

第一章 希腊上古时期的艺术

遥远的年代，古老的艺术。

与古希腊哲学的伟大一样，古希腊的艺术同样是伟大的。这个伟大可不是一般常说的伟大，而是空前绝后的伟大，因为，像几千年过后，还没有哪个哲学家敢说 he 比柏拉图和亚里士多德更伟大一样，也没有哪个艺术家敢说自己比菲狄亚斯要伟大，敢说自己的雕像比《米洛斯的维纳斯》更美。

那么，我们如何开讲古希腊的艺术呢？要知道，古希腊的艺术虽然过去了两三千年，但是留下来的东西仍然不少，要是一一道来，那十本书也说不完呢！可我一本书也不能给它，只能给它其中的几章。所以，我们只能把古希腊艺术中最了不起的东西拿来讲了。

古希腊艺术的轮廓 我们讲古希腊艺术是离不开

古希腊历史的。

在《西方历史的故事》第二章《光荣的希腊》中 我们已经对古希腊的历史进行了详细分期。现在再来看看，它们分别是：

爱琴期：约公元前六千年至约公元前两千年。

米诺斯期：约公元前两千年至约公元前一千五百年。

迈锡尼期：约公元前一千五百年至约公元前一千年。

黑暗期：约公元前一千年至约公元前五百年。

古典期：约公元前五百年至公元前三百三十六年。

按照历史的原则，我想大家可以猜到本书对古希腊艺术的分期了 如艺术史书中常说的爱琴期、米诺斯期、迈锡尼期、黑暗期与古典期等等。

我们也会大体这样做，除了没有爱琴期与黑暗期：前者只是艺术的萌芽期，我们可以将它并到米诺斯期去说；后者的一部分按照艺术史的称谓，为“古风期”。

接下来的问题是：剩下的这几部分又是怎么说呢？根据什么样的线索去说呢？

这问题是很重要的，因为要将任何问题说清楚，必须有线索，就像一条路一样，大家沿着这条路走去，就不会在古希腊艺术的迷宫中感到丈二金刚——摸不着头脑了。

对于古希腊艺术而言，这条路的一个主要特点就是历史与艺术的综合，即艺术也有其历史，并且，它的分期与对历史本身的分期也是常常相对应的，这就是我们写作《西方艺术的故事》的第一原则，即艺术与历史相结合的原则，这也是《西方艺术的故事》的第一线索。

事实上不仅在艺术里，从前面哲学、文学等诸卷中，甚至后面的《西方科学的故事》，都是依历史作为线索的，在历史的大背景下讲述文学、哲学与艺术等等。这个历史的大背景，也就是我们在《西方历史的故事》中所讲述的西方的历史。由于二者之间密切的联系，如果您有时间，希望能参考一下《西方历史的

故事》从中把握艺术发展的线索。

《西方艺术的故事》之第二条线索是艺术本身的线索。

我们知道，艺术的内容是相当广泛的，广义而言，它应当包括与自然科学相对而言的大部分学科，像文学、音乐、美术、建筑，甚至演讲、体育等等。在这里我们当然不能将这一切都当做我们要讲的对象。为了更清楚地说明我们的主题，要将内容限制在一个相对小的范围之内，一个足以说明我们主题的范围之内。

我们翻开一本西方艺术史的书，我们会发现，它大体的内容会是这样一些：绘画、雕像、建筑，以及一些具有艺术特色的器皿如陶器、铜器、金银器甚至衣饰等等。至于也被称为艺术的两大内容——文学与音乐因为它们过于独特而自成体系所以一般是不将它们列入其中的，自有文学史与音乐史去说它们。

这样，剩下的那些就都可能是我们所要讲述的内容了。

不过，除了在古希腊时期我们会讲讲陶器、金银器之类外，在其他历史时期我们只会讲艺术的下面三大项内容：绘画、雕刻与建筑。这也是一般的西方艺术史所采取的方式，是根据艺术史本身发展的特征而来的。即使对于建筑、雕刻、绘画这三种主体的艺术形式，在每一个时期，它们的发展也并不是平衡的，有些时期雕塑艺术更加发展，出现了伟大的雕塑家，但绘画与建筑并不一定有同样伟大的成就。在中世纪，西方那些虔诚的基督徒们修建了大量规模宏伟的大教堂，因此建筑就是这个时期主要的艺术形式，至于绘画与雕刻虽然也有许多作品，但就比不上建筑了。这就是说，我们在写西方的艺术史时，对于每一个时期也不需要把建筑、雕刻、绘画等样样说全，而主要说那些在这段时期搞得非常好的东西，像迈锡尼人的盆盆罐罐、文艺复兴时期

的绘画与雕塑，等等。当然，其他方面也会简单说一些，以免显得我们的艺术史太过偏颇。

到这里，我想对于古希腊艺术这一块的大体脉络大家都有点儿眉目了吧？根据古希腊的历史，我将整个古希腊艺术分为米诺斯期、迈锡尼期、古风期、古典期四部分，每部分再分成若干个小节，慢慢道来。

米诺斯期的艺术 现在就让我们正式步入古希腊

艺术之殿堂吧，这座宏大壮丽的艺术圣殿的第一个大厅陈列的就是米诺斯期的艺术作品。

在终年碧波荡漾的爱琴海上，很早以前就有人生活了，人一旦存在，他们最早做的事之一就是创造艺术。这是全人类共有的规律，即使那些最为落后的原始民族，他们可能没有青铜器，甚至没有磨制的石器，也不会用火，但是他们不可能没有一样东西——艺术。就像澳大利亚的土人们一样，他们还处于所谓的旧石器时代，却已经能够画乳房长得像丝瓜的女人像了，甚至还会雕刻，雕刻出来的东西还蛮有味儿呢！这有点儿古怪吧？我们这些文明人是断不会饭都吃不饱就去搞艺术的，甚至饭早吃饱了也不会搞。就这点而言，远古的人们是比我们这些所谓的文明人更热爱艺术的。

居住在爱琴海上的人们很早以前就开始摆弄艺术了。后来这些艺术沿着数不清的岛屿蔓延开来，一直到了克里特。并在这里达到了古希腊艺术的第一个高峰。由于克里特人在艺术上的伟大成就，甚至有人把它列为世界几大文明古国之一。

这克里特岛上的文明也被称做米诺斯文明。关于它的起源

——宙斯是如何将美女欧罗巴搞定，并生下了儿子米诺斯，我们在《西方历史的故事》之首章《西方》中就已经说过了 现在我们直接来谈以这个宙斯儿子命名的伟大文明。

我们分别来谈谈它的建筑、雕刻、绘画和陶器。

曲折离奇的迷宫 在米诺斯期的所有艺术形式中，最有名的当然是一座建筑了，它简直同埃及的金字塔一样有名，这就是克诺索斯宫 又被称为“迷宫”。

这座宫殿大约在纪元前两千年开始了第一次建造，后来遇到了几次战争和大火，像秦始皇的阿房宫一样被烧了个精光。但与我们的祖宗不同的是，克里特人似乎更有耐心一些，他们又在废墟上重建了新宫。这个新宫就是在《西方历史的故事》第二章《光荣的希腊》之《伊文思》一节中所说的由伊文思博士挖出来的那个。与旧宫相比，这个新宫的样子与旧宫没什么差别，只是要大得多。它是什么样子的呢？依据找到的各种资料，我来大体地描绘一下它。

总体来说，这座迷宫靠着一座庞大而且结实的山。它的墙壁是一些大石块，有的足有 1 米厚。依据复原后的遗址来看，它的东西长大约有 150 米 南北宽约 100 米，建筑面积至少在 1.6 万平方米以上。但它最令人叫绝的地方不是大，而是古怪。也许由于不经意地乱建，也许像传说中的一样，真是有意地建得乱，它里面的房子啦、走廊啦、园子啦，多得令人眼花缭乱，让人走进里面就像喝了两斤“二锅头”一样，分不清东南西北了。我现在也只能大致地说说它的整体结构。

迷宫的中间有一个长达 50 米 宽约 29 米的大院子（说不定就是曾经关牛头怪物的地方），我们以这个院子为中心来看其

它地方。

院子北面有一个小小的剧院，像古希腊所有的剧院一样，是露天的，大家就坐在星光或阳光下看戏。院子北面还有一些小屋子，是下人们住的地方。

与北面离得最远的院子南面就是国王一家子住的地方了，他们一家子生活所需的房子都在这里。究竟是一些什么样的房子呢？我们可以自己去想，例如国王睡觉造孩子的地方——寝宫 还有吃饭的地方——饭厅 以及厕所等等。除这些外 还有就是国王祭神用的地方了，这地方有一个特别的名字，叫“双斧宫”。

西面有国王藏金银财宝的仓库，还有就是一座也用来祭神用的大庙。

其中觐见室位于西宫的底层，它也是修复得比较完整的宫室之一。室内有一个保存完好的御座，好像是用石膏仿制成的，我想它应该是大理石。式样同今天我们通常坐的高背靠椅相差无几，远不像咱们中国古代帝王们的御座那样考究。据说现在海牙国际法庭首席大法官的坐椅就是按照这御座仿造的。

王宫东面有一道又窄又陡的台阶，人可以从王宫走到山下。

上面就是迷宫的大体构造。也许您会觉得住在这样一座宫殿里真是受罪，但实际上相反，它是一个住起来相当舒服的地方。

首先，它安全。想想看吧，1 米厚的石头墙什么大炮能打穿？何况那时还没有大炮。并且小偷们也不敢进来，怕有进无出。其次 这是一个讲卫生的地方。它有下水道、自来水、暖气，甚至还有“电梯”当然不是用电来发动的，但用处是一样的，也能把人直直地送上楼去。怎么样？简直像五星级宾馆吧？

此外，它通风和采光令人吃惊得好。为了解决建筑结构如此错综复杂的空气调节和采光问题，古代克里特建筑师运用光学和几何学的原理，在紧密相连的各幢楼室间建有一个个天井，让光线和空气通过靠着天井的窗户和通风口进入室内。由于底层光线较暗，在天井的一角装有一块磨光的大理石，光线通过大理石的反射投入房间，使位于底层的屋室照样光线明亮。

王宫还铺设至今看来依然比较科学、完备的供水、汇雨和排水系统。在东宫王后寝宫旁边的盥洗室看到的部分排水管道相当别致，它是由陶土烧制的一节节两头小、中间大的橄榄状圆筒衔接起来的。当污水通过管道排到外面时，根据水力学原理，水流随着管道口径的变化产生冲力，达到避免堵塞排水系统的目的。

关于米诺斯期的建筑我们就说这点儿，现在我们来谈它的绘画。

生动而自然的迷宫之画 关于米诺斯期的绘画，是与它的建筑联系在一起的，为什么呢？因为这些绘画通常都是画在墙上的，也就是壁画。我们将从它的题材、手法等方面去分析一下米诺斯期的绘画艺术。

米诺斯期的绘画总的来说是相当有成就的。这首先就表现在它的绘画题材丰富多彩。从留存下来的壁画中，既有人物，也有动物与植物。但占最主要地位的似乎是动物，并且是海生动物。在米诺斯王宫中王后的寝宫便是这样，只见那墙上各式各样的鱼儿在悠然自在地游来游去，有黑乎乎的章鱼、尖嘴巴的海豚等等，在漂浮着的海草里穿来穿去，仿佛这里不是米诺斯宫的墙壁，而是它们的海洋呢。这王后可能是个动物爱好者，所以把

她的卧室也弄成了个水族馆。

除了海洋动物外，米诺斯宫里的牛也画得相当不错，有人斗牛、与牛玩耍等等。这可能与他们把牛看做神兽有关。牛在古希腊人眼中是挺了不起的，那个宙斯先生就是化做了一头公牛抢走了腓尼基公主，也就是米诺斯王的妈妈，而那个迷宫中关着的怪物也是半头牛。

米诺斯期画得多的第三个东西就是咱们人了。在它的走廊上画着各式各样的人，有大眼睛黑头发的贵妇人，穿着薄薄的衣衫，简直看得清迷人的胸部，还有大吃大喝的男子汉，手握牛角杯。这里的人们对于皮肤的审美观与现代人所见略同，女人的皮肤是白里透红，男人的则被太阳晒成了古铜色。

在西宫北侧壁画间里有一幅描写克诺索斯王的宗教活动中的竞技活动：三名青年男女“斗牛”。画中一头同今天所见的不尽相同的黄牛占去绝大部分的画面，这头牛正向前猛冲，一个少年在牛前全力按住牛角，牛身后的少年则脚跟离地，双手扬起，把一名体态轻盈、身着红装的少女抛向空中，少女在空中做完翻滚动作后，稳稳地倒立在牛背上。

在中央庭院南边一间宫室墙上有一幅关于克诺索斯王的壁画。壁画同真人一般大小，画中的国王头戴装饰有百合花和孔雀翎的王冠，过肩的长发向后飘动，脖子上挂着一朵朵百合花串在一起的项链，腰束皮带，身着短裙，正大步流星地向前走去。由于王冠和项链都装饰着百合花样的饰物，所以这幅壁画被叫做《戴百合花的国王》。

此外，在觐见室里有一幅表现神话的壁画也很有味儿。画面上是三头卧伏在芦苇丛中的怪兽，鹰头狮身，长有翅膀和蛇尾。据说这种怪物的头、身和尾分别代表天上、地面和地下的神

灵。壁画的构思很是奇特，色彩鲜艳，形象亦颇生动。

以上就是米诺斯时期绘画的大致内容了，现在来看看它的特色。

这个时期绘画最大的特点就是生动而自然。

与虽然古老得多，但看上去有点儿呆板的古埃及绘画不一样，克里特人们的绘画总是充满了生气。那些鱼啊、鸟啊、人啊，都像活的一样。这是他们最大的特点，也是最大的优点。看得出来克里特人一向依据他们眼中的实物来画，这可以说是他们艺术的力量之源。我们知道，古埃及的艺术发展了几千年乃至上万年，可是在这漫长的时光中并没有多大的分别，简直像是同一个人画的，充满了宗教的味道。但克里特人不是这样，而后来的古典时代的希腊人就是沿着克里特人的这条金光大道达到了艺术的巅峰的。

迷宫中的绘画另一个特点就是画家们采用了一种特别的画法——用一种新鲜的湿灰泥来涂抹。涂上后，等湿灰泥一干就再涂上一层薄薄的透明的液汁，以便不让它褪色或者干裂。这样，当伊文思先生打开米诺斯宫时，仍然发现壁画色彩鲜明，红的鲜红，白的洁白，好像不是三千年前，而是三百年甚至三十年前画上去的一样。至于笔法，则完全依据写实的需要，有的地方像中国工笔画一样精雕细刻，有的地方则像国画一样写意，寥寥数笔就把一条鱼儿放到了墙上。但也许是为了装饰吧，用的色彩比较浓，多用蓝、红、褐等重彩，使画面形成强烈的对比。

他们用来涂的灰泥是用石灰拌的，白颜料用生石灰调的，深红颜料用赤铁矿制的，黄颜料则是用赭石做的。

堪称精美的雕刻 与绘画不一样，克里特人似乎不大

重视雕刻，但这只是说明它们的雕刻作品不像绘画作品一样多，其技法仍是相当不错的。就雕刻的内容而言，主要是两样东西：牛和人。我们来介绍两件有名的雕刻作品。

第一件是牛头，据说是只大酒杯，乍看上去简直与真的牛头一模一样，长着弯弯的、长长的、锐利的角，结实的额头上生着小球状的卷毛，往下是两只冷酷的眼睛，像魔鬼一样凶悍。有人说它雕的就是弥诺陶洛斯，米诺斯老婆与牛合伙儿生的牛首人身并专爱吃人的家伙。

再来说它的材料。总的说来它是用冻石雕成的，牛角则是贴了金子的硬木，它的眼睛血红中带绿色，是用红色和绿色的玉和石英石镶上去的，两只鼻孔周围还镶上了白色的贝壳，更使得它像真牛一样。

我虽然说了这么多，但是还觉得没有将这只牛头说好，大家只有亲眼看看才会知道它雕得有多伟大，我相信现在的雕刻家们也未必雕得这么逼真。

米诺斯期的第二件雕刻作品是米诺斯宫中出土的女性雕像。

雕像高约 30 厘米，是用陶土烧制成的，色彩则以黄、红两色的渐变为主。这位女士身材迷人，符合黄金分割，头戴一顶长着尖角的帽子，上衣裹得紧紧的，两只浑圆的乳房仿佛是把乳罩挣开了般跳将出来，叫人看了全身热血沸腾，下面则是长裙，最外头的一层最短，里面的一层则长点儿，共有六层之多。可惜她一只手里握着一条吓人的蛇，要不真是位亲爱的美人儿了。

这雕像被命名为《持蛇女神》或者《蛇女》。

除了这些雕像，米诺斯宫中还出土了许多的小石章。这些小石印很像是我们中国人用的刻着自己名字或“某某山人”之

类别号的印章，不过上面印的不是文字，而是一些小像，有长角的羚羊、呆头呆脑的鱼儿等，非常好看。

克里特人两种风格的陶器 说完了雕刻，我们现在来谈另一样艺术——器皿。

克里特人的器皿主要是陶器。还有一些石器和金器，像石瓮、石瓶、石盘、金酒杯等，但不多，我们这里就免谈了。只说陶器，那制作水平也是相当高的。

克里特人的陶器制作可以分两个时期，前一个叫维西尼亚式，后一个叫卡马瑞斯式。

克里特人早期的陶器是很粗糙的，还没有用陶轮，纯用手工制作。但很快就改用陶轮了，先是慢转轮，后来又用上了快转轮。这时被称为维西尼亚式陶器的制作方法很有意思。

陶工们先用陶轮转出陶胚，再用一层颜料随便地涂上去，等烧好陶器后又用火烤陶器的表面，这样那些涂料就会自己向四周散开，颜色也会自动变化，先是褐色，再过渡到黄色和淡黄色，最后是深褐色的边缘。这种陶器被称做“斑纹彩陶”，特点是只有色彩，但没有图形装饰，显得古朴庄重。但后来，陶工们变聪明了，或者说变俗气了，他们给陶器加上了各种各样的几何图形，有菱形、三角形、山形纹、旋涡纹等，还有鱼形、贝壳形、叶子形等各种花纹。

这时陶器的种类主要有长嘴陶、短嘴罐、方形的酒杯、浅底的盘子、双耳瓶、高脚杯、壶等，各式各样，多得很。

这时还有另一种特别的陶器就是“蛋壳陶”，考古学家称它们为“甲壳”，这是一种小圆罐，壁薄得像蛋壳一样。

卡马瑞斯式的陶器比维西尼亚式陶器的品种和数量更多，

且都是用快转陶轮制作的,色彩丰富,有黑、白、红、黄、橙等。上面的装饰则有两类:一类是几何纹样,形式非常多,有新月纹、连续的拱形纹、水涡纹、波浪纹、勾形纹和球形纹等等,还有一种是植物纹样,看起来像植物,也像几何图形,就像我们在老式家具或者毛衣上看到的图案一样,有水莲纹、百合纹、向日葵纹、橄榄纹、刺纹,等等。用这些花纹装饰的陶器色彩缤纷,简直令人眼花缭乱。

除了上面的纹饰,还有一种装饰就是真正的绘画。这些陶器也许是最好看的。在黑色的地子上有时画着橙色、白色和黄色的花儿,有时画的是一只只的动物,活灵活现,例如在一只画着章鱼的陶罐上,那章鱼一条条触手向四周张开,瞪着两只小眼睛,一副要把你紧紧缠住的样子,旁边还有漂浮的水草!

对了,为什么被称做“卡马瑞斯式”的陶器呢?这是因为这类陶器最初是在一个叫卡马瑞斯的洞窟里发现的,所以就取了这个名字。这个洞窟是克里特人的教堂,我们不难猜测这些陶器是用来盛祭品的。后来发现的陶器也是在一些宫殿里找到的,加之这些陶器如此富丽堂皇,我们不难看出它们可能是克里特的王们专用的。这一点儿也不奇怪,中国古代的帝王们不也有专用的御瓷吗?那可是精美得很,连烧制技术也是保密的。

关于米诺斯期的艺术我们已经说了它的建筑、绘画、雕刻和陶器,可以说已经把它的艺术精华概括了,现在我们该说到古希腊艺术的另一个辉煌时期——迈锡尼期了。

迈锡尼期的艺术 在荷马的史诗里,迈锡尼被称做

“多金的迈锡尼”,它的王就是伟大的阿伽门侬,讨伐特洛伊的

希腊联军的统帅，胜利回家后不久就被他的老婆和老婆的奸夫给杀了，他的儿子于是杀了母亲给父亲报仇。这个传说我们在《西方历史的故事》中已经提过 在《西方文学的故事》中说得更加详细，伟大的古希腊悲剧家埃斯库罗斯的巨作《奥瑞斯提亚》正是根据这个传说写出来的，如果您对伟大的迈锡尼文明，对特洛伊战争或者古希腊悲剧感兴趣，可以参考之。

独眼巨人叠石法和阿特柔斯宝库 迈锡尼期的建筑艺术主要体现在两样东西的建造上：城墙和坟墓。

迈锡尼城位于伯罗奔尼撒东北部的亚哥里斯，《伊利亚特》称之为“甚旱的阿尔戈斯”。城堡的正门位于西北面，它就是著名的狮子门。

狮子门由 4 块巨大的石头构成左右门框、拱顶和门槛 高达 10 米，横宽可以供步兵、骑兵乃至战车从容进出。门框上面有块三角形的石头门楣，高 3 米 宽近 4 米 厚近 1 米 上面雕的就是两头巨大的雄狮。但见雄狮高傲地昂起头，后腿踏在门楣上，前腿踏在祭坛上，仿佛颇为藐视那些经过它胯下的芸芸众生呢！

看过了狮子门，我们再来看看整个迈锡尼城。

整个迈锡尼城的轮廓有点儿像鸡形，东西两头伸出去一点儿，南面也凸出去一点儿，周长差不多 1 公里 面积约有 3 万平方米。城墙平均厚度有 6 米左右 有的地方厚达 8 到 10 米。它顺着地形，一会儿向山谷延伸，一会儿往坡上爬去，但各处墙体高度都差不多 高出地面近 20 米。够吓人吧！

从上面的描述来看，我自己都有点儿不相信在三千多年前，那群只有青铜工具的奴隶们怎能建造起这样巍峨的城墙！

建造迈锡尼的古希腊人叫亚该亚人，他们已消失在历史的

长河中，后来的希腊人也不相信他们的祖先能凭自己的力量建造这样伟大的城，于是便说那是独眼巨人们造的，并且称这种建筑法为“独眼巨人叠石法”。

具体说来，它有两种形式。对于城墙不那么重要的地段就用一些规格不一、表面粗糙的巨石一块挨着一块筑起来，再用泥土和小石块塞住空隙。但对于城墙重要的部分，如大门和易受攻击的地方，则用大小一样的长方形巨石叠压起来，中间小小的窄缝还用泥土塞紧。这些石头大都有好几吨重，据说最重的达 20 吨。

不仅仅是雄伟，城市的设计也相当巧妙，解决了许多连现在的城市都不好解决的问题，例如供水，在迈锡尼城的后头有股泉水，建设者们用巧妙的地下管道把泉水引进了城里。

虽然没有水泥把众多的石头粘在一起，但经过了漫长的三千多年后，迈锡尼那座伟大的城门依然挺立在伯罗奔尼撒的大地上，供骚人墨客们凭吊。

迈锡尼期建筑艺术的第二项伟大成就就是“圆顶墓”的建造。

圆顶墓是由早期的竖井墓发展而来的，那些竖井墓我们已经谈过了，就是施里曼发掘迈锡尼时所找到的，他从里面找到了数不清的珍宝。

在离狮子门西南半公里左右的地方有一条长约 35 米、宽约 6 米的长廊，没有顶盖，两边的墙用磨得平平整整的石板砌成，一直通到坟墓的大门。这大门高超过 5 米，两侧有绿色的大理石半圆柱，上粗下细，柱身和柱头都有美丽的浮雕。最了不起的是大门的门楣，它由一整块巨石雕成，长近 9 米，宽 5 米，高超过 1 米，重达 120 吨，上面也有各种精美的浮雕。走进大门，坟墓

内部是 一间圆顶大厅 高度与直径都约 14 米 由 33 层的巨石堆砌而成。墙体和圆顶上原来都曾装饰有美丽的青铜花瓣，可惜现在已经掉了。

但这间大厅不是用来埋死者的，只用来举行追悼会。死者埋在旁边一间四方形的小房间里，一条狭小的地道把它与大厅连接起来。

以上的圆顶墓乃是圆顶墓中之最大者，又叫“阿特柔斯宝库”。

这些圆顶墓在迈锡尼共有 9 个 都是埋葬国王们用的 除阿特柔斯宝库外，还有克里腾涅斯拉陵墓也很大，里头埋的据说是阿伽门农的老婆克里腾涅斯拉。

这些圆顶墓是迈锡尼期建筑艺术的顶峰，经过了漫长的三千四百多年后仍能屹立不倒，并且用殉葬品的丰富来向我们宣扬着迈锡尼王们的阔绰。

狮子门上的雕刻 迈锡尼期在雕刻艺术上取得了不小的成就，这从狮子门上就可以看得出来。

狮子门上的狮子不但体魄宏大，而且肌肉也雕得极富力度，变化生动。它们分于左右，一边一只镇守着城门，这种对称的构图法使得整体看上去既平衡又威严，与咱们北京故宫大门边的两头狮子有异曲同工之妙。

迈锡尼人对于雕刻不但在行，而且看起来热衷此道。在《伊利亚特》那里，记载着技艺精湛的铁匠赫菲斯托斯为最伟大的希腊英雄阿喀留斯做盾牌的情形，他在盾牌上雕下了许多好东西：

那里他又安排一个葡萄园，葡萄串重重地挂着，

全是黄金制成，惟有葡萄乌黑，
葡萄藤缠满那白银柱子。
园子的周围划上一条蓝色的沟，外边是锡做的
篱笆……

他又在那里刻上一群直角的牛，
一部分牛用黄金雕成，一部分用锡，
它们一路叫着，从牛栏前往牧场，
到那流水潺潺、芦苇摇曳的小溪边去。

迈锡尼人正是这样搞他们的雕刻的，他们在几乎所有的东西上都雕有各式各样的图案，从门楣、瓶瓶罐罐直到长矛宝剑，而且都雕得像模像样。

例如，施里曼从那些竖井墓里找到的一把匕首，一面雕刻着猎狮的场面：四个不怕死的猎人手持着盾牌和长矛，同一头威猛得吓人的雄狮展开殊死搏斗，旁边一个猎人已经倒在雄狮的利爪下了，其他生者挺身向前，毫不退缩。另一面则是狮子成了捕猎者，不过它们捕猎的对象是羚羊：一只勇猛的雄狮扑向一群羚羊，四只羚羊撒腿就跑，第五只则被狮子扑倒在爪下。每个人、每头狮子和每只羚羊都雕刻得栩栩如生。

迈锡尼人似乎颇爱好战争，在一只指环上也雕着战斗的场面，有四个战士厮杀，其中一个已经受伤倒地，不能再战，一个也已经受伤跪下，但仍举剑搏斗，一个躲在一面盾牌后刺冷枪，看起来有点儿怕人。

迈锡尼人的陶器、金器、银器与水晶器皿 说完了建

筑和雕刻，我们现在来说迈锡尼期艺术的最后一项内容：器皿制作。

迈锡尼期的器皿制作技术也是非常之高的。从制作材料上来说，有陶器、金器、银器、铁器、石器和水晶器皿等等，从用途上来说有盛水用的、陪葬用的、打仗用的和喝酒用的等等，多得不得了。但这里只能选一个标准来说，我想还是根据器皿的质地来说吧。

首先说陶器。也许是不大看得起陶器吧，迈锡尼期的陶器发现得不是很多，因为陶器虽然价廉物美，但终究是陶土做的，买一个用不了几个钱。那些“多金的迈锡尼人”对它颇有些藐视，不大用它。这样的结果是，考古家们在迈锡尼期的遗址中找到的陶器不多，最多的倒是金、银、铜器之类，这些我们等一下要说。

但从找到的陶器来看，迈锡尼期的陶器制作技术也是不错的，这从早期的米尼亚陶器上就可以看出来。这些米尼亚陶器一般都是灰色的，形状十分规则，表面也很平滑，上面有各式各样的花纹，有的是一圈圈的三角形，有的画着螺旋形花纹，有的还有动物的大体形状，有点儿像咱们半坡村出土的陶器。这些东西造型别致，有的长着小小的长嘴巴，有的一边生一个小耳朵，有的吐一段儿舌头，水就顺着这舌头流下来，不致乱洒一气。

后来的陶器与前面的没多大不同，只是黑线条和花纹越来越多地画在浅色的陶胎上。

现在来说金器。我们说过，迈锡尼号称“多金”，那金子自然少不了。这一点儿也不假，施里曼等人就从迈锡尼期的墓葬发现了大量金器。这些金器有三个特点：一是式样多，二是用途多，三是数量多。我们一道来。

先说式样。有的金器大得可以包得下一个人的整张脸，而

且是一张大脸；有的小得像一颗小珠子，只能别在小姑娘的耳朵上；有的则像剑柄，可以在前面接上一截儿当剑使；有的则像一把大酒壶，装得下整整三斤“老白干”。

再说用途。其实从前面的样式我们就可以看出这些金器的用途。有的用来给女士们做装饰品，如小珠子、手镯之类；有的男士们用来喝酒，如大金杯；有的用来做武器饰物，当然金子不能用来做刀，它太软了，但能够用来镶在宝剑上或者盾牌上，显示勇士们的高贵——我们前面刚讲过，伟大的阿喀留斯的盾牌上就镶上了金子；还有的则用来做些特别的用途，如陪葬，这方面迈锡尼人特别大方。

至于数量多，那就不用说了，只要我们去逛一下希腊和英美各国的博物馆就知道了，那里一件件闪闪发光的迈锡尼金器会令你头昏眼花，找不着北。

我们现在来举两个金器的例子。

一是大得像整张脸的金面具。

这样的金面具不止一件，都是施里曼在迈锡尼发现的，价值连城。每个金面具都是一个国王的遗像，也许像我们现在照相一样，没有相机的迈锡尼人则给国王做个金面具。这些金面具严格按照国王的真实面容来做，所以有的浓眉大眼，有的只有淡淡的扫帚眉，嘴巴和面部表情等也各有不同。在一张金面具上，国王窄窄的额头，眉毛紧贴在眉骨上，眼睛安详地闭着，挺直的鼻梁，八字须往左右翘开，双唇紧闭，从耳朵到下巴则是铁丝样的络腮胡子，十足是个勇猛的武士。

另一样则是个大金杯。

在《伊利亚特》里有这样一段话，说的是亚该亚人把被特洛伊人杀伤的马卡翁带到涅斯托耳的帐篷里来，一个女奴给战士

们献上了美酒。原著是这样描述这只杯子的：

旁边放着一个酒杯，是老人从家乡带来的，
它镶嵌着金钉，杯的提耳一共有四只，
每个提耳上面站着一双黄金鸽子，
好像正在啄饮；提耳下面有两条长柄支持。

上面这段描述与施里曼挖到的一只金杯十分相似，它下面也有长脚，并且，在每个提耳上都有一只黄金的鸽子。

迈锡尼期的银器也不少，都是用上好的白银制作的。其中有两只特别引人注目。

一只狮头形银杯看上去不像只杯子，因为轻易看不出杯口来，也没有杯脚。狮头愤怒地瞪着眼，龇牙咧嘴，像要把敢从它脑瓜子喝酒的人吃了一样。另一只牛头杯有点儿像前面米诺斯人造的那只冻石牛头杯，只是脑袋上别了朵大银花，像个新郎官儿。

至于铜器，迈锡尼人的兵器都是用铜制的，锋利且美丽。在一个坟墓里就曾找到 3 把匕首、4 支矛头、5 把剑。前面说过的那把青铜匕首，上面还雕刻着斗狮场面。

迈锡尼期的器皿还有水晶器、铁器、石器，甚至有琥珀和石榴石做的小玩意儿，等等，都相当精美。有一只水晶做的小瓶子，比玻璃还要透明，通体像只小天鹅，它回头一笑，百媚俱生。

还有很多，这里就不一一说了。总之，我希望大家知道，荷马虽然是个瞎子，但不是个瞎说的人，他在史诗里描述的迈锡尼，是实实在在的迈锡尼，满街的能工巧匠，也挺有艺术品位。

第二章 希腊古风时期的艺术

也许有些人觉得它是笨拙的，但它直接孕育了伟大的“古希腊艺术”。

从这时起，我们就要进入古希腊艺术的黄金时期了。

这也是整个古希腊文明的黄金时期，甚至是整个古代西方文明的黄金时代。

这个黄金时代可以分成两个部分：古风期与古典期。

古风期指的是从公元前 7 世纪中期到公元前 5 世纪早期希波战争开始的时候。

但这似乎与前面说的相矛盾，因为在公元前一千年到公元前五百年之间是西方文明的“黑暗期”。这段时期，迈锡尼人消失了，克里特人也早已消失，他们的文明湮没在萋萋荒草丛中。

然而这并不是说整个大希腊真的一片死寂。

大体在这段时间，另一支希腊人开始了走向文明的漫漫征途。他们也许是侵入迈锡尼并且将其文明毁灭的多利安人，也许是雅典人和斯巴达人的先祖们。他们开始创立一种新的文明，这种文明与以前的所有文明都不一样，是一种独特而伟大的文明。

这种文明，并没有像克里特文明和迈锡尼文明一样令我们感到陌生和困惑，而是流芳百世，并且被发扬光大，乃至孕育了整个西方文明。

这个文明的名字我想大家已经清楚了，它就是我们通常所说的伟大的“古希腊文明”。

也许您会感到奇怪，怎么回事呢？难道克里特文明（米诺斯文明）不是古希腊文明吗？为什么这时候才产生了这个“古希腊文明”？

是的，我们现在所要讲的文明才是一般书中所说的“古希腊文明”。具体地说，它是迈锡尼文明之后的希腊人所创立的文明，他们中之最伟大者就是雅典人和斯巴达人。但由于斯巴达人从来不喜欢艺术这种玩意儿，所以当我们讲艺术时，主要讲的就是雅典人的艺术了。

现在我们开始讲这“黑暗期”的艺术——古风期。

古风期如前所说，指的并不是整个黑暗期，而只是其中的一部分。在这一时期，艺术已经有了生命，不过，这时的艺术仿佛是重新开始的，它学习的对象并不是迈锡尼人的艺术，而是师从埃及人，所以古风期最初的艺术品，尤其是雕刻，仿佛就是埃及的舶来品。

三尊雕像与古希腊人雕刻艺术的三大步 规模

庞大的纽约大都会博物馆存放着一尊希腊雕像，它作于公元前7世纪左右，是典型的古风期早期雕像，我们来看看它的样子吧。

这是一个成年男士的雕像，身材高大，超过1.8米，按现在

的标准来看也是个魁梧的家伙。全身一丝不挂，包括生殖器都雕刻出来。身体直立 双手自然放松 垂在两边 双腿微微分开，左腿稍向前迈，双眼紧闭，一副沉思的模样。全身的肌肉虽然轮廓分明，但并不像大力士一样块块凸起。

看这样的雕像我们能得到什么印象呢？我想至少会有三个：一是这是写实的作品，与我们眼中看到的人没有什么两样；二是这是“没劲”的作品，像一个没怎么锻炼的白面书生一样，显不出多少男子汉的健壮与力度；三是虽然没劲，但仍不失为一尊漂亮的雕像，结构匀称，基本符合黄金分割，眉目也清秀。它缺乏的只是艺术美，而非真实美。

还有一点就是，如果大家看过古埃及的雕像，就会在二者之间发现惊人的相似。

在一尊同样作于公元前 7 世纪的埃及雕像上，我们可以看到：

一是两者同样保持全身直立向前的体态，没有任何扭转、倾斜或弯曲。这样，头部与前胸都直直地面对着欣赏者，显得十分对称，但又显得机械呆板，并且面部都缺乏表情。

二是两尊雕像都是双腿略微前后分开，并且都是左脚在前，右脚在后。

当然，二者并不是全然没有区别的，这区别主要是三个：一是尺寸 古希腊雕像高超过 1.8 米 而埃及的雕像不及它的三分之一；二是古希腊雕像是绝对写实主义的，把包括生殖器在内的部分都一一真实地雕刻出来，但埃及的雕像却把那个敏感部位牢牢地盖住了；三是两尊雕像对照，古希腊的要比埃及的美一些；另外一个不那么重要的特点是这希腊雕像留有一头圆珠样的髻发，长长地拖在脑后，叫人看了有点儿不自在。

这几个区分实际上是很重要的，它预示着古希腊雕像的发展趋向：尊重人的真实面貌，包括形体大小和生殖器的存在，并且要求雕像具有美感。后来的古希腊雕像就是循着这条路发展下去的，而且不断超越，以至在古典艺术上达到几臻完美之境。

时光又过了一百来年，希腊人的雕刻艺术取得了相当大的进步。

我们还是举另一个例子来说明吧。

在一尊作于公元前 530 年的男子立像上，我们看到了什么变化呢？

一是身体变得更加高大，超过 1.9 米。

二是人体的肌肉，如胸肌、腹肌等都块块凸起，显得超人地强壮。

当然，在这两点之外，雕像依旧保持着原来的一些特征：一是全身仍一丝不挂，显示出一贯的自然主义风格；二是仍面无表情，简直像死人一样；三是姿势与前面的雕像也是一样的，仍是左脚前右脚后，面向前全身直立；最后呢，那头怪异的本该长在妙龄少女头上的髻发还是长在神一样强壮的男子汉脑袋上。

这样的结果就是雕像更美了，但整体仍欠自然，观者不禁会问：一个如此强壮而有活力的男人为什么总雕成这样的姿势？

我想，当时的雕刻家们也有这样的想法，所以他们开始反省自己，并且努力找出解决这个问题的法子。

天才的希腊人，他们找到了！他们找到了使他们的作品富有生气的最好办法，让他们的雕像终于“活”了起来！这时大约是公元前 480 年左右，从这个时期的一座名叫《克雷提奥斯少年》的雕像上，我们终于看到了人的生命。

这是个大约十八九岁的少年的雕像，很可惜他的两只胳膊

断了，像《米洛斯的维纳斯》一样只留下短短的一截儿，右脚也没有了，只好用一根小管子支着。从这尊雕像的创作时间我们不难想象它残缺的原因。在《西方历史的故事》第二章《光荣的希腊》中我们说过 公元前 480 年正是波斯人第二次向雅典猛扑过来的年头，他们在温泉关把斯巴达王杀了后，又捣毁了雅典城，这座《克雷提奥斯少年》很可能就是他们所捣毁的雕像之一。

我们将从与以前雕像的同与异两方面来分析这座雕像。

它与以前的希腊雕像相比当然也还有着共同之处，例如依然保持着自然主义的特色，全身一丝不挂，并且基本上保持着直身向前的姿势。但这些都是次要的，重要的是它体现着进步，这进步表现在：

一是它的那一头讨厌的直拖到脑后的髻发终于消失了，代之而起的是一小圈围在眉毛上方的短发，这才像男人的头发。

二是它的头不再是直挺挺的，而是稍稍向右转动，这样就比前面的雕像要自然多了，同时面部也有了些表情，不再是死人的样子。

三是它的双腿虽然也是前后有点儿分开，但不是左腿，而是右腿在前。从雕像上可以看到，虽然他的右腿已残，但仍看得出来原来是稍微提起的，可能是脚尖着地。左脚则直立着，看得出来承受着全身的重量。这样，雕像的重心不再是均匀地放在两腿上，而是放在靠后的左腿上，并且它的臀部稍微提起，以代替两腿平分重量的站立姿势。

从这小小的一步起，古希腊的雕像就有了一个质变，它不再把长久不变的埃及法则当做自己的律令，不再坚持任何僵硬的教条 而是走向生活 师法自然 再创造出艺术之美来。

这不由令我想起了美国宇航员，第一个登上月球的阿姆斯特朗的话，当他轻轻地踏在月球上时，充满激情地说：“对于一个人 这是小小的一步 但对于人类 它是巨大的一步。”

我也要这样说：“对于一座雕像，《克雷提奥斯少年》只是前进了小小的一步，但对于古希腊的雕刻艺术，这是巨大的一步。”

古风时期的建筑 神庙 古希腊人的建筑艺术只有一个内容 神庙。

这似乎很奇怪吧，他们难道不要住房子吗？当然要住，但古希腊人似乎从不把他们的住所当一回事，所以我们现在很难挖掘到他们住的房子，相反，大量地挖掘到了他们的神庙。这些神庙就建筑艺术水平而言，就是现代的建筑师也会衷心地崇拜。

神庙是怎么发展起来的呢？一般人都相信，神庙并不是一开始就这么豪华的，它是由于古希腊经济的发展而日趋豪华的。古希腊人建神庙一方面用于表达对于他们的神，如万神之王宙斯、智慧女神雅典娜、天后赫拉等的崇拜之情，另一方面也可以满足他们的虚荣心。我记得在一本书上看到过，就品德而言古希腊人并不是十分高尚的，他们的虚荣心与现代人毫无二致，他们用一些规模庞大的神庙建筑来炫耀自己的富有强大，与法国人之建埃菲尔铁塔以及美国人之建帝国大厦时的心理没有什么两样。

我们也可以相信，一开始神庙只是些茅草房，里面供奉着希腊人的神，就像今天中国乡村还可以见到的土地庙一样，寒伧得很。但后来 这些小神庙渐渐地变得越来越大 并且 由茅草房变

成木头房，再变成石头房，由小石头房变成大石头房，最后变成了规模宏大的神庙——它发展的最高峰也许应该是后来的雅典卫城里的帕特农神庙，这个伟大的神庙我们下面还要详细介绍。

至于神庙到底是什么样子，有些什么种类，其建筑艺术有何特色，我们将等到后面讲希腊古典时期的建筑艺术时一并来讲，它们有一个难以分割的发展过程。

陶瓶画 绘画与陶器的奇妙融合 现在我们来谈

谈古风期的绘画与陶器。

为什么要将这本来是分开的两者放到一起呢？

由于各种原因，例如，由于古希腊人把他们的画画在木板或者织布之类易于腐朽的东西上，使古希腊独立的绘画作品留传下来的少之又少，不好单独将绘画列为一节，同时，古希腊人又有另一种形式的绘画——陶器上的绘画，于是我们将二者合为一处。

上面说过，现在留存下来的古风期的绘画作品少得可怜，但也并非一幅没有，我们现在就来介绍两幅。

第一幅是在一种红土的地子上画的，颜色则是橘黄与红。画的是神话英雄柏修斯提着恶魔哥根的头奔跑的情形。他左手因猛跑而前伸，右边挟着哥根的脑袋，哥根双眼大张，一副死不瞑目的样子。

它说不上有多高的艺术品位，只能产生装饰效果。

第二幅是在科林斯城附近发现的，是木板画，作于公元前 6 世纪，现藏于希腊的雅典国家考古博物馆。这幅画的内容极有特征，画的不再是古希腊英雄——我们知道 古希腊艺术作品的

内容大多离不开荷马史诗上那些伟大的英雄们。这幅画画的只是几个正在聊天的妇女，她们穿着典型的古希腊式的像块大布做成的袍子，有的红，有的蓝，还戴着包发帽，三三两两聚成一堆。我看着你，你瞧着我，看样子正聊得起劲。

像前面的雕像一样，她们的身高与平常的妇女差不多。

就绘画技法而言，这幅画采用了一点儿透视法，因为当妇女一个站在另一个前面时，站在后面的那个被遮住的部分就没有画出来。这与埃及那种不讲透视规则，从画面上也看不出空间的画有很大的不同，给了我们联想的余地。

最后要说的一点是，一块木板竟能保存两千多年而不烂掉，真有点儿不可思议！

我们现在来看陶器上的绘画。

我们前面说过，迈锡尼人是不大用陶器的，但到古风期的希腊人，陶器就开始被广泛使用了。他们用陶器干什么呢？主要有三个用途：

一是盛东西。古希腊人像现在的我们一样，有许多东西要装。他们用陶器来盛水，储存粮食，装酒，甚至女士们用的化妆品。

二是搞装饰。现在那些讲点儿艺术品位的有钱的生意人或者没钱的知识分子家里，常在屋角放一个大花瓶或者在书架子上放个古色古香的景德镇细瓷碗。古希腊人也是这样，有时他们会在屋子里放些制作得非常精致的陶器，也许会插枝花，也许什么也不会装，纯粹为了给屋子增添一点儿美感而已！

第三呢，则是一些特殊的用途了。例如在祭祀神祇时，他们会把精美的陶器作祭品，或者在人死后，放一只在死者的坟墓里作墓葬。这种风俗在全世界都流行得很。

正因为有了这许多用途，陶器也便有了各式各样的形状。有长颈子的水瓶，也许是所有陶器中最常见的一种；有阔口的酒缸，有些像我们现在用的水缸，有酒杯，像我们用的葡萄酒杯，只是两边多了两个小耳朵；还有圆溜溜的女士们化妆用的小瓶子，有点儿像鼻烟壶，等等，多得很。

聪明的希腊人在这些陶器上作了无数的画，这些画通通被称为陶瓶画，还常被称做“花瓶画”。

该怎么来说这些陶瓶画呢？这不是一个简单的问题，因为现在留存下来的所有古希腊文物中，陶瓶无疑是最为常见的一种，现在几乎每个欧洲的博物馆中都有这种藏品，差不多每个陶瓶上面都有画，怎么把它们理出个头绪来呢？我们还是用最简单明白的方法——顺着历史的潮流来前进吧！

较早的陶瓶，像所谓荷马时期的陶瓶，它的画还是比较简单的，与其说这是一些画，不如说是装饰花纹更合适一些。我们不妨拿个瓶子来看吧。

这是一个制于公元前 8 世纪的陶瓶，下面是个大肚子，上面是个细长颈子，与很多陶瓶比起来，身材还是较为苗条的。它还一边长着只小耳朵，称为提耳。

它身上的图案不是一整块，而被分成了一圈一圈的，每一圈都很窄，互相平行，中间有空隙。这些图案虽然有很多圈，但说明它们倒也用不着多少笔墨，因为它们大多是些几何图案式的花纹，其中较为醒目的是类似于中国的万字符的那种。

但这些圈中有一圈比较特别：一是它最宽，有别的两倍都不止；二是它所绘的是咱们人，不过它们是细长的、小小的，并且只有一个剪影似的轮廓，完全没有五官，他们排成两队，一队向左，一队向右，都朝向中间的一个什么东西，那个东西据说是棺材，

所以，这是两队向死者致敬的孝子贤孙。这完全是可能的，因为它正是在坟墓里头被发现的，而且在这段时期，似乎用这些陶瓶作陪葬物是一种风俗，就像后来用大理石像作陪葬一样。这瓶子几乎与人一样大，高达 1.5 米。

上面就是古风期较早的陶瓶的样子，看得出来它还比较简陋，较精美的绘画陶瓶要过一百来年才有，现在我们来看一个这样的陶瓶。

它制作于公元前 7 世纪，是早期的科林斯陶瓶，它的画已经与上面那个陶瓶完全不一样了。

它的画也分了层，共两层。上层画着两只怪兽，有点儿像狮子，但瘦瘦的，脚很长，怪兽中间是一条长蛇，扭成了“M”形，似乎正在张口向右边的狮子咬去。下面一层画着三头怪兽，右边两头是同类，长着两条腿，不知像什么东西——有一点儿像母鸡，它们两个的脑袋并在一起，在亲嘴或者咬架，左边则是条像狗的家伙，大张着口，快碰到一头怪兽的尾巴了，像一口要把它咬下来。

这些画是淡黄色、红色和黑色的混合，并有一些雕刻的线条衬托出了它们的质感。

除了上面显示的由几何图案到画的进步之外，公元前 7 世纪还取得了另一个大进步，绘画内容的进步。

我们来看一个例子吧。

这是一个制作于公元前 7 世纪中叶的陶缸，高约 36 厘米，形状像现在的葡萄酒杯，只是一边多了一个提耳。

像前面那个陶瓶一样，这陶缸上面也有图画。这些图画除了缸口与缸脚外，主要有三圈：最下面是一些几何图形，有点儿像三角形；往上一圈黑白相间的小方块儿，分两层；最上面一

圈则是一排人像，相当高，比另外两圈加起来还要高。这些人像有两个显著的特点：一是所画的都是同一个人；二是脑袋已经用线条清楚地描出来了眼睛和鼻子，但头部以下则是纯黑色的轮廓，完全像一个剪影。

这画就画技来说并不比前面那个陶瓶上的画精彩，但在另一个方面就大不同了，因为它所表现的不仅仅是图案本身，而是一个优美的故事，就是奥德修斯与独眼巨人的故事。

据《奥德赛》第九卷记载，奥德修斯在从特洛伊回希腊的途中不幸落入了一个独眼巨人所住的山洞里。这个只有一只眼睛的家伙有个不好的饮食习惯：别的不爱吃，只爱吃人。他看到了奥德修斯一帮人，不管三七二十一，先抓来两个吃了：

跳将起来，伸手将我的伙伴，
抓住两个，捏在一块儿，
朝着地表砸击，仿佛摆弄
一对小狗，捣出脑浆，涂流泼泻，透湿了地面。
他撕裂死者的躯体，一块接着一块，备下晚餐，
穷吃暴咽，像一头山地哺育的狮子，不留一点儿存残，
吞尽了皮肉、内脏和卷着髓汁的骨件。

够恐怖吧？巨人睡觉之前，又如原著所言：

他抱起一块巨石，堵住大门，
一块硕大的岩石，即便有二十二辆坚实的
四轮货车，亦不能把它拖离地面——
这便是他的门挡，一面高耸的巉岩。

奥德修斯这时陷入了一个困境：逃，逃不掉，因为巨人虽说只有一只眼睛，但力气大得很呢。那么先把巨人杀了再逃吧？也不行，因为他们没有力气搬开那么大石头，就是杀死了巨人也只能呆在他的洞里等死。怎么办呢？聪明的奥德修斯想出了一个法子。他给巨人献上美酒，让他醉得一塌糊涂，然后，又如原著所言：“他们手抓橄榄木段，挺着劈削出来的尖端，插入他的眼睛，而我则运作在高空，压上全身的重力。”就这样弄瞎了巨人惟一的眼睛。巨人急痛之下，自己挪开了堵住门口的巨石，奥德修斯便乘乱溜之大吉。

这陶瓶上描述的就是这个故事，只见瓶上的一排小奥德修斯右手握着一根木桩，往躺在地上的巨人眼中刺去。不过，这巨人有点儿委屈了，不但被弄瞎了眼睛，而且被画得比奥德修斯还小得多，大大地辜负了巨人之名。

也许您会问一个问题：为什么要用一连串的奥德修斯来表示一个奥德修斯呢？这确实有点儿古怪，也许画者只是因为要填满陶瓶的画面吧，像这种尽量不给陶瓶留下空白是古希腊人的一个习惯。当然也可能是用重复的图像来表达一种运动的观念——奥德修斯正在奔向沉睡的巨人。如果是这样，那这画的作者阿里斯托洛索斯就是现代派艺术伟大的先行者了，有一幅现代派名作，叫《下楼梯的女人》，正是这样用一个个重复的人像来表达人的运动的。我们将在《西方艺术的故事》下卷中说到它。

走到这一步后，希腊人的陶瓶画，从内容到技术都已经脱离童年期了：就内容而言，陶瓶画就有了一个主要的素材，这就是古希腊神话传说，尤其是荷马史诗里的神话传说；就技术而言，

就是产生了绘画的定则，甚至可以说是某种技法的流派。这就是所谓的黑像画技法 或称“黑绘式”。

红地儿黑线的黑绘式陶瓶画 所谓黑绘式，就是用黑色的釉彩在近橘红色的地子上作画，这样画出来的图像就是黑色的，所以叫黑绘。我们还是用例子来说明什么是黑绘式陶瓶画吧。

这个陶瓶画的作者叫克利泰斯，作于公元前 570 年左右。

画上只有两个人。一个人左腿弓着，右膝跪在地上，努力要站起来，他的双眼圆睁，那眼泪似乎就要流下来。他的肩上压着一个比他还要高大的人，这个人全身松弛，长长的双腿下垂着，手也无力地垂下来 双眼紧闭 显然已经死了。

它讲的是一个什么故事呢？就是古希腊英雄埃杰克斯和他的朋友阿基里斯的故事。阿基里斯这个名字的另一个译法就是阿喀留斯。我们前面诸卷中已经多次提到他的名字了。特别是在《西方文学的故事》第四章《荷马史诗》之《战争的准备》一节中，我们说过，阿喀留斯是特洛伊战争中最伟大的英雄，也是继赫拉克利斯之后最了不起的战士。他乃是海洋女神忒提斯之子，刚生下来时，母亲想让他成为神，因此每天晚上将他放在天火中焚烧，但当阿喀琉斯即将成为神的最后一个晚上，她丈夫看见了 吓得大叫起来 破坏了女神的工作 她气得飞离了丈夫 再也没有回来。这时的阿喀琉斯除了脚后跟之外的全身都已成为神体，因此这脚后跟便成了他的命门。正是这个命门夺去了他的生命，是他的好朋友埃杰克斯将他的尸体从战场上扛了回来。

阿基里斯和埃杰克斯的名字其实从画面的左右角就可以看出来，因为陶工们经常将他们的名字刻到陶器上，好让大家一看

就明白。

以上是关于陶瓶画的内容说明，那么从这画作上我们看到了些什么样的创作技巧呢？

我想，最明显的应该是剪影的消失。在前面的两个陶瓶画中，我们可以看到人物全部或者部分地是一个剪影，这样的后果是明显的，那就是无法真正地用绘画语言来表达人的外表或者情感。而且，当所画的对象有相互重叠发生时，不管是人与人，还是人与物，或者物与物，都会使重叠的部分变得漆黑一团。在这个陶瓶画中，剪影已经消失了，代之而来的是轮廓之内大量分明的细线。这些细线有两个功能，一是它能详细地勾勒出人物的眼睛、眉毛、鼻子等五官，因此能区分画面的人物。再者，我们在埃杰克斯和阿基里斯腿上那些连贯的细线上可以看出些什么来呢？——力量！这些线条仿佛就是根根凸起的筋骨，将阿基里斯与埃杰克斯肢体的强健分明地勾勒出来。这无疑是绘画技法上的一个飞跃。

上面这个克利泰斯的黑绘式陶瓶画固然不错，但还不是最高峰，它的最高峰是另一位伟大的陶瓶画艺术家欧克塞基创造的。

我们现在来欣赏一下他那伟大的传世之作吧，这也许是古希腊流传下来的这类陶瓶画中最了不起的作品。

这是一个高约 60 厘米的双耳陶瓶，形状非常古朴端庄，就像一位高贵的夫人。陶瓶的上下两端是漆黑的原色，画作就在中间凸出的部位。画上只有两个人，他们面对面，都弓着腰，中间有一张长方形的桌子，他们两人都把一只手指着桌面，像是在下棋的样子，所以有人干脆说他们在下棋，其实这是个误会，因为那时候棋还没有产生呢。他们都披着非常精致的斗篷，戴着

头盔，一人肩扛两支长矛，身后放着盾牌。两人的区别是右边那个人身躯要大了不少，头盔上有长缨，显然地位较高。

这画所描述的又是一个什么故事呢？这故事的主人公其实我们刚刚说过，就是埃杰克斯与阿基里斯，他们此时正在前往特洛伊的途中，因为遇着了暴风雨，正在帐篷里做什么，也许他们是在做某种游戏，也许是在看一幅地图，看到了哪个地方，距可恶的特洛伊还有多远。那个身体大的人是阿基里斯，身体小的当然就是埃杰克斯了，但这并不说明埃杰克斯个子真的要比阿基里斯小那么多，就像上面公元前 7 世纪的那个陶瓶上的画不说明巨人比奥德修斯小一样。事实上，身体的大小在陶瓶画中只是一种象征，象征着权威与地位的高低，身体大的自然地位就更高。不单在陶瓶画中如此，在古希腊的雕刻或者绘画中同样如此。我看直到现在依然如此，人们还是把那些英雄人物搞得很大，以象征他们的伟大，最有名的例子当属美国拉什莫尔山上那四位总统的巨型雕像了，一个头有近 20 米高，一个鼻子就有 6 米。这巨大的雕像我们在《西方地理的故事》第三十六章《伟大的自然》中曾经欣赏过 很是壮观。

在这欧克塞基的陶瓶画上技法之进步可以分两点来说：

一是精心设计、绘制所取得的极佳的装饰效果。在陶瓶上，我们看到画的每一个部分几乎都是“因瓶制宜”画出来的，例如两面盾牌，因为搁到了画的边缘，为了与瓶的凸面相谐调，就被画成了弓形 同时 人物的背面也是曲线的 这样 就与瓶的凸面相应，显得十分和谐，加上他们精致之极的衣着与专注之极的眼神，使得整个画面充满了宁静之美。

第二个技法上的进步是透视上的。请看看画面上阿基里斯的左手，只露出了握着长矛的几根指头，手的其它部分都被身躯

遮盖住了。这说明欧克塞基先生已经基本上把握了透视法。

黑绘法在欧克塞基那里达到了一个高峰，那么别人该怎么办呢？只制作些即使不是东施效颦，也是相对拙劣的作品吗？

当然不是这样，人们开始干脆采用一种崭新的技法来创作陶瓶画，并且得到了更佳的效果。这种新的陶瓶画就是红绘式陶瓶画。

黑地儿红线的红绘式陶瓶画 也许应该把红绘式陶瓶画放到后面古典期的艺术上去说，就像有的艺术史书所写的那样，因为我们都知道，古典期艺术品乃是古希腊艺术的巅峰，而红绘式陶瓶画则是陶瓶画艺术的巅峰。然而我打算把它放到这里来说，原因有二：一是我们前面说过，古风期始于公元前 7 世纪，截止于希波战争开始的公元前 5 世纪前期，而这里的红绘式陶瓶画始于公元前 6 世纪，它的最大代表性艺术家尤泰米德斯也是在公元前 6 世纪达到了他创作的高峰期，这都是在古风期的时间之内。第二个原因是，古典期诚然是古希腊艺术的顶峰期，但在这一时期最伟大的艺术乃是雕刻与建筑，即使没有陶瓶画帮忙，古典期的艺术仍旧是古希腊艺术的最高峰。——我这不是排斥或瞧不起陶瓶画，相反，我对它有一种甚至比那些伟大的雕像与建筑更要亲切的感情。这也许是因为我从小生活在乡村，对那些坛坛罐罐有切身体验的缘故吧！

红绘式陶瓶画说起来很简单，它就是把原来的黑绘式陶瓶画倒转过来说。我们知道，原来的黑绘式陶瓶画是在橘红色的底子上作黑色的画，红绘式陶瓶画则在黑色的底子上作红色的画。我们来具体地描述一下它的创作过程吧。

陶瓶画家先把所要画的图像用布或者大树叶之类的东西剪

出轮廓来，就像我们现在的剪纸一样，再把它贴在你想要画画的地方，然后在其它地方涂上黑釉，这样，那张贴上去的东西揭下来后，就出现了一个红色的剪影。画家的下一步就是在这个剪影上用软软的画笔来进行加工了，例如画出眉毛、鼻子、衣褶或者腿上的筋骨。

当然也有另一种可能，就是画家开始就在陶瓶上涂黑，同时留出那陶瓶本色的轮廓，根本不用什么贴的东西。这样做理论上固然行，但我想不大行得通，涂起来难度实在太大了。

这种红绘式陶瓶画的创造者据说名叫阿恩道特斯，他在公元前 6 世纪后半期创立了这种画法，不久其他陶瓶画家纷纷响应，到下一个世纪，几乎全部陶工兼画家们都采用这种画法了。

现在我们用一个例子来说明一下用红绘式画出来的陶瓶画吧。

这幅画的内容与前面欧克塞基那幅阿基里斯与埃杰克斯做游戏的作品完全一样，图像也几乎完全一样，所不同的仅仅是色彩的倒转，也就是说，原来红的地方现在变成了黑，而原来黑的地方现在变成了红。

这样做的好处可以概括成两点：

一是具有更强烈的装饰效果。我们知道，陶瓶上的画与画布上的画大不一样，对画布上的画而言，画就是中心甚至一切，而对于陶瓶画而言，画不过是陶瓶的装饰而已，虽然我们现在去看陶瓶画时是把画作为中心的，反倒把陶瓶忽略了。采用红绘式的好处正在于使得画的装饰效果更加强烈了。原因很简单：红色是一种远比黑色要刺激视觉的颜色。

二是在用黑绘式时，人物身上的红色细线是用刀刮出来的，由于黑釉下面就是红色的陶土，所以用刀一刮，黑釉去掉之后就

是红了。这样固然行，但有一个毛病，就是用刀不大方便，动作也相对要慢。现在用红绘式后，那些细线就好办了——用笔画就行，不但容易画，画出来的人体、衣服的曲线也更有韵味。至于这“画笔”，那太好办了，一撮山羊毛或兔子毛或其它什么毛就成了，这些东西在希腊的山林里多着哩！

我们现在来介绍一幅由尤泰米德斯制作的红绘式陶瓶画。

这个陶瓶与上面画着阿基里斯与埃杰克斯的陶瓶大小形状几乎完全一样。画面上有三个人。左边一个抬起左腿，举起右手，弓着腰，好像在跳舞。中间一个往左偏着头，左手抓着快要掉到地上的衣服，右手握着根像旱烟杆儿一样的棍子，双腿一前一后又开，一副站不稳的样子。右边的一个则金鸡独立，全身歪歪扭扭，衣服几乎全没了，阴部隐约可见，右手捏着像小酒杯似的玩意儿。

这画画的又是何方神明哪路英雄呢？都不是，所画的只是三个喝得酩酊大醉的家伙，他们是普通人，至于他们的醉，那是无需加以文字说明的，尤泰米德斯用形象说明得太生动了。他还在他的画上加了一句：“尤弗罗尼奥斯绝不能画出这样好的画。”这尤弗罗尼奥斯大家可以猜猜是什么人。

这陶瓶画也有两个优越之处：一是内容上它没有囿于神话传说，而是将目光投向了生活本身，投向了活生生的人，把艺术家视野中的芸芸众生作为艺术的表现对象——就像凡·高与毕加索这些画家们所做的一样，尤泰米德斯就是他们的伟大先驱。

这画的另一项成就也与透视有关。从画上我们可以看到，人物的画法相当合乎透视法则，该挡住的挡住，该显现的就显现，使整个画面富有立体感。同时，我们还可以看到画家开始运用了近大远小的原则。以前的陶瓶画是从不考虑距离的远近会

造成图像大小的差异的，无论远近都是一样大，如果图像有大小只是用来表达人物地位的高低，就像阿基里斯大而埃杰克斯小一样。现在，从尤泰米德斯的陶瓶画上，我们看到左右两边的人物都要稍微小一些，而他们隔我们这些观众的距离，也似乎更远一些，这就是所谓透视缩形产生的效果。

当然，这些还是原始的透视法，真正的透视法要等到很久以后，在文艺复兴早期大师们的作品中才能找到。那时我会讲到底什么是透视。

尤泰米德斯生活在古风期的后期，他的红绘式陶瓶画可以说是陶瓶画的顶峰。在他之后呢？要知道那时艺术已步入了古典期，陶瓶画又怎样了呢？这我们可以想象——有才华的艺术家们纷纷转向雕刻或者建筑这些古典时代巨大辉煌的艺术形式，于是陶瓶画便不可避免地衰落了。

但这时陶瓶画并没有消失，就像陶瓶没有消失一样，陶工们仍在陶瓶上作画，它的最后一点儿创造是所谓白地儿线描式陶瓶画。

白地儿线描式陶瓶画的画法很简单，就是在白地子上用线条作画，用这样的线条我们可以想象得到：首先它简单明了，也比较准确，就像我们现在的工笔画一样。二是它有流畅之美，用类似于我们中国的毛笔这样的东西画出来，像速写一样。

到这里，希腊艺术的古风期便讲完了。

接下去我们要讲的是古希腊艺术的第二个时期——古典时期，我们将从这里攀上古希腊艺术的奥林匹斯山之巅。

第三章 希腊古典期的雕刻与绘画

一个崭新的时代开始了，从这里我们开始登上古希腊艺术之高峰。

我们早已知道，古典期的希腊艺术乃是整个西方古代艺术的巅峰。经过了漫长的等待之后，我们终于要来看看这最伟大的古代西方艺术了。

在这一章里，我们将分析古典期的雕刻与绘画。至于那了不起的建筑，我们将在下一章述说。

在开始谈具体的艺术作品之前，我想先谈谈古典期的分期问题。关于这一问题有两种说法，两种说法的开始时间都是一样的 即公元前 5 世纪 而终止期却不一致，一说终止于雅典城公元前 404 年被斯巴达人所毁，另一说是终止于公元前 336 年马其顿的腓力二世被刺，其儿子亚历山大大帝继位，他随即开始征服，从而使西方历史由古典时代过渡到希腊化时代，艺术也是如此。

这两种说法都有道理，我既非历史学家，亦非艺术史家，不想，也没办法进行选择，但我认为两种说法都可以用，我们也没有必要对艺术进行这样严格的分期，因为雅典城的被毁或者腓

力二世的被刺都只是历史事件，与艺术有什么必然联系呢？难道雅典城完了，艺术就完了吗？亚历山大老爸的死与艺术就更是八竿子打不着了。事实上，雅典城完了后，希腊艺术还在发展，《米洛斯的维纳斯》就是雅典城被毁后创作的。

因此，我在写古典期的艺术时是没有把这些分期看得多么重要的，我会毫不客气地把《米洛斯的维纳斯》放到古典期的伟大艺术品中间去，因为我觉得它配！

当然，凡事适可而止，我们不能把罗马独裁者屋大维颐指气使的雕像也放到古典期去，尽管它雕得也还不错。

还有，无论是雕刻、绘画还是建筑，我干脆将古典期与希腊化时期合在一起来说，这也许令艺术史家感到不那么规范，但我这样做，也是有道理的：

一是艺术史方面的理由。因为事实上所谓希腊化时期本身的分期就不明显，而且这时的艺术也已趋向式微，如果有什么杰作，也是古典期艺术的延续，即便伟大的《米洛斯的维纳斯》也是如此。所以，希腊化时期并没有什么要突出来说明的艺术特色，而且即使这些延续古典期艺术的作品也不是很多。

二是对读者也有好处。这能够让读者更流畅地读下去，理解古典期的艺术的兴起、发展及其衰落。

还可以加上第三个原因。虽然我没有将希腊化时期单独说来，但我会尽量将其精华告诉大家。

好了，闲话少说，言归正转，我们开始说那久仰大名的古典期吧。

雕刻 古典期艺术的第一个高峰 在讲古典期的

雕刻时，我们首先要讲的是青铜雕刻的产生。

雕刻艺术的新形式——青铜雕像 青铜对于我们中国人来说再熟悉不过的了，商周时期的青铜器无疑是全世界所有青铜器中最了不起的。希腊古典期的青铜器又是另一番模样，那可是地地道道的艺术品，简直美得不得了。在欣赏这些艺术品之前我们先来看看它的制作过程吧。

制作青铜雕像的第一步，是用黏土做一个模型。因为黏土是软的，所以艺术家尽可以根据其思路进行自由创作，且随时方便修改。大家想想，要是硬邦邦的大理石还行吗？那可是要一锤定音的，否则只好另换块大理石了。

把模子做得满意后，雕刻家就要开始第二步工作了：他先给模子涂上一层蜡，并且要尽可能地将这层蜡的表面弄得同模子一模一样，因为这蜡的表面决定了将来雕像的表面，我想这也不会太难，因为蜡这东西比黏土还好对付呢。

第三步就是再给这个涂了蜡的模子外面做个模子，也用黏土来做，模子的内表面要牢牢地贴着蜡层，因为它与蜡层一样，也是决定了将来雕像的外表面。

第四步就简单一些了，只要把里面的蜡层熔掉就行，大家可以想想用什么法子来熔——加加热就成了。这时，原来是蜡的地方便成了一个空隙，其形状正与原来的模子一样。

第五步也比较好办，就是往熔掉了蜡层的两个黏土模子的空隙浇上熔化了的青铜汁就行了。

青铜汁浇好后，等它冷却就会再凝固成青铜，这时，把里外层的黏土层去掉，一座青铜雕像就基本完成了。不过最后还得加加工，例如磨得光亮点儿。

青铜雕像与大理石雕像相比有巨大的优点：一是它更便于雕塑家的创作。这点上面已经说过了。第二个优点是大理石毕竟是石头，沉甸甸的，而且相当脆，所以用大理石搞创作有许多像是没法雕或不易雕的，例如大张四肢的形象，青铜就不同了，它是金属，金属的特性给了艺术家以充分的创作自由。

我们现在来看看一座这样的青铜雕像吧，它就是《阿特米西昂的宙斯》。

这宙斯是个老头子，全身一丝不挂，头上是一圈圈的鬃发，秃了顶，留有一大把络腮胡子。他左臂向前方伸直，右臂是往后伸，手里好似捏着什么东西，可能原来是他用作武器的雷电吧，他正像扔石子一样地把雷电朝敌人扔去。他的两腿也大大地叉开，一腿在前 弯着，一腿在后 绷直。整体形象有点儿像现在的运动员们掷标枪时的样子，只是这样一个老头子来掷标枪未免滑稽。

这一尊雕像与以前的古希腊雕像比起来有什么特别呢？有三个 第一个 它是青铜做的 第二个则是它的姿势 手脚都这么大大地分开，这是前面从来没有见过的，事实上用大理石也做不到这点；第三呢，就是它更多了一点儿生气，我们在前面的大理石雕像中看到 它们都比较呆板 但到这里 宙斯迈出一大步了，从而而降，古希腊的不少雕像就开始将运动作为表现的中心，展现了它们最激动人心的美感。

把运动作为雕像表现的重心，产生的第一个伟大的艺术家就是米隆，他的第一个伟大成就就是青铜雕像《掷铁饼者》。它的产生标志着古希腊艺术正式进入了它最光荣的时代——古典期来临了。

米隆与《掷铁饼者》的静态美 米隆是我们要说的第

一个伟大的古典雕刻家。关于他的资料现在留存的极少，只知道他大概出生于希腊比奥提亚地方的埃留提莱，活动于公元前 5 世纪。据说只活了短短的 25 岁，也有人说他活了 40 岁，反正命不长。据说他是雕刻家阿格拉达斯的弟子，这位阿格拉达斯也是一位相当不错的艺术家，但他更是一位伟大的老师，除了米隆之外，他的弟子还有与米隆一样伟大的雕刻家菲狄亚斯与坡力克里特，米隆、菲狄亚斯与坡力克里特共同登上了古典期雕刻的巅峰。

米隆开始创作的年代正是古希腊人——主要是雅典人——刚打败波斯人，人民都充满自豪感之时。米隆的雕刻铺子正开在雅典，他一生也主要在这里度过。他的雕像自然就反映了当时雅典人这种心理，充满了力量与自信。我们先来看看他最著名的作品，也是整个古典期最著名的作品之一《掷铁饼者》吧！

这是运动员正在掷铁饼的一刻。像所有的古希腊运动员一样，他们在比赛时都一丝不挂。他左腿下蹲，脚尖着地，右腿牢牢地踏在大地上，微微弯曲，同时左手右摆，到了右膝盖的前面，右手后引，已与肩膀平行，弯曲的指尖勾着铁饼。他的全身前倾，正像一张引而未发的弓，又似乎即刻就要射出他的利箭——那只铁饼。

我们仿佛会感到，他定会将这只铁饼掷出无限之远，因为他每一块肌肉都充满了力量，他的神情也是高贵而冷静的，显示着高度的自信——我一定能将这小小的铁饼扔到爱琴海的另一边去！

当我进行这样的描述时，我深悟自己语言功底之不足，无法将雕像的美处形象生动地说明，我想，也许任何语言都无法说尽这种充盈着灵感与天才的艺术之美！好在这雕像的图片和复制

品多得很，大家可以亲自去领略，而在本丛书之最后的《西方的故事图典》中 您也可以看到它的雄姿。

我这么说，当然不是断定它就是古往今来第一完美的雕像，简直半点儿毛病也没有。相反，它是有毛病的，这毛病不在掷铁饼者的手上脚上，而在他的躯干上。

我们看到，这个掷铁饼的大力士虽然正处在将铁饼往后牵引到最高点，即将往前一掷的瞬间，按理说，这时他的全身应当充满了动感，但我们从他身上看到的与其说是运动，不如说是稳定，雕像充满的与其说是动态之美，不如说是静态之美。

当然这种静态之美也是美，说不定它正是因为这剧烈运动中所具备的刹那静态之美而千古流芳，直到今天仍被看做是代表体育运动的最好标志。但我们似乎觉得它的躯干与四肢之间没有达到运动的协调，具体地说，他的四肢在运动着，而他的躯干却保持着静止，这静止不是运动员的静止，使他“显得”静止的是米隆的雕刻，他把掷铁饼者的躯干雕刻成了一段相对静止的躯干。这就使得整个雕像失去了应有的动感。

所以，《掷铁饼者》尚未完成把运动作为雕刻的重心这一古典期雕刻艺术的神圣使命。

相当完美的解决这一问题的乃是米隆的小师弟坡力克里特。

坡力克里特与动起来的《持矛者》 我们知道，爱因斯坦对成功有一个著名的定义： $A = X + Y + Z$ 。A 代表成功 其它三个字母分别代表勤奋、才能与机遇。坡力克里特正合乎这一要求。他是希腊伯罗奔尼撒半岛上的阿尔戈斯人，与米隆一样生活于公元前 5 世纪，但他稍晚。他刚 16 岁就到了阿格拉

达斯门下拜师学艺，良好的环境加上天才与勤奋，他很早就成名了。一生作品无数，而且几乎全是青铜雕像。不过很可惜，他的原作现在一件也没有了。坡力克里特留传下来的复制品倒有几个像《持矛者》、《束发的运动员》等等。但最有名的还是在罗马的庞贝古城发现的《持矛者》。我们现在就来看看它吧。

持矛者是个年轻人，虽然叫持矛者，但手里并没有长矛。他左手提起 手指握成一个环形 好像握着什么东西 与此相适应，左肩微微上提 右手自然地垂下来 右肩也稍微下沉 左脚在后，后跟提起，好像就要抬脚走路，左臀也自然地放松；右脚牢牢地踏在地上，支撑着全身，右臀于是往外微凸。更妙的是他的躯干，左边因放松而舒张，右边因承受重量而收缩。连他的头也是往右偏去，好像要看看他正要走去的地方。

这么看来，持矛者正在走路，雕像所表现的就是他一步走过后，正要迈开另一步的刹那间。他的运动幅度明显不如前头那位扔铁饼的人，但如果我们仔细看看，尤其是看侧面像的话，会发现他好像全身都在动，这与掷铁饼者的效果就完全不一样了。

为什么大动的掷铁饼者不像动，而小动的持矛者反而像动呢？这主要是全身的协调问题。前面那个掷铁饼者，他的手脚虽然在运动，但躯干却像静止的，所以他更富有静态美，而这个拿长矛的小伙子却是躯干加四肢都在动，所以更有动态美了。他的这种姿势，即身体稍向一边偏斜，一边的肩微微下沉，同一边的臀却微微上提，同时另一边肩上提而臀下沉，头部也稍偏，被称做“对偶倒列”，这对以后那些雕刻女性之美的艺术家们特有影响。

坡力克里特似乎极满意他的《持矛者》，据说为此还写了一本书，名叫《法则》，用来说明这个雕像所体现的雕刻法度。他

的这本书现在已经失传了，但内容据说包括以下几点：

一是人体的头部与身长的比例要是 1 比 7。

二是雕像的重心要放在一条腿上，另一条腿要彻底放松，头部最好也来点儿动作，这样全身既紧张，又松弛，既有动，又有静，在矛盾对比之中能充分体现整个身体的动势。

三是不但手脚要变化呼应 而且肩、腰、臀、膝都要相应地运动变化，一句话 要让全身都动起来。

我们从以后的古希腊的雕像中可以看到，除了第一条不久就被留西波斯变成了 1 比 8 之外，其它的法则都得到了普遍的运用，产生了许多美丽的雕像。

这留西波斯也是一位出色的雕刻家，他有一件名作叫《刮汗污的运动家》，描绘一个参赛后的运动员用石片刮掉胳膊上的汗水。他被称为古典期的最后一位代表，据说一生创作了一千五百多件雕像，但除了这件《刮汗污的运动家》的复制品外，其它像样的复制品都没有了。

坡力克里特的《持矛者》至此完成了把运动作为雕像的重心这一神圣使命。

在这时期的另一个伟大雕刻家，坡力克里特的师兄菲狄亚斯，我们还没有说他，我在这里也不准备说他了，因为他诚然伟大，然而并没有给我们留下作品，甚至稍微出色点儿的复制品也没有 但您不要失望 我在下面讲古典期的建筑时 还会要讲他，因为他乃是古典期的艺术至尊之作——雅典卫城与帕特农神庙的艺术总监。

从坡力克里特的持矛者身上，我们还要看到，虽然持矛者真的动起来了，动的幅度却还不大，只是迈开了小小的一步，躯干与脑袋也只是稍微地侧了一下，距离那使雕像大大地运动起来

的日子还颇有一截呢，直到差不多两百年后，才完成了这个过程。这时候一个无名雕刻家的雕像才真的让我们在雕像上看到了彻头彻尾的运动。

这是一尊正在跳舞的农牧之神的雕像，这个农牧神的名字叫潘，他大体上是个人形，与人略微有点儿不同之处就是长着条小猪尾巴。只见他仰首向天，挺起胸膛，一脸络腮胡子，像他的头发一样乱七八糟，双手往两边大张，做成个少林功夫的招式，左右腿前后相当大地分开，并且都是脚尖着地，像正在奔跑跳跃。他全身的肌肉不再像《掷铁饼者》那般强健，而是相当干瘪，不过神情快活得很，恰像个喝足了“老白干”分不清东西南北，但仍美得蹦蹦跳跳的糟老头子。

不久之后即公元前 3 世纪后半期，表现运动的形式不单是个体，而且出现了群体。这时开始出现了运动的群像，最有名的是高卢人群像。

这个群像来自于小亚细亚希腊化城市帕伽马，是为了纪念他们对高卢人的胜利而雕刻的。高卢人我们在《西方历史的故事》已经多次提及 特别是在第六章《罗马的征服》中有《征服高卢》一节。从那里我们可以知道高卢人大致就是现在法国人的祖先，那时还远没有希腊人文明程度高，被希腊的文明化世界称为“野蛮人”。不过像所有的“野蛮人”一样 高卢人是英勇无畏的。在这个群像里 高卢人身材巨大 极其壮健 全身近乎全裸，只有背上披着块小小的斗篷。看样子他已经受伤不轻，为了不让自己和妻子成为敌人的俘虏，先杀死了自己的妻子。她已经死了，正往地上倒去，丈夫一只手仍紧紧地抓着她，仿佛不让她一个人走，他的右手举起剑，已经刺到了自己的脖子。他高仰着头 眼中没有丝毫的 惧怕 只有高傲与不屈。

整座雕像的人物都极富动感，充满了戏剧化的效果，与以前的雕像大不相同。

在叙述了这些伟大的雕刻艺术品以后，我们将以什么来结束本小节呢 我想 还是以《拉奥孔》来结尾吧。

《拉奥孔》描述的是这样一个悲惨的故事：特洛伊战争进行了十年之后，还没有分出胜负，这原因不在交战的希腊人与特洛伊人，而是诸神，他们还没有决定让谁来获取这场战争的胜利，最后众神决定了，要让希腊人胜，于是启示希腊人设下了木马计。全体特洛伊人都被这个计策迷惑了，试问他们的心智怎能悖逆神意？但只有一个人，那就是拉奥孔，一位祭司，警告特洛伊人不要将木马带进城来。他的警告气坏了自以为聪明无比的众神，特别是海神波塞冬，他派出了两条巨蛇，将年老的拉奥孔和他的两个儿子活活缠死！

这是一尊看起来让人心酸的艺术品。拉奥孔双手都被巨蛇缠住了，他仍奋力想将它们扯开，但他没有这个力量，他的脸孔因痛苦而扭曲，那高仰的头，张开的嘴，又像在为这惩罚的不公而呐喊。他的两个儿子一个已经死去，头无力地往后垂下了，另一个还在做最后的挣扎，他望着父亲，不知是想把父亲救出来呢，还是想向他求救，或者想看 he 最后一眼。

他们都紧紧地被蛇缠住，已经彻底绝望。

是的，绝望似乎是这座雕塑的主题，我们一看到它，就感到被绝望牢牢地缠住了，像蛇缠住他们一样。

据说天鹅在临死的时候，能唱出最美的歌声，所以西方用“天鹅之歌”来表达这样的东西：它们是美的，但距死亡已经不远。就像我们两句古诗所云“夕阳无限好 只是近黄昏。”

《拉奥孔》就是整个古希腊雕刻艺术的天鹅之歌，绝望之

歌 走到这里 古希腊的雕刻艺术已经日薄西山 再也没有希望雕琢出伟大的作品来了。

美丽的女神们 上面我们已经叙说完了古风期与古典期雕像艺术的发展过程。但大家是不是发现了一个毛病呢？就是这些雕像都有一个共同点：都是男人形象。那许多伟大的表现女性的雕像，例如堪称美丽之至的《米洛斯的维纳斯》，都还没有影子呢！

请您不要着急，我也同样喜欢那些美得让人心慌的古希腊女性们的雕像，我们现在就专来给大家介绍这些美丽的女神！

我们将把所有的女性雕像放到一起来说，并且从古风期一直说到古典期，甚至古典期之后的希腊化时期。

衣服越来越少的女神们 当我们谈雕像的发展过程之时，是把“运动”作为发展过程的一条总线索来谈的，那么我们现在谈女性雕像又是依据一条什么样的线索来说呢？

首先我要请您原谅，我这条线索有点儿特别，甚至有点儿“色情”，它就是衣服的多少。具体来说，我就是根据这些衣服从多到少以至于没有的顺序来说的。这个线索并不是我脑子里瞎想出来的，而是我看到，古希腊女性的雕像大体有这个规律。

而且，随着衣服的越来越少，雕像上的女神们也越来越美。

当然这只是“大体”，而不是绝对，因为即使在大多数女性已经大大方方地全部或部分剥去衣服之后，总还有些娇羞的淑女不肯这样做，还得劳驾雕刻家们把她们衣服雕将出来。当然即使加上衣服，她们也不失其美。

我们现在就来看看具体的雕像吧！

这是一座古风期的雕像，作于公元前 6 世纪 像那个时期的

男神雕像一样 她异常高大 高达 1.9 米。全身笔直，头也是笔直的。身体被衣服包裹得严严实实，上身是件马夹似的东西，下身是裙子，马夹和裙子都十分朴素，惟一的装饰就是一些皱起的衣褶。胸脯平坦得像飞机场或者搓衣板一样。她还双眼紧闭，没有丝毫的表情，像个死人的样子。

这样的雕像看起来不但谈不上美感，还让人丧气，我们还是不谈了吧。

第二座雕像只比前一座晚几十年，也属于古风期。不过可美得多了。她看样子是个十七八岁的少女，扎着好几根小辫子，一张愉快的小脸，可惜鼻子被打掉了一小块，嘴角微微上翘，露出笑意 她的衣服也很不错 里面是件薄薄的、柔软的衬衣 外面斜披着件像是厚毛料织成的斗篷。但最大的改变是，她的胸脯不再是飞机场，而是隐隐地凸起，令人想起那下面一定有发育得很好的小乳房。

第三座雕像作于公元前 5 世纪后半期，已经是古典期的作品了，与前面两座相比，这座女神像已经具有叫人心跳加快的美感了 所以被称做《女祖先维纳斯》。

以后大家还会看到许多的维纳斯，但这些维纳斯与那神话中的爱与美之女神维纳斯可能不是一回事，她们并不是真的爱与美的女神，而只是人们对美丽的女性雕像的通称，就像有时也称美少年为阿波罗一样。

这位女祖先维纳斯比起前面两位女士来可要美得多了。她的头微微侧向左边，像在倾听一个公子哥儿的甜言蜜语，脸上似笑非笑 眼睛似瞋非瞋。她只披着件由一单块布做成的衣衫，那布薄得不能再薄，紧紧地贴在她的肢体上，把每个部位的曲线都展露无遗。尽管衣服已经是这样的薄，但她好像还嫌太热，抬起

右手把那薄纱的扣子解开，轻轻揭起，似乎就要把手松开，让美丽的胴体暴露无遗，而她的一只乳房已经悄然袒露。

从这三座雕像我们可以看出什么来呢？我们看到的当然是她们的衣服越来越薄 越来越少 更重要的是 越来越美。

这里所体现的是什么呢？是古希腊人的自然主义，是他们对人类天然美的尊重，这种尊重将一直伴随着古希腊人，令他们创造出一个比一个美丽的女神，一件比一件美好的艺术品。

前面几尊女性雕像的一个共同特点是它们都没有明确的作者，也许著名雕刻家都去雕刻男性雕像了吧！在雕刻领域有这样一个规律：在古风期和古典期前期的雕像大都是男性的，到了后来女性雕像兴起了，希腊人的口味终于变了，由崇尚男性的刚强之美到称颂女性的柔和之美。这也许与古希腊自身有关，因为这时的希腊，尤其是创造艺术的雅典已经不再是一个武力强盛的国家，开始走向衰落，先是被瞧不起艺术的斯巴达人欺负，接着整个希腊都被腓力二世和亚历山大大帝征服，在这样的环境下，那些深感无力与无奈的人们怎有心情再去雕刻那些充满了力量与自信的男性雕像呢？于是，他们自然而然地转向柔弱然而美丽的女性雕像了。

普拉西特列斯与《尼多斯的维纳斯》 这里我们要说的一个伟大的雕刻家是普拉西特列斯。

普拉西特列斯是雅典人，他的活动年份大约是公元前 375 年到公元前 330 年间。他的父亲是大凯菲索多托斯，他的两个儿子一个叫小凯菲索多托斯，另一个叫提马科斯，都是有名的雕刻家。从《西方历史的故事》第三章《雅典和斯巴达的故事》中我们可以知道，这时雅典人已经被斯巴达人打败了，一度那么强

大的雅典已经衰落。普拉西特列斯是个大理石雕刻家，一生雕刻无数，除了美丽的女性雕像，他也刻男性雕像，不过从他雕刻的男性身上有名者如《赫尔墨斯与小酒神》、《萨提儿》等等，我们看不到半点儿男性的刚健之美，有的只是女性化的男性，像女性一般美丽而柔和，用我们现在的的话来说都像“小白脸”。这两个雕刻作品，尤其是《赫尔墨斯与小酒神》是非常有名的，它被普遍认为是现存惟一出自古希腊有名有姓的大雕刻家之手的原作。它表现的是众神的信使、兼管人们做生意发财的年轻的赫尔墨斯奉宙斯之命，将还是个小不点儿的未来酒神狄奥尼索斯带到仙女们那儿去抚养，中途赫尔墨斯靠在一棵树边休息的情形。充满了女性温柔之美的男神赫尔墨斯右手举着串葡萄，正在逗抱在他左手的小酒神，小酒神伸出手，好像正在说：“给我 给我 我要嘛！”

我们现在来看普拉西特列斯的一座美丽的女性雕像吧，这就是他最有名的作品之一《尼多斯的维纳斯》，或者叫《尼多斯的阿芙洛狄忒》，这两个名字乃是指同一个神，本来叫阿芙洛狄忒，后来罗马人给她换个名字，叫维纳斯。我对罗马人改造希腊人的东西大都不以为然，认为不但没改好，反而改糟了，惟独对将阿芙洛狄忒改做维纳斯颇为同意，觉得这三个字叫来简单又动听。

这座雕像约作于公元前 370 年 高略微超过 2 米。只见这位美丽的女士全身一丝不挂，微微地向左偏着头，左手提着刚脱下的衣衫 右手轻轻挡往下体 好像在说：“要是被人看见 那可羞死人啦！”她的上身稍稍向左偏斜，臀部却稍稍向右偏斜，左腿微提，像正要莲步轻移，重心放在右脚上。在她的右边，衣衫下面，有只希腊人用来盛洗澡水的陶瓶。由此看来，普拉西特列

斯所雕刻的乃是这位美女刚脱下衣服，正要踏进浴缸的一刹那——伟大的艺术家使这一刹那成为永恒。

据说这座雕像创作出来后，尼多斯岛上的人把它买了去。“全世界许多人为了观赏这尊雕像，不畏艰险，航海来到尼多斯。她是这样的美丽，以致尼多斯的其他雕像都黯然失色，被人们忘记了。”这段话是伟大的古罗马作家、《自然史》的作者卜林尼说的。人们写了大量的诗赞美她，其中一首借那爱与美的女神之口说：“普拉西特列斯啊，你曾在哪里见过像我这样的裸体？”尼多斯城的大债主、比尼西亚的王尼古米底更是被她弄得神魂颠倒，他宣称如果尼多斯人把这座雕像让给他，他就取消尼多斯人的债务，这可是一笔大得吓人的钱。但尼多斯人不答应，他们宁愿勒紧裤带还钱。真是些爱美爱得糊涂了的家伙！

