

中文摘要

在油画艺术领域中，象征是油画的重要表现手段之一，同时具有独特的审美价值，他在不同的时期以绘画作品含义的明确性或含蓄性充当着艺术家与欣赏者进行情感交流的中介，发挥着自身独特的重要作用。意大利文艺复兴时期的绘画作品在一定程度上体现着象征这种艺术表现手段的特殊审美价值。绘画作品中的象征一方面是一个民族、一种文化在艺术发展长河中的积淀，另一方面又包含着艺术家对符号性语言的创造性应用。本文首先对象征与符号的内涵及其在绘画作品中的作用进行了概括性的界定与总结；其次对绘画作品作为一种象征物或符号进行了概说，这对理解象征在绘画艺术领域中何以作为一种艺术表现手段能够被长久的应用有所帮助；作者在文章的第三部分对意大利文艺复兴绘画中的象征与符号进行了比较系统的整理与说明；最后则对象征的审美特征进行了总结。

本文是在总结前人的研究成果的基础之上，尝试对意大利文艺复兴时期象征性绘画作品中的象征因素进行相对系统的总结和分析，希望通过这些总结和分析能够在一定程度上揭示文艺复兴时期绘画作品与古典艺术尤其是中世纪艺术在题材与表现方法方面的区别与联系，以此加深对意大利文艺复兴象征性艺术的理解和认识。

关键词：意大利文艺复兴时期绘画，象征，符号，审美特征，想象

ABSTRACT

Symbolism is an important skill in the field of oil painting and used as a vehicle for communication with viewer by its charm .To be a painting code in Renaissance Italy ,Symbolism is implicit in plenty of painting works .It shows not only Italian artists talent for the creative use of symbol ,but also a nation with considerable culture.

In this thesis, to begin with,I try to define the connotation of symbol and mark and give a general summery of the effects of symbolism on painting works .Moreover, I expound and prove art works is a kind of symbol or mark. It has great help for understanding how symbol works as a technique in the world of art .The third parts of the thesis concretely explain the symbol and mark of painting in Renaissance Italy through numbers of examples of works. At last, I sum up the aesthetic characters of symbolism.

On the basis of former research of symbol and marks, I try to make a relatively systemic and concrete analysis of symbols in painting works in renaissance Italy. By finish this paper, I hope I could have further understanding of art in Renaissance Italy.

KEY WORDS: Painting in Renaissance Italy, Symbol, Marks, Aesthetic Characters, Imagine

引 言

象征主义绘画是十九世纪末至二十世纪初西方视觉艺术领域一场很有影响力的艺术思潮，象征主义艺术家背弃对现实的直接再现，偏爱对现实的多方面综合，旨在通过多义的，但却是强有力的象征来暗示各种思想观念。虽然象征主义绘画提倡的创作方法与理论在十九世纪末才成为绘画领域更为自觉的创作原则，然而象征作为绘画艺术的一种艺术表现方法或表现手段在绘画艺术发展的历史过程中却始终充当着重要的角色。象征作为艺术表现手段既体现特定时代、地域、民族的审美倾向与文化内核又体现了艺术创作主体的思想观念和审美追求，同时它又是艺术创作主体与艺术接受者情感、思想交流的中介，在艺术创作与接受过程中都发挥着重要作用。

意大利文艺复兴时期的绘画既有神话和宗教题材也有世俗题材，在各类题材的绘画作品中都经常采用象征手段来传达作品的意义与内涵，笔者认为把握象征这种艺术表现手段的形态与审美价值将有助于艺术工作者更客观更准确的把握文艺复兴时期绘画的艺术特征。同时有利于加深我们对象征这种表现手段的把握和理解。

仅根据作者所掌握的资料，国外关于意大利文艺复兴时期象征性绘画的研究著述主要分为以下几类：一是对象征性绘画作品的题材和象征形象渊源的研究，二是对具体绘画作品象征内涵的阐释，三是对象征作为一种艺术表现手段的哲学根源的研究。国内关于意大利文艺复兴时期象征性绘画的研究著述多是对具体绘画作品象征意义的阐述，也有一些是关于题材来源的研究。本文尝试在前人研究成果的基础之上，对意大利文艺复兴时期象征性绘画中的象征因素作较系统的整理与分析，并通过这些整理和分析揭示象征的审美特征。

一、象征与符号

在汉语语境中，“象征”一词是日常生活当中的常用词，它已被广泛的应用于文学艺术领域。而在西方可以被翻译为象征或符号的词很多，西方学者对象征和符号内涵及外延的界定也不尽相同，我们不打算介入这些争端，所以对本文所使用的象征与符号范畴先做一基本界定。《现代汉语词典》中载“象征”有两个基本含义：一是用

