

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

世界近代前期艺术史

 **eBOOK**  
内部资料 非卖品

## 内 容 提 要

公元 15 世纪至 16 世纪中叶，欧亚大陆出现了资本主义生产关系，“文艺复兴”运动的深入发展，开辟了世界近代史的新纪元。本书即以这一断代为背景，并在继承前人成果，吸取新的研究资料的基础上，对于意大利、尼德兰、德国、西班牙、法国、英国等文艺复兴艺术，明代八朝的中国传统艺术，日本的世俗美术，印度的莫卧儿王朝艺术，以及印加帝国艺术和贝宁艺术等等，都进行了整体性、学术性的文化思考和史学阐述，客观地反映出改革开放以来艺术史学最新的科研水准。全书史论结合且以史为主，内容丰富且格调清新，文字生动且立论公允，是一部集学术性、可读性于一身的艺术史学专著。

## 一、概述

公元 15 世纪至 16 世纪中叶，欧亚大陆出现了资本主义的生产关系，南欧和中欧的人文主义运动已成燎原之势，及至 17 世纪中叶资产阶级革命的开始，人类社会历史发展的新纪元已被开通。公元 1453 年至 1600 年前后，正是文艺复兴运动高潮叠起的年代，一些国家的市民阶层，相继打起了“文艺复兴”和“人文主义”的旗帜，唤醒人们展开了讨伐宗教神学和封建制度的社会斗争，激荡出许多惊天动地的英雄业绩。此时，东方的一些封建帝国均已呈现出衰落之势，反抗封建宗法关系的思想文化浪潮也是此伏彼起，汇入了世界近代前期社会变革的滚滚洪流，冲击着封建主义中央集权制度的社会基础。资本主义生产关系的出现，人文主义运动和早期民主意识的觉醒，标志着人类社会已经步入了质变性的历史转折关头。在这个伟大的历史时代，具有革新精神的文化艺术巨匠层出不穷，反映世俗情感的艺术杰作大量涌现，形成了人类历史上一个光芒四射的艺术时代。

### 1. 世界近代前期艺术发展的进程

世界近代前期艺术的形成，缘于意大利的文艺复兴运动。

意大利是地中海北岸、欧洲南部的亚平宁半岛上的一个沿海国家。这里是欧亚非三大洲的交通枢纽。公元 12 至 13 世纪，十字军远征疏通了地中海沿岸各国的贸易通道，意大利凭借着自然地理条件的优越，操纵了西欧与东方的贸易往来。佛罗伦萨、威尼斯等滨海城市涌现出大量的工场手工业作坊，形成了为数众多的市民阶层，反映新型生产关系的市民世俗文化也开始生成。城市的兴起，工商业的繁荣，推动着资本主义原始积累的增长。这种注重物质利益和个人价值的社会力量，显然是对宗教禁欲主义和封建贵族制度的反叛，招致了宗教势力和封建王朝的疯狂围剿，从而激发了市民阶层更为强烈的反抗。进入 14 世纪后，意大利出现了独立的城市共和国，并成为历史上第一个反抗封建制度的战斗堡垒。在强大的敌对势力面前，新兴的资产阶级并不懦弱，他们借助古希腊罗马文化中的人文主义内容，打起了“古典文化再生”的旗号，热情地传播以人性反对神性、以人道反对神道、以人权反对神权，肯定人的价值、肯定世俗生活、肯定私有财产，追求人身自由和个性解放的人文主义思想，掀起了风起云涌的文艺复兴运动，推动着自然科学、社会科学、文化艺术等社会领域涌现出成批的“巨人”以及背叛上帝、蔑视王权、宣扬民主、歌颂自由的累累硕果来，荡涤了以神为中心的黑暗世界，将欧洲推进到历史发展的重大转折关头，跨入了近代社会发展的崭新阶段。因此，文艺复兴运动的实质，并不是所谓“古典文化的再生”，而是反抗封建制度、宣扬民主精神的资产阶级新文化的新生。

在这个急剧变革、巨人如潮和热衷于创造的火热年代里，意大利、尼德兰、德国、西班牙、法国、英国等地的艺术家们，经过了各自的发育阶段，迎来了 16 世纪中叶前后的文艺复兴艺术的全面高涨。达·芬奇、米开朗基罗、拉斐尔、提香、丢勒、莎士比亚等艺术大师，运用现实主义的创作法则，尽情地宏扬人的价值和民主思想，揭露了中世纪的腐朽

和没落，宣告了宗教统治和贵族制度的破败，展现了资本主义前夜各种社会力量的冲突，昭示了个性解放和人身自由、砸烂封建枷锁和神权桎梏的迫切，创造出前所未有的建筑、绘画、雕塑、戏剧等人间奇迹来，进而又深深地推动着文艺复兴运动的传播和发展。16世纪末，文艺复兴艺术出现了衰退现象，经过了一个低落的时期，便转向了巴洛克艺术。

在西方社会急剧变革之时，亚洲各民族也出现了不同程度的手工业发展和资本主义生产关系的萌芽。繁荣的城市经济和市民阶层的活跃，加速了民间艺术和世俗美术的发展。但东方国家仍维系着日益衰落的封建制度，艺术家们在古老传统的基础上进行着不懈地探索，民间艺术以绝对的优势空前繁盛起来，皇家艺术则在中央集权的指挥棒下，产生出类似宫廷建筑那样的惊世之作。这种状况在明清之际的中国最为典型，深受中国文化影响的日本则进入了世俗美术的时代，古老的印度王国也从中世纪的偶像崇拜转向了人间世界。及至整个人类，在三大文化圈的领地上，都吹荡着艺术创造的新风，取得了不同凡响的艺术成就。

## 2. 世界近代前期的艺术成就

公元15世纪中叶至16世纪末，整个艺术世界硕果累累，欧洲的文艺复兴艺术，中国的明代艺术、日本的世俗美术、印度的莫卧儿王朝艺术、非洲的贝宁艺术，美洲的印加艺术，都取得了划时代的成就。文艺复兴盛期的艺术，集中表现在绘画、雕塑、建筑和戏剧方面。在地域上以意大利、尼德兰、德国、西班牙、法国和英国最为突出。明代艺术的成就，重在书法、绘画、雕塑、建筑和戏剧方面。日本和印度在绘画上别开生面，贝宁的青铜雕刻精妙绝伦，印加的建筑艺术独树一帜。

### （1）意大利文艺复兴美术

意大利是文艺复兴的发祥地，其发端可上溯到13至14世纪之交。到了15世纪，便进入了文艺复兴美术的早期阶段，佛罗伦萨是当时美术创作的大本营。乔托、多那泰罗、波提切利等几代艺术家主导的佛罗伦萨画派所创立的现实主义美学原则，决定了意大利艺术发展的道路。佛罗伦萨大教堂的建成，被称为“文艺复兴艺术的报春花”，标志着文艺复兴美术史的开始。

公元15世纪末至16世纪中叶，是意大利文艺复兴运动的全盛时期。此时，罗马在政治、经济、文化的发展上，取代了佛罗伦萨的中心地位。教皇为了重新确立基督世界的统治地位，挥金重建罗马，引来大量的文化艺术人才，形成了罗马画派，达·芬奇、米开朗基罗、拉斐尔便是杰出的代表。

达·芬奇（1452—1519年）是文艺复兴时期最卓越的科学巨匠和美术大师。早年曾在佛罗伦萨委罗基奥的工场学习绘画雕刻，并热衷于科学研究。他的早期作品，有与老师合作的《基督受礼》和独自完成的《天使领报》等。1482年来到米兰为米兰大公服务达20年之久，创作了《岩间圣母》、《最后的晚餐》等不朽之作。1503年又回到佛罗伦萨，在1503至1506年间完成了《蒙娜丽莎》的创作。1506年再次来到米兰，创作了《丽达》、《圣安娜》等一些作品。1516年，达·芬奇迫于动乱和冷落

而迁居法国，以宫廷画家的身份从事绘画和科学研究直至去世。他的创作以博大精深、富有哲理、擅长内心刻画而超出群伦，那幅“永恒的微笑”，公认为是绘画史上的最高成就。

米开朗基罗（1475—1564年）是继之而起的又一位艺术大师，擅长雕塑和绘画。少年时代曾在“梅迪奇花园”接受艺术训练。公元1501至1504年的佛罗伦萨创作的《大卫》雕像，表现出超凡脱俗的艺术气质。1508至1512年间，他接受教皇朱诺二世的委托，创作了西斯庭礼拜堂的天顶画《创世纪》，又显示出绘画上的天赋。在朱诺二世陵墓中的《摩西》雕像，也和《大卫》一样，成为人们心目中拯救民族、摆脱苦难的英雄化身。1534至1541年创作祭坛画《最后的审判》，是米开朗基罗晚年的重要作品，表现出艺术家对人生的总结和对当时社会的裁判。他那具有宏伟壮丽的创作形式和雄浑豪放的艺术风格，被誉为市民英雄的创造者，其成就为人类所罕见。

拉斐尔（1483—1520年）出生于布里亚，早期在佩鲁吉诺的工场学习。其画作洋溢着明快的色彩、柔和的光线和优雅的节奏感。公元1508年，他应友人之邀来到罗马，开始创作生涯。他为梵蒂冈绘制的《雅典学院》、《巴尔纳斯山》和《圣典辩论》等壁画，表现出一个人文主义者对于真理和幸福的执着追求，并奠定了在罗马画坛的地位。他是描绘女性形象的大师，《西斯庭圣母》是其代表作，所作圣母即有贵族气质又富有世俗情感。他以优美的诗化的绘画语言展现出人文主义的社会理想，这种模式成为以后学院派古典主义崇奉的标准之一。

威尼斯画派，是意大利文艺复兴美术最后一段华丽的乐章。威尼斯是15世纪地中海沿岸最大的商业中心，实行贵族共和制政体，呈现出一派繁华的世俗生活气氛。威尼斯画派的美术题材在15世纪后半期由宗教转向了世俗，尤以人体和美丽的自然风光为主，极富享乐主义情调。其代表以乔尔乔内和提香最为著名。

## （2）尼德兰文艺复兴美术

尼德兰在中世纪末期已成为文艺复兴美术的一方沃土，其地域包括现在的荷兰、比利时、卢森堡和法国东北部的一些地区。由于地理条件优越、手工业发达、商业繁荣，资本主义因素发展较快，促进了文化艺术的兴旺，尼德兰画派得以形成并取得了辉煌的成就。罗伯特·康宾和扬·凡·埃克是这一画派的主要奠基人。及至15世纪中叶到16世纪末，罗吉尔·凡·德尔·维登（1399—1464年）的宗教画和肖像画，德尔克·波茨（约1415—1475年）、雨果·凡·德尔·高斯（约1440—1484年）的祭坛画和宗教画，希罗尼穆斯·波斯（约1450—1516年）的独特绘画语言，昆丁·马苏斯（约1465—1530年）的风俗画，约阿希姆·帕提尼尔（约1485—1524年）的风景画，彼得·勃鲁盖尔（约1525—1569年）那充满激情的战斗画卷，都作出了划时代的贡献。

## （3）德国文艺复兴美术

公元15世纪至16世纪，德国经济有了明显的发展，手工业工场日渐增多，资本主义生产关系已经萌芽，但封建经济仍然根深蒂固，教皇、主教、上层僧侣的势力也很顽强。因此，阶级矛盾异常尖锐，反抗教会

的斗争成为社会斗争的焦点。在社会斗争的风暴中，德国的文艺复兴艺术从兴起达到了极盛时期。

德国文艺复兴艺术兴起于 15 世纪，康拉德·维茨（约 1410—1445 年）的宗教画、马丁·盛高厄（约 1450—1491 年）的祭坛画，都表现出画家对生活环境和社会生活的关切，反映出他们肯定生活、肯定人生、歌颂大自然的人文主义倾向。

革命斗争高涨以后，阿尔布雷希特·丢勒（1471—1528 年）的肖像画和版画，吕内瓦尔德（约 1475—1528 年）的祭坛画，老卢卡斯·克拉纳赫（1472—1553 年）的宗教画、神画及肖像画和风景画，小汉斯·贺尔拜因（约 1497—1543 年）的壁画、肖像画、祭坛画以及图书插页，蒂尔曼·里门施奈德（约 1455—1531 年）、亚当·克拉夫特（约 1455—1509 年）和汉斯·维滕（约 1485—？）的雕刻作品等，都是有力的美术武器。

#### （4）西班牙文艺复兴美术

深受意大利和尼德兰的影响，15 世纪以来，西班牙文艺复兴运动也随之兴起。早期的美术家有费尔列尔·巴索、哈依姆·乌格特、哈依姆·费尔列尔等。

公元 16 世纪上半期，查理五世号召全力学习意大利，不少西班牙画家便来到意大利学习，意大利画家也有来西班牙供职的。这一时期，西班牙比较开放，人文主义思想活跃起来。当时，绘画艺术的代表有彼德罗·贝鲁盖特、阿连赫·费尔南德斯和瓦内斯，雕刻家有小阿劳索·贝鲁盖特。但是，西班牙的宗教和封建势力仍很顽强，腓力二世执意把美术作为巩固王权的工具，致使意大利的人文主义思想未能扎根，1556 年后便进了保守期。这一时期，著名的宫廷画家有桑切斯·科埃里奥（约 1531—1588 年）和巴道哈·克鲁斯（1551—1608 年）。他们的作品端庄华丽，只是内心刻画明显不足。意大利样式主义艺术在西班牙颇有影响，其代表首推路易斯·英拉莱斯（1510—1586 年），画作强调外形，并带有浓重的神秘主义色彩。另有地方画派，埃尔·格列柯（1541—1614 年）是其著名代表。格列柯是一个内心充满矛盾的画家，他厌恶上层社会但又难以接近下层人民。他笔下的事务是一个变形了的世界，流露出他那苦恼的情感。其代表作有《奥尔加斯伯爵的下葬》、《吹火的孩子》、《把商贩赶出圣殿》、《圣母升天》、《圣莫里斯的殉教》和肖像画《伊罗姆·德·库埃瓦斯肖像》等。

16 世纪下半叶至 17 世纪初 地方画派中也出现了一些反映现实生活的画家。其中，巴伦西亚画派的法·里巴尔达，塞维利亚画派的老埃尔连拉和法·巴切柯等人的创作实践，为 17 世纪西班牙美术的黄金时代开了先河。

#### （5）法国文艺复兴美术

法国是哥特艺术的故乡，这里有着热爱艺术的传统。15 世纪时，国家处于破裂境地，但人们深爱着意大利的文艺复兴美术，并能继承和结合民族传统，将两种艺术的素养熔为一炉，创作出杰出的雕塑和绘画艺术来。

吕特（1350—1406 年）是勃艮第一带最出色的雕刻家，深入的心理

刻画使他成为15世纪现实主义艺术潮流的主要代表。柯隆波(1431—1512年)是图尔地区的优秀雕塑家,《圣乔治屠龙》等力作具有高度的表现力和人物形象的完美特征。

古戎(1510—1572年)和彼隆(1534—1590年)是建筑雕塑的杰出代表。他们的作品极富装饰趣味,并与建筑的线条和谐统一。古戎为卢浮宫创作的《女像柱》、《带鹿的狄安娜》和巴黎圣洁者喷泉的《仙女》浮雕,以及彼隆的《基督下架》等浮雕作品,造型精美、线条典雅,均属上乘之作,表现出意大利古典题材与法国传统的完美结合。

富盖(1420—1480年)以手抄本插图和教堂玻璃画在图尔独树一帜。所作《祈祷书》和《默伦双联祭坛画》丰富了法国艺术的表现技巧;《圣母子》标志着法国趣味向古典主义的发展,《查理七世》和《德于格尔森像》又展示出他的多种表现才能。

枫丹白露画派的优秀代表有罗索和普里马蒂乔、古赞父子、长隆、让·克洛埃父子等人。其作品表现出他们的卓越才能,对17世纪艺术产生了深刻的影响。

#### (6) 莎士比亚与文艺复兴戏剧

公元15世纪下半叶,以人文主义精神为本质特征的欧洲戏剧也同文艺复兴美术一样,呈现出高度繁荣的盛况,成为继古希腊戏剧之后的第二个表演艺术的高峰。这一时期的戏剧繁荣,以意大利为先导、英国和西班牙为主流;意大利的马基雅维利,西班牙的鲁埃达和维加、英国的马洛、莎士比亚和琼森等著名艺术家都作出了卓越贡献。

16世纪的意大利,人文主义的喜剧、悲剧、田园剧大量涌现,排除了宗教戏剧对于表演艺术的垄断,从而成为文艺复兴戏剧的先导。马基雅维利(1469—1527年)是当时著名的政治活动家和剧作家。公元1520年,他创作的《曼德拉草根》是第一部用意大利文写成的喜剧作品,剧作谴责了以金钱为基础的家庭关系,揭露了教会的虚伪和堕落,歌颂了人的智慧和爱情,宣扬了人文主义的人生观。1515年,特里西诺(1478—1550年)的《索福尼丝巴》,是意大利第一部悲剧作品,主人公索福尼丝巴为了维护自己的名誉而服毒自杀,宣扬了爱国主义和个性解放的人文精神,被誉为文艺复兴戏剧的第一部典范悲剧。塔索(1545—1595年)创作的《阿明达》是田园剧的典型代表。剧作讴歌了牧人阿明达和山林水泽女神西尔维亚的爱情,表达了人文主义的理想追求。但是,意大利的喜剧、悲剧和田园剧大都脱离民间而供少数人欣赏,只有源于民间的即兴喜剧才深受民众欢迎。剧中包含着尖锐的社会讽刺和强烈的民主思想。16世纪初,即兴喜剧已在许多地方出现,到了这一世纪的中叶便出现了高度发展的盛况。

西班牙戏剧以民族传统和世俗精神为基本特色,剧作积极反映尖锐复杂的社会矛盾和阶级斗争,歌颂人民的爱国思想和英雄气概,鼓舞人们奔赴战斗的生活、追求自由幸福的人权,具有高度的现实主义精神和鲜明的民族色彩。被誉为西班牙民族戏剧奠基人的鲁埃达(约1505—1565年),以其优秀的插曲剧、幕间剧和喜剧创作,极大地推动了民族戏剧的发展,并且形成了特有的表演风格和流行的程式。

公元16世纪中叶至17世纪20年代,西班牙戏剧进入了黄金时代。

其成就表现在世俗戏剧的空前繁荣上面。继鲁埃达之后，维加等人也勃然崛起，将西班牙文艺复兴戏剧推向了高潮。维加（1562—1635年）的剧作计有1800余部，但传世的不足1/3。其内容可分为袍剑剧、宗教剧、牧歌剧、神话剧、古典历史剧、骑士剧、意大利情节剧、外国历史剧、本国历史剧等9种类型，其中反抗暴政、伸张正义、崇尚忠诚、维护秩序等思想见解，构成了他的戏剧主题。维加的创作活动，把正在繁荣的西班牙民族戏剧推向了成熟的高峰，形成了黄金时期的一大戏剧流派。

英国的文艺复兴戏剧，经历了3个不同的发展阶段，涌现出莎士比亚这样的艺术天才和大量优秀的剧作，从15世纪末到16世纪70年代，是英国文艺复兴戏剧的第一阶段。1485年，都铎王朝的建立，结束了国内长期战乱的局面。统治集团采取了较为开明的政策，人文主义思想得到了广泛的传播。剧作家们运用中世纪的奇迹剧、道德剧和插曲剧等形式，大力宣扬人文主义的思想内容和社会理想。著名的插曲剧作家黑伍德（1497—1580年），善于运用社会讽刺来表现民主精神，《四个P的戏》是这类题材中的优秀代表。

英国的第一部喜剧，是1553年尤德尔创作的《拉尔夫·劳伊斯特·道伊斯特》，表现了一个吹牛的骑士向一位富孀求婚而败于一位商人手下的情景，宣告了新生力量战胜腐朽势力的必然趋势。1561年，萨克威尔（1536—1608年）和诺顿（1532—1584年）合作的《高勃达克》，是英国的第一部悲剧。题材出自中世纪的英国历史，描写两个王子争夺王位、互相残杀而导致内战的情节，剧中运用的无韵诗体语言，成为英国文艺复兴戏剧广泛采用的语言形式。

从16世纪70年代到1616年，是英国文艺复兴戏剧高度发展的鼎盛时期。1588年，英国击溃了西班牙的“无敌舰队”赢得了海上霸权的胜利，民族精神空前高涨，戏剧也随之昌盛起来。公元1590年前后，英国涌现出一大批职业剧作家，其中以所谓“大学才子”最为有名。黎里、格林、皮尔、马洛等人的创作成就产生了强大的影响，并为莎士比亚的创作铺平了道路。

莎士比亚（1546—1616年）的剧作，代表了文艺复兴戏剧的最高成就。作品中展现了人文主义思想，题材涉及到当时所有的重大社会问题。他的戏剧语言极富个性化，无论喜剧、悲剧、还是历史剧，都具有复杂曲折的矛盾冲突和生动精微的细节刻画，既悲喜交融又充满哲理，更善于展现人的精神世界，成功地塑造出亨利五世、福斯泰夫、威尼斯商人、雷特、罗密欧与朱莉叶、哈姆雷特、李尔王、奥赛罗和苔斯狄蒙娜等一大批经典性的舞台艺术形象。

琼森（1572—1637年）是另一位著名剧作家，在莎士比亚去世后，他便成了英国剧坛的盟主，留有剧作18部。

公元1616年，莎士比亚逝世后，英国的人文主义戏剧步入了衰落时期。

### （7）明代八朝的中国艺苑

公元15世纪中叶至16世纪末，日益衰微的明代帝国在内忧外患之际，又延续了景泰、天顺、成化、弘治、正德、嘉靖、隆庆、万历共8个王朝。它们仍未放松对皇室建筑的拓展，在京师和全国各地涌现出大



量的宏伟建筑和优美的园林，显示出建筑艺术所特有的皇家气派和贵族风气。文人雅士们无法忍受封建专制的残酷迫害，纷纷脱离宫廷而与民间艺术往来，从事着书法、绘画和戏剧方面的创作活动，使宋元以来的文人艺术达到了成熟的程度。由于手工业和商业的繁荣，民间戏剧、雕塑和工艺美术都获得了高度发展，与文人艺术共同形成了反抗封建压迫、争取人身自由的强劲潮流，成就了文明古国富饶多姿的艺术奇观。

八朝的书法艺术，以“吴门四才子”、晚明大草书家群和董其昌的成就最高。在“吴门四才子”中，祝允明，文征明的书艺最隆。与祝允明同代的顾璘在所著《国宝新编》中称赞他：“书学精士，自《急就》以及虞、赵上下数千年变体，罔不得其结构，若羲、献、真、行，怀素狂草，尤臻笔好。”可见其成就之高。文征明遍学古人，行书和小楷最精，书名远播海内外，师从者甚众。博学多才的徐渭极富创造精神，所作大草对后世产生了深远的影响。明袁宏道《中郎集》盛赞其书神说：“不论书法而论书神，诚八法之散圣，字林之侠客也。”董其昌是继元代赵孟頫之后影响最大的一位书家，以卓越的学行和书画并重于世，书法富有古淡、散逸、清苍的韵味，文人雅士竞相宗之。

八朝的绘画艺术，以山水画的成就最高，花鸟和人物虽有大作，但势单力孤而已。前期的戴进（1388—1462年）、吴伟（1459—1508年）等著名画家，继承宋代院体画的严整苍劲画风，曾被元代赵孟頫反对过的南宋山水画，又成为明代画院的标准画法。因戴进祖籍浙江，受其影响所形成的画派便称为“浙派”。沈周（1427—1509年）、文征明（1470—1559年）、唐寅（1470—1523年）、仇英（1493—1560年），史称“明代四大家”，他们将“元代四家”的画风发扬光大。因其均系苏州一带人氏，因而世称“吴派”。到了正德至嘉靖年间（1506—1566年），沈、文两位大家成为画坛的盟主，“吴派”自然强盛起来，“浙派”则每况愈下了。文征明谢世后，“吴派”传人拘泥守旧，成为末流。董其昌为了挽救颓势，在理论和画作两方面进行了顽强的探索，完善了文人画的理论体系和风格特色，因其祖籍上海松江而形成了“松江派”。由于过分强调笔墨和文人“士气”，因而也难有突破。徐渭（1521—1593年）、陈淳（1482—1544年）等人；在花鸟画上显现的泼辣豪放的画风，终于打破了明代画坛因陈相袭的陋习，成就了明代写意花鸟画的高峰。人物画到了丁云鹏（生卒不祥）、陈洪绶（1598—1652年）、崔子忠（？—1644年）、曾鲸（1568—1650年）等人在晚明崛起时，才出现了转机，并取得了杰出的艺术成就。

明代的雕塑艺术，较有成就的是民间泥塑和印章雕刻。由于中国古代建筑雕塑、陵墓雕塑和宗教雕塑的黄金时代已成过去，因此石雕艺术也就缺乏突出的成就。木版年画和硬木家具的发展，使木雕艺术呈现出较高的水平。异军突起的民间泥塑，题材涉猎人物、动物、玩具、器皿、戏文故事、神话故事、风俗故事等，最显清新活泼，因而深受欢迎，经久不衰。与雕塑艺术有着密切关系的工艺美术则进入了它们的极盛时期，历史悠久的瓷器、景泰蓝、漆器和织锦等都取得了超越前人的成就，令前来传教、探险的人文主义志士们“叹为观止”。

明代的建筑艺术，可谓集古之大成。在明初大兴土木的高潮之后，八朝之间又取得了显著的成就。其中，建于嘉靖十九年（1544年）的祈

年殿，代表着中国古代皇家建筑的最高成就。由于功勋卓著，蒯祥等一批劳动人民出身的建筑师，也进入了二品公卿的行列，而他们是中国古代建筑艺术史上罕见的建筑奇才。

明代的中期至末期，是中国古代戏曲发展的高度发展时期，尤其在嘉靖、万历年间（1522—1619年），南戏获得了突飞猛进的发展，昆腔改革又获成功。徐渭和汤显祖等人的大量剧作、魏良辅和梁辰鱼对于昆剧的推动以及名目繁多且空前繁盛的说唱曲艺等繁荣景象，共同形成了戏曲发展的高潮。

在戏曲艺术高潮叠起之时，朱载堉发明了“十二平均律”，使音乐艺术从理论到乐器制作都实现了巨大的飞跃，开辟了音乐发展的新时代。李约瑟博士在《中国科学技术史》中指出：“平心而论，在过去的三百年间，欧洲及近代音乐确实有可能曾受到中国的一篇数学杰作的有力影响”，“第一个使平均律在数学上公式化的荣誉确实应当归之中国。”

#### （8）日本的世俗美术

公元15世纪，日本进入世俗美术时代已达两个世纪之久，绘画艺术则是这一时期的重要成就。日本幕府尊崇中国的宋、元文化，中国的水墨画和禅宗文化成为日本画家研习的重点，出现了一批优秀的画家和作品，雪舟等是其中的优秀代表，被称为画圣。和雪舟同时代的狩野正信是狩野派画风的盟主。同时，长谷川派、海北友松派的障壁画也有力作传世。

#### （9）印度莫卧儿王朝美术

公元16世纪的印度莫卧儿王朝，是一个彻底否定偶像的伊斯兰教政体，它的艺术成就突出地表现在绘画方面。莫卧儿王朝的第二代王胡玛雍、第三代王阿克巴、第四代王贾汉杰等人，都是莫卧儿王朝艺术的倡导者和鉴赏家。公元1549年，王朝邀请波斯的宫廷画家来到印度，开始了莫卧儿绘画的创作。伊朗绘画后期画风的透视法、远近法、阴影法等表现方法都被吸收应用，以描绘宫廷生活、花鸟、肖像、战争等深受喜爱的题材。阿克巴时代，画家们从伊朗和印度艺术的折衷法中吸收西洋画法并使之印度化。贾汉杰王非常重视绘画，促使莫卧儿绘画由阿克巴时代的自然主义描写转向了以冷静观察为基础的现实主义风格，形成了优美与纤细相结合的一种画风。

#### （10）贝宁的青铜艺术和印加帝国的建筑艺术

公元15世纪，贝宁王国的首府贝宁城已成为非洲青铜雕刻艺术的中心。15世纪至16世纪，贝宁艺术达到了极盛时期，雕刻和浮雕的制作已超过了当时欧洲的水平。青铜雕刻的题材以表现国王、王后、太子、达官、僧侣、贵族和随员为主，代表作有《国王头像》和《母后头像》等。青铜浮雕的题材，多以国王的丰功伟绩、战争、狩猎、出游、宫廷生活、外国人和动物为主。其细微之处非常逼真，以至从服装、头饰、挂珠等造形上便可辨认出各类人物的社会身份来。同时，美洲强大的印加帝的建筑艺术，也有其辉煌的成就。可惜在1532年，遭到了西班牙侵略军的摧残而毁于一旦。

### 3. 世界近代前期艺术的基本特征

艺术是反映客观世界的一种特殊方式。15 世纪中叶至 16 世纪末，欧洲的文艺复兴艺术、亚洲的中国明代艺术、日本的世俗美术、印度的莫卧儿王朝美术，非洲的贝宁雕刻，美洲的印加帝国建筑等艺术现象的并存，艺术地再现了这一特定历史时代的风云变幻和思维逻辑，从而形成了它们所固有的艺术特质和时代特征。

(1) 文艺复兴艺术以人的力量战胜了神的力量，从而打开了人类觉醒的视野和新世界的大门。在文艺复兴艺术家的笔下，刚刚诞生的维纳斯以她那青春的肌体和纯洁的性情，揭开了宗教神学那厚厚的遮羞布和虚妄的本性；蒙娜丽莎则以她那发自内心的微笑，傲视着宗教世界的土崩瓦解，传递着胜利的喜悦；屡遭厄运的“耶稣”终于强大起来，在世界的末日到来之时，宣判了恶贯满盈的神学权威的死刑；哈姆雷特这位孤愤的王子，则以其英勇牺牲的行为和腐朽的封建势力一起粉身碎骨了；新兴的资产阶级享受着从未有过的人间快乐，在利未家的宴会上一醉方休；农民们也兴高采烈，在乡村小镇上载歌载舞……整个世界都在发生着翻天覆地的变化：“在惊讶的西方面前展示了一个新的世界——希腊的古代；在它的光辉的形象面前，中世纪的幽灵消逝了；意大利出现了前所未见的艺术繁荣，这种艺术繁荣好象是古典古代的反照，以后就再也不曾达到了。在意大利、法国、德国都产生了新的文学，即最初的现代文学；英国和西班牙跟着很快达到了自己的古典文学的时代。旧的 orbis terrarum(世界)的界限被打破了；只是在这个时候才真正发现了地球，奠定了以后世界贸易以及从手工业过渡到工场手工业的基础，而工场手工业又是现代大工业的出发点。教会的精神独裁被摧毁了，德意志诸民族大部分都直截了当地抛弃了它，接受了新教，同时，在罗曼语诸民族那里，一种从阿拉伯人那里吸收过来并从新发现的希腊哲学那里得到营养的明快的自由思想，愈来愈根深蒂固，为十八世纪的唯物主义作了准备。”这是人类文明史上从未有过的巨大精神力量，它将古希腊的民主思想作为全体市民阶层的思想武器，又以大无畏的求实精神获得了科学的真理，从而摧毁了高耸入云的封建壁垒，打开了通向新世纪的大门，这就是文艺复兴艺术的底蕴和强大的震撼力量的原因所在。

(2) 宗法思想和世俗情感的交炽使得封建艺术既很激越又很痛苦，传统的艺术创作惯性流露出强烈的民主意识。在欧洲社会急剧变革的时刻，东方社会尚处在这种变革的前夜。作为专制制度的臣民，艺术家们的血管里流淌着宗法思想的血液，但在遭受宗法制度残酷迫害的同时而又咆哮呐喊。但是，他们又找不到新型武器，也就必然地拿起宗法制度中所产生的一切艺术形式来显现自己的本质力量，因而在艺术形式上便出现了书法、绘画、雕塑、建筑、戏曲、工艺美术的民族化发展，在地域上形成了中国的明代八朝艺术、日本的世俗艺术、印度的莫卧儿王朝

艺术，以及非洲的贝宁艺术和美洲的印加帝国艺术，它们都有古老的渊源和优秀的传统，也浸透着浓厚的宗法思想。但是，痛苦的宗法制度的折磨时刻在教育着人们，资本主义生产关系的萌芽也使艺术家们看到了它的新绿，因而，“文人”艺术以其蔑视王权的傲骨和清高的“士气”而高标于世，又与民间疾苦感情相通，所作杂剧和传奇专以鞭笞权贵和封建礼教为己任，热烈颂扬爱国牺牲精神和追求幸福的果敢行为；日本美术也从佛教美术的独裁下解脱出来，进入了世俗美术的时代；印度艺术则从宗教崇拜的中世纪杀出重围，转向彻底否定偶像的近世美术。这些相似的变化，集中地显示出封建主义没落与资本主义兴起之间的社会冲突和价值取向的历史性裂变，折射出艺术精神上的时代特征。因而，程度不同的人文精神实则是各国艺术家的创作灵魂，在欧洲表现为新文化性质的人文主义，在亚非各国表现为旧文化体系中的世俗感情和民主意识。试想，徐渭的大写意花卉、雪舟等扬的东瀛山水、不正是如此的情结吗？

（3）现实主义法则及其多样化应用和时代性发展，又使世界近代前期各种艺术的“含金量”得到增值。透过各类艺术的神秘魅力，洞悉蒙娜丽莎那神秘的微笑，我们便会发现创作方法上的进步。艺术家们普遍坚持了现实主义的法则，现实主义和积极浪漫主义相结合的法则、外来技巧和民族传统相结合的法则、合法外衣和真实情感相结合的法则等种种表现方式，来反映当时沸腾的现实生活，表达内心的思想感情和理想追求。达·芬奇的《蒙娜丽莎》，通过对真实的市民女性的描摹，表达了人们对于自身的肯定和对美好事物的向往，彻底否定了黑暗的宗教世界。徐渭等人那浪漫恣肆的大草和水墨大写意绘画，无一不是他那悲愤情怀的抒散……这种种的内容和情怀，披露着现实生活的焦点，艺术家们凭借其现实主义的思维，创作出比实际生活更集中、更典型、更生动、更深刻的艺术形象来。此外，优秀的艺术家们，都具有现实主义和浪漫主义相结合的特长，因而作品也极其成功。“忧郁的王子”哈姆雷特，就是在接受了先父亡灵的指示之后而展开了一系列的戏剧冲突，展现了宫廷内部的阴谋与黑暗、赢得了出奇制胜的艺术效果。尼德兰、西班牙、德国、法国艺术，深受意大利文艺复兴艺术的启发和影响，其成就则是意大利文艺复兴艺术特质和各民族传统艺术相结合的典范。明代的建筑艺术，能将整个宇宙的美好事物尽收一身，这种经天纬地的幻想怎能不令人惊叹呢！日本的画圣雪舟等扬，将中国元、明的绘画传统加以继承和发挥，形成了日本化的水墨画。印度绘画则是伊朗、西洋和本民族绘画传统的有机结合。而“基督”将教皇神父们打入18层地狱，显然比米开朗基罗亲身去宣判不知要高出多少倍的艺术神彩来。这些创作方法上的引进和创新，显然为艺术家们表现艺术题材提供了有效的技巧和得手的手段。同时，透视学、解剖学、色彩学等自然科学成果的广泛应用，也丰富了艺术创作的表现方法，产生了强烈的艺术效果。

## 二、“文世复兴三杰”和欧洲美术

公元 15 世纪中叶至 16 世纪末，文艺复兴运动已遍及全欧。作为社会变革的精神武器，文艺复兴美术也达到了全盛阶段。深受意大利文艺复兴潮流的影响，尼德兰、德国、法国和西班牙都出现了文艺复兴美术的高度繁荣，取得了辉煌千古的佳绩。它们虽然表现在绘画、雕塑和建筑领域，但艺术底蕴却丰富得多。

文艺复兴时期的代表人物，将欧洲历史进行了科学的划分。他们认为，希腊罗马文化繁荣昌盛的古典时代，是历史发展的第一个时期；从公元 5 世纪西罗马帝国的灭亡到 14 世纪前后，是基督教主宰社会的中世纪时代，这是欧洲历史发展的第二个时期；第三个时期便是由文艺复兴运动所开辟的历史新阶段，称作文艺复兴时代。第一个历史时期，创造了灿烂的古典文化；第二个历史时期长期处于基督教会的统治之下，充满了愚昧和黑暗，因而是一个“黑暗的中世纪”或“黑暗的时代”；文艺复兴时代的历史任务便是恢复古典文化，但在实质上并不是“古典文化”的再生，而是资本主义文化的新生，人文主义思想则成为艺术创造的首要法则。

中世纪的宗教势力在政治、经济、文化上是社会的最高统治者，神学处于至高无上的地位，自然科学、社会科学和哲学被称为“神学的婢女”，美术只能是基督教的工具，充满着禁欲主义、神秘主义和蒙昧主义，并且也没有独立的艺术门类和专职的绘画人才。文艺复兴美术，突破了中世纪美术的禁锢，具有世俗性即人文主义精神、写实性即真实地反映自然和社会、科学性即创作法则和科学成果的结合等显著特征，建立了独立的绘画艺术门类和成熟的艺术创作体系。文艺复兴美术，在人文主义思想原则的支配下，继承古希腊“模仿自然”的美学理论，追求真实的自然美成为它的基本格调。但是，艺术家们并不简单地摹仿自然，而且也修正自然，使之合乎科学和理性的标准。因而，他们所描绘的自然，始终是以人为中心的。人成为内在的自然，自然则成为外在的人。他们陶醉于人体的美，但却由古希腊的肉体美转向了色相美和精神的非凡。由于解剖学的应用，人物形象的肌肉组织更加细腻和传神。至此，头脑和肉体相提并论的时代已告结束，用心灵和头脑支配肉体的时代也就庄严地开始了。因而，肉体不再属于自然和上帝，而是完全属于自己的了。

文艺复兴美术，在内容和形式上达到了理想的统一。“模仿自然”成为艺术的内容，和谐的“外形”是它的形式。达·芬奇在《绘画论》中说：“最可夸奖的绘画是最能形似的绘画”，因而对“真”的“模仿”确认为内容的来源；对于光线、色彩、空气、透视的科学运用，则使形式更为完美。来自“真”和“美”的双方力量，终于砸烂了“神”的偶像，树立了“人”的丰碑，人文主义的内在之“善”也就显现出“庐山真面目”了。诚然，文艺复兴美术将宗教题材扩大到空前的范围，但它并没有表现出对“神”的遵从，而是借助宗教题材和中世纪艺术的合法外衣，表现出对人的肯定和世俗生活和赞美，甚至公然违反教会的禁令，以大量的裸体艺术来宣扬生命的力量。在这个人神较量的时代，“神”的艺术被打入了“地狱”，“人”的艺术则升上了“天堂”。

当然，这些情景不是在一朝一夕出现的，它的发展过程也是壮丽辉煌的。

## 1. “艺术三杰”和意大利美术

距今 430 年以前，亚平宁半岛上出现了 3 个伟大的艺术家。他们的创作实践影响了整个欧洲和全世界，因而人们把他们合称为“文艺复兴三杰”或“艺坛三杰”；达·芬奇、米开朗基罗、拉斐尔的名字也传遍了千家万户。

意大利是文艺复兴的发源地，意大利文艺复兴美术被公认为是文艺复兴艺术的典范。它的发展进程，一般划分为四个阶段。第一阶段是指 13 到 14 世纪的开始时期，其代表人物是乔托，艺术史学家称之为近代现实主义美术的先驱。第二个阶段是在 15 世纪之内，是意大利文艺复兴美术的早期阶段，以佛罗伦萨画派的形成和成就为基本特征。佛罗伦萨是当时意大利的绘画和雕刻中心，马萨乔、基培尔提、多那泰罗、布鲁涅列斯奇、乌切洛、安日利科、菲利浦·利比、委罗基奥、安·波拉尤奥洛、基兰达约、曼坦那、波提切利等艺术家是主要代表。他们在人文主义思想的主导下，运用自然科学成果，以写实的态度和准确、逼真的艺术追求，繁荣了意大利的美术创作，取得了重大成就，奠定了意大利文艺复兴美术的基础。他们所确立的现实主义法则成为整个文艺复兴美术的主流。15 世纪中叶至 16 世纪中叶偏后是第三阶段，史称意大利文艺复兴盛期，达·芬奇、米开朗基罗、拉斐尔等艺术大师，经由佛罗伦萨纷纷来到罗马，创作出一批可谓空前绝后的力作，并且形成了与其他画派明显不同的独特风格，因而被称之为罗马画派。他们的作品不像其他画派那样具有浓厚的地方色彩，而是具有伟大的纪念碑式的特点；他们所创作的艺术形象真实、生动、洗练，没有任何神秘色彩和宗教气氛，几乎完全世俗化了；他们都精于对自然的本质和总体的把握，不再拘泥于解剖、透视的绝对准确，而是使细节服从于整体、真实性服从于艺术法则，因而是理想和真实的统一。第四个阶段是意大利文艺复兴美术的晚期，创作的中心也从罗马转到了威尼斯，并在 16 世纪中叶进入了“黄金时代”。乔尔乔内和提香等人将色彩艳丽的绘画风格发展到了顶点，形成了富丽华美的威尼斯画派。由于社会环境的变化和模仿矫饰风气的蔓延，此后的意大利画坛也就成了强弩之末了。

### （1）佛罗伦萨绘画的第三代代表

文艺复兴运动的早期，佛罗伦萨是意大利的政治、经济、文化中心，轰轰烈烈的文艺复兴运动便是从这里发端并传播开来的。经过 14 世纪人文主义思想的传播，文艺复兴美术也开始破土发芽，迎着社会变革的风浪成长起来。乔托（约 1266—1377 年）是佛罗伦萨画派的创始人，他创立的现实主义原则，超越了一般技法的意义而成为一种全新的艺术观念，对文艺复兴艺术的发展产生了巨大的影响。公元 1420 年前后，建筑师布鲁内来斯基、雕塑家多那泰罗、画家马萨乔的出现，标志着早期文艺复兴的来临。马萨乔被认为是第二代画家中的杰出代表，他继承和发展了乔托的艺术传统，并将解剖学、透视学运用到绘画中来。他的艺术

原则不仅成为 15 世纪意大利艺术家的典范，而且也对欧洲现实主义绘画产生了深远的影响。波提切利则是佛罗伦萨画家中的最后一位大师和佛罗伦萨画派中第 3 代画家的杰出代表。同时也是文艺复兴盛期开始的第一位画家。

桑德罗·波提切利（1444—1510 年），出生在佛罗伦萨的一个鞋匠之家，幼年被送到首饰作坊学习金银细工；后来又向菲列普·李庇学习绘画，还在委罗基奥和波拉约诺的作坊里当过助手。他的画作，注重线条造型，强调优美典雅的节奏和富丽明艳的色彩。题材多取自文学作品和古代神话传说，但却自由地抒发个性和世俗感情。他汲取古典作品的精华和佛罗佛萨其他艺术家的特长，加以总结提高以至大成。他在美术史上的重大贡献，是以异教题材打破了《圣经》题材的限定，并采用裸体形象入画，赢得了表现人文精神的最大自由权利。《春》、《维纳斯的诞生》和《诽谤》是其画作中的典型代表。

《春》作于 1478 年，现藏佛罗伦萨乌菲齐博物馆。画作长 314 厘米，宽 202.9 厘米。取材于同代诗人波利西安诺的寓言诗《吉奥斯特纳》，因而《春》也是一幅寓意画：在开满鲜花的林间草地上，端庄文静而略带羞涩的维纳斯出现在画面中央，她是美和爱的化身，在她的召唤下，春天降临了。左边的信使之神麦丘利向人间通报这一美好的消息，他身披红衣，腰间佩带短刀，伸向上方的右手正在用法杖驱赶冬天的残云。右边的春神芙露娜身着轻薄绸纱，嘴里衔着香草和鲜花；从天而降的风神塞菲尔穿着象征飘流气体的兰色披风，他鼓起面腮吹动风势，将芙露娜推向人间；春神在风中飘然而行，花瓣撒落在花神的身上。花神头戴花冠，身穿绣满丁香花和玫瑰花的绣衣，右手从衣兜里掏出花瓣洒向大地。倾刻之间，乌云随风散去，百花飘香，万木争荣，果实累累。在维纳斯的右边是美丽、青春、欢乐 3 位女神；她们身穿透明的沙衣，跳着优美轻盈的舞姿。在维纳斯的头上飞来了爱神丘比特，他蒙着双眼；正向 3 位女神发射那爱情的魔箭。这幅构思独特，富于想象的画作，用人物形象来象征春天的景物和美好的理想，画家以典雅优美的装饰造型、生动的线条和明艳的色彩，创造出一种新颖而又独特的风格，被誉为是西方绘画史上的空前杰作。

《维纳斯的诞生》作于 1485 年。现藏佛罗伦萨乌菲齐博物馆。画作长 283 厘米，宽 175 厘米。它也是根据《吉奥斯特纳》而作，是《春》的姊妹篇。同样赞美了青春和生命。维纳斯是古典神话中的美神和爱神，传说她诞生在爱琴海的波涛之中，出生时即已成年，隐含着天生而又完美无缺的用意。画面的中间部位，裸体的维纳斯宛如一位珍珠转化的仙女，从漂亮的大贝壳中舒身站起，漂浮在兰色的海面上；翱翔在天上的春神和风神展开翅膀洒落着纷飞的鲜花，把贝壳和女神轻轻地吹向岸边；身着华丽服装的时辰女神快步从林中迎出，张开红色的绣花斗篷正准备为美神维纳斯穿着；所有的生命都沐浴在明媚的阳光之中，海洋的波涛在维纳斯的身后发出阵阵的节奏，好像在为维纳斯祝福和送行。这幅画具有大气般的澄清感，线条优美纯熟，色彩鲜艳透明；从海中诞生的女神身材修长，容貌秀美，脸部表情高尚，眼睛凝视着远方，对未来充满了幻想；她像一位新时代的天使，把美好和幸福带到了人间。因而它刚一出现，就博得了市民阶层的欢心。古希腊罗马艺术中美丽的维纳

