

藝術的故事

THE STORY OF ART BY E.H. GOMBRICH

E. H. Gombrich 原著 永續社編譯

導言-關於藝術和藝術家

第一章 原始藝術

第二章 西方古文明藝術

第三章 希臘與愛琴海文明

第四章 古希臘美學

第五章 古羅馬藝術

第六章 羅馬帝國的衰退

第七章 同時期的東方文明

第八章 中世紀歐洲

第九章 仿羅馬式風格

第十章 哥特式建築

第十一章 中世紀後期

第十二章 文藝復興即將萌芽

第十三章 文藝復興興起

第十四章 北方文藝復興

第十五章 義大利的文藝復興

第十六章 文藝復興的威尼斯學派

第十七章 北方文藝復興盛期

第十八章 文藝復興晚期矯飾主義

第十九章 巴洛克風格

第二十章 荷蘭巴洛克

第二十一章 義大利巴洛克

第二十二章 巴洛克至洛可可

第二十三章 理性主義時代

第二十四章 理性主義與浪漫主義

第二十五章 十九世紀印象派

第二十六章 工業化與後印象派

第二十七章 二十世紀現代潮流



第十五章 義大利的文藝復興



圖 183 文藝復興盛期的教堂建築：羅馬蒙托利奧的聖彼得聖殿。Bramante 設計，1502。

圖 184 韋羅基奧(Verrocchio)：科萊奧尼紀念碑雕像，威尼斯，始建於 1479。

托斯卡尼和羅馬，十六世紀初 我們留下了義大利藝術在波提切利(Botticelli)時代，也就是在十五世紀末的時候，義大利人用一種笨拙的語言技巧稱之為千四百年代，也就是“四百年代”。十六世紀初，也就是文藝復興時期，是義大利藝術最著名的時期之一，也是歷史上最偉大的時期之一。這是達文西(Leonardo da Vinci)和米開朗基羅(Michelangelo)，拉斐爾(Raphael)和提香(Titian)，科雷焦(Correggio)和喬凡尼(Giorgione)，以及北方的杜勒(Dürer)和霍爾拜因(Holbein)的時代，還有許多其他著名的大師。人們可能會問為什麼所有這些偉大的大師都出生在同一時期，但這樣的問題更容易問出來而不容易回答。我們無法解釋天才的存在。更好的方式是享受它。因此，我們所要說的永遠不可能是對所謂的文藝復興巔峰時期的完全解釋，但我們可以試著看看使這種天才突然爆發成為可能的條件是什麼。

我們已經看到這些條件的開始，遠在喬托(Giotto)的時代，他的聲譽如此之大，以至於佛羅倫斯(Florence)的市政當局為他感到自豪，並渴望由那位廣為人知的大師設計他們大教堂的尖塔。這些城市的自豪感，它們在爭奪最偉大藝術家的服務，美化他們的建築，並創造永久名聲的作品時彼此競爭，是激勵大師們相互超越的一個重要激勵因素—這種激勵在北方的封建國家中並不存在，它們的城市欠缺獨立性和地方自豪感。然後來到了偉大發現的時期，義大利藝術家們轉向數學研究透視的法則，並研究人體的解剖構造。通過這些發現，藝術家的視野擴大了。他不再是一個在工匠中的工匠，隨時準備完成鞋子、櫥櫃或畫作等委託工作。他是一位獨立的大師，如果不探索自然的奧秘，探索宇宙的秘密法則，就無法獲得名聲和榮譽。願意追求這些抱負的領先藝術家感到不滿他們的社會地位，這在本質上仍然與古希臘時代的情況相同，那時候，勢利小人可能會接受一位用腦子工作的詩人，但絕不會接

受一位用手工作的藝術家。這對藝術家來說是另一個挑戰，是另一個鞭策，激勵他們朝著更偉大的成就前進，這將迫使周圍的世界接受他們，不僅僅是繁榮的工作坊的受人尊敬的頭領，還是具有獨特和寶貴天賦的人。

這是一場困難的鬥爭，並不是立即成功的。社會的勢利和偏見是強大的力量，有許多人會樂意邀請一位講拉丁語，並對每個場合都知道正確措辭的學者，但可能會猶豫是否要將同樣的特權擴大到畫家或雕塑家。再次，贊助者對名聲的熱愛幫助藝術家打破這種偏見。義大利有許多急需榮譽和威望的小宮廷。建造宏偉的建築，委託壯觀的墓碑，訂購大型壁畫系列，或為著名教堂的高壇獻上一幅畫，被認為是永久記住自己的名字並為自己的世俗存在確保一個值得的紀念碑的確保方法。由於有許多競爭最著名大師服務的中心，所以大師們反過來可以主宰他們的條件。在早些時候，是王子賜予藝術家的恩惠。現在幾乎要倒轉角色，藝術家通過接受王子或有權勢者的委託給予他們一個恩惠。因此，藝術家們經常可以選擇他們喜歡的委託類型，而且他們不再需要迎合雇主的奇想異想。無論這種新權力是否從長遠來看是純粹的福祉，都很難決定。但至少在一開始，它具有釋放巨大壓抑能量的效果。最終，藝術家自由了。

在建築領域，這種變化的影響在其他領域中沒有如此明顯。自布魯內萊斯基(Brunelleschi)以來，建築師必須具備古典學者的知識。他必須瞭解古代的“柱序”規則，瞭解多裡克(Doric)、愛奧尼克(Ionic)和科林斯(Corinthian)柱子和架構的正確比例和尺寸。他必須測量古代廢墟，並研究古希臘和古羅馬建築師的傳統，如維特魯威(Vitruvius)等古典作家的手稿，其中包含許多困難和晦澀的段落，挑戰著文藝復興時期學者的機智。在沒有其他領域，建築師的要求和藝術家的理想之間的沖突更加明顯。

這些博學的大師真正渴望的是建造寺廟和凱旋門——而他們被要求建造城市宮殿和教堂。我們已經看到，像阿爾貝蒂(圖 159)這樣的藝術家通過將古代的“柱序”與現代城市宮殿結合，達成了這一基本衝突的妥協。但文藝復興建築師的真正願望仍然是設計一座無論用途如何的建築；僅僅是為了其比例之美，內部的寬敞，以及整體的壯觀宏偉而設計的。他們渴望完美的對稱和規則性，而這種對稱和規則性在專注於普通建築的實際要求時無法實現。當他們中的一個人找到一位願意為了建造一座華麗的建築而犧牲傳統和便利的強大贊助者時，這是一個值得紀念的時刻，這座建築將超越世界七大奇蹟。只有這樣，我們才能理解教宗朱利烏斯二世(Pope Julius II)於 1506 年決定拆毀古老的聖伯多祿大殿(Basilica of St. Peter)，該大殿位於傳說中聖伯多祿長眠之處，並重新建造它，以一種藐視古老教堂建造傳統和神聖儀式慣例的方式。他委託這項任務的人是多納托·布拉馬特(Donato Bramante)(1444-1514)，他是新風格的堅定支持者。

其中幾座完整保存下來的建築之一展示了布拉馬特在吸收古典建築思想和標準方面取得了多大的進展，而又沒有成為盲目的模仿者(圖 183)。這是一座小教堂，或者正如他所稱之為“小寺廟”，它本應被一個相同風格的回廊所包圍。這是一個小亭

