过的真实景色，可能是从芬奇到皮斯托亚的路径以及帕皮亚诺附近的地区。另外，该场景也可能是列奥纳多根据观察到的景色重新构造出来的，他将典型的地区风貌集中在一起，营造出迷人的乡村风光。无论哪种方式，

年轻的列奥纳多都在这幅不同寻常的素描作品中大胆探索未知领域，同时坚持高精度的风景绘画。后来，在协助韦罗基奥绘制几幅作品的风景部分时，列奥纳多描绘自然的高超技艺对他大有裨益。在列奥纳多独立创作的《天使报喜》中也有类似的山丘，他将其中的远景呈现为一片闪闪发光的、几乎未经渲染的天空。



列奥纳多对于精准刻画、记录视觉世界的不懈追求，也佐证了大自然是神性的体现这一基督教观点。上帝创造的大地被视为宇宙神圣秩序的实体记录。列奥纳多充满爱意地将大自然的美、韵律和斑斓多姿——从飞流直下的瀑布到岩石的质地——转移到绘画中，这不仅与他的神学观点有关，还在于真理本身就充满诗意和象征意义。列奥纳多相信，研究自然可以使人更加深入地理解物质世界的运行方式，并且可以扩展至精神领域。这幅素描从艺术上证明了列奥纳多相信视觉是五感之首。人们既可以大范围地快速扫视，也能无微不至地观察，列奥纳多认为这两

种功能是洞察力的重要基础。

类似的自然研究是列奥纳多艺术作品的基础之一，也是贯穿其绘画实践的主流。他在随后一篇笔记中提到了观察的重要性：“能从自然事物中有所领悟的画家将结出丰硕的果实。”



《阿尔诺河谷鸟瞰风景》

列奥纳多·达·芬奇

（Leonardo da Vinci, 1452—1519）

约1502年

水彩、钢笔和墨水

338毫米×448毫米

伦敦温莎城堡皇家图书馆

1502年，列奥纳多加入切萨雷·波吉亚麾下。波吉亚是法国和罗马教皇军的指挥官，领导军队赢得了整个意大利半岛的一系列重大军事胜利，包括对罗马涅大区的征服。根据尼科洛·马基雅维利

（Niccolò Machiavelli）的说法，波吉亚是完美王子的典型代表：残忍冷酷地扫除潜在的敌人，极具领袖才能，广受臣民拥戴。1502年夏天，波吉亚在马尔凯围困了乌尔比诺城，他同时还要对付一场阴谋。尽管有这些分心事，波吉亚还是聘请列奥纳多为军事工程师，准备在托斯卡纳继续作战。

这张地图显示了从佛罗伦萨向南延伸至佩鲁贾的阿尔诺河谷地区。自上而下的视角将这一地区尽收眼底，山脉精心打上阴影，形成浮雕般的效果，视觉上呈现出相对高度。地势平坦的地方，如沼泽、河流和湖泊的轮廓也被精心勾勒出来。空气透视法使观看者从飞鸟（或神）的角度俯瞰大地。但是点缀在该区域的城市和小镇（作品中有锡耶纳、阿雷佐、佩鲁贾和沃尔泰拉）仅作简略示意：大地才是更重要的。根据当时的记录，列奥纳多亲自到大部分领地，测量距离，标记山丘位置，勾勒出湖泊的轮廓。列奥纳多笔记中有一台距离测定仪（用于测量距离的滚轮装置）的设计图可能与此项目有关。

当时战争频繁，这类地图数量极少且价值极高。列奥纳多绘制的其他地图（例如伊莫拉镇平面图）在制图历史上备受称道，原因在于其革命性的制图精度，而这幅地图则是精确呈现了地理区域的实时样貌，用途更为宏大。图中呈现了奇亚纳河谷狭长的湖泊和沼泽与其他战略性水

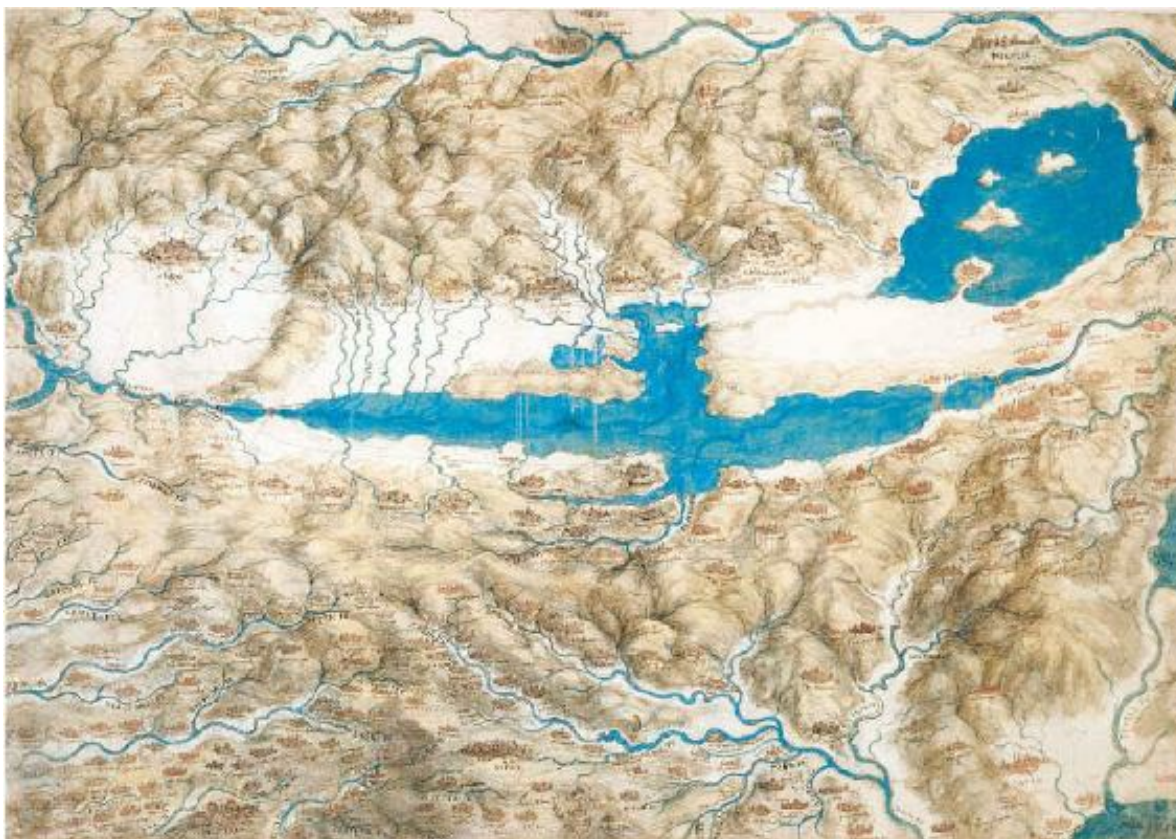
体的相对关系。台伯河沿顶部边缘流淌，左侧的阿尔诺河则蜿蜒汇入风景之中。列奥纳多将博尔塞纳湖的一部分画入地图底部，调整托斯卡纳的形状以显示第勒尼安海的海岸线。在一方地图内，该地区的所有河流和分水岭均被纳入，丘陵、溪流和水路之间的相对关系也依次仔细记录下来。这幅地图显示了列奥纳多对水的兴趣，因此这张图与该时代最大的水文工程之一——阿尔诺河改道工程有关。阿尔诺河有些河段水较浅并有季节性洪水，不适合船运，因此佛罗伦萨并无可靠的入海口。该项目计划沿奇亚纳河的北端（地图左侧）建造水坝。水坝拦截而成的巨大蓄水库一路延伸下去，穿过山谷，直至特拉西梅诺湖（图右上方）；谨慎泄洪可以使阿尔诺河全年通航。这样的工程本可巩固佛罗伦萨的商业和军事地位，但代价是在地图上仔细标出的几座城市。



列奥纳多参与过卢多维科·斯福尔扎的船运河道和灌溉渠工程，但

是阿尔诺河改道项目工程量过大，为当时的技术水平所不及。





列奥纳多·达·芬奇

(1452—1519年)

《阿尔诺河谷鸟瞰风景》

约1502年

《阿尔卑斯山的风暴》

列奥纳多·达·芬奇

(Leonardo da Vinci, 1452—1519)

约1499年或约1508—1510年

红色粉笔

198毫米×150毫米

伦敦温莎城堡皇家图书馆

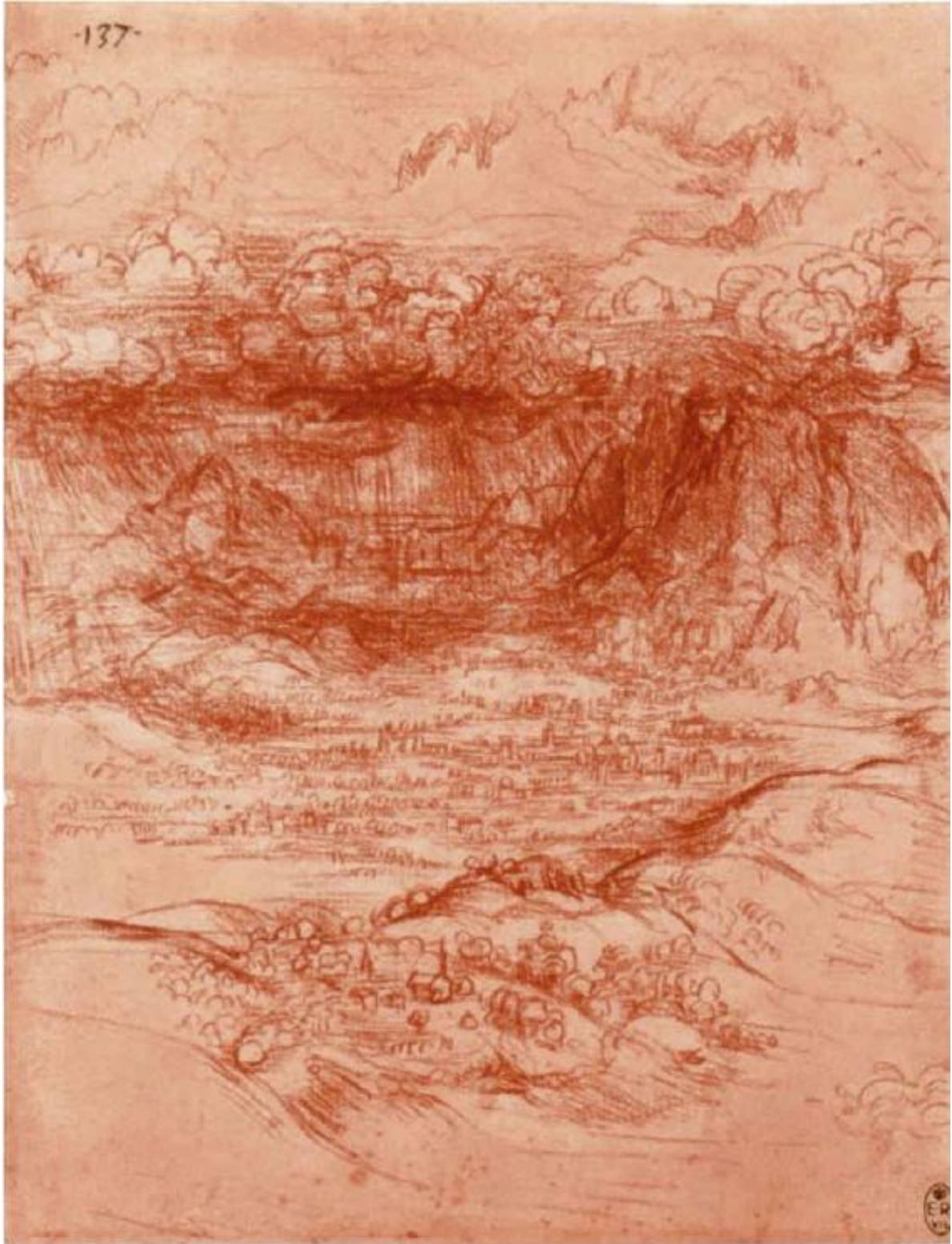
在15世纪90年代——也可能是1508—1510年再度旅居米兰期间——列奥纳多曾不止一次前往米兰北部，登上阿尔卑斯山的陡峭山坡试图有所发现。职业生涯刚刚开始时，列奥纳多就在托斯卡纳的丘陵中进行过类似的旅行，我们在讨论1473年风景素描的条目中曾经指出过这一点。列奥纳多早期观察风景时，似乎主要对多种多样的自然栖息地——丘陵、河谷、森林之类——和空气透视的朦胧效果感兴趣。而到了米兰后，他已经有了更为具体的观察目标。这些体现出列奥纳多观察自然现象时有着科学研究的严谨精神，揭示了他如何一步步试图透彻理解事物运作的规律，以及事物何以成为他所看到的样子。他记录了植物和动物等，观察空中鸟类的飞翔轨迹。这类笔记还包括关于化石、岩层细节的记录，以及对于地质构造和自然历史最早的观察心得。实际上，列奥纳多推测出地球的形成远比当时的传统观点古老得多，他开始怀疑《圣经》中关于大洪水的叙述，并指出巨大的水流应从山脉中逃逸。相反，他提出地球应该是逐渐从水体中冒出的，这样才会形成清晰分层的沉积物和不同层次的化石残骸。他还对自然事件和气象事件进行过全景观察，如奇特的云的形成和反常风暴。他描述了七月中旬在山中降下的冰雹落在地上却不融化，并指出照射在山脉上的阳光可能比较暗，照在地势低得多的平原上的阳光反而更亮。

在这张被称作《阿尔卑斯山的风暴》的素描中，列奥纳多展现了由山谷和盘旋其上的雷暴所组成的宏伟画面，雷暴幅度之大，想象力几乎无法企及。剧烈向下切变的乱流、如注的暴雨都留下了精确的记录。尽管如此，很明显列奥纳多还是修饰了他的鸟瞰视角，试图将眼前的景象全部囊括进去。

尽管列奥纳多从未将这种暴风雨之类大规模的、剧烈的自然现象画进油画作品中，但是他对光的观察以及风景中的蜿蜒小径必然有助于他在后期作品中对复杂风景背景的处理。一些学者认为这幅素描实际上是《蒙娜丽莎》中的风景草图，但二者间几乎找不到直接联系。后来，列

奥纳多着手研究水的巨大冲力，并反映在一系列有关洪水的素描作品中，这点几乎可以肯定。列奥纳多的学生弗朗切斯科·梅尔齐在《大西洋古抄本》中有一页记录的是列奥纳多的口授笔录，其中描述了风的运动、河道的走向和烟在空气中的飘动轨迹。

-137-



列奥纳多·达·芬奇

(Leonardo da Vinci, 1452—1519)

约15世纪90年代(?)

钢笔和墨水

104毫米×124毫米

巴黎卢浮宫

一个男人坐在露出地表的岩石间，也或许是某座古代拱形建筑的废墟中，手持一面巨大的椭圆形镜子，镜中映出一轮夺目的太阳，阳光照亮了想象中的动物与野兽的搏斗。群兽中有龙和一头母狮。这是列奥纳多曾在若干场合中亲自描绘过的、富于寓言性的战争题材。画面中还有一头熊，一只独角兽，一只蹲伏在地随时准备向前跃出的狮形兽，背景中还有一头野猪。龙似乎是画面的焦点，可能是在防御其他野兽一拥而上，或是准备攻击其他所有的野兽。

斯福尔扎的家族徽章是龙，在列奥纳多的素描中，露出地表的岩石顶部长出的树木可能指代桑树，卢多维科·斯福尔扎被同时代人称为“摩尔人(Il Moro)”，因此桑树(意大利语为gelso-moro)有时候用来象征卢多维科·斯福尔扎。烈日也常被用来暗指斯福尔扎家族。因此，绘画的日期可能是15世纪90年代，其目的可能是彰显米兰相对于意大利其他大城市的强大军事地位。

16世纪的米兰画家乔凡尼·保罗·洛马佐(Giovanni Paolo Lomazzo)提到列奥纳多的学徒弗朗切斯科·梅尔齐写过一封信，信中将龙吞食狮子的场景描述为“Cosa molto mirabile àvedere”(此情此景，令人叹为观止)。龙吞食狮子的场景在几幅留存至今的列奥纳多画派的绘画中都曾出现过，并被复制成版画，这证明这些作品很受欢迎。洛马佐在提到列奥纳多构图的那一章中还描述了“变形肖像”，即被拉伸或变形，但若从特定角度或利用透镜观察，仍可将其重组或“校正”成正常图像。实际上，素描中的镜子不仅可以反射阳光，更是要“启示光明”，仿佛是要呈

现真理，一个被寓言故事中的群兽所遮掩的真理。



列奥纳多笔记中有一条专门做了解释：“如何使想象中的动物显得更自然。你知道，不能臆造出没有四肢的动物，单就四肢来说，必须与某种动物的四肢相像。因此，要让想象中的动物看上去自然真实——譬如龙——可以用獒犬或猎犬的头、猫的眼睛、豪猪的耳朵、灵缇的鼻子、狮子的眉毛、大公鸡的鸡冠和乌龟的脖子。”列奥纳多在观察自然界时无疑秉持着客观精神，显然也能从幻想中找到乐趣，并力图使幻想尽可能表现得真实，仿佛触手可及。文艺复兴时期的其他艺术家（如荷兰的希耶洛缪纳斯·博世（Hieronymus Bosch）或意大利的皮耶罗·迪·科西莫（Piero di Cosimo））的想象力常失控成为不连贯且通常是噩梦般

的超现实狂想，相比之下，列奥纳多创造的动物似乎来自真实世界，其动作和本能行为也符合自然法则。



《五怪头》

列奥纳多·达·芬奇

(Leonardo da Vinci, 1452—1519)

约1494年

钢笔和墨水

261毫米×206毫米

伦敦温莎城堡皇家图书馆

从某种特定意义上说，这幅头像素描与列奥纳多描绘理想的人体比例和人体美的习作——如《维特鲁威人》（参见上文条目）——分列两个极端。的确，初看上去，似乎有个体差异——区分彼此的特有缺陷——恰恰体现了自然界的粗暴丑陋。

然而，如果仔细观察，我们将发现列奥纳多在其他地方也使用了类似的人物形象，或者确切地说这里的构图来自为其他目的而绘制的另外习作，从而使这幅素描成了讽刺肖像的群像，即为了幽默或讽刺效果而将人物变形或夸张人物特征的肖像。这样做的目的是什么呢？这幅群像似乎是在嘲笑耶稣，然而画面中心那个衣衫褴褛的老人绝不可能是耶稣。他身上的袍子与修士袍类似，头顶的月桂花环使他看上去像是一位罗马皇帝。（是否象征着3月15日刺杀尤利乌斯·恺撒？）对这幅习作的任何一种政治寓言式的解读，如果加上含混不清的创作日期，再放在15世纪90年代米兰动荡的政治潮流中，都将变得更加扑朔迷离。左边的男子用手臂搂着中心人物的背，给人的感觉好像是在引着他穿过嘲弄的人群。喜剧效果很有剧场感。与许多讽刺画一样，它很可能是被嘲弄、被丑化的若干刻板形象的组合。

中心人物与在《按比例画出方格的男子侧像》中的人物侧像基本相同。两幅素描中有着类似的突出的鼻子和凹陷的颧骨，下颌轮廓粗犷，同样因一块下垂的颊肉而不连贯。最右侧有个面容像青蛙的人，在另一

幅被瓦萨里称为《斯卡马修肖像》的作品中也出现过，这是走街串巷的即兴喜剧剧团中常出现的老一套人物，一个扮丑的混混儿角色。尽管如此，所有这些习作都是对活生生的人物的日常行为进行观察的结果。瓦萨里说列奥纳多“看到任何有奇异特征的人，无论是长胡子的还是长头发的都欣喜若狂，对这个人跟踪一整天，他要对他了如指掌，以便回家后还能提取记忆，仿佛那人还在眼前”。列奥纳多的其他讽刺画似乎是人与兽的混合体。在随后的几个世纪中，随着政治讽刺的发展，这类怪诞肖像变得更加常见，其原型常常是某个特定的人物，而且多为名人。



从这幅作品中，我们可以看到反复出现在列奥纳多讽刺画作品中的面部特征：嘴巴大张，露着牙齿，龅牙且下颌突出，笑容恶毒，人物丑陋却有穿着华贵的反差。列奥纳多这幅怪头素描在北欧尤其流行，许多

艺术家以素描、版画和油画的方式模仿并演绎这幅作品。列奥纳多有着敏锐的幽默感，不仅表现在此类作品中，还表现在笔记中穿插的各种笑话、讽刺故事、寓言、观察记录和比喻典故之中。



在达芬奇的手稿中，我们可以看到他对人物面部表情的细腻刻画。这里，他通过交叉的笔触，生动地表现了头发的质感和光影的变化。



达芬奇巧妙地运用了明暗对比，使得人物的面部轮廓更加立体。他通过精细的线条和阴影，传达出一种深沉而内敛的情感。



达芬奇对人物姿态的捕捉极为精准。这里，他通过流畅的线条，展现了人物手部的肌肉结构和整体姿态的优雅。



在达芬奇的手稿中，我们可以看到他对人物面部表情的细腻刻画。这里，他通过交叉的笔触，生动地表现了头发的质感和光影的变化。

在达芬奇的手稿中，我们可以看到他对人物面部表情的细腻刻画。这里，他通过交叉的笔触，生动地表现了头发的质感和光影的变化。



列奥纳多·达·芬奇

(1452—1519年)

《五怪头》

约1494年

《为利达的头像所作的草图》

列奥纳多·达·芬奇

(Leonardo da Vinci, 1452—1519)

约1508年

钢笔、墨水和黑色粉笔

177毫米×147毫米

这张作品是为后来遗失的《利达与天鹅》中利达的头部所作的习作（参阅下一篇）。利达是古代斯巴达女王，她与化身为天鹅的宙斯生下的子女中，有一位就是古代世界的第一美人，特洛伊的海伦（Helen of Troy）。利达拥有极端的美貌似乎合情合理，但是怎样才能最好地呈现出达到如此高度的魅力？

传说古希腊画家宙克西斯（Zeuxis）无法为海伦找到合适的模特，于是他用不同女性最美的那一部分组合成一个理想中的女人。列奥纳多的笔记中也出现过类似的内容：“看看你的周围，从很多个美丽的面孔中找到最美的那部分，要选择公众一致推崇的美而不要运用你自己的审美，因为你可能会错误地选择与你有某种相似之处的面孔。我们似乎常常乐于看到这些相似之处；如果你自己是丑陋的，就会选出不漂亮的面孔，然后画出丑陋的面孔，许多画家就是这样。画师的作品通常很像他自己。因此，要按照我告诉你的美来选择，然后将它们深深刻入脑海。”

列奥纳多这张素描上的多幅草图风格彼此类似，但他呈现的并非不同模特，而是同一模特的若干视点。这是一种透视练习法，符合文艺复兴时期的认知习惯。列奥纳多的著作中曾提到“paragone（帕拉贡）”，即美术与雕塑孰优孰劣之争。雕塑艺术特有的难点在于必须从各个角度准确呈现，因为观看者可能从各个角度欣赏雕塑作品。对此，画家们常常回应说，绘画也必须从不同的视点展示相似的人物。尽管列奥纳多从未打算在最终的作品中多角度地呈现利达，但令人感到奇怪的是，他却觉得有必要从正面和背面分别为模特画草图。也许是由于发辫缠绕在一侧的复杂发型，最上方两道平行弧线的顶点，以及脑后的图案看上去错综复杂。

列奥纳多笔下的美丽肖像画，无论是男性还是女性，大都呈现出自

然的外表，长而飘逸的头发，常带有卷曲发辫。利达的发型比他通常所画的更为复杂。尽管如此，他还是忍不住加上一笔有意无意的韵味：卷发的尾部轻柔地散开，使发梢随微风舞动。也许列奥纳多同样预见到了这幅作品的自然景物部分将被置于旷野之中。他在著作中指出，风是无法直接看到的，我们只能看见风吹过物体后产生的效果。



列奥纳多对头发的处理改变成这种方式，可能是由于审美品位的改变和他重返佛罗伦萨所致。在佛罗伦萨，米开朗琪罗等其他艺术家常用女性形象进行尝试，如同发型师一般。他们甚至造出术语来形容对于精

美发型的研究：“teste divine”，即神的头颅。



《利达与天鹅》

列奥纳多·达·芬奇的追随者

(Follower of Leonardo da Vinci)

晚于1508年

木板蛋彩画

115厘米×86厘米

罗马博尔盖塞美术馆

包括奥维德（Ovid）的《变形记》在内的许多古代故事，都出现过“利达和天鹅”，在文艺复兴时期，这个故事因其色情暗示而备受关注。宙斯化身为天鹅来到利达身边，随后利达同时生下四个孩子。其中两个是利达与宙斯所生，分别叫作海伦和珀卢克斯，另外两个叫作卡斯特和克吕泰墨斯特拉的则是利达与斯巴达国王廷达鲁斯（Tyndareus）的子嗣。文艺复兴时期对这一题材的呈现几乎无一例外，都是夫妇正在平躺着性交。列奥纳多对这种带有色情暗示的寓言不感兴趣，他在两幅作品中，将这个题材扩展为两个不同的方向。

列奥纳多的第一幅“利达”于1504年左右着手，他本人可能从未亲自执笔。但是其他人在其草图的影响下，作品的构图是事先明确了的。这个版本中的利达屈膝而立，米开朗琪罗将这类人物的研究草图称为“蛇之曲线（Figura serpentinata）”，即像蛇一样盘绕着的人物。这个姿势的灵感可能来源于古希腊艺术家阿佩莱斯（Apelles）描述过的一幅作品，维纳斯屈着膝盖，扭着头发。列奥纳多的第二幅“利达”以油画形式完成。古物鉴赏家卡西亚诺·德尔·波佐于1625年在枫丹白露宫看到了原件，并作如下描述：“站立的利达几乎全身裸露，脚下是天鹅和两枚天鹅蛋，四名婴儿破壳而出。这幅作品虽然风格平淡，但绘制精美，尤其是女性乳房；画面的其余部分则不遗余力地展现出风景和植物。不幸的是，这幅画的状态很差，因为它是在三块长木板上完成的，这些木板已经彼此分开，相当部分的颜料也崩开了。”这幅画在18世纪遗失或被

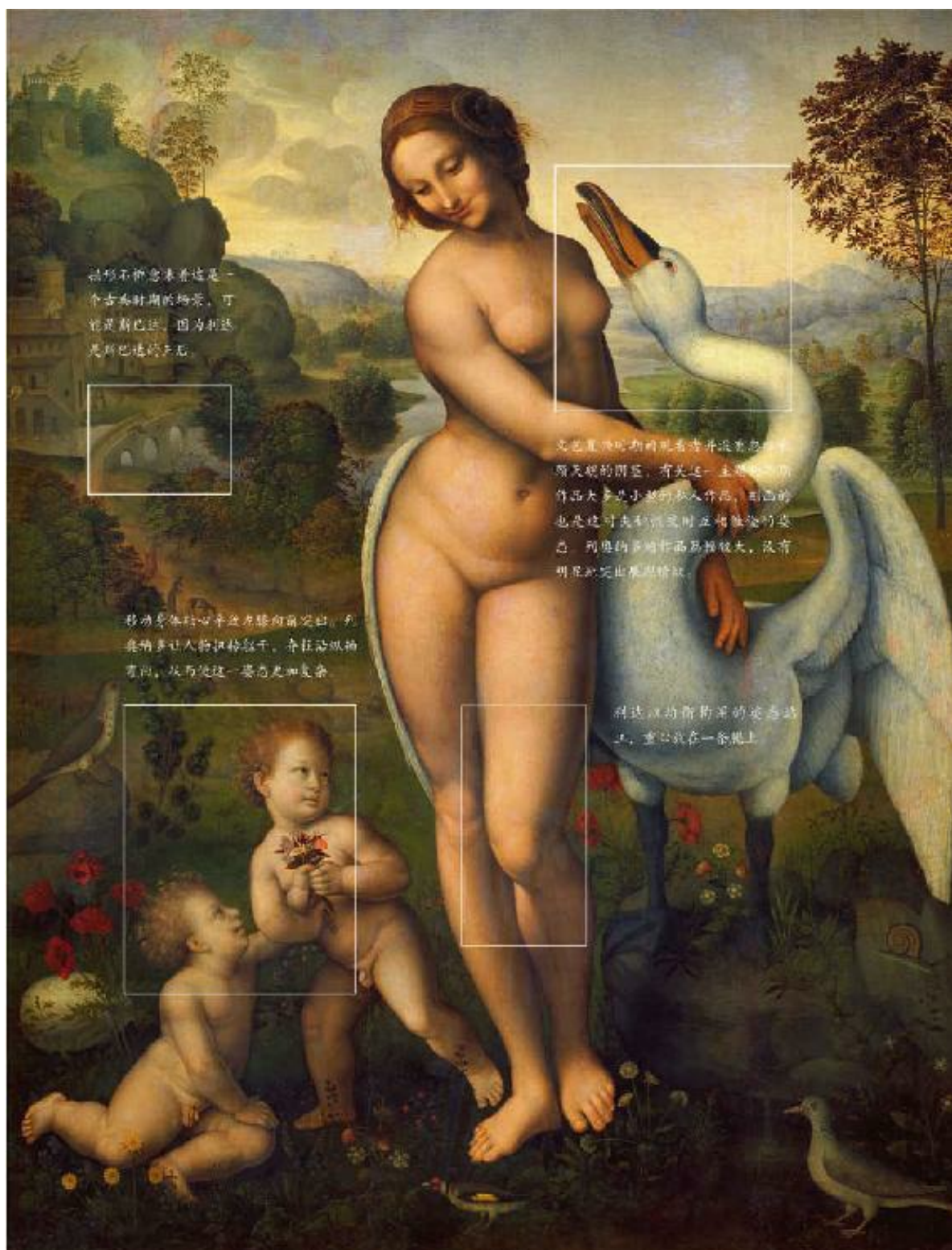
毁，但流传至今的复制品或仿制品至少有九件，使我们得以很好地了解它的内容。本文展示的博尔盖塞美术馆的版本与原版的不同之处在于，画面上只有利达的两个孩子，而不是四个。有人可能还会觉得另一个不同点在于，它是用蛋彩颜料画成的，因此它的色调比列奥纳多亲手绘制的更明亮一些。



列奥纳多的利达草图是同一时间完成的，有时是画在同一张纸上，

与他对女性身体的解剖学研究一样。在艺术家的笔记中，与这幅作品的雏形同一时间出现的，还有许多植物和花卉的草图。象征自然生殖力的利达在列奥纳多的观念中可以向各个方向发展。美丽女性和优雅生物的结合可能符合列奥纳多的认知，因为列奥纳多常常对人类和所有种类动物的特性和特征进行比较和区分。他的讽刺画经常用动物的器官代替人类的器官，创造出怪异的人兽结合体，以此嘲讽人类的特性。

此外，列奥纳多对某些人体器官的解剖结构理解得很差，或者没有时间好好观察时，有时会在其中加入动物解剖学的草图。早在达尔文的生物进化论学说问世之前，利达传说中的这种人兽结合的产物——幼儿从卵中诞生——已经是一种比自然之美更加进化的表现形式了。



《女性解剖结构草图》

列奥纳多·达·芬奇

(Leonardo da Vinci, 1452—1519)

1508年

钢笔、墨水和粉笔痕迹，赭色水洗纸

476毫米×332毫米

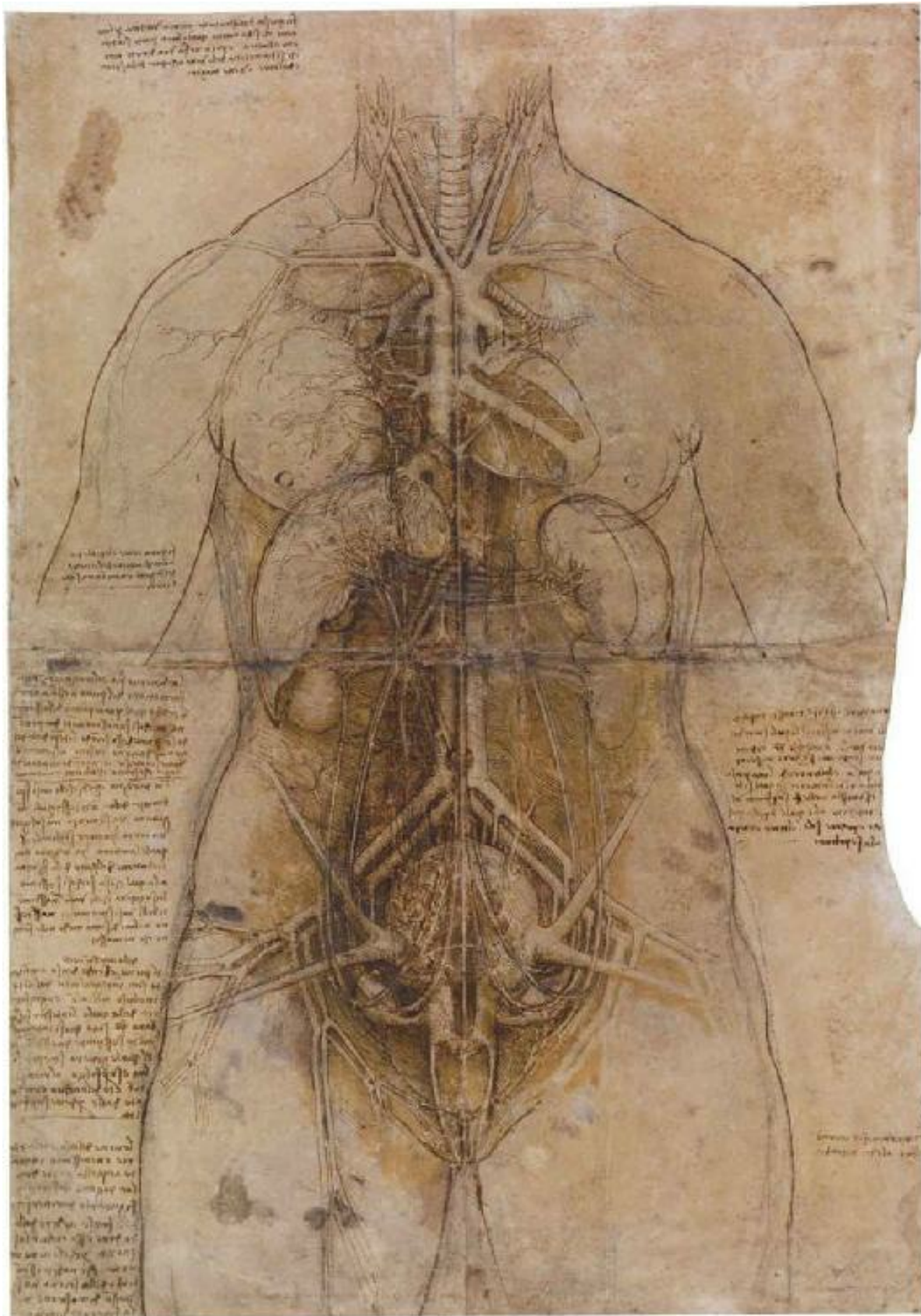
伦敦温莎城堡皇家图书馆

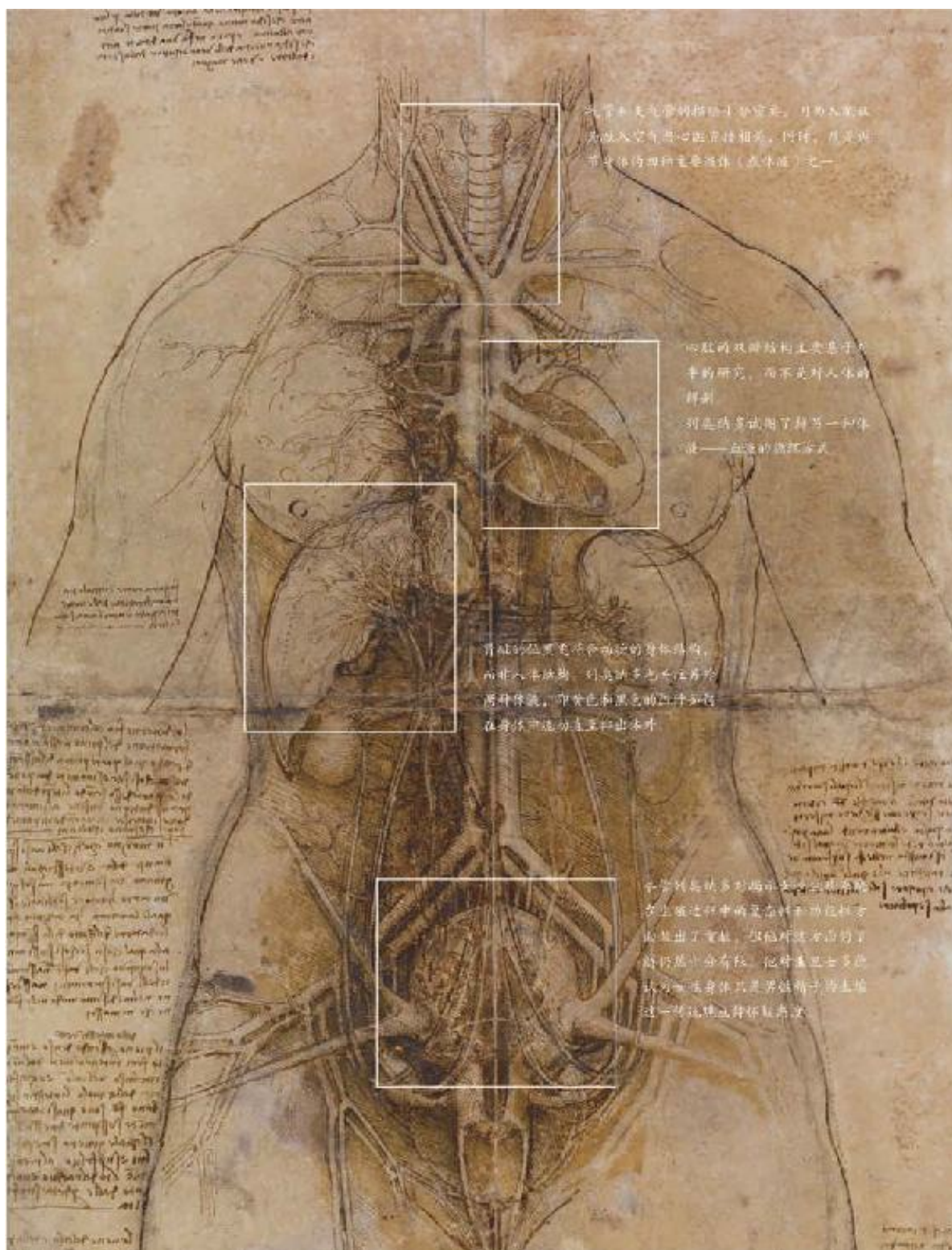
在列奥纳多最重要的解剖草图中（参见“文艺复兴时期的解剖学”的主题部分），这幅尺寸特别大的对开绘稿最清晰地呈现了女性胸腔和腹腔的器官以及血管系统。

笔记中清楚地阐释到，这是列奥纳多准备撰写的一部解剖专著中介绍性的绘稿，之后还会出现其他绘稿，说明女性生殖系统和子宫中的胎儿：“你应该从胎儿在子宫中成形开始，说明胎儿先形成哪个部分，然后根据孕期的不同阶段依次说明所形成的器官，直至分娩，还要说明胎儿如何获取营养，其中一部分知识来自母鸡下的蛋。”最后这句话中的类比再次说明列奥纳多在人体和动物身体之间做比较，这既是为了理解抽象的自然联系，也有着实际的目的。用这种方式，他就可以厘清复杂得令人眼花缭乱的人体结构。他对人体的研究极其细致，当然速度也必须很快，要赶在尸体腐烂之前。同样，某些视觉元素显然来自动物器官而不是人类器官。绘稿中的心脏仅有两个腔体而不是四个，并且只有心室，这一点跟牛的心脏一样。绘稿中复杂排列的附件和向外分支的心血管静脉系统也是同时观察人类和动物的产物。肾脏的位置也是一样。绘制胆和脾脏，是因为它们与黄色和黑色的胆汁质体液有关。列奥纳多非常关心这些体液的分泌情况。人们认为包括血液和痰液在内的体液决定了人的性格和健康状况。列奥纳多的许多假设都符合2世纪希腊罗马佩加蒙的医生盖伦（Galen）的著作，即使在列奥纳多这样的卓越观察者心目中，这位医生的权威性也是不可置疑的。

列奥纳多意识到，在解剖尸体时如果从一个方向切入，内部腔体和

器官的某些方面就无法看见了。他的笔记中有如何从背部打开身体的说明，这样可以看到本图中无法看到的部分，如附着在脊柱上并为背部骨骼提供营养的动脉和静脉血管。在这张绘稿上最惊人并且相对准确的部分是子宫。它的尺寸被夸大了，也许这是为了表现怀孕时的子宫。女性生殖系统的其他器官，尤其是卵子产生的过程，十分令人费解。无论是表现还是与权威观点的传承关系上都十分混乱，这也许体现了列奥纳多已经意识到，他所读到的著作不一定符合观察事实。14世纪解剖学家蒙迪诺·德·卢齐（Mondino de'Luzzi，又名蒙迪纽斯，Mundinus）转述了亚里士多德的受精说，卢齐的著作在列奥纳多的时代以木刻画的形式出版，但列奥纳多拒绝接受受精说。这种观点认为，只有精子是生命的载体，如同种在土中的种子。列奥纳多更倾向于阿拉伯作家的观点：“蒙迪纽斯说，产生精子的容器，或称为睾丸（即卵巢），并不能产生真正的精液，而只能分泌出类似唾液的体液，大自然允许女性享受它带来的交媾的欢愉。果真如此的话，女性身体中就没有必要也有一个类似男性精子容器的器官了。”





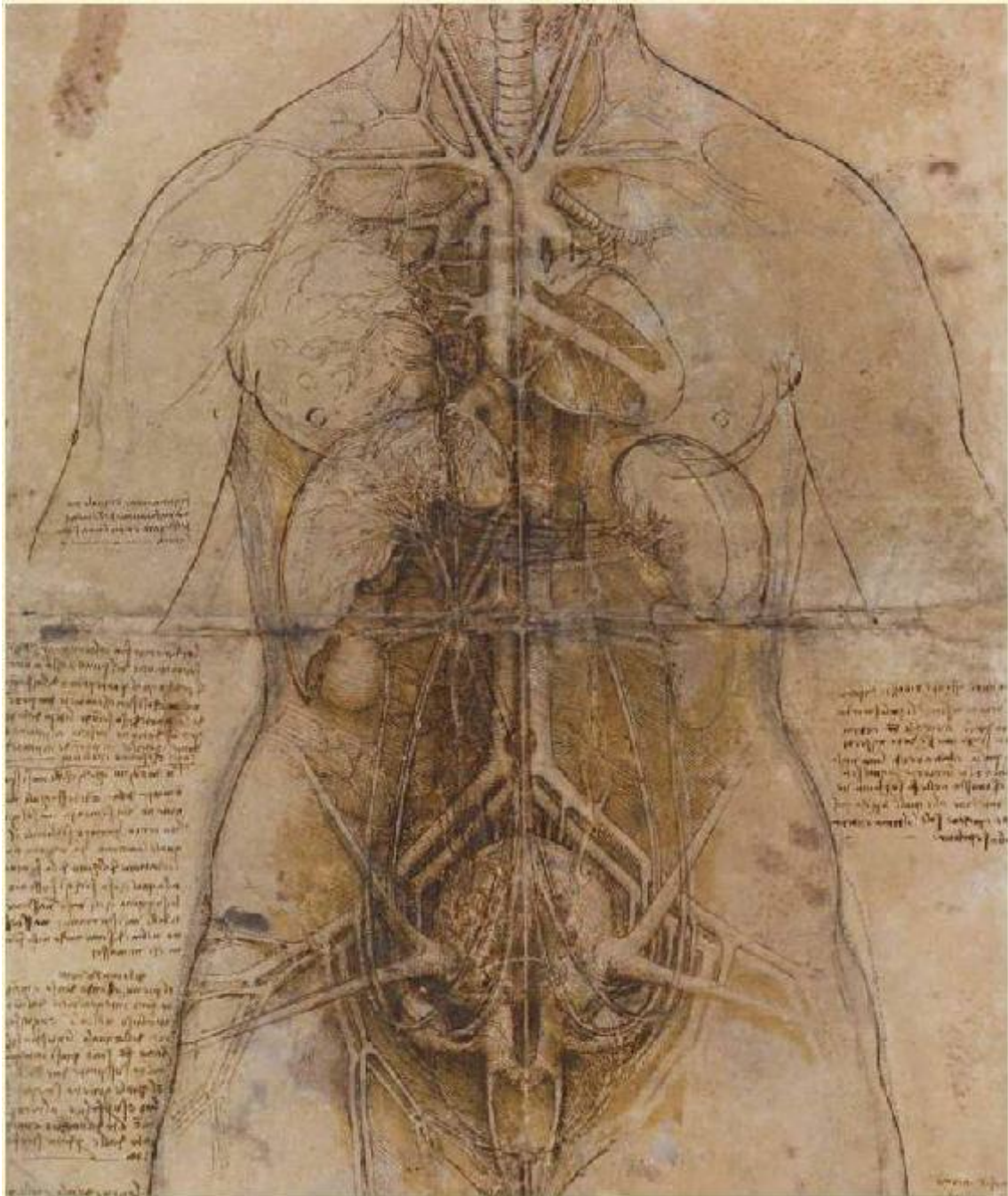
文艺复兴时期的解剖学

列奥纳多的生命快要走到尽头时，已进行过二十余次解剖。他不是以执业医师的身份进行解剖，而是想借此手段，使艺术作品中的自然效果得以增强。在一个笔记本中画下颈椎绘稿后，他推介其他艺术家同行也进行解剖学研究：“这种绘稿对于高明的画师来说，就像拉丁文单词变位对于语法学家一样重要，因为如果不知道什么动作会牵动哪块肌肉，那么人物动作中的肌肉就只能画得糟糕。”但是，他也警告他的同行们，他们获取这些知识的愿望必须战胜实际操作的可怖现实：“如果您对尸体怀有爱，便可能因感觉到恶心而停止，而如果恶心也未能阻止您，您仍然可能因要与这些被大卸八块、被剥去皮肤的惨不忍睹的尸体在夜晚为伍而退避三舍。如果这也不能阻止您，您还可能无法画出高明的作品。”不参加解剖学课程的理由的确有很多。教会的官员对这些涉及亵渎尸体的行为大皱眉头。即使为了大学里的医学研究，也只允许进行少量的解剖，擅自解剖尸体者要冒着被逐出教会的风险。对于列奥纳多而言，更好地理解自然对艺术创作的益处胜过负面影响。根据最早为他作传的保罗·乔维奥（Paolo Giovio，1483—1552）的说法，“他在培养医生的解剖学校里解剖罪犯的尸体，这门学科的残忍和令人作呕并没有使他沮丧，他一心要了解将各式各样的四肢和肌肉极度弯曲伸展的状态，按照自然法则呈现在绘画作品中。”

列奥纳多不是文艺复兴时期第一个进行解剖的艺术家。安东尼奥·波拉约洛（Antonio Pollaiuolo，1429/1433—1498）等人也对研究人体解剖学做出过有影响力的贡献。波拉约洛的作品主要关心绘画技法，他的作品大同小异，喜欢从不同角度呈现过度拉伸的肌肉群（“figure come fratelli”意为“人物像兄弟一样相似”，被称为“人物”），并以此炫技。列奥纳多不仅想知道人体的外观，还想了解人体是如何运作的。他警告

说，不要让人物的肌肉群鼓鼓囊囊的，好像彼此并无关联，整个人物像一个装了核桃的麻袋。他证明随着身体的移动，肌肉会协同联动，不同的动作会使某些肌肉紧张而使其他肌肉松弛。这种知识会让人物的姿势和动作呈现得更真实，同时也更为优美。现存有约120幅的列奥纳多的解剖图绘稿。绘稿主要分为两个阶段：第一阶段可追溯到15世纪80年代末，第二阶段作于1510年以后。早期的研究是基于对人体和骨骼（尤其是头骨和大脑）以及动物尸体的观察结果而绘制的。这些浅层解剖的例子探讨了肌肉和骨骼的相互作用，这些位于皮肤以下的部分是看得见的。相反，在稍后的研究中，列奥纳多的好奇心将他带向更深处的组织和器官，这些部位难以接触，而且在当时对艺术家来说并不那么重要。像他对自然所做的大部分研究一样，他研究解剖学的方法是对传统知识进行验证。他大体上遵循了2世纪的希腊解剖学家盖伦的观点，可见于约翰内斯·德·凯瑟姆（Johannes de Ketham）的《医学汇编》一书，该书于15世纪90年代出版了多个版本，附注了雄辩但简略的木刻图示。

逐渐地，列奥纳多不再从经典文本中收集信息，转而依靠自己的观察和直觉。例如，写在题为《女性解剖学研究》的绘稿上的笔记显示，他假设，以前未能明确的生殖器官必定有某种尚不为人知的极关键的功能。尽管作品无法出版，但其他艺术家最终还是通过各种途径获得了他编写的许多内容。展示肌肉群肌腱的剥皮人体模型（后来称为écorchés）在16世纪中叶终于成为学院里艺术课程的必备教具。再经过一代，随着安德里亚斯·维萨留斯（Andreas Vesalius）1543年出版《人体构造》一书，欧洲其他地区终于也达到了列奥纳多成熟时期的人体绘稿所呈现的前所未有的复杂程度。最终，列奥纳多对古代智慧和神圣真理的演绎推理的重视，标志着人类朝着现代科学方法迈出了实质性的一步，同时代表了对实用知识的追求完成了学术上的巨大飞跃。



《女性解剖结构草图》



《施洗者圣约翰》

P127



《利达与天鹅》

P169



《基督受洗》



《荒野中的圣杰罗姆》



《按比例画出方格的男子侧像》



《维特鲁威人》

P137



《五怪头》

P160



《施洗者圣约翰》（酒神巴库斯）

P132

《按比例画出方格的男子侧像》

列奥纳多·达·芬奇

(Leonardo da Vinci, 1452—1519)

约1490年或约1504年

钢笔、墨水、红色粉笔和银尖笔

280毫米×222毫米

威尼斯学院美术馆

这份绘稿可能是在两个阶段分别绘制的。先用银尖笔画出男子侧像的素描底稿，再用钢笔和墨水强化，人物以及左边书写的说明可能作于列奥纳多的职业生涯早期，约1490年左右，但有些学者认为创作日期应该是在1480年以前。另一方面，马匹和骑士的红色粉笔底稿似乎与《安吉亚里战役》的骑兵绘稿有关，文章后面将讨论这幅作品。

列奥纳多痴迷于建立完美几何体系的构想，在这个构想的基础上可以表现人类形态的各种外在变化。这个概念是在古希腊时代提出的，尤其是公元前5世纪的雕塑家皮力克雷托斯（Polykleitos），他创作的雕像《持长矛的人》被称为“多律弗路斯（Doryphoros）”，又被称作典范，因为它体现了理想的比例关系。我们可以看到列奥纳多探索的特定部位，脸颊、脖子、下巴、眉毛等较丰盈突出的部分，并在上面叠加了画成方格的线条。他在左边空白处写道：“从眉毛到嘴唇与下巴的交界处，下颌的角度，以及耳朵与太阳穴接合处的上角将组成一个完美的正方形。”他还指出，颧骨的凹陷正好位于鼻尖和腭骨顶部的中间位置。他用深色钢笔标记了这个点，对脸部进行三角测量时也用钢笔标出了对角线的交叉点。列奥纳多在观察和精确的数学计算之间来去自如，游刃有余，以至我们可以很容易地确定人物脸颊的哪个点可能会出现凹陷。他还在绘稿上写到，眼窝到耳朵的长度等于耳朵本身的长度，即脸部的三分之一。在其他素描绘稿和笔记中，列奥纳多测量并计算了人体几乎所有外在部分的比例。

在骑士的粉笔素描底稿中，列奥纳多分别完成了两种非常不同的姿

态。右侧尺寸较大的人物似乎是方格版侧像的放大版本。这样一来，我们便得以了解列奥纳多的创作过程：他研究比例关系不仅在于琐碎细节，更是为了保存至数年后，这些素描稿可以为油画加上一个人物。两个骑士的关系难以确定。他们是同一人物的变体，还是两个完全不同的人物？一个直立着身子，低低地握着缰绳，似乎漫不经心地驾驭着他的马儿。但是，我们知道他正身处战场，因为他将一柄长刀横着刺向一侧。左下图的人物却正好相反，他精力充沛，头发在风中向后卷起，马儿全速奔腾，他则高扬着缰绳。紧张、行动的气氛从人物身上延续到马的面部。瓦萨里评论说，列奥纳多画的马对《安吉亚里战役》中的戏剧气氛来说很重要，“因为马匹表现的愤怒、狂暴和仇恨，丝毫不亚于它们的骑士”。





特里乌尔齐奥纪念碑

列奥纳多·达·芬奇

(Leonardo da Vinci, 1452—1519)

1508—1510年

钢笔

280毫米×198毫米

伦敦温莎城堡皇家图书馆

1483年，米兰大公卢多维科·斯福尔扎决定为父亲弗朗切斯科修建一座纪念碑。他将该项目委托给列奥纳多，后者提出了一个大胆的计划，建造一座十二布雷西亚（约合24英尺）的骑马铜像。倘若真的按照预期建造，它将是世界上最大的马术雕像。直到1499年列奥纳多都在为这个项目工作，后该项目由于米兰和法国之间的战争而被取消。

该纪念碑是一项极难用青铜铸造的浩大工程。当时有一位观察家记录说，为建造该项目准备了约72吨金属。在列奥纳多最初的设计中，大公正骑跨在一匹高高立起的骏马上，脚下还踏着一名敌军士兵，但后来改为行走的骏马。做出这个修改可能是因为如此大尺寸的马儿要铸造站姿铜像在技术上十分困难：现代分析表明，这样一座铜像在自重的作用下会倒塌。列奥纳多先是按比例做了一个缩小的黏土模型，建造了四个巨大的熔炉，设计了一个大板条箱将模型运输到施工现场，并为铸造工艺设计了一套复杂的模具。1494年后的某个时候，卢多维科迫于日益增加的军事压力，将为铸造铜像准备的铜用于制造加农炮。大公于1499年逃离米兰时，该项目即遭到放弃。之后，法国弓箭手将列奥纳多的黏土模型当作靶子练习射击。

尽管列奥纳多曾在笔记中比较雕塑与绘画，并对前者嗤之以鼻，但他对骑马纪念碑以及古老的青铜铸造艺术依然十分着迷。约1508年，他设计了另一个马术雕塑。该项目的委托人是法国作战成功的雇佣兵队长吉安·贾科莫·特里乌尔齐奥（Gian Giacomo Trivulzio, 1440/1441—1518），这件委托品规模较小，打算放在特里乌尔齐奥的墓内。这件作

品也表现了一匹扬起前蹄的高头大马、一名装甲骑士和一个被击败的士兵。从侧面看，骑士一边向后看，一边用木棒指向前方，好像在催促想象中的大部队。躺在地上的敌人因害怕即将压过来的马而举起手。画中的马前蹄抬起一半，也称为“前肢起扬”，这种极其困难的动作要求马和骑士都要具备高超的技术。在这种灵活而动感的位置上，骑士可以指挥马匹转向，避开躺在地上的人。这个姿势也许要表现骑士的怜悯以及他控制、驾驭马匹的娴熟技术。



在1508—1510年的某个时间提交给特里乌尔齐奥的费用估算中，列奥纳多详细描述了要建造的坟墓的各个部分。其中有：一座雕花大理石底座，青铜马和骑士，大理石垂花装饰，古钱箱和其他装饰品，一座将军的塑像和六个举着枝状大烛台的鹰身女巫。这座雕塑原本是为举行特里乌尔齐奥葬礼的小礼拜堂准备的，该礼拜堂由布拉曼蒂诺（Bramantino）于1512年建造，位于米兰布罗洛的圣纳扎罗。

尽管列奥纳多为斯福尔扎工作了近二十年，但他似乎心安理得地接受大公敌人特里乌尔齐奥的委托。特里乌尔齐奥于1499年占领米兰，使其成为法国领地。对列奥纳多而言，政治使艺术倒退。不幸的是，与先前为斯福尔扎所做的设计一样，最后这个项目同样未完成。



《勇士侧像草图》

列奥纳多·达·芬奇

(Leonardo da Vinci, 1452—1519)

约1476年

银尖笔

287毫米×210毫米

伦敦大英博物馆

大约在1482年，列奥纳多整理了一份作品清单。这份按照主题排列的清单展示出他多方面的才华，其中包括植物研究（许多从大自然中复制的花朵）、发明创造（某些用于船上的小工具）以及许多“头部”画像。本文中的头部画像是列奥纳多完成度最高的草图之一，使用的绘图工具是优雅的银尖笔。银尖笔素描画有着淡淡的银色线条，是用金属笔尖在特制纸上绘制的，无法修改。这非常适合展示素描画轮廓柔和、排线精致的特征，向潜在的购买者充分展示出列奥纳多非凡的绘画才能。这幅作品可能是列奥纳多在佛罗伦萨跟着韦罗基奥做学徒期间完成的。

像清单上其他所谓的“头部”一样，这幅肖像是想象力的产物，是战士的模型而非某一个战士的肖像。韦罗基奥的许多徒弟都画过这种完美的头部，韦罗基奥本人也曾凭着为名将马其顿的亚历山大大帝和波斯皇帝大流士制作浮雕而知名。因此，列奥纳多的这幅头部肖像可看作作坊里盛行的创造性模仿的传统，也是对韦罗基奥的早期雕塑作品的肯定。在佛罗伦萨，这种引用视觉作品的传统很受赞誉。雕塑家塞尼诺·塞尼尼（Cennino Cennini）在15世纪初写下过一段著名的文字，建议有抱负的艺术家临摹过去的作品，这是认识和研究伟大艺术的重要手段。素描或构思是这种绘画训练的首要方法，一直是佛罗伦萨艺术家的重要基本技能。在这张素描中，列奥纳多不仅对韦罗基奥的作品加以复制和临摹，在纯粹的视觉创造力上更是超过了他的老师。

列奥纳多在自己的职业生涯中曾多次绘制此类军事人物，这表明这类人对他具有极大的吸引力。有好几次，他将粗犷的战士肖像置于优雅

青年的头部旁，借由这种反差令人嗟叹时光飞逝、人的衰老和人生的苦难。约1480年，列奥纳多在他的笔记中引用奥维德的话，说时间是“万物的吞噬者”，说“心怀妒忌”的老年人是“如影随形的死亡”的代理人。



右方的侧面图中有着古典时代人物的特征：侧像常见于古硬币或古勋章，它们是罗马皇帝为彰显权力而发行的。这幅头像以古典时代的人物作为模特，坚毅的面容为勇士赋予了杀伐果敢的气质。许多文艺复兴时期的领袖，无论是王侯还是枭雄，都采用侧面像为自己绘制肖像，这显然是用古典时代的传统来为自己的统治正名。在15世纪末期，由于秉承人文主义的学者和翻译家的不懈努力，佛罗伦萨出现了一次古典时期文化的大复兴，因此这种极具古风的想法在佛罗伦萨特别普遍。

因此可以说，这张列奥纳多青年时期创作的素描画显示了画家既擅长借鉴过去，又擅长效仿当代大师。它还充分展现出列奥纳多巧思奇想的发明创造力。勇士头盔上绷紧的爬行动物翅膀与鸟喙状的帽舌互相呼应，为勇士的外形赋予了掠食者的气息。玫瑰花、花环和飘逸的缎带与这种好勇斗狠的形象形成鲜明对比。如此多样而惊人的视觉对比展示出艺术家的天才创造力，在文艺复兴时期一定得到过高度的赞美。



虽然人物面部的轮廓近似于理想中完美的定义，然而加上这样严肃的相貌，挺起的下巴和脸上的皱纹说明人物绝非完美，老练世故，与伟大的军事领袖的气质正相宜。

古罗马士兵都会穿着一种由铁链金属和皮革制成的盔甲，与图中人物所穿物是类似，但是画家添加了有着类似蕨类叶片的小树枝，这种植物不与铁链相连接，然而没有哪个罗马士兵会去添加这样的装饰。

在古典时期，除了为力量和胜利带来罗马人的荣誉，尤其是王权上，艺术家们会设计一些图案来表现国家材料，比如著名的罗马帝国士兵在战场上穿着铁甲和盾牌，上面刻有罗马皇帝的名字，这是胜利的标志。



列奥纳多·达·芬奇

(1452—1519年)

《勇士侧像草图》

约1476年



《安吉亚里战役草图》

列奥纳多·达·芬奇

（Leonardo da Vinci, 1452—1519）

1503年

钢笔

145毫米×152毫米

威尼斯学院美术馆

1495年，佛罗伦萨共和党政府决定重新装修市政厅，即领主宫。为显示佛罗伦萨共和国的伟大，市议员们从城市历史中选择了若干个爱国主题，并委托了最出色的艺术家。他们为主会议厅（今大会议厅）订购了由巴乔达尼奥洛（Baccio D'Agnolo）精雕细刻的壁板、菲利波·利皮创作的祭坛画和雅各布·桑索维诺（Jacopo Sansovino）创作的雄伟的新雕塑。在1503年至1504年还下达了两件巨型壁画（高18米宽7米）的委托，表现佛罗伦萨过去的辉煌，其中《安吉亚里战役》委托给列奥纳多，《卡西纳之战》委托给米开朗琪罗。然而这个项目并未实现，利皮和桑索维诺均未完成作品。1506年5月，列奥纳多离开佛罗伦萨，放弃了已经部分完成的壁画，而米开朗琪罗则从未开始创作。16世纪60年代，乔治·瓦萨里对这个重要的市政场所重新翻新，毁掉了列奥纳多的作品。

安吉亚里战役发生在1440年佛罗伦萨与米兰作战期间。列奥纳多的壁画描绘了佛罗伦萨骑兵夺取米兰国旗的著名情节。尽管作品已不复存在，但其设计构思可以从一组素描以及后来的几幅仿作中得知（包括彼得·保罗·鲁本斯（Peter Paul Rubens）的仿作，见下文）。在这些早期的素描中，列奥纳多使用快速涂抹的动态素描法，并频繁修改，使构图捕捉到了若干主题。在草稿的下半部分，他展示了几种不同的壁画中心场景：争夺旗帜。在右侧的草图中，一名跨着马的骑士向旗杆抓去（旗杆用一根竖线表示），而他的战友正在猛击一名倒下的敌人。在左边的素描中，步兵苦于肉搏，绝望的骑兵则围着用斜线表示的旗帜团团转。列奥纳多在第二稿中把它画成了中心场景，呈现在最终的油画画面上。列

奥纳多将焦点放在左右歪倒的旗帜上，突出了此时此刻的戏剧气氛。士兵们激烈搏斗，双方势均力敌，战斗陷入了僵局。



草图令我们得以了解列奥纳多不寻常的艺术创作过程。为这个场景，他画出了若干不同的创意，然后进行了修改，勾画更粗重的线条，洗掉某些部分，同时突出其他部分。这种技法在与《柏诺瓦的圣母》有关的素描中也出现过。在此过程中，他精简了人物，增加了动态的动作，并突出了争夺旗帜的战斗。尽管定义个体人物的阶段尚未开始，但列奥纳多显然对捕捉身体的摧残、情感的紧张和战争白热化的残酷很感

兴趣。这种用图画呈现的情感烈度是列奥纳多作品的特有标志，受到其同时代鉴赏者和同行的高度赞赏。

列奥纳多在这个项目上花费了近两年半的时间，这幅作品不仅要炫耀佛罗伦萨共和国的实力，对画家本人也有着同样的意义。列奥纳多不仅要突出自己的绘画才能，还特别选择了一种实验性的壁画画法。当时的文件显示，在涂油彩之前，他收集了大量海绵、沥青和树脂，准备涂在石膏表面，并且他还在墙壁下点火，加快表面的干燥。但是，与《最后的晚餐》壁画一样，这个实验也失败了。如今，陈列在公众场合的作品中只留下了列奥纳多伟大艺术作品的仿制品。



列奥纳多·达·芬奇的《安吉亚里战役》复制品

彼得·保罗·鲁本斯

（Peter Paul Rubens, 1577—1640）

1603年

黑色粉笔，钢笔和棕色墨水，并用白色加高光

452毫米×637毫米

巴黎卢浮宫

列奥纳多表现安吉亚里战役的未完成壁画（参阅上一篇）在当时被公认为杰作。后世作家赞扬其出色地呈现出战斗细节和画面整体部分短兵相接时的愤怒情绪。即使只有局部，作品仍大受欢迎，以至1513年市政府在其周围竖起了防护栅栏。列奥纳多的壁画在16世纪60年代被表现另一场景的作品所取代，但在这之前已经被广泛复制。17世纪初，彼得·保罗·鲁本斯依照前人的临摹绘制了这幅引人入胜的作品。鲁本斯抓住了列奥纳多呈现过的战争情绪暴力和身体暴力。

这幅作品再现了列奥纳多巨大构图中的主场景。四个人物正在争夺米兰旗帜，这是1440年6月29日安吉亚里战役的关键时刻。左边是佛罗伦萨最痛恨的两个人——米兰将军尼科洛·皮奇西诺（Niccol Piccinino）（左中）和他的儿子弗朗切斯科（Francesco）（最左）。尼科洛是背叛了佛罗伦萨而投奔米兰的雇佣兵队长。弗朗切斯科因战争暴行而闻名。佛罗伦萨及其盟军的领袖在最右边。

鲁本斯的复制品做了发挥，突出了列奥纳多在素描稿中人物互相交缠的复杂构图（如上页所示）。人物挤在一方狭小的空间中。马匹的轨迹各不相同，它们围绕着代表旗帜的斜线，互相撞在一起。马上的骑士们狂怒地抓向旗帜，剑高高扬在空中，这些人物在画面上方形成了一个均衡但十分狂暴的弧形构图。战斗中的步兵填补了画面下方的负空间。这些细节非常拥挤，有的融成一团，呈现出肉搏战中极度混乱的场面。

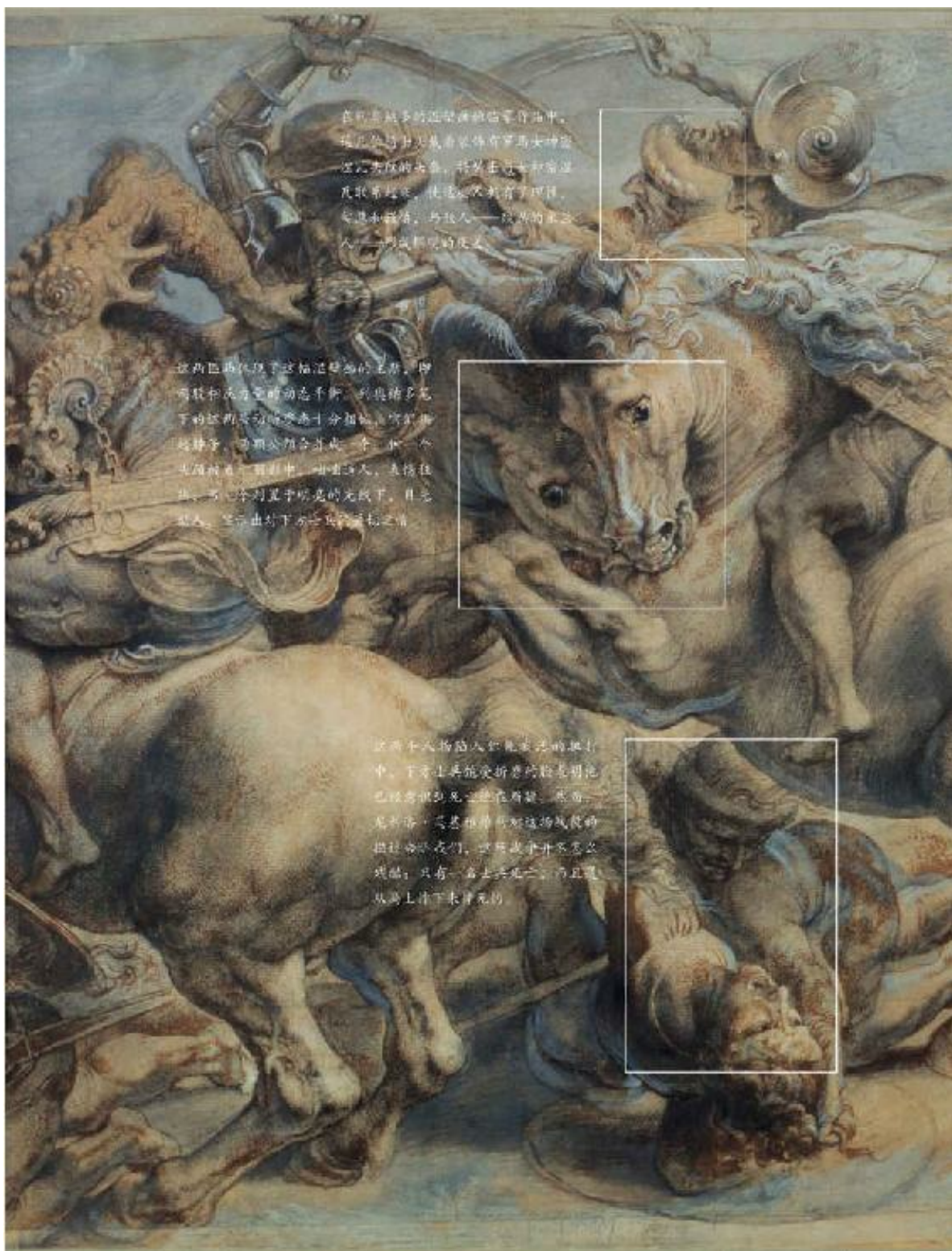
列奥纳多认为人物应该表达内心的情感，根据这个观念，他为这个

场景绘制了几个头部，以捕捉战斗中的不同状态。鲁本斯将焦点集中在列奥纳多画的头部，使用铅白颜料增强细节，突出情绪。画面最左边的弗朗切斯科·皮奇西诺处于极度愤怒中，他的脸因狂怒而变形，手臂和躯干剧烈扭转。他的身体与坐骑融为一体，这里列奥纳多似乎在暗示弗朗切斯科本身就是一头野兽，有着通常属于半人马的狂暴、不受控制的天性。右边的士兵——佛罗伦萨士兵，绝非偶然为之——同样精力旺盛，同样专心于战斗，但人物和面孔表现出的残暴似乎是可以控制的，这使他们在智力和道德上都胜过对手。甚至他们的马也训练有素，而米兰军队的马匹打起仗来就很肮脏，佛罗伦萨的马儿试图避开倒地的敌人，显得很有怜悯心。



尽管佛罗伦萨的观看者知道结局（佛罗伦萨人夺走了米兰军队的旗帜，敌人大败），但列奥纳多并未呈现胜利场面。相反，他选择了胜负

尚未可知的角力时刻，这样的构图使左边人物的凶残与右侧骑兵的决心形成反差。人物在战斗时，连马匹也加入战团，它们暴跳、踢腿、撕咬。这个场景没有呈现爱国情怀（尽管还是能看得出哪边是米兰人，哪边是佛罗伦萨人），它强调的是战争中简单粗暴的情感和战争的残酷。



《坦克和带镰刀的战车设计图》

列奥纳多·达·芬奇

(Leonardo da Vinci, 1452—1519)

约1487年

棕褐色钢笔和墨水

173毫米×245毫米

伦敦大英博物馆

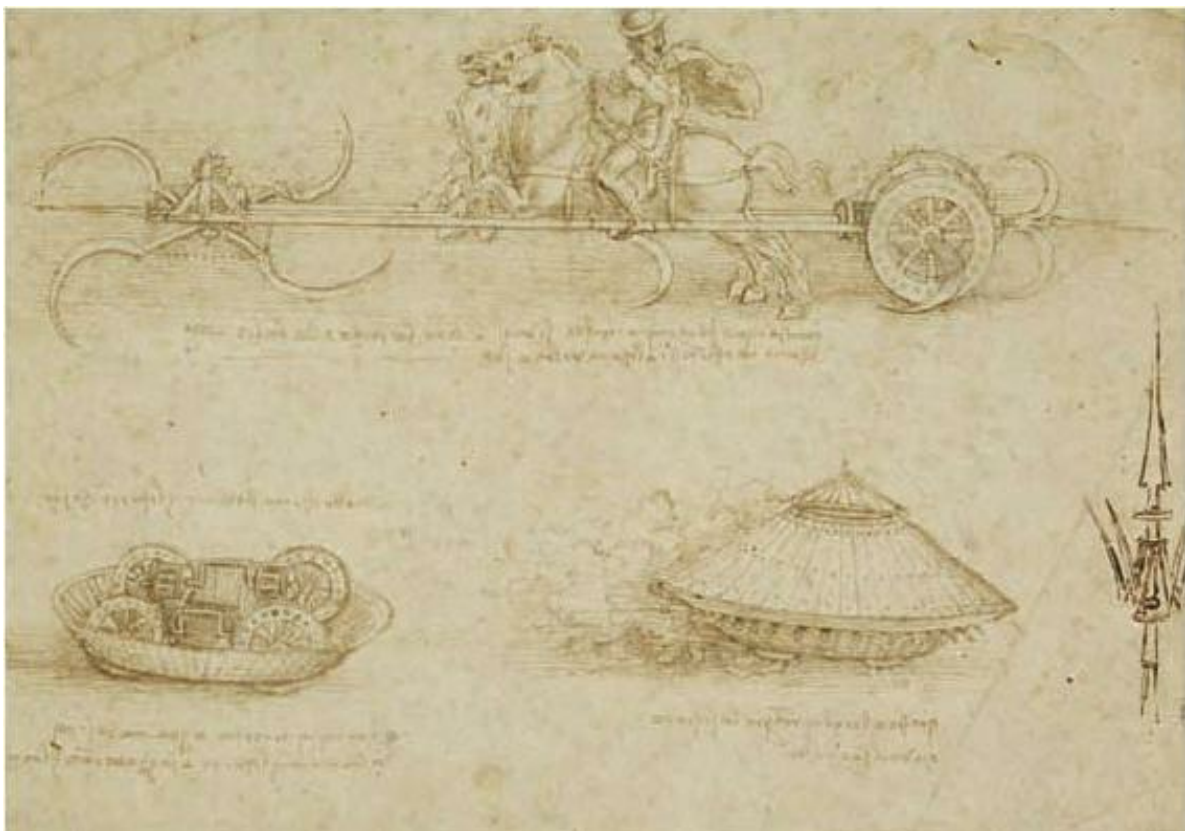
文艺复兴时期，战争一直在持续。意大利各个城邦不是在彼此争斗，就是要抵御外来侵略者。在这种背景下，不只是雇佣军队长和雇佣兵，工程师、测量师和制图师的需求也很高。米兰是一个军事中心，15世纪90年代列奥纳多在米兰开始担任卢多维科·斯福尔扎大公的工程师。

这幅设计图中有两项军事发明：一辆装有旋转镰刀的马拉战车 and 一辆装有自动武器的装甲车。这种运输工具的构思早在古典时代就出现了。1472年，罗伯托·瓦尔图里奥（Roberto Valturio）出版了《罗马军制论》，对古代军事实践和技术进行了综述，列奥纳多一定了解这些知识，并且书中也出现了对这种战车的描述。与列奥纳多的其他军事发明（例如著名的巨弩）一样，这些设计图含有有意识的炫耀成分。这种新奇的发明是在斯福尔扎的宫廷吸引其注意的有效方法。这些设计图融入了古典人文主义、军事历史和列奥纳多带有一丝恐怖气息的创造力。

与瓦尔图里奥著作中的许多想法一样，这张设计稿画的是概念，而非模型。列奥纳多本人也不确定这些装置是否真的可以运行。他说，这辆战车可能“对友军造成的伤害与对敌人造成的伤害一样大”。最上方的素描底下的文字进一步警告说：“这辆车穿过您的军队时，必须抬起镰刀杆，以免伤到己方军队。”达·芬奇笔记中的许多素描都是这类装置的设计图。这一时期，列奥纳多也在试图通过棘轮、螺钉和杠杆等机械装置实现重复动作。在协助韦罗基奥修建佛罗伦萨大教堂穹顶时，他可能了解过这类装置，当时的工程使用了布鲁内莱斯基著名的起重装置、齿

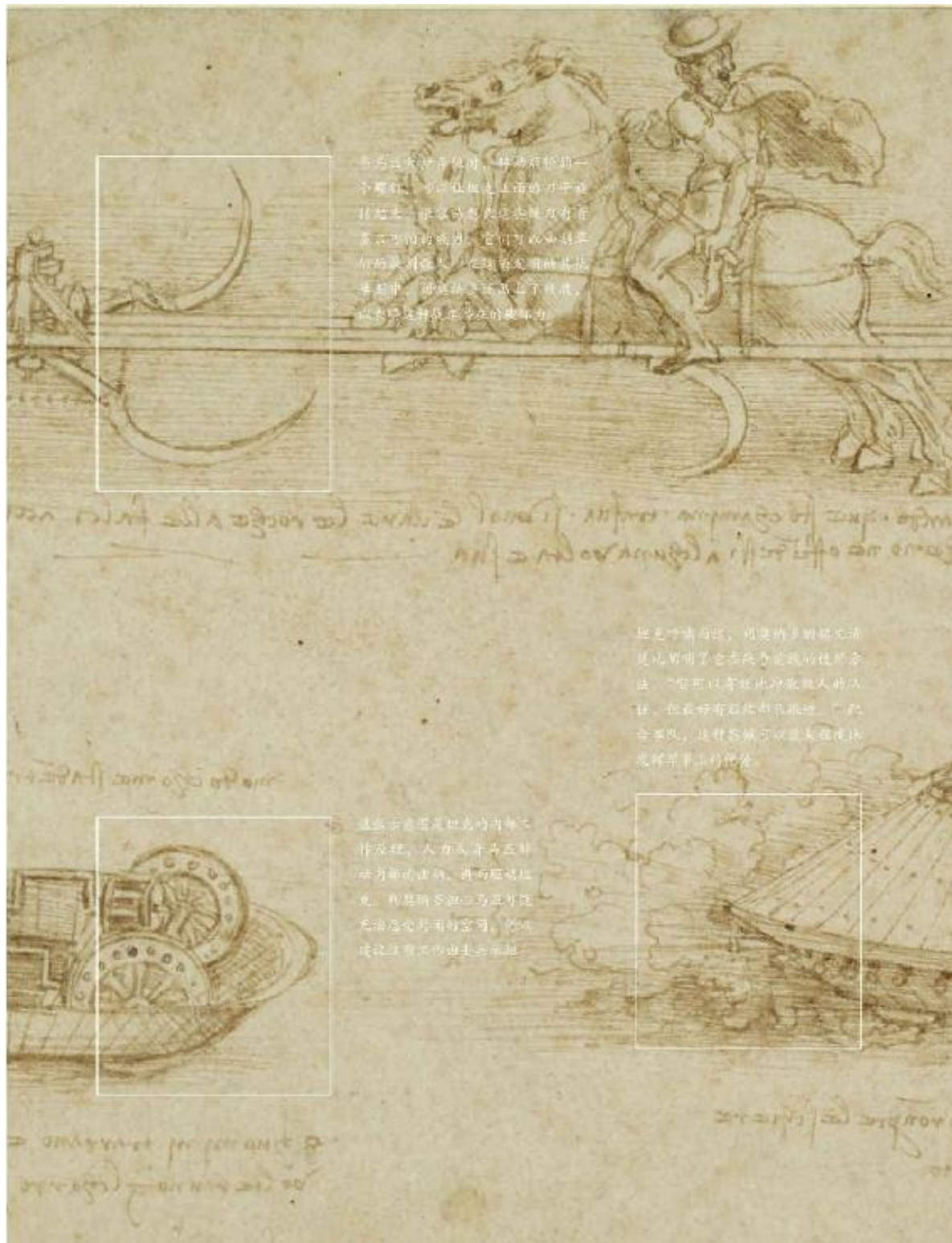
轮和其他发明。

这张图的底部是类似坦克的运输车辆的设计稿。列奥纳多专门为这项发明给大公致信称：“我可以制造无懈可击的装甲车，装甲车可以装上大炮，突入密密麻麻的敌军阵列，没有人能与之抗衡。步兵可跟在装甲车后面，毫发无伤、畅通无阻。”右侧有一辆圆形四轮车正在开动中，从散发出一团团烟雾和灰尘的横线可以看出它的速度。从圆形车腰线的下方可以射击，向四面八方扫射敌人。左侧可看到圆形车的内部结构和运行原理；每组车轮都由曲柄驱动。列奥纳多预计八名士兵可以坐在里面转动曲柄，他们是圆形车的动力和操作者，但是这个草图没有显示出如何自动射击。尽管这种车辆在战争中很可能派上用场，但其中缺少的部分说明这份设计稿反映的并非现实技术，而是某种幻想。



军事工程师是列奥纳多的主要职业之一，但他厌恶战争的破坏

性。在类似的设计图中，现实中的战斗似乎被推迟到遥不可及的未来，神奇装置的魅力取代了战斗中“野兽般的疯狂”。





列奥纳多·达·芬奇

(1452—1519年)

《坦克和带镰刀的战车设计图》

约1487年

《直升机机翼设计图》

列奥纳多·达·芬奇

(Leonardo da Vinci, 1452—1519)

约1490年

钢笔和墨水

369毫米×272~289毫米

米兰安布罗修图书馆

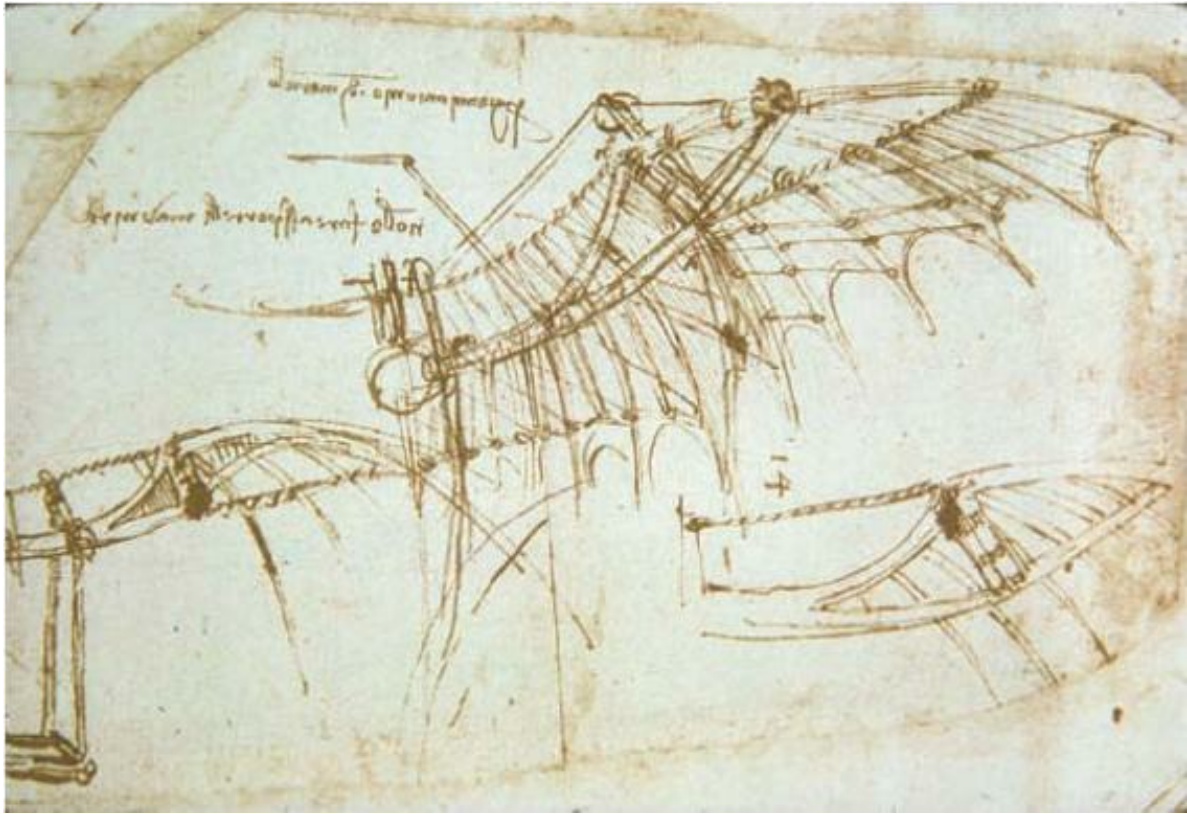
这幅机械机翼的设计草图被贴在《大西洋古抄本》的一页上。在这一页上的其他素描稿和笔记都作于更晚的日期。可能是由于列奥纳多整理图书时经常将他的画稿和笔记本拆散；另有一种可能，即在列奥纳多死后，庞培·莱昂尼（Pompeo Leoni）整理《大西洋古抄本》时将这张纸片插入其中。

列奥纳多对人类飞行的研究贯穿其一生中的大部分时间。在米兰，他设计了用于戏剧表演的机械机翼，可能打算用在卢多维科·斯福尔扎的宫中。可以实际飞行的飞行器图纸出现在《大西洋古抄本》中约1485—1515年部分，而《手稿K》（1503—1505）的大多数篇幅都是关于鸟类飞行的图像和注释。1505年，列奥纳多完成了他的论文《论鸟类的飞行》，从自然历史的角度考察了飞行问题。后来，列奥纳多又研究过滑翔机，其中对空气和风的特性进行了调查。在以上所有研究中，列奥纳多将他对工程设备（机械机翼、人力飞行器、直升机等）的兴趣与对自然世界（鸟类、风、推力和重量）的仔细观察以及对科学原理（物理学、气象学和空气动力学）的关注结合在一起。

在列奥纳多的时代，人们对空气密度的理解非常有限，因此列奥纳多认为关于人类飞行计划的关键要素就是能量。列奥纳多认定机翼首次抬起后，再向下扇动时能够压缩空气，从而可以升到空中。他以经验主义的方式设计了若干实验，测量一个人能使出多大的力量，并研究这种力量是否足以将他的体重（以及机器的重量）抬离地面。这张图纸着重于机翼的设计以及用于移动机翼的滑轮系统，试图为以上问题寻求最佳方案。

设计稿的中心似乎是左边设计图的细节详细版本。两根垂直的杆固定住机翼，同时也为绕过机翼上方的滑轮充当底座。滑轮绳索将提供机翼扇动所需的垂直拉力。机翼的外形铰接在一起，以增加强度和灵活性，像鸟的翅膀一样。列奥纳多将左下方的细节设计图全部用来解决如

何将机器的“骨骼”与绳索系统相连的问题。他在其他设计图中展示了飞行员如何坐在（或站立）在飞行器内，通过转动手柄或踩踏板的方式产生动力，并用自己的头部控制方向。



列奥纳多从未制造或测试过其中任何一件装置，尽管他在一份手稿中提到要在当地的一个湖上试飞。传说他的一名学生确实试图用这个装置飞行，但随后摔断了腿。实际上，这些设计几乎不可能飞得起来，而且飞不远——仅维持飞行就需要太多的能量。后来列奥纳多又绘制了一种固定翼滑翔机，试图模仿蝙蝠和鸟类静止滑翔的动作；后来，有人建造了这个装置并成功试飞。



《抱银鼠的女子》（塞西莉亚·加莱拉尼肖像）

列奥纳多·达·芬奇

（Leonardo da Vinci, 1452—1519）

1489—1490年

木板油画

55厘米×40.5厘米

克拉科夫恰尔托雷斯基博物馆

列奥纳多在米兰大公卢多维科·斯福尔扎（外号“摩尔人”）的宫中有好几项不同的职责。除设计军事、工程和水利项目外，这位艺术家还负责组织豪华的宫廷庆典。这些盛大活动的目的是炫耀实力，从而进一步巩固大公的力量。作为御用画师，列奥纳多也被要求为公爵绘制肖像。1489—1495年，他为这位赞助人的情妇画过两幅肖像，这是较早的一幅（另一幅是《美丽的费隆妮叶夫人》）。

这幅肖像与意大利文艺复兴时期肖像画的悠久传统有所不同，作品采用了四分之三侧面视角，而不是侧面像。女子身体转向左侧，躯干和头部却向右旋转，眼睛看向身后，胸前则抱了一只银鼠。这种动人的姿态使肖像有活灵活现之感，仿佛女子正在回应画外的什么东西。画中的人物既是静止的，又处于互动中，既表现了坐着的人身体上的现实感，又传递出她可爱的个性。列奥纳多采用三维透视法表现体积感，毫不生硬地从一个主体流动到另一个主体，引导着观看者的目光从人物的手移向银鼠，随后望向倾斜的肩膀，最后落在人物可爱的面庞上。这名女子是塞西莉亚·加莱拉尼（Cecilia Gallerani, 1473—1536），出身于贵族家庭，1489年时已是卢多维科的情妇。肖像画中的塞西莉亚芳龄十六，展现出令人惊叹的精致之美。然而这幅肖像不仅仅只是一个漂亮女孩的形象，它的魅力源于列奥纳多在艺术上做出的选择：画面和谐，暗合女子优雅的外表；女孩与宠物步调一致，令人心动；还有那明亮的光线，突出了她仿佛是在欢迎什么人似的表情。列奥纳多竭力表达塞西莉亚的“思想活动”。一个人外在的动作应该能表达内心的情绪，这在他后来

的作品中将成为一个至关重要的概念。

19世纪时重新上色使作品的背景变得阴暗，原来的颜色是淡淡的蓝灰色。画家卓越的观察力在银鼠身上体现得很明显，银鼠伏在女孩的臂弯里，其姿态似乎有种猫科动物般的警觉。这种毛皮光滑、浑身雪白的动物备受贵族阶层的青睐，他们常将它与节制和美德联系起来。人们认为银鼠每天只进食一次，而且正如列奥纳多在笔记中所写的那样，“宁愿死也不愿弄脏身体”。塞西莉亚本人也与银鼠有关，希腊语中的“银鼠”一词（galée）与她的姓氏（Gallerani）发音相似。这种隐喻还可以继续发挥下去，其中繁复的关联正是宫廷中的智力游戏所特有的：银鼠可以指代卢多维科本人，也就是女子的情人，他于1488年获得了银鼠勋章；另一种理解为，银鼠标志着两人之间纯粹的爱。银鼠的形象可能还暗指阿尔克墨涅和宙斯的传说，两人产生了不伦之恋，尽管赫拉百般阻挠，还是生下了赫丘利斯。阿尔克墨涅的女仆伽兰提斯被变成银鼠侍奉分娩。1490年，塞西莉亚怀了卢多维科的孩子，并于1491年生下了他们的儿子塞萨尔（Cesare），这令公爵的新婚妻子比阿特丽斯·德·埃斯特大为恼火。此后不久，塞西莉亚结婚并离开宫廷。她终生保存着这幅肖像。





《吉妮芙拉·德·本奇》

列奥纳多·达·芬奇

（Leonardo da Vinci, 1452—1519）

约1475—1478年

木板油彩蛋彩画

38.1厘米×37厘米

华盛顿国家美术馆

这幅肖像画是列奥纳多刚开始独立接受委托的作品之一，实验性的绘画技法和其中蕴含的趣味视觉谜语，使这幅作品一向被视为列奥纳多职业生涯早期的开创性作品。作品描绘的是佛罗伦萨一位富商的女儿吉妮芙拉·德·本奇（Ginevra de' Benci）。1474年1月15日，十七岁的吉妮芙拉嫁给了路易吉·迪·贝尔纳多·迪·拉波·尼科里尼（Luigi di Bernardo di Lapo Nicolini）。

尽管保存得很好，但这幅画还是出了一些问题，尤其是背景中的颜料起了皱，这种起皱现象是列奥纳多早期试验油画颜料的标志。但是，从嘴唇和脸颊上柔和的玫瑰色釉面光泽到垂在眉间的充满质感的卷发，都细致地描绘出了人物的细节。列奥纳多将指尖和手掌伸进还潮湿着的颜料中，使物体的轮廓互相融合，让人觉得仿佛画面中有空气存在，这就是列奥纳多标志性的朦胧效果。

画板的底部和右侧也被截掉了。从当时的草图和后来的复制品中，我们可以知道肖像中最初还有吉妮芙拉交叠着放在身前的双手。人物置身于一丛密集的杜松灌木丛前，右侧可以看到后方的部分风景。这种类型的背景在佛罗伦萨的肖像画中是不寻常的，显示出受北欧艺术的影响。列奥纳多可能效仿了佛兰德斯画家汉斯·梅姆林（Hans Memling, 约1430（？）—1494年），一位备受佛罗伦萨人赞赏的优雅的肖像画家。列奥纳多利用这样的构图营造出一种人物在闺房中闭门不出的感觉（闺房本身就是童贞的象征），灌木丛和女孩都被渲染出三维效果，仿佛沐浴在金色的阳光下，周围是柔和朦胧的空气。

吉妮芙拉身后的杜松灌木丛使她的名字有了双关意义（“杜松”一词在意大利语中是“ginepro”），同时杜松也象征贞洁。诗人兼威尼斯使节贝尔纳多·本博（Bernardo Bembo）是吉妮芙拉的仰慕者，为她作过几首以贞洁为主题的诗。本博本着骑士风度，与吉妮芙拉保持着柏拉图式的爱情（开始于1476年），他的诗歌赞扬她拥有他人永远无法企及的美和德行。这幅画也有着相同的主题：列奥纳多的肖像画不仅呈现了她的个性，更将吉妮芙拉塑造成美丽、纯洁与风雅艺术的化身。



与这幅肖像画惊人的自然主义风格相反，在画板的背面却表现了吉妮芙拉的聪明才智。列奥纳多在此处放上了一个在视觉上充满诗意的标志（又称“impresa”，即“箴言徽章”）：棕榈和月桂枝中环抱着一根小小的刺柏枝，再次强化了人物名字中的双关意义，这些植物分别与德行、才智和贞洁有关。题铭文字为“Virtutem forma decorat”（拉丁文：美貌为德行增色），暗含了吉妮芙拉性格的关键因素。徽章和铭文卷着绕在植物的茎上，它们都来自本博自己的箴言徽章，暗示这幅作品可能是在他的鼓动下创作的。

在文艺复兴时期的文化界，这类与诗歌有关的文字和肖像游戏很是流行。观看者从正面可以看到用油彩这种“有生命的色彩”创作的人像，而在背面，蛋彩创作的箴言徽章是绘画形式的诗篇。正是从这幅作品开始，列奥纳多开启了他最喜爱的游戏之一，即“典范之辩”（艺术门类之间孰优孰劣之争）。这幅作品告诉观看者，凡是诗歌可以达到的，绘画也能达到——甚至更出色。



松松嫩嫩的尖刺叶片
轻柔地置于一片光晕
中，但似乎削弱价值的
粉黄杜松黄却不知为
何并未出现在画中。

在幽蓝的蓝天下，女配黄肚饱满而解，最显
得敏感。利用创造为多元色彩的西性的个
性，我是要在表现其社会属性。



只有失暗女性才能被最感
发。在这幅作品中，马发既来
在昏暗更美的女性吸引为，
则是更多更得此机会展现出他
独特表情的标志技巧。

则更纳多非人物置于自然
的深影光中。诗佳惠得得在
水中闪闪发光的倒影，在
家景透出一行“倒影”的
效果。这一画面和画面
的关注点都给了艺术世界
所未有的。



大多服饰为女性形象都有精致的服
装面料。这使和装饰标志更得财富。装饰
的元素。相比之下，古罗马拉和穿着一件
被称为“卡基拉”的朴素短衣。但根据
他的领口套是为了避免“露体法衣”。法
法称其为女性穿所爱。

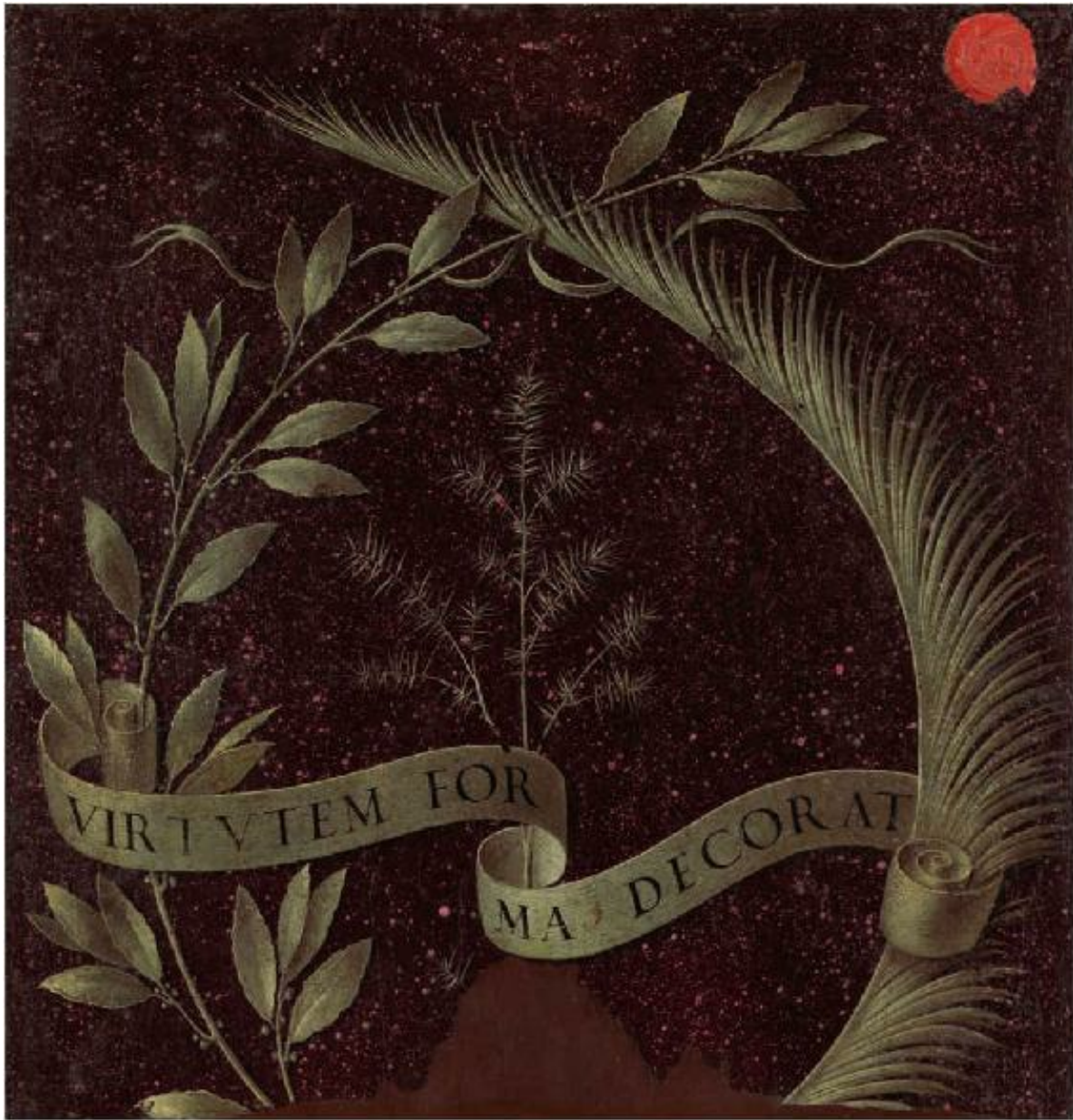


列奥纳多·达·芬奇

(1452—1519年)

《吉妮芙拉·德·本奇》

约1475—1478年



《劳拉像》

乔尔乔内

(Giorgione, 1477/1478? —1510)

1506年

固定在面板上，布面油画

41厘米×33.6厘米

一个女人站在仅有月桂树枝装饰的朴素背景中，富丽堂皇的毛皮镶边斗篷敞开着，露出胸部。这幅由威尼斯画家乔尔乔内创作的肖像画中有很多疑点。

关于作品的意义，乔尔乔内和列奥纳多之间的关联可作为一个切入点。1500年3月列奥纳多在威尼斯逗留过，瓦萨里说更年轻些的画家乔尔乔内深受列奥纳多作品风格的影响。实际上，瓦萨里指的是后者创作的《吉妮芙拉·德·本奇》肖像画。但是与完全置身于风景中的吉妮芙拉不同，乔尔乔内的《劳拉像》有意被安排在一根月桂树枝条前。但是，两幅作品中植物和女人有着相似的联系，学者们对乔尔乔内画中的月桂树究竟代表什么困扰不已。月桂树是否代表她的名字，进而又代表着14世纪弗朗切斯科·彼得拉克为他的缪斯所作的著名的十四行诗？或者暗示诗神阿波罗采摘的月桂叶前，站着一位女作家——也许是女诗人？她是坚决不委身于阿波罗，并化身为月桂树水边的仙女达芙妮吗？她是勾引人的娼妇，还是威尼斯城的淑女？作品微妙地撩拨观看者的期待值，从而使观感更错综复杂。这种似是而非的效果是乔尔乔内作品的典型特征，拒绝浅白叙事，而倾向于更需要共情和更诗意的主题。与吉妮芙拉的肖像画不同，这幅肖像画中没有标志着女子身份的铭文。

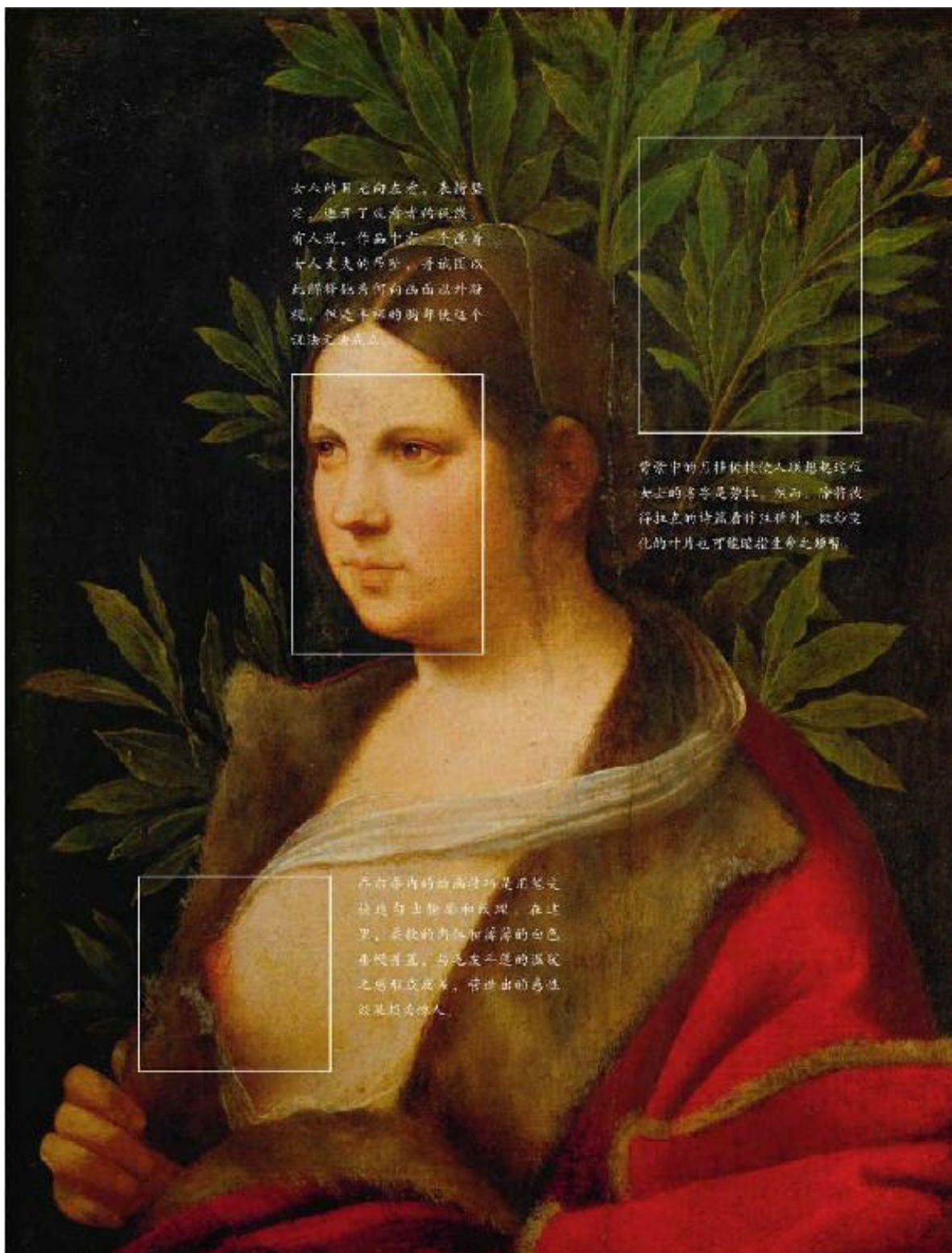
肖像画中的女人看上去无疑是彼得拉克笔下的劳拉，她是诗人的题材，也是他天才创造力的体现，但违和的是画中的女人却是深色头发和茶色皮肤（彼得拉克笔下的劳拉以金发闻名，并且肌肤如雪）。如果她是一位女诗人（和吉妮芙拉一样），那么她那酥胸半露的衣着意在表露什么？尽管一些学者说，裸体可以代表婚内贞操，但这种肉感的形象在威尼斯已婚女性的肖像画中十分不得体。画中女子捏着自己身上镶着毛皮边的袍子的边缘，使人注意到裸露的身体。她占据了一个阉境，既非被诗歌所吟唱也不被画笔所描绘，既非女性也非男性（长袍是阳刚男子所穿的外衣），不在画内也不在画外，不是主体也不是客体，她不是美

貌的名媛，也不是娼妓。就这样，肖像画提供了多种解释，并依次被否认，观看者不得不一次又一次地推翻重来，一次又一次地对作品深入鉴赏。



与列奥纳多的另一层关联是其中所指的“典范之辩”，即当时如火如荼的、有关各艺术门类孰优孰劣的口头辩论。彼得拉克本人继14世纪艺术家西蒙内·马蒂尼（Simone Martini）的画作之后创作了一首十四行诗，借此证明在表现世俗之美（这里劳拉就等于世俗之美）和揭示真理方面，美术永远无法与诗歌的力量相提并论。列奥纳多在他的著作中抨击了这种观点。实际上，他用《吉妮芙拉·德·本奇》肖像画提出了相反的主张。乔尔乔内的画作也卷入了这场旷日持久的辩论，他颇巧妙地在“劳拉”的形象中加入几分诗意，但坚持认为他的画作（显然画的不是劳拉）超越了纯粹的彼得拉克主义。

乔尔乔内的作品寥寥无几，被威尼斯富豪和贵族争相收藏。1510年，曼图亚女侯爵、知名收藏家伊莎贝拉·德·埃斯特试图购买他的画作，却连一件也找不到。



《美丽的费隆妮叶夫人》

列奥纳多·达·芬奇

（Leonardo da Vinci, 1452—1519）

约1490—1495年

木板油画

64厘米×45厘米

巴黎卢浮宫

坐着的女子可能来自《大西洋古抄本》中的一首诗，该书最完整地收录了列奥纳多的手稿，由雕塑家庞培·莱昂尼于16世纪后期编纂。诗人盛赞女贵族卢克维希亚·克里维利（Lucrezia Crivelli，约1496—1497年充当卢多维科的情妇），吹捧她情人的荣耀和权势，并向画家的精湛技艺致敬。但并非所有的学者都认为这幅画是卢克维希亚·克里维利的肖像。也有人说画中的女子是卢多维科的上一个情妇塞西莉亚·加莱拉尼（年龄更大）或是他的妻子比阿特丽斯·德·埃斯特。

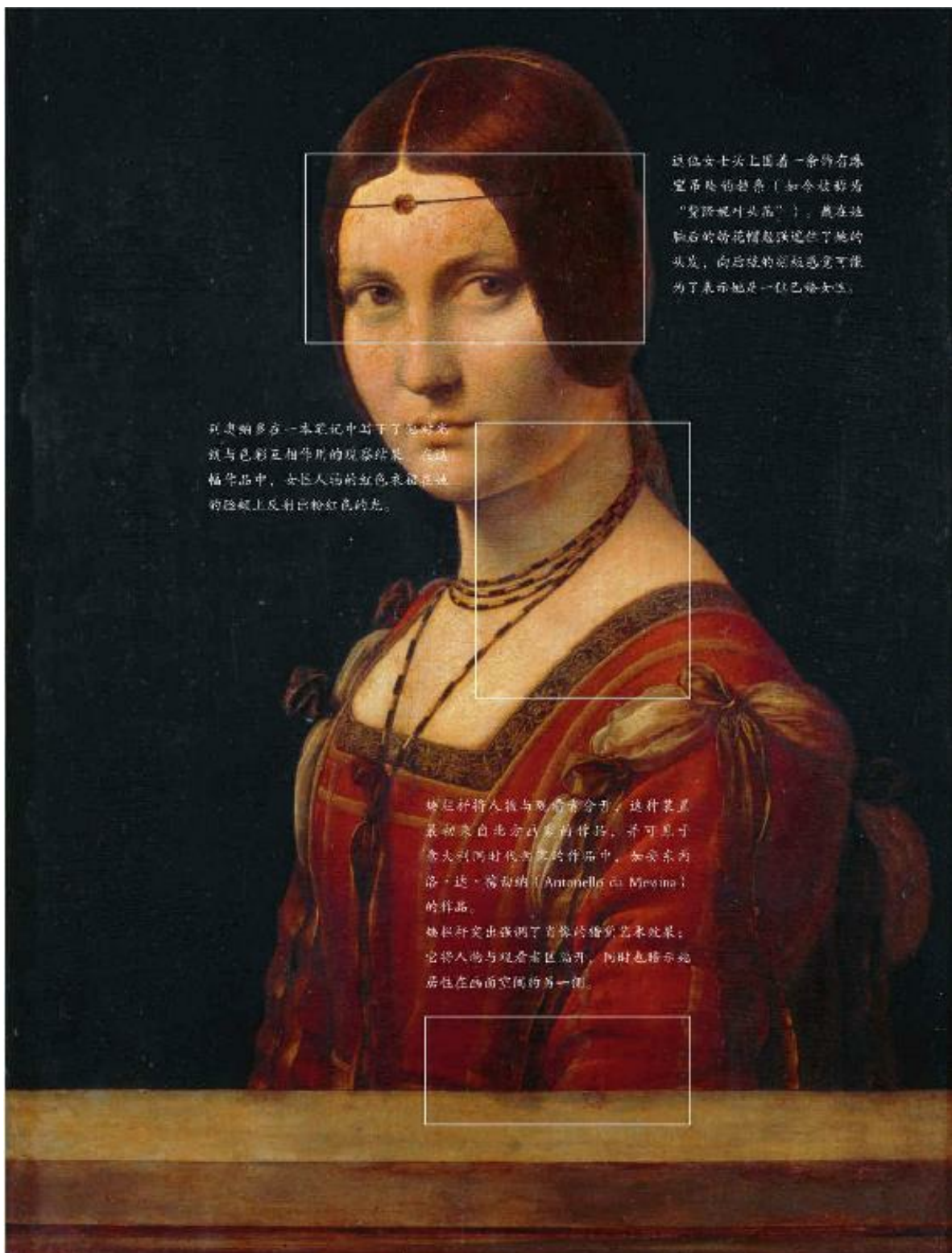
列奥纳多将女子放在光秃秃的背景中，极强烈地突出了前景扶手后面的人物形象。与塞西莉亚·加莱拉尼肖像一样，她的体态也是在左右两边形成均势平衡，头部偏离中轴线，侧向观看者的方向。她的目光顺着动作的方向继续延伸，看向右边时却与观看者的视线错开。列奥纳多似乎正在努力为人物营造一种绘画的体积感，这与他当时有关视觉和视线的笔记一致。

这幅肖像符合列奥纳多一贯塑造的女性形象：人物呈现“柔和的动作”，双臂紧抱，头部垂下并偏向一侧。不过，这名女子的社会地位却不清楚。尽管她的衣着质地华贵，但没有佩戴任何醒目的珠宝。因此，她不可能刚刚结婚或即将结婚，因为这种身份的女性肖像中通常有象征着家族财富和荣誉的元素。另一方面，露在外面的头发和敞开的领口这样暗示肉感的细节，通常在已婚女子肖像画中不会出现。如果这个坐着的女子是卢克维希亚·克里维利，那么她为有权势的男子充当情妇的身份倒可以解释某些含混之处。

如果把这幅作品和稍早的《吉妮芙拉·德·本奇》《塞西莉亚·加莱拉尼》肖像画以及后来的《音乐家肖像》放在一起依次观看，可以看出列奥纳多在这幅作品中对若干特定绘画问题十分关注。较早创作的两幅作品中，画家更关注后面的风景和人物的衣纹特征，而在这幅作品中，画家则更关注与表现体积感和雕塑感有关的技法。这种变化很可能反映了这位艺术家对完美形状的追求，这已成为他艺术实践的重要组成部分（参见《维特鲁威人》）。



《大西洋古抄本》中的短诗将列奥纳多、卢克维希亚和卢多维科联系起来，三人之间相互赞助、相互影响。卢克维希亚是被誉为“拥有神赐之美”的美丽女子。这首诗说：“在众多画家中，列奥纳多率先描绘她；王公贵族中，‘摩尔人’率先爱慕她。”在诗歌的第三节中，在列奥纳多的丹青妙笔之下，栩栩如生的作品超越了神，有眼光的赞助人将竭尽全力保护艺术家，以免神的怒火荼毒他。因此可以说，这幅作品平衡了三者之间的关系——霸道金主的意愿、女性的社会规范，以及列奥纳多用他的肖像画所确立起来的画家的创作自由。



《乔凡娜·德哥力·阿尔比齐·托纳博尼肖像》

多米尼哥·基兰达奥

(Domenico Ghirlandaio, 1448/1449—1494)

约1489—1490年

木板蛋彩画

75.5厘米×49.5厘米

马德里提森-博内米萨博物馆

这幅可爱的肖像直至今天依然非常艳丽，被认为是15世纪晚期最精美的意大利壁画之一。坐着的女子是乔凡娜·托纳博尼（Giovanna Tornabuoni），画家以精致的釉面光泽渲染人物，突出部分用笔刷的尖头轻柔地点染而成。作品色块丰富，构图是一位年轻女子置身于封闭的室内。她朝左侧向画外凝视，这时观看者可以欣赏到她瓷器般的皮肤，纤细的身材，优雅修长的脖颈和华贵的衣衫。在15世纪中叶，富裕的佛罗伦萨女性普遍采用这种与自己相像的有框侧面像，这些作品并非准确描摹女子的外形，更确切地说是在塑造一个完美的人物形象。

乔凡娜·阿尔比齐于1486年与洛伦佐·托纳博尼（Lorenzo Tornabuoni）结婚，时年十八岁。他们的婚姻使两个受人尊敬的佛罗伦萨王朝结成战略联盟。尽管结盟十分短暂（她于1488年第二次怀孕期间去世），但乔凡娜似乎很受丈夫家人的宠爱。再婚后，洛伦佐仍将亡妻的肖像放在他的房里保存了很多年。诗人波利齐亚诺（Poliziano）为她创作了一篇经典的墓志铭，颂扬她的美德。托纳博尼家族也慷慨解囊，为她举行了隆重的葬礼。1490—1491年，洛伦佐以她的名义修建了一座家族小教堂，人们每周来为她举行弥撒仪式，持续了一百年的时间。

可以说，这幅肖像画是对爱妻和已逝去家人的记录和纪念之物。作品并非乔凡娜生前绘制的，因为作品选择了侧面视图，而到1490年时，侧面视图已经有些过时了。乔凡娜身处一个被明确界定但无法进入的地方，目光朝向一侧，端庄地不与观看者对视。这幅肖像画无法传达她的个性，相反，它关注的是能显示社会地位的物品，如服装、珠宝和财

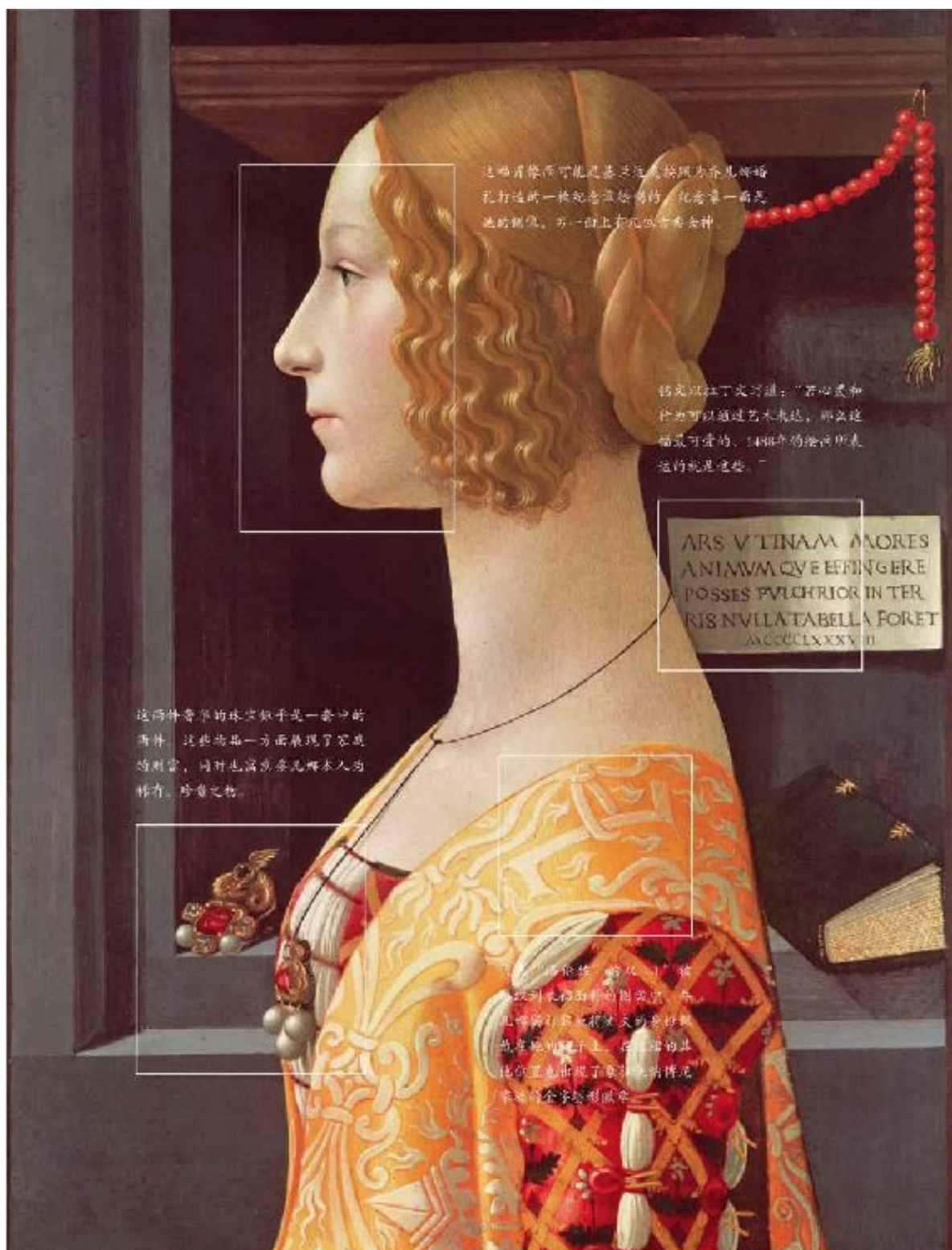
产。她衣着华贵，上身的紧身胸衣由金色锦缎制成，袖子上有重工刺绣。透过带缝隙的布料可以看见色彩鲜艳的贴身衣物，与手里捏着的手帕互相呼应。她的脖子上挂着一条镶有珍珠和红宝石的金项链，手指上装饰着小小的指环。画面深处是另一件珠宝（与项链坠类似的胸针，图案是有翅膀的龙），还有一册祈祷书。一串珊瑚珠悬挂在刻有拉丁文铭文的名牌上。



ARS VTI NAM ANORES
ANIMAM QVI TEINGERE
POSSE PVORICE IN TER
HIS NVLLA TABULA FORET
MUSEO LXXXV

乔凡娜的前后左右充斥着物件。与这些物件一样，她的肖像画也有助于确立托纳博尼家族的身份。她与托纳博尼家族的联系被显眼地打在身上：衣服上绣着托纳博尼家族的徽章（金字塔形），肩膀处的衣服上也有丈夫姓名的首字母。珠宝和金胸针（画面左侧）等物品显示了这个家族的世俗地位和财富，而画面右侧的祈祷书则意味着虔诚。最后，她头部后方的珊瑚珠可以用来辟邪，从而彰显出她的纯洁。铭文强调了乔凡娜外在的美貌与她日常生活中的德行。她直立的身姿和沉静的侧面轮廓说明她出身高贵、举止端庄。

这幅肖像画使托纳博尼家族纪念乔凡娜时有所寄托，同时也将她树立为集家族荣誉于一身的典范形象。在这幅肖像画中，乔凡娜的贞洁、纯洁和美德与她优雅地穿戴着的珠宝华服一样，都是托纳博尼家族的宝贵财富。



这些首饰可能还是通过交换得来，毕竟她们孔打过时一块肥皂就能换得一件珠宝一面瓦德的铜像。另一面上了孔打时也有女神。

铭文以拉丁文写道：“若心爱之物可以通过艺术表达，那么这幅最可爱的，1498年的绘画所表达的就是这些。”

ARS VTI NAM ANORES
ANIAMQUE EFFINGERE
POSSES PULCHRIOR IN TER
RIS NVILA TABELLA FORET
ANCCCLXXXVIII

这两件奢华的珠宝似乎是一套中的两件。这些物品一方面展现了不逊的财富，同时也流露出对本人作为作有。珍重之物。

这件“珍珠”的珠宝，被列在物品清单的末尾，与孔打时的珠宝和文物的装饰物在孔打时一起。这件珠宝也出现在了孔打时的清单中，它被列在清单的末尾。

宫廷艺术家列奥纳多

文艺复兴时期的艺术家有几种不同的成功路径。有些创造艺术品，然后出售给来自中产阶级的客户；其他艺术家则争取从宗教机构或民间团体中得到重大项目的委托。但是，只有被任命为御用艺术家才能说达到了事业的巅峰。一旦受聘于这样的职位，艺术家就可以过上衣食无忧、有利可图的生活：他有固定的薪水；还能享受津贴，比如免费的住房、食物和服装；与贵族往来则可以抬高身份；他还有机会进一步接触出手更阔绰的赞助人。作为回报，艺术家必须对金主唯命是从。他可能被要求画肖像，负责装饰项目，代表赞助人旅行，以及执行其他临时分派的任务。相对于这个职位带来的地位、稳定和艺术上的自主权，这种跑腿打杂的工作实在是极小的代价。事实上，莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂曾经写到，好的艺术品只会在宫廷中被创作出来，因为只有在这样的情况下，艺术家才能摆脱经济压力，自由地进行创作。

在共和制的佛罗伦萨，艺术家确立名声的方式是竞争市政府公共项目和宗教项目的委托。他们的钱财来自在市场上出售的艺术品，供私人消费。列奥纳多的早期职业就是这种模式：他的家族人脉帮助他赢得了装饰祭坛的重要委托（如《三博士来朝》和《荒野中的圣杰罗姆》），并且他创作的童贞圣母形象广受欢迎。然而，教皇西克斯图斯四世在1481年要求洛伦佐·德·美第奇派遣最出色的佛罗伦萨艺术家参与西斯廷教堂的一项重大工程时，列奥纳多的名字却不在其中。他经常与成功失之交臂，可能是因为他无法按时完成项目，也许另一个因素是，他在1476年因被指控鸡奸罪而遭到提审，这令他蒙羞（尽管指控后来由于缺乏证据而被撤销）。到1482年，列奥纳多已移居斯福尔扎家族领导下的米兰公国。米兰既有财富，也不乏机会。在介绍信中，列奥纳多强调自己有工程师和军事设计师的才能。他列举了一系列技能（包括海战、水

力科学和武器设计），只是在末尾提到了他受过绘画训练。这种顺序不能说明列奥纳多对艺术成就态度谦逊，而是体现了这位艺术家知道金主的需求，大公维持自己地位的手段主要是通过军事力量。

列奥纳多在1487—1490年的某个时候在卢多维科·斯福尔扎的宫中谋到了一个正式的宫廷职位。他为公爵打理过各式各样、大大小小的事务。最早的工作是为卢多维科的情妇（《抱银鼠的女人》和《美丽的费隆妮叶夫人》）和低级宫廷官吏绘制肖像画（《音乐家肖像》）。后来列奥纳多受斯福尔扎的委托，在圣马利亚感恩教堂饭厅的墙壁上绘制《最后的晚餐》。他还花了很多年的心血，为大公建造一座马术纪念碑，奉献给大公的父亲。

但是，列奥纳多在斯福尔扎宫廷中的大部分时间都花在了工程和设计上，有的是社会活动，有的是军事活动。节日、庆典、凯旋仪式和戏剧活动需要精心布置和装饰，以打动前来参加的使节和大臣。列奥纳多不仅擅长制作视觉上令人惊艳的舞台设计和花车，还擅长制作出色的小玩意儿（如机械狮子）和剧场装置，大大取悦了宫廷里的观众们。他还主持设计了若干建筑物，建造古典化的集中式教堂，这在当时属于比较前卫的新思想。为了满足赞助人的军事需求，列奥纳多设计了创新的装置（例如坦克和镰刀战车）以及围城设备、自动武器、防御工事、海战舰船和许多其他设备。在宫廷里，他致力于数学和比例研究，着手进行解剖学研究，并开始撰写《论绘画》。就这样，列奥纳多在米兰的宫廷里服务了十六年，享受着安然无虞的生活。这种生活的结果，按照阿尔贝蒂的说法，是一段学术上的创新创造期。

法国人在1499年与米兰开战，列奥纳多突然发现自己失去了庇护。几年来，辗转于不同的城市和赞助人之间。他花了很多时间为切萨雷·波吉亚将军（《阿尔诺河谷鸟瞰风景》）以及米兰的法国总督和罗马教皇利奥十世工作。1516年，列奥纳多接受了法兰西弗朗索瓦一世的邀

请，移居法国宫廷。尽管上了年纪，他还是享受了很高的荣誉，并得到了国王馈赠的城堡和丰厚的薪水。传说列奥纳多临终时，国王亲自来到他的病榻旁。这显示出艺术家在生命尽头终于享尽尊荣。



《抱银鼠的女子》

P211



《阿尔诺河谷鸟瞰风景》

P146



《美丽的费隆妮叶夫人》

P225



《勇士侧像草图》



《最后的晚餐》

P118



《音乐家肖像》



《坦克和带镰刀的战车设计图》

P202

《音乐家肖像》

列奥纳多·达·芬奇

（Leonardo da Vinci, 1452—1519）

约1485年

木板蛋彩油彩画

44.7厘米×32厘米

米兰安布罗齐亚纳美术馆

在列奥纳多的作品中很少有男子肖像。这幅作品可以追溯到艺术家第一次旅居米兰时期，当时他为卢多维科的情妇们绘制了几幅肖像画（参见《抱银鼠的女子》和《美丽的费隆妮叶夫人》）。这幅肖像画遵循列奥纳多著名的公式化构图：较浅的景深和黑暗的背景中，聚光灯勾勒出的人物半身像。列奥纳多自然主义风格的细节呈现出端坐者的外表，并提示他的内心。

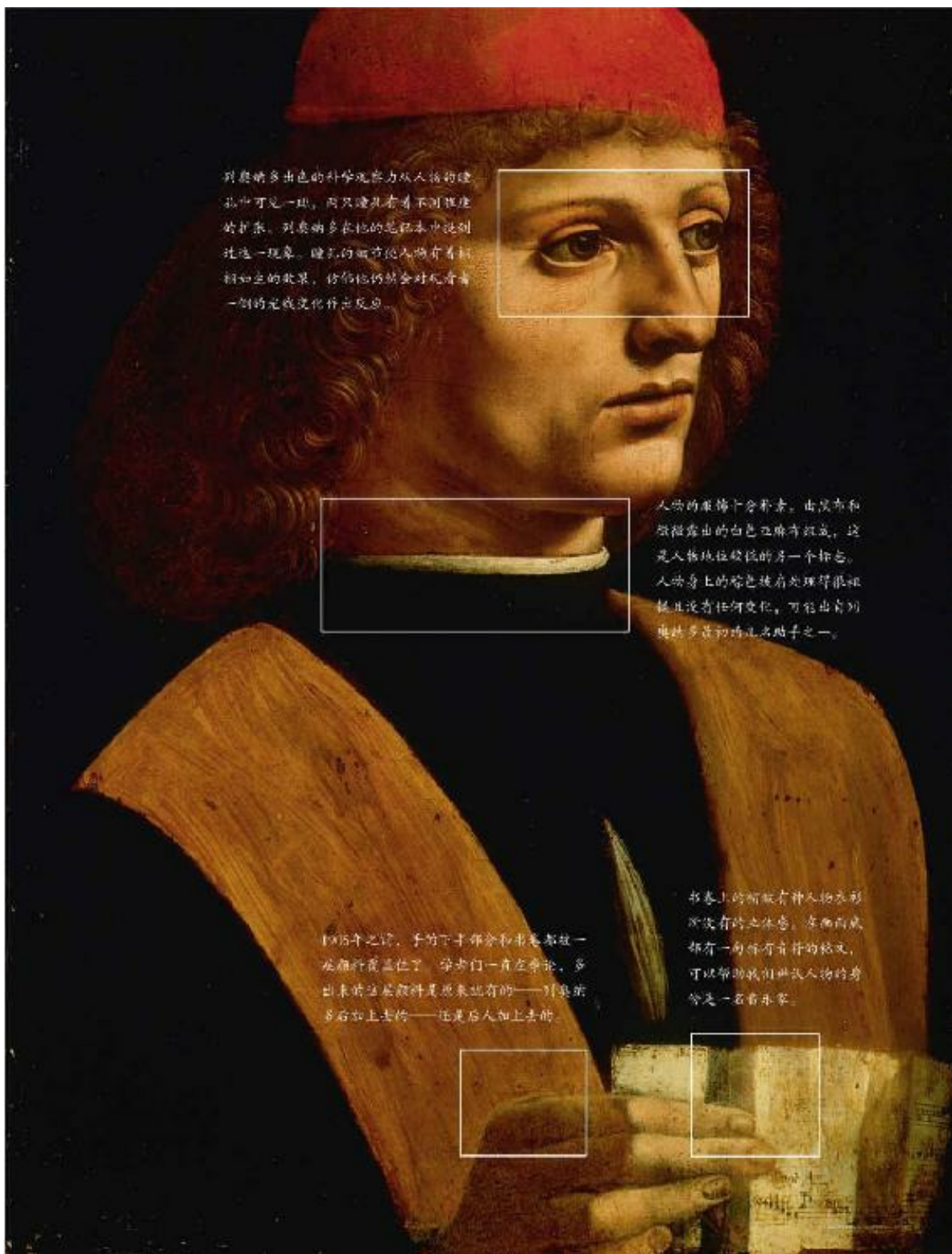
这幅画的某些部分尚未完成，缺少《吉妮芙拉·德·本奇》和《抱银鼠的女子》中的精雕细琢。一些学者认为画面的下半部分是列奥纳多的助手绘制的，他们指出棕色披肩等细节处理得很粗糙。然而，处理得细致入微的男子脸部凹凸感，光线明亮的质感，以及避免把边缘画得太僵硬都证明这幅作品是列奥纳多在那个时期的典型作品。黑暗的背景可能证明他很了解西西里画家安东内洛·达·墨西拿（Antonello da Messina），安东内洛是卢多维科最喜爱的画家，他于1475年旅行途中经过米兰。画面右侧前景中一张有折痕的纸不仅显示了列奥纳多对光线和纹理感的精确把握，同时也是条线索，有助于我们了解端坐者的身份。纸上的音符和乐谱清晰可见，并有缩写“天使和神（Cant Ang）”，暗示人物是音乐家兼作曲家。

列奥纳多笔下的男子脸上有一种沉静的紧张感，这也可能是与人物的职业有关。人物凝视右方，似乎正在沉思，也许灵感正在降临。流淌在人物脸上的光线暗示某种神赐予的灵感，使得这幅肖像画在沉稳的构图和冷峻的色调纸上，仍然有一种振奋向上的气息。列奥纳多通过外部

特征传达内心世界的能力在当时受到高度赞赏。

端坐者的身份有几种可能。其一是宫廷音乐家法朗基诺·加夫里奥（Franchino Gaffurio），他于1484年被任命为米兰大教堂的合唱团指挥。但1484年时的加夫里奥年已年逾四十，与外貌年轻的画中对不上，列奥纳多本人的笔记中说，他是“从生活中取材的”。其二，其他学者则提出，画中人著名的文艺复兴时的作曲家乔斯昆·德·普雷斯（Josquin des Prez），加夫里奥在米兰大教堂的职务就是接替他。但是，考虑到乔斯昆在1484年已经离开了米兰，这种身份似乎也无法成立。其三，此人是列奥纳多的密友，佛罗伦萨人亚特兰大·密里约洛蒂（Atalante Migliorotti）。亚特兰大和列奥纳多一起去了米兰，他的身份是业余音乐家。如果画中人确实是列奥纳多的私人朋友，作品中流露随意效果就可以解释了。实际上，列奥纳多从未在宫廷收到过肖像画的正式委托。相反，他所绘制的对象在宫廷里地位普遍较低：情妇、女性。而本文中的这个男人则是地位低微的音乐家。也许是因为绘画对象的地位普遍比较卑微，让列奥纳多正好有机会利用他们之间的相似性进行试验和创新。大公或大公夫人绝对不会容忍在他们的正式肖像中进行这种艺术发挥。这类肖像画可能是在私人场所绘制的，观赏者也许是亲朋好友。在这种情况下，标志财富和地位的显眼标记就可以换成与身份有关的私人符号。





《巴蒂斯塔·斯福尔扎肖像》

皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡

（Piero della Francesca, 1416/1417—1492）

1474—1475年

木板油彩蛋彩画

47厘米×33厘米

佛罗伦萨乌菲齐美术馆

皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡的《巴蒂斯塔·斯福尔扎肖像》是列奥纳多公式化构图的主要先例之一，在《蒙娜丽莎》中表现得最明显。构图将半身肖像置于开阔的风景之中。皮耶罗的作品光线明亮而相对均匀，列奥纳多则向风格主义发展，倾向于更黑暗的地面和朦胧的气氛。但是从皮耶罗处理深处蜿蜒群山的技法和表现远处群山时运用的细腻的空气透视法中，仍然可以找到一个模板。尽管我们无法确知列奥纳多是否看见过皮耶罗的其他作品并直接受到启发，但种种迹象表明，他应该是见过本文中的这幅作品。

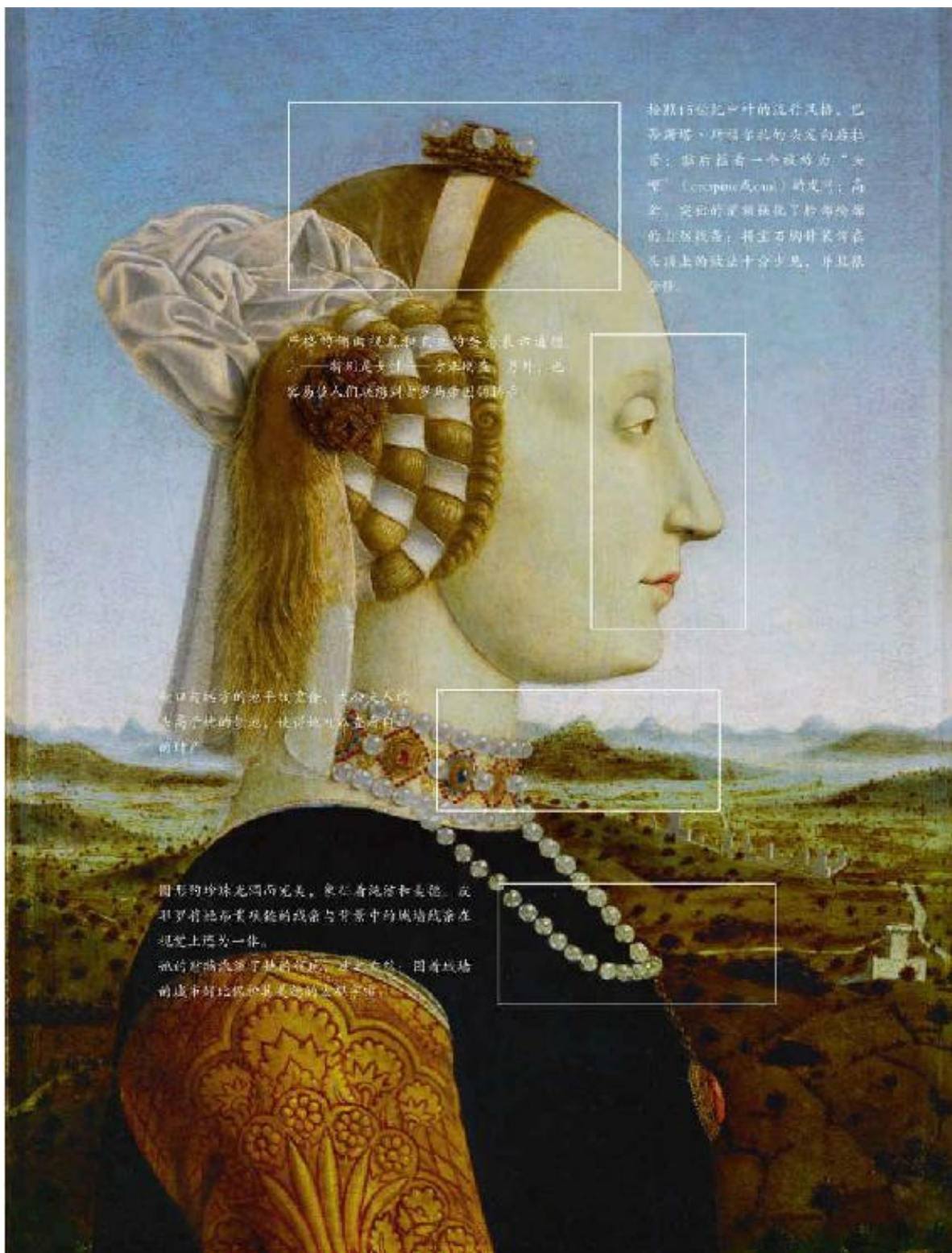
端坐者巴蒂斯塔·斯福尔扎（Battista Sforza）是列奥纳多在米兰的赞助人卢多维科·斯福尔扎的表妹。她父亲亚历山德罗（Alessandro）征服了亚得里亚海沿岸的佩萨罗，后来她的家族控制了该城所辖领土。巴蒂斯塔嫁给了乌尔比诺大公费德里科·达·蒙特费尔特罗（Federico da Montefeltro），乌尔比诺曾是该时期最成功的“贡多铁里（Cordottieri）”，即雇佣兵队长。这幅肖像画是双联油画中的一幅，费德里科据说也是侧像，与妻子面对面，身后也有着类似的风景。这两幅画的反面都以充满古意的修辞手法详述了一场引人入胜的凯巡游行，游行象征着军事统治和爱情的胜利。

文艺复兴早期的肖像画普遍采用开阔的风景，其初衷和主要目的是提示出人物与绘制地点之间贵族称号的关系。这种假设是列奥纳多的《蒙娜丽莎》的另一个奇怪之处，因为画中人丽莎·盖拉尔迪尼（Lisa Gherardini）没有贵族头衔，与占有领土也没有关联。也许列奥纳多之

所以强调景观的奇妙和神秘，而不是表现一个可以辨认出是哪里的地点，一大部分的原因就在于此。巴蒂斯塔的侧面像十分端正，与费德里科的侧面像互为镜像，可能被看作为至高无上的荣誉，使人立即联想起古罗马钱币上皇家肖像的标准画法，也联想起金属徽章的新传统。两人对望时，两幅画的视平线正好对准人物身上时髦而昂贵的服装领口。这样做的结果是，人物的大部分头部高高仰起，表现出贵族居高临下的冷淡，仿佛在审视自己的财产。



风景十分辽阔——田野肥沃，水路兴盛，一派旖旎风光。虽然如此，佩萨罗大公夫妇却很可能以更加富有诗意的方式审视自己的肖像，而不是在其中一味展示攫取的土地。乌尔比诺宫廷中新柏拉图派的人文主义者们在著作中强调自然环境和人性之间的关系。巴蒂斯塔·斯福尔扎的肖像中突出一个象征着保护的特征，即围在城墙中的城市，这也许标志着她的美德，如同“封闭的花园”，象征着圣母马利亚的纯洁。人物的面部表情十分节制，从视觉上呈现了开明君主的理性和智慧，这将带来和平与繁荣，从而粉饰她的丈夫攻城略地的真实历史。



《蒙娜丽莎》

列奥纳多·达·芬奇

（Leonardo da Vinci, 1452—1519）

约1503—1506年，或更晚

杨木板油画

77厘米×53厘米

巴黎卢浮宫博物馆

直至16世纪的前十年，列奥纳多的杰作《蒙娜丽莎》在任何一方面都是十分传统的：广阔蜿蜒的风景，四分之三侧面视角的半身像，放在人物面前的双手，甚至还有在更早期的肖像画中均可见到的微微笑意。这幅作品之所以领先于时代，是因为列奥纳多在几何平衡的基础上，实现了渲染复杂细节的精确度，同时他以细腻的明度层次为画面营造出一种他称为“晕涂法”或“烟熏感”的氛围。对这种技术的精湛运用，与围绕这幅作品的另外两个神秘问题并存了几个世纪：这个女人到底是谁？她的微笑又是因何而来？

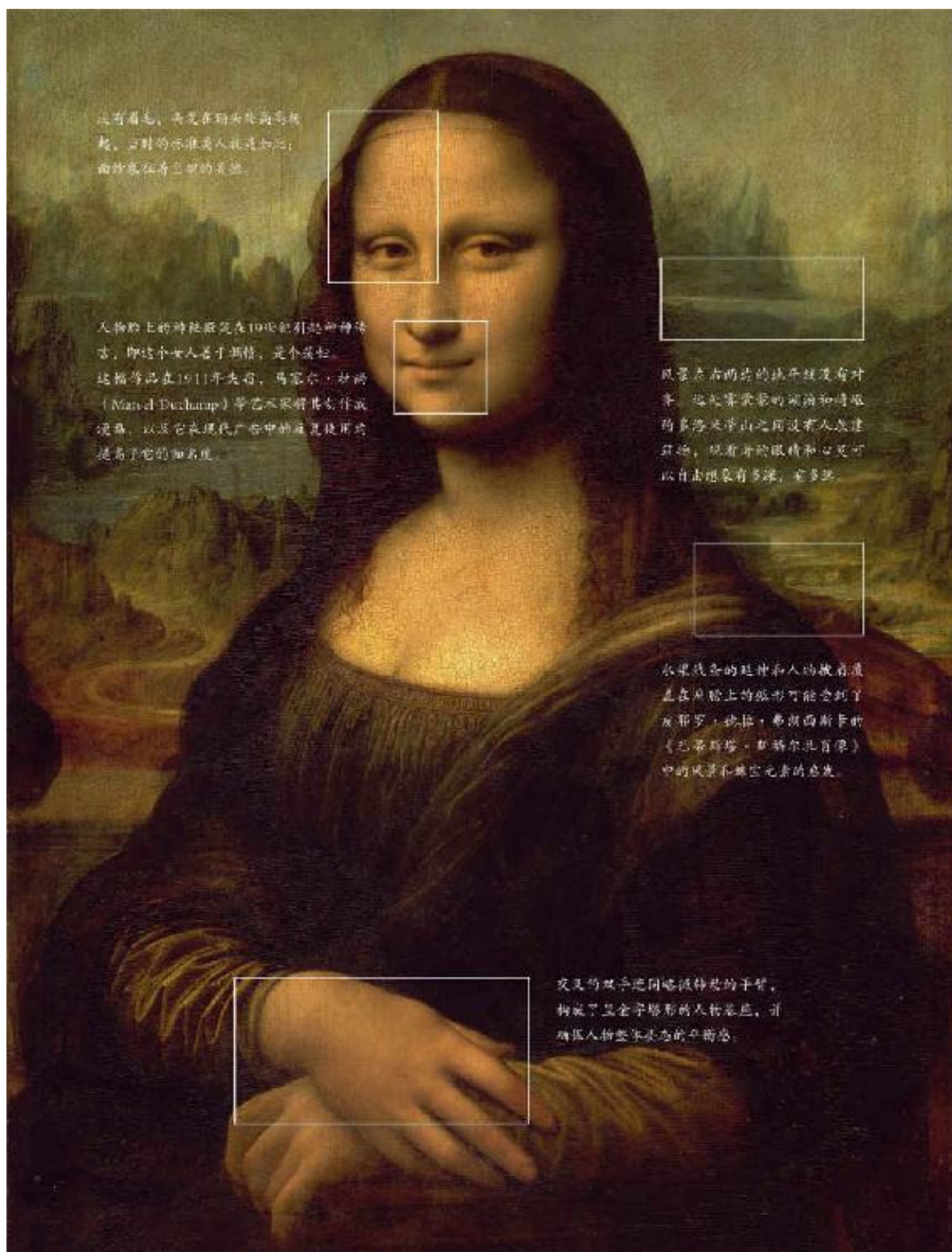
第一个问题已经有了明确的结论，从女子身份得到的几个推论引出了第二个问题。这幅画被记录在列奥纳多的学生和继承人萨拉伊的作品目录中，记录为“乔乔达（La Gioconda）”，意为“微笑的女人”。列奥纳多至死都将这幅画留在身边，作品清单中的作品名又似乎更像是别名而不是正式名称，这两个事实令许多学者纷纷猜测，认为这是一幅理想化甚至是虚构的肖像。但16世纪中叶的瓦萨里却声称这是做布匹生意的佛罗伦萨富商弗朗切斯科·德·乔孔多（Francesco del Giocondo）的妻子蒙娜丽莎的肖像。（在意大利语中，蒙娜丽莎是“Madonna”的缩写，意为“夫人”。）最近人们在佛罗伦萨官员阿戈斯蒂诺·韦斯普奇（Agostino Vespucci）拥有的一本西塞罗撰写的《致亲友书》中找到一条边注，证实了该女士的详细身份，她的真名叫作丽莎·迪·安东尼奥·玛丽亚·盖拉尔迪尼（Lisa di Antonio Mania Gherardini）。西塞罗曾说古希腊画家阿佩莱斯刻画维纳斯时，头和肩膀的细腻程度更胜于身体。而韦斯普奇指

出，列奥纳多为丽莎·德·乔孔多绘制肖像时也是如此，同样的还有他画的圣母马利亚之母安妮。

鉴于韦斯普奇的评论，我们不禁好奇，这幅作品的背景部分是不是画家返回米兰后所作。它与托斯卡纳的地形几乎没有相似之处，但确实可以从列奥纳多对阿尔卑斯山区岩石的研究中一一印证。女子身后的风景本质上是指她所拥有的领土，更符合封建领地所有人的身份，但是列奥纳多可能试图以一种更普遍和更诗意的方式将她与纯净内心联系起来。



既然第一个问题已得到了确切答案，那么第二个问题也就迎刃而解了。与《吉妮芙拉·德·本奇》和《抱银鼠的女人》一样，在《蒙娜丽莎》中，人物的“笑容”也是姓名的双关语。从更细微的意义上来说，她的表情恰恰标志着她的社会地位。蒙娜丽莎的确性格难以确定，但她似乎沉静自若，她直视着观看者，却又拒人于千里之外，双手交叉在身前。她笑得很亲切，却并不热烈。借由以上种种手段，作品集生动自然和节制高贵于一身。人们自然觉得，画中人如果是贵族或与宫廷保持密切往来的人物，想来应该别有一番姿态——事实上，人们从列奥纳多的其他肖像画上，的确会得到这样的感受。



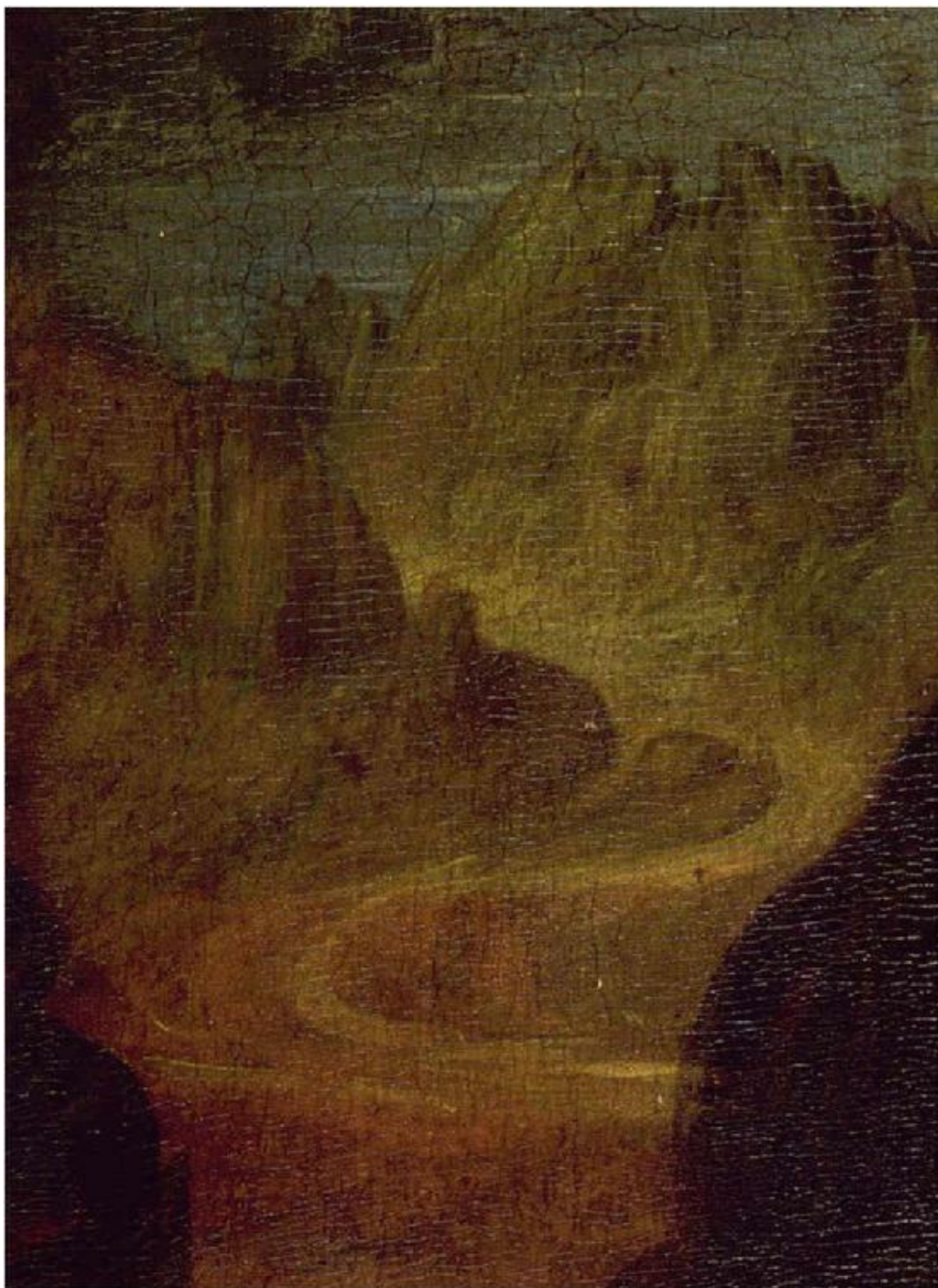
没有眉毛，只是在后来被画师
补。当时的标准美人就是如此；
而画家在写意的笔触。

人物脸上的神秘微笑在19世纪引起种种猜
言，即这个女人善于表情，是个谜。
这幅作品在1911年失窃，马塞尔·杜尚
(Marcel Duchamp)等艺术家将其复制成
漫画，以及它在现代广告中的广泛应用均
提高了它的知名度。

风景在右两侧的展开就没有什
么。这幅蒙娜丽莎的构图和透视
与多洛米蒂山之间没有人或建
筑物，观者的眼睛和心灵可以
自由想象有多深，有多远。

水果蔬菜的延伸和人物被前浪
盖在肩膀上的衣服可能会到了
反耶罗·德拉·弗朗西斯卡的
《巴蒂斯滕·斯特尔托里》
中的风景和建筑元素的启发。

交叉的双手如同希腊神话的干臂，
构成了金字塔形的人物底座，引
起观者人物整体姿态的平衡感。



列奥纳多·达·芬奇

(1452—1519年)

《蒙娜丽莎》

约1503—1506年或更晚



《自画像》（？）

列奥纳多·达·芬奇

(Leonardo da Vinci, 1452—1519)

1512年

红色粉笔

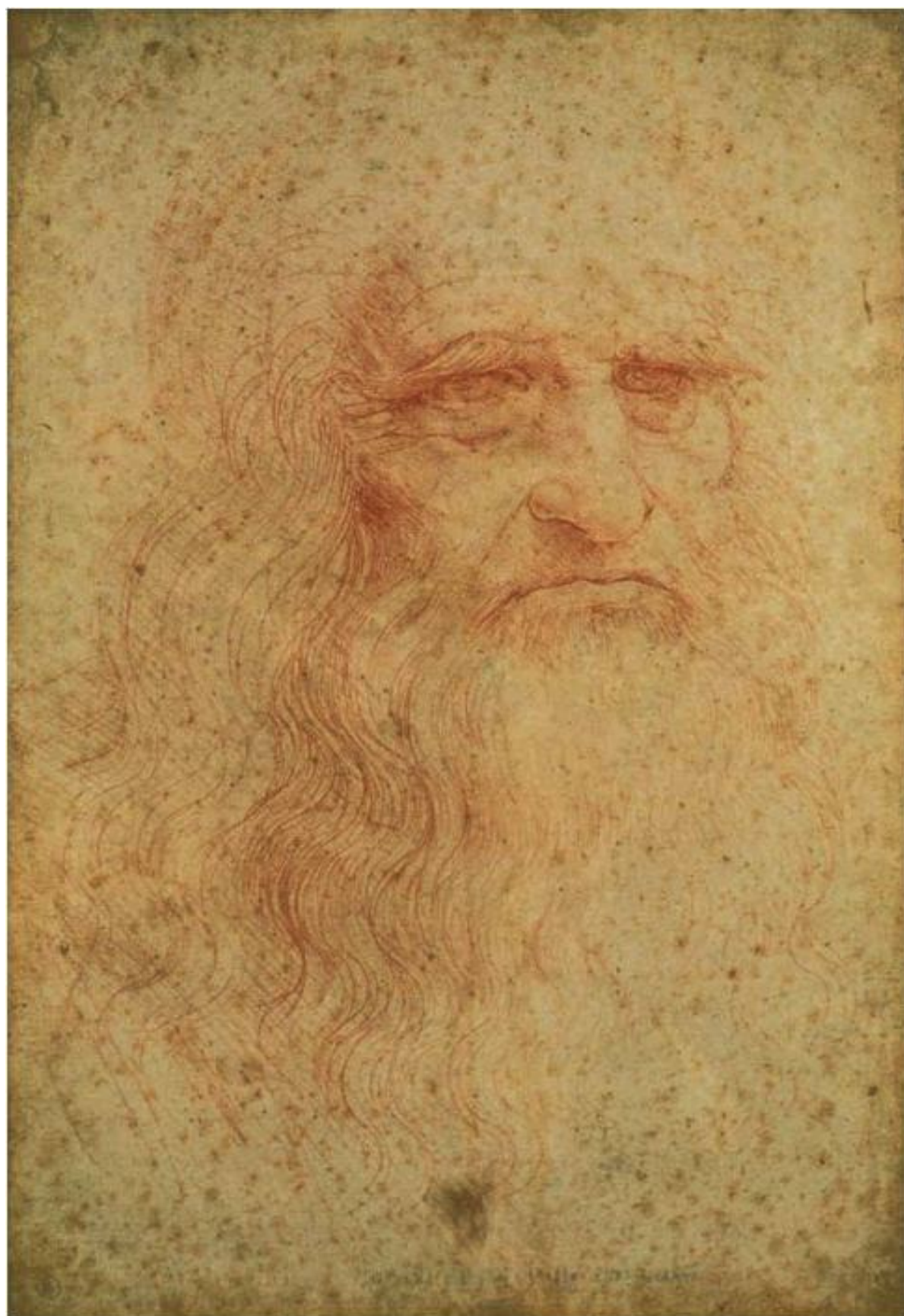
333毫米×213毫米

都灵皇家图书馆

这幅精美的素描以四分之三的视角呈现了一个老人的头部。一束亮光从右侧照亮人物的脸部，冲淡了右脸的细节，同时在左脸和太阳穴上投下阴影。这种高明度下的人物几乎有转瞬即逝之感。头部轮廓在画面顶部消失不见，头发与右侧空白部分融为一体，脖子或肩膀淡得几乎看不见。眼睛深深下陷，轮廓线条粗重，这正是作品的焦点所在；人物不与观看者对视，而是将目光移向右边。飘动的胡须，稀疏的长发，加上脸颊和眉毛处的大量皱纹使人物看上去十分苍老。端坐者的面孔上写满智慧和阅历。眼睛作为画面的中心，为人物赋予一种正在沉思的表情，仿佛心智已被沉重的思考所占据。

长期以来，人们一直认为这幅画是列奥纳多在1512年左右居住在佛罗伦萨期间创作的自画像。然而这种看法如今已不再被普遍接受。第一，列奥纳多在1512年时是六十岁，但一些学者认为这个人物看上去不止六十岁。第二，在某些学者看来，这幅素描的精细风格更多见于列奥纳多在1510年之前绘制的学者肖像，这使得人物为画家本人的可能性更加渺茫。第三，从镜子中观看自己时则应该是直视，但素描中的人物并非如此。尽管如此，散漫的线条和绘画所用的红色粉笔都是列奥纳多作品的典型特征，因此多数学者赞同这正是大师本人的手笔，只是对画中人物的身份众说纷纭。有人认为这可能是列奥纳多的父亲皮耶罗·达·芬奇或其叔叔弗朗切斯科（Francesco）的肖像，两人当时均已年迈。其他人则认为这是一幅“类型”肖像画，画的是一位哲学家。的确，画中人有点像拉斐尔在1508—1511年为梵蒂冈宫的署名室绘制的雅典学院中的柏

拉图。还有可以反证这个的论点，即上述为柏拉图的人物长期以来被误认为就是拉斐尔十分崇拜的列奥纳多。第四，乔治·瓦萨里讲述了列奥纳多非常迷恋于从日常生活中寻找模特进行头部素描，而这很可能就属于这类草图。因此，端坐者的身份有多种可能性：作品可能是自画像，可能是某位哲学家，甚至是画家将自己画为哲学家的自画像，或者只是一幅迷人的老人素描画。



我们对列奥纳多的了解十分有限。在有关鸟类的笔记本上出现了一幅自画像，但被其他草图遮盖。瓦萨里这样的同时代艺术家说列奥纳多英俊潇洒，风度翩翩，同时又是志得意满的廷臣。其助手弗朗切斯科·梅尔齐和其他认识他的人绘制的列奥纳多肖像上也有同样的外貌特征：长发，浓须，深陷的眼窝。从许多方面来说，类似这幅作品的肖像都在视觉上呈现出了这位传奇人物的大才大能：不世出的艺术巨匠、天才的思想家和巧夺天工的艺术匠人。无论这幅作品是否为画家本人的肖像，都可以将其视作列奥纳多的典型形象，雄辩地证明他是天才中的天才，全能的艺术家。



的朱明王曾侍从陆探微为“通神灵验的官匠”，在《论绘画》一书中，他时还更作为获得灵和知识的第一手段，非有穿透力的目光和极高的悟性表现了他对观察方法。



还可以证实另外几幅多线自描绘，但线条细和飘逸的线条描绘与朱明王和智者陆探微相似。



褐色斑点使表面看起来不清，这种现象被称为“脱斑”。暴露老线时像造成过度潮湿寒冷中的旧纸作上容易出现这种现象，由纹章或特殊暴露环境材料中开始或使颜料氧化后引起。



DISCOVERING MICHELANGELO

放大米开朗琪罗的细节

米开朗琪罗伟大作品的伟大之处就在于细节



[美] 威廉·E. 华莱士 著

郭雯 译

河南美术出版社
郑州

图书在版编目(CIP)数据

放大米开朗琪罗的细节 / (美) 威廉·E. 华莱士著；
郭雯译. — 郑州：河南美术出版社，2022.3
ISBN 978-7-5401-5632-9

I. ①放… II. ①威… ②郭… III. ①米开朗琪罗
Michelangelo, Buonarroti 1475-1564) — 艺术—鉴赏
IV. ①J055.46

中国图书馆(CIP)数据核字(2021)第253508号

Originally published in English under the title *Discovering Michelangelo: The Art Lover's Guide to Understanding Michelangelo's Masterpieces* in 2012. Published by agreement with **Rizzoli International Publications, New York** through the Chinese Connection Agency, a division of Beijing XingGuangCanLan ShuKan Distribution Company Ltd., a.k.a. Sine-Sine.

