

## 关于米开兰哲罗的评价问题

米开兰哲罗<sup>①</sup>(以下简称米氏)是意大利文艺复兴盛期的天才艺术家之一。他和芬奇(1452—1519)、拉飞尔(1482—1520)被称为文艺复兴的“三大画杰”。虽然芬奇的成就是多方面的。米氏在雕刻、绘画、建筑方面都有高度的成就;同时他是诗人兼军事工程师。但米氏本人毕生以雕刻家自命。

米氏一生(1475—1564)除了为他的家乡佛罗伦斯政府——在当时是独立的城市国家之一,现在是意大利的一个城市——和佛罗伦斯大资产阶级的代表美第齐家族服务外;从1505年开始一直到他去世前的60年间主要为七个教皇服务,创作了不少作品。由于他的寿命长——他比芬奇和拉飞尔几乎多活了半个世纪——到了晚年他被人们推崇为文艺复兴盛期仅存的元老,在欧洲艺术界中声名和权威凌驾任何人之上。

关于米氏的评价问题不是今天才被提出来的。在米氏晚年这个问题已经被提出来而且下了结论。米氏的门人瓦萨里于1550年出版的著作《名画家,雕刻家,建筑师传记》可以代表当时人对米氏的看法。从16世纪60年代一直到17世纪,米氏的权威从来没有动摇过,他的创作被认为是欧洲艺术最伟大最崇高的代表。但自从波龙那派的折衷主义兴起之后,拉飞尔的地位逐渐上升;终于成为古典主义与学院主义的偶像,影响之在遍及18、19世纪的欧洲各国。与此同时威尼斯派油画传统的地位和影响甚至超过了拉飞尔和米开兰哲罗。到了19世纪,除了个别浪漫主义画家——例如法国的哲里苟——和雕刻家罗丹认真地学习米氏遗产的精神实质外,米氏的影响还是不大的。19世纪80年代以后的西欧艺术逐渐堕落为形式主义,因而形式主义者对意大利文艺复兴的遗产采取虚无主义甚至取消主义的态度,但是,与此同时,米氏的遗产却被一些美术史家重视起来。20年以来他们将进行研究的成果和资料大批积累起来,直到现在这项工作还远未完成。

我们过去对米氏的研究工作介绍得很少:解放前出版过法国文学家罗曼罗兰的《弥盖朗琪罗传》(傅雷译),解放后出版苏联美术史家古贝尔的《米开兰哲罗》(倪焕之、赵琦译),如此而已。

现在只想把米氏门人瓦萨里的著作略加介绍,并着重地对罗曼罗兰及古贝尔二人的著作提出个人的初步意见,作为今后进一步深入研究米氏的生平并如何正确评价其创作的开始。希望引起大家对研究米氏遗产的兴趣。

一、乔治·瓦萨里(1511—1574)生于意大利阿来佐城(Arezzo)。早年随画家古列莫·达·玛西拉(Guglielmo da Marcilla)学画,并随人文主义者诗人波拉斯特拉(G. Pollastra)学文学。后来在佛罗伦斯随米开兰哲罗学艺。回阿来佐城后曾当过手饰匠。红衣主教伊波利多(Ippolito de Medici)看重了他的才能,带他到罗马学习。从此他终身为美第齐家族服务,在佛罗伦斯从事建筑设计及绘画创作。他的建筑成就较高独创性。作为画家他是个风格主

<sup>①</sup> 通常译作米开朗基罗,为保持本文原貌,对译名均未作改动(编者注)。

义者。他的重要贡献是他的著作《名画家,雕刻家,建筑师传记》。意大利文初版 1550 年,修订版 1568 年。G. du C. de Vere 的英译本 1912 年(以下简称《传记》)。

这部书是研究文艺复兴意大利艺术家的重要著作,内容包括 14、15、16 世纪意大利艺术家 70 人的传记,约 200 万言。此书的特点是材料丰富,有闻必录,因而有一定的资料价值。虽然某些资料有错误,经过多年来许多研究家的考证大多得到了纠正。