子，一個圓形建築，建在臺階上，頂部帶有圓頂，周圍由多利克柱序的柱廊環繞。緊貼簷口上的欄杆為整個建築增添了輕盈而優雅的觸感，而實際教堂結構和裝飾性的柱廊在和諧方面同樣完美，就像古代的任何寺廟一樣。因此，教宗給了這位大師設計新聖彼得教堂的任務，人們理解這應該成為基督教世界的真正奇蹟。布拉馬特決心忽視了一千年來的西方傳統，根據這一傳統，這種教堂應該是一個朝向東方的長方形大廳，教友們在那裡向主祭壇望去，主祭壇是彌撒朗誦的地方。為了追求這個唯一值得的地方，即規則和和諧，他設計了一座方形教堂，其教堂周圍對稱排列著巨大的十字形大廳。這個大廳頂部將由巨大的拱門支撐的圓頂覆蓋。據說布拉馬特希望將最大的古代建築的效果與羅馬的萬神廟(圖 73)相結合。在一個瞬間，對古代藝術的欽佩和創造聽所未聞之事的野心，超越了務實性和久經考驗的傳統。但布拉馬特對聖彼得大教堂的計劃並沒有註定能夠實現。這座巨大的建築吞噬了大量的資金，為了籌集足夠的資金，教宗加速了導致宗教改革的危機。這座教堂的建設，使教宗售賣贖罪券以換取捐款，這一做法導致德國的路德首次公開抗議。即使在天主教教會內部，對布拉馬特的計劃的反對也在增加，到了建築已經有了足夠進展的時候，一座圓形教堂的想法被放棄了。就像今天我們所知的那樣，聖彼得大教堂幾乎與最初的計劃毫無共同之處，除了其巨大的尺寸。

布拉馬特計劃聖彼得大教堂的可能性所呈現的大膽事業精神是高文藝復興時期的特點，即約 1500 年左右的時期，這一時期孕育了世界上許多偉大的藝術家。對於這些人來說，似乎沒有什麼是不可能的，這也可能是為什麼他們有時候確實實現了看似不可能的事情的原因。再次，佛羅倫斯孕育了這個偉大時代的一些領袖思想。自約 1300 年的喬托以來，以及約 1400 年的馬薩喬，佛羅倫斯藝術家以特別的自豪培養了他們的傳統，他們的卓越被所有有品味的人所認可。我們將看到，幾乎所有偉大的藝術家都來自這樣一個穩固的傳統，這就是為什麼我們不應該忘記那些在他們的工作室中學習工藝基礎的謙虛大師們。這些著名大師中年紀最大的是李奧納多·達·文西(Leonardo da Vinci)(1452-1519)，他出生在托斯卡納的一個村莊。他在佛羅倫斯一家領先的工作室學徒，那就是畫家和雕塑家安德列亞·德爾·維羅基奧(Andrea del Verrocchio)(1435-1488)的工作室。

維羅基奧的聲譽很大，以至於威尼斯市委託他創作巴爾托洛梅奧·科萊奧尼(Bartolomeo Colleoni)的紀念碑，科萊奧尼是他們感激之情而建立的一位將軍，而不僅僅是因為他的特定軍事功績。維羅基奧製作的騎馬雕像(圖 184)表明，他是唐納泰羅傳統的尊貴繼承人。我們看到他是如何仔細研究馬匹的解剖學，以及如何清晰地觀察肌肉和靜脈的位置。但最令人崇敬的是騎士的姿態，他似乎在向前騎馬，表情堅定挑戰。後來的時代使我們對這些銅雕騎士非常熟悉，這些騎士已經成為我們的城鎮和城市的居民，代表著多多少少值得尊敬的皇帝、國王、王子和將軍，這可能需要一些時間讓我們意識到維羅基奧作品的偉大和簡潔。它位於他的組合幾乎從所有角度都呈現出的清晰輪廓，以及似乎激發出男子在盔甲和他的坐騎之間的集中能量。

在能夠創作這樣的傑作的工作室中，年輕的達文西當然可以學到很多東西。他將被介紹到鑄造工作和其他金屬工作的技術秘密，他將學會通過製作裸體和穿著模特兒的研究來仔細準備圖片和雕像。他將學會研究植物和奇特的動物，以便將它們包含在他的圖片中，他將接受有關透視的光學知識以及顏色的使用。對於其他有才華的男孩來說，這種培訓足以讓他成為一個值得尊敬的藝術家，事實上許多優秀的畫家和雕塑家確實出自維羅基奧繁榮的工作室。但達文西不僅僅是一個有才華的男孩，他是一個強大思維的天才，他的強大思維將永遠是普通人的一個令人驚嘆和欽佩的對象。我們知道一些關於達文西思維範圍和產量的事情，因為他的學生和崇拜者仔細保留了他的素描和筆記本，數千頁滿載著文字和圖紙，其中包括達文西閱讀的書的摘錄，以及他打算撰寫的書的草稿。

閱讀這些文檔，人們越讀越難理解一個人如何能在這些不同的研究領域中取得卓越成就，並對幾乎所有這些領域都作出重要貢獻。也許其中一個原因是，達文西是佛羅倫斯的藝術家，而不是受過訓練的學者。他認為，藝術家的工作就像他的前輩一樣，探索可見世界，只不過更徹底、更強烈和更精確。他對學者的書本知識不感興趣。像莎士比亞一樣，他可能只懂一點點拉丁，甚至更少的希臘語。在大學的學者們依賴受人尊敬的古代作家的權威的時代，畫家達文西隻信任他自己的眼睛。

每當他遇到問題時，他不會諮詢權威，而是嘗試實驗來解決。自然界中的一切都能引起他的好奇心，挑戰他的聰明才智。他通過解剖了三十多具屍體來探索人體的秘密。他是第一批深入研究子宮內胎兒生長奧秘的人之一；他研究了波浪和水流的規律；他花了多年的時間觀察和分析昆蟲和鳥類的飛行，這將幫助他設計一架他確信有朝一日會變成現實的飛行器。岩石和雲的形狀，大氣對遠處物體顏色的影響，樹木和植物生長的規律，音聲的和諧，這一切都是他不懈的研究對象，這些研究將成為他藝術的基礎。他的同代人視達文西為一個奇怪而有點神秘的存在。王子和將軍們希望將這位令人驚訝的巫師用作軍事工程師，建造城堡和運河，創造新奇的武器和裝置。在和平時期，他會用自己發明的機械玩具來取悅他們，並設計新的舞臺效果和壯觀的遊行表演。

他被譽為偉大的藝術家，被尋求為優秀的音樂家，但是，儘管如此，很少有人能夠察覺到他的思想的重要性或他的知識的廣泛程度。原因是達文西從未發表過他的著作，而且很少有人知道它們的存在。他是左撇子，並且習慣於從右向左書寫，所以他的筆記只能在鏡子中讀取。他可能害怕洩露自己的發現，因為他擔心他的觀點會被視為異端邪說。因此，我們在他的著作中發現了五個詞語“太陽不動”，這表明達文西預見了後來使伽利略陷入困境的哥白尼的理論。但也可能是他之所以進行研究和實驗的原因僅僅是由於他無法滿足的好奇心，一旦他為自己解決了一個問題，他就可能會失去興趣，因為還有許多其他謎團等待探索。最重要的是，達文西本人可能並沒有成為一名科學家的野心。對我們來說，這種對藝術家社會地位的關注可能難以理解，但我們已經看到了它對當時人的重要性。