中文版权 ©2022 读者文化股份有限公司
经授权，读者文化股份有限公司拥有本书的中文（繁体）版权
豫著许可备字：2021-A-0210

放大米开朗琪罗的细节

〔美〕威廉·E. 华莱士 著 郭雯 译

主 编 人 李 勇
策 划 读者文化
责任编辑 董紫菡 李一鑫
特约编辑 潘敏君 李皓然
责任编辑 葛 晓
装帧设计 曹志鑫
执行设计 吴 琪
出版发行 河南美术出版社
地 址 郑州市郑东新区祥盛街27号
印 刷 河北彩和坊印刷有限公司
开 本 787mm x 1092mm 1/8
印 张 33.5
字 数 206千字
版 次 2022年3月第1版
印 次 2022年3月第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-5401-5632-9
定 价 368.00元

如有印刷、装订质量问题，请致电010-87681002（免费更换，邮资到付）

目录

艺术家与贵族

《二人组像》 临摹乔托作品

《楼梯旁的圣母》

《半人马之战》

《圣佩特罗尼乌斯》

《酒神巴库斯》

《圣母怜子像》

《圣保罗和圣伯多禄》

《大卫》

《圣马太》

《卡西纳之战》

《圣母子与婴儿圣约翰》

《圣母子与幼儿圣约翰》

《圣家族与婴儿和施洗者圣约翰》（多尼的通多）

《圣母与圣子》

《西斯廷教堂穹顶草图》

西斯廷教堂穹顶

《大洪水》

《诱惑与驱逐》

《创造亚当》

《库迈亚的西比尔》

《利比亚的西比尔》

《摩西》

《反叛的奴隶》

《垂死的奴隶》

《奴隶（阿特拉斯）》或《奴隶（石头脑袋）》

《复活基督》

《石料画稿》

朱利亚诺基

《夜》

《美第奇圣母》

洛伦佐图书馆

洛伦佐图书馆阅览室

防御工事草图

《阿波罗/大卫》

《胜利者》

《法厄同的坠落》

《基督被钉十字架》草图

《最后的审判》

《布鲁特斯半身像》

卡比托利欧山修缮工程

《拉结和利亚》

《扫罗的皈依》

《伯多禄基督被钉十字架》

新圣伯多禄大殿

《圣母怜子像》

庇亚城门

圣乔凡尼礼拜堂平面图

《天使报喜》草图

《基督被钉十字架》

《隆达尼尼圣母怜子像》



艺术家与贵族



《圣家族与婴儿和施洗者圣约翰》

（多尼的通多）

约1504年

米开朗琪罗完成了今天悬挂于乌菲齐美术馆的《圣家族》后，将这

幅圆形木版画交给该作品的出资人阿格诺洛·多尼（Agnolo Doni），附言要求支付70达克特金币。一向精打细算的富商多尼嫌价格过于高昂，“尽管他知道，它实际上更值钱”。他给了送信人40达克特金币，并告诉他这些就够了。米开朗琪罗被激怒了。他退了钱，说多尼要么付给他100达克特金币，要么归还作品。但多尼很喜欢这幅画，因此同意按原价支付70达克特金币。米开朗琪罗还远远不满意。据称他随后要求对方为这种背信弃义的行为支付原价的两倍，即140达克特金币。

与米开朗琪罗同时代的传记作家乔治·瓦萨里（Giorgio Vasari）显然对这段故事十分津津乐道。这段趣闻不仅标志着米开朗琪罗职业生涯早期的一个重要时刻，放在更宏观的艺术赞助史中也具有重大意义。瓦萨里的讲述无疑添油加醋了，但这样的讲述生动地表现出艺术家和赞助人之间的对立，一个要求优厚的待遇，而另一个则迟迟意识不到讨价还价那一套再也行不通了。这段开场白打响了漫长斗争的第一枪，争取艺术认可度和独立性的拉锯战一直延续到今天：我们支付的金钱购买的是艺术家的时间和创作材料，还是艺术家的天赋？

另一个有趣的故事是关于大卫像的，这件雕刻作品是应佛罗伦萨政府首脑皮耶罗·索德里尼（Piero Soderini）的要求所做。索德里尼看到几乎完成的作品时，自然是印象深刻，但同时也稍做了批评——在他看来，人物的鼻子有点太厚重了。为了令赞助人满意，米开朗琪罗抓起锤子爬上脚手架，同时悄悄地抓了一把大理石灰尘。他用凿子轻敲，没有做任何修改，却让手里的灰尘一点一点落下。“啊，好多了。”被蒙在鼓里的观众大声喝彩。

米开朗琪罗爬了下来，“为那些希望通过胡说八道显得学识渊博的评论家感到遗憾”。除了让我们一睹米开朗琪罗的机智，这个故事更说明审美的最高裁判应该是艺术家，而不是赞助人或公众。卡拉瓦乔或伦勃朗这样的艺术家有时不讲理，犯倔脾气。米开朗琪罗则不同，他所做

的一切意在让艺术家享有终身的特权，并因此获得尊重。他不懈地努力，试图重新定义艺术家与赞助人之间的关系，彻底重塑艺术家这个职业。

这样的逸事已经成为米开朗琪罗生平和传奇故事中不可忽视的一部分。事实上，许多人对这位艺术家的印象在很大程度上都要归功于欧文·斯通（Irving Stone）的畅销小说《痛苦与狂喜》，同名电影也一样大获成功。斯通刻画了一个暴躁的、被人误解的经典天才形象，天才们不食人间烟火，与世俗隔绝，他们没有家庭、没有朋友，也没有再正常不过的人类情感。例如，人们经常听说米开朗琪罗的一切作品都是独自完成的，这当然不符合事实；再比如他被说成是同性恋者，虽然这可能是真的，但远不足以注解他那波澜壮阔且在很大程度上得不到释放的激情。米开朗琪罗艺术作品中的女性经常因为看起来像男性而受到批评。然而，倘若认为米开朗琪罗对女性美缺乏感受，就会遮蔽我们的双眼，令我们对他在西斯廷教堂穹顶上创作的众多柔美的女性，以及他在教皇儒略二世（Pope Julius II）墓上雕刻的秀丽绝伦的利亚视而不见。而事实上，米开朗琪罗刻画男性裸体时自行演绎的程度远超刻画女性人物。只要去美第奇小圣堂，看看《日》中夸张的肌肉群，或者看看《胜利者》中那不可能做到的拉长和怪异的扭曲，就会发现人体——既包括男性也包括女性——是米开朗琪罗艺术表现力的主要载体。

我发现人们极容易将米开朗琪罗和列奥纳多·达·芬奇（Leonardo da Vinci）弄混——作品、生活片段，甚至个性特征。

鼻子断了的是哪位艺术家？用镜像法写作的又是哪个？从某种程度上说，这些艺术巨匠如此高山仰止，以至于我们把他们的生平和个人特征混为一谈，并有意无意地为他们的传奇故事胡乱添枝加叶。广告业不分青红皂白地滥用他们的作品，销售葡萄酒、意大利面、T恤、牙膏、卫生纸和托斯卡纳度假，更是乱上添乱。此类滥用无孔不入，倒让我们

觉得本书中的许多作品很眼熟。但无论我们自认为对米开朗琪罗了解得多么彻底，他的作品仍令我们欲罢不能、心潮澎湃、自惭形秽。本书生动地描绘了一个天赋异禀同时又深谙人性的人物，以及他所创作的众多非凡作品。

文艺复兴时期的意大利

在电影《第三人》中，哈里·莱姆（奥森·威尔斯饰）宣称：“在博吉亚家族统治下的三十年中，意大利有战争、恐怖、谋杀、流血，但也产生了米开朗琪罗、列奥纳多·达·芬奇和文艺复兴。德国人倒是与瑞士人情同兄弟，坐拥五百年的民主与和平，可他们发明过什么？布谷鸟钟罢了。”文艺复兴（Renaissance）一词源自法语，意为“重生”，这个时期的政治和社会发生了巨变。正如莱姆所说，这是一个动荡的时期，但同时也被认为是现代社会的发端。

现代社会的许多特性可追溯至约14世纪至18世纪文艺复兴时期的意大利所经历的深刻变革：人口稠密的城市由居民建造和管理，并逐渐发展壮大；规范的制造业和贸易带来了前所未有的繁荣；银行业的形成和金融行为的发生，其中包括信贷和资本、复式记账法和泛欧货币本位制度（佛罗伦萨人的佛罗林金币）的广泛使用；印刷机的发明和迅速下降的文盲率；地方语言和文学的兴起；礼仪和文雅举止的规范化；研究和调查开始建立在科学原理和客观搜集的证据基础上；探索新大陆，研发新技术；宗教开始关注眼前的、当下的世界；或许最重要的是，对古代希腊罗马文化和成就的兴趣开始复兴，并由此孕育出被称为“新柏拉图主义”的哲学和看待人生的新视角，即所谓“人文主义”。米开朗琪罗就诞生于这样一个现代世界的发祥期。



《大卫》

1501—1504年



《儒略二世墓的利亚像》

1505—1545年

Io già fatto ingozzo tenero stato
 Chome fa lacrima agnelli i lombardia
 over da lero paese in cui in sisia
 Cha forza luetto apichia sotto lombo
 Labaria alicio ellamimoria serro
 mille serignio elpcto fo dargia
 elpumei sopra luso enetania
 me fa gremando u ricco panimento
 E lotti encrati miso nella peccia
 e fo debent p chitrapero grappa
 e pasfi seza gliochi muono inano
 D i mazzi misalluga la churaccia
 e p pregarsi a dietro sragrappa
 e cedomi comardie soriano
 fo fallace e serano
 surgie elindicio ch lamete porta
 ch mal sopra p certiduna torten
 larmia puctura meren
 da fe di orma giuonanni el mio onere
 in se de flog be me io puctore





《半人马之战》

约1491—1492年

米开朗琪罗在有生之年声名鹊起，被称为“神圣的一员”（Il Divino）。五百年来，他的声名不曾稍减。他被公认为有史以来最伟大的艺术家之一。在视觉创造的所有领域——雕塑、绘画、建筑中，米开朗琪罗的卓越水准至今难以逾越，同时他也是成就斐然的诗人和工程师。他与但丁（Dante）、莎士比亚（Shakespeare）、莫扎特（Mozart）和贝多芬（Beethoven）同为西方文明中的巨匠。他的事业不仅限于文艺复兴时期在佛罗伦萨的辉煌成就，还延伸至新世界的发现和天主教反宗教改革最初的几波运动。他的寿命近八十九岁，是大多数同

时代人的两倍，见证过十三位教皇就职，这些大权在握的人物中，有九位曾委托过他。尽管他的艺术偶尔遭到批评（例如《最后的审判》被指责有不妥之处），但其地位和影响力却几乎没有争议。在他漫长多产的职业生涯中，米开朗琪罗创造出西方基督教的一系列重要人物形象。许多作品——包括《圣母怜子像》、《大卫》、《摩西》、西斯廷教堂穹顶——已经成为无处不在的文化符号。

我们对米开朗琪罗的了解程度超过文艺复兴时期的任何其他艺术家；事实上，他是有史以来留下的记录最完整的艺术家之一。近1400封他书写或收到的信件得以保存至今，连同超过300页的个人和职业记录，还有他与直系亲属大量往来的信件（440封已公开的信件）。他留下了约300首诗歌的手稿，许多诗歌片段，约600幅素描，当然还有已完成或未完成的雕塑、绘画和建筑作品。此外还有许许多多与他有关的文件：契约、商业记录和银行记录，几乎是完整的财务和财产清单，以及同时代人留下的不计其数的便条。如此丰富的信息，使我们可以用另一种目光观察他的生活，他与家人、朋友、赞助人和同行之间的关系。与艺术家作为孤独天才的浪漫观念相反，当代学者倾向于把米开朗琪罗的生平和作品放在一个广泛的历史和社会背景中进行研究。

尽管米开朗琪罗是文艺复兴时期记录最完整的艺术家，我们对他职业生涯的开始部分却知之甚少。他现存的第一封信是1496年从罗马寄出的，当时他已经二十一岁。总共只有六封来往信件可追溯到这位艺术家生命的前三十年。不仅如此，我们所掌握的信息还不断地遭到米开朗琪罗本人及其同时代人的歪曲和篡改。

艺术家兼作家乔治·瓦萨里和米开朗琪罗的学生兼助手阿斯卡尼奥·康迪维（Ascanio Condivi）所著的传记（分别于1550年和1553年首次出版）通常被认为是重要的一手资料。然而，这些作品都带有虚构性质，当时这位艺术家已年逾七十，并在国内外声誉正隆，因此这些回忆录式

的作品不免带有自我标榜的色彩。这些传记作品多采用文学性的描述，并夹杂着趣闻逸事，意在赞美米开朗琪罗的天赋和前所未有的成就（瓦萨里著作），并夹带了不少作者本人的故事（康迪维著作）。因此，我们最终判断这些作品的标准，应该是其在虚构文学中的地位。

不循常理的开端

米开朗琪罗于1475年3月6日出生在卡普雷塞小镇，小镇位于佛罗伦萨以东约90公里处，俯瞰着郁郁葱葱的卡森蒂诺山谷。米开朗琪罗的父亲卢多维科·博那罗蒂（Ludovico Buonarroti）是佛罗伦萨的一名低等官员，出任当地执政官。六个月任期结束后，卢多维科带着家人返回佛罗伦萨的塞蒂尼亚诺村，他们在那里拥有一座大农庄。塞蒂尼亚诺坐落在可以俯瞰城市的山丘之上，许多在附近繁华的大城市找到工作的、技艺精湛的工匠和雕塑家就住在这里。但丁说他们“仍然带着山的气息”，而在当地，他们被称为“有石头的气味的人”（che sente del macigno）。米开朗琪罗曾开玩笑说，他吮吸的是石匠家女儿（同时她嫁的也是个石匠）的乳汁，由此学会了雕刻大理石像。米开朗琪罗就是在这一带遍布采石场的山丘上长大并接触到石雕艺术的。

米开朗琪罗十分依恋父亲和三个弟弟，尽管他们之间也有过小小的不快，并经常争吵（母亲在他六岁时去世，一位兄长成为多明我派的僧侣）。在意大利和整个欧洲文化中，家庭对个人有决定性作用：个人地位是建立在家庭地位基础上的。米开朗琪罗是文艺复兴时期少数几位出身于贵族家庭的艺术家，其他人还包括布鲁内莱斯基（Brunelleschi）、多纳泰罗（Donatello）和莱昂·巴蒂斯蒂·阿尔贝蒂（Leon Battista Alberti）。他坚信他的家族是中世纪卡诺萨伯爵的后裔，康迪维在米开朗琪罗传记的开篇中浓墨重彩地强调：“米开朗琪罗·博那罗蒂，这位杰出的雕塑家兼画家将自己的血统追溯到显赫的、来自雷吉奥的领地的卡诺萨伯爵的家族成员，他们有着高尚的品格、古老的传承，与皇室有血

缘关系。”因为坚定地相信自己有古老的家族渊源和贵族的血统，米开朗琪罗终身野心勃勃，试图改善其社会地位和经济状况。他频繁告诫兄弟子侄，要求他们的行为举止符合家族高尚的社会地位，再加上他的服装穿着和举手投足的气质，显而易见，米开朗琪罗因祖先而非常自豪。

既然自称出身名门，米开朗琪罗在十三岁之前自然被送到文法学校读书。我们无从得知他何时开始成为艺术家，但他的父亲理所当然地反对这种职业选择。

绘画和雕塑在当时是低人一等的职业；米开朗琪罗要养家糊口，就必须谋求一个利润更丰厚的职业。卢多维科看到这少年抗拒拉丁语虚拟语气，却十分钟爱雕刻石头，便送他进城，希望大都市的多元文化氛围能够鞭策儿子，让他接受符合门第的教育，培养修养。亏得父亲的人脉和督促，米开朗琪罗在多梅尼科·基兰达约（Domenico Ghirlandaio，约1449—1494）——佛罗伦萨当时最热门的画家——手下得过且过地做了几天的学徒。

米开朗琪罗后来否认从基兰达约那里学到了很多，但他的早期素描作品和最初的几幅画作（《圣家族》和西斯廷教堂穹顶）中有大量证据证明他就是在这个时期形成了艺术创作的风格。

在基兰达约大师的指导下，米开朗琪罗学会了湿壁画的复杂技巧，也许更重要的是，他在这个时期掌握的素描技术和构思方法日后成了其艺术创作的基本原则。然而，传统学徒制期满之前，米开朗琪罗早已在当时最大的赞助人洛伦佐·德·美第奇（Lorenzo de' Medici）的庞大团队中站稳了脚跟，这还是得归功于米开朗琪罗的父亲，他号称自己是显赫的美第奇家族的远亲。

这位十五岁的少年在美第奇宫度过了一生中最快活的两年（约1490—1492）。他在那里得以研究当时最出色的艺术及古典艺术，并与当时

最重要的文学家和知识分子结交，包括马尔西里奥·费奇诺（Marsilio Ficino）、安格洛·波利西亚诺（Angelo Poliziano）、克里斯托弗罗·兰蒂诺（Cristoforo Landino）和乔凡尼·皮科·德拉·米兰多拉（Giovanni Pico della Mirandola）。他在人文主义初期便深受其影响，这对艺术家来说是可遇而不可求的良机。



《楼梯旁的圣母》

约1491—1492年



《圣佩特罗尼乌斯》

1494—1495年



《酒神巴库斯》

约1496—1497年



《圣母怜子像》

尽管他从未掌握拉丁语——这是受过良好教育的人的通用语，但米开朗琪罗在洛伦佐的宅邸中结识了不少睿智的学者，见识了不少精彩对话，并从中获益良多。现代文化中充斥着印刷文字和图像，使我们不免轻视谈话和口授的传统：朗读书籍，背诵长篇诗歌，不厌其烦地为经文释义，在街头和庭院中举行戏剧表演，使人们很容易接触到文学作品。此外，米开朗琪罗还与两位未来的赞助人——乔瓦尼和朱利奥·德·美第奇（Giulio de' Medici）（后来分别成为教皇利奥十世和教皇克雷芒七世）同窗。利奥后来谈到米开朗琪罗时十分亲切而怜爱，并称他为“他的兄弟”，因为两人是一起长大的。因为类似的原因，将米开朗琪罗称为克雷芒的“兄弟”并不是朝臣闲聊时顺口一说，而是默认他与美第奇家族关系不一般。从早年开始，米开朗琪罗就与富裕显赫的家族有着深厚的关系。

从米开朗琪罗现存早期作品中的浅浮雕（《楼梯的圣母》）和稍高的浮雕（《半人马之战》）中可以看出，艺术家分别模仿了多纳泰罗（Donatello）和古典时期的艺术风格。自1492年洛伦佐·德·美第奇去世后，米开朗琪罗积极争取斯特罗齐（Strozzi）家族的赞助，可能为他们创作过真人大小的大理石雕塑《赫拉克勒斯》（现已丢失）。失去了经常性的艺术实践机会和稳定的赞助，米开朗琪罗的前景和经济保障显然是堪忧的。1494年美第奇家族被驱逐出佛罗伦萨，米开朗琪罗选择随家人迁往博洛尼亚，从1494年到1495年，他在当地贵族乔瓦尼·弗朗切斯科·阿尔多夫兰迪（Giovanni Francesco Aldovrandi）的家中住了将近一年。阿尔多夫兰迪激起了米开朗琪罗对意大利方言文学的兴趣，尤其是但丁和彼特拉克（Petrarch）的作品，他还安排这位二十岁的艺术家雕刻圣佩特罗尼乌斯（St. Petronius）和圣普罗克洛（St. Proclus）的小塑像，同时为圣多明我大教堂当时尚未完工的圣多明我墓创造一座天使烛台。晚年，米开朗琪罗对心怀嫉妒的博洛尼亚艺术家们颇多抱怨，但这

些人也必须想方设法维持作坊、支付租金、购买材料、争夺订件。米开朗琪罗不愿以传统方式从事艺术创作的职业，赞助人给了他一个订件委托，为他提供大理石和镇上一座有声望的居民房产作为工作场所。尽管条件优厚，但毕竟机会有限，因此，到了1495 年末，米开朗琪罗返回了佛罗伦萨。

此时的佛罗伦萨正处于狂热的多明我传教士吉罗拉莫·萨沃纳罗拉（Girolamo Savonarola）的控制下，他企图在佛罗伦萨实施真正的神权统治。萨沃纳罗拉向大批人群布道，谴责佛罗伦萨人挥霍无度的生活方式。这股宗教改革的狂潮让市民们放弃了奢侈的生活，甚至将书籍和艺术品当作虚荣的象征，投入火堆。米开朗琪罗急需赞助人，向美第奇家族的青年子弟洛伦佐·迪·皮尔弗朗切斯科·德·美第奇（Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici）大献殷勤。米开朗琪罗为他雕刻了两座大理石雕像：《施洗者圣约翰》和《沉睡的丘比特》（均已丢失）。洛伦佐将米开朗琪罗推荐给了教皇西克斯图斯四世的侄子——红衣主教拉斐尔·里亚里奥（Raffaele Riario）——罗马教廷中最富有、最有权势的人之一。于是，这个二十一岁的年轻人拿着介绍信，在1496年的夏天第一次来到罗马。

米开朗琪罗想必受到了罗马古代纪念碑的启发，从中获得了灵感，这使他跃跃欲试。他立即着手创作一些极其大胆的作品，第一件就是《酒神巴库斯》。这件洋溢着古风气息的人物雕塑本是应红衣主教里亚里奥的要求所作，可主教却莫名其妙地拒绝接受。最终，这座雕塑被罗马银行家雅各布·加利（Jacopo Galli）收藏，他鼓励、支持米开朗琪罗，甚至向他保证可以获得为法国红衣主教让·德·比勒·德·拉格劳拉斯（Jean de Bilhères de Lagraulas）创作《圣母怜子像》的合约。米开朗琪罗在1497年至1499年创作了这件作品。这幅由两个人物组成的作品用一整块巨型卡拉拉大理石雕刻而成，是艺术创作和技术实践方面堪称至高至美的顶尖杰作。这是米开朗琪罗唯一签名的作品，直到今天依然是有

史以来最受欢迎、最动人的宗教美术作品之一。

还是在这个时期，据称米开朗琪罗创作了丘比特和圣约翰的大理石雕像，在很多方面（但不知是否可信）与幸存至今的作品十分相似。1501年，又是靠着雅各布·加利牵线搭桥，米开朗琪罗得到了红衣主教弗朗切斯科·皮科洛米尼（Francesco Piccolomini）的委托，为锡耶纳的皮科洛米尼祭坛制作了十五个小雕像，但是被雕塑家安德烈·布雷尼奥（Andrea Bregno）遗失了一部分。尽管皮科洛米尼是极其重要的赞助人（他在1503年成为教皇庇护三世，在位仅26天），但事实证明，这项订件委托非常不符合米开朗琪罗的性情。他不愿像熟练工人一样为其他人的作品收拾残局，因此仅仅雕刻了四个小雕像后就拒绝完成剩下的作品，甚至一度闹上了法庭。后来米开朗琪罗得到了一个很不寻常的机会，创作了他最著名的作品之一，便悍然搁置了这个项目。

佛罗伦萨和博洛尼亚，1501年至1508年

文艺复兴时期开始的四十余年后，雕塑家阿戈斯蒂诺·迪·杜乔（Agostino di Duccio）发掘出一方巨型大理石，并在上面进行过一些创作。这块巨石通常被称为“巨人”，如今被弃置在佛罗伦萨大教堂的作坊里。多亏地方官皮耶罗·索德里尼（Piero Soderini）从中周旋，米开朗琪罗才有权在这方古代巨石的一部分上进行雕刻。米开朗琪罗已经在罗马居住了五年，十分渴望在自己的家乡创作出一件引人注目的大作。就这样，《大卫》横空出世。它证明了米开朗琪罗的万丈雄心，更说明他在罗马的奋斗和成功是不争的事实。它令人敬畏，象征着佛罗伦萨、文艺复兴和人类才智的无限可能性。

米开朗琪罗在罗马有《圣母怜子像》，在佛罗伦萨有《大卫》，声名如日中天，再也不缺委托。如今他是最伟大的在世雕塑家，艺术奇迹的创造者——每个人都想雇用他。赞助人蜂拥而至，机会纷至沓来。从1501年到1508年，他保持了惊人的创作力，作品不仅有《大卫》，还包

括《布鲁日圣母》《圣马太》，为塔代伊（Taddei）和皮提（Pitti）家族所作的大理石圆像，为阿格诺洛·多尼所作的圆形画像，被送往法国的青铜版《大卫》（现已丢失），为博洛尼亚教皇儒略二世所作的巨大青铜像（已毁），以及一项从未完成的巨型湿壁画订件《卡西纳之战》。在这些年中，米开朗琪罗的外国赞助人之多、地位之高，同样令人咋舌。其中包括一位教皇和一位红衣主教，佛罗伦萨执政官，四个佛罗伦萨望族，佛罗伦萨大教堂工程委员会，几位法兰德斯商人及法兰西财政大臣。康迪维断言，米开朗琪罗甚至考虑过应土耳其苏丹的邀请，在君士坦丁堡建造一座横跨博斯普鲁斯海峡的桥梁。为了在艺术上出人头地，他似乎没有拒绝过任何人，这与他后来的做法大相径庭。事后看来，米开朗琪罗同时接受如此多的委托订件似乎有些不负责任，但其实他几乎没有想要拒绝，因为每一个订件都有挑战性。此外，对能创作出《圣母怜子像》和《大卫》的雕塑家来说，似乎没有他做不到的事。



《圣母与圣子》

1503—1505年



《圣马太》

1505—1508年



西斯廷教堂穹顶（细部）

1508—1512年

在这个繁忙的时期，米开朗琪罗受到委托，绘制描绘卡西纳战役的湿壁画。这幅作品将放置在领主宫的大会议厅中，与对手列奥纳多·达·芬奇的作品面对面摆放。两位文艺复兴时期最伟大的艺术家将在这里巅峰对决——这场较量的本意是激发两位艺术家的最高水准。但两人都没能完成作品，原因各不相同：列奥纳多遇到了技术上的困难，而米开朗琪罗在1505年被教皇儒略二世传召到罗马。人类的艺术史上有许多“如果完成将是怎样”的猜想，而这两幅未能问世的壁画至今仍能引发无尽的想象。

罗马和教皇，1505年至1516年

罗马新任教皇儒略二世，即朱利亚诺·德拉·罗维尔（Giuliano della Rovere，1503—1513年在位）在位期间，罗马城和教皇制度正值如火如荼的大改革运动。凭借无与伦比的精力和雄心，儒略展开了大胆的军事行动，并在各处实施广泛的艺术赞助计划，借此重新树立教皇的权威。他雇用了朱利亚诺·达·桑加洛（Giuliano da Sangallo）和多纳托·布拉曼特（Donato Bramante）重修备受推崇的圣保罗大教堂，请拉斐尔（Raphael）装饰梵蒂冈的教皇寓所，请米开朗琪罗为自己的坟墓制作雕像。教皇和艺术家的雄心不相上下，他们合作构思了一座巨大的纪念碑，可以与古罗马皇帝的纪念碑相媲美。一项漫长而充满波折的工程就这样启动了，康迪维称之为“坟墓的悲剧”，可谓妙语。反复设计了六次，订立了四个合同，过了约四十年后，一座规模大大缩小但仍不失宏伟的纪念碑，终于在儒略的领衔教堂即圣伯多禄教堂竖立起来。

米开朗琪罗有自己独特的方式，从采石场开始，建造如此宏大的陵

墓所需的大量石料选材和开采过程，都在他的监督之下进行。八个月后，米开朗琪罗回到罗马，却发现教皇已经另有所好，开始热衷于战争和重建已有千年历史的圣保罗大教堂。教皇的注意力和资源开始向别处倾斜，令米开朗琪罗极为不满。尽管教皇深感不快，并多次试图吸引他回来，米开朗琪罗仍执意回到佛罗伦萨。直到儒略出征来到佛罗伦萨附近的博洛尼亚时，米开朗琪罗才被说服，来到教皇面前请求宽恕。儒略给了他一项委托，浇铸一座雄伟的教皇铜像，放置在教皇下辖的第二大城市博洛尼亚的主要广场上。虽然铜像一定是塑造成了忏悔的模样，但这样的雕像也是高调宣示了教皇在所辖城市中的权威。米开朗琪罗在博洛尼亚度过了一年多的时间，与青铜铸造中的问题、不听指挥的助手和当地劣质的葡萄酒苦苦搏斗。仅过了三年，一群试图挑战教皇权威的暴徒便摧毁了这座雕像，也抹去了米开朗琪罗职业生涯的一个篇章，同时毁掉的还有他用青铜这种很难处理的介质铸造雕像所取得的最高成就。

完成雕像后，米开朗琪罗几乎是立刻返回罗马。这位大理石雕塑家又被委派了一项十分别扭的订件：西斯廷教堂穹顶的壁画。他的哀叹“绘画不是我的艺术”毫无意义，因为教皇的权威和固执超过了艺术家。米开朗琪罗最初拒绝所有委托都很干脆，相反地，他一旦接受任务，就要投入巨大的精力和创造力，以令人惊叹的方式完成。从1508年到1512年的四年间，米开朗琪罗绘制近万平方英尺的画面时遇到了不计其数的困难，教堂的拱顶十分不平整，还经常漏水。他用一首尖刻的十四行诗讲述了这些磨难，并附上了一条注释：“这不是什么好地方，我也不是什么画家。”天花板的壁画作品却与他宣称的完全相反，这幅绝世佳作精美绝伦，已臻化境。

西斯廷教堂穹顶是一件超凡脱俗的作品，在它面前，无人不叹服。画面上充斥着《圣经·创世记》中的故事场景，既有古典时期风格的男性先知和西比尔（女先知），也有一系列裸体少年（ignudi），一个个半月形的画面上描绘着基督的诸位先祖，还有一众次要人物和装饰物

品。德国文学巨匠约翰·歌德（Johann Goethe）说：“看到西斯廷教堂之前，你无法充分了解人类能做出何等成就。”就在1513年2月儒略刚刚去世不久，天花板于1512年10月31日正式揭幕。米开朗琪罗与儒略的继承人签订了新合同，于1513年到1516年再次着手创作教皇坟墓的雕塑。在此期间，他创作了一座摩西雕像——《反叛和垂死的奴隶》。

佛罗伦萨，1516年至1534年

新当选的教皇利奥十世（乔瓦尼·德·美第奇，1513—1521年在位），是米开朗琪罗儿时的伙伴，也是第一位来自佛罗伦萨的教皇。尽管利奥十世偏爱绘画和贵重物品，他还是委托米开朗琪罗为圣洛伦佐家族的教堂设计正面立面。米开朗琪罗从古罗马艺术中受到启发，构思了一个装饰着十二根整石料巨柱的大理石正面立面。尽管几乎没有受过建筑学方面的训练，但他夸下海口，要体现出“整个意大利的建筑和雕塑业的全貌”。

米开朗琪罗再一次从采石场开始。他挑选了一些巨石，这些石头的尺寸和质地在一千多年后仍然是无与伦比的，它们来自即使在今天也令人望而生畏的阿尔卑斯山各处采石场。一个由雪橇、手推车、船只和牛组成的运输系统辅助他工作，每个环节都需要组织协调，并配备人员。设备是现做的，或是借来的，有不少硬伤，选出来帮忙的人也需要不断地监督。天气经常不尽如人意，可以说是十分恶劣。所有的物料都要他亲自挑选、检查，他准备了绳索、滑轮和船只，与马车夫讨价还价，连最微小、看似无关紧要的细节也要画出草图，之后还得开始计算、清点有多少蒲式耳的谷物，起草信件或写诗。米开朗琪罗不仅是艺术创作的天才，还是一位精明的商人——一个在大雅和大俗之间来回穿梭的人。

一个巨大的木制模型竖立了起来，成吨的大理石被运往佛罗伦萨。深棕色的石头窄街上，大理石立面与中世纪的城市景观一定有着巨大的反差。米开朗琪罗向赞助人保证：“在上帝的帮助下，我将创造出全意

大利最好的作品。”可惜的是，没有一块大理石被放置到位，到了今天，这座不规则立面倒成了鸽子的栖息地（佛罗伦萨人最近正在考虑，根据艺术家最初的设计完成这座立面）。虽然作品未能完工，但这项雄心勃勃的事业为米开朗琪罗后来的建筑作品铺平了道路。



西斯廷教堂穹顶（细部）

1508—1512年



《朱利亚诺基》

1519—1534年



《复活基督》

1519—1520年

立面高昂的成本可能是其在1520年3月暂停的原因之一，但另一个同样重要的原因是，教皇迫切希望将米开朗琪罗的注意力转移到修建和装饰圣洛伦佐的美第奇陵墓上。美第奇家族的两个年轻子弟朱利亚诺（死于1516年）和洛伦佐（死于1519年）的夭折是建造美第奇家族教堂（1519—1534）的直接原因。如今，一座座家族男性成员雕塑，加上未完成的《美第奇圣母》和富于寓意的《夜》《昼》《晨》《暮》系列作品令教堂满室生辉。在洛伦佐教堂的修建过程中，米开朗琪罗的另一位童年伙伴朱利奥·德·美第奇当选为教皇，即教皇克雷芒七世（1523—1534年在位），他也是一位极精明的艺术赞助人。艺术家和赞助人，即创意者和出资人配合默契，使艺术家最受赞誉的几件作品得以完成，其中包括洛伦佐大教堂的和洛伦佐图书馆的，以及几个稍显逊色的作品。

之后的十六年间，米开朗琪罗全力投入圣洛伦佐的订件委托，同时还接下另外几个雄心勃勃的项目：真人大小的《复活基督》（约1519—1520）、未完成的《阿波罗/大卫》（约1530）和富于神秘气息的《胜利者》（1532—1533）。艺术家为美第奇家族小教堂雇用了三百多名工人，并监督他们工作，他像生意人一样事半功倍，是个多面手，而且妙招迭出。他付给工人丰厚的报酬，为他们提供住房，真诚地喜爱他们，有些人受他雇用长达十年或更长时间，可说是一种极大的忠诚，因为这种来去自由的用工关系其实是很没有保障的。有时，工人也会令他失望，他深思熟虑地说：“必须有耐心。”简而言之，米开朗琪罗是事必躬亲的管理风格，数个平行推进的项目的大小细节尽在他的掌握之中。他写道，事物太繁杂，因此“需要一百只眼睛”。和很多创业者一样，他的管理风格和个人关系也有不妥，然而他毕竟极为成功地激发了自己和很多助手身上的最大潜能。

* * *

1527年5月6日，神圣罗马帝国皇帝查理五世（Charles V）的军队哗变并洗劫了罗马。城市陷入动荡，教皇带着随从险些没能逃到附近相对安全的奥尔维耶托。佛罗伦萨挣脱了美第奇家族的统治，宣布成为独立的共和国。接下来的三年里，复兴家族成为教皇克雷芒压倒一切的第一目标。米开朗琪罗一直都是共和党人，又是美第奇家族的客户，此时境地可说是极其尴尬。米开朗琪罗不顾克雷芒的劝阻，选择与自己的故乡共同战斗，投身于英勇但最终注定失败的共和事业。

1528年秋天，米开朗琪罗表示愿意为佛罗伦萨效力，并在次年4月被任命为佛罗伦萨城防工事的长官和总监察。他以军事工程师的身份，设计、协调和指导了建设量巨大的防御工事。佛罗伦萨于1529年10月被围，经受住了长达十个月的残酷围城战。1530年8月12日，佛罗伦萨投降，随之而来的是旷日持久的报复和迫害。米开朗琪罗能在这些混乱中侥幸逃生，可说是奇迹。幸运的是，他有几个地位很高的朋友，还有一位非常钦佩他的教皇。克雷芒宽宏大量地原谅了他的背叛，并且又给了他几个圣洛伦佐家族教堂的委托。

米开朗琪罗回到这些旧项目上，但多少有些提不起精神。共和国这段插曲不算太短，又经历了共和国崩溃后那段危险时期，米开朗琪罗显然不再愿意投入全部精力到美第奇家族的委托上了。1532年，暴虐的亚历山德罗·德·美第奇（Alessandro de' Medici）宣布成为佛罗伦萨大公，共和制度最后的自由气息终于荡然无存。米开朗琪罗对佛罗伦萨越来越灰心，在罗马逗留的时间也越来越长。在罗马，他找到了大批佛罗伦萨侨民，一位新朋友，托马索·德·卡瓦列里（Tommaso de' Cavalieri）重新点燃了他的艺术和诗歌灵感。1534年，米开朗琪罗离开佛罗伦萨，从此再也没有回来，余生的三十年都是在罗马度过的。

罗马，1534年至1564年

1534年，精力充沛且接受了宗教改革思想的亚历山德罗·法尔内塞（Alessandro Farnese）成为新教皇保罗三世（1534—1549年在位）。米开朗琪罗和新教皇越来越互相信任、互相尊重，主要因为两人都是虔诚的基督徒，而且到了德高望重的年纪。保罗立即开始借助米开朗琪罗的才华，委托他为西斯廷教堂的祭坛墙创作壁画《最后的审判》，近六年后，这幅壁画才终于完成。据说当米开朗琪罗抗议说，他还没完成儒略二世修建陵墓的合同时，保罗大动肝火：“我已为之酝酿了三十年，现在我已经教皇，还不能满足心愿？我要把那份合同撕毁。我要让你为我服务，不惜一切代价。”教皇成功了，在他十五年的任期内，米开朗琪罗大部分时间都忙得不可开交。他顶住了这些额外的压力，依然设法完成了儒略的巨大陵墓。

《最后的审判》刚刚完成，米开朗琪罗又为附近的圣保罗小教堂创作了两幅大型湿壁画，即《扫罗的皈依》和《伯多禄受难》（1542—1550）。艺术家晚期创作的这两幅作品地处偏僻，远不如西斯廷教堂穹顶壁画那么广为人知，因此有时被认为是艺术家年迈的产物，或是“风格过分鲜明”的作品。事实恰恰相反，它们体现了这位极虔诚的老画家对信仰问题的深刻领悟，而所献给的对象也是一位情感同样细腻的赞助人。

教皇还请米开朗琪罗设计建筑，1546年，米开朗琪罗受命，负责圣保罗大教堂和法尔内塞宫的修建。圣保罗大教堂使米开朗琪罗备受折磨，也是他最后的胜利：它是基督教世界规模最大的教堂，是教皇权威神圣不可侵犯的化身，也是文艺复兴时期建筑的桂冠之作。尽管这座建筑在其后大约一百五十年间经历了无数次改动，但人们仍然会说，它是属于米开朗琪罗的创作。建筑落成后的二十年中，米开朗琪罗修改了其中的不足，使它成为日后的样子。尽管在这个过程中米开朗琪罗陷入过阴谋诡计，经历过建筑倒塌，并且科西莫·德·美第奇大公还在不断极力劝他返回家乡佛罗伦萨，然而他依然将生命的最后几年都献给了这个工

程。

同样是在保罗三世掌权期间，米开朗琪罗还承担了卡比托利欧山的重新设计和修缮工程（1538年开始），无论在地理位置上还是在宗教意义上，这里都曾居于古罗马帝国的核心。与米开朗琪罗的许多建筑委托一样，卡比托利欧山的大部分是在艺术家去世后完工的，但他的设计雄辩而清晰，确保落成后的建筑基本上反映了他的意图。



《阿波罗/大卫》

约1530年



《胜利者》

1532—1533年



《最后的审判》

1534—1541年



《扫罗的皈依》

1549年完成



《伯多禄基督被钉十字架》

1549年完成

在罗马，米开朗琪罗有一大群朋友和熟人。他敏锐地意识到自己需要贵族的赏识，因此特别青睐那些拥有较高社会地位的人，而对方对他也是一样。他与年轻的罗马贵族托马索·德·卡瓦列里的友谊持续了一生，尽管热烈程度较之于初见时有所减弱。另一位密友路易吉·德尔·里奇奥（Luigi del Riccio）鼓励米开朗琪罗出版诗作。尽管米开朗琪罗的文学创作极为活跃，但该出版项目还是因1546年德尔·里奇奥不幸英年

早逝而搁置了。米开朗琪罗还从与维多利亚·科隆纳（Vittoria Colonna）的友谊中得到了持续的滋养，他是在创作《最后的审判》时结识的这位罗马贵族小姐，而她同时也是一位成就斐然的女诗人。特别是卡瓦列里和科隆纳使米开朗琪罗激发出强烈的热情，使他创作出文艺复兴时期情感最为浓烈的几首诗歌。

科隆纳将米开朗琪罗介绍给了胡安·德·瓦尔德斯（Juan de Valdés）、贝尔纳迪诺·奥奇诺（Bernardino Ochino）和红衣主教雷金纳德·波尔（Reginald Pole）等宗教学者，这些人都与致力教会改革和个人救赎的神修派（spirituali）有关。米开朗琪罗的草图和信件都证明他对宗教改革分子“因信称义”的信仰抱有同情，然而这与天主教正统信仰背道而驰。特伦特会议（Council of Trent, 1545—1563）气势汹汹，气氛也越来越保守，局面骤然变冷，并急转直下，很多宗教改革派人士的境遇岌岌可危。米开朗琪罗生性谨慎，因此在很大程度上避开了政治和宗教纷争。教皇一任接着一任，然而米开朗琪罗一直被指定担任圣保罗大教堂的建筑师，同时还为教皇或几个重要赞助人承担着额外职责。在庇护四世（1559—1565）掌权期间，他设计了“庇亚门”（Porta Pia），将戴克里先浴场改造成基督教的安杰利圣母堂教堂，并设计了马焦雷圣母堂所属的斯福尔扎小教堂。

为公共空间设计建筑物的同时，米开朗琪罗继续在诗歌、绘画和雕塑等更为私密的领域试探着个人信仰的深度。这位曾在雕塑作品上骄傲地署名“米开朗琪罗作品”的艺术家在生命的最后三十年中，竟然仅仅完成了这几件雕塑作品：为儒略二世陵墓所作的《拉结和利亚》，以及《布鲁特斯半身像》。佛罗伦萨的《圣母怜子像》注定只能进入他自己的坟墓了，然而作品没有完成并被送给了其他人，也看不出艺术家开始创作《隆达尼尼圣母怜子像》是为了什么，只能解释说是艺术家为保持活力、滋养心灵所作。建筑是他最后的也是最有影响力的遗产。

米开朗琪罗创作雕塑的速度之快、精力之充沛（晚年亦如此），其同代人给我们留下了惊人描述：

我看到米开朗琪罗从极硬的大理石上敲下碎片，一刻钟之内敲下的碎片数量比三个年轻石匠在三四个小时内敲下来的还要多，而他已年过六旬，不能归入最强壮的一类人了，若不是亲眼所见，几乎没人会相信；我觉得整件作品随时会跌成碎片，因为他的动作激烈而决绝，只一击，三四指厚的大块碎屑顿时落在地面上。他的敲击如此精准，倘若差之分毫，都随时可能毁于一旦……

我们还能读到艺术家本人在十四行诗中所说：

倘若我手中的大锤将坚硬的石头塑成形形色色的人类，它的动作由巨匠之手引导着……

1555年，这位艺术家已经是八十多岁的老人了，这在文艺复兴时期几乎是闻所未闻的，毕竟当时的平均寿命只有这个年龄的一半。然而米开朗琪罗的创造力几乎丝毫没有减弱。尽管肾结石让他越来越痛苦，但他仍继续履行着建筑师和城市规划师的多项职责。他很关心侄子的生意和婚事，与家人、朋友、仰慕者和潜在的赞助人保持着令人叹为观止的书信往来数量。就在他去世前几天，还在雕刻《隆达尼尼圣母怜子像》。在一段诗文中，他慨叹：“在抵达艺术和生命的尽头之前，谁也不能说自己已参透了一切奥妙。”而与此同时，他又叹道：“艺术与死亡并不彼此适宜。”

米开朗琪罗不幸比他的大多数朋友和所有的直系亲属都活得更久。1555年，他冷静地面对兄弟的离世：“我得知兄弟吉斯蒙多（Gismondo）去世的消息，但并没有太大的悲伤。我们必定要离开；他去世时神智完全清醒，教会也给予他全部的圣礼，我们必须为此感谢上帝。”然而，1556年，与他相伴二十五年的忠实的仆人乌尔比诺（Urbino）去世时，他彻底崩溃了。在给侄子的信中，米开朗琪罗表达出浓烈的伤感：“极度的悲痛，令我如此不堪、如此困顿，如果与他一起死去会更容易些。”然而，他又活了八年，比之前更少陪伴，但从未被忽视或遗忘。全世界都注视着这位巨匠一步步接近死亡。乔治·瓦萨

里已经充分意识到这位大英雄的历史地位，他在1560年写信给科西莫·德·美第奇大公（Cosimo de' Medici）：

他现在极少走动，老得几乎不需要休息，他的身体衰败得厉害，我相信他已经时日无多，只是因为圣保罗大教堂的修建还需要他，因此仁慈的上帝还让他活在世上。神给了他天赋，他创造出的美和优雅超越了古人，这令我惊讶。

在文艺复兴时期，将艺术家与古人相提并论是最高的赞誉。

在米开朗琪罗最后一次生病期间，他的朋友托马索·德·卡瓦列里和学生丹尼尔·达·沃尔泰拉（Daniele da Volterra）陪伴在他的身边。这位伟大的艺术家在1564年2月18日溘然长逝，距他八十九岁生日仅两周。同年，伽利略·伽利莱（Galileo Galilei）和威廉·莎士比亚（William Shakesoeare）出生。

* * *

米开朗琪罗的早期职业生涯在很大程度上独立于竞争激烈的艺术圈以外。他从未开设过传统意义上的绘画作坊，避免像多数文艺复兴时期的艺术家那样与同行合作。他从未取得职业公会会员资格，这不是因为这套中世纪的公会制度已经行将就木，而是因为他从未在某个固定的地方按照一般的商业模式工作过。相反，他靠数量相对较少的委托订件维持生计，而获得订件则是靠巧妙地周旋于错综复杂的人际关系和职业关系网。他贵族的出身和体力劳动者的职业定性略显不协调，米开朗琪罗偶尔会对自己的艺术水平产生怀疑（他的诗里表达得最充分）并与赞助人不合。



新圣保罗大教堂

米开朗琪罗指导，1546—1564年



卡比托利欧山修缮工程

约1538年动工



《圣母怜子像》

约1547—1555年

从职业生涯的早期开始，米开朗琪罗就认为艺术只能是为少数精英所拥有的、象征特权的商品。他的毕生作品以一系列从未重复且不易模仿的独特物品为标志：《酒神巴库斯》《圣母怜子像》《大卫》，西斯廷教堂穹顶，《最后的审判》，儒略二世的陵墓和新圣保罗大教堂。为他作传的阿斯卡尼奥·康迪维说：“越来越多的领主和富人想得到他亲手制作的作品，并开出了慷慨的价格，而他却很少答应，即使答应，更多的也是出于友谊和仁慈，而不是看中了金钱回报。”康迪维说的可能有些夸大，但并不太过分。米开朗琪罗与赞助人的关系类似朋友，也是家族人脉关系的延伸。和列奥纳多·达·芬奇一样，米开朗琪罗也试图以艺术家兼宫廷大臣的身份生活，尽量模糊艺术家和赞助人之间的鸿沟，不刻意区分合约义务和人情。他是艺术家，也是贵族，并且要人们按着这种身份对待他。

人们神秘兮兮地传说米开朗琪罗总是独自居住和生活，但事实上他很少如此。在他漫长一生的大部分时间里，他与一名或多名男助手同住，至少还有一名男仆和一名或多名女管家。他从未结过婚，但这在文艺复兴时期的艺术家中并不少见。相反，他与几个朋友保持着长久的依恋关系，对直系亲属和大家庭也十分忠诚。他为自己最喜爱的兄弟博纳罗托与高贵的德拉卡萨（Della Casa）家族联姻感到高兴。他的侄子和侄女也分别与佛罗伦萨贵族里多尔菲（Ridolfi）和吉恰尔迪尼（Guicciardini）家族联姻。米开朗琪罗传宗接代的热切愿望终于得以实现，博纳罗蒂家族的血脉一直延续至19世纪中叶。

米开朗琪罗高度关注家族的社会地位，因此为自己有一个“跟在牛屁股后面跑”的兄弟而感到羞耻。他对被当作工匠对待特别敏感，坚持说：“我不是那种开作坊的画家或雕塑家。”他曾在信件上正式署名

为“雕塑家米开朗琪罗”，而到了晚年，他又开始坚持用姓氏。他希望以被教皇恩赐的方式拿到报酬，大多以俸禄的形式给付。

老年的米开朗琪罗忍受着肾结石的剧痛，还要没完没了地操心侄子的婚事、房产投资和各种小事。他暴躁、多疑，把钱藏在袜子里，他去世时家资百万，生前却没过过几天富裕的生活。同时，他也是十分杰出的人物，为仆人的死感到极度悲痛，并为孤儿寡母慷慨解囊。他喜爱与朋友为伴，与他们交谈，他颇有些刻薄的急智，喜欢开玩笑和“呵呵大笑”。

文艺复兴时期的人文主义者很喜欢撰写有关贵族的论文。这些文章的核心问题之一是，应该按照出身还是按照个人的美德和成就来定义贵族，这类辩论从古典时期就开始了。无论从出身还是从成就来说，米开朗琪罗都是正当的、实打实的贵族。他对家族和血统的高度关注恰好发生在整个欧洲都在探讨什么是真正的贵族的时期。米开朗琪罗渴望财富，渴望拥有田产带来的安全感，渴望社会地位，这些需求表明他与同胞们有着本质上完全相同的价值观，放在当时的社会环境下是十分合情合理的。同时，米开朗琪罗所追求的与大多数艺术家同行不同，他们中很少有人可以自称出身贵族，或者如此专注于家族荣誉和社会形象。米开朗琪罗首先是一位贵族，只是以艺术创作为职业。难怪他竭力突出自己的显贵出身，试图用坊间流行的传说和最伟大的作品让人们忘记他出身于卑微的塞蒂尼亚诺村，忘记他开始从事雕塑创作时也并不顺利。他的成就部分在于宏伟而大胆想象力，以及在绘画、雕塑和建筑方面的许多杰作。他的作品具有普遍性的伟大意义，五百多年后仍然使我们惊叹不已，备受启迪。没有哪一位艺术家在如此多元化的领域中像他一样成就斐然，像他一样完全符合艺术天才定义的也是寥寥无几。然而，米开朗琪罗为我们留下的遗产不只是全部作品的总和。他过着集艺术家和贵族于一身的生活，并将这种生活驾驭得比任何前人都成功。事实证明这是一个极大的成就，大大提升了他的职业地位。用他钦佩的彼得罗·

阿雷蒂诺（Pietro Aretino）的话来说：“世界上有许多国王，而米开朗琪罗只有一个。”



《隆达尼尼圣母怜子像》细部

1555—1564年

艺术爱好者们了解米开朗琪罗杰作的指南书

《二人组像》临摹乔托作品

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

约1488—1490年

纸，钢笔和棕色墨水

315毫米×206毫米

巴黎卢浮宫

米开朗琪罗第一次为我们所知，并不是因为他雕塑家的身份，而是因为他属于画家多梅尼科·基兰达约设在城里的著名绘画作坊。学徒制具有法律约束力，通常不少于六年：男孩得与老师同住并服从老师的命令，而老师必须在学徒期提供住宿——有时还得提供服装——以及指导学徒。然而，米开朗琪罗不到两年就结束了他的学徒生涯且没有引起任何法律纠纷。

米开朗琪罗与基兰达约短暂相处的一切细节都说明他们不是传统的师徒关系，而是一种为稍有地位的家族子弟而特意作出的安排。考虑到这种可能性，就不难解释为什么米开朗琪罗有机会接触到基兰达约几样最宝贵的资产：大师自己的画稿和马丁·施恩高尔（Martin Schongauer）的15世纪版画《圣安东尼的诱惑》。此外，没有证据表明米开朗琪罗参与过繁重的日常工作，如研磨和混合颜料、熟化石膏、为画稿穿孔、转移画稿、取水和补给，以及结束了白天十个小时的工作后还要进行清理打扫。相反，他可以自由研究乔托和马萨乔等过去时代的大师的作品，并临摹基兰达约的画稿。

年轻的米开朗琪罗——当时他可能最多只有十五岁——有充足的时间和自由，得以研究佛罗伦萨的艺术，他在这种情况下创作了这幅作品，这是他最早的作品。他使用鹅毛笔和棕色墨水，临摹了乔托在圣十

字教堂所辖佩鲁齐小圣堂中创作的壁画《圣约翰的升天》中最左边的两个人物。这座教堂靠近米开朗琪罗家，在佛罗伦萨的寓所，他的职业生涯从这里开始，也在这里结束，死后也被埋葬在这里。

乔托的叙事艺术在几个方面吸引了米开朗琪罗，尤其是人物的重量感和他们见证圣约翰升天时的惊讶表情。一个特点贯穿了米开朗琪罗的职业生涯，即他总是对人物无意识的姿势十分着迷：双手举到胡须和脸孔处表示惊讶，左边画得更完整的人物用右手抓紧了身上的衣袍，不经意间流露出目睹死人复活时的惊讶和错愕。



乔托制作了模型，以营造出体积感和充实感，他用光和影使人在平面上产生立体效果的错觉。米开朗琪罗没有给阴影上色，他赋予人物质感的方式是以钢笔和墨水为媒介，运用密集而精确的排线技巧，有效地描绘出衣纹的高光处和阴影处。虽然人物的手势稍显别扭，但米开朗琪罗极其灵巧的绘画动作却体现得淋漓尽致。尽管排线密如蛛网，但近乎完美的平行线却绝不凌乱或互相交叉。米开朗琪罗后来更喜欢用红色和黑色粉笔，较之于钢笔和墨水体现出的精确线条，这种媒介更具暗示性，画面也更具美感。



东晋顾恺之是个十几岁的孩童，最早被人捉起时手就在脸侧的胡须处抓起来。尽管如此，这个下意识的习惯性动作表达了人物见强敌时惊起死而生时的惊惶和卑从情绪。

衣袖的描绘表现的细节动作，是人物紧张状态，也是当时不自觉地表现，这种下意识的动作最能表达人物内心活动和心理状态更确切，更富感染力。

晋书顾恺之的描写言简如叙事诗，在一衣冠楚楚的衣冠外塑造一个个性特征，为“衣冠楚楚”有补，他下笔更细腻老于刻画，衣冠楚楚的衣冠外。



（左）米开朗琪罗

《二人组像》临摹乔托作品

约1488—1490年

纸，钢笔和棕色墨水

315毫米×206毫米

巴黎卢浮宫



（右）米开朗琪罗

《多人群像》临摹马萨乔作品

纸，钢笔和棕色墨水

约1490—1492年

290毫米×200毫米

维也纳阿尔贝蒂娜博物馆

米开朗琪罗临摹乔托（左）和马萨乔（右）

等前辈大师的湿壁画时，年龄在十四五岁。

难怪我们认为他是艺术神童，从这两幅出色的小画就可以明显看出他高超的手眼控制能力和精细的钢笔技巧。

《楼梯旁的圣母》

米开朗琪罗

（Michelangelo， 1475—1564）

约1491—1492年

大理石

57.1厘米×40.5厘米

佛罗伦萨米开朗琪罗故居博物馆

浮雕作品《楼梯旁的圣母》既精美，同时技巧又有些笨拙，这种组合十分奇特。这件雕刻作品尺寸不大，场面却十分宏伟；它的高度仅为61厘米左右。整个画面为圣母所填充，从大理石的顶部开始，一直延伸到底部边缘。米开朗琪罗雕刻作品的一大特征就是让画面尽量在有限的边界内最大限度地延伸开去。

马利亚坐在一个方形的底座上，与其说是宝座，不如说是一块装饰得十分美丽的石料。她有着符合理想的、经典的美人轮廓，整张脸被头上的光笼罩，从鹰钩形鼻子延伸出的线条与衣料褶皱相交，将她的脸部烘托得更加突出。衣裙瀑布般垂下，柔软而丰盈地搭在肩膀、手臂和腿上，以及雕花边框的凸起边缘上。

尽管圣母与浮雕中的其他人物离得很近，但感觉非常遥远，与我们和她的孩子远远地隔离开来。她与子女们在身体和心理上的距离非常遥远，特别是她仍然处于哺乳期。但事实上，孩子已经不再吃奶了。虽然孩子躺在母亲怀里，却睡得很沉。他的头垂在胸前，肌肉发达的手臂向内翻转（从古典时期开始，这种姿态一直与睡眠或死亡有关）夹在母亲衣裙的一条较大的褶皱中。

这是个什么样的孩子啊！从身体上看，这孩子已经有好几岁了，并

不是刚脱离子宫的新生儿。一个小小的大力神。紧致、肌肉发达的身体仍包裹在厚重的衣裙褶皱中，衣裙的轮廓构成了一个状如子宫的空间，保护着婴儿。在文艺复兴时期的艺术中，沉睡中的幼年基督常常暗示着他的命运。保护着婴儿的衣裙寓意亚麻裹尸布：安睡着的婴孩即将死亡。也许这个预兆有助于解释母亲心烦意乱的表情。从襁褓布到孩子身上裹着的衣裙，只有她预见到了儿子的命运。

即使隔着母亲衣裙上的凸起部分，仍然可以辨认出孩子的头部。同样，尽管衣料遮住了圣母身下座椅的上缘，我们仍能感受到那张座椅的大概形状。这些部分是错觉主义在雕刻艺术中的绝妙运用。类似的运用还有按照近大远小的原理绘制的圣母右脚（钩在左脚下方）以及令人忍俊不禁的、胖乎乎的小天使。在这里，我们不仅可以看到艺术家高超的技巧，同时艺术家用这种“不听话的介质”创作的尴尬也可见一斑。



《楼梯旁的圣母》是米开朗琪罗运用前辈巨匠多纳泰罗的传统方法制作的浅浮雕。可是，这件雕塑是为谁而作的呢？是为米开朗琪罗自己吗？制作它的目的是什么？它的尺寸太小，没法用在教会仪式中，而当作小件艺术品收藏又太大了。尽管它并不太大，但也难以搬动或轻松携带。因此，对于这件作品为美第奇家族而创作的假设，我们必须表示怀疑，或者至少要提出疑问，是不是后来有一位艺术家为了给米开朗琪罗作传，并刻意表现他的早熟天才而对这件作品进行了再加工？



米开朗基罗运用了雕塑家所技巧，这有点像解剖学中的“透视剖面图”和“跨与连接法”，但通常用来在不同的领域或不同的空间所看似乎不关联的元素并置。一个短促的分子是小天使的头，高堂与圣母的鼻子不接近，这给了让人不舒适的视觉。

由于从马利与亚得脱的雕像上脱落，轻松地捕捉着粗糙的雕刻，把它的门框前推，在位点前的婴儿，从基座了基座一部分头部的雕刻上可以观察到，基座的不和是死活的。

一种从古典主义时期流下来的传统，内和的手臂和头看死亡，婴儿的身体的变化，暗示着他从死亡中重生。他的双臂和头部的头部的死亡，暗示着他从死亡中重生。他的双臂和头部的头部的死亡，暗示着他从死亡中重生。

在这里，米开朗基罗展示了雕塑家所技巧（Cieser y chian）的成就。一些从多纳泰罗或展到文艺复兴时期的技巧。注意在拉长的，但高而下的衣袍之下可以看到石像的一角。米开朗基罗在几十平方厘米的微小空间里通过人与自然的对比展现了精神。

《半人马之战》

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

约1491—1492年

大理石

84.5厘米×90.5厘米

佛罗伦萨米开朗琪罗故居博物馆

人们常说，这件浮雕作品中蕴含了米开朗琪罗后来在绘画和雕塑作品——特别是在西斯廷和美第奇小圣堂教堂的设计中——一直不断探索的思想。这件作品无疑揭示出一个在其作品中居于主导地位的主题：行动中的裸体男性。

扭动着、挣扎着的一团肢体从石板上滚落到我们所处的空间。作品没有完成，表面仅进行了粗略的勾画并留下了不均匀的抛光，因此我们从未远离过雕刻这些人物所用的原始石料。但这件作品的主题是什么呢？为米开朗琪罗写传记的作家也不确定。不知为何，阿斯卡尼奥·康迪维说这部作品表现的是德亚尼拉（Deianira）遭到的奸污（这并不是作品的主题）。大多数人同意瓦萨里的观点，称其为“半人马之战”，尽管从画面上基本分辨不出这类动物在哪里。与其说是前面两位提到的主题，不如说它表现的是挣扎、纠缠在一起的人体旋涡，肢体在一团混乱的石化肉体中时隐时现。各种轮廓互相交缠，错综复杂地互相紧扣，一个个肢体呈现符合对位法的呼应关系，在混乱中创造出某种表面的有序。艺术家极其高明地让观看者联想到，即使我们看到的只是身体的一部分，但这些人物的其实是完整的。

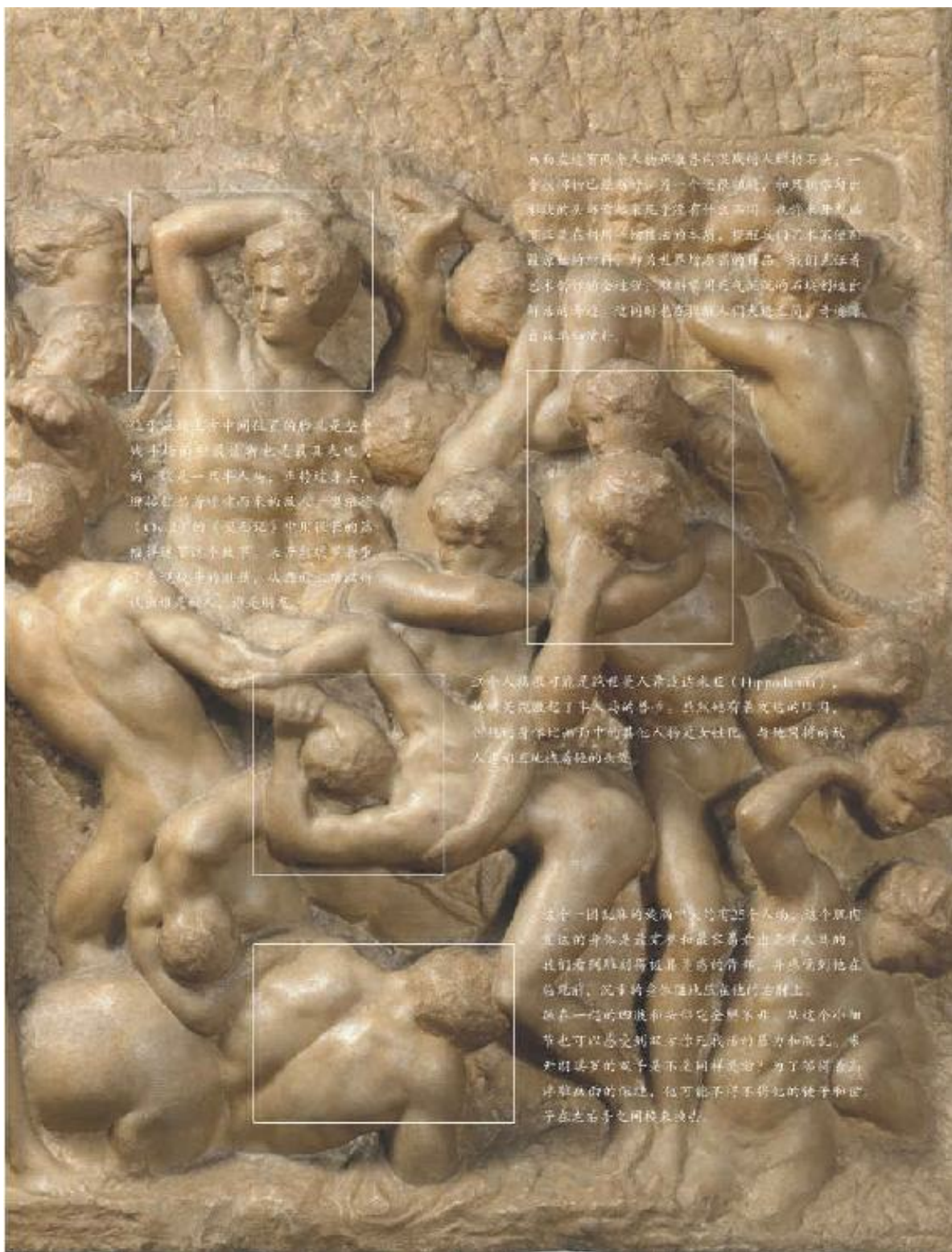
米开朗琪罗充分利用了石料的厚度，将人体铺陈在不同层次的平面上。尽管画面已经相当紧凑，几乎没有剩余的空间，米开朗琪罗仍然利

用层层堆叠营造出深度错觉。米开朗琪罗填满了石料表面的全部空间，只留下了顶部边缘，他在那里留了一条较宽的、只稍微用凿子加工过的石料。至于这部分石板为何不经加工，似乎没有合乎逻辑的原因。可以想象，米开朗琪罗考虑过把它拿掉（注意他如何在背景人物头部上方的石板上刻了水平线），这样一来，浮雕更像是一座古代石棺，他无疑了解并研究过这些古代石棺，尤其是在附近的比萨。



从另一方面看，尽管它并未完成，但这条仅粗磨过的石带可能带有某种建筑元素的暗示，例如米开朗琪罗的前辈，14世纪的大师尼科拉（Nicola）和乔万尼·皮萨诺（Giovanni Pisano）所雕刻的讲坛浮雕外

框。无论我们如何解释这处反常，它无疑与整个作品一样，都是未完成的部分，它使我们无法忘记，这件作品并没有明显的用途。它立不起来，石板又极其沉重，很难挂在墙上。这件雕塑最大的可能是一件练习和示范作品，米开朗琪罗晚年认为这是他最好的作品之一。



《圣佩特罗尼乌斯》

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

1494—1495年

大理石

高度：64厘米

博洛尼亚圣多明我之墓

美第奇家族在1494年逃离佛罗伦萨时，米开朗琪罗也跟随他的赞助人和庇护者去了北方。一个踌躇满志的雕塑家去罗马会更说得通，前辈多纳泰罗大师就去了罗马。然而，米开朗琪罗不顾岌岌可危的处境，仍然选择维持与现有赞助人的关系。

或许是因为上流社会的人脉，米开朗琪罗得到了博洛尼亚的接纳，并被带到当地最有名望的詹弗朗切斯科·阿尔德罗万迪（Gianfrancesco Aldrovandi）的宅子里。此外，阿尔德罗万迪向这位十九岁的雕塑家购买了几件作品。圣多明我墓是该市最重要的朝圣地和艺术古迹之一。尼科拉·皮萨诺（Nicola Pisano）从14世纪开始修建这座坟墓，1494年尼科洛·德尔阿卡（Niccolò dell'Arca）去世时仍然没有完全竣工。米开朗琪罗接手时，这座巨大的墓葬群还缺少几座小雕像和一个祭坛烛台。

按照尼科洛·德尔阿卡之前的模型，米开朗琪罗雕刻出一座下跪天使的烛台，后来成为他的全部雕塑中最优美的作品之一。事实上，他甚至可能故意模仿那位前辈大师的典雅风格。尼科洛的其他塑像兼具男性和女性的双重气质，而米开朗琪罗创作的天使虽然尺寸不大，却威风凛凛，身材健壮。人物张着嘴巴，头发浓密，粗壮的翅膀上覆盖着层层叠叠的羽毛，垂下的衣袍上显出轻柔的褶皱，一切都栩栩如生，展现出这位大理石雕塑家略显青涩的技艺。

另外两座小雕像是两个站立的人物，分别代表博洛尼亚的两位守护天使：佩特罗尼乌斯和普罗克洛。正如创作烛台时以尼科洛·德尔阿卡为原型一样，米开朗琪罗这次从锡耶纳著名雕塑家雅各布·德拉·奎尔恰（Jacopo della Quercia）身上寻找灵感，制作佩特罗尼乌斯雕像（以及后来的西斯廷教堂的若干人物）。

佩特罗尼乌斯是5世纪的博洛尼亚教区主教，他修复了许多在哥特人入侵期间遭到破坏的教堂。他既是守护圣徒，又是德高望重的城市建设者，让他捧着自己城市的模型应该是十分合适的，而雕刻模型的石料与雕刻人物所用的大理石来自同一块石料。作品造型美妙，富于立体感，很容易辨认出博洛尼亚城以及其中几处最知名的地标，包括有着宏伟城门的城墙，两侧的盾形纹章，以及但丁的《地狱》（第三十一篇）中提及的著名斜塔。守护圣徒的主教法冠包围着他严峻的脸庞，身上的斗篷瀑布般垂至脚下，斗篷上许许多多的褶皱使他的身体显得十分灵动，双脚隐没在袍子的下摆中，几乎看不见。下垂的长袍使人物变得灵动，同时也展现出左右均衡的站姿，弯曲的右膝向前弓着，左腿笔直，支撑着全身的重量。与《楼梯旁的圣母》一样，人物的力量和密集的雕刻形象使人产生错觉，忽略了这其实是一座很小的雕塑。



学会借助衣纹营造画面效果对米开朗琪罗大有裨益。仅仅两年后，他创作出罗马《圣母怜子像》，这种技巧在其中发挥了重要作用，这件作品也达到米开朗琪罗刻画优美衣纹的最高水平。



（上）

米开朗琪罗

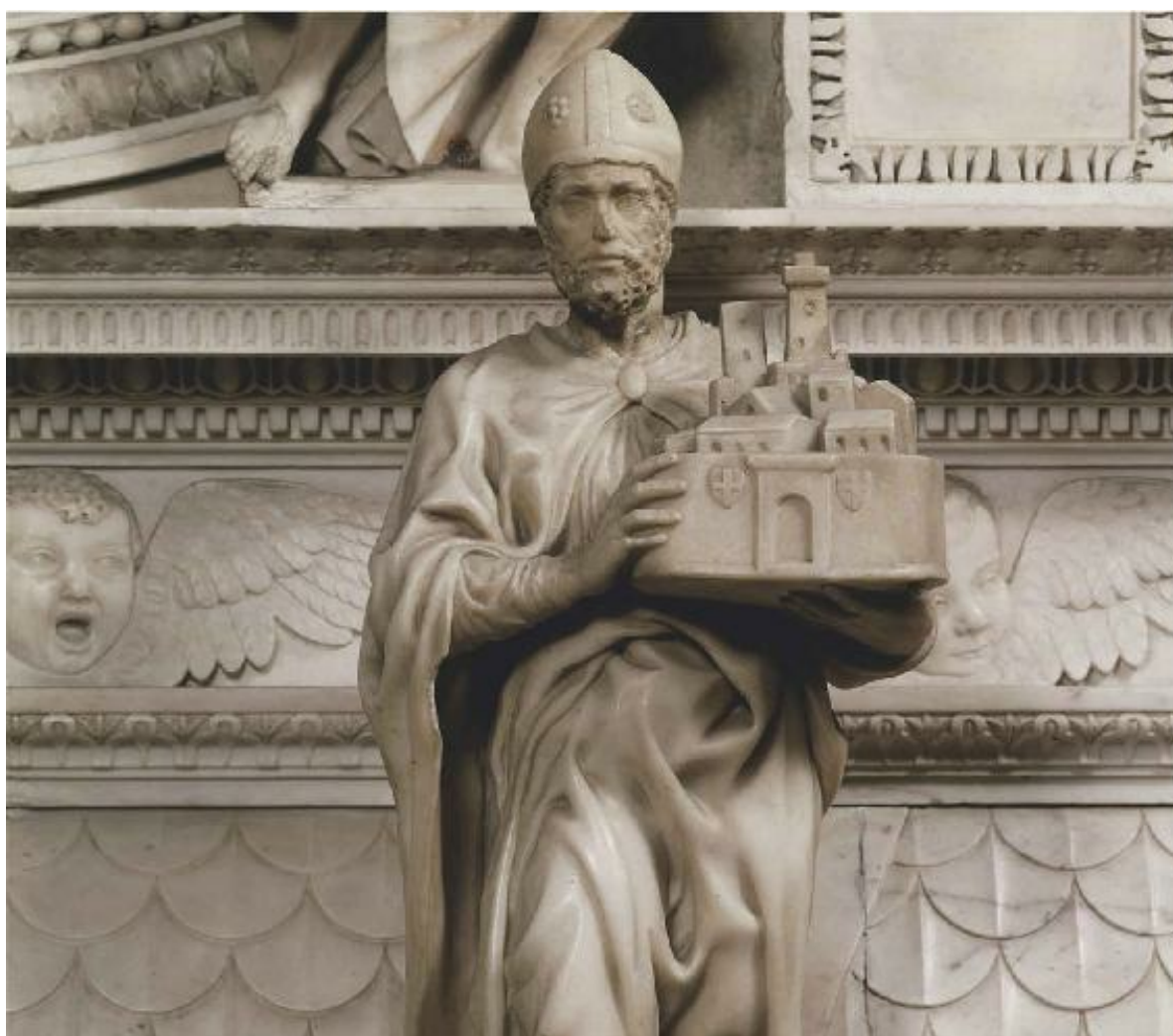
《天使烛台》

1494—1495年

大理石

高度：51.5厘米

博洛尼亚圣多明我墓



（右）米开朗琪罗《圣佩特罗尼乌斯》（细部）1494—1495年 大理石 高度：64厘米 博洛尼亚圣多明我墓 在主要由早期艺术家雕刻的大量大理石雕塑中，米开朗琪罗只创造了一些次要人物，但他对圣多明我墓仍然有着不可忽视的贡献。图为博洛尼亚的守护圣徒佩特罗尼乌斯和装饰祭坛的两盏烛台之一，烛台的形状是一位跪着的天使。

《酒神巴库斯》

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

约1496—1497年

大理石

高度：209厘米（包括底座）

佛罗伦萨巴杰罗美术馆

1496年，二十一岁的艺术家来到罗马。他的新赞助人，红衣主教拉斐尔·里亚里奥给了他一方大理石石料，邀请米开朗琪罗“展示才华”。年轻的雕塑家创作了《酒神巴库斯》，一举成名。

虽然我们对米开朗琪罗早期作品已然十分钦佩，但《酒神巴库斯》的惊人成就还是令人惊叹不已。无论是否喜爱这座雕塑的风格——它将受人喜爱和遭人厌恶的特征集于一身——我们都必须承认，这是一项巨匠级杰作。凭借这件作品，米开朗琪罗一鸣惊人，成为公认的天才大理石雕刻家。

在许多观众看来，《酒神巴库斯》令人不安，甚至可以说令人心烦。在它身上几乎看不到米开朗琪罗或古典时期的艺术作品中常有的英雄气概和理想化的品质。艺术家无疑是受到了古代艺术的启发，但同样肯定的是，他不只是模仿前人。从当代的艺术模仿（imitation）的意义来看，米开朗琪罗对古典艺术进行了再创作，并比任何已知的古典时期的艺术品都更成功。他创作的《酒神巴库斯》很可能是一座典型的希腊风格雕塑，与留存至今的最著名的古典时期雕塑《美景宫的阿波罗》放在一起也无比和谐，这两件作品尽管在内涵上南辕北辙，却有着相同的技巧和风格。

古老的葡萄酒之神似乎过于迷恋他赐给人类的琼浆玉露。他柔软、充满韧性的身体无法作出平稳的动作，甚至可以说是歪歪扭扭——严重违反了古典主义中对立式平衡的构图原则（*contrapposto*）。歪斜的站姿、低垂的头和倒向一边的酒杯强调出人物站立不稳，令人心惊胆战。我们不愿多看这样不稳定的动作，因而转到侧面，然后是背面，我们会发现，作品在许多视角上都有十分出色的效果。每个角度都有惊喜，例如与酒神互为镜像的顽皮的半人羊，一边偷走同伴的水果，一边顽皮地冲我们微笑。继续围着作品转，我们感到越发头晕目眩，终于开始觉得醺醺然。我们边走边看，显出滑稽的醉态，生活不知不觉地模仿起艺术来，也许生活正与那酒醉的神一样，本来就晕乎乎的充满醉意。我们不由得微笑起来，稍有些天旋地转，这一刹那，我们有幸瞥见了神。



米开朗琪罗第一次大量使用弓钻，这是古罗马雕塑家特别青睐的工具。雕刻葡萄、狮子毛皮和四肢边缘（例如半人羊的左腿）的作品中都能发现使用过弓钻的痕迹。就像之前的罗马人和之后的贝尼尼（Bernini）一样，米开朗琪罗用弓钻营造出他偏爱的工具——爪凿、齿凿和平凿——无法实现的错觉效果。

酒神既是人又是神，清醒时普通，酒醉时慷慨。对我们来说，作品精彩绝伦，他的天才正崭露头角。但是也很容易理解，为什么它的委托人，高级教士拉斐尔·里亚里奥却认为它可厌甚至不雅。



被破式皿模让酒神巴库斯的目光有了方向感，并突出了因酒醉而发叉的双眼。多亏了米开朗基罗出神入化的雕刻技巧，酒神的头发和葡萄枝混合在一起，几乎无法区分。张开的嘴巴里有几颗细小的牙齿，令酒神巴库斯显得更加真实。

酒神巴库斯雕像的残存部分后来修复的而无法确定（假使于脸上可见铁钉）。无论是西方艺术，艺术家的雕刻酒神向宙斯神的右手而持的葡萄酒杯上又展示了葡萄酒雕刻的。

胸口处角度非整，表明雕塑不是新雕刻，而是被故意修改或从未雕刻上去。因此，这个雕像更像是米开朗基罗在罗马看到过公元前四世纪作品样子。他竭力达到这些作品的水平，甚至可以说有所超越。

狄俄尼索斯的半人半兽像地喝着酒神的果实。米开朗基罗以令人叹服的技术将手、手肘、手臂和头部的质地、纹理区分开来，而所有这些都在别人交给他的—方变了巨大的雕像的石料上雕刻。从那时起，他就能将石头变为真正的血肉。

《圣母怜子像》

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

1497—1499年

大理石

高度：174厘米

罗马圣保罗大教堂

1498年，米开朗琪罗受很有权势的法兰西红衣主教让·德·比勒·德·拉格劳拉斯（Jean de Bilhères de Lagrulas）委托，制作圣母怜子雕像。机会从天而降，米开朗琪罗要为一位极有身份的外国赞助人创作一件意义非凡的宗教作品，还要陈列在一处著名的公共空间，即古老的圣保罗大教堂之内。

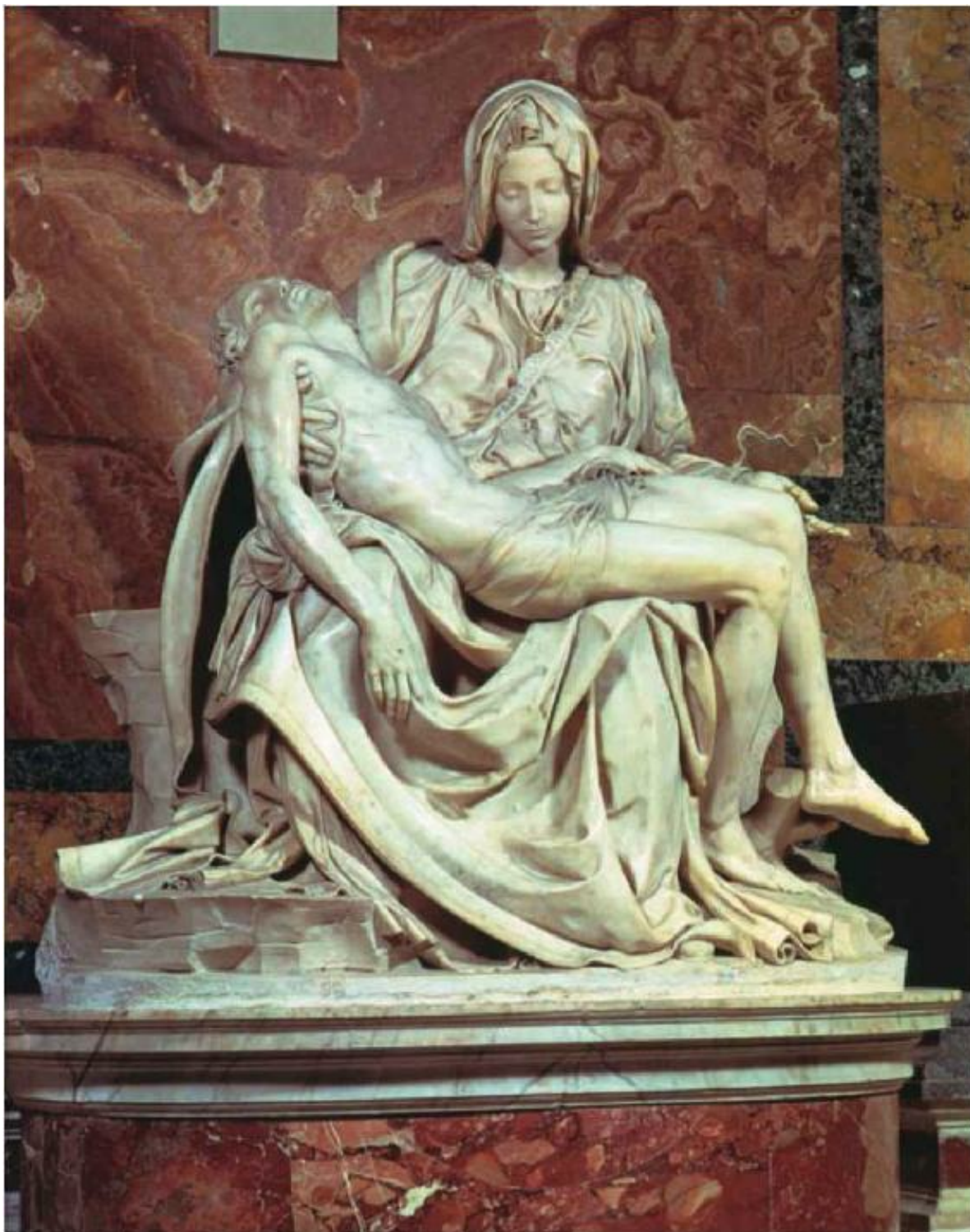
《圣母怜子像》十分动人地表现了童贞圣母和幼年基督，刻画了一位母亲失去爱子的悲痛。如今，这座雕塑公开陈列在圣保罗大教堂一个高高的底座上，外罩防弹玻璃。当初，这座本打算用来装饰红衣主教坟墓的大型雕塑很有可能是被放置在一个低矮的基座上，正对着地面上的墓碑。圣母怜子雕像在大殿内的位置已经变换过好几次，早已超越了一个无可争辩的、思考死亡的形象，而成为游览者们朝圣的对象，但它仍然引发着无尽的惊叹，深深地打动着我们的心。

大多数观众倾向于关注童贞圣母，她的美半是悲伤、半是安详。从外表看上去，她的表情十分平静，暗示着安详的内心，因为她知道——也许比我们更清楚——他是上帝的儿子。此外，她的平和安详让我们更加确信，基督最终战胜了死亡。

但是，打扰一位正在经历丧子之痛的母亲，探寻上帝的慈母内心是

否过于僭越？事实上，马利亚的头明显地往下垂着，回避着我们的目光，将悲伤掩藏在心底。她的威严，对命运的顺从隐藏在平静的表面下，通过移向别处的目光和左手的动作十分优美地传递出来，这一切告诉我们，我们将她的儿子作为沉思对象是合适的。

米开朗琪罗的传记作者讲述了一个逗趣的（虽然可能是杜撰的）故事。艺术家无意中听两个人将这件雕塑的创作者误认为是米兰的某个“基伯”（意为驼背）。米开朗琪罗被激怒了，当晚他回到家，在作品上显眼地刻上一行字，意为：米开朗琪罗·博纳罗蒂·佛罗伦萨制作。但是，如果我们仔细查看斜挎在胸前的绶带，会发现它应该是雕塑本身的一部分。因此，米开朗琪罗很可能原本就打算在这里签名或进行某种装饰。尽管这个故事可能是虚构的，但它反映出一个重要情况：艺术家通过这件独特的艺术品大胆追求声誉，这座雕像也成为其唯一签过名的作品。



在圣保罗大教堂最初的位置上，《圣母怜子像》可以沐浴在高窗照进的柔和自然光中。童贞圣母的脸笼罩在阴影里，而基督的身体则被完

全照亮，光芒暗示着垂死的肉体中残存着一丝温暖。马利亚献上死去的儿子——这是人类得到救赎和永生的希望。凝视的目光和打开的手掌首先将我们的注意力引向基督，然后指向已埋在她面前的泥土中的红衣主教的遗体。这座墓碑令人动容又极具美感，十分适宜在教堂中作为敬拜的对象，同时它也是对死者个人的纪念，并促使我们思考自己的死亡。尽管它的位置变换了好几次，现代的灯光也有些刺眼，但圣母怜子雕像仍然是有史以来最为人们热爱的雕塑之一。



其以慈祥的面容掩盖了孩子之死带来的深深的悲伤。米开朗琪罗知道上帝赋予了他以雕刻雕像的能力，因此他在雕刻过程中刻下了一组线条，恰好与头巾的折痕线条重合。

这件作品在制作时运用了低成本的木材，并被赋予了许多的灵魂与情感。它被赋予了被雕刻环境在世界上，部分也在于公共空间罗密欧中禁止的大胆和守旧。这件艺术作品有他的名字，能够材料坚硬冰冷的大理石让他看起来活又柔软他的雕刻材料。

米开朗琪罗的《圣母怜子》是文艺复兴时期最伟大的雕塑作品之一。它展示了圣母玛利亚在耶稣被钉上十字架后，抱着他的尸体，悲痛欲绝的场景。这件作品不仅展示了米开朗琪罗对人物情感的深刻洞察，也体现了他对大理石材料的精湛驾驭。

这件作品在制作时，米开朗琪罗运用了低成本的木材，并被赋予了许多的灵魂与情感。它被赋予了被雕刻环境在世界上，部分也在于公共空间罗密欧中禁止的大胆和守旧。这件艺术作品有他的名字，能够材料坚硬冰冷的大理石让他看起来活又柔软他的雕刻材料。

这件作品在制作时，米开朗琪罗运用了低成本的木材，并被赋予了许多的灵魂与情感。它被赋予了被雕刻环境在世界上，部分也在于公共空间罗密欧中禁止的大胆和守旧。这件艺术作品有他的名字，能够材料坚硬冰冷的大理石让他看起来活又柔软他的雕刻材料。

这件作品在制作时，米开朗琪罗运用了低成本的木材，并被赋予了许多的灵魂与情感。它被赋予了被雕刻环境在世界上，部分也在于公共空间罗密欧中禁止的大胆和守旧。这件艺术作品有他的名字，能够材料坚硬冰冷的大理石让他看起来活又柔软他的雕刻材料。

《圣保罗和圣伯多禄》

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

1501—1504年

大理石

高度：约127厘米

锡耶纳皮科洛米尼祭坛

据说，米开朗琪罗在完成《圣母怜子像》后几乎一文不名，因此，1501年接到红衣主教弗朗切斯科·皮科洛米尼的委托时，他一定十分高兴。艺术家必须为锡耶纳大教堂的皮科洛米尼祭坛创作15座雕像，大教堂已经动工，但尚未完全竣工，由15世纪雕塑家安德烈·布雷尼奥主持修建。即使这项委托保证了他有工作，但米开朗琪罗不可能对这项任务抱有太大的热情。这项工作与他在博洛尼亚圣多明我墓进行的创作大同小异，也就是说，他帮助完成了其他人设计并主要实施建造的一座大型装饰性群像。最后，他至多完成了合同的四分之一，此后这位艺术家又留下了许多未完成的项目。

伯多禄和保罗是米开朗琪罗为祭坛雕刻的人物中最有趣的两位。他们都是基督教早期的重要圣徒，都在罗马殉道，因此常被同时提及，似乎米开朗琪罗也是这样设想的。他们几乎互为镜像：保罗活泼外向，伯多禄则更加内敛；前者站着，右腿被锁住，目光向右看去，另一个则完全相反。两人都留着胡须，身上披着厚重的衣服。浓密的漩涡状头发是米开朗琪罗所塑造的人物的标志性发型，后来在同样富有表现力的大卫和摩西雕塑中再次出现。

两个人物都用左手拿着书，右臂垂在身侧，活跃而非绵软无力。四肢的生动之处——即使是无意识和非刻意表现的——是米开朗琪罗风格

的另一个标志，我们在两位圣徒右手抓着的一把下垂布料中尤其可以看出这一点。保罗身上包裹着有大量褶皱的布料，但仍然可以看出身体在布料下的姿态。肩膀明显倾斜，左臀和左腿前倾，双脚裸露，暗示人物随时会进入运动状态。这些错综复杂的布料在表达什么有时难以确定，但是人们可以认为它们在类比保罗掷地有声的人格和训谕。

米开朗琪罗反复尝试用传统技法创作肖像画，力图找到体现神圣意义的方法。他并不支持毁坏圣像运动，相反，在深入思考信仰的过程中，他不可避免地创造出非常规的方式来表达意义。人物手中的厚重书籍应该是圣徒的神学著作，但伯多禄是一个不识字的渔夫，而保罗手中通常挥舞着一把剑。



对于米开朗琪罗来说，表达重要性的主要手段并不是特征或符号，而是雄辩的表情和手势。在这一方面，艺术家与他的竞争对手，伟大的列奥纳多·达·芬奇看法一致，达·芬奇说“通过手势可以揭示灵魂”。米开朗琪罗出色地运用艺术手段，无论是生动的五官、下意识的手势，还是灵动的织物，都赋予他的人物以活力和意义。

创作这些雕塑时，米开朗琪罗在很大程度上只是在履行义务。因此，一旦遇到更好的机会——大卫，他便毫不犹豫地放弃了之前的委托。





（左）米开朗琪罗

《圣保罗》（细部）

1501—1504年

大理石

高度：127厘米

锡耶纳皮科洛米尼祭坛



（右）米开朗琪罗

《圣伯多禄》（细部）

1501—1504年

大理石

高度：127厘米

锡耶纳皮科洛米尼祭坛

两位圣人都拿着书（尽管伯多禄是一个不识字的渔夫），但在其他方面辨识度并不高。对于米开朗琪罗来说，身份和意义主要是通过艺术手段而非象征手段来传达的：一瞥、一个手势、衣料，还有无论是否穿着衣服都能体现出来的动作。

《大卫》

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

1501—1504年

大理石

高度：517厘米

佛罗伦萨学院美术馆

我们称之为《大卫》的雕塑开始拥有生命的时候，其实处于被雕刻过的状态。当时这块被同时代人称为“巨人”的大理石石料已被采掘出来四十余年，并先后有数位雕刻家用这块石料的一部分进行过雕刻。米开朗琪罗动手的时候，这块石料的宽幅已经有些不够了，它变得比之前更薄，风化得更厉害，更难处理。

在罗马度过了五年后，米开朗琪罗越来越希望在家乡佛罗伦萨创作一件壮观的作品。然而无论是古代艺术还是当时代的艺术，都没有任何一件作品能让他为即将承担的任务做好充分的准备。无论我们引用多少作品——从在罗马卡瓦洛山上那座被称为“迪厄斯库里”（Dioscuri）的巨型驯马者到尼科拉·皮萨诺、雅各布·德拉·奎尔恰或多纳泰罗的作品——都无法超越《大卫》。如同《酒神巴库斯》和《圣母怜子像》一样，它也是独一无二的。当我们说文艺复兴是古典时代的重生时，最能佐证这一说法的作品莫过于米开朗琪罗的《大卫》。

各种书籍上对《大卫》的测量结果大相径庭，这不仅提醒我们要测量一座巨型雕像是多么困难，更说明在一定的体量上，尺寸已经无法说明这件作品的辉煌雄伟。与其说这座雕塑讲述了一个圣经叙事，不如说它表达的是大卫的精神。大卫是一个巨人屠夫，是未来的国王，拥有恢宏的信念和气概。同样矛盾的是，这个牧羊少年被雕刻成完全的裸体，

尽管这样的确有助于确立人物在古代艺术中的渊源，同时表现出他拒绝了扫罗的盔甲后，人物那种不加掩饰的气魄。

大卫的重心在右腿上，这个站姿的意思是他即将开始作出动作。巨大的躯干弯曲的方向与锐利的目光相反。头部不成比例地放大，既是为了增强表现力，也是为了纠正“近大远小”的观感。粗脖子和隆起的肌肉增加了蓄势待发的紧绷感——这是一个体内蓄积了能量，随时要释放出来的人物。这件作品的艺术成就可与公元前5世纪米隆（Myron）的名作《铁饼投掷者》相媲美。人物运动前的静止状态使人们忘记这些雕塑是由大理石制成的，并且永远被时间封印在那一瞬间。

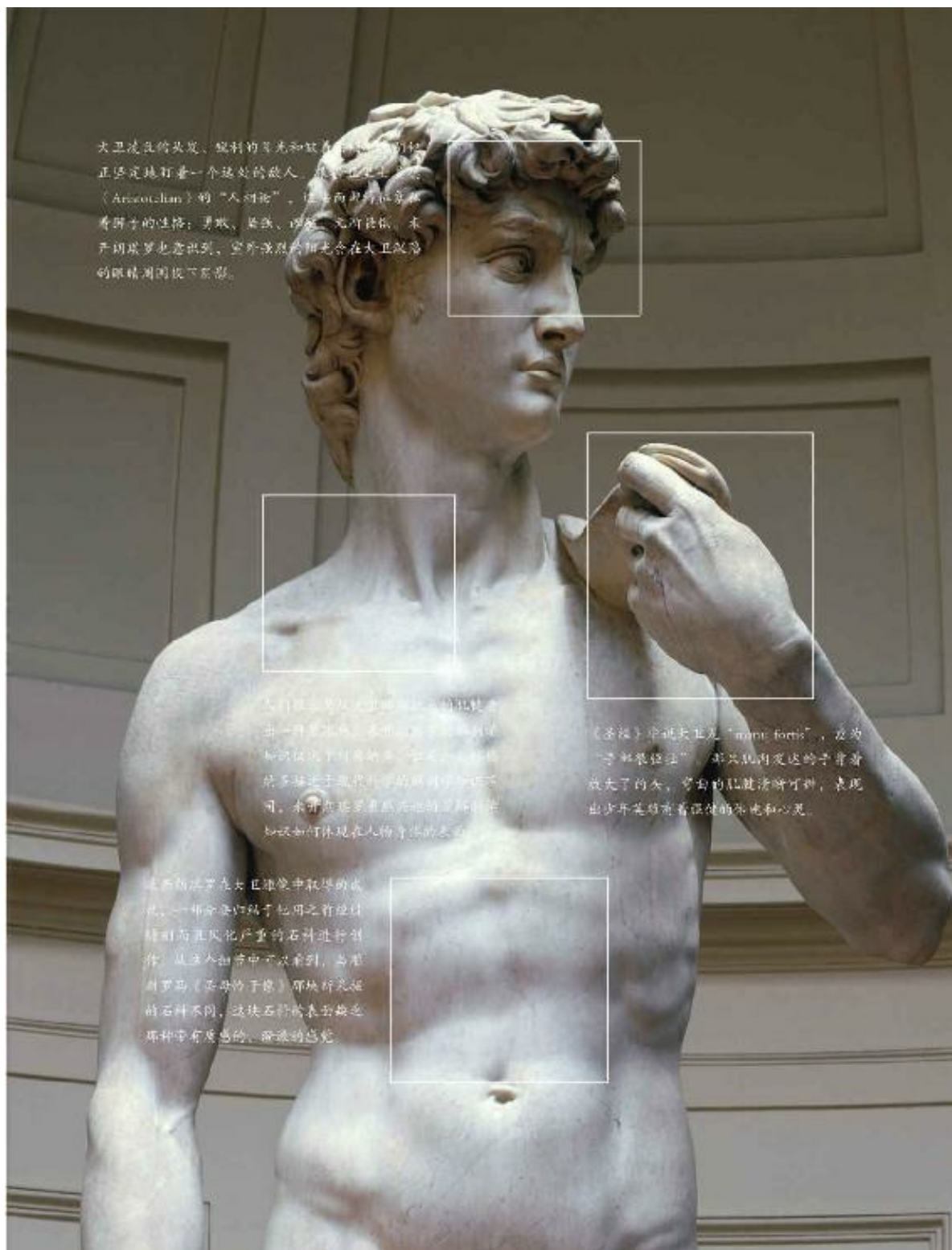


对于佛罗伦萨人来说，大卫是与他们心心相印的大英雄——是以力量和勇气面对逆境的典范。米开朗琪罗也同样在这件雕塑身上找到了共

鸣，年轻的艺术家长征了巨大的石料，恰如大卫杀死歌利亚。作品完成后不久，米开朗琪罗的巨像立即成为佛罗伦萨人表达自豪感的焦点，人们将它安放在主广场一个荣耀的位置上，仿佛它正在守护这座城市。

《大卫》使米开朗琪罗名垂青史，其地位永远不会动摇。

今天，这座雕塑仍然是佛罗伦萨和文艺复兴时期的象征；米开朗琪罗仅用一人之力，代表了一个时代的成就。乔治·瓦萨里试图用文字描述它里程碑式的辉煌，他写道：“毫无疑问，这件作品使所有其他古代或现代、希腊或罗马的雕像都黯然失色。可以肯定的是，只要看过米开朗琪罗的《大卫》，任何其他雕塑家的任何其他作品都无须再看了，无论这位雕塑家是否尚在人世。”



大卫流乱的头发、锐利的目光和双唇，都表明他正坚定地打量一个远处的敌人。他凝视的是《圣经·撒母耳记下》（Arisechian）的“巨人族”，也是而后的以色列人。大卫的性格：勇敢、坚强、勇敢、无所畏惧，未开罗罗也意识到，窗外强烈的阳光会在他大卫的眼睛周围投下阴影。

人们经常认为大卫雕像是一个完美的作品，由一块大理石雕刻而成。然而，大卫雕像的雕刻过程却充满了挑战。大卫雕像的雕刻过程充满了挑战，大卫雕像的雕刻过程充满了挑战。大卫雕像的雕刻过程充满了挑战，大卫雕像的雕刻过程充满了挑战。

《圣经》中说大卫是“man of faith”，意为“信仰坚定者”。大卫雕像的雕刻过程充满了挑战，大卫雕像的雕刻过程充满了挑战。大卫雕像的雕刻过程充满了挑战，大卫雕像的雕刻过程充满了挑战。

大卫雕像是在大卫雕像中取得的成就，一些部分归功于他之前使用过的雕刻工具和雕刻技术。大卫雕像的雕刻过程充满了挑战，大卫雕像的雕刻过程充满了挑战。大卫雕像的雕刻过程充满了挑战，大卫雕像的雕刻过程充满了挑战。

《圣马太》

米开朗琪罗

(Michelangelo, 1475—1564)

1505—1508年

大理石

高度：216厘米

佛罗伦萨学院美术馆

米开朗琪罗在罗马有《圣母怜子像》，在佛罗伦萨有《大卫》，声名如日中天，再也不缺少委托。如今他是最伟大的在世雕塑家，艺术奇迹的创造者——每个人都想雇用他。

早在大卫雕像尚未完工时，佛罗伦萨羊毛公会就与他签订了合同，为佛罗伦萨大教堂雕刻十二个比真人还要大的使徒。这个委托订件利润丰厚，雕塑家得忙碌十几年才能完成。不仅如此，现代雕塑行业的发展方向将被彻底扭转，米开朗琪罗以一人之力开创了文艺复兴的雕塑领域。这项委托不断挑战艺术家的想象力，使其最终达到极致。如何通过手势、肢体语言和尽量少的特征表达出基督十二门徒的灵性力量和每个人独特的个性？米开朗琪罗前往卡拉拉的大理石采石场挑选石料，并订购了至少五块运往佛罗伦萨，但最后动手创作的只有圣马太像。

虽然雕刻得很粗略，但人物上身明显向前倾，头部和左腿急转向右。这个姿势表明米开朗琪罗正在尝试这种后来用在西斯廷教堂穹顶上的几位先知和西比尔（女先知）身上的姿态。背过去的脸和看向肩膀之后的目光暗示着圣徒正在与神交流。在加洛林王朝之后的记载中，圣马太一直是不识字的，有一位天使经常在他耳边低语，并引导着他的手，帮助他写作了《福音书》。

米开朗琪罗没有雕刻天使。相反，他在圣徒不寻常的身体扭转中，领悟到一种身体语言，可以雄辩地描述一种神启状态，仿佛马太正在直接领受上帝的话语。米开朗琪罗没有按照一般的方式将圣徒塑造成书写《福音书》的样子，而是让他用左手高举书卷（或石板）。这本书卷（或石板）位于圣徒的视线上方，上面空无一字，圣徒高举着它，接收上帝的话语。他的右手则无力地垂在身侧。人们可以想象右手中握着一管羽毛笔，这支没有用的书写工具强调出不识字的马太不是依靠人，而是通过神的干预来传福音的。



虽然作品处于未完成状态，这位受神启发的圣徒形象仍能令我们窥见不可言说之妙，看到不可见的事物。米开朗琪罗在笨重的石头上，也能表现宗教题材。这件半途而废的圣徒马太雕塑仍然持久地影响着米开朗琪罗同时代的艺术家。我们在拉斐尔的名画《亚历山大的圣凯瑟琳》和雕塑家雅各布·桑索维诺（Jacopo Sansovino）的作品（雅各布在米开朗琪罗中断该委托后接手完成的雕塑）中都可以看到这件作品的影子。米开朗琪罗本人也在此基础上探索出了夸张但具有高度艺术性的对立式平衡的构图，具体体现在他于16世纪30年代创作的雕塑《胜利者》中。



从罗马皇帝对创造物的石
不出马去骑射。把骑射的
句。人们常想象会见到一张精
而老是用眼睛——这跟他的主人
们你何为基督信徒的罗马皇帝。

一串串有规律的线条形成这
强壮。但在地表似乎有肌肉
肉时期的结构：它是在被挖
得不均匀的交点处及在投石
肉外行。必须花大量时间基
行端光处理。许多如此特别
秘密水开热罗马皇帝重入的
叙事今天。

来开照就列意超用这新
古计划划出什么。美不
得到答案了。接着这沉重
线手王几乎全不回答据一
就是《马太福音》，把教
给人美的证据。

从开照罗马许多雕像都有
于意识的姿态。这是它们的一
个典型特征。马太的右手也
马也提了松散的衣袍下摆
虽然不一定看厚法。但可以想
象这列王一定指着一系列无
常。以是是或者实际困难。
罗马王照马太福音是过从没有
代神像或给人马自。

《卡西纳之战》

阿里斯托提勒·达·桑加罗（Aristotile da Sangallo, 1481—1551）

临摹米开朗琪罗（Michelangelo, 1475—1564）

约1542年

板上油画

129厘米×76厘米

英国诺福克郡霍尔克姆市政厅莱斯特伯爵藏品

1504年完成《大卫》之后不久，也是米开朗琪罗一生中最繁忙的一段时间。艺术家接受了一项额外的委托，一幅表现战争场面的湿壁画，这幅作品将放置在佛罗伦萨旧宫大厅（Sala dei Cinquecento，或称五百人大厅）内，放在他的竞争对手达·芬奇所作的壁画对面。这项委托使米开朗琪罗终于在绘画领域得到了一个能像在雕塑领域那样证明自己的机会。他把很多张纸粘在一起，制作了超过116平方米（约1200平方英尺）的画稿（英文草图cartoon就来自意大利语的cartone）。两人都没能完成作品，原因各不相同：列奥纳多遇到了技术上的困难，而米开朗琪罗在1505年被教皇儒略二世传召到罗马。尽管《卡西纳之战》从此止步不前，从未完工，但米开朗琪罗的这幅具有极大价值的画稿却深远地影响着一代又一代的临摹者。

现存的若干画稿中有几幅从未完成的沐浴者草图，还有这幅由米开朗琪罗的助手阿里斯托提勒·达·桑加罗绘制的灰阶画。这些临摹作品表明，米开朗琪罗从佛罗伦萨和死敌比萨的持久战中选择了一段特殊且非常次要的小故事，作为画作的题材。根据当时文献的记载，极度的暑热迫使佛罗伦萨士兵到亚诺河躲避炎热，士兵们洗澡时，军队的长官错发了警报。在这里，我们可以看到士兵们争先恐后、手忙脚乱地穿上衣服和拿好武器的混乱场面。这是一个奇怪的、毫无英雄气概的战斗场面，

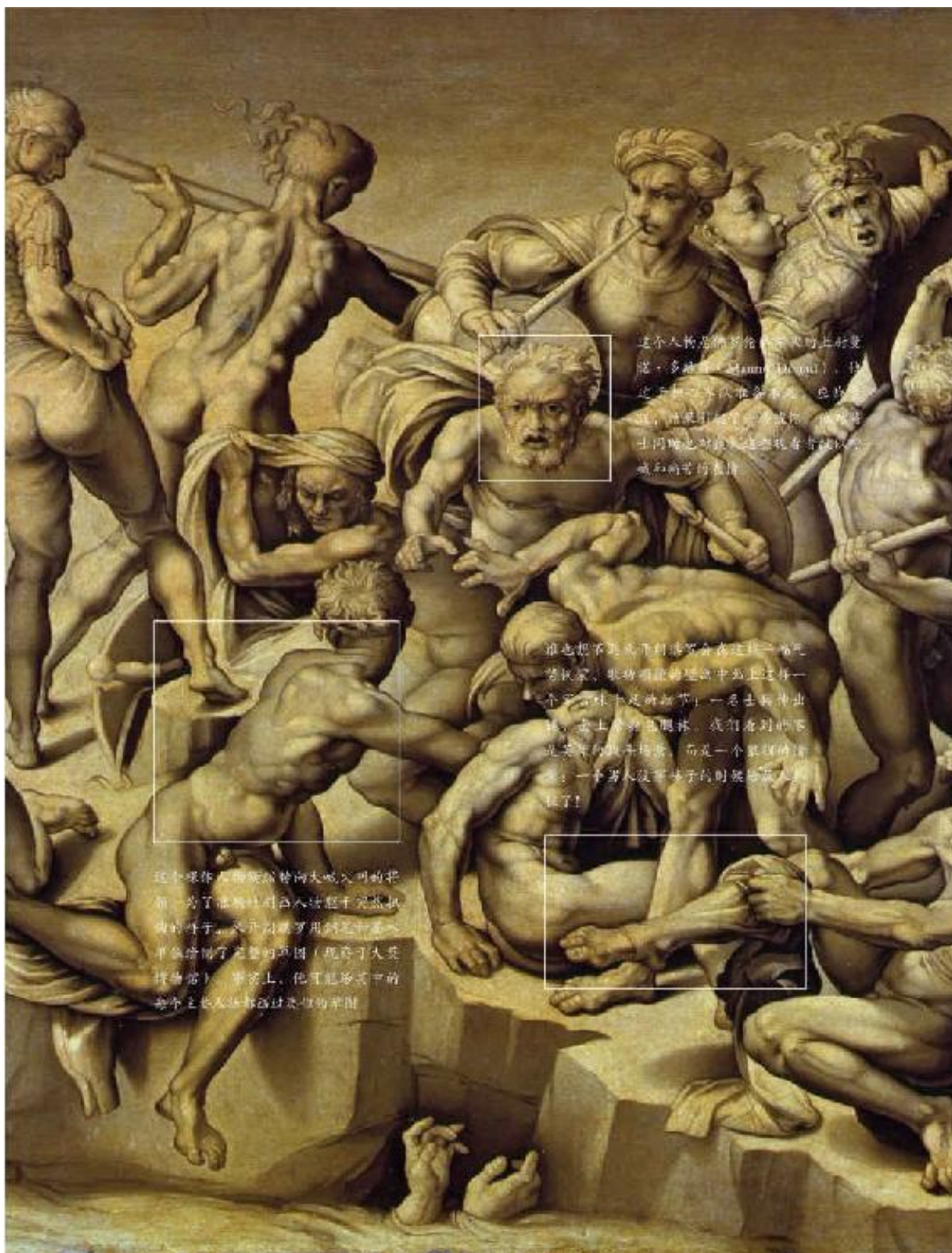
加之它将公开展出，让人愈加觉得不可思议。米开朗琪罗的这幅壁画并不表现庆功、英雄或神介入战争——来自城邦的委托大多选择这样的题材，而是号召人民做好战争的准备。强调这种特殊的意义让艺术家有了空前的自由来发挥专长：描绘行动中的裸体男性。尽量发挥这种特长有一层特殊的意义，因为列奥纳多的《安吉亚里战役》同样突出了他描绘骑马战斗场景的才能。



正如人们经常提到的那样，米开朗琪罗设计的拥挤构图并不成功。事实上，后代临摹、复刻这件作品时总会选择性地将重点放在个体人物和小规模群像而非整个作品上。最初的画稿很快就被剪碎了，可能并不是出于恶意，而是为了保留这部作品最令人钦佩的地方：人物的造型。本韦努托·切利尼（Benvenuto Cellini）宣称《卡西纳之战》是“全世界的学园”，因为每一位年轻的佛罗伦萨艺术家都要深入剖析这件作品。

《卡西纳之战》是米开朗琪罗当时最重要的一项委托订件，有望成为文艺复兴时期最伟大的画作之一。如同米开朗琪罗职业生涯中的许许

多多项目一样，这件作品也最终被放弃，但它的规模和雄心，以及每一个具体人物的姿态都对艺术史产生了决定性的影响。而其他许多艺术家抱憾夭折的作品，我们却未必会同样推崇。从未完成却受到如此瞩目的艺术作品，《卡西纳之战》应属唯一。



这个人物是佛罗伦萨最伟大的艺术家米开朗基罗·多纳蒂（Michelangelo Donati），他在这幅画中扮演了亚当的角色。他被认为是文艺复兴时期最伟大的艺术家之一，他的作品对后世产生了深远的影响。

谁也不想到这个佛罗伦萨的艺术家会在这幅《亚当》中展现出如此完美的解剖学知识。他不仅对人体结构有着深入的研究，而且对自然界的各种生物也有着广泛的了解。他在这幅画中展现出的解剖学知识，使得他的作品在艺术史上占据了重要的地位。

这个裸体人物被描绘成大卫的化身，为了能够以完美的形式来表现他的身体。米开朗基罗用他的艺术天赋，为这个人物创造了一个完美的环境（或者说是一个完美的身体）。事实上，他在这幅画中的每一个细节都经过深思熟虑的构思。

这个人物被描绘成大卫的化身，为了能够以完美的形式来表现他的身体。米开朗基罗用他的艺术天赋，为这个人物创造了一个完美的环境（或者说是一个完美的身体）。事实上，他在这幅画中的每一个细节都经过深思熟虑的构思。



阿里斯托提勒·达·桑加罗

（Aristotile da Sangallo， 1481—1551）

临摹米开朗琪罗

（Copy after Michelangelo， 1475—1564）

《卡西纳之战》

约1542年

板上油画

129厘米×76厘米

英国诺福克郡霍尔克姆市政厅莱斯特伯爵藏品

无论怎么发挥想象力，这都绝对是最奇怪的“战斗”画面！尽管这件作品准备陈列于一个显要位置（佛罗伦萨大厅），用意也十分重要（进行民族主义宣传），还淋漓尽致地发挥了米开朗琪罗绘画技巧的特长：运动中的男性裸体。但人物的运动到底是怎么样的呢？

《圣母子与婴儿圣约翰》

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

约1504年

大理石

直径：106.8厘米

伦敦皇家艺术学院

米开朗琪罗的《大卫》和《卡西纳之战》这两件作品使他在公众中站稳了脚跟，但创造奇迹不等于有了稳定的客源。大多数文艺复兴时期的赞助人都想要普普通通的、价格便宜的作品，这种需求通常说得很直白，当时的合同经常引用现有的艺术品，让艺术家进行模仿。安吉利柯修士（Fra Angelico）、菲利波·利皮修士（Fra Filippo Lippi）和桑德罗·波提切利（Sandro Botticelli）等成功的艺术家都曾为了迎合市场需求而大量炮制主题和构图雷同的画作，而他们之所以能做到这一点，也许只是因为得到了绘画作坊的大量帮助。

米开朗琪罗从不复制自己的作品，他曾说“宁可犯错，也比重复自己好”。与此同时，这位雄心勃勃的艺术家几乎没有放过任何机会，证明自己不仅在一种媒介上，而是在所有媒介上的艺术创作都高人一筹。在1501年至1506年的短短几年间，他在“通多”（或圆板画）这个常见类别中，应三个著名的佛罗伦萨家族塔代伊（Taddei）、皮提（Pitti）和多尼（Doni）的要求，创作出三件迥然不同的作品。通过这些作品，米开朗琪罗已经十分接近于佛罗伦萨资产阶级顾客的需求，提供他们想要的奢侈品。

为了这件“塔代伊的通多”，米开朗琪罗重新使用了职业生涯起步时使用过的媒介：浮雕雕刻。大多数通多都是表面上色，或直接由轻质灰

泥构成，而这样一方圆形大理石怎么才能挂在墙面上展示？与米开朗琪罗许多实验性的作品一样，这些毫无新意却实实在在的问题依然没有答案，而且经常无人在意。

从石料上雕刻出圆形构图本身就是一个挑战：注意参差不齐的边缘，圣母的头巾处理成扁平的形状，右下角还有一个切口，也许是去除大理石上的一个瑕疵时留下的。在这个不规则的空间里，米开朗琪罗设计了包含三个人物的复杂构图。婴儿耶稣拉长的身体轮廓因圣母身上飘逸的长袍而显得更突出，长度也得到了延伸，成为一个横贯整个构图的、热情奔放的线条。婴儿活泼的姿态显示，这件作品受到了列奥纳多·达·芬奇这个时期的作品的影响。似乎米开朗琪罗从这位年龄稍长的巨匠绘画作品中汲取了灵感，再以立体雕塑这种媒介呈现出来。



米开朗琪罗与列奥纳多的另一个相似之处是，米开朗琪罗乐于探索暗示与限定、完成与未完成之间的界限。作品的许多桥段都看得出斧凿的痕迹，似乎作者很得意自己的手法，舍不得磨掉。婴儿约翰还只是粗糙地凿出了大概的形态，圣母的形象在模糊的背景中浮现出来，但尚不完整。

但是，这幅作品算是完成了吗？作品的委托人佛罗伦萨商人塔迪奥·塔代伊（Taddeo Taddei）——他同时还委托拉斐尔创作一幅优美精致

的绘画——会感到满意吗？显然如此。据我们所知，其所有者和拉斐尔收到了浮雕并表示钦佩，拉斐尔还根据它创作了一幅生机勃勃的素描。这件浮雕是米开朗琪罗的地位迅速蹿升的见证，也许这也从侧面证明了人们越来越乐于欣赏这类介于完成与未完成之间的作品。通过该作品和一些其他作品，米开朗琪罗开始强烈地影响着当时的艺术品位，不断抬高人们对艺术品的期待值。

米开朗基罗的圣像管道与米开朗基罗的圣像。

米开朗基罗的圣像管道与米开朗基罗的圣像。

米开朗基罗的圣像管道与米开朗基罗的圣像。



米开朗基罗的圣像管道与米开朗基罗的圣像。



米开朗基罗的圣像管道与米开朗基罗的圣像。



米开朗基罗的圣像管道与米开朗基罗的圣像。

《圣母子与幼儿圣约翰》

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

约1504年

大理石

直径：82厘米

佛罗伦萨巴杰罗美术馆

在这件被称作“皮提的通多”的作品中，米开朗琪罗对未完成作品的美学探索更臻化境，“未完成”的状态显然被刻意用作一种表现手段。从轻微抛光处理过的圣母脸部，到左侧粗糙的凹槽，米开朗琪罗等于是为我们提供了一份雕刻痕迹的目录，他用尖头凿留下这些刻痕，在背景中营造出某种氛围。即使是明显未完成的部分——例如粗雕的平行深沟或圣母座位上的各式纹理——似乎也是刻意为之。为了表达低浮雕的立体感，米开朗琪罗使用了各种刻痕，留下各种表面，试图营造景深错觉，让观看者感觉到大理石圆板不可能有的强烈凹凸。与此同时，他几乎不掩饰自己的雕刻过程或创作思路。

人文主义学者内迪托·瓦尔基（Benedetto Varchi）请米开朗琪罗评论绘画与雕塑孰优孰劣，米开朗琪罗回答说：“呈现出浮雕一般效果的绘画，其比例一定是非常完美的，但是犹如绘画般的浮雕其比例必定不佳。”米开朗琪罗达到的未完成状态永远不会让人将这幅圆板雕刻与绘画作品光洁的表面和错觉主义手法混为一谈。

“塔代伊的通多”中的构图元素在这里也有：坐着的圣母和幼年基督，身边是婴儿圣约翰。圣母在画面中的主导地位更加突出，以至于约翰只在她的右肩后露出一角，因为画面边缘几乎已经没有多余的空间留给他了。马利亚是两个婴儿之间的桥梁。她搂着自己的孩子，目光向身

后望去，表明她意识到约翰的存在。

“皮提的通多”中圣母富于古典主义的面部特征与罗马《圣母怜子像》和几乎同一时代创作的《布鲁日圣母》相似：精致而雍容华贵。但是童贞圣母的身体比例却有些奇特，显得又矮又宽。米开朗琪罗效仿多纳泰罗，知道这幅圆板画将要高高地挂在墙上，或者装饰在佛罗伦萨墓碑的顶部，并据此调整了作品的比例。考虑到“di sotto in su”——从底部向上看时远小近大的原理——圣母的比例就不那么奇怪了，反而相当协调；她是天堂的女王，闲适地坐在朴素的王座上，而王座本身就是一方完美的长条状大理石。从这个视角看去，圣母头上的光虽然没有雕刻出来，但是可以被她所在的圆形石板代表。



基督沉思地俯视着我们。若有似无的微笑和下意识的随意姿态——肘部拄一本打开的书——使我们不由自主地便接受了这个化身为意大利人的宗教人物。我们可以暂时不用去考虑他那不幸的未来，然而这种片刻后又可能开始会重新思考的想法却更让人心如刀绞。这不仅仅是被顽皮好动的孩子打断了读书的母亲，而是一些被注定了命运的神圣人物，

但人物手中那本书却是《圣经》，这一点令人感觉年代是错乱的。



《圣家族与婴儿和施洗者圣约翰》（多尼的通多）

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

约1504年

板上的油彩蛋彩画

直径：120厘米

佛罗伦萨乌菲齐美术馆

即便在纵览米开朗琪罗的全部作品后，我们仍然会为“多尼的通多”中的创新感到惊讶。与米开朗琪罗的雕塑作品一样，学者们连篇累牍地分析作品的产生和影响，却仍然不足以解释这幅绘画的优美、创意和细腻的巧思。这幅画留下了众多悬而未决的问题，其中之一就是，为什么佛罗伦萨商人阿格诺洛·多尼向这位著名的雕塑家委托了一幅画，以及米开朗琪罗为什么接受了邀请。尽管米开朗琪罗用蛋彩颜料绘画的经验有限，但他还是绘制出了一幅杰作。

圣母席地而坐，膝盖上放着一本合上的书。她转过身，面朝健壮的幼子，她的丈夫约瑟夫跪在她身后。不确定他是要接过孩子还是正在将孩子递给马利亚。这种有意为之的模棱两可使我们能够以任何一种方式进行解读，并为作品构图赋予一种连续的运动感。圣家族成员的头、手臂和手形成紧凑的构图，凝视彼此的目光热烈而亲密，使画面的内容更加丰富。马利亚容光焕发的面孔，对爱子全神贯注的爱怜，雄辩地表达了她深沉的母爱和对命运的预知。

幼子基督的姿态让人想起牧师或治疗师将手放在患者身上的样子。母亲的左手遮住了男孩的生殖器，却也引起了观看者的注意。生殖器表

现出耶稣人性的一面，并提醒我们不要忘记他在本质上既是人也是神，既是精神也是肉体。情感的饱满与蛋彩画颜料鲜艳的金属色表现可谓相得益彰。圣母穿着传统的红裙和蓝斗篷，边缘是一条深绿色的宽边和约瑟夫身上流光溢彩的橙色斗篷。亮蓝色的褶皱填满了画面的前景，与约瑟夫束腰外衣上的深色调，以及天空和远处风景的浅色调互相呼应。

切割得十分光滑的石头梁架之上，是年轻的施洗者约翰。作为《旧约》和《新约》之间的纽带，约翰恰如其分地占据了画面的中间位置。他的目光欣喜若狂，与圣母的凝视如出一辙，并且也出于同样的目的，这是因为约翰和马利亚拥有先知般的洞察力，率先意识到基督具有神性。约翰身后是一群姿态各异的裸体的青年，他们都在放松和休息，或者更确切地说是亲密暧昧地搂抱着彼此。这个肉体之爱的场景意在衬托神圣家族的精神之爱，追忆的是基督教时代到来之前的异教徒生活。



这些裸体的青年占据了向内凹进的半圆形，这个形状很像是经过开掘的采石场露天面。同时，立面石墙可能使人联想到修建了一部分的基督教教堂后殿，观看者仿佛同时见证了一个新时代，以及这个时代在建筑物上的表达方式。这样看来，圣家族占据祭坛的位置是恰如其分的。在这幅令人叫绝的精美作品之中，米开朗琪罗将基督教教会的形象呈现为一个具有历史意义的实体空间和清晰可见的教义符号。





米开朗琪罗（Michelangelo， 1475—1564）

《圣家族与婴儿和施洗者圣约翰》（多尼的通多）细部

《圣母与圣子》

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

1503—1505年

大理石

高度：128厘米

比利时布鲁日圣母教堂

16世纪第一个十年，是米开朗琪罗极为忙碌的时期，为数众多的潜在赞助人委托他创作艺术品，其中有一群富有的弗兰德斯商人想要他设计一尊塑像装饰故乡布鲁日的圣母教堂。这件作品也不负众望，成为米开朗琪罗最优美但并非最广为人知的作品之一，人称“布鲁日圣母”。作品散发着无可抗拒的魅力，部分是因为这块大理石石料毫无瑕疵、澄澈透明之美。艺术家巧夺天工的技术将这种可塑性极差的材料变成鲜活的肉体和大片柔软的衣纹。出色的雕刻工艺服从于米开朗琪罗对作品题材富于想象力的理解：一位万般无奈的母亲酸楚地陪伴在独子身边。

幼年基督全身赤裸，有着超乎年龄（看不出具体年纪）的洞察力，安全地站在母亲两腿之间。母亲庄严的身躯环绕着他，仿佛已经将他纳入自己的身体。圣母安如座下的磐石，与幼子试探性的动作形成对照。孩子的左臂靠在她抬起的左腿上垂下，右手与她的手缠绕在一起。这类虚构的下意识动作有助于揭示人物的心理活动，是米开朗琪罗创作人像的艺术特色之一。小小的手指滑落下来，我们从中感受到孩子离开母亲的怀抱是多么的不舍，又是何等的无奈。这个动作与圣母的右手形成鲜明对比，那只手正在不经意间护住一本即将滑落的书。书本暗示她的阅读被孩子打断，同时也令人想起那段痛苦的历史早已被《圣经》预言，并即将在我们面前徐徐展开。

孩子已经迈出了第一步。他的体重几乎全压在左腿上，手拉着母亲衣袍上的褶皱，扯出一道长长的弧形衣纹，从左下方一直向上延伸到孩子脑袋边上。这种无法言喻的丰饶之感，加上阴影与高光、实体与空隙的鲜明对比，突出了人物面部和姿态所传达出来的颤抖情绪。基督的右腿悬空——下一步将从童年到成年、从人到上帝的过渡，他将不再是天赐的礼物，而是牺牲品。他低垂着的眼睑望向祭坛，使我们意识到他未来的命运。



孩子宽阔、胖嘟嘟的五官与母亲瘦削、疲惫的脸庞形成鲜明对比，她的眼睛、鼻孔和嘴唇是用类似书法的线条描绘出来的。她头上的斗篷使她被认为缩小了比例的脸更加突出，头顶的褶皱可以看作某种头饰。米开朗琪罗在她的额头上划过一条细线，光线照在上面的时候会产生浅浅的阴影，好像一层透明的面纱。

与罗马的《圣母怜子像》一样，米开朗琪罗以纯粹之美令我们欲罢不能。然而，人们沉浸在审美愉悦中的同时，对作品深意的领悟也渐入佳境，这一过程更是加倍动人。



富于古典美，毫无瑕疵，沉静端庄。圣母说不出的优雅之美难以诉诸文字，也证明米开朗基罗能够敏锐地捕捉女性的美丽和优雅。眼睑、罗马式的鼻子和轻轻挺起的嘴唇，我们可以从雕塑家对雕刻的控制极为游刃有余，也可以看出作品经过细致打磨。这是一件非常标准的工作。

我们是否可以想象马利亚本来手持书，只是被动的孩子夺去了心？但马利亚的手始终没有阻止孩子从她的膝上滑落，这是会给孩子喂奶的动作，马利亚与孩子大约分离过下伏笔。

而马利亚的手势同时发生，给孩子开抱在一起。母亲被孩子突然转动吓了一跳，抓住了他的小手，马利亚伸抓握转瞬即逝，马利亚马上要滑落，马利亚身体再次分开。

米开朗基罗正是掌握了一种不寻常的公案：给高的乳房使他的乳房向叶露露方而倾斜，形成无道平行的衣纹。凸出的曲线和深深的阴影引导着观者的目光，突出出基督的乳房是躺下的。

《西斯廷教堂穹顶草图》

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

1508—1509年

纸，红色粉笔，钢笔和棕色墨水

285毫米×195毫米

牛津大学阿什莫林博物馆

对于在西斯廷教堂穹顶上绘画这一艰巨任务，我们可能禁不住要思考，米开朗琪罗开始画的时候是怎样一种情形？答案是：万般不情愿。从这幅草图中可以找到证据。

创作如此庞大浩繁的作品——洋洋二百五十多个人物——之前，米开朗琪罗想必绘制过数百甚至数千张草图，可实际上只有不到五十张草图能够与这件里程碑式的作品相关联。我们知道他销毁过许多工作图纸：他希望我们看到成品，而不是艰苦的创作过程。包括本作在内的几张草图保存至今，我们才能有幸对作品的演变略知一二，使我们得以了解米开朗琪罗工作和在这项西西弗斯推石上山般的工程之余忙里偷闲的状态。

这幅草图中的第一个，也是最大的一个主题，是用红色粉笔绘制的年轻的“精灵”（ephebe），这个人物陪伴在利比亚西比尔（女先知）身边。这个半身像与最终画在天花板上的人物是同一人，他们的扭头动作有着同样隐去的轮廓（profil perdu），左手都抓着一册卷轴，右臂有着同样的姿态。还是用红粉笔，米开朗琪罗绘制了西比尔（女先知）因紧紧抓住写有她预言的沉重书册而绷紧的右手。画完这两幅草图后，米开朗琪罗显然分心了。不知道过了几分钟还是几小时，但是一段时间后，他在同一张纸上又用钢笔和墨水画了另外几幅草图。草图底部的空

间画满了对人物的六种不同构思。这些设计无疑将用在教皇儒略二世墓碑的装饰上。随后，米开朗琪罗将纸片旋转了九十度，又画了一小截柱顶，可能还是用于同样一座坟墓。我们看到米开朗琪罗的思想开了小差，暂时离开手头的项目——为大穹顶画草图——转而投入他最想投入时间和精力项目：教皇的大墓碑。就这样，我们得以在同一张平平无奇的稿纸上见证了艺术家的精力在若干个项目上来回跳跃，几乎要精神分裂，以及他是多么艰难地调和几样南辕北辙而又不得不做的项目。



湿壁画只能在气候干燥的几个月，即春末、夏季和秋季进行绘制。在冬季的几个月里，湿气太大，制作湿壁画的石膏和水很难调成正确的比例。我们可以想象，米开朗琪罗当时手头的大理石石料源源不断，因此可以在冬天，甚至在绘制西斯廷教堂穹顶壁画草图的同时雕刻儒略的墓碑。这幅草图证明米开朗琪罗一边创作墓碑，一边绘制穹顶天花板；一边雕塑，一边绘画。事实上，若干项工作齐头并进是米开朗琪罗一贯的工作方式。然而，我们很少得见如此扎实可靠的证据，展现这位艺术巨匠的日常活动。



在开始以红粉笔和棕色墨水绘制之前，达芬奇先画了一个人的头，然后是一个人的身体。从图中可以看出，达芬奇对人体解剖学有着深入的研究。他不仅关注人体的外部形态，还关注人体的内部结构，如肌肉、骨骼和血管。这种对人体的深入研究，为他的艺术创作提供了坚实的基础。

达芬奇对人体解剖学的研究，不仅限于对人体外部形态的观察，还包括对人体内部结构的深入研究。他通过解剖尸体，观察人体的内部结构，如肌肉、骨骼和血管。这种对人体的深入研究，为他的艺术创作提供了坚实的基础。

这个姿势与达芬奇在《维特鲁威人》中的姿势非常相似，但在这里，达芬奇更加强调人体的动态感。他通过对人体内部结构的深入研究，使得他的作品更加生动和真实。这种对人体的深入研究，为他的艺术创作提供了坚实的基础。

达芬奇对人体解剖学的研究，不仅限于对人体外部形态的观察，还包括对人体内部结构的深入研究。他通过解剖尸体，观察人体的内部结构，如肌肉、骨骼和血管。这种对人体的深入研究，为他的艺术创作提供了坚实的基础。

西斯廷教堂穹顶

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

1508—1512年

壁画

40.9米×13.4米

罗马梵蒂冈西斯廷教堂

1508年春，米开朗琪罗被召到罗马，然而并未如愿重建教皇儒略二世的坟墓，而是去承担一项不适合大理石雕塑家的任务：为西斯廷教堂绘制顶棚画。他提出的“绘画不是我的艺术”忤逆了专横的儒略二世，因而抗议无效。与他干脆地拒绝委托不同，米开朗琪罗一旦接受了任务，就要投入巨大的精力和创造力，创作出惊人的杰作。

从1508年到1512年的四年间，米开朗琪罗遇到了不计其数的困难，教堂的拱顶十分不平整，还经常漏水。这项委托固然障碍重重，但它释放了艺术家的想象力。像以往一样，米开朗琪罗集中全部精力开始创作，将身体和社交抛于脑后。卢多维科·博那罗蒂在给儿子的信中表示担忧：“在我看来，你工作得太多了，你身体不好，心情也不好，这让我很不安。如果你生病或不开心，你的工作也不会顺利。”米开朗琪罗诉说“我没有钱但仍然得生活，并支付租金”，这加剧了他父亲的担忧。

尽管年轻时曾在画家多梅尼科·基兰达约的工作室做过学徒，但米开朗琪罗在大型壁画方面基本上没有经验。为了这件雄心勃勃的订件，他雇用了十二三位佛罗伦萨同胞，包括老朋友弗朗切斯科·格拉纳奇（Francesco Granacci）和朱利亚诺·布贾尔迪尼（Giuliano Bugiardini），以及才华横溢的年轻画家巴斯蒂亚诺·达·桑加洛（Bastiano da Sangallo，外号“亚里士多德”（Aristotile））。其他人协助

他解决了搭建脚手架和平整拱顶表面的技术问题。他们负责脱水、熟化做石膏用的石灰、研磨混合颜料、准备刷子，在画稿上打孔、切割，将其转移到壁画表面。有几个人与米开朗琪罗一起绘制次要人物、饰品及总长度达数英里的建筑装饰。核心叙事的大部分及所有的重要人物，米开朗琪罗都留给自己处理。为他作传的阿斯卡尼奥·康迪维曾说，米开朗琪罗不到二十个月就完成了这项工作，“没有利用任何帮助，甚至没请人帮他磨颜料”，他这是夸大事实，目的是赞美他超乎常人的成就。



“起初神创造天地……”目睹这有史以来的最高艺术成就时，基督教《圣经》开卷《创世记》中的这些词句庄严地流淌在我们的脑海中。古往今来，只有为数不多的几件里程碑式的作品——例如埃及的金字塔、印度的泰姬陵和中国的长城，西斯廷教堂——永远会引起人们的惊叹。即使在今天这样一个瞬息万变、充满技术奇迹的快节奏时代，西斯廷教堂的穹顶也会让我们停下脚步，惊叹于仅凭一人所表现出的创造性想象力和他所取得的磅礴成就。跨过小门进入广阔的教堂，将目光凛然投向天空的经历将永远留在每一个观看者的脑海中。

米开朗琪罗从后往前地绘制巨大的、不平整的桶形拱顶。他从最熟悉的部分开始，先绘制原罪状态下的人类，然后开始创作《创世记》中的场景，他必须凭借想象力描绘上帝的容貌和形象。按照教堂的最初设计，观看者也应该按照这样的方式欣赏壁画，在酒醉的诺亚

（*Drunkenness of Noah*）的场景底下进入教堂，然后按反向时间顺序走回《创世记》。这种路线是一种类比，是人类从原罪状态走向祭坛、信仰重生的道路（今天，游客是从终点，即最后的审判场景下走进小教堂的）。这并不是艺术家们第一次描绘《创世记》题材，洛伦佐·吉贝尔蒂（Lorenzo Ghiberti）、保罗·乌切洛（Paolo Uccello）和雅各布·德拉·奎尔恰这些名作都是米开朗琪罗模仿的对象。然而，如同列奥纳多的《最后的晚餐》，西斯廷教堂穹顶的作品已被公认为教科书般的殿堂级巨作。人们会不由自主地根据米开朗琪罗的画面，在脑海中描摹《圣经》中的这个开篇场景。



在总共九个叙事场景中——四个大型场景和五个较小的矩形场景

——米开朗琪罗对元初时的情形展开了想象。但是，许多观看者仍然觉得难以专注于时间叙事。部分原因在于拱顶处本来就人物众多，而《创世记》中的若干场景全部放在了天花板的这个龙骨位置，画面的其他故事也极容易分散我们的注意力。大多数游客都忍不住东张西望，而不是按照某种逻辑顺序欣赏穹顶，因为在每个方向上看去，都能发现全新的、有效的故事，共同形成一个生机勃勃的整体。

米开朗琪罗在装饰教堂的四年中忍受了“极度的不适和劳累”和“一千种焦虑”。穹顶于1512年11月1日主圣节揭幕。在给父亲的信中，米开朗琪罗简单地说：“我已经完成了教堂的画：教皇极为满意。”米开朗琪罗写了一首尖酸刻薄的十四行诗，更雄辩、幽默地讲述了他历经磨难创作过程：

我患了甲状腺肿大，在这般逼仄的空间——
就像伦巴第或偶然别的什么地方那些猫，
从腐臭的溪流中蹿出来一般——
肿胀的肚子紧贴着下巴，
我的胡子翘上了天；
我的脖子耷拉着挂在脊背上；
我的胸板看起来就像是竖琴；
从画笔上滴下或稠或淡的颜料在我脸上涂出五彩斑斓。
我的髌骨挤进腹部就像杠杆在碾压；
我的屁股就像马的鞍带支撑着我的重量；
我的双脚无法控制地前后乱晃；
身前我的皮肤变得又松又长；
身后，因为弯曲变得更紧更缩；
十字般我张开自己像一张叙利亚弓。

在稿纸底部，米开朗琪罗感慨地写道：“这不是什么好地方，我也不是什么画家。”天花板的壁画作品却与他宣称的完全相反，这幅绝世

佳作精美绝伦，已臻化境。



米开朗琪罗（1475—1564）

西斯廷教堂穹顶

1508—1512年

壁画

40.9米×13.4米

罗马梵蒂冈西斯廷教堂

世界将永远不会厌倦、永远不会停止欣赏这座穹顶。难怪18世纪的英国伟大艺术家兼作家约书亚·雷诺兹（Joshua Reynolds）爵士建议：“年轻艺术家第一次创作前，我建议他，如果可能的话，先临摹米开朗琪罗。”

直到现代，西斯廷穹顶依然因人物众多、形态各异而受到推崇。人们一直称赞米开朗琪罗是绘图大师，而非用色大师。西斯廷之后，人们

有了新的评价。1980年至1990年，梵蒂冈为保护西斯廷教堂巨大的装饰设计启动了一项保护工程，清除了五百年来的灰尘、清漆和蜡烛油灰。大多数人认为清洗后的颜色让人眼前一亮，而其他人则摇头叹息。明亮的、“cangiante”（变幻的）和出人意料的配色创造出的视觉震撼堪比立体声效果，并有助于我们在自然光下，隔着一段距离解读这些叙事场景，这种效果在现场观摩比观看仿制品更加明显。

在许多方面，西斯廷穹顶可以说是米开朗琪罗对艺术、文艺复兴和基督教神学的总纲。如同威尔第的《安魂曲》或弥尔顿的《失乐园》一样，它是至高无上的天才杰作，无论被观看、被解读多少次，仍是取之不尽、用之不竭的宝藏。米开朗琪罗完成西斯廷教堂穹顶时只有三十七岁。倘若他在1512年去世，很可能立马会被奉为伟大的艺术家。事实上，米开朗琪罗在接下来度过的52年人生中依然稳健而多产。

《大洪水》

米开朗琪罗

（Michelangelo， 1475—1564）

1508—1512年

湿壁画

罗马梵蒂冈西斯廷教堂

在一份日期为1508年4月的备忘录中，米开朗琪罗记录了一双新袜子、一件双排扣皮背心衬里，以及他将一捆画稿从佛罗伦萨运送到罗马的费用。艺术家始终坚持使用最优质的材料，他从佛罗伦萨弄来孔雀蓝颜料，用它制作颜色最深的蓝色。1508年5月10日，他收到了500达克特金币，“这是教皇西克斯图斯的教堂拱顶的佣金，我今天就着手绘制”。

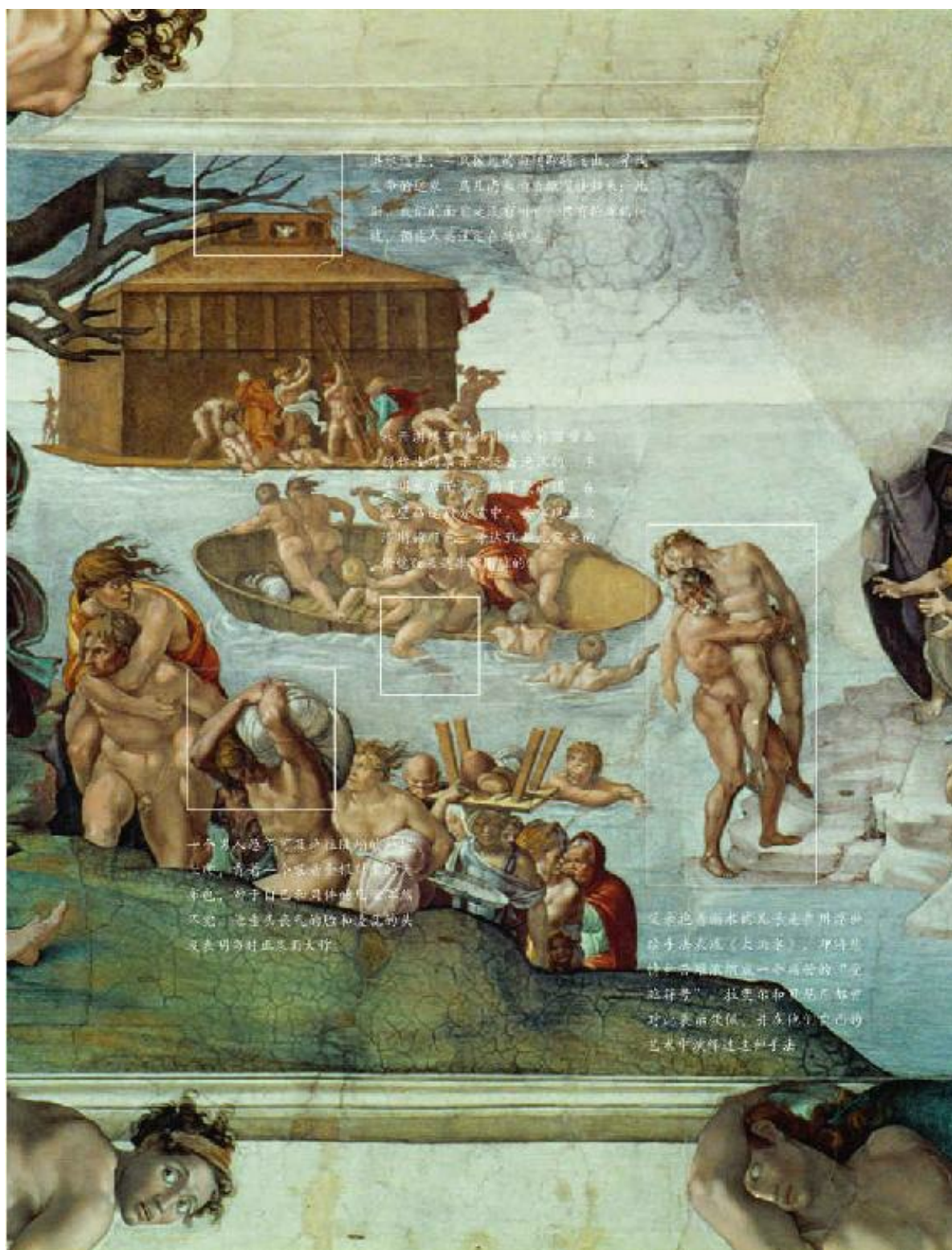
米开朗琪罗从未主持过大型壁画的创作，因此他聘请了几位佛罗伦萨同胞来协助。这些人很保守，他们的贡献在《大洪水》中体现得最明显，这是教堂天花板最早画上的几个局部之一。成品的构图过于拥挤，尽管这幅画的原意是暗示整个人类。助手们缓慢、费力地画着这些细小的人物，他们加上了太多的细节，而很少考虑最终的观众将从下面很远的地方观看作品。随着工作的推进，米开朗琪罗越来越有信心，对助手们陈旧的创作方式也越来越不耐烦。短短几个月后，米开朗琪罗把其中几个助手送回佛罗伦萨，所有的重要场景都由他一个人完成。

《大洪水》的场景中有多达六十多个人物，表现的内容各式各样，有全身赤裸的父亲拯救溺水儿子的壮举，也有为了争夺水中船上的一个位置而大打出手的情形。诺亚方舟漂浮在远方，一群垂死挣扎、为了活命不择手段的歹徒把这里当作了避难所。我们知道救赎的机会只留给少数能上船的人，因此其他人叫天天不应，叫地地不灵，被困在画面前景中的一小块干燥的陆地上。然而，就连这个避难所在迅速上涨的水位和

可怕的人性面前，也会随时会土崩瓦解。

许多受害者尚未意识到自己在劫难逃，还要背上沉重的金银财宝。满目疮痍之中，仍然有片刻柔情。一位母亲慈爱地抱着小宝宝，而她的大孩子则害怕地依偎在她的腿上。一位丈夫背着失去行动能力的妻子，在陡峭的斜坡上艰难地向上爬，妻子回望时惊恐的眼神明确地告诉我们，灾难很快就会吞噬所有人。其他不能接受现实的人开始慌不择路地找地方避难，一位年轻人试图爬到树上躲避洪水。那棵树十分矮小，枝条上没有一片树叶，暗示着此人的努力注定是徒劳的，也表明了一切终将彻底毁灭，同时，它们也将观看者的目光引向了背景。四处蔓延的树枝像手指头，指向诺亚方舟和希望的标志：船上的一扇黑漆漆的窗户里有一只白鸽。即使站在教堂的地面上也看得到那个微小的亮点，它指引着我们——带着微弱的希望——辨认出诺亚方舟，船向前倾着，向着明亮的天空和一个崭新的世界。





洪水滔天，一只方舟的船从耶路撒冷，带着
上帝的选民，离开耶路撒冷，前往诺亚方舟；凡
是，凡是在方舟之外的人，都将受到惩罚，
而方舟内的人，将得永生。

在方舟内，人们正在举行宴会，
庆祝上帝的选民，得永生。在
方舟外，人们正在举行宴会，
庆祝上帝的选民，得永生。

一个男人正在向一个女人献花，
一个女人正在向一个男人献花，
一个男人正在向一个女人献花，
一个女人正在向一个男人献花。

在方舟内，人们正在举行宴会，
庆祝上帝的选民，得永生。在
方舟外，人们正在举行宴会，
庆祝上帝的选民，得永生。

《诱惑与驱逐》

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

1508—1512年

湿壁画

罗马梵蒂冈西斯廷教堂

西斯廷天花板上的前三个场景与诺亚和大洪水的历史有关，画面挤满了各种人物，与此形成鲜明对比的是《诱惑与驱逐》，这个场景尺寸很大，人物却寥寥无几。亚当和夏娃在堕落之前和之后一共出现了两次，这种呈现方式多少有些古板。画面的左右两侧形成了鲜明的视觉对比，这对叙事有帮助；我们从左边走到右边，从植物相对茂密、更加隐秘的伊甸园来到这对夫妻被流放的贫瘠的广阔平原。向左是一派纯真，向右是伴随着罪恶和死亡的生活。

在花园的中心，差不多也是作品构图的中心，是知识之树。缠绕在粗大树干周围的是随光线色彩变幻的、盘起的蟒蛇，它似乎要扼杀另一边已无绿叶仅剩下的生命。那蛇盘了一层还是两层？如果我们试图了解蛇的身体是如何缠绕的，就等于受到了引诱，运用起知识和智力；而这两样东西正是上帝所禁止的，也是最初引诱两个人类犯下原罪的罪魁祸首。

蛇（传统上以女性表现）引诱了夏娃，而与此同时亚当朝智慧之树伸出手去，主动摘下了禁果。与其说是女人引诱男人，不如说是亚当从恩典中堕落，自作自受。米开朗琪罗是一位本质上极其虔诚的、十分细腻的思考者，他对这个将一切责任推给夏娃的“厌女主义”版本没有什么好感。他为我们提供的，是对原罪和诱惑进行的更加细致入微的思考。

在那可怕的堕落到来之前，亚当和夏娃的身体紧紧缠绕在一起，令人联想起他们本来就是从一具肉体中创造出来的。现在他们失去了纯真，这种身体上的亲密暗示着一种色情的拥抱，染上了原罪色彩。到目前为止，这对情侣还没有意识到他们的处境已经发生了变化，但米开朗琪罗暗示，观看者们——他们生活在离堕落时刻十分久远的年代——的思想之罪恶，几乎没有止境可言，他们甚至将堕落之前的拥抱想象成一种口淫。夏娃转向亚当时，她与他来自同样一副身躯；转身离开时，她就走上了死亡之路。她扭曲的姿势和向前伸出手去的姿势与天空中不祥的枯枝相似。在另一边的场景中，她青春丰饶、天真无邪的身体成了一具憔悴、粗壮的身躯，她将要承受分娩和衰老。亚当和夏娃两人都露出惊恐的表情，情绪开始显现出来，他们失去了纯真，随之而洞开的，是一个巨大的、未知的世界。



米开朗琪罗的创造力为传统的基督教题材赋予了活力，这在他的作

品中俯拾皆是。但表面上看起来他总是循规蹈矩的，只有那些孜孜以求，想要深入探究信仰的人，才能看到他非正统的一面。



《创造亚当》

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

1508—1512年

湿壁画

罗马梵蒂冈西斯廷教堂

面向西斯廷教堂穹顶中心位置的，是上帝创造亚当的著名场景。从表面上看，这是一个简单的构图，却如同磁铁般吸引着我们的注意力，并让我们无法移开目光。这个场景中的人物比《诱惑和驱逐》中的更多。我们一般只记得两个人，即第一个人类和他的创造者，但事实上，其他的许多人——包括也许尚未出生的夏娃（或圣母马利亚）、幼年基督和一众天使都被包裹在上帝麾下那如同巨浪一般的汹涌波涛之中。

造物主惊人的能量与懒惰的亚当形成鲜明对比。亚当的头斜斜地耷拉在肌肉感十足的躯干上，渴望地看着他的创造者，后者将在他完美的肉体中注入鲜活的灵魂。正如《圣经》所释，上帝用一点泥塑造了亚当，这一点被他身下的肮脏地面（很难在壁画中表现这种颜色）所暗示。虽然在米开朗琪罗的绘画语言中，风景并非主要载体，但他的确在宏观上利用了风景，虽然用得比较拘谨。一层层颜料叠加覆盖上去，使地面从棕色变成翠绿，最后，来到天堂时，颜色成了一种优美的孔雀蓝，这里暗示的是从死气沉沉的世界来到有空气、有上帝、有天空的生命空间。风吹拂着造物主的头发，吹着轻薄的衣纹和层层堆叠的斗篷，看到了风，也就仿佛看到了神轻吹进亚当躯体的“生气”（spiritus）。

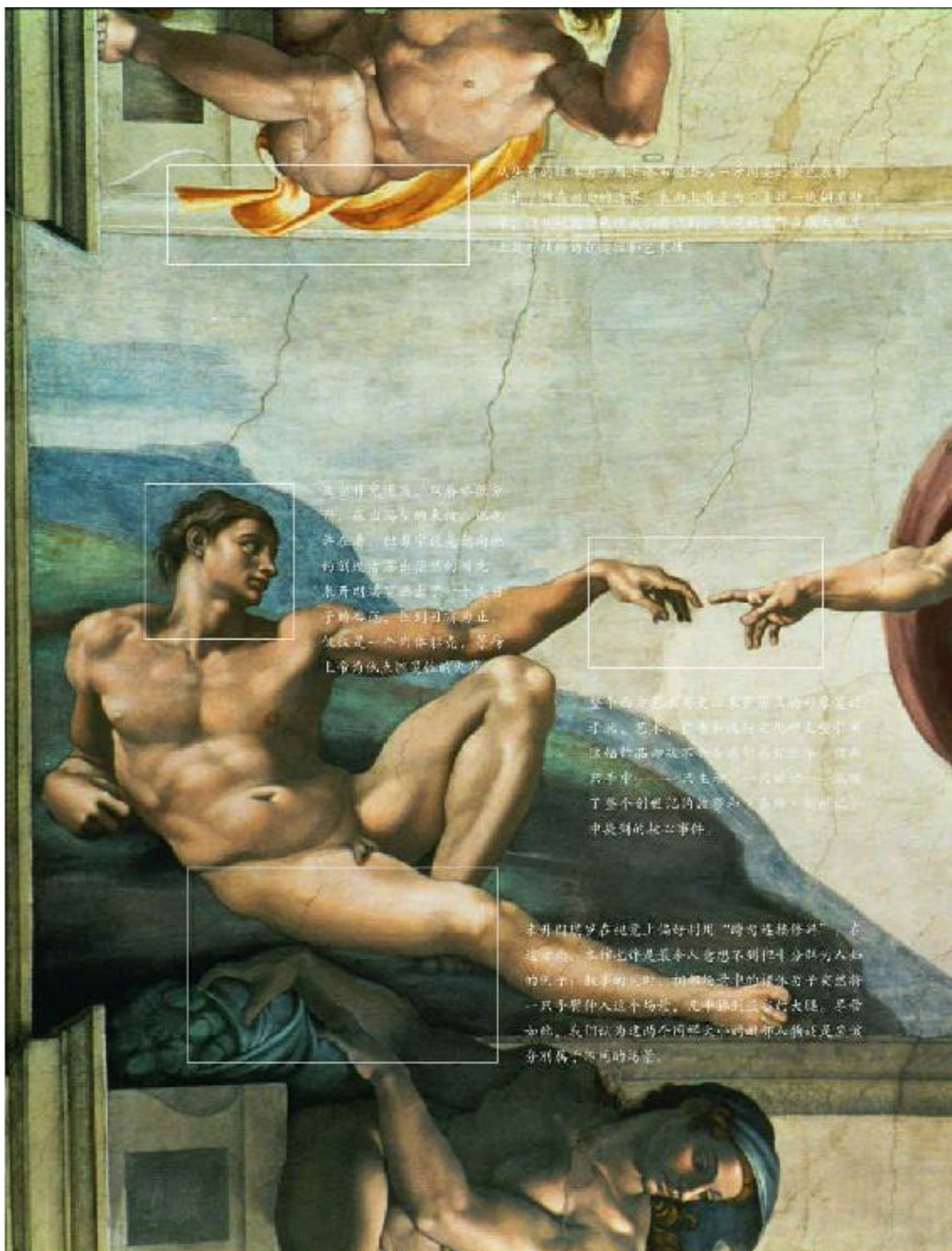
作为人类的我们很容易喜爱、认同亚当，同时对上帝出人意料的姿势和着装也少了些疑问。淡紫色薄纱几乎遮盖不住他强壮的身体，他的姿态与亚当的姿势互为镜像，因为亚当是“按着他自己的形象”创造的。

一群生机勃勃的无翼天使托着上帝飞行，使他显得似乎没有重量，上帝有力的臂膀和伸出的手指与亚当无力但顺从的手形成反差。他们的指尖仅相距几厘米，却是整个艺术史上最远的距离，时间和叙事仿佛戛然而止。这个手势有着电光石火般的烈度，是西斯廷教堂穹顶上整个装饰画面的视觉焦点，可能是有史以来最具有辨识度的，也是最常被模仿的意象之一。



一位医生说，上帝斗篷的形状是人脑的横截面。虽然这个说法将现代科学过于生硬地强加于艺术想象之上，但它的确提醒我们，上帝是智性，是无限的智慧，是一切创造力的源泉。其他学者援引米开朗琪罗早期的解剖经验，声称有证据显示艺术家进行过进一步的解剖学研究。但我们最好别忘记米开朗琪罗作品的内容、地点和目的。这里不是解剖学课堂，而是教皇的神圣居所；教堂是强大的视觉呈现，象征着基督教的信仰。

上帝造人，米开朗琪罗也大胆运用他自己的想象力，创造了上帝的形象。这位艺术巨匠为整个西方基督教世界塑造出上帝的形象，在这一点上，他与上帝无异。就像达·芬奇的《最后的晚餐》已经成为教科书般无可争辩的典范之作，米开朗琪罗为我们呈现的也是最有力、最令人信服的上帝和“创世记”。



从画面的构图来看，画面中心是一个完美的三角形，这个三角形是由亚当和上帝的身体构成的。这个三角形的中心点，也就是上帝的手指和亚当的手指之间的距离，这个距离是整个画面的黄金分割点。

亚当的身体线条，从他的头开始，一直延伸到他的脚，这个线条是一个非常完美的曲线，这个曲线是整个画面的黄金分割线。这个曲线的中心点，也就是上帝的手指和亚当的手指之间的距离，这个距离是整个画面的黄金分割点。

整个画面充满了神圣的气息，从亚当的身体线条，到上帝的手指，再到背景中的其他人物，整个画面都充满了神圣的气息。这个画面是整个文艺复兴时期的杰作，也是整个西方艺术史上最伟大的作品之一。

整个画面充满了神圣的气息，从亚当的身体线条，到上帝的手指，再到背景中的其他人物，整个画面都充满了神圣的气息。这个画面是整个文艺复兴时期的杰作，也是整个西方艺术史上最伟大的作品之一。



米开朗琪罗（1475—1564）

《创造亚当》

1508—1512年

湿壁画

罗马梵蒂冈西斯廷教堂

没有哪个意象比这个更加广为人知，但我们仍然如飞蛾扑火般为它所吸引。当上帝按着他自己的形象创造人类，米开朗琪罗——神一样的创造者——创造了人和上帝的形象。它违反了十诫中的第二诫——不可为上帝塑像——却违反得嚣张，违反得漂亮。

《库迈亚的西比尔》

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

1508—1512年

湿壁画

罗马梵蒂冈西斯廷教堂

在《创世记》的叙事中涉及七位旧约先知和五位西比尔（女先知）、女祭司和来自异教徒的古典时期“看见未来的人”（seers），他们被认为预言过救世主的到来。这些庞大的、交替出现的男性和女性人物坐在宽大的大理石宝座上，每个人身边有两个同伴或仆役，这些仆役仿佛是思想的化身，协助那些威风凛凛的男女先知不辞辛苦地阅读、写作和苦思。在本作中，米开朗琪罗充分发挥了他旺盛的想象力，创造出一个身材异常高大并善于预言的超人种族。

米开朗琪罗对女性美的敏锐捕捉在这里充分体现出来，一方面，在厄立特里亚的西比尔和德尔斐的西比尔，以及西斯廷教堂穹顶的半月形画面中大量出现的迷人女性（如基督的祖先）身上也有所体现，但这样的女性美在他的作品中并不太常见。另一方面，库迈亚的西比尔这类人物不能简单地以性别归类：男性化的强健上身与她的下半身对比十分鲜明，她的脚趾轻触地面，双腿并拢，若是只看她彪悍的上半身，决计料不到下半身会是这种娴雅的、十分女性化的姿态。她很可能是整个穹顶上最令人敬畏的人物。

古代神话中说，阿波罗深深爱慕着库迈亚的西比尔，这迷人的少女要什么，他全都满足。她狡猾地索取，索要的寿命像手里的沙粒一样多，但忘记要求健康和美貌。几千年犹如沙粒一样多的时间逝去了，如花少女竟变成可怖的老巫婆，让我们见识到时光的残酷手段。

女巨人张开的嘴和粗犷的面容带我们来到远离礼仪和理想美的化外之地。山峰般的肩膀，沉重下垂的乳房，加上长度、力量都十分惊人的左臂让她的外貌更加骇人。所有的特征加在一起，使她凛然不可侵犯，充满古代气息：她的年龄不能以年而要以千年衡量。正如著名评论家约翰·罗斯金（John Ruskin）所写的那样，她是“一个丑陋老巫婆”，尽管她“头脑最清晰，是最像女王的预言家”。年迈的女祭司拿着手臂那么大的沉重书卷，因为她能预知十分遥远的未来，这强调了她的预言是真知灼见，散发着灵性的光芒。这具古老的躯体令我们在吃惊之余，不由得相信了她口中的预言。



库迈亚位于那不勒斯附近的海岸线上，是意大利在希腊最早的殖民地，一般认为建于公元前750年。西比尔进行预言的洞穴入口处有一条很长的、从天然石灰石山体中开凿出来的隧道，至今仍然存在，散发着诡异的、异世界般的魅力。人们不禁想到，米开朗琪罗是否去过这个意大利唯一的、女先知居住过的著名洞穴？或者说，维吉尔（Virgil）的史诗《埃涅伊德》或《牧歌》的第四首，这样的古代文学中经常提及这位女先知，米开朗琪罗是否从中得到了灵感？即使从未造访过库迈亚，艺术家仍然精彩地想象出一个虽然怪诞、威严，却令人敬畏的人物，我们很容易相信她就是那个神秘地方的异邦居民。



卡拉瓦乔时，将着金色
或赤褐色，使亚当的肌肉
显得特别，带有福音书中的
秘密。他的同伴彼得·波
多罗·波多罗在他的左肩上，
他的手（带有“此花
果”）可以理解为亚当已
经吃过，为什么？



艺术史上几乎找不到
如此完美的肌肉。在
神的下巴，我们可以看到
神的胡须，经过精
细的雕刻，我们大
致会感到惊讶，不
能看清这个古老的
身体啊！



本开恩恩为这个人物的端了一个什么样的眼神？如果我们不
知道神的名字，很容易以为
那是在上帝面前三或更甚于一
和更甚于一。本开恩恩与古
代艺术或文艺复兴艺术对于完
美艺术的理解大不相同。在
神的这个身体很完美，是神艺
术，艺术中第一神之



而北方预言者下面画着
一卷卷起的羊皮纸，里
面肯定是不朽的圣水的牛
角，或者亚当用这
修剪毛刺的小刀。展开
耶稣罗美这些小动物
也并非不可想象，但穿
顶髻之上的材料有趣的
小细节比比皆是。

《利比亚的西比尔》

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

1508—1512年

湿壁画

罗马梵蒂冈西斯廷教堂

利比亚的西比尔是五位女先知中尺寸最大、外貌最美丽的人物。米开朗琪罗抓住了她的一个不舒服、也许是根本不可能的扭转的瞬间，她要么是正在拿起，要么是正在放下沉重的预言书。乔治·瓦萨里说她正在放下、合上这本沉重的书册，但更可能的是，她正把它捧起来献给上帝。就在她的正上方，神将光与暗分离开来，创世记即将开始。这本伟大的书被神创造的第一缕光照亮，寓意着它接受了神亲传智慧和启蒙。米开朗琪罗借此将异教徒的信仰和基督教联系在一起。

和西奈山的摩西一样，女先知娴雅地背转了身体，因为神不许她凝视造物主，然而她却完全置身于神的光辉之中。与她相对的是沉思着的耶利米（Jeremiah），他身处阴影之中，正在哀叹耶路撒冷的毁灭。这个人物经常被认为是米开朗琪罗的自画像，几个世纪后奥古斯特·罗丹（Auguste Rodin）的《思想者》无疑受到了本作的启发。

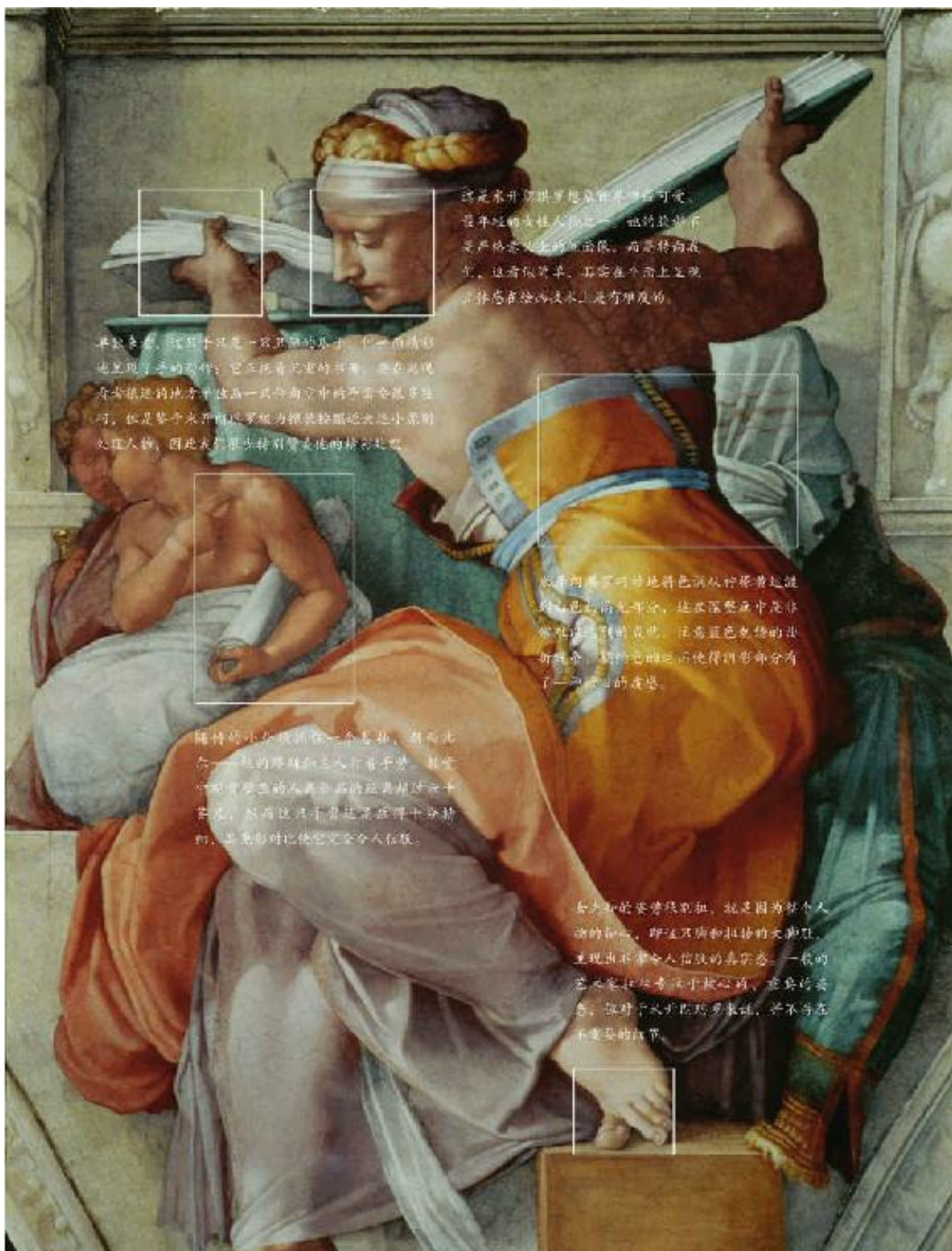
米开朗琪罗用红色粉笔为《利比亚的西比尔》画的草图中，用了一个男性模特来研究这个复杂的姿势，将他线条分明的肌肉转移到画好的西比尔身上，强调出她的器宇轩昂。草稿尺寸很小，显示艺术家正在思索几个问题，如他在草图的左下角重新绘制了人物头部，试图用更温柔、更女性化的举止取代模特的阳刚之气。他还重新绘制了左手，让它在画中能够更令人信服地托住沉重的预言书。更令人惊讶的是，左脚的大脚趾也画了三次，而观看者要在六十多英尺以外的地面上观看这个小

细节。虽然这个脚趾似乎微不足道，但这个唯一的解剖学元素实际上是整个身体旋转的支点，因此在暗示一种不平衡时，起着至关重要的作用。

所有的女先知和大多数男先知都手捧书册或卷轴，在上面阅读、写作或冥想——这是保存在天堂图书馆的古代智慧。厄立特里亚的西比尔手中的书似乎更有趣、更能看得清楚，她正要翻过一篇书页。她的小精灵侍仆轻轻地吹了吹头顶的烛焰，让光线更明亮，因此我们可以辨认出左边书页的顶端有一个很大的、很容易辨认的“Q”。



我们总是觉得能看清卷册上的字，但它实际上只是一些暗示性的却难以辨认的波浪线。无论是否看得清，我们不应多事，去窥探先知书上的秘密，这种深奥晦涩的东西需要女先知来为我们解读。我们只有一个大写的“Q”，这是许多拉丁语疑问词的第一个字母：quis, qui, quid, quo^[1]。问这些问题不算多事，我们正希望向女先知提出的也是这些问题：什么人，什么事，什么原因，什么地方。点燃的灯是真理和启蒙，西比尔是预言和解读，我们是谦卑的提问者：“什么……？”



[1] 均为拉丁语疑问词。

《摩西》

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

约1513—1516年

大理石

高度：235厘米

罗马圣伯多禄教堂儒略二世墓

西格蒙德·弗洛伊德（Sigmund Freud）曾有一篇关于米开朗琪罗《摩西》的著名论文，在他的想象中，这位先知对没有信仰的以色列人感到愤怒，竭力忍住不跳起来把刻有诫命的石板掷到地上。即使今天，我们仍然觉得这块沉重的石板似乎正在从先知的手中滑落。

无论我们是否与弗洛伊德有着同样的观感，这位著名的心理分析家确实说出了米开朗琪罗的许多雕塑作品的本质：它们都具有一种充满期待的气质，从而有了生命，有了动作。一方面，面对摩西，让人感觉先知会突然跳起来；而另一方面，每个人都默认这个人物洋溢着看得见、摸得着的勃勃生机和强烈的“灵性”。也许米开朗琪罗的同代人用来形容他的那个词——“可怖”（*terribilitas*）——用来形容摩西也十分恰当。艺术家成功地令人联想起《旧约》中这位最可怕的先知那令人敬畏的一面。

即使坐着，摩西也比站立的人高，这种体量既具有真实性，又隐含着深意。他灼热的目光稍微向上，仿佛注视着上帝。在米开朗琪罗的想象中，一张脸注视过神，就有了神性而非仅有人类的属性，因此不可以被纯粹的凡人随意凝视。角（这个符号象征摩西走下西奈山时身上放射出的光束）、暴躁的乱发和涟漪般漾开来的面部肌肉进一步强调，先知的表情具有净化的能力。厚重的胡须被一根长得夸张的右手手指扯到一

边，这是一个由特殊力量引起的下意识动作。

米开朗琪罗认为摩西应该是坐着的四先知之一，他打算将这四位先知装饰在教皇儒略二世墓室第二层的角落里。考虑到高度，米开朗琪罗将摩西的躯干拉长，因此只有从侧面才会发现它长得不成比例。大多数游客不会发现这种解剖学意义上的失真，极其强有力的手臂和奢侈的、瀑布般垂下的胡须使人根本注意不到这些。在最终的设计稿中，摩西被放置在中间靠下的显眼位置，我们今天看到的摩西就是这个样子。在这座墓碑的众多元素之中，摩西对整体的效果具有极为重要的意义，以至于很多来到罗马的游客都注意不到墓碑上还有许多其他颇有趣味的小细节，如斜躺着的教皇（与原本打算放置摩西的高度大致相仿）、头部逐渐变细的活塞状立柱，大量簇拥着的怪诞装饰和奇异的拟人化护臂。



瓦萨里告诉我们，罗马的犹太人每逢安息日都会“像成群的棕鸟一样”朝拜摩西。今天，身为游客的我们还是会拥向圣彼得罗教堂，我们当然不是去看教皇儒略二世，我们只是敬畏地站在这位《旧约》中的先知面前。公然违抗十诫第二条的作品中很少有像《摩西》一样，创造一个如此深入人心的宗教形象。



唯一能与这双手相角力的
是摩西的面部。摩西
的面部尺寸与真人无
异。但其手臂却为十一
岁男孩。体现出艺术在
青年时期为研究人体和
其对应的雕塑艺术。

手伸向前地托着。雕刻
上体现出强烈的生命之
力。手指张开，陷入一起
喻人的，深沟式的夹缝中。
还有什么比翻动的指
指和翻动的脚趾更难的
刻在石头上吗？

厚重的，沉重的膝盖向
视觉者的方向弯曲。来
开开膝盖从哪里找到了
支撑，让膝盖弯曲和
伸展？他必须让他的
腿上能支撑起于膝盖的
重量。他必须在那里“
如果他要倒下来就倒
在膝盖上”而不管什么
的石头，或者他要做什么
。那我们岂不是成了
建筑的小丑吗？

米开朗琪罗再次利用石材使人感到更生动、更复杂和更具挑战性。如此多愁、如此
复杂、如此——那么多件的大理石转向不同的方向。人物整个下半身十分
生动，不仅是因为表现出他的姿势，大量衣纹更使得你的下半身充满丰富的元素。



米开朗琪罗（1475—1564）

《摩西》（下半部分）

约1513—1516年

大理石

高度：235厘米

罗马圣伯多禄教堂儒略二世墓

米开朗琪罗花费四年时间完成教皇的墓碑。但是，倘若认为它是“悲剧”或令人失望的妥协——文艺复兴时期最大、最宏伟的墓碑之一——就等于忽视了它的成功之处。很少有墓碑会像它一样吸引如此众多仰慕者前来观看。

《反叛的奴隶》

米开朗琪罗

(Michelangelo, 1475—1564)

约1513—1516年

大理石

高度：215厘米

巴黎卢浮宫

在教皇儒略二世墓的最初构想中，米开朗琪罗要用大理石制作四十件比真人还大的雕塑。艺术家喜欢从一些不太重要的元素着手，他似乎希望慢慢地朝着更困难的任务推进，这是他的特点。另一个典型特征是，他会为这些次要人物创作杰作，而项目却没法整体完成。不管我们如何赞扬《反叛的奴隶》和《垂死的奴隶》，这两个人物都只是一个大型群像的一小部分而已。

米开朗琪罗在教皇陵墓的装饰中加入奴隶或囚犯的意图尚不确定。瓦萨里曾写道，“这些俘虏，可以代表所有被教皇征服并臣服于使徒教会的省份”。阿斯卡尼奥·康迪维想得更深，也许他的说法更为准确，他说这些囚犯代表“七艺^[1]”，而这些文艺复兴时期之前的技术就像已故的儒略一样，已经成为死神的阶下囚。我们把《反叛的奴隶》和《垂死的奴隶》分开欣赏和讨论，但二者很可能是同时创作的。米开朗琪罗可能想让它们表现出鲜明的对立，但是在缺乏背景的情况下，加上现代人赋予它们的作品名称，使它们的二元性反而更加突出。

《反叛的奴隶》中扭转的动作与《圣马太》相似，但扭转方向相反，动作也更加有力。《圣马太》创作于更早的时期，其生动的左右对立平衡有助于表达一种神启的状态，而本作中的人体却被束缚了起来。

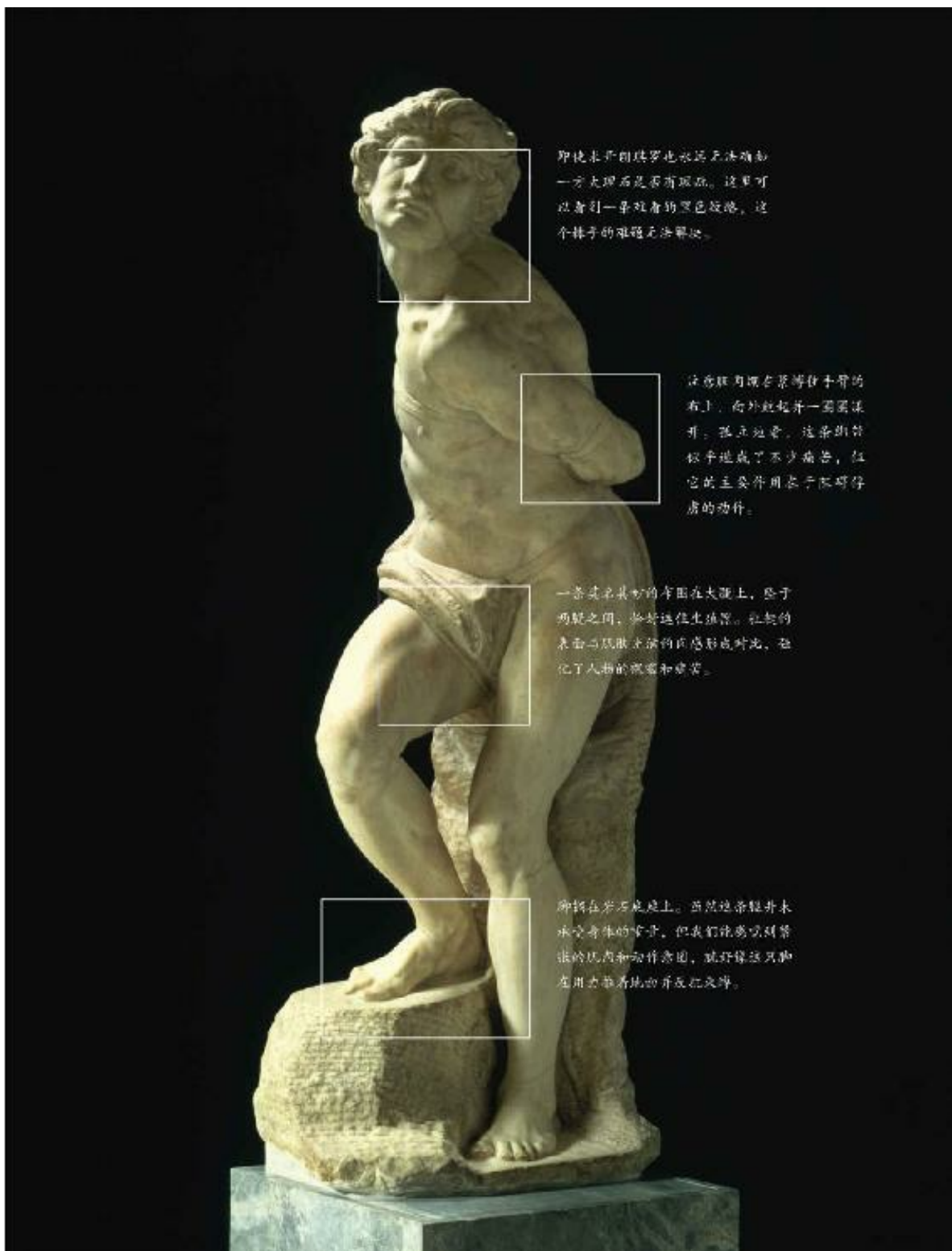
一条布带横过胸口，紧紧绑住左臂，使肌肉隆起。隐含的痛苦并未表现在人物的脸上，他面朝天，仿佛在向上帝祈求。粗壮的脖子、躯干和肩膀上遒劲的肌肉通常暗示着爆发性的能量，但人物几乎没有动作。米开朗琪罗表现出挣扎和停滞的对立统一状态。

贯穿雕塑的面部、颈部和左肩的是一条难看的黑色纹路。尽管米开朗琪罗对大理石了如指掌，却永远无法确定一块石料内部是否有瑕疵或杂质。为了避开石料的污点，他让人物的头部好像被往后拉扯着一样，但这块大理石的厚度不够，没法避开那道瑕疵。同样，雕刻右臂时，米开朗琪罗似乎没有足够的石料可用，这就解释了为什么右边的一侧看上去如此平坦，以及为什么大多数照片都倾向于从左侧拍摄。



《反叛的奴隶》和兄弟雕塑《垂死的奴隶》从未装饰陵墓，成为单

独的“孤儿”作品（现存于卢浮宫）。这些人像脱离了最初的创作目的后，在未完成且看不出题材或原型人物的情况下仍然为人们作为独立雕塑接受和欣赏，这有力地证明了米开朗琪罗艺术的伟大力量。它们自成一类，被直接叫作米开朗琪罗的“作品”。



即使未开凿时罗也永远无法雕刻
一方大理石是否有瑕疵。这里可
以看到一条纹路的走向。这
个样子的瑕疵无法解决。

注意肌肉在肩膀处于骨的
右上，向外延伸并一圈圈深
开。孤立观察，这条肌肉
似乎造成了不少痛苦，但
它的主要作用在于支撑身
体的动作。

一条从右肩的肌肉在大腿上，终于
两腿之间，恰好遮住生殖器。粗糙的
表面与肌肉才有的质感形成对比，强
化了人物的刚毅和雄姿。

脚踩在岩石或地上。虽然这条腿并未
承受身体的重量，但我们能感受到紧
张的肌肉和动作意图，就好像这只有
在用力蹬着地面并反抗重力。

[1] 教会学校的教学内容，指“三科”“四学”，全称“七艺”。

《垂死的奴隶》

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

1513—1516年

大理石

高度：229厘米

巴黎卢浮宫

鉴于本作慵懒而感性的气质，所谓“垂死的奴隶”这个名字是严重的误称，除非“垂死”指的是半睡半醒加上慵懒肉感！人物用右腿支撑身体，但如果没有大理石底座（奇怪的、说不出是什么的形状）就肯定站不住：大部分重量都在（或看起来在）石料中轴线的右侧。米开朗琪罗似乎创造了一个垂直的睡姿。雕塑有许多似是而非的地方：四肢的剧烈动作与漠不关心的神态；肌肉发达却感性十足的男性；以及像希腊雕塑家皮格马利翁（Pygmalion）般，用坚硬的石块创造出充满情色和肉欲的人类。这些无法定性的地方甚至还包括人物的性别，几乎可以说是半男半女。左腿淑女地略向里弯，但是并未遮住男性生殖器。我们永远不会忽略米开朗琪罗总是将女性形象处理得男性化，但是本作却是一个反向的例子。

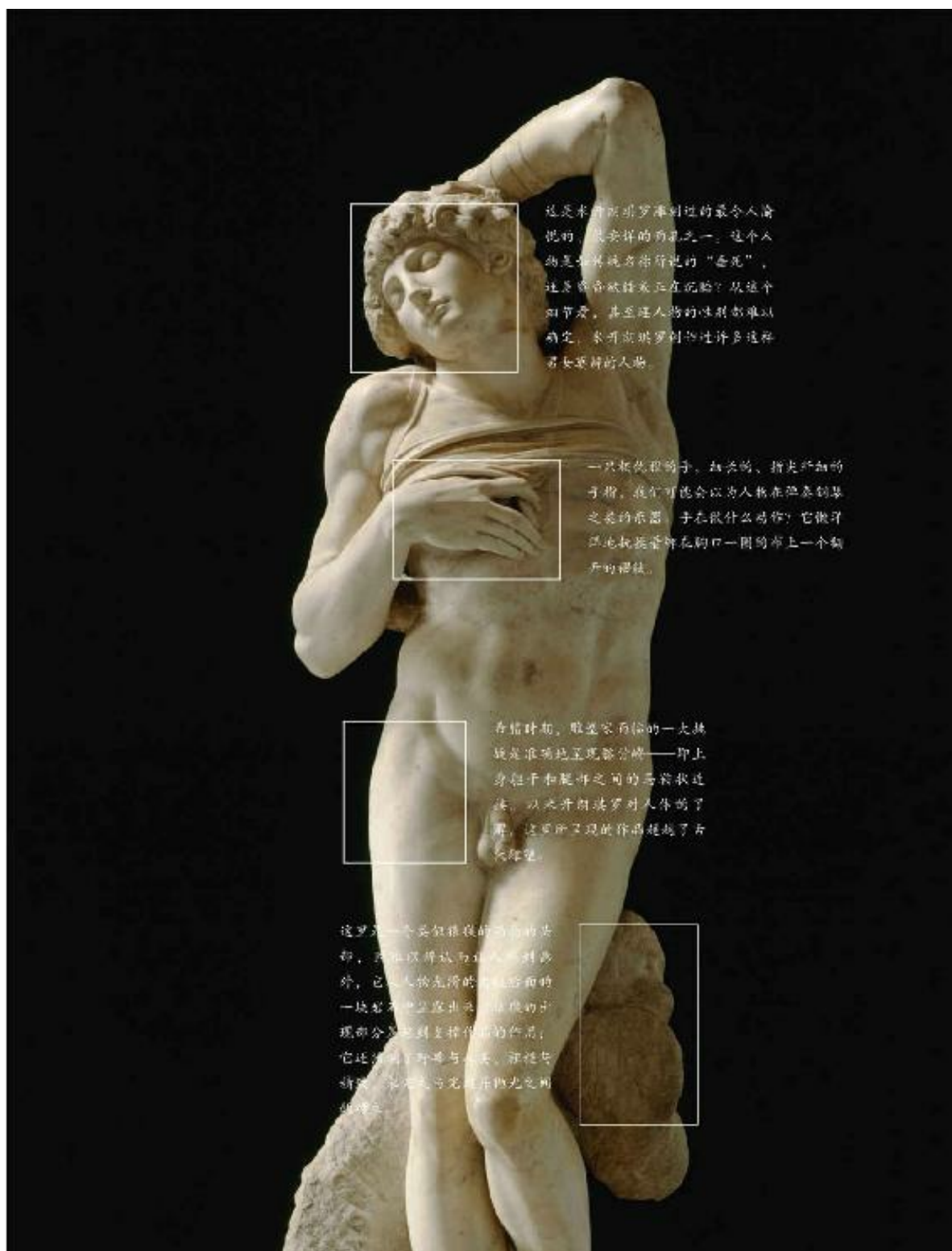
一个特别优美的地方是抬高的左臂与放低的右臂一左一右，呈现出倾斜的菱形，头部在中间的对角线处将它一分为二。右手几乎不用力，食指与其他手指分开，轻轻地插入散乱的、不知为何出现的布带的褶皱中。有了这条布带后，作品既是裸体，又不是裸体，既被绑缚，又未被绑缚。与之前作品中的人物相比，发卷没有清楚地分成一个一个的；相反，粗糙的石块可以强化皮肤的质感和精雕细琢过的五官。大腿后面似乎是一个粗略雕刻的猴子头部：正如猿猴模仿的是人类，艺术模仿的是

自然。

绕着雕像走一圈，呈螺旋上升的构图也缓慢地旋转。与《大卫》、《复活的基督》或《摩西》一样，我们强烈地意识到米开朗琪罗非凡的创作能力，即便创作的只是一个个单独的人物，他也能表现出复杂的艺术构图……我们同时也意识到这些人物如何通过我们的动作变得灵动。

1544年夏天，罗马瘟疫肆虐，米开朗琪罗病得很厉害，几乎要死了。他在著名的佛罗伦萨流亡者罗伯托·斯特罗齐（Roberto Strozzi）的宫殿中得到精心照顾。康复后不久，米开朗琪罗将两个未完成的《奴隶》献给了斯特罗齐。这礼物十分出人意料，尤其是因为这些堪比真人大小的裸体无法轻易搬动或展示。但是这两件大理石雕塑最初是为教皇儒略二世的坟墓创作的，在法律上属于德拉·罗维尔家族的继承人。显然，这种不寻常且可能导致尴尬的礼物不止为了感谢在艺术家生病期间对他的照顾。米开朗琪罗让斯特罗齐把它们呈给法兰西国王弗朗索瓦一世（François I），就这样，作品来到法国，最终成为卢浮宫的藏品。它们成为两座大有来历的雕塑：为坟墓而作的奴隶雕塑成为国与国外交的棋子，最终成为巴黎博物馆必看的“三宝”之一——另外两件是《米洛的维纳斯》和《蒙娜丽莎》。





这是米开朗基罗雕刻过的最令人愉悦的、最安详的面孔之一。这个人物是希腊神话中所谓的“潘多拉”，这是希腊神话中正在沉睡。从这个细节看，甚至连人物的性别都难以确定。米开朗基罗创作了许多这样若男若女般的人物。

一只伸展的手臂，粗壮的、指头纤细的手。我们可能会以为人物在探索创造之美的秘密。手在做什么动作？它似乎轻轻地抚摸着胸前的一圈布上一个翻开的褶皱。

希腊时期，雕塑家们的一大批作品是呈现给公众的——即上身裸体和下半身之间的装饰性连接。以米开朗基罗对人体的了解，这里所呈现的作品超越了古典雕塑。

这是一个英俊年轻的男子的身体，我们很难认为他是一个奴隶。此外，它的人物光滑的皮肤后面的每一块肌肉都显得非常清晰。他的身体部分完全刻在大理石中，它还显示了身体与心灵、身体与精神的联系。它完美地展现了身体与心灵之间的联系。

《奴隶（阿特拉斯）》或《奴隶（石头脑袋）》

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

约1520—1530年

大理石

高度：277厘米

佛罗伦萨学院美术馆

多年来，米开朗琪罗学到了重要的一课。创作早期的《奴隶》（现存于卢浮宫）时，他遴选的石料与人物大小差不多。由于没有富余的石料，他有时会发现回旋余地不够，或没有发挥的空间，尤其是遇到大理石中含有杂质时更是如此，《反叛的奴隶》就属于这种情况。然而这一次，他订购的石料比他需要的厚得多，完全保证了在石块有缺陷时还有充足的材料。例如，《奴隶（阿特拉斯）》或《奴隶（石头脑袋）》背面人物臀部的位置，有一个三角形的小口，可能说明米开朗琪罗挖去了有缺陷或颜色不佳的部分石料。

由于两个雕像左右都还有剩余的大理石，因此我们感觉到这些未完成的人物是从石块中“浮现”出来的。出于这个原因，现存于佛罗伦萨学院美术馆的《四奴隶》或《四俘虏》是许多参观者最喜欢的米开朗琪罗作品。艺术家从自己创作的诗歌中得到启发，并由诗歌延伸开去，我们可以想象这个灵魂正渴望摆脱尘世的藩篱。较之于米开朗琪罗只是在1534年离开佛罗伦萨后半途而废的无趣说法，这样的解读更具说服力，也更具启发性。

另一方面，某些细节迫使我们停下来思考，米开朗琪罗是否也对作

品的未完成状态进行了积极补救。例如，在《奴隶（石头脑袋）》的右侧，他保留了一块完整而凸出的大石板。他在人物和原石料的剩余部分之间挖了一条很深的缝，甚至用一排钻孔和整齐平行的凿痕对这道V形沟进行了装饰。这是为什么？如果他打算对这个人物进行整体雕刻，不如干脆去除这块多余的石料，这样更合理，也更容易。雕塑家是否——今天的大多数游客就是如此——偏爱不同的表面的对比，欣赏大理石在我们面前一步一步地从粗糙的原石演变为鲜活的人体？

两个完成度最高的雕像，即《年轻的奴隶》和《长胡子的奴隶》，在很大程度上也没有完成，至少根据文艺复兴时期的流行品位应该算是没有完成。也许米开朗琪罗正在尝试“未完成作品”是否能形成新的表现力，从而开创一种新的审美方式。他可能已经发现，有时用七八分力而不是竭尽全力，更可以收到“言简意深”、事半功倍的效果。



米开朗琪罗于1534年离开佛罗伦萨时，《四奴隶》仍在他的工作室里。这些雕像广受好评，而且处于惊人的未完成状态，没有艺术家敢于“完成”它们。佛罗伦萨雕塑家和建筑师贝尔纳多·布恩塔伦蒂（Bernardo Buontalenti）转而为它们找了个带有暗示性的位置——皮蒂宫波波里花园的一处人造石窟。今天，雕像的仿制品好像是从自然界的岩石中冒出来的。就这样，原本要放在儒略二世墓中的四个未完成的“孤儿作品”成了一处完成度百分之百的园林艺术作品中的点睛之笔。



从这件有一个跪姿的
的塑像来看，这件塑像
比之以往一件被手捏塑一
的状，有着不少不同的特
点。因此这件塑像给人
留下的印象和以往从其他
“旧日”人物的沉思

而此

非这件塑像中，我们可以从
塑像的一头塑像和石头的
塑像之间，从最易注
意，从塑像的石头塑像
塑像的样像像像像像
——可能还不到于小同，这
塑像的样像像像像像



（左）

米开朗琪罗（1475—1564）

《奴隶（阿特拉斯）》或《奴隶（石头脑袋）》

约1520—1530年

大理石

高度：277厘米

佛罗伦萨学院美术馆

参观者固然会向《大卫》致敬，但他们也经常会对米开朗琪罗未完成的雕塑更感兴趣，更被打动。理由很充分，这些未完成的人物有如此强大的表现力和无限的内涵，以至于根本没有后人敢于画蛇添足，更不用说在作品上直接动刀子了。今天，我们眼中的这些作品仍处于“进行时”：它们从石料中浮现出来，努力挣脱那石牢。



《复活基督》

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

约1519—1520年

大理石

高度：205厘米

罗马密涅瓦圣母堂

米开朗琪罗为罗马密涅瓦圣母堂雕刻了一个大理石版的复活基督。这项委托的要求是创作一个“真人大小的裸体人物”，米开朗琪罗有了一个机会，可以用古典时期的艺术语言呈现基督教神性。在许多观众看来，人物毫不掩饰的正面裸体让他们爱恨交织；这种大胆的裸体似乎更适合异教徒信仰的塑像而非基督教雕像。事实上，纵观历史，这座雕像身上一直盖着各种各样的衣服，从一袭精致的帷幔到华丽的巴洛克缠腰布都有。

许多批评《复活基督》的人都将注意力集中在令人警惕的身体比例上：沉重的躯干和过分宽阔的臀部，下面是一双非常像圆锥的、纤长的腿。侧视或后视可以看到臀部，让人特别不舒服。从后面观看基督是非常不恰当的，对于刚开始参观的观众来说也是不可能的。与米开朗琪罗的许多雕塑不同的是，构思和雕刻《复活基督》的本意是将其置于壁龛之中。艺术家似乎完全知道这个陈列背景，因此，他为了能呈现令人信服的纤细人体比例和从正面看上去精致的、似乎在跳舞的姿态，而牺牲了后视角的效果。

一个不言而喻却没多少人愿意表达的观点是，雕塑的外观的确会在不同的视角发生微妙但显著的变化。视角换到左边时，基督不再是一个难看的、虎背熊腰的人物，后背也没那么厚重。相反，人物比例更加修

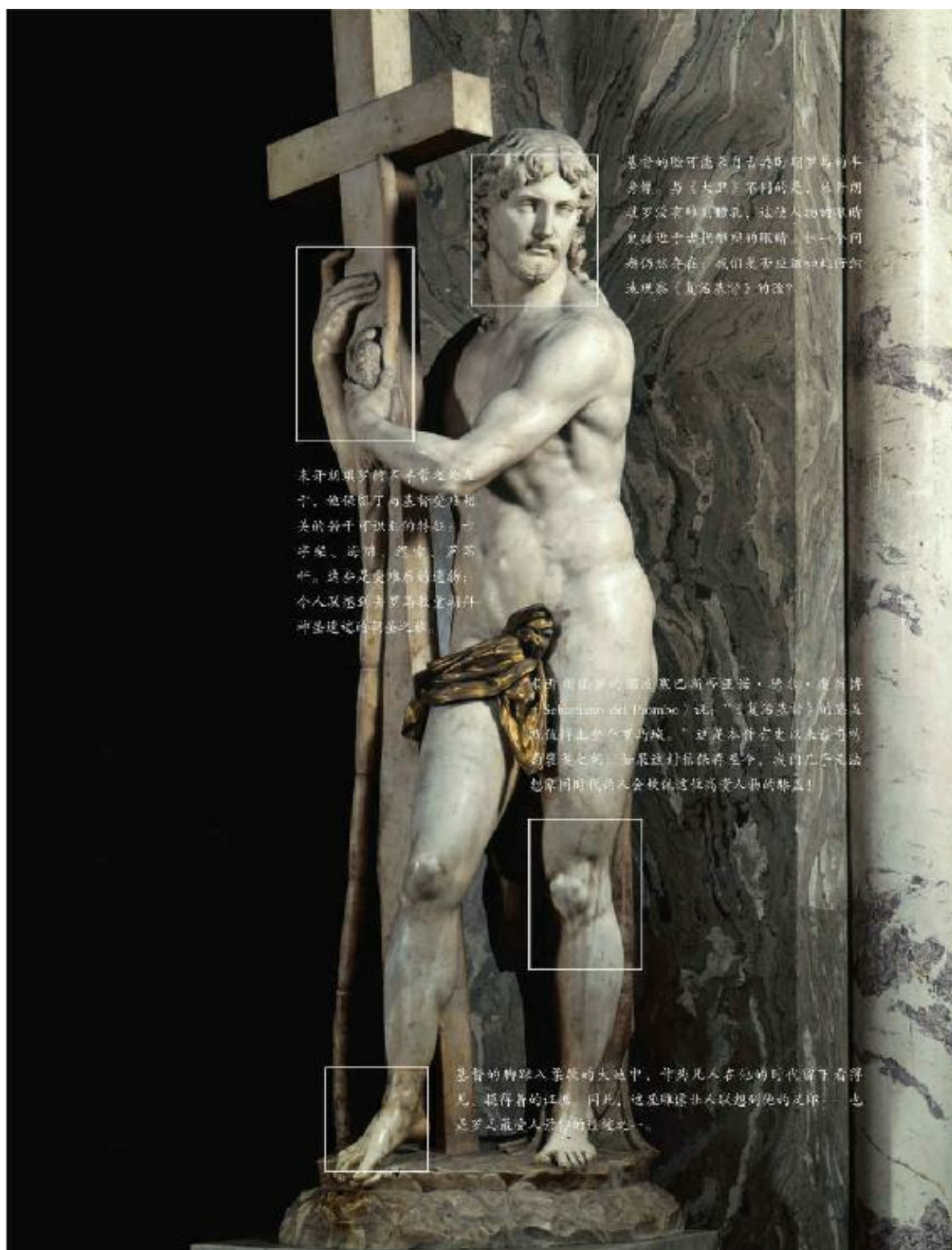
长，他的身体与十字架融为一体，构图十分优雅、和谐。身体的扭转和避开的脸是一种雄辩而尖锐的手法，目的在于，即便已经明明白白地看到了基督的身体，但他仍然是不可接近的。我们被鼓励不要把他的面孔当作“人子”的脸，而是受难的工具。

基督用他有力而优雅的双手环抱十字架，与其他手指分开的食指先将我们的注意力引向十字架，再引向天堂。在他身后，可以看到在坟墓中包裹他尸体的布料滑落在地上。在他升天之前的这个悬而未决的瞬间，基督的身体理所当然是完全裸露着的。



我们应该想象一下人物最初亮相的情形：基督从黑暗的壁龛现身出来，仿佛从坟墓和死亡的阴影中向前迈了一步。象征受难的标志是最重要的，那是他升入天堂之后留下的遗物。几个世纪以来，信徒们一直抚摸和亲吻基督向前迈出的脚，他们像抹大拉的马利亚（Mary Magdalene）和多疑的使徒托马斯（Doubting Thomas）一样，冲动地希望在幻影消失之前看看它是不是真的。

雕刻真人大小的裸体基督雕像当然是大胆的，但在肖像塑造和神学上均无不可。尽管现代观看者对这个人物普遍评价较低，但米开朗琪罗的同时代人认为《复活基督》动人且极其优美，它是这段神圣历史的真实反映，同时也恪守了礼仪。



基督的脸可能来自古典时期罗马的半身像。与《大卫》不同的是， Michelangelo 没有雕刻瞳孔，这使人物眼睛更贴近于把雕塑的眼睛。但一个问题仍然存在：我们是否应该继续称其为《复活基督》的像？

米开朗基罗并不害怕死亡。他保留了与基督受难相关的所有可识别的特征：十字架、海狗、死像、苏芬。这确实是受难者的遗物：令人联想到基督在教堂中升天基督受难的标志。

米开朗基罗的雕塑家巴斯蒂安诺·德·塞蒂（Bastiano del Pombo）说：“《复活基督》的意图是保持生命不朽的永恒。”这原本是一个完美的理想。如果这个理想存在至今，我们几乎无法想象同时代的人会被这位高姿人物的静置！

基督的脚踩入柔软的大地中，成为凡人在他的时代留下看得见的、握得着的证据。因此，这雕塑让人联想到他的足印。——也是罗马最感人足印的纪念碑之一。

《石料画稿》

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

1517年

纸，钢笔和墨水

314毫米×218毫米

佛罗伦萨米开朗琪罗故居博物馆

1516年，米开朗琪罗四十一岁，在当时的年代，这个年龄的男人通常被认为正在步入生命中最后的阶段，而米开朗琪罗作为建筑师的职业生涯才刚刚开始，他承担起最具雄心的项目之一：为圣洛伦佐的美第奇家族小教堂设计一个完全使用大理石建造的立面。在他的想象中，这个立面是“整个意大利的建筑和雕塑的镜子”，换言之，这将是一座古典时期最伟大的纪念碑，青出于蓝而胜于蓝的建筑物。极度自信的米开朗琪罗开始“驯服山脉”，开始着手塑造他心目中最伟大的艺术。他的万丈豪情感染了他的同时代人，感染了愿意为该项目承担巨额成本的赞助人，以及兴奋、惊愕地看着第一批大理石块从遥远的采石场运到城里的全体佛罗伦萨人。

采石工艺是一种保守的、劳动密集型的手艺，不管是法老时代的埃及，还是开始应用炸药和螺旋线锯切割机的19世纪，四千年来这项技术几乎一成不变。同样不变的是危险和费用：运输费用大约是采石成本的十倍。米开朗琪罗非常注重雕刻材料的质量，尤其是大理石。他对石料的了解来自长期的经验和许多次的失望，他看得出丑陋的石料纹路，并且只敲击几次就能评估石料是否牢固。

在卡拉拉采石场挖掘出石块后，必须通过所谓“木雪橇运输法”运下山。石料被绑在配备有滑橇的简陋木雪橇上，架在横档上沿着铺满木屑

的小路从险峻的斜坡滑下。每隔约三十英尺（10米）就要在岩石上切出方孔，插入缠着绳索的硬木棒，目的是通过控制下降速度保证安全。事故很常见，如果绳索滑落或滑车断裂，就会出人命，米开朗琪罗就曾多次遇到此类险情。近一百英里（150公里）的路程——乘雪橇从采石场的挖掘面到谷底，再乘牛车到海边，再乘船到比萨，然后乘驳船沿阿诺河向北到西尼亚，最后乘牛车到佛罗伦萨——这是一个复杂的物流运输链，存在许许多多的隐患，难度随时可能加倍。单是要安全无虞地弄到一块石料已然十分昂贵且耗时，而要为整个立面弄到足够的石料简直是难于上天。

une page d'un manuscrit de
la bibliothèque de la ville

[illegible]

从采石场到位于佛罗伦萨的工作坊，这段路程可能要消耗两个月到一年的时间。因为要等上好几个星期才能看到交付的大理石，所以米开朗琪罗对每方石料都绘制了标注尺寸的立体实物图。这张草图来自一本笔记本，其中共有十五张对开页，绘制了七十张石料的草图。每一张草图都在三个维度上进行了准确的绘制，并记录了精确的测量值，连缺口边缘和形状的不规则性都有记录。

米开朗琪罗对大理石的需求量极大。他投入了巨大的精力和近三年的时间采掘、运输用于立面的珍贵石材，因此，当教皇利奥十世于1520年取消该项目时，他感到痛心疾首。然而，宝贵的大理石并没有被浪费：其中大部分后来被用来建造美第奇家族小教堂了。

朱利亚诺墓

米开朗琪罗

(Michelangelo, 1475—1564)

1519—1534年

大理石

高度：6.3米

佛罗伦萨圣洛伦佐大教堂美第奇家族小教堂

美第奇家族小教堂或“新圣器收藏室”中安息着这个显赫家族的四位成员：豪华者洛伦佐（Lorenzo the Magnificent）和他被谋杀的兄弟朱利亚诺（Giuliano）以及与他们同名的两个后代，即乌尔比诺大公洛伦佐（Lorenzo, Duke of Urbino）和内穆尔大公朱利亚诺（Giuliano, Duke of Nemours）。两位辈分较高的“豪华者”被合葬在未完成的双穴墓中；而埋葬两位晚辈大公的坟墓，如今成了这座家族小教堂的主要装饰。

美第奇家族小教堂首次实现了米开朗琪罗长久以来的抱负，他渴望将建筑、绘画和雕塑结合在一起。虽然教堂的绘画部分被迫中止，雕塑也只完成了设想的一小部分，但整体来看令人十分满意，仍然可以说是这位艺术大师的伟大杰作之一。他塑造了一个奢华的环境，大理石纪念碑从墙壁上凸出，装饰在石碑上的人物仿佛是从支架上滑落下来的。两位大公坐在石棺上方的浅壁龛中，石棺内盛放着他们的遗体。有人批评米开朗琪罗，两位大公的雕像看不出与本人有相似之处，米开朗琪罗回应说，一千年后没有人会记得他们的容貌。才过了五百年，我们如果想回忆这几位大公的模样，就只能靠这些虚构的肖像了。通常，人们不把他们看作个体的历史人物，而是将其视为弥尔顿式的、带有寓意的二人组：一个是“快乐的人”（l'Allegro），一个是“沉思的人”（il Penseroso）。

四个裸体的寓言人物斜倚在波浪形的石棺盖上。传统上，这两对人物代表着《日》《夜》《晨》《昏》，是对时间进行沉思后，再以符号呈现。米开朗琪罗并未依赖外观上的特征（只有《夜》用了外观特征）来表现作品主题，而是运用了肢体语言及不同程度的完成度和抛光度来暗示这四个人的身份。

《日》是四个人中肌肉最发达的，其身体的扭曲动作也是最不可能的。他那令人难以忘怀的面容如同从海角升起后的太阳，望向自己硕大右肩的后面。头部有意呈现未完成状态，采用这种手段的目的在于运用石材使人们感受到光的不确定性和时间的模糊性。《昏》中，人物的头部也处理成类似的未完成状态，其粗糙的五官与经过抛光的身体表面形成鲜明对比。《晨》中，人物光滑的肢体像冰川一般沿着石棺的弯曲表面滑下，而掀开她的面纱则暗示着从黑暗的斗篷下冒出的第一缕光。弓起的眉毛下，一双空洞的眼睛和张开但同样空洞的嘴巴让观看者的情绪游移不定，禁不住欲言又止，如同黎明介于黑暗和光明之间。



来到教堂的任何一位游客都会同意，这四个寓言式的人物牢牢吸引

了我们的注意力。即使从艺术家最初构想的一鳞半爪中，我们仍然能够感觉到这是一件完整而令人满意的作品，这充分证明了米开朗琪罗艺术构思的伟大力量。尽管小教堂并未完工，但米开朗琪罗创作的建筑物既是对死者的纪念和致敬，又雄辩地表达了美第奇家族的政治野心和建立王朝的主张。因他的作品不朽，这些人物也成为不朽。与此同时，这座小教堂也促使我们所有人开始反思过眼云烟般的世俗的生活和功名。



在这座宁静的纪念碑中，
有几个来自佛罗伦萨的
雕塑家们精心雕刻而成。
这些作品十分精美，
并且这么小的表面上
雕刻着丰富的细节。

这座纪念碑是佛罗伦萨的
一个奇迹，它是由米开朗基罗
和罗索共同完成的。米开朗基罗
负责雕刻人物，而罗索则负责
设计整个纪念碑的结构。



朱利安·德·美第奇（Giuliano de' Medici）
是佛罗伦萨的统治者，也是米开朗基罗的
父亲。米开朗基罗在1526年雕刻了这座
纪念碑，以纪念他的父亲。这座纪念碑
是米开朗基罗最伟大的作品之一，也是
文艺复兴时期雕塑艺术的杰作。



（日）是四个意大利人物中最美丽的，
其身体的肌肉线条也是最为完美的。米
开朗基罗在雕刻这座纪念碑时，使用了
一种名为“卡拉拉大理石”的材料，这种
材料在雕刻时会产生一种特殊的纹理，
使得人物看起来更加生动和真实。



石材是这座小纪念碑中最大的一块石材，
因此是最难雕刻、最贵的，也是最能体现
米开朗基罗技艺的。米开朗基罗在雕刻这
座纪念碑时，使用了大量的工具和技巧，
使得这座纪念碑看起来更加完美和壮观。



米开朗琪罗

美第奇家族小教堂

1519—1534年

佛罗伦萨圣洛伦佐教堂

米开朗琪罗最初设想的许多元素都未能运用在美第奇家族小教堂：每座坟墓下方都应该有河神，半月形拱顶上应该有绘画，还有最重要的元素，即埋葬着豪华者洛伦佐和他被屠杀的兄弟朱利亚诺·德·美第奇的主墓。虽然成品严重缩水，但这座小教堂仍然是世界上最宏伟、最令人满意的建筑和雕塑群之一。

《夜》

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

1519—1534年

大理石

高度：194厘米

佛罗伦萨圣洛伦佐大教堂美第奇家族小教堂

虽然《夜》中的人物优美但粗壮得有些不合常理的身体弯曲成不可能的姿态，却仍然保持着完美恬静的气质。人物的状态介于睡眠和清醒之间，比大理石更像肉体，比纯粹的凡人多几分神圣。这个活灵活现的人物被同时代的诗人颂扬，诗歌将她描述为“以如此优雅的姿态入睡”，而米开朗琪罗用他自己的诗句作出回应：“睡眠于我，极其珍贵……不要吵醒我——应如祈祷般轻声低语。”在雕刻《夜》和美第奇家族小教堂墓群的其他三个寓言作品之前，米开朗琪罗制作了若干全尺寸模型，他先用木头和线绳作出支架，再用黏土、粗麻、羊毛和绳子混合在一起贴在上面。

制作全尺寸模型在当时是很不寻常的，但艺术家这样做有充分的理由。人像被放置在弯曲的石棺盖上时（黏土模型的重量与大理石模型重量差不多），绝不能出现对重量和平衡的错误估计，另外，他还需要评估作品的审美效果。

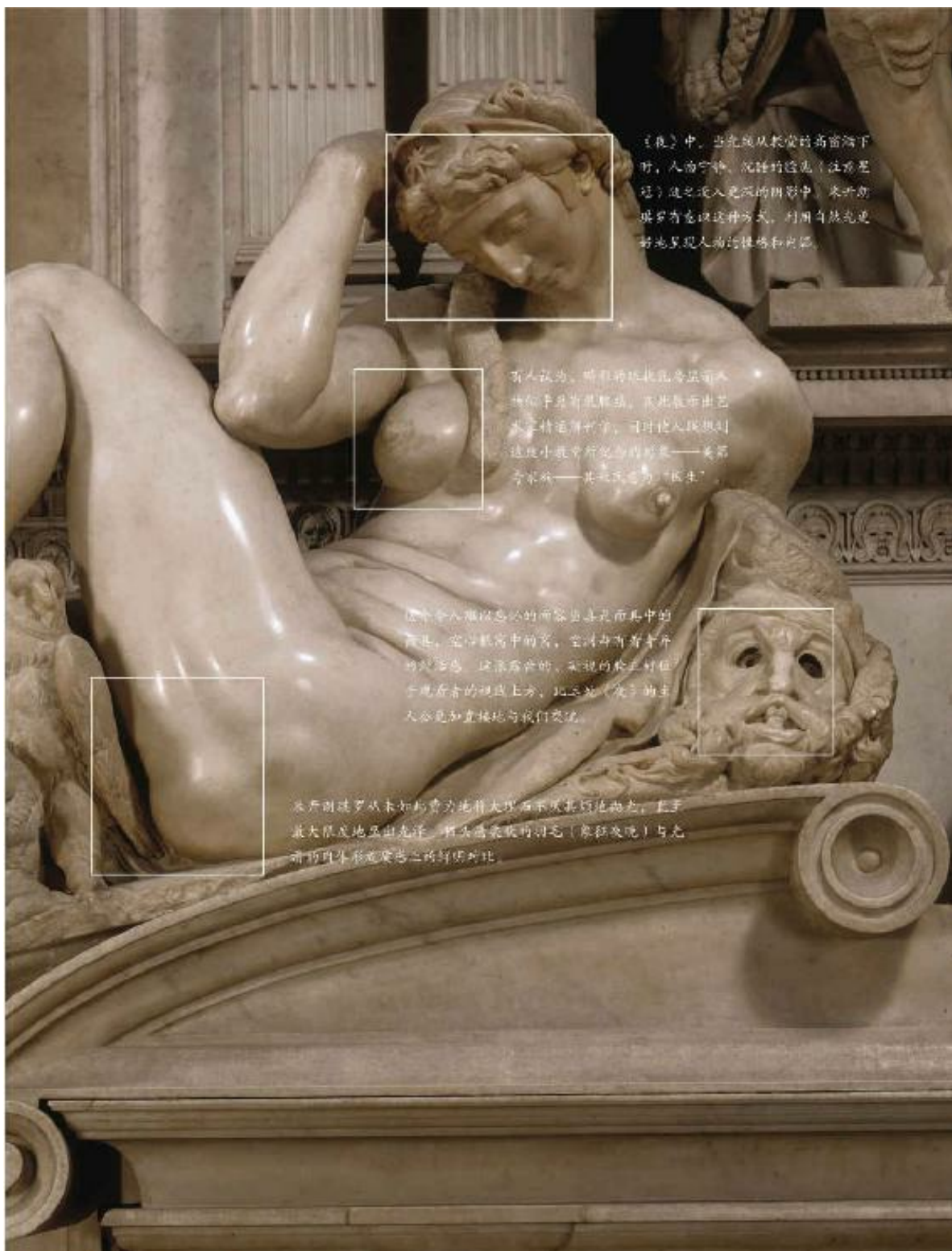
为了雕刻大理石人像，他将形状不规则的石料放在沉重的搁架上，这样便于从各个角度进行观察。首先，他从一点开始，对原材料进行粗加工和快速雕刻。接下来，他改用平头凿和多齿爪凿，人像大部分使用的是这两种工具。抛光是极为繁重的工作，需要使用一系列越来越细小的金属锉刀，以及浮石（一种轻质火山岩）、砂砾并做大量苦力活。奇

迹般的效果体现在人物皮肤泛出的光泽中，令我们联想起月亮神秘的光芒。她的身边还有象征夜晚、睡眠和死亡的其他细节——一顶月冠、一大束罂粟花、一只猫头鹰、一个面具。她的脸隐藏在阴影中，脸部的抛光程度高于大腿，但低于头发，而许多其他部位的表面则根本没有抛光。



尽管拥有鉴定石料质量的传奇能力，并且无论教皇是否允许更换他认为是劣质的石材，米开朗琪罗都不可能将每一个意外发现有缺陷或有难看纹理的石料全部放弃。制作《夜》的大理石有一种乳白色的光泽，几乎是完美无瑕，但艺术家还是在人物左肩下方看到了杂质。去除瑕疵时，他发现大理石不够雕刻左手和前臂而将人物扭曲，并加上一个显眼的面具有助于掩盖这个缺陷。

小教堂的光从高处洒下，使坟墓总是处于暗示着死者的阴暗中。白天，阳光从教堂的某个位置转移到另一个位置。雕塑也似乎依次苏醒，再依次变回石头。在这个纪念基督复活的神圣空间里，在这几个短暂的时刻中，光可以使死者重新获得片刻生命。白天之末，日光渐淡，小教堂也恢复到阴郁和沉默的静止中。



《夜》中，当光线从教堂的高窗洒下时，人物宁神、沉睡的姿态（注意皇冠）随之进入更深的阴影中。米开朗琪罗曾以此种方式，利用自然光更好地呈现人物的性格和内涵。

有人认为，雕塑的肌肤质感是源自于大理石的自然肌理。因此微妙的艺术处理显得尤为重要，同时使人联想到这座小教堂所纪念的对象——美第奇家族——其姓氏意为“医生”。

这个令人难以忘却的形象虽平凡而其中的深邃，它像教堂中的穹，它拥有着宁静的神圣感。这深露着的，凝视的静止对位于观看者的视线上方，此处的“孩子”的主人公更加直接地与我们交流。

米开朗琪罗从未知如何费力地将大理石从其他雕塑中，置于最大限度地展现光泽。相反，他追求完美的技艺（永恒永恒）与无限的自然形态完美地结合对比。

《美第奇圣母》

米开朗琪罗

(Michelangelo, 1475—1564)