瓦萨里写这部书的指导思想是站在佛罗伦斯派的立场来评介三百年来意大利艺术家的艺术成就,同时也是为意大利文艺复兴艺术作宣传的。他认为三百年的意大利艺术史就是意大利艺术向古代艺术和大自然竞赛并且取得胜利的历史。14 世纪是准备时期,是研究自然的开始。16 世纪(他称之为“现代风格”)是成熟取得胜利的时期。在 16 世纪,他推崇芬奇、拉飞尔及米氏三人,而认为米氏是最伟大的艺术家。

瓦萨里在《传记》第三部的序言中说米氏不仅超过了所有的现代人,超过了古代的艺术,而且超过了大自然。说米氏不但是三种艺术——建筑、雕刻、绘画——的权威,米氏的作品是“绝对的完美”,而且是三种艺术的“最后的形式”。因此瓦萨里在“米氏传”中说米氏是上帝派下来的天使,称他为神圣的米开兰哲罗。不但把他的事业英雄化,甚至生活琐事(例如不脱靴睡觉)以及缺点错误也认为是正当的。

瓦萨里最大的错误在于否定了文艺复兴时代现实主义的基本原则——以自然为师。由于他盲目崇拜米氏,他主张只要学习前人的风格,尤其是米氏的风格就可以不必研究自然。他狂妄地说:“由于前人不断的努力,不但绘画达到这样的完美,而且使得现在学画的人这样容易掌握素描、构图和着色,以至前人需要六年完成一张画,现代画家一年就可以完成六张!而且我们的画比前人完美得多!我可以充满信心地拿别人和我自己的经验来证明”。其实他是重量不重质,他的风格主义理论不知道害了多少人!

他宣传资产阶级艺术至上论,尤其过分夸大了艺术家的作用。他说天才艺术家是神圣不可侵犯的。教皇得到这个天才是教皇的幸运,应该感谢上帝。群众也欠了他一笔债;因为他为“盲目的群众”指出了这个事实:天才艺术家的才能可以达到这样高的成就!

二、罗曼罗兰著《弥盖朗琪罗传》(傅雷译,1934 年商务印书馆出版)。

《弥盖朗琪罗传》是法国文学家罗曼罗兰所著三大传记之一,完成于 1906 年(《贝多芬传》1903 年,《托尔斯泰传》1911 年)。三大传记的写作时间与罗曼罗兰的代表作《约翰·克利斯朵夫》的写作几乎同时。《约翰·克利斯朵夫》从 1958 年以来已经有过正确的批判(参考:《怎样认识〈约翰·克利斯朵夫〉》,作家出版社,1958 年)。《弥盖朗琪罗传》虽然不是研究米氏遗产的重要文献,在我国的影响远不及《约翰·克利斯朵夫》;但毕竟是解放前出版的唯一有关米氏的书。现在不打算作全面的批判,只是提出几个问题来作初步探讨。

首先,作者写“米氏传”不是从美术史家的角度来提出任务的;书中不直接评介米氏的作品。作者也不是从历史学家的角度来阐述或考证米氏的家世及经历的。作者是从文学家的角度;用抒情的手法把米氏生命中一些使作者特别敬仰的特征加以艺术夸张;把资产阶级上升时期的天才艺术家描绘成改革社会的英雄;企图说明作者当时的思想;改革社会要从改革风俗道德入手,而改革风俗道德是文学艺术的责任。

和《约翰·克利斯朵夫》一样,三大传记对于当时西欧知识分子可能起了一些积极作用,但对于我国的知识界情况就不同了。由于我国知识界对米氏的生平事迹及艺术作品不熟

悉,读了这本书——解放前唯一有关米氏的书——只能引起思想混乱。现在举几个例来看:

1. 罗曼罗兰把米氏一生概括为“神圣的痛苦的生涯”。在这个“神圣的痛苦的生涯”中划分为“战斗”与“舍弃”两个阶段。他企图说明米氏在 1534 以前是坚持人文主义和爱国主义的原则并为这些原则“孤军奋斗”的。但在 1529 年佛罗伦斯共和国毁灭之后,米氏对人文主义的原则失去了信心。由于 1534 年受了维多利亚、高龙娜的启发,参加了以波尔(Pole)主教为首的宗教改革团体 Spirituali,他放弃了人文主义的原则,加强了对宗教的信心。从此他转变为基督教的悲观主义者,成为一个纯粹的天主教艺术家。