据传这是古希腊世界最美的雕像，要是您看了觉得不过如此，可别怪我夸大其词，您所看到的也许是拙劣的复制品。

就艺术而言，普拉西特列斯这尊雕像有何特别之处呢？我们在前面讲《持矛者》时，已经说过那位出色的坡力克里特第一次让雕像全身都运动起来，具体地说，是让躯干和四肢一起协调运动，为此他找到了对偶倒列的艺术表达方式。普拉西特列斯在这一点上可以说是模仿坡力克里特。然而他的模仿也含有创造性的借鉴，他将对偶倒列由男性移于女性，令雕像充满了动人的美感，在这一点上更胜于坡力克里特本人，可谓青出于蓝而胜于蓝。

与普拉西特列斯同一时代还有另一位出色的雕刻家，他的名字叫史珂帕斯，生于派罗斯岛，他也致力于雕刻女性形象，但他的作品与其说是美的，还不如说是充满激情的。与普拉西特列斯一起，他被麦加拉人请来雕刻爱与美之女神维纳斯。他也

雕成了，但不知为何，他的雕像失传了，也许因为他雕像中的激情不是爱的激情，而是痛苦的激情，就像他所雕刻的《妞贝》群像与《美德勒》中所展现的一样，但这时，希腊人的生活中已经有太多痛苦了，谁还会去崇拜一座把痛苦表现得那么真切吓人的雕像呢？

现在女性雕像的衣服已经脱到头了，下一步该怎么脱呢？古希腊人只好不再脱了，相反，他们又开始给他们的雕像穿起衣衫来，不过大家放心，穿也等于没穿，一是只穿到了大腿上，而且好像正要落下来，二是加这点儿衣衫不是减少而是增添了女神们的美，一如增添了她们的神秘一样。

现在我们来两尊这样的女性雕像吧。

《卡普亚的维纳斯》 第一尊叫做《卡普亚的维纳斯》。

制作时间只比前面普拉西特列斯的维纳斯稍晚一点儿，它的作者是一个历史上没有留下名字的雕刻家，但千万不要以为它就因此而不好，相反，如果让一个对这两尊雕像的作者都没有了解的人来欣赏，那人八成会把这《卡普亚的维纳斯》当做普拉西特列斯的维纳斯呢！因为它们虽然都是古希腊真品的复制品，但这《卡普亚的维纳斯》比前面普拉西特列斯的维纳斯似乎更美。

这是一位美丽的女士，长长的头发盘在头上，瓜子儿脸型，有一双美丽而略带笑意的眼睛，挺直小巧的鼻子，下面是真正的樱桃小口。她左手上提，像握着一面镜子，正在欣赏自己的美丽，右肩微微下沉，右手柔和地向前下方指着，上身的衣衫已经脱掉了，不，应该说，她本来穿着件古希腊那种由一块整布做成的衣衫，现在已经滑下去了，直滑到了大腿根部，她的双腿还被包着，左腿微微上提，好像要阻止它再往下掉，以免露出差部。

说实话，这是我在所有的古希腊雕像中，包括那些裸体的雕像中，看到的最性感的雕像，她与以前的雕像不一样，激动观者的不但是美丽，而且是性感。

《米洛斯的维纳斯》是古希腊雕刻的绝唱 现在我们要来看最后一尊古希腊的雕像了。这尊雕像将改变男女之间美的平衡 人们发现 美 原来是更属于女性的。

这尊雕像大家可以猜猜是什么。有什么最著名的雕像直到现在我还没有说呢？我想大家猜到了——《米洛斯的维纳斯》。

这座雕像的美是很难用言语形容的，然而我只好硬着头皮用言语描述了。她的双臂已失，其中左臂已完全没有，右臂还剩下短短的一截，这丝毫没有减少她的美。她的头稍稍偏向左边，上身，到臀部以上为止，稍稍偏向右边，而她的臀部又微微偏向了左边，这样全身就形成了一个“S”形，这种形状我们在前面《执矛者》和《尼多斯的维纳斯》身上已经看到过了 就是对偶倒列，通过这种方式，雕刻家将女性的曲线美以最完美的方式表达出来。她的衣裙已经掉到了大腿根部，上身纤毫毕现，于是她把左腿稍往前伸，好像要阻止衣裙继续下滑的危险。

当我刚上初中的时候，第一次见到这座雕像时就被它迷住了，要是以往看到其他这样半裸体的雕像我想我会吓得先闭闭眼睛再说，要是看到真正半裸的女人更是逃之夭夭。但《米洛斯的维纳斯》不但没有使我闭眼，反而令我睁大了眼。现在想起来为什么会那样呢？就是因为这米洛斯的维纳斯虽然半裸，但我们从她身上却看不到半点儿肉感或性欲，甚至也没有羞怯，有的只是美丽与高贵，这种美丽与高贵是如此崇高而超凡脱俗，我们这些凡夫俗子面对她时，除了敬仰或者崇拜之外，还能有其

他什么呢？我甚至于也没有注意她美丽的眼睛、赤裸的胸脯和细腻的肌肤，在这里，美丽与高贵似乎成了一种单纯的感觉或者直觉，但这种感觉是如此深刻，令人终身难忘。

《米洛斯的维纳斯》高约 2 米，作于公元前 2 世纪后半期，现藏于巴黎卢浮宫博物馆。这座规模庞大的博物馆就藏品之精美珍贵而言举世无双，这里珍藏着世界各地大量稀世珍宝，不过，它们中的许多，特别是那些来自非洲、东方和希腊的珍宝，大都有一段不体面的历史，是法国人用了几百年时间，从上百个国家用尽各种手段，包括枪打炮轰，弄过来的。除《米洛斯的维纳斯》外，它另外有名的一件珍藏就是《蒙娜丽莎》。如果您对卢浮宫感兴趣的话，可以参考一下《西方地理的故事》之第十六章《巴黎的浪漫之旅》，那里有专门的一节讲卢浮宫，名叫《卢浮宫 世界第一艺术宝库》。

让我们将历史的镜头推向遥远的 1820 年，爱琴海中的米洛斯岛。这天，也许是想方便一下吧，当地一个农夫偶尔走进一个山洞，在黑暗中他感觉脚被绊了一下，一摸，觉得有点儿像人头，于是回家取来火，邀来人，挖开洞里的沙土一看，是个半裸体女人雕像，他就把它抬回了家，当然不是想把它当艺术品珍藏起来，而是想换几个钱花。这类雕像他们以前也找到过，都给大家带来了几个酒钱。后来的经过相当复杂，甚至差点儿引起了一场战争，这里不能一一叙说，总之最后被当时最爱附庸风雅的法国国王路易十八弄到了手，藏到了卢浮宫。

后来有些雕刻家觉得这美丽的维纳斯断了胳膊挺可惜的，就想给她装上胳膊，他们想了几十个方案，设想她原来应该是个什么样的姿势，手应该是怎样放，例如一手扶着根柱子，一手捏着帕里斯判给她的金苹果，或者一手提着衣裙，另一只手放在老

情人战神的肩头，等等等等，并且把这些方案一一实践了一番，但都有一个共同结果：维纳斯不但没有因此增添美，反而变丑了——似乎她只有在这断了胳膊的情形之下才是最美的。

那么，这米洛斯的维纳斯当初到底是怎样的呢？她的胳膊又如何了？我是这样想的：那位无名的然而堪称天才的雕刻家本来给他的维纳斯雕上了胳膊，但他看来看去，觉得还不如没有的美，于是勇敢地卸掉了。

这座《米洛斯的维纳斯》诚然美得无与伦比，但它是否毫无瑕疵呢？我可以说，就形象而言，它几乎是完美的，但就雕刻技法而言，这尊雕像却谈不上有什么创见，它只是将前人的各种优秀技法重复使用一遍而已，她丰润的肌肤、宁静的神情和对偶倒列的姿势都是如此。

所以，《米洛斯的维纳斯》乃是美丽的古希腊女性雕像的天鹅之歌 从此 古希腊的艺术家们 像他们的祖国——光荣的希腊——失去了自由一样，失去了他们的天才，他们再也不能创造出如诗如画如梦如幻般美丽的维纳斯了。

然而，他们对女性美的崇尚并没有消失，这个传统将在西方延续下去，并在文艺复兴时期再一次绽放光芒，那时，将有新的“维纳斯”诞生，创造出《蒙娜丽莎》这样堪与《米洛斯的维纳斯》交相辉映的杰作。

终于说完了雕刻，我们现在要来谈古典期的绘画了，如果您嫌我讲雕刻讲得太多了的话，那您对绘画会满意的，因为它的内容要少得多。

绘画 古典期艺术的边缘角色 前面古风期里我

们曾大讲特讲陶瓶画，这实际上也是讲古风期的绘画，在古风期，这种形式的绘画已经发展到它的顶峰。到了古典期后，阔绰起来的希腊人似乎不愿再把时间和艺术才华放在廉价的陶器上，而转向了能更好地展示艺术天才，花时间和金钱也更多的艺术形式，如雕刻和建筑之上。

绘画在这一时期的命运又如何呢？

这时候绘画已经不限于陶瓶画了，它的命运也比单纯的陶瓶画要好一点儿，不过仍是古典期艺术的边缘角色。

绘画的命运比原来陶瓶画的命运好在哪里呢？好在它对于建筑有一点儿用处。古典期的艺术重心是建筑，建筑的重心不是家庭房舍，而是神庙建筑。在这些规模宏大的古希腊神庙，尤其是雅典神庙里，除了房子要建得宏伟，内外要些堂皇的雕刻来装点外，还需要另一件东西来装饰——绘画 古希腊人总在神庙不适于雕刻的墙上画下大幅壁画。这样，只要有艺术的需要，就会有艺术家来满足这种需要，于是古典期的希腊产生了一些出色的画家，擅长绘制大幅壁画。

波利格诺托斯——古希腊的画圣 古典期第一个卓越的画家名叫波利格诺托斯。关于他的生平我们知道得不太清楚，但可以肯定的是他最擅长画那些巨幅壁画，在当时他也是很有名的，据说亚里士多德称他为“画圣”，像我们中国“吴带当风”的吴道子一样。他在德尔斐的阿波罗神庙大殿上绘了两幅巨制，一幅叫《地狱的奥德赛》另一幅叫《特洛伊城的陷落》据说每幅画上都有多达 80 个人物，每个都与真人一样大。当然，使这幅画更出色的不是人物的大小，而是技巧的高超。波利格诺托斯的画胜在神似，他能以巧妙的笔法令人物的性格跃然纸

上。我们来看看下面的画作吧。

首先要说明的是，我这里的画不是波利格诺托斯的原作，甚至于不能肯定是不是他原作的复制品，我可以肯定的只是，它受了波利格诺托斯深刻的影响。

这是一幅红像陶瓶画，画上有一个人，我们看不大清楚，就不去细看吧。我们能看到的是这陶瓶画的一个特点：它上面的人像不是像以前的陶瓶画那样平行排列，甚至于也不是像尤泰米德斯那样只有一点儿大小的区分，这画中，人像明显地分成了两层，用以表示空间距离的远近，而这正是波里格诺托斯的法子。

但这幅画是太模糊了，它的黑地子也妨碍我们去理解作者想要表达的空间感。我们还是来看另一只陶瓶吧。

像上面那只陶瓶一样，这只陶瓶上的画也不是波利格诺托斯的原作，甚至于也不一定是他的原作的复制品，但我们可以肯定它同样受到过波利格诺托斯很大的影响。

这幅红像陶瓶画约作于公元前 440 年 高约 50 厘米。在它上面共画了 5 个人物：

中间那个是几个人的中心。他侧身朝右对着我们，坐在一块石头样的东西上，左手持一具古希腊人弹的小竖琴，右手正拨弄着它。他的头轻轻仰着，双眼微合，弹得如醉如痴。

背后是两个年轻人。一个披着件袍子，因为袍子披在后背，他的身体各器官实际上袒露无遗。他双手拢在胸前，头微微侧倾，闭着双眼，显然是听得心醉神迷。他的左边也是个年轻人，也许是他的弟弟，右手握着根打狗棒样的长棍子，将头趴在哥哥肩上，看样子也听得出神。

弹琴者前面同样是个年轻人，与背后那个人一样的装束，他

面对着弹琴者，一只脚踏在石头下的一个小突起上，左手叉着腰，右手握着根棍子，扛在肩上，双眼望着弹琴者，也听入了迷。他后面则是个长胡子的家伙，装束也与其他人不一样，全身包裹在一件袍子里，可能不是个希腊人。他双手缩在胸前的袍子里，好像怕冷。他的头也朝向弹琴者，但脸上的神情并不高兴，他的右脚已经转过去，像是要走了，他不高兴的原因可能是他太想听下去了，但他家有急事，所以不得不走。这就像我们正在看一场精彩无比的电影，但看到中途，老婆女友来电，下令马上回家，这叫人能高兴吗？

中间这个弹琴的人大家想必听说过，就是那个与伊阿宋一起去找金苹果的人，名叫俄耳蒲斯，是传说中最了不起的乐手，他的琴声能叫凡人，甚至鬼神木石欢喜得大笑起来，或者伤心得大哭起来。他在弹琴给这四个人听呢，不，也许是四个人是闻声而来。

从这画上我们可以看到什么样的艺术之美呢？

我想第一是惊人的静态美。我们好像看到他们已经凝固了，我们不妨这样想象：当俄耳蒲斯弹琴弹得正全神贯注，他的听众也听得心醉神迷时，伟大的波利格诺托斯来了，见到了这种情形，将之画成了一幅美妙无比的壁画，后来，一个陶瓶画艺术家将这幅画临摹到了他的陶瓶上。

画作上第二个了不起的地方是人物性格的刻画。即使在这可能只是受到波利格诺托斯影响的作品里，我们仍可以从每个人的眼睛里看到他们的内心世界、他们不同的性格和对音乐的不同反应方式。

宙克希斯和帕拉西斯的竞赛 波利格诺托斯是古典

期前期的人，到古典期后期希腊又产生了两个著名的画家：宙克希斯和帕拉西斯。

他们两人是同时代人，帕拉西斯出生于埃非索斯，宙克希斯出生于赫拉克莱亚，他们当时像两颗大星在希腊的画坛交相辉映，并且互相认识。但俗话说，一山难容二虎，他们两人虽然称得上朋友，但也时常有意无意地互嘲几句。据说他们曾有过一场有趣的竞赛。帕拉西斯画了一串葡萄，挂在赛场，结果一只鸟儿以为真是葡萄，就扑过来伸嘴啄，引得观众惊叹不已。这时宙克希斯来了，他胳膊下夹了幅画，却用块布包了起来，帕拉西斯问他布下面画的是什麼，可宙克希斯笑而不答，帕拉西斯于是过来想自己揭开那块布，却揭不下。您猜是什么原因？原来宙克希斯就画了块布。这比赛的结果大家可以自己想象。

不管那场比赛的真假如何，但有一点是真的，就是他们两人都很注意一点 要将他们的作品画得“像真的一样”。

但怎样才能做到这一点呢？我们都看过中国画与西洋画，不难看出二者之间一个重要的区别是中国画讲神似而西洋画重形似。为什么西洋画能做到“形似”呢？一个主要原因就是西方画家们对于透视规则的掌握。这样就能在一个平面上画出像实际物体一样有分明的立体感的画来，加上颜色的写实，当然“像真的一样”了！

重视自然万物，并且力图在艺术中真实地表现它们，对于古希腊人已经是久已有之的传统了，前面讲陶瓶画与雕像中的自然主义时已经讲了许多。在古希腊，绘画中的自然主义成就主要是在宙克希斯与帕拉西斯等人的作品中体现出来，他们两人都使画“像真的一样”所用的方式却各具特色。

帕拉西斯主要运用前面讲尤泰米德斯时提过的“透视缩

形”法，也就是所谓近者大而远者小的规矩。他以自由缩放的方法去描绘所画对象的各部分轮廓，并且该显的显，被挡住的部分就隐去，这样他的画自然就具有了相当强的立体感，我们甚至能感到那些他所没有画出来的被隐藏了的部分的样子。

宙克希斯也许比帕拉西斯还要伟大一点儿。他使作品具有立体感与真实感的方法不是重在通过对轮廓的描绘，而是通过观察对象在光线下所留的阴影进行描绘，来展现对象的真实感与立体感，这在素描时表现得最真切了。

不断进步、臻于完善的古希腊绘画 我在上面对帕拉西斯与宙克希斯的画技说了一大通 好像我曾亲眼见过他们的画作似的 其实不是这样 我连他们的作品的复制品——被确实证明是与他们的作品最接近的复制品——也没有见过呢。因为画不像雕刻和建筑，一块石头要保存上千年也是平常事，但一幅壁画要保存几百年就不简单了，说老实话，在没有高技术的时代，得多半靠运气，就像古风期的那幅木板画一样。

不过，我们现在还可以看到一些画，虽然仍不是原作，只是罗马人的复制品，罗马人像爱复制希腊人的雕像一样大批复制希腊人的绘画。

这时已经到了公元前 3 世纪 亚历山大大帝已经死了 但他的事迹与威名仍在希腊人中广为流传。下边这幅画就是描绘大帝最重要的一役的作品。是役他将主要敌手，世界上第一个大帝国波斯帝国彻底击溃。画上，魁伟的亚历山大大帝比所有人——除了另一个王——都要高出一头 他连头盔都不屑于戴 挺起长矛刺向一名波斯将军。这位将军眼看就要完了，这时另一名波斯将军扑过来救他，企图让他乱跳的马镇定下来。与大帝

同样高大的大流士，却马头向后，准备逃之夭夭，不过他还是向后伸出一只手，徒然地想把垂死的将军扯过来。只是这时他离得太远了，只能表达出对部下的仁心。在他的右边，他战车的驭者，疯狂地抽打着马匹，想令它快跑一点儿，马也听从了他的命令，它狂奔的铁蹄踢倒了一个士兵，这个士兵是个勇敢的战士，但他已无力再战，他的脸反映在镜子般光亮的盾牌上。

这幅画高达两米有余，现藏于意大利那不勒斯市的意大利国家博物馆。

看了这幅画，我们有什么感受呢？我的感受是：第一，画得确实精彩。二，确实很古朴。三，想不到是两千多年前的作品。

为什么说它画得精彩？因为它不但尺寸大，整体效果非常好，一看就令人感受到战争的恐怖以及那令人激情喷涌的英雄主义，而且局部也画得非常细致传神。请看那快要没命的武士所骑的栗色马，在那样的混乱之中，画家还画了一缕光线照着它的后臀。更令人赞叹的是，画家还把光线造成的马臀的阴影投在它的足上。这匹马与大流士的黑马比起来体形要小一些，这是因为大流士的马离我们更近，这就是对前面讲过的透视缩形法则的运用。

当然它的妙处还不止这些，在我告诉另一个事实之后，您会感觉画家更了不起了。这就是：这幅如此巨大的作品并不是油画或者水粉画之类，而是一幅镶嵌画，它是用一些十分小的各色石片镶嵌而成的。大家想想看吧，这要多少块石片，花多少工夫才能镶起来！

我们要欣赏的第二幅画是一幅壁画。它于 1977 年发现于马其顿共和国维吉纳地方的一座古马其顿王陵。

这幅画已经相当模糊了，但仔细点儿仍看得见一个头发胡

子乱七八糟的老头抱着一个裸体姑娘。这故事大概是表现冥王普路托抢夺普西芬妮的故事。这冥王相当于咱们的阎王，不过冥王只有一个，我们的阎王足有十个。普西芬妮是专管人间五谷丰登、草长莺飞的农神德墨忒尔的女儿，长得不用说很美，要不人家阎王老爷抢她干啥？不过说起来这故事就很长了，大家还是自己去看吧，我们来看这幅画。

这幅画给人印象最深的是人物的表情。尽管画面毁损得厉害，我们仍可以看到，当冥王抱起美丽的少女时，他的表情是多么恐惧，这恐惧从他的许多部位也表现出来：从他乱七八糟的头发，睁大的眼睛，半张的嘴巴，甚至从他放在姑娘洁白丰满的乳房上面的手指都可以看出来。

这说明了什么呢？说明这幅画不但有了形体的逼真，而且有了精神，有了灵魂，这样的作品只有具有真正艺术天才的艺术家才能创造出来。两千年后，鲁本斯，这位伟大的画家画了一幅相似题材的作品《劫夺吕西普的女儿们》。

到这里，我觉得古希腊人就美术技法而言已经比较成熟了，什么雕像上的对偶倒列啊，绘画上的透视法啊，都有了。现在还有什么要进步一下呢？那就是内容。因为到现在为止，希腊人的艺术，包括绘画与雕刻内容可分为几大块：一是神话人物，例如《埃杰克斯与阿基里斯玩儿游戏》、《赫尔墨斯与小酒神》等等。二是猛男与美女如《掷铁饼者》、《米洛斯的维纳斯》等等。三是历史人物，如前面的《亚历山大大帝与大流士三世之战》，等等。甚至于有些无名的普通人，在艺术家的手里也有了不平常的美感，如那古风期的木板画《聊天的妇女》、尤泰米德斯的《三个醉汉》就是这样。

您不觉得这样的艺术就内容而言缺了点儿什么吗？确实缺

了点儿什么：一是仍然缺少对普通大众的描绘，特别是社会底层人物的描绘。二是缺少对自然界的描绘，包括动物、植物或者风光。

光荣的希腊人是否会完成这一笔呢？当然会的。

我们现在来看三幅画，它们分别弥补了古希腊艺术内容的三个缺陷。

首先是一幅镶嵌画，名叫《街头音乐家》。作者是皮雷科斯，他有个外号叫“零星杂物画家”，由这个绰号就可以知道他的画的内容了。

画面上有 4 个人物。最右边的个子很小，穿着破旧的衣服，头上扎着一条布带，腰间也捆着一大卷布作腰带，赤着脚，没法子分清楚是男还是女，双手举着个盘子样的乐器正在拍打。他（她）的左边有个男人，个子一样很矮，衣服也一样破旧，下面围着块布作裙子，弓着腰，弯着膝，正在跳舞。他的脸上是那种强装出来的笑容，看了让人心酸。在他们的后面还有一对母子，母亲打扮得很像我们解放前的地主婆，头上也扎着一个髻子，甚至于连嘴里都支出根像旱烟斗的东西。她的后面是个小孩儿，小小的，畏畏缩缩地躲在妈妈背后。

看了这幅画后，我们有什么感觉呢？是不是有点儿沉重？如果没有，那是我描述得不够好。

这幅画的技巧相当高超，无论讲透视技术还是立体感，或者光的处理，都与现在的画家们差不多。

第二幅画画的是几只鸽子。作者名叫苏索斯，号称古代最伟大的镶嵌画家。在这幅画里有一只银色的盆子，盆沿上站着 4 只小鸽子。最左边的一只似乎喝够了水，掉转头看外面世界；往右也是一只喝饱了的鸽子，正抬起头来，漫不经心地瞧着

什么；再往右则是一只正喝水的鸽子，把小嘴扎进水里，伸长脖子喝得正起劲，那水也似乎给它这一吻惊起了层层波纹；最右边的一只最清闲了，它缩起腿，趴在盆沿，掉过头儿用嘴梳理自己漂亮的尾巴毛。

这幅画给人一个鲜明的感觉就是安静。无论是漫不经心的鸽子，还是泛起浅浅涟漪的水，或者安若泰山的盆子，无不给人以安静的感觉。

第三幅画便是我们这里要讲的最后一幅了。它描写的是自然风光，更确切地说，是在描绘人的过程中画出了自然风光，并且这自然风光的迷人甚至于把人的地位给掩盖掉了。

在这幅画里，有一座形状奇特的巨大山岩，中间有一个洞，洞外是蔚蓝的大海，大海上还有一艘扬帆的船儿。天空也是蔚蓝蔚蓝的，只是比大海的颜色稍浅一点儿。如果仔细点儿看，在那洞口前 还有一队人 他们正走去。

这幅画的名字应该叫《走向阴间》，描绘的是奥德修斯带着自己的同伴们正走向阴曹，那个洞口就是通向地府的大门。

关于这幅画其实没有多少要说的，只有一点：就内容而言，它终于完成了绘画所应该包含的东西。

至此，古希腊的雕刻家与画家们终于从形式到内容完成了他们的创造使命，而西方的后人们也可以在这个坚实而完整的基础上进行他们的工作了，虽然他们很难做得比古希腊的艺术家们更好。

第四章 古希腊的神庙建筑

神庙是古希腊建筑最主要的形式，但在
这里您最重视的不一定是建筑。

我这里所要说的古希腊神庙建筑的时段，并不是泛指希腊整个古代，那样的话我们得一直回到克里特去了，而是专指古风期与古典期。这期间代表性建筑雅典卫城，尤其是帕特农神庙，我们下一章要专门来说。

也许对于古希腊艺术而言，最难叙说的便是这一部分。不过我还是要尽力地把它说好，而且因为它不好说，我们就更应该把它说好。

对于古代希腊人，他们最辉煌的建筑便是神庙建筑。

我将试图对神庙的功能与结构做一下介绍，然后再具体地来谈神庙的建筑。

顾名思义，神庙应当是用来敬神的，古希腊的神庙也不例外。我们以前说过古希腊有许多神，那神中的老大是宙斯，他的老婆叫赫拉，还有智慧之神并且也是雅典城的守护神雅典娜，爱与美之女神阿芙洛狄忒等。古希腊人对他们是很崇拜的，修建了大量的房子来祭拜他们。而且，古希腊人为自己的每个神都

建立了不同的庙，很少让他们挤在一起，免得他们谁都要最好的房间大吵大闹起来——据说这种争吵在众神常住的奥林匹斯山是天天都有的事。于是，古希腊的神庙就分外的多。因为这么多神每一个都要有自己的庙，而且每座城市都有自己的一套神庙系统，例如雅典城的宙斯神庙就是雅典人用来拜宙斯的，如果奥林匹斯人要拜宙斯，那还是老老实实在地自己去建自己的宙斯神庙吧。

现在我要来消除一个可能的误解。咱们中国人拜神是在庙里面拜，要到庙里面神的膝下去磕头的，但人家古希腊人可不一样，他们的拜神不是在庙里面拜，而是在庙外面拜，至于神庙内部，那一般人是进都不准进去的。

神庙的大致结构 古希腊神庙的结构有一个发展

的过程，这个发展过程是很漫长的，我将之总结了一下，大致可以分成几步。

第一步是最初的原始神庙，只是一间屋子，并且是一间小草屋，墙是泥的，顶是茅草的，有一扇小门，里面供着一尊小小的神像，神像也只是把一根木头或者一块石片稍稍雕琢了几下，总之简陋得很。

后来，也许是为了管神庙的人进去给神掸掸灰尘前有个给自己抖雨水的地方，就在前面开了一个小门廊。这个小门廊被称做前殿，而里面放神像的大房间则被称做正殿。这就是神庙发展的第二步了。

第三步，由于古希腊人对美的认识进一步发展，认为美就是对称，对称就是美，于是他们在神庙后面又加了一个门廊，与前

面的一模一样，叫后殿。不过这后殿只是建来与前殿对称的，因此乃是瞎子的眼睛，聋子的耳朵，没什么实际作用，增添一点儿对称美而已。

第四步，经过若干个世代后，希腊人对自己的神庙又不满了，觉得应该更加好看一点儿。用什么法子来让它们变得更美呢？有两个法子是可行的：首先他们把神庙建造得更大了，更雄伟了。其次当他们给神庙造门廊时——那门廊是要柱子才支撑起来的，他们看到门廊加上这柱子美得很，于是便想到若给神庙前后门廊的两侧也加上那样的柱子说不定会更美。到现在还可以看到这样前后门廊都有柱子的神庙废墟。

最后一步，这时希腊人的要求更高了，决心要将他们的神庙建得更加堂皇。那又怎么办呢？很简单，他们已经学到经验了，一是建得更大，二是再多加些柱子。现在前后门廊都有了柱子，再加就只剩下四周了。于是又出现了另一种神庙，神庙四周都绕着柱子，像篱笆一样。不过这些‘篱笆’都是石头做的，壮观且美观。那些非常阔气的城邦，他们不但给神庙围上了柱子，甚至围了两层。至此，神庙的大致结构就稳定下来了：它们大都是相当雄伟的，外面绕着一排或两排立柱。

我以上的说法并不是纯粹的个人猜度，而是有例为证。如毕达哥拉斯的故乡希腊萨摩斯岛上的赫拉神庙。最初它建于公元前 750 年左右，这时只有前后门廊有柱子。过了百来年，萨摩斯人把它变成了单列绕柱式的，也就是说四周围上了柱子，其中前后各有 6 根，两边各有 18 根。又过了百来年，它再变成了另一种样子，这样子大家可以猜得到，就是双排绕柱式的神庙，不用说，至少外边看上去真是阔气得很。

我这里要提醒一句的是，在古希腊神庙不断趋向雄伟堂皇

的过程里，在背后起作用的关键之点是古希腊的不断强盛。只有在他们有了更多的财富、更大的力量之后，他们才能建筑更大的神庙。我想这是不言而喻的，也符合希腊历史发展的进程。

神庙的建筑式样大致确定之后，古希腊人便开始将注意力集中到修饰上，他们深深知道，对神庙而言，最重要的其实并不是柱子的多少，而在于它是否美丽，更具体地说，在于神庙之中的神像以及装饰神庙的雕刻、绘画等是否出色。所以，古希腊最阔气的城邦雅典最大的神庙并不是双层柱子了，只是单层，但它依旧是整个古希腊最了不起的神庙。

我们现在来总结一下在用上了绕柱之后，古希腊神庙之大体形象。

神庙是建在地基之上的，地基是石头的，一般分三级。就像三级台阶一样，神庙就居于最上一级台阶之上。

在这台阶之上，我们看到了通常都很巍峨的神庙，由一排大石柱围绕着，显得既坚实又美观。

绕柱的三种形式 从上面对神庙的发展过程与大

致结构的介绍，您可能看出来了，古希腊神庙的最大特色就是外面那些立柱，它们也是区别不同类型神庙的主要之处。因此，当我们走近古希腊神庙时，第一个要介绍的就是神庙立柱的几种式样，您甚至也可以将之看做是古希腊神庙的几种式样。

朴实而粗壮有力的多利亚式柱 古希腊神庙绕柱的第一种式样是多利亚式。

多利亚这个名字我们听说过。在《西方历史的故事》第三

章《雅典和斯巴达的故事》中，我们说到，迈锡尼人从历史舞台退出去后，古希腊文明进入了一个黑暗期。这时整个希腊倒退了，既没有发达的文明，也没有强大的国家。这段时期约从纪元前一千年开始。

这段时期的希腊人主要有两大支：一支是毁灭了迈锡尼文明的多利安人，他们住在原来迈锡尼人住的希腊半岛上；另一支叫伊奥尼亚人，也有的书写成依奥尼亚人，他们住在小亚细亚半岛西部和爱琴海中多如牛毛的大小岛屿上。

那些毁灭迈锡尼文明的人虽然落后，但并不傻，毁了迈锡尼后，他们也发展了自己的文明。

多利安人建造的柱子总体特征是下边略粗上半略细，给人以朴素然而粗壮有力的印象。

说它朴素，因为它浑身上下除了柱子上一排条纹，没有其它装饰，甚至连基座也没有，干干净净地立在台阶上，上面托着屋顶的地方也只是一块石头。说它粗壮，因为柱子长度大约只有底部直径的四到六倍，这样的形状就像一个膀大腰圆的汉子，敦实有力。

那么这样的柱子是怎么制成的呢？是用一块大石头凿成的吗？在绝大多数情况下不是，哪来这么多大石头。它们是用石块垒起来的，石块中间还被凿出了一个孔，石块垒好后再用一根铜或木棍将它们从上到下串起来，好增强稳定性。

您也许会想，这样垒起来的柱子牢固吗？会不会倒下来？这尽管放心，那些古希腊人的手艺高明得很，就是不用中间的棍子也会很牢固，我们现在都可以看到，那些神庙废墟里，屋顶啊墙壁啊什么的可能都没了，但那些柱子依旧挺立，仿佛可以一直挺立到世界的末日呢。

古希腊人用多利安式圆柱围绕的著名神庙有下面两座：

第一座是奥林匹亚的宙斯神庙。

奥林匹亚这个名字大家想必很熟悉，它与奥林匹克运动会有啥关系呢？当然有。事实上奥运会就是从它那里来的。在古希腊从公元前 776 年起，每隔四年都要在那里举办一次全希腊运动会，会上要进行跑步、角力、投标枪、掷铁饼之类的比赛，获胜的人还要被奖励。不过奖励形式与现在有所不同，现在奥运会上得了牌子的运动员们都可以得到大笔赏金，但古希腊冠军的奖品也不过是把桂树叶子做成个圈儿，围在冠军的脑袋上，美其名曰“桂冠”，到现在它还是西方人象征优胜的标志呢。奥林匹亚这样一个重要地方的神庙当然要建得像样，否则其他城邦的人来看了不把这里的邦民们笑死才怪！

奥林匹亚神庙长超过 60 米，宽近 30 米，环绕它的柱子就是典型的多利安式柱子，这些柱子高达 10 米，下面的直径有两米多，上面也差不多有两米，每根柱子上面有 20 条凹槽。

除了这些显得十分坚实伟岸的柱子外，神庙还有许多雕刻，里面则放着由伟大的菲狄亚斯雕刻的宙斯神像。关于神庙里的这些雕刻我们等一下还要专门详细地说说。建筑与雕刻合在一起真是内外俱美，博得了参加或参观奥运会的希腊人的交口称赞。

对了，如果您对奥林匹亚这个地方感兴趣的话，可以去看看《西方地理的故事》第七章中有一节《现代奥运会的祖祠奥林匹亚》。

第二座神庙是科林斯城邦的阿波罗神庙。

阿波罗我们知道，就是太阳神，宙斯的儿子，也是最被古希腊人和西方人崇拜的神之一。在古希腊有大量供奉他的神庙。

这科林斯城邦的阿波罗神庙有一个特点：它的柱子不是像其它绝大多数神庙一样是用一块块的圆石头垒起来的，而是用整块的石料凿出来的，想想看吧，这要花多少的工夫，光是找那样大的石头的工夫就不得了了！每根石柱上也有 20 条凹槽 而且涂上了雪白的由大理石磨成灰制作的灰浆。这些柱子到现在还有 7 根屹立着，在夕阳的余辉中美得让人心醉眼花。

苗条漂亮的依奥尼亚式柱 围绕古希腊神庙的石柱

第二种形式是依奥尼亚式。

依奥尼亚这个名字我们也早说起过了，它指的不是希腊半岛本土，而是小亚细亚半岛西部沿海以及爱琴海中的大量岛屿这一带。顾名思义，这些柱子之所以叫做依奥尼亚式，当然是因为它起源于依奥尼亚地区。

较之多利式，依奥尼亚式的柱子有以下几个特点：

一是它整体看上去要比多利式的柱子细长一些。它的高度是直径的八到十倍，而不是多利式的四到六倍。这样它看上去就不像个粗壮的汉子了，而像个苗条的女郎。

二是它上面的凹槽也要多一些，有的多到 24 条 并且凹槽之间凸出的线条没有锋利的棱角，而多利式是有的。

第三点，也是依奥尼亚式柱子与多利式柱子最大的不同点，它不再是朴素的，而是相当华丽的。在它的头上和脚底都有了漂亮的装饰。首先看它的脚底：这是用一整块大石头雕成的础石 它圆圆的 上面与下面都凸出来 中间则凹下去 上面凸出的部分还有一颗颗钉子似的花纹，这使柱的基础看上去挺牢固。再看看柱子的上面，那可靚了。首先柱子的上头有一些漂亮的花纹，花纹上面有“涡卷”。涡卷往左右两边卷开，我觉得有点

儿像两个卷心菜。

用依奥尼亚式绕柱的神庙多得很，也许在三种绕柱中——前面的多利安式，这里的依奥尼亚式，加上后面还要说的科林斯式——用得最多的就是它。而所有古希腊神庙中最有代表性的神庙——帕特农神庙——用的就是依奥尼亚式的绕柱。关于它我们后面要专门介绍，这里暂且搁下。

另一座建有依奥尼亚式绕柱的有名神庙就是以弗所的阿尔忒弥斯神庙了。

这阿尔忒弥斯我们曾在《西方文学的故事》第一章《神谱》中介绍过。她是一个顶可爱的女神，是宙斯的女儿，阿波罗的孪生姐姐，职责是掌管大自然的生灵：动物与植物。她的主要优点是贞洁。如果说爱神阿芙洛狄忒是淫欲的象征，她则是贞洁的表率。因为她喜欢打猎，因此又被称为狩猎女神。希腊人很崇拜这位女神，曾在以弗所建起一座雄伟的神庙来祭祀她，号称世界七大奇观之一。这座神庙的规模异常宏大，有一百多根柱子绕着它——连帕特农神庙都只有 50 根，大家可以想象神庙有多大！据说其中一根柱子的底座上雕着一群美丽的少女，它的作者就是我们前面提过的古希腊有名的雕刻家史珂帕斯。

结构复杂的科林斯式柱 第三种绕柱形式是科林斯式。这也是最晚出现的一种，并且有时被认为是依奥尼亚式柱的变种，所以算不上是独立式样，但我这里而还是把它单独列出来，因为它大有特色。

这种特色主要表现在柱头上。这柱头比较长，像一口倒扣着的钟，钟上面有略显古怪然而不失漂亮的装饰。它是由蕨一样的东西组成的，上面有卷起来的须根。这些须一般分为两层，

每层有若干根，每一层的每一根都夹在另一层的两根中间。下面一层的须根还没长到上面的顶板就不长了，只有上面一层一直长到头，把上面的顶板托住。不但如此，上面这层蕨头还长出两个花朵儿样的东西来，直直地再长上去，又把顶部再托了一下，这样大概是为了让它显得更为牢靠美观一些。

不难看出来，科林斯式乃是三种绕柱中最复杂的一种，是否是最好的就难说了，因为复杂不等于美丽。我倒觉得第二种依奥尼亚式更好看一点儿，它与石柱合在一起时似乎更为和谐，也更有力量一些。

这种形式直到古希腊的古典期过去后才大量使用，由于这时古希腊的神庙建筑已经走过了它的黄金时代，所以虽然用得不少，但似乎没有很著名的神庙用它。


希腊神庙上的雕刻 光有柱子是建不成古希腊的

神庙的。古希腊的神庙之所以了不起，除了它宏大的结构以及那些围绕着它的美丽的柱子外，还有一个重要因素就是它身上那些精美的雕刻。


前面我们已经谈过古希腊的雕刻了，但没有谈神庙的雕刻，我们特意将它放到这里来说。这样做的原因有两个：一是古希腊神庙的精彩之处在很大程度上在于它的雕刻，说神庙不说其雕刻是不可想象的。二是这里要说的雕刻与前面所说的大不一样，前面那些雕刻是一座座独立的雕像，现在我们要说的是浮雕。

山墙上部、排档间饰与中楣 古希腊神庙主要有三个地方需要用浮雕装饰 即山墙上部排档间饰与中楣。这三个位

置对于我们比较陌生，下面我逐一解释一下。

第一个是山墙上部。古希腊神庙的屋顶就像中国式建筑的屋顶一样，也是斜的，同时屋顶下面的墙是直边的，这样就在墙与屋顶之间形成了一个三角形“”。由于屋顶并不斜得很厉害，所以形成的三角形往往是钝角三角形，这个钝角三角形就是山墙上部，它是每座神庙最需花工夫装饰的。

第二是排档间饰。这排档间饰对我们这些非建筑专业的人士来说有点儿古怪，它并非每座神庙都有，主要是对于多利安式神庙而言的。多利安式神庙的大体结构是这样的：最下面是地基，然后是柱子，柱子上有一块方石垫着，在这块方石上有连成一体长方形石块，名叫框缘。在这个框缘的上面就有间板了。为什么叫间板？顾名思义，它是位于两者之间，这两者就是三桷板。这三桷板上面常雕着些竖直的条纹，与下面的柱子有些相似，只是小得多了。这三桷板的安排是这样的：每根柱子的上方必有一块三桷板，在两根柱子之间也必有一块，由于三桷板的面积相当小，所以在两块三桷板之间常会留下一段空白，这个空白当然不是空的，人们早把它用石块装好了，这就叫间板。在古希腊人看来，如果把这石块空白着，不在上面雕点儿什么，那真是罪过呢，就像浪费粮食一样可耻。于是，这间板就被浮雕填满了，它们就叫排档间饰。

第三个地方叫中楣。中楣主要是对于依奥尼亚式神庙而言的。它的位置与前面的排档间饰所在的位置一样，不同之处就是要把那些三桷板搬掉后才称得上中楣，至于它的形状，不难看出是一块长条“”。

在神庙的这三个地方，山墙上部、排档间饰与中楣，希腊人必会用浮雕装饰起来。

我们现在就用一些例子来看看希腊人到底用什么样的浮雕来装饰之。

山墙上部的装饰 第一部分是山墙上部。

由于山墙上部是钝角三角形，如何在这样狭小的空间配上适合的雕刻物是个大问题，但聪明的希腊人巧妙地解决了这个问题。我们来看两个例子吧。

第一个是科孚阿尔忒弥斯神庙山墙上部的装饰。

我们先从中间看起。中间，顶角下面，是一个吓人的妖怪。它圆睁双眼，那脸虽然是正对着我们，但双手双脚又是侧面对着我们，它们前后张开，那小小的腿似乎正在拼命地跑呢。这个家伙到底是谁呢？如果我们再看得仔细一点儿，就会发现它的头发有点儿特别，好像是一条条的蛇。这下熟悉古希腊神话的人就会明白了，它就是女妖墨杜莎，她的标志就是头发是一条条蛇。在她的左边，有一个站立的男人，右边有一匹长着翅膀的马，像要把前蹄搭到她肩上。这人与马便是墨杜莎的两个儿子。由之我们可以知道作者所描绘的是怎么了，是墨杜莎被珀尔修斯杀死的情形。珀尔修斯是古希腊传说中的英雄，就像阿喀留斯或赫拉克利斯一样。他杀死墨杜莎，割下她的头后，他们哥俩便从妈妈的脖子里跳将出来。

再往两边，我们还可以看到两匹怪兽，一左一右地趴在墨杜莎两个儿子的两边，好像要保护这两个刚出娘胎的小东西一样。

现在我们来看边上的两个锐角，它们也没有空着。对着我们左边，看得见一个人正在杀另一个坐着的人，最左边的夹角处还有一个人躺着，双手抱在胸前，显然已经死了。对着我们的右边，有一个人正在舞动着什么，把另一个人打得单腿跪下了，还

有一个人躺在最右边，也像死了。两个角所描绘的也是两个故事。左边的一个是特洛伊陷落的故事，那坐着的人便是特洛伊王兼大阔佬普里阿摩斯。右边则是讲宙斯与巨灵族战斗的故事，那巨灵一族是由天父乌拉诺斯的血化成的，他们前来向宙斯寻仇，被新神王宙斯打败了。这些我们在《西方文学的故事》中也已经说了。

从上面我们也可以看到山墙浮雕的艺术特点，主要是巧妙地利用空间的变化去雕刻人物，让人物顺着空间的变化而改变姿势与大小。如中间的墨杜莎是站着的，边上的普里阿摩斯老王是坐着的，角上的人就是躺着了，他们的身体也由大至小改变着。如何巧妙地利用有限的空间进行最有效的创作，是所有装饰性浮雕，包括后面的排档间饰与中楣，所面对的一个主要问题，也因此成为古希腊人展示聪明才智的一个机会。这些用一句中国成语来说就是要“因地制宜”。

第二个例子是奥林匹亚宙斯神庙东面山墙上部的装饰。

我们首先看到中间站着一个人，他裸着上身，比其他人都要魁梧。右边是一个左手拄着长矛的家伙，仰着头，右手叉在腰间，有点儿骄傲。他的右边是一个女人，再往右是个单膝跪地的男人，再往右是几匹马拉着的战车，马头冲着中间，战车后面有一个人，似乎在拉着缰绳，后面又是一个蹲着的人，最后角落里是一个躺着的人。

我们再看那魁梧家伙的左边，依次是：一个拄长矛的人，似乎裸着身体；一个姑娘，稍垂着头，害羞的样子；一个小孩，坐在地上；几匹马拉的战车，马头冲着中间；一个老人，坐在地上，一手扶着拐棍，一手支着腮帮子，像个沉思的哲学家；一个蹲着的人；角上，一个躺着的人。

我们不难想到这上面所刻的也是古希腊的神话故事。不错，它描绘的是威诺冒斯与珀罗普斯赛车的故事。珀罗普斯与他受到神罚的父亲坦塔罗斯及子孙的事我们在《西方文学的故事》第五章《古希腊悲剧》（上）中比较详细地提过。相传威诺冒斯是埃利斯地方的国王，他引以为骄傲的是几匹跑得飞快的战马和美丽的女儿。他相信世界上再没有其它跑得那么快的马，也没有他那么好的驭手。他公开宣称，如果有谁能和他赛马，并且能在他之前到达一个叫科林斯地峡的地方——这地方我们在《西方地理的故事》第七章《希腊之旅》（下）中也提到过，那里有一节《在古希腊科林斯也许仅次于雅典和斯巴达》——而没有被他杀死，他就把女儿嫁给谁。有不少勇敢的青年人想娶到这个美貌娇娘，顺便把王位也弄到手。但他们都失败了，被这个老王给杀了。这时，珀罗普斯来了，他与国王赛马赢得了胜利，国王也给海神波塞冬弄死了。这山墙上所刻的就是赛马前的情景。

看看这面山墙的装饰，再与前面的比较一下，二者的高下一目了然。主要有两点：一是这面山墙的浮雕不再是把三个故事硬凑在一起，而只讲一个故事，所以它就能把这个故事比较完整地呈现出来。二是美感，这面山墙的浮雕与前面的相比有一种静态的美，我们看到，每个人物都像被冻结在一个优美的瞬间，就像一句诗中所言的“秋叶之静美”。

排档间饰和中楣的装饰 说完了山墙，我们再来说说排档间饰。

排档间饰实际上只是一个长方形方块，面积不大也不小。

我们所说的这个排档间饰与前面的第二面山墙一样，来自于奥林匹亚宙斯神庙，雕刻的是一条牛与一个人在殊死搏斗。

人面朝我们，右手紧紧地抓住牛尾巴，左手，好像是抓住牛的一条前腿，他高仰着头，浑身每一片肌肉都显出惊人的力量。那牛看上去也力大无穷，它高扬牛尾巴，后蹄着地，两只前蹄奋起，又弯过头来，要用角狠狠地将这个胆敢惹它牛大爷的家伙撞个血窟窿。

这个排档间饰刻的是赫拉克利斯驯服克里特岛上的神牛的故事，这是他要完成的十二大业绩中的第七件。关于赫拉克勒斯及其十二大业绩我们在《西方文学的故事》第三章《赫拉克利斯》中都有详细的记载。

这排档间饰艺术上给我们最深印象的是它的力度，我们从赫拉克利斯和牛身体的每一个部分都可以看出惊人的力。

由于排档间饰相对比较简单，而且到下章我们讲雅典卫城时还有两个要说，现在我们暂且打住。

关于中楣的雕刻就要复杂一点儿了，由于中楣是一个长条，有的长达几十米，但宽度不过一两米，要在这样的地方雕刻出合适的作品当然要难一些，至少雕刻的东西要多得多。

也许由于中楣的这个难度，又放在老上，有几个人看得清呢？所以艺术家都不大愿意花太大力气弄这个东西，认为这是哥哥背弟媳过河——吃力不讨好的事儿。

不过，也有一个例外，这个城邦的人不惜花费最大的力气去完成它，其原因我想是因为想将他们的神庙建筑得完美无比，好光耀他们的伟大城邦。

这个城邦大家不难猜到，就是雅典，为了将他们的神庙搞成整个古希腊世界最了不起的神庙，他们甚至将难弄的中楣也搞得几乎尽善尽美。

他们的神庙当然就是雅典卫城的帕特农神庙了。

第五章 雅典卫城

它建筑在雅典城的最高处，也是古希腊艺术，甚至整个古代西方艺术的最高峰。

我们之所以要在这里将雅典卫城作为单独的一章来讲，原因很简单，因为它不但是古希腊建筑艺术最杰出的代表，也可以说是整个古希腊艺术最杰出的代表，甚至可以说，当人们谈论古希腊艺术时，在很大程度上谈论的就是雅典卫城，就像人们谈论古希腊哲学时，很大程度上谈的就是苏格拉底、柏拉图与亚里士多德一样。

我想大家很可能都听说过雅典卫城，但对于它到底是什么样子不一定有明确的了解。为了让大家最好地了解这伟大的雅典卫城，我决定分四个部分来讲：第一部分讲一下卫城所在的地理位置，第二部分讲雅典卫城的历史，第三部分讲它的整体结构，第四部分谈它的装饰艺术。我想，了解了这四点，我们也就可以算了解雅典卫城了。

雅典卫城的位置 此前在《西方地理的故事》第六

章《希腊之旅》（上）中，我们主要的游览之地就是雅典及其卫城，从那里我们知道，雅典位于希腊南部阿提卡半岛上一个干燥的山间盆地，南距爱琴海的法利鲁湾不到 10 公里，附属雅典的海港比雷埃夫斯港就在湾内。经纬度上，雅典居于北纬 38° 线和东经 24° 线的交叉点附近，与中国的兰州和青岛大致是同一个纬度。

气候上，雅典是比较典型的地中海式气候，冬天温和多雨，很少霜冻，但偶尔会下雪，夏季炎热干燥，基本无雨。这样的气候是很适宜人的户外活动的，因此雅典人很早以前就爱在大街上蹓跶 逛街 买东西 或者听哲学家们在大街上公开辩论。

卫城所在的雅典分成两部分。一个是雅典市区，不包括比雷埃夫斯港，人口近百万。雅典市区与比雷埃夫斯结合起来则称为大雅典 面积 430 多平方公里 人口达 300 余万 占希腊全国人口的 $\frac{1}{4}$ 强。

雅典周围依傍着四座小山，分别叫伊米托斯山、帕尔尼斯山、艾加莱奥斯山和彭特利库山。雅典市区有两条小河，西边的一条叫基菲索斯河，一年有半年只是涓涓细流。东边的一条叫伊利索斯河，经常连水都没有。它们把雅典市区大体划分成三块。雅典主要的建筑与名胜是中间的那块，位于两条小河之间。

雅典有一个天然的中心，就是雅典卫城，卫城的意思是说它可以拱卫雅典。为什么它可以拱卫雅典呢？因为卫城建于一座小山——阿克罗波利斯山——之上。

阿克罗波利斯山有两个特殊的优点：一是山虽小，其四周却是悬崖峭壁 高 150 余米 只有一条小路可以通达山顶 只要守住了它 敌人就甭想攻上山去 真是一夫当关 万夫莫开。二是这小山不但高耸，它的顶竟然还是平的！这样上面就好建房子了。雅

典人正是利用了这个长处，建成了举世无双的雅典卫城。

雅典卫城史 很早以前，阿克罗波利斯山上就有神

庙与卫城了 公元前 480 年波斯人第二次侵入希腊时，把它彻底捣毁了，顽强的雅典人决定重建卫城，并且要把它建得比原来更大、更辉煌壮丽，好让全世界都看到雅典的光荣。

这时的雅典之所以能够成功地来建设雅典卫城这样浩大的工程，还得多亏有一个伟大的领袖，正是他领导着雅典人进入了黄金时代，这人就是伯利克里。他是一个虽出身贵族，但热衷于民主政治的人，有两样杰出的本事：演讲与知人。出色的演讲使他能民主政治下凭嘴巴把雅典公民团结在他的旗帜下，听他发号施令，出钱出力来建筑雅典卫城；杰出的知人善任的能力使他能找到最合适于具体领导工程建设的人。

对于雅典卫城，最重要的是两个人：建筑设计师与雕刻家。伯利克里找到的建筑设计师名叫伊克底鲁，雕刻家名叫菲狄亚斯，这两个人正是当时最了不起的建筑师与雕刻家，尤其是菲狄亚斯，被称为整个古希腊最伟大的雕刻家。

但俗话说，巧妇难为无米之炊，有了伊克底鲁和菲狄亚斯，要建成雅典卫城还要一样东西——上好的建筑材料。但这也不缺 就在距雅典之北不到 20 公里的彭特利库山上有的是洁白的大理石。雅典人光是从这山上采石的工夫就花了几十年。

一切准备就绪后，雅典人开始了他们伟大的建筑工程，这一工程花费的时间与金钱可以想象是非常之惊人的，金钱我们无法知道 但建设时间长达四十二年 从纪元前 448 年开始直至纪元前 406 年才基本竣工。

建筑好后的雅典卫城大体可以分成四个部分：

第一部分就是进入卫城时所必经的大门。这是一道很阔气的大门，挺立着我们上章讲过的多利亚式的大柱，还有许多精美的雕刻。

第二部分是一座神庙，也就是奈基神庙，用以献给胜利女神奈基。

第三部分是另一座神庙，用来献给一个叫伊瑞克翁的希腊英雄。

第四部分即帕特农神庙，献给雅典的保护神——雅典娜。

这第四部分才是整个卫城的中心，甚至是整个古希腊艺术的中心，它代表着古希腊艺术黄金时代的最高成就。而且，当我们谈论雅典卫城时，一般而言谈的就是它，至于其它三个部分，两座神庙，如果搁在其它城邦或许同样会成为艺术上的老大，因为它们也十分精美，然而它们不走运，与帕特农神庙呆到了一块儿，这就像本来是小家碧玉的美人儿到了美若天仙的公主身边做侍女，自然相形见绌，无人理睬了。

雅典卫城建好后，不但雅典人以之自豪，也成了全希腊人的骄傲；不但成了祭拜神灵的地方，也成了雅典人的生活与政治中心。每天络绎不绝的人像一条河往卫城流去，有的来向智慧的雅典娜求签问卦，有的来谈情说爱，还有的只是来看看，并且骄傲一番。

每年，雅典人都要在卫城举行大量的公共活动。最重要的是每四年才举行一次的泛雅典娜节。

泛雅典娜节是雅典人最重要的节日，到了这一天，雅典人倾巢而动，来到卫城，举行各式各样的庆祝活动，快活一番。最有名的是两样：

一是运动会，这是雅典人的全运会，全雅典最健壮的男人们都来参加，有赛跑、铁饼、标枪、打拳、赛马等项目，获得胜利的人虽然只得到一个桂树枝编的圈儿套在头上，但那随之来的荣誉可大得很呢。

另一样是向全体雅典人的保护神雅典娜献祭。这也是整个泛雅典娜节最重要的活动，是节日的高潮。这天，全体雅典人都聚集在帕特农神庙大门外的广场上，他们的祭品并不昂贵，只是一件由雅典全体童女共同绣制的橘黄色长袍，但它象征着全雅典人对他们的保护神的纯洁童贞的爱。

即使在雅典已经失去了它的独立，雅典人沦为亡国奴的日子里，泛雅典娜节仍在举行着，直到公元 3 世纪才最后停止，前后延续七百年之久。

雅典卫城如此壮观，但它的命运是悲惨的，屡经劫难。

第一次是公元前 404 年，雅典最终被斯巴达人击败，斯巴达人摧毁了保护雅典的长城，雅典卫城也第一次遭到损害，不过斯巴达人并非没教养的野蛮人，所以损害不算严重。后来统治雅典的马其顿人和罗马人是希腊文明的崇拜者，当然更不会破坏卫城。

第一次对卫城造成较大破坏的是希腊日渐众多的基督徒。公元 500 年左右，他们把帕特农神庙改成了基督教堂，把所拜的对象由雅典娜变成了圣母马利亚。为此他们把大门由朝东改成了朝西，那内部装修也被改得符合基督教口味。非凡的雅典娜雕像早已不见，美丽的壁画也消失了，变成圣徒们的画像。

又过了一千来年，15 世纪时，奥斯曼土耳其帝国占领了希腊，这些信奉安拉为惟一神的穆斯林们又将神庙由基督教堂改建成清真寺。我们知道，穆斯林们不崇拜任何偶像。他们便把原来基督教堂里的绘画、雕像全弄掉，还在神庙另一头建了座宣

礼塔，向穆斯林们提醒祷告的时辰。

此时，虽然内部那些伟大的雕像与壁画都没了，但雅典卫城的建筑本身并没有遭到很大破坏，甚至相当完好。但到了 17 世纪，它遭受了第一次整体性的大破坏。这一年，威尼斯人与土耳其人开了战，威尼斯的雇佣军们在一个叫什么柯尼希斯马克的人的统领下包围了雅典，困守危城的土耳其人看到帕特农神庙地势高，墙壁又坚固无比，就把它当做了火药库。这年 9 月 26 日，威尼斯人又开始攻城，向土耳其人的火药库开了炮，结果一炮中的，土耳其人的火药库完了，装火药的帕特农神庙也完了。

没了火药的土耳其人终于投降了，威尼斯人看到帕特农神庙西面山墙上的海神波塞冬雕像挺不错，就想把它当做战利品运回去，但刚拆下来，那些工人们一个不小心，雕像便从他们手里往大地奔去，变得粉身碎骨。

再过了两百年来，到了 19 世纪，一个英国佬来了，名埃尔金，他是掠夺文物的老手，把最后几块好点儿的雕刻全拆走了。它们现在还放在大英博物馆里，叫“埃尔金石像”。

不久希腊爆发了独立战争，一直打了八年。

最后，1830 年，希腊人终于在被异族奴役两千多年后再次获得了独立与自由。

此时雅典卫城已成废墟。

雅典卫城的整体结构 下面我所介绍的雅典卫城

是昔日被摧毁之前完整的卫城。我将它辉煌时的模样介绍给大家，因为正是这个卫城代表了西方古典艺术的最高峰。

前面说过，卫城分四个部分：大门、奈基神庙、伊瑞克翁神

庙、帕特农神庙。雅典人修筑四个部分时，没有破坏山的本来形态，而是依据其自然的起伏来修筑之，使得神庙与自然的环境十分和谐。如此，建好之后，四座大建筑就错落有致地分布在整个山头之上：

最顶上是规模最大，也最重要的帕特农神庙，它像一个天生的君主，君临卫城和整个雅典。在它的北面，稍下的位置上是比帕特农神庙小得多的伊瑞克翁神庙。从伊瑞克翁神庙往西，也就是在帕特农神庙的西北面，是奈基神庙，卫城大门就在奈基附近。

我们现在来分别介绍一下各部分的大致结构，先从大门谈起。

这大门的设计者是牟尼西科勒斯，这可不与前面说过的卫城的设计师是伊克底鲁相矛盾，要知道像雅典卫城这样的庞大工程，一个设计师是不够的，伊克底鲁只是整个卫城的总设计师，至于各个部分都有设计师具体负责设计，这样一个好处是使雅典卫城具有了多变的风格，集中了古希腊建筑设计艺术之精华。这大门便是一个好例证。前面说过，古希腊的神庙有三种柱式：多利亚式、依奥尼亚式与科林斯式。但这大门的柱式却不是其中任何一种，而是融合了两种风格：多利亚式与依奥尼亚式。它的建筑可以分成两个部分，即中央大门与两翼建筑。它们是这样排列的：一到卫城的大门，迎面就是 6 根多利亚式的大柱子，高近 9 米，上面有水平梁和三角形的额梁。进大门后有一条宽敞的通道，它的旁边有 3 对依奥尼亚式柱子，通道两边以前都有建筑，其中左边建筑的墙上曾有古希腊著名画家波利格诺托斯的壁画，所以被称为“绘画馆”。

其次是与大门相距不远的奈基神庙，位于大门的西南端，它

的设计师名叫卡里库拉斯，这是一座依奥尼亚式的建筑，神庙的前后各有 4 根依奥尼亚式大柱子，由于上面的凹槽比较深，反光能力很强 每天 在阳光照射之下 随着阳光的西移 柱子也显现出奇妙的变化，十分有趣。在它的山墙与中楣之上精雕细刻着有关胜利女神的故事，里面还有奈基美丽的雕像，引人入胜。

奈基神庙之后是伊瑞克翁神庙。伊瑞克翁是传说中古雅典的王，他正埋葬在这里。除了伊瑞克翁的事迹外，这里实际上也是帕特农神庙的分庙，里面也有雅典娜像，描绘她与海神波塞冬争当雅典保护神的情景。其建筑也极富特色：它不像一般建筑在平面上的神庙，而是建筑在两块高低不同的基石上。这使得它的各部分建筑顺着地形的差异显出高低大小的不同，而这又带来了柱子数量的不同。它的西面有 3 根柱子 与之相对的东面柱子足足多了一倍，达到 6 根 南面也是 6 根，北面却只有 4 根。至于神庙内部，可以分成 3 间房子：西边房间里有一个长方形水槽 装的是盐水 以象征海水 供海神波塞冬享用 中间房子用来供奉波塞冬和伊瑞克翁；东面房间里是雅典娜像。

最后我们来描绘一下帕特农神庙。

也许大家心里早存着一个疑问了，为什么雅典娜神庙不像其他神的庙一样用其名字来直接称呼呢？而叫什么帕特农。这个转换其实正反映了雅典娜在雅典人心目中特殊的地位。帕特农神庙意即“贞女的神庙”这是说 雅典娜不是一般的女神 而是贞洁的女神。

我们以前说过，古希腊的神们像凡人一样，满脑子情欲，经常乱搞。这可不说明希腊人喜欢神们都像凡人一样放荡，相反，他们对那些贞洁的女神怀有更深切的敬意，而雅典娜便是所有女神中最贞洁的一个。

帕特农神庙是单排绕柱式建筑，即它的建筑外围只有一排柱子环绕。地基长约 70 米 宽约 30 米，大体上是多利亚式建筑，但也有依奥尼亚风格的东西。它的绕柱是多利亚式的，前后各 8 根 左右各 17 根 直径近 2 米 高超过 10 米 这在多利亚式的柱子里是比较细长的一种。

帕特农神庙的内部是这样的：它的长等于古希腊的 100 尺，所以又叫“百步殿”，左右两边各有两排与墙壁平行的柱子，西侧是一个放祭神用器皿的房间，由一些贞洁的处女来管理，名叫“贞女室”贞女在古希腊语里的发音就是“帕特农”。

帕特农神庙最有意思的建筑特色之一就是很少用直线，例如它的地基并不是水平的，中间要高一点儿，它的正面绕柱，除了中间的两根是垂直的外，其它都有点儿向中心倾斜，各柱子的直径及柱子与柱子之间的距离也并不完全相等。但这一切不但没有使得整座建筑看起来零乱不堪，反而更显严整有度：那地基看上去仍是水平的，正面的绕柱看上去也是笔直的，各柱子看上去也是一样粗的，柱子之间的距离看上去也是一样长的。

这就是建筑中的“视觉矫正”，它突出地显示了希腊人在他们的智慧达到高峰时，已经不但能尊重自然，而且能超越自然，并在这超越中达到与自然深刻的和谐。

雅典卫城的装饰艺术 雅典卫城之所以了不起，其

原因固然与它的建筑有关，但同样重要的是其装饰艺术之精美，这些装饰艺术作品体现了古希腊艺术的最高水平。它们现在虽然所遗无几，然其残存者的精美绝伦仍令千年之后的现代人感叹不已，也令现代的艺术家们自愧弗如，这情景有点儿像现代哲

学家们面对柏拉图或亚里士多德时的情形。

雅典卫城的装饰艺术品主要分两种：绘画与雕刻。绘画现在已经完全遗失，所剩的只是“绘画馆”的名字而已。雅典卫城的四个部分都有雕刻，但我们在这里要说的只是帕特农神庙的雕刻，它足以代表整个雅典卫城的雕刻艺术。

帕特农神庙外面有三个地方有雕刻：山墙上部、排档间饰和中楣。最里面还有著名的雅典娜神像。

第一处是山墙上部的雕刻。它的命运我们在上面已经说过了，那个威尼斯大军的统帅想把上面的波塞冬雕像拆下来作战利品，但工人们在把它拆下来后，一个不小心，将它摔得粉身碎骨。所以我们现在没办法看到它——除了在大英博物馆里那个可怜的没了手、脚和头的河神。我们只能依据一幅大约作于 17 世纪的素描来看它。可以相信这素描是真的，因为那时整个山墙还完好无损地立着呢。

这素描已经有些模糊了，从上面我们可以看到这样一些东西：中间有两个人，一个是高大魁梧的裸体男人，另一位是穿着传统古希腊服装的女士，男左女右。女人的右边有一匹马，举起双蹄对着她，像要给她来一蹄子。马屁股后面是一些人，不断地变小，不断地把腰弯下去，最后一个人则干脆躺着。男人的左边也是些有着类似动作的人，也在不断地缩将下去，直至躺到角落里。

这雕刻的乃是个有名的神话故事：雅典娜与海神波塞冬争当雅典城保护神的故事，这个故事我们在《西方文学的故事》第一章《神谱》之《古希腊诸神》一节中已经说过了。

与一般神庙的山墙不同的是，帕特农神庙的山墙特别大，至少要 20 个人才能将它填满，要把这 20 个人安排在如此的空间

里，并让每一个人都显得自然可不是容易的事，但在帕特农神庙的山墙上做到了这一点，而且做得几乎完美无缺。首先，它的人物该站的站，该坐的坐，该大的大，该小的小，无一不自然而合理。从每个雕像看，像那可怜的河神，虽然它的位置只是在不起眼儿的角落，也最不重要，但如果把它单独列出来——像现在在博物馆里的情形一样，会感觉它并不是一个不重要的人物呢，但见它只剩下躯干的身体上，每一块肌肉都被精雕细琢了出来。

现在来看看雅典卫城的排档间饰。前面已经谈过排档间饰是怎么回事，它是块长方形的石板，分布在神庙外墙的四周。在帕特农神庙上，这样的排档间饰有近百块。现在留下来的只是南面墙上的几块，打这几块上我们可以看到每块有一个人和一个人首马身的家伙在打架。这种人首马身的东西在古希腊是很有名的，我们在《西方文学的故事》中提到过，有好的也有坏蛋，好的则帮助人类，坏蛋则专门与人类为敌，最大的特点是好色，专抢人间美女，也爱喝酒，喝完酒后就耍酒疯。排档间饰描述的就是这样的故事。

在一块排档间饰上，我们看到，一个本来披着件袍子的人，他的袍子已经掉到臂弯下去了，他面对着我们，双手后仰，全身几乎一丝不挂。他用左手揪住怪物的人头，那怪物也扬起前蹄，奋力挣扎。人和怪物的脑袋都不见了，但像前面的河神一样，从这剩下的躯体上仍可以看到古希腊艺术的顶峰期间雕像的艺术特色：这些雕像既符合严格的解剖学要求，具有强烈的自然主义色彩，同时它所刻出的躯体并不是实实在在的人的躯体，而是一种理想的人的躯体，是力与美巧妙的结合。

以前我们讲过，中楣是用依奥尼亚式柱子的神庙才有的，但这帕特农神庙用的是多利安式柱子，为什么也有中楣呢？这我

可不知道了 我猜 这雅典卫城集古希腊艺术之大成 那些设计、建筑它们的人都是杰出的天才人物，所以像所有的天才人物一样，他们在进行创作时是不受任何人为限制的。

这中楣上的雕刻原本长达近 160 米 高约 1 米 现在留下来的还不少，它所记载的就是上面讲过的雅典人最重要的节日——泛雅典娜节游行的情景。以东面为中心，这里坐着此次欢庆的主角——雅典的守护神雅典娜，还有她的父亲万神之王宙斯，以及诸位神灵，他们的两边是祭司们，再往两边则是人间的头面人物和美丽的贞女们。游行从西面开始，这里的人们已万事俱备 只等起程 到了南面和北面 人们已经开始游行了 队伍浩浩荡荡向前挺进。

游行队伍的大致路线是：从西面出发，兵分两路往南、北两面挺进，最后便会合到了东面，在这里，他们终于走到了他们的目的地——雅典娜那里 但见这位集贞洁、智慧、美丽与勇敢四种美德于一体的女神，从容地坐着，仿佛太阳一般闪烁火焰。

除雅典娜，这里还有大量人物、马匹和各式各样的物件，据说人物多达 500 马也超过 100 匹，排在相对狭小中楣上却并不显拥挤。再看细节，尽管人物非常之多，然而每个人都不是草草而成的，这些雕刻家似乎有的是时间，慢条斯理地把数不清的人物一个个细细雕来，把它们叠加在一起，显出惊人的华丽与解剖学般的精确。

正是在这里，古希腊艺术达到了它的顶点：将艺术美、自然美与社会美融为一体。

菲狄亚斯之雅典娜雕像及其它 谈完了帕特农神

庙的外面，最后我们应当来谈谈它的里面了。

它里面的创作者有一位是我们慕名已久的伟大艺术家，号称“古希腊艺术家之王”犹如神中之宙斯，他就是菲狄亚斯。

关于他的生平我们知之甚少且互相矛盾，他可能出生于公元前 490 年，逝世于公元前 430 年左右，是雅典人。他一生到过许多地方，如德尔斐、底比斯、奥林匹亚等等，在那些地方搞雕刻。一方面由于他是当时公认的最伟大的雕刻家，另一方面由于他与伯利克里是好朋友，便被伯利克里聘为雅典卫城的艺术总监。雅典卫城的所有装饰艺术品，包括我们前面说的那些，都是在他的指导之下完成的。

但问题是，由于这些雕刻太多，可能没有一件是他亲手完成的，或者是他独立完成的。这样就产生了关于菲狄亚斯的一个怪圈：一方面有无数的艺术品挂着他的名号，他被称为“艺术家之王”，另一方面现在却找不到一件作品，能够证明的确出自他之手，哪怕像样的复制品，以让我们看到他的伟大。所以我们现在也只能简简单单来描绘几件他的艺术作品：

第一件是奥林匹亚的宙斯神像。据说这座万神之王宙斯的雕像高达近 20 米，内用青铜铸造，外用象牙做皮肤，黄金做衣服，曾被称做古代世界第七大奇迹。

第二件是《列姆诺斯岛上的雅典娜贞女像》。这座青铜雕像虽只有真人大小，但极其逼真，并且把人物的内在精神魔术般地表现出来。这种将人的灵魂与精神赋予雕像，使之具有神奇的生命力，正是传说中的菲狄亚斯作品的主要特色，也是他能够超越于一般艺术家的地方。

第三、四、五件就都与雅典卫城和帕特农神庙有关了，分别是雅典卫城露天广场上的雅典娜神像、帕特农神庙上的装饰浮

雕以及里面的雅典娜神像。

雅典卫城露天广场上的雅典娜神像据说高达 9 米，用青铜铸成。雅典娜手执长矛，既像一位伟大的战士，又像一位含羞的美女，是二者巧妙的结合。

帕特农神庙的装饰浮雕我们刚才已经说过了。最后我们要说的就是帕特农神庙内的雅典娜神像。这也许是菲狄亚斯最有名的作品，也是整个雅典卫城最著名的艺术品。我们现在只可以看到它的一个模型了，而且是一个蹩脚的模型，传达不出原作的艺术魅力，只能通过它大致看看那如此闻名的大作是什么样子。

从这个模型上看，雅典娜头戴三角帽，每个角都是个小雕像，表情安详，胸前铠甲，身着古希腊民族服装，胸脯像飞机场一样，毫无女性的特征，左手放在盾牌上，盾牌上雕刻着希腊人与亚马孙人作战的情景，据说上面还包括伯利克里和菲狄亚斯自己，两人正以手中之武器向敌人投去，雅典娜右手托着一尊长着翅膀的胜利女神像（也有的说应抓着权杖），脚下是一个台座。

据说原作确是惊人，它高达 12 米，内部用青铜或木头雕刻而成，外面露出皮肤的地方以象牙装饰，显得洁白无比，衣服则是金子做的金缕衣。

雅典卫城竣工，菲狄亚斯可以说登上了古希腊艺术的顶峰，那么他以后的命运又会如何呢？是否躺在荣誉的花环上过他的快乐日子呢？

不！远非如此。雅典卫城竣工之后不久，他便被逮捕了，罪名是贪污了用来给雅典娜做衣裳的黄金，当然这个罪名是莫须有的，但他依然被送进了监牢。为了证明自己的清白，菲狄亚斯脱下了雅典娜身上的金缕衣，一称，与原来的金子等重，这才得

以洗脱罪名。然而不久，他又因为将自己和伯利克里的像雕刻在雅典娜的盾牌上而被控亵渎神圣，再次被捕入狱。

他此后的命运就不可知了，有人说他就此死在狱中，有人说他被奥林匹亚人赎了出来，帮他们雕刻前面提到的那个伟大的宙斯神像去了。

但不管怎样，菲狄亚斯被雅典人逮捕了却是真的，这不由令我们想起以前说过的三位伟大的雅典人来：苏格拉底、柏拉图与亚里士多德，他们都有过被雅典人迫害的经历。

在雅典卫城建成不久，仅仅几年，在伯罗奔尼撒战争中，雅典人就被斯巴达人打败了。这场希腊人的内战使希腊人丧尽了元气。不久，马其顿人就乘机征服了希腊全境，希腊人从此失去了他们的自由，长达两千年之久。在这漫长的两千年中，他们经历了各式各样统治者的统治，罗马人、拜占庭人、奥斯曼土耳其人等等，却从来没能成为自己的主人。他们一度那么光辉灿烂的艺术，静静地躺在希腊大地的野草丛中。

第六章 古罗马的建筑艺术

这是罗马人在艺术上最富有创造性的一个分支。

关于罗马帝国的历史，或者说古罗马艺术的历史背景，我们在《西方历史的故事》之第五章《罗马的改革》、第六章《罗马的征服》、第七章《古罗马名人传》中已经述说了。从那里我们知道，罗马一开始不过是台伯河边一个小村，由于不断的改革，它拥有了强大的武力，历经苦战，先后征服了伊特那斯堪人、高卢人、迦太基人等，建立了西方历史上庞大的帝国。

武力强盛的罗马人与只讲武力而对于一切文化艺术活动皆不屑一顾的斯巴达人不同，罗马人热爱文化，并且在文化领域内取得了卓越成就。例如在《西方文学的故事》中我们讲到了伟大的古罗马诗人维吉尔和他的巨著《埃涅阿斯纪》，在《西方地理的故事》中我们畅游意大利时也讲到了罗马城内那些了不起的古建筑。

从本章起我们要来好好谈谈罗马人最重要成就之一——艺术。

像前面谈希腊人的艺术一样，我们也将从建筑、雕塑、绘画

等几个领域分别来谈。因为，罗马人在这几个领域着实都有出色的成就。在这一章，我们先谈罗马人的建筑艺术，这也是所有艺术形式中罗马人最牛的一项。

拱门——伊特那斯堪人建筑艺术的代表 在谈

罗马人的艺术成就之前，我们应当先谈谈伊特那斯堪人的艺术。

在《西方历史的故事》之《罗马的改革》一章中我们曾经讲过伊特那斯堪人，他们生活在罗马北面，紧邻罗马，曾经十分强大，甚至做过罗马人的王。当罗马强盛到要对外扩张时，首先要征服的当然是伊特那斯堪人。从公元前 477 年起 经过三次大的战争，伊特那斯堪人最后被罗马人征服，他们的血也融入了罗马人的血管里。

征服伊特那斯堪人后，罗马便控制了整个台伯河流域，让台伯河变成了它的内河。这些伊特那斯堪人虽然消失了，但他们的许多艺术成就得以保存至今，其中最有名者当然是那尊母狼的雕像了。

我们知道关于罗马城起源的那个古老传说：一头母狼哺育了罗慕洛斯和勒摩兄弟，后来兄弟俩在母狼哺育他们之处建立了罗马城。根据这个传说伊特那斯堪人创作了一尊母狼青铜雕像：它的头朝前直直地伸出，双耳竖起，好像在谛听是不是有敌人前来，眼睛注视前方，半张的口中露出两颗尖利的獠牙。它的脖颈上雕满了细细的毛，再往后的腹部则凸出了根根肋骨，肋骨下面是干瘪的乳房，乳房下面有两个小崽子高仰着头，在贪婪地吸吮乳汁。

如果用单纯技术的眼光看，这尊雕像可能显得呆板，技巧也

有些稚气，然而它却另有一种令人惊叹之处，使人一望去就能感受到它那种内在的力量，这使母狼既显凶猛又充满了母爱。它不是一般意义上所说的美，能令人想到文明之初人类的原始与野蛮，令人想起了古希腊悲剧里的美狄亚。

这座雕像我们在《西方地理的故事》之第十章《意大利之旅》(上)中已经欣赏过了。它诞生于公元前6世纪末，现藏于罗马卡皮托利尼博物馆。它也许算得上是罗马成千上万件古代杰作中最珍贵者之一。

除了雕刻，伊特那斯堪人在绘画上也有不小的成就。其中最有名的一幅是从一座伊特那斯堪人的古墓中发掘出来的壁画。它作于大约公元前520年。

这是一幅什么样的画呢？在画上，我们看到，在波涛微微起伏的海洋中，一只渔舟在漂荡，它上面有四个人，船头一个正将网从海中提起，中间两个好像在整理已经捕到的鱼，最后一个在划桨。他们周围的海面，鱼儿在跳跃，特别是两只海豚，一只已经跳起正在落下，将它的头扎入水中，它前面的另一只则正从大海中一跃而上。大海上面的天空飞满了鸟儿，它们仿佛一个个在歌唱着飞翔。在大海边的岸上，一个人看着这美好的一切，不由手之舞之，足之蹈之。在他脚下的泥土里还有一些小草与灌木。总之，虽然这画不是彩色的，但在它黑白的地子上，我们仍感到那些精灵的活跃，它们仿佛就生长在画里。

这些雕像与壁画诚然珍贵，但对于罗马人而言，伊特那斯堪人最伟大的贡献是他们的建筑。

罗马人在自己的文献中就提到，伊特那斯堪人特别擅长于土木工程和建筑术。伊特那斯堪人的城市中有笔直的大道，一直贯通城市的东西南北，这些大道再将城市分隔成许多区。此

外，伊特那斯堪人还长于修筑坚固实用的堡垒、桥梁、各种水利工程，等等。这一切都被擅长学习的罗马人搬了过去。

如果讲到具体的建筑样式，那么伊特那斯堪人最大的贡献就是拱门了。

现存于世的极少数伊特那斯堪人的建筑中，最大型的建筑就是意大利佩鲁贾的奥古斯塔门，它建于约公元前 2 世纪初。这是一座大拱门，位于两座大城堡之间，两边是笔直的墙，上面是一个漂亮的弧形。在它的上面还有两层并列的横梁，下层立着一个个的圆形石柱，上层则是一个个的方形石柱。在它们的上面，本来还有一个小一点儿的拱门，但不知何时已经填满了石头。

这拱门是由切割成扇形的石块砌成的，它们一个套着一个，结构异常紧密，历经两千余年而不毁。伊特那斯堪人所造的这些拱门正是未来罗马人造的拱门的榜样。

古罗马艺术的第二个老师是古希腊艺术 除了

师承伊特那斯堪人，古罗马艺术另一个特点是与古希腊人的艺术密不可分。

我们知道，罗马人以政治的强大著称，它建立的罗马帝国对西方政治格局的影响达于今天。罗马人讲政治，也讲艺术，并且在艺术的各方面都做过不少努力，创作出了数量极为丰富的艺术品。

罗马人的另一个成就在于对古希腊艺术的流传贡献巨大。我们今天所见的古希腊人的艺术，有相当一部分是通过罗马人流传下来的，有两种形式：

第一种是罗马人对古希腊艺术品加以保护。我们知道，古希腊虽然文化极发达，然而从来没有形成政治上统一的强大帝国，各个城邦之间纷争不已，相互劫掠破坏。罗马人来了后，征服了希腊人，把所有希腊城邦统一在同一个政权之下，对伟大的古希腊文明的成果没有大肆破坏，而是采取一些保护措施，其中包括帕特农神庙。一些能够搬走的艺术品，运到了罗马，这当然是一种掠夺，但客观上也起到了保护作用，因为在罗马城内更安全。

此外，罗马人在征服希腊后，对希腊人表现了极大的容忍。即使希腊人有时反抗罗马，但罗马人从未以大规模屠杀来进行报复——虽然他们对别的民族可能如此。就像凯撒宽恕反抗他的希腊人时所言：“你们祖先的光荣会多少次挽救你们免于自灭。”罗马人将自己的文明与希腊人的文明视为一体，并以此自豪。

第二种形式是罗马人对于希腊人艺术品大量的模仿。

我们前面说过，罗马人的艺术品数量极为丰富，但较之希腊人缺乏创造性，因为他们的艺术品基本上是对希腊同类作品的模仿，有的是照猫画虎，有的完全是“克隆”。这些我们下面在讲罗马人的艺术作品时都会谈到。

在罗马人所有的艺术形式中，建筑是罗马人惟一取得了自己的伟大成就的艺术式样。

建筑是一个内容广泛的概念，对于古希腊人，正如我们在前面讲古希腊艺术时所见，主要是神庙，但对于罗马人就不仅此了。神庙当然也是他们建筑的重要部分，不过除此而外，罗马人的市政建筑甚至私宅建筑都是卓有特色的。

我们将分三个部分来讲讲罗马人的建筑艺术，分别是罗马

人的私宅、神庙与竞技场。当然，其中还会穿插其它类型的建筑，例如著名的引水渠。

罗马人的建筑之一：舒适的私宅 罗马人的私宅

主要特色一是住得舒服，二是建筑式样划一。这里的私宅，指的是既不特别富裕，也不特别贫穷的公民的住宅，都像是用一个模子铸出来的。

早先，他们的民宅总体结构是一个四周有墙的长方形，较长的两边全是墙，没有门，大门位于较短的一边的正中间。从门进去后就是一条相当狭长的通道，两边就是房间。经过通道，进入里面，就是私宅的主体与主要特色所在了：在它的中央有一个露天的大天井，白天有灿烂的阳光落下，夜晚可以看繁星满天，当然大雨也会从这里落下，于是罗马人在对应于它的地面造了一个大水池，池下有通道将雨水排出去。在天井四周大部分就是房间了，其中与大门相对的正前方是最主要的大房间，它叫做堂屋或者主室，所有门都朝向天井，房顶有斜斜的屋檐，能将雨水排入天井水池。

这就是在接受希腊人影响之前罗马人私宅的样子。接触了希腊文化后，罗马人看到希腊人的神庙那么气派，倾慕不已，于是将它们的建筑式样毫不犹豫地引进来，不但用于自己神庙的建筑，同样用于私宅的建造。有趣的是，罗马人不是将希腊人的建筑式样融入自己原有的风格，而是简单地在自己原来的房子后面另加了一些希腊风格的建筑。具体说吧，我们前面看到过希腊人建筑的神庙，像帕特农神庙，它们的主要特色之一是周围有绕柱，使神庙显得气派非凡，而且十分美观，于是罗马人便将

这些柱子也引入了自己的私宅建筑中，于是出现了柱廊。

什么是柱廊呢？就是一系列的柱子。罗马人在他们原来风格的私宅后面建造了一列希腊神庙式的柱子，高度与规模当然都要小得多，罗马人将它们呈长方形排列起来，一般有十余根，各柱子之间距离相等。它们合在一起就构成了所谓的“中庭”。这个中庭像天井一样，也是露天的，而且由于它的面积比天井要大得多，能够吸收更多的光线，因此也比天井更加明亮。罗马人还常常将这个中庭建成花园，栽培各种花草。在中庭的周围又是一系列房间，从这些房间里一开门就能看到明亮的阳光，一出来就到达了美丽的花园。您看是不是比较舒服？还有，从这住宅总体来看，前面经过一条比较阴暗的通道，进了门后是明亮的有天井的前庭，这种视觉的变化令人为之精神一爽。过了天井后，再径直往里走是主室，它面积相当大，从明亮的天井进入这里，当然人会感到光线顿时暗了下来。然而，当他过了主室后，从对面的另一道门出去，立即会感到眼睛一亮，进入了阳光的世界，只见前方希腊风格的柱子，再加上花花草草，这对人心理产生的影响可想而知！就是今天，当人们去参观这些有长达两千余年历史的古老宅子时，仍会惊奇于它的建筑艺术效果。

说到这里，我不由想起了外婆家的老房子。记得小时候，我每次去外婆家，总会惊奇那个天井的奇妙。当我从外面进来，首先进入的是厨房，然后经过最大的堂屋，前面有一扇大门，如果它是关着的，走过去打开时，就会感到阳光像瀑布般倾泻于自己的全身。这里就是天井了，它是长方形的，与罗马人的天井一样，也有水池，水很浅，我常常在外面抓了小鱼来养在里面，有时还放上几株小小水草或者野莲花。

当然，比起罗马人的宅子来，我外婆家的老屋实在简陋得

很，墙都是用泥砖砌的，用不了几十年就倒了。而罗马人的宅子呢，过了两千余年还能住人呢。现在最著名的代表就是庞贝一座叫“银婚”的宅子了，它正是我们讲的这种受希腊人影响后的建筑，建于1世纪左右。就是现在，当参观者从它比较明亮的前庭里远望明亮的中庭时，仍会为它那独特的光线效应感叹不已！

罗马人的建筑之二 独特的神庙 对虔诚的罗马

人而言，神庙是他们所有的建筑中之最重要者，罗马人建筑了大量神庙，并分布于全罗马，让罗马的公民们崇拜祭祀。

罗马神庙的建筑风格复杂多样，这主要是因为罗马人本来有自己的神庙式样，后来受了希腊人的影响，采用了他们的一些建筑形式。

我们现在来看看几座有代表性的罗马神庙吧。

我们要看的第一座神庙是供奉命运之神维瑞里斯的神庙，它就位于罗马城内，建于公元前2世纪晚期。

这座神庙乍看上去同希腊人的神庙有些相似，上面也有呈斜面的屋顶，就像我们现在通常看到的屋顶的样子，在前面形成了山墙，外面也挺立着一根根的圆柱，在迎面入口也有几级台阶。然而，只要我们略微仔细地看看，就会发现它同希腊神庙很不同。这种不同主要表现在三个大的方面：

第一是台阶。

我们前边讲古希腊神庙的大体结构时已说过，希腊人的神庙建在地基之上，一般分三级，就像三级台阶一样，神庙便建在最上面一级台阶上。现在这座罗马人的神庙却不是这样，虽然神庙门前也有台阶，三级或者更多级，但是在台阶之下还有一个

高高的基座，基座上也有许多级台阶，去神庙要先登上这基座的台阶，再登上神庙的台阶，方能进入神庙。这样的意义是明显的：既然神庙是为神而建的，当然要尽可能地使神显得伟大，使人显得渺小。这也是罗马人与希腊人对待神的态度的差别。在希腊人的眼里，神虽然伟大，但这主要是力量上的。在与“人格”对应的“神格”上，众神并不优越于人，因此希腊人的神并不那么高高在上，而罗马人就不同了，他们对自己的神总是充满了虔诚与敬畏，感觉它们高高在上，这种感觉体现于对神庙的建筑之上，就是神庙的高高在上。

第二个不同是周围的立柱。

我们知道，希腊人神庙的立柱要么是排列在周围，要么只在正面有。但这座命运之神的神庙就不同了。猛一看，它也像帕特农神庙一样是单排绕柱式建筑，然而如果您仔细地看上一看，也许会哑然失笑，原来它周围的那些绕柱都是“假货”！它们并不是真正独立的柱子，而只是从墙壁凸出来的一个半圆而已，是墙壁的附属物。它们被称为半圆柱或附墙柱。不仅如此，有些这种风格的神庙的后面甚至连这些“假圆柱”也没有，而是直接地靠在墙上，就像我们现在建房子时为了省钱顺便利用了邻居屋子的墙来当自己的一面墙。这样，如果隔壁屋子够大的话，简直会使整座神庙看上去都成了附属物呢。不过事实上不会这样，罗马人是很敬神的，不会将隔壁屋子建得比神庙还要大。

第三个不同是表面。

我们前面见过希腊人的神庙，它们最大的特色与美处就是外表那些精美异常的雕刻，它们称得上是希腊神庙的象征，也是古希腊艺术精神的最佳表达之一。然而当我们看现在留存下来的罗马神庙时就远没有这种感觉了。这些罗马神庙表面通常只

是一些碎石子，就像我们现在看到的那些外面曾贴过瓷砖的老房子，若干年后瓷砖掉了，露出里头水泥或者砖头的样子，实在称不上好看。这些罗马神庙虽然由于历史的久远，饱经沧桑，部分地遮掩了碎石子的难看，然而仍远远没有希腊人表面雕刻了大理石神像的神庙美观。

这时您可能会问：这是为什么呢？比希腊人更崇拜神的罗马人为何要这样做呢？

这问题看起来有些难，答案却很简单：这是因为罗马人和希腊人的建筑材料不同。

原来 希腊人建神庙时 例如帕特农神庙 用的是大理石 它们本身就是上好的雕刻材料，在那上面雕刻当然不但好看，而且能够像大理石一样保存长久。罗马人就不同了，他们用来建筑神庙的材料可不是昂贵又难运输的大理石，而是就地取材。他们往往就地取一些普通的随处都有的石头，将之砸碎，然后用一些带有黏性的沙泥将它们搅拌在一起，这样就形成了类似于咱们中国过去用的三合土，它们开始都是可塑性的，就像泥巴一样，但干燥后就变得坚硬了。罗马人的这种混凝土较之咱们的三合土要坚实得多了，因此用它们造就的建筑能历经千年而不坏。

但这种材料有一个致命缺陷：不美观。这样的东西当然不能直接用在神庙建筑的表面。于是罗马人自然而然地想出了一个法子：他们建好墙壁后，再在它的表面涂上一层灰泥，将之抹得平平的，或者再在上面粘上一层大理石薄片，这样就好看了。我们甚至可以相信他们可能曾在这些大理石贴片上面也雕刻了些什么呢。只是因为年代久远，这些贴片或者灰泥都掉下来了，于是便露出了里头的庐山真面目。