约1522—1534年

大理石

高度：229厘米

佛罗伦萨圣洛伦佐大教堂美第奇家族小教堂

米开朗琪罗1534年前往罗马时，这件圣母马利亚母子像尚未完成，他将它留在了佛罗伦萨的作坊里。尽管过了许多年才被安放在预定地点，但这件作品很可能是为美第奇家族小教堂所做的。我们今天看到它的地方是从未完工的家族储君的墓地，作品可能本打算作为核心装饰品放置在这里。

圣母坐着，左腿交叉在右腿上。腿部抬起，上面跨坐着一个身体很大、肌肉很发达的孩子，他背对着我们，寻找母亲的乳房。米开朗琪罗描绘的是一个不寻常的时刻，因为婴儿既没有吮吸乳汁，也不是舒适地坐在母亲腿上；相反，这是一个正在运动的瞬间，人物显得不舒服、不满足。他的身体扭转着，暗示他一刻不停地动来动去，与漠不关心、一动不动的母亲形成鲜明对比。

这两个人物的手势互为复杂对位，他们把手放在彼此的肩上。孩子向逆时针方向转动身体，与母亲在顺时针方向上的、稍微缓和的动作相配。她的左肩向前，微微弯腰，仿佛在迎合儿子；她的右臂靠在座位的后部，好像要稳住身体。

作品中的孩子被母亲搂在怀里护着，与早期的《楼梯旁的圣母》浮雕作品中的基督形象相似，但母与子更多的是身体接触，而非情感接

触。圣母仿佛预知了儿子的命运，茫然地凝视前方，她有一种古典美，却又无限遥远。圣母的脸部没有抛光，网状凿痕突显了她模糊、略微失焦的情绪。无论是从字面上还是从比喻的角度看，我们都是透过一层薄纱在观看她。

米开朗琪罗为这幅作品的中心部分画了草稿，位于一张大稿纸上，如今收藏于米开朗琪罗故居博物馆。我们通常假设画草图是创作雕塑的第一个步骤，这种想法无可厚非，但并不总是正确的。在本作中，草图就很可能是在雕刻的过程中绘制的。

艺术家通常在石料正面进行雕刻。因此，圣母凸出的膝盖、孩子的两条腿和肌肉发达的右肩应该是从原石材中浮现出的前几个元素。到了这个地步，孩子的后背已经有了，但人物的脸和手这些重要部位仍然被禁锢在石料中，因此米开朗琪罗仍然不清楚作品的构图。米开朗琪罗故居博物馆存放的画稿很可能是艺术家尝试在想象中雕刻石头，这幅画稿成了凿子的眼睛。该草图反映了米开朗琪罗对这两个人物手臂和手该如何摆放的初步构思。最初，米开朗琪罗想象圣母的手放在基督的大腿内侧，潜移默化地将观看者的注意力吸引到他的生殖器上，并暗示上帝被赋予了人的形象。从画稿回到雕塑身上后，米开朗琪罗作出了十分符合他习惯的改变，他移动了马利亚左手的位置，让她成为唯一的支撑，扶着那个坐姿很危险的孩子。





洛伦佐图书馆

米开朗琪罗

(Michelangelo, 1475—1564)

1523—1534年

佛罗伦萨圣洛伦佐大教堂

从1516年至1534年，米开朗琪罗专心致力圣洛伦佐美第奇家族的小教堂，用实际行动证明他是高效率的商业人，甚至可以说是个企业家。与美第奇家族小教堂一起建成的还有洛伦佐图书馆，这里收藏了美第奇捐赠给教会的书籍。从错综复杂的入口，穿过一个平淡无奇的修道院回廊，再爬一段狭窄的楼梯，游客终于进入一个令人难忘的挑高空间。与附近的美第奇家族小教堂的内部一样，迎接我们的是一个充满建筑学奇思妙想的房间。

图书馆前厅是米开朗琪罗最著名的建筑作品之一。从巨大的人形支柱的双肩上，一对以整块石料创作的立柱架拔地而起，一直向上延伸，与断裂的柱楣相交。在这些巨大的立柱面前，信步来到此处的游客顿感渺小。柱子紧靠着一堵活动墙，围绕着我们时而前进，时而消退，使角落的立柱被挤向后方。墙上的托架竟然像是活的，上面隐约有一匹马的形象，四个角落里也一样，这些马仿佛在巨大的地质压力下融合在了一起。

那段著名的楼梯填补了大部分空间，古往今来，一级一级攀爬楼梯的历史通常乏善可陈，然而在这里却是独一无二的瞬间。这是一个完整的房间，挑高足有三层，使人们从嘈杂室外来到安静阅读室时产生恍如隔世之感。中央的阶梯连接着一段不够高的扶手栏杆，似乎只是个摆设；侧边的阶梯一处直通开放空间。楼梯似乎是用某种软性材料制成的，或者按照米开朗琪罗的描述，是一系列一个叠着一个的椭圆形的盒

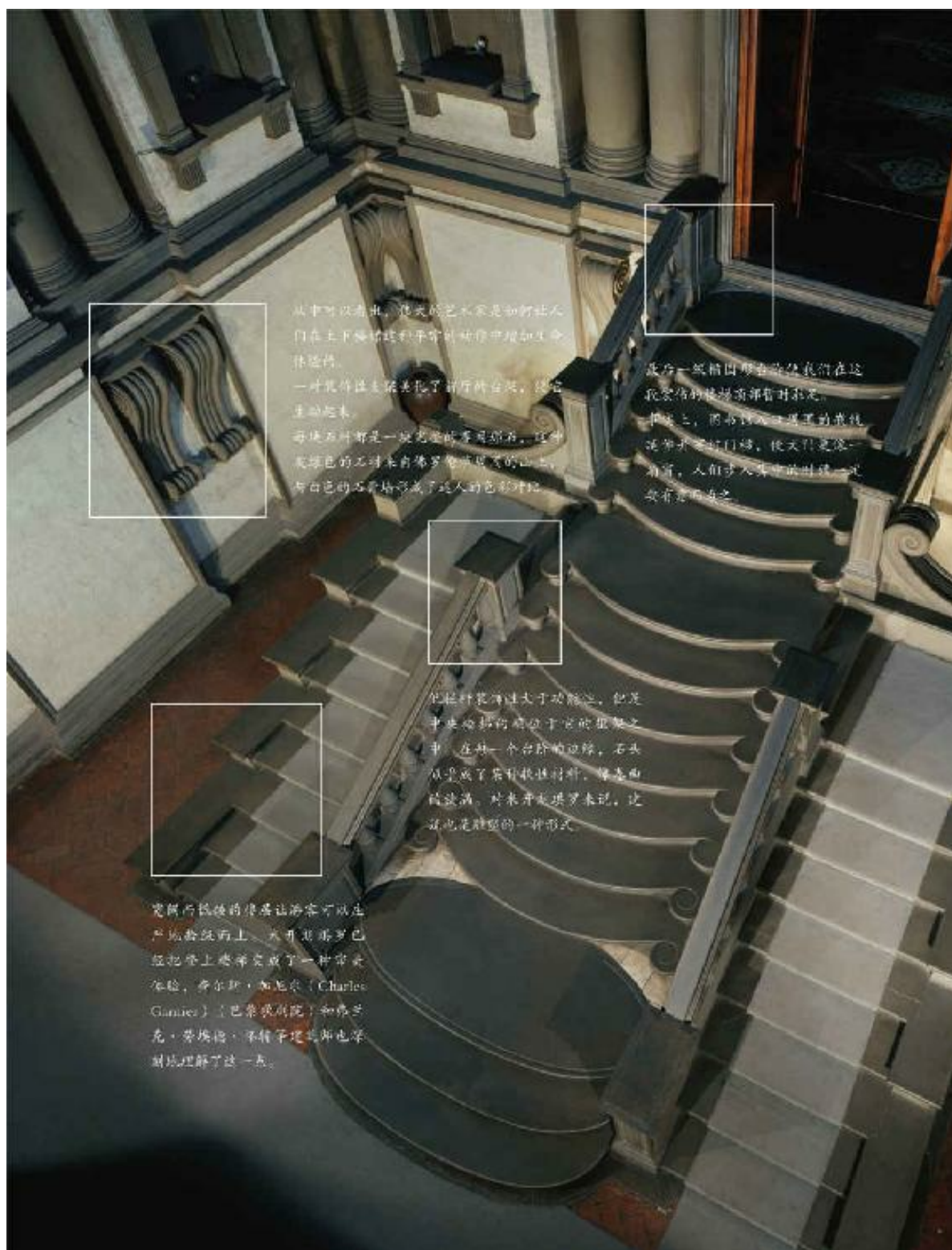
子。它们流入空间，膨胀，眼看要全部填满。

人们经常评论前厅有一种封闭和挤压之感，尤其是当人们像仆人一样站在巨大的楼梯的一侧，或者沿楼梯两翼向上攀爬时。举步登上中间那段楼梯时，将会看到“王储专用，米开朗琪罗”的刻字，人们不由得自矜起来，或是自感身材突然变得高大。从宽阔的楼梯的中间看去，前厅十分宽敞，中央是王储，一根根立柱十分引人注目，仿佛许多骄傲的家丁一般。阶梯之上，是井井有条的图书室主房间，阅读桌和书籍向观看者陈述，这里是由王储出资修建的。



根据乔治·瓦萨里的说法，米开朗琪罗的洛伦佐建筑群与古典正统观念背道而驰，显示出艺术家拥有一定的自由度，可以推翻规则与成

见。但是历史已有公论，米开朗琪罗的非正统风格具有独创性，他在佛罗伦萨的建筑对后来的建筑师产生了深远的影响。在巴黎的加尼叶歌剧院，甚至纽约弗兰克·劳埃德·怀特（Frank Lloyd Wright）的古根海姆艺术馆，人们可以看到庞大的中央楼梯被扭转成连续上升的螺旋，与历史深处米开朗琪罗的创意遥遥呼应。



从中可以看出，意大利艺术家是如何让人们在上下楼梯这种平常的动作中增加生命体验。

一对铁件扶手安装在台阶的两侧，使它生动起来。

每块石材都是一块完整的厚石板，这种深绿色的石材来自佛罗伦萨附近的山区，与白色的石膏墙形成了迷人的色彩对比。

最后一段楼梯由铁件扶手连接，在这段楼梯的扶手顶部都安装了铁件。

事实上，铁件扶手是楼梯中最美的部分，它不仅起到了装饰作用，还让人们在上下楼梯时，人们步入其中时，一定会有意想不到的效果。

虽然铁件扶手过于功能化，但是中央铁件扶手位于台阶的中间，在每一个台阶的边缘，石头从底部安装了铁件扶手材料，铁件扶手表面光滑，对铁件扶手来说，这不仅是铁件扶手的一种形式。

宽阔而低矮的楼梯让游客可以轻松地爬上，大凡那些已经爬上楼梯变成了一种非常体验，詹姆斯·加勒特（James Gamble）（巴黎大剧院）和詹姆斯·加勒特，詹姆斯·加勒特也深刻地理解了这一点。



米开朗琪罗

洛伦佐图书馆前厅和楼梯

约1523—1559年

佛罗伦萨圣洛伦佐的塞茵那石和石膏教堂

全世界最受瞩目的楼梯之一。米开朗琪罗将一个通常平淡无奇的功能性元素创造成一件雕刻家具，启发了众多后世建筑师。

洛伦佐图书馆阅览室

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

1523—1534年

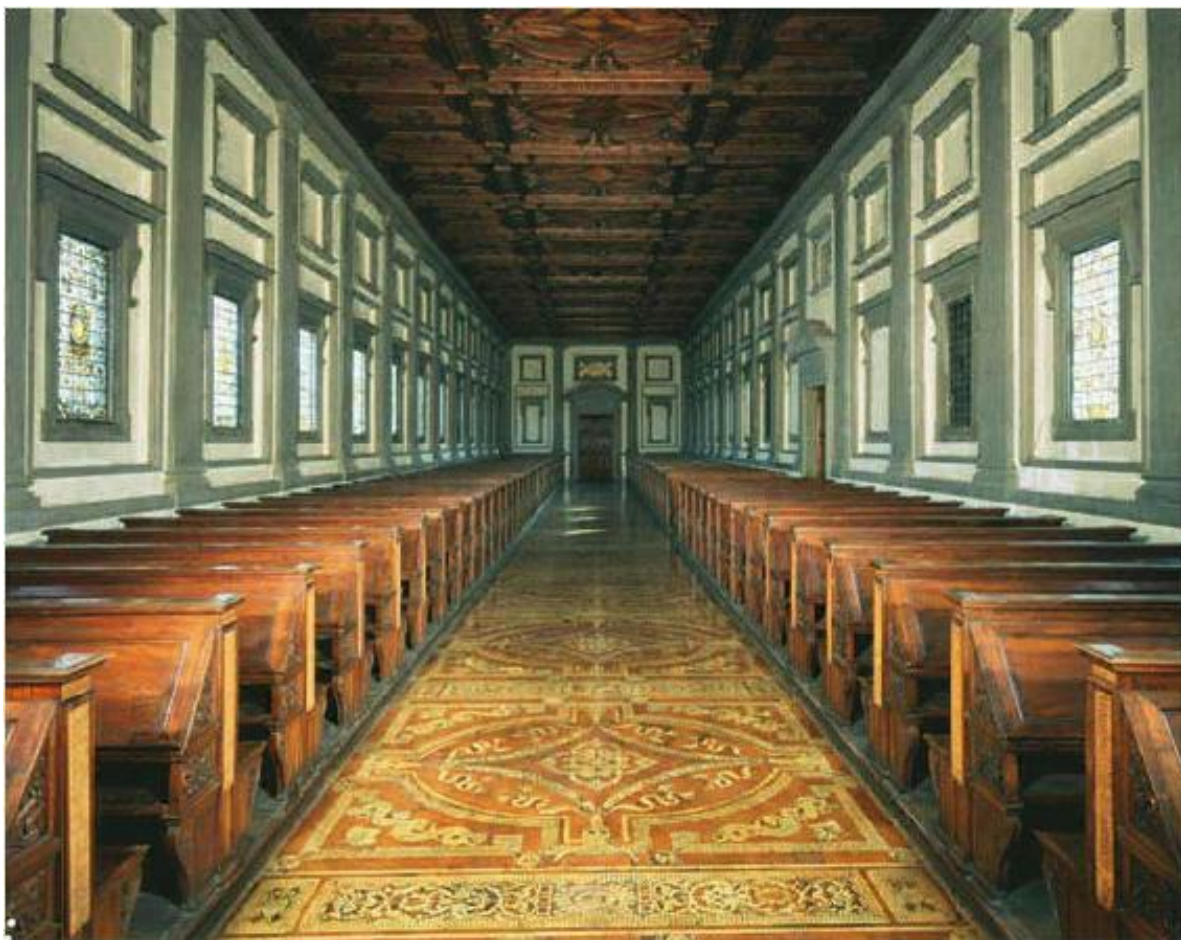
佛罗伦萨圣洛伦佐大教堂

学识渊博的教皇克雷芒七世（Clement VII, 1523—1534年在位）是一个不幸的政治家，但对于米开朗琪罗来说却是一位非凡的赞助人和善解人意的资金提供者。克雷芒非常重视这个圣洛伦佐的家族图书馆工程，他终于有希望实现长期以来的愿望，为美第奇家族捐赠的大量书籍提供一个合适的安放场所。教皇对这个项目的热情体现在他与米开朗琪罗雪片一样多的书信往来中，每周有两三封之多（16世纪时，邮件往来于罗马和佛罗伦萨之间的速度比现在要快）。

信中充斥着关于新图书馆的场地、成本和建筑结构等各种询问，以及如何设计门、家具、顶棚装饰和照明。从防火穹顶到制作灰泥用的石灰质量，教皇在一封又一封信中对每一件事都感兴趣。他问米开朗琪罗，打算从哪里取材制作图书馆屋顶的横梁，阅览室里有多少张桌子。他想知道制作书桌的核桃木产自哪里、质量如何、如何处理，以及每张书桌上将放置多少本书？克雷芒怎么听也听不够，总是恳求建筑师多写一些。这座图书馆是艺术家和赞助人的完美合作带来的辉煌成果。

正如几个世纪后的弗兰克·劳埃德·怀特一样，米开朗琪罗也认为家具是建筑设计不可或缺的一部分。阅览台之间隔着相同的距离，强调出房间简单的几何形状。同样，墙壁的连接处也由家具构成，风格也协调一致：壁柱从与桌面平齐的束带层处开始往上走。家具在视觉上支持并延伸了墙体。书桌以两张为一组间隔放置，光线从有着大理石窗框的大扇窗户透进来，洒在阅读者的肩膀上。两张书桌一组有规律的节奏营造

出空间的和谐感，使人可以静下心来读书。在阅览室里，房间、家具和书籍——分别代表建筑、装饰和功能——水乳交融。坐在核桃木雕花桌旁——既是舒适的座位，也是阅览台和藏书库——我们也成了建筑的一部分。



原本打算将三角形的善本书库放在阅览室尽头处。为这个特殊空间所绘制的草图流传至今，从中可以看出米开朗琪罗在建筑方面尝试的创新与他在雕塑和绘画方面所做的一样多。在这样一个形状奇特的房间里是一种什么感觉，能够做什么？倘若房间当真完工，人们在图书馆中的行进路线将形成一系列几何图形——正方形、矩形、三角形，同时也隐喻着知识习得的过程：人可以获得知识，但只有通过循序渐进的勤奋学习才能最终抵达这个避难所般的善本书库，并在这里获得最伟大的智

慧。不幸的是，受到1527年罗马城大洗劫的影响，建筑计划不得不数次中断，米开朗琪罗也最终于1534年迁往罗马，这项建筑计划不幸沦为牺牲品。



整个图书馆位于二楼，因此使用较硬木材做屋瓦，重量比厚木瓦块要轻得多。然而，这确实是非常漂亮的天花板！它有着复杂的雕花，这体现了整个家族的历史和故事。

从入口外一个巨大的圆形拱门开始，一个在美洲大陆上最著名的建筑作品——詹姆斯·麦基斯设计。在建筑中，詹姆斯·麦基斯设计了一个巨大的圆形拱门，而这是我们通常所说的“入口”。

入口外一个巨大的圆形拱门开始，一个在美洲大陆上最著名的建筑作品——詹姆斯·麦基斯设计。在建筑中，詹姆斯·麦基斯设计了一个巨大的圆形拱门，而这是我们通常所说的“入口”。

入口外一个巨大的圆形拱门开始，一个在美洲大陆上最著名的建筑作品——詹姆斯·麦基斯设计。在建筑中，詹姆斯·麦基斯设计了一个巨大的圆形拱门，而这是我们通常所说的“入口”。

从入口外一个巨大的圆形拱门开始，一个在美洲大陆上最著名的建筑作品——詹姆斯·麦基斯设计。在建筑中，詹姆斯·麦基斯设计了一个巨大的圆形拱门，而这是我们通常所说的“入口”。

从入口外一个巨大的圆形拱门开始，一个在美洲大陆上最著名的建筑作品——詹姆斯·麦基斯设计。在建筑中，詹姆斯·麦基斯设计了一个巨大的圆形拱门，而这是我们通常所说的“入口”。

防御工事草图

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

约1528年

红色粉笔，钢笔和纸

154毫米×271毫米

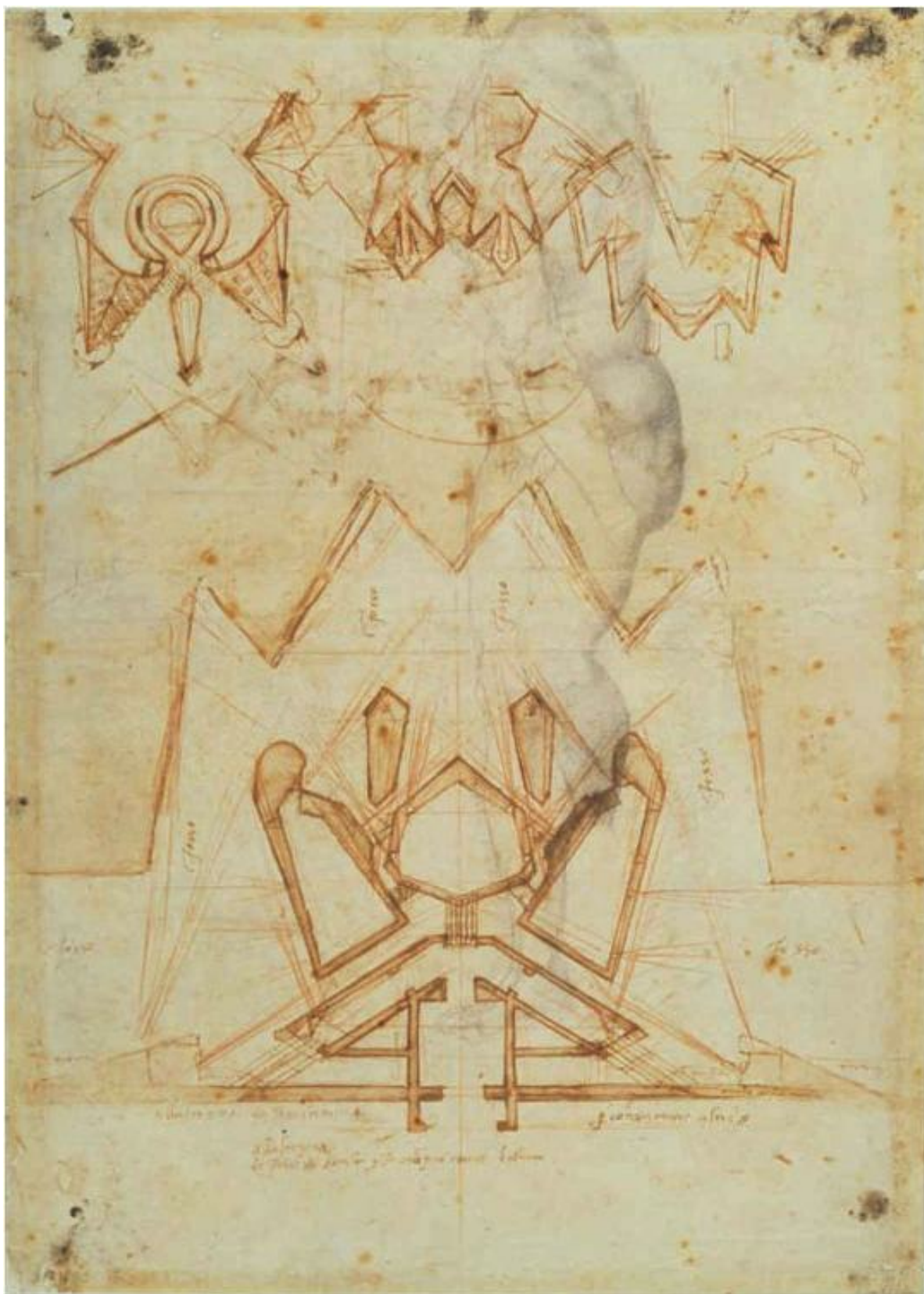
佛罗伦萨米开朗琪罗故居博物馆

1527年罗马城遭劫，消息传到佛罗伦萨后不久，美第奇家族遭到驱逐，佛罗伦萨恢复了共和政府（所谓的“末代最后共和国”，统治时间为1527—1530年）。教皇克雷芒七世感到被背叛了，他在其后的三年里不知疲倦地工作，试图让佛罗伦萨重新回到家族的控制中。克雷芒和神圣罗马帝国皇帝查理五世（Charles V）于1529年6月签署的《巴塞罗纳条约》粉碎了佛罗伦萨短命的独立梦。时机已经成熟，米开朗琪罗现在可以在世界政治舞台上大显身手。尽管教皇试图劝阻他，但这位艺术家还是选择与家乡共存亡——他在本质上是一个有着深厚共和制情结的佛罗伦萨人。新政府任命他为防御工事总管，并派他监管包括比萨和利沃诺在内的佛罗伦萨附属城镇的防御公事。他还访问了费拉拉，这里有被认为是意大利最先进的防御工事，他还会见了阿方索·德·埃斯特大公（Duke Alfonso d'Este），这个潜在的盟友拥有一座著名的军械库。

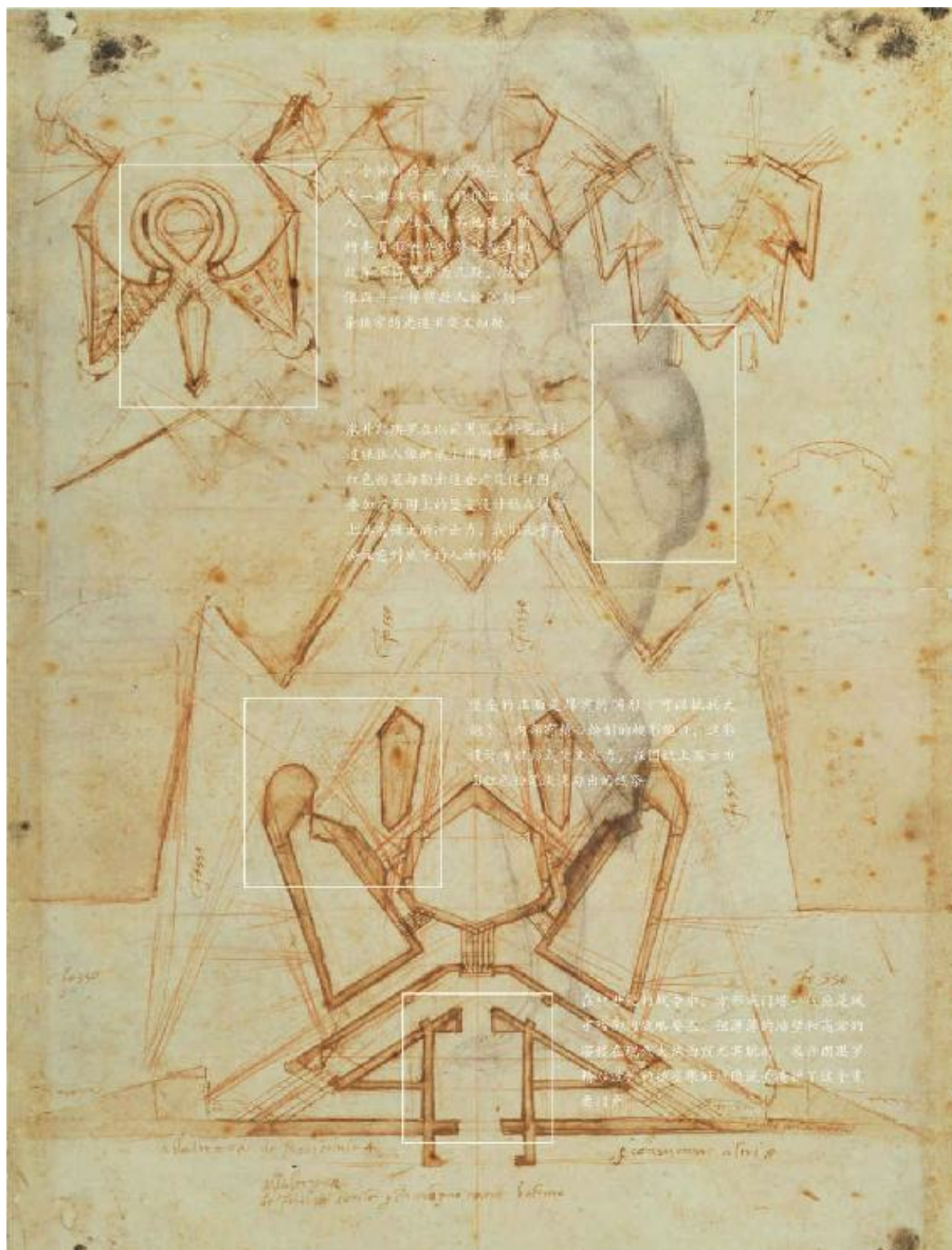
米开朗琪罗绘制了几幅斜堡垒草图，目的是加固佛罗伦萨高耸但不够坚固的中世纪墙壁，以抵御现代大炮的破坏。他建造的临时防御工程保留至今，幸存的图纸证明了他对这个项目的强烈兴趣。斜堡垒草图呈现星形，他在上面标出了射击的轨迹，以便最大限度地保护护墙和隐蔽入口。这种附加设计主要针对当时大多数战争特有的小型武器弹药，但也可以有效防止火炮。米开朗琪罗开启了军事史上的一个漫长的篇章，

他的创造终于在19世纪60年代美国内战期间和20世纪30年代马奇诺防线沿线发展成复杂的防御工事。

米开朗琪罗有约二十幅防御工事草图流传至今，本作属于其中最早的几幅之一。他的绘图技巧之高超，人们几乎注意不到他将草图画在了之前用黑粉笔画的人物上。先画上的是尺寸较小的示意图，稿纸底部有一座带若干个棱堡的建筑物，这个草图更大，设计思路也更加清晰。这幅较大的设计图虽然十分迷人，并可能有着潜在的功能，却有些过于烦琐，建造也更加困难和昂贵。在随后的几幅草图中，米开朗琪罗设计了更简单的堡垒，在随后长达十个月的围城战中被证明是行之有效的。



在文艺复兴时期，军事工程设计是艺术家职业的重要部分。米开朗琪罗曾打趣说，他对绘画和雕塑知之甚少，但认为自己是防御工事方面的专家。与大多数艺术家和无数军事理论家不同，他不仅有机会设计，还有机会建造这些防御工事，从而证明它们在战时的确有效。较之于列奥纳多·达·芬奇，米开朗琪罗是文艺复兴时期名副其实的伟大的工程师；后者是真正的建造者，而前者只是空想家。



一个圆形堡垒，其直径为
一英里半，其内有一座城
堡，一个堡垒，其直径为
半英里，其内有一座城堡，
其直径为一英里，其内有一
座城堡，其直径为一英里，
其内有一座城堡，其直径为
一英里。

堡垒之顶面，其厚度为
一英里，其内有一座城
堡，其直径为一英里，其
内有一座城堡，其直径为
一英里，其内有一座城堡，
其直径为一英里，其内有一
座城堡，其直径为一英里，
其内有一座城堡，其直径为
一英里。

堡垒之正面，其厚度为
一英里，其内有一座城
堡，其直径为一英里，其
内有一座城堡，其直径为
一英里，其内有一座城堡，
其直径为一英里，其内有一
座城堡，其直径为一英里，
其内有一座城堡，其直径为
一英里。

堡垒之侧面，其厚度为
一英里，其内有一座城
堡，其直径为一英里，其
内有一座城堡，其直径为
一英里，其内有一座城堡，
其直径为一英里，其内有一
座城堡，其直径为一英里，
其内有一座城堡，其直径为
一英里。

堡垒之背面，其厚度为
一英里，其内有一座城
堡，其直径为一英里，其
内有一座城堡，其直径为
一英里，其内有一座城堡，
其直径为一英里，其内有一
座城堡，其直径为一英里，
其内有一座城堡，其直径为
一英里。

堡垒之侧面，其厚度为
一英里，其内有一座城
堡，其直径为一英里，其
内有一座城堡，其直径为
一英里，其内有一座城堡，
其直径为一英里，其内有一
座城堡，其直径为一英里，
其内有一座城堡，其直径为
一英里。

堡垒之背面，其厚度为
一英里，其内有一座城
堡，其直径为一英里，其
内有一座城堡，其直径为
一英里，其内有一座城堡，
其直径为一英里，其内有一
座城堡，其直径为一英里，
其内有一座城堡，其直径为
一英里。

《阿波罗/大卫》

米开朗琪罗

(Michelangelo, 1475—1564)

约1530年

大理石

高度：146厘米

佛罗伦萨巴杰罗美术馆

较之于《胜利者》，被称为《阿波罗》或《大卫》的作品也许在“对立式平衡”上没有进行同样大胆的探索，但有些方面，它的鲜明风格却丝毫不逊色。针对两件作品的画像研究均无法得出确切结论，尽管《阿波罗/大卫》的解读空间也许要更狭窄些。作品的主题取决于人们如何理解读取人物肩部和右脚下那几堆未完成的石料：如果那是箭袋，那么这个人物更有可能是阿波罗；如果脚下踩着的是人头，那么是大卫的可能性大些。仅仅改变作品的一个特征，这个人物就可能从异教徒的神变成《圣经》中的英雄，这证明米开朗琪罗将古典时期的艺术和基督教艺术进行了折中，或者更确切地说是融合。无论是阿波罗还是大卫，作品的首要元素都是一个站立的裸体青年。

回顾早期在《圣马太》上的实验性尝试，《阿波罗/大卫》着重刻画了一条腿和一只抬起的手臂：另一只手臂垂在右侧，似乎抓着什么东西（一块石头？一根箭？），勾起并扭转到极限的左臂，向后扭转的头颅让人想起《复活基督》中的动作，但这件作品没有英雄人物式的人体比例，表面也没有像上述早期作品一样经过最后的抛光处理。此外，蛛网状的细密凿痕提醒我们，作品并未完成，确切地说，是处于尚未确定人物身份的阶段。

为作品假设的两个主题，大卫还是阿波罗，都没能恰当体现人物身

上深沉的气质。向下倾斜的头部、弯曲的动作和一丝不挂的裸体使这件作品有一种模棱两可的感觉——谦虚、宁静、感性——这与人们给出的几个暴力主题的备选项反差很大。人物的姿态极为精致，目的更像是表现艺术，而非叙事。

1532年，亚历山德罗·德·美第奇（洛伦佐的私生子，美第奇家族小教堂的建造就是为了纪念他）被宣布成为佛罗伦萨大公，共和政府的残余势力遭到歼灭。佛罗伦萨如今由一位暴躁、专制的美第奇王储统治，米开朗琪罗几乎失去了保障和安宁，整个城市处于严厉的临时州总督巴托洛梅奥·瓦洛里（Bartolomeo Valori）的掌控中。瓦洛里精明、工于心计，为了权力不惜代价，在邪恶无情、瞬息万变的政治风云中安然无恙。米开朗琪罗的外交智谋对瓦洛里来说是棋逢对手。瓦洛里要他拿出宫殿和雕塑设计，米开朗琪罗欣然从命，这当然是为了争取新当局的青睐。他开始雕刻《阿波罗/大卫》，作品主题最终是什么，要看赞助人最终心血来潮如何定义。

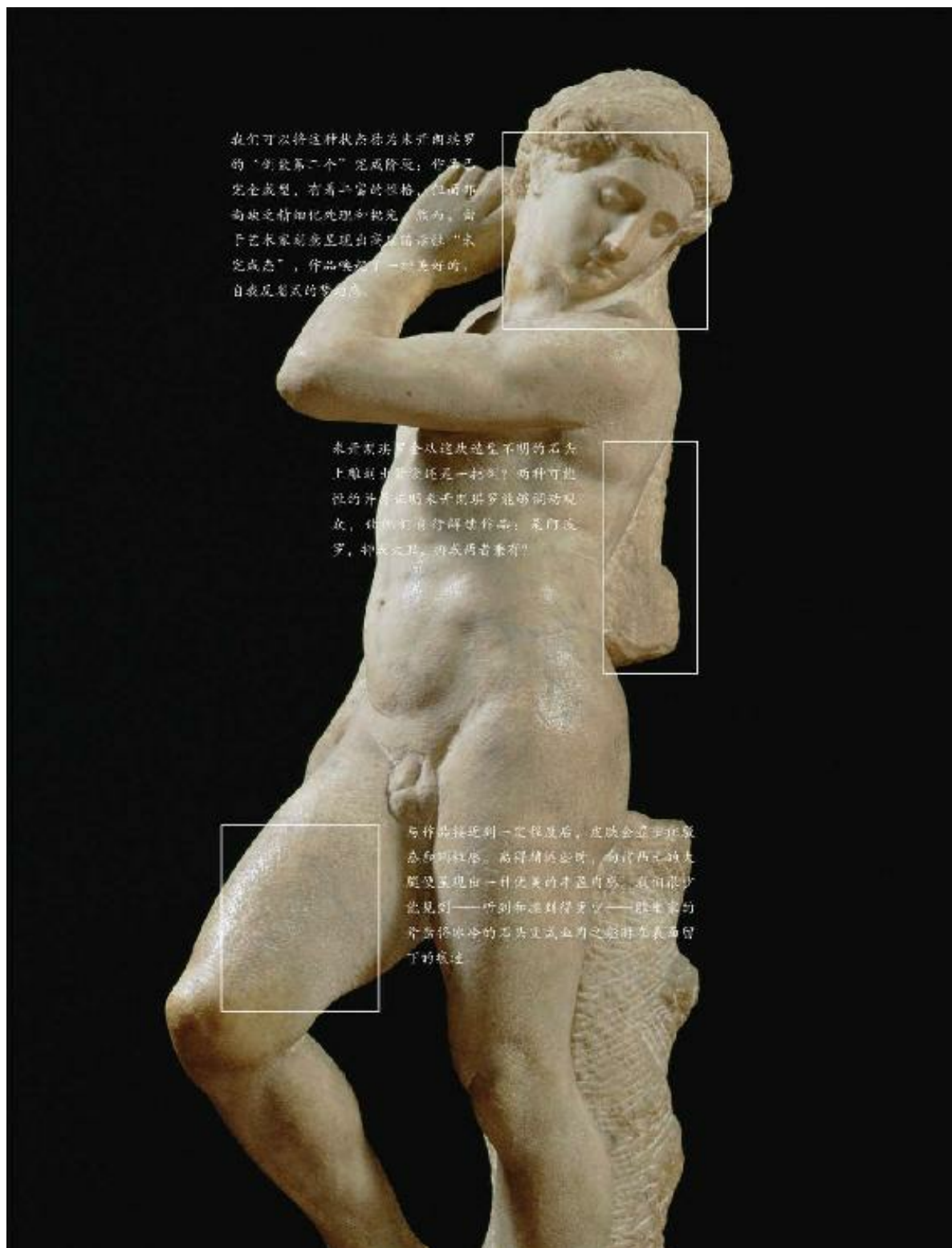


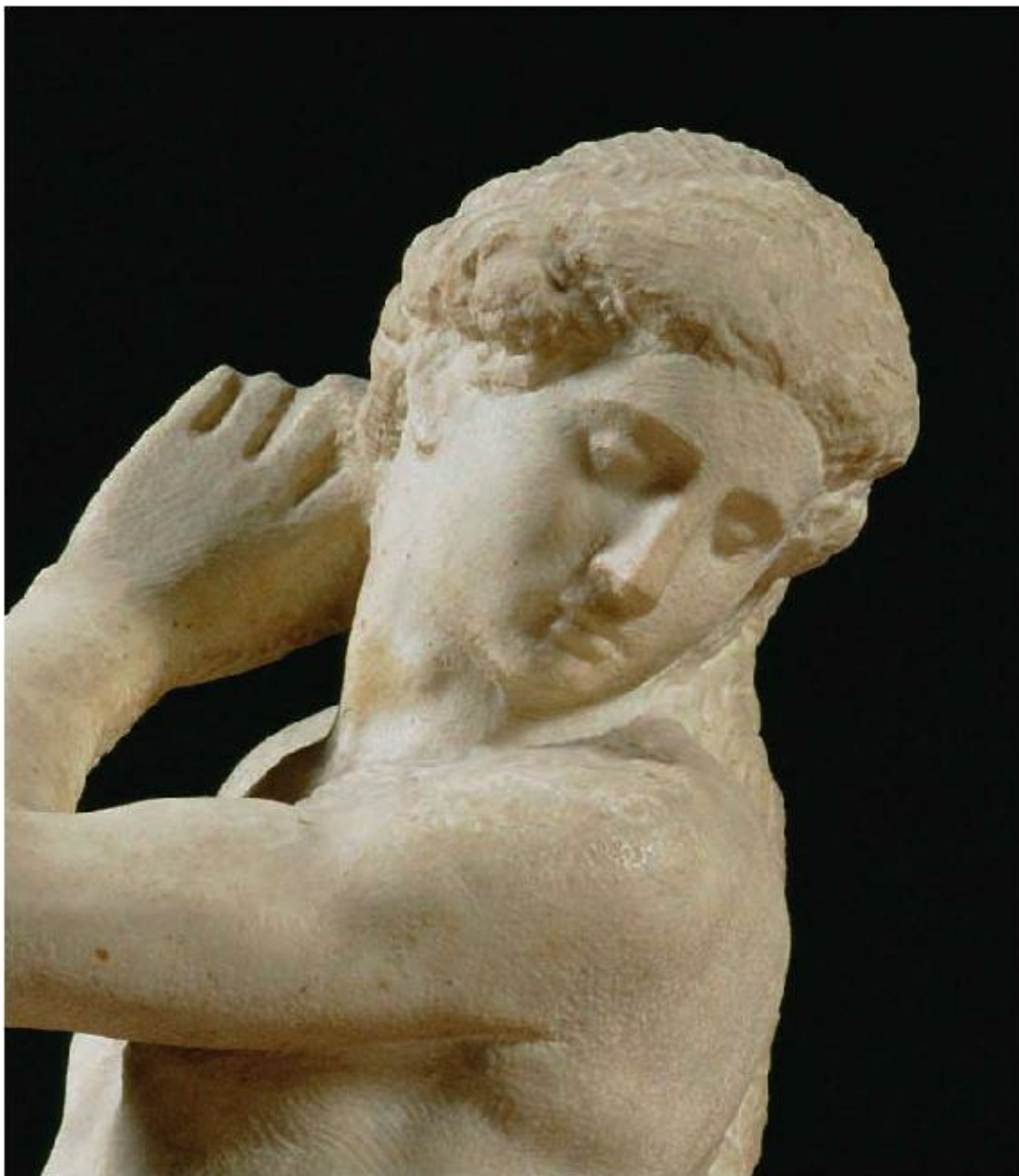
佛罗伦萨政治局势逐步改善，瓦洛里被派往罗马尼亚地区任外交官员，米开朗琪罗对这两个订件也渐渐提不起兴趣了。《阿波罗/大卫》没有完成，也没有交付，成了1534年艺术家永久迁往罗马时的又一个弃子。

我们可以将这种状态称为米开朗琪罗的“倒数第二个”完成阶段：作品已完全成型，有着丰富的性格，但尚非尚缺乏精细化处理和抛光。然而，由于艺术家刻意呈现出这种微妙“未完成态”，作品唤起了一种美好的、自我反思式的警惕感。

米开朗琪罗会从这块造型不明的石头上雕刻出什么还是一未知？两种可能性的并存证明米开朗琪罗能够同观众交流，他们自行解读作品：是门徒受罚，抑或是圣，抑或两者兼有？

与作品接近到一定程度后，皮肤会呈现一种状态和质感。高得精纯至极，而大理石的大腿便呈现由一种完美的才蕴所感。我们很少能见到——听到和感到得更早——雕塑家的斧凿将冰冷的石头变成血肉之躯时在表面留下的痕迹。





（上）米开朗琪罗（1475—1564）

《阿波罗/大卫》

约1530年

大理石

高度：146厘米

佛罗伦萨巴杰罗美术馆



（右）罗素·菲伦蒂诺（据说）

根据米开朗琪罗的画稿临摹的《利达》

1530年

画布油画

105.4厘米×141厘米

伦敦国家美术馆

在佛罗伦萨历史上一个特别具有破坏性的时期，米开朗琪罗出于政治目的创作过几件作品，包括为了争取对佛罗伦萨的军事支持（未能达到目的）而为阿方索·德·埃斯特创作的《利达》，以及为可恨和专横的军事总督巴托洛梅奥·瓦洛里创作的《阿波罗/大卫》。

《胜利者》

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

1532—1533年

大理石

高度：261厘米

佛罗伦萨领主宫

都说《胜利者》是一件奇异的作品，我们不能确定它的初衷和目的所在。一个非常高的青年控制着老年男子，后者以弓背佝偻的体态很不舒服地蜷缩在青年的左膝下。虽然仅仅完成了大概轮廓，还是能看出这个留着胡子的人物像士兵那样围着皮毛短裙，打着绑腿。这个特征与年轻人理想化的、寓言式的性格形成鲜明的对比——新一代的胜利女神降服了野蛮的俘虏。他拉长的身体强烈地扭曲着，远远超出了可能的范围。事实上，人类模仿不出这两个人物的姿态，更无法复制这种不可思议的构图。《胜利者》中人物的身体比例，尤其是头很小而身体很长这个特征，我们今天在领主宫由下至上地观看雕塑时会显得尤其怪异。

与美第奇家族小教堂雕塑或西斯廷穹顶上的二十个裸体青年一样，米开朗琪罗希望我们能接受不符合解剖学的形态和不可能的扭曲动作。例如，《胜利者》躯干的前面和背面同时出现在我们面前。作品散发着轻松的优雅气息，掩盖了身体的极端扭曲。他朝身后瞥着，手指轻触一根跨在肩上的带子，按住一条形状汹涌、不可能存在的布。作品从许多角度看上去都很理想，因此无法确定哪一边是雕塑的正面。像《酒神巴库斯》、《大卫》或卢浮宫的《奴隶群像》一样，《胜利者》也鼓励我们围着它绕圈。然而，与上述早期雕塑不同，这座雕像在任何地方都无法“镇定下来”，它的动作仿佛一刻也停不下来。

大多数学者认为，《胜利者》是为教皇儒略二世的坟墓而创作的。然而，它与学院美术馆的《奴隶》一样，也被视为一件独立作品，并最终成为大公的收藏。它摆脱了创作的初衷和目的，被广泛推崇为一件独一无二的作品，并被认为是米开朗琪罗最杰出的作品之一。米开朗琪罗一生致力创作少有先例并尽量不与传统妥协的作品。本作兼具“未完成态”和“不可解读性”，它奇特、优美、难以捉摸又令人欲罢不能。



这样的作品让我们回到一个老问题上：米开朗琪罗是否打算完成它。他是直接半途而废了，还是在用心探索“未完成态”潜在的表达可能？存于学院美术馆的《奴隶》和《胜利者》均开创了新的审美心理：一个从未按计划交付的雕塑，却为自己的存在找到了立身之本；它尚未完成，却仍然可以被看作一件艺术品，引发赞美和模仿。米开朗琪罗创造的违反左右对立平衡原则的扭曲动作和非完成态深深影响了未来几百年的艺术理论和实践。艺术品位迎来了翻天覆地的变化。



手所忘却自由，手臂拉长，这只灵活的
手能稳稳托住肩上的布袋。细碎的头
发，长长的脖颈，宽阔的肩膀和夸张
的手肘占据着不同的平面，探出一种
一分叛逆，无法模仿的扭动姿势。

衣纹如同水波般汹涌地向外扩散，尽管
布料褶皱却显得柔和起来。肌肉线条的
身体轮廓，却与之形成对比。但这是
如一块肌肤？它被穿在身上，又能名其
为，沉力时则落在人物的后背上，可以
看作一件地衣样性的物件。

被压在山丘下压在身下，难言地喘息的
的，是一个初生的老男男子。鉴于
雕塑十分高大，这深幽的腔与观众
的视线息息相关，无声的张力使观
者会感到一种紧迫感同身受。

《法厄同的坠落》

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

1533年

纸，黑色粉笔

312毫米×215毫米

伦敦大英博物馆

米开朗琪罗为几个密友创作了几幅有史以来最杰出的素描。这些素描的线条极为精致，被誉为“完成态”艺术作品，开启了绘画和收藏史上的新篇章。米开朗琪罗的密友，著名诗人、艺术家维多利亚·科隆纳曾称赞米开朗琪罗的一幅素描“尽善尽美，非常巧妙，技巧惊为天人”。

16世纪的罗马时局动荡，米开朗琪罗在年轻贵族托马索·德·卡瓦列里身上看到的“内外皆美”十分罕见。这位美男子长着富于古典美的五官，还有文雅的气质、优美的举止和敏感的个性。卡瓦列里第一次见到米开朗琪罗时可能只有十几岁，但这个年龄在文艺复兴时期正是从少年人到成年人的过渡期。尽管他们的年龄和社会地位（卡瓦列里是罗马贵族）不同，但两人一见如故，结成了三十多年的友谊。

在卡瓦列里身上，米开朗琪罗找到了火热的友情，找到了诗意和艺术灵感的源泉。两人初识于1532年底，可能是通过米开朗琪罗在罗马的朋友圈引荐的。他们一见如故，很快迸发出强烈而持久的友谊。这种感情促使米开朗琪罗创作了大量的诗歌和精美的绘画作品。卡瓦列里唤醒了米开朗琪罗通常在作品初创时期才有的高度专注的艺术创作能量，而就在几年前，这些能量几乎还都在他体内休眠。

友谊刚开始蓬勃发展时，两人一道登上卡比托利欧山游览阿拉科埃

利圣母堂，这个地方恰好在两人各自住所的中间点上。选择这里有很多原因。教堂的所在地位置尊崇，阿尔布内阿的西比尔就在这里出现在罗马皇帝奥古斯都面前，同时这里还是卡瓦列里家族教堂的所在地。建筑内部有很多可圈可点之处，包括古罗马石棺（现存于乌菲齐美术馆），还有一幅大理石浮雕，讲述的正是法厄同的坠落。在这幅古典时期作品的启发下，米开朗琪罗为他的新朋友创作了这幅宏伟的素描。关于这个“初稿”，他写道：“托马索先生，如果你不喜欢这幅素描，就告诉（我的仆人）乌尔比诺，因为我明天还有时间重画一幅，这是我答应过的；而如果你喜欢，并且希望我完成它，就把它送回到我这里。”看来这个少年很喜欢它，因为米开朗琪罗完成了这幅堪称巅峰之作的素描，如今成为温莎城堡的皇家藏品。



È un disegno fatto da un pittore di nome
che si dice che ha fatto un disegno di
un cavallo che si è fatto un disegno di

鲁莽少年法厄同的故事（在奥维德的《变形记》中有着生动的描述）讲述的是虚荣——自负的骄傲——要付出代价，惩罚迟早会到来。米开朗琪罗献上这份意味深长的特殊礼物时，不仅在炫耀自己精湛的素描技法，而且也并未掩饰两人天雷地火般的友谊中潜藏着危险。

A detailed study of a horse's head, showing the mane and facial features with fine lines and shading.

A detail of the central portion of Michelangelo's 'The Creation of Adam' fresco, showing Adam reclining on the left and the angel on the right.

《基督被钉十字架》草图

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

约1538/1541年

纸，黑色粉笔

368毫米×268毫米

伦敦大英博物馆

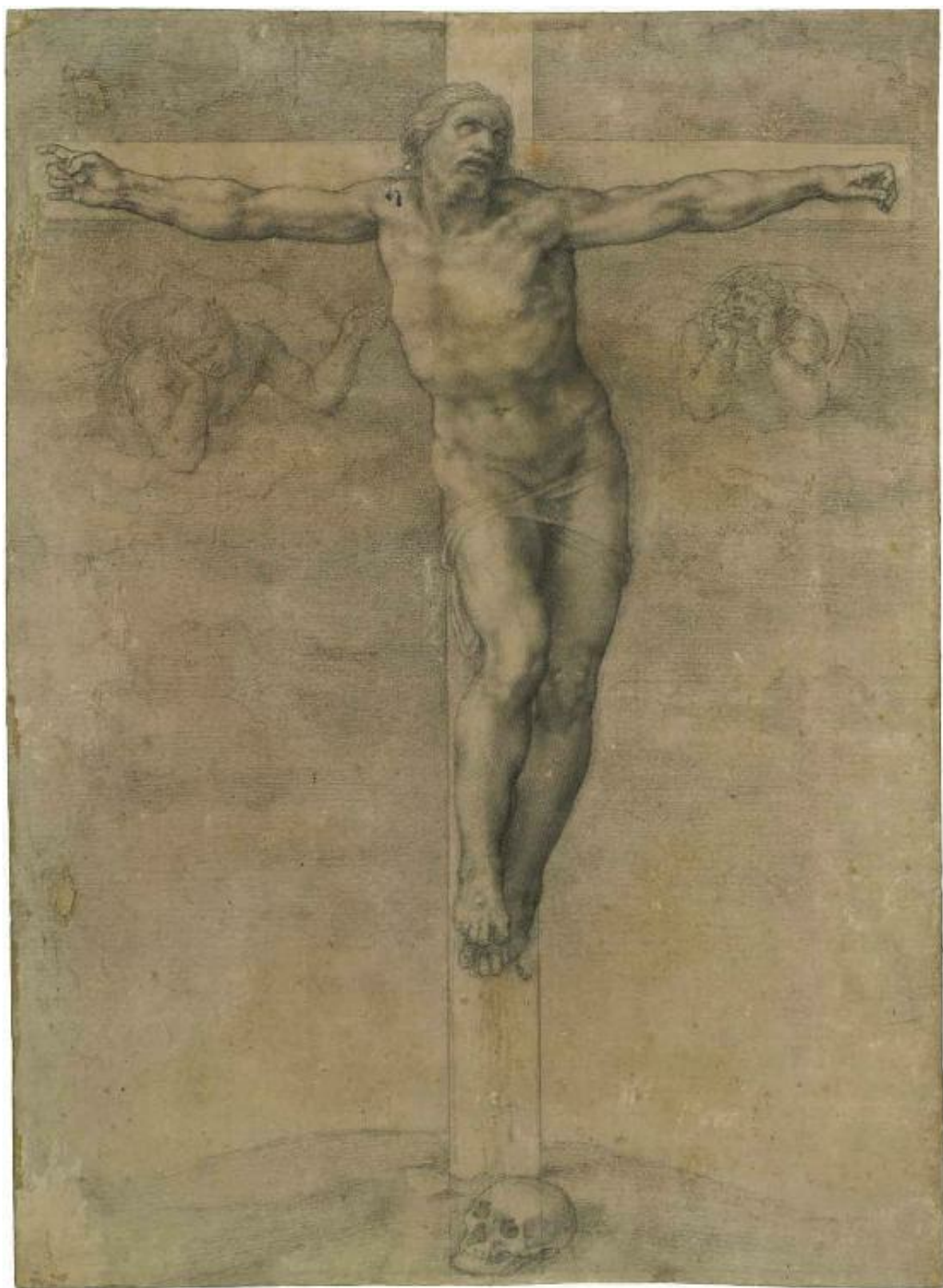
米开朗琪罗的激情在维多利亚·科隆纳身上找到了另一个出口。科隆纳出身贵族，是图斯库鲁姆（Tusculum）伯爵的后代，是文艺复兴时期伟大的人文主义者、乌尔比诺大公费德里科·达·蒙特费尔特罗

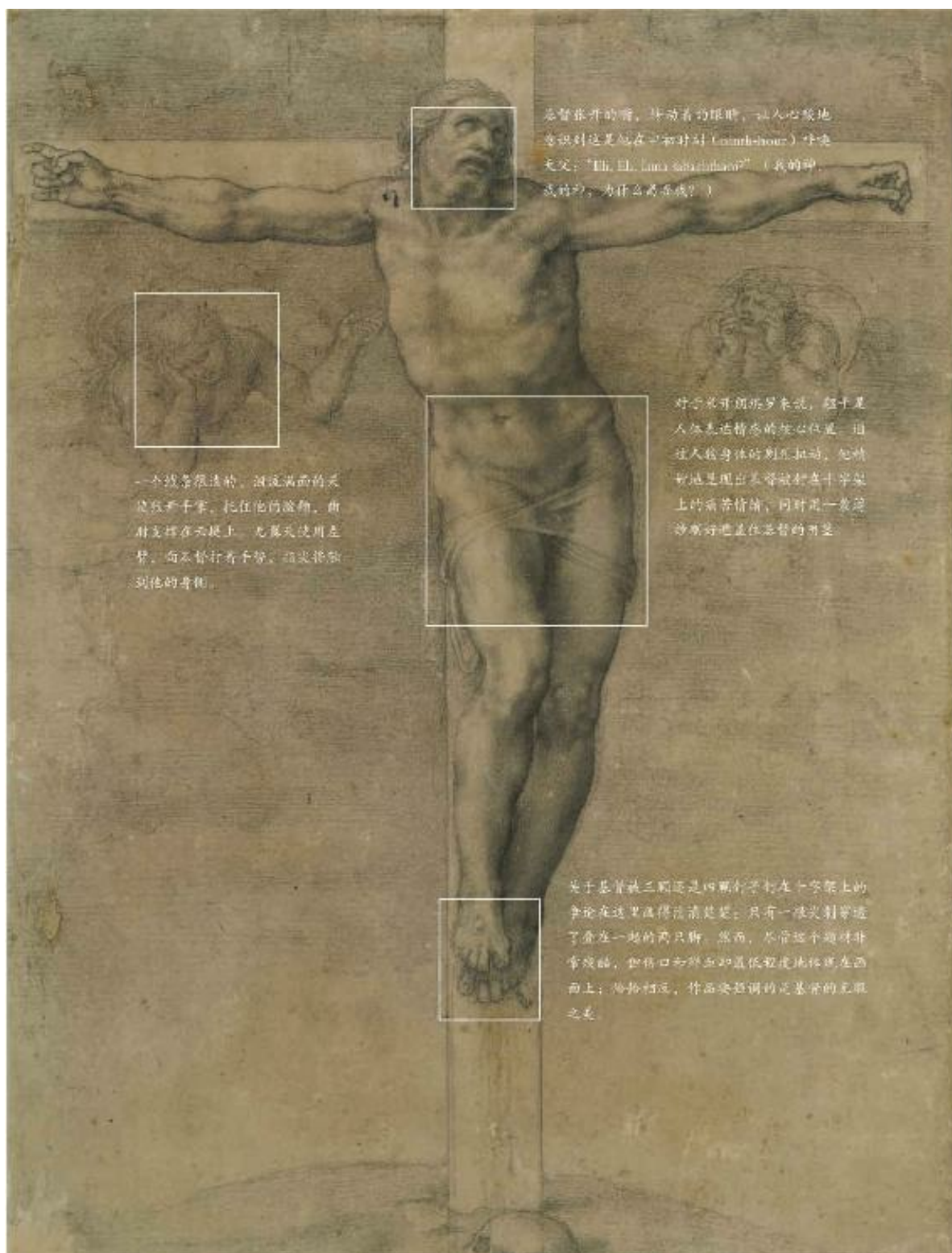
（Federico da Montefeltro）王储的孙女。她受过良好教育，风度优雅，拥有理想女朝臣的全部属性，且她本身也是一位权威的女诗人。她被安排嫁给佩斯卡拉（Pescara）侯爵费兰特·弗朗切斯科·达瓦洛斯（Ferrante Francesco d'Avalos），这幸福却短暂的婚姻在1525年以侯爵去世而告终。科隆纳本人直到二十二年后去世前，一直恪守着寡妇的身份，衣着肃穆，逐渐淡出世俗社会。但她仍然结交了许多当时文学界的名人，并与致力个人救赎和宗教改革的灵修会成员交好。这样的社交圈相当于结交异教徒，至少在教会官员看来是如此，他们对一切偏离正统的行为都抱有疑心。她之所以能避免麻烦，只是因为她的身份是一位虔诚的寡妇。她的内心极其虔诚，在罗马的圣西尔维斯特和维泰博的圣卡特琳娜修道院过着半隐居的生活。

米开朗琪罗在创作《最后的审判》期间与科隆纳相识。两人通信、赠诗，艺术家送了她几幅精美的素描，这些素描立即被人们争相临摹并广受赞誉，就像他为托马索·德·卡瓦列里绘制的素描一样。米开朗琪罗有几首最受褒扬的宗教诗歌就是献给她的，他还精心挑选了几幅绘画作

品送给她。科隆纳对这些绘画赞不绝口，反复研究，甚至用放大镜欣赏它们的细节。

伊莎贝拉·斯图尔特·加德纳博物馆的一件藏品表明米开朗琪罗对圣母怜子的题材一直怀有兴趣，还说明他对但丁的欣赏。一座十字架上刻着出自《神曲·天堂篇》的第二十九首诗句：“没有人想到它的代价是多少鲜血。”在现存于大英博物馆的《基督被钉十字架》草图中，耶稣的痛苦呼喊只是暗示：“我的神，我的神，为什么离弃我？”与米开朗琪罗后期的《基督被钉十字架》草图上人物消瘦的身体形成鲜明对比的是，这幅草图上的基督虽然在痛苦地扭动，却仍然体现着人体的完美。米开朗琪罗不仅赞美这些男性人体，他还暗示这些肉体最终会复活。收到这幅草图后，科隆纳写信给艺术家：“没有比这更精美、更逼真、完成度更高的画作了。”如此集中爆发的高水平艺术和宗教热情此后极少问世。这些精巧的小物件之所以珍贵，不是因为平凡的制作材料，而是因其精湛的艺术性，因为它们打开了一扇窗，让我们一窥米开朗琪罗的生活、信仰和友谊。他为维多利亚·科隆纳创作的几幅画属于他最受赞誉的作品。这些作品被人们临摹，并且出现在浮雕、青铜纹饰、绘画和雕塑上。



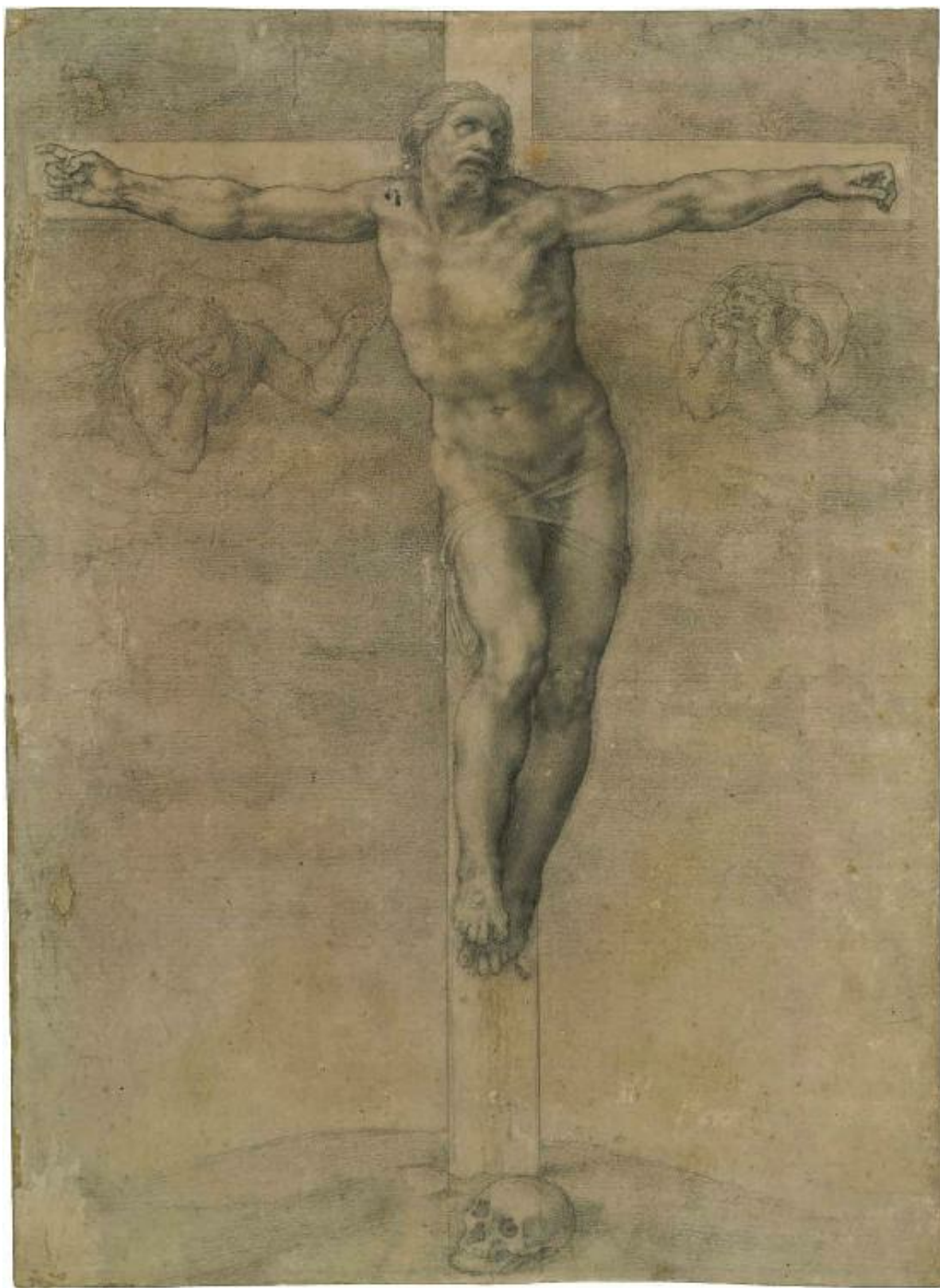


基督张开的嘴，抖动着的眼眸，让人心颤地意识到这是他在受难时（crucifixion）呼唤天父：“Eli, Eli, lama sabachthani?”（我的神，你为什么离弃我？）

一个线条很流畅，圆通饱满的头像被钉在十字架上。托住他的颈部，而肘关节在右侧上。无翼天使使用左臂，而无翼天使的手臂，则尖将钉到他的身体。

对于米开朗基罗来说，十字架是人体表现情感的焦点位置。通过人体身体的剧烈扭动，他精确地呈现出基督被钉在十字架上的痛苦情绪，同时用一种微妙而好地呈现基督的希望。

关于基督被三颗还是四颗钉子钉在十字架上的争论在这里值得清楚：只有一根尖刺穿透了叠在一起的两只脚。然而，尽管这个题材非常残酷，但伤口和鲜血却最低限度地体现在画面上；恰恰相反，作品要强调的是基督的无限之美。



（左）米开朗琪罗（1475—1564）

《基督被钉十字架》草图

约1538 / 1541年

纸，黑色粉笔

368毫米×268毫米

伦敦大英博物馆



（右）米开朗琪罗

《圣母怜子像》草图

16世纪40年代

纸，黑色粉笔

289毫米×189毫米

波士顿伊莎贝拉·斯图尔特·加德纳博物馆

有了这样的画作——既为亲密的朋友，又为知己维多利亚·科隆纳——米开朗琪罗帮助发明了一种新的艺术形式。传统上，绘画是一种可丢弃的准备媒介，现在图纸是收藏品。

《最后的审判》

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

1534—1541年

湿壁画

16米×13米

罗马梵蒂冈西斯廷教堂

教皇保罗三世（1534—1549年在位）可能是米开朗琪罗众多赞助人中最伟大也是最挑剔的一位。两人同为信仰深厚的基督徒，同样年迈，对宗教改革同样满腔热情，他们以此为基础，彼此建立了相当深厚的信任和尊重。保罗立即开始借助米开朗琪罗的艺术天分，委托他在西斯廷教堂的祭坛墙上绘制最后的判决。这时，距离当年那幅里程碑式的穹顶壁画已经过去了二十五年（其间，换了四位教皇）。时过境迁，如今已经是天主教宗教改革的时代，此时艺术家的脑海中流淌过何等模样的思绪？

围绕着核心人物——基督，是大量翻滚起伏的人物群像，基督强壮高大的体魄使人注意不到这位日神式的、没有胡须的基督有一张宁静祥和的面容。许多观众只专注于那条抬起的右臂，觉得救世主是在复仇。然而救世主看顾的是被诅咒、等待着救赎的灵魂。他有着温和的面容，仿佛渴望赶在堕入地狱的魔爪之前，再多拯救一个灵魂。那条左臂使人们注意他侧腰有伤——不要忘记他作出的牺牲——并指向被拯救的人。马利亚坐在身周散发的金黄色光晕中，准备为有罪的人请愿。她蜷缩的姿态让人想起米开朗琪罗在《基督被钉十字架》和后来的两座《圣母怜子像》草图中反复探索的母子几乎融合在一起的样子。

在这幅浩瀚壁画的左下部，可以看到死者从坟墓里冒出来。这是对

天主教“肉体复活”教义的强大视觉呈现，一具骷髅与它觉醒的血肉重新融合在一起。重生的身体在天使的帮助下升入天堂（一串串念珠拖着人们得到救赎），同样，在作品另一边，遭到诅咒的人被猛地推入地狱。米开朗琪罗从但丁作品和一些表现诅咒的中世纪画作中得到部分灵感，对人类的堕落同样表现出非凡的想象力。冥界的摆渡人查容挥动手中的桨，驱赶着一群被诅咒的灵魂下船，走进冒着熊熊火焰的地狱最深处。



就在基督的正下方，圣徒巴多罗买手持一物，象征着可怕的折磨：一把小刀和他自己的一片被割下的皮肤。在人皮表面的松软皱褶中，米

开朗琪罗展示出的是扭曲的五官，这相当于一种诡异的签名。也许是意识到自己竭力表现末世论题材是因为虚荣心作祟，艺术家将其处理成了一张要丢弃的人皮，摇摇晃晃地挂在地狱门口，却拿在圣人手中。

信徒们站在《最后的审判》前时，会痛苦地意识到自己是有罪的，但作品也提醒着信徒们，基督再次降临，救赎和肉体的复活仍然可以实现。乔治·瓦萨里宣称这幅壁画是“宏大绘画的伟大范例，展示了被诅咒者的痛苦和被祝福者的欢喜”。



《布鲁特斯半身像》

米开朗琪罗

（Michelangelo， 1475—1564）

1540年或1548年（？）

大理石

高度：74厘米

佛罗伦萨巴杰罗美术馆

几乎在修缮卡比托利欧山的同时，米开朗琪罗为他的朋友、流亡的佛罗伦萨同胞尼科洛·里多尔菲（NiccolòRidolfi）雕刻了《布鲁特斯半身像》。这是米开朗琪罗唯一一件真正意义上的人物塑像，作品美化并赞扬了刺杀恺撒的凶手马库斯·布鲁特斯。布鲁特斯是在罗马共和国时期的腥风血雨中成长起来的，其人刚正不阿，敏于行动，这样的性格从作品皱眉的表情和粗糙的表面可见一斑。米开朗琪罗形成了一种独特的“共和国风格”，与希腊主义或罗马帝国主义时代作品光滑的表面和柔嫩的肉感有所不同。

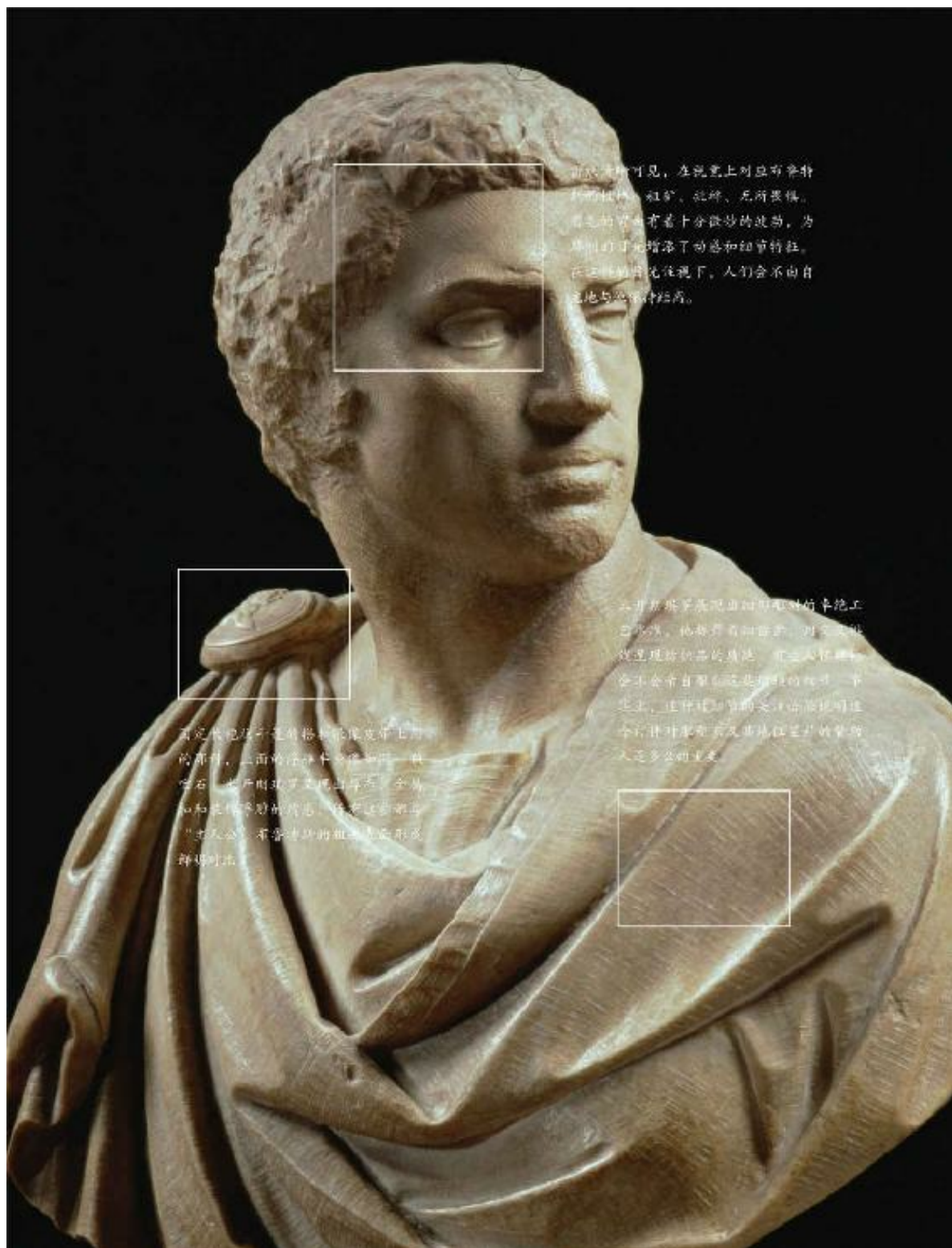
弑君者穿着一件长袍式斗篷，用右肩上一个有着专门图形的大胸针别住。头部猛地转向左边，露出粗脖子上紧绷的肌肉。涟漪般的眉毛、深陷的眼睛和紧紧抿着的嘴唇渲染出有力的表情和专注的凝视。一层紧密的鬃发与光洁的面部和衣纹形成鲜明对比。每个部位都因石头加工程度的不同而表现出不同的质地，头发是粗糙的，而布料则用平行排列的精美的网状凿痕来表现。这些部分没有任何未完成的地方：石头的雕刻直至呈现出错觉主义效果为止，仍然令人清楚地意识到石头的质地。

很明显，米开朗琪罗使用了“未完成”或“粗完成”状态来呈现效果。刻意保留的粗糙表面增强了人物的威严感，使它直接、有力地呈现在这座尺寸介于真人大小和巨型雕塑之间的作品上。有趣的是，这尊半身像

的灵感来自罗马皇帝卡拉卡拉（Caracalla）的皇家造像，这是米开朗琪罗经常采用的方式，即利用现有的历史进行创作，将一个被鄙夷的皇帝形象巧妙地转变为一位共和国英雄。艺术家自己的人生也是如出一辙，古典时代的艺术是催化剂，是一种过渡语言，经他的妙手化为米开朗琪罗自己的艺术风格。《布鲁特斯半身像》的灵感可能来自古代原型，但绝不会被误认为是古代艺术作品。像《酒神巴库斯》一样，它比许多古代作品更富于古典特征。



米开朗琪罗的传记作者将里多尔菲红衣主教列为艺术家的密友之一。里多尔菲是佛罗伦萨流亡者团体的实际领导者，他的立场并不坚定。被追问的时候米开朗琪罗会抗议说：“我没有和任何人说话，尤其是佛罗伦萨人。”但这些“永远独自一人”和“不与任何人交谈”的说法是夸大其词，反映了他一贯谨慎的行事风格，在政治纠葛方面表现得尤其明显。米开朗琪罗的家人经常互相提醒“只管自己的事，不要和任何人说话”，这种态度非常普遍，以至于成为一句格言：“*bocca chiusa, occhio aperto.*”（闭上嘴巴，睁开眼睛。）《布鲁特斯半身像》无疑带有政治色彩，也是米开朗琪罗终身为佛罗伦萨的自由理想奉献的最佳佐证，即使要付出弑君的代价，也志在必得。



面纹清晰可见，在视觉上对应布鲁图斯的慷慨、刚毅、无所畏惧。眉毛的塑造有着十分微妙的情绪，为雕刻的头像增添了动感和细节特征。在这样的情况视下，人们会不由自主地与英雄产生共鸣。

从布鲁图斯肩部装饰的卓越工艺来看，他拥有着细腻、周全的雕刻技艺和物品的美感。这些人物形象不会令自暴自弃的雕刻师感到一丝一毫的乏味，这样的细节设计也说明这个设计对于雕刻家来说是非常的重要。

面纹清晰可见，在视觉上对应布鲁图斯的慷慨、刚毅、无所畏惧。眉毛的塑造有着十分微妙的情绪，为雕刻的头像增添了动感和细节特征。在这样的情况视下，人们会不由自主地与英雄产生共鸣。

卡比托利欧山修缮工程

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

约1538年动工

罗马

卡比托利欧山在意大利语中称为“Campidoglio”，是古罗马的地理和祭祀中心。朱庇特神庙位于山顶，罗马帝国的道路从这里开始，向各个方向延伸到帝国边陲。16世纪时，昔日的祭祀中心成了一堆破旧的建筑物，被人们用来当作处决罪犯的场所。教皇保罗三世将修缮古老的卡比托利欧山工程委托给了米开朗琪罗。

刚刚动工，米开朗琪罗就十分高明地将马库斯·奥勒留（Marcus Aurelius）皇帝的骑马雕像搬到了整个建筑物的正中央。这件古老的青铜雕塑见证了中世纪的异教徒大清洗，并在这场以基督教首位皇帝君士坦丁的名义错误发动的浩劫中幸存了下来。到了文艺复兴时期，它早已被正名，但还是被尊为古代权威的象征。此外，马库斯·奥勒留皇帝的斯多葛派伟大著作《沉思录》使他成为名垂青史的基督教原初思想家。就这样，米开朗琪罗将这个信仰基督教的古代罗马世界中备受尊崇的象征符号重新请进卡比托利欧山，与一个重要的纪念碑相融合。他围绕这座雕塑设计了一个既合乎时宜（适合开展市政活动）又富丽堂皇（与一千多年前最初的功能相呼应）的建筑群。

像创作雕塑一样，米开朗琪罗创作建筑作品也采用从中心入手的方式解决该工程所在地混乱无序的现状。他首先确定躯干，其余的是附属物。马术铜像恰好可以作为一个焦点，建筑物就像身体的骨头一样，可以勾勒出躯干的轮廓。建筑躯干就相当于空间，而空间正是卡比托利欧山建筑群最令人印象深刻的成就所在。它就像一个巨大的、位于室外的

房间，一个封闭的、被保护起来的露天广场，有五个对称的入口。

一条逐渐变细的长坡道通向宽阔的广场。中央椭圆形广场形状略似一个圆顶，仿佛暗示此处是世界的肚脐：罗马，世界之都（**Rome Caput Mundi**）。将梯形边缘连接起来的是康舍瓦托里宫和一个新的翼楼，这两座建筑物与中心元老宫互为不规则的角度，三者呈八字形排列。米开朗琪罗为破旧的康舍瓦托里宫创作了一个新的立面，并设计了新翼楼，作为其镜像附属建筑，使破破烂烂的建筑群显得平衡、连贯。几个新的立面在几个互相对抗的力量之间形成了完美的平衡：“巨柱形”壁柱（高于一层的壁柱）强大的垂直感被水平方向上厚重的壁架和低层拱廊上的一个个方形所抵消。建筑物的表面层层叠叠，远看则简洁有力，近看则具有动态感，可以看到密集的装饰。



与米开朗琪罗的许多建筑项目一样，卡比托利欧山的大部分在艺术家死后才完工，这应该部分归功于托马索·德·卡瓦列里的监督。米开朗琪罗的设计雄辩而清晰，确保了落成后的建筑基本上反映了他的意图，因此该建筑群被视为杰作，实至名归。



(上)

米开朗琪罗

(1475—1564)

卡比托利欧山修缮工程

约1538年动工

意大利罗马



(右)

斯蒂法诺·杜佩拉 (Stefano Dupérac)

《卡比托利欧广场的景观》

1569年

版画

501毫米×647毫米

米开朗琪罗一举重振古罗马首都的荣耀和地位，同时创造了一个彻底的、现代的、令

人印象深刻的城市治理中心。它是世界上设计最完美、最令人满意的城市空间之一。

《拉结和利亚》

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

1505—1545年

罗马圣伯多禄教堂儒略二世墓

儒略二世墓的委托始于1505年，一个吉利的年份。当时教皇承诺向米开朗琪罗支付10000达克特金币（足以建造一座小教堂）的天文数字，以建造一座装饰有约四十座大理石雕像的巨大墓碑。四十年过去了，墓碑的规模虽然大大缩水，但仍然十分宏伟，它最终被安放在圣伯多禄教堂，而不是原计划中的位置——儒略二世的领衔教堂，即圣伯多禄教堂。在这段漫长的历史中，米开朗琪罗至少画了六种不同的设计图，签署了不少于四份合同，并多次改变想法。他还雕刻了许多原打算用于该项目的雕塑，但是只有三件人物塑像——代表摩西、拉结和利亚——今天仍作为墓碑的装饰。

《拉结和利亚》是为墓碑设计图定稿（1542年签订的合同）所雕刻的寓言式雕像。现代观众的情绪大多被《摩西》的表现力所吸引，因此它们常被认为是苍白或平庸的。确实，它们在摩西的崇高感面前相形见绌，泯然于墓碑下层的密集装饰中，我们很难完全欣赏人物身上无声的尊严感。米开朗琪罗有意刻画了端庄甚至是矮小的女性形象，目的是象征信仰和善行，或者象征沉思和积极的生活。米开朗琪罗用这些题材代替早期的奴隶（尤其是现存于学院美术馆的《奴隶群像》），其建筑语言也从夸张的肉体表达转变为精神上的渴望，从异教徒的语言转变为基督教的寓言故事，借由穿着得体的女性优美躯体寓言性地表达出来。雕像放置在壁龛的狭小环境中，女性娇小的躯体和谦卑的表情非常令人惊叹，尤其是人们倾向于认为米开朗琪罗偏爱用巨大的造型突破石料的束

缚和限制。

《圣经》中利亚不像她的妹妹那样迷人，但上帝却偏爱她。一团垂下的布让观看者注意到她的子宫，令人联想到她的生育能力和她为雅各生下的六个儿子。仿佛要表达她内在精神的美，米开朗琪罗创造了他整个艺术生涯中最华丽、最可爱的人物之一。



在讲述教皇儒略二世墓碑漫长而曲折的历史时，阿斯卡尼奥·康迪维称其为“悲剧”。毫无疑问，他也同米开朗琪罗和其他许多人一样感到沮丧并发出过悲叹，说这座比预期规模大大缩水的墓碑虽然雄心勃勃，但付诸实施后却令人失望。尽管如此，如果我们耽于想象这座墓碑可能的样子，就等于对米开朗琪罗的成就视而不见。他投入了巨大的精力，创造出文艺复兴时期最壮观、最高贵的葬礼群像。康迪维最后得出结论：“这座坟墓是罗马乃至其他任何地方最令人印象深刻的坟墓。”圣伯

多禄教堂每日游人如织的盛况证明此言不虚。



《扫罗的皈依》

米开朗琪罗

(Michelangelo, 1475—1564)

1549年完成

湿壁画

6.2米×6.6米

罗马梵蒂冈保罗小堂

在梵蒂冈的建筑群中，夹在圣伯多禄大殿和教皇居所之间的，是一座小教堂，里面有米开朗琪罗最后也是最不为人知的一幅绘画作品。保罗小堂以其建造者和奉献者教皇保罗三世（1534—1549年在位）命名，具有圣礼教堂和选举教堂的双重功能。新教皇在这里选出并就职，成为圣伯多禄的继任者。这里曾经是枢机主教团议事的场所，现在供现任教宗默祷使用；它是基督教最核心的圣地之一。保罗教皇在1549年11月去世前不久在这里观看了米开朗琪罗的画作。经过八年断断续续的创作，米开朗琪罗于同年完成了《圣伯多禄受难》，绘制该作品的过程中赞助人的去世在他的脑海中记忆犹新。

尽管教堂和赞助人的地位都十分尊崇，但保罗小堂的这幅壁画通常被认为是米开朗琪罗最不成功的作品之一，是他晚年创作能力下降的产物。这些画作违反了常规的构图规则，地面奇怪地斜向一边，比例尺竟然前后不一致，人物有时会被突然切断或表现出奇特的身体比例。与著名的西斯廷教堂相比，这座毗邻的教堂相对更难以接近，人们更熟悉的是照片而非亲自到此一游的体验，但米开朗琪罗的壁画不适合复制欣赏。画作中装饰物均位于狭长空间的左右两侧，因此最好是在现场体验。经常被评论的几个不合常规之处，如比例和构图等，都被大大夸张了，因为多数情况下照片拍摄壁画，选取的都是“理想的”正面角度。而

事实上，米开朗琪罗有意调整了构图和比例，只有这样，才能使人物出现在逐渐展开的叙述中，且从倾斜的角度观看时才会显得正确。此外，米开朗琪罗对空间内的自然光条件要求极为苛刻，他将《基督被钉十字架》的主体放在位于暗部的墙壁上，而皈依的场景沐浴在阳光直射之中。

人们走进教堂时，会首先注意到左墙上富于戏剧性且光线充足的扫罗皈依的场面。基督突然现身，如闪电般从天堂降临人间，让压迫犹太人的扫罗从马背上跌下来，在画面中，马儿惊恐地窜入后面的背景之中。虽然扫罗捂住眼睛，躲开了刺目的光芒，但还是暂时失明了，此时此刻，他第一次“看到”并皈依基督教。扫罗改名为保罗，来到大马士革开始他的使命，基督的手指指向背景中的一处地方就是大马士革。



米开朗琪罗以创新的、电影般的方式创作，观众沿教堂行走时，这些作品就像连续的故事一样逐次展开。我们不仅仅是基督教历史事件的旁观者，我们也被拉进故事中，并担负起使命。保罗小堂壁画不能说明米开朗琪罗创作能力下降，而是恰恰展现出他作为叙事画家的惊人创意和敏锐。这些作品是他最后的绘画作品，也是他完成的最后一件作品。



一个像是孩子的、柔软的身体在一阵从
坟墓中升起，这个画面展示了耶稣的
复活。耶稣在坟墓中，是那么的
弱小，似乎他还是躺在坟墓上，但是
他已经不再沉睡，而是在复活。耶稣
的复活，是那么的奇妙，那么的不可思议，
那么的令人敬畏。

耶稣刚要复活，天国所有的
天使们都出现了，他们告诉人们
耶稣已经复活了。这个画面展示了
耶稣的复活，是那么的奇妙，那么的
不可思议，那么的令人敬畏。

耶稣的复活，是那么的奇妙，那么的
不可思议，那么的令人敬畏。耶稣
的复活，是那么的奇妙，那么的不可
思议，那么的令人敬畏。

耶稣和他的门徒之间的事情，就像是在
一片迷雾中。这有赖于耶稣的复活，
就像是在一片迷雾中。这有赖于耶稣
的复活，就像是在一片迷雾中。这有
赖于耶稣的复活，就像是在一片迷雾
中。

《伯多禄基督被钉十字架》

米开朗琪罗

(Michelangelo, 1475—1564)

1549年完成

湿壁画

6.2米×6.6米

罗马梵蒂冈保罗小堂

在《扫罗的皈依》对面的墙壁上，悬挂着色调晦暗得多的《伯多禄基督被钉十字架》。正如前者因自然光而增强一样，后者的戏剧性也因光照的消失而骤然增加。不祥和悲剧的气氛因半明半暗的光照更趋紧张，缓慢而呆滞的人物笼罩其中。人物基督被钉十字架的场景是个令人不安的题材，如果没有人工照明很难看到，要将画面尽收眼底更是几乎不可能。我们对抗晦暗的方法是尽量靠近墙壁，我们能够看见一大群拥挤的女哀悼者，那场景真是触目惊心，其中两人的目光盯着我们不放。用肯尼思·克拉克（Kenneth Clark）的话说：“他们就像希腊古典戏剧的背景合唱员，将观看者和悲剧隔开来。”

画面上隐约可见一个巨大的人物，有人认出这是米开朗琪罗的自画像，人物从天而降，似乎正大步迈进我们所在空间。人们常常对其不寻常的比例说三道四，但实际上，它的大小取决于我们离画面的距离和从哪个角度观看。在构图的左侧，我们也爬上小山，来到伯多禄受戕害的现场，成为士兵之一。左边往山上爬的人物和右边下山的人互相呼应，呈现出缓慢的圆周运动，与十字架的升起互相呼应，并进一步暗示在这个神圣的地点即将建造一座圆形的小圣堂。

《扫罗的皈依》的故事在观众面前戏剧性地展开，呈现为一系列快速闪过的故事片段，而《伯多禄基督被钉十字架》的情节则铺陈得更加

庄重。伯多禄的皈依意义重大，人们要慢慢地看，作品也应该缓缓地展现。米开朗琪罗令人信服地、不容抗拒地将我们拉进故事情节，引导着我们对事件的看法和理解，两幅作品都是如此，只是方式截然不同。

在左右两边展开的叙述最终在祭坛上得到大结局，而祭坛是教皇的视角。群像的构图和单独的片段叙事被提炼得只保留了基本元素。从前者的困惑表情中，我们可以区分扫罗和十字架上的伯多禄，伯多禄犀利的目光令人印象深刻，久久难忘。对于聚集在小教堂里的教皇和枢机主教来说，伯多禄的作用是训诫和豁免，一个是负担，一个是祝福。他提醒我们，所有基督徒的责任都是牺牲，通过对基督的奉献可以获得永生。人们期待着祭坛上的教皇反思其前任的作为，并评论他本人作为基督牧师的使命。基督教朝圣者幸运地见证了扫罗戏剧性的皈依和伯多禄的英勇殉难。



教皇去世后，枢机主教团要召开会议，遴选新教皇。在达到三分之二加一的法定多数票之前，枢机主教们不能离开梵蒂冈宫，有时时间长达数周。最初，红衣主教在保罗小堂集合；而时至今日，选举地点换到了附近更大的西斯廷教堂。





（上）米开朗琪罗

《伯多禄基督被钉十字架》

1549年完成

湿壁画

6.2米×6.6米

罗马梵蒂冈保罗小堂



（上）米开朗琪罗

《扫罗的皈依》

1549年完成

湿壁画

6.2米×6.6米

罗马梵蒂冈保罗小堂

新圣伯多禄大殿

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

1546—1564年

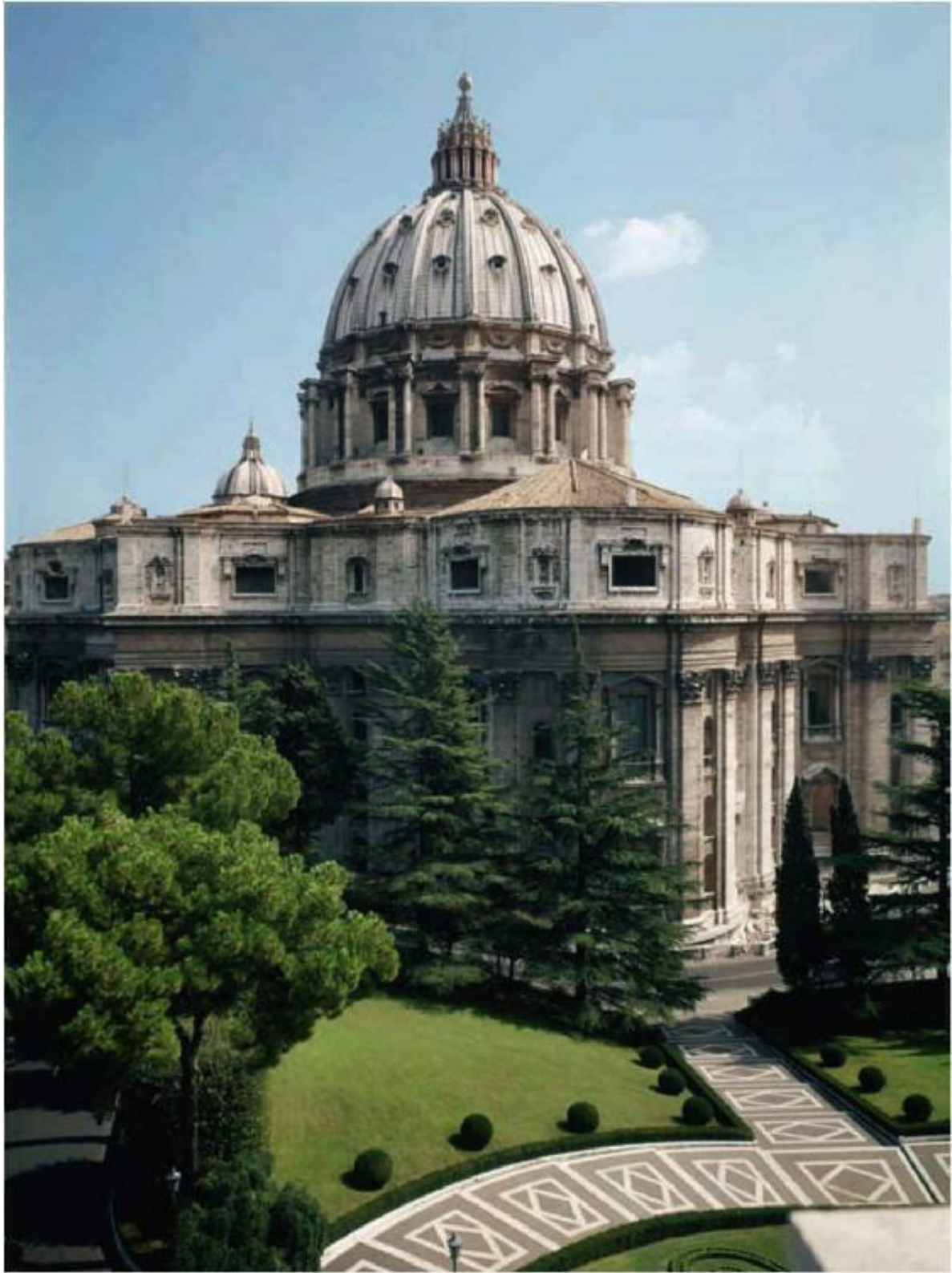
罗马梵蒂冈

1547年1月1日，教皇保罗三世任命米开朗琪罗为圣伯多禄的总建筑师，而米开朗琪罗“非常沮丧，完全硬着头皮”。这是一个可疑的荣誉。他所接手的，是一群死脑筋的工人和几个头脑发昏的监督者，这些人老是跟米开朗琪罗对着干，他们热情地忠于上一任总建筑师安东尼奥·达·桑加洛（Antonio da Sangallo），对这个新来的建筑师并不信任。米开朗琪罗当时已经七十一岁了，他将把余生的十七年全部献给了这项工程。

旧圣伯多禄大殿的改建始于15世纪中叶，但真正承担起建造新大教堂工程的却是教皇儒略二世（1503—1513年在位）统治期间的多纳托·布拉曼特。米开朗琪罗在装饰教皇的墓碑或是为西斯廷教堂穹顶绘制壁画时亲眼见过君士坦丁皇帝所修建的古老教堂遭受过多么冷酷的破坏，也看到过人们想要取而代之的努力，只是这些努力有时不够，而更多的时候则完全看不到。

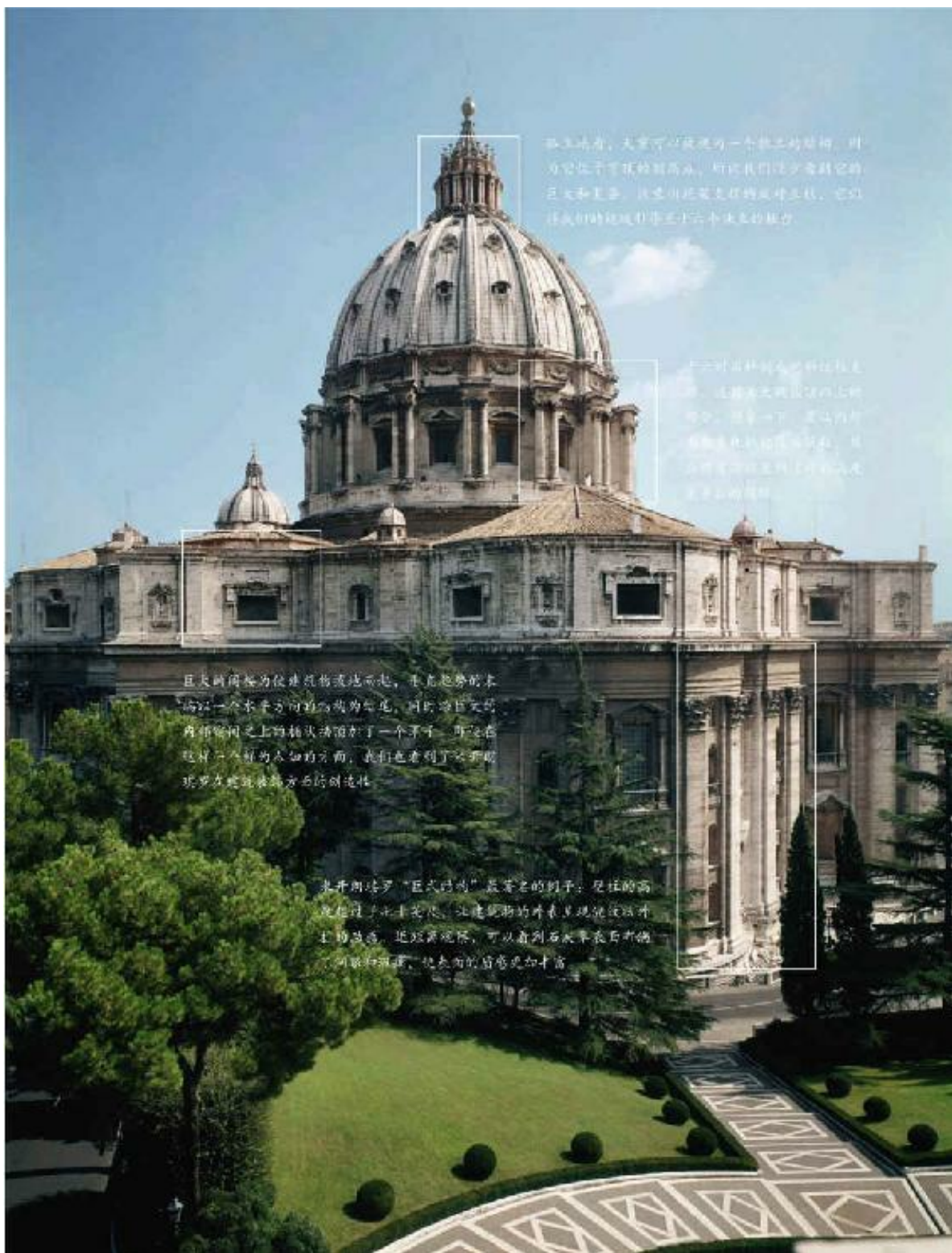
尽管米开朗琪罗偏爱宏伟的建筑，但他对新教堂的最大贡献也包括忠实地体现布拉曼特的最初设计理念，并纠正该项目的工程缺陷。米开朗琪罗拆除了大量画蛇添足的建筑，扭转了近四十年的建筑史，完成这一壮举的前提是艺术家和赞助人都必须有巨大的信心、勇气和远见。拆除多余建筑后，大教堂的重点更为突出，外部和内部均条理分明。从外部看，大教堂是一个结构紧凑的巨型雕塑；教堂内部则是一个开阔、明亮、令人振奋的空间。

圣伯多禄大殿的外层如同某种“建筑构造”：巨石板如地壳板块般上升、下沉、滑动、卡死。墙壁表面层次分明、重叠，并因移位而一圈圈向外漾开。密集排列的立柱、窗帘和开放壁龛彼此交错形成的韵律感，都容易令人忽略其表面的简洁。米开朗琪罗发明了一种墓碑比例的“巨式结构”。石灰华质地的壁柱拉长了垂直方向的维度，越过一个含有两个巨窗的分隔位，然后是三个巨窗的分隔位。垂直向上的喷发感极为震撼，只有阁楼和檐口的沉重之感才能压得住这股势头。圆形的顶棚延续合并了这些垂直方向上的力。从地面到天窗，整个建筑拔地而起，一气呵成。沉重的实感和复杂的外墙表面与宽阔、明亮的室内形成反差，这一点类似哥特式教堂。在这座巨型建筑物的中心，安放圣伯多禄的坟墓；在这个尊贵地点的上方是华丽的、溢满阳光的穹顶。



尽管有挫折，尽管科西莫·德·美第奇大公执意劝说米开朗琪罗回到

佛罗伦萨，但是他仍然坚定地投身于这个项目中。他为大殿投入的时间接近二十年，但在这期间，他纠正了之前的错误，并为未来铺平了道路。从那时起，圣伯多禄大殿一直萦绕在米开朗琪罗的心头，也是他解脱罪孽的最大希望所在。尽管圣伯多禄大殿有着一百五十年的历史，其间，修缮频仍，但我们仍然有理由认为它是属于米开朗琪罗的杰作。它是基督教世界规模最大的教堂，是教皇权威的显赫标志，也是米开朗琪罗艺术生涯的巅峰之作。



取主立面，大堂可以被视为一个教堂的延伸，因为它位于穹顶特别高处，所以我们很少看到它的巨大和复杂。这里因此有足够的神圣感，它这样我们就能理解圣彼得大教堂的非凡。

十二世纪时，教皇尼古拉二世在圣彼得大教堂的穹顶上建造了一个新的穹顶，这个穹顶比原来的穹顶更高，也更复杂。这个穹顶的建造，是当时建筑技术的一个重大突破。

巨大的穹顶为教堂建筑提供了起，它也是整个建筑的一个水平方向的延伸。同时，巨大的穹顶内部空间之上的拱顶结构提供了一个完美的空间。在这样的一个巨大的空间，我们也看到了圣彼得大教堂在建筑艺术方面的创造性。

圣彼得大教堂“巨式结构”最著名的例子，是它的穹顶。这个穹顶在16世纪建造，它使教堂的穹顶呈现出一种新的形式。这个穹顶的建造，是当时建筑技术的一个重大突破。这个穹顶的建造，使教堂的穹顶呈现出一种新的形式。

《圣母怜子像》

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

约1547—1555年

大理石

高度：226厘米

佛罗伦萨大教堂歌剧院博物馆

这件被称作佛罗伦萨《圣母怜子像》的作品是米开朗琪罗继《大卫》之后雕刻的尺寸最大、最雄心勃勃的雕塑。由此，他又回到最早的题材上，开始解决由最著名的古代雕塑——《拉孔奥像》提出的古老的难题。自从1506年发现拉孔奥雕像时起，米开朗琪罗就意识到这座三人组像并非如罗马作家普林尼（Pliny）所坚称的那样，是用一块石料雕刻而成的。这种误解只会让困难更加难以解决：古典时代的人们无法做到的事，现代艺术家能成功吗？米开朗琪罗不仅试图与古典时代的艺术相媲美，还试图通过在一块大理石上雕刻四个人物来超越它。

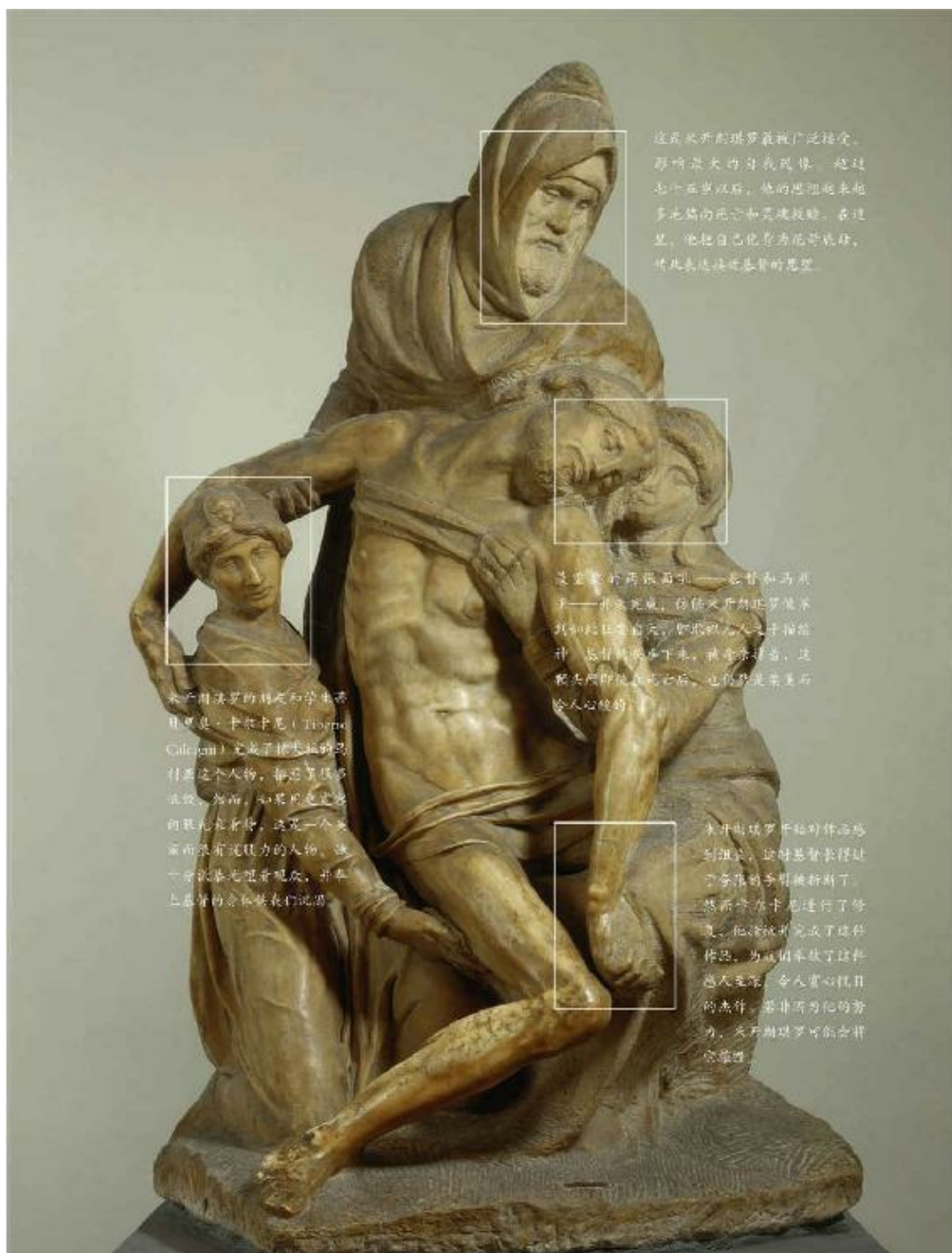
雕刻三人组雕像本身的难度已经非常大，而要用一块石料雕刻四个人物的难度则指数级增加。即使是吉安·洛伦佐·贝尔尼尼（Gian Lorenzo Bernini）或17、18世纪那些伟大的石雕能手也很少挑战这个艰巨的任务。乔治·瓦萨里看到正在进行的雕塑时，暗地里认出米开朗琪罗的非凡意图，并预言“它将超过他的所有其他作品”。然而，这件《圣母怜子像》却从未完成。

米开朗琪罗习惯于一边创作，一边调整想法。他已经知道要预先采掘超大型石料，好预留足够的材料，方便稍后一边雕刻，一边改变人物的形状和处理方式。但是，人物组像的构图几乎不会剩下多余的石料。与基督和站立的尼哥底母这两具人体相比，圣母已经显得太小了。事实

上，大理石已经不够了，如果不损害已经雕刻好的圣母死去儿子的头，就没法完成圣母的脸。同样，米开朗琪罗剩下的材料也不足以完成马利亚放在基督胸前的左手。接下来，雕刻耶稣的左腿时，艺术家遇到了一个更棘手的问题。不知道这里的石料是断了，还是被故意弄掉的，无论如何，这条腿被锯断，准备另外接上。这种草率的处理与米开朗琪罗的观念，即真正的雕塑是由一整块石头创造的，完全背道而驰。这些问题累积起来，可能导致他放弃了这件作品。也许我们不愿意想象，这位技术已臻化境的雕塑巨匠会向困难低头，但我们似乎的确看到了创作这一作品时，米开朗琪罗遇到了个人和技术上的双重障碍。



《圣母怜子像》中，艺术家以尼哥底母的名义加入了自己的肖像，尼哥底母本人是雕塑家，也是基督的秘密追随者。和尼哥底母一样，米开朗琪罗也虔诚地信仰他的救世主，是一个“朝圣者的灵魂”，一个寻求救赎的人。雕塑雄辩地表达了艺术家的信仰，并原本计划作为他坟墓的标志。但这样一来就出现了一个进退两难的境地，完成雕塑意味着赋予大理石生命，同时也意味着承认自己的死亡。无论有多少技术上和心理上的原因，这件作品注定无法完成。然而，尽管受到破坏，尽管一路麻烦不断，佛罗伦萨《圣母怜子像》仍然是一件感人至深、令人赏心悦目的艺术作品。



这是从开始佛罗伦萨广泛接受，
影响最大的自我风格。超过
七十岁以后，他的思想越来越
多地转向死亡和灵魂救赎。在这
里，他把自己化身为尼哥底母，
借此表达接近基督的愿望。

米开朗基罗的朋友和学生蒂
里奥·卡拉奇（Tiziano
Caracci）完成了拉斐尔的
肖像这个人物，拉斐尔很多
时候，然而，如果从艺术
的眼光来看，这是一个
画面中很有说服力的人物，他
一直被认为是基督的观众，并
在基督的复活时我们说。

这是关于两幅面孔——基督和玛
利——开始完成，但佛罗伦萨佛罗
伦萨和拉斐尔，即从拉斐尔之手描绘
神，基督的复活，基督复活着，这
幅头像即使在死亡后，也仍然是美丽而
令人心碎的。

米开朗基罗开始创作时感到
沮丧，这时基督长得很
多不同的手臂被折断了。
然而，卡拉奇进行了修
复，他继续完成了这件
作品，为拉斐尔做了这种
感人至深，令人赏心悦目
的作品，若非因为他的努
力，米开朗基罗可能会将
它摧毁。

庇亚城门

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

约1561年

罗马

从教皇保罗就职（1534—1549）起，米开朗琪罗就将大部分注意力投入建筑艺术中，在他的帮助下，罗马从一个破败的古代大都市转变为一个现代化城市，一个基督世界的都城。他对于这个城市的未来贡献很大，主要在于他承担的众多项目，规模宏伟，风格大胆：卡比托利欧、法内塞宫、圣乔凡尼礼拜堂、天使与殉教者圣母大殿、庇亚城门和圣伯多禄大殿。

庇亚城门和圣母大殿都属于教皇庇护四世（1559—1565年在位）在罗马郊区开展的城市复兴发展运动的一部分。一条长长的、笔直的街道，恰到好处地被命名为“庇护大道”（意大利语为Via Pia，即现今的“九月二十日大街”），从蒙特卡瓦洛开始，一直延伸到遥远的城墙。古时候这一带人口稠密，但是在整个文艺复兴时期一直人烟稀少。这里有大片开阔的土地，当地贵族建造了豪华别墅、精致的花园和葡萄园。

这座城市昔日的辉煌，证据随处可见：巨型建筑物的遗骸、古城墙的碎片，几乎不能使用的四通八达的水渠。新的“庇护大道”穿过普拉托里亚卫队古营地附近的一个防御工事大门，继续向东北方向延伸，一直通向门塔纳镇和萨宾山。大门没有被大量贩运。然后，这座城门主要是从城墙内观看，直至今日仍然如此，米开朗琪罗强调的正是这种奇怪视角：一扇向里开的城门，面朝城内的方向。米开朗琪罗在写得密密麻麻的一大摞草图中研究他的设计理念，这些图纸为这座城门立体化的表面奠定了基础，如今收藏于米开朗琪罗故居博物馆。从这些令人惊叹的草

图中，我们可以追溯这座城门的风格如何快速地从保守转变为奢华，从循规蹈矩、以古典时期的建筑语言为工具转变为今天崭新的、极具创造性的建筑理念。作品展示出艺术家标志性的、对一个问题高度专注的风格，将数个替代方案合并为一体的方式，以及他在绘制草图期间经常要放大设计的倾向。这些反复的修改同样出现在米开朗琪罗同一时期的肖像画草图中，尤其是他晚年所做的宗教画，艺术家的手似乎放不下那些稿纸，不停地上面涂涂抹抹。无论是在此之前还是在此之后，以平面媒介绘制的建筑物草图很少能唤起如此强烈的三维立体感。



大门在修建的时候保留了许多设计稿中体现的特征，同时还加入了若干新想法：带有耳状附属结构的多层壁柱，一段段山墙——暗示着压力下的强烈弹跳，漂浮在大幅砖墙上的奢华百叶窗，以及顶着石灰华球

体的锯齿垛口。庇亚城门改变了整个堡垒城门的建筑流派。城门从此不再用来宣示军事实力，而只是一座分隔墙，它标志着文明的边缘，将城市与乡村、都市与郊野区隔开来。城门的传统目的——即保护城镇和标记边界——依然存在，但加入了奇思妙想（或异想天开）和怪诞的元素后完全被颠覆了。



一个装饰浅浮雕柱头上落着一座
不太华丽的图书。它既不是图
书，也不是复来自古希腊神庙的
柱头，而是来自文艺复兴的时
代，一个全新的发明，它的建筑
语言行迹似

城堡或神庙是共通的，垂直方
向上的一排圆柱支撑，它们形
成一个个泡眼，为士兵提供掩
护。但是这些异想天开的发明
与战争无关，它们是来自佛罗
伦萨的想象为衍造物世界的
产物。

在三角的山墙中，被
一个山墙所取代，
这是一个全新的发明，它被从
神庙中借鉴，一个完整的
神庙山墙，它被从神庙
建筑中借鉴，它被从神庙
建筑中借鉴，它被从神庙

即使是有实际功能的建筑，它的
形式进行了装饰。这是一个新的
山墙和有一个新的山墙，它被从
神庙中借鉴，它被从神庙
建筑中借鉴，它被从神庙
建筑中借鉴，它被从神庙

这是一个新的发明，它被从
神庙中借鉴，它被从神庙
建筑中借鉴，它被从神庙
建筑中借鉴，它被从神庙
建筑中借鉴，它被从神庙



（左）米开朗琪罗

庇亚城门

约1561年

罗马



（右）米开朗琪罗

为庇亚城门绘制的设计图

1561年

黑色粉笔、钢笔，纸上棕色水墨画，加入高光（洗）

441毫米×282毫米

佛罗伦萨米开朗琪罗故居博物馆

圣乔凡尼礼拜堂平面图

米开朗琪罗

(Michelangelo, 1475—1564)

1559—1560年

棕色墨水，钢笔，水墨画

417毫米×376毫米

佛罗伦萨米开朗琪罗故居博物馆

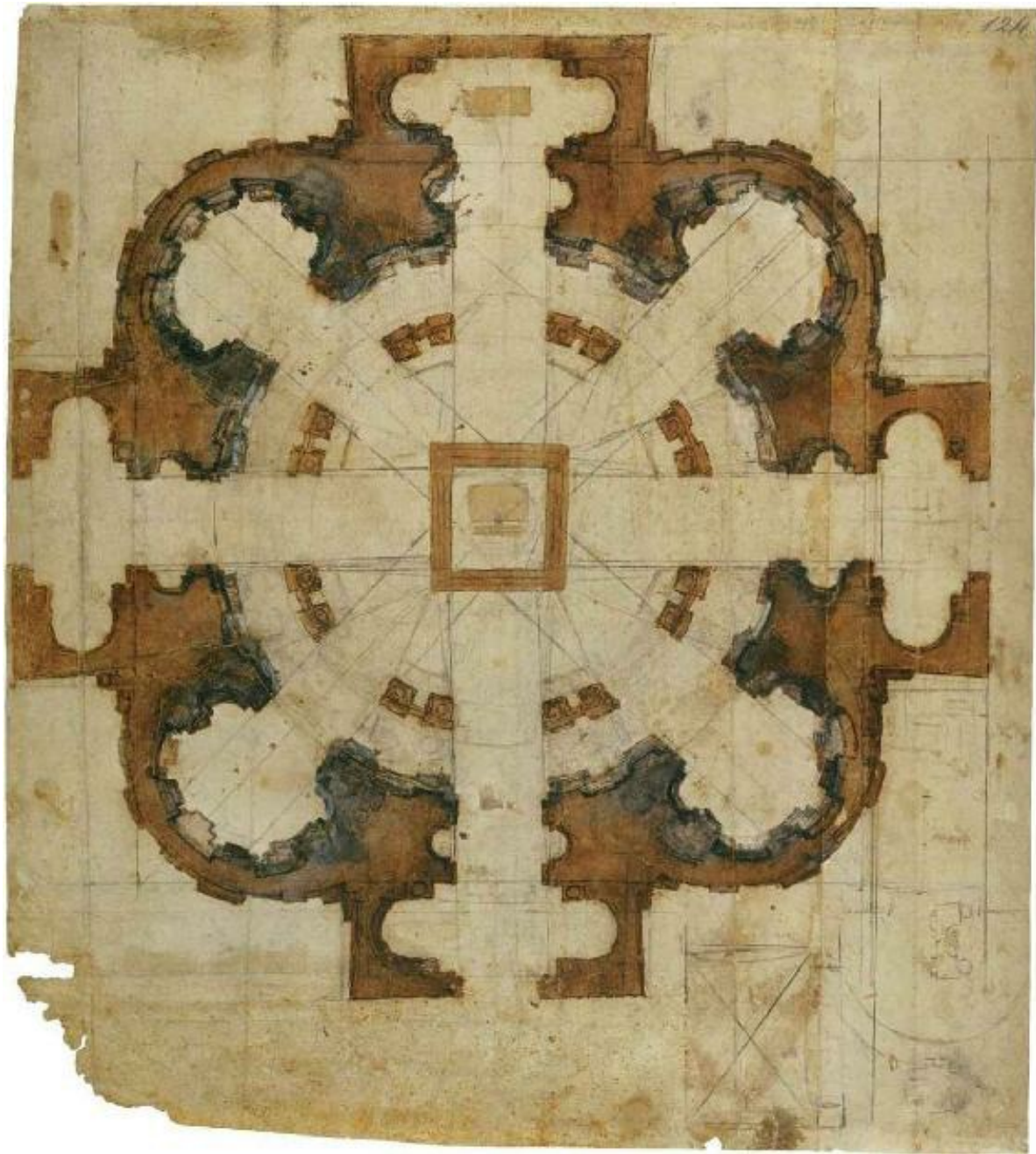
早在1518年教皇利奥十世在位期间，为佛罗伦萨公国在罗马修建一座新教堂的想法就已经形成，并根据佛罗伦萨守护圣徒的名字，恰如其分地命名为圣乔凡尼礼拜堂。所有的佛罗伦萨建筑师（和一些外国建筑师）无一例外地对这个项目表现出兴趣，结果可想而知，他们的设计并无多少出色之处。安东尼奥·达·桑加洛为新教堂提供的方案是数量最多的。桑加洛去世后，还是米开朗琪罗最终将其接手。

1559年过半时，佛罗伦萨侨民组织的成员与米开朗琪罗接触，请他为教堂设计一套方案。艺术家借口仍未完成圣保罗大殿工程，一再拒绝科西莫·德·美第奇的提议，并表示除非大公批准，否则不愿考虑该提议。这促使后者写了一封言辞文雅的信，要求米开朗琪罗为佛罗伦萨公国教堂设计方案。就这样，科西莫一边等待米开朗琪罗返回佛罗伦萨，一边聘请这位艺术家在罗马做一项“佛罗伦萨人”的委托。

米开朗琪罗在职业生涯的这个阶段，与艺术家蒂贝里奥·卡尔卡尼密切合作，后者为许多建筑项目进行现场监督。在圣乔凡尼礼拜堂的设计阶段，卡尔卡尼对他的帮助极有价值。正如米开朗琪罗向大公所说，他的高龄极大地抑制了他的绘图能力（当时他已经八十多岁了），因此他得依靠卡尔卡尼根据他的设计绘制出最终的草图。1560年3月，米开朗琪罗进一步委托他的这位助手前往佛罗伦萨，向大公汇报这个项目。

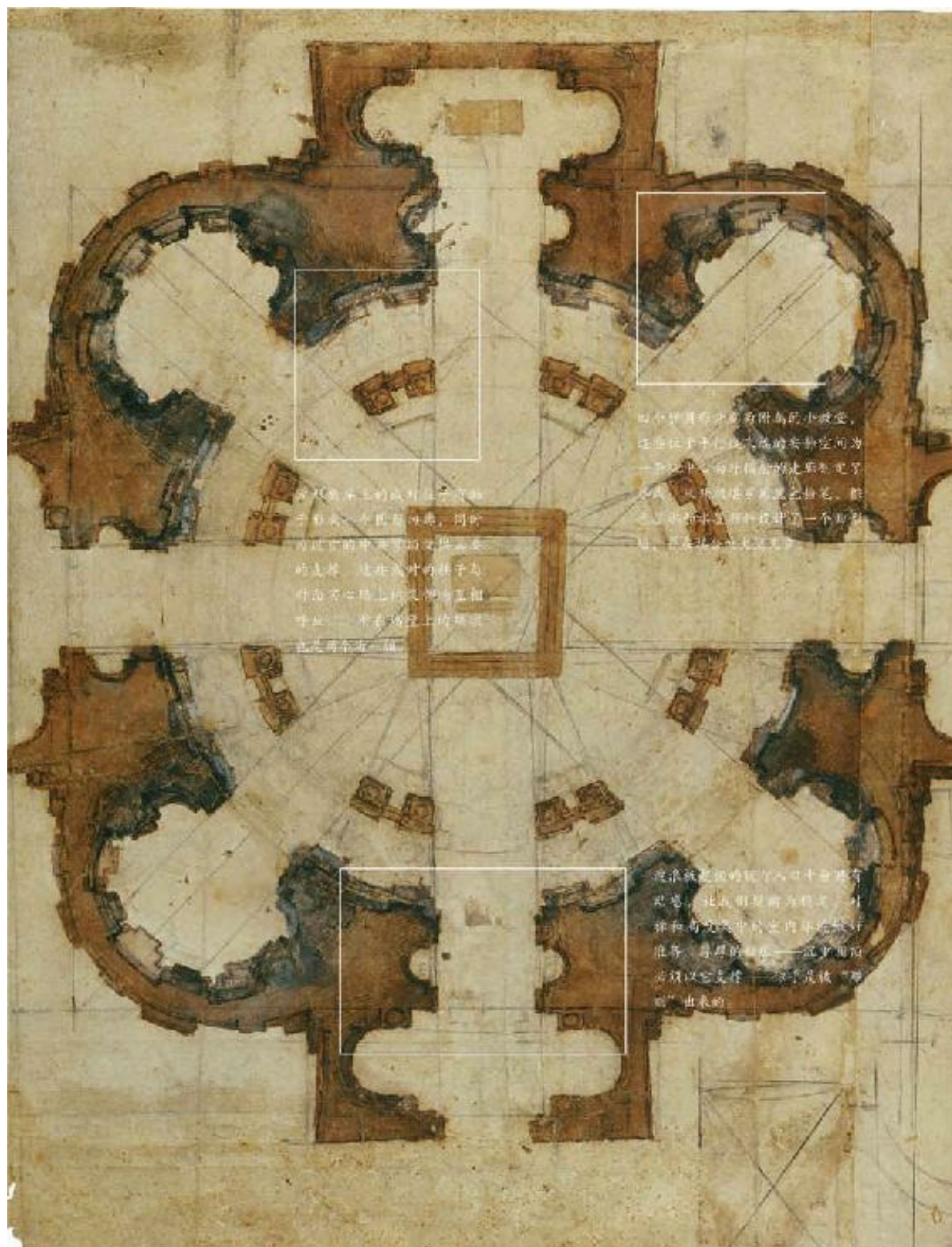
大公对卡尔卡尼的亲切举止和米开朗琪罗提交的“极优美的设计”印象深刻。

米开朗琪罗有几幅设计图极大地证明了他富于想象力的建筑理念，他将建筑视为动态空间，而不是一个封闭盒子。这些设计图揭示了他浓缩和合并的全过程，类似于圣伯多禄大殿的设计。他的思考是从内到外的——从建筑物的核心空间向外扩展到最外层。



圣乔凡尼礼拜堂的设计图如今收藏在米开朗琪罗故居博物馆，成为文艺复兴时期最具活力、最令人印象深刻的建筑图纸之一。尽管经过频繁的复制，这张大型图纸已经为人们所熟知，但它在视觉上仍然十分震撼，而且人们看到“有血有肉的”图纸时，依然会感到惊喜。平行线两条成为一组，十分简洁，将从中央圆顶辐射出的若干条宽阔走廊连接在一

起。这座建筑似乎是由一整块石料雕刻而成的，其完美的对称和充满活力的内部巧妙地包含在生机勃勃的外墙之内。卡尔卡尼受米开朗琪罗之托，根据这张设计图监造了一件木质模型，并将模型外观记录在一件蚀刻作品中。工期延误，资金短缺，再加上仅仅四年后米开朗琪罗不幸去世，各种因素合并在一起，导致他的设计从未付诸实践。这张图纸的设计将各部分有力地连接起来，在宏观上高度统一。与它相比，今天矗立在台伯河堤岸上的教堂看起来只不过是一堆死气沉沉的石头，它的建筑师贾科莫·德拉·波尔塔（Giacomo della Porta）的建筑创造力在米开朗琪罗大师级的设想面前显得十分苍白。



在城外的城外，即城
外，是一个巨大的圆形，同时
在城外的城外，即城
外，是一个巨大的圆形，同时
在城外的城外，即城
外，是一个巨大的圆形，同时

四个 bastion 的次要附属小教堂，
这些位于 bastion 的次要空间为
一个 bastion 的次要附属小教堂，
这些位于 bastion 的次要空间为

说，就是说的 bastion 的次要附属
小教堂，这些位于 bastion 的次要
空间为 bastion 的次要附属小教堂，
这些位于 bastion 的次要空间为

《天使报喜》草图

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

约1547年

纸，黑色粉笔

383毫米×297毫米

纽约摩根图书馆与博物馆

在米开朗琪罗职业生涯后期，人们对他的要求不断加码。随着他一天天老去，似乎每个人都想从他的手中得到些大师亲手制作的什么东西。米开朗琪罗要负责圣保罗大殿、卡比托利欧山和庇亚城门等巨型建筑，他越来越没有时间——也许也越来越不愿意——去绘画和雕刻那种独特的、非他莫属的作品，而在他职业生涯的早期，正是这些作品奠定了他的个人风格，并助他声名鹊起。他只是偶尔才接受工作委托，且越来越满足于只把图纸交给其他艺术家，请他们完成。其中最主要的是一位今天几乎已经无人问津的艺术家马尔塞洛·维努斯蒂（Marcello Venusti）。

维努斯蒂（约1512—1579）首次引起米开朗琪罗的注意，是因为他为红衣主教亚历山德罗·法尔内塞临摹了米开朗琪罗的大型作品《最后的审判》。米开朗琪罗被维努斯蒂高度抛光、如同珐琅一般的画面质地所吸引，这种风格在16世纪广受欢迎，今天却鲜为人知。16世纪40年代，米开朗琪罗与年轻的艺术家长子合作，两人成为朋友（米开朗琪罗甚至是维努斯蒂长子的教父，这个孩子后来以大师的名字命名）。就这样，一段富有成效的长期合作开始了：米开朗琪罗绘制了设计图，然后由维努斯蒂将其转化为绘画。文艺复兴时期的艺术鉴赏家认为作品的作者应该是设计它们的人，而不是绘制者或制作者，所以这些绘画全部都被认

为是米开朗琪罗的作品。这些合作的艺术品受到广泛而极其热烈的欢迎，临摹者也极多，让人们形成了一个错误的印象，以为维努斯蒂不过是个临摹画师。

根据米开朗琪罗提供的设计，维努斯蒂为罗马的圣马利亚德拉帕切教堂和拉特兰圣约翰大教堂绘制了两幅大型祭坛画。此外，他还根据米开朗琪罗的几幅草图制作了若干小画，包括献给维多利亚·科隆纳的这幅《天使报喜》，还有《基督被钉十字架》《圣母怜子像》《基督和撒马利亚妇人》。米开朗琪罗的艺术思想享有极高的名气，但是从数量上看，我们便可知道他创作的艺术品一件难求，而维努斯蒂满足了飞快增长的需求，发挥了非常重要的作用。然而，维努斯蒂的价值远不止增加艺术作品的产量，他还是一位才华横溢的合作者，有助于激发大师的创造力。



这幅完成度很高的黑色粉笔画《天使报喜》长期以来一直被认为是维努斯蒂的作品，这主要是因为学者们更喜欢米开朗琪罗快速绘制的草

图，而不是这种高度精致和精心制作的珠宝般的设计。正如一位影响力很大的评论家伯纳德·贝伦森（Bernard Berenson）所写：“精心设计、一气呵成的设计很可能要么是失败的，要么是荒谬的。”贝伦森坚信，这样的草图不可能由大师创作的。如今钟摆又朝相反的方向摆动。我们不仅接受和欣赏这样的草图，一些学者还认为维努斯蒂根据这些草图绘制的精致作品是由米开朗琪罗本人所作的。可怜的马尔塞洛！与米开朗琪罗相比，这位优秀艺术家的风格更难得到认可，然而米开朗琪罗毅然决定与维努斯蒂合作，并真诚地欣赏他的独特风格。

突然出现这样一个沉重的、鼓鼓飞烟的天使，无论其谁在天使都会被搅得心神不宁。一只左手阻止了他从肩部滑落，露出了一部分躯干。但是天使有性别吗？



圣母玛利亚而信位，举起手作防御的姿态。天使带来的信息使她的情绪紊乱，这双手准确地表达了她悲喜交加的心情。



无论创作介质是大理石、颜料还是粉笔，米开朗基罗都是绘制永恒的大师。他用粉笔作画，就有纸张的纹理（它的“牙齿”），调制出柔和的光影效果。米开朗基罗几乎就是一位雕塑家。



这本珍贵的书被玛利亚抱在怀里，它让我们联想到马利亚少年时接受的教育，并预示了未来。传统上，她被称为《以赛亚书》，其中预言了基督和童贞女的诞生。



《基督被钉十字架》

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

1550—1560年

纸，黑色粉笔

410毫米×278毫米

伦敦大英博物馆

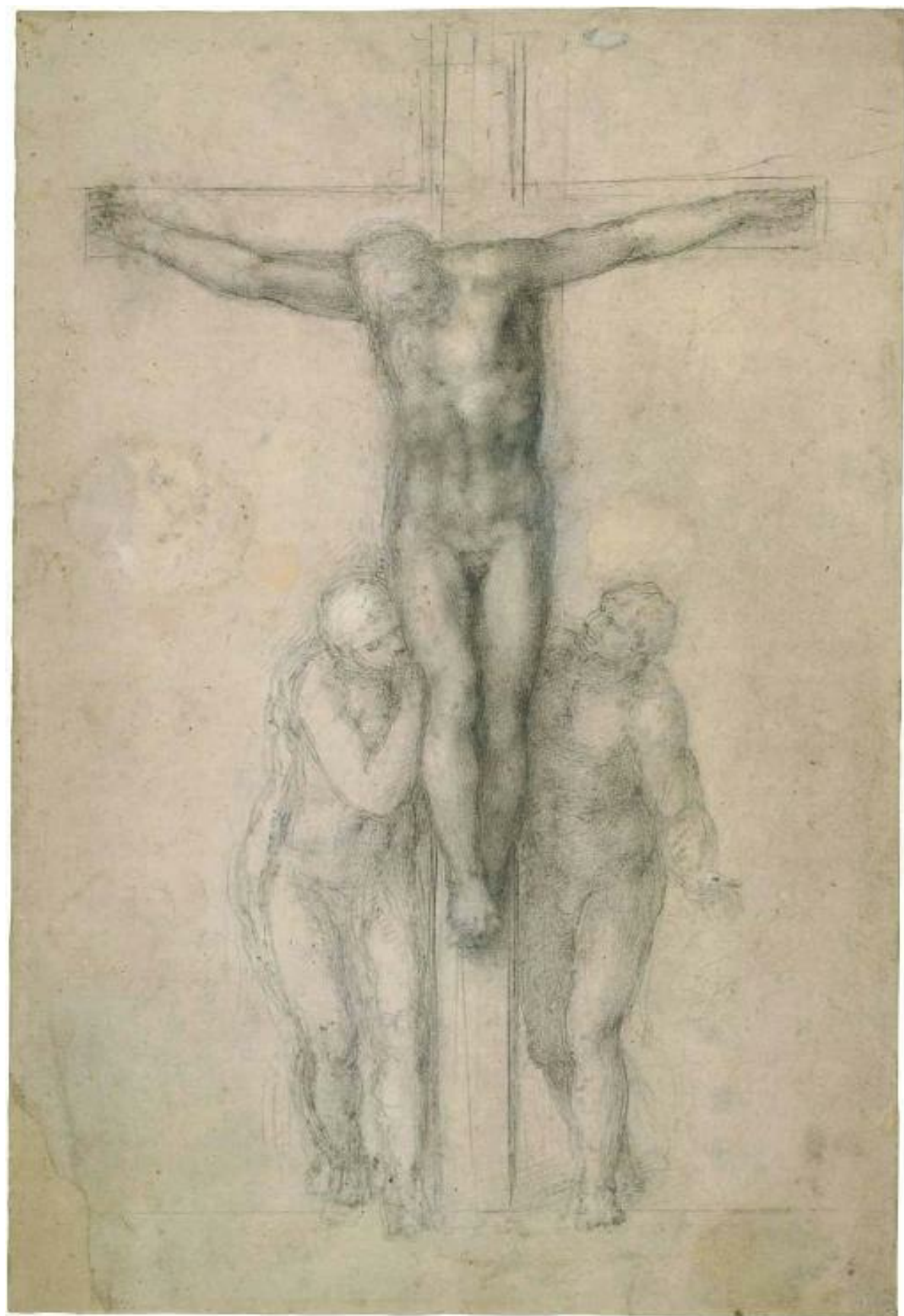
随着米开朗琪罗年龄渐长，他越来越多地用绘画和诗歌作为创造力表达的工具。他创作了一系列以受难为题材的动人且高度个人化的画稿，对自己的信仰问题进行了精深的思考。他反复画同一个主题，仿佛要通过粉笔对纸张的摩擦与基督更加接近。这些令人难以忘怀的图像体现了艺术家深刻感受到的宗教诗意，并以视觉的方式等价地呈现出来。

本作就是一例，马利亚和约翰紧紧蜷缩在十字架旁，好像要从他们的儿子和救世主垂死的肉体上寻求最后一丝温暖。在另一幅画中，基督无力地垂在一个Y形的十字架上，他的脸笼罩在死神的阴影中。他低垂的头和散乱的头发暗示着他已经死去，但在临死前的最后一刻，他把母亲托付给了约翰。这些人物如幽灵般，被沉重的悲痛压弯了腰。马利亚身披厚重的斗篷，伸出右臂，这个姿势既是在献出爱子，又是在表达她的剧烈痛苦。她的双臂交叠在胸前，仿佛要伸手攫住悲伤。从两个人物的四肢，人物不断颤抖着的轮廓，我们看到的不是违反解剖学的怪胎，而是运动中的人物，是悲剧中的几个连续的时刻。

诸如此类的绘画使米开朗琪罗得以触碰基督的身体。人物的轮廓被反复描摹，我们从中见证了艺术家正在试图将手伸向他的主。此刻，信仰基督徒的观看者的艺术与生活完美地融为一体，他们可能会被祈祷和诗歌所感动，让他们无声的痛苦得以表达。通过想象基督的死亡，米开

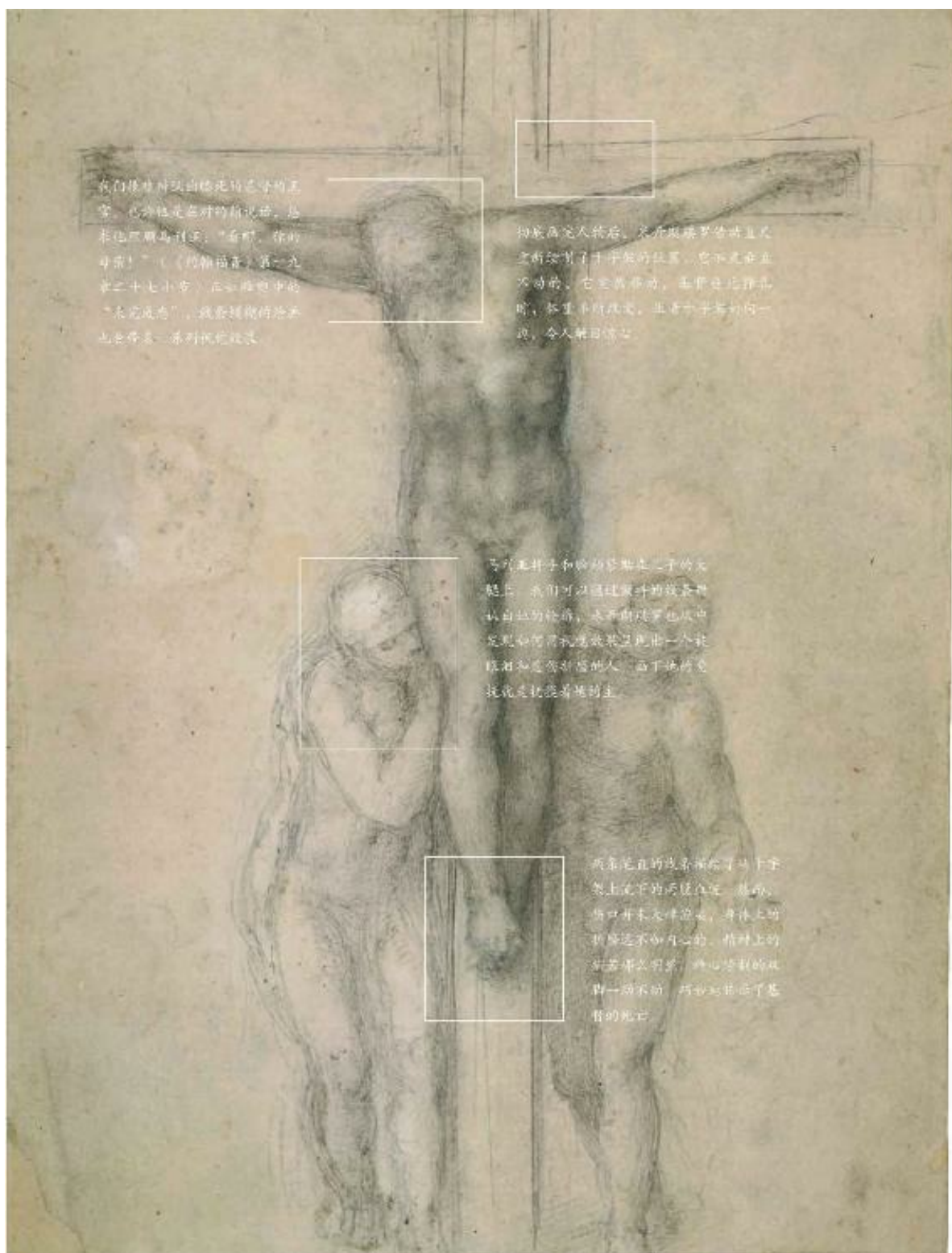
朗琪罗非常清楚地意识到自己也终将死去。在他的晚年，不可阻挡的衰老永远伴随在他身边，正如他所写下的：“如果思想中不蕴含着死亡，那么思想也不会诞生。”

与大多数其他评论家一样，我认为米开朗琪罗晚期的一些宗教诗歌与他的这些绘画形成互补，甚至是一体的。诗歌用文字呈现这些令人难忘的意象，让这位艺术家深深地呼吁：“主啊，在我生命的最后时刻，向我伸出你仁慈的手臂，把我从我的身体上带走，让我成为使你喜悦的人。”他在另一首诗中写道：



只用你的鲜血洗涤和上釉，
触摸我的缺点。让完全的赦免包围我，
我越衰老，就将我包裹得越紧张。

有时，米开朗琪罗的诗歌和绘画想必是同时创作的。看到他画素描时，人们仿佛能听到诗句，他将文字形诸纸上，画下这些震颤的图像。类似地，他也能轻而易举穿梭在诗歌和雕塑之间。诗歌和雕塑只是不同的创造形式——他用原材料创造艺术，无论材料是文字还是石头。诗人和艺术家为同一个人，并具有神性。因为，正如他坚定信仰的上帝一样，米开朗琪罗用冷硬的材料创造出艺术和生活。

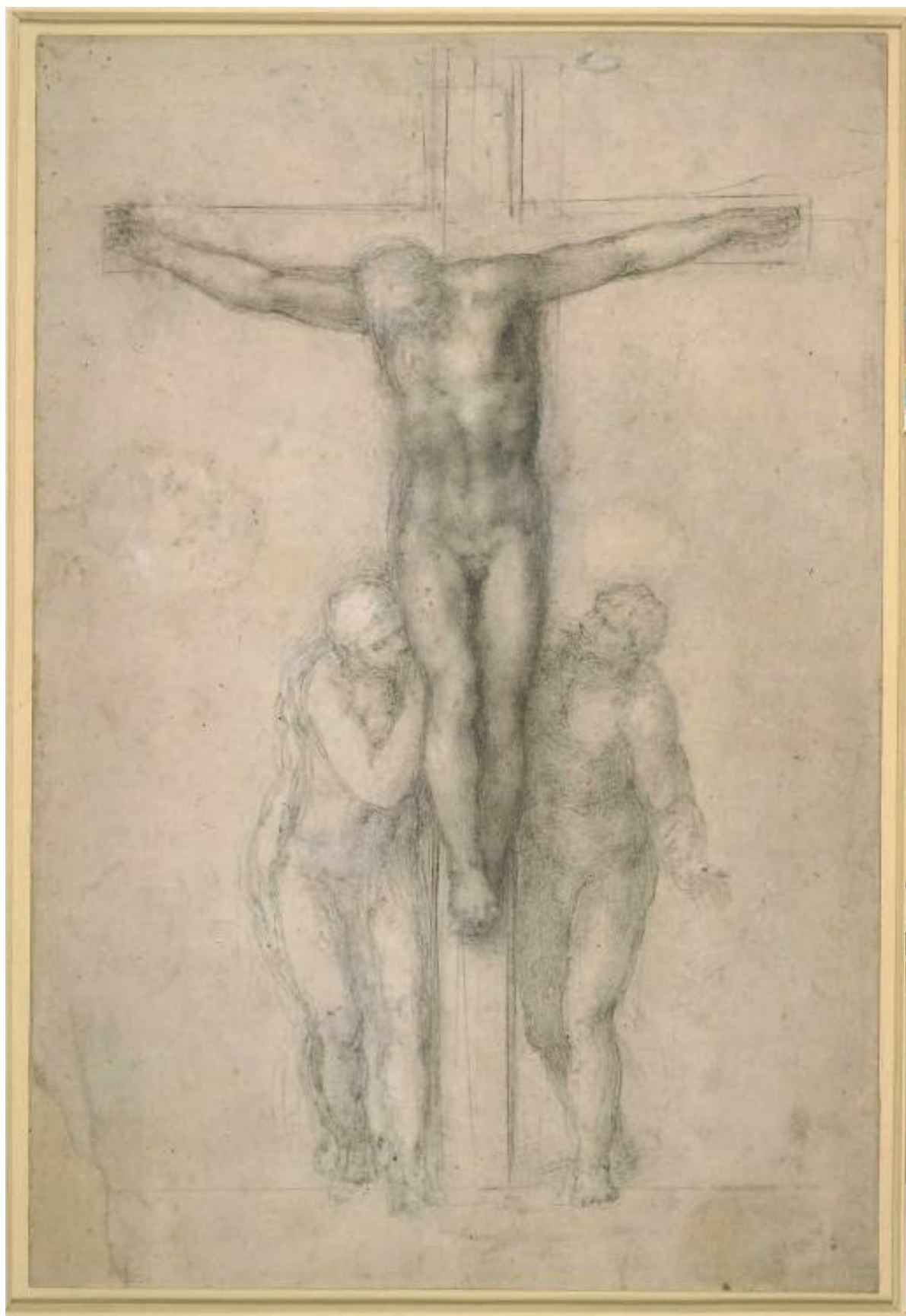


在自传中提到由德尼·马蒂斯创作的
“十字架”是绝对的杰作。他
非但不认为马蒂斯“看啊，你的
母亲！”（《约翰福音》第一章
第二十七节）在十字架中的
“永生感”，就爱德蒙的绘画
也包含着一系列其他效果。

彻底画完人之后，米开朗基罗曾将十字架
重新摆在了十字架的位置。它不是由直
线组成的，它充满张力，基督在十字架
上，重量不断改变，重量在十字架的一
端，令人解曰惊心。

马蒂斯将十字架和约翰·马蒂斯之子的大
腿后，我们可以通过设计来设置一种
自然的线条，米开朗基罗也从这
发现如何用最有效的方式画出一个旋
转和运动的新形象。马蒂斯的笔
触就是这种最有力的主。

而米开朗基罗的十字架除了十字架
架上沉重的十字架，一种
所以并未太深，身体上的
重量远不如内心的。精神上的
痛苦那么明显，内心深处的双
脚一动不动，马蒂斯在基督
的死亡。



（左）米开朗琪罗

《基督被钉十字架》

1550—1560年

纸，黑色粉笔

410毫米×278毫米

伦敦大英博物馆



（右）米开朗琪罗

《三座十字架》

约1520年

纸，红色粉笔

394毫米×281毫米

伦敦大英博物馆

这是有史以来最动人、最令人难以忘怀的图像之一。这些绘画是祈祷，是米开朗琪罗个人对基督的牺牲和基督徒信仰的思考。丢弃或销毁这些未经阐述的绘画何其容易；这些脆弱的画稿得以保存至今，证明了它内在的力量和米开朗琪罗不朽的声誉。

《隆达尼尼圣母怜子像》

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

1555—1564年

大理石

高度：195厘米

米兰斯福尔扎城堡

直到米开朗琪罗去世前的几天，他还在创作《隆达尼尼圣母怜子像》，作品一直被放置在一座罗马贵族家庭的官邸中，并由此得名。没有迹象表明该雕塑是为艺术家本人以外的任何人所作。这件作品与他晚年创作的宗教诗歌对应，而这些诗歌大部分是作为米开朗琪罗进行私人奉献，获得个人安慰的手段。因此，雕刻似乎也可以看作是一种祈祷，一种使他更接近上帝的方式：通过创造获得救赎。

这件雕塑的主题很难描述。我们称之为“圣母怜子”，但它与米开朗琪罗的其他两个同样题材的作品完全不同，与他创作的任何其他作品也毫不相似。马利亚站在一块岩石上，拥抱着她死去的孩子，但几乎没有托住他。人物的造型完全不顾逻辑和重力的作用，悬浮在无始无终的时刻中。基督半站立的姿势和“未完成态”反而使这样一具软软垂着的、毫无生气的身体更加生动。他的头扭转着，似乎至少有一只眼睛注视着母亲搭在他肩膀上的手。两具身体融合在一起。马利亚和基督曾经是一体的，现在又是一体的了。

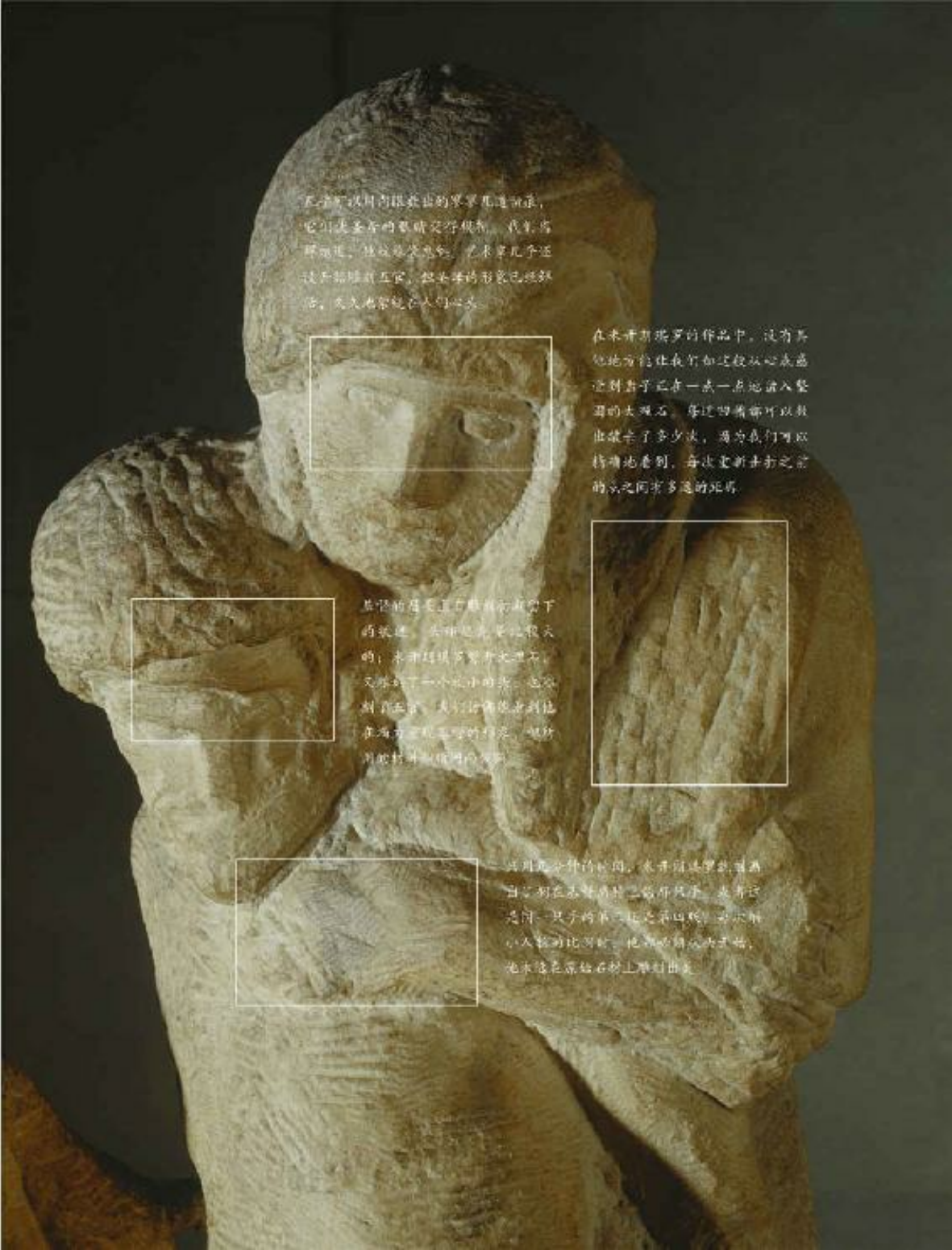
如果从不那么诗意也不那么宽容的角度看待这件雕塑，人们会发现其实艺术家剩下的石头太少了，无法将每个人物都完全刻画出来。米开朗琪罗雕刻了一遍又一遍，他的雕刻刀深深插入高而薄的石材中，一个又一个的想法也随之消失。我们能看到构图多次迭代留下的证据，其中

最明显的一处是基督截断了的右臂。这个令人难以忘怀的片段是早期构图时残留的痕迹，证明它属于一个更大、更强壮的身体。如果没有这可怕的断臂——触目惊心证明艺术家在石料上进行过无情的砍削，观众可能永远想象不到米开朗琪罗在作品上进行过如此多的、根本性的改动。他一直在雕刻，但从未完成，他的对手是一个无解的悖论——如何用物质的形式表现灵性题材。

雕塑的侧视图揭示了米开朗琪罗在石料上雕刻的深度。抽象的轮廓让我们联想起康斯坦丁·布朗库西（Constantin Brancusi）的雕塑，或称“卷曲的火舌”（一种上升的火焰状形式，比喻提供复活希望渺茫）。现在，我们已经适应并能够直接欣赏这种高度的抽象，但艺术家肯定从中看到了人子，他的脑海中浮现出对主的热爱，以及马利亚失去爱子的空虚。



锤子的每一次敲击都是对基督肉体的进一步撕裂。在极度痛苦中，米开朗琪罗哀叹“我邪恶的手段”，并承认他的内心有一种深刻的虚无感：“在抵达艺术和生命的尽头之前，谁也不能说自己已参透了一切奥妙。”他的诗歌常常像他的雕塑一样支离破碎。在他生命的最后十五年里，米开朗琪罗只雕刻了两件雕塑，都是“圣母怜子”题材。它们是他的坟墓、遗嘱和墓志铭，是他得以安然死去的方式。盘踞在他的思想、他衰落的生命，以及深沉的诗句中心的是死亡：“我的爱，我死之前，你想让我感觉到什么，我是否应该感到什么？”



匠人可以用肉眼看出摩罗先道前派，
它们是圣者的眼睛觉得假相。我常高
呼说：性就是空性。艺术家几乎还
没开始雕刻五官，但身体的形象已经抓
住，久久地留在人们心头。

在米开朗基罗的作品中，没有其
他地方能使我们如此般从心底感
觉到石头正在一点一点地融入整
体的大理石。每块肌肉都可以数
出雕刻了多少次，因为我们可以
精确地看到，每次重新雕刻之前
的石头间有多远的距离。

基督的圣像是由雕刻家留下的
痕迹。头部的轮廓是很大的，
米开朗基罗将它雕刻成
一个较小的头。它像
一个头，我们仿佛能感到他
在雕刻时留下的痕迹。但
雕刻时留下的痕迹。

当雕刻完的时候，米开朗基罗就
开始雕刻身体的其他部分。或者这
是同一只手的第三块或第四块。米开朗
基罗的雕刻，他必须从石头开始，
他永远在原始石头上雕刻出来。

DISCOVER WORLD FAMOUS PAINTINGS

放大世界名画的细节

世界名画的伟大之处在于细节



「美」保罗·克伦肖 著

北寺 译

河南美术出版社
2021

Originally published in English under the title *Discovering the Great Masters: The Art Lover's Guide to Understanding Symbols in Paintings* in 2004. Published by agreement with Blazoli International Publications, New York through the Chinese Circulation Agency, a division of Beijing XinGuangCaiLan ShuKai Distribution Company Ltd., a.k.a. Sino Star.

中文版权 © 2022 汉客文化股份有限公司
经授权，汉客文化股份有限公司拥有本书的中文（简体）版权。
图书许可编号：2021-X-0285

图书在案编号（CIP）数据

放大世界名画细节 / 美：彼得·克伦肖著；北
方译。——郑州：河南美术出版社，2022.5
ISBN 978-7-5401-5633-6

I. ①彼得… II. ①肖… ②北… III. ①绘画—鉴赏—
世界 IV. ①J013.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2022)第 253539 号

放大世界名画的细节

〔美〕彼得·克伦肖 著 北方译

出 版 人 李 勇
策 划 汉客文化
责任编辑 杨 斌
特约编辑 王宏琳
责任校对 苏慧君
装帧设计 蔡志峰
版式设计 王 磊
出版发行 河南美术出版社
地 址 郑州市郑东新区祥凤街21号
电 话 010-57681002（发行部）
开 本 787mm×1092mm 1/8
印 张 39
字 数 215千字
版 次 2022年5月第1版
印 次 2022年5月第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-5401-5633-6
定 价 368.00 元

如有印刷、装订质量问题，请致电 010-57681002（免收长途，邮资到付）

目录

聊聊图像

《最后的审判》

动物世界的秘密

《三博士来朝》

《阿诺尔菲尼夫妇像》

《根特祭坛画》

《掌玺大臣罗兰的圣母》

《天使报喜》

《下十字架》

《嘲弄基督》

《费德里科·达·蒙特费尔特罗的胜利》

《波尔蒂纳里祭坛画》

《书房中的圣哲罗姆》

《三博士来朝》

《春》

《圣母的婚礼》

《圣座上的圣母子与圣徒》

《维纳斯的诞生》

《胜利圣母》

《帕拉斯·雅典娜驱逐邪恶》

《最后的晚餐》

《蒙娜丽莎》

《多尼圆形画》

《人间乐园》

《草地上的圣母》

《雅典学院》
《玛尔斯与维纳斯》
《三贤士》
《朝拜三位一体》
《伊森海姆祭坛画》
《钱庄老板和妻子》
《安德罗斯人的酒神节》
《最后的审判》

建筑之谜

《圣母子》
《法国大使》
《基督教的寓意画》

破译花与果

《永生的寓意画》
《圣路加为圣母画像》
《狂欢节与大斋节之争》
《虚荣的寓意画》
《奥尔加斯伯爵的葬礼》
《利未家的盛宴》
《圣马太蒙召》
《阿佩莱斯为坎帕斯佩画像》
《视觉的寓意画》
《密涅瓦战胜愚昧》
《玛丽·德·美第奇的教育》
《艺术家的画室》
《时间被希望、爱情与美击败》
《勇德带来和平与丰饶》
《战争的后果》
《水果花环中的圣餐》

《虚空画》（自画像）
《豆王节的盛宴》
《纺织女》（阿拉克涅的寓言）
《耽于逸乐，务必当心》
《收集吗哪》
《眨眼之间》
《宫娥》
《绘画艺术》

神话的密语

《咒语》
《自由引导人民》
《荷马封神》
《朱庇特与塞墨勒》



聊聊图像



多索·多西（Dosso Dossi，约1479—1542）

《宙斯、赫尔墨斯与美德》（Zeus Hermes, and Virtue）

维也纳，艺术史博物馆



《公牛大厅》（Hall of the Bulls），法国，佩里戈尔地区，拉斯科洞（约公元前15000年）

（细节）

“嘘……”在多索·多西（Dosso Dossi）的《宙斯、赫尔墨斯与美德》（Zeus, Hermes, and Virtue）里，赫尔墨斯把手指放在唇上，用这个简单的手势命“美德”安静，画家可不能受到干扰。体格强壮、健步如飞，脚踝生翼、头戴翼帽（petasus），赫尔墨斯远不只是诸神的信使。他有两副面孔，既是边界之神，也是淫邪的罪犯；既是狡诈的小偷，也

是商人的保护神；既是众神中的行骗者，也是古代占星术和哲学真理的奠基者；既是将普绪喀（Psyche）送往奥林匹斯山的护送者，也是把灵魂引至冥府的亡灵接引神^[1]。这位火和里拉琴的发明者也被称作赫尔墨斯·特里斯墨吉斯忒斯（Hermes Trismegistus），意为“三重伟大的赫尔墨斯”。他生性活泼^[2]，却会叫别人停步噤声，放下一切焦虑。

“美德”是个纯真的孩子，身穿翠绿长裙，戴着鲜花编成的花冠和手环；她求见宙斯，想恳请他和其他诸神别再无所事事地寻欢作乐，而应推动世间事务，助其发展。赫尔墨斯是在谢绝“美德”与奥林匹斯之王会面，抑或他的手势自有其道理。“悄悄过来，看看这个。”他也许在这么说。请看，宙斯已将极具破坏力的雷电置于一旁，拿起调色盘、画笔和画杖。一位古代作家曾夸赞画家阿佩莱斯（Apelles）能绘制闪电这样的不可画之物，他笔下的宙斯手持好似要破画而出的雷电，那幅图像也名垂千古。不过，宙斯原来是一个比任何凡人艺术家都出色的创造者。他没有像往常那样，通过变形伪装躲避妻子的注意，从而与另一位女神偷情，或为征服凡人之躯，设下圈套引诱某个人类。“看得再仔细一些。”赫尔墨斯可能会这样恳切地说，并看到身为天国之王的父亲创作出一只只蝴蝶——这些灵魂原是毛毛虫的生物，是不能离开地面的肮脏之物，而今它们重获新生，成为鲜艳美丽、翩翩起舞和真正优雅的生灵。绘画并非无意义的追求，而是获得灵魂享受的诀窍。画作有如诗作，它描述生动、引人遐思、造微入妙，将精神提升至道德修养的高度，但它也缄默不言、悄然无声、无须言语。

已知的最早绘画的创作者已无法向我们亲述他们的故事，其文化的遗留物也大多残缺不全。数万年前的洞穴画的魅力令人叹服，不过，我们若在其中寻求蛛丝马迹，想发掘人性永恒不变的一面，则很可能会抱憾而归。我们会失望，不仅因为无法完全破译图像和艺术家的意图，也因为我们会意识到，要理解他们的艺术就必须对他们的文化有更多了解。因此，这些绘画或许不像我们曾期盼的那样普世皆同。

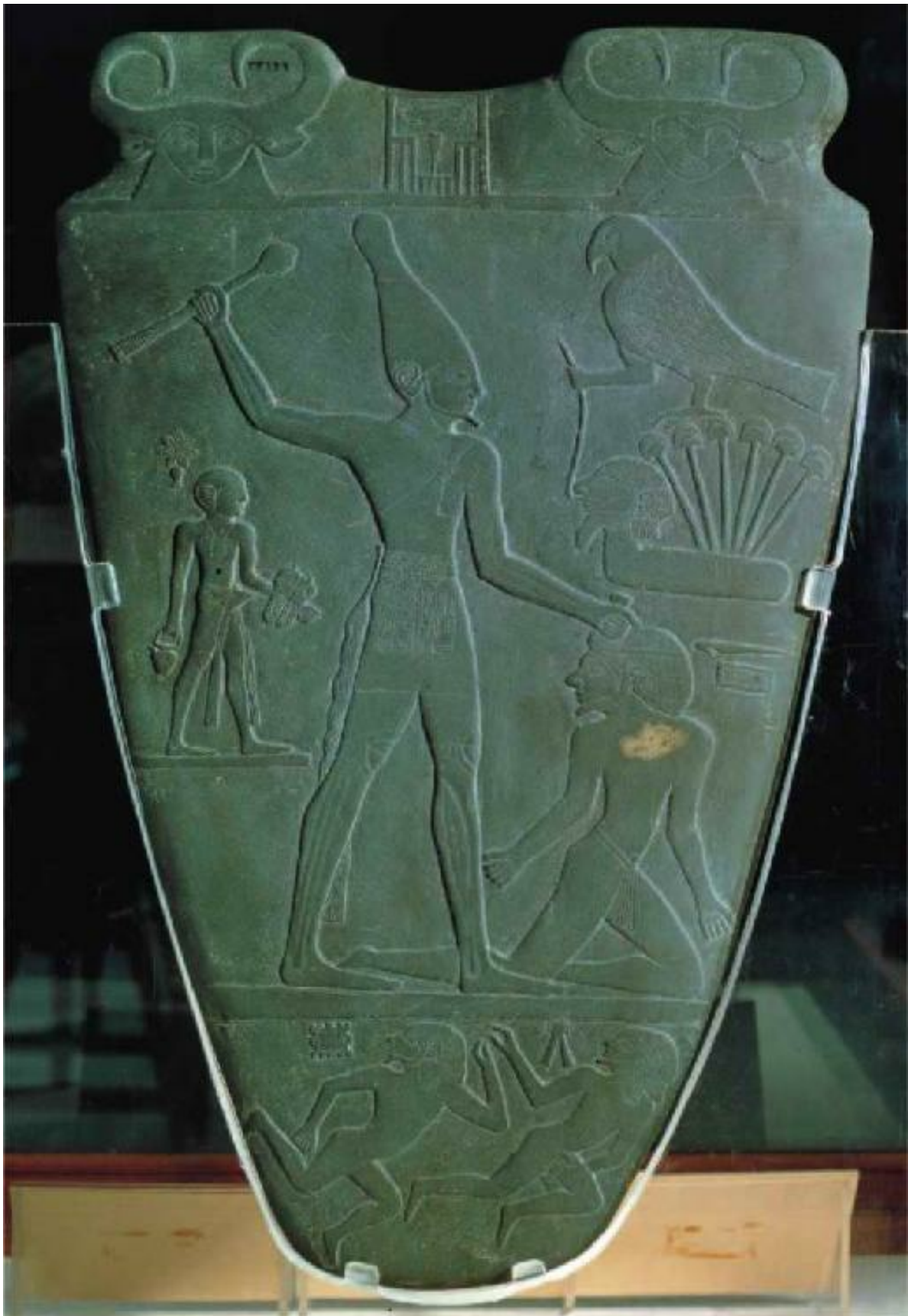
在拉斯科洞（Lascaux）这样的地方，人类凭借手艺和才智改造自然空间，其惊艳程度毫不亚于米开朗琪罗（Michelangelo）的西斯廷教堂（Sistine Chapel）。例如，在拉斯科洞内人称“公牛大厅”（Hall of the Bulls）的窟中，洞壁和洞顶上布满绘画，形成一幅再现历史情景的宏伟透视图画。一些图形高过1.8米，主体部分延伸得更宽，而且所画位置高于伸手可及之处，比如此处细节图中的野牛脑袋及一些别的动物。拉斯科洞内共有600余幅绘画，另有约1500幅画刻在岩石上。这些洞窟是人们在1940年意外发现的，其中有绘画的洞窟远离生活区，表明这些图像被用于仪式和特殊典礼，而非作装饰之用。为了绘制这些图像，艺术家要点上盛有动物脂肪的石灯，借着摇曳的灯光作画。这种石灯比油灯烧得更久，但光比蜡烛更暗。人们在洞窟里发现了许多这样的灯。这些绘画几乎没有叙事感，只有一幅又一幅积聚的图像，有黑有红，有大有小，有单个的也有成群的。值得一提的是，和认为这些动物在仪式中作呈现狩猎情景之用的早期观点相反，人们后来发现，它们与穴居者的实际饮食关系不大，艺术家是在用一种强烈的自然主义风格来展示这些动物。这样一来，尽管这些图像可能曾被用于巫术仪式和社交启动仪式，但它们并非如我们最初设想的那样是利己的生存祈愿。

自人类文明诞生以来，文字和图画就一直紧密相连。在埃及和美索不达米亚，人们从绘画习俗中分别发展出象形文字和楔形文字两种书写系统。将艺术和文字结合可以塑造权威性。在古埃及，最早结合象形文字和权力图像的是一件人称“纳尔迈国王石板”（Palette of King Narmer）的石质浮雕。石板上呈现了一位名为纳尔迈的国王（埃及君主直到后来才开始采用“法老”头衔）战胜敌军的场景。他高大挺拔，出现在画面中央，以凸显他与蜷缩的敌人相比是何等强壮。纳尔迈头戴埃及王国的王冠。石板右上方的象形符号是纳尔迈尊崇的鹰神荷鲁斯，它叉开双腿，胯下的生物长着人头，面部特征与下方的敌人相似，敌人的身体则是一株纸莎草。由此可知，敌人的身份是纸莎草生长地，即下埃及的尼罗河三角洲地区的居民，我们从而得以从图像中破解出一些清楚的

信息。我们知道在这段时期，即约五千年前，尼罗河谷这一区域的确曾经被统一，但我们不清楚这件文物所呈现的，究竟是归于纳尔迈国王本人的历史成就，抑或是文物赞助人的计划、野心或经不起推敲的声明。此例中，即便我们能够厘清画中的大部分内容，但是这幅图像依然是自说自话，而我们缺乏信息，无法就应当肯定还是否定其描述盖棺论定。

遇到一幅吸引我们注意但又让人难以理解的图画，这种体验会让人很不自在，尤其是当这幅图像并未超出我们的文化范围或个人经验，却无法提炼为某个可以识别的模板，或归入某个预料当中的门类的时候。我们有时会觉得，要获得一些确凿的真相，必须请教某种更高的力量，至少也得是某个拥有更多专业知识的人。然而，就像俄狄浦斯（Oedipus）请教斯芬克斯（Sphinx）那样，询问往往会引出一个谜题，而且，即便我们给出正确答案，得到的奖励也可能自带几分风险。

俄狄浦斯想出了斯芬克斯的问题的答案，即一个人在清晨是个用四条腿爬行的婴儿，在下午是个用两条腿行走的青年，在傍晚是个拄着拐杖用三条腿走路的老人。凭借自己的聪慧机敏，他与丧夫的底比斯女王成了亲，但这最初的鸿运却命中注定将以悲剧收场。底比斯灾疫连发之时，他发誓要找到杀害前任国王的凶手，殊不知犯下这桩罪行的人正是自己，也不知道自己无意中娶了母亲为妻，只因他小时候遭到遗弃，所以与母亲并不相识。在这只制于公元前5世纪的酒具——基里克斯杯^[3]上，希腊画师巧妙地让俄狄浦斯做出若有所思的休息姿势，他手托下巴，跷着二郎腿，但那只晃动的脚所代表的不仅仅是安逸舒适。俄狄浦斯的名字的前两个音节意为“我知道”，全名则有“肿脚”之意。俄狄浦斯的父亲听到德尔斐神庙祭司的预言，称他将被自己的儿子所杀，于是在俄狄浦斯出生时刺穿了他的脚踝，并下令将他处死。讽刺的是，俄狄浦斯并不知道自己的脚伤从何而来，也不知道自己的亲生父母姓甚名谁。换言之，他不知道自己叫什么名字，也并未意识到，作为一个刚出生便跛了脚的学步艰难之人，斯芬克斯的谜语最适用于他。



埃及（第一王朝），约公元前3000年

纳尔迈国王石板（Palette of King Narmer）开罗，埃及博物馆



《俄狄浦斯造访斯芬克斯》（Oedipus Visiting the Sphinx）

希腊（阿蒂卡），公元前5世纪

格雷戈里亚诺·埃特鲁斯科博物馆，梵蒂冈，梵蒂冈博物馆



桑德罗·波提切利（Sandro Botticelli, 1444/1445—1510）

《维纳斯的诞生》（The Birth of Venus, 细节）

约1484年

佛罗伦萨，乌菲齐美术馆

《端庄的维纳斯》（Venus pudica）

公元前1世纪，罗马艺术

罗马，罗马国家博物馆



约翰内斯·维米尔 (Johannes Vermeer, 1632—1675)

《绘画艺术》 (The Art of Painting)

1665年

自约700年前起，文艺复兴艺术家开始有意识地回顾这些古文化以及一些特定艺术范式，以期重铸往昔的些许辉煌，并在自己的时代更上一层楼。他们从中借鉴理想准则、创作母题和人物姿势，结合自己在很大程度上以基督教为中心的鉴赏力，开创出一个旷世杰作层出不穷的新纪元。多西的《宙斯、赫尔墨斯与美德》和波提切利（Botticelli）的《维纳斯的诞生》（The Birth of Venus，另见第88页）等画作就是这一趋势的典范。“端庄的维纳斯”（Venus pudica）这种古罗马雕塑类型，是古希腊雕塑家普拉克西特勒斯（Praxiteles）在克尼多斯岛的阿佛罗狄忒像（Aphrodite of Knidos）中开创的，尔后传播开来，声名远扬。维纳斯遮住身体最撩人心扉的部位，动作轻柔，似露非露，从而让人注意到其肉体的魅力。波提切利从这尊古代雕像中借鉴了站姿及双手的位置，而且十分清楚其吸引力所在。不过，他并不满足于单纯的复制。他对现有的权威典范加以扩充，同时借鉴了前文提到的著名希腊画家阿佩莱斯的一幅遗失的画作，描绘了维纳斯从海中浮出拧干头发的样子。据传，阿佩莱斯的作品具有无人能及的优雅气质，但波提切利用充满美感的方式绘制维纳斯飘逸的长发及轮廓突出的四肢和臀部，从而改进了“端庄的维纳斯”这一范式。他更在画中添入风神、季节之神等其他神祇，让微风拂过，俏皮地嘲弄维纳斯的裸露。最终的作品堪称史上最赏心悦目的画作之一。神秘的艺术家和画室的秘密

本书不仅着眼于画作呈现的内容，还将一窥艺术家的生活和时代，观察他们如何在画室里作画。在维米尔（Vermeer）的《绘画艺术》（The Art of Painting，另见第283页）的前景里，一道帘幕被拉至一旁，暗指古代发生的一场针对错觉营造技巧的作画比试。古希腊画家宙克西斯（Zeuxis）把一串葡萄绘制得惟妙惟肖，连鸟儿都飞下来啄食；但他输掉了比赛，因为他随后要求对手帕拉修斯（Parhassios）揭开帘幕展示背后的画作，却没有意识到这道帘幕其实就是画出来的。维米尔

的布帘也有揭示内情之意，他邀请我们踏入艺术家的秘密圣所。在赞助人及公众眼里，艺术家的房间里发生的事情往往充满神秘。在现实中，大多数艺术家并非像传说、文学和电影让我们以为的那样离群索居，常常有模特、助手、学生、家人、同事和客户伴其左右。

数百年来，艺术家和模特的互动一直是艺术中一个格外引人入胜的话题。维米尔的这幅图画和约斯·凡·温厄（Joos van Winghe）的《阿佩莱斯为坎帕斯佩画像》（Apelles Paints Campaspe，另见第209页）展示了男性艺术家凝视女性模特这一主题的两种变体。维米尔藏起艺术家的脸，不让我们看到他的激情，其容貌和性格的空白留待我们自行填充。这幅图像影响了学术界和大众对维米尔性格的诠释。比如，在特蕾西·雪佛兰（Tracy Chevalier）的小说《戴珍珠耳环的少女》（Girl with a Pearl Earring）及其改编电影中，维米尔被刻画成一个工于心计的阴郁、拘谨之人，在女佣给他当模特时爱上了对方。与他相反，凡·温厄笔下的艺术家则展开手臂，尽情表露自己的情感。历史证明，尽管模特的外表特征得以永存，但大多数艺术家的模特都不会留下姓名。一些模特无疑是雇工，他们之所以被选中，是因为或美丽、或粗俗的外貌让他们可以在预设的故事情节中扮演某一类角色。其他模特想必是家人、学生或邻居，他们之所以被找来，是因为费用低廉、随叫随到。文学和神话中有专门讲述这种互动的故事，比如古代故事所记载的皮格马利翁（Pygmalion）爱上自己的雕像作品，还有阿佩莱斯被亚历山大大帝（Alexander the Great）的情妇迷得神魂颠倒的逸事。模特有时会在画室里褪去衣衫，又为画室平添另一层魅力；而当艺术学院开始雇用模特，让她们在一群几乎全是男性的年轻学生面前摆姿势时，传出丑闻的可能性也随之增加。艺术家利用其生活方式和工作场所的种种特别之处，为自己和自己的作品笼罩上一层光环。

一幅画的制作与一场炼金术相差无几。在艺术家的领域里，只需一个创意和一些高超的技艺，就可以完成一场炼制，俨然把基础画材变成

了黄金。典型的作画基底有三种：涂上灰泥的墙面——颜料在灰泥干燥的过程中发生化学反应与之黏合，还有木板及布面。一些极具收藏价值的画作是在不同寻常的基底上创作的，比如铜板，甚至石板之类的石材。木板上涂有底料（*gesso*），一种生石膏、灰泥、水和动物胶的混合物，然后被打磨至平滑。布面使用编织亚麻布，涂有兔皮胶，以防油性颜料下渗，损坏布料。亚麻布用绳子穿过，紧绷在被称为绷布框（*stretcher*）的木框上。颜料由各种各样的天然材料制成，有些是让人完全意想不到的混合材料。白色颜料是将在户外与醋接触形成的碳酸铅刮下后，在不同温度下溶解制成的。吸入或摄入这种颜料的粉尘及颜料本身都对人体有害。同样有毒的还有朱红（*vermillion*），一种用含汞的朱砂制成的红色颜料；以及雌黄（*orpiment*），一种用砷化物制作的黄色颜料。颜料的造价也各不相同。制作黑色颜料既可以用便宜的木炭，也可以用昂贵的碳化象牙（名曰骨黑）。同理，蓝色颜料也有多种不同的制造方式。经济的方法是使用碾碎的蓝玻璃（*smalt*）——一种含钴的玻璃，只要别研磨得太细就行。造价居中的是铜矿和银矿中含有的石青（*azurite*），但石青运用在以蛋黄为介质的蛋彩画（*tempera*）上效果更佳，混入油中则会变得暗沉和浑浊。在古典大师使用的颜料中，我们迄今所知价值最高昂的当属群青（*ultramarine blue*），它是用从中东进口的贵重的青金石（*lapis lazuli*）制造的。劳务费进一步增加了该成品颜料的成本——人们需将青金石碾碎，再通过一道漫长的水溶工序，把鲜艳的蓝色粉末与石英脉和黄铁矿的金色微粒分离开来。随着时间的推移，异国的新颜料得到引进。制造从远东进口的印度黄（*Indian yellow*）的材料是仅用芒果树叶喂养的牛的尿液。猩红色（*scarlet red*）和蓝紫色（*violet*）的新型颜料，是用仅生长于美洲的仙人掌类植物上寄生的一种雌性昆虫^[4]的干尸制作的。因此，专业画家必须对世界的诸多领域求知若渴，他们中有许多人是业余植物学家、地质学家和化学家。



约斯·凡·温厄 (Joos van Winghe, 1544—1603)

《阿佩莱斯为坎帕斯佩画像》 (Apelles Paints Campaspe)

约1600年

维也纳，艺术史博物馆

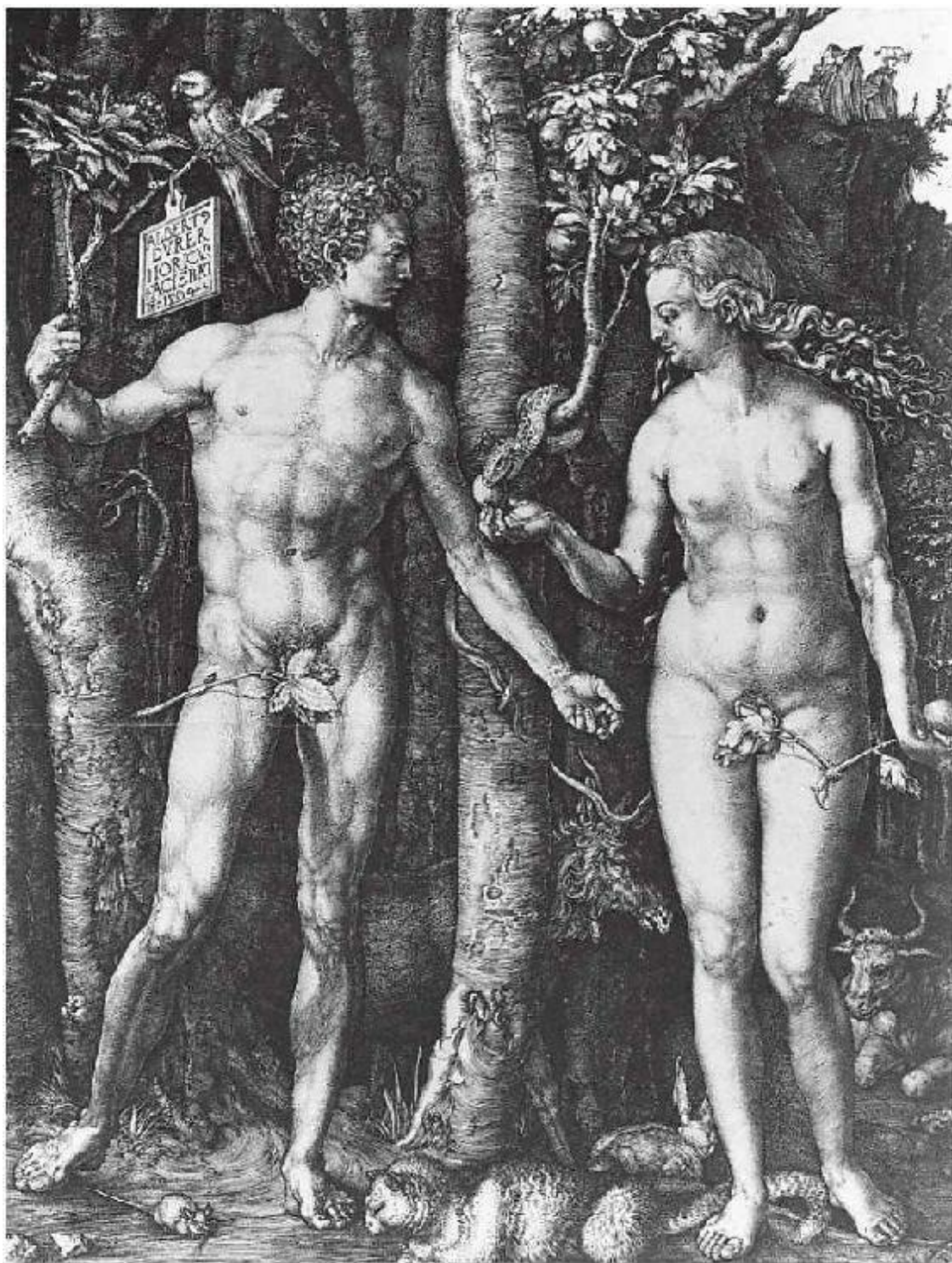


约斯·凡·克莱弗 (Joos van Cleve, 1485/1490—1540/1541)

《圣母子》 (Madonna and Child, 细节)

约1525年

维也纳，艺术史博物馆



阿尔布雷希特·丢勒（Albrecht Dürer, 1472—1528）

《亚当与夏娃》（Adam and Eve）

1504年



《奥地利玛格达伦斯贝格青年像》（Youth of Magdalensberg, Austria）

日耳曼（根据现已遗失的古罗马原作铸造的16世纪复制品）

维也纳，艺术史博物馆

艺术家还需学习历史、数学和哲学。艺术家只有充分理解叙事情节、人物及驱动人物的激情，才能把过去的故事变得鲜活。画家必须在想象空间中将这些事件形象化，再运用丰富的绘画手段，在二维平面上渲染色彩、光影、量感与形态，并营造出三维空间的错觉。想要表现遥远的背景，可以观察并模仿现实中的现象，如大气中的浅蓝色迷雾，或物体的近大远小，比如我们透过约斯·凡·克莱弗（Joos van Cleve）的《圣母子》（Madonna and Child，另见第163页）里的窗户看到的景色。15世纪初的意大利画家学会了用一种有条理的方式呈现空间，运用线性透视系统，根据地平线和观者的视点标绘向远方收敛的建筑平面图。这些技法及技巧中的微妙细节是艺术家工作室的不传之秘，不过，一旦这些技法出现在完成的作品中供公众欣赏，往往很快就会被他人效仿。

阿尔布雷希特·丢勒作于1504年的《亚当与夏娃》（Adam and Eve）体现出艺术家如何身处文艺复兴中诸多其他智识领域及手工行业的交汇处。他的版画首先是精湛画技的施展，用精细的线性细节刻画光线、量感和多种肌理。同时，在某种程度上，它也是一份有关适用于人体理想比例的宣言。

人体比例的理想标准是一个继承自古希腊罗马的概念，它以书面记述的形式从古代流传下来，并在雕塑残片中留下实例——在粗放的考古寻宝活动中，人们毫不费力地就从地下挖出了这样的残片。丢勒的亚当在一定程度上借鉴自1502年在德国发现的一尊古代雕塑（原作已遗失，

但根据一尊作于16世纪晚些时候的青铜铸件可知其原貌），夏娃则是一个经过改动的“端庄的维纳斯”。丢勒虽然受到意大利文化及其尊崇的古代形式的影响，但他赋予天堂的形象是原生于祖国德国的茂密森林。这片土地上栖居着众多动物，但画中的品种并非随机挑选。这几种特定的生物象征当时的生理学和医学学识的基础——四体液说，或称四种气质；它们具有四种体液的特征，并与地球四大基本元素和四季间接相关。无精打采的牛体现的是肺中之痰——黏液质——导致的懒惰和暴食。兔子活泼好动、繁殖力强，代表与激发性欲及纵欲的血液有关的多血质。猫性情急躁，因而易怒，这是黄胆汁引起的，会导致骄傲与愤怒之罪。麋鹿被认为是独居动物，因此很适合抑郁质，这是由另一种肝脏分泌液——黑胆汁引起的，会让人绝望和贪婪。

人们把诸多疾病归咎于体液失衡，不是这种体液过多，就是那种体液太少，这类观点导致放血等野蛮“疗法”兴起。据现存的素描草稿来看，丢勒在力图强调亚当在“人类的堕落”中的共犯身份。在可怕的罪恶和驱逐发生前，伊甸园中的一切都处于完美的平衡之中：比如，猫不会去扑老鼠。然而，遮羞的无花果叶已经萌芽，而当亚当与夏娃从头戴孔雀之冠（暗指傲慢）的蛇那里接受了禁果之后，他们也就释放出体内的有毒液体，从而将疾病带到世间。

了解艺术家的个人经历可以让我们超越图像中的象征和叙事，对其作品拥有更丰富的理解。当阿尔泰米西娅·真蒂莱斯基（Artemesia Gentileschi）决定描绘犹滴（Judith）与荷罗孚尼（Holofernes）的主题时，这并非一个新颖的选择。此前此后，还有许多艺术家受到这个故事吸引，因为这是一个同时描绘美和暴力，也包含果敢的壮举和英勇的美德的机会。面对布甲尼撒（Abuchadnezzar）的大将荷罗孚尼，犹滴诱骗了他，灌醉了他，然后杀死了他，将自己的人民从荷罗孚尼的军队下解救出来。不过，艺术家一贯会对犹滴的容貌进行性化处理，但阿尔泰米西娅对此十分不屑——文本中表达得很清楚，犹滴没有付出贞操的代

价——她转而展现这位主角的力量，包括她强健的体格和坚定的信念。阿尔泰米西娅意识到，如果这幅场景真实可信，那犹滴应该会需要侍女阿布拉（Abra）相助，阿布拉不能袖手旁观，而是要在这位强壮的将军剧烈抽搐时奋力遏制他。即便故事就此结束，这幅画作也会是一项伟大的成就，但故事并未告终。仅仅数年前，十几岁的阿尔泰米西娅本人曾遭受不幸，父亲的同事强奸了她。她选择这个主题，是用图画的形式反击以复仇，抑或是为了治愈自己的心理创伤，她的朋友和赞助人是否领会到其中尖刻的讽刺意味，我们永远无法确定她的具体动机为何。但我们可以肯定地说，她坚持了下来，并且比同时代的任何女性画家都更为成功。可以说，阿尔泰米西娅为著名女英雄的主题开辟了一个小众市场。描绘犹滴与荷罗孚尼这样的故事时，阿尔泰米西娅的创作手法有别于同时代的男性艺术家的各种版本，这肯定受到了她的性别及个人境遇的影响。

著名艺术家及其作品的“光环”并未因现代的大规模复制和传播而减退。得益于丹·布朗（Dan Brown）的《达·芬奇密码》（The Da Vinci Code）等小说，列奥纳多·达·芬奇（Leonardo da Vinci），这位画家兼绘图员、设计师兼发明家、精通诸多领域的文艺复兴时期的人，声名比以往任何时候都更加显赫。文艺复兴时期的绘画本身并非被刻意画成神秘的密码，但它们有时会被刻意画得不易理解，或只有少数内行才能看懂，或自成一套神学或哲学理论，这些我们将在后文探讨。不过，画作的含义并未藏形匿影，答案一直了然于目。达·芬奇的《最后的晚餐》（Last Supper，另见第102～103页）的布局并未设计成一封加密的书信，而是如同一股冲击波一般。作为一名工程师和武器设计师，达·芬奇曾研究过爆炸和空气及水的运动。他对自然现象的研究，体现在当基督透露使徒中有一人会背叛他时，众使徒的整体和个体反应的构图之中。在当今观者看来，达·芬奇笔下的一些男性人物或许看起来有些女性化，但他们之所以身姿柔美、动作流畅，是为了呈现一种优雅之感。笔上功夫和独创能力为这些艺术家赢得了最初和永久的美誉，我们对这