罗曼罗兰指出了基督教和人文主义在米氏思想中的矛盾是正确的。但罗曼罗兰把矛盾过分抽象化简单化了。假若我们把米氏的生平、他的作品和他所处的时代联系起来看,矛盾是复杂的、具体的:

首先,人文主义的概念对米氏来说包含着两个既有联系又有矛盾的内容:那就是人文主义的理想——相信人的才能智慧,人的独造力,人体美,人间天堂,和人文主义发展到 16 世纪的意大利现实——极端的个人主义,统治阶级的道德败坏:荒淫无耻,意大利的经济衰退和丧失自由。同样基督教这个概念对于米氏这个天主教徒也有着两个既有联系又有矛盾的内容:原始基督教的理想——体现在圣经中或体现在萨凡拿洛拉的说教中,和以罗马天主教会为代表的基督教的现实——为托马斯、孟采尔或马丁路德所反对的,但也就是米氏为之鞠躬尽瘁的天主教会。同时罗马天主教会和人文主义又有着千丝万缕的联系,使得问题更复杂化了。再则这种复杂深刻的矛盾是贯串在米氏的一生中的(也充分体现在他的创作中);而不能把它机械地分成两个阶段。我们只能说在 1527 年以前,人文主义的理想占了上峰,但基督教与异教的矛盾并未得到统一;而在 1527 以后由于理想与现实的矛盾尖锐化,原始基督教的理想与人文主义的理想之间的矛盾才充分暴露出来。但原始基督教的理想与反宗教改革的现实也是无法统一的。因此米氏一生痛苦的根源并非如罗曼罗兰所说是由于他的天才,更不是由于遗传,而是由于理想与现实的矛盾得不到统一。他的悲剧就在于此,他的伟大亦在于此。由此可见维多利亚、高龙娜的作用不是主要的了。

2. 罗曼罗兰对米氏的政治品质的评价也有问题。米氏怕死,怕政治斗争,曾经两次在紧要关头临阵脱逃:第一次在 1494 年,米氏 19 岁,那时正当法国侵略军迫境,美第齐家族被逐,佛罗伦斯共和国即将胜利之前夕。拥护共和政体的米氏害怕祸事临头,吓得逃跑到波龙那并远走威尼斯。1495 年底,共和国成立后他才转回家乡。第二次在 1527 年佛罗伦斯共和派再次起义,驱逐了美第齐家族。1529 年当美第齐家族的代表人物教皇克来门七世与帝国军队勾结进攻佛罗伦斯共和国的危急关头,米氏被任为军事工程总监,同时任军事委员会(九人)委员,负有重责。但由于他害怕总司令麻拉台司达(Malatesta)加害于他,吓得携巨款私逃出城,远走威尼斯,甚至想到法国去!后来佛罗伦斯当局下令警告限时回城,否则以叛国论罪;并且派人送居留证及米氏友人帕拉(Battista della Palla)的劝告信给他,他才回城。回来之后麻拉台司达并未加害于他,虽然麻拉台司达终于当了叛徒,投降了敌人。城破之后,米氏对杀害了他的朋友起义志士帕拉,教皇克来门七世的代理人瓦罗利 Valori 大拍其马屁,还雕刻了一座阿波罗像送给他!

罗曼罗兰对这种可耻行为只归咎于米氏“缺乏意志,赋性怯懦”,采取了怜悯的态度。这与罗曼罗兰在《贝多芬传》“序言”中所说“我所称的英雄人物仅仅是那些有高尚道德的人”岂

不自相矛盾？

3. 对米氏的恋爱观，罗曼罗兰的论点也是有问题的。罗曼罗兰认为米氏热恋青年美貌的男贵族加伐丽丽以及其他美少年四人是“最纯洁的爱情”，而且认为“不是为一般普通的思想所能理解的‘柏拉图式的恋爱观’”。我认为同性爱是一种不正常的，不健康的恋爱观。只有在奴隶社会、封建社会及资产阶级社会才被认为是“合法”的。

