

# 世俗·理性·神性

## ——意大利文艺复兴时期裸体艺术的本质

王兴珍

贵州大学美术学院, 贵州 贵阳

收稿日期: 2023年7月2日; 录用日期: 2023年7月23日; 发布日期: 2023年8月3日

### 摘要

裸体在西方艺术史中具有一种本体性的地位, 当裸体作为一定距离之外的对象呈现时, 就成为了逼人正视自身的本质性存在。裸体作为古希腊人颂扬对象, 被赋予积极的内涵; 到了中世纪, 禁欲主义和蒙昧主义一度贬低裸体艺术, 后经乔托对现实主义的探索, 和文艺复兴对古希腊罗马古典文化的研究, 美的裸体艺术重回艺术史, 并将人文主义精神渗透至其中。裸体艺术作为表现人文主义的象征性符号, 成为人们表现自我本真本质的有力的工具。意大利文艺复兴裸体艺术由此具有了三种属性: 世俗、理性、神性。

### 关键词

裸体, 本质, 世俗, 理性, 神性

## Secular, Rational, Divine

### —The Nature of Nude Art in the Italian Renaissance

Xingzhen Wang

College of Fine Arts, Guizhou University, Guiyang Guizhou

Received: Jul. 2<sup>nd</sup>, 2023; accepted: Jul. 23<sup>rd</sup>, 2023; published: Aug. 3<sup>rd</sup>, 2023

### Abstract

The nude has an ontological status in the history of Western art. When presented as an object beyond a certain distance, it becomes an essential presence that forces one to confront himself or herself. As a praised object by the ancient Greeks, the nude was given a positive connotation. In the Middle Ages, asceticism and obscurantism once devalued the nude art. Later through Giotto's exploration about realism and the Renaissance's study about classical culture of ancient Greek

and Roman, the beautiful nude art returned to art history and permeated it with the spirit of humanism. As a symbolic symbol of humanism, nude art became a powerful tool for people to express their true nature. Italian Renaissance nude art thus took on three attributes: secular, rational and divine.

## Keywords

Nudity, Nature, Secular, Rational, Divine

Copyright © 2023 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

## 1. 引言

裸体在西方艺术史中具有一种本体性的地位，当裸体作为一定距离之外的对象呈现时，就成为了逼人正视自身的本质性存在。在裸体艺术中，感性与理性，欲望与精神，现实与艺术都在对立中被一一呈现。裸体的状态被忘却了，情感变得丰盈，这种情感的顶峰状态由裸体呈现出来，供人静观。古希腊是裸体艺术的黄金时期。由于希腊城邦之间经常发生战争，为了让国民有精力参与战争并增加获胜的可能性，希腊人要求有强健体魄的国民。他们认为比例优雅匀称，肢体灵活矫健的人体是神在人间的完美创造。因此，希腊的裸体艺术着重展示人体的线条美、比例美、形态美、和谐美和秩序感。5世纪至14世纪的中世纪是裸体艺术发展的变态期，“纵观中世纪的绘画、雕刻和建筑艺术，除了表现亚当夏娃被逐出伊甸园外，从不表现裸露的人体”[1]。艺术作为表现基督教教义的工具，宣扬禁欲主义和蒙昧主义，把裸体拒之门外。

14世纪至16世纪的意大利文艺复兴是裸体艺术的一个觉醒期。刻板、僵硬的艺术横亘了整个中世纪，直到在14世纪初，乔托站在特定的历史时期，对中世纪后期僵死的拜占庭艺术风格进行激烈的革命，“得天独厚地复活了那奄奄一息的艺术，使之具有称得上完美的艺术”[2]，才将人体从刻板庄严的中世纪艺术中解放出来，使现实照进艺术作品中的身体形象，使其拥有人柔和的线条，真实的情绪和自然本质，为欧洲逐渐兴起的文艺复兴运动注入现实主义和人文主义精神。随着意大利文艺复兴运动的发展，裸体艺术逐渐具有了三种属性：世俗性、理性和神性。