些能力的关注随着视觉灵敏度的提高而有增无减。我们比以往任何时候都更习惯于看到瞬息万变的视觉标志，它们出现在广告、电影、电视中，如今又出现在互联网上。在视觉内容泛滥这一点上，我们与近代欧洲的居民有不少相似之处，他们也曾看到艺术的洪流侵袭教堂、家庭、办公室和公共广场的每一个角落：祭坛木板画用闪闪发亮的油基颜料绘制，水性颜料与墙壁和天顶上的湿灰泥黏合在一起；雕塑有的用来装饰建筑，有的作为圆雕独立展示，或从采自石场的巨型大理石块中凿出，或用青铜从蜡和赤陶的铸模中铸就而成；陶器、玻璃器皿、金属制品和家具上毫不吝嗇地装饰着大量图像；随着印刷机的问世，随处可见木版画、雕版画、蚀刻版画等可复制媒介的图像。此外，所有这些新鲜的渠道都在表现光影、肌理、量感和空间错觉方面采用了创新的体系。艺术家使人文主义者和朝臣相信，他们的职业不仅仅是一门手艺，更是一份与人文科学不相上下的智识追求，一种愉悦感官、激发思考和滋养灵魂的方法，从而提升了自己的社会地位。



阿尔泰米西娅·真蒂莱斯基（ArtemesiaGentileschi，1597—约1653）

《犹滴与荷罗孚尼》（Judith and Holofernes）

佛罗伦萨，乌菲齐美术馆

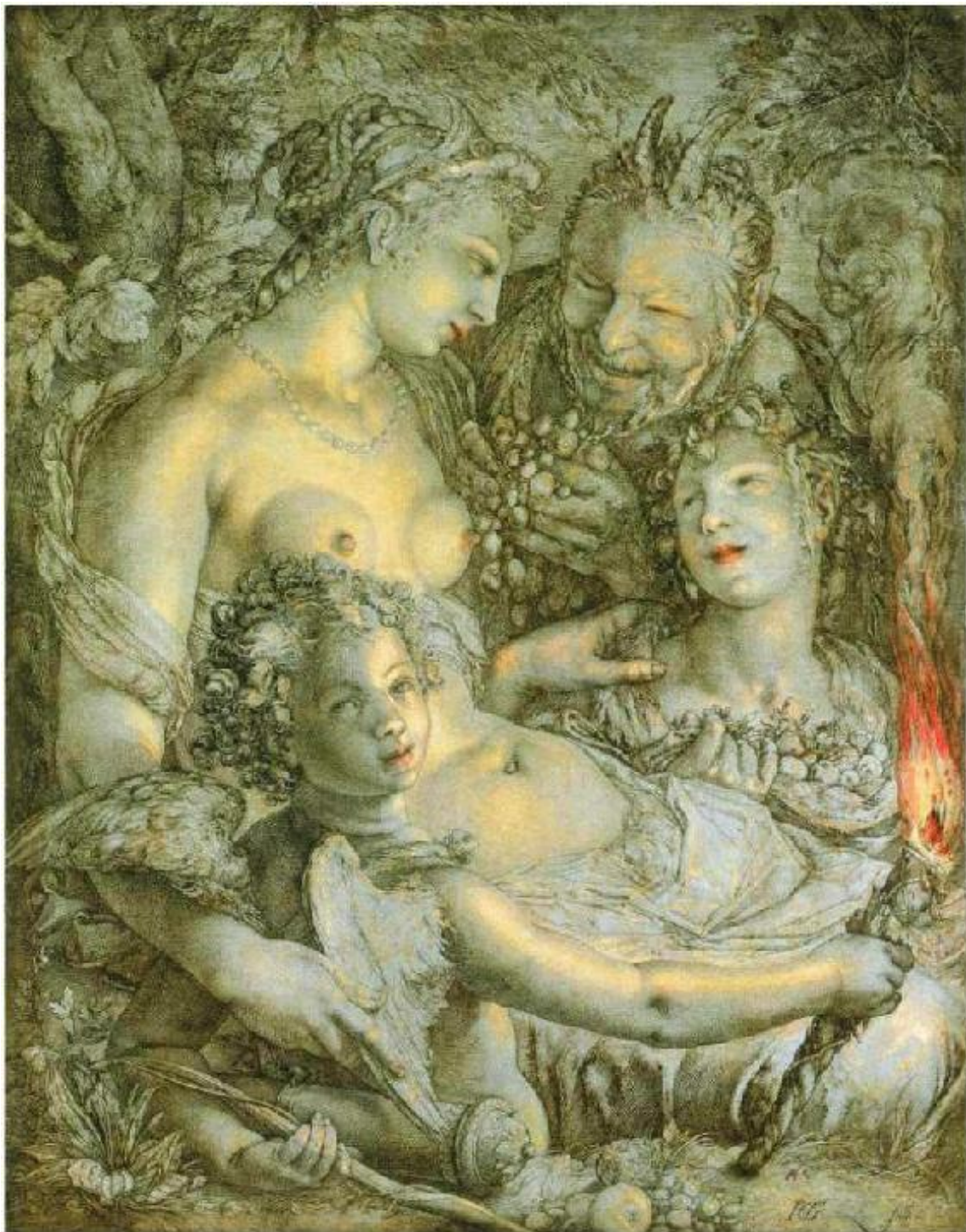


列奥纳多·达·芬奇（Leonardo da Vinci, 1452—1519）

《最后的晚餐》（The Last Supper）

1498年

米兰，圣马利亚感恩教堂



亨德里克·霍尔齐厄斯（Hendrick Goltzius, 1558—1617）

《没有刻瑞斯和利柏耳，维纳斯会冷》

(Sine Cerere et Libero friget Venus)

费城，费城艺术博物馆



皮埃尔·米尼亚尔（Pierre Mignard, 1612—1695）

《持葡萄的圣母》（Virgin of the Grapes）

巴黎，卢浮宫

自文艺复兴伊始，创造令人信服的错觉便是艺术家的一项必备技能，但仅靠模仿自然，很难让人满意。无论他们的作品看上去有多么真实可信、栩栩如生，绘画终归是构建的结果，是艺术家在观察的同时对主题、构图和风格做出一系列决定的产物。通过运用象征、托寓等联想和暗示的方法，艺术家得以提升自己作品的智识吸引力。视觉艺术中的象征，是通过描绘符号、色彩、物件或人物，表达某些无形的想法或观念。毕竟，人们很难绘制不可见之物，因此，只有运用替代物，艺术才能维持其具象的特性。这类标志的实用性和有效性，既取决于创造者的才能，也取决于观者的理解力。就其本质而言，象征比其表象蕴含了更多意义，也有所不同。象征或发人深省、推而广之，赋予原本平淡无奇的图像以层次丰富的注解；或通过隐蔽的手段瞒天过海，将真实的意图掩藏在谜团或一整套错觉艺术手法之中。

很多象征表面上完全可以解读为单一的联系，即仅代表某个特定事物，但事实上，它们的寓意往往取决于与其同时出现的环境、标志物或主题。换言之，基于描绘的情境，同一个象征物可能会有截然不同的寓意。本书的版式设计包含空白插页和模切窗口设计，给读者带来参与感强、引人入胜的观画体验。不过，尽管只是暂时性的，但它同时也将细节剥离了整体。就其自身而言，这些细节实际上无甚深意，如同一幅拼图中的单一零片。只有合在一起，图画才具有意义。

葡萄便是个很好的例子，因为葡萄既能象征美德，也能象征罪恶。亨德里克·霍尔齐厄斯（Hendrick Goltzius）在蓝色底色纸上用纤细的钢笔线条绘制，并以水粉和些许红色提亮的这幅画作，其主题源于泰伦提乌斯^[5]和贺拉斯^[6]所说的古代格言“Sine Cerere et Libero friget Venus”，

意为“没有刻瑞斯（Ceres，粮食女神）和利柏耳（Liber，酒神，等同于狄俄尼索斯（Dionysius）或巴克斯（Bacchus）），维纳斯会冷”。16世纪，这句话在伊拉斯谟（Erasmus）的《箴言集》（Adagia）的不同版本中都得到解释：刻瑞斯和巴克斯提供的食物与酒滋养了维纳斯所代表的欲望。葡萄代表葡萄酒，而酒反过来“释放”了人性更低级的本能。尽管世上的年轻恋人都能大致理解画作要旨，但是在文艺复兴和巴洛克时期，如果能辨识出画作的文本传统及古代拟人化形象的大背景，就能说明观画之人才智非凡。一位经验丰富、博学多识的艺术爱好者会注意到，霍尔齐厄斯让丘比特（Cupid）在背后持弓，一面转向观者，好像在征询自己是否应该用火炬温暖维纳斯的心，让画中的巧喻更上层楼。

皮埃尔·米尼亚尔（Pierre Mignard）的《持葡萄的圣母》（Virgin of the Grapes）中的葡萄则截然不同。这些葡萄不仅仅是马利亚给自己学步孩子的可口零食，更象征未来的基督受难。圣餐变体（面包与葡萄酒圣变为基督的体与血）是天主教弥撒的核心内容，因此，17世纪的观者可以轻易辨识葡萄的含义。这个象征直白易懂，然而米尼亚尔让圣子用温柔的手势玩弄着母亲的头巾，还特意用一幅窗帘半遮住他们身后的风景，好像在暗示还有什么事物尚待揭晓。这一概念也被扬·达维茨·德·黑姆以一种优美但颇直截了当的方式运用在《水果花环中的圣餐》

（Eucharist in Fruit Wreath，另见第247页）中，还被雨果·凡·德尔·格斯运用在《波尔蒂纳里祭坛画》（The Portinari Altarpiece，另见第60～61页）中；我们可以在《波尔蒂纳里祭坛画》里看到，它采用了诸多更为复杂的植物象征手法。米尼亚尔意欲呈现的显然并非一个谜题，而是人类之间亲切愉快的互动。

19世纪末的一些艺术家极力避免明显的象征手法，用一种世俗而非基督教的方式表现圣母子的身份，正如玛丽·卡萨特（Mary Cassatt）在她的《母与子》（Mother and Child）中所做的那样。卡萨特笔下的圣子的裸体无关基督圣体（Corpus Christi），即对救世主的献祭身体的展

示，桌上的水果也并非象征他对亚当与夏娃的原罪的救赎。这些不过是日常活动，小睡一会儿、吃口点心、照顾孩子，在某种意义上有其永恒性，但在这个场景里，它们只是现代生活的一个片段。卡萨特加入的这类细节，以及她对母子之间的拥抱和互动中温存人性的凸显，让那些本已属于宗教传统的内容得以焕发新生。她描绘的对象或许不能称之为象征，但由于它们与一个长期存在的传统有所关联或产生偏离，从而具有了更丰富的内涵。

文艺复兴时期对视觉象征的阐释为西格蒙德·弗洛伊德（Sigmund Freud）的思想及有关梦境和童年回忆的现代精神分析学的兴起奠定了基础。现代科学和哲学的大部分内容都建立在对人类基本性格看似统一的理解之上，就连弗洛伊德也承认，这些象征很容易遭到误解。“有时候，一支烟斗不过就是一支烟斗而已。”弗洛伊德说。超现实主义艺术家勒内·马格利特（René Magritte）在画作《图像的背叛（这不是一支烟斗）》（*The Treachery of Images (This Is Not a Pipe)*）中探讨了这个问题。马格利特提醒我们，我们视为理所当然的图像，实际上不过是构建的产物。他把作品画得轮廓僵硬、阴影粗糙，还缺失环境和美感效果，用这种刻意简略的风格让我们痛苦地意识到这一点。因此，被赋予具象图像的意义充其量可称为含混不清，在最坏的情况下则是欺骗观众。



玛丽·卡萨特 (Mary Cassatt, 1844—1926)

《母与子 (小睡醒来) 》 (Mother and Child)

约1899年

纽约，大都会艺术博物馆



勒内·马格利特（René Magritte, 1898—1967）

《图像的背叛（这不是一支烟斗）》

〔The Treachery of Images (This Is Not a Pipe)〕

1929年

洛杉矶，洛杉矶郡艺术博物馆

迷惑与分类

文艺复兴及后来的宗教纷争导致了毁灭性的战争和剧烈的社会变革，而图画在教义辩论和坚定信仰方面发挥了重要作用。新教徒与天主

教徒之间的分歧不仅集中于圣礼、救赎等神学问题和教会的等级结构，还在于向公众宣传理念的方式。图像蕴含影响力，它为有权势者所用，让平民引以为豪，还被一类新的赞助人——收藏家所痴迷。

不少新教地区将此前所有的教堂装饰粉刷一新，并清除了一切有潜在的偶像崇拜倾向的祭坛装饰。艺术家转而创造风险更小、更世俗化的绘画种类，比如静物画和风景画，或日常生活这种现代题材，但这些画中往往依然充满大量强调道德与美德的象征和隐喻。伦勃朗等许多新教艺术家投向《希伯来圣经》中的主题，因其具有关乎美德的、极具冲击力的主旨，并且是人类与神圣干预产生直接联系的先例。绘制《伯沙撒王的盛宴》（Feast of Belshazzar）时，这位荷兰艺术家曾向犹太学者，大约是阿姆斯特丹的拉比梅纳西·本·伊斯拉埃尔（Menasseh ben Israel）讨教，请他解释为何先知但以理（Daniel）可以理解墙上神秘出现的文字，其他人则不能。本·伊斯拉埃尔指出，这些文字并非以典型的希伯来文方式书写，而是像喀巴拉^[7]经文那样竖排书写的。这句话的正确翻译是“mene, mene, tekel, v’parsin”，即“弥尼，弥尼，提客勒，乌法珥新”^[8]，它预言了伯沙撒王的王国的分裂和毁灭。这是字面意义上的“写在墙上的字”^[9]，而伦勃朗让上帝从云中伸出神圣之手，写下发光的文字，不容置疑地表示这是来自上帝的直接干预。

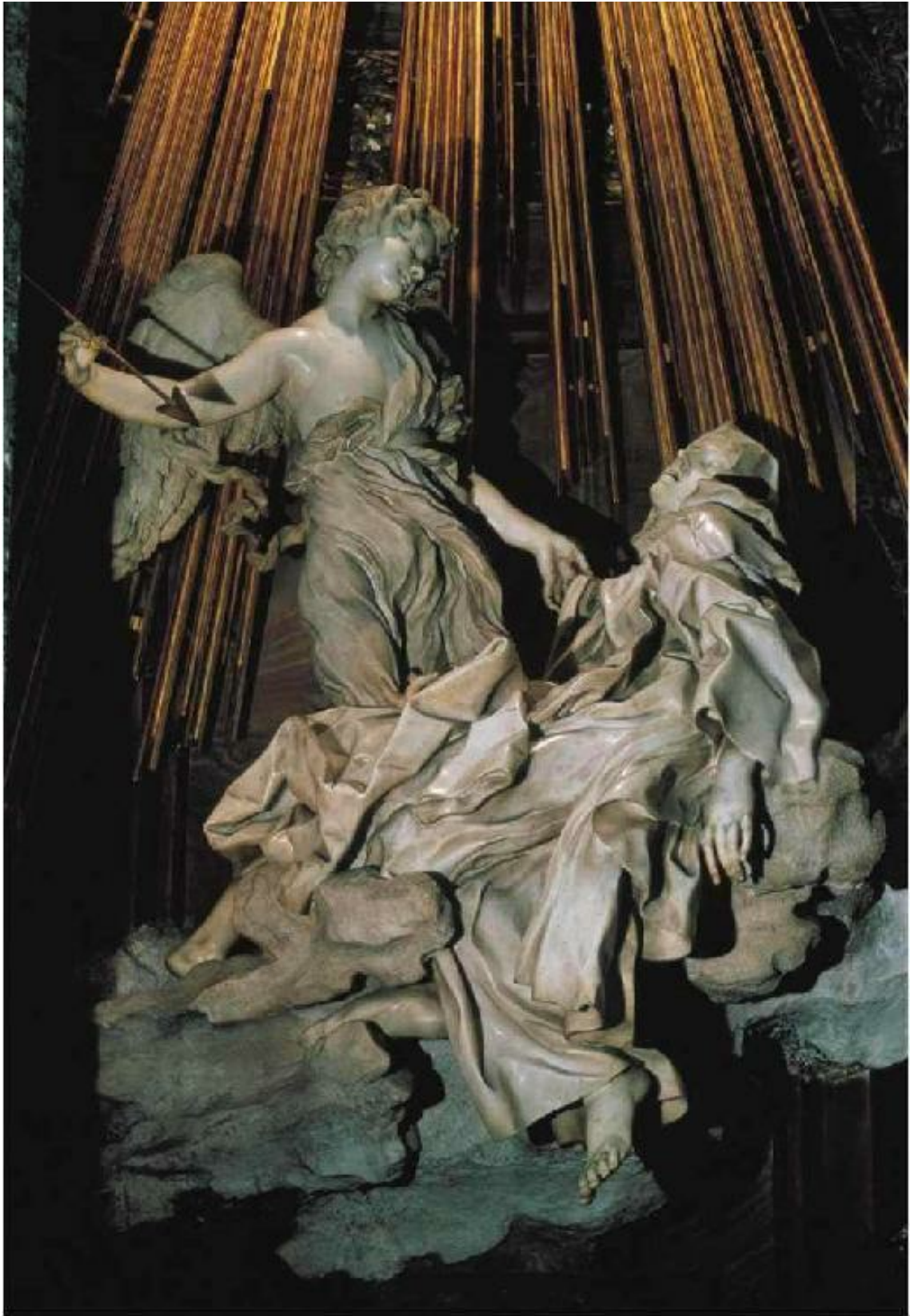


伦勃朗·凡·莱因（Rembrandt vanRijn，1606—1669）

《伯沙撒王的盛宴》（Feast of Belshazzar）

1635年

伦敦，国家美术馆



吉安·洛伦佐·贝尔尼尼（Gian Lorenzo Bernini, 1598—1680）

《阿维拉的圣德肋撒神魂超拔》（Ecstasy of St. Theresa of Avila）

1645年

罗马，胜利圣母教堂，科尔纳罗礼拜堂

在17世纪，也就是我们常说的巴洛克时期，天主教徒凭借自己的正统信仰，向新教的宗教改革发起挑战。他们重视图像的价值，将其作为复兴圣人崇拜的一种手段。吉安·洛伦佐·贝尔尼尼（Gian Lorenzo Bernini）的祭坛雕塑《阿维拉的圣德肋撒神魂超拔》（Ecstasy of St. Theresa of Avila），是他在17世纪40年代为罗马的科尔纳罗（Cornaro）家族设计的一座富于动感的礼拜堂的一部分。如同戏剧表演达到高潮，阿维拉的德肋撒被一位天国的天使用圣箭射中，陷入神魂超拔的体验。这位天使并非丘比特，但德肋撒用一个性隐喻表达了自己的观点，即对上帝的渴望远超任何肉体快感。这种感受，贝尔尼尼不仅刻画在德肋撒的面部表情之中，也刻画在她身边翻卷起伏的宽大衣褶当中。石头看上去有如比之更轻的材料，它是光滑的肌肤，是长羽的双翼，甚至是云。它如同摆脱了重力的吸引，这是因为贝尔尼尼采取了一种在当时没有任何其他艺术家胆敢尝试的方式去雕琢大理石。整体作品，配合自然光从一扇隐蔽的窗户倾泻而下，洒下瀑布般的青铜光束——旨在激发公众对上帝之爱产生相似的热情。

老扬·勃鲁盖尔（Jan Breughel the Elder）和彼得·保罗·鲁本斯（Peter Paul Rubens）的《视觉的寓意画》（The Allegory of Sight，见第214～215页）描绘的并非一批实际收藏，而是一个理想的“艺术厅”（kunstkamer），这是现代博物馆的前身。这类收藏中无疑混杂着古代雕像、现代绘画、珠宝和各种奇珍异宝。在文艺复兴初期，艺术中的创新是由赞助修建教堂和市镇广场的家族推动的。这种公共艺术不仅推动了艺术家之间的竞争，也推动了想在气度上胜过左邻右舍的赞助人之

间的竞争。与此同时，贵族和新富的商人积累的私人财富也带来了新的家庭消费类别，艺术家开始迎合收藏家和自诩品位高雅、精通艺术语言的鉴赏家的个人喜好。到18世纪，在盛大的沙龙展中，公众艺术消费又形成一股新风尚。这些现象的产物便是19世纪和20世纪的公众博物馆收藏。

地图集和徽志书让文艺复兴时期的人文主义者得以开创新的分类系统，将欧洲从古至今的文化思想与有关自然世界的最新概念及观察整合在一起。徽志书本质上是一部百科全书，用隐喻或暗喻的方式将解读的文字与图像结合起来，解释概念和拟人化形象。这些书通常使用多种语言，十分吸引受过教育的世俗读者。其中最受欢迎的是安德烈·阿尔恰蒂（Andrea Alciati）的《徽志集》（*Emblemata Liber*），在16和17世纪再版多次，且版本越新，插图也越多。此处，伊卡洛斯之坠的故事被描绘成一幅有关占星术的寓意画，对开页上还有德国数学家和天文学家约翰内斯·开普勒（Johannes Kepler）的亲笔签名。除了在光学领域的重大发现，开普勒还帮助伽利略·伽利莱（Galileo Galilei）宣传和捍卫他通过望远镜观察发现的成果。尽管开普勒被合情合理地归入一类新兴科学家之列，但他也坚信天体观测有助于自己更好地理解上帝的神圣计划，并称之为“宇宙的神圣奥秘”。此外，他还十分乐意为布拉格的鲁道夫二世（Emperor Rudolf II of Prague）宫中的赞助人和朋友提供星象图。

关于文艺复兴的一大讽刺之事是，尽管理性秩序和现代科学探究已经萌芽，但是与此同时，谜语和符文、魔法和秘闻、象征和化身也都在蓬勃发展。艺术既是观察，也是想象的驱动力，还是传播这些思想的主要媒介。这样的例子不胜枚举，但朱利奥·罗马诺（Giulio Romano）的《永生的寓意画》（*Allegory of Immortality*，另见第177页）可谓集大成者，这些将在本书的独立条目及补充讨论中进一步探讨。

一个斯芬克斯居于画面中央，宣告这幅画乃是一个谜语，谜底留待

曼托瓦的贡扎加宫里最博学的人去揭开。罗马诺笔下的斯芬克斯不像俄狄浦斯请教的那位那样矜持，这只生物伸展、扭转着双臂，低垂着头，蜷曲着尾巴；它停落在一个球状物上，爪子奋力抓住光滑的球面。不稳定的斯芬克斯让人想起福尔图娜（Fortuna）^[10]，而这也正是它在画作中的作用——预示画面下方舟中之人的命运。这只怪兽手握从事猎鹰运动的贵族所熟悉的鹰架，它可能掌控着自己的命运，其他人则不然。只有解开人物角色这个难题，我们才能确定舟中二人的身份及其命运。这幅画困扰了学者们数十年，本书提出了一种新的解释，但即便对原始观者来说，要理解这幅画肯定也是一个挑战，因为尽管画中人物相互关联，但他们并非在演绎已存文本中某个特定的叙事或情节。

我们的确可以用诸多不同的方式，从表面意义或比喻意义两种角度分析这幅画作。如果以向心的方式看待构图，那中间的人物和象征就构成了天体和地球的运行，突出其符合欧几里得几何特征的严谨和完备。凤凰身下的基座是个立方体，一面上刻有一个正方形。下方有一组三个圆形象征物：一个是三维、中空的（代表乌拉诺斯（Uranus）^[11]的浑天仪）；另一个是二维、中空的（代表大地之母盖亚（Gaia）的衔尾蛇）；最下面那个是三维、实心的，是斯芬克斯脚下不甚稳固的地球世界。不过，若按照纵向分区分析画作，那么，左上角阿波罗（Apollo）和阿耳忒弥斯（Artemis）的母亲勒托（Leto），以及居中偏左、吐出包括海神波塞冬在内的宙斯的兄弟姐妹的克洛诺斯（Cronus），这二者均处于繁衍后代的过程中。相反，右侧的几位人物则代表前往和堕入灵薄狱。右上方的阿波罗和一个可能是阿耳忒弥斯的人物代表日与月的运行，三头怪兽喀迈拉（Chimera）这种生物则属于冥府的塔尔塔洛斯（Tartarus）^[12]，沦落至此的罪人的命运比堕入冥世（Hades）更加悲惨。

若按照横向分区分析画作，则天界与人界之分更加显著。上层人物

有勒托、阿波罗、阿耳忒弥斯，及中央属于天界的生灵；与此同时，下方的人物尽管依然具有神性，但船中的涅柔斯（Nereus）和忒提斯（Thetis）（有关二者身份的更多讲解，请参阅第174页）让这个世界与凡人的国度产生了交集。事实上，忒提斯才是这幅寓意画的主角，她为在特洛伊战争中阵亡的儿子阿喀琉斯（Achilles）哀悼，并踏上接回其骨灰的路途。

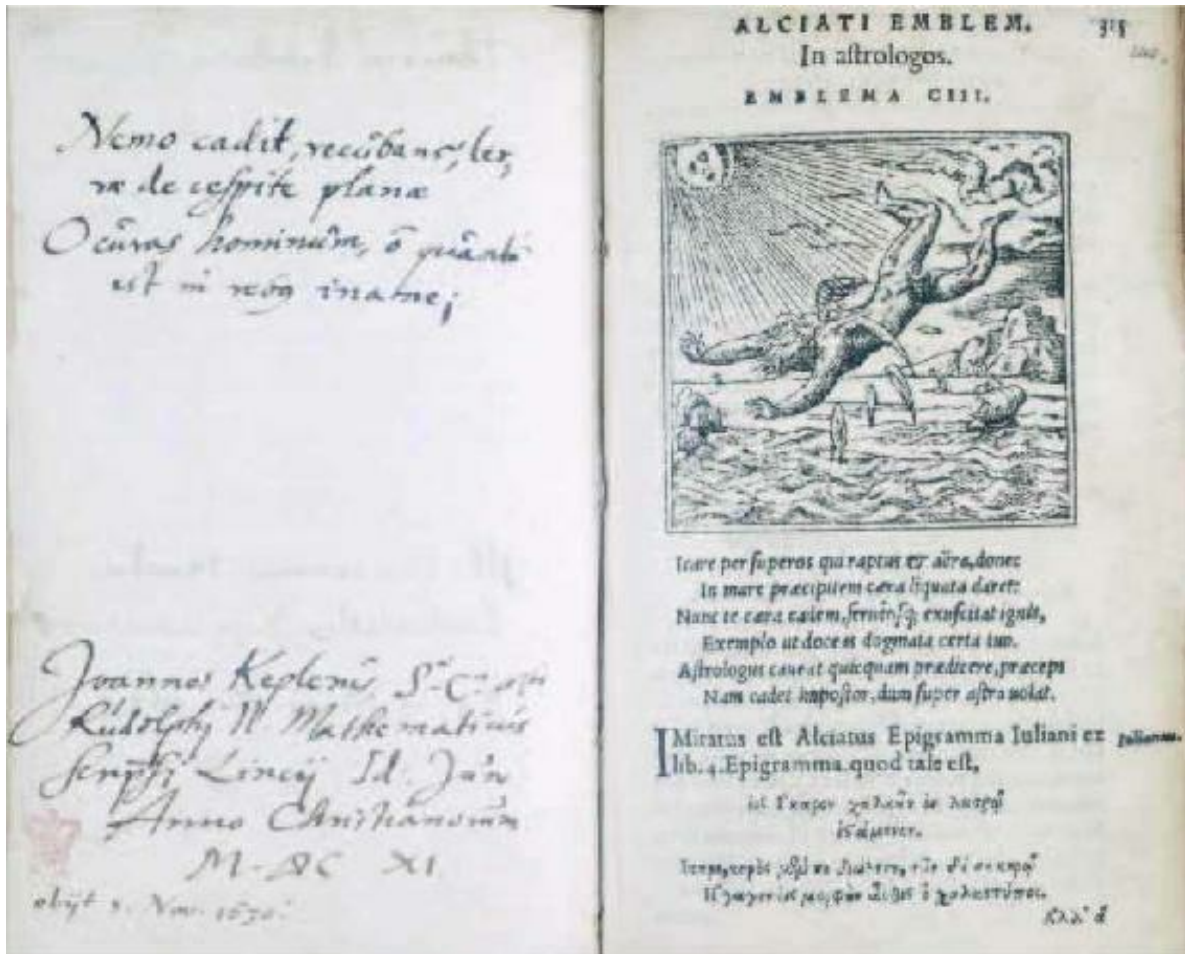


老扬·勃鲁盖尔（Jan Breughel the Elder, 1568—1625）和彼得·保罗·鲁本斯（Peter Paul Rubens, 1577—1640）

《视觉的寓意画》（The Allegory of Sight）

1618年

马德里，普拉多博物馆



《伊卡洛斯之坠》（Fall of Icarus），收录于安德烈·阿尔恰蒂（AndreaAlciati）的《徽志集》（Emblemata Liber，莱顿，1573年），约翰内斯·开普勒（Johannes Kepler）签名

伦敦，大英图书馆



朱利奥·罗马诺（Giulio Romano, 1499? —1546）

《永生的寓意画》（Allegory of Immortality）约1535—1540年

底特律，底特律美术馆

当时，这些对古希腊神话的指涉不仅可以取悦和考察博学的人文主义者，也强调了一些可以归入基督教思想的本质真理：出生与复活，死亡及通过升入天堂、逃避恐怖的地狱以获得永生的渴望。

罗马诺在曼托瓦受雇于贡扎加的费德里科二世（Federico Gonzaga）。费德里科二世和玛加丽塔·帕莱奥洛贾（Margareta Paleologia）结了婚，女方是在1453年落入土耳其人之手的拜占庭帝国末代统治者的后裔。我们会禁不住猜想，1540年，弗朗切斯科三世（Francesco III）在费德里科因梅毒去世后继任公爵，这可能是此画的创作契机。15世纪晚期，梅毒这种细菌型疾病在欧洲出现，甚至可能在1494年哥伦布（Columbus）的船员自新大陆返回后在那不勒斯暴发过。到16世纪中叶，人们有时会用水银熏蒸感染者的患处，疗法十分痛苦。如果人们对此画的通常解释是正确的，那么画作表达的既有对费德里科二世天不假年的悲痛，也有对其子享有更绵长的福寿的祝愿。然而，天不遂人愿，弗朗切斯科在1550年亡故，享年十七岁。

这类哀悼和夙愿往往会用托寓的形式表达出来。画中所强调的火，以及土、风、水，都是炼金术中不可或缺的基本元素。又名赫尔墨斯·特里斯墨吉斯忒斯的墨丘利据传是火的发明者，其名言“如其在上，如其在下”奠定了占星术的基本准则。欧洲学者认为，一个人对这些神祇及其天国的了解越多，就越能掌握有关俗世生活的奥秘——尤其是在基督教的理解方式之下。就绘画而言，无论其主题的学问有多么精深，都不能左右观者的阐释，因为绘画是描述性而非指导性的。聪颖的观者或许能辨识出艺术家的显著意图，但依然可以自行在更多层面上展开联想和解读。具有启发性的绘画鼓励人们用这种方式给画作增添更多意义。一些图画被故意画得扑朔迷离；而对另一些图画而言，“扑朔迷离”只不过是因为解密图像所需的种种关联现在已不为人知。

本书鼓励您仔细观赏14世纪到19世纪的大师创作的这60余幅图像，运用一种从某些方面而言已经遗失、在其他意义上与我们至今仍居于其间的社会息息相关的视觉语言，去观察他们眼中的以及他们在画中构筑的世界。从文艺复兴时期到近代伊始，艺术家们运用托寓、化身和象征，在诸多指涉和联想层面与观者交流。这是一种藏匿在巧妙构建的自

然世界当中的思想的艺术。乍一看，其中某些画作或许会显得怪异甚至荒谬，引发一些奇怪的疑问：为什么圣家族身边围着一群裸体人物？为什么这对夫妻起誓时，是在家中而非教堂里，更别提他们光穿着袜子没穿鞋。我的天，上帝好像拿着一个保龄球，这又是为何？我们一而再、再而三地发问，这些人是谁，这些生物是什么，这些东西又为何物，他们在这里做什么？本书会试着逐一回答这些疑问，但毫无疑问的是，总有一部分图画和艺术家的初衷是我们无法理解的。

——保罗·克伦肖（Paul Crenshaw）

艺术爱好者的绘画象征指南

特别鸣谢丽贝卡·塔克和亚历山德拉·邦凡特-沃伦在原书著写过程中给予的帮助

《最后的审判》

乔托·迪·邦多纳

（Giotto di Bondone, 1267—1337）

1306年

湿壁画

帕多瓦，斯克罗韦尼礼拜堂，竞技场礼拜堂



1300年，恩里科·斯克罗韦尼（Enrico Scrovegni）买下帕多瓦的一

处古代圆形竞技场遗址，为自己修建宅邸，并建造了后来得名“竞技场礼拜堂”的家族礼拜堂。佛罗伦萨艺术家乔托·迪·邦多纳当时已经为另一份委托来到帕多瓦镇，斯克罗韦尼请他创作，大约是想节省一些费用。乔托虽才华盖世，但当时年纪尚轻。斯克罗韦尼的父亲雷吉纳尔多（Reginaldo）是个见利忘义之徒，靠放贷敛了一笔财；他如此臭名昭著，以至但丁（Dante）在《地狱篇》（Inferno）里描写永世受地狱之苦的人时提到了他的名字。这位赞助人建造礼拜堂的目的在于弥补其父之罪、恢复家族名誉，但他大概并未料到，自己将由此委托创作一件具有开创意义的艺术作品，引领艺术界踏入文艺复兴的新纪元。

乔托将小礼拜堂的四面墙及桶形拱顶全部绘满湿壁画。两套主要组画沿侧墙铺开，描绘圣母生平和基督生平。这些叙事画情感温柔而充沛，再加上对建筑的高明处理和令人回味无穷的风景，这些就足以青史留名。不过，入口墙上的壁画才是影响最广的作品：整面墙被一幅极具艺术创新力的场景填满，那就是《最后的审判》（Last Judgment）。

基督作为荣耀的审判官端坐画面中央，身周环绕着天使和一圈彩虹色的杏仁形光轮（mandorla）。光轮的色彩由数百根逐一绘制的羽毛组成，让人想起《诗篇》中有关上帝的翅膀和羽毛的章节^[13]。他伸出双手，主宰着拥挤人群中每个人的命运，把即将获得救赎之人抬升至其右侧，把被判入地狱去经受烈焰烧灼的人扔向其左侧。基督上方的天空中有一大群排成紧密队列的天使，另有两位天使在画面顶端拉开天幕。使徒们坐于圣座上，一字排开，位置与基督齐平。画面左下方有死者从墓中爬出。即将进入天堂的灵魂列队升天，秩序井然。在上帝的选民中，排头阵的是一位女性，应该是圣母马利亚；她转身向后面的一个人物伸出手去，画面中此人保存状况欠佳，应是施洗约翰（John the Baptist）。在这开阔的场景中，乔托借助尺寸等级体现各类人物的相对重要性。还有一排体形较小的人物也在升向基督。与清楚有序的左侧相反，基督的杏仁形光轮向画面右下角喷出四条火焰之河，一片混乱中，

个头更小的赤裸躯体接二连三地在火河的推动下坠入黑暗深渊。在那里，他们要么被恶魔折磨，要么被魔鬼碾碎和吞噬。

门道正上方的画面中央，就在十字架脚下，一群天使前来迎接恩里科·斯克罗韦尼，还有一位托举着竞技场礼拜堂复制品的奥斯定会修士。乔托借此表明，整个壁画工程都是斯克罗韦尼怀着获得救赎的希冀献给基督的贡品。



[1] Psychopomp, 或音译为普绪科蓬波斯。——译者注（如无特殊说明，本书注释均为译者注。）

[2] “活泼的”的英文“mercurial”衍生自赫尔墨斯在罗马神话中对应的名字墨丘利（Mercury）。

[3] Kylix，古希腊的一种双耳浅口大酒杯。

[4] 即胭脂虫。

[5] 泰伦提乌斯（Terence，约公元前195/185—约公元前159？），罗马共和国时期的喜剧作家。这句格言出自《阉奴》，他身前最成功的作品。

[6] 贺拉斯（Horace，公元前65—公元前8），罗马帝国奥古斯都时期的诗人和翻译家，代表作《诗艺》。

[7] 喀巴拉（kabbalah），犹太教神秘主义思想。

[8] 意为“弥尼，就是上帝已经数算你国的年日到此完毕”，见于《圣经》新标点和合本（上帝版），《但以理书》（5：25）。全书的《圣经》经文翻译都出自同一译本，后文不再赘述。

[9] 原文“the writing on the wall”直译为“写在墙上的字”，比喻“不祥之兆”，正典出“伯沙撒王的盛宴”这个故事。

[10] 罗马神话中的幸运女神，常常站在象征祸福无常的球体和车轮上。

[11] 古希腊神话中的天空之神。

[12] 古希腊神话中关押诸神敌人的极深层地狱，亦指住在此地的泰坦神。

[13] “他必用自己的翎毛遮蔽你；你要投靠在他翅膀底下。”（《诗篇》91：4）

动物世界的秘密

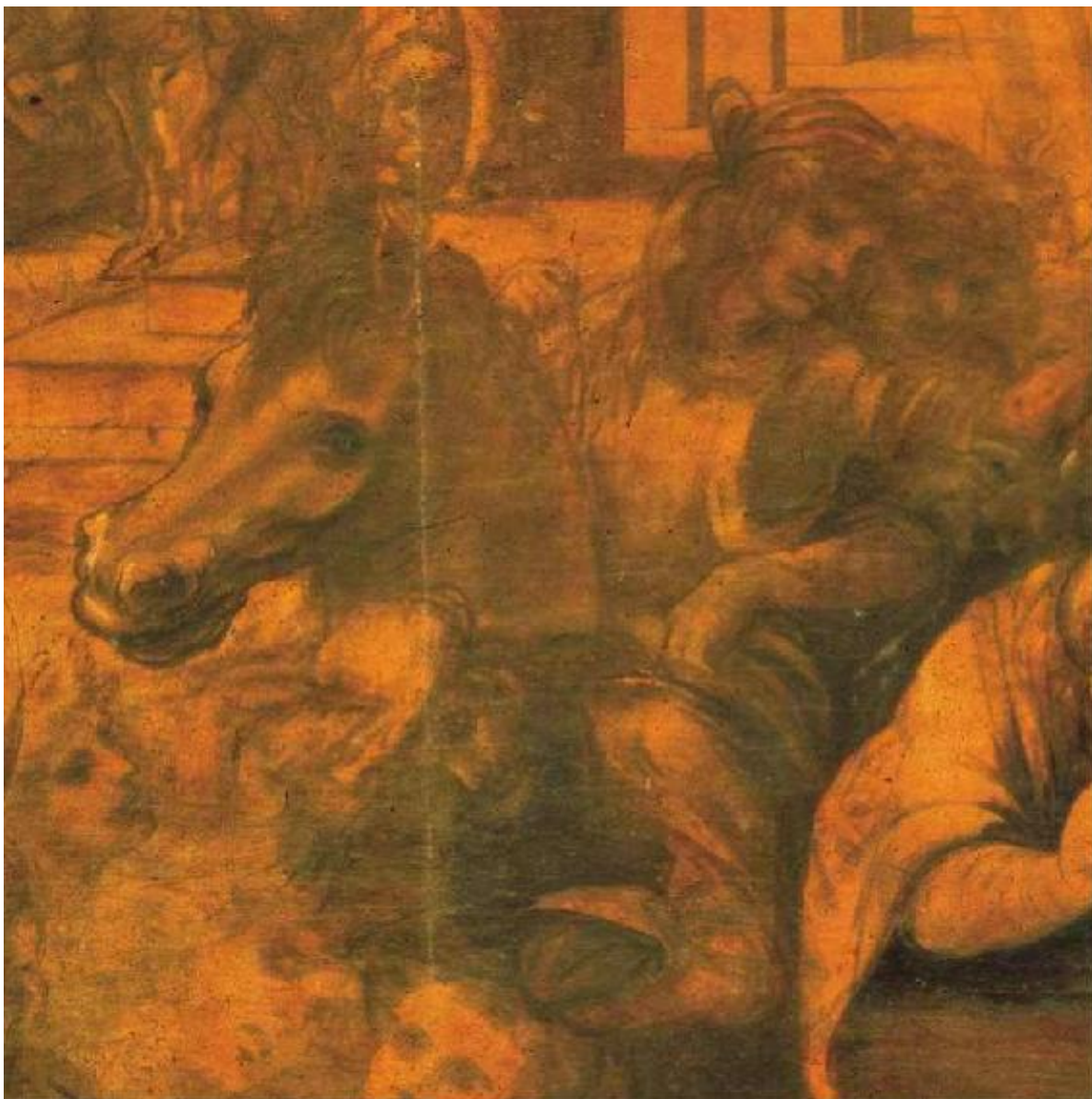
从古代洞穴画到21世纪的装置艺术，无论何时何地，艺术品中总能看到动物的身影。动物与我们既有不可名状的相似点，也有同样神秘的差异性，令人着迷。在欧洲艺术中，马是最容易让人浮想联翩的生灵之一。它代表各种意义上的力量，比如令人难以抗拒的欲望之力。在达·芬奇晦涩难解的画作《三博士来朝》（第69页）中，一位骑手驾驭着一匹人立而起的战马，或许是象征着理智——一种更高尚的天性——在规训欲望。在欧洲的社会等级制度中，人们认为“出身低微”的人更易受其动物天性的驱使。鉴于只有贵族才有骑马的权利，在真蒂莱·达·法布里亚诺笔下华美壮观、人山人海的《三博士来朝》（第23页）中，大批骏马凸显出拜倒在圣婴面前的都是世间伟人，身份尊贵。同样在这幅作品中，异域动物不但点明了几位国王的外邦背景，也体现了上帝造物的无限多样性。

随着探索时代不断发展，欧洲人不断涉足未知的疆域，渐渐地，独角兽、龙等曾被认为真实存在的象征性生物都被放逐至想象的国度。不过，在希耶洛缪纳斯·博世的《人间乐园》（第116～117页）中，独角兽仍然出现在了伊甸园一联的珍奇异兽之列。人们认为，这种优美的神话动物的角弥足珍贵，因其可以检测毒药并解毒（画中的独角兽把角浸入了自己从中饮水的池塘）。人们往往把独角兽和基督联系在一起，因为它们纯洁无瑕，不过也可能是因为它们隐含男性力量之意。随着欧洲贸易的扩张，一些一度充满异域色彩的野兽成为人们几近司空见惯的宠物。猴子因为与人类相像，又被认为和所有动物一样没有灵魂，所以被用于表现人类冲动、愚昧的一面。在扬·斯滕的《耽于逸乐，务必当心》（第265页）中，画面顶部的猴子就体现了画面下方混乱场景的主旨。

讲解救赎神学的奥秘时，艺术家会使用更常见的动物。在不计其数的“基督诞生”和“三博士来朝”的场景中，都会出现一牛一驴——尽管福音书记载此事时未曾提及它们。这些不起眼的农场动物不仅体现了基督的谦卑出生，同时也象征着那些认出和并未认出基督是上帝之子的人。在真蒂莱·达·法布里亚诺的《三博士来朝》（第23页）中，公牛虔诚地注视着圣婴基督，驴子则望向别处；在雨果·凡·德尔·格斯的《波尔蒂纳里祭坛画》（第60～61页）中，二者则正好相反。

牛这样随处可见的动物含有不同的象征寓意，想来并不令人意外。在梅尔滕·凡·海姆斯凯克的《圣路加为圣母画像》（第181页）中，观者可以通过路加身边的公牛辨识出这位传福音者兼画家。在预言性的《启示录》中，四位福音书作者代表上帝显灵，他们的象征物也出自此书。同样是《启示录》，以及《新约》与《旧约》的多处章节，都将基督描述为神秘的献祭羔羊。这一象征出现在了如扬·凡·艾克的《根特祭坛画》（第32～33页）和扬·普罗沃斯特的《基督教的寓意画》（第171页）这样的画作当中。

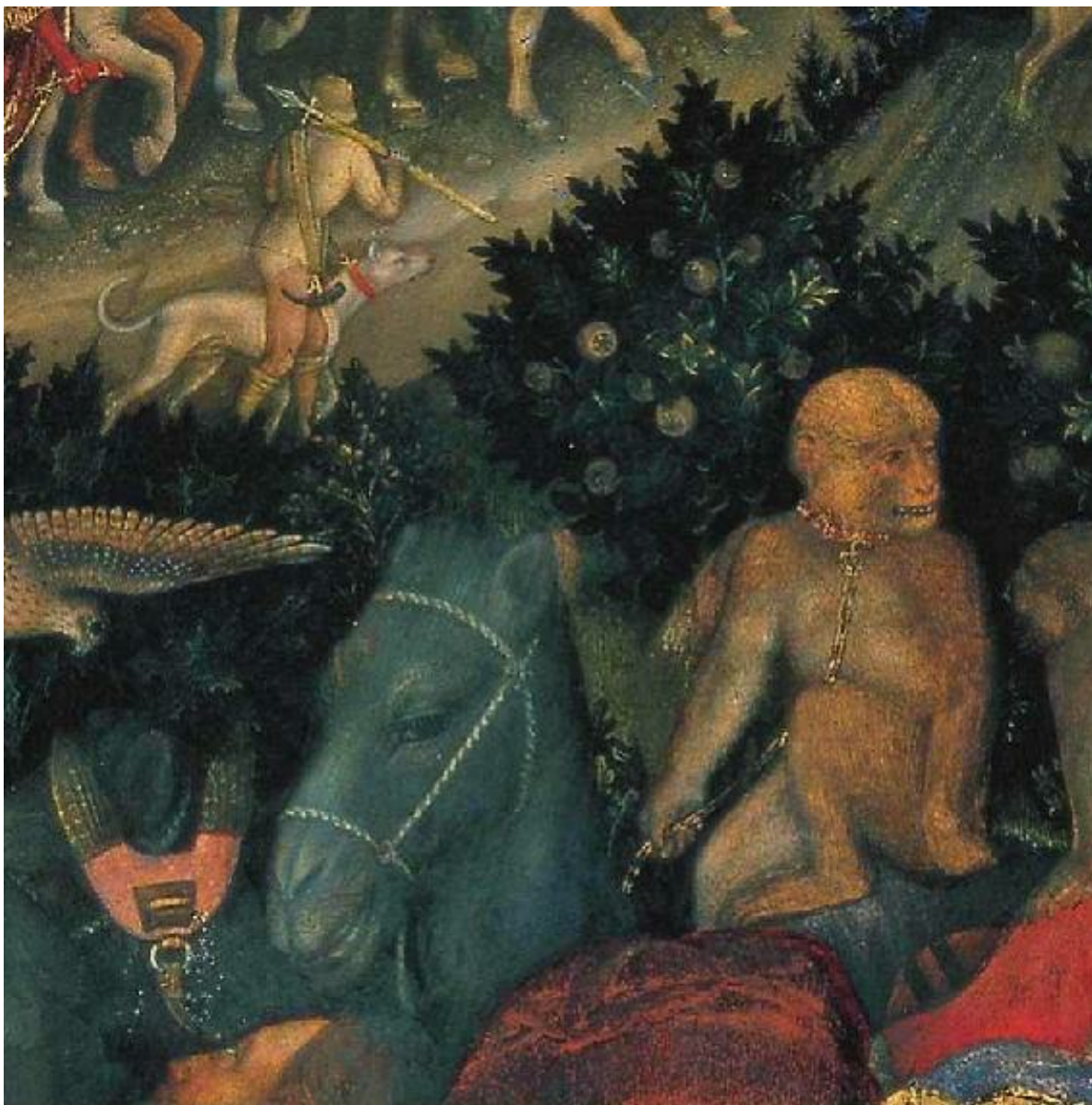
在上帝的有序宇宙及流行于文艺复兴时期的新柏拉图体系里，等级制度占据主导地位。地位最高的生灵翱翔于风中，这是最具灵性的元素。作为神秘的道成肉身的媒介，圣灵会以白鸽之躯现身于“天使报喜”，也会与圣父和圣子一道出现在表现三位一体的画作中，比如阿尔布雷希特·丢勒的《朝拜三位一体》（第139页）。来到民间的想象里，夜晚处处充满邪恶与危险。在弗朗西斯科·德·戈雅（Francisco de Goya）的《咒语》（第289页）及希耶洛缪纳斯·博世的《人间乐园》（第116～117页）的伊甸园一联中，黑暗国度的代表均为猫头鹰。不过，无论高贵还是低贱，神圣还是世俗，艺术中的动物都是对人类无穷无尽的恐惧、失误、高尚与抱负的鲜明写照。



列奥纳多·达·芬奇

《三博士来朝》

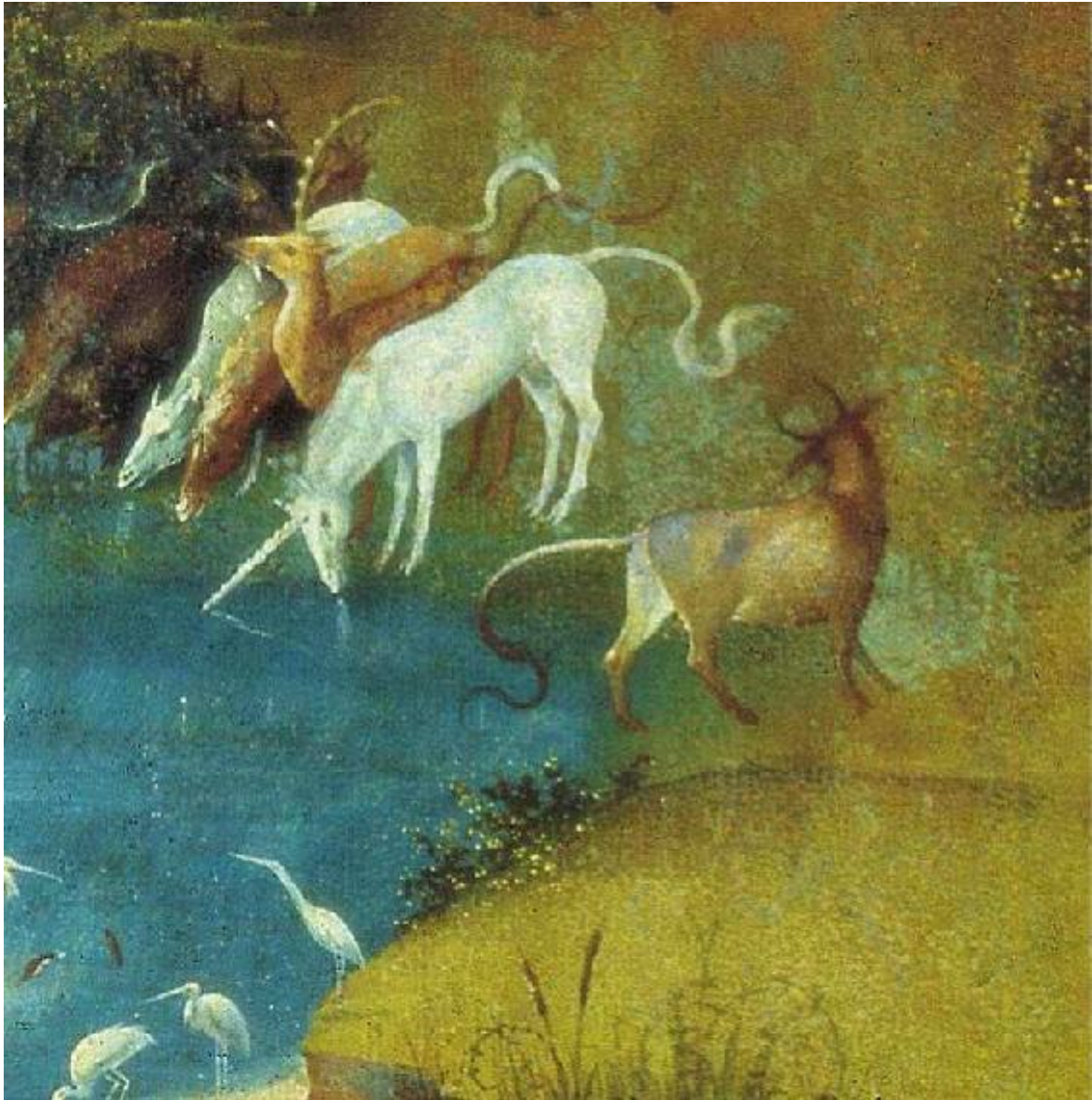
这位马背上的骑手象征对难以驾驭的激情的克制（第69页）



真蒂莱·达·法布里亚诺

《三博士来朝》

异国野兽代表上帝统治全球（第23页）



希耶洛缪纳斯·博世

《人间乐园》

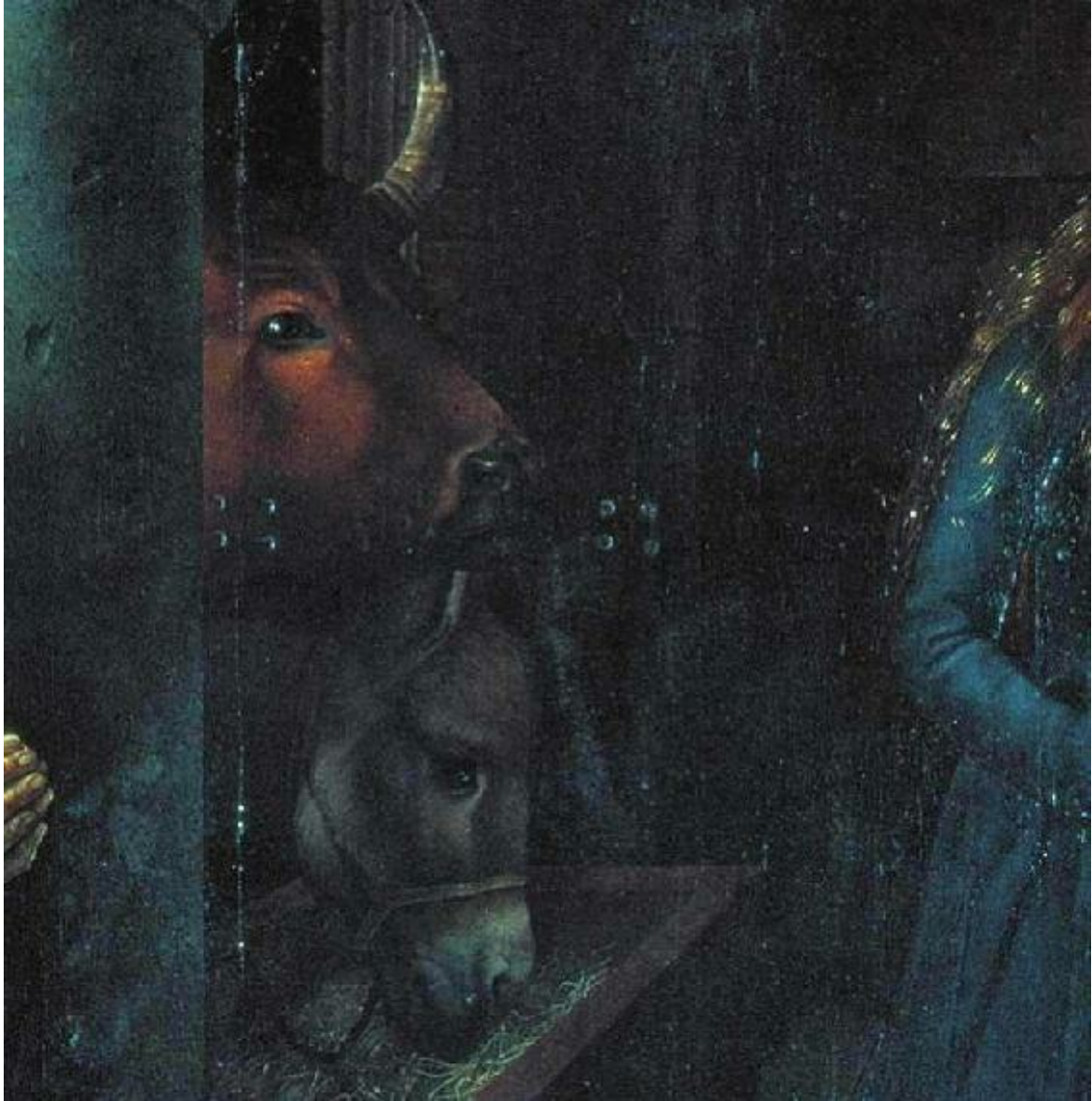
独角兽代表无与伦比的纯洁（第116～117页）



扬·斯滕

《耽于逸乐，务必当心》

猴子象征人性中的动物性（第265页）



雨果·凡·德尔·格斯

《波尔蒂纳里祭坛画》

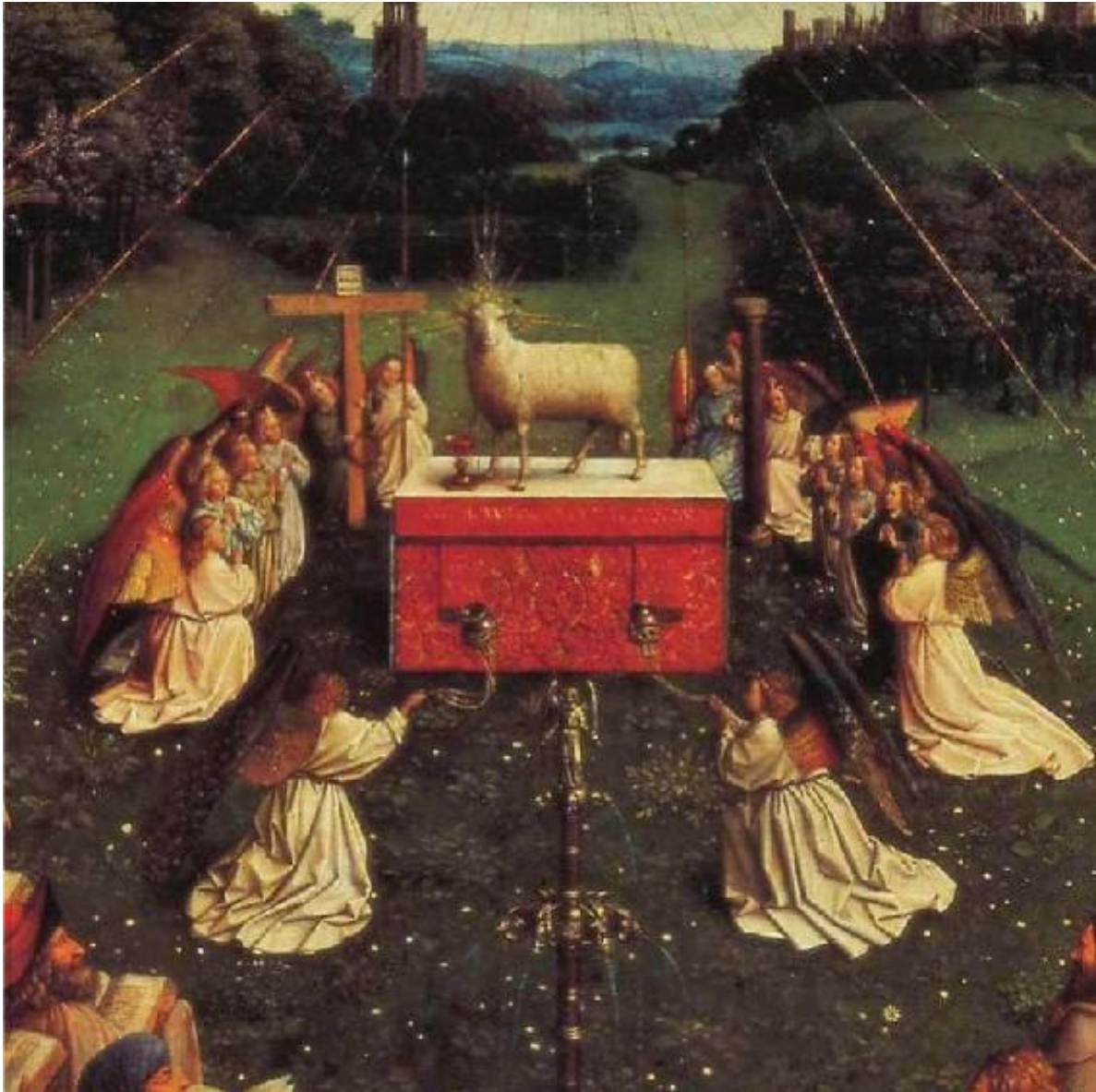
一只动物认出基督就是上帝之子，另一只则不然（第60～61页）



梅尔滕·凡·海姆斯凯克

《圣路加为圣母画像》

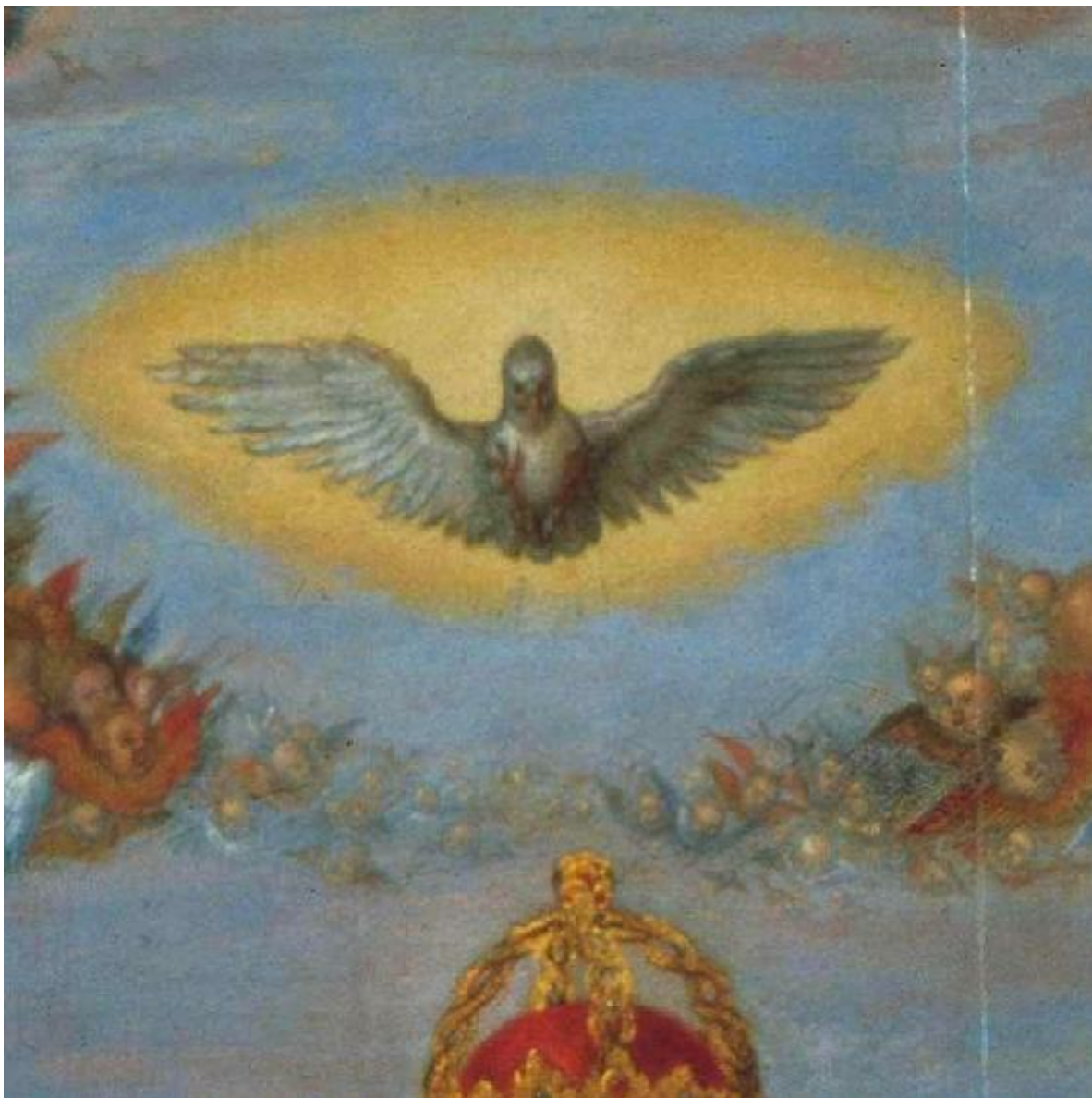
公牛是传福音者圣路加（St. Luke）的象征物（第181页）



扬·凡·艾克

《根特祭坛画》

羔羊代表献祭自己以救赎世人于亚当之罪的基督（第32～33页）



阿尔布雷希特·丢勒

《朝拜三位一体》

白鸽象征圣灵（第136页）



弗朗西斯科·德·戈雅

《咒语》

猫头鹰表示精神的黑暗面（第289页）

《三博士来朝》

真蒂莱·达·法布里亚诺

（Gentile da Fabriano，约1370—1427）

1423年

木板蛋彩画

300厘米×282厘米

佛罗伦萨，乌菲齐美术馆



真蒂莱·达·法布里亚诺是一位在15世纪前叶的意大利备受追捧的艺

术家。1423年，他为佛罗伦萨首富帕拉·斯特罗兹（Palla Strozzi）完成了一幅描绘“三博士来朝”的祭坛画，置于圣三一教堂（Church of Santa Trinita）的祭衣间。牧师将圣体端至祭坛前会在这里穿上祭衣，而真蒂莱从两个方面体现了祭衣间的用途：其一为画中数十人所穿戴的华冠丽服，东方三王自然也不例外；其二为画作主题本身，“三博士来朝”正是基督圣体（Corpus Christi）首次呈现于公众面前的场合。画面热情洋溢、细节丰富，人群几欲从哥特式三拱画框中蜂拥而出。

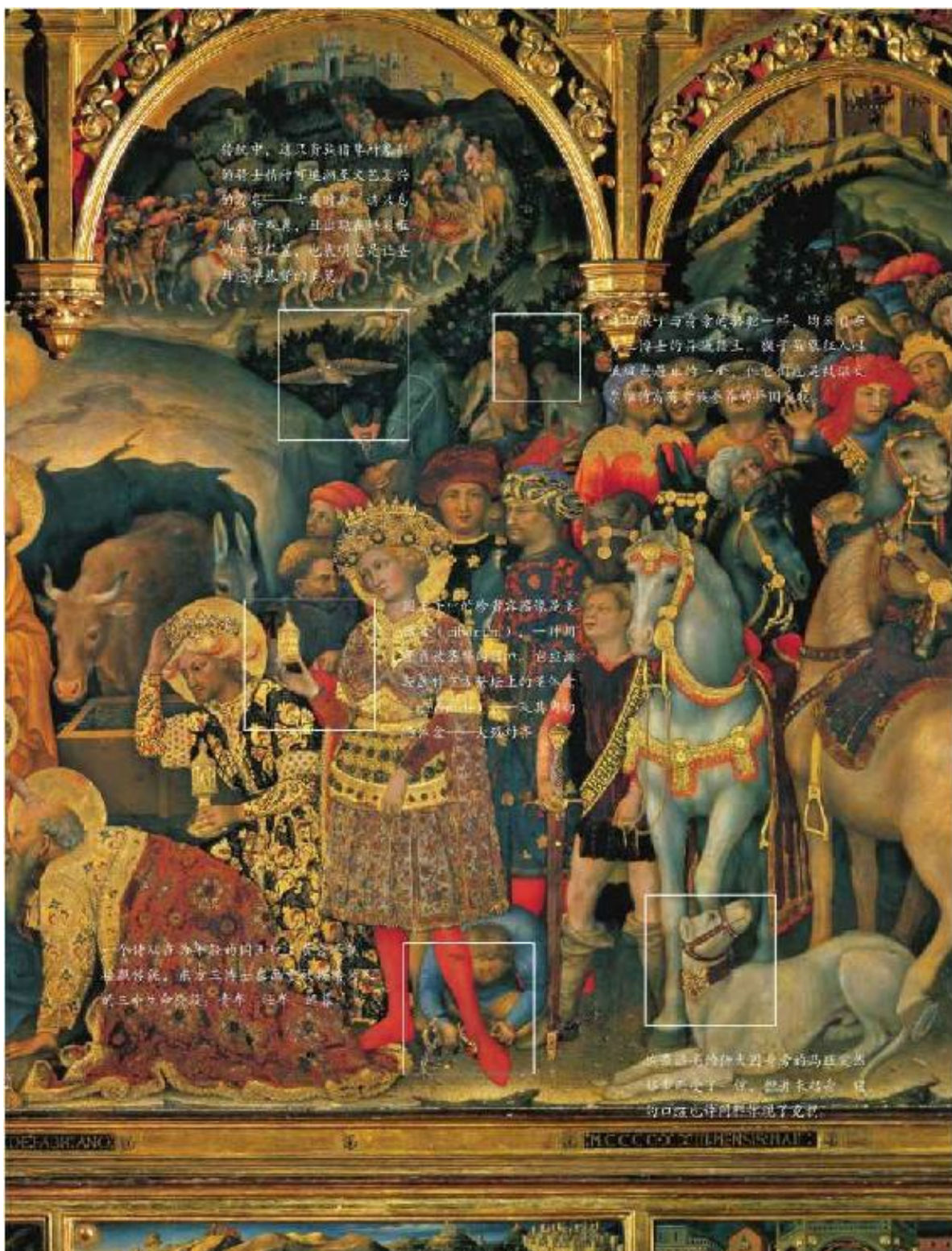
画面随着连续的叙事展开。在左上的拱形框中，三博士站在山巅，首次见到那颗奇妙的星星。高山被一片汪洋环绕，他们沿此海路踏上了前往圣地的旅程。在中间的拱形框内，三位国王带着壮观的队伍抵达目的地，进入耶路撒冷城。他们在右侧的拱形框中来到伯利恒的城墙前。前景里，三位国王前来朝拜圣家族，但见圣婴基督坐在母亲膝上。在真蒂莱笔下，三位国王的动作颇具韵律：第一位为亲吻孩子的双脚已拜倒在地，第二位正屈膝跪下，第三位仍站立着。此外，国王们在救世主基督面前表现得毕恭毕敬：第一位已取下王冠，置于地上；第二位正一面上前，一面脱掉王冠；至于第三位最年轻的国王，还戴着自己那顶象征世俗荣耀的王冠。第三位国王急切期盼的心情通过俯身为其脱掉马刺的仆人表现了出来。

国王们的其余随从形成了一排人欢马叫的队列。人物和动物或正对、或背对我们，面朝四面八方；人们身上的锦缎衣裳、软帽头巾、珠宝带饰绵延不断，把他们连接起来。该作品因装饰丰富且镀金细节繁多，论精美程度，在当时的祭坛画中数一数二。画面里充斥着诸多滑稽细节，一些侍从（在画作右偏中的位置）在说笑，一些动物在相互追逐，还有几个士兵在袭击一位旅人（左上角的拱形框里），包括猎豹与猴子在内的异域动物也在画中随处可见。

在下方的祭坛台座上，真蒂莱通过三种不同的场景展示出非凡的画

技。这些附饰画是意大利艺术中最早的几幅具有写实的光线效果的全景画。在此前的绘画里，背景多铺满金色，一如真蒂莱在这幅祭坛画的主图中描绘那一线天空的方式。台座左侧是一幅夜景图，“基督诞生”和背景中的“牧人领报”闪耀着光芒。光源位于画作内部：光从画面中心的基督身上发出，照亮了他的母亲和洞穴，并自下而上地照亮了建筑物；此外，光还发自背景中的天使。台座的中联里，圣家族正逃往埃及，在一片横向延伸的多山地带沿着一条蜿蜒的道路跋涉。在右侧，“耶稣献堂”展现了真蒂莱绘制复杂的建筑及空间的技艺，就那个时代而言可谓无比精湛。

15世纪初叶，这类富丽奢华的展示品盛行于欧洲各国的宫廷社交圈。20世纪30年代，艺术史学家埃尔温·帕诺夫斯基（Erwin Panofsky）创造了“国际风格”一词指代这个现象。



《阿诺尔菲尼夫妇像》

扬·凡·艾克

(Jan van Eyck, 1390—1441)

1434年

橡木板油画

82.2厘米×60厘米

伦敦，国家美术馆



想要了解这幅异乎寻常的肖像画的由来，后墙上风格化的拉丁语铭文可以为我们提供线索——“Johannes de Eyck fuithic / 1434”（扬·凡·艾克在此/1434年）。艺术家借此声明，自己见证了这场与众不同的仪式，并试图让我们相信，这场事件发生的过程与他所展现的毫无二致。为了让这一声明更具说服力，他还将自己和另一位男士绘入画中，他们面对夫妇，站在门口，出现在凸面镜的映像里。

一对男女对彼此许下婚誓。男士衣着考究，天鹅绒长斗篷上镶有皮草边，头戴一顶圆帽；女士也同样迷人，她身着宽松的绿色长裙，同样有貂毛镶边。男士举起一只手庄严起誓，另一只手托住女士的手。二人所在之处不是教堂，而是城市的家中。若这对夫妇是贵族出身，我们或许就不会对这幅双人肖像画是全身像感到意外了，但他们并非什么贵族。历经几代流传，画作被西班牙王室收藏，当时的一份描述显示这位男士名叫阿诺尔菲尼，所指或为乔瓦尼·阿诺尔菲尼（Giovanni Arnolfini）及其夫人乔万纳·切纳米（Giovanna Cenami），他是一位在尼德兰工作的意大利商人。鉴于他们在生命的这个时刻正旅居异国他乡，远离亲朋好友，这为此画的创作提供了一个合乎情理的缘由：这是他们结为夫妇的证明。而艺术家也极尽所能，确保画作对这个事件的记录可靠且令人信服。

画中充满了体现婚姻神圣性的细节。犬通常象征忠诚。单支点燃的蜡烛很可能是实际仪式的一部分，强调夫妇同心。墙上挂着一面镜子，饰有表现基督受难的小幅圆形画，钉子上还垂挂着一串祷告念珠，这些都体现出这一空间的圣洁和夫妇的虔诚。女士头部后方的床上饰有一尊主保生育的圣人——圣玛格丽特（St. Margaret）的小雕像。一把小扫帚突出了这位女士在社会预期中即将承担的职责：成为一个打理妥帖的家庭的主妇。女方站在床边，绿裙与红床形成鲜明对比，这是对性别角色的暗示，一如男方临窗的位置意味着他的职责是离家工作。

这位女士拉起衣服，厚厚地堆叠在小腹前，自然让她显出几分孕相。裙装的式样以及以丰臀为美的女性形体审美观念让这一点更加明显。婚床上敞开的床帘同样可能在暗示二人的圆房之事，不过，15世纪的房间并非像如今这般各有其用，因此，床出现在任何房间里都十分普遍。在现实中，许多婚礼确实发生在意外怀孕之后，但去描绘这样一位未婚先孕的女性未免有失体面。相反，扬应该是想暗示这位女士有可观的生育潜力，而这会被视为品质贤德，因为生育是婚姻圣礼中一个既重要又符合社会期待的组成部分。



《根特祭坛画》

扬·凡·艾克

（Jan van Eyck, 1390—1441）

1432年

木板油画

350厘米×460厘米（打开）

根特，圣巴夫大教堂

同行艺术家从四面八方慕名而来，只为一睹扬对油画颜料的惊人运用。坊间传闻他其实是油画技术（使用油充当颜料黏合剂，而非数世纪以来用于蛋彩画颜料的蛋黄）的发明者。尽管这一传闻并不属实，但扬的确很早就娴熟掌握了各种油画技巧：表现光影，以及平滑过渡色彩，使画作表面光滑如镜，无比精准地呈现自然世界。《根特祭坛画》是他最早的杰作之一，也是早期文艺复兴艺术的重要典范。

祭坛画的外侧多用一种单色技巧——灰色单色画法绘制，包括天使向圣母马利亚报喜的主要场景。捐赠人的肖像则是例外，其色彩与圣施洗约翰和圣福音约翰（John the Evangelist）的仿石质雕像形成了鲜明的对比。因材料成本较高，雕塑式祭坛装饰往往昂贵得多，不过，扬别出心裁地描绘了五尊仿石质雕像，使得绘画艺术在与雕塑的较量中胜出。祭坛画顶端绘有《旧约》中的先知撒迦利亚（Zachariah）和弥迦（Micah），还有一对女先知。

祭坛画在盛典上打开之时，观者得以尽享一幅从尘世穿越至天国的绚烂图景。下层中，一群圣洁之人向生命之泉及上帝的羔羊聚拢过来。天使们围在祭坛周围，摆动香炉并展示基督受难的刑具，包括柱子、鞭子、长矛和十字架。圣灵从上方降下。

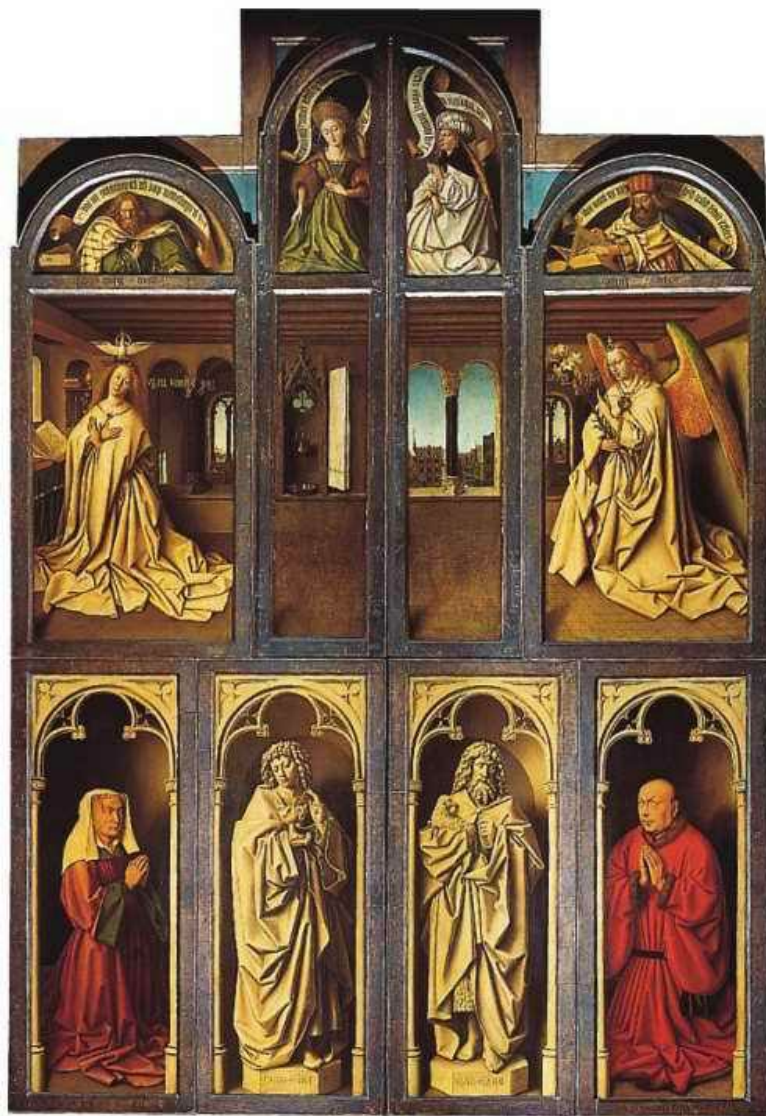
最新研究再次有力地证实，祭坛画中描绘“朝拜羔羊”（Adoration of the Lamb）的部分是顾客最初委托的作品，且委托对象是扬的兄长胡伯特·凡·艾克（Hubert van Eyck）。后来，若多库斯·维德将其买下，在胡

伯特已经辞世的情况下，雇请扬来大幅扩展祭坛画的内容。人们随后在画框上留下铭文向两位艺术家致敬，其中有关胡伯特的铭文称“无人能出其右”。

扬于1432年完成这幅祭坛画。此前，他已是布鲁日公爵“好人菲利普”（Duke Philip the Good）的贴身男仆——国王的私人助理——和宫廷画师。《根特祭坛画》应该是他的第一幅大型画作。扬早年接受过泥金装饰手抄本的创作训练，并将细密画家的绘制技能及对细节的关注带到这个尺幅更大的项目当中，在祭坛画的上层取得了瞩目的成果。他记录下大量细致入微的观察，从珠宝和金属上闪闪发亮的倒影，到织成锦缎的金线，再到人物的一绺绺发丝。总体而言，扬的油画技法，无论是运用光影过渡营造的立体错觉，还是用油基颜料实现的强饱和度与高亮度，在他那个时代都是前无古人的。



《根特祭坛画》（打开）



《根特祭坛画》（关闭）

祭坛画上层，圣父上帝在圣座上做王，头戴教皇的三重冕。其脚边放着一顶王冠，代表向画面下方的尘世的过渡。圣母马利亚和圣施洗约翰分列两侧，他们是人类面临末日审判时的主要代祷者。三者衣冠赫奕，珠宝华丽，衣料上乘。

他们两侧是天使合唱团和亚当与夏娃的裸体像。在深色背景的衬托

下，亚当与夏娃的身躯具有近乎实体的质感。亚当站在观者头顶上方的一个壁龛里，脚趾探出画板的边界，进一步增强了他是一个真人的错觉。扬绘制的这些裸体像毫无修饰，比例和身材十分自然，开欧洲北方文艺复兴绘画的先河，与深受罗马古代文化及其理想美标准影响的意大利艺术截然不同。这些人物共同构成了人类从堕落到获得救赎的整个过程。



显得特别珍贵。在党代会上，他受到一位
阅读你这篇文章，并
正的王明和于洪时展
现其成果。



作为当时宫廷的史官，在太平
上，他用不容假借的笔，写
于卷，卷第一页就叙述了王
冕所见、手书撰者又于可观
的宝号。四宝号及目的表，一
见，杨氏就抄写了满纸的抄
本一册。而二十卷史文亦
于卷中，为观者像酒添
宝就注。



法国的葡萄酒业已经受到打击。朱日帝利时，他和圣东马利酒厂曾向人们保证，葡萄酒业不会受到任何影响。但圣东马利酒厂现在被称为“折原酒”（Dossin）。



像这样才是真正意义上的“假左”和“假右”的无神论者。他们之所以“假”，在于他们并没有真正接受马克思主义，没有真正接受辩证唯物论和科学无神论。他们只是把马克思主义作为一种工具，一种手段，一种权宜之计，一种暂时的避难所。他们并没有真正理解马克思主义的真谛，并没有真正掌握马克思主义的立场、观点和方法。他们并没有真正树立起科学无神论的信仰，并没有真正建立起对马克思主义的坚定信念。他们只是把马克思主义作为一种装饰，一种门面，一种摆设。他们并没有真正将马克思主义内化为自己的思想，并没有真正将马克思主义外化为自己的行动。他们只是把马克思主义作为一种工具，一种手段，一种权宜之计，一种暂时的避难所。他们并没有真正理解马克思主义的真谛，并没有真正掌握马克思主义的立场、观点和方法。他们并没有真正树立起科学无神论的信仰，并没有真正建立起对马克思主义的坚定信念。他们只是把马克思主义作为一种装饰，一种门面，一种摆设。他们并没有真正将马克思主义内化为自己的思想，并没有真正将马克思主义外化为自己的行动。





扬·凡·艾克

(1390—1441)

《根特祭坛画》（打开）

1432年

《掌玺大臣罗兰的圣母》

扬·凡·艾克

(Jan van Eyck, 1390—1441)

约1435年

木板油画

66厘米×62厘米

巴黎，卢浮宫

在15世纪，把赞助人的肖像绘入祭坛画成了一种将观者所属的当代世界及其崇拜的宗教人物所属的历史情境融合起来的流行方法。扬笔下的圣母与掌玺大臣罗兰就是个极好的例子：因看到神灵显灵，这位掌玺大臣的凉廊也变得不一样了。为示其虔诚，罗兰不仅在照着一本时祷书跪地祷告，圣母和圣婴基督更是真切地出现在他面前，现身于罗兰本人的、可以远眺一座与布鲁日相似却又不尽相同的城市的豪华府邸中。

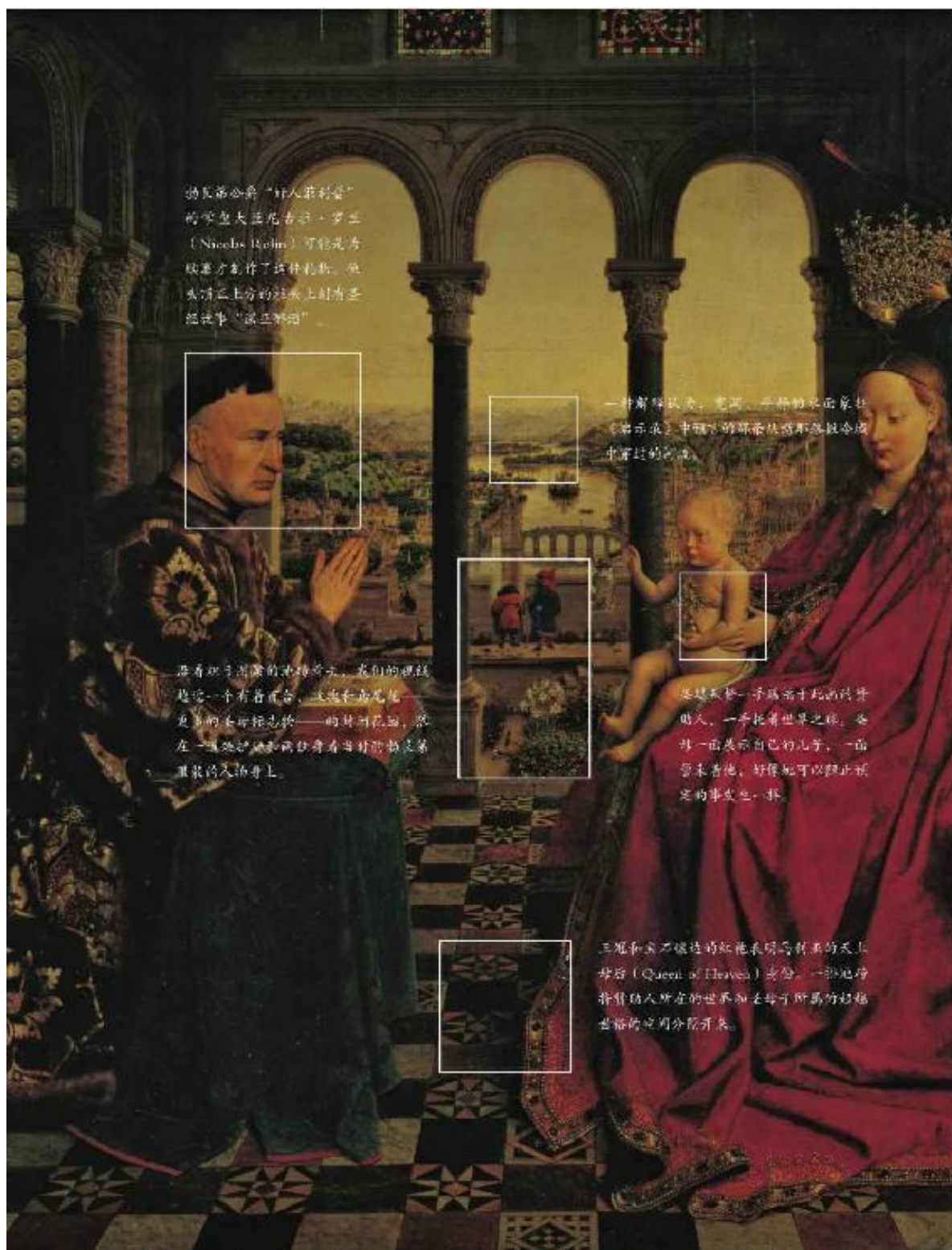
在掌玺大臣的奢华住宅里，财富与地位的标志随处可见。布鲁日的富庶来自纺织品贸易，画中所绘衣装便是例证。罗兰身上的金线织花锦缎外套有貂皮镶边。地板上镶嵌的彩色大理石可能是意大利进口货，因为佛兰德斯彼时已经开始与热那亚、威尼斯和佛罗伦萨的商人开展大宗贸易和银行业务。柱头和拱门上刻有法国哥特式建筑里常见的精美雕饰，包括莨苕叶、交缠藤蔓和鲜花图案。罗兰身处的环境也有多处与宗教和政治有关。通往自然世界的三连拱门通常会与圣三位一体联系在一起。罗兰头顶上方的石质浮雕檐壁上用隐喻的方式预示了基督为人类的原罪赎罪——“亚当与夏娃被逐出伊甸园”，以及“亚伯遇害”和“诺亚醉酒”。

拱廊外是露天花园和走道，那里站着两个男人，他们费力地越过城墙，观望河流沿岸的景状。这条河流和连接布鲁日与海洋的水道茨温河（Zwin）不无相似之处。得益于贸易的成功和公爵宫廷的庇护，布鲁日彼时的居民人口增至四万。城镇的世俗区坐落于罗兰身后的河流左岸。右侧环绕着圣婴基督的建筑则以宗教建筑为主。许多微小的人物在城中四处漫步，有的在过桥，有的在卸下内河船上的货物。从城墙上的雉堞可以看出，掌玺大臣的宫殿也是一座城市堡垒。两个男人旁边有两只孔雀。尽管这种鸟儿因羽毛华美，通常与自负相关联，但它们也因古人信其肉身不腐，从而和永生及基督复活联系在一起。



在掌玺大臣前面，圣婴基督用右手赐福于他，左手则托着一个立十字架的小型玻璃圣球，象征基督对世界的征服。十字架中心镶有一颗石榴石，其鲜红的色彩与基督受难有关。十字架末端饰有百合花形透雕细工，这是法兰西国王的纹章。花园中央离拱廊不远处生长着一簇百合。百合花象征圣母马利亚的纯洁，因而被法国王室视为圣物。花园里的百合旁还种有玫瑰，这种花也是圣母的圣物，有时被称为“无刺的玫瑰”。

一位天使从天而降，欲为圣母马利亚戴上一顶华贵的王冠，进一步体现其威严。耐人寻味的是，圣母对此等荣耀置若罔闻，双眼一直凝视着圣子。她身着同样象征基督受难的红色长袍，袍身宽大，黄金饰边上镶嵌着珍珠和宝石。扬由此得以展现自己绘制倒影及不同肌理的表面的技法，他熟练掌握的油画颜料也得以替代当时的祭坛和圣物箱上真正的贵重材料。画中的圣母子被绘制得如同掌玺大臣及其周遭环境一样真实可触。



勃瓦第公爵“好人菲利普”
的堂兄大主教吉约·罗兰
（Nicolas Rolin）可能是为
教堂定制了这件作品。他
在请工上方的柱头上刻有圣
徒彼得“汲正解渴”。

随着以手画脚的神像艺术，我们的视线
越过一个有着百合、玫瑰和百合花
更多的圣彼得花园——的柱头花园，就
在一条道路上和天使看当时约翰·第
里敦的入场券上。

一种解释认为，画面、圣像的水面象征
《启示录》中“圣”的耶稣基督耶稣基督
中穿过的河流。

天使或整一手福音书上的耶稣
的人，一手托着世界之球，全
球一面展示自己的儿子，一面
管束着他，好像她可以阻止预
定的事故发生一样。

三冠和宝石镶嵌的红色表明马利亚的天主
母后（Queen of Heaven）身份。一把她特
指帮助人所在的世界和圣母子所居的超越
世俗的空间分离开来。

《天使报喜》

罗吉尔·凡·德尔·维登

（Rogier van der Weyden, 1399/1400—1464）

约1440年

木板油画

86厘米×92厘米

巴黎，卢浮宫

据《路加福音》记载，天使长加百列（Gabriel）奉上帝的差遣往拿撒勒城去找一个童女，她已经许配给大卫家一个名叫约瑟（Joseph）的男人。“蒙大恩的女子，我问你安，主和你同在了。”天使向马利亚宣告。但马利亚因这话很惊慌，又反复思考这样问安是什么意思。接着，天使对她说：“马利亚不要怕。你在上帝面前已经蒙恩了。你要怀孕生子，你可以给他起名叫耶稣。他要为大，称为至高者的儿子。主上帝要把他祖大卫的位给他。他要做雅各家的王，直到永远。他的国也没有穷尽。”

罗吉尔·凡·德尔·维登不但绘制了这段章节中的重大事件，还不遗余力地暗示观者，彼日正值圣诞节的九个月之前，即3月25日。为让场景更贴近同时代的观者，罗吉尔绘制周遭环境时充分地自由发挥。后窗外是一片丘陵城镇风光，时值春日，田野转绿，树木生芽，远山上仍覆着一层积雪。百叶窗开着，将新鲜空气迎入屋内；为遮挡燃烧室的焦痕，壁炉外盖有木板，用单门锁固定在石质壁炉架上。

罗吉尔的师傅罗伯特·康平（Robert Campin）是最早将“天使报喜”的背景设置在同时代的家居环境中的艺术家之一。罗吉尔在前人的基础上加入诸多细节，它们尽管都来自对日常生活的观察，但也被赋予了宗教意义。房间大体上会让人想到传统的婚房（*thalamus virginus*）。不过，新郎不是约瑟，而是耶稣本人，他出现在悬于床尾、珍珠环缀的金色纪念章中，坐在圣座上。母子的结合并非暗示乱伦，而是表明身为“教会之母”（Mother Church）的马利亚嫁给了上帝。床上的罩篷是红

色布料，或与基督受难有关；有意思的是，顶罩并非靠床柱支撑，而是悬吊在一组固定于天花板横梁和壁炉之上的金属丝上。如是一来，顶罩就在圣母上方形成一个直观的华盖，以表荣耀。



不过，马利亚和福音书章节中所写的一样，并未意识到自己的威严。她跪坐在一张盖着布的小跪垫或小书桌边，体现出她接待天使的谦卑态度。

封闭的壁炉、可旋转的金属烛台和仅插着一支未点燃的蜡烛的枝形

吊灯，这些都是可以照明却未被使用的人造光源。相反，罗吉尔着重刻画了自然光线和反射光。尽管这看似合乎情理，毕竟画作是一幅日景画，但观者或许还会想到圣布里吉特（St. Bridget）的著作^[1]，尤其是她曾提到基督的光辉将熄灭世上的其余光芒。水罐和脸盆暗示马利亚的纯洁，壁炉台上的玻璃器皿则再次凸显了这一点；阳光透过玻璃，在墙上投下影子和闪烁的反光。这又是一个暗示：上帝进入马利亚的子宫但无损其童贞纯洁，就像光穿透玻璃而未将其打碎一般。

台上的玻璃器皿旁画着两个水果。多籽的石榴曾被尊为大地女神刻瑞斯的异教徒女儿——普洛塞庇涅（Proserpine）的圣物，她被普鲁托（Pluto）带至冥府，但每年春天都会回到地面，让大地焕发新生。人们把这永无止境的重生轮回与基督教象征体系中的耶稣复活联系在一起。橘子在尼德兰是苹果的同义语，指代生命树的果实以及借由基督的献祭而获得救赎的、亚当与夏娃的原罪。

这幅作品曾是一组三联画的主联，左联绘有一位捐赠人，右联是怀有身孕的马利亚与怀着施洗约翰的伊丽莎白（Elizabeth）相遇的场景。

罗吉尔·凡·德尔·维登

(Rogier van der Weyden, 1399/1400—1464)

约1435年

橡木板油画

204.5厘米×261.5厘米

马德里，普拉多博物馆

在北方文艺复兴祭坛画中，若论如戏剧般扣人心弦的作品，罗吉尔·凡·德尔·维登的《下十字架》当属其中翘楚。这个戏剧性场面发生在一个箱形舞台当中，画框的转角处饰有晚期哥特式透雕细工，背景涂金，空间纵深较浅。泥土地面代表各各他（Golgotha）的山丘，晕倒的圣母马利亚身下散落着亚当的头盖骨和一根骨头。亚当之骨指代基督献祭所救赎的原罪。所有人物都近乎真人大小——这着实令人惊叹，因为如此规模的人像通常只在雕塑中见到。他们头贴框顶、脚抵框底，一段扣人心弦的故事就在这逼仄的空间之中展开。

罗吉尔笔下几位关键人物的姿势十分引人注目，画面中的情绪跃然纸上。基督的尸体是画面的核心焦点。基督已被人们从十字架上放下，托其躯干的是蓄须的亚利马太人约瑟（Joseph of Arimathea），抬其双脚的是尼哥底母（Nicodemus），他身着华袍，双颊上泪滴闪烁。不过，为展示基督圣体，基督向观者歪斜过来，姿势实际上颇不自然；其身体，连同从其伤口中涌出的鲜血，象征圣餐饼和葡萄酒将于弥撒时在画作下方的祭坛上圣化成圣体和圣血。虽然鲜血从基督的伤口中流出，在其胸膛、双手与双脚上留下血痕，十分显眼，但画作的基调并不血腥；通过基督及其身边之人的肃穆神情以及罗吉尔赋予人物姿势的韵律感，画面反而呈现出一种静谧的和谐。晕厥的圣母与歪斜的基督十分相像，他们瘫软的手臂在画作空间中展开了一段双人舞。

搀扶马利亚者中有福音约翰，他几乎总是身着一袭红袍；还有一位圣马利亚，可能是雅各（James）之母马利亚。她和抹大拉的马利亚

（Mary Magdalen）及马利亚·撒罗米（Mary Salome）通常并称“三位马利亚”（the Three Marys）；据福音书记载，她们目睹耶稣被钉上十字架，而后又发现了基督的空墓。抹大拉的马利亚出现在画面右侧，在基督的脚边痛哭流涕。她正在祈祷，十指紧扣，但动作同样很不自然。倘若有人在现实中摆出这个姿势，右臂恐怕就离脱臼不远了。最近，有学者就抹大拉的装束提出了一个观点，乍听上去颇有些骇人听闻：在她裙子的腹部位置有线缝撑开的痕迹，表明她可能怀有身孕。一方面，这可能和她的低胸领口一样，仅仅是一个体现其身份的特征：鉴于妓女经常怀孕，所以该细节也许在暗示她过去的职业。这一特征可能还有神学意义，或指涉她通过基督获得的重生。



《下十字架》原是为勒芬弓箭手善会（Confraternity of the Archers

of Leuven) 的礼拜堂所作，体现在下排透雕细工的拱肩中的弩弓上。画作继而被尼德兰总督、匈牙利的玛丽 (Mary of Hungary) 购得，而后成为她的侄子、西班牙国王费利佩二世 (King Philip II) 的财产，存于马德里西北部的埃斯科里亚尔修道院 (Escorial)，之后，画作一直藏于此地，直到20世纪被移入普拉多博物馆。



众人的姿态多样且复杂，
几位女性的凝重表情和动作
体现出基督身边亲近之人
的社会地位十分卑微。

据圣经所述，马利亚在耶稣受难前
就一直存在沉默，直到耶稣的
最后日子（The Last Days）才会醒来。在基督中世纪传说中，
马利亚直到儿子死去后才经历身体解脱，
否则的升天正如她死去的样子更苍白。

马利亚夫人的悲把为
自己准备将灵魂献给
基督。奢侈，耶稣
受难时十字架前，为
耶稣一死在最后的晚餐
中用过的杯子洗净
基督的十字架，这杯
耶稣酒杯是圣杯
Holy Grail。

马利亚基督的悲楚相似，耶稣手
被钉在十字架上，马利亚也承受着
“马利亚”（Carmichael），耶稣的
受难也感同身受。



罗吉尔·凡·德尔·维登

(1399/1400—1464)

《下十字架》

约1435年

《嘲弄基督》

弗拉·安吉利柯

(Fra Angelico, 约1400—1455)

1441年

湿壁画

187厘米×151厘米

佛罗伦萨，圣马可博物馆

圭多·迪·彼得罗（Guido di Pietro）又名弗拉·乔瓦尼·达·菲耶索莱（Fra Giovanni da Fiesole），文艺复兴时期的人们喜欢用绰号称他为弗拉·安吉利柯（Fra Angelico）^[2]或贝亚托（Beato，即“真福者”）——尽管他直至现代^[3]才正式获封“真福者”的名号。他十分虔诚，毕生致力于宗教艺术创作。他早先几乎专职为菲耶索莱的多明我会画画，后供职于佛罗伦萨的圣马可教堂，为后来受封为圣徒安东尼（St. Antonine）的安东尼诺·皮耶罗齐（Antonino Pierozzi）工作。

1436年，破败不堪的圣马可建筑群被赠予多明我会修道士，而后由美第奇家族出资整修，教堂及毗连的修道院焕然一新。1438至1445年，弗拉·安吉利柯连同几位可能同为修士的助手，为教士会堂、走廊和四十四间修士禅房画上了装饰画。弗拉·安吉利柯最终升任圣马可修道院院长。

在弗拉·安吉利柯笔下往往能看到造型优美、体态纤弱的人物栖居在田园诗般的明亮空间中，他的作品也以此著称。在为圣马可的修士们的私人空间作画时，其绘画风格的基调有所改变，画面既让人轻松舒缓，又不失朴素与庄严。修道院的禅房绝非美轮美奂之所。这些空间被有意造得简朴、局促，涂着灰泥的墙面光秃秃的，只有一面墙上饰有一幅大型湿壁画。配色方面，弗拉·安吉利柯仅采用协调的浅淡色系，色彩明快、柔和；至于叙事方面，即便是活泼的故事，也通过横平竖直的构图、含蓄的姿势、肃穆的神情，表露沉静而坚定的信念。在《嘲弄基督》这幅画中，弗拉·安吉利柯将平日的朴素魅力与强烈的神秘感相结合，展现出其风格的多变。



每间禅房的装饰画中都有一位多明我会修道士，其动作明确地呼应福音故事，以示虔诚、反思或敬畏。在这间禅房的装饰画里，画面右下方的修士和左侧的女性平信徒均未注意到身后的景象。在后方支离破碎的场景中，基督坐在一块无甚特别的木块上，手执宝球和权杖，但其权

威遭到了嘲弄。他的双眼被人蒙住，还被一个神秘的人头和许多只手团团围住。这幅画的创作依据是福音书中关于耶稣在受难前遭到圣殿守卫和罗马人折磨的记载。《路加福音》写道：“看守耶稣的人戏弄他，打他。又蒙着他的眼，问他说，‘你是先知！告诉我们打你的是谁？’他们还用许多别的话辱骂他。”

其余细节融合了另外三部福音书中的情节。如《马太福音》记述：“巡抚的兵就把耶稣带进衙门，叫全营的兵都聚集在他那里。他们给他脱了衣服，穿上一件朱红色袍子。用荆棘编作冠冕，戴在他头上，拿一根苇子放在他右手里。跪在他面前戏弄他说，‘恭喜犹太人的王啊！’又吐唾沫在他脸上，拿苇子打他的头。戏弄完了，就给他脱了袍子，仍穿上他自己的衣服，带他出去，要钉十字架。”

弗拉·安吉利柯笔下和谐淡雅的色彩、柔和的轮廓和简约的构图弱化了经文的残酷。他画出的不是令观者为基督受辱感到愤慨或怜悯的画面，而是能让观者深思的图像。



《费德里科·达·蒙特费尔特罗的胜利》

皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡

（Piero della Francesca, 1416/1417—1492）

约1472年

木板油画和蛋彩画

33厘米×17厘米

佛罗伦萨，乌菲齐美术馆

一辆由白马拉动的四轮凯旋车从画中驶过。背景里风景辽阔，延绵不绝。凯旋车上挤满了人，分列于坐在中间的那个身着铠甲的男人两侧。一段绘制的建筑隔开了画面及其下方的碑铭，碑铭画得如同刻在大理石上一般。

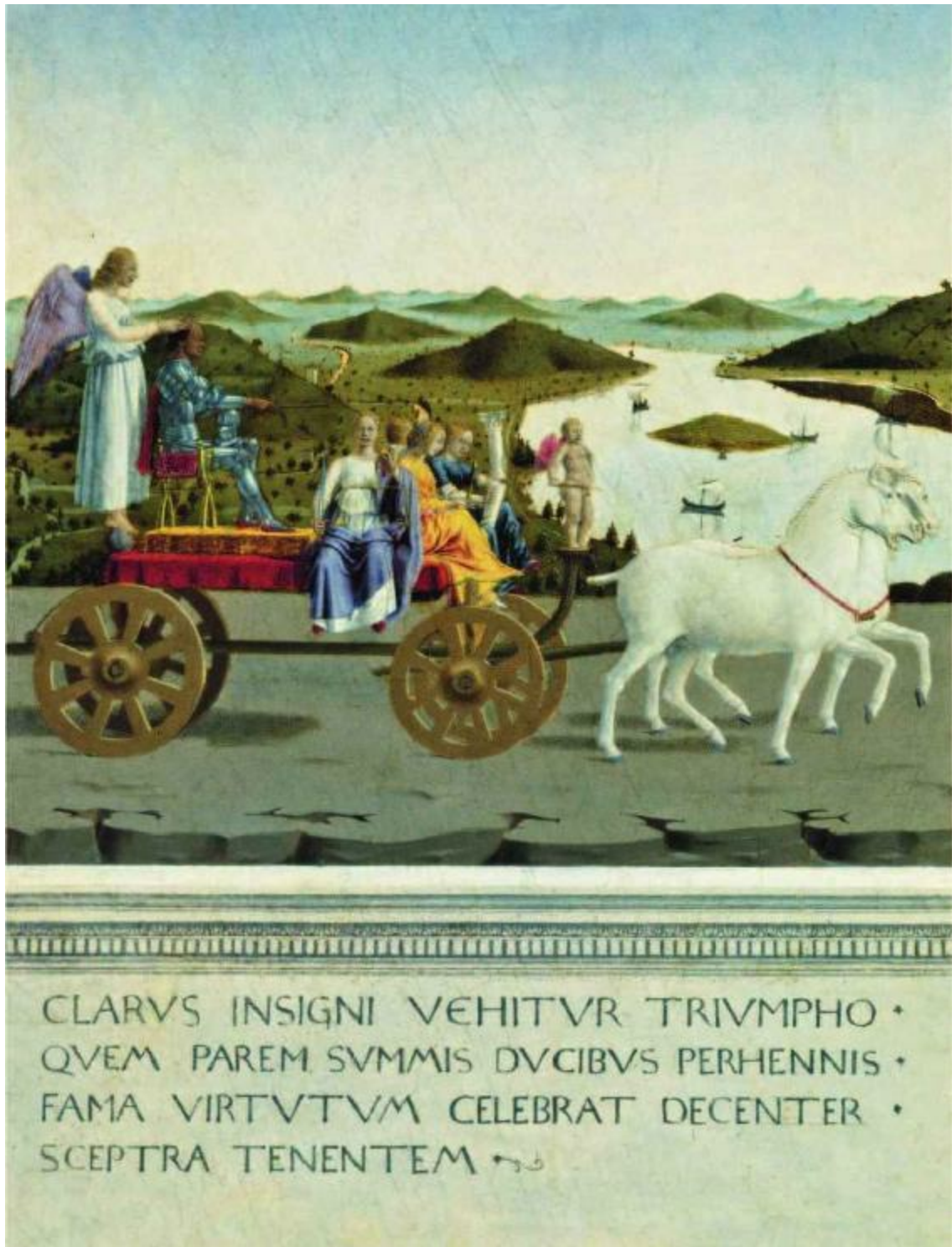
此画是一幅宣扬费德里科·达·蒙特费尔特罗公爵（Duke Federico da Montefeltro）个人功绩的宣传画杰作。画作正面是同为皮耶罗绘制的公爵肖像画，并配有一幅描绘公爵夫人巴蒂斯塔·斯福尔扎（Battista Sforza）的对偶画。

蒙特费尔特罗是前公爵的私生子，当过雇佣兵队长，是一位著名军事将领。1444年，蒙特费尔特罗接管了乌尔比诺公爵领地，他不仅军事才能出众，还受过包括诗歌、算术和艺术在内的古典教育熏陶。蒙特费尔特罗热衷于收藏，他在购置艺术品上的开销在当时的统治者中无人能及。蒙特费尔特罗通过艺术宣示统治权，将自己的领导风格定性为平和宽厚、益国利民，同时展现自己的威仪、博学和权力。

在这幅作品中可以看到蒙特费尔特罗的诸多兴趣所在。尤其值得一提的是，若干细节明显指涉罗马帝国历史，并在画中的蒙特费尔特罗身上以胜利的姿态重新上演。四轮凯旋车和蒙特费尔特罗所坐的野战折叠椅均为古罗马将军当年使用的物品。在就座者后方，一个有翼的人物[要么是罗马神话^[4]中的胜利女神奈基（Nike），要么是一个基督教天使]为蒙特费尔特罗戴上一顶月桂花冠。桂冠自古以来就是胜利者的象征。下方的铭文仿造古罗马碑文的样式雕刻，并和古罗马碑文一样用于

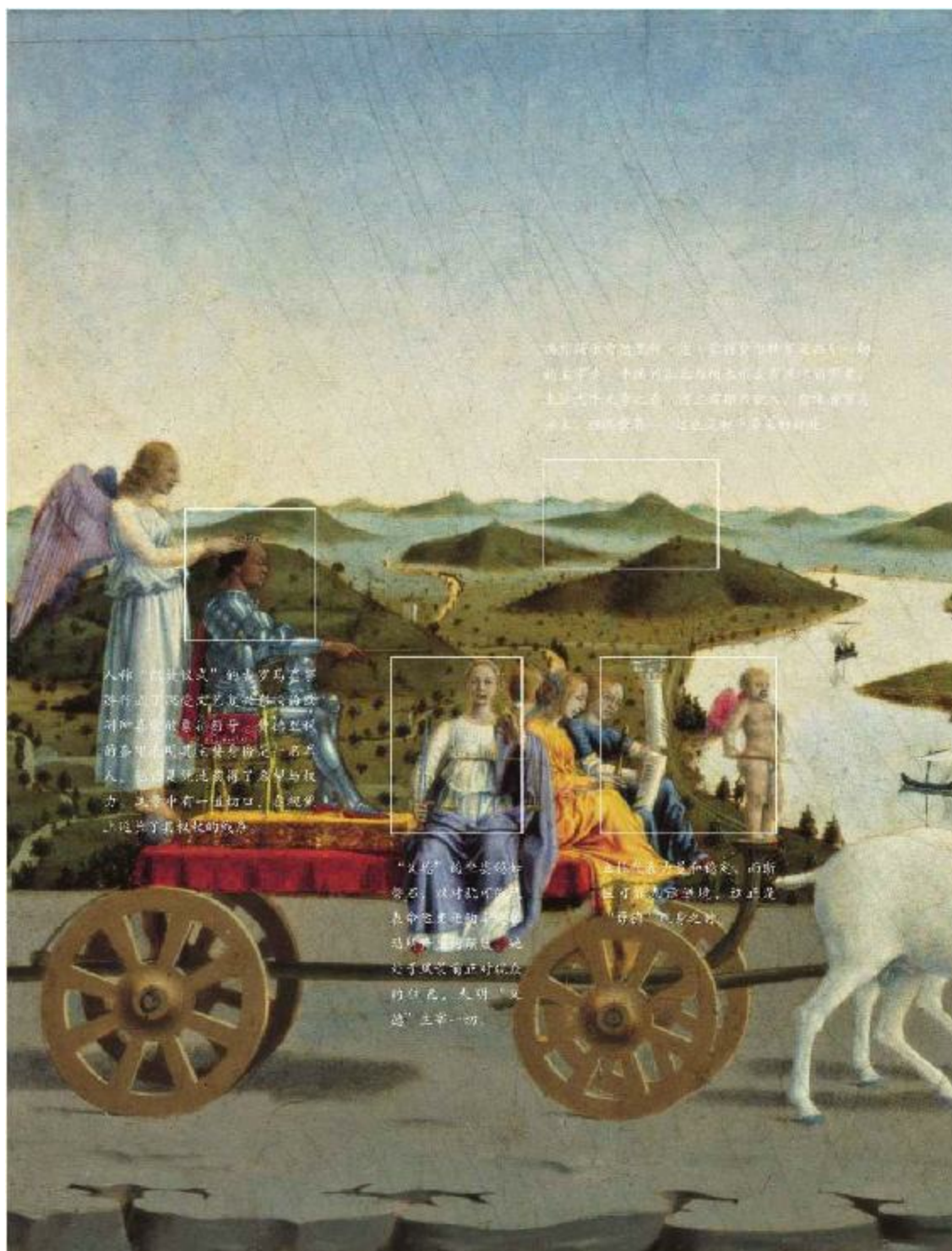
记载历史和彰显主题的重要性。

其他细节则是专为15世纪70年代的乌尔比诺观者设置的。凯旋车上的次要人物是为基督教徒观众所熟知的“四枢德”。手执天平和宝剑的“义德”面对观众而坐。身着黄袍的“智德”坐着观看手中的镜子。在她身后，“勇德”攥着立柱，越过“智德”望向观众。“节德”露出背影——她通常携带的辔头不得而见。一个作为爱情化身的裸童驾驶着这辆凯旋车。后方祥和而富饶的风景是乌尔比诺周边景致的概括写照。观者不难看出这样的结论：这四人指涉蒙特费尔特罗本人作为领导者所具有的美德，古罗马元素指涉其赫赫战功，风景则体现其开明统治的种种优势。



皮耶罗的画如水晶般剔透，洒满正午明媚的阳光。他精通透视法，在他笔下，空间的纵深和物体的近大远小完全合乎逻辑（请观察细致刻

画的马腿和“节德”模糊的身影）。就连后方处于一片蔚蓝的天空之下的风景，也被赋予了一种超乎自然的静谧感。此外，皮耶罗的用色既具象征性，又富于视觉意义：白色的马匹和胜利女神或天使代表纯洁。蓝、红、黄（三原色）使蒙特费尔特罗和“四枢德”产生关联，明确地将他与“四枢德”所代表的品德联系在一起。该作是一幅绘画杰作，也是赞助人毫不遮掩的自我宣传。为实现这一目标，皮耶罗在画中表现出既自然又不朽的逻辑与理性——这一切都归功于蒙特费尔特罗的统治。



《波尔蒂纳里祭坛画》

雨果·凡·德尔·格斯

（Hugo van der Goes，约1440—1482）

1476—1479年

木板油画

274厘米×652厘米

佛罗伦萨，乌菲齐美术馆

雨果·凡·德尔·格斯是15世纪后半叶一位具有远见卓识的伟大画家。他的作品在一定程度上刻意运用旧式风格，用类似中世纪的技法展现空间和比例，以期唤起观众对作品的情感反应而非理性欣赏。这幅宽2.7米、长6.5米的巨画《波尔蒂纳里祭坛画》就是他的杰作，在1475年或1476年，一位旅居佛兰德斯的意大利银行家定制了这幅画，而后将其寄回佛罗伦萨的家族礼拜堂，随即引起轰动。

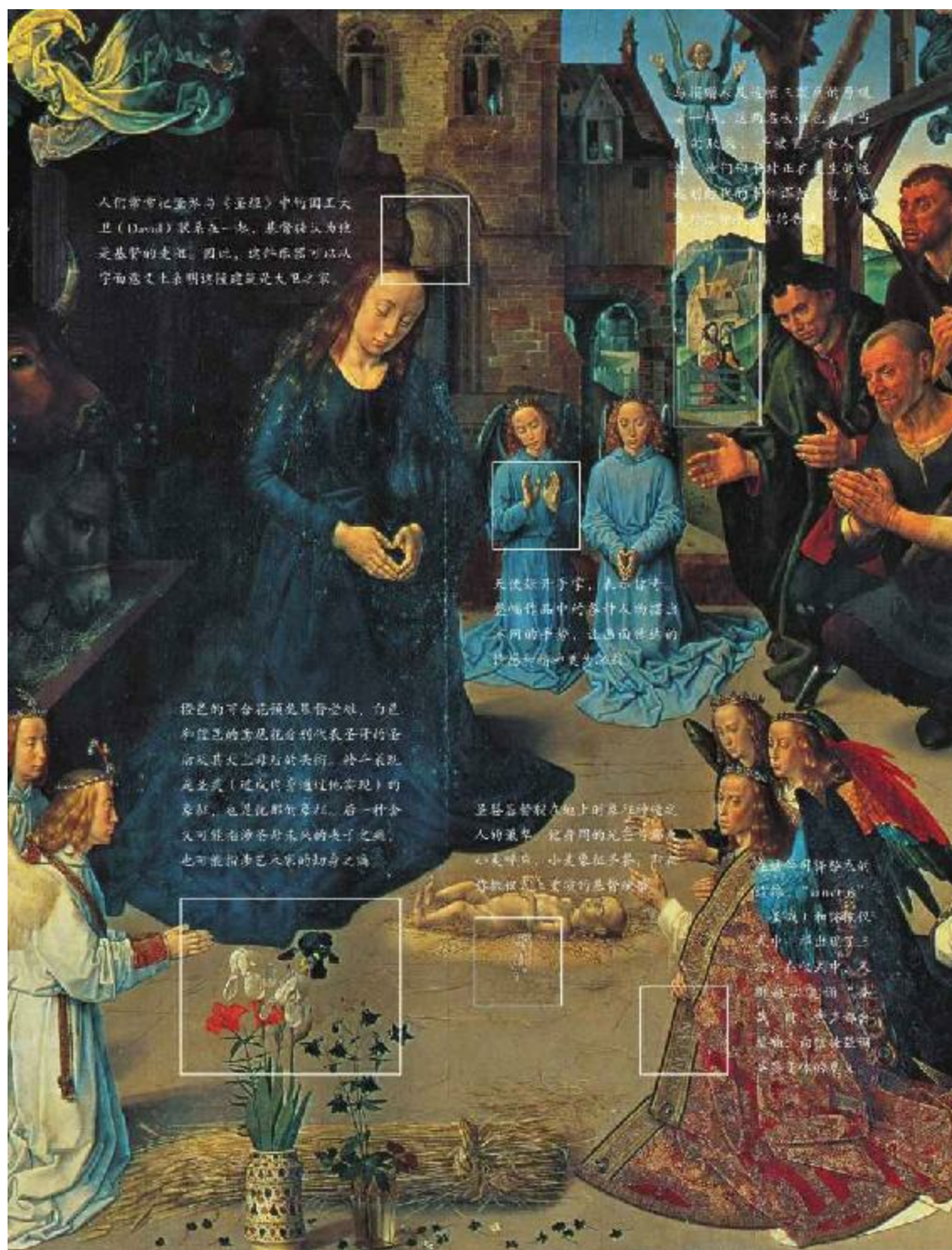
这幅三联画的左联绘有托马索·波尔蒂纳里（Tommaso Portinari）及其二子安东尼奥（Antonio）和皮杰洛（Pigello）。受到魔鬼折磨的隐士圣安东尼院长（St. Anthony Abbot）和以殉道长矛为标志物的使徒多马（Thomas），将他们引向中联里的“基督降生”场景。画面远方是“逃往埃及”场景。波尔蒂纳里迎娶妻子马利亚·巴龙切利（Maria Baroncelli）时，女方年方十四，而男方三十有八。马利亚和两人排行最大的孩子玛格丽塔（Margherita）出现在画作的右联当中，陪同她们的有抹大拉的马利亚，手持一罐用于护理基督的油膏，还有早期基督徒殉道者圣玛格丽特，她因拒绝嫁给安条克提督被投入监狱。圣玛格丽特受尽折磨，在被怪兽形态的撒旦吞噬之时，她的十字架令怪兽腹腔爆裂，让她得以无恙生还。远方，一个跪着的乞丐正为一位下马的骑士指出基督降生的方向，与此同时，三博士及其随从正沿着蜿蜒的道路向那边行进。

托马索和马利亚的第三个儿子在1476年出生，但并未入画，我们由此可以得出一个较为可靠的创作年份。雨果不大可能在年岁更长的时候创作出如此复杂的画作，因为在接下来的几年间，他进入了一间名为“红色隐修院”（Roode Klooster）的修道院，治疗严重的忧郁症和精神

失常。

对意大利观众来说，画作的主联想必尤为动人心弦。南方的画家往往将基督降生表现为圣母七喜（Joys of the Virgin）之一，但这幅画的氛围极其肃穆。右侧衣衫褴褛的牧羊人在画面右上角的远景中最先听闻基督诞生的消息，他们赶到这里，真诚地跪地敬拜。凡·德尔·格斯总是将穷人和心灵谦卑之人描绘成正面形象。左侧，正在祈祷的约瑟显得十分高大，神情同样肃穆。他和面对燃烧的荆棘的摩西（Moses）一样脱掉了鞋，以在上帝面前和圣地之上表示恭敬。圣母马利亚目光悲戚，垂头看着自己的儿子，他发出光彩，赤条条地躺在地上。他的脆弱预示着其未来的苦难。两群矮小的天使穿着司铎祭衣，这是辅祭在新司铎首次念大礼弥撒时的穿着。因此，圣婴基督既是司铎，也是祭品本身。右侧天使群中列于首位的天使披着一件法衣，上面反复出现“sanctus”（圣哉）的字样，暗指在面包和葡萄酒的圣化仪式之前的弥撒环节^[5]。圣化仪式的象征物出现在画面中间的地上。小麦代表面包，左首花瓶中的葡萄藤代表葡萄酒，二者将在弥撒中圣化为基督的体和血。







雨果·凡·德尔·格斯

（约1440—1482）

《波尔蒂纳里祭坛画》

1476—1479年

《书房中的圣哲罗姆》

多梅尼科·基兰达约

（Domenico Ghirlandaio, 1448/1449—1494）

1480年

湿壁画

184厘米×119厘米

佛罗伦萨，诸圣教堂

基兰达约的《书房中的圣哲罗姆》绘于1480年，是为商人、制图师和探险家亚美利戈·韦斯普奇（Amerigo Vespucci）所作。不久之后，人们将以他的名字为新大陆命名。画作位于佛罗伦萨诸圣教堂内通往修士唱诗班席位的大门左侧，门的另一侧是波提切利的《圣奥古斯丁》（St. Augustine）。两位佛罗伦萨的顶尖艺术家在这里展开了一场艺术上的正

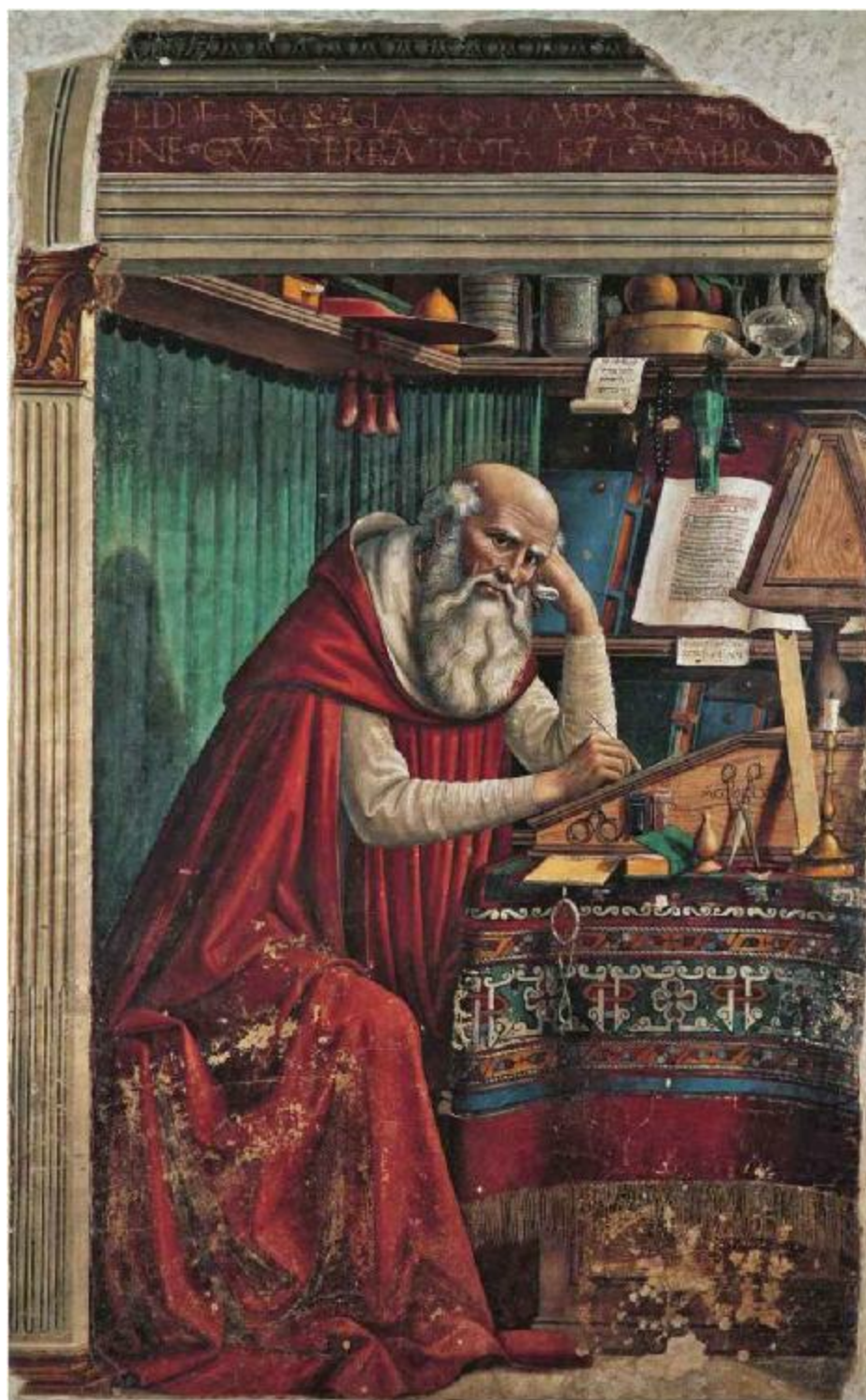
面交锋。多数观察者认为波提切利的人物更为流畅、优雅，还有一些人嘲笑基兰达约的人物过于板滞。基兰达约的图画脱胎于美第奇收藏中的一幅描绘圣哲罗姆的绘画。其中，圣徒的身、首和双臂的位置都与这幅来自北方欧洲的前作十分相似，对表面肌理的着重刻画及光影效果也不例外。

画中的圣哲罗姆可能正在公元4世纪从事将《圣经》从希腊文译入拉丁文的翻译工作，其部分成果后成为《通俗拉丁文本圣经》

（Vulgate）。他通晓多种语言，这体现在遍布画面各处的拉丁文、希腊文和希伯来文上。画面上方檐壁上的文字摘自一首纪念圣哲罗姆的赞美诗，作者是15世纪法学家约翰内斯·安德烈埃（Johannes Andreae），写的是“REDDE NOS CLAROS RADIO [SA] / SINE QUA TERRA TOTA EST UMBROSA”（明亮的光啊，照亮我们，否则全世界将一片漆黑）。下层架子中央有一张纸条，写有摘自《诗篇》第51篇的希腊文经文，意为“上帝啊，求你按你的慈爱怜恤我”。上层架子上放着一张写有希伯来文字的纸条，只有部分内容可辨。开头两行出现了天使卡麦尔（Kemuel）和乌西勒（Uzziel）的名字，后两行翻译过来是“我仍在痛苦中呼喊/我的悲痛使我困扰”。

画上题写的创作日期如同刻在圣哲罗姆的写字台侧面一般。台侧挂着一副眼镜和两个给羽毛笔蘸墨的玻璃墨水瓶，一个盛放黑墨，用于正文写作，另一个盛放红墨，用于重要段落书写。书桌上能看到这两种颜色的墨水四下飞溅的痕迹。圣哲罗姆还有几册小书；一个木制工具，可能用于为金箔装饰打造浮凸效果；一把剪刀；一把尺子，用于测量和为文稿画线；以及一支蜡烛，以便孜孜不倦地工作至深夜。铺在桌上的布料印着复杂的几何图案，很像波斯地毯。圣哲罗姆拥有这样的物件是合乎情理的，因为他结束在罗马的学习后曾前往中东，踏上了一场漫长的朝圣之旅，他曾在安条克和君士坦丁堡度过一些时日，还曾在叙利亚沙漠里隐修过一段时间。后来，他在伯利恒的圣诞教堂旧址上建了一座修

女院兼修道院。在他的便携式写字台上高立着一座读经台，架子上还放着许多书籍。顶层架子上顺次放着他的主教帽，几个与年代不符、名唤“阿尔巴雷洛罐”（albarelli）的伊斯兰锡釉彩陶罐，一些水果和一个容器，两个玻璃水瓶，还有一个沙漏。这些罐子是药剂师使用的类型，或指涉基督的治愈能力；此外，圣哲罗姆也被视为人类的治疗者。水果是赎罪的常见象征物，而盛有清水、反射光线的水瓶这一母题往往被用作圣母马利亚的标志物，指涉其贞洁，在扬·凡·艾克式绘画中尤为多见。正如光穿透水瓶而没有打破它一样，马利亚的童贞在神圣受孕后也依然清白无瑕。圣哲罗姆是“马利亚贞洁说”最早、最坚定的捍卫者。架上还挂着念珠、笔筒和墨水瓶。



（Leonardo da Vinci, 1452—1519）

1481年

木板油画

243厘米×246厘米

佛罗伦萨，乌菲齐美术馆

列奥纳多·达·芬奇在1481年3月开始创作《三博士来朝》。这幅画是为（佛罗伦萨郊外的）斯科培脱的圣多纳托修道院所作的，修士们新近收到一份捐赠，用这笔收入支付了委托金。这幅祭坛画应呈现“三博士（三王）来朝”，且应在二十四至三十六个月内完成，遗憾的是，1481年冬，达·芬奇离开佛罗伦萨前往米兰，一去不返。《三博士来朝》终成未竟之作，却因为达·芬奇精湛的技法和未能实现的潜力闻名于世。尽管有后人曾加重深色的淡染，画作的色调对比仍十分强烈。这为我们展示了绘画过程的早期阶段，达·芬奇此时正在规划构图的高光与阴影。画中，圣母和几位国王被明亮的光线清晰地照亮，她身周的人群则从阴影里显现出来。



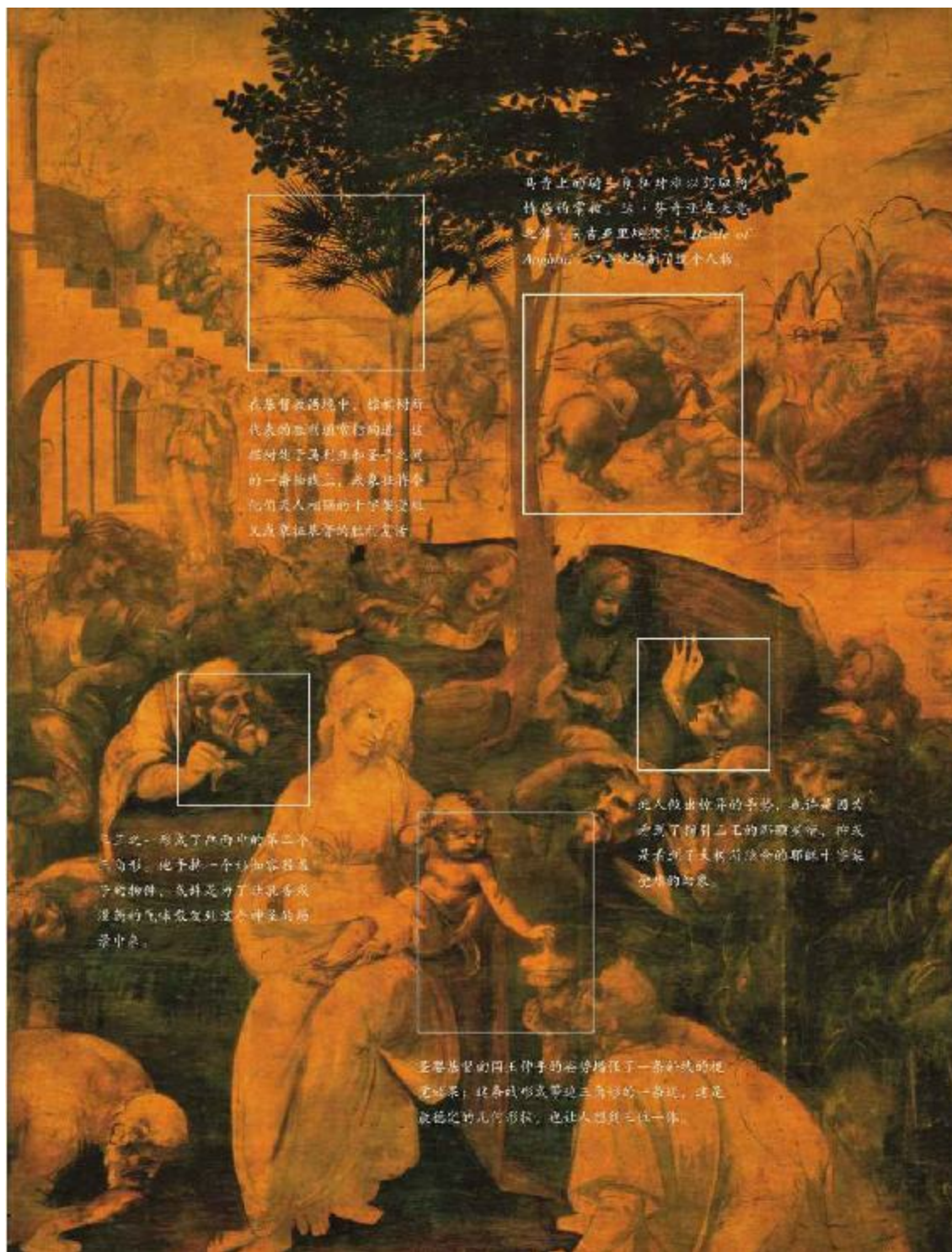
圣母是这幅作品刻画的重点。她坐在前景中央，怀抱圣婴基督；三王跪在其左右。其他人物或围绕在他们身边，或费力地攀在圣母身后的石山上。看上去，大伙儿都被眼前的景象吸引住了：他们目不转睛、指手画脚，从岩石后面偷看这些圣人。远处的背景中，但见风景辽阔，左侧有一幢建筑，高大但破败不堪，里面有人和骑兵。右侧有更多骑兵，在马上用长矛比武和打斗。画中屡屡出现的酣战中的强健动物，或在表现情感炽烈的人类状态，又或许在表现无法掌控的自然力量。

《三博士来朝》讲述了《圣经》有关基督降生的叙事中三位国王的故事。几位国王获得神圣报喜的指引，在圣诞节过去十二天后抵达伯利

恒。为纪念他们的到来及对这个孩子拥有神性的认可，这一天被定为主显节。三位国王恭顺地跪倒在地，通过献礼（黄金、乳香和没药）向圣婴表示恭敬。这些礼物强调了（尽管还只是一个婴儿的）耶稣对人类世界的统治地位。在佛罗伦萨，国王献礼的场景大受欢迎，可能是因为佛罗伦萨商人将其视为自己追求物质财富的正当理由。作为回报，耶稣认为国王的礼物极具价值，便是神意做出定论，允许人类占有财富。右侧的底层人民是牧羊人，代表这个平民宗教的多数信众。他们讶异、惊惶和虔诚的表情，既展示了达·芬奇在自然主义绘画中的精湛画技，也体现出贫民单纯无知的特征。

画面左侧的建筑象征异教罗马世界，它的损毁暗示着右后方背景中粗略勾勒的马厩代表的新兴教会的胜利。巨型支柱上尤见宽阔拱顶的遗迹，或指涉罗马的马克森提乌斯和君士坦丁巴西利卡^[6]。这幢建筑乃是用（遵循线性透视法则的）几何形状精心构建而成的，形成了一个国王的扈从可在其间活动的框架。广场上站着一些（也许是古代先知的）女人，还有一群马匹与骑士在残缺的拱门下闲荡。一个女人伸出手臂管束一匹发狂的马，她的姿势传达出美德力量能压制动物情感之意。类似的要旨也体现在平静的圣母子和躁动的围观者之间的戏剧性对比之上。根据基督教思想，这些围观者也将随着故事的发展归于平静。

圣母身后的山丘上长着两棵树。其高耸于大厅顶端的瞩目位置^[7]，表明它们蕴含象征寓意。一棵是棕榈树，它代表胜利，其优雅挺拔的身姿也是《雅歌》中圣母的象征^[8]。另一棵树的品种尚无定论，但可能是用于制作十字架的冬青树。如是一来，尽管画中的耶稣尚是一个婴儿，身后的树却已预示他最终将死于十字架苦刑。



《春》

桑德罗·波提切利

（Sandro Botticelli, 1444/1445—1510）

约1480年

木板蛋彩和油画

207厘米×319厘米

佛罗伦萨，乌菲齐美术馆



这是一幅寓意画，通过古典神话引发观者对爱情、婚姻和大自然的诗意思考。维纳斯立于一座花园中央，她伸出右臂，向观者表示欢迎。她身后是一片果树园，果树黑色的树干印刻在远方的蓝天上，从背后将空间围绕起来。她脚下的大地繁花似锦、绿草如茵，头顶繁茂的树盖上果实累累、缀满枝头。就在这片由维纳斯掌管的成熟、丰饶之地上，一群人物演绎着数个神话故事。

构图始于画面右侧，只见泽费罗斯（Zephyr，一位风神）从天而降。他背生长翼，身色泛青，再加上他动如疾风，显示出他的出身与大气有关。他用双手攥住森林宁芙克洛里斯（Chloris）的柔软身躯。这里

描绘的故事出自古代作家奥维德（Ovid）记述的一段传说。泽费罗斯迷恋克洛里斯，于是不顾其拒绝，执着地向她求爱；作为两人结合的结果，克洛里斯化身成春之女神佛洛拉（Flora）。波提切利用多种直观的方式呈现了童贞的宁芙向女神的转变。克洛里斯穿着的透明白袍转而变为佛洛拉身上的刺绣华服。同时，他让克洛里斯扭转的身躯与佛洛拉彼此相连，将二者联系起来。最后，克洛里斯从口中吐出一串花朵。这个不寻常的细节或指涉奥维德在诗作《岁时记》（Fasti）中讲述故事的一行诗句：“她的双唇呼出春天的玫瑰。”^[9]波提切利用具体的形式表现其诗意的转化；从克洛里斯口中冒出的鲜花融入了佛洛拉的衣服及她兜在腿前的花朵中。佛洛拉自信地大步前行，四处撒花，代表丰饶、美丽和青春。

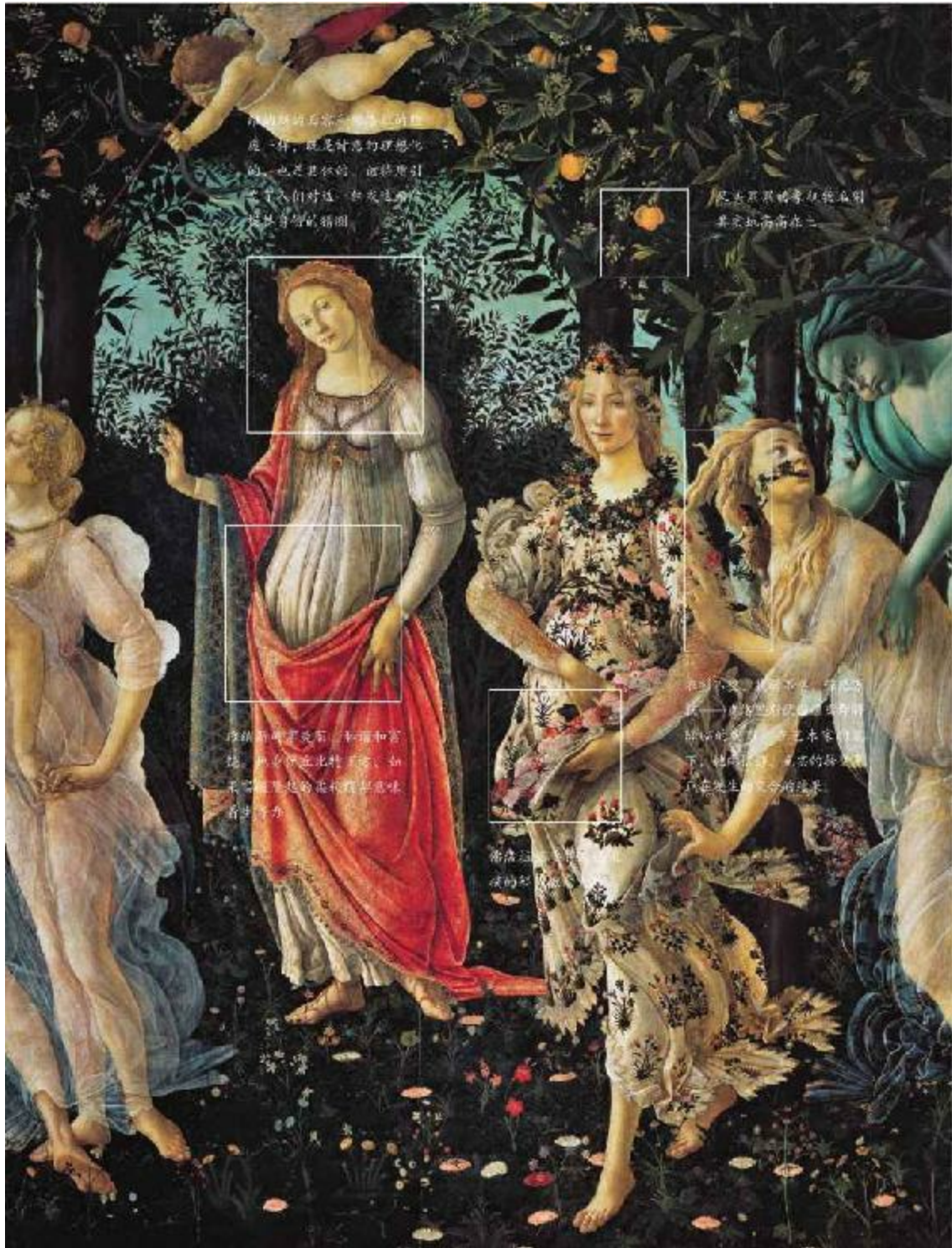
画面左侧呼应了这个关于爱情和婚姻的故事。美惠三女神（the Three Graces）围成一圈，翩翩起舞。她们两两牵手，在画面上形成一个优雅的模式，优美的身体轮廓则透过贴身的布褶显露出来。美惠三女神是宙斯和欧律诺墨（Eurynome）之女。她们是完美女性特质的化身：美丽、性感、贞洁。她们与爱情的关系清楚地体现在盘旋于维纳斯上方的丘比特身上。戴着眼罩的丘比特用箭瞄准其中一位佳人，复又开启爱的循环。

人们很早就注意到这幅画与诗歌之间的联系。所有女人都符合彼特拉克^[10]诗作中的理想女性形象：金发、碧眼、雪肌、红唇，以及丰满匀称、生育力强的身材。至于画作对青春、享受、自然之美和春季之乐的讴歌，可能与当时备受推崇的贺拉斯和波利齐亚诺^[11]的诗作有关。与诗歌的联系也可以解释画作为何缺乏连续、具体的叙事，而是用若干片段引发人们对爱情、美丽、婚姻、季节等主题的思考。

相比之下，墨丘利则转身背对着美惠三女神，望向左上方，墨丘利是古代众神中的信使之神，观者可以通过他脚上的翼靴和手中的双蛇杖

辨识他的身份。他高举双蛇杖，吸引观者注意飘浮在画面左上角的云朵。针对墨丘利这个人物及其神秘举动有诸多诠释，从他的职责是保护这个神圣的花园（驱散云朵），到他在规劝人们留意更高处的事物（指出方向），不一而足。不与他人结群的墨丘利在画中的作用显然有别于其他人物。他也许是积极的、追求智识的化身，与画面右侧的活动形成对比。

这幅画及其相关的诗歌文本体现了当时人们对有形事物（自然、美人、春天和绘画佳作）的热爱和对抽象思考（古典学识、诗歌、神学和艺术）的兴趣，正是这些热爱和兴趣造就了文艺复兴这样一段如此引人入胜的历史和艺术发展时期。



以同样的方式，将自然的物
质，既是对自然的理想化
的，也是具体的，而将自然
引向了人们对这个世界的
永恒而永恒的理解

因此，其开始于自然的
其开始于自然

在佛罗伦萨，佛罗伦萨和富
贵，佛罗伦萨和富，如
果佛罗伦萨的富，佛罗伦萨
佛罗伦萨

佛罗伦萨，佛罗伦萨，佛罗
佛罗伦萨，佛罗伦萨，佛罗
佛罗伦萨，佛罗伦萨，佛罗
佛罗伦萨，佛罗伦萨，佛罗

佛罗伦萨
佛罗伦萨



桑德罗·波提切利？

（1444/1445—1510）

《春》

约1480年

《圣母的婚礼》

彼得罗·佩鲁吉诺

（Pietro Perugino，约1450—1523）

1499—1504年

木板油画

234厘米×185厘米

法国，卡昂美术馆

佩鲁吉诺（Perugino）受托为家乡佩鲁贾^[12]大教堂的一间礼拜堂创

作一幅祭坛画，《圣母的婚礼》因此诞生。这幅作品左右对称，画面中间的祭司两侧各有一群人物。在画面正中的前景里，约瑟正将一枚戒指戴上马利亚伸出的手指。他们身后，一片广场向后延伸至一座圣殿跟前——中心对称的设计和古典式细节凸显出它的古老。广场上三三两两地站着一些人。他们显示出佩鲁吉诺对科学透视技法的娴熟掌握。最早由阿尔贝蒂提出的透视法让艺术家得以运用数学和几何工具，在二维平面上创造出令人信服的三维空间错觉。在文艺复兴时期的艺术家群体中，运用透视法成了与时俱进和才能卓著的标志。



“圣母的婚礼”是一个杜撰的故事。该场景的出处很可能是《圣徒金传》（Golden Legend），这是一部13世纪的流行故事汇编，在圣经的基础上扩充细节，使故事更生动易懂。据《圣徒金传》记述，马利亚十四

岁那年她和其他妇女一起住在圣殿里，大祭司下令让她结婚。他召来大卫后裔中的所有适婚男性，叫他们每人带一根木杖前来圣殿，谁的木杖上开出花来，谁就将迎娶马利亚。尽管约瑟年岁已高（佩鲁吉诺把他画成蓄须、秃顶、饱经风霜的模样），却是上帝为她指定的丈夫。

佩鲁吉诺将这个故事嵌入众人对这桩婚事的反应和背景人物之中。众多求婚者聚集在约瑟身后。他们衣着光鲜，看得出都是适婚单身男性，有的因遭到拒绝颇感恼怒：一个男人在膝盖上折断了自己的木杖。左下角的那个求婚者则作出不同的、更得体的反应：他指向约瑟，提醒其他人接受自己的命运，因为约瑟是上帝选中之人。这群人身后的中景里也有类似的训诫发生，那里有另一个男人折断了木杖，发泄自己的失望与怒气；一个神似复活基督的人物在提醒他，这是上帝的旨意。画面右侧还有其他手拿木杖的男人在谈论此事，他们是服听和接纳的榜样。一位年轻男子孤身一人，拿着一根不一样的木杖坐在圣殿的台阶上；用皮毛制成的短小衣物暗示他可能是正在等待耶稣降生的施洗约翰，不过，由于他身后没有光环，确认其身份有一定难度。马利亚的手势暗示着故事的后续发展；她有意摆出将手放在微微隆起的腹部的姿势，告诉观者道成肉身已然发生。画作通过（怀孕、分娩、复活）种种细节，暗示救赎的神圣叙事正围绕这一事件展开。

由于大教堂的这间礼拜堂中藏有圣戒的圣髑（据信是马利亚的婚戒原物），这幅祭坛画将给予和接受戒指作为重要时刻进行着重刻画。画中的约瑟和马利亚双双平静地接受了这门婚事，进而言之，就是接受了基督教叙事中的未来事件。教会在这一叙事中的重要作用十分明显，既体现在将二人的手拉近彼此的中间的祭司身上，也反映在其身后的巍峨的建筑上。

在文艺复兴时期，婚礼仪式并未像如今这般彻底规范化。婚姻是一种法律、经济和社会制度，同时也是一种宗教圣礼，情侣不进入教堂而

通过交换誓言、文件和现款的方式私下结婚的情况并不鲜见。从教会的立场而言，婚姻是因基督承认迦拿的新人的婚姻^[13]而确立的一种圣礼，应当由合适的神职人员来执行和控制。这幅祭坛画强有力地论证了这一点。佩鲁吉诺的透视体系将人物置于一个持续向后方圣殿收敛的合理空间之中。圣殿中央有一个明亮的门洞，位于祭司的正上方，为他罩上一轮神圣的光环。



《圣座上的圣母子与圣徒》

乔瓦尼·贝利尼

（Giovanni Bellini, 1431/1436—1516）

1505年

从木板移至布面的油画

500厘米×235厘米

威尼斯，圣撒迦利亚教堂

圣撒迦利亚祭坛画属于一类名为“神圣对话”^[14]的宗教礼拜画。贝利尼描绘了一间开放式柱厅，厅内有四位圣徒和一位天使乐师围绕在荣登圣座的圣母子周围。圣彼得在左首，穿着庄严的紫色被和明艳的橙色衣袍；他是使徒之一，也是首任教皇，握有基督交给他的钥匙。他身旁是亚历山大的圣凯瑟琳，她手持一段车轮碎片。作为一位皇室公主，圣凯瑟琳以美德和宣传基督教的口才闻名于世。罗马皇帝马克森提乌斯打算用一个车轮折磨她，但车轮奇迹般地被一道从天国降下的闪电摧毁。画面右侧站着圣哲罗姆，他是四大教会圣师之一。他身着主教红袍，正沉浸在一本书中。圣哲罗姆以将《圣经》译入拉丁文著称，他的身后站着一位不知名的圣徒，她手中的棕榈叶表明她是一位殉道者，此外，她还托着一个装有绿色液体的小广口瓶。画中的四位圣徒不属于任何叙事，也并未作为一个群体传达某种深意。相反，画家可能是应赞助人的要求选择了他们，这在此类绘画中十分常见。整幅画面沐浴在金色的阳光中，令人想到上帝造物之美。

尽管画中平淡无事，这幅画仍是威尼斯文艺复兴的一幅重要作品。画中绘有大量奢华的装饰物，刻画精致入微，用色鲜艳夺目，将可见世界与神圣领域连接起来。贝利尼绘制了一个有拱顶的空间，与这座教堂中的礼拜堂颇为相似，充满古典细节。因此，画面空间看上去宛如教堂有形空间的延伸。开放的铺砖地板向前延展，同样增强了画中人物触手可及之感。

不过，贝利尼的这幅神圣人物幻景画依然暗藏玄机。仔细审视画内空间就会发现，贝利尼在有意操纵我们对它的第一印象。比如，列于两

端的两位圣徒将画面框起，却也挡住了观者，让我们无法进入其内。两位女圣徒处于这两位男性人物的后方略靠内侧的位置。她们站在半圆形后殿里面，却又出现在圣座前方。然而，圣座本身的位置并不明确。它看似位于穹顶之下，但圣座后面的刺绣荣誉布却挂在穹顶前部的一根建筑拉杆上。如此一来，画中空间既是自然主义的，又不合逻辑；既开阔，又局促。同样不合逻辑的还有画中使用的透视系统，其对应的观画位置远远高于观者头部。这些出乎意料的微妙偏差与生动的自然主义相互抗衡，让观者既深受吸引，又迷惑不解。贝利尼漂亮地表现了这个世界与神圣世界之间的鸿沟。



至于神圣世界中，圣徒们围聚在马利亚和耶稣身边。马利亚身着传统的蓝斗篷和红袍，紧攥着圣婴耶稣，后者用右手做出赐福的手势。他们上方是圣父上帝的头部，画得仿若雕刻在圣座之上一一般。刺绣在他周

围形成一道实际的光环。贝利尼运用自然主义手法绘制这些基督教的核心人物：神圣天父、凡人圣子，以及联结两者的那位女性。也许画作散发的那种内省的、强大得直击心灵的静谧，意在表现阅读、祈祷和沉思有能让人接近上帝的力量。

圣撒迦利亚教堂是威尼斯最古老、最受尊崇的女修道院。教堂落成于9世纪，藏有十分重要的圣髑及艺术品，前来修行的人都是来自威尼托大区上层阶级家庭的贵族女性。女圣徒的位置最接近马利亚的这一事实或反映出观画人群以女性为主。尽管圣撒迦利亚教堂声望在外，意味着常常有外人来访，但画作也许还隐含着这样的信息：女性具备灵性，也享有接触画中所呈现的神圣世界的荣幸。



《维纳斯的诞生》

桑德罗·波提切利

（Sandro Botticelli, 1444/1445—1510）

约1484年

布面蛋彩画

172.5厘米×278.5厘米

佛罗伦萨，乌菲齐美术馆



在西方艺术表现女性之美的图像中，波提切利的《维纳斯的诞生》赫赫有名。在这件画幅不小的作品里，维纳斯站在画面中央，平稳地立于一块贝壳的边缘。背景展现了一片风景：其中三分之二是一片质感均一的海洋，画面右边则简略地绘有一条蜿蜒的海岸线，岸上林木茂密，此地就是基西拉岛。一道强光从右上方照射下来，正照在几位人物的身上，也将陆地、海洋和蓝天均匀地笼上一层白光。尽管人物身处大自然中，却似乎与自然背景毫不相干；细节寥寥的风光和陡然显露的远景，让观者将注意力明确地放在前景里的人物身上。

无论在视觉上还是比喻意义上，维纳斯都是这幅作品的中心。虽然

画名闻名遐迩，但是画作本身其实并未描绘她的诞生。维纳斯诞生于大海的泡沫中，而在这幅画里，我们看到她已发育成熟，站在一片扇贝壳上，被冲往岸边。将她吹送而来的是左侧的风神泽费罗斯，他鼓起双腮，发出代表微风的线条。在维纳斯的贝壳周围，只见浪花拍岸，表明她已轻轻地到来，准备登上基西拉岛的海岸稍作休息。画作中维纳斯的形象一向是众人热议的主题。她是自古典时代以来第一个全裸的女神图像。臀部与肩膀倾斜的站姿（被称为“*contrapposto*”，即“对立平衡”）及其羞怯的手势（被称为“端庄的维纳斯”姿势）均源于古典范式。波提切利必然在美第奇府邸里见过一些古典塑像的实例，其中一座展示的姿势与此画如出一辙。

不过，这幅画里的维纳斯不仅仅是对某种古典类型的再创造。她金色的长发、深色的眉毛、白皙的皮肤和圆润的胸部再现了15世纪晚期的理想佳人。有人或许会注意到，波提切利描绘维纳斯的形体时脱离了自然主义：她的颈部很长，肩膀斜得有些奇怪，失重的站姿委实叫人困惑。与同时代的人不同，波提切利的心思似乎并未放在描绘可见的现实之上；他对天神下凡的优雅、美丽、性感颇具想象力，因而不那么在意形式、量感、立体感这些细节。事实上，波提切利这幅作品是对古代著名画家阿佩莱斯一幅遗失的名画的再创造；这种对古典范式的参照，或许可以解释他为何特意选用非自然主义风格创作，且着重呈现的不是自然，而是优美、精致和温文尔雅。

此画含有多重意义。第一重是叙事本身，讲述维纳斯抵达基西拉岛的故事，表现她受到一位身着花袍的荷赖（*Hora*，专司时序或季节的古典人物）的接待。而维纳斯与爱情的关联，既体现在紧拥着丈夫泽费罗斯的金发宁芙——克洛里斯身上，也体现在散布于画面的玫瑰之上。玫瑰是属于维纳斯的花，也有一些神话故事传说它们是与这位女神同时诞生的。这幅画面还表现了春天的来临。泽费罗斯吹出的风显然是一阵轻柔的微风，它吹暖大地，让鲜花开始绽放。荷赖同样代表春天。她身着

绣有雏菊、报春花和矢车菊的长袍，颈上装点着一圈香桃木花环，腰间紧束着粉色玫瑰，脚边盛放着蓝色的银莲花。

另一种解读方式是用哲学观点解释此画。新柏拉图主义思想家马尔西利奥·菲奇诺（Marsilio Ficino）在写给某位美第奇家族成员的一封信中，将“人文”（Humanitas）这一概念形容为一位古典女神。其描述的措辞与波提切利的画作十分相近，许多艺术史学家受此启发，把画中的维纳斯解读为一位寓意人物。如此一来，她未染初尘的美丽形体可以被视为人类灵魂的化身，被神圣爱情所触动，而其他人物则代表神圣爱情与世俗国度之间的关系。这样的诠释，融合了基督教思想和古典柏拉图哲学，后者在受过良好教育的美第奇社交圈受众甚广。尽管我们不知道这幅画是为何人而作，但在画中，波提切利出色地融合了文艺复兴的各大思潮：他绘制了一位古典女神，把她塑造成一位文艺复兴美人，再为整件作品披上一件诗歌、托寓和哲学的外衣。这样的设计在1484年的佛罗伦萨注定大受欢迎——正如维纳斯如今依然极受观众喜爱一样。





桑德罗·波提切利

(1444/1445—1510)

《维纳斯的诞生》

约1484年

《胜利圣母》

安德烈·曼特尼亚

(Andrea Mantegna, 约1431—1506)

1496年

布面蛋彩画

280厘米×166厘米

巴黎，卢浮宫

曼特尼亚是统治曼托瓦的贵族——贡扎加（Gonzaga）家族的宫廷

艺术家。画如其名，此画作与胜利有关。作为一件基督教艺术品，画作赞美圣母、圣子与众圣徒，并凸显他们帮助观者获得救赎的作用。此作还是一幅政治宣传画。绘画对弗朗切斯科·贡扎加侯爵（Marquis Francesco Gonzaga）加以颂扬，指出贡扎加家族受命于天，拥有正当统治权。

画面中央是圣座上的圣母子。画中描绘的是被尊为天上母后（“regina caeli”，该字样刻在其圣座的基座上）的圣母。圣座将她从身体上和象征意义上抬升至高于诸圣徒的位置，也让她远高于观者所在的领域。圣座的圆形基座上有一件浮雕，表现的是“人类的堕落”，即原罪发生的时刻。浮雕上方的那个婴孩通过为世人解罪的方式，提供了获得救赎的途径。圣母周围环绕着一座挂满鲜花和水果的凉亭，这是“hortus conclusus”（封闭的花园），往往用于象征圣母的贞洁。建筑上覆盖植物，结着苹果、梨和甜瓜，果实累累。鸟儿在树枝间嬉戏。观者可以看到，圣母的国度是多么丰饶而富含生育力。画面上方，从拱顶上悬下一块珊瑚。珊瑚稀有、充满异国风情且价值连城，还被认为有疗愈和保护的功能。

圣座周围有六位圣徒，因指涉与赞助人相关的主题而同时出现在画中。曼托瓦的主保圣人圣安德烈（St. Andrew）和圣朗基努斯（St. Longinus）从圣座背后左右两侧分别向外张望。两位圣徒都与曼托瓦的圣安德烈教堂收藏的圣血圣髑有关。他们前面站着天使长米迦勒

（Michael，左首）和圣乔治（St. George，右首）。二者是战士，均因在对抗邪恶势力的战斗中取胜而闻名。他们拉开圣母的斗篷，用它包围和保护前方的人物（这种形式被称为“Madonna Misericordia”，即“怜悯圣母”）。全身披挂铠甲的赞助人弗朗切斯科·贡扎加跪在画面左侧，做出虔诚的手势。圣母朝他俯身，手掌向下探去，悬于贡扎加的头项。这是一种隐含保护意味的母性的姿势，通过夸张的前缩透视和明亮的光线凸显出来，与后方的深色衣褶形成鲜明对比，而圣婴基督也在模仿这个

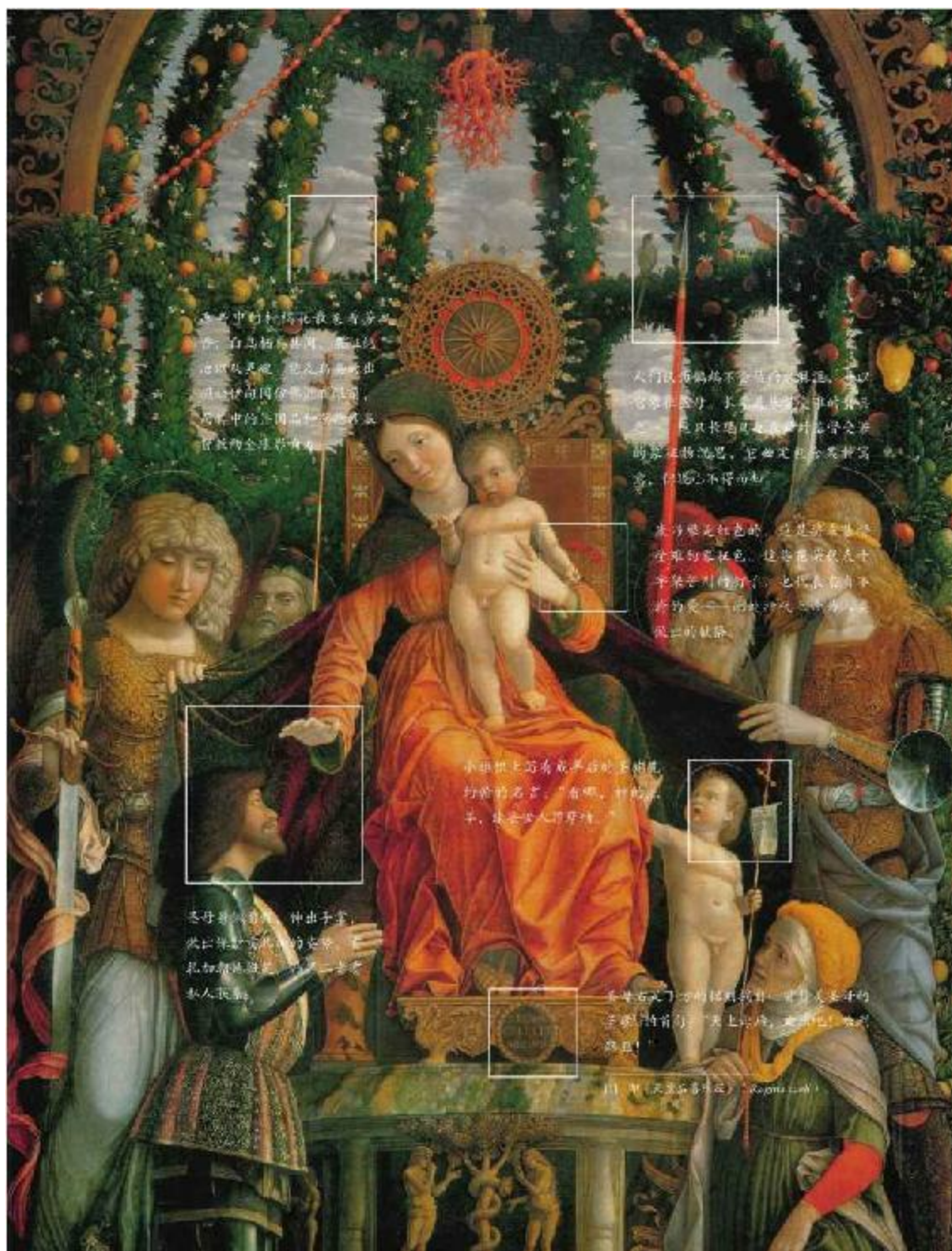
姿势。圣母子二人从视觉上证明了弗朗切斯科与上帝的联结十分紧密。最后几位人物有圣伊丽莎白，她是跪在右侧的老妪，也是（弗朗切斯科的妻子）伊莎贝拉·德·埃斯特（Isabella d'Este）的主保圣人；以及圣伊丽莎白的儿子、婴儿圣施洗约翰（手执一根学步儿童大小的、带十字的手杖）。



这幅画表面上是要庆贺弗朗切斯科在福尔诺沃战役中战胜查理八世（Charles VIII）的法国军队。侯爵将手下疲惫的士兵能够重振声威归功

于圣母，是圣母回应了他的祷告，让他们一举击溃敌军。然而事实告诉我们，弗朗切斯科身为将军的表现实际上十分糟糕，以致被传唤到意大利盟国议会上去解释自己的行为。这幅祭坛画就是弗朗切斯科一方的公关之作。

事实上，弗朗切斯科并未为这幅祭坛画自掏腰包——付款的是一个当地犹太人丹尼尔·达·诺尔萨（Daniele da Norsa），她（无端）被控褻渎了弗朗切斯科家中的一幅圣母像。作为惩罚，弗朗切斯科责令达·诺尔萨支付祭坛画的费用。曼特尼亚的这幅祭坛画是一个十分典型的例子，体现了艺术的强大说服力以及那些掌控艺术以饱私欲的赞助人所拥有的权力。



《帕拉斯·雅典娜驱逐邪恶》

安德烈·曼特尼亚

（Andrea Mantegna, 约1431—1506）

约1499—1502年

布面蛋彩画

160厘米×192厘米

巴黎，卢浮宫



这幅画的委托人是曼托瓦侯爵弗朗切斯科·贡扎加的夫人伊莎贝拉·德·埃斯特。伊莎贝拉出生于一个有着辉煌艺术收藏史的名门贵族。她是才华横溢的音乐家、眼光敏锐的赞助人，同时也对古典世界和人文学科兴趣盎然（这对文艺复兴时期的女性来说十分少见）。曼托瓦宫廷的文化崇尚阳春白雪，艺术的赞助和展示有重要的政治及社交功能，伊莎贝拉在其中如鱼得水。因为曼特尼亚是贡扎加家族的宫廷艺术家，伊莎贝拉常常与他合作。伊莎贝拉总是财匮力绌，常常需要为支付艺术品款

项典当珠宝，但她仍尽力委托重要的大尺寸作品，打破了那个时代的女性赞助人的常见模式。

这幅画是伊莎贝拉的书斋（studiolo）的一部分，书斋里的绘画都是包含基督教教化意义的古典寓意画，组画中的其他作品都由意大利各地的知名画家创作。

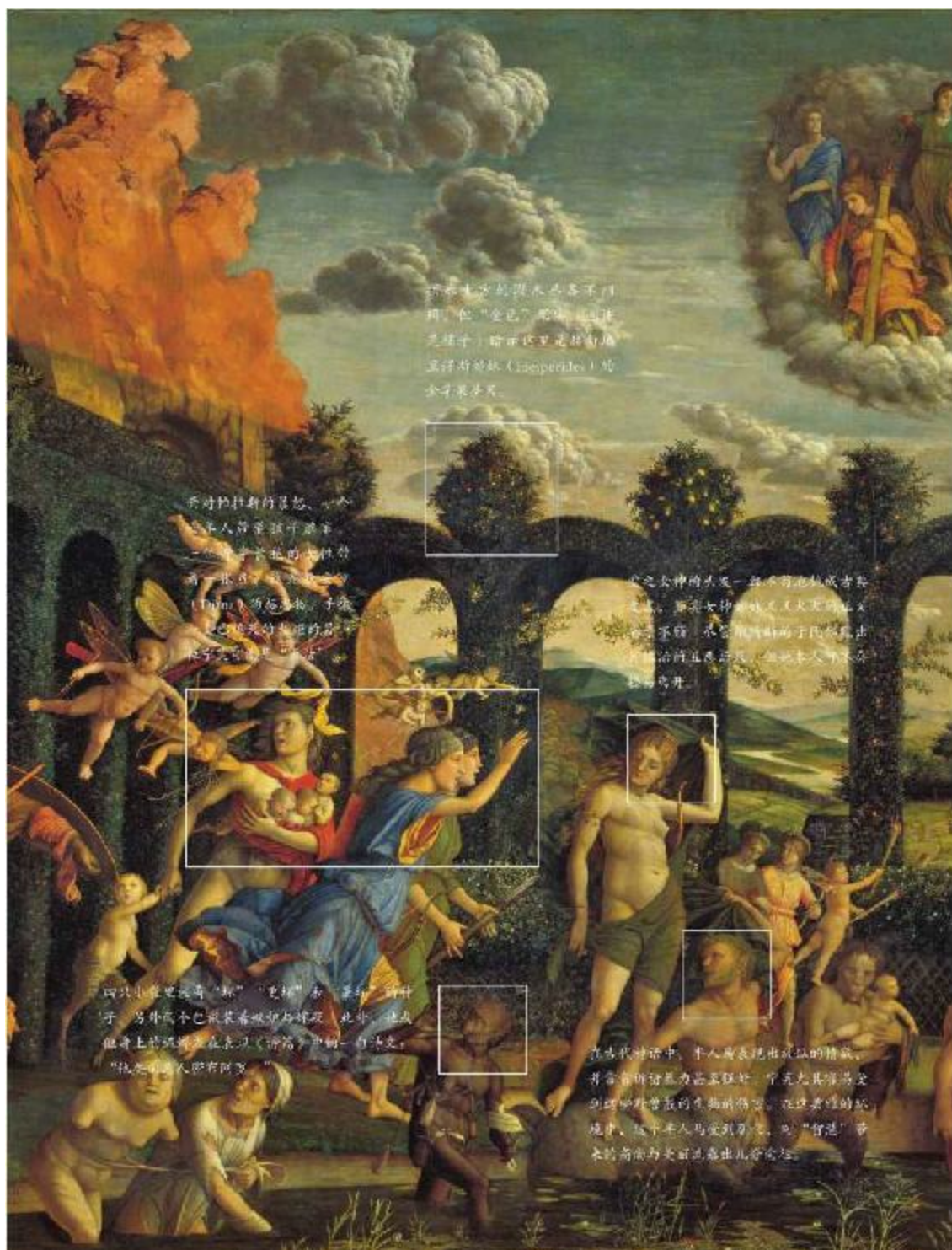
画作背景中有一个翠绿的花园，其中两面是爬满植物与常春藤的拱廊，第三面是一堵粗糙、昏暗的围墙。围墙前的前景中有个池塘，把画面右端与画外空间联结起来。越过拱廊，但见一片宁谧的风景。画面左上方，一块巨大的赤岩高耸于花园上方。论及寓意，曼特尼亚笔下郁郁葱葱的花园代表着人的心灵，高尚品德或危险思想均可以将它占据。玫瑰、鲜花、睡莲叶片和普通的茂密植物暗示自然的单纯与智识的丰富。相反，前景里的诸位人物则是邪恶的想法或念头的化身。

左下角的树形女性是达芙妮（Daphne），她是希腊神话中的一位宁芙，为了从阿波罗手中保住自己的贞洁而变成了一棵树。她身上缠绕着拉丁文、希腊文和希伯来文的字幅，召唤被驱逐的“美德”回归这座花园。四枢德中的三位在空中的一朵云上等候着；第四位“智德”已被囚禁在右侧的石墙之中。另一张飘动的字幅标记出她的存在。显然，放纵和邪恶已逐走良知，正在玷污无瑕的心灵花园。要挽回这般局势，只能依靠一位贞洁、智慧的女神。

帕拉斯·雅典娜（Pallas Athena，“智慧”）怒气冲冲地从左侧闯入花园，手握盾牌与长矛，准备与这帮乌合之众大战一场。曼特尼亚极尽艺术创造力，绘制出群聚于前景中的邪恶形象。一个女羊人（“奢侈”）正拽着自己怪兽状的孩子，从帕拉斯身边逃开。有翼小爱神带着弓箭，紧随其后。两位着衣的宁芙向右奔去，冲画面中心的维纳斯呼喊。维纳斯是“罪恶”的核心人物。她站在一个半人马背上，这种怪物以动物性的欲望著称。围在她身上的绿色布料可能将维纳斯与“运气”联系在一起，凸

显其反复无常。维纳斯虽低垂着头，但曼特尼亚笔下的她姿势挑逗，以显示其虚假的端庄及欺诈的天性。她外表美艳，代表放纵而危险的情欲和享受。半人马拉着维纳斯的裹裙，示意她该离开了；一个长着动物脸的羊人在为其引路。这个羊人还抱着另外两个小爱神，他们已无法再点燃爱情之火。画面右下角，“贪婪”和“忘恩负义”正扛着肥胖的“愚昧”离开画面。前景左侧水中的人物也在纷纷离开。他们是没有胳膊的“懒惰”和带路的“惰性”。他们前方的深肤色人物长着猴面，象征“不灭的仇恨、欺诈与恶意”。

这幅寓意画的教化意义令人一目了然：贞洁和智慧能够造就一个由“美德”主宰且根除了“罪恶”的思想。该寓意与伊莎贝拉的关系同样显而易见，因为此处是其书斋，且此画由其委托。她之所以认为必须公开展现自己的美德，或许是因为文艺复兴时期的社会对身居高位的女性期望极高。伊莎贝拉本人渴望成名，又对古典知识和艺术委托等传统上属于男性的爱好兴趣浓厚，这也会损害社会对她的看法，认为她不具备贞洁、谦逊、深居简出等各种女性应有的特质。伊莎贝拉利用艺术委托展现自己的美德的同时，也保住了自己在曼托瓦举足轻重的艺术赞助人地位。



《最后的晚餐》

列奥纳多·达·芬奇

（Leonardo da Vinci, 1452—1519）

1498年

蛋彩与油彩灰泥壁画

460厘米×880厘米

米兰，圣马利亚感恩教堂



在这幅赫赫有名的文艺复兴杰作里，达·芬奇描绘了基督教《圣经新约》中“最后的晚餐”的故事。这幅湿壁画运用背离传统的全新技法绘制，凭借对栩栩如生的细节的细致刻画闻名遐迩。不幸的是，调色剂不甚稳定，早在1517年就已衰变。尽管画面受损，但它作为一幅精妙融汇神学与哲学思想且扣人心弦、生动传神的自然主义作品，一直备受推崇。

“最后的晚餐”是耶稣与众使徒共进的最后一餐。席间发生了几件事：首先，耶稣祝福面包和葡萄酒，并将食物分与众门徒。这次分享奠定了基督教的圣餐仪式的基础。通过食用这预示着耶稣的体血献祭的筵席，众使徒融为一个教派，成为最早的基督教会众。接着，耶稣向使徒宣告，他们中有一个人很快便将出卖他。尽管众使徒纷纷提出异议，耶

稣最后依然指出，事实上，一旦他死去，所有使徒便都会背弃他。

传统上，“最后的晚餐”的图像呈现的都是第一部分的场景。鉴于圣餐是基督教信仰的核心，描绘它的画作在文艺复兴时期十分常见，尤其是修道院和女修道院的餐厅壁画。

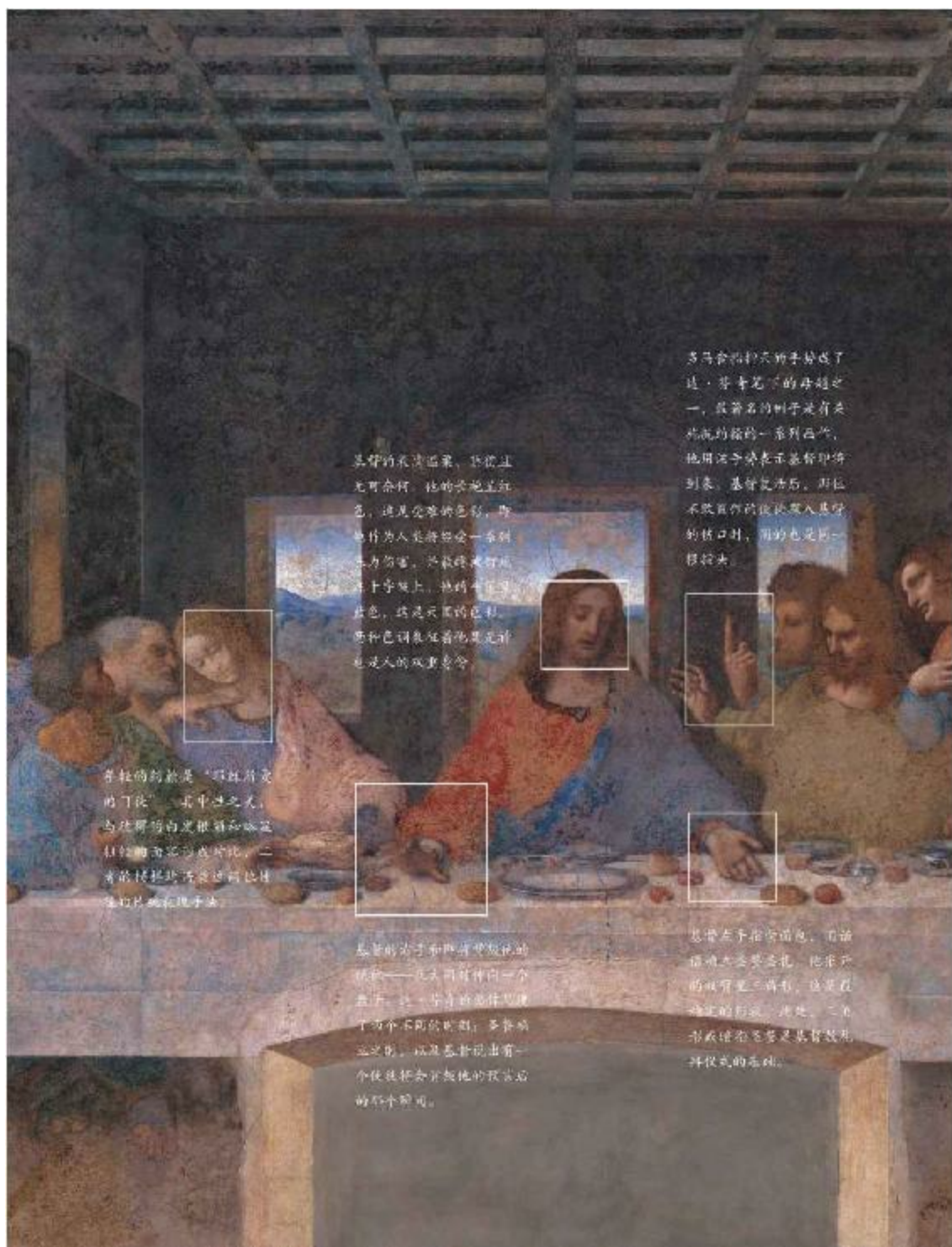
达·芬奇在这一版本中背离了这项传统。他的湿壁画位于一间修道院的食堂内，但画面融合了“最后的晚餐”叙事的圣餐要素与一个典出《约翰福音》的新要素。耶稣笔直地坐在桌前，张开双臂，指向桌上的杯子和面包。耶稣还宣告了即将发生的背叛，在达·芬奇笔下成为该场景的戏剧核心所在。此言一出，震惊如波浪般在众人间传开；使徒们缩起身，抬起双手，既惊讶又绝望。达·芬奇将耶稣框在（象征三位一体）三扇明亮的窗户之前，又在其上方的建筑上画了一道代表光环的拱形结构，以凸显耶稣的神性。透视线条正好收敛于耶稣的头部，如此一来，观者的注意力就会自动聚焦在身处事件中心的耶稣身上。

作品刻画了十二使徒中每一个人听到耶稣宣告后不同的情绪反应。根据达·芬奇的素描和文字记载，他试图从每一位人物身上提炼出某种单一、纯粹的人类情绪，并称其为“灵魂的状态”。在这幅画中，众使徒身份明确、有血有肉，形成一部关于人类本质的视觉百科全书。在画面左端，三位使徒〔巴多罗买（Bartholomew）、小雅各和安德烈〕不敢置信地向前探身，抬起双手，表示拒绝相信。耶稣左首是蒙福约翰（John the Blessed），他瘫倒在侧，绝望得难以自持；年纪较长的彼得则攥紧餐刀，愤怒地比画着。在画面右端，马太（Matthew）、达太（Jude Thaddeus）和西门（Simon）正激烈地讨论着耶稣所言的含义。在他们旁边，多马、大雅各和腓力（Philip）指天以示信仰坚定。侧对观者的犹大（Judas）是唯一一个与团体跌宕起伏的动态格格不入的人。他结实、阴暗，呈三角形，右手攥着一个钱袋，里头装着背叛耶稣得来的三十枚银币。犹大肤色黝黑，姿势扭曲，身上笼罩着一层阴影，

此番种种都是其堕落的象征。他猛地往桌上一靠，右肘撞翻一瓶盐，体现他粗心大意，运气也不甚佳。犹大伸出左手，想拿一块面包。这个手势别有深意，因为耶稣也将手伸向同一块面包。这是耶稣在福音书中辨认背叛者的方式。

达·芬奇将众人物分为金字塔形的群组。耶稣所在的实心三角形塔尖是画面的中心，众使徒围绕在他身旁，形成四个三人组。数字命理学在画中十分重要：数字三代表神圣三位一体及“神学美德”（信、望、爱）。四组人物或指涉四大元素及四福音书和四枢德。数字十二不仅代表使徒，还指涉宇宙和自然界的真理：一年有十二个月，日与夜各有十二个小时。

达·芬奇细致地绘制桌上的盘子和玻璃杯，以呈现其透明度及其上面的倒影；桌布的褶皱和面包的肌理均得到仔细刻画。就连挂有成排的配套挂毯的房间也反映出食堂本身的面貌。其目的是尽可能地让场景显得真实、真挚、感人至深。看着画面中众使徒姿态各异、议论纷纷，并借由自身传达着世界的终极真相，食堂内的众修士也会受到感染，去审视自己的灵魂。



基督的哀伤面容，显得是无可奈何。他的头侧呈红色，这是受难的颜色，即他作为人类将忍受一系列暴力伤害。他最终被钉死在十字架上，他的十字架是蓝色，这是天国的色彩。蓝色和红色象征着他是神也是人的双重身份。

年轻的约翰是“耶稣所爱的门徒”——犹大之子。与彼得相比，彼得更年轻和敏感，但约翰更成熟和冷静。二者都表现出对基督的忠诚。

基督的左手和右手分别指向一个盘子——犹大面前有一个盘子。这，基督的右手也指向了两个不同的时期：多餐的三之夜，以及基督说出有一个使徒将会背叛他的预言后的那个瞬间。

多马会把手放在耶稣的脚上，这是基督的脚之一，基督的脚是有一系列伤痕的一系列伤痕。他用左手将基督的脚印刻在基督的脚上，而右手则放在基督的胸口上，用的也是同一根骨头。

基督的左手和右手分别指向一个盘子——犹大面前有一个盘子。这，基督的右手也指向了两个不同的时期：多餐的三之夜，以及基督说出有一个使徒将会背叛他的预言后的那个瞬间。



列奥纳多·达·芬奇

(1452—1519)

《最后的晚餐》

1498年

《蒙娜丽莎》

列奥纳多·达·芬奇

(Leonardo da Vinci, 1452—1519)

1503年

木板油画

77厘米×53厘米

巴黎，卢浮宫

作为全世界著名的画作，《蒙娜丽莎》的分析角度有很多——比如，我们可以探讨画作如何背离了文艺复兴时期描绘女性的传统手法，以及画中人直面观者的姿势和具有挑战意味的向外凝视的眼神是如何打

破了刻板的性别规范。然而，我们无须涉及对其盛名过于学术性的论证，画作本身即有大量可供探讨之处。达·芬奇描绘了蒙娜丽莎异常随性、转瞬即逝的一个瞬间。她略带迟疑，侧过身来，望向观者。她容貌俊秀，嫣然一笑，令我们神魂颠倒。

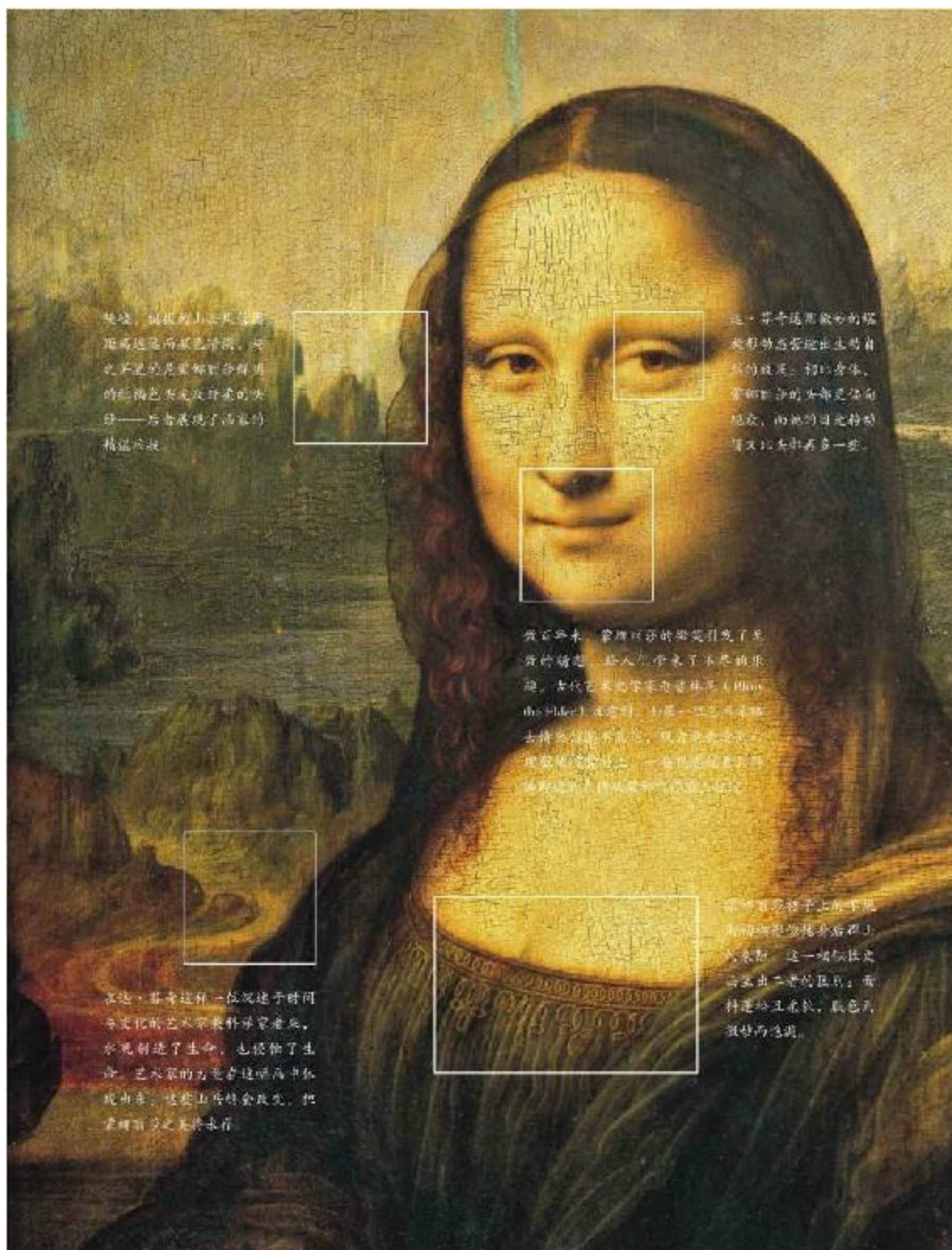
这位女子被置于画面中央，其身体在构图中呈稳定的金字塔形。她身后有一堵矮墙；越过墙去，一片遥远的风景陡然跃入眼帘。女子身体略微侧对观者。她看着观者，双手和脸庞以正面示人。有两点值得我们注意，人物的空间量感来自其微微向后倾斜的身体，以及达·芬奇独特的绘画技法。达·芬奇根据科学观察，发现物体存在于大气层内，且空气会让外形略显模糊，他把蒙娜丽莎画得栩栩如生的方法，是把她的外形画得有如被大气环绕一般：这种朦胧的效果（名为“sfumato”，即晕涂法）在女子的面颊与脖颈的轮廓以及背景当中尤为显著。女子面部和胸部上的强烈高光与其颌下的浓重阴影形成明暗对比，让她好似从朦胧的阴影中向前探出身来。模特是一位典型的佛罗伦萨主妇。她身上没有花哨的珠宝，裙子也没有精致的装饰，没有任何常见于此类肖像的、体现社会地位的标志。她披散着头发，这在当时是一种比较随意的发型。她没有眉毛，额头特别高。当时人们以这两种容貌特征为美，据传女性会为达到这种效果拔掉自己的毛发。至于被人们翻来覆去地探讨的那抹微笑，据说是达·芬奇为了哄模特开心，将小丑和演员请到画室表演，这才博得美人一笑。从这含蓄的似笑非笑当中，还有人品读出文艺复兴时期佛罗伦萨高雅文化的标志，即“自制”与“自信”的缩影。无论我们如何诠释，很明显，达·芬奇想要通过对其瞬间的表情、永恒的存在和独特的个性的表现，让这幅肖像变得鲜活。以上三点在当时的女性肖像里都极为罕见。