斯女神，在中世纪被视作“异教的女妖”而横遭焚毁，现在波提切利则把她作为向宗教神学挑战的光辉形象，奉献给市民阶层和伟大的时代。这个被认为美术史上最优雅的裸体，并不像后来某些画家所表现的那种华丽丰艳、生命力过剩的少妇，而是天真无邪、自然优美，特别是那双出神而又略带忧伤的大眼，更富有纯洁、真挚的美感。维纳斯的塑造基本上是写实的，但在脖子、头发、手、足等局部也运用了夸张的手法，以突出形象的精神美，流露出画家的思想和信念。

《诽谤》是波提切利晚年的作品，约完成于1494年，现藏佛罗伦萨乌菲齐博物馆。画长91.8厘米，宽61.9厘米。创作的目的是为了伸张正义，但却流露出向宗教回归的情绪。波提切利长时间在美第奇家族的贵族圈子里从事创作，他目睹了新贵族在权力和金钱面前的道德败坏，因而产生了内心的忧伤和不安。当1494年法国侵略军进犯佛罗伦萨、美第奇家族卖身投靠时，波提切利便义无反顾地站在了驱逐美第奇家族的贫苦穷人一边。维护民族利益和穷人利益的领导者萨伏那罗拉是一位僧侣，为了纯洁宗教和端正道德，他也排斥古典文化和人文主义的异教艺术。在民族耻辱和道德危机的灾害面前，波提切利焚毁了自己的一些作品，选择了萨伏那罗拉及其所从事的斗争，产生了宗教回归的倾向。4年以后，美第奇家族得以复辟，罗马教皇将萨伏那罗拉判罪，烧死在佛罗伦萨。在这种背景下，波提切利创作了《诽谤》。题材出自一个寓言脚本，主题是表现真理正在遭受迫害。画面背景是在一间古典建筑的大厅里，长着两只驴耳朵的法官坐在左边的审判台上，“无知”和“轻信”扯着他的长耳朵正在进行诬告；画面中央，“嫉妒”身穿黑服指着法官的鼻子正控告无辜者，无辜者赤身裸体，被手执火把的“叛变”抓着头发拖进了大厅；“虚伪”和“欺骗”赶过来给“叛变”梳妆打扮；一个象征真理的裸体少女，举手仰望苍天，显得十分孤立、脆弱，越发显出邪恶势力的嚣张；在“真理”的身后是那个身穿黑袍正在溜走的丑恶巫婆，她就是“诽谤”，阴险的面孔正畏惧不安地斜对着“真理”。整个画面的气氛显得窒息、紧张，线条和色彩也失去了往昔的光辉。这幅画作鞭笞了封建势力的虚伪和残暴，展示了人们向往美好生活的强烈追求，成为波提切利晚年的杰作。

波提切利是15世纪末佛罗伦萨画派的杰出代表，与他同期的本派艺术家还有画家安东尼奥·波拉约奥洛（约1429—1498年）、底曼尼可·基兰达约（1435—1488年）、雕塑家、画家和工艺美术家安得瑞尔·委罗基奥（1435—1488年）。此外，翁布里亚画派和帕都亚画派也深受佛罗伦萨画派的影响，出现了弗朗切斯卡和曼坦尼亚等出色画家。

## （2）达·芬奇等人的天才绘画

进入16世纪后，佛罗伦萨在剧烈的社会动荡中日渐衰落，意大利的政治、文化中心也转向罗马、米兰和威尼斯，出现了文艺复兴美术的高度繁荣和鼎盛局面。从根本上说，这个时期的艺术辉煌，是文艺复兴运动深入发展的必然结果。当然，社会环境的某些变化也为艺术的繁荣提供了有利的条件。首先，由于佛罗伦萨的衰落，罗马教皇的权力得以提高，便广揽人才、大兴土木建造宫殿。许多著名艺术家应召而至，参与了梵蒂冈宫殿的建造。



其次，考古学和自然科学的重大发现，打开了人们的眼界，坚定了人们的科学信念，产生了巨大的创作激情。例如 1479 年发现的古希腊雕像“阿波罗”，1506 年出土的“劳孔”，1546 年发现的“公牛”等等。这些作品的水平之高令罗马艺术家惊喜不已，而“太阳中心说”的确立更加坚定了反抗神学的信念。

最后，行会制度的变化也是一个重要因素。中世纪以来，手工业行会自发地把工匠们组织在一起，形成了各种各样的行会机构。那时，雕刻家、建筑师、石匠和瓦匠属于同一个行会；画家则属于医生和药剂师的行会，因而他们都掌握解剖学的知识，但也容易抑制艺术家个性的发展。到了 16 世纪，由于贵族的提倡，行会制度被独立的个人作坊所代替，艺术（来源于行会，原意指手艺、技巧）才独立出来，艺术家的地位也大为提高。行会虽依然存在，但已约束不了艺术作坊的发展。在贵族资助下的个人作坊，为艺术家提供了安身立业之所，集中了达·芬奇、米开朗基罗、拉斐尔等无与伦比的艺术巨匠。

“文艺复兴三杰”的成就，标志着意大利文艺复兴美术进入了成熟时期。他们在全面总结古典美术和 15 世纪以来的艺术成果的基础上，把亲身的美术创作提高到前所未有的高度。达·芬奇简直是一位“万能天才”。他的画作博大精深、富于哲理，擅长人物内心世界的刻画，人物感情细腻入微；米开朗基罗称得上是“全能的美术”家，其作品雄浑豪放、宏伟强劲，充满奋进的激情，绘画也具有雕塑感，被誉为“市民英雄的创造者”；拉斐尔的画作秀美、典雅、和谐，形象完美，艺术史称他为“画圣”，但思想性较为逊色。对于 3 位大师的艺术特色，吴泽义先生进行了精辟的分析，他说：“有一位美术史家对三位艺术大师的艺术特色作了一个生动形象的比喻，他说：‘如果把达·芬奇的艺术比作不可知的海底的深度，米开朗基罗的作品则是高山的峻岭。与此相对照，拉斐尔的画，不是可以说象是广阔展开的明朗的原野吗？’……总之，这三位艺术巨匠的艺术特点，按达·芬奇、米开朗基罗和拉斐尔顺序，可以概括为精深、宏伟、秀丽六个大字。”

“万能天才”达·芬奇。列奥纳多·达·芬奇（1452—1519 年），出生在佛罗伦萨附近亚诺河畔的芬奇镇，父亲是一位律师。大约在 14 岁那年，芬奇一家迁居佛罗伦萨，少年芬奇也被著名的艺术家委罗基奥收为弟子。1472 年，年仅 20 岁的达·芬奇便以卓越的绘画才能加入了佛罗伦萨画家行会，但仍留在老师身边作助手。在创作《约翰为基督洗礼》的画作中，芬奇代替老师画了一个小天使，由于超过了老师画的其他所有人物，竟使著名的老艺术家从此放弃画笔而专事雕塑。芬奇具有强烈的求知欲，在学习美术的同时还如醉如痴地开拓其他知识领域。他观察天体，在笔记上写下了“太阳是不动的”判断，几乎与哥白尼（1473—1543 年）同时发现了“太阳中心说”，敢与“神造日月，使之绕地而行”的圣经相对抗；他无视宗教的禁律，亲手解剖过 30 多具尸体，并首次发现了胎儿在母体中的生长过程；他观察大气，发现空气有可见的厚度，因而创造了绘画上的“空气远近法”；他观察山石树林并画出精密的图片，而这些图片都是艺术性很强的素描；他观察光与色，第一次发现了

阴影中的色彩结构，并且发现由于物体的相互反射，没有一件物体能够完全显现原来的颜色；他从小就养成了刻苦钻研、独立思考的习惯，对数学表现出特有的才思；他喜欢吹笛子，制作乐器，能够作词作曲，自弹自唱，对戏剧也很在行；他擅长各种体育运动，体格强健，而且是一位英气勃勃的美男子；他有超常的记忆力，能言善辩、谈吐幽默，在辩论中旁征博引，经常口占作诗，为人倾倒；他的左右手都能写字作画，许多手稿都是用左手自右反写而成。他在自然科学方面的杰出贡献，更是令人惊叹。前苏联艺术史家拉扎列夫写道：“列奥纳多的科学思想的范围真是无限的。他同时成功地从事解剖学、生理学、动物学、生物学、植物学、地质学、地理学、地形测量学、宇宙学、纯粹机械学、水力学、液体机械学、海洋学、声学、光学、热学、物理学、天文学、数学和一切种类的技术，包括机械工程、机械制造和飞行机器。”还有“他发明卷绳索的车床，纺车，剪呢绒的机器，钻孔的器械，搨颜色用的圆锥形磨，卧式的涡轮，滑车和各式各样的绞车、旋盘、制造木筒的机器，刻锉刀纹路、锯齿和切削螺丝用的机器，轧金和钱币的模型器，上部活动的特种风车，浚渫机，独轮车，降落伞，潜水的设备和救命带；他设计竹蜻蜓式飞机和飞行机；他研究清除港湾的特种方法和拟制凸形凹形的镜子和螺旋起水器的各种应用方法。”在水利技术方面，他设计和改造了运河灌溉系统，如设计开凿运河、修改河道、改良土壤、建筑水库、水闸、拦水坝以及利用水作为动力的设想等等。在军事方面，他设计过云梯、攻城武器、野炮、臼炮、弩枪、撒弹炮、装甲车和战舰等。更加可贵的是，同时代的人称赞他道德高尚、举止温雅，胸怀坦荡、胆略过人，吴泽义先生引文赞叹道：“上天有时将美丽、优雅、才能赋予一人之身，他之所为，无不超群绝寰，显出他的天才来自上苍而非人间之功，达·芬奇正是如此。”他无愧于“巨人”的称号，体现出新兴资产阶级勇敢进取的精神和力量。

对于不懈追求的芬奇来说，他的创造无异于生命。可是，当时的统治者正热衷于争权和猎奇，那些伟大的研究成果根本得不到重视，这就更加加重了芬奇那颗“报国无门”的赤诚之心。他只得怀着希冀的心情从佛罗伦萨来到米兰，此后再回到佛罗伦萨，数年后，又漂泊到米兰，最后来到罗马。但是，罗马天主教会把他的科学指为“妖术”予以排斥，使他难以存身。这时，他受到法国国王法兰西斯一世的特邀，便来到了巴黎供职宫廷画家，不久即客死异邦。因而，芬奇绘画创作可分为三个时期，一是1466年至1481年的第一佛罗伦萨时期，二是1482年至1505年的第一米兰和第二佛罗伦萨时期；三是1506年至1513年的米兰时期。

达·芬奇从少年时代起就生活在佛罗伦萨，这里是文艺复兴的摇篮，他长期接受人文主义思想的影响和现实主义艺术的熏陶，终于成为一名反封建的坚强志士和杰出的艺术家。他认为人是最神圣的生命，人体是自然中最美的对象。他在笔记中写道：“谁不尊重生命，谁就不配有生命。”因此，他的画作总是着眼于世俗生活，歌颂人的幸福与大自然的美，即使是宗教题材的人物也是现实人生真实生动的写照，显现出崇高、

---

吴泽义：《文艺复兴时期的美术》，吉林大学出版社1986年版，第102页。

同上书，第72页。

健美的品格。

在第一佛罗伦萨时期，达·芬奇在1473年创作了风景素描画《亚诺风景》，1474年作有《德·宾西》肖像，同年还完成了《受胎告知》，大约在1476年，在老师委罗基奥的《约翰为基督洗礼》上画了一个天使，1478至1480年创作了《圣哲保罗》宗教画，1481年创作巨型祭坛画《博士来朝》，1478至1479年完成了《持花圣母》。这些作品已显露出富有诗意和思想深刻的特点，画家开始借助动作、手势、姿态来表现人物的内心活动。但在光和影的处理上，还没有完全成熟。由于达·芬奇参加了反对美第奇家族的政治斗争；因而遭到贵族的敌视，他不得不离开故乡，到米兰去寻找出路。

公元1482年，达·芬奇以军事工程师和画家的双重身份来到米兰，为洛多维柯·斯福查大公服务达17年之久，在科学研究和艺术创作上都获得了丰硕的成果。

刚到米兰，达·芬奇就为公爵之父法兰西斯柯·斯福查制作了骑马铜像。泥塑模型高达8米，需铜80吨，因为缺少青铜而没有铸成。但雄伟、崇高的塑像在当时已被称为“世界第八大奇观”。

《岩间圣母》作于1483至1486年，现藏巴黎鲁佛尔博物馆。画长198厘米，宽123厘米。这是接受重托制作的一幅祭坛画，但画家却把圣母玛利亚、耶稣、约翰和天使置于岩洞之中，着力歌颂人生美好和大自然的富丽。在表现手法上，群像是按照等腰三角形的构图原则来处理的。达·芬奇把构图看作是构思的钥匙，他发展和丰富了传统的金字塔构图法，为米开朗基罗、拉斐尔等后辈画家提供了范例。

《岩间圣母》本来是一幅借用宗教题材表现人文主义精神的杰作，但却遭到修道院的非难。他们以人物没有圣光、十字架和神翼为借口而拒绝付款，迫使芬奇打了好多年的官司。后来，他对修道院作了让步，于1505年至1508年又重画一幅，加上了光圈、十字架和天使的翅膀，这就背离了原作的创作意图，艺术性能也黯然失色了。

此后，达·芬奇在1490年创作了《哺乳圣母》，肖像画《抚貂的妇女》，《拉·贝尔·弗罗尼艾》、《音乐家》和《少女》等。1495年至1498年，又应米兰大公斯福查的委托，创作了壁画《最后的晚餐》。

《最后的晚餐》，画在米兰圣玛利亚修道院食堂的墙壁上。画长880厘米，宽460厘米。芬奇在创作时极其严肃认真，他常常面对画幅，凝神思索，以至废寝忘食。或者跑到闹市和罪犯聚集之地去寻找典型进行素描，以丰富创作素材。为了画好犹大这个形象，他就花去了将近一年的心血。同代作家玛蒂奥·班杰洛（1480—1565年）记载：“我常常亲眼看到他如何清早就登上台架，……一直劳作到日落，手不离笔，毫不休息，忘记了吃和喝。然后经过两天、三天甚至四天，他完全不动笔，在食堂中呆一、二个小时，仔细观看并默默地独自研究自己的人物。当他脑子里想到什么，他便立刻登上台架，拿起笔，在创作的人物之上加上一笔或两笔细线条，然后又不见了，不知跑到那里去了。”对此，教堂里的一位副院长向大公汇报，指责达·芬奇到处游荡，很少作画。大公只好令院长把达·芬奇请来询问原委。芬奇和蔼地回答：“画家必须想好了才可以动笔，特别有两个头至今我画不好。一个是基督的那种仁慈的美。一个是犹大的头，我想不出一个人得到了那么多好处，竟会背

叛其恩人。不过，为了快一点，我发现这位副院长的头是可以放在犹太的身上的。”大公听后大笑不止，尴尬的副院长只好悄悄地溜走了。秘密诬陷、罗织罪状，是宗教势力和封建专制压迫惯用的卑劣行径。达·芬奇给予米兰大公的回答，不仅表达了对这种黑暗制度的轻蔑，同时也表达了他创作《最后的晚餐》的真实意图。

《最后的晚餐》，取材于《新约全书》上犹太出卖耶稣的故事。被捕前，耶稣和 12 个门徒共进晚餐。在此之前，乔托·杜绰（1260—1319 年）、卡斯塔诺（1423—1457 年）、基兰达约·罗赛里（1439—1507 年）等画家都画过这一题材，但都失于散漫刻板，主题不明确、缺乏中心和心理冲突。特别是对于犹太的处理也流于公式化，缺乏艺术的真实感。芬奇与众不同，他既没有为耶稣和 12 门徒画上神圣的光圈，也没有把题材表现为普通的圣餐仪式，他把基督师生都画成了人，并紧紧抓住晚餐之中的一刹那：耶稣宣布：“你们当中有一个人出卖了我”，立即引发了强烈的戏剧性冲突，产生了画面上的灵魂激荡，展现出人物内心世界的矛盾和泾渭分明的善恶对比。画中，基督坐在正中间，头部刚好受到来自背后的 3 个窗户的光亮的映照，异常鲜明突出。12 位门徒每侧 6 位，又按照他们的动作有机地分为 4 组，各组之间又由人身的倾俯和手臂的穿插而自然联结，形成变化统一的整体。从右端开始，秃顶的西门平展双手，象是在对侧面的达太讲：“这从何说起？”达太则用右手指向基督同时面向西门惊疑地说：“真有人敢出卖老师？”马太气愤地侧对西门，双臂却反向展示老师，似乎在提议：“我们决不能让这样的事情得逞！”年轻的菲力普双手拍着胸脯从座位上猛然站起，诚挚地说：“难道能怀疑我有变节行为？”大雅各激怒地伸开双臂以致把杯子打翻，好像在说：“这是多么阴险的事呀！”他身后的马多竖起一个指头问老师：“真有一人要出卖你？”在基督的左侧，温顺的约翰正在歪头聆听彼得的耳语，情绪激昂的彼得将左手搭在约翰的右肩上，像是在问：“你知道谁是叛徒？”而他的右手便紧握着一把餐刀，使人们联想到后来他挥刀横路禁止人们逮捕基督的刚烈性格。在彼得的肩前，惊慌的犹太猛地把身体一横，顺势稍向后仰，为了掩饰自己的惊恐，左手从耶稣面前拉回食器，却又弄翻了小盐壶，而他的右手则紧紧地握住出卖老师的那袋金币，黑影中的双眼阴险地注视着耶稣。左端最后 3 人，年老的安得烈惊愕地举起双手，侧面对着右边的人们，像是提醒大家不要吵嚷，要尽快把事情搞清楚。小雅各附在他的耳畔，表示赞同他的建议，同时将左手伸向彼得，劝阻他不要鲁莽从事。最后是年轻而强壮的巴多罗米欧，他忍不住站立起来，双手按在桌角上俯身望着大家，咬紧的嘴角象是等候采取行动的决定，他会一下子撕烂那个可耻的叛徒。在这极度紧张、情绪激昂的人群中，只有位于中间的耶稣端然不动，他双手摊在桌子上，显得沉静、安详、庄严、视死如归，但又流露出内心的痛苦。窗口透进来的光线照在他的头上，越发显出他的崇高和伟大。

在这幅画作中，达·芬奇充分地运用了金字塔构图法，将画面设计为 5 个三角形。除了耶稣自身而外，其他 4 组人物也同样符合三角形构图法的原理，而且两边的三角形分别向中央的三角形集中，12 个门徒之

中，只有犹大采取离心的行为，其他 11 人的动态都集中到老师身上。这就突出了画家的创作意图，显现出丑恶的叛徒和正义力量之间的分裂，令人一目了然。这幅画画在格拉契修道院圣马丽亚教堂餐厅正面的墙壁上。从一定距离看，画中屋顶和墙壁的透视线与餐厅建筑的透视线正好相接。这样就使进餐的人们好像与画中的人物同在一张餐桌上用饭，他们便自然地进入了“谁出卖了耶稣”的氛围之中，从而检省自己的行为，得到道德的力量。芬奇正是通过这一独具匠心的构图和深刻细腻的内心理刻划，使画面和餐厅形成了一个现实生活中的大舞台，让所有身临其境的人们都能在这里展露自己的人格。由于这一画作的深邃和非凡，意大利文艺复兴美术也从此进入到一个崭新的阶段。

1499 年 10 月，由于政局突变，法军入侵米兰，达·芬奇前往威尼斯避难。1500 年路过曼托瓦，应邀为曼托瓦伯爵夫人作肖像素描。同年 4 月返回故乡，直到 1505 年，史称为第二佛罗伦萨时期。在这个时期，达·芬奇较多地忙于科学研究，很少进行艺术创作，仅创作了《圣安娜》、《安加利之战》和《蒙娜丽莎》。1499 年至 1501 年，达·芬奇的素描《圣安娜》在佛罗伦萨展出，引起了全城的轰动。1503 年，为佛罗伦萨旧宫会议厅创作壁画《安加利之战》，此画旨在揭露战争的残酷，画中刻划出野蛮拼杀、生死搏斗的激烈场面，不久即被覆盖。

《蒙娜丽莎》作于 1503 年至 1506 年，现藏法国巴黎鲁佛尔博物馆。高 77 厘米，宽 53 厘米。这幅画不是取材于宗教，而是直接描绘现实社会的女性形象，因而引起了轰动。中世纪的神学和禁欲主义者，把活人的肌体称为“灵魂的牢狱”、“罪恶欲念的根源”。但是，芬奇却以一位年轻女性的温雅微笑，打开了人类觉醒的心扉，赞颂了生命的可爱，形象地宣扬着自己的人生哲学。芬奇认为：“假仁假义者就是圣父”，天主教会实则是“一个贩卖欺骗的店铺”，而人才是最神圣之物，人体是自然中最美的对象。他经过精心测量后发现，人体各个部分之间的比例，都是整数的比例，因而呈现出和谐之美，他称之为“神圣的比例”，《蒙娜丽莎》则是他的哲学发现和艺术发现的宣言。

《蒙娜丽莎》是一幅肖像画，其模特儿是佛罗伦萨银行弗朗西斯·达尔·佐贡多的妻子，画像时 24 岁。画像之前刚刚失去了爱女，因悲痛而闷闷不乐。画家为了唤起她发自内心的微笑，曾请来乐队为她奏乐、唱歌或讲笑话，以改善她的情绪，捕捉足以反映内心世界的微笑。这幅画的创作长达 4 年之久，模特的笑容不知会发生多么大的变化，但达·芬奇仍将这个“神秘的微笑”创作出来，被人们醉心推崇，誉为“神品”。画家没有去描绘人物的大笑，而是抓住微笑乍起的一刹那的表情，以此来揭示人物内心的微妙活动，从而引发观众的无穷遐想。有人觉得，画中人笑得温雅舒畅，有时会觉得嘴角中流露着严肃，有时又好像略带哀伤，那会心的笑意中好像还隐含着嘲讽和揶揄……总之，好像那含蓄的微笑富有难以尽述的含意。

《蒙娜丽莎》的脸部极富表现力，画家赋予她天真无邪而又精力充沛的生命力。前苏联美术史学家别尔西阿诺娃说：“她的面孔既不是漂亮的，也不是青春的，但是它象镜子一般反映出几乎是无法捉摸的、变

化着的思想和感情上的差异。列奥纳多的作品魅力也正是在这里。”在嫣然一笑的同时，脉脉含情的双目明亮清澈，略带湿润；脸颊隐现出浅浅的酒窝，嘴角自然微皱，欲启未启的双唇生动地传达出那会心的微笑；罩在黑纱下面的长发，蓬松有致地披在双肩，反衬出面部和胸部皮肤的质感，显示出健康的生气勃勃的女性美。半个世纪后，艺术传记作家瓦萨里惊异地赞叹：“这是艺术足以模仿自然的卓越范例。我们在画面上可以看到一切细节都被恰当地表现出来。他的眼睛具有生命的滋润和光辉，泛着红光的面颊在长发的映衬下被表现得无可再好，她鼻梁上常见的细微红斑也没有遗漏，嘴唇上的红色看来不像是画上去的色彩，而是真的血和肉。假如你注视她的颈项，你将觉得血管儿在那儿跳动。”

《蒙娜丽莎》的右手，是美学史上公认的最美的一只手，由于透视的运用，这只搭在左腕上的右手，轮廓鲜明，纤长丰满，细腻厚重，富有青春的体积感、重量感。这是一种美好生活和旺盛生命力的标志，喻示着人文主义对苦难的宗教世界的否定。

在这幅画作上，达·芬奇出色地运用了自己创造的“薄雾法”，因而人物形象的轮廓线似有若无而又圆润真切。在这层明洁柔软的皮肤下面，又可感受到骨骼和肌肉的结实，好像有一层透明的薄雾笼罩在人物身上，从而增添了神秘诱人的魅力。

《蒙娜丽莎》的问世，彻底战胜了以神为中心的宗教画，牢固地确立了以人为中心的艺术思想，充分地显现出文艺复兴时期的时代精神。

达·芬奇的艺术成就，使他斐声画坛。但是，佛罗伦萨当局对此根本不予重视，使他难以施展才华，加上米开朗基罗的妒意、家庭的纠纷，于是他再次离开故乡重赴米兰。1506年6月至1513年法军被逐，这是达·芬奇艺术创作上的第二米兰时期，画作有油画《丽达和天鹅》、雕塑《德乌契奥将军骑马像》、油画《圣母与圣安娜》、素描《自画像》等。

1513年9月，应新任教皇利奥十世的兄弟朱良诺·美弟奇之邀，达·芬奇来到罗马。当时，拉斐尔正是教皇的红人，米开朗基罗也为教皇紧张地工作，只有达·芬奇得不到创作任务。他便到医院去解剖尸体，从事科学研究。可是又遭到中伤，说他是巫士，教皇勒令他停止解剖工作。此时，他的一个弟子自杀，以反抗当局的无理；另一个弟子则投奔拉斐尔门下。他带着十分沉重的心情，在1513至1516年间奔波于罗马与佛罗伦萨之间，生活无着而漂泊不定。

1516年，达·芬奇受到法国国王法兰西斯的邀请，迁居在克鲁堡。法王任命他为首席宫廷画师、建筑师和工程师，从此结束了漂泊生涯。1519年4月19日，达·芬奇身患重病，临终前他写道：“劳动一日，可得一夜的安眠；勤劳一生，可得幸福的长眠”。5月2日，这位伟大的天才，科学巨匠、艺术大师与世长辞了。

在达·芬奇的艺术遗作中，他的手稿和《绘画论》是一生心血的理论结晶，因而他还是一位卓越的艺术理论家。在理论上，他把解剖、透视、明暗和构图等零散的知识，整理成系统的科学法则。他发展了三角形构图法，发明了山水衬景空气透视法、色阶微妙变化的高度晕染法，他总结了解剖学的运用和高度写实的技巧，论述了许多重要的绘画原理，特别是对于文艺复兴时代现实主义艺术经验的总结等都产生了深远

的影响。

绘画大师米开朗基罗。米开朗基罗·波那罗蒂（1475—1564年）是意大利文艺复兴时期的雕塑绘画和建筑大师。除了惊天动地的雕塑作品外，他还创作了《圣家族》、《卡希那之战》、《创世纪》、《最后的审判》、《保罗归宗》、《彼得磔刑》等杰出的画作。

《圣家族》，约完成于1504—1505年间。现藏佛罗伦萨乌菲齐博物馆。它是一幅圆形胶彩画，直径118厘米。画中描绘了圣母玛利亚一家3口的情状。圣母玛利亚年轻、美丽、端庄、严肃、健壮，位于画面的中央，她坐在约瑟弯着膝盖的双腿上，身体向右转成侧面，头向后仰，举起双手似在接过约瑟递过来的婴儿。秃顶而又长着胡须的约瑟，面目严肃，坐在紧挨圣母身后不高的栏杆上。满头卷发的耶稣，一只脚登在约瑟的右膝上，另一只脚踩在圣母的胳膊上。约瑟小心地扶着婴儿，耶稣张开两只小手，好像要扑向妈妈的怀抱。3个人物画得紧凑、集中、完美，主要突出圣母；背景画有5个裸体男青年形象，为纯洁、崇高的画面增添了雄伟强劲的色彩；再后面画了一片海洋和一带山岭。这幅画的人物强健有力，显现出米开朗基罗画作所特有的浮雕感。

1504年2月，达·芬奇为佛罗伦萨佛基奥宫“五百人”会议大厅绘制《安加利之战》。米开朗基罗为了与达·芬奇一争高下，便毛遂自荐请求市政府也批准他作画。因为他是雕刻家不是画家，市政府未予批准。米开朗基罗一气之下，在3天之内拿出了草图，市长只得同意他为大厅作壁画，但报酬只相当于芬奇的1/3。1504年8月，米开朗基罗便在同一大厅的对面墙上绘制《卡希那之战》。于是，两位艺术大师在故乡展开了绘画的竞赛。《安加利之战》是反对非正义战争的主题，因而画面渲染了战争的残暴与恐怖，展现出混乱、野蛮、凶残、愤怒、仇恨等灭绝人性的战争罪恶。意在通过画作唤醒人们起来制止非正义战争。《卡希那之战》的主题是歌颂正义的战争和保卫祖国英勇献身的爱国主义精神。他没有去描绘激烈的战斗场面，而是选择了接到战斗号令的时刻，来表现正在亚诺河上洗澡的士兵们雷厉风行的高昂热情。遗憾的是，曾被誉“世界典范”的两幅巨作在还未完成的时候，就被毁掉了。现在，我们只能据其底稿而得知非凡。

1508年，罗马教皇朱利二世召令米开朗基罗绘制西斯廷教堂的天顶画《创世纪》。他花费了4年多时间，在长40米宽14米的顶壁上聚集着《创世纪》的9组画面，即《神分光暗》、《创造日月》、《授福大地》、《创造亚当》、《创造夏娃》、《逐出乐园》、《诺亚祝祭》、《洪水》和《诺亚醉酒》。四周还有基督祖先、12位男女预言者和其他有关故事。创作了300多个宏伟惊人的巨人形象。米开朗基罗采用自己惯用的手法，不拘泥于题材内容的真实性，主要表现人物形象的顽强和善良，以及具有复杂心情的英雄性格。因而形成了雄浑、奇伟、坚强有力的艺术风格。例如《创造亚当》，主题是人类的觉醒和渴望人的力量获得解放。图中描绘的是人类的第一个男人刚刚诞生，他还缺乏力量而站不起来，雄健俊美的肌体富有青春生机，但暂时只能靠在冰冷坚硬的岩石上，用右臂撑起上身，转头注视右前方，伸出那绵软无力的左臂，期待着造物主给他注入生命的力量；上帝耶和华被描绘为一个长着胡须的老头，他挽着天使飞奔而来，急切地把右臂伸向亚当，那根直直的食

指一经和亚当的左手相触，亚当便会拔地而起，去开辟崭新的未来。这种转瞬即起的青春形象，显然是艺术地再现了人性和时代的觉醒。

1535年底，60岁高龄的米开朗基罗又奉保罗二世之召，再次为西斯廷教堂绘制祭坛画《最后的审判》。借此机会，米开朗基罗也实施了自己对那些社会罪恶的审判。《圣经》上说，世界末日来临时，基督要做一次最后的审判，以惩恶扬善，借以警诫教徒们服从宗教的统治。这幅画在祭坛后面的壁画，面积约有2000平方米，画有400多个强健激动的裸体巨人。画面中央的下部，有7个腾云驾雾的天使吹着长长的喇叭，宣告世界末日来临。画面上部的云端中，身躯高大的基督从天而降，他有力地挥起右臂，神态威严地宣布要判决罪大恶极的坏人；圣母大为震惊，闪在儿子的身后，从自己紧裹的披肩里观察着这个世界的末日。画面最上部有两团翻滚的云雾，云雾中有两组无翼天使抱着曾经惩治基督的刑具：左边是十字架，基督曾被钉在上面；右边是圆柱，基督曾被缚在上面遭受敌人鞭打。画面的中部，在基督的两侧簇拥着大群裸体巨人；画面的右边，是基督的门徒和殉道者，各自拿着被害的刑具向基督诉说自己的冤屈：彼得捧着大钥匙，安德烈带来十字架，巴托罗半欧提着自己牺牲时被剥下来的人皮，赛巴先手执弓箭，卡德琳带来了车轮，劳伦蒂拿着铁栅栏；画面左边，那个和彼得相当的巨人是亚当，亚当的右边，一个站着的半裸女人正抚慰着伏在她膝盖上求救的姑娘。画面下部表现出善恶两种人物的结局：右边是罪恶之徒正堕入地狱，下面即是地狱之河：那个身持钥匙头朝下落的人，就是靠着推行“赎罪卷”而为有钱人提供犯罪特权的天主教古皇尼教拉斯三世；在地狱的河边，还有一个长着驴耳朵的鬼判米诺，他是教皇的礼宾司长赛斯纳的化身，因为他曾向教皇说：“这么多赤身裸体的人，只能画在浴室和旅馆里，决不能画在这样庄严的场所。”米开朗基罗为了惩处这个“伪道学”，便把他“打”入了地狱；左边善人的灵魂正在升天，其中有画家敬慕的诗人但丁、碧特丽丝等。米开朗基罗以现实人物和历史人物作模特，并且把自己也画入画中，以表达他那无畏的胆略和烈火一样的激情，完成了人文主义者对现实世界的宣判。

“画圣”拉斐尔。拉斐尔·桑西（1483—1520年），只活到37岁，但却融和了诸家之长，形成了秀美、典雅、和谐、明朗的艺术风格，代表着文艺复兴绘画的最高水平，因而被誉为“画圣”。

拉斐尔出生在意大利中部的乌尔比诺城，祖上先后出过5名画师，父亲乔凡尼·桑西是拉斐尔的第一个美术教师。乌尔比诺距佛罗伦萨百余公里，乌尔比诺公爵蒙得费尔是一位人文主义者，酷爱文化艺术，实行奖掖文化的政策，吸引了不少画家为宫廷作画，拉斐尔从小便随父出入宫廷。但他的童年又很不幸，7岁丧母，11岁时父亲也病故。父亲的朋友维提（1469—1523年）收他学艺。维提的艺术具有丰满、圆润、色彩艳丽的特点，为拉斐尔所继承。13岁时他创作了一幅《圣母子》，现藏乌尔比诺拉斐尔故居陈列馆。14岁时又拜师培鲁基诺（1449—1524年）继续深造，并受到了严格的训练，学习了数学、透视学、解剖学、化学、建筑学、文学和哲学等科学知识。17岁那年，拉斐尔出师了。21岁时所作《圣母的婚礼》是他的成名作。同期还有《骑士之梦》、《三女神》等作品问世。1504年至1508年，拉斐尔来到佛罗伦萨，目睹了达·芬



奇和米开朗基罗在“五百人”会议大厅的竞赛，模写了艺术大师们的许多杰作，吸收了15世纪以来佛罗伦萨画派的精华，形成了自己独特的风格。在这期间，他还创作了几十幅作品。其中大多是圣母像。其中最著名的有：1505年的《草地上的圣母》、《拿金莺的圣母》；1506年的《安西德圣母》；1507年的《华盖下的圣母》和《大公爵的圣母》等作品。此外还有作于1504至1505年间的《圣乔治》，1506年的《自画像》、《多尼夫人像》，1507年的《基督下葬》等。

1508年，25岁的拉斐尔应教皇朱利二世之邀来到罗马，进入了他那光辉的创作高峰。3年后，他完成了梵蒂冈签字大厅的4幅壁画。接着完成了《波尔多的火灾》、《赫利道罗斯被逐》、《阿尔巴圣母》、《西斯廷圣母》、《椅中的圣母》和许多肖像画。1520年4月6日，在制作《灵魂升天》的壁画时突然逝世。

签字大厅的4幅壁画，《教义辨析》表现的是神学的历史，《雅典学院》表现的是哲学的历史、《帕尔纳苏斯山》表现了文学的历史，《神圣教律》反映的是法律的历史。其中的《雅典学院》与达·芬奇的《最后的晚餐》、米开朗基罗的《最后的审判》，并称为文艺复兴盛期的三大杰作。

《雅典学院》以古希腊唯心主义哲学家柏拉图兴办雅典学院为题材，大胆地运用浪漫的想象，将画家所崇拜的古今学者集于一堂，热烈地探讨各种学术问题。中间的2人，右侧是柏拉图，左侧是亚里士多德，两人边走边谈，正在争论什么重大问题。画面左边大厅的台阶上，马其顿王亚历山大身穿白袍两臂交叉；他身旁的秃顶老人面向观众，早已陷入沉思；苏格拉底身披绿袍正和4个青年人交谈；再往左第5人是军官阿尔西比亚底斯；左下角，数学家毕达哥拉斯正和周围的人一起演算数学；中世纪阿拉伯的著名学者阿维洛依，在旁边伸着脖子注视着他们；杰出的唯物主义者伊壁鸠鲁，倚着圆柱基石正在看书；修辞学家圣诺克利特斯、乌尔宾诺公爵弗朗西斯柯·德拉·罗斐尔也在附近。画面右边，一位黄袍老者和其他5人并列正在静听两位大哲学家的争论，后边还有两位青年正走上台阶；在壁龛墙角的三位青年，一位注目中央的学者，谛听他们的谈话，一位坐着书写，一位靠墙思考；那位身穿红衣的白发老人也在沉思；台上右端有3个人正向中间走来，其中有古代波斯教的创始人索罗斯德；台阶下的4个年轻人中，阿基米德正弯腰在黑板上画着几何图形；他的旁边，手托天体模型的人是埃及天文学家地心说的创始人托勒密；他的对面是著名建筑师布拉曼特；著名画家索马多和拉斐尔紧挨着托勒密。画面正中的台阶上，低头沉思的学者是杰出的哲学家赫拉克利特；偏右的阶梯上，斜卧着的老人是古希腊犬儒学派的哲学家狄奥基尼；两人的位置正好连接了画面的其他部位。

这幅壁画，人物众多、场面宏伟，但又被探索科学、追求真理的主旨所贯穿，画面既显得层次鲜明又体现了多样统一。同时，宏伟壮丽的建筑空间和伟大杰出的历史人物交相辉映，构成了一个气势雄伟、崇高热烈的科学殿堂，寄托着画家对美好生活的向往和追求。

在大量的圣母画中，《西斯廷圣母》是不朽的杰作。此画作于1513至1514年间，是拉斐尔为比亚森萨的西斯廷教堂创作的一幅祭坛画。长265厘米，宽196厘米。画的上方，厚重的帷幕刚刚拉开，这里通向广阔

的天宇；圣母玛丽亚怀抱着圣婴耶稣从天际漂然落地，丰健优美的体态、简朴宽松的衣装和赤裸的双足，使人感到她不是神而是一位善良的母亲；她那温柔明澈的双目中含着淡淡的哀伤和悲悯的愁绪，托在胸前的爱子正欲交出又好像难以割舍。圣婴白胖可爱，稚子眼神中也流露出一种超常的忧郁和坚毅，似乎预感到未来那无穷的苦难。右边，年轻优雅的圣女巴巴拉屈膝行礼，欣喜地垂下双目，秀丽的脸庞露出羞怯和忧思，胸前合十的双手表达着善良的祝愿和崇敬之意。左下角，教皇西斯廷二世身披锦衣，年迈亲善，他是前来恭迎和引路的。画面下端活泼的小天使，为神圣庄重的氛围增添了欢乐的情调。这幅祭坛画，创造性地运用了宗教题材，淋漓尽致地展现出拉斐尔的人文主义思想和精湛的艺术技能。尤其是将圣母画为简朴、和善的母亲形象，这就使神具有了人的本性，更显出拉斐尔那鲜明的艺术个性。

### （3）威尼斯画派的优秀代表

威尼斯是一个繁荣富庶的城市共和国，15世纪时已成为欧洲的商业中心和海上强国。由于威尼斯占有特殊的地理位置和共和体制的传统，它对罗马教皇从不唯命是从，也没有外侮内乱的动荡。和平安定的生活，保证了经济的繁荣和文化艺术的发展。正当文艺复兴运动在其他地方逐渐衰落之时，威尼斯的文化艺术却异常兴旺发达。由于商人和权贵的富有，绘画也成为他们美化生活的精神食粮，因而促使绘画创作异常活跃，形成了独树一帜的威尼斯画派。

乔万尼·贝利尼（约1430—1516年）是威尼斯画派的创始人，他大胆地采用外光来表现自然景物，作品富有诗情画意，充满宁静淡雅的情调。《神的欢宴和湖的圣母》是他的代表作，那种和谐优美的主调奠定了威尼斯画派的基础。威尼斯画派的作品，多以宗教神话和大自然的秀丽风光为题材，把人和自然的美和谐地结合起来。他们讲究光和色彩的运用，因而画面特别华丽，形成了色彩鲜明、构图新颖、严谨精细的绘画风格，产生了强烈的社会影响。但在统一的风格中，却存在着两种情调。有些艺术家迎合享乐主义的需求，强化感官刺激的因素，其笔下的女性和圣母，往往来源于上流社会或是妓女，不惜带有明显的色情情调。然而，乔尔乔内、提香、委罗奈斯、丁托雷托这“四大名家”的创作，仍是优秀健康的代表。其中提香把威尼斯绘画发展到了最高峰，在丁托雷托身上开始出现了形式主义的倾向。

乔尔乔内（1477—1510年），是威尼斯画派中享有盛誉的画家。他出生在威尼斯共和国的卡斯蒂弗兰科，33岁便英才早逝。16世纪初，他在贝利尼的作坊中崭露锋芒，受到富有的中产阶级的赞赏。他的绘画特色在于色彩华丽，深合当时人们的审美情趣，因而开创了一代画风。在他短暂的一生中，留下了30多幅画作。其中，《法兰西斯的圣母》、《尤吉菲》、《暴风雨》、《三个哲学家》、《田园合奏》、《酣睡的维纳斯》等作品，代表了他的绘画风格。

《三个哲学家》；是画家艺术成熟的标志，现藏维也纳艺术博物馆。画中塑造了3位不同年龄的学者：中间一位，身穿东方服装的是东方哲人，正沉浸在哲学的思考之中；右面一位身着古罗马服装，美髯飘胸，但精力充沛；左边树下的青年人，目光远视，充满了对未来的憧憬，寄

托着乔尔乔内的热情和理想。这幅画作的色彩表现方法在意大利画史上也是空前的。

《酣睡的维纳斯》是乔尔乔内最出色和最成熟的作品。但还未画完，鼠疫就夺走了画家的生命，画的右半部分由他的师弟提香完成。现藏德累斯顿美术陈列馆。

提香（约 1490—1575 年），是一位长寿而多产的画家，据美国传记作家亨利·托马斯的统计，他创作了 1 千多幅作品，在文艺复兴绘画艺术中是绝无仅有的。提香是威尼斯一位退职军官的儿子，在乔凡尼·贝利尼的作坊里，他与乔尔乔内同窗接受了色彩的技巧，并达到了炉火纯青的程度。他继承了乔尔乔内描绘裸体女性温柔优雅的特长，并使之富有蓬勃的生命力，而且还继承了师兄在风景画方面的技巧。他的作品一改乔尔乔内那种抒情、宁静的画风，突出了色彩强烈、用笔奔放、情感饱满、壮美华丽的格调，成为一个倍受欢迎的画家。由于他善于运用金色来描绘女性裸体，因而有“金色提香”的美誉。

《花神》，现藏佛罗伦萨乌菲齐博物馆，作于 1515 年。画中人物取材于神话，其实是一位光彩夺目的人间少女。她的形象美丽、娇艳、健康，同时又端庄、崇高、聪慧。整个画面构图简洁，人物鲜明，色彩华丽，塑造了一位完美理想的少女典型，强烈地闪耀着女性美的光辉。

《天上的爱和人间的爱》，作于 1515 年至 1516 年，现藏罗马波尔杰兹画廊。画面中间是一个古罗马水池，那位戏水的胖胖男孩就是小爱神；左面那位身着盛装、袒胸坐在池边的少女是巫女美狄亚，她若有所思地注视着远方；右边那位倚在池边平举左手的裸体美女则是美神维纳斯，她正劝说美狄亚接受冒险前来寻求金羊毛的希腊英雄的爱，并与他一起远走他乡。远处则是美丽的意大利乡村风光。画中的美狄亚完全是普通的姑娘形象，维纳斯则以裸体表现其神的身份，画家把神和人放在同一个现实生活的环境中，以体现人的神圣和神的人性。天上的神、地上的人、大自然的风光都是美的典型：维纳斯富有优雅的神情和润泽的肤色，美狄亚端庄秀丽而又衣着华贵，身旁有浓郁的树丛，远山有依稀的城堡、明亮的湖泊，还有斑白的羊群，共同构成了一个美的乐园，表现出人文主义者所创造的时代和世界的幸福美好。

《忏悔的玛格达林》是画家晚年的力作，现藏俄罗斯彼得格勒爱尔米塔日美术馆。玛格达林是圣经故事中的一位妓女，因受耶稣感化忏悔了过去的罪过，从而得到赦免皈依宗教，成为圣女。在 110 年前，著名雕刻家多那泰罗曾创作过这个题材的木雕。木雕玛格达林是一个衰朽可怕的老妇人，影射了中世纪对人性的严重摧残。而提香的玛格达林则是一个肉体丰满的年轻女性，虽然阴暗的背景加重了悲剧气氛，膝前的骷髅表明她已认识到行为的丑恶，摆在骷髅上的圣经说明她已皈依宗教；可是，那年轻的生命、丰满的肌体、浓密的秀发，都蕴藏着蓬勃的生机和强烈的渴望；那双含泪的大眼正在祈求宽宥，以便去开辟纯洁幸福的未来生活。瓦萨利认为：“这幅画是最美的图画，看到它的人莫不深受感动。玛格达林的眼睛仰望苍天，眼圈发红，泪水充盈，可见她还正为自己过去生活中的罪孽而深深地哀痛着。”提香通过这一全新的玛格达林，确立了一个与丑恶彻底决裂的享受美好未来的时代信念，这就与多那泰罗的立意大不相同了。如果说，多那泰罗重在批判的话，那么提香

则是意在追求幸福。

提香的肖像画也以特有的色彩手段和独特的构思来表现人物的精神面貌。《马上的查理五世》，将国王画成了一个身穿铠甲、好大喜功、精神衰萎、头脑空虚的人物；那位曾命令米开朗基罗绘制《最后的审判》的保罗三世，在提香的笔下成了一个狐狸脸的政治老朽。

色彩也是提香为威尼斯画派所作的重大贡献之一。丹纳在《艺术哲学》中指出：“至于威尼斯画派，一方面是大量的光线，或是调和或是对立的色调，构成一种快乐健康的和谐，色彩的光泽富于肉感；一方面是华丽的装饰，豪华放纵的生活，刚强有力或高贵威严的面部表情，丰满诱人的肉体，一组组的人物动作都潇洒活泼，到处是快乐的气氛；这两方面也是统一的。”这段概括客观地总结了威尼斯画派的两大色彩风格；前者以提香的成就最高，后者则较多地表现在委罗奈斯和丁托雷托的作品中。