具体事物表现某种特殊意义，如火炬象征光明；二是用来指象征某种特殊意义的具体事物，这两个含义之间即有联系又有区别：这两个含义的共同点既都是一事物与一超出这个事物之外的事物或意义之间的关系。区别在于第一种含义是一种表现意义的表现方法，而后一种含义本身是指具有名词属性的事物，只是它体现出来的不是自身的含义而是其它超出其自身含义的意义。本文中的“象征”基本采用汉语语境中的用法，一方面是指绘画艺术的一种艺术表现方法，另一方面把绘画艺术作品本身作为具有某种特殊意义的象征。“符号”在《现代汉语词典》里的解释一个是记号，标记；一个是佩在身上表明身份的标志。本文中的“符号”是指应用象征表现手段的绘画作品当中具有某种特殊含义的艺术形象，例如十字架象征基督，所以也叫“象征符号”。下面我们将结合意大利文艺复兴时期的绘画作品把与艺术作品有关的象征分为两个层次来考察，第一个层次是作为象征的艺术，第二个层次是作为艺术表现方法的象征；并尝试分析其与中世纪及古典艺术时期象征方法的区别与联系。

二、作为象征的艺术

意大利文艺复兴时期的教堂建筑是基督教信徒与上帝进行对话的特殊场所，早期文艺复兴时期的人们期望在他们的教堂里留下点自己的东西，艺术作品在信徒与上帝

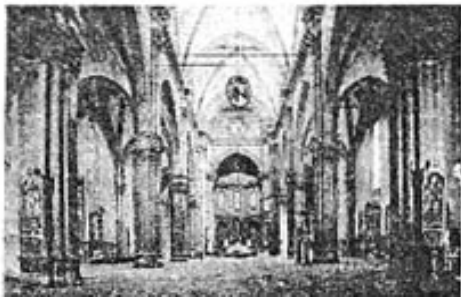


图2 佛罗伦萨大教堂

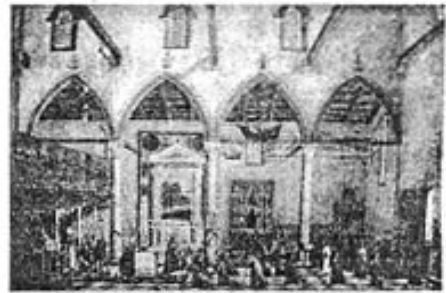


图1《奥托本修道院院长在圣安东尼·迪·卡斯特罗教堂中》
维多利·卡尔帕乔

的“交流”中扮演着重要的角色，一方面作为证明自己曾经与超自然界的神秘力量进行过交流的记录，另一方面作为信徒的祈祷得以实现而感激上帝的恩惠。卡尔帕乔的绘画《奥托本修道院院长在圣安东尼·迪·卡斯特罗教堂中》(如图1)就说明了这点。在画面中我们看到教堂内有许多各式各样的陈设品或物品，很多都是由虔诚的平

民信徒捐赠的。由于祭坛的所有权被有钱人永久的买断所以新旧捐赠物混在一起，经常使一面墙上的装饰品风格各异，在画面中，不同大小的三联或多联画屏占据了右边数前两间侧厅（侧廊）。没有自己祭坛的家庭一般会有钱在中殿拱廊的柱子上挂上幅镶框的薄金属板或瓷片画（如图 2）。另一方面，信徒为了感激上帝使自己祈祷得以实现，也会在教堂内留下象征感谢的祭品。这其中有蜡烛、旗帜、勋章、身体部位的缩小模型、按比例制成的船模等，以此表明接收到了上帝的恩典、治愈疾病及创伤，神奇的介入某事件，免除危险以及保佑新生儿的成功出生等。在某些很有影响的神殿里，朝拜者甚至会留下雕刻或绘制出的他们自己的肖像，这样他们就能永远地存在于教堂中了^[1]。例如在十六世纪，专业的交际花是罗马上流社会必不可少的一部份，如果她们有所谓的“悔过之心”，教会也很乐于接受她们。因此，只要一个富有妓女给教堂支付了足够的金钱，就可以委托画家创作大量抹大拉的玛利亚的题材放在教堂中，以此来象征上帝对她们的不检点的行为的赦免^[2]。（抹大拉的玛丽亚原为一罪恶浪荡的女子，据圣经说她拿着盛香膏的玉瓶，站在耶稣背后，挨着他的脚哭，眼泪湿了耶稣的脚，就用自己的头发擦干，又用嘴亲他的脚，把香膏抹在耶稣的脚上，后得到耶稣的宽恕）。



图三 《阿瑞科利的婴儿》佚名

在文艺复兴时期艺术与奇迹的关系也非常密切，一幅耶稣幼年的雕像（如图 3）被摆放在生重病的孩子床前，人们把许多奇迹班的康复都归功于它，圣骨匣也被带到街上以驱走瘟疫和军事威胁。佛罗伦萨郊外乡村中的圣母像被定时拿进城内控制天气，佛罗伦萨的圣米开朗教堂中的《圣母和幼年耶稣》（如图 4）在出现自然灾害时也会用于使皈依基督教的信徒不被城市中不断出现的洪水淹没^[3]。