## 2. 世俗精神的呈现

随着古典文化的复兴，人们的自我意识不断觉醒。人们猛烈地反抗着长期逼迫自己的神权，要求人性的异化复归，要求自由抒发自己的情感和欲望。人们的关注点从神转向自身，人像画成了人们表现自我的有力的表达方式。无论艺术风格、艺术类型和艺术媒介如何变化，总以裸体作为试金石，也只有裸体，才能在自然和意识互相结合中，既隐含又激进地介入新的时代，适切地表达人文主义。意大利文艺复兴时期，艺术家们以裸体艺术为利剑，刺向宣扬禁欲主义和蒙昧主义的基督教会，以现实人体为参照，创造出了大量极具世俗性的裸体艺术作品。

意大利雕塑家多纳太罗在1440年创作的《大卫》是文艺复兴时期借鉴了希腊人创立的对称构图方式后，塑造的拥有古典美的裸体雕像的作品。作品中的少年大卫，人体比例和结构符合古典艺术的理想美标准，与现实的少年一般大小，头戴骑士帽，右手握着长剑，左手抵着腰，英姿雄发，姿势放松自然，脚实实在地踩在巨人哥利亚的头颅上，垂眸凝视自己精瘦的少年躯干，面容带笑。这似是少年大卫对自身

美和力量的欣赏，同时也是意大利人对自身的欣赏。大卫弯曲的身体线条，是多纳太罗借自希腊美，但不同于古希腊超时空、理想化、缺少细节的艺术手法，多纳太罗把现实生活中的帽子、长剑、靴子和少年的身体结构都如实表现出来，体现了他对现实的关注。

艺术家们除了再现现实，还表现世俗的爱欲情感。在科勒乔的《丽达与天鹅》中，宙斯化身为洁白的天鹅，依偎在赤裸的丽达双腿之间，右边翅膀兴奋地张开，纤长有力的颈部从丽达丰腴的胸部中间穿过，挑逗亲吻她的脖子。丘比特解开蒙住眼睛的丝带，把丝带放在一旁的石头上，弹奏竖琴，为宙斯助兴。画中的丽达面带微笑，低头看着天鹅，好似被天鹅挑动了情欲，二者亲密无间，就像是男女之间在缱绻缠绵，展现了一幅魅惑的景象。科勒乔还把人世间的风景搬上画布，画上了天堂没有的高大的树木，墨绿的丛林，远处连绵不绝的山，展现了人世间的美丽景色。画家将天神的情爱表现在世俗人间的野外，隐喻又大胆地表现了人世间的情爱与肉欲。

普列汉诺夫在《艺术与社会生活》中所说的：“文艺复兴时代的艺术的全部意义——从美的概念方面看来——就在于基督教和修道院对人的外形的理想逐渐让位给在城市解放运动的条件下产生的世俗理想，而对古代女妖的回忆，促进了这种世俗的理想形成[3]。”被视为爱神与美神以及智慧女神的女妖维纳斯的裸体艺术形象寄予了人们对现世女性美的想象。1486年，波提切利创作《维纳斯的诞生》。在画面中，维纳斯站在金色的海贝上，顺着微波，带着神情羞怯懵懂。两位风神在她的后面吹拂着清风，微风伴着朵朵美丽的鲜花，将维纳斯送到海岸边。季节女神身穿白色花裙，手持明艳的花衣，在岸边迎接维纳斯，准备为她披上。在广阔无边的天空和海洋的映衬下，维纳斯的长发闪耀着金色的光泽；温柔的海风以一种特殊的节奏将头发“梳理”出一种独特的韵律感。维纳斯的身躯修长优美，她那似乎没有重量的双脚创造了一种轻盈的境界，飘飘乎似要羽化而去。她脸上的些许忧愁，为她增添了世俗的色彩。画家将高不可攀的智慧女神维纳斯拉下神坛，描绘为一名凡间娇羞的少女，维纳斯作为人站了起来。艺术家们通过身体的艺术性实践，“从事对自我知识和自我创造的追求，从事对美貌、力量和欢乐的追求，从事将直接经验重构为改善生命的追求”[4]，将文艺复兴时期迸发的世俗审美趣味借着古希腊女神的形象显露出来。