委罗奈斯（1528—1588年）1553年来到威尼斯。此时这里已度过了它的繁荣期，贵族和商人沉湎于花天酒地的寻欢作乐之中，宗教的禁欲已无人顾忌，他们追求的是世俗的欢乐和自由。委罗奈斯把这些生活搬上了画面，创作了《利未家的宴会》、《格里格里的宴会》和《加纳的婚宴》等作品。但是《利未家的宴会》却遭到了宗教的审判。这幅画本来是利用宗教故事来反映当时那种豪华放纵的富丽生活的。题目叫作《西门家的宴会》。但画中的基督和圣徒们却成了点缀，法官认为他画了许多与主题思想无关的东西，限其3个月内修改且费用自负，否则予以惩处。委罗奈斯只得改为《利未家的宴会》，这就成了新兴资产阶级纵欲无度的写照了，削弱了反抗宗教禁欲的人文精神的主旨，而成为旧势力抬头和文艺复兴衰落的明显标志，预示着意大利文艺复兴艺术的黄金时代即将消逝。由于委罗奈斯的画多以银灰色为主，因而有“银色委罗奈斯”的美誉。

丁托雷托（1518—1594年）曾入提香的画坊学习，因缺乏绘画才能被逐出门外。他在墙上写下了“具有提香的色彩和米开朗基罗的形象”的誓言，夜以继日地进行习作，终于成为威尼斯画派的一位杰出画家。

1539年，21岁的丁托雷托开始独立工作，成立了自己的画坊。他的作品笔触豪放，构图宏大，往往出奇制胜，显现出一种夸张与紧张的气氛，画作的色彩也更加稠密、深沉和丰富。早期的壁画《圣马可的奇迹》不到一个月完成，70岁时创作的《天堂》壁画，长22米，宽7米，共画了700多个人物，规模宏大，令人惊叹！此外，还有1551年至1552年创作的《维纳斯、乌尔刚和马尔萨斯》，1555年的《打救阿西纳伊》，1557年的《苏珊娜与长老》和《银河的起源》，被称为是丁托雷托人体美的重要作品；为教堂所作的《最后的晚餐》也有7幅以上，都取得了优异的效果而深为世人推崇。但样式主义也由他兴起，使意大利文艺复兴绘画开始步入末流。

1594年5月31日，意大利文艺复兴时期的最后一位人文主义画家丁托雷托在威尼斯病逝。此后的威尼斯画派便日渐衰落，再也没有盛期的辉煌可言，反而成为意大利文艺复兴艺术逝去的后尘和巴洛克艺术的先声了。

#### (4) 米开朗基罗等人的雕塑奇迹

文艺复兴初期,佛罗伦萨最杰出的雕塑家当属多那泰罗(1386—1466年)。从文献记载上看,他是最先解剖尸体研究人体结构的艺术家,而且擅长透视学和建筑学。1425年前后创作的《圣乔治》雕像,具有纪念碑式的庄重感。稍后的《艾米亚》和《哈巴库库》,受到佛罗伦萨市民的热烈欢呼。1432年至1440年间创作的青铜雕像《大卫》,塑造了这位少年英雄满怀喜悦的胜利姿态,头部具有明显的哥特艺术遗风,而躯体的曲线起伏已具有文艺复兴的特色。1447年至1450年为帕图亚安东尼奥广场创作的《佣兵队长格太梅拉塔骑马像》,是多那泰罗的代表作。本来,这种形式在中世纪几乎灭绝,直到文艺复兴初期才被多那泰罗恢复起来。这座高大的骑马像,造型生动,线条洗练,气宇轩昂,英武勇猛,将古罗马高超的骑马像艺术和人文主义的审美理想精彩地结合起来,再也看不到哥特艺术的影子了。晚年,多那泰罗的作品趋向夸张,出现了《抹大拿的圣马利亚》等一批带有矫饰主义倾向的作品。

在多那泰罗之后,波拉约罗(1432—1498年)和委罗基奥(1435—1488年)等人的创作,将佛罗伦萨的雕刻艺术发展到了成熟的程度。波拉约罗的代表作是《赫拉克利斯与安泰斯》:两个拼力搏斗的巨人扭打在一起,那剧烈的动势和稳定的重心得到了和谐的统一。委罗基奥创作的《科列奥尼的骑马像》,将中世纪已经绝迹的,由多那泰罗恢复的古罗马高超水平的雕塑题材再度发扬光大,表现出斗志昂扬的文艺复兴志士的情怀。

米开朗基罗,不但在绘画上成就显赫,在雕塑上更加出类拔萃,他是文艺复兴时期最伟大的雕塑家。他的作品具有强烈的英雄主义崇高美,他的一生犹如一首不畏凶险的英雄交响曲。

公元1475年,米开朗基罗诞生在佛罗伦萨附近的喀普列兹市,父亲曾任该市的市长。13岁那年,他进入画家齐兰达约的作坊学画,第二年又向贝托多学习雕塑。他的才能引起了美第奇家族的重视,便应邀成为美第奇宫廷画家的成员之一。在这里,他接受了人文主义思想,同时也深受萨伏那罗拉宗教改革的影响。面对教廷和贵族的残酷和黑暗,米开朗基罗痛感忧愤,并以坚强的意志和雄伟的胆略展开了特殊的战斗。所作雕塑《哀悼基督》、《大卫》、《摩西》和《晨》、《夕》、《昼》、《夜》等作品,创造性地运用现实主义和浪漫主义幻想的结合,出色地表现了世俗阶层为自由而斗争的英雄壮举和人文主义的悲愤情怀。

《哀悼基督》是一座大理石雕像,高175厘米,台座宽168厘米。作于1498年至1501年。雕像只有圣母和基督两个人物,但却产生了震撼人心的力量,并使米开朗基罗一举成名。悼念基督是最集中的一个创作题材,文艺复兴的所有艺术家对此都有表现,但和达·芬奇的同类题材的画作相比,米开朗基罗的作品则别有特色,更加突出。这座雕像的创作背景,正是萨伏那罗拉领导贫苦市民反抗教皇和贵族、进行殊死斗争的时期。1492年,佛罗伦萨城中掀起了轩然大波,势在“代替基督清除世上污秽”的萨伏那罗拉,带领市民冲向了美第奇家族的统治。对此,科学家们表示理解,画家波提切利予以同情。米开朗基罗也由震动而产生了崇敬。1494年法国军队侵犯佛罗伦萨,美第奇家族勾结敌军被市民推翻,市民们拥戴萨伏那罗拉建立了公社式的共和国。但是,由于缺乏

治国的经验，很快遭受失败。1498年，萨伏那罗拉被教皇下令逮捕处以死刑。随后，米开朗基罗花费了3年时间，创作了大理石雕像《哀悼基督》。作品的题材选自圣经故事：圣子基督被犹大出卖的第二天，便被处以极刑；痛苦已极的玛丽亚坐在石头上，将儿子那冰冷的尸体托在自己的双膝上；基督那残不忍睹的遗体令人哀痛和愤怒，玛丽亚也丧失了过去那种温柔、优雅、妩媚的形态特征，而成为一位庄重崇高、怀抱亲子的伟大母性，使人们感受到她是祖国的化身，而为祖国而献身的“圣者”将永垂不朽，寄托了人们对现实生活中那位死难“圣者”的无限哀思和敬仰。

1504年，米开朗基罗又创作了高达550厘米的《大卫》雕像。萨伏那罗拉牺牲后，佛罗伦萨的共和政体保留下来。市政府邀请艺术家们制作雕像，以作永久性的纪念。米开朗基罗便创作了《大卫》参加评选。这座雕像用整块大理石雕成。大卫是以色列古代的一个牧童，从小容貌俊美、机智勇敢。放牧时曾用打石机杀死了狮子和熊。当菲利士人入侵时，大卫到前线给哥哥送饭。敌军的巨人哥利亚凶残强悍，以色列人难以抵挡即将败退。此时，大卫挺身而出，用打石机杀死了哥利亚，挽救了民族。大卫则因赫赫战功而受到拥戴，成为最年轻的军事统帅。这段旧约全书上的神话被米开朗基罗再现出来，作为保卫共和国的象征。由于这座雕像塑造了一位勇敢参战的青年英雄形象，深刻地表达了佛罗伦萨市民捍卫共和国的坚强意志，因而受到有达·芬奇、波提切利参加的评选委员会的充分肯定，特将此像立在市政厅的庭院。

雕像的设计并没有采取大卫参战或胜利时刻的情景，而是采取裸体立姿的造型、头部略向前倾；年轻而略带稚嫩的面孔上，双目圆睁、怒视前方；左手上举，握住搭在肩上的“打石机”；右手下垂，握着圆石块；青筋暴起的手臂和绷紧的肌肉，表明了临战的坚毅。在人物结构上，艺术家进行了深思熟虑的夸张处理，将头部的比例适当加大，下肢相对放长，手和腿的关节稍为加大，以加强英雄形象的感官效果，但整个人物则更显和谐完美。

1513年，米开朗基罗正在罗马修建教皇的陵墓。当他听说美第奇家族重又复辟、并勾结西班牙军队屠杀市民时，便将满腔的愤怒转化为对《摩西》雕像的创作。3年以后，这座高达255厘米的大理石圆雕得以完成。摩西是以色列人的“先知”，他目睹埃及法老对犹太人的残暴奴役，便接受上帝的指使，领导60万犹太人进行斗争，终于逃出埃及，摆脱了法老的统治，建立了独立的犹太人国家，并率众返回家园。在出走途中，人们发现了上帝耶和华留在石板上的10条诫律，指示摩西用以规范众生，因而称作《摩西十诫》。后来内部出了叛徒，摩西痛斥逆贼，一怒之下，摔碎了法版。作品的构图截取摩西坐在石椅中，突闻事变的一瞬间的变化情景：摩西的头部突然左转，怒视前方；右手挽着浓密的长须，右肩顺势后移；左臂横在胸前，臂弯上部肌肉隆起，蕴藏着万钧之力；左脚已经后移，跟着就要站立起来，去惩处那个邪恶的内奸。摩西那巍然如山的身姿，刚毅果敢的神情，施放出大义凛然和力挽狂澜的内心力量，唤起人们明辨是非、同仇敌忾、去痛击侵略者。

1529年，新教皇克里门特七世又命令米开朗基罗为美第奇家族设计陵墓，佛罗伦萨市民再次起义，驱逐了美第奇家族，选举了共和国的领

导。在祖国处于危难之时，米开朗基罗毅然奔向佛罗伦萨，和市民们并肩保卫共和国，并担任城防工事建筑的总指挥。敌人以 3 倍的兵力围攻 11 个月但无济于事，此时共和国内部出了叛徒而沦陷。美第奇家族在西班牙扶持下重掌政权，米开朗基罗也成了阶下囚，教皇强迫他继续进行美第奇的陵墓设计。完成后的美第奇陵墓里，在黑白石块镶成的地板上面，两座壁龛里端坐着美第奇家族两位先人的雕像，脚下摆放着 4 块精彩的雕刻：《晨》、《夕》、《昼》、《夜》。雕刻中的 4 个人物，分别是强健的男女，但身体却高度扭曲变形。他们或在沉思、或有哀倦，或在愠怒，或在昏睡。有人认为，这 4 块雕刻表示着时间的消逝。但从米开朗基罗为《夜》所作的诗句中看到：

“睡眠是甜密的，  
成为顽石更是幸福。  
只要世界上还存在罪恶与耻辱，  
不见不闻，无知无觉，  
对我是最大的欢乐。  
啊，不要惊醒我，  
说话轻一点吧……”

可见，这些雕刻的创作思想更为深刻，至少包含着对美第奇罪恶统治的强烈不满和满腔悲愤，表达了誓死也不屈服的坚定信念。

1535 年底，米开朗基罗又奉保罗二世之召，继续为西斯教堂绘制祭坛画《最后的审判》。73 岁时，他又奉梵蒂冈教廷之命，完成了罗马圣彼得大教堂圆顶的设计。1564 年，89 岁的伟大艺术家与世长辞。法国著名现代作家罗曼·罗兰把他比作“文艺复兴时期崇高的山峰。”他留在人间和史册上的作品还有：

- 14 岁时创作的《半羊神》石雕；
- 15 岁时的大理石浮雕《梯旁的圣母》；
- 17 岁时的大理石浮雕《堪陀儿之战》；
- 1492 年创作的大理石雕像《赫拉克里斯》；
- 稍后创作的木雕《基督受十字架刑》；
- 1494 年又有《持烛台的天使》、《圣彼得罗尼》和《圣普罗库尔》3 个小雕像问世；
- 1495 年有大理石雕像《幼年的施洗约翰》和《睡着的爱神》完成；
- 1497 年完成了大理石圆雕《酒神》；
- 1504 年完成了《圣保罗》和《布鲁日的圣母子》两座大理石圆雕；
- 1508 年完成了《教皇朱利二世铜像》；
- 1519 年完成了《垂死的奴隶》和《被束缚的奴隶》两座圆雕；
- 1525 年创作了大理石圆雕《河神》和《屈身的男孩》；
- 1530 年完成了《胜利者》和《阿波罗》大理石圆雕；
- 1534 年完成了美第奇礼拜堂的两组雕刻任务以及《抚婴圣母》的大理石圆雕；
- 1537 年创作了《布鲁特斯胸像》；
- 1548 年至 1564 年，米开朗基罗还创作了《下十字架的哀悼基督》、《帕雷斯特林的哀悼基督》和《龙大尼哀悼基督》等 3 件雕刻，但均未完成。

米开朗基罗酷爱艺术事业，89岁终身未婚，创作一生，永不满足。临终前，他仍然惋惜地说：“当我刚刚对艺术有点入门，正在打算创作我的真正的艺术作品的时候，我却要死了。”但是，他的艺术及其创作精神将会永远健在的。

米开朗基罗还留下了多卷诗集，在意大利文学史上也占有显著的地位。

在文艺复兴晚期，彻利尼、阿马拉提、姜波隆那力图继承米开朗基罗的雕刻艺术，虽然成绩不俗，但远远没有那种雄健的气魄。

彻利尼（1500—1571年），是佛罗伦萨的雕刻家，后来在罗马创作了《珀尔修斯》的雕像。题材出自古希腊神话。怪物美杜莎曾是一位美女，因恶意触犯雅典娜，头发变为毒蛇，面貌奇丑无比，谁看她一眼立即变为石头。英雄珀尔修斯在众人神的帮助下，头戴隐身帽，脚踏飞行鞋，用神剑砍下了美杜莎的头。雕像采取立式构图，珀尔修斯右手握着神剑，左手高举着美杜莎的头，向大家宣布这一胜利的捷报；重心落在右腿上，左膝自然弯曲。整个雕像比例和谐、姿态优美；但作为一位为民除害的英雄，显然缺少《大卫》那样的雄壮。

阿马拉提（1510—1592年），为佛罗伦萨老宫门前广场喷泉创作的海神像，深受米开朗基罗雕塑风格的影响，为人称道。在旧势力重新抬头的形势下，他表现出特有的宗教热情。1582年他写信上书教皇，反对世俗雕刻，主张按照大师的法则表现严肃题材，成为矫饰主义的创作主张。

姜波隆那（1520—1608年）是米开朗基罗之后最著名的雕刻家。代表作有青铜雕像《麦丘利》和《科西莫大公骑马像》，1579年至1583年创作的大理石雕塑《劫夺萨平的妇女》，运用了多视点的手法，从各个角度欣赏都无懈可击，人体造型也强健有力，颇能体现米开朗基罗的遗风，被认为是一件发展了矫饰主义原理的作品。

### （5）文艺复兴建筑艺术

建筑是天才的艺术。在天才荟萃的文艺复兴发源地，意大利的建筑艺术也达到了高峰。它始于佛罗伦萨，并深刻影响到意大利全境和法国、英国、德国、西班牙，进而风行全欧，形成了突破哥特风格垄断的一个全新的建筑体系。它以反封建反神学的人文主义和理性的力量为美学基础，以罗马柱式、拱券、穹窿为造形特征，以严谨对称的平面、立面及多样组合为构图标准，表现出对古罗马建筑风格的推崇和亲切、新颖风格的追求，强烈地表现出人的觉醒和世俗的力量。反映这一鲜明特色的艺术成就，集中在宗教建筑和世俗建筑上。著名的代表人物有布鲁涅列斯奇、米切罗佐、阿尔伯蒂、布拉曼特、米开朗基罗、小桑迦洛、帕拉第奥等人。罗马圣彼得大教堂是杰出的典范。

布鲁涅列斯奇（1377—1446年）曾经从事雕刻并完善了科学的透视图法，1401年后专门从事建筑设计。1426年，他在原有的基础上主持建造佛罗伦萨大教堂的穹窿顶。他毅然采用了罗马古典建筑的穹顶形式和手法。1436年穹窿顶完工，1462年又在穹顶上建了一个八角采光亭。穹顶座落在10米多高的鼓座上，有内外两层壳体；内径42米，高30余米，外形像半个椭圆；穹顶内有小楼梯，可以登上采光亭；亭顶距地面115



米。穹顶的建成，标志着中世纪教会的禁忌已被打破，哥特建筑的尖塔形式在建筑艺术上的垄断地位已经开始动摇。意大利文艺复兴建筑史从此开始，因而被称为是“文艺复兴的报春花”。

米切罗佐是布鲁涅列斯奇的学生。1444年至1460年，他主持建造了佛罗伦萨的美第奇府邸，成为文艺复兴早期世俗建筑的代表作。这座建筑的平面呈长方形，内设圆柱式院落，辟有1个侧院和1个后院，但不严格对称。米切罗佐运用“ $a^2 + b^2 = c^2$ ”的公式设计了3层结构的建筑主体。第一层墙体用粗糙的石块砌筑；第二层用平整的石块砌筑，但留有较宽较深的缝；第三层也用平整的石块砌成，但严丝合缝、墙面光洁。这种方法，不但对比强烈、富于变化，而且增强了建筑物的稳定感和庄严感。直到今天，仍被广泛采用。建筑上的3排窗户，顶部都采用古罗马的拱券式，但底层和上面两层的规格、式样又有不同。檐部的高度为墙体总高度的 $1/8$ ，出挑2.5米，与整个墙体立面成柱式的比例关系。于变化中达到和谐统一。这样的建筑风格，自然会使人产生亲切舒适之感。1446年至1451年，建筑师阿尔伯蒂，也在佛罗伦萨设计建造了鲁奇兰府邸。他们为文艺复兴早期意大利的世俗建筑开辟了道路。

15世纪末至16世纪上半叶，是意大利文艺复兴建筑的盛期阶段。著名的建筑艺术的代表作有罗马坦比哀多神堂、罗马圣彼得大教堂、罗马法尔尼斯府邸。

宗教建筑是神权的神圣象征。所以，中世纪的哥特式建筑便成为宗教信仰的圣殿，是不容篡改和亵渎的。而文艺复兴艺术的伟大成就之一便是对宗教建筑的改造和发展。

布拉曼特是16世纪初杰出的建筑大师。1502年至1510年，他设计建造了罗马的坦比哀多神堂。同时罗马教皇尤利二世为了整顿四分五裂的教会，以实现教皇国度的统一，便决定重建破旧不堪的圣彼得大教堂，并征集建筑方案。1505年，布拉曼特的设计方案中选。1506年受命主持修建。布拉曼特设计的教堂为平面正方形，其中的主体结构为希腊十字。在希腊十字的正中，放弃哥特建筑的尖形层顶，覆盖半圆形的大穹窿顶。在正方形的穹窿顶底座的四角上，各建一个小型的穹顶。在大穹窿顶的基座上部围建一圈柱廊。1514年，布拉曼特去世，改由拉斐尔、佩鲁齐、小桑迦洛和米开朗基罗等人继续设计建造。1564年，当工程进行到圆顶基座时，89岁的米开朗基罗也与世长辞，又由波尔塔和丰塔负责这项工程，并于1590年竣工。1564年，维尼奥拉又设计了4个小穹顶。不久，教皇保皇五世决定把希腊十字平面改为拉丁十字平面，又命建筑师马代尔诺在教堂前面修建了巴西利卡式大厅。经过几代著名匠师的精心施工，圣彼得大教堂终于在1626年全面竣工。

罗马圣彼得大教堂，总面积18,000多平方米，是世界上最大的天主教堂。它那银白色的穹顶，金灿灿的大厅，圆锥体的巨大石柱，一扫哥特式教堂那尖削出世和阴森恐怖的格调，而倍感开朗清新、和谐典雅。整个教堂，从上至下，清晰活泼地展现出三个层次。第一个层次是那高高的十字架建筑体，它又由柱体基座、柱式围栏、椎体构件和十字架组成。第二个层次是直径达42.34米的圆型穹顶，它主要由半圆的穹顶和桶状的柱廊组成，穹顶上辟有玻璃窗；四角上则是规格小巧的类似穹顶，衬托着大穹顶，使其更加醒目突出。第三个层次便是巴西利卡式大厅、

大厅门外由黑色石料砌成数级台阶，台基上立有古罗马式巨大石柱。大厅内的拉丁十字平面，纵深 183 米，两翼各宽 137 米。内部墙面镶嵌彩色大理石，并有大量的壁画、雕刻等艺术品装饰。穹窿顶正中有宝珠形的日月圆心；整个内顶绘有天花彩绘，通过玻璃窗射入的光线充足而愈显富丽。大厅中央还有一座高达 29 米的金色华盖，在 4 根描金铜柱的两根主柱上，装饰着许多攀援在树枝上的小天使；华盖内置放着展翅飞翔的金鸽。从地面到十字架顶端，通高 137.7 米，比起任何哥特教堂，都更加高大宏伟、壮丽辉煌。

1655 年至 1667 年，G·L·伯尼尼又主持修建了教堂入口广场。广场由梯形和椭圆形平面组成，地面用黑色石块铺成。其轴长 198 米，周围由 284 根塔斯干圆柱和 88 根方柱组成的柱廊环绕。柱高 18 米，柱顶各有一尊大理石雕像，好似英俊威武的卫士组成的仪仗队，在广场日夜值勤。

扩建后的圣彼得大教堂，规模宏伟、气势连绵、高低错落、富丽多姿，它是意大利文艺复兴时期几代艺术家天才创作的结晶，是意大利文艺复兴建筑的一座丰碑。

小桑迦洛除了参与建造罗马圣彼罗大教堂外，还在 1515 年至 1546 年设计建造了罗马法尔尼斯府邸。这座府邸建成了一座封闭式院落，内院周围是券柱式回廊；入口、门厅和柱廊都按轴线对称布置，室内装饰富丽豪华；外墙体宽 56 米，高 29.5 米；分为 3 层，用线脚隔开；顶上的出檐很大，但和整座建筑比例合度。府邸正面对着广场，气派庄重。被认为是文艺复兴盛期的典型府邸建筑。

A·帕拉第奥是意大利文艺复兴晚期的著名建筑师。他在 1549 年建于维琴察的巴西利卡和 1552 年建造的圆厅别墅，是这一时期的优秀代表。圆厅别墅采取了古典的严谨对称手法，其平面为正方形，四面都建有门廊，正中是一个圆形大厅。顶上为缓坡瓦顶，正中覆盖坦孤圆形屋顶，端庄古朴中富有清新气息。

除了宗教建筑和世俗建筑以外，文艺复兴时期的意大利园林建筑，还有美第奇别墅（1458—1461 年）、埃斯特别墅（1550 年）、朗特别墅（1564 年）等佳绩，使文艺复兴时期的建筑艺术更富有诗情画意的人文色彩。

法国在 16 世纪，由于深受意大利文艺复兴建筑的影响，便从哥特式向文艺复兴式过渡，建筑家们巧妙地把文艺复兴建筑的细部应用在哥特建筑上，形成了本国的文艺复兴建筑特色。1519 年至 1547 年建造的尚堡府邸和 1528 年至 1540 年建造的枫丹白露离宫，是典型的代表。尚堡府邸原是法兰西斯一世国王的猎庄和离宫，建筑物的平面布局和主体造型保持中世纪的传统，建有角楼、护壕和吊桥；但建筑物的外形采取水平划分和细部线脚处理，则是文艺复兴式的了。

德国在 16 世纪下半叶，也采取在哥特建筑上安置文艺复兴风格的构件或装饰的方式，在 1531 年至 1612 年建造了海得尔堡宫，1535 年至 1596 年又建造了海尔布隆市政厅，成为德国文艺复兴建筑艺术的典型。

西班牙在 15 世纪末叶，形成了本土的文艺复兴建筑。其中，1512 年至 1514 年建造的贝壳府邸、1537 年至 1553 年建造的阿尔卡拉·埃纳雷斯大学，都具有代表性。它们的造型变化多样，装饰丰富细腻，几乎

可与银饰比美，因而成为“银匠式”风格。

在英国，哥特式传统的都铎建筑，也在细部采用了意大利文艺复兴风格。1590年至1597年建造的哈德威克府邸和1572年建造的阿许贝大厦，都和谐地配置了塔楼、山墙、檐部、女儿墙、栏杆和烟囱，墙上常开有凸窗，窗额为方形。府邸周围一般辟有大花园，园中有厅堂、平台、水池、喷泉、花坛和灌木绿篱，与府邸组成和谐完整的格局。

1619年至1622年，英国建筑师I·琼斯在设计白厅宫时，采用了意大利文艺复兴建筑师帕拉第奥的严格古典手法，摆脱了英国中世纪建筑的影响。自然，古典主义便在英国流行起来。

## 2. 尼德兰文艺复兴美术

现在的荷兰、比利时和法国东北部的部分地区，位于北海的北岸和莱茵河下游一带，因为地势低洼，在文艺复兴时期称作“尼德兰”。这里连接着欧洲内陆国家和英伦三岛的经济往来，因而航海业和商品贸易非常发达。佛兰德斯是尼德兰毛纺织业最兴旺的地区，反映新兴阶级利益和要求的文艺复兴运动便在这里拉开序幕，因而尼德兰的美术通常称为佛兰德斯美术。埃克兄弟是佛兰德斯美术的奠基人，勃鲁盖尔的创作又开辟了风景画和风俗画的新领域，终于促成了佛兰德斯画派的成熟和昌盛。

公元14世纪中叶至15世纪末，是佛兰德斯美术的早期阶段。经过罗伯特·康宾（约1375—1444年）、扬·凡·埃克（约1390—1441年）兄弟，凡·德·高斯（1440—1482年）、凡·德·威顿（1399—1464年）等人的努力，佛兰德斯绘画的风格逐渐形成特色。在大量的祭坛画和独幅木板画中，现实主义倾向日益鲜明，体现在反映现实生活和人文精神主旨上。由于气候潮湿，油画成为主要的表现形式。埃克兄弟的《根特祭坛画》，可以说是世界上第一幅真正的油画；由于他们发明了一种调合色彩的油剂，所以这幅油画至今色泽鲜明。1467年前后，埃克的弟子彼得卢斯·克里斯特斯将这种方法传到意大利，此后便流传开来。弟弟扬·凡·埃克的作品还有《教堂中的圣母》、《阿尔诺芬尼夫妇像》、《尼古拉斯·罗林的圣母》、《凡·德尔·巴利的圣母子》等。虽然它们都是宗教画，但表现技法已大大突破，突出了人物性格和心理活动的刻画，开始注重写实；加强了光和色的表现，并对油画作了重要改进；展示了人文主义观念，冲破了中世纪的禁欲主义，为佛兰德斯美术的发展开辟了道路。维顿是康宾的学生，1450年曾到过意大利，被称为自扬·凡·埃克之后尼德兰最优秀的画家。他的作品《受胎告之》、《下十字架》、《最后的审判》、《一个年轻妇女的肖像》等都深受称赞。尤其是女性肖像，端庄、纯朴、和善，是当时尼德兰妇女的典型形象，把世俗题材的创作又向前发展了一步。

到了15世纪中叶，德尔克·波茨（约1415—1475年）发挥了重要作用。他在鲁汶市为圣彼得教堂绘制了祭坛画《最后的晚餐》。题材虽属平常，但画家却将晚餐的地点大胆地移到15世纪尼德兰市民的住宅之中，被称为是利用宗教题材表现世俗生活的典型。与波茨接踵涌现的画家还有雨果·凡·德尔·高斯（约1440—1482年），《三王礼拜》、《波

提纳里祭坛画》、《马里尼之死》是他的代表作；盖尔特根·托特·辛特·扬斯（约1460—1495年）的代表作有《旷野中的约翰》、《耶稣诞生》、《哀悼基督》等；汉斯·梅姆林（约1430—1494年）的代表作有《圣母子》、《马丁·凡·约万亨像》等。

公元15世纪末至16世纪，在哈布斯堡王朝的控制下，尼德兰的工商业经济更加繁荣，意大利人文主义思潮推动着尼德兰宗教改革运动的深入，这里的文艺复兴运动也因此进入了盛期。希罗尼姆斯·波斯、昆丁·马苏斯、约阿希姆·帕提尼尔、彼得·勃鲁盖尔等人则把绘画艺术推向了新的阶段。

希罗尼姆斯·波斯（约1450—1516年）生于荷兰的海托根·包什，一生都在家乡从事创作，他那独树一帜的画风也深为家乡的人们所理解。所作《切除结石》、《愚人船》、《魔术师》、《干草车》、《圣安东尼的诱惑》等画，都是借助寓言故事或宗教题材，来表达人文主义的进步思想的。画家往往通过幻想的漫画式形象影射诸如主教、高级僧侣、神学家和封建主等人物，展开无情的揭露和辛辣的嘲讽。画面中的老鼠、猴子、妖魔鬼怪、半人半兽等形象显得荒唐滑稽，但又以现实生活为依据，合理地被画家的幻想所支配，这种写实性与浪漫主义相结合的表现手法，形成了博斯特有的绘画语汇和艺术特色。

昆丁·马苏斯（约1465—1530年），出生在鲁汶，后在安特卫普工作。这里是当时世界上最重要的一个商业中心，集中了许多银行和交易所。他的代表作《兑换银钱的人和他的妻子》，生动地表现了银行家的活动与生活。类似的题材开辟了风俗画的领域，并且深受人们的喜爱。早年，马苏斯曾接受了波茨和梅姆林等人平整细腻的尼德兰传统画风，后来又受到意大利画家特别是达·芬奇的影响，因而作品中也蕴含着深刻的哲理。他和帕提尼尔常常合作；他画人物，帕提尼尔画风景，开创了风景画与人物画合作的先例。

约阿希姆·帕提尼尔（约1485—1524年）为尼德兰风景画的形成作出了重要贡献。他的画作，无论是宗教题材还是世俗题材，风景总是占据最突出的位置，人物则居于大面积的自然风光之中，使画面富有深邃的意境，这与中国的山水画极为相似。而且画中的人物常常请马苏斯来画，帕提尼尔则精心描绘风景，并把风景的表现提高到前所未有的重要地位，为风景画发展为独立画科奠定了基础。

15世纪中叶前后，彼得·勃鲁盖尔（约1525—1569年）异军突起，将尼德兰文艺复兴的绘画创作推向了高潮。他出生在布列塔近郊的勃鲁盖尔村，曾师从皮耶特·库克·凡·阿尔斯特学习绘画。25岁时，他曾到过意大利和法国，认真研究了“巨匠”们的杰作。15世纪60年代，尼德兰暴发资产阶级革命时，他正在安特卫普的画工行会中，用画笔支持这里的革命斗争。

他的作品包括油画、铜版画和素描，题材以《圣经》故事、阿尔卑斯山风景和当地农村的风土人情为主。作品中强烈地反映出尼德兰人民反抗西班牙占领者的爱国主义思想，即是《圣经》故事也常常用来表现尼德兰火热的现实生活。他的画风淳朴、清晰、线条简练、色彩鲜明、对比强烈，表现出浓厚的装饰趣味和对局部、细节的重视。这种画风源于尼德兰的民族风格，与北欧传统文化中的哥特式艺术传统一脉相承，

在早期的作品中，人物形象也有漫画式的夸张特点，显然是受到了博斯的影响。成熟以后的大量农民形象个个淳朴可爱，并在塑造农民形象的创作过程中，扩大了风俗画的表现范围，发展了风景画的独立进程。全景构图也是勃鲁盖尔的一大特色，远景常常伸展到画幅的上部，人物则集中在视线的前下方，场面显得完整辽阔，使意境更加深邃。

在勃鲁盖尔的作品中，农村题材的创作占有很大的比重。他常常穿着农民的装束在农村旅行，参加农民们的舞会或婚礼，和农民结成了亲密的朋友，因而被称作“农民勃鲁盖尔”。他运用自己的画笔来热情地赞美农民的劳动和乡村的生活，讴歌那勤劳、乐观、淳朴的美德以表现社会的进步力量。这种意图在《农民舞蹈》、《农民婚礼》、《乡村集市》和田园风景组画《收割干草》、《牧归》、《雪中猎人》、《暗日》中，都得到了精采的展现。

《农民舞蹈》描绘的是农村里的一个街景。农民们在节日的狂欢中兴高采烈，淳朴健壮的男人和女人们尽情地跳舞，结实厚重的大脚踏出坚实响亮的节奏；左边桌子前面一位身穿白衣的农民正在吹奏风笛，旁边一位带有醉意的青年正拿着酒罐向他敬酒；一位老农妇情不自禁地拉起小孙女学习舞蹈，桌子旁边还有两个农民正在饮酒猜拳；他们的身后，一对恋人情不自禁地拥抱接吻；挂着三角红旗下的农舍前，一位男人正在邀请女主人出来跳舞。这些农民们，虽然衣装简朴，但个个爽直豪放，充满了充沛的活力；而远处的教堂却被人们抛在了一边。

《雪中猎人》描绘的是在一个银装素裹的时刻，3位猎人肩扛长矛、身背猎物、带着猎犬回到自己那温馨的村庄；他们行走在村头的高坡上，厚厚的雪地上耸立着几株高大的乔木，圆浑的树干和修长的枝条显现出它们的蓬勃生机；停在枝头上和飞在空中的鸟鹊传达着丰收的喜悦；左侧的农舍前，人们还在打扫积雪；高坡前面，农舍环列，中间的冰面上，高低错落的小小黑影是滑冰的人群；茫茫的原野，银峰玉立，道路如带，历历在目，使人感受到空气的清新，光线的反射，环境的净洁，以及冬日农村生活的无穷魅力。

公元1566年，尼德兰人民掀起了轰轰烈烈的反抗西班牙统治者的革命运动。尼德兰总督听任西班牙国王的驱使，对人民进行了空前的血腥大屠杀。一时间，尼德兰绞架林立，宗教裁判所的火刑柱浓烟滚滚，全境人民处于血雨腥风之中。勃鲁盖尔及时地利用宗教题材来表现尼德兰人民的遭遇和革命精神，创作出祭坛画《圣约翰布道》，实质上是艺术地再现了加尔文教派组织人民反抗西班牙占领者的集会；《负十字架的耶稣》表现出荷兰的爱国主义者被西班牙士兵押赴刑场的英雄行为；《伯利恒的屠杀》旨在揭露西班牙士兵残杀尼德兰人民的罪行；《绞刑架下的舞蹈》颂扬了抗击西班牙占领者的人民不怕牺牲的斗争精神；《盲人的寓言》喻示人们不要轻信和盲从，以理智判断是非去赢得斗争的胜利。

《盲人的寓言》也叫《瞎子引路》，是画家在晚年依据《圣经》故事而创作的现实主义画作。在《圣经》上，记载着耶稣对法利人说过的一句话：“他们是瞎眼领路；若使盲人领盲人，二者必皆落入坑中。”

虽然，勃鲁盖尔的画作是根据耶稣语录进行构思的，但画中的盲人却都是穷苦的普通人，这就使尼德兰人容易联想到自己的处境和命运。画面上，6位盲人从右下角依次排列到左上角；第一个盲人已经跌进路边

的坑里，第二个扑倒在他的身上，后边的盲人继续跟着往前走；虽然他们一手拉着前面的肩膀，一手拄着探路的棍子，但是可想而知，这两种信物都不可靠；就在盲人们纷纷落入坑中的不远之处，高耸入云的教堂则无动于衷，使人不得想不到耶稣的话语，提醒人们不要盲从于无能而虚伪的教会，必须自行决定自己的选择。表现出画家爱祖国爱人民的高尚情怀。

### 3. 德国文艺复兴美术

欧洲北部的德国，是文艺复兴运动最火热的一个战场。1517年开始的宗教改革运动和1524年暴发的农民战争，成为文艺复兴运动史上的壮举。作为人文主义思想代表的德国艺术家们，也用自己的画笔作出了应有的贡献。

15世纪至16世纪期间，德国的经济有了明显的发展。纺织、煤矿、冶金、金银饰物制作、印刷和造纸业都比较发达，资本主义生产关系也随之出现。但是，封建割据的根深蒂固，宗教势力的敲诈勒索，激化了德国社会的阶级矛盾和宗教矛盾。由于教皇出售“赎罪卷”的行为更为普遍和最为虚伪，而且直接违反教义和无视人文精神，因此，尖锐的社会矛盾便集中地表现在反抗教会的斗争上。1517年，身为神学教授的马丁·路德（1483—1545年）公开发表了《九十五条论纲》，强烈谴责教皇出售赎罪卷的卑劣，从而引发了德国社会各阶层对罗马教廷的义愤，揭开了改革的序幕。此后，他多次发表论文，彻底否定教皇权威。1520年12月10日，他又当众焚毁教皇通谕，支持诸侯没收教会财产。他大力提倡在宗教仪式中用民族语言取代拉丁语，并将《圣经》译成德文。他的改革主张，迅速得到了市民阶层和诸侯的支持，宗教改革运动便自发奋起而成为燎原之势。

在宗教改革运动中，以多玛斯·闵采尔（约1490—1525年）为领袖的农民和城市平民也加入了斗争的行列。他们不仅反对天主教会，而且公开提出摧毁封建制度，消灭所有诸侯和城市贵族，建立一个没有阶级压迫、没有私有财产的理想社会的主张，得到了人民的拥护，终于形成了1524至1525年的农民战争。但是，由于宗教改革的要求已经实现，路德便投入诸侯的怀抱，联手镇压农民起义。1525年5月16日，起义军遭到封建军队的包围，由于力量悬殊而失败，闵采尔壮烈牺牲。

德国文艺复兴美术，就是在宗教改革和农民起义的社会风暴中达到了昌盛的境地。

实际上，德国人民反抗教会的斗争在15世纪中叶就开始了。这个时期，德国的艺术家们深受意大利文艺复兴思潮的影响，表现出肯定现世生活、肯定人生、歌颂大自然的艺术倾向，他们运用现实主义的创作原则来塑造人物形象、生活场面和自然环境，反映出早期人文主义的艺术观。康拉德·维茨（约1410—1445年）和马丁·盛高厄（约1450—1491年）是这一时期的优秀代表。维茨创作的《基督履海》是当时的杰作。画中真实地描绘了日内瓦湖的景色，是欧洲祭坛画中第一幅真景作品，而且出色地表现了光的变化，成功地表现了水中倒影。盛高厄的《牧人来拜》，是一幅刻画人物心理状态的祭坛画。画面中心的圣母，端庄慈

善而纯朴，3个牧人组成的群像趋向耶稣，表达了由于他的降临而渴望得救的心情。

到了宗教改革高涨的时候，不但祭坛画和风俗画有了长足的发展，而且肖像画和风景画也作为独立画种出现，特别是版画达到了当时欧洲的最高水平。著名的画家丢勒和贺尔拜因、格吕奈瓦尔德，卡拉纳赫等人，则是这一时期的杰出代表。

阿尔布莱希特·丢勒（1471—1528年），是德国文艺复兴时期最伟大的艺术家。恩格斯称赞他“是画家、铜板雕刻家、雕刻家、建筑师，此外还发明了一种筑城学体系，这种筑城学体系，已经包含了一些在很久以后被蒙塔郎贝尔和近代德国筑城学又采用的观念。”可见，他对德国艺术的贡献和影响之大。

丢勒出生在德国南部纽伦堡的一个金银工匠家庭，自幼随父学艺，曾在画家沃尔格姆特的作坊学习绘画。学成之后便在德国各地游学。也曾两次访问意大利，在提香的画室里学过解剖，27岁那年回到德国，从事油画祭坛画和版画的创作。这个时期的代表作品有《启示录》的18幅木刻插图和铜版画组画《骑士·死神与恶魔》等。

《启示录》是《圣经·新约》中的第4部，主要是一些门徒所作的启示性预言，丢勒则是借助这一题材创作了《四骑士》、《巴比伦的淫妇》和《天使与魔鬼之战》等木刻插图，反映了15世纪以来德国人民在饥荒和战争中蒙受的灾难，暗示了教廷的残暴对人民的欺凌。在《四骑士》的画面上刻画了4个策马征杀的人物：第一个正在拉弓射箭的人代表“征战”的骑士；第二个挥剑冲杀的人代表“战争”的骑士；第三个甩着空空的天平，表示没有东西可称了，代表“饥荒”的骑士；第四个枯瘦如柴的老人代表着“死亡”。他们的坐骑，无情地践踏着主教和人群。这实在是当时德国社会现实的艺术概括，形象地揭示了宗教改革和农民起义的深刻社会根源。

丢勒的油画造型严谨、气魄宏大，并将哥特艺术的传统根基和提香的色彩技巧，熔为一炉，令人耳目一新。《十字架上的基督》、《亚当与夏娃》和《四使徒》等画作是其中的代表。《四使徒》是他晚年的作品，在两幅同样大小的纵长画面上，约翰和保罗分别占据了前部的最主要位置，彼得和马可分别站在2人的侧后。这样的选择和排列都是按照新教的原则确定的，表明他已放弃了旧教的立场而赞成新教的思想倾向。形象端庄、造型高大的4位圣徒、深沉、坚毅的目光中充满了对伪善和邪恶的仇视，表达了作者反对教廷的坚定信念。

丢勒还是一位肖像画的大师，以刻画精细而著称于世，所作《霍尔苏赫肖像》，人物的眼珠上清楚地反射着对面的窗户。画于早年的《自画像》也是一件杰作。丢勒采取正面构图来表现自己，这是极难处理的一种选择。但是，丢勒却通过深邃的双目、严肃的表情、卷曲的长发、扞心的手指等细节描绘，表现了一个正直，刚毅的艺术家和革命者的气质。

汉斯·贺尔拜因（1497—1543年）出生在德国奥格斯堡的一个绘画家庭，18岁时来到德国南部的巴塞尔城。这里是全欧的印刷中心，吸引

了许多思想家和人文主义者。贺尔拜因一面为出版商制作插图，一面吸收各种学说和知识。1519年加入了当地的画家公会，创作了大量的壁画、肖像画、祭坛画和图书插画。1526年，受鹿特丹著名人文学者埃拉斯莫的举荐，来到英国结识了人文主义者托马斯·莫尔爵士，进而受到英王亨利八世的赏识。1528年回到巴塞尔，继续制作版画。1532年他再次来到英国，担任亨利八世的宫廷画家，画了许多皇室和贵族的肖像画。1542年因鼠疫死于伦敦。

贺尔拜因的主要成就在于肖像画。早期的优秀作品有《巴塞尔市长雅各布·梅耶》、《彭尼瓦希·阿麦巴赫》、《埃拉斯莫》、《托马斯·莫尔》、《天文学家》、《抱松鼠的妇女》等。其中，最著名的要属那两幅人文主义者的肖像画。

《托马斯·莫尔》是以《乌托邦》一书而负盛名的著名空想社会主义者莫尔的肖像。莫尔曾出任亨利八世的首相。但莫尔还是一位有理想、有骨气的人文主义者，他因厌恶亨利八世的淫欲而辞职，后又因抗议亨利八世独揽教权的独裁行为而被砍头。贺尔拜因所作的《托马斯·莫尔》，就充分地表现出这位伟大的思想家那富有理想而又坚毅果敢的性格。《埃拉斯莫》是荷兰人文主义者埃拉斯莫的肖像，他的长篇讽刺文学《愚人颂》，无情地揭露了封建统治的罪恶，抨击了教会的虚伪和偏见，对现实生活则给予充分的肯定，对西欧反封建的斗争特别是对德国的宗教改革运动发挥了积极的作用。贺尔拜因采取1/2的角度，描绘了埃拉斯莫垂目著书的侧面，表现出他那亲切专注、安祥温厚的学者神情和执著坚定、平稳深沉的高雅气派。

在第二次去英国之前，贺尔拜因面对亲人创作了《画家之妻及子女像》，表达了画家内心深处的眷恋情怀。在英国所作的《亨利八世》、《王后肖像》、《丹麦公主》等作品，多是珠光宝气或傲慢残忍的形象，另如《法国公使》、《商人希斯汉》、《驯鹰者》等画作，则更加出色。此外，贺尔拜因的宗教画《墓中的基督》、《达姆斯塔得的圣母》、木刻组画《死神的舞蹈》，也是震撼灵魂的力作。

马提亚斯·格吕奈瓦尔德（1450—1529年）是活动在阿尔萨斯的画家，曾任美因兹红衣主教的宫廷画家，因为同情宗教改革和农民起义被解除职务。最著名的作品是《埃森海姆祭坛画》，被钉在十字架上的基督占据了画面的中间部位，他那僵硬的尸体令人惊惧而悲愤，整个画面阴沉压抑，具有浓烈的悲剧气氛。

卢卡斯·卡拉纳赫（1472—1553年）主要活动在北部的萨克森州，1505年后担任维滕贝格的宫廷画家，并兼任该市市长。他也是宗教改革的积极活动家，又是出色的肖像和风景画家，为当时的人文主义者和宗教改革领袖画了不少肖像，如《马丁·路德与麦朗赫顿》和《约翰·库斯宾宁》等等。