背景同样极具创新性。怪石嶙峋的奇异山丘，烟雾弥漫的地形，还有荒无人烟的平原，这些表明这是一处幻想之地。达·芬奇没有将笔下

的女士置于宁静的托斯卡纳式背景前，而是将她与自然荒野联系起来。一些细节强化了这位女性与大自然的联系：她的双眼与迷雾朦胧的群山齐平，灰色的山峰与她聚精会神的目光形成扣人心弦的对比。达·芬奇还在其右肩上方画了几缕垂落的头发，仿佛与后方的岩石融为一体；其左肩上斗篷的弧线好似顺着桥梁延续下去。这种女性与大自然之间的联系，或许应从隐喻或诗歌的角度解读。和自然母亲一样，女性富含生育力与人体美，神秘、迷人而又危险。

瓦萨里将这幅画誉为达·芬奇的杰作，对画中非凡的自然主义赞不绝口。在他眼里，这幅历时三年完成的画作是如此至善至美，以至于可以“让最厉害的艺术家的艺术家也不寒而栗”。纤薄的头纱这样的细节展现了达·芬奇对油画媒介的运用已臻化境，以及他以绘画形式描摹有形世界的非凡能力。这件头纱被呈现为一个既实在又富有质感的透明实体。丝质面料与女子头发的鬈曲肌理形成对比，勾勒出她前额的形状，其透明质地则改变了透过头纱所见的风景。达·芬奇生前一直把这幅画留在身边，直到他去世后这幅画才被当时的法国国王买走。如今，每年都有逾五百万参观者造访卢浮宫，只为目睹《蒙娜丽莎》的风采。



《多尼圆形画》

米开朗琪罗

（Michelangelo, 1475—1564）

1504年

木板油画和蛋彩画

120厘米（直径）

佛罗伦萨，乌菲齐美术馆



圆形画（tondi）往往绘有婚礼或有儿童的场景。该绘画形式发源于给生产后的母亲赠送用圆盘盛放的水果等营养品的传统。后来的圆形画，比如米开朗琪罗笔下的这一幅，尽管并未发挥这样的作用，却保留

了相关的图像。此画应是作者为织布匠安杰洛·多尼（Angelo Doni）而作，创作时间可能是1503年，正是安杰洛·多尼与妻子喜结连理之际。

米开朗琪罗将圣家族作为一幅圆形画的主体，这个选择本身并无特别之处，不过，他对该场景的呈现方式——从三位主要人物的组合，到次要人物的分布及位置——却是前无古人的。一组主要人物（着意让人联想到巨型大理石像）占据了圆形中心。约瑟的秃顶赋予他一家之长的派头，并与外框的弧线呼应。头发浓密的小耶稣把头歪向左侧，再次凸显出画框的曲线，这条曲线继而沿着圣母马利亚伸向身后的手臂向前延伸。一个调皮的男孩在父母身上爬来爬去的场景十分真实，不但自然而然地展现出基督的人性，也强调了约瑟和马利亚舐犊情深的一面。画作也许还具有强调基督神性的双重内涵：他的攀爬动作或旨在预示基督之后会升天。

还是个年轻艺术家的米开朗琪罗，早年为人称道的是雕塑，而非绘画作品。彼时，佛罗伦萨名气最大的艺术家依旧是列奥纳多·达·芬奇，他在用自然且富于动感的方式描绘人物群像上颇有成就，米开朗琪罗或有意在这个方面与之一较高下。然而，为实现这个目标，米开朗琪罗用的是属于自己的方法。在《三博士来朝》等画作中，达·芬奇尝试在中间调的底色上叠加更浅的颜色和浓重的阴影。米开朗琪罗和达·芬奇一样，开始运用在欧洲北部流行已久的半透明油画颜料，但他的绘画技法实质上仍属于蛋彩画技法，因而整体画面更加鲜艳和明亮。围在约瑟腿周的斗篷是橙色和黄色混合而成的柑橘色，圣母的粉色上衣与之形成鲜明对比，十分显眼。米开朗琪罗没有将人物融入背景——这是达·芬奇尝试用迷蒙的晕涂法实现的效果。相反，他并置了艳丽的酸性色，并用清晰利落的轮廓进一步区分不同的形状。整体效果愈发有光线照在光滑的大理石表面之感，赋予众人物质量感和体量感。对比达·芬奇往往轻盈流转的构图，米开朗琪罗让笔下的人物以自己的脊柱为轴线转动身体，营造内在的扭转动态。他把这种造型称为“蛇状形体”（figura

serpentinata），一种如蛇般盘绕于自身的人像。这位圣母便是这些早期人体结构绘画试验的范例。

圣母坐在地上，这是体现其谦卑的传统符号。草丛中有一簇簇苜蓿草，或暗指夏娃在和亚当一起被逐出伊甸园时带走了一片四叶苜蓿草的传说。马利亚这位新夏娃诞下了基督，而这位新亚当最终的死亡与升天将救赎第一对夫妻的原罪。此外，圣家族后方呈弧形的石墙可能指代花园围墙，暗指传统中保护马利亚童贞的“封闭的花园”，也可能指代伊甸园本身。

那么，我们又该如何看待背景中那些在花园之外的人物呢？施洗约翰就站在灰色的护土墙后方，他看着基督欢快地攀爬探索，眼神无比崇拜，或许还带有一点孩子气的嫉妒。他在画中的位置反映了他承前启后的角色：他是从信奉异教的古代向基督教世界过渡时期的人物。如此一来，后方的裸体人物很可能代表柏拉图式的理想爱与美，它与基督的国度的基督教理念有所关联，但又截然不同。这些人物拥在一起，拉扯着一条长布。这块布料，连同圣家族身上各式鲜亮的彩色丝绸，必定会吸引那些从事纺织品贸易的赞助人的目光。米开朗琪罗还设计了画框，上面有五位人物从圆孔中探出脑袋，瞻仰画内的主要场景。顶端的人物很可能是基督，下方的两位面貌相似，也许是天使。左右两侧的人物有更多容貌细节，或为多尼家族的成员。画框上的藤蔓及植物装饰图案里也有许多脑袋潜藏其间，既有人头，也有怪兽头，表情各异。



《人间乐园》

希耶洛缪纳斯·博世

（Hieronymus Bosch，约1450—1516）

约1504年

木板油画

三联画整体尺寸：205.5厘米×384.9厘米

中联尺寸：205.5厘米×172.5厘米

马德里，普拉多博物馆

这幅非同凡响的三联画的标题取自中联的怪异主题；两幅侧联描绘的是伊甸园和地狱。人们从炼金术、象征文学、谚语等一系列出处汲取象征符号，对这幅画提出了诸多详尽而相互矛盾的诠释。高处俯瞰的视角让我们得以对一片绵亘三联画面的广阔风景一览无余。在这个无所不能的位置上，观者可以深入每一个场景，仔细观察那不计其数的细节，它们怪诞、令人惊叹，而又常常令人迷惑。

左联描绘的是伊甸园。夏娃刚刚被创造出来；上帝立于画中央，把她呈给斜倚在左侧的亚当。亚当瞧着这个用自己的肋骨造出的佳人，显然有些困惑。他们周围绿意盎然的风景，以及在嬉戏、觅食的动物，都凸显了旺盛的生育力；然而，仔细观察就会发现一些奇怪的变异现象，还有一些动物已开始相互争斗和残杀。中景里，一头大象和一只长颈鹿共享一片空间，不远处还有一只独角兽。中央水池中的巨型粉色物体或是不老泉。但是，不老泉中央的圆球内坐着一只（与邪恶、黑夜之物及炼金术有关的）猫头鹰——而在其右侧，一些邪恶的爬行动物正从水中爬出。因此，尽管这里有上帝，这座伊甸园本身便是有罪的。

中联的题材是艺术史上前无古人的创新。博世绘制了数百个人物在一片乌托邦式的风景中嬉戏玩耍。有人认为，大规模裸体及享受肉欲的行为暗示这些人是在伊甸园里嬉闹的亚当与夏娃的后代。在前景区域，众人物经由一道大门进入画面，纵情享用各种水果，从巨型草莓到石榴和樱桃，不一而足。草莓在这整片区域尤为重要，它往往与淫乱和过度纵欲相关。博世通过极具想象力的物种杂交（人类穿戴或变成水果、鲜

花或动物，以及与之互动），创造出不可思议的形态。它们的离奇古怪恰恰表明这是一个违背自然法则的世界。

在前景后方的水池区域，人物被包裹在果实状的形态之中。与前方寡廉鲜耻的嬉闹不同，这里的人物看上去有些压抑。自然尺度和比例的改变表示这个世界出现了严重的问题。再看背景，女人们正在一个圆形池中搔首弄姿，男人们则骑着奇怪的动物绕着她们转圈。这片区域代表维纳斯的王国。在他们后方，一些巨大的物体标记着一个由四条河流形成的湖泊。这些可能是人们在展开全球探索之初了解到的世界四大河流。



显而易见，这幅画带有纵欲色彩。不过，人物的种种行径中并无传统恶行的标志。无论是这些人物的外形还是其玩闹的游戏，都似孩童般异常天真无邪。倒立人物的母题频繁反复地出现，表示这里是一个“颠三倒四”的世界，是正常社会的对立面。频频出现的透明玻璃造型暗指炼金术的设备及思想体系，其关注点在于元素间的相互作用、融合及转化。最后，毋庸置疑，《人间乐园》既是一幅幻想的杰作，也用一种形象的方式有力地证明了艺术的创造力。

右联展现了地狱的苦痛。这里的人物不再玩耍和嬉戏，而在经受难以言表的种种折磨。这是一幅地狱版本的风景画，前景熙熙攘攘，中景有里面站着树人的湖泊，背景里则有一座燃烧的城市。在前景中，一头修女打扮的猪在试图让一个男人签署一份财务合约。赌徒遭到残暴的袭击和责罚。圣座上的撒旦吞食着受害者，他的圆形王冠或代表地狱无所不在的一面。中景里的音乐家在受惩罚，他们遭到折磨，并被钉在自己的乐器上。这是因为音乐可以作为诱惑和享乐的工具，让感官流连于世俗之物。这片区域后方有几只被刀刺穿的耳朵，或暗示着乐器及地狱歌手发出的可怕噪声。树人旁边的一个猎手正被自己的狗啃噬；一大群士兵在后方的夜景中发动战争，带来破坏。

人们一向认为树人的脑袋是博世的自画像，这表明画家不但给我们定了罪，他本人也未幸免。无论博世的本意是不加区别地宣告世人皆有罪，还是为受过教育的精英阶层创作复杂的寓意画，他在画中使用的符号体系是如此荒诞离奇、标新立异，堪称现代艺术的先驱。



希耶洛缪纳斯·博世（约1450—1516）

《人间乐园》，约1504年

《草地上的圣母》

拉斐尔

（Raphael, 1483—1520）

约1506年

木板油画

113厘米×88厘米

维也纳，艺术史博物馆

圣母马利亚坐在一片美景之中，身周环绕着葱翠的田野和悠然的山河城市之景。她俯下身，温柔地扶住儿子耶稣。画中的耶稣是一个茁壮的学步幼童，玩弄着圣施洗约翰的手杖。在这里，拉斐尔（Raphael）将神性与自然融为一个完美的整体，为几位基督教核心人物描绘出一幅触动人心的图像，以供私人敬拜使用。

无论从形式还是神学角度分析，圣母都是画作的中心人物。构图的

核心是其身体形成的一个稳定的金字塔形状。拉斐尔虽然让她侧坐并转身，从而赋予其身体以动感〔灵感或源于达·芬奇的《圣母与圣安妮》（*Virgin with St. Anne*）〕，但是也通过从其臀部左侧垂下的大片蓝色布褶加强了体积感和稳定性。后方风景中的小山用深浅不同的绿色及朦胧的蓝色画就，表现空间向极远处延伸。山岳的形状与圣母的外形之间过渡平缓，使大地与人物融为一体。圣母年轻的面庞和金色的发辫构成了完美女性的图像，她既具生育力又谦逊，既美丽又无私——这些都是上帝之母应有的品质。

象征符号在画中比比皆是。蓝色斗篷是圣母的传统穿着；蓝色不但是一种极其昂贵的颜料，而且自古以来就是帝王之色。画中这件斗篷上镶有金边和刺绣（绘画创作日期半嵌在领口的刺绣里）。马利亚裙子的红色指代基督受难，并预示她未来的悲痛。圣母坐在地上体现出她的谦卑。拉斐尔还在她周围画上了罂粟、雏菊和草莓。罂粟与睡眠和死亡有关，指涉耶稣将死；雏菊或象征其无罪；草莓暗指生育力。

画作通过姿势和象征性的暗示完成叙事。圣母转过身来，垂头看向婴儿施洗约翰（她的表姐妹伊丽莎白的儿子）。约翰跪在圣婴基督面前以示崇敬。他的身上裹着一块紫布（而非传统的兽皮），呈小男孩的模样。约翰手中的芦苇杖是他的标志物，杖上的十字形显然预示着十字架苦刑。圣母对孩子们的扶持姿势及体贴照料，凸显出她充满母爱的关怀。她温柔而悲伤的神色，以及散布于其身周的鲜花，均体现出她对未来的痛苦有所觉察。圣婴基督伸手抓住玩伴的玩具，引发观者思考婴儿的姿势如何体现成人的意图。这样一来，在这片祥和的环境中，母亲和两个孩子看似平凡的互动演绎出了基督教的核心情节：上帝创造身为人类的圣婴，而耶稣成年后接纳死亡，确保人类获得救赎。



这幅画成功的原因，是拉斐尔能够造就完美而又自然的理想人物，从而将画作传达的动人情感刻画得入木三分。马利亚是一位伟大的母

亲：她年轻、美丽，疼爱孩子，并接受未来的命运。她养育的两个孩子身体强健、营养充足，行为举止也与年纪相符。比如，她的儿子圣婴基督便对母亲的爱报以深情，像小孩子那样依偎着她，还用小手摩挲她的胳膊。就社会期望而言，画中传达了无懈可击的家庭价值观；就叙事而言，这是未来的十字架苦刑惨剧袭来之前的平静。在神学意义上，上帝的神圣之爱具体展现在画中的母亲、儿子和表兄身上，也传递给虔诚的观者。

拉斐尔在旅居佛罗伦萨期间（1500—1506），曾为私人绘制过若干小型圣母子图像。这幅画的赞助人是佛罗伦萨银行家塔迪奥·塔代伊（Taddeo Taddei），是当时一位小有名气的收藏家。这类图像深受佛罗伦萨上层社会的赞助人喜爱，对他们来说，这些画作不仅是值得拥有的艺术品，也是增强祈祷效果的辅助工具。

（Raphael, 1483—1520）

1510—1511年

湿壁画

500厘米×770厘米

罗马，梵蒂冈，签字厅

教皇尤利乌斯二世（Pope Julius II，1503—1513年在位）的图书馆的一面墙上正画着这幅《雅典学院》。与其他几幅表现“诗歌”“法学”与“神学”的画作一样，《雅典学院》也从视觉上呈现了教皇图书馆藏书的一个分类（哲学）。画作内容丰富、构图复杂、古典主义鲜明，把尤利乌斯钻研人文主义学问的勃勃雄心体现得淋漓尽致。尽管尤利乌斯最为人所知的是贪图现世享乐的“战神教皇”身份，但他也需要完善自己的政治身份，展现对智识的追求。事实证明，尤利乌斯对艺术的赞助是他留下的最伟大的遗产。

在这幅湿壁画中，拉斐尔融合过去与现在，让创造古典学识的古希腊和古罗马世界鲜活地出现在教皇现今的住所之内。他将场景设在一座古典主义建筑中；饰有藻井的开放式巨型拱顶，既让人想到罗马帝国的辉煌，也让人想起布拉曼特（Bramante）修建新圣彼得大教堂的大胆工程。音乐之神阿波罗（Apollo）和智慧之神密涅瓦（Minerva）的雕像立于建筑高处，统辖整幅画面。台阶上、铺砖广场上，人物三五成群，四处徜徉，或学习，或交谈，或展示，或争论。智识活动是这幅湿壁画的主体。拉斐尔并未使用传统的托寓手法，而是用人物的外形展现其内心。例如，第欧根尼（Diogenes）四肢舒展地躺在阶上，衣衫褴褛，以显示这位哲学家思维方式迥然不群，对人类成就漠然置之。

拉斐尔将构图焦点放在台阶顶端的两位主要人物身上。他们是柏拉图（Plato）和亚里士多德（Aristotle），代表理解人与自然的两种哲学方法。柏拉图是一位老者，身着红袍，手指天空。这个手势指涉柏拉图对思想世界的关注，这是一个超乎我们对现实的认知的、形而上的世

界。与之相反，亚里士多德更为年轻，他蓄着黑须，向外伸手，与世界连接。

其他人物的群聚分组和位置安排，都依照其哲学思想在这一主导体系中的分类而展开。关注思想观念及抽象概念（尤其是音乐）的思想家都出现在画面左侧，这是属于柏拉图的领域。在这侧，我们可以看到一位可能是苏格拉底（Socrates）的人物，正与一群年轻人交谈，他掰着手指列举自己的观点，这是苏格拉底式辩论技巧的一种经典呈现方式。前景左侧，毕达哥拉斯（Pythagoras）正坐在那里阅读一本书，还有一个旁观者拿出一块石板，展示他提出的音乐定律。画面右侧的哲学家探究的则是亚里士多德的世界。在毕达哥拉斯那群人对面，还有另一群人围在一个俯身在石板上演示理论的人周围。此人便是欧几里得

（Euclid），人们通常认为这是一幅伪装的肖像，所画之人是拉斐尔的建筑师朋友多纳托·布拉曼特。欧几里得身后站着两位手持球状仪的哲学家：地理学家托勒密（Ptolemy）背对观者，手拿地球仪；后面那位则是天文学家琐罗亚斯德（Zoroaster），手托天球仪。后面的角落里藏着两个小脑袋：这是一幅肖像，画的是完成了这间房间的天顶画的画家索多马（Sodoma），以及头戴黑帽的拉斐尔本人。拉斐尔借由将自己及其他艺术家置于画面当中，表明艺术事实上是一种智识活动——它是一种研究和探索的形式，而非仅仅是件体力活。拉斐尔坚定地把自己放在亚里士多德一侧（和根据观察所得展开思考的哲学家们站在一起），这绝非巧合。



在绘画进程后期，拉斐尔又在前景中添加了那个坐在一块石板旁的褐衣人。长久以来，人们一直认为这是米开朗琪罗的肖像，他当时也在梵蒂冈，忙于创作西斯廷教堂天顶画。拉斐尔把米开朗琪罗扮成哲学家赫拉克利特（Heraclitus），这两个人都散发出一种忧郁的气质。为了向米开朗琪罗在西斯廷绘制神之造物的成就致敬（拉斐尔可能曾于1511年未经许可造访过该礼拜堂并看到这些画作），拉斐尔将他置于柏拉图一侧，认为这位同行是一位关注更高事物的哲学艺术家。

（Piero di Cosimo, 1462—1521）

约1500—1505年

木板油画

72厘米×182厘米

柏林，国立博物馆



在古希腊罗马神祇的风流韵事中，爱神维纳斯和战神玛尔斯（Mars）之间的私通可谓路人皆知。维纳斯嫁给了丑陋、瘸腿的火神伏尔甘（Vulcan），但英俊、健壮的玛尔斯才是她真心倾慕的对象。这幅画并非对他们某次约会的如实描绘。相反，这是一幅关乎爱情的寓意画，起到抚慰心灵、舒缓情绪的作用。在绿草如茵的前景里，这对情人躺在毯子和枕头上，状态十分松弛，四周环绕着鲜花和（象征维纳斯的）香桃木丛。这是一片名副其实的“胜境佳地”（locus amoenus），一个与爱情和欢愉有关的田园牧歌式风景。

画面右侧，玛尔斯正在酣眠，一条胳膊别扭地横在胸前，显示他睡得省人事。画面另一侧的维纳斯与玛尔斯呈镜像姿势，同样斜倚在一个枕头上。她抬头望天，心不在焉，甚至有几分百无聊赖。一个胖胖的小丘比特依偎在她手臂之下，还有一只白兔从她曲线优美的臀部后面探头窥望。在后方宁静的风景中，几个裸童正在摆弄玛尔斯扔在一旁的盔甲。灌木丛将这对情人休憩的地方包围起来，增强了隐私感和亲密感。

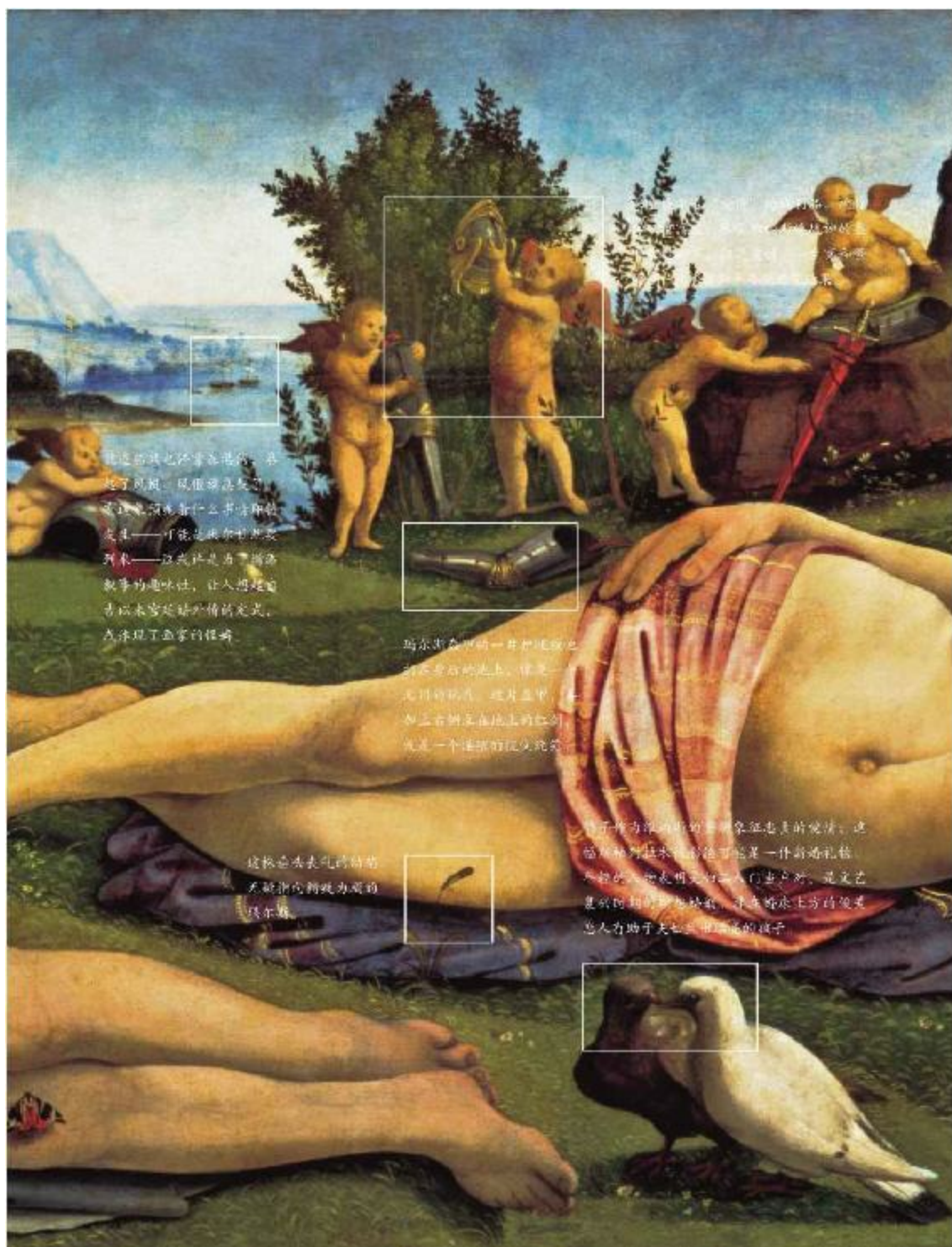
此外，私密树丛和开阔远景之间的对比也突出了此时此刻的即时性。

其他对比则强调了画作与情欲有关的本质：皮耶罗细致地刻画了维纳斯头发的肌理，和从华丽头饰（由黄金和珍珠制成）间滑落的蜷曲发丝。维纳斯身上只披着一块透明的灰布，她半躺着、倾侧着、扭转着身躯，给予观者最充分的视觉享受。两位情人身下的精美织物，以及他们周围繁茂的青草和鲜花，也凸显出场景与俗世和情色有关的特质。玛尔斯的枕头上落着一只苍蝇，维纳斯的腿上停着一只蝴蝶，画中皆是这类质感对比的生动例子。皮耶罗运用极致的自然主义手法绘制这些昆虫，再次制造了一个建立在有关艺术欺骗性的古典故事之上的人文主义巧喻。这些昆虫还表明两人正在松弛地憩息，再加上两人潮红的双颊，可能在暗示二人刚刚云雨了一番。

然而，有迹象表明这段静谧的爱情时光是短暂的。丘比特看母亲的神情有些古怪，就此，乔尔乔·瓦萨里在1568年出版的书^[15]中解释是因为男孩害怕兔子。考虑到这幅画为瓦萨里所有，他竟未提及丘比特正指向远方，表明玛尔斯身后的画面之外有什么东西，这未免有些奇怪。事实上，中景里的几个裸童之一已注意到这股外力，他转过身去，惊愕失色。远处的两个小裸童也伸手一指，回身逃窜。皮耶罗没有具体描绘这片“胜境佳地”面临着怎样的威胁，但是这类在爱情花园里享受浪漫的田园生活的故事，在经典故事中往往以悲剧收场。受过良好教育的观者看到这幅画时，可能已经想起伏尔甘发现这对偷情鸳鸯的著名故事，以及他如何用网将他们捉住，在诸神面前展示并羞辱他们。或者，这幅画可能只是意在点明欢愉是短暂的，而爱情抚慰心灵的作用从不持久。

皮耶罗温文尔雅、博学多识，但步入暮年之后，脾性确实变得相当古怪，瓦萨里对此津津乐道。据传，他害怕雷雨和火焰，拒绝烹饪，也不愿打扫房子，只吃煮鸡蛋。尽管瓦萨里的描述委实有趣，还有些令人费解，皮耶罗照样在佛罗伦萨获得了公众认可：他精心设计的、充满戏

剧性的寓言剧本在街头上演，他还接到过权贵阶层的委托，包括在罗马西斯廷教堂作为画家工作过一段时间。这幅画作比例狭长，说明这是一种名为“斯帕列拉木板彩绘”（spalliera）的室内画。这些木板画会被安装在高于护墙板的室内墙面上。此类作品往往具有装饰和说教的双重功能；在这段时期，许多作品都是为庆贺婚礼而作。在此背景下，皮耶罗的这幅绘画就不仅仅是有着时髦的古典题材的博大精深之作，同时也是可以卖弄风情的诙谐之作，旨在强调新婚夫妇的伉俪情深以及云雨欢好。



此画的题材非常浪漫，具
有了民间、民间神话色彩，
不过它似乎有什么东西即缺
失——可能是我们书写的缺
失——这或许是当时画家
叙事趣味性的，让人想通过
吉以未定处却于情欲发展，
体现了画家的细腻。

阿尔弗雷德的一把把玩也
到后来后的地上，像是一
无用的东西。这片盘中，
加上古铜色在桌上的红铜，
或是一个温暖的阳光。

这极可能表情的恰切
天新出内新貌为画的
维尔。

孩子作为神话的象征意义所说法：这
幅画的构图，可能是一件新婚礼物
的象征，象征着爱情和人们由爱，是文艺
是民间的民间故事，在画中上方的位置
也为人物于天七式中的孩子。



皮耶罗·迪·科西莫（1462—1521）

《玛尔斯与维纳斯》，约1500—1505年

《三贤士》

乔尔乔内

（Giorgione, 1477—1510）

约1508年

布面油画

126厘米×146厘米

维也纳，艺术史博物馆

三个年纪不同、着装各异的男人聚集在一片小树林中，他们身旁有个入口，可以走进一片露出地表的岩群。这个场景在16世纪头十年的艺术品中并不常见。乔尔乔内（Giorgione）以创作神秘题材闻名，十分吸引文艺复兴时期威尼斯那些能够辨识晦涩的主题及人物的人文主义者。此画极可能旨在描绘三博士，他们正在等待天空传来的信号。我们几乎可以确定，该场景取材于圣约翰·克里索斯托^[16]记述的三博士的故事，但乔尔乔内更进一步，将其描绘成了一幅有关生命不同阶段的寓意画，或许还体现了古代学识发展的地理和文化渊源。

马尔坎托尼奥·米基耶尔（Marcantonio Michiel）曾在1525年记载，他在塔迪奥·孔塔里尼（Taddeo Contarini）家中见到一幅画，“有三位贤士身处一片风景当中，他们两立一坐，正对着太阳的光芒沉思；画里有一块岩石，绘得神乎其神”。他没有具体地阐明这是哪幅画，数百年来，这一直让学者困扰不已。

这几位男性显得对天文学和土地测量很感兴趣。坐在左首那位年纪最轻，他向外望去，用量尺和罗盘做着标记。米基耶尔提到，这个人在对着太阳的光芒沉思，表明他正在测量土地以备远行，或许还在青天白日之下注意到一个奇怪的现象：太阳在远方沉落，但光线似乎来自画面前方。《圣经》的许多注解文献声称，那颗神奇的星星^[17]即便在白天也会闪闪发亮，它是否已经出现？年轻人身穿一件简单的宽松外衣，或代表拥有古老学识的希腊世界。

中间那位衣着考究、缠着头巾的短须人物或代表巴比伦文明，他们对星星的知识储备十分丰富。他的肩上围着一块布料，用一个形似护身符的金色搭扣系牢。其宽松外衣的下摆处缝着金线，十分显眼，能看得出绣的是一段文字。遗憾的是，这些文字如今已无法辨认，这些文字从一开始就没有具体内容。



右边是一位长须老者，穿着厚实的袍子，让他看上去像一位先知。他应是犹太人，可能还与摩西本人有些渊源；据传，摩西从埃及人那里学到了天文知识。他拿着一个卷轴，上面绘有地球和月亮的示意图，还能看到一种古代仪器的局部，这种仪器能够根据北极星的位置测量经度。该装置对旅行者来说尤为实用。纸张的左上角写有数字3、4和5，代表勾股定理最简单的形式：作为直角三角形的两条直角边和斜边的长度，三的平方加四的平方等于五的平方。

赞助人孔塔雷利（Contarelli）据传对炼金术很感兴趣，而这类主题能在其他古代文明的天文学、数学和神秘学知识中形成基督教的基础。乔尔乔内本人星象不佳，命运多舛。1510年，他在威尼斯死于瘟疫，时

年三十有余。当时最伟大的收藏家之一伊莎贝拉·德·埃斯特听闻乔尔乔内的死讯，还徒然地写信^[18]，想设法获得一幅乔尔乔内的夜景画。他的作品有一种诗意的惆怅，对后来成为16世纪威尼斯首屈一指的艺术家的提香（Titian）产生了持久的影响，几乎也影响了在未来数十年间活跃于威尼斯的每一位艺术家。



三个人物或许代表来自不同异教，或许还体现了占数学和星学的知识和文化渊源。左侧年轻的男子穿着希腊风格的服装，或许来自阿里斯塔克斯和柏拉图的天文学；中间，这位老人是如斯多亚派。

太阳在海洋边升起，但前景中教堂三博士的光线来自另一处光源。画家笔下的三人可能是在新天空中出现信号三博士，也许他们的信号已和旧约，他们摩西山上相遇。

这似乎来自阿波罗和塞拉，音乐体的运动。三博士所处的位置前方有一个洞穴，或许暗示他们来自东方或可以观察。

画作上记录着许多三博士崇拜的符号，包括有暗示的符号：有像像像像的符号，地球和月亮的星辰，还有一组符号。画的是一种名为“夜国光时线”的古埃及星图，可以解释与地球上的相对位置角度。

《朝拜三位一体》

阿尔布雷希特·丢勒

（Albrecht Dürer, 1472—1528）

1511年

木板油画

135厘米×123厘米

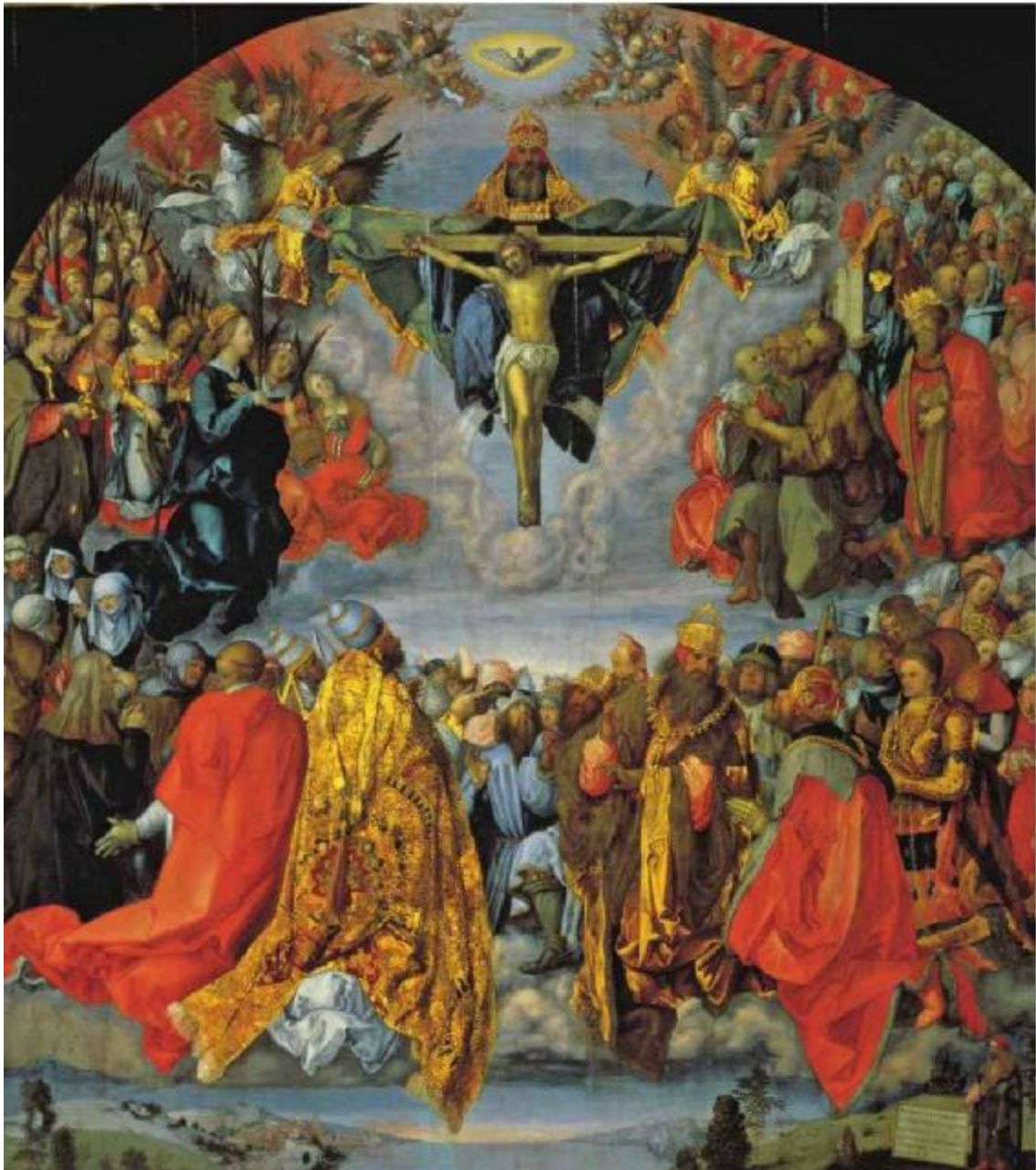
维也纳，艺术史博物馆

这幅气势恢宏的作品创作于丢勒的成熟时期，画面中心是基督教会的核心神学概念之一——三位一体。丢勒按照基督教艺术传统，用三种不同的形式表现具备三个位格的上帝这一概念：圣父上帝（神圣权威），钉在十字架上的基督（上帝造人），以及鸽子（圣灵）。丢勒在画中赋予了这些复杂的神学概念明显的实体性、人性和真实性。一处细节表明这位被蓝布围裹的上帝不具有形之身，因为他稳坐之处和脚踏之处各是一道彩虹。在上帝张开的双手之间，钉在十字架上的基督的身躯悬在空中，另有几位天使撑起一块有耀眼金色刺绣的绿色荣誉布。圣灵之鸽在他们上方从天而降。这组关键群像体现了基督教的神性概念——同时也展现了丢勒身为画家精湛的技艺，以及他对文艺复兴时期绘画技法的娴熟掌握。

整队天兵都聚集在三位一体人物的周围。众人的位置依其地位高低精心排列，让观者得以纵览基督教思想全貌。画面底部的辽阔风景展现的是尘世，田野、山丘和繁华城市尽收眼底。尽管此地只有画面右下角的丢勒茕茕孑立，但我们能在风景中看到人类活动的痕迹，如房屋、耕地和船只。风景上方是比之更神圣的神职人员（左首的修女和修士），然后是国王和女王（位于画面中心的右侧）。

更高一层是圣徒及《圣经》人物。左边有一群殉道者，她们代表恩典时代，即基督在世的时代。在此描绘殉道者或旨在强调献祭是基督徒的一项基本美德。女性殉道者们手执棕榈叶；着蓝衣的圣母马利亚位列最前端；带着刀轮的亚历山大的圣凯瑟琳在马利亚正后方，旁边是抱着一块磨盘的圣克里斯蒂娜（St. Christina）；戴着王冠的圣巴巴拉（St.

Barbara) 立于画框边, 手拿圣餐杯 (而非她通常所带的塔楼); 而在靠近中心的位置, 抱着羔羊的圣阿涅塞 (St. Agnes) 转身微笑。这些物品指涉每一位圣徒的殉道方式及本领, 以此点明人物的身份。



在右侧, 我们可以看见以施洗约翰为首的一群以男性为主的圣徒、先知及《旧约》人物。右侧出现的是与律法 (《旧约》) 时代有关的人

物；约翰起到两个时代之间承前启后的作用，因为他是第一个认识到耶稣具有神性的人；大卫王头戴华丽王冠，正在弹奏竖琴（指涉其《诗篇》作者的身份）；摩西立于其身后，面色严肃，展示着两块十诫石板；最靠近上帝的更高处由天使及圣翼天使（Seraph）占据，他们打趣地笑着，手举令基督受难的刑具（柱子、长矛、海绵、钉子和鞭子）。

在最初的展示环境中，这幅画作是纽伦堡的贫困男性养老院“十二兄弟之家”（Twelve Brothers House）的主祭坛画，绘画原本装在一个刻有“最后的审判”的精致画框内。能够想见，对那些年长的观者来说，有关献祭、死亡、审判和救赎的要旨应会产生强烈的共鸣。此外，为让此世与来世的联系更加清楚，丢勒本人站在画作底端，指向那将为优秀的忠信者到来的天堂。



《伊森海姆祭坛画》

马蒂斯·格吕内瓦尔德

（Matthias Grünewald，约1480—1528）

1515年

木板油画

269厘米×307厘米^[19]

科尔马，恩特林登博物馆

马蒂斯·格吕内瓦尔德笔下的《伊森海姆祭坛画》阴森可怖而又灿烂辉煌，是文艺复兴时期最错综复杂的作品之一。这幅祭坛画实际上分为三个阶段打开：外侧的景象呈现了一个有些疹人的基督，他沉疴缠身，毫无血色，身体青肿，淋漓的鲜血从他的荆冠和身侧的刺伤，以及钉在他的双脚与双手中的十字架钉子间流出。但与寻常画作不同的是，基督的身上还生满毒疮。他感染了“圣安东尼之火”，引发这种可怕疾病的是麦角菌——一种生长在黑麦草上的真菌。彼时的人们不知致病元凶，只能眼睁睁地看着染病者在剧痛中扭曲翻腾，并在幻觉中失去理智。

这幅祭坛画的委托人是德国伊森海姆一家医院礼拜堂的修道院。那里的修士在救助身患此疾的病人，而这幅图像旨在将染病者与基督本人的苦难联系起来，同时鼓舞那些从事受累不讨好的救济工作的修士。

祭坛画中那幅基督钉上十字架的场景可谓荡魂摄魄：这不仅仅是因为基督的尸体千疮百孔、伤痕累累，且在下方祭坛台座附饰画的“基督下葬”中再次出现，还因为土地寸草不生，天空阴沉压抑；抹大拉的马利亚跪在基督脚边，做出绝望的姿势；左侧的圣母在哀痛中昏厥，心神不安地向后倒去，被圣福音约翰搀住；画面右侧的施洗约翰指向基督，他在此处的出现既不寻常，更有几分怪异。他和几位哀悼者分侧而立，因为他是以先知，而非目击者的身份在此，他通过题写于肩膀上方的文字宣称“他必兴旺，我必衰微”。施洗者的羔羊将腿环绕在一座十字架上，蹄子扒着一只圣餐杯。几位人物的身形比例大小不一，令画面更显怪涩和神秘。画中风景不仅契合十字架苦刑的发生，也展现了约翰在

旷野的呼喊。



至于侧屏，右联绘有圣安东尼，他在魔鬼的折磨之下仍不屈不挠，因此被选入画。与之相似，左联中的圣塞巴斯蒂安（St. Sebastian）被乱箭射中，但得以幸存。

每逢节庆，人们会将外层画板打开，露出一组无比鲜艳、悦心娱目的画面。一幅“基督诞生”横跨于中联的两块画板之上：右侧是圣母崇子，左侧则有一支天使歌咏队，其所在之处是一幢富丽堂皇的建筑物，旨在让人联想到圣餐杯或所罗门圣殿。这幅“基督诞生”中有若干独特的细节。天使的长袍鲜艳夺目，丝绸的颜色变幻莫测，让他们看上去超凡脱俗。一位长有羽翼的天使没有观看“基督诞生”，而在遥望天空。这位可能是堕落天使路西法，我们可以根据孔雀冠辨识他的身份，这是最严重的罪恶——傲慢——的标志。一种传说称，路西法在基督诞生时在场，只是无力阻止基督道成肉身。圣殿中还有另一位头戴火焰冠的天使，正面向圣母子祈祷。她可能是马利亚本人作为天上母后的精神化身，也可能是基督教会（Ecclesia）的精神化身。圣父上帝出现在画面上方的天空中，指引着一群小天使如瀑布般从天而降。圣母把圣子抱起，贴到脸边，而圣子正拨弄着一串玫瑰念珠。圣母身下的矮墙暗指“hortus conclusus”，即常见于中世纪图像中的“封闭的花园”。

第二组画板打开后，映入观者眼帘的是图像与雕像的组合（图中未示），包括其他与瘟疫有关的圣徒，还有一幅圣安东尼饱受各类恶魔蹂躏的骇人画面。



马蒂斯·格吕内瓦尔德

(约1480—1528)

《伊森海姆祭坛画》

1515年

《钱庄老板和妻子》

昆滕·马蒂斯

(Quinten Metsys, 1466—1530)

1514年

木板油画

70.5厘米×67厘米

巴黎，卢浮宫

一男一女面对观者坐在工作台前，身后的架子上放着图书及其他物件。我们可以从画面右端的门缝中窥见一条尼德兰的街道，那里有两个男人在交谈。在16世纪艺术中，这样的画面极不寻常——因为它展现的显然是一位钱庄老板的小隔间或办公室。明显的世俗场景表明此画作于尼德兰，描绘日常生活的图像（后称风俗画）在那里十分兴盛。画作以自然主义手法创作，对物体的表面、肌理和细节绘制细致，动作、物件和空间都经过精心挑选，蕴含多重意义。

这对夫妇的衣服上有皮毛镶边，巾质地上乘，表明他们是富裕的中产阶级出身。不过，他们穿着15世纪的旧式服装，因而与日常生活显得格格不入。男子右手拨弄着几块硬币，左手提着一架正用于称重的天平。他的面前摊着一大堆硬币，表明他是个钱庄老板或放债人。他正聚精会神地给钱币称重；他的妻子看着他，一副心不在焉的样子。她翻动着一本书的书页，这是一本插图丰富的私人祈祷书，又名“时祷书”（book of hours）。这类时祷书是贵妇的标志物，她们会随身携带这些书，作为敬拜的辅助（和身份的象征）。两人面前铺有毛毡的工作台略微前倾，台面上散布着各式物件。当中有一面小圆镜、一套秤砣、一包珍珠，还有一个威尼斯产玻璃容器。

尽管有人将这些物件和这幅画作解读为对荷兰社会商业基础的讽刺性批判（与伊拉斯谟的道德批评一脉相承），但种种线索表明画作在论述涉及道德及经济两个层面的平衡的重要性——甚至称之为“布道”也不为过。原画框上题有一句摘自《利未记》的铭文，写道：“要用公道天平，公道砝码。”看到这句有关为人应正直、公平的警言，我们会认为二者是辛勤工作、追求美德的普通人。男人正忙着称重，专注于天平上的读数；他的妻子从祈祷书中抬起头来，观看丈夫如何努力寻求平衡与

公平。祈祷书的书页翻起，露出一幅圣母子的泥金装饰图像；有字的页面上有一个放大字体的字母A，里面绘有上帝的羔羊，指涉基督与复活。



观者所在的空间映入朝外的镜子里，镜中有一名老者，他头戴红帽，携一本祈祷书坐在一排窗前，窗框中能看到一座高耸的教堂尖塔。而在后方的街景中，市井庸愚正争执不下，与之形成鲜明对比。画内空

间被仔细加以区分，暗示钱庄老板和妻子介于愚昧和正直之间，身处棘手的中间地带。

后方架子上胡乱放着一些藏书和账本，每一本都与绘画主题有关。上层架子上摆着一个装着半瓶水的阔底玻璃瓶。闪烁在玻璃瓶曲面上的光线，不仅展现了马赛斯的画技，也指涉纯洁。此类器皿往往象征马利亚的贞洁，因为玻璃可以被光穿透却仍完好无损。（前景左侧的有盖玻璃瓶或具相似的寓意。）这些盛有液体的带塞容器似乎也暗指生命之水。架子下方挂着一串念珠，中国金属盘前还放着一个苹果。下层架子上有一个小盒子，或为世界是“上帝之匣”（*scrinium deitatis*）这一观念的具象体现。阔底玻璃瓶、念珠与盒子的组合反复出现在许多文艺复兴绘画当中。

架子上放着书和纸张，有一些伸出了架子边缘。男人头部后方的架子上还放着另一架天平。所有物件都体现出与金钱财富、全球影响、奢华生活、宗教信仰、得体举止的关系。它们组合在一起，展现了圣洁与公正如何渗透进日常生活之中。就这样，画作为我们呈现了世俗生活和虔诚生活这两种生活方式，并鼓励观者在其间找到平衡。



《安德罗斯人的酒神节》

提香

（Titian，约1488—1576）

1523—1525年

布面油画

175厘米×193厘米

马德里，普拉多博物馆

这是一幅众人恣意纵酒狂欢的场景，其灵感源于老菲洛斯特拉托斯（Philostratus the Elder）的《想象篇》（*Imagines*），他在文中形容过一幅描绘“安德罗斯岛上酒如泉涌，饮过河水的安德罗斯人酩酊大醉”的画作。我们能在画作下缘看到这条葡萄酒河，尤其是左前方，那里有人弯下腰来，绕过一棵细高的树，正用水壶舀取河水。这条酒河的源头是画面右上方的河神，他躺在一张用葡萄藤做的睡椅上，和文中描述的一模一样。菲洛斯特拉托斯写道，男人们头戴常春藤和泻根草编织的花冠，起舞、躺卧，为葡萄酒高唱赞歌，唱给自己听，也唱给妻子们听。果不其然，画中有一组五人，手脚彼此缠结，欢呼雀跃；考虑到他们高举在空中的玻璃酒罐已被饮掉一半，要做到这样的动作可绝非易事。两个男人在中景里一展歌喉，其中一个的手臂环在一棵树上；与此同时，躺在地上的两位女子已放下手中的直笛。地上的乐谱上写着一首四声部的卡农，法语歌词唱道“*Chi boyt et ne reboyt, Il ne scet que boyre soit*”（一杯复一杯，方为解饮人）。其中一个女子按歌词所说，把酒杯递向身后让人添满。观者能在背景中看到狄俄尼索斯的船已在港湾停泊，但他本人尚未露面。

画中最古怪的两个人物，是右下角正在小便的男孩和斜倚在地上的女人。有人认为，他们是菲洛斯特拉托斯在文章末尾提到的另外两个角色的化身：笑声的化身热洛斯（*Gelos*）和狂欢之神科莫斯

（*Komos*）。“放水”男孩的母题在文艺复兴艺术中十分普遍，尤其多见于喷泉设计，时人多谓之幽默风趣。至于斜倚的裸像，则很可能是古文抄本有误造成的结果。古希腊原文中的科莫斯（*Komos*），在一些中世

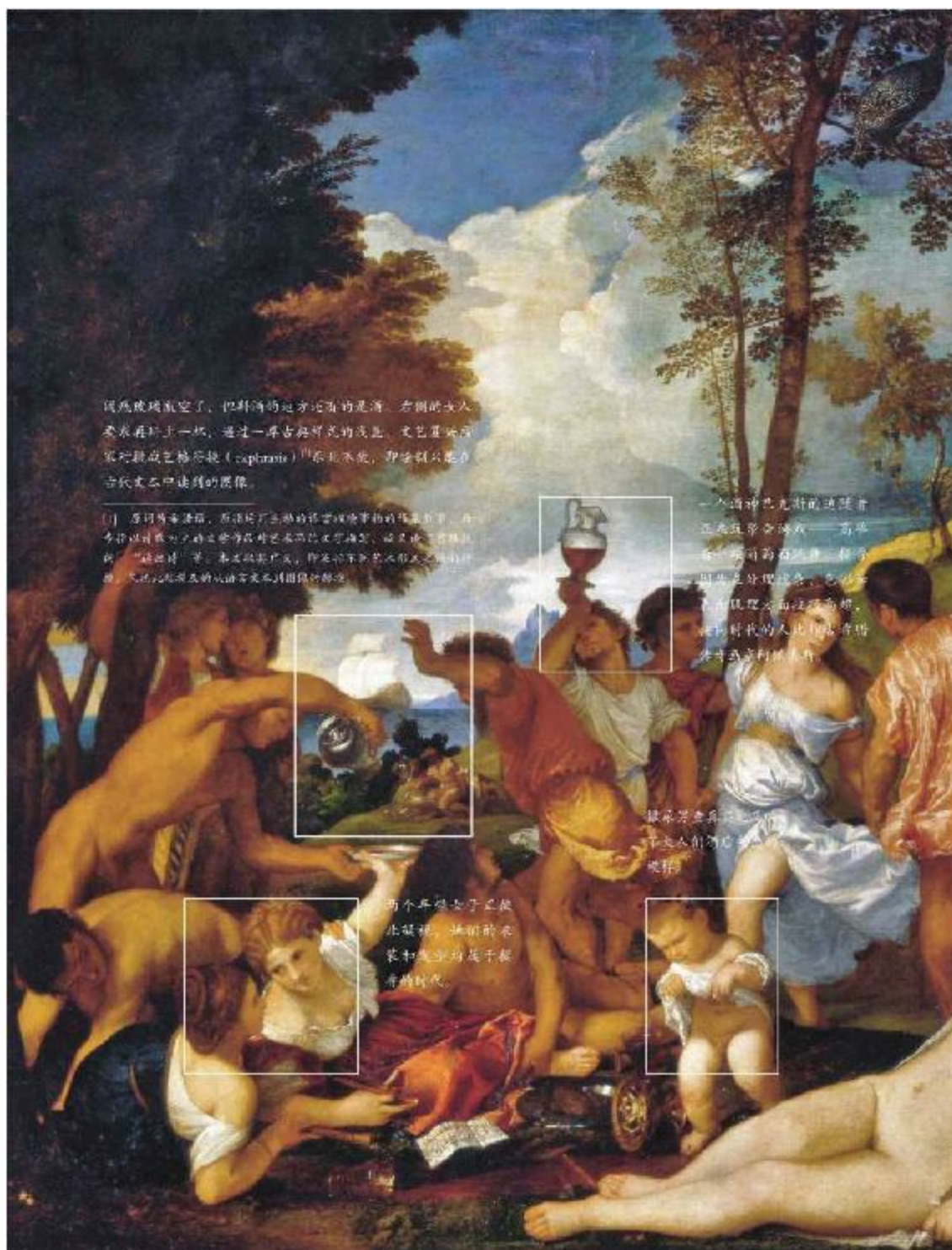
纪和文艺复兴时期的菲洛斯特拉托斯抄本中被记为科马（Koma），即“沉睡”。画家往往会让安眠之人抬起一只手臂，好与安息之人区分。这位女子已痛饮完毕，左手还拿着一只浅盏；像那个孩童一样，她斜倚着的大水缸将她与喷泉意象联系在一起。换言之，在提香笔下，狄俄尼索斯最后的同伴不是欢笑与狂欢，而是酗酒无度导致的排尿和睡眠。



1514年至1529年，费拉拉公爵阿方索·德·埃斯特（Alfonso d'Este）叫人为自己的小书房（camerino）创作了五幅大尺寸画作，《安德罗斯人的酒神节》便是其中之一。提香绘制了五幅绘画中的三幅，还润饰了第四幅画，即由乔尔乔内起笔、后经多索·多西改动的《诸神的盛宴》

（Feast of the Gods，现藏于美国华盛顿哥伦比亚特区的国家美术馆）。提香的修改让《诸神的盛宴》的背景与他的《安德罗斯人的酒神节》更加协调，使整组画作看上去和谐统一。16世纪末，这组作品四散分离，《安德罗斯人的酒神节》被西班牙国王收藏，后入藏普拉多博物馆。这幅画一直备受推崇，被彼得·保罗·鲁本斯临摹过，还启发马蒂斯（Matisse）创作出于1906年完成的绘画《生之喜悦》（Joy of Life）。

提香的绘画风格有别于同时代的米开朗琪罗和拉斐尔。他跟随乔尔乔内及其他威尼斯画家的脚步，笔下的人物轮廓模糊，身处色彩浓郁的风景中，而非如佛罗伦萨和罗马画家偏好的那般，在画中运用清晰的人物轮廓和鲜艳的装饰性色彩。随着事业的发展，他开始往画作表面薄涂粗糙的色块，使得这些色彩效果更加显著。与表面平滑的木板相比，提香偏爱更为粗糙的亚麻布，以便在绘画表面形成更丰富的肌理效果。



《最后的审判》

米开朗琪罗

(Michelangelo, 1475—1564)

1536年

湿壁画

1460厘米×1340厘米

罗马，梵蒂冈，西斯廷教堂

在《启示录》中，“最后的审判”标志着基督教时代的结束。众天使在画面中央吹响号角，宣告时间的帷幕正在徐徐拉开。亡者爬出坟茔，接受复活的基督的审判；上帝的选民在观者左边升上天堂，下地狱者则在右边跌向地狱。



不过，在这幅湿壁画中，米开朗琪罗对常规叙事进行了大刀阔斧的改动和独具匠心的处理。首先，他往作品中塞满了摩肩接踵的裸体人像，就连圣徒（无论男女）也都一丝不挂，罕见地背离了当时的文化传统。米开朗琪罗认为人体是表现灵魂的理想容器，并赋予笔下的人物以超人的身材和体格，以传达其内在精神的威严。基督本人有着完美男性

的形象；施洗约翰（直立在左侧人群中）和手拿钥匙的圣彼得分立其两侧。圣巴多罗买（拿着殉道的刀和人皮）和圣洛伦索（St. Lawrence，拿着自己被缚于其上烧死铁算）居于下方云端。可以看出，米开朗琪罗十分崇拜古代的完美人体典范。基督扭曲的姿势被称为“蛇状形体”，出自一些著名古典雕塑^[20]，而他超人的体格又让人想到阿波罗的形象。

画中随处可见米开朗琪罗对传统别出心裁的改动。整幅画作以基督气势恢宏地开启审判为中心，呈向心式构图。上帝的选民并非自然而然地升上天堂，而是被上方的众圣徒和殉道者费力地牵拉上去的。距中心不远处，一个男人以玫瑰念珠为绳，用力拽起两个灵魂。显然，获得救赎不仅需要虔诚的努力，神的相助也必不可少。同样，被罚下地狱也是出于神的旨意。基督夸张的姿势体现出其力量和愤怒，令右边的人群一片惊惶，纷纷拒绝接受。在天堂与人间的中间地带，众圣徒将上帝的选民和下地狱者分隔开来，以保卫天堂不受侵扰。画面下方，被魔鬼拖向地狱的灵魂在挣扎和搏斗中坠落。

不同寻常的是，米开朗琪罗绘制地狱时参照了但丁在史诗《地狱篇》中的描写。古希腊神话人物卡戎（Charon）带领地狱者渡过阿刻戎河（Acheron）；他们从船上蜂拥而下，来到米诺斯（Minos）面前。但丁告诉我们，灵魂在地狱里的归宿将由米诺斯决定：他的尾巴在腰上缠了多少圈，这个灵魂最终就会下第几层地狱。米开朗琪罗对但丁的诗作做出创造性的视觉改动，用一条蛇取代了尾巴。米诺斯戴着驴耳，且有着比亚焦·达·切塞纳（Biagio da Cesena）的容貌，他是一名梵蒂冈官员，也是画作的早期批评者。米诺斯身后有个可怖的脑袋正在啃噬另一颗人头，或为著名食人者乌戈利诺伯爵（Count Ugolino）及其关押的鲁杰里（Ruggieri）。在画面中间的地狱入口处，还有更多被打入地狱的灵魂在地下之火中燃烧。

许多人认为，《最后的审判》反映出教会在宗教改革初期的动荡不

定。地位突出的圣徒，以及对其殉道刑具的展示，均与忽视圣徒和教会的中间人身份的新教思想相悖。画中可能还隐含着米开朗琪罗本人的信仰；据传，圣巴多罗买提在手中、悬于下地狱者上方的被剥下的人皮，正是艺术家的自画像。倘若此事属实，那么这幅自画像之所以被置于获得救赎与打入地狱之间的灵薄狱，要么是在（仿照但丁）指涉创造行为的危险性，要么是在表达个人的焦虑情绪。

米开朗琪罗的这幅作品引起了很大的争议，尤其是因为圣徒人物无一例外，全都赤身裸体。1565年，由于人们强烈抗议，教会决定审查此作。米开朗琪罗的学徒丹尼尔·达·沃尔泰拉（Daniele da Volterra）添画了让人物更加得体的布褶，结果得了个“内裤画手”（il Braghetone）的诨名。



[1] 圣布里吉特，14世纪生于瑞典，是布里吉特女修会的创建者。曾将所见异象收集成书《神启录》（The Revelations）。

[2] 意为“天使般的修士”。

[3] 1982年。

[4] 奈基应为希腊神话人物，她在罗马神话中对应的胜利女神是维多利亚（Victoria）。

[5] 咏唱弥撒曲《圣哉经》。歌词开篇为“Sanctus, Sanctus, Sanctus”，中文为“圣哉，圣哉，圣哉”，故又译《圣三颂》。

[6] 兴建于马克森提乌斯（Maxentius）在位的公元308年，落成于君士坦丁（Constantine）在位的公元312年，是古罗马广场上最大的建筑。巴西利卡（basilica）是一种古罗马的长方形廊柱大厅，许多早期基督教堂亦基于此建筑形式设计。

[7] 此处应是作者的疏漏，前后文所分析的是画面中央位于圣母身后的两棵树，而非背景里大厅顶端的那两棵。

[8] “你的身量好像棕树；你的两乳如同其上的果子，累累下垂。”（《雅歌》7：7）

[9] 出自《岁时记》第五卷第194行。

[10] 彼特拉克（Petrarch，1304—1374），文艺复兴时期的意大利重要思想家、学者、诗人，被誉为“人文主义之父”，代表作为《歌集》。

[11] 波利齐亚诺（Poliziano，1454—1494），文艺复兴时期的意大利古典学者和诗人，与美第奇家族来往甚密。

[12] 画家原名为彼得罗·万努奇（Pietro Vannucci），“佩鲁吉诺”是他的绰号，意即“佩鲁贾人”。

[13] 据《约翰福音》（2：1—12）记载，耶稣在迦拿的一场娶亲筵席上将水变成葡萄酒，这也是他所行的头一件神迹。

[14] sacra conversazione，指在一块画板上的同一空间内绘制来自不同时代的圣徒围绕在画面中心的圣母子两侧的祭坛画。从15世纪起逐渐取代了多联祭坛画。

[15] 应指第二版《艺苑名人传》。

[16] 圣约翰·克里索斯托（St. John Chrysostom，347—407），一位重要的天主教

早期教父，君士坦丁堡普世牧首，被誉为“金口约翰”。

[17] 伯利恒之星。

[18] 写给她在威尼斯的代理人。

[19] 此为中联《基督钉上十字架》的画幅尺寸。

[20] 如群雕《拉奥孔》。

建筑之谜

基督教常常将艺术用于讲解神学概念和启发教徒冥思。在教堂等公共场所里，祭坛画、湿壁画等艺术形式与布道和讲读福音书相辅相成。关键事件自然是自世界伊始便得到预言的“救赎”，基督的道成肉身则是“旧时代”和“新时代”之间的关键转折点。“基督诞生”和“三博士来朝”主要发生在象征《旧约》律法终结的废墟内部或附近。在《三博士来朝》（第23页）中，真蒂莱·达·法布里亚诺将圣家族置于一座状似城堡的建筑前，其顶部的城齿上有考究的磨损痕迹。这幅画或许还预言了基督的死亡与复活，画中充当马厩的岩洞预示将要埋葬基督的洞穴，食槽则预示他在三天之后复活时留下的空墓穴。

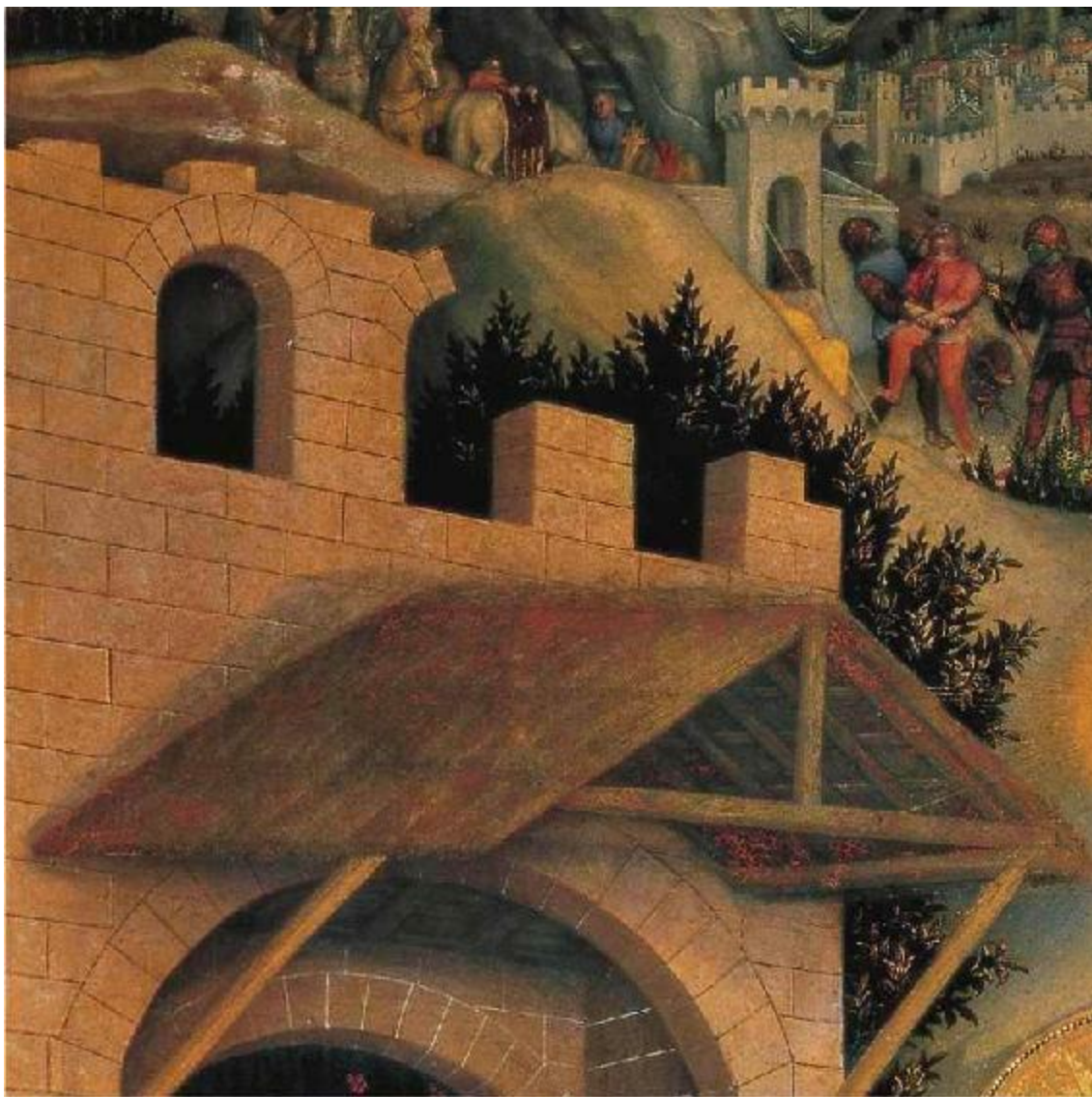
古典建筑具有多重含义，尤其是指接替罗马帝国的基督教时代。在文艺复兴时期，人们认为没有借鉴（意大利）古典范式的建筑粗鄙不堪，并不无正确地认为其出自北方欧洲的哥特人之手。在《掌玺大臣罗兰的圣母》（第37页）中，扬·凡·艾克用两种建筑风格表现世俗世界和神圣世界。赞助人和圣母之间的那列地砖沿着一条宽阔的河流向前延伸；河流左岸是繁荣的尼德兰小镇，右岸则林立着留作宗教建筑的哥特式建筑群。多梅尼科·基兰达约把逝于公元5世纪的圣哲罗姆置于一个与画家同时代的书斋之中，或为表现这位圣徒仍颇具影响力。

建筑细节能够突出画作的中心思想，比如安德烈·曼特尼亚的《胜利圣母》（第93页）。圣母所坐之处——所罗门的宝座或智慧宝座——下面有一个基座，上有表现亚当和夏娃与蛇的浮雕。他们的罪将由上方描绘的基督赎回。此外，人们还认为马利亚是和罪人夏娃相对应的圣人：有人指出，天使报喜时的问候语“Ave”（万福）正是夏娃的名字“Eva”的倒拼。

艺术家往往会将人类的空间和时间与神圣的空间和不朽加以区分。人称“委罗内塞”的保罗·卡利亚里就常在画中如此划分。在《利未家的盛宴》（第200～201页）中，他将中央拱廊下的“最后的晚餐”与其他部分隔绝开来，让基督背后除天空之外再无他物。在由老扬·勃鲁盖尔和彼得·保罗·鲁本斯创作的《视觉的寓意画》（第214～215页）右上角，阳光从一扇名曰“眼洞窗”（oculus）的圆窗中倾泻而下。光通常象征上帝和领悟。该图还呈现了当时的光学理论，即眼睛会发出光线照射在物体上，从而看到世界。

君士坦丁从东方带回欧洲的螺旋柱出现在厄斯塔什·勒·叙厄尔的《勇德带来和平与丰饶》（第237页）中。中世纪时有人传称，耶路撒冷的所罗门圣殿饰有这样的螺旋柱。这样的柱形成为天赋王权或皇权的象征，或是因为与所罗门以及君士坦丁有所关联。

在《伊森海姆祭坛画》（第144～145页）的中联里，马蒂亚斯·格吕内瓦尔德创造出一个基于宗教幻想的神圣空间，其中的元素模棱两可：人物既似雕像，又似“实体”，呈繁茂植物形态之物有的是稳固的磐石，有的却又不是。数百年后，为表现奥林匹斯山诸神那与凡人的世界天差地别的国度，古斯塔夫·莫罗在绘制《朱庇特与塞墨勒》（第303页）时，同样呈现了不可能发生的物理现象、模棱两可的人物比例，以及有生命及无生命的物体之间如梦似幻的流转不定。



真蒂莱·达·法布里亚诺

《三博士来朝》

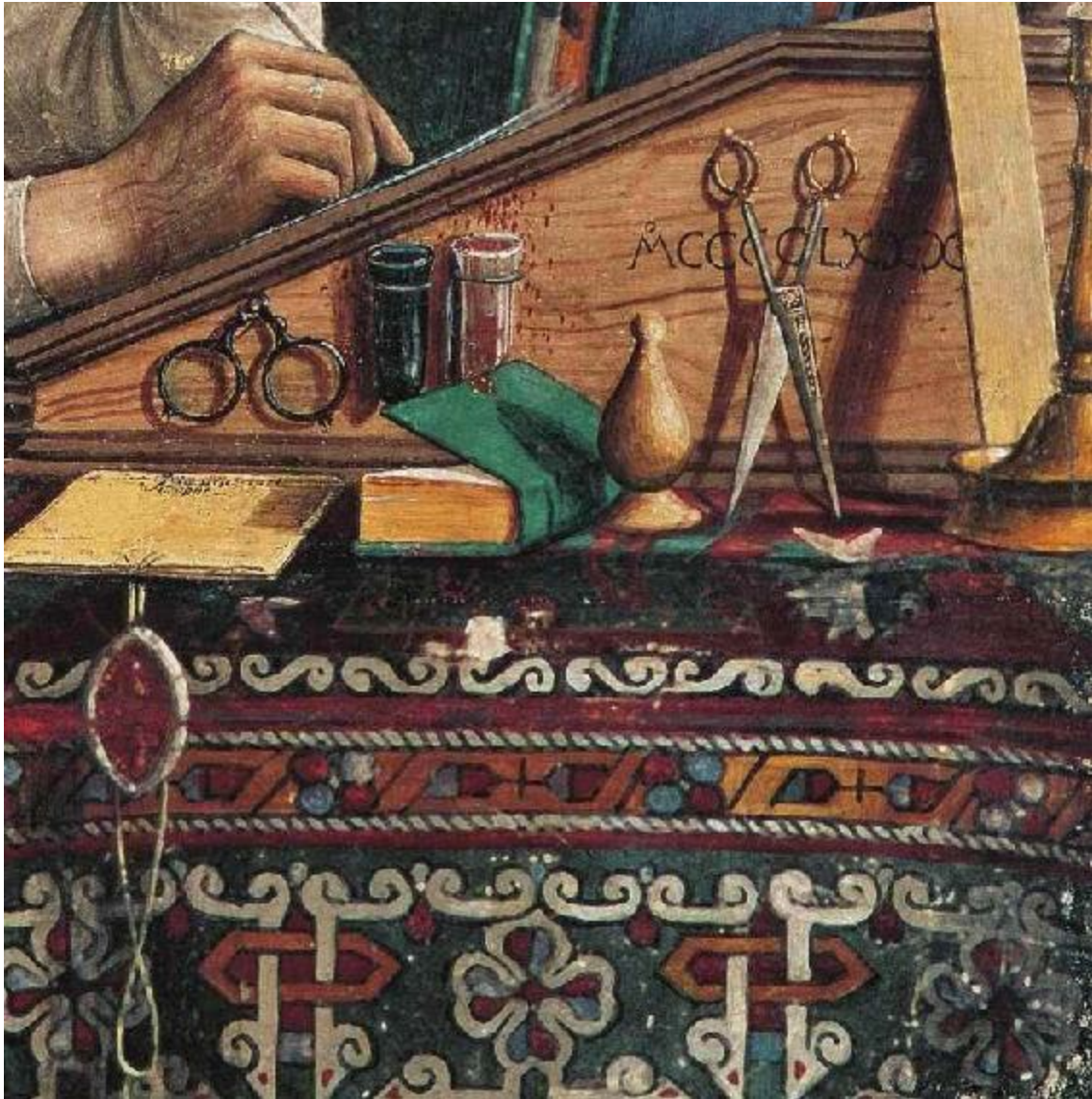
断壁残垣象征“旧时代”的终结（第23页）



扬·凡·艾克

《掌玺大臣罗兰的圣母》

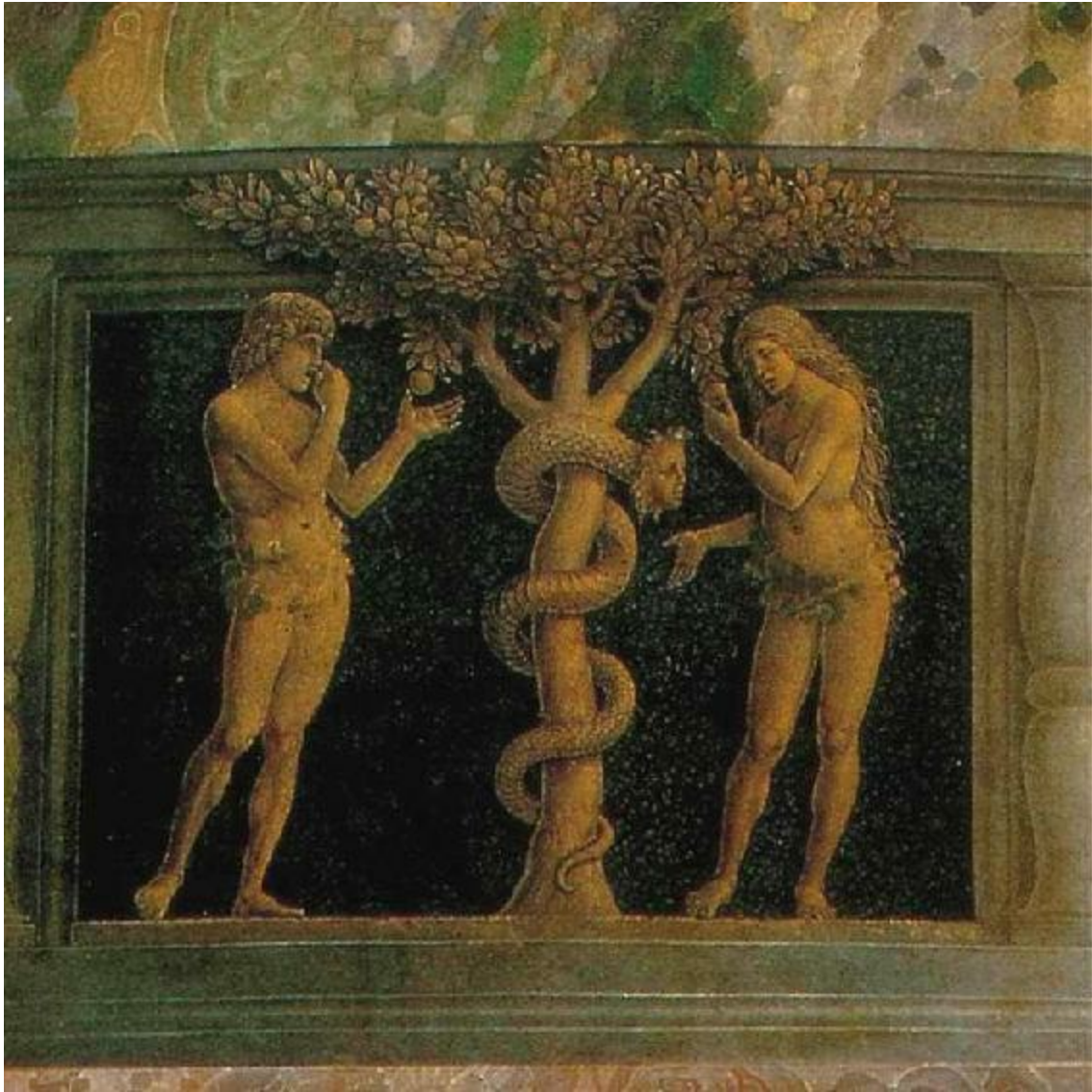
哥特式建筑象征基督出现前的《圣经》律法（第37页）



多梅尼科·基兰达约

《书房中的圣哲罗姆》

当代的环境意指《旧约》和《新约》的永恒真理（第65页）



安德烈·曼特尼亚

《胜利圣母》

基督的道成肉身和献祭将赎回上图描绘的亚当和夏娃所犯下的罪（第93页）



老扬·勃鲁盖尔和彼得·保罗·鲁本斯

《视觉的寓意画》

眼洞窗既是上帝之眼，也呈现了视觉感知机制（第214～215页）



保罗·卡利亚里，人称“委罗内塞”

《利未家的盛宴》

基督最后的晚餐在圣餐中一直延续至今（第200～201页）



厄斯塔什·勒·叙厄尔

《勇德带来和平与丰饶》

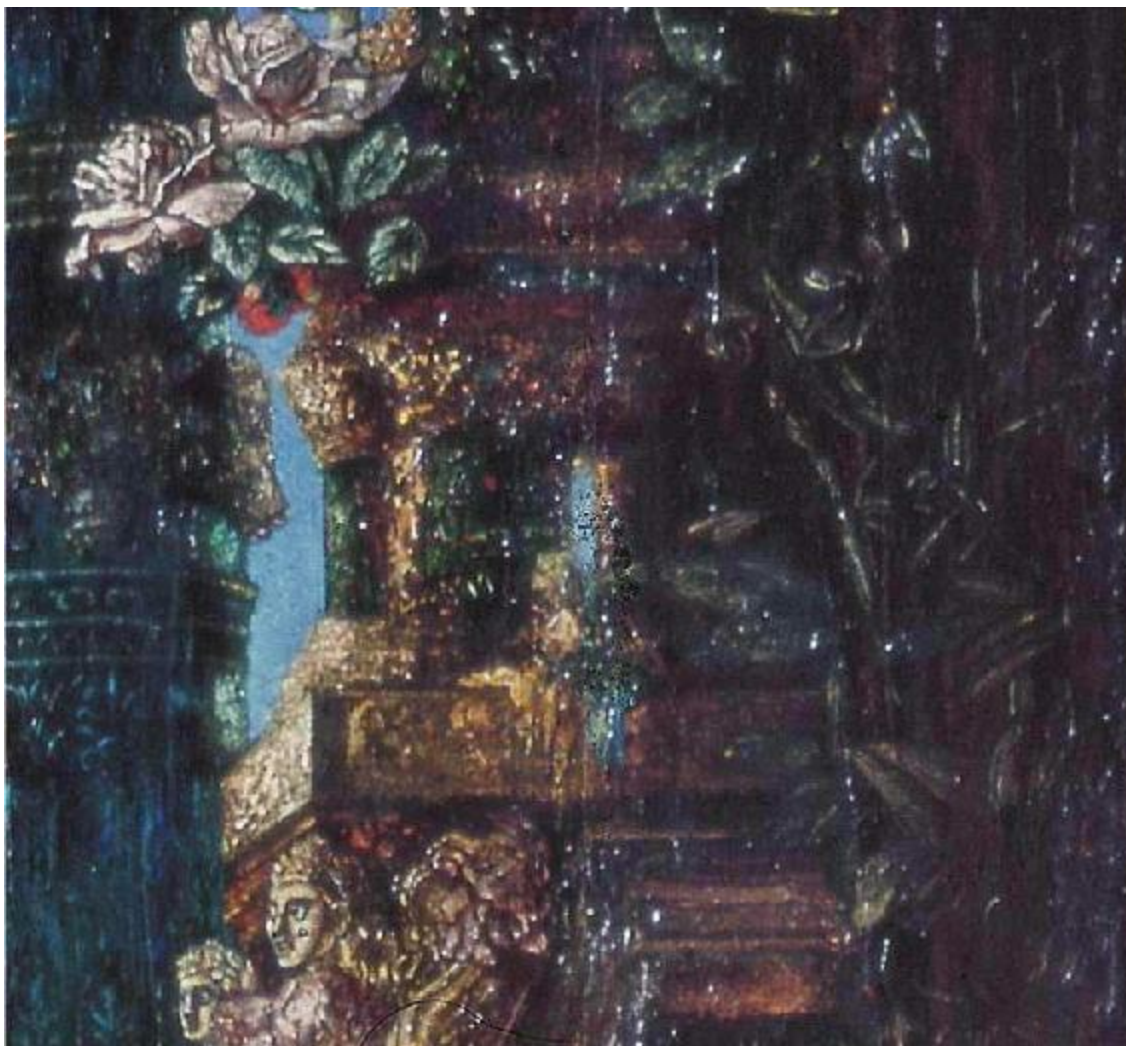
螺旋柱象征由神权授予的世俗权力（第237页）



马蒂斯·格吕内瓦尔德

《伊森海姆祭坛画》

栩栩如生的以利亚（Elijah）和玛拉基（Malachi）代表“上帝圣言”的重要性永不过时
（第144～145页）



古斯塔夫·莫罗

《朱庇特与塞墨勒》

开花的建筑部件显露了无限的想象力（第303页）

《圣母子》

约斯·凡·克莱弗

（Joos van Cleve, 1485/1490—1540/1541）

约1525年

橡木板油画

74厘米×56厘米

维也纳，艺术史博物馆

这幅作品是约斯·凡·克莱弗创作专长的佳例，即一种描绘圣母子半身像的新式宗教画，这种画作安特卫普曾风靡一时。此类图像既满足当时新的敬拜方式，作为艺术品也十分吸引新富的中产阶级。

这幅《圣母子》描绘了坐在房间一隅的圣母。她身后的墙面开了窗洞，靠下的位置垂有帘布，起到形式有所改变的荣誉布之用。右窗外是一片辽阔的幻想风景。圣母身着一件有皮草镶边的蓝袍；腰带用黄金、珍珠和红宝石制成的搭扣系紧，令袍子更显奢华。圣母头戴透明的白色头纱，肩上披着一件红斗篷。圣婴基督坐在她的大腿上，不过凡·克莱弗并未画明白他究竟是如何坐下的（这类空间逻辑上的失误表明，这部分可能是约斯·凡·克莱弗诸多助手中的一员所画的）。基督是个乐呵呵、肉乎乎的小婴儿，长着一头卷曲的金发，玩弄着一串玫瑰念珠。前方一张小茶几上放着一个苹果、一个盛有液体的带盖玻璃杯及一把小刀。

画作的若干细节都预示着将在基督生命中发生的事件。彼时的观者应对这些物什所包含的多层含义了如指掌，而观者可以将这些含义作为敬拜方式的辅助。例如，圣母的斗篷是红色的，这种色彩与基督受难及圣母将要承受的悲痛相关。她注视婴儿的神情略带悲色，也表明她对其最终的命运有所觉察。那块裹住圣婴背部也被其坐在身下的白布预示着十字架苦刑之后包裹成年耶稣尸体的裹尸布。苹果通常指涉原罪，而耶稣的献祭将为基督徒消除这份原罪。玻璃杯中盛有葡萄酒，指涉圣餐。杯盖及上面细致刻画的倒影指涉圣母的贞洁。虽然小刀可能仅仅是这顿简餐中的吃饭用具，但在基督教故事里，刀具往往与背叛联系在一起。

罪恶、背叛和死亡出现在餐桌上；婴儿则是救赎的化身。在观者看来，他把玩的玫瑰念珠是画面的关键所在，因其突出了抵达天堂必经的

虔诚与敬拜之路。用念珠诵念《玫瑰经》在15世纪开始盛行。珠子是祈祷的计数工具，金色宝珠将珠子分为十个一组。玫瑰念珠上挂有一枚垂饰，上面是一位瘦削圣徒的侧脸；十字架也是常见垂饰。



背景中的风景也在强调通向救赎的敬拜之路。从一座幻想的岩石延伸至遥远地平线的开阔景色可能参考了约阿希姆·帕提尼尔（Joachim Patinir）的作品——他是和凡·克莱弗同时代的著名画家。风景中有一座湖泊、一片可以看到牧羊人及其羊群的田野、一间简陋的农舍，还有一个踏上小路、走向远方城市的身影。从隐喻的角度来看，后方筑有城墙的城市描绘的或是神圣的耶路撒冷。画作鼓励观者将自己代入那位行路的悔罪者，沿着一条漫长的道路从此世走向救赎。

从身为理想母亲的马利亚，到罪恶的必然性，再到私人敬拜的重要性，这些画作可能蕴含的层层意义向我们展示了原始受众是如何使用这类图像的。画作悬挂在（也许与画中房间相差无几的）家庭环境中，启发和指引着它的基督徒观者。



《法国大使》

小汉斯·荷尔拜因

(Hans Holbein the Younger, 1497/1498—1543)

1533年

木板油画

207厘米×209.5厘米

伦敦，国家美术馆

这幅作品呈现了两位在16世纪中叶的伦敦颇有权势的政治人物。站在左边的是波利西勋爵让·德·丹特维尔（Jean de Dinteville），他于1531至1537年作为法国大使出使亨利八世（Henry VIII）的宫廷。站在右边的是拉沃尔主教乔治·德·塞尔夫（Georges de Selve），1533年，他秘密前往伦敦，处理亨利国王的一系列错综复杂的问题。解开二人共同的政治及宗教目的的图像钥匙就包含在这幅画作当中。



在荷尔拜因笔下，丹特维尔和塞尔夫二人均扬扬自得地倚着一件家具的顶架，架上有一堆与天文学、天体世界和时间相关的物品。左起能看到一个奢华的天体仪，上面瞩目地标记着让·德·丹特维尔家族的地产。接下来看到的是一件被称为“牧羊人的表盘”的圆柱形仪器，作日晷之用。这些物品的右侧不远处有两个象限仪，用于测量太阳相对于地平线的高度。那个多面体是一种常见的日晷，可设定具体纬度。塞尔夫身边有一架名为“赤基黄道仪”的高大仪器，能够测量月亮及可见行星的位置。书口处的文字表明了塞尔夫的年龄。

下层架子上的物件与物质世界相关，有音乐、歌曲和算术，还有一个地球仪。左侧的手持地球仪前方有一本为商人提供算术教学的图书，书中夹着一把角尺，标记阅读位置。架上还有另一件测量工具——圆规，放在一本路德会赞美诗集后方。最右侧有一套长笛和一把鲁特琴——鲁特琴上有一根弦明显已断。连同上层的物件，架子上的仪器描述了中世纪大学中所谓“四术”（音乐、天文、算术和几何）的高级课程内容。

画中还有最后两个物件。一个呈变形投影的颅骨填满了架子下方的前景。这类复杂的视觉错觉图像当时在伦敦等地的精英圈子中颇为流行；关键在于要找到最佳观看位置，从那里观画，透视问题便会“神奇地”自行解决，呈现为一个立体的颅骨。除了以这种不同寻常的方式展现艺术家的画技，颅骨还有提醒观者“人终有一死”之用。最后，在画面左上角的边缘，荷尔拜因把垂挂着的绿色锦缎拉开，露出一部分小型银制基督受难像。画面底部的颅骨和上方的基督受难像形成对比，或指涉通过信仰耶稣获得救赎和来世的基督教教义。如此一来，两层架子就成为通向天堂的“台阶”，其中天国世界高于世俗世界。坏掉的鲁特琴体现了短暂的世俗愉悦的缺陷。变形的颅骨或旨在暗示观者，看待有关死亡和救赎的问题时，正确的角度（包括观察角度和道德角度）至关重要。鉴于亨利八世在同年与教皇和罗马教会反目，这层含义尤具说服力。

参照画作的构图比例，两个主体异常高大，还正对观者（这是该时期专用于绘制国王的形式），给人物平添一种自傲乃至不可一世的气场。他们的姿势坚定且自信，与架子最高层对齐，表明二人希望我们也认为，他们所投身的是“更高”的事业。合起来看，他们代表服务于国王和上帝的两条高尚道路：衣着奢华（包括一件粉色缎面开叉上衣、一件猢猻毛皮镶边大氅、一把刻有其年龄——二十九岁——的华丽匕首，以及一枚圣米迦勒勋章）的丹特维尔代表积极入世的道路，符合其朝臣和外交官的身份。相比之下，身穿色彩暗淡但不输奢华的衣装的塞尔夫，

则代表天主教会在社会中的重要地位。两位人物共同将画中物品所代表的人类获取知识的不同途径联系起来并加以区分，同时也架起一座通往天上造物主的桥梁。

这幅肖像画价值不菲，是荷尔拜因在职业生涯中绘制的尺寸最大的私人肖像画；它是对这两位法国重要人物的颂扬，也体现了二人对都铎王朝自私、圆滑，甚至不道德的行为的批判。画作表明，真理和知识存在于天主教体系之中。因此，这幅画不仅是一件伟大的艺术作品，还带有浓厚的政治寓意。

（Jan Provost，约1465—1529）

1510—1515年

木板油画

50厘米×40厘米

巴黎，卢浮宫

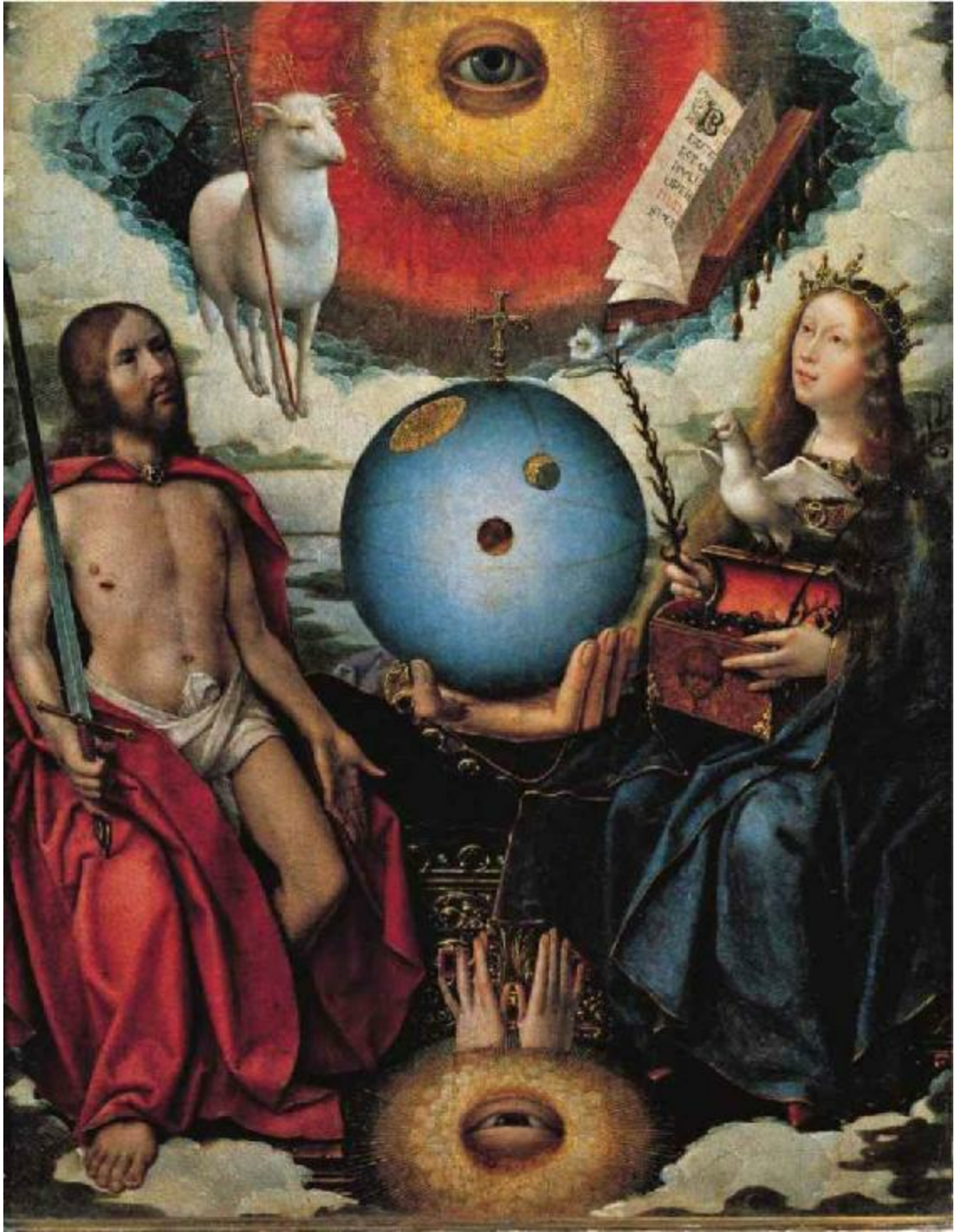
普罗沃斯特这幅有关基督教神秘主义的画作令人费解，给历史学家出了个难题。事实上，就连大部分16世纪的观者也会觉得这幅画作的一些细节晦涩难懂。普罗沃斯特可能为某位特定的赞助人创作了这幅小画，但不幸的是，我们对画作的由来和最初藏主的身份一无所知。

画作分上、中、下三个图像区。这些分区展现了宇宙的构造：其中神的领域位于顶部，神圣化的基督教领域居于中部，人类则处于底部。画面的顶部、底部和背景都被云层覆盖，暗示我们此刻已至时间的尽头，构成此世的现实帷幕被拉开，显现出来世的景象。顶部的物体指涉“最后的审判”这一基督教概念。上帝的全知之眼出现在前方正中。这只眼睛以自然主义手法绘成，睁得很大，但脱离了身体，四周环绕着一圈光辉、迷雾、红色圣翼天使（等级最高的天使）和光束，最外层还有一圈蓬松的自然云朵。对上帝之眼的描绘通常旨在提醒人们神永恒存在，告诫观者注意提防罪恶与诱惑。这只眼睛旁边还画有两个“最后的审判”的象征物。在他右侧空中悬浮着神圣预言之书，饰有七印——在《圣经》的《启示录》中，末世事件始于这些封印的开启。鉴于书卷已经打开，书页在风中翻动，我们想必正在目睹“最后的审判”发生之后的世界景象。

上帝之眼的左侧有一只羔羊，其身后有一面翻卷的白色旗帜，上绘十字架；羔羊蹄间夹着一只带十字的手杖，头顶的金色光环有三个尖顶。此处的羔羊代表“上帝的羔羊”，是基督的象征。自古罗马时代起，羔羊就被用于指涉基督无罪，他的献祭和死亡，以及将基督教徒会众喻为“羊群”（flock）的概念。此处，有三个尖顶的光环、旗帜和手杖为画

作奠定了胜利的基调；画中的基督战胜死亡，为人类带来救赎。

中间领域则更具体地建立在已知世界的基础之上。中央有一尊天球，顶上竖着一座十字架。这是基督教宇宙，被上帝小心翼翼地捧在伸出的手中。球内有太阳、月亮和地球。球上所画轨道绕地球而转，体现了前哥白尼时代对行星运行的理解。天球左侧站着复活的基督，身披象征受难的红色斗篷，手握一柄长剑。这是“复临”的基督，即将审判人类。他是上帝和人类的中间人，这一身份清楚地体现在其仰观上帝之眼、同时伸手向下示意的动作当中。天球右侧是一位兼具圣母马利亚及基督教会两面性的女性人物。这位女性端坐画中、头戴王冠、身着蓝袍、手执百合，明显指涉尊为“天上母后”的圣母。不过，珠宝盒、橄榄枝，以及栖息在她身前的圣灵之鸽，都表明她有代表教会的身份。两者的融合在文艺复兴艺术中十分常见。马利亚在天堂的任务是为人类代祷，并倡导救赎人类。



底层的主题最是晦涩。底部中央，在沿画作底边展开的云层之间，在与上方的上帝全知之眼相对的位置，还有第二只眼。这只眼相对较小，云与光的光轮也显著缩小。值得注意的是，画家略去了仅存于上帝

的空间的圣翼天使。这只眼睛仰望着上帝，臣服于上方眼睛的凝视。眼睛之上有两只手，强调该领域“人性”的一面。我们尚不知晓交叠手指的含义。这一手势或指涉某种炼金术符号，代表从一种形式到另一种形式的转变，在“最后的审判”的背景中应指由人到神的转变。

画作的难解之谜也许正是其魅力的一部分。此画极可能是一件委托作品，它呈现了一系列个人化的抽象象征符号，或旨在激发观者思索万物的终结和自身灵魂的命运，达到强化信仰的目的。

破译花与果

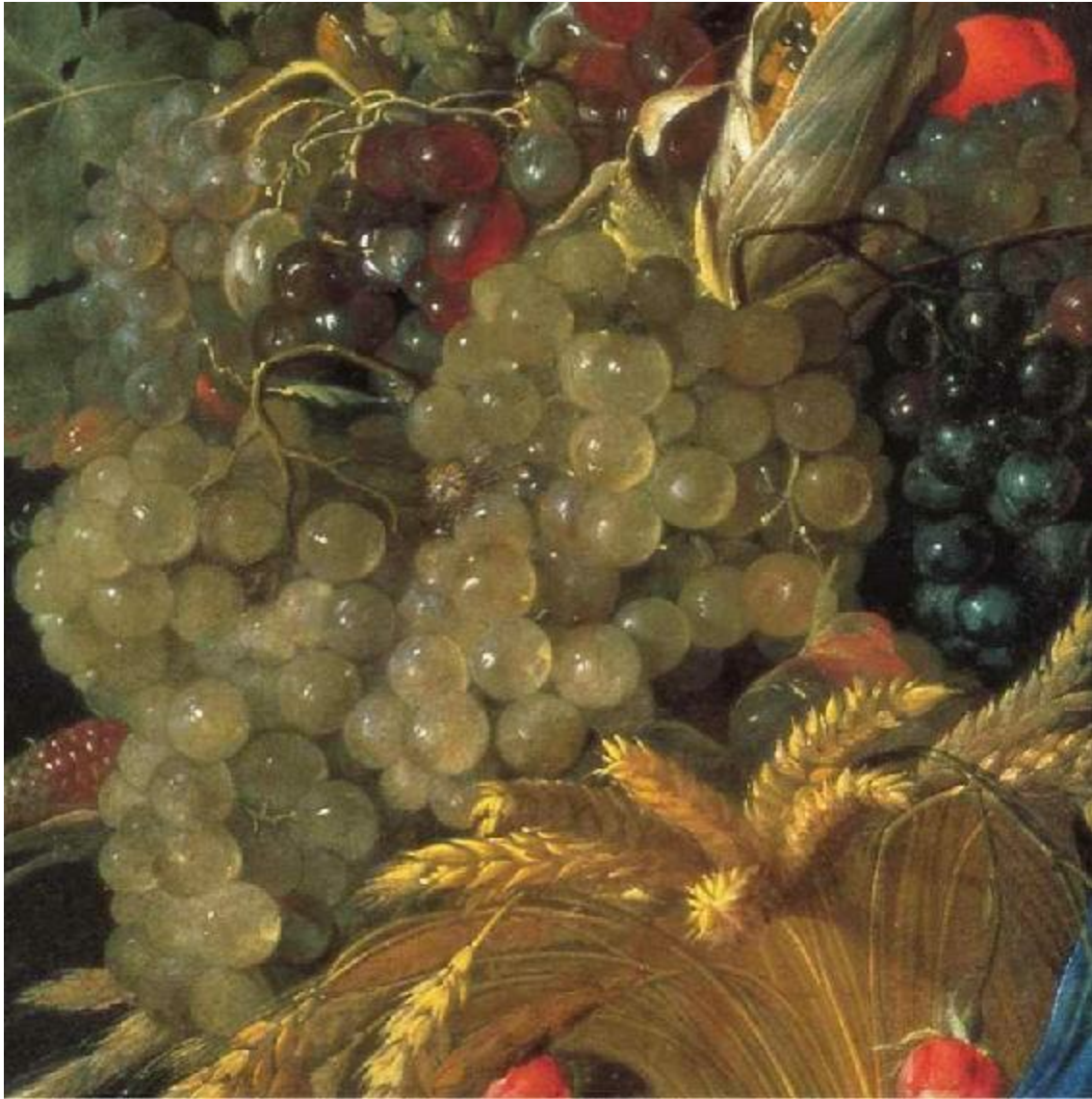
自艺术发端以来，人类一直都在绘制花卉和植物的母题。史前陶器上常常可见卷须图案和叶片形状；埃及人会在墓画中描绘主食（同时放入真正的食物），以维持来世奢华的生活方式；古希腊建筑师则会将莨苳叶融入基础建筑构造中，比如神庙里科林斯柱式的柱头。在种种自然造型中，人们尤其喜爱将花卉与水果运用于艺术，体现大自然的瑰丽与恩赐。

由于花卉与水果在关注健康和医药的古代自然科学中发挥着作用，人们会根据形状、颜色、生长环境等固有特征对许多特定品种加以分类和推广，并逐渐将它们与特定的美德和罪恶的概念联系起来。例如，在地中海文化中，石榴等多籽果实往往与丰产女神有关。有些联系已变得含混不清，但还有一些被后世的文化和宗教沿用。《雅歌》中与希伯来文的“shoshana”有关的谷中的百合花（lily of the valley），在基督教艺术中成为圣母马利亚的贞洁的象征，被用以强调她的身体完好无损，比如罗吉尔·凡·德尔·维登的《天使报喜》（第41页）。出于同样的原因，人们至今依然喜欢用百合布置婚宴。圣母的完璧之身的其余方面也能经由其他果实体现，比如拉斐尔的《草地上的圣母》（第121页）中其脚边的草莓。拉斐尔将背景设在一片开阔的原野中，不过，草莓长期以来也与“封闭的花园”里的圣母形象联系在一起。圣婴基督也与某些花卉、水果有所关联。草莓这样鲜红多汁的水果也暗指基督受难。在雨果·凡·德尔·格斯的《波尔蒂纳里祭坛画》（第60~61页）里，一只花瓶里插着紫色和白色的鸢尾花及一枝猩红色的百合；这些色彩暗指威严、贞洁和基督受难。花旁枯萎的耧斗菜指涉马利亚为孩子的命运感到痛苦。

古希腊罗马的人们视月桂花冠为荣誉的象征，并会将其授予体育和学术比赛的获胜者。这一古代异教的意象被文艺复兴及巴洛克艺术融入

了寓意画的表达方式中。约翰内斯·维米尔就在《绘画艺术》（第283页）里给装扮成缪斯女神克利俄（Clio）的模特配上了这样一顶月桂花冠。在《玛丽·德·美第奇的教育》（第223页）中，彼得·保罗·鲁本斯对该主题稍加改动，让美惠三女神为年轻的女王戴上一顶鲜花花冠而非月桂花冠。性别认同对玛丽·德·美第奇的摄政统治十分重要，且将一直与花卉图像紧密相连。在《勇德带来和平与丰饶》（第237页）中，厄斯塔什·勒·叙厄尔描绘了一个盛满水果的丰饶羊角，以体现法国的繁荣昌盛。

在《人间乐园》（第116~117页）中，希耶洛缪纳斯·博世用异常硕大的水果，尤其是甘美多汁的各色浆果，来表现罪恶的自然声色之娱。这种负面内涵也延续至巴洛克静物画，其中花卉与水果被赋予若干与虚荣相关的含义。扬·达维茨·德·黑姆在《水果花环中的圣餐》（第247页）中绘制小麦和葡萄，象征从圣餐的面包和葡萄酒到基督的体与血的转变。花环框架上的植物不会常青，与之相反，作为精神食粮的圣餐则能带来永久的救赎。戴维·贝利把芍药画入《虚空画》（自画像，第251页）中，不仅因为这些花儿十分纤弱，花期很短，还用其营造出视觉和嗅觉的联觉对比。尽管绘画可以留存鲜果与鲜花的昙花一现之貌，但是艺术品同样被人们视为空虚的消遣品，不可谓不讽刺。



扬·达维茨·德·黑姆

《水果花环中的圣餐》

小麦和葡萄分别代表基督的体与血（第247页）



罗吉尔·凡·德尔·维登

《天使报喜》

百合花暗示圣母的纯洁（第41页）



戴维·贝利

《虚空画》（自画像）

芍药与虚荣和嗅觉有关（第251页）



雨果·凡·德尔·格斯

《波尔蒂纳里祭坛画》

紫、白鸢尾和猩红百合分别象征威严、贞洁和基督受难（第60～61页）



约翰内斯·维米尔

《绘画艺术》

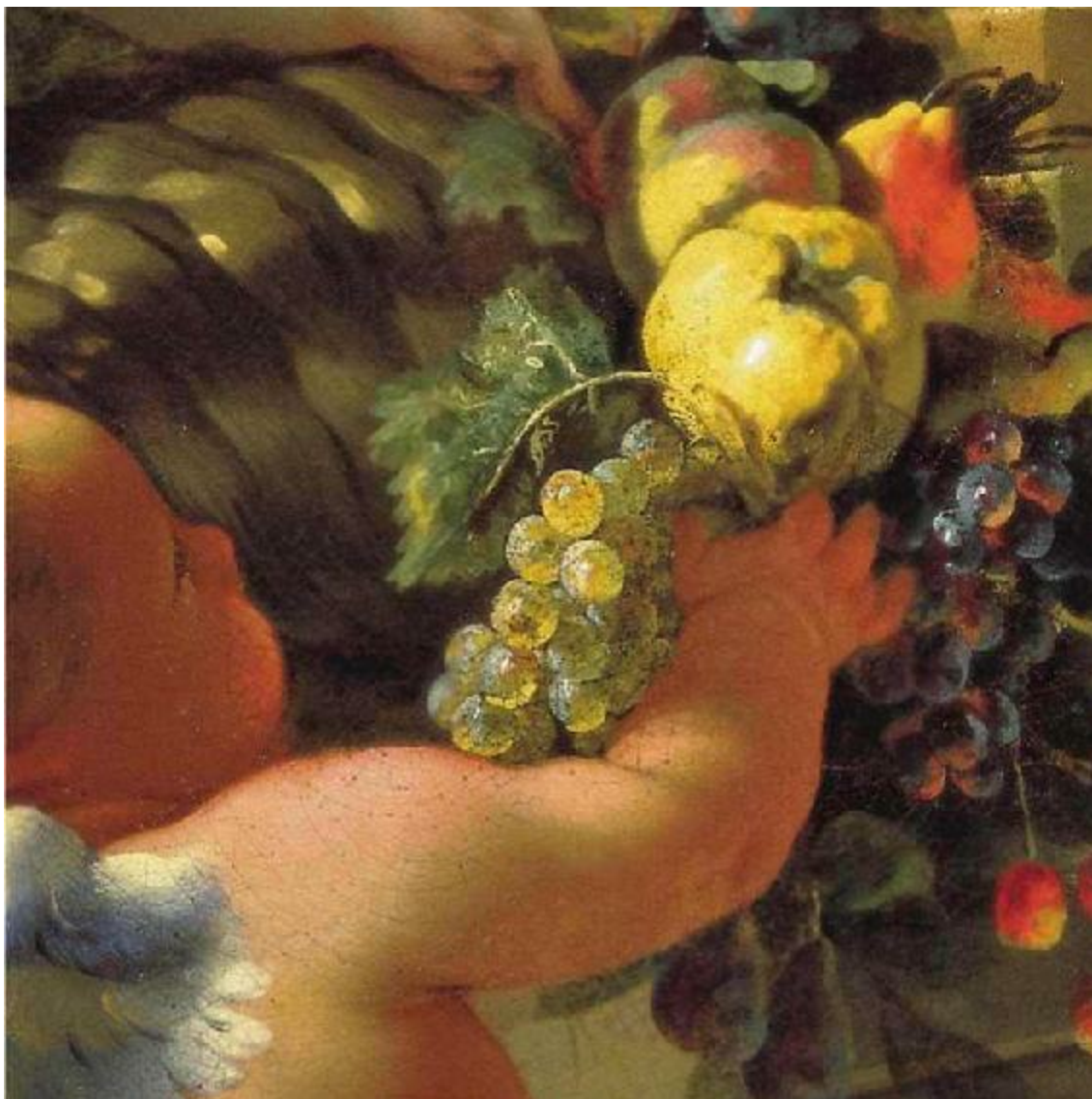
月桂花冠代表荣誉（第283页）



拉斐尔

《草地上的圣母》

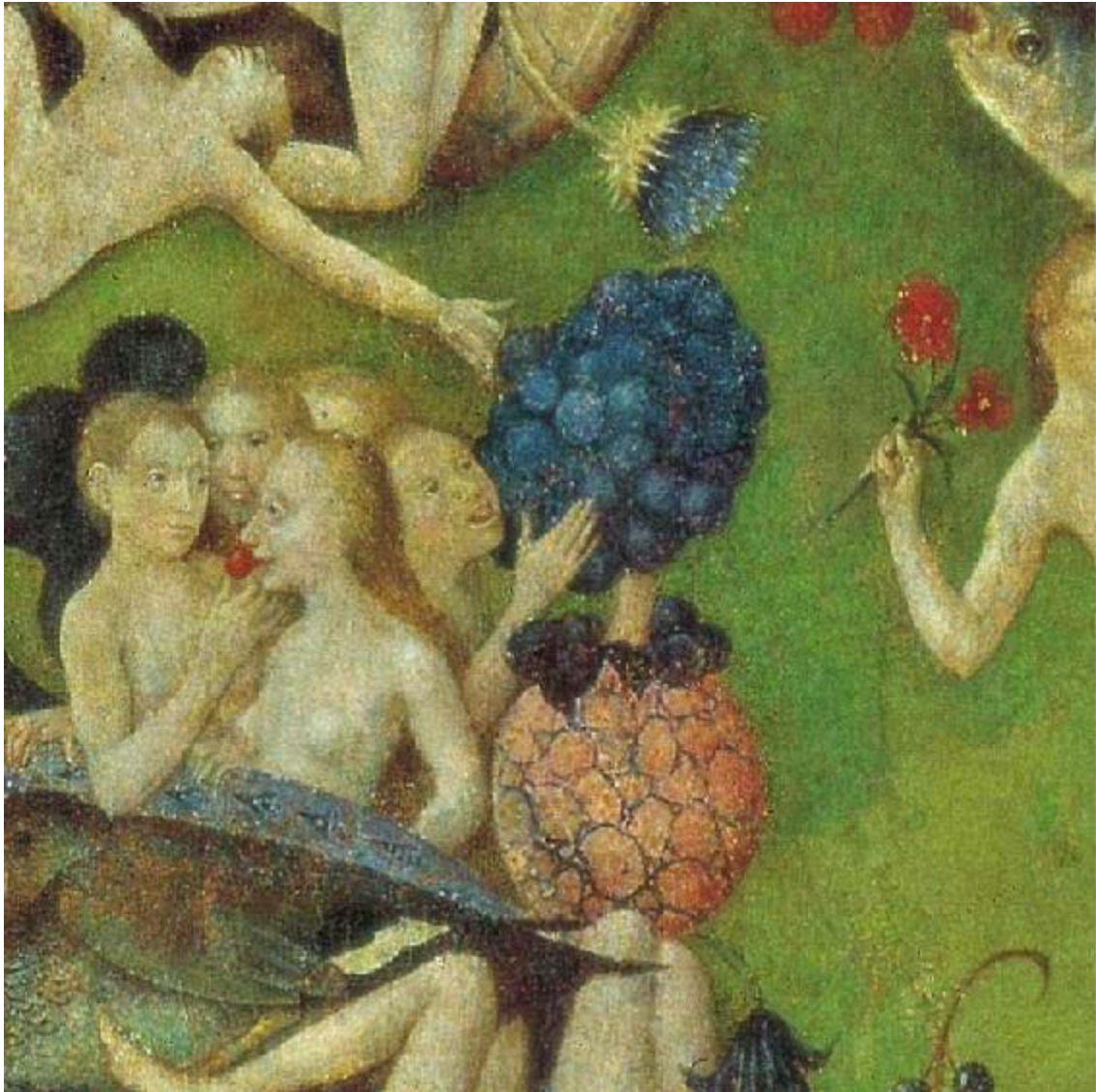
草莓指涉“封闭的花园”或基督受难（第121页）



厄斯塔什·勒·叙厄尔

《勇德带来和平与丰饶》

丰饶羊角代表丰饶（第237页）



希耶洛缪纳斯·博世

《人间乐园》

浆果暗指丰饶和暴食（第116～117页）



彼得·保罗·鲁本斯

《玛丽·德·美第奇的教育》

花环代表荣誉和优雅（第223页）

《永生的寓意画》

朱利奥·罗马诺

（Giulio Romano, 1499? —1546）

约1535—1540年

布面油画

69.8厘米×69.8厘米

底特律，底特律美术馆

朱利奥·罗马诺这幅令人费解的画作表现了一则关于永生的托寓，想必它曾让曼托瓦的贡扎加宫廷里的人文主义者欣喜不已。在画面顶部中央，滚滚烈焰中，一只凤凰破蛋腾空。凤凰作为再生的象征，很自然地成了基督复活的基督教标志。凤凰下方靠右处有一条咬住自己尾巴的衔尾蛇（ouroboros），它暗指永恒，也是大地之母盖亚的象征。盖亚在没有伴侣的情况下生出头胎乌拉诺斯，随后将其作为配偶，诞下一众泰坦神。代表乌拉诺斯的是金制浑天仪。在这两个象征符号下方，一个斯芬克斯正坐在一个实体球上，试图保持平衡；这个球体同样象征地球，但侧重表现其不稳定性，与具有永恒威严的天球形成对比。斯芬克斯长着双翼、狮身和蛇尾，手中的链条并非锁链，而是某种驯鹰所用的鹰架。链条的确切含义不得而知，但应暗指命运、运势或宿命。两位舟中之人是她所关注的对象。

画面左上角的人物是勒托，她是两位泰坦神——智慧之神科俄斯（Coeus）和月光女神福柏（Phoebe）的女儿。当赫拉（Hera）发现勒托怀上了宙斯的孩子，并得知勒托的子女将打破天界的平衡之后，便不许她在大地上（terra firma）分娩。于是宙斯从海中升起一座浮岛——提洛岛，勒托就在那里紧攥着一枝棕榈树枝，诞下了阿耳忒弥斯和阿波罗。画中她身体倒转，部分原因是这样比较得体，此外也强调其子女有天神身份。勒托下方是克洛诺斯，这位泰坦神杀害了乌拉诺斯，还吞食了自己的孩子。盖亚将宙斯藏起，免他葬身于乌拉诺斯的怒火。最终，宙斯诱使父亲吐出了自己的哥哥和姐姐，其中包括海神波塞冬。因此，左侧的两位是与生产或分娩有关的人物。

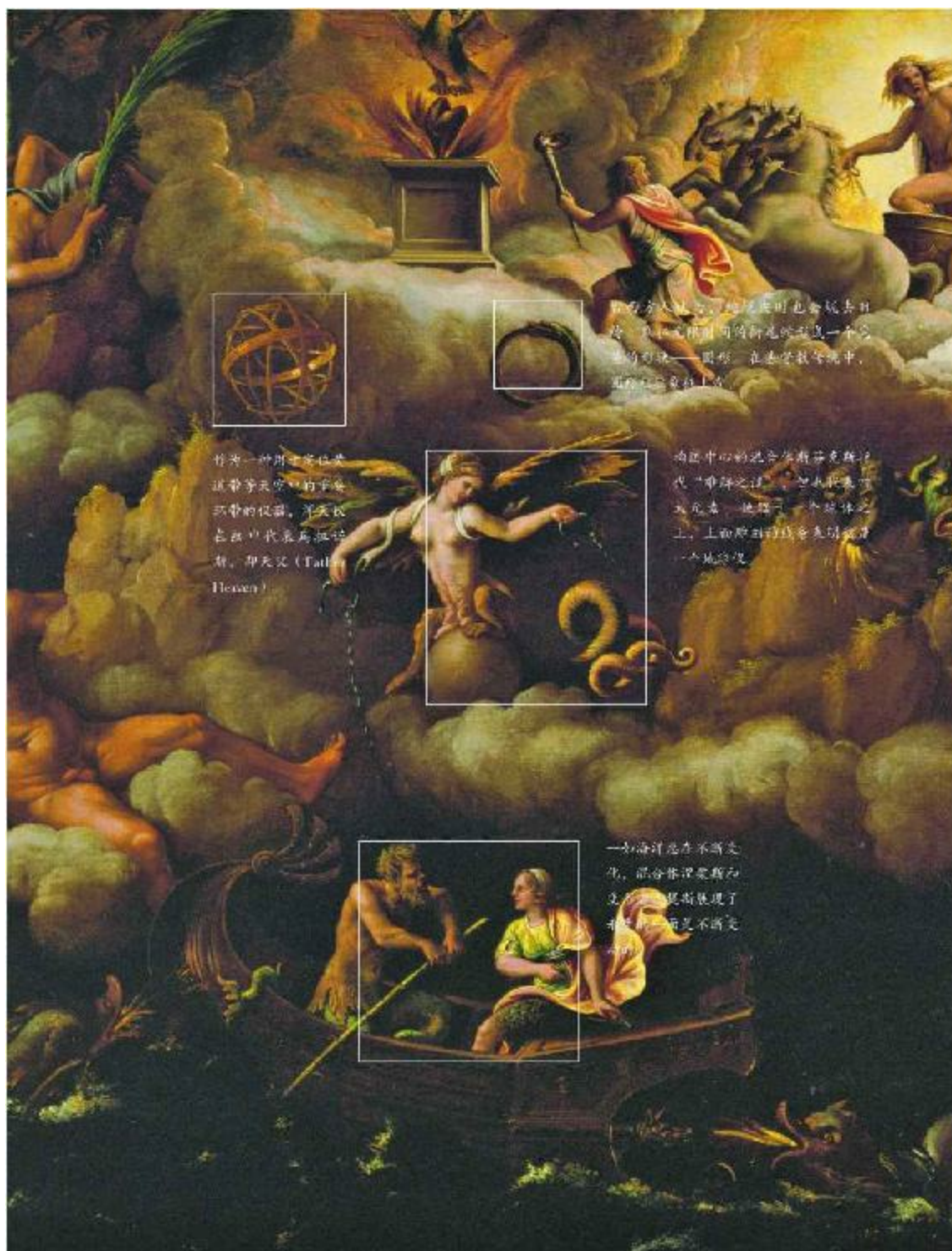
画面右上方，阿波罗在一片辉煌而朦胧的阳光中驾战车而来。陪伴

他的人物可能是姐姐阿耳忒弥斯，也是与他对应的月亮之神。阿波罗和阿耳忒弥斯等奥林匹亚诸神往往与盖亚的其他后代，即冥府怪兽矛盾重重。这当中就有斯芬克斯及其姐妹喀迈拉，后者出现在画面中部偏右处，长有狮子、山羊和龙的三个脑袋，个个都在喷火。喀迈拉是盖亚和塔尔塔洛斯的后代，后者是冥渊的泰坦神，那里是放逐恶贯满盈的罪人之所。画面右侧因此形成一种类似于基督教的天堂与地狱的对比并置。



最后还有两位乘舟之人，我们可以推测，正是他们的旅程引发出这

幅具有神秘意义的景象。以鱼尾为腿的持杖男人可能是“海洋老人”涅柔斯，他也是盖亚的儿子。画中正在掌舵的那位旅伴也许是他女儿忒提斯。忒提斯会施变形术，因此在罗马诺笔下，她的双腿由孔雀羽毛幻化而来。孔雀是美貌和虚荣的传统标志，但孔雀之躯被古希腊人认为永不腐烂，因此也象征永生。尽管其子阿喀琉斯并未现身，但画作的托寓很可能是围绕忒提斯的夙愿和在特洛伊战争中失去爱子的故事展开的。引发特洛伊战争的诸神之争发端于忒提斯和珀琉斯（**Peleus**）的婚礼。忒提斯试图在爱子出生时赐其永生，却没有保护好他的脚踝。阿喀琉斯死后，忒提斯前去悼念，并收集骨灰。罗马诺描绘的就是这段旅程。



《圣路加为圣母画像》

梅尔滕·凡·海姆斯凯克

（Maerten van Heemskerck，1498—1574）

约1545年

木板油画

206厘米×144厘米

法国，雷恩美术馆

梅尔滕·凡·海姆斯凯克在短暂寄居意大利后返回尼德兰，开始探索一种既包含意大利思想，又忠于北方根基的混合风格。这些理念，尤其是意大利艺术的影响，都体现在了这幅作于1545年前后的《圣路加为圣母画像》中。画里的人物深受米开朗琪罗作品影响。比如，我们可以将海姆斯凯克的圣婴基督和米开朗琪罗在《多尼圆形画》（第111页）中描绘的年轻施洗约翰的头部姿势拿来对比一番。圣母身形的体量感及其扭转躯干的姿势，也和米开朗琪罗笔下的人物十分相似。建筑背景及室内设计也十分意大利化。画中背景是一处露天庭院，建筑朴素简洁，饰有陈列在壁龛或拱门内的古代雕塑。大理石地砖，还有后屋里沿斜线而砌的白色地砖，以及嵌在其中、造型夸张的圆形假面装饰，统统来自南方。

画家身份的圣路加这一主题在尼德兰绘画传统中由来已久。圣路加是画家及画家行会的主保圣人。这位传福音者不仅著书也会绘画的传说古已有之，究其原因，或是因为他的福音书语言最为生动、描写极富细节。许多古代的圣母马利亚肖像都被称作路加的真迹。

图像中路加正在一块白色石膏打底的木板上作画。草图已用一种土质颜料拟毕，他开始着手给肌肤画上高光。海姆斯凯克将画板侧对观者，让我们有幸从路加的视角而非正面角度看到圣母子不同的一面。画家身上绸衣精美，脚下鞋子考究，并戴着一枚印章戒指，表明绘画可以是体面绅士从事的职业，他们受雇于高门大户，工作时也可保持环境整洁。相较之下，远处的雕塑家的工作就十分辛劳，而且因为大理石碎片四下飞溅，落得满地都是，还必须在室外工作。另有三位工匠在后面的

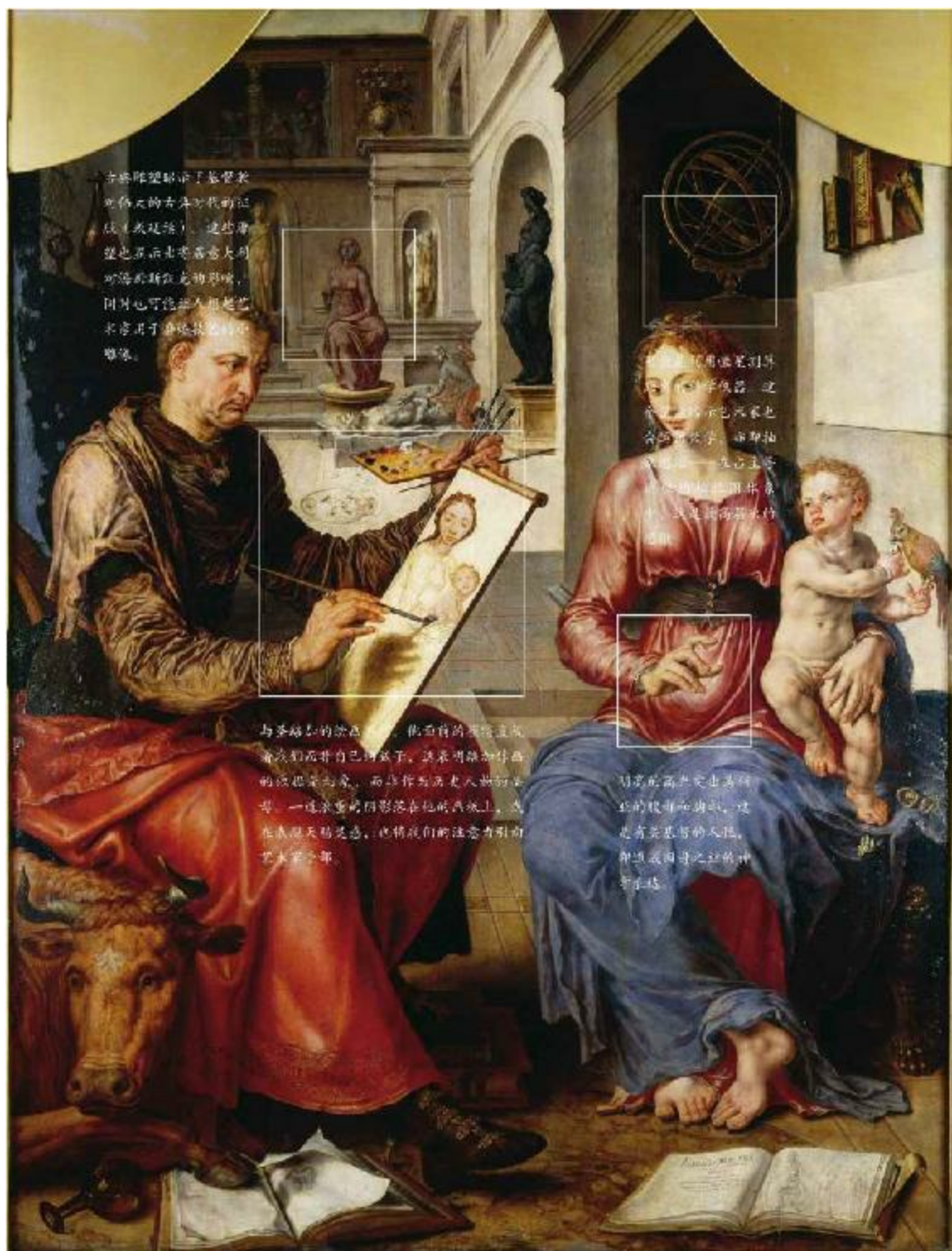
凹室里工作，可能是宝石匠或雕刻师。

画家的画室也不乏其他学识的元素。圣母身后的架子上置有一个星盘，她的头顶上方则放着几本希腊文图书。她脚边有一本有关解剖学的手抄本，作者是与海姆斯凯克同时代的佛兰德斯人安德烈亚斯·韦萨柳斯（**Andreas Vesalius**）。摊开的书页上画着两副骨架和两具剥去部分表皮、露出内脏的尸体。海姆斯凯克借此强调，解剖知识对画家十分重要。路加的公牛把蹄搭在另一本书上，这本书内容不明，但很可能是《圣经》或《福音书》，因其装有皮革封面和金属搭扣，书口还有镀金。将几位传福音者与各种动物及一位天使联系起来的象征符号出自《启示录》中描写他们围绕在上帝宝座周围的段落。公牛被归于路加，因为它被视为一种祭献动物，而《路加福音》开篇便是祭司撒迦利亚主持的献祭仪式。



圣婴基督将一枚坚果喂给一只异国品种的鸟儿。剖开的核桃壳落在椅子扶手上——这是圣奥古斯丁提出的意象：核桃的外层青果皮代表基

督的体，果壳代表十字架的木头，果仁则代表其神性。在古代，鸟类象征死亡时飞离躯体的人类灵魂。不过，海姆斯凯克可能想将这只鸟与某些更具体的品种联系起来，比如与基督复活有关的凤凰，或因聪颖而受到称赞的鹦鹉。后者的可能性更大，因为鹦鹉与模仿有关，因而与画家的职业联系在一起。画家不仅需要聪慧，还应擅长模仿自然形式。



《狂欢节与大斋节之争》

老彼得·勃鲁盖尔

(Pieter Bruegel the Elder, 1525/1530—1569)

1559年

橡木板油画

118厘米×164厘米

维也纳，艺术史博物馆



雪橇上架着一个圆桶，一个胖子骑在桶上。他挥动着一根金属烤肉叉，上面穿着各色上等好肉。这个胖子两脚踩在临时充当镗具的烧菜锅里，头上顶着一个馅饼，再加上醉醺醺的同伴使劲儿一推，他就这么驶入了一场模拟马上长枪比武的比赛。他的对手是一个女人，她个头高得出奇，面色憔悴，头上顶着一个类似教会帽的蜂巢。一位修士和一位修女牵引着她脚下的带轮平台，将她拖入战斗。她选择的武器是一根用烘烤铲桨改造的长矛。一群攥着椒盐卷饼和发声器的孩子聚在周围，充当她的扈从。这场荒唐的比赛揭示出画作的主题：可见于狂欢节和大斋节

期间的种种极端行为。勃鲁盖尔用家常的细节、民间的风俗和酣畅淋漓的幽默感，勾勒出这幅人间闹剧。

在基督教年历里，大斋节由禁食和赎罪的四十天构成，而此前的两周就是狂欢节。狂欢节是寻欢作乐、饫甘餍肥的节期。在尼德兰，狂欢节的最后一天“忏悔星期二”以纵情酒色著称——画中呈现的可能就是这个日子。在大斋节期间，基督徒展开一个月的克己生活，借此纪念《圣经》中经历灾难与逆境的时期。人们饮食受到限制也不可醉酒，且应虔诚礼拜。

勃鲁盖尔的构图向上倾斜，其中随处可见两类迥然相异的行为：狂欢节的作乐位于左侧，大斋节的肃穆则在右侧。勃鲁盖尔笔下的视觉舞台，乍看是一座住着寻常百姓的尼德兰村落，实则是他身处其中的社会写照。

画面左侧，狂欢节的喧闹作乐跃然纸上：骑着木桶的男人身后跟着他的“军队”，他们身着异国服装，戴着讽刺面具，还扛着一张放满食物、准备就绪的餐桌。地上胡乱扔着破鸡蛋等遭人丢弃的食物，一头猪正在垃圾堆中大快朵颐。根据蓝色小船（指代浪荡子和酒鬼的委婉语）的标志可知，画中建筑是一间小酒馆；酒馆前的人群在观看街头艺人表演一出狂欢节戏剧，名为“肮脏的新娘”。左下角蹲着几个赌徒，正在俯身玩骰子。做薄煎饼的老妇人身后，一些乞丐和麻风病人正在大街上手舞足蹈。两对夫妇在玩一种抛掷旧罐子的游戏（其隐含意义或许指涉失贞），其他人在玩饮酒游戏。一支歌队在风笛手带领下穿过街巷，一群弹奏音乐的人从篝火边信步走过。富足的迹象比比皆是：留意那些装满货物的沉重麻袋，盛满葡萄酒的皮袋，人们的盘龙之癖，还有装饰过于繁复的服装。尽管树枝光秃秃的，可见天气严寒，但人们贪欢逐乐，难以自拔。

与之相反，大斋节一侧的重点则是教堂和虔诚的苦行。教堂里的图

像已被白布罩住，为大斋节做好了准备。布道结束，一大群教堂会众从前门和侧门中涌出，每一位礼拜者的前额上都涂有一个圣灰十字，表明这场礼拜是“圣灰星期三”的纪念仪式。右下角，形形色色的乞丐和穷人由于节庆聚集在此，身披素净黑袍的人物正向其施舍救济品。这些黑袍人物代表通常在大斋节期间展开的基督教慈善活动。一些信徒靠着教堂外墙祷告，公开表达自己的虔诚。树木正在变绿，预示春天即将到来，但人们都在全神贯注地苦行赎罪；他们似乎并未注意到，一辆装着尸体的推车正被拉过广场。

尽管整个场景看似是一座村庄的“自然”景观，但对立元素随处可见。酒馆与教堂形成对比；在火上摊煎饼的老妪做了很多又圆又大的面团，她的对面则是鱼贩，他们的货物湿冷而细长；街头表演和右侧的施舍者圈子相对。尽管我们或许可以将狂欢节一侧解读为对新教的指涉，并将大斋节一侧视为对天主教的托寓，但画中并无好与坏的对立。两侧的行为都过犹不及，也没有哪一边看起来比另一边更有德行。在画面正中央，一对夫妇正由一个身着弄臣服装的小丑带领进入场景，这或许是画作主旨的答案所在：虽然观者和那对夫妇一样参与了这些活动，但我们应学会不去模仿这样的行为，而是和勃鲁盖尔一起嘲笑他们。



老彼得·勃鲁盖尔

(1525/1530—1569)

《狂欢节与大斋节之争》

1559年

《虚荣的寓意画》

扬·凡·德尔·斯特拉特（约翰内斯·斯特拉达努斯）

〔Jan van der Straet (Johannes Stradanus), 1523—1605〕

1569年

木板油画

139厘米×103厘米

巴黎，卢浮宫



扬·凡·德尔·斯特拉特在安特卫普受训成为画家。他在威尼斯、佛罗伦萨和罗马工作过，绘制过祭坛画，设计了数百件挂毯，还装饰过许多

重要建筑，比如佛罗伦萨的旧宫。其作画风格精细复杂，深受欧洲各地的宫廷赞助人喜爱。这种风格后被称为“风格主义”（Mannerism），以优美高雅、技法精湛和内涵复杂著称。这些特征都可以在这幅刻画了“虚荣”“节制”和“死亡”的化身的寓意画中看见。

两个女人坐在一套华丽床幔下的床沿上。靠前的女人几乎一丝不挂；她的白色直筒连衣裙是透明的，什么也遮不住。她的姿势颇为复杂，让人想起米开朗琪罗在西斯廷教堂里画的裸体人像，而凡·德尔·斯特拉特必定对其有所了解。“节制”坐在她侧后方，衣着端庄，穿一件黄色绣花长袍。人物间的互动提供了有关画作寓意的第一条线索；“虚荣”的姿势繁复扭曲，与从容自若、有安全感的“节制”形成对比。她们的上肢动作十分相似，观者因而可以清楚地领会二者的对立关系。比如，“虚荣”的动作可以凸显其丰满美好的胸部，而“节制”的手臂则十分放松，毫不装腔作势。人物的位置也能揭示“节制”征服了“虚荣”；“节制”坐得更高，正耐心地垂头看着另一个女人，并将左手坚定且自信地靠在臀边。相反，“虚荣”手拿辮头，抬头凝望，神情哀怨。辮头象征节欲和克制。看起来，此处“节制”把辮头交给了“虚荣”，而“虚荣”正在抱怨自己的本能受到了抑制。“节制”就像一位姐姐一样，坚定但有耐心，且胜券在握。

画面右侧的匣子上摆放着一面镜子，这是“虚荣”的象征物。左侧，“死亡”拉开床幔，同时举起沙漏。有意思的是，镜中只映照出“虚荣”和“死亡”的身影，表明践行“节制”可使人免遭这般悲惨结局。前景中有代表这两种生活方式的其他象征符号。“节制”身旁的孔雀是永生的象征；斑鸠指涉爱情与性。珍珠项链和金线编织的腰带是自我装饰的浮华之物。画面底部有两个倾翻的器皿，所盛放的水和花朵泼洒散落在地，并将在地上消失或枯萎。

然而，这幅寓意画并不主张一贫如洗和自我否定。“节制”是“虚

荣”的孪生姊妹——她同样花容月貌、衣着光鲜、珠围翠绕。更准确地说，画作的要旨关乎适可而止——一个人显露财富与美貌的方式比浮夸的展示本身更为重要。

两个人物可能还指涉表现神圣爱情与世俗爱情的绘画传统。根据这种解读，着衫人物衣装朴素但首饰奢华，代表神圣爱情；裸体人物代表世俗爱情，是肉体之乐与感官享受的化身。这样的追求本质上是空虚和短暂的——镜子和“死亡”正体现了这一点。

很明显，神圣爱情战胜了世俗爱情。神圣爱情获得加冕，且没有在镜中出现，因而不会消亡。她也通过簪头为她对应的人物提供指引。其漂亮的大腿上有一枚显眼的饰针，与下方的珍珠项链上的垂饰相似，但装饰更为克制。两枚饰物上均有十字架，或代表通往救赎和神圣的正道。

画作传达的寓意正是观者想看到的——锦衣和美貌，只要反映了正确的生活决策，就可以成为崇高的标志物。艺术家在意大利时，采用的是自己名字的拉丁化形式——约翰内斯·斯特拉达努斯（Johannes Stradanus），表明自己已跻身上流社会——这或许便是他贪慕的虚荣所在。



《奥尔加斯伯爵的葬礼》

埃尔·格列柯（多梅尼科斯·塞奥托科普洛斯）

〔El Greco (Domenikos Theotokopoulos), 1541—1614〕

1586年

布面油画

480厘米×360厘米

西班牙，托莱多，圣托梅

尽管埃尔·格列柯生于希腊^[1]，受训于意大利，但他功成名就的地方则是西班牙。《奥尔加斯伯爵的葬礼》是他在抵达西班牙之后绘制的作品之一，并让他作为神秘主义事件画家声名远扬。

《奥尔加斯伯爵的葬礼》展现了当地历史中与圣托梅教堂有关的一幅场景。据传，在14世纪头十年，曾是这间教堂的重要捐助者的伯爵逝世后，他虔诚、行善的一生获得回报，两位圣徒在其墓边现身。画作的前景中部描绘了这一神迹。两位圣徒正亲手将身着全套盔甲、面色死灰的奥尔加斯伯爵放入墓中——这是他度过了圣徒般的一生的明证。圣徒身上的华贵祭衣将他们与周围的人群区分开来。左侧人物是圣司提反（St. Stephen），我们能通过他的华贵法衣上绘制的受石刑殉道的画面辨认其身份；圣奥古斯丁则戴着主教法冠，穿着一件饰有《旧约》人物的法衣。二者两侧有几位代表基督教虔诚之路的宗教人物，其中有一名修士；当地的堂区主任司铎〔背对观者之人，据认是安德烈斯·努涅斯（Andrés Núñez）〕；一名学者；还有一位是托莱多的著名法学家和知识分子安东尼奥·德·科瓦鲁维亚斯-莱瓦（Antonio de Covarrubias y Leiva），他胡须花白，就站在司铎左侧。

这组人物身后站着一群人，身着配有蕾丝拉夫领的当代服饰。值得一提的是，这些都是托莱多当代名人的肖像画。他们出现在这个发生在约300年前的事件中，体现出该场景的神秘主义本质。埃尔·格列柯甚至还在左下角画上了自己的儿子豪尔赫（Jorge）。男孩向外凝视的眼神和手指的动作都可以指引观者，引导他们与中心场景后方的人物头像一样，思索这一事件并探讨其意义。此番沉思所得便在画面上方那绚烂夺

目的光与色中展现出来。



在画作上部，伯爵的灵魂化为一个半透明的婴儿，被一位穿明黄色长袍的天使抱在怀中，护送至天堂。画中的天堂由厚实的云层组成，云

间有天使奏乐，还有诸位圣徒，其中包括圣彼得，他的钥匙显眼地从左侧的一朵云上垂下。圣母马利亚和圣施洗约翰被置于画面中心，悬停在新灵魂抵达天堂的开口两侧，十分引人注目。传说中，圣母和圣施洗约翰二人均是人类的代祷者；画中，他们代表伯爵做出恳求和介绍的手势，履行了自己的职责。画面最高处的复活基督面露仁慈之色，整体构图也朝向这位圣人呈强有力的上升趋势，暗示伯爵已获允进入天堂。

埃尔·格列柯对绘画风格进行了细致的调整，以区分下方葬礼所在的尘世和上方的天堂场景。与下半部分呈深色调的肖像和宗教人物相反，画作上部用宝石般鲜艳的色彩画就，满溢着流动的金光。在天堂里，包括重力在内的自然力和体积的概念都不再适用，这与下方观者所在的、建立在大地之上的国度形成鲜明对比，在那里，人物行动如常，并有着我们熟悉的身材比例。埃尔·格列柯的画作极富表现力和创新性，记录了在一个信仰高度虔诚的历史时期，信奉天主教的西班牙对神秘主义的热烈追捧。



《利未家的盛宴》

保罗·卡利亚里，人称“委罗内塞”

(Paolo Caliari, called Veronese, 1528—1588)

1573年

布面油画

560厘米×1309厘米

威尼斯，学院美术馆

1573年7月18日，保罗·委罗内塞受到宗教裁判所的神圣法庭传唤。数月前，他创作的一幅长达1.31米的巨作刚刚挂入威尼斯圣约翰及保罗女修道院的餐厅，法庭要求他就画中的种种不得体之处做出解释。尽管彼时，宗教裁判所在威尼斯的势力并不如其他地方那样强大，但没有人不因反宗教改革的社会趋势及不断变化的宗教议题而如芒在背。艺术话题正处于辩论的中心。这番处境令委罗内塞战战兢兢又难堪不已，朋友和仰慕者则担忧他的事业可能从此一落千丈。他做错了什么呢？

教会长老已告知委罗内塞，裁判所要求他将前景中央的狗改画为抹大拉的马利亚，而他的回复是，他认为，在一幅描绘耶稣基督和门徒在西门的房子里共进最后的晚餐的图像中，这样的改动并不合适。不过，除主及其门徒之外，他还画了许多其他人物，于是被要求交代每个人的身份。委罗内塞回忆道，自己将旅店的主人西门绘入了画中。他立于右首的中柱前，身穿条纹衣服。一个身着红色衣帽的非洲人在做他的随侍。委罗内塞还在左首的中柱前画了一位管家，他身穿黑色和绿色的服装；在画家的想象中，他“自作主张地来到这里，想看看用餐情况如何”。裁判所十分反感这些琐屑的细节。画面左侧还有一个下楼梯的男人，正流着鼻血。当被要求说明该细节有何深意时，委罗内塞再度根据自己的想象做出解释，称此人出了一点意外。最令裁判所恼怒的是右侧前景中持戟的德国雇佣兵。其中一人端着一盘食物，正举杯畅饮。委罗内塞称，自己行使了诗人和弄臣那样不按规则行事的自由，用自认为适合出现在一个伟大且富有的男人家中的人物来填充画面，而这样的家中应该有这样的仆从。同样，画面左侧那个身着小丑服饰、手腕上停着一

只鸟儿的男人，也被艺术家归于装饰物之列。在主的餐桌上，基督左侧的圣彼得正在切分羔羊，好将羊肉传到桌子的另一端。在神学中，祭献羔羊应在画中有重要地位，但在委罗内塞笔下，这好像只是平凡日常的一部分，其他使徒不过是在等着拿到自己的那一盘肉而已。



是画作的尺寸导致了这些问题——委罗内塞试图这样解释。因为画作还有空间，所以他力图依照自认为合适且符合传统的方式装饰场景。宗教裁判所的法官质疑委罗内塞，认为他不够慎重明断。他回应道，这些小丑、酒鬼、德国佬、侏儒等一众被加以泥猪疥狗的污名的人物，都在众使徒的房间之外。尤其是德国佬，他们被单独挑出来质疑，因为那片地区处于新教的影响之下，“异端邪说大肆传播，（那里的）图像往往充斥着恶意诋毁或类似的流言，嘲讽、辱骂和奚落与神圣天主教会有关的东西，以便向愚钝无知者传授不良教义”。委罗内塞反驳道，前人同样行使过这种创作自由，并提起米开朗琪罗在西斯廷教堂里画的裸像，它们的姿势五花八门，毫无威仪可言。宗教裁判所的法官拒绝接受这样的对比，宣称：“我们无法假定在‘最后的审判’中会出现衣服或类似的东西，因此在绘制它时，并无描绘衣服的必要；再者，那些人物身上

并无一物不具有精神性。画里既没有小丑、犬只、武器，也没有类似的荒唐事物。”

委罗内塞逃过了牢狱之灾，卑躬屈节地承认自己没有通盘考虑到所有这些事情，但本意并非要制造任何误解。裁判所责成他在三个月内对画作进行适当修改，费用自理。他并未照做，只是为了平息批评之声，将画名由“最后的晚餐”改为“利未家的盛宴”；利未就是作为门徒马太追随基督的税吏。



文艺复兴时期的意大利生产及
手工业十分发达，尤其是
这种新类型的色彩，城市
工匠工匠们生产了数十
种不同颜色的布匹。

女性服装无一件上绣有，画中的大
约有几十个侍女，一个在右侧就席下的
男爵夫人，还有三位在左侧就席的
“最后的晚餐”的参与者，她们是
先林及江的玛丽亚，她在一幅画中
之前，画中画了基督教的十十字
（经书与圣经本的）。

在宴会上展示家市的贵重物品是
文艺复兴时期的习俗，因此，一
个可能是西门的管家男人在
酒杯一个所有美酒的什物。

这个正在听仆从向其汇报事情的
男爵夫人的管家男爵是西门，
他是“最后的晚餐”的参与者之
人，他被描绘成伟大的马利亚
前，这是不寻常的，因为——由
非宗教的有德意志人。



保罗·卡利亚里，人称“委罗内塞”

（1528—1588）

《利未家的盛宴》

1573年

《圣马太蒙召》

卡拉瓦乔（米开朗琪罗·梅里西）

（Caravaggio (Michelangelo Merisi), 1571—1610）

约1597—1601年

布面油画

322厘米×340厘米

罗马，法国圣王路易堂，孔塔雷利礼拜堂

一道神秘的光束斜射过来，照在小楼外一张阴暗得有些反常的道旁餐桌上。配有一扇遮板的窗框朴实无华，无法帮助观者辨认场景所属的时间或空间，但能让观者的注意力集中在前景里展开的故事全貌之上。围坐在桌边的人物个个神气活现，穿着艺术家同时代的华丽服饰，从右

侧阴影中走出的两位人物则身穿古代长袍。

伸出手臂的站立人物正是基督。陪同基督的人是圣彼得，他背对着我们，指向人群。基督从黑暗中现身，头颈苍白的皮肤与黑影形成强烈对比；而这黑影是如此浓重，以至他的头发完全没入了阴影之中，观者只能借助一道纤细的光环确定其头顶的大致位置。基督伸出手去，从人群中召唤他的门徒。这个姿势是卡拉瓦乔从米开朗琪罗的《创造亚当》（*Creation of Adam*）里借鉴来的。在那幅画中，圣父上帝和亚当向对方伸出手去，但并未触碰彼此，从而凸显出生命火花被注入第一个人类的那一瞬间。在这幅画中，卡拉瓦乔拉开了主要角色之间的距离，并加入一道光束，让空间更显灵动，并将人物关联起来。

大多观者都认为，马太就是人群中心那个指向自己的人，但我们无法完全确定这是不是卡拉瓦乔的本意。这幅油画一直挂在罗马法国圣王路易堂的孔塔雷利礼拜堂长边的墙之上，卡拉瓦乔还为其对侧的墙面画了一幅《圣马太殉道》（*Martyrdom of St. Matthew*），并在祭坛上方的位置画了一幅《圣马太撰写福音》（*St. Matthew Writing His Gospel*）。

《圣马太蒙召》中那个指向自己的蓄须人物，样貌与祭坛上方的撰写福音书之人十分相似，却与对侧墙上的殉道者形象不同。让事情更为复杂的是，描绘马太受天使启发撰写福音书的这幅祭坛画，是在初版遭到否决后创作的第二个版本。初版祭坛画中的马太有一头黑发，他年轻时的样貌应是桌子另一端那个离基督最远的男人。

如若卡拉瓦乔的初衷是安排那位蓄须者为马太，那么他就已经认出基督，并以“谁，我吗？”作为回应；反过来，如果马太是桌尾的年轻人，则他尚且不知基督是何人，也意味着中间那个男人指向的是后方而非自己，戏剧冲突便由此展开。这样一来，该叙事更可以突出利未从一名税吏到圣徒马太的巨大转变，桌上的钱币清楚地体现了收税行为。无论如何，可以看出，卡拉瓦乔在艺术上向米开朗琪罗借用的不仅仅是一

只援手；正如上帝创造了犯下原罪的亚当一样，基督将低贱者、被放逐者和有罪者召集在身边，以此救赎人类之罪。



卡拉瓦乔用强烈的明暗对比、明亮的光束、轮廓分明的人物和有限的空间纵深，在巴洛克时代伊始之时开创了一种全新的写实风格。人们后来用一个意大利语复合词，将其笔下这种色调对比效果称为“chiaroscuro”。这个词语的字面意思是“明暗对比”，但“chiaro”也有清晰之意，“scuro”则含朦胧之意，尽管这种画法遭到一些艺术家同行批评，但与此同时，其迷人的效果已被许多其他艺术家迅速采用。随着艺

术家们造访罗马，继而返回故土，将这些新理念与当地的创作内容及风格相互融合，这种新风格也在欧洲各地传播开来。

在神学意义上，卡拉瓦乔的风格也是两极分化的，其中牵涉反宗教改革的天主教意大利如何看待圣徒的重要议题：应将圣徒视为普通人，还是值得尊崇之人？但在《圣马太蒙召》中，他取得了恰如其分的平衡，因为基督的追随者确实是从社会底层中挑选出来的，而结果证明，对那些鼓吹用视觉艺术宣扬民粹主义，从而引导公众的神学家来说，这一事实颇具使用价值。



《阿佩莱斯为坎帕斯佩画像》

约斯·凡·温厄

(Joos van Winghe, 1544—1603)

约1600年

布面油画

221厘米×201厘米

维也纳，艺术史博物馆

科斯岛的阿佩莱斯是古希腊伟大的画家。他的画作在古代之后尽数失传，但有关其艺术和生活的故事令文艺复兴时期的艺术家和赞助人都惊叹不已。阿佩莱斯生活在公元前4世纪，是亚历山大大帝的宫廷画师。



在有关阿佩莱斯的故事中，约斯·凡·温厄选择了人们耳熟能详的一个，即他对坎帕斯佩（Campaspe）的爱恋。坎帕斯佩是亚历山大最宠爱的情妇，但当国王命阿佩莱斯为她作画时，阿佩莱斯却情不自禁地爱上了这位模特。亚历山大听闻此事，表现出恢宏大度的胸襟和对阿佩莱斯的偏爱，因为他把坎帕斯佩作为礼物送给了阿佩莱斯。尽管在现今的价值观看来，这样的做法毫无政治正确可言，但这个故事还是为古代的艺术

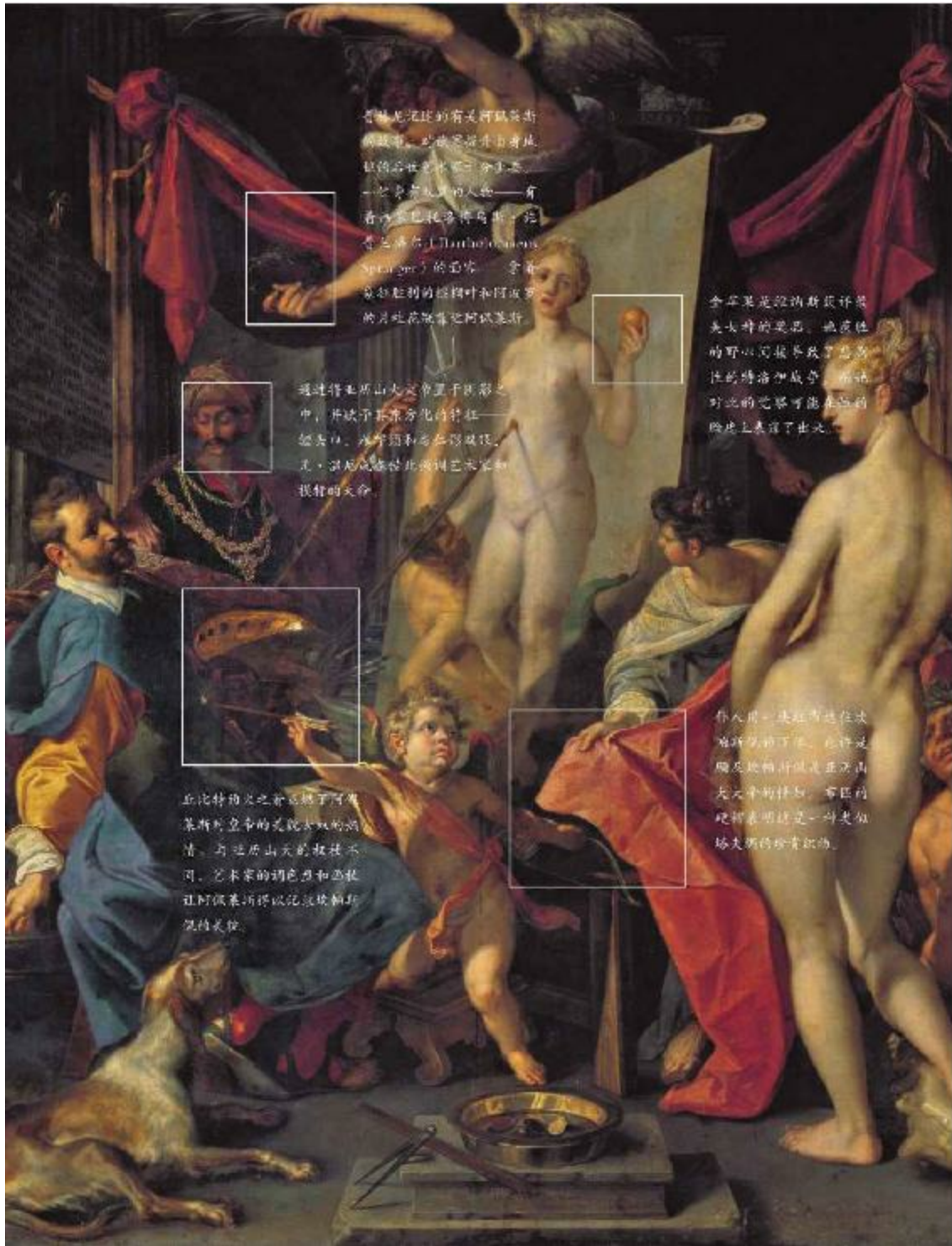
术家赞助人树立了极高的标准。

在凡·温厄笔下，阿佩莱斯坐在左侧，他看着坎帕斯佩，陶醉地向后倾倒，丘比特撇开弓，直接用爱情之箭射向他。阿佩莱斯右手拿着一支画笔，左手握着调色盘。据老普林尼的《自然史》（*Natural History*）记载，阿佩莱斯把坎帕斯佩画成了“从海上升起的维纳斯”（*Venus Anadyomene*）。这段拉丁文铭刻在悬于画面左上角的一块牌匾上。这段文字也是波提切利的《维纳斯的诞生》的灵感来源。凡·温厄和波提切利一样，让坎帕斯佩摆出从一只大贝壳中现身的维纳斯的姿势，不过此处的贝壳并非一个巨型扇贝，而是一个庞大的海螺壳。海螺进口自远东地区，在17世纪早期，随着生意人在世界各地往来经商，海螺已成为最昂贵也最具收藏价值的贝壳之一。凡·温厄的赞助人——布拉格的鲁道夫二世（*Rudolph II of Prague*）想必十分欣赏此类细节，因其热衷于收藏稀世珍品。

坐在地上的男性模特手握三叉戟，他是一只人鱼。在阿佩莱斯的画板上，凡·温厄展示了拿着一只水果的维纳斯，但奇怪的是，坎帕斯佩并未摆出这样的姿势。这可能是凡·温厄有意将维纳斯与夏娃合二为一，也许因为人们认为夏娃诱惑亚当的故事与画中事件有相似之处。画面右端的一个女人为坎帕斯佩举着镜子，这是美貌和虚荣的又一象征。前方左侧有一条狗（象征忠诚），让这段三角关系愈发复杂。普卢塔克^[2]对亚历山大面对情感能够自持赞许有加。画中，亚历山大在背景中徘徊，戴着缠头巾和闪闪发光的链子，手握一根长权杖。

凡·温厄探索了绘画艺术的诸多理论层面。他在艺术家的画板上呈现了坎帕斯佩的正面，又在前景中描绘了坎帕斯佩的背面，由此加入那场由来已久的、关乎绘画艺术与雕塑艺术孰优孰劣的争辩，即“画塑之辩”（*paragone*）。对于雕塑，其观赏优势——也是创作难点——之一，便是在三维空间中呈现多重视角。作为反击，画家们发明了各种同时从

不同角度展现人物的手法。在这幅画作的另一版本中，凡·温厄从正面描绘坎帕斯佩，画板上的维纳斯则是从侧面绘制的。画作的奇巧构思有许多层次：装扮成男女诸神的模特很容易与其他看似“真”神的人物混淆，比如丘比特和那位爬上画板、探身用一束月桂花冠为阿佩莱斯加冕的“名誉”；前景里的基座上放着一只金碗，里面有四枚打开的半壳，每枚壳中盛有一种不同的颜料，指涉阿佩莱斯著名的四色技法^[3]；圆规和直尺则指涉他精通几何学和测量学——测量概念在绘画中不仅指涉画面对称，也指涉一种审慎的作画方法，即知道何时应当停笔或用散漫的方式作画，不让成品显得过分雕琢。



《视觉的寓意画》

老扬·勃鲁盖尔和彼得·保罗·鲁本斯

〔Jan Breughel the Elder (1568—1625) and Peter Paul Rubens (1577—1640)〕

1618年

木板油画

64.7厘米×109.5厘米

马德里，普拉多博物馆

该作品是老扬·勃鲁盖尔和彼得·保罗·鲁本斯创作的一组五幅油画之一。这是一件与众不同的作品，它备受推崇，不仅因为托寓错综复杂，也因为勃鲁盖尔特别注重对细节和肌理的细致刻画——这也为他赢得了“丝绒勃鲁盖尔”的绰号。此外，画作还记录了人们在高度发展、竞争激烈的17世纪的佛兰德斯制造、销售和理解艺术的复杂方式。



一名身披蓝色和白色衣物的女子正坐在桌边观赏一幅画作。不计其数的瑰宝围绕在她身边；房间本身好似一座博物馆，堆满绘画、雕塑和奇珍异宝。这类多元的收藏被称为“艺术珍品陈列室”（kunst en wunderkamer）。画中的收藏是虚构的，但有若干要素表明，它与哈布斯堡（Hapsburg）家族成员、南尼德兰统治者阿尔贝特大公（Archduke

Albert)和伊莎贝拉大公夫人(Archduchess Isabella)有关。画作左侧的桌上展示着他们的肖像画,十分显眼;拱门之外的建筑正是他们的布鲁塞尔宫殿——库登堡(Coudenberg);挂在天花板上的枝形吊灯上有哈布斯堡家族的双头鹰;大公对艺术珍品的品位也在画中得到彰显。因此,此画是一幅针对特定观者的寓言画,它有意恭维统治者夫妇,迎合二人的智识趣味及视觉审美。

画中的物品之所以被收集在此,都是因它们具有视觉感染力,无一例外。总体而言,这些物品可以分为两类:一类可以辅助观赏或优化观赏效果,一类则赏心悦目。第一类物品中有许多与天文学相关的仪器。例如,请留意“视觉”前方的大型望远镜,画面左端放在桌上的星盘,还有后面柜子上的浑天仪。其他优化观赏效果的物品包括放在“视觉”面前桌上的放大镜,以及前景中的一只小猴握着的眼镜。

不过,第二类物品才是这幅画作的主角。勃鲁盖尔怀着满腔热爱,详尽地绘制了观赏的乐趣,从黄金和宝石制作的稀世珍品,到做工精致的家具和地毯,不一而足。不过,房间中最重要的位置被专门用于陈列艺术品。尽管桌上堆满钱币和珠宝,“视觉”的注意力却放在面前的绘画上,暗示其价值极高。绘画装饰了每一堵墙面,空间不够了,就在地上叠放起来。地上散落着素描和版画。古代胸像及塑像成排摆放在后墙上,还有更多陈列在画面右侧向后方延伸的画廊之中。几乎所有绘画体裁都在画里得到展示:风景画、海景画、静物画、肖像画、历史画等。我们可以看到包括提香、拉斐尔和米开朗琪罗在内的伟大艺术家的画作,也能看到科内利斯·弗罗姆(Cornelis Vroom)和彼得·勃鲁盖尔这样的当地名家的作品。勃鲁盖尔不仅在画作中讴歌自己从事的行业,也在宣传自己及合作者彼得·保罗·鲁本斯的艺术作品,后者负责绘制“视觉”这一人物。这里最引人注目的绘画都是这两位艺术家创作的。

然而,画中除了有勃鲁盖尔对声名显赫的客户展开的娴熟自我宣

传，还能发掘出另一层深意。长久以来，人们一直通过隐喻，将观看行为与理解和启蒙联系在一起。这层隐喻贯穿全画，因此在画中，洞察与拯救息息相关。我们能在陈列的画作中发现有关“失明”的主题。例如，“视觉”面前的画作描绘了《基督治愈盲者》（Christ Healing the Blind），表现视觉或理解的神圣起源。在靠在后墙上的作品中，能看到彼得·勃鲁盖尔的图画《盲人领瞎子》（The Blind Leading the Blind）的一角，画作展现的是愚昧和缺乏精神视野。《花环中的圣母子》（Virgin and Child in a Garland）或是此处的真正典范：在画中，勃鲁盖尔复制大自然的技能让我们得以目睹一幅神圣幻象。他用花卉隐喻灵魂不灭和完美无瑕的著名技能，在这幅画中，也在整幅场景之中发挥了重要作用。最后，同样重要的是，前景中的猴子象征愚昧；它们在把玩眼镜，因为它们缺乏理解面前的真理与美的能力。



这种画廊的建造元素名为“眼洞”（oculus），16世纪的欧洲认为，视觉产生于从眼睛发射出的光线。此处的眼洞窗及这些窗口射入的光线让人联想到上帝之眼。

人们传统上常将画面中出现的物件看作画家“安排好的目标”，但在此处并非如此，画面中出现的物件皆有其意义——詹姆斯·瓦特

此处，与书籍有关的物品被放在壁架上，如书籍、地图、钱币等，人们认为，只有通过这些物品，才能了解世界的本质。詹姆斯·瓦特

詹姆斯·瓦特，是一位见多识广的收藏家兼艺术家。詹姆斯·瓦特在阿姆斯特丹居住，并在此地创作世界地图。

詹姆斯·瓦特，一位由鲜花组成的画中人物，詹姆斯·瓦特，一位由鲜花组成的画中人物。

詹姆斯·瓦特，一位由鲜花组成的画中人物，詹姆斯·瓦特，一位由鲜花组成的画中人物。



老扬·勃鲁盖尔（1568—1625）

和彼得·保罗·鲁本斯（1577—1640）

《视觉的寓意画》

1618年

《密涅瓦战胜愚昧》

巴托洛梅乌斯·施普兰格尔

（Bartholomaeus Spranger, 1546—1611）

约1591年

布面油画

163厘米×117厘米

维也纳，艺术史博物馆

智慧女神密涅瓦以胜利的姿态将“愚昧”踩在脚下，指涉其对人文科学的捍卫。密涅瓦在远古曾是一位女战神，但到古典时期，尤其在雅典

一带，她的身份逐渐转变为文化和文明美德的捍卫者。她的盔甲通常包括头盔、体甲和长矛，还有一块被施普兰格尔略去不画的盾牌。画中的头盔顶部有一个斯芬克斯，头盔上还嵌着一张猫头鹰脸。这是一个不同寻常的组合，同时呈现了提出谜题者和聪明的答题者。

施普兰格尔笔下的人物十分性感，在布拉格的神圣罗马皇帝鲁道夫二世的宫廷颇受青睐。此处，艺术家将密涅瓦的体甲简化为一片鳞纹肩甲和一件紧身上衣，胸部暴露在外。这清楚地表明画作是一幅寓言画，可能也在暗指知识能够滋养万物。施普兰格尔为她塑造了健壮的身材，但又通过外扭的臀部、内屈的双腿、优雅尖细的手指和精致的面容让她变得柔和。我们可以通过驴耳辨认出“愚昧”的身份；密涅瓦踩住他的脖颈，还用一段略显纤细的绸带将他拴住。他的双臂不自然地扭曲着，两腿乱蹬，可见他已屈服。两个裸童从天而降，献给密涅瓦一顶月桂花冠和一枝胜利的棕榈叶。

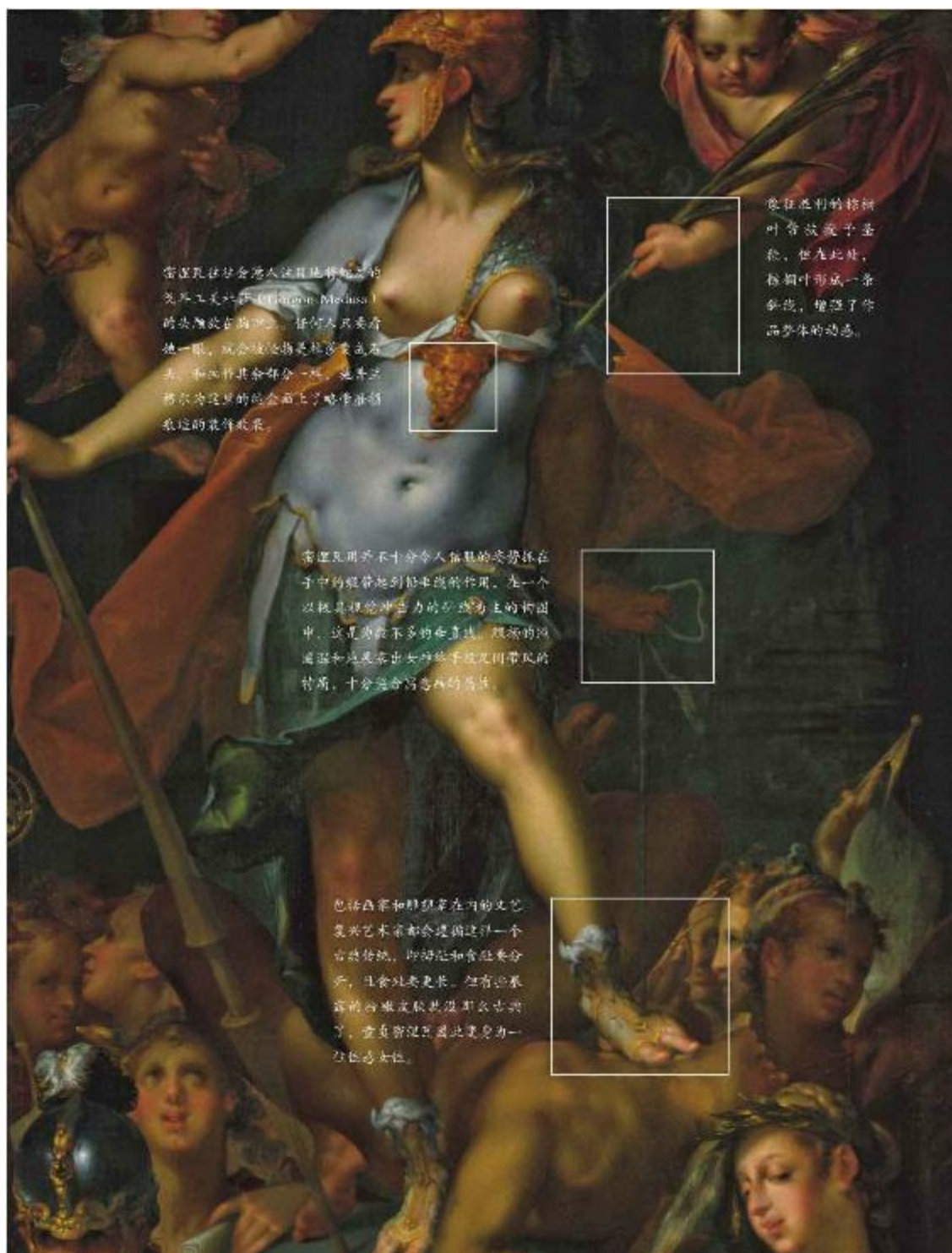
智慧战胜愚昧的主题起源于《阿佩莱斯的诽谤》（The Calumny of Apelles），这是作家琉善（Lucian）所记录的一幅遗失的画作。阿佩莱斯是古希腊最伟大的画家，他在为亚历山大大帝作画期间成就辉煌。但是，当他后来在埃及为托勒密作画时，却因一个同行艺术家谣言中伤而被定罪。最终，阿佩莱斯无罪的真相水落石出，国王因自己行事草率，羞愧难当，想要弥补过失。阿佩莱斯拒绝了国王的赔偿，而是决定绘制一幅寓意画，向世人展现谣言之恶。琉善因对《阿佩莱斯的诽谤》画中的拟人形象的描述，即“艺格符换”名垂后世。在文艺复兴时期，许多艺术家都试图根据琉善的描述重画这幅遗失之作，波提切利、拉斐尔和丢勒都在其列。后来，这类贴合原文的重作显得再无新意，又出现了不少类似此画的变体，让这一主题长盛不衰。在阿佩莱斯的寓意画中，主要人物包括一个像弥达斯（Midas）^[4]一样长着驴耳的国王，代表他对艺术鉴赏的无知。在《最后的审判》中，米开朗琪罗借用这个传说，给米诺斯画上一位批评者的容貌，又给他添上了这样的一对驴耳朵。



密涅瓦所在的高台之下站着一群旁观者，其中前景内的两个人物颇为显眼：她们是女战神贝娄娜（Bellona）及阿波罗的一个诗歌缪斯，可

能是司管《伊利亚特》和《奥德赛》这类史诗的卡利俄佩

（Calliope）。在贝娄娜右侧紧挨着其头部的是墨丘利，观者可以通过带翼头盔及纸卷辨识他的身份。因为他对商业的影响，墨丘利往往与艺术的托寓联系在一起。在其上方，有个人物正高举着一个浑天仪，或特指天文学的艺术，也可能泛指艺术和艺术家在国王那里失宠后的命运。鲁道夫二世极其热衷天文学，还雇用了一些高超的观星者^[5]帮他测算星运。画面右侧的诗歌缪斯身后有几位视觉艺术的化身。最前方的是“绘画”，她挥舞着一个调色盘和两杆画笔；她身后的人物举着一个测量用的圆规和代表建筑的一张图纸；至于第三个人物，尽管有些模糊，但似乎拿着一把雕塑家使用的刮削工具。



《玛丽·德·美第奇的教育》

彼得·保罗·鲁本斯

（Peter Paul Rubens, 1577—1640）

1622年

布面油画

394厘米×295厘米

巴黎，卢浮宫

玛丽·德·美第奇是意大利佛罗伦萨的美第奇家族王朝的女儿，也是法国国王亨利四世（Henry IV）的遗孀。1622年，当她在安特卫普召来彼得·保罗·鲁本斯时，她的统治的前景岌岌可危。鲁本斯为当时的大多数君主效力，以画家和外交官的身份，他大笔如椽，擅长巴洛克式寓意画和旨在赞颂的视觉艺术。玛丽意欲用两组绘画装饰新建的卢森堡宫，一组描绘自己的生平事迹，另一组描绘亡夫的经历。尽管事实上两人一向不和，但玛丽的地位和荣誉都是亨利留给她的。尽管有关亨利的组画从未完成，但鲁本斯及其工作室最终完成了关于玛丽平生高光时刻的二十四幅巨画。

该系列中有一幅场景描绘了年轻的玛丽·德·美第奇所接受的教育。她身着一件简洁优雅的长裙，颈上和发间点缀着几串珍珠。她的发型让人想起米开朗琪罗等前几代佛罗伦萨艺术家笔下的优美头像。她在“智慧”膝头学习，手握一个墨水瓶和一支乌鸦羽毛笔；她在一张羊皮纸上书写，纸下垫着一本文集，文集放在密涅瓦腿上。这位女神用手势向她示意，但并未直接指导她的书写。前景中，阿波罗在为她奏乐，墨丘利则降入这间位于一条瀑布附近的凹室，用双蛇杖指定她为未来的统治者。画中的阿波罗以诗歌和音乐之神的身份出现，他用歌声启示玛丽。墨丘利往往被视为旅行者或商业企业的守护神，在这幅画中，他是雄辩和理性的化身，代表高超的教学质量。

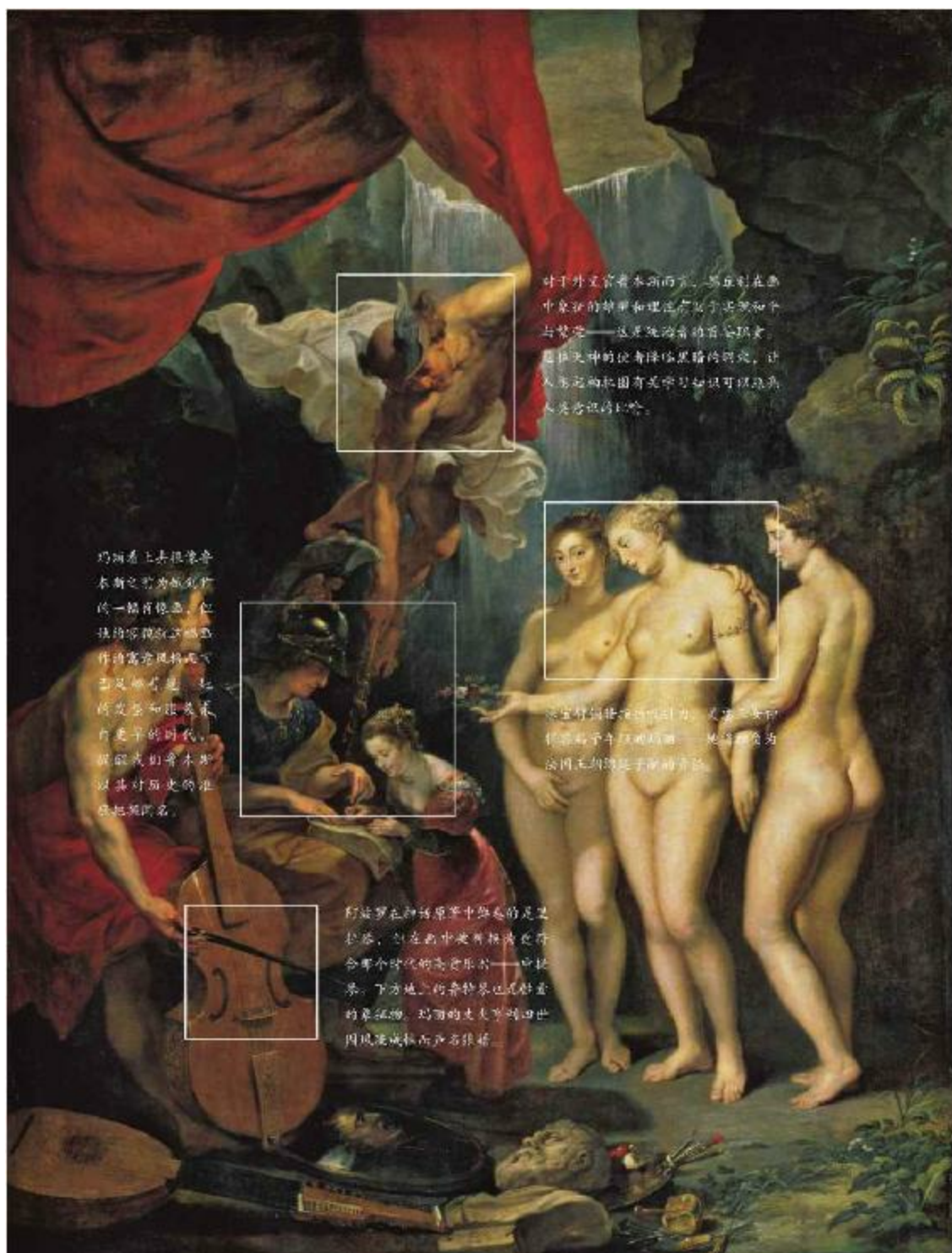
地上有密涅瓦的盾牌，上绘美杜莎的蛇发头颅。密涅瓦是杀死戈耳工三姐妹的珀尔修斯（Perseus）的守护神。密涅瓦的神盾埃癸斯（Aegis）让艺术家有机会描绘激烈的恐惧表情，此外，鲁本斯还在金

属表面添画了映像。盾牌旁有一把鲁特琴，进一步指涉阿波罗在音乐和诗歌方面的造诣。此外还有对视觉艺术的指涉，包括一座胸像、一些凿刻工具，以及画家的调色盘及画笔。



画面中同样突出的还有美惠三女神阿格莱亚（Aglaia）、欧佛洛绪涅（Euphrosyne）和塔利亚（Thalia）。尽管美惠三女神可以用多种方式解读，但是鲁本斯的本意也许是让观者仿效文艺复兴时期的佛罗伦萨学者，从新柏拉图主义的角度看待她们。这种解读略过古罗马传统，强调近似基督教的美德。“贞洁”应是左边的美惠女神，她端庄地用右手遮住下体，让人想到“克尼多斯的阿佛罗狄忒”（Aphrodite of Knidos）或“端庄的维纳斯”这些古代雕塑形式。中间的美惠女神是“美”，她最引人注目，且被完整绘出，她正为玛丽献上一顶花冠。右边那位是“爱情”，她亲昵地挽着“美”的胳膊。

鲁本斯醉心于刻画女性裸体，尽管和他的一些其他图像相比，此画中的丰腴肉感略逊一筹，但也并未令人失望。据传，当被问及艺术家如何才能知道一幅画已经画好时，鲁本斯答道：“就是女人的屁股叫人瞧着想拍上一拍的时候。”一些学者提出，鲁本斯之所以运用托寓，引用古典传说，是因为玛丽·德·美第奇的生平本身不够精彩；然而，鲁本斯的作画风格本就在各个方面极尽夸张之能事，所以，即便玛丽的丰功伟绩的确值得他描绘，他也依然会如此作画。



《艺术家的画室》

扬·米恩瑟·莫勒纳尔

（Jan Miense Molenaer，约1610—1668）

1631年

布面油画

96.5厘米×134厘米

柏林，国立博物馆

艺术模仿生活，至少艺术家希望我们这样认为。扬·米恩瑟·莫勒纳尔为我们绘制了其画室的内景，里面还有一群人物正在小憩，他们是画架上那幅创作中的油画的模特。莫勒纳尔的画中多见寻欢作乐和吹拉弹唱的集会，场面滑稽有趣，有时略显喧嚣。

架上那幅画描绘的正是这样一场欢乐的集会。四位人物（或许还有第五位，仅在后方以寥寥数笔带过）都在演奏乐器，这时一条狗猛冲过来，扑在演奏鲁特琴的侏儒乐手的手臂上，将他们打断。小男孩已将小提琴放在一边，而拿着手摇风琴坐在椅子上的长者和手拿擦鼓站着的女人则在旁观。这些都被视为低等乐器，跟阳春白雪毫不沾边，擦鼓和手摇风琴的乐声尤其粗糙刺耳。整个场景都是一副喧闹作乐的模样。

然而，生活并没停息，画家还得在调色盘上准备新的颜料。狗和侏儒像画中描绘的那样，跳起逗趣的舞蹈。一个白瓷平底瓶翻倒在地。画面右下角有一支烟斗，也扔在地上；凳子上还放着另一支烟斗，旁边有一个罐头盒，大概是装烟草的——欧洲那时刚刚开始从新世界进口烟草，就像今天一样，烟草承载了各种各样积极或消极的成见。在有关艺术家的图像中，烟草可能暗指灵感，或生命中稍纵即逝的快乐（正如绘画行为本身）。鲁特琴被置于一旁，放在房间左侧，小提琴则挂在墙上，旁边是一些粗制的管乐器。

人们很可能会认为一些模特是艺术家的亲友，不过在此例中，我们或许不该臆断太多具体细节。1631年，莫勒纳尔尚未与哈勒姆画家行会的首位女性会员尤迪特·莱斯特（Judith Leyster）成婚，但画中的女人和

莱斯特约作于同时的自画像确有几分相似。画里的男孩似乎是个学徒，因为他拿着调色盘和几支画笔，还有一根画杖——这是一种架在绷布框缘，用以稳定作画手的手腕的工具。老师的画杖倚在前景中的凳子上。后屋里的画架想必是男孩的。那个画架上有一块木画板，相比之下，前景画架上则放着绷好的画布。在17世纪，大多数艺术家绷装画布的方法，是将画布缝成标准大小，再装到可重复使用的绷布框上。实际的绘画不会占据画布的全部空间，在许多古典大师的绘画中，我们仍能看到绷紧的缝线区域呈翘曲状。画作完成后，一旦售出，就可以取下来绷在更适合长期使用、尺寸也更合适的绷布框上，再拿去装框。



放在工作台上的各类用于研磨颜料和混合溶剂的器皿也常见于画室之中。尽管这间画室有些空荡荡的，但有若干迹象表明，这位艺术家的社会地位不低：左侧墙上挂着一幅装了框的小画，画架顶上挂着画家的皮草帽子，椅子上还放着一件斗篷。艺术家出门的时候，大概就会穿上

这些衣物；不过现下，我们得以一瞥他工作时的样子，或者更确切地说是他在工作时稍事休息的样子。画作笔触急促且零碎，效仿的是弗兰斯·哈尔斯（Frans Hals）的那种粗犷奔放的风格，他也是同一时期在哈勒姆创作的画家。事实上，哈尔斯从莱斯特手下抢走了一名学徒，让她失去了那份学费收入；在此画创作前后，莱斯特为此事将哈尔斯告上了法庭。



艺术家正在准备调色盘，双手端着自己的调色盘，他也可以随时成品或半成品的一些区域，但也要努力地研究它们和材料的关系。若用油——一种是用它来制作的颜料和油——使用油料。

画家和助手在准备调色盘，这是一种手工活，这是一种无须艺术技巧就能完成的机械事务。

这种时款就属于一个红带属的玫瑰花纹，和画家工作室制曲的一种款式一样，这是法国最流行的款式。画家穿着红带，与简单的装饰形成对比，那里更美的地板已变了形，窗上也没有值上玻璃。

快活和有趣的自然世界，他占据了快活的快乐世界，体现了自然的乐趣。



扬·米恩瑟·莫勒纳尔

（约1610—1668）

《艺术家的画室》

1631年

《时间被希望、爱情与美击败》

西蒙·武埃

（Simon Vouet, 1590—1649）

约1640—1643年

布面油画

187厘米×142厘米

布尔日，贝里博物馆

这是为法国王家宫廷的一名高级行政官员绘制的一套装饰组画之一。画主克劳德·勒·拉古瓦·德·布勒托维利耶（Claudele Ragois de Bretonvilliers）是路易十三（Louis XIII）的秘书，1637至1643年，他在巴黎圣路易岛上为自己修建了一幢新居。布勒托维利耶府闻名遐迩，极佳地展现了法式生活有多么安富尊荣、奢侈豪华，造访者从欧洲各地赶来，以期一饱眼福。受训于意大利，并在宫廷里大受欢迎的武埃装饰了屋主的私室（cabinet，独享清静或进行私人谈话的小房间），只有屋主最亲近的朋友和同事能进入这里。武埃的这些绘画被嵌入私室的墙体和天顶上的建筑结构之中。

画中的“时间”是一位蓄着银色长须的老者，蜷伏在画面底部。他的双翼在身后展开，右手紧握着自己的长柄镰刀。他举起左臂阻挡上方的人物——但他显然十分虚弱，因此这个画面更像在表示抗议而非与之战斗。“时间”左侧站着一个有翼的小胖男孩，他是情欲之神厄洛斯（Eros），通常被认作丘比特（尽管没有可供确认其身份的弓箭或眼罩）。他从“时间”的翅膀上拔下羽毛，在真正意义上钳制住了他^[6]——这个动作体现了爱情是如何战胜时间的。

“时间”上方有两个身着艳丽长袍的女人。右侧女子是“美”，按照切萨雷·里帕（Cesare Ripa）的《图像手册》（Iconologia，17世纪的艺术家常借鉴的一本有关抽象概念及化身的参考手册，首版于1593年）所述，她的头在云间浮现，指涉其神的血统。武埃在这个人物背后的风景中画了一大片低矮的云彩。“美”这拼尽全力拉住“时间”的双翼。“希望”身着蓝色和白色的衣服，深褐色发间戴着一顶花冠。根据里帕的说法，“希望”之所以簪花，是因为它们预示着果实将挂满枝头。她攥住“时间”的头发，正准备用白色披肩抽打对方。画面明白无误地显示，在二人的联合猛攻之下，“时间”全无招架之力。



飘浮在“希望”上方，延续着向上延伸的构图曲线的人物是“名誉”。她是一位身着粉衣的女性，长有双翼，袒胸露乳，左手将一只长喇叭举

到嘴边，右手还拿着另外一只。她用胳膊挽住同伴“运气”。“运气”俯下身去，手中攥满现世的战果——王冠、指挥杖和金链都象征着权力及世俗认可。金银钱币哗啦啦地从她手中散落在地，使构图完成一个循环，将观者的视线引回“时间”身上。

这幅寓意画的最后两处细节出现在画面右下角：“时间”膝下的平台上爬着一枝短小的常春藤；其上方不远处放着一个金属锚，上面挂着一段绳子。这两个细节指涉基督教所信仰的超越时间局限的永恒生命。常春藤在其承托物枯死后仍能不断生长，象征坚韧；船锚则常见于基督徒的墓志铭，与希望有关，出自《圣经》中的一节：“这指望如同灵魂的锚。”（《希伯来书》6：19）常春藤连同船锚，暗指对时间的征服既可以是世俗的，也可以是精神的。



《勇德带来和平与丰饶》^[7]

厄斯塔什·勒·叙厄尔^[8]

（Eustache le Sueur，1616—1655）

1645年

布面油画

237厘米×175厘米

巴黎，王家宫殿^[9]

两侧是引人注目的红色帷幔和一根硕大的雕刻螺旋柱，而“勇德”端坐在圣座上，她的左臂搁在一座狮子雕塑上。画面场景是古典式的，但具体地点不甚明确；背景中赫然耸立着一座高大的科林斯式神庙，“勇德”脚下则有一座刻着浮雕的神坛。在画面左侧，几个裸童簇拥着两个人物，分别是（执橄榄枝的）“和平”和（手握丰饶角的）“丰饶”。上面的两个裸童向下飞来，带着代表胜利的棕榈叶和月桂花冠；他们要加冕的人是“勇德”还是“和平”并不明确。右下角的一堆战利品旁放着一组精美的器皿。

画作的叙事手法开门见山，通过服装、手势和身体姿势传达主旨。“勇德”看样子是一位仁慈的女王，坐在自己的王座上。她身披盔甲，配有一顶金属头盔和一块充当胸甲的披肩，披肩上画着密涅瓦^[10]的脸。她身后宏伟的雕刻立柱是“勇德”的标志物之一；这种奇特的螺旋形式被称为所罗门柱式，因为这种柱式的记载最早可追溯到耶路撒冷的所罗门圣殿。后来，所罗门柱式成为帝王权力的标志，被彼得·保罗·鲁本斯等艺术家运用在政府和教会的委托绘画中。画面中，“勇德”伸出手去，迎接“和平”与“丰饶”的到来，“和平”向“勇德”献上橄榄枝；“丰饶”手中盛满鲜花和水果的羊角则是她睿智而审慎的统治的必然结果。在军事意义上，“勇德”也代表着统治权力。她的头盔顶部立着一只鹰，手中握着一把入鞘的宝剑。她脚下的战利品中有一面旗帜，或指涉葡萄牙王国。胜利之冠暗指“勇德”的强壮、毅力和勇气终将助其克敌制胜。当然，胜利后，人们就能享受“和平”与“丰饶”的喜悦了。