米氏早年在美第齐家当食客时，曾在罗伦索、美第齐所办的柏拉图学院学习，受了人文主义者费岂诺(Ficino)的新柏拉图主义的思想影响，接受了希腊唯心主义哲学家柏拉图等的荒谬理论，认为具有高尚思想和坚强行为的人(指男人)是和恋爱女子不相称的！只有和男子谈恋爱才高尚！我不打算推测这种理论对米氏的私生活起了什么作用，也不打算对米氏和五个美少年的关系进行调查研究。我只想说明我不同意罗曼罗兰的论点而已。

4. 罗曼罗兰在“米氏传”中巧妙地宣传了资产阶级的反动理论：艺术至上论和艺术家的神圣不可侵犯论。他认为艺术家是人类文化的殉难者，是精神上的贵族，是“崇高的山峰”！他把天才说成是一种神秘的力量，是一个征服者投入他的怀中而把他制服了；因而使得他的意志无法控制，只好在癫狂状态中过生活！因此天才都是孤独的！联系到米氏个人来说，只有到了晚年，当他“威临”着他的时代，他从高处看人，人们从低处看他的时候，他才稍微镇静一些。罗曼罗兰在“米氏传”结尾时甚至于说“我不说普通人类都能在高峰上生存，但一年一度他们应去顶礼。在那里他们可以变换一下肺中的呼吸与脉管中的血流，在那里他们将感到更接近永恒，以后他们再回到人生的广源，心中充满了日常战斗的勇气。”艺术家和他的创作是应该起作用的，但把这种作用夸大到这样的不可思议的地步，显然是完全错误的。

三、苏联古贝尔著《米开兰哲罗》(倪焕之、赵琦合译，1957年朝花出版社出版)。

苏联美术史家古贝尔的著作是用工人阶级的立场观点来评介米氏的遗产的。他对近几十年来欧洲资产阶级美术史家的研究材料非常熟悉，他又能运用正确历史观点来批判利用这些材料。他对米氏创作的分析是深入具体而又明确易懂，因而此书的译成中文对于认识米氏遗产有重要意义。

但古贝尔对米氏的评价也存在着一种偏向：就是只说好的，不说坏的，只说优点不说缺点。现在举几个例子来看看：

1. 第2页，说米氏“整个生命，整个创作活动都放在歌颂英雄人物上”。我们只能说在米氏的重要作品中(如《大卫》、《布鲁特斯胸像》、《西斯庭礼拜堂拱顶壁画》)体现了或创造了战斗人物的艺术形象，而不能说他的整个生命整个创作活动都是如此。因为既然从他的“整个创作活动”来说，那就应该包括他的雕刻、绘画和素描(且不谈他的诗作)，而他的雕刻、绘画和素描不是都放在歌颂“建立辉煌功业的强有力的人的理想”上面的，例如在他的雕刻作品中，《酒神巴库斯》、《基督立像》、《阿波罗雕像》以及1551年以后作的三个《哀悼基督》就并非如此。《酒神巴库斯》描写了酒醉后的精神状态，《基督立像》的价值在于解剖学的完整。《阿波罗》在表现动态上比《大卫》有些进展，但人物形象的不男不女，造型不肯定，可能反映了作者当时的内心不安。至于1551年以后做的三个《哀悼基督》，显然可以看出作者的意图不在表现“人体美”，因此更谈不上歌颂英雄了。

在他的素描中，我们不谈他的速写、习作以及不完整的草图，我们只举出他赠送给加伐丽丽以及为维多利亚、高龙娜画的几张有名的素描创作来考查一下就明确了：

①《射石柱神(Herm)的弓箭手》(1530)。〔英国温索宫皇家图书馆藏〕

在盾牌保护下的石柱神(Herm)象征灵魂,作射箭姿式的裸体青年象征一切激情。米氏的诗 119 首中有这样的词句:

灵魂,当它到达彼岸时,  
是抵抗一切  
热烈的爱情之箭的盾牌。

②《地神之子太图斯(Titys)》(1532)。〔英国温索宫皇家图书馆藏〕

地神之子太图斯热恋日神阿波罗和猪神迪亚娜的母亲拉多娜,拉多娜盛怒之余令她的儿女杀死太图斯。死后令神鸢吃他的肝,作为非法之爱应受的惩罚。这张画是送给加伐丽丽的。

③《十字架上的耶稣》(1540—41)。〔大英博物馆藏〕

这张画是送给高龙娜的,体现了改革宗教团体 Spintuali 的宗教理论。米氏的一首诗同样地说明了他那时的宗教热情:

灵魂在绘画和雕刻中得不到安宁,  
除了上帝之爱,它(灵魂)什么都不予以,  
它(上帝之爱)从十字架上张开手臂向着我们。

以上这些素描创作都是米氏在 1530 年以后的作品,假若把这些作品和他的三座《哀悼基督》以及其他素描(如《复活》)联系起来,我们不难看出异教与基督教两种世界观在他思想中的尖锐矛盾,因而我们不能说在米氏的思想中一点唯心的东西都没有(见古贝尔书 69 页)。

2. 古贝尔在 44 页中说米氏与手工业者和普通劳动者有思想联系是正确的。但作者说米氏的生活“非常俭朴,生活情况几乎是极贫困的”。这是与事实不符的。因为米氏是大富翁。瓦萨里在米氏传记中曾谈到一件有趣的故事可以说明米氏对金钱还是很感兴趣的:1503 年米氏的朋友多尼(Agnolo Doni)请他画“圣家族”,完工后他派佣人送画到多尼家,附一便条,索价 70 金币。多尼只给 40 金币。米氏又派人去说要价 100 金币,“否则把画带回”。多尼答应照第一次价钱付款,但米氏却再派人去要挟非 140 金币不卖。最后多尼只得照付,因为多尼当时需要这张画作为他结婚的摆设。

至于说“他是完全属于另一社会的人,他是手工业者,而不是富人,不是大官,不是主教,这是具有民主情绪的米开兰哲罗的沉默的,但是极露骨的反对贵族化社会的抗议”,也值得商榷。

首先米氏与手工业劳动者和普通劳动者有思想联系是由于他是雕刻家所决定的,由于他是雕刻家,所以他重视体力劳动,经常与劳动者接触,所以他对劳动人民的争取自由有共鸣。但他与 15 世纪的艺人——受行会约束的,出身于劳动人民的手艺人距离毕竟很远。他出身于官僚,他是从行会解放出来的“艺术家”(资产阶级范畴的艺术家)。因此他到了老年更看不起手艺人:1548 年他写信给他的姪儿辽那多说他“从来不是‘开铺子’的画家或雕刻家,为了父兄的荣誉我从来避免这样做。”在另一封给辽那多的信中要他的姪儿在家乡买所房子,“因为在城里有所像样的住宅比在乡下买田产给人的印象要好”,“我们是道地的‘市民’,并且有一个很尊贵的祖先(他错误的相信他出身于贵族)”,要吉士蒙多(Gismond,

他的弟弟)搬回佛罗伦斯来住,免得别人说“我有一个弟弟在牛后边奔波(推车子),使我听了感到耻辱……”手工艺人和“艺术家”两种不同社会地位的矛盾,在米氏思想中还是很尖锐的,这也是他一生痛苦的根源之一。

至于说他家藏万贯而自奉甚俭的原因,可能是多种多样的,但不能说这就是“反对贵族化社会的抗议”,因为从中年起他已享大名,成为贵族社会的宠儿。他的社会地位已经高不可攀,他和红衣主教们平起平坐,他的知心朋友都是显贵人物,法国国王写信给他请他为国工制作一幅画或一座雕像,但他婉言拒绝。他在晚年成为到罗马来的权贵人物的朝拜对象,他的生活也不可能像他青年时代那样俭朴,这也是可以理解的。

3. 古贝尔在81页上说“米开兰哲罗无论在雕刻和绘画方面都具有空前绝后的技术”,并且在一开始和结尾都引用“人们称之为神”,而未加批判。这种绝对化的提法是有问题的。从技法来说,米氏当时见到的希腊雕刻仅限于“劳空”等雕像尚且使得他虚心地学习,假若他见到巴特农神殿破风的雕刻以及拍嘉蒙祭坛的雕刻又将如何呢?至于说到绘画的技法,假若拿他的同时代人提香的油画技法,德国丢勒的版画技法来和米氏的壁画技法比较,只能说各有千秋,不能硬分高下。因此“空前”已经有问题,至于“绝后”则更无从谈起,只不过增加了人们对米氏的盲目崇拜而已。