意大利人在文艺复兴初期迫切去除基督教封建道德的藩篱，纵欲，享乐，大胆地、赤裸裸地表露自己的情欲，直面感性肉身本能。这是一种对人的本能、人的美的追求，是对感性自我的复归。虽然过度放纵自己的欲望，带来了男女私通和情杀等道德败坏现象的出现，但是“这个种族无论在体质上或者在精神上也并没有因此而堕落……意大利人，尽管他们过的是一种放纵的生活，仍然在体格上和精神上是欧洲的一个最健康和最有天赋的民族，并且一直以进步的道德保持着这种地位到我们自己这个时代”[5]。意大利人对自身的认识并不停留在肉欲的感官享受，他们认识到人自身无限的潜能以及尊严，对人的认识愈加理性化。

### 3. 理性精神的深入

当古代的文化和制度成为心中理想和伟大的历史记忆时，意大利在思想上就对古代人的推想和怀疑主义十分推崇。随着人文主义思想的深入，自然科学的发展，对自由和必然所做的推想，增强了意大利人的理性思辨能力，他们愈加肯定自身的价值和在宇宙中的主体地位。达·芬奇把艺术视为科学，赋予艺术以理性，认为人体是大自然最奇妙的作品，人体是美中之美，画家应该以人体为绘画的中心。为了确保自己的作品能够更加忠于现实，反映现实，达·芬奇对人体进行了细致研究，做了大量精细的解剖实验，并以图像化的方式记录下人体的骨骼、肌肉和血管构造等，留下了如《孕妇子宫解剖图》和《解剖研究》图等7000多页的解剖手稿，并在《维特鲁威人》中，绘出了完美比例的人体。经验从始至终都是艺术独特的存在因素，在文艺复兴后期，图像已不只被艺术家用来表达直接感官经验，“转而成为科

学和技术经验知识的表达方式之一”[6]。理性精神已深入艺术家们的脑海，图像显现的经验实现了从感性向理性的超越。裸体图像成为文艺复兴艺术家们表现经验、表达理性知识的方式之一。

理性的超越首先体现在对表象和本质的思考。丘比特作为西方神话中的爱神，在古希腊和古罗马艺术中，蒙眼的艺术形象并未出现。古代人对情感的自然流露毫不遮掩，但他们“在行动上所表现的那种勇敢到了我们近代人身上却只能变现在被动(忍受)上”[7]。但在中世纪，丘比特一直被描绘为蒙着双眼的形象。显然，中世纪的丘比特形象并不直接来源于古典形象，而是根据基督教义重构的。中世纪基督教宣扬禁欲主义，蔑视感官之乐，因此将丘比特蒙上了眼睛，寓意避免情欲。在中世纪的写本插画中，“夜”被描绘为戴着遮眼布的女人形象，黑夜看不见，象征着盲目，错误、死亡、命运和无信仰。盲目的丘比特开始与这些消极母题结合在一起，尤其与死亡和命运紧密联系。到了文艺复兴时期，丘比特的大部分形象多被描绘为带翼的稚嫩婴儿，即使在部分艺术作品中，丘比特仍旧被蒙上双眼(如波提切利《春》中的小丘比特)，但已去除了中世纪“盲目”的意味，被赋予了理性的内涵。薄伽丘在《异教诸神谱系》中将丘比特描绘为戴着遮眼布，不看美丑，寓意着真正的爱情不是用眼睛去观察，而是要心去体会。蒙住眼睛才能不被外物所迷惑，才能突破表象到达真理层。