画作的透视角度十分陡急，造型多呈夸张的前缩透视，清楚地表明这幅画本应供人从低处观赏。我们向上看去，目光拾级而上，越过雕刻

神坛，落在坐在高台的“勇德”身上；立柱和神庙向远离我们的方向延伸，台阶显著地向外突出。这幅画原计划安装在天顶上，很可能是法国王后、西班牙和葡萄牙公主奥地利的安妮（Anne of Austria）在巴黎王家宫殿里的卧室的天顶。在那里，此画本应属于一套更为宏大的装饰组画，其中很可能包含其余“枢德”（“义德”“智德”“节德”）。这套组画是为屋主量身定做的，至于那些贵族标志物，比如古典建筑、金银器具、狮子，还有以执君主节杖的方式握在手中的宝剑，都在强调女王的身份。“勇德”也是一位榜样，体现了女王英明领导的重要性。鉴于在1643至1651年，奥地利的安妮是儿子路易十四的摄政王，我们也可以认为，这套装饰画旨在确立女性统治国家的正当性，声明她已准备就绪，能够胜任统领职责。安妮的面容与“勇德”十分相似，这可能表明勒·叙厄尔想让女王与“勇德”间的关联无可置疑。



《战争的后果》

彼得·保罗·鲁本斯

（Peter Paul Rubens, 1577—1640）

1637—1638年

布面油画

206厘米×345厘米

佛罗伦萨，皮蒂宫

彼得·保罗·鲁本斯是其所属时代最负盛名的艺术家。鲁本斯富有、英俊、游历甚广、学识宏达，作为艺术家和绅士的才能都不同凡响，在欧洲各国深受敬仰和爱戴。鲁本斯极高的社交天赋，可能这正是伊莎贝拉大公夫人选他担任自己的外交特使的原因。鲁本斯造访过从英国到西班牙，从法国到意大利的欧洲各国王室。身为大公夫人的代表，鲁本斯的任务十分明确：用绘画抓住这些痴迷艺术的国王的心，继而开展谈判，结束彼时正在摧毁祖国佛兰德斯的三十年战争（The Thirty Years' War）。鲁本斯在第一项使命上获得了巨大的成功；英国国王和西班牙国王都给他封了爵。尽管鲁本斯没能活着看到三十年战争的终结，但在成年时期一直投身于兼顾艺术与和平的事业。

1638年，鲁本斯在意大利执行外交任务期间绘制了这幅作品。这是一幅有关和平的益处优于战争的后果的图像宣言。画面左侧的黑衣人物是“欧洲”（可以通过她脚边的那个手托基督教宝球的裸童辨识她的身份），她高举双手，表示悲哀与绝望。她身处一座气势宏伟的高大建筑之前，那是古罗马的雅努斯神庙。按照传统，雅努斯神庙在和平时期是关闭的；画中，神庙大门敞开，表明战争一触即发。画面中心的人物是玛尔斯，他穿着古罗马人的盔甲，手执一把血迹斑斑的宝剑，同时高举盾牌。他离开安稳的神庙，急速前行，冲入一片色彩阴沉、毫无秩序的骚乱中。玛尔斯周围的冲突揭示了这幅寓意画的中心思想。

尽管玛尔斯正在大步流星地匆忙前行，但他依然回头去看维纳斯。在希腊神话中，（战神）玛尔斯和（爱神）维纳斯是一场火热的风流韵事的主角。（维纳斯已和火神伏尔甘成婚。）尽管在画家笔下，维纳斯

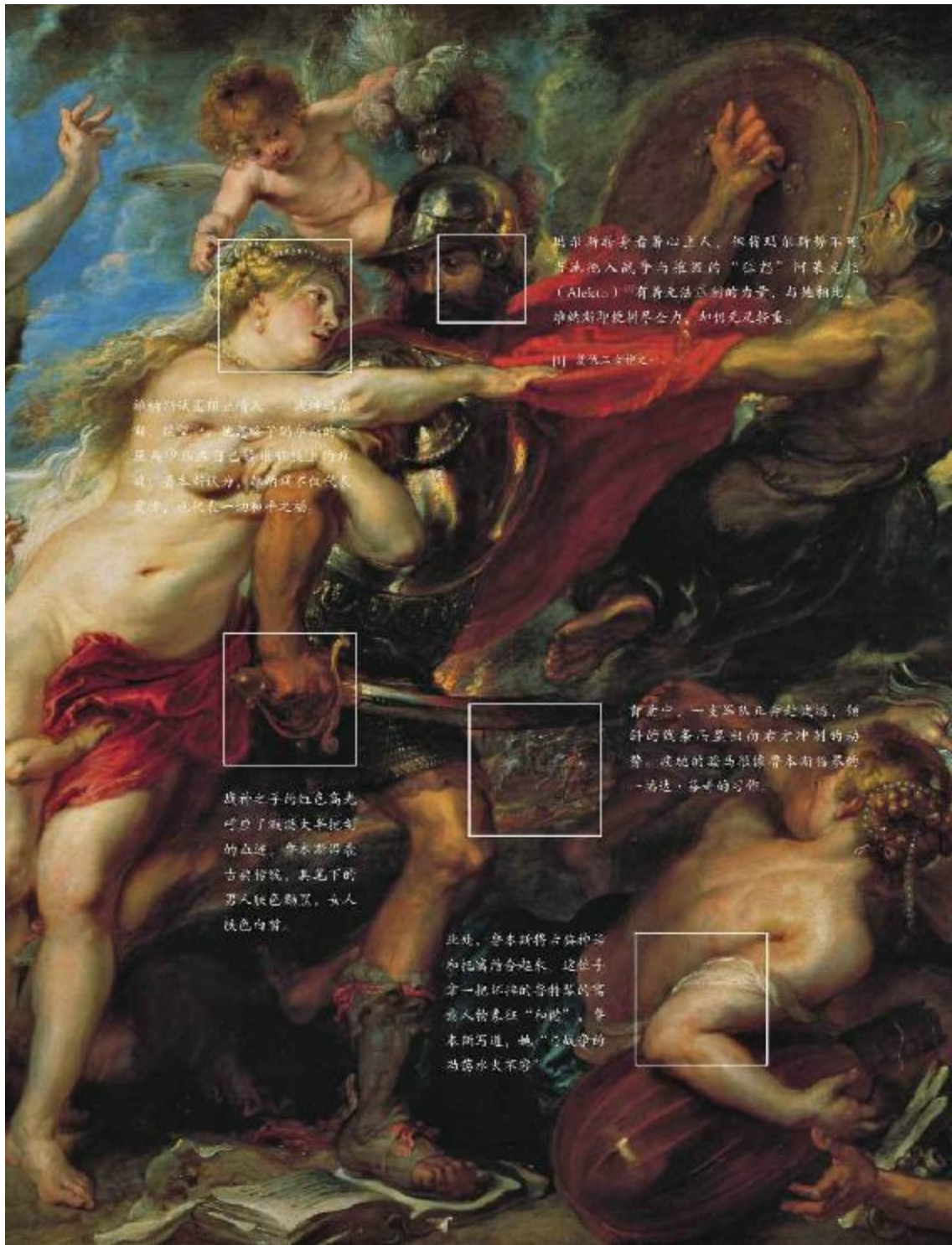
往往是肉欲的化身，但她同时也代表和平之乐。当玛尔斯被美丽的情人分了神，和平就可以统治这片土地。画中，维纳斯不顾一切地试图让玛尔斯把注意力放在自己身上，她一边紧拉住玛尔斯不放，一边剧烈扭动着自己成熟性感的身体。不过，这些都是徒劳——玛尔斯抛下了自己的情人。结果一目了然：象征商业和医学的蛇杖落在地上，已被人遗忘。蛇杖旁有一套（捆在一起时象征团结）箭，已经散开并被弃于一旁，代表纷争。玛尔斯越跑越快，向右侧出发，一头扎入逐渐阴沉的战争之云。匆忙之中，他将一堆书籍和纸张踩在脚下——这些物品代表通过艺术与文字获得学养。



画面右侧清楚地展现了战争爆发的后果。在“狂怒”的拖拽下，玛尔斯向前猛冲，撞倒了行进道路前方的几个人，眼看着就要把他们踩在脚下。拿着一把坏掉的鲁特琴的女人是“和谐”，那对母子则代表生育和仁爱。在右前方的角落里，一个男人四肢摊开，跌倒在地，好像快要掉出画来。这个男人拿着一个圆规，因此可能是一位建筑师。这类人物更常出现在有关和平而非战争的寓意画中；此处，鲁本斯的亲述可以告诉我

们个中含义。在一封向朋友描述这幅画的信中，鲁本斯这样解释建筑师的出现：“那些在和平时期为城市的功能和装饰而筑造的东西，被武力猛掷在地、倒塌毁灭。”画面的右上角，在仰面朝天躺在地上的建筑师上方，一个（象征瘟疫的）鸟身女妖引领着前进的方向，迫不及待地给不幸的欧洲居民带去破坏。

鲁本斯对战争话题的强烈情感在画中显而易见，其描述画作的信件则详尽地阐述了欧洲多年来遭受的“抢掠、暴行和苦难”如何让他感到无比沮丧。鲁本斯本人多年来奔走各国，以外交手段寻求和平却徒劳无果，这大概可以解释为何这幅画中的景象如此惨淡。这幅画是鲁本斯在与托斯卡纳大公交涉期间为他创作的，这幅作品既体现了鲁本斯的政治目标，也表现了他对可怖的战争发自内心的控诉。





彼得·保罗·鲁本斯

(1577—1640)

《战争的后果》

1637—1638年

《水果花环中的圣餐》

扬·达维茨·德·黑姆

(Jan Davidsz. de Heem, 1606—1683/1684)

1648年

布面油画

138厘米×125.5厘米

维也纳，艺术史博物馆

米兰著名收藏家费德里科·博罗梅奥（Federico Borromeo）曾在写于1628年的一段文字中形容过花果静物画之美。他对花卉的缤纷色彩津津

乐道，谈论绘画如何永久留存它们的美丽；这些花儿将永不褪色。此外，博罗梅奥十分欣赏这些画作所描绘之物承载的丰富性及内在价值。这样的罕见和丰厚之物，体现了上帝的神圣眷顾中的“智慧与优美”和“慷慨大方的心胸”。因此，在他看来，以此画为例的作品既是对大自然的出色记录，也是一种让人体验上帝造物之美的方式。



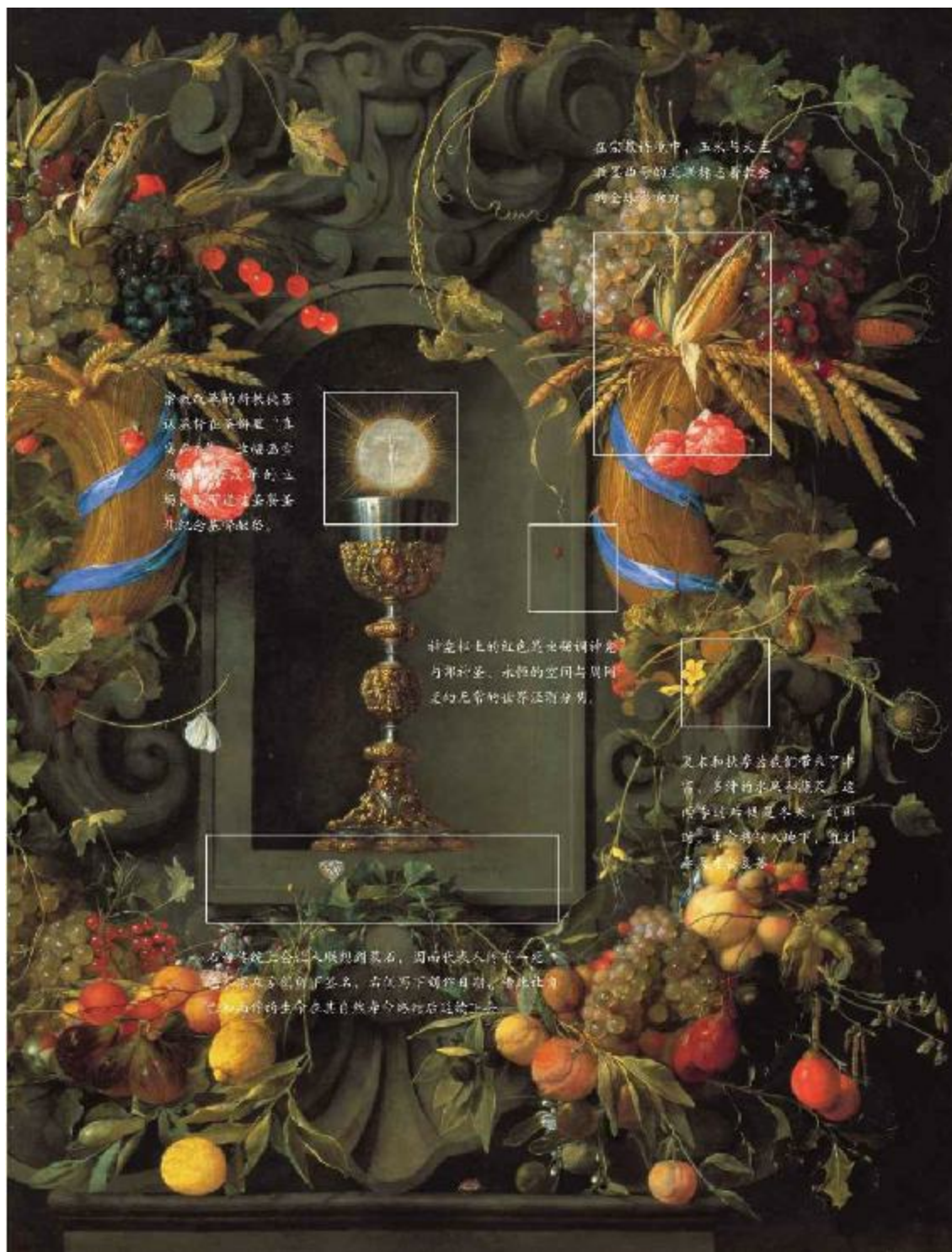
扬·达维茨·德·黑姆的绘画强化了有形的可见世界与属灵领域之间的

联系。他的图像向我们展示了一个石雕涡卷装饰框，环绕在中心壁龛周围。这个装饰框将画布平面填得满满当当；承托它的底座仅顶部可见。画面中央的壁龛之中摆放着一只精美的镀金银质圣餐杯。圣餐杯上方悬浮着一块圣餐仪式的圣饼，上面印有十字架上的基督的形象；圣饼散发着超自然的光芒。古典造型的石雕涡卷装饰框四周饰有水果和鲜花。在明亮的光线下，再加上暗灰色石面背景的衬托，每一朵鲜花、每一颗果实都显得那么鲜美、成熟和逼真。画面无处不在强调立体效果：德·黑姆从诸多角度呈现水果和花卉，还让它们全部缠绕在一根葡萄藤上。德·黑姆在画面右下方一展精湛画技，让桃子伸出底座边缘，轻巧地落在靠观众一侧的台面上。画面右侧，一片叶子不自然地向外、向上、向四周卷曲起来，被左侧的明亮光线照亮。画中的光线来自两种不同的光源（属灵之光与自然之光），迥然相异。二者并不相互争辉；相反，它们揭示了画中这些甘甜馥郁的美好事物无不是上帝的造物。

中心壁龛的宗教主题显示出画中所绘的水果和鲜花实为象征。实际上，德·黑姆笔下的花彩和花束再现了当时用以装饰神龛和祭坛的各类花卉布置。总体而言，这幅画作的宗教性体现为，它能激发观者欣赏上帝创造的自然世界有多么丰富多彩、生机勃勃。说得再明确一些，德·黑姆笔下的鲜花和水果往往都是宗教信仰的象征物。中心壁龛两侧各有一捆用蓝丝带绑住的麦穗。小麦在顶端散开，同时打开的还有玉米穗。小麦与圣餐相关，因其指涉在最后的晚餐中与圣酒共食的面包。葡萄酒不仅出现在圣餐杯中，还体现为画面四角中惹人注目的葡萄串，以及环绕整幅构图的葡萄藤。玉米往往被视为基督复活的象征；此处，德·黑姆打开了玉米叶，让干枯的外皮与多汁的玉米粒形成反差。圣餐杯两侧显眼的粉色玫瑰或象征圣母，或象征俗世的短暂，因为玫瑰这样的美好事物终将朽败。壁龛前面，樱桃从上方垂下——这些果实又名“天堂之果”，往往作为天堂的标志，被圣婴基督拿在手中。

我们可以从画中解读出多重含义，不过，也并非每一件物品都承载

着宗教寓意。有的或指涉某个季节，比如秋季。还有的之所以获选入画，似乎是因为它们稀罕、珍贵，指涉全球食品贸易。仔细观察，会发现花环中还有许多小昆虫。毛毛虫正顺着圣餐杯上方的藤蔓向上爬去，其左侧停着一只飞蛾和一只蝴蝶。从毛毛虫到蝴蝶的蜕变，暗指最后的审判过后，死者将会复活。其余昆虫就没有这样的象征意义了。石台上的小甲虫，以及壁龛上的小瓢虫，均具备乱真画^[11]的特质。此类细节展现出画家对油画媒介的娴熟掌握，也表明他有能力欺骗观者（及大自然母亲本身），让他们以为画中展现的物体真实存在。不难理解德·黑姆的画作为何在他生前备受推崇，因为它们是绘画艺术中的杰作，是对丰饶和富足的愉悦讴歌，也是对大自然和上帝的关系的深刻且充满意义的探索。



常飲改平的新款純香
以系竹在平餅更「生
要在此」，生爐酒香
係的，改平的生餅，
有可這生餅甚
凡紀念長壽餅。

神龛上的红色是来强调神圣与那神圣。水缸的空间与周围柔和的无常的世界泾渭分明。

灾祸和饥荒给我们带来了痛苦，多情的水灾和瘟疫。这些苦难过后便是冬天，在黑暗时，生命将沉入地下，直到春天，万物复苏。

万寿宫院上会的人限期到墓石，因而代表人外有一死，
墓石上刻下墓名，墓石下刻作日期，由此让
人知道作恶的生命的自然寿命死后延续下去。

《虚空画》（自画像）

戴维·贝利

(David Bailly, 1584—1657)

1651年

木板油画

65厘米×97.5厘米

莱顿，布料厅市立博物馆

桌上摆放的精美物品种类繁多，连同绘制的多层肖像画，使得这幅作品比普通自画像或寻常静物画更具深意。戴维·贝利展示了自己在自画像和静物画两个领域的高超画技，同时也发掘出这两种绘画体裁的共通之处：二者都力图留存浸微浸消、无法永存的表象。

肖像画通常具有纪念性质，画家试图将某个个体的音容笑貌留给后人观瞻；而静物画从本质上来说也是如此，它在画布上记录下原本将受到季节变化、自然腐坏或娇弱不堪的自身特质影响的各种物体。虚空画类型的静物画力图让观者意识到世俗之物终将磨灭，希冀他们会转而将注意力放在灵魂的永存之上。右下角的纸张上写着“VANITAS. VANITUM. ET. OMNIA. VANITAS.”，意为“虚荣中的虚空，一切皆为虚空”。旁边是艺术家的签名以及创作年份——1651年。贝利字迹优美，这般书法功力可能是贝利幼时向书法家父亲习得的。

贝利一字一句地为我们写下这样一个道理，即对世上任何事物的热爱都是自负在徒然作祟，并由此将我们卷入这样的考验：看到他刻画裸露的骨头、闪亮的金子和反光的玻璃等不同肌理时展现出的高超画技，我们是否胆敢表示惊异、赞赏和欣喜？我们只需观看这些物品，就会被牵扯进这样的思考，因为它们无一不由画家精心挑选、象征着欢愉和享乐的转瞬即逝：钱币，珍珠串，倒下的玻璃杯，烟斗，盛放的花朵，熄灭了的、余烟袅袅的蜡烛，随时可能迸裂的悬浮的气泡，一个沙漏，还有最引人注目的物品——一个人头骨。桌上还有一只钟形口的高音竖笛。这些元素强化了这样的概念，即视觉艺术和音乐有关，因为二者均是转瞬即逝的享乐。以两尊雕塑及上方悬挂的几幅绘画和素描的形式呈

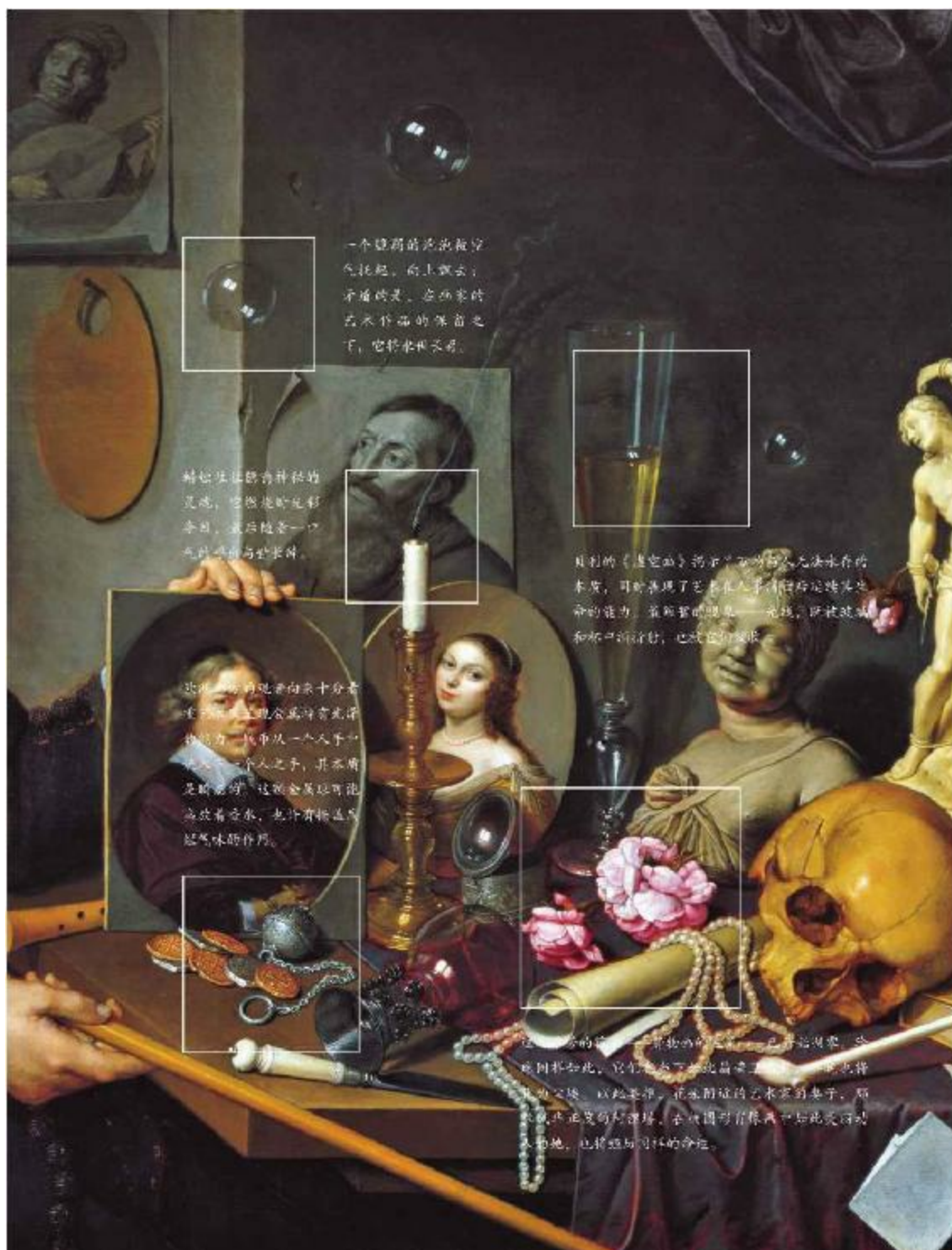
现的艺术，还有以书籍形式呈现的知识，也不能免除或脱离与其余种种罪恶的欢愉的联系。讽刺的是，这类绘画所颂扬的，往往正是它们要你摒弃的那些欢愉。



在韶华易逝的虚空主题之外，贝利还从不同层面玩弄了幻象与现实。画中那个“活”人是打扮成年轻都市绅士的贝利，他身着繁复的紧身短上衣，颈部端正地系着蕾丝平领。他右手拿着画杖——这是艺术家作画时支在画布侧面，用以承托腕部以保持手部稳定的工具。他扶着一张男子画像，此人年纪较长，面容与他相似。要是我们对贝利没有更深入的了解，我们恐怕会猜想椭圆画中的年长者是他的父亲，但这样一来，我们就被贝利愚弄了。因为，在1651年，贝利已年届六十七岁，因此，描绘年长者的那一幅才是他“真正的”自画像。

贝利的妻子阿涅塔·凡·斯瓦嫩堡（Agneta van Swanenburgh）也以多

种不同形式出现在画中。她的椭圆形肖像画是贝利那幅画像的对偶画，已裁成最终的形状。不过，她还在直接画于后方灰泥墙面上的素描当中再度出现。贝利巧妙地将黑色粉笔素描和一杯葡萄酒重叠起来。阿涅塔的一只眼睛被玻璃杯的形状和杯上的反光框住，投在墙面上的高杯的影子则标记出她的脖颈和脸颊的外缘。和贝利不同，从两幅画像看来，阿涅塔并未经受岁月风霜。一个孩童的雕塑胸像和那个头骨进一步凸显了生命阶段这一主题。画家在画中加入圣塞巴斯蒂安的小雕像，或为强调在人生最艰辛的时刻也应当坚持不懈；即便被绑在树上，乱箭穿身，塞巴斯蒂安依然幸存了下来。位置偏下的素描随意地钉在墙上，画中描绘了一个蓄着长须、作修士打扮的人物；位置偏上的素描则绘制了一个逍遥自在的音乐家——这些可能都是作其他扮相的贝利。



《豆王节的盛宴》

雅各布·约尔丹斯

（Jacob Jordaens, 1593—1678）

约1655年

布面油画

242厘米×300厘米

维也纳，艺术史博物馆

在彼得·保罗·鲁本斯门下留在安特卫普的学生当中，雅各布·约尔丹斯是最出类拔萃的一位，但他的风格从未达到他师傅那般大笔如椽的境界。在他的作品中（包含这幅描绘豆王节宴饮的图像），约尔丹斯通过饱满飘逸的颜料、摇曳不定的光线和热情奔放的人物，将自己的画技展现得淋漓尽致。

在每年的1月6日主显节这天，尼德兰家家户户都会用这种喧嚣的方式庆祝。头天傍晚，市民们会挨家挨户地上门拜访，为穷人募捐，一路高唱颂歌。到主显节当日，按照传统，人们会制作一个里面只放着一粒豆子的馅饼。拿到有豆子的那块馅饼的人就会被封为豆王，并将享有一些特权，其中最重要的一项是有权让在座的所有人一起浮一大白。尽管这一传统已延续数百年之久，但约尔丹斯是用绘画表现该主题的第一人，而且，他画了不止一幅。他在尼德兰人十分喜爱的、描绘人们欢聚一堂的场景基础上，扩充和发展了师傅鲁本斯的题材范围和老彼得·勃鲁盖尔等早期佛兰德斯艺术家留下的艺术传统。约尔丹斯的作品还将对扬·斯滕等艺术家产生影响；本书也收录了后者的作品（第262页），他用生动的人物表情和迷人的光色处理，将此类绘画的娱乐性提升至新的高度。

头戴纸冠、正用一个覆满葡萄装饰纹样的酒罐豪饮的豆王可能是画家亚当·凡·诺尔特（Adam van Noort）的肖像，他是约尔丹斯的岳父兼启蒙老师。豆王可以从在座的女性中选出最美丽的一位作为自己的王后，而约尔丹斯为这个角色选择的模特是妻子伊丽莎白

（Yelisabeth）。她露出全脸，正对观者，面带微笑，头上戴着一顶金

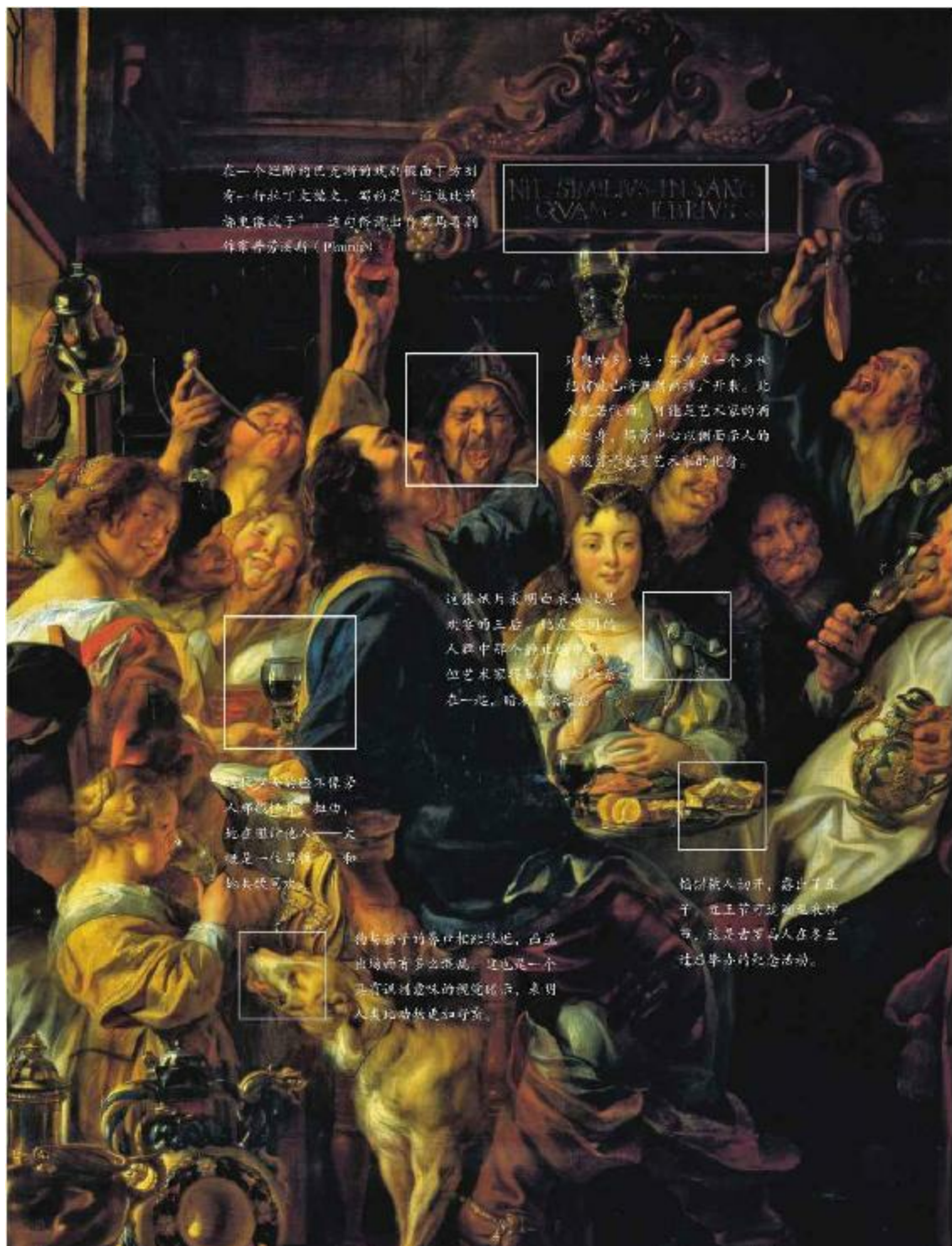
冠和一串珍珠。她的肩上别着一张纸条，写着人们分派给她的王后一职。其他朝臣的职位也写在小纸条上，包括国王上方的裁缝，还有站在后面、戴着帽子的弄臣，他面部抽搐，动作夸张地举起盛着葡萄酒的酒杯。此人或为艺术家本人的奇怪肖像，与前景中同样高举酒杯的长发男子形成某种对比。我们不禁会认为两个人物的原型都是艺术家本人，尽管二者的面容毫不相似。在17世纪，辨认人物身份在很大程度上要依赖性格，其次才是样貌。诙谐而讽刺的是，左下角有个人物感到不适，正在一个小孩和一套锃亮的精致银器旁难受地呕吐，而他被标记为医生。



场景上方的墙上钉着一块牌子，为营造一种虚伪的庄重感使用了拉丁文，写的是“*Nil similius insano quam ebrius*”，意为“酒鬼比谁都更像疯子”。爱好这类活动的市民自然会喜欢这样的绘画，但人们同样能将其

视为享乐无度、有失文雅的负面典型。

约尔丹斯运用飘逸的涂绘风格与柔和的光线效果，描绘出拥挤幽闭的构图、幅度夸张的动作和毫无生气的表情，以突出场景主旨。挂在左墙上的一面镜子里违背情理地映现出画面左侧的一处细节，那是两位少女，一位转向观者，还有一位被一个男人捏住下巴。在画面的某些地方，约尔丹斯在作画期间改变了想法，比如，他缩小了画面中心的蓝衣男子的侧脸，并在画作下方加上一条画布，扩大了画面的整体尺寸，这个动作留下的痕迹在狗和男子的皮靴处清晰可见。这条无忧无虑的狗从凳子下面钻出来讨酒喝，右侧还有一只气势汹汹的猫正在吃鱼。地上扔着几份无人认领的职位，一家之长也在其中。显然，在这一片混乱当中，没有人在扮演这样负责的角色。



在一个迟醉的巴克斯的戏剧假面下分别有一行拉丁文能文，写的是“这鬼比萨德更像孩子”。这句话出自希腊喜剧作家普劳图斯（Plautus）。

NIL SIMILIVS IN VINO
QVAM EBRIVS



跟想得多，他，在青年一个多世纪前就已开演所推广开来。比大就若似，可能是艺术家的新化身，场景中中心侧面人物的头像就是艺术家的化身。



这像纸片表明白最让人是晚餐的三后，这是罗马人，但艺术家们更喜欢的是在一点，暗含着暗示。



这女人不像普通人，她是一位男神，和柏拉图可。



他与孩子对岸和姐妹地，出场的有多出张，这还是一个具有讽刺意味的视觉暗示，表明人类比动物更加野蛮。

柏拉图人初开，露出了五千，在王宫可被用来解释，这是古罗马人在冬至节已举办的纪念活动。



雅各布·约尔丹斯

(1593—1678)

《豆王节的盛宴》

约1655年

《纺织女》（阿拉克涅的寓言）

迭戈·委拉斯凯兹

(Diego Velázquez, 1599—1660)

1657年

布面油画

220厘米×289厘米

马德里，普拉多博物馆



这幅画作描绘的是奥维德的《变形记》中有关阿拉克涅（Arachne）的故事。阿拉克涅是一位天赋极高但傲慢自负的纺织女，她认为自己的作品与女神密涅瓦的作品不相上下，并向密涅瓦发出挑战。虽然阿拉克涅技艺更胜一筹，却因为辱没了诸神的尊严，所以受到惩罚，被密涅瓦变成一只蜘蛛，注定要恒久地编织下去，却永远也不能创造艺术。

我们可以从画作后方的门洞中看到这则故事上演。就在那胜利的一刻，阿拉克涅站在自己的挂毯前，被一束明光照亮。密涅瓦在她左侧，穿着盔甲。阿拉克涅看上去是一位地位很高的艺术家；她身边的夫人衣

着华贵，工作室里点缀着乐器和挂毯。在委拉斯凯兹笔下，阿拉克涅的挂毯杰作临摹自一幅提香的名作，该画当时是西班牙国王的藏品。

画面前景中，有五位女性正在从事与编织艺术相关的劳动。左侧，一位年纪较大的女性一面纺线，一面与一位同伴叙谈；另一位在中间梳理羊毛；来到右侧，一位年轻女子将线缠绕成球，还有一位在用篮子搬运布匹。一只猫候在暗处。这些都是无名无姓之人。她们的身体框住背景中的画面，面部半隐半现，让人无从与之交流。尽管人们对于这几位下层妇女在画中的身份莫衷一是，但是前景中侧重表现的苦力劳作与背景所展现的意气风发的才华形成对比，表明这些女性代表地位低下的工艺——正是这样的工艺让伟大的艺术得以实现。

委拉斯凯兹在画中展现了一种革命性的技术，由此强化艺术与工艺间的联系。他在整块画布上都留下了清晰可见的笔触，借此凸显自己的笔法，运用生动的羽状笔致刻画人物的外形和丰富的环境。为展现自己的艺术才能，委拉斯凯兹施展绝技，刻画出左侧纺车的动态，用最为轻柔的笔触表现高速旋转的轮辐。背景中的画面同样具有一种飘逸感，圣光充满整个场景，以至于形式本身都形同虚幻。前景的深色和阴影与明艳的背景形成对比，或指涉画中描绘的两个世界：凡人日常劳作的“现实”领域，以及诸神——艺术家——所属的神圣世界。

在整幅画中，委拉斯凯兹从不同层面多次指涉创造力。首先，在绘制身处此世的纺织女时，他有意显露自己的涂绘技巧；画面左侧被人拉开的帷幔强调这一场景是艺术家构建的产物。其次，委拉斯凯兹运用画面中部的阶梯，将前景中的纺织女与背景的背景领域联系起来。在女工们举起的手臂的引导下，观者越过纺织女，便可以攀上台阶，加入那些正在观赛的贵妇。左侧的梯子再次强调了只有通过向上攀登，才能进入神圣领域。台阶之上，一位夫人回过身来向画外凝望，又一次发出观画的邀请。同时，委拉斯凯兹通过重述奥维德著写的阿拉克涅的故事，再现了

一个有关创造力的著名场景。阿拉克涅的杰作又被呈现为委拉斯凯兹本人的导师——提香的作品。最后，提香笔下的这幅图像，实际上又是委拉斯凯兹自己再创造的产物。个中关联层层递进，颇具说服力：委拉斯凯兹的作品临摹自提香的画作，提香的作品（名副其实的）是阿拉克涅的杰作，而阿拉克涅的艺术又与神的创作分庭抗礼。其最终产物，精彩又不无夸耀地颂扬了艺术和艺术家的神圣性。

西班牙社会传统上将艺术家和低微的工匠相提并论，而委拉斯凯兹在自己的生活和艺术中，一直致力于提升艺术家的地位，使之超越工匠。他与西班牙法律体系斗争多年，只为获得社会对他本人的认可，由此也可推广至社会对画家和绘画的认可。在艺术创作中，委拉斯凯兹努力使自己的王家及贵族赞助人相信，艺术创作本身即是高贵的，且具有崇高的意义。这幅尺寸巨大的晚期作品堪称完成了委拉斯凯兹毕生的使命，尽管对画家而言，这份夙愿直到身后才得以实现。

（Jan Steen，1626—1679）

1663年

布面油画

105厘米×145.5厘米

维也纳，艺术史博物馆

17世纪的荷兰艺术家扬·斯滕创作过许多表现家烦宅乱的图画。这幅画就是个很好的例子，它体现了若将幽默与有教化意义的象征符号和用谚语表达的思考结合起来，就能教导人们怎样的举止才算得体。



一个穿着漂亮的绿色丝绸长裙的少女被置于构图中心。她的服饰极尽奢华，室内鞋头极尖，裙子领口极低，显得不甚端庄。斯滕往她的低胸露肩领口处塞了一朵玫瑰，凸显其魅力与性感。斯滕还清楚地表明异性有机会与她共度春宵，因为她紧挨着一个男人坐着，那人的腿就横在

她分开的膝盖上，暗指他们有不正当的私通关系。这个男人可能是一家之主。他着装体面，但衣衫不整，姿势又这么不成体统，我们只能假定他是喝醉了。他满不在乎地捏着一枝示爱的玫瑰藤。那个可能是家庭女仆的少女一直在给他灌酒，或许想通过施展魅力颠覆家里原本的秩序。当家的本应是这所房子的女主人。我们可以在女孩的左后方看到她，她穿着合乎体统的宽松便服，脚下踩着一个取暖器。但是，用陶罐盛放的煤不在取暖器里，而女主人也同样心不在焉，酣睡如泥。

这个人物身上体现的权力架空，让家中的所有成员都得以肆意妄为。不仅主人与女仆厮混在一起，我们还能在画面左侧看到一个坐在高脚椅上的学步儿童，一边拿着家藏珠宝玩耍，一边把食物往地上扔。一只小狗站在桌上，旁若无人地吃着留在桌上的半个馅饼。在房间背后的角落里，一个女孩在从敞开的柜子里偷东西，还有一个小男孩抽起了烟斗。前景中，到处都是家用物品，体现出这个家是多么混乱和支离破碎；葡萄酒从左侧的酒桶里涌出来，重要的法律文件被漫不经心地扔在地上，器皿被人打翻，椒盐卷饼和面包掉落一地，还有指涉赌博的骰子和纸牌。画面最右端的橱柜上放着一个皮被削去一半的柠檬（从地中海进口，因而比较昂贵），表明此情此景有多么铺张浪费、不可持续。从右边进入画面的猪在嗅地上的一朵玫瑰；这不仅表明房屋内外的正常边界已被打破，同时也从字面意义上呈现了谚语“把玫瑰丢给猪”。最右端的角落里放着一块石板，上书“耽于逸乐，务必当心”。

人类的愚蠢体现在右侧那对夫妻身上。他们身着庄重的深色衣服，正在探讨一本书，但有若干细节显示他们并没有表面上那样品德高尚。男人面容粗野，表情困惑；他是在阅读，但并未读懂。女人是个饶舌之人，她举起手指，冲着中间的男人念叨着他该做些什么。画面上方，有只猴子正在拨弄一座钟，象征愚昧和时光易逝。看着眼前的一片混乱，画面后方的一个男人拉起小提琴，唆使大家不要停下。

当然，对于这种蔑视得体举止规矩的行为，我们应该一笑置之。种种细节都牢牢地建立在现实的基础上，令观者可以与此情此景产生共鸣。然而，在画面中密集出现的大量细节，凸显出该场景本质上是虚构的；画里呈现的并非一个真实的家庭，而是将看似真实的人与物集合起来，从而论证某个观点。斯滕运用反面案例展开说教，他首先让我们认同场景中的幽默感，而后再提出自己的最终观点。

画面上方悬着一只篮子，从画面之外的地方垂挂下来；这件作品的结论就装在篮子里。普通编篮里盛放的东西与贫穷、疾病和罪恶有关。我们可以看到，篮子上横放着一根跛者的拐杖，还有一条鞭子和一只乞丐的杯子；左边挂着一个麻风病人用的响板。下方所呈现的行为的后果在此一目了然。与画中诸人不同，观者看到了画面上随处可见的、有关浪费、罪恶和破产的迹象——与此同时，尽管我们可以将他们的愚蠢付诸一笑，但也应以之为（反）例，从中吸取教训。



《收集吗哪》

尼古拉·普桑

（Nicolas Poussin，1594—1665）

1637—1639年

布面油画

149厘米×200厘米

巴黎，卢浮宫



普桑在画中呈现了《出埃及记》中以色列人在沙漠里挨饿的情景：上帝从天上降下吗哪。前景右侧有一些人在用篮子和容器收集食物，中景中央则是摩西和亚伦（Aaron）向上帝致谢。摩西穿着红色和蓝色的袍子，抬手指天；亚伦则罩着兜帽，正在祈祷。以色列人在后方山石嶙峋之处扎起营；地形（及寻找应许之地的使命）所带来的困难，通过营地周围环绕的密实树丛和陡峭山冈体现出来。不过，画中有若干偏离了《圣经》叙事的地方，为这个众所周知的故事增添了独一无二的教化意义。普桑没有描绘《圣经》中的沙漠，而是选择了山丘和树林作为背

景，让他得以运用以古罗马为原型的地貌，使画面更显灵动。尽管故事关乎以色列人如何饥饿，又如何在上帝的帮助下免受饥饿之苦，但画中几乎无人进食。相反，从左至右展开的叙事强调要施行仁爱与善举，以及不要自私自利。

画面左侧是饥肠辘辘的以色列人。散落在前景中的一束束阳光将故事的核心场景照亮。相比之下，背景里的人群则缺乏特征，且没入阴影。左侧的主群像基于“罗马人的善举”的故事加以改动；一个女人在哺乳一位年长的女性（可能是她的母亲），而非自己的孩子。一个红衣男子在一旁观看，他举起双臂，对这仁爱之举表示惊讶和敬意。他是观者的榜样，号召我们做他所做，并感他所感。在这表现仁爱的场景后方，一位老翁跌坐在地。一个青年朝他弯下腰去，指向场景对面另一个正端着满满一筐吗哪向前跑来的青年，给老翁带去希望。一个抱着孩子的年轻女人将奔跑的青年引向那个需要帮助的老翁。尽管身处痛苦之中，她的身姿和手势依然体现出敬重长者、先人后己的品质。老翁张开双臂，发自心底地表达谢意，他的姿势极具感染力，同样是真情流露。普桑在一封信中写道，他会竭力用最写实的方式描绘人物的情感状态——在这幅画中，这些状态包括惊愕、援助、刚毅和感恩。普桑不仅用色彩表明叙事的进展，还用其强调核心场景的神圣性。前景中随处可见纯正的原色，将这群人与后方的中心人物摩西联系起来。

画面右侧呈现了一些不那么光彩的行为。两个青年在抢夺吗哪，过程中不慎将这珍贵的食物打翻在地。最右端的人们贪婪地收集吗哪并大快朵颐，毫不顾念他人。一个女人站在那里摊开裙摆，她什么也不想做，就等着上帝将食物降给她。与之相反，围绕在摩西和亚伦身边的人群则行为得体：他们祈祷，致谢，对领袖恭而敬之。显然，赐予以色列人的神圣食物还让他们学会了压制人类最基本的需求，转而像圣人那般行事做人。普桑描绘了这些上帝的选民，上帝之所以拣选他们，是因其具有忠诚、正直的必备品质。

在基督教信徒眼中，《旧约》中的收集吗哪预示着圣餐习俗。圣餐礼的主题同样是将受到神圣祝福的面包分与广大教堂会众。食用面包让信徒形成一个群体，并让所有接受者得以与圣人产生联系。画中表现神性，不是通过一块块面包从天而降这样的非写实情景，而是通过那轮冉冉升起的太阳，这意味着新的一天来临，并指涉基督复活。

普桑的风格主要受文艺复兴及古典作品影响，他仰慕这些艺术，因为它们视觉上既稳定又和谐，也因为它们能够作为探讨高尚道德观念的载体。一些人认为，这幅画有意参照拉斐尔的《雅典学院》。不过，普桑还力图为画面注入一种具有普适性的特质。故事的主旨主要靠人物清楚、准确的姿势和姿态传达，具体的象征符号和细节反而没有那么重要。普桑让这件作品的赞助人、好友保罗·弗雷亚尔·德·尚特卢（Paul Fréart de Chantelou）像阅读故事那样去阅读这幅画。这样，尚特卢就能欣赏戏剧展开的过程，并与人物身上的情感产生共鸣。最后，观者也必将领悟这个道理：上帝的恩典能够（也应当）驱策人类道德层面的提升。



尼古拉·普桑

(1594—1665)

《收集吗哪》

1637—1639年

《眨眼之间》

胡安·德·巴尔德斯·莱亚尔

(Juan de Valdés Leal, 1622—1690)

1670—1672年

布面油画

220厘米×216厘米

塞维利亚，仁爱圣母教堂

这幅画位于塞维利亚的仁爱圣母教堂内，教堂与一个名为“仁爱兄弟会”（Brotherhood of Charity）的善会有关。胡安·德·巴尔德斯·莱亚尔受善会会长委托，参与创作了一系列组画，旨在阐明仁爱是获得救赎的一种十分重要的方式。《眨眼之间》和《世俗荣耀的终结》（Finis Gloria Mundi）这两幅巴尔德斯·莱亚尔的画作挂在教堂内相邻的位置。两幅画都属于虚空画，阐述世俗事物毫无价值，争名夺权徒劳无益。它们合在一起，力劝教徒摒弃这些行为；然后，参观者继续向教堂深处走去，就会看到巴尔德斯·莱亚尔的朋友兼竞争对手巴托洛梅·牟里罗（Bartholomé Murillo）的画作，阐述了若想战胜死亡、获得救赎，仁爱和善举有多么重要。

画中最引人注目的是一副站立的高大骷髅，代表“死亡”；他抱着一具棺材、一条裹尸布，还拿着一把镰刀。“死亡”进入画中，一脚踩在右下角的大地球仪上，一面伸出手去，按熄了象征生命的高烛。蜡烛周围的黑暗处写着“In Ictu Oculi”（眨眼之间），清楚地表明“死亡”随时都会到来——再加上这副骷髅凝视着画外，目光咄咄逼人，更让人在领会个中深意时不寒而栗。

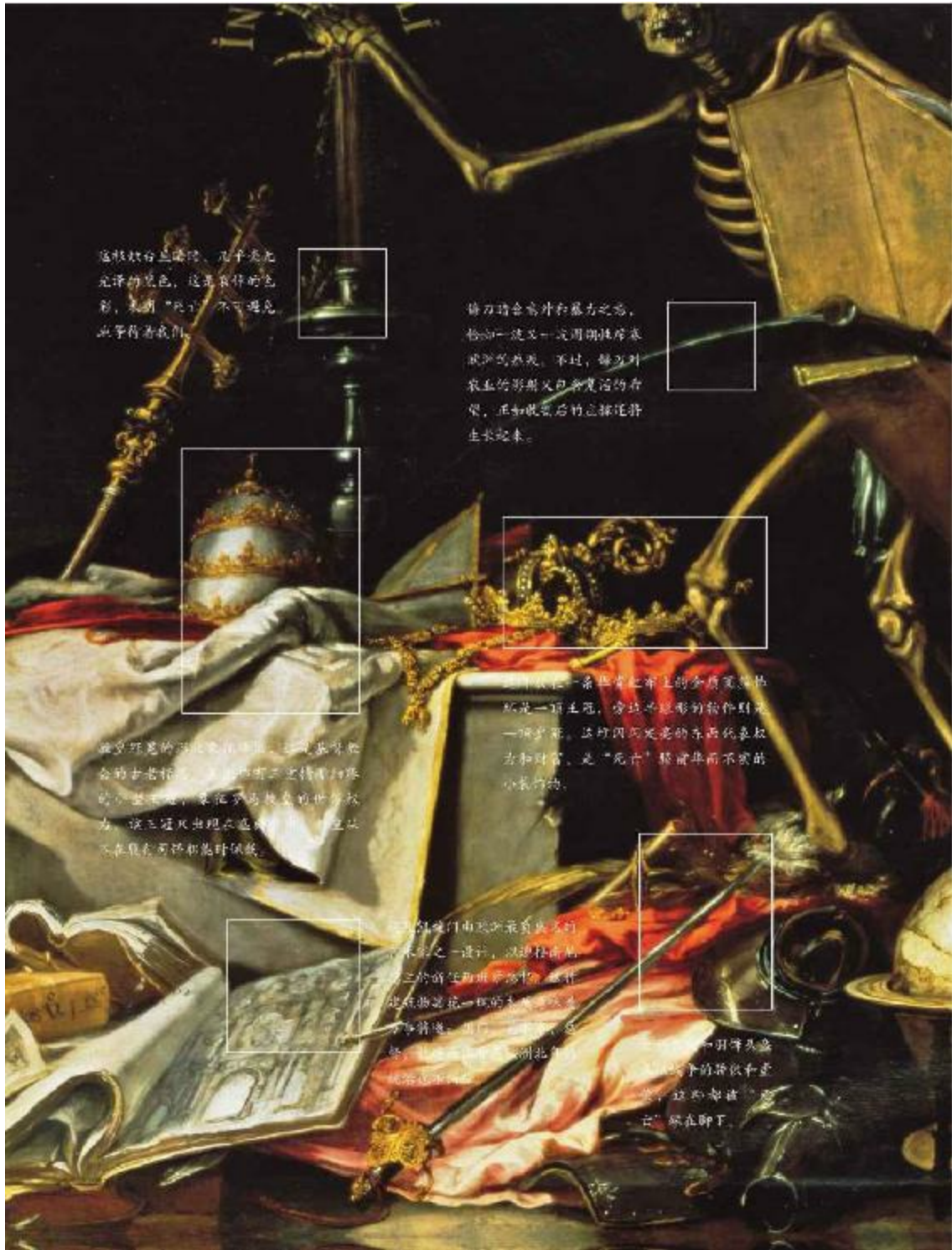
画面中央的石墓上散落着代表权力的物件。巴尔德斯·莱亚尔并未将基督教会的权力和世俗权力区分开来；石墓左侧歪靠着一座（教堂游行中所用的）礼拜十字架，墓上则横放着一支顶端有涡旋装饰的主教手杖，又称牧杖（crozier）。旁边有几顶帽子，指涉教会中的高级职位：红色平沿帽是红衣主教的，其后方放着（缀有黄金的）教宗冠冕，右侧还有一顶主教法冠。桌子上，在国王与皇帝的冠冕之间摆着几支指挥棒。最后，一条精美的珠宝项圈从墓沿边垂下，上面挂着一件绵羊垂饰（代表享有盛誉的金羊毛王家骑士团的成员资格），而这座坟墓显然已濒临崩塌。



画面前景中的地板上有一些与学识和军事活动相关的物品。左边可以看到一堆已经倒塌下来的书；几本书或打开，或弯折，或起皱，露出文字和插图。这些图书都是颇具分量的巨著，包括普林尼的《自然史》，桑多瓦尔^[12]的《查理五世史》，以及苏亚雷斯^[13]和卡斯特罗^[14]的神学著作。中间一本摊开的书里有一幅版画，十分显眼：经鉴别，这是佛兰德斯艺术家彼得·保罗·鲁本斯为红衣主教斐迪南亲王（Cardinal-Infante Ferdinand）进入安特卫普设计的凯旋门。此类建筑物是为欢迎统

治者来访或庆祝刚刚取得的胜利临时搭建的——事实上，巴尔德斯·莱亚尔本人也参与过数个类似的项目。堆放在书籍右侧的物品与军事荣誉有关。这里有一套丢弃的盔甲、佩剑和羽饰头盔，统统被上方的骷髅踩在脚下。

这幅以死亡为主题的场景被有意画得阴森可怖，且不乏引人注目、冷酷无情的细节。画作背景漆黑一片，使观者一眼看去，就能注意到鲜红的织物和金光闪闪的高亮部分。画作要我们实实在在地看到追求世俗荣耀和学识徒劳无益，并记住死亡将征服一切。



《宫娥》

迭戈·委拉斯凯兹

(Diego Velázquez, 1599—1660)

1656—1657年

布面油画

320.5厘米×281.5厘米

马德里，普拉多博物馆

这幅精妙绝伦的群像画让我们得以一窥西班牙王家宫廷的生活。画作看似自发随意，实则铺张扬厉，间接体现出其中的等级制度。画家把自己画成一个有幸受王室恩宠之人，与西班牙国王费利佩四世（King Philip IV）和玛丽安娜王后（Queen Mariana）一家相处融洽。那又何妨？毕竟委拉斯凯兹在宫中的官衔已从宫廷助理画家一路升至国王的宫廷总管。画中这座阿尔卡萨王宫里的大厅就在赐给画家的居所旁边，而照管国王的全部艺术藏品正是他的职责之一。鲁本斯在1628年9月造访西班牙时，想必曾和委拉斯凯兹一起，在费利佩刚刚从意大利购得的几幅提香的绝世佳作前惊叹不已。委拉斯凯兹任宫廷画师时的创作以肖像画为主，在这一体裁上，论画技，无人能出其右。据我们所知，他为费利佩绘制过至少四十幅肖像。

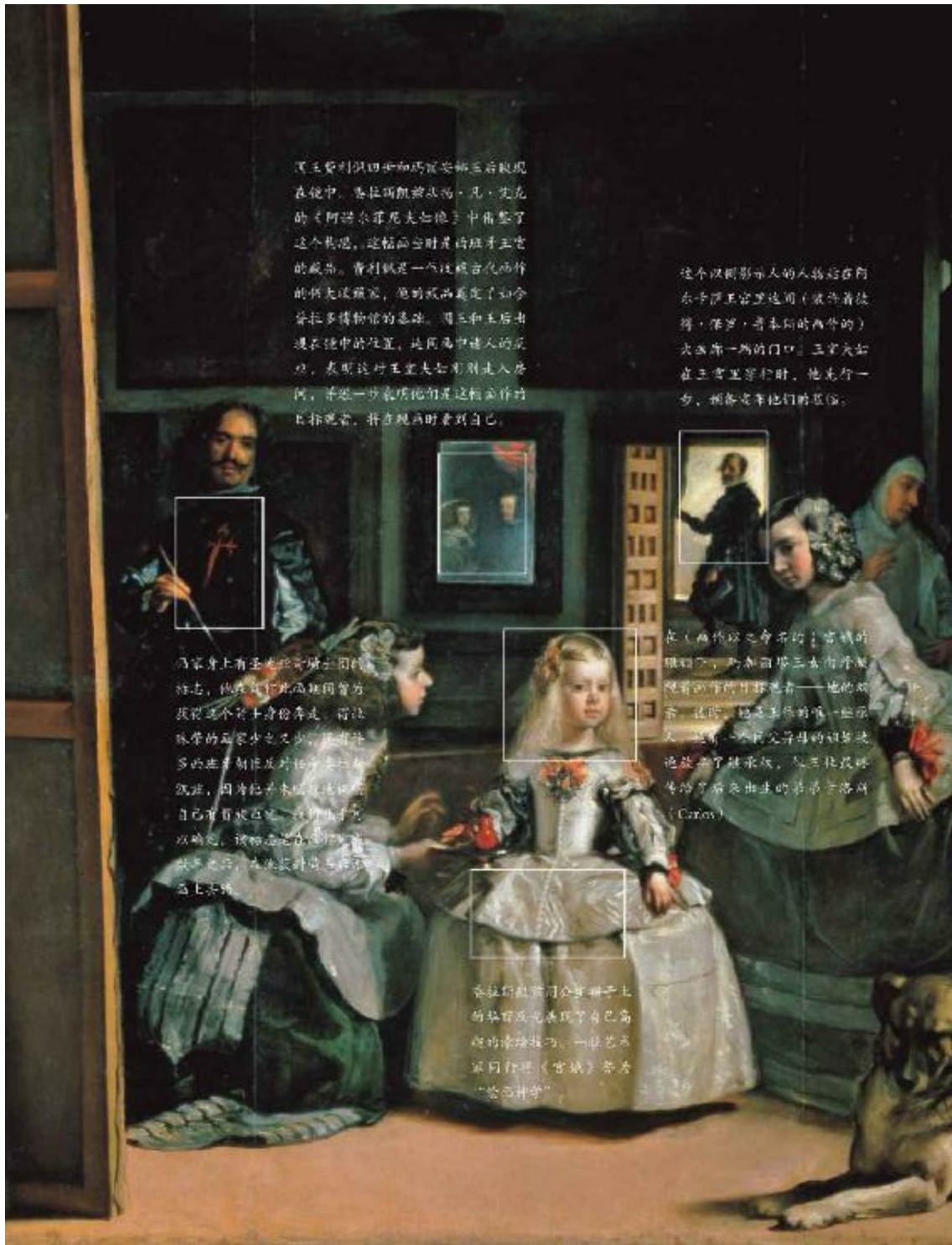
生于1651年7月的玛加丽塔王女（Infanta Margarita）此时年纪尚幼，穿着一条亮丽的白裙，出现在构图中心。几位侍女在一旁侍候，对她的关注程度各不相同。一个小男孩在逗那条马士提夫獒犬，狗对放在自己背上的脚兴致寥寥。委拉斯凯兹和玛加丽塔看似自发地转过头来，看向画外。后墙上的那面镜子揭示了引起他们关注的对象：那是国王和王后本人。委拉斯凯兹运用镜子的构思很可能借鉴了扬·凡·艾克的《阿诺尔菲尼夫妇像》，这幅画当时也收藏在西班牙的王室中。费利佩和玛丽安娜是这张大型画布中的主角，还是仅仅从此地路过？根据后门处的人物判断，后者更有可能——因为那是王后的宫廷侍卫长（apostador），负责在国王夫妇前方开门并宣告他们的莅临。无论如何，他们都是这幅画作的目标观者，且画中的每一个动作都与他们有

关。西班牙宫廷的艺术赞助就是如此：一切努力都是为国王服务、让国王高兴。观赏这幅画时，国王将名副其实地看到自己映现在画中。



委拉斯凯兹将自己和王室成员轻松随意的共处绘入作品之举前所未有。他这么做有几个原因：彼时，他正在争取一个（比他当时的职位）

显赫得多的名誉，那就是骑士身份。他的请求遭到贵族的大肆反对，因为他无法确切地证明自己是贵族出身，还因为他是一名画家，从事的是手工劳动。他设法取得了梵蒂冈高级官员的推荐信，这些要员是他在1650年为庆祝圣年（jubilee year）^[15]造访罗马时结识的，他当时曾为教皇英诺森十世（Pope Innocent X）画像，并获赐一枚奖章和一条金链作为奖励。但他仍然需要更多东西向别人证明他的价值，这幅画或许便是他颇受王室成员青睐的证明。在宫廷里，与王室过从甚密是诸人梦寐以求之事，而委拉斯凯兹有理有据地表明了自己跻身此列。此外，这幅巨画笔触大气磅礴、空间表现精准，这些特点表明，人们不应仅仅把绘画艺术归为手工劳动之流。他声称，自己从未以绘画换取酬劳，作画只为向国王效忠。最终，委拉斯凯兹在1659年被授予骑士荣誉，至于他胸前炫示的红十字——圣地亚哥骑士团的标志，应该就是那个时候添画上去的。卢卡·乔达诺（Luca Giordano），这位后在17世纪效力于西班牙宫廷的意大利画家，曾将《宫娥》誉为“绘画神学”。



国王菲利普四世和玛利亚娜王后出现在镜中。普拉多被装饰。凡·艾克的《阿诺尔菲尼夫妇》中借鉴了这个构图。这幅画当时是西班牙王室的藏品。普列斯科是一个以模仿古代大师的杰作而闻名。他明确地定义了如今普拉多博物馆的基调。国王和王后出现在镜中的位置，如同画中人物的反应，表明这对王室夫妇刚刚步入房间，并进一步表明他们是这幅画作的目标观众，将在此时看到自己。

这个以侧影示人的人物站在阿诺尔菲尼夫妇之间（就像普列斯科，像罗，看那同时西普的）大画廊一侧的门口。王室夫妇在王宫里穿鞋时，他先行一步，预备定率他们的臣民。

画家身上有圣徒和骑士团的标志，他在此时此地为国王效力。获得这个骑士身份的奔走，得法殊学的画家少之又少，还有许多西班牙制匠反对任何王后加冕，因为把王后置于自己面前就足以证明，被标志是在王后加冕之后，在使臣时与王后共面王后。

在《画作以之命名的：宫廷的镜子》，阿诺尔菲尼夫妇的肖像，阿诺尔菲尼夫妇的肖像——她的双亲。这时，她是王后唯一的继承人。这一代人从父爵的继承权中继承了继承权，从王后时继承了继承权，从王后时继承了继承权（Corio）。

普拉多博物馆的公室王后上的肖像首先体现了自己富有的装饰技巧。一位艺术家同时把《宫廷》称为“宫廷神学”。

《绘画艺术》

约翰内斯·维米尔

（Johannes Vermeer, 1632—1675）

1665年

布面油画

120厘米×100厘米

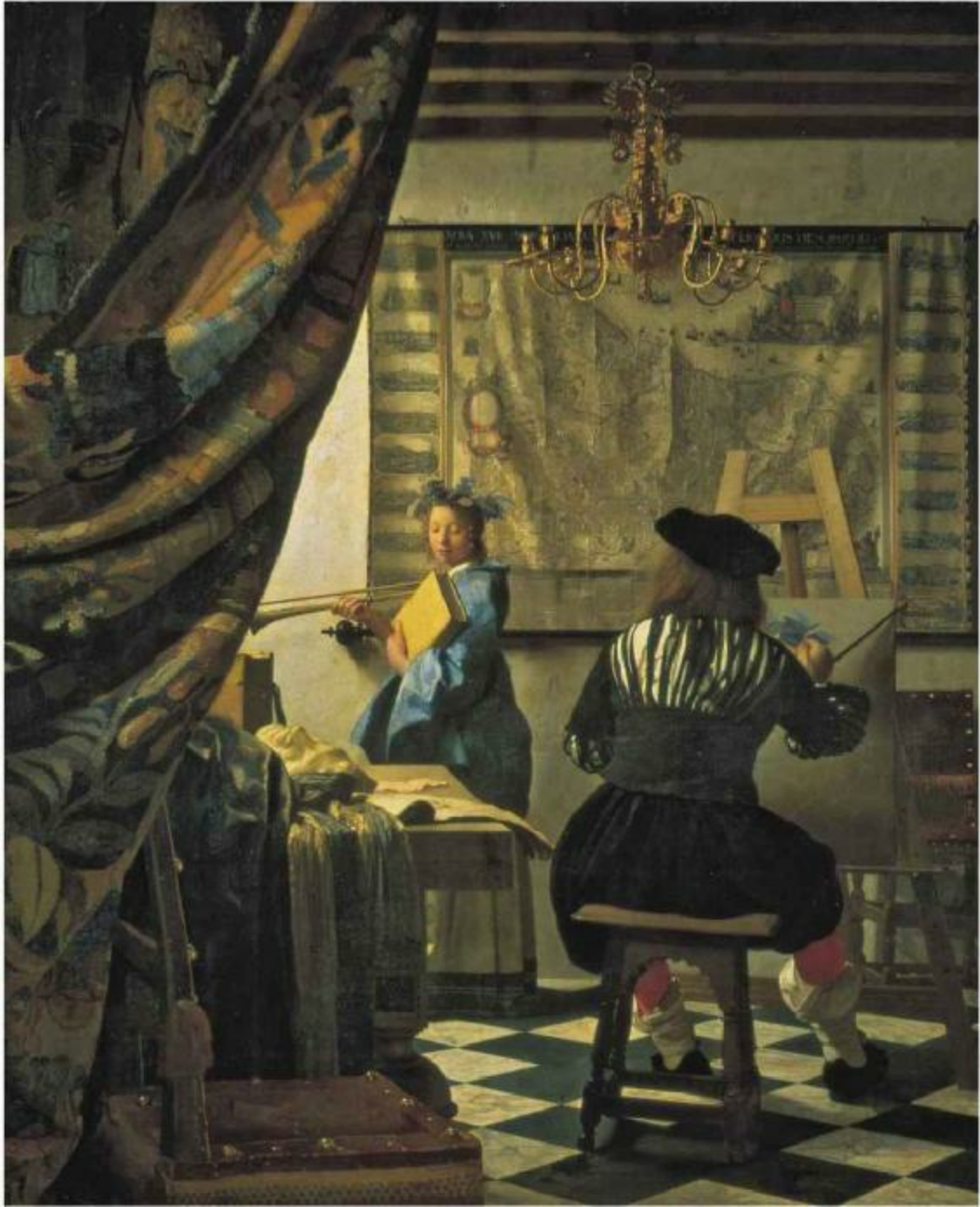
维也纳，艺术史博物馆

维米尔四十三岁辞世后，妻子为债务所累，被迫宣告破产。在职业生涯的大部分时间里，维米尔的赞助都来自马利亚·德·克努伊特（Maria de Knuijt）及其丈夫彼得·克拉斯·凡·勒伊芬（Pieter Claesz van Ruijven），他们属于代尔夫特最富有的阶层。但是，因为凡·勒伊芬与世长辞，荷兰共和国在1672年遭到入侵后又陷入经济急剧下滑的困境，画家此后再无力供养庞大的家庭。他的遗孀曾试图将这幅珍贵的画作藏在母亲家中，不让债权人看到。一份文件将此画称为“《绘画艺术》”，这一标题说明，人们一向认为这幅画并非单纯的画室场景。

一位画家坐在椅子上，身前的画架上放着一块大画板，他正运笔为月桂花冠上色。这种花冠在古希腊被视为胜利或荣誉的象征，维米尔选择这一细节加以强调也并非出于偶然。画家的目光从画板移向头戴这顶花冠的模特，她身着古代样式的长袍，手中的几个标志物表明她是阿波罗的缪斯女神克利俄。她的巨著里记载着人类的功绩，她用小号鼓吹着他们的盛名。克利俄是司掌历史的缪斯女神，是名声和荣誉的化身。维米尔通过自己的作品，告诉我们此二者乃是绘画的理想目标。

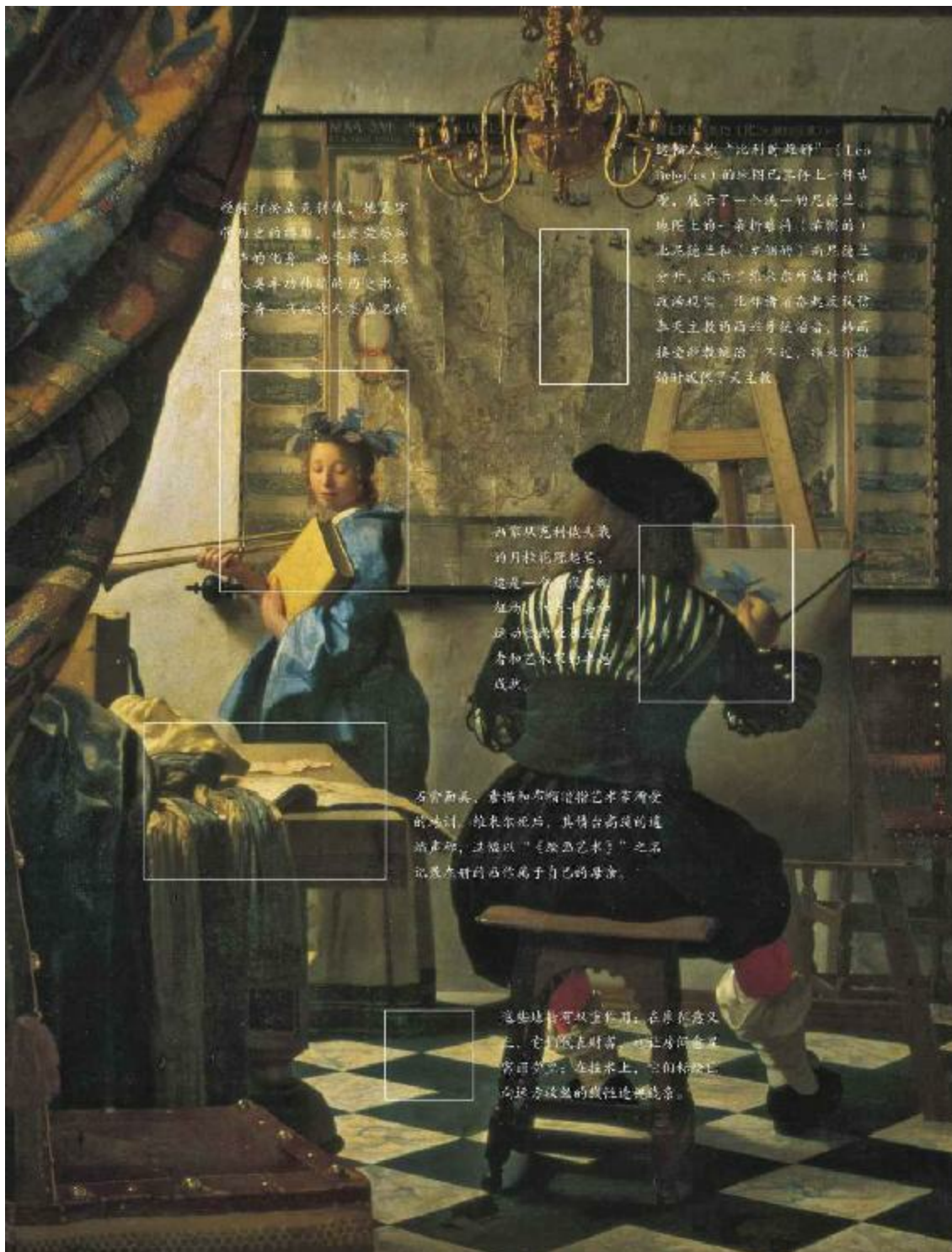
达成这些目标的手段也一目了然。前景中拉到一侧的帘幕指涉古代传说中宙克西斯和帕拉修斯（Parrhassios）比试作画，体现出维米尔营造错觉的手法炉火纯青。尽管宙克西斯把葡萄画得惟妙惟肖，连鸟儿都试图啄食，但帕拉修斯更胜一筹，因为他画的帘幕让宙克西斯本人都信以为真。大理石地砖清楚地表现出房间里的空间纵深，本质上也标志着艺术家的家庭宽绰富裕、地位颇高。其他家具也一应俱全，包括几把天鹅绒椅子和一盏黄铜枝形吊灯。桌上的石膏像和素描本体现了艺术的基

基础是勤勉努力。维米尔描绘泻入房间的自然光线的水准无人能及。光线从左侧一扇并未入画的窗户透进，反射在枝形吊灯上，斑驳地散落在挂在后墙的地图上。为描摹这些造型和光效，维米尔使用了暗箱（camera obscura），这是19世纪发明的照相机的前身。这种早期设备运用透镜反射图像，却没有将图像记录在感光板或胶片上的技术。“Camera obscura”一词意为“暗室”，这一概念如今仍与相片冲洗有关，但该词原本指涉一间遮光的房间，仅开设一个让光束透入的小孔或圆窗。由此看到的图像是颠倒的，只能对焦于一处景深，其他平面的成像十分模糊。在这幅画中，维米尔并未像在其他作品中那样轻易地模仿那种现象，但即便如此，他使用这种仪器的经验仍然有助于其准确地描绘真实空间。不过，他无法直接使用暗箱创作，因为谁都无法轻而易举地在黑暗中作画。再者，即便我们了解维米尔对暗箱的使用，这也根本无法解释他在创作中做出的大量有意识的选择，包括构思画面和通过控制肌理、精妙地并置色彩以及娴熟灵巧的涂绘笔触营造视觉效果。



后墙上的地图在维米尔的年代就已经是一件古董了，那是一幅统一的尼德兰的地图，而这个国家早就因宗教冲突而分裂。左侧的天主教南尼德兰和右侧的新教北尼德兰之间的分界线由纸上的一条折痕标示出来。维米尔住在北部，但结婚时皈依了天主教。因此，在某种程度上，

这幅地图或是一份个人宣言，表达了维米尔本人对祖国的宗教纷争的思考。不过整体而言，画作也在暗示艺术家可以为祖国赢得声誉。



[1] “埃尔·格列柯（El Greco）”这个昵称即是“希腊佬”之意。

[2] 普卢塔克（Plutarch，约46—120），罗马帝国早期的希腊传记作家，代表作为《希腊罗马名人传》。

[3] 仅用黑、白、黄、红四种颜料调色作画。

[4] 希腊传说中的国王。在阿波罗和潘神（Pan）比试奏乐时，他认定潘神是胜者，阿波罗怒而将他的耳朵变成了驴耳朵。

[5] 应指第谷和开普勒这两位大天文学家。

[6] 原文“clipone’s wings”字面意为剪掉翅膀，引申义为限制自由。

[7] 更常见的画名是《智德引导和平与丰饶》（Prudence Leading Peace and Plenty）。

[8] 人们通常认为此画由西蒙·武埃创作。参见Germain Seligman的文章“‘La Prudence amène la Paix et l'Abondance’by Simon Vouet”,The Burlington Magazine, Vol. 103, No. 700 (Jul., 1961), pp. 296-299。本书作者将其归为勒·叙厄尔的作品的原因不明。

[9] 事实上，此画自1961年起一直藏于巴黎卢浮宫。

[10] 也有人认为这是蛇发美杜莎的头颅。

[11] Trompe l’oeil，来自法文，意为“迷惑双眼”，指立体感强烈、给人以真实存在的错觉的绘画（局部）。又译“错视画”。

[12] 西班牙史学家普鲁登西奥·德·桑多瓦尔修士（Fray Prudencio de Sandoval，1553—1620）。

[13] 西班牙耶稣会神学家和哲学家弗朗西斯科·苏亚雷斯（Francisco Suarez，1548—1617）。

[14] 应指西班牙耶稣会神学家费尔南多·卡斯特罗·帕劳（Fernando Castro Palao，1581—1633）。

[15] 源自犹太人纪念天主进入自己历史的传统。对天主教会而言，圣年是恩宠、赦免、悔罪之年，从1500年起每25年庆祝一次。

神话的密语

罗马神话在所谓的黑暗中世纪后留存下来，并在文艺复兴艺术里焕发新生。然而，一神论的基督教无法容纳不计其数的古典诸神，于是他们转而成为寓意人物，即各种品质的化身。同样，文艺复兴的艺术家还采用了一些借鉴自古典雕塑的图像，并赋予其更宽泛的隐喻义。其中有一种图像广为流传，它取自浮雕艺术，并出现在所有艺术媒介中，那就是凯旋式。凯旋式原本是一种纯粹的军事仪式，但也自有其隐喻含义。在皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡为费德里科·达·蒙特费尔特罗创作的肖像画（第55页）的背面，凯游行即是对个人美德的讴歌，简明扼要且颇具象征意义。

希腊文化尤其是柏拉图，对人们产生了一种新的吸引力，表现为一种与基督教的完美概念相一致的理想化文化。桑德罗·波提切利的《维纳斯的诞生》（第88~89页）将对古罗马雕塑的借鉴和包含新柏拉图主义典故的文献相结合，创作出一幅享誉全球的性感美人画。希腊神话往往传达出令人不安的真相。以半人马为例，它一半是人，一半是马——后者在古代象征力量。半人马中有两个家族，其中一个家族的男性沉湎暴力，尤其是战争。在安德烈·曼特尼亚创作《帕拉斯·雅典娜驱逐邪恶》（第97页）时，这些充满兽性的生物已成为纯粹之“恶”的象征。

在拉斐尔的《雅典学院》（第125页）中一派繁忙景象的上方，画面两侧高耸着两尊古典风格的雕塑。位于观者左首的是拿着里拉琴的阿波罗；他的乐器不仅代表音乐及其他艺术，也象征天籁之音。右边的雕塑是雅典娜，观者可以通过其盔甲辨识她的身份，其中包括一个带有戈耳工美杜莎的头颅的盾牌。雅典娜是给人类带来文明的种种技艺的守护神，比如编织。皮耶罗·迪·科西莫将维纳斯和玛尔斯的通奸激情化为一个有关交欢后的疲乏的场景，画中，爱情令战神失去了男子气概（第

130～131页）。维纳斯依偎着儿子丘比特，后者又被称为爱神阿莫尔（Amor）或情欲之神厄洛斯。在波提切利的《春》（第74～75页）中，这个淘气的小宝贝盘旋在中心人物的上空，证明“春”的另一重身份正是维纳斯。

盔甲及胸甲上的戈耳工头颅，表明巴托洛梅乌斯·施普兰格尔笔下这个分腿而立的女英雄是密涅瓦，她是与希腊女神雅典娜对应的罗马女神——二者都是智慧的化身（第219页）。在施普兰格尔的演绎中，裸露的胸部将这位人物与被古希腊罗马人称为“亚马逊人”（Amazons）的女战士联系在一起。密涅瓦也出现在彼得·保罗·鲁本斯的《玛丽·德·美第奇的教育》（第223页）中。注定要成为法国女王的年轻玛丽在这位女神的膝头吸取智慧。艺术之神阿波罗弹奏着巴洛克乐器而非他的里拉琴，美惠三女神则将美好的女性品质赐予这位未来的摄政女王。画面中，司掌商业、司掌繁荣的神祇赫尔墨斯从天而降。他的权杖是双蛇杖，是其天界信使身份的古老标志。

通过将伟大的希腊诗人荷马（Homer）置于一座神庙之前，让-奥古斯特-多米尼克·安格尔把他描绘得庄严如神（第298～299页）。一位象征灵感的有翼人物拿着一顶桂冠向他走去。这种在历史上用于为诗歌比赛的胜者加冕的花环香气四溢，是用阿波罗之树——月桂树的叶子制成的。



皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡

《费德里科·达·蒙特费尔特罗的胜利》

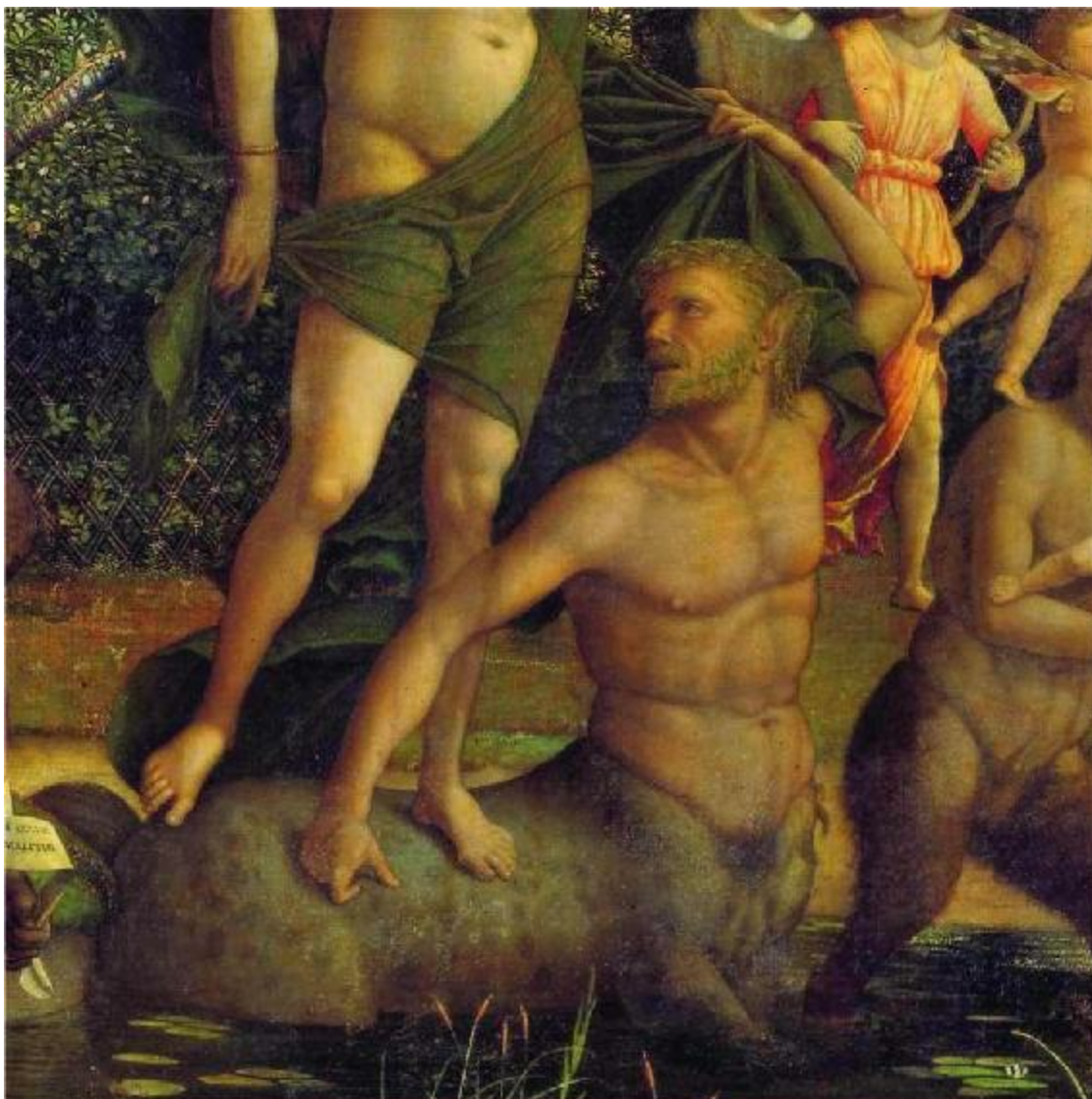
费德里科身后的有翼人物是“胜利”的化身（第55页）



桑德罗·波提切利

《维纳斯的诞生》

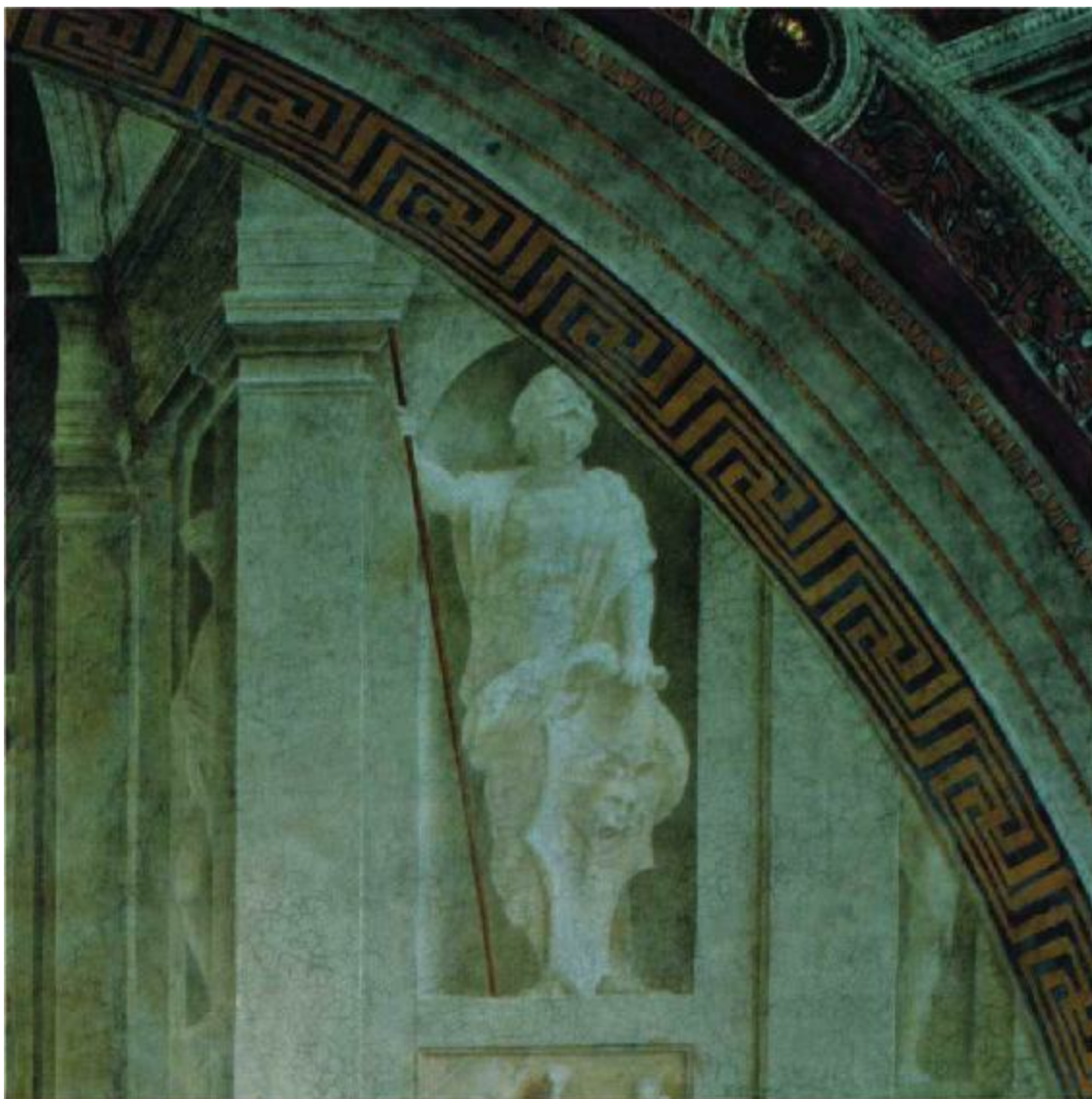
扇贝壳和海洋均为女性的性能力及生育力的象征物（第88～89页）



安德烈·曼特尼亚

《帕拉斯·雅典娜驱逐邪恶》

半人马象征人性中“兽性”的一面（第97页）



拉斐尔

《雅典学院》

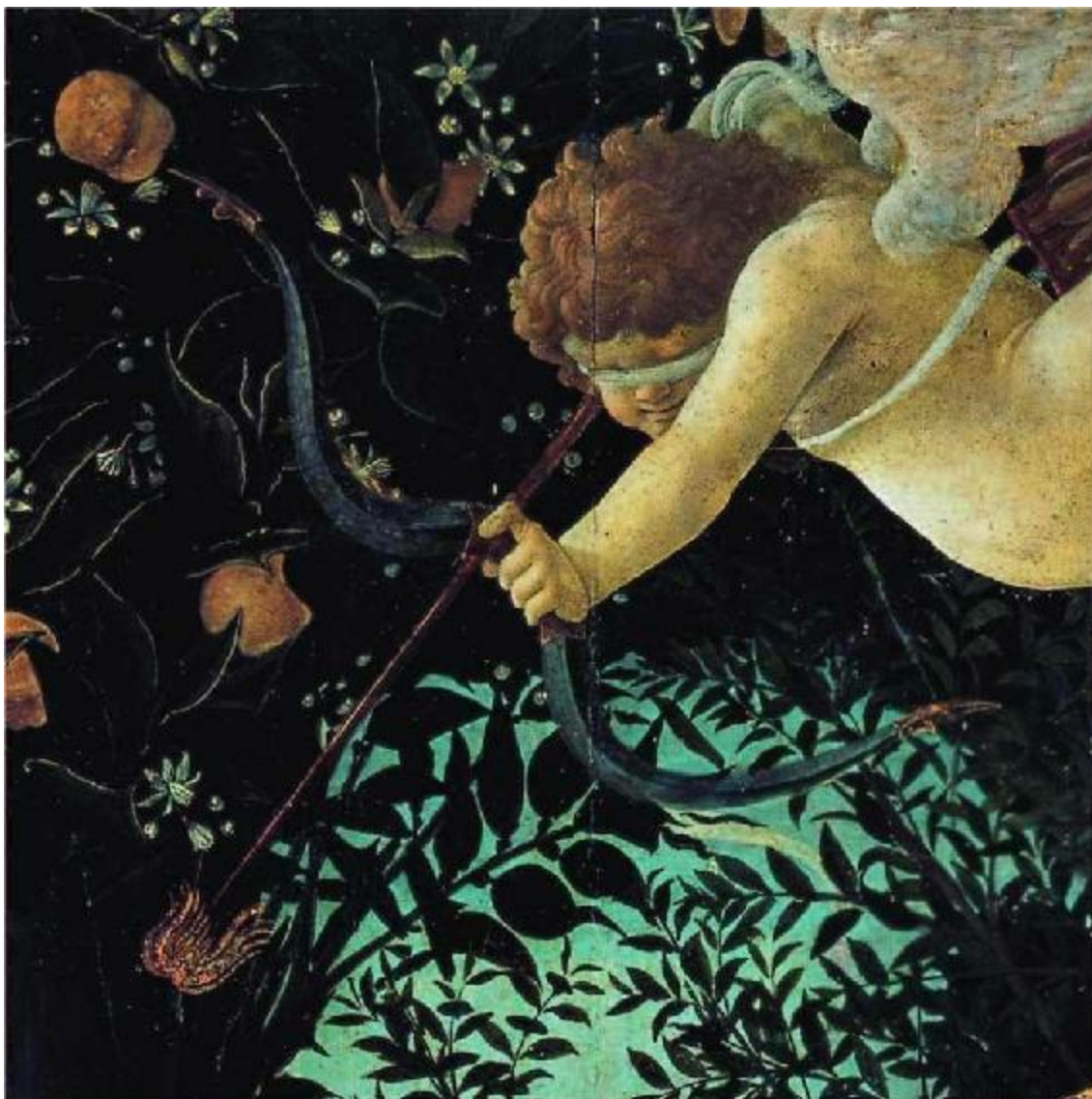
盾牌上被打败的戈耳工美杜莎代表文明对本能的抑制（第125页）



皮耶罗·迪·科西莫

《玛尔斯与维纳斯》

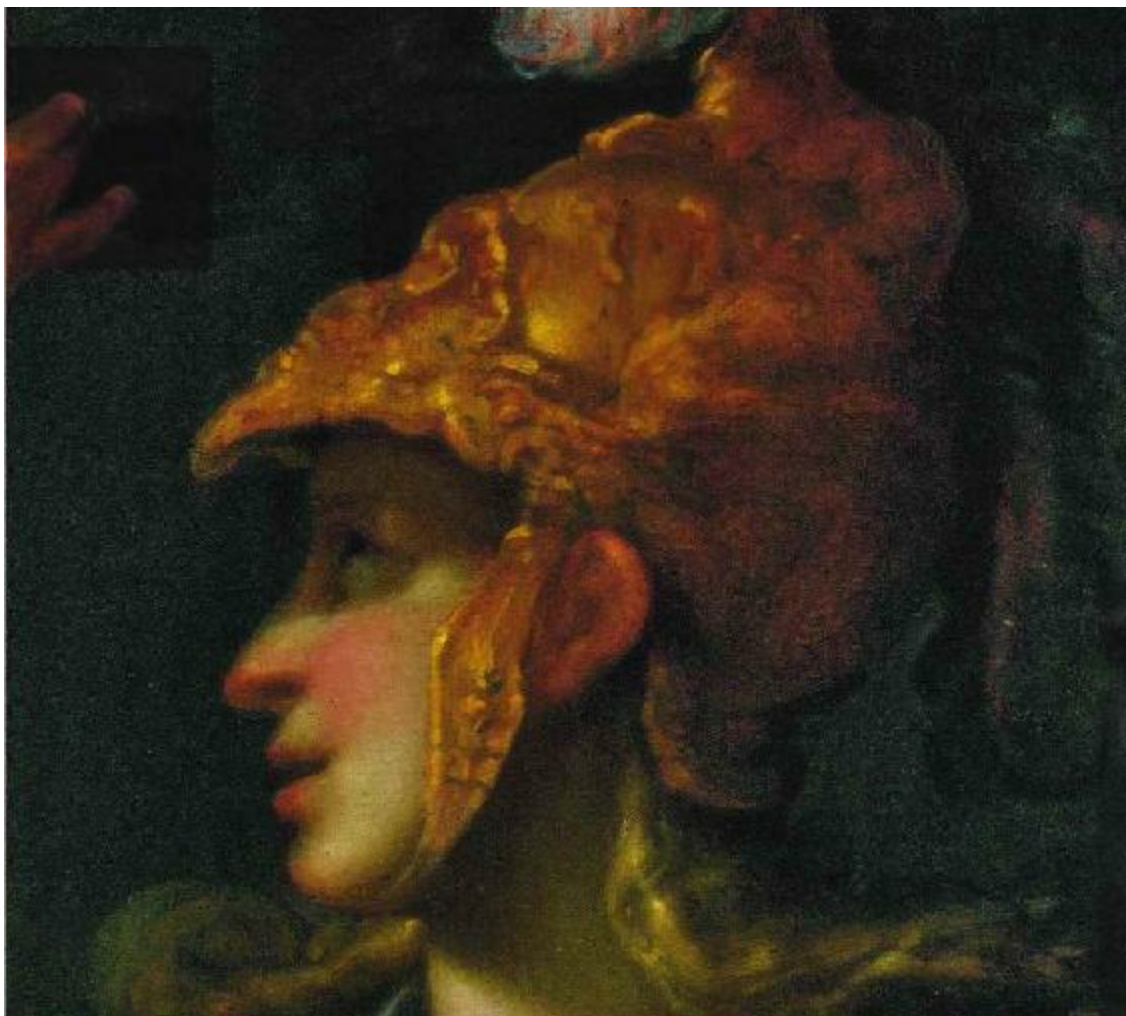
玛尔斯破损的盔甲体现了爱情的力量（第129～131页）



桑德罗·波提切利

《春》

丘比特燃烧的箭表达的是猛然迸发的炽热情感（第74～75页）



巴托洛梅乌斯·施普兰格尔

《密涅瓦战胜愚昧》

密涅瓦从朱庇特的头里一跃而出，身披盔甲，已发育完全，她是文明的守护者（第219页）



彼得·保罗·鲁本斯

《玛丽·德·美第奇的教育》

两条蛇表明墨丘利一度是冥王普鲁托的信使（第223页）



让-奥古斯特-多米尼克·安格尔

《荷马封神》

月桂让人想起阿波罗对宁芙达芙妮求而不得的渴望（第298～299页）

《咒语》

弗朗西斯科·德·戈雅

（Francisco de Goya, 1746—1828）

1797—1798年

布面油画

43厘米×30厘米

马德里，拉萨罗·加尔迪亚诺博物馆

戈雅这幅画是全六幅的《巫术》组画之一，作于1797至1798年。这些绘画探究神秘学的世界，描绘巫术和撒旦崇拜仪式的场景，以供上层集团的观者消遣。当时，以死亡为主题的作品在这些观者间颇受欢迎，他们认为，恐怖和怪诞是一种充满刺激的领略崇高的方式。1798年，戈雅将此画卖给了奥苏纳公爵夫妇（Duke and Duchess of Osuna）。

《咒语》里，夜色正浓。唯一的光源是几个中心人物身边的诡异亮光；一轮半月挂在午夜的天空中，暗淡无光。（通常与死亡和邪恶有关的夜行动物）猫头鹰从四面八方猛扑下来，这是一场黑暗聚会正在发生的征兆。一个女巫从空中笔直地俯冲下来，清楚地表明这些鸟儿与下方的聚会有关。她重重敲响一对人腿骨，以示活动开始。中间的女巫是个形容枯槁、头发花白、身穿黄袍的丑老太婆，她向畏缩在右侧角落里的一个男人伸出手去。此人穿着一件衬衫式长睡衣，做出哀求的手势。他被女巫粗糙的双手和不怀好意的口型吓得不轻，连连退缩。与当时的流行文学一样，这幅画暗示世间有一股黑暗势力，他们随时可能出现，把人掳走。

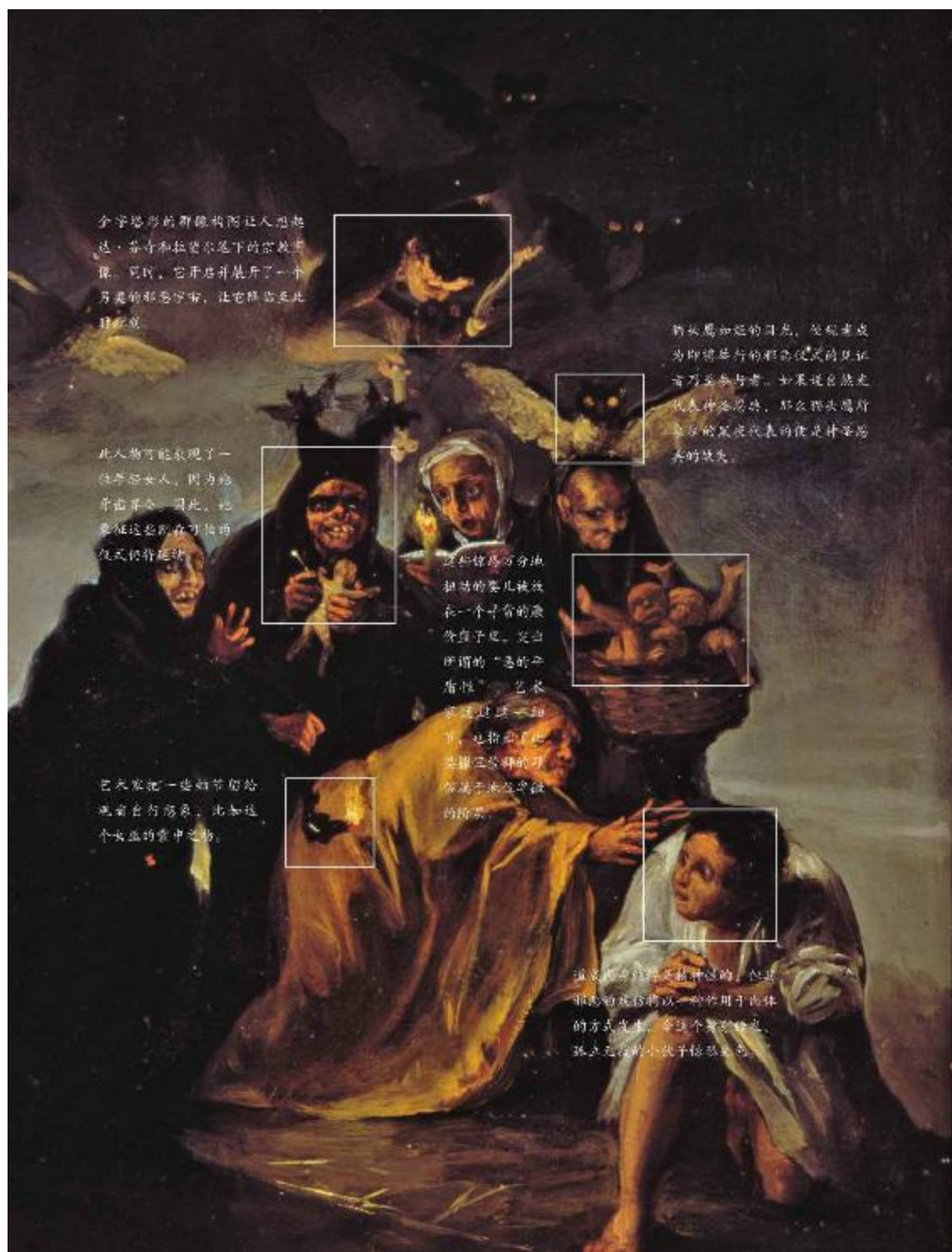
后面的几个女巫在进行撒旦崇拜活动。戈雅笔下的这些活动与通行的基督教仪式正好相反，令画面愈显尖刻。这些人物表现了各种有关女巫的传说。右侧那个秃顶瘪嘴女巫抱着一篮子婴孩。人们常常指控女巫绑架婴儿并在仪式中将其杀害，作为向撒旦献祭的一部分；正因如此，这个恶魔般的女巫是负责护佑年幼无邪的人类的圣母的反面。其左侧的女巫手握一支火花四溅的蜡烛（或用人类脂肪制成），蜡烛发出怪异的光，让她得以看清那本咒语书。她可能正在念咒，这是常见的礼拜仪式上诵读圣经的恶魔版本。下一个女巫罩着兜帽，头上长着角、角上停着蝙蝠，她正在将一根长针插入一个人偶。她幸灾乐祸地咧嘴大笑，可见她以折磨别人为乐。最左边有一个驼背的老女巫，举起手来打着手势；

她看上去在念咒，做着基督赐福手势的撒旦崇拜版本。模糊的风景中升起幢幢黑影，融入垂落的夜色，从视觉上展现出这些女巫的咒语有何等威力。



我们可以在与戈雅同一时代的戏剧中看到类似的主题，尤其是马德里剧作家安东尼奥·德·萨莫拉（Antonio de Zamora）的作品，戈雅似乎在创作中直接将其作为参考。《巫术》组画传达给观众的要旨犹存争议；这些画是否在提醒人们警惕当下的危险？抑或在讽刺和奚落过时的观念？数百年来，天主教会一直坚称世上存在女巫。然而，在后启蒙时代，理性主义和经验主义的新思维方式已揭露了大部分这类迷信的真相。

戈雅秉持这两种截然相反的观点之间一种不同寻常的中间立场。戈雅本人是一位怀疑论者，他曾在信中写道，自己对恶魔、幽灵之说一概不信。但是，在其大部分艺术作品里（以版画尤甚），他显得对下层社会的迷信思想十分着迷，并对他们坚定地相信撒旦世界确然存在怀有敬意。这幅画就体现了那种介于对信仰之力的肯定以及对该信仰本身的不屑之间的兴奋情绪。因此，戈雅笔下这幅场景可被视为对过时迷信思想的表现，以及对那些信以为真之人的愚昧的辛辣嘲讽。同时，它又用富有想象力的方式参与了那些民间传统。就像在一些现代电影中一样，戈雅让自己的观众体验到令人毛骨悚然又不失趣味的恐怖经历，但他们始终明白，这种恐惧不过是凭空编造的产物。



金字塔形的群体构图让人想起达·芬奇和拉斐尔笔下的宗教图像。同时，它开启并展开了一个另类的邪恶宇宙，让它停留在此种状态。

此人物可能表现了一位年轻女人，因为她穿着罩衫。因此，她象征这些群众可怕的仪式即将继续。

艺术家把一些细节留给观众自行想象，比如这个女孩的爱中之物。

这些细节充分地提醒的婴儿被放在一个寻常的摇篮里。发出所谓的“急的矛盾性”。艺术家通过这一细节，也指出了他关于三分钟的习俗属于法国人民的所系。

勃拉姆加延的目光，使观者成为即将举行的罪恶仪式的见证者乃至参与者。如果说自然光代表神圣恩赐，那么那束黑暗的光线代表的便是神圣恩赐的缺失。

画面中另一位有精神性的，但是邪恶的雕像将以一种作用于肉体的方式产生，令这个女孩窒息。孤立无援的小孩子惊恐失色。

《自由引导人民》

欧仁·德拉克洛瓦

（Eugène Delacroix, 1798—1863）

1830年

布面油画

260厘米×325厘米

巴黎，卢浮宫

在19世纪浪漫主义时期，许多艺术家开始描绘当代事件，并凭借艺术创作成为政治舞台上至关重要的角色。这些艺术往往超越了特定的历史时刻，并在时间的长河中持续吸引着观者。不过，重新整理作品细节依然可以给我们带来启发，德拉克洛瓦的寓意画《自由引导人民》便是如此。

1830年7月，法国发生一系列骚乱事件。仅过数月，这幅绘画便创作完成，画中既有常见的抽象概念化身，也包含对这场反抗查理十世（Charles X）统治的民众起义的具体指涉。德拉克洛瓦此前也曾创作过政治题材的画作，尤其支持希腊人民反抗土耳其人统治的斗争，但在《自由引导人民》中，他用自己极富戏剧性的绘画风格所表现的，不再是有着回味悠长但早已失传的文化遗产的遥远海滨之国——希腊，而是故土上发生的激烈冲突。

1830年的革命是1789年法国大革命的镜像写照这一说法，不仅是修辞，也是现实：二者都是贫民对君主、贵族和司铎的反抗。查理十世退位后，路易·菲利浦（Louis-Philippe）很快取而代之，他的统治一直延续至1848年，直到被另一场起义推翻，史称“七月王朝”。尽管路易·菲利浦被称作“国王”，但他否认君权神授说，并承认其权力由宪法赋予。1830年的革命主要是一场城市起义（对抗工业革命导致的恶劣劳动环境和工作岗位调整），并使工人阶级获得了发言权和组织，得以在其后表达不满、实现变革。工资上调，标准工时有了限制，合同得到政府更加积极的落实，面包和葡萄酒价格下调，外国及外地务工人员的大量涌入也暂停了。德拉克洛瓦受到通俗纪实插画，尤其是有关7月28日发生的

各种事件的插画影响，但他关注的不仅仅是贫民——他对革命的观察遍及社会的各个阶层。

“自由”高举代表法国大革命的权利自由与行为自由的三色旗，指挥起义军冲锋。她用另一只手挥舞着一杆上着刺刀的滑膛枪，尽管是老式武器，但能让人联想起之前的革命。她袒胸露乳、赤足而行，表明她是一个寓意人物，她头上的红色弗里吉亚帽则象征古代获得解放的奴隶。其右侧有一个街头顽童，拿着两把手枪，枪声洪亮。他可能是维克多·雨果（Victor Hugo）在1862年出版的小说《悲惨世界》（*Les Misérables*）中的人物——伽弗洛什（Gavroche）的灵感来源。左侧有一名敞着衬衫、背着邮差包的工人，挥动着一柄弯刀。在靠近中心的位置，一个打扮入时的男子头戴礼帽、打着领结，拿着一杆当代的滑膛枪。此人可能是德拉克洛瓦的自画像，他绝非贫民，也并未参与起义，但他十分赞同这场反抗的精神。在一封给哥哥的信中，他写道：“我已开始创作一个现代主题——街垒场景。即便我没有为国而战，至少也要为国而画。”“自由”脚边还有另一个穿着法国三色旗颜色衣服的人，正竭力加入奔涌的队伍。到处都是阵亡者，包括左边那个半裸的男人，和右边那个拿破仑时代的老兵。许多参加1830年革命的战士都曾在拿破仑手下当过兵，但在19世纪20年代的大萧条时期逐渐心生不满。穿过滚滚硝烟和满目疮痍看去，巴黎圣母院教堂在背景中隐约可见。



这幅画被法国政府买走，原本打算挂在卢森堡宫的王座厅中，提醒新国王路易·菲利浦——他之所以能掌权从根本上说是人民的力量，但画作被认为煽动性过强，因而并未公开展示。



《荷马封神》

让-奥古斯特-多米尼克·安格尔

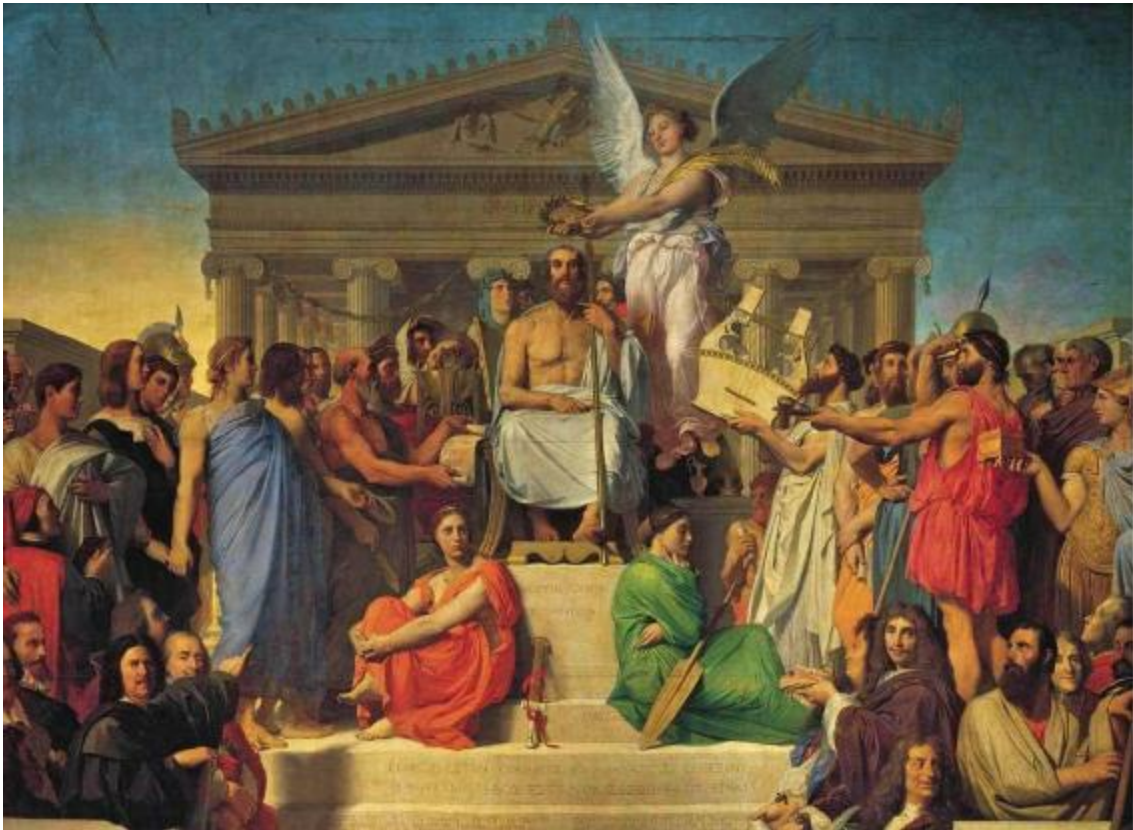
(Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1780—1867)

1827年

布面油画

386厘米×512厘米

巴黎，卢浮宫



原是为装饰卢浮宫天顶而作的《荷马封神》，是安格尔对古典理想——他为之倾注了毕生心血的艺术理论——最完整的表述。画作也是对知识、思维及艺术之源的视觉呈现。

画作从多个层面展开古典影射。第一，构图借鉴了拉斐尔的名作《雅典学院》（第125页）。和那幅画作一样，安格尔的《荷马封神》以阶梯和古典建筑为背景，安排了一场历史人物的聚会。第二，和拉斐尔一样，安格尔杜撰了历代作家、思想家、诗人和艺术家的肖像，并让

他们聚集在荣登圣座的荷马周围；荷马出现在画面顶端，坐在木制宝座上，握着手杖。第三，安格尔清楚地表现出，在这艺术的封神庆典上，荷马正升入诸神之列。画中之人无一不对荷马拥戴有加，而安格尔作画的目的也变得清晰起来：他主张，无论艺术还是文学，古代还是现代，古典范式对一切艺术创造都至关重要。

在画作里的等级体系中，生活在古典时期的诗人和作家地位颇高，仅次于荷马。他们立于阶级顶端，全身可见。安格尔将人物成对安排在画面两侧：紧邻荷马左侧的是古希腊诗人埃斯库罗斯（Aeschylus），古希腊诗人品达（Pindar）在他对边、荷马右侧。埃斯库罗斯旁边是艺术家阿佩莱斯，画面右侧与阿佩莱斯相对的是著名雅典雕塑家菲狄亚斯（Phidias）。有意思的是，唯二获准进入这半神区域的非古典人物均由其智识导师陪同：拉斐尔被阿佩莱斯引入画面，维吉尔带来了但丁。

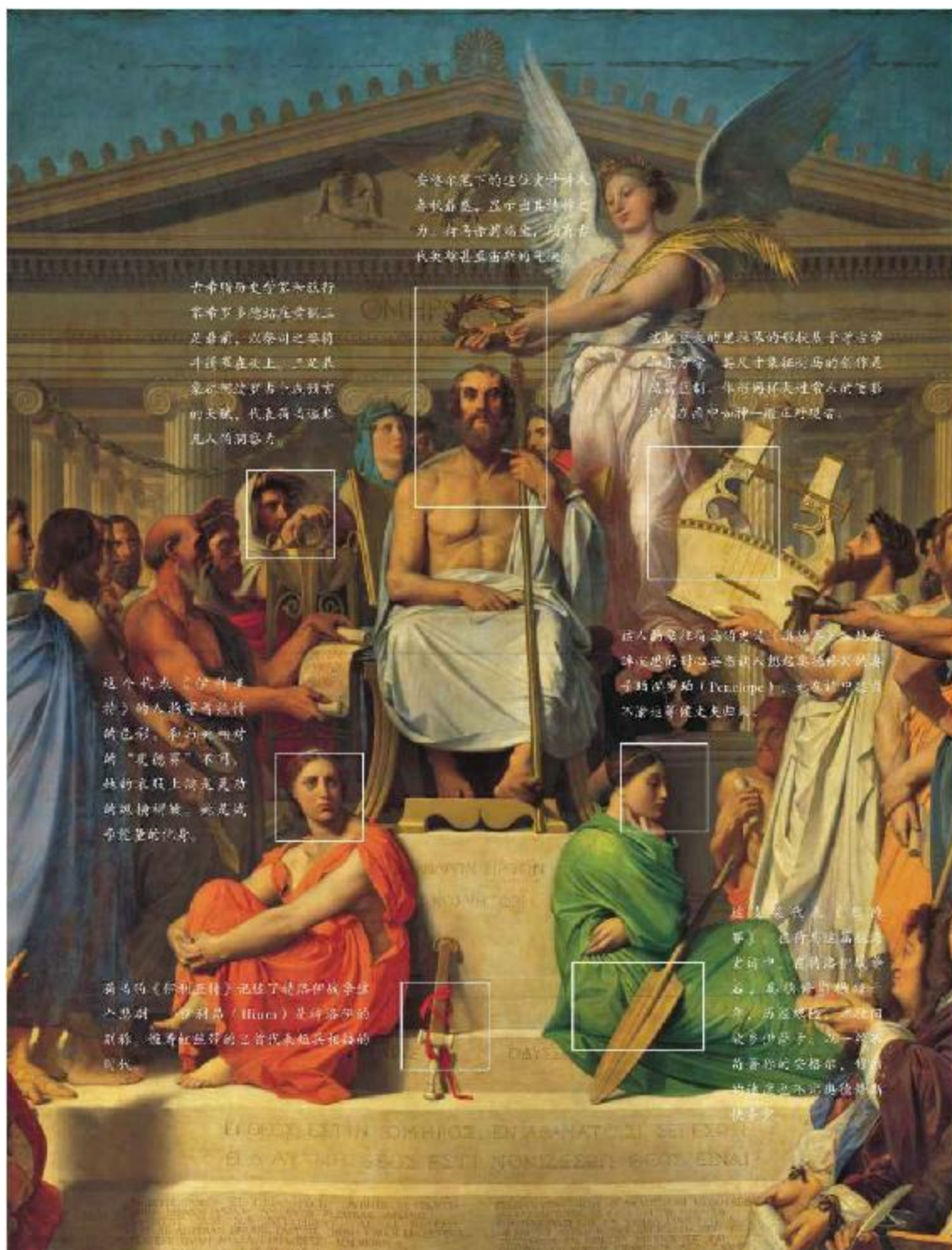
中部那排人物的身份我们都能辨认得出，因为安格尔笔下的所有肖像都依据古典胸像等历史范例而作。紧邻菲狄亚斯左侧而立的戴头盔者是伯里克利（Pericles）。在他身后交谈的两个人物是苏格拉底和柏拉图。作武士打扮的亚历山大大帝立于最右侧。在荷马左侧，萨福（Sappho）和亚西比德（Alcibiades）出现在拉斐尔身后。在阿佩莱斯以右，可以看到欧里庇得斯（Euripides）、米南德（Menander）和狄摩西尼（Demosthenes）。希罗多德（Herodotus）在向荷马左边烟雾缭绕的香炉里添香。

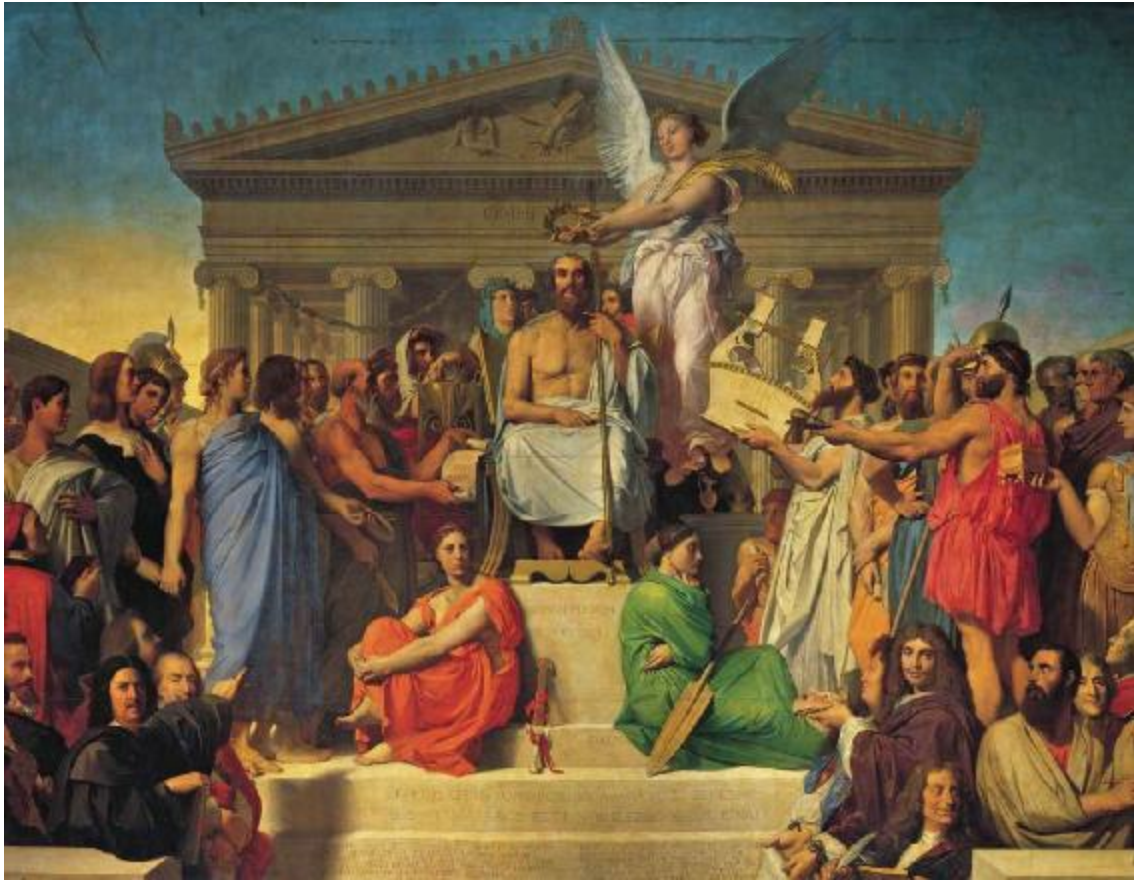
最底层以半身像示人的是近代艺术家和作家——尽管他们值得尊敬，但难免与地位颇高的前人相差甚远。左侧人群中，最瞩目的一位是画家尼古拉·普桑；他身后是皮埃尔·高乃依（Pierre Corneille），另一位可能是沃尔夫冈·莫扎特（Wolfgang Mozart）。左下角有威廉·莎士比亚（William Shakespeare）和托尔夸托·塔索（Torquato Tasso）。来到右侧，法国戏剧作家莫里哀（Molière）托着一个象征戏剧创作行业的面

具，让·拉辛（Jean Racine）拿着一张纸，上书其作品的标题，两人与左侧人物交相呼应。这些人物将受人仰慕的古典历史与当时的法国文学的声望联系在一起。这种联系标志着法国文化的重要性，自然会受到法国国王重视。

宝座下方坐着几位作为这幅作品灵感来源的文本的化身：“伊利亚特”是左侧红衣者，她有一把入鞘的宝剑，指涉特洛伊战争。右首那位是“奥德赛”，她有一支奥德修斯（Odysseus）在漫长而艰辛的航程中使用过的断桨。二者之间的台阶上用希腊文题写着：“若荷马是神，就让他与诸神一同受世人崇敬/若他非神，就把他奉为神。”显然，这位古典传统的奠基人享有神的地位，这层关系是不容置疑的。

安格尔这幅画作之所以出类拔萃，是因为其构思及绘制中体现的极高的严肃性。身为古典主义的主要拥护者和法兰西艺术院的热心支持者，安格尔试图在这幅画中定义何为最卓越的艺术：怎样的风格才是适宜的；哪些题材足够高雅，适合向公众展示。安格尔的画作虽在首次亮相时备受推崇，却被后世艺术家视为学院派古典主义的典型。不过，对安格尔而言，优雅、高贵、严肃的古典遗产中包含的灵感能够为近代世界带来变革。实际上，其艺术创作的宗旨正是把世界变得更加美好。





让-奥古斯特-多米尼克·安格尔

(1780—1867)

《荷马封神》

1827年

《朱庇特与塞墨勒》

古斯塔夫·莫罗

(Gustave Moreau, 1826—1898)

1894—1895年

布面油画

212厘米×118厘米

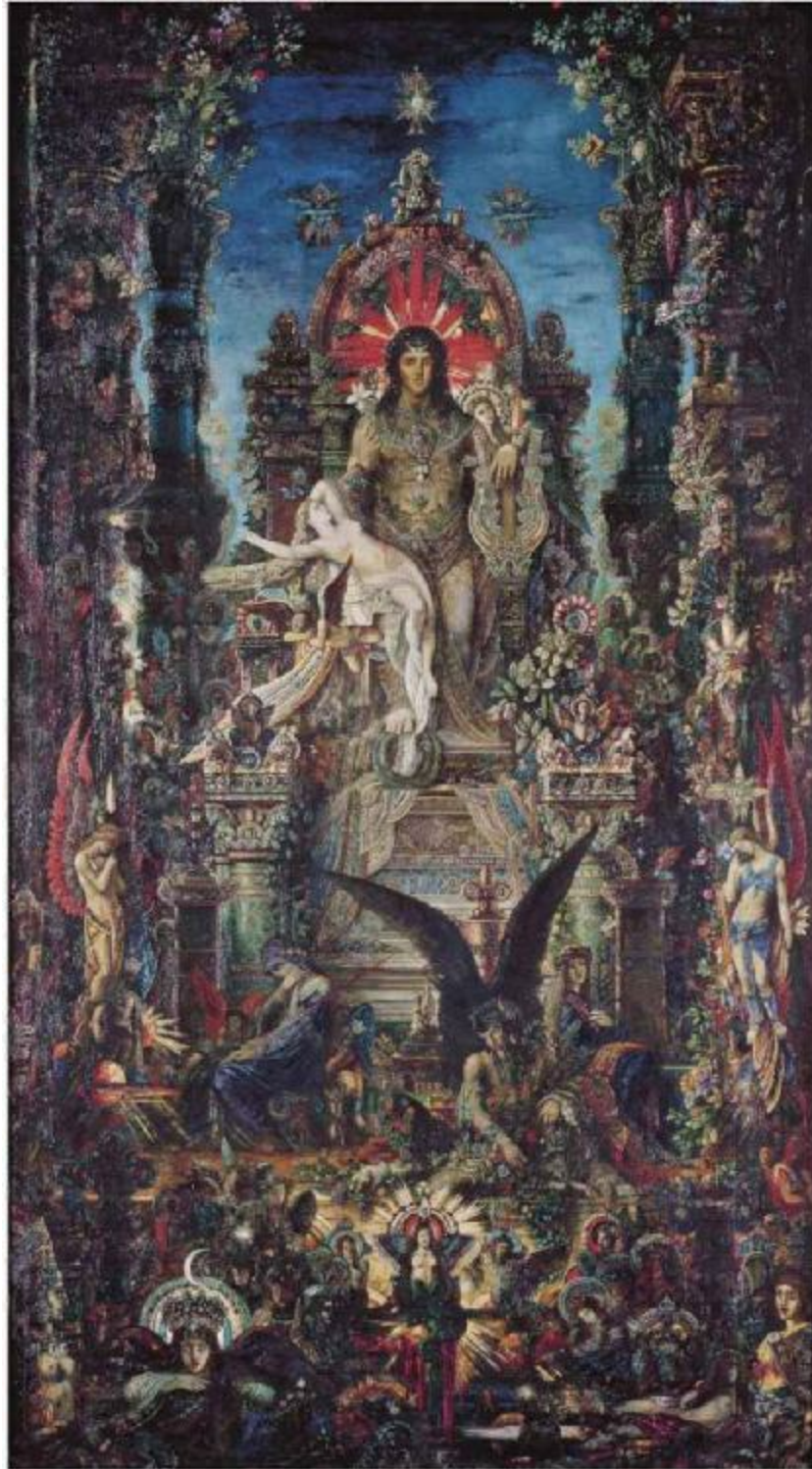
巴黎，古斯塔夫·莫罗美术馆

在关于朱庇特这位奥林匹斯山众神之王的传说中，他与塞墨勒的故事尤为重要。这段奥维德载于《变形记》中的故事始于（朱庇特的妻子）朱诺对（朱庇特的新情人）塞墨勒的嫉妒之情。身为底比斯国王卡德摩斯（Cadmus）之女的塞墨勒怀上了朱庇特的孩子，这让朱诺愤怒不已。她在一旁煽风点火，令塞墨勒怀疑起自己的情人来，于是她要求朱庇特以完全的天神形态来见她。朱庇特勉为其难地满足了塞墨勒的请求。他头悬风云之冠，身携雷电之戟，出现在塞墨勒面前。塞墨勒一介凡人之躯，承受不起天神朱庇特的拥抱，因此香消玉殒。墨丘利救下尚未出生的婴儿，将这个胎儿缝入朱庇特的大腿，直至分娩。这个男孩就是天神巴克斯。

朱庇特站在一座宏伟的宝座上，背景是一幢建筑，覆满浓密的花朵和装饰性细节。他高居画面顶端，身后是天空之景。他的头部射出光芒；他右手握着一枝（象征贞洁的）百合花，左手放在诗人的乐器——一架里拉琴之上。在莫罗笔下，里拉琴代表人类智慧，让人得以超越尘世。朱庇特的胸甲上镶有印度教的莲花符号（代表阴性原则）和埃及的圣甲虫符号（代表神性）。事实上，他面对观者、双眼圆睁的形象同样源于古埃及艺术风格。此外，他飘逸的头发让人想起基督的图像，柔和的五官则与阿波罗有关。他脚边有一条咬住自己尾巴的蛇，这是象征永恒的符号——衔尾蛇。朱庇特的鹰停在宝座之下，其身后有一尊林迦（用于倾倒祭品）。如此一来，观者就能领悟万法归一。

塞墨勒向后瘫倒在朱庇特身上，抬起惊异的眼睛看着他的脸，同时血从她的身侧喷涌而出。随着她咽下最后一口气，一个厄洛斯也双手掩面地飞走了。她的死亡催发了某种净化场景的“神圣驱邪”；从这一带建筑里冒出数百个脑袋。该区域两侧各有一个有翼人物在敬拜神灵。下方居中偏右处坐着潘神——潘神半人半羊，身上覆满植物，代表尘世。其神情阴郁、沮丧，反映出潘神作为一个注定要生活在尘世的神的身不由

己。其左右的两位女性人物划定了人类生存的边界。“死亡”拿着一把血迹斑斑的长剑坐在左侧。她旁边的地上放着一个沙漏，靠着身后的两个拿着（象征商业和医治的）双蛇杖的有翼生物。（右侧的）“受苦”头戴荆冠。



画面底层离观者最近的，是掌管月亮的女神赫卡忒（Hecate）和黑暗界的埃瑞玻斯（Erebus）的领域——这正是阿波罗的对立面。此处尽

是各种荼毒人性、阻挠人类达成理想的可怕事物。在莫罗笔下，它们面目模糊，在笼罩大地的黑暗中若隐若现，是形象化的噩梦与怪物。其中有些被视为俗世人物，但莫罗把它们描述为死亡之神：“命运、死亡、沉睡、苦难、欺诈、衰老和纷争。”“欺诈”悬于前方正中，面容姣好，背有双翼。但是，她的下半身是蛇身。莫罗运用的典故多种多样，从古罗马、腓尼基和埃及的神话，到世界各地的宗教和巫术的象征符号，不一而足。这个形象似乎指涉但丁的《地狱篇》里的怪物格里昂（Geryon），它是体现艺术虚构和制造错觉能力的经典范例。



译者谨以此书献给敬爱的先师卡罗琳·缪尔教授（Dr. Carolyn Muir, 1952—2020）

DISCOVERY ARCHITECTURE

放大伟大建筑的细节

伟大建筑的伟大之处在于细节



〔美〕菲利普·朱迪狄欧 〔美〕伊丽莎白·道林 著

陈勋琴 译

河南美术出版社
郑州

Originally published in English under the title *Discovering Architecture: How the World's Great Buildings Were Designed and Built* in 2016. Published by agreement with Blazell International Publications, New York through the Chinese Connection Agency, a division of Beijing XinchangCulture ShuKan Distribution Company Ltd, aka. Sino-Sin.

中文版权 © 2022 读客文化股份有限公司
经授权，读客文化股份有限公司图书在本书经中文（简体）版权
译者许可全文 2021.11.0209

亚马逊畅销书（CIP）数据

最伟大建筑揭秘(加著/美)李国青、宋静译著；
(英)伊万·沙白·白尔著；吴恩博译；—第1版；—北京：读客文化
出版社，2022.5

ISBN 978-7-5402-5634-3

I. ①读… II. ①李… ②吴… ③魏… III. ①建筑艺术—
考察—世界 IV. ①TU-861

中国版本图书馆CIP数据核字(2022)第253905号

放大伟大建筑的细节

[美] 伊万·沙白·白尔著 [英] 伊万·沙白·白尔著 [英] 李国青 译

出 版 人 李 国

编 辑 读客文化

责任编辑 苏静然 杜晓斌

特约编辑 王立明

责任编辑 李一寒

装帧设计 曹志峰

执行设计 何 雷

出版发行 读客文化出版社

地址 广州市海珠区琶洲大道东 25 号

邮编 430016

电话 (0351) 60288132

经 销 河北新华书店集团有限公司

开 本 787mm×1092mm 1/8

印 张 32.5

字 数 158 千字

版 次 2022 年 5 月第 1 版

印 次 2022 年 5 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5402-5634-3

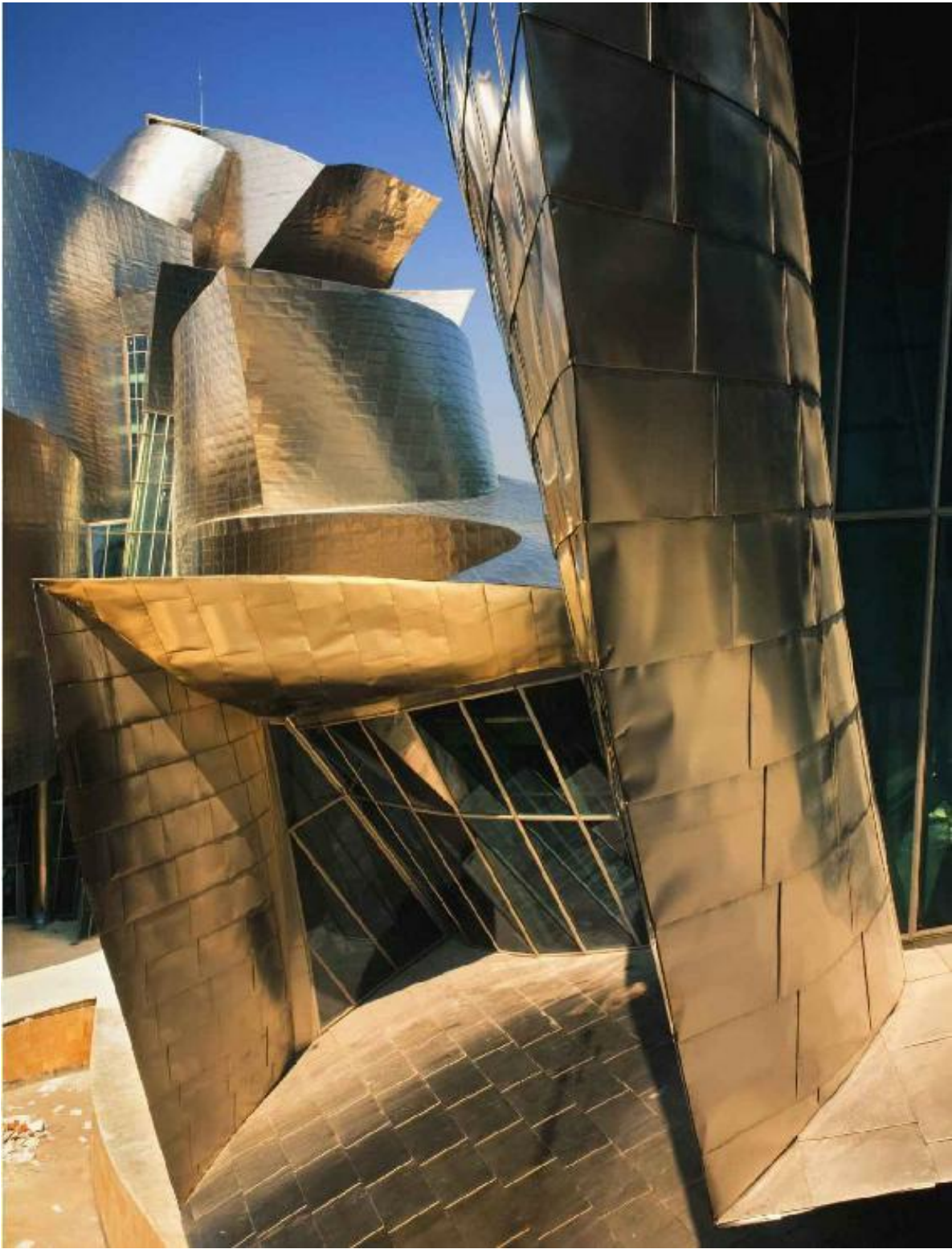
定 价 280.00 元

如有印刷、装订质量问题，请致电 010-59890002（免费电话，9 时到 17 时接听）

目录

序言
圣索菲亚大教堂
圆顶清真寺
东大寺
爱资哈尔清真寺
沙特尔大教堂
吴哥窟
田野广场
总督府
巴齐礼拜堂
新圣母马利亚大教堂
紫禁城
坦比哀多
泰宫
阿尔梅里科·卡普拉别墅，圆厅别墅
龙安寺
胜利宫
长城
卡比托利欧广场
圣彼得大教堂
红场
凡尔赛宫
桂离宫
王后宫

泰姬陵
荣军院
圣保罗大教堂
蒙蒂塞洛
柏林老博物馆
圣家堂
埃菲尔铁塔
分离派会馆
格拉斯哥艺术学院
AEG透平机车间
中央车站
包豪斯
克莱斯勒大厦
流水别墅
朗香教堂
西格拉姆大厦
黎明宫
环球航空公司飞行中心
索尔克生物研究所
悉尼歌剧院
蓬皮杜中心
光之教堂
大卢浮宫
关西国际机场航站楼
毕尔巴鄂的古根海姆美术馆
米约高架桥
国家体育场



序言



米约高架桥

米约，法国

2004年

出于各种各样的缘故，建筑往往被当成一种艺术，有些时候甚至被视为精英的禁脔。建筑的书刊乐于自我定位给那些懂行的人、建筑鉴赏家阅读。然而，流芳百世的建筑杰作，其实是那些辗转经历种种用途的房屋或者构筑物。诚然有大人物保留的贝阙珠宫，这些房子往往象征着权力或者精神世界。然而，更多能被留存保护下来的建筑，是对大众颇具影响的建筑，因此，建筑精英主义完全是谬论。这本书里发表的建筑，大部分是被成千上万乃至百万级的人使用过的公共建筑。只有少数住宅，因为曾作为统治者的居所被使用而别具含义，从而亦被录入。教堂与清真寺、庙宇和高塔在其中脱颖而出，因为它们象征着信仰与权力，代表着世俗抑或宗教。

建筑学，就本书而言，它超越了房屋，既包括莫斯科的红场这类出色的公共空间，也包括从中国的长城到法国的米约高架桥那样标志工程学胜利的作品。从意大利文艺复兴，或者说，从一些哥特风格的作品开始，构筑物的设计师才渐渐留下名字，被后世记住。早期的建筑物，无疑也是一个人或者更多人想出来的方案，哥特大教堂往往需要几个世纪建造，个体的表现就此被融入团体的成就。但随着阿尔贝蒂、布鲁内莱斯基、米开朗琪罗这些人物的涌现，建筑师被奉为“天才”，哪怕像巴塞罗那的圣家族大教堂^[1]（后简称圣家堂）这般宏大的教堂，如今也是因为其设计者而闻名，即便这座19世纪的庞然大物至今仍完工无期。北京紫禁城的访客自然不会打听这座建筑的建筑师是谁，因为，显而易见，是一代又一代统治者依照自己的需求或者意愿，增补减削，打造了这座华美的皇宫。凡尔赛宫当然亦是如此。

因此，建筑保护与修复是一个相对新近的概念。保存历史痕迹的想法往往与当权者的意愿相违背。因此，天主教大教堂常常建在罗马神庙遗址上，好似要表明对过往了无兴趣。伟大的建筑的用途会随时光流转而改变，哪怕这种改变是以抹杀旧时代的成就为代价。几个世纪以来，法国的国王和民选的统治者们多次改造卢浮宫，正是这丰富的历史层次，让这座宫殿成为国家的心脏。

1972年11月16日，联合国教科文组织大会通过了《保护世界文化和自然遗产公约》。截至2012年，全世界共有745处文化遗址被教科文组织列入值得保护的名录。本书中的许多建筑都被录入联合国教科文组织的《世界遗产名录》。这无疑是一个宝贵的资讯源，确实也保护了可能被都市发展清除的历史遗迹。联合国教科文组织的《世界遗产名录》更表明，人们对老建筑的看法发生了根本性扭转。过去，构筑物是保留还是改造只取决于它的实用价值。如今，建筑只要撑到了现代，不管状态如何都会被保留，尽管多数不会被重建、修缮或升级改造。从这个意义上说，旧时重要的建筑进入了它们的博物馆阶段，络绎不绝的游客借此憧憬着另一历史时空下的罗马、北京的辉煌。这种向博物馆阶段的过渡，显然是一种基于如今便利的世界旅行的社会学现象。它也是事物设计和构建方式发生根本性变化的结果。工人们没法再独自雕刻石头、建造飞扶壁，想来也唯有教堂这类建筑仍有可能需要一个世纪乃至更长的施工时间。时代变了，我们看待老建筑的方式也发展了。

最后，在过去，有权有势的统治者或者教会领袖，几乎可以独断专行地决定一栋宏伟的建筑是建还是拆，而今天，民主、资本与国际机构，比如联合国教科文组织，各有其话语权。降低成本成了建筑学的主题，这当然不是打造传世经典的最好办法。过去几个世纪的建筑，有时被看作国家光荣历史延续的证明，如今宛如明信片一样处于休眠状态，这意味着某些重要的建筑物再也不会生机勃勃。

本书精挑细选了50个案例——从公元之初直至当下——最重要的观察或许是：它们中每一个都充满活力。这些建筑案例远非令人好奇却无法亲近的艺术品，而是我们的文明赖以建立的场所；不仅是美学与文化，还是政治、宗教和历史的熔炉。因此，伟大的建筑绝非个别精英的专属，它是我们从哪里来、我们是谁的明证。

本书尽可能按照建筑物的竣工日期排列。当然，许多建筑物，尤其古老的那些，因为曾有过多种不同的功能和形态，所以无法回溯得那么精准。这正是古建筑修复的难中之难。我们应该复原哪座凡尔赛宫？是路易十四（1638—1715）那一版，还是与之完全不同的路易·菲利普（1773—1850）那一版？

大教堂，清真寺，博物馆，庙宇

圣索菲亚大教堂（伊斯坦布尔，土耳其；537）是第一座拥有不同化身的单体建筑的确凿范例。它曾是东正教的大教堂、天主教的大教堂、帝国的清真寺，最后，从1935年起它成为博物馆。527—565年，在拜占庭帝国皇帝查士丁尼一世的命令下，在两座更早的教堂遗址上，人们建造了这座巴西利卡^[2]。537年12月27日，皇帝与君士坦丁堡的牧首俄狄喀乌斯共同主持了落成典礼。作为现存最古老的建筑，圣索菲亚还包含着比它更古老的建筑元素，譬如建设过程中依照皇帝命令从巴勒贝克买来的八根科林斯柱。高悬在圣索菲亚上的穹顶，内高55.6米，成为此后众多教堂、清真寺、政府建筑沿袭的建筑符号。穹顶被视为象征天堂的符号，甚至象征着人类的头盖骨，喻言生命的可能。

象征天堂的穹顶在远东似乎并非如此重要。东大寺（奈良，日本；752）是佛教的一大古迹。在奈良，信仰之“重”与作为日本短暂首都之“要”都体现在寺庙的建设中。比如东大寺，佛像被安置在世界最大的木结构建筑中，高15米的大佛于752年落成。火灾和地震，一回又一

回，毁坏了寺庙组团，多数又应需重建起来。除了供奉佛像的正殿，如今东大寺还包括其他7座并列为日本国宝的构筑物。这所建筑和奈良风情，象征着将一个国家紧密联系在一起的非凡的信念。东大寺是日本所有其他佛寺的总寺，至今仍发挥着它的重要作用。



圣家堂

巴萨罗那，西班牙

1883年



圣索菲亚大教堂

伊斯坦布尔，土耳其

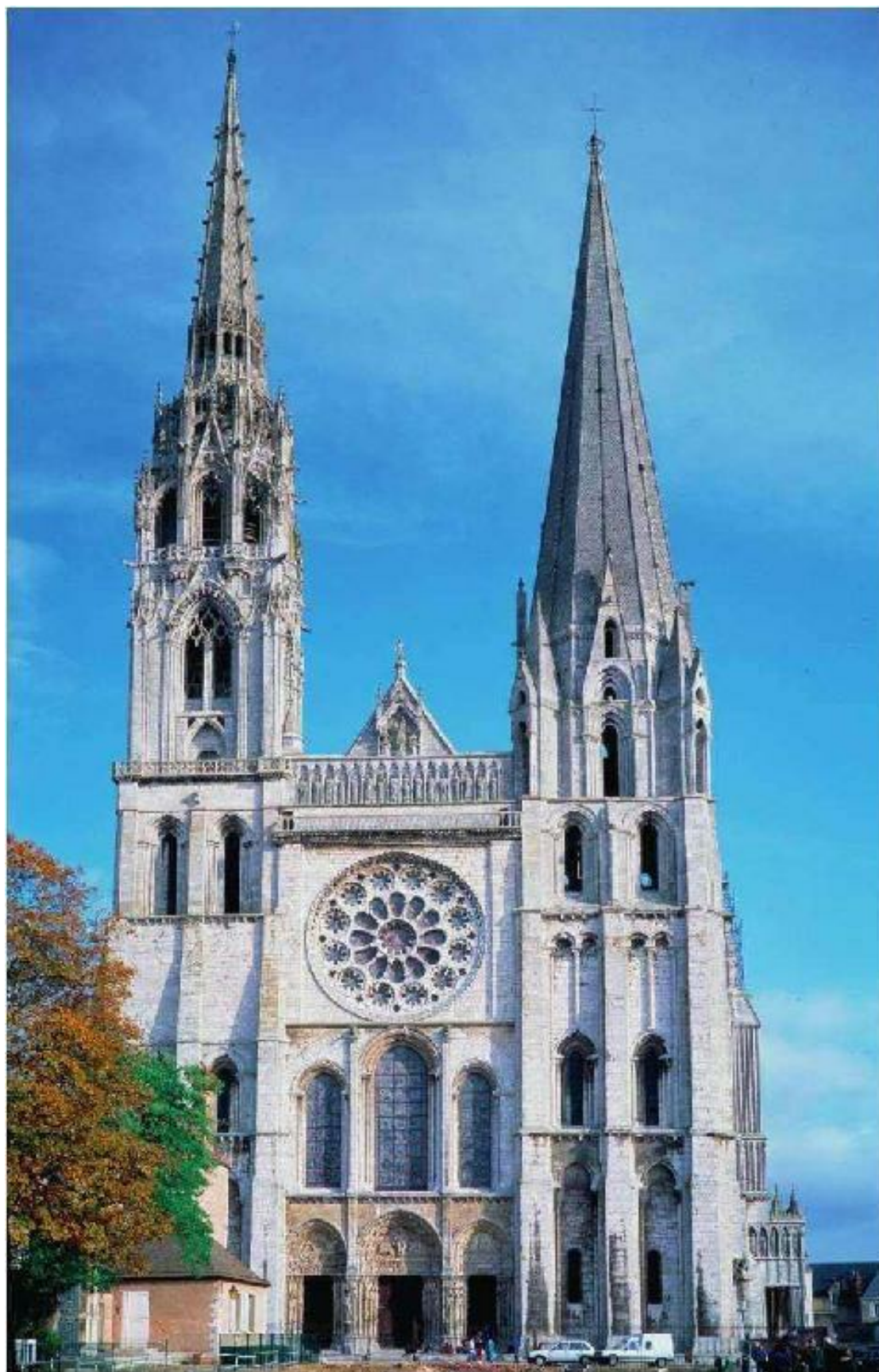
537年



东大寺

奈良，日本

8世纪



沙特尔大教堂

沙特尔，法国

1193—1250年



吴哥窟

暹粒，柬埔寨

1150年

沙特尔大教堂始建于1145年，并于1194年的大火之后重建。1260年，法王路易九世出席了大教堂的落成祝圣仪式。联合国教科文组织赞叹沙特尔大教堂是“法国哥特艺术的巅峰”，沙特尔大教堂在基督教的地位类似东大寺之于日本佛教，是文化与文明真正的中心。沙特尔位于巴

黎80千米开外，早在3世纪就是罗马天主教的主教区。12世纪前，与如今同一位置，至少曾经建过四座教堂。这一种次第重建，或是因为火灾，或者仅仅是想要打造更大更好的教堂，是许多重要的基督教圣地的特点。数个世纪以降，这些特定场所被视为建立传教场所的祥瑞之地。凭着飞扶壁等结构设计，沙特尔教堂让巨大得超乎寻常的玻璃彩窗设计得以实现。其中三扇硕大的圆形“玫瑰”花窗，分别描绘了“最后的审判”（西侧）、“圣母”（北侧）和“基督”（南侧）。宏大的中殿让人联想起史前的森林，建筑重现了比记录在案的时间更古老的意境。回溯史前，展望当下，一座沙特尔这样的丰碑穿越时间，将人类与他们的文化联结起来。这是一种真实存在的，与欧洲乃至大部分西方世界的信仰活生生的联系。

柬埔寨及阿富汗是世界上仅有的两个在国旗上印有房屋的国家。阿富汗的国旗中央，是一座普普通通的清真寺，象征着信仰。而柬埔寨国旗上的纪念建筑，则是吴哥窟（暹粒，柬埔寨；1150）。吴哥窟是吴哥地区上千寺庙中的一所，供奉毗湿奴，是世界上最大的印度教寺庙。它的建筑形态象征着印度教的宇宙观。法国探险家亨利·穆霍特（1826—1861）将世界的注意力聚焦到废弃已久的吴哥建筑群落。他写道：“某位古代的‘米开朗琪罗’所建造的这些庙宇中的任何一座，都足以媲美所罗门的神庙，比肩我们的最美的建筑。它比希腊或者罗马留给我们的一切都更为宏伟。”高棉“米开朗琪罗”的真实姓名不为人知，吴哥窟也不可能仅按照某一个人的设计建造的。它不仅是人世间力量的象征，也代表了它的建造者所理解的宇宙，关于吴哥窟形态和雕塑的研究已经有很多发表了的文章，穿过外墙我们就可以感知它的宏伟。信众把此间打造成圣地。吴哥窟的“建筑师”和所有来祈祷的虔诚的人们，营造了一种无可置疑的真实。柬埔寨这个国家的精神，它的历史和骄傲，展现在国旗上，在吴哥窟的塔式造型里。

公共空间的重要性

通常城市广场就其本身而言，不算建筑作品，然而，成功的公共空间能够加权周边的建筑的重要性，自身也成为城市生活不可或缺的一部分。当然也有个别由建筑师或者规划师专诚设计的广场案例——大家自然而然想到卢西奥·科斯塔（Lucio Costa）1957年设计的巴西利亚的“飞行员平面”。城市的纪念轴（Eixo Monumental）是奔流在政府建筑之间的绿色主轴线，既是很棒的公共空间，也是必要的城市设计元素。1791年，皮埃尔·查尔斯·朗方（Pierre Charles L'Enfant）设计的华盛顿特区总体规划可以说是科斯塔的绿色主轴线的先驱。

田野广场（锡耶纳，意大利；1280—1350）是托斯卡纳地区锡耶纳城历史中心的主要公共空间。这座贝壳般的半圆广场非比寻常，地势较低的一侧是建造于1297—1308年的市政厅；地势较高的一侧是一系列等高的私家宫殿（王宫）。13世纪以前，广场所在区域被邻近几个镇子用作集市。在统治着锡耶纳的九人议会的主持下，广场在1327—1349年铺设了地面。田野广场的和谐美观，除依靠建筑师的协调把控之外，更因为它周围的建筑都遵循着一套严格控制广场周边建筑高度和风格的规范。

莫斯科的克里姆林宫前的红场，是遵照伊凡三世公（1440—1505）的命令建造的。距离克里姆林宫234米范围内的建筑被清除一空。奉恐怖的伊凡（1530—1584）之命建造的圣瓦西里大教堂则位于广场另一端。俄罗斯首都的主要街道都从这座广场发散开去，凸显了它的象征意义，近代（包括苏联时期）在此举行的众多官方的典礼都印证了这一点。红场是世上最著名的公共空间之一，它的历史，无论古代还是当下，同那些随着时光不断变化的建筑（包括一座被拆除后以现代风格重建的教堂），犹如俄罗斯的缩影。红场，这沙皇的造物，一座宏大的广场，暴君们年复一年、或多或少在这里招摇显摆。鉴于它的历史地位，这座广场受到了俄罗斯和联合国教科文组织的保护。一位位建筑师为红场贡献了各个局部设计，然而广场作为一个整体，超越了个体的构想表

达，成为国家的核心象征。跨越数个世纪之后，红场或许可以看成集体创作的建筑设计。或者就取它根本的含义，一个民族与其历史的表述。伟大的建筑超越了石材、装饰，重大的事件在此上演，思想由此形成。

罗马的卡比托利欧广场（1546）位于卡比托利山（国会山）上。自打有罗马，就有人在此居住并兴建建筑。广场建在几座神庙的原址上，其中一座供奉着朱庇特。随着时光流逝，中世纪市政厅所在的广场风光不再。朝着古罗马广场一面，殿堂破破烂烂。教皇保罗三世（1468—1549）借着神圣罗马帝国皇帝查理五世来访，下令重修广场。重新设计的广场面朝圣彼得大教堂，米开朗琪罗赋予这个倾斜的梯形空间无可争辩的恢宏气势。他还设计或者重新设计了广场周边一些主要建筑，其中包括在1564年他逝世后才建成的新宫。当罗马还是“世界中心”的时候，这里曾是朱庇特神庙所在，卡比托利欧广场决意对标caput mundi（拉丁文，head of the world），或“世界之首”。米开朗琪罗设计的椭圆形，或者更精确地说，铺装成蛋形的广场，朝向圣彼得大教堂的马库斯·奥勒留骑马雕像（寓意对标古罗马的第一任信奉基督教的领袖君士坦丁大帝），都充满象征意义。米开朗琪罗寻求轴对称的设计手法，清楚地表明了，在某种意义上，新的世界——基督教国家从此开始。

权力的核心，胜利的标志

不过，世界似乎有许多个中心，因为在遥远的东方，建于15世纪（1407—1420）的北京紫禁城才是中国皇帝统治“普天之下”的权力场所。



田野广场

锡耶纳，意大利

1280—1350年



红场

莫斯科，俄罗斯

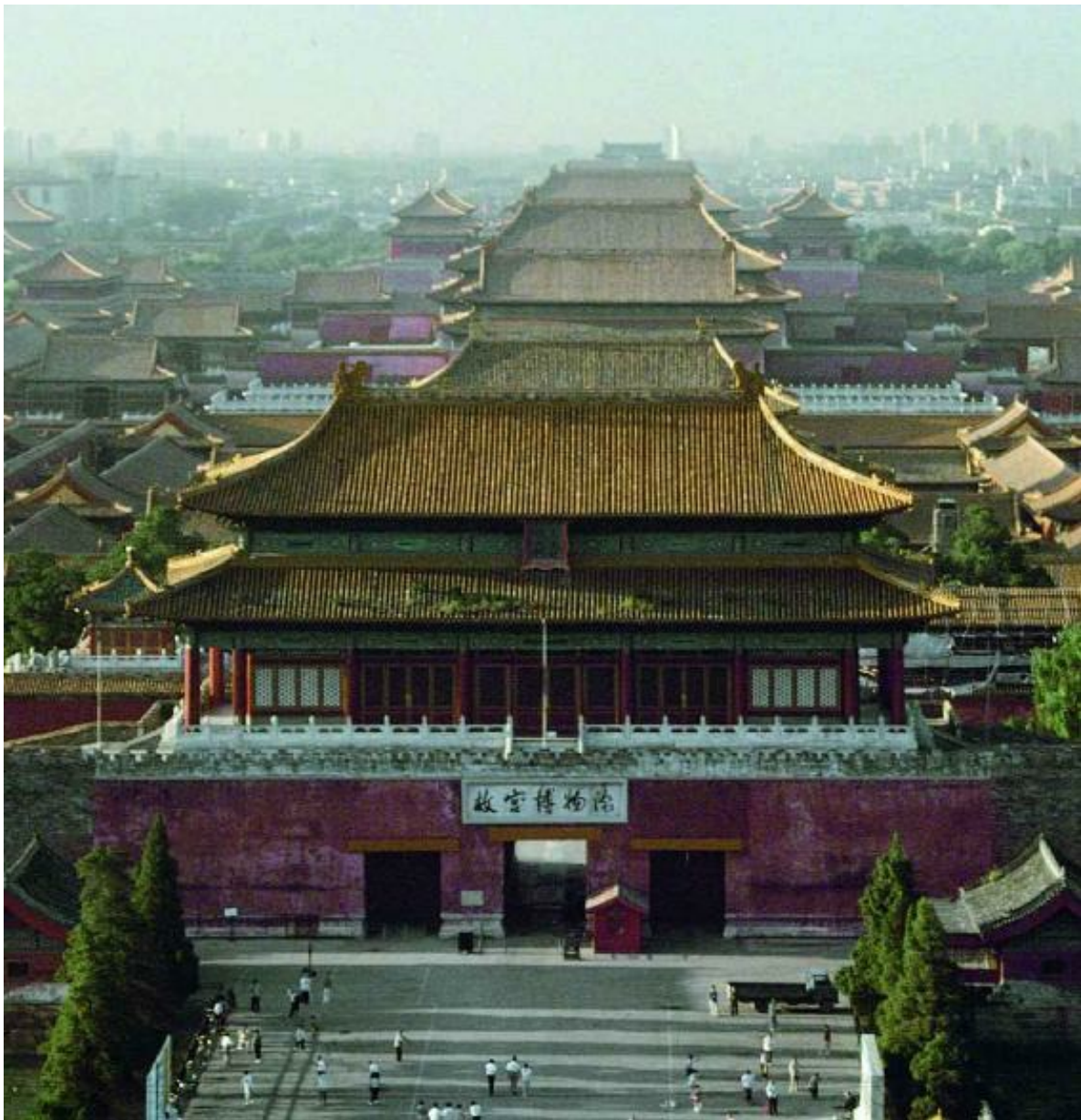
17世纪



卡比托利欧广场

罗马，意大利

16世纪



紫禁城

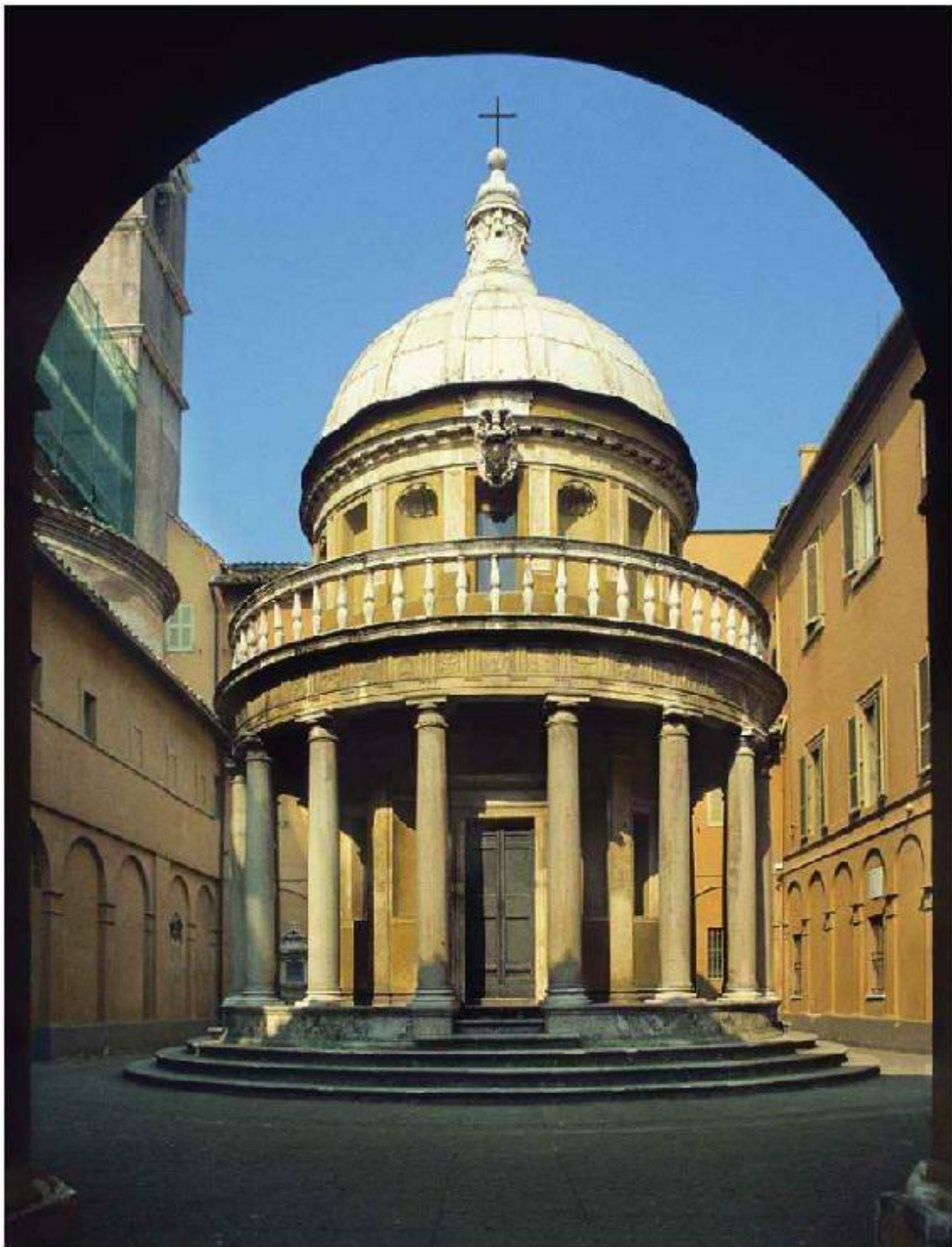
北京，中国

1420年



中国长城

3—17世纪



坦比哀多

罗马，意大利

1510年

这组轴对称的建筑群占地0.72平方千米。面朝世界第三大城市广场——天安门广场和位于广场之上的毛主席纪念堂。在不少于九百八十座建筑，将近一万间房间的建筑群里，先后有二十四位皇帝君临天下。1925年，紫禁城被改为故宫博物院，这组建筑群被认为是世界上最大、保存最完好的木结构宫殿建筑范本。紫禁城是在统治者命令下，集体创作的另一个建筑案例。只有在相对短期内动员大量的工人，才可能完成这样的建筑奇迹。

中国的长城（公元前220—1644）是一个前后耗时一千八百余年的军事或者说是防御工事的案例。长城全长约20,000千米，是迄今最长的人工构筑物。它的风格和材料必然随时间而变化，但贯穿始终的目的和基本形态使得它有别于其他任何建筑作品。大家可能会留意到，直到1605年，西方世界的第一道“长城”出现之前，欧洲国家一直自认为是这个星球上最强的势力和文明的源泉。但在汉武帝（公元前140—公元前87）统治时期，中国的长城就已经从渤海到敦煌，绵延约6000千米，古老的帝国取得了罗马帝国都无法企及的成就。哪怕是《马可·波罗游记》这种书，也未曾提及长城的逸闻，所以，直到近代，欧洲基本上对东方文明的成就一无所知。

因为大量流芳后世的个人艺术家与天才创作者的涌现，意大利文艺复兴理所当然地成为建筑史转折点的标志。1502年，建筑师多纳托·布拉曼特（Donato Bramante, 1444—1514）受阿拉贡的费迪南和卡斯蒂利亚的伊丽莎白委托，在蒙托里奥（罗马，意大利；1502—1510）的圣彼得教堂的修道院里，建造了一座小小的礼拜堂建筑“坦比哀多”（Tempietto）。这里被认定是圣彼得被钉上十字架殉难的场所。围绕中心规划的圆形坦比哀多寄寓罗马帝国时早期基督教殉道者，是一座纪念殉难者、追思重要历史事件的纪念堂。坦比哀多采用的几何比例与当时探究古代艺术与建筑的思潮有关。大约在1490年，达·芬奇创作了

著名的“在圈圈里的人”的画作，他用意大利文在上面写下了罗马建筑师维特鲁威对男性肢体的均衡比例的看法：舒展的四肢，正好触及内切圆形的正方形，形成完美的几何比例。更准确地说，维特鲁威写道：“没有对称性与比例，就没有神庙规范的平面。也就是说，它必须符合人体四肢的精妙比例。”可能在1504年，布拉曼特在罗马遇见了达·芬奇，所以小小的坦比哀多表达了一种回溯过去、展望当下的思想。坦比哀多几何式的简洁，尽管缺了点儿哲学渊源，却是所有现代建筑的标志。

从布拉曼特到历史上最具影响力的建筑师安德烈·帕拉迪奥（Andrea Palladio, 1508—1580）之间，人们可以找到千丝万缕的联系。帕拉迪奥在他的《建筑四书》（1570）中写道：“从古至今，布拉曼特可谓发掘美好建筑的第一人，我认为他的作品值得与古代建筑相提并论。”他自己设计的阿尔梅里科·卡普拉别墅，又称圆厅别墅（维琴察，意大利；1571），这个建筑是对称结构，正中有一座大穹顶的圆厅，外接四侧都是爱奥尼柱式门廊的房子的正方形场地。可见，无论是古代的神庙还是坦比哀多这样的基督教殿堂，神殿与这座民用建筑在如何获取灵感这件事上显然异曲同工。这具有重要意义，这代表着更具象征意义的“公共”纪念性建筑的理念传入私家领域。正如建筑师的名字逐渐作为个人被记住，同时，私家客户也开始渴求以往只保留给统治者和主教们的“不朽”。事实上，这座私家别墅的中央穹顶直到1606年才由建筑师文森佐·斯卡莫齐效仿罗马的万神庙设计、建造完成。即便是伟大的帕拉迪奥的作品，其建筑作品的特征也可能是由其他人设计的。这种情况在经典的建筑中比比皆是。创造杰作的不止一位设计师。

无穷万象

建筑专家可能犹豫是否要将园林列入一本关于建筑物的书里。然而品评建筑杰出性的真正方法之一是衡量它如何利用空间，或者说它是如何创造一个可以被使用并维护几个世纪的空间。龙安寺的园林（京都，

日本；约1500）是一个采用枯山水，或者说日本干式景观的花园（也叫作“枯萎的景观”）。也就是说，与大部分园林不同，它仅由矿物元素组成。此园由耙过的砾石和十五块铺满苔藓的石头组成。从任何角度望去，乍一眼，只能看见其中十四块。据说只有开悟的人才可以看到第十五块石头。这是由佛教禅宗而来的理念，也是让这个地方变得出凡入圣的一种表现手法。龙安寺的园林仅作观赏，不予穿行。人们只能坐在寺庙一道道长长的、打磨光滑的木条板上冥想它的形态。精心布局的石块展现了生命的永恒与其间说不清道不明的暧昧。园林也可以被看作存在乃至宇宙的隐喻。如果建筑也能够开悟，该是什么模样？当然就像这座园子一般。

凡尔赛宫（凡尔赛，法国；约1670）可以说与龙安寺截然相反。不说穷奢极侈，至少显摆了法兰西引以为豪的光荣显耀。宫廷不仅是威权与法国君主制文化（尤其是“太阳王”（路易十四））的秀场，更承担着政治目的——迫使桀骜不驯的贵族们聚集在国王身边，而非在别处密谋叛乱。如今的凡尔赛宫占地67,000平方米，有超过2300间房间。由当时最为才华横溢的建筑师、艺术家、家具设计师和景观设计师齐心协力打造的凡尔赛宫，体现的远远不只是大师们的个人能力，更是一个时代的象征。例如景观建筑师安德烈·勒·诺特尔（André Le Nôtre, 1613—1700）创造的一处恢宏景观，它是凡尔赛宫各个花园里最引人注目的元素。奇怪的是，凡尔赛宫室内金碧辉煌，花园却可以看成是种极简主义的表达，远远超越那个时代的某种“大地艺术”。勒·诺特尔真正的艺术在于他有一种能力，用大地、水体和天空来创造一种穿透地平线的权力意象，仿佛真正的权力在于对空间，而非政治或军事力量的绝对掌控。结论显而易见，勒·诺特尔设计的元素还在，法兰西的国王们早已在分崩离析中灰飞烟灭。

时间的评判

有时一件建筑作品的重要性要很久之后，依靠观者的洞察力才能逐

渐显露。桂离宫（京都，日本；1620—1663）就是这样一个案例。1933年，当德国建筑师布鲁诺·陶特（Bruno Taut，1880—1938）应日本国际建筑协会邀请到访日本的时候，桂离宫已经完全荒废。它被无视的程度以致陶特在1935年11月4日写下：“我可以自称是桂离宫的‘发现者’。”先是陶特，然后是勒·柯布西耶和格罗皮乌斯，他们都深深沉迷于桂离宫的“现代性”。他们认为桂离宫不假修饰的正交结构和模块化空间与当时的现代



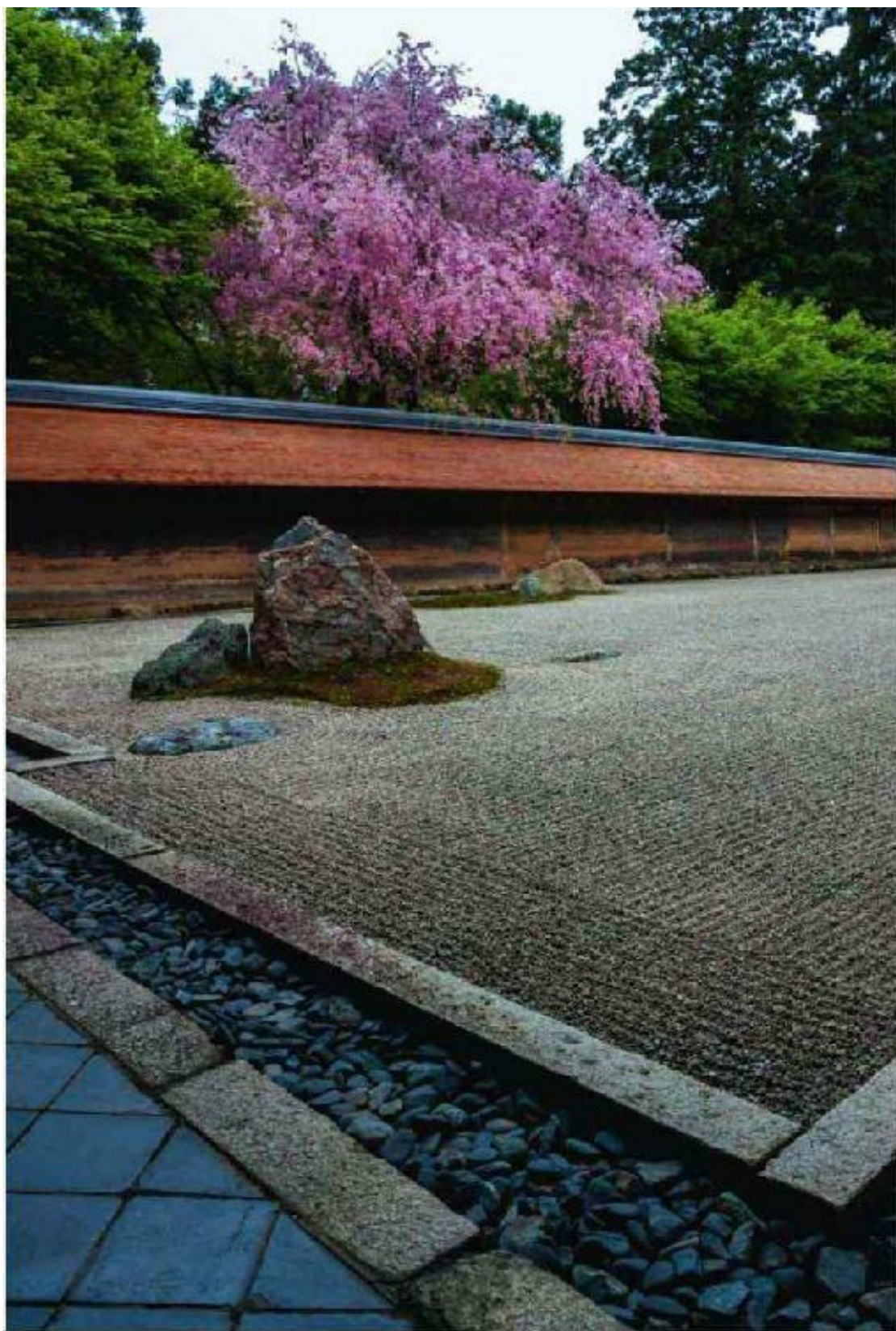
圆厅别墅

维琴察，意大利

1571年

主义不谋而合，甚至认定桂离宫是现代性的“历史”范例。现代主义者只看他们想在桂离宫中看到的——类蒙德里安式简约的某些设计——然而不太在意它质朴的一面，或者说，他们不关注桂离宫房屋与花园里方方面面的“复杂与矛盾”。刚开

始，日本的批评家和建筑师深受陶特的影响，但近来，他们各自展开了对桂离宫的分析。矶崎新描绘了这座宫殿模棱两可的基调。正如他所说的，“我从来都不能够以现代主义者那样的视角看待桂离宫。他们选择桂离宫中他们想要的，它的透明、它功能主导的空间。而我将它看成一个了不起的混合体，极度模棱两可。我认为它的演变源于巧合与设计的暧昧”。显而易见，桂离宫是一座世俗的杰作，一件建筑、园林或者装饰艺术的联合体。一如绝大多数杰作，不同的访客对桂离宫有着不同的解读或认知。但它仍是日本文化的表现形式，或者更确切地说，是普世文化的表现形式。长期只为日本贵族使用的桂离宫不像其他伟大的建筑那样，通过在时间的长河里以高强度地被使用来确立地位。它本质上就是一座私家建筑和园林，直至落成四个世纪以后，方被世人领悟到它的完善与美妙。



龙安寺

京都，日本

16世纪



镜厅，凡尔赛宫

凡尔赛，法国

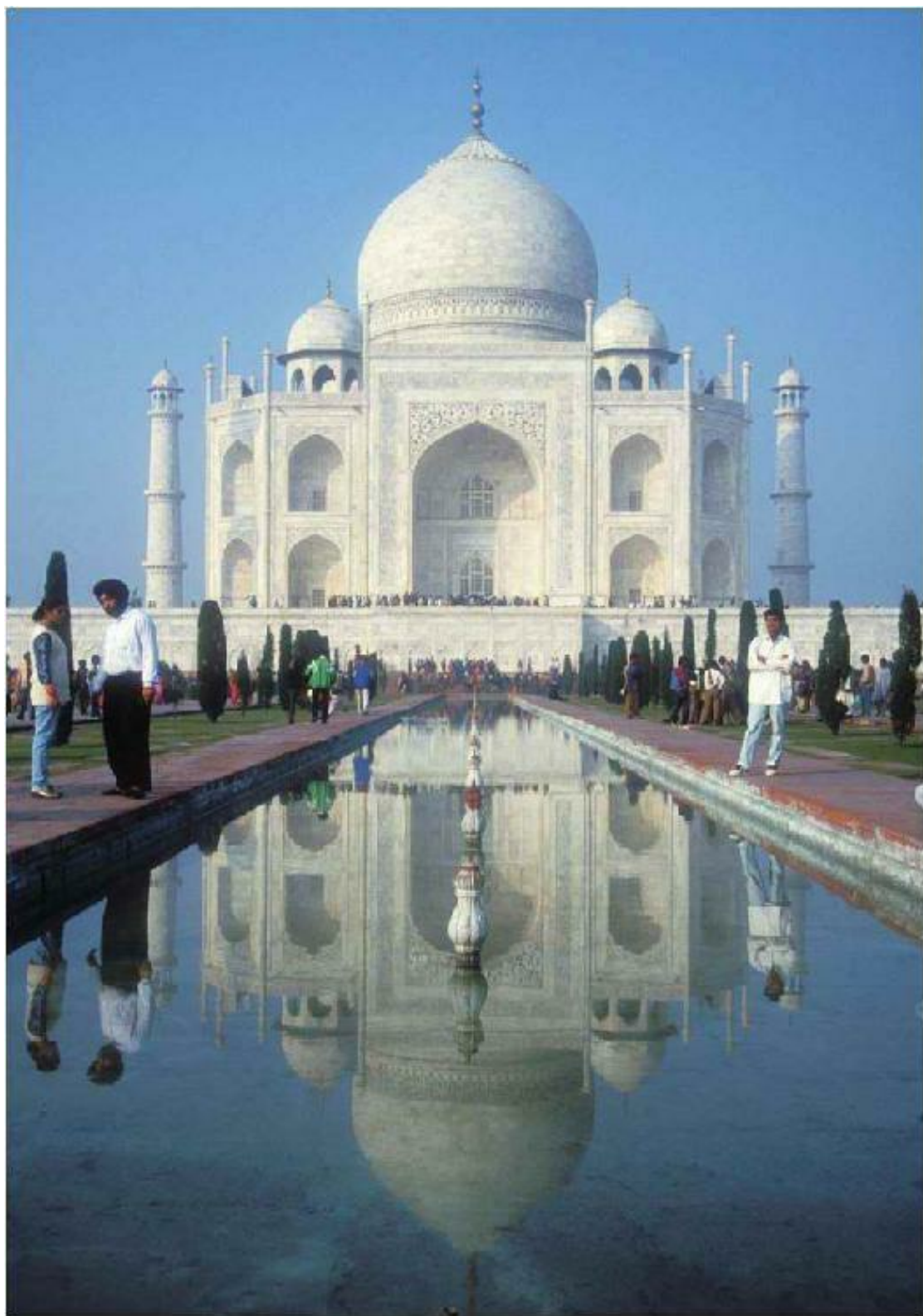
17世纪



桂离宫

京都，日本

17世纪



泰姬陵

阿格拉，印度

1648年



荣军院

巴黎，法国

1674年

许多杰作可以看成信仰的代表，甚至某种意义上宇宙的模型。在这一点上，建筑作品与其他艺术形式在其最高境界上有着根本的相似。这

些伟大的作品往往模棱两可，但的确暗示着一个更高秩序的存在，或许与世界的现实紧密相连。泰姬陵（阿格拉，北方邦，印度；1648）就是这样一个地方。它的花园清楚地象征着天堂的四条河流。泰姬陵的陵墓矗立在花园远端一个95.5米高的方形基座上。在建筑中占据主导地位的巨大的穹顶位于正方形的中央，构成了一个完美的圆。在伊斯兰的象征符号体系中通常记录着，正方形代表人类，而圆形代表神。达·芬奇的《维特鲁威人》也是圆形与正方形内切图案，它赋予这些形状人文主义的解读，与莫卧儿人对圆与方的内切的解读并不相同。然而，尽管时间与空间相隔甚远，艺术与建筑却围绕着相同的基本形状交汇融合了。纯粹的几何形状（尤其是圆形）被认为是“完美的”，因此肯定指向与人类相似但构造更为复杂的神。源起于宗教的建筑，从坦比哀多到泰姬陵等，都在探寻这些形状与人类的事务活动的关系，召唤神的保护，使建筑及其建造者与永恒同在。

历史以种种模式与重要的纪念性建筑相互结合。譬如教堂通常建设在其他教堂或者更早的神庙遗址上，这类同一地块上同一事件不断发生的案例。又譬如从重要建筑中获得灵感并且让它成为创作的源泉。譬如荣军院（巴黎，法国；1674），这个建筑位于巴黎的塞纳河左岸，亚历山大三世大桥的轴线上。它107米高的穹顶在很大程度上仿照了罗马圣彼得大教堂，这让它成为城里最瞩目的建筑。但无论灵感源于何处，荣军院确实影响了后世众多建筑的造型，例如华盛顿特区的美国国会大厦的穹顶（托马斯·华尔特；1866），美国海军学院礼拜堂（安纳波利斯，马里兰；1908）和旧金山市政厅（1915）。荣军院是作为退伍军人医院而创建的，院内还有一所教堂，但它可能更以拿破仑一世的安息之地闻名。后来参与建设卢浮宫的路易·维斯孔蒂（Louis Visconti, 1791—1853）设计了这座墓室，皇帝的遗体于1861年在此下葬。我们可以看到，在开敞的空间里，红色石英石棺椁立在绿色的花岗岩基座上，位于儒勒·哈杜安·孟萨尔（Jules Hardouin-Mansart）设计的华美穹顶正下方。就这样，教堂成为陵墓，和（与创建教堂毫无关系的）某段法国历

史无可避免地紧密相连。

过往的荣耀，现代的需求

直到18世纪美国才荣登建筑奇迹榜，显而易见，那些美国早期的著名建筑，比如蒙蒂塞洛庄园（靠近夏洛茨维尔，弗吉尼亚；1784），深受欧洲影响。蒙蒂塞洛当然与它的设计师、主人，第三任美国总统，托马斯·杰斐逊密不可分。蒙蒂塞洛屹立山巅、风景围绕的布局，以及建筑形态，据说都受到了帕拉迪奥的圆厅别墅（维琴察，意大利；1571）的影响，其近乎十字形的布局则与奇斯威克宫（伦敦，英国；1729）非常相似。蒙蒂塞洛的穹顶和几何感，显然延续自帕拉迪奥，乃至更早的文艺复兴时期的人物伯拉孟托，甚至一直追溯到维特鲁威。完美比例与贵族精神就这样与一座特殊的私人住宅紧密联系起来，让它成为一所现代的神庙。杰斐逊作为《独立宣言》起草人，将这种贵族精神清晰地输入这个崭新国家的体制里。民主和终极的平等（尽管杰斐逊是个奴隶主）是这座建筑所传递的信息。尽管其他地方也会竞争这个头衔，但蒙蒂塞洛可以看作一个伟人与在他帮助下所建立的国家的纪念堂。这座尺度精打细算的新建筑被注入了一种从维特鲁威到帕拉迪奥，穿越英国与法国的欢欣鼓舞、光荣自豪的精气神儿。

远在欧洲许多重要的新古典主义建筑落成之前，杰斐逊就是一个希腊建筑、复兴建筑的间接推动者。这种趋势的一个重要的范例就是卡尔·弗里德里希·申克尔（Karl Friedrich Schinkel, 1781—1841）设计的老博物馆（柏林，德国；1830）。它长长的正立面有着18根爱奥尼亚立柱，而它内部穹顶的灵感来源是万神庙，这些设计都表达了哲学家、柏林大学的创始人威廉·冯·洪堡（Wilhelm von Humboldt, 1767—1835）在德国提出的艺术与教育的贵族精神。艺术、教育，以此类推，包括建筑都不再是精英的特权，它们也属于广大中上层市民。

工业范式

建筑设计总是与工程科学相伴相随。工程从一种经验主义，逐渐趋于精准。1889—1930年间，埃菲尔铁塔（巴黎，法国；1889）一直是世界上最高的建筑，直到被纽约的克莱斯勒大厦超越。作为1889年万国博览会的入口拱门，埃菲尔铁塔以建造它的埃菲尔营造公司老板、法国工程师古斯塔夫·埃菲尔（**Gustave Eiffel**）命名。尽管埃菲尔和他的同事们很可能依然采用了许多相对经验主义的方法展开设计，但采用工业方法展开高速建造的象征意义，使埃菲尔铁塔成为真正的工业时代的第一座标志物。博览会期间，超过两百万人到访埃菲尔铁塔。尽管除了登高远眺法国首都恢宏的风景之外几乎毫无用处，埃菲尔铁塔至今仍是全世界最热门的付费纪念性建筑物。不像其他见证了历史事件的纪念性建筑物或者广场，埃菲尔铁塔宛如一座宣告摩登时代到来的巨型雕塑，而它的建筑寿命远超预期。就凭这两点，即使最为精简的经典建筑成就榜也少不了它的身影。

从允许私人住宅使用（从前属于）教堂和政府的特权装饰这件事上，我们可以看到建筑史的变化，以及西方世界的社会转变。自埃菲尔铁塔建成开始，此后经年，工业明目张胆地认为它也可以建造自己的神庙，让它成为礼拜的场所。彼得·贝伦斯（**Peter Behrens**）和工程师卡尔·伯纳德（**Karl Bernhard**）为一家（获得了使用托马斯·爱迪生专利的）电器公司——AEG（德国通用电气）——设计了透平机车间（柏林，德国；1910）。贝伦斯为工业谱写了一曲无畏的颂歌：采用希腊和埃及神庙的设计来颂扬电气化的新兴力量。从哲学角度，贝伦斯相信艺术的教化力量，认为它能赋予日常生活以尊严。与之后一些现代建筑师竭力赞美机器的陈词滥调不同，贝伦斯寻求展现艺术的胜利。即使一座工厂也可以是一个尊贵庄严的地方，而最先进的建筑就可以担此重任。



蒙蒂塞洛庄园

靠近夏洛茨维尔，弗吉尼亚，美国

1784年



埃菲尔铁塔

巴黎，法国

1889年



透平机车间

柏林，德国

1910年



克莱斯勒大厦

纽约，美国

1932年

与此同时，作为新兴公共交通时代的化身，火车站也有了大型神庙的气派。中央火车站（纽约市，纽约州，美国；1913）被纽约时报誉为“不仅是美国最了不起的车站，也是放之四海而皆准的车站杰作”。开阔的中央大厅邀请了当时法国著名的艺术家来装饰，显然是希望中央大厅能拥有新古典主义的宏伟气派，这在当时是权力与现代化的象征。有人指出，随着中央火车站周边区域开发而兴建的许多房子，在建筑史中都可圈可点。克莱斯勒大厦（纽约市，纽约州，美国；1932）取代埃菲尔铁塔，成为世界最高建筑。大厦的风格呼应当时克莱斯勒汽车的设计，代表着从新古典主义向装饰艺术风格的转变。一如埃菲尔铁塔，新兴摩登的世界里林立的高挑闪耀的塔楼被看作时代的化身。数年以后，就在几个街区开外，路德维希·密斯·凡·德·罗（Ludwig Mies van der Rohe）设计的西格拉姆大厦（纽约市，纽约州，美国；1958）开创了另一种经典。一场被现代主义铭记的运动从德国包豪斯的灰烬中走出，引领美国一时风潮，其中的领军人物就有格罗皮乌斯和密斯。

流水别墅，黎明宫

建筑及其目的的变化意味着越来越多原本的私人住宅获得了“伟大的建筑”的地位，这一主题贯穿了整个20世纪。这里写到的两座住宅，一座完全是私人的，另一座一直作官方用途，诠释了建筑如何成为思想的化身。建于1936—1938年的流水别墅（米尔润县，宾夕法尼亚，美国；1938），又称埃德加·J. 考夫曼别墅，它可能是20世纪最著名的房子。弗兰克·劳埃德·赖特（Frank Lloyd Wright）大胆地将房屋直接设计

在瀑布之上，利用建筑的体量与设计为场地的原生环境增光添彩，体现了典型的赖特的风格与才华。“我认为自然应该用大写的N来拼写。”他说，“并非说自然就是神，而是我们所能够从神那里学习的，都得从神的身体来参悟，而那就是我们所说的自然。”“有机”建筑的概念一再变更，但赖特的方法绝非一成不变地模仿自然，而是融入其中。正如他在《建筑的未来》一书中所写：

变化是景观中唯一不变的因素。但所有的变化都与宇宙法则，这一更高级的变化酬答唱和。这些宇宙的法则就是所有人造建筑的物理法则，景观亦然。人们只要在大地上、太阳底下安置一座建筑，就是积极地参与了创造。即便人有与生俱来的权力，也必须承认：他自己也是景观的一种造物，与岩石、树木、狗熊或者蜜蜂无异。大自然不断向人类展示与构成大自然的天然特征相辅相成的矿物与植物结构，以及它们背后非凡的经济科学。