但是米氏在绘画雕刻中是有独特风格的。现在只谈谈米氏在人物造型上的特点:

①对比运动法(Contraposta)。米氏避免用静止的均衡对称法,喜欢用对比运动来加强人物的强烈动势。例如左臂伸直,右臂弯曲;右臂向上,左臂向下;左腿曲;右腿直或相反;下肢平行,上肢成角;下肢向前,上肢向后,等等。

②蛇形线或S形线(Serpantina)。米氏塑造人体时避免用垂直的轴心线。因为垂直的轴心线使得头胸腹臀下肢形成一个静止状态。他用蛇形线来打破这种静止状态。他把蛇形线和对比运动结合起来,不但加强了人物造型的运动感而且造成浩大的声势。《西斯庭拱顶壁画》中的“先知”和“女巫”就是最好的例。

③令人生畏的夸张手法(Terribilita)。这种手法近似我国雕刻中的金刚怒目,一种表现人物内心力量的夸张手法。(例如《大卫》)但他这种手法与我国的方法又有不同之处:面部表情必须与肌肉紧张的雄伟的身躯和巨大的四肢结合起来,因而形成巨人般的形象(按一般人体比例显得头小身大);即是女性也不例外。因此米氏喜欢塑造男性化的女子。(《利比亚巫女》的素描习作是用男模特儿画的。)

④不强调具体情节的描绘而运用舞蹈艺术中的人体姿式的变化来表现人物的内在活动及精神面貌。这个方法在欧洲造型艺术中是空前的。但与我国京剧中的“亮相”、“起霸”有异曲同工之妙。《西斯庭拱顶壁画》中的20个青年裸体就是典型的例。

以上这些方法的有效运用是与米氏对雕刻的美学理想分不开的:米氏蔑视泥塑,也不喜欢制铜象,他是一个伟大的石刻专家。他对于直接刻石有着丰富的经验,对石刻有独特的美学理想。他认为石头雕刻应该保持石材的特性——单纯有力的几何形体。他主张人物的轮廓应当被制约在石材的体积内。在他构思的时候是和石材的形体紧密联系起来考虑的;无论人物的动态如何紧张,但雕像的轮廓必须约束在石块之内而不考虑用另外一块石头来接臂接腿。他曾说过一座好的石头雕刻应该可以从山上滚下来而不至损坏它的整体,就是这个意思。

### 关于米开兰哲罗的评价问题

由于米氏对石头雕刻有这样严肃的要求,所以在他使用对比运动、蛇形线、舞蹈姿式的时候能在人物造型中保持一定的平衡——强烈动势和安定感的平衡。他最成功的艺术形象(例如《摩西》、《亚当之创造》)有一种巨大的潜在力量的原因在此。

当然,这些方法对米氏来说是作为表现的内容的手段来使用的,但在这些方法中也孕育着危险的因素,尤其是当这些方法被大量运用在绘画创作中的时候。因为雕刻可以不依靠情节来表现主题思想,而绘画——尤其是主题性人物画——是必须依靠一定的情节才能有效的表现主题思想的。米氏用雕刻艺术的表现方法来创作绘画获得高度的成就是必须肯定的。但在米氏的绘画作品中已经有卖弄解剖学知识及透视缩图的能力的倾向。例如在《多尼圣家族》一画中母亲接幼儿的姿态过分复杂化;《利比亚巫女》取书的姿式也不够合情合理。《夜》的右臂很吃力地放在左腿上边也不是主题思想所决定的。再则这些方法的过分强调容易变成公式化;而且有人工太过,缺少天真朴素之美的毛病。这些危险因素往往把学习他的人弄得糊涂了。说米氏是风格主义,巴罗克之父当然不对;但米氏风格中的危险因素给后学带来了灾难性的影响也是事实。学生不善于学习,是学生的过错,但老师的影响还是起着很大的作用的,尤其是像米氏这样一位受人膜拜的大师。

[原载《南京师范学院学报》(社会科学),1962年第3期]