也許如果我們記住莎士比亞的《仲夏夜之夢》和他給 joiner Snug、weaver Bottom 和 tinker Snout 分配的角色，我們就能理解這場鬥爭的背景。亞裡士多德在區分哪些藝術與“自由教育”相容(所謂的自由藝術，如修辭學、文法、哲學和辯論)以及與使用手工的追求相關的“手工”和因此“低級”的藝術之間，編制了古代古典時代的勢利觀念。因此，像達文西這樣的人希望證明繪畫是一門自由藝術，其中涉及的手工勞動與詩歌中的書寫勞動一樣重要。也許這種觀點經常影響了達文西與他的贊助人的關係。也許他不想被視為任何人都可以委託一幅畫的商店的擁有者。無論如何，我們知道達文西經常未能完成他的任務。他會開始一幅畫，並將它未完成，儘管贊助人緊急要求完成它。此外，顯然他堅持認為只有當他自己對一件作品滿意時，他才能讓它離開他的手。因此，不足為奇的是，達文西的作品中很少有完成的，他的同代人為這位傑出的天才似乎在浪費時間，不安分地從佛羅倫斯到米蘭，從米蘭到佛羅倫斯，再到臭名昭著的冒險家切薩雷·博吉亞的服務，然後到羅馬，最後到法國的法蘭西斯一世的宮廷，他在那裡於 1519 年去世，比被理解更受崇拜。由於一個奇特的不幸，達文西在成年後完成的少數作品在保存狀態非常糟糕。因此，當我們看到達文西著名的《最後的晚餐》的殘存部分時，我們必須試圖想像它對為其繪制的聖瑪麗亞·德萊格拉齊修道院的修道士們可能是什麼樣子的。這幅畫覆蓋著米蘭聖瑪麗亞·德萊格拉齊修道院的一面長方形食堂的牆壁，修道院的修道士們將其用作餐廳。

人們必須想像當這幅畫被揭開時的情景，當與修道士們長桌並排時，基督和他的使徒之桌出現時。以前從未有過如此貼近和生動的聖事。這就好像另一個大廳被添加到他們的大廳中，最後的晚餐已經具體化。光線是如此清晰地落在桌子上，它為人物增添了圓潤和實在感。也許修道士們首先被所有細節都如實描繪而感到震撼，桌布上的盤子和衣物的褶皺。那時，像現在一樣，藝術品經常被外行人根據其逼真程度來評判。但這只能是第一反應。一旦他們充分欣賞了這種非凡的現實幻象，修道士們會轉向達文西呈現聖經故事的方式。這幅作品中沒有任何與同一主題的傳統再現相似的東西。在這些傳統版本中，使徒們被看作是安靜地坐在桌子前排成一排，只有猶大被隔離在一旁，而基督則冷靜地分發著聖餐。新的圖畫與這些畫作都截然不同。其中有戲劇性和興奮。達文西像他之前的喬托一樣，回到了聖經的文字，並努力想像當基督說：“我實在告訴你們，你們中間有一個要賣我”，他們非常傷心，每個人都對他說：“主啊，是我嗎？”(馬太福音 26:21-2)時的情景是什麼樣的。

聖約翰福音裡補充說：“耶穌所愛的門徒，靠著耶穌的胸，那一個(指耶穌所愛的門徒)向耶穌問，是誰出賣他(約翰福音 13:23-24)。正是這個問問和示意帶來了場景的動感。基督剛剛說了悲慘的話，站在他身邊的人因聽到這個啟示而驚恐地後退。有些人似乎在抗議他們的愛和無辜，其他人嚴肅地討論主可能指的是誰，還有些人似乎在等待他解釋他所說的內容。聖彼得是最急躁的，他沖向耶穌右邊的聖約翰。當他對聖約翰耳語時，無意中推著猶大向前。猶大並沒有被從其他人中分開，但他似乎孤立了。只有他沒有做出手勢和提問。他彎下身，懷疑或生氣地仰視，與基督

的身影形成了戲劇性的對比，基督坐在這個湍急的騷動中保持著平靜和順從。人不禁想知道第一批觀眾要多久才能意識到所有這些戲劇性動作是如何被控制的。儘管基督的話引起了興奮，但圖畫中並沒有混亂。十二使徒似乎相當自然地分為四組，每組三人，通過手勢和動作相互聯繫。在這種多樣性中有如此多的秩序，而在這種秩序中有如此多的多樣性，以至於人們永遠無法完全消耗運動和回應運動之間的和諧交互作用。也許只有當我們回想一下我們在描述波拉伊奧洛的《聖塞巴斯蒂安》(圖 167)時討論的問題時，我們才能完全欣賞到達文西在這種構圖中的成就。

我們記得，那個時代的藝術家如何努力將現實主義的要求與設計的要求相結合。我們記得波拉伊奧洛的解決這個問題的方式對我們來說是多麼僵硬和不自然的。達文西，比波拉伊奧洛小一點，似乎輕鬆地解決了這個問題。如果一時忘記場景代表的意義，人們仍然可以享受到由這些人物形成的美麗圖案。這種構圖似乎具有那種無憂無慮的平衡和和諧，這在哥特式畫作中也是如此，羅吉爾·範·德·韋登(Rogier van der Weyden)和波提切利(Botticelli)等藝術家都試圖為藝術重新捕捉這種和諧的氛圍，每個人都以自己的方式。但是達文西並不認為有必要為了滿足經典輪廓的要求而犧牲了繪畫的正確性或觀察的準確性。如果忘記構圖的美麗，突然之間我們會感到自己置身於一幅令人信服和引人注目的現實作品中，這與我們在馬薩喬或多納泰羅的作品中看到的作品一樣。而這個成就幾乎無法觸及到作品的真正偉大之處。因為在技術方面，如構圖和繪圖，我們必須欣賞達文西對人的行為和反應的深刻洞察力，以及使他能夠把場景呈現在我們眼前的想像力。一位目擊者告訴我們，他經常看到達文西在工作中的樣子，他會爬上腳手架，站在那裡整整一天，只是思考，不畫一筆。正是這種思考的結果，他留給了我們，即使在它的毀壞狀態下，《最後的晚餐》仍然是人類天才所創造的偉大奇跡之一。

還有另一幅達文西的作品，也許比《最後的晚餐》更著名，那就是一位名叫莉莎(Lisa)的佛羅倫斯女士的肖像，《蒙娜麗莎》(圖 187)。像達文西的“蒙娜麗莎”這樣的名聲對於一幅藝術作品來說並不是一種純粹的祝福。我們變得如此習慣看到它出現在明信片上，甚至廣告上，以至於我們很難以全新的眼光看待它，視它為一位真實的人描繪一位真實的血肉之軀。但是值得忘記我們所知道或相信我們所知道的有關這幅畫的資訊，並將其視為如果我們是第一批看到它的人的話。最先引人注目的是莉莎看起來多麼生動。她真的似乎在看著我們，而且有自己的想法。就像一個活生生的存在，她似乎在我們眼前改變，每次我們回來看她時都有些不同。即使在照片中，我們也會感受到這種奇怪的效果，但在巴黎羅浮宮的原作前面，它幾乎是令人不安的。有時她似乎在嘲笑我們，然後我們似乎在她的微笑中捕捉到一些像憂傷的東西。所有這一切聽起來都有些神秘，而事實確實如此；這是每一個偉大的藝術作品的效果。然而，達文西確實知道他是如何實現這種效果的，以及通過什麼方式。