这种方法的意义很可能被归纳为某种革命性的独立宣言。建筑不只是为了服务于权力的突发奇想而存在，它也可以被视为一种有独立存在的权力的表现形式，就像铭刻在自然和地球上的生命中的那些法则。

奥斯卡·尼迈耶（Oscar Niemeyer）的黎明宫（或译阿尔瓦瑞达宫，巴西利亚，巴西；1958）当然与政治紧密相连，它是作为总统府而设计的，直到今天，巴西总统仍住在那里。卢西奥·科斯塔的新首都规划还没有完成之前，面朝日出的黎明宫就已经开工了。因为支撑结构采用了非常规的曲线设计，加上其标志性的立面，让这座建筑看起来就好似漂浮在水池上。我们可以用那时新当选的儒塞利诺·库比契克（Juscelino Kubitschek）总统的话来概括这座建筑全部的象征含义：“从这片中央高原，这种即将成为国家决策中心的巨大孤独中，我一再展望祖国的未来。我看见黎明的曙光，没有什么可以动摇我对国家的信念。”作为一个终身的共产党员，尼迈耶和许多其他人一样，感到库比契克将让巴西走上正途，成为本国人民和全世界的榜样。虽然事实并非如此，但黎明宫仍然是建筑能够象征希望与革新的见证。

文艺复兴期间，教会建筑借鉴古典传统，并向（在意大利颇为流行

的)“危险的”人文主义思潮靠拢。但许多20世纪的教堂建筑在设计上却更倾向于向前看,这是一种有趣的哲学反转。虽然这种联想并不是总被认可,但奥斯卡·尼迈耶也许对勒·柯布西耶后来更为诗意盎然的作品颇具影响力。在尼迈耶的自传《时间的曲线》中,他写道:“显而易见,我的建筑影响到了勒·柯布西耶后期的项目,但这个因素直到现在才被他的作品批评家们纳入考量范围。”他接着引用与勒·柯布西耶共同撰写纯粹主义宣言《后立体主义》(1917)一书的阿梅代·奥尚方(Amédee Ozenfant)的回忆录。“在坚持纯粹主义的原则与忠于直角这么多年以后,”奥尚方写道,“勒·柯布西耶察觉到一种来自别处的新巴洛克^[3]风潮,看来他已经决定放弃这长期以来被他视为私人领地的‘诚实的直角’。”

现代性转变为传统

勒·柯布西耶以诗意的手法设计了他最著名的教堂作品——朗香教堂(朗香,法国;1954)。朗香教堂建在法国东部一座小山顶上,从4世纪起,这儿就有一个基督教的小礼拜堂,朗香教堂弧形的屋顶就好像飘浮在墙上。教堂厚重的南墙上有许多不规则的开口,似乎否定着几年前勒·柯布西耶和其他20世纪早期的建筑师热烈捍卫的严谨的几何律法。就像在遥远过去经常发生的事,一个敬奉神明的场所能赋予勒·柯布西耶这样天才的建筑师开辟新天地的绝佳机遇,去探索现代性经常否认的灵性。随着光从巨大的屋顶下,或者从星罗棋布、错落有致的深窗里吐露出来,朗香教堂表明了它要与20世纪初在德国兴起的工业标准的建筑分道扬镳,在“二战”后的重建浪潮中迈向胜利。就像流水别墅一样,建筑自设特性,或许朗香教堂在履行教堂职责的同时,在某种程度上也满足了一种原创艺术借由建筑表达的需求。



西格拉姆大厦

纽约，美国

1958年



流水别墅

米尔顿县，宾夕法尼亚，美国

1938年



黎明宫

巴西利亚，巴西

1958年



朗香教堂

朗香，法国

1954年



卢浮宫金字塔

大卢浮宫，法国巴黎

1989—1998年

和艺术一样，伟大的建筑有时需要经历时间的洗礼才能得到认可，毫无疑问，两个截然不同的博物馆项目标志着20世纪的终结。第一个是大卢浮宫项目（巴黎，法国；1983—1998），这无疑是贝聿铭最重要的作品。有时人们会把它和玻璃金字塔项目（1989）混淆起来，但后者实际上不过是这位华裔美国建筑师加建在拿破仑广场的入口的。大卢浮宫项目涉及巨大的地下空间和对（曾作为法国财政部办公室的）黎塞留侧翼宫殿的重建。作为法国总统弗朗索瓦·密特朗（Francois Mitterrand）

推动的“宏大工程”的一部分，卢浮宫占据着法国的历史心脏，是国王们的施政之地，有着比凡尔赛宫更丰富的历史层次。

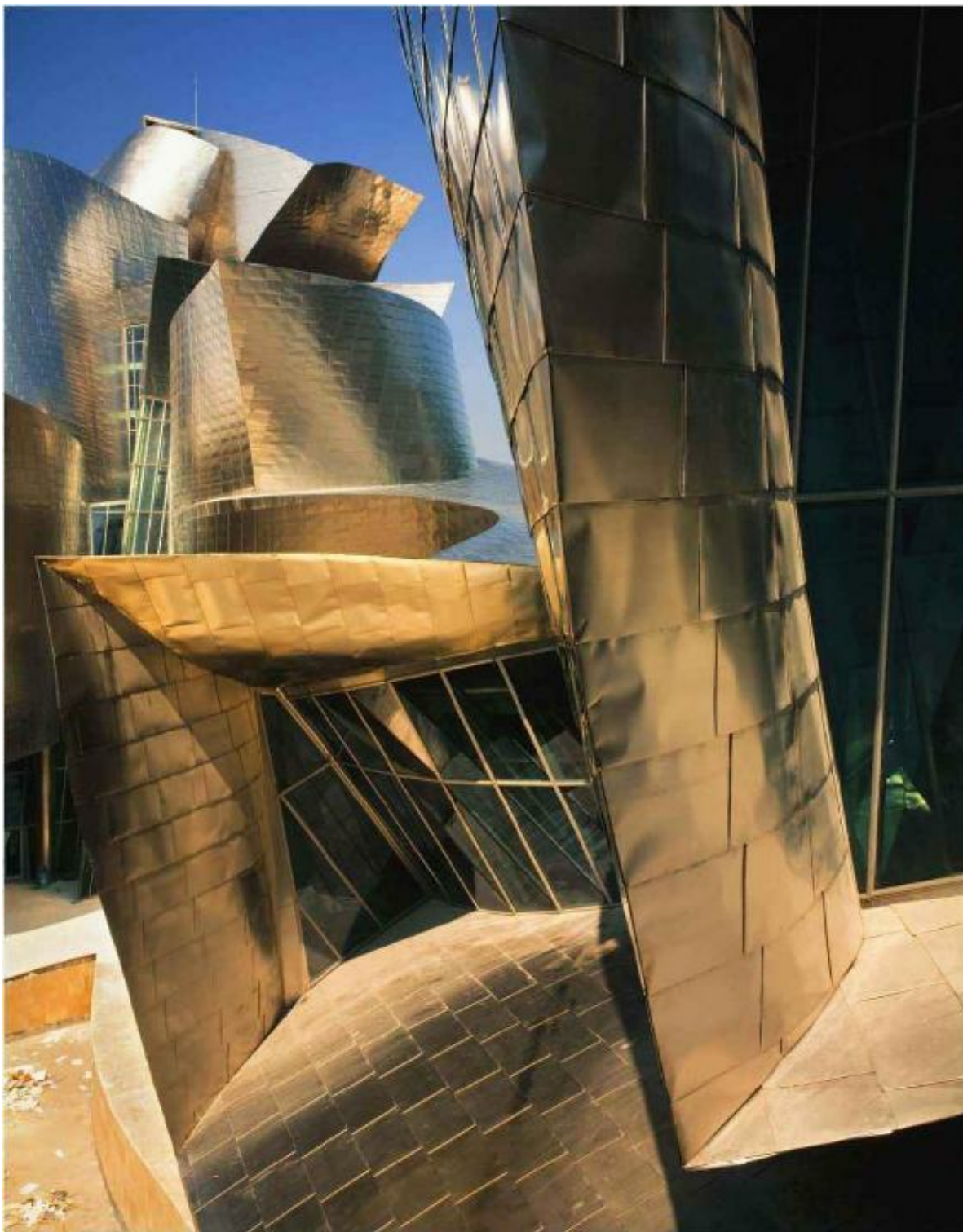
卢浮宫位于沿着如今的香榭丽舍和杜伊勒里花园方向延伸的宏大花园群组的一端。这些花园是安德烈·勒·诺特（André Le Notre）奉路易十四命令设计的。他还设计了凡尔赛宫。与许多反对者所宣称的正相反，卢浮宫的金字塔是贝聿铭对法国传统有着深刻理解的明证。他仔细研究了勒·诺特的作品，注意到他对于光、空气、水和几何线条的娴熟运用，例如布局在巴黎或是凡尔赛宫长长的轴线。倒映着巴黎天空的金字塔玻璃表面，沐浴着充沛阳光的地下空间入口，这一切绝非偶然。通过在历史悠久的卢浮宫宫墙之间的一座实体礼赞，贝聿铭证明了，他的项目就像他其他的房子一样，很大程度上能把当代建筑和遥远的过去重新联系起来。每年有千万访客的卢浮宫是世界上最热门的纪念性建筑，一个过去与当下并存的地方，一个将荣耀归于艺术的地方。尽管博物馆以达·芬奇的《蒙娜丽莎》，或者《萨摩色雷斯岛的胜利女神》著称，但卢浮宫真正鲜活的身份还是由它的新旧建筑共同定义与体现的。

熔炉

第二个博物馆项目是弗兰克·盖里（Frank Gehry）的毕尔巴鄂的古根海姆美术馆（毕尔巴鄂，西班牙；1997），它被认为重要的原因与卢浮宫博物馆全然不同。就像电影明星的名字加持着他们的电影一样，盖里就像建筑世界的摇滚明星，他宣称他有权像艺术家一样展开设计与建造。盖里的钛合金船舰停泊在工业城市毕尔巴鄂核心的内维翁河畔。现在说它耐得住时光流逝可能还为时过早，但它已经被认为是20世纪末最重要的建筑之一。建筑师菲利普·约翰逊（Philip Johnson）毫不迟疑地称赞它是“我们时代最了不起的建筑”。它让人显然想起一艘闪闪发光的大船，锚停在见证过昔日好时光的旧港口里。这是一个以文化重生老工业城市的罕见成功故事。穿过一座桥，毕尔巴鄂的古根海姆美术馆就坐

落在水岸边，它除了设计师的个人风格谈不上什么建筑风格，但通过吸引游客来访毕尔巴鄂，它为工业老镇创造了新的历史篇章，将城市塑造为焕然一新的、现代性与前沿美学的化身。

曾经，人们需要数个世纪才能建起一座哥特式大教堂那样的宏伟建筑。但时代不同了，现在，短短几年它们就可以拔地而起，并且或许不再寻求比人的寿命长得多得多的意味深远的恒久。作为信仰、力量，甚至宇宙的象征，宏伟的建筑演变成人类创造力的表现，或许也显示了普利兹克奖得主建筑师们的个人胜利。一座像巴黎的卢浮宫那样的综合体，就像从前那些随着流年演化的宏伟教堂一样，示范了它如何伴随时间不断更迭。像毕尔巴鄂的古根海姆美术馆那样纯粹的创作，在对它盖棺定论之前，还要接受一代又一代人的品评。伟大的建筑当然是历史的见证。它不断变化的形式中最重要的那些，将社会发展、艺术、文化和历史种种变化融为一体。正是因为建筑拥有最全面的表达，使得在它身上寻找历史成为可能。



古根海姆美术馆

毕尔巴鄂，西班牙

1997年

建筑从任何意义来说都不是精英的特权，准确地说，它是构成国家、文化、城市和身份的物质。

菲利普·朱迪狄欧

2012年10月30日

伟大建筑是如何设计并建造的

[1] 2021年11月29日，圣家族大教堂三座塔楼之圣母堂完成封顶，并于塔尖固定了一颗重5.5吨、高达7米的十二角星，标志着“圣家堂”距完全竣工又近一步。——编者注

[2] 巴西利卡，古罗马的一种建筑形式。——编者注

[3] 新巴洛克指当时拉丁美洲（包括尼迈耶所在巴西）兴起的一种艺术范式，关于这种风格，在柯布西耶写的《直角之诗》一书中有提及。

圣索菲亚大教堂

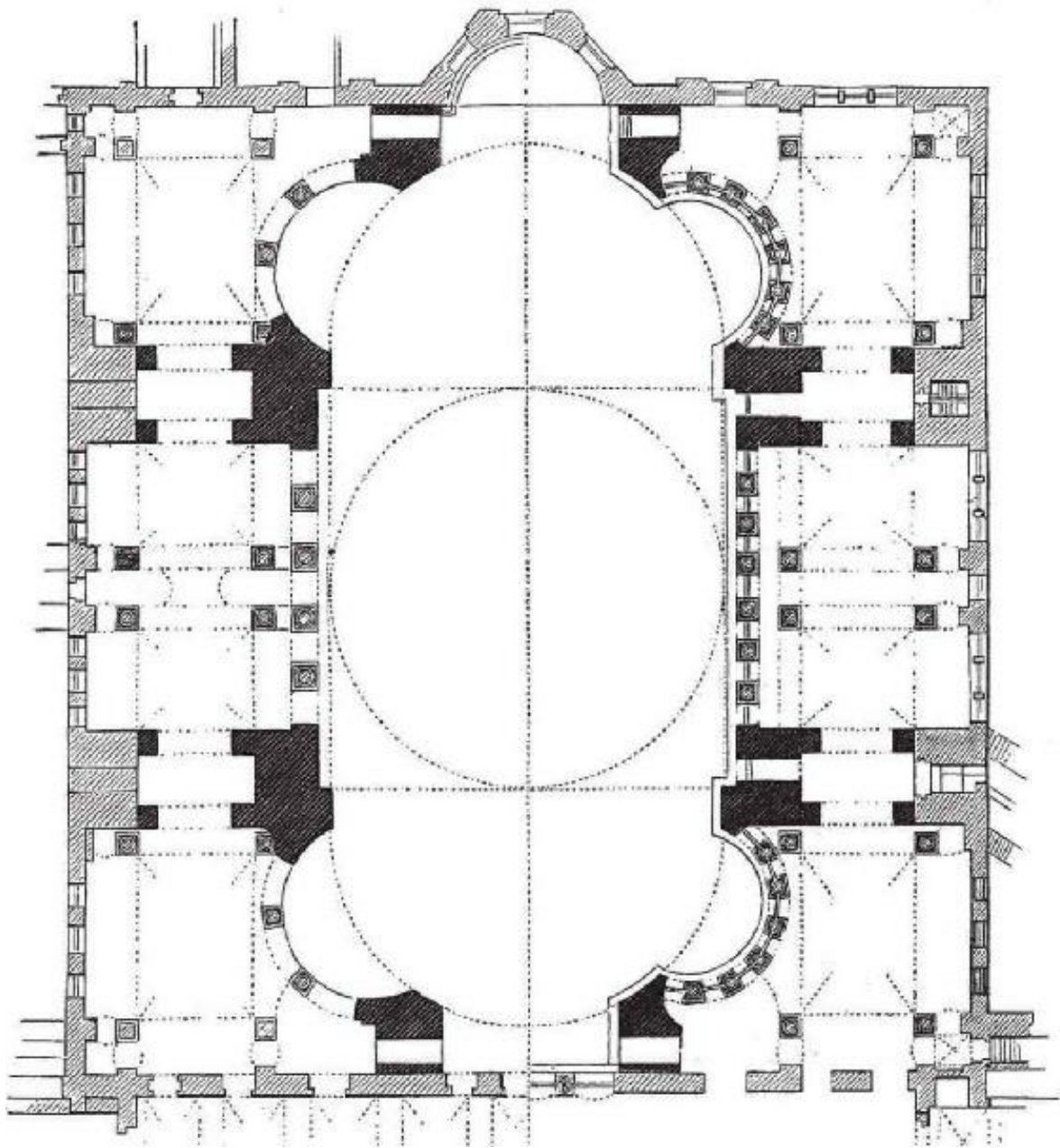
537年

土耳其，伊斯坦布尔

拜占庭的希腊物理学家米利都的伊西多尔和数学家特拉勒斯的安提米乌斯设计的圣索菲亚大教堂，无论从历史的角度还是建筑的角度来说，都是世界上最重要的纪念性建筑物之一。圣索菲亚大教堂建设只用了五年，先后被用作东正教的大教堂、天主教大教堂、皇家清真寺，最后，自1935年起，成为博物馆。圣索菲亚（Hagia Sophia）的意思是“神圣智慧”。它曾是君士坦丁堡的主座教堂，建在一方77米乘以71米的矩形基地上，很长的一段时间里，它都是世界最大的教堂。在更早年间两座教堂的遗址上，工匠奉拜占庭皇帝查士丁尼一世（527—565年在位）的命令建造了这座巴西利卡。537年12月27日，皇帝与君士坦丁堡的普世牧首俄狄喀乌斯共同主持了落成典礼。无论从哪个角度来说，圣索菲亚已然是一座古老的丰碑，何况它还拥有6世纪开建之前的建筑元素，比如奉皇帝命令从巴勒贝克运来的八根科林斯柱。

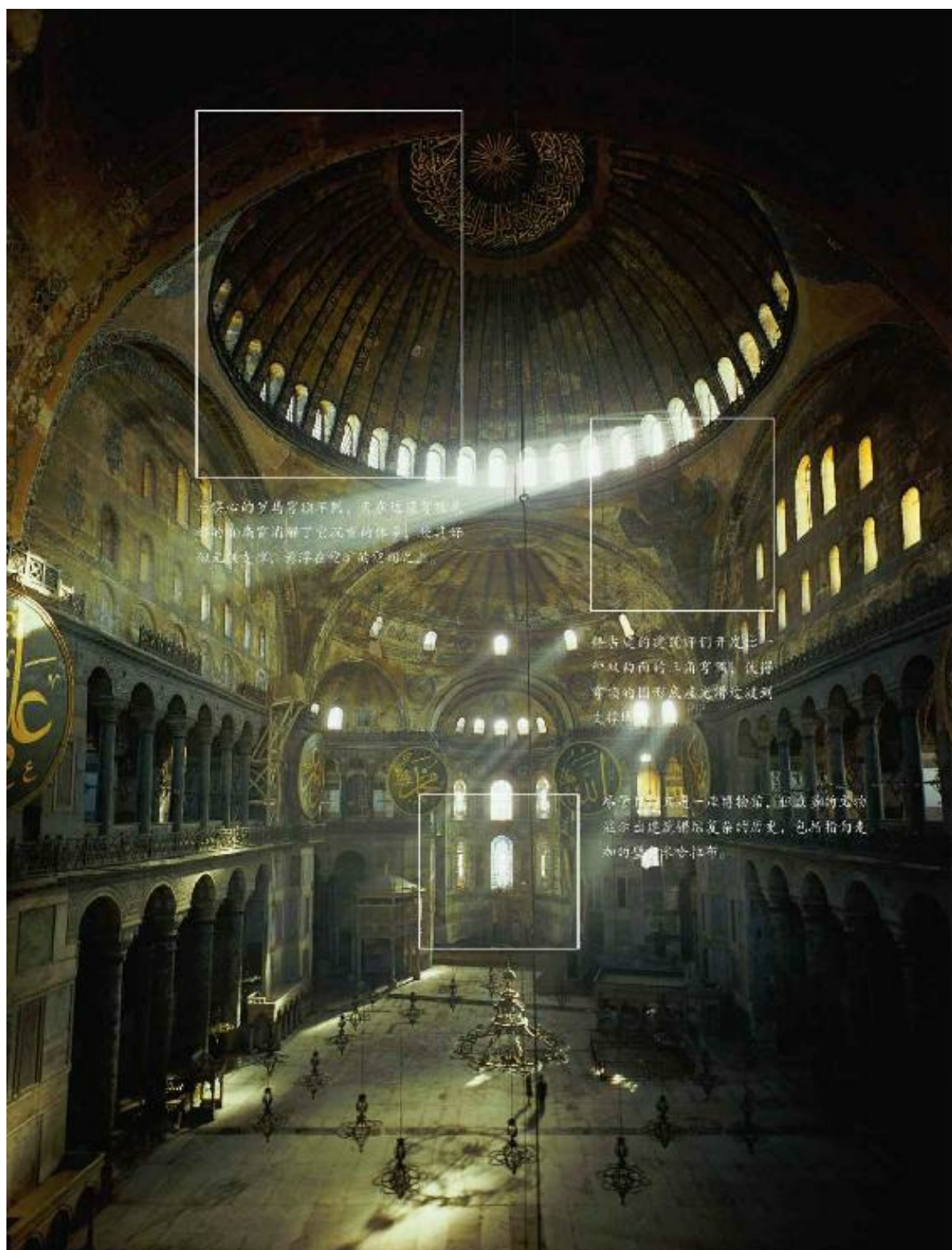
在558年，作为该建筑设计中最重要元素的穹顶在地震中坍塌了。它的重量由四座拱券分散到一系列帆拱和半圆顶上，它们的重量再传递给更小的半圆顶和拱廊。可能嫌原来的结构太过扁平，原本直径31米的穹隆在重建时在高度上增加了6.25米，使得现在穹隆内部高达55.6米，从而降低了结构墙体的侧向压力。新的穹隆是由小伊西多尔即米利都的伊西多尔的侄子设计的，他还采用了更轻的建材。562年12月23日，牧首为巴西利卡再次主持了祝圣仪式。内部的马赛克装饰是在查士丁尼的继任者查士丁二世（565—578年在位）任期中完成的，而我们如今看到的马赛克是更后来才贴的。

随着时间推移，这座建筑历经地震、火灾考验，多处拱券和圆顶需要修复。它也是1204年第四次十字军东征洗劫的牺牲品，那次东征结束了罗马天主教廷与东正教廷的大分裂。从那之后直到1262年，圣索菲亚都是一座天主教堂，之后拜占庭人又恢复了教堂原本的功能。可惜在1453年，教堂遭到奥斯曼帝国的苏丹穆罕默德二世军队的再度洗劫，这标志着拜占庭帝国的灭亡。年轻的苏丹立即把教堂改造成了帝国的清真寺，重新命名它为阿雅索菲亚（Aya Sofya，意思是“奇迹的智慧”）。原本基督教祭坛的地方，造起了指向麦加的壁龛米哈拉布。随后几年，教堂四周竖起了宣礼塔，著名的马赛克壁画被整片整片刷没了。



圣索菲亚大教堂经历过多次修整，但一直保持着6世纪建筑的基本形状。在苏莱曼大帝之子、苏丹塞利姆二世统治的1566—1577年，为了防御地震风险，教堂根据著名的奥斯曼建筑师米玛·希南的设计在建筑外侧增加了扶壁。米玛·希南还增建了宣礼塔和一座拱北——作为奥斯曼王子们的陵墓。后来，一弯金色的新月被放到了穹隆顶上，在土耳其

共和国的创建者穆斯塔法·凯末尔·阿塔图尔克于1935年将它改成博物馆前，索菲亚一直被用作清真寺。20世纪30年代，美国人发现了一些破坏圣像运动（726—843）之后教堂增补的马赛克像。在1985年，伊斯坦布尔的历史街区（包括圣索菲亚大教堂）被联合国教科文组织认定为世界遗产。



以圆心的罗马穹顶下，而在这些穹顶中，
光线和声音消解了建筑中的体量，使其并
似无限延伸，漂浮在穹顶的广阔之上。

把古老的建筑打开并光之，
和从内而外三角穹顶，使得
穹顶的圆形或星光穹顶被刻
文并刻。

穹顶下，其是一座圆形的，和圆形的穹顶
这亦出建筑穹顶复辟的历史，包括指向光
加的圆，米哈拉布。



圣索菲亚大教堂

土耳其，伊斯坦布尔，537年

（右图）

穹顶的扶壁是16世纪部分建筑坍塌后加建的

圆顶清真寺

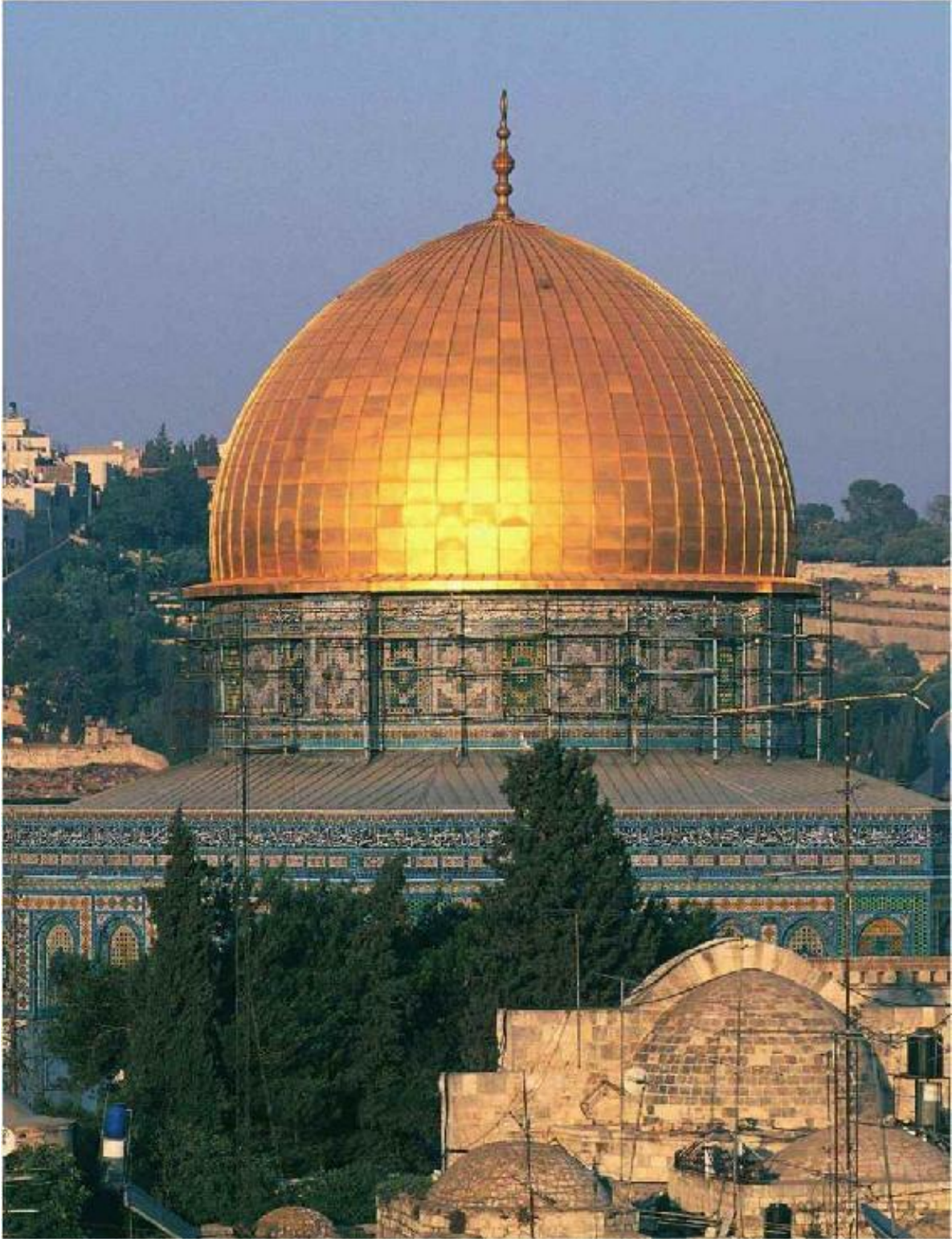
691年

以色列，耶路撒冷

试想有一幢建筑，建在既是犹太教又是伊斯兰教信徒心目中最神圣的地方。691年，倭马亚王朝五世哈里发阿卜杜勒·马利克·伊本·马尔万（685—705年在位）在耶路撒冷所罗门圣殿遗址上建成的圆顶清真寺（磐石清真寺），被称为至圣之所。这是伊斯兰现存的最古老的遗迹。这不仅是一座清真寺，更是朝圣者的圣地。它笼罩着一块被称为“基石”或者“穿孔石”的岩石。犹太教认为这里是天地灵性交融之点，装有十诫的约柜曾放在这里。基石下面是一个天然洞穴，据说内有“灵魂之井”。犹太人相信亚伯拉罕在这里差一点儿献祭了以撒。传统上也认为这里是先知穆罕默德夜行登宵（al-’Isra_’ wal-Mi’ra_j）的出发点。在圣殿山（al-Haram ash-Sharif，意思是“崇高圣所”）正中高台上建起的圆顶清真寺，其附近就是被逊尼派穆斯林认为是第三圣所的阿克萨清真寺（远寺）（705年建成）。

这座建筑被认为是工程师耶齐德·伊本·萨拉姆（Yazid Ibn Salam）和拉贾·伊本·海瓦（Raja Ibn Haywah）设计的。1950年，希伯来大学教授什洛莫·多福·郭腾（Shlomo Dov Goitein）教授写道：

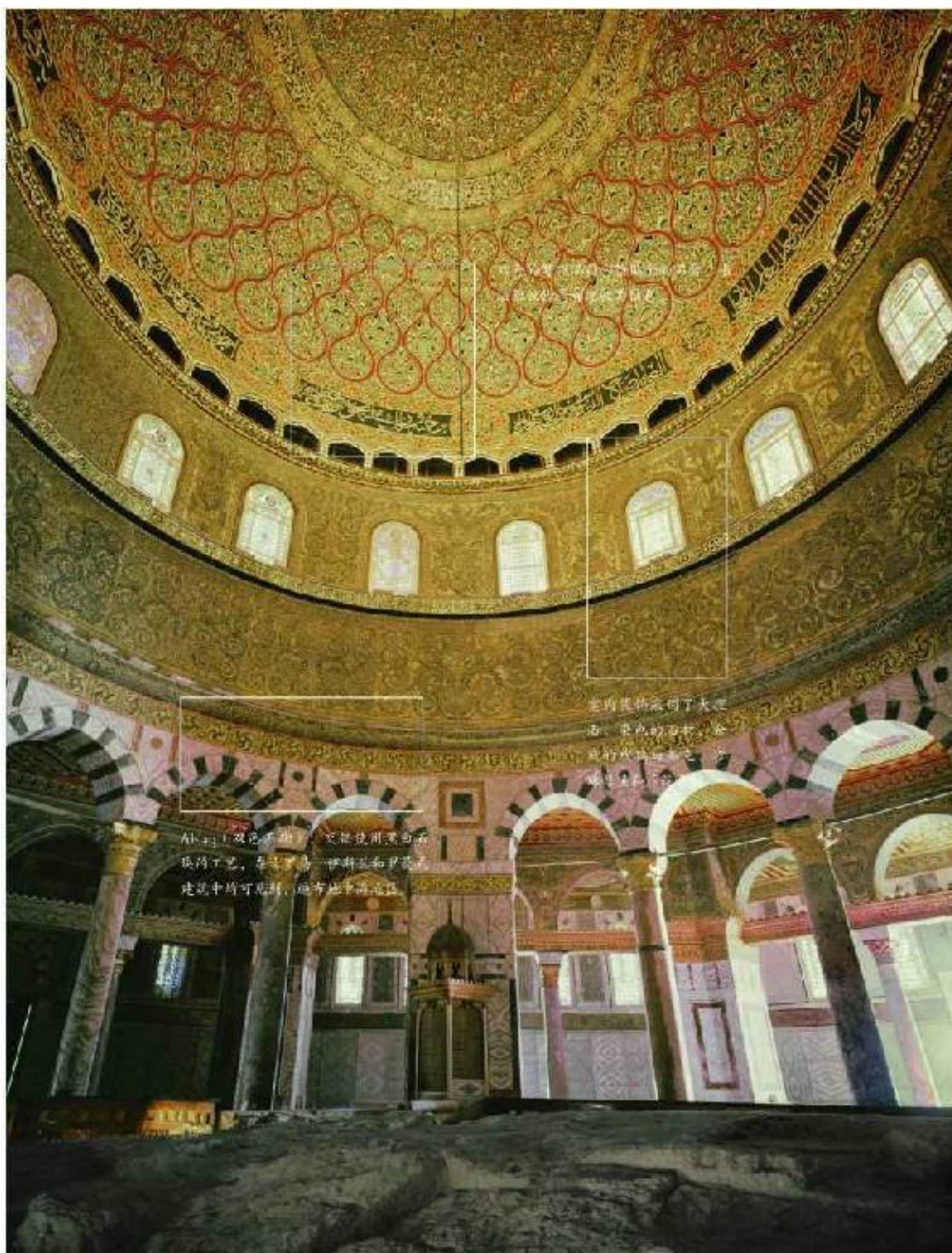
艾尔·麦格迪西（al-Maqdisi）用他的“地理书”中的著名段落告诉我们，他的叔叔如何为阿卜杜勒·马利克（Abd al-Malik）和艾尔·瓦利德一世（Al-Walid I）（把这么多穆斯林的钱花在建筑上）辩护的：他们希望平息由那么多其他宗教的华美的礼拜场所带来的纷扰与“烦恼”。圆顶这一特殊形态，尽管对伊斯兰是外来的，但注定赋予磐石清真寺与众多基督教穹隆争锋的使命。它内部装饰的铭文表达了一种对抗基督教的辩论精神，同时强调古兰经教义也认为耶稣是一个真正的先知。



圣殿著名的圆顶直径大约20.2米，高20.5米，和4世纪早期的圣墓教

堂的穹隆规模几乎一模一样。木制的圆顶直到20世纪60年代还是镀铅的，1993年起，圆顶改用金（叶）包裹，笼盖着八角平面中心的基石。据说这是从拜占庭存放圣物的建筑得来的灵感。根据1520—1566年在位的奥斯曼帝国皇帝苏莱曼大帝的命令，建筑的外部覆上了色彩斑斓的伊兹尼克瓷砖，而内部则以大理石、马赛克和古兰经的箴言来装饰。

当1099年十字军第一次东征抵达耶路撒冷的时候，圆顶清真寺被改造成王之神庙（*Templum Domini*），因为十字军相信这里是所罗门建造的神庙的遗址。因为结构布局并未与任何特定宗教联系起来，改造圆顶清真寺对十字军来说相对容易。1187年，阿尤布王朝的苏丹萨拉丁（1137—1193）再度占领耶路撒冷，在圆顶上面的十字架的顶端安装了一弯金色的新月。现在，经以色列政府同意，圆顶清真寺交由统治圣殿山的伊斯兰宗教公产（*Waqf*）基金会管理。



Al-Jami' al-Aqsa (The Great Mosque of Jerusalem) is a significant religious site, known for its large dome and intricate mosaics. The image shows the interior of the dome, which is covered in gold leaf and features a series of arched windows. The structure is built with a combination of stone and brick, and the floor is made of dark, rough stone.

主穹顶内部用了大量
石、彩色玻璃、金
属的装饰等元素，
显得非常华丽。

Al-Jami' al-Aqsa (The Great Mosque of Jerusalem) is a significant religious site, known for its large dome and intricate mosaics. The image shows the interior of the dome, which is covered in gold leaf and features a series of arched windows. The structure is built with a combination of stone and brick, and the floor is made of dark, rough stone.

东大寺

752年

日本，奈良

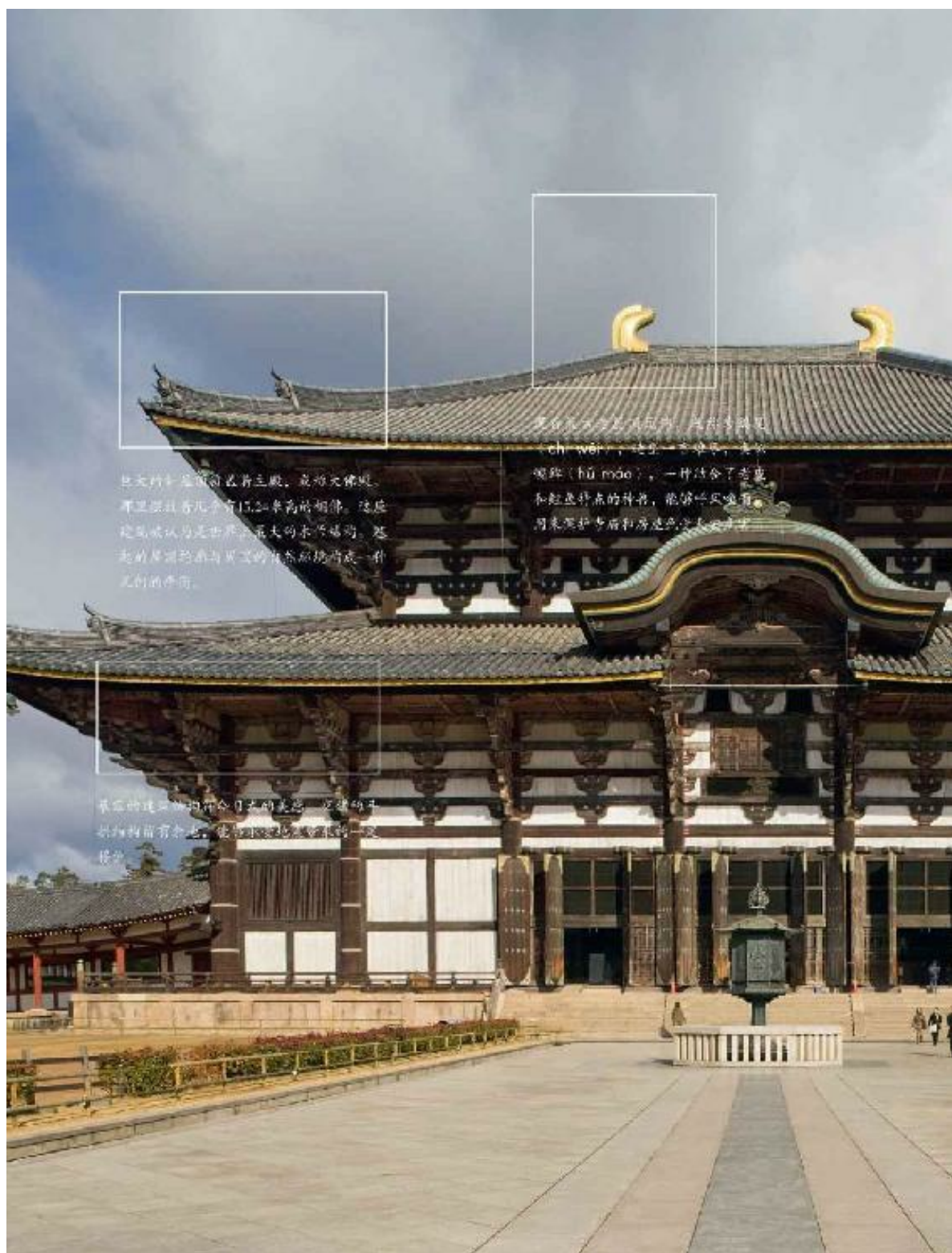
距今一千三百多年以前，710年，奈良成了日本的皇都。尽管这份殊荣只维持了七十四年，奈良时代却是以此城命名，它标志着让佛教在日本获得正式认可并可以永久流传下去的圣武天皇（724—749）的统治时期。元明女皇（707—715年在位）时期，日本的首都从藤原京搬到了奈良，并在此按照中国城市（比如长安）制定规划。宫殿、佛寺、神社、公共建筑，房屋和道路棋盘式分布在一块大约25平方千米的土地上。784年，皇都搬到长冈京，九年后又搬去了京都（平安京），直至1184年。

东大寺的历史要从一条法令和雕像说起。743年，圣武天皇颁布大佛造立之诏，要求百姓直接投入新的庙宇建设之中。为了保护国家免受735年的天花暴发那样的灾难，他下令铸造大佛安放在寺院的大木殿里。从747年起，这座寺院一直被称为东大寺。寺院两侧各占据八个街区，一双七重塔高达99米。东大寺成为奈良最大的寺庙，管理着全国所有寺院。高达15米的大佛于752年开光。尽管圣武天皇在749年禅位，他依然参加了由一位印度法师为塑像点睛的开眼法会。安置佛像的大佛殿重建于1709年，面积比原始规模小了三分之一，但仍然以48米的高度和2850平方米的占地面积，成为世界最大的古代木作建筑。直到798年，东大寺建筑群才算建设完成。

大佛和寺庙多毁于火灾和其他事故，1180年，寺庙甚至被大火夷为平地，但又一次次被修复、被重建。寺庙最初的一些元素，包括被地震摧毁的宝塔，倒是从未重建。最近一版的大佛佛像是17世纪晚期制造

的。这种不断地重建也是日本寺院的特色。除了大佛殿，东大寺如今还拥有另外七座被日本认定为国宝的构筑物。其中只有转害门、法华堂（三月堂）的正堂（完工于745年）仍然是旧时的建筑。另外，建造于8世纪并被用来存放艺术品和文物的木作库房“正仓院”也早已被东大寺纳入管理范围（现在由宫内厅直接管理）。寺院的主入口是建造于13世纪的南大门。东大寺属于古代奈良的历史遗址，1998年被联合国教科文组织录入《世界遗产名录》。





大佛殿是圆觉寺的主殿，最初大佛殿，
建于奈良圣武天皇15.24年（744年）。这座
建筑被认为是世界上最大的木结构建筑。这
座建筑是圆觉寺与周围的自然景观形成一种
完美的和谐。



这座大佛殿是圆觉寺的主殿，最初大佛殿
(chō wōji)，是一座圆觉寺，最初
圆觉寺 (hō mōji)，一种结合了奈良
和奈良特点的建筑，能够体现圆觉寺
圆觉寺的寺庙和房屋建筑。



这座建筑是圆觉寺的主殿，最初大佛殿，
建于奈良圣武天皇15.24年（744年）。这座
建筑被认为是世界上最大的木结构建筑。这
座建筑是圆觉寺与周围的自然景观形成一种
完美的和谐。

爱资哈尔清真寺

972年

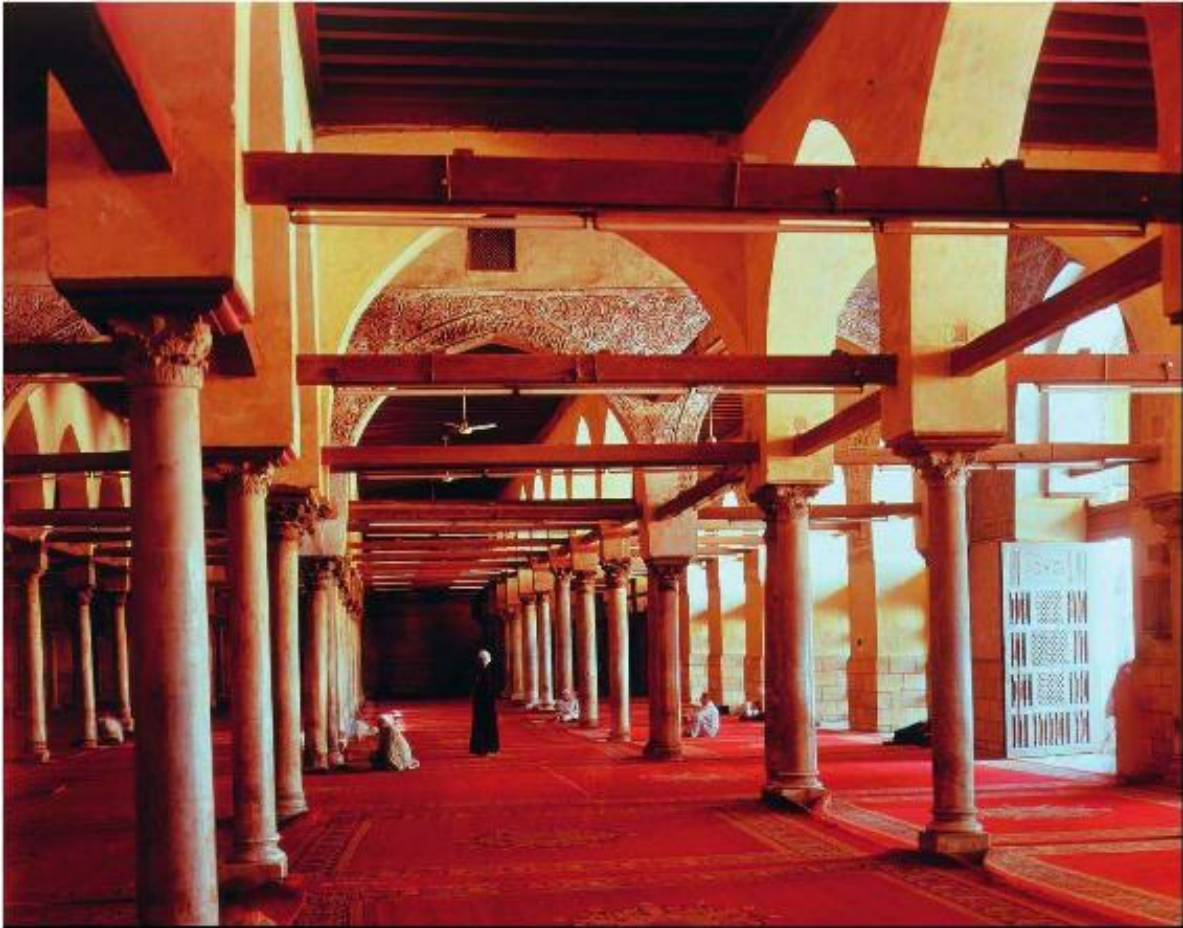
埃及，开罗

一般情况下我们很难用一座纪念性建筑来概括一座伟大城市的历史，而埃及的爱资哈尔清真寺却是个例外。尽管现在的爱资哈尔只有其原始面积的一半大小，但它在现代埃及依然地位重要，尤其它下属的爱资哈尔大学拥有不少于六十四个专业，超过四十二万名学生。

法蒂玛王朝（909—1171）控制了北非的大部分地区（现在的阿尔及利亚、突尼斯和埃及）以及西西里岛和叙利亚。法蒂玛人是伊斯玛仪派的什叶派穆斯林，据说其伊玛目是先知的女儿赛义达·法蒂玛·扎赫拉的后裔。如今的阿迦·汗也属于这支血统，因此，2005年他在清真寺附近建造占地0.3平方千米的爱资哈尔公园并非出于偶然。被称为绥海尔（西西里人）的贾瓦尔·伊本·阿卜杜拉是法蒂玛王朝的将领。969年他到达埃及被他称为al-Qahira（嘎希赖，意为凯旋）的地区，同时建立了开罗城及壮丽的新会众清真寺爱资哈尔。这个名字很可能来自扎赫拉的名字。972年，在开罗正式成为法蒂玛王朝的首都的同时，清真寺落成，后来法蒂玛王朝还创建了一所从属清真寺的大学（madrassa，经院）。这所大学一直以来都被认为是阿拉伯世界的一流大学，运营至今。

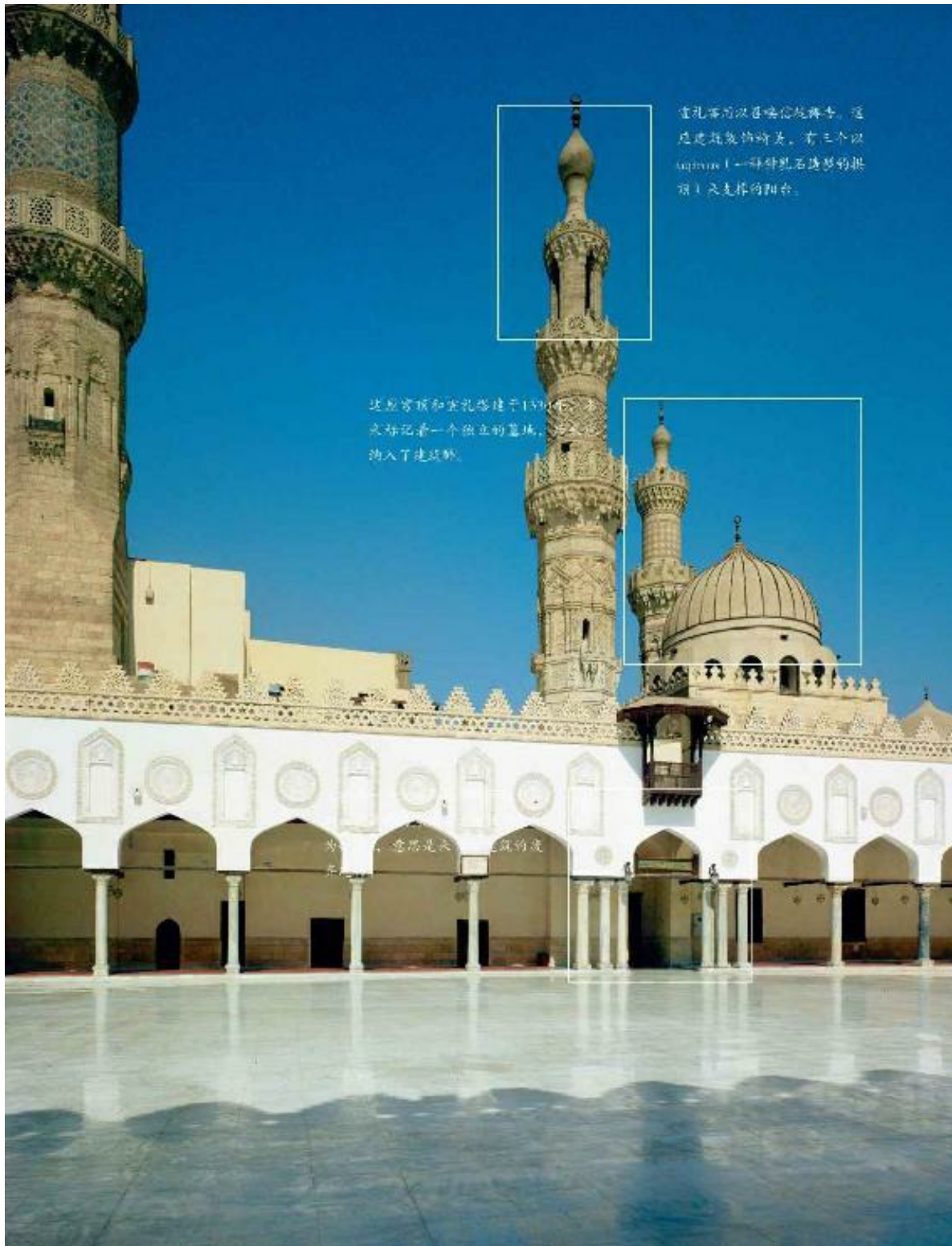
清真寺最初的多柱结构被认为是一个“经典”的设计：“一间五跨深的大殿（中国穆斯林一般叫大殿，偶尔直接叫哈拉姆，haram，祈祷室），中殿与拜向墙垂直。穹顶建造在拜向龛那一跨。除了北侧，sahn（庭院）周边有三条侧廊。”（《清真寺》，泰晤士&赫德逊出版社，伦敦；1994）。清真寺的科林斯式大理石柱可以追溯到伊斯兰时代之前。宽阔的耳堂通向拜向龛。拜向龛标志着麦加的方向，即朝拜的方

向（qibla，麦加朝向）。最早的拜向墙还残留一些灰泥板、一扇窗格，同期的元素还包括东北内墙上的灰泥装饰。1138年，庭院第四侧增加了一条拱廊，上面有埃及现存最古老的彩色玻璃窗。庭院的白墙装饰着圆形的花饰和波斯拱，部分可以追溯到法蒂玛王朝时期。最引人注目的坤沙·艾尔·古力和奎拜这两座宣礼塔则是在马穆鲁克王朝时期增建的。



伴随着埃及王朝和政权的更迭，清真寺的命运也变得坎坷起来。在阿尤布王朝时期，清真寺失去了星期五清真寺（指会众清真寺）的地位，马穆鲁克王朝统治时期又重获这一地位。1996年，麻省理工学院教授纳赛尔·拉巴特写道：“爱资哈尔的建筑迭代反映了它成为埃及最重要的宗教教育机构的过程，以及随之而来的政治影响力。它与开罗市的命运如影随形，从有意识宗教化的法蒂玛王朝的首都，到侵略扩张性的马

穆鲁克军事国家的中心，后又成为奥斯曼帝国的省会，直至如今的大都市。”





爱资哈尔清真寺

埃及，开罗，972年

（上图）

从通往大门的主街看清真寺建筑群



（右图）

清真寺建筑群内庭所铺的大理石地面

沙特尔大教堂

1250年

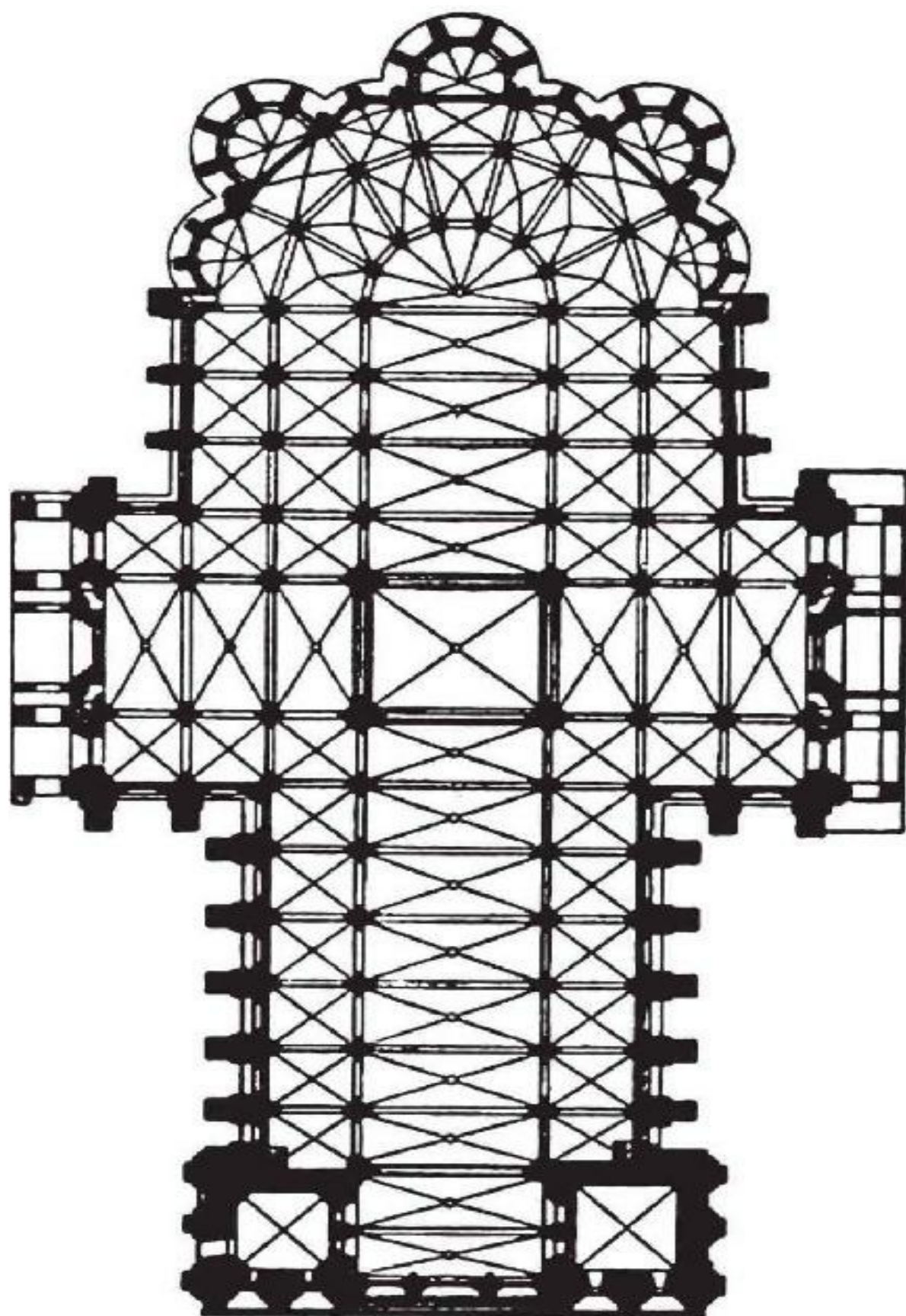
法国，沙特尔

1145年，沙特尔大教堂开工建设；1194年，因为一场大火，教堂不得不从头开始建设。1260年，法王路易九世莅临了教堂的落成仪式。1979年，沙特尔大教堂被录入联合国教科文组织的《世界遗产名录》。该国际组织形容：“沙特尔大教堂标志着法国哥特艺术的巅峰。保存完好的（尖拱券风格的）巨大的中殿，装饰着12世纪中期的精美雕塑的门廊，精彩绝伦的12、13世纪的彩色玻璃花窗，共同构成了一件旷世之作。”^[1]

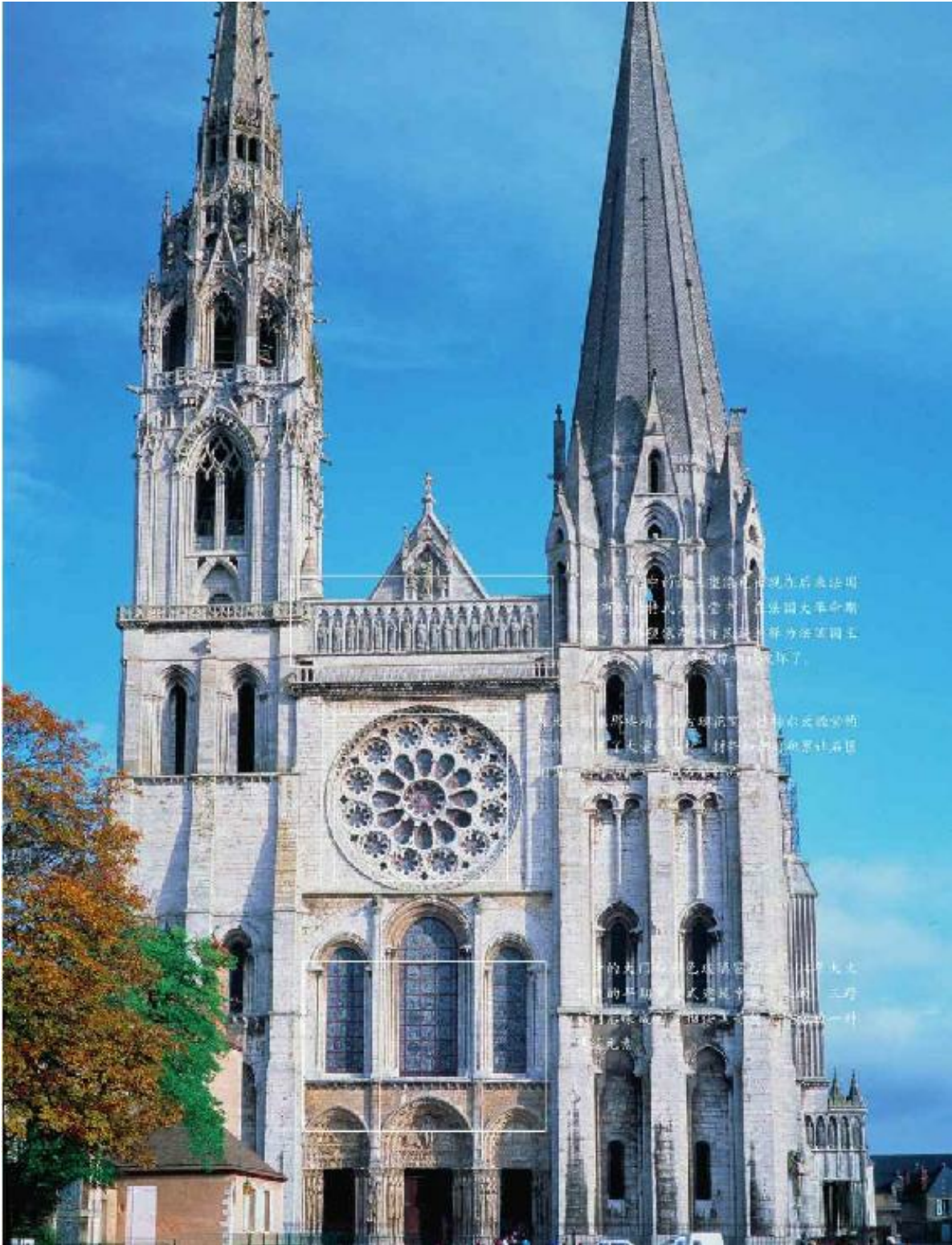
沙特尔教堂距离巴黎大约80千米，这里在3世纪就是一个罗马时期的天主教教区。如今沙特尔教堂所在的地块上，早在12世纪以前，就曾先后建立过至少四座教堂。沙特尔大教堂雕梁画栋，以飞扶壁，以及分别高105米（可以追溯到大约1140年）和113米（可以追溯到16世纪早期）的两座尖塔而闻名。建筑总长130米，前殿宽32米，靠近祭坛区域宽46米。中殿高37米。飞扶壁和尖肋架拱顶使得176扇彩色玻璃花窗能得到更大的开窗面积。三面巨大的“玫瑰”圆窗分别描绘了最后的审判（西侧）、圣母（北侧）和基督（南侧）。其中有150扇原配的花窗玻璃历经了数个世纪而无损，是所有哥特时期建成的教堂中比例最高的。其中一部分花窗元素于1194年的大火中留存了下来，但更多制作于1205—1240年。装饰教堂内部空间的图像和教堂内部绚烂、丰富的颜色，流露出大教堂最初建造者们深深的敬畏之情。

这座建筑特别之处在于，中殿入口中央的地面上铺砌着一个13世纪的、直径12.9米的迷宫图案。亚眠大教堂也有一个1288年建的类似迷宫

（更接近八角形）。兰斯大教堂也有过一个，因为被认为是“迷信的象征”在1778年被拆除了。尽管迷宫的含义颇有争议，但可以看见六片花瓣组成的花座上曾雕绘着苏美尔、巴比伦、犹太和罗马艺术的众神。有一些研究把迷宫和教堂那面“最后的审判”的花窗造型联系起来。也有说沙特尔大教堂的尖顶拱和玫瑰花窗这些哥特式建筑元素的灵感源于早期的伊斯兰文化，是1096年开始的（诺曼人征服西西里公国的）十字军东征（1085—1091），以及711年开始的伊斯兰对西班牙地区的统治把这些设计带到了欧洲。



12世纪起，沙特尔大教堂就是欧洲信徒朝圣最常去的目的地之一。尽管工程延续了几个世纪，比如1836年拆除了铅皮屋顶，这座古老的建筑，依然难能可贵地基本保持了原初的风貌。



[1] “尖拱券风格”（ogival style）这个术语在此指设计中使用了尖拱。

吴哥窟

1150年

柬埔寨，暹粒

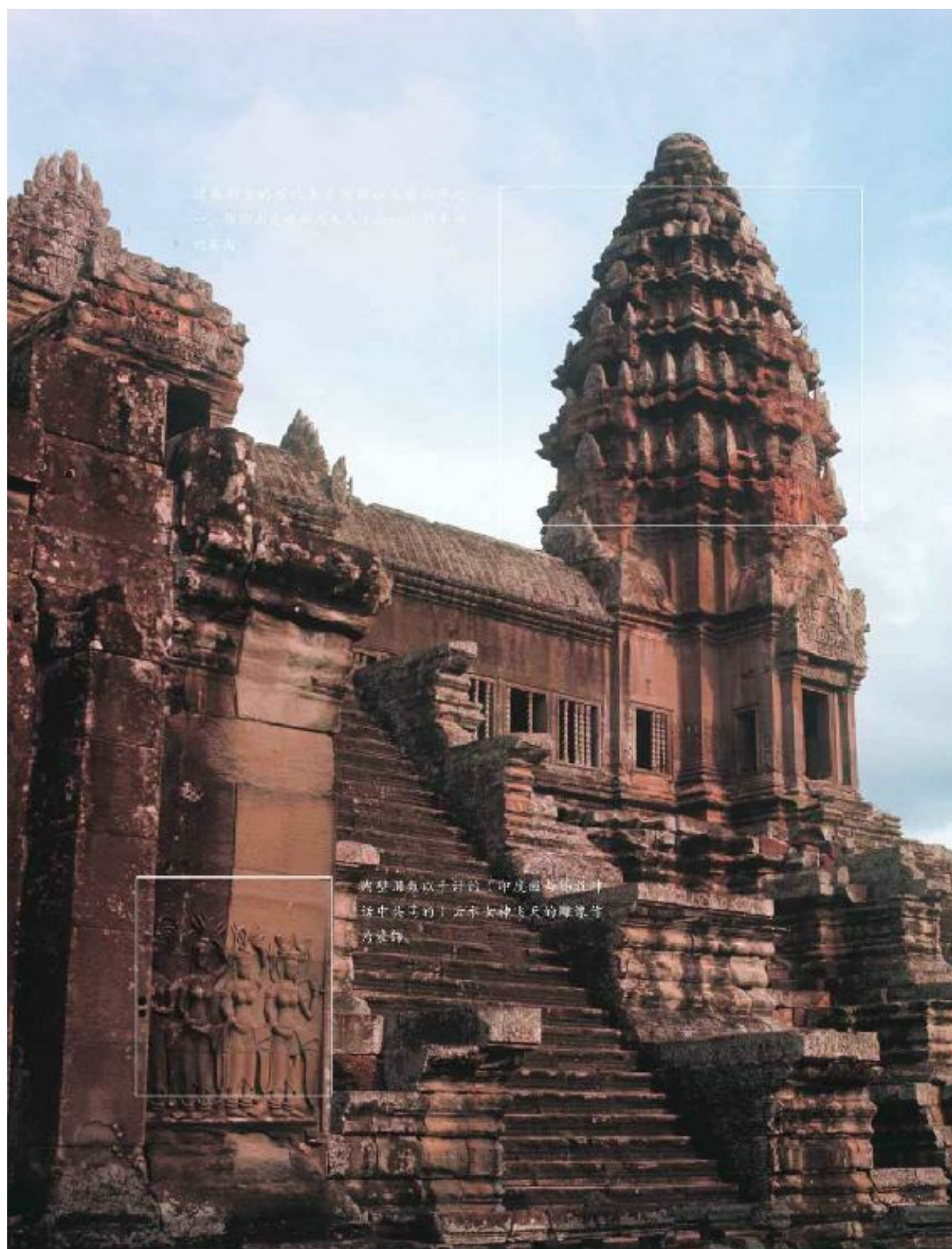
吴哥，位于柬埔寨北部的暹粒省，是东南亚最重要的考古遗址之一。包括森林在内，吴哥面积约为400平方千米。这片断壁残垣，曾是高棉帝国的首都，其历史可追溯到9—15世纪，其中包括建于苏利耶拔摩二世（1113—1150）统治时期的吴哥窟。现在整片区域被称为吴哥考古公园，于1992年被联合国教科文组织列入《世界遗产名录》。遗址以密集的灌溉系统著称，内有众多闻名遐迩的寺庙，包括巴戎寺、圣剑寺、塔布隆寺等几十处遗迹。

供奉毗湿奴的吴哥窟是世界上最大的印度教寺庙。它的造型似乎象征着印度教的宇宙观。吴哥窟是作为国寺被建造的，而且专家认为，它同时也是作为统治者未来的陵墓而建造的。吴哥窟中心部分让人想到半神的天人的居所——须弥山。五座塔代表了山的五峰。（有着精雕细刻的回廊的）三层嵌套的阶台营造出了寺庙的山体感。整座寺庙被4.5米高的围墙和190米宽的护城河包围着。寺院的短边精准地沿着南北轴向而立。城墙内面积（0.82平方千米）如此之大，显然是因为如今基本荒芜的空间里原本包括了整座城市，以及一所用易腐建材建造的王宫。而寺庙的主要材料是砂岩，外墙覆以红土。这座寺庙被认为是高棉建筑的巅峰，吴哥风格以此得名。从13世纪末开始，直至今日，吴哥窟一直被佛教所使用。

吴哥窟的内壁雕刻着至少两千尊飞天。飞天是印度教和佛教信仰中美丽的、超自然的云水女神。最底层的外墙刻着描绘印度神话的浅浮雕，还夹杂着苏利耶拔摩二世率军征战的故事，譬如他对于来自东方的

占族的讨伐。在被荒弃很久之后，1860年，法国探险家亨利·穆奥（Henri Mouhot, 1826—1861）重新把吴哥窟建筑群带回全球视野中。尽管其他欧洲人，比如葡萄牙商人迪奥戈·多·库托（Diogo do Couto, 1542—1616）和圣方济会修道士安东尼奥·达·马达莱纳（Antonio da Madalena），在16世纪也曾写下过他们参观吴哥窟的经历。在谈到吴哥窟时，穆奥写道：“某位古代的‘米开朗琪罗’所建造的这些庙宇中的任何一座，都足以媲美所罗门的神庙，比肩我们最美的建筑。它比希腊或罗马留给我们的任何东西都更宏伟。”在穆奥的访问之后，吴哥窟开始实施第一个修复项目，之后一系列的修复，在法国、印度，或是德国的帮助下一直持续至今。





这座神庙的塔代表了佛祖的慈悲心，塔顶的塔尖
上，佛祖的慈悲心为世人广开，让世人得以解脱
的痛苦。

塔身雕刻了无数的印度佛教故事，
塔中供奉了无数的女神和天神的雕像，
为装饰。



田野广场

1280—1350年

意大利，锡耶纳

田野广场是托斯卡纳地区锡耶纳市历史中心的主要公共空间。罕见的半圆贝壳形广场由低侧的市政厅（建于1297—1308年）和高侧的一系列高度相同的私人府邸——西格诺芮利宫（palazzi signorili）围绕而成。13世纪以前，广场所在的地方是个市场，位于三个早期城镇（和三座山）的交会点，有十一条街道从广场上辐射开去。如今看来，广场周围相对和谐一致的建筑风貌并非偶然——城市条例规定了每栋房子的尺寸，窗户只能采用双拱或三拱的形式。广场上原来有一座供奉圣彼得和圣保罗的教堂，因为不遵守法规而被拆除，可见法规的严格程度。鉴于广场所处位置不规则的自然地形，这座广场所成就的和谐统一使它成为世界都市主义的重要范例之一。广场的坡度、围合模式，也使它有别于许多比较平坦的城市空间。

田野广场的繁荣发展时期对应着一些伟大的艺术家存在的时期，譬如装饰了（市政厅里的）九人议会厅的杜乔·迪·博尼塞尼亚（Duccio di Buoninsegna, 1260—1318）、西蒙尼·马蒂尼（Simone Martini, 1284—1344）和安布罗乔·洛伦泽蒂（Ambrogio Lorenzetti, 1319—1348）。马蒂尼的湿壁画，如“骑马的贵朵芮乔·达·佛格里亚诺（Guidoriccio da Fogliano）的肖像”，被置于市政厅的世界地图室里。随着时间的推移，广场上还增加了其他元素，如毗邻市政厅的88米高的曼贾塔楼（Torre del Mangia），它建于1328—1348年。广场西北部的欢乐喷泉（Fonte Gaia）在1419年完工，上面的雕像最初是由雅各布·德拉·奎尔恰（Jacopo della Quercia）创作的；它取代了从前那座14世纪的喷泉，成为城市供水系统的一部分。喷泉的残件现在保存在市政厅。

田野广场是1327—1349年，在（1287—1355年统治锡耶纳的）九人议会（Governo dei Nove）的主持下铺设的。广场用特殊的“刀”形砖铺设，被洞石铺线划分成象征性的九块。这些线条汇向作为锡耶纳（理论上的）权力中心的市政厅。1280—1350年铺设的鱼骨图案地砖或叫人回想起采用这种路面材质的古罗马工艺。



长久以来田野广场一直是举行公开比赛的地方，先是有马上比武，后有斗牛。1590年后，斗牛被取缔，田野广场成了赛马节（Palio di Siena）的举办地，每年7月2日和8月16日，各城区在此举行跑马比赛。这一传统对游客始终非常有吸引力。

锡耶纳的历史中心被（于14—16世纪筑起的）近七千米的城墙围绕，1995年被列入联合国教科文组织的《世界遗产名录》。正如该组织所言：“环绕着田野广场而建的整座锡耶纳城，是一件与周边风景水乳交融的艺术作品。”



意大利的城市景观建造地总规模更大的教堂、城市钟楼。建于14世纪的曼吉塔（Torre del Mangia）一座是意大利最高的建筑。

市政厅建筑会采用
在旧时的建筑。在
广场广场建筑前
和和和和和

了大约半数的城市人口，包括了那时所有的一级公民力量的组织。广场就变为建筑界新的特征而建。

建筑的行政广场与这座托斯卡纳的，摩尼建筑与建筑方由曲曲的曲线设计，为建筑建筑提供了一层阳光的光的符号。



田野广场

意大利，锡耶纳，1280—1350年

（上图）

Pailo，或说赛马会，每年7月2日和8月18日在田野广场举办



（右图）

田野广场以市政厅所在位置扇面般铺展开来，成为意大利最引人入胜的广场之一

总督府

约1424年

意大利，威尼斯

来到威尼斯的众多游客不可避免地会注意到总督府（Palazzo Ducale）这座超乎想象的建筑，它有着面朝潟湖和圣马可广场的粉红色维罗纳大理石外墙和长长的一系列拱门。尽管拱门的设计显然源于哥特时期，但这座建筑有一种明显的东方韵味，或者说拜占庭风格，它紧挨着更有拜占庭风格的圣马可大教堂，这座教堂的建筑形式可以追溯到1063年。总督府向来是被深入研究和广泛评论的对象，英国批评家约翰·罗斯金（John Ruskin, 1819—1900）称总督府为“世界的中心建筑”。

一如其他占据中心位置的古建，总督府并非这块场地上的首座建筑。记录显示，814年，同一位置曾经有过一栋木头建造的总督府。这座总督府在976年反对彼特罗四世·坎迪亚诺总督（Doge Pietro IV Candiano）的叛乱中被焚毁，后在塞巴斯提亚诺·齐亚尼（Sebastiano Ziani, 1172—1178）统治期间得到重建，1340年，这个位置上又重新建造起一座建筑，且直到1424年才竣工。新扩展的两面外墙一模一样，分别朝向宽阔的滨水石码头（莫洛码头，the Molo）和圣马可广场（Piazzetta San Marco）。1438年，由乔瓦尼和巴托洛梅奥·布昂父子设计的主入口——纸门（Porto della Carta）落成。如今的公众入口则是走过滨水一侧的柱廊后进入的“麦门”（Porta del Frumento）。1483年的另一场火灾焚毁了总督的住处，从而再建为具有文艺复兴风格的东翼，众所周知，这是由建筑师、雕塑家安东尼奥·里佐（Antonio Rizzo, 1430—1499）设计的。1547年和1577年，大火两度肆虐这座宫殿，后者摧毁了皮萨内罗（Il Pisanello）、提香（Titian）、乔瓦尼·贝利尼（Giovanni Bellini）和詹蒂莱·达·法布里亚诺（Gentile da Fabriano）等艺术家的作

品。安德烈·帕拉迪奥提出了一个新古典主义的设计方案，但宫殿最终决定以哥特风格重建。保罗·委罗内塞（Paolo Veronese）和丁托列托（Tintoretto）的画作保存了下来，成为内部装饰的一部分。安东尼·孔蒂诺（Antoni Contino）设计的著名的叹息桥（Ponte dei Sospiri）于1614年完工，将总督府与位于总督宫运河（Rio di Palazzo）对面的新监狱连接起来。



在罗斯金的名作《威尼斯的石头》中，他为总督府的复杂历史与威尼斯的历史画上等号，他在这本书中写道：“威尼斯总督府以完全相等的比例包含了三种元素——罗马、伦巴第和阿拉伯。它是世界的中心建筑。”他还写道：“总督府完善和概括了威尼斯的哥特式建筑的整体体系。”作为威尼斯共和国的权力所在，这座府邸历经持续的修缮，独有一种层叠着不同历史时期特色的风格。罗斯金将它的拜占庭风格与威尼

斯共和国的建立联系起来。随着14世纪初贵族统治的出现，它又被哥特式府邸取而代之。罗斯金把哥特式的总督府比喻为“威尼斯的帕台农神庙”。



巴齐礼拜堂

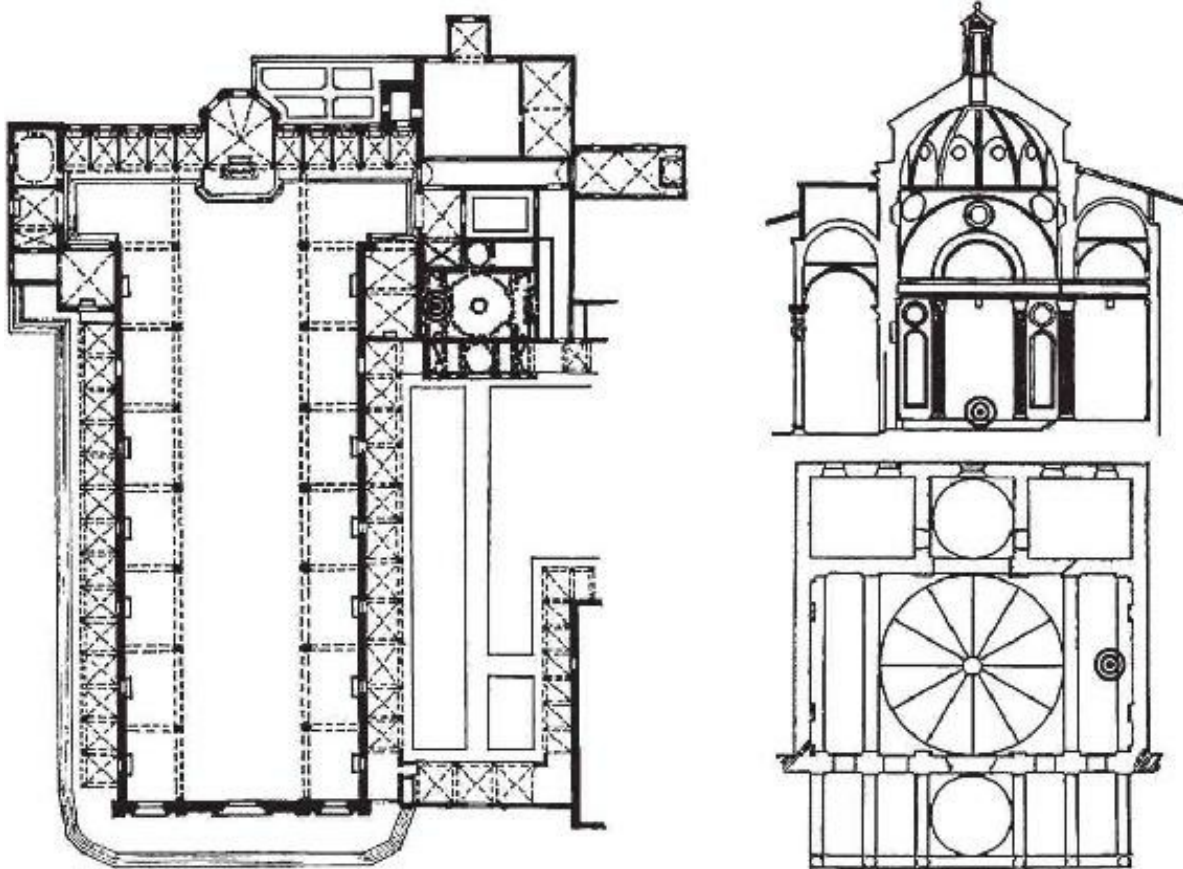
1461年

意大利，佛罗伦萨

菲利普·布鲁内莱斯基（1377—1446）是意大利文艺复兴时期卓越的建筑和工程师之一，他不仅负责设计了佛罗伦萨大教堂的穹顶（1446—1461），也是发现几何透视法（1461）的功臣。巴齐礼拜堂位于佛罗伦萨圣十字大教堂（1442年完工）的回廊内，在1429年由安德烈·帕齐委托设计，1441年破土动工。布鲁内莱斯基还应美第奇家族所托，打造了佛罗伦萨的圣洛伦佐大教堂。与巴齐礼拜堂一样，圣洛伦佐大教堂也是在1461年，建筑师去世多年以后，方才完工。有种说法是，尽管教堂基本的设计确实是由布鲁内莱斯基完成的，但可能直到他临终之前，这座建筑才由朱利亚诺·达·马亚诺（Giuliano da Maiano）或者米开洛佐·迪·博塔罗梅奥（Michelozzo di Bortolommeo）真正展开施工。重点在于，这座意大利文艺复兴时期的伟大建筑遗迹之一的“父权”问题，象征着建筑师和艺术家作为个体崛起。早期教会建筑的构思者往往是匿名的。巴齐礼拜堂的造型和装饰趋于简洁，可以说在某种意义上它是“现代”建筑的原型，是一件“天才”之作，尽管我们并不十分确定到底是哪一位“天才”。

在巴齐礼拜堂的设计中，建筑师采用了一套数学方法，包括几何公式来营造透视关系。建筑正当中是一个带穹顶的空间，左右侧翼是筒形拱构成的开间，背部凸出在拱券外侧的小小空间上也有一个穹顶。圆形、矩形以及正方形组成了平面和剖面的基本构图。这座房子被设计为一个礼堂（神职人员的会议或教学空间），祭坛后面还有一个打算用来安葬巴齐家族的成员的小礼拜堂。建筑师去世后，礼拜堂加建了一条迎接访客的门廊，门廊上的穹顶内侧由卢卡·德拉·罗比亚（Luca della

Robbia) 设计装饰, 一些光由此照进 (由十二条骨架券支撑的) 半球形穹顶笼罩着的室内空间。室内的穹顶顶部有一个圆形的采光口, 鼓座上还开着十二眼小小的采光窗。显然, 由于布鲁内莱斯基没有留下明确的指示, 所以小教堂的外观从未真正完工。小教堂的室内设计采用了白色石膏和灰色砂岩材料。卢卡·德拉·罗比亚制作的使徒像彩釉陶盘装点着内部空间。据推测, 穹顶底部代表四位福音书作者的四个陶盘可能是由布鲁内莱斯基或多纳泰罗设计, 然后在德拉·罗比亚工作室上釉。在2009年对祭坛上方穹顶内部的修复中, 人们发现了由一位无名艺术家绘制的、用神话人物代表1442年7月4日佛罗伦萨天空星座的湿壁画。





除了卢卡·德拉·罗比亚切萨的彩釉陶质装饰，室内以白色石膏地面和托斯卡尼风格的双廊的拱顶是托斯卡纳哥特式教堂装饰的典范。

在意大利米兰的圣马利亚·马焦雷教堂，你可以看到类似的拱顶，但不幸的是，它已经消失了，只留下了一些残存的遗迹。

在意大利米兰的圣马利亚·马焦雷教堂，你可以看到类似的拱顶，但不幸的是，它已经消失了，只留下了一些残存的遗迹。

新圣母马利亚大教堂

1420/1470年

意大利，佛罗伦萨

佛罗伦萨的新圣母马利亚大教堂始建于1246年，是一座多明我会教堂，盖在9世纪的圣母马利亚祈祷所的遗址上。这座建筑的设计要归功于一群修道士，首先是修道士建筑师里斯托罗·达·坎比（Fra Ristoro da Campi）兄弟和西斯托·菲伦蒂诺（Fra Sisto Fiorentino）兄弟。一如其他重要的建筑古迹常常遇到的情况，新圣母马利亚大教堂经历了一次次扩建和大范围的改造，结果就是，这座教堂成为收藏文艺复兴时期一些最伟大的建筑和艺术作品的宝库。

这座教堂就连翻修也都是由著名的艺术家，诸如朱利亚诺·达·桑加洛（Giuliano da Sangallo, 1501）完成的。其各种建筑元素中，包括一座罗曼-哥特式的尖顶钟楼（1330），所谓的西班牙礼拜堂（1350—1355）以及大概同时扩建的餐厅。虽然教堂在1420年举办了落成祝圣仪式，但它最重要的扩建工程，朝着意大利统一广场（Unità d' Italia Square）的黑白大理石外墙，在1456年前后才开始。这是建筑师和作家莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂（Leon Battista Alberti, 1404—1472）为教堂设计的。1470年，外墙才竣工。阿尔贝蒂和前辈布鲁内莱斯基一样，对透视展开了研究，除了建筑作品，他在其他方面也成就斐然。

新圣母马利亚大教堂的外墙是由羊毛商人和银行家乔瓦尼·迪·保罗·鲁切拉（Giovanni di Paolo Rucellai, 1403—1481）委托设计的。在此之前，阿尔贝蒂已经为他设计了佛罗伦萨的鲁切拉宫（Palazzo Rucellai, 1446—1451，可能是由贝尔纳多·罗塞里诺（Bernardo Rossellino）实施建设的）。由于新圣母马利亚大教堂的外墙工程已于1300年开始，所以

阿尔贝蒂试图协调已有的中世纪元素与他自己的设计。他的设计采用一种类似音乐中的平均律的比例，将正方形和仅有其一半尺寸的正方形嵌套绵延，三角体、圆形等亦是如此。

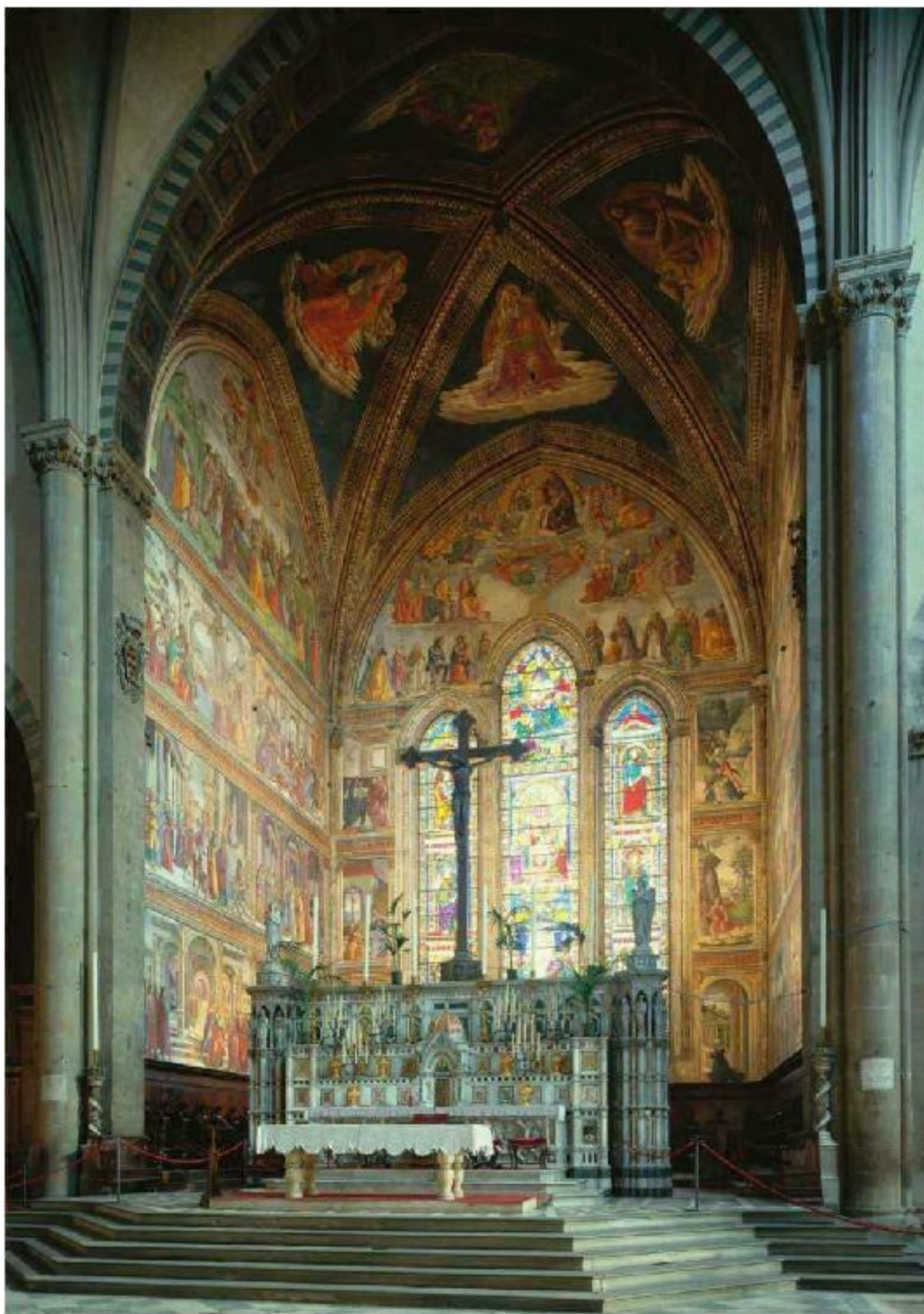


教堂里有一些大师之作，譬如放置在中殿当中的乔托（1288—1289）的《耶稣受难像》；马萨乔（1425—1427）的壁画《三位一

体》；詹博洛纳和布鲁内莱斯基的《耶稣受难像》；多梅尼哥·基尔兰达约的湿壁画，桑德罗·波提切利的《耶稣诞生》，以及杜乔·迪·博宁塞纳的《鲁切拉的圣母像》（1285年委托创作，现藏乌菲兹美术馆）。回廊里的湿壁画则是以保罗·乌切罗为首的佛罗伦萨学派（13—15世纪）的作品。

马萨乔的作品采用了一种错视画法，被认为是根据作品在大教堂中的精确位置而量身定制的，给人一种“真实的”建筑空间的错觉。乔尔乔·瓦萨里在他的名作《艺苑名人传》（1568年增订版）中写道：“一个以透视法画出的筒形拱顶，被玫瑰形装饰分割成一个个近大远小的方块，透视关系完美得好似墙上还有一个洞。”奇怪的是，1568年，写下这些文字的同年，在对新圣母马利亚大教堂进行大规模修缮时，瓦萨里选择在马萨乔的作品前放置了一座祭坛和屏风，直到1860年再度展开新的修缮工程时人们才重新发现这幅画。在蒙昧的年代，多明我会的托马索·卡奇尼（Tommaso Caccini）修士在此谴责伽利略·伽利雷工作的实质，这座教堂也以导致这位科学家作为异端而受到审判的地方而著称。





新圣母马利亚大教堂

意大利，佛罗伦萨，1420/1470年

（上图）

詹博洛纳创作的（包括一个铜十字架的）主祭坛和多梅尼哥·基尔兰达约创作的湿壁画



（右图）

不规则形状的广场上有两座方尖碑，是一直到19世纪中期每年都举行的马车比赛（Palio dei Cocchi）的折返点

紫禁城

1420年

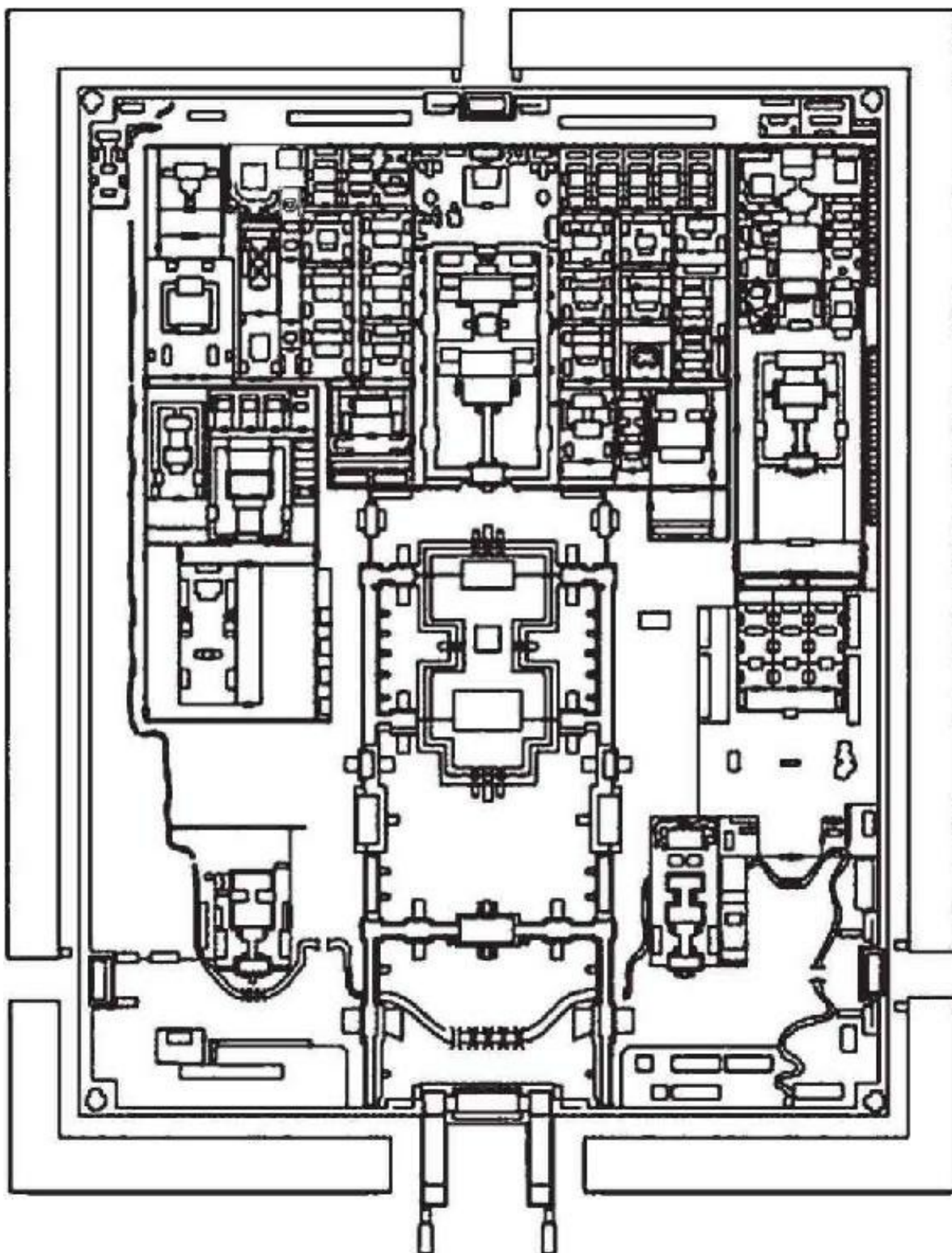
中国，北京

1416年到1911年，紫禁城是中国政权所在地，它充分体现了中国宫廷建筑的特点。紫禁城采用中轴式设计，平面对称，庭院连绵，占地约0.72平方千米，它的主入口午门位于南侧。紫禁城整体规划为长方形，南北长961米，东西长753米，由7.9米高的城墙和护城河团团环绕，四个方位分别设门。过了午门，再往南走就是通往世界第三大广场——天安门广场的天安门（受命于天、安邦治国之门）。此门建于1465年，取代了之前的那道门楼（承天门）。

在朱棣皇帝（又称永乐帝，1360—1424）的命令下，皇宫于1407年开始兴建，1420年竣工。选定建造的地点是早年的元大都宫殿的一部分，1369年，该部分因朱棣的父亲洪武帝（1328—1398）的命令而被摧毁。建筑石料开采自38千米外的房山，并从四川省（即1500千米外）采伐巨木，用以营造主体建筑，整个工程动用了十几万的工匠和百万民众的劳力。紫禁城前后共见证了十四位明朝皇帝、十位清朝皇帝的执政。

紫禁城城内有不少于九百八十座建筑，近万间房屋。最重要的建筑都是以南北轴线为中心布局的。实际的轴线与南北走向略微偏差两度。这或许源于早期的元代规划，轴线都指向上（世外桃源之意，大汗忽必烈的夏都）。在紫禁城内，太和殿、中和殿、保和殿构成了皇帝执政的外宫。乾清宫、交泰殿、坤宁宫构成了皇家居住的内宫。高30米的太和殿是明代皇帝举行大典的地方，也是中国现存最大的古代木结构。道场、佛阁和神龛遍布宫中。午门以内、太和门前的金水河风景颇能为紫禁城增光添色。这条人工河上的五座金水桥寓意了儒家所倡导的五常

(德)：仁、义、礼、智、信。



紫禁城在1925年改建为故宫博物院。该建筑群被认为是世界上规模最大、保存最完好的木结构宫殿建筑范例之一。紫禁城部分旧藏在20世纪40年代末被转移到台北故宫博物院。1987年，紫禁城被联合国教科文组织列入《世界遗产名录》。



北京城的中轴线以南是故宫博物院，
主要建筑都集中在中轴线上。故宫博物院
是明清两朝皇宫，也是中国古代宫殿建筑
的典范。故宫博物院是世界上最大的古代
宫殿建筑群，也是中国古代建筑艺术的
宝库。

故宫博物院的主要建筑是太和殿、中和殿、
保和殿。太和殿是皇帝举行重大典礼的
地方，也是皇帝接见外国使臣的地方。
中和殿是皇帝休息的地方，也是皇帝
处理政务的地方。保和殿是皇帝举行
宴会的地方，也是皇帝举行典礼的地方。

北京城的中轴线以北是故宫博物院，
主要建筑都集中在中轴线上。故宫博物院
是明清两朝皇宫，也是中国古代宫殿建筑
的典范。故宫博物院是世界上最大的古代
宫殿建筑群，也是中国古代建筑艺术的
宝库。

坦比哀多

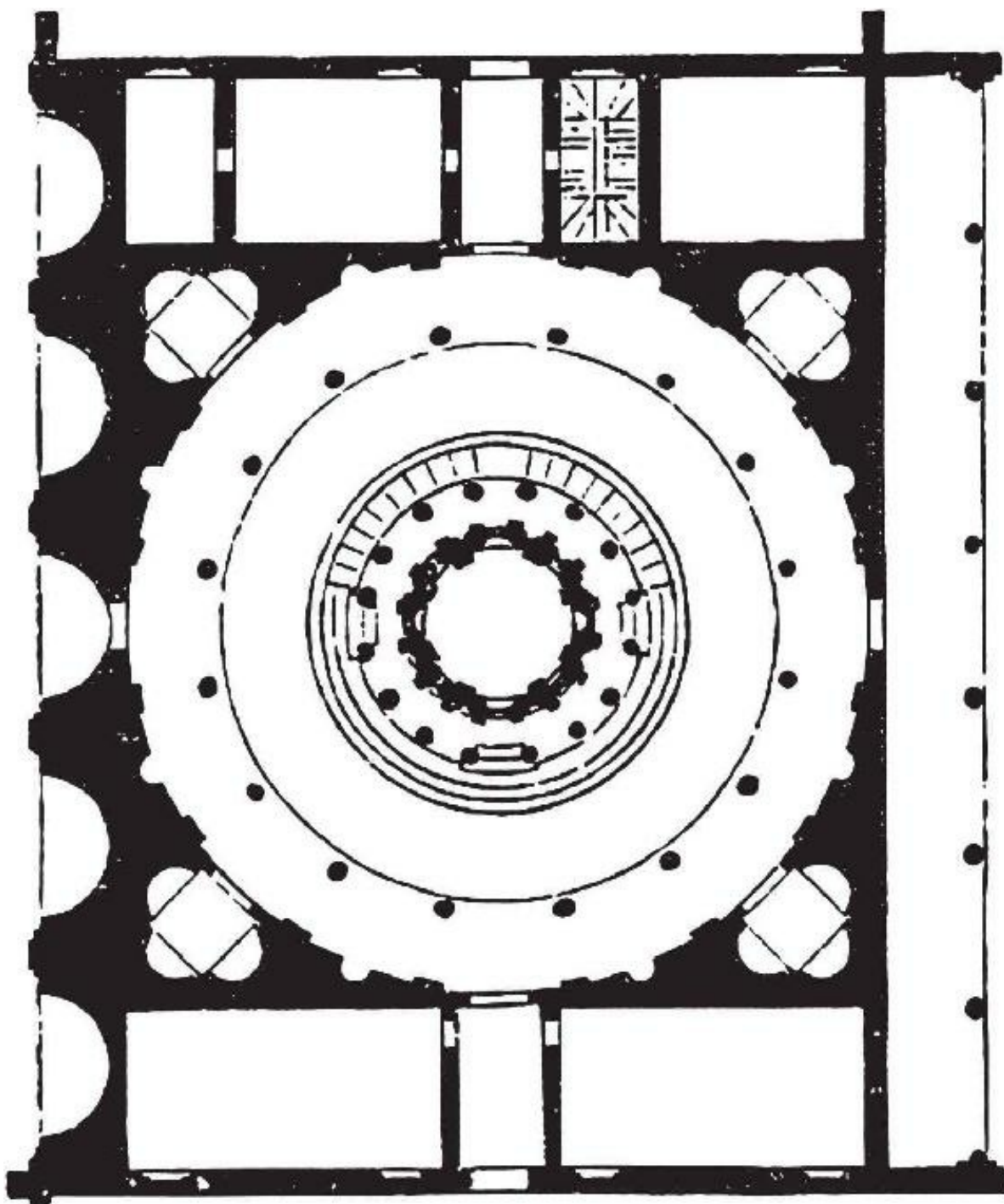
1502—1510年

意大利，罗马，蒙托里奥的圣彼得堂

在1499年法国入侵米兰期间，因为赞助人卢多维科·斯福尔札（Ludovico Sforza）出逃，建筑师多纳托·布拉曼特（Donato Bramante，1444—1514）只好前往罗马。1502年，受阿拉贡的费迪南和卡斯蒂利亚的伊莎贝拉的委托，多纳托·布拉曼特在蒙托里奥（Montorio）的圣彼得堂（San Pietro）的回廊里建造了一座名为坦比哀多（Tempietto）的小型教堂。这个地点被认为是圣彼得被倒吊着钉上十字架的殉难地。这座教堂建在贾尼科洛（Gianicolo）山上的一座旧教堂的遗址上。坦比哀多的集中式圆形平面的方案与古罗马早期基督教殉难者有关，是为纪念殉道者或追思特殊历史事件而立的纪念性建筑。修建坦比哀多的同时，布拉曼特在梵蒂冈为儒略二世设计了收藏古董艺术品的雕塑庭院美景院（Cortile del Belvedere）。布拉曼特对古罗马和希腊文明兴趣浓厚。著名的雕塑作品《拉孔奥和他的儿子们》以及《美景院的阿波罗》都曾在这座庭院里展出。此外，布拉曼特还为圣彼得大教堂做过一个方案（1505）。

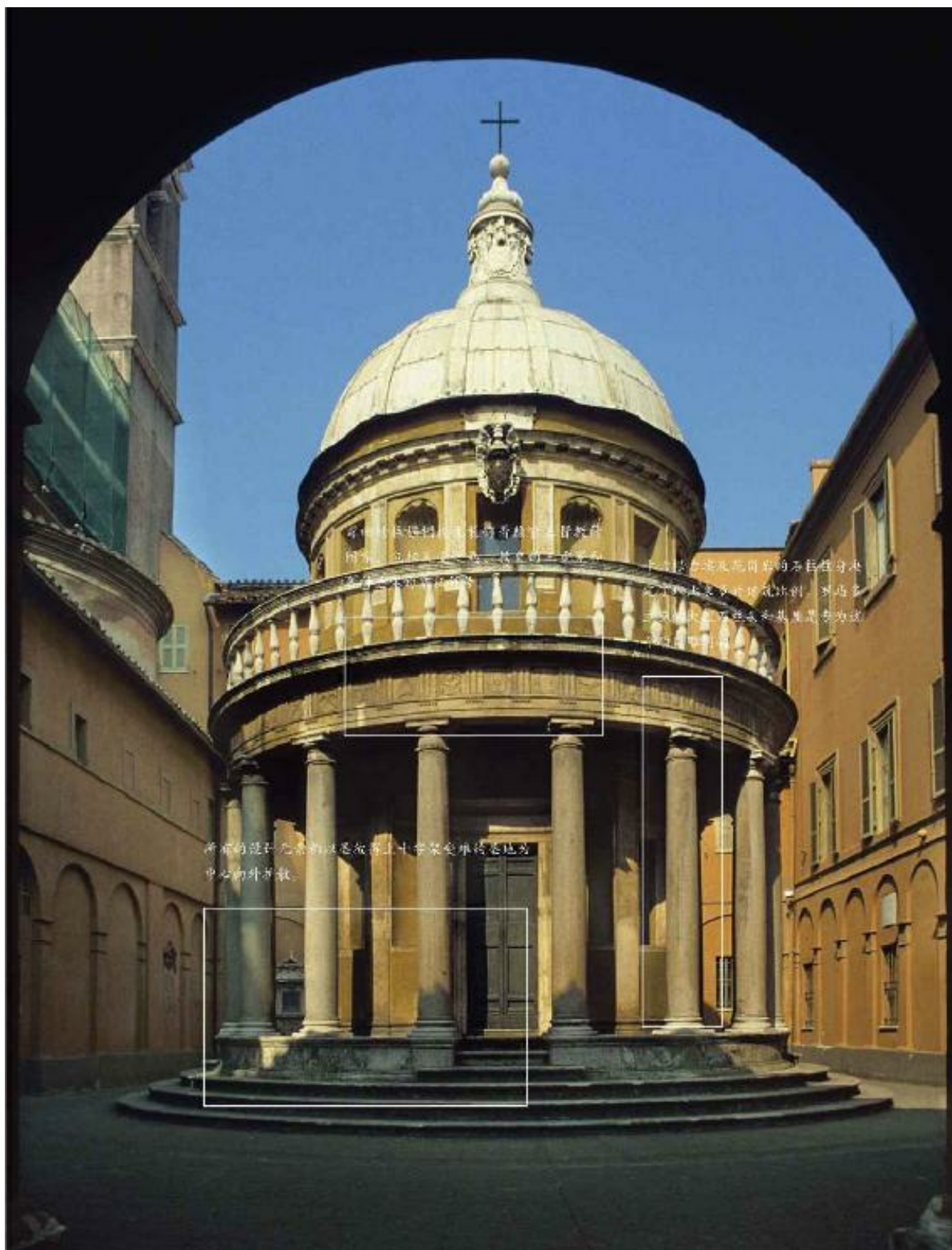
有种说法，说坦比哀多代表了一种调和基督教教义与人文主义影响的努力，这一点也反映在美景院陈列的古董艺术的品味中。大约1490年，列奥纳多·达·芬奇创作了著名的内切圆形的人体画，题书是维特鲁维（Vitruvius，公元前80—公元前15）相关论述的意大利译文：假如有一人身材比例匀称，舒展四肢就会构成完美的几何形状——圆和方。更准确地说，维特鲁维写道：“没有对称性和比例，就没有神庙规范的平面；也就是说，它必须符合人体四肢的精妙比例。”列奥纳多曾画下有穹顶的集中式布局的教堂，而他和布拉曼特都曾为卢多维科·斯福尔

扎工作。有进一步的推测认为，在1504年访问罗马时，两人可能讨论过坦比哀多。安德烈·帕拉迪奥在他的《建筑四书》（1570）中写道：“从古至今，布拉曼特可谓发掘美好建筑的第一人，我认为他的作品值得与古代建筑相提并论。”帕拉迪奥留意到了坦比哀多的极度简洁，他还写道：“柱子是花岗岩，底座和柱头是大理石的，其余采用石灰华大理石。”



根据一份同时期的文件，建筑师的原意是在坦比哀多周围创建一个方形的带柱廊的庭院，直径仅为4.6米。该结构被稳重的托斯卡纳多立克柱环绕，覆盖着一座半球形的穹顶。理论上地下墓室标志着圣彼得殉

难的地点。除显而易见的简约之外，坦比哀多与某些现代建筑的作品还有一个共同的特点——除却寄托哀思，有限的规模使之几乎无法用作他途，这让坦比哀多的确更像一座墓室而非教堂，但这座建筑对艺术性的追求堪比雕塑。



泰宫

1534年

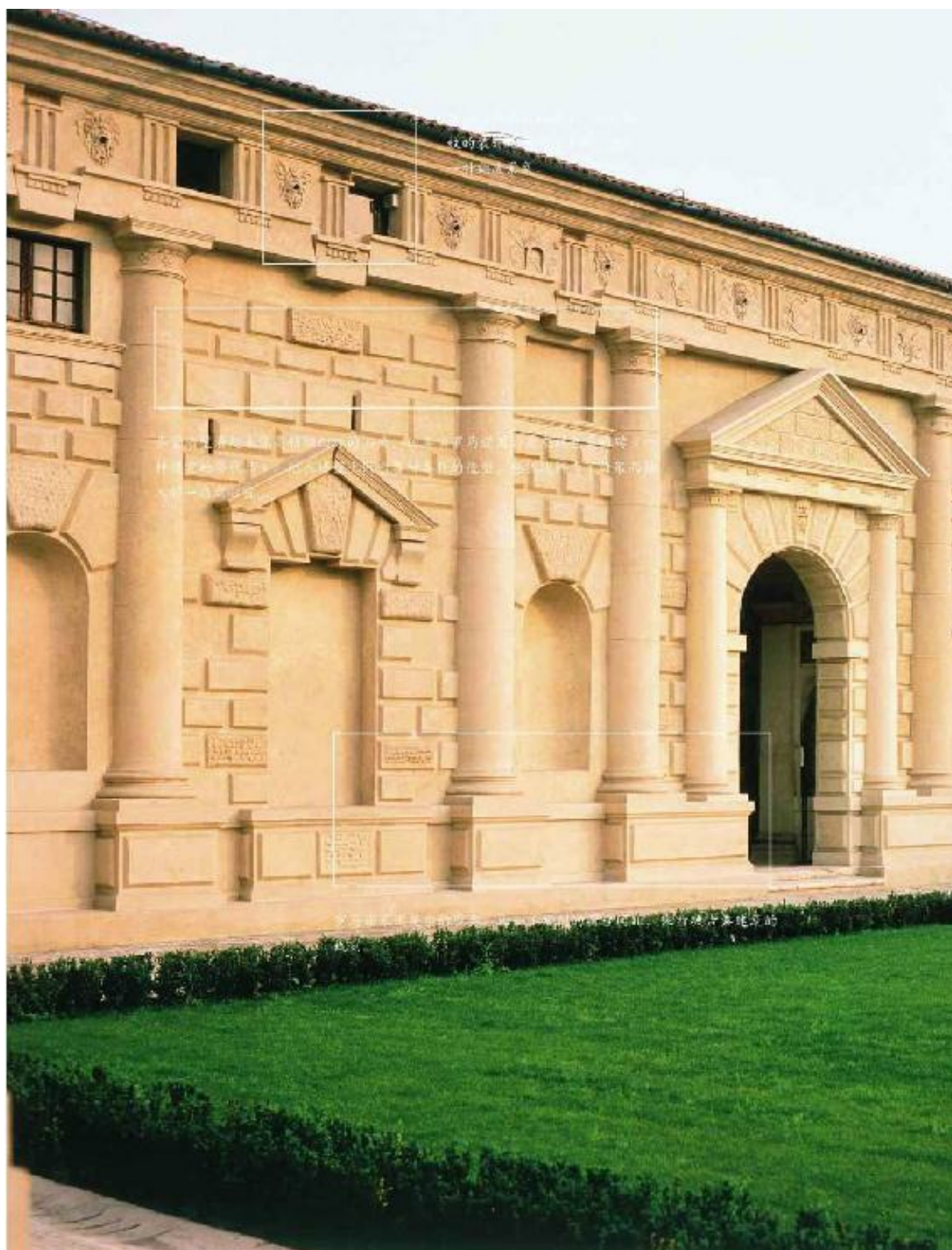
意大利，曼托瓦

艺术家朱利奥·罗马诺（Giulio Romano）大约于1492—1499年出生于罗马，1546年在曼托瓦去世。作为一名画家和建筑师，他被认为是拉斐尔的继承人，当然也是意大利风格主义的创始人之一。1524年，他从罗马搬到曼托瓦，次年，他开始创作他最重要的作品——为曼托瓦公爵费德里戈二世·贡扎加（Federico II Gonzaga, 1500—1540）设计泰宫。泰宫的基本结构只用了十八个月就完成了，但装饰却花了将近十年时间。通过与学生和当地艺术家的合作，朱利奥·罗马诺全程参与建造并装饰了这座位于城市南郊、与城市的中轴线对齐的宫殿。泰宫的基本平面是一个围绕着中庭开发的正方形，而这个中庭原本是一座迷宫。正方形的庭院边长44.2米。乔尔乔·瓦萨里（Giorgio Vasari）对这个项目起源是这样描述的：公爵将朱利奥·罗马诺带到了紧贴城墙外的泰岛，让他把马厩重建为娱乐休闲用的宫殿。泰宫的设计灵感来自古罗马的别墅。其质朴的外观让人难以想象到它内部是怎样的惊心动魄，这是将艺术与建筑融合在一座房子里的经典之作。

泰宫的主要房间都以神话或贡扎加的马为主题装饰。普绪喀（又名赛姬）厅（Sala di Psiche）装饰着一幅如阿普列乌斯（Apuleius, 125—180）的小说《金驴记》（125—180）所描述的，关于丘比特和普绪喀故事的湿壁画。马厅（Sala dei Cavalli）里有着真人大小的贡扎加的马的画像，以及错视法画出来的有着科林斯柱的古典建筑。宫殿还未竣工，马厅就先装饰一新。1530年，公爵在马厅接待了访问曼图亚的神圣罗马皇帝查理五世。泰宫最著名的空间是“巨人厅”（Sala dei Giganti）。它的特点是从天花板到地板满是古罗马诗人奥维德（公元前

43—公元17) 在《变形记》中描绘的巨人们纷纷倒下的画面。在画家里纳尔多·曼托瓦诺(Rinaldo Mantovano)的积极参与下,巨人厅于1534年竣工。乔尔乔·瓦萨里在他的《艺苑名人传》中写道:“因此,谁也别想还能看到比这件作品更恐怖、更惊悚、更自然的画作。”凡是进入这间房间的人,都能看到门窗等物品变得歪七扭八,好似随时要倒下来;山峦和建筑倾颓坍塌,让人忍不住害怕这些东西会砸到自己。最重要的是,他会看到天上众神有的在这里,有的在那里,奔走如飞。三个世纪以后,查尔斯·狄更斯在他的《意大利风光》(1846)中这样描写巨人厅:“这些人物极其巨大,而且夸张到极度粗野;色彩刺眼,令人厌恶;整体效果不像是画家在观众面前放了一幅画,我感觉更像是画家狠狠地向观众泼了一盆鲜血。”







泰宫

意大利，曼托瓦，1534年

墙壁和拱顶上绵延的壁画描绘了奥维德的《变形记》中的“巨人的堕落”

阿尔梅里科·卡普拉别墅，圆厅别墅

1571年

意大利，威尼斯

建

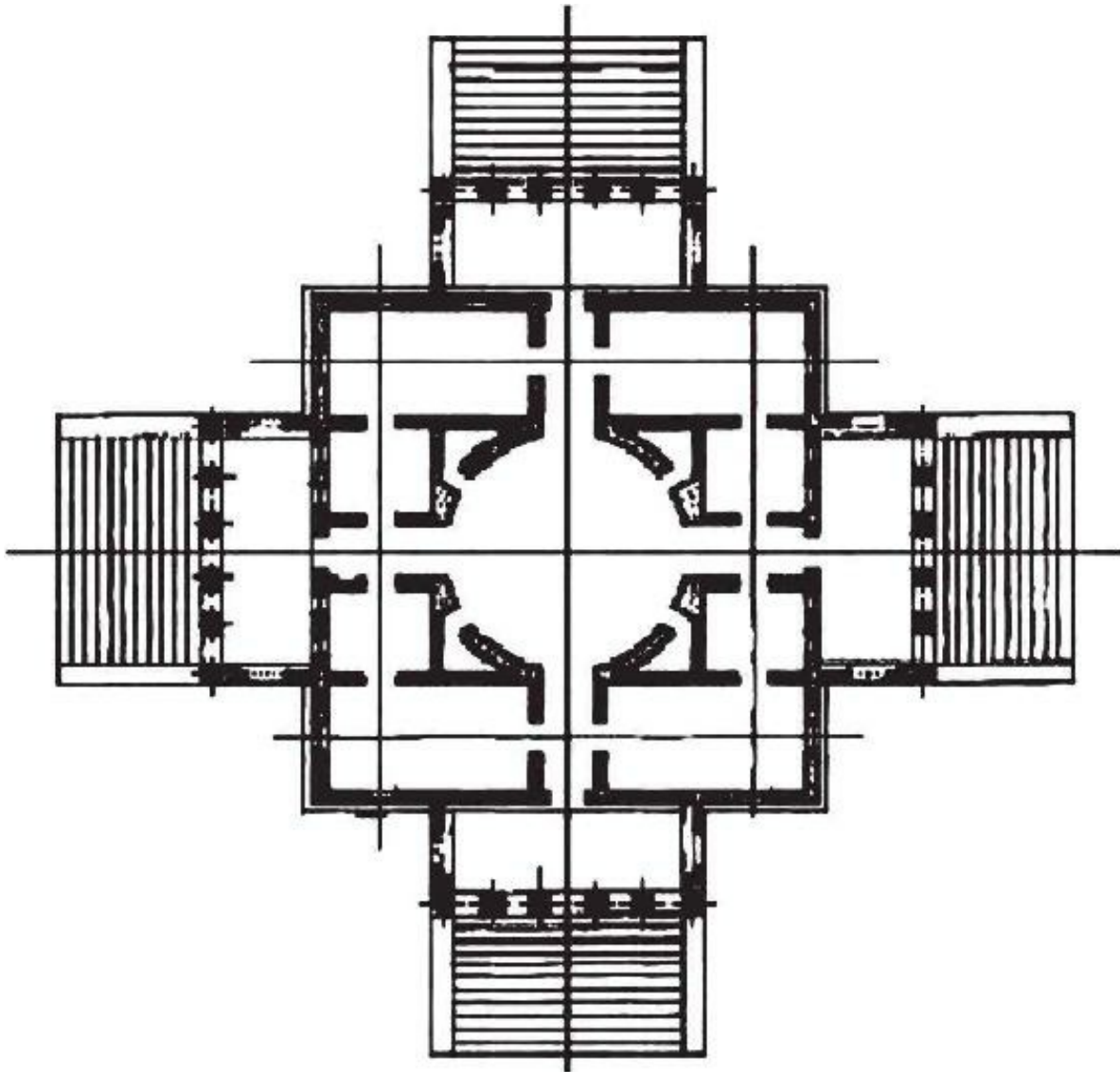
建筑师安德烈·帕拉迪奥在《建筑四书》中写道：

这是人们所能找到的最令人赏心悦目的场地。它坐落在一座小山顶上，很容易爬上去。山的一侧沐浴在船来船往的巴齐格里奥尼河（Bacchiglione）里，另一侧被起伏的山峦围绕，好似一座辽阔的剧场。漫山遍野都是水果和极好的酿酒的葡萄。四周风景如此宜人，时而掩映，时而空阔，时而抬眼一望无际。

帕拉迪奥，历史上最有影响力的建筑师之一，他在自己的书中提到了为神父和诗人保罗·阿尔梅里科（1514—1589）在维琴察郊外建造的阿尔梅里科·卡普拉别墅，又名圆厅别墅。按照当时的标准（1567—1571），这座房子可以说建得很快。圆厅别墅，顾名思义，有一个中央圆形大厅和一个穹顶，坐落在方形的房子里，房子四侧是爱奥尼亚式柱子的门廊。这个规划在当时看来可能非比寻常，因为它是完全对称的（尽管通往下方自然环境的台阶在挡土墙和堤岸部位的确有所变化）。帕拉迪奥深受古典建筑和维特鲁威的影响，他试图在这里将宗教建筑的源灵感源泉传递到私人别墅领域。因此，这栋建筑某种意义上是一种神庙，坐落在没有围墙的园林里。

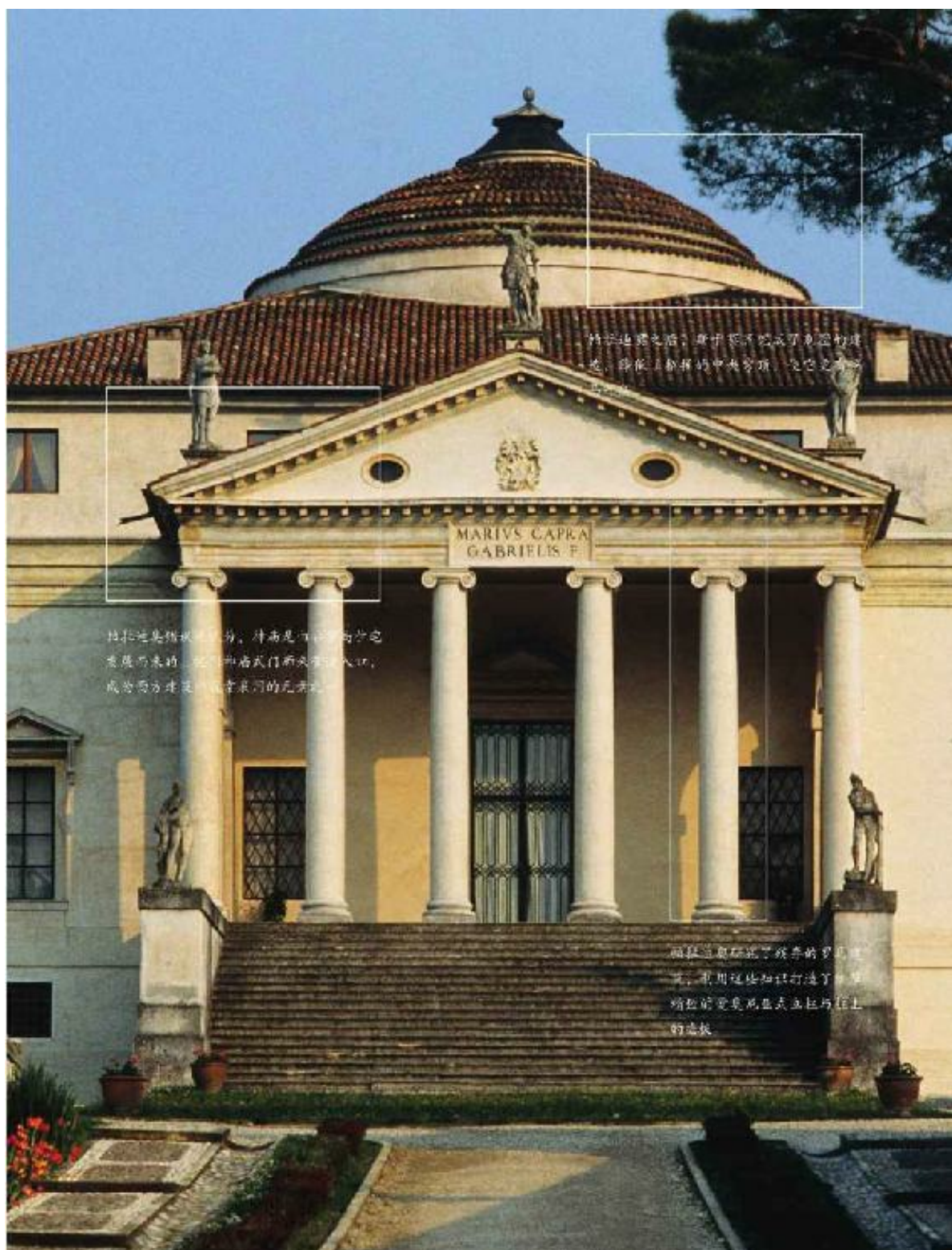
建筑师努力让每个房间都拥有充沛的阳光和良好的视野。阳光是这座建筑平面向南旋转四十五度的原因，因为如此一来，就能让更多的房间直晒到自然光。建筑装饰上的雕塑被认为是洛伦佐·鲁比尼和詹巴蒂斯塔·阿尔巴内塞的作品。穹顶内的湿壁画是奥多里科·卡普拉后来委托制作的。卡普拉家族在1591年买下了这座别墅，并请威尼斯建筑师文森

佐·斯卡莫齐（Vincenzo Scamozzi）主掌建筑改造，其中包括设计了（比帕拉迪奥最初规划稍低的）中央穹顶。帕拉迪奥的《建筑四书》中的一张半立面半剖面的图纸，展示了建筑师的原意。斯卡莫齐的穹顶以罗马万神殿的穹顶为蓝本，他的作品于1606年竣工。18世纪初，法国艺术家路易·多里尼（Louis Dorigny）在大厅和走廊上绘制了壁画。



与建造时相比，圆厅别墅现在被邻近的农场建筑所束缚。它在18世纪成为英国贵族乡村住宅的典范，例如梅瑞沃斯城堡（科伦·坎贝尔，

肯特，1722）或是奇斯威克府（伯林顿勋爵，米德塞克斯，1725）都证明了这一点。1994年，圆厅别墅被列入联合国教科文组织《世界遗产名录》。该建筑自1986年以来，已完全向公众开放。



帕拉迪奥将其作为，将高贵的古典主义
发展而来的，然而其风格所体现的入口，
成为西方建筑史上重要的元素。

帕拉迪奥之后，整个意大利乃至整个欧洲
都模仿了帕拉迪奥的中央穹顶，它也是意大利
建筑史上最重要的元素。

帕拉迪奥在建筑史上最重要的贡献，
是用他的知识打造了帕拉迪奥
帕拉迪奥建筑史中最重要的建筑
的成就。

龙安寺

大约1500年

日本，京都

枯山水，或说日本的干景园林（也称为“枯萎的景观”），在严格的意义上是一种人工造物。除了可被用于冥思，枯山水没有其他的功能，这让它可能无法被视为建筑。但这种园林却是许多寺庙的重要构成。京都龙安寺的花园被认为是由艺术家相阿弥（Soami, 1480? —1525）在15世纪末建造的最著名的一座花园。园子由耙碎的砾石和十五块满是青苔的石头组成，在艺术家的苦心布局下，从任何角度看都只能同时看到十四块石头。据说，只有当一个人因禅修深厚而获得精神上的觉悟时，才有可能用心灵的眼睛看到最后一块隐形的石头。围绕着花园的寺庙房屋建于18世纪末，龙安寺的围墙与供游客赏玩花园的长长的平台共同组成了龙安寺组团。园林是建筑的一部分，反之亦然。对于龙安寺经久不衰的人气 and “意义”，人们给出了许多解释，但一直没有定论。

作家君特·尼茨克（Günter Nitschke）认为，这座花园更多承载的是关于空虚或虚空的含义，而非有些人关注的具象构造。空的表现形式鼓励游客内观。最近，神经科学家的一项研究表明，龙安寺很可能还有一种潜在的形式——一棵潜意识的树。在龙安寺的枯石和砾石中，生长着一棵树，一棵只有用心才能感受到的树。也有人说，在佛教中，十五这个数字代表着完整或圆满。在石庭中，倘若一个人能够看到全部十五块石头，说明他已经开悟了。

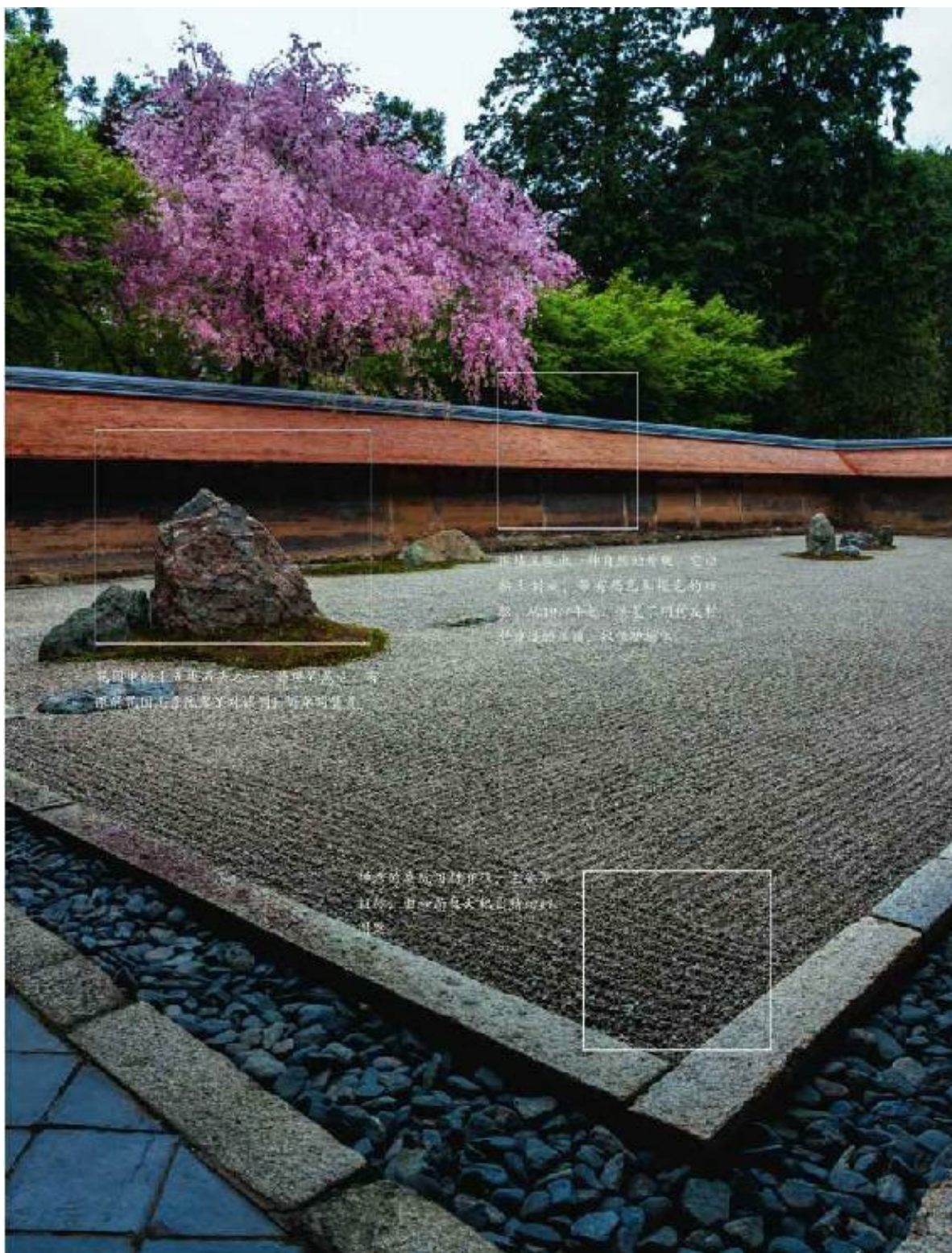
禅宗的龙安寺是在幕府管领细川胜元（1430—1473）临终时开始建设的，但直到15世纪的最后几年才竣工。寺庙，可能包括花园都是由他的儿子细川政元建造的，也有一些历史学家认为花园可能是在很晚（17

世纪）之后才建成的。1797年，寺院被焚毁。后来修复时，在石庭后面建了一堵土墙，前面搭了一座观景台。龙安寺也是日本早期七位天皇陵墓的所在地，他们与细川同属一族。



龙安寺隶属于由荣西禅师（1141—1215）从中国传入日本的禅宗临济宗。临济宗强调见性（kensho），意味着见众生，从而见自本性。理想地说，这种体验意味着观看者与所见之物之间没有区别。它相信，所

有的现象都产生于其他现象所创造的条件，因此没有自我的存在。龙安寺庭院的极度简朴与它经久不衰的神秘感，使它不管究竟创建于何时，都是日本文化的制高点。



花园中的主要元素之一，是樱花树。它
象征着春天的到来，也是日本文化的重要象征。

樱花树是一种自然的美丽，它的花
期不长，象征着生命的短暂。樱花树
在日本文化中，象征着春天的到来，也是日本文化的重要象征。

樱花树是日本文化的重要象征，它的花
期不长，象征着生命的短暂。樱花树
在日本文化中，象征着春天的到来，也是日本文化的重要象征。

胜利宫

1572—1585年

印度，法塔赫尔布·西格里

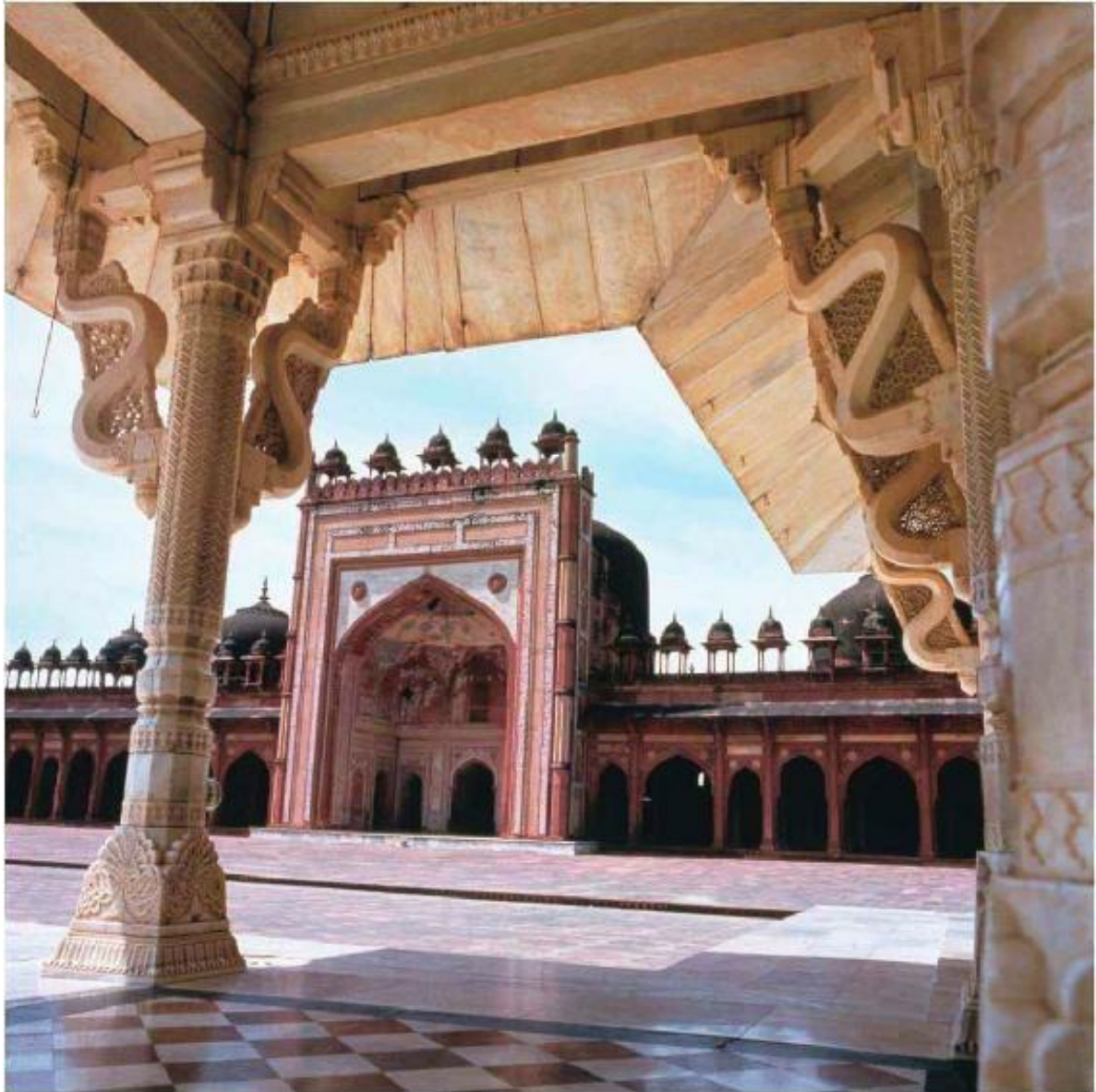
胜利宫（法塔赫尔布·西格里）是莫卧儿帝国第三代皇帝贾拉尔丁·穆罕默德·阿克巴（1542—1605）建造的一组宫殿群。宫殿位于一座40米高的山上，靠近一个人工湖。显然，在决定将其作为首都或行政中心之前，皇帝只在这里建造了一座小宫殿（1569）。胜利宫（胜利之城）位于西格里老城附近，在阿格拉到阿杰梅尔的路上，距离阿格拉市40千米。南北向排列的主建筑建于1572—1575年，1575—1585年增建了许多回廊。宫殿区三面环墙，护城墙长6千米。城墙上塔楼林立，另有七座城门。构造显示，这样设计不是为了建立一个堡垒，而是为了标明宫殿的界线。该建筑群的布局被认为影响了印度城镇规划的演变，尤其是老德里。

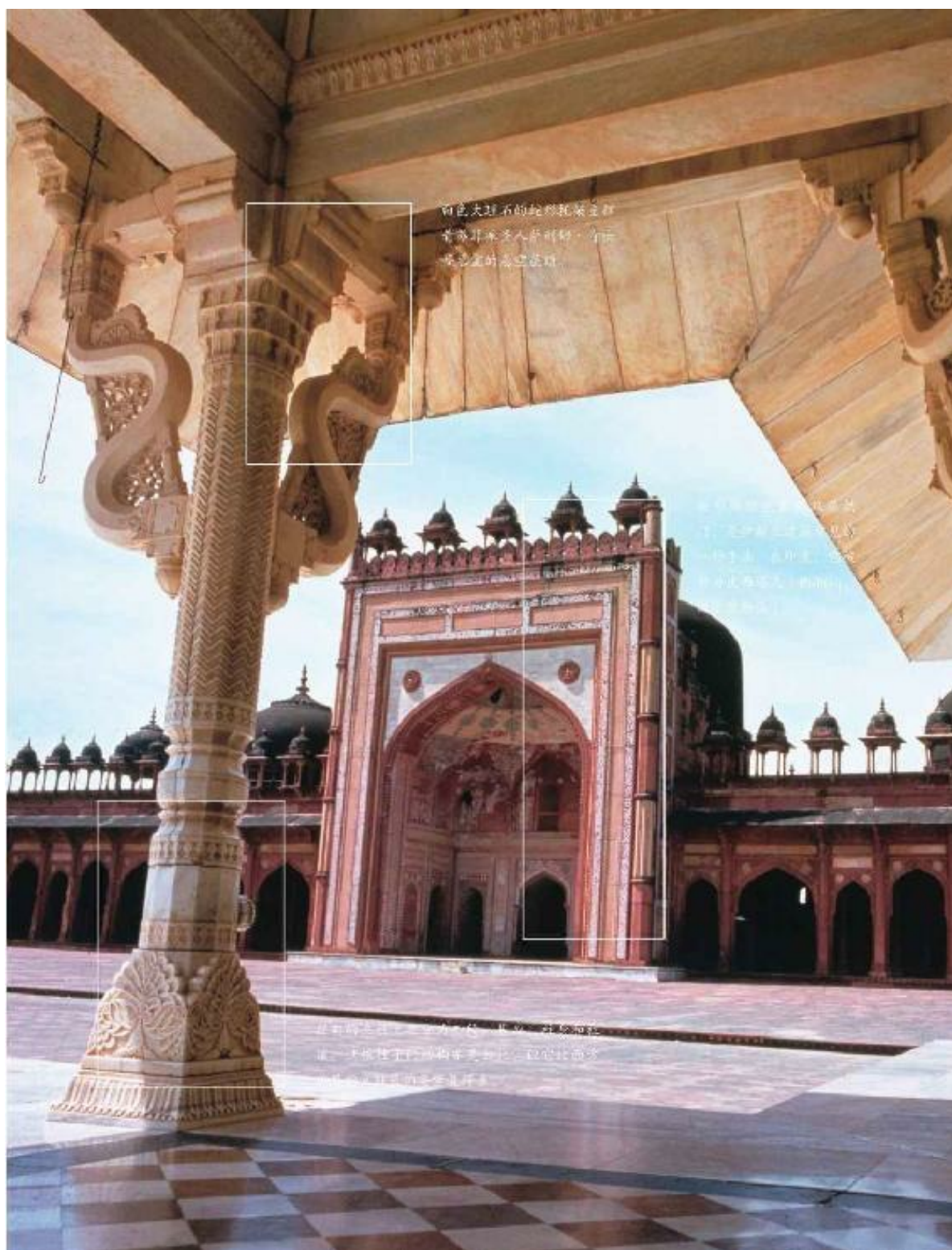
1585年，一位英国旅行家拉尔夫·菲奇写道：“皇宫建筑群及围绕着它的城市‘比伦敦大得多，人口也多得多’。”虽然如此赞誉看起来有些夸张，但终归说明这里有大量的人口，而我们对此知之甚少。1585年，皇帝将宫廷迁至拉合尔，渐渐放弃了法塔赫尔布·西格里。1619年，该建筑群再度成为莫卧儿王朝的首都，但只持续了三个月。从1892年开始，人们对这个现存莫卧儿王朝最宏大的建筑群遗址展开了考古工作。不过，只有主要建筑所在的区域得到了仔细研究。

建筑群的上部是宽敞的大清真寺（Jama Masjid，意思是礼拜五清真寺），它朝向麦加，占地面积为165米乘以133米，大到可以容纳一万名信徒。苏菲派圣人萨利姆·奇士蒂（1478—1572）的白色大理石墓就在庭院里。胜利宫更是萨利姆·奇士蒂预言的阿克巴之子、未来皇帝贾汗

吉尔（1569—1627）的出生地。

皇宫位于较低的两座平台上。中间一层是留给皇帝的住所，而底层平台则包括公共和半公共建筑。这个建筑群最初的六十座建筑中，有四十座仍然存在，但只有其中的十三座完整记录了它们原本的功能。显而易见的是，胜利宫的设计师打造的几何方案部分基于黄金分割。整个建筑群的平面图可能是以81.28厘米的网格为基础组织的。主要建筑材料是红砂岩，采用当地采石标准尺寸的石头，再根据需要现场打磨。尽管设计非常严谨，但建筑群采用的形式和规划却受到来自印度教、波斯教和印度穆斯林的混合灵感的启发，实际上创造了一种新的莫卧儿风格。1986年，胜利宫被联合国教科文组织列入《世界遗产名录》。

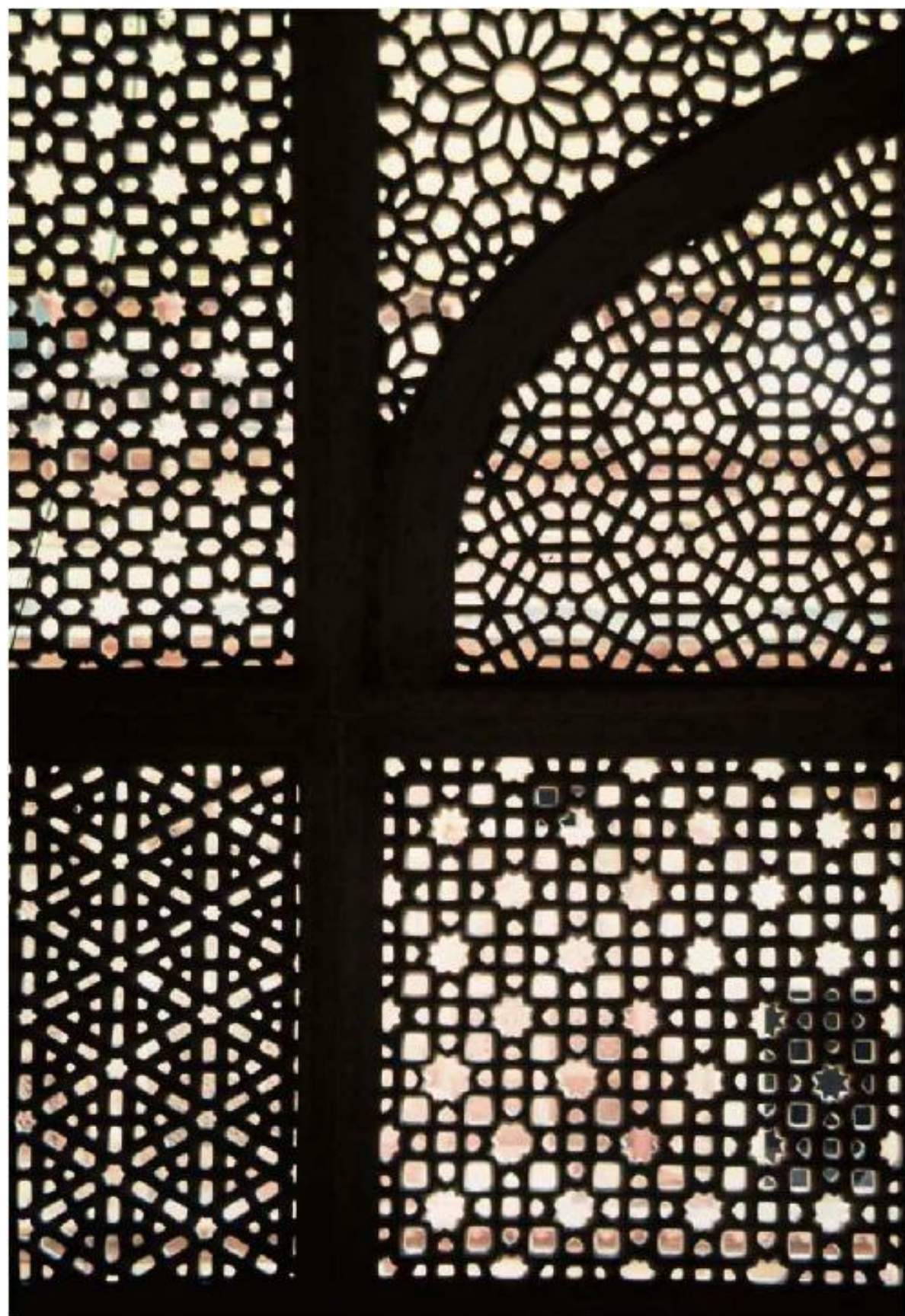




白色大理石雕刻的柱身和拱门，
是伊斯兰教和印度教结合的产物，
也是这座建筑的特色。

这座建筑是伊斯兰教和印度教结合的产物，
也是这座建筑的特色。

这座建筑是伊斯兰教和印度教结合的产物，
也是这座建筑的特色。

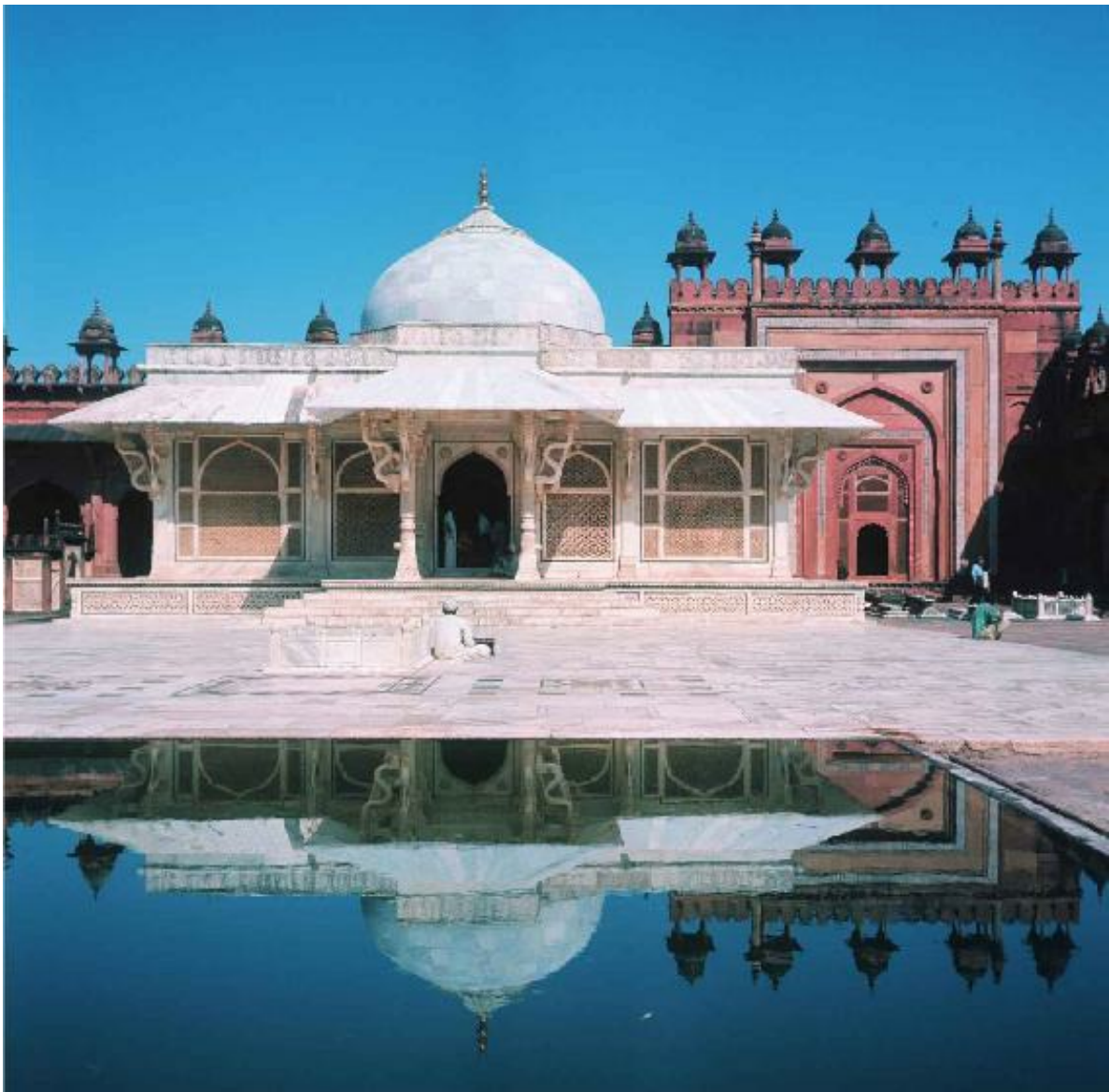


胜利宫

印度，法塔赫尔布·西格里，1572—1585年

（上图）

石雕屏上的几何开孔



（右图）

萨利姆·奇士蒂墓室位于胜利宫的礼拜五清真寺的庭院里

长城

公元前220—1644年

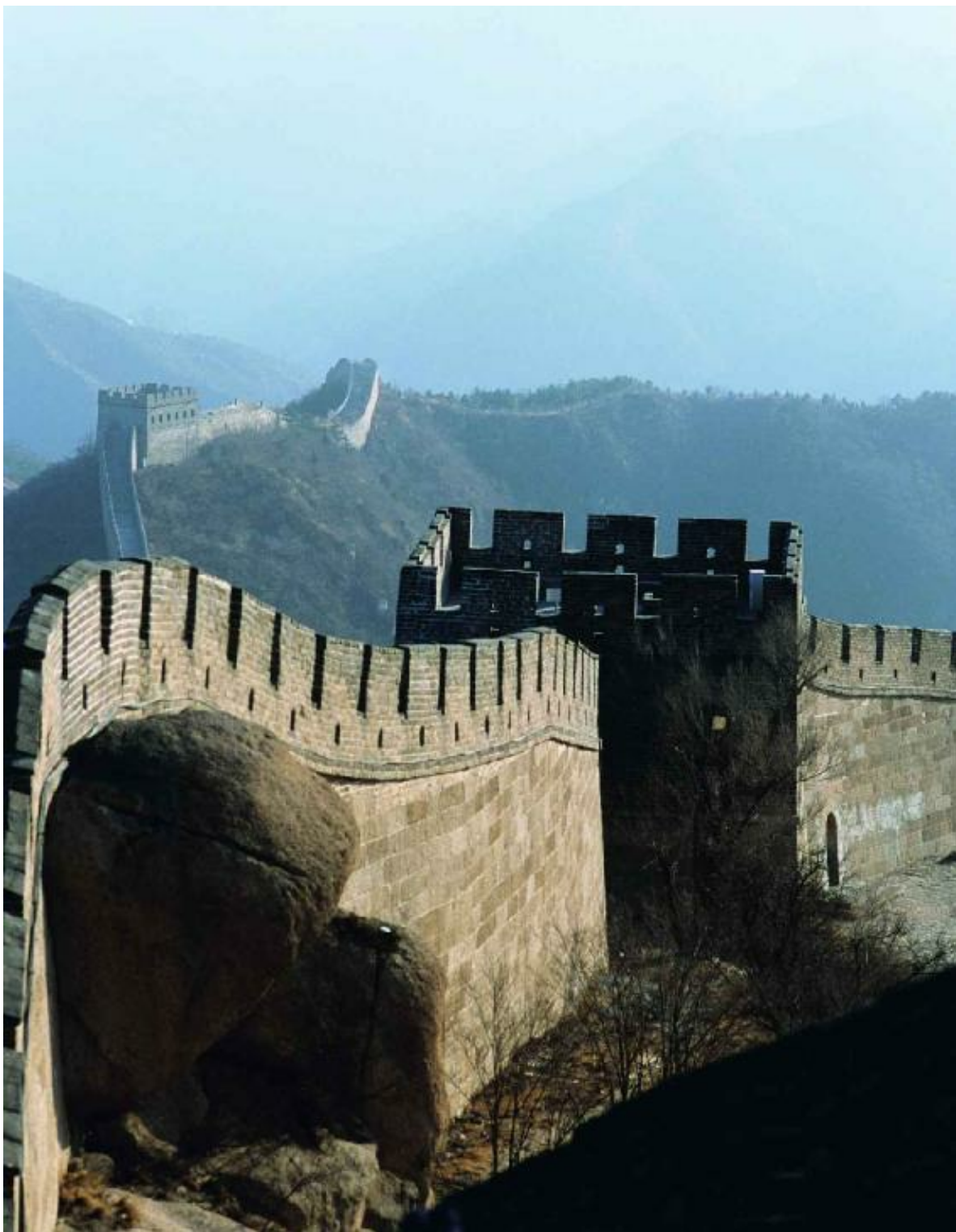
中国

也许地球上没有任何一座建筑能像长城这样持续得到扩建和维护。长城总长度20,000千米，是迄今为止最长的人工建筑。一直以来都有一个说法——即使在月球上也能看到长城，但由于长城的平均宽度以及它与周边景观相似的颜色，如果不借助单筒或是双筒望远镜，即使在地球轨道上也无法看到长城。当然，这绝不意味着我要贬低它所代表的建筑成就。

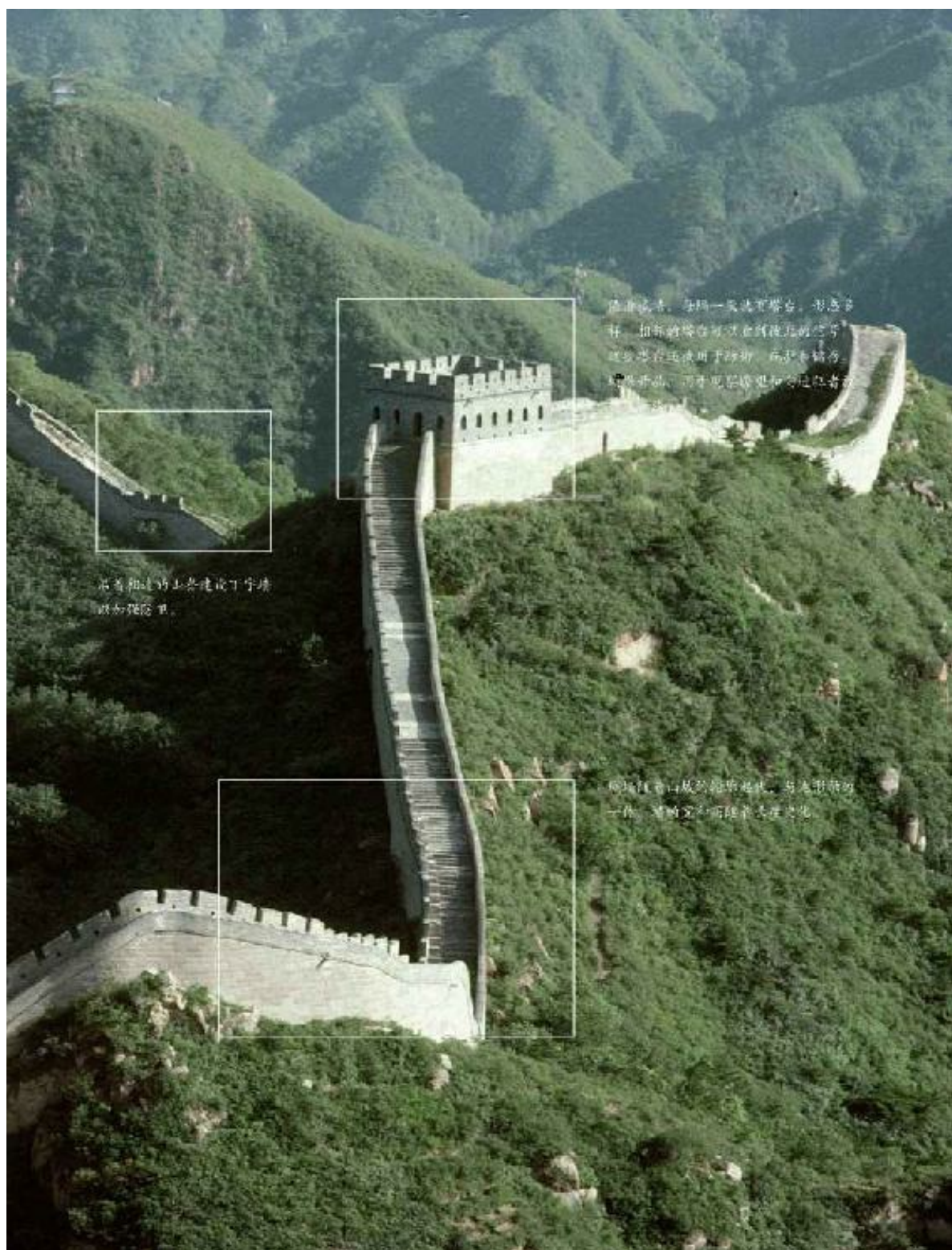
长城东起河北省的山海关，西至甘肃省的嘉峪关。参观过靠近北京的八达岭这一段对公众开放的长城的人，就会意识到这一建筑奇迹在多大程度上与自然环境融为一体。它依势而建，像一条大蛇蜿蜒曲折。因为时代不同，使用的建材也不同：建于西汉时期的甘肃的那段长城采用的是夯土，而中国明朝统治者则喜欢用砖石（通常是砖）。长城首先可以看作是一种防御工事，但它还保护着中国文化不受外界影响。尽管八达岭附近大力开发旅游设施，但长城总体上得到了很好的维护（尤其是在考虑到它的长度和复杂性后）。这当然不是说长城完好无缺，它会受到自然的侵蚀，建造它的石头曾被用于其他建设，也会因为要建造“现代”建筑和扩展道路建设用地而被拆毁。

在中国历史上，在长城之前，统治者就开始了防御性城墙的修建，春秋（公元前722—公元前481）和战国（公元前453—公元前221）时期就有这样的案例。现在，我们依然可以看到公元前408年魏人修筑的城墙残存。公元前3世纪秦、赵、燕三国为抵御北方蛮夷而修筑的部分城墙开启了长城的建设，并由秦始皇（公元前259—公元前210）修复，连

成一体。这一时期的建筑遗存不多。到了汉武帝（公元前140—公元前87）时期，长城已经绵延约6000千米，从渤海到敦煌。汉朝（220）以后，长城工程大幅减少，直到明朝（1368—1644）才重新开始，明朝又修建了5650千米长的长城，以及更多的景观防御工程。在明朝，长城增加了敌楼，允许士兵跑动的宽阔通道成为设计的一部分。明朝人还在长城两端立碑作为界标。长城仅在1644年被入侵的满族人攻破过。2009年，人们新发现了一段明代修建的、被沙土或自然环境覆盖的290千米长的长城。西方关于长城的最早记载大概是在1605年。



作为最伟大的国家之一的历史和文化的见证，长城清楚地证明了建筑和文明会紧密而永久地联系在一起。



卡比托利欧广场

1546年

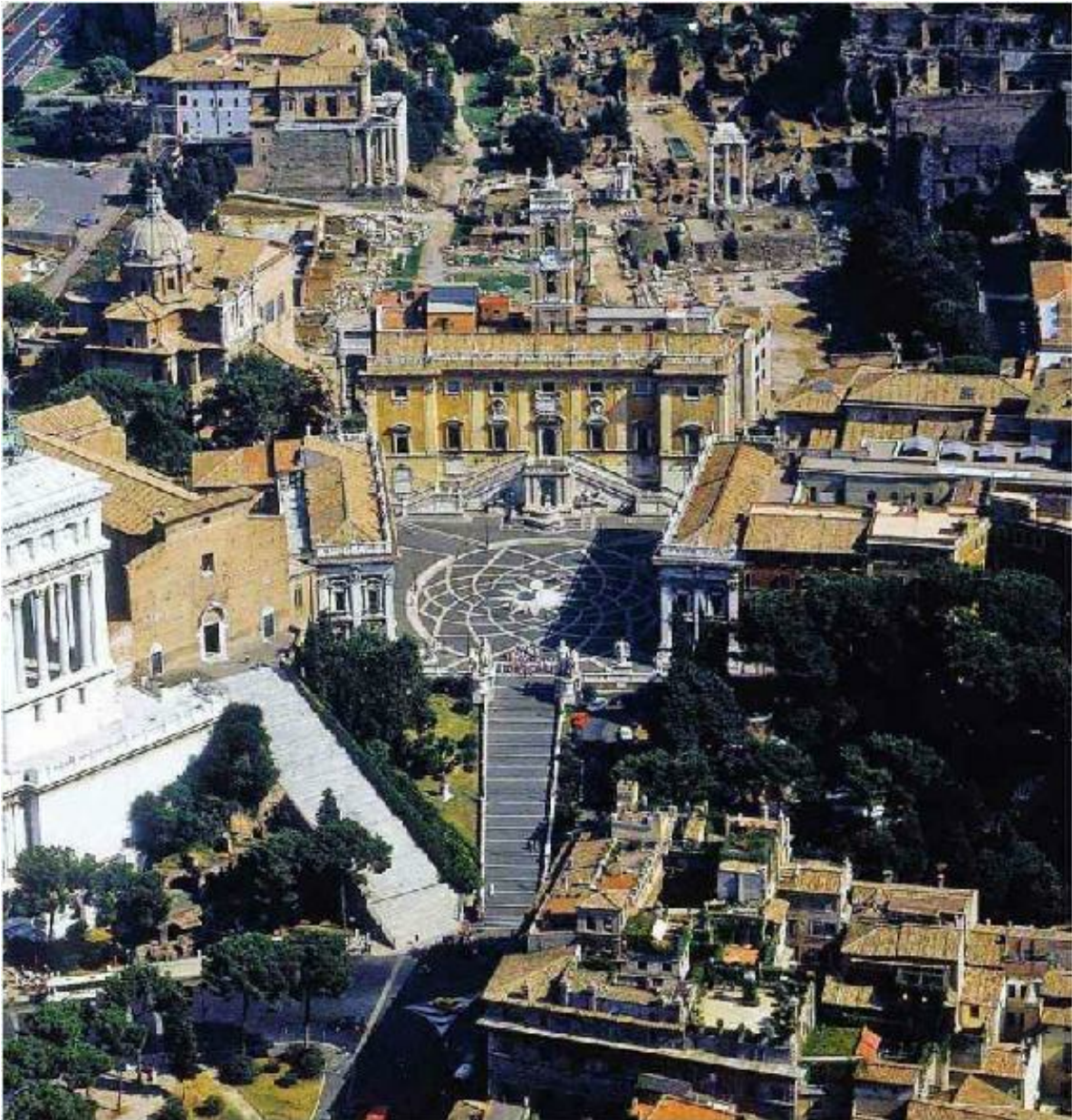
意大利，罗马

卡比托利欧广场位于罗马著名的七丘之一的卡比托利欧山上。从古罗马早期就有人在此居住，并建造了许多神庙，其中有一座是供奉朱庇特的。在16世纪，这座山丘上宫殿林立，而如今这座山是卡比托利欧博物馆群所在地。从前，山上建筑纷纷朝向附近的古罗马广场——罗马权力的所在。中世纪，卡比托利欧山作为市政府所在地，其重要性再度得到强化。

除了丰厚的城市和建筑历史，这座山丘还是米开朗琪罗（Michelangelo Buonarroti）最重要的建筑成就之一——卡比托利欧广场（Piazza del Campidoglio）所在地。卡比托利欧广场是在1536年由教皇保罗三世委托，为迎接神圣罗马帝国皇帝查理五世1538年的访问而设计的。原本朝向广场方向的城市轴线已逐渐弱化，但在米开朗琪罗的干预之下，城市空间的主次关系被重新确认，广场和周围的宫殿都面朝圣彼得大教堂和城市中古罗马元素较少的那部分地区。斜坡的梯形广场上新建了一块钻石纹样的椭圆铺地，以放置马库斯·奥勒留的骑马雕像。这种明显的冲突其实是因为奥勒留的雕像曾被认为对标第一位的基督教皇帝。米开朗琪罗为雕像制作了一个相对低调的底座，如今这个雕像被一件复制品替代。

米开朗琪罗去世后，广场工程继续进行，尤其是宫殿，它由托马索·卡瓦利里指导推进。而根据米开朗琪罗的文件设计的路面铺装，直到1940年才在贝尼托·墨索里尼的命令下竣工。现有的建筑——元老院（Palazzo del Senatore，13、14世纪，在旧档案馆，古罗马存放档案的

遗址上建起来）和保守宫（Palazzo dei Conservatori，建于中世纪朱庇特神庙的废墟之上）得到了修复，此外还增加了一座新的建筑，称为新宫（Palazzo Nuovo，比照米开朗琪罗对保守宫外墙的规划，1603年开始，1654年完工）。新宫的外立面与由米开朗琪罗重新设计的保守宫形成一种镜像关系，使整座建筑群在形式上达到平衡。通过一条沿着轴线建造的缓坡阶梯“考都那塔”（Cordonata），就可以来到广场。



在罗马曾是当之无愧的“世界中心”的时候，这里也是朱庇特神庙的所在地，所以人们把卡比托利欧称为“世界之首”（Caput Mundi）。米开朗琪罗为广场地面设计了椭圆形（或者更准确地说卵形）的铺地，同时，将一位当时被认为是古罗马第一位基督教皇帝的雕像置于面朝圣彼得大教堂的方向，充满了象征意义。米开朗琪罗对轴线对称的追求，很明显想暗示新世界（即基督教世界）在某种意义上从这里开始。建筑师米开朗琪罗在设计时充分利用了广场的“缺点”——在断面和平面上都是不规则的、倾斜的，甚至可以说是弧形的，让皇帝骑马像最终成为精妙的城市设计中的一个装饰元素。



圣彼得大教堂

1626年

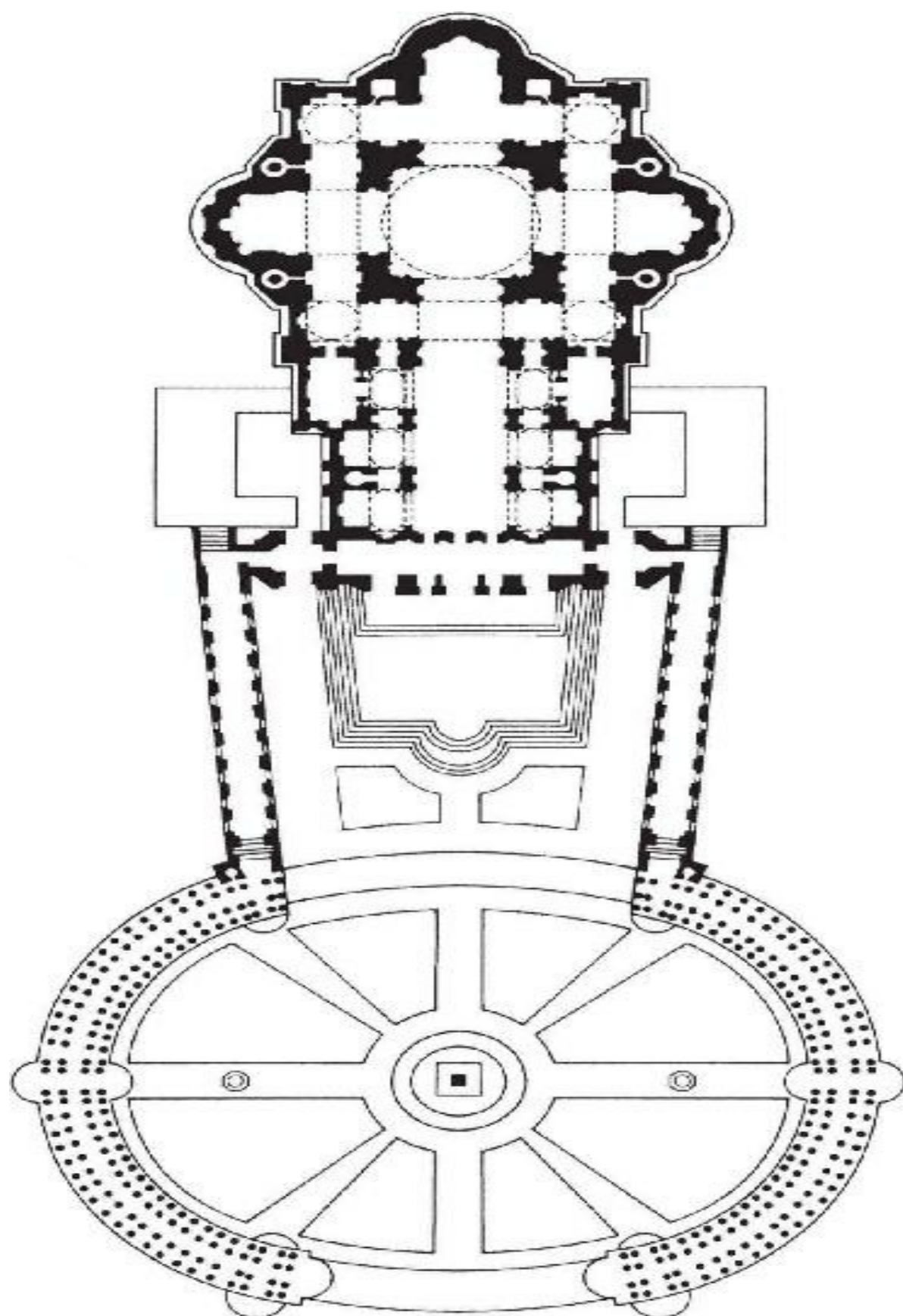
意大利，罗马

圣彼得大教堂的穹顶高达138米，跨度42米，灵感来源于万神殿。教堂位于台伯河畔，至今仍是罗马天际线上气势磅礴的风景，主导着梵蒂冈的格局。鉴于它的规模和重要性，我们可以毫不奇怪地看到，如此众多的建筑师先后投身到它的建设中，包括多纳托·布拉曼特、米开朗琪罗和吉安·洛伦佐·贝尔尼尼。它被认为是罗马第一任大主教圣彼得的葬身之地，自4世纪以来一直是基督教教堂的所在地。现存的大教堂是1506年开始，在君士坦丁大帝创建于4世纪的旧圣彼得大教堂的地基上建造的。但直到1950年，教皇庇护十二世才宣布，根据考古成果，他作为教皇确认这里是圣彼得这位圣徒的坟墓。

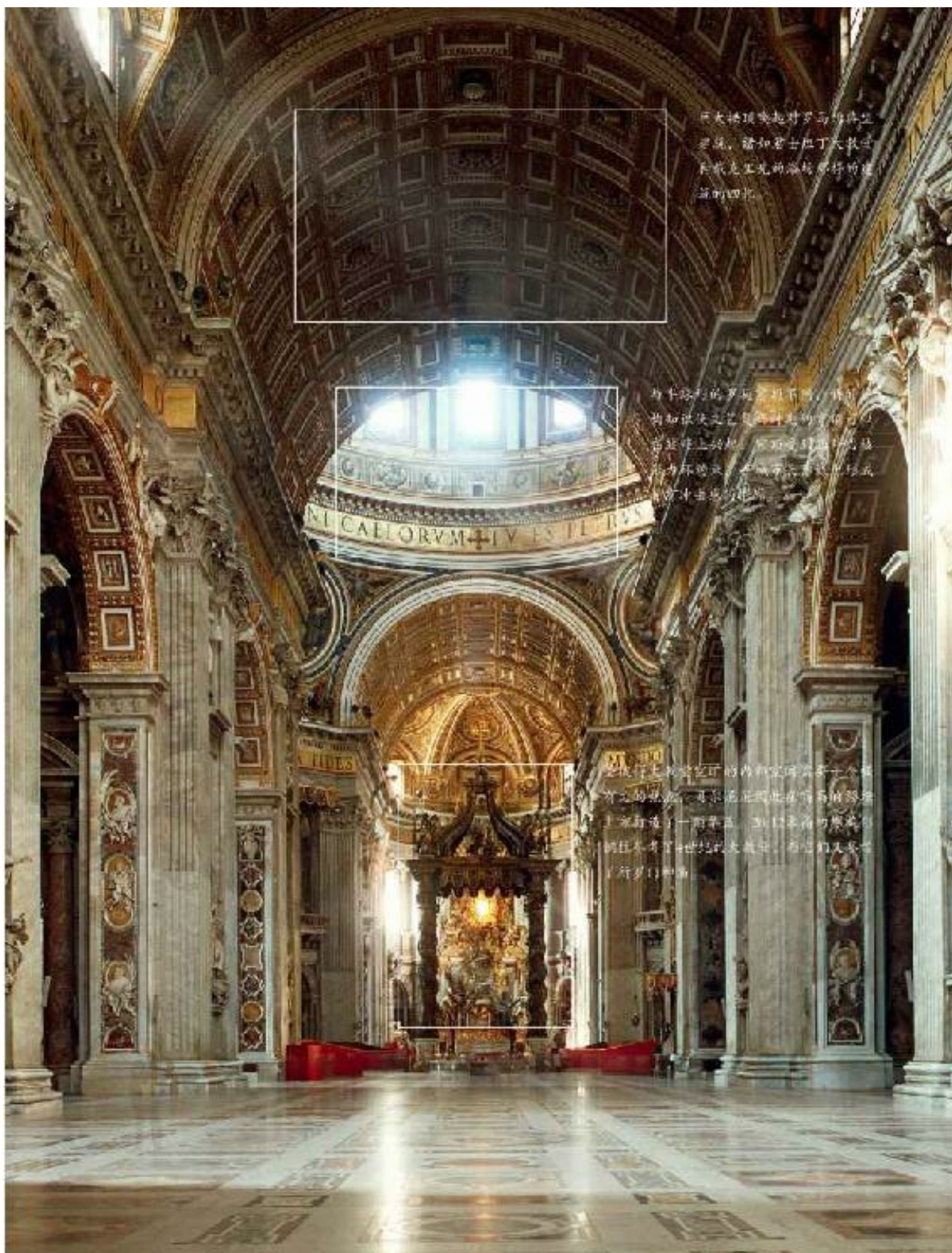
过往那座大教堂的破败不堪，使得从尼古拉五世（1397—1455年在位）开始的教皇都想要开展大规模改造甚至重建。当时的教皇也曾邀请过莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂和贝尔纳多·罗塞利诺参与建设。1505年，教皇儒略二世决定拆除旧建筑，部分原因是为了建造自己的陵墓。第二年，教皇选中了一个由布拉曼特设计的希腊十字平面和大穹顶的方案。1513年儒略二世去世后，施工规划交给了伟大的艺术家拉斐尔和建筑师朱利亚诺·达·桑加洛，随后是安东尼奥·达·桑加洛。直到1547年，教皇保罗三世才决定由米开朗琪罗担任项目的主管。

米开朗琪罗延续了之前的设计，但又赋予整体方案新的连贯性。他重新设计了穹顶，显然他更倾向于卵形，而非半球形的剖面。穹顶于1590年竣工。最后一批影响最终设计，尤其是外立面的设计的建筑师中有卡洛·马德诺（Carlo Maderno），他从1602年开始参与设计。1629

年，贝尔尼尼接替了他的位置，负责设计了大教堂前的圣彼得广场上伸出的椭圆“手臂”，用来迎接信徒的到来。新的大教堂工程持续了120年，耗资巨大，以致教会过分销售“赎罪券”，从而导致了宗教反对力量的增长，促成了马丁·路德的崛起。



圣彼得墓正上方有贝尔尼尼设计的近30米高的宗座祭坛、米开朗琪罗为教堂奉献的《圣母怜子像》等作品，大教堂成为世界上一些最著名的艺术作品的家园。作为教皇的墓地，圣彼得大教堂无疑是基督教世界最神圣的地方之一。就像别的此类建筑一样，这里满是历史典故与范例。如此说来，这座建筑也是西方历史上一些最伟大的建筑师和艺术家一个多世纪以来合作的成果。



巨大拱顶唤起对罗马辉煌历史的回忆，譬如君士坦丁大教皇和戴克里先的浴场，将神庙的圆形穹顶

物丰饶的罗马，引向一个更辉煌、更宏伟、更庄严的宗教建筑，它不仅是罗马的象征，也是整个基督教世界的象征。它不仅是罗马的象征，也是整个基督教世界的象征。

它不仅是罗马的象征，也是整个基督教世界的象征。它不仅是罗马的象征，也是整个基督教世界的象征。它不仅是罗马的象征，也是整个基督教世界的象征。



圣彼得大教堂

意大利，罗马，1626年

（上图）

俯视视角下的圣彼得大教堂



（右图）

米开朗琪罗设计的圣彼得大教堂的穹顶

红场

大约1440年

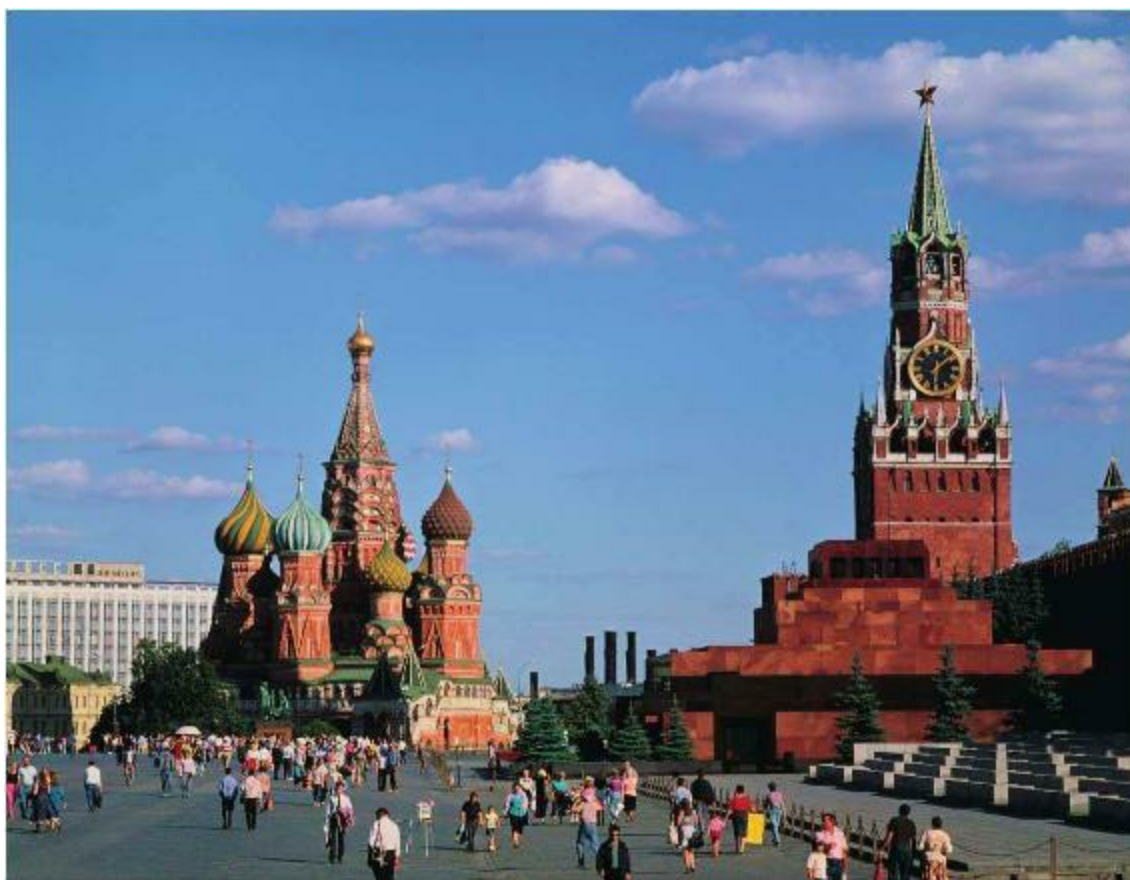
俄罗斯，莫斯科

红场无疑是世界上最著名的公共空间之一。它位于克里姆林宫以东，莫斯科河的北岸。广场上是为应恐怖的伊凡大帝（1530—1584）的命令建造的圣瓦西里升天大教堂（1554—1560）。俄罗斯首都的主要街道都以这座广场为原点发散开去，凸显了它的象征意义。在此举办的众多官方典礼（包括苏联时期的那些典礼）印证了它的重要。它那绚烂的名字（俄语为Krasnaya Ploshchad）可以追溯到1661年，显然与“krasnaya”一词的双关含义有关，可译为“红”或“美”。在17世纪之前，广场被称为托格（Torg）或市场。之后因为矗立于此的圣三一大教堂而得名圣三一广场。圣瓦西里大教堂就建在圣三一大教堂的原址之上。

红场的起源与克里姆林宫的历史有关。15世纪末伊凡大帝（1440—1505）下令，清除新建城墙前一片区域（234平方米）内的所有建筑。16世纪建立的白色石台（称为断头台，Lobnoye mesto）是宣读法令与判决的地方，沙皇每年都会在这里接见百姓。广场长期以来一直是城市的中心市场。建在广场东侧，正对着克里姆林宫宫墙的著名的国家百货公司GUM（建于1888—1993年，1993年私有化）以出乎意料的方式延续了这一商业历史元素。1679—1680年，广场上最后残存的木结构都被拆除了；1804年，广场铺上了石块；1892年，广场第一次被灯笼照亮。

从1919年开始，红场被苏维埃用于阅兵。自1930年由阿列克谢·舒谢夫设计的石头寝陵建成后，红场一直是列宁墓的所在地。同年，花岗岩取代了广场的鹅卵石铺地。红场上举办着各种活动，比如在1945年的

胜利游行时，纳粹旗帜被堆积在列宁墓前，在近代史上写下浓重一笔。又如冷战时期，在每年俄历十月的阅兵仪式时，官方会在红场上展示军备设施。随着时间的推移，广场周围修过许多建筑，比如喀山大教堂（建于1620年，20世纪30年代被拆除，1993年重建）。在斯大林时期，圣瓦西里升天大教堂曾被计划拆除，在领袖亲自过问之下才得以保留。自1872年落成以来，广场北侧一直被国家历史博物馆所占据。



红场长330米，宽70米，鉴于其历史重要性，1990年红场与克里姆林宫一起被联合国教科文组织列入《世界遗产名录》。苏联解体后，除了招待常规的游客，红场的功能也变得多元化——还定期举行摇滚音乐会和时装秀等其他大型活动。

红场的凯旋门（Spasskaya）标志着穿越克里姆林宫宫墙之后，进入红场的主入口的位置。



列宁的陵墓是俄罗斯社会主义建设的时代符号之代表，并象征着苏联的苏维埃革命和波茨坦会议（今天的德国）对苏联之伟大的战争历史记忆。

凡尔赛宫

约1670年

法国，凡尔赛

凡尔赛宫是最能彰显法国君主制穷奢极欲的建筑之一。它最初只是一座位于巴黎西南20千米开外、相对简朴的狩猎小屋。1623年，国王路易十三（1610—1643年在位）开始在此地建造行宫。1682年，他的继位者路易十四（1643—1715年在位）为了把这里变成正式的朝廷，大兴土木。此举的原因肯定是多种多样的。这座宫殿不仅成了法国君主制（尤其是“太阳王”）的权威和文化的秀场，还肩负着一个政治目的：迫使那些有叛乱之心的贵族不得不聚集在国王身边，而不是在其他地方密谋对付国王。如今的凡尔赛宫占地67,000平方米，拥有超过2300间房间。

一些当时最具才华的建筑师和艺术家理所当然地参与了凡尔赛宫的设计、建造和装修。1653—1661年担任财政大臣的尼古拉斯·富凯（1615—1680）建造了华美的沃子爵城堡，连国王都觉得太奢靡了，因此在1661年，国王罢免了他。凡尔赛宫的第一批建筑师和艺术家就来自沃堡团队。建筑师路易·勒·沃（Louis Le Vau, 1612—1670）、画家夏尔·勒·布伦（Charles Le Brun, 1619—1690），以及可能是最为重要的景观设计师安德烈·勒·诺特（André Le Nôtre, 1613—1700）都参与了沃子爵城堡的设计，随后他们被国王征召来建设他在凡尔赛的新宫殿。

1669—1672年，重要的居室——国王和王后的宫室——以及其他新的区域由勒·沃负责建造，勒·布伦等人负责装饰。其中有家具设计师安德烈·夏尔·布勒（1642—1732），他还设计了镜面的墙壁、马赛克木地板和王储居室内的镶嵌细工家具等作品。勒·诺特是一位杰出的景观设计师，凡尔赛宫保留至今的气势磅礴的轴线花园大部分都由他负责设

计。尽管历史学家不断强调意大利文化对17世纪法国发展的影响，但凡尔赛宫之宏伟壮丽，以及对整体化设计的重视可以称得上是史无前例的。



之后，儒勒·哈杜安·孟萨尔等著名建筑师接手展开了建设。孟萨尔设计了橘园和宫殿的南北两翼，以及著名的长近73米的镜厅（Galerie des Glaces）。1710年，罗伯特·德·科特（Robert de Cotte）接手并完成了哈杜安·孟萨尔设计的皇家小礼拜堂。继任的国王，路易十五和路易十六也为这个皇室的居所和权力中心添砖加瓦了，但他们做得远不如路易十四。1793—1795年法国大革命后，凡尔赛宫的家具被大量拍卖，致使人们更难体会凡尔赛宫曾经的辉煌。19世纪初，凡尔赛宫有了新的变化，在1830年，法国国王路易·菲利普下令把凡尔赛宫改为法国历史博物馆，致敬法国的“一切荣光”。

凡尔赛宫不仅仅是一件建筑作品，它还是德国人所说的“Gesamtkunstwerk”——完整艺术的早期范例。除建筑设计之外，凡尔赛宫还包含纯美术作品、家具设计、景观建筑，乃至配合盛大宴会和戏剧活动的

短期艺术创作。这些都是凡尔赛宫精神和创造力的一部分。凡尔赛宫至今仍是法国最热门的旅游景点之一，这绝非偶然。



桂离宫

1620—1663年

日本，京都

桂离宫是由生于1579年的智仁亲王创建的。作为后阳成天皇的弟弟，智仁亲王自幼对文学，尤其是对《源氏物语》表现出了浓厚的兴趣。《源氏物语》写于约11世纪之后，详细地描绘了一位完美无缺的大臣的生活，有人认为它是世界上第一部小说。对于它的作者紫式部，人们知之甚少，只知道她大约生活在973—1025年，是一位式部臣的女儿。

紫式部恐怕不会想到，六个世纪后，她的文字会成为日本最伟大的艺术和建筑作品之一——桂离宫的创作源泉。在《源氏物语》中的《回松风》一章，紫式部写道：“院居接近蟾宫桂，料得清光分外明。”因缘际会，京都近郊桂川以南的土地到了智仁亲王手上。他对这块土地的文学价值了然于胸，打造了一座以唐代诗人白居易（772—846）的别墅为原型的住宅。而白居易的诗《长恨歌》（806）对《源氏物语》影响深远。智仁亲王破土开工时，这里还只是一片瓜田。到1631年，在相国寺志的记载里，这里已经成为一座举办根据《源氏物语》打造的月宴的“宫殿”。