当然 罗马人这样建神庙也有其好处 例如方便、廉价、快捷，等等，且不乏坚固。至于美观，我们可以相信罗马人的神庙在建设之初无疑是美的，而且外表也像希腊人的神庙一样，有着大理石的华美！此外，罗马人在建神庙时往往考虑将它建在这样的位置上：观者不能从各个角度去看它，正如不能从各个角度进入神庙，只能从正面进入一样。当观者从正面进入时，他们看到的首先是基座和台阶，神庙高高在上，高高在上的神庙正面是根根希腊式大柱 高高耸立。往旁边看 由于视线不能触及整个侧面 因此只是半圆的附墙柱看起来就是完整的一根了，至少视觉效果同有整根差不多。还有，它后面虽然省了一整堵墙，但由于背面整个儿地看不见 看起来也与建了没什么不同。

种种这些，是不是事半功倍？正说明了罗马人的巧劲儿，使他们能“多、快、好、省”地建筑神庙。“多”指的是罗马人建的神庙之多，罗马人的神庙不但罗马城举目皆是，还遍布整个意大利乃至整个帝国。像上面这种神庙，在法国尼姆就有一座，建于公元前 1 世纪晚期，看上去几乎同罗马城内的一模一样。如此众多的神庙也只有用罗马人的法子才建得成呢！“快”是罗马人用这种方式建神庙比希腊人用大理石建要快得多。“省”是指这样建神庙花的钱较少。“好”指的当然不是它们比希腊人的神庙好 而是用这种多、快、省的法子建起来的神庙也不错呢！

罗马人最伟大的神庙——万神庙 除了上面这种风格的神庙，罗马人还有其它风格的神庙，最有特色者是圆形的神庙。

我们知道，希腊人的神庙基本上都是方形的，但罗马人却有圆形神庙，其中最著名者有两座，一座是西贝尔神庙，另一座就

是万神庙。

西贝尔神庙位于罗马近郊，建于公元前 1 世纪早期 现在只剩下残破的一部分，它原来的结构乃是一个完整的圆形，中心是祭坛，往外一圈是神庙的墙体，用前面说过的混凝土建成，再往外是 18 根圆柱 环状而列。像其它罗马神庙一样，它也有高高的基座和台阶。想进入神庙，先得经好多级台阶登上基座，然后进了列柱 又经过了几级台阶 才进得神庙。

对了，不知道大家发现没有？我在讲前面两座神庙时，都没有提到神庙内部的装修，这是为什么呢？原因很简单：因为没多少可说的 我们刚提到过 罗马人的神庙是“多、快、好、省”建起来的，因此它里头的雕像即使保存下来了，也常常不是那么精美，不会像帕特农神庙的雕刻那样值得专门谈。可以这样说，罗马人的神庙又一个特点是：它的优越之处在于它的建筑本身，而不是建筑内部的装饰。

除了这座西贝尔神庙外，罗马另一座圆形神庙就是我们熟悉的万神庙了，它是所有罗马神庙中之最重要与最伟大者。

我们在《西方地理的故事》第十章《意大利之旅》（上）之《战神广场和万神庙》一节中曾经专门讲过万神庙，它位于罗马从台伯河湾向北的战神广场，是永恒之城罗马最重要的景点之一。

万神庙之所以如此有名，首先当然由于它的规模巨大，其次由于它保存完好，第三由于它本身在建筑学与艺术等方面的价值。我们说过 从外表看上去 万神庙并不出奇 表面有些发黑，前面是一排 8 根柱子，上面是三角形的山墙，门楣上刻着一行字。它最引人注目的地方是那个巨大的穹顶。那圆形的屋顶直径达 44 米，与建筑高度相等，两千年来一直是世界上最大的穹

顶之一。它巨大的内室也呈圆形，用大理石建造，更精确地说，是用大理石装饰，因为它内部的墙体仍是混凝土，这正是我们下面要说的。

万神庙另一个特别的地方是没有任何窗子，惟一的光源是圆形屋顶中央一个圆形大窟窿 直径约 8 米，从那里漏下来的光线十分均匀地洒在内殿，又由于它是圆形的，于是这光线的中心是一个圆形光斑 每天 随着太阳的东升西落 那光斑则从西壁开始往下移动，然后越过大理石的地面，再移上东壁，当它这样运动时 仿佛是一个灿烂的小太阳 给整个神庙增添了神圣的气氛。

在这本《西方艺术的故事》里，我们主要讲的是它作为一座伟大建筑之结构与诞生过程。

我们知道，万神庙的穹顶不是大理石的，而是混凝土的，那么它是如何建造起来的呢？要知道这是一个直径达四十多米的大穹顶啊！下面没有一根柱子撑着，如果就建筑的难度而言，就是帕特农神庙也远没有它难，就是现在要造这样的穹顶也非得花费移山心力不可，两千年前的罗马人是如何建造起来的呢？

我们首先知道了它是一个混凝土工程，这就注定了它基本的建筑过程。整座神庙可以分两个大的部分：第一个部分是下面环状的墙体 厚达 6 米，大穹顶就在它上面。建筑过程我们在上面已经了解一点儿，知道了它们是用混凝土建筑的，即将黏性沙泥和碎石混在一起，就像我们中国人过去用的三合土一样。现在我们来更加详细地说明一下罗马人这种独特的建筑方式。

罗马人所用混凝土分为两大部分：一部分称灰浆，它实际上是一些带有强黏性的沙泥的混合物，成分相当复杂。另一部分称为填料，就是填在灰浆里的小石子，它们的品种也非常繁多，基本上什么石头都可用，看哪个方便就成。当然，由于各种石头

之间质地大有区别，针对各种不同的用途罗马人也会用不同的石头作填料，这在建筑万神庙的建筑上体现得十分明显。

我们说过 万神庙的墙体厚达 6 米 作为一堵墙这是惊人的厚度，直接用混凝土堆上去当然不行，那怎么办呢？如果您看过以前我们乡下人用三合土或者直接用黄泥筑墙就会知道罗马人怎么办了。我小时候看过这种筑法：筑匠们先在地下挖条坑道，填上石料灰浆之类，等它们干后就算打好地基了。这时就在地基两边各竖起一块木板，然后往中间填入黄土，那黄土挺黏的，当筑匠们用特制的大木锤把它们锤实后，就坚实得像砖砌一样了，然后将木板移去，那墙就会屹立不倒。现在我们那里是难看到这种土墙了，但在世界上其他地方，如非洲和亚洲的印度、巴基斯坦等国，人们还大量用这种方式建屋子呢。这种建筑方法好处是廉价且方便，不利处有两个：一是不耐用，顶多住十几年至几十年就不行了，而且只能建一层，建楼房是不成的；二是不美观 简直丑得很 这是最大的缺点。

罗马人建万神庙的方式与这个也大体差不多：他们先在地底下挖个圆形的深深的大坑，坑宽近 10 米，然后在两边支起木板或者砌起一道砖墙，再在中间填上灰浆和填料，当它们凝固之后 地基就打好了。

第二步是地上的墙体。他们先沿着地基两边各砌起一道砖墙，然后在里头放上灰浆和填料，由于被两边的墙挡住了，它们不会外溢。过一段时间后，这些填料与灰浆凝固了，并且与砖墙牢牢地黏合在一起，成为坚实的整体。不过，由于墙体太厚，罗马人还在中间砌起了几层砖墙，它们层层并立，使厚厚的墙体更加坚实无比。

下面的环状墙体建好后，就是上面的大穹顶了。它的建筑

与墙体相似，只是难度要大得多。详细的做法现在人们已不太明了，但是程序大体是这样的：

当环形墙建成后，就在里头搭起一个庞大的半球形架子，它是用坚实的木头做的，一根根坚实的木料被拼成格子形状，然后在格子的中间又用木料搭成一个个小的金字塔形状，层层缩小，升高，到达顶部。这样就形成了一个并列在一起的小金字塔，中间隔着一道道方格。

当这个架子搭好后，罗马的工匠们就开始往里面注入流质的混凝土了，将它们注满木架子的空隙。过了一段时间，混凝土就凝固了，成为今日穹顶的形状：从神庙里往上看，是一个个的方格 中间凹进去 呈层状 越往里层越小 最里是一个方块。

当然，我这里说起来很简单，但做起来就不一样了，想想那个规模吧，即便要搭起这样的一个巨大的木架子也是一项浩大非凡的工程呀！而且，一个如此巨大的穹顶如何会牢牢地立起来而不致于坠落呢？更加令人称奇的是，它竟然存在了两千年。

我这里也不能全面地解释，只是想说明两点：

一是建筑材料极为优质。我们说过，混凝土可以就地取材，罗马人也往往这样做。但当他们修建万神庙时就不这样了，而是采用了来自整个帝国的最优质的材料 而且 根据使用目的不同，选用的材料也不同。例如最下面的环状厚墙，或称鼓形墙，选用的是最重最坚实的玄武岩，穹顶下层用的则是较重的凝灰岩，最上面则用最轻的浮石，这样自然有助于整座建筑的坚固耐久。

第二个是建筑技术精湛，整个建筑的设计极为科学合理。这是个很复杂的建筑学问题。我这里只举一个例子：鼓形墙的上部与穹顶的下部大小一致，结合得极为紧密，这有助于墙体承受穹顶的巨大压力，而且墙体的厚度也足以长久地承受如此巨

大的压力。

以上就是对罗马人最伟大的建筑万神庙的介绍了，关于它还有很多可写 例如装饰它内壁的彩色大理石 内壁的 7 个大神龛，还有它们廊下那巨大的双扇门高达七米多，等等。这些我们都不谈了，现在我们要去看看罗马人另外一类伟大的建筑——竞技场。

罗马人的建筑之三：宏大的竞技场 在说竞技场

之前，我们先看看罗马人的剧场。

我们知道，希腊人的剧场不是独立的结构，它们往往依山而建，沿着山坡修建了层层座位，表演场就在山脚下，因此没有这些山也就没有这些剧场了。

但罗马人就不同了，他们可以在任何平坦的地方，例如市中心，建立起剧场来，较之希腊人这是一种建筑技术的创新。

罗马人的剧场像希腊人的剧场一样，是椭圆形的一半，截这一半的是一堵高墙，高墙前面的平台就是演员们表演的舞台了。这是因为演剧时演员必须面对观众，当然不好把剧场建成椭圆形了，那样的话就总有一半观众只能看演员的屁股了。

与只看戏的希腊人不一样，罗马人除了看戏剧外还爱看一种最残酷的表演——角斗。这就使得他们建起了第二种场所，即全椭圆形的竞技场。

关于什么是角斗士及古代西方最伟大的角斗士斯巴达克的事迹 我们在《西方历史的故事》第六章《罗马的征服》之《斯巴达克》一节中已经讲过。所谓角斗士，就是在古罗马靠真刀真枪地杀戮来为罗马人逗乐子的近似于奴隶，其处境却比奴隶还

要惨的人。有一部电影叫《角斗士》不知您看过没有？由梦幻工厂拍摄，获得第七十三届奥斯卡五项大奖，就逼真地反映了古罗马角斗士的生活。

角斗一般有两种形式：猛兽与角斗士斗和角斗士与角斗士斗。罗马公民们对这两种形式都喜欢看。当他们看着角斗士们像在战场上一样杀戮与被杀戮，那是最刺激不过的事了。

在整个罗马帝国有很多这样的椭圆形角斗场，常常被西方人称为“竞技场”，这是西方人为了掩饰他们祖先的残酷而取了一个不那么恰当的名字。

大斗兽场是古罗马第二座最伟大的建筑 在罗马帝国所有的竞技场中 最有名的就是“大斗兽场”了。

大斗兽场还有好多名字，例如科洛西姆竞技场、弗拉维大斗兽场、罗马大角斗场，等等，其中我们最熟悉的名字可能还是“大斗兽场”吧。

我们在《西方地理的故事》第十章《意大利之旅》（上）之《埃斯奎利尼山及其圆形竞技场》一节中曾经给大家介绍过大斗兽场，它位于罗马七丘之一的埃斯奎利尼山附近。最初，尼禄在埃斯奎利尼山顶修建了自己极尽奢华的“金色宫殿”，还有巨大的人工湖。尼禄被杀后，他的继承人将人工湖里的水排干，并在湖床上建起了大斗兽场供罗马公民免费娱乐，据说是韦斯巴芗皇帝强迫近 10 万名犹太俘虏修建的。

竞技场整体呈椭圆形，周长超过 500 米 高近 50 米 相当于一幢 16 层的现代高楼 分 3 大层 共有 80 个拱门及一层顶楼。场内可同时容纳 5 万人观看表演。由于顶层有梁托支撑，上面可以搭载遮篷，因此观众们观看表演时可以免受日晒雨淋之苦。

当竞技场注满水后，甚至还可以进行海战表演呢。表演台下有 80 多个地窖样的小屋子，用来关押猛兽和角斗士。

就整体而言，大斗兽场的建筑难度比万神庙要小。因为它虽然规模巨大，但毕竟只是环形的高墙再加上一层层座位，没有像万神庙要建筑那巨大的穹顶所需的技术上的创新和克服施工中的极高的难度。当然这并不是说大斗兽场非常简单，相反，它仍然堪称西方古代建筑史上的奇迹之一，仅仅那建筑的规模就是奇迹了。就像我们在《西方地理的故事》中说过的，在一千多年时间里，它一直是罗马的露天免费采石场，罗马人年复一年地开采着它那似乎无穷无尽的石料。而在这么漫长的开采之后，大斗兽场却依然保持着它那恢宏的气势，您由此可以想象它原来的规模有多么巨大吧！

大斗兽场另一个特点在于它的装饰。

我们知道，罗马人搞建筑一向不大注意装饰，是典型的实用派，能用就成，就连他们最崇敬的万神庙外表看上去也相当简朴，然而大斗兽场在这里成了例外。它不但在外表进行了修饰，那修饰之巧妙亦令人拍案叫绝。

大斗兽场高达近 50 米，试想想吧，如果一个人站在这样一座高耸的建筑前，他把头仰得痛了才看得到它的顶部和顶上的蓝天，他会有什么样的感觉呢？那感觉中当然会有对它的雄伟的感叹，但同样不可避免地会感到压抑，感到自己实在太渺小，渺小得微不足道。这种感觉对于横行天下的罗马人是难以忍受的，尤其当这座建筑不是用来奉献给他们的祖先与众神，而只是当做他们的娱乐场所时，那就更加不可容忍了。

怎么办呢？罗马人是这么办的：

大斗兽场外面分 3 层拱门 每一层拱门都加以修饰 而且都

修饰得不一样。

我们先来看第一层拱门吧。这第一层是由一个连着一个的拱门组成的，如何装饰它们呢？罗马人采用了我们在前面讲他们的神庙时已经提过的半圆柱式。我们说过，所谓半圆柱也称附墙柱，它实际上是一种“假”立柱，是从墙面凸出来的一个半圆，就像把整个立柱从正中间剖开，然后将一半粘在墙面一样。虽然它只是半根柱子，但从侧面望过去也像整个柱子一样，起到了同样的装饰效果，当然也有加固墙体的作用。罗马人在这里正采用了这样的方法：他们在每一个拱门两边都修了一根这样的半圆柱，还在它们的上面弄了个框缘，这样看上去简直像一个门框了呢，虽然永远不会装门。

装了这个半圆柱有什么好处呢？在视觉上人走近它时，所注意到的不再是整座巨大的建筑，而是这个有特殊装饰的拱门，这个拱门虽然也比人的个子要高得多，但毕竟人站在前面不再会显得渺小，甚至会感到它的壮丽。

第一层拱门有如此作用，第二层和第三层呢？当然也是如此，而且大体上来看与第一层也差不多，他们之间最大的区别是柱式不同。

我们在前面讲古希腊的建筑艺术时，曾讲过古希腊绕柱的三种样式，分别是多利亚式、依奥尼亚式、科林斯式。多利亚式的特点是比较朴素但粗壮有力；依奥尼亚式柱子则相当华丽，在它的头上和脚底都有了漂亮的装饰；而科林斯式的柱头比较长，像一口倒置的钟，“钟”上面有些古怪但不失漂亮的装饰，是由蕨一样的东西组成的，上面有卷起来的须。这三种柱式是古代希腊与罗马建筑艺术的象征之一，也是整个西方古建筑的菁华之一。罗马人在建筑他们的大斗兽场时，一下采用了三种柱式。

具体地说 他们在第一、二、三层分别采用了多利亚式、依奥尼亚式、科林斯式。这样，当人们走近大斗兽场，他们看到的不再是一个高耸的没有差别的巨大个体，而是三个层面的有机结合，他们会感到自己也像拱门与柱子一样融入整座建筑之中，成为它的伟大的一部分，更进一步，他能感觉到自己的帝国是何等伟大，是何等值得他自豪啊！

我们在前面已经谈过了罗马人的私宅、神庙与竞技场三种建筑样式，并着重介绍了古罗马最伟大的两座建筑：万神庙和大斗兽场。其实罗马还有许多伟大的工程，有名者如位于现在的法国南部，那时属于罗马的高卢地区的加尔河上的一座引水渠。它建于公元 1 世纪 分成 3 层 中间部分离地高达 50 米左右 颇为壮观，甚至现在还能引水呢！还有许多罗马时代建起来的大道 两千多年了 现在上面还奔驰着汽车！

罗马人的市政工程也值得一提。很早以前，罗马人就从伊特那斯堪人那里学会了对城市进行整体规划，并且加以改进，使得罗马人建立的城市成为古代西方世界设计最好的城市，甚至直到接近 20 世纪，欧洲的不少城市规划还没有达到罗马人的水平。在典型的罗马人的城市里，例如著名的庞贝，采取了棋盘式的布局，整个城市以两条最主要的大街为主干，一条东西向，一条南北向，它们的交接点就是城市的中心广场，大街的尽头就是城门，城市其它街道都通这两条大街，主要的公共建筑位于大街附近的交通便利之处。直至现代，像纽约与芝加哥这样现代化的大都市都是采用这样的棋盘式布局。

因篇幅所限，罗马人的建筑我只能谈到这里了。我甚至觉得，即使不靠万神庙和大斗兽场，我们依然可以窥见罗马人在建筑艺术上的伟大成就。

第七章 罗马人的雕刻与绘画

虽然大体依葫芦画瓢，但仍然有着自己独特之处。

上一章我们讲了罗马人的建筑艺术，这一章我们来讲他们的雕刻和绘画。

罗马人对于雕刻艺术的第一贡献是他们对于希腊雕刻艺术的保护与传播。

我们前面曾经看到过大量的希腊雕刻，例如坡力克里特的《持矛者》、米隆的《掷铁饼者》等等，这些都并非希腊人的原作，而是罗马人的复制品。当罗马人征服希腊人之后，他们深深地被希腊人美妙的艺术，尤其是美妙的雕刻，吸引了，因此几乎所有罗马公民，从贵族到平民，都成了希腊雕刻的赞美者与收藏家，他们大量地购买希腊人的雕刻作品，大量地聘请希腊雕刻家来罗马工作，也有许多希腊雕刻家来到罗马办起了自己的雕刻作坊，按客户的要求制作各种雕像。他们主要有两项工作：一是大量地复制伟大的希腊古典雕刻原作；二是按照罗马人的要求制作新雕像。这第一件工作我们已经谈过了，现在来看第二件。

这第二件工作也正体现了罗马人雕刻的创新精神。

我这里称“罗马人雕刻”也许有些不恰当，因为这些雕刻的雕刻者常常是地道的希腊人呢，只是为罗马人工作，或者说在罗马帝国工作而已。不过，这些希腊雕刻家后来几乎彻底罗马化了，成了地道的罗马人，因此他们的雕刻也成了不折不扣的罗马人的雕刻。我们要说的也正是这样的雕刻：它们常常带有希腊雕刻的影子，但已经不是希腊雕刻的复制品了，而成了罗马雕刻。

我们下面将分两种类型来讲解罗马人的雕刻，分别是人物雕像和浮雕。

罗马的人物雕像“有”与“像” 什么是罗马人物

雕像最突出的特征呢？这样的特征有两个：一是“有”，二是“像”。

所谓“有”，我指的是罗马人的肖像雕刻常常有其实存在的模特。

我们知道，古希腊的雕像，像我们前面所见的那些，几乎没有哪一尊实有其人，它们大体分成为两种类型：要么是神话人物，例如宙斯和阿波罗，要么就是一个什么“典型的人”，例如《掷铁饼者》描绘的就是一个典型的运动员，但这个运动员到底是谁呢？也许雕刻家在雕刻时参考了某个实在的运动员，或者奥林匹克运动会的某个桂冠获得者，然而却并非在为他雕像，而是在为所有运动员雕像，或者说为运动本身以及运动之美造像。但到了罗马人这里就不同了，罗马人常常为特定的某个人造像，像某位政治家、父亲或者某位先人，我们现在从罗马人的雕像里还可以看到大量这样的例子。

罗马人的雕像里最著名的应当算是奥古斯都像了。这件雕像作于公元前 1 世纪，它雕刻的正是奥古斯都本人，这个罗马人伟大的领袖，罗马帝国时代之奠基者。关于他的事迹您可以参考《西方历史的故事》第七章《古罗马名人传》之《屋大维传》一节。

还有另一件雕刻的是一个罗马贵族，同样作于公元前 1 世纪。虽然我们不知道这个人究竟是谁，但根据雕像的特征可以肯定是某位罗马贵族，他的形像没有丝毫的在古希腊雕像上常常看到的神性特征，只是个普通的罗马人，秃顶，无须，身着罗马人千篇一律的长袍，双手各捧着一尊胸像，同他一样秃头，甚至有点儿相像，这就是他两位祖先的像了。这样类似的雕像，特别是头像，流传下来的还有许多，也就是说雕像的原型都是实有其人，而且都并非著名的罗马历史人物，而是普通的罗马贵族，他们有钱雇请希腊雕刻家为自己、家人或先祖造像。

罗马人雕像的第二特征是“像”。这个特点大家不难明白，既然是替具体的人造像，当然要造得像才是，要不就不成其为这个人的像了。例如奥古斯都像，当然要像奥古斯都本人才行，那些罗马贵族像同样如此，要是为他造出来的像他自己都不认得，他会给雕刻家付钱才怪。

以上就是罗马人雕像的两个突出特征，现在我们从艺术的角度分析一下罗马人的雕像。我们将以那尊最有名的雕像，奥古斯都像，为例。

奥古斯都像体现了罗马人的审美观。我们在前面讲古希腊的雕刻艺术时曾有专门的一小节谈到了伟大的坡力克里特及其不朽杰作《持矛者》，它被尊为古希腊雕像的巅峰佳作之

一。《持矛者》雕刻的是一裸体男子，在他的身上很典型地体现了对偶倒列的特征。以这种方式创作的雕像有一个共同点，就是动中有静，静中有动，因为它表现的往往是从静止到开步走一刹那间的状态；由于他始于静止，因此身体的大部分似乎仍基本保持静止的状态，但他已经开始运动，虽然只是一小步，但这一小步已经带动全身每一块肌肉与筋骨，使雕像整体显出了一种感人的运动之美。正是《持矛者》的这个特色影响了奥古斯都像的创作。

我们且来看看奥古斯都像吧。

这座作于公元前1世纪的著名雕像高约两米，发现于一个叫普里玛门的地方，现藏于我们在《西方地理的故事》中曾参观过的罗马梵蒂冈博物馆。

我们看到，这是一尊奥古斯都的全身雕像，也是雕刻他开步走，或者前行中迈步的一刹那。他赤着脚，左脚在前，前足掌已经着地，右脚在后，即将离开地面，后跟已经提起，只有前面几个脚趾还同地面接触。前面的左腿很直，全身重量都置于其上，后面的右腿基本不着力，膝部稍弯曲。再往上，是铠甲，它包裹着奥古斯都的整个躯干，还有一领披风，它的下摆横在小腹前，铠甲无疑是相当薄的，因为还可以隐约看到铠甲下面根根肋骨的轮廓。他的左手弯曲，手里握着象征其至高权力的权杖，其实就是一根又细又直的棍子似的东西，他的右手食指指向前方，仿佛在为罗马人民指明前进的道路。他的目光和手指同一个方向，十分坚定，与他紧抿的嘴唇一起，充分展现着他那君主的威仪以及如钢似铁的意志。

他的脸很瘦削，颧骨凸出，并不特别俊美。也许这就是罗马人的写实主义吧。

以上就是奥古斯都像的样子了，我们现在拿它同《持矛者》相比较。

持矛者与奥古斯都的区别是显而易见的：第一点就是持矛者是裸体的，而奥古斯都一身铠甲，甚至前面还围了一件披风；第二是他的左手虽然也拿着东西，但姿势同持矛者不同；第三是奥古斯都像的右手抬起指向前方，仿佛正在为罗马人指引航向，持矛者的右手却是自然下垂的；第四就是头部了，持矛者的头部谈不上有什么表情，眼光也没有注视着什么，但奥古斯都的目光不但坚定，且朝向一个固定的方向，即右手所指的方向，仿佛那里就是他的伟大目标；第五个不同点是在奥古斯都像的右腿下方有一尊小爱神雕像，它只及奥古斯都像的膝盖高。这可不是爱神维纳斯，而是维纳斯的儿子小丘比特，这个拿着弓箭乱射人的小家伙。

对于罗马人而言，这些不同可不是随便加上去的，它正体现了罗马人的审美观与道德感，以及对于作为罗马人民元首的奥古斯都的崇敬之情。

我们可以看到，希腊人大部分雕像都是裸体的，而罗马人雕像里除了对于希腊古典雕像的复制品，有关罗马人自己的雕像却大都看不到裸体。这是因为罗马人的观念与希腊人有很大不同。在希腊人看来，裸体是展现人体美的自然形式，在奥林匹克运动会上的运动员们一个个都是一丝不挂的。更有甚者，像我们在《西方历史的故事》第三章《雅典和斯巴达的故事》中所说，在与罗马人一样以武力称雄的斯巴达，在进行体育锻炼时，“尽管少女们确乎是这样公开地赤身裸体，然而其间却绝看不到，她绝感不到有什么不正当的地方”。罗马人就不同了，他们认为无论男女，公开赤身裸体是极为不雅的野蛮行为，是没有修养，

也绝不允许的。作为他们神圣君主的奥古斯都当然更不能那样了。我们看到的也是，他的阴部乃至整个小腹不但要用铠甲罩起来，还要再加上一件披风挡着才是哩！此外，作为罗马人崇敬万分的奥古斯都——“奥古斯都”一词的拉丁语原意就是“至圣至尊”——他也不能够像一个普通的扛着长矛的士兵一样眼睛无所注视，他必须时刻都有崇高的目标，目光时刻都要紧盯着自己的目标，他必须是威严的，他应该为自己的人民指引前进的航向。

罗马人民对他们伟大的奥古斯都的一切感受都体现在这座奥古斯都像中了！

至于为什么要将小爱神放在奥古斯都像的脚边呢？我想有两个原因：一是为了象征奥古斯都乃是一个仁爱之君。这向来是奥古斯都向罗马人民扮演的角色，他也扮演得相当成功。就像我们在《西方历史的故事》中《屋大维传》一节中所说他统治罗马达四十四年之久，在他的统治下，罗马由共和国成为了帝国，至少在帝国内部，罗马享受了难得的和平，人民过上了难得的安宁日子，这乃是罗马的黄金时代。第二个原因是为了彰显奥古斯都之显贵身世。根据罗马人的血统观念，奥古斯都和凯撒一样，都是伊尼亚斯的后代，而伊尼亚斯又是谁的后代呢？他乃是爱神维纳斯的儿子，是小爱神丘比特的同胞兄弟。

当然，如果从纯粹的艺术角度上讲，这尊奥古斯都像还没有达到《持矛者》的艺术水准，但作为一尊领袖造像，它取得了非常好的效果，虽然在罗马时代有许多君主都有造像，但没有哪尊有奥古斯都像一般几乎完美地体现了一个君主所应该具有的一切特征。

马可·奥勒留父子雕像形成了有趣的对比 除了

这尊奥古斯都像外，我们再来介绍几尊古罗马的其他著名雕像。

第一尊是罗马皇帝哈德良的妻子的雕像，被称为“像维纳斯一样的萨宾娜”。作为皇后，萨宾娜无疑是美丽的，她长着一张瓜子脸，有着修长而纤细的眉毛，小巧的鼻子和嘴巴，身材也十分迷人。她披着轻纱，几乎盖住了除脖颈和足尖外身体的所有部位，甚至包上了头巾。不过，由于那轻纱十分之薄，紧紧地贴在她的身体上，而且很容易看得出来，她并没穿其它内衣，因此这轻纱远没有完全掩盖她极富性感的躯体，甚至给人欲盖弥彰的感觉。

这尊雕像还有一个有意思的特点：它是对于我们在前面讲古希腊的雕刻与绘画时提过的《女祖先维纳斯》的模仿，二者的姿势完全是一样的，不同的只是萨宾娜把女祖先维纳斯露出的左边乳房盖住了，还包上了头巾。这最好地说明了罗马人对伟大的古希腊艺术是何等的崇拜。

第二尊雕像是一个男子的头像。它制作于公元前2世纪左右。这尊雕像的最大特点是惊人地精美。一根根的头发、眉毛、胡子都清清楚楚，眼睛好像还着了色，有着褐色的眸子。他紧闭着的嘴唇、挺直的鼻梁，还有微皱的额头都显示出一种坚定与沉着，还有些许愤怒。它给人的感觉同前面提过的携着两尊祖先雕像的罗马贵族雕像迥然不同，有人认为它是一个伟大的古罗马政治家的雕像。

我们特别要介绍一下的是马可·奥勒留骑马像。马可·奥勒留是古代罗马有名的贤君，五贤帝之一，还是一位伟大的哲学家。他的这尊造像现竖立在罗马的一个广场上，也是很著名的一尊古罗马雕像。

雕像大体是这样的：马可·奥勒留骑着马，身着罗马人的袍

子，后面还有披风。他有着鬚发和较长的络腮胡子。左手垂在腰际，右手挥向前方，有点儿像上面奥古斯都的手势。他胯下的坐骑有三蹄着地，惟右前腿提起，头朝下，脖子缩起，正是马在行进中被主人勒了一下缰绳，停顿下来的样子，动作十分传神。

这尊雕像还有引人注目的地方：作为皇帝和帝国军队统帅，全身并没有任何说明他这种身份的东西，手里既没有武器，也没有权杖，身上连铠甲都没有一片。他的表情是沉静的，若有所思的样子。这一切对于一个君主来说是极不寻常的。这是为什么呢？

当然是为了凸现马可·奥勒留的特殊身份：他不但是罗马帝国的皇帝，还是一个伟大的思想家，一个哲人，一个爱好和平者。正是他的这几重身份令雕刻家创造出了我们所见到的马可·奥勒留骑马像：他是帝国之君主，因此要骑在马上，麾军前行；他又是一个爱好和平的人，他手中不需要武器，甚至身上也不需要铠甲；他是一位哲人，因此他沉思着。这一切都被雕刻家表现出来了，使整座雕塑取得了极好的视觉效果。

我们还要提一位比较特别的皇帝的雕像。

这是一尊半身塑像。人物头上戴着个帽兜样的东西，胸前没有衣服，只有脖子上好像围着条披巾。左手拿着两只小水果样的东西，右手执着一根大棒，扛在肩膀上。在他已经有些突起的腹部系着一条腰带，旁边还有两个小人儿，像长头发的女子，弯腰曲背，像在竭力推动着一个大球。他的目光是傲慢的，然而没有神采。他仰首望天，一团一团的头发和络腮胡子，肌肉块块凸出，但并不显得身体有多结实。这尊雕像给人一种莫名其妙的厌恶感，根本不同于前面那些能令观者感到愉悦的雕像。

这个主人的名字叫康茂德。

这个名字我们在《西方历史的故事》第八章《古怪的中世纪》之《罗马帝国的崩溃》一节中也曾提过。康茂德在罗马历史上也算是个“名君”了，但他之所以有名不是因为他是一个明君，而是一个昏君。他是帝国五贤帝之最后一位马可·奥勒留的儿子，但他与其父完全不一样，甚至相反。他的父亲智慧、贤明而勇敢，是个理想的君主，但他却愚蠢、懒惰而昏庸，是个典型的昏君。从他之后，罗马帝国就江河日下了。

但罗马人并没有因为他是昏君就将他扔入历史的垃圾堆，而是以独特的方式记住他，为他造像。又因为他是昏君，那像当然不能雕刻得如同前面奥古斯都像或他父亲马可·奥勒留的像一样，一看就令人肃然起敬。于是，罗马人便造下了这样一尊令人望而生厌的独特雕像。

在康茂德的身上还有一些罗马人熟悉的东西，记录着康茂德的性格与恶行。例如他的脖子上的那条披巾如果更仔细看的话是两只狮爪，他背后披着的乃是一张狮皮呢！为什么他要披着一张狮皮呢？原来，康茂德这身装束竟是在模仿一位伟大的古希腊英雄——赫拉克利斯。我们在《西方文学的故事》第三章《赫拉克利斯》中专门讲过这位伟大的古希腊英雄的故事，说到了他的十二大业绩，其中第一件就是杀死了涅墨亚铜皮铁骨的巨狮，然后拿它的皮来做盔甲。大棒乃是他的武器。在古代希腊与罗马，不少帝王都崇拜和效法赫拉克利斯，其中包括伟大的亚历山大大帝，康茂德也是如此，他也披起了狮皮，执起了大棒。至于左手拿着的小水果乃是苹果，我们知道赫拉克利斯最有名的业绩之一就是到大地的尽头取回金苹果。

这个康茂德怎么效法赫拉克利斯呢？他的效法乃是一种残暴：他将罗马城内所有缺腿的残疾居民抓来，又在他们的残肢上

系一些像蛇尾巴样的东西，化装成传说中的妖魔，再给他们一些海绵球，要他们当成石头去推——这就是我们在他的身边看到的那痛苦的小人儿和那个大球了。当他们这样做时，康茂德突然挥起大棒，将这些可怜的残疾人一个个打得脑浆迸裂，然后洋洋得意地宣称他就是伟大的赫拉克利斯，战胜了妖魔。

这就是康茂德雕像的故事了，这尊雕像的名字就叫《扮演赫拉克利斯的康茂德》。

罗马人的浮雕也有杰作 罗马人在浮雕上也创作

出了许多杰出的作品，值得一提。

我们知道，罗马人每当战胜了敌人后，往往要举行凯旋式，就像凯撒所做的一样。后来，到了共和国末期，罗马的统治者们及以后罗马帝国的帝王们，当他们取得胜利后，不但要举行凯旋式，还要建一些永久的纪念性建筑来使他们的业绩永垂不朽。这些纪念性建筑就是我们熟悉的凯旋门和凯旋柱了。几乎所有罗马皇帝都建立了自己的凯旋门或者凯旋柱，现在还有不少流传下来，其中艺术上最著名的凯旋柱当属图拉真圆柱，最著名的凯旋门当数提图斯凯旋门了，此外还有奥古斯都的和平祭坛。它们都以精美的浮雕而闻名于世。

和平祭坛上的盛况 我们先来看看奥古斯都的和平祭坛。

和平祭坛位于罗马的战神广场。在广场的围墙中，有一个用云石砌成的神龛，它由奥古斯都下令修建，于公元前 9 年落成。之所以称为和平祭坛，是因为奥古斯都是一位爱好和平的

君主，他之建立祭坛不是为了祈祷战胜敌人，而是为了祈求不要有战争，使罗马人民得享和平。

和平祭坛的形状像间平顶的屋子，前面还有个开口，开口前有低低的台阶。在这间小屋子似的祭坛墙上有许多装饰性雕刻，它们常常被看做是罗马浮雕艺术的巅峰之作。

这些浮雕大体包括三大类内容：罗马神话、各种花卉、和平祭坛落成典礼的盛况，其中又以第三者最为有名。

我们在前面讲帕特农神庙时，花不少文字讲解了神庙中楣上的雕刻，它也是古希腊浮雕艺术的最佳代表，记载的是雅典人在他们最重要的节日泛雅典娜节那天举行节日大游行的情景。现在，在和平祭坛上，也有类似的雕刻，记录着和平祭坛落成时举行盛大的仪式的情形。

总体上说，和平祭坛上的这一浮雕同帕特农神庙中楣乍看上去有些相似，例如雕刻的都是游行队伍，也就是行走的人。但细看却有很大的不同，且这不同正体现了罗马人在雕刻艺术方面的独特之处。和平祭坛的游行队伍中是具体的人，这些人不但年龄、性别，甚至姓名都是清楚的。而帕特农神庙就不同了，在那个游行队伍里走着的都是些抽象的人，只是“人”而已，也就是说，当雕刻家们雕刻这些人时，他们只是想用最美的方式表达希腊人有这样盛大的节日与热闹的游行，而他们所雕刻的人也只是他们理想中的希腊人，不是任何一个他们熟悉的具体的希腊人。

罗马人在这方面就大大不同了。他们之所以进行这样的雕刻，乃是为了如实地纪录这样一次落成典礼，一项具体的仪式。这仪式的举行时间是清清楚楚的，公元前 13 年 7 月 4 日。参加的人也是清楚的，罗马公民们，他们中一些人的名字今天我们都

记得，例如奥古斯都和一个叫阿古利巴的个子高高的将军。

我们现在且来看看它吧，看其中的一段。

在这段里共有 11 个人物，从画面上看来，他们是从东往西走 其中 3 个是小孩 3 个是妇女。最有意思的是 3 个小孩儿，我们就来看看他们吧。先看西边的小孩儿，从身高上看得出来他年纪最小 他把右手伸向头顶 紧紧地抓住姐姐——这位走在前面的女士看上去十分年轻，大概不会是他的母亲——的手 瞪着双眼，显出对这热闹场面胆怯又好奇的样子，相当传神。这个小孩儿后面不远还有一个小孩儿，看得出他年龄要大点儿，如果前面那个是四五岁的话，他就是七八岁了，正是爱淘气的年纪。他的眼睛在四处张望，似乎在打量周围，看能不能找出点儿什么搞搞恶作剧。对了，他的右手抓住了一个正同前面那个小孩儿的姐姐聊得热乎的男青年的袍子，是不是想搞点什么鬼或说句什么调皮话儿呢？就像我小时候做的一样。紧跟在这个较大的孩子的后面还有一个更大点儿的孩子，算得上是个少年了，足足高出一个半头，只见他低着头，露出友善的微笑，看着前面的小鬼头，似乎正在对他说什么呢。

这些人物无论大小都一律披着那种罗马人的长袍，只从衣服上看甚至连性别特征都看不出呢。然而当我们仔细欣赏浮雕时，却不但能清楚地看出每一个人的特征，甚至他们的表情、性格等等都看得出。即使他们那人人一样的就像披着一块布的长袍，由于雕刻得细致，下垂的褶皱都垂落得十分精致合理，就像现在姑娘们穿的带褶的裙子一样，有种特别的美感。

由此我们可以看到希腊人与罗马人浮雕的一个区别：希腊人的浮雕在艺术技巧上无与伦比，然而罗马人的浮雕更富有生活气息；前者看起来更美丽，后者看起来更亲切。

提图斯凯旋门 欣赏过和平祭坛后，我们再来看看提图斯凯旋门。

提图斯是罗马帝国的皇帝，是我们前面讲过的大斗兽场的建造者韦斯巴芗的儿子。提图斯统治罗马只有两年，即从公元 79 年至 81 年 不过他在罗马历史上的名气却很大 这主要有三个原因：一是他的确为罗马立下了军功，例如征服了犹太人；二是他对待罗马人十分慷慨大方，例如当维苏威火山在 79 年爆发时，他拨出了大批款项赈济灾民；三是他的长相与性格，提图斯是著名的美男子，也许是当时全罗马最英俊的男人，他不但英俊 而且待人和气 且风度翩翩。一个这样的美男 这样的仁君，又有战功，如何不叫罗马人崇拜得五体投地呢！为了表达这种崇拜之情，罗马人倾力为这位在位只有区区两年的君主竖立了一座凯旋门，这就是提图斯凯旋门了。

提图斯凯旋门上有两块大浮雕，都是精美的艺术品。尤其是记载提图斯征服犹太人，攻克耶路撒冷的那块。

这是一块方形浮雕，画面上我们可以看到一群罗马士兵，他们簇拥着一根大烛台似的东西，正向位于观众右边的城门拥去。这根大烛台似的东西是什么呢？它乃是犹太人的至高圣物——用黄金铸就的七枝烛台，是提图斯攻克并摧毁耶路撒冷后从犹太人的圣殿里抢来的，一件珍贵无比的战利品。

这个浮雕上的内容并不多，但每一个人，甚至包括大烛台，都雕刻得相当生动。高高的烛台乃是整个浮雕的中心，在它周围是用几根杠子抬着它的士兵，他们双手扶着肩上的杠子，身体向前倾着，既像在奋力前进，又像有点儿不堪重负。在他们前面有一个士兵正在吹响宣告凯旋归来的长号，再往前的两个士兵

一个已经快走进城门，他的身形已经变得有点儿模糊了。还有前面的城门，由于一半被进城的士兵堵住了，因此只看得见右边的门框。

这幅浮雕最大的特色在哪里呢？有两点：一是它有一个明确的中心——七枝烛台。烛台高高在上，它周围没有其它景物遮挡，极为醒目，其体积之大也不亚于一个人。我们也可以明显地看到，抬烛台的几个人身材显得很大，雕刻得也很清楚，而往前的人就没有这么清楚了，到了城门边的两个人，他们的身体更显小了，更模糊了。另一个特点是这个浮雕的上方有一大片空间，什么也没雕。这个自由空间使得整个浮雕视野开阔，看起来更加舒服，没有拥挤的感觉。这些都是前面的浮雕所没有的特色。

“不合理”的图拉真圆柱浮雕 最后我们要看的是图拉真圆柱。

图拉真是罗马五贤帝之一，为帝国立下了卓著功勋。我们在《西方历史的故事》第六章《罗马的征服》之最后说道图拉真是第一个出生于意大利之外的帝国统治者，他占领了多瑙河北的达西亚，就是现在的罗马尼亚，又与帕提亚人开战，挥军直抵波斯湾，在小亚细亚东边攻占了亚美尼亚和美索不达米亚，使非洲西北部与西班牙隔直布罗陀海峡相望的毛里塔尼亚也归属了罗马。至此，罗马的征服终于达到了它的顶点。此时的罗马帝国，东起直通波斯湾的美索不达米亚，西到西班牙，北至不列颠和达西亚，南包埃及，地中海已经变成了罗马不折不扣的内湖，罗马的征服也至此结束。就是这位图拉真，罗马人也为他竖立了一根辉煌的记功圆柱，主要就是为了纪念他对达西亚的征

服而建的。

圆柱建筑于公元 1 世纪初 位于罗马图拉真广场 包括基座在内高近 40 米 内有图拉真陵墓 圆柱的直径近 4 米 里头有一部螺旋形的梯子可以直通柱顶。柱顶原来有图拉真的铜像，后来改成了圣彼得像。

图拉真圆柱最引人注目的是它外面的浮雕。这些浮雕像带子一样斜斜地从左下方往右上方缠去，从底部一直缠到顶部。这条由浮雕组成的饰带宽超过 1 米，长超过 240 米 比帕特农神庙那长长的中楣都要长了足足 80 米，全是图拉真在达西亚的光辉战绩，据说它足足雕刻了图拉真及其统帅的军队约 150 个不同的故事。对于这样多的内容，要说清楚它得要整整一本《图拉真在达西亚》，在这里我们且休管它，只说其中一小段的艺术特色。

这一小段记述的是图拉真的军队在营垒里与前来劫营的达西亚人奋战的故事。

只见城下，成堆的达西亚人猛扑向营垒的城墙，有的攀爬城墙，有的张弓搭箭射向城上的罗马士兵。城上的罗马人则左手提着盾牌挡住敌人的箭，右手举起石头掷向下面的攻城者。

这片浮雕最大的特色是城墙与人物之间的比例。按常理来说城墙要比人高得多，至少要高上七八倍吧。但在这里，那城墙的高度只比下面的达西亚人高一两个头，有一个人伸手就能够上墙顶了。这样的结果，若以实际大小标准来看，简直幼稚得可笑，哪值得在这里提出来解说！

但在这里我们可不能这样。我们首先当明白它的雕刻者不是一个不懂艺术的孩子，而是一个优秀的雕刻家，他的艺术作品也并不幼稚，相反，它乃是一幅杰作呢！为什么呢？我这里只要

反问一句您就会明白了：假如雕刻家尊重事物正常的大小比例，那会是什么样的情形呢？我们说过，浮雕带的总宽度不过 1 米左右，如果他要像正常比例那样雕刻城墙与人，那么人应该有多高呢？即使浮雕带整个的高度都算是城墙的，人最多只能有一二分米高。这样当然可以雕刻出人物来，但我们不要忘了，这些雕刻是刻在高高的圆柱上，这么小的人下面怎么看得清楚？而且城墙是一个很单调的东西，如果浮雕带的绝大部分地方都用来雕刻它，本来应当是浮雕中心的人反缩到了下面一个小小的区域，这岂不是太可笑了吗？

也许正是基于如此考虑，雕刻家才把城墙与人雕刻成这样的比例。当然，我们现在无法知道雕刻家当时的想法，但一个事实是：通过这种方式，雕刻家在狭小的空间里刻上了原来需要大得多的空间才刻得下的东西，且得以充分地表达了他想要表达的内容——罗马士兵的英勇奋战。

这种“不合理”的方式在十分讲究对象的实际比例与逻辑关系的希腊人那里是见不到的，而是罗马艺术家们的创造，它使得浮雕艺术能在狭小的空间里表达更多的内涵。

将来我们在《西方艺术的故事》下卷中将会看到，这种违背现实的办法正是现代西方艺术的特色之一呢！若这样说来，图拉真柱的雕刻家们可称得上是第一代的现代派雕刻家了！

与生活息息相关的罗马人绘画 在绘画上像在雕

刻上一样，罗马人受到希腊人强烈的影响。

这原因之一是罗马人对于希腊文化一贯的崇拜仿效，原因之二是许多罗马画家其实都是希腊人，是罗马人从希腊延聘过

来的，他们作画时沿用了他们惯有的希腊风格。其中大量画作更是对希腊原作的模仿，有的还不止模仿过一次呢，例如希腊人的《珀尔修斯拯救安德洛美达》可能是当时的一幅名作，因此在罗马被大量模仿，现在已经发现的就有两幅。

其中一幅的画面上，珀尔修斯基本上是全裸，只在背后有件披风，画面上看得到一角从屁股后面垂下。他有着健壮的古铜色皮肤，左手提着女妖墨杜莎的头，右手托着美女安德洛美达的手。我们在《西方文学的故事》第三章《赫拉克利斯》中曾讲过这个故事：珀尔修斯是古希腊著名的英雄，曾经杀了丑陋无比、用毒蛇作头发的墨杜莎——她是如此之丑，以至于每一个看见她的人都会吓得变成石头。他还曾从妖怪的嘴中救下美丽的安德洛美达。赫拉克利斯正是这个英雄的后裔，因为他的母亲乃是老英雄的孙女。画面上的安德洛美达披着希腊女人那种轻纱做的袍子，左手让珀尔修斯托着，右手提着袍子的下摆，好像怕它滑落，可上面她已经露出了右边的整个乳房了。有意思的是她的眼睛，虽然因为年代久远画面有些模糊，但仍看出她眼睛里那种孤独、痛苦而迷惑的神情，仿佛仍没有从妖怪的威胁中苏醒过来呢。

我介绍的这是第一幅。至于另一幅，虽然内容完全一样，就远没有这么清楚了，只能看得出轮廓，但从这轮廓中可以看出它的艺术水平远没有前一幅高。它们都作于公元1世纪，现藏于意大利的那不勒斯国家博物馆。

以上这种对古希腊原作的模仿在古罗马大量存在，当时它们的数量也许要超过罗马人自己的创作呢！不过，也像在雕刻中一样，这些罗马人的希腊画家不可能百分之百地照葫芦画瓢，他们必然受到其罗马雇主的影响，也受到罗马社会生活氛围的影响，从而产生了有罗马特色的绘画艺术。我们现在就来介绍

这样一幅。

这幅作于公元 1 世纪的画被称为是“地道”的罗马绘画。这幅画很有意思，它描绘的是一次真实的历史事件：公元 59 年发生于庞贝城的一次大骚乱。

原来 这年的一天 庞贝城的圆形竞技场——这样的圆形竞技场在罗马帝国境内到处都有，样子和功能都同前面讲过的罗马大斗兽场一样，只是规模要小得多——举行角斗了。这种残酷的运动是罗马人最喜爱的了，于是，不但庞贝人，庞贝附近一个叫努克里亚的地方的人也来了。看角斗时，不知什么原因，也许像今天的球迷闹事一样，各城支持不同的一方吧，庞贝人和努克里亚人打起来了。不久打斗迅速蔓延，从场内一直打到场外，整个庞贝城几乎成了一片血腥战场，不同的是战争的双方都是罗马人，并且不是军队，而是平民。这场武斗中双方死伤惨重。这次罗马人的血腥内讧震动了整个帝国，当时的皇帝尼禄大怒，下令将庞贝的圆形竞技场封闭了整整十年。伟大的历史学家塔西佗在他的《编年史》中曾记载过这次事件。

罗马的画家是如何用图像记载这次事件的呢？

整个画面可以分成三部分。

最上面一部分画的是圆形竞技场、圆形围墙及其内部的情形。画得有一点儿立体感，竞技场仍是圆形的，它里头的角斗场地画成了椭圆形，正是远视时的样子，有五个人在打斗，看上去都是黑色的小人儿。在竞技场顶上还有遮阳布，不过只是画了一点儿，当然也没有像实际情况那样遮住竞技场，倒像中国式建筑围墙上窄窄的披檐呢。

中部是一个大三角形。中间有些笔直的凹槽样的东西，两边则是两列长长的阶梯，从地面一直通向圆形竞技场围墙的顶

部。在接近顶点的地方两边各有一个缺口，从这里可以通过围墙上的几道门，这就是竞技场的入口处了。

下面部分是街道，上面有几所房子和帐篷，有一些人正在帐篷里和大街上大打出手。最下面还画了几株花草之类。

如果纯粹从视觉角度上说，这幅画像前面讲过的图拉真圆柱上的浮雕一样，相当不符合透视规则，例如既然有顶篷，竞技场里面的情形外头应该看不见。还有，那三角形台阶站在正面显然是应当看不见上面级级台阶的，如果站在一边也只能看见一边的台阶，总之不可能两边都看见。此外，那人与剧场、街道和房子等的比例也失调。

如此等等，虽然有许多缺陷，但我们不能抹杀这样一个事实：通过这种不太“科学”的画法，画家成功地表达了他们想要表达的所有东西——竞技场内外的一场大规模斗殴。

四种风格的室内装饰画 罗马人绘画里最引人注目的还是他们的房间装饰画，这些画构成了罗马绘画的主体和精髓。

我们知道，画由于通常是画在布等软质易朽的东西上，难于长久保存。即使是画在墙或者石头上，由于绘画所用的颜料就像我们写字用的墨水一样，是可以褪色的，因此同样难以太长久地保存。

然而一场灾难却意外地使一些艺术作品得以保存下来。

不知道您听说过庞贝与维苏威火山的事没有？公元 79 年 8 月 24 日，一场毁灭性的灾难降临在了维苏威火山脚下的庞贝城。这天午后 1 点多钟，离城约 10 公里的维苏威火山突然喷发了。滚滚浓烟和无数火星从山顶腾空升起，剧烈的爆炸声接连不断。顷刻之间，天色昏暗，大地摇撼，连平静的那不勒斯湾也

翻腾起汹涌的巨浪，赤红灼热的熔岩从火山口喷涌而出，像洪水般向山下猛烈冲去。庞贝，这座那时已有几百年历史的古城，就这样整个地掩埋了……

过了一千多年，人们又发现了这座被埋在火山灰岩下的城市。由于火山灰岩不像水，并没有侵蚀作用，因此反而很好地保护了被它埋葬的东西。现在，经考古学家们发掘后，人们发现了一座几乎完整的古代城市，包括许多座房屋和它们里面的装饰壁画——如果不是火山灰的保护，即使房子不倒，壁画也早消失在空气里了。

关于这次可怕的火山爆发，大家可以在《西方地理的故事》第八章《意大利的自然地理》之《庞贝的末日》一节中读到。

好了，闲话说得够多了，我们现在来看看庞贝这些幸存于世的画作吧。

艺术家们将庞贝的壁画按绘制时间和画面特征分成了四种风格，我们现在先说第一种风格。

第一种风格大约盛行于公元前 2 世纪左右，据说一度遍及环地中海。它也是四种风格中最简单的一种，简单到只是将一层灰泥抹在墙上，然后趁它们还是湿的时，在上面画出一条条沟纹，使整个墙壁像用一块块昂贵的大理石贴了面。类似的方法到今天都在用呢，例如有的人家在墙上先涂出一层红色，然后上面画出一条条白线，使房间好像是用漂亮的红砖砌成的。古罗马人这样做的目的很简单，因为大理石很贵重，那些没有钱去买真大理石装饰房间的人，当然只好用这种办法达到好像用了大理石的目的了。

在墙面上画了一阵子大理石后，有些聪明的画家想：既然我们能画在墙上画出石面的模样，为什么不更进一步地画出别

的更加好看的东西呢？于是便产生了第二种风格：一幅幅风景画。从意大利博士科里利出土的一个房间里的壁画就是这样的形式。

这个房间的地板上与墙根处仍是第一种风格，即画出的大理石板模样。但在墙根以上的部分就不同了，画出了各式各样的图案，例如左边墙上先被画家在中间画上了几根柱子，这样就把一面墙分成了几个部分，各部分的宽度大体一样，然后再在几个部分分别绘上各种图案。例如我们可以在中间的一部分上看到一座神殿的模样，它的周围是大街小巷，这是一种使狭小的房间看上去显得更加宽阔的画面。

当然画的不一定都是房子，也有的是人物。例如在庞贝著名“秘仪别墅”里，满墙都是人物，有大人，也有小孩儿，有的站着，有的坐着，有的端着盘子，有的女士还戴着头巾，有点儿像伊斯兰国家的女人模样。画面大背景是暗红色，给人一种神秘的感觉，画中人像在举行一种神秘的仪式，难怪这里会被称为“秘仪别墅”。


某一位罗马皇后的别墅壁画也是有名的属于第二种风格的作品。它约作于公元前1世纪。画面结构比“秘仪别墅”还要简单：整面墙画着一个花园。最前面是一道浅浅的白色围墙从东横到西，中间往里凹进去一个半圆状，半圆中间有一棵枝繁叶茂的树。围墙里面就是花园了，地上满是青青浅草，许多植物开着各色花儿，高些树上挂着熟透了的果子，树上黄莺儿在鸣，天空鸟儿在飞，真是满园春色关不住。

接着，罗马画家又在第二种风格的基础上推出了第三种风格，其特点是结构更加独特，画面也更加丰富多彩，并且有了另外一种东西——情调。

我们来看第三种风格的一幅代表作吧，它出土于庞贝附近的一座别墅。

与前面的几座别墅比起来，这幢别墅要富丽堂皇得多，它是罗马帝国皇族成员的住所，里面的装饰非同一般。

我们来看其中最具有代表性的一面墙吧。这面墙一看上去就不同凡响：它通体竟然是黑色的，上面有几条线一样的东西，看上去相当普通。但这只是画面太小的缘故，如果您看了实际的墙面，或者更仔细地看画面的话，您就会觉出它的别致了。

墙的底部是褐色的护墙板，上面勾勒出一些简单然而很有意思的纹路，与前面两种风格都迥然不同，也要耐看得多。护墙板上面的白线是一个小小的壁架，其左右各有两根圆柱，一大一小，大的在外，小的在内。在两对壁柱的上面，靠近墙顶的地方，更细的一对儿壁柱托了根比它要粗得多的金属横框，好像是银制的，上面精雕细镂。至于外面比较粗的那对儿壁柱，它们要更长一点儿，到了横框上方，托起了一个“”形的架子，它是用来挂珠宝的，那些小小的珠宝仿佛总在清风中摇晃。

更让人惊异的是它的中间。乍一看中间好像没有什么，但仔细看会发现一个白斑，再走近看，白斑原来是一幅画。

这是一幅很小的风景画。上面有一座像塔似的高高的屋子，斜斜的屋顶，下面有扇窗子，窗子上面还安装了窗棂。在房子前面有个门廊，左边还有个凉亭。屋子周围是葱茏的树木，还有几个人，有的在树下乘凉，有的倚着栏杆儿闲聊。虽然这幅画现在已经很模糊了，但仍看得出它绘画技术的高超。而且，由于这幅精美的作品在比它大几十倍的纯黑的墙面衬托出来，就像无边黑夜中一只小小的萤火虫在飞舞，别有一番浪漫动人的情趣。

至于第四种风格的壁画，则是综合前面三种风格而成的，我

们来看看它的例子就行了。这就是所谓维季住宅中的壁画。

我们来看其中一个房间吧。这房间的特点是有个中心和几个基本点。

我们首先看最下面墙根处的护墙板，它是第一种风格的，即画出大理石板的形状。然后是上面的墙，乍看上去有点儿纷乱，因为就像博物馆的展览室一样挂满了各式各样的画。不过更仔细地看看就可以发现这些画还是有规律的：它们都围绕着中间一幅大画。这幅画常常是第二种风格的，在它的周围特别是两边又有若干幅面积小不少的壁画，它们常常是用第三种风格画出来的。

我们觉得，虽然第四种风格融合了前面三种风格，但既没有第二种风格使整个墙面浑然一体的劲儿，又失去了第三种风格的浪漫情调。

除了这四种风格的壁画，罗马还有一些其它的绘画作品。例如，有一幅画上描绘的是一根树枝上挂着有大有小的四个果儿，还有青青的绿叶，旁边另放了一个已经被剖开的果儿，露出了里面的核儿。前面还摆着一口小玻璃缸，盛着半缸水。整幅画极富立体感，仿佛就是现在画家们的写生呢。

还有一个男孩儿的头像，漆黑的头发，大大的眼睛，直直的鼻梁，嘴角隐隐带着一丝微笑，极为生动。但不像罗马人，倒像埃及人，因此也被称为埃及—罗马艺术。不过我觉得它是地道的罗马艺术，只是画的是一个埃及人而已。埃及的画我见过一些，公式化味道很重。当然埃及画也有它们的优势，例如那悠久的历史，那种特别的古味儿，都是罗马艺术所没有的。以后要是可能的话，我会写一本《东方艺术的故事》，在那里头我们就能谈谈古埃及的艺术了。

第八章 基督教建筑艺术

西方人对上帝的崇拜之情，淋漓尽致地
展现于宏伟的建筑之中。

基督教艺术在西方艺术史里是重要而独特的，其最大的独特之处就像其哲学一样，是神学与基督教的婢女。

在整个中世纪，与哲学一样，艺术绝对是以基督教及其信仰为中心的，所不同者只是形式而已：哲学以抽象的形式来表达对上帝的敬畏，艺术则以形象的形式来表达对上帝的崇拜。

中世纪的诸艺术形式 无论建筑、绘画还是雕刻 无不如此。

但是，对于中世纪诸艺术形式，值得我们首先关注的，既非雕刻亦非绘画，而是建筑。

对于中世纪的建筑艺术而言，其主体是基督教的教堂建筑。

在《西方地理的故事》中，我们在畅游欧洲各国时，曾经逛过许多座教堂，例如罗马圣彼得大教堂、巴黎圣母院等等。这些教堂集西方的宗教、哲学与艺术于一体，是西方世界最重要的象征之一，是西方人的精神家园。他们将此生的幸福与来世的得救都寄托于此，并且在这里表达了他们对于哲学的最高阐释，如同教皇约翰·保罗二世在第八届国际托马斯主义大会上所作的

一场重要宣讲中所言，“真正的哲学引导人归向上帝”。同时，这些教堂建筑也体现了当时西方艺术的至高境界，它们是凝固的《圣经》也是凝固的诗篇。

教堂的基本结构 穹隆 总体上而言，基督教的教

堂有两大类型：罗马式和哥特式。这两种类型的教堂我们在《西方地理的故事》中都参观过，其中罗马式是相对较早的一种 我们就先讲它吧。

在《西方哲学的故事》第十章《基督教的故事》中我们说过，基督教一开始遭到了罗马帝国政府的残酷迫害，但后来终于成了罗马的国教。这样的结果之一是在帝国境内到处建起了教堂。这些罗马式教堂最大的特征是什么呢？

前面我们讲罗马人的建筑时说过，罗马人建筑最大的特色之一就是拱门。拱门本来是罗马人的邻居伊特那斯堪人采用的，罗马人借用过来并加以发扬光大，例如创造了穹顶，并以之建成了像万神庙那样的伟大建筑。当基督教成为罗马国教之后，罗马的基督徒建教堂时，一开始自然采用了帝国原有的许多建筑形式，于是这些教堂被称为罗马式的。这些罗马式教堂最大的特点就是沿用了罗马人建筑的拱门。

后来由之还产生了三种比较复杂的穹隆结构，它们就是穹顶、筒形拱顶、棱形拱顶。后二者又可称为筒形穹隆与交叉穹隆，这是我们前面所没有讲过的，也是在罗马式教堂中用得最多的。

所谓筒形穹隆实际上是一个长长的拱门，它可以看做是许多座拱门的前后相接，形成隧道样的建筑，因此筒形穹隆又被称

为隧道形穹隆。但这种隧道形穹隆的缺点是显而易见的：由于它两边没有窗户，只有两头能透进光线，因此里面的光线十分暗弱，那时又没有电灯，里面总不能成天点着蜡烛吧。为了避免这个缺陷，虔诚的教徒们便开发了一种新式的穹隆——交叉穹隆。

交叉穹隆简而言之就是两个穹隆的交叉，它是由两个筒形穹隆呈垂直相交而成的。这样做的好处是明显的：它从原来只有两头能透光变成了四面都可以透光，穹隆内的光线自然要好得多。在两个穹隆交叉处，二者共用的地方被称为拱肋或者穹棱。

罗马式教堂 在弄懂交叉穹隆后，我们对罗马式教堂

就有一个基本的了解了，下面我们将知道，几乎所有的罗马式教堂都是以这种结构为基础的呢。我们将要介绍两座这样的教堂，一座是被称为典型的朝圣型大教堂，另一座就是我们在《西方地理的故事》中曾经去过的比萨大教堂。

大家都听说过“朝圣”这个词儿吧。朝圣者，朝拜圣地也。世界的几大宗教中，如基督教、伊斯兰教与佛教，都有一些自己的圣地，它们都与该教的某位圣人有关，例如伊斯兰教的麦加。基督教的圣地也是不少，其中最著名者有三个：第一个是耶路撒冷，耶稣被钉死的地方，也是圣墓所在地。第二个是罗马，至尊的教皇就常住于此，大司徒彼得也是安葬于此。第三个就是圣地亚哥了，这个名字大家可能比较陌生，它是位于西班牙西北部的一座城市，据说在这里有司徒詹姆斯的坟墓。司徒詹姆斯就是圣雅各，他是耶稣的兄弟，虽然他不位于耶稣的十二使徒之列，但司徒彼得说他也是使徒。他是耶路撒冷基督徒的领袖，深得

教徒的敬爱，后来被处死，据说其遗骨被葬于西班牙。于是这里便成为全欧基督徒向往的圣地了。它现在的地名圣地亚哥若按英文就是圣雅各。

大批的朝圣者从欧洲各地，尤其是法国各地赶往圣地亚哥，主要路线有四条 从北往南的起点依次是巴黎、维泽莱、里昂、阿尔勒。这四条路线都通达西班牙与法国边境一个叫奥斯塔巴的地方，然后从这里横越整个西班牙，到达西班牙西北部的圣地亚哥，从这里往西很近就是大海了。

这些大批的朝圣者们在朝圣路上除了赶路还会干什么呢？当然会顺便去沿途的教堂参观，礼拜一番。于是，处在朝圣之路上的那些教堂，特别是存有珍贵的与哪位圣人有关的圣物或圣迹的教堂，总是有大批的朝圣者拥来，一时间人满为患。

我们知道，教堂原来只是为了附近地区的教民作礼拜而建的，现在这么多朝圣者成天拥塞在教堂里，不可避免地干扰了该地区那些教民们的礼拜。怎么办呢？首先，把朝圣者们拒之门外是绝对不行的，这大大有违教义，何况这些教徒们可不会白来，他们会给教堂捐上可观的一笔钱，这成为了许多教堂主要的收入来源。但就让他们这么挤在这里也不行，当地的教民不抗议才怪。为了解决这个问题，教堂的设计者们便设计出了一种“朝圣型”的教堂。

这种教堂的一个特点是在其四周有通道，使参观者能够沿着教堂的四周漫步，途中能经过一些走廊或耳房，但不经过该地区教民们作礼拜的大堂，在那些走廊或耳房里就有教堂的圣迹与圣物。不难看到，这样一来就解决了上述问题了。

至此我们也就说完了这种罗马式教堂的两大特点：一是有交叉穹隆，二是周围有通道。

第一个特点决定了教堂的整体结构：由于有交叉穹隆，因此教堂整体就成了十字形结构。这也同基督教的象征图形——十字架——相契合了。

圣塞南大教堂 我们现在就来看一座典型的这样的教堂吧。它就是位于法国图卢兹的圣塞南大教堂。

图卢兹位于法国南部，是从阿尔勒到圣地亚哥这条朝圣之路的必经之处，缘于上面那些原因，便有了这座圣塞南大教堂。

圣塞南大教堂建于 11 世纪初，整体上看，大教堂呈十字架形。我们都知道十字架的形状“十”这也是最常见的十字架叫拉丁十字架。由四条臂组成，两条横臂等长，两条竖臂却不等长，上面的要短于下面的。上面的那条竖臂最短，当初耶稣被钉在十字架上时他的头就搁在这里。我们就按十字架的四条臂来分别介绍一下圣塞南大教堂的几个部分吧。

首先，下面那条最长的竖臂 它是教堂的中殿 长方形的 是主要大厅，教徒们作礼拜的地方。从它直接往前就是十字架的那条较短的竖臂了。对于圣塞南大教堂而言，这里被称为“奥室”，在法语中它的意思是枕头，也就是耶稣在十字架上他头部所靠的地方。这里是教堂的后堂。

十字架两条等长的横臂则是教堂的交叉通道，主要供交通之用。除了这条通道外，在我们讲过的中殿周围还有通道呢，这些也就是我们前面说过的为朝圣者所建的通道了，它们位于中殿的两边，可以从一边直通两臂的交叉通道，然后到达奥室，最后从中殿的另一边出来，这样就既能参观教堂里头的圣物又不致打扰在中殿中作礼拜的本地教民。

教堂的主体是中殿。它是什么样子呢？首先，它的两边是

一根根坚实高耸的圆柱，往中间有数排座位，每一排可以座十来位礼拜者，这就是宽度了，它的长度比宽度大得多，是宽度的若干倍，因此显得十分狭长，它的高度也比宽度大得多，站在里头的教徒要仰起头才看得见屋顶，高高的屋顶是穹隆状的，上面分成一个个方格，绘着有关基督教事迹的图画。这样就能令人产生高山仰止的感觉，不由自主地产生对上帝的敬畏之情。

从中殿往两边还有一条长长的走廊，它是供教区内的教徒们行走的，这条大走廊的顶部比中殿顶部要低一些。再往外就是那些长长的，绕过整个教堂的通道了。

在交叉通道和奥室往外，还凸出来一些半圆形的结构，它们是一些特殊的小教堂，有专门用途，例如供某位重要人士、某个贵族家庭专用，或者收藏某些圣物等等。

环绕教堂的通道之外就是教堂外墙面了，墙面上看得见许多窗子，它们的两边还有一根凸出来的柱子，像前面罗马神庙的半圆柱一样紧贴在墙上，不过是方形的，它们被称为扶垛，是用来稳定整个建筑的。两个扶垛之间又被称为间架。事实上，即使到了建筑内部，扶垛也是这样凸出来呢，并且同样将内部划分成一个个这样的间架，它们乃是教堂重要的支点。

末了我们来看最醒目的一部分：在大教堂的十字交叉点上耸立着一座高塔，它分为 5 层，每一层往上依次缩小一圈，到最顶上时是一个棱形尖塔。虽然十分显眼，但它在教堂中并不占重要地位，只是一个钟楼而已。不过以后大家会看到，这类钟楼到了后来的哥特式教堂，地位会越来越重要。

比萨大教堂 除了圣塞南大教堂，罗马式教堂的另一个代表就是比萨大教堂了。

我们在《西方地理的故事》第十一章《意大利之旅》(中)之《凭一个斜塔而天下闻名的比萨》中已经讲过了比萨大教堂,我们说过,它是典型的罗马式建筑,由一座圆顶的主教堂、主教堂圣坛和比萨斜塔三大部分组成。这三部分虽然总称比萨大教堂,但实际上是三座分离的建筑,互不相连,意大利许多罗马式教堂都是这样子的。

比萨大教堂的三大部分中最有名的是斜塔,但对于教堂本身而言最重要的当然是主教堂了。斜塔我们在《西方地理的故事》中已经比较详细地讲过了,这里就不再赘述。我们现在来看看主教堂。

主教堂建于 11 至 12 世纪,像圣塞南大教堂一样,平面也呈十字架形状,在十字架交叉的地方也有一个塔。这是其整体形状。

比萨大教堂又被称为巴西利卡。我们知道,巴西利卡是罗马人的一种综合性、多功能的大建筑,里边通常是一个长方形大厅,周围是用一排排柱子分隔开来的回廊。什么样的单位都可能设在其中,例如法庭、大厅,甚至集市。这是罗马人很有特色的建筑。当基督教成为罗马帝国国教,罗马人大建筑教堂时,当然也将他们富有特色的巴西利卡的建筑形式用在教堂建筑中了。比萨大教堂正是这种巴西利卡式教堂的代表。

比萨大教堂也有一个大厅,就是教堂的主体中殿了,不过现在里面没有集市和法院之类了,只有信众们的坐席和神父的布道坛。

主教堂共分 5 层 5 个殿,第一层正殿有 3 个大铜门,再往上有逐步缩小的 4 层凉廊,下面两层用 18 根大理石柱支撑,上面两层各有 8 根,第三层和第五层像三角形截了顶角,呈向上收缩

状。

教堂窗洞是同心多层的小圆拱，窗口很窄，因此教堂里面光线不好，加之空间相当大，给人以阴暗神秘之感。

哥特式教堂 第二大类教堂就是哥特式的了。

“哥特”这个字眼儿我们不陌生 早在《西方历史的故事》第八章《古怪的中世纪》之《罗马帝国的崩溃》一节中我们就讲到了哥特人。他们分成东哥特与西哥特两大支，属于日耳曼人，本来生活在易北河与奥得河之间。后来由于匈奴人大举入侵——他们在俄罗斯大草原上三下两下就将生活在西方世界之最东方的东哥特人打得稀里哗啦，东哥特人只好往西飞逃。这下生活在他们西面的西哥特人就倒霉了——东哥特人为了从匈奴人那里逃命，不得不将阻拦他们逃跑的西哥特人打垮。这些西哥特人怎么办呢？他们只好也往西逃，在他们的西面就是罗马帝国了。这时的罗马帝国已经远没有昔日的威风，被打得落花流水。最后的结局就是公元 476 年西罗马帝国皇帝被废黜，这也就是罗马帝国的崩溃。

这些东哥特人和西哥特人在文化上远远落后于罗马人，被罗马人看做是野蛮人。

但是，哥特式艺术同这些所谓的野蛮人有着密切联系。

哥特式艺术起源于法国，因此哥特式艺术本来的名字是“法式”艺术。它为什么被称为哥特式了呢？这还是文艺复兴时期的事。欧洲中世纪正如我们在《西方历史的故事》第八章《古怪的中世纪》之题记中所说 是一个“没有文化 只有信仰的时代”。因此到了文艺复兴时期，人文主义的斗士们对以前

以神为本的时代极其反感，否定那个时代的一切，将那个时代称为没有文化与理性的黑暗时代，是一个“野蛮的时代”。于是，那个时代的一切，甚至艺术成就，也成为野蛮的了，而作为最典型、最主要的中世纪艺术样式的教堂建筑当然是最野蛮的。作为有修养讲文明的人文主义者们不好直接称之为“野蛮艺术”，而代之以“哥特艺术”，因为哥特人是罗马人眼中的野蛮人，当然也是视自己为古希腊、罗马文化直接继承者的人文主义者们眼中的野蛮人。这样一来，称什么为“哥特”当然也就等同于称什么为“野蛮”了。这就是哥特式艺术名字的起源。

在文艺复兴时期，哥特式艺术是一个贬义词，不过到了现在，这贬义已经完全没有了，似乎还多了一些褒义，代表着一种很美很独特的艺术，甚至哥特式建筑被视为西方建筑艺术杰出的代表呢！

就时间而言，哥特艺术起源于 12 世纪中叶 在意大利 到 15 世纪初文艺复兴起始阶段它便结束了，而在文艺复兴运动稍迟传播的地区则一直要延续到 16 世纪末。

总的说来，哥特艺术有三个特点：一是它是一种综合的艺术形式，包括建筑、雕刻甚至文学等。第二是它有一个中心，那就是建筑。第三是它有一个公认的祖先——一栋始祖性的建筑，其它哥特式建筑都是仿这个始祖性建筑而来的。

圣但尼修道院教堂 哥特式艺术的起源是一座教堂，
即圣但尼修道院教堂。

圣但尼修道院教堂位于巴黎之北的圣但尼，这里有一座法国的王家修道院，修道院有一座附属教堂，就是圣但尼修道院教堂。

教堂的建筑者是当时法国很著名的一个修士，名叫絮热。

圣但尼是传说中的第一个传教者，据说是第一个将基督教传入法兰西的人，被法国人尊为国家保护神。法国人建立了圣但尼修道院，按当时的惯例，它又是一所学校，它的学生之一就是絮热。絮热是个穷孩子，由于天资聪颖，被送到了修道院接受教育，他的同学中有一位就是后来的法国国王路易六世，这两个出身有天壤之别的人成为了好朋友。由于有了这层关系，加上能力超群，絮热步步高升，成了路易六世和路易七世的高参，最后做到了摄政王这样一人之下万人之上的高位。

絮热有多方面的能力，功劳也很大，最著名者当推他主持修建的圣但尼修道院教堂。

圣但尼修道院原来有一所教堂，但由于太小，实在容不下如潮而来的信徒们，像絮热自己所言：“地方的狭窄迫使妇女们踩着男人们的头向祭坛拥去，就像踩在人行道上一样，伴着极度的痛苦和喧嚣与混乱。”为了改变这种境况，絮热主持修建了一座新教堂——一座在西方建筑艺术史上开辟了一个时代的教堂。

圣但尼修道院教堂现在已经遭到了破坏，与最初的样子颇为不同，但现在我们仍然清楚它当初的模样，因为 19 世纪时一个叫帕金的人作了一幅非常细致的版画，上面正是教堂还未遭到大破坏时的样子。

就整体而言，圣但尼修道院教堂最显著的特点就是高，足足有 6 层，再往上还有个高高的尖塔。

它的第二个特点是有那个尖塔。我们在以前的圣塞南大教堂的十字交叉点上也看到过塔，但它的地位不很重要，只是一个钟楼而已。到了这里，尖塔已经成了教堂至关重要的部分，甚至是教堂的象征。

如果更仔细看的话，还看得出它有许多其它特点。它的正面有三个入口。以前的罗马式教堂，包括希腊和罗马人的神庙，正面都只有一个入口，无论来礼拜的教徒有多少都只能从这个入口入内。圣但尼教堂就不同了：中间一个大入口，两边各一个小入口。中间那个大的通向教堂的中殿，旁边两扇小门通向中殿左右的耳房。根据下面三个门的排列秩序，上两层也依次这样排列窗子，在第二层是形状像门的大窗子，第三层是圆形的窗子，这也是圣但尼教堂的创造之一。

以上我们说了圣但尼教堂的一些特色，这些特色在艺术上体现出什么呢？归结起来是一个字——美。

这个简单的字其实集中了艺术之精髓，我们为什么要艺术？艺术的本质是什么？为什么我们崇敬古希腊艺术？为什么我们热爱大自然的无限风光？原因也许不止一个，但最主要的原因是一个——美。

对于一座教堂而言，美的作用不是纯粹建筑上的，而是有其精神的意义。当信徒们远远望见这献给上帝的建筑，会为它的美所吸引，进而转向对上帝的崇拜。

哥特式教堂建筑技术的四个创新 谈完了哥特式教堂的外部，现在我们来看看它结构上的特点。

圣但尼教堂之所以能建筑得这样不同寻常，当然不能完全依靠原有的建筑技术，因此必须有些创新。主要有三种，第一个是关于肋拱的运用。

怎么建肋拱呢？我先来个举例说明吧。例如我现在要在一块四方形的地面上建肋拱，我就先在四方形地面的四个角上各立一根柱子，高度随意，然后在任意两根柱子之间用一根木头或

者竹子、铁条等搭一根“肋”，每一根肋都搭成这样的弧形（当然也可以是别的形状例如尖状这是我们要讲的第二个创新了），于是一共就有了 6 根这样弧状的肋，都称为拱肋，它们与下面 4 根柱子合在一起就构成了肋拱。

肋拱搭好之后，就是在拱肋与拱肋之间以及下面的四根柱子之间的空隙填混凝土或者砌砖之类了，如果堵在下面的柱子之间就成了墙壁而填在上面的六根弧状肋之间就成了穹顶。而且，即使砌上砖或填上了填料，下面的柱子和上面的拱肋也会被有意识地突出来，例如将四根柱子装饰成半圆柱形，让它们从墙面凸出来。由于这些拱肋都相当苗条，不像前面罗马人神庙的半圆柱那么粗大，加之外面往往用大理石等装饰，因此给教堂内部平添了许多秀色，也成了哥特式教堂里面独特的美景之一。这可以说是肋拱结构的第一个好处了。



除此而外，肋拱还有另外两个好处。

第一是轻巧，因为肋拱是由几根相当细小的柱子和弧状拱肋构成的，其重量自然要比原来罗马式教堂的交叉穹隆要轻得多，这样它对地面或者墙壁产生的压力自然要小得多，墙壁也就不必建得那么厚了。以前罗马式教堂的拱顶都很厚，有的超过 60 厘米，而用了肋拱的拱顶则要薄得多，常常只有 20 来厘米厚，这样也进一步减轻了对于墙壁与地基的压力，有助于教堂建得更高，或者使建筑更省工省力。

第二个好处是由于肋拱是以几根柱子为基础的，与交叉穹隆的以拱门为基础很不相同，要省事方便得多。例如交叉穹隆需要建筑在较宽阔的地面，最好是方形的，肋拱则可以建在任何形状的地面上，例如梯形，在它的四个角上建几个柱子，然后用弧状肋连接起来就成了肋拱，多边形也是如此，很方便，远没有

交叉穹隆那么难弄，因此在哥特式教堂里各种形状的肋拱都有，例如在圣但尼教堂里就有梯形和五边形的肋拱。

哥特式建筑的第二个技术创新是尖拱的运用。

前面讲的那些拱，从伊特那斯堪人的拱直到罗马式教堂的拱，它们的共同特点是其形状都是弧形，即是从一个圆周上取下一段的样子“”。那样的拱是不能太高的，一般顶多也就半圆吧。但在哥特式建筑里，拱的形状就有了革命性的变化，出现了“尖拱”。为什么叫尖拱呢？因为它的中心不再是圆滑的弧形，而是从中间再往上面升去，形成一个尖顶，这样形成的拱就是尖拱了“”。

尖拱的好处是很明显的，只要我们看看那些哥特式教堂里头大量的尖拱就行了。一是它十分优美；二是由于它从中间直升向上，仿佛在往天上升去，令观者产生一种不断向上的感觉，仿佛上帝在上面召唤他们，而他们也正在向天堂飞升。


哥特式建筑采用的第三种新技术是点支撑的运用。

什么是点支撑呢？我们前面讲过，在罗马式教堂的交叉穹隆里，两个交叉的拱门都是在一堵堵的墙壁上加穹顶，这样支撑穹顶的就是墙壁这个面了。哥特式教堂由于采用了肋拱，它的特点就是通过一根根柱子和拱肋来支撑顶部，而这些柱子与大地的相接处只是点，也就是说，它是靠一个个的支撑点而支撑的，这就是点支撑了。

这个点支撑的好处在于，可以把原来要建墙壁的地方放其它东西了，例如大窗子，我们前面介绍圣但尼教堂的特点时就提过它上面那些巨大的窗子，如果没有肋拱作点支撑的话是不可能中间嵌上这么大的窗子的。我们前面看过圣塞南大教堂的窗子哪有这么大啊，要小多了，窄多了，为什么呢？这是因为窗

子之间要有墙壁来支撑教堂的穹顶以及承受自重。而在哥特式建筑里，这两项都大大减轻了，几根柱子当然比一堵墙轻得多，肋拱形成的穹顶的厚度只及交叉穹隆厚度的几分之一呢，当然也要轻得多了。

以上就是以圣但尼教堂为开始的哥特式教堂建筑的特色与美处了，它事实上也代表了哥特式建筑的优越之处，以后的哥特式建筑虽然更加复杂，也更加壮丽，例如科隆大教堂，它的那个尖顶号称欧洲第一尖塔 高近 160 米 确实比圣但尼教堂的尖塔要阔气得多了，但基本的建筑原理与技巧还是一样，还是用了肋拱、尖拱与点支撑等。这就是哥特式教堂的另一大优点——可塑性，也就是说，虽然运用的建筑原理与技巧是一样的，但却可以生出无数种变化来，令这些教堂呈现出千姿百态且美不胜收。

关于巴黎圣母院我还要补充一点，就是它采用了另一种独特的建筑技术——飞拱。所谓飞拱其实就是支架，它们位于教堂的最外面，下面有一个基座，也可能是教堂的某种外围设施，然后从基座上竖起一根柱子样的东西，再朝旁边的教堂主体伸去，通常形成一个半拱的样子“”。它的作用是明显的 就是支撑。为什么要它呢？我们知道，哥特式教堂通常是高耸的，像巴黎圣母院和夏特尔大教堂，而哥特式建筑又需要有宽大的窗子，并且墙壁不能太厚，支撑力很有限，这样就是采用了原来的点支撑和轻的拱顶等新技术也不够了。怎么办呢？飞拱就应运而生，它的作用就是将高耸的尖塔等对墙壁产生的巨大推力抵消掉。这种飞拱也是哥特式建筑的技术创新之一。

我本来要在这里再介绍几座教堂，但是又想，如果大家有兴趣 可以去看看《西方地理的故事》 那里描述了更多的教堂 这里就打住吧。

第九章 中世纪的雕刻与绘画

这一章本身没多大意思，但却是后面内容的最佳陪衬。

中世纪的雕刻与绘画就像它的建筑一样，是为了神而存在的。

这主要表现在两个方面：一是作品内容几乎都是有关基督教的题材，反映的是耶稣、圣母、圣徒、圣人的生平事迹，其它内容极少。二是作品大部分存于教堂之内，是教堂的装饰品。在中世纪，建教堂而不用相应的反映基督教事迹的雕刻与绘画等艺术品来装饰是不可思议的。每一座教堂内都有这样的艺术品，其中以雕刻为主，我们也先来讲讲它。

绝大部分中世纪雕刻都没什么意思 令人遗憾

的是，虽然中世纪的建筑艺术较之古希腊、罗马有了相当大的进步，然而讲到雕刻就远非如此了。事实上，对于雕刻艺术，整个中世纪都是黑暗的世纪。

我们在《西方地理的故事》第二十三章中讲科隆大教堂时

曾经提到过它里面有著名的基督受难十字架，它是 11 世纪日耳曼人的作品。雕像十分真实感人，基督面容憔悴，全身骨瘦如柴，只有腹部下垂。这令我们想到基督为人类所受的痛苦。这件由无名作者雕刻而成的作品也许是整个中世纪最伟大的雕像了。

相对于这件雕像，中世纪的其他大部分雕像就没有这种感人的力量了。我们现在就来看几件吧。

第一件是巴黎圣母院一扇大门上的雕像，也许它算得上是典型的中世纪雕刻。

这扇大门是巴黎圣母院之西大门，它可以分成上下两部分：下面一部分是门和门框，上面一部分则比下面的门都要高，就像一顶大帽子戴在门上一样。

我们先来看下面这一部分。这是一扇相当宽阔的大门，由于太宽阔了，中间不得不再加上一根柱子，用以支撑上面的重量，因此看起来成了两个单扇门。在两边相当宽的门框上、两扇门上以及中间的门柱上都刻满了数不清的雕像。这扇门又被称为“上帝的最后审判之门”，这个名字起源于它上面所雕刻的有关上帝最后审判的内容。最鲜明的形象是 12 个站立的人像，其中 6 个位于左边门框，五个位于右边门框，中间门柱上还站着一个。这 12 个人像各有特征，例如中间一个左手拿着一本书一样的东西，其他人有的拄着棍子，有的将手抚在胸前，头半垂着，一副虔诚的样子。但他们的形象总的来说是相似的，例如都穿着罗马式的长袍，都笔直地站着，一个跟着一个，都朝向中间门柱上的人。这 12 个人我不说大家想必也猜得到，他们就是耶稣的 12 门徒，也就是 12 使徒，这从他们每个人头上都有的那个“盘子”就看得出来，这就是光轮，圣洁的象征。中间那个独立于门柱上的雕像是圣彼得，12 使徒之首。他手里拿着的书也许是记

录一切人善恶事迹的簿册，当人死之时，就要到圣彼得那里报道 接受审判 看是进入天堂、炼狱还是打下地狱 蒙受永世的苦难。

在大门之上的形状像主教的冠冕，也像一颗子弹的头儿，上面布满了雕刻，这些雕刻以类似于同心圆的形式分布，从最外沿起 依次向内共 7 层，除了最外面的一层稍窄外，其余 6 层都一样宽 在这 7 层上面布满了各种雕刻，都是小人儿的形状，大概是天使们吧，或者也是反映上了天堂的人们的幸福生活。最中间仍是一个子弹头儿的形状，刚好同下面的门一样宽，与门一起构成一颗子弹形状。

这颗小弹头儿同样布满雕刻，共分上、中、下三层。下层是一些仿佛在云中飞翔的人的形象，可能是天使。中层是并列着的一队，也是在天国享受幸福的人们。

最上层大致呈三角形的一块也是所有雕刻的核心。它上面有五个人。最中间的一个坐于宝座之上，左手执着权杖。他的形体也是最大的，当然是耶稣了。左右站着两个分别是圣约翰和圣母马利亚。圣母马利亚不用说，圣约翰就是施洗约翰，我们在《西方哲学的故事》第十章《基督教的故事》之《耶稣传》一节中所言，“耶稣就在水里受了约翰的洗”。在圣母和圣约翰之外还有两个跪着的人，他们双手合十，头上也有神圣的光轮，可能是两位大天使吧。

上面就是巴黎圣母院西大门的雕刻了，大家可能注意到了，我并没有像在前面古希腊或者罗马时代讲雕刻一样，分析其技法与美处，只描述了一下它的内容，这是为什么呢？原因很简单，这些雕像，就像中世纪教堂中绝大部分雕像一样，雕刻技艺非常一般，只是一些匠人而非雕刻家的作品，他们应聘而来。根

据雇主的需要雕刻，如此而已。也正因为如此，我讲了巴黎圣母院西门上的这些雕刻，也等于讲了大部分的中世纪雕刻了。

中世纪少数有意思的雕刻 中世纪也有一些有一定艺术价值的雕刻，但数量不多，我们也举几例来看看吧。

在中世纪的雕像中，数量最多的是圣母和圣子耶稣像了，其中比较有名的是波希米亚的克鲁莫圣母雕像。

这尊雕像塑作于 14 世纪末，是无名氏的作品，高仅一米多，但比中世纪那些高得多的神情呆板、千篇一律的雕像要美得多。

它的整体像个“S”。圣母是一个年轻美女，看样子只有十几岁呢，而且挺柔弱的，仿佛抱不住手里的婴儿，因此她上身向后仰，很吃力的样子。那个婴儿好像在顽皮地挣扎着想动，他有一双大眼睛，一头短短的髻发贴在脑门上，表情并不生动。倒是圣母的面容很清秀，有一头长长的波浪形髻发，头上还戴着一个圈圈儿，像发卡，也像冠冕。她有着宽阔的额头，额头下的双眼是清澈的，只是有些忧郁，挺直的鼻梁，再往下是小巧的嘴巴和下巴。她的头与身体相反，稍稍向前倾，注视着手里的婴儿。圣母穿着的衣服已经不同于希腊人或者罗马人的袍子了，而是有上衣和裙子，看得见衣领和衣领下面一个像朵花的扣子，甚至看得见扣子上面挂在圣母脖子上的一个项圈。

这尊雕像也是所谓的哥特式雕像，它原来是上了色的，例如肌肤如象牙般白 面容红润 眼睛如海水般湛蓝 头发是金黄的，项圈等珠宝金光闪闪。这一切组合起来与前面古希腊或者罗马的雕像有很大不同。