正当版画和肖像画出奇制胜之时，德国的雕刻也由晚期的哥特式格调发展为文艺复兴风格。出现了里门施奈德，克拉夫特等一批杰出的雕刻家。

蒂尔曼·里门施奈德（约1455—1531年），1483年至逝世都在维尔茨堡工作，并在1520至1521年担任该市市长。1525年曾支持农民战争，失败后残遭毒打。他是一位坚定的人文主义者和出色的雕刻家，其作品



都是德国文艺复兴时期的雕刻精品，《迈德布隆哀悼基督祭坛》被称为他创作生涯的永恒的纪念碑。

亚当·克拉夫特（约 1455—1509 年）的雕刻《掌拜师傅》，真实地刻画了当时德国商业、文化中心纽伦堡那火热的世俗生活。汉斯·维滕（约 1485—？）的《郁金香布道坛》，以独特的造型，将幻想与现实，装饰与人物完美地统一起来，形成优美生动的杰作。彼得·菲舍尔（约 1460—1529 年）父子所领导的铸铜作坊也有许多传世之作，产生了很大的影响。

由于宗教改革蜕化为教派混战和农民革命的失败，德国的封建势力重新抬头，文艺复兴和人文主义的浪潮也逐渐低落，经由丢勒和贺尔拜因所达到的艺术高峰也随之衰落了。

#### 4. 法国和西班牙文艺复兴美术

公元 15 世纪，法国正处于政治、宗教的动乱之中，英国人又趁机侵入北部，使法国分裂为勃艮第地区、布尔日地区和北部的英国占领区等 3 个领地。由于法国人素有热爱艺术的传统，因而在社会动荡中仍沿着塞纳河引入了意大利美术和佛兰德斯美术，出现了以第戎、里昂、阿维尼翁为中心的法国文艺复兴美术的主流，产生出富盖、古戎、柯隆波等具有人文主义精神的优秀艺术家和富有民族特色的艺术作品来。15 世纪末以后，法国形成了中央集权的君主国家，新兴的资产阶级通过高利贷和国家包税制而与王权相互依附，逐渐走上了资产阶级贵族化的道路，因此法国的艺术也带有贵族化的倾向，缺少意大利、尼德兰和德国艺术那样的震撼力量，但又作出了反映本民族时代风情的艺术贡献。

让·富盖（1420—1480 年）是法国文艺复兴时期的杰出画家。他出生在法国中部地区的图尔，早年在家乡从事美术创作。1440 年至 1445 年移居巴黎，后来到意大利访问，受到了“巨人”艺术的熏陶。大约在 1447 年，应邀为罗马教皇朱利四世画肖像，显示出特有的才能，从此为法王服务，1475 年获得“御前美术家”的称号。50 年代前后，富盖创作了《查理七世肖像》、《首相居文纳·德兹·尤桑肖像》、《财政监督官雪佛莱肖像》等大批肖像画，显示出画家在写实和心理刻画上的卓越技巧。他创作的油画《圣母和天使》、《祈祷书》和《默伦双联祭坛画》，使法国美术别开生面。《圣母和天使》是画家油画作品最精彩的一幅。画中的圣母玛利亚毫无神秘色彩，而是法国上流社会的一位贵妇人形象。她容貌美丽，头戴珠冠，身披貂皮斗篷，敞开着的胸衣裸露出细腻的胸乳；与意大利和尼德兰人笔下的圣母相比，没有那种理想化的朴素、温雅和亲切之感，但具有尊贵和高傲的气质；画家运用严格多变的几何形体和抽象化的色彩来表现人物形象，精确的造型本领使人一目了然。

富盖的主要成就还表现在微型画上，并形成了以他为核心的微型画派，对法国现实主义绘画的发展产生了深远的影响。微型画的主要形式是书籍插图，题材来自于骑士文学宗教神话故事和历史人物故事。俄罗斯的美术史学家阿尔巴托夫对他的微型画给予了极高的评价。他认为，在描绘风景上“富盖是胜过他的尼德兰和德国的同时代人的。”《宣判阿朗森公爵》是画家最著名的微型作品，在狭小的菱形图面上画有近百

个人物，个个都栩栩如生，阿尔巴托夫说：“富盖的这幅袖珍画，只有凡·埃克的作品才能够同它媲美。”

古戎（1510—1572年）是法国杰出的雕刻家、建筑家和画家。他出生在巴黎，1543年前在巴黎工作。后来回到巴黎，为法王完成了不少订货。因为他参加了加尔文教而遭到迫害，于60年代逃亡国外，据说死在了意大利。古戎善于吸收古典作品、意大利文艺复兴盛期作品和法国哥特艺术的精华，形成了富有民族特色的艺术风格。他是法兰西雕刻艺术的代表人物，以其流畅的线条和典雅优美的格调而著称于世。古戎留下的作品有《基督入棺》、《四使徒》、《水神喷泉》、《山泽女神》、《无罪者喷泉》等有限的几种。

《水神喷泉》是一座石浮雕，与格斯柯共同完成，作于1547年至1549年。其中塑造了半人半鱼的海神，乘风破浪的女神，手执瓦罐的火神和小爱神丘比特等神话人物。作品表现出神话故事的戏剧性情节，人物形态复杂多变，服饰飘逸多褶并有透明感，透过薄薄的衣衫，好像能看到丰满圆润的肌肤，这些特征，都是古戎雕刻艺术的基本风格。

《山泽女神》又称《泉》，是巴黎喷水池的一组浮雕，分刻在6块石碑上，合起来构成完美的作品。雕刻家以超凡脱俗的技能塑造出6位少女举起水罐进行冲洗的优美姿态，洋溢着中世纪所没有的娇媚的少女身姿，歌颂了青春生命的女性美，表达出艺术家炽热的人文主义情怀。

此外，柯隆波（1431—1512年）的雕塑《圣乔治屠龙》以及作于南特大教堂和弗朗索瓦两墓地的雕像，都以高雅和强烈的力量表明了法国美术从复兴到古典的过渡。

西班牙的文艺复兴美术始于15世纪。由于意大利和尼德兰美术的重大影响，涌现出费尔列尔·巴索、哈依姆·乌格特、哈依姆·费尔列尔等文艺复兴美术的先驱者。

16世纪上半期，查理五世大力提倡意大利的文艺复兴艺术，不少西班牙画家前往意大利学习深造，同时也有一些意大利画家前来西班牙供职。这一时期，是西班牙较为开放的一段岁月，人文主义思想也比较活跃。在绘画创作上出现了彼得罗·贝鲁盖特、阿连赫·费尔南德斯、华内斯等著名代表，还有优秀的雕刻家阿劳索·贝鲁盖特。但是，西班牙的宗教势力和封建制度比意大利顽强得多，因而意大利的人文主义思想始终未能在西班牙扎根。从1556年开始，西班牙进入保守时期，人文主义思想被加以禁止，腓力二世国王也把艺术视为巩固王权的御用工具。当时，著名的宫廷画家有桑切斯·科埃里奥（约1531—1588年）及其弟子巴道哈·克鲁斯（1551—1608年），他们的作品具有固定的姿势、外形端庄华丽，但内心刻画明显不足。著名的埃斯库里亚尔修道院（1567—1583年）则是显示王权至上的建筑艺术的象征。同时，在意大利的影响下，路易斯·莫拉莱斯（约1510—1586年）等人也出现了样式主义的艺术倾向。他们的作品强调变形，还带有浓重的神秘主义色彩。

16世纪下半期，埃尔·格列柯（1514—1614年）脱颖而出。他来自希腊的克里特岛，因而人称“格列柯”，意即“希腊人”。1577年，他来到西班牙，在托莱多城定居，开始了新的创作生涯，成为地方画派中最出色的著名画家。

格列柯是一个才华横溢的画家，但思想上充满了矛盾。他对西班牙

的上层社会深怀不满，但又跳不出贵族的生活圈子，因此作品中常常流露出苦闷、沉思、怀疑和骚动不安的情绪。作于 1586 年至 1588 年的《奥尔加斯伯爵的下葬》，是一幅重要的代表作。题材取自历史上的传说：1323 年，人们正在安葬已故的奥尔加斯伯爵；突然，从天上降临两位圣人，他们身穿金色的衣服，步入人群之中把伯爵的尸体抱起置入石棺；在场的人们大惊失色，有的念诵经文，有的举目苍天，有的连声惊叹……这幅作品既描绘了奇迹的出现，但又无人相信奇迹，旨在表现人们复杂矛盾的心理活动，极为典型地反映出画家本人的心绪，自然地把人们引向对现实社会的怀疑和思考，影射正在崩溃的西班牙旧贵族世界的真实面目。这是同时代任何一位样式主义画家都无法作到的，格列柯画作的意义也正在这里。

另外，1570 年至 1575 年创作的《吹火的孩子》和《把商贩赶出圣殿》，1577 年的《圣母升天》，1580 年的《圣莫里斯的殉教》，1610 年至 1614 年的《圣徒彼得和圣徒保罗》和《揭开第五印》、《劳孔》、《托莱多风景》，以及 1577—1578 年创作的《伊罗尼姆·德·库埃瓦斯肖像》，1600 年至 1601 年的《宗教法官格瓦拉肖像》等，也是格列柯画作中的优秀代表。

### 三、莎士比亚与文艺复兴戏剧

公元 15 世纪下半叶，强劲文艺复兴运动席卷了欧洲各国。以人文主义精神为本质特征的欧洲戏剧也同文艺复兴美术一样呈现出高度繁荣的盛况，成为继古希腊戏剧之后欧洲戏剧史上的第二个表演艺术的高峰。这一时期的戏剧艺术，以意大利为先导，英国和西班牙为主流。主要代表人物有意大利的马基雅维利，西班牙的鲁埃达、维加，英国的马洛、莎士比亚、琼森等著名艺术家。尤其是莎士比亚及其剧作的卓越成就，代表着整个文艺复兴时期现实主义戏剧风格的最高水平，并将永远成为人类文化艺术宝库中的经典性成果。

#### 1. 意大利文艺复兴戏剧

意大利是文艺复兴的发祥地。自 14 世纪以来，文艺复兴的文学和艺术都先后诞生在这个伸向地中海的半岛上，并且取得了突飞猛进的发展。到了 16 世纪，人文主义的戏剧也在这里诞生，涌现出与宗教戏剧截然不同的剧作家作品和演员，形成了属于新的文化范畴的喜剧、悲剧、田园剧和方兴未艾的戏剧理论，出现了第一座现代意义的剧场，传播了传统的戏剧知识和人文主义的思想，排除了宗教戏剧对于戏剧舞台的垄断，从而成为文艺复兴戏剧的先导。当然，由于 16 世纪意大利在政治和经济上的分散，教皇和贵族统治导致的没落，以及古代戏剧理论对艺术家们的束缚等诸多原因，使得意大利文艺复兴戏剧存在着缺乏现实的生活内容、缺乏深刻的社会意义、缺乏鲜明的民族特性，以及单纯追求体裁、充满学究气味的缺陷和弊端。但是，它毕竟开辟了文艺复兴戏剧的新生，并对其他国家的文艺复兴戏剧产生了重大的影响。因而，它的成就和功绩是不可磨灭的。

##### （1）剧种的形成和发展

文艺复兴时期，意大利戏剧的发展主要表现在喜剧、悲剧、田园剧的变革，以及它们在发展进程中所取得的成果上面。

喜剧的变革和繁荣，是以马基雅维利、阿里奥斯托和阿雷蒂诺的创作活动为标志的。

马基雅维利(1469—1527 年)是 16 世纪意大利著名的政治活动家和剧作家。公元 1520 年，他创作的《曼德拉草根》(也叫《曼陀罗花》)，是第一部用意大利文写成的喜剧作品。剧中塑造了一位名叫卡利马科的青年，他倾慕尼齐亚年轻貌美的妻子卢克莱齐娅，不辞辛苦地前来求爱。富有而又年老的尼齐亚认为妻子患有不育症，竭力延请大夫医治。于是，卡利马科便冒充医生，开了一副以曼德拉草根为主的药方，声言食用后即可导致生育。但他欺骗尼齐亚说，首先和他的妻子同床的人将死于药性，必须找一位权充丈夫的人代替他。怕死的尼齐亚中了圈套，卡利马科乘机 and 卢克莱齐娅相好，获得了幸福。本来，卢克莱齐娅对丈夫是忠实的，但一位教会人士对她进行劝诱，曲解耶稣基督的语录，母亲也表示赞同，她才开始欺骗丈夫。作者借此歌颂了人的智慧和爱情，宣扬了

人文主义的人生观。同时谴责了以金钱为基础的家庭关系，评击了教会的虚伪和堕落。

阿里奥斯托（1474—1533年）创作的喜剧有《列娜》、《巫术师》。这些剧作继承古罗马喜剧的传统，以爱情和家庭生活为题材；讽刺贵族和富人，颂扬平民百姓，反映了社会生活和世态习俗；戏文均用俗语写成；是文艺复兴喜剧的早期杰作。

阿雷蒂诺（1492—1556年）的喜剧，以轻松幽默的笔触描绘当时色彩斑斓的生活图景，塑造了从王公贵胄到平民百姓等三教九流的众生相。他的散文喜剧《妓女》、《御马长官》、《达兰达》、《伪君子》和《哲学家》，均以速写的方式勾勒出社会环境中司空见惯的廷臣、妓女、骗子等人物形象，以及狡猾的仆役、放荡的青年和吹牛的军人等等，真实地反映了当时丑恶阴暗的社会现象。其作品较少古典喜剧的成规约束，摆脱了当时流行的取笑逗乐的俗套，形成了语言通俗、形象丰满、心理层次清晰的喜剧风格。他创造的那些喜剧人物类型，也成为后世仿效的范例，如莫里哀《伪君子》中的达尔杜弗，其原型就是取自阿雷蒂诺同名剧作中的主角。

公元1515年，特里西诺（1478—1550年）创作的《索福尼丝巴》，是意大利第一部和最著名的一部悲剧作品，题材取自古罗马历史。女主人公索福尼丝巴是迦太基人，曾和王子马西尼萨订过婚，后来又被其父许配给西法克斯国王。西法克斯国王在被马西尼萨俘获后，马西尼萨便和索福尼丝巴结婚，并恳求古罗马最高统治者斯西皮奥给予索福尼丝巴自由。斯西皮奥出于妒忌而拒绝，宣布索福尼丝巴永远是他的战利品。索福尼丝巴为了维护名誉而服毒自尽。这个悲剧富有爱国主义和争取个性自由的渴望，被誉为文艺复兴戏剧的第一部典范悲剧。

继特里西诺之后，16世纪的意大利还出现过两种不同类型的悲剧。一种是恐惧悲剧，例如吉拉尔迪·钦齐奥的《奥尔比凯》，其中充满着恐怖残忍的事件和流血复仇的行为，用以进行道德教育。这是封建教会加强宗教统治的产物。另一种是歌颂自由的市民精神的悲剧，代表作是1546年阿雷蒂诺的《奥拉齐娅》。这部悲剧以壮丽的场面，展现了罗马的爱国者们为维护自己的城市权利而决战的英勇行为，是文艺复兴时期意大利最出色的悲剧之一。

15世纪末，田园剧也应运而生。这种新型喜剧是意大利的特产，盛行于16世纪下半叶的宫廷社会。多以古代的神话传说为体裁，用韵律丰富的诗体写成；演出时配有优雅的音乐，华丽的服装和精致的布景。田园剧最适宜于宫廷舞台的上演，对后来欧洲的歌剧有很大的影响。最早的田园剧是波利齐亚诺（1454—1494年）的《俄尔浦斯》，取材于古希腊罗马神话。俄尔浦斯的妻子欧里狄克在逃避牧人阿利斯忒奥的追逐时，被毒蛇咬伤致死。俄尔浦斯深入冥府请求冥王让她还魂，冥王答应并告诫他在走出冥府前不再回头看她。他忘记了告诫，重新失去了妻子。悲愤之极，俄尔浦斯宣泄了鄙视女性和爱情的恶语，因而被酒神的女祭司们杀死。该剧以田园剧的形式，塑造了一个被神毁灭了爱情和生命的形象，宣传了反抗神道的人文主义精神。

塔索（1545—1595年）是田园剧的典型代表，公元1573年为宫廷创作的《阿明达》，抒发了牧人阿明达对山林水泽女神西尔维亚的诚挚爱

情。阿明达爱上了美丽的西尔维亚，但西尔维亚却不珍重爱情。有一次，她受到一个好色之徒的威胁，在危急中被阿明达救出。可是，对于阿明达的爱情她仍然无动于衷。阿明达在失望之余跳崖自杀，幸而获救。西尔维亚深受感动，欣然与他结为夫妻。这出田园剧分为5幕，虽然遵守时间、地点一致律，但也在典型的悲剧模式中注入了新的内容。故事情节跌宕起伏，语言凝练优雅。通过对牧人高尚品德的赞美，对爱情力量的歌颂，表达了人文主义的理想追求。

16世纪的喜剧、悲剧和田园剧大都脱离民众而供少数人欣赏，只有来自民间的即兴喜剧才为群众喜闻乐见。它所以称为即兴喜剧，是因为它没有事先写好的剧本，演员只是根据剧情大纲，临时编造台词，进行即兴表演，充分发挥艺术创造的独立性及其各自的艺术修养和才华，其中包含着尖锐的社会讽刺和强烈的民主思想。16世纪初，即兴喜剧已经在意大利的许多地方出现，到了这一世纪的中叶便出现了高度发展的盛况。后来，由于意大利反动统治的加强，即兴喜剧逐渐丧失了它的进步意义，无聊的滑稽笑闹代替了尖锐的社会讽刺；为了迎合贵族的趣味，又于事先编好台词，不再作即兴表演；到了17世纪，也就完全衰落下去了。

## （2）即兴喜剧的艺术成就

即兴喜剧在16世纪初的出现，绝非偶然。它源于早期意大利的民间戏剧，在发展过程中又广泛地吸收了古代和当代戏剧的各种因素。随着文艺复兴运动的高涨，即兴喜剧在异常活跃的意大利民主力量和市民阶层中倍受欢迎。因而形成了一种用来反抗封建贵族和宗教神权的锐利武器，并且成为自觉的斗争工具。因为，在封建教会对戏剧严加控制的年代，采用这种形式的戏剧来揭露和批判封建主义的黑暗统治，就可以避开当局的检查和干涉，成为一种极为巧妙的斗争策略。另外，即兴喜剧的表演团体，虽没有自己的剧院，也没有自己的作家，但更符合职业演员的要求，他们凭借自身的艺术才华常常参加即兴喜剧的演出，以反抗官办剧团的控制。当然，剧词的文学性能也会受到影响。

即兴喜剧的角色具有定型的行当，较为普遍的有仆人、潘塔龙、博士和军人。仆人的形象最能吸引群众；在戏剧情节中，他们的人数居多，性格也大不一样。通常被分为两种类型：一种比较笨拙，没有多大作为；另一种则非常机警，敢于同不良现象作斗争，而且总是成为戏剧高潮的动力，富有高度的讽刺能力和乐观主义精神。潘塔龙、博士和军人，都是被讽刺的对象。潘塔龙本是一个悭吝好色、妄自尊大的威尼斯富商，这个资产阶级的暴发户在16世纪下半期的即兴喜剧中，成为被攻击的主要目标之一。博士来自古老的大学城波龙那，同时也是封建教会的化身。他充满学究习气，头脑简单而又古怪，满口莫名其妙的拉丁语。军人被作为西班牙侵略者和意大利国内的好战之徒的化身，他是一个吹牛大王，喜欢夸耀自己的战功，而且目空一切，其实是个很不中用的滑稽角色。此外，还有年青的男女情人的角色，他们通晓各种文学艺术，打扮得英俊漂亮，善于抒发自己的感情，敢于同愚蠢吝啬的老头子们进行斗争，并且在仆人的帮助下战胜了对方的。他们要求独立自主，尊重爱情和友谊，超出了财富和等级偏见的局限，体现着一定的人文主义的进步思

想。在这一时期，即兴喜剧是以社会讽刺和宏扬人文精神为主要特征的。为了完成主要任务，它甚至取消了纯粹的滑稽表演。

即兴喜剧的对话、独白和哑剧场面，都能充分发挥演员的个性。有时还配以音乐、舞蹈，甚至杂技之类的表演。面具和简单的舞台背景也是它的特色。在随地演出的舞台上，往往只用一条幕布作为背景，或者在上面画出戏剧动作发生的环境，根本不用换景。这种轻装简从的作风更突出了它的战斗性格。他们到处奔走演出，全部道具和人马装上一辆车子就开拔了。

即兴喜剧的演员缺少应有的社会地位，生活非常艰苦，而且经常遭受封建统治的迫害。但是，仍然产生过一些出色的演员，尤其是女演员社会地位的提高，是它的巨大贡献之一。16世纪下半叶，伊萨伯娜·安德列尼（1562—1604年）是享有盛誉的即兴喜剧的表演艺术家。她和丈夫弗·安德列尼（1548—1624年）都有高深的文学修养，通晓许多国家的文字。他们的即兴表演轰动了当时的欧洲各国。在即兴喜剧的剧团中，女演员享有和男演员同等的地位，有时还要高出一筹。这是其他国家的演艺界无法比拟的。

即兴喜剧虽然最终衰落了，但它在文艺复兴时期创造了光辉的业绩，出色地完成了自己的历史使命，莫里哀从中吸收了许多良好的营养，哥尔多尼则是出身于即兴喜剧的作家，并对欧洲各国戏剧的发展产生了深刻的影响。

对于戏剧理论的研究，很早就被意大利人文主义者所重视，并取得了一定的成就。文艺复兴时期，古希腊罗马的戏剧理论相继被译成意大利语文本，从而得到迅速地传播，推动着人们对古代戏剧理论的诠释、探索和阐述的不断深入。戏剧理论家和剧作家们，借鉴古代戏剧的优秀遗产，努力探讨文艺复兴戏剧的发展道路，产生了“恐惧戏剧”、“三一律”、“悲喜混杂剧”等戏剧规则和理论主张。

意大利剧作家、小说家、诗人吉拉尔迪（1504—1573年）将亚里士多德关于“悲剧的目的在于引起恐惧和怜悯、净化情感”的思想加以发展，提出了“恐惧戏剧”的悲剧原理，主张悲剧要通过对于罪恶事件的描写，达到歌颂“善行”和“美德”实现道德教化的目的。卡斯特尔韦特罗（1505—1571年），首次论及并提出了情节、时间、地点相一致的创作原则，为后来古典主义“三一律”的创作理论法则的形成打下了基础。瓜里尼从理论上阐述了悲喜混杂剧的特征，指出悲喜混杂剧丝毫不违背戏剧艺术的常规；剧中的伟大人物和卑贱人物可以同时出现，并行发展。这是一种形式和结构更趋新颖和完美的体裁，在他本人创作的《忠实的牧羊人》中得到了真实的体现。由此所展开的论战，则为18世纪严肃戏剧的产生奠定了基础。

### （3）舞台艺术的演进

在繁荣的创作、演出活动中，意大利文艺复兴戏剧的成就也表现在舞台艺术方面，尤其是剧场的改进和布景水平的提高，在戏剧史上占有特殊的地位。

16世纪前后，意大利的剧场艺术在继承传统的基础上不断提高，其水平和风格居于欧洲各国之首。意大利的建筑家根据戏剧发展的需要和

古罗马的建筑艺术原理，开始设计新的剧场和舞台，并且经过不断的改进，使它逐步得到完善。奥林匹克剧场和法尔尼斯剧场便是其中的代表。

奥林匹克剧场，因属当地的奥林匹克学院所有而得名，公元 1580 年至 1585 年建于维晋察。剧场保留了古代剧场的 3 大构造，即观众席、圆场、斯坎纳，但又有所变化。圆场变为半圆形，使主要表演区移到舞台的前部，它的左、右、后三面分别为斯坎纳所围绕。斯坎纳是一种可换装的建筑形式，周而使背景具有再行调整的可能。斯坎纳的正面用“檐口”结构分割为 3 层，充满了圆柱、半露柱、壁龛、雕像等装饰物；最下层开有 3 个门洞，其中置有写实的建筑布景，表现的是“理想城”的街景。整个舞台和剧场显得异常豪华。这种舞台结构是古代剧场向镜框式舞台剧场发展的过渡形式，因而具有重要的史学价值。

法尔尼斯剧场，公元 1618 年建于帕尔玛。它是世界上第一座具有镜框舞台的剧场，台口不算很大，但装饰富丽堂皇，舞台由宽变窄，因此两旁的观众不能看到舞台里面的全景。于是，观众席的平面呈马蹄形，中间部分与舞台之间是一块没有坡度的平地，放上椅子即为观众席。法尔尼斯剧场的设计，与奥林匹克剧场演出使用的建筑性透视布景有密切关联，它的镜框台口为绘画性透视布景的出现提供了条件，并为以后沿用了近 300 年的透视布景学派的艺术实践开辟了道路。为了容纳更多的观众，在威尼斯首先出现了带有多层楼座和包厢的剧场。这种剧场也成为欧洲各国现代剧场建筑的蓝本。

在舞台布景上，意大利的艺术家们曾经运用了一种三棱柱的布景方法。这种方法是在三棱柱的每一面画好各种不同的布景，只要把三棱柱转动一次，就可换景一次。运用透视原理，再将三棱柱换景和三幕结合起来，一种统一的舞台布景就形成了。同时，画景也就举足轻重了。画景不仅比建筑布景容易，而且也比较经济。这种办法从 17 世纪开始流传各国，一直到 20 世纪。可见，意大利的剧场和舞台艺术的影响之大。

但是也要注意，那时的剧场建筑和舞台设计仍不完善，构不成一个有机和谐的整体，许多装潢显得臃肿庞杂，表面的豪华反而有损于舞台艺术，这也给欧洲各国的剧场艺术带来了不良影响。

## 2. 西班牙文艺复兴戏剧

文艺复兴时期的西班牙戏剧，较之意大利戏剧有着多方面的差别。西班牙的艺术家们在人民的有力支持下，摆脱了教会的控制，创造出大量的富有民主精神的世俗戏剧，从而成为西班牙戏剧发展的主流。世俗戏剧不像意大利戏剧那样模仿古代剧而难于从清规戒律中解脱出来，也不像意大利戏剧那样抛弃自己的民族民间传统，而是努力地加以继承和发扬光大。世俗戏剧积极反映尖锐复杂的社会矛盾和阶级斗争，歌颂人民的爱国思想和英雄气概，鼓舞人们走向战斗的生活和自由幸福的道路，因而具有高度的现实主义精神和鲜明的民族色彩。世俗戏剧的形式灵活多样，不强调舞台布景和外有效果，而是大量地运用富有诗意的民间语言。世俗戏剧与宗教戏剧的激烈斗争，也非意大利戏剧可比。这些明显的区别，构成了西班牙文艺复兴戏剧的典型特征。

西班牙文艺复兴戏剧，在发展上经历了 3 个阶段。第一阶段，由 15



世纪初到 16 世纪中叶，这是世俗戏剧摆脱宗教控制而获得发展的时期。第二阶段，由 16 世纪中叶到 17 世纪初，这是世俗戏剧繁荣发展的黄金时代。第三阶段在 17 世纪期间，封建统治得到加强，在天主教会的残酷迫害之下，西班牙戏剧也就日益没落了。

### （1）民族戏剧的奠基

公元 15 世纪到 16 世纪中叶，西班牙戏剧逐渐从宗教的工具转向世俗的艺术。这一时期，戏剧艺术家们深受文艺复兴运动的影响，力图建立和发展世俗戏剧，往往利用宗教戏剧的外壳来表现世俗生活的欢乐，宣扬人的价值。只是还没有完全摆脱封建贵族的艺术趣味，但他们正在接近现实生活，吸取民间戏剧的优良传统，运用人民群众的丰富语汇，创作出一些富有鲜明人文色彩的新型戏剧来，受到大众的欢迎。西班牙剧作家和演员恩西纳（约 1468—1537 年）用 11 音节诗体写成的 3 部牧歌剧，就是一部典型的代表剧作。剧中将牧人的情节予以扩大，客观上使宗教的圣礼剧变成了世俗的牧歌剧。《费莱诺、卡多尼奥和萨姆瓦尔多的牧歌》，有意地渲染了牧人费莱诺失恋自杀的情节，表现了现实生活中个性的觉醒和崇高的爱情追求。《克里斯蒂诺和费贝阿的牧歌》，着力表现的是隐居山寺的克里斯蒂诺在爱神的诱惑下，脱下了法衣而与费贝阿相爱，讴歌了牧人的生活和爱情。《普拉西达和维多利亚诺的牧歌》，则重在表现维多利亚诺在爱神维纳斯的帮助下，使其情人普拉西达死而复生，重新获得了爱情和幸福，宣扬了人的价值和爱情至上主义等人文精神。这几部诗剧确立了西班牙牧歌剧的形式。

被誉为西班牙民族戏剧奠基人的鲁埃达（约 1505—1565 年），是文艺复兴时期的著名剧作家和出色的演员。青年时期他就参加了巡回戏班，毕生从事戏剧工作。他在戏剧创作上吸取了意大利喜剧的表现技巧，同时运用民间语言和民间场景，创造出风格独特的插曲剧，幕间剧和喜剧来，极大地推动了民族戏剧的成长。其中，喜剧的主要作品有《埃乌菲米亚》、《阿尔梅莉娜》、《受骗的人》和《梅多拉》等，《爱情的龃龉及问题》是诗剧的代表作，还有《卡米拉》、《廷布里亚》、《爱情的信物》等优秀的话剧作品。在全部剧作之中，14 出幕间剧和 10 出独立的插曲剧最为突出，其中的《面具》、《仆人》、《付钱与不付钱》、《怯懦的无赖》等剧作又特别著名。这些短剧的情节都比较简单，但内容却极为丰富，塑造出仆役、黑奴、农人等众多农村人物的艺术形象，展现出农村日常生活的广阔场景，充满着人民的幽默和健康的谐趣，富有强烈的民族色彩和生活气息，宣扬了人文主义的社会理想和现实主义的艺术精神。公元 1548 年创作并演出的《油橄榄》是一出杰出的插曲剧。剧中一对农家夫妇刚刚种下一棵橄榄树，妻子高兴地想到将来可以收获果实，再种更多的橄榄树。她告诉女儿，将来每篓果实可以卖到两毛钱；但是他的丈夫认为价格太高，于是争吵起来。双方都责令女儿必须服从自己的主张，否则就要打她。开始还是口头威胁，后来越吵越厉害，真地打起孩子来。附近的邻居被哭叫声惊动，劝阻他们不要因为这种毫无意义的争执而折磨孩子。但是，夫妻二人仍旧各执己见，继续威胁女儿进行争吵……在这里，平凡的民间生活和质朴的农民性格淋漓尽致地展现出来。鲁埃达对于剧中人物的塑造也完全没有嘲笑的意思，而是试图

通过对他们的日常生活的艺术加工来展现其美好的生活愿望，肯定他们的生活价值。

除了剧本创作以外，鲁埃达还奠定了戏剧表演事业的基础。他即是优秀的剧作家，又是演技精湛的演员，而且还领导着一个旅行剧团。在创办的初期，他的剧团不大，一个演员要分别扮演几个角色。他们的服装和道具非常简单，一个行囊就可以全部装完。在巡回演出中，他们上演的戏剧大都短小精悍，演出场地也是因陋就简，往往是只搭一个草台，什么布景也不用，台上挂起一条毛毯子隔出后台的化妆室，乐师们在里面唱着古老的民歌而没有乐器伴奏。鲁埃达就在这样的条件下登台表演，并且发展了西班牙民间戏剧的表演事业。他自己也成为名闻青史的著名表演艺术家。他最擅于扮演流浪汉、坏蛋、傻瓜等平凡的角色，那种夸张的演技、机敏的对话，创造出活跃的喜剧气氛而引人入胜，至今仍倍受称道。

到了16世纪中叶，西班牙戏剧不仅确立了自己的题材方向，而且也形成了特有的演出风格和流行的程式。其特征表现为没有严格的悲喜剧之分，两出戏剧之间安插一场短小精悍的“幕间剧”，原来的滑稽插曲独立出来成为“插曲剧”，再演变为另一种独立的“滑稽剧”。到了17世纪时，伴随正剧同时演出的音乐、舞蹈和歌唱则与正剧结合，发展成为“轻歌剧”的新形式了。

## （2）黄金时代的世俗戏剧

公元16世纪中叶至下个世纪的20年代，西班牙戏剧进入了黄金时代。其成就表现在世俗戏剧的空前繁荣和著名剧作的涌现。黄金时期的第一位优秀代表应是鲁埃达，他带着第一阶段的丰硕成果跨入了新的时代，并引发了世俗戏剧的高度发展。随后，塞万提斯、维加等人也勃然而起，掀起了西班牙文艺复兴戏剧艺术的高潮。

塞万提斯（1547—1616年），是黄金时代具有代表意义的剧作家，他运用各种形式和多种手法，将当时的戏剧潮流集于一身，创作了大批的剧作。流传至今的仍有10部喜剧和8部幕间剧。

1584年创作的悲剧《努曼西亚》，以古代西班牙努曼西亚城4千居民抵抗8万罗马侵略者的历史事件为背景，展现了保卫祖国的可歌可泣的壮烈场面。在危急之中，人们表示：“不自由，毋宁死”，并齐声高呼“努曼西亚自由”！甚至连小孩子也懂得自由的珍贵和奴隶的悲惨命运。城破后，仅有一位少年拒绝向敌军交出城门钥匙，面对罗马军队的统帅西比翁，他毅然从高塔上跃下坠地而死。全剧充满高昂的爱国主义激情和为自由而献身的英雄气概。

1585年，作者根据曾被俘往阿尔及尔的亲身经历写成了4幕诗体喜剧《阿尔及尔的交易》，将俘虏中发生的阴谋与爱情，以及维护基督教信仰的斗争，都真实地再现出来。剧中的主人翁奥雷略是一个基督教徒，在战争中被俘，与妻子希尔维亚失散。不料她也被俘，与丈夫同属于一个摩尔人奴隶主优素福。优素福看中了希尔维亚，女主人萨拉爱上了奥雷略。后来经国王干预，这场纠葛才得以解决，奥雷略夫妇也获得了自由。

塞万提斯的剧作在生前没有机会上演，去世前一年才汇集出版，书

名为《八出喜剧和八出幕间短剧》。在 8 出喜剧中，《阿尔及尔的浴场》、《有胆识的西班牙人》和《伟大的苏丹王后》，是根据阿尔及尔被俘期间的的生活经历创作的，内容主要是反映被俘的基督教徒与摩尔人之间的冲突和斗争。《幸运的妓院老板》反映了塞维利亚的流氓和妓女的生活。《佩德罗·德·乌尔德玛拉斯》展示了流浪汉佩德罗的种种奇遇，刻画了从古卜赛人至王公贵族的各种人物形象。《嫉妒之家》、《爱情的迷宫》、《有趣的女人》，则根据宗教故事改编而成。8 出幕间剧以其鲜明的人物性格和机智幽默的对话，在艺术价值上超出了 8 出喜剧，是塞万提斯成就最高的代表作。其中，除了描写无赖的《丧偶的妓院老板》和描绘乡村景象的《达甘索地区选村长》外，其他剧作都以散文写成。《处理离婚案的法官》反映婚姻问题，《小心戒备》表现出教士和军人的争风吃醋，《伪装的比斯开人》讽刺上当的妓女，《萨拉曼卡的山洞》和《爱吃醋的老人》嘲笑了被欺骗的丈夫，《奇迹集锦》搜集了乡间趣事。这 8 出幕间剧，在人物塑造和舞台效果上，均超过了鲁埃达，问世以来常演不衰。

维加（1562—1635 年），是西班牙 16 世纪下半叶多产的剧作家和诗人。据载，他的剧作计有 1800 部，但传世的不到 1/3。其中，完整的剧本有 462 部，可以分为 9 种：

一是袍剑剧。多以马德里上层社会为背景，情节曲折生动；如《谨慎的情人》、《托来多之夜》、《马德里之钢》等。

二是宗教剧。以《圣经》故事或圣徒事迹为题材；如《美丽的以撒》、《非洲的圣人》等。

三是牧歌剧。如《真正的爱人》、《忿怒的贝拉尔多》等。

四是神话剧。如《克里特的迷宫》、《热恋的爱情》等。

五是古典历史剧。如《亚力山大的伟绩》、《烧毁的罗马》等。

六是骑士剧。以骑士小说情节为题材，如《罗尔丹的少年时代》、《罗达蒙特的嫉妒》等。

七是意大利情节剧。如《并非报复的惩罚》、《费德里科的猎鹰》等。

八是外国历史剧。如《奥东的帝国》、《莫斯科大公》等。

九是本国历史剧。著名的有《贝里瓦涅斯或奥卡尼亚统领》、《最好的法官是国王》、《羊泉村》和《奥尔梅多骑士》等。

维加的戏剧题材如此广泛，而且多所涉及当时重大的社会问题。其中，反抗暴政、伸张正义、崇尚忠诚、维护秩序等社会要求，构成了他的戏剧主题。《羊泉村》是一部典型的代表作，题材取自 1496 年西班牙的一次农民暴动。剧中的封建领主费尔南·戈梅斯，回到其领地羊泉村后胡作非为，任意欺压百姓，村民忍无可忍，终于打死了这个恶棍。为此，国王派来追查凶手的法官，拷问村民；村民一致回答：“是羊泉村干的。”最后，迫使国王宽恕了全体村民，并将该村直接置于王室的管辖之下。

维加的戏剧风格继承了前辈作家的传统，以现实生活为基础，以诗人的感情和幻想进行戏剧构思，并且首先在各类戏剧中运用了丑角。他将现实生活的感情赋予每个丑角，使之超出了西班牙喜剧、罗马喜剧和意大利即兴喜剧中的同类角色。他塑造的仆人形象，来源于现实生产的

积极力量，从而成为他的喜剧活力的重要因素之一。

维加的戏剧，进一步巩固和发展了西班牙民族戏剧的艺术形式。他的 3 幕剧，讲究情节，人物性格很少变化，只是服从于情节的发展。在正戏开演之前，先有开场白，向观众说明剧情，或者表演歌唱。每幕之间穿插与正戏无关的短剧、歌唱和舞蹈。

维加的戏剧创作活动，把正在繁荣的西班牙民族戏剧推向了成熟的高峰，形成了黄金时代的一大戏剧流派。与其同代的著名剧作家，还有卡斯特罗、莫利纳等；著名的男演员有阿隆索·德·奥尔梅多、费尔南·洛佩斯、哈辛托·德·巴里奥斯；著名的女演员有马里亚·德·卡尔德·隆、马里瓦·德·里克尔梅、安托尼亚·格拉纳多斯、佛兰西斯卡·贝索纳、马努埃拉·埃斯卡米利亚。

文艺复兴时期，西班牙戏剧的充分发展，促进了戏剧理论的研究，产生了一些很有价值的戏剧理论观点。

塞万提斯主张，作家的想象力应与历史的真实性统一起来，作品中的道德说教应与作品的艺术性能统一起来。他强调作家的表演才能，提倡积极反映生活。在《堂·吉诃德》一书中，他认为“喜剧的主要原则是模仿真实”，而不能“破坏真实”，“违反历史”。他认为：“观众看了一本有艺术有结构的戏剧之后，对于诙谐的部分会觉得有趣，对于严肃的部分会觉得有益，对于情节会觉得惊奇，对于情理会得到进步，又因见了欺诈而自知儆戒，见到好榜样而更加贤明，对恶德知道疾恶，对美德知道爱慕。”这就是塞万提斯的戏剧原则和标准，明确地肯定了喜剧的教化功能。

维加在戏剧史上占有特殊重要的地位，他的戏剧理论没有空泛的学究式说教，而是亲身创作实践的具体总结。其思想主要反映在诗体论文《当代写作喜剧的新艺术》之中。他认为，喜剧创作的目的是符合时代精神和观念的喜好，不能脱离与观众休戚相关的现实生活。因此他重视戏剧的情节结构，冲破了古典“三一律”的清规戒律，主张戏剧的结构以呈示部、复杂部、结尾部 3 幕为宜，要求从开始到结束都要通过意念来吸引观众；强调语言要充满机智、讽刺，符合角色身份的需要。关于戏剧题材的主旨，他提出了“荣誉”和“美德”的主张。“荣誉”是指人们的美好理想和正当权利；“美德”则是争取和维护“荣誉”的力量，也就是正义的英雄主义的品质。维加的这篇论文，揭示了戏剧创作动机的自由和艺术想象的自由的本质特征，促进了民族戏剧摆脱古典主义精神束缚的进程，体现了黄金时代戏剧艺术的人文主义精神，因而具有十分重要的意义。

### （3）剧场艺术的繁荣

公元 16 世纪的西班牙，庭院剧场和固定剧场同时存在，分别发挥着它们的特殊功能。

---

《堂·吉诃德》，傅东华译，上册，第 48 章。

《堂·吉诃德》，傅东华译，上册，第 48 章。

16 世纪初，职业剧团遍及全国各地。这些剧团没有固定的演出场所，只能进行巡回演出。那时的演出，大多租用适于演出的院落，称为庭院剧场。后来的公共剧院，便是从这种剧场发展而来。庭院剧场的舞台设在院落的一端，上面用一张油布遮蔽阳光，前台两侧备有座位，多数观众站在庭院中间看戏，下雨只好停演。舞台对面设有包厢，规定妇女在这里看戏。舞台不用布景，如果戏剧动作发生地点变化，可用台词表示，或者用某种标志直接启示观众。

16 世纪末，在马德里和塞维利亚等大城市建造了永久性的剧场，融剧场设计、舞台美术和表演艺术为一体的剧场艺术也就丰富和发展起来。

1579 年，马德里建造了克鲁斯剧场；1582 年，又建成了王子剧场。这些正规的剧场，每星期都有 2 至 3 个下午上演戏剧。剧场里面设有池座和楼座，舞台上布景和幕布。演出相当讲究，形成了一套复杂的表演规程。在戏剧上演前，首先演唱一首由吉他伴奏的民歌；然后作开场白，向观众致意；接着举行一次舞蹈表演，有歌唱和乐器伴奏；戏剧正式开演后，幕与幕之间进行幕间剧的表演，即在一个 3 幕喜剧演出的过程中，要上演两个幕间剧；通常在喜剧演完之后，还要加演一个笑剧；全部演出最后以一次戴面具的芭蕾舞的表演而宣告结束。

文艺复兴时期，西班牙的表演艺术有着高度的发展，由于丰富的民间歌谣、音乐和舞蹈被大量吸收到戏剧艺术中来，要求演员必须具备这些方面的知识，掌握表演技巧，以满足观众的欣赏要求。因此，无论是演员、导演或剧作家，对于表演艺术都非常重视。塞万提斯提出，演员应该赋有合适的外表和嗓音以及记忆和朗诵的能力，根据年龄和精神状态表现人物性格，不可矫揉造作，故弄虚假。维加特别强调表演艺术的真实性。他认为，演员对于剧中人物的各种情感必须有所体验，否则不可能把它们表现出来。

戏剧演出的外在形式比较简单，许多情况观众必须凭借想象才能明了。为了使观众易于了解表演的内容，剧团作了许多明确的舞台规定，如登场人物必须穿着符合自己的社会地位和职业相应的服装，情人幽会时要穿漂亮的衣服、头戴插有羽毛的帽子、披着斗篷、佩带宝剑等。

由于涌现出大量的职业剧团和公共剧场，演出活动非常频繁。因而，16 世纪末的马德里和整个西班牙的戏剧事业，都呈现出一片繁荣兴旺的景象。

### 3. 英国文艺复兴戏剧

公元 1485 年都铎王朝的建立，到 1642 年的资产阶级革命开始，为英国的文艺复兴时期。其间的文艺复兴戏剧，开创了表演艺术高度繁荣的局面，涌现出莎士比亚这样杰出的艺术天才和惊天动地的大量剧作，在英国和文艺复兴时期的戏剧发展进程中，屹立起一座雄伟的高峰，成为人类文化宝库中最珍贵的艺术财富之一。英国文艺复兴戏剧的发展，经历了 3 个不同的阶段。从 15 世纪末到 16 世纪 70 年代为第一阶段，这是中世纪戏剧逐渐衰亡和人文主义戏剧逐渐成长的时期；从 16 世纪 70 年代到 1616 年为第二阶段，是人文主义戏剧发展的鼎盛时期；从 1616

年到 1642 年为第三阶段，人文主义戏剧日渐衰落。

### （1）英国戏剧的高度繁荣

初期阶段的英国文艺复兴戏剧，在人文主义戏剧家们的努力下，取得了长足的发展。

都铎王朝的建立，结束了长期的战乱局面。统治集团采取了一系列较为开明的政策，英国社会出现了宗教改革，人文主义思想得到了广泛的传播。剧作家们也运用中世纪的奇迹剧、道德剧和插剧等形式，宣扬人文主义的思想内容和社会理想。这些戏剧形式，尤其是插剧在当时非常流行。著名的插剧作家黑伍德（1497—1580 年）创作的短剧和幕间剧，善于运用社会讽刺来表现人文主义的思想感情和民主精神。《四个 P 的戏》便是这类作品中的优秀代表。剧中 4 个角色，一个行脚僧，一个卖赎罪券的教士、一个卖药的、一个小贩，它们的名字都以“P”字打头，因此命名。4 个人物都坚信自己的本领胜过他人，因而互不服气。行脚僧说，他朝拜过许多圣地，获得了神灵的赐福；教士认为，他的廉价赎罪券远远超过行脚僧所下的功夫；卖药的江湖术士宣称，人们的灵魂要进入天堂，必须仰仗他的草药；小贩表示，他有许多商品，都是现实生活所不可缺少的。为了取胜，他们采纳了小贩的建议，进行了一次荒唐的谎言比赛，展露了他们的虚伪本性。尤其是教士和宗教道德的尊严，被戏剧挖苦得一钱不值。此剧在 1520 年前后成为宫廷剧院的主要剧目，4 个角色的表演也非常成功，成为表演艺术上的典型。

当时的戏剧形式也逐渐增多。除了上述剧种外，在民间还流行着哑剧、闹剧和滑稽剧，意大利的“即兴喜剧”、古希腊罗马的戏剧都进入英国，并在塞内加等古典作家的努力下，诞生了悲剧和喜剧。