這位偉大的自然觀察家比之前任何人都更瞭解我們如何使用我們的眼睛。他清楚地看到了一個問題，即自然的征服對藝術家提出了一個問題，這個問題和將正確

的繪畫與和諧的構圖相結合的問題一樣複雜。遵循馬薩喬的領導，義大利文藝復興四世紀的大師們的偉大作品有一個共同點：他們的人物看起來有些剛硬和粗糙，幾乎像木偶。奇怪的是，這顯然不是耐心不足或知識不足所造成的效果。在模仿自然方面，沒有人比范·艾克(圖 154)更有耐心；在正確的繪畫和遠近法方面，沒有人比曼捷尼亞(圖 164)更瞭解。然而，儘管他們對自然的呈現具有宏偉和令人印象深刻的特點，但他們的人物看起來更像雕像而不是活生生的生物。原因可能是，我們越是認真地逐行逐細節地複製一個人物，我們就越難以想像它真正曾經移動和呼吸過。它看起來好像畫家突然對它下了一個咒語，迫使它永遠站在那裡，就像《睡美人》中的人們一樣。藝術家們曾試圖通過各種方式解決這個困難。



圖 185 達文西(Leonardo DA Vinci)的解剖學草，1510。



圖 186 達文西：最後的晚餐，米蘭聖瑪麗亞德拉澤修道院的壁畫。1495 至 1498 繪製。



圖 187 達文西：蒙娜麗莎。約 1502 繪。



圖 188 基蘭達奧(Ghirlandaio)：聖母誕生。佛羅倫薩聖瑪麗亞諾維拉教堂的壁畫，1491。

例如，波提切利(圖 168)曾試圖在他的畫中強調人物的飄逸髮絲和飄揚的衣物，以使它們的輪廓看起來不那麼僵硬。但只有達文西找到了這個問題的真正解決方案。畫家必須留給觀者一些猜測的空間。如果輪廓不是那麼明確，如果形狀留有一些模糊，就好像消失在陰影中一樣，這種乾燥和僵硬的印象將被避免。這就是達文西的著名發明，義大利人稱之為“sfumato”，即模糊的輪廓和柔和的色彩，使一個形狀可以與另一個形狀融合，並始終給我們的想像力留下一些東西。如果我們現在回到“蒙娜麗莎”，我們可以理解它神秘效果的一些內容。我們看到達文西極富深思熟慮地使用了他的“sfumato”的手段。每個曾嘗試過畫一張臉或塗鴉的人都知道，我們所謂的表情主要在兩個特徵中：嘴角和眼角。現在正是這些部位達文西有意模糊，讓它們融入柔和的陰影中。這就是為什麼我們永遠不太確定蒙娜麗莎真正是以什麼心情看著我們的。她的表情似乎總是在我們眼前閃縮不定。當然，這不僅僅是模糊性所產生的效果。

背後還有更多，達文西做了一個非常大膽的事情，也許只有他這樣精湛的大師才能冒險嘗試。如果我們仔細觀察這幅畫，會發現兩側不完全相符。這在背景中的奇幻夢境中最明顯。左側的地平線似乎比右側的低得多。因此，當我們專注於圖片的左側時，這個女人看起來似乎更高或更挺拔，而如果我們專注於右側，她的臉也似乎隨著位置的變化而變化，因為即使在這裡，兩側也不完全相符。但是，即使有所有這些精心設計的技巧，如果達文西不知道自己能走多遠，如果他沒有通過對活肉的幾乎奇蹟般的呈現來平衡他對自然的大膽偏離，那麼他可能只會製作出一個聰明的戲法，而不是一個偉大的藝術品。看看他是如何塑造手部或帶有細微皺摺的袖子的方式。達文西可以像他的前輩一樣，在對自然的耐心觀察方面一絲不苟。只是他不再僅僅是自然的忠實僕人。很久以前，在遙遠的過去，人們曾崇敬地看待肖像，因為他們認為，在保存相似之處的同時，藝術家還可以保存所描繪的人的靈魂。現在，偉大的科學家達文西實現了這些早期圖像製作者的一些夢想和恐懼。他知道如何施展魔法筆，將生命注入他的色彩中。第二位偉大的佛羅倫斯畫家，使義大利 16 世紀的藝術如此著名的是米開朗基羅·布奧納羅蒂(1475-1564)。

米開朗基羅比達文西小 23 歲，比他多活了 45 年。在他漫長的一生中，他目睹了藝術家的地位發生了完全的變化。在某種程度上，正是他自己引起了這種變化。在他年輕時，米開朗基羅像其他手藝人一樣接受了培訓。作為一個十三歲的男孩，他在一位優秀的晚期文藝復興佛羅倫斯領先畫家多梅尼科·吉蘭達納喬(1449-94)的繁忙工作室裡學徒工作了三年。吉蘭達納喬是那些作品更多地反映了當時豐富多彩生活的大師之一，而不是因為其優秀的藝術成就而受到喜愛。他知道如何愉快地講述神聖的故事，好像它剛剛發生在他的贊助者、美第奇圈中的富有的佛羅倫斯市民中。圖 188 代表了聖母瑪麗亞的誕生，我們看到她的母親聖安妮的親戚前來拜訪並祝賀她。我們看到了 15 世紀晚期時尚公寓，並見證了社會上富有的女士的正式訪問。吉蘭達納喬證明他知道如何有效地安排他的團體，並為眼睛帶來愉悅。他表明

他與他的同代人對古代藝術主題的口味相同，因為他特別關心在房間的背景中以古典方式描繪的舞蹈兒童的浮雕。在他的工作室裡，年輕的米開朗基羅肯定可以學到這個行業的所有技術巧妙，包括壁畫的技巧，以及繪畫的基礎知識。但據我們所知，米開朗基羅並不喜歡在這個成功的畫家公司度過的日子。他對藝術的想法不同。他不像取得吉蘭達納喬那種輕鬆的方式，而是出去研究過去偉大大師的作品，如喬托、馬薩喬、多納泰羅，以及他可以在美第奇收藏中看到的希臘和羅馬雕塑家的作品。他試圖深入瞭解古代雕塑家的秘密，他們知道如何以所有肌肉和筋腱呈現美麗的人體在運動中。和達文西一樣，他不滿足於從古代雕塑中間接地學習解剖學的規律。