除了这尊克鲁莫圣母像外，还有现存于巴黎卢浮宫的埃夫勒的珍妮圣母像也比较有名。它是银制的，创作于 14 世纪上半

叶高近 70 厘米，也略呈“S”形，只用左手抱着圣婴耶稣。

直到这里，我们所见到的中世纪的雕刻都是无名氏之作，是不是整个中世纪都这样呢？当然不是，中世纪也还有不少有名有姓的雕刻家，其中最有名的是乔万尼·皮萨诺。

皮萨诺在中世纪的艺术史中是一个很响亮的名字，父子俩都是著名雕刻家，父亲叫尼古拉·皮萨诺，儿子叫乔万尼·皮萨诺。其中儿子的名气还要大一些，被称为中世纪最了不起的哥特式雕刻家之一，有时也被认为是意大利惟一真正的哥特式雕刻家。他的特点是将哥特式艺术风格与意大利千年以来的古罗马风格，甚至罗马所宗法的古希腊风格融为一体，创造了一种新的艺术风格。

关于小皮萨诺的生平事迹很模糊，他生活于 13 世纪至 14 世纪早期，籍贯可能是意大利的比萨，开始时跟从父亲雕刻，因此早期作品完全追随父亲，两人难分你我，后来他离开比萨到了另一座意大利城市锡耶纳，并成了这里的公民，从此可能一直生活在这里。

小皮萨诺最著名的作品，一是锡耶纳大教堂的正面雕像群，极为富丽堂皇，是哥特式雕刻的典范，二是皮斯托亚圣安德烈教堂内的大理石布道坛。此外，他为比萨大教堂雕刻的布道坛也很有名。

布道坛就是布道用的讲坛。基督教的教士们布道时，就像老师讲课一样，前面应当有一张桌子一样的东西，用来放《圣经》及布道用的法器。这张桌子通常是六角形、七角形或八角形的，挺大，有时要登一两级台阶才上得去，教士们就站在它后面面对信徒们大讲上帝啊、得救啊等类事情。

小皮萨诺为皮斯托亚圣安德烈教堂制作的布道坛总体上像

张七个角的桌子，装饰极为豪华。桌腿倒没有像巴黎圣母院的西大门一样布满雕刻，不留空隙，而是光光的，没有雕刻。每个脚下有垫子似的一截儿，上有复杂的雕刻，有的是动物，有的是人的形象，都吃力地躬起身子，承受着这张显然沉重的大理石桌的压力。光光的桌腿上部就是一些莲花座一样的托子了，它们上面就是放布道法器的桌面。桌面和托子都布满了雕刻，这些雕刻被认为是皮萨诺，也是中世纪最著名的雕刻作品之一。它们的主要特点是夸张，有强烈的动感。我们前面看过巴黎圣母院西大门的雕刻，它们都相当呆板，人物没有怎么活动，一个个像在肃立。但在这个布道坛上就不同了，它共分五个大主题，分别讲述五个故事，例如《天使报喜》、《基督降生》、《十字架上的基督》等等，人物都在运动、扭曲，夸张得难以描述，而且雕镂得相当深，当光线照射上去时，能够产生十分强烈的光影效果，给人留下深刻的印象。

中世纪的绘画与雕刻差不多 中世纪的绘画与中

世纪的雕刻颇有些相似之处，例如内容大部分同基督教有关，描绘的通常是耶稣、天使、圣母等光辉形象。

不同者，一是中世纪的绘画没有雕刻那样高的地位。通常在哥特式教堂中有大量雕刻，但装饰性绘画，例如壁画，却要少得多，因为能画画的地方都给雕刻占去了，因此倒是在许多人家或者别的非宗教的地方有些画，且其内容也有一些不是关乎基督教的。还有，中世纪绘画的另一大藏处就是书籍，中世纪有许多圣书，例如《圣经》，许多本子装帧豪华气派，里面有许多插图，这些插图也许是中世纪绘画中保留最多的一类了。

中世纪绘画的特点之二，是这时有了许多有名有姓的画家也就是说，中世纪的绘画不像雕刻，通常是无名无姓的匠人所为，而是有名有姓的画家所绘，他们不但留下了作品，还留下了自己的大名。

我们讲中世纪的绘画，就先讲中世纪数量很多的那种插图画，然后再讲几个有名有姓的画家的作品吧。

我们要讲的第一幅作品是《威德里卡斯修道院院长的圣经》中的插图。

这《威德里卡斯修道院院长的圣经》，意思大概就是一位威德里卡斯修道院的院长所拥有的《圣经》，它里面有一幅典型的中世纪插图画。

此画作于 12 世纪，讲风格不属于基督教艺术中的哥特式艺术，而属于罗马式艺术，画中人物是圣约翰。

这个圣约翰可不是我们前面讲过的施洗者约翰，而是传福音者约翰，即圣约翰。他在基督教里是一个大名鼎鼎的人物，被基督教的福音书称为“耶稣所爱的那个门徒”，也难怪人们要将他的光辉形象绘在书里作插图了。

应该说，就艺术角度而言这幅画没什么可说的。它是一幅典型的插图，完全是用来给书作一下点缀的，但却具有插图应该具有的特点——强烈的装饰风格。我可以将之类比于大家都看到过的工笔画，它也是用一支细头笔仔仔细细地描绘出对象的形态。也因此图画内容十分清楚明白，与前面那些绘画与雕刻比起来都要清楚得多，这也算是其优越之处。

这幅插图中的圣约翰有着相当圆润的脸庞，细细的眉毛，长长的鼻子，小巧的嘴巴，颇有女人的清秀。能显示出他是男子汉的是他的眼睛，那眼神是严峻的，黑眼珠子偏向一边，仿佛在朝

什么怒目而视。身上罩一件淡红色披风，披风下是蓝色的道袍。道袍的下面露出两只赤脚。圣人的两只手都很忙，左手握着把小刀一样的东西，搁在一张洁白的纸上。右手抓着一支鹅毛笔，正在蘸墨水。在他的左侧，有一个小圆圈，里头画着一个小孩儿。是个长胡子修士，留着唐僧的徒弟沙和尚的发型——顶上一根毛也没有，周围的头发倒挺长，还蓄着大胡子，穿着修士的袍子，左手执着一根红弯手杖，右手把一只墨水瓶伸出来，一直伸到了圈外，圣约翰就是从这个瓶子里蘸的墨水。这样的小圈子圣约翰周围一共有 8 个。

这 8 个圈子里都有图像，例如他正右方的一个圈子里画着一只鹰，头顶的小圈子里只有一只向下伸出的手，手里抓着一只活物。八成是鸽子，它正伸出小嘴，想啄圣人的耳朵呢。也许是在向他传达神的旨意吧。这 8 个小图描绘的都是有关圣约翰的事情，这从他右下角的那个圈子里的图就看得出来。那里一个人赤着身子正坐在一个桶里，桶下面还有一些柴火一样的东西，桶的左右两边各有一人，好像执着扇子在扇火呢。桶里那个人头顶有光轮，是个圣人。这当然就是圣约翰了。这幅图描绘的就是其生平事迹之一。据传说，他被迫害者投入滚沸的油中，竟然能够毫发无伤，这便是他最有名的圣迹了！至于右首那只鹰，乃是圣约翰的标记与象征。

现在我们介绍完了中世纪基督教绘画艺术的第一大类——无名氏们作的插图，现在来看第二类吧，即有名有姓的画家的作品。

中世纪的名画家

中世纪有名有姓的画家不少，

最有名者如杜乔、西蒙·马尔蒂尼、乔托等等。

杜乔是伟大的创立者 杜乔是我们前面提过的锡耶纳人 活跃于 13 世纪后期至 14 世纪前期，他创立了锡耶纳画派，他的作品有点儿像前面讲过的插图，也相当精致，例如有一幅《耶稣进入耶路撒冷》，描写耶稣进入耶路撒冷的情景。一大群人从城门里拥出来，迎候骑着驴子、头上有光轮的耶稣进城，有的躬着身子将红地毯铺在耶稣的脚下，有的持着绿叶为耶稣洒水，还有的为了看清楚耶稣而爬上了树，每个人物都描绘得很细致。但稍一仔细便看得出与前面插图的区别：一是画面要复杂得多，二是场面显得庄重。

当然，就艺术技巧来说，它还是相当幼稚的，很不符合事物实际的比例：耶路撒冷的城墙在这里惊人的矮，比一个人高不了多少 远处的房子与近处的也一般大 等等。

马尔蒂尼是哥特式绘画的代表人物 马尔蒂尼也是锡耶纳人 同样活跃于 13 世纪后期至 14 世纪前期 只比杜乔稍稍年轻，是锡耶纳画派第二个重要人物。他的画较之杜乔又有所进步 艺术气味更浓。例如他的一幅《报喜》 长达两米多 宽超过 3 米，上面描绘的是一个天使向圣母报告她已经怀上了圣婴的喜事。画中，天使长着长长的翅膀，头戴用树枝做的冠冕，左手还执着一根树枝，双膝着地跪着，右手稍向上指，还有那凝重的神情，仿佛在告诉圣母上帝使她蒙恩，有了圣婴。天使的前面是圣母马利亚，她披着一件黑袍，从头裹到脚，只留下脸和两只手在外面，左手还夹着一本书，当然是圣书，右手好像在抓着颈部的袍领。令人感叹的是圣母的脸了，她并没有因为天使的报喜而欣喜 相反 她的眼睛里明显地只有迷惘 眉头紧锁 甚至

流露出痛苦。为什么要这么画呢？我想正是在这里体现了画家的功力。我们知道，圣母马利亚是处女而怀孕的，而且当时年纪尚轻，对于怀孕生孩子这种事简直是一窍不通，而且未婚而孕在世人看来是一件何等耻辱的事啊，叫她如何高兴得起来呢，如何不迷惘甚至痛苦呢？因此，如果这时候画家将她画成兴高采烈的模样，那反而会让人觉得十分荒唐呢，甚至是对圣母的亵渎。因此，马尔蒂尼在这里通过圣母的痛苦表情显示出他作为一个画家深刻的洞察力，以及对生活与现实的尊重。

马尔蒂尼的另一幅作品也可以证明他是一位与众不同的画家。他的《基多里奇奥·达·福格利阿诺骑马像》被认为是锡耶纳画派第一件与宗教无关的作品，也是整个中世纪艺术中极少数与神无关的优秀作品之一，在他后面才是跟着他这样做的文艺复兴的大师们。

乔托是中世纪最伟大的画家 我们现在来讲乔托，他被认为是文艺复兴前的中世纪最伟大的画家。文艺复兴文学三杰之一的薄伽丘讲过这样一句话：“乔托使被埋没了好几个世纪的绘画艺术重新焕发昔日之光辉。”

乔托是意大利人 生于 1266 年左右 死于 1337 年。像前面我们在《西方历史的故事》中讲过的文艺复兴的许多大师一样，是地道的佛罗伦萨人。不过他是一个好动的人，在意大利各地都留下了踪迹和作品，甚至还出过国，到过现在属于法国的阿维尼翁。据说他是当时佛罗伦萨一个名叫契马布埃的画家头儿的弟子，他们成为师徒的经过还有一段佳话呢。

却说乔托出身贫寒，上不起学，也交不起当哪位画家学徒的学费，但他天资聪明，不学而知，经常在地上、墙上涂鸦。有一天

他正在这样涂画一只羊时，给恰好路过的契马布埃看到了，为他的天才感叹不已，立即免费收他为徒弟。乔托就这样走入正式的艺术殿堂了。他的声誉很快超过了老师，生前就成为了意大利公认的最了不起的画家，赏识他的人当中包括但丁、彼特拉格和薄伽丘等巨人。

乔托一生作品很多，现在留存下来的也不少，例如描绘有关圣方济各的生平事迹的 28 幅作品，其中一幅叫《圣方济各送外套给穷人》，此画已经具备现代绘画风格了，画中有山有水有马有树，中心是圣方济各和那位穷人，圣方济各已经将他的外套脱下来，双手捧着送给那位穷人。画中最令人感叹的是人物表情的自然舒坦，富有生活气息。我们前面看过许多基督教的艺术作品，人物大都显得比较呆板，缺乏表情，也不自然。乔托在这里可以说前进了一大步。还有一幅《哀歌》，描绘的是耶稣死后他的诸门徒哀悼他的情形，画中人物个个表情生动，虽然头顶仍有圣人的光环，但已经颇有几分常人的感觉了。

我这里着重讲的是《耶稣被钉在十字架上》。

这是一幅巨型壁画，长近 6 米，宽超过 4 米。乔托绘于 13 世纪。画中的景象十分简单，当我们乍一看去，只见纯黑的背景上有一个十字架，上面吊着一个人，就是耶稣了，如此而已。但正是这简单的画面却能够产生令人感动的艺术效果。我们首先看到的是耶稣的头，低垂着，眼睛已经闭上了，仿佛没了生命的迹象，但如若更仔细地看，就会发现耶稣并没有真的死去，他只是闭上了眼睛，默默地忍受痛苦，从他紧闭的嘴唇也看得出这点。他的双臂大大张开，手心处已经被钉上了钉子，他就这样被悬挂起来，隐隐约约看得见鲜血正从掌心滴下。由于悬挂的关系，身体的重量使双臂没有绷成直线，而是略向下弯曲，同时，手臂与

头部之间形成了一个角度，头像是因无力而轻轻地落在臂上，令人心碎。再往下是耶稣赤裸的上身了，瘦骨嶙峋，胸前肋骨根根突起，只有小腹像装满了水般凸了起来，向下垂着。小腹下面是一块布，紧紧地包裹着臀部和大腿，下面是弯曲的膝盖和赤足。

我这些描述是不足以写出这幅画给人的感觉来的，这种感觉可以用三个词来表达：痛苦、怜悯与美。

痛苦在哪里？在耶稣流着鲜血的手掌上，在他紧闭着的眼睛上，在他全身都凸现出来的疲惫上。这令我们想起了《圣经·马太福音》第二十七章中的话：

从正午到申初，遍地都黑暗了。约在申初，耶稣大声喊着说：“以利，以利，拉马撒巴各大尼？”就是说：“我的神，我的神！为什么离弃我？”站在那里的人，有的听见就说：“这个人呼叫以利亚呢！”内中有一个人赶紧跑去，拿海绒蘸满了醋绑在苇子上，送给他喝。其余的人说：“且等着，看以利亚来救他不来。”耶稣又大声喊叫，气就断了。

怜悯在哪里？在耶稣如此骨瘦如柴的身体上：他那仿佛只剩下骨头的手臂，皮包着两排肋骨的上身，还有那松弛地下垂着的腹部。这不由令观者想起耶稣跋涉于对世人的救赎之路上，受尽了无穷的苦难，直至献出生命。耶稣身上的痛苦与怜悯便是对人的痛苦与怜悯。

美在哪里？在整幅画面里：当我们看到耶稣的痛苦，看到他那根根凸起的肋骨，那滴着鲜血的双手，那紧闭着的双眼与嘴唇，会感受到一种永远无法忘怀的震撼人心的大美，一种超越了世俗生活乃至艺术的崇高的美，他低垂的头颅与手臂之间构成

的角度，体现了耶稣基督无匹的道德与精神之美。

从艺术史上说，乔托就像文学史上的但丁一样，虽然属于中世纪，但也可以说是新世纪第一位艺术家。从乔托之后，西方的艺术就步入了一个崭新的时代——文艺复兴的时代。

第十章 文艺复兴

什么是文艺复兴？

对于“文艺复兴”这个词，我们已经听得很多了。在《西方的故事》丛书里，这个词可谓无卷不有。但在这里我们将重提文艺复兴，因为谈西方的艺术而不提文艺复兴是不可想象的事情。

文艺复兴，顾名思义，就是文学与艺术的复兴。“文艺复兴”在英语里是“renaissance”，拉丁语是“renascor”，意大利语是“rinascimento”。这几个词的意思都是“死而复生”。这种死而复生的概念在西方与东方都有。《圣经》上有言：“生命在我，复活在我，凡信我的，即使死了，也能复活。”西方人认为，不但人可以死而复生，文学与艺术同样可以。所以，当中世纪的漫漫黑夜过去，又见到了犹如希腊、罗马古典时代一般光辉灿烂的新文艺时，他们便认为这是古希腊、罗马文艺的死而复生，称之为“文艺复兴”。

称“文艺复兴”的另一个原因是文艺复兴时代的人们景仰希腊、罗马的古典文明。所以当他们有了自己辉煌的文艺时，很乐于称其为他们所崇尚的古典文明的嫡系后裔。就像凯撒是一个伟大的王，所以后来的西方帝王们，从罗马诸帝到俄国沙皇都

很乐意称自己为凯撒一样。

称“文艺复兴”的第三个原因是由于文艺复兴时代的文艺与古希腊、罗马时代的文艺确有许多共同之处。文艺复兴时代的文学家与艺术家们都精读古希腊与古罗马的经典作品，学习它们，借鉴它们，从中汲取丰富的营养和创作灵感。正是在这个基础之上他们才创造了自己的作品，因此他们合情合理地认为他们的作品与古希腊、罗马有血缘关系，是古希腊、罗马文艺之复兴，是它们的精神之子。

为什么文艺复兴会诞生并且诞生于意大利呢？我们在《西方历史的故事》里也讨论了这个问题，找到了三个复兴的动力：

第一个动力是城市的发展。我们知道，古希腊和古罗马都有过伟大的城市，它们向来是创造文化的中心，伟大的作品往往诞生在这些城市——如伟大的雅典和罗马。

罗马帝国崩溃后，这些伟大的城市通通湮没在历史的萋萋荒草丛中，代之而起的是没有文化的蛮族，他们对文化的典型态度就是汪达尔人的态度，以至于“汪达尔”(vandal)在英语里成为恶意破坏文物的专用词。继之而起的是基督教会对思想自由的残酷压制，有独立思想的人被迫害甚至被当成异端活活烧死。古希腊、罗马伟大的城市消失了，代之而起的是贵族君主们生活的小小城堡，这些城堡只是用来保护贵族大老爷们一家大小平安的，既没有发达的经济，也没有优秀的文化。

过了好久，慢慢地出现了一些新型城市，这些城市兴起于做生意。贵族老爷和贵夫人们需要某些奢侈品，像中国的丝绸、阿拉伯人的地毯之类，这些东西得从遥远的地方运来，这样就需要做买卖，那些经常有人在那里做生意的地方人就多起来，慢慢变成了城市，著名的有意大利的威尼斯、佛罗伦萨，以及羊毛纺织

业发达的弗兰德斯诸城。

新型城市的产生、商业的发展等也意味经济的发展。这些都是文化与艺术得以发展的基础。因为在一个经济落后，人们在为吃饱穿暖而终日苦斗的地方艺术是没办法发展的，这就是说，文化与艺术的发展需要一个强大的经济基础。

城市人多 生活方便 大量贵族、地主也搬到城市来住 农民们因为在城市里能找到工作，收入比种田多，也纷纷进城。城市里有了许多人，这些人要穿鞋穿衣，用铜器铁器，要吃面包喝牛奶 甚至要借钱 这样就导致了各行各业的产生 如服装行、铸铁行、面包行、银行 等等 后来这些行业分别成立了行会。许多各行各业的匠人因为技艺精湛、头脑精明成了富翁。这些人有时被说成是一个新阶级——资产阶级的萌芽。这些资产阶级的芽就是文艺复兴的主要赞助人，他们是文艺复兴的第二动力。

中世纪后期之所以会产生文艺复兴，是与出现了一大批支持文艺发展的人分不开的。这些人主要有两类：一是上面所说的城市里的富人们，他们是城市实际上的统治者，与成天喝酒打斗、多半目不识丁的乡间贵族们不一样，这些城市阔佬们不但识字，而且爱好文艺。第二类人是高级教士们，尤其是教皇，他们喜欢用一些伟大的艺术作品来表达他们对神的崇拜，因此也来赞助艺术，邀请一些著名的艺术家雕刻或绘制神像。拉斐尔的大量圣母像、米开朗其罗的《末日审判》等就是这么来的。像尼古拉斯五世、庇护二世、朱利乌斯二世、利奥十世等都花了大量时间与金钱在艺术上，例如大量收集古代希腊、罗马的艺术珍品，同时大力奖掖同时代人的文学与艺术创作。由于这些高级教士们社会地位极为崇高，他们的行为也为世人所效仿，使爱好文学艺术蔚然成风，甚至成了一种时髦，这对于艺术发展的影响

是不可估量之重的。

文艺复兴产生的第三个动力是古希腊、罗马伟大作品的再发现。

文艺创作也像登楼梯一样，是难以一步登上三楼的，下面的梯级总是进一步上登的基础。如果仅有了发达的城市经济和热衷于赞助艺术的人们，而艺术家们只能从头做起去重新创造艺术，那么他们将像一个在黑暗中探索的人一样，肯定不能一下创作出如《蒙娜丽莎》般美妙无匹的作品，就像他们不能一步从一楼登上三楼一样。

古希腊、罗马伟大的文艺作品的再发现为他们一步登天提供了最好的梯子。

古希腊与古罗马逝去之后，西方一片混乱，群雄混战，蛮族入侵，古希腊、罗马的伟大文学与艺术作品在战火中散失殆尽。中世纪来临之后，一方面见不到古典作家的伟大作品，另一方面教会严格控制人们的思想。人们如何敢、如何能阅读古代“异端”们写的东西呢？几百年过去了，人们逐渐忘却了他们曾经有过一个伟大的古典文明时代，在那个时代曾有过光辉灿烂的文化。在这忘却之中西方也就沉没在没有文明之光的黑暗中。

中世纪后期发生了几件事使人们重新见到了湮没许久的古希腊、罗马伟大的经典之作：一是十字军东征。十字军到达君士坦丁堡和东方后，大肆掠夺，掠夺的对象中也包括图书馆，他们夺回来的古籍中有许多是古希腊、罗马的经典之作。二是君士坦丁堡的陷落。陷落后许多有文化的东罗马人，包括许多出色的学者，带着他们的珍藏逃到了西方，这些珍藏也是古希腊、罗马经典，如柏拉图的哲学著作、西塞罗的文学著作等。

到此我们谈完了能发动文艺复兴的三大动力：经济基础、懂

得欣赏艺术且有力量赞助艺术的人、可资艺术家们学习借鉴的他山之石。三者具备后，在西方产生出伟大的文学艺术作品、产生伟大的文学家与艺术家就是合情合理的，甚至是必然的了。

这就是文艺复兴产生的原因。

文艺复兴的基本特点可以用四个字来概括：人文主义。

人文主义又称人本主义，简而言之就是以人为本的主义。所谓以人为本 就是把人自身 而不是别的什么东西 作为中心。但这里的中心并不是说要人自私自利，以自我为中心，而是否定中世纪的以神为中心。人文主义的产生首先要打破的就是这样的观念：把人的地位从上帝的压迫之下解放出来，成为中心。这就是人本。

与以_上帝为中心相应 中世纪的人们摒弃了理性 不追求知识，而是以对上帝的信仰代替理性。认为“知识是信仰的奴仆”认为理性应该绝对服从信仰。

与此相对，人文主义宣扬理性高于信仰，认为人应该追求知识与理性，而不能为了信仰而牺牲它们。

我们现在来看看文艺复兴的分期。关于文艺复兴的分期有多种观念，我们在本书中选择的是始于 14 世纪初 以但丁《神曲》的诞生为标志 终于 17 世纪中叶，以伽利略的被囚为标志。大体可以分为三个阶段：

第一个阶段始于 14 世纪初 终于 15 世纪中叶。

这时意大利是文艺复兴的中心。在这个美丽的国家出现了许多因为商业发达而闻名遐迩的城市，像佛罗伦萨、米兰、威尼斯等。这些城市有许多因经商而发达了的阔佬，他们奖掖文学艺术创作 把诗人、艺术家奉为上宾。

这一时期诞生了三个伟大的文学家，就是文艺复兴的“三

杰”即彼特拉各、但丁、薄伽丘。这三个人我们在《西方文学的故事》和《西方历史的故事》中已经专门讲过了。

文艺复兴的第二个阶段始于 15 世纪中叶止于 16 世纪末。

这是文艺复兴的全盛时期。标志一是文艺复兴由意大利扩展到了全欧洲，二是文艺复兴时期最伟大的文学家、艺术家都诞生了，并且创造了无与伦比的佳作，出现了几个无所不能的艺术巨匠。

这时文艺复兴的标志是它不再是意大利人的独家生意，而是全欧洲的事了：西班牙出现了塞万提斯和《堂·吉珂德》我们在《西方文学的故事》中已经讲过了。最伟大的是莎士比亚，他的 37 部悲剧、喜剧、历史剧几乎部部都是精品。我们在《西方文学的故事》中也已经讲过了。

这一时期的伟大艺术家更是璀璨若群星，最有名者当推列奥纳多·达·芬奇、米开朗其罗、拉斐尔三大师。我们在《西方历史的故事》中都说过。

文艺复兴的第三个也是最后一个阶段，是从 16 世纪末第二个阶段结束到 17 世纪中叶。

这一时期的标志不再是伟大的艺术家、文学家，而是科学家和哲学家。科学家的代表是哥白尼、布鲁诺和伽利略。伟大的哲学家则以笛卡尔和斯宾诺莎为尊。笛卡尔提出“我思，故我在”，认为理性是万能的，是知识的源泉。斯宾诺莎是一个伟大的无神论者。我们在《西方哲学的故事》中专门讲过他们俩。

以上就是对文艺复兴的概念、起源、历史分期与代表人物的介绍了，也可以说是为以后几章提供了社会历史背景。

接下来，我将和大家去欧洲的几个国家，看看文艺复兴时期那几个国家的艺术状况。

第十一章 文艺复兴时期的意大利

刚一起步，意大利就展现出了作为文艺复兴之国的迷人风采。

我们讲欧洲的文艺复兴，首先要讲的是意大利的文艺复兴。

在建筑、雕刻与绘画三个领域，意大利人都取得了伟大的成就，其中又以绘画为主。

文艺复兴时期意大利的画家可谓璀璨若群星，选谁出来讲也不是一件容易的事，经过一番思量，我决定选择那些对文艺复兴绘画特色的产生有重要影响的人物。

这样的人物在文艺复兴的初期有四个：马萨乔、弗朗西斯卡、贝利尼、波提切利。在文艺复兴盛期有我们熟悉的达·芬奇、米开朗其罗与拉斐尔三大师，还有乔尔乔涅、提香等等。文艺复兴晚期则有丁托列托。其中，三大师我们将在后面辟专章而述，这里先不讲。贝利尼、乔尔乔涅、提香、丁托列托则同属西方历史上著名的一个画派——威尼斯画派，我们也将用两章去讲。余下的几位，即文艺复兴初期的马萨乔、弗朗西斯卡和波提切利就是我们在这里要讲的了。

但在讲这几位画家之前，我们先要讲布鲁内莱斯基。

布鲁内莱斯基和透视学 布鲁内莱斯基是文艺复

兴早期意大利建筑艺术最伟大的代表人物，我们等一下讲建筑时还要讲的。除了对建筑有卓越贡献，他对于绘画也功不可没。

布鲁内莱斯基最大的贡献在于对透视学的研究。

作为一个伟大的建筑师，布鲁内莱斯基在建筑设计时需要绘图纸，为了使图纸中的建筑看上去更像生活中的建筑实物，他发明了一种新的画法。据说他的做法是在画板上涂一层银，这时它就成了的一面镜子，能够在里面照映出物体的形状了，然后他用颜料将镜中物体的轮廓一一勾勒出来，由于这是对于实物的直接描绘，当然很像了，这样也不自觉地遵循了透视法。通过这种方法，布鲁内莱斯基发现了科学的透视规则，例如距离越远的物体在画面上就会越小，等等。

后来，布鲁内莱斯基的一个好朋友，一个名叫阿尔贝蒂的热那亚人，写了一本《论绘画》，将布鲁内莱斯基的方法用科学的语言进行了详尽的描述。

这位阿尔贝蒂被认为是典型的“文艺复兴人”，即文艺复兴式的全才。他是著名的学者、建筑师、西方历史上最卓越的艺术理论家之一。

什么是透视法 在这里，我想给大家介绍一下了解西方绘画 甚至了解绘画 所必不可少的一项基本知识——透视法。

现在画家们画画一般都要讲究透视，使作品富于真实感与立体感，甚至达到以假乱真的程度。他们是如何做到这点的呢？就是利用了透视法，这是绘画的第一基本技术。

什么是透视法呢？简而言之，透视法就是在平面上再现空间感和立体感的方法。这种方法古已有之，从西方到东方都是如此。例如：纵透视，就是在平面上把离视者远的物体画在离视者近的物体上面；近大远小法，将离视者远的物体画得比近的同物体小。空气透视法，古人也发现，由于空气阻隔，造成物体距离越远看上去越模糊，于是依葫芦画瓢，将远的东西画得朦朦胧胧，这种方法在咱们的国画里用得最多了，即古人所谓“远人无目，远水无波”。

这些都是古人们绘画时所用的技法，都有一定的合理性，但都算不上科学的透视法。

科学的透视法是线性透视。

线性透视是文艺复兴时代的巨人们伟大的发现之一，也是整个文艺复兴绘画的基础。它之所以是科学的，就是因为它能科学地再现物体的空间位置，真正达到以假乱真的程度。为此做出巨大贡献的是布鲁内莱斯基、弗朗西斯卡·丢勒、达·芬奇，等等。正是他们的伟大发现综合在一起，就构成了一门绘画新学问——透视学。

我们知道，外界物体对于我们的眼睛来说有三个特性：体积、形状、颜色。而且，当物体距离我们的眼睛远近不同时，这三个特性也会有所变化。与之相应，透视学研究包括三个部分。

第一部分研究物体的形状，即“透视形”或者说“轮廓线”，这是透视学研究的重心。

什么是透视形呢？我举一个例子就行了。比如我们隔一定的距离看一块四四方方的砖头吧。假设我们站在它的正对面，看到的当然是一个长方形或者正方形。但我们通常不会恰好站在它的正对面，于是我们能看到的就不仅仅是正面了，还能看到

侧面。正面有时仍可以用它本来的形状，长方形或者正方形表达，但它的侧面呢？仍然能够这样吗？当然不能了，要不我们的绘画水平就停留在古罗马了。它这时的形状大家都看到过，是平行四边形。这就是“透视形”了，意即透视之后的形状。

第二部分研究距离造成的色彩变化。我们知道，一个物体在我们眼中的颜色是随着距离远近的不同而变化的，比空气暗的物体越远颜色越显暗，比空气亮的物体越远亮度会越小。同时物体的亮度也会使人对其体积的感觉产生作用，例如在白色的背景上，暗的物体会比实际体积显得更小，反之，在暗的背景上，白色物体会比在亮的背景上显得更大。这些也是画家绘画时要注意的细节。

第三部分是研究物体在不同距离上的模糊程度，这就是“隐形透视”。例如同样大小的物体，如果处在不同的距离上，不但体积感会不同，而且越近轮廓会越清楚，越远则越模糊，当远到一定距离时就会消失不见了。如果是不同大小的物体处在同样的距离，因为小的物体映人人眼的视角小，物体的轮廓就会越模糊，反之同理。

以上就是线性透视研究的范围了，也是文艺复兴后画家们致力于研究的绘画科学的主体内容。

线性透视又可以分为焦点透视和散点透视。前者的意思是它只有一个“焦点”，即在绘画时只描绘一只眼睛固定地朝一个方向望去所见到的景物。散点透视则有不只一个焦点，这种方法西方人不常用，在咱们的国画中则很多，例如中国画中的高远法、平远法、深远法等等都属于散点透视。

透视学有一些特殊的词儿也是我们应当理解的。

首先就是视点，它简而言之就是画画的人的眼睛，或者说是

其眼睛所处之位置。第二是足点，它就是指画画的人的立足之点。第三是画面，它是一个假设的东西，并非实际存在物。我们知道，一幅画是要画在一张平整的二维纸面上的，为了更好地在这二维的纸面上画出三维的物体来，画家在画画时可以假想在面前存在着一张纸，而眼前所有的三维景物都是以二维的形式存在于这张纸面上的。这时就形成“画面”了。画家的任务就是将这个想象中的画面变成纸上的实际存在。

马萨乔，第一个伟大的文艺复兴艺术家 我们前

面讲了一大段有关透视法的问题，以便能更好地理解后面依透视法绘出来的作品。现在我们接着讲文艺复兴时期的画家们。

我们要讲的第一个画家是马萨乔。

马萨乔对于我们来说是一个陌生的名字，但对于达·芬奇或者米开朗其罗就不一样了，在整个文艺复兴时代，几乎所有伟大画家都或多或少地将他作为宗师，他的画也成了那些名声远比他响亮的大师们的样板。

马萨乔是佛罗伦萨人，1401 年出生于佛罗伦萨南部一个叫阿尔图拉圣乔瓦尼堡的地方，这里当时是米兰公爵的领地。马萨乔出身小康之家，祖父是个手艺人，据说专门做结婚用来装嫁妆或彩礼的箱子，父亲则是个公证人。他原来的名字并不叫马萨乔，而叫西莫内·圭迪，或者也叫托马斯·乔瓦尼。马萨乔这个名字还有一番来历呢，原来，马萨乔小时候是个懒鬼，也不讲卫生，成天拖着鼻涕到处跑，邋遢得很，大家都喊他“懒鬼”或者“邋遢鬼”，这个字眼儿音译出来就是“马萨乔”了。

马萨乔的童年相当不幸，还只有 5 岁时，父亲就死了，不久，

娘就改了嫁。就像莎士比亚在哪个剧本里所说，钟鸣一小时，流泪一刻钟后，他的寡妇就嫣然笑对新欢了。不知道马萨乔是什么时候开始学习绘画的，也许是打他爷爷那儿学来的吧，因为当一个做箱子的匠人也是要知道点儿绘画的，就像我们现在在农村看到的嫁妆箱子一样，上面可是画了不少花鸟的。

这时候的佛罗伦萨已经很繁荣了，有着浓厚的艺术气息。我们前面提到过的伟大的乔托，他的作品这时在意大利，特别是在佛罗伦萨，已经享有了崇高的地位，成为几乎所有有志于绘画艺术的年轻人的范本，马萨乔很可能也是这些年轻人中的一个。

他 16 岁左右时，离开家乡到了佛罗伦萨。在这里他遇到达帕尼卡莱，两人成为艺术上的良伴，他还把这时已经很有名的雕刻家多那太罗和建筑家布鲁内莱斯基当做老师，将他们在雕刻和建筑上创造的艺术规则运用到绘画上，取得了创造性的成果。

1422 年，他画出了现存最早的作品之一《圣乔万尼三联画》，初露锋芒。此后，他正式定居佛罗伦萨，并于这年加入了当地的圣路加画家公会，说明他的才华已经正式得到了同行的承认。这时他不过 21 岁。

到 1424 年左右时，他已经成了当时意大利最出色的画家之一，这一年他画出了《圣母子和圣安娜》，这幅画现藏于乌菲齐美术馆，它是西方最著名的美术馆之一，我们在《西方地理的故事》第十一章《意大利之旅》（中）游佛罗伦萨时已经逛过了。

《圣母子与圣安娜》是他的成名之作，整个画面，从人物的造型到姿势，一笔一画都具有雕刻般的力度与美感，与以前哥特式美术那种富于装饰性的华丽外表形成了鲜明对比。并且，在这幅画中马萨乔采用了一种全新的技巧——单一光源 即绘画

时有意将光源定于一点，光线从这点照射在画家的模特上，这样体现在画面上就有了一个鲜明的重心，也就是光线最强烈之处。这与前面的焦点透视一样，使整个的画面有了中心与支柱。这堪称西方绘画技艺的一个重大飞跃。

1426 年，马萨乔又为比萨一座大教堂完成了一幅大型祭坛画。遗憾的是，这幅画在 18 世纪时遭到破坏，现在只剩下 11 块残片，分散在各个藏家手中。当时，一个叫瓦萨里的人这样描绘了它：“屏饰上画了圣母与耶稣，几个天使在他们的脚下奏乐，圣母两边有圣彼得、施洗约翰、圣朱里安和圣尼古拉，气势磅礴，栩栩如生，下面的祭坛基座上描绘着小尺寸的圣者传，中部《三圣来朝》里的几匹精彩的白马，好得无以复加……”

马萨乔最大的一项绘画工程是从 1424 年起，花四年时间，为佛罗伦萨的圣马利亚·德尔·卡迈纳教堂绘制的大型壁画《逐出乐园》和《纳税钱》。此外，他有名的一幅作品是《圣三位一体》，此作与《纳税钱》一起，成为马萨乔的两幅最伟大的作品。

此后又怎样呢？很难说，我们只知道，1428 年马萨乔去世了。有人说他是被仇人毒死的，又有人说他是被强盗谋财致死，但究竟怎么回事，不得而知。文艺复兴第一位伟大的画家，死时只有 27 岁。

结构宏大的《纳税钱》我们现在来介绍一下马萨乔两幅最有名的作品《纳税钱》和《圣三位一体》。

我们前面说过，《纳税钱》是马萨乔为佛罗伦萨的圣马利亚·德尔·卡迈纳教堂绘制的大型壁画，它实际上是“连环画”。为什么这样说呢？

《纳税钱》描绘的也是关于耶稣基督的故事。有一天，罗马收税官来向耶稣收税。耶稣就命令大徒弟彼得去湖里捕条鱼，从鱼肚里取出金币来缴税。鱼肚里怎么会有金币呢？但彼得到了湖边后，果真捕到了一条鱼，并且在这条鱼的肚子里果真有金币。这也是耶稣行的神迹之一。

画面分三个部分：中间是主体，站着一大群人，包括耶稣和他的 12 个门徒以及税官。最前面的是穿短裙子，露出半截儿大腿的税官，他不客气地拉着头上有光轮的耶稣，向他要钱。耶稣则从容地指着前面，好像在对着他旁边的彼得说着什么，彼得的手指也指向耶稣所指的同一个方向，好像在问：“是那边吗？那湖里真有鱼吗？那鱼肚里真有金币吗？”其他门徒站在更靠后的地方，各有表情。从这个主体画面往左，也就是耶稣和彼得所指的方向，那里又有一个人，正弯着腰在忙啥，从头看得出来这个人就是彼得。另外，从主画面往右，又是披袍子的彼得，他正把什么东西交给中间画面中扯着耶稣基督的税官。左右两部分画面要小得多，它们的意思不难明白，一幅是彼得在捕鱼，另一幅是彼得将从鱼肚里得来的金币交给穿裙子的税官。

这幅画的特色是明显的，首先是它结构宏大，全画面有 16 个人，中间的主体画面就有 14 个人，这些人各显不同的形象。税官穿着难看的裙子，其实就是单上衣，只是在腰里捆了根带子。耶稣则上身是红衫，下身是黑长袍，背后还有披风。其他弟子大都披着罗马人的长袍，但颜色与式样都有所变化。所有人从面容到头发的颜色、胡子的式样都不同，各具特色。然而，这复杂的画面却没有一丝凌乱，众多的人物也个个站得稳如泰山，这是为什么呢？原来，当马萨乔作画时，他将那些主要人物，例如耶稣、彼得、税官从头顶到脚心画了一条直线，再根据这条线

来确定人物的重心，有了这个重心后，画出的人物就有稳定感了。这也是马萨乔的创造之一，现在如果凑近仔细地看，还看得见这条线呢。

结构谨严的《圣三位一体》 《圣三位一体》作于 1425 年，是为一座坟墓所创作的祭坛画，是壁画，与下面的坟墓直接相连。这座坟墓也颇有意思，它就像壁画下面的一个台状大基座，中间雕刻着人骨，侧躺着，还镌刻着一行意大利文：“我曾经是你现在的样子，你将变成我现在的样子。”

我想，每个看了这雕刻和读了这句话的人都会在心里打一个冷战。我想起了《红楼梦》里的句子：“昨日黄土陇头埋白骨，今宵红绡帐底卧鸳鸯。”

坟墓上面就是壁画了。画面上共有 6 个人，最明显的是中间的耶稣，被钉在十字架上，他浑身惨白，没有血色，低垂着头，长发长胡子蓬乱，下身系一块布，快要掉下去了，甚至阴部也要差点儿看出来了。他后面有一个更显老一点儿，胡子也更多的男人，看上去是一个老者了，他斜披着黑袍，露出穿红上衣的右臂，伸出双手捧着钉耶稣的十字架，正对着观者，一脸的神圣庄严。在耶稣下面站着两个人，他右边是一个披着黑色丧服和头巾的女子，她伸出右手，好像在祝祷着。她的对面，也就是耶稣左边一个披红袍子的人，他两手互握，也像在祈祷着，脸虔诚地朝向十字架上的耶稣。再在他们下面的两个人，都跪着，一个穿红袍，一个穿黑袍，都双手合十，一脸虔诚的样子。除了最下面的两个人之外，其余四人头上都有神圣的光轮。

这些人是谁呢？十字架上的耶稣大家都认得，至于其他人是这样一些：最下面的是这墓的主人，也就是马萨乔绘画的赞助

者，佛罗伦萨伦齐家族的两个成员；他们上面穿黑袍的女子是圣母马利亚 穿红袍的则是施洗约翰 最上面 耶稣后面的 就是最神圣的上帝了！

请看吧，这就是大家经常听到其尊名的上帝！说实在的，在西方，虽然画着耶稣和圣母、天使的作品有无数幅，但看得到上帝真面目的却是少而又少，因为，西方人往往因为太过尊崇上帝，甚至有一种趋向，一个传统，认为画上帝的形象也是一种对其神圣性的亵渎。即使是但丁，经过千辛万苦之后，也只能在惊鸿一瞥之间 看到神圣的三位一体的“最后的幻象”。

然而，在这里马萨乔将上帝以人的形象明确地画了出来，不能不说是一种大胆，甚至有冒犯之嫌呢！

现在我们来分析一下这幅画吧。这幅画的特点有以下几个：

一是精确细致，栩栩如生。

如果说乔托的作品就纯粹的艺术形式来说，仍似乎显得着笔有些粗糙，画面的色彩也相对简单，那么马萨乔的画作已经称得上相当细腻，色彩也十分丰富，我们只要拿两幅画一比较就看得出来的。

第二个特点是画面结构谨严，空间感强烈。

首先，整个画面有一个明确的中心，就是耶稣，虽然全画共有 6 个人物，但耶稣处于全画的正中心。再有，从其他五位人物的秩序分布来看，倘若我们顺着十字架的长竖臂画一条纵线，就会看到画面左右呈现一种巧妙的对称了：上帝与耶稣是并列而立的，他们的姿势都是将双手左右伸开，且正对着我们欣赏者。到了他们下面，四个人左右分列。其中圣母和圣约翰分别站在耶稣左右两侧，他们与耶稣之间的距离大体一样，也是以十字架

为中线大体对称的。再往下，两个赞助者又分别跪在圣母与圣约翰两者之下更往外一点儿，这样，他们同样以十字架为中心左右对称不仅如此，连画面的背景也是对称的。画面有一个拱门，它两侧的柱子分别位于画面的两侧，与中心十字架的距离也是一样的。也就是说，《圣三位一体》整个的画面就构成了一个对称的整体。如此，虽然画面有多达 6 个人物，然而布局极为严谨，富有美感。

如果我们更加仔细地打量一番，会发现又一个特点。请看下面的四个人吧，他们分别披着黑色和红色的袍子，但一边是施洗约翰着红，而在他之下与他靠近的小人物却着黑，在他的对面呢，圣母着黑，而她下面与她靠近的小人物却着红。这样，四个人两种颜色的袍子之间就形成了一种交叉对应的关系。这种结构也是很有意思的。我们知道，如果画面过分对称，两边就像一个模子铸出来的一样，那么就难免显得呆板，而这样交叉一下就在对称之间产生了变化，使画面既有对称之美，又去掉了对称的呆板，这不能不令人佩服作者之匠心独具。

最后，我们来看看拱门顶上，会发现它是作者运用了透视法画出来的。例如，拱顶是四方形的格子结构，在画面上，上面的格子要大些，往下就要小些了，而且由基本上是方形的结构变成了平行四边形的结构，这样就产生了明显的透视效果：上面的格子距我们近些，而下面的格子距我们远些。此外，格子结构里面还有另一个拱门结构，它就更小更低了，上帝挡住了它的顶部，十字架也挡住了它的一部分，一看就让人感觉它明显地是靠后的。这些就是我们上面讲过的透视法则了。这种方法虽为布鲁内莱斯基所发明，但马萨乔是第一个将之运用于绘画中的画家，他的这幅画堪称西方艺术史上最关键性的作品之一！

弗朗西斯卡是一位十分独特的画家 我们要谈

的第二个文艺复兴初期重要的画家是弗朗西斯卡

弗朗西斯卡全名叫皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡，因此有时又被称为皮耶罗或皮埃罗。他也是佛罗伦萨人，约 1420 年生于佛罗伦萨的圣塞波尔克罗镇，出身小康之家。他早年受到了一定程度的教育，19 岁时被多米尼科·韦内齐亚诺收为弟子，进入其画坊学习。多米尼科是当时的一个颇有名气的画家，佛罗伦萨画派的创始人之一，其作品现在存世极少。在多米尼科这里，弗朗西斯卡开始了他的艺术之路，他既学习绘画，又学习雕刻甚至建筑。虽然多米尼科是他师尊，但他学习得更多的是前辈的大师们，例如马萨乔、布鲁内莱斯基和多那太罗等。多那太罗我们在后面还要讲，他是当时，也是文艺复兴时期最伟大的雕刻家之一。

通过临摹先师们的作品，弗朗西斯卡的技艺进步很快。其实早在他的入门之年，他就是师傅的合作者之一了，那年他们一起在一座教堂里绘制了壁画。

到 1445 年，弗朗西斯卡已经脱师独立了，这一年他绘制了壁画《圣母像》，这是一幅与前面我们看到过的圣母像都颇不一样的作品。在画里圣母高大无比，有如传说中的巨人，戴着冠冕，披着黑袍。最有意思的是她的动作，她往两边伸开双手，把黑袍大张开来，简直像一间小屋子呢。而在袍子的下面有好几个虔诚的信徒，只及圣母膝盖高，正跪在地上，抬头仰望着圣母的圣容，双掌合十，正在虔诚地祷告呢，求圣母保佑他们，或赦免他们的罪。

1450 年 他创作了另一幅名作《基督受洗》 这是一幅有点儿古怪的作品，我们等一下再谈。还有为弗朗西斯科教堂创作的一系列壁画《真十字架》等。

1459 年时，已经成名的弗朗西斯卡受到教皇的青睐，到了罗马，为当时的教皇庇护二世作画。但他最主要的作品是在乌尔比诺公爵那里完成的，这时他已经到晚年了。在这期间他完成了自己大部分作品，例如为了纪念在分娩时死去的夫人，他创作了《圣母子与众圣徒》，还有为乌尔比诺公爵的宫殿完成的壁画《鞭笞》等等。

由于受到乌尔比诺公爵的庇护，又获得了大量画酬，弗朗西斯卡度过了一个幸福的晚年 1492 年在故乡圣塞波尔克罗镇逝世 享年 72 岁。

关于弗朗西斯卡，还有一点要说明的是他的多才多艺。除了是杰出的画家，他还在家乡担任政府官员和镇议会议员，他还是一个重要的艺术理论家，对数学，尤其是几何学，也有很深的研究。他撰写过两本论述绘画理论的著作，第一部叫《绘画透视学》 第二部叫《论五种标准人体》 甚至还写过数学和几何学论文，例如《计算法》。在绘画理论著作里，他着重分析了科学的透视学原则及如何在绘画中运用之，还有在绘人体时应该依照什么比例，即头、上身、腿部等各应占全身多大的比例才是最美的。这些著作语言精辟、逻辑严密，也称得上是优秀的散文作品，对后世的许多伟大艺术家，例如我们后面要讲的贝利尼和拉斐尔 都很有影响。

关于弗朗西斯卡的生平事迹就谈到这，我们现在来欣赏他的两幅作品。

卓有特色的《基督受洗图》 我们欣赏的第一幅作品

是《基督受洗图》。

《基督受洗图》是看上去有点儿怪的作品，与我们上面看过的马萨乔或者乔托的作品有明显的差异。它的画面是这样的：中间站着耶稣基督，披散着金色长发，胡子略带灰色，肤色如大理石般白皙，上身和脚都赤着，只在下身围一块布。他双手合十，双目朝下，表情十分凝重。在他的头上有一只碗，正往下淋着水。这是圣约翰在为他施洗。在耶稣的头顶还有只鸽子，这是应了《圣经》里的话才画的，《圣经·马太福音》第三章中说：

当下，耶稣从加利利来到约旦河，见了约翰，要受他的洗。约翰想要拦住他，说：“我当受你的洗，你反倒上我这里来吗？”耶稣回答说：“你暂且许我，因为我们理当这样尽诸般的义。”于是约翰许了他。耶稣受了洗，随即从水里上来。天忽然为他开了，他就看见神的灵仿佛鸽子降下，落在他身上。

施洗约翰正侧身给耶稣施洗，左侧朝向我们。他披着一头褐色长发，胡子也一样颜色。他个子同耶稣差不多高，装束则颇为不同，全身罩暗红色短袍，长到膝盖上面。腰里还系着根黑色的绳子。他们两位是整个画面的主体了，但除了他们之外，还有其他人。

在耶稣的右侧有三个天使，他们并肩立着，一个还将纤纤玉指搭在另一个肩头。天使们都一身古希腊人装扮，一个背后还耸着翅膀。中间一个穿白衣服的略带惊奇地望着耶稣，仿佛在问：这个人在干啥呢？干吗将一瓢水泼在头上？更令人有些茫然的是，在他们后面还有一个人，左侧对着我们，看上去是个男

人，他正在干吗呢？仔细一看不禁令人有些啼笑皆非了，原来这个人正在脱衣服，正脱一件好像我们现在的 T 恤衫，将它从头顶取下来。因为费劲的缘故，他弯下了腰。更有意思的是，他的下身穿着一一条白色三角裤，这可是条不折不扣的三角裤，紧紧地包裹着屁股一带，将它的轮廓分明地凸现出来，与我们现在男人们穿的三角内裤没有丝毫两样。他在于啥呢？原来正准备游泳。在他的面前好像有一个池子，他显然是准备脱了衣服后跳下去游个痛快。

怎么样，是不是有些儿古怪？这确实是一幅古怪的画，把一个正脱 T 恤衫准备跳下池塘洗个痛快的人与正在施洗的耶稣基督并列在一起就是古怪的最好说明了。

就其艺术特征与价值而言，我们要说两样：第一是它的背景 第二是它的色彩。

《基督受洗图》最大的特点之一就是它那令人惊奇的复杂而细致的背景 有山 有水 有草 有木 也有人。

我们且由近而远去看看吧。

在近旁，除了前面我们提过的五个人物之外，还有几样：一是树，二是路。在耶稣的旁边有一棵不大的树，这是最醒目的背景了，它有着同耶稣肌肤一样白皙的树干，上面长着密密麻麻的椭圆形叶子，可能是欧洲常见的橄榄树。它用它的荫凉遮蔽着耶稣。在这棵树的下面是路，它分成两部分：中间是赭黄色的，两边还有白色的边，就像我们今天城市中的人行道一样。在这两条白色的边上生长着小草，而在路中间则没有。在路两边是墨绿色的草地上面长着小花。这是近处的背景了。

再往远些，我们可以看到这条路在耶稣等人的背后时隐时现，曲折向前，在路的两边仍然是墨绿的草地，粗一看不觉得怎

样，细看看却令人感觉到那小径的蜿蜒之美。在那个弯腰脱衣服的人前面有片池子，不过我们看不到它，那么我们怎么能说那里有池子呢？这并不是通过那个脱 T 恤衫的人看出来的，而是通过再往他后面的几个人看出来的。那是几个僧侣模样的人，因为远，有些朦胧，但还看得出戴着修士的帽子。如果更仔细看的话，我们会看到他们下身清晰的倒影：左右两边的穿的都是红袍子，中间一个则是黄的。于是，我们虽然没有看到池子，但通过这倒影画家将之生动地表达了出来。

再往远处还有不少背景，已经是一座山了，山上有树有路有人家，分布也疏密得当，别有一番风味，这里就不一一述说了。从耶稣的头顶直到远山之巅，是蓝蓝的天空，飘着朵朵白云。

这些背景，连同几个主体人物，一个共同特点是体现了准精确的透视效果，我们前面说过，马萨乔第一个使绘画具有了科学的透视效果。这种效果我们从他的《圣三位一体》中已经看到了。现在，弗朗西斯卡则把这种透视效果发挥到了一个新的境界。在这里 不仅有近景 还有远景 不仅有人 还有山 有水 有花草树木，在这种条件下，所需要的透视技巧自然也更高了，弗朗西斯卡很好地做到了这点。且看几个例子吧。一是人，我们看到，最前面的耶稣与施洗约翰最高大，画得也最清楚。从他们往后是天使 由于靠后 他们的形体就要小些了 而且 由于站在最前面的那棵树后，右边的那个天使给挡住了一半。第二个例子是路，我们可以看到，路在耶稣脚下的时候，它宽阔得站了耶稣和约翰两个两边还有空隙，但往后就变窄了，而且正是这越来越窄，产生了极好的透视效果。还有树，最前面的那棵树比耶稣都要高大，往后还有一棵就要小些，到了最后的山上，那里的树就比前面的小草还要小了。这一切都说明弗朗西斯卡已经很好

地掌握了透视画法。

再说它的色彩。

我之所以说这幅作品有些古怪，主要就是其色彩。

我们可以看到，耶稣的皮肤如大理石般白，不大像真实的人，旁边那个正在脱衣服的人也一样，肤色都不像真人，倒像大理石雕像。还有，如果我们看整幅的画，会感到它十分耀眼，但又不是暖色调，而是冷色调，这样，使之不但耀眼且给人一种宁静悠远的感觉。这种风格几乎是所有文艺复兴画家中独一无二的，也许因此弗朗西斯卡在世时没有得到应有的广泛承认。然而，到了近代，特别是印象派诞生之后，他的名声大大超过了生前，人们从这种明朗耀眼的冷色调里看到了印象派所要表达的东西——对自然与阳光的尊重并且力图在绘画中表达这种感觉，即对于阳光的感觉。这种感觉在弗朗西斯卡这里已经得到初步的表达了，然而他太超前了，直到几百年之后人们才会了解其非凡之处！

《鞭笞》中的透视学 弗朗西斯卡的特点在另一幅名作

《鞭笞》里也表达得很清楚 甚至更加容易明白。

《鞭笞》的构图比《基督受洗图》既简单又复杂比《基督受洗图》简单，是因为它没有那么深远的背景，因此画面的内容远没有那么多 比之复杂 则是因为它似乎有两个视点 两个中心，看上去构图比较复杂。

《鞭笞》可以分成两部分来看，第一部分在欣赏者之右。这里有三个人正在聊天。中心是左边那人，他右侧对着我们，披着深褐色的袍子，长着络腮胡子；中间那人背对着我们，右边那个秃顶汉子则以身体左侧对着我们。

现在我们来看画的左半边。左边的景象与右边形成了某种对比。首先是距离的对比。他们与我们的距离比右边那三个人要远得多。可以这么说吧，我们假想右边的三个人是站在门边——他们的确站在一根柱子的旁边，我们不妨将之想象成一扇门吧。从这扇门进去，一直走进去，里面是一个大厅，再走一段不短的距离后，一直走到大厅最里头，靠近墙壁了，这里就是另一番场景了。先是有一个人被绑在一根柱子上，有点儿像耶稣，长着长头发和络腮胡，双手被绑在后面。他侧着头，看着那个正挥起鞭子准备抽他的家伙。从受刑者往他之右，画面之左，有三个人 两个站着 在看着受刑者 好像在劝告他 瞧您哪 识时务者为俊杰，知进退者为英雄，投降吧！在这两个人后面还有一人坐着，还戴着顶大帽子，看得出来是个官儿，是这次活动的主持人。

关于这幅画的细节我们且不说了，令人惊奇的是所有这些人与这个场景给人一种雕像般的感觉，看得出画家在用山岳般的笔力描绘他们，不，是在雕刻他们呢！还有，我们可以看得出来，这幅画描绘得十分精确，无论人物之间远近大小的对比，还是同一个人物头部与身体之比例，都令人感觉有如数学般的精确。还有它的背景，大厅里的柱子、天花板、地板以及由它们组成的那个矩形空间，等等，一切都几乎是标准的几何图形。这两个特点在其它地方或者其他人的作品里可能会看上去有些呆板 但在这里却不是 相反 它们合在一起 即雕刻般的感觉与数学般的精确合在一起，给人的感觉是一种特殊的宁静与优美。我想，您只要好好体味一下，不难觉出这种感觉来。

马萨乔和弗朗西斯卡都是文艺复兴早期著名的画家，但他们都没有我们下面要讲的这位为我们所熟悉，他也许应当算是

文艺复兴早期最伟大的艺术家，至少是最伟大的画家，他就是波提切利。

波提切利是文艺复兴时期第一个艺术巨人 像

马萨乔和弗朗西斯卡一样，波提切利也是佛罗伦萨人，属于佛罗伦萨的腓力佩比家族。他生于 1445 年，比弗朗西斯卡小足足 25 岁，因此 d (他) T j 1 0 . 8 5 4 5 0 T d

• • • •

委罗基奥是当时一个非常有名的画家兼雕刻家，刚好比波提切利大 10 岁。他最著名的作品是《B·科莱奥尼青铜像》，极富神韵。他本来也应该在我们这本书里占有一席之地，但由于文艺复兴时期的伟大艺术家实在太多，排不过来，我才不得已将他省去了。委罗基奥不但自己是一个出色的画家，更重要的是他还是一位名师，培养出了许多高徒，波提切利是其中之一，但最著名的还不是他，而是达·芬奇。据说当波提切利还在委罗基奥门下时，达·芬奇就来了，因此他们一度是同窗共读的师兄弟呢！

到 1470 年时，25 岁的波提切利正式脱师，开设了自己的画坊。他最早的作品之一是《坚毅》，这是人家向另一个叫波拉约洛的画家订的作品，共 6 件，波提切利接手了其中的一幅。大概是因为波拉约洛看到波提切利的天才胜于自己，后来又将自己的儿子菲力皮诺送到了波提切利门下。

波提切利离开老师后不久，就受到了一个重要家族的重视，即佛罗伦萨的美第奇家族。

美第奇这个名字我们前面的诸卷中已经提过多次了。他们富甲一方，多年里是佛罗伦萨的实际统治者，这个家族数代人的赞助是文艺复兴之所以首先在意大利萌芽的重要原因之一。文艺复兴时期几乎所有的大师们，包括达·芬奇、米开朗其罗与拉斐尔，甚至马基雅维里，都与这个家族发生过密切联系。他们家族收藏的美术珍品可谓汗牛充栋，实际上，著名的乌菲齐美术馆几乎就是美第奇家族私人藏品的展览呢！美术馆的馆址也是该家族统治佛罗伦萨时的办公厅，这我们在《西方地理的故事》中游佛罗伦萨已经介绍过了。

波提切利投到美第奇门下实际上是一种必然，因为当时几

乎整个意大利的著名艺术家都在这里呢，何况波提切利本身就是佛罗伦萨人。他的老师利波利比以前就是最受美第奇家族宠爱的画家，现在，这个位置轮到学生来接替了。不久波提切利就成了美第奇家族最倚重的艺术家了，与他关系最密切的乃是洛伦佐·美第奇，即“庄严的洛伦佐”，美第奇家族中最了不起的人。据说他曾写过一首诗，诗中说：

啊！青春多么美好，又多么短暂！

唱吧 笑吧！

今朝有乐今朝乐，

千万莫要等明天。

波提切利之所以在人才云集的美第奇宫殿中取得了如此地位，原因主要有二：一是他性格温和，举止从容，颇有贵族风度，甚至显得超凡脱俗；二是他的作品，等一下我们就知道了，波提切利的作品之特色在整个西方艺术史上几乎都是独一无二的，虽然不是最伟大的作品，但那里透出来的清灵之气犹如一个高贵无比的少女，令人叹为观止，难怪能博得贵族们的青睐了！

波提切利为美第奇家族创作了大批作品，主要用来装饰他们的宫殿别墅之类，其中包括他的至尊之作《春》和《维纳斯的诞生》。他的另一幅名作《三王来朝》则是一个阔佬向他订购了来献给美第奇家族的。这幅画作于1477年，它有一个特别之处，就是波提切利在这里将三王都画成了美第奇家族的人。那个跪在圣母子前面手捧婴儿耶稣小脚的老人就是美第奇家族的老祖宗科西莫·美第奇，画面左侧一个手扶剑柄昂首而立的青年很可能就是洛伦佐·美第奇，周围其他人也都是美第奇家族

的重要人物，而画面最右那个穿着件宽宽大大的长袍，正转头看画面之外，神情泰然自若颇有高贵之气的青年就不是美第奇家族的人了，而是波提切利本人。这倒并不说明他一心想攀龙附凤，这在当时是一种签名的形式，以后我们还会在拉斐尔的名作中看到这样的签名。

大约在创作《三王来朝》的同一年 波提切利创作了《春》，直到今天它还是西方艺术史上有数的名作之一。

波提切利的美妙作品令他盛名远播，一直播到了远在罗马的教皇那里。于是，1481 年 他接到了至尊的教皇的邀请，去了罗马。在那里，他为教皇绘制了三幅壁画，就在新落成的西斯廷教堂的墙上 名字分别叫做《摩西的青年时代》、《可拉的惩罚》、《麻疯病者的清洁礼》 描绘的都是有关摩西的故事 场面浩大，情节复杂，人物众多，波提切利把这一切都处理得很好，不但整体壮观，而且其中的每一个人物都精雕细琢，是顶好的肖像画。

第二年，波提切利离开罗马回到了佛罗伦萨，罗马之行标志着他已经登上了当时艺术界的巅峰，请他作画的人接踵而来，令他应接不暇，口袋也鼓了起来。这段时期的佳作是 1485 年前后的《维纳斯的诞生》与《春》并称波提切利的两大杰作。

此外，波提切利的另一项伟大成就也不应为我们所忘记，就是他为《神曲》所作的插图。这是一些异常精美的线描。纯粹用有如毫发的细线条勾勒而成，其形式精确而富于美感，其内容震撼人心，堪称整个西方艺术史上最精美的插图，而《神曲》其文与波提切利之图的结合可谓西方文学艺术史上独一无二的“双绝”您如果感兴趣 可以去读《神曲》 特别是《地狱篇》，将会看到前面那些插图是何样的杰作！我当初读《神曲》时还刚上高中，对艺术与波提切利都不怎么了解，但那时已经为那些

插图的艺术魅力感动不已了，至今视为珍藏。

这时候，在佛罗伦萨发生了一件大事。

我们知道，在中世纪这个神权最盛的时代，同时也是基督教会最腐败的时代，从修士到教皇都过着穷奢极侈的日子，我们在《西方文学的故事》中的《特殊的书》一章里曾介绍过这与基督教的教义是违背的。要知道基督教本来是穷人的宗教呢！于是许多人站起来反对教会的腐败，这些人里面的一个叫萨伏那洛拉。萨伏那洛拉不是佛罗伦萨人，但长期在佛罗伦萨生活，他抨击教会的腐败，力图改革教会使之获得新生。他也深知佛罗伦萨是意大利的奢侈之都，而其中之最奢华者就是美第奇家族，特别是它这时候的族长“庄严的洛伦佐”。这个“庄严的洛伦佐”其实也可译为“豪华的洛伦佐”，乃是佛罗伦萨最阔气且最爱摆阔气的人。萨伏那洛拉于是将洛伦佐当做靶子，拼命地攻击他，并且预言美第奇家族的统治将会结束，结束者将是正对佛罗伦萨和意大利虎视眈眈的法王查理八世。果真，萨伏那洛拉预言两年之后，查理八世来了，并且正按萨伏那洛拉所预言的，轻而易举击败了美第奇家族。这令得萨伏那洛拉更是声名大振，本来他在佛罗伦萨已经有大批的追随者，现在整个佛罗伦萨都拜倒在他的脚下，他终于成了佛罗伦萨的统治者。当政后，萨伏那洛拉最先做的几件事之一就是发起了“焚烧虚妄”活动。

所谓“焚烧虚妄”就是将那些他认为虚妄的异教的东西统统付之一炬，其中包括金银首饰、纸牌赌具、裸体淫画等等，其中当然也包括一些有裸体画在内的艺术品与书籍。后来，萨伏那洛拉由于与教皇对立以及失去了佛罗伦萨人支持等原因，被赶下了台，并最终被所谓的异端裁判所判处两次死刑，包括一次绞刑和一次火刑。这是1498年的事。

也许您会感到奇怪，这可怎么执行呢？总不能再把一个被绞死了的人判死刑吧！怎么不能？您还记得我在《西方哲学的故事》第十章《基督教的故事》之《十字架下的罪恶》一节中讲的事吧？在可怕的中世纪，有一个青年，仅仅因为当一队苦修士在大雨中走过而没有跪下，就被判处这样的刑罚：先活活斩断四肢，再用绳子勒得半死，最后当他还在呼吸时被剖开肚子，掏出心肝，然后把心肝和残破的躯体一齐投入火中烧为灰烬。怎么样？他不是也是死了后还要被火烧吗？我们要知道，就教会的势力而言，文艺复兴与中世纪并没有多少差别。

为什么我在这里要谈萨伏那洛拉呢？这是因为他的热烈追随者之一就是波提切利。

由于热烈信奉萨伏那洛拉的主张，波提切利甚至烧掉了他以前的许多非宗教作品以及画有裸体女人的作品。萨伏那洛拉被处死后，波提切利受到沉重打击，再也不能画出以前那种充满轻灵之气的被贵人们欣赏的作品，他这时候的作品画面显得沉郁而神秘，线条刚劲有力，与以前的轻柔优美形成了鲜明对比。这段时期的代表作是《神秘的基督降生》，就是为了纪念萨伏那洛拉而作的，画面颇有几分神秘，包括人物的动作甚至衣着都如此。在画中，有三个天使分别在拥抱着三个穿红袍子的人，这三个人就是萨伏那洛拉和两个与他同死的追随者。

一则由于追随萨伏那洛拉，二则因为画风的改变，贵人们都不再从他这里订购作品了。波提切利渐渐陷入贫困之中，到晚年时主要靠基督教的圣路加公会的微薄津贴勉强度日。

1510年，已经65岁的波提切利在贫困中孤独地死去，死后被草草葬在佛罗伦萨的圣徒教堂墓地。

以上就是波提切利始而幸福，终而不幸的一生了。我们现

在来欣赏他的两幅作品 就是我们前面讲过的《春》和《维纳斯的诞生》。

《春》是西方美术史上最独特的作品之一 《春》创作于 1477 年左右，称得上是波提切利的第一幅不朽之作，这时他才三十出头。

一眼望去，《春》给我们一个很鲜明的感觉是其画面十分优美。为什么呢？我们且来看看吧。画面的主体是人，共有 9 个，挺多的了。这几个人可不是画家随意画上去的，他们不但各有作用，甚至各有姓名呢。我们从欣赏者面对的画的右边谈起。

画面最右边是一个飞翔在空中的男人，他伸出双手，搂住前面一个美女，鼓着腮帮子向她吹气，像要把她当肥皂泡似的吹走。他有着蓝灰色的皮肤，全身都差不多是这个颜色，他抱着的美女则全身素白，只有金黄的轻纱包裹在身上，将她略微凸起的腹部呈现出来。现在的女子以有一个缩进去的小腹为美，但文艺复兴时期可不是这样，那时以女子有一个微凸的腹部，就像有两三个月身孕时的样子为美。那时的许多绘画，画中的美女都像这位美女一样，有着微微凸出的腹部。这位美女的另一个特色是她的口里正吐出一串花朵，它们像一串珍珠般从她口里飘然坠落。

在这位素衣美女前面有另一位美女，她的衣裳上缀满了花朵。她左手提着裙裾，像兜着什么东西，如果您仔细看的话，会看到她兜着的是花朵，她右手伸进花朵里，正准备将它们撒向大地。在撒花朵的美女前方有另一个美女，她看上去要成熟一些，也裹着轻纱织就的衣裳，将美丽的乳房的轮廓凸现出来，她似乎还披着件红色披风，她将披风的下摆移到前面，用左手轻轻地提

着，她的右手则稍稍伸出，好像在捏着面前的一片绿叶。她的头微微侧着，像在倾听什么。

再往前，有三位披着白色薄纱的美女，应该说是美少女，她们另构成一个单元，围着一圈，在快乐地舞蹈：中间一个背对我们，轻纱是那样的薄，将她的曲线优美地凸现出来。她赤裸着左肩，左手上伸与前面的另一美女的右手相握，同时右手下伸，与她右侧的美女左手相握，那两位美女的另两只手也互握着，并高高地举起来。这样三人的手臂像波涛般有节奏地起伏，十分优美。在她们的后面，到了画面的最左，则是一个年轻男子，他斜披着一件红袍，露出左肩，红袍上斜挎着一柄刀。他左手叉腰，右手高举着，执着根小棍子，正用它作武器顶住上面一小片乌云似的东西。他的脚也很有意思，前面的美女们都是赤足的，他却穿着破靴子或袜子一样的东西，脚趾头都露出来了。

上面所有这些人基本上是并列着的，在他们的上方，具体地说在中间那个有红披风的美女上方，有一个小孩儿像小鸟似的在飞，他还长着一对小翅膀，手里执着一把小弓，正张弓搭箭地要射人哩！

这就是画面上的9个人了 他们的背景则是一片树林 每棵树上都挂着金黄的果子，掩映在片片绿叶中。他们的脚下则是一片芳草地，缀满了各色小花，有如夏夜繁星。据说有人曾经作出过详细统计，这些花草共有约五十个品种，每种都很写实，由此足见艺术家用心之深。

这就是《春》所绘的内容了 大家当然会问 这些人是谁呢？

这些人都不是无名小卒，乃是我们所熟知的古希腊的神们。我们所对的画面最右边——也就是画本身的左边，根据左西右东上北下南的原则，这是西方——搂着美女鼓起腮帮子吹气的

乃是西风之神泽弗洛斯，他抱着的女神是他的妻子花神弗洛拉。风神为什么鼓着腮帮子呢？有人说他是在使花神受孕，也有人说他在吹气，用他风神的一吹之力催促花神快走，快快走到盼望鲜花已久的人间。她既然是花神，因此口里当然会吐出串串鲜花。

在花神前边，穿着一身花衣的乃是春神，她正把怀中的花朵撒向大地，即是将春光洒向人间！从春神往前，站在中间的是大名鼎鼎的爱神维纳斯。我们以前说过，维纳斯在神话中向来风流得很，在艺术作品中她在服装方面很节约，不是没有就是很少穿衣服。这类维纳斯的裸体我们以前欣赏过，像《米洛斯的维纳斯》雕像，后面我们马上还要讲波提切利的另一幅名作《维纳斯的诞生》。不过，在这里，维纳斯与以前迥然不同，她既没有风流样儿，也不是裸体，她全身上下裹着衣服，只露出一张俏脸，小腹前甚至还挡了一块红布呢！在维纳斯前面三个舞蹈着的则是美惠三女神，叫做阿格莱西、塞莱亚、攸美罗西尼，分别象征华美、贞淑和欢悦，是维纳斯的侍女。最左的那个男子则是墨丘利。他乃是众神的使者，宙斯之子，商业的保护神。作为使者，他最大的本事是跑得快。咱们太阳系中的水星也叫墨丘利，就是因为它也跑得快，是太阳系中跑得最快的行星，围绕太阳跑一圈只要我们的 88 天。关于这些您可以在与艺术卷同时出版的《西方科学的故事》中读到。在这里，艺术家也许是把墨丘利当做“春天的使者”吧！春天的使者来了，他要赶跑严冬的乌云快快赶走——事实上他也正在用棍子驱走头顶的一片乌云呢！

在维纳斯头上飞翔的小天使我不说大家也知道了，他就是维纳斯的儿子小爱神丘比特。他是一个淘气的小家伙，最爱拿着他的小弓箭到处射人，他的箭有两种，一种是金子做的，另一

种是铅制的，被他用金箭射中的人会在心中燃起爱情之火，被铅箭射中则会对爱情产生强烈的厌恶之情。无论人或者神都逃不脱他的箭，例如阿波罗，伟大的太阳神，就曾经被狠狠地射了一箭。丘比特搞得这个世界上的爱情像洪水般泛滥，又由于他乱用金箭和铅箭，使人类的爱情生活中经常出现这样的情形：我爱的人不爱我，爱我的人我不爱。

与前面我们欣赏过的乃至后面我们将要欣赏的名画比起来，《春》有着卓越的特色。

首先，当我们一眼看去时，就会感到《春》具有一种奇特的轻灵感。整幅画仿佛在翩跹而舞，但这些轻灵绝非笔触无力，须知那样的无力是没有艺术魅力的，而波提切利的轻灵则具有一种即使千钧之力也无法写出的美感。

这种美感几乎是无法直接描摹的，只能感觉，我就用一个比喻来说明吧。一个是林黛玉，我们知道黛玉之美，那也是一种轻灵纤巧之美。不但如此，还是一种略带柔弱之美，《春》也正是这样。在这里，我们除了感到它的轻灵之美外，仔细品来，还可以在画面上感觉出一种柔弱与淡淡的哀婉。我们看维纳斯，她右手轻轻地捏弄着旁边树上的枝叶，头微微地侧着，一副若有所思的样子，仔细看来眼角又有一丝淡淡的忧郁，令人想起了《红楼梦》里黛玉的《咏菊》诗：“满纸自怜题素怨，片言谁解诉秋心？”

这就是《春》给人的整体感受。它为什么会有这样的特色呢？这与波提切利创作的方法是相关的。波提切利绘画时最重视的是线条，最擅长的也是线条。我们在前面讲过，他为《神曲》创作的插图都是用根根细如发丝的线条细细绘制出来的，具有惊人的艺术魅力。在这里也一样，波提切利不是用浓墨重彩来绘画的，而是用纤细的线条来绘的，这就产生了两方面的效

应：一是笔触十分细腻。我们在《春》里可以看到，画里的每一样东西都描绘得十分细致，每一寸肌肤，每一片叶子，乃至衣服上的每一根纱线，都表现得精细无比，我们在维纳斯的衣裳上可以鲜明地看到这个特色。这有点儿像我们现在的工笔画，只是具有一般工笔画无法具备的独特艺术魅力。这细致的线条带来的第二个艺术效果是我们在上面所说的感觉：轻灵。我们可以想象，波提切利在绘画时是用流畅的线条轻轻地描绘的，由于运笔很轻，技法娴熟，这就使得在《春》里的人物具有一种浅浮雕般的特色，有点儿像是“浮”在画布上，又像是一阵飘过的清风白云。这些都是当时的其他艺术家所不具备的特色，这样的特色在整个西方艺术史上也是罕见的。

《维纳斯的诞生》中有比天堂更加遥远的美 《维纳斯的诞生》创作于 1485 年前后，是为美第奇家族一座别墅而作的，比《春》晚七八年，但创作风格与《春》基本上没有什么差别。

《维纳斯的诞生》原作是长方形大幅画，长近 3 米，高约 1.8 米。画面内容比《春》要简单一些，人数也要少些。左边是《春》中刚提过的西风之神泽弗洛斯，在这里他有着褐色的长发，一件蓝色的披风，里边则一丝不挂。与他紧紧缠绕在一起的是他的妻子花神弗洛拉，她则只披一件褐色的披风，一头金色秀发，她伸开双手，紧紧地搂着男风神，脸庞秀美。在他们身后有长着翅膀的人儿，大概是天使。他们正使劲地吹气，可以隐约看到口中呼出的气息，气息像一条细线，射向他们前边，画面中间的美神。

这个美神当然就是维纳斯了，只见她站立在一片贝壳之上，一头金光灿烂的长发，美神右手轻轻地抚着胸脯，盖住了左边的乳房，左手捏着一缕金发，遮掩着羞部，臀部稍向左倾，全身呈优

美的“S”形。在她的左侧，一个仙女正张开一块上面有花纹的红布，伸向美神，似要将她的裸体盖住。这位仙女与前面几位最大的不同是全身上下裹着一身花衣服，只露出脸和手来，拿到道学先生面前也是合格的，与维纳斯形成了鲜明的对比。她也有着一头金色长发，颜色比维纳斯的略深。

以上就是画面上的几个人物了，画面背景是一片大海，大海上波光粼粼，看得见美丽的花朵从天空飘下，在画面左边，我们右侧，则是海岸，生长着修长的树，片片叶子都看得清清楚楚。如果我们更加仔细地看，会在画面的左下角看到几株小草，它们仿佛生活在海里，也显得那么柔软而柔弱，仿佛维纳斯纤弱而秀美的身躯一般，二者形成了一个绝妙的呼应，加上另一个对比，即裸体的维纳斯与全身紧裹衣衫的女神的对比，令人感叹波提切利的高妙！

顾名思义，《维纳斯的诞生》就是指维纳斯诞生的场景，这一幕场景我们在《西方文学的故事》第一章《神谱》中就已经听过了。不过您很可能没有读过，所以我再来简单讲讲吧。

却说在很早很早以前，天地间本来是一个空壳子，像一只被抽成了真空的玻璃瓶。后来不知道历经了几世几劫，渐渐地在其中有了个东西，名叫“混沌”。它像一个鸡蛋，在茫茫宇宙中慢慢孵化。不知过了几千几万年，一天终于有个东西破壳而出，这就是古希腊的第一个神——该亚。

这个该亚就是大地母亲，也是万物之母。正是她生下了我们极目所见的世界万物。

她首先生下的是儿子乌拉诺斯，与该亚的大地身份相对，乌拉诺斯则是昊天，或称天父。生下儿子后，由于这个世界上尚无别的男人，该亚便嫁了自己的儿子，不久便珠胎暗结，生下了几

个孩子 是妖怪 眼睛只有一只 头却有五十个 胳膊足足有一百条。后来又生下了个个高大健美的提坦神族。

虽然如此，他们的父亲却不爱他们，甚至于恨他们。因此孩子们一生下来，他就把他们重新塞进母亲的身体。

看到丈夫如此对待自己的孩子，该亚既伤心又生气，决定奋起反抗。

她同被虐待的儿女们商量，惟有那最小的儿子克洛诺斯响应母亲的号召，母子俩便暗暗制订了复仇之计。

该亚预先弄来了一把大弯刀，把它交给儿子。这天，夜色朦胧，乌拉诺斯像往常一样走进妻子的卧房，宽衣解带，赤条条走向在香榻上横卧、一丝不挂的妻子，准备享受温柔艳福。克洛诺斯突然打暗处冲过来，一刀把他的“那话儿”割了下来。乌拉诺斯就这样稀里糊涂地变成宦官了！

他痛苦得大吼，漆黑的血淌向大地，立刻化成了一些怪物，例如复仇女神，还有巨灵族，一帮身体像山一般巨大的怪物。最有趣的是他“那话儿”，它被割下来后掉到了海上，它漂呀漂，一直漂到塞浦路斯岛附近，在那里化成了一片雪白的泡沫，在这些泡沫之上慢慢浮起了一个绝色美女，有闭月羞花之貌、沉鱼落雁之容、倾城倾国之色。

这就是爱与美之神阿芙洛狄忒，罗马人则称为维纳斯，这实际上是同一个神的两个名字。

这就是维纳斯诞生的经过了，也正是波提切利在这幅《维纳斯的诞生》中所描绘的内容。当然，艺术家在这里作了许多想象，添加了许多内容，例如那个大贝壳，还有两位神夫妻以及花衣仙女。这有点儿像作家写小说，总是根据一点儿史实凭借想像力来创作出比实际上发生的事情要复杂得多的作品。

对了，这位花衣仙女也是有名有姓的，据说她就是美惠三女神之一，象征贞淑的女神塞莱亚，她手上的红袍则象征大地。这是《美国百科全书》上的说法。也有的书上说她乃是春神，还有的说她是时序女神，等等。

《维纳斯的诞生》之艺术特色与《春》基本一样 波提切利在这里都是采用了独特的线描手法，使画面极为细腻，一如在《春》中所展现的一样。在这里，我们甚至看得见微风正从西方吹来，因为风神和贞淑女神的衣服都正轻轻地往东飘呢。不过，在他的画面上，我们不会联想起生活本身，尤其是痛苦而疲惫的生活本身 而是联想起另一个世界，一个神的世界 在那里，一切都是那么优美与完美，有时甚至令我们这些作为普通人的观者感动得想哭，因而它太美了，而这种美距我们的现实又是多么遥不可及——甚至比天堂更加遥远，这如何不令我们感到心碎呢？这正是我在再三品味《维纳斯的诞生》后而生的感触。当我默默地注视着画面中的维纳斯，看到她那显得那么柔和而优美的脸庞 那么完美的躯体时 我感到了什么是无能——我知道这样的完美是我在生活中永远也得不到，甚至看不到的。

据说这幅画中的维纳斯是有蓝本的，她就是当时名闻意大利的美人茜蒙奈塔。她 16 岁时就嫁给了一个叫委斯普奇的佛罗伦萨人。后来她被美第奇家族一个重要成员看中，将她据为情妇。在美第奇家族举行的一次盛大选美会上，她被选为“女王”。但正所谓红颜薄命，第二年她便香消玉殒，魂归天国，年仅 22 岁。据说 出殡之日 她没有按惯例被装在棺材里 而是仰卧在花车之上，佛罗伦萨万人空巷，争相目睹她的如花美貌，观者无不叹息。茜蒙奈塔的美也久久地徘徊在佛罗伦萨人的心中。

又两年之后，她的情夫也遇刺身亡，他也正是波提切利的保护者之一。

这两件事都在艺术家心中留下了极深刻的印象，正是他创作《维纳斯的诞生》之直接原因。

第十二章 文艺复兴时期意大利 的建筑与雕刻

布鲁内莱斯基与文艺复兴式建筑。多那
太罗及其不朽之作。

文艺复兴时期的成就以绘画为主，但在雕刻与建筑上也取得了不小的成就，尤其是雕刻，出了几位大雕刻家，例如多那太罗，他堪称文艺复兴时期最伟大的艺术家之一，另一位伟大的艺术家米开朗其罗也是一位伟大的雕刻家，而且他自认为主要不是画家，而是雕刻家。同时，在建筑方面，意大利人也取得了不小的成就，创造了一种新的建筑式样——文艺复兴式建筑，它的主要特点是像绘画与雕刻等艺术形式一样，超脱了中世纪的羁绊，而重新从古希腊与罗马的艺术成就中汲取精华。

创造这种建筑形式的代表人物，就是我们前面讲过的透视法的创立者布鲁内莱斯基。

布鲁内莱斯基是文艺复兴式建筑的创造者 布

鲁内莱斯基于 1377 年生于意大利佛罗伦萨，比文艺复兴时期另一位伟大的画家马萨乔还要年长二十多岁。早年父亲曾希望他

去做既有社会地位，收入又比较稳定的公证人，但他天生爱好艺术，最后父亲终于同意他从事艺术创作。他先师从于一个金匠，由于天资超凡，不久就能够独立铸造各种美妙绝伦的金银饰品了。但他并没有满足于当一个手艺高超的匠人，而是投身于更伟大的艺术形式——雕刻与建筑。

他第一次在人才辈出的佛罗伦萨艺术舞台上亮相，是 1401 年，参加佛罗伦萨洗礼堂铜门浮雕的选拔赛。关于这次竞赛我们在《西方地理的故事》之第十一章《意大利之旅》（中文《两座“天堂之门”和一座先贤之祠》中曾经提过。15 世纪初，为了庆祝佛罗伦萨终于度过了可怕的鼠疫之灾，一些富有的商人们决定为佛罗伦萨城的洗礼堂建一扇新大门，在一次竞赛中，吉贝尔蒂和布鲁内莱斯基两位艺术家同时中标，但布鲁内莱斯基不愿意和别人合伙搞设计，就跑到罗马去了。于是吉贝尔蒂开始独自工作，他花了二十一年才完成。北门由 28 块浮雕组成，大部分是按年代顺序排列的圣经故事。这段时间正是文艺复兴运动在佛罗伦萨兴起的时候，故它被认为是文艺复兴开端的标志。

这个故事的另一种说法是，布鲁内莱斯基在最后的决赛中败于吉贝尔蒂。但不管怎样，有两件事是肯定的：一是最后布鲁内莱斯基没有参与大铜门的雕刻，二是大铜门之洞开乃是文艺复兴之始发的标志。还有一个事实是：布鲁内莱斯基的落选浮雕乃是一件伟大的艺术杰作，其艺术水准丝毫不亚于吉贝尔蒂，相反，在我们这些现代人的眼光里可能尤有过之呢！他牢牢地抓住了人物惊心动魄的一瞬间，令观者不能不为之动容。而吉贝尔蒂的作品则与布鲁内莱斯基的很不一样，它是柔和而优美的，构图尤为完美，很合乎当时养尊处优的阔佬们的口味，也许这正是它获选的原因，但它远没有布鲁内莱斯基作品那种雷霆

般的力度。

与吉贝尔蒂的竞赛失利后，布鲁内莱斯基对雕刻失去了兴趣，转向了建筑，并且在这个领域站稳了脚跟，最终成为了西方历史上最伟大的建筑家之一。

他的成名之作就是佛罗伦萨大教堂。

多莫大教堂的穹顶 关于佛罗伦萨大教堂，即多莫大教堂，我们在《西方地理的故事》第十一章《意大利之旅》（中）中已经说过了。我们说到，走近多莫，您会立刻被它的美丽高贵所折服。多莫教堂极高极大，全部的墙面都由三种颜色的大理石砌成，白色、深绿、粉红。整体的颜色搭配简单而沉静，局部细致地由这三种颜色大理石配成的图案装饰，既巧妙又决不喧宾夺主。正面墙壁上有许多白色大理石雕塑，巧夺天工又毫不奢华。矗立在一侧的钟楼有着和教堂同样的风格 浑然一体。

全名叫菲奥雷的圣马利亚大教堂的多莫教堂，花了佛罗伦萨人整整一百四十年时间才建成，先后有三位建筑师把他们的生命耗费在这里。

多莫大教堂是怎么来的呢？我们知道，文艺复兴时代的佛罗伦萨以它的财富与文化而傲视意大利诸城。为了表达他们的自豪，佛罗伦萨人决定建一座最大的教堂。他们请了当时的建筑大师坎比奥负责建造工作。工程从 13 世纪末开始，十四年后坎比奥去世了，工程停顿下来。又过了二十来年，伟大的乔托被请来继续工作，他着重建筑大教堂的钟楼，不幸三年后他也去世了。建造工作一停又是二十年。后来接着又建，14 世纪中叶时教堂的轮廓大致出现。

又过了差不多五十年，这时的佛罗伦萨更加强大，他们做出了一个更惊人的决定：为了和城市的地位相称，他们要建造一个世界上最大的穹顶！

通过公开招标竞赛，佛罗伦萨人把这个艰巨任务交给了布鲁内莱斯基。

布鲁内莱斯基想出来的办法是先在内部建一个厚厚的小穹形屋顶作为支撑，然后在此基础上建一个大而薄的穹顶。

大穹顶于 15 世纪上半叶最后建成，并且真的是当时世界第一的大屋顶，现在则名列第二，仅次于罗马的圣彼得大教堂。大穹顶内部离地 50 米左右，教堂最高处超过百米。大穹顶是可以上去参观的，不过在地面入口分明地写着：“463 级台阶 没有电梯。”您气喘吁吁登上穹顶的最大回报是可以饱览佛罗伦萨的秀美的风光。

这个穹顶的另一个特色是它没有沿用当时盛行的哥特式建筑风格，大胆采用了罗马古典建筑式样，它们之间的区别是很明显的：多莫教堂没有哥特式风格建筑的尖顶。同时它又不同于像比萨大教堂这样的罗马式教堂，而是在原来古希腊、罗马式建筑的基础上，布鲁内莱斯基提出了许多新的建筑法则并创造了新的建筑技巧甚至建筑机械，令他的建筑不再是古希腊、罗马式的简单摹仿，而是开创了一种新的建筑风格——文艺复兴风格。这在中世纪是一个突破，标志着教堂建筑，同时也是整个建筑，一个崭新阶段的开始。

多莫大教堂是布鲁内莱斯基建筑艺术生涯之最伟大的成就之一，从此奠定了他作为佛罗伦萨甚至整个意大利最伟大建筑师的地位。成名之后，他的建筑合约纷纷寄来。他先后搞出了许多建筑经典之作，例如我们在《西方地理的故事》中游佛罗伦

萨时去过的圣洛伦佐教堂，还有佛罗伦萨的育婴院、帕齐礼拜堂，等等。其主要特色是无论建筑的外部还是内部，都简单明了，宁静而优雅，与以前辉煌壮观的古希腊、罗马神庙或者同样壮观并且结构极为复杂的哥特式建筑都迥然不同，且更加实用，是一种以人为中心的建筑，这正体现了文艺复兴的思想精髓。

1446 年 布鲁内莱斯基逝世于佛罗伦萨 终年 69 岁。

我们现在来欣赏一下布鲁内莱斯基的代表性作品，从中可以窥见布氏风格之特色。

我们要欣赏的第一件作品就是多莫大教堂的大穹顶。

前面我们已经多次谈到了穹隆。它们始于伊特那斯堪人的拱门，后来发展成为穹顶。古罗马人在这方面成就巨大，其代表作就是万神庙的带方格的巨大圆形穹顶，后来到了哥特式建筑风格时，由于肋拱的引入，便相应产生了高高的尖状穹隆。现在，到了文艺复兴时代，到了布鲁内莱斯基，他几乎是独立地创造了一种新的穹顶 就是带有‘肋’的穹顶。