英国的第一部喜剧，是 1553 年热爱戏剧的教师尤德尔（1505—1556 年）创作的《拉尔夫·劳伊斯特·道伊斯特》。作家继承罗马喜剧的风格，刻画了一个吹牛的骑士向一位富孀求婚时败于一位商人手下的形象。剧作的现实意义在于，通过拉尔夫和富孀之间的冲突，表现了封建贵族和资产阶级之间的斗争，宣告了新生力量战胜腐朽势力的必然趋势。

1561 年，萨克威尔（1536—1608 年）和诺顿（1532—1584 年）合作的《高勃达克》，是第一部英国悲剧。题材来自中世纪的英国历史，描写两个王子因争夺王位、互相残杀而导致内战的情节，风格接近塞内加。这部悲剧所运用的无韵诗体语言，是英国文艺复兴戏剧广泛采用的语言形式。

从 16 世纪 70 年代到 1616 年，是英国文艺复兴戏剧蓬勃发展的鼎盛时期。1588 年，英国击溃了西班牙的“无敌舰队”，赢得了海上霸权，民族精神空前高涨，戏剧也随之昌盛至极。

公元 1590 年前后，英国涌现出一大批职业剧作家，戏剧的繁荣景象由此显现出来。在这些剧作家当中，以“大学才子”最为有名。其中的黎里、格林、皮尔、马洛等人，均曾在牛津或剑桥大学读书。他们学识渊博、才华横溢，具有成熟的人文主义思想。他们的戏剧创作，大大提高了英国戏剧的质量，无论历史剧、传奇剧，还是悲剧、喜剧，都趋向于成熟。其中，黎里（1553—1606 年）有 10 余部剧作。1584 年创作的

《亚历山大与坎帕斯比》取材于希腊历史，主人公亚历山大爱上了纯洁、庄重的战俘女子坎帕斯比，而她已与为亚历山大画像的画家相爱了。亚历山大明智地克制了自己的感情，安排坎帕斯比与画家完婚。作家在典雅的台词中加进了清新优美的抒情插曲，为后来的莎士比亚所继承。格林（1564—1593年）也有4部剧作流传下来，其中有喜剧《阿拉贡国王阿尔方索斯》、《疯狂的奥兰多》、《僧人培根和僧人邦格》，悲剧有《詹姆士四世》。他的喜剧抒情性强，语言优美流畅。出色的无韵诗体是他在戏剧方面的主要贡献之一。剧中塑造的少女形象，对莎士比亚浪漫喜剧中纯洁、天真、机智、可爱的女主角有着启迪和示范作用。皮尔（约1557—1596年）的重要功绩在于，把伦敦大众舞台上粗糙的剧作改造成伊丽莎时代文雅多姿的戏剧作品。《帕里斯的受审》是他最早最好的剧本，皮尔利用古希腊神话中帕里斯裁判金苹果归谁所有的故事，赞颂了伊丽莎白女王。经由他的改造，粗野的滑稽剧变成了文雅的牧歌式浪漫喜剧，富有幻想和诗意，对莎士比亚的喜剧创作产生了良好的影响。

基德（1558—1594年）没有上过大学，但由于才气过人，也被纳入“大学才子”之列。他的贡献主要在于戏剧结构和心理刻画方面，剧作中特意安排的中间高潮和结尾高潮也是一大特色。他在《西班牙悲剧》中，对主人公赫罗尼莫进行了深入细致的心理剖析，为莎士比亚表现哈姆雷特的复杂性格所借鉴。

马洛（1568—1593年），被称为英国文艺复兴时期暴风雨般的天才作家，不到30岁他就被人杀害了。他留下了7部剧作，1587年的《帖木儿》是其力作，分为上下两部。主人公是14世纪蒙古可汗帖木儿，出身于牧羊人，凭着顽强的意志和盖世的武功征服了波斯王，继而又征服土耳其帝国和西亚一带许多地区，赢得了埃及苏丹的女儿齐诺克拉蒂的爱情。此后，帖木儿又征服了亚欧一带信奉基督教和回教的民族，最后以本人和爱后之死而结束，宣告了一个热衷于强权的野心家的灭亡。剧中对无韵诗体的灵活运用，富有强烈的艺术感染力。

《浮士德博士的悲剧》表现了追求科学的强烈欲望。主人公浮士德研究学问30年，精通各方面的知识，但却没有用处反致苦恼和失望。于是，他放弃对知识的追求转向魔术的研究。为了求得魔术，他不惜把灵魂出卖给魔鬼，供其驱使达24年之久。此后，魔鬼满足了他的一切要求，要什么有什么，在周游世界时，愚弄德意志皇帝和诸侯，痛打罗马教皇的耳光。最后，契约期满被魔鬼劫往地狱时，又得到了渴慕已久的美女海伦。剧作肯定了知识的伟大力量，表现了凭借知识征服自然、实现社会理想的英雄性格，同时也揭示了，在中古宗教蒙昧主义力量强大的历史条件下，人文主义的英雄浮士德最终只能以悲剧的命运而告终。

《马耳他岛的犹太人》是马洛的另一剧作。剧中，土耳其苏丹责令马耳他岛纳贡，马耳他总督决定由岛国内的犹太人负担。富有的犹太人巴拉巴斯予以拒绝，他的财产房屋便被充公。为了报复，巴拉巴斯设计杀害了包括女儿在内的一批人，又勾结土耳其占领者，使自己当上了总督。然后，又设计陷害土耳其首领，自己却坠入预设的开水锅内丧命。此剧首开以反面角色为主人公的先例，对莎士比亚的《威尼斯商人》有着明显的影响。

马洛在戏剧舞台上，塑造了巨人的形象，反映了时代精神，并为“无韵诗体”注入了新的活力。他的成就，为莎士比亚的创作铺平了道路。

莎士比亚的剧作，代表了文艺复兴戏剧的最高成就。他的作品集中展现了人文主义思想，几乎涉及到当时所有的重大社会问题。他的戏剧语言丰富准确，极其性格化；无论喜剧、悲剧，还是历史剧，都具有紧张复杂的矛盾冲突，生动曲折的情节和富有表现力的细节，既悲喜交融又充满哲理；他善于刻画人物、展现人的精神世界；成功地塑造出亨利五世、福斯泰夫、夏洛克·波希霞、罗密欧和朱莉叶、哈姆雷特、李尔王、奥赛罗和苔斯狄蒙娜等一大批经典性的舞台艺术形象。

琼森（1572—1637年）是当时的另一位著名剧作家，在莎士比亚去世后，他便成了英国剧坛的盟主，留有剧作18部。1598年的《人人高兴》，是他的第一部成功作，参加演出的有著名演员伯比奇和坎普，还有莎士比亚。此剧根据中世纪的一种生理学理论来塑造人物，描写商人凯特利娶了一位少妻，招引了许多浪荡青年，惹出一场互相捉弄的戏剧。作品嘲笑了许多脾气古怪的人物，如好猜忌的商人、好轻信的妻子、好说大话的军人、过分耽心儿子的老者等等。1606年的《狐狸》是最成功的喜剧之一。主人公威尼斯富翁伏尔蓬涅贪婪成性，为了获得更多的财富，假装病入膏肓；因为他没有后代，那些觊觎遗产的人都送给他珍贵礼物，以博取欢心而得到财产继承权。商人柯温诺甚至愿将妻子奉送；但是，伏尔蓬涅发现仆人莫斯卡更加厉害，财产险些落入其手；最后，阴谋彻底败露，所有骗子和谋财的人都受到了惩罚。剧作揭露了资产阶级的贪婪无耻，表达了人们对市侩行为无比憎恨的正义感情。他的《炼金术》、《巴托络缪集市》等，都是富有讽刺意义的现实主义喜剧作品。同时，琼森还有一些悲剧、面具剧等其他剧作，但主要成就表现在讽刺喜剧方面。

公元1616年，莎士比亚逝世后，人文主义戏剧步入了衰落时期。由于王权的专制腐败和穷奢极欲，戏剧被引入宫廷成为统治阶级消遣取乐的工具，马辛杰、福德、雷利等剧作家的剧作虽有流畅的诗体风格，但已脱离了人文主义的民主倾向，鼎盛时期那种生气勃勃的创造精神消失了，贵族们的享乐生活和思想意识却得到了加强。早就持有敌视态度的清教徒们，在推翻王权统治的斗争中，掀起了反对戏剧活动的浪潮。及至资产阶级革命开始后，斯图亚特王朝被推翻，在新禁欲主义清教徒越来越强烈的要求下，国会明令禁止戏剧演出。从1648年开始，各地的剧院相继被拆毁。凡是参与戏剧演出的演员，都要受到刑事处分，观众也要处以罚金。至此，如火如荼的英国文艺复兴戏剧也就完结了。

在戏剧艺术空前发展的同时，艺术理论的研究也分外繁荣，涌现出类似锡德尼（1554—1586年）这样颇有建树的文艺理论家。1579年前后，锡德尼在《为诗一辩》的论文中，集中地论述了文艺的本质、社会作用、创作方法和表现技巧等重要问题。他从古典主义的艺术倾向出发，坚持悲剧和喜剧的等级划分，提倡“三一律”的创作法则等等，意在指导当时的文艺创作。此时，英国的大众戏剧和宫廷戏剧正在蓬勃发展，各自拥有出色的代表人物。他们大多没有接受古典主义的传统。莎士比亚是现实主义的戏剧大师，他借用《哈姆雷特》的主人公之口，精辟地阐明了自己的艺术主张。哈姆雷特说：“自有戏剧以来，它的目的始终是反



映自然，显示善恶的本来面目，给它的时代看一看它自己演变发展的模型。”这里莎士比亚公开宣扬了自己所认定的现实主义的戏剧创作原则。当然，莎士比亚的现实主义又不同于欧洲的现实主义，其中包含着大量的浪漫主义因素。那些大胆的虚构和富于诗意的格调，都大大丰富和提高了他的现实主义的创作内容。特别是在悲剧中加进喜剧的成分，这是古典主义所不能容忍的。古典主义规定，悲剧只能表现崇高、恐怖和豪迈，喜剧只能表现卑贱、滑稽和诙谐，二者不能混合错杂，这也是封建等级制度在戏剧艺术方面的反映。法国戏剧艺术家伏尔泰对此也大为不满，指责莎士比亚是“喝醉了的野人”。所以，马克思指出：英国悲剧的特点之一就是崇高和卑贱、恐怖和滑稽、豪迈和诙谐离奇古怪地混合在一起，它使法国人的感情受到莫大的伤害，以致伏尔泰竟把莎士比亚称为喝醉了的野人。其实这正是英国现实主义戏剧的可贵之处。

莎士比亚的剧作摆脱了古典主义的任何清规戒律。“三一律”规定剧本只能表现一个故事，必须在同一时间、同一地点进行，而莎剧的情节异常复杂，戏中套戏，丰富生动，时间多达十几年，地点经常变动，甚至跨越国度。角色的人物性格也是复杂而多重的，其情节演进也要经过反复的斗争和漫长的过程才得以完成。在戏剧语言上，优雅的词句和民间俗语同时并用，各种比喻、讽语、谐语、俚语、双关语、幽默语、职业语层出不穷，堪称为奇迹。这些都是古典主义的戏剧形象所不可企及的。

琼森是倾向于古典主义的戏剧理论家。他反对莎士比亚等人违反“三一律”，把现实主义和浪漫主义的因素相混淆，多方表现人物性格和利用现实题材进行创作等等作风；在喜剧创作上接受了罗马戏剧的影响，但有着自己的独创性，也表现出人文主义的思想感情。

## （2）卓越的莎士比亚戏剧

莎士比亚和达·芬奇一起，并称为文艺复兴时期两个最伟大的艺术天才。莎士比亚的戏剧，深刻地反映出封建制度解体、资本主义兴起时期英国那种广阔的社会面貌和社会矛盾，表达了人文主义者的政治理想和道德原则，强烈地闪耀着现实主义的战斗光芒。莎士比亚那卓越的艺术才干和杰出的戏剧成就，被誉为是人类文化史上的奇迹而倍受敬仰。马克思在批评拉萨尔的《济金根》时曾要求作者“更加莎士比亚化”。恩格斯也指出：“我们不应该为了观念的东西而忘掉现实主义的东西，为了席勒而忘掉莎士比亚。”这是对莎士比亚及其剧作的极高评价。他的许多剧作都多次被搬上舞台和银幕，孕育出难以胜数的表演艺术家，同时也哺育着后世戏剧的生长。

莎士比亚（1546—1616年），出生于英国中部瓦维克郡斯特拉特镇的一个市民家庭，父亲是镇上的杂货商人，曾作过当地的民政官和镇长。少年时代的莎士比亚，进入当地的“文法学校”学习古代语言和文学，接触到古罗马的诗歌和戏剧。18岁时，同26岁的邻乡农家女安妮·哈瑟维结婚。后因父亲经商失利、家境困难而离开学校，外出谋生。1585年至1587年间，他来到伦敦。据说，此前他曾教过书，偷过鹿，当过听差，做过屠夫，进过律师事务所，从军打过仗，但都难以查考。他初到伦敦时，囊空如洗，流落街头，也曾借酒消愁。后来在某剧院得到看管马匹、

管理卫生的杂活。不久，改做招呼演员按时登场的工作，导演发现他口齿伶俐，头脑灵活，便让他给演员提台词或上台跑龙套，当配角，继而扮演了一些重要角色，还担任导演。在此期间，莎士比亚和一些爱好喜剧、有较高古典文化修养的大学生们频繁往来，扩大了眼界，接受了人文主义的思想。

大约在 1590 年前后，他开始创作戏剧。起初是改编旧剧或同其他剧作家合作，稍后才独立创作。1593—1594 年，他创作了《维纳斯与阿多尼斯》和《鲁克丽丝受辱记》两首长诗，先后献给了年轻贵族索桑普顿伯爵。以后还写过 154 首十四行诗和一些杂诗。从 1594 年开始，他所在的剧团得到内侍大臣庇护，称为“宫廷大臣剧团”。1598 年左右，他作为剧团股东同其他人合建了环球剧场。此后，他的戏剧作品主要在这里公演。他也随团进宫演出，偶尔还去大学和法律学校演出。夏季多雨或瘟疫流行导致剧场停演时，就到外省演出。1596 年，他以父亲的名义申请到“绅士”称号和拥有纹章的权利。1597 年在家乡购置了房产，1602 年又添置了地产。1603 年，詹姆士一世继位，他的剧团改称“国王供奉剧团”，他和团中演员被任命为御前侍从。1613 年他离开伦敦回到家乡，1616 年 4 月 23 日逝世，死后葬于镇上的“三一”教堂。

莎士比亚约从 1590 年开始戏剧活动到 1612 年离开伦敦戏剧界为止，经历了 20 多年的艺术生涯，共写了 37 部戏剧。他的戏剧创作多取材于历史记载、小说、民间传说和旧戏已有的材料，对封建主义的衰落、资本主义原始积累这一过渡时期的英国社会作了广泛而深刻的分析和描绘，宣扬了新兴资产阶级的人文主义思想和人性论观点。他一面广泛借鉴古代戏剧、英国中世纪戏剧和欧洲新兴的文化艺术，同时又深刻地观察人生，了解社会，掌握时代的脉搏，得以塑造出众多栩栩如生的人物形象，展现出广阔的、五光十色的社会生活图景，并以悲喜交融的表演形式、丰富准确的戏剧语言、性格鲜明的艺术群像、富有哲理和批判精神等艺术成就著称于世。他的创作成就，按其思想和艺术的发展进程来看，可分为三个阶段。

第一阶段，从 1590 年到 1600 年其成就表现在富有乐观精神和鲜明信念的英国历史剧和喜剧上；第二阶段，从 1601 年至 1607 年多反映社会矛盾，表现怀疑情绪的大悲剧，即“阴暗的喜剧”和罗马剧；第三阶段，从 1608 年至 1612 年主要倾向于妥协和幻想的悲喜剧或传奇剧。

第一阶段，莎士比亚写了 9 部历史剧、10 部喜剧和 3 部悲剧。历史剧多取材于 13 世纪初到 15 世纪末的英国历史。在历史剧中，他一面大胆揭露封建家族之间的纠纷，声讨诸侯的叛乱对国家统一的危害，如《亨利二世》中的约克家族和兰开斯特家族的争斗，《亨利四世》中北方的大贵族和约翰王的残暴、亨利六世、查理二世、查理三世等封建君主的昏庸无道和残暴不仁；一面又寄希望于开明君主，塑造了符合理想的封建君主亨利五世的形象。这些剧作虽然表现的是英国过去的历史，但却反映了文艺复兴时期英国社会和当时人们所关心的重大问题。其中《亨利四世》是一部最优秀的代表作，除了广阔的平民社会图景之外，还创造了福斯泰夫这一不朽的艺术形象，使历史题材充满了喜剧性的艺术风采。

早期的 10 部喜剧，宣传了人文主义的生活理想，主要以爱情、婚姻

和友谊为主题。剧中，他塑造出许多贵族青年男女，展现了他们与封建习俗、伦理、道德、传统之间的冲突，最后争取到爱情和婚姻的幸福，喜剧的主题虽大同小异，情节却生动而丰富，不落俗套。《错误的喜剧》、《驯悍记》、《维洛那二绅士》、《爱的徒劳》等最早的 4 部喜剧，是大胆模仿与多方面尝试的成果。故事情节虽很生动有趣，但艺术上还比较粗糙，过于借重“误会”、“巧合”等流于俗套的喜剧手法，思想上也欠成熟，但为后来的 6 部“莎士比亚式”的成熟浪漫喜剧奠定了基础。

从《仲夏夜之梦》开始，他的喜剧创作出现了高峰。这部喜剧以爱情为主题，讴歌恋爱自由和婚姻自主。在艺术上，诗人把神话和现实水乳交融地结合在一起，用诗意盎然的独创笔法描绘了爱情的幻想世界，令人心驰神往。《风流娘儿们》是唯一以现实生活为背景的剧作，表现了下层妇女揭穿没落骑士福斯塔夫“求爱”骗钱的丑恶行径。恩格斯曾深刻地指出：“单是《风流娘儿们》的第一幕就比全部德国文学包含着更多的生活气息和现实性，单是那个兰斯和他的狗克莱勃就比全部德国喜剧加在一起更具有价值。”《无事生非》突出了次要情节中男女主人公从不爱到挚爱的转变，表现了人物的聪明机智和内在的力量。《皆大欢喜》把爱情故事放在大自然的环境中，将没有欲念的大自然同宫廷的尔虞我诈作了对比。莎士比亚成熟的喜剧也温和地揭露丑恶现象。《威尼斯商人》在描绘波希霞的爱情、智慧与美德的同时，还凭借犹太高利贷者夏洛克强索一磅肉的情节，来反对狭隘的仇恨与报复，固守民族歧视的宗教偏见及其尖刻行为。《第十二夜》则通过次要情节，对清教徒的虚伪大加嘲讽。

属于这一阶段的悲剧共有 3 部。《泰特斯·安德洛尼克斯》是仿效罗马流血悲剧的尝试。《罗密欧与朱莉叶》表现了分属于两个世代为仇的封建家族的两位男女青年，二人虽一见倾心，但终因不能结合而先后殉情。这部颂扬爱情的“赞歌”具有鲜明的反封建意义。剧中喜剧性的人物穿插以及双方家长鉴于世仇铸成大错而又言归于好的结局，表达了人文主义思想战胜封建仇恨的乐观主义精神。《裘力乌斯·凯撒》塑造了大义灭亲，可爱可敬的英雄勃鲁托斯。近 400 年来，勃鲁托斯的名字成了历代各国进步人士反对暴君和暴政的斗争旗帜和号角。

第二阶段，是莎士比亚戏剧创作的辉煌时期。计有 2 部罗马剧、5 部悲剧和 3 部“阴暗的喜剧”。其重要特征在于对现实生活的观察较之以往更加深刻，对于社会矛盾和阶级斗争的反映更加尖锐。他从肯定生活和热爱生活转到怀疑愤世，从欢乐和谐的精神境界转到忧郁不安的愁绪之中，因此离开了那种富于青春活力的喜剧艺术而着力于深沉的悲剧创作了。莎士比亚的悲剧反映了作家的理想与社会现实之间的激烈矛盾，剧中对人文主义理想的抒发越来越少，对现实社会中邪恶势力的批判越来越突出；在艺术上，浪漫主义的光辉越来越减弱，现实主义的色彩越来越浓厚；剧情更加丰富，人物形象更加典型，语言的运用更加成熟。特别是《哈姆雷特》、《奥赛罗》、《李尔王》、《麦克白》，世称四大悲剧，标志着文艺复兴悲剧发展到了崭新的阶段。在悲剧中，他创造了一系列令人难忘的艺术形象，借以展示人生价值和社会本质，反映莎士比亚对时代的深刻感受和思索。这时的悲剧，不仅具有深刻的批判性质，而且在当时可能达到的高度上，最真实地反映了现实。其中哈

姆雷特是重要的一部。

1601年创作的《哈姆雷特》，表现丹麦王子哈姆雷特怀着悲痛的心情回国奔丧。夜间他接受了父王幽灵的命令，承担起复仇的责任，除掉了杀父霸母篡夺王位的叔父克劳狄斯。他看到“人性”的堕落和世界的黑暗，深感“时代脱节”了，意识到复仇不是他个人的问题，而是事关社会、国家的大事，他有重整乾坤的愿望，但由于崇高但又虚妄的理想和一味沉思、忧郁的情绪，加上孤单的处境和掩盖真情的行为方式，使他不能不在装疯和企图复仇的同时，一再怀疑、自责和拖延。他利用一个戏班子进宫演出的机会，改编一出弑兄篡位的旧戏，使克劳狄斯坐立不安仓皇退席。其罪恶阴谋也就昭然若揭了，但他却放弃了复仇的机会，又因误杀大臣使自己陷入被动之中，尽管他靠机智扭转了局面，却终因禀性善良而中计被刺，死前他夺过毒剑结果了家仇国恨的元凶。全剧的戏剧冲突从一开始就很尖锐，爱情、友谊、复仇等几条故事线索穿插在一起，外加戏中戏的安排，使情节波浪起伏，丰富生动。剧中还插入类似闹剧的情节，进一步打破了悲剧与喜剧的界限，到处闪现着创新精神和独到之处。剧中，哈姆雷特这个人物形象被认为是戏剧舞台上最著名的艺术典型，尤其是几段有名的独白，运用生动而形象化的语言，细腻而深刻地展示了人物的内心世界。哈姆雷特的形象反映了社会现实与人文主义理想之间的尖锐矛盾，也展现了人文主义者的苦闷和本身的局限性。

1604至1605年创作的《奥赛罗》，是又一部震撼人心的悲剧。威尼斯高贵纯朴的将军奥赛罗，和贵族女儿苔斯狄蒙娜冲破封建势力的阻挠，结成了美满的婚姻。伊阿古出于嫉妒，多次施展诡计进行离间和破坏，终于使奥赛罗轻信妻子不贞，亲手杀死了她。当真相大白后，他也自杀在妻子身旁。此剧在颂扬真挚爱情的同时，深刻地揭露了极端个人主义的邪恶，创造了具有典型意义的伊阿古形象。

1605至1606年的《李尔王》，是气势宏伟、哲理深邃的悲剧。国王李尔年老昏聩，刚愎自用，放逐了忠臣肯特伯爵，远嫁了真心爱他的小女儿，丧失了人性。最后自食其果，受尽种种苦难，终于认识了现实世界的冷酷，从而领悟了爱和人生的真谛。同时，通过李尔长女、次女和爱德蒙等反面人物，描写了现实社会中人情的浅薄。过去被视为神圣的人伦关系，已被新的资本主义社会关系所破坏，在金钱关系影响下，连子女对生身父母也是利欲熏心、忘恩负义的。莎士比亚正是在揭露资本主义原始积累时期的残酷现实和邪恶人性的同时，又肯定了人道主义关于仁爱 and 善良人性的思想观点。采用道德剧和寓言文学的手法使《李尔王》具有显示“人生幻象”即普遍的人生坎坷和社会意义的特征。

1605至1606年的《麦克白》，主人公是苏格兰大将，由于野心的驱使，杀死了慈祥的国王。此剧通过对麦克白的塑造，将人物由善转变为恶的过程搬上舞台。麦克白是一个立过战功，有所作为的英雄，性格中有善良的一面。由于女巫和夫人的诱惑，他想干一番大事业的雄心变成了野心，一旦野心发作，必然引起一连串新的犯罪，最后导致灭亡。

莎士比亚这一阶段的喜剧，已经失去了早期喜剧那种欢天喜地的生活情调，而带有沉郁、凝重的格调。《一报还一报》是这一时期喜剧中比较重要的作品，它以当权者利用职权为非作歹、老百姓尽管无辜却遭

受迫害的严肃剧情，展现了正义和邪恶的剧烈斗争。剧中执法者循私枉法，重蹈“犯人”的复辙而犯罪，将他给“犯人”的惩罚也加在自己的头上。

第三阶段。莎士比亚由于对改变现实社会失去信心，就从现实世界转向了梦幻世界，用幻想来解决理想与现实的矛盾。这一时期创作的3部传奇剧；即《辛白林》、《冬天的故事》和《暴风雨》。它们的情节大同小异，都是主人公先遭受灾难和不幸，后来出现一些偶然的因素，转祸为福，达到大团圆的圆满结果。这些传奇剧对黑暗的现实间或揭露，但宽恕和谅解精神贯穿全剧，人物和背景都富于传奇色彩，机缘巧合和偶然事件的运用过于突出。《暴风雨》是这一时期的代表作。米兰公爵普洛斯波罗被他弟弟驱逐，携带幼女米兰乘船漂流到荒岛。12年后，他通过魔法掀起狂风把那不勒斯国王、王子和篡位的弟弟安东尼奥所乘的船摄到荒岛，宽恕了仇人，恢复了爵位，王子同米兰结了婚，一同返回意大利。全剧以宣传容忍宽恕告终。这出喜剧有很高的艺术性。其中玄妙的幻想、瑰丽的描绘，生动的形象，诗意的背景彼此交融，达到了有机的统一。但人文主义者的理想已化作虚无缥缈的幻影，作家只能凭借魔法，通过奇诡的梦幻世界来表现对人类前途的朦胧憧憬。《暴风雨》被视为莎士比亚向戏剧告别的作品。

除了创作剧本外，莎士比亚也曾导戏演戏。他还担任过琼森喜剧和悲剧中的角色，传说曾饰演过老哈姆雷特的鬼魂和老仆亚当。他写戏时常想着演员的表演特长，他深知著名悲剧演员伯比奇的才能，能分辨坎普和罗伯特·阿敏等丑角演员的不同风格。剧本中也常有用演员名字代替角色名称的情况。关于莎士比亚的戏剧表演观，从《哈姆雷特》中可以反映出来。哈姆雷特对一个演员说：“请你念这段剧词的时候，要照我刚才读给你听的那样子，一个字一个字打舌头上很轻快地吐出来；要是你也象多数的伶人们一样，只会拉开了喉咙嘶叫，那么我宁愿叫那宣布告示的公差念我这几行词句，也不要老是把你的手在空中这么摇挥；一切动作都要温文，因为就是在洪水暴风一样的感情激发之中，你也必须取得一种节制，免得流于过火。”这是莎士比亚在批评盲目地追求舞台效果的形式主义表演方法，强调台词的声调、表演的姿势、语言和行动的相互配合，反对表演过火或平淡不足，主张自然和适度。所以，在他的剧本里对台词也常包含着动作和调度等导演性指示。莎士比亚还注重剧场和演出效果，关于利用当时剧场多种表演区（外台、内台、高台、左右两侧的楼窗、“天顶”和台板活门等）以及几道帷幕的启闭，来保持戏剧行动的流动性和连贯性，充分发挥对空间内以符合两小时左右演完全剧的要求。他还运用多种乐器音响和抒情歌曲、舞蹈等来加强戏剧效果。他继承了已有的通俗戏剧传统，同时吸取了意大利和英国宫廷贵族的艺术趣味，并在此基础上，形成了自己的戏剧艺术风格。

莎士比亚的戏剧对表演艺术的发展作出了巨大的贡献。欧洲18世纪的启蒙戏剧家，19世纪的浪漫主义戏剧家以及其他许多戏剧流派都是大力学习莎士比亚的。长期以来，莎剧受到世界各国人民的喜爱，尤其是悲剧、喜剧、历史剧中的几部代表作，更是常演常新。这在戏剧史上是绝无仅有的。各国历代的大作家都极口称赞莎士比亚的成就，莎士比亚同时代的著作家琼森称莎士比亚为“时代的灵魂”，说“他不属于一个

时代而属于所有的世纪”，认为他的作品简直超凡入圣，人和诗神怎么夸也不会过分”。二十世纪英国著名剧作家肖伯纳认为莎士比亚的声望一个世纪比一个世纪高。马克思和恩格斯多次评价莎士比亚。据统计，仅马克思个人的著作和书信中，涉及莎士比亚及其作品的就有 147 处之多。在 37 部剧作中，马克思援引的就有 21 部。在马克思著作中出现的莎士比亚剧中人物多达 47 个，他们认为应该“多注意莎士比亚在戏剧发展史上的意义”，认真学习“莎士比亚剧作的情节的生动性和丰富性”，并建议作家遵循“更加莎士比亚化”的创作原则。

### （3）剧场艺术的发展

在文艺复兴戏剧发展的初期，英国出现了职业的演员剧团，为了取得政治上的庇护，它们名义上还隶属于王室或某一贵族。这些王公贵族并不因保护人的地位而提供剧团的物质需要，演员们也只想从他们手中取得法律保障，因而演员的人身是独立的。

1576 年演员伯比奇在伦敦近郊建立的“大剧场”，是英国最早的大众剧场，可容纳 1000 至 2000 人。大众剧场的建筑形式，是从以往的庭院剧场演变过来的露天剧场。它们由圆形或椭圆形的墙围成，舞台设在院落的一端，一般观众站在院子中间看戏，特殊观众可花较多的钱购买周围的包厢或舞台上的座位。舞台分前台、后台和上部。前台向院子中间伸出，因而在它的左、右、前三面都可看戏，后台开有 3 个门，两边门供演员进出场，中间的门是用幕布围成的壁笼，可以设置宝座，表示宫廷，可以放一张床，表示卧室等。后台还开有洞门，通往地下，以供鬼魂出入。后台的上方是凉台，可以表现楼房、碉堡等，在这上面还有一层，正面开有窗户，可以用来演戏。在这层的屋顶上，演出前升起旗帜，表示要演戏了，在这一层下面，伸出一块布，由台上的两根柱子支撑着，遮住前台的后部。戏剧动作发生的地点和场景的更改，可以在柱子上写出来，或者通过登场人物来加以说明。因为没有灯光照明，演出只能在白天进行，道具极少，没有布景，但服装比较讲究。

在英国人文主义戏剧高度繁荣的鼎盛时期，剧团的数量很多，其中最重要的是宫廷大臣的供奉剧团和以著名悲剧演员艾伦（1566 年—1626 年）为经理的海军大臣供奉剧团。艾伦主要扮演马洛笔下的人物，他的主要竞争对手伯比奇则以扮演莎士比亚和琼斯剧中的角色见称。那时剧团的演员很少，有的甚至只有几名。当剧中需要大量演员时，一个演员可以扮演几个剧中人物，有的场面则运用象征手法来加以处理，如在历史剧的战争场面里，双方军队各由两个演员表示出来，其他的群众场面也只用 4 个演员作为代表，从而节省了演员人数。当时舞台道具极其简陋，但演员服装则尽可能富丽堂皇，非常考究，那时没有女演员，女角由儿童演员扮演。

在“大剧场”建成后，帷幕剧场又告诞生，从此剧院林立，仅伦敦就有 20 多所大众剧场。大众剧场是戏剧活动的中心，拥有最多的观众，对于英国戏剧创作和剧场艺术的发展贡献最大。

1596 年伦敦出现了第一座私人剧场，即伯比奇建立的黑衣修士剧场。私人剧场供上层人士观剧，它的建筑装潢和舞台道具都比大众剧场精致和齐备，如有灯光照明等，因而耗资较多，票价较高。私人剧场的

建筑与大众剧场的主要区别在于前者有屋顶，而后者是露天剧场。后来有的大众剧场也盖有屋顶。

在讲到剧场艺术时，我们不能不谈到文艺复兴时期英国的舞台美术家和建筑师琼斯（1573—1652年），他对英国舞台艺术的贡献表现在两个方面：第一是引入了意大利舞台技术，推行了三棱柱景、镜框舞台、谢里奥的透视布景，以及在凹槽里滑动的侧片，还改进了灯光技术和使用大幕等；第二是把意大利的舞台技术按照他的设想发展改造成为具有英国特色的舞台艺术。他对假面舞剧的布景、灯光、音乐和服装设计的改进，使英国的宫廷假面舞剧发展到很高的水平。

## 四、中国明代八朝艺术

中国是一个历史悠久的文明古国，她那博大精深的文化性格和神奇独特的艺术风尚，从未使世界上任何一种创作感到过身只影单。当文艺复兴艺术大放异彩之时，中国的古老艺术已发展到明代景泰至万历年间（公元1450—1619年）的历史阶段。其间历经景泰（1450—1456年）、天顺（1457—1464年）、成化（1465—1487年）、弘治（1488—1505年）、正德（1506—1521年）、嘉靖（1522—1566年）、隆庆（1567—1572年）、万历（1573—1619年）共八个王朝。艺术成就集中地表现在书法、绘画、雕塑、建筑、戏剧和工艺美术上面，音乐理论也取得了重大的突破。

明代的中国是一个统一强大的封建帝国，但已远离了封建社会繁荣昌盛的年代。可是，在元明清三代的近古史上，它又是一个非常重要的历史时期。在中唐以来日益衰落的岁月中，明代的社会结构发生了许多深刻的变化，文化艺术上则呈现出一种“弱世不弱”的景象，虽然比不上大唐那种“盛世更盛”的气魄，但在特定的时代背景下，也有着冠对古今的客观内容。

明代的中国，朝廷腐败，强行文化专制政策，这与欧洲的宗教桎梏和封建枷锁也相去不远。

明代的中国，曾经出现了世界上最大的船队，手工业和商业也大有发展，资本主义生产关系的萌芽也比欧洲不晚，但在自然科学上开始拉开距离。

明代的中国，初期有反抗封建专制主义的“七君子运动”，万历间又有张居正的改革，可惜它们都不是新文化或新的思想体系的诞生，充其量只是封建社会末期的民主思想而已。

明代的中国，虽无唐宋八大家，却有施耐庵、罗贯中、吴承恩、冯梦龙、徐渭、汤显祖、凌蒙初、兰陵笑笑生等大批通俗文学作家，可谓空前绝后了。

明代的中国，书法有董其昌，绘画称文人画，雕塑兴民间泥塑、建筑艺术集古之大成，戏剧则处于黄金时期，朱载堉的“十二平均率”取得了乐律学上的重大突破等等艺术成就，使文艺复兴的探险家们叹为观止。只是它们仍属于封建文化的组成部分，这就与文艺复兴艺术有了本质的区别。但艺术价值是不能埋没的。

### 1. 明代八朝的书法艺术

书法是唯一能够代表中国文化精神的艺术门类，因而明代的书法艺术也有自己的鲜明特色。在“晋韵”、“唐法”、“宋意”之后，元人“尚古尊帖”，世风日下，虽有赵孟頫与“颜柳”齐名，但柔媚之风迁延日久，窒息书坛。明初，宋克、沈度等10余人皆自元入明，虽有书名但远逊唐宋。明代中期，文人以诗文书画自娱情怀，一时名流如涌，虽无突出成就，但也日渐兴旺。自此，祝允明、文征明的“才子书”，徐渭的浪漫大草，董其昌的理性化书作，则各领风骚，形成了一个情有所衷、多样化发展的书法艺术潮流。董其昌则成为赵孟頫之后，成就最高、



影响最大的一位书法家。

### （1）15世纪兴起的“才子书”

明代中期，祝允明、文征明、唐寅、徐祯卿，史称“吴中四才子”。其中，徐专于诗，文、唐兼有书画，祝则专事书法。祝允明、文征明是“才子书”的典型代表。他们上溯魏晋，遍学诸家，打开了“尚帖复古”的狭隘眼界，终以古雅豪放的气度打破了赵书妩媚秀丽风格的垄断。

祝允明（1459—1508年），字希哲，号枝山。明世宗嘉靖五年生于长州（今江苏吴县），因出生时以手指树枝，又号枝指生。弘治（1488—1505）年间中举，官广东兴宁知县，迁应天府通判，故人称“祝京兆”。为人狂放，诗文清扬，尤工书法，以小楷和草书见长。小楷出自钟繇、王羲之和智永，草书学怀素和黄庭坚而能自成风格。王世贞《艺苑卮言》称：“京兆楷法自元常、二王、永师、秘监、率更、吴兴，行草则大令、永师、河南、狂素、颠旭、北海、眉山、预章、襄阳，靡不临写工绝。晚节变化出入，不可端倪，风骨烂漫，天真纵逸。”可见，自钟繇（字元常）至米芾（号襄阳），魏晋隋唐五代两宋，几乎所有著名书作都被祝允明研习过了，故而冠绝群伦，成就了一种“风骨烂漫，天真纵逸”的独特风格。祝允明擅长楷书、行书和草书，尤以草为最。其风格又呈现出三种姿质。第一种为古朴淳厚的行草；第二种为流利畅达的今草；第三种是颠狂奇逸的大草。著名书作有《叙字帖》、《太湖诗卷》、《笠篔引》、《曹植诗》、《前赤壁赋》、《和陶渊明饮酒二十首》等。

《前赤壁赋》是祝书狂草中的优秀代表。书于正德十六年（1521年），时年62岁。纸本草体。纵31.3厘米，横1001.7厘米。卷后有黄省曾、文征明、文嘉等人跋文笔迹。足见其受重之隆。这幅书作深得二王行草的妍美流便，又有汉代章草的笔势；更有张旭怀素的飞动豪迈，又有黄庭坚的奇崛雄奇。而这些不同的特点，都在祝允明那狂放豪迈的气质统摄之下，和谐地融为一体，形成了奇巧狂纵又不失典雅淳古的风格，难怪文嘉跋题此卷为“盖其晚年用意之书。”他的《草书读稿》，是1521年过溧阳赠友人所作，上书《龙川山中早行》等诗10首，用笔生辣苍厚；《草书诗轴》，用长锋羊豪书写七律1首，用笔苍厚勤练；《草书诗翰》手卷，书自作诗《春日醉卧》、《宝剑篇》等5首，笔法恣肆，圆转自然，力可扛鼎。

祝允明的成就，在明代书法发展上不同寻常。元代国祚较短，书坛不振，只有赵孟俯称重于世。明初书风日盛，但缺少名家。虽然，宋克等人书艺不凡，但仍未能改变沉闷局面。晚明谢肇淛在书论中指出：“国初能手多粘俗笔”，并且“递相模仿，而气格愈下”。直至祝允明的出现，才使书坛有了起色。他那典雅淳古、苍厚劲练的风格，终于把明代书法带出了元代柔媚书风的影响范围，开辟了明代特有的艺术风格。

文征明（1470—1559年），原名璧，字征明。明世宗嘉靖三十八年生于长州。少年学文于吴宽，习书于李应祜，师画于沈周，故以诗文书画称世。在诗文上，与祝允明等并称“吴中四才子”。在绘画上，与沈周等合称“吴门四大家”。在书法上，以楷书、行草最佳。王世贞《艺苑卮言》载：“小楷师二王，精工之甚，惟少光耳，亦有作率更者。少年草师怀素；行笔仿苏、黄、米及《圣教》，晚岁取《圣教》损益之，

加以苍老，遂自成家，惟不作草耳。”因而小楷更加精美。42岁起以字行世，改为征仲。因先世为衡山人，故号衡山居士，世称“文衡山”。54岁以贡生资格被荐赴吏部考试，授翰林院待诏。次年即上书辞官，3年后终于获准回归乡里。传世作品极多，风格清劲古淡、迥美端庄，小楷尤精。著名作品有《金刚经》、《千字文》、《顾春潜传轴》、《离骚经》、《自书雪诗卷》、《西苑诗》、《楷书诗文合卷》等。

《楷书诗文合卷》，小楷四种。其一为司马光《独乐园记》1篇、诗7首，纵28.7厘米，宽98.2厘米；其二为《古诗十九首》，有自题款识数语，纵24.4厘米，横121厘米；其三为李密《陈情表》，纵30厘米，横50厘米；其四为陶潜《归去来辞》，纵30厘米，横39厘米。该卷书作远宗二王、近师孟俯，富有入妙通灵、古淡清劲之趣。

《西苑诗》是行草书卷。上书七律10首，诗乃文征明56岁在京任翰林待诏时所作，描述紫禁城西以太液池（即北海）为中心的御苑景色。书卷写于85岁，通篇用笔苍劲古雅，结构多变。与《楷书诗文合卷》相比，更觉滞洒姿致，不流俗媚。从笔迹上看，书写时大约使用的是硬毫，因此点画富有弹性，秀逸之中显得清健挺拔。还有一种儒雅气质。

文征明幼时不慧，资质平钝，早年因字拙不准乡试，因此发奋图强，勤学苦练，遍学古人，自成法度，笔画精整，书风古雅，而且德高望重，门生众多。长子文彭、次子文嘉都有书名，入其门者王宠、陆师道、陈道复、王谷祥、周天球等，都以书翰称世。文征明主持书坛数十年，渐将明代书法创作推向高潮，对后世也有很大影响。

## （2）16世纪的浪漫大草

徐渭（1521—1593年），明武宗正德十六年生于浙江山阴（今绍兴）。字文长，号天池，或天池生，青藤道士在画史上更有盛名。年20为生员，父有声誉。但屡应乡试不中。38岁时（嘉靖三十七年），浙江总督胡宗宪招致幕府，参加东南沿海抗倭斗争，反对权奸严嵩。以草书《献白虎表》称重一时。胡宗宪罪入狱，株连徐渭，一度精神失常，自杀未成。晚年贫病交加，以诗文书画糊口，潦倒终生。他于诗词、文学、音律、杂剧、书法、绘画、军事无所不精，一生成就显赫。著有《路史分释》、《笔元要旨》、《徐文长集》等文献。书法以行草见长，代表作有《行草诗卷》、《女芙馆十咏》、《青天歌卷》、《杜甫秋兴八首册》、《草书诗轴》等，笔势纵逸飞动，雄奇奔放。后来，袁宏道游历越中，得到徐渭书法诗文残存手稿，出示国子祭酒陶望龄，相与激赏，刻其集发行于世。陶望龄《歌叶集》盛赞其行草“精伟奇杰”。袁宏道《中郎集》评曰：“文长喜作书，笔意奔放如其诗，苍劲中姿媚跃出，在王雅宜、文征仲之上，不论书法而论书神，诚八法之散圣，字林之侠客也。”此论公允恰当。因其书作往往具有超出传统书法理论逻辑的特点，遂被后世奉为非理性书法的典型代表。

《行草诗卷》，万历十九年（1591年）作。卷中4篇诗歌笔法各异。其中，《碧草》篇近草，《白酒》篇近楷，《春兴》篇近行，《月下梨花》以下各篇则为绵密恣肆的大草。此卷虽非一时所作，但妙在分合有度，能于无法中见法，纷繁中蕴条理。卷后有鲁瑶仙、罗山山人二跋。

《草书诗轴》是徐渭书作中的一种典型，系其晚年所书。通篇纵情

挥洒，竭力追求神韵，强烈表现个性。用笔奇逸狂放，结体奇变百出，势如骤雨狂风，龙蛇驰突；打破了行款界限，字行之间缠密绵连，似无章法可循，却气脉相通，淋漓痛彻，书家的悲凉、愤恨、失意、疯狂、寂寥、不平、灰暗、枯涩、苦闷和反抗心理化为奔放的线条，自胸中、腕间、笔底激越而出，超越了书法理性的束缚，表现为情感的轰鸣和识见的飚扬，在中国书坛上树起了反理性的旗帜。另如《青天歌卷》也是如此，点画已是恣肆无形，但通篇的气势却如排山倒海，民主理想的追求，自由个性的抒发真是万马奔腾了。在这样的大写意书作面前，二王、颜、柳、苏、米，乃至赵孟頫、祝枝山、文征明、董其昌，甚至颠张狂素，在气势上也难以称重了，这是徐渭草书的价值所在。

《明史·徐渭传》载，他曾自称“吾书第一、诗次之，文次之，画又次之。”而且此说也被当时社会认可。但就影响而言，其书艺远没有绘画和戏剧文学的成就更为突出，而且袁宏道也将“书法”和“书神”加以区别。若从“书法”论，徐渭书作则在雄伟奔放之中显露出点画的不足。因此“吾书第一”的说法不能简单理解，如从“书神”所显示的创作精神和当时书坛的“才子”习气而言，确有“第一”之功，他那一往无前的创作气魄在若干艺术领域中都开辟出全新的道路，而那浪漫恣肆的书作更能表达艺术家的情怀和体现艺术的本质，从而影响了一批书家和数代后人。从他身后数代书家的成长上看，直接临摹其书作而奠定发展基础的人几乎是零，但受其书风激砺和胆略启发者确又比比皆是。这是徐书不容忽视的一大社会现象。