他對人體解剖進行了自己的研究，解剖了屍體，並從模型中繪畫，直到人體似乎對他不再有任何秘密。但與達文西不同，對於達文西來說，人只是大自然眾多迷人謎題中的一個，米開朗基羅則以難以置信的專注力來努力掌握這個問題，而且要完全掌握它。他的專注力和記憶力必定非常傑出，以至於很快他找不到任何姿勢和動作是難以繪畫的。事實上，困難似乎只會吸引他。許多偉大的 15 世紀畫家可能會因為害怕無法真實地描繪出這些態度和角度而猶豫不前，但這些態度和角度只會激發他的藝術野心，很快就傳言說，這位年輕的藝術家不僅能與古典古代著名大師相媲美，甚至超越他們。如今，當年輕藝術家在藝術學校學習解剖學、裸體、透視和所有繪畫技巧數年，當許多不雄心勃勃的體育記者或海報畫家可能已經習得了從各個角度繪畫人物的技能時，我們可能不容易理解米開朗基羅純粹的技巧和知識在他那個時代所引起的巨大敬佩。當他 30 歲時，他被普遍承認是當時傑出的大師之一，以自己的方式堪比達文西的天才。

佛羅倫斯市以委託他和達文西分別在市政廳大會議廳的一面牆上繪畫佛羅倫斯歷史的一個場面來表彰他們。當這兩位巨匠爭奪榮譽時，藝術史上出現了一個戲劇性的時刻，而整個佛羅倫斯都興奮地關注著他們的素描和準備過程。不幸的是，這些作品從未完成。米開朗基羅接到一個更加激起他熱情的召喚。教皇朱利葉二世希望他前往羅馬，為他建造一座堪稱基督教領袖的紀念碑的墳墓。我們聽說過這位偉大而無情的教會統治者的雄心勃勃計劃，不難想像米開朗基羅一定會如何著迷地為一個擁有實現最大膽計劃的資源和意願的人工作。在教皇的允許下，他立刻前往著名的卡拉拉大理石採石場，選擇為巨大的陵墓雕刻選擇的大理石塊。這位年輕的藝術家被這些大理石岩石的景象所震撼，它們似乎在等待著他的鑿子將它們變成世界從未見過的雕像。他在採石場呆了六個多月，購買、選擇和拒絕，他的頭腦充滿了形象。他想要將這些石頭中的形象釋放出來。但是，當他回來開始工作時，他很快就發現教皇對這個偉大企業的热情明顯減退。今天我們知道，教皇感到尷尬的主要原因之一是他的陵墓計劃與他更親愛的心願之一發生了衝突：新聖伯多祿大教堂的計劃。因為墓地原本是設計在舊建築物中的，如果要拆除舊建築，那麼陵墓該放在哪裡呢？米開朗基羅在無盡的失望中懷疑不同的原因。他嗅到陰謀，甚至擔心他的競爭對手，特別是新聖伯多祿大教堂的建築師布拉馬特，想要毒死他。在恐懼和憤

怒中，他離開了羅馬前往佛羅倫斯，並給教皇寫了一封粗魯的信，說如果他想要他，可以去找他。

這一事件中最引人注目的是教皇沒有發火，而是開始與佛羅倫斯市首腦進行正式談判，說服這位年輕雕塑家返回。所有相關方似乎都同意，這位年輕藝術家的動向和計劃與任何國家機密一樣重要。佛羅倫斯人甚至擔心，如果他們繼續庇護他，教皇可能會對他們不利。佛羅倫斯市首腦因此說服米開朗基羅返回朱利葉二世的服務，並給了他一封推薦信，信中說他的藝術在整個義大利乃至整個世界都無與倫比，只要他得到善意的對待，「他將完成會使整個世界感到驚訝的事情」。因為一次外交便凸顯出事實。當米開朗基羅返回羅馬時，教皇讓他接受了另一個委託。梵蒂岡有一座教皇斯克斯圖斯四世建造的教堂，因此被稱為斯克斯圖斯教堂。這座教堂的牆壁曾由前一代最著名的畫家，如波提切利、吉爾蘭達約等人裝飾過。但拱頂仍然空白。教皇建議米開朗基羅來繪畫它。米開朗基羅竭力回避這項任務。他說他真的不是一名畫家，而是一名雕塑家。他相信這個毫無回報的任務是通過他的敵人的陰謀安排給他的。當教皇堅持不讓步時，他開始制定一個謙遜的方案，包括十二個使徒在壁龕中，並聘請來自佛羅倫斯的助手來幫助他繪畫。但突然間，他將自己關在教堂裡，不讓任何人接近他，並開始獨自在薩比尼教堂的腳手架上工作，這個計劃從一揭示出來的那一刻起確實一直「使整個世界感到驚訝」。

對於一個普通凡人來說，很難想像一個人在教皇教堂的腳手架上孤獨工作四年內取得米開朗基羅的成就。單單是一個人在這個教堂的天花板上繪畫這個巨大的壁畫，詳細準備和描繪場景，然後將它們轉移到牆上的身體負擔就已經令人驚嘆。米開朗基羅必須仰臥在地上，仰望著繪畫。事實上，他變得如此習慣於這個狹窄的姿勢，以至於即使在那段時期收到一封信，他也必須將信放在頭上，向後彎曲以閱讀它。但是一個人在不受幫助的情況下覆蓋這個廣闊的空間的身體負擔與智慧和藝術成就相比微不足道。無窮無盡的新發明、在每個細節中的無過的執行力，以及米開朗基羅向後來者展示的願景的偉大，都為人類提供了一個全新的天才力量的想法。

這個巨大作品的細節插圖經常可以見到，人們永遠無法看夠。但當一步進教堂時，整體給人的印象仍然非常不同於你可能看過的所有照片的總和。這座教堂類似於一個非常大而高的大會堂，頂部有一個淺拱頂。在牆上的高處，我們看到了一排繪畫，描繪了摩西和基督的故事，採用了米開朗基羅的前輩傳統方式。但當我們抬頭看時，我們似乎進入了一個不同的世界。這是一個超越人類尺度的世界。在教堂兩側的五個窗戶之間上升的拱頂上，米開朗基羅放置了舊約聖經中對猶太人講述未來彌賽亞的先知的巨大形象，這些形象與根據古老傳統預言基督將來到教外之民的西比爾交替出現。他將他們畫成強大的男人和女人，深思熟慮地坐著，閱讀、寫作、辯論，或者彷彿在傾聽一種內在的聲音。在這些超過生命大小的人物之間，在天花板上的正中央，他繪畫了創世記和挪亞的故事。但好像這個巨大的任務並未滿足他創造不斷更新圖像的渴望，他在這些圖片之間的框架中填滿了一大群人物，其中一些像雕像，其他人像是超自然美麗的年輕人，手持花環和飾牌，上面還有更多

的故事。而且，這只是中央部分。此外，在拱頂和直接下方，他繪畫了無盡的一系列男女，無窮變化——就像在福音書中列舉的基督的祖先一樣。

當我們看到這麼多圖像的財富在照片複製品中時，我們可能會懷疑整個天花板看起來是否會擁擠和不平衡。當人們走進西斯廷教堂時，最大的驚喜之一就是發現，如果我們將它僅僅視為一個卓越的裝飾品，天花板看起來是多麼簡單和和諧——它的色彩方案是多麼柔和和節制，整個佈局是多麼清晰。