对真理的深入思考被艺术家们表现在裸体艺术中。“现实或思想的辩证，无论如何努力都无法达到的，裸体却可以。马上就可以[8]。”与中世纪将裸体视为欲望、虚荣以及道德沦丧和寡廉鲜耻的寓意所不同，文艺复兴将裸体视为真理的象征。因为在神的眼里，一切都是赤裸而无须隐瞒的。在提香的作品《圣爱与俗爱》中，左边的女子头戴花环，穿着色泽亮丽的衣袍，饰着黄金宝石腰带，右手拿着一小束花放在左膝上，左手搭在泉池台上的篮子上脚踩地面，斜倚着泉池，望向远方。而右边的女子，赤身裸体，手臂上赤红艳丽的布匹反衬女子美好的身体，无拘无束地坐在台上晃荡着脚，看着左边的女子。两位女子，一凡一神，左边是凡间女子，寓意着世俗之美。右边的女子是裸体的维纳斯女神，没有多余的修饰，以朴素的裸体表露纯粹的真正本质，象征永恒之美。当与衣着严密的形象相对照时，裸体被理解为与人工修饰相对立的自然之美，成为一般哲学意义上的“真理”象征。画中两个女性的对比，体现了辩证的理智思考。

波提切利在油画作品《阿佩莱斯的诽谤》中直接地表现了“裸体真理”。在一个金碧辉煌大厅内，画面的中间有三个着裙女性正把一个赤裸的男人拖往国王面前。她们的右边是一个穿着黑衣的男人，这个人“是‘诽谤’，正理直气壮地用手指着坐在宝座上的国王，向国王进献谗言。”“无辜”的裸体男人孤立无援，浑身瘫软，只能手掌合十，祈求真理降临，让他免受诽谤。在国王左右的两个女子，争相在国王耳边诉说谎言。国王长着两只驴耳朵，寓意着 he 像驴一样愚蠢，容易听信谗言，画面的左边站着一个被黑色长袍包裹的男人，他是“悔罪”，正望向站在他后面的裸体女神，那就是“真理”。他希望“真理”女神可以站出来拯救被陷害的“无辜”男人。但是真理的右脚并没有踩实地面，身体不稳地斜站着，用手指着上天，好像在说：真理由上帝决定。在画中，真理和无辜者以裸体形象出现，施害者则包裹着华丽的衣袍，这寓意着人们常常被华丽的表象所迷惑，而往往忽视朴素的真理。虽然画家最后将真理的归属指向上帝，但亦体现了透过现象看本质的真理性追求，表达了理性的思考。

文艺复兴人文主义者对基督教会的怀疑打破了封建基督教会对思想和知识的禁锢，人们除了关注世俗，还对自身进行理智思考，发展自然科学，追求真理。怀疑主义导致了理性化、科学化的艺术实践，但“怀疑主义在理性本质方面绝非与宗教信仰相矛盾”[9]，艺术家们将目光投向宗教神性追求。

#### 4. 神性的终极追求

文艺复兴时期，美第奇家族的菲奇诺在佛罗伦萨的柏拉图学院复兴古典文化，将柏拉图学说和一些新柏拉图主义者的著作翻译成拉丁文，新柏拉图主义得到复兴，所宣扬的形而上的、永恒的、神性的美

的追求，在文艺复兴时期获得新的发展，并对当时的艺术家们产生了巨大的影响。“佛罗伦萨的新柏拉图主义在本质上是一种博采众长，融会贯通的综合哲学。在这哲学思想中，人所具有的中心地位因一种极大的自由而变得更为完整，大写的人在某种程度上统治着时间和空间”[10]。人性、身体的完美，成了这个伟大时代艺术追求的目标。意大利文艺复兴时期的画家“创造了一个独一无二的民族，一批庄严健美，生活高尚的人体，令人想到更豪迈，更强壮，更安静，更活跃，总之是更完全的人类。就是这个种族，加上希腊雕塑家创造的儿女，在别的国家，在法国，西班牙，法兰德斯，产生出一批理想的形体，仿佛向自然界指出它应该怎样造人而没有造出来”[11]，艺术家们试图通过人体来表达对身形的追求。