### （3）16世纪末的理性化书家

董其昌（1555—1636年），字玄宰，号思白、思翁，别号香光居士。嘉靖三十四年生于华亭（今上海松江）。万历十七年进士。选庶吉士授编修，自此仕宦。光宗时召为太常少卿，再迁国子寺卿，数年后请命告归。与邢侗、米万钟、张瑞图合称“邢张米董”，形成了晚明最具影响的一个书家群，而以董其昌的成就最高，其他3人较之远甚。所著《书禅室自论》曾总结学书历程：“吾学书在17岁时，初师颜平原《多宝塔》，又改学虞永兴，以为唐书不如晋魏；遂效《黄庭经》及钟元常《宣示表》、《力命表》、《还示帖》、《丙舍帖》凡三年，自谓逼古，不复以文征仲、祝希哲置之眼角，乃于书家之神理，实未有入处，徒守格辙耳。比游嘉兴，得尽靓项子京家藏真迹，又见右军官奴帖于金陵，方悟从前妄自标评，自是渐有小得，今将二十七年，犹作随波逐浪，书家翰墨小道，其难如是。”说明他在学书过程中富于理性思考，44岁时仍探研不止，终于成为真草隶篆全面发展的晚明书学大家。清王文治《论书绝句》赞其书作为“书家神品”，何焯《义门题跋》称之“用笔圆劲”，包世臣《艺舟双楫》论：“其书能于姿致中出古淡，为书家中朴学。然能朴而不能茂，以中岁深襄阳跳荡之习，故行笔不免空劫，出笔时形偏竭也。”品察董其昌的书作，确有古淡、散逸、清苍之气，但姿致之中仍不乏骨力。这在其小楷《谢希逸月赋》、行草《赤壁赋册》、大草《试墨帖》中即可确知。有《书禅室随笔》、《客台文集》传世。

万历二十五年（1597年），董其昌42岁，正是他苦学不辍，深入思考的时期。所作《邵康节无名公传并程朱赞》最能反映其成就。此作题

识中称：“以三藏圣教序笔意，为竟此册。”即用王羲之笔意书写。其实，书中已将王书、颜书、苏书、米书等大家风范熔为一炉，不但圆转自如，疾涩随意，而且苍润浑厚，古朴茂伟。且字大盈拳，驰骋有度，神彩炳焕，堪称大作。

《试墨帖》是董书中难得的大草佳作。从线条的圆劲飞健中可知其师从怀素，但格调自成。此卷作品的文字内容与书法气韵高度统一。虽是大草却丝毫不见盛唐狂草的磅礴之势，而更富有闲情逸致和笔情墨趣；运笔轻松活泼，线条流动飘逸；笔道虽然细瘦流畅，却在交错流动中见出变化，因此古淡而又姿致；充分地展现出董书富于理性的创作态度，以及讲究神韵、淡雅空灵的审美追求。

在董其昌的创作发展中，始终保持着一种审慎的头脑。他遍学古人而不随波逐流，汲取众长而非食古不化。这种富于理性思考的科学态度，终在晚明书家中蔚成风气，彻底摆脱了盲目“模古”的积弊，从而成熟强大起来。今人王强、刘树勇认为“古代书家或可分为三类，一类是介入古法的，人们称之为‘复古’，如赵孟頫；一类是不介入古法（其实是超越古法）的，人们称‘变古者’，如颜真卿、黄庭坚；还有一类是不再介入过多又非不介入者，我们暂名之为‘第三类书家’，其代表人物当推董其昌。这类书家的特点是不那么感情用事，而是富于冷静的理性思考；他们是怀疑型的，不轻信，但也不是把过去的一切推倒重来；同时他们又带有某种悲观色彩，认为世界无法满足他们的理想，所以他们变得实在了许多，他们不那么放诞，但他们仍然反对‘独尊’。”实际上，这种不“感情用事”而“富于理性思考”的性格，在祝允明、文征明和徐渭那里也是如此，只不过表现形式或表达程度有别而已。他们同处在书学不振的明代，加上外侮内患的悲愤，因而造就了他们那种审视一切的冷静思考和艰难困苦的书学道路。显然，这是一种历史的选择，董氏书学的重要意义也正在于此，他以“第三类书家”的杰出成就，在低谷和困惑中继续扩大战果，使明代书坛重新振作起来，并为今后的发展开辟了新的道路。

## 2. 明代八朝的绘画艺术

明代的绘画艺术较之书法为盛，但又难以和唐宋相提并论，在元明清三代的近古史上地位比较突出，在中国绘画史上也属于一个偏胜时期。

明代绘画艺术的总体格局，呈现为寻求变革但发展缓慢，流派纷争又很不平衡，人才众多但名家较少，门类齐全而佳作不多。

明代前期，“院画”和“浙派”因帝王提倡南宋院体曾一度辉煌，“吴派”和“华亭派”继承元代文人衣钵，于明代中期日渐强大，竟使“院画”、“浙派”消声匿迹。文人画家重在表现自身的清雅士气，热衷于山水和花鸟，因而无心创作人物画，致使人物画比较薄弱，直到明末才有转机。由于崇尚文人画风，“摹古”之弊根深蒂固，又使大批画家几成末流，只有少数素养深厚的画家才得鹤立群伦，至为难得。若按

门类而论，山水以戴进、吴伟、沈周、文征明、唐寅、仇英、董其昌为佳，花鸟有边文进、吕纪、林良、陈淳、徐渭、陈洪绶、周之冕称盛，人物推吴伟、唐寅、仇英、丁文贵、陈洪绶、崔子忠、曾鲸为重。他们都有杰作著称于世，其他作家也偶有佳作，合成了明代绘画艺术的优秀层面。

用历史的眼光看问题，明代文人画的成熟，徐渭水墨大写意花鸟的珍异，曾鲸肖像人物画的高超，在中国绘画史上都是少有的高峰，影响也极为深远。

### （1）明代八朝的人物画

明代的人物画，难与唐宋并称，也不及同代的山水和花鸟画。但明代的画家并没有放松探索，因而也涌现出几位杰出的画家和优秀作品，多表现在历史人物、士大夫和仕女题材等领域。也有少量反映现实生活和民间风俗的作品，非常可贵，可惜风毛麟角，并不普遍。这也正是妨碍明代人物画发展的主要原因。还有不少人物和山水两相结合的作品，如戴进的《春游晚归图》，吴伟的《崆峒问道图》，钱谷的《渔乐图》，刘原起的《岁朝丰乐图》，肖从云的《闭门拒客图》等，都以表现人物活动为重点，也应属于人物画范畴，另如仇英的《文姬归汉图》、《丰社村乐图》等人物众多场面宏大的作品，也占有一席之地。然而，明代人物画家多停留在刻意模仿前人的境地而少有突破。在景泰至万历年间，能出新意且颇有成就的人物画家，当属吴伟、唐寅、仇英、丁云鹏等人。

吴伟（1459—1508年）字士英，号鲁夫，小仙，晚年又号次翁。天顺三年出生于湖北武昌，家境寒苦，幼时父亲病故，流落常熟，被布政使钱昕收养，伴其子读书习画，后渐有画名。成化间（1465—1487年）为宫廷作画，任仁智殿待诏。弘治（1488—1505年）初授锦衣卫百户，赐“画状元”印。善画人物、仙佛和山水，与戴进、蓝瑛并称“浙派三大家”。他的人物画宗法吴道子，并自成体貌。由于他的影响，明代人物画坛上出现了一股强劲的力量。传世作品有《铁笛图》、《崆峒问道图》、《人物图》、《神仙图》、《芝仙图》、《对弈图》、《松风高士图》、《捕鱼图》、《商山四皓》、《寒山拾得》等。

从这些精美的画作中可以看出，吴伟的人物画题材广泛，并呈现出两种风格。一是白描人物画，如《铁笛图》、《歌舞图轴》、《崆峒问道图》、《人物图》和《神仙图》，纯系铁线描，而人物形象仍是有血有肉，准确传神。其线条之优美，已达到了少见的艺术高度。二是粗放的人物画如《对弈图》、《松溪渔炊图轴》、《渔父图轴》和《松风高士图》等，造型简练纵墨淡彩，但人物活泼生动，奇逸潇洒，极为写意传神。明代中叶有蒋嵩、张路、宋臣、王仪等人师事吴伟，人称“江夏派”，实乃“浙派新生的一个支流。受吴伟影响较深的张路，取法粗放写意之格，笔意洒脱古朴，创造出不少性格突出的人物形象来。

《歌舞图轴》现藏故宫博物院。纸本。墨笔。纵 118.9 厘米，横 64.9 厘米。为画家 45 岁时所作。画面仅以 1/3 面积描绘 7 位人物，上部 1/3 面积尽被唐寅、祝枝山等人题咏所占，使画作更觉和谐天成，深雅绝佳。画中 6 位长者围坐凳椅之上，中有幼女正在歌舞，此乃青楼歌妓李

奴奴，年仅 10 岁，周围众人倾目观赏。此图白描用笔，线条细劲顿挫，清秀之中带有拙趣，属于画家工细一类的人物画风格，其内容也为士家所少取。

唐寅（1470—1523 年），成化六年生于吴江（今江苏苏州）。初字伯虎，更字子畏，号桃花庵主，鲁国唐生、逃禅仙吏、六如居士等。精通诗文书画，与沈周、文征明、仇英同负盛名，史称“明代四大家”。

唐寅幼年就学，才气奔放。弘治十一年（公元 1498 年），举乡试第一，经主考官梁储结识了朝中学士陈敏政。30 岁时进京会考，因陈敏政家僮泄露考题卷入科场案，遭受株连入狱，即被革黜发至浙江为吏。从此不再求取功名而志在文墨。于是远游祝融、匡庐、天台、武夷、洞庭、彭蠡，展转回到苏州。生活颓放不羁，自刻图章为“江南第一风流才子”。晚年信奉佛教，取号“六如居士”。此时南昌宁王朱宸濠重礼相聘，很快被唐寅发现其反叛意图，遂装疯复回苏州，隐居在桃花坞桃花庵内，生活更加放诞。唐寅一生坎坷抑郁，尽心寄情笔墨，虽然仕途无光，但却书画辉煌。

唐寅的人物画就学于周臣，却能自出新意以至佳境。在绘画上大致分为两种：一种如《秋风纨扇图》，一种类《孟蜀宫妓图》，均能出神入化，反映社会矛盾。

《秋风纨扇图》是一幅白描人物画。人物以铁线描勾勒，转折之处富于轻重变化，形体准确生动。图中只有一位仕女，少许坡石，四面大片留白。中间仕女高髻长服，手握团扇而立，注视右前方向。表情含蓄有思，亭亭玉立且又庄重感伤。右侧自上而下有自书题画七绝一首。诗为“秋来纨扇合收藏，何事佳人重感伤。请托世情详细看，大家谁不逐炎凉。”表达出画家在科场案后遭受冷落的感伤和愤慨心境，也隐喻了明代社会世态炎凉的恶劣环境。

另有《孟蜀宫妓图》，现藏故宫博物院。绢本。工笔重彩。纵 124.7 厘米，横 63.6 厘米。图中描绘后蜀宫中头戴花冠 4 位盛装女妓，或正面或侧身相对谈论表演之事，四面也留出大片空白，使人物群体好像居于聚光灯的中心而更加集中醒目。人物面部运用传统的“三白法”着色，晕染细腻、生动传神。但从她们的细眉小眼和尖削下巴上，又使人联想到她们那可怜的处境，与华丽的盛装形成鲜明的对比，显现出那种表面浮华虚荣实则卑微弱小的命运。图中自书题画诗为“莲花冠子道人衣，日侍君王宴紫微；花柳不知人已去，年年斗绿与争绯。”诗后自书题跋：“蜀后主每于宫中裹小巾，命宫妓道衣，冠莲花冠，日寻花柳以侍酣宴，蜀之谣已溢耳矣。而主之不挹注之，竟至滥觞，俾后想摇头之，令不无扼腕。”深沉地讽喻了五代后蜀孟昶的糜烂生活，借以表达画家对明代帝王的谴责。该图明显地继承了唐宋张萱、周昉、周文矩的仕女造型特点，线条工整、设色浓丽，具有装饰意味，只是人物形象娇弱伤感，以表现题材的特定情景，可谓恰如其分、相得益彰。

唐寅所作人物画，虽然多为仕女，但清新优美、笔墨精妙；更可贵的是能够表现思想感情和反映社会现实，法出唐宋而又变化自如，达到内容和形式的合谐统一。

仇英（1493—1560 年），字实父，号十洲。弘治六年出生在太仓的一个漆匠之家，后移居苏州。初为漆工，曾师从周臣学画。正德（1520

年)前后已名重画坛,与沈周、文征明、唐寅诗书往还,是“吴门四家”的成员之一。所作人物、山水均属上乘。他曾客居著名收藏家项元汴处,多所观赏和临摹前代名家作品。因其来自民间,题材颇为广泛,包括风俗人情、历史故实、肖像、仕女等,并且具有朴实的风格。大量的作品如《松溪高士图轴》、《九歌图》、《陆羽煎茶图》、《文姬归汉图》、《秋原猎骑图》、《胡笳十八拍》、《明皇幸蜀图》、《西厢传奇图》、《昭君出塞图》、《杜陵诗意图》、《春夜宴桃李园图》、《人物故事图册》等等,都能独出心裁,妙笔传神。

《春夜宴桃李园图》,以李白撰写的《春夜宴桃李园序》为题材。图中雅园一处,古屋阶前,老干新枝之下,4位学士围坐几案之旁,3人基本正面,1人则为侧背,但均以动作和神态互相映带;右边有侍女2人静立听命,左边两位侍女正在斟酒;左侧学士身旁两柱红烛高照,表现出“古人秉烛夜游”、“开琼筵以坐花”、“飞羽觞而醉月”的特定情景。诗情画意,以逸逸人,非常真切传神。

《停琴听阮图轴》,现藏广州美术馆。纸本。设色。纵112.5厘米,横43厘米。画出高山流水之前,岩杂树之下,水岸缓坡之上,两位雅士对坐奏乐;而操琴者已停琴屏气,正在倾听那优美的阮乐,成为画中之画,可谓匠心独运。设色以青绿为主调,柔和淡雅,与环境气氛相谐成趣。人物用笔精细,须眉毕现,神情仪态刻画生动,极具高雅之致。

仇英的人物画,功力深厚,追古出新,佳作众多。为明代少见的人物画高手。徐沁《明画录》赞“其发翠毫金,丝丹缕素,精丽艳逸,无惭古人。”

丁云鹏(1547—1628年),字南羽,号圣华居士,嘉靖二十六年出生于休宁(今属安徽)。工诗善画,长于白描人物,宗法吴道子、李公麟。方薰《山静居画论》称其“道释人物,丁南羽有张(僧繇)吴(道子)心印,神姿飒爽,笔力伟然。”但其更重要的贡献在于木刻插图。元明时期,徽州的雕板、制墨业日益发达,丁云鹏没有错过这个历史机遇。他利用自己的白描人物画技巧,创作了大量的书刊插图,对新安派木刻的发展,发挥了重大作用。他的弟子吴羽、汪鲸、程鹄等人传其技法,予以发扬光大,为清初新安派木版画的高度发达奠定了基础。

《观音图轴》现藏辽宁省博物馆。纸本。设色。纵97.2厘米,横33.1厘米。作于万历年间。此图简洁佳构,中间仅有白衣大士端坐平面岩石之上,不着冠帽,修发披肩。双目下垂正自沉思,身旁净瓶插有新竹几枝。人物白描用笔,精细工致,如行云流水,出自李公麟一路,色彩浅淡素雅,极富超凡脱俗之胜。是所作道释人物的精品。

《澹酒图轴》现藏上海博物馆。纸本。设色。纵137.4厘米,横56.8厘米。此图古柳三株,间置斑驳怪石,地面野菊白花,疏落一片。再下一位雅士,头挽墨髻,髯须飘逸,道袍随身,席地而坐,和两位童子倾酌漉糟,旁置酒壶食盘。下部绿茵之上,几案半端,上置古琴一具,果盘书籍不等。人物用笔不失李公麟笔意,精细入微,眉发之间,意态肖真;衣纹转折轻柔飘动,而童子之衣又多见顿折,巧用元人之法。赋彩浓丽清简,色调青绿且富于变化。上部树石墨、色浑然一体,阴浓清润;中部人物二白一褐,与浅绿地面和谐统一之中更显突出,使人物情态愈加真切。

人物画的高度发展是在明末。由于陈洪绶、崔子忠和曾鲸的崛起，终为明代发展失衡的绘画史填补了重要的一页。

陈洪绶（1598—1652年），字章侯，号老莲，又号老迟。浙江诸暨人。一生遭遇多舛，困苦不堪，内心矛盾痛苦。但个性强烈极富创造性。所画人物、山水、花鸟无不精到，具有鲜明的风格特点，与崔子忠共同称重画坛，世称“南陈北崔”。他自幼习画人物，并向蓝瑛求教，打下了坚实的绘画基础。他的人物画从临摹李公麟石刻线描“七十二贤”开始，进而博取古人营养，以至形成强烈的个性。其特点之一，是注重形象提炼，既善于形体夸张，又富于神情含蓄；在表现手法上，强调用线的金石味，最为简洁质朴。早年，因受李公麟、赵子昂等人的影响，用笔精细，刚中带柔；晚年转向粗放，柔中有刚，更加出神入化，深厚独到。人物取材不限，多及本朝和历代人物故事，神仙佛道等等。其中，《隐居十六观图册》、《雅集图卷》、《生鲁居士四乐图卷》等作品，寄托着他对于国破难安的晚明江山的无限深情和人生态度。明亡之际，画家吞声饮泣，纵酒狂呼，心情沉郁。当清军攻入浙江时，以刀架颈逼他作画，画家誓不动笔。此后借陶渊明辞意创作《归去来图卷》，送与降清的故友周亮，劝其不要与清为官。此外，还有不少木刻版画。如19岁时所作《九歌》插图，仗剑徒行的屈原形像使后世两个多世纪无人超过。他如《西厢记》插图、《水浒叶子》、《博古叶子》等版画作品，都是反抗封建专制的精制佳构，成为明末具有重大意义的人物画作。

《雅集图卷》现藏上海博物馆，纸本。墨笔。纵29.8厘米，横98.4厘米。此图为写生之作，人物以白描勾勒，造型用笔均有李公麟铁线风范。衣褶细入游丝，行笔转折有力，形象明朗，颇有装饰情趣。树石参用王蒙牛毛皴画法，行笔曲折，苍劲朴茂，古雅淡泊。画面正中里面，石案上置放精雕细刻观音之像，像前端坐明代学士米万钟，他正面向观音展卷吟读；周围或坐或立者还有陶君奭、黄辉、王静虎、陶允嘉、愚庵和尚、陶望令、袁宗道、袁宏道等诸位贤达，他们正在凝神静听，甚为惬意。画家通过对于年老退隐的贤达之士的刻画，表达了自己的思想感情和生活态度，是一件笔墨技法高超，情感深沉含蓄的精品。

陈洪绶的画风影响极大，除了长女陈道蕴和儿子陈字外，还有严湛、陆薪、魏湘、丁枢、王崕、沈五集、祝天祺等数位弟子。清代王树、华岳、罗聘、任熊、任薰、任预、任伯年等辈，都在绘画造型上有所继承。

崔子忠（？—1644年），初名丹，字开予，后字青引、道母，号北海。山东人氏。科场失利后寓居北京，专事绘画创作。明亡，自入土室不出，直至饿死。善画白描，描绘精细，自出新意。与陈洪绶齐名。所作《洗桐图》、《云中玉女图》、《许旌杨移居图》等，表达了他对世间污浊的厌恶和摆脱人间苦恼的企盼。他如《伏生授经图》、《长白山踪图卷》、《藏云图轴》、《洛神图》、《云中鸡犬图》、《张东华像》、《说象图》等，都是人物画史上的杰作。

《伏生授经图》现藏上海博物馆。绢本。设色。纵184.4厘米，横61.7厘米。此图构思巧妙，富有装饰味，人物端庄逼真。衣纹秀劲多折。得唐人古朴而又自出新意。伏生是汉初的一位长者，原为秦时博士官，精通《尚书》。秦始皇焚书坑儒后，伏生根据默记将《尚书》内容整理



为 29 篇，以此传给晁错并流传于世，即现在的《尚书》。画面上半部，仅在右边画菩提树和杂树各一棵，树冠庞大阴浓，用笔简洁；树的根部之前，有老者席地而坐，皂服随伴，光头善面，长眉短髭，侧视前方；老者身边，斜坐一绿服侍女，也正注目于前；前部有一红衣男子，高髻修面，正在伏案疾书，案上横铺一长条纸卷，兼有砚盒；表明晁错正在依言抄录；三人于旷野之际，正在忙于抢救古籍，情景历历，真切感人；其身下部三侧散置透风石和石块若干，石体多作折角，与上部树干的斑驳留白相谐天趣。此外，画面再无杂物，益显古远宁静，幽雅深邃。

曾鲸（1568—1650 年），字波臣，福建莆田人，侨居南京从事绘画创作，以卓越的肖像画著称于史。所作肖像，讲究构图和布局，面部造型准确，晕染细腻，衣纹简练，笔法飘逸。他的创作，将中国传统的人物写真技巧发展到新的高度，为明代人物画的发展树立起一座高大的丰碑。近代画家陈师曾认为：“传神一派至波臣乃出一新机轴。其法重墨骨而后傅彩加晕染，其受西画之影响可知。”曾鲸在南京时，意大利传教士利玛窦前来传教，带来一些文艺复兴时期的圣母像等画作，曾鲸有可能见过。但曾鲸的画法仍是对“先笔墨后色彩”的传统技巧的运用和发挥。晋代顾恺之画人物，长时间不点眼睛，深知“传真写照、妙在阿堵中”的道理。宋人画肖像，强调先观察对象，达到“默识”的程度，然后再画，把“令人端坐欲求其神”视为“俗笔”。元代著名民间肖像绘画大师王绎主张：“彼方叫啸谈话之间，本真性情发现，我则静而求之，默识于心。闭目如在眼前，放笔如在笔底。”在用笔上，王绎又讲：“墨随笔痕，色依墨态，成后观之，非色非墨恰是面上神彩。”曾鲸出色地继承了“先笔后墨”的传统和王绎的“彩绘法”。他以真人为师，细心观察，完全忠实于描绘对象，并突出细节。其傅色淹润，洪染多达数十层，直到满面生辉为止。使画像生动传神，人称“如镜取影”。所作《张卿子像》、《王时敏像》、《葛一龙像》等画作，可列入最优秀的肖像画作品之列。

《张卿子像图轴》现藏浙江省博物馆。绢本。设色。纵 111.4 厘米，横 36.2 厘米。张卿子是明代的诗人和名医，画中人物正面直立，别无他物。肖像乌巾朱履，身穿淡青色长袍，右袖下垂；左手横在胸前，左手指甲修长，悠然拈须，显现出其医家身份；面部线条墨色浑然一体，眉毛胡须漆黑见丝，双目口鼻轮廓清晰，起伏部位具现；然后淡墨多层烘染，神情焕发后，再行敷彩，赭石中略加铅粉，色调柔和，肌肤如真，形神兼备。年款为《天启壬戌中秋写》，当是公元 1622 年所作，曾鲸时年 59 岁。

曾鲸的肖像画轰动当时画坛，学者甚众，世称“波臣派”。其后有谢彬、金谷生、徐易等十数人继承画法，影响深远。

## （2）明代八朝的山水画

明代的山水画，始终没有摆脱南宋院体画风和元人画风的影响，因而出现了两种不同的审美追求和两大流派阵营。明初，朝廷设立了画院，招封和培养了一批宫廷画家。洪武永乐年间（1368—1424 年），宫廷画家的画品基本上保留了元代文人画的风貌。宣德至弘治间（1426—1505 年），宣宗朱瞻基、景宗朱祁钰、宪宗朱见深、孝宗朱祐堂等帝王，大

力提倡绘事，广征天下画师，当时的“宣德画院”繁荣兴旺，其画风一扫元人影响，代之以南宋李唐、刘松年、马远、夏圭的风骨。这是明代山水画风的第一次转变。画院中的代表人物有戴进、吴伟等人。戴进深受皇恩，但遭人妒忌，遂回乡过着半官半隐的生活，继续从事创作，形成了一个强大的绘画流派，因其祖籍浙江，世称“浙派”。因而在宣德至弘治间80年左右的岁月里，“画院”和“浙派”主导了明代的山水画坛。

此时的苏州地区，是王蒙、黄子久、倪瓒、吴镇等“元四家”的发祥地，其画风深入人心。正当“院体”和“浙派”风靡朝野之时，苏州一带仍有人坚持以元人画格进行创作。苏州古称“吴”，所以此地渐渐形成的流派雏形便被称为“吴派”。到了沈周、文征明的崛起，一时学者如流，“吴派”也就繁荣强大起来。这是明代山水 画风的第二次转变。

沈周、文征明与当地的唐寅、仇英，均以诗文书画并称于世，史称“吴门四杰”、“明代四大家”。但唐寅、仇英不固守门派之见，他们主要追宗南宋院体，也多在绢上作画，成为院外院体画家的杰出代表。

“吴派”出现沈、文两大名家后，取得了山水画坛盟主的地位，致使“画院”名存实亡，“浙派”则永不复出了。但“吴派”画家死守门派偏见，一味“摹仿”，渐入末流。此时松江的董其昌继沈、文而起，从理论和实践上发展了“吴派”，因而史称“松江派”，其成就在于使文人画成熟起来。

所以，明代的山水画存在着三个高潮。一是嘉靖之前，“院体”、“浙派”强大；二在嘉靖至万历时，“吴派”成为画坛盟主；三是晚明，松江派获得发展。

戴进（1388—1462年），字文进，号静庵，玉泉山人。钱塘（今浙江杭州）人氏。早年做过银匠，后改学绘画，进入画院。当时的宫廷画家妒忌其才能，寻机谗害，宣德间潜归杭州，不幸死于穷途。他善画山水、人物，注重题材意义和生活依据。画法继承南宋李唐、马远的苍劲画风，兼取董源、范宽之长。董其昌见到戴进的画作时说：“国朝画史以戴文进为大家。”其作品可分两路。一路为南宋院体风格，如《春山积翠图》、《风雨归舟图》、《金台送别图》、《春游积翠图》、《关山行旅图》等，多作斧劈皴，行笔有顿挫，画面有铺叙远近、宏深雅淡之趣。一路如《南屏雅集图》，较为秀雅，不作院体气格。

《雪景山水图轴》现藏故宫博物院。绢本。设色。纵144.2厘米，横78.1厘米。此图为雪山行旅题材。图中山峰顶天立地，峻拔突兀；两侧沟壑幽深，城楼重叠，雄关拦路；近景高松挺立，山溪涓流，木桥横架其上。漫天大雪覆盖重山雄关，一队行旅骑马疾行，前头已抵城关，后者正至桥上。全图用笔奔放，山石随笔勾勒，树木劲挺知寒，人物富有生机。构图密中见疏，空远辽阔；繁而不乱，层次清晰。用笔出之马、夏而自发苍劲雄浑之气，于古法中最见匠心。

《达摩六代祖师像卷》现藏辽宁省博物馆。绢本。设色。纵33.8厘米，横219.5厘米。此图山水人物皆重，非常精美。图中龙松、古洞、苍岩、流瀑相连有致，其间设色画佛教禅宗六代祖师，右起初祖达摩、二祖神光、三祖僧璨、四祖道信、五祖弘忍、六祖慧能。画家运用高超

的笔墨技巧，把佛法尊严表现得淋漓尽致。衣纹尽用铁线描和兰叶描，造型准确且个性鲜明，属于唐宋以来传统的工笔人物画画法。山石树木皆以唐宋硬笔之法表现，形如铁壁银山。气势磅礴，惊心动魄。

另有《蜀葵蛱蝶图轴》，纯属花鸟草虫之佳作，为戴进兼取宋、元之长而形成的一种花卉画风。所作肖像画也不同凡俗。其子戴泉和王世祥、夏芷、方钺、仲昂等人从学于他。自为浙派传人。

吴伟（1459—1508年）以“画状元”出入宫廷，权贵常常求画不得，即在宪宗面前指责其短，因此，一度被迫辞归。他初学文进，但又有别于浙派，他的用笔更加奔放，用墨如泼云，纵恣挥洒而不失条理。因而学其画法的群体被称为“江夏派”，实乃“浙派”支流。其画风有粗放和精致两种，虽有摹古的习气，但也有创造发挥的特色，得见自然神韵。画人物如此，山水也是这样。

《长江万里图卷》现藏故宫博物院。绢本。墨笔。纵 27.8 厘米，横 976.2 厘米。年款为“弘治十八年”，即公元 1505 年，吴伟时年 46 岁。此图以写意手法概括长江沿途的无限风光，可见云山幽谷，城镇山村，浩渺江面，渔帆点点等等众多景色，意境浩荡而又含蓄，江山壮美而富生机，具有一泻千里的宏伟气势。用笔则简逸苍劲，信手挥洒，一气呵成，集中地显示出吴伟那高超的笔墨概括能力和以气势取胜的艺术特色。

《渔乐图轴》现藏故宫博物院。纸本。淡色。纵 270.8 厘米，横 174.4 厘米。为吴伟山水画中的又一例巨幅杰作。此画群峰叠起，水际开阔，鱼舟远去渐入苍茫天际。近处数舟停靠岸边，其上人物繁多，或下网、或垂钓、多备炊、或小憩，各有所为，神态逼真。有笔则劲利豪放，侧锋焦墨从恣挥洒，造型准确而不粗怪，强烈的水乡生活气息扑面而来，生动地再现了明代渔民生活的劳动场面。这种反映民间生活的画作在明代极为少见，因而也至为难得。

沈周（1427—1509年），字启南，号石田，长洲相城（今江苏吴县）人。生于世代儒生之家，以诗、画著称于世，常以诗文结交权贵，本人却不愿为官，过着超然在野的文人生活，他的画得自家学，进而摹习古人，深得董源、巨然、黄公望、吴镇笔意，而以粗笔中锋出之，厚重圆润，自成天趣。也有青绿工致的作品，但不多见，除山水之外，也善花卉杂画。画家中老年名盛，文征明、唐寅均出入其门，求画者更是络绎不绝。所作《园池文会图》、《为叔善作水墨山水》，是 40 岁以前的代表作。此后，多作大幅，长林巨壑，一气呵成。此时的《庐山高图轴》为典型代表。晚年变为阔大雄浑的风貌，用笔洒脱，益见简练。有感于世态炎凉，常常借画抒情，致有含蓄深沉的意境，显示出文人画所欲追求的艺术效果。在文人画家趋向仿古之时，画家能从古人中跳出来，于作品中自有主题意旨已属难得，故为世人所重。

沈周的杰作很多，仅以《庐山高图轴》、《桐荫濯足图轴》、《雪夜讌集图卷》、《落花诗意图卷》为例。

《庐山高图轴》现藏台湾故宫博物院。纸本。设色。纵 193.8 厘米，横 98.1 厘米。为画家 41 岁时所作。此图是庆贺恩师陈宽 70 岁生日的祝寿图。画家借助庐山五老峰的崇高博大来表达对老师的崇敬之意。画面上高山叠翠，五老峰则高居巅顶；山中腹部有一清泉飞流直下，水足成

河，隔开山脚；水际古松之下，有一高士笼袖观赏美景。此图运用牛毛皴、披麻皴，用笔干渴，功力深厚；画面近有流泉阔溪，远有浮云薄雾，增加了画面的空间感和流动感，使人心旷神怡。

《桐荫濯足图轴》现藏首都博物馆。绢本。青绿。纵 199 厘米，横 47.5 厘米。画面上部石壁流云，间缝中清流激涌，出而为池；下部水际坡岸之上两立巨石，石上梧桐两树，松杂四株；梧桐之下，一位雅士坐于岸边濯足自乐，回首注视左侧；此来一妇，手持杯盘而至，似送与雅士饮酒助兴。画中人物勾线工细，树石笔法清劲，石青石绿主调，辅以赭石，略以胭脂勾点树叶，气韵深雅雍容。左上角自书题句为“河水清且涟，可以长泳丝。虚襟抱灵素，凝然坐中州。双足破万倾，一石经九州。人生在适意，此外非所求。”笔精墨妙之中，表达了他的生活态度，恰是明代文人画家的普遍性格。

《雪夜讌集图卷》现藏烟台市博物馆。纸本。水墨。纵 30.8 厘米，横 152 厘米。画作构图集中，银装素裹，技法纯熟。底部丘阜坡岸起伏相连，中间一段茅屋数间，内坐三位雅士吟诵联句；屋外垂柳杂树几处，间有小路连接石桥；里侧水天一色，一览无余，以淡墨染成，自现阴暗，与雪白坡岸相映成辉，充满诗情画意。笔墨格调均已超凡脱俗。

《落花诗意图卷》现藏南京博物馆。纸本。设色。纵 35.9 厘米，横 60.1 厘米。作于 1505 年。图中水畔，平坡杂树，小桥涓流，落红满地、老者拄杖立于岸边，面对渺茫远山，怅然神思，右上题句“山空无人，水流花谢”，表明伤春抒情心迹，极具淡泊、荒寒之感，取法元人而自有面目，又是文人画风的得意之作。

沈周的绘画影响巨大，其弟沈鹵、沈召和陈焕、宗周、陈铎等数人争相师效，盛极一时。

文征明（1470—1559 年），学画于沈周，远宗郭熙、李唐，近追赵孟頫和王蒙，而又师心自诣，神会意解，不在一笔一墨之肖，早年作画细致清丽，中年用笔粗放，晚年粗细兼备，而得清润自然之致。故作品有“粗文”、“细文”之称。粗的以水墨为之，细的多作青绿。

《万壑争流图轴》现藏南京博物院。纸本。设色。纵 132.4 厘米，横 35.2 厘米。从年款可知作于公元 1551 年，画家时年 81 岁。为“细文”中的代表作之一。图为青绿细笔，溪涧展转长出，山势平远穿插，杂树婀娜多姿，水畔平坦山路设两组人物，怡然自得于青山绿水之中。右上题句中表明“漫尔涂抹”的创作情怀，流露出画家的清雅士气。

《石湖图卷》现藏苏州市博物馆。纸本。设色。纵 30.8 厘米，横 156.2 厘米，卷尾有画家手书石湖长诗，堪称三绝联璧，故世称《三绝图》。笔法粗放浑厚，属于“粗文”中的杰作。画面右侧山麓杂树，间露楼顶；有长桥数孔，连接岸畔石丘；上行三人，二老者漫步观赏，一书童抱琴相随。左侧平湖辽阔，风帆荡漾，远处岸圩依稀。画作意境深邃，清新明丽，表现出古雅秀逸的艺术格调。

《浒溪草堂图卷》现藏辽宁省博物馆。纸本。设色。纵 26.7 厘米，横 142.5 厘米。图中群峦叠翠，杂树荫秀；绿水平湖，帆樯泊岸；草堂楼馆多处，依山傍水，远近相望，其间有小桥连接；近处敞堂，有高士案边坐谈，溪边另有来者悠然而至。用笔软硬兼备，工写应变，经营位置得写生之助，现出南方水乡清幽情境。

文征明年高九旬，才高望重，主导明代画坛达 50 年之久。晚年声誉更隆，重金购画者车马盈门。但藩王、宦官、外国人一应推绝，史有“三不肯应”之说。他的子孙弟子数十人，都传其画法。画家与乃师沈周都能画人物和花卉。尤其是水墨花鸟，对后世影响很大。

唐寅和仇英，一为江苏吴县人，一为江苏太仓人。二人与沈周、文征明并称为“明四家”，但画风与沈文明显有别。他们以创造性的艺术风格，丰富和拓宽了吴派的美学理念，在一定程度上弥补了沈文画系的不足，呈现出绚烂多姿的局面。

唐寅曾师从沈周，但注重物象的立体感和空间感；30 岁至 40 岁又师事周臣。因此，他的山水画与周臣极为接近，笔法出自五代荆浩、关仝，以南宋李唐、刘松年的法度为主调，参合马远、夏圭的布景和笔墨技法，博取李成、范宽、郭熙的北宋画法和赵孟頫、黄公望、王蒙的元代画法的特长，个性趋向成熟。40 岁后，又脱出了周臣的门庭，形成了一种雄伟壮丽，严谨精确的独特风格。他不受门户束缚，经历了一个学习、变革和创新的发展历程，将他游历名山大川的真切感受艺术地再现出来，因而在一定程度上超越了吴门画家。此外，他还是一位绘画全才，人物花鸟也极为精研。

《步溪图轴》现藏故宫博物院。绢本。设色。纵 159 厘米，横 84.3 厘米。此图高峰远耸、直插天际；近处苍岩翠峦，古木奇姿；远山之际云雾迷漫，溪河对岸杂树疏连；清波欢畅而过，小桥连接山路；岩下一人前行，桥头雅士远望。构图高低错落，溪路平远无尽；妙得空灵清逸，画法苍厚深秀；既有南宋院体山水传统，又见文人画风格特征。是唐寅中年之后的杰作。

仇英曾得到过文征明的赏识和指点，他在项元汴家闲居时又观摹了大量的前代名作，笔墨技法日趋全面，成为一位兼善山水、人物、花鸟；水墨、写意、白描各种技法的全才画家。到了中晚年，他把宋人的周密造型和元人的放逸笔墨结合起来，形成了一种疏放简逸的风格，具有较为雄厚的文人画气息。特别是他的青绿山水画，更是杰出众家。

《桃村草堂图轴》现藏故宫博物院。绢本。设色。纵 150 厘米，横 53 厘米。为画家的青绿山水杰作。图中人物为项元汴的哥哥项元淇。画面上高峰流泉，云雾弥漫，林木草堂，桃花初绽，一派“世外桃源”的超然景象；长桥曲径、苍松杂树之下，一位襟带玄古、气度儒雅的文人缓步而行，此人即是项元淇。溪边、桥上、廊下分别有童子洗砚、捧画、执囊，反映出主人的生活情趣所在。用笔谨细秀润，设色富丽融和，增添了画面的理想化色彩。

董其昌，是赵孟頫之后最著名的书法家，也是晚明最出色的文人画家。鉴于明代绘画的宗派论争和文人画家的教条主义倾向，他深入地进行了理论探讨，提出了画分“南北宗”的理论和有关文人画的观点。画分“南北宗”理论简单地套用禅家“南北二宗”的方法，即不符合绘画史实，又导致了“崇南贬北”的不良后果，因而不足为重。但他提出“寄乐于画”的创作意图，以“天地为师”的创作主张，以“书法入画”的艺术要求，都在一定程度上完善了文人画的理论体系。画家少学黄公望，进而米芾父子、巨然、董源、吴镇、倪瓒、高克恭，晚年又归结于黄公望，将宋、元文人画大家的笔法融会贯通，形成了一种干湿并用，精炼

纯熟的气格，具有“平淡”而又“痛快”的特点。

《剪江草堂书轴》现藏广州美术馆。纸本。水墨。纵 94.3 厘米，横 25.5 厘米。此图笔墨秀润，布局平稳，为画家晚年经意之作。画中峰峦叠起，高山石磴垂梯；山脚杂树村舍，山前水面空灵；近景秀峦堆林，间露茅舍，堪为文雅抒怀之胜。图中峰峦淡墨如缕，苍苔簇簇，妙用董源“披麻”之法，参以米友仁“米点”之趣，淡色随墨相合又有元人机巧，浑然一体，自成化境。

《昼锦堂图轴》现藏吉林省博物馆。绢本。设色。纵 41 厘米，横 180 厘米。是少见的没骨青绿山水画。宋欧阳修曾为同代文学家韩琦的居读处书撰《昼锦堂》一文，画家即根据欧文绘制此画。画中作远岫、坡石、平湖、杂树，居中隐现平房一座。色以石绿石青为主，兼施赭石淡墨，翠峦层叠滋润，湖面轻风吹皱，远山迤邐在目，典型的一座南方雅士幽居，展现出画家“寄乐于画”的生活态度的淡泊情怀。

由于董其昌过分强调笔墨之趣，以至物象“脱略”失真，这也是文人画所持的一个画学观点，致使其追随者脱离实际而难有所成。

### （3）明代八朝的花鸟画

花鸟画自形成时起，就有设色和水墨两种形式，至明代依然如此。明代前期，花鸟画的创作活动以画院中心，工笔重彩的画风占据主导地位。画院的花鸟画继承并发展了南宋初创的以树石为背景的布景法，往往以粗犷的“大斧劈”笔法写江岸流泉，悬崖枯木作背景，画幅也有所增大，给人以博大有力之感。此时花鸟画的代表人物有边文进和吕纪。

在工笔重彩花鸟画兴盛之时，水墨工笔、兼工兼写、水墨写意等风格的画家也展露头角，并且越来越盛。到了明代后期，水墨大写意花鸟画名家辈出，终于成为花鸟画坛的主流，其中，陈淳、徐渭最为出色。特别是徐渭，被称为是明代花鸟画的集大成者，他将水墨写意花鸟画推向了成熟的高峰。对清代石涛、八大、郑板桥等人，对近代的吴昌硕和现代的齐白石等大师，都产生了深远的影响。

水墨写意花鸟画的成熟，意味着讲究笔墨情趣、崇尚秀雅，强调士气、以书法入画、借画达意等文人气息极浓的画格已取代工笔重彩画格而成为历史壮举了。

吕纪（1477—？），字廷振，号乐愚。浙江宁波人。弘治间（1488—1505 年）供奉仁智殿，领锦衣卫指挥使。初学边文进，以工整精丽的南宋院体传统作画，多以凤凰、仙鹤、孔雀、鸳鸯之类禽鸟为题，配以花木风景，设色艳丽，画面灿烂。所作《鹰雀图》、《桂菊山禽图》、《竹禽双雉图》、《雪景翎毛图》、《秋莺芙蓉图》等画品，都是优秀代表。但也能兼工带写作画，更显活泼生动，《残荷鹰鹭图轴》就属于这类画风。

《残荷鹰鹭图轴》现藏故宫博物院。绢本。设色。纵 190 厘米，横 105.2 厘米。画面上一只雄健的苍鹰逆风俯冲而下，扑向在水塘边觅食的一只鹭鸶。鹭鸶扑展双翅、张嘴尖叶、仓遑逃入残荷苇丛，惊动了棲息水面的两只水鸭，其中一只将头埋入水面，一只扬头望着老鹰，呱呱叫个不停。在这惊心动魄的场面中，画家运用错落纷披的笔法，描绘出东倒西歪的芦苇和败叶枯蓬，增强了画面的风感和自然界生死搏斗的惊

险。

林良（约 1416—1480 年），字以善，南海（今广州）人。弘治时拜工部营缮所丞、直仁智殿改锦衣卫百户，与吕纪先后供奉内廷。早年学山水于颜宗，学人物于何寅，后来专工花鸟。所作水墨禽鸟、树石，继承南宋院体风格，简淡飞动，遒劲灵活，为明代院体花鸟画的优秀代表，也是明代水墨写意画派的开创者。他的《双鹰图》、《灌木集禽图》、《白头翁图》、《鹰击八哥图》、《苍鹰图》、《柳塘翠羽图》等大量画作，都显现出深厚的笔墨功夫。

《秋林聚禽图轴》现藏中国美术博物馆。绢本。设色。纵 153 厘米，横 77 厘米。是画家写意花鸟画中的佳作之一。此画以竹树为主，构图简括周密。画中乌桕树粗笔浓墨，枝条展叶垂丝，数只白 鸦立于枝干，顾盼生情；乌桕树下斜出竹枝，放笔淡墨，嫩绿可知，上画小雀两只；笔墨恣肆之中，极见生趣盎然，美不胜收。画面的繁简、浓淡、疏密、虚实都很讲究，着色随类赋彩，自然天成。

沈周和唐寅，对水墨写意花鸟画的确立发挥了重大影响。沈周的水墨花鸟画源于南宋法常，所作水墨写生册和水墨白菜等作品是此类画风的代表。另如《慈乌图》等画作，善用积墨法，成为明代水墨花鸟画中不可多得的一种画法。唐寅以泼辣而滋润的墨法描绘芙蓉、杏花、小鸟，极为难得。说明水墨写意花鸟画已趋向成熟了。

陈淳（1482—1544 年），字道复，更字复甫，号白阳山人，长洲（今江苏苏州）人。精研经学、古文诗词和书画。少年学习元人画法，深受水墨写意画风的影响。及长，学画于文征明，但不拘于师法，质朴之中还可看出沈周的影响，山水学米友仁、高克恭而笔墨更加放纵，但尤擅写意花卉，淡墨浅色，随意点染，色墨俱化，自出新风。他与徐渭齐名，人称“青藤白阳”。所作《松菊图》、《葵石图》、《菊花图》、《瓶莲图》、《梧桐萱石图》、《花卉册》、《洛阳春色图》等均系杰作。

《百花图卷》现藏青岛市博物馆。纸本。纵 23.4 厘米，横 384.5 厘米。图中画常见花卉 10 种，以“勾花点叶”、“没骨写意”等笔法分 10 段写成。构图参用折枝法左右上下倾斜不一，每花旁边有草书五绝题记。笔法多变，花色绚丽，书画生辉。《明画录》称“其写生，一花半叶，淡墨歌毫，疏斜历乱之致，咄咄逼人，久之，并浅色淡墨之痕俱化矣。世谓道复画从林藻深慰帖悟入，故不易及。”恰当地概括了此作的艺术风范和明代文人画的十足气度。

《萱茂栀香图轴》现藏辽宁省博物馆。纵 127.5 厘米，横 59 厘米。此画构图简括，气格淡雅。纵笔勾写太湖石一尊，墨色苍润淋漓；栀子花枝展伸石上，疏斜多姿有致，淡笔勾勒花叶，浅色随之晕化，一派生机盎然；右下萱草飞逸，疏秀成趣。图上有文征明书题五绝一首：“六月炎蒸困，清香自袭人。忘忧偏会意，留伴寂寥身。”由此可知画家是作的神机妙理。

徐渭（1521—1593 年），以个性解放的情怀，强烈的创造精神，独到的墨法笔致，泼辣恣肆的画风著称画坛，成为明代水墨写意花鸟画家的杰出代表。他反对摹古积习，痛斥复古画派不过是“鸟学人言”。他师承宋代梁楷的减笔画法和林良、沈周、文征明等人的写意风格，但干笔、湿笔、破笔兼用，因而更加奔放简练，恣意汪洋，气魄极大，巍然

成为中国古代水墨写意花鸟画的一座高峰。他那强烈的政治倾向和创作思想，也鲜明地展现在作品中，迸发出一种反抗封建专制主义的浩然正气，因而具有与众不同的文人风骨。他的创作精神和绘画成就，都产生了极其巨大的影响。