图 4 《圣母和幼年耶稣》安德烈亚·迪·西翁

这里可以看出文艺复兴时期在某种特殊场合下，艺术作品本身就被视为一种象征，它作为宗教信徒与神或上帝进行交流的中介。正如帕雷提与拉德克所说：“文艺复兴时期同其他时期一样，艺术也被赋予了超自然的能力^[4]。”不过事实也经常如此，艺术作品因其被使用的场合不同也就具有不同的功能，而特定的功能也决定着它的创作方法和艺术风格。因此叙

事性的作品就比用来朝拜的作品生动的多，哪怕是同一地区同一作者所画。

三、作为艺术表现方法的象征

一幅象征性绘画想要传达的象征内涵或象征意义必然需要画面中形式与内容两方面的协同作用，而艺术作品的内容与形式是由多种因素构成的，所以本文是将艺术作品中的象征因素分为如下几个方面（一）艺术作品中的象征符号（二）形式的象征性（三）光和色彩的象征（四）戏剧性动作的象征性，并结合与古典时期艺术及中世纪艺术的异同来论述。

（一）艺术作品中的象征符号

前文已谈过，本文中所使用的“象征符号”一词是能够用自身来代替或意指其它事物或其它意义的事物，具体在绘画作品中就是出现在作品中的具有某种特殊的象征意义的艺术形象，它是象征性绘画作品中一个极其重要的构成因素。在意大利文艺复兴时期，艺术成为城市、社会机构、宗教习俗以及个人传达有关自己及在世界中地位的观念最主要媒介，其中象征符号是传达这些思想观念的普通手段，城市有自己的守护神，在艺术作品中这个守护神的艺术形象也就是城市的象征，例如威尼斯的守护神圣·马可本人的身份标志是一头雄狮，所以在一些艺术作品中出现狮子时，有时就是威尼斯的象征。同样的情况也发生在佛罗伦萨及锡耶那等城市，他们的守护神分别是圣约翰和圣马利亚。社会上有影响力的家族也往往拥有属于自己的象征符号，这些形象经常被要求绘于画面中以表现个人或家族的丰功伟绩。与此相呼应，象征符号也多出现于绘画艺术作品当中。在绘画作品中十字架象征基督、鸽子象征圣灵、狗象征忠实、貂和百合花都象征纯洁，天平象征法律等。概括的分析我们可以把这些象征符号分为两大类，一类是用一事物象征另一事物，或某一观念；另一类是拟人化的象征符号。

第一类象征符号是物化形态的象征符号。我们以经常出现于绘画作品中的《圣母子》题材为例就可见一斑：在画面中，拿在圣婴手中的苹果，传统上被视为智慧之果，因此象征着圣婴将担负起为人类从“原罪”中赎罪的使命；葡萄象征着圣餐中的红酒，亦即基督为人类赎罪而流的血；一串黑葡萄和一串白葡萄，可能暗示基督伤口流出的血和水，一束五谷与葡萄在一起，象征着圣餐的面包；樱桃被称为“天堂之果”，



图5 《拿石榴圣母》
波提切利

是给予美德的奖赏，故象征“天堂”。石榴是带有多种象征意义的果物，在圣母子题材里多象征着“基督复活”^[6]。（如图5）在古代，石榴是谷物女神刻瑞斯的女儿普洛塞耳皮那的标志。她每年返回大地时就带来了春天的生命，因此它含有“永生”的意义，从基督教的观点来解释即“复活”。这类象征符号在题材方面既有对中世纪绘画象征符号的继承，又有对古典神话传统的挖掘，总体来讲中世纪绘画中的象征符号多是约定俗成的公共象征，含义具有明确性，如十字架是基督的象征，羊羔是顺从的信徒的象征等；而文艺复兴时期的象征符号一方面除了具备这些约定俗成的公共象征以外，同一符号的象征含义多较中世纪时期宽泛，如文艺复兴时期鸽子除象征圣灵或贞节外还用来指维纳斯或淫欲，另一方面出现了与世俗生活密切相关的私人或家族的象征符号。例如保罗·乌切洛为美第奇家族绘制的《罗马诺战役》（如图6），据记载表明其中的一幅做为洛伦佐的房间内，画面左边的人物背后是结有鲜艳橘子的果树，橘子当时被称为“male medical”，即“有药用价值的果实”。美第奇名字中有“医生”的意思，因此他们选择这种水果作为个人或家族的象征^[6]。文艺复兴时期题材的范围和象征含义的广度已经多于中世纪，但是美第奇家族象征符号使用的这种隐喻方法却来自早期基督教墓室艺术。在基督教艺术中，“鱼”很早就作为洗礼的象征，信徒们被叫做“小鱼”，而拉丁文“洗礼盆”其字意即为“鱼池”，还有一种看法，是说将希腊文的“耶稣基督，上帝之子，救世主”的每个词的头一个字母组合起来，即为希腊文的“鱼”字。昂那和弗莱明对基督教早期艺术的这种隐寓方式做出过解释，认为基督教信徒早期受罗马教会的迫害，为了保护信徒免受不必要的伤害便采用了这种方式召集信徒进行集会，但显然基督教以胜利的姿态统治欧洲多年以后，这种方式被文艺复兴时期的艺术家继承并创造性的利用于绘画作品当中了。艺术观念的变化也反映在另一类题材中，中世纪经常用来代表某一信徒或人物的象征图像在文艺复兴时期已逐渐成为信徒或人物的陪衬，这种转变