说起这穹顶建筑还有一个小故事。原来，自从接下为佛罗伦萨大教堂建筑穹顶的任务后，布鲁内莱斯基发现，如果按已有的建筑方式，这几乎是一个不可能完成的任务。因为穹顶下面是一座八角形建筑，其跨度超过 40 米 可谓惊人 要在这样的一幢建筑上面再加盖一个巨大的穹顶，在当时的建筑技术条件下是不可能完成的。于是布鲁内莱斯基这时候发挥了他卓越的创造天才，一方面思考穹顶的建筑方法，另一方面为这种方法设计发明新的建筑机械。

布鲁内莱斯基的法子说来也简单。他先定好肋拱，然后在肋拱间将橙红色的砖块一块块砌上去。又由于穹顶太大，如果一直就这么不停往上砌，下面已经砌好的肯定承受不了会掉

下来，因此布鲁内莱斯基便将整个的穹顶分成一层层，从下往上砌。例如先砌好第一层后，等上一阵子，它干燥了，结实了，再砌第二层，然后再等上一阵，等它结实后再砌第三层，如此下去，直到最后一层砌好。此外，布鲁内莱斯基还采取了一个妙法，就是将穹顶砌成内外两层，这样就使得巨大的外层穹顶有一个支撑，另一方面正因为有了这个依托，外层穹顶的砖块可以适当薄一些，这样就减少了它的自重，穹顶也就更加牢固了。

当然，事实上建筑起来远没有这样说起来容易。由于穹顶如此巨大，距地面如此之高，仅仅将大量的建筑材料运送至几十上百米的高度在当时就是一个巨大的技术难题。如果像以往一样靠人力一块块砖、一桶桶混凝土往上抬，所需要的人力开支是个天文数字，即使豪富的佛罗伦萨恐怕也承受不了。但布鲁内莱斯基凭借他的智慧与创造力发明了一样样的施工机械，例如一种巨大的吊塔，能够自如地将建筑材料从地面直吊上百米高空，这就省略了巨大的人工，仅这一项就足以使他称为伟大的发明家了。

1420 年穹顶开始建筑，十六年后正式完工。

穹顶的完工之日成为佛罗伦萨历史上最值得自豪的时刻之一。这时的佛罗伦萨已经是意大利最强大的城邦之一，其领土不但包括佛罗伦萨，还包括了周围许多城市，例如著名的比萨和锡耶纳等，财富冠于天下。深以自己的城市为自豪的佛罗伦萨市民们，看到这把天下独一无二的“大伞”高高耸立在他们的城市里，下面的大厅大得“可以装下所有的托斯卡纳人”，白色的肋拱和中间的橙红在蓝天的衬托之下显得极为壮观，无不感到万分的荣光。

佛罗伦萨的育婴院是最早的人性化建筑之一——布

鲁内莱斯基的第二项著名工程是佛罗伦萨的育婴院。

佛罗伦萨育婴院是美第奇家族的老祖宗科西莫·美第奇建来捐赠给佛罗伦萨市民的，大概是专门用来收养没有双亲或者双亲没有能力抚养的儿童。

这座育婴院一看就给人十分深刻的印象，它的特色主要表现在建筑外部那令人感到舒畅无比的宽阔广场和底层那漂亮的长廊。

我们说过，文艺复兴精神的核心是以人为本，而布鲁内莱斯基则在他的建筑上最好地体现了这个宗旨。具体地说，就是使建筑更适合于人的居住。以前，在欣赏哥特式建筑时，我们所见到的只是它的辉煌壮丽：外面高耸的尖塔、里面高耸的柱子和高高屋顶，这一切都只是为了表达一个中心——神是何等崇高，人在上帝面前就像站在那巨大的教堂面前一样，是何等藐小！至于它是否适合于人的居住就不在重要的考虑之列了。教堂里当然也是有人住的，就是教士们，但教堂建筑时可丝毫没有考虑到要让他们住得舒服，相反，甚至要让他们不舒服呢，好让他们在肉体的痛苦之中更加体味到亲近神的幸福！

但到这里，到布鲁内莱斯基的建筑这里，就不一样了，当他建筑育婴院时，他考虑的可不是神，而是人，是如何让生活在里面的人更加舒适，同时兼及建筑的艺术之美。

为什么要有广场呢？我想布鲁内莱斯基是基于两点考虑：一是前面有个广场，育婴院里的孩子们就有了一个活动的场所，在这里能够做游戏，娱乐一下，对身心健康都有好处。二是由于有了这个广场，使整个建筑顿时开阔起来，增添了美感。

至于长廊，它的作用也是显然的。当我们从广场外面看过

去，看到的不是一栋普普通通的三层楼房和一排排的窗子，而是一列轻盈的长廊，或者称为拱廊。这些拱廊十分美观，它那些美丽的柱子就是美最好的载体。布鲁内莱斯基在这些柱子上采用了我们在古希腊神庙中看到过的柱式：科林斯式。它使育婴院有了一种相似于古希腊神庙的美感，同时又由于没有那样高耸，便显得十分亲切了。这个拱廊的实用之处也是明显的，在《西方地理的故事》中我们讲过佛罗伦萨是地中海式气候，这种气候类型的特点是夏季干燥，冬季温和多雨。有了这个长廊，孩子们夏天就可以在里头纳凉了，到冬天，当大雨来临时，他们又可以迅速地玩耍的广场躲到拱廊下面避雨。

这个育婴院被认为是文艺复兴建筑的代表之作。

帕齐礼拜堂中的几何之美 作为布鲁内莱斯基另一代表作的帕齐礼拜堂也与育婴院类似，充分体现了作者的人文主义思想。

就外表而言，帕齐礼拜堂与育婴院相似，在前面有漂亮的柱廊，柱廊前面也有一块空地，其作用也是类似的。而且由于帕齐礼拜堂作为宗教场所，这样做更有深刻的意义，它说明在布鲁内莱斯基眼里，或者说在这里，人与神之间的距离远没有哥特式教堂里那样大 相反 神是亲切的 与人很亲近。

在这里我们要特别提出来讲一下的是帕齐礼拜堂结构的几何之美。

我们知道，布鲁内莱斯基是科学的透视学的创立者，他创立透视学并非为了绘画，而是为了建筑设计，而运用透视学进行建筑设计时，所绘制出来的图纸实际上就是一些几何图形，这就像我们现在运用透视学来画一个方形盒子一样，它所呈现出来的

形状无非就是一些正方形、长方形和平行四边形之类，这些规则的形状即使简单地画在纸上也呈现出某种独特的几何之美。这种几何之美布鲁内莱斯基是十分熟悉、擅长而且喜欢的，他也毫不犹豫地将其运用于他的建筑作品上，其典型作品就是帕齐礼拜堂。

帕齐礼拜堂的几何美从外面一眼就可以看出来，因为它的结构是相当简单的：下面是一列 6 根柱子构成的柱廊，它们左右一边 3 根。3 根柱子与上面的横梁，叫楣梁，构成两个标准的长方形。在 3 根柱子的每两根之间的距离要宽些，上面是标准的圆弧。此外，在一边，在楣梁上方又有许多方块，它们分成两组，就像两个关着的窗子，每个窗子又分成相等大小的 4 块，中间以窗棂分开——当然它们实际上并不是窗子，这几个小块又称为嵌板。两个窗子共有 8 块嵌板，而另一边也是同样，因此整个礼拜堂的正面共有 16 块这样的嵌板。这些嵌板的每一边在建筑上被称为“金尺度”。从这个名字就知道它是一种“尺子”，能够度量什么的。的确如此，它能够度量这栋建筑的每一部分，并且将之恰恰等分。例如，最明显的是我们看嵌板宽度与下面两根柱子之间距离的比为 1:2，而礼拜堂整个正面的宽度又刚好等于嵌板宽度的 12 倍。

这些长方形、正方形、直线与中间的圆弧组合在一起显得宁静、优雅、端庄，甚至给人一种神秘之感。

布鲁内莱斯基也同样重视建筑的内部。他的另一座名建筑，佛罗伦萨的圣斯皮里托教堂，内部结构极为符合布鲁内莱斯基创立的透视学原则，例如两边的柱子依次递进，笔直呈一线，并且随着距离的增加，显得越来越短，最后汇聚于中间的布道坛，简直就是一幅典型的透视图。

多那太罗是文艺复兴时期最伟大的雕刻家之一——谈了

布鲁内莱斯基及其建筑之后，我们来讲讲多那太罗的雕刻。

多那太罗是文艺复兴时期最伟大的雕刻家之一，也是专事雕刻的艺术家，在这一门里的成就仅次于米开朗其罗。

多那太罗也是佛罗伦萨人，生于约 1386 年，是一个纺织作坊主的儿子，但他所在的家族却是佛罗伦萨著名的从事银行业的家族，也许多那太罗家是这个家族中最贫穷的一支吧。在他年纪不大时父亲就去世了，他大约这时候开始独立谋生，据说原来他想成为一个金匠，但 17 岁时便投入了当时最著名的雕刻家之一吉贝尔蒂门下。由于天资聪颖，不几年便成了老师的得力助手，在老师获得前面提过的佛罗伦萨洗礼堂铜门浮雕的生意后，他成了合作者，为吉贝尔蒂的“天堂之门”做出了贡献。

到 1407 年，多那太罗二十出头时，他离开了师傅，到了另一个雕刻作坊，在这里开始独立创作。这时他遇到了一位对他一生的创作产生了相当大的影响的人物——布鲁内莱斯基，并开始接受其影响。

多那太罗的第一件较重要作品是作于到新作坊次年的《大卫像》。

第一尊《大卫像》 关于大卫和哥利亚的故事在西方流传久远。我们在《西方哲学的故事》第九章《犹太人的故事》一节中曾讲过大卫，他是以色列人的王，带领以色列人建立了统一的国家，成了统一的民族，千年梦想终成现实，这也是以色列人历史上的黄金时代。大卫的许多英雄事迹之一就是杀死巨人歌利

亚 这事迹见于《圣经·撒母耳记》(上 第十七节。起因是非利士人与以色列人争战，从非利士营中出来一个讨战的人，名叫歌利亚，是迦特人；他身高六肘零一虎口，头戴铜盔，身穿铠甲，甲重五千舍客勒；腿上有铜护膝，两肩之中背负铜戟；枪杆粗如织布的机轴，铁枪头重六百舍客勒。有一个拿盾牌的人在他前面走。”这样的高度折合成现在的尺寸身高约为 2.7 米，盔甲重约 57 公斤，枪头重约 7 公斤。够吓人了吧！以色列人怕死了，不敢迎战，歌利亚天天站在以色列人的军营前骂战，如是达四十日之久。这时以色列人的王是扫罗，也是一个著名的勇士，但他也怕了，不敢出战。他的子民中的一个叫耶西，他有 4 个儿子，3 个大儿子正跟随扫罗出征，最小的儿子叫大卫，在家里替爹爹牧羊。这天，他受了父亲之托，带几个饼来给哥哥们。在军营前他听到了歌利亚的叫骂，就奋而出战。他出战时，由于不习惯穿戴从来没穿戴过的盔甲，就脱了，赤身迎击歌利亚。他用一块石头放在射石机里，将石头像箭一样朝歌利亚射去，石头打中了歌利亚的额头，一直打进他的脑袋，非利士人的勇士就这么被大卫杀死了。后来，大卫在以色列人中的地位节节高升，终于在扫罗死后成了以色列人的王。

大卫杀死巨人歌利亚的故事在西方艺术史上成为许多艺术家的创作灵感之源，关于它的艺术作品数不胜数，多那太罗的作品就是其中著名者之一。

多那太罗一生创作过多座大卫雕刻，其中重要者就有两座，这是第一座。

这是一座大理石像，现藏于佛罗伦萨的巴杰罗博物馆。作品中的大卫是一个少年人，他胸前赤裸，只在后背挂着件披风，下身系着块长布，像条裙子。他右手搭在小腹前，左手则掀起裙

子一角，又在腰间。再往下看，他脚下有块石头样的东西，仔细一瞧原来是个人头，长发长须，显然就是巨人歌利亚了。最后看看大卫的脸，也许由于是雕像的缘故吧，脸上看不出有什么表情，倒不像英雄大卫，而像个普通的英俊少年，头顶满是结成一圈圈的髻发。

由于这时候的多那太罗还只有二十出头，实在是年轻，这部作品算不上是西方艺术史上的经典之作，但依然是一件相当出色的作品，大卫身体各部分都处理得相当细腻，例如披风和裙子上的褶皱，还有胸前隐约凸起的肌肉，等等。他的姿势，那种稍微侧倾的姿势也很优雅，同时使雕像显得优美。

作完《大卫像》后的次年即 1409 年，多那太罗与布鲁内莱斯基一起到了罗马。在这里，他们终日徜徉在众多伟大的古典巨作之中，不停地观赏、临摹甚至复制，汲取古典时代大师们的艺术精髓。就像《剑桥艺术史》之《布鲁内莱斯基和多那太罗在罗马》一节中所描写的一样：

我们可以想象这两个年轻人就像两个学生，面对足以鼓舞他们对佛罗伦萨的光荣和自己的未来充满希望的伟大古迹，热烈地讨论着他们的体味和未来的设想。

《圣乔治》与它的浅浮雕 多那太罗先于布鲁内莱斯基回到佛罗伦萨，为佛罗伦萨的奥珊米给列教堂创作了一尊雕像《圣乔治》。这算得上是他的第一尊名雕像。

从这尊《圣乔治》雕像一看就知道圣乔治是一位武士。他站在一个神龛之内，全身披着铠甲，背后还有一件披风。他双腿

叉开，前面竖起一块盾牌，高及腹部。圣乔治左手抚在盾牌之上，右手自然下垂，握着拳头。他的头微微昂起，极目向前。这一切组合起来我们分明看到了一位已经披挂妥当，正准备挥剑上阵的战士。

为什么艺术家要把圣乔治塑造成这个形象呢？与一般苦行僧的圣人可大不相同。这是因为圣乔治事实上也是一位武士，而且是西方基督教世界最重要的圣人之一。我们且来说说这位圣乔治的故事吧。

圣乔治原是罗马帝国时代一位信奉基督教的武士，原名乔治，是卡布多喜亚人。某日，他到里比亚去。这时那里的沼地里正盘踞着一条毒龙，逼迫人们每天供给它两顿羔羊，后来羔羊都吃完了，大家只好用活人来供它，每天抽签决定谁去作牺牲。有一天，国王的女儿被抽中了，正当她走近沼泽，准备供毒龙吞噬时，乔治赶到了。他提起利矛，把毒龙刺倒在地上，并用腰带把它缚住，牵到城里，当众杀死。居民们十分高兴，乔治乘机向他们宣扬基督教，于是当时就足有 1.5 万人受洗入教，成为了基督教徒。

那时罗马帝国正在残酷迫害基督教——有些事情您可以参考《西方哲学的故事》第十章《基督教的故事》之《痛苦与胜利》一节。乔治看见许多信徒已经心生恐惧，信仰动摇，就站在广场，当众高呼：“外教人的神道都是假的，惟有我们的天主，才是创造天地万物的真主宰。”当地的罗马总督就把他拘捕，用乱棒重打一顿，再用烧红的烙铁烫他。但当天晚上，耶稣便显圣于他，治愈了他的伤痕。

第二天，又有一个巫师准备了一杯毒酒，给乔治喝。乔治喝了，一点儿事也没有。再往后，乔治甚至被放在两个有尖刺的巨

轮中碾，被放在熔化的铅汁里煮，但仍然毫发无损。

罗马总督见无计可施，便用甜言蜜语诱骗乔治向邪教的神献祭，乔治将计就计，故意装成有些动摇的模样。这时神庙挤满了看热闹的人，大家都想看看这个倔强的基督徒今天怎么屈服。乔治到了庙里后，便立即念经祈祷上帝，天上顿时降下烈火，把庙宇、神像、僧侣一股脑儿都烧死了。总督的妻子见了这件事，也立即信奉了基督教，但总督仍执迷不悟，下令将乔治斩首，但总督在回家途中便被天火烧死了。

乔治的事迹不久传遍了基督教世界。后来基督教终于成为了罗马帝国的国教，开始搜集各圣人的事迹，用来奉拜，乔治便被称为“圣乔治”了。东方——如埃及和叙利亚——的基督教修道院和教堂大多以他为主保。再往后，法、德等国也都相继尊奉了圣乔治，其中在英国对圣乔治的礼敬尤为普及，终被奉为全英国的主保圣人，直至现在。

正因为圣乔治这种武士的身份，所以他的雕像自然应当披戴盔甲了，多那太罗的这尊雕像可以说是对圣乔治特色恰如其分的表达。尤其是，当我们注视圣乔治的面容时，会看到他与大卫已经不同了，从他紧抿的嘴唇、圆睁的眼睛、刻着抬头纹的额头上都不但可以看到作为一个有武士外表的圣乔治，而且可以看到一个有着内在英武精神的圣乔治。

除了雕像本身外，他所站立的神龛的基座也是很有名的，那上面正有他屠龙的著名浮雕。浮雕上，圣乔治骑在毒龙身上，毒龙正狂跳不已，像要将背上的骑士摔下来，在他的后面有一个窈窕淑女正亭亭玉立，就是圣乔治从毒龙嘴里救下的美丽公主了。

这个浮雕的特点是很浅，一刀一笔仿佛是在大理石上轻轻划过，然而却并不显得无力，相反，它能够表达出丰富的内涵且

使画面看起来十分优美，甚至有深远的空间感，而且多那太罗在这里没有运用多少他的老朋友布鲁内莱斯基的透视法。那么他如何能够让浮雕显得有深远的空间感的呢？

原来，多那太罗在这里运用了一种崭新的法子，即通过浮雕面很微小的起伏来表达空间感。然而这里又有了一个新问题：我们知道，要表达深远的空间感与立体感通常得通过雕刻得比较深才能做到，那么雕刻得浅又如何能够做到这一点呢？

原来，多那太罗在这里想到了一个妙招：他的那些雕刻面微小的起伏其实都不是随意为之的，而是有着特殊的用意，即他在浅雕时参考了光线的影响，具体说是遵循光线照射到浮雕面时的反射规律而定的。我们知道大理石是能够反射光线的，而且这种反射还很敏感，只要大理石表面有轻微的起伏，它的反射就会不同。正是利用了大理石的这种特性，多那太罗才能用浅浅的雕刻造成深远的空间感。这就是后来的“平雕法”，多那太罗便是这种新雕刻法的创立者。

《圣乔治》的创作使多那太罗名声鹊起，订单纷飞而至。大约在这时候，他遇到了一生中另一位重要人物米开罗佐。米开罗佐也是一位出色的雕刻家，他们俩人一度共用一间工作室并共同接受一些订单，两人的合作使他们能够接受一些大型雕刻订单，为许多大型建筑制作雕像群，例如为巴尔达沙里·科西亚的陵墓制作的雕像群，等等。这时多那太罗在一定程度上借鉴了布鲁内莱斯基的手法，想在雕刻上运用透视法而不只靠光线明暗的对比来表达空间感。

浮雕《莎乐美》中的透视法 这个时期多那太罗最有名的作品应当算是《莎乐美》了。

关于莎乐美与圣约翰的故事也是基督教历史上最有名的传说之一。莎乐美是犹太希罗底王后的女儿，我们在《西方哲学的故事》中曾提过的希律王的继女，巴比伦的公主，关于她与圣约翰的故事曾有许多艺术家和作家为之雕刻、作画、作曲甚至写小说和剧本，有的还是名作，例如王尔德的剧本《莎乐美》、理查·施特劳斯的歌剧《莎乐美》、莫奈的油画《莎乐美》，等等。特别是莫奈的《莎乐美》，更是美术史上的经典之作。

在多那太罗的《莎乐美》里，与前面用平雕法创作的圣乔治斗龙浮雕迥然不同的是，它采用了明显的透视法。在这里，我们看到一个士兵正捧着个人头跪在希律王面前，希律王仿佛被这个突如其来的冲击惊呆了，双手像碰到了通红的烙铁般猛往后缩，周围餐桌边上的人也被这恐怖的景象吓怕了，只是表达恐惧的形式各不相同。例如有一人用手蒙住了眼睛，不敢正视，几个人将脑袋凑在一块儿，像在谈论：这是谁的头呀？谁干了这残酷的事？为什么要杀他？更高明的是，多那太罗只让最前面这些中心人物占了画面的下面一半，在这些人的后面，即画面的上半部分，是一堵墙，它上面竖立着一连四个拱门，看得出这拱门像一间屋子的门一般，在里头还有空间，甚至还有一支乐队，几个乐师正埋头演奏。他们显然没注意这边发生的事，他们的平静与这边的惊慌形成了强烈对比，产生了奇妙的艺术效果。更远些，在这拱门之后还有一层拱门，它们被这边的拱门半遮半掩，里面也有人。更往后，隐隐约约地，还有更多的门和景物。总之这一切都给人以惊人的透视效果，使这浮雕虽然只有一个画面，然而整体上给人的印象却像是在讲述一个完整的故事呢！

这青铜浮雕是多那太罗接受布鲁内莱斯基影响的最后的纪

念，此后不久，他便再也不用这种方法雕刻了，而是又像以前一样用光线的明暗对比来表现他的雕刻艺术了。我想这里可能有两个原因：一是作为一个伟大的艺术家，一个有着卓越的创造才能与创造意识的艺术家，他怎么会心甘情愿地跟着别人走呢？何况这时他自己已经创造了平雕法。二是既然他的平雕法只要用很浅的深度便能表达深远的空间，其效果不亚于运用透视法进行深雕，而平雕所花的力气显然比深雕要少得多，这样一比起来，用平雕法就是当然的选择了。后来，多那太罗更是意识到了这一点，终于同早年的良友布鲁内莱斯基分道扬镳了！

这时的多那太罗已经年过四十，人到中年了。1432年他同米开罗佐再访罗马，在那里他再一次体验了古希腊、罗马的艺术之魂。这一次他不但是一个欣赏者，也参与到罗马的艺术创作中去了，已经成名的他两度获邀为圣彼得大教堂圣器室制作浮雕。同样重要的是，他遇到了“文艺复兴人”阿尔贝蒂，阿尔贝蒂将其名作《论绘画》里的一些观点讲给多那太罗听，令多那太罗深感“于我心有戚戚焉”，对他以后的创作风格产生了良好的影响。

第二年，多那太罗回到了佛罗伦萨，运用他从罗马之行产生的新思路创作了许多作品，其中最主要的是又一尊《大卫像》。

第二尊《大卫像》 这大卫就是我们前面说过的杀歌利亚的大卫，这已经是多那太罗第二次雕刻大卫像了，不过上次是大理石像，这次是青铜像。

这座《大卫像》被认为是多那太罗最著名的作品之一。它最大的特点是采取了古希腊雕像的全裸方式。

我们在前面讲古希腊艺术时，曾提过的不少古希腊的雕像，

例如《持矛者》像，都是全身上下一丝不挂的。古希腊之后，包括罗马在内，也许因为世风的变化，这种风格的作品就越来越少了。现在，到了多那太罗这里，他再一次采用了古希腊雕像这个特点 创作了全裸的《大卫像》。

在这尊雕像里，大卫左手自豪地叉在腰间，右手持着一把刀，身体稍微右侧，因而将重心置于右腿，右侧臀部也因为重心在这一边而崩紧。他的左脚抬起，轻松地踏在一个人头之上，这个人头长须蓬乱，眼睛紧闭，还戴着头盔，就是歌利亚了。再看大卫身上，极为写实：男性的小乳头、凹进去的肚子和微凸的小腹 甚至阴茎 都清清楚楚地雕刻出来。

如果您再仔细瞧，会发现这座雕像有些地方相当古怪：一是大卫蓄着长发 面庞与其说像男人 不如说像女人 异样地清秀。二是他戴着帽子或者战盔。

为什么这些地方都古怪呢？第一点当然是因为大卫作为一个男人，一个勇士，诚然英俊，但也不大会长着个小姑娘的脸蛋儿呀，还髻发垂肩呢，有点儿怪吧？第二点是头上的帽子或者头盔 这个则与《圣经》不符甚至相背。《圣经·撒母耳记》（上）第十七节里有这样的话，在大卫自告奋勇出征前：

扫罗就把自己的战衣给大卫穿上，将铜盔给他戴上，又给他穿上铠甲。大卫把刀挎在战衣外，试试能走不能走。因为素来没有穿惯，就对扫罗说：“我穿戴这些不能走，因为素来没有穿惯。”于是摘脱了。

这说明大卫在出征前是没有戴头盔的，而多那太罗却在这里刻意地给大卫加了顶帽盔，而且说实话，是顶并不好看的帽

盔，颇像我们在电视上看过的外国淑女们头上戴的那种软帽呢。为什么多那太罗要这样做呢？那就不得而知了，也许是他故意这样做吧，要知道天才们总是有自己的主意，不肯对任何人，哪怕《圣经》惟命是从的。

这尊雕像高近 1.6 米 与一个少年人的实际身高差不多 总之是一件富于古典美，非常有趣的艺术佳作。

斯时多那太罗的事业已经卓有成就，声誉传遍意大利。另一座意大利大城帕多瓦便力邀他去那里干他的事业。他去了，这是 1443 年左右的事。

在帕多瓦创作了不起的《加塔梅拉塔骑马像》 多那太罗在帕多瓦呆了足足十二年，从 1443 年到 1454 年 在这些年里他为帕多瓦人增添了许多件艺术杰作，例如为圣安东尼的大祭坛制作《圣母子与圣徒》大型雕像群，但最重要的作品还是《加塔梅拉塔骑马像》。

“加塔梅拉塔”是艾拉斯莫·纳尔尼的外号 他原来是威尼斯的雇佣兵队长，当时一位杰出的军人，以果敢著称，在整个意大利受到广泛的崇敬。帕多瓦人决定为他建立一座纪念雕像。为了正确地表现这位英勇的军人，多那太罗可谓煞费苦心，终于又一次在古人那里找到了恰当的表达方式。

我们在前面讲古罗马的雕刻艺术时，曾欣赏过马可·奥勒留的骑马像 在那里 马可·奥勒留这位古罗马的哲学家皇帝，骑在一匹高头大马上，既手无寸兵，又像在麾军前进，恰当地表达了他作为智者与帝国军队统帅的统一形象。我们知道多那太罗几度去过罗马，肯定也见过这尊雕像，想必也给他留下了深刻的印象。于是，当他为加塔梅拉塔的雕像为难时，自然产生了联

想：两人都是伟大的战士，同样的表达方式必都适合于他们。这联想的结果就是多那太罗的《加塔梅拉塔骑马像》了。

《加塔梅拉塔骑马像》的整体可想而知，是加塔梅拉塔骑在马背上。因此整个雕像可以分两部分看，一是马，二是人。我们先来看配角——马。

这是一匹高头大马，长得膘肥体壮，看得出是匹千里良驹。它三条腿落地，只有左前腿提了起来，像是蓄势待发，又像在前进之中突然被勒住。它上面的骑士就是加塔梅拉塔了。

据说“加塔梅拉塔”在意大利语中的意思是“狡黠的猫”，这说明了加塔梅拉塔不但是个勇敢的战士，更是位足智多谋的统帅，而多那太罗在这里也极为出色地表达出了这一点。应该说，作者雕刻的手法是相当简练而粗犷的，没有雕刻太多的细节，例如头发并没有精雕细刻，只有相当稀薄的几团罩在头上。他虽然穿着盔甲，但看得出来艺术家同样没有着力于之。那么雕像的出众之处在哪里呢？

例如面容。加塔梅拉塔的面容并不像前面的圣乔治或者大卫一般俊美，相反倒有些难看呢：长着个硕大的鼻头，大得有些不成比例，眼睛也凸出来，有点儿金鱼眼的意味，远没有如古希腊、罗马雕像那种深陷的显得充满了智慧的眼睛。面容清瘦，嘴唇紧抿，仿佛要发怒的样子。多那太罗通过这些看似平凡的模样雕刻出了加塔梅拉塔军人的内在特征——他的坚强意志、他勇敢无畏的性格。此时，他似乎处于静止之中，但仍然显示出了内心强烈的激情。

还有他的衣着。他身着古罗马将军似的军装，胸前盔甲上装饰着胜利女神像，表明他崇尚古罗马的伟大与光荣。他是一个文艺复兴式的战争英雄，就像前面的文艺复兴艺术家们一样，

他的出身可能并不高贵，但他坚强、勇敢，为了达到目的将果断地、毫不犹豫地踏着敌人的尸体前进。这些正是当时意大利人所崇尚的品格。而多那太罗也正是将他作为这样的人物来雕刻的。可以说，这既是一件罗马式的古典作品，又是一件“冷酷的”自然主义作品，在这里艺术家对模特几乎没有进行任何的精细加工，更没有美化之，而是直接地表达对象的灵魂，哪怕他所具有的是一个令人恐惧的灵魂。

《加塔梅拉塔骑马像》前后花了多那太罗近六年的光阴，直到 1453 年才完工。

次年，他回到了佛罗伦萨。这时他发现自己仿佛不是回到了家乡，而是到了异乡呢。

他诚然仍受到佛罗伦萨人包括美第奇家族的尊敬，被尊为大师，有许多学生和朋友，过着舒适的日子，就像后来那位著名的艺术史家瓦萨里所言：“他是一个非常慷慨、亲切而有礼貌的人，他对朋友们的关心，胜过关心自己。他从来不看重金钱，他把钱放在篮子里，用绳子把篮子拴着挂在天花板上，他的学生和朋友都可以从那里拿取自己想取的数目，而不必和他谈及此事。”

然而这是生活。在艺术上，多那太罗发现自己已经与佛罗伦萨正流行的艺术格格不入了，现在佛罗伦萨人最崇拜的是吉贝尔蒂，他的“天堂之门”使他成为了佛罗伦萨人心目中的艺术家之王，那种轻松、优雅、精雕细琢却是多那太罗的艺术作品所不具备也不为他所重视的，他重视的是雕刻出灵魂，而不是完美的形式或者外表。实际上，这时候的多那太罗已经达到了他的艺术之巅！这段时期的代表作是《玛格达琳像》。

震撼人心的《玛格达琳像》 玛格达琳是一位基督教

的女圣徒，她是玛尔大及拉匝禄的妹妹，曾经是一个大罪人，主耶稣曾从她身上赶出了七个魔鬼，在主被钉在十字架上时，她一直站在十字架下，她也是主复活的第一个见证人，在基督教的诸圣人当中她是独特也著名的一个。当初一看到这尊雕像，我仿佛受到了猛地一击，仿佛不相信自己的眼睛：这是什么呀！

是的，这是什么呀？这是个干瘦得已经皮包骨头的老妇人。她直立着，双腿微微叉开，费劲地立在地上，仿佛已经不能承受她身体微小的重量了。她双手合十，头微微仰着，稍向左偏。我们看看她的脸吧，那是一张什么样的脸啊！已经没有了多少肉，惟有凸起的骨头，深陷的眼窝里两只眼球无神地望着什么，嘴唇微微张开，仿佛竭力想要祈祷，但已经没有力气了。这一切已经够令人恐怖的了，但看看她的衣服吧。它们已经不是什么衣服了，全成了一缕缕破布条样的东西，凌乱地挂在身上，还露出个个破洞。我这里无法用笔墨描述那种可怕可怜的褴褛，大家还是自己在图典中去看吧——遗憾的是您要再等等，因为《西方的故事图典》要在完成整套丛书之后才出来呢。

如果将《玛格达琳像》让一个不熟悉多那太罗的人去看，他很可能以为这是一件现代派作品。是 19 或者 20 世纪的现代派艺术家们的大作，不重视对象的外表，而是用独特的手法直接探寻、表达对象的灵魂。但事实上它乃是几百年前，属于文艺复兴早期的多那太罗的作品，这时候连伟大的达·芬奇或者米开朗其罗都还没有登上西方艺术的舞台呢！

也许正由于实在太超前了，这时的多那太罗无法得到艺术的知音，只能在落寞中死去。这是 1466 年底的事。

第十三章 威尼斯画派(上)

这是西方艺术史上最伟大的画派之一，
是追求色彩的大行家。

西方艺术史上画家的成就，通常以两种方式呈现于世人：一是作为个人。艺术家以个人的成就而闻名于世，成为名家大师。二是作为集体，即画派。在这种情况下，画家个人诚然是伟大的，我们要探讨其个人的艺术成就，然而这时同样必须谈的还有他所属的画派。这—是因为画家之所以取得伟大的成就，从某种程度上说是集体的成果，二是因为这一群画家组成的画派的确形成了一些共同之点，而这些共同之点是他们作为一个整体所独有的，在艺术史上显得卓尔不群，自成一派。

这样的画派在西方艺术史上有许多，例如我们所熟悉的印象派、俄国巡回展览派、野兽派等。在文艺复兴时期也有这样一个画派，他们自始至终都是作为一个整体出现的，整体内部的各艺术家既有自己的特色，同时也更有诸多的共同点。这个画派就是威尼斯画派——西方艺术史上最伟大的画派之一。

威尼斯与威尼斯画派的一般特征 顾名思义，威

尼斯画派起源于威尼斯城。关于威尼斯这座意大利名城，我们在前面诸卷中每卷都有涉及，例如在《西方历史的故事》讲文艺复兴的几章中就谈到了威尼斯。

威尼斯以其经济与贸易成就而长期称雄西方，甚至建立过强大的威尼斯商业帝国。早在中世纪时，威尼斯就有了约 20 万市民，只商船就有三千多艘，水手有几万人。其海军的势力一度冠于整个西方世界。我们在《西方哲学的故事》第十章《基督教的故事》中曾提及 1202 年第四次十字军东征中，教皇英诺森三世想打耶路撒冷，也得先同威尼斯人合作，因为只有威尼斯有足以运送与保护人数众多的十字军及其巨额给养的强大海军和运输商船队。在《西方地理的故事》第十二章《意大利之旅》（下）中，我们专门讲过《威尼斯的水中之旅》，在那里我们介绍了威尼斯的地理位置、优美风光与灿烂文化。

这一切也可以看做是威尼斯画派产生的背景，它们说明：威尼斯是一座非凡的城市，在这样一座非凡的城市里，理当产生非凡的艺术，其结果就是威尼斯画派了。

威尼斯画派的祖师是雅各布·贝利尼，他是一个绘画世家的老祖宗。他有两个儿子，秦梯利和乔凡尼，都是著名画家；他还有个女儿，也嫁了杰出的画家曼特尼亚。乔凡尼·贝利尼还是艺术史上最伟大的教师之一，培养了一大批杰出的艺术家，其中包括乔尔乔涅、提香、丁托列托 等等 所有这些人加在一起便组成了威尼斯画派。

不过，威尼斯画派之所以成为一个画派，并不仅仅是因为这

些画家有一个共同的老祖宗，更是因为这些艺术家确实有一个艺术上的共同之点，这就是对于光与色彩的独特运用。

前面我们讲诸位画家时，特别是从马萨乔开始的文艺复兴的画家们，都有各自的特点，这些特点归结起来有两个：一是对于透视法的运用，二是对于线条的重视。第一个可以说是现代西方绘画形成的标志，例如马萨乔和弗朗西斯卡两位文艺复兴早期的画家就在这一点上取得了突破性的进展，使他们的作品具有了令人惊奇的透视效果，这样的效果在马萨乔的《圣三位一体》和弗朗西斯卡的《基督受洗图》中都得到了很好的体现。至于对线条的重视，其代表当然就是波提切利了，他的绘画的主要特征就是用线条，使他的作品，例如《春》或者《维纳斯的诞生》里的每一样东西，都被描绘得十分细致。现在，到了威尼斯画派这里又出现了一个崭新的特点——对色彩与光线的巧妙运用。在威尼斯画派艺术家们的作品里，我们很少能看到波提切利作品中那种明快的线条，而是看到一个个斑斓的色块，而且它们像雾一样地融合在一起，根本没有明显的边界，就像威尼斯海天一色的迷人风光一样。

贝利尼画家家族和威尼斯画派的创始人乔凡尼·贝利尼 在

威尼斯画派灿烂的群星中，最了不起的是四个：乔凡尼·贝利尼、提香、乔尔乔涅、丁托列托。我们后面就把他们作为威尼斯画派的代表——道来。

不过，在这里我们先来把贝利尼家族简单说说。要知道，就像乐坛的巴赫家族或者天文学上的赫歇尔家族一样，画坛上的贝利尼家族也可以称之为最伟大的画家家族呢。

贝利尼画家家族的老祖宗是雅各布·贝利尼 雅各布·贝利尼约生于 1400 年，比文艺复兴画家们的大宗师马萨乔还要大上 1 岁，是地道的威尼斯人。他早年学画，师从当时的名家秦梯利，后来又随他到了佛罗伦萨，在那里接触了当时最为先进的绘画技法，例如透视法，也感受了那里浓郁的艺术氛围，这对他一生影响匪浅。1429 年起，他回到了家乡，从此在那里营造起他的艺术之家来，直至 1470 年左右逝世。

雅各布的绘画作品现存下来的很少，只有 4 件。但他留存下来两本厚厚的素描集，其描绘的内容五花八门，十分广泛，既有建筑风景，也有希腊神话，当然还有基督圣母等等，几乎包括了当时画家们所画的所有内容，因此被后来的许多艺术家，当然，首先是他的儿子与弟子们，拿来作样本，并由此对他们产生了很大的影响。这两本素描集现在一本藏于卢浮宫，一本藏于大英博物馆，都是它们引为自豪的重宝。

贝利尼画家家族的第二位成员是秦梯利·贝利尼

秦梯利是雅各布的长子，老贝利尼为了纪念其师秦梯利而给儿子命了这个名，这是西方人表达对某人尊敬的常用方式。秦梯利·贝利尼 1429 年生于威尼斯，从小跟随父亲学画，他最擅长的是肖像画和风景画，很早就在这方面负有盛名，曾经为当时许多王室显贵画过像，例如福斯卡里总督、塞浦路斯女王等等，后来被威尼斯总督作为威尼斯最好的艺术家派到万里之遥的土耳其，为当时已经占领了君士坦丁堡的土耳其苏丹穆罕默德二世画像。他在土耳其呆了一年多，从 1479 年到 1480 年，不用说获得了高额报酬。回到威尼斯后，他继续受到总督的青睐，经常为威尼斯共和国官方作画，例如总督府内描绘教皇亚历山

大三世和西班牙斐迪南一世冲突的大型壁画，可惜后来都毁于大火。

秦梯利逝世于 1507 年 葬于威尼斯。

秦梯利作品的特色是色彩华丽，有时甚至显得光辉灿烂，人物的描绘也很精确，许多人物甚至就是他的熟识者，缺点是缺少伟大艺术家作品中特有的“灵气”，因此画面虽然宏大而华丽，却显得呆板，缺乏生命力。

乔凡尼·贝利尼是贝利尼家族中之最伟大者 贝利尼画家家族的第三个成员就是秦梯利·贝利尼的弟弟乔凡尼·贝利尼了。

乔凡尼·贝利尼生于 1430 年 是老贝利尼的小儿子，也可能是私生子，不过在当时的意大利这是常事儿，父亲常常把私生子当婚生子一样抚育，就像达·芬奇的老爸将来要做的一样。由于他是最伟大的贝利尼，我们就按照西方人的惯例，以他的姓直接称他为贝利尼吧。

由父亲抚养长大后，贝利尼就直接进父亲的画坊做起了学徒，一直到 30 岁左右，之后他就开始独立作画了。

直到这时，他受姐夫曼特尼亚的影响很深。曼特尼亚也是著名画家，不过画风与老贝利尼颇不相同，如果说老贝利尼的画比较甜美的话，曼特尼亚的画就比较生硬了。他画画的线条异常刚劲，这样固然有力量，但过大的力量常使画面显得有些死板。贝利尼一开始学的正是这样的风格，他有一幅作品名为《园中苦祷》是他 30 岁左右时画的，正是他学习姐夫风格之时的作品。画中耶稣正跪在一块岩石上祈祷，双掌合十，脸向上仰，背对着我们，但看得出已经进入如醉如痴之境。他身后是三

位门徒，他们好像在等待导师，又好像并不理解导师那沉醉于与上帝交流的愉悦，一个背靠在一块大岩石上，一个坐在地上，头放在膝头，另一个则干脆仰躺在地上。与一般画不同的是，这几个人物与周围环境比起来都很小，而周围那些景物，例如小土包、大路、小山 等等 则占据了画面绝大部分面积。

这幅画中最有意思的不是背对着我们的耶稣和睡得像石头一样沉的门徒们，而恰恰是这些人物的背景，这些石头、小山的轮廓线显得硬朗非常。但也就是在这时，我们已经能看到贝利尼虽然受姐夫影响，但也已经有了自己的特点。举例说吧，曼特尼亚也曾画过一幅完全相同的题材，画的名字都是一样的，但就与贝利尼的有些不同。主要区别一是在于画的整体感觉。曼特尼亚的画面景物、人物都要比贝利尼的为多，除了耶稣及其门徒外，还有好几个天使，画面中还有好几座小山以及小树等等，其画幅则要比贝利尼的小不少。在这样小的画幅里要装这么多东西，自然使得画面紧凑得多，甚至显得拥挤。但贝利尼就不同了，他只在一块相当开阔的地上画了耶稣跪着的一块岩石，再往前则是低平的土地、路面与小河等，远处才有一列小山，画上的人物不但比曼特尼亚的少，就是耶稣的躯体也要小得多，加上画幅大，这样自然使得画面看上去十分开阔。二是颜色。我们在曼特尼亚的画面上看到的颜色都比较模糊，甚至显得有些杂乱，但贝利尼的就完全不一样了 蓝天、黄土、黑山，一目了然 分寸拿捏得已经相当准确了，给人的感觉真实且美妙。因此可以说这时候的贝利尼已经是一位出色的画家了，其作品的水平已经超过了年长的名画家姐夫了。

贝利尼艺术的第二大进步来源于绘画的材料。这我们到后面还要讲。一开始，贝利尼，包括当时其他大部分画家，还是在

画所谓的“蛋彩画”。什么是蛋彩画呢？就是用蛋黄或蛋清调和颜料绘制而成的画。在西方，油画出现之前，它曾统治画坛数百年之久。

蛋彩画的主要优点是能够保存很久而不褪色。但它也有一个大缺点，就是干燥得很快，因此不宜用来画费时的大幅作品，也不能对画面进行精雕细琢，这对艺术家当然大大不利，正所谓慢工出细活儿。正基于蛋彩画这个缺点，后来人们才发明了油画而贝利尼大约是在从 1470 年起的十年左右时间学会了那时才出现不太久的油画技术，并用之来绘制他的大部分杰作。

后来，像兄长一样，贝利尼也成了威尼斯共和国的官方画师，他为当时的总督罗列达诺作的肖像画如今还在，藏于伦敦的英国国家美术馆里，是其名作之一。

从 1490 年左右起的十余年里，他一直为威尼斯共和国的领导人威尼斯公爵工作，例如装修其华丽府邸等，大部分活儿是在墙上作壁画，这也是当时几乎所有艺术家们赖以谋生的活计之一。可惜的是这些作品后来都随着府邸一起被一场大火吞噬了。

能成为威尼斯共和国的国家画家，表明他在当时威尼斯的众画家中已经被认为是首屈一指的了。贝利尼并非浪得虚名，而是实至而名归 就像 1506 年左右当另一位伟大的文艺复兴画家丢勒来威尼斯时的感叹：他的确是威尼斯最伟大的画家！

1516 年，贝利尼逝世于威尼斯。时年 86 岁 是画家中罕见的寿星。

《阅读中的圣哲罗姆》展现了一个宁静的精神世界
我们现在来讲贝利尼的作品。

《阅读中的圣哲罗姆》是一幅不大的油画，原来的尺寸长约 50 厘米 宽约 40 厘米 作于约 1480 年，是贝利尼刚学会油画时画的，现藏于美国华盛顿的美国国立美术馆。我们在《西方地理的故事》第三十四章《畅游美国》(三)中曾介绍过这地方。

像前面的《园中苦读》一样，这幅画的特点是人物在画面中所占比例很小。事实上整幅画中只有一个人物，就是一位老者，他长发如霜，雪白大胡子直垂到了胸口，身上只披着块破布。他手里拿着一本书，正在全神贯注地阅读。

这个老者就是圣哲罗姆了。他在基督教历史上也是个名人，是 4 世纪的教父，将《圣经》翻译成了当时普通罗马人能读懂的拉丁文。在贝利尼这幅《阅读中的圣哲罗姆》里，他只占了画面右下角，其它地方都被景物占满了：在圣哲罗姆的前面是一口废井，石砌的井台边生长着几株草，在他身后是高高的崖壁，分成一层层，像页岩一样，上面也长着小树小草什么的，再往他右边过去是低崖，不到人高，傍着它有一棵小树顽强地长出来，生着几片大大的叶子，低崖上面有点儿像路，但少有人走，长满了小草和荆棘，两只兔子在那里吃草。这两只兔子很有趣，一白一黄，很安详的样子，似乎并不在意这位老人家。再过去一点儿是个洞口，洞口顶部还往下垂着几根藤蔓，出了洞口就是外面的世界了，越过一片长着棵较大的树的浅草地，有一座小城，里头有屋舍什么的。

贝利尼这幅画有什么特点呢？

我想首先是给人超然的感觉。例如，圣哲罗姆的皓首白须，低崖上两只安静地啃草的兔子，还有远处的城镇——它虽然看上去不远，但又显得远，仿佛是另一个世界：这里是圣哲罗姆智者的世界，一个超然于世俗名利之外的精神世界；那里却是一个

追名逐利的世俗世界。这一切都给人以一种宁静而安详的感觉，令人在欣赏这珍贵的艺术品的同时，也感受到了圣哲罗姆追求上帝、知识与智慧时那种源自灵魂的欣悦。

这幅画的第二个特点是异样的精致。我们看到，这里的一草一木都描绘得很仔细，例如圣哲罗姆旁边的那棵小树，它上面长着稀稀几片阔叶，它们绿绿的，上面有五个分叉，中间一个略长，十分生动。我似乎也看过这样的叶子呢，只是叫不出这树是啥名字。还有，不但画中每一个对象都描绘得细致生动，而且很合乎透视规则。我们看到，这里，从圣哲罗姆起，画中的景物渐渐远去，依次是低崖、山洞、山洞外的草地、远处的小城，最远方是蓝天，如果更仔细地看，甚至看得见小城的远处，蓝天白云之下有一片蔚蓝的大海。根据距离的远近，景物的大小变化也十分合理。

不过《阅读中的圣哲罗姆》最令人赞叹的还是它的色彩。无论圣哲罗姆的肉体，还是他背后的高崖、小草和远处的蓝天，其色彩都异常地明亮而逼真，令人一看就觉得赏心悦目。而且这些对象的色彩都是用一个个色块组成的，这我们仔细一看就能看出来，例如圣人的白须白发，身后的崖壁也是由一块块、一层层的岩石组成的，其间界限分明，黑色的环状山洞口与远处的蓝天白云的颜色也迥然不同。

这种对色彩的高度敏感正是由贝利尼发展起来的，由他传给了弟子们，最终成为了威尼斯画派的主要特色。威尼斯画派也正是由于对色彩的高度领悟与娴熟的应用而在群英辈出的文艺复兴画坛上乃至整个西方艺术史上居于鲜明而重要的地位。

但贝利尼还没有将这个特点的优势发挥到极致，他的弟子们将继续前进。

英年早逝的乔尔乔涅是文艺复兴一个重要的标志 贝

利尼诚然是一位伟大的画家，威尼斯画派的真正开山宗师，然而从另一意义上说，他更伟大的成就在于他培养了几个更伟大的学生，主要是乔尔乔涅和提香。这一章里我们只介绍乔尔乔涅。

乔尔乔涅对于整个文艺复兴都是一个重要标志：他标志着文艺复兴由初期正式走入盛期，从他起，西方艺术史上最伟大的一个时代诞生了。

乔尔乔涅传 _ 乔尔乔涅也是威尼斯人，不过不是威尼斯市，而是属于威尼斯共和国的小城，名叫威尼托自由堡，出生时间是 1477 年。

据说乔尔乔涅并非画家的原名，他原名叫 G·巴尔巴雷利，由于他成为艺术家后举止优雅，性情活跃，其作品也色彩明朗，布局雅致 因此被时人亲切地称为“乔尔乔涅”即明朗、优雅之意，他原来的名字倒少人提及了，就像我们前面说过的波提切利一样。

乔尔乔涅出身于普通的农民家庭，从小就显示了过人天赋，13 岁左右时就成了当时最伟大的画家贝利尼的弟子。几年之后画坊里又来了一位新人，即提香，他们两师兄弟成了好朋友，从此在相当长的一段时间里共同切磋，一起进步。

乔尔乔涅也称得上是典型的“文艺复兴人”，他不但是杰出的艺术家，而且是名动一时的音乐家，琴弹得出神入化，据说能使任何威尼斯姑娘在他的琴声催促下翩跹起舞。他在人文科学上也有广泛的兴趣和深湛的修为，与当时许多著名人文学者、帕

多瓦大学的许多教授都过从甚密。此外，他还像后来的达·芬奇一样长得英俊非凡，但与对爱情冷淡异常的达·芬奇不一样，乔尔乔涅经常在脂粉堆里摸爬滚打，得心应手。他也由此变得放荡不羁，染上了许多恶习，不用说身边老粘着小师弟提香，有一天终于触怒了师尊，贝利尼一怒之下，将狼狈为奸的师兄弟都赶出了画坊。这大约是 1507 年的事。

被迫离开师傅后，师兄弟只得独立谋生了，对于他们，谋生倒不是难事。早在出师之前，乔尔乔涅的天才就得到了时人的承认与赞誉，威尼斯人咸认为乔尔乔涅的画作已经从灵魂深处理解了威尼斯独特的美。订货单源源而至，收入足以保证他们过上舒适的日子。

一开始师兄弟在同一间画室工作，彼此亲密无间。然而不久后就出现了矛盾，而且矛盾的起因全在于乔尔乔涅。原来，提香作为师弟，无论画技还是为人行事，一直惟师兄马首是瞻，一向自视极高的乔尔乔涅才能够与他和平共处。但渐渐地，提香的天赋显露出来了，而且这是一种甚至比乔尔乔涅更高的天赋——他能够比乔尔乔涅更加灵敏地感受大自然色彩的变幻，也更能深刻地表达之。这令得乔尔乔涅始而惊奇，继而不服，当他发现自己经过努力之后仍无法达到师弟的境界时，便更加愤怒了——乔尔乔涅有许多优点，但虚怀若谷不属于他。于是他便迁怒于师弟，事事刁难。本来，作为师弟，提香对师兄一直礼敬有加，惟命是从，他很爱这个师兄，只想同师兄这么一直合作下去。但随着他画艺一日日提高，师兄却一日日地容不下他，最后，提香明白了这是为什么，也知道这是无法改变的事实——师兄已经因为他的天才而不容于他了。

于是，悲哀的提香只得黯然离去，远走他乡，让师兄在威尼

斯独自称大了。这里也可以看出提香之可贵，他本可以继续留在威尼斯，以他超凡出众的天才压住师兄，但他没有这样做，而是将威尼斯这块地盘“让”了出来，去他乡重新开创自己的事业。

提香的出走并没有令乔尔乔涅快乐，这毕竟是他的错，是他背叛了兄弟情谊。对于一个并非道德不高尚的人，做了错事给他自己心灵造成的痛苦常常较之他对于受伤害者心灵造成的痛苦更大，为了洗去心中的郁闷，乔尔乔涅经常借酒浇愁，纵情声色。有一天，他看见了一位美丽的姑娘，就与她来了一番艺术家的热恋，本来这样的恋情依他的惯例不过昙花一现，不过上帝使它成为了画家的永恒。

这时正值 1510 年左右，一场可怕的鼠疫袭击了威尼斯，乔尔乔涅本来没事，但他热恋的姑娘却不幸染疾，他大概在与姑娘幽会时也不幸传染上了，猝然而逝，年仅 33 岁。

乔尔乔涅虽然只活了短短的 33 岁，但他在这三十三年里所做的事，在艺术上所取得的成就，超过许多活了百岁的普通人，甚至高寿的艺术家。

他一生如此匆匆，因此留下的作品为数不多，具体数量也大有争议，人们对好几幅作品是否出自他本人之手有分歧。当时许多画家，包括提香，都曾经模仿过乔尔乔涅的创作风格，特别是提香，作为一个比乔尔乔涅更伟大的艺术家，且风格相近，如果他模仿乔尔乔涅的风格创作，那更是难分真假了。

乔尔乔涅逝世十年后，威尼斯一位贵族兼收藏家编辑了一本画品收藏目录，其中列举了乔尔乔涅的作品共计油画 12 幅和素描 1 幅，这些几乎可以肯定都是真迹，所幸的是它们中就包括了乔尔乔涅最伟大的三幅作品，即《暴风雨》、《三个哲学家》和

《入睡的维纳斯》还有《带箭的男孩》、《吹笛者》等等杰作。此外比较可靠的真迹还有《所罗门的判决》、《摩西的试验》、《田园合奏》、《圣母与方济各和利伯拉莱》等，这些都称得上是名作，都值得好好讲讲。我们在这里就挑两幅讲吧，第一幅是他的《暴风雨》第二幅是《入睡的维纳斯》。

《暴风雨》是乔尔乔涅的至尊之作 《暴风雨》被公认为是乔尔乔涅的至尊之作，也是整个西方艺术史上少数至今还为人们谈论不休的作品之一。

《暴风雨》大约作于 1505 年。这时候乔尔乔涅虽还属于贝利尼画坊，实际上早已开始独立创作了，并且其作品也早呈现出了与其师颇不相同的风格。

这是一幅布板油画，长 80 多厘米，宽 70 多厘米。所谓布板油画就是在—块木板上蒙上画布而成的，乔尔乔涅的作品大都是这样创作出来的，这也是他的独特处之一。我们知道，一幅壁画是很难拿出去展览或者买卖的，但乔尔乔涅的作品就不同了，它们是乔尔乔涅在画架上画出来的，就像现在绝大多数画家所做的一样，这样当然移动方便，买卖也方便了。乔尔乔涅是第一个绝大多数作品都采取这种方式创作的著名画家。不过令人奇怪的是，它竟然没有离开威尼斯，现在还收藏于威尼斯艺术学院。

乍看上去，《暴风雨》的画面与我们前面见过的作品都截然不同。只见天空中乌云密布，其间闪电惊现，仿佛听得见雷声阵阵，乌云下面是建筑有些怪样的村庄，只见闪电将小村的建筑、建筑间的小树照得通亮。这些都是远景。过了一座小桥，沿着浅浅的干涸的河道往近来，又过了一堵矮墙，上面还支着两根银

白的柱子，再往前就是画面的中心了。这里的画面右边大概仍然是干涸的河道，已经长了茂盛的青草，左边则是河岸，低低的，上面长着浅草。河岸下，也就是画面最下面的地方，是干燥的、金色的土壤，上面有小石子和一截树枝样的弯曲的东西。

画面上的两个人物，都站在近处，也就是画面的下部。一个站在干河道里，是个黑发男人，他的身份至今是个谜。他右手执着一根细长的棍子，重心放在右腿上站立，身体稍稍偏向棍子。他穿着红色短上衣，里头是白衬衫，下身穿着紧身花短裤，脚上穿着双黑鞋子，这大概是当时意大利人的普通装束。他的头向左偏，望着河堤上的另一个人，一个金发女人。

这个女人坐在一张铺在草地的白布上，几乎全身赤裸，只在背上披着块长不及腰的白巾，她怀里还有个小孩儿，正在吸吮她的奶头。如果更仔细看的话，您还会看到她令人惊奇的眼神，这眼神很怪，如果不仔细感觉还会以为她是两眼无神呢，事实上相反，她的眼神里包含了太多的东西。有人说她在画中凝视着我们欣赏者，仿佛在问：您瞧什么呢？但我仔细地看了许久，却感觉她其实并不在望着外面的世界，而是在凝望自己内心深处呢。她在沉思，但不知道沉思什么，是周围的荒凉，是对面的男人是自己赤裸的躯体，还是怀中的孩子，甚或是担忧着这小生命未来要面对的人生风风雨雨？一言难尽。

这就是画面的内容了。对于它所描绘的主题是什么一直是一个谜，直到今天还在争论不休。

那么，那两个人是谁呢？关于那个男人，有人说是一个士兵，他手里的木棍似乎是一件兵器，也有人说他是一个农夫，手里拿的自然是农具。至于那个女人，她看上去应当是这个男人的妻子，但有人说不是。

总之 这应当算是《暴风雨》的第一个特征 神秘。

不过我认为画中人是谁倒不要紧，画家为谁而画和为啥而画也不要紧，重要的是改变不了这样的事实：这幅作品是西方艺术史上最重要的作品之一。我们现在就来分析一下这样说的理由吧。

这理由大致有两样：色彩与诗意。

第一样我们知道，这是威尼斯画派的看家本领，这也同样是乔尔乔涅作品中一向最令人神往之处，还是后面那个特点的基础。

《暴风雨》运用色彩有两个特点：一是颜色的丰富多彩。从画面上我们可以看到，它几乎具备了我们所熟悉的每一样颜色，赤橙黄绿青蓝紫，无所不有。例如男子的衣服是红色的，他的小腿呈橙色，小桥和侧面的小路是黄色的，小桥前面的干河道又是绿色的，妇人身后高耸的树则是黑色的，天上的乌云呈现一种乌蓝，还有男人身上的衬衫和妇人披的东西是白色的，等等，很多吧？不过更多的不是这些单色，而是无法描绘的这些色彩的混合色，总之是色彩缤纷。同样了不起的是，这缤纷的色彩复杂却不凌乱，它们有机地结合在一起。乔尔乔涅的画面给人的不仅仅是美，还有另一种感觉，就是我们后面要说的诗意与前面提到的神秘了。

乔尔乔涅在运用色彩时的第二个特点是能够在不同颜色物体之间进行巧妙的过渡 这就是所谓的“明暗转移法”。

这种明暗转移法是达·芬奇的创造。1500年达·芬奇曾来威尼斯，那时还没有出师的乔尔乔涅与他一度过从甚密，正是在这时从大师那里学到了这种法子。这种方法的特点简言之，就是绘画时切忌让画面上诸不同颜色的物体之间产生剧烈的颜

色转移 而是要把这个界限模糊化 使之缓慢过渡 这样就能够产生许多意想不到的美妙效果，就像瓦萨里在他的著作中评论的：

威尼托自由堡的乔尔乔涅追随达·芬奇，他和达·芬奇虽保持一段距离，但他给画涂上阴影，使某些东西具有惊人的形象，比如在威尼斯的圣马克学院中，可以看到雷雨时的青灰色天空，由于有一种人人都熟悉的朦胧阴影，图画仿佛颤抖着要从底板上跳出来。

这段评论也许不是对于《暴风雨》的评论，但至少在《暴风雨》中也能看到类似的处理。这天空的颜色，我看起来似乎是蓝灰色的，不过看成青灰色也无妨。我们还可以看到，这乌云密布的天空在大地上造成了阴影，正是这些阴影使画面给人以震撼性的效果。

《暴风雨》的第二个特点是它的诗意，这实际上是这幅画整体的意境。

当我注视这幅画，它给我的感觉是什么呢？它仿佛就是一首诗呢。在一座荒凉的小村边，阳光消失了，乌云涌来，占满了整个天空，闪电像一把利刃划破乌云，雷声从天上传来，隆隆作响。画面上的两个人，一个神情凝重，一个若有所思，衬托在阴沉的天空下，和谐而忧郁，有如一首忧伤的曲调。

正是这色彩与意境令得《暴风雨》成为西方艺术史上最伟大的风景画作品之一，后世的许多艺术家们都从它这里汲取着宝贵的灵感。

《入睡的维纳斯》绽放出融合了人性的美丽 我们

要介绍的第二幅名作是《入睡的维纳斯》。

《入睡的维纳斯》作于约 1510 年，也许是乔尔乔涅生前最后一幅作品。事实上，这幅作品在乔尔乔涅死时都未完成，他只完成了画面的主体——入睡了的维纳斯，其它部分是由他的师弟提香在他死后接手完成的。

这也是一幅布板油画，左右宽近 2 米，上下长约 1 米，现藏于德国德累斯顿美术馆，是镇馆之宝。

这幅画的情景很简单，画面上只是一个睡着了的裸体女人，不用说就是维纳斯，爱与美之神。她仰面而卧，睡得正香，全身一丝不挂，只把左手捂住羞部。在她的后面是一幅风景画，有小山，山上有树，远方的天空云彩斑斓。不过这些风景不是乔尔乔涅的手笔，而是提香替他加上去的。据说原来爱神的脚边还有小爱神丘比特，也是提香加上去的，但后来这地方被损坏了，后来一个艺术品修复家修复时，就将这个爱神去掉了，因为他觉得这是画蛇添足。

西方艺术史上关于维纳斯的艺术作品可谓数不胜数，像我们前面提过的波提切利的《维纳斯的诞生》等，但乔尔乔涅的维纳斯有着自己鲜明的特点。

这幅作品的特点主要可以从两个方面去看，第一仍然是色彩，第二是构图。

就色彩而言，我们在讲威尼斯画派以及《暴风雨》时都已经讲过。我要说的只是，乔尔乔涅的色彩不但用来表现大自然的绚丽多彩，还用来表达人体的美丽，在这两方面均达到了几乎完美之境。就像我们前面提过的艺术史家瓦萨里在其名著《意大利绘画、雕刻和建筑名家列传》中所言：

乔尔乔涅是一个天赋极高的人，大自然赋予他轻而易举和顺利成功的天资，他的油画和壁画中的色彩一忽儿活泼鲜明，一忽儿又柔和平缓，并且把明暗的过渡达到如此程度，以至当时许多优秀大师都承认他是一个生来就是为了使人体富有生气的画家。

第二个方面是构图。您可以看到，乔尔乔涅的这幅《入睡的维纳斯》构图十分简单，可以用一句话概括之：维纳斯沉睡于大自然之床。

造型优美的维纳斯沉睡于美丽的大自然怀抱里，她神态安详 前额明净 如弓的双眉 温柔下垂的眼睑 漂亮的嘴唇 修长匀称的裸体，舒展、自然、柔美。特别是她将右手放在脑后构成了一条富有节奏的曲线，使造型之优美达到了非言词所能形容的境界。

乔尔乔涅将维纳斯这一迷人的躯体描绘得如此完美，与波提切利的《维纳斯的诞生》交相辉映，可称双璧。然而两个维纳斯之间有着明显的区别。我们通过乔尔乔涅画笔下这一人体形象，既能看到人的心灵智慧能够达到的对美的理解程度，又能深切地感受到生活的美好，也就是说，她诚然完美，然而仍然充满了人性，是一位人间美女，我们甚至可以相信这样的美女我们自己就能有幸目睹芳容呢！

此外，这幅画的背景也是很美妙的，那如诗的意境恰到好处地衬托了维纳斯的美丽。起伏的山坡，宁静的小树和村舍，其线条和人体的轮廓相互呼应，有着共鸣的节奏感；远处幽深的乡野背景和维纳斯身下的垫布褶皱、松软舒适的草地，以鲜明的对比形式衬托出人体的光亮透明；天空中夕阳的余辉也与人体柔和

的淡金色相互辉映。其他景物采用蓝色、绿色转换；整个画面显示出流畅的调子。

曾看过《入睡的维纳斯》油画原件的我国一位艺术家艾中信说过 这幅杰作有两个特点：一是色彩明朗、响亮 特别是人体部分画出了玛瑙似的透明感，又和象牙一股，发出沉静的光泽。乔尔乔涅用色和用笔达到了炉火纯青的地步，他的造型设色已经完全融化到了血肉人体之中，使人感到维纳斯的脉搏在跳动，生命在呼吸。第二个特点是人体和风景的结合达到了协调的抒情和构图的统一完整。倘若有谁想以一件艺术品概括欧洲文明或者文艺复兴的人本主义精神，他可以选取乔尔乔涅的这幅维纳斯。

这幅《入睡的维纳斯》对后世艺术家们的创作也产生了深远影响，无数艺术家争相效仿，著名的有提香的《乌尔宾诺的维纳斯》 还有我们后面要讲的 17 世纪两位伟大的西班牙画家委拉斯凯兹和哥雅，前者有《镜前的维纳斯》，后者有《裸体的玛哈》。此外，19 世纪法国伟大的印象派大师马奈的《奥林比亚》中也可以看到乔尔乔涅的影子。

当然，在追随乔尔乔涅的无数大师级画家中，最有名的是他的师弟提香，不过这是我们下一章要讲述的内容了。

第十四章 威尼斯画派(下)

威尼斯画派的太阳提香与最后一颗巨星
丁托列托。

对于威尼斯画派，提香有如一颗太阳，而最后一颗大星是丁托列托。

提香是威尼斯画派的太阳 提香一生留下了不少

谜，其中第一个就是他的生辰。有的说他生于 1480 年，有的说他生于 1488 年，也有的说他生于 1490 年，还有人说他生于 1482 或者 1485 年，甚至有人说他生于 1477 年，最大与最小的数字之间差距达十三年。权威的《不列颠百科全书》对这也没有明确的说法，它列了两个数字 1488 或者 1490。总之，这么多说法随您取一个吧。

提香的出生地倒是没有多少异议：皮耶韦-迪卡多尔。这是属于古老的威尼斯共和国的一座小城。他的名字按意大利语拼作“Tiziano Vecellio”，不过按这个说法去查我们常用的英汉词典是查不到的，应当查“Titian”，这是“Tiziano”的英文拼法。

关于提香的家世，说法也不止一个。有的说他的家族只是居于小城皮耶韦 - 迪卡多尔的一个小山村里，很普通，但有人说他的家族乃是一个古老的世家，是当地的名门望族，家族里有人贵为主教。这就像关于他的父亲的传说一样，有人说他的父亲只是个普通的、小心谨慎的政府公务员，有人说他的父亲是一个威风凛凛的将军，总之不清楚。他父亲的名字叫韦切利，他的母亲名叫卢恰。皮耶韦 - 迪卡多尔是一座位于阿尔卑斯山的小城，四周群山环绕，风景优美，山间一年四季色彩斑斓，变幻莫测，也许这一切早就在年幼的提香脑海里留下了难忘的印象。

提香在幼年时就显示出了对绘画的爱好与天赋。据说当他还只有几岁时，一次把花瓣揉碎，挤出彩色的汁液来画画。虽然只是小孩的涂鸦，但他的父亲惊喜地发现了儿子的天赋，立即决定送他去学画，这时提香只有 9 岁。他随着兄长弗朗西斯科到了威尼斯，他们的一位叔父生活在这里，兄弟俩就住进了叔父家里。不久小提香便进了当时有名的镶嵌画大师 S·祖卡托的画坊里当学徒。镶嵌画我们都看到过，前面也讲过，西方的教堂里有很多这种镶嵌画，好看而且耐久。

提香在这位老师这里呆了大概有三年的样子，大概因为他的兴趣不在镶嵌画吧，三年之后，他投到了当时威尼斯最伟大的画家贝利尼门下。

到了贝利尼这里，提香才真正遇到了高人，开始学起了绘画。提香是一个很好的弟子，一丝不苟地学着老师的画艺，并且很快掌握了它们。除师傅外，在画坊里还有一个人对他有重大的影响，不用说就是我们刚讲过的乔尔乔涅了。他比提香大几岁，提香对于这位师兄怀着一种崇拜之情，一方面由于他是师兄，另一方面更由于他的画艺。乔尔乔涅虽然年轻，但他的画艺

很早就已经超过老师，并有了自己的艺术风格。这个师兄当然对提香有帮助，经常在艺术上指导提香，提香听他的话比听师傅的更甚，就像那位瓦萨里先生在他的名作中所言：

在认识到了乔尔乔涅的艺术风格后，提香就放弃了他曾学习多年的贝利尼风格，而且他仿效乔尔乔涅如此成功，以至于不久之后人们就常常把他的作品当成乔尔乔涅的作品了。

这段话一方面说明了提香对师兄的崇拜，另一方面也证明了提香的天才。他竟然不久之后就达到了那也是天才的师兄的水平，这足以说明他的天才超越了师兄。

但跟着师兄走并非样样都有好处，我们前面说过，乔尔乔涅是一个天才，也是个爱玩儿乐的人，甚至有些放荡不羁，难免经常要触怒师尊，而提香成天跟在师兄后面亦步亦趋，师兄干过的“坏事”他哪桩脱得了干系？于是，有一天，他俩终于干出了一件出格的事，令师傅龙颜大怒，将师兄弟一起赶出了师门。这大概是 1507 年的事。

离开师傅后，师兄弟便一起开了个画室，开始自力更生了，什么活儿都是兄弟俩一起上，他们最先接的活儿之一就是为威尼斯的德国交易所绘制壁画，这幅画现在仅存轮廓，它在提香一生中都有着重要地位，被认为是他艺术生涯的起点。

但他们的合作不久就出现了裂缝。起因上面我们讲乔尔乔涅的生平时就已经讲过了，简而言之是因为提香太富有天才了，以至于对这时候业已成名的师兄构成了威胁，令师兄有些嫉妒。据说，有一次他们合作完成了威尼斯阿里托桥旁一座建筑内的

壁画，画完后威尼斯人都来参观，大家纷纷赞好，向他们崇敬的乔尔乔涅表示祝贺，并且特别赞美某几个部分。这时，他们发现乔尔乔涅的脸色阴沉了下来，原来这些部分恰恰都是提香画的！

师兄弟友谊的结局我们也听说了。当知道师兄已经容不得他后，提香没有继续呆在威尼斯，凭借他已经能胜过师兄的画艺与之一争高下。他走了，离开威尼斯，离开生活了很多年的地方，到了陌生的帕多瓦。在那里他接到了圣安东尼教堂的一宗订单，绘制一幅大壁画，描绘基督教的三个奇迹，例如《说话婴儿的奇迹》、《暴虐之子的奇迹》等等。这时其风格仍与乔尔乔涅相差无几。

后来提香又回到了威尼斯，其原因大家可以猜得到——因为年轻的乔尔乔涅已经死了。

回到威尼斯后，提香最先开始的工作之一就是完成师兄未完成的作品，其中最有名的就是我们前面已经介绍过的《入睡的维纳斯》了，这幅画乔尔乔涅已经完成了主体，提香的工作就是给画添上背景。这背景添得相当成功，给维纳斯这朵美丽的红花配上了绝好的绿叶。由于这时候两人的风格还十分接近，因此人们很难将这个时期提香的作品与乔尔乔涅的作品区分开来，后来的艺术鉴赏家们也是见仁见智，于是产生了许多纷争，好几幅作品有人说是乔尔乔涅的，又有人说是提香的，莫衷一是。最有名的要数前面提过的《田园合奏》了，这幅作品长久以来一直被认为是乔尔乔涅的代表作之一，体现了典型的乔尔乔涅风格，但现在许多艺术史家和艺术品鉴定家却转而认定是提香的作品。到底是谁的恐怕只有天知道了。

乔尔乔涅死时是 1510 年，此后提香还有漫长的一生，足足六十六年，要说清楚这六十六年的事真不容易呀！我这里只能

大致提提了。

1513 年，已经成名的提香接过了这时已经年过八十，老态龙钟的师傅贝利尼的棒子，担任了威尼斯共和国的国家画师，这意味着他已经是威尼斯的第一大画家，无人可与之抢生意了。

又过了十年左右，一天，提香把一个来自故乡的姑娘，她的名字叫切奇利亚，带回了家，两人从此生活在一起。

我们在《西方文学的故事》中曾谈起过一件相类的事，歌德也是在外面遇到了一位穷姑娘，就把她带回了家。

不知道提香是如何遇到这位姑娘的，但明显的是他并非想明媒正娶。这姑娘很可能出身于社会下层，但长得很迷人，被风流的艺术大师提香看上了，便提出要她。她呢，就像许多穷姑娘一样，看到这么一位有名的画家要她，而且反正家里也没人管她，就乐颠儿颠儿地跟着走了。至于未来怎样，画家会不会娶她，就根本不在她的考虑之列了。她很幸运，提香并非风流浪子薄情郎，相反，他待这位姑娘很好，次年就与她生了一个儿子，名叫蓬波尼奥，长大后进教堂当了神父。又一年后，即 1525 年，他们生了次子奥拉齐奥，这孩子后来也成了一名出色的画家，且是父亲最得力的助手。就在这一年，姑娘患了重病，快要死了，这时候提香才意识到她对他是多么重要，于是就在病榻前正式娶她为妻。

正所谓人逢喜事精神爽，终于得到了妻子名份的切奇利亚从鬼门关里走了出来，不但病好了，后来还为画家生了两个女儿，不过只有一个活了下来。这个女儿就是拉维尼亚，她似乎终身未嫁，陪伴父亲度过了他漫长的一生，她的父亲也十分爱她，为她画了数不清的像，都是美丽的角色。

然而好景不长，1530 年，切奇利亚再一次患病，这次没什么

能救她了。妻子死后，提香深感哀痛，虽然他此时正当壮年，有钱又有名，尽可以娶个年轻美貌的妻子，但他终其一生没有续弦。

恰在这年，查理五世被加冕为神圣罗马帝国皇帝，提香蒙召前往参加盛典。作为当时还被视为匠人的画家，这样的邀请足以说明他已经取得了何等地位！是的，这时候的提香事实上已经成为整个西方世界公认的最伟大的画家，至少是受到最大敬仰的画家。

他为皇帝和贵人们画像得到的不仅仅是荣誉，还有大把的金钱，提香的口袋也就大大地鼓了起来。一方面有了钱，另一方面也为了与自己的地位相称，他在威尼斯买了一座富丽堂皇的巨宅，被时人称为“大宫殿”。这是 1531 年的事。

次年，当查理五世与当时的教皇克雷芒七世进行第二次会面时，皇帝又邀请提香去为他画像。提香在这里至少为他画了两幅像，现在保存下来的有一幅，即《牵猎狗的查理五世》，另外一幅更重要的《戎装的查理五世》已经不知所踪。对于提香这次的作品，查理五世喜欢得了不得，于是他给了提香最不寻常的待遇，封他为骑士。

这时候的提香已经成了威尼斯乃至整个意大利和神圣罗马帝国最受尊敬的人物之一，其地位甚至要超过许多王公。

据说当时几乎没有一个显贵人物不和提香往来，而且几乎都是他们主动屈尊前来拜访提香，提香则足不出户，只在自己的豪宅里接待他们。他的客人包括法国、波兰国王，在教廷地位仅次于教皇的红衣大主教，其他王公贵族、威尼斯共和国的元老、欧洲各国的政府显要，以及那时著名的学者和艺术家之类，数不胜数。总之，像瓦萨里所说的一样：“所有到威尼斯的亲王们、

贵族们、学者们以及其他著名人士都一定会去拜访提香。”他们来的目的当然一是为了拜访这位名扬天下的艺术大师，另一方面也是为了从大师这里弄一幅画，最好是一幅自己的肖像画。这些人当中最热心者之一是法王亨利二世，据说他为了要提香给他画像，几次来到提香的画室，好言好语相求呢！

在与提香交往的贵人中，有几位特别重要，那就是费拉拉公爵阿尔芳梭，神圣罗马帝国皇帝查理五世和他儿子——后来的神圣罗马帝国皇帝兼西班牙国王腓力二世，教皇保罗三世及其所在的法尔内塞家族的重要人物。

这些人当中费拉拉公爵是最早与他交往的，早在 1516 年，提香还没有那么名动天下时，公爵就是提香作品的大买家了。公爵相当尊重提香，没有把他当画匠下人看待，而把他当朋友，他们之间的友谊长达几十年之久。

不过，对提香影响最大的贵人还是查理五世。

这个查理五世我们在《西方历史的故事》第十九章《日不落帝国》一开篇中就提到过，他是西班牙殖民帝国极盛期的君主。他的领土最广时不但包括西班牙和它的庞大殖民地，还包括意大利南部、尼德兰（就是现在的荷兰、比利时等低地国家）法国的勃艮第，以及前面说过的神圣罗马帝国哈布斯堡王朝的所有领地，也就是现在的德国和奥地利等地。领土面积超过自从查理曼大帝以来所有西方君主。

一个君主，而且是当时西方势力首屈一指，地位甚至超过教皇的君主，对提香的尊崇给画家带来的荣誉可想而知。

据说，提香应召去为查理五世作画，当皇帝听到提香来了后，立马叫人大开中门迎接，好像来的不是一个画师，而是一位红衣主教或者大国君主，后来他还封提香为骑士和伯爵。查理

五世甚至允许提香自由出入其宫廷。有一次，查理五世邀请提香来宫廷看戏，皇帝先来了，但提香还没有来，查理五世便要大家耐心等待，当那些贵人们不高兴时，皇帝微笑着对大家说：“天下有很多王公，但提香只有一个。”还有一天，查理五世带着随从去提香的画室看他作画，恰好提香把画笔掉到了地上，皇帝居然弯下御体亲手为他拾笔，并且带着半开玩笑的口吻说：“世界上最伟大的皇帝给最伟大的画家捡起一枝笔。”

查理五世死后，他的儿子腓力二世对提香同样尊崇，还在腓力二世是王子时提香就为他绘制过画像。

至于教皇，他很早就听说了提香的大名，只是一直未与之直接交往，后来，随着提香名声日盛，作为基督教世界至尊且自认为最伟大的艺术家都应当为之服务的教皇终于打破了沉默，直接命令提香前往他所在的博洛尼亚，也译波伦那。教皇的命令自然不能有违，这次的结果就是《无冠的教皇保罗三世》，也是提香的名作之一，作品深刻地描绘了教皇的内心世界。

提香与教皇的第二次更加深入的接触发生于两年后。由于对提香的画像深感满意，教皇再次要他服务。于是，1545年，提香动身前往教皇所在的罗马。在那里他受到了热烈欢迎，他住在梵蒂冈著名的观景楼，据说出面接待他的乌尔宾诺公爵为他派遣的随从队伍与王侯一样多。在罗马，提香第一次目睹了那些伟大的古罗马遗迹，还有当时已经名闻天下的米开朗其罗和拉斐尔的经典之作。他的到来使米开朗其罗十分高兴，据说他还亲诣提香的住所去拜访，对提香的画作也是赞赏有加。

虽然这次提香目睹了许多古今杰作，但这对他并无多大影响。原因很简单，其时提香已然成名，画风也稳定下来，没必要，也不会屈尊再去模仿他人了。

提香在罗马呆了约一年，为教皇画了一些肖像，最著名的就是《保罗三世与其孙奥塔维奥和红衣主教法尔内塞》了。这幅画不但深刻地揭示了教皇这个基督教世界至尊个人阴暗的内心世界，而且入木三分地描绘了这三个亲人之间勾心斗角的可悲之处。也许正由于画家的准确与深刻刺痛了教皇，他没有让提香最后完成这幅杰作。

1546年，提香离开罗马回到了威尼斯。说实在的，他这次罗马之行并没有得到多少物质上的好处，教皇虽然阔气，但对提香却一毛不拔，竟然没有付他一分钱画资，虽然他一度答应封他的儿子蓬波尼奥为贵族，最后不了了之。提香两手空空地回来了，得到的惟一好处是可以对人说：教皇请我去画像。这在当时可是一种莫大的荣誉，是艺术家得到最高承认的标志。

两年之后，提香再一次踏上了远行的征途，这次的目的地是神圣罗马帝国的哈布斯堡王朝都城。不用说，又是查理五世找他。经过一番艰苦的跋涉，他翻越白雪皑皑的阿尔卑斯山，到达了奥格斯堡。在这里，他为查理五世画下了另一幅经典名作《查理五世皇帝在缪尔堡》，画上的查理五世骑着骏马，完全是胜利者的姿态。

这时提香之画艺已趋于巅峰。

同年底，又是应查理五世之要求，提香再次离开了故乡，到了同在意大利北部的米兰，这是为了给正要出征的查理五世之太子腓力王子画像。又一年多之后，即1550年秋，提香又被查理五世召到了奥格斯堡，在这里呆了差不多一年，绘下了巨幅肖像《腓力二世》。不用说又是一幅杰作。

1551年，提香回到了威尼斯。这时他已经是一个老人了。从此，除了偶尔在夏天回到同属威尼斯共和国的故乡避暑，提香

很少再四处奔走了。

这段时光一直持续了整整二十六年。在这二十六年里，提香依旧是当时受到最大崇敬的画家，住着豪宅，家财万贯，求他作画的、来拜望他的贵人、名人络绎不绝。

在这一年即 1562 年所作的一幅自画像上，提香很好地展现了此时的自己。他正坐在一张桌子后，右手扶着桌面，五指张开。左手置于弯着的左腿上，同样五指叉开。他穿着黑色的背心，里面的上衣是橙红色的，看得出比较厚，也许是因为老人家怕冷的缘故吧。他蓄着一脸大胡子，从鬓角一直延伸到下巴并且包围了整个嘴唇。胡子已经是灰色的，但没有白。最突出的就是这张脸，真是满面红光，宽阔的前额和锐利深邃的眼神，显出庄重与尊严。我似乎知道为什么提香得到当时那么多贵人由衷的敬意了，这不仅仅是由于他那伟大的艺术天才，也因为他那超凡出众的人格，即使在皇帝与教皇面前，他必定也是不卑不亢，气度雍容。

又一场大瘟疫正在席卷威尼斯，已经年迈的提香虽然身体健壮，但怎抵挡得住无坚不摧的瘟疫杀手。1576 年 8 月，提香去世。

本来，威尼斯要为他举行一次盛大无比的葬礼，但由于处在瘟疫横行的非常时期，只得简单行事。提香被埋葬在威尼斯无数教堂中的一座，那座教堂里如今还挂着他最著名的两幅作品。

据说，没几天，他的儿子也染上瘟疫死了。他家里其他人，包括仆人，都逃走了。原来终日“玉辇纵横过主第，金鞭络绎向侯家”的提香伯爵府顿时成了死屋一座。不久，知道里面财宝无数的威尼斯小偷们一窝蜂似的翻墙越户，将所有值钱的东西一抢而光。

虽然提香从性格到人格都是很了不起的，但也有许多的弱点，其中主要的一个就是爱钱如命，每每为了多卖一个子儿或者少付一个子儿与人斤斤计较。您还记得我们前面说提香的寿命有许多种说法的事吧？这根子就在提香自己。平时，特别是到了老年，他为了卖画能多要几个钱，或者为了把别人欠的买画钱收回来，总爱说到自己的年纪，而且说时常要加上那么几岁，例如他在 1571 年给当时已经继位称王的腓力二世写信，讨要欠他的画钱，在信中他告诉国王他已经 93 岁了。如果按这个说法，他死时应当是 98 岁。谁知道呢？

这些我们且不管，总之，他是死了，他钟爱的钱财再也无法带去。

提香的不朽之作 以上就是提香漫长的一生了，也

花了我们相当漫长的篇幅，现在我们终于要讲到提香的作品了。

色彩的大行家 提香留下来的作品非常多。一则由于他生活的年代相对而言并不久远，散失的作品较少；二则由于提香长寿，绘画的时间很长；三则他勤奋多产，在漫长的艺术生涯里总在勤奋地画着；四则呢，还在他活着时，他的作品已经很值钱了，死后更是如此，因此他的每一幅作品几乎都被拥有它的人当宝贝一样小心翼翼保存起来。

如何来分析提香这既多且优的作品呢？我想分两个角度来讲，第一个是从时间的角度，即他漫长的一生里早、中、晚三个时期的作品之特点；二是从他作品的题材特点去讲。

整个威尼斯画派总的特征是重视色彩，而到了提香这里更

是达到了巅峰。可以说，古往今来的一切大师，单就对色彩的掌握与运用而言，很少有出于提香之右者。不过，正因为专精于色彩，在其它方面就有所忽视甚至不足了。我们知道，一般的画油画的过程是先在画稿上打下素描的底子，再在上面填色彩，这样画出来的画才精确且富有立体感。但提香就不同了，他绘画时是直接往画板上涂颜色的，这样画出来的东西虽然在色彩上趋于完美，然而由于没有素描的底子，在对对象描绘的精确上就会略逊一筹了，就如米开朗其罗看完提香的画所言：

威尼斯人是色彩的行家。只有一点遗憾，不会素描，如果形象再画得准确些，就会成为世界第一的画家。

我们现在再来更具体地看看提香的作品。先从纵向，即时间之维入手。

提香的创作从时间看可分为早、中、晚三个阶段

从时间来看，提香一生的作品可以分成三个阶段：早期、中期和晚期。

早期大致从他在贝利尼那里拜师学艺起直至 1520 年左右。

这个时期的特点简而言之就是还没有特点，是提香向他人学习的时期。他所学习的主要对象一是师傅贝利尼，二是师兄乔尔乔涅。

提香这段时期的作品自然与贝利尼或者乔尔乔涅的作品相像，特别是后者。如我们前面所言，在与师兄共事的一段时期里乃至乔尔乔涅去世，提香的风格基本上是对乔尔乔涅的模仿，因此两人的作品也惊人地相似。结果是，有许多作品直到现在也

分不清到底是乔尔乔涅的还是提香的，这类画作的代表就是我们前面已提过的《田园合奏》了。它起而被认为是乔尔乔涅的代表之作，现在却被广泛认为是提香早期风格的作品。

这个时期 提香在作画时非常小心 不会逾规越矩 师傅、师兄是怎么画的，提香就怎么画，于是其作品也像师傅的尤其是乔尔乔涅的作品一样精致、优美，富于情趣。这样画出来的作品无论近看还是远观都漂亮得很。不过到了这个阶段的后半期，也就是在乔尔乔涅去世之后，提香已经开始有自己的特色了，这个特点 据我看来 就是比乔尔乔涅的作品更为大气。

我们来看看这个时期的两幅作品。第一幅是《基督在抹大拉的马利亚面前显形》。

在画面上，我们看到一位内着白袍，外罩红披风的美貌女子，她正跪在地上，左手扶着自己的膝头，仰起头来，右手伸出去，伸开手掌，似乎想摸什么。原来她想抚摸的乃是刚刚复活的耶稣基督。耶稣呢，他后背披了一块白布，白布在腰前打了一个结，遮蔽了前面的羞部，其余地方一丝不挂。他左手持杖，右手护着腰前的白布，似乎想要躲开她的抚摸。在他们身后则是一片广阔的美景，看得出他们是在一座小山之上，后面有一棵树，夕阳的余晖把它的枝叶染成了金色。再往后山下一片青草萋萋，有一群羊在静静地吃草，旁边还有另一个小山坡，上面有屋舍，如金的夕阳衬着一片蓝天。

这幅画可以说是典型的提香早期作品，作于约 1512 年 现藏于伦敦英国国家美术馆。其特点是每一处地方都精雕细刻，但也不乏情趣，从色彩到构图都具有明显的乔尔乔涅作品的特点。

《花神》又叫《花神弗洛拉》 它取材于古罗马神话 但据说

是以现实生活中的人物为模特。这个模特就是法王亨利一世的情妇，一个叫琳菲菲的大美人儿。据说提香共为琳菲菲画了 11 幅不同姿态的画，既有裸体也有着装的。在这幅画里提香用一个正当韶华之年的女子来象征盛开的鲜花，寓意美妙。但见这位人间花神将脸微微转向右边，双眉如弓，眼波异常明媚，挺直小巧的鼻梁，朱红的唇，一头金发披向脑后，只有少少的几绺披在双肩。她身上只套着一件薄薄的褶皱纱衣，右手托着一捧鲜花，左手轻轻按住快要掉下去的纱衣，半个酥乳已经露了出来。这幅画像虽然只画了半身，但已经令我们看到了一个惊世之美女 从头发、眉毛直到纤纤玉指 无一处不是美丽无瑕。

与前面的几位同样美丽的维纳斯比起来，提香笔下的美人有什么不同呢？我想最明显直观的一点就是丰满。她不再是波提切利或者乔尔乔涅笔下相对苗条的维纳斯，而是一个丰满美女，浑身散发着成熟女子的诱惑力，用最明白的字眼儿来说，就是“性感”。

我们将会看到，这丰满与性感将是提香笔下美女们最大的特征。

《花神弗洛拉》是提香从早期走向中期，由模仿走向自己独创风格的标志，此后他便走向了艺术生命的中期，他的艺术之成熟时期。

关于这个时期的作品我想等到后边去说，因为我们后边还要说说提香几种代表性题材的作品，它们大都作于这个时期。事实上我们几乎可以通过这个中期来了解提香的整个艺术呢。

从 16 世纪 40 年代或者 50 年代起 大致是为教皇服务的时期，提香步入了其艺术生涯的晚期。

对于提香，其晚期并不意味着他已经老了，相反，他仍然有

着极为旺盛的精力，每天都要作画，直至辞世的那天。这时候他的创作方式也很有意思，每当他作画时，他在画上几笔之后，总是跑到远一点儿的地方，仔细端详，然后再画上一两笔。作品完工之后，在交给订货者前，他也要保存相当长一段时间，经常端详一番，看有什么地方需要修改。

这时候的作品特色同以前也已经相当不同了。我们说过，在早期，提香作画时是精雕细刻的，现在可不同了，他经常是用心、用感觉来作画，好像他不是一个画家，而是一个诗人。具体做法是：他用画笔蘸满颜料，将它们用巨大的力量涂抹，正因为用力巨大，因此一笔一画也很粗大。这样就使得这些作品有一个显著的特点：若靠近仔细端详的话，它可能只是一些五颜六色的笔画，很难看出画的是什么，但若站得远点儿，把整个画幅都映入眼内，就能看出它们的内容了，同时您会不由自主地为画作所具有的惊人气魄所感动，觉得它们才是真正的完美之作。