《牡丹蕉石图轴》现藏上海博物馆。纸本。墨笔。纵 120.6 厘米，横 58.4 厘米。此图画湖石一尊，芭蕉两株，牡丹一丛，笔墨酣畅淋漓，物象生机蓬发。在寻常多见的景物中，展示了南方浓郁的春色；在疏密、浓淡、轻重、干湿的墨趣中，流露出画家强烈豪放的感情。

《墨葡萄图轴》现藏故宫博物院。纸本。墨笔。纵 165.7 厘米，横 64.5 厘米。采用折枝法，自右向左倒垂藤条几缕，墨笔蘸水点染叶片，枝条、果实，挥洒恣肆，一气哈成，墨色变幻明秀，气格意趣天成。左上大草自书题画诗一首：“半生落魄已成翁，独立书斋啸晚风；笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中。”势如奔跳呐喊，喷放胸中块磊，展现万古磅礴之气。

《菊竹图轴》现藏辽宁省博物馆。纸本。墨笔。纵 90.4 厘米，横 44.4 厘米。图中一茎高菊，绿叶垂披围茎，上端花团锦簇，左有修竹相倚，根部杂草滋生。物象尽为墨笔所出，干湿浓淡随类用笔，姿质俏丽无处不在。右上楷笔松散书写题画七绝一首：“身世浑如泊海舟，关门累月不梳头；东篱蝴蝶閒来往，看写黄花过一秋。”又是笔墨情思水乳交融，披露画家的高雅不俗之心。

《拟鸢图卷》现藏上海博物馆。纵 32.4 厘米，横 160.8 厘米。根据王冕《放鸢诗》8 首诗意构思而成，卷后画家自书其诗。此图极为简洁，而意味甚足。图中线笔勾出一片平坡远丘，放笔古柳立石一处，细笔勾点童子一人，右手挑起一支线轴，丝线连着飘摇天际的“屁股帘儿”，稚趣欢快的气氛毕现图中画外，其笔墨技巧之高超，构图简逸之独特，实在无以复加了。此作是徐渭少有的人物画作品。

徐渭的画作多有书文相谐，使花草树木更能焕发出人的感情，这在《墨葡萄图轴》中已经了然。另如画螃蟹，题诗为“稻熟江村蟹正肥，双螯如戟挺青泥；若教纸上翻身看，应见团团董卓脐。”表达出对权贵的憎恨与轻蔑。画梅花，题诗为“从来不见梅花谱，信手拈来自有神；不信试看千万树，东风吹着便成春。”表现出才华横溢的文人气质。这种强烈的思想性与高深的艺术性的紧密结合，正是画家学识才思和人品性格的写照。他在《青藤书屋图》中自题“几间东倒西歪屋，一个南腔北调人”，对自己的生活境遇作了含蓄的总结。但他那水墨大写意的绘画却是气格高标，超凡脱俗的，从而成为明代杰出的历史人物。

周之冕（1521—？），字服卿，号少谷，长洲人。家中饲养各种禽鸟，朝夕详察描绘。画法取陈淳用笔之妙、陆治写真之实，兼工带写，自成钩花点叶风格，人称“钩花点叶派”。所作《芙蓉鳧鸭图轴》、《桃花鸳鸯图轴》、《松兔图轴》、《梅花野雉图轴》、《竹石家鸡图轴》、《杏花锦鸡图轴》、《花溪鸳鸯图轴》，笔墨姿润，设色艳雅，代表了其风格特征。另有《墨花卷》，描写鸡冠、芙蓉、桂花、菊、水仙、灵芝、梅花、秋葵等多种花草，画家的功力、风趣、特色，都以体现。

明代晚期的花鸟画家，都深受徐渭、陈淳的影响，各自向着写意方向发展而且都有所成就。此风强烈地影响到“扬州八怪”、任伯年、吴



昌硕、齐白石，至今如是。

#### （4）明代八朝的版画

中国的版画以木刻版画为主，经过唐宋和元代的发展，到明代进入了黄金时期。尤其在万历前后，达到了高潮。因而，鲁迅先生说：“中国木刻画，从唐到明，曾经有过很体面的历史。”

明代木刻版画的发展，除了历史渊源而外，还受到经济发展的促进和文化氛围的作用。由于都市经济和工商业的兴盛，雕版手工业也兴旺发达起来，而雕版手工业又和印刷业相辅相成，并肩发展。它们又以日益增长的工艺读物、通俗文学、戏剧文学和民俗生活的需要为基础，而明代社会恰恰具备了这些条件，版画的高度发展也就势在必然了。

从内容上说，明代的版画异常丰富，一是《天工开物》、《本草纲目》等工艺书籍的插图；二是通俗小说、剧本、传奇的插图，如明版《三国志演义》就有 240 幅精美的版画；三是道释佛像之类，需求量很大；四如《二十四孝图》等历史人物故事等其他生活需要的内容。版画的创作队伍也很庞大，其间既有大量的民间画工，也有专业画家的直接参与。北京的永顺书堂，福建的建安派、江苏金陵派的世德堂、富春堂、文林阁、继志斋、环翠堂，安徽敏县的新安派等，都聚集了成批的版画艺术家。此外，唐寅为《西厢记》作插图，仇英为《列女传》的插图起稿，丁云鹏为《墨苑》插图，陈洪绶创作出《离骚》、《西厢记》、《水浒传叶子》《博古叶子》等若干插图，还有郑千里、赵文度，刘叔宪、蓝田叔、顾正谊、汪耕、陈询、刘明素等许多著名画家，都为雕版作画。明末刻印的 50 幅《名山图》多出于当时一些名家之手。他们的艺术风格和高超的绘画技巧，极大地提高了版画的艺术水平。从发展进程上看，以明代中叶为界限，前期的作品，作风豪迈朴实，构图简单，画面纯朴，线条疏落，保留着浓厚的民间色彩。明代中叶以后，出现了极为工丽的风格，而且流派纷呈，创作繁荣，形成了一套精细完备的版画制作体系和强烈的艺术特色。

首先，明代版画突出创造性，富有生活气息。版画的题材多是戏曲小说中的故事情节，人物具有鲜明的个性。版画家们在继承民间艺术传统和宋元画法的基础上，要进行重新创造、因而与明代一味摹古的山水人物画迥然不同，更富有创造性和生命力，山水人物则千篇一律，缺少生机。这在《玉玦记》、《西厢记》、《丹桂记》、《琵琶记》、《牡丹亭》、《屈子行吟》和万历三十年左右新安派的作品中表现得极为突出，形成了明代版画的基本作风。

其次，版画艺术同彩印技术相结合，创造出技艺非凡的彩色版画，这是中国版画史上的巨大贡献。万历二十五年（公元 1597 年）刊印的《寿星图》是现存最早的彩色版画。万历二十八年（公元 1600 年）的《花史》和 5 年后的《墨苑》，是用涂版方法印制的彩色画集。到了天启七年（公元 1627 年）的《十竹斋画谱》，已经达到了前所未有的技艺水平，并诞生了饴版和拱花两种印制方法，形成了一套具有高度技巧和十分精细的工艺体系。这是明代版画艺术的伟大创举。

最后，明代的版画创作流派纷呈，高潮继起，开辟了中国版画发展的黄金时代。

1972年，文物部门在上海发现了一批成化年间（1465—1487年）刻印的唱本和传奇，其中都有精美的插图，仅《花关索传》就有插图44页，每页都是上图下文，保留着元代的格式。另如《包龙图断歪乌盆传》、《薛仁贵跨海征辽故事》等10种唱本计有插图361页，整面图页就有86幅。这些技艺高超的插图，都是北京永顺书堂刻印的。

建安派以福建建安为大本营，宋元以来这里就是版画的制作中心之一。到了嘉靖至隆庆间（1522—1572年），此地的出版事业很盛，几乎每书必有插图。其作风古朴简放，主要出于工匠之手。及至万历初，新安派的刻工来到建安，致使作风趋于工丽精细。他们继承着元画的格式，以上图下文或对联式为主，内容多为历书、农耕图、儒教刊传、廉正公案、戏曲小说等。

金陵派有“世德堂”、“富春堂”、“文林阁”、“继志斋”、“环翠堂”等出版商号，他们的涌现使金陵成为明代的一个出版中心，书籍插图非常普遍。当时，富春堂刻印的传奇多达百种，所作版画仍保留着古朴的宋元作风，但已把上图下文的格式变为全幅的刻版了。虽然线条较粗，但人物表情大有进步，其雄健豪放的格调为后世之作所不及。到了“继志斋”的出现，作风已趋辉煌富丽，“环翠堂”的图刻尤为精丽工致，因主人汪建讷为徽州人氏，并且富有，刻手必然来自“新安派”。

新安派的势力最大，其中以黄氏一家最为有名。在万历三十年左右，黄玉林父子兄弟的画作已将徽州版画推向了黄金时代。所作《养正图解》、《博古图录》、《古列女传》、《人镜阳秋》、《闺范图录》、《帝鉴图说》、《状元图考》、《女范编》等版画，不但隽雅秀丽，奔放豪迈，而且工程巨大，非一年半载所能完成，可见当时版画创作的繁盛程度了。

到了明末，木刻版画的制作工艺有了重大发展，产生了“十竹斋”水印木刻。天启七年（公元1627年），南京的胡正言与徽州著名画工合作印制的《十竹斋画谱》，对传统的绘画技法作了系统的整理。其刻板工致、设色妍丽、阴阳向背、深浅浓淡、效果俱佳，达到了很高的技艺水平。公元1644年刻印的《十竹斋笺谱》共4卷，计有画页289幅。由于采用了饾版和拱花等新技术，做到画、刻、印的有机结合，充分发挥水色和纸张的性能，并且讲究刀法和套印时的各种工艺，使作品具有干、湿、浓、淡、虚实等不同的艺术效果。这套刻印方法，在当时世界上是十分先进的。

### 3. 民间雕塑和工艺美术

明代的雕塑作品繁多，遍布全国各地，但是，由于城市工商业的发达，帝主权贵对于神祇的需求方式自宋代以来进一步简化，那种在深山远谷开凿石窟雕塑佛像的作法已日渐稀少，由于“扎纸”的流行，陶俑墓葬之风也极为罕见。因此，大型的佛事雕刻和墓葬陶俑早就远离了它们的黄金时代。随着城市寺庙的涌现，泥塑造像持续发展，也不乏精细之作，但大都流于格式化和复杂化，降低了它们的艺术价值。陵墓雕刻

虽有孝陵和十三陵的石像生，但又缺少重于前史的创造性和生命力。当然，明代雕塑决非无所作为，令人惊叹的装饰雕塑则是不胜枚举的。例如紫禁城三大殿台基上的“龙凤石”，天安门前的华表，明十三陵的石牌坊，特别是那些深为朝野官民喜爱的小型装饰雕塑，如木雕、泥塑、陶塑、砖雕、竹雕、玉石雕、骨角相牙雕、果核雕、印章雕等民间雕塑艺术，最能体现这一时代的精神特征和艺术才华。同时，在商业和手工业的繁荣发展中，历史悠久的瓷器、景泰蓝、漆器、织锦等工艺美术，也进入了极盛时代，取得了超越前古的成就。

### （1）杰出的民间泥塑、瓷塑和印章雕刻

明代以前，民间就流行着一种“塑真”玩具。明初，随着商业和手工业的繁荣，“塑真”行业便在江浙一带发展起来，并迅速漫延至全国各地。其中，尤以苏州捏象和惠山泥人成就最高、影响最大。

“塑真”，俗称捏像，苏州民间素有传统。明代的捏像，首先兴于苏州附近的虎邱。清《桐桥倚棹录》载：“塑真，前明王氏竹林亦工于塑作，今虎邱习此艺者，不止一家。”说明明代前期的王竹林已成为著名的捏像艺人，此后便出现了大批的泥塑作坊。苏州捏像有3种表现风格。一是夸张变型而生动逼真。艺人根据塑作对象的主要特征，运用夸张和变形的手法加以突出，尽量省略那些不必要的细节，使造型如同速写一样，简练真实，强烈感人。二是以小为贵，甚至小至一粒瓜子大小，但维妙维肖，或随身佩带或供于案头，随时欣赏把玩，这与苏州一带文人雅士的生活爱好密切相关。三是具有特殊功能的“相堂”捏像，可以摆置书房以便欣赏，也可作为自我化身而享受祭祀。这种捏像都穿着华丽的衣服，可以随时换装，存放在紫檀木匣内妥为保管。

惠山泥人在明代中期已有盛名，因其色彩鲜明、造型简练、线条流畅、具有浓郁的装饰性和生活情趣，而倍受欢迎。其作品大体分为三类。一是以“大阿福”和“小花囡”为代表的胖娃娃，民间称之为“玩偶”，艺人称作“要货”；二是以“财神爷”为代表的偶像，统称为“烂泥模模”，民间也称之为“菩萨”；三是以表现戏文故事和风俗故事的塑作，艺人称之为“戏文”，在苏州、无锡、天津、北京、福建、湖南等地流行起来，致使清代的民间泥塑更上一层楼。

由于材料的制约，明代泥塑的实物难得一见，但与泥塑一脉相承的瓷塑却可以让我们大开眼界。《中国明代雕塑百图》上辑录着一幅瓷塑的观音像，造型简洁清秀，神态温柔娴雅，形象真实动人。此像为半身坐姿，观音头披长巾，身着素裙，颌首垂目，面庞秀丽；衣领半开，项挂珠链；双臂叠抱胸前，右腿正欲抬起，身姿稍向左倾，好像就要站立起来；线条流利明快，瓷质晶莹如玉；形象略带神性，又象村姑少妇，更具仕女丽质，恰与文艺复兴圣母形象神俗兼备遥相一致，使人觉得她是一位古代美女的典型。这件精美的瓷塑作品，充分反映出明代艺人高超的造型技巧和高雅的审美视野。可惜，这件美好的艺术品也已流落海外，我们只能凭借著录来欣赏“她”了。

印章雕刻是明代的一大骄傲、文彭、何震、苏宣、朱简、汪关合称

为“明代五大家”，他们使印章雕刻从实用品和书画艺术的附属品独立为篆刻艺术。文彭（1498—1573年）是文征明的长子，号三桥。他一方面子承父业，善为真、行、草、隶，在书法上不落俗尘；一方面又在篆刻艺术上开基立业，使书法、治印集于一身。开创了篆刻艺术史上的第一个流派——“三桥派”。此后，书画篆刻兼得之人代不乏出，大大提高了篆刻艺术的社会地位。文彭治印宗师元人，逾越两宋而直达秦汉，但又匠心独运。其风格主要表现为三种，一是朱文流利如春花舞雪，二是白文沉凝如寒山积雪，三是石章刻完置于棹中令童子尽日摇之以求残破朦胧苍古之味。何震（1530—1607年），号雪渔，与文彭齐名，并称“文何”。他在治印创作中形成了独特的风格。一是以切刀、冲刀、或冲切相间之法独得猛利之韵。与文彭的藏痕隐迹的镌刻之法皆然不同；二是以“先篆后印、先笔后刀”的作风深得印面布局之妙，三是以单刀法取代前人的双刀法，丰富了治印的表现方法，因而形成了印坛崛起的一个新流派——“雪渔派”。此后，明代印学，名家辈出，日益昌隆，篆刻艺术得以独立发展。

## （2）极盛而作的瓷器

元明清三代是中国瓷器发展的极盛时代，明代的瓷器无论在釉色、纹饰、还是彩绘题材上都有所创新，其贡献更为突出。

在釉色上，明代景德镇创出了“宣红”，因在宣德年间烧造而得名，又因用作郊祭的祭品也叫“祭红”。黄釉也创始于宣德年间，与宣红并称，是明代两种杰出的釉色。还有一种珍贵的乌金釉，在黑釉中最为晶莹明亮。青釉和白釉也有新的发展。进入景泰以后，各种釉色更加流行，出现了五彩缤纷的局面。

明代8朝瓷器的彩绘纹饰，在青花的基础上，又创造出斗彩、填彩和五彩等品种，大大丰富了瓷器的表现形式。斗彩是成化年间（1465—1487年）的首创。据《南窑笔记》载：“成、正、嘉、万俱有斗彩、五彩、填彩三种。先在坯上用青料画花鸟半体，复入彩料，凑其全体，名曰斗彩。填彩者，青花双勾花鸟人物之类之胚胎，成后，复入彩炉，填入五彩，名曰填彩。其五彩则素瓷纯用彩料画填出者是也。”这些彩绘方法出现以后，风行瓷业，日益精湛，并为清代彩绘的进一步发展开辟了道路。从绘画题材来说，当时绘画中的山水、人物、花鸟，四时远近之景，或青绿或渲染，或工笔或写意，都应用到瓷器上面了。

故宫博物院现藏有“明成化斗彩云龙纹盖罐”，高13.1厘米，口径8.7厘米，足径11.2厘米。因外底有一青花书写的“天”字，故又称“天字罐”。此件造型端庄，外壁主题纹饰为海水云龙纹，构成波涛汹涌、蛟龙飞舞的图案；龙身为青花线内填黄彩，朵云及海水在青花线内填绿彩；浪不加彩，显出白浪滔天的气势。

“明嘉靖酱釉描金孔雀牡丹执壶”，高30厘米，通体满施酱色釉，壶器里壁和底为白釉；盖顶隆起，盖纽为一只蹲坐小兽，回首瞻望，细长颈扁腹；圈足，颈足间二侧为细长流嘴的曲柄；通体绘金彩纹饰，腹部为桃形开光内绘孔雀栖于盛开的牡丹之中，寓意美好幸福；金彩光芒四射，富丽堂皇；壶底有青花“富贵佳器”四字。为稀世之宝，现藏陕西省博物馆。

“明万历五彩缕空云凤纹瓶”，现藏故宫博物院。瓶高 49.5 厘米，口径 15 厘米，足径 17.2 厘米。通体镂空彩绘 8 层纹饰，口部镂空如意头；瓶颈上部蕉叶纹上端镂空蝴蝶及朵花图案，颈部两侧镂雕狮形耳，颈下部镂空四垂云及朵花；肩部为万字锦地，四菱形“开光”；“光”内绘四幅折枝果及鸟雀画面；腹部正中为一展翅飞翔的主凤，另有 8 只飞凤曳尾振羽于彩云之间；足上部线纹锦地镂 8 孔，孔间各绘朵花及八宝。主题纹饰为云凤，9 条姿态不同的翔凤，连以彩云，象征着吉祥与幸福，陪衬的纹饰有如意头，分别装饰在器体的口、颈、肩、底、足等处。此瓶纹饰丰富饱满，紧凑和谐，彩釉华丽，施彩达 7 种之多，青花加红、黄、绿、紫、褐、孔雀蓝等。如此复杂的镂空装饰图案和彩釉工艺，怎能不“叹为观止”呢。

### （3）景泰成就“景泰蓝”

景泰蓝原来叫做“铜胎掐丝珐琅”，从海外传入中国，结合瓷器、铜器、漆器的传统技法，经过艺人们的改造创新，形成了具有华夏民族风格的一种精美工艺，元代有大食窑，开始制作。到了明代景泰年间，制作作坊已在城市涌现，其技艺更加精湛成熟，又以宝石般的蓝色为主，从此就获得了“景泰蓝”的称号。

明代曹明仲《格古要论》大食窑条目记述：“以铜作身，用药烧成五色花者，与佛郎（珐琅）嵌相似，曾见香炉花瓶，合儿盖子之类，但可妇人闺阁之中用之，非士大夫文房清玩也。又谓之鬼国窑，今云南人在京多作酒盏，俗呼鬼国嵌，内府作者，细润可爱。”可见，景泰蓝在明代已有多种用途和品种，而且也有供于内府的“官作”和用于民间的“民作”之分。从制作技术上说，明代已普遍采用“掐丝”和“点彩”两种方法。掐丝珐琅是在铜胎上，焊接上铜丝盘成的花纹，再填嵌各种珐琅釉药烧制而成。点彩珐琅是在铜胎上鑿出花纹，然后点彩烧成。一件精致的景泰蓝产品，要经过制胎、掐丝、烧焊、点蓝、磨光、镀金等 30 多道工序，才能圆满完成，因而绚丽多彩，豪华珍异。

从品种上说，宣德年间就出现了大量的仿古器皿、如古尊、觚、瓷瓶、壶、鼎等等，其中高大的尊、壶、鼎等仿古铜器，已达到 73 厘米以上。纹样则有饕餮、蕉花、菊花、葡萄、火焰、云鹤、狮子戏球、二龙戏珠、楼台、山水、人物、花鸟等多种；标志着掐丝技艺的进步和成熟。

景泰年间的器物品种繁多，釉色和色调配合不断出新，走上了富丽繁缛的高难道路。在釉料上，在宣德间的天蓝色、宝蓝色、鸡血石、草绿、深绿的基础上，又创出了葡萄紫、翠蓝、玫瑰红等新釉色。在色调配合上，在原有的天蓝地色外，又发明了宝蓝地色和翠蓝地色，使作品越发显得华丽神秘。北京故宫现藏有景泰年间制作的三足炉，上有阳文四字年款，就以翠蓝地色、紫晶法葡萄、深绿色叶片为主，这种新色料新图案的采用，倍显色彩晶莹耀眼；加上掐丝技艺的齐整，磨光的细润，镀金的匀实等巧夺天工的全套工艺，都达到了高度成熟的境界。

嘉靖、万历时期，景泰蓝的制作更加繁荣，画珐琅已初露端倪，到清初便流行起来，这种新的制作方法，是在铜胎上运用各色珐琅釉药直接绘画而成，和绘瓷有许多相通之处，因而也称之为“洋瓷”。此时景泰蓝的装饰，也和同期的瓷器一样细丽工整、釉色繁多、花纹繁缛，技

艺已臻于炉火纯青了。

#### （4）漆器之王“百宝嵌”

元明清三代的漆器制作空前繁荣，同样处于漆器发展史上的黄金时代。特别是雕漆的创新和生产，在明代出现了两种不同的风格，涌现出大量的杰出艺人，开发出一些极为珍异的品种，作出了极其重要的历史贡献。

雕漆是漆器艺术中水平最高的一种高级工艺品，元代已开始兴盛，名家也层出不穷。浙江嘉兴府的张成、杨茂等名家最为出色，影响深远。明代嘉兴地区的雕漆直接继承了他们的风格，雕刻精细有力，刀法深峻，藏锋不露，厚朴生动，层次分明，具有浮雕的效果。明初，雕漆名家张成之子张德刚遵皇命来到北京，对宣德前后北京雕漆的发展发挥了重要作用。另一种风格是云南的雕漆，以露出锋棱的特色为标志。据《燕闲清赏笺》载：“云南人以此为业，奈用刀不善藏锋，又不磨熟棱角。”这与嘉兴风格明显不同。嘉靖时宫廷征调云南艺人进京供奉，因而嘉靖时期的雕漆作品多属于云南风格。

苏州的“金漆”也是明代出色的漆器品种，著名画家仇英就是有名的描金彩画工，苏州艺人蒋回回是制作“金漆”的杰出代表。姜千里制作的薄片罗甸，能够表现人物故事和宋元金碧山水画，人称“姜千里式”。此外，还有漆画、雅填彩漆等新工艺出现，都是明代8朝间的优秀品种。

“百宝嵌”是将镶嵌和雕琢结合起来的一种装饰方法，诞生在江苏扬州。它是明末最杰出的创举，著名艺人周翥和同行们一起，在创作实践中发明了这套复杂而又完备的工艺，涌现出不少名家和杰作，因周翥的成就最大，故又有“周制”之称。钱泳《履园丛话》载：“周制之法，惟扬州有之。明末有周姓创此法，故名周制。其法以金、银、宝石、珍珠、珊瑚、碧玉翡、水晶、玛瑙、玳瑁、车渠、青金、螺钿、象牙、蜜蜡、沉香为之，雕成山水、人物、楼台、花卉、翎毛，嵌于檀梨、漆器之上。大而屏风、桌、椅、窗榻、书架，小则笔床、茶具、砚匣、书箱，五色陆离，难以形容，真古来未有之奇玩也。”可见其用料之昂贵，工艺之精密，成果之显赫了。

#### （5）织绣创出佳绩

明代的织绣，在宋元成就的基础上，又有创新和提高，元代的丝织工艺已使用了捻金、印金和片金等加金技术。纹样多为矩形、长方形的形式。题材包括祥云、植物、动物和人物故事等多达百余种。明代的苏州、杭州、嘉兴、太湖、南京等地和山西潞安一带，已成为繁荣发达的丝织中心，其产品名闻中外。大量用金和丰富的装饰艺术是这一时代的工艺特征。并充分地表现在广泛的题材上面。在纹样上，明代艺人创造了一套全新的规格花式，包括八达晕、六达晕、大小各式团花、灯笼锦等，这是明代丝织工艺的一大成就。在题材构思上，所有图案都含有吉祥的寓意，例如，茶花的花心绘为“太极图”，牡丹花的花心用石榴，而且结合得和谐自然，组织得紧凑活泼，配色富丽明快，都显现出别具匠心，巧夺天工的造诣。

明代的宫廷刺绣增加了“洒线绣”和“美术绣”两个新品种。北京

艺人创造的“洒线绣”，针法整齐平匀，配色华丽鲜艳。制作时以方目纱为地，用五色彩丝拈线铺绒而成，不露一点底子，故又称“满地绣”。“美术绣”则以名家的书画作品为绣稿，摹制维妙维肖；宛如宋元墨迹。

民间刺绣以山东的鲁绣、上海的顾绣最见风格。鲁绣的特点是色彩浓丽，花纹苍劲，质地坚实。名闻遐迩的顾绣，出自嘉靖间顾名世家的女眷之手，其次子顾寿潜的妻子韩希孟，是顾绣中的杰出代表。顾绣的特点是以唐宋的传统绣法为基础，针法复杂而富于变化，配色则突出中间色的运用，绣丝杂用发和真草，这些都是顾绣的首创。由于顾绣更加名贵，影响也大，广为艺人师从，到了清代进一步发展为湘绣、川绣和苏绣三大流派。

#### 4. 明代八朝的建筑艺术

一部浩如烟海的中国古代建筑史，到了明清之际已经进入它的尾声。较之唐、宋、明代建筑在创造性上似难相提并论。但它全面继承和发展了古代建筑艺术的优秀成果，在诸多建筑领域普遍开花结果，客观上已成为中国古代建筑艺术的精华荟萃和集大成者。

##### （1）明代八朝的建筑成就

明初建都南京，又建中都临濠（今安徽凤阳），两座都城都有大规模的城垣和宫殿。明成祖迁都北京，对元大都进行了脱胎换骨的改造，形成了以紫禁城为核心，以中轴线为骨干，以完备的坛庙体制、街道体系、民居体系相配套的宏伟都城规模，其基本面貌保存到 20 世纪中叶。明代的藩王，也都根据相应的定制建造王府，致使城市建筑遍布华夏九州。

为了江山的巩固，明永乐始在北方沿边设 9 镇，筑边防城堡，并陆续完成了万里长城的修建，将一些土筑城墙统统改为砖石结构，重要关口均设有关城，今天见到的八达岭、山海关、嘉峪关，均为明代所建。沿海一代则修建大量的海防卫所，宁波的镇海卫和山东蓬莱水城即是这类建筑的优秀代表。

明代的园林建筑，出现了皇家和私家之分。北京城的“三海”，是皇家园林的明珠；上海的“漪园”和“豫园”，苏州的“拙政园”和“留园”都是私家园林的经典。它们的成就，均达到了古代园林艺术的高峰。

明代的寺院佛塔星罗棋布，各领风情。北京的妙应寺白塔，正觉寺金刚宝座塔、四川的平武报恩寺、陕西的延安宝塔、山西五台山的大白塔、湖北襄阳的金刚宝座塔、山西广胜上寺的飞虹塔、西藏日喀则的扎什伦布寺、青海的塔尔寺等宗教建筑，都是享有盛誉的佳作。

明十三陵是现存最为完整的帝王陵园，其中那条统一的神路，神路南端的石牌坊、规模宏大的长陵“棱恩殿”，备极完善的定陵地下宫殿，都是古代陵墓建筑上的奇迹。

桥梁建筑在明代也有壮举。明代曾架设长江大桥，《明史》有“蜀人设锁桥”的记载；现在，瞿塘峡两岸仍留有铁柱、石孔等遗迹。成化年间（1465—1487 年）在云南永平县建造了雯虹桥，继承和发展了古代铁链桥的创举。宣德、弘治、正德、嘉靖、万历年间对广济桥的多次重

建，使之加入了中国古代“十大名桥”的行列。

明代的民居建筑已成为一种典型的艺术形式，浙江的东阳卢宅、安徽的徽州住宅、山西的襄汾住宅，都是民居建筑艺术的优秀代表，形成了典雅稳重，做工考究、装饰精美、雕刻细腻、彩画明快的明代民居特色。

在林林总总的明代建筑艺术中，黄色琉璃瓦和青砖的大量采用是明代的特色。五台山、峨眉山和武当山的“金殿”建筑，则强烈地反映出明代的建筑和冶铸艺术的高度水平。同时，蒯祥等工匠也以其卓越的贡献，成为明代杰出的建筑艺术家。

## （2）天坛和祈年殿

现代美学家宗白华先生说过：“天坛及祈年殿是象征中国古代宇宙观最伟大的建筑。”这座伟大的建筑，至今仍是无与伦比的。

明初永乐十九年（1421年），成为新都的北京城，有一条和子午线重和的中轴线，其南端为永定门，北向依次排列着正阳门、大明门（已拆除）、天安门、端门、午门、“三大殿”、“后三殿”、神武门、地安门、鼓楼和钟楼。正阳门和永定门之间通称前门大街，天坛就座落在这条大街中断的东侧。

天坛始建于永乐十八年（1420年），原称天地坛，建有大祀殿，是明代帝王祭祀天地的地方。嘉靖九年（1530年）为了分祀天地，特建成祭天的圆坛，即现在的圜丘。嘉靖十九年又在原大祀殿的位置建筑大享殿，即现在的祈年殿，专作祈谷行礼之用。至此，天坛的规模得以形成。

天坛内外建有两重围墙。外墙南北长1650米，东西长1725米。内墙南北长1243米，东西长1046米。正门设在西面，以直通前门大街。内外墙的南面两角都是方角，北面两角则呈圆形，以符合“天圆地方”的古代宇宙观。

天坛的主要建筑均置于偏东部位，以南北轴线为骨干建造圜丘、丹陛桥、大享殿三大建筑体。中间的丹陛桥连接南端的圜丘和北端的大享殿，其长度为359米，高处离地面约1.5米，通体以青砖彻筑。在第二重墙西门内的南侧，建有祭前斋戒居住的斋宫，此外则遍植翠柏。而圜丘、丹陛桥、大享殿都高出地面；透过矮墙，人们可以在林表之上看到建筑的顶部，展现出一种与天相接的效果。为了象征苍天，主要建筑物都取圆形建制，覆盖蓝色琉璃瓦顶，与浓郁苍翠的柏叶相辅相成，形成了庄严肃穆的空间氛围。

圜丘是冬至祭天之处，全部用汉白玉石料彻筑而成，通体白净圣洁。形制为露桃园坛，上下3层，环以石雕栏杆。园坛下层直径54.7米。中国古代认为，天属阳性，地为阴性；奇数为“阳数”，也叫“天数”；偶数为“阴数”或称“地数”。因而圜丘的台阶、栏杆、铺地石块均以一、三、五、七、九等“奇数”及其倍数组合而成，以合天象。坛外设两重矮墙，古代称为“墼”（w i），外墙为正方形，内墙为圆形。东西南北四方辟有白石构建的棂星门。内外墙之间设有祭祀用的燎灯和望



灯。圜丘北面建有皇穹宇，贮存“皇天上帝”等祭天牌位。它是一座圆形单檐攒尖琉璃瓦顶建筑，殿有8根内柱，柱顶挑出镏金斗拱，承托起圆形天花，宛如一个精美的伞盖。此殿外形简洁雅秀，内部构架精巧华丽。殿外有一道环形围墙，可以传播声音，俗称“回音壁”。

大享殿是祈谷坛内的核心建筑，皇帝每年正月上辛日（初八）在此处举行祈谷礼仪。祈谷坛建在丹陛桥北端的砖台上，东西长165米，南北长191米；砖台围墼墙，四面设门；正中即是“祈谷坛”的圆形基座，直径90.9米，高约6米；坛基三层，汉白玉彻筑。祈谷坛的中央耸立着大享殿，殿平面圆形，直径24.5米，高约38米；坛体围有12根巨柱，中间装隔扇、槛窗、琉璃砖槛墙；上部覆盖三色琉璃瓦攒尖顶；上层殿檐为蓝色象征蓝天，中层为黄色象征土地，下层为绿色象征生命，乾隆十六年（1751年）重建时，改为三层蓝色，与专以祭祀上天的职能一致，殿体的内圈同样立有12根檐柱，与外圈的12根金柱一起共同承托中下两重殿檐；中心直立4根龙井柱，高达19.2米，柱间架以弧形阑额，每额上立两根瓜柱，共为12根，承托起天花藻井和上檐殿顶。其设计意图以4根龙井柱象征一年四季，以12根金柱象征12个月，以12根檐柱象征每日12时辰，以圆形象征天宇。整座大殿构思新奇、结构雄伟、构建精绝，室内空间层层升高渐向中心聚拢，外部台基和殿檐也层层出缩上举，造成强烈的向上涌动感，直至与天相接，形成了一个人工建造的“天人合一”的圣殿，将中国古代的哲学世界观创造性地表现为可感的物化形态，达到了巧夺天工的奇异效果。

### （3）“活鲁班”蒯祥

明代的土木工程异常浩繁，那些金碧辉煌的宫殿和鬼斧神工的建筑成就，出自谁人之手呢？当然是民工和工匠。但在明代的史册中，却难以找到他们应有的位置。根据少得可怜的记载，活动在明代八朝的优秀工匠不少于20几人，但多数仅录名姓而不见事迹。只有蒯祥、蔡信、杨青等少数人，还可略知其业绩。

蒯祥，江苏吴县香山人，生于洪武中期，卒于成化年间，终年84岁，从事建筑活动达半个世纪以上，人称“蒯鲁班”。他出身木工，少年时就参加了南京端门和承天门的营建。永乐十五年（1417年）奉召营建紫禁城和十三陵，出任“营缮所丞”，相当于现在的建筑设计师和工程师，依据南京的“奉天”、“华盖”、“谨身”三殿营建紫禁城外朝三殿；洪熙元年（1425年）建献陵，正统五年（1440年）重建皇宫前三殿，正统七年建北京衙署；景泰三年（1452年）建北京隆福寺，景泰七年（1456年）因功升任工部左侍郎，天顺三年（1459年）建紫禁城外的南内，天顺四年建北京西苑（今北海、中海、南海）殿宇，天顺八年建裕陵。蒯祥的一生，硕果累累。他的技艺也达到了炉火纯青的境界。他善绘图，《吴县志》载其“能主大营缮”，《苏州府志》载“凡殿阁楼树，以至回廊曲宇，随手图之，无不中上意”。《吴县志》还称赞他“能以两手握笔画双龙，合之如一。每宫中有修缮，中使导以入，祥略用尺准度，若不经意。及造成，以置原所，不差毫厘。”这种出神入化的作业，显然是一种高超的绝技。同时也反映出蒯祥在规划、设计和施工方面的卓越才能。成化元年，蒯祥已年逾八旬，仍“执技供奉”，参与重建承天

门，宪宗朱见深召见时，“每以活鲁班呼之。”明代有一幅北京宫殿图，现藏南京博物院。图上绘有蒯祥像，以表彰其非凡的功绩。足见其威望之高。

## 5. 戏曲艺术的高度发展

高度发展的戏曲和自然兴起的民族乐舞构成了明代表演艺术的基本格局，但以戏曲的繁荣兴旺为突出特征。古老的戏曲艺术，历经先秦至宋代的孕育发生期，元至明初的全面展开期，步入了明代中期至明末的高度发展期，并在嘉靖、万历年间（1522—1619年）达到了高潮。

文学、音乐、舞蹈相结合的戏剧以及诗歌与音乐相结合的曲艺在元代已经成熟，明代的戏剧和戏曲直接源于元杂剧和元曲，先后出现了两大发展阶段。明初至正德年间（1368—1521年）为第一阶段，元杂剧出现了新的格调，南曲与传奇结合的南戏逐渐兴起，《太和正音谱》是当时最著名的戏曲理论专著。嘉靖至明末（1522—1644年）为第二阶段，其中嘉靖至万历（1522—1619年）年间约100年，相继出现了戏曲发展的两大高潮，成为中国古代戏曲发展史上的高峰期。第一个高潮在嘉靖至隆庆年间（1522—1572年），“四大声腔”业已成型，昆山腔经过改革赫然崛起，魏良辅的曲论专著以及徐渭的《四声猿》等传奇的出现，为明后期戏剧高潮的到来开了先河；第二个高潮兴起于万历年间，是传奇创作的全盛时期，汤显祖及其《牡丹亭》成为这一高潮的优秀代表。明末，弋阳腔毅然炳焕，取代了昆山腔的强劲势头，为全面深入开掘的清代戏曲架起了桥梁。

### （1）说唱繁荣和散曲高潮

明代的曲艺相当活跃。今人段玉明《中国市井文化与传统曲艺》考证，元、明、清三代的曲种多达144个，其中多数在明代已经完全成熟。特别是弹词、道情、俗曲、鼓词的兴盛，一直延续到清代而经久不衰。

弹词源于14世纪中叶，元末杨维禎创作的《四游记弹词》。是现知最早以弹词命名的唱本。15世纪上半期，弹词在江浙一带已相当盛行。据成书于公元1547年的《西湖游览志余》记载：“其时优人百戏、击球、关朴、渔鼓、弹词，声音鼎沸。”明杨慎（1488—1559年）编写的《二十一弹词》就是当时的弹词作品集。弹词在江苏一带最为流行，较受市民欢迎的是《玉蜻蜓》、《珍珠塔》、《三笑》等才子佳人的内容，或私定终身反抗礼教的故事。

道情是一种古老的曲艺形式，源于唐代道教的演唱，唱词为七言的诗赞体，后来吸收了部分曲牌，宋代开始用渔鼓、简板伴奏。15世纪中叶前后，道情广泛流传，遍及大江南北。南方的道情仍以七言唱句为主，结合地方语言而形成众多的地方曲种。如浙江有义乌道情、金华道情；江西省宁都道情、南昌道情；有些地方称作“渔鼓”，又有湖南渔鼓、湖北渔鼓、陕南渔鼓、广西渔鼓等。

---

《四游记弹词》的内容为侠游、仙游、梦游、冥游4个弹词段子。

俗曲在民间更加流行，并发展成为许多曲艺种类和地方戏曲。明沈德符《万历野获编·时尚小令》记载：“元人小令，行于燕赵起，后浸淫日盛。自宣、正至化、治后，中原又行‘琐南枝’、‘傍妆台’、‘山坡羊’之属。……自兹以后，又有‘耍孩儿’、‘驻云飞’、‘醉太平’诸曲。”近人傅惜华《中国俗曲总集叙录》指出：“明代俗曲文学中之时调小曲，承宋、元戏曲之余绪，发达极速，且达于最盛时期。”

明末鼓词作家贾凫西，笔名木皮散客，善于自编自演，同朝学者孔尚任《木皮散客传》说他“喜说稗官鼓词……说于诸生塾中、说于塞官堂上、说于郎荃之署。木皮随身，逢场作戏，……端生市坊，击鼓板说之。”《木皮散人鼓词》是贾凫西的代表作，假借“木皮散人”之口，自三皇五帝说到明朝灭亡；不用说白而全部用唱，不说明故事而只叙述自己的胸怀，这与清代的大鼓书迥然不同。

散曲也很繁荣，有史可考的明代曲家达 330 人，比元代多出 130 人。杨慎、常伦、李开先、王盘、冯惟敏等著名曲家，推动了散曲在明代前期的发展。杨慎因触犯皇权，长期谪居云南。滇南山水，思家情怀是其曲作集《陶情乐府》中的两大主题。常伦崇尚黄老之学，政治上很不得志。他在《写情集》中抒发了失意与狂放相揉的矛盾心态。李开先的《南曲次韵》较为豪放。王盘一生既不做官也不求名，他兼能琴棋书画和度曲，是当时颇有名气的曲家。冯惟敏活跃在嘉靖、万历年间，他是明代散曲的杰出代表，并把散曲艺术推向了高潮。散曲是一种流行于北方地区的时新歌曲，包括小令和套数。小令一般只有一段，相当于单片的词，每首小令都有特殊的曲调。曲调称为“曲牌”词调称为“词牌”。如果作者意犹未尽，可以采用两种办法继续演唱：一是把全曲再重复 164 一遍，称为“么”或“么篇”；二是另选一两支音调相同而音律上恰能衔接的曲调唱下去，称作“带过曲”，这是介于小令和套数之间的过渡形式。散曲中的套数和杂剧中用于歌唱的套曲，都是小令的扩展，是小令相当发达的产物。

## （2）繁盛的南戏和昆腔改革

明代初年，用北曲演唱的元杂剧日渐衰微，用南曲演唱的南戏日益兴盛起来。南戏又叫戏文，是南宋时形成于浙江沿海一带的戏曲形式，因以南曲演奏而得名。元代盛行杂剧，南戏受到歧视，仅在民间流行，元末明初，北杂剧逐渐衰落特别是进入宫廷雅化之后，便走入了绝境。成化（1465—1487 年）前后，南戏演变为传奇，产生了《琵琶记》、《拜月亭记》、《刘知远白兔记》、《荆钗记》等四大传奇名作。在昆山腔产生之前，南曲类戏剧腔调尚有不少。据徐渭《南词叙录》记载：“今唱家称弋阳腔，则出于江西、两京、湖南、闽、广用之；称余姚腔者，出于会稽、常、润、池、太、扬、徐用之；称海盐腔者，嘉、湖、温、台用之。惟昆山腔止行于吴中，流丽悠远，出于三腔之上。”沈宠绥在《度曲须知》中指出：“词既南，凡腔调与字面俱南，字则洪武而兼祖中州；腔则有海盐、义乌、弋阳、青阳、四平、乐平、太平之殊。”可见，嘉靖以前，南戏的种类已不下上述各腔，特别是弋阳腔、余姚腔、海盐腔的影响之大，与昆山腔并称为“四大声腔”。

弋阳腔诞生在元代江西弋阳一带，明代逐渐流传到长江流域和东

南、西南各省并与各地语言、曲调和民间艺术相结合，衍化出乐平腔、徽州调、青阳腔等，形成了江南广大地区戏曲兴旺的局面。弋阳为曲牌联套体式，演唱时用锣鼓伴奏，后台以合唱助腔，音调高亢嘹亮，属于高腔系统。

明成化年间（1465—1487年），浙江余姚一带出现了余姚腔戏曲。嘉靖年间（1522—1566年）传播至江苏、安徽等地。曲词和唱腔均为曲牌联套体式，演唱时只用鼓板击节。士大夫认为其演唱多为“俚词肤曲”而不予重视，主要流行在民间。

海盐腔形成于浙江海盐一带，其渊源有两说。明李日华《紫桃轩杂缀》认为源于南宋，清汪士禛《香祖笔记》考证，元代杨梓得维吾尔族音乐家贯云石之传，发为新声而得。明成化年间，海盐腔已在当地盛行，演唱者被称为“戏文子弟”。隆庆年间（1567—1572年），又流传到浙江一些地方和江苏、江西部分地区，并影响北京。海盐腔格调清柔，为富绅雅士所喜爱。乐曲有打击乐伴奏，曲词和唱腔也是曲牌联套体式，语言采用官话，魏良辅在改革昆山腔时，吸收了海盐腔的营养。

昆山腔，就是昆腔、昆曲；作为剧种，便称昆剧。它萌生于江苏昆山一带。一般认为由魏良辅吸收海盐、弋阳诸腔的营养加工改革而成，实则元代顾坚已经创始了昆腔。昆山腔委婉细腻，以笛箫和弦乐伴奏，曲词和唱腔为曲牌联套体式，有一套完整的表演艺术程式。万历年间（1573—1619年），由吴中地区传播到江浙各地，并与各地语言和民间的审美情趣相结合，衍化出川昆、湘昆、浙昆、高阳昆腔等分支，成为一个发达的昆腔系统。

四腔戏曲异彩纷呈、竞响江南，足见其繁盛之状了。

但是，真正戏曲高潮的到来还是昆腔改革和梁辰鱼《浣沙纪》的上演。嘉靖年间，昆腔戏曲异常活跃，著名曲家不乏其人。魏良辅在善唱北曲的张野塘、笛师谢林泉、老作曲家过云适的协助下，综合众人的演唱经验，吸收海盐、弋阳各腔之长，融合北曲的演唱技巧，对流行于昆山一带的唱腔曲调进行改造，度为耳目一新的昆山腔。新度昆腔在咬字发音上，富有字头、字腹、字尾、开口、闭口、鼻音等种种技巧、喉转声音像蚕丝一样的轻柔婉转，并兼有弋阳、海盐、北曲的韵味，成为一种凄婉深邃的全新风格，俗称“水磨调”。魏良辅还将其改进的演唱方法著入《南词引正》，所述要领很有见地，产生了深刻的影响。梁辰鱼率先运用新度昆腔演唱他的剧作《浣沙纪》，使昆腔实现了质的飞跃，激励了戏曲创作的发展，并且迅即兴盛起来，涌现出《玉玦记》、《红拂记》、《祝发记》、《玉合记》、《香囊记》、《昙花记》、《明珠记》等一大批昆腔剧作，掀起了明代中叶以后的第一个戏剧高潮。

昆曲的表演讲究歌舞唱做并重。《梅兰芳舞台生活四十年》载有梅先生的体验。他认为，昆曲是把“所有各种细致繁难的身段，都安排在唱词里面，嘴里唱的那句词儿是甚么意思，就要用动作来告诉观念，所以讲到歌舞合一、唱做并重，昆曲是当之无愧的。”这就要求演员的功夫必须全面、过硬。明末张岱《陶庵梦忆》载：朱云峡教女戏，“未教戏，先教琴、先教琵琶、先教提琴、弦子、箫管、鼓吹、歌舞。”可见，戏曲演员的训练是相当全面的。正因为如此，在《浣沙记》的演出中，“西施歌舞，对舞者五人，长袖缓带，绕身若环。曾挠摩地，扶旋猗那。”