图6 《罗马诺战役》
保罗·乌切洛

是给予美德的奖赏，故象征“天堂”。石榴是带有多种象征意义的果物，在圣母子题材里多象征着“基督复活”^[6]。（如图5）在古代，石榴是谷物女神刻瑞斯的女儿普洛塞耳皮那的标志。她每年返回大地时就带来了春天的生命，因此它含有“永生”的意义，从基督教的观点来解释即“复活”。这类象征符号在题材方面既有对中世纪绘画象征符号的继承，又有对古典神话传统的挖掘，总体来讲中世纪绘画中的象征符号多是约定俗成的公共象征，含义具有明确性，如十字架是基督的象征，羊羔是顺从的信徒的象征等；而文艺复兴时期的象征符号一方面除了具备这些约定俗成的公共象征以外，同一符号的象征含义多较中世纪时期宽泛，如文艺复兴时期鸽子除象征圣灵或贞节外还用来指维纳斯或淫欲，另一方面出现了与世俗生活密切相关的私人或家族的象征符号。例如保罗·乌切洛为美第奇家族绘制的《罗马诺战役》（如图6），据记载表明其中的一幅做为洛伦佐的房间内，画面左边的人物背后是结有鲜艳橘子的果树，橘子当时被称为“male medical”，即“有药用价值的果实”。美第奇名字中有“医生”的意思，因此他们选择这种水果作为个人或家族的象征^[6]。文艺复兴时期题材的范围和象征含义的广度已经多于中世纪，但是美第奇家族象征符号使用的这种隐喻方法却来自早期基督教墓室艺术。在基督教艺术中，“鱼”很早就作为洗礼的象征，信徒们被叫做“小鱼”，而拉丁文“洗礼盆”其字意即为“鱼池”，还有一种看法，是说将希腊文的“耶稣基督，上帝之子，救世主”的每个词的头一个字母组合起来，即为希腊文的“鱼”字。昂那和弗莱明对基督教早期艺术的这种隐寓方式做出过解释，认为基督教信徒早期受罗马教会的迫害，为了保护信徒免受不必要的伤害便采用了这种方式召集信徒进行集会，但显然基督教以胜利的姿态统治欧洲多年以后，这种方式被文艺复兴时期的艺术家继承并创造性的利用于绘画作品当中了。艺术观念的变化也反映在另一类题材中，中世纪经常用来代表某一信徒或人物的象征图像在文艺复兴时期已逐渐成为信徒或人物的陪衬，这种转变

与对人的价值及人的形象的肯定有密切关系：例如在《四福音书作者》这一题材当中，早期中世纪的基督教艺术采用许多象征性的形象，把四福音书作者画作四个带翼的动物：马太呈人形，马可呈狮子形，路加呈牛形，约翰呈鹰形，到了文意复兴时期，四种单独动物的象征意义已不大采用，而只是把它们作为四福音书作者附带的标志物，以便区分这四个人物。

第二类象征符号是拟人化的象征符号，所谓拟人化的象征符号是指在艺术作品中用人或“神”来代替某种事物、观念或思想。这种拟人化传统至少可以追溯到公元前1世纪希腊化时期的艺术作品，在这时期的雕塑作品《尼罗河》（如图7）中，作者运用寓意和象征的手法，把尼罗河的形象塑造成一个健壮的男子，他斜靠在狮身人



图7 《尼罗河》 公元前一世纪



图8 《宝座上的“正义”及旁边的天使长迈克尔和天使加百利》 杰克贝洛·德尔·非奥瑞

面像上，一手拿着象征丰收的谷物，一手扶着象征大地的树木，16个小孩代表尼罗河泛滥时形成的可供灌溉16条支流，底座正面用浮雕刻出了尼罗河流域的动植物^[7]。这种拟人化传统在基督教统治的几个世纪当中并没有消失，只是表现形式发生了一定变化：形象的动作僵硬了，而且要在画面傍边加入说明文字，以说明画面中的艺术形象。这样画的主要原因是当时认为配上文字的图表和带有标签的形象比观念的纯视觉化身更有效果。如果说意大利文艺复兴时期的多数艺术家是尽力追求艺术形象的现实、生动的，中世纪的绘画作者则大多是尽力拉开艺术形象与真人之间的差距，因为画得越生动越是对上帝的亵渎。我们在15世纪意大利文艺复兴时期的这幅《宝座上的“正义”及旁边的天使长迈克尔和天使加百利》（如图8）中，还能看到类似中世纪的这种加标签式的拟人手法。这幅画是威尼斯地方官员委托杰克贝洛·德尔·非奥瑞为威尼斯总督府中他们的办公室所绘制的，用来鼓励官员精明处事、勤奋工作的作风，“正义”的拟人形象以标准的传统风格姿势坐着，手拿天平和宝剑，类似“法