1629年，智仁亲王去世；1642年，他的儿子智忠亲王开始对原有的建筑进行改造和扩建。智忠亲王希望将桂离宫打造成一处茶道臻境，所以又在院内增建了几间茶室。他清楚地说过希望营造一座与《源氏物语》中的庭院相类似的院落。

虽然有的资料将桂离宫的设计归功于茶道与建筑大师小堀远州，但它确实是亲王们以满腔热忱逐步开发的产物。早在14世纪，好修养的日

本贵族已然拒绝了装饰华丽的建筑，属意于宁静致远，桂离宫代表了这种被称为“数寄屋造”的审美情趣的巅峰。



智忠亲王于1662年去世，他的继任者并不长寿，未能继续营造桂离宫。智仁亲王这一脉绝嗣之后，在1883年，桂离宫成了天皇的领地，由于历史原因而沦于失修破敝。像其他国家的许多历史建筑一样，桂离宫并未受到日本人的重视，直到1933年，建筑师布鲁诺·陶特应日本国际建筑协会的邀请来到日本。在此之前，桂离宫是如此无足轻重，以至于在1935年11月4日，陶特写道：“我可以自称是桂离宫的‘发现者’。”

陶特以及后来的勒·柯布西耶、格罗皮乌斯都深深沉迷于桂离宫的“现代性”。他们认为桂离宫不假修饰的正交结构和模块化空间与当时的现代主义不谋而合，甚至认定桂离宫是现代性的“历史”范例。这些现代主义者只看他们想在桂离宫中看到的——某些类现代的简介设计——然而不太在意它质朴的一面，或者说，他们不关注桂离宫房屋与花园里方方面面的“复杂与矛盾”。



本案的建築師將大量低溫且易於自然的材料與之高度貴的材料相互混雜，這種的組合反映出對建築與自然融合的核心理念。

除了「Shoji」透光不透明，也可以感受自然，可以感受自然的光線，也可以感受自然。

本案的房間大小與約為1.5米，約為1.5米，約為1.5米。



桂离宫

日本，京都，1620—1663年

（右图）

桂离宫的室内空间示范了佛教禅宗美学的几何秩序

王后宫

1635年

英国，格林尼治

伊尼戈·琼斯（1573—1652）被认为是英国最伟大的建筑师之一，他负责设计了考文特花园（Covent Garden）广场以及帕拉迪奥风格的白厅宴会厅（1622）。这位建筑师也是宫廷舞美设计师，并于1613年成为王室工程的测量师。

1616年，琼斯应邀为詹姆士一世的王后——丹麦的安妮，在格林尼治设计一座私人离宫。受到1613—1615年在意大利度过的时光的影响，琼斯设计了一座显然是效仿美第奇在波焦阿卡伊阿诺（Poggio a Caiano）镇的别墅（由朱利亚诺·德·桑加洛于1485年开始建造的）的建筑。1619年，王后去世后，位于格林尼治的（红砖建造的）都铎宫附近的这座建筑就停工了。1635年，这份财产被赐予查理一世的妻子、亨利四世的女儿、法国的亨利埃塔·玛丽亚（Henrietta Maria of France）后，琼斯完成了建筑的改造。查理一世从曼图亚的冈萨加家族购买了大量艺术品来装饰房子，并委托奥拉齐奥·真蒂莱斯基（Orazio Gentileschi, 1563—1639）和雅各布·乔丹斯（Jacob Jordaens, 1593—1678）等艺术家创作天花板的绘画。尽管在1649年国王被处死后，大部分装饰被拆走，但王后宫的基本比例和设计数学，显然受到帕拉迪奥式或其他古典范例的启发，彰显了当时英国建筑的重大发展。1662年，亨利埃塔·玛丽亚在她的儿子查理二世登基后不久，又回到了这所房子。新国王在原设计的基础上增加了一座连通上层房间的廊桥。

这座宅邸的艺术史就此颇具趣味地延续下去。老威廉·凡·德·维尔德（Willem van de Velde the Elder, 约1611—1693）和他的儿子小威廉·凡·

德·维尔德（Willem van de Velde the Younger, 1633—1707）开始为查理二世创作海洋风景绘画时的工作室就设立在王后宫。他们在伦敦一直待到1692年，为18世纪和19世纪英国学院派海洋风景画的创立奠定了基础。从1674年开始，这两位艺术家获得了一间朝南的房间作为工作室，并用楼上的空间来陈列挂毯设计。



1805年，英王乔治三世将王后宫赐予皇家海军收容所。建筑师丹尼尔·阿什（Daniel Asher）在1807—1812年扩建了宿舍和教室；最终这座建筑于1934年由国家海事博物馆接管。为了陈列展示博物馆的早期藏品，这座建筑在1933—1937年展开了修复，并在20世纪90年代再次翻新。自2001年以来，它一直被用于陈列博物馆的美术收藏，但偶尔也会承担其他功能，比如作为2012年奥运会的贵宾中心。王后宫是一级保护建筑，也是法定古迹。格林尼治的整组建筑群及其所在的公园，最初是由安德烈·勒·诺特尔规划设计的，其中包括克里斯多夫·雷恩（Christopher Wren）设计的前皇家海军学院，以及雷恩和科学家罗伯特

·胡克（Robert Hooke）共同设计的旧皇家天文台。



泰姬陵

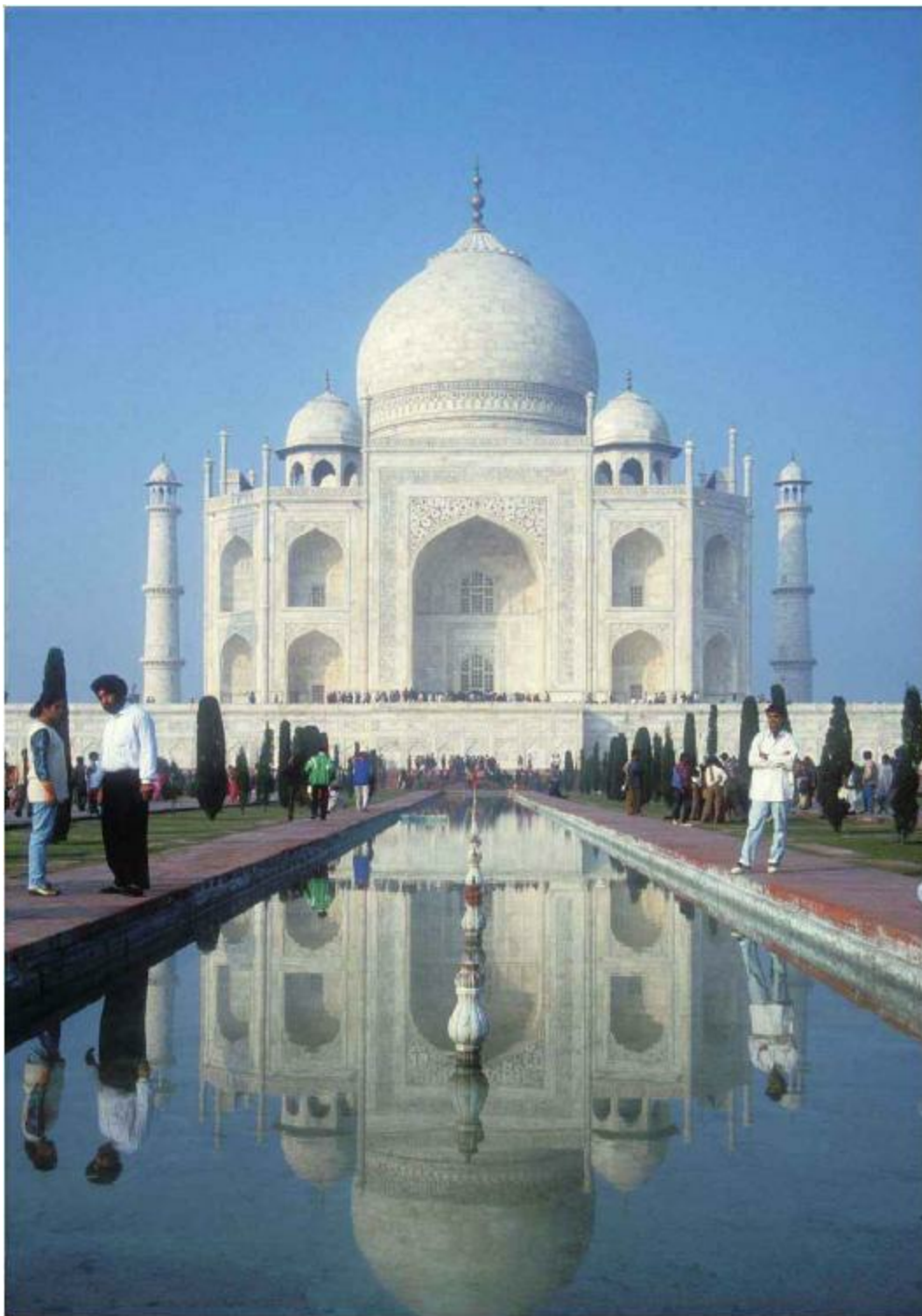
1648年

印度，北方邦，阿格拉

泰姬陵是其缔造者沙·贾汗（1592—1658）迁都到如今的德里之前，在阿格拉建造的莫卧儿王朝时期最后也是最伟大的建筑和艺术成就。历史总是聚焦于一种认为泰姬陵是一座爱情丰碑的观点，因为它是1632年为了纪念沙·贾汗的第三任妻子阿尔朱曼德·巴奴·贝古姆（Arjumand Banu Begum）而开始建造的。然而，这所纪念建筑和它的庭院能清晰地反映《古兰经》和伊斯兰教象征体系中对天堂的定义。正如我们所见，大门和泰姬陵上都装饰着刻着《古兰经》词句的石头。

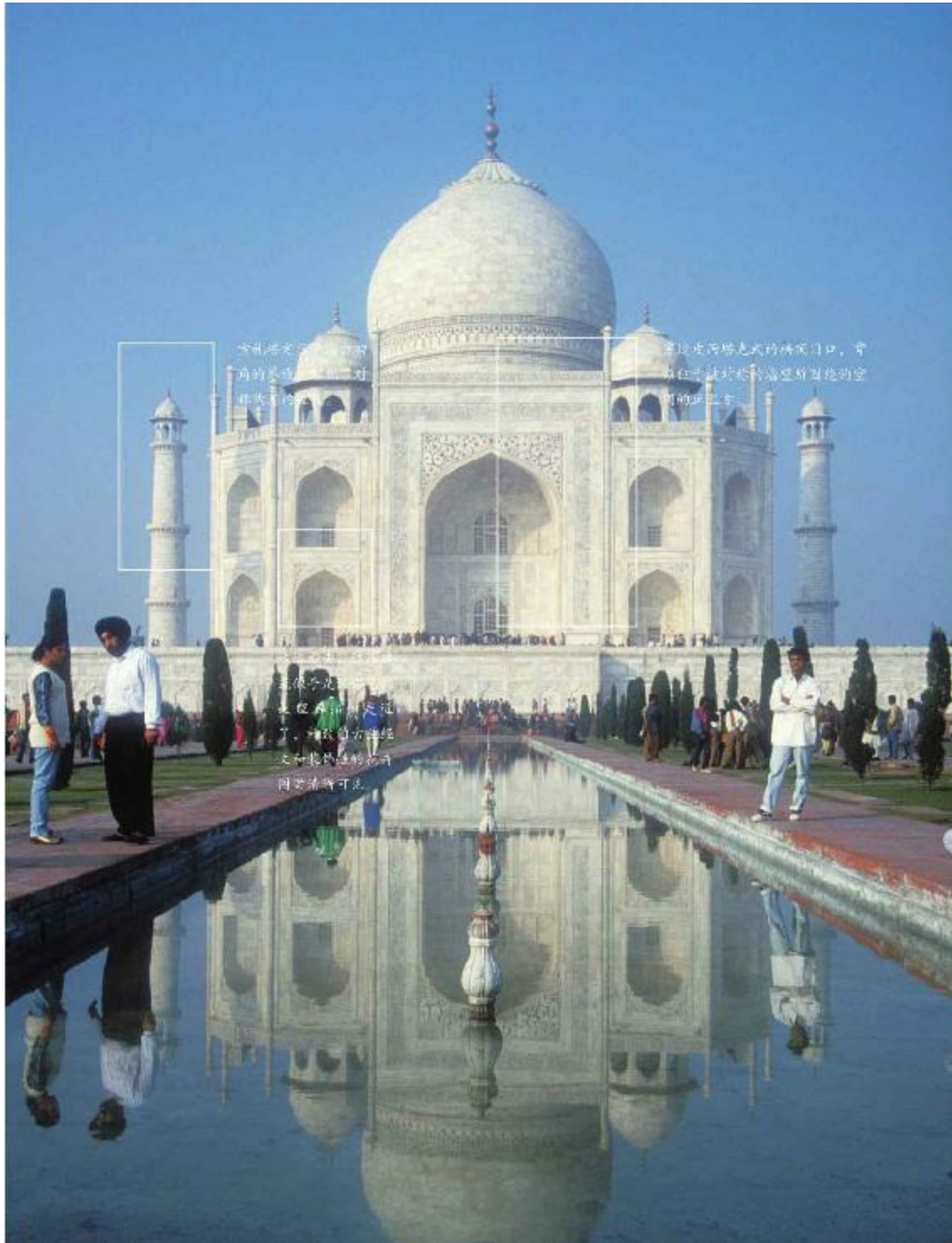
根据伊斯兰教的说法，天堂里有四条河流。波斯四分式花园规划风格就源于这个概念。泰姬陵的游客在通过寓意通往天堂的入口的正门之后，会发现两条大理石水渠交汇于花园中心，将其分为四个相等的方块。泰姬陵坐落在花园远端一个边长95.5米的方形基座上。建筑决定性的主穹顶被放置在方形的中心，构成一个完美的圆形。经常有人写道，在伊斯兰教的象征体系里，方形代表人类，圆形代表神。达·芬奇的《维特鲁威人》也是圆形与正方形内切图案，它赋予这些形状人文主义的解读，与莫卧儿人对圆与方的内切的解读并不相同。然而，尽管时间与空间相隔甚远，艺术与建筑却围绕着相同的基本形状交汇融合了。不同的宗教和文明产生了如此相似的象征符号和图形，这绝非巧合，它证明了其他种种艺术表现形式和建筑之间根深蒂固的联系。穆塔兹·马哈尔（Mumtaz Mahal）和沙·贾汗真正的墓室平面是一个标准的八角形。穆塔兹·马哈尔的礼仪棺椁放在中心。直至三十多年后，沙·贾汗的礼仪棺椁被放置在他妻子的礼仪棺椁西侧。^[1]

泰姬陵位于亚穆纳河畔一座0.17平方千米的花园中，被认为是印度—伊斯兰建筑最美丽的作品之一。这组建筑沿中轴线完美对称。石灰砂浆的砖块外饰以红色砂岩，或是用来自久德浦尔的白色玛格纳拉大理石贴面，上面镶嵌着种种半宝石和宝石。1983年，泰姬陵被联合国教科文组织列为世界文化遗产之一。该国际组织对这座建筑的描述是：“泰姬陵以其完美和谐的构造与精湛工艺，集建筑与艺术之大成，是印度伊斯兰陵墓建筑的巅峰之作。就建筑风格而言，它是综合构思、创作和实施的杰作；在平衡、对称和各种元素的协调融合方面具有独特的美学价值。”



除了花园和陵墓，该建筑群还包括一些其他构筑物。其中之一是正门（darwaza），或称主大门。这是一座三层的红砂岩结构，于1648年

竣工。陵墓的东西两侧有两座完全相同的红砂岩房屋。一座是清真寺，赋予此处神圣的蕴意，并提供一个礼拜场所。另一座被称为陪衬建筑（jawab），或许用作客房，并且让建筑群的体量均衡。



[1] 两人真正的八角墓室在地下，一般不对游客开放。泰姬陵正中这两个被围挡的棺椁是供参拜的纪念品，所以翻译为礼仪棺椁。

荣军院

1674年

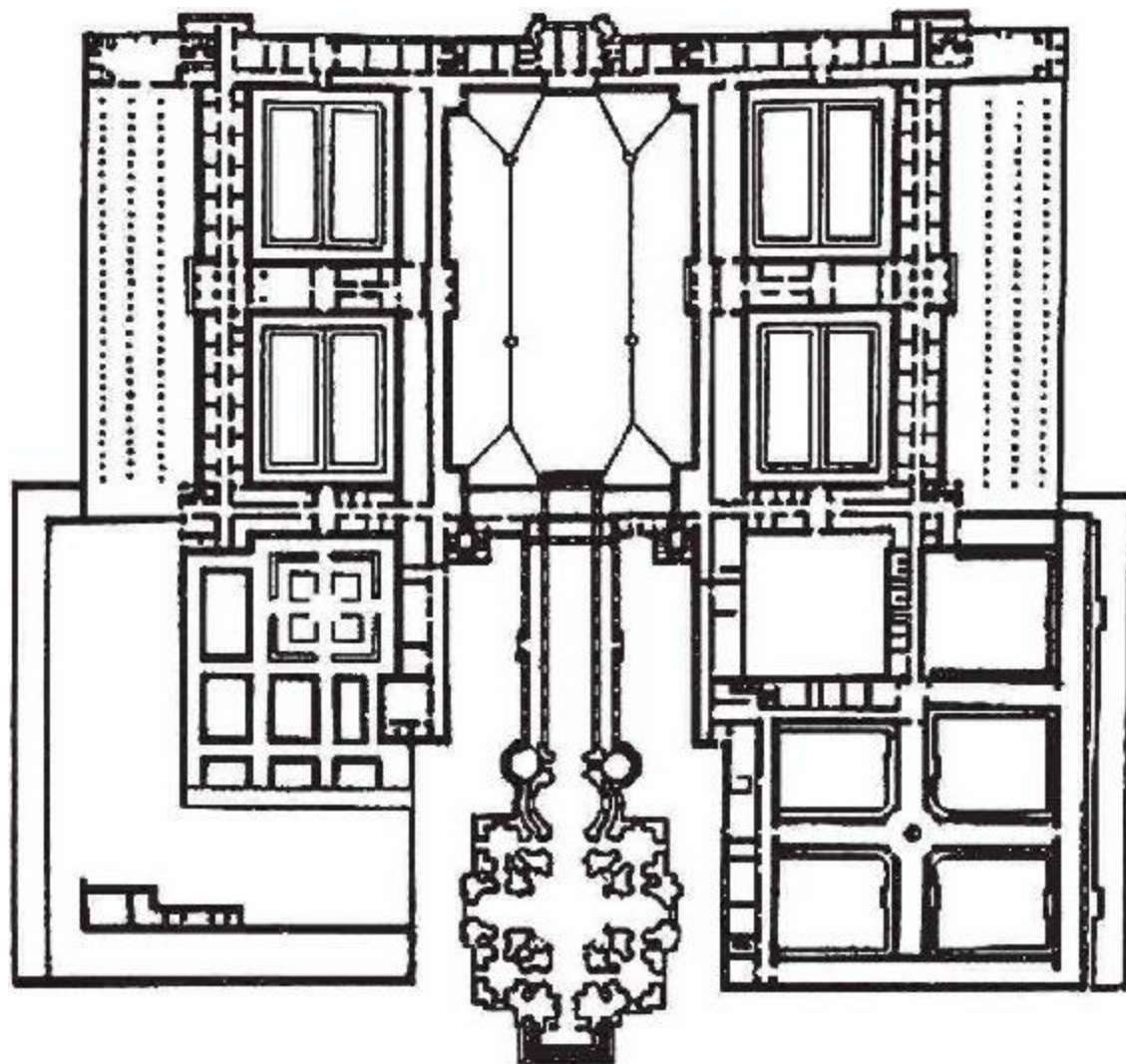
法国，巴黎

荣军院位于巴黎塞纳河左岸、亚历山大三世桥的轴线上。从建筑一直延伸到大桥的宽阔绿地被称为“荣军院防御阵地”（Esplanade des Invalides），由建筑师罗伯特·德·科特（Robert de Cotte, 1656—1735）设计于1704年。自19世纪以来，这座建筑包含军事博物馆（Musée de l'Armée）和拿破仑一世皇帝的陵墓。国立伤残士兵协会也设立于此。

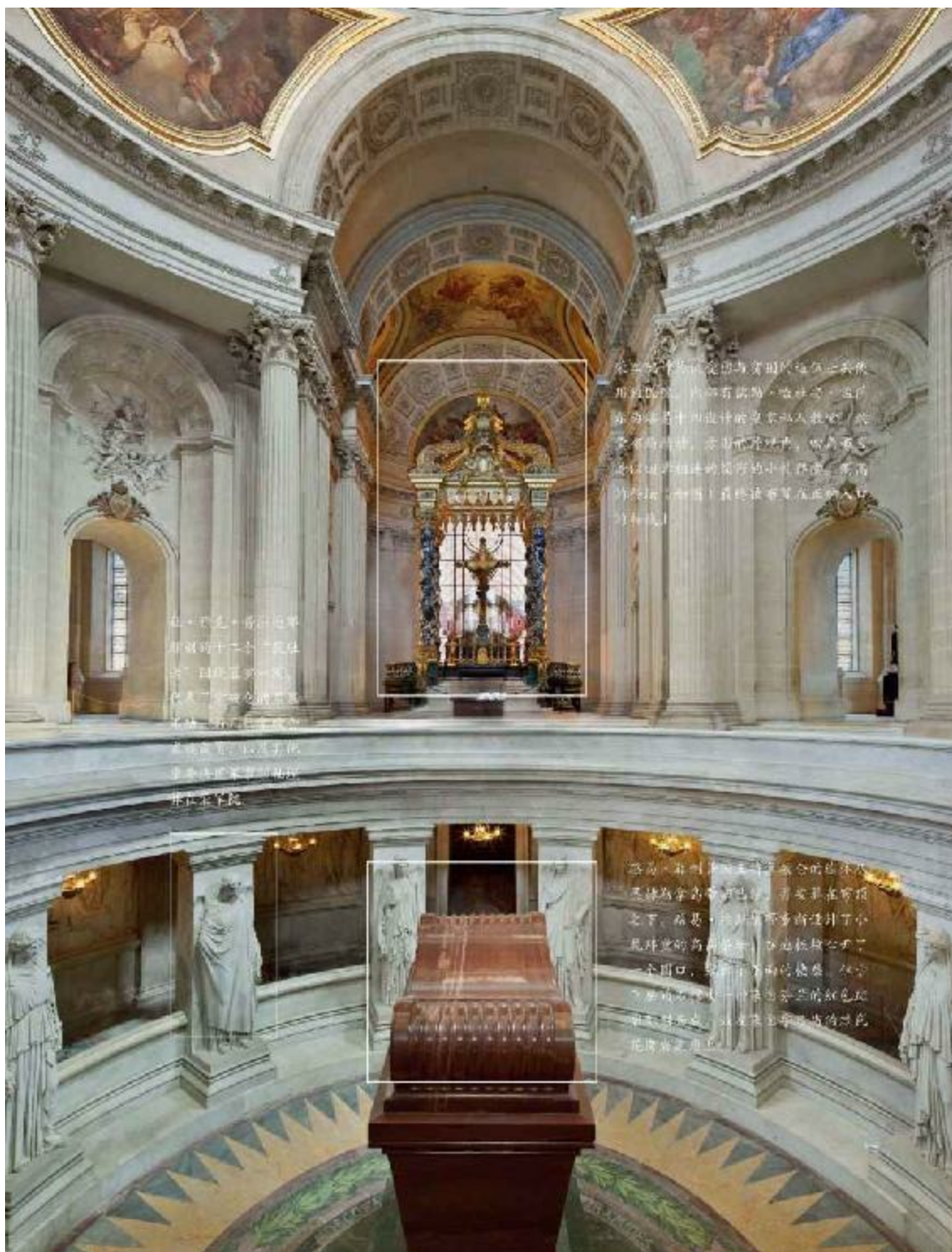
1670年，根据国王路易十四的命令，法国计划在巴黎市中心近0.1平方千米的土地上规划设立一所退伍军人医院。建筑的主体结构由利贝拉尔·布吕昂（Libéral Bruant, 1635—1697）设计，朝向塞纳河的一面宽度不低于196米。工程于1670年开始，四年后完工；不过教堂是1676年才开始建造的。布吕昂也是如今作为医院使用的巴黎硝石库收容院（Pitié-Salpêtrière, 1660）以及旺多姆广场的建筑师。布吕昂的学生儒勒·哈杜安·孟萨尔设计了荣军院中采用了希腊十字平面布局的圣路易大教堂。1706年8月28日，路易十四主持落成仪式。教堂有一座双层穹顶，顶部又有一个圆形天窗。这一设计灵感来自罗马的圣彼得大教堂。居中的圆顶高达107米，俯视着荣誉庭院，荣誉庭院是建筑群落所拥有的15个庭院中最大的一个，也是举行重要的军事葬礼的地方。据信，荣军院的规划参考了马德里附近的埃斯科里亚尔修道院（Escorial, 1584）。穹顶的内部装饰由夏尔·德·拉·福斯（Charles de La Fosse, 1636—1715）绘制，他是夏尔·勒·布伦的学生。1715年，荣军院的穹顶首次覆上金箔。1807年，拿破仑重新为之镀金，1937年实施修复并又一次镀金。最近的一次修复是在1989年，其间使用了12.6千克的金箔。

拿破仑一世于1815年起被流放到圣赫勒拿岛，1821年去世。直到1840年，他的遗体一直被留在那儿。后来，路易·菲利普国王下令将其送回巴黎，并举办了一场国家级的葬礼。然后，遗体被送到了荣军院。国王请后来卢浮宫的建筑师路易·维斯康蒂（Louis Visconti, 1791—1853）为皇帝设计了一座陵墓，拿破仑的遗体于1861年被安葬其中。

（公开可见的）红色石英制造的石棺架在绿色花岗岩制造的基座上，被放置在儒勒·哈杜安·孟萨尔设计的穹顶正下方。法国其他一些军事名人也安葬在荣军院，其中包括著名的军事工程师塞巴斯蒂安·勒普雷斯特尔·德·沃邦（Sébastien Le Prestre de Vauban, 1633—1707）。他的骨灰在1808年奉拿破仑一世的命令安葬于此。



除了对1694年由克里斯托弗·雷恩设计的格林尼治医院（在格林尼治设立的皇家海军医院）造成了影响，荣军院，尤其是它的穹顶，显然对华盛顿特区美国国会大厦的穹顶（由托马斯·沃尔特设计，1866）、马里兰州安纳波利斯的美国海军学院礼拜堂（1908）、旧金山市政厅（1915）以及世界各地的众多建筑设计都产生了深远的影响。





荣军院

法国，巴黎，1674年

（右图）

荣军院主庭院背后的穹顶大教堂

圣保罗大教堂

1697年

英国，伦敦

就像欧洲众多其他重要的教堂一样，圣保罗大教堂也是在路德门山（Ludgate Hill）上的旧建筑的遗址上建起来的。已知的伦敦第一座献给圣保罗的教堂是604年肯特国王埃塞尔伯特建造的木教堂，在同世纪末被一所石头教堂原地取而代之。教堂先后被962年和1087年的两次大火烧毁；13世纪和14世纪期间再度重建，然后继续展开扩建和翻新，奠定了欧洲最大的大教堂之一的地位。16世纪30年代，伊尼戈·琼斯（Inigo Jones）对大教堂的西侧进行了加建。1665年，克里斯托弗·雷恩（Christopher Wren）为教堂设计了哥特式结构并着手翻新教堂，却眼看着旧建筑在1666年的伦敦大火中被烧毁。雷恩在1669年被任命为工程测量师，并接受了重建总共五十二座教堂的任务，但其中相当一部分是由尼古拉斯·豪克斯穆尔（Nicholas Hawksmoor）设计的。建于1675—1711年的这座圣保罗大教堂，是建筑师向伦敦大主教提出的各种设计方案的混合体。这些设计从带有巨大中央穹顶的希腊十字布局，到最终采用的穹顶较小的拉丁十字形布局，应有尽有。1673年，雷恩制作了被称为“大模型”的一个6米长的橡木和石膏的大教堂的方案模型，并将之提呈给国王查理二世。

最终建成的111米高的三重穹顶直到1962年都是伦敦最高的建筑，它由八个拱券支撑。波特兰石的建筑风格被描述为英国巴洛克风格，与罗马的圣彼得大教堂有得一比。雷恩当然研究过法国的建筑和1665年的贝尔尼尼的图纸（注，指圣彼得广场）。圣保罗大教堂还通过《伦敦视觉管理框架》的规范影响了城市发展，长期占据着伦敦天际线。该框架规定，必须保证从特定角度观赏这座著名穹顶的视线不受其他建筑的干

扰。雷恩的名言“建筑的目标是永恒”，用在他自己的创作上可能最为贴切。



除工程测量师外，雷恩还是一位天文学家和数学家。1661—1673年，在他担任牛津大学天文学教授期间，他正在做圣保罗教堂的设计。1660年，他成为英国皇家学会的创始会员。他的其他建筑作品包括格林尼治皇家天文台（1676）、格林尼治医院（1696—1715）、汉普顿宫（1689—1702）和肯辛顿宫。

大教堂分别于1940年10月10日和1941年4月17日被德国炮弹击中，但仍在第二次世界大战中幸存下来。好在打到大教堂的炸弹没有如期引爆，损毁不算太严重。这里埋葬着英国众多的伟人和名人，比如纳尔逊

勋爵和威灵顿公爵。克里斯托弗·雷恩（1632—1723）也安息在这件他自认为“最重要的作品”里。大教堂如今依然是国家要事的举办地，比如1965年温斯顿·丘吉尔的葬礼，1981年查尔斯王子和戴安娜·斯宾塞王妃的婚礼。



St. Paul's Cathedral
is a large Anglican church in London, England.
It is the largest church in the United Kingdom
and is a Grade I listed building.

St. Paul's Cathedral
was designed by Sir Christopher Wren
and was completed in 1710. It is a
great example of Baroque architecture.

St. Paul's Cathedral
is a great example of Baroque architecture.
It was designed by Sir Christopher Wren
and was completed in 1710.

St. Paul's Cathedral
was designed by Sir Christopher Wren
and was completed in 1710. It is a
great example of Baroque architecture.
The cathedral is a great example of
Baroque architecture.

St. Paul's Cathedral
is a great example of Baroque architecture.
It was designed by Sir Christopher Wren
and was completed in 1710.

蒙蒂塞洛

1784年

美国，弗吉尼亚，靠近夏洛茨维尔

托马斯·杰斐逊1743年出生于弗吉尼亚州的沙德威尔，他最著名的身份是《独立宣言》的作者和美国第三任总统。1769年起，他在继承到的20.23平方千米的种植园中央的一座小山上建造他的家——蒙蒂塞洛。

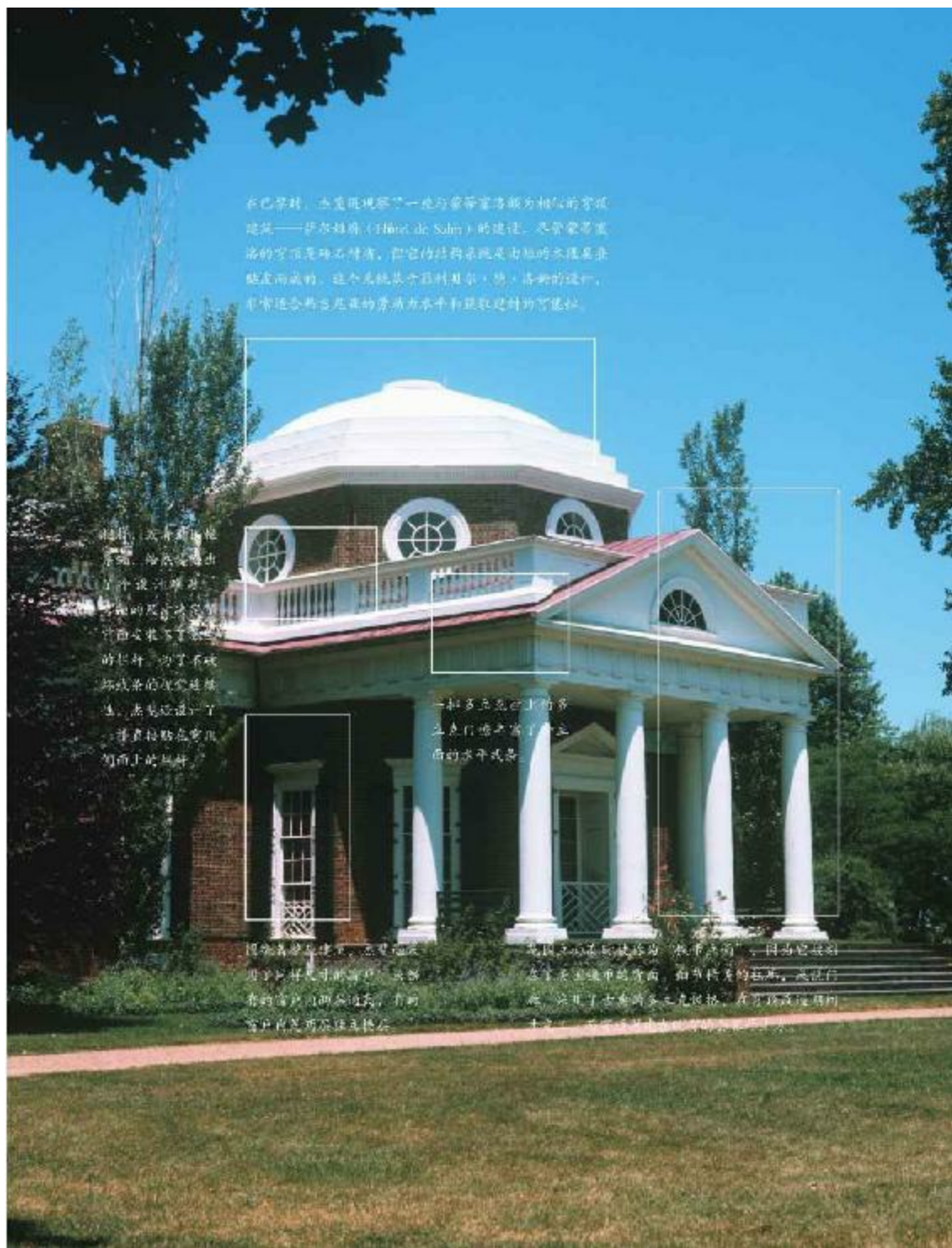
尽管从未接受过建筑师训练，他还是在1784年完成了这座占地约1021平方米的房子初设计，然后离开弗吉尼亚州，成为美国驻巴黎的大臣（公使）。或许受到在欧洲所见到的建筑的影响，1796—1809年，杰斐逊扩建了这座砖和石灰砂浆建成的建筑。建在一间小房间上的八角形穹顶（穹顶房）则是在他担任美国总统期间（1801—1809）的第二次建筑改造中增加的。1803年杰斐逊任命本杰明·亨利·拉特罗伯（Benjamin Henry Latrobe）为公共建筑的测量师。通过本杰明的希腊复兴实践，可以看出作为总统的杰斐逊对深受古典启蒙影响的建筑的青睐。

蒙蒂塞洛是美国国家历史地标，1987年与弗吉尼亚大学一起被列入联合国教科文组织《世界遗产名录》。杰斐逊晚年创办了弗吉尼亚大学，同样依照（源于欧洲的）新古典主义建筑理想设计了该校的建筑。蒙蒂塞洛的新古典主义设计基于安德烈·帕拉迪奥的理念。联合国教科文组织在对蒙蒂塞洛的描述中写道：“这所房子非常个性化的概念清楚表明了它的设计者所受到的种种影响：帕拉迪奥的影响，以及同时代新古典主义建筑的影响，都体现在带山墙的门廊的完美比例中。内部空间的组织和低矮的立面则借鉴了当时巴黎的城市别墅的设计。西侧的建筑

以八角形穹顶为设计核心。花园树影之间若隐若现的建筑体量得宜。在生命晚期，杰斐逊又增辟了果园与菜园。”在画家吉尔伯特·斯图尔特（Gilbert Stuart）的建议下，房子入口的地面被漆成了绿色，以强调房子与自然的亲和。无论是住宅的位置还是设计，都给予游客一种置身于自然中心的感觉。蒙蒂塞洛的山顶位置和自然环境，以及它的建筑，据说受到了帕拉迪奥的阿尔梅里科·卡普拉别墅（Villa Almerico Capra，意大利维琴察；1571）的影响，其基本呈十字形的规划则近似伦敦的奇斯威克府（Chiswick House，1729）。自然的环境和砖块的运用确实使蒙蒂塞洛在外观上比它的英国“堂兄”要温柔一些。杰斐逊就埋葬在蒙蒂塞洛的土地上。如今，蒙蒂塞洛及其相关土地作为一个房屋博物馆和教育机构由托马斯·杰斐逊基金会经营打理。



虽然许多政治领袖和国家元首都对建筑着迷，但很少有人像杰斐逊那样能在蒙蒂塞洛和弗吉尼亚大学展开实践。他的帕拉迪奥风格的建筑案例，是他想为初创的美国注入的贵族精神的表现。蒙蒂塞洛的建筑表达了那些文艺复兴思潮形成的理念——清晰的设计和以人为本，这些也蕴藏在达·芬奇的画《维特鲁威人》和后来帕拉迪奥的作品中。



在巴黎时，杰奎琳观察了一些与蒙蒂塞洛极为相似的穹顶建筑——伊尔赫斯（Hôtel de Salin）的建造。尽管蒙蒂塞洛的穹顶毫无装饰，但它的结构就是由松木的木梁直接铺成而成的。这个系统来自菲利普·特·洛朗的设计，非常符合将总花园的屋顶作为平台和提取建材的可能性。

同样，杰奎琳在建造蒙蒂塞洛时，她也是通过自己的设计来完成的。她的设计非常详细，她收集了大量的材料，为了不被她的父亲所发现，她甚至设计了一个直接贴在窗户上的假窗。

一些多尔芒的柱子在总花园中也采用了相同的水平式样。

因此，在建造蒙蒂塞洛时，杰奎琳使用了大量的材料，她的设计非常详细，她收集了大量的材料，为了不被她的父亲所发现，她甚至设计了一个直接贴在窗户上的假窗。

杰奎琳在建造蒙蒂塞洛时，她也是通过自己的设计来完成的。她的设计非常详细，她收集了大量的材料，为了不被她的父亲所发现，她甚至设计了一个直接贴在窗户上的假窗。

柏林老博物馆

1830年

德国，柏林

卡尔·弗里德里希·申克尔（Karl Friedrich Schinkel, 1781—1841）设计的柏林老博物馆建于1823—1830年。它被视为欧洲新古典主义建筑中最重要的作品之一。沿着87米宽的外立面，18根爱奥尼克柱一字排开，可见它深受古希腊建筑的影响，内部的穹顶最初的一个灵感源自万神庙的半球，透露出柏林老博物馆同样受到古罗马的影响的信息。穹顶刻意被设计成从外部不可见，从而避免与附近的柏林大教堂（Berliner Dom）争辉。

该建筑的一个有趣之处在于，它的其他三个立面并不遵循古典建筑秩序，而都设计了砖石的腰线。建筑的古典元素矗立在高高的台基之上，和前方颇具仪式感的台阶一起，让人更容易联想起与宫殿而非博物馆相关的建筑语汇，这与当时申克尔全身心支持的思潮有关，他是特意将这座博物馆打造得像一座宫殿。从某种意义上说，柏林老博物馆是一座献给艺术的神庙。在这种观念影响下，艺术展示真正与教育联系起来，使得柏林老博物馆在“现代”博物馆还远未出现之时，成为一座开时代先风的机构。

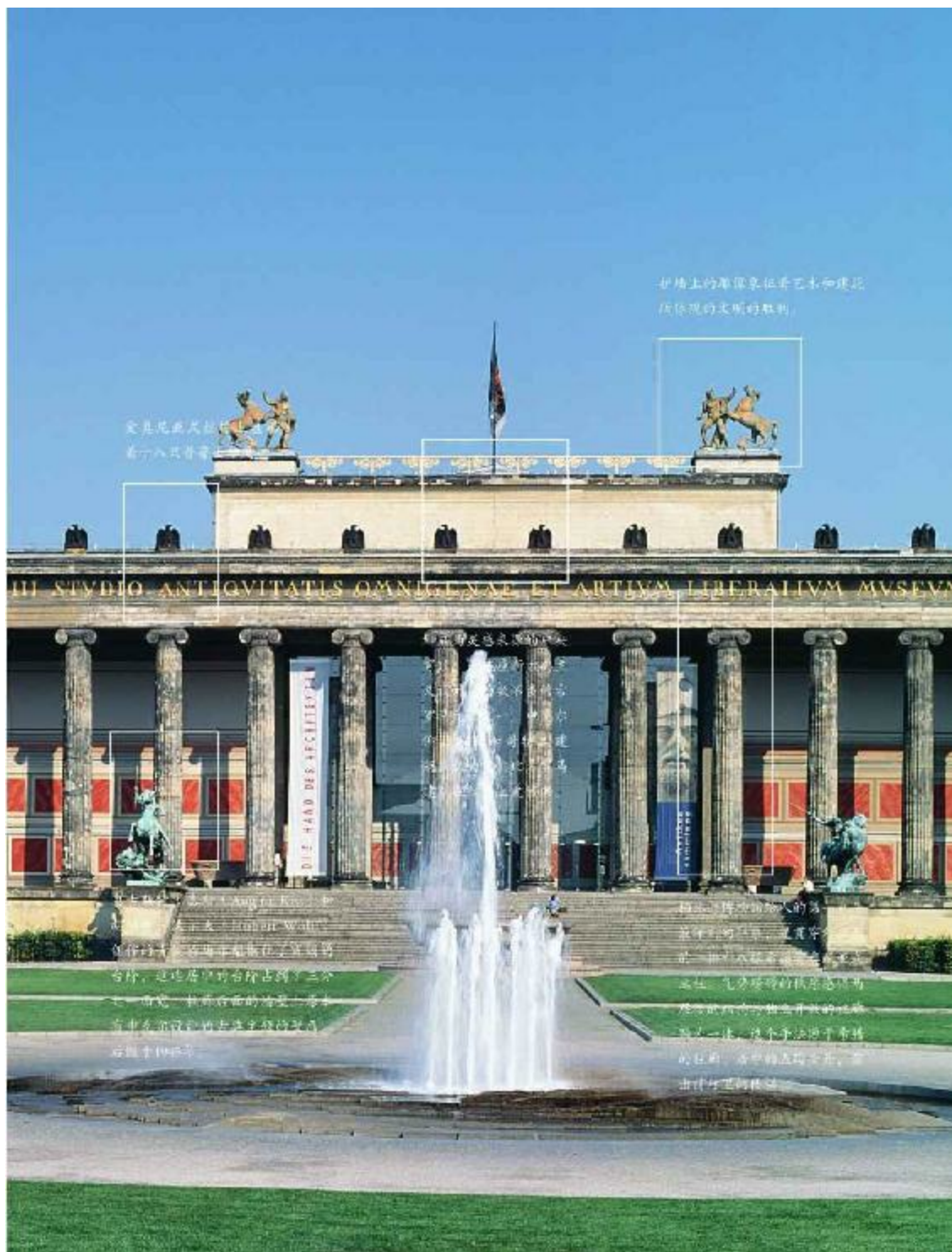
除了是一名著名的建筑师，申克尔还是一名画家和城市规划师，他还参与舞台和家具设计。他最著名的作品包括新岗哨（Neue Wache，新卫戍屋；1816—1818）、解放战争国家纪念碑（1818—1821）、位于御林广场（Gendarmenmarkt）的剧院（Schauspielhaus；1819—1821），以及位于最终成为五个博物馆所在地的博物馆岛（Museumsinsel）上的柏林老博物馆。这座岛的规划是1841年由建筑师弗里德里希·奥古斯特·施

丢勒（Friedrich August Stüler）设计的，以他的设计为基础，人们又在博物馆岛上设计并建立了柏林新博物馆（1843—1847）、约翰·海因里希·施特拉克（Johann Heinrich Strack）设计的国家美术馆（1866）、恩斯特·冯·伊恩（Ernst von Ihne）的腓特烈大帝博物馆（Kaiser-Friedrich-Museum）（如今的博德姆博物馆；Bodemuseum，1897—1904），最后是阿尔弗雷德·麦塞尔（Alfred Messel）的佩加蒙博物馆（1909—1930）。



纵观申克尔的作品史，可见他所掌握的建筑类别的知识于他的设计起到了非常重要的作用，同样重要的还有他与当时的一些知识分子领袖的友谊。其中之一是柏林大学的创始人、哲学家威廉·冯·洪堡（Wilhelm von Humboldt，1767—1835）。1803年，申克尔在意大利第一次见到洪堡。后来洪堡和他的兄弟亚历山大成为柏林老博物馆筹建委员会的负责人。他们对建立普鲁士教育体系功不可没，并把博物馆也纳入这个体系之中。直到1845年，它才被称为皇家博物馆（Königliches Museum）。

建立两层楼高的柏林老博物馆原本是为了存放柏林所有的艺术藏品，但自1904年以来，它一直只被用于展示古代文物。“二战”期间，它曾因为火灾严重受损，后于1966年重建。这座长方形建筑包括围绕着两个内院排列的多个展厅以及中央的穹顶圆厅。1999年，柏林老博物馆与博物馆岛上的其他博物馆及历史建筑一起被联合国教科文组织列为世界文化遗产。



广场上的雕像象征艺术和建筑
所体现的文明对教判。

这是德意志帝国
第一座现代建筑

1845年，柏林市议会决定在柏林市中心建造一座新的歌剧院。这座歌剧院由建筑师卡尔·弗里德里希·申克尔设计，并于1845年动工。这座歌剧院在1869年完工，并于1875年正式开放。这座歌剧院是柏林市最重要的文化场所之一，也是柏林市最著名的建筑之一。

这座歌剧院是柏林市最重要的文化场所之一，也是柏林市最著名的建筑之一。这座歌剧院在1869年完工，并于1875年正式开放。这座歌剧院是柏林市最重要的文化场所之一，也是柏林市最著名的建筑之一。



柏林老博物馆

德国，柏林，1830年

（上图）

镶板式穹顶的顶部天窗把自然光引入博物馆的中央圆厅。虽然只有约罗马万神庙的一半大小，但申克尔的设计灵感确实由此而来



（右图）

“Löwenkämpfer”（“斗狮士”），1861年由阿尔伯特·沃尔夫在克里斯蒂安·丹尼尔·劳赫的初稿上完成。博物馆入口台阶两侧的两座雕像之一



（最右图）

柏林老博物馆的鸟瞰图

圣家堂

1883年

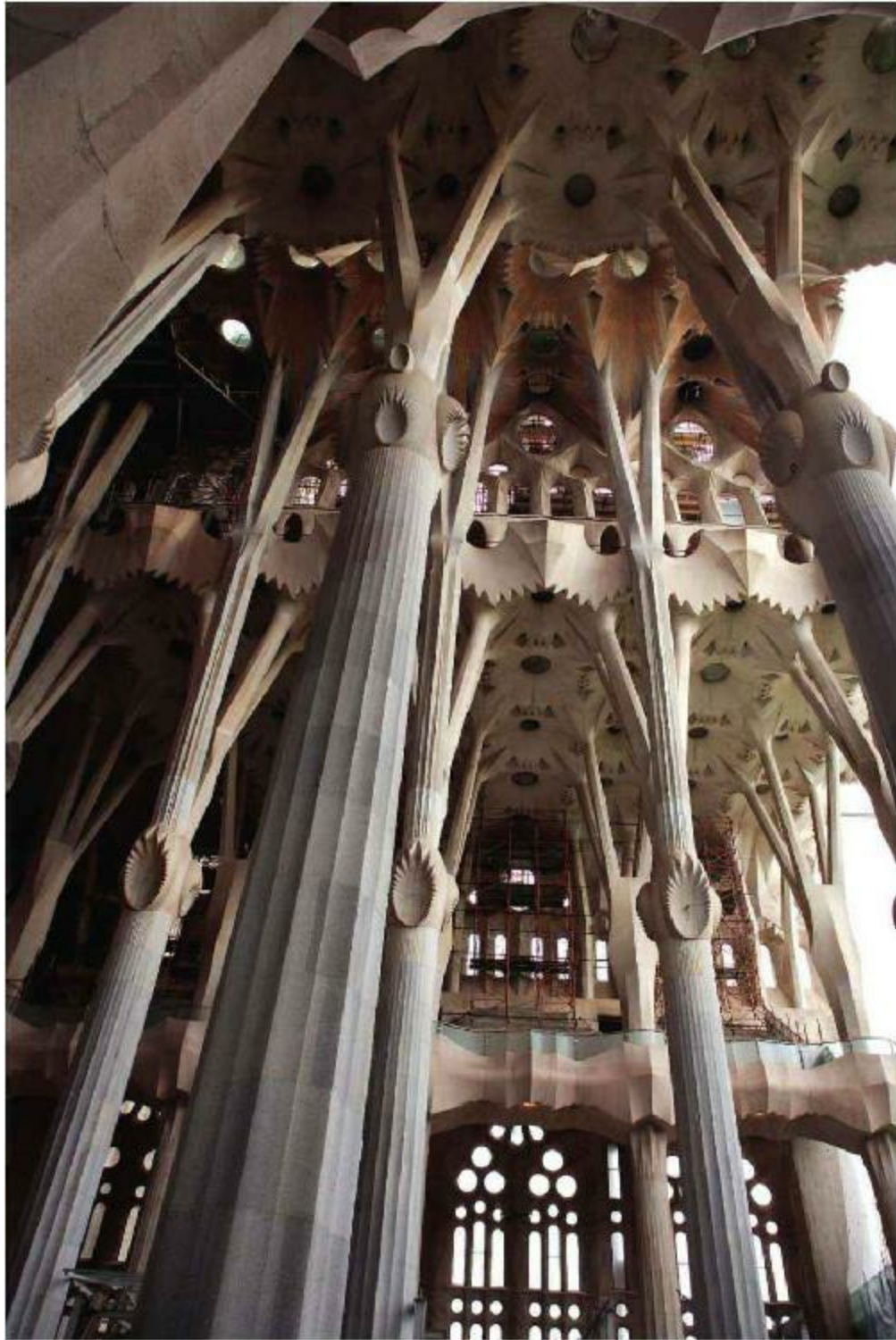
西班牙，巴塞罗那

圣家堂可能是天主教信仰下最奇特的建筑丰碑之一，无疑也是宗教建筑史上独一无二的作品。这座建筑由加泰罗尼亚建筑师安东尼·高迪（Antoni Gaudí, 1852—1926）设计。他的艺术风格和原创性毋庸置疑，建筑师生而有涯，竣工却遥遥无期。事实上，这座大教堂在安东尼·高迪逝世时只完成了四分之一。建筑师对此态度超然，他有一句名言：“别担心，我的客户不着急。”高迪的这件作品根植于哥特式建筑，而他那类似有机甚至称得上异想天开的装饰手法似乎更接近超现实主义，而非新艺术风格。就连一度被认为需要花几个世纪来建造的速度，也符合哥特式大教堂的建造模式。建筑于1882年动工，尽管还没有完工，但在2010年11月7日，教皇本笃十六世已经为大教堂举行了祝圣仪式。

高迪的作品，比如巴塞罗那的古埃尔公园（Parque Güell, 1900—1914）采用了大量的色彩斑斓的碎砖片，有时这些碎片会被设计拼贴成一眼就能认出的生物模样，比如守护公园的蟒龙。达利从中发现了超现实主义的根源，并强调高迪作品中深邃的宗教内涵。高迪本人在四十多岁时才皈依宗教，他说：“那些探寻自然规律来支撑新作品的人，是在与创世主合作。”

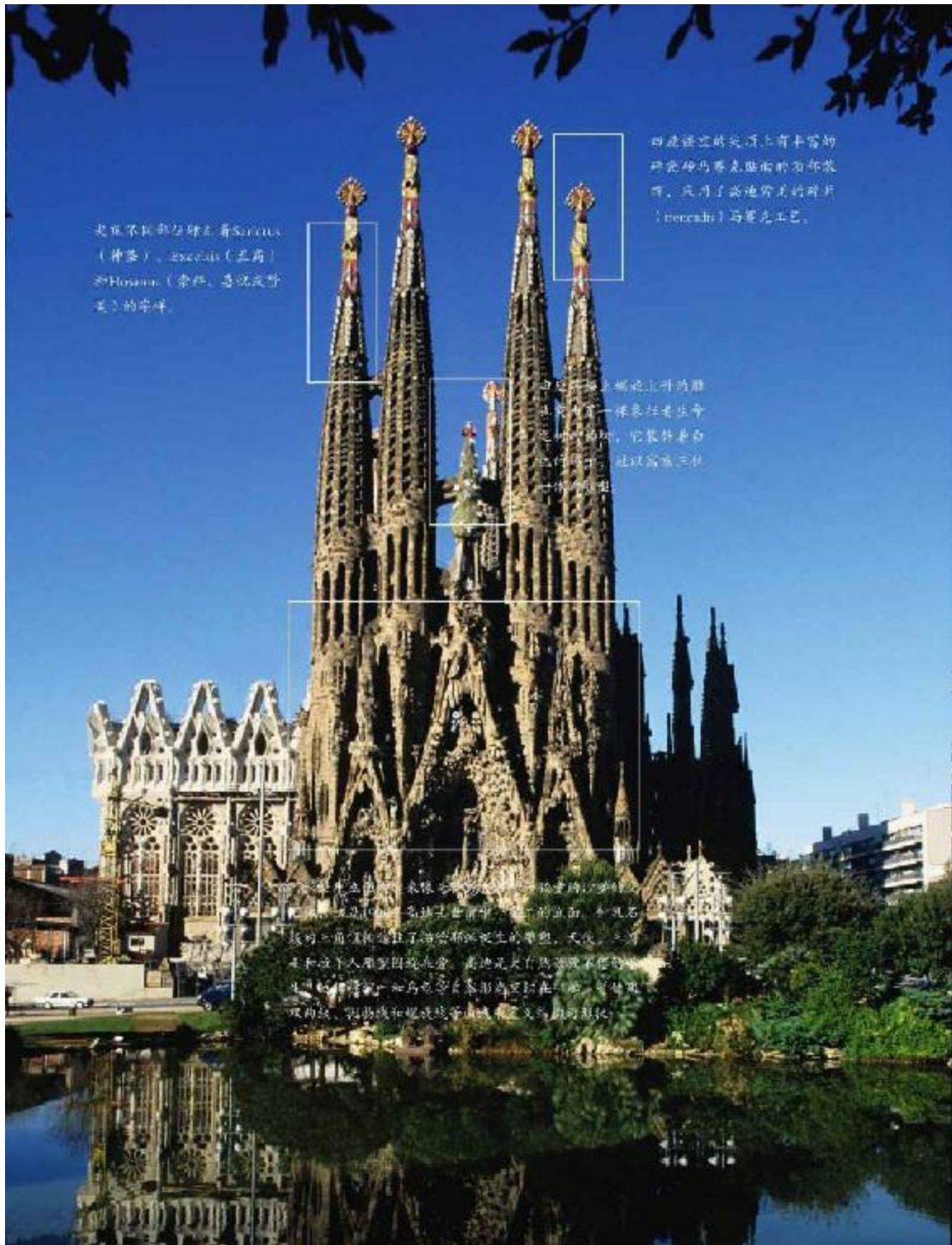
在深入研究哥特式建筑后，高迪着手纠正它们的“毛病”。他把飞扶壁等外部支撑物称为“拐杖”，认为这些结构过于复杂和脆弱。他还觉得在屋顶设计中使用木材使得哥特式教堂太容易受到虫害、潮湿与火灾的影响。他力图消除外部结构元素，采用树形的分柱。这些内部的柱子好

似开枝散叶，形态多元，不断随着上升而演变。某种程度上，高迪的设计可以被看作当下计算机辅助设计所达到的那种极度复杂的造型的先驱。论及制造技术亦是如此。从前教堂造型独特的石雕必须一块块精雕细刻，但如今的数控铣床技术使教堂似乎能在2026年就“早早”竣工。



教堂的平面规划采用拉丁十字，包括五条通道。中殿拱顶高达45米。高迪最初设想教堂有不少于十八座尖塔，但截至2010年，只建成了

八座。尽管高迪对教堂造型的奇思异想众所周知，但新的元素，比如1987年后荷赛·马利亚·苏比拉克（Josep Maria Subirachs）等人在一个立面上创作的具象雕塑却遭到了汹涌的反对。教堂的主立面被称为荣耀立面，于2002年开始建设。工程的进展很大程度上要感谢每年约200万名游客缴纳的门票费，据说这比格林纳达的阿尔罕布拉宫或马德里的普拉多博物馆还要多。



高迪不仅将耶稣基督（十字架）、伊娃（圣母）和Homo（象征、总说或野心的象征）的字母。

四座独立的天顶上有丰富的雕刻和马赛克画的装饰，采用了高迪喜爱的碎片（trencadis）马赛克工艺。

四座塔尖上螺旋上升的群像，就像一棵棵参天大树，是树的延伸，它装饰着白色和红色的马赛克，就像高迪三位一体的象征。

高迪在建造这座教堂时，就像在建造一座城市，他让教堂的每一部分都充满了生命和活力。高迪在建造这座教堂时，就像在建造一座城市，他让教堂的每一部分都充满了生命和活力。高迪在建造这座教堂时，就像在建造一座城市，他让教堂的每一部分都充满了生命和活力。

埃菲尔铁塔

1889年

法国，巴黎

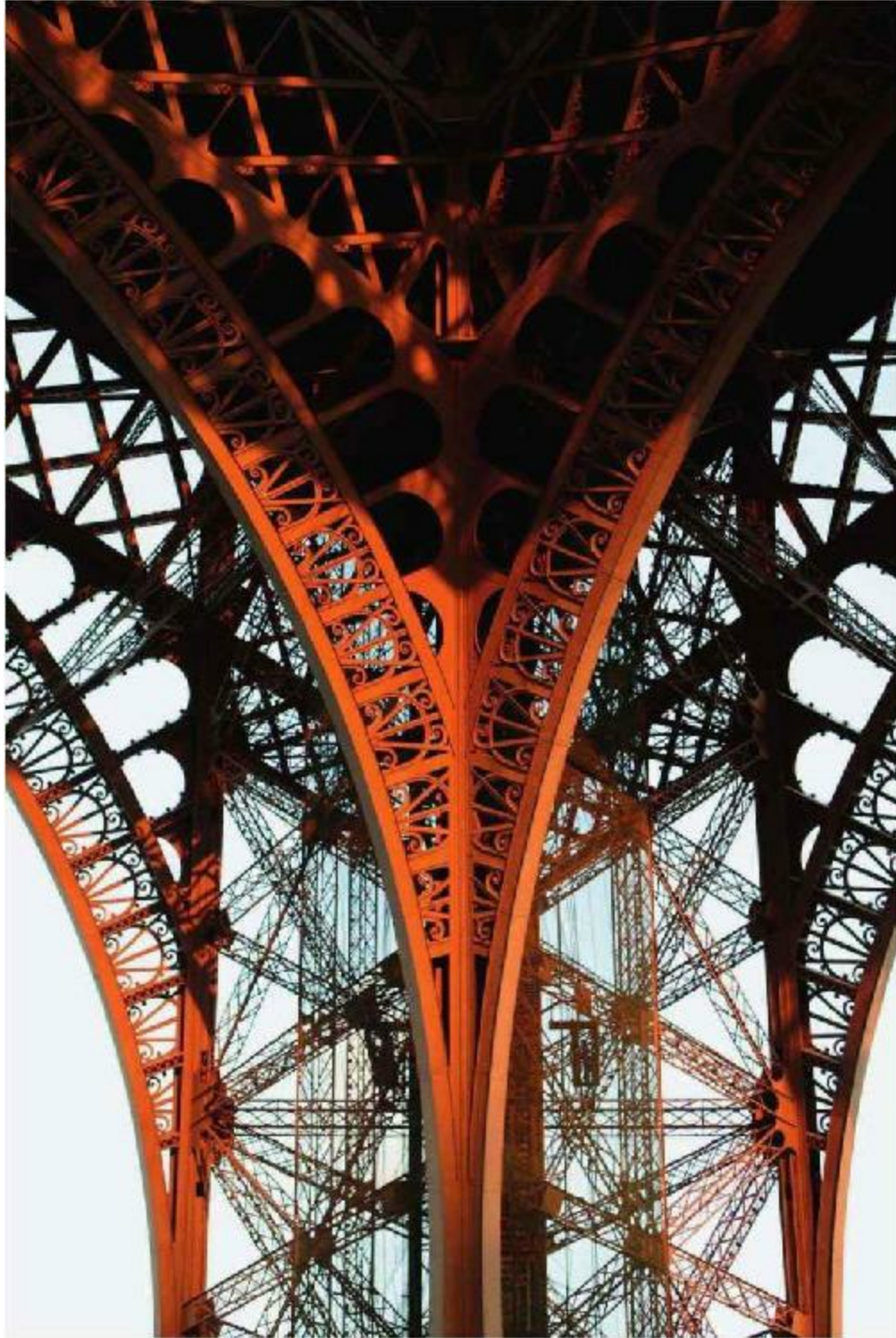
起初埃菲尔铁塔的设计寿命只有二十年。从1889年到1930年，埃菲尔铁塔一直是世界上最高的建筑，直到1930年被纽约的克莱斯勒大厦超越。连同其天线系统，这座仅用两年时间建成的三层结构如今总高度达到324米。这座作为1889年万国博览会的入口拱门的铁塔，以法国工程师古斯塔夫·埃菲尔的名字命名，他所拥有的埃菲尔建筑公司

（Compagnie des établissements Eiffel）建造了这座铁塔。埃菲尔还参与了诸多可称为里程碑的项目。比如葡萄牙波尔图的玛丽亚·皮亚桥（1877），它是当时世界上跨度最长的单拱桥。现在，这间公司仍然活着，几经兼并之后被命名为埃法日建工集团（Eiffage Construction Métallique）。该公司曾经参与建设英吉利海峡隧道（1994）、卢浮宫金字塔（1989）和米约高架桥（2004）等多种多样的项目。有趣的是，米约高架桥现在实际上是法国最高的建筑，超过了埃菲尔铁塔。

虽然曾经有人坚称埃菲尔铁塔的造型更多出于经验方法，而非精确计算，但它的结构耐住了时间与风荷载的考验，这些都证明这一出人意料的工程方案根本是合理甚至出色的。哪怕是原本的电梯，它的使用时间都远超出预期使用寿命——在运行了97年之后，才在1982年被替换掉。

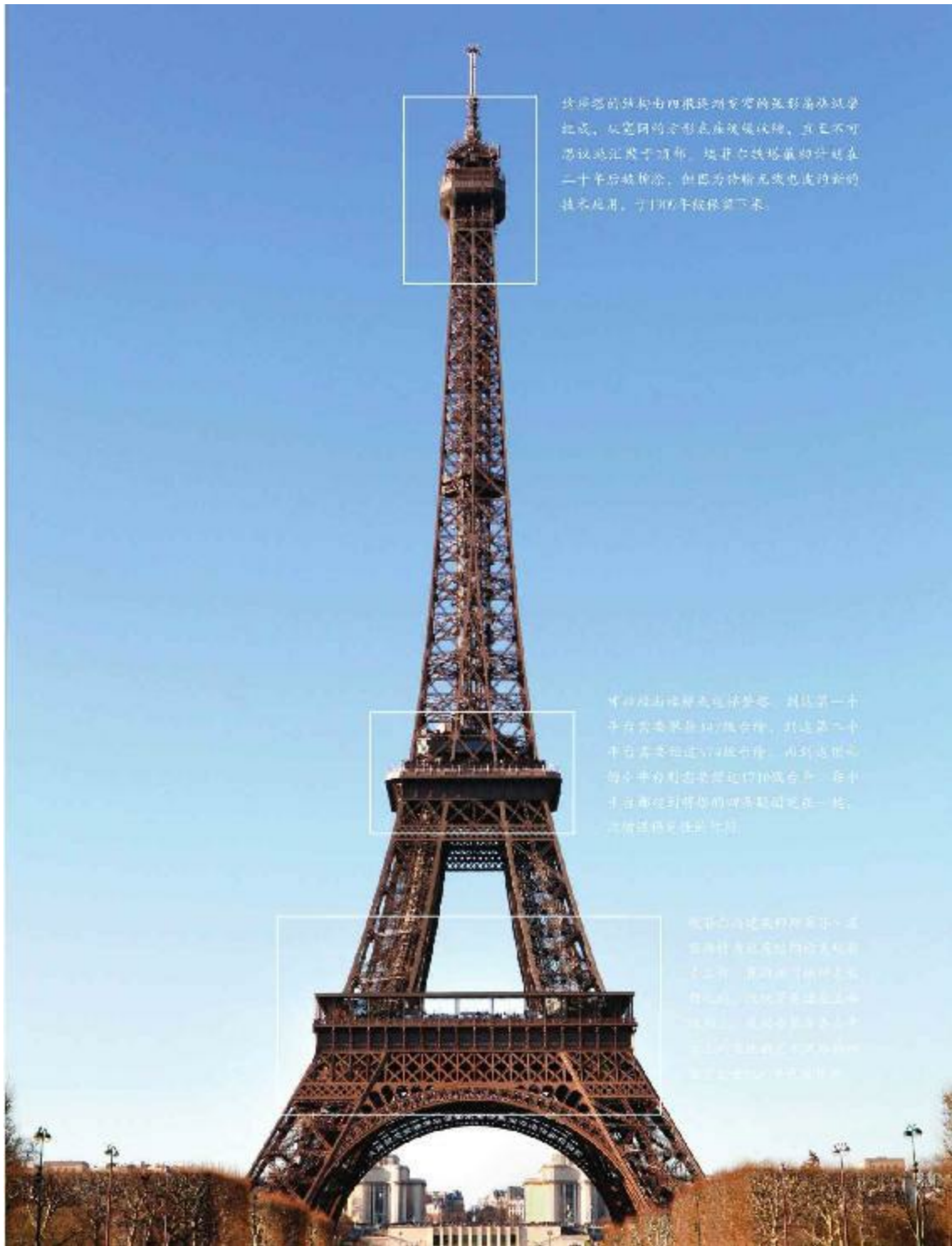
古斯塔夫·埃菲尔起初对这个由公司的两位工程师莫里斯·科赫林（Maurice Koechlin）、埃米尔·努吉耶（émile Nouguier）和建筑师斯蒂芬·苏伍斯特（Stephen Sauvestre）共同提出的设计并无热忱。这个方案在1884年的巴黎装饰艺术展上首次展出。在1885年向工程师协会

（Société des Ingénieurs Civils）所作的正式推介中，埃菲尔盛赞这个结构将给“不仅是现代工程师的艺术，也包括我们所生活的工业和科学世纪，乃至18世纪的伟大科学运动奠定的道路”带来荣耀。1886年的竞赛中，埃菲尔被正式选择为万国博览会核心项目的设计者。这一决定遭到了基于美学、功能或实用性考虑的一连串抗议，三百位建筑师和艺术家组成的名流委员会给这座塔贴上了“无用和畸形”的标签。



工人从1887年年初开始建设支撑铁塔四脚的混凝土板，6月底完成了基础工程。勒瓦卢瓦·佩雷（Levallois-Perret）制作了部分预制的铁构

件。一些创新技术，如可以随着结构的推进而向上移动的小型起重机，或用以保护工人的安全程序得到了应用。1888年3月，世界最高建筑四腿合龙。1889年3月31日，第一批官员由埃菲尔带领，步行登上铁塔最高层。万国博览会期间，超过两百万人参观了铁塔。2011年，埃菲尔铁塔的参观人数达到710万人，保持着世界纪念性建筑中付费参观人数最多的纪录。除了观景区，铁塔上一直设有餐厅或酒吧，在那里，城市美景将一览无余。目前的租户包括地面以上第一层的埃菲尔铁塔58餐厅（58 Tour Eiffel），以及位于第二层、距离地面的战神广场125米的儒勒·凡尔纳（Jules Verne）餐厅。



分离派会馆

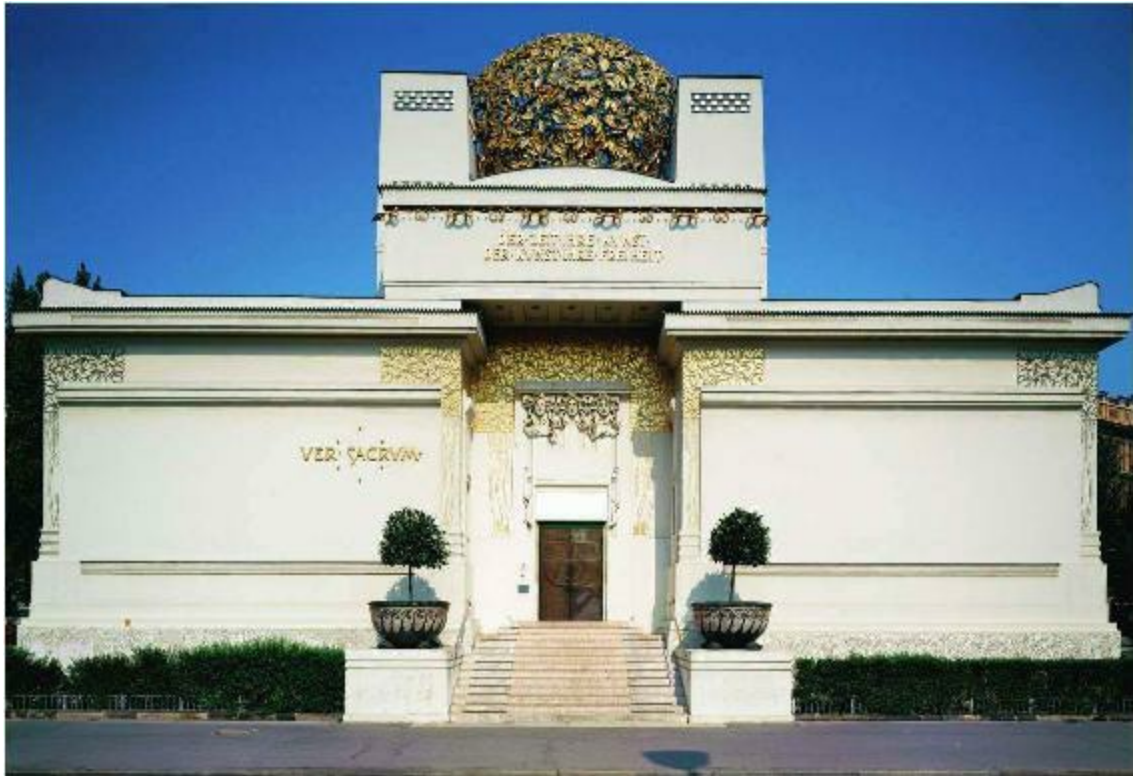
1898年

奥地利，维也纳

1897年，一群艺术家和建筑师成立了维也纳分离派（奥地利视觉艺术家协会，Vereinigung Bildender Künstler Österreichs），其中包括古斯塔夫·克林姆特（Gustav Klimt，该组织的第一任主席）、约瑟夫·霍夫曼（Josef Hoffmann）、约瑟夫·马利亚·奥尔布里希（Joseph Maria Olbrich）和科洛曼·莫泽（Koloman Moser）。他们选择与保守的奥地利艺术家协会决裂。埃贡·席勒（Egon Schiele）等也是这场运动的标志人物。他们走的第一步是在1897年委托年轻的建筑师奥尔布里希（1867—1908）设计一座展览馆（维也纳分离派会馆，Wiener Secessionsgebäude），作为他们宣言的一部分。奥尔布里希从1893年开始就为奥托·瓦格纳（Otto Wagner）工作，不过他的方案遭到了市政府的反对，部分原因是方案选址在环城大道上，过度引人注目。1897年年底，市政府批准在弗里德里希大街的另一地块建造该建筑，但只能作为临时展览馆，使用期限为10年。

这座由钢铁大亨卡尔·维特根斯坦（哲学家路德维希·维特根斯坦的父亲）资助的建筑，仅仅用了六个月的时间就建成了。克里姆特为建筑的顶部创作了一幅图画，上面写着“致时代，以艺术；致艺术，以自由”（Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit）。一座象征黄金桂冠的镂空金属穹顶高悬在四座塔墩之间。入口上方的三个蛇发女妖戈尔贡象征着建筑、雕塑和绘画。为了强调和解释他们的观念，1898—1903年，该团体出版了一本名为《圣泉》（Ver Sacrum）的内部杂志，插图由克里姆特、莫泽、霍夫曼和阿尔弗雷德·罗尔等人绘制。撰稿人包括莱纳·马利亚·里尔克（Rainer Maria Rilke）和克努特·汉姆生（Knut

Hamsun）。《圣泉》是一份出色的联合刊物，其创作深受朱利叶斯·迈耶·格雷夫主编的德国杂志《潘》（Pan，1895—1900）的影响，那本杂志的撰稿人包括亨利·凡·德·维尔德和尼采等人。



在该馆举办的展览中，1898年11月的第一次展览可称得上名家荟萃，不仅有克林姆特、莫泽或奥尔布里希的作品，还有查尔斯·雷尼·麦金托什、埃德加·德加、乔瓦尼·赛冈提尼、爱德华·蒙克、文森特·凡·高、保罗·高更及奥古斯特·罗丹的作品。通常情况下，那些引领时代变化的艺术家都相互认识、彼此认可。就分离派而言，绘画、雕塑和设计与建筑融为一体。

在该馆举办的最著名展览之一，是第十四次分离派展览（1902），它由约瑟夫·霍夫曼一手打造，共包括21位艺术家，目的是团结各种艺术，让建筑、雕塑和绘画走到一起。古斯塔夫·克林姆特为这次展览贡献了建筑墙上著名的《贝多芬墙楣》（Beethoven Frieze）。马克斯·克林

格尔（Max Klinger）的贝多芬的雕塑位居至尊，不下六万观众前来参观展览。这次展览之所以强调贝多芬，是因为分离派的成员认为他的作品接近于完整艺术（Gesamtkunstwerk）的概念，集艺术之大成。

应用艺术对分离派成员来说也非常重要。约瑟夫·霍夫曼和科洛曼·莫泽于1903年成立了维也纳工坊（Wiener Werkstätte）。1905年，克林姆特、霍夫曼、莫泽等人离开了分离派。之后，他们被称为克林姆特小组，1908年，他们在约瑟夫·霍夫曼设计的临时场馆“艺术展场”（Kunstschau）举办了展览。





分离派会馆

奥地利，维也纳，1898年

（上图）

维也纳分离派会馆。该建筑是约瑟夫·马利亚·奥尔布里希

作品



（右图）

维也纳分离派会馆的入口，通常被描述为维也纳分离派的第一件建筑作品。维也纳分

离派的成员包括奥托·瓦格纳、约瑟夫·霍夫曼、古斯塔夫·克林姆特和约瑟夫·马利亚·奥尔布里希

格拉斯哥艺术学院

1909年

苏格兰，格拉斯哥

1868年，查尔斯·麦金托什在格拉斯哥出生。在为当地的一家霍尼曼和凯皮（Honeyman and Keppie）事务所工作期间，他设计了他的首件重要建筑作品，即1899年的格拉斯哥先驱报办公大楼。1913年，他试图创建自己的工作室，但并没有成功。1999年，先驱报大楼更名为“灯塔”，成为苏格兰的设计和建筑中心。麦金托什坚持当时被称为“现代主义者”的理念，但这和后来建筑界的现代主义运动不是一回事。他的“现代主义”，更准确地说，其实是指他推崇采用新技术来展开功能设计，而非沿袭过往案例。他把这一信念贯彻到英国的工艺美术运动实践之中，顺理成章地成了新艺术运动中花卉风格的倡导者。

霍尼曼和凯皮（Honeyman and Keppie）公司靠着麦金托什参加1896年格拉斯哥艺术学院（1897—1909）竞赛的作品而中标。这件作品也奠定了麦金托什的国际声誉。一位他从前的师长、朋友，学院的院长弗朗西斯·纽伯里（Francis Newbury）也参与了项目，为建筑师工作创造了不少便利。砖石的建筑与街同宽，建造在料峭的陡坡上。设计显然参考了苏格兰建筑风格，比如亨特利城堡（Huntly Castle, Aberdeenshire 阿伯丁郡，15世纪），或者林利思哥宫（Linlithgow Palace, West Lothian 西洛锡安，苏格兰；重建于1622年）的朴素石墙。建筑师坚信苏格兰的“贵族式”建筑是其唯一真正的本土风格，为此采用了厚重的砖石结构。格拉斯哥艺术学院几乎没有采用当时流行的那种雕塑或装饰元素，而是坚持一种质朴的风格。

锻铁被用作细节装饰，但只是恰如其分地应和麦金托什的观

点，“建筑应该被装饰，而非由装饰构成”。建筑的外立面各不相同，强调非对称性，诸如采用偏离中心的入口等细节。建筑的现代性通过采用大面积工业风格的窗户等元素表现得淋漓尽致。位于伦福莱街（Renfrew Street）的主楼于1897年开始施工。



出于经济考量，1907—1909年展开的二期工程包括一个采用夹层的两层图书馆。建筑师与妻子玛格丽特·麦克唐纳（Margaret Macdonald）联合设计了内部空间，多采用花卉或几何图案，配合以金属和多彩的细节。总的来说，这些装饰元素并不足以将这座建筑完全归入诸如新艺术风格等风格里。它在形式和参照物上兼收并蓄，维持了一种超越某个时期风格的现代性。

格拉斯哥艺术学院成立于1845年，直到今天，它仍是苏格兰唯一的

独立艺术学院，提供建筑、设计和美术等备受关注的大学课程。截至2013年年初，正对着（目前美术绘画系所在的）麦金托什的建筑，史蒂文·霍尔设计的新楼仍在建设中。霍尔说：“我们的目标是打造一座与1909年的查尔斯·瑞尼·麦金托什的格拉斯哥艺术学院对立互补的建筑，构建一种共栖关系，彼此都能提高对方的整体性。我们构想采用一种薄薄的半透明材料，与麦金托什的建筑的砖石形成深思熟虑的对比——充沛的光线凸显了城市机理中的校园活动，体现出一种艺术的前瞻活力。”



实无华的装饰。而通过
的窗户，让这座建筑有了私家
酒楼的韵味。同时也增添了装饰
感在建筑立面。

门楣处有一扇嵌着彩色玻璃
的凸窗。与装饰着铁艺的塔
楼融为一体。

这座建筑在功能上，兼具一
座教堂和一座住宅的功能。其
内部空间设计也十分独特。其
内部空间设计也十分独特。其
内部空间设计也十分独特。

建筑整体采用石材，其内部
装饰也采用了石材。其内部
装饰也采用了石材。其内部
装饰也采用了石材。

AEG透平机车间

1910年

德国，柏林

彼得·贝伦斯（Peter Behrens, 1868—1940）和工程师卡尔·伯纳德（Karl Bernhard）为AEG（德国通用电气公司）在柏林设计的AEG透平机车间，位于距离德国首都核心大约3千米的莫阿比特区（Moabit），于1910年落成。AEG的创始人埃米尔·拉特瑙（Emil Rathenau, 1838—1915）是一位工业家。他意识到了电力技术的潜力，并于1881年取得了基于托马斯·爱迪生（Thomas Edison）的专利开展生产的授权。1887年，拉特瑙的德国爱迪生应用电力社团（Deutsche EdisonGesellschaft für angewandte Elektrizität）更名AEG。

贝伦斯设计的大楼位于柏林工厂组团南端。从1899年开始，贝伦斯与约瑟夫·马利亚·奥尔布里希等人一起参与了达姆施塔特的艺术家侨居地项目，并在那里建造了自己的住宅。1907年，贝伦斯成为由艺术家、建筑师、设计师和工业家组成的德意志制造联盟（Deutscher Werkbund）的创始人之一。联盟强调现代性，为包豪斯的创立铺平了道路。事实上，1907年，贝伦斯被AEG聘为艺术顾问。他设计了AEG的企业标识系统（徽标、产品设计、广告等）。他的工作是通过营造公司的形象，使其工业目标根植于文化和历史。

贝伦斯谱写了一曲不加掩饰的工业颂歌，通过融合希腊和埃及的神庙设计，来赞美电力这一新兴力量。在哲学上，他相信艺术的力量可以改变、优化日常生活。贝伦斯并没有像后来一些现代建筑师那样过分赞美机器，而是力图以艺术来战胜陈腐。AEG透平机车间是他的第一座工业建筑，它甫一建成，就立即被看作对过去前所未有的突破。它展示了

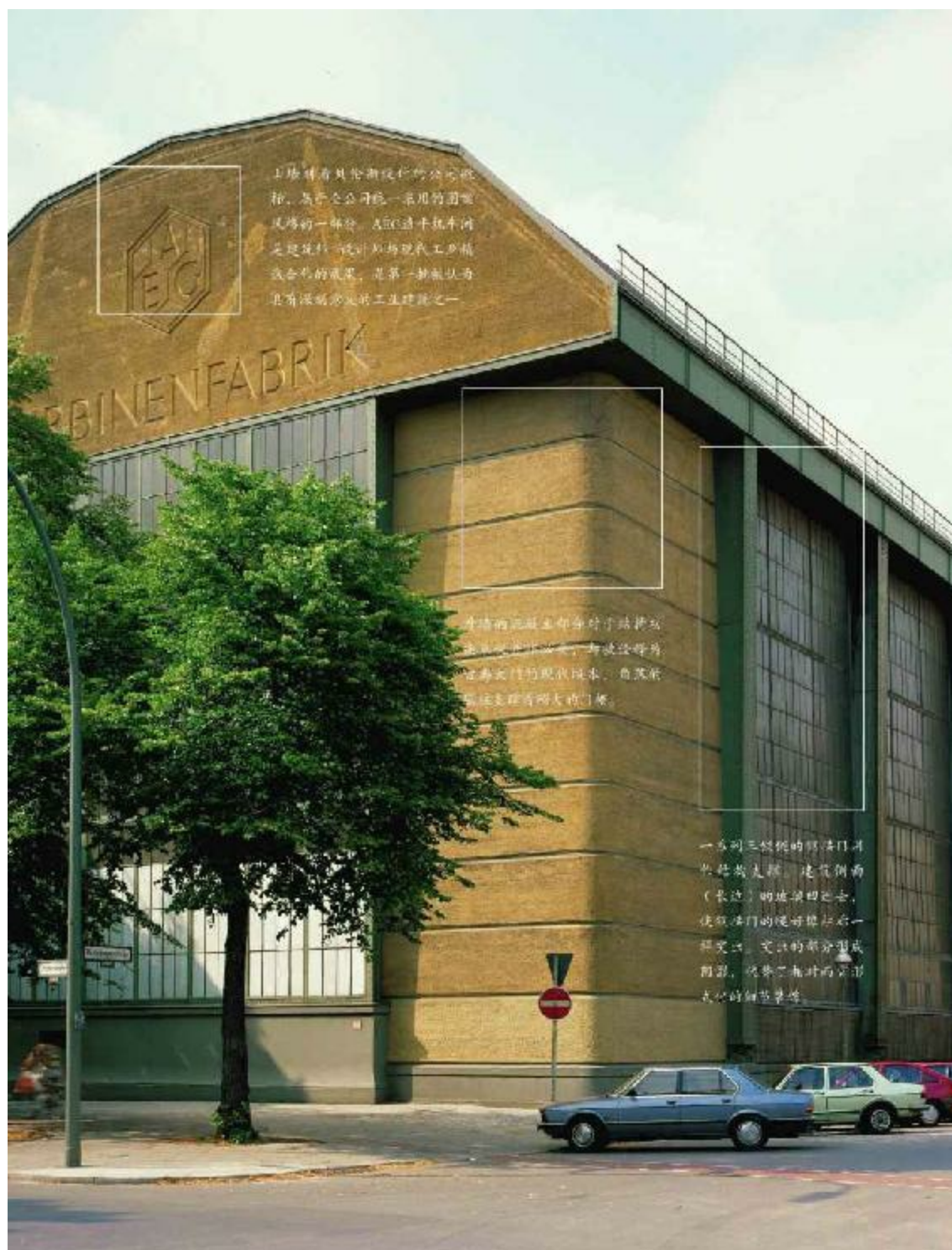
比如内部的移动式起重机这种构造需求形成的技术约束对建筑师的艺术追求带来的挑战。虽然建筑追求神庙般的品质，但只有通过采用现代技术才能满足中央幕墙的尺度。这座建筑的矩形占地规模令人震撼，它长约207米，宽25米。暴露的钢框支撑起大面积的玻璃幕墙。



贝伦斯本人并不擅长工程技术，而是依赖于卡尔·伯纳德，在设计问题上，两人时有争议。诸如建筑屋顶透明的三角顶棚等元素并非起结构作用，而是取其寓意，是象征工作场所是一个有尊严的地方。

建筑师埃里希·门德尔松（Erich Mendelsohn）是这个项目的批评者，因为他认为建筑的真实结构被贝伦斯营造工业殿堂的需求所掩饰。勒·柯布西耶选择从室内视角来评判这座建筑，“令人钦佩的节制和简洁，与宏伟的机器一起，衬托出庄严动人的调性，成为注意力中心”。

贝伦斯的这座建筑的中庭用来制造发电用的涡轮机。勒·柯布西耶的理论更注重建筑的机械性，但贝伦斯仍然是他的导师。勒·柯布西耶、格罗皮乌斯和密斯·凡·德·罗在1907—1912年，都曾一度是贝伦斯的助手或学生。



工厂所有者奥格斯泰尔公司徽
标，是该企业统一采用的圆形
风格的一部分。AEG透平机车间
是建筑的一设计，和现代工业精
美合作的成果，是第一排建筑中
最有深刻意义的工业建筑之一。



青绿色的混凝土和每对子路拱以
垂直线装饰，每段拱形角
以垂直线装饰，垂直线
装饰是建筑的一大特色。



一排列三侧面的玻璃门时
外结构支撑。建筑侧面
（最近）的拱形凹进去，
使玻璃门的门好保持在一
个突出。建筑的部分形成
凹进去，使建筑相对而形
成化的细节装饰。

中央车站

1913年

美国，纽约州，纽约市

纽约中央车站于1913年2月2日开业，开业当天的参观人数不少于15万人。《纽约时报》写道：“中央车站不仅是一座车站，更是一座纪念碑，一个市民中心，甚至可以说，是一座城市。毫无疑问，它不仅是美国最了不起的车站，放眼世界，与任何类型的车站相比都是最了不起的。”电力代替了蒸汽作为机车动力，从而得以打造一座主大厅，一个长91.4米、宽38米、几乎与宽等高的瑰丽空间。它最著名的特色之一是大厅中央的问讯处上方的四面钟。天花板上视觉反转的星座图是法国艺术家保罗·凯撒·赫勒（1859—1927）的作品。车站的另一件艺术名作是另一位法国艺术家儒勒·艾利克斯·古丹（Jules-Alexis Coutan）创作的代表墨丘利、赫拉克勒斯和密涅瓦的雕塑群。

车站通过分流进出站人流，改善了早期设施的交通动线。中央车站位于公园大道旁的第四十二街，占地190,000平方米，是当时世界上最大的火车站，至今每年仍要服务近2200万名旅客。除了众多的商店，包括著名的牡蛎酒吧在内的餐厅也属于建筑设计范围。从1922年到1958年，火车站还是约翰·辛格·萨金特等人建立的中央美术馆的所在地。

中央车站建在约翰·斯努克（John Snook）为科尼利厄斯·范德比尔特（Cornelius Vanderbilt）设计的中央站场（1871）旧址上。19世纪末，这座建筑部分被拆除，重新布局轨道，以其先进的设施被重新命名为中央车站。由于蒸汽和烟在五十八街下的铁路隧道中引发的严重事故，纽约在1902年禁用了蒸汽机车。这一禁令导致纽约于1903年开始分阶段重建整座车站。明尼苏达州圣保罗市的理德和斯坦姆（Reed and

Stem）事务所以及纽约的沃伦和卫特摩（Warren and Wetmore）事务所的联合设计工作与相关铁路的电气化齐头并进。到了20世纪50年代，随着铁路出行的减少，开发商威廉·泽肯多夫（William Zeckendorf）才趁机提出用贝聿铭设计的方案，用一座八十层高的塔楼取代车站。



曼哈顿新世贸中心交通枢纽的建筑师圣地亚哥·卡拉特拉瓦（Santiago Calatrava）说：“我在中央车站的大厅里体验到的是一件伟大的智慧的产物。它给予人一种独特的感受，甚至展现出商业庄严一面。在丝毫不牺牲实用性的同时，车站成为一场庆典。看看以中央车站为核

心，周边空地上涌现的一切——西格拉姆大厦和公园大道。在美国，没有任何建筑比这里更像万神庙。看看建筑师在大厅中央放置了什么——一座时钟和一个发放时刻表的小摊位——两个对旅行者旨在给予而非汲取的元素。我们需要美，而美催生杰作。”



经过法国新艺术运动的影响，建筑界开始追求一种新的风格，即新艺术运动。这种风格强调自然和有机形式，反对工业革命的机械和几何形式。在建筑中，新艺术运动表现为对装饰的重新认识，以及对材料和结构的创新运用。这种风格在20世纪初达到了顶峰，并对后来的现代主义建筑产生了深远的影响。

在建筑史上，新艺术运动是一个重要的转折点。它不仅改变了建筑的外观，也改变了人们对建筑的理解。新艺术运动强调建筑与自然的和谐，以及对材料和结构的创新运用。这种风格在20世纪初达到了顶峰，并对后来的现代主义建筑产生了深远的影响。

新艺术运动的影响不仅限于建筑领域，它还波及到艺术、文学、设计等多个领域。在建筑中，新艺术运动表现为对装饰的重新认识，以及对材料和结构的创新运用。这种风格在20世纪初达到了顶峰，并对后来的现代主义建筑产生了深远的影响。



中央车站

美国，纽约州，纽约市，

1913年

（上图）

从四十二街看中央车站外观



（右图）

中央车站的运通中央大厅

包豪斯

1925年

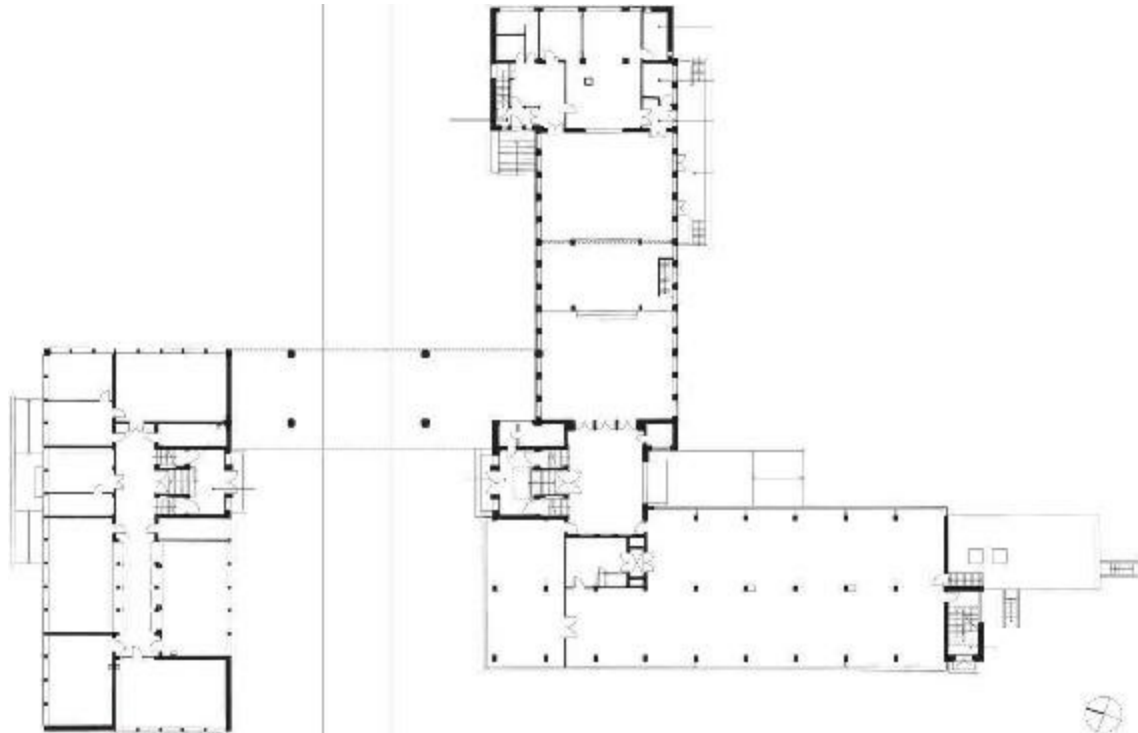
德国，德绍

1919年，萨克森公国的艺术学校和应用艺术学校合并为魏玛国立包豪斯。旧校舍坐落于亨利·范德维尔德（Henry van de Velde, 1863—1957）设计的建筑里，分别于1904年和1911年完工。从一开始，包豪斯的目标就是营造一种完整艺术（Gesamtkunstwerk），整合包括建筑在内的所有艺术。根据包豪斯宣言（1919），“建筑是一切美术的终极目标”，莱昂内尔·费宁格（Lyonel Feininger）、奥斯卡·施莱默（Oskar Schlemmer）、保罗·克利（Paul Klee）、瓦西里·康定斯基（Wassily Kandinsky）、提奥·凡·杜斯伯格（Theo van Doesburg）等著名艺术家都投身其中。正如包豪斯的成立可以追溯到1907年彼得·贝伦斯等创立的德意志制造联盟一样，这所德国机构也常被与1920年在莫斯科成立的俄罗斯国立艺术暨技术学院呼捷玛斯（Vkhutemas）相提并论。

1924年，由于政治冲突，包豪斯寻求离开魏玛，并决定在柏林以南120千米的德绍市创建一所学校。在这座城市的支持下，包豪斯校长瓦尔特·格罗皮乌斯（Walter Gropius）设计了一座新的三层车间，教学区，以及一栋包括28个工作室的五层高的建筑（1925—1926年，与他事务所的恩斯特·诺伊费尔特（Ernst Neufert）和卡尔·菲格（Carl Fieger）一起）。玻璃幕墙营造出轻盈的形象，结构元素清晰可见。连接模块也是设计的一部分：连接工作室和车间的休闲区，以及教学区和车间之间的桥梁。一直到1928年，格罗皮乌斯的办公室都设在这座桥上。

从平面图看来，德绍的包豪斯让人联想起纸风车的形状，这显然与当时这一地区生产飞机螺旋桨有关。由此看出，包豪斯的建筑并非抽

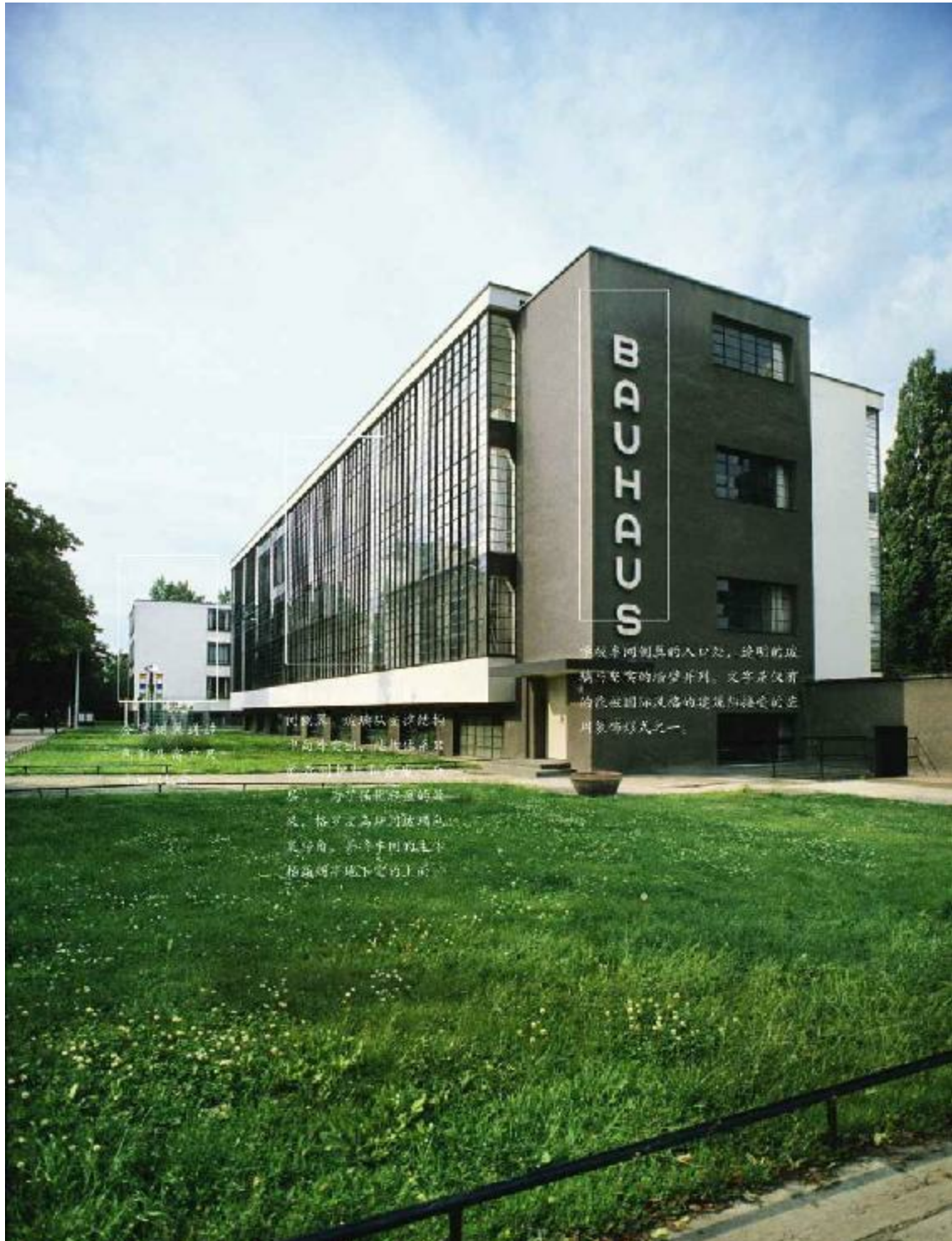
象，而是具象的，带着一种全新的机械意味。德绍的这座砖混结构有可以让人在上行走的柏油屋顶。格罗皮乌斯充分意识到现代性的方方面面，他说：“随着航空运输业的发展，建筑师将不得不像关注房屋的立面一样，关注房屋的鸟瞰效果。”



1928年，汉斯·迈耶接任格罗皮乌斯；1930—1933年，他又被路德维希·密斯·凡·德·罗接替。1932年9月30日，学校被德绍当局关闭。从1932年年底开始的11个月时间里，密斯将包豪斯短暂地安置在柏林一座旧厂房里。第二年，盖世太保关闭了这个“堕落的”机构。其后格罗皮乌斯和密斯·凡·德·罗都搬去了美国，对那里的教学和建筑影响深远。德绍组团毁于战火，后于1976年由民主德国政府修复，作为设计和建筑学院被使用，现为包豪斯德绍基金会所在地。

1996年，魏玛共德绍的包豪斯遗址被联合国教科文组织列入《世界遗产名录》。该组织认为，该遗址具有“突出的普世价值”，因为这些建

筑是“包豪斯建筑学派的开山之作，是掀起20世纪艺术与建筑思想与实践革命的现代化运动的基础”。格罗皮乌斯的德绍建筑群是联合国教科文组织将包豪斯遗址选入名录的一个核心因素。



主楼平面向量的入口处，透明的玻璃与坚实的墙体并列。文字是仅有的装饰国际风格的建筑如接受前装饰风格之一。

四颗星：玻璃从建筑内部向外延伸，在建筑内部形成一种新的空间。为了保持建筑的统一，格罗皮乌斯将玻璃与坚实的墙体并列。文字是仅有的装饰国际风格的建筑如接受前装饰风格之一。

主楼平面向量的入口处，透明的玻璃与坚实的墙体并列。文字是仅有的装饰国际风格的建筑如接受前装饰风格之一。

克莱斯勒大厦

1932年

美国，纽约州，纽约市

建于1928—1932年的克莱斯勒大厦位于曼哈顿四十二街与莱克星顿大道路口。它曾以七十七层、319米的高度超过巴黎埃菲尔铁塔，短暂地成为世界上最高的建筑。事实上，塔楼顶部的几层主要被用于设置广播设备，以及承担去往尖顶的通道的作用。2007年，伦佐·皮亚诺（Renzo Piano）的纽约时报大厦以同样的高度封顶。克莱斯勒大厦是为沃尔特·克莱斯勒（Walter Chrysler）建造的。直到20世纪50年代，这座建筑都是这家汽车制造商的总部所在地。建筑师威廉·凡·阿伦（William Van Alen, 1883—1954）曾在巴黎跟随维克多·拉卢（Victor Laloux）学习建筑。最后因为客户和建筑师之间冲突尖锐，双方就建筑师的费用打起了官司。

尽管采用了钢框架结构，但建筑的墙体仍是手工砌砖，外包金属。建造过程中有一件小趣事：适逢纽约竞建世界最高楼，威廉·凡·阿伦暗中策划，在他的塔楼上加建一个尖顶，因为他接到客户的指示，要把这栋楼打造成世界最高的建筑，而他的竞争对手，建筑师H. 克雷格·塞维兰斯（H. Craig Severance）则试图把他在华尔街的曼哈顿银行大厦建得更高。克莱斯勒大厦在施工期间同时雇用了多达三千名工人，塔楼每周最多可以增加四层。1929年10月23日，38米的金属尖顶只用了90分钟就安装到位，使克莱斯勒大厦成为最高的摩天大楼。但仅仅不到一年，就被位于三十四街和第五大道交口的帝国大厦超越。

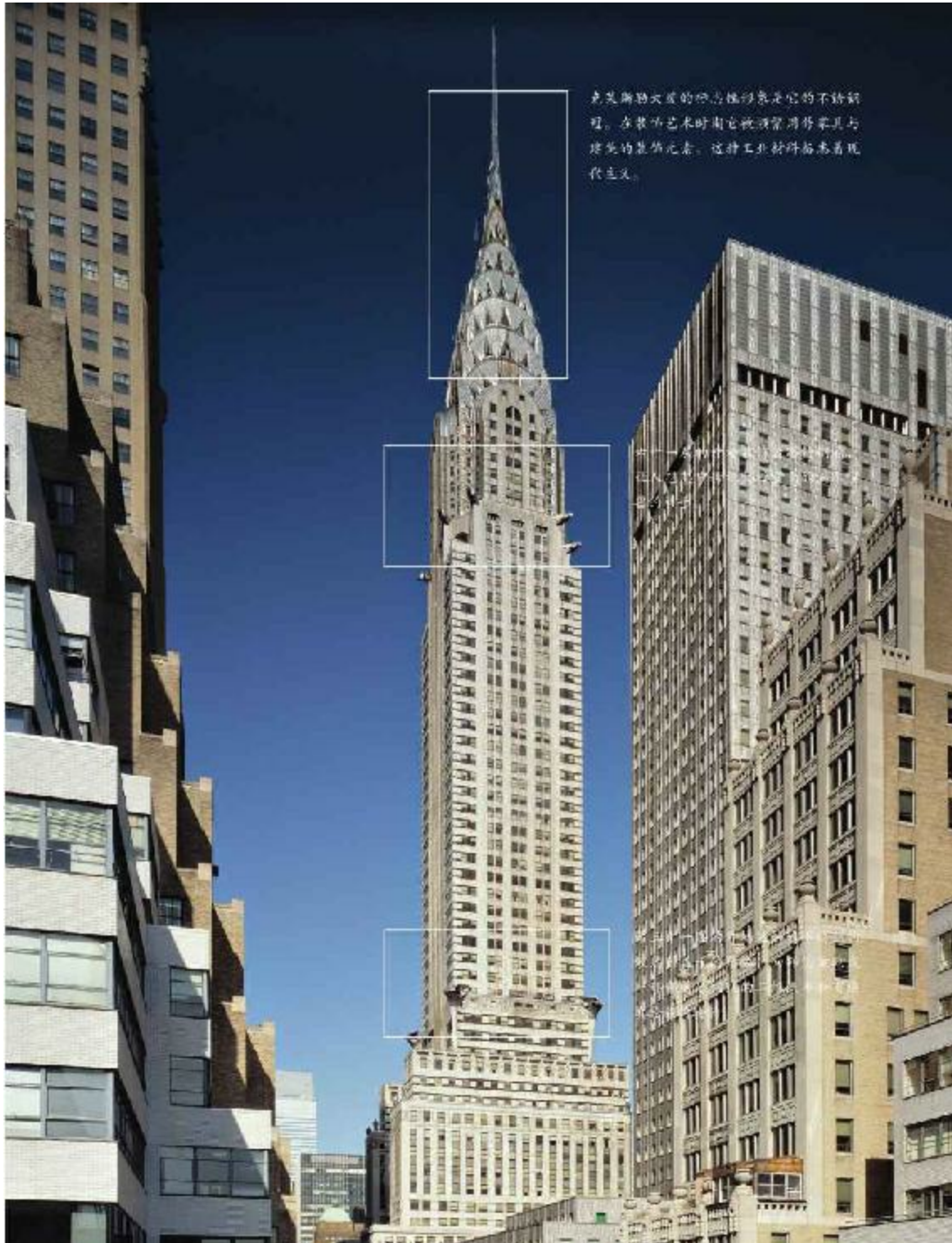
重要的是，这座尖顶也使克莱斯勒大厦成为首座高度超过305米的建筑。尽管克莱斯勒大厦的外观颇为现代，但也不乏装饰细节，比如以

1924年奥利弗·克拉克（Oliver Clark）为克莱斯勒六号车设计的银翼散热器的盖子造型为灵感的装饰，或是栖息在六十一楼墙角的金属巨鹰。不锈钢屋顶可谓大厦最为与众不同的元素，而其他元素，如满铺大理石、玛瑙和琥珀的大厅，都流露出设计者对装饰艺术风格的执着。源起法国的装饰艺术风格很难定义，它可以被看作对新艺术风格的有机形式的某种抗拒。克莱斯勒大厦顶部一层层辐射开去的不锈钢日冕纹路与室内的埃及纹样被视为这种风格被运用在摩天大厦设计中的经典案例。大面积使用金属的建筑外墙在当时亦属创新。



1953年，纽约房地产开发商威廉·泽肯多夫（William Zeckendorf）从克莱斯勒家族手中买下了这栋大楼，这块地皮实际上属于一所纽约的

大学，库珀联盟学院。从2008年起，这座建筑的大部分所有权属于阿布扎比投资委员会。它至今仍是建筑师和纽约人最喜欢的摩天大楼之一，这标志着一种罕见的持久的成功。



流水別墅

1938年

美国，宾夕法尼亚，米尔溪市

流水別墅，或称埃德加·J. 考夫曼別墅（Edgar J. Kaufmann House），建于1936—1938年，可能是20世纪最著名的住宅。令人惊讶的是，远在它竣工之前，它就已经在全世界范围得到广泛的发表了——1938年1月，时代周刊的封面上，赖特的肖像背景中出现了这栋房子的图纸。同月，照片在纽约现代艺术博物馆（MOMA）展出，然后发表在“建筑论坛”上。尽管双方的关系偶有起伏，但赖特这次的成功很大程度上要感谢他的客户，被当地人称为“商人王子”的匹兹堡，一家百货公司的老板。六十九岁那年，眼看着赖特的事业似乎已经走到了尽头，但流水別墅让他重振旗鼓。

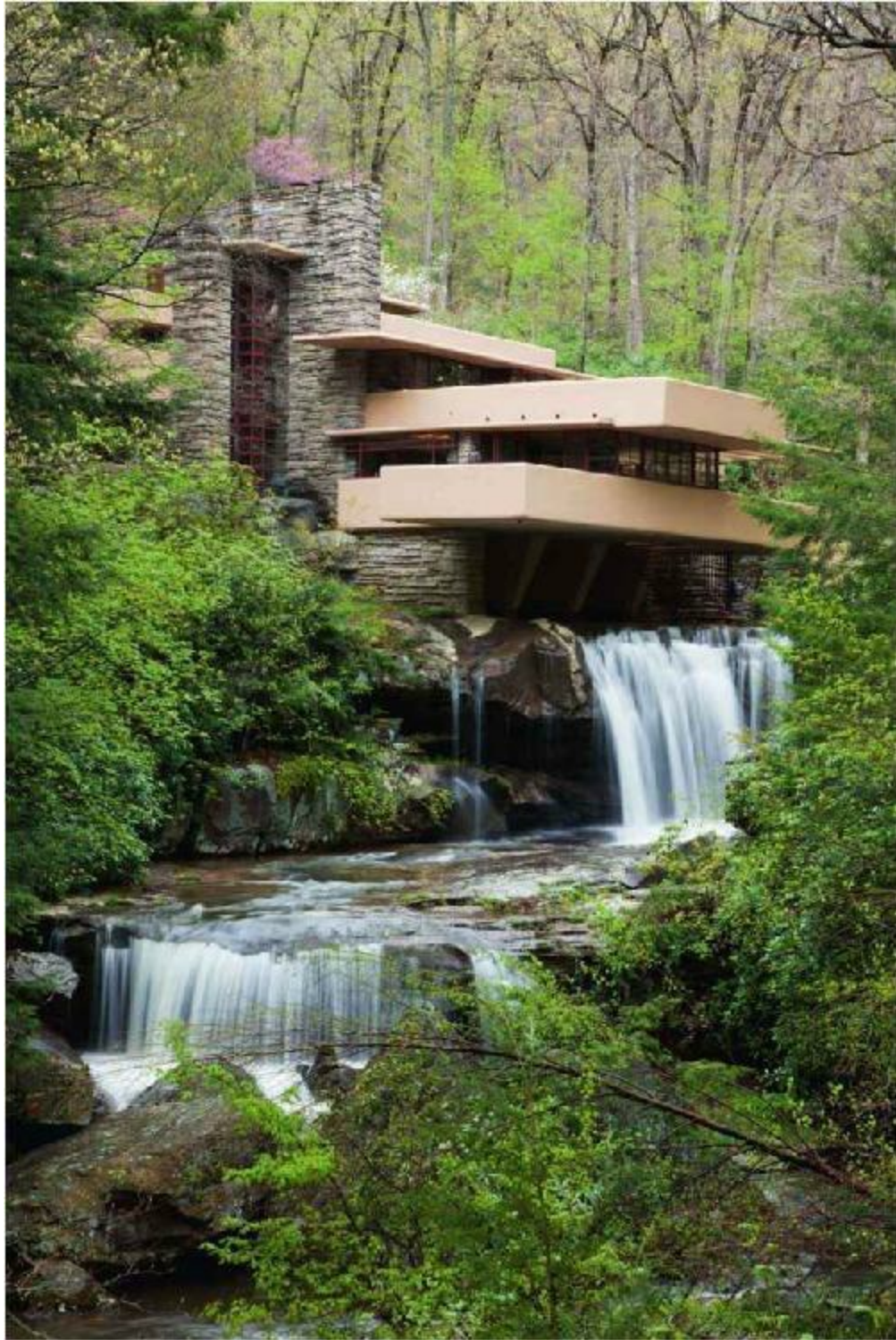
从1934年起，直至建筑师去世，尽管考夫曼家族委托了赖特十几个项目，但只有三个项目——流水別墅、其附属客房和埃德加·考夫曼在百货公司的私人办公室得以实现（现在可以在伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆看到这间办公室）。1946年，考夫曼请理查德·诺伊特拉

（Richard Neutra）为他在加州棕榈泉设计一栋房子。赖特被他认为是不忠的行为所激怒，与考夫曼断绝了关系，但不久后赖特又与客户和好如初。棕榈泉的考夫曼住宅，因朱利叶斯·舒尔曼（Julius Schulman）1947年的摄影作品一举成名，不输流水別墅，是另一座20世纪的美国建筑地标。

流水別墅建筑面积495平方米，其中268平方米为室内空间，227平方米为露台。建筑师只使用了两种颜色的涂料：混凝土部分是淡淡的赭石色，钢材部分采用他标志性的切诺基红。这座房子从1964年开始对外

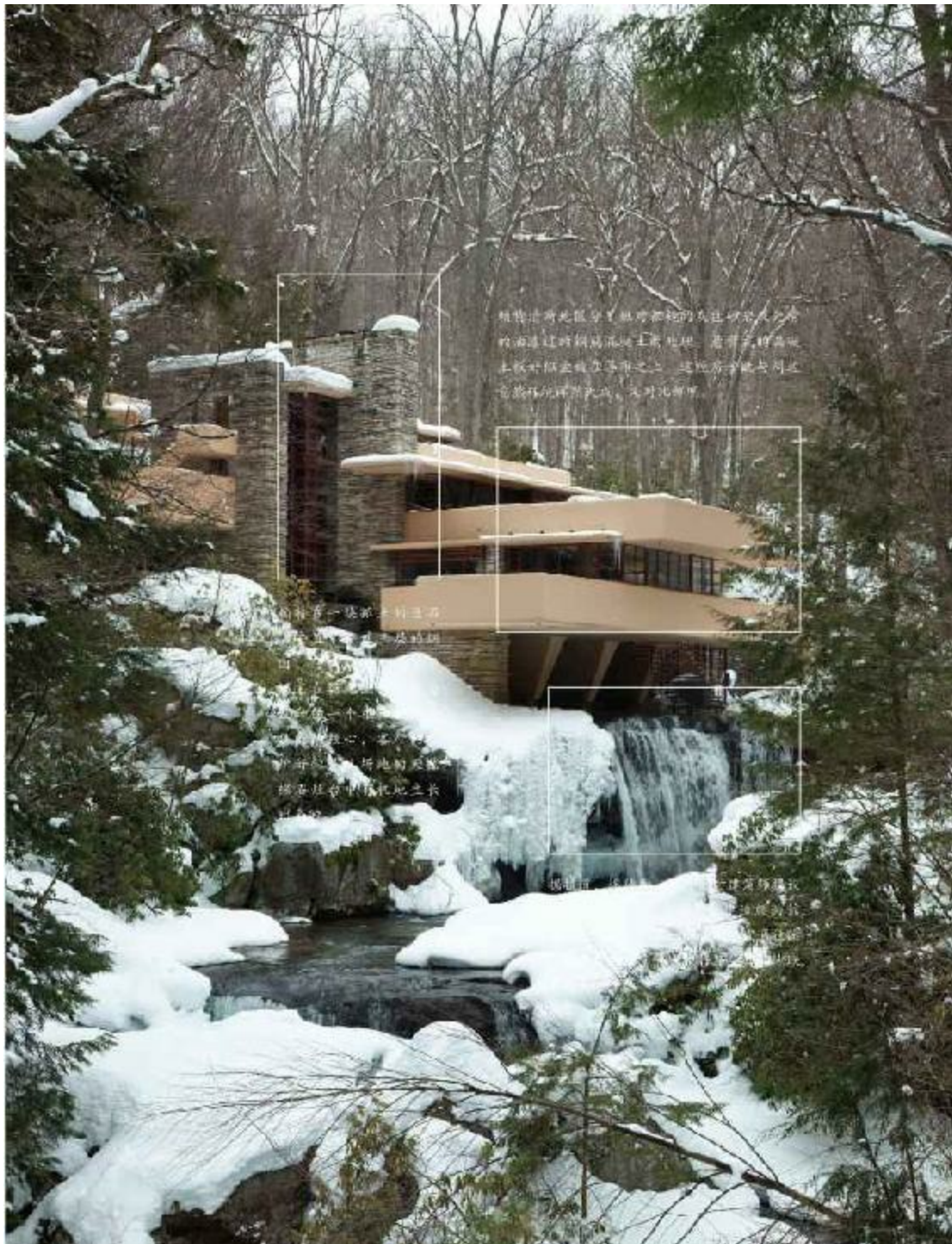
开放，2011年一年就接待了超过16万名游客。

关于弗兰克·劳埃德·赖特在建筑，尤其是流水别墅设计中采用的有机方法，很多人已经写过。我想说的是，大胆地直接在瀑布上设计一座房子，利用它的体量和设计自然而然地赋予场地超越自身的美，这正是赖特风格与才华的标志。“我认为自然应该用大写的N来拼写。”他说，“并非说自然就是神，而是我们所能够从神那里学习的，都从神的身体来参悟，而那就是我们所说的自然。”这句有意思的话很好地诠释了一种态度，即把建筑师的工作想象成对自然的“改良”，而且，肯定不只是模仿。正如1994年，威廉·克罗农（William Cronon）在现代艺术博物馆关于建筑师的展览目录中写道：“对赖特来说，艺术和建筑的目的不是奴性地复制外部自然，而是以爱默生推荐的方式，将其作为探索内在的自然的机会，从而表达普世精神。”



流水别墅坐落在岩石之上，以一种无可置疑的壮丽改变着自然环境。赖特之外，很少有现代建筑师表现出这样的精湛技艺。石墙混合着

悬臂钢筋混凝土板，使住宅与自然浑然一体，又让它成为真正的现代住宅。





流水别墅

美国，宾夕法尼亚，米尔溪市，1938年

（上图）

弗兰克·劳埃德·赖特设计的家具及室内装饰与他的建筑设计相得益彰。餐桌和书架好似与结构的悬臂一唱一和，光滑的深色木头与粗糙的石块纹理对比鲜明



（右图）

潺潺水声弥漫在流水别墅的每个房间。开放的楼梯自起居室舱口拾级而下，建造起一种与溪流的直接联系

朗香教堂

1954年

法国，朗香

勒·柯布西耶（Le Corbusier）最有名的教堂——受朗香教堂建设协会委托设计的朗香教堂于1954年落成。这座由混凝土和石头构成的建筑，屋顶上扬，由三间小礼拜堂、一座主祭坛和两侧的入口组成。它建在法国东部的一座小山坡上，那儿自4世纪以来就一直都有一座基督教的小教堂。对于这样一位现代建筑师来说，勒·柯布西耶以一种非常规的手法，利用在第二次世界大战期间被摧毁的（那座从前的）小教堂的石头来填砌朗香教堂厚实的南墙，从而使新的建筑除了与过去的建筑共享场地，有了更多牵系。多明我会修士马利·阿兰·库图里埃（Marie Alain Couturier）是促成柯布西耶的这个项目及后来里昂的拉图雷特修道院项目（1960）的幕后功臣。

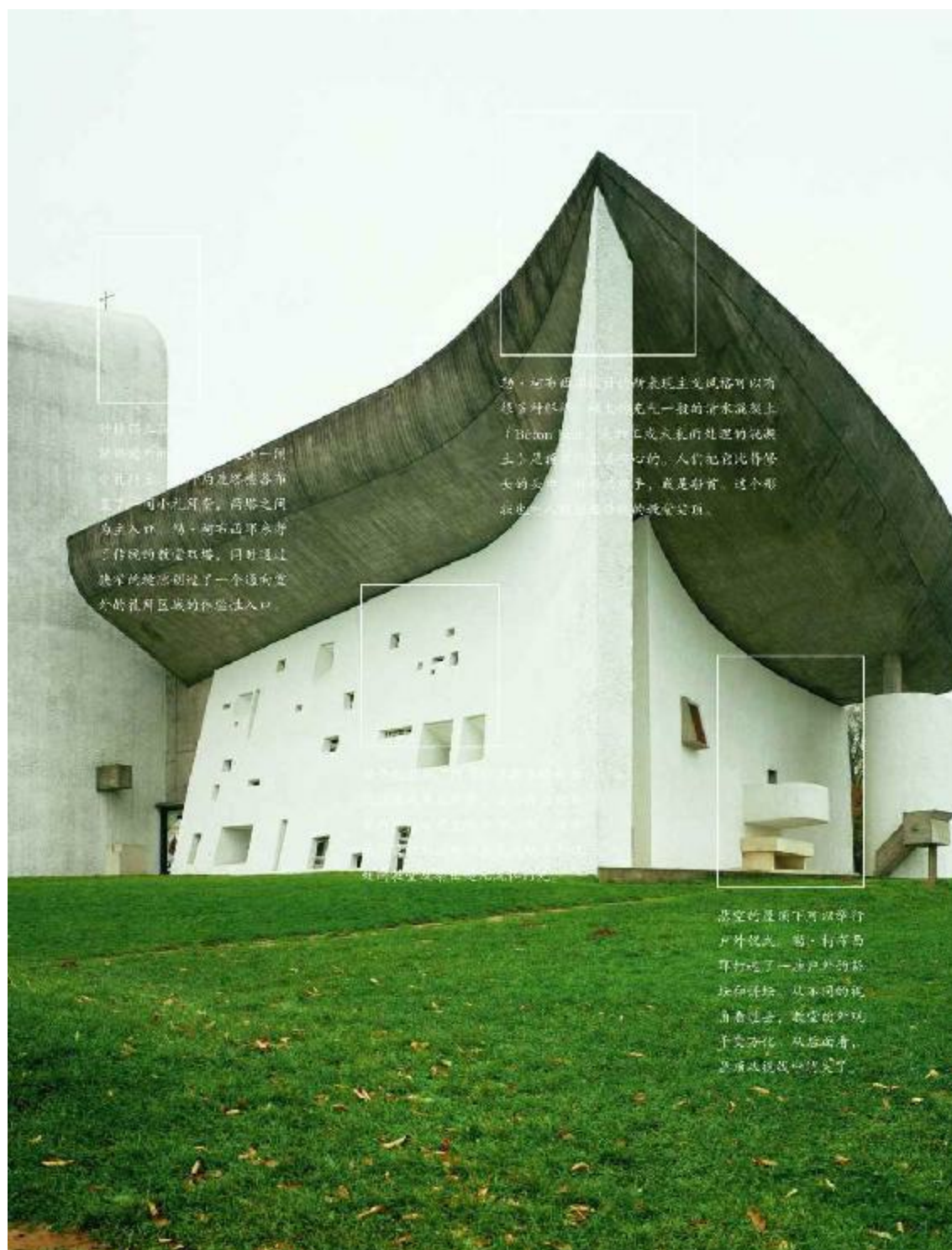
小教堂有许多出人意料的结构特点。其中之一是非常规的弧形屋顶，它看上去几乎是飘浮在墙壁之上的。的确，这座厚厚的混凝土壳体屋顶支撑在混凝土的柱子而非墙壁上。墙壁顶部的一个开口让光线流入室内，而教堂的地面则顺应地形坡度，朝着白色石祭坛向下倾斜。所有这些特点与建筑师通常使用的较为纯粹的几何语汇相比，都非比寻常。

教堂南墙的有些地方厚达3米，满布不规则的窗户。其中一些是图案抽象的彩色玻璃，为室内带来色彩斑斓的光。墙面多喷涂白色混凝土（Gunite）。建筑师还为教堂设计了家具，包括一座出人意外的户外祭坛。2012年4月，迈克尔·基默曼（Michael Kimmelman）为《纽约时报》写道：“勒·柯布西耶所说小教堂的‘不可言说的空间’并非源于禅宗般的简约，抑或巴洛克式的奢华，而是来自这种准立体主义式的不对称

性，形态粗壮、欢快、感性，仿佛一个杂耍者在钢丝上保持着绝无可能的平衡。这是一件雕塑般的杰作。”



2011年，伦佐·皮亚诺（Renzo Piano）的新建筑落成，距离勒·柯布西耶的现代主义建筑丰碑仅91米。皮亚诺的游客中心与修道院嵌入山坡，从而避免与原有的建筑发生冲突。建筑以混凝土、锌和木头构成，线条简单干净。项目公布时，一些当世最著名的建筑师意见不一。在写给法国文化部长的反对请愿书上有许多建筑师的签名，包括拉斐尔·莫内欧（Rafael Moneo）、理查德·迈耶（Richard Meier）和西萨·佩里（Cesar Pelli）。支持该项目的网上请愿书则吸引了马希米亚诺·福克萨斯（Massimiliano Fuksas）、戴维·阿德伽耶（David Adjaye）、安藤忠雄（Tadao Ando）和约翰·帕森（John Pawson）等人。新建筑包括一座面积900平方米的演讲厅，一排带小花园的面积均等的修女宿舍，以及446平方米的游客中心。



彼得· Zumthor 的教堂新表现主义风格可以有很多种称谓，有人称之为清水混凝土（Béton brut），有人称之为粗野主义。人们把它比作圣母的乳房，呵护着孩子，藏匿秘密。这个形象也让人联想到古埃及的乳房石。



教堂的屋顶下可以进行户外仪式。瑞士建筑师打造了一座户外的庭院和广场。从不同的视角看过去，教堂的外观千变万化。从后面看，显得更神秘和神圣了。



教堂的屋顶下可以进行户外仪式。瑞士建筑师打造了一座户外的庭院和广场。从不同的视角看过去，教堂的外观千变万化。从后面看，显得更神秘和神圣了。

西格拉姆大厦

1958年

美国，纽约州，纽约市

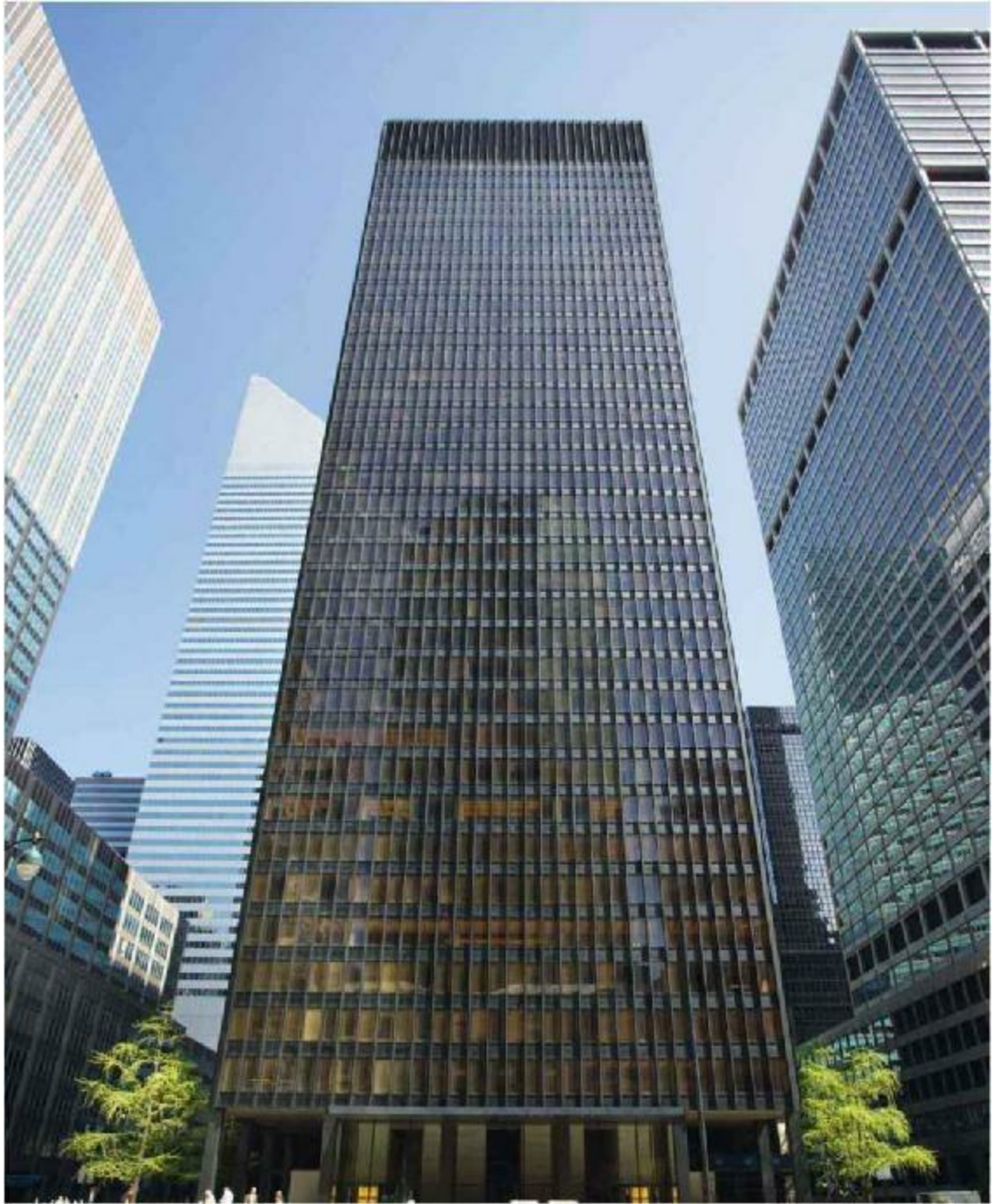
尽管全世界各大都市有着许许多多的地标塔楼，但就设计而言，能抵挡住时光流逝的并不多。位于曼哈顿五十二街和五十三街之间，公园大道375号的西格拉姆大厦显然是一个例外。它是由路德维希·密斯·凡·德·罗与菲利普·约翰逊联手，为加拿大的约瑟夫·E. 西格拉姆父子公司设计的。这座三十八层的建筑高157.3米，于1958年竣工。

不同于众多楼层数量及楼体结构被落地玻璃幕墙掩藏的塔楼，西格拉姆大厦的青铜色框架清晰可见。尽管大厦整体采用深色外观，通但过悉心计算与美学斟酌后打造的优雅镀层，让青铜的窗格与染色的玻璃漾起金色光晕。极度中规中矩的建筑确实完美符合了密斯·凡·德·罗以及德国包豪斯的其他继承人的现代主义气质，可是，但凡对这个项目的设计用了心思去观察的人都无法忽略它散发出的古典优雅。

建筑师坚持百叶窗只能以既定的角度开合，从而强化塔楼的视觉统一性。外墙上的梁暗示了实际的结构，但并非用于支撑建筑的重量。这座钢结构建筑采用了钢与钢筋混凝土的核心筒。体量中等的西格拉姆大厦使用了不少于1500吨的青铜，这让它成为（在它落成时）世界上最昂贵的建筑。这个纪录直到1986年才被诺曼·福斯特（Norman Foster）的汇丰银行超越，从此接连不断，一栋贵过一栋。西格拉姆大厦的花岗岩广场与塔楼本身一样，采用严格的直线设计，与公园大道对面的勒沃大厦（SOM建筑事务所）（Lever House, Skidmore Owings Merrill, 1954）一起，对纽约及其他城市的建筑产生了深远影响。

西格拉姆大厦与公园大道蓄意保持超过30米的距离，以响应一种纽

约倡导的公共意识。^[1]这使得此间的街道比任何其他沿人行道齐刷刷排列的建筑都更为亲和友善。建筑师菲利普·约翰逊为大厦设计了办公空间以及入口位于（地势较低的）五十二街的四季餐厅。在五十三街一侧，是适合预算稍低顾客的啤酒坊，依然保持了统一的现代主义风格，1999年，啤酒坊由迪勒与斯科菲迪奥建筑事务所（Diller and Scofidio，现在叫DS+R）予以翻新。四季餐厅宽阔的楼梯通往酒吧，穿过一侧是落地玻璃墙面的高高走廊，就能来到纽约最多名流会聚的室内空间之一——大宴会厅。透过熠熠生辉的窗帘，周围的建筑隐约可见。中央的白色大理石喷泉流露出一缕现代古典主义的气息。这正是约翰逊对密斯·凡·德·罗终极目标的完美诠释。





[1] 指纽约分区规范要求的行人道日照间距。

黎明宫

1958年

巴西，巴西利亚

被称为黎明宫（Palácio da Alvorada）的这座建筑，后来成为巴西利亚的空旷平原上最早升起的建筑之一。它是巴西总统的官邸，所以尽管经常被发表在出版物上，却很少有人参观过。正如它的名字，黎明宫面对着初升的太阳，孤零零地坐落在一片辽阔草地的尽头，看上去似乎漂浮在浅浅的水池里，奇特的弧形柱子与地面若即若离。这座7000平方米的建筑位于帕拉诺阿人工湖附近，于1957年4月3日开工。支撑结构被巧妙地隐藏起来，营造出一种失重的幻象。黎明宫的确是一件巧夺天工的建筑与工程妙作。奥斯卡·尼迈尔（Oscar Niemeyer）与工程师约阿希姆·卡多佐（Joachim Cardoso）密切合作，为了追求理想的比例和轻盈感，不断试探结构可行的最大极限。尼迈尔得以不断挑战混凝土建筑的极限，一定程度上要感谢卡多佐等工程师的竭诚合作。

一面矩形的玻璃棱镜悬浮在薄薄的混凝土板之间，将宫殿分为上、下两层，分别用于官方接待活动及总统起居。巨大的滑动玻璃门后是个通风良好的空间，光线明亮，现代感十足。回想1958年6月30日，魅力无穷的巴西总统儒塞利诺·库比契克（Juscelino Kubitschek）为这座寓意新生的首都将会是一个多么开明的地方的住宅举办了落成典礼。当库比契克问道“如果这还不是巴西的黎明，那么巴西利亚又该是什么”时，这座宫殿的名字就诞生了。宫殿入口处的一面金色的墙壁上刻着库比契克的这句话，再度强调了这座在新的首都崛起的建筑与新的黎明之间的寓意。“从这片中央高原，这种即将成为国家决策中心的巨大孤独中，我一再展望祖国的未来。我看见黎明的曙光，没有什么可以动摇我对国家的信念。”



与宫殿主体结构相伴的是一座小型的小教堂，螺旋的外形透露出一种鼓舞人心的经济态势。同样，它打破预期的直线模式，取得了一种振奋的轻盈感。在这里，就像他的许多项目一样，尼迈尔邀请艺术家展开合作。在这个项目中，他邀请的是玛丽亚·马丁斯和阿尔弗雷多·切斯基亚蒂，让他们的作品与他抽象的建筑语言形成对比。作为总统府，黎明宫受到精心维护。它矗立在辽阔大地上，与世隔绝，仿佛置身于一种飘忽不定的超现实的完美境界，悠然于天地之间。黎明宫在2004—2006年进行了修复。时至今日，这座建于五十多年之前的建筑依旧雍容优雅。它仍然绝对摩登、创新，是巴西引以为豪的象征，证明奥斯卡·尼迈尔确实是20世纪最伟大的建筑师之一。





黎明宫

巴西，巴西利亚，1958年

（上图）

巴西总统官邸的入口大厅



（右图）

构图包括了左侧的小教堂，强化了黎明宫的水平线条

环球航空公司飞行中心

1962年

美国，纽约，皇后区

1962年，建筑师埃罗·沙里宁（Eero Saarinen）设计的环球航空公司飞行中心在艾德威尔德机场（Idlewild，现在的约翰·肯尼迪国际机场）落成启用。这座显然是因为受到飞鸟展翅的启发而设计的建筑，自然以其现代主义的诗意而闻名。覆盖着旅客空间的拱形薄壳屋顶配合大面积的玻璃幕墙，营造出一道隐喻。当时，这座航站楼配备了中央公共广播系统，以及行李转盘和电子触发板等创新设备，被认为是现代主义的缩影。设计中几乎没有任何直线，环球航空公司飞行中心也蕴藏着建筑师协调把控整体公共环境——从内部到外部——的努力。沙里宁说：“所有的曲线，所有的空间和元素，乃至标识形状、展示板、栏杆和值机柜台都浑然一体。我们希望乘客穿行这座建筑时体验到一个完美的环境。在这里，各个元素之间相互呼应，桩桩件件都隶属同一个有条不紊的世界。”

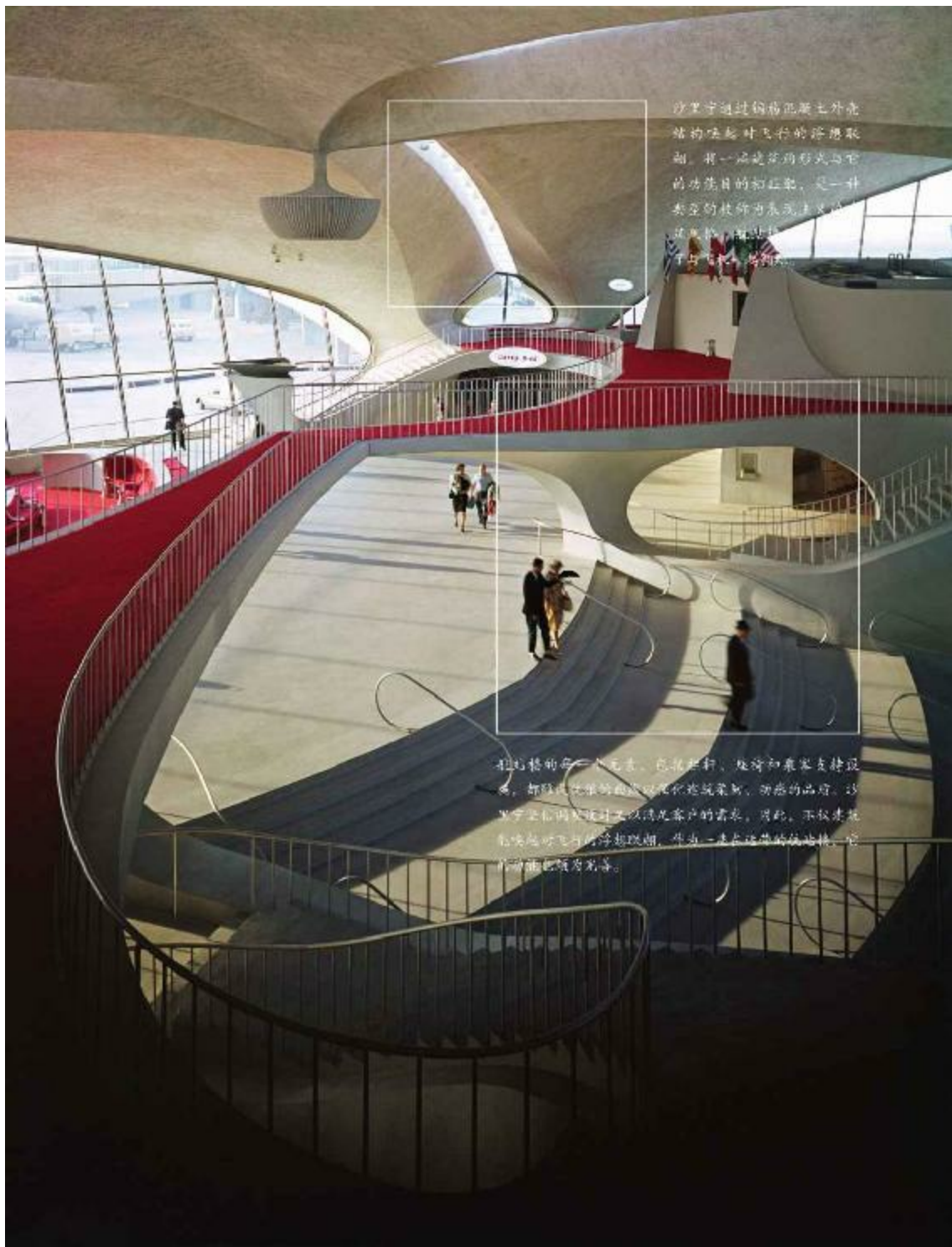
如今这座航站楼归捷蓝航空使用。虽然曾有要求机场更新改造乃至拆除的呼声，但它在1994年被纽约市指定为历史地标。沙里宁是在1956年接受的委托，但这位建筑师没能活到1962年5月航站楼开放。1969年，凯文·罗奇（Kevin Roche）为之增加了一间休息厅和乘客区。

一些著名的美国建筑师，包括菲利普·约翰逊和罗伯特·斯特恩（Robert Stern），都曾声援原有的建筑结构，抑或反对改造的提议。约翰逊尤其着力避免在候机厅的旅客眺望天空的视野范围内建造其他建筑。环球航空公司飞行中心从2001年闲置到2004年，2005年起增添了一座由大型建筑事务所晋思（Gensler）所设计的新的建筑，后于2008

年完工。同年捷蓝航空重新开放了扩建后的设施，并承诺在旧建筑中打造一座航空博物馆和会议中心。旧航站楼面临一道显而易见的难题：随着大容量飞机的出现和安全因素的变化，尤其是2001年9月11日的事件之后，它所遵守的规则变了。作为航空旅行史纪念碑的这座建筑茕茕孑立，无法开展恰当的更新改造。无论如何，它确实启发了许多经典建筑，例如日本大阪的关西国际机场（Renzo Piano，1994）就继承了这种风格，精心创造出象征着航空旅行的澎湃激情的建筑。尽管环球航空公司飞行中心着重侧翼的设计方案更能体现它的时代——20世纪60年代的特征，而非当下的时代特征，但像圣地亚哥·卡拉特拉瓦

（Santiago Calatrava）等一些建筑师仍然认为鸟类飞行的形象是这件作品合情合理的灵感源泉。





沙里宁通过钢铝包裹土外壳
结构唤起对飞行的联想联
想。将一建筑形式与它
的功能目的相联系，是一种
航空的装饰为表现主义以
后建筑，新建筑

建筑师的每一个元素，包括材料、结构和装饰支持设
计，都体现了建筑师的建筑理念，功能的品质。沙
里宁在建筑设计中以满足客户的需求，因此，不仅建筑
能唤起对飞行的联想联想，作为一座建筑的功能性，它
的功能品质为完善。

索尔克生物研究所

1965年

美国，加利福尼亚，拉霍亚

路易斯·I. 康1901年出生于爱沙尼亚厄塞尔岛的金吉塞普。1906年，康全家搬到了费城。1915年，康入籍美国。在设计加州拉霍亚的索尔克生物研究所（1959—1965）之前，康还设计了康涅狄格州纽黑文的耶鲁美术馆（1951—1953）。索尔克生物研究所创建于20世纪60年代，是由小儿麻痹症疫苗的研发者乔纳斯·索尔克（Jonas Salk）创办的。他希望创造一个能让生物学家和其他人一起工作的环境，“一个合作的环境，鼓励人们思考他们的发现对人类未来是否具有更为广泛的影响”。索尔克本人紧密参与了设计。他表示自己的目标是“打造一座值得毕加索参观的设施”。1960年，圣地亚哥市批准将一块土地赠予非营利性的索尔克生物研究所。研究所耸立在托里松山丘上，俯瞰大海。在生育缺陷基金会（March of Dimes）承诺为项目提供启动资金后，研究所于1962年开工建设。

最初的综合体由（被一座石灰华大理石广场和一条狭窄的水道隔开的）两座对称的建筑组成。六层的建筑，下面三层是实验室，上面三层提供“公用设施的通道”。塔楼向庭院突出，西侧六层的教授办公室可以眺望太平洋。建筑物的混凝土是用火山灰制成的，色调柔和。建筑师规定混凝土上不能有任何研磨或涂抹痕迹。除了作为基本结构的混凝土，建筑仅仅使用到了柚木、铅、玻璃和钢材这些材料。研究所的实验室设计没有隔墙，以鼓励合作。总体来说，这组建筑被设计为一处现代科学界杰出人物的智力修养之地。

索尔克生物研究所目前涉及分子生物学和遗传学、神经科学和植物

生物学，研究重点是癌症、糖尿病、出生缺陷、阿尔茨海默病、帕金森病和艾滋病。1991年，索尔克生物研究所最初的建筑被指定为历史地标。1992年，索尔克生物研究所获得了美国建筑师协会（AIA）颁发的25周年奖，并被列入AIA展览“我们时代的结构：改变现代生活的31座建筑”。展会上的照片由卡萝尔·海史密斯（Carol Highsmith）拍摄。任何看见过索尔克生物研究所的中庭和它伸向太平洋的水道的人，都丝毫不会怀疑这座建筑的美与灵。



路易斯·康最初还为综合体设计了其他功能，包括一座集会大楼和生活区，但这些方案没有能够实施。1974年，康去世了。乔纳斯·索尔克曾在1989年决定扩建研究所，甚至聘请曾与康一起参与最初设计的两位建筑师（安森与艾伦，Anshen & Allen）。但索尔克明确表示，路易

斯·康的建筑不会改动，新建的侧翼将与原本的建筑保持一定距离。乔纳斯·索尔克去世后，1996年，新增的实验室和办公室完工，毁誉参半。



悉尼歌剧院

1973年

澳大利亚，悉尼

联合国教科文组织在2007年将悉尼歌剧院列入《世界遗产名录》时指出：“悉尼歌剧院是20世纪的建筑杰作。其无与伦比的设计与施工意义深远；卓越的工程成就和技术创新使之当之无愧地成为世界著名的建筑地标。它是一场深具胆略与远见的实验，对20世纪末的新兴建筑具有持久的影响力。”

1956年，新南威尔士州政府为坐落在悉尼地标建筑海港大桥附近的贝尼朗岬角的这一项目组织了一次公开的国际竞标。竞赛的获胜者是丹麦建筑师约翰·伍重。伍重1918年出生于哥本哈根。宣布胜出时，他尚鲜为人知。他曾在芬兰的阿尔瓦·阿尔托（Alvar Aalto）事务所工作过一段时间，并深受贡纳尔·阿斯普伦德（Gunnar Asplund）的影响。1949年在美国旅行期间，伍重遇到了路德维希·密斯·凡·德·罗、理查德·诺伊特拉（Richard Neutra），以及查尔斯与蕾·伊姆斯夫妇（Charles and Ray Eames）。1950年，他在哥本哈根创建了自己的事务所。

据说，悉尼竞标中，伍重的参赛作品是评委、建筑师埃罗·沙里宁从落选方案中拯救出来的。沙里宁后来设计了纽约环球航空公司飞行中心。伍重所设计的独特的屋顶形状源于他对悉尼港海军图标的研究以及个人的造船知识。悉尼歌剧院于1959年动工，但覆盖着两座大厅的建筑外壳的设计是伍重与建筑工程师奥韦·阿鲁普（Ove Arup）在合作过程中不断完善的。在竞标过程中，无论是伍重还是评审团都没有咨询过结构工程师的意见。1964年开始，预制扇形肋拱逐步安装到位。一系列半径为75.2米的球体组成了混凝土的外壳，整座结构被放在由深深的混凝

土墩支撑的硕大基座上。基座长185米，宽120米。



新南威尔士州政府的变故导致伍重于1966年辞职。悉尼歌剧院的玻璃幕墙及室内设计由彼得·霍尔（Peter Hall）、莱昂内尔·托德（Lionel Todd）和大卫·利特莫尔（David Littlemore）以及新南威尔士州政府建筑师泰德·法默（Ted Farmer）共同接手。1973年10月20日，英国女王伊丽莎白二世为歌剧院举办落成典礼。尽管获得了英国皇家建筑师协会的金奖，但伍重没有出席开幕仪式。1999年，伍重以远程模式再度参与了这座建筑的翻新方案，促成了建筑师唯一亲自进行室内设计的空间伍重厅（Utzon Room，2004）的诞生。许多建筑师都曾对悉尼歌剧院发表过种种见解，唯有路易斯·康的话似乎最为恰当：“太阳不知道它的光有多美，直到被这栋建筑反射出来。”伍重于2003年获得普利兹克奖，2008年去世。自1996年后，他从未回到过澳大利亚，从来没有看到他的代表作完工的样子。如今的悉尼歌剧院每年开展三千场活动，观看演出的观众达到两百万人。



中，悉尼歌剧院，由五座
于地，并因此成为现代
建筑史上的杰作。由经过
1300万美元的预算，因
此在1973年，一百多万
美元，是当时悉尼最来
自上方的天空和下方
海面，因此。

伍重努力寻找自然形态的
有机形式，最初他将屋顶升空
而呈抛物线形，但此工程未竣
不上他的设计，建筑又从中
改变为一系列，而共同由下的
以形成。

音乐厅和歌剧院，系列，为入
进道的十台，以建筑还包括
一座歌剧院和其他几个较小的剧院。



悉尼歌剧院

澳大利亚，悉尼，1973年

（上图）

不同于当代的曲线建筑，悉尼歌剧院复杂的混凝土外壳设计未曾借助计算机



（右图）

当预制混凝土与恒久的陶瓷面砖造就的标志性“风帆”开始在悉尼歌剧院的花岗岩覆盖的基座上升起时，施工开始了

蓬皮杜中心

1977年

法国，巴黎

乔治·蓬皮杜中心从很多方面来说，不仅对于伦佐·皮亚诺（Renzo Piano）的职业生涯，且对当时的建筑界也是一座开风气之先的建筑。因为蓬皮杜总统鼓励在塞纳水岸建造塔楼这样的都市实践，蓬皮杜中心旨在打造一个彰显蓬皮杜总统精神的现代法国文化的案例。安德烈·马尔罗（André Malraux）提出了让人人都享有文化的文化之家概念，蓬皮杜中心就是这一概念的产物。从一开始，蓬皮杜中心就涵盖了多种学科和表现形式，从图书馆到国家现代艺术博物馆。需要指出的是，工程师让·普鲁维（Jean Prouvé）是选中伦佐·皮亚诺和理查·罗杰斯（Richard Rogers）这一年轻团队的评委之一。普鲁维（自己在克里希镇（Clichy））的人民之家项目（Maison du Peuple, 1939）被认为是蓬皮杜项目打造的灵活空间概念的重要先驱。在工程师彼得·莱斯（Peter Rice）和汤姆·巴克（Tom Barker）的协助下，该建筑得以真正成形。蓬皮杜中心高六层，净跨度为48米，在巴黎老玛莱区周边脱颖而出，成为一曲赞美技术导向型建筑的颂歌。东立面上管网系统就以管线直接呈现；166米宽的西立面上，标志性的玻璃扶梯蜿蜒而上。

中心最初还包括地下层的IRCAM（声学/音乐研究与协作学院）。这是一个由皮埃尔·布列兹（Pierre Boulez）率领的当代音乐团体。1988—1990年，皮亚诺在蓬皮杜中心街对面，为IRCAM增加了一个新的地上建筑。它的复合砖墙清楚地表明，当时建筑师已经抛开了建筑电讯派风格在主体建筑上所表达的复杂性。1997年，中心又增添了一个小空间——布兰库西（Brancusi）工作室。布兰库西赠送给法国政府许多雕塑作品，条件是这些作品必须保留在他的工作室里。为了达成这个诉求，

中心工作人员和皮亚诺在波堡（蓬皮杜艺术中心昵称，Beaubourg）前的高地上忠实还原了布兰库西的工作室，将之与现代建筑奇妙地连为一体。20世纪90年代末，皮亚诺重回蓬皮杜中心，监督改造工作。他清除了其他设计师在室内增添的过于烦琐的附加物，很好地还原了其设计时适度的透明性和开放性。更重要的是，可以说是他的改造平息了自1977年以来，展厅特色的机械造型与其他内部公共空间的搭配冲突。



多年以来，蓬皮杜中心平均每天要接待近两万名游客，是欧洲游客最多的景点之一。诚然，其中更多人是被从楼顶眺望到的巴黎景致而非现代艺术所吸引。但公众对这座建筑的认可，使它成为现代建筑在欧洲众多风格传统的老城中取得“成功”的持久见证。伦佐·皮亚诺和理查·罗杰斯后来各自事业辉煌，部分归功于他们被选中设计这座建筑。



光之教堂

1989年

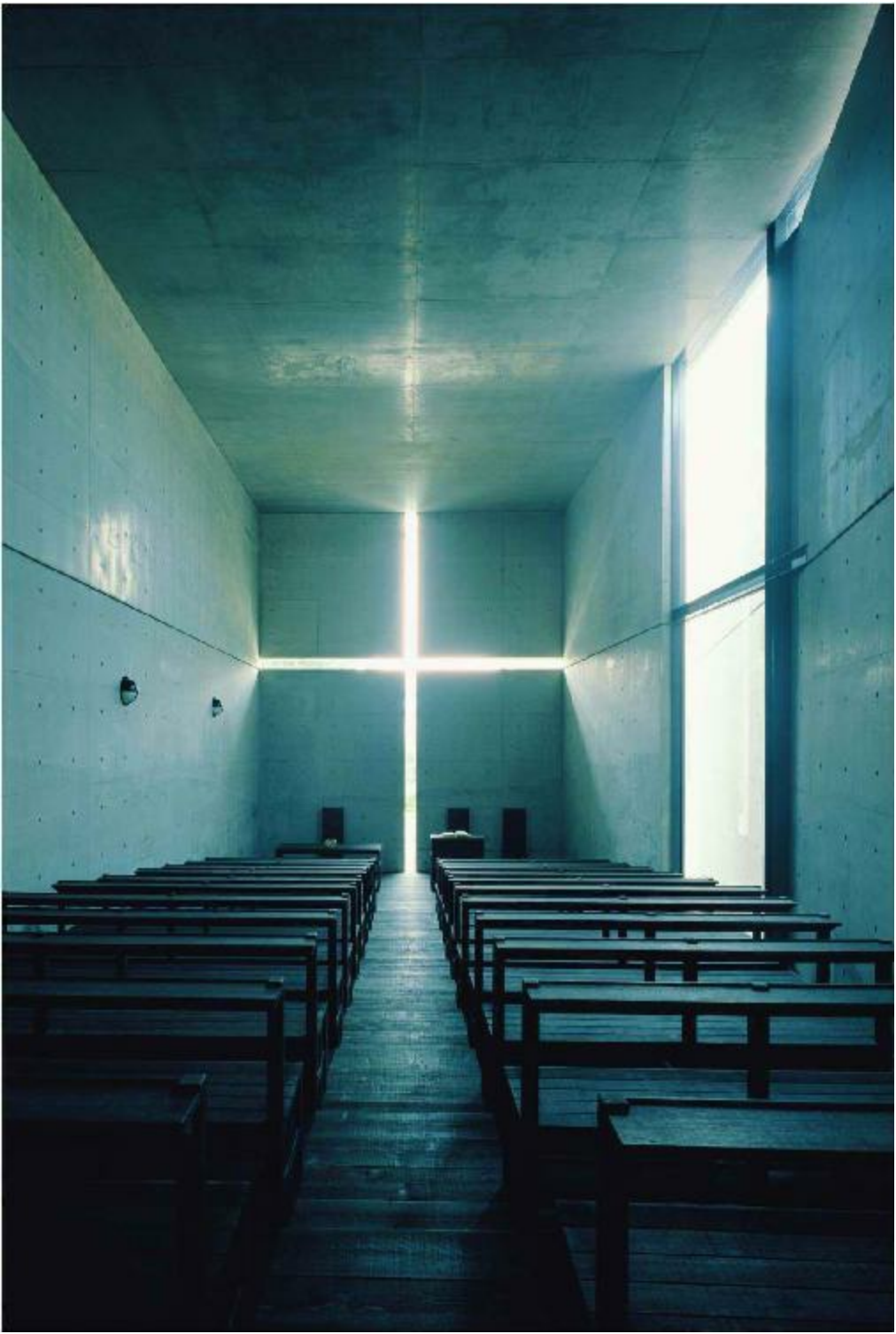
日本，大阪，茨城

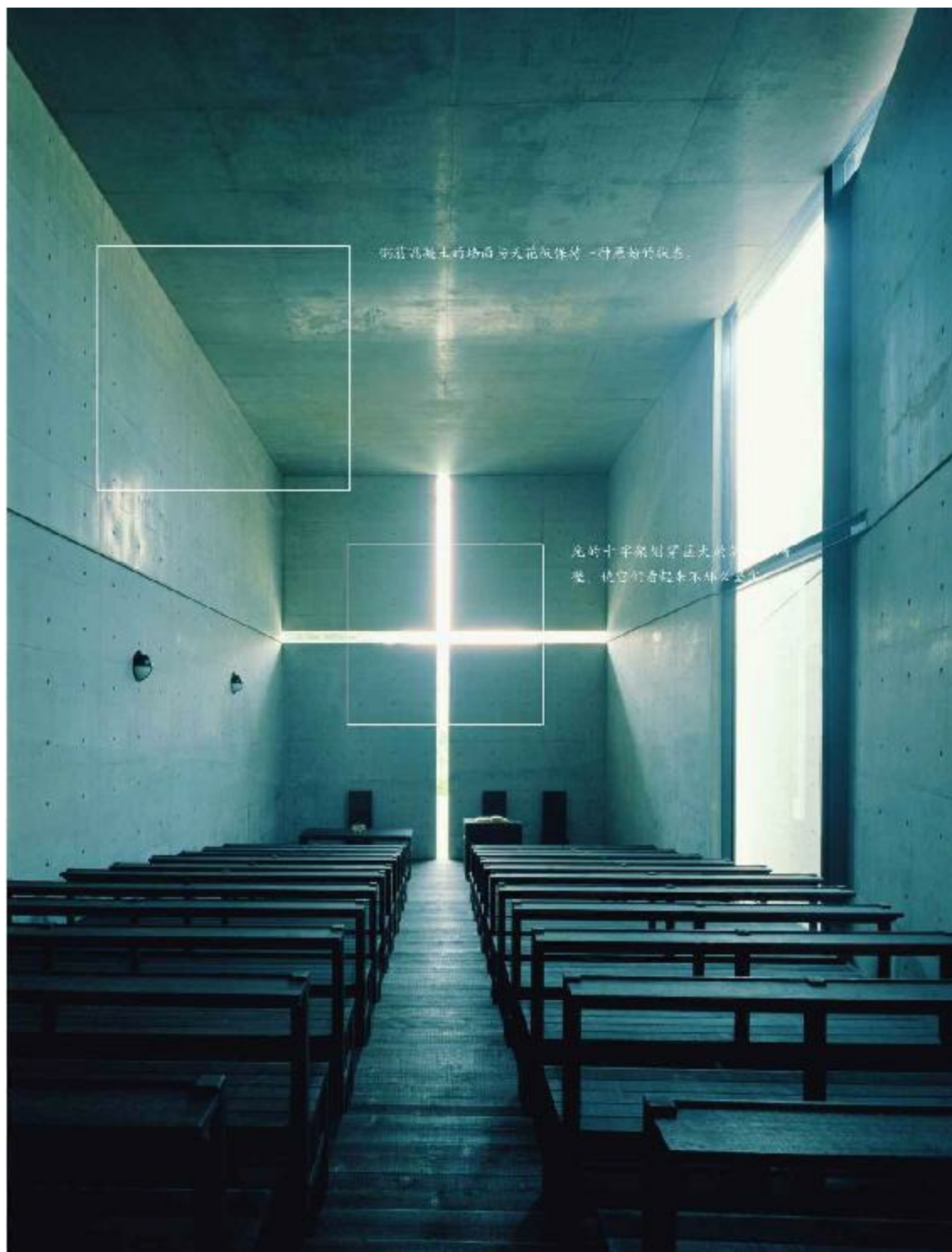
光之教堂是日本建筑师安藤忠雄最著名的作品之一，从开业起，它所迸发的力量与朝气生生不息。1999年，安藤又为教堂设计添加了一座毗邻的主日学校。它的面积只有113平方米。是应轻达昇牧师的委托，为日本联合基督教会的成员、茨城的春日冈教会建造的。它是当代建筑在安藤这样的大师手中所能传递出的力量的展现。

一如安藤所有的建筑（尤其在的那些），光之教堂厚重的混凝土墙体有着与之天生的粗糙全然不同的“温柔”。教堂本质上是一个长方形的混凝土盒子，独立的墙体与之成15度角相交。教堂最著名的元素是祭坛后面的十字开口，它使得光线如潮水般涌入室内。地板和长凳都是用黑色的雪松鹰架板制成的，内部营造出一种简约的景象，难得一见的下倾地面亦是如此。对轻达昇牧师来说，祭坛设置在教堂的最低点，象征着“耶稣基督降临到我等众生的最底层”。

安藤说，他更倾向于去除十字开口处的玻璃，让风像光线一样流入，但冬天的气候条件使这一方案无法被教会接受。安藤设计中的十字架，总体来说，并不完全是一个基督教的十字架——这个十字架的比例并不常见，横杆较低——但在相对昏暗空间里，教友们对所见并无质疑。在描述这个项目时，建筑师提到了“对光影关系的追寻”和对“精神庇护所”的需要。项目二期包括一座集会大厅、一间厨房和一个图书馆空间。这个结构“由一个内部双层高的混凝土矩形六面体与一堵以15度角切入其中的斜墙组成”。日本椴木胶合板与建筑融为一体，内部的家具几乎都是安藤设计的。

尽管采用了胶合板，但主日学校确实比上一期工程略显复杂，或者说“精致”。学校建筑面积149平方米，比教堂大一些。这一构思尤显建筑师设计之微妙，既没有压过第一座建筑，也没有改变它的意境。以15度角穿插的斜墙显然与教堂的设计相呼应。但在这个构图中，有所变化的新建筑空间比重复叙事更能打动参访者。安藤还打造了一方小小的有顶棚的座位空间，把两座建筑连接起来。场地相对紧张，但丝毫不影响作品的成功和力量。





粗糙的混凝土墙面与天花板保持一种原始的状态。

光的十字架则象征神圣的信仰，
使它们看起来不那么冰冷。

大卢浮宫

1983—1998年

法国，巴黎

1989年，贝聿铭声称：“大卢浮宫是我建筑师生涯首屈一指的重要项目。”普罗大众可能会对这个声明感到惊讶。贝聿铭的这件作品，从卢浮宫外唯一可见的是一座玻璃金字塔和它周围的广场——拿破仑中庭。但卢浮宫不仅仅是一座博物馆或者前皇宫。贝聿铭的大卢浮宫项目聚焦法国历史之心，而非其他。虽然金字塔的方案一经发布就引起了种种争议，但建筑师使得法国总统弗朗索瓦·密特朗（François Mitterrand）、博物馆权威以及大部分法国人都相信，他的方案是将卢浮宫带入20世纪的正确思路。事实上，密特朗的“宏大工程”（Grands Travaux）主要基于法国首都，旨在强调文化在这个国家的核心作用。卢浮宫在分别位于城市两端的让·努维尔的阿拉伯世界研究所（Institut du Monde Arabe）和新凯旋门（Arche de la Défense，约翰·奥托·冯·施普雷克尔森和保罗·安德鲁（Johan Otto van Sprekelsen and Paul Andreu））之间。除去博物馆功能，卢浮宫毫无疑问也是政府进行决策时的重要考虑因素，是理解现代法国演变的关键。今天，这座金字塔已经和埃菲尔铁塔一样，成为巴黎的象征。

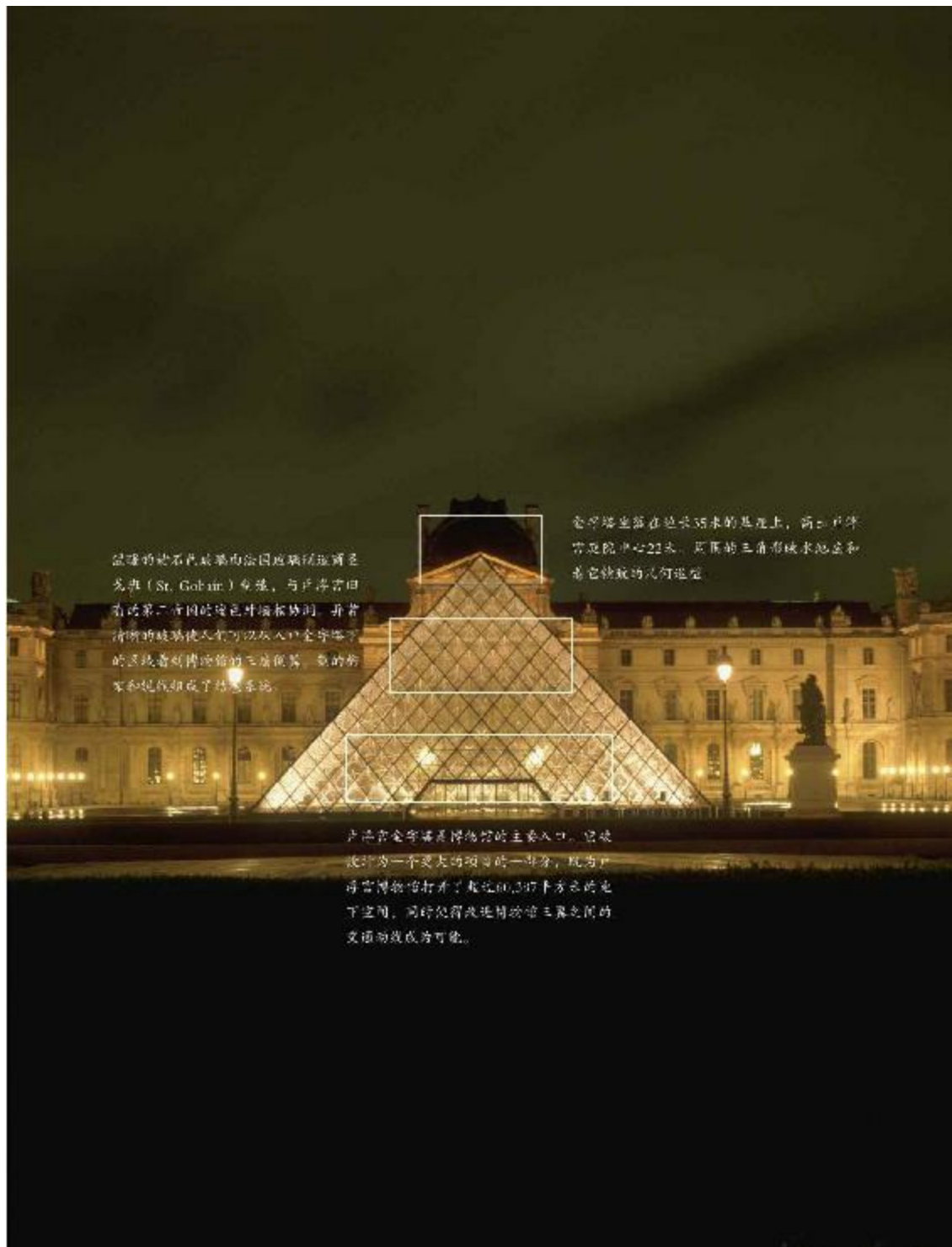
早于17世纪末，卢浮宫就开始了它作为艺术展示场所的历史。1699年，皇家绘画和雕塑学院（Académie Royale de Peinture et de Sculpture）在大画廊举办首次展出。1793年8月10日，中央艺术博物馆在此开幕。20世纪80年代，卢浮宫的部分区域被法国财政部占用。1981年9月26日，当选后不满四个月，密特朗宣布整座宫殿都将成为博物馆。贝聿铭通过对建筑及其历史的仔细研究得出结论，开挖拿破仑中庭是实现这一目标的唯一的解决方案。如此就可以构成一个中央入口，一定程度上解

决了因为建筑规模宏大、沿塞纳河与沿里沃利街的长长的两翼之间距离遥远带来的困难。依照决定将宫殿改造为博物馆的总统的声明，贝聿铭的方案能顺利实施，部分取决于当时仍被财政部占用的黎塞留翼的翻新。



从1983年到1998年，大卢浮宫项目的建设历时15年，涉及场地面积89,000平方米。第一期工程涉及玻璃金字塔、玻璃金字塔周围的广场和更为广阔的地下空间，包括一个新的公共入口、商店、餐厅、临时展览馆和急需的“后勤”空间（1984—1989年施工），共为卢浮宫增加了61,990平方米的空间。一期工程还包括大量的考古发掘工作，尤其是在方庭（Cour Carrée）区域。这些元素得到修复，并融入地下层的宫殿历史展示区中。二期工程（1989—1993年施工）中，卢浮宫的黎塞留翼成

为博物馆的一部分，另外拆除了49,982平方米的空间，然后在保存下来的宫墙内展开了新的建设。





大卢浮宫

法国，巴黎，1983—1998年

（右图）

玻璃金字塔标志着博物馆的新入口

关西国际机场航站楼

1994年

日本，大阪

关西国际机场建在大阪湾的一个占地5.11平方千米的人工岛上，是20世纪末规模最大的建筑与工程项目之一。1988年的国际竞赛上，伦佐·皮亚诺从众多名家中脱颖而出。因为空中交通管控需要随时与滑行的飞机保持直视，所以1.7千米的主航站楼采用了非常规的曲线形状。皮亚诺参考了布兰库西的《太空鸟》等艺术作品以及飞机与滑翔机的设计，将原本形式上的束缚转化为设计优势。弯曲夸张的屋顶叫人难以视而不见，访客自然而然联想起这座岛屿机场旁的起伏波涛。航站楼的曲线实际上是一座直径32.8千米、主要体量埋藏在地下的假想的山峦的一小段。航站楼的上层拱门长83米，旅客在此无拘无束、倍感自由。无论是要通过轨道交通前往大阪、京都等附近城市，还是坐高速船到神户等地，旅客都可以在此轻松换乘。

在地震频发地区的人工岛上建造这样一座大型建筑，面临着许多技术问题。在奥雅纳工程顾问公司的协助下，这些问题得到了很好的解决。该公司使用了一套液压接头系统来抵消堆填区的预期沉降。这座建筑经历了1995年1月17日发生的阪神大地震（北纬34.36度，东经135.03度），抗震性能得到了验证。关西机场虽然和神户一样靠近震中，却毫发无伤，甚至连一块玻璃都没有碎。这次地震（里氏7.2级）共造成5480人死亡、23.6万人无家可归、67,000多处住所被完全摧毁，主要集中在神户。

尽管在某些视角下，裸露的内部结构可能会让人联想到蓬皮杜中心的形式，但关西国际机场的设计有一种无疑是皮亚诺的丰富经验带来的

轻松流畅。简单地说，旅客在这个机场里很容易辨明方向，更重要的是，随时随地都感到舒适自在。从空中看，覆盖在90,000平方米屋顶上的82,000块不锈钢板一直在阳光下闪闪发光，营造出一种比大多数机场更亲切的景象。



伦佐·皮亚诺自己对这个项目的描述也颇具趣味：“我通过深入研究气流得出航站楼屋顶的形式。从横截面看，屋顶是一个不规则的拱（实际上是一系列不同半径的拱），采用这个形状，无须封闭的管道，就可以将空气从航站楼的旅客一侧导向跑道一侧。敞开可见的挡板引导空气沿着天花板流动，并反射上方射来的光。我们创造的是一个空气动力学的天花板，关注的并非外部，而是内部的空气流动。关西机场是一台精密的设备，是数学和技术的结晶。它成为一个强有力的、高辨识度的地

标；以一个清晰而简单的形状，毫不迟疑地挺身而出。它是一个波涛起伏、线条不对称的结构，像一架滑翔机一样在岛上舒展——这正是地面和飞机之间缺失的牵挂。”



机场建在一个人工岛上。建筑师最初的概念图抓住了滑翔机的概念，后来体现在建筑的结构中。

主航站楼的设计灵感来自于对空气动力学研究，并决定设计成一种波浪形的结构，这种结构可以引导气流，使其在航站楼周围流动，从而减少风阻。

毕尔巴鄂的古根海姆美术馆

1997年

西班牙，毕尔巴鄂

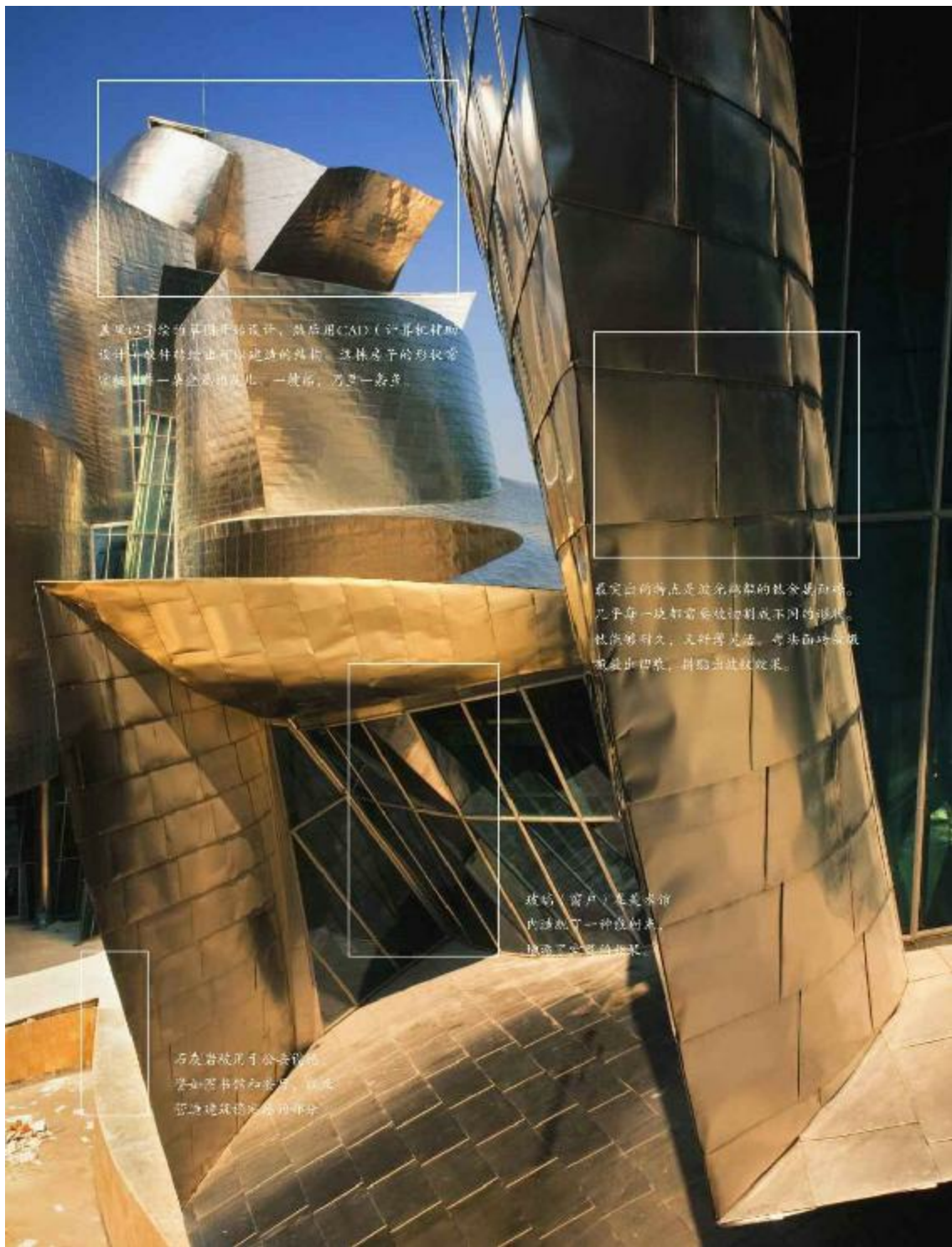
20世纪90年代，所罗门·R. 古根海姆基金会的主管托马斯·克伦斯（Thomas Krens）非常清楚自己对毕尔巴鄂古根海姆的建筑抱有的雄心壮志。他希望这座建筑的影响力能与悉尼歌剧院或巴黎的蓬皮杜中心媲美。他想要的是一座可与沙特尔大教堂相提并论的建筑神殿。现在就说毕尔巴鄂的古根海姆美术馆耐得住时光流逝可能还为时过早，但弗兰克·盖里设计的钛合金船舰，停泊在工业城市毕尔巴鄂核心的内尔维翁河畔，已经被认为是20世纪末最重要的建筑之一。建筑师菲利普·约翰逊毫不犹豫地称之为“我们这个时代最伟大的建筑”。该博物馆是盖里最为才华横溢的建筑作品之一。

坐落在比斯开湾的毕尔巴鄂是西班牙第四大城市，一座港口和制造业中心。盖里的项目实际上是巴斯克当局从20世纪80年代末开始进行的更大规模的城市更新运动的一部分，包括诺曼·福斯特、圣地亚哥·卡拉特拉瓦、拉斐尔·莫尼奥和矶崎新等建筑师都参与其中。建筑位于内尔维翁河畔。最大的那间展厅正对城市的车辆主入口之一，萨尔维大桥（Puente de La Salve）。尽管传说毕尔巴鄂古根海姆美术馆的中庭参照了弗兰克·劳埃德·赖特在纽约第五大道上的古根海姆美术馆，但它最容易让人联想起的是一艘闪闪发光的大船，停泊在昔日的港口之中。它是利用文化重新唤起一座老工业城市生机的罕见的成功案例。

毕尔巴鄂的古根海姆美术馆于1993年破土动工，1997年10月19日向公众开放。建筑物总面积24,000平方米，其中三层展厅面积共10,600平方米。从外边看，钛合金包裹下的结构好似一朵硕大无朋的“金属花”，

盖里利用了法国达梭航太为歼击机设计开发的CATIA软件建模。走进内部，迎接参观者的是一个贯穿建筑核心的55米高的中庭。这里共有十八个展厅，其中主展览空间最令人叹为观止：它没有结构柱，进深不少于130米，宽度不少于30米。这样的空间构造难免让人联想到另一个时代的大教堂。盖里那种建筑即艺术而非只作为艺术空间的个人喜好在此发挥到了极致。一位像盖里这样具有创造力的建筑师，竟然在远离南加州“无所不能”的气候条件下建造了他真正的代表作，这似乎出人意料。而这与托马斯·克伦斯的说服力不无关系，也与毕尔巴鄂的古根海姆美术馆自身成为建筑艺术作品的成熟条件有关。在很多方面，这里真正的艺术作品不是雕塑或绘画，而是建筑本身。





这里以手绘草图开始设计，然后用CAD（计算机辅助设计）软件将地上可以建造的结构，选择房子的形状常以线条画一半全或三维图，一般搞，乃至一轰通。



最突出而特点是近光热能的合金铝网。几乎每一块都需要被切割成不同的形状。材料耐久，又耐得光透。考虑面地铺玻璃做出效果，材料出建筑效果。



玻璃（窗户）是美术馆内透进了一种光线，增加了它的美感。



石灰岩板用有合金铝网，譬如图书馆和客房，以及部分建筑结构的材料。

米约高架桥

2004年

法国，米约

1996年，诺曼·福斯特（Norman Foster）和法国工程师米谢尔·维洛热（Michel Virlogeux），以及工程公司EEG和SERF合作，在与法国建筑师的小范围竞争中获胜，要在A75高速公路的克莱蒙费朗（Clermont-Ferrand）和贝济耶（Béziers）之间建造一座2.5千米长、横跨塔恩河谷（Tarn River）的高架桥。设计师就如何利用这段高速来缓解节假日米约的交通拥堵展开了漫长的研究。高架桥的墩柱的高度从75米到245米不等，为多跨斜拉桥，每跨间距350米。

高架桥历经了三年的建设，在花费约4亿欧元建设成本后，于2004年12月通车。（最深的桥墩）加上其中一根桅杆P2，高架桥总高达到343米，使它成为世界上最高的桥梁，同时引发了相当大的争议。当地人担心它可能会使得乡村风光相形见绌。世界野生动物基金会等协会也激烈反对该项目。事实上，这种争论一直到了法国政府的最高层。法国前总统瓦莱里·吉斯卡尔·德斯坦（Valéry Giscard d'Estaing）甚至写信给他的继任者雅克·希拉克（Jacques Chirac）说：“必须以最谨慎保守的态度对待这个项目。这就是为什么我请求你在方便的时候尽早重新审议这个课题。……就米约提出的方案属于一种斜拉桥，通常只建在港口附近或河流入口。……设计一座横跨如此深谷的高桥时，必须打造一个更通透的剖面，以降低对周围乡村的压迫感。”吉斯卡尔的干预并不足以改变希拉克已经做出的（选择福斯特方案的）决定。

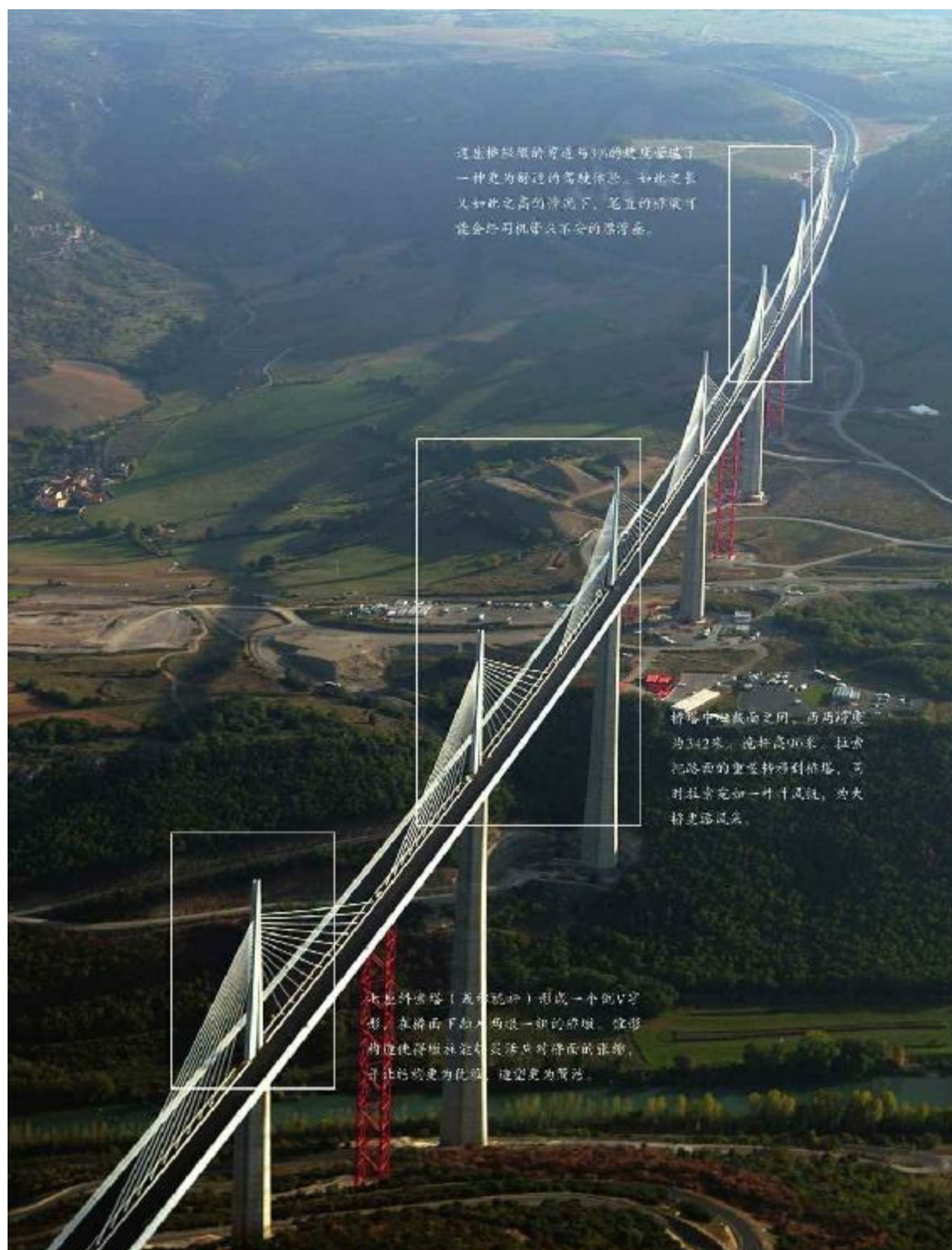
竣工后的桥体距离塔恩河面270米，以欧洲最高的公路桥闻名。在这个项目上，福斯特其实承担了一项通常是工程师的工作。他早年在巴

塞罗那的高288米科塞罗拉塔（Torre de Collserola, 1992）项目中亦是如此。福斯特引以为豪的是，科塞罗拉塔空心的滑模混凝土竖井直径只有4.5米，而这种高度的塔如果采用更传统的设计，则需要采用直径超过六倍的主要支撑结构。到了米约高架桥，滑模钢筋混凝土的竖井甚至缩小到了300毫米，但上面依照可以架起一根无线电杆。在总结米约高架桥项目时，福斯特说：“这就是为什么有些似乎非常简单的东西却更好看，无论是飞机，还是桥梁。你不一定非得是建筑师才有眼光，我认识很多建筑师都没有眼光。当你看到一座愉悦的桥梁，可以断定那个工程师有眼光。当你看到一架飞机比另一架更出色时，亦是如此。它们都遵循自然规律。无论是设计一栋建筑、一座桥梁还是一架飞机，通常会有一系列视觉方案选项，从中能够获得一个最佳的工程解决方案。你是在做选择，你得有眼光。”



虽然，通过风洞测试，人们确实发现了桥梁的形状需要稍作修正，

但不可否认的是，这座大桥在采用种种先进技术之余，丝毫不失优雅，也不曾扰乱它所跨越的自然景致。某种意义上，这座大桥甚至升华了环境，让开车经过的人觉得景色更加宜人。







米约高架桥

法国，米约，2004年

该高架桥约莫290,000吨重，使用了大概127,000万立方米的混凝土。桥面采用高等级钢材。用GPS将在埃法日建工集团的阿尔萨斯工厂制造的2000个部件安装到位

国家体育场

2008年

中国，北京

建筑师雅克·赫尔佐格（Jacques Herzog）和皮埃尔·德·梅隆（Pierre de Meuron）都是1950年出生于巴塞尔的。在苏黎世联邦理工学院求学期间，他们有幸师从阿尔多·罗西（Aldo Rossi），并于1975年双双获得建筑学学位。1978年，他俩在巴塞爾成立了赫尔佐格与德·梅隆

（Herzog & de Meuron）建筑事务所。1995年年初，他们被选中将泰晤士河畔正对圣保罗大教堂的前河畔发电站改造成泰特现代美术馆。2000年5月，这家主打当代艺术品的博物馆正式投入运营。这一委托立即引爆了他们的国际声誉，从此不曾消退。2008年北京奥运会的主体育场占地0.2平方千米，建筑面积近25.8万平方米。得益于媒体曝光，它成为21世纪初最重要的建筑之一。2003年，雅克·赫尔佐格和皮埃尔·德·梅隆在与其他12位建筑师的方案竞赛中胜出，和中国的建筑师、艺术家合作完成了这个项目。

项目的甲方，即北京公共工程管理部门希望设计不仅要新颖而且要通透——一座“集思广益的建筑和公共空间”。体育场接近圆形，这样设计是为了优化91,000名奥运观众的观赛视角。比赛结束后政府拆除了11,000个临时座位，保留了80,000个永久座席。正如建筑师对结构的描述：“碗形的主体结构采用了现浇混凝土。屋顶的基体独立于碗形结构，我设想将其建设成一系列包裹在碗外的钢制空间框架。结构总进深12米。构件之间铺设了ETFE膜。”建筑通风、雨水再利用以及地下的地源热泵系统都得到仔细的考虑。2004年5月23日，巴黎戴高乐机场的E航站楼部分坍塌后，中国的权威机构谨慎地取消了原设计中的可伸缩屋顶，这也降低了该设施的总成本。



这个案例中，建筑的外立面和结构浑然一体。建筑师把这个造型比喻为一个由小树枝交织而成的鸟巢。事实上，这座建筑就被称为“鸟巢”。正如建筑师写道：“体育场的空间效果新颖、前卫又简洁，有一种近乎远古的直截了当，以纯粹的结构形式呈现。”这座体育场里举办过2008年北京奥运会以及随后的残奥会的开闭幕仪式。它无疑是此届盛事最具知名度的“标志”建筑。尽管国家体育场与周边地区号称是当时中国首都最重要的公共空间，但到了2012年伦敦奥运会时，这座建筑仍然没有固定的租客，附近的奥林匹克水上运动中心已经变成了水上公园。





马上扫二维码，关注“**熊猫君**”

和千万读者一起成长吧！