这个时候的名作也为数不少，我们且来简单介绍一幅，就是《剥玛耳息阿斯之皮》。

这是一幅古希腊神话题材的作品，来自古罗马诗人奥维德的《变形记》。神话内容是这样的：有一个艺人，名叫玛耳息阿斯，他极善吹笛，笛声甚至能感动神。他感到自己是最伟大的吹笛手，甚至比音乐之神阿波罗还要伟大。有一天，狂妄的他竟然向阿波罗提出了挑战，要和阿波罗比试一番，于是便展开了激烈的竞赛。但人怎比得过神呢？玛耳息阿斯输了。于是，按照约定，阿波罗要剥玛耳息阿斯的皮作为自己胜利的果实。无奈之下，玛耳息阿斯被当场活活地剥了皮。该画描绘的正是这个场面。

画面正中央是玛耳息阿斯被倒挂着，活像只被猎人虏获的

猎物。两条毛茸茸的腿被带子绑在树上，带子打成了一个蝴蝶结。两只手腕也被绑着，垂于地上。他周围是一群忙忙碌碌的人。画面左边是一个青年男子，头戴花冠，大概就是阿波罗神。他单腿跪在地上，上身倾向玛耳息阿斯，右手操刀，左手把着玛耳息阿斯的躯体，正小心翼翼地剥他的皮。在阿波罗上方，有个戴帽的男子正用刀割玛耳息阿斯的腿部。这个人左后，也就是画面左上方，有个男青年正昂首而歌，并拉着七弦琴。研究提香的专家们说他也是阿波罗，表示他的音乐战胜了玛耳息阿斯。这是将不同时间段发生的情景绘制在同一幅作品之中，这样的作品我们在前面讲马萨乔的作品《纳税钱》时已经说过了，我们能从同一幅画面上看到时间的流动，提香在这里也是用了同样的法子。画面右边有一个人，他正坐在倒挂着的玛耳息阿斯身边，有点儿哀伤的样子。据说他名叫米达斯，是玛耳息阿斯的崇拜者。右下角有个小孩儿拉住一只正要去舔地上的血的硕大猛犬。米达斯后面有一个年岁较大的男人提来一桶水，要洗玛耳息阿斯鲜血淋漓的身体。画面中间最下面还有一只小狗，竖起白白的尾巴，正在舔着从玛耳息阿斯身上流下来的血。

不知您想到没有，这幅剥皮画的主题乃是两个字——痛苦，这样主题的作品在西方绘画作品中不在少数，但提香的这幅作品属经典之作，一位美国当代艺术史家，名叫斯维特莱纳·爱尔兰泼斯给予了高度评价 他说：

尽管主题可怕 提香的巨制《剥玛耳息阿斯之皮》仍美得使人难以忘怀，它之所以使人感兴趣，是因为它用辉煌的技巧来描绘这样一个主题——以艺术表达痛苦。

以上就是按年代特征来介绍提香的作品了，我们现在再根据题材特征来介绍一下提香的作品。

从题材看，提香作品可分为三大类型 如果从题材角度去看，提香的画作可以分成三大类型：一是神话题材的作品 二是宗教题材的作品 三是肖像画。

我们先来看神话题材的作品。

这类作品在提香的画作中非常多，有名者也不在少数，例如上面的《剥玛耳息阿斯之皮》就是。若讲在艺术上取得的成就，三类画中当以此类画为最，例如下面我们要讲的《巴古科斯与阿里阿德涅》就被认为是提香作品中之最伟大者，也被称为“文艺复兴的奇迹之一”。

《巴古科斯与阿里阿德涅》作于约 1523 年 是提香艺术生命第二个阶段的代表作，是一幅相当大的布油彩画，长近 1.8 米 宽近 2 米，现在藏于英国伦敦国家美术馆。

巴古科斯我们前面实际上已经讲过了，不过那时他被称为酒神狄奥尼索斯。狄奥尼索斯与巴古科斯是在古希腊与罗马神话中对同一神的不同称呼。酒神是古希腊人特别喜欢的神，关于他有大量的传说 我们在《西方文学的故事》第一章《神谱》中就有对他的记叙，他本是万神之王宙斯的儿子，他的母亲是一位凡间公主。当初天后赫拉嫉妒她同宙斯的关系，便哄她求宙斯显出本相来证明自己是神，宙斯被缠不过，答应了。但他一显身，美丽的公主便像触到了十万伏高压电一样，刹那间香消玉殒。在古希腊，酒神主要是女士们崇拜的对象，那时有一个她们专门为酒神而设的节日，一到这个时节，平时端庄稳重的淑女们就变得面目全非，她们大群大群地离开家，去到深林之中，披着

小羊皮甚至赤身裸体，在笛子和铜鼓等乐器的伴奏下舞蹈。这可不是平时的轻歌曼舞，而是狂歌乱舞，十足像一群撒酒疯的醉汉。她们的活动是绝不许男人参加的，据说曾有一位国王想窥探她们，结果立刻被撕成了碎片。

阿里阿德涅我们也在《西方哲学的故事》第二十二章《形而上学的迷宫》中提到过。她乃是克里特岛上著名的米诺斯王的女儿。我们知道，米诺斯王乃是宙斯的私生子，他曾建了一座迷宫关他的老婆同一头公牛配种生的半牛半人的怪胎。这座迷宫里的道路极其复杂，人一进去就休想出得来。但这座迷宫后来被英雄忒修斯破掉了。他走进迷宫，找到怪物，杀死它，又顺利地走了出来。他是凭什么做到这点的呢？就是因为阿里阿德涅爱上了英雄兼小白脸的忒修斯，给了他一根红线，让他循着红线走，这样他在迷宫里就不致迷失方向了。

后来这个故事又怎样了呢？忒修斯进入迷宫后，用两件宝物战胜了那个怪物弥诺陶洛斯，并带着童男童女循着红线又幸运地钻出了迷宫。他们出来以后，阿里阿德涅跟心上人一起出逃。途中他们来到了一个叫迪亚的小岛，忒修斯在梦中突然见到了酒神巴古科斯。酒神声称阿里阿德涅跟他早就订了婚，他威胁忒修斯，如果不把阿里阿德涅留下来，就要降下灾难。忒修斯是一个敬畏神灵的人，只得将悲哀的公主留在荒凉的孤岛上，自己乘船回去。就在这天夜里，酒神前来会见阿里阿德涅。这幅画就是描绘的这个情节。

这个故事后面还有另一个故事。原来，忒修斯在启程去迷宫之前，曾经与他的父亲，雅典王埃勾斯，约定，如果他顺利归来，就在归来的船上挂白帆，而原来船上挂着黑帆的。这时他已经平安归来，没有被怪物所杀，因此应该改挂白帆，可因为失

去了阿里阿德涅，他忘了挂白帆了。那船带着黑帆飞快地朝家乡的海岸驶去。埃勾斯正站在海岸上中跂而望焉，翘首盼儿，突然看到远方驶来的船上挂着黑帆，以为深爱的儿子已经死了，顿时绝望了，便纵身跳入大海后来，为了纪念这位慈爱的父亲，这海就被叫做“埃勾海”我们现在又将之译为“爱琴海”。

《巴古科斯与阿里阿德涅》画面的情景是这样的：画面最左是阿里阿德涅 她长着金色头发 斜披着一件蓝袍 露出左肩 还有一根红带子在她身上绕了两圈。她赤着脚，正迈开脚步，左侧就是蔚蓝的大海。在画面上，她左脚已经着地，右脚快要在地面提起 但突然之间 她像受了惊一样 转过头来 望向右侧 好像看到了什么。她把右手远远地伸向前面，想要奔逃。原来，在她的右边，巴古科斯来了！他是个年轻人，像个不足二十的小伙子，他只披着一块红布，他的动作有些怪，正从一辆小车上跳下来，左脚还留在车上，右脚已经离开车子，正凌空而下。他一头黑色鬈发，眼光朝向正在前面的阿里阿德涅。他的动作与前面阿里阿德涅的动作恰好相配合，使我们明白了这幅画画的是什么样的情景：酒神本来正坐在他的车上行进，这时突然看到了在前面海边踟躅的美女，正是他朝思暮想的未婚妻，他一时大喜，不顾一切地跳下车，朝她扑去。阿里阿德涅呢，她也看到了正向她扑来的酒神，一时不知所措，本能地想要逃开。这就是画面表现的那一瞬间的情形了。

除了这两个中心人物外，画上还有其它丰富的内容。我数了数 仅人物就有 9 个。除了阿里阿德涅和酒神外，最引人注目的是与车轮一样高的一个小孩子，他昂首阔步地走着。但若更为仔细地看，会发现他的两条腿长满了毛，乃是两条不折不扣的羊腿呢。这就是萨提儿了，他是天天与酒神玩儿在一块儿的淘

气的小仙童。他后面还有一个彪形大汉，长头发加满脸长胡子，赤身裸体，身上还缠着几条蛇，也是酒神的游伴吧。除了人物，画面上还有动物：一条黑狗、一只羊和两只豹子。其中最有意思的是两只豹子，它们是干什么的呢？是替巴古科斯拉车的。这是两只黑斑豹，因为知道主人要下车了，老老实实地停住了。它们后肢比前肢长，双眼威猛而灵活，显得异常矫健有力。

现在来看看这幅画的艺术魅力吧。据我看来，这幅画的第一个特点就是富于运动感。

在这张画里，我们看到，几乎每个人物都处于运动之中。例如，那个被蛇缠住了的男人。有人说他是古希腊神话中另一个有名的人物拉奥孔，我们曾提过他，他是因为在特洛伊战争行将结束时向特洛伊人警告不要将木马拉进城来而触怒海神波塞冬被神降下两条巨蛇活活缠死的，但在这里，我想，不可能是拉奥孔，他与酒神凑不到一块儿。这个人在画中的动作十分剧烈，像是一个马戏团中的耍蛇者在驯蛇呢。就是那个可爱的小萨提儿，他也在运动，那漂亮的大脑袋正转向我们，水灵灵的眼珠向我们一瞥，可爱极了。当然，动作最剧烈的乃是整幅画的中心人物巴古科斯，他正从车上一跃而下，他的双腿有力地张开，双手因为身体猛往前冲而自然地而后甩，他背上的红布也一样后扬。与他对照的是阿里阿德涅，她的动作并不剧烈，像是突然发现了向她扑来的酒神，惊愕之下想跑开，但却迈不开脚步，人就像是钉在了大地上。她这种动中有静与巴古科斯极度剧烈的动形成了强烈的对比，也产生了震撼性的力量。

即使在画中显示静止不动者，例如那两只豹子，它们那灵活的眼睛也闪动着生命的威力，它们的四肢是紧张的，我们同样感到了运动的存在。

《巴古科斯与阿里阿德涅》的第二个特点是色彩的绚丽丰富与对比。

我们可以发现这幅画中有两大色系：一是人物的色彩，二是景物的色彩。二者是以一条对角线为界的，对角线往下的一半是人物，而往上的一半是景物。在这下半部分里，众多人物都处于运动之中，每个人肌肤的色调也有深有浅，组合在一起，对人的视觉产生了很大的冲击。在对角线的上半部分则是景物，景物的主体是蓝天，还飘着朵朵略带浅蓝的白云，白云下是蔚蓝的大海。在远处的海岸还看得见一些建筑物，不过因为太远，已经小得差不多和巴占科斯的一个脚趾同样高了。另一显眼的景物是并列着的两棵大树，它们屹立在喧哗的人群后，绿色的树叶有如一把巨伞，树干坚实，上面还缠着野葡萄藤一样的东西，显得纤弱娇嫩。后面还有几棵树，它们有的枝叶是很浅的带淡黄的绿色，有的则是如深秋的枫叶一般红。从以上这些我们可以看出提香运用色彩是何等巧妙。最引人注目的是巴古科斯背上的红披风和阿里阿德涅的蓝袍之间的对比，艺术家用这两种色调将两个人物的中心地位定格下来，使欣赏者第一眼就不知不觉地落在他们身上。

《巴古科斯与阿里阿德涅》第三个特点是画面的不对称。

我们知道，在一般情况下，对称是产生美感的条件之一，自然界许多事物，其美的基础就是它们的对称，最明显的例子就是人了，我们人体是左右对称的，这可以说是人体美的前提之一。但在这幅《巴古科斯与阿里阿德涅》上，我们看到的是另一种情形，即不对称。我们看到，以左下角至右上角对角线为基点，画面分成明显不对称的两半，一半是人物，另一半是景物。即使在人群里也没有对称，人物的大小、肤色等都各自不同，且大都在

运动之中。

这时，如果我们仔细思考的话，也许会产生这样一个问题：既然画面中的景物与人物如此不对称，那么为什么没在画面上产生杂乱而不平衡的后果呢？答案就在这里：这是因为画家在这里运用了极为丰富的色彩，从而在画面的不对称与大量的色彩之中产生了巧妙的均衡。倘若您对这个答案感到奇怪的话，就请仔细欣赏一会儿画吧。

提香第二类作品是宗教题材的作品。

这类作品在提香绘画长廊中所占的比重与神话题材的不相上下。我们前面讲到他的早期作品时分析过的《基督在抹大拉的马利亚面前显形》实际上就是这样的作品。现在我们要来分析一下另一幅《圣母升天》。

《圣母升天》称得上是提香所有宗教题材作品中最有名的一幅。它作于 1518 年左右，虽然在年代上属于他早期走向中期的作品，但在这幅作品里已经深刻地体现了提香伟大的创造力。

《圣母升天》是幅大画，上下长近 7 米，差不多有两层楼那么高，左右宽则不到 4 米，现高悬于威尼斯的圣马利亚·代·弗拉瑞教堂中，一般简称为弗拉瑞教堂。此作是教堂里的祭坛画。

从整体看，《圣母升天》的形状像一扇大门，顶上还有一个半圆窗，当然在这里两个是完全一体的。画明显地分成上、中、下三层。最下面一层是一群正在欢呼的人，他们高举双手，头仰着，仰望着圣母。而圣母呢，她正在中层，这是全画的主体。只见这一层呈向上的月牙形结构，这月牙形是由无数小天使组成的，他们是一群光屁股的漂亮小家伙，背后都长着一对儿小翅膀，动作姿态各异，十分活泼可爱。他们围成月牙形，众星捧月般地衬托着圣母。圣母全身上下包裹在红色的长衣裙里，外面

还罩着黑色的斗篷。她仰首向上，像最下层的人们一样仰望着什么，她的双手同样张开，像在朝什么人欢呼。再往上看，我们便知道她在为谁欢呼了，原来她为之欢呼的乃是一个大胡子男人，他在两个天使的左右陪伴下，正注视着下面。这个人您可以猜猜是谁。

他就是上帝。

我们可以看到，《圣母升天》的整个画面好像在承受一股无法扼制的上升之力，正缓慢而坚定地往上升腾，升向一个崭新境界。这种动态之美可以说是《圣母升天》的一大特征。还有，我们看到，整个画面以红色、金色和黑色为主，特别是身着红装的圣母背后，一轮金色将她衬托出来，上帝也出现在一轮金光之中，使画面显得异常辉煌。再加上那些狂喜的人们和小天使们热情欢呼的姿态——甚至这些手臂都是十分结实有力的，它们高举而上，仿佛可以托举天地——令观者激动不已。

提香的第三类作品就是人物肖像了。

前面在为他作传时我们已经看到，他之所以蒙查理五世和教皇的器重，主要是因为他那无与伦比的肖像画技法，帝王将相们都希望通过他的作品而永垂不朽。事实上也的确如此，通过那些不朽的肖像画，提香使许多人物的形象一直流传到现在。这些人中既有如查理五世和保罗三世教皇等著名历史人物，也有许多是无名之辈，例如他的肖像名作《蓝衣绅士》和《戴手套和礼帽的青年》等。尤其是到了晚年，提香常常被贵人们请去画像，这成了他主要的收入来源，因此提香又被称为“肖像画之王”。

提香之肖像画的艺术特征用一个词概括：形神兼备。

这个特点又可以分成两部分来说：一是形备，二是神备。

所谓形备，当然是指提香的肖像画惟妙惟肖了。至于神备，主要是指提香能够极为准确地抓住对象那些能够表达其心理特征的东西，并成功地表现出来。

现在我们再来看看例子。

第一个是查理五世的骑马像。画名即《查理五世皇帝在缪尔堡》。这幅画现在还在，藏于普拉多美术馆，这是西班牙最大的美术馆，也是世界上最著名的美术馆之一。

这幅画是为了纪念查理五世在缪尔堡战役中取得的胜利而作的。我们看到，在画上，查理五世横跨在一匹黑色的骏马背上，身披金光闪闪的铠甲，胸前红绶带，头戴红缨钢盔，手执长矛，威风凛凛。他蓄着大胡子，头稍向上仰着，仿佛在注视前方，要统率大军冲向敌人。在这里，提香一方面通过对外形的描绘，表现了查理五世统帅的身份，另一方面，通过对那傲慢的眼神的描绘，我们看到一个掌握着当时半个欧洲而目空一切的帝王的内心世界。

与此相类的另一幅名作是教皇保罗三世的肖像画。这位教皇的相貌可没有查理五世那样俊朗，相反，他已经是一个半截身子入土的老头了：长着一张狐狸的尖脸，背有些驼，因此头不自然地往前探着，身体也好像缩成一团的样子。他披着至为华贵的厚实斗篷，从斗篷里伸出一双手，那手骨瘦如柴，几乎看得出它像患了帕金森氏综合症似的在不由自主地发抖。最引人注目的还是他的眼睛，他分明用狡猾而警惕的眼光瞅着每一位欣赏者呢！据说，当提香把这幅作品放在他在梵蒂冈居所的阳台上晾晒时，看见的人无不以为就是教皇陛下站在阳台上，纷纷行礼致敬。

不过，这种准确而深刻的表达未必总能受到欢迎。我们说

过，在提香的另一幅作品《保罗三世与其孙奥塔维奥和红衣主教法尔内塞》里，由于他揭示了这个至尊的教皇与亲人们之间阳奉阴违与勾心斗角的可悲之处，因此教皇没有让他最后完成这幅作品。

对于提香的肖像画，正如一位前苏联艺术史家所言：

提香以饱满的热情描绘了他的同时代人，如实地记录了这些人物性格的各个不同的方面：自信、自豪、威严、怀疑、虚伪等。他努力揭示深刻的戏剧式冲突。同时，他的肖像画中的人物形象从来都是很完美的。提香善于以迥非寻常的艺术手法为每一幅肖像推敲出最恰当的处理方法，挑选出可以表现人物特征的面部表情、手势。……提香的肖像是如此的一目了然：几乎从油画的色彩结构的基础上一下子就可以把人物的心理状态看出来。

以上就是我们对威尼斯画派的伟大代表提香的生平及艺术所作的记录了，这花费了我们大量篇幅，下面我们该要转向对另一位伟大艺术家的叙说了，他就是威尼斯画派最后一个重要艺术家丁托列托。

丁托列托是威尼斯画派最后一颗巨星 丁托列

托生于 1518 年 父亲是一个染匠 据说专门给丝绸染色 这行业也是丁托列托名字的来源，“丁托列托”按意大利语意译即是“小染匠”他的原名叫雅各布·罗布斯提。丁托列托也从小就显示了对绘画的爱好，在家里到处乱涂一气，他的父亲不但不责

怪他，反而因为发现了儿子这些涂鸦中所表现的非凡艺术天才而自豪，于是将他送去学艺。不过到底谁是他的老师就众说纷纭了，有人说他是两位名叫勃尼弗齐奥·维罗纳斯和巴里斯·波尔多尼的老师的弟子，更多人说他是提香的弟子，至少曾经在提香门下学习过一段时间。还有一个比较合理的说法是，丁托列托的父亲将儿子送到了提香门下，提香看到小丁托列托天赋超常，就收了这个弟子，但不久后，他发现小丁托列托性格桀骜不驯，自感教不了他，就将他打发走了。回到家后，丁托列托再也没有转投别的画家门下，而是专心致志地开始了自学。这使他成为艺术史上罕有的靠自学成为一代大师的人物。据说他自学时将当时的两位大师，即米开朗其罗和提香作为目标，并且在自己的画室里贴着一张大条幅，上书“米开朗其罗的构图和提香的色彩”，意即将这两者作为自己仿效的对象。为了更好地学习他们，他还发明了许多独特的方法，例如他曾经制作过许多小蜡像，它们是杰出的雕塑家们——例如米开朗其罗——的作品的仿制品，制作十分精细，连头发和衣服的褶皱都很好地表现了出来，然后他将它们放在一个像房子似的箱子里，箱子旁边还划了些口子，做成百叶窗的样子，让光线能够透进去，他将之置于各种光源之下，了解不同对象在光线之下的不同效果。与一般的威尼斯画派画家不同的是，丁托列托对于透视学亦同样重视，像前面所言，他将米开朗其罗的构图看成与提香的色彩一样重要，因此他在练习色彩的同时也同样重视素描技能的训练，他经常将那些小雕像挂在天花板上，仔细地给他们画素描，这样的结果是，丁托列托虽然不是威尼斯画派画家里最伟大的色彩专家，但他的素描技能却在整个画派里无人出其右。

到了 1539 年左右，他已经自学有所成，正式开了自己的画

坊，接受订货了。从此他孜孜不倦地工作，创作了大量不朽之作。

丁托列托一生的经历比较简单。他没有提香那么名声卓著，找他订货不是一件难事，而且他收的钱也很少，据说常常只够买颜料和画布、画笔之类的东西。为了争取得到一些大型题材的作品订单，他常常要参加公开竞争。他一生绝大部分时间都生活在威尼斯，只有两次离开过，一次是在 1545 年去罗马，目的主要是为了向在那里的前辈大师们学习，他在那里仔细地临摹和研究了拉斐尔、米开朗其罗等大师的作品。第二次是于次年去曼图亚接受一位侯爵的召见，这可能是他一生获得的最大的荣誉了。

丁托列托的家庭生活也与普通人一样平静。1555 年，他娶了当地一个银行家的女儿，名叫弗尔斯蒂娜·德·弗吐可。夫妻俩居住在属于自己私产的风子里，后来共生育了一女三男。他的女儿叫玛瑞塔，后来成了名噪一时的肖像画家，同时也是一位出色的音乐家。他的两个儿子多米尼各和马可也成了画家和父亲的重要助手。

丁托列托死于 1594 年，死得像他的人生一样平静，葬于当地的奥尔托教堂。

在威尼斯画派的艺术家中，丁托列托是卓有特色的一个。其原因如上所言，他不但重视色彩，还同样重视构图，因此他的作品可以说融合了米开朗其罗那宏大而精确的构图与提香灿烂的色彩两大特色且加入了自己的独创。这一独创我们在后面的例子中就能看出来，简而言之就是“怪”。

在丁托列托的作品中，我们常常可以看到与众不同的构图，夸张的表达，甚至画中的人物也与其他大部分画家有很大的不

同。我们知道，在文艺复兴时代订画的主要是有钱人或者政府机构等，他们所订之作品中画的自然主要是他们那些大人物的光辉形象，然而丁托列托就不同了，在他的作品里，他似乎总是将一些平凡人物，例如仆人、奴隶之类，塞进本来主题神圣高雅的画作里，好像这些人是他的亲戚一般。为这个他还受过不少的批判。

丁托列托的四大名作 丁托列托现存作品中名作不少 其中四幅最为有名 分别是《最后的晚餐》、《银河的诞生》、《圣马可拯救奴隶》、《浴后的苏珊娜》。

《最后的晚餐》描绘的是基督教史上一个著名事件，就是犹太出卖了耶稣后，耶稣作为神当然知道自己被出卖了，也知道自己第二天将要被捕，这天的晚餐将是他与门徒们共进的最后一次。于是，在晚餐中，他站起来说了一句话：“你们中有一个人要卖我了。”

以此为题材，西方艺术史上不少画家都创作出了佳作，其中最著名者当然是我们后面将要说的达·芬奇的同名作品了。丁托列托的也不错，在他的《最后的晚餐》中，我们看到饭厅中人头攒动，阴暗的光线使这里平添了一种阴森的气氛，中心人物耶稣基督并不如何突出，只是用头上的一个光轮来强调一下，而他周围有许多天使朝他飞来。最有意思的是，除了坐在餐桌前的耶稣及其 12 门徒外，画家还在餐桌前加上了其他人，例如洗碗端盘子的侍者等，而且他们的形体甚至比耶稣及其门徒都要大呢。这就不能不把丁托列托那种“民主”的艺术思想暴露无遗了，恐怕这是艺术史上独一无二的。

《银河的诞生》也是一幅非常有名的画，丁托列托作于 1580

年前后 画面中心是一个妇女 她好像刚从床上起来，一丝不挂，张开着双臂，她的身体如玉般白，十分性感。在她怀里好像有一个婴儿正在吮吸她的乳头，这个婴儿是由一个围着一块红布的天神抱着的，周围还有一些小天使在飞翔，甚至有两只绿孔雀和一只老鹰呢。

要了解这幅画的意义就要了解古希腊的一个神话了，这就是关于银河的起源的事了。咱们中国人说银河有一座由喜鹊们搭起来的“鹊桥”用来供牛郎织女相会的 在西方就不一样了，英文中银河的名字叫“milkway”直译就是“奶路”这说明在古希腊的神话传说中，银河的起源与奶有关。原来是这样的：宙斯同凡间女子生下了儿子赫拉克利斯后，想使他成为神，做到这点的方法之一就是让他吮吸到众神之母赫拉的乳汁。于是他便乘天后熟睡时将她的奶头塞进了小赫拉克利斯的嘴里，小赫拉克利斯当然大吸特吸，一会儿，天后赫拉惊醒了，连忙将小赫拉克利斯推开，赫拉克利斯的小嘴儿一离开，奶水顿时往外喷射开来，像喷泉般射向天空，顿时在天空中形成了一条奶的长河，这就是银河了。怎么样？这个传说还没有牛郎织女的来得浪漫吧。丁托列托的《银河的诞生》所描绘的正是这个传说，里面的人物当然就不难弄明白了。

这与我们前面在《西方文学的故事》中讲赫拉克利斯吸赫拉奶的经过不大一样 不过 这是不同的版本 常有的事。

《圣马可拯救奴隶》是丁托列托的另一幅名作，它创作于1550 年左右，描绘的是圣马可在威尼斯拯救那些被残害的基督徒的事。

在画面上，我们看到地上躺着一个男人，他赤身裸体，皮肤像死人般惨白，在他周围围着一群人，男子包着头巾，一派伊斯

兰教徒装束，他们在干什么呢？我们可以看到，人群里最显眼的一个人包着白头巾，蓄着大胡子，左手拿着一只手，右手执起一柄铁锤，正砸那只手，又像要将它钉在墙上。躺在地上的那个男子左眼里已经扎进去了一根木楔。他的左侧正跪着一个蓝衣人，那人右手执着一根长木棍，正使劲往裸体人身上扎进去。通过这些我们不难看出，躺着的这个人正在遭受折磨。

为了使您更深地理解这幅画，我还是有必要先来讲讲它的背景。原来，在基督教称霸西方之前，西方世界一度受到伊斯兰教的严重威胁，西方世界许多地方，包括原来西方文明之正宗的希腊都成为了伊斯兰世界的一部分。当时在西方流传着这样的谣言，即伊斯兰教徒正在残酷迫害基督徒——事实上并非如此，正如我们在《西方哲学的故事》第十章《基督教的故事》之《十字架下的罪恶》所言，在第一次十字军东征中，基督教的十字军占领耶路撒冷时对穆斯林们进行了血腥屠杀。然而当伊斯兰的萨拉丁击溃守城的十字军，进入耶路撒冷城时，不但没有搞屠杀、抢劫，相反，他彬彬有礼地对待耶路撒冷的基督徒们和被他们俘虏的十字军，仁慈、慷慨而大度。丁托列托的《圣马可拯救奴隶》，描绘的正是谣言中所谓的伊斯兰教徒残酷迫害基督徒的事情，圣马可从天而降来解救。

《圣马可拯救奴隶》的艺术特色主要是整个画面既没有通常艺术家们所重视的中心，也没有显示出构图的严整与平衡，我们可以看到，整个画面的每一个人物都在运动，而且，这些运动的人物中至少有三个中心：躺在地上的裸体者，站着往墙上钉一只手的人，还有那个似乎正从天空中往死者身上飞去的人。事实上，正因为这幅《圣马可拯救奴隶》没有一个中心人物，说明它追求的乃是一种整体的效果，是画面所有人物构成的整体及

其剧烈的运动与恐怖的情节所造成的惊人的艺术效果。

我们要看的丁托列托的最后一幅名作是《浴后的苏姗娜》。

这是一幅很有趣的画。画面的中心是一个裸体女子，肌肤玉润，身体异常丰满，无一处不性感。她已经从浴缸里出来，坐在浴缸外沿，左腿还站在水里，右腿弯曲着，正用一块像是柔软的丝巾样的东西在揩拭。她眼前还放着一面镜子，她的目光正落在镜子上。往这个女子周围看去，可以看出来她是在一间独特而优美的浴室里，里面种满了各种青草小树，还有鲜花盛开，仿佛这里不是浴室而是温室呢。最有趣的就是在那由花草构成的屏风后面，我们可以看得见两个秃顶老头，他们俩一边一个站在屏风后，正往里窥视得如醉如痴呢。

关于这幅画的技法我没有多少要说的。这是一幅比较典型的文艺复兴时期的裸体画，在丁托列托的作品中是最具威尼斯画派风格的作品之一，他对色彩的运用尽显威尼斯画派在这方面的神功。

第十五章 尼德兰的大师们

很难相信，小小的尼德兰竟能诞生如此众多的伟大艺术家。

在这一章中我将带大家去尼德兰，下一章我们将去德国，这两个地方在文艺复兴时期都曾诞生过伟大的艺术家，与前面意大利的大师们一样，他们也是文艺复兴时期的艺术巨人。

我们先来说尼德兰。

了不起的尼德兰 尼德兰这个名字大家也许感到陌生，但如果我说另一个名字您就不会了，这就是荷兰。现在荷兰的正式国名仍然叫做“*The Netherlands*”音译就是“尼德兰”，我们平常所称的“荷兰”英文为“*Holland*”只是尼德兰的别名而已。不过这个别名反而比本名更为人所知，这大概因为英文在世界上的霸主地位，它称谁是啥全世界都跟着叫啥。

与尼德兰同荷兰相关的是弗兰德斯。尼德兰、荷兰与弗兰德斯是三个有趣的概念，它们的名字有着历史渊源。其中尼德兰的名字最古老，范围也最广大，它大致包括了荷兰与弗兰德

斯，荷兰在北，弗兰德斯在南。它们在西方艺术史中都有相当重要的地位，这只要提几个我们将要讲的名字就可知了，如凡·艾克兄弟，他们是尼德兰艺术的代表，大名鼎鼎的鲁本斯则被称为“弗兰德斯斯的鲁本斯”伟大的凡·高则是荷兰画家。不过这几个概念并不是严格划分的，就像它们所据的地区经常重叠一样，艺术家们有时也既可属于这个，也可属于那个，就像凡·艾克兄弟，既是尼德兰艺术家，又可以说是弗兰德斯艺术家。

我们也可以从时间的角度来理解这几个概念，这在西方艺术史上也有专门的术语来表达，分别叫早期尼德兰艺术、弗兰德斯艺术、荷兰艺术。它们兴盛的时间依次是这样划分的：从14世纪起到15世纪称为早期尼德兰艺术，从15世纪起直到17世纪初期称为弗兰德斯艺术，17世纪往后就是荷兰艺术了。

不过这些从空间到时间的划分都是相对而言的，里头有模糊的地方，这主要是历史原因造成的。尼德兰是个古老的地域概念，它不但包括现在的荷兰与弗兰德斯，甚至还包括现在法国的勃艮第，弗兰德斯现在则属于比利时。在历史上，比利时曾经长时间属于荷兰，直到19世纪才从荷兰分离出来。而荷兰，如我们在《西方历史的故事》第十九章《日不落帝国》之《小荷兰的崛起》中所言，它是西方历史上以小国而称霸的最小国家了，它现在的面积大约相当于中国湖南省的1/5。

不过在我们这里这些概念都要更加地模糊起来了，我们只依据时间顺序来讲解一下几位艺术家，他们都大致生活于文艺复兴时代，有时被称为尼德兰艺术家，有时又被称为弗兰德斯艺术家。主要有以下几位：第一个是凡·艾克兄弟，第二个是博斯，第三个是勃鲁盖尔。除这几位最著名者外，这个时期的尼德兰还有其他重要的艺术家，例如罗伯特·康平、罗吉尔·凡·德

尔·韦登、昆丁·马西斯 等等 他们在西方艺术史上都有独特的地位，只是由于篇幅所限，我们不能在这里一一记录罢了。

在谈这几位伟大的尼德兰艺术家之前，我们先来就尼德兰艺术与弗兰德斯艺术的整体说几句。

文艺复兴时期，西方艺术尤其是绘画艺术有两个中心，一个是意大利，另一个就是尼德兰了。尼德兰虽小，它在西方艺术史上的地位却极为重要 诞生过一大批杰出的艺术家 尤其是画家，如果仅就绘画而言，它较之了不起的意大利只能说稍逊风骚。

尼德兰与弗兰德斯艺术的风格有着与意大利文艺复兴艺术迥然不同的特点，这可以从内容与形式两方面来讲。

内容方面，尼德兰艺术有一个响亮的称号——现实主义。与前面主要以宗教或者贵族王公为绘画题材的意大利画家们不同，尼德兰艺术家们则将他们的目光更多地投向了普通的民众，他们把描绘这些普通人当做艺术的主题。与这个主题相关，尼德兰艺术家的作品也有一个鲜明的特点：亲切。它们既没有威尼斯画派那种堂皇的色彩，也没有米开朗其罗与达·芬奇那种完美的构图与雷电般的力度，但比起他们的作品来却另有特色。是的，亲切。这个词里融合了他们那些不浓不淡的色彩与简单明了的构图以及朴实自然的笔调。我这里打个比喻说吧，我们看威尼斯画派的作品有如欣赏一位雍容华贵的公爵夫人，看米开朗其罗的作品有如偷窥一位威风凛凛的大元帅，而看尼德兰艺术家们的画则有如打量一位漂亮迷人的小家碧玉。

油画的发明者凡·艾克兄弟 尼德兰与弗兰德斯

艺术家们在艺术上取得的第一项伟大成就是：发明油画。

现在一般认为 油画是由凡·艾克兄弟发明的。

凡·艾克兄弟是弗兰德斯人，老大叫胡伯特·凡·艾克 老弟叫扬·凡·艾克。关于老大我们现在知之甚少，最为确凿的证据是现存著名的《根特祭坛画》的外框上刻有如下文字：“举世无双的画家胡伯特·凡·艾克始作 其弟扬——仅次于他的艺术家——将此作最后完成。”另一个证据是说他于 1426 年左右辞世，葬于圣巴韦教堂。还有传说他在 1425 年因两幅画稿获得根特地方行政官的付款，连徒弟们都得到了根特市议会的赏金。但这些证据都有人提出了质疑，于是就有许多人怀疑他的存在了，一般的艺术史上也没有他的介绍。这样一来我们在这里也就不好多说了。不过关于他的弟弟扬·凡·艾克的存在却是确凿无疑的，因为他有好几幅作品现在还保留着呢，且上面签着他的大名。

扬·凡·艾克大约在公元前 1395 年出生于当时属于神圣罗马帝国一个叫比晓普里克马塞克的地方，这地方现在属于比利时 那时属于大尼德兰的弗兰德斯地区 因此扬·凡·艾克也是弗兰德斯人。从这个年份看得出，他比文艺复兴时期意大利绘画的老祖宗马萨乔要大。

扬·凡·艾克早年的事迹很模糊，但从 1422 年起有比较详细的记载了。1422 年他到了尼德兰的海牙，担任当时的荷兰伯爵巴伐利亚的约翰的侍从和私人画师，为他装饰海牙的宫殿，为了完成这项相当大的工程 扬·凡·艾克广招学徒来协助工作。他的名作之一《都灵 - 米兰祈祷书》细密画就出自这一时期。1425 年荷兰伯爵死后他又到了里尔，为那里的勃艮第公爵“好人菲利浦”服务，担任公爵的宫廷画家和内廷供奉。据说公爵很器重他，不但让他作画，还将他视为心腹，委托他执行一些重

要使命，其中最重要的一个是 1428 时他与公爵的使团一起去了葡萄牙，替公爵谈判与葡萄牙公主伊莎贝拉的婚事。到那里见到公主后 扬·凡·艾克立即替公主画了一张像，并派人昼夜兼程送到了公爵手上。据说公爵看了画像不禁一方面为艺术家高超的艺术手法所迷，亦为公主非凡的美貌所迷，立即决定正式向公主求婚。使命结束后，在从葡萄牙回里尔的途中，扬·凡·艾克要路过英国和西班牙，他顺路游历了这两地。回国后不久，1431 年左右 扬·凡·艾克与一个叫玛格丽特的女子结婚了，她当时还很年轻，也许就十四五岁吧，这个年纪结婚在当时是常事。这时候画家已经从里尔搬到了弗兰德斯布鲁日，并在那里购买了一栋住宅。看得出扬·凡·艾克很爱自己年轻的妻子，为她画过许多肖像，画面充满了脉脉温情。在布鲁日，扬·凡·艾克开始继续做已经由胡伯特·凡·艾克开始而未完成的工作，即为一个叫维德的人创作著名的《根特祭坛画》，大约于 1432 完成。这画现在还保存在根特的圣巴丰教堂。由于这幅画一炮打响，为扬·凡·艾克赢得了空前的荣誉。也许就是因为这个原因，从这年起他开始在自己的作品上签名题词，题词一般是“尽心竭力”，以表示他为完成这件订货费了多大的力气，不过这也是当时那些成名画家们的习惯，大约像今天那些商品上面印“本公司竭力为您提供品质一流之产品”等词儿一样。扬·凡·艾克保存至今的这样的签名作品共有约 10 件，都是价值连城的稀世珍宝。

扬·凡·艾克逝世于 1441 年，是突然去世的，死因不明，被葬于布鲁日的圣多纳图教堂。

惊人精美的《阿诺弗尼夫妇肖像》 扬·凡·艾克传

世的作品都称得上是名作，其中最有代表性的是《根特祭坛画》、《阿诺弗尼夫妇肖像》、《圣母和罗林大主教》等。我们在这里只欣赏一幅即《阿诺弗尼夫妇肖像》。

《阿诺弗尼夫妇肖像》一看就能给人留下深刻的印象，这不是因为画面有多么华丽，相反，画面是相当简单的，就是一男一女站在屋子中间。男的身着棕黑色袍子，翻着毛边，头戴一顶硕大的黑帽，脚蹬一双黑鞋子。作为一个男人，他的身子骨相当瘦弱，面皮白净，鼻子、嘴巴、手和脚都很纤巧，总之不像男人，倒像个女子。他的眼睛大睁着，像在注视什么，仔细一看却可以发现他什么也没有看，大概正在思量什么呢。眼前那个姑娘很有特色，第一个特色就是挺着大肚子，显然已经怀孕数月了。她身着绿袍，下摆拖在地上，袖子宽大，从袖口伸出她的小手。她的右手放在男人的左手里，左手则轻轻地抚着自己的腹部。她头上戴着一条白头巾，脸色如玉，但眉眼并不漂亮。

与人物同样有意思的是屋子里的景物，说实在的，我们很少在一幅画里看到过如此精细的景物描绘呢。画面的左下角能看到两只木拖鞋，这直到今天都是荷兰的特产，是荷兰人的标志之一。在拖鞋前面有条小叭儿狗，一身棕灰色的长毛，趴着。在夫妇俩之间的头顶，一盏黄澄澄的铜制吊灯悬着。最令人感叹的是后头墙上那面镜子。镜子外面围着一圈轮廓像轮盘的青铜镶边，有十个角，据说每个上面都雕刻着一尊耶稣受难像。如果您仔细地瞧瞧，会发现它清晰地映照出对面的影像，有窗子，有夫妇俩，还有一个就是画家本人。我们凭什么知道这是画家本人呢？凭着在镜子上方清晰地签着一行潇洒的字：“Johannes de Eyck fuit hic, 1434。”译成汉语就是：“扬·凡·艾克在此，1434年。”

这幅画最鲜明地体现了扬·凡·艾克绘画的艺术特色——现实与精致。

前面我们看过许多画 从马萨乔、贝利尼直到提香 等等 与这些艺术家的作品比起来，扬·凡·艾克称得上是卓有特色的一个。我们且从这幅画来看看扬·凡·艾克艺术之特色。

第一个特色就是现实。我们可以看到，这幅画所描绘的既非神话人物 如维纳斯、阿波罗之类 亦非宗教题材 像耶稣受难之类，而是两个普通的人。我们知道，以前提香也画过不少肖像，但他为之画像的基本上非富即贵，极少普通市民，而扬·凡·艾克描绘的并非达官贵人，而是普通市民，是普通市民的现实生活。对于艺术，这是一个崭新的方向，以后我们将会看到，若干年之后，这些普通人及其生活将成为艺术家描绘的主要对象。

扬·凡·艾克在这里不但描绘了普通人的现实生活，而且使这种描绘异常精致，这一特点我想您不难从画面上看到。典型者例如那只长毛叭儿狗，它身上的毛都被画家细致地勾勒出来了，仿佛照片一般。还有那结构相当复杂的吊灯，夫妇俩身上衣服的每一条褶皱，都被极为细致地描绘了出来。这是我们以前很少见过的。

正因为扬·凡·艾克描绘的是现实生活中的普通人，又描绘得如此细致，使得他的作品充满了真实感。当我们欣赏它时，仿佛看到了一种平常生活中都能看到的景像：一对夫妇，妻子已经怀了孕，她总是在轻轻地抚摸着腹中的胎儿，感受着小宝贝的每一个轻微的动作，做丈夫的则既高兴又有些担心，高兴的是要做父亲了，担心的是这孩子将来到底会怎么样。

有些书上将这幅画的名称说成是《阿诺弗尼夫妇结婚肖

像》对这种未婚先孕的说法 我不大相信 您呢？

什么是油画 关于扬·凡·艾克，我们最后要说的一点是他所发明的油画，这才是他对艺术最伟大的贡献。

在前面讲威尼斯画派时，我说过，贝利尼在艺术上的第二大进步来源于绘画的材料。一开始贝利尼，包括当时其他大部分画家 还是在画所谓的“蛋彩画”从 1470 年起贝利尼用十年左右的时间才学会了那时出现不太久的油画技术，并用之来绘制他的大部分杰作

蛋彩画我们前面已经大致说过，就是用蛋黄或蛋清调和颜料绘成的画，一般画在敷有石膏表面的画板上。这是一种非常古老的画法，早在三千多年前古埃及人就会了，后来传到欧洲，在文艺复兴时期大为盛行，成为当时主要的绘画方式。如果将蛋彩画在预先打湿的墙壁上就称为湿壁画，这也是文艺复兴时期的大师们最偏爱的绘画方式之一。因为湿壁画画上去后颜料层不易剥落或者龟裂，且它的色彩细腻而鲜明，能保持长久。此外，蛋彩还有一个特点，就是它不像画水彩画一样买来颜料加水画就是了，它的调配和绘制程序本身就堪称是一门艺术，有着极为复杂的技巧，其配方也很多，几乎每个画家都有自己的配方，配出来的效果也大不一样 那些大师们 例如达·芬奇或者米开朗基罗，配出来的颜料非常之好，这也是他们能画出辉煌杰作的原因之一。

不过 蛋彩的配方虽然很多 其原料主要是蛋剂、亚麻仁油、清水、薄荷油、达玛树脂、凡立水、酒精、醋汁等 根据不同比例调制而成。

蛋彩画有优点也有缺点。缺点主要是由于绘画时用石膏作

面而石膏的吸水性很强，干得快，因此对画面难以精雕细琢，技法掌握难，精通更难。当油画诞生之后，它就渐渐消失了，现在已经很少有人用。

关于油画的诞生就是我们下边要讲的内容了。

蛋彩的缺点对于讲究慢工出细活儿的西方画家们是致命的，于是他们便想找到一种新方法，既有蛋彩画的优点，又能去掉它的缺点。做过这样努力的人很多，例如一些意大利画家想用熬热的亚麻仁油与蛋黄、蛋清混合在一起，再与颜料相配来画画，但这样的结果只是得到了一张黏糊糊的蛋饼。也有一些画家直接用亚麻仁油配合颜料来作画，但我们知道油这种东西是很不容易干的，为了要它干燥得把它放在太阳底下晒几天才成，这样一来下面的木板就受不了了，噼里啪啦裂开了。最后，到了扬·凡·艾克这里，他终于找到了一种绝妙方法，配出了一种理想的调和剂，由它与颜料调和起来作画。不过，扬·凡·艾克当时到底用的是什么样的配方现在已经是一个谜了，事实上，除了扬·凡·艾克自己，谁也不知道这个神秘的配方。因为在当时画家的手艺是他吃饭的家伙，谁愿意把这个家伙让给别人呢？据说为了防止别人擅闯他的画室偷看，他在画室的门上高悬一把大刀，并且公开声称倘若有谁敢擅自闯进来他就杀了谁。这个法子看来还真管用，直到扬·凡·艾克死去，谁也不知道他那个神秘的配方。

不用说，用他这个神秘的配方画出来的就是油画了，这也是世界上最早的油画。

也许您觉得奇怪，既然扬·凡·艾克将这个秘密带进了棺材，那么他的发明又有什么意义呢？别的艺术家又怎样运用他这项技术呢？油画又何以成为了西方主要的绘画形式，几乎每

个画家都在画油画呢？

这样的问题的确有力，我也没看到过有谁曾回答过这一问题，不过我想答案大概是这样的：即使大家都不知道扬·凡·艾克到底是怎么画出油画来的，但至少大家都知道可以有这样的油画，它有诸如此类的优点。于是，人们虽然不能直接从扬·凡·艾克那里学到，但自己可以摸索出呀。而且，都是艺术家，只要看过扬·凡·艾克的画，那大体的原料是猜得出来的。循此而行，要另外自己钻研出一套相类的配方来就容易多了。我想这就是扬·凡·艾克发明油画并且私藏秘密之后，油画能够迅速地传播开来的原因所在。这就像现在有哪个厂家发明了一项新产品，上市后受到热烈欢迎，可以相信，用不了多久，那质量不逊于之的仿制品就会如雨后春笋般冒出来呢。

谈完了油画的诞生，我们现在再来看几个技术性的问题，例如油画的材料和工具等。

油画的主要材料和工具有颜料、画笔、画刀、画布、上光油、外框等。这些东西我想大家根据它的词儿就可以想出它的用途来，不用我多说。可能只有画刀和上光油陌生一点儿。所谓画刀就是调色刀，它实际上不是刀，只是一块富有弹性的薄钢片，有的尖有的圆，用来在调色板上调匀颜料，不过也有些画家以刀代笔，直接用之作画。上光油则是一种在油画完成并干透后再涂在画面的油，用来保持画面的光泽度，防止它受到空气中的水汽、灰尘等的侵蚀。

画油画的技法有很多，主要有透明覆色法、不透明覆色法、不透明一次着色法等。我不是画家，也不想去画油画，这些就不多谈了。此外油画还有自己的“艺术语言”，例如它的色彩、明暗、线条、肌理、笔触、质感、光感、空间、构图等等，我们也都不管

它了。我们只管接下去欣赏另一位伟大画家的作品，他就是博斯。

独特无比的博斯 博斯是一个极为独特的画家，在

西方艺术史上有着极为独特的地位。

博斯是尼德兰人，出生于现在属于荷兰的布拉班特斯海爾托亨博斯，他的名字就来自于家乡。他出生于约 1450 年，比扬·凡·艾克小五十多岁。他的家庭是一个绘画世家，祖父叫 J·凡·阿肯，父亲叫 A·凡·阿肯，都是画家，父亲还是他的师傅。

关于博斯的生平事迹所知甚少，可写的也不多，因为他就像康德一样，虽然在自己的专业取得了伟大成就，然而其生活之简单与事业之伟大形成了鲜明对照。我们只知道他一生都没有离开过家乡，早年可能接受过一种细密画的训练。1486 年左右成为一个以教规严格著称的圣母兄弟会的成员，这个兄弟会极关心邪恶、死亡、魔鬼等，对人间大体持一种悲观的看法。1490 年左右，他为圣母兄弟会的一个礼拜堂画了祭坛画，后来又为它设计了一个窗户、枝形吊灯和十字架等，这些都表明他是兄弟会内的一个积极分子，也间接地表明了他对于兄弟会宗旨的认同。

博斯死于 1516 年，只活了六十多岁，远不及提香长寿，但比乔尔乔涅可长命多了。

现存博斯的作品有约 40 幅，其中 7 幅有他的签名，严格说来这 7 幅才是他确凿无疑的真迹。所有这些作品都没有标明绘制年代，大概是因为博斯没有这个习惯吧。由于其作品的独特性，还在世时博斯就受到了广泛的赞誉，时人咸认为他是当世最

有特色的画家，声名远播，作品售价不菲，据说当时的西班牙国王腓力二世，就是喜欢提香作品的那位，也很喜欢博斯的作品。

我们现在就来介绍两幅博斯存世的名作，第一幅要介绍的是《干草车》第二幅是《人间乐园》。

《干草车》上的人世百态 《干草车》是典型的博斯作品，也是一幅我们此前从来没有见过的有趣的作品。

以前我们见过的画，无论它出于何人之手，是何风格流派，但都有一个共同特点：它们是严肃的艺术作品，有一个正经的主题，并且同样正经地表达这个主题。但在这里就不同了，我们在博斯的《干草车》上看到的是一片光怪陆离，里面的人物一个个仿佛是舞台上表演的各种角色——其中大部分是小丑，看了这样的画会令我们不禁莞尔一笑。

我们看到，画面的中心是一辆装满黄色干草的大马车，干草有几个人高。在干草车的上面和下面都有许多人，这些人在干什么呢？让我们戴起眼镜来瞧个仔细吧。

我们先来看看干草车下面，首先会看到的是一群正在打架斗殴的人。在干草车的两个轮子之间有三个教士模样的人正打得热火朝天，中间一个穿红袍子的正狠揍一个已被他压在下面的瘦小得多的穿灰袍子的人，而在穿红袍子的身后，一个留着教士发式的人——把头顶的头发都剃光了，只留下周围一圈，就如我们在电视上看到的沙和尚的发型——把那个穿红袍子的正要打下去的右手牢牢地抱住了。在他们的侧面一点儿有更惨的情景：一个戴着黄帽子的家伙把一个穿红衣服的压在身下，戴黄帽子的左手死死地掐着穿红衣服的脖子，右手正将一把利刃扎进可怜的穿红衣服的喉咙，鲜血喷溅了出来，染红了地面。在侧面

紧靠干草车的地方，几个人拿了干草叉，样子像鱼叉，正把它们像武器一样刺向干草车顶上。再往左一点儿，另一个人正将一个梯子往干草车上架，要爬上去。再往左就到了干草车后面，后面有几个人骑着马，衣着整齐华丽，还戴着冠冕，一看就知道不是等闲之辈，原来是主教与教皇，在一本正经地跟着马车走。与教皇等在干草车后面相对应，到了干草车前面，我们可以看到一群怪物，有一个头和上半身都像鱼，下面却是两条人腿，腰里还挂了一柄剑，弓腰曲背，看得出正在奋力拉着身后的干草车。他旁边还有许多这类令人感到恐怖的怪物，都在拉车，而一个人已经碾死在车轮下面了。

到了干草车上面又是另一番情景：上面有一棵硕大的树冠，从树冠里支出了几根棍子，一根上面蹲着只猫头鹰，另一根上面挂了把酒壶，天上还有几只乌鸦样的鸟儿在飞。树冠里面可以看到两个人伸出了上半身，其中一个戴着修女头巾的修女，正同一个男子在接吻。到了树冠前面，最左边是一个天使，他跪着穿着白衣衫长着翅子，正引吭高歌，像在赞美主。在天使的前面，他跪着朝向的两个人，右边一个也是修女的样子，她戴着修女的白头巾，手里捏着一份像是乐谱一样的东西，正在读呢，而一位穿着黄外衣的少年郎，光着修长的腿儿，正坐在修女迷人的膝盖上，手里握着个琵琶样的乐器，弹得正欢呢。在他俩旁边还有一个怪物，长着翅膀，肯定不是天使，一身灰绿色的皮肤，难看得要命，正吹着一只长笛。

怎么样，这情形有趣吧？你很难说它描绘的是什么样的情形，或者描绘的是哪里，人间？天堂？抑或是地狱？都像，又都不像。

以上我说的是一个世界，画上还有另一个世界，一个完全不

同的世界。

这个世界位于画面最下。在这里有另外一群人，一群完全不同的人：

在这里的最右面，是一群人正在劳作，他们把稻子装进一个大袋里，又把一捆干草扛过去，一个老太模样的人坐在一张桌子边，手里拿着一个杯子，正惬意地饮着茶什么的。在中间有一个教士模样的人正专注地写着什么，他旁边有一根小旗杆模样的东西，上面挂着一块白布，布上绘着一颗红心。在最左，也有几个普通人模样的，其中一对是夫妇，手拉着手，十分亲爱的样子。总之，这是一个安静祥和的世界，看不到一丝争斗与贪婪，有的只是平安喜悦。在画面的最上，在蓝天里是一朵巨大的白云，在白云里又有小小的一朵金色的云，在云中可以看到我们熟悉的耶稣，只见他摊开双手，既像在劝导世人，又像在无奈地耸耸肩。

这就是画面的全部内容了，很复杂吧？确是如此，还有些我没有描述呢。包括它的左联与右联，因为这是一幅所谓的三联画，就是由三幅并合而成，就像我们中国的屏风一样，《干草车》是中间的一扇，当然也是主要的一扇。

这幅画给我们一个强烈的印象就是它有着深刻的寓意。我们可以强烈地感受到作者在创作这幅作品时一定在心中有着某些强烈的意愿与主张，而他只是想通过这幅作品来表达他的想法。他有一个什么样的主张呢？原来在当时的尼德兰有这样一句箴言：“世界是个干草堆，各尽所能来夺取。”博斯所要表达的正是这句箴言：画面上正是一个干草堆，许多人，从教皇到普通人直到魔鬼都想要夺而取之。他们以为夺取了这堆干草后就能过上幸福的生活了，就能像那几个登到了干草车顶上的人一样。对于人间这样的贪婪连耶稣基督都无可奈何——他只能站在天

上“无奈何耸耸肩，叹叹气把头摇”。但我想作者还有另外一层意思，这是通过最下面那一群没有参与干草抢夺的人表达出来的，通过这些并没有抢干草而仍然生活得怡然自得的人们，作者似乎在大声疾呼：

人啊，停止无谓的争夺吧！只有这样你们才能生活得怡然自得。

令人匪夷所思的《人间乐园》 博斯第二幅名作也是三联画 名叫《人间乐园》 被认为是他风格成熟时期的代表作。

当我第一次看到《人间乐园》时，很难相信这是一幅古人的作品，因为，它太像一幅现代派的作品了，充满了令人不可思议的图像。

《人间乐园》共分左、中、右三联 分别表达了天堂、人间、地狱三地的情形。像上面的《干草车》一样，三联中也是以中间一联为主体。

左边一联描绘的是天堂，在这里我们看到亚当与夏娃刚被神创造出来，还没有偷食禁果以致堕落，仍快快乐乐地生活在伊甸园。在伊甸园里，到处一派祥和，草木葱茏，百兽有的在草地上自由嬉戏，有的在清澈的湖边安静地喝水。神站在亚当和夏娃之间，把他们当自己的孩子一样看待。您看，这是何等的乐园呀！

右联的地狱就不同了，这里的情形只有四个字可以形容：不可思议。只见一个男人躺在地上，右手手心里一把短剑穿掌心而过，一个既像蝙蝠又像蜥蜴模样的怪物趴在他身上，怪物背上还有一个东西，像极了咱们接收电视节目用的碗状天线。这还是最能让我们看得明白的怪物，其他比这更怪的还多着呢。它

不由令我感叹博斯那有如天马行空般的想像力！

中联的面积比左、右联都要大得多，它们上下的高度一样，但中联左右的宽度足有左、右联的两倍都不止，里面的人物更是多了十倍都不止。

为了讲解这个浩大的场面，我们要将它分成三层。

最上层是一些极其古怪的建筑，共有 5 栋。中间一建在水里，下面是个球，黑黑的，还开了窗子，一些小人们生活在里头，球中间还有一圈走廊，有几个小人在走廊玩儿，其中一个还在玩儿倒立呢。球上面有根桅杆状的东西，形状与色彩也很奇怪。比起周围其它四座建筑来，中间这个还是构造最简单的，那些则一座比一座古怪而有趣，不过已经复杂得超出我语言的描述能力了。等《西方的故事图典》出了您自己去看吧。对了，在蓝蓝的天空中还有些古怪的东西在飞，像鸟儿，又像天使，甚至有一个像青蛙。

中间一层像片草地，草地中间有一个圆形池子，中间有许多人正在水中嬉戏，而在池子周围，更多的人、更多的动物组成了一列古怪的游行队伍。动物中有山羊、骆驼、鹿、马、白鹭、猪等，甚至还有一条鱼，它也在陆地上大模大样地走呢。还有许多根本叫不出名儿来的怪物。人们大都骑在这些怪物身上，例如前面挺耀眼的一个人骑着那头猪，还有一群人没骑而是合伙抬着一头怪物。

最下层里的人形体比上面的要大得多，像在快乐地舞蹈，尽情地做着各种游戏，活脱脱一幅人世享乐图。左边有一个形状不规则的水池子，许多人沉浸于之，看得出都在谈恋爱，例如有一只奇形怪状的水果浮在水面，水果像条船载了一个玻璃球样的东西，里面有两个男女，并排坐在里头接吻呢。还有两个男女

站在水里头，面对面紧紧拥抱，看样子是在站着干那事儿。最厉害的是一个女人，头朝下倒立在水中，将两条光腿伸出水面，夹着一只鲜红的果子。池岸右边草地上还有更多的男女，扎堆儿在聊天、跳舞，开心得很。对了，除一群群赤身裸体的男女外，这里还有大量水果，大部分叫不出名字，只有一个看样子像草莓，有人那么大，一个人正趴在它上面大啃呢，头上还顶着它的叶子。据说草莓在西方是象征性爱的水果，这里所有的水果好像都在表达这个意思。

博斯作品的艺术特色 天马行空般的想像力 在欣赏《干草车》和《人间乐园》时，我想大家对博斯作品的特色已经有所知了，因为他的特色实在比较鲜明。

这鲜明的特色第一个应当是那令人感到不可思议的想像力。我们知道艺术家们都是些想像力丰富的人物，例如他们从来没有看见过耶稣和圣母、上帝，但在画中表现他们简直是小菜一碟儿，这不靠想像力靠什么呢？但即使在艺术家里头，至今为止我们从来没有看到过任何一个画家有着博斯一般惊世骇俗的想像力。我们且看看吧，在《人间乐园》里，那些建筑、水果、动物，都是人世间从来没有过的，甚至也是常人无法想象出来的。我们知道，纯粹的想象不是难事，但要使想象出来的东西具有美感又是另一码事了，至于要将它们的美表达出来更是难上加难。即使艺术家，能做到这一点的也不是很多，而博斯在这里头又是出乎其类、拔乎其萃的一个。正是在表达这些令人感到匪夷所思的对象之中我们看到了艺术家那了不起的创造能力。

《人间乐园》这三联画中，博斯的构图可谓恰到好处，例如总图分成左、中、右三联，而每幅画又都可以分成上、中、下三层，

使整个图左右上下之间层次分明，互相呼应，构成了美妙的统一。讲到色彩，我们可以看到，博斯的作品色彩十分鲜明，尤其是《人间乐园》，其缤纷的色彩似乎直追提香。总之，无论就构图或者色彩，《人间乐园》都是了不起的杰作，此外再加上博斯那令人叹为观止的想像力，使《人间乐园》成为西方艺术史上最引人注目的作品之一。如果讲到博斯对于现代西方艺术的影响，可以说艺术史上很少有人能比上他了，西方的许多现代派艺术家将博斯视做他们的鼻祖。以后，当我们讲现代西方艺术时，您将会在许多现代派艺术家那里看到博斯的影子。

最伟大的乡巴佬勃鲁盖尔 我们要讲的第三个也

是最后一个伟大的弗兰德斯人是勃鲁盖尔。

前面讲贝利尼时，我们曾讲过贝利尼家族是西方艺术史上最伟大的艺术家族之一，其实勃鲁盖尔这也了不起，他所在的勃鲁盖尔家族所出的艺术家人数比贝利尼家族要多呢。第一个当然是我们马上就要讲的勃鲁盖尔了，他叫做“老勃鲁盖尔”，是勃鲁盖尔艺术之家的老祖宗。然后是他的两个儿子，大儿子也是著名画家 另一个叫扬·勃鲁盖尔，是勃鲁盖尔的小儿子，小儿子的儿子也叫扬·勃鲁盖尔，或者叫扬·勃鲁盖尔第二 又是画家。而且老勃鲁盖尔的儿子、孙子基本上都承袭了他的技法，有些作品现在的专家们也分不清到底是哪个勃鲁盖尔画的。遗憾的是，由于这几个勃鲁盖尔并没有能够形成像贝利尼的威尼斯画派那样大的影响，因此勃鲁盖尔这个画家家族的名气就没有贝利尼家族大了。

我在这里不准备讲其他几个勃鲁盖尔，只讲老勃鲁盖尔，我

们且来看看他的生平事迹吧。

勃鲁盖尔传 关于勃鲁盖尔的生平现在我们知道得也不很清楚。例如他的生年，一般认为他生于 1525 年左右 比他前面的尼德兰大师博斯要晚七十多年出世。出生地可能是尼德兰的布雷达，还有人说他就出生在一个叫勃鲁盖尔的小村子，他的名字就是依这出生地由后人给起的。这些地方现在都属于荷兰，那时是布拉班特公爵的领地。关于他早年的生活基本上是空白，我们只知道他曾经跟一个叫 P·库克的安特卫普人学绘画。库克是一个具有人文主义思想的艺术家，据说是最早将意大利文艺复兴的人文主义思想介绍到尼德兰的人，他的妻子也是一位画家，专门画细密画。所谓的“细密画”乃是一种精描细绘的小画，有点儿像中国的工笔画。她可能把自己的手工艺传授给了勃鲁盖尔，因为以后勃鲁盖尔的作品颇有细密画之风呢，特别是他留下的素描，笔画极为纤细有力，描绘也极为细致，看得出如果由他来画细密画一定是个高手。后来到了 1550 年左右，库克去世了或者离开安特卫普去了布鲁塞尔，勃鲁盖尔仍留在安特卫普，次年加入了这里的画家公会，成为职业画家。在这里他遇到了画家兼经营画店的科克 两人成了好朋友 科克很喜欢勃鲁盖尔的作品，正是经由他的宣传勃鲁盖尔的作品才在画家生前就有了一定的名气。

就在成为职业画家的第二年，即 1551 年 勃鲁盖尔便离开尼德兰取道法国去了意大利。他此去不是为了游山玩水，而是一次修业旅行。他走过了意大利从南到北许多地方，例如西西里和罗马。特别是到了罗马后，他见到了许多久仰的大师们的杰作，但勃鲁盖尔可没有像这时候许多其他来意大利的尼德兰

画家一样，把这些大师们的作品当做神圣的教条，来个曹规萧随，亦步亦趋。他甚至于很少临摹这些作品，而是站在一边仔细地观察，去发现、了解和领会其优点。这样就使得他未来的作品没有像当时那些尼德兰画家的作品一样成为意大利风格绘画的一部分，而是具备了自己独特的民族风格，也正是这种风格才令他不朽。

从意大利回到尼德兰的途中，他攀越了白雪皑皑的阿尔卑斯山，在那里画下了许多风景素描，这些壮丽的风景给他留下了极为深刻的印象，并将在他未来的作品里留下深深的印迹。

我们知道，尼德兰与现在的荷兰一样是世界上地势最低平的地区之一，没有什么山峦。但在勃鲁盖尔的作品里我们却能看到那些巍峨的山峰，这些都来自于他在阿尔卑斯时对高山体验。这些素描现在被编为一本《风景素描》，收藏在德国的国家美术馆。

在意大利漫游了三年后，勃鲁盖尔回到安特卫普，这时他最早开始的正式工作之一就是为科克画版画，用来大规模地制版印行。从这时候起直到1562年左右，他主要的工作就是为科克制作版画。

1563年，勃鲁盖尔娶了老师库克的女儿，不久他便从安特卫普迁居到了布鲁塞尔。关于他为什么要离开安特卫普，一个说法就是由于他同岳丈家里的一个女仆有了那种横向关系，岳母发现后就半是规劝半是驱逐地将他赶离了安特卫普。

到了布鲁塞尔后，勃鲁盖尔开始把大部分精力投入绘画。勃鲁盖尔的作品有两大特点：一是他极少像以前的画家一样画达官贵人，也很少画宗教画，而是把普通市民与农民作为自己的描绘对象，在他的作品中明白地表达了对这些普通人深深的爱

与理解，也正因如此他有了“农民勃鲁盖尔”的绰号，甚至有人说他就是农民出身。第二个特点是他也用许多作品反映了当时严酷的政治现实，那就是西班牙对于尼德兰人民的压迫以及尼德兰人民不屈的反抗，他一方面用画笔留下了西班牙统治者的血腥证据，另一方面歌颂了为自由而斗争的人们。

勃鲁盖尔猝死于 1569 年 终年 44 岁。

《收割者》中的田园风光 在所有画家当中 勃鲁盖尔是我比较偏爱的一个，这也许是我与他一样喜欢并且自认为是农民的缘故吧。我感到整个西方艺术史上极少有他那样能够在作品中深刻地表现农民的画家。而且，勃鲁盖尔在表达时不是作为一个教师爷或者怜悯者，把农民当做可怜的对象来描绘，而是把农民作为与贵族和艺术家自己一样的平等的人来画，这是尤其可贵的。

我们在这里来欣赏勃鲁盖尔的两幅作品，一幅是《收割者》另一幅是《雪中猎人》。

《收割者》是一幅木板油画，现藏于美国大都会博物馆，是典型地反映了勃鲁盖尔农民情结的作品。

在画面上，我们看到的是一片农忙景象：距我们最近的是一个平缓的小山坡 山坡上是小麦田 麦子已经成熟了，一片金黄，一半已经被割倒了，割倒的麦子有的还一束束地躺在地上，排列整齐，有的已经被扎成了小麦捆，就是把两三束从齐麦穗根儿的地方扎住，然后竖立在地上。我这样说起来也许您不大明白，城里人嘛。但我可熟悉了，小时候还亲手扎了无数捆呢。另一半麦子还没有割，生在地里，有如厚厚的金色的地毯。在金黄的麦子中间，我们还可以看到许多辛苦劳作的人们。在那些还没有

收割的麦子边上有三个人，最左边的一个正挥着长长的大镰刀把麦子齐根儿刈倒。它们在他身后排成整齐的一排，还没有分成束，我们甚至看得出在他的镰刀上有几根麦儿已经被刈断，正在倒地的半途之中呢。在这个人屁股后不远，另一个人也在这样挥镰猛割。对了，他们的镰刀同我们中国人割水稻的镰刀可不一样，我们的镰刀只有一尺来长，他们的却比一个人还高呢。从这个收割者再往右一点儿，是一条田间小道，就是在一人高的小麦中间一道不过人宽的缝儿，我们可以看见一个男人拎着个什么东西，好像是一个红色的水罐之类，正穿过金色的丛林走来。他要往哪儿去呢？原来他要给前面树下一群正在吃饭的人送水来了。这是一大群人，数数足有 9 个，分成两部分，左边一部分只有一个，躺在树下，右手枕着后脑勺，睡得像芝麻一样香。在这样的炎炎烈日下还睡得如此之香，我们由此可以想见他是何等之累了！在树的另一边——您可不要以为这是棵能遮荫的大树，它是棵只有几条枝丫的半大子树，叶子很稀疏，所造成的荫凉实在有限得很。在树的另一边，那八个人正围成一圈在吃饭，大都手里端着一碗白饭样的东西，有一个端着大水罐在猛灌，还有一个正在一个篓子里盛饭呢。他们一个个都吃得那么欢，好像他们吃的不是最普通的白饭，而是珍馐玉饌哩！但并不是所有人都在享受这片刻的休闲，就在这群人后面不远，有两个人像前面的人一样在劳作，一个在挥动大镰刀，一个正在捆束已经收割好的小麦。

以上这些都是画上的近景，在更远处是一派“采菊东篱下，悠然见南山”的田园风光，只见纵横的小道两边是青翠的草地和小树林，小道上还有一辆马车，上面装满了收割好的麦子，堆成小山一样。小树林间隐约可以看见农民的茅舍和教堂的尖

塔，这可是乡下的小教堂，远没有我们前面介绍过的那些教堂巍峨。在更远方，略带灰色的天空之下还可以看得见一片大海，大海上小船如蚁，看上去很宁静。

在我们已经欣赏过的所有画作之中，这是第一幅描绘地道的农民劳动生活的画，在这里，我们看得出勃鲁盖尔是多么熟悉田园风光。画中并没有多少精描细绘的地方，人物甚至脸面都看不清楚，也没有中心人物，但他在这里正是用这种没有中心人物的方式向我们展现了优美的大自然，而且，这里的大自然并非纯粹的旅游风景，而是与劳动者结合在一起的，金色的稻田、勤劳的农民使大自然充满了人性的温暖，也使画面更加美丽。

艺术史上最伟大的冬景画：《雪中猎人》 我们要介绍的另一幅勃鲁盖尔的名作是他的《雪中猎人》。

《雪中猎人》被认为是西方艺术史上描绘冬天最伟大的画作。它作于 1565 年，是勃鲁盖尔的代表作，现藏于奥地利的维也纳美术史博物馆。它左右宽约 160 厘米 上下长约 120 厘米，是勃鲁盖尔幅面最大的作品之一。

在画的左面，几个猎人背朝着我们，踏雪而行，朝山坡下走去。猎人一共有 3 个，一个走在最前头 快到山腰了 两个跟在后面，每人都在右肩上扛着一根又细又长的棍子，上面挂着猎获物，雪已经埋到了齐脚踝的地方。特别是右边这个，他右脚在前 因为费力的跋涉而弯着膝盖 左腿绷直 正从雪中拔出 姿态十分生动。在他们后面是一大群猎狗，体型各异，有大有小，有长有短，有黄有黑，有的把尾巴高高翘起，有的则好像因为怕冷而夹着尾巴，闷头朝山下奔去。最有趣的是一只小狗，看样子是跟妈妈一起出来玩儿玩儿的，胖墩墩的煞是可爱，它弓着可爱的

小脊背，跑在最前头。从这里就看得出来勃鲁盖尔观察之仔细了。我小时是养过小狗、大狗的，见得更是多了。那些小狗们正是这样，淘气得很，跟大狗们一起跑时总要蹿在最前头，还不停地撒欢儿呢。从这几个猎人再往左的地方，看得见一堆篝火，五个人正围着它做什么，有一个好像在用一根棍子拨火，一个好像在添柴，两个像在烤火，最左边一个背对着火，可不是在为屁股取暖，他面前有个机器样的东西，他好像在用它干什么活儿呢。

这些都是近景了。再往远，首先是山坡下，看得出来这是一个小镇，先映入我们眼帘的是两个冰封的湖面，蔚蓝色的冰面上许多人正在做各种冰上游戏。最近处的好像是两个小孩儿，一个穿红裙子的弯腰弓背，正卖力地拖着一个雪橇，雪橇上趴着一个穿红衣服的孩子。再往远，看得见许多人正在快乐地做着各种花样的冰上运动：左边有几个人正在玩儿冰球，手里捏着冰球棒，另外一对儿情侣正手拉手在跳舞，还有三个好像是小孩儿，排成一溜，前后相随，都左脚着地，右腿抬起，在做花样滑冰动作呢。如此等等，还有很多。再往前去，过了湖面，乃是一座大山，悬崖壁立，高人云霄，山上白雪皑皑，山下缓坡上林木扶疏，排列成行，旁边大概是条小路，通向山外的世界。路旁有一座座房舍，屋顶陡峭雪白。在屋顶的高空，看得见一只大鸟，展开阔大的双翅，正在从容翱翔。

所有这一切景象都显得宁静而优美，恍若世外桃源。

从艺术角度而言，这幅画最大的特色是色彩的简洁，我们看到画面上无论人、狗、树、鸟、雪、冰面，都是同一种颜色画成，有点儿像一个色块或者一个剪影。这样的好处是明显的，它令画面干净利落，并且能最好地表达冬天特有的景致。我们知道，冬天不像万紫千红的春天，大自然色彩相对单调，也许这就是画家

们不大画冬天的缘故吧。例如前面的威尼斯画派，一般而论总喜欢使画面色彩绚丽多姿，但冬天是难让他们做到这一点的。然而勃鲁盖尔在这里却反其道而行之，顺应自然，用一种简洁的色调来表达简洁的冬天景色，使画面具有简洁之美。这一特征，加上勃鲁盖尔作品中那种特有的民族风格——地道的尼德兰风格——使得《雪中猎人》成为了一幅不朽的经典之作。

第十六章 德国最伟大的 画家丢勒

他是骄傲的德意志民族最大的骄傲之一。

在所有德国艺术家中，名气最大的无疑是丢勒，他不但是伟大的画家，还是一位文艺复兴式的全才，在艺术理论、雕刻、建筑、解剖学等方面都有精深的造诣。是一个几乎可与达·芬奇或者米开朗其罗媲美的人物。

关于丢勒的生平事迹我们在《西方历史的故事》第十五章《走遍欧洲》之《德国的文艺复兴》一节中已经大致讲过，不过现在是艺术卷了，我们该更详细地讲讲。

丢勒传 丢勒全名叫阿尔勃莱希特·丢勒，1471年

生于德意志纽伦堡，比上章讲的博斯年轻二十来岁，比勃鲁盖尔则要年长得多。丢勒的父亲是个金匠，主要的活儿是打首饰。他原先是匈牙利人，大约在1455年左右从匈牙利到德国来学手艺，后来便同师傅的女儿结了婚。夫妻俩先后生过18个孩子，但大都早夭，最后只剩3个。由于父亲是首饰匠，经常要在首饰

上雕刻各种花鸟虫鱼，小丢勒从小就看在眼里，记在心上。据说13岁时他信笔画出的一幅素描令父亲大为惊叹，这就是他的《13岁时自画像》，是丢勒许多自画像中的第一幅，现藏于奥地利维也纳的阿尔贝提那博物馆。虽然这时候他只是一个少年，但那精确的笔触已经令许多成年画家都自叹弗如了。父亲看到儿子有如此出众的天赋，决心好好培养他。

父亲把儿子送到了一个小名叫米歇尔·伍尔吉姆兹的画家那里做学徒。伍尔吉姆兹也是当时的艺术名家，尤其擅长木刻版画，为许多书籍制作了极为精美的插图。三年后，当丢勒出师时，已经是一个小有成就的画家了。

在那个时代有一项必修课就是游学，于是丢勒便开始了在德意志的游学之旅。他先到了莱茵河畔，在各座城市里欣赏各个时代的艺术佳作。后来又到了尼德兰，在那里遍访名师。他主要是想去拜访一位当时负有盛名的画家施恩告尔，遗憾的是到了那里后才得知画家已然仙逝。但他在画家兄弟的引导下参观了画家的许多作品，那精确与严谨的笔触深深影响了丢勒后来的创作。他又到了现在属于瑞士的巴塞尔，那里是当时的版画制作中心。巴塞尔的出版商们发现年轻的丢勒已经是技法非凡的版画高手，纷纷同他签约。在这里他创作了早期的版画之一，《圣热杰隆书信集》的封面，制作精良，深得时人好评。后来他又到了法兰西北部的斯特拉斯堡，在那里同样受到了出版家们的欢迎，收入颇丰。

次年即1494年，已经在外漫游多年的丢勒奉父命回到了纽伦堡，回来干啥呢？原来父亲怕他呆久变野了，决心给他订门亲事。回家后几个月，丢勒就结婚了，对象是父亲给找的，一个叫安格妮·弗蕾的姑娘，据说是个音乐家的女儿，长得很漂

亮 不过脾气大 是只母老虎 而且比较小气 还爱唠叨。但有什么办法呢？从此，丢勒一生都要沉浸在这没完没了的唠叨里了。不过，由于她长得漂亮，丢勒还是用不少的笔墨描绘了她。

婚后丢勒开了一间画铺，过起有家的男人的日子来。

但没多久他就停了业，到意大利留学去了。也许是因为不能在招牌写上“曾在意大利留学三年，跟从拉斐尔学习”之类的话，所以生意不大好。就像现在介绍某某博士时，如果不能加上“曾在美国进修一年……”之类的话，肯定会在评职称、调工资时吃亏一样。

在意大利，他先到了北面的帕度亚，遇上了正在那里求学的好友波克海姆，他是一个人文主义思想家，对古希腊与古罗马经典有精深理解。从与朋友的晤谈之中，丢勒汲取了丰富的养料。

意大利之行对于丢勒的艺术生涯有着不小的影响，特别是威尼斯画派使用色彩的高超技巧给他留下了深刻的印象。在他以后的许多作品，特别是风景画中，都可以看得到这种影响。

在意大利呆了一年后，丢勒回到了家乡纽伦堡，这时已经是1495年夏天了。由于在意大利镀了一身金，他的订货便多了，这段时期他画了不少有名的作品，最有名者当然是1496年开始创作两年后出版的18幅《启示录》堪称丢勒的经典名作 我们后面再作介绍。

这时，丢勒也开始了他对艺术理论，尤其是透视法的深入研究，这也许是他受意大利人影响的结果。我们知道 自从布鲁内莱斯基发明透视法以来，意大利艺术家们对此进行了日益深入的研究并将之运用于绘画甚至雕塑，取得了丰硕成果，那可以说是西方绘画真正走向科学之始。丢勒作为一个艺术大师，对于这些不可能没有触动，也必然会对之进行深入研究。

在家乡开业十年之后，1505 年，因为当时德意志地区来了一场不大不小的瘟疫，因此画家一则为了学习，二则为了避灾，便顺理成章又到意大利去了。这时与十年前可不一样了，他已经是一个成名画家，由于他那些出色的版画已经流传到了意大利，他在这里受到了热情接待。伟大的画家们包括贝利尼更对他表示赞扬，还对丢勒在他不怎么擅长的油画上进行了一番热情的指导。就像后来丢勒在给一个友人的信中所言：“意大利好心的友人经常劝告我勿接受那里画家们的宴请，因为其中有人实际上是我的敌人。他们抄袭了我的作品，又诋毁我的画，说它们是不合古典传统的劣等货不过，乔凡尼·贝利尼极力向贵人们举荐我的才能，他自己也花高价买我的画。他为人虔敬，虽年事已高，仍精于画艺。”还有一个传说，就是丢勒这次在威尼斯，去见贝利尼或者提香时，丢勒问他们有什么需要他帮忙的，他们便提出来请丢勒给他们一支他用的画笔。因为他们看到丢勒作品中的根根头发都是那么细腻，以为他有什么绝好的用秘法制成的笔。谁知丢勒信手拿来一支最普通的笔，说这些就是他用来绘画的笔，并随即用它画了一束毛发，其优美细腻宛如真容，令威尼斯画派的大师都赞叹不已。

从意大利回来后，他的画技更长，名声也日盛，画铺生意兴旺发达，足敷家用。这时候他开始与神圣罗马帝国皇家有了交往，并担任了皇帝的御前画师，为皇家制作了一些作品，如为帝国的马克西米连一世制作了两幅巨大的木刻画，包括高达 3.5 米、宽近 3 米的《凯旋门》还有更为复杂的《凯游行》可惜的是由于皇帝去世 这幅作品未来得及完成。

1520 年 年近五十的丢勒再次离开家乡 去了荷兰 他去那里一是为了向继位的新君查理五世索要先皇欠下的酬饷，二是

为了替自己的版画找到更多的买主。一路上他仍忘不了以自然为师画下了许多素描。

在荷兰他见到了新君查理五世，以爱好艺术著称的皇帝对他表示了敬意。他曾去拜访伟大的人文主义者伊拉斯谟，也崇敬新教的创立者马丁·路德，并且对于信仰问题表达了深刻的见解。

不过总的来说，丢勒这时候的生活，包括他整个一生的生活，都称不上十分幸福。主要是妻子厉害，他在家很少快乐可言，因此画家这时候甚至说他的处境是“糟糕的和羞辱的”。不过与一般的画家比起来，他至少有比较充足的收入，名头也响，因此他的生活实际上还是不错的。

这时，在荷兰一个叫西兰的地方恰巧有一只大鲸鱼自己闯上海滩毙命了，这样巨大的动物在当时可不容易看到，好奇心十足的丢勒兴冲冲去看，结果不但没有看到鲸鱼，反而在途中染上了疟疾。

1521年，丢勒又回到了家里。此后的人生就很简单了：成天在家里绘画，主要是制作木刻或铜刻版画，同时搞一些艺术理论研究。1525年时他出版了研究透视法的著作《线条及人体比例测量论》，两年后又出版了关于建筑与城市防御的《堡垒防御筑城术》在1528年时已经着手写作《人体比例四书》了，可惜未曾完成因为这一年的4月份他就死了。终年57岁。

丢勒作品与丢勒相貌特征

丢勒的作品很多，因

为他不但是一个伟大的画家，还是一个了不起的艺术理论家，甚至是建筑师，对于某些自然学科也深有研究。当然对于我们而

言，他仍然是一个画家，只是与前面其他画家不同的是，他不但画油画，更是一个举世无双的版画家，这是他最大的特色与优势。正因为如此，我们自然应当主要介绍他的版画。

丢勒对于自己的每一件作品，从最普通的素描直到大型版画、油画 都一一注上姓名 以示对自己作品价值的尊重与珍视。他的签名也很有意思，是他全名的缩写，即“Albrecht Dürer”的头两个大写字母。他先写下一个大 A，不过上面不是一个尖角，而是一长横，然后在 A 里头那一横下面再写个大写的 D，总体看起来就像在一间小屋子里关了头胖胖的小猪崽。

在介绍他的版画之前，我要做一项以前没有做过的工作——介绍他的相貌。

一般而言，我对于人的相貌不大关心，即使他是一个伟人。不过在这里，到了丢勒，我就要来介绍一下了，其原因是我在这里能够一举两得：既可以介绍丢勒的相貌，又可以同时讲一下他的作品。

您猜我为什么能同时做到这两点？因为我介绍的作品就是他的自画像。

丢勒是西方艺术史上极为重视自己相貌的画家，并且为自己创作过无数自画像，从 13 岁起直到去世前都在画，现存下来的就有不少，我们这里要介绍其中的三幅，都是他自画像中的精品。

第一幅是他作于 22 岁时的自画像，前面我们说过，这时候大概是 1493 年，丢勒正在异乡漫游。

这是一幅半身像，是标准的自画像形式。西方的画家们是极少画自己全身像的，一般而言都只是画上半身甚至一个头。大概对于他们，对于伟大的艺术家，那个伟大的脑袋就能代表一

切了吧。这是画家的一个侧面像，丢勒在画上微微朝右对着我们站着，因此右半边脸看得很清楚，但左边脸就只能看见一小部分了。他的头发是金色的，自由地披散在两边，在头顶还戴了一顶红红的帽子或者头巾一样的东西，它还有一个大大的冠缨，就像在画家头顶扎成的一个大髻子，我一开始还以为真是髻子呢，后来更仔细地一观察，才发现不是，因为一个人的头发总不能分成那么明显的两种颜色吧。而且我想丢勒大概也不会像现在的时髦青年一样学刘德华把头发染个色儿。

我们现在来看看他的脸。这是一张清瘦的瓜子型脸，不宽不窄的前额，一只典型的欧洲人的挺括的鼻子，下面的嘴唇也比较凸出。最令人难忘的是他的眼睛，它有着高高的眉骨，像屋檐将眼窝罩在下面，那眼神乍一看像是没有什么，但更仔细地看就会发现沉思和迷惘。这大概是因为那时候他正处于人生的困惑期，对自己到底要走一条什么样的人生之路，追求一种什么样的艺术风格还不明白，因此才有这种眼神，同时他对自己的才能深感自信，眼中又有那么一丝傲慢。

第二幅自画像是他 26 岁时作的，虽然只过了四年，但这时候的丢勒形象已经不大一样了，头上还是戴了一顶头巾样的帽子，不过是黑白相间的条纹了。他依然是一头金发，比先前更长也更卷曲了，一直披到了双肩。他的脸型还是瘦长，而且看上去更长了，也许是因为增加了胡须的缘故吧，从下巴伸下来的一缕胡须增加了脸的长度，而宽度可没有同时增加。他的眼神与四年前相比，那种迷惘的成份要减少了一些，不过仍然没有一丝笑意。也许，作为一个艺术家，成天沉浸在艰苦的探索与劳作之中，生活的重担也时刻压在身上，如何能有那么多笑容呢。

最后一幅是他又过了两年，即 28 岁时的像。这也许是丢勒

最有名的一张自画像了。我们知道，这时的丢勒正在家乡纽伦堡开画坊。因此画像上的他像个典型的有家庭的男人了，显得成熟而稳重。前面两幅都是微微朝右的侧像，这幅却是标准的正面像了。宽前额，长脸庞，胡须仍是老样子，只是嘴上两撇更长了一点儿。那头长发依旧是那么引人注目，比先前更长更密了，像瀑布似的从头上垂下。大概是画坊生意好发了些财的缘故吧，或者仅仅是因为冬天，这次穿的不再是普通的布衣了，而是皮衣，那大毛翻领翻开在外，露出胸口前内衣的一点儿白。那眼神与前面相比，沉思依旧，只是再也看不出丝毫傲慢了。我想这是因为画家对生活和艺术有了深入的理解，“吾生也有涯，而知也无涯”所谓“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”。

肖像画的水平是不是高，我想有两个要素：一要相像，二是传神。关于第一点，即是不是真的像丢勒自己——我没有看见过丢勒，对此无法断言，不过我们可以推测，也应该相信丢勒做到了这一点。关于第二点，即传神，我们只要看画家的眼睛就知道了，所谓眼睛是心灵的窗户。无论是一个人还是一幅肖像，只要看这眼睛传不传神就可以看出来这幅画传不传神了。前面我在介绍这三幅肖像时也着重描绘了他的眼睛，从画家的眼睛中我们读到了许多东西，这可能就是画家的高明之处吧。

《忧郁》中的忧郁 欣赏完丢勒这三幅肖像之后，我

就与大家一起看看丢勒的版画名作。

第一幅是《忧郁》。

《忧郁》作于 1513 年左右，也是一幅看起来相当奇怪的作品。在画面上，我们看到的是一个女人，她穿着那时候的女人们

常穿的几乎把全身都包裹在里面了的长裙。全身上下还有许多褶皱，左肘支着膝盖，左手支着左脸坐着，典型的沉思状。她的眼球向右转着，眼睛里满是深深的忧郁。对了，这个女人的背上还长着一对翅膀，看样子是个天使，不过，在以前的绘画上，天使们总是年轻、快乐而美丽的，像这样既不年轻，又忧郁且不漂亮的天使我们还真是头一回见着呢。

这个忧郁的天使周围的物件也是很奇怪的。例如，这里有许多的科学仪器和几何体，像她右手里捏着的圆规，在她前面的地上放着的一个球体、一个不规则形状的立方体，等等。几何体后面还有一把梯子，梯子旁边的墙上挂着一架天平。在最里边的墙上有一个有趣的图案：背景是一个中心点，也许是太阳，向四周放射出灿烂的光芒，一道圆弧有如彩虹，在彩虹的左侧有一条飘带，中间蹲着一只什么动物，也许是一只小狮子，飘带里写着一个拉丁文单词“*MELENCOLIAH*”，意思就是忧郁。更有意思的是，在这个女人的右边，一个什么架子上还坐着一个小孩，胖墩墩的，正一个人在那里玩儿。他的无忧无虑与那个女人深沉的忧郁恰好成了鲜明的对比。除了这些，画面上还有一些奇怪的东西，例如女人前面卧着一个怪物，尖尖的脑袋，也许是条狗，趴在那里一动不动，看上去也很忧郁的样子。

看了这幅画，不知您有何感觉？首先，它不像先前的绝大部分作品一样能令我们感到美感且愉悦，相反，它不但不美，而且令人感到心情压抑。其次，我们能够分明地感到它乃是一幅象征性的作品，里面的一切，包括画名，都充满了寓意。关于这些东西的寓意有许多说法，也有许多可能性，例如梯子可以象征人类向上的攀登，这攀登可以是知识与智慧的增长，也可以是痛苦与忧郁之增长，甚至可以看做是登向天堂之梯。那些几何图形

与科学仪器几乎可以肯定是象征着人类的知识与智慧，这个带翅膀的女人则象征人类的忧郁——面对着知识、智慧、天堂与得救等的忧郁。而小孩儿则象征着人类无忧无虑的童年。也可以说人类只有童年是无忧的，与此相对女人则象征着人类必然忧郁的成年。正是在这种短暂的童年的无忧与漫长的成年的忧郁中我们更深切地体味了人生的忧郁。

不过，在这里丢勒重点强调的似乎并不是人生的忧郁，而是同知识与智慧相关的忧郁，丢勒在这里也许表达了这样一个主题：在追求知识与智慧之路上，人类难免忧郁，那忧郁的原因之一是 人越求知 就越会发现自己的无知 越有智慧 便越感到智慧的无力。因此人类是多一份知识多一份忧愁，越智慧越痛苦。