律”和“权力”的形象，两侧是圣马可/威尼斯之狮，右边的天使加百利持百合花，面朝“正义”做着手势，威尼斯人把正义同圣马利亚的威尼斯自身看成一体；天使的手势提醒我们，传说威尼斯是在天使报喜节创立的，（这个手势经常出现在以《天使报喜》或《受胎告知》（如图9）为题材的绘画作品中，天使加百利来到玛利亚面前，以同样的手势告诉圣母将“受胎怀有儿子”。^[9]）画面通过每个人物旁边的题字，清楚的传达出将威尼斯同正义等同起来的信息。到了文艺复兴时期，艺术家在继续使用这种拟人



图9 《受胎告知》波提切利

手法的同时，一方面开始挖掘写实的表现传统，另一方面又重新恢复了古典神祇的象征作用，通过比较罗马时期与文艺复兴时期处理《四季》的方法可以发现文艺复兴时期艺术家对神话拟人传统的应用。在庞贝古城罗马壁画上，四季是用世俗人物配以能够表示四季特征的事物为象征的。“春季”是一个手拿鲜花的青年妇女，“夏季”是拿着镰刀和谷穗的人物，“秋季”则带有葡萄和葡萄树的叶子，“冬季”的形象是穿着御寒的厚衣服的人物。而到了文艺复兴时期，艺术家则多利用古典神话中诸神的特殊身份来作为事物或概念的拟人的象征形象。文艺复兴艺术家一般用福罗拉或维纳斯代表“春季”。（福罗拉是古代意大利的花神，维纳斯是罗马神祇既希腊神话中的阿弗洛狄德，爱和生育之神）刻瑞斯代表“夏季”（刻瑞斯是希腊神话中的农耕之神，谷物之神，作为土地丰产的象征），用巴克科斯代表“秋季”（巴科斯为酒神，古希腊通过祭祀马克科斯以祈祷丰收），玻瑞阿斯或伏尔甘代表“冬季”（玻瑞阿斯，希神话中的北



图10 《春》波提切利

风神，在寓言中，他是四季中冬天的象征图像，年纪老迈，须发灰白，长有双翼；伏尔甘：希腊和罗马神话中的火神）。佛罗伦萨画家波提切利的《春》（如图10）就采取了这种处理方式，波提切利将维纳斯，福罗拉和克劳瑞丝（克劳瑞丝是希腊神话中的花神，她嫁给了春天催花开放的西风神；罗马称花神为福罗拉）并置于

画面之中。画面的最右边冰冷的蓝色西风神开始拥抱春天的仙女克劳瑞丝，克劳瑞丝口中的藤蔓同她身边福罗拉花神裙子上的花混合到一起，由一支到多支，在这幅画面中，波提切利很有可能用两位花神及西风之神的形象象征了妇女“多产”这一概念，画面中的维纳斯是世俗的维纳斯，并且很有可能已经怀孕，画面的最左侧是墨丘利，传说为活动于天地间英俊而敏锐的使者，是引导死者到达彼岸的灵魂引导者，同时又是“理性”、“雄辩”“学习之神”。在此画中，墨丘利手持两只怪兽曲卷于上的魔杖（墨丘利的常见标志）拨动头上云霓，从理性的云扩展到情感的云霓，这个行为象征了对天上的睿智与美的憧憬。墨丘利的右边是惠美三女神，她们是“优雅与美丽”的拟人形象，在绘画艺术作品中她们经常作为维纳斯的侍女出现在维纳斯身旁。三人组合的形象在不同时代都被寓意式的作品所采用，罗马哲学家塞涅卡（公元前4——公元65）在《论宽仁》一文中把她们描述为含笑的少女，裸体或披薄纱衣，以她们代表恩惠或馈赠的三个方面：“给予”、“接受”与“酬谢”。15世纪佛罗伦萨的人文主义哲学家用她们代表爱情的三个方面：“美”引起了“欲望”从而达到“满足”；另外有时让她们代表“纯洁”、“美丽”、“爱情”。在这幅绘画作品中人物形象都有象征含义，并且彼此间没有什么具体的相互作用，阅读这幅画时也是片断型的，从一个人物跳到另一个人物。由于人物之间没有具体关联，观者可以自由组合人物，充分发挥自己的想象力，当然也要求读者具备一定的古典知识。一些历史学家认为这幅画是为了迎合1482年洛伦佐·迪·彼尔弗兰西斯科与塞米勒米·德·阿皮亚诺的婚礼，是一幅精心绘制的有关爱情的寓言画，对贞洁、美丽的赞美以及希望观者能够产生对这些优秀品质的向往成为这幅画的主题与目的^[9]。