米开朗琪罗是文艺复兴时期受新柏拉图主义影响较多的艺术家，他把艺术视为同上帝的创造一样神圣的个人创造，赋予艺术以力量和激情，在捕捉的艺术瞬间中展示永恒的美。在雕塑《哀悼基督》中，已经死去的基督肋下有一道伤痕，脸上不带痛苦地横躺在圣母玛丽亚的膝上。他的头和四肢无力地垂下，身体细长，瘦弱，腰部自然弯曲，表现出死亡的虚弱和无力。年轻的圣母身着宽大的斗篷和长袍，将基督横抱在她的双膝上，为了使受伤的儿子躺得更舒服些，她用胳膊托起基督的头。看着受伤的儿子，圣母的左手似乎不知道要做什么，不知道放在什么位置为好，体现了母亲对牺牲的儿子手足无措的复杂心理。牺牲的基督展现了大无私的神性之美，悲伤的圣母展现了人间母亲的慈爱和悲伤。这幅作品，体现了神性和人性的统一。

米开朗琪罗创作了英雄大卫雕像。不同于多纳太罗创造的胜利后充满喜悦的少年《大卫》，米开朗琪罗的《大卫》是一个强壮的成年男性形象，塑造了一个准备迎接战斗青年，他身上的肌肉有力地蓬起，自信地站着，表情严肃认真，正侧头怒视进攻的敌人，似是已经准备好随时爆发，将敌人打败，身上的每一块肌肉都表现出来了内心的紧张与激动，沉静的姿态中张扬着激情和动力。他的头向左转，眼睛看向左前方，与身体之间的方向差形成了一种拉力，使雕像产生了一股蓬勃的力量感。大卫双眼凝视远方，眉头紧蹙，以高度的警觉迎击对面的敌人。

大卫的雕像高达3.96米，是成年男性身高的2倍左右。米开朗琪罗塑造这样的高大威猛的巨人英雄形象，为佛罗伦萨人增添了无限的勇气和信心，使他们相信自己能像大卫一样保卫国家，做出非凡的成就。“人的完美的追求，从又一个侧面得以实现[12]。”人们注视自己身上的无限潜能，把对人自身的认识放大到对神的描绘，通过对神、对英雄的描绘，抒发崇高的理想，把人的本质力量对象化、神性化。

在雕塑《被缚的奴隶》中，一个健壮的身躯被束缚在绳索之中，姿势扭曲，被折磨得几近昏死，但他仍以最后一点力量支撑着生命，右手抚摸伤口，以减轻痛苦。他的头无力地后仰，但竭尽可能地抬起头，使自己少遭受些痛苦，但从松软的身体看来，已经无济于事。透过裸体出现的，乃是本质。在这一雕塑中，奴隶的面部并不极度痛苦，反而很安详，好似在欣慰自己的灵魂终于逃脱遭受痛苦的身躯，得到了解脱，灵魂终于向上帝飞去。这是一种柏拉图式的表现：灵魂挣脱了身躯的束缚，获得了永恒，体现了对现实美的超越，对神性美的追求。

文艺复兴时期的人文主义以人文本，反对封建教会，走向世俗。但所谓欧洲文化的世俗化并不意味着“欧洲精神的世俗化”<sup>1</sup>，即基督教观念对欧洲思想家的重要性并非越来越弱。“事实上，被看作是基督教概念和基督教真理的东西在文艺复兴哲学中是继续占统治地位的，就像他们过去在中世纪哲学中占统治地位一样[13]。”哈伊曾指出：“这几个世纪中知识领域里最明显的特征……是他本质上既是‘世俗的’，又是‘天主教的’[14]。”布克哈特也指出：“一个奇怪的事实是，这个新文化的某些最热心的提倡者是最虔诚地敬上帝的人乃至是禁欲主义者[5]。”换句话说，文艺复兴的人文主义者提倡人性但又不忽视神性，他们以《圣经》为权威从而与上帝沟通，拒绝承认人与上帝之间的中介的人，渴望与所信仰