令人叹为观止的《启示录·四骑士》 我们要看的第二幅丢勒版画是《启示录·四骑士》。

关于丢勒的《启示录》我们在前面讲他的生平事迹时已经说过 丢勒 1496 年开始创作两年后出版了 18 幅《启示录》这是他的经典名作。

在讲《启示录·四骑士》前 我们先来讲讲《圣经》中的《启示录》吧。《启示录》在《圣经·新约全书》的最后一章，为基督的门徒约翰所写。包括两大部分：第一部分包括第二和第三节，是约翰给小亚细亚的七个基督教分会写的信件，向教徒们提出了道德训戒，这一部分没什么特别。但从第四节起的第二部分就迥异了。这里包含了大量异象，主要是关于世界末日等的情景 描述极为恐怖 甚至读来令人毛骨悚然。

丢勒共用 18 幅木刻版画表达了《启示录》中的异象，其中最有名者就是这幅《启示录·四骑士》了。

《启示录·四骑士》所描述的是《启示录》的第六节，《新约全书》中的原话是这样的：

我看见羔羊揭开七印中第一印的时候，就听见四活物中的一个活物声音如雷说：“你来！”

我就观看，见有一匹白马；骑在马上拿着弓，并有冠冕赐给他。他便出来，胜了又要胜。

揭开第二印的时候 我听见第二个活物说：“你来！”

就另有一匹马出来，是红的；有权柄给了那骑马的，可以从地上夺去太平，使人彼此相杀，又有一把大刀赐给他。

揭开第三印的时候 我听见第三个活物说：“你来！”

我就观看，见有一匹黑马；骑在马上，手里拿着天平。

我听见在四活物中似乎有声音说：“一钱银子买一升麦子，一钱银子买三升大麦 油和酒不可糟蹋。”

揭开第四印的时候 我听见第四个活物说：“你来！”

我就观看，见有一匹灰色马；骑在马上，名字叫做死，阴府也随着他。有权柄赐给他们，可以用刀剑、饥荒、瘟疫（注：“瘟疫”或作“死亡”）野兽杀害地上四分之一的人。

所谓羔羊也是基督教中的圣物 它有七角七眼 就是神的七灵，奉差遣往普天下去的，它要启示天下万民，前面就是它从神的宝座上取了记载神的启示录并揭开七印的。它揭开七印中的第一印时就出现了异象。这些异象简而言之就是出现四位骑着马的骑士 手里分别拿着神赐的弓、刀、天平 等物 神分别赐予了他们以权柄 使人间、人与人之间产生好胜、争斗、饥荒、瘟疫等。

《启示录·四骑士》所描述的正是这一段内容，我们从画面

上可以清楚地看到这点。

我们可以看到，画面上是四个骑士，正在冲锋陷阵：最左边的那个一脸络腮须，手里有张弓，正搭箭欲射；他之右是另一个骑士，戴着尖顶帽，身披铠甲，左手执着缰绳，右手高举战刀；再往右的另一个骑士身上穿着件马夹一样的东西，左手执着缰绳，右手往后挥着，手里捏着一架空无一物的天平；再往右则是一个骨瘦如柴，有如一具骷髅的老头，须发飘飘，手执三股叉，胯下的马也如他一般几乎只剩了骨头。在他们的马蹄下则是尸体横陈，有男有女，形状十分凄惨，他们就是被上述四骑士涂炭的生灵了。

这幅画的寓意没有前面的《忧郁》那么难懂，它的含意也就是《启示录》中这一段的含意：人必将受到战争、饥荒与瘟疫等灾难的危害，将因之遭受巨大痛苦，甚至因之死灭。

丢勒这幅画所表达的内容也是这个世界的现实。试问，在几千年的文明史中，是什么最大地危害了人类？不正是那无休止的好胜心以及由之带来的战争吗？不正是饥荒、瘟疫等等灾难吗？直至今天，人类还在受此威胁。

我们最后来看看这幅《启示录·四骑士》的艺术特色。这幅作品给我们最深的印象就是那令人叹为观止的精雕细刻。我们看到，画面上每一个细节都是由细细的线条雕刻而成，简直比头发还要纤细得多。而且，线条奔放，富有力度，我们仿佛听到画家心灵的声音。

第十七章 达·芬奇传

如果真有所谓完美的人物，那应该就是达·芬奇了。

达·芬奇被许多人认为不但是文艺复兴时期，而且是整个人类历史上，特别是人类智慧史上最卓越的人物。这话有点儿道理。若就知识的既专且广而言，整个人类历史上惟一可与他相比的可能只有亚里士多德。只有他俩才不但掌握了极其广博的知识，而且在他们擅长的方面创造了今人难以逾越的高峰。

达·芬奇全名叫列奥纳多·达·芬奇。他的父亲名字叫塞耳·皮耶罗，是佛罗伦萨的芬奇镇人。现在这个小镇上还有一栋又小又破的房子，门前绿草如茵，后面则是青翠的山峦，据说达·芬奇就诞生在这栋小房子里。不过很可能是瞎说，但也有许多人去看，除了一栋房子什么也没有。

达·芬奇的父亲是名闻佛罗伦萨的公证人和律师，是佛罗伦萨大行会的会员，享有相当高的社会地位。达·芬奇的母亲则是一位普通农家少女，名叫卡泰里纳。达·芬奇怎么会来到这个世上的呢？要知道这两个人是绝对没有人替他们做媒的。因此我们不妨这样设想一下：某一天，皮耶罗大律师来芬奇镇干

什么公事或者私事，遇到了一个美丽的少女，不由感叹“彼何人哉？若斯之艳也！”就不顾一切地追求起来。这样一位大人物想追求这么一位普通农村少女，那还不是小菜一碟儿？没几天大律师就把小农家女子“摆平了”。不过他当然不能娶她，这样不相称的婚姻他不能干，也不会干。当她肚皮大了后，他就像无数个富家浪荡子所做的一样离开了她。

所幸的是大律师没有像许多类似的父亲一样翻脸不认账，从此杳如黄鹤，而是后来把孩子接到了自己身边，将他抚养成人。孩子的母亲也就嫁给了当地一位手艺人。

达·芬奇的父亲之所以将这个私生子接到身边并非全是为了负责，另一个原因是他最初的婚姻并未能给他带来子嗣，不孝有三 无后为大 他便将私生子接了过来 毕竟是亲生儿子嘛。不过后来他还是有了婚生孩子 那是 1476 年的事了。这时候的达·芬奇已经 24 岁——他生于 1452 年。

从这里我们可以看出来，在整个幼年、童年与少年时代，他都是父亲家里惟一的孩子，自然获得了父亲所有的爱，因此说达·芬奇由于是私生子而没有快乐的童年是没有道理的。事实上 在奢靡的佛罗伦萨 私生子多得很 大家都不以为怪 也更不会因其名分而虐待私生子。

据说达·芬奇很小就显示了非凡的天赋 音乐、绘画、骑马、读书 等等 无所不爱，一学就通。据说他才十来岁 从没学过雕刻、绘画之类的艺术时就绘制了一面盾牌 当他把这面盾牌给父亲看时，吓得父亲撒腿就跑。后来父亲把这面盾牌以足足 100 个金币卖给一位商人，商人又以 300 金币卖给了一个公爵。

对前面达·芬奇绘画的事我们可以相信，但后面就不值得信了。100 个金币可是一笔大得吓人的钱，就是一个名画家的

一幅杰作也不过卖这个价钱，一面无名人士做的盾牌就是做得巧夺天工也不大可能卖到这个天价，何况达·芬奇那时不过是一个未学过艺术的小孩儿，就是绘制得好也有限。所以这个盾牌九成是后人出于对伟人的尊敬为之编造的光辉事迹，就像华盛顿的樱桃树的故事一样。

达·芬奇 14 岁时，他的祖父和继母相继去世，父亲又给他找了个新继母。就在次年，看见儿子长大且有艺术天赋的父亲就把他送去学艺了。

父亲送他去跟谁学艺呢？就是委罗基奥。委罗基奥是文艺复兴时期意大利一位相当重要的艺术家，尤其是一个了不起的雕刻家，雕刻了著名的《B·科莱奥尼青铜像》。他开的画室是当时佛罗伦萨最了不起的艺术学校，达·芬奇到这里可谓得其所哉。这时已经是 1467 年了。

这段时间有关达·芬奇的一件轶事就是入门后老师先成天教他画鸡蛋，画了几天后他就烦了。老师告诉他：你没有发现吗？从来没有两个鸡蛋的样子是完全一样的，叫你画鸡蛋就是要你学会观察。少年达·芬奇从此大彻大悟，知道艺术的真谛在于师法自然。领悟了这点后，他进步神速，六年之后就在佛罗伦萨画家行会的登记簿上记下了自己的名字，成为被同行正式承认的画家了。

其实早在此前他已经是位技艺非凡的画家了。在师傅的一幅《基督受洗》中他画了其中一个天使——这是他最早流传下来的作品之一，由于在这个小天使之中展露出的天才与技巧已经盖住了师傅的光辉，竟然使得委罗基奥决定终身放弃绘画，专事雕刻。

成为正式登记的画家后，达·芬奇并没有翅膀硬了马上飞

走，而是继续呆在师傅的画室里达五年之久，直到 1477 年。此后他才正式脱师。

在这漫漫岁月里他为自己的整个人生奠定了基础，也预示了他将来会取得何等伟大的成就，我们只要看看他在这段岁月里留下来的大量手稿与素描就知道了。在这些素描中表达出来的作者的非凡天赋与精湛技巧是怎么说也不过分的。此外他还作了许多笔记，大都是一些巧妙的机械设计，例如水泵、飞行机械、降落伞、武器等，都极为巧妙。许多在未来的时代里变成了现实——当然在他那个时代是不行的，它们太超越当时可能具有的技术水平了，但它们足以体现达·芬奇那令人瞠目的非凡创造力。不过也有些设计并不能给人以愉快，达·芬奇一生设计过许多军事设施，从各种武器到防御工事，有的是极残酷的凶器，例如他设计过一架特别的战车，在战车的前面装有能够飞速旋转的巨大弯刀，能够将敌人剁成碎片。达·芬奇甚至在草图绘上了被砍得肢离破碎的尸体。

脱师的次年，他在佛罗伦萨建立了自己独立的画室，开始接受订货了。他接受的最早一批订货是为一座修道院绘制《博士来拜》，还有一幅《圣哲罗姆》，都完全称得上是伟大的杰作了，其艺术水平不亚于我们前面提到过的任何画家及其作品。

这时候他还只是一个二十多岁的年轻人。

达·芬奇在佛罗伦萨独自开业大约持续了四年左右，直到 1482 年。

此后，达·芬奇做了一件也许看起来令人感到惊奇的事。

我们知道，这时候的佛罗伦萨乃是文艺复兴的中心，当时大部分伟大的艺术家都把这里当做艺术圣地，以在这里生活与创作为荣。佛罗伦萨的统治者美第奇家族乃是西方艺术史上第一

大艺术赞助者，无数艺术家在为这个家族创作并且受到他们的赞助。

在这种情况下 达·芬奇这位地道的佛罗伦萨人似乎并没有别的选择：他应当留在佛罗伦萨，为佛罗伦萨人，为美第奇创作。可以说对于他这是当时一条最为平坦，相信也会一帆风顺的路。然而令人惊奇的就在这里——他没有为美第奇家族工作，甚至没有留在佛罗伦萨，他离开了，来到了另一座意大利城市——米兰。

关于这座意大利著名的大城我们在《西方地理的故事》第十二章《意大利之旅》(下)中已经讲过了 现在它仍是意大利最富庶的城市，并且是一座文化与财富同样富有的城市。

当时，统治米兰的乃是著名的斯福查家族。斯福查家族是意大利仅次于美第奇家族的第二大家族及艺术赞助者。没有去为美第奇家族服务的达·芬奇 却给米兰的统治者 斯福查家族的卢多维柯·斯福查写了一封信。这封信也是很有名的，信中达·芬奇毛遂自荐，称他愿意为斯福查当工程师。他历数了自己的种种才能，例如说他能快速建筑桥梁去追歼逃敌，也知道怎样快速毁掉桥梁好摆脱敌人的追击，他能制造威力巨大的火炮，会制造各种战车，会制造各种用于水下作战的武器，他甚至还知道怎样用最快的速度把一座山上的树木毁掉和怎样在地下挖掘隧道时不发生噪音，等等。最后他总结自己的才能说：“凡人所能为 我即能为！”

瞧，真是癞蛤蟆打哈欠——好大的口气！难怪人读了这封信后即感觉：写此信者要么是天才，要么是疯子。

我们可以相信，写这种信的人几乎全是癞蛤蟆或者疯子，只除了一个——达·芬奇。

更有趣的是达·芬奇在信中这么大大地夸了一通自己的无穷本事后，只在最后悄悄地加了一句：对于绘画我也有所研究。

所幸的是，斯福查没有将写这封信的人当做疯子，而是将他当做了天才。他接受了达·芬奇的自荐，委派他担任自己的总工程师。

于是从1482年起，达·芬奇就在米兰安家落户了，斯时起直至1499年被称为他的“第一米兰时期”。

这也是达·芬奇人生之旅中第一个创作高峰期。在米兰，达·芬奇充分发挥了他那些常令人觉得不可思议的广泛才能，几乎做一切的事情：他主持建筑设计，为军队制造武器，甚至为公爵要举办的舞会设计各种有趣的道具，许多堪称巧夺天工。例如他曾制造过一头机械狮子，惟妙惟肖，在一次盛大的舞会上他突然放出了狮子，它朝在座的一位贵妇冲去，吓得所有人都目瞪口呆，变成了木头。等狮子冲到贵妇面前时，它戛然而止，从口中吐出一束鲜花来。种种趣事，不一而足。由于这些了不起的本事，他在米兰受到人们极大的尊敬，被当成智慧之神。

达·芬奇在这段时间里所做的事可谓多多，其领域亦可谓广泛，我们在后面将专门讲述他在各个领域内的研究与贡献，这里且不详说，只提几件最知名的。

第一件是他为斯福查的父亲所制作的巨大雕像。

斯福查的父亲，即弗朗西斯科·斯福查，乃是斯福查家族走向强盛的关键人物。达·芬奇十分重视这尊雕像的制作，甚至他之所以离开佛罗伦萨到米兰的原因之一就是在这里可以得到这宗巨大无比的订单。他为之倾注了无数心血，仅就时间而言他就为之奉献整整十二年。当然，这十二年里他远非只搞雕像，

还有无数其它事情要做，但这尊雕像无疑是他的主要工作。为之他无数次陷入沉思，画下了无数张草图，有些流传至今。在他流传下来的一本笔记簿上有他最精彩的两张素描，还有他对于这尊雕像所怀有的巨大“野心”——他也许要将它雕刻成有史以来最出色的雕像之一，堪与罗得岛上的太阳神巨像或者奥林匹亚神庙里的宙斯像相匹。

到 1493 年时，他终于制成功了一个泥塑模型，并将之在神圣罗马帝国皇帝马克西米连与斯福查家族的联姻仪式上公开展出。来参加婚礼的贵人们和米兰市民们争相目睹，其结构之巨大雄伟、艺术魅力之无与伦比令他们简直不敢相信自己的眼睛，以为看到了“世界第八大奇迹”。

此后 达·芬奇着手将之变成青铜雕像，其总高度将达 8 米。此前我们看到过多那太罗的《加塔梅拉塔骑马像》，那也是西方艺术史上最著名的骑马像之一，不过其规模不及达·芬奇设计的一半。然而令人至为遗憾的是，达·芬奇最后也没能将之变成青铜雕像。但这次可不是因为他的兴趣再次转移，而是由于不可抗拒之外力。

我们前边曾说过斯福查之父弗朗西斯科，他于 1450 年征服了米兰，他及其儿子的统治令米兰步入了黄金时代，然而这个时代为时并不长久 到 1499 年时，法国人与米兰人为争夺米兰这块肥肉而发生大战 法王得胜 达·芬奇的资助者斯福查被打败。此前，由于战争的需要，原来准备铸造铜像所用的近百吨青铜被熔化以铸兵器 于是达·芬奇伟大的雕像就这样化成了泡影，原来那堪称壮丽的泥胎也渐渐成为了一堆烂泥。

作为画家 达·芬奇在这段时期的作品并不多，一则因为他对每一件作品都是精益求精，甚至务求尽善尽美，以至很难快速

创作，二则因为他将太多的精力投入了艺术之外的事情，特别是自然科学研究。这段时期里他最著名的作品有《岩间圣母》和《最后的晚餐》。后者是整个西方艺术史上最伟大的作品之一，我们后面再讲。

1499 年法国人占领米兰后，为了躲避战乱，达·芬奇离开了米兰。

他先到了曼图亚，在那里为曼图亚伯爵夫人伊莎贝拉画了一幅肖像。接着又到了威尼斯，这时大约是 1500 年 3 月。威尼斯美丽而独特的景致给他留下了深刻的印象，著名的威尼斯画派对他的影响似乎要小得多。在这里他还应威尼斯政府当局之邀对其防御设施进行了考察，因为这时奥斯曼土耳其人正严重威胁着威尼斯的安全。考察后，达·芬奇告诉他们最好的办法是以水设防，即将最容易遭受土耳其人攻击的地方化为一片汪洋，这对于大海中的城市威尼斯并非难事。

离开威尼斯后，达·芬奇终于回到了阔别十八载的故乡。这时他已经由一个初出茅庐的年轻艺术家变成一代巨匠，声名早已远播故乡，因此在故乡得到了同胞相当热情的欢迎与应有的尊敬。

不久，他成为了佛罗伦萨一个政府委员会聘的建筑专家，负责考察当时一座受到毁损的教堂的具体情况。一次他应邀到另一座教堂，即我们听说过的圣母领报教堂做客，在那里他信笔画了一幅草图，即《圣母子与圣安娜》，就是这幅草图也让佛罗伦萨见识了什么是真正伟大的艺术，家乡人对他更加敬仰了。不过现在的达·芬奇已经很少作画了，他将大部分的时间用来研究数学。许多想求他作画的贵人，例如前面那位曾经有幸请到达·芬奇为之画像的伯爵夫人伊莎贝拉，得陇望蜀，想请达·芬

奇再来一幅 但达·芬奇哪有空做这档子事呢。

又过了一年,1502年达·芬奇又做了一件出人意料的事,再次离开佛罗伦萨,这次是去为一个我们曾听说过的人服务。

这个人就是博基亚。我们在《西方历史的故事》第十六章《巨人的时代》中曾提及过这个家伙,他乃是教皇亚历山大六世的私生子,被教皇父亲封为罗马诺公爵,是马基雅维里倾心的人物。马基雅维里认为博基亚才是最理想的政治家,他的名著《君王论》就是将博基亚当做完美的政治家来描述的。现在达·芬奇也要为这个人服务了。说实在的,当时意大利正处于四分五裂的境地,许多意大利的仁人志士渴望有这么一个强人来统一祖国,并愿意为之服务。达·芬奇一并在博基亚的军营里呆了十个月左右,担任他的总军事建筑师和工程师。他在博基亚的领地里到处穿行,一路勾勒了许多城市的草图和地形图,还制订了许多城市建筑规划。这些图后来成为了现代制图学的基础。达·芬奇还遇上了也正在博基亚的军营里的马基雅维里,只是不知道他们打了招呼没有。

第二年达·芬奇离开了博基亚,回到佛罗伦萨。这次他又是为了工程而来。当时,佛罗伦萨人正在和比萨人大战,佛罗伦萨人在陆上从三面包围了比萨,但比萨人还可以通过一条河流,即阿尔诺河,与大海相通而与外界保持联系。达·芬奇于是想出了一个奇招:他要让阿尔诺河改道,使之不经过比萨,这样比萨城就变成旱鸭子了。他甚至进一步想通过阿尔诺河改道,使处于内陆的佛罗伦萨与大海直接连接起来。我们在《西方地理的故事》第十一章《意大利之旅》(中说到佛罗伦萨时,一开始就说过:佛罗伦萨位于东经 11° 和北纬 44° 附近在罗马之北约230公里处,亚平宁山脉中段的西麓,阿尔诺河自东向西流贯全

城。这样如果阿尔诺河不流经比萨而直通大海的话，那当然也就是将佛罗伦萨与大海连为一体了，对于佛罗伦萨人这是多美的一件事呀！为了使这项规模大得不可思议的工程变成现实，达·芬奇对沿河一带进行了详细的考察，进行了相当精确的测量，并画出了大量的速写图。这些图后来不但成为了工程测量与制图等学科的样板，还是西方艺术史上最了不起的速写画之一。

在故乡达·芬奇留下的最为宝贵的绘画遗产是两幅。第一幅是《安加利之战》。

安加利之战原是发生于 1440 年的在米兰人与佛罗伦萨人之间的战争，结果佛罗伦萨人得胜，洋洋得意的佛罗伦萨人一直想好好纪念一下。几十年之后，他们终于找着机会了，于是，这一年，他们邀请了两个人在佛罗伦萨的市政大厅，即韦基奥宫，绘制巨幅壁画，其规模足有《最后的晚餐》的两倍，左右长达 17 米，上下高达 7 米。

这也是达·芬奇所绘制的最大规模的作品，他在这上面花费了整整三年。然而令人遗憾的是，像以前的许多作品一样，这次仍然没有完成。而且，由于达·芬奇在这里没有用适当的颜料绘画，还在他按草图往墙上画的时候，画的颜料就已经开始往下掉了。因此这幅作品现在只留下了复制品和一些草图，最有名者是现在保存于匈牙利布达佩斯博物馆内的一幅。虽然是草图，但长久以来都被西方艺术家们当做是理解怎样去素描，甚至怎样去绘画的标本，是他们无声之教师，是西方艺术史上难得的重宝。

在佛罗伦萨达·芬奇完成的另一件重要作品是我们最为熟悉的《蒙娜丽莎》了。关于它我们后面还有的是话说，这里先免

了。

除了绘画与工程等外 达·芬奇在佛罗伦萨还将大量时间花在了解剖学研究上，他在这方面的研究也是非常有名的，这也等到我们后面专门讲达·芬奇的诸多才能时再讲。

我们也曾说过，就在达·芬奇在韦基奥宫绘制《安加利之战》时，米开朗其罗就在他的对面绘制另一幅相同题材的巨作《卡希那之战》。

就这样 包括偶尔外出的日子 达·芬奇先后在故乡呆了约六年 即从 1500 年到 1506 年，这期间被称为“第二佛罗伦萨时期”。他此前，即从 1452 年出生直至 1482 年去米兰 也在佛罗伦萨 那个时期就是“第一佛罗伦萨时期”了。

1506 年 5 月，这时候已经征服了米兰的法国人在米兰的总督 C·当布瓦斯又来请达·芬奇了。要知道，此前的达·芬奇乃是米兰的骄傲呢，米兰的新主人法国人可不愿意让人觉得他们不够重视文化。于是，当布瓦斯亲自向佛罗伦萨政府提出了要求 请他们同意让达·芬奇回米兰工作一段时间。佛罗伦萨政府怎敢得罪总督大人，赶忙同意。由于政府已经答应，法国人对他也这么重视，加之他在米兰的确度过了一生中成果最丰硕的时光，他还有什么理由拒绝呢？于是，在离开米兰七年之后，达·芬奇回来了。

这段在米兰的日子就是所谓的“第二米兰时期”了。此次达·芬奇共在米兰生活了约七年，从 1506 年直到 1513 年 其间只在 1507 到 1508 年间到佛罗伦萨呆了约半年。

这七年对达·芬奇也是颇为惬意的，收入不少，事儿却不多。他不用为生计而发愁，法国人付给他的薪水一年达 400 达克特银币。我不知道 1 达克特相当于今天的多少美元，但这一

定是笔相当可观的巨款。达·芬奇在这段时期极少画画，也几乎不卖画了，他只凭着这笔薪水就能养活很多人。这时他在米兰的画室里已经聚集不少弟子，以前他离开米兰时分开的一些弟子，像萨莱和孔蒂等，也来了。当然更多的是新弟子，其中包括 F·梅尔齐，他是在世界上基本上没什么亲人的达·芬奇最虔诚的学生、最忠实的朋友甚至最亲的人，他从此将跟随达·芬奇直到他生命的最后一刻。

在这段时间 达·芬奇除偶尔为米兰政府的一些建筑工程提出建议或者绘制一下草图之类外，其它时间基本上都用在科学研究上了。他对于解剖学、数学、光学、机械学、植物学甚至地质学的研究都日益深入，并且在这些领域之内几乎都达到了当时的最高峰。可以说，这时的达·芬奇简直不是人，而是智慧之神了！

与在科学研究上的硕果累累相比，达·芬奇在第二米兰时期艺术上的成果却乏善可陈。到米兰后，他极少画画，他曾答应对他十分友好的法国国王为其画两幅圣母像，但却从来没有动笔，找他画像的人更是一个个失望而归。他倒是一度想在雕像上有所作为，接受了一桩大生意：为一位法国元帅制作其陵墓雕刻，同时在一起的还有一座小教堂的建筑。达·芬奇为之进行了长达数年的准备，画下了许多草图，看样子他又要像以前为老斯福查雕骑马像一样要来个大工程了。遗憾的是，几年之后，也许是慑于达·芬奇的设计太过伟大，觉得这已经超出了他仅仅作为法王手下一元帅所应当享有的尊荣，他放弃了达·芬奇的大方案，而选用了一个小得多的方案，事实上，连这个小方案也没有最后将图纸化为实在的雕刻与建筑。像以前的无数次工作一样 达·芬奇做事再次虎头而蛇尾了！

达·芬奇也许以为，他将能够这样逍遥自在地在米兰度过他的余生，但命运再次捉弄了他。

1513 年，早在 1499 年被打败的斯福查的儿子马克西米利亚诺·斯福查统兵杀将回来，重新占领了米兰。虽然仅仅两年之后，法王路易十二的儿子法兰西斯一世又打败了小斯福查，重占米兰，但这次 1513 年的占领却令达·芬奇再次走上了奔波之路。

他并非受到了驱逐，在当时达·芬奇已经是整个欧洲最受崇敬的艺术家之一了，没有人会去驱逐他，而是他自己不愿意在战乱的地方生活。恰在此时，他接到了当时新上任的教皇利奥十世的兄弟美第奇家族的朱利亚诺·德·美第奇盛情邀请，请他去罗马为他与教皇工作。我们知道，罗马乃是意大利和古罗马文明的中心，达·芬奇怎会不对去那里感兴趣呢？于是，1513 年，年过六旬的达·芬奇离开了米兰，于这年底到达了罗马，随行的有他最心爱的两个弟子梅尔齐和萨莱以及两位工作助手。

从此的岁月就被称为达·芬奇一生的最后一个时期——晚年时期了。

然而在罗马的日子却是达·芬奇一生中最痛苦的岁月。

他到达罗马后，朱利亚诺在梵蒂冈的观景台给达·芬奇安排了一套不错的住房，还按月付给他一笔相当可观的薪水，然而他这时却无事可做了。

我们知道，以前达·芬奇在米兰或者佛罗伦萨时每天都有无数的事情要做，包括科学研究与艺术两大类。然而现在他却什么也不能做了。就科学研究而言，一则要求大量的仪器设备，这些达·芬奇都没有随身带；二则最关键的是，当时的教皇利奥

十世虽然爱好艺术，却十分厌恶科学研究。当他听说达·芬奇竟然去医院找尸体搞解剖时，立即严词斥责了他，勒令他停止。可是同时教皇又根本不把重要的艺术订单交给达·芬奇。这使达·芬奇经常是饱食终日，无所用心，只能虚度光阴。如此生活对于一头猪或者一个懒汉是最妙不过了，但对于达·芬奇这样勤奋的天才意味着什么呢？对于他，工作就是生命，不能工作无异于失去了生命。

这样的日子对于达·芬奇是多么痛苦啊！而且，此时比他小二十多岁的米开朗其罗与小他三十多岁的拉斐尔正是教皇身边的红人，教皇将所有有重要意义的作品都交给了他们去做，对于达·芬奇却是不闻不问，仿佛根本不知道在自己身边还有一位无与伦比的大师。更可悲的是，这两位晚辈大师虽然从达·芬奇这里所获良多，却并没有对他表示丝毫感激与尊敬之情，相反他也视若无睹，这两位当时最红的艺术家的态度大大影响了其他艺术家，他们于是也都如此。

如此的遭遇对于达·芬奇已经不是工作的有无，而是近似污辱了！

他的弟子们也无不感受到了这种污辱并因而深感屈辱，有的转而投奔了当时最红最香的拉斐尔，还有一个，就是他最心爱的弟子之一萨莱，以自杀来表达最悲愤的抗议！

这时的达·芬奇到底在做什么呢？他其实也并非真的整天无所事事。相反，他一直在努力。不能搞解剖学研究，他就研究数学，这门只要一个人躲在屋子里就能从事的科学研究。有时他还会去罗马街头走走，在那里仔细考察艺术遗迹，有时他也能接到一些小邀请，例如为朱利亚诺的一些工程提供咨询之类，也仅此而已。

达·芬奇在这段时间里写下了许多饱含人生苦涩的信件，读来令人潸然泪下。

所幸的是，命运在最后一刻又挽救了他。这一年，法王法兰西斯一世极为恳切地邀请他去法国生活。达·芬奇毫不犹豫地接受了邀请。这是 1516 年的事，这时他已经 64 岁高龄了。

这年年底，他永远地离开了如此辜负他的祖国意大利，同行的还是他最真诚的朋友和学生梅尔齐。

在法国达·芬奇的生活中出现了最后几缕阳光。法王给了他位于卢瓦尔河边的一座宁静的小古堡，旁边就是国王的夏宫。还给了他极为优厚的报酬，却不对他的工作提出任何要求，他没有义务为国王做任何事情。

是时他名义上是国王的“首席画师、建筑师和机械师”，受到的尊敬却胜于任何一个达官贵人。我们说过，提香也受到过类似的优待，不过那些贵人们却表现出了嫉妒与不服，然而在法王的宫廷里，却从来没有任何一个公爵或者侯爵认为这有什么不公平。他们也像国王一样敬重达·芬奇。达·芬奇不但智慧非凡，而且容貌极为出众——这只要我们看看他那幅著名的自画像就知道了，体格也很健硕，能只手折断马蹄铁。国王和贵人们简直不是将他当做一个人，而是当做一尊在世的神而敬畏了！据说他们崇拜达·芬奇达到了这样的程度：他们模仿达·芬奇的每一个动作，他的每一句话都会被他们仔细记住，然后拿来引用。他们一看到达·芬奇穿什么式样的衣服，也就赶忙穿上同样的衣服。达·芬奇那著名的胡子式样也在当时风行一时。直到达·芬奇逝世若干年之后，法兰西斯一世再同人谈起达·芬奇时，还恨不能找出最辉煌的字眼儿表达对他的敬爱之情。

这时的达·芬奇又在做什么呢？

他过着一生中最悠闲的日子：他不再给自己任何任务，甚至不搞科学研究了，只是对自己以前的研究作了一番总结。他有时还为国王的一些建筑提供一些设计或只是提供参考意见，例如他曾设计了一座宫殿和花园，极为美妙，可惜的是一场天灾又使它们停留在了图纸上。不过他再也不为这些而伤神了。他偶尔也画几笔，主要是画他那幅著名的带点儿神秘色彩的《施洗约翰》。他更多的时间是什么也不干，沉浸在对大自然的观察、思考与参悟之中，似乎已经在心灵中与自然融为一体。

1519年5月2日达·芬奇在自己的寓所里安详地离开了人世，据后来的法兰西斯一世说，达·芬奇是死在了他的怀抱里。

虽然曾历尽沧桑，达·芬奇对自己一生走过的路似乎还是比较满足的，临终前他写过这样一句话：

劳动一日 可得一日安眠 勤劳一生 可得幸福长眠。

他被埋葬在圣弗洛朗坦宫廷教堂，但这座教堂在法国大革命时期被彻底毁坏了，所以达·芬奇的墓地至今无处可寻。

达·芬奇终身没有妻子，也没有孩子，但他给世界留下的精神遗产，包括绘画和手稿等，是怎样评价也不过分的，其中的手稿就有约7000页，每一页都是无价之宝。

顺便说一句 这些手稿都是用“反镜体”写成的。达·芬奇是左撇子，因此他写字时习惯从右往左写，而且写出来的字也是反的，只在镜子里看上去才像我们用右手写的字一样，因此被称为“反镜体”。达·芬奇的这些反镜体字写得非常漂亮，也是西方书法史上之一绝呢。

第十八章 达·芬奇的天才与艺术

“有时候，上帝赋予人以最美妙的天资，而且是毫无限制地集美貌、优雅、才能于一身。”

这一章我们将分两部分：前一部分谈谈达·芬奇的绘画 后一部分将比较全面地说说达·芬奇在绘画之外的各个领域进行的研究与取得的成就。

在所有伟大的艺术家当中，达·芬奇实在是一个全才 他那多方面的才能与贡献是整个西方，也是整个人类的智慧奇迹之一 就此而言 达·芬奇是整个西方历史上独一无二的人物。略过这个特点去谈达·芬奇显然是不全面的，也是一个巨大的缺憾，就像我们经过千辛万苦来到一座宝山之中，山里有多个宝库，里面满是奇珍，我们却只看了一样。

达·芬奇的画 无与伦比 我们首先要介绍的当然是达·芬奇的绘画艺术。

达·芬奇的绘画虽然如此有名，但他存世的完整的作品并

不多 大约只有 17 幅是确凿无疑的真迹。这实在是一个很小的数目 不过这 17 幅画件件都是不朽之作。他的一幅《蒙娜丽莎》就能抵得上许多名画家所有作品的总和了。我记得小时候读过一本《世界之最》 其中有一条“最昂贵的画”就是指《蒙娜丽莎》了，不过并没有说它能卖多少钱。那时大概是 80 年代初，一次它被拿到日本展览 仅保险值就达到约 10 亿美元！

在达·芬奇的这十几幅作品里我们要谈哪些呢？这是一个难题。我决定选择以下三幅：《岩间圣母》、《最后的晚餐》和《蒙娜丽莎》。此外我还将介绍达·芬奇的一些比较特别的作品——素描，它们对于西方艺术的影响丝毫不亚于许多名画家的完整作品呢。

早期作品：《岩间圣母》 我们要介绍的第一幅作品是《岩间圣母》。

《岩间圣母》的第一个特点是同题两幅。

为什么同一名字的画有两幅呢？这里面还有一段故事。原来 早在第一米兰时期 达·芬奇就曾经答应为一个订户画一幅《岩间圣母》，可是后来他将画给了另一个订户，据说是为了再获取另一宗更大的订货。还有一个说法是因为达·芬奇在画中没有为施洗约翰放上十字架，因此订货的教会拒绝付款。反正第一个订户没拿到货，并且为这事与达·芬奇打了足足二十年的官司。最后达·芬奇同意为之另画一幅同名的作品，并在施洗约翰的手里放上十字架，这才了结了官司。

第一幅《岩间圣母》约作于 1483 年至 1486 年 另一幅作于 1508 年左右。第一幅略大，左右宽 122 厘米 上下长 199 厘米，现藏于巴黎卢浮宫；第二幅略小，左右宽约 120 厘米 上下长约

190 厘米，现藏于英国伦敦国家画廊。

我们这里只谈第一幅。

这是一幅木板油画，其形状不是一般的长方形，有点儿像一扇带顶窗的门，长方形的门上还有一个半月形的窗子。这样形状的画我们以前也看到过 那就是提香的《圣母升天》。

画面上共有 4 个人 中间是圣母 她全身着黑 还披着件黑披风，好像坐在一张凳子上。她左手伸出去，五指叉开，像要为掌下的耶稣遮阳，右手搁在另一个婴儿——施洗约翰——的背上。

圣母身上最引人注目的是她的手和头。

我们先来看她的手。这是典型的达·芬奇画的手，五指叉开的样子极富真实感，可以说与我们用肉眼看到的手惊人的相似，这不只是一种形似，而是神似。右手也是一样，同样的真实而富于美感。

与这两只手相似的情形还有一只手，那就是圣母之左的天使伸出的右手，指着前面年幼的圣约翰。

达·芬奇之所以能把这些手画得如此出色，是因为他对人类的手有过精深的研究，这种研究不仅是一种外表的观察，而且是一种深入的解剖学研究，达·芬奇为之曾解剖过很多只真正的手。他曾画过许多关于手的素描，现在还保存了下来，极为精彩。

我们再来看圣母的头，她的头微微低着，前额饱满，目光十分沉静，特别是那嘴角，旁边似乎有一个微微的凹陷或者阴影，十分生动。这也是达·芬奇绘画的特色之一，是他通过无数观察得出的结果：这样画嘴角能够使它显得更美妙。

在圣母左侧的天使，也是一个年轻女子，一头金色鬈发，衣

服分红、黑两色，好像里面是红裙，外面罩着黑袍之类。她面带微笑注视着什么，左侧紧挨着小耶稣，她的嘴角与手都与圣母有几分相似，有着分明的达·芬奇特色。

除了这两位女性之外，还有就是两位婴儿了，我们已经知道了，一位是耶稣，另一位是圣约翰。达·芬奇在这里把这两个根据《圣经》幼年时不可能在一起的圣人放到了一处，这也是他的一个创造。说明达·芬奇虽然所绘的是有关基督教的内容，但并不惟《圣经》是从，而是根据艺术的需要行事。这与前面的艺术家们，例如马萨乔或者丢勒，都是迥然不同的。

这两个婴儿也画得很有意思，都是胖墩墩的，一头浅浅的髻发，很可爱的样子。右边是耶稣，他的小光屁股坐在地上，紧挨着美丽的天使，左手支着地，右手伸起了中指和食指，像在训导他对面的小约翰呢。那小约翰也有意思，他仿佛听懂了，也听信了耶稣的话，知道耶稣乃是基督，于是他右膝着地，双手合十，像在礼拜基督。

在这几个人物背后乃是一个山洞之类的地方，望过去还看得见有亮光从洞外射来，洞口一片明亮。而在山洞里略微有些昏暗，因此除了几个中心人物，其它东西都不十分清楚，只看得见有许多花草之类，它们的颜色也并不是绿的，呈现黑色，这当然是因为处在阴暗中的缘故了。

就艺术特色而言，这幅画主要有两点：

一是虽然达·芬奇这时候还只有三十多岁，但这幅画已经具备了鲜明的达·芬奇风格。

我们可以试着看看，最显著者有两个地方：首先是圣母和天使的手，融真实感与美感于一体，是西方其他艺术家达不到的，即便后来的大师，例如米开朗其罗或者拉斐尔，曾经学习达·芬

说当法国人征服米兰时，便把这里当做了马厩，乱来一气，甚至将《最后的晚餐》里的人物来作靶子比赛投石子。第二次世界大战时，盟军曾把这里当做炮击的对象。更可怕的是，画面上渐渐现出了大量霉菌，它们像癞疮疤一样一块一块地吞食着画面，使之由美变丑。这种情况引起了意大利甚至全世界的关注，一幅旷世名作竟然落得如此下场，简直是对人类创造精神的污辱。于是，以联合国教科文组织牵头，开始了对《最后的晚餐》大规模修复，现在这种修复工作已经告一段落，这幅名作又恢复了一部分昔日风采。

现在 我们就来欣赏一下《最后的晚餐》。

在欣赏画面之前，我要做的第一步就是解释“最后的晚餐”的含义。

这个含义其实我们在《西方哲学的故事》中已经说过了。不过，对于初次接触本丛书的读者，我想还应该提一下。

耶稣在各地行了许多的奇迹，救治了无数病人之后，获得了大批信众。于是有一天，他骑着一匹驴子，进犹太人的京城耶路撒冷来了。

这时的耶稣已经大大有名了，那些百姓非常欢迎他，许多人把自己的衣服脱了为他垫在路上，也有许多人把树枝砍了垫在路上 并且高呼：“和散那归于大卫的子孙！”耶路撒冷简直万人空巷 人人都指着他说：“这是加利利拿撒勒的先知耶稣。”

这情景我们其实已经在另一幅名作中看到了，那就是我们在本书第九章《中世纪的雕刻与绘画》中所提及的杜乔的《耶稣进入耶路撒冷》，里面描绘的正是上述情景。

耶稣进耶路撒冷后，第一件事就是到圣殿去，那里是犹太人最神圣的场所。到了那里，他采取了一个非常之举，将那些在圣

殿里做买卖的人统统赶了出去。他们简直把圣殿变成了小商品市场，这是对耶和華神的亵渎。

此前，那些圣殿的管理者们，就是祭司们，乘机向商人们收税 这样双方都大获其利 皆大欢喜。

耶稣一进圣殿 首先就是洁净圣殿 按《圣经》上说：“耶稣进了神的殿，赶出殿里一切做买卖的人，推倒兑换银钱之人的桌子和卖鸽子之人的凳子。”

耶稣这种做法立刻遭到了祭司们和犹太长老们的反对，因为耶稣这一弄，他们再也收不到税了。他们去责备耶稣，但说不过他，便决心设法害他。

他们先设计了各样陷阱想让耶稣掉进去。例如问耶稣该不该给罗马人纳税，他们想如果耶稣一心为着犹太人，那么自然会不同意纳税给罗马人，这样便可以把这个口实交到罗马人那里去，定耶稣的罪了。但耶稣一句巧妙无比的“凯撒的物当归给凯撒 神的物当归给神”说得那些人哑口无言 灰溜溜地走了。

诡计没有得逞，他们益发决心要害死耶稣。这时，也许是天意，他们得到了一个人的帮助。犹大，我相信大家都听过这个名字 他是耶稣的“十二门徒”之一。“犹大”在西方现在还是最贬义的词，如果你骂一个人是犹大，那简直比我们骂人祖宗十八代还要狠哩。

《圣经》上是这样说的：

当下，十二门徒里有一个称为加略人犹大的，去见祭司长 说：“我把他交给你们 你们愿意给我多少钱？”他们就给了他三十块钱。从那时候，他就找机会把耶稣交给他们。

耶稣知道犹大出卖了他，但没有任何害怕的表示，他知道这是他的命，他命定要为人的得救流尽最后一滴血。

但他也没有默默无语，他举办了著名的“最后的晚餐”。晚餐上，他说了那句响彻云霄直到现在的话：

你们中间有一个要卖我了。

这就是《最后的晚餐》的背景。我在《西方哲学的故事》中就说要在《西方艺术的故事》中与大家一起欣赏它。

“最后的晚餐”这个题材是画家们最爱表现的题材之一，如乔托、杜乔、丁托列托等人都画过相同题材的画，我们也曾经欣赏过一幅丁托列托的作品。不过，最伟大者当属达·芬奇的这幅。

达·芬奇的《最后的晚餐》画面看起来相当简单，就是横放一张长条餐桌，耶稣和他的 12 个门徒一字排开坐在餐桌后，画面上的人物共有 13 个，他们以耶稣为中心分成两大群四组，耶稣左右各有一群两组。

《最后的晚餐》所描绘的正是这样的一瞬间：当耶稣说“你们中间有一个要卖我了”时，他的诸弟子表现出不同的神态。通过这些神态 达·芬奇将他那无与伦比的艺术天才发挥得淋漓尽致。

这一瞬间的神态到底如何呢？

我们从桌子的左端起来看吧。最左边的是巴托罗缪，耶稣年轻的弟子，正因为年轻，脾气也大点儿，只见他腾地从座位上站起来 双手按在桌面上 眼睛里冒火 像在大吼：“谁竟敢出卖您？”从他过去是雅各，又名圣詹姆斯，他是圣约翰的兄弟。他

蓄着长发，胡子也比较长，仿佛吓得不知道怎么办了，右手扶着安德烈，左手越过安德烈的后背，一直搭在了大师兄彼得的肩膀上，像要问这两位比较年长的师兄这究竟是怎么回事。再往右与他紧挨在一起的就是安德烈了，他是个干瘦的半老头子，额头很窄，一张弯脸，下巴往前翘着，看上去胆子也小，他双手举起来，手掌对着我们摊开着，好像在说：“天啊，怎么会有这种事！”

以上这三个人构成了左边的第一组。他们的表情有一致之处，那就是反应剧烈。愤怒与恐惧写在他们的脸上。

从这三个人过去就是另外三个人了，即彼得、约翰和犹大。这三个人都是我们挺熟悉的了：彼得是耶稣的大弟子，约翰与雅各是两兄弟，至于犹大就更有名了。

我们可以看到，彼得半站了起来，将头伸向约翰，并把右手搭在约翰的肩膀上，眼睛也盯着他，仿佛在向他探问：“你知道那个坏蛋是谁吗？”他的左手刚好捏着一把餐刀，恰好配合了他的表情。约翰将头偏向彼得，他是个看上去很年轻的人，显得相当冷静，那样子好像在说：“我也在想这问题呢！”

所不同的惟有犹大，他虽然与彼得和约翰坐在一块儿，构成了另一个三人组合，但他的身体却与彼得和约翰都保持一定距离，而且有意将身体向后仰，想要躲开他们。他是个蓄着黑发黑须的中年男子，右手捏着一只钱袋，里头大概藏着他出卖耶稣挣来的 30 块钱吧！

在耶稣的左边也有两组六个人，第一组三个看上去都是天真单纯的人，十分地坦诚，他们靠近耶稣，都把目光对准了师尊。头最靠近耶稣的是多马，他也像安德烈有一个向前翘着的下巴，只是年轻许多。他对耶稣伸出食指，好像在说：“什么？有一个人要出卖您？”再过去是老雅各，他张开口，双手也摊开，好像不

相信自己的耳朵：“怎么？世上竟然有这种人！”再过去是一个年轻人 叫腓力 他不由自主地站了起来 双手放在胸口 仿佛在向师尊表达自己赤胆忠心。他那略微右偏的头部，稍稍张开的嘴唇，甚至整个身体都无一处不凸现着感人的真诚。

最右一组是西门、马太、达太三个。最边上是西门，他是个秃头老者，除了头顶一根头发没有，脑袋上其它地方的毛包括胡子都挺长，他双手摊开，似乎在说：“这从何说起？怎么会有这种事？”但看得出他并不显得太激动，真是老成持重。在他之右是达太，这是一个更老的老人家了，长长的白发白须，他把头凑向西门 好像在问：“你说真有这事吗 真有人出卖了老师？”然后就是马太了。他一身蓝袍，闻听耶稣说有人出卖了他，不由站了起来，脸朝左对着两位年长的师兄，双手却往右指向耶稣，好像觉得不可思议：“竟然会有人出卖我们的师尊？”在众门徒里，他的面孔算是保存得比较清楚的，他有一只高挺漂亮的鼻子，张开的嘴仿佛正在疾呼，双眼看上去既显得迷惘又蕴藏着愤怒。

以上就是耶稣两边 12 门徒之形象了，现在我们再来看看中间的耶稣本人。

耶稣是站着的，他里头是一件红衣裳，外面斜罩着件绿袍。他双手分开支在桌子上，左掌向上摊开，右掌心向下，他的头稍稍左偏，一头长长的金发披散在双肩。相对来说画面上他的脸部还保存得比较好，只是双眼的神采难以看出来了。他的口稍稍张开，是正在说话的样子，他的神情是镇定自若的，虽然知道自己的命运已经注定了——他将悲惨地死去，然而他并没有心慌意乱或者惊惶失措。

我的言语远不足以表达《最后的晚餐》中那些人物神态之生动 不过 大家由此也可以看出一斑了 可以说 将这里的每一

个人拿出来都足以成为一幅不朽的肖像画。

不仅如此，达·芬奇还采取了许多巧妙的方法使这画面显得更加完美。例如在耶稣的背后有三扇窗子，中间一扇最大，耶稣刚好就在这扇窗子的前头，从窗口可以看到外面充满阳光与绿叶的世界，而它们明亮的色彩作为耶稣的背景，有如自然造就的光轮。这幅画也是焦点透视的典范。我们可以看到，整个画面有一个显著的焦点，那就是耶稣，其他人物从这个中心依次展开，人物动作各异又达到了惊人的统一。

当然，这幅画最了不起之处还是它对于人物性格之描绘。我们知道，画画最难求的不是形似，而是神似。达·芬奇自己曾说过这样的话：“一张人物画，或其他形式的人物表现，应该做到使人一看就很容易地从他们的姿态中觉察他们的思想……就好像一个聋子看人讲话，虽说他不能听见，但依然可以从两个人说话动作的姿态中揣度他们讨论的主题。”这段话正体现了达·芬奇对于绘画中神似的观念。他跑到各种地方，去观察各种各样的人物，从贵族王公到小偷流氓，将他们富有性格的一举一动记载下来，应用到绘画中，使画中的人物性格异常鲜明。

我们要讲的第三幅达·芬奇的名画就是《蒙娜丽莎》了。

《蒙娜丽莎》的微笑 据说，《蒙娜丽莎》中所画的人物是佛罗伦萨一位名叫吉奥孔达的商人的第二位妻子，时年芳龄24，她的丈夫很爱她，决心为她绘制一幅最好的肖像，于是找到了达·芬奇。

达·芬奇一动笔就是四年，付出了大量精力。据说，为了让老在那当模特儿感到厌倦的年轻女人微笑起来，不惜请乐师在她旁边奏乐。

然而令人奇怪的是，他并没有将这幅画按常规交给订货者，而是将之带在身边，直到他远走法国并在那里去世。这其中是什么原因现在很难说，有人说是因为达·芬奇自己都被这幅画感动了，以至于不忍割舍。

当时，将他请到法国的法兰西斯一世热衷于收藏他的作品，像《蒙娜丽莎》这样的杰作，他当然要设法弄到手了。他还真的做到了，将《蒙娜丽莎》从达·芬奇的继承人——弟子梅尔齐——手里买了下来。从此这幅画就一直归法国王室所有。法国由帝制走向共和之后，这幅作品便进了卢浮宫，供大家共赏了。

《蒙娜丽莎》的构图相当简单，简单得一句话就可以说完：它是一个女人的半身肖像，尺寸不大，上下长近 80 厘米，左右宽约 50 厘米。

我们且先来看看《蒙娜丽莎》画面吧。她好像是站在一个栏杆前，将双手放在栏杆之上，交叉着。她的身体微微往左侧偏，双眼注视着观众。

我们首先注意到的自然是她的微笑，那微笑被称为“永恒的微笑”，是西方艺术史上最著名的微笑了。

尤其是嘴角，似乎蕴藏着无数只能意会而不可言说的东西。那双眼睛也迷人无比。她在注视着你，令我们感到仿佛不是自己在欣赏蒙娜丽莎，而是蒙娜丽莎在打量我们呢！

《蒙娜丽莎》第三个最美的地方是双手。我们在前面讲达·芬奇的《岩间圣母》时已经讲过圣母和仙女的手了，从那里我们就知道达·芬奇是极善于描绘手这一般画家比较忽视的部分的，他可以通过手来表达极为丰富的内涵。在《蒙娜丽莎》这里，达·芬奇的画艺已臻于化境。具体来看，这双手画得极富质感，手指纤秀又丰润，自然地置于栏杆之上，由于与衣袖

栏杆等周围的环境在色泽上显著不同，因而更为引人注目。

再看蒙娜丽莎的头发，上面笼着薄薄的纱巾似的東西，在它的下面，那如瀑布般下披的头发漆黑而柔順。达·芬奇在这里运用了所谓的“晕涂法”，就是有意把头发的轮廓线模糊，使它在不知不觉之中融入周围的环境，产生特别柔和的效果。

头发下面的额头十分宽广，挺直的鼻梁，嘴角向上微翘的唇，尖尖的下巴，传达出难以言说的韵味。就像一位前苏联的艺术史家所言：

她的面孔既不是漂亮的，也不是青春的，但是她像镜子一样反映出几乎是无法捉摸的、变化着的思想和感情上的差异。列奥纳多作品的魅力也正是在这里。

蒙娜丽莎略显修长的脖颈下面是迷人的胸脯，只露出了乳沟最上面的一部分，瓦萨里说：“细看她脖子下面的洼处，仿佛可以看到脉搏在跳动。”

《蒙娜丽莎》的背景也是有名的。在这里，看得出高耸的山峰、蜿蜒的小路还有朦胧的云雾，等等。这些山水都不是十分清楚，它们是缥缈的，似乎是梦中的景象，却又不乏生动的气韵。然而正是这样的朦胧最好地衬托了画中人物的清晰，同时，它的朦胧也与蒙娜丽莎眼中那迷人的有如梦幻的眼神交相辉映，令人沉醉。

记得著名的美术理论家王朝闻先生在欣赏过《蒙娜丽莎》后说：

根据我的经验，这一形象对于同一欣赏者也会因为欣

赏情况不同得到不尽相同的感受。我在不同的情绪状态之下，面对着这幅挂在墙上的名作的复制品，有时以为她将要笑，有时以为她将要收敛已流露的微笑，有时觉得她好像庄重地在想什么和观察什么，有时觉得她好像正在期待听到什么有趣的谈话。有一次大家在听唱片，眼光偶然和这形象相触，感到她正在聚精会神地欣赏音乐。

是的 每个人都有自己的欣赏感受 甚至同一个人在不同的心境之下欣赏的感觉也不同 但无论何时 我们都会记得那“永恒的微笑”记住那永恒的美。

以上就是我们欣赏的达·芬奇的三幅完整作品了，下面我们要看的是达·芬奇的几幅素描。

自画像中呈现了达·芬奇有如天神般的容貌与智慧我们要看的第一幅这样的作品就是他的自画像。

达·芬奇的这幅自画像左右宽约 21 厘米，上下长约 33 厘米，是用银针笔加红粉绘制而成的，现藏于意大利的都灵图书馆内。这幅画更为具体地说是自画头像，因为只画了一个脑袋而已。

这时候的达·芬奇年已 60，不是一生中体格最好的时候了，但是我们看到的依然是智慧与美的象征的头部：前额是那样宽广，眉毛长长，像我们在中国的年画上见过的寿星的眉毛。眉毛下的眼光深邃无比，仿佛可以看透人的灵魂。挺拔的鼻子，下边嘴唇紧抿。长发长须，将整个头部都包围了起来。整个画面，达·芬奇威若天神，显示出无比的智慧。

我们要介绍的第二幅作品是他那幅著名的人体比例图。

这幅人体比例图大约作于 1485 年之后，是一幅钢笔素描，上下长约 34 厘米 左右宽约 25 厘米。它画于一页笔记上，可以看作是达·芬奇的科学笔记的插图。现藏于意大利的威尼斯学院。

这幅画乍看上去一个大特点是两个几何图形，一个是圆形，一个是正方形。它们有一部分面积重叠在一起，大致有三个交汇点，两个是正方形的上面两个角的顶点，它们刚好与圆周相交，第三个是正方形的底边，它外切于圆周，外切点位于正方形底边的中点。达·芬奇画的人体就位于这个圆面与正方形的重叠区域之内。

画中所描绘的是一个裸体男子，一丝不挂，身形十分健美。从头部以下仔细看，仿佛不是一个人，而是一个神，就像中国神话传说中的天神们一样，有四条胳膊四条腿呢。不过，达·芬奇在这里并非描绘的是神，而是人，一个普通的人，画面的四条腿与四只胳膊实际上只是同一个人的不同姿态而已。我们分别来看。

我们可以看到，画这四只手臂虽然笔画并不复杂，但却充分地表达出了其美感。由于组合不同，可以表达出四种不同的姿态，即两只手臂左右平伸、分别上举、一只平伸而另一只上举。不过 由于达·芬奇在这里表达的主题之一是人体的对称美，我们可以不考虑后面两种姿态，只考虑使人体对称的两种姿态。两只手臂的长度完全一样，当它们平举时，手刚好能够触及正方形的左右两条边，当它们上举时，则刚好能触及正方形与圆周的交点。

再说腿，我们也可以看做两个姿势：一个是双腿并立，另一个则是双腿左右分开。当他双腿并立时，姿势有些特别：左脚朝

左横着，而右脚则朝前，两脚刚好踏在正方形底边正中与圆周的切点上。当他双腿叉开时，两足的姿势也是一样，左足朝左横，右足朝前，两只脚都踏在圆周上。

其实，我们仅仅从类似的素描就可以看到达·芬奇是何等伟大的画家，这些素描对于后世艺术家的影响不亚于其正式的作品。在艺术上它们已经臻于至善之境，堪称素描之典范。它们体现了画家对于事物细致无比的观察，所用线条刚柔相济，轻重适宜，疏密有序，甚至于能够通过线条表达光线之强弱明暗等即使用色彩也难表达的微妙变化。

当然达·芬奇画这幅人体比例图是为了科学研究，它本身就是画家搞解剖学研究的成果。

雕刻与建筑：没有作品的伟大 刚才谈过了绘画，

我们现在要来谈雕刻与建筑。

我们前面已经说过达·芬奇是大雕刻家委罗基奥的弟子，在米兰达·芬奇曾经为老斯福查搞过一个巨大的骑马像泥塑，虽然没有完成青铜雕刻，但留下来的草图等却为以后的雕塑家们提供了极为宝贵的参考资料，例如他绘制的许多有关马的草图，证明了他对于马的结构有着透彻的研究，对于以后的雕刻家们创作类似的骑马雕像产生了深刻的影响。

遗憾的是达·芬奇的雕像没有一件留传至今，哪怕一个碎片也没有。只在匈牙利首都布达佩斯有一座小型的骑马像很像是达·芬奇所作，不过现在一般都认为并非达·芬奇的作品而是他的弟子所为，这个弟子的名字是鲁斯蒂奇。

最后要补充一点的是，达·芬奇虽然是一个伟大的雕刻家，

然而他对于雕刻，尤其是石头的雕刻，有着强烈的偏见。他认为绘画才是最伟大的艺术形式，雕刻只是二流的，其中青铜雕刻要好一点儿，至于大理石雕刻，那简直算不上是艺术呢！为这个他与伟大的米开朗其罗发生了齟齬。

建筑是达·芬奇终其一生都相当重视的艺术形式 例如 他在给斯福查写的那封著名的信中就主要把自己称为建筑师和工程师。由此可见建筑在他心目中的地位也许更重于雕刻甚至绘画呢！

达·芬奇对于建筑的贡献有类于他对于雕刻的贡献——他虽然被认为是历史上最伟大的建筑师之一，然而却从未实际完成过一幢建筑物，那么，我们何以说他是一位伟大的建筑师呢？这主要表现在以下几个方面：

一是他对于建筑理论有深入研究。达·芬奇曾经有过写一部建筑学专著的打算，甚至已经为专著拟好了提纲，有关它的手稿一直留传到现在，现藏于巴黎的法兰西研究院。虽然书未曾写出来，但达·芬奇将他的这些理论付诸一些具体的建筑设计，这些设计虽然只是方案甚至草案，然而它们对后世的建筑师们产生了极大的影响。例如，他在 1490 年左右曾为一位米兰贵族设计宅第，1507 年左右曾为法国驻米兰的总督设计别墅，也曾在家乡佛罗伦萨为美第奇家庭设计过堂皇的府邸，甚至为当时的土耳其苏丹设计过横跨波斯普鲁斯海峡的大桥。当然，这些建筑基本上只停留在图纸上，有些甚至连图纸也没有完成，但达·芬奇的建筑设计理念却深深地影响了后世许多建筑师。例如达·芬奇在他的设计中对于集中式的教堂设计情有独钟，这种设计的特点就是突出圆形，不但有圆形的穹隆，整个建筑都是呈圆形的。他的这个观念对于他的好友布拉曼特产生

了影响。布拉曼特就是著名的圣彼得大教堂的设计者。

达·芬奇在建筑设计上另一个对后世影响深远的地方是在城市规划中的对于人的居住环境的重视。例如，他曾设计过“双层城市”，在这样的城市里分成秩序井然的两层：上层是生活区，下层则是交通区。人们平常生活在上层，由于上层既没有密集肮脏的道路，也没有满地的泥泞与灰尘，生活在那里自然十分的舒服；下层则是交通区，人们如果有事要去别的地方才到这里，而且只是匆匆过客，一到达目的地后就回到了上层的生活区，因此这一层虽然有灰尘或者泥泞都无大碍。在上下层之间有一种楼梯样的通道相连，十分方便。此外，这些城市甚至还有完善的污水处理等公用设施。这样的设计不用说远远走在了时代前面，在当时只会令建筑师们感到怪异，但对后来的建筑与城市设计理念产生了大影响。

达·芬奇对于建筑第三方面的贡献是他那些建筑素描图。达·芬奇在进行他的建筑设计时画下了大量设计草图，这些设计草图本身既是伟大的艺术品，同时它的绘制方式、它的精确等都成为了后世建筑家们进行设计时最好的范本。

工程学 达·芬奇偏爱的学问 与建筑相关的是

工程学。达·芬奇在工程学上也有着堪称不朽的成就。

达·芬奇毕生自认的主要身份之一是工程师，并且以之自豪。我们上章讲他的传记时就曾说过，他是以工程师的身份为斯福查服务的，后来又以这个身份为马基雅维里所崇拜的罗马诺公爵服务过。他在工程方面主要的兴趣与贡献一是与军事有关的工程，二是水利工程。前者又包括两部分，一是军事建筑工

程，例如堡垒要塞等的建筑，二是武器制造。关于水利工程我们前面已经讲过达·芬奇曾经试图让阿尔诺河改道，并为之进行了勘察与设计。

达·芬奇曾经设计过许多用于军事防御的要塞，其中一些付诸了实践并取得了良好效果。例如他设计的要塞墙面不是传统的直墙，而是曲面的。这是因为他已经认识到那时刚刚进入欧洲战争的火炮将对未来的战争产生决定性影响。未来攻城的主要武器将是火炮，而传统的直面墙对火炮的防御能力是很差的，曲面墙则可以避免这个弱点。他甚至为之研究了炮弹的弹道规律，使他的堡垒能够将炮弹的伤害程度降到很低。

至于武器制造那更是达·芬奇的强项了。他曾设计过许多威力强大的武器，从能够连续发射的巨型弓弩到具有许多炮身的大炮，还有能够冲入敌阵的战车，上有转动如现在的螺旋桨的屠刀，等等。所幸的是这些武器似乎并没有哪种真的被达·芬奇制造出来用于战场，否则的话达·芬奇的英名将因为这些残酷的武器而蒙上浓重的阴影。

自然科学 达·芬奇几乎门门皆通 现在我们来

谈谈达·芬奇在自然科学上的成就。

从前面讲达·芬奇的生平事迹中我们就已经知道，达·芬奇酷爱科学研究从1506年起的第二米兰时期开始，他就将大部分时间投入到科学研究之中，倒把绘画搁到一边去了。此后，他的整个生命都是如此。他在世时，他的同时代人就曾经对达·芬奇的这种态度议论纷纷，大概是认为他作为一个画家不务正业吧。

达·芬奇感兴趣并且作过研究的自然学科门类有许多，我们将分别讲讲下面这几个领域 数学、生物、光学、地质学 最后谈谈他的机械学宇宙论。

数学 这门看来同艺术风马牛不相及的学问实际上同艺术有着内在联系。最简单的例子就是黄金分割了，它用一个固定的数值给画家指明了使所画之对象具有美感的最简单途径。达·芬奇一直对数学颇为着迷。他曾在自己的一篇论述解剖学的手稿中说道：“不懂数学者勿近吾书。”说明他对于数学是何等的重视。这不由令我们想起了柏拉图在他的学校大门口刻的那句名言：“不懂几何学者不得入内。”我们前面欣赏过他的那幅人体比例图，其头部、躯干与双腿之间的比例，还有它外面那个圆形和正方形，都无不体现着数学的美感。

生物学 达·芬奇对生物学的兴趣也许源自他还在少年时对大自然的爱好。与一般的艺术家不一样，达·芬奇对于生物的兴趣不仅表现于它的外观，更表现于他对于生物内在结构的兴趣。他曾仔细研究过许多植物与动物，将它们一一解剖，并且画下解剖图样。现在这样的图样在他的笔记中还保留下许多。这样的结果是 在达·芬奇的作品中，无论动物还是植物，都描绘得极为逼真。例如他曾仔细观察并且描绘过伞形万年青和栎树银莲花，其精确性就像是一个植物学家的研究标本，而非一个画家仅仅凭感觉和印象在绘画。当然，达·芬奇解剖得最多、理解得最深、描绘得也最逼真的还是我们人体，我们在前面已经作了不少描述。

光学 达·芬奇对于光学也一样有兴趣，并且对事物的

颜色，尤其是在太阳光线底下的色泽，有着深入研究，并且对各种色彩的搭配有着即使现在画家也难以企及的表现力。例如在他的名作《受胎告知》中，圣母的衣服以红配蓝、天使的长袍则以红配绿，这些颜色能很好地相互补充，显得十分雅致。达·芬奇甚至仔细研究过水滴反射太阳光而导致的色彩变化，并且在他的笔记本中记录了这些变化。他还对于人类的视觉过程，即我们是如何看到光以及光中的物体，作过深入研究。他在笔记本中写道：“正如投入水中的石块成为无数圆形涟漪的中心和起源，空气中的声音以圆圈形式向周围传播一样，置于光亮中的物体以圆圈形式向周围传射，并在周围物体上映射出无数自己的图像。”不过达·芬奇的这些观察和研究基本上是从艺术需要的角度进行的，与纯粹的科学探索有一定的区别。

地质学 达·芬奇对地质学的兴趣表现在他对于大地与海洋的兴趣。他对于地球有一个鲜明的观念，就是认为地球乃是一个活的有机体，就像一个巨大的、有类于人的生命。他认为地球的肌肤就是土壤，而土壤下面的岩石则是骨骼，条条大小河流则是血管，流淌的滔滔之水则是血液，大海的潮涨潮落则有如地球巨人的呼吸，火则是大地巨人的体温，如此等等。

达·芬奇对于水也深有研究，特别对于水的流动特性深感兴趣，为之他进行了无数的观察，画下了许多草图。对于水的种种流动形式，例如顺流、逆流、回流、涡流等，都作过详细的描绘。在达·芬奇眼中，水的这种运动，例如水冲击岩石、冲刷土壤等，乃是大地表面特性形成的主要因素。

机械学宇宙论 最后，我们要来谈谈达·芬奇的机械学宇宙论。

我们前面说过达·芬奇对于机械学深有研究，他还运用对机械学的认识发明了许多机械，例如前面提过的那些武器都是他对机械学研究的成果。

达·芬奇先是着重于具体的机械设计，但随着研究的深入，他对于机械学的认识有了质的变化，即他认为整个宇宙都是机械的，或者是受与机械学类似的原理支配的。他认为他在机械学中发现的那些原理同样适用于小至一个动物、一株植物，大至整个地球。这就是他的机械学宇宙论。依据这个观点，达·芬奇试图从自然之物，尤其是动物的构造之中找到它们内在的机械学特性，并进而进行某种功能的复制。其典型的例子就是他对于鸟类的观察了。我们知道，人类最大的梦想之一就是有一天能像鸟儿一样自由地在天空翱翔，传说我国古代的鲁班就曾经用竹木制作过一只鸟儿，能够在天上飞七日七夜不落——我猜那实际上不是什么鸟儿，而是一只风筝。但鲁班只是将那作为一种小玩意儿，达·芬奇可不同了，他研究这个的目的可不是为了制作一件玩具，他想制作一样能够使人在天上飞翔的类似于现代的飞机一样的机械。为之，他在笔记本里画下了许多草图，甚至制作了模型，包括有着像鸟一样的翅膀的机械。还有一样更有名的就是“直升飞机”，那真有点儿像现代的直升飞机呢，顶上有一个螺旋桨一样的东西，它能够急速旋转，使之直线上升。这被认为是现代直升飞机的鼻祖，影响很大。在 WindowsXP 的屏幕保护程序上还有这个图像呢，您可以去看看。

到这里 我们终于讲完达·芬奇了 然而较之于达·芬奇那广博的学识与成就，只能算万表其一。

我想最后用瓦萨里先生的一段话作为结尾，他正是在谈到

达·芬奇时不由大发感叹，说起这番话的：

有时候，上帝赋予人以最美妙的天资，而且是毫无限制地集美貌、优雅、才能于一身。这样的人无论做什么事情，他的行为总是如此神圣，无与伦比，使人觉得这些乃是来自上帝的礼物，而非人类所能习而得之。列奥纳多正是这样一个人，他本人之美貌无须夸张，他的一举手一投足都是优雅的象征，而他的才能又是如此非凡，以至于他可以胸有成竹地解决每一个难题。他拥有旺盛的精力和敏捷的才思。他那高尚的精神和高贵的勇气永不枯竭。他的声誉远扬海外、万世流芳，随着时间的流逝与日俱增。

第十九章 米开朗其罗及其艺术

“米开朗其罗的伟大，在于他深刻的不满。不是对别人的不满，而是对他自己。”

与达·芬奇一样，米开朗其罗也是文艺复兴式的巨人。

从出生到第一次逃离 米开朗其罗仍然是佛罗伦

萨人，不过不是佛罗伦萨市人，而是属于佛罗伦萨一个叫卡普雷塞的小镇，那里有一个叫多斯加尼的村子，就是米开朗其罗具体的出生之地了。他家姓波纳罗蒂，属于小贵族之家。他却有一个贵族气派颇大的父亲，名叫路德维科·波纳罗蒂·西莫内。他的父亲贵族气派的最主要表现之一是对一切体力劳动的蔑视，其中包括绘画，他认为那也是一种体力劳动。

米开朗其罗生于 1475 年 3 月 6 日 比达·芬奇小了整整 23 岁。他从小就是个不幸的孩子。他家本来世代从事银行业，但到父亲一辈时已经被从这个体面的行业里挤出来了。他的父亲虽然一度做过卡普雷塞的镇长，但从来不是一个有钱人，经常只

能勒紧裤带过他的贵族日子。米开朗其罗的母亲名叫法兰契斯卡·迪·那利，一向体弱多病，生下米开朗其罗后，就又病了，不久去世。这时米开朗其罗尚在襁褓之中，他的父亲只好将他托付给了保姆，也是奶妈。

他的保姆是一个石匠的女儿，又嫁给了一个石匠，后来她的儿子也做了石匠。她将婴儿米开朗其罗带到了自己的石匠之家，这对于米开朗其罗一生有着难以言喻的影响。由于从小就生活在石头堆里，天天与石头一起玩儿，晚上还在石匠的斧凿声中入眠，不知不觉之中，小米开朗其罗深深地迷上了石头，也熟悉了石头。他知道了一块石头的自然形状下潜在的形象，也知道了其内部隐秘的纹路，也许，在他幼小的心灵之中，就在想着怎样才能将这些隐藏着的精灵挖掘出来呢。

米开朗其罗回到父亲身边的时候，已经是一个十来岁的少年了，他的家也已经搬到了佛罗伦萨，这个意大利的文化之都。

他已经到了应该接受教育的年龄了，于是他先被送到了文科学校。他的父亲这时还希望儿子走一条贵族士绅子弟应该走的路，文科学校毕业之后，去做银行家、官员等体面的工作。然而米开朗其罗这时已经表现出了对艺术的爱好，据说他在家里的门上、墙上到处涂满了各种素描，虽然他年少且未经正规训练，但其水平之高已经令人刮目相看了。同时他自己也坚决要求父亲送他去学艺，而不是继续在文科学校混下去。一方面由于看到儿子有这方面的天赋，另一方面也知道做个艺术家也能赚钱养家，他终于答应了儿子，将儿子送到了纪朗达那里学画，这时候米开朗其罗已经 13 岁了。

纪朗达在西方艺术史上也是个小有名气的人物，不过现在看来算不上是大师。他的画的主要特点是风格平易近人，有点

儿像我们现在的年画，很受当时佛罗伦萨市民的欢迎，甚至教皇也曾经邀请他去罗马绘画呢。现在还有几幅他的壁画保存在西斯廷教堂，与米开朗其罗和拉斐尔的巨作比邻。他对于艺术最大的贡献是他的画坊曾培养了许多年轻的艺术家的，其中最伟大者当然是米开朗其罗了。

不过在纪朗达的画室里米开朗其罗呆得并不久，本来要在那里学三年的，但只有一年他就离开了。有传说是纪朗达看到了米开朗其罗超群的天才，不由心生妒忌，便想法子刁难他，使米开朗其罗没法再学下去。当然这只是传说而已，且很可能只是谣传，因为米开朗其罗毕生都没有表现出对老师有一丁点儿不满，相反一直很尊敬他呢。但米开朗其罗毕竟真的只在纪朗达那里学习了短短的一年，这时间对于一个刚开始习艺的学徒来说确实短得不符合常理。之所以发生这样的事，原因很可能是米开朗其罗感觉到在师傅处已无甚可学，继续呆在那里只会浪费时间，只好选择离开。

还有一个可能：给师傅赶走了。米开朗其罗可不是一盏省油的灯，他在那里曾经与一个同门师兄弟打架，大概是打输了，连鼻梁骨都被打折了，成了歪鼻子，破了相。这样捣蛋的弟子有可能像提香或者乔尔乔涅一样被赶出师门呢。

离开师傅后，米开朗其罗便到了当时佛罗伦萨的统治者——我们已经久仰大名的“庄严的洛伦佐”——那里。

当时，洛伦佐在佛罗伦萨有一所特别的“学校”。之所以打个引号，是因为它从严格意义上来说并非学校，但实际上却又有学校之功用。

我们知道，洛伦佐是一个艺术爱好者及艺术家们的庇护者，收藏有大量艺术珍品，包括名画、雕刻等，尤其是雕刻，其中许多

都是古希腊和古罗马的经典之作。洛伦佐并没有将这些珍品束之高阁，而是陈列在府邸里，并且特派了一个艺术家，就是大名鼎鼎的多那太罗的弟子青铜雕刻家贝托尔多，一方面管理他的收藏，另一方面教导那些想学习艺术的有天赋的年轻人。米开朗其罗的天赋是明摆着的，于是他便成为了这里的“学生”。

在这座学校里，米开朗其罗仍然没有老师，他并没有从贝托尔多那里学到多少东西，而是直接从临摹古典艺术作品中学习艺术。

米开朗其罗在这所特殊的学校里呆了三年多，可谓成果丰硕。当他于 1492 年离开时已经是一个雕刻家了。在这期间他有两件作品至今存世。

他最早的两件作品中已经蕴藏了力量。一件是浅浮雕《梯旁圣母》作于约 1491 年。在这件作品里，圣母端坐在一道楼梯旁的椅子上，怀里抱着圣婴，正解开衣裳准备喂他奶。在她旁边的楼梯上，三个小孩儿正在玩耍。应该说这时候的米开朗其罗不过 16 岁，是个少年郎，但我们已经可以看出来这是一件有相当功底的艺术作品了。虽然是浅浮雕，但每一根线条都清晰有力，圣母神态安详，就连楼梯上玩耍的几个小孩儿，他们那扭曲而表现运动的姿势都相当生动。

第二件是《怪物之战》作于约 1492 年，是一件深浮雕。它的风格与上幅大不相同，最主要特点就是一个字：力。浮雕表现的是一大群人在混战，有的已经躺在了地上，有的仍在奋力战斗，人物胸前块块肌肉凸起，动作相当刚猛有力。在以后的分析里我们将看到，米开朗其罗的作品之最大特点就是这种力，这种如雷电火山般的力。

米开朗其罗之所以在 1492 年选择离开美第奇府，主要是因为这一年他的保护者洛伦佐去世了，另一个原因是，随着洛伦佐的死，美第奇家族在佛罗伦萨的统治岌岌可危。这时出现了一位反对美第奇家族的人，他就是萨伏那洛拉。关于这个人我们在前面讲波提切利时已经讲过，萨伏那洛拉抨击教会的腐败，力图改造之使之获得新生。他也深知佛罗伦萨是意大利的奢侈之都，而其中最奢华者就是美第奇家族，特别是它这时候的族长“庄严的洛伦佐”。萨伏那洛拉于是将洛伦佐当做靶子，拼命攻击他，并且预言美第奇家族的统治将会结束，而结束这一切的将是正对佛罗伦萨和意大利虎视眈眈的法王查理八世。果真，两年之后，查理八世来了，并且正按萨伏那洛拉所预言的，轻而易举地击败了美第奇家族。与衷心拥护萨伏那洛拉的波提切利不一样，米开朗其罗站在了美第奇家族一边，至少是保持了中立。

离开美第奇府之后，米开朗其罗先是回到了家里，在家里继续自学。他这时像达·芬奇一样，感到了要雕刻好人就必须理解人的内在结构。于是他找到了一座修道院，它有一家附属医院，他设法向院长要来了一些尸体进行解剖，还留下了一些解剖素描。

米开朗其罗在家里呆了一段时间，当美第奇家族的统治眼看要垮台时，他就眼不见心净，几乎是逃跑般离开了佛罗伦萨。

这也是米开朗其罗一生中数次奔逃中的第一次。

第二度逃离 离开佛罗伦萨后 他先到了威尼斯 随

后又到了波伦那，也有的译成博洛尼亚。在那里他接到了生平第一桩重要的订单，为圣多米尼克陵墓制作雕像。他一共制作

了3件，都是小型的人物雕像，它们虽小，却显示米开朗其罗已经初具大师的威力了。这三件雕像构思新颖，极具表现力，而且各具特色，有的充满了力量，有的则显得热情奔放，惹人喜爱。

米开朗其罗这次离开佛罗伦萨只有大约一年，到1495年时就回来了。这时的佛罗伦萨仍在萨伏那洛拉控制之下，米开朗其罗被委任为修建新的佛罗伦萨市政大厦的建筑师之一。按说萨伏那洛拉对这个年轻人是很客气的了，他大可以在这里再呆下去呢。然而命中注定他不能这样，不久之后他便遭遇了一件丑闻。

丑闻是这样的：米开朗其罗雕刻了一尊新作《酣睡的丘比特》，完全按古希腊风格雕刻而成，其艺术水准可以说与那些真正的古希腊原作没有两样。米开朗其罗将它卖给了一个商人，作价30金币。于是问题便发生了。这商人是个专门卖假古董的家伙，他请许多专家来鉴赏这尊雕像，并且声称是古代原作。由于他对雕像经过了一番特殊处理，使之看上去很古老的样子，而其艺术水平又实在高，于是专家们纷纷唱起了赞歌，声称是极难得的古典原作。这消息迅速传到了罗马，那里有一位红衣主教大人，这可是地位仅次于教皇的贵人，他自认为是位古代艺术的研究者和爱好者，立即出价整整200个金币将雕像买了回去。然而正所谓纸包不住火，雕像的真相不久便传开了，一直传到了那位贵人的耳朵里，他勃然大怒，立即退回了雕像，要回了他的金币。

出了这件事后米开朗其罗感到在佛罗伦萨呆不下去了，他便去了罗马。这是1496年的事，他回到佛罗伦萨才一年。

这是他的第二度逃离了。

他为什么要去罗马呢？据说是为了去找那位买过他的“古典”雕像的那位红衣主教。也许他想，从专家们都一度认为他的作品就是古典原作这个事实上，至少可以看出他雕刻的水平之高吧，红衣主教大人没理由不请这样一位高水平的艺术家为他雕刻一两件作品呢。

事实上他错了，那位被愚弄了的主教大人耿耿于怀，见都不愿见他。

米开朗其罗可没有灰心丧气，他的水平是秃子头上的虱子——明摆着的，不久订单就滚滚而来，他都来不及制作了。

从此，米开朗其罗在罗马一呆就是整整五年，这段时期被称为“第一个罗马时期”从 1496 年直到 1501 年。

第一罗马时期 米开朗其罗在罗马雕刻了许多作

品 最著名的是两尊雕像 即《酒神》和《哀悼基督》都是大理石雕像。

《酒神》醉态的美感 《酒神》作于 1496 年至 1497 年之间，是一个叫加利的银行家订制的。雕像加上底座高约两米，与真人差不多大小，现保存在佛罗伦萨的意大利国家美术馆。这尊雕像最主要特点是酒神那醉态。只见酒神被雕刻成一个年轻男子 身形健美，一丝不挂 头上围着一圈葡萄 头向右歪 醉眼朦胧，右手举着一个不高但很宽的大酒盅，左手抓着块布一样的东西，这块布披在一个长着羊蹄的小萨提儿身上，他正将一串葡萄凑在鼻子底下使劲闻呢，满面欢欣。酒神的左腿直直地支着，右腿膝盖部分弯曲着，像要抬腿的样子。最有意思的是他的

全身明显地有一种不平衡感，一眼就看得出来酒神是醉了，正迈着醉步在森林里或者草地上游荡呢！

与他可爱的醉态同样可爱的是他的肌肤，异常光滑洁白，肌肉既不像赫拉克利斯那样强壮如牛，又不显得柔弱。

这尊雕像是银行家放在花园里的。当它摆在鲜花丛中时，观众们马上可以发现它还有一个了不起的特点：就是与一般只能从正面看的雕像不同，它无论从正面、背面或侧面看，都是同样富有美感。

《哀悼基督》 忧郁的美感 《哀悼基督》被认为是米开朗其罗最美丽的雕像之一，也是整个西方艺术史上最著名的雕像之一。

米开朗其罗在完成《酒神》之后不久就接到了这份重要订单 完成它前后用了两年 即从 1498 年到 1500 年。向他下单的是一位法国红衣主教。完成后的雕像高 170 余厘米，同样用洁白的大理石雕刻而成，现藏于梵蒂冈的圣彼得大教堂。

《哀悼基督》的结构并不复杂，描述的就是在基督被钉死后 圣母坐抱着儿子基督的尸体 满怀哀伤。

欣赏《哀悼基督》时，可以从多个方面欣赏到它那不寻常的美。我们将从三个大方面来看。

第一是在雕像中表达的美与哀伤。鲁迅说过一句言简意赅的话：什么是悲剧？悲剧就是把美的东西打碎给人看。米开朗其罗在这里正是将美与哀伤完美地融合在一起，其结果就类似于把美的东西打碎而使人产生的悲剧意识一样。

具体而言，米开朗其罗在这里首先是将圣母雕刻得很美。从雕像中，我们可以看到，米开朗其罗将圣母刻画成了一个年轻

女子，甚至比她怀中的长胡子的儿子还要年轻得多。她鹅蛋脸，双眼紧闭，悬胆鼻，樱桃小口，容貌俊美。从紧闭的双眼、低垂的头上可以分明地看出来她有多么悲伤。正由于一个如此俊美的年轻女子又是如此地忧伤，更能激起欣赏者的共鸣。

第二是雕像中那令人称奇的对比。整个雕像的形状有如一个十字，圣母是直身而坐，而她手里横抱着基督的尸体。这一横一竖形成了第一个对比。圣母全身除了脸部和颈部外都包在衣服里，甚至头上也裹着头巾。她怀中的基督就相反了，基本上赤裸，只在腰间系了块小小的布。这又是一个鲜明的对比。第三个对比是圣母虽然满面哀伤，然而她毕竟是一个生者，充满生之活力，她怀中的基督就不同了，他已经死去，手脚无力地下垂着，浑身没有一丝生命的踪迹。这样，生者与死者又形成了一个新的对比。这些对比综合在一起，使雕塑具有鲜明的个性，顿生震撼人心的力量。

第三是既复杂又精细的雕刻手法。例如，圣母全身上下都包裹在衣裙里，那些衣服满是褶皱，米开朗其罗却将它们雕刻得那样细腻而生动。

当《哀悼基督》全部完工，正式展出时，它立即轰动了整个罗马。爱好艺术的罗马人蜂拥而来，他们很少看到过如此完美的雕塑。

这时发生了一件令艺术家稍微有些生气的事。当时的米开朗其罗只是一个 25 岁的年轻人，人们认为他怎么可能创作出如此伟大的作品呢？于是便有市民怀疑这是哪位大师的作品。这情形让米开朗其罗既好笑又好气，他便在圣母胸前的衣带上刻下了自己的大名。这也是米开朗其罗一生中惟一正式署名的作品。

在佛罗伦萨雕刻《大卫像》 《哀悼基督》令年轻

的米开朗其罗声誉鹊起，美名传遍意大利。这时已经是 1501 年。他在罗马呆了五年之后，又一次回到了故乡佛罗伦萨。

他这次回来可能有两个原因：一是这时萨伏那洛拉已经死了，佛罗伦萨急欲再次成为全意大利的文化与艺术中心，将目光投向了已经誉满天下的米开朗其罗。第二个可能的原因是，大约这时，他的父亲由于失去了在海关的职位，全家陷入了贫困的深渊，米开朗其罗立即回到了佛罗伦萨，负责照料起一家大小的生活来。

回到家乡后，他立即接了一桩大生意，替佛罗伦萨大教堂制作一座巨大的雕像，这就是他一生中最著名的雕像——《大卫像》。

从 1501 年的某一天起，米开朗其罗就躲进了一间不为外人所知的秘密创作室里，那里头横陈着一块巨大的大理石，它躺在那里已经有四十年了，米开朗其罗的任务就是将之化成一尊大理石雕像。

米开朗其罗在这里一干就是几年，直到 1504 年，一尊巨大的雕像被安放在大教堂之前的广场上。

我们可以想象它引起了何等的轰动，佛罗伦萨城顿时万人空巷，争相目睹这当代艺术的奇迹。米开朗其罗成为了能够与达·芬奇并列的最伟大艺术家，从此他将拥有这地位直到生命的尽头。

我们现在就来欣赏一下《大卫像》吧。

关于大卫这个人我们前面已经讲了不少，我们在讲多那太

时曾比较详细地说过他的主要事迹。大卫乃是以色列人的王，带领以色列人建立了统一的国家，以色列人的千年梦想终成现实。这就是以色列人历史上的黄金时代。他主要的英雄事迹之一就是杀死巨人歌利亚，而这个故事在西方艺术史上成为许多艺术家创作的灵感之源，仅就雕刻而言，就有不少是名品，例如多那太罗所雕刻的《大卫像》。

在所有这些大卫像中，米开朗其罗的作品无疑是最伟大者。

这座雕像高约 4 米，是米开朗其罗雕刻作品中规模最大者。在《西方地理的故事》第十一章游意大利之佛罗伦萨时，我们说过，由于安全的考虑，它已被搬到阿卡得米亚博物馆，这个博物馆好像专门用来放《大卫像》除它外没什么了不得的展品。

它看起来并不复杂，只是一个站立着的人像而已，但这个人像却雕刻得异常之美。

大卫站立的姿势是这样的：他以右脚为支点站立着，因此右腿直立，左腿略屈，左前脚掌着地，这样使他看起来像在准备投掷什么东西时的样子。他的上身也正配合这个姿势，右手腕向内弯曲 五指合拢 像握着什么东西 左手位于左肩前 正扯着一根带子。臀部略往右侧，腰部却略往左倾，然后肩胛又略往右侧 头部直立 面孔朝左侧 注视远方。

《大卫像》无处不美。

我们先来看头。这是一个最为典型的美男子的头。一头鬈发，从头顶直披到后颈，有点儿像现在男艺术家们那种看上去挺潇洒的发式。他的眉头紧锁，在眉心上打了个结，双眼圆睁。他的鼻子高挺，是典型的罗马式鼻子，十分漂亮。嘴唇紧抿，下面是坚毅的下巴。从这些看得出他心中有怒火，但更有坚强不屈的意志。

在颈部，看得出根根青筋和血管。脖子下面的躯干也是极为健美的，胸肌发达，隐约看得出肋骨的形状，小腹也同样显得很有力量。

这种将健与美的融合可以说正是米开朗其罗艺术的最为明显的特色。这健，用另一个字来表达就是力，即使在绘画之中，米开朗其罗也能让一笔一画都充盈着他特有的力。

大卫雕像的另一个特点您要仔细瞧才能看得出来，就是他的头和手都比较大，与身体其它部分的比例要超过正常人。不过，这种“不正常”不但没有给人以不正常的感觉，而且更增添了雕像的力与美。为什么能够这样呢？我想，其原因可能像我们在写文章时的“重点突出”吧，对那些重点的段落，我们要花费较大的篇幅去写，雕像在这里也有类似之处。

除了《大卫像》外，米开朗其罗在佛罗伦萨还完成了其它好几件重要作品。例如他又制作了一尊大卫铜像，还有庄严动人的《布鲁日圣母》，它们本来是在意大利的，后来不知怎么的到了弗兰德斯，现在还保存在比利时布鲁日地方的圣母院里，成为那里迷人的一景。此外还有著名的《卡希纳之战》，早在《西方历史的故事》第十五章《走遍欧洲》之《艺术三杰》一节中我们就曾提过，在佛罗伦萨，米开朗其罗应邀在议会大厅绘制巨幅壁画《卡希那之战》，在他对面的墙上，另一个正在绘制一幅同样表现战争主题画《安加利之战》这个人就是达·芬奇。不过像达·芬奇的《安加利之战》一样米开朗其罗的《卡希那之战》也没有完成。他所描绘的方式与达·芬奇很不一样，达·芬奇描绘的是战争中最激烈残酷的场面，几个人面对面战斗，而米开朗其罗描绘的则是许多士兵本来赤身在河水里洗浴，突然间听到敌人来袭时的各种不同反应。不过，其杰出的技巧与感人的艺

术魅力与达·芬奇可谓相得益彰。

下面我们再给大家介绍一幅画。这幅画在米开朗其罗的作品中也许算不上十分重要，不过也许是最容易让我们明白米开朗其罗艺术特色的作品之一。

《多尼圆形画》像《大卫像》一样充满了力量 我们要来欣赏的这幅画名叫《圣家族与圣约翰》，或者也叫《多尼圆形画》，因为它与一般画的形状不一样，是一个十分规则的圆形，像是用圆规画出来的。