我们为了分析方便已将意大利文艺复兴时期绘画中的象征符号分为两类，但在实际绘画了作品当中这两类象征符号是经常并存于一幅作品当中，并且都为作品意义的确定发挥着重要作用。

（二）形式的象征性

这里的形式指的艺术作品中各要素之间的组织结构以及由画面各因素构成的抽象的几何造型。我们以米开朗基罗的绘画为例来分析形式的象征性，在米氏为西斯庭礼



图 11 《创世纪》米开朗基罗

拜堂创作的天顶画《创世纪》中，有一幅画描述了上帝创造亚当这一典故（如图 11），画面的结构形式本身就具有象征意味。上帝所在的世界是通过斗篷形成的那个独立完整的圆形象征出来的，这个圆形将上帝包裹其中，亚当所在的世界则通过身体所依赖的那个不完整的，残缺的图形象征出来^[10]，它的整个轮廓是向后倾斜的，这样一来就使它呈现出一种被动性，这种被动性又进一步由亚当身体中所出现的凹进的形式得以加强，亚当那曲起的左腿暗示了想要站起来行走的欲望。在这幅作品中两条胳膊的接触象征了上帝创造亚当，在米氏之前的一些文艺复兴时期艺术家也曾画过这个题材，他们已经对原有故事进行了修改，采用一种象征手法将上帝创造亚当表现与绘画作品中，在他们的笔下，上帝已不是将气吹入亚当鼻孔以使他获得生命，而是用手的接触象征性的表现了这个题材。而米开朗基罗发挥了更大的创造性与概括性，在这幅画中没有任何东西分散人们对主要题材的注意力，他抓住了两个世界接触的一瞬间，对画面中的艺术形象进行了高度概括，将整个画面结构简化为一个自由完满的圆和一个不完美的边缘曲折的扇形，象征了两个完全不同的世界，同时通过画面内在的“力”的运动象征的表达了创造者的无上荣耀。

（三）光和色彩的象征

早基督教世界中，光明被用来象征上帝、基督、真理、美德和救世主，而黑暗却被用来象征邪恶和妖魔。在文艺复兴早期的人们看来，世界是光明的，每一件物体的光辉都是它自己发出来的，所以“光”主要成为一种塑造艺术形象体积感的方式被运用在绘画作品中，但另一方面“光”也以“光环”的象征符号出现在宗教，神话题材的绘画作品中。在作为象征符号被运用于绘画作品中时，它一般只具有约定俗成的意义，有时出现在上帝及信徒的头上，以此来证明人物的神圣与伟大（如图 12）；有时



图 12 《圣家族》拉斐尔



图 14 《最后的晚餐》达·芬奇



图 13 《阿波罗与玛息阿》佩鲁吉诺

也出现在阿波罗的头上，作为阿波罗的象征符号，这主要源于罗马时期，阿波罗被奉为太阳神，并受到人民的敬奉（如图 13）。但意大利文艺复兴时期对光的象征用法有所突破，在达·芬奇的《最后晚餐》中（如图 14），“光”便打破了传统用法，光线作为一种主动力量进入画面中^[11]。光线从画面左侧照射进来洒落在屋内使徒及基督的身上，达·芬奇选择了耶稣宣布一个信徒背叛了他之后的瞬间，作者想象了使徒们听到这个消息后所表现出来的困惑和互相猜疑，并进行了具体描绘，光线从画面左侧进入室内洒落在场所有人的身上，观者可以看见每位使徒的表情特征，但唯独犹太的面部完全处于阴影当中，而且只有他一个人没有争辩，这样就使得犹太虽然是做在使徒中间的，但看起来却是孤立的，这其实暗示了他的背叛。还有一点是达·芬奇突破了前人也包括自己早期作品中关于基督的象征符号的传统式样，在这幅画中达·芬奇并没有给基督画一个标志性的光环，而是把他放在明亮的背景中，画中的大自然“代表并象征着神圣”。

接下来看色彩的象征。文艺复兴时期宗教题材的绘画作品中仍然使用着基督教的象征色彩，金黄色被用来象征上帝和主权者，红色是圣化的色彩，象征上帝之爱和基督的流血牺牲；紫色是上帝圣服的颜色，在世间，又是一种表现王室、教皇的色彩，绿色象征诞生和希望，同时也是自然界或世俗界的象征；蓝色则是天国的颜色，又表示信念，真实和贞洁。在文艺复兴时期绘画作品中也有比较固定的象征色彩，艺术家为了使圣母在各种题材的绘画当中不至于淹没于众多其他女性的艺术形象中，所以一般将圣母衣服的颜色描绘为蓝色和红色^[13]。伟大的天才米开朗基罗在绘制《最后审判》时也采用了这种象征色彩（如图 15）整个画面以蓝色为背景，画面有众多人体形象