同书又载《唐明皇游月宫》：“霹雳一声，黑幔忽收，露出一月，其圆如规，四下以羊毛染五色云气，中坐常仪（娥）。桂树吴刚、白兔捣药，轻纱幔之，内燃赛月明数株，火焰青藜，色如初曙，撒布成梁，遂蹑月窟，境界神奇，忘其为戏也。其他如舞灯，十数人手携一灯，见忽忽现，怪幻百出。”可见，当时的舞台布景和灯光设计也达到了“境界神奇，忘其为戏”的高度。

### （3）明传奇及其三大流派

新度昆腔过于典雅华丽，程式也渐渐显得板滞，这种典丽化 167 和板滞化的特征形成了明代戏曲发展上的骈俪派。在骈俪派盛行之时，《鸣凤记》揭开了传奇发展的新页，打破了昆腔一统天下的局面。

传奇是在杂剧发展的基础上出现的，徐渭是其变革的优秀代表。徐渭生活在嘉靖、万历年间，其剧作有《狂鼓吏》、《王禅师》、《雌木兰》和《女状元》，合称为《四声猿》，是一部影响较大的传奇剧作。它的特点是反抗性强、浪漫色彩浓厚；语言新鲜活泼、出人意外、切合实际、风趣幽默，富有创造性，具有喜剧气氛的表演风格，而且不受传统音律的束缚。在体裁和曲调上，《女状元》5折，用南曲，完全超越了元杂剧的常规，为明传奇的蓬勃发展开辟了通途。

传奇的出现，其意义非同寻常。它是声腔戏曲和杂剧的高级形式，两者虽然同根同源，但体制却有不同：

杂剧一般只有4折，传奇则多至40多出；

杂剧是1人主唱，传奇的每个角色均可同台演唱，表现为独唱、合唱、分唱、接唱的变化形式；

杂剧曲调是北曲，传奇虽融合北曲，但主要用南曲；

杂剧的主要角色为旦、末，传奇的角色包括生、旦、净、末、丑。

概而言之，传奇篇幅宏大，题材广泛，情节曲折，词采丰富，人物描摹细致工巧，但也有雕镂过分的缺点。

明代传奇，自明初经过100多年的缓慢发展，至嘉靖以后，终于进入了全盛时期，涌现出三大流派，即临川派、昆山派、吴江派。他们的剧作和论争，掀起了明代中叶后的第二个戏曲高潮。

临川派的代表人物是汤显祖，主要剧作有《牡丹亭》、《邯郸记》、《南柯记》、《紫钗记》，合称为《临川四梦》。以《牡丹亭》为代表的万历戏曲，成为中国戏曲史上的又一个光辉的高峰。

昆山派的特征是力求文字的典雅工丽，对白颇像骈文，代表人物有郑若庸、梁辰鱼、梅鼎祚、许自昌、屠隆、张凤翼等。

沈璟是吴江派的代表，他壮年辞官归乡，精心钻研词曲近30年，他主张戏剧要注重纲常和提倡本色。在重视纲常方面，他编写过《十孝记》，以颂扬封建社会的10个孝子。在提倡本色方面，他竭力推崇宋元戏文。他编写曲谱，记述曲词的唱法和作法，在音律方面的要求非常严格，由于他们偏重形式，因此前期的剧作如《义侠记》、《埋剑记》、《红蕖记》、《双鱼记》、《桃符记》、《博笑记》等，在民间传唱不多。后期的作家受到王骥德《曲律》的影响，兼重音律和文采，其剧作也比较出色。

#### (4) 地方剧种林立

在新度昆腔的传奇剧作空前繁盛的影响下，不少地方剧种亦如雨后春笋般地萌发起来，计有潮剧、琼剧、越调、豫剧、赣剧、花鼓戏秦腔、西府秦腔、同州梆子、藏剧、滇剧、桂剧、东河戏、向剧、徽剧、松阳高腔、西吴高腔、调腔、黄岩乱弹、绍剧、上党梆子、横屿调、上四调、昆剧、荆河戏等几十种，形成了剧种林立，争奇斗艳的戏曲艺术景观。此外，木偶戏和皮影戏也有了长足的发展，涌现出许多不同的风格和流派，并且随着海上交通的发展，流传到爪哇、马来、暹罗、缅甸、日本等地。明末，天主教的传教士又把它们带到了法国。

#### 6. 朱载堉及其“十二平均律”

在戏曲艺术高潮叠起之时，乐律史上一个重大突破诞生了，这就是朱载堉发明的“十二平均律。”亦称“新法密率”或“十二等程律”。

朱载堉，字伯勤，号句曲山人。生于嘉靖十五年（公元1536年），卒于万历三十八年（公元1610年）。他是明朝宗室郑恭王朱厚烷之子，早年向舅父河塘学习天文和算术。其父因规谏世宗，触怒朱厚烷，被诬图谋不轨而入狱。朱载堉“痛父非罪见系，筑土室宫门外，席藁（g 0 草本植物）独处者十九年。”他将自己封闭在这座无桌无椅、暗无天日的土室中，发誓何时父亲获释，何时他再走出土室。在黑暗的土室中，朱载堉席地而坐，刻苦钻研，将身心全部投入到算学和律学的研究中去。19年过去了，朱载堉终于迈出了土室的门槛，此时人们已将他彻底忘怀，但他却将一部伟大的乐理学著作《律学新说》带给了人类。他的父亲病故时，朝廷曾令其承继爵位，但他坚辞不受，乐于著述，乃至终身。

在《律学新说》中，朱载堉发明了一套全新的“新法密率”理论，对“十二平均律”进行了精辟的阐释和严谨精密的计算。“十二平均律”，是古代音乐史上一个从未攻克的重大难题。宋代蔡元定为了弥补古律在旋宫上的缺陷，曾发明了“十八律”。可是，这种多律制方法在实践上根本行不通，因而也无人应用。所以，旋宫转调问题、异径管律等问题，长期以来从未得到过真正的解决。在土室中，朱载堉结、分析了2000多年来传统律学以及弦准定律和律管误差的得失经验，最后抛弃了蔡元定所采取的增加变律的作法，他依据“同律度量衡”的说学，创立了“新法密率”的基本原理，并且完成了计算程序，取得了相应的数值。其算法的核心是 $^{12}\sqrt{2}$ ，以此求出12个平均数律的平均值，进而可直接将一个8°音组分成12个半音。这套律制，在理论上解决了从未得到妥善处理的旋宫转调问题，找出了沿袭已久的同径管律的错误，阐释了异径管律的规律。这套律制应用于旋宫极为便利，从而攻克了乐律史上一个最大的障碍，为器乐的飞速发展提供了科学的方法论。现在看来，他所设计的“三十六异径管律”，其音程仅有微小误差。在当时，这显然是一个伟大的创举和惊人的成就，居于世界的领先地位。

万历三十四年（公元1606年），朱载堉将《律学新说》、《乐学新说》、《律吕精义》、《灵星小舞谱》、《律吕汇通》等13种著述编纂为《乐律全书》，呈献神宗皇帝。可惜，荒溃昏庸的朱翊钧却“宣付史

馆，以备稽考，未及施行”。倒是民间给予了相应的传播。

到了 17 世纪中叶，西方才出现“十二平均律”的理论。1722 年，巴赫创作的《十二平均律钢琴曲》对推广这一律制发挥了积极的作用。19 世纪末，欧洲的音响学家运用朱载堉的“十二平均律”进行了试验，得出了相同的结论。此后，这套律制便被广泛地应用于器乐研制和乐律创作，直至音乐高度发展的今天。

## 五、世界近代前期其他民族的艺术风采

公元 15 世纪中叶，日本、印度、贝宁和印加帝国的艺术，也以各自的风采而载入史册。15 世纪时，日本美术已由佛教美术时代进入到世俗美术时代达 200 年以上；同时，室町和桃山两代的建筑艺术也有美誉。公元 16 世纪，印度莫卧儿王朝是一个彻底否定伊斯兰教的国度；以此为契机，印度的中世美术也跨入了近世美术的时代。在非洲大陆，15 世纪至 16 世纪的贝宁艺术达到了极盛时期。在南美西海岸和中部安第斯山一带，印加帝国的城市建筑也使悠久的印加文化别开生面。它们的艺术成就，与高度发展的欧亚各类艺术一样，释放出奇异多姿的时代光辉。

### 1. 日本的绘画和建筑艺术

公元 15 世纪中叶至 17 世纪 20 年代，是天皇统治下的室町时代（1338—1573 年）和桃山时代（1573—1615 年），绘画和建筑艺术的成就尤为突出。

从公元 13 世纪一直到现代，是日本美术史上的世俗美术时代。公元 15 世纪，日本幕府尊崇中国的宋、元文化，华夏民族的禅宗文化对日本艺术产生了巨大的影响，适应禅宗需要的山水画成为绘画的主要潮流，涌现出不少著名的画家和优秀的作品。例如明兆的《柴门新月图》、天章周文的《瓢鲇图》、三阿弥的《观瀑图》等，都是脍炙人口的传世精品。1468 年 2 月，著名画僧雪舟等扬等人随日本遣明船来到中国，游历了大明江山的南北胜地，饱览了一些宋、元名画和当时的名家之作，结识了著名画家李在等人，受到中国绘画思想和表现方法的启迪。回国后，雪舟精心创作水墨山水画，被称为“画圣”，成为日本绘画史上的一代宗师，晚年，雪舟徒步旅行日本各地，创作的山水长卷，描绘的春夏秋冬四季景色，特别富于变化。现在的《长卷山水图》、《四季山水图》、《泼墨山水》等作品，代表着他的艺术成就。生于伊豆的狩野正信（1434—1530 年）、狩野元信（1476—1559 年）父子，创立了狩野派画风。他们的屏风画，以禅武并用、和汉一体的装饰手法博得了幕府的重视，从而成为御用画家，影响所及达数百年之久。到了桃山时代，狩野派更是人才济济，风格纷呈，长谷川派和海北友松派的障壁画都表现不俗。其中，狩野永德的《桧图屏风》、长谷川等伯的《松株图》、长谷川久藏的《樱图》都是传世杰作。室町时代以来，屏风画的日益发展为江户时代（1603—1867 年）屏风画的高度发展和浮世绘的创世，打下了必要的基础。

室町时代和桃山时代的建筑艺术，在庭园住宅、茶室和城廓方面都取得了成就。进入室町时代以后日本佛教出于禅宗的信仰，极为重视清淡雅静、富有自然情趣的庭园艺术，京都大德寺的大仙院和龙安寺的方丈石庭是同类建筑中的典型代表。它们主要特点是山水草木听其自然；充分运用借景方法，将园外的所有景致尽收眼底，并入园中。在 15 世纪前后，又兴起了枯山曲水的追求，地面以白砂铺彻，形成了清新、洁净、概念化和象征化地表现审美趣味的风格。住宅建筑以木结构为主要形式，但又体现着理性和感觉的追求，形成了一些富有民族性格的建筑样



式。座落在京都的金阁和银阁，以其优雅的特色成为日本住宅建筑的典范。茶室建筑历来深受日本民族的重视，小小茶室被建成具有民间、庭园、宗教等多种建筑因素相结合的一种微型茅舍，体现着茶道文化所追求的静谧、和稳、回归自然的理念思维。城廓建筑是武士阶层、地方诸侯盘踞的城堡。这种建筑形式，建有瞭望哨、武器库、议事厅、书房、寝厅、游乐厅、庭园等众多的建筑单元，各具精巧玲珑的复杂穿插，显现出周密的设计思想和紧凑威武的外型，在这类建筑中，兵库县的姬路城、滋贺县的彦根城和名古屋的宫室最为著名。

## 2. 印度的世俗美术

公元 1526 年，突厥、波斯和阿富汗骑兵攻占德里，建立了莫卧儿帝国，统治印度达 200 年之久。这是继 1196 年土耳其苏丹占领印度后的第二个伊斯兰时期。因此，伊斯兰美术在印度得到了发展。莫卧儿王朝建造了庞大的城廓，伊斯兰教寺院和伊斯兰陵墓，装饰这些建筑物的图案，细密画和工艺美术品，成为莫卧儿艺术的室贵遗产。

公元 16 世纪，莫卧儿王朝的第二代王胡玛俑（1530—1556 年）、第三代王阿克巴（1556—1605 年）和第四代王贾汉杰，都是绘画艺术的倡导者和鉴赏家。公元 1549 年，胡玛俑王邀请波斯的宫廷画家来到印度，开始了莫卧儿绘画的创作。波斯细密画的鲜明色彩和精致的勾线恰与印度艺术家的丰富想象力相得益彰，从而产生了著名的莫卧儿样式的东方细密画艺术。他们在精细的羊皮纸上运用水彩技法作画，线条挺拔有力，色彩鲜丽明艳。画家们将伊朗细密画的透视法、远近法、阴影法与印度传统技法融会贯通，创作出精美的肖像和战争题材的作品。现藏于大英博物馆的铁木耳与胡玛俑游乐图，据传是最早的一件莫卧儿绘画，显现出伊朗绘画的华丽风格和莫卧儿艺术的写实主义精神。到了阿克巴时代，艺术家们在创作实践中，又从伊朗和印度的折衷法中吸取了西洋画法，运用浓淡晕染的方法表现创作对象的实在感和生命感，画风也随之出现了明显的变化。在《阿克巴传记》的插图里，我们可以领略到这种强烈的画风。贾汉杰王对于绘画艺术的热爱和倡导，又使阿克巴时代的自然主义倾向过渡到更加冷静地观察现实的现实主义精神，形成了一种优美与纤细相结合的精丽画风，这在花鸟和肖像画上都有出色的体现。

## 3. 贝宁的青铜雕刻艺术

诺克文化（公元前 700—公元 400）是非洲艺术的源流之一。公元 13 世纪前后，繁衍在尼日利亚的伊费艺术已经相当发达，它的赤陶头像、青铜头像和青铜器皿是尼日利亚最著名的艺术品。贝宁城位于尼日利亚西南部的森林地带，在伊费古城的东南方向，两城相距 240 公里左右。公元 15 世纪，贝宁城成为贝宁王国的政治、经济、文化中心，这里有着青铜艺术的传统，因而成为非洲青铜雕刻艺术最发达的中心，青铜艺术的水平完全可以与古希腊罗马的雕刻作品相提并论。

公元 15 世纪至 16 世纪，青铜雕刻已成为贝宁王国的宫廷艺术并达到了极盛时期，当时，全国优秀的匠师都被集中到宫廷之中，甚至封为

贵族，所有的作品都归王室所有。在题材上，以颂扬国王的权力，塑造武士和盟友形象为主，具体表现为国王、王后、太子、达官、僧侣、贵族和随员等。《国王头像》和《母后头像》是杰出的代表作。在青铜装饰浮雕的背景上，艺术家将国王的丰功伟绩，战争、狩猎、出游、宫廷生活、外国人和动物等场景刻划得非常精致，人们从服装、头饰、挂珠等细节即可辨认出各种人物的社会身份来。当时，贝宁的青铜雕刻和浮雕，在铸造的技术上和雕刻的技巧上都超过了欧洲的水平，但在写实倾向和个性塑造上不如伊费艺术那般强烈。

#### 4. 印加帝国的建筑艺术

在南美洲西海岸和中部安第斯高原地区，古老的印加文化正在不断发展。公元 1438 年，巴库查提率领士兵沿着亚马逊河东进，占领了肥沃的乌鲁班巴盆地，然后又沿着终年积雪的安第斯山脉南下，攻占了卡哈马卡，狄华那科，直至爱马拉，把北起厄瓜多尔、南至阿根廷的印第安部落都置于印加帝国的统治之下，形成了长达 4 千公里的辽阔疆域。首都库斯科建在海拔 900 公尺以上的安第斯山上，建筑风格简练宏伟，结构精密，没有多余的装饰。建筑家们以其精确的计算，将多边形石材巧妙地拼接在一起，中间的接缝连刀片也插不进去。另一座山顶城市楚皮楚克，海拔在 1500 公尺以上，占地 100 英亩，在宫殿、堡垒和无数的住房中间，有层层阶梯和街道相连，堡垒中储藏着大量的金银器皿。1532 年，西班牙军队用阴谋手段消灭了印加帝国，使那里的建筑艺术和印加文明遭受了灭顶之灾。

## 六、文艺复兴艺术和明代八朝艺术的比较

公元 15 世纪中叶至 16 世纪，资本主义生产关系的出现导致社会结构发生了裂变，地中海北岸掀起的文化巨浪使欧洲开始步入了近代社会前期发展的崭新阶段。在这段不太长的岁月中，一些国家的艺术实践也和本国的政治、经济、文化一样，经历了一次极为深刻的历史性变革。在卓有成效的若干民族艺苑中，欧洲的文艺复兴艺术和中国的明代八朝艺术最为瞩目，并在整体上代表着当时西方和东方艺术发展的最高水平。

文艺复兴艺术和明代八朝艺术是两种不同文化背景下的艺术现象。前者是以基督教为核心的欧洲文化圈的艺术结晶，是次生文化体系中的一座艺术高峰。后者是以儒学为核心的中国文化圈的艺术结构，是唯一的原生文化体系中的精神产品，因而也具有典型意义。由于两种典型艺术的文化背景不同，也就决定了它们在艺术个性和文化底蕴上的种种异趣。

### 1. 艺术个性的比较

文艺复兴艺术产生在中世纪末期和资产阶级革命的前夕，它的艺术实践成为欧洲艺术发展史上的第 3 个阶段的开端，它的伟大成就乃是欧洲艺术发展史上的第 2 座高峰。它远宗古希腊罗马艺术的人文精神和艺术成就，利用中世纪宗教艺术的表现形式为合法外衣，坚决地进行革命性和开拓性的艺术创作活动；它以反对封建势力、批判宗教神学、宣扬人文主义、肯定人的价值、争取个性解放和人身自由，反映世俗生活和资本主义生产关系的发展为己任；它吸收了当时自然科学和社会科学的积极成果，在绘画、雕塑、建筑、戏剧等艺术领域取得了史诗般的丰功伟绩，创建了一个新时代的艺术宝库。他拥有成批的杰出的艺术大师，拥有大量的划时代的艺术成就，以及深层结构上的若干重大收获，在总体上呈现出新生性、科学性和崇高性的基本特征。

明代八朝艺术，是中国封建社会末期的一种文化艺术现象，它已丧失了秦汉艺术、隋唐艺术、两宋艺术那样的雄强气势。但是，明代仍是一个统一的封建大帝国，在元明清三代的近古史上处于“偏胜”的地位。虽然，外侮内患使得它风雨飘摇、岌岌可危，但是在萌芽状态的资本主义生产关系面前，中国封建社会固有的宗法思想和中央集权的专制制度又显得坚如磐石。因此，明代八朝艺术具有明显的双重性：一方面是艺术困入低谷，书法、绘画、雕塑举步维艰而又缺少创新，音乐舞蹈已丧失了独立生存的活力。一方面又是戏剧和工艺美术的黄金时代，民间雕塑异军突起，建筑艺术也有显示集古之大成的惊世之作；尤其是“文人”艺术在明末取得了重要突破，并趋于成熟，但其内部又存在着舛误和模古积习。这种既相矛盾又有所建树的缓慢曲折发展，形成了明代八朝艺术在近古史上的“偏胜”局面，显现出民间化、文人化艺术的日益强大和皇家艺术的历史局限，因而在总体上具有失衡性，民间化和士人化的基本特征。

比较而言，文艺复兴艺术在本质上是资本主义文化体系中的新生艺

术，明代八朝艺术则是封建主义文化体系中的传统艺术；在总的倾向上，文艺复兴艺术是一种生机勃勃的“高峰”艺术，明代八朝艺术则是缓慢曲折的“偏胜”态势；文艺复兴艺术在开辟新世界的斗争中焕发出科学性和崇高性的进取精神，明代八朝艺术则强烈地闪现着中国传统文化的博大精神、“士人”的困苦反抗、劳动人民民主意识的觉醒等等时代风貌，尤其是民间化艺术潮流的发展，具有重大的历史意义。两者虽然都有“复古”之风，但欧洲的复古（复兴）是假，创新是真；中国的复古则是痛苦至极的悲剧。特别值得注意的是，此前中世纪文化及其艺术远远落后于中国，但在文艺复兴期间，欧洲人大踏步地赶了上来，在美术和戏剧的某些方面明显地超越了明代，并从此在文化上与中国拉开了距离，直至新中国成立以后，才出现了历史的转机。

## 2. 艺术成就的比较

艺术人才和优秀作品是艺术成就的两大要素。

在艺术人才上，文艺复兴艺术产生在“巨人的时代”，卓越的艺术作品也往往出自“巨人”之手，如绘画领域的波提切利、达·芬奇、米开朗基罗、拉斐尔、乔尔乔内、提香、委罗奈斯、丁托雷托、埃克兄弟、勃鲁盖尔、丢勒、贺尔拜因、富盖等；如雕塑领域的多那太罗、波拉约罗、委罗基奥、米开朗基罗、里门施奈德、克拉夫特、维滕、古戎、贝鲁盖特等；如建筑领域的布鲁温列斯哥、米切罗佐、布拉曼特、小桑迦洛、拉斐尔、米开朗基罗等；再如戏剧领域的马基雅维利、阿雷蒂诺、塔索、鲁埃达、赛万提斯、维加、黑伍德、“大学才子”、莎士比亚、琼森等。他们都是坚定的人文主义者，又是杰出的艺术家，达·芬奇还是一位出色的自然科学家和哲学家。他们创作出来的累累佳作，具有完全不同于中世纪的艺术特质。在绘画领域，他们开创出油画和板画，大大发展壁画，将绘画题材从祭坛画、圣像画的狭小范围扩展到神话、肖像、风格、风景、书籍插页等广泛的领域。尤其是油画和板画、风俗画和风景画的诞生，在艺术发展史上具有极其重要的历史意义。“文艺复兴三杰”的美术作品，是一种奇迹般的文化现象，《蒙娜丽莎》无论在科学哲理还是在艺术造诣上都是无与伦比的。《最后的晚餐》、《最后的审判》、《雅典学院》三大杰作具有史诗般的价值，米开朗基罗的《大卫》和《摩西》不仅是杰出的大理石圆雕、而且还是市民社会心目中的民族英雄的象征，圣彼得大教堂至今仍是最为宏伟壮丽的文艺复兴建筑的典范。那些产生过重大影响的喜剧、悲剧、田园剧、牧歌剧、幕间剧、插曲剧，也在莎士比亚戏剧中得到了更高的升华，产生了震撼世界的力量。同时，意大利出现的奥林匹克剧场、西班牙的克鲁斯剧场、英国的大众剧场、黑衣修士剧场，以及三棱柱换景、透视布景、灯光技术、大幕的使用等物化成果，也与各类艺术作品一起构成了文艺复兴艺术的空前壮举。

明代八朝的艺术人才层出不穷，在数量上大大超过前代，与欧洲相比有绝对优势，但杰出的艺术家又相对贫乏。在绘画领域，山水画以戴进、吴伟、沈周、文征明、唐寅、仇英、董其昌为代表，花鸟画有边文进、吕纪、林良、陈淳、徐渭、陈洪绶、周之冕称重，人物画有吴伟、

唐寅、仇英、丁文鹏、陈洪缓、崔子忠、曾鲸为最；书法以祝允明、文徵明、董其昌尤胜；蒯祥是建筑家的杰出代表；戏曲领域里人才济济，著名代表有徐渭、汤显祖、魏良辅、梁辰鱼、沈璟等人；朱载堉是当时世界上最伟大的乐律学专家。他们创作出的“才子书”、“院体画”、“文人画”、水墨大写意花鸟画、肖像画、板画、年画、惠山泥塑、皇家建筑、私家园林、明杂剧、昆曲改革，以及精美的瓷器、景泰蓝、织锦、漆器等优秀作品及其物质手段，也具有富饶多姿、光彩夺目的气象。

中国自古坚持“文以载道”的政治伦理纲常，所以“诗文书画”融于一体的绘画艺术始终居于艺术门类中的主体地位。因而，绘画艺术成就的高低往往影响着整体地位的确立。此外，明代八朝艺术基本上传统艺术的延续，没有超出中国古代封建艺术体系的范畴，在历史发展上远不及唐宋艺术的强盛，也未能充分反映新生的生产关系的要求，因而在世界艺术史上不如文艺复兴艺术那样鲜明突出。但在艺术形式的多样性和艺术创作的群众性上面，中国素有多民族、多层次、大范围的历史传统，这使欧洲相形见绌。

### 3. 创作制的比较

在创作体制上，中世纪根本没有独立的艺术创作机构和专门的艺术人才，手工业行会自发地将工匠们组织起来，进行工艺品的制作，到了16世纪，由于贵族的倡导，行会制度才被个人作坊所代替，艺术才开始独立出来，艺术人才也作为专门的艺术家得到社会的认可。波提切利、达·芬奇、米开朗基罗等众多艺术大师，都是在个人作坊中成长起来的。他们在艺术上的创造性成就震惊了教廷和贵族，于是便应邀成为美第奇家族和罗马教皇的宫廷画家，由此形成了个人作坊和宫廷画院并存的艺术创作体制，私人剧团和专业剧团也同美术创作体制一样，在欧洲各国流行起来，为戏剧的繁荣提供了制度上的保证。

明代八朝艺术，客观上形成了皇家艺术，“士人”艺术和民间艺术并存的局面，虽然皇家可以凭借法令随时征调艺人进宫服役，也可以加封为宫廷官吏，但却无法替代士人艺术和民间艺术的发展，因而在客观上形成了三种不同的创作体制。明初，国家设立了宫廷画院，确立了院体画画风。但是，腐败的朝廷以官宦职衔甚至“锦衣卫”的坏名声加封在艺术家的头上，使艺术家们感到耻辱，因而无所适从。同时，君王大兴文字狱和政治株连，迫使戴进、沈周、唐寅、徐渭等著名艺术家无端遭受诬陷和迫害，致使大批宫廷画家纷纷脱离画院，在故乡自立门户进行艺术创作。因而，明代的宫廷画院实质上已经名存实亡，没有发挥应有的历史作用。建筑艺术一直是官家的世袭领地，特别是规模宏大的建筑群更是非皇家莫属，但是，私家园林的兴起也使建筑艺术出现了民间化的分化。所以，内外交困的皇家艺术，只有“院体画”和祈年殿等建筑作品可资称赏，此外便没有什么显赫之处了。在士人艺术家队伍中，除了董其昌以外，多数都曾遭受朝廷的折磨，他们出宫以后，穷困潦倒，同时还在顽强地进行创作，仅以卖画为生，由于思想倾向和艺术风格的相近，形成了浙派、吴派、松江派、水墨大写意派、勾花点叶派、波臣派等许多艺术流派。明代八朝艺术的流派纷争有两个原因：一是禅宗思

想的影响，将画风分为“南派”和“北派”，在南派内部又有“重理”与“重笔”之分；二是促销的需要，为了适应消费者对新的艺术风格的追求，促使艺术家们常以多种风格的名义推销其作品，这样，士人艺术反而迅速强大起来，并且在文学、书法、绘画、戏曲等领域异常活跃。民间艺术涉猎绘画、雕塑、建筑、戏曲、工艺美术等各个领域，是明代八朝土生土长而又最强大的艺术阵容。这就使皇家、民间、“士人”多元发展的艺术创作体制客观上形成了。因而，在艺术创作体制上，中国并不落伍，只是明代恶劣的社会环境无法充分发挥其应有的功能罢了。

#### 4. 艺术法则的比较

在艺术创作法则上，文艺复兴艺术围绕着人文主义的核心，确立了现实主义、古典主义、浪漫主义等重大创作原则。文艺复兴艺术的所有作品，都强烈地闪耀着人文主义思想的光辉。因而，人文主义思想实质上已成为文艺复兴艺术作品的深层内容和艺术的灵魂。现实主义是文艺复兴艺术的首要法则，其要义在于人文主义精神和世俗生活。古典主义在当时尚未明确地提出，但在创作中却成为重要的准则；文艺复兴的艺术家们视古希腊的建筑、雕塑为艺术创作的源流和模本，在实际创作中坚持了古典主义的风范。同时，他们还根据题材和内容的需要，对艺术形象进行合理的浪漫主义的处理，达到思想性和艺术性的高度统一。因此，《蒙娜丽莎》、《最后的晚餐》、《最后的审判》、《雅典学院》、《大卫》和《摩西》，莎士比亚戏剧才具有超凡脱俗的艺术魅力。此外，艺术家们对于光学、解剖学、透视学、化学等自然科学的大胆应用，又创造出“薄雾法”、“阴影法”、“远近法”等许多新颖的表现方法，那种能够调和颜料的油剂的发明，使真正的油画也在文艺复兴时代光荣地诞生了。

明代八朝艺术遵循着传统的创作法则，对现实主义和浪漫主义的民族传统也有所发展。书法、绘画坚持“书为心画”、“气韵生动”、“骨法用笔”等传统的美学思想，在笔墨技法上着力进取，虽无重大突破，但却奉行着古老的创作原则。董其昌是“才子书”、“文人画”理论的集大成者，他依附禅宗理论，错误地提出了“画分南北宗”的思想主张，并得到了广泛的响应。因而，讲究“诗文书画”的品味也成为明代八朝艺术创作的一大风尚。在他的错误的理论体系中，还有“以草隶入画”、“以天地为师”的正确见解，因而崇尚用笔被抬到了无以复加的地位。戏剧艺术素有现实主义和浪漫主义相结合的优良传统，又有生、旦、静、末、丑等角色行当和唱、做、念、打等歌舞形式，这是西方戏剧难以企及的；建筑艺术必须以皇权至上的宗法思想为核心，以群体组合和地面伸展为基本特色，使得西方的单体建筑和空间艺术惊讶不已；这就形成了与文艺复兴艺术创作法则有所区别的独特体系，因而也更富有东方文化特色。

#### 5. 艺术精神的比较

从根本属性上说，文艺复兴艺术高度集中地闪耀着人文主义即民主

精神的光芒，明代八朝艺术则强烈地表现出宗法精神、士人精神、民主精神相掺错杂的特征。这两种不完全相同的艺术精神又具体地展现为艺术创作的审美意识和审美价值的异趣。

文艺复兴艺术，在人文主义即新兴资产阶级民主精神的主导之下，处处表现出崇尚自然、注重形式的强烈审美意识。并由此生发出讲究色彩，崇尚科学的意识。达·芬奇在《绘画论》中，浓墨重彩地论述了“模仿自然”与“和谐形式”的美学思想，深刻地阐发了文艺复兴艺术家们两种强烈的艺术创作意识。

“模仿自然”的审美意识源于古希腊罗马艺术。古希腊罗马的雕刻艺术纯系模范人体、取象“自然”。而人体中包含着最和谐优美的数学比例，因此“模仿自然”也就成为古希腊哲学家和数学家共同的科学成果，并成为艺术家们的审美追求。当时，开发人体的美已成为艺术家的强烈渴望，在人体美中揭示宇宙的秩序、和谐、比例等神秘的理想美蔚然成风。文艺复兴的艺术家们发现了古希腊罗马艺术中这种人文因素，因而确立了“古典风格再生”的信念。于是，义无反顾地从宗教艺术的奴役下转向了对“自然”的摹写。由于人体是富有生命的第一自然，“他”也就成为艺术家刻意追求的焦点。达·芬奇在《绘画论》中指出：“圆描是绘画的主体与灵魂”，并且强调“最可夸奖的绘画是最能形似的绘画。”这就使“模仿自然”的审美思想理论化和自觉化了。

“和谐形式”的审美意识也是如此。古希腊罗马艺术的最高成就在于雕刻与建筑。当时的圣殿庙堂都具有雄浑高雅、庄严质朴的气概，而且表现出极有规律的“和谐、匀称、整齐、凝重、静穆”的形式美，这种具有数学性质的形式美规律在人体构造中更加典型，从而也理所当然地成为古希腊罗马艺术所崇尚的又一个审美意识。同样，文艺复兴艺术家也就理所当然地继承了这一传统的美学思想。去创作他们的绘画、雕塑、建筑和戏剧作品。

色彩意识在文艺复兴艺术中表现得异常强烈，达·芬奇称赞当时的绘画是“色彩的诗”，充分表达出艺术家们对色彩的重视程度。达·芬奇的“簿雾法”、“阴影法”、“远近法”在文艺复兴艺术的作品中都有精采的体现，而且都是通过色块表现出来的。尤其是拉斐尔、乔尔乔内、提香和威尼斯画派的作品，几乎将色彩艺术发展到了登峰造极的境界，成为文艺复兴艺术的一大特色。

科学意识同样贯穿在文艺复兴艺术之中。首先，人文主义精神本身就是一种符合历史发展规律的科学思想，艺术家们不畏刁难和迫害，坚定地反抗封建势力、反抗侵略军的人民并肩战斗，具有追求真理的战斗姿态。而多那泰罗、达·芬奇等许多艺术家亲手解剖尸体的精神更是难能可贵。达·芬奇在笔记中记述：“即使你对这学科有兴趣，你也可能会被那天然的臭气弄得退避三舍，或许会害怕在晚上摆弄这被支解的剥了皮的死尸。……你还可能缺乏耐心而不够勤奋，在这些方面我不曾被贪欲或懒散所阻碍，阻碍我的只是时间不够。”可见，艺术家们的科学精神何等的至诚。达·芬奇长期地观察光线、空气和空间，发明了光影透视法，空气透视法和远近透视法，埃克兄弟勤奋地研究制做出油画剂……因而，科学意识同样是文艺复兴艺术的精神成果。

然而在中国，不断发展的资本主义生产关系始终控制在封建制度的

铁拳之下，明初庞大的船队被成祖朱棣解散了，地主阶级的土地兼并远比工场手工业和商业的发展更为剧烈和集中，顽强的封建势力瓦解了张居正的改革，宦官、阉党一直闹到大明寿终正寝，帝王意志和民心民气的尖锐对立，形成了以物质财富和强权意志为特征的皇家艺术与以寄乐谋生和“士气”精神为代表的民间艺术的分野。这种社会意识上的对立和艺术特征上的分野，使得明代八朝的艺术家们坚强而又无力，愤懑而又隐逸，形成了感情上积极入世，行为上设法避世的矛盾个体，并集中地反映在“文人画”理论中。

“文人画”理论普遍地存在于晚明艺术家的著述和题记中，其基本内容包括艺术标准、创作道路和创作目的等内容。

“文人画”的艺术标准强调“意趣”、“气韵”、“士气”。谢肇淛说：“今人画以意趣为宗”。高濂提出“天趣、人趣、物趣”的区别，认为画得“天趣”为胜。那么，天趣何来呢？“求神似于形似之外，取生意于形似之中。”也就是说“天趣”在于形神兼备，但只能“神在形外”、“形似出生意”，这就片面地将两者割裂开来。顾凝远在《画引》中有“论生拙”一节，他说：“元人用笔生，用意拙，有深义焉。”又说：“生则无莽气故文，所谓文人之笔也；拙则无作气故雅，所谓雅人深致也。”这里，顾凝远概括了“文人画”的两大特征，即“生”“拙”和“文”“雅”。董其昌在《容台集》中又提出了“气韵”之说，并认为“气韵不可学，此生而知之，自然天授。”以“气韵”为宗旨，是中国绘画艺术的最高标准。南朝谢赫在《古画品录》中提出了六条标准，第一条就是“气韵生动”，董其昌自然深知此理。但把“气韵”神秘化、绝对化，则是董氏的“独创”。同时，他又把“士人画”与“画师画”进行了区别。他说：“士人作画，当以草隶奇字之法为之，树如屈铁，山如画沙，绝去甜俗蹊径，乃为士气，不尔，纵俨然及格，已落画师魔界，不复可救药矣。”这里要求“士人画”要有“士气”，与其“气韵”之说互为表里，作为“文人画”的最高准则。

那么，如何实现这些标准呢？一是“自然天授”，二是“师古人”，三是“师造化”，四是“笔理兼得”。董其昌在《容台集》中说：“画家以古人为师，已自上乘，进此以天地为师。”即在学习古人达到“上乘”水平时，就要以“天地为师”了。因此要“读万卷书，行万里路，胸中脱去尘浊，自然丘壑内营，成立郭郭，随手写出，皆为山水传神。”但是，松江派的强大，引起吴派其他势力的不满，双方互相指责，突出了各自的特点。因而，吴派的唐志契在《绘事微言》中认为：“苏州画论理，松江画论笔”，指出各有所长，不分高低。但又深感两者各有缺陷，而不能两全其美。因此慨叹道：“嗟夫！门户一分，点刷各异，自尔标房，各不相入矣。岂知理与笔兼长，则六法兼备，谓之神品；理与笔各尽所长，亦各谓之妙品。若夫理不成理，笔不成笔，品斯下矣，安得互相讥刺耶？”这种“笔理兼得”的辩证理解，既使“文人画”的创作标准变得客观，又使创作道路切实可行，而且也道出了“士气”的核心内容，揭示了“文人画”的内在规律，是中国绘画理论中的一大贡献。但却不占主导地位，而为董其昌的“自然天授”说所笼断，并形成了“南北二宗”说的唯心体系。

董其昌在《画旨》中说：“禅家有南北二宗，唐时始分。画之有南



北二宗，亦唐时分也，但其人非南北耳。北宗则李思训父子着色山水，流传而宋之赵幹、赵伯驹、伯骕、以及马、夏辈。南宗则王摩诘始用渲淡，一变勾斫之法，其传为张璪、荆、关、郭忠恕、董巨、米家父子，以至元之四大家。亦如六祖之后有马驹、云门、临济儿孙之盛，而北宗微矣。”这段话的用意很清楚：第一，古代山水画分为“南北二宗”；第二，划分的依据是唐代禅家的南北二宗；第三，“北宗”山水之始是唐代的李思训和李昭道父子；“南宗”山水的鼻祖是唐代的王维；第四，“北宗”渐弱，南派日盛，兼有“崇南贬北”之意，等等。董其昌人为地将古代画风作硬性规定，人为地将后世画家作硬性划分，人为地将“禅宗”套用在绘画上，这种“天方夜谭”式的理论竟得到了当时画坛的普遍认可，其恶果可想而知，其根源却是不浅。这与董其昌的高官地位、明朝政局的腐败，文人对朝政的失望，以及艺术创作的动机等都有着内在的联系。

在创作目的上，董其昌在《画禅室随笔》中指出：“寄乐书画，自黄公望始开此门庭耳。”实际上，自元代至明代所有的文人艺术家都有“文艺自娱”的倾向，在沈周、文征明、唐寅、仇英、陈淳、徐渭、陈洪绶、董其昌等人看来更是不流俗媚，因而形成了主导“士人”艺术的创作动机。但当祖国危难之时，徐渭便挺身而出，参加抗倭斗争；江山倾复之时，陈洪绶誓死不为侵略者作画，崔子忠自入土室殉节，表现出崇高的爱国主义情操。董其昌也是如此，他身为贵胄，但才高行洁，崔子忠以《洗梧图》敬重之。可见，文人画理论以“南北二宗”说为理论基础，以“士气”为核心，以“寄乐”、“自娱”为创作目的，“以‘气韵’、‘乐趣’为最高标准，以‘笔’、‘理’为两大要素，以‘师古人’和‘师天地’为基本途径，构成了一个既有入世的思想又有出世的行为，既有根深蒂固的宗法意识又有奔涌驰突的民主意识的矛盾的理论体系，这与一往无前的人文精神和科学精神又有不同。

宗法意识表现为封建社会的皇权意识，在社会意识形态中表现为政治伦理主义。在元、明以前的艺术发展史上，它几乎根植在所有的艺术作品之中，在明代八朝的院体画和建筑艺术中居于主宰地位。“院体画”上宗南宋的“刘李马夏”以至大唐的李思训，以“斧劈”、“刮铁”等皴法和“金碧”、“青绿”格式反映山河的壮美，因而具有大气磅礴、富丽堂皇和歌功颂德的意义，所以深受明初帝王的推崇。天坛里的祈年殿堪称是中国全部宗法思想和东方文化的结晶，“阴阳五行”、“君权神授”、“天人合一”、“皇权至上”、“上下有秩”、“三纲五常”等等封建文化的精髓在这里都得到了“和谐形式”的生动体现，简直再也难以复加了。当然，皇权意识也在顽强地支配着其他艺术领域，但却遭遇到士人意识和民主意识同样顽强的抵抗。这是明代八朝艺术在审美意识上同于元代而不同于唐宋、又与文艺复兴艺术有所接近的地方。

“士人”是不太稳定的社会阶层，他们既可为官又可为民，明代商品经济的发达，又使他们可以凭借艺术创造而生存。但是，他们的思想意识也最为复杂，既有“修身”、“治国”、“安邦”、“济世”的宗法思想，又有反抗专制的“清高”、“傲骨”性格，也有颓废、享乐的避世情调，还有与劳动人民相通的某些朴实的品格。因而，在审美意识上形成了“荒寒”和“洒落”、“恣肆”和“泼辣”两种较为突出的审

美追求，其代表首推文人画和草书。沈周、文征明、董其昌，坚决反对院体画的浓丽风格，而将元代“荒寒”、“洒落”、“清苍”的风格奉为至尊，并以禅宗思想来强化这种审美意识；所作山水不求形似，富有元气淋漓，莽莽苍苍，浑然一体的美感，并以“诗文书画”集于一身为天赋；展现出既失意和失望于朝廷，而又才华横溢、寄情笔墨的“淡泊”胸怀和坚毅的“士气”。徐渭的书法和水墨大写意花鸟，则是笔墨恣肆如狂风骤雨、虎啸猿啼，痛苦的人生经历和强烈的反抗精神如同岩浆喷放而出，其笔墨、剧作实则是发自灵魂深处的怒吼。戏曲中的“士人”意识也是执着地表现在具有反抗奸党专权和贪官污吏的清正官员形象上。这样，“恣肆”、“泼辣”的风格和“荒寒”、“洒落”的风格也就成为士人艺术的两大审美倾向和伦理精神。当然，“清玩”、“颓废”的情调也有一定的比重。

民主意识在明代八朝艺术的审美思想中日益鲜明起来，特别在“士人”艺术和民间艺术中尤为强烈。诚然，其中也渗透着浓重的宗法意识。但民间绘画、民间雕塑、民间戏剧中拥有大量的揭露封建专制、反抗阶级压迫、反抗宗法婚姻、争取人身自由、歌颂为民除害、抗击外族侵略等众多的艺术形象，并且极大地影响了士人艺术，出现了《西厢记》板画、《水浒传》板画等闪耀着民主思想光辉的艺术作品。至于文征明的“三不卖”态度，则旗帜鲜明地将矛头对准了封建藩王、宦官和外国人，但对国内的客商和平良又以礼相待，这不仅是一种典型的“士人”精神，而且也具有民主思想的色彩。异军突起的惠山泥塑和木刻板画，根本不在乎宗法思想的轻重，而是根据民间的喜闻乐见而塑造出“大阿福”和“水浒叶子”的艺术典型，虽然它们与富丽堂皇的祈年殿相比显得异常渺小，但在民主意识的觉醒和艺术精神的体现上，它们可能就不是渺小的了。这或许是明代八朝艺术最有历史意义的深层变化之一。

概要而言，文艺复兴艺术以爱憎分明的人文主义精神和科学求实的精神，确立了“模仿自然”与“和谐形式”的审美理想和创作意识，用忠实于15世纪中叶至16世纪社会裂变的“写实”艺术战胜了宗教艺术的笼断，涌现出达·芬奇、莎士比亚那样的艺术“巨人”和《蒙娜丽莎》、《最后的审判》、《大卫》、《摩西》、《哈姆雷特》那样的鼎世之作，成为资本主义意识形态之中强劲有力的精神武器，这无疑是文艺复兴艺术的价值取向和价值所在。当然，其中也包含着享乐主义的成分，这也是文艺复兴艺术的价值取向之一。

概要而言，明代八朝艺术以其固有的宗法思想为机轴，以明代社会错综复杂的社会关系为母体，以相互冲突的宗法意识、士人意识、民主意识构成审美意识的矛盾体，以“写意”和“浓缩”的手法来表现“士人”精神、民主精神和皇权意志，在外侮内患和愤懑民情的激荡之中，艰难地延续了中国古代的封建艺术，难得的艺术人才如沈周、文征明、徐渭、董其昌的痛苦士气和民主精神，艺术地再现为“荒寒”、“洒落”和“恣肆”、“泼辣”的民主性格，深为后人肃然起敬。但作为封建社会末期社会意识形态的组成部分，其意义和作用应有两端：一是“寄乐”、“反抗”的社会观和生活观，艺术地闪耀着时代精神；二是平庸和低谷之中的艺术探索和艺术素养，也显得倍加珍异。这就形成了明代八朝艺术的基本价值结构。

比较而言，文艺复兴艺术大胆创新，巨人辈出，杰作如林，较好地体现了内容和形式的统一、思想性和艺术性的统一，达到了人类艺术史上罕见的高度，正如恩格斯所说：“意大利出现了前所未有的艺术繁荣，这种艺术繁荣好像是古典古代的反照，以后就再也不曾达到了。”相对而言，明代八朝艺术思想矛盾、道路曲折，痛苦、失衡的艺术现象中平庸和珍异各自鲜明，既有沉浮危机，又在期盼着时代的转机，正如鲁迅先生所说：“我以为宋末以后，除了山水画，实在没有什么绘画，山水画的发展这也到了绝顶，后人无以胜之。即使使用了别的手法和工具，虽然可以见得新颖，却难于更加伟大，因为一方面也被题材限制了。”而题材的突破在民间，所以明代八朝的版画、戏剧，工艺美术才有着“非常体面的历史。”

但是，由于文艺复兴艺术的崛起和明代八朝艺术的沉浮，中国传统文化的强大优势开始落后于西方文化的反差已经充分地显露出来，并且日益加剧，直至 20 世纪中叶才得转机。这是世界近代前期艺术史诉诸我们的一个最集中最强烈最深刻的印象。