在圖 189 上所展示的只是整個作品的一小部分，可以說是整個天花板上的一個區域。一側有先知但以理，他拿著一本巨大的書，一個小男孩支撐在他的膝蓋上，然後轉過身去記下他所讀的內容。在對面，有一位“波斯”西比爾，一位身穿東方服飾的老婦人，將書靠近眼睛——同樣專注於她對聖經文本的研究。他們坐在的大理石座位上裝飾著玩耍的孩子的雕像，而在他們上方，每側各有兩位裸體的人們正在歡快地綁著吊牌到天花板上。這些令人驚訝的人物展示了米開朗基羅在任何位置和任何角度上繪畫人體的全部技巧。他們是年輕的運動員，肌肉發達得令人驚歎，扭曲和轉動著，但總是保持優雅。在天花板上有不少於二十個這樣的人物，每一個都比前一個更優秀，毫無疑問，許多在卡拉拉大理石中即將實現的想法現在湧入了米開朗基羅的腦海，當他繪畫西斯廷天花板時。我們可以感受到他享受自己驚人的技巧，以及他的失望和憤怒，因為被迫停止使用他喜愛的材料工作，更激勵著他向他的敵人，無論是真實的還是被懷疑的，證明，如果他們逼迫他繪畫——好吧，他會向他們展示！

我們知道米開朗基羅是多麼仔細地研究每個細節，以及如何在繪圖中準備每個人物。圖 190 展示了他的素描本中的一頁，他在其中研究了一位西比爾模特的形象。我們看到了肌肉之間的相互作用，這是自希臘大師以來沒有人觀察和描繪過的。但是，如果他在這些著名的“裸體”中證明瞭自己是無與倫比的技巧大師，那麼在構圖的中心形式中，他證明自己不僅僅是如此。在那裡，我們看到主用有力的手勢呼喚出植物、天體、動物生命和人類。幾乎可以說，上帝之父的形象——就像它在世代之間的藝術家和甚至普通人的思維中一樣，也許他們甚至從未聽說過米開朗基羅的名字——是通過直接和間接的影響而形成和塑造的，米開朗基羅在其中以創造行動來說明瞭偉大的畫面。也許其中最著名和最引人注目的之一就是在其中一個大區域上描繪了亞當的創造(圖 191)。在米開朗基羅之前，藝術家已經畫過亞當躺在地上，只需輕輕觸摸上帝的手就能呼喚他過來，但是他們中沒有一個人能夠表現出創造的神秘偉大，如此簡單和有力。在畫面中沒有什麼能夠分散我們對主題的注意力。亞當躺在地上，以符合第一個人的活力和美麗；從另一邊，上帝之父正在接近，由他的天使抬著和支撐著，裹在寬大而威嚴的披風中，像一塊被風吹動的帆，暗示著他在虛空中輕鬆和迅猛地飄過的速度。當他伸出手，甚至沒有觸碰到亞當的手指，我們幾乎可以看到第一個人像是從深沉的睡眠中醒來，凝視著他造物主的慈父面孔。米開朗基羅以這種方式將神聖之手的觸摸變成了圖畫的中心和焦點，並通過這種創造的手勢，使我們看到了全能的概念。

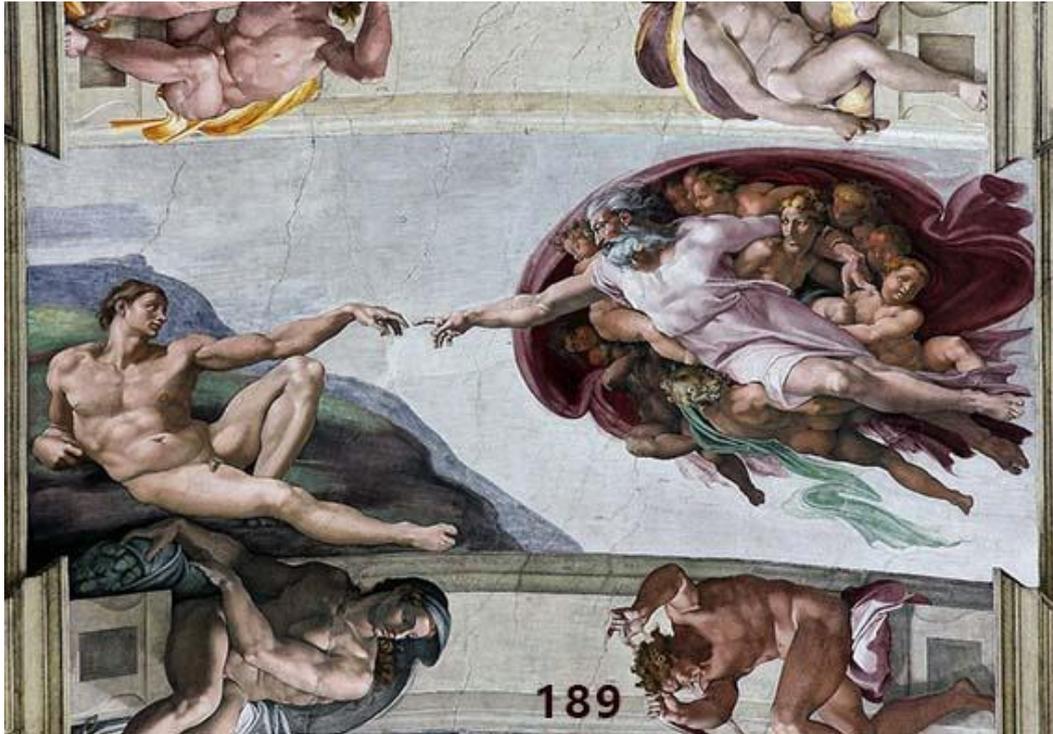


圖 189 米開朗基羅 (Michelangelo)：梵蒂岡西斯汀教堂天花板繪畫，1508 至 1512。

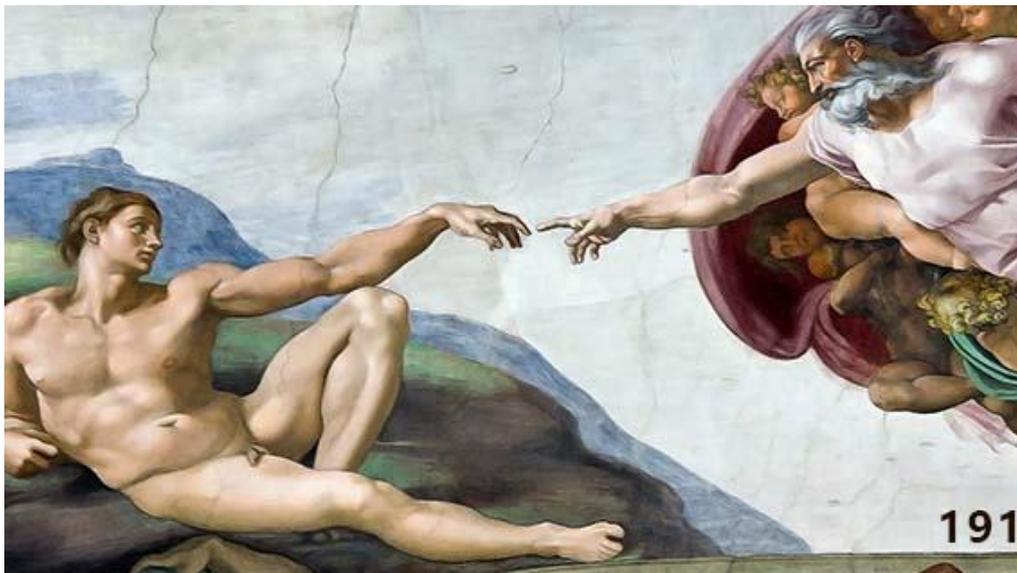


圖 190 米開朗基羅：西斯汀教堂天花板上畫作的草圖。

圖 192 米開朗基羅：垂死的奴隸，約 1516 為教皇尤利烏斯二世的陵墓而製作的大理石雕像。

圖 191 米開朗基羅：亞當的創造。圖 189 的局部放大。

米開朗基羅在 1512 年完成了他在西斯廷教堂的偉大工作後，急切地回到了他的大理石區塊，繼續製作朱利斯二世的陵墓。他原本打算用一些雕像來裝飾它，就像他在羅馬紀念碑上看到的那樣——儘管很可能他計劃為這些雕像賦予象徵意義。其中之一就是圖 192 上的“垂死的奴隸”。