图 15 《最后的审判》米开朗基罗

而金黄色的光芒将上帝与圣母与其他艺术形象隔离开来，同时圣母身上的蓝色衣服是画面中除背景色以外面积最大最为醒目的蓝色，不但与背景形成了呼唤，同时又使上帝与圣母形成一个几乎封闭的圆形，这样就一方面象征了上帝至高无尚的荣耀，同时又使两人成为画面的中心。在前文所说的《创造亚当》（如图 11）中也有色彩的象征用法，上帝所在的世界除了用圆形象征外，整体色调是红色，象征了神圣；而亚当所在的世界是绿色，是自然界及世俗的象征，上帝腋下的夏娃也披

上帝所在的世界除了用圆形象征外，整体色调是红色，象征了神圣；而亚当所在的世界是绿色，是自然界及世俗的象征，上帝腋下的夏娃也披

了一条绿色的飘带。

(四) 戏剧性动作的象征性内涵

在文艺复兴时期的绘画作品中人物的动作手势往往具有特殊的象征含义，我们在前面的论述的过程中已涉及到这种象征手段，如《天使报喜》中加百利的手势（如图 9）。在宗教题材的绘画当中，圣乔治刺龙象征某位圣徒使异教国家的人皈依了基督教

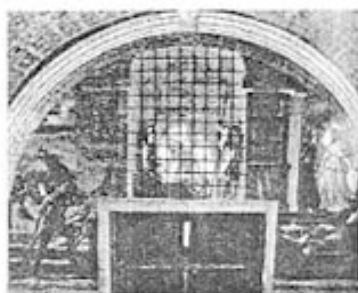


图 16 《圣乔治刺龙》拉斐尔 图 17 《圣彼得自于中获救》拉斐尔 图 18 《活剥玛息阿》提香

（如图 16），圣彼得从狱中获救象征教会将从迫害中解放出来（如图 17）。15 世纪佛罗伦萨的人文主义者把“剥皮”^[13]比喻式的解释为精神上的净化，摆脱掉自我的外部感官和情欲要求（如图 18），在马萨乔为布朗卡奇礼拜堂所画的《纳税钱》一画中（如图 19）耶稣与彼得的手势就具有强烈的象征意味，作品讲述的是从圣灵所在之地前来的信使们向耶稣索要年税，用来维持耶路撒冷的圣地，宣称自己免税的耶稣让彼得去找一条“鱼”，画的左面中间部分，彼得把两倍于应交税款的线币交给了收税员。画面中央的人群中，耶稣是布局的中心。他正在命令不情愿的彼得付钱给圣地来的信徒们，彼得的姿势和耶稣的姿势是相呼应的，他们右手的手势将观众的注意力引到了叙述中的下一个场景，这种手势在贡布里希教授看来是“一种表示支配、统治的手势”^[14]，



图 19 《纳税钱》马萨乔

耶稣与彼得同样的姿势暗示着将耶稣的权威同彼得的权威等同起来，也就肯定了教皇权力的合法性（作为耶稣十二门徒之一的彼得是基督教第一个具有教皇权力的人物）。有些西方学者将《纳税钱》所描述的场景同教皇马丁五世 1423 年作出的

佛罗伦萨教会也要交纳税款的决定联系起来，反映了菲利斯·布朗卡奇与教皇的密切关系，画中的圣彼得代表的就是教皇。这幅画其实是通过画面中耶稣与彼得的关系象征并暗示了教皇权利的伟大性与合法性。

当然一幅作品象征性内涵的传达需要画面中内容与形式各方面之间的相互作用，每个因素既有特殊的象征内涵，同时彼此又相互协调于画面当中，为作品象征性内涵



图 20 《卡姆坡在画安圭索拉》
安圭索拉 16 世纪 50 年代

的传达发挥作用。以意大利女画家安圭索拉的作品《卡姆坡在画安圭索拉》为例（如图 20），画面描述了她的老师在画她的肖像画时的情景，我们只要稍一留神就会发现这幅画不是普通的以再现当时做画场景为目的的人物画，我们通过画面构图和人物形象的表情都可以判断出画面的中心人物并不是女画家的老师，而是女

画家自身。女画家的头位于画面上方中央的位置，明显高于她老师头部的的位置，衣领强烈的反光减弱了面部的背光部分，使衣领与头部融合成为处于画面当中的有机整体，这与她老师头部的胡须与面部大面积的阴影形成了强烈的对比，使得象征智慧的头部在画面中的重要性上也见出差异；同时安圭索拉高人一等的观念还通过画中并排的两只手得以强调：卡姆坡的手说明了他是靠手谋生的人，而安圭索拉的手上拿着双手套，象征了她的高贵（据称她那时很快将成为西班牙伊莎贝拉公主的随从，腓力二世的妻子—瓦卢瓦的伊丽莎白的侍女。从 1559-1580 年，她一直住在腓力二世的宫廷中）。我们观看卡姆坡描绘安圭索拉肖象的动作时，它显然也具有象征意味，这种象征含义与当时社会现实密切相关，象征着男性对女性形体的构建，这种构建与画面中女性自身的高贵形成了对比，表现了安圭索拉对当时女性在绘画领域的地位以及在整个社会地位的反思与控诉，作品通过画面中各种象征因素之间的谐调关系，一步步引导艺术欣赏者发挥联想与想象来把握画面中的深层象征性内涵。