<sup>1</sup>源于英国基督教史学家威廉·欧文·查德威克(William Owen Chadwick)的专著：《19世纪欧洲精神的世俗化》(The Secularization of the European Mind in the Nineteenth Century, New York: Cambridge University Press, 1976)。

的上帝发生神交，神在文艺复兴时期仍然是人心目中认识真理性的前提和最后的确证力量。因此，神性之美理所当然地成为意大利文艺复兴时期艺术家们进行艺术创造的终极追求。

## 5. 结语

身体本身具有一种隐喻性，即以身体为中心去认知世界，通过身体去思想世界。当伊甸园中的亚当和夏娃被蛇诱惑吃下代表智慧的苹果后，产生了道德羞耻的观念，当下的反应就是为自己赤身裸体而感到羞愧，赶紧用树叶遮住自己的身体。这一故事隐喻的是：所有的文化都是围绕身体而产生的。文艺复兴是一种自我了解，不断充实的现象，通过裸体艺术表现对世界和自我的思考则是文艺复兴时期艺术家们对意大利文艺复兴文化的塑造。图像是抹灭不掉的具体符号，裸体艺术始终凝聚着艺术家对时代文化的塑造和认知。

## 参考文献

- [1] 刘人岛. 意大利美术史话[M]. 北京: 人民美术出版社, 1999: 30.
- [2] [意]乔尔乔·瓦萨里. 著名画家、雕塑家、建筑家传[M]. 刘明毅, 译. 北京: 中国人民大学出版社, 2005: 1.
- [3] [俄]普列汉诺夫. 没有地址的信·艺术与社会生活[M]. 雪峰, 译. 北京: 人民文学出版社, 1962: 228.
- [4] [美]理查德·舒斯特曼. 哲学实践, 实践主义和哲学生活[M]. 彭锋, 等, 译. 北京: 北京大学出版社, 2002: 203.
- [5] [瑞士]雅各布·布克哈特. 意大利文艺复兴时期的文化[M]. 何新, 译. 北京: 商务印书馆, 1979: 431, 490.
- [6] 孙晓霞. 艺术介入科学: 文艺复兴时期知识图像化的学科启示[J]. 贵州大学学报(艺术版), 2021, 35(3): 24-32.
- [7] [德]莱辛. 拉奥孔[M]. 朱光潜, 译. 北京: 人民文学出版社, 1979: 8.
- [8] [法]弗朗索瓦·于连. 本质或裸体[M]. 林志明, 张婉真, 译. 天津: 百花文艺出版社, 2007: 12.
- [9] [美]保罗·奥斯卡·克里斯特勒. 文艺复兴时期的思想与艺术[M]. 邵宏, 译. 北京: 东方出版社, 2008: 37.
- [10] [法]热拉尔·勒格朗. 文艺复兴时期的艺术[M]. 董强, 等, 译. 长春: 吉林美术出版社, 2002: 前言 10.
- [11] [法]丹纳. 艺术哲学[M]. 傅雷, 译. 北京: 人民文学出版社, 1963: 16.
- [12] 陈醉. 裸体艺术论[M]. 北京: 中国青年出版社, 2011: 156.
- [13] [英]G.H.R. 帕金森. 文艺复兴和 17 世纪理性主义[M]. 田平, 等, 译. 北京: 中国人民大学出版社, 2009: 5.
- [14] [英]丹尼斯·哈伊. 意大利文艺复兴的历史背景[M]. 李玉成, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1988: 36-37.