如果有人認為在教堂的巨大努力之後，米開朗基羅的想像力已經枯竭，那麼他很快就會被證明是錯的。因為當他回到他所熱愛的材料時，他的能力似乎比以往更強。在“亞當”中，米開朗基羅已經描繪了生命進入一個充滿活力的年輕人的美麗身體的時刻，而在“垂死的奴隸”中，他選擇了生命即將消逝，身體正在遵循死亡物質的法則的時刻。在最後的放鬆和解脫時刻，這種姿態和順從的姿態中有無法言喻的美麗。當我們在巴黎的羅浮宮面前站著時，很難把這件作品想像成一個冷冰冰和無生命的石像。

這似乎在我們眼前移動，但仍然保持靜止。這可能是米開朗基羅追求的效果之一。這是自從以來一直受到讚美的他藝術的一個秘密，即使他讓他的人物的身體在激烈的運動中扭曲和轉動，他們的輪廓始終保持著堅固、簡單和寧靜。其原因在於，從一開始，米開朗基羅總是試圖將他的人物構想成隱藏在他正在工作的大理石塊中；作為一名雕塑家，他設定給自己的任務只是去除覆蓋在它們上面的石頭。因此，大理石塊的簡單形狀總是反映在雕像的輪廓中，並以一個清晰的設計將它們結合在一起，無論身體有多少運動。

如果米開朗基羅在朱利葉斯二世召喚他來羅馬時已經很有名望，那麼在完成這些作品之後，他的名聲就成為了一位藝術家從未享受過的東西。但是，這種巨大的名聲開始成為他的一種詛咒：因為他從來沒有被允許完成他年輕時的夢想——朱利葉斯二世的陵墓。當朱利葉斯去世時，另一位元教皇需要當時最著名的藝術家的服務，每一位接替的教皇似乎都比前任更渴望將自己的名字與米開朗基羅的名字聯繫在一起。然而，當王子和教皇們相互競價以獲得這位年老的大師的服務時，他似乎越來越封閉於自己，並對自己的標準變得更加嚴格。

他寫的詩表明他對於自己的藝術是否有罪感到困惑，而他的信件清楚地表明，他在世界的尊敬越來越高時，變得越來越痛苦和困難。他不僅受到讚美，還因他的脾氣而受到恐懼，他對高低不饒恕。毫無疑問，他對自己的社會地位非常自覺，這與他年輕時的記憶完全不同。事實上，當他七十七歲時，他曾經斥責一位同胞，因為他給他寫信時稱呼他為“雕塑家米開朗基羅”。他寫道：“告訴他，不要把信寄給雕塑家米開朗基羅，因為在這裡我只被稱為米開朗基羅·布奧納羅蒂...我從來不是畫家或雕塑家，也就是說從來沒有開過店...儘管我曾經服侍教皇，但這是在被迫的情況下。”他對這種驕傲的獨立感有多真誠，最好的證明是他拒絕為他晚年的最後一項偉大工程收費：完成他一度的敵人布拉曼特(Bramante)的工作——聖彼得大教堂的圓頂。這位年邁的大師將這項工作視為對上帝更大的榮耀的一種服務，不應受到世俗利潤的污染。當它在羅馬市上升時，似乎由雙柱的環支撐，並以其乾淨的崇高輪廓高聳入空中，它作為這位被他的同代人稱為“神聖”的奇特藝術家精神的合適紀念碑。

當米開朗基羅和達文西在1504年在佛羅倫斯互相競爭時，一位年輕的畫家從烏爾比諾(Urbino)這個小城市來到那裡，烏姆布裡亞省。他是拉斐爾·桑蒂(Raphael Santi, 1483-1520)，曾在“烏姆布裡亞”學派的領袖皮耶特羅·佩魯吉諾(Pietro

Perugino, 1446-1523)的工作室中做出有前途的工作。像米開朗基羅的老師吉爾蘭達約(Ghirlandajo)和達文西的老師 Verrocchio 一樣，拉斐爾的老師佩魯吉諾也屬於高度成功的藝術家一代，他們需要大量技術嫻熟的學徒來幫助他們完成接受的許多委託。佩魯吉諾是那些在畫聖壇畫上表現出甜美和虔誠方式的大師之一，這種方式受到廣泛尊敬。早期的四百年畫家所努力解決的問題對他來說已經不再困難。至少，他的一些最成功的作品表明，他知道如何在不破壞設計平衡的情況下實現深度感，並且他已經學會了如何處理達文西的“sfumato(暈塗法、漸隱法、朦朧法)”，以避免讓他的人物看起來嚴厲和僵硬。圖 193 是一幅獻給聖伯納德的壇畫。聖人從他的書中抬起頭，看到聖母站在他面前。這個佈局幾乎不能更簡單了——然而，這個幾乎對稱的佈局中沒有什麼僵硬或勉強。這些人物被分佈成一個和諧的構圖，每一個人都以平靜和輕鬆的方式移動。的確，佩魯吉諾以某種代價實現了這種美麗的和諧。他犧牲了四百年大師們如何熱情地追求的自然忠實再現。如果我們看佩魯吉諾的天使，我們會發現他們多多少少都遵循同一類型。這是佩魯吉諾在他的畫作中發明並應用了多種變化的美麗類型。當我們看到他的作品太多時，我們可能會厭倦他的設備，但是他的畫作並不是要並排在畫廊中一起看的。單個地看，他的一些最好的作品讓我們窺見了一個比我們自己更寧靜、更和諧的世界。



圖 193 佩魯吉諾(PERUGINO)：聖母顯現給聖伯納德。祭壇畫。約 1490。



圖 194 拉斐爾(Raphael)：利奧十世(麥地奇)與兩名樞機主教。約 1518。

正是在這種氛圍中，年輕的拉斐爾長大，他很快就掌握並吸收了他老師的方式。當他來到佛羅倫斯時，他面臨了一個激動人心的挑戰。達文西和米開朗基羅，一位比他大三十一歲，另一位比他大八歲，正在建立藝術的新標準，這是沒有人曾夢想過的。其他年輕藝術家可能會因這些巨人的聲譽而感到氣餒。但拉斐爾不是這樣的。他決心學習。他必須知道在某些方面他處於不利地位。他既不擁有達文西的廣泛知識，也不擁有米開朗基羅的力量。但是，當這兩位天才對普通人來說難以相