画中有多位人物，但只有三位人物是主体。所谓圣家族，就是耶稣一家子再加上圣约翰就组成了“圣家族与圣约翰”。

从画面上，我们看到，一个十八九岁花样年华的姑娘坐在地上，双腿侧向右边，这就是圣母了。她双手举着一个婴孩，就是小耶稣了，在圣母后面还有一个长胡子秃顶的男人，看上去年纪比圣母要大得多，是她的老公，圣约瑟。在他们的后面还有好几个人，第一个是小孩儿，他好像站在一条沟里，只有上半身露出沟外，不用说这就是圣约翰了。在他后面还有五个男人，看上去都很年轻，都一丝不挂。很明显这有些象征的意味。那么米开朗其罗究竟在这里想表达些什么呢？我自己是看不出来的，不过，有书上说它是用来表现在基督教未曾诞生之前人们的生活。

这幅画的内容就是这样。不过它最引人注目的不是这，而是米开朗其罗的技艺。

它给您的第一印象是什么呢？我想，理当是画中一笔一画给人的那雕塑般的感觉吧。是的，这正是米开朗其罗笔法最了不起，也最容易看出来的特色。米开朗其罗自己曾说过：“我断言，绘画愈有浮雕效果就愈出色，而浮雕愈像绘画就愈糟糕。”

这段话的意思是很明白的，也十分正确。如果绘画这种用软笔画出来的东西竟然有像用刀刻出来的浮雕的效果，那至少说明它的笔画是何等地苍劲有力，而相反，如果用刀刻出来的浮雕竟然像用软笔画下来的画一样，那只能说明雕刻者的无力了！

在整个西方艺术史上，能有如此功力的画家恐怕不多，别的画家，例如拉斐尔，他的风格有很多人在模仿，有些还模仿得十分成功，然而米开朗其罗之后没有人再像他一样画了，也没有人去学他——因为学不来。

第二罗马时期 《大卫像》使米开朗其罗的名声更

加显赫 这样的结果——几乎是必然的结果——是他收到了当时的教皇朱利乌斯二世的邀请，要他去罗马。这朱利乌斯也有译为尤利乌斯的。这时，米开朗其罗已经接受了佛罗伦萨大教堂的几宗大订单，包括一组 12 尊大理石雕像。然而，教皇的邀请是无法拒绝的，一则因为教皇乃是当时欧洲最主要的艺术赞助者，为教皇服务也是当时艺术家最大的愿望，二是教皇的权威——这权威使其地位超过西方世界的任何其他君主——使艺术家不敢拒绝。于是，米开朗其罗放下了在佛罗伦萨已经开始了的工程，往罗马去了。这是 1505 年的事。

教皇这次邀请他去不是为了别的，而是为了替自己设计建造一座规模巨大的陵墓。这对于米开朗其罗既是幸运，又是灾难。只有一个事实就可以说明：如果这座陵墓真的建成的话，它将需要花费米开朗其罗四十年光阴，对于一个艺术家而言，这几乎就是他整个的艺术生命了。

不过，换一个角度看，也有好处，它既为艺术家提供了一个

长久的工作机会，也为他提供了广阔的创作空间，又是一个挑战。须知这样的工程不是一般艺术家能够完成的，它所包括的不但有雕刻，还有绘画，更有建筑。这对于像米开朗其罗这样的艺术全才无疑是极具诱惑力的。此外，这座教皇的陵墓无疑是当时最重要的艺术工程，哪个艺术家不想获得这样诱人的工程呢？

米开朗其罗全心全意地投入到这项庞大的工程中去了。他的第一顶工作就是去著名的卡拉拉采石场寻觅最好的大理石，准备用它们为教皇建造最宏伟的陵墓——这正是教皇当时的心愿，也是米开朗其罗的心愿。

然而事情不久就发生了变故。事情起源于教皇看不惯那时的圣彼得大教堂，想建筑一座更大更壮丽的教堂。他这样做其实也是为了陵墓，因为教堂将罩住米开朗其罗负责的宏大陵墓，这样教堂自然要更大了。新的工程随即开始，原来的圣彼得大教堂被拆毁，新教堂开始建造，其建筑师就是我们前面讲达·芬奇时提过的布拉曼特，他乃是我们后面要说的伟大的拉斐尔的叔叔。要同时进行这样两项巨大的工程，其开支的浩大可想而知，加之此时教皇还在进行着一场开支同样巨大的战争，即使作为基督教世界首富教皇也无力承担了。在三样之中他至少得砍掉其中一样，首先战争的开支无疑是不能动的，那关系到教皇的身家性命。大教堂也不能，作为基督教世界规模最大、地位最高的教堂，让它中途停工等于是对上帝和全体基督教徒的污辱。这样，就不可避免地要将陵墓的开支放到一边了。于是教皇给米开朗其罗的开支迅速减少了，米开朗其罗沮丧之余，又感到极为愤怒，因为他想到这肯定是拉斐尔搞的鬼，串谋他叔叔来害他。为什么米开朗其罗会这样认为呢？大家也许都听说过一句

话吧？叫同行相轻，这句话即使用到最伟大的艺术家那里也是有道理的。米开朗其罗与小他 8 岁的拉斐尔这时都已经成名，并且同在教皇的身边工作，然而，这两个伟大的艺术家彼此之间并不和睦，甚至有些敌视。不过，这敌视的结果总是米开朗其罗吃亏，因为拉斐尔的艺术水平虽然不能说比米开朗其罗高，然而其地位或者在教皇面前的吃香程度却是米开朗其罗不能比的，当两人的利益相冲突时，吃亏的当然就是米开朗其罗了。

这次也是一样，米开朗其罗看到自己的开支被削减，全心投入的工作被迫停顿，他自然想到这又是拉斐尔搞的鬼，于是，他愤然逃离了罗马，回到了佛罗伦萨。

这是他一生中的第三次逃离。这是 1507 年左右的事。

不过，这一次不像前面两次那样自由自在。教皇将他的逃离看成是擅离职守或者单方面毁约，也是对自己的不敬，恼怒之下，命令佛罗伦萨必须将米开朗其罗交出，否则便要向它开战。佛罗伦萨虽然强大，但毕竟害怕强大的朱利乌斯教皇，只得要米开朗其罗回去。米开朗其罗虽然拖延再三，最后仍然只得去见教皇。这时候教皇已经不在罗马，而在波伦那，这是他刚刚征服的城市。米开朗其罗来到后，教皇也没有把他怎么样，他只要米开朗其罗继续为他服务就行了。米开朗其罗于是为教皇在波伦那雕刻了一尊巨大的铜像，竖立在城市里，作为胜利者的标志。这尊铜像也是米开朗其罗的作品里命运悲惨的一件。不过三四年，波伦那反对教皇的战争再度爆发，这次教皇没有那么运气了，他的军队被赶出了波伦那，而米开朗其罗雕刻的那尊雕像，作为波伦那人耻辱的标志，也被熔成了铜水，然后铸成大炮，用来打教皇。

此后米开朗其罗就回到了罗马，如果他知道教皇等着他干

的工作是什么 他就不会这么爽快地回去了。

“我过得不顺心，绘画是我的耻辱” 这次教皇要

他干什么呢？要他去画画。原来，教皇现在已经将自己的陵墓工程扔到了一边，他要米开朗其罗去在他的西斯廷小教堂的天花板上画画。

米开朗其罗虽然在绘画上同样是天才，然而他却拒绝承认自己是一个画家，而是坚决认为自己只是一个雕刻家，不应该让他去画画，他也不爱画画。

但以意志坚定闻名的朱利乌斯教皇可不是肯妥协的人，他的命令是不能违背的，最后米开朗其罗只得又与教皇签了新合同。

西斯廷小教堂是西方基督教世界的首都梵蒂冈中最为神圣之地，它不是像圣彼得大教堂一样是供广大教民用的，而是用来举行教廷一些最庄严的仪式，例如新教皇的选举和就职都在这里。在它周围的墙上早已经绘下了壁画，有些堪称杰作，例如拉斐尔的壁画。现在教皇要米开朗其罗做的是在它的天花板上也绘上画。

不过，现在米开朗其罗所要做的事可不那么简单，西斯廷小教堂的顶呈拱形，距地面的距离超过 20 米 其总面积约 500 平方米。这将是整个西方艺术史上由单个人完成的规模最大的独立艺术作品。教皇给米开朗其罗的具体要求是要在上面画上 12 使徒，其余的由米开朗其罗决定。这位朱利乌斯教皇虽然很专横，但称不上暴君，而且相当尊重他所雇佣的艺术家的自由：只要你为他创作，你就是自由的，例如你可以自由决定创作的内

容与风格等。

“我过得不顺心，绘画是我的耻辱”，这是米开朗其罗对于自己新工作的评价。怀着这种被侮辱的心态，米开朗其罗开始了他在西斯廷小教堂的创作。他在笔记中写道：“1508年5月10日我雕刻家米开朗其罗开始作西斯廷的壁画。”

米开朗其罗无奈之下接受了这项巨大的工作，也充分地利用了教皇给他的自由，他甚至连12使徒都没有画，而是画了7位古代先知和5位西比尔。所谓西比尔，就是古代西方神话和传说中那种女预言家，例如像我们曾经提过的卡珊德拉那种人。他将这12个人置于天顶四周，中央部分又绘上了《圣经·创世纪》中的9个场面。这9个场面分别是3个场面描绘上帝创造世界3个场面描绘亚当和夏娃3个场面描绘挪亚的故事。在12位先知和西比尔的下面自然地过渡到了由亚伯拉罕开始的四十代祖先的故事。

面对如此巨大的工程，米开朗其罗是如何完成的呢？其间的苦楚恐怕只有米开朗其罗自己最清楚了。不过，我们还是可以想象一下。这壁画不仅仅是规模巨大，而且它是位于天花板上，因此，人必须平躺着画才行。当然他有时也会站着，不过不能长久，因为这样站着画有两个致命的弱点：一是不方便，他要一手举着颜料，一手举着画笔，再仰着脖子画，用不了多久那脖子就会痛得抬不起来了；还有就是他距地面有十多米高，一不小心摔下来，八成会三魂出窍，七魄归天了。他曾为自己那时的情形写过一首诗：

我的胡须朝向天
我的脑袋弯向肩……

画笔上滴下的颜色
 给我脸上画满图案……
 我的眼看不清道路
 只能摸索向前……
 前身皮肉拉长
 背后皮肉缩——
 像是弓绷上了弦

虽然工作是如此艰苦，而且干的也不是自己喜欢的活儿，米开朗其罗依然取得了超乎人想象的成果：如此巨大的作品他竟然在四年之内就完成了。而且，这幅作品乃是西方绘画史上的经典之作，甚至于一向苛待他的教皇也表示了满意。

我们现在就来欣赏一下米开朗其罗的画作吧。

山岳一般的力量与山岳一般的痛苦 米开朗其罗画这规模空前宏大的壁画时，先从教堂入口开始画起，逐渐走向里头，最后到达祭坛上方，只有最后几幅里才出现了上帝，大概是因为到这时下面已经是祭坛了，站在天花板下面的不是普通的信众，而是与上帝站得更近的教士们吧。

下面我们将选择 9 个场面中的 3 个以及 12 位先知中的一位作为代表，来领略一下米开朗其罗那惊天动地的艺术魅力。

我们要欣赏的第一个场面是挪亚的故事。关于挪亚及其世系我们在《西方哲学的故事》第九章《犹太人的故事》之《犹太人的诞生》一节中已经说过。上帝创造亚当和夏娃之后，不知过了几世几劫，亚当、夏娃的子子孙孙们日益多了起来，遍于大地。真是长江后浪推前浪，一代新人胜旧人。不过他们这个

“胜”是坏 是一代比一代坏 而不是一代比一代好。

这样渐渐地，耶和华神愤怒了，决心惩罚变坏了的人，让他们从大地消失。但他看到有一个人，名叫挪亚，是个好人，便不忍心杀他，就叫他造了一艘大船，就是著名的挪亚方舟，让他一家子，带着飞禽走兽，有公有母，躲在方舟里。然后神降了一场大雨，把其他一切“有血肉、有气息的活物”都淹死了。这些事情都记载于《圣经·创世纪》。我们要讲述的就是洪水来了 大家都往挪亚方舟上躲的那部分。不过，其情景却与《圣经》所讲的大不一样，我们且不管。米开朗其罗在这里是发挥了他的想像力，他要表现的不是人类往方舟里躲藏，而是人类面对灾难时所作出的各种反应。

画面呈长方形，左右宽而上下窄。我们的视线在画面上是 从左往右，从下往上慢慢延伸的，左下角最近，右上角最远。我们由近而远来看吧。最近的左下角是一个小山包一样的地方，上面有一群人，他们至少目前是躲过了大洪水，正在休息着呢。最下面是一个母亲，她坐在地上，膝弯下有一段树桩，她全身除了头顶上有块布，腰间有块布外，其它处一丝不挂，两只硕大的乳房垂着，她的孩子正趴在她背上，好像受了伤，头上缠着一条白布 像绷带一样 左手捂着眼睛 哭得很伤心。在他们的身后，有两个人，像是一对夫妻。丈夫站着，用强壮的胳膊搂着妻子，像保证要保护她，而妻子依偎着他，两人都是用赤裸的背对着我们。他们好像是在对树上的一个人说话。是的，在他们前面有一棵树，叶子已经被大风刮掉了，树干都被风吹得像驼背一样弯。树上面攀着一个人，他紧紧地抱着树，既像怕风把自己吹落水中 又像在瞭望 看有没有人来搭救 或者是否有人需要搭救，并且把这消息告诉那对夫妇。从他们往右，有母子三个。母亲

怀中紧紧地抱着一个婴儿，并且努力在孩子头上罩一块布，像要挡住那瓢泼的大雨。在她的膝下还有一个半大孩子，一头金发，紧紧地搂住母亲的大腿，一边回过头去看着近在咫尺的洪水，像是对刚才的情形还在后怕呢。再从他们往右，有一个坎儿，下面又有一个男子，肌肉强健，背上趴着一个女人，正准备费力地登上这小山头。在他们的后面还有更多的人，夹着背着大包小包，在他们后面就是滔滔洪水了。有人正趴在水中浮起的板凳什么上，只露出一个头来。前方有一只小船，上面挤满了人，有人也想爬上去，不过那样的话它大概就会倾覆了。从小船再往前大概就是挪亚方舟了，它像一幢房子样，有两层，许多人站在船边，往上边拉人，不过那已经是远景了。以上这些还只是整个画面的较大的一半，在那个小船之右，还有另外的人呢，例如一个老人家抱着他似乎已经死去的亲人，站在水中一块突出的岩石边缘，在他之右还有更多的人，他们像躲在一个帐篷里，有一个白胡子长长的老者，正伸出手，似乎想将那个立在岩石边缘的人拉上来。

这就是画面大致的情节了。这幅画最惹人注目的就是每个人物那雕塑般的力度，因此，虽然它是一幅画，但同时又像是一座巨大的雕塑呢。至于其它的特点，我想主要是这里所表现的精神与气氛。这幅画虽然以《圣经》中那场大洪水为题材，不过米开朗基罗描绘的是大洪水中人类所表现的精神。这种精神，从画面看得出来，主要就是一种互助的精神。应该说这与《圣经》中所表达的意思是完全相反的，因为《圣经》这一节我们讲过，是上帝看到人类邪恶，要毁灭他们，然而在这里我们看到的何曾是邪恶的人类呢。我想，米开朗基罗在这里一方面表达了他的人文主义立场——他的画不是以神为中心的，而是以人为

中心的 在他的眼中 人并非如《圣经》中所描绘的那么邪恶 相反，是高贵的；另一方面，他也通过这样的描绘间接地批判了当时的教会与教皇。按照他在教皇那里受到的对待，这种批判是合情合理的。另一个就是这里的气氛，米开朗其罗通过在洪水中挣扎求生的人物，还有他们脸上那各不相同的表情，以及那水天合一的铅灰色的背景，营造出了一种令人感到恐怖的气氛，这是对灾难、命运 或者喜怒无常的神之恐惧。

我们要介绍的第二幕场景描绘的是上帝创造亚当。

画面主要角色有上帝和亚当两个，并因此使画面一分为二，左边一半是亚当，右边一半是上帝。

亚当斜倚着，以右侧身体半躺在大地上，右手臂支着大地，左手伸出去，似乎要与什么相触。他最迷人的地方是他的眼睛，我们看到，那双眼睛显得那么柔弱无力，那么依赖，令人顿生怜意。亚当的肢体肌肉结实，但从他屈着的左腿，伸直的右腿，乃至伸出去的左手，都给人一种柔弱之感。与柔弱相衬的是渴望，从亚当那柔弱的眼神里我们很容易看得出另一种情感——渴望 他凝视着面前的上帝 他伸出手 想要接触万能的神 从神那里吸收生命之力。

画的右半面是上帝，他一身暗红袍，被许多天使如众星捧月般地围绕着。您还记得吧？我们在前面讲马萨乔的名作《圣三位一体》时已经看见过上帝了，现在我们又看见了一次，虽然上帝的灵在中世纪至文艺复兴的艺术中无处不在，但他的形象却远不是那么多见。米开朗其罗的上帝形象与马萨乔的有相似之处 例如都是大胡子 样子都很威严 不过 讲到细部 就不可同日而语了。在米开朗其罗这里，这种威严却又并非是一味的神性 而是带有人的丰富的情感 例如 我们看到 上帝向亚当伸出

了一只手，伸向亚当伸出的手，从他的眼神里，我们看到的是什么呢？不仅是威严，更有慈祥与关爱了，他就像一个父亲把手伸向跌倒在地上的年幼的儿子一样。这种将神人化，用神的形象来展现人的爱心，也是人文主义精神一种很好的表达呢。

我们要欣赏的第三个场景是上帝创造白昼和黑夜的故事。

这画面上最奇怪的是同时有两个上帝，一个正面对着我们，一个背对着我们，米开朗其罗在这里也许是想表达某种深刻的寓意，我们暂且不管。我们先来看第一个上帝。他在右边，周围仍是一群天使，他们眼中都露出惊恐之色，仿佛被神创天造地时所展现的大能吓呆了，充满了既敬且畏的表情。上帝仍穿着暗红色的袍子，依然是白须白发飘飘，不过，那眼神已经没有上幅中的慈祥，他双眉深锁，双目圆睁，面放金光，展现着天神的威严和造物主的至尊至圣。他双手分开，都伸出食指，手指处各有一个球，右手指者为金色，左手指者为银色，上帝正在用他的大能创造它们。

这两个球是什么东西呢？就是白昼和黑夜了。这幅画描绘的是上帝在创世第四天的事情，从《圣经·创世纪》上我们可以读到这样的话：

神说：“天上要有光体，可以分昼夜，作记号，定节令、日子、年岁，并要发光在天空，普照在地上。”事就这样成了。

于是神造了两个大光，大的管昼，小的管夜，又造众星，就把这些光摆列在天空，普照在地上，管理昼夜，分别明暗。神看着是好的。有晚上，有早晨，是第四日。

为什么米开朗其罗要用两个球体来代表白天和黑夜呢？这两个球体不难看出来代表着太阳和月亮，金色的太阳在白天出来普照大地，银色的月亮在夜晚出来静挂天穹，它们当然是白天与黑夜最佳的代表了。

在这个面对着我们的上帝之右，我们可以看到另一个上帝，背对着我们 他似乎正在往前飞奔 衣袂飘飘。

我突然想，为什么米开朗其罗要在这里画上帝的背影呢？一个可能的原因是他想要表达昼夜的循环，请看吧，上帝似乎在绕着太阳飞奔，而绕过太阳之后呢？那边不就是月亮了？他在这里想表达的就是这种昼夜的轮替循环，因为这正是昼夜之主要的特色。

以上就是西斯廷小教堂天顶画中的 3 个场景了。我们再来看一位先知。

这部分作品所绘的即是天顶四周的 12 位先知之一，是一位女先知，即利比亚西比尔。

这个西比尔的姿势有些古怪。她背对着我们，却又转过头来，使我们能看到她的头之侧面。她双手张开，捧着一本巨大无比的书，她的眼睛却没有看，她在看着侧面的两个小孩儿。他们又好像大人一样，前面一个左臂弯里夹着一卷纸，右手指向西比尔，他的身后，还有另一个小孩儿，他们好像在谈论这本大书或者翻书的西比尔。西比尔的姿势中最古怪的是她的双脚和屁股 她的屁股呈坐姿 却又没有坐在什么东西之上 是悬空的 她的左脚尖踏在一块方形的木头之类的上面，左膝很厉害地屈着，右脚则足尖立于地上。不过，这古怪的姿势却给人留下了深刻的印象。西比尔的另一个特点是她的肢体看上去十分健壮，与男人别无二致，如果不是她的略带女性化的脸和金黄的发髻，我

们很难知道她是一个女人呢。据他保留到现在的一幅有关这幅画像的素描来看，米开朗其罗是用男模特儿来画女先知的，他先画下这些强壮的男模特儿的裸体，再给他们穿上女人的衣服，使他们看起来像女人。如此画下来的女人不筋强骨壮才怪呢。

以上就是米开朗其罗在西斯廷小教堂天顶画下的伟大的壁画了。此后，米开朗其罗又干什么去了呢？

摩西的永恒之怒 到 1512 年 10 月，米开朗其罗终于完成了他的西斯廷小教堂天顶画。马上它就被公认为当时最伟大的艺术作品之一，而他本人也逐渐被人们称为神，即“神圣的米开朗其罗”。连一向要求十分苛刻的朱利乌斯教皇也不得不表示满意。

不过，这位教皇并没有多少机会欣赏这辉煌的艺术巨作，几个月之后他就死了。继任的是利奥十世，他就是我们经常听说的“庄严的洛伦佐”的儿子，名叫乔凡尼，他与米开朗其罗是老相识了。

天顶画完成后，米开朗其罗的接手的工作也是老工作，即继续完成朱利乌斯教皇的陵墓。由于原来的陵墓工程规模太大，新任教皇当然不会干，老教皇的家人便与米开朗其罗签了一份新合同，把原来工程的规模大大缩小。但总的来说仍然是一个大工程，仅大型雕像就需要三十多座。米开朗其罗新创作的第一座雕像是《摩西》，这也是他最有名的作品之一，值得我们介绍一番。

关于摩西这个人我们都听说过，就是他带领以色列人出埃及的，他在西奈山上接受神授予的以色列人的律法，即《摩西十诫》，摩西将之镌刻在两块石板上，后来以色列人将之盛在一个

柜子里 这就是有名的“约柜”了！

米开朗其罗的摩西雕像也是一尊气势磅礴的巨作，它高超过 2.5 米，而且还是一尊坐像呢。要是人物站起来那还得了。

我们可以看到，摩西此时呈坐姿，然而又像要站起来的样子，他头偏向左边，像是听到了什么令他极愤怒的事，使他要大怒而起。这是整体印象一。

第二个整体印象恐怕是雕刻的细致了，我们一眼就可以看到，摩西的每一个地方，从每一绺头发到每一缕胡须，都雕刻得极为细致，而且打磨得极为光滑，产生了令人惊叹的艺术效果。

我们看到，坐着的摩西头上长着两只小角，这是山羊角，是他作为圣人的标志。他留着鬍发，双眼圆睁，头稍微仰起，像是听见了什么 这件事肯定不是好事 令他愤怒——他浑身都在表达着这种愤怒。他的鼻子高高的，不过鼻头颇有些向下塌，长须一直长到腰部，分成好几缕。他的右手掌压着两块石板，上面刻的大概就是《摩西十诫》了，右手手指还夹着一缕长须，有点儿像中国古装戏剧里美髯公关云长的动作。摩西的左手平放在小腹前，好像肚子都要气爆了。再往下看他的左脚，往后缩着，脚尖点地，右脚掌仍牢牢地扣在地上。这是个什么动作呢？是一个要站起来的动作。

《摩西》这座雕像完全可用另一个名字来表达，那就是《摩西的愤怒》。在这里，米开朗其罗没有用人已然大怒，例如立了起来点指大骂，那样的状态来表达愤怒，而是抓住了人听到一个令其愤怒的消息后的一瞬间的神态，并将这一瞬间几乎完美地表达了出来。这令我想起了达·芬奇的《蒙娜丽莎》达·芬奇不也是巧妙地抓住了蒙娜丽莎在想要笑却又并没有笑出声来的一瞬间的神态吗？对这一瞬间的把握令蒙娜丽莎的微笑成了艺

术史上永恒的微笑，而米开朗其罗雕刻的摩西之怒也成为了西方艺术史上的永恒之怒。

这尊雕像花了两年多时间才完成，即从 1513 年到 1515 年。在这期间，他同时还在为陵墓制作两座雕像，是两个奴隶像。当时，这种将奴隶像放在大人物的墓前是风俗，以表示主人崇高的权威。这两尊雕像也称得上是名作 不过与《摩西》相对 表达的不是愤怒，而是痛苦，这从它们的名字就看得出来。一尊叫《被缚的奴隶》 另一尊叫《垂死的奴隶》 都是年轻人，一个被缚，一个快死了，能不痛苦么？他们的主要特点是像前面西斯廷小教堂天顶画那个西比尔一样，姿势复杂，并通过这复杂的姿势表达了强烈的感情。不过，这两尊雕像由于尺寸不大合适，并没有实际用在陵墓上，米开朗其罗一直将它们保存着，直到晚年时才将之送给了人，这家人在他生病时精心照料了他，使米开朗其罗十分感激，以自己心爱的两尊雕像相赠，这等于是赠之以千金呢。后来这两尊雕像辗转到了卢浮宫，成为卢浮宫里的重宝之一。

重归佛罗伦萨 我们前面说过，朱利乌斯教皇死后，

利奥十世继位，他是米开朗其罗的老相识了，他甚至称米开朗其罗为他的“良心”，至少表面上比专横跋扈的朱利乌斯教皇好多了。最初三年他继续让米开朗其罗为先教皇的陵墓服务，但到 1516 年，也就是米开朗其罗完成摩西的雕像后不久，他终于不耐烦了，要米开朗其罗为自己服务。这时候，虽然朱利乌斯教皇的陵墓远未完成，但教皇的旨意是不容有违的，于是，他再次回到佛罗伦萨。

教皇在罗马，为什么要米开朗其罗去佛罗伦萨为自己服务呢？因为如前所言，这个教皇乃是美第奇家族的人，他深以之自豪，虽然贵为教皇，身在罗马，但他将自己美第奇家族成员之身份看得很重，现在他能够利用伟大的米开朗其罗的才能了，他可不要用在罗马，而要用来为他的家族争光添彩。

他这次要米开朗其罗回佛罗伦萨是为了修建美第奇家族的教堂，即著名的圣洛伦佐教堂。这座教堂原来设计的规模很大，米开朗其罗为此投入了巨大的精力。一开始美第奇家族为他提供了充足的经费，也有足够的上等大理石随他使用，然而，三年之后，这项工程突然被利奥十世取消了，因为教皇觉得开支太大。这让米开朗其罗极为失望，这等于让自己白白浪费了三年黄金时光，要知道这时的米开朗其罗四十出头，正是一个男人出成果的最好时候。

大工程让米开朗其罗失望了，接下来的小工程总算让米开朗其罗满足了一把。这项小工程是附属于美第奇家族陵墓的一座小教堂，不过不是圣洛伦佐教堂。小教堂建成之后不久，适逢美第奇家族的两个年轻的继承人，名叫朱利亚诺和洛伦佐，在三年间相继去世，于是，利奥十世教皇就建议米开朗其罗将他们俩的陵墓建在小教堂里的一个圣器室里，这个新的圣器室将由米开朗其罗负责建筑与装饰。

米开朗其罗接受了这个提议，他也深知这位教皇陛下善变的个性，便在接受提议后立即开始了工作。从此，米开朗其罗几乎把所有精力都用来对付这个圣器室了。1523年利奥十世死了，继位的是利奥十世的堂弟，他原来是佛罗伦萨的大主教和实际统治者，堂兄死后被选为教皇，称为克列门七世。这位教皇同样是米开朗其罗的老相识，而且与前面几任教皇比起来他与米

开朗其罗的关系算是最好的，因此，米开朗其罗基本上能够按自己的意志办事。

在工程进行的中间即 1527 年，发生了一件对米开朗其罗乃至整个意大利都影响甚大的事。这事我们在《西方历史的故事》中讲米开朗其罗的传记时也已经讲过了。这一年，神圣罗马帝国皇帝，他同时也是西班牙国王，即查理五世，与教皇发生了矛盾，进而发生战争，皇帝的大军进攻罗马。教皇哪是对手？先是逃之夭夭，不久之后又妥协投降，与皇帝达成了和解。佛罗伦萨呢，今非昔比了，自从“庄严的洛伦佐”死后，市民们对他的继任者就不满起来，后来矛盾愈益加深，当他们听到教皇面对皇帝不堪一击，可耻地当了逃兵时，立即起来举行了暴动，美第奇家族的统治迅速地瓦解了，佛罗伦萨建立了共和国。

米开朗其罗这时正在佛罗伦萨，他对于起义者深表同情，便与共和国站到了一起。共和国的首脑们要让他雕刻一尊能够与《大卫像》相匹的巨像。然而不久，已经与皇帝妥协了的教皇统兵杀回了家乡。共和政府起而抵抗，由于米开朗其罗也是一个了不起的建筑家，政府便委任他为城防总监，全面负责城市的防御工事。米开朗其罗以罕有的热情投入了这项新工作，他到处视察，针对佛罗伦萨的特殊地形构筑部署了相当完善的防御体系。例如他在阿尔诺河岸边的高地和城郊的明尼亚托山上都修筑了牢固的防御工事，这两个地方乃是防守佛罗伦萨的咽喉要地。特别是在修筑工事时，他没有遵循以前的陈规，将之修筑得高大雄伟。而是不那么高，然而十分厚实坚固。这是为什么呢？原来如我们在前面讲达·芬奇时所说，此时已经使用了火炮，并被当做攻城的主要武器，原来那些高耸的城墙虽然好看，对于防备冷兵器很管用，然而对于火炮就不行了，越高它就越容易被

轰塌。

不过，虽然米开朗其罗竭尽全力，但所谓大厦将倾，独木难支，小小的佛罗伦萨如何是教皇加皇帝的对手呢？短短三年之后，共和政府就被打垮了，据说是一个叛徒打开了城门。这是1530年的事。

打垮共和政府后，教皇首先要做的事情之一当然就是大抓共和政府里的头头们，他们当然是这场叛乱的罪魁祸首，而贵为城防总监的米开朗其罗当然属于首先要被抓者之列。因此，米开朗其罗溜到一个钟楼里藏了起来。

摆着胜利者的姿态洋洋得意地进入佛罗伦萨的克列门教皇，倒并没有打算怎样对付米开朗其罗，他公开宣布，只要米开朗其罗重新为他服务，他可以既往不咎。这条件应当说是相当宽大的，米开朗其罗出来了，又为教皇干起活儿来。

他这次的活儿首先是要完成新圣器室里两位美第奇的陵墓的装饰，装饰这座陵墓的雕塑是米开朗其罗最令人感动的作品。

《晨》、《昏》、《昼》、《夜》表达了米开朗其罗深谙的伤感

我这里说最令人感动 也可以用另一个词来说 叫“伤感”。

圣器室里埋葬着两个人，即朱利亚诺和小洛伦佐，他们的雕像就摆在壁龛里。雕像身着古罗马士兵式的服装，头侧着，显得年轻而英俊，但表情木然。在两具棺木之上，分别有两尊雕像，共4尊，就是我们要讲的米开朗其罗的杰作了。

这四尊雕像的名字分别叫做《晨》、《昏》、《昼》、《夜》人物分别是4个肌肉都相当健硕的男女，就像米开朗其罗一贯喜欢的那样 不过他们的表情却各不相同：《晨》是沉思的，《昏》是倦怠的，《昼》是略带愠怒的，《夜》则是沉睡的。不过 在每一种状

态之下，都有一个共同的内核，那就是伤感。《晨》是怀着伤感在沉思的，《昏》是倦怠而伤感的，《昼》是愠色中带着伤感的，《夜》则即使在睡眠之中也做着伤感的梦。⁴雕像之中最能激起人伤感之情的是第四尊《夜》 我们现在就来欣赏一下它吧。

《夜》被放在洛伦佐的棺材上 当然这棺材不是木制的 而是上好的大理石雕刻而成的，《夜》就卧在它上面，像将之当做床或者坐椅一般。《夜》所描绘的是一个女人，极具成熟之美。她肌肤健美，只是健美中似乎略带松弛，这松弛中显露出倦意，而倦意之中看得出伤感。她仰卧在床上，右腿伸直，左膝屈起，右手弯曲 右肘支在左大腿上 左手看不见 大概是搭在床下边。她的上身由仰卧到朝我们转过身来，于是在腹部形成了许多皮褶。两只极迷人的小乳房高高挺起。再来看她的头，弯着，靠着右腕，一只漂亮的悬胆鼻，双眼闭着，仿佛依然在睡眠。最后我们来看她的身下，有两样具象征意义的东西：脚下，在左膝弯下面有一只猫头鹰，它象征着黑夜，因为它是属于黑夜的动物；在她的上身下，有一只面具，表情怪怪的，大概是象征着她在做噩梦吧。

当我们看到这尊雕像时，第一个感觉就是伤感。米开朗其罗也是如此，他在提到它时，用一首诗描述了他想要在《夜》中表达的思想：

睡眠是甜蜜的，
变成顽石更是幸福，
只要世界上还有罪恶与耻辱，
不见不闻，无知无觉，
是最大的快乐，

因此 莫要惊醒我啊！

等他终于完成陵墓时，已经到 1534 年了，这时的米开朗其罗已经是快 60 的人了。这一年，教皇克列门七世也死了，继位的是保罗三世。

这个保罗三世很久以前就想要米开朗其罗为自己服务，不过他那时还不是教皇 当然不敢与教皇来争米开朗其罗 现在，他已经是教皇了，他还等什么，就在他继位之后，他最先做的几件事之一就是急召米开朗其罗到罗马去。

从此，米开朗其罗就再也没有回过家乡了。

在罗马的晚年岁月 到了罗马后，保罗三世对艺术家倒也不错，立即封他为教廷建筑总监，这是当时一个艺术家所能得到的最高职位了。

保罗三世随即委托他创作一幅巨型壁画，绘于西斯廷小教堂尽头墙壁上，下面就是祭坛。米开朗其罗从 1535 年左右开始了创作 到 1541 年才完成。

这伟大的作品就是《最后的审判》。它呈长方形，上下长约 14 米 左右宽约 12 米，现在还保存在西斯廷小教堂尽头的墙壁上。

《最后的审判》 基督教认为，人类所居住的这个世界有朝一日会像一个人一样走到生命的尽头，那时，上帝就会来进行一次最后的审判。所有的罪人将被打入地狱，万劫不复，而所有的善良的基督徒将会得救，上达天国，享受无边的福祉。米开

朗其罗在这里所描绘的就是耶稣代表上帝进行最后审判时的情景。

一眼看上去，《最后的审判》画面上布满了人体，据说共有二百多个。自上而下连成一片。如果更仔细一点儿看，可以看出清楚它们分成四大部分。

第一个部分位于最上部，与天顶画相接。天顶画所描绘的是创世纪，即我们上面讲过的上帝用大力创造众星和昼夜的事，下面还有两个裸体人物和先知。再下面就是《最后的审判》的第一部分了。它又可以分成左右两部分：左边是一群天使，簇拥着曾经钉过耶稣的十字架；右边也是一群天使，簇拥着一根柱子，大概也是绑过耶稣的。两部分图画大小差不多，里面的人物也差不多 构图很均衡 有一种对称之美。

第二部分是全画的中心，这里面有基督，他已经降临人间，正在进行着最后的审判。只见他左手横陈胸前，右手高高举起，正准备往下一压，在这一压之下，就决定着谁将可以上达天堂，谁将堕入地狱。在基督周围是他的门徒们和许多圣徒，还有亚当、夏娃 当然 少不了还有圣母马利亚 她就坐在基督的后面，穿着蓝色的半透明的裙子，头转向与基督相反的一边，似乎不忍看这时正在进行的无情的审判。亚当和夏娃则站在耶稣的脚下靠右边。亚当扛着小梯子，像骑马一样骑在一块岩石上，似乎也被可怕的审判吓着了。夏娃裹着一块红头巾，躲在亚当后面，只露出一个头，更是一副怯生生的样子。此外，围在耶稣身边最显眼的就是他的门徒们和几位圣徒了。有几位是我们所熟悉的，例如：那个握着钥匙的老头，就是耶稣的大门徒彼得了，他手里拿的就是打开天国之门的钥匙。至于那些圣徒，他们许多都手拿殉难时的刑具。例如：加德林手持车轮，大概是被车轮碾死

的；圣塞巴斯蒂安手里握着一把箭，大概是被箭射死的了；还有一个捏着根锯条趴在地上，当然是给锯死的了。

再下来第三部分是一大群天使，他们腾云驾雾，位于大地之上。他们又可以分成左、中、右三群：中间一群在大吹号角，那是通告最后审判之来临的号角；左边一群在从下往上拉人，有些已经被拉起来了，还有些正从地面被拉起，不用说这些人就是要上天堂的幸运灵魂了；右边则相反，一群人正被天使们往地下打去，看样子是要下地狱的灵魂了。

再往最下面第四层就是地狱了。在它的左边，有许多的灵魂，有的被天使拉着上天堂，不过还有半截身子在地下，还有一个骷髅头，仰起来，好像也渴望上天堂呢。您不要奇怪，即使下了地狱，在最后审判日之时，还是有机会上天堂的，这点但丁在他的《神曲》里有记载。例如亚当和夏娃就是从地狱里被上帝救上天堂的。在地狱之右，看得见一条河，上面有一条船，一个怪物执着船篙，正把一群灵魂往地狱深处赶去。这里的右下角还有一个长着驴耳朵，蟒蛇缠身的家伙，他就是地狱之神弥诺斯。据说这里还有一个有趣的传说呢。原来，一天当米开朗其罗正在作画时，教皇前来视察了。他看着，突然问身边的教廷司礼官，觉得米开朗其罗画得如何。这个司礼官愤愤然地回答道：这些裸体男女哪能画在这样神圣的地方，应该把它们画在浴室里才对呢！米开朗其罗听见这话，又生气又好笑，便开玩笑地将他的形象画了进去，成了地狱的判官。

以上就是规模巨大的《最后的审判》之大致内容了。在这里，我要特别提出来讲的有两点。

第一个是基督。《最后的审判》上的基督与前面我们看过的画上的基督，包括米开朗其罗自己曾雕刻过的基督都长得大

不一样 他是一个年轻人 看上去三十来岁 身材有如巨人 体魄强健 全身赤裸 连胡须都没有一根 只在羞部前遮着一块薄布。基督给人的感觉是体魄如山，令观者“高山仰止”，顿生敬畏。在他的身后，有一片圆形的金光，大概是用来标识他的神圣吧，这与金光周围的蓝色及基督棕黄色的肌肤形成了强烈对比，使基督更加夺目。

除了基督外，引人注目的是他左侧一个秃顶大胡子的老者，他一手捏着条石片样的东西，一手提着什么，仔细看竟然是张人皮。这个人就是圣巴托罗缪，他在基督教里是个著名的圣徒，后来被基督教的迫害者活活剥了皮。他手里捏着的就是他那张被剥掉的皮。仔细看的话，看得见头部、眼睛的黑洞，还有五指张开的手。当时，画家在画里面用自己的形象作为一种特殊形式的签名是相当常见的，不过，像米开朗其罗以这样人物作为签名可是独一无二的，未免对自己太残忍了一点儿。不过我觉得，米开朗其罗在这里是有其深意的，这是他对于自己人生的一种概括和阐释。

不幸的生活及其缘由 在米开朗其罗漫长的人生之旅里，人生的幸福几乎与他无缘分，虽然他善良、勤奋，极具天才，本应该享受更美好的生活，然而未能如此。

有三大原因：

如同前面我们所见，他经常受到雇佣他的那些大人物——从贵族到教皇——的伤害 他们表面上可能彬彬有礼 实际上并不尊重他的劳动，甚至于不尊重他的人格，在他面前为所欲为，这样即使一个普通人的自尊心也会受不了，何况是伟大的米开朗其罗呢！这是第一。

第二，我们还没有说到他的家族，那是一个大家族，人口众多，个个贫穷而贪婪，他们像吸血虫一样，不停地吸他的血，因此，米开朗其罗一生虽然工作极为勤奋，挣钱无数，自己的生活也十分朴素，但仍常常感到囊中羞涩，入不敷出，因为他的钱都被亲属榨干了。更令人感动而又感到悲哀的是，米开朗其罗对于这些贪婪的家伙十分忠诚而且慷慨，几乎是有求必应，就像他对于那些并不尊重他的雇主们一样。这样，亲戚和雇主们像两座大山一样压着他，叫他如何不痛苦？

第三个原因是他的感情生活。他从未结婚，更无子嗣。到了老年时 那时他已经 60 岁了，才对一个叫维多利亚·科隆娜的女子——一个出色的女诗人，已婚——产生某种强烈的却是纯粹柏拉图式的爱慕之情，为她写下了许多颂歌，像抒情短诗和十四行诗等，现在还保存下来许多。不用说，这样的爱情是根本不会有结果的。此外 在这个时期 他对一个叫 T·卡瓦列里的青年贵族也表示了强烈的感情，给这个青年写下了大量的信件，还创作一些绘画作品，例如一幅叫《人生之梦》，很有意思。他的这些感情却被人说成是有同性恋倾向。应该说在当时是有这些事情的 达·芬奇也受到过同样的指控，然而米开朗其罗根本就没有什么同性恋倾向，他之所以喜欢这位年轻的贵族，只是把他当成自己的儿子一样，要知道，一个人到了老年自然渴望有个儿子陪侍在身边，这是人之常情呀，就像他对于他那位叫里奥那多的侄儿一样，里奥那多是个没出息的家伙，米开朗其罗却对他爱护备至，在米开朗其罗留下的许多信中，都是讨论为侄儿安排婚事的。后来他还将侄儿接到身边，养了起来。

因此，米开朗其罗的生活如何能够幸福呢？事实上，他可以用三个字来形容——殉道者。他过的的确是一种殉道者的生

活 为了艺术 为了家人 为了雇主 他做得很多 同时自己却过着不幸的生活。在上面的画里，米开朗其罗将自己画成了一个殉道者 这种签名方式我们就可以理解了。

在建筑领域，米开朗其罗创造了他的辉煌 完成《最后的审判》之后，米开朗其罗已经六十好几了，此后他还活了二十多年。这段岁月里，他的创作方向又有了转变，他既少从事雕刻，又少从事绘画，他将大部分精力转向了另一种艺术形式——建筑。1547 年时，保罗三世任命米开朗其罗担任他的总建筑师，负责整个文艺复兴时期最伟大的建筑工程——圣彼得大教堂。这时，原来的建筑师，拉斐尔的叔叔布拉曼特，早已经死了，现在轮到米开朗其罗来担纲了。

在这里我给大家说几句圣彼得大教堂吧。圣彼得大教堂可以说是罗马天主教的主教堂，位于梵蒂冈。这里本来就有一座教堂，朱利乌斯觉得它不合适，决定新建一座圣彼得大教堂。最初的总建筑师就是布拉曼特。他设计的总体结构为十字型集中式教堂，这是一种罗马式的教堂。1547 年，米开朗其罗开始主持这项工程，他保持了原来设计的主体形制，但做了一些改动，特别是新设计了宏伟至极的大穹顶，只是来不及建造他就仙逝了，留下的只是一个木制模型，不过他的后继者基本上是按这个模型而建筑的。建好后的穹顶直径超过 40 米 穹顶下室内最大净高 120 余米 在外部 穹顶上十字架尖端距地面近 140 米。这按当时的工程水平堪称奇迹。教堂正立面高约 46 米，长 110 余米，有 8 根柱子和 4 根壁柱，女墙上还立着施洗约翰和圣彼得等 11 个使徒的雕像 两侧是钟楼 教堂外部总长超过 200 米。

教堂的建筑材料为各种石材，整体为我们熟悉的拱券结构，

外墙用灰华石饰面，内部用各色大理石贴面，并有极为丰富的镶嵌画、壁画和雕刻作装饰，大多出自名家之手。例如，穹顶下方正中高高的教皇专用祭坛上面是米开朗其罗之后西方伟大的雕刻家贝尼尼的铜铸华盖，这是巴洛克美术的代表作品之一，右侧厅一礼拜堂里陈列着我们欣赏过的《哀悼基督》等等。

圣彼得大教堂的建造前后历经二百余年，是众多艺术家、工程师和劳动者智慧的结晶。它融建筑、雕刻与绘画于一体，代表了意大利文艺复兴时代之伟大艺术成就。

讲完圣彼得大教堂，米开朗其罗的晚年岁月我们也就基本上讲完了。除了圣彼得大教堂，米开朗其罗晚年还搞了一些其它设计 例如我们在《西方地理的故事》中游罗马时去过的罗马七丘之一的卡皮托利尼山上的整体建筑设计，以及保罗三世家族的住所法尔内塞宅第等，都称得上是建筑名品。

至于绘画与雕刻，米开朗其罗最后的画作是为保罗三世教皇的私人礼拜堂绘制的《圣保罗皈依图》和《圣彼得受钉刑》，都完成于 1550 年左右，这时米开朗其罗已经七十余岁了。两幅作品虽然也是名作，但都不及西斯廷小教堂天顶画与《最后的审判》。我们在这里且不说了。米开朗其罗搞的最后的雕像都是表现哀悼基督的场面，但都没有最后完成，雕像中哀悼基督者采用的都是米开朗其罗自己的形象。最后一件未完成者虽然花费了米开朗其罗约九年时光，从 1555 年至 1564 年 他却仍然十分不满，直到生命的最后一刻。1564 年 2 月 18 日 他仍然在竭力想创作一尊完美的雕像，并且为自己作品的不完美而深感愤怒，直到他在工作中死去。终年 89 岁。

是的，一个超凡入圣的天才，对于自己的作品从来不感到满足，从来感到他应该创作更好的作品，甚至于为自己没有创作更

好的作品而感到羞愧与愤怒，这就像房龙在《人类的艺术》中谈到米开朗其罗所言：

米开朗其罗的伟大，在于他深刻的不满。不是对别人的不满，而是对他自己。像我们这个地球上的一切伟大人物一样，像贝多芬、伦勃朗、哥雅、约翰·塞巴斯蒂安·巴赫这样功底深厚的艺术大师一样，他深知“完美”一词的含意。他像摩西那样向远方深情地望去，仿佛见到上帝答应给他们的福地的模模糊糊的轮廓，但他心里明白，这块应许给他的福地，是不会白给我们人世上的任何人的。我们也永远别想到达我们不可能到达的地方。因此，一切智慧，都出自这种深刻的不满，一切伟大的艺术，也出自这种深刻的不满。

第二十章 拉斐尔及其艺术

拉斐尔去世时只有 37 岁。他被安葬在万神庙，这是罗马最神圣的地方。

这章我们要讲文艺复兴三大师中最后一位——拉斐尔。

早年 幸与不幸 拉斐尔出生于 1483 年 4 月 6 日，

是三大师中的小字辈。他的出生地是意大利一座叫乌尔宾诺的小城。乌尔宾诺当时是一个公国，是意大利无数个独立的小王朝之一，也像当时的许多王公贵族一样，乌尔宾诺的统治者，即乌尔宾诺公爵，名蒙德费尔，同样爱好艺术，在他的王朝里聚集着一批艺术家，像画家、雕刻家等，其中有一个叫做乔凡尼·桑蒂诺，是乌尔宾诺公爵的宫廷画家，同时还是个诗人，不过在当时许多画家都是诗人，这倒不是什么了不起的事儿，作为一个画家，他在当时也算小有名气，主要画些肖像画和宗教画，现在还保留下来一幅可能是他的作品，叫《圣母子》。在宫廷里，公爵夫人是个重要人物，她名叫伊丽莎白·冈查，是艺术的热心赞助者，也是许多艺术家的朋友。

拉斐尔诞生在这样的环境里是相当幸运的，幸运之一是从小就有了祖先——据说桑蒂诺家族几代都是画家——的绘画天赋，因此拉斐尔很早起就显示了出众的绘画才能。有记载说他还只是个刚会走路的娃娃时就爱看父亲画画，再大点儿便提起了笔，跟着父亲画些简单的东西。据那位瓦萨里先生说：“他（拉斐尔）在孩童时期就是父亲乔凡尼的得力助手，曾参与乌尔宾诺国内的数件工作。”

当他还只是个 7 岁的小孩儿时，他的母亲突然去世。四年后父亲也去世了。

拉斐尔成了孤儿，怎么办呢？这时有两个说法，一是说他的叔父巴托罗缪·桑蒂诺接手抚养他，另一个说法是上面提过的乌尔宾诺公爵夫人当起了他的监护人。这两个说法哪个对呢？我认为可能都对，也就是说，拉斐尔双亲去世后，仁慈的公爵夫人接过了自己廷臣的监护权，更为具体的抚养工作就交给拉斐尔的亲叔叔了。这位叔叔对他也挺好，尊重他的意愿，送他去学画。

说起拉斐尔学画的历史，又不止一个说法了。那位瓦萨里曾在他的书里这样写道：“虽然他的母亲哭着反对，但是父亲又把他带到帕鲁查，让他在小小年纪投入到佩鲁吉诺门下。”如果这个说法成立的话，那么拉斐尔早在 7 岁之前就已经正式成为佩鲁吉诺的门徒了。但还有另外的说法。就是拉斐尔在父亲死后，先被他父亲的同事，乌尔宾诺宫廷里的另一个画家维提，收为弟子，后来才入了佩鲁吉诺门下。这两个说法只能取其一，因为如果拉斐尔 7 岁前就投到佩鲁吉诺门下，父亲死后当然没有理由改投名气远不如佩鲁吉诺的维提，然后又再回到佩鲁吉诺那里。这些都是艺术史上常见的存疑，我们且休管。不管怎样，

拉斐尔成了佩鲁吉诺的门徒这是没有多少争议的。

进入佩鲁吉诺门下标志着拉斐尔正式走上了艺术之路。佩鲁吉诺是当时一位相当著名的画家，他是意大利的佩鲁贾人，因其家乡而取名佩鲁吉诺。他可能是委罗基奥的学生，达·芬奇的师兄弟。他最光荣的经历是曾经被教皇邀请到罗马，为西斯廷小教堂作画。当然，他最伟大的贡献还是培养了拉斐尔，并且对于拉斐尔的创作风格产生了重要影响。

佩鲁吉诺的作坊是当时意大利最好的画坊之一，从许多方面来说，佩鲁吉诺都是一个好老师。例如，他除了教弟子们绘画之外还要他们学习其它知识如数学、解剖学、天文学还有人文学科知识，如文学、历史、哲学，等等。他要求学生阅读古希腊、罗马的典籍，以培养他们成为具有人文思想的人。这一切对于拉斐尔的成长是极为重要的。我们知道，作为一个艺术家，如果他真要成为大师级的人物，其功夫常常在艺术之外。此外，佩鲁吉诺的作坊还有另一个好处，这里同时也是当地一个文艺沙龙是当地文化界的活动中心之一许多作家、诗人、艺术家经常在这里聚会探讨艺术、科学、哲学之类的知识这些对佩鲁吉诺的弟子们，包括拉斐尔在内，当然是大有好处的，有助于他们拓宽视野，成为具有人文精神的、全面发展的人。

拉斐尔在佩鲁吉诺的作坊里可谓如鱼得水，进步神速，学画不久就成为师父的左膀右臂了，入师门不过几年，他就开始独当一面了，也就是说，他能独立接受雇主的订件了。他有记载的最早的作品是为卡斯特洛小城的一座叫圣·塔古斯提的教堂绘制的祭坛画。拉斐尔在1500年12月接受这个订件次年9月完成。可惜的是，这幅画后来毁于地震，如今只有几块碎片得以保存。不过从这些碎片上就足以看得出拉斐尔当时具有何等的功

力了。

这时拉斐尔只有 18 岁 就已经被称为“师傅”并能够从订件中挣不少银子了。不过他仍留在老师门下，一则他太年轻，二则老师对他也不错，他干吗要这么早就离开师门独立谋生呢？

此后拉斐尔的订货便源源不断了，这主要有两个原因：第一个当然是他的作品确实好，虽然只是一个不到 20 岁的年轻人，但他的作品已经称得上是大师级的了，这样的好作品当然会有人想要。第二个原因是他父亲原来在乌尔宾诺的关系现在管用了，新的乌尔宾诺公爵很喜欢拉斐尔，在新公爵的影响下，乌尔宾诺的不少贵人向拉斐尔订购了不少作品。

第一幅名作 这个时期拉斐尔最有名的作品是《圣母订婚》。

从这个名字我们就看得出它是什么内容了，当然就是圣母马利亚同她的老公约瑟订婚的事。这里还有一个传说，据说，圣母马利亚由于长得十分的年轻漂亮，因此向她求婚的年轻人特多，约瑟只是其中之一，到底接受谁的求婚呢？于是，有人便想出一个主意，请神来决定马利亚该嫁给哪个，他给了每个求婚者一段干枯了的树枝，说谁能让树枝开了花儿马利亚就与谁订婚。结果，只有约瑟手里的枯枝开了花儿，约瑟便与马利亚订婚。拉斐尔在这里画的就是这个场面。

《圣母订婚》是一幅挂在祭坛上的大画，上下长约 170 厘米 左右宽约 120 厘米，不过上面的边不是直边，而是圆弧。现珍藏于米兰的布列拉美术馆。

从画面上看 它的构图比较简单 分为上、下两部分 上半部分是一座耶路撒冷的神殿，也是马利亚的居所。因为马利亚生

下来就被神预言是救世主之母，因此被放在神殿里由神的仆人们小心养育。下半部分有一大群人，左边是一群少女，她们是在神殿内陪侍马利亚的处女们，右边是一群青年，看上去每个人神情沮丧，当然是求婚失败的青年们了。其中站在最外边的一个正用膝盖顶住一根棍子的中间，要把它折断，也难怪，都是它不开花才叫他娶不到美人儿的嘛！中间三个是中心人物，最左边是马利亚。只见她着红衣，外面还斜裹着一领黑袍，身材极为纤细优美，再看她的头 and 手，也美得令人心碎。那满头金发在脑后扎了一个髻子，洁白如玉的面庞透出淡淡的红晕，眼睛秀美，樱桃小口轻轻地闭着，上面鼻如悬胆。她的神情里有一丝丝羞怯，然而总的来说极为娴雅而大方。她伸出纤纤素手，接受约瑟递过来的订婚戒指。再看约瑟，他是一个大胡子的年轻人，神态很诚恳，他右手举着一只戒指，伸向马利亚，正要给她戴上。在他们中间就是类似主教的人物了，他伸出双手，分别执着马利亚和约瑟的手腕，像在为他们祝福。他蓄着大胡子，戴着高帽子，披着教袍，神态颇显威仪。

讲本身的艺术技巧而言，这幅画还谈不上有多伟大，不过它已经体现出了拉斐尔作品的特色：秀美、主动而精致。也不难看出他受老师作品的影响。

这幅画作于 1504 年 这年拉斐尔 21 岁。

佛罗伦萨的学习时代 完成《圣母订婚》后 拉斐尔

离开了老师，去了佛罗伦萨。这也是 1504 年的事。

拉斐尔为什么要去佛罗伦萨呢？那原因不难理解，试问，在当时的意大利，有哪个地方最适宜于一个艺术家深造呢？当然

是佛罗伦萨了。

拉斐尔这次来佛罗伦萨是经乌尔宾诺公爵介绍的，受到了很好的接待。这时他已经是一个小有名气的画家了，不过他此行的主要目的可不是要画画挣钱，而是要向前辈大师们学习。从我们前面所讲的达·芬奇与米开朗其罗的一生可以知道，1504年达·芬奇与米开朗其罗都还在佛罗伦萨，达·芬奇正在绘制《安加利之战》的草图，米开朗其罗则完成了他的杰作《大卫像》，正受着佛罗伦萨人的崇拜呢。这个时候当然是来佛罗伦萨的最佳时期。

在佛罗伦萨，拉斐尔得以尽情向两位大师学习，这段时期被称为“佛罗伦萨时期”从1504年直到1508年。不过，他也到许多地方走了走，例如回过佩鲁贾两次，又两次回过故乡乌尔宾诺，但大部分时间仍呆在佛罗伦萨。当他亲眼目睹两位大师的作品后，不能不由衷地感叹折服，又一次成为了地地道道的学生。从达·芬奇那里他学到了独特的明暗转移法，以之去表现人物或者场景；他也学到了如何将女性画得既秀美，又崇高庄严；又学会了绘画时要舍去一些不必要的细枝末节，把握对象的整体。从米开朗其罗那里，他认识了如何构思规模宏大的作品，也认识到了自己以前的笔触过于追求细腻，却缺乏力量。

在罗马绽放光芒 随着拉斐尔名声日响，教皇也有

耳闻了。这时的教皇是我们上章刚说过的属于美第奇家族的朱利乌斯教皇。刚好拉斐尔的叔叔布拉曼特也在罗马，他希望自己的侄儿能在自己身边工作，他一方面向拉斐尔发出了邀请，另一方面向教皇推荐了侄儿。不久之后，拉斐尔来到了罗马，而教

皇也几乎马上聘请他为自己工作。这是 1508 年的事 这年拉斐尔不过 25 岁。

签字大厅内的四幅巨作 一到罗马，拉斐尔创作的第一幅作品是教皇签字大厅的装饰画，包括天花板和四壁。

看得出来，这是一项大工程，因为教皇的签字大厅排场自然不会小，它是教皇用来藏书兼签署文件用的，是梵蒂冈最重要的地方之一。

教皇要拉斐尔画的壁画大体是这样的：在签字大厅的穹顶上，原来有一个叫索多马的画家只画了中心的一小块，余下来的都要由拉斐尔来画。其余四面墙壁分别要画有关神学、哲学、诗学与法学四项内容的壁画，这与教皇的藏书有关，这些内容也是西方人文知识之主体。

要画这样巨大的壁画难度是显而易见的，一则拉斐尔还是个年轻人，二则拉斐尔以前画的大都是些秀美的圣母图之类，而单单秀美的风格在这里显然是不行的，它要求的将是一种崭新的风格，他能否成功呢？

拉斐尔是个很自信的人，他先做了一些准备，例如借鉴前人的经验。从 1509 年起，他正式开始创作了。

拉斐尔是如何完成这巨大的工作的，我们现在不能知道详情了，但可以想象他肯定是很勤奋的。在天花板上，他采取了“四学”的形象表现手法。例如诗学，拉斐尔画了一个容颜秀美的女神。她长着翅膀，头戴桂冠，这是诗人的标志，就像我们所听说过的“桂冠诗人”一样。她左手执琴 右手执书 实际上 她不但代表诗，也代表艺术。这样的画有四幅，位于中心那幅六角形画的四边，分别正对着四面墙，都是圆形画，而在相邻两幅画

的中间则用图解的形式表达两个学科的结合，这样的画就是四边形的了，分别对着四个墙角。例如，在法学与哲学之间是《所罗门断案》，我们知道，所罗门是西方古代传说中最有智慧的人物，也极善断案，这里将他喻为哲学与法学之结合实在是高明。这些都是天花板上的画。

更了不起的是拉斐尔在下面四面墙壁上所绘的画了。

这些巨型壁画分别描绘了神学、哲学、法学、诗学之最高境界 分别称为《圣餐礼之争》、《雅典学院》、《三德像》、《帕尔纳索斯山》 四幅画都称得上是杰作 我们逐一来作一下介绍。

《圣餐礼之争》所描绘的是神学史上一场有名的大争论，画面上会聚着基督教历史上最伟大的人物，争论的焦点是圣餐与耶稣血肉之间的关系。它的整体是半圆形的，四幅画都是一样。艺术家在半圆形的画框里用云层作横带，形成天上与地上的区别。天上的人群和地上的人群均排列成弧形，拉斐尔用两个相反的弧形和远近法的透视感来加强空间效果。

地上的画面有优美的风景作背景，画的是人数众多的教会领袖和高级僧侣 其中有各代教皇、圣徒、主教、红衣主教、神父、神学家以及教父们，他们似乎正在举行隆重的仪式。中央是祭坛，上面摆着圣餐盒。拉斐尔以圣餐盒作为构图的中心和消失点，从而把天上和地上的活动结合起来了。有四位制定教义的神学家——圣哲罗姆、格里戈利、阿甫罗西和奥古斯丁——分别坐在祭坛两边。左边抬头仰望上天的是圣哲罗姆。侧身而坐、身穿袈裟并向坐在台阶上的青年口授什么的是奥古斯丁。右边正在读书的是阿甫罗西。格里戈利则埋头沉思。画面左端有一个青年，他凭栏探身，顺着他身边那个人的手所指的方向观看，那是西斯廷教皇，教皇的神情沉着、自信，昂首向祭坛走去。教

皇身后是《神曲》的作者但丁。画面右端有一秃顶老者靠在栏杆上看书，旁边的人也在凑着看，老人似乎是向旁边的人解释书中的内容，另一个青年人，用手势表示请他到中间祭坛那边去。很多人也都在走向中央，一个背向观众的形象气势伟壮，他身后跪着一人正在祈祷。

在天上画的是神的三位一体圣父上帝、圣子耶稣、圣灵鸽子。12个圣徒围成半圆形坐在耶稣的两边。右边第四个门徒是达·芬奇的肖像。在画面显眼的地方，拉斐尔画了被教皇亚历山大六世判处火刑的萨伏那洛拉的形象，以拉斐尔柔顺的性格来说这是一个带点儿叛逆的做法。耶稣居半圆屏风之中，凌驾于整个圣礼场面之上。他脱去衣服，袒露身体，显自己的伤处。半圆左边是拿十字架的施洗约翰，右边是圣母马利亚。耶稣之上是正在祝福的神之父——上帝。耶稣下面是鸽子——它代表圣灵。上帝的左右两侧均为天使。

表现诗学的壁画是《帕尔纳索斯山》。这个山名我们已经多次听说了，例如在《西方文学的故事》第二章中就说到，丢卡利翁两口子就是在这里创造人类的，这里也是文艺女神缪斯的香闺所在。阿波罗除了是太阳神，还是文艺的保护神，缪斯女神乃是他的手下呢。

这幅壁画画在一个门洞上面，拉斐尔巧妙地因地制宜，在门洞上画了一座小山丘，形成半圆形的诗坛，他把古今大诗人都集合在小山丘这来，显得自然而又符合题意。画面上，阿波罗头戴桂冠，正坐在帕尔纳索斯山山顶上的月桂树下弹奏竖琴，九位文艺女神和古今大诗人在他周围。女神左边是史诗诗人，荷马、维吉尔、但丁、彼特拉各等，女神右边为抒情诗人，有古希腊最伟大的抒情诗人品达、古罗马的贺拉斯和奥维德等。这些名字，尤其

是史诗诗人的名字，我们都听说过，在前几卷中对他们的人生与作品都有介绍。这些女神和诗人的形象都十分俊美，姿态活泼而自由 整个画面流露出愉快、高雅与诗意。

代表法律的《三德像》 顾名思义 是用以表达三种德行的。这“三德”即智慧、温厚与毅力。作品画在一个窗户上面，窗户上面的半圆空间画了三个象征性的女神，窗户两侧各有一幅长条画。三位女神左为“权力”，她脚踏被降伏的狮子，手执象征法律的树枝；中为“真理”，她的前后有两个小天使捧着两面镜子，前面的镜子反映的是青春之面孔，后面的镜子则反映着一张老人的脸 右边是“节俭”，她一手拿着绳索 像在回顾什么 用另一手指着天上的小天使。窗子两侧的壁画是查士丁尼大帝颁布罗马法典和格里戈利教皇颁布教令。

也许您会问，为什么要将表达法学之最高境界的画命名为《三德像》呢？这原因其实很简单，因为道德与法律乃是维护社会之秩序与正义所不可或缺的两样，通常情况下，秩序靠道德来维系，只有在极端情况下，例如存在着不道德，而道德自身又不能纠正之时，才需要法律，法律只是道德之补充，也可以说是一种无奈之举，而道德乃是法律之根本。又，法之最高境界其实乃是没有法，即社会之秩序无需法律之惩罚就可以得到维持，这便达到法律所要求之最高目的，即维护正义了。因此拉斐尔才在这里将描绘法律之最高境界的作品命名为《三德像》了。为何是“三德”？这是因为，西方人认为智慧、温厚与毅力乃是三种最基本之道德。

从整体来看，这四幅画也表达了拉斐尔乃至整个人类一种终极的追求，即对真、善、美之追求。例如代表神学的《圣餐礼之争》和代表哲学的《雅典学院》表现的是真 前者追求 神明之

真理 ”或“ 教会之真理 ” 后者追求“ 人世之真理 ”或“ 世俗之真理 ”代表法律的《三德像》表现的是善 以“ 三德 ”为准绳 按照世俗和教会法令来约束人行善；代表诗歌的《帕尔纳索斯山》表现的是“ 美 ”，以诗歌和音乐来表达和歌颂古代和当代人间之美。

《雅典学院》代表哲学，是拉斐尔作品中之最伟大者

上面我们只说了三幅画 第四幅呢 就是《雅典学院》。

我们前面说过，代表哲学的壁画就是《雅典学院》，它所表达的乃是哲学之最高境界。我们知道，哲学是一切学科中最抽象的一门，拉斐尔如何将它用形象的形式表达出来呢？

很简单，拉斐尔将古往今来西方最伟大的哲学家都陈列在这里，就像前面讲诗学时将最伟大的诗人放在帕尔纳索斯山上一样。

这也是拉斐尔壁画中最了不起之作，同达·芬奇的《最后的晚餐》、米开朗其罗的《最后的审判》并驾齐驱 美术史家称它们为“ 文艺复兴盛期三大杰作 ”。

在这幅壁画中，拉斐尔将不同时期的人物集中于一个空间，在一个宽阔豪华的大厅里展开了热烈的讨论。拉斐尔在画中突出地表现了自己对古希腊精神的崇拜。这是对人类智慧的赞美 同时也是对西方文明史上“ 黄金时代 ”的美好回忆。

画中的背景是一座极其宏伟壮丽的古典式大厅，大厅中央是一道通往外间的宽阔走廊。厅堂墙上立有两个高大的浮雕：右边是智慧女神雅典娜，她右手执矛，左手执盾；左边是文艺保护神阿波罗，他左手操琴，右手抚在一根短柱上。雅典娜全身着衣 阿波罗则一丝不挂 两位都身体扭曲 动作也有些夸张 不过

姿态都很美。

古典哲学的两个伟大代表柏拉图和他的弟子亚里士多德正气宇轩昂地步入大厅。左边这个秃顶，白须白发，神态极为庄严且优美，这就是柏拉图，苏格拉底的弟子和亚里士多德的老师。

当您看到这里柏拉图的形象时，是不是感到有点儿似曾相识？有点儿像我们在前面看过的一幅画？一个老人的头像？更具体地说 是达·芬奇的自画像？的确是。

拉斐尔是画人像的大师，他画像总是要参照实际的人。在画柏拉图时也是如此，他要参照一个他见过的活生生的人。然而这个人太难找了，因为他要画的不是普通人，而是柏拉图，伟大的哲学家，人间的智慧之神，什么样的模特儿才能集美貌、智慧、庄重于一身呢 惟有达·芬奇了！于是，自然而然地，拉斐尔就将达·芬奇作为柏拉图的模特儿来画了。

右边那个留着金色大胡子的人当然就是他的弟子亚里士多德了，他们两人并称西方哲学之两大源流。很明显，在构图上他们两人起着统御全局的作用。两位大哲人的左手以不同方式各拿着一本厚厚的大书，好像在边走边争论。柏拉图用右手柔和地指向苍天，似乎在阐述着一个观点，亚里士多德把右手用力地向前一挥，好像在反对老师的观点。这也不奇怪，因为这师徒两人的观点向来有些相左，就像亚里士多德那句名言：“吾爱吾师，吾更爱真理。”

以这似乎在针锋相对地争论的两人为中心，围绕着许多人在倾听，也有一些同样在进行着激烈的争论，这些人有如两翼往左右及前景展开，使整个画面反映出富有戏剧性的热烈场面。

画面左边靠近柏拉图的是一个年轻人，他身着白袍，双手交叉于胸前，显得十分英俊强悍，有武将之风，这就是亚历山大大

帝。在他右边是一个秃顶长须的老者，身穿紫袍，面对观众，正侧耳静听，似乎陷入沉思之中。这位老人之右是另一个秃顶老者，头发没有白，身穿淡绿色长袍，正侧身向着四个青年人，扳着指头与他们争什么，这就是爱辩论的苏格拉底。在苏格拉底对面有一位披盔带甲的青年军官，正在倾听苏格拉底的教诲，他也许就是色诺芬，苏格拉底另一位著名的学生，像柏拉图一样记载过老师的事迹。这位军官身后有一人挥手示意，招呼画面左边两个人赶快来听哲学家讲话。要知道，苏格拉底的会说话是有名的，当他在雅典大街上踟蹰时，围过来听他说话的人多得很呢。

画面前景左侧，人们正围着一个单膝着地正在写什么的秃顶人，他就是数学家们的老祖宗毕达哥拉斯，看样子他在聚精会神地演算数学呢。数学家左侧有一个少年手扶一块小黑板供他演算之用。毕达哥拉斯旁边又有一个秃头老人正眯缝着眼一面看数学家演算，一面在记笔记。数学家身后另有一个扎着白色的阿拉伯头巾的人，黑黑的皮肤，显然不是欧洲人，正伸长脖子探头看毕达哥拉斯演算，他就是欧洲中世纪时伟大的阿拉伯学者阿维洛依。阿维洛依身后是哲学家伊壁鸠鲁，他头带桂冠，正倚着一根柱基读书。站在毕达哥拉斯前面的那个人内穿黄衣，外罩紫袍，一边指着手里的一本书，一边回过头来看数学家，他是一个修辞学家，名叫圣诺克利特斯。他身后有一位金发青年，披着洁白的袍子，面目十分清秀，在人群里也十分惹眼。据说他乃是朱利乌斯教皇的侄子，当时有名的爱好文学艺术的人，乌尔宾诺公爵，也是拉斐尔的好朋友弗朗西斯哥·德拉·罗斐尔。

画面右边，接近亚里士多德的是一字排列的六个人，最外边

是一身黄袍的老人，他们正倾听两位大哲的讨论。黄袍老人身后有两个年轻人好像正在赶来听两位哲人的讨论。从他们那儿往右，墙角下有两个人。左边一个年轻人坐在墙角，交叉着二郎腿，把一个小本子放在膝头，正埋头写东西呢。他右边站着一个人，头发乱蓬蓬的，趴在雅典娜雕像的基座上，像在沉思，又像在看身边的年轻人写东西。在他的后面是一个独立着的老人，胡子灰白，罩着暗棕色的袍子，与任何人都不挨边，在孤独地沉思着。他就是斯多葛派哲学家芝诺，提出阿基里斯永远追不上乌龟的人。芝诺左侧，也就是画面最右侧还有三个人，他们也不大像欧洲人，而像摩尔人或者阿拉伯人，最前面那位包着白头巾，穿着绿袍子，拄着拐杖，满头白须白发的可能是琐罗亚斯德，琐罗亚斯德教的创始人。

在左右人群之间，露出洁白的大理石台阶。在这上面也并非完全空白，而是添了两位醒目的人物：左边那个蓄着大胡子，头发、胡子都是黑的，面朝我们斜倚在一张大理石条桌上，左肘支在桌子上，手撑着脑袋，右手在写着什么。他就是赫拉克利特，断言“人不能两次踏进同一条河流”的哲学家。在他之右，还有一个人表现得与众不同，他是个老人，白发秃顶，蓄着大胡子，身上斜披着一件蓝袍子，露出结实的左胸，双手双腿都裸露在外，他逍遥自在地半躺在台阶上，右手支着台阶，左手捏着一张纸在读呢。他就是第欧根尼，犬儒学派哲学家，当亚历山大大帝问他有什么需要时，他说：“只要你不挡住我的太阳光。”看得出，拉斐尔对这两位哲学家都是很敬重的。其中赫拉克利特还可能与米开朗其罗有点儿关系，不过不大可能是以他为模特儿的，因为拉斐尔同米开朗其罗的关系一向不大好呢。

从第欧根尼往右，往下，下了台阶，有另一堆人，中间可以看

到一个秃顶黑发的人手执圆规，地上放着一块小黑板，这个人正在小黑板上画着几何图形，他乃是著名的古代数学家欧几里德。他身后站的那个是埃及天文学家，地心说的创始人托勒密，他头戴冠冕，身穿金色袍子，看样子地位尊崇，背对着我们。他面对着的一个人蓄着大胡子，只能看见他着白的上衣，右手托着一个有布满白色斑点的蓝色球体，他就是布拉曼特，拉斐尔的叔叔，大建筑家。从他过去，到了画面最右端，也有一个穿白袍的青年，他就是拉斐尔的好朋友兼名画家索多马，最早在这个签署大厅里画画的人，在索多马和托勒密之间有一个人，戴着无檐帽，但仍看得出眉目清秀，这就是拉斐尔自己，他正侧目注视着观众，像在问：“您瞧我画得怎么样呀？”

以上就是对《雅典学院》的介绍了，怎么样，够漫长吧？主要是因为这里头的人实在太多，而且许多人，像毕达哥拉斯、赫拉克利特、苏格拉底、柏拉图、亚里士多德等等，都值得我们好好介绍呢，他们在我们的《西方哲学的故事》中都占有重要的一席之地。至于欧几里德和托勒密，他们的事迹请参见《西方科学的故事》。

除了这些人之外，《雅典学院》里的建筑同样极引人注目，这点也是《雅典学院》另一个最成功之处。在这里，拉斐尔用了超过画面一半的地方来画穹形大厅，并在人物上面形成了广阔的空间，又运用精确的透视法往里延伸，使我们在一道道的拱门之后看到了蓝天白云，这样，虽然下面人物众多，然而并没有令画面显得拥挤。它使人产生这样一种感觉，好像这些学者活动在舞台上，而他们那热烈的谈话声我们还听得见呢。如果我们更仔细地看，会发现以中心的两大哲人，即柏拉图的左手与亚里士多德的右手之间的碰触处作为消失点——这个点把水平线和

垂直线交织在一起，统领整个画面，这样，就使得画面看上去显得均衡、集中而又统一。

还有在《雅典学院》里，虽然人物众多，然而每个人物都表情生动，动作自然，且都看得出具备高度的文化素养。也就是说，不但画出了外表，而且画出了情感与精神，这称得上是肖像画的最高境界了。例如亚历山大大帝，他在这里是比较特别的一个人物，是凭他作为亚里士多德的学生这个身份才入画的，因此他的举止在这里也独树一帜。但见他叉着双手，双腿分开，牢牢地站在地上，头往右偏，双唇紧抿，眼睛紧紧地盯着师祖，一副武夫的样子。

基本完成《雅典学院》后，已经是1511年了。此画一经面世就赢得时人疯狂的赞美，令拉斐尔的名声竟然盖过了达·芬奇和米开朗其罗，被认为是最伟大的画家。前面讲达·芬奇时，我们已经说过，达·芬奇在罗马，教皇好像没有他这个人，这种侮辱性的冷落令达·芬奇极为痛苦，而他的学生有的投入了拉斐尔门下，有一个竟愤而自杀。米开朗其罗当然要好些，但西斯廷小教堂天顶画根本不是他所自愿画的，加之家庭生活不幸，一天到晚都是来要钱的亲友，心情之糟可想而知。有一次在罗马大街上，在弟子、随从和崇拜者的包围下春风得意的拉斐尔迎面遇上了满脸不高兴的米开朗其罗，米开朗其罗讥讽地说：“瞧您！多像威风凛凛的大将军！”拉斐尔也报以同样的表情，答道：“瞧您，好像正要上刑场的刽子手。”

在赫里奥多罗斯厅里也有四幅名作——拉斐尔完成教皇签字大厅的壁画后接着开始为另一个大厅绘制壁画，这就是埃略多罗室，据说是因为壁画是依据一个叫埃略多罗的诗人的

诗绘制的。另外它也可以叫赫里奥多罗斯厅，因为里面最醒目的一幅壁画名叫《赫里奥多罗斯被逐》。

在这个厅里也有四幅壁画，基本上都是拉斐尔亲手画的。这些画与签字大厅的从风格到内容都很不一样，也没有那么崇高伟大的主题，而是每幅画都表达出教会史上一个具体事件，同时都隐含着对朱利乌斯教皇的赞美。除了《赫里奥多罗斯被逐》外 还有《驱逐匈奴王阿提拉》、《波尔申纳的弥撒》、《释放圣彼得》 艺术水平最高者当属《释放圣彼得》。

《驱逐匈奴王阿提拉》指的是当匈奴王阿提拉进攻罗马时，教皇使匈奴人退兵的事，这我们在《西方历史的故事》第八章《古怪的中世纪》之《罗马帝国的崩溃》一节中已经说过了。5世纪时，伟大的匈奴王阿提拉在征服了东罗马之后，开始攻击西罗马，他统军杀人高卢，从北到南席卷今天的法国，最南面直抵奥尔良，在与法兰克人、西哥特人和罗马帝国的联军打了一场大战后 又攻入意大利，一路势如破竹 直抵罗马城下 由于教皇的哀求，他像在东罗马一样，没有继续打下去，而是与教皇签了和约。这件事本来是一种耻辱，不过对于教皇也不失为一种光荣，因为正是他的请求拯救了罗马，否则的话，匈奴大军攻入，罗马必将遭致灭顶之灾。

《赫里奥多罗斯被逐》描绘的是一个叫赫里奥多罗斯的罗马将军，带着一群士兵去抢神庙里的金器时，被神派来的天兵赶走了。画面的构图有点儿像《雅典学院》，只是上面的光线没那么明亮，一群罗马兵丁被天使们打得狼狈而逃。

《波尔申纳的弥撒》描绘的是在意大利的波尔申纳教堂，有一个对教义有点儿怀疑的教士在举行弥撒时，突然发现献祭用的白面包变成了鲜血，于是坚定了对神的信仰。

《释放圣彼得》特殊的艺术效果 《释放圣彼得》像前

面那些壁画一样 规模很大 底边长近 7 米。全画可以分成三个连续的情节：左边是一些士兵，穿盔戴甲，一个背对着我们的显然是长官，左手里操了根棍子样的家伙，右手指向牢房，右脚踢在一个坐在台阶上的士兵身上，士兵仿佛是从梦中惊醒，惊惶地抬头注视着长官。更里面也有两个士兵，都像在睡觉的模样。这情形容易使人联想到这些狱卒们在打瞌睡，长官来查岗，气得在他们的屁股上猛踹了一脚。从士兵们往右，是一个大窗户，安着看上去很结实的铁栅。透过铁栅，看得见戴着脚镣手铐的彼得横卧在地，仿佛睡着了。为什么会这样呢？房间里明亮的金光说明了一切。一个天使，长着翅子，仿佛金人儿一般，身后还闪着大光环，出现在牢房里，当然是要救彼得出狱的了。再往右，又是另一个场景。这时候圣彼得已经醒来，跟在天使身后，金光闪闪的天使牵着他的手，已经步出了刚才的牢房门，准备下台阶了，台阶上还有两个士兵，也在呼呼大睡呢。

看得出来，拉斐尔在这里像画连环画一样，将不同时间发生的事情放在了同一幅画上，这样的类似作品我们在前面马萨乔的《纳税钱》中也看到过。

在拉斐尔的作品中，《释放圣彼得》是颇具特色者之一，这种特色我们几乎一眼就看得出来。整幅画面色调阴暗，然而在阴暗之中却有好几处金光闪闪，这种光与影的对比使画面显得很神秘，突出了戏剧性效果，这与他以往的那种和谐宁静的风格不一样。

画完埃略多罗室的四幅大壁画后 已经是 1514 年了。接下来拉斐尔又为第三个大厅绘制壁画，这就是“火室”。不过，由

于这时候的拉斐尔订单多得要命，而且从绘画到建筑都要负责，哪有时间再去亲自画每幅壁画呢，因此这几幅壁画大多是由他画室的弟子们画的，他亲自画的只有一幅，名叫《小城之火》。描绘很早以前罗马城起了大火，是教皇用他的祷告使大火自己熄灭，罗马城免于毁灭。不过这里称罗马为“小城”，有些荒唐，早在基督教诞生之前的好几百年，罗马就是一座辉煌的大城了。

这时，拉斐尔的弟子们已经多达五十个左右，组成了当时规模最庞大的画室，以至于由这个画室绘成的作品有了一个专门的名字：拉斐尔学派作品。

繁忙的荣耀岁月 开始绘制火室壁画的同一年，拉

斐尔接手了一项新的巨大工作——担任圣彼得大教堂的总建筑师，因为这时他的远房叔叔布拉曼特死了。此前，拉斐尔已经被利奥十世任命为教皇宫廷美术事务总监，加上这里的建筑总监，拉斐尔也称得上是当时艺术界的“教皇”了！

他为圣彼得大教堂搞的设计方案在他去世后大多被修改了，现在也就不知道当时他的设计是什么样子了。也就在这年，他与一个叫维维纳的红衣主教的侄女订了婚。我们知道，拉斐尔虽然只是一个画家，然而他在教廷中的地位就是一般的主教也比不上呢，加之他的画售价昂贵，使他家财万贯，且长相英俊，无疑是当时的“钻石王老五”，期盼与他联姻的显贵家族与美貌佳人多得很，拉斐尔选了红衣主教的侄女也算是正常之举。然而令人遗憾的是，他的未婚妻没有能够享受与大艺术家同床共枕的好处，在他们结婚之前就因病香消玉殒了。现在我们不知道她长得到底怎样，但拉斐尔曾为那位维维纳红衣主教画过一

幅肖像，十分精美，主教大人的相貌称得上非常清秀，他的侄女大概也有沉鱼落雁之容、闭月羞花之貌吧。

除了未婚妻，拉斐尔的女人可不止一个。拉斐尔喜爱漂亮女人，一则为了绘画时做他的模特儿，二则为了自己。创作之余来点别的调剂，也是经常的事。现在保存下来的一幅名作叫《拉芙娜·莉娜像》画中的模特儿据说是一个面包店老板的女儿 原名叫玛格丽特·罗提，便是拉斐尔的情人之一。从画面上看，她赤着上身，呈坐姿，左手置于双腿之间，右手置于两乳之间，好像要把一块几乎是完全透明的薄纱捏住，不让它掉落下来，在手两旁是两只乳房，小小地凸将出来，瘦削的双肩上是一张天使般的脸，眸子黑亮黑亮，好像在向艺术家抛送秋波呢。

拉斐尔真是忙得可以，手头的活儿没完，新的工作又来了。

他为西斯廷小教堂制作一整套 10 件大挂帋 均为有关圣彼得及圣保罗事迹的内容。这是利奥十世继位后向拉斐尔订制的。这是一种织锦画。所谓织锦画，就是先要绘制尺寸完全一样的纸质画稿，称为纸样，然后再由专门的织匠完全按照纸样织成挂帋，挂在教堂的祭坛前作为一种装饰。只要想想这些织锦画挂的地方就可以料到拉斐尔是何等用心了，西斯廷小教堂是基督教世界最高贵的地方之一，而且上有米开朗其罗的天顶画，拉斐尔哪敢大意，自然又是一番苦战。拉斐尔绘成纸样，送往位于比利时布鲁塞尔的凡·阿尔斯特处 凡·阿尔斯特拥有当时最有名的织锦画工作室。最先完成的 3 件挂帋在 1519 年送到了罗马，第二年全部完成，不过那时拉斐尔已经看不到了。

至于原来的纸质样稿，现在只留存下来 7 幅 珍藏在英国伦敦的维多利亚和艾伯特博物馆，它们是由英国国王查尔斯一世在继位前购来的，也因此使得维多利亚和艾伯特博物馆成为意

大利之外收藏拉斐尔作品最丰的地方。

拉斐尔大约在着手绘制他的 10 幅织锦画图样之前，已经开始创作另一幅画作了 这就是《西斯廷圣母像》。

《西斯廷圣母像》是拉斐尔的第二座高峰 《西斯廷圣母像》是拉斐尔最著名的作品之一 也是整个西方艺术史上最伟大的杰作之一。他大约于 1512 年左右开始创作，两年后完成。现藏于德国德累斯顿的国家画廊，是德累斯顿甚至整个德国最引以为荣的艺术珍藏之一。

为什么意大利人的杰作会到德国来呢？据瓦萨里所说，1512 年左右，朱利乌斯教皇的军队与入侵意大利的法军作战，当时比亚森萨人支持教皇，为了感谢，教皇便将已经在拉斐尔那里订购的圣母像赠送给了比亚森萨的圣西斯廷教堂。由于次年年初朱利乌斯就去世了，拉斐尔在这幅作品里表达了对于重用他的教皇的谢意与悼念之情。又过了二百多年，德意志萨克森的王奥古斯特三世从比亚森萨的圣西斯廷教堂买下了这幅画，据说他付出了天文数字般的巨额金钱，更使这幅作品声名大噪。

《西斯廷圣母像》是一幅长方形布面油画 上下长约 265 厘米 左右宽近 200 厘米，在非壁画的作品里称得上是巨幅了。

《西斯廷圣母像》画面构成并不杂。画面像是舞台上的幕布缓缓拉开后的一刹那。一位身着长袍，赤足的母亲，怀抱婴儿，从云端缓缓降临人间。我们仿佛听得见人间欢声雷动，热烈迎接圣母的莅临。

圣母极秀美 瓜子脸 面庞红润 悬胆鼻 樱桃小口 有一种中国的古典美。最令人感动的是她的眼睛，一双美目流出伤感，令人感到一个母亲亲手将儿子奉献出来济世救民的情怀，然而

她又平静地接受这种痛苦。

再看看圣母怀中的耶稣，他还是一个一丝不挂的婴儿，长着一头乱纷纷的金发。最令人感动的同样是眼睛，那眼睛里的神情也与母亲相似，充满了忧郁也充满了自我牺牲精神，望之令人心碎。

画面左侧跪着的是教皇西斯廷二世，他身被金黄色僧袍，满怀虔诚地仰望圣母圣子，以左手抚胸，右手伸向右侧，好像要把圣母介绍给我们这些欣赏者。右侧半跪着的女子是圣徒巴尔巴拉，看得出她内心充满见到圣母圣子的喜悦之情，双手抚胸，又把头从面对圣母的方向转过来，注视着圣母脚下的两个小天使。这两个小天使位于画面最下端，表情天真可爱，他们翘首仰望天空，注视着云端中降临的圣母，又仿佛在想着什么。据说这两个小天使是有活生生的模特儿的，就是拉斐尔对门面包房主的两个小男孩儿。

拉斐尔用但丁的一首诗句作为《西斯廷圣母像》的主题：

她走着，一边在倾听颂扬，
身上放射着福祉的温和之光；
仿佛天上的精灵，
化身出现于尘埃。

拉斐尔在这里把诗人的幻想变成了生动的艺术形象，以精湛的技巧塑造了一个既似凡人却又有着神圣光辉的母亲形象。

拉斐尔是在 1514 年左右完成《西斯廷圣母像》的，这时候利奥十世已经是新教皇了，拉斐尔的地位较之朱利乌斯教皇在位时更加崇高。第二年，教皇再授他以重任，由他负责保管罗马

古物，主要是那些带有铭文的大大理石碑。两年后，又任命他为罗马文物总监，全面负责罗马古代文物的登记、保护等工作。这使得拉斐尔的地位，远远超于同时代任何画家甚至艺术家。

然而正是人怕出名猪怕壮。大量的订单雪片般飞来，都出自有名望的公爵们、主教们之手，推脱不得，教皇的任务也加重了，这一切像山一样向他压来，压得他喘不过气来。经常，天还没亮 某位公爵的差人就等在外面了 要画 拉斐尔匆匆起床 刚画上几笔 教皇的使者来了 令他立即觐见 他只好丢下画笔 与教皇商量事罢，已经中午了，他正要回去用餐，出宫门就被等在门口的某红衣主教逮个正着，请他吃饭，顺便继续画红衣主教的卧室的壁画，而当他筋疲力尽地从红衣主教家出来时，天已经快黑了，但半路上遇到了美第奇家的某个亲戚，说拉斐尔为其设计的别墅现在出了点儿小问题，请他去一下，他只好星夜赶去，挑灯夜战……

如此之多的工作令他整天疲于奔命，严重地伤害了他本来就不健康的身体。

英年早逝 1520 年春天 意大利正是草长莺飞 鲜花

烂漫，一年中最美好的季节。拉斐尔被一个贵族拉到了工地上，这里正在建筑拉斐尔设计的别墅。他正忙得不亦乐乎时，教皇的使者又到了，叫他快马加鞭，赶快回去，温驯的拉斐尔像往常一样跳上马就跑，一口气跑回罗马城，跑到教皇的宫殿，教皇在一个天井中等他，他们聊了几句，其实根本没什么大事，但接着却发生了一件真正的大事。

由于跑得满头大汗，又在天井中吹了穿堂风，拉斐尔回去后

得了重感冒，几天后就死了。

这天正是他 37 岁的生日。

还有另一个说法，拉斐尔之所以不健康，除了工作太辛苦，那就是纵欲，这是瓦萨里在他的传记里道出来的，他说：“由于他（指拉斐尔）过度喜欢女人，所以导致寿命减损……在某个激情的夜晚后，他发起了高烧，由于没向医生说明前因，所以医生没有给予他应有的休养，反而为他做了放血治疗。”这种疗法正如雪上加霜，给拉斐尔的生命以致命一击。

他是倒在画布前死去的，死时手里还握着画笔。

他被安葬在万神庙，这是罗马最神圣的地方。