處，不可預測且不易捉摸時，拉斐爾的性情甜美，這將使他贏得有影響力的贊助者。此外，他可以工作，他也會工作，直到他趕上了年長的大師們。

拉斐爾的偉大畫作看起來如此毫不費力，以至於人們通常不會將它們與辛苦和不懈的工作聯繫在一起。對許多人來說，他只是那位以甜美聖母聞名的畫家，這些作品已經如此著名，以至於幾乎不能再被當作畫作來欣賞。對於拉斐爾對聖母的遠見，後代已經採納了，就像米開朗基羅對上帝的概念一樣。我們在不起眼的房間裡看到這些作品的廉價複製品，我們往往會得出結論，這樣具有普遍吸引力的畫作肯定有點“顯而易見”。事實上，它們表面上的簡單是深思熟慮、精心策劃和巨大藝術智慧的結果。像拉斐爾的“大公國聖母”(圖 196)這樣的畫作確實在某種意義上是“古典的”，因為它像費迪亞斯(Pheidias)和普拉克西特利斯(Praxiteles)的作品一樣，已經作為完美的標準服務了無數代人。它不需要解釋。在這方面，它確實是“顯而易見的”。但是，如果我們將它與之前的無數相同主題的表現相比較，我們會感到它們一直在尋找拉斐爾已經達到的簡單。我們可以看出拉斐爾受到佩魯吉諾畫作中平靜美麗的影響，但老師的相對空洞的規則性和學生的生命豐富之間有多大的區別！聖母的臉部建模和淡入陰影的方式，拉斐爾使我們感受到被自由流動的斗篷包裹的身體的體積，她牢固而溫柔地托住和支撐著基督孩子的方式——所有這些都有助於完美平衡的效果。我們感到，改變最細微的細節將破壞整個和諧。然而，這種組合既不會緊張也不會複雜。它看起來似乎不能是其他樣子的，似乎從時間的開始就一直存在著。

拉斐爾在佛羅倫斯待了一些年後，前往羅馬。他可能在 1508 年抵達，就在米開朗基羅剛開始繪製西斯廷天頂的時候。朱利烏斯二世很快也為這位年輕和和藹可親的藝術家找到了工作。他請他裝飾梵蒂岡不同房間的牆壁，這些房間以斯坦茲(Stanze)的名稱而聞名。拉斐爾在這些房間的牆壁和天花板上展現了他完美設計和平衡構圖的技巧。要欣賞這些作品的完美之處，必須在房間裡花一些時間，感受整個計劃的和諧和多樣性，其中運動對運動，形式對形式。當從它們的環境中移出並縮小尺寸時，它們往往顯得冷淡，因為個別的人物，當我們面對壁畫時，是與我們同等大小的，容易被團體吸收。反之，當被取出來作為“細節”的插圖時，這些人物失去了他們的主要功能之一——成為整個設計優雅旋律的一部分。

這對一幅較小的壁畫(圖 197)適用，拉斐爾在富有的銀行家阿戈斯蒂諾·奇吉(現在稱為法爾內西納)的別墅中繪製。他選擇了佛羅倫斯詩人安傑洛·波利齊亞諾詩中的一節，這也曾激發了波提切利的“維納斯的誕生”。這些詩描述了笨拙的巨人波利腓摩斯如何向美麗的海仙加拉忒亞唱情歌，以及她如何乘坐由兩隻海豚拉的戰車穿越波浪，嘲笑他的粗野歌曲，同時其他海神和仙女的快樂團隊圍繞著她。拉斐爾的壁畫展示了加拉忒亞和她的歡樂同伴。巨人的形象將出現在大廳的其他地方。無論人們多長時間欣賞這幅可愛和歡樂的畫作，他們總是能在其豐富而複雜的構圖中發現新的美麗之處。每個人物似乎都對應著另一個人物，每個動作都回答著對應的動作。首先，小男孩拿著愛神的弓和箭，瞄準海仙的心臟：不僅左右兩邊的孩子回應

著對方的動作，遊在戰車旁邊的男孩也對畫面頂部飛翔的男孩做出了回應。同樣，看似在“圍繞”女神的海神小組也是如此。邊緣上有兩個吹著他們的海貝殼，前後都在互相戀愛。但更令人嘆為觀止的是，所有這些不同的動作都以某種方式反映並融入加拉忒亞自己的形象中。她的戰車曾從左到右行駛，她的面紗被風吹得向後飄，但聽到奇怪的情歌，她轉過頭微笑，畫面中所有的線條，從愛神的箭到她握住的韁繩，都匯聚在她美麗的臉龐上，正好位於畫面的中心(圖 195)。通過這些藝術手段，拉斐爾實現了畫面的持續運動，而不讓它變得不安寧或不平衡。正是因為他在安排他的人物方面的卓越掌握，以及在構圖方面的嫺熟技巧，使藝術家們自那時以來一直欽佩拉斐爾。正如米開朗基羅被發現已經達到了對人體的掌握的最高峰一樣，拉斐爾被認為已經實現了年長一輩藝術家們努力追求的目標：自由移動的人物的完美和和諧構圖。

拉斐爾作品中另一個受到同代人和後代人欽佩的品質是他的人物純粹的美麗。當拉斐爾完成“加拉忒亞”時，一位朝臣問他在世界上哪裡找到了如此美麗的模特。他回答說，他沒有複製任何特定的模特，而是遵循了他心中形成的“某種想法”。在某種程度上，拉斐爾，像他的老師佩魯吉諾一樣，放棄了對自然的忠實描繪，這是許多文藝復興時期藝術家的抱負。他故意使用一種想像中的規則美的類型。如果我們回顧普拉克西特利斯時代(圖 62)，我們會記得我們稱之為“理想”美的美是如何由繪畫中的原型形式慢慢趨近於自然而來的。現在這個過程被顛倒過來了。藝術家們試圖將自然接近到他們在看古典雕塑時形成的美的觀念——他們“理想化”了模特。這種傾向並不是沒有危險的，因為如果藝術家故意“改進”自然，他的作品可能很容易顯得做作或無味。但如果我們再次看看拉斐爾的作品，我們會發現，至少他可以在結果中進行理想化，而不損害其生命力和真誠。加拉忒亞的美麗中沒有任何原型或計算。她是一個更明亮的愛和美的世界的居民——這個世界是十六世紀義大利的崇拜者看到的古典世界。



圖 197 拉斐爾：仙女加拉忒亞。羅馬法爾內西納別墅的壁畫，約 1514。



圖 196 拉斐爾：聖母與子。約 1505。佛羅倫斯，皮蒂宮。

當拉斐爾在他三十七歲生日時去世，幾乎和莫札特一樣年輕，他在短暫的一生中充滿了令人驚嘆的多樣藝術成就和興趣。像米開朗基羅一樣，他設計建築並研究羅馬的遺址。他不僅是一位偉大的肖像畫家(圖 194)，還是一位大型壁畫畫家，由於他是一位愛社交的人，所以教廷高級官員和學者們都把他當作朋友。甚至有人傳言說他可能會被封為樞機主教。當他於 1520 年春季去世，留下他忙碌的工作室成了孤兒時，他所處時代中最著名的學者之一，樞機主教本博，為他在羅馬萬神殿的墳墓寫下了墓誌銘：

這是拉斐爾的墓，他在世時，他使大自然害怕被他征服，而當他去世時，大自然也跟著死去。



圖 198 拉斐爾工作室的壁畫和裝飾，約 1518 製作的石膏浮雕。