四、象征的审美特点

象征作为一种艺术表现手段具有特殊的审美特点，本文试从以下几个方面来分析

论述。

（一）超越性

一件绘画作品是内容与形式两方面辩证统一的有机体，作品的意义是指艺术作品的内容与形式的协同作用所传达出来的，既体现了艺术创作主体的思想、观念及情感，又包含着欣赏者能动性的参与创造的艺术作品整体的深层内涵。任何一件绘画作品都是通过其有限的形式表现了艺术创作主体丰富的思想感情、观念，是主观与客观的统一，又是无限与有限的统一。从这个层面来讲，任何绘画作品作为一个整体本身都具有超越性，是情感、意义等本质因素对表象、形象等感性现象的超越。但本文这里所指的超越性更主要是指艺术作品象征意义的超越性，具体讲是指艺术作品中的象征符号、具有象征意义的光线、色彩，戏剧性动作，手势已并非现实生活中的那种含义，而是将意义指向其它事物或其它概念、思想、情感，也可以说是意义的转移。我们用亚里士多德修辞学的方法也许可以更好的解释这种审美特征。亚里士多德认为世界的整个结构就像动物王国的结构，而动物王国在他那里又被划分成了“属”和“种”。豹与猫同属哺乳动物中的猫“属”，他认为人也是一种动物，只不过是特殊的理性的动物，理性是指“种”的差异，在亚氏隐喻方法的类别中就有以“属”代“种”，以“种”代“属”或以“种”代“种”^[16]。在象征性的绘画作品中经常会出现类似的情况，可以用动物或事物象征人，也可以用人来象征某一概念，可以用某一符号性手势象征某种观念，同时也可以用来某一具体动作象征某类事件或某种观念。这就使画面中艺术形象在现实生活中固有的含义发生了转移，这种超越意义或转移意义的实现就充分的调动了艺术接受者的创造性联想与想象。接受者也只有依靠自己的想象力才能把握作品的深层思想内涵。一方面，艺术欣赏者要具备深厚的社会文化知识的积累，这主要是对约定俗成的象征的接受。另一方面，也是更重要的方面就是发挥主体能动性与创造性，充分调动自己的联想与想象能力，从而能够把握象征性语言的含义，进而把握艺术作品整体深层次的内涵。

（二）意义的含蓄性

象征的含蓄性或者说间接性，它是指绘画作品并不是坦率的、直接的、非常清晰地揭示艺术家的思想观点或者情感，而是在作品之上笼罩了一层“面纱^[17]”，他引导艺术欣赏主体通过一系列的破解去一点点的把握、理解艺术作品的深层内涵，从而使



图 21 《天上的爱与人间的爱》提香

作品产生耐人寻味、言有尽而意无穷的审美特征。这种审美特征与中世纪象征艺术具有明显的差异，中世纪绘画中的象征多以其意义的明确性来教育和感化信徒与民众，而文艺复兴绘画则在许多情况下则以含蓄的方式传达其深层含义。我们以提香

绘制的《天上的爱与人间的爱》(如图 21)为例来分析这种品质，在绘画作品中描述了一位着衣女性和一位裸体女性，两个女性容貌的相像暗示了她们可能是同一个穿着不同衣服的人，石棺背后的丘比特的出现暗示了裸体形象是天堂上的维纳斯，代表神圣的爱，而着衣的形象就很有可能是世俗的爱。她膝上的花环(一说玫瑰)既是“春”的标志，又代表了生育的能力，左边田野里隐藏的两只兔子，由于其多产的能力常常用来象征淫欲，而在这里也用来象征生育能力。这幅画的是由尼科洛·奥里利奥 1514 年同妻子结婚时委托提香绘制的，这幅画极有可能是为这对夫妇画的结婚画，艺术家的目的就是通过维纳斯的双重装束和多种象征性内涵，让妻子观看这幅画时想到她的贞洁和繁衍后代的能力。这样观者在观看这幅作品时就要放慢脚步，会充分调动自己的想象力，一层一层的揭示画面的含义。

(三) 意义的不确定性

象征意义的不确定性是指艺术作品在艺术接受和阐释过程中的多意性，这种不确定性既表现在“客体”或象征形象的多元性、多意性上，同时又存在于艺术接受主体的积极理解和阐释的过程中。

首先，在艺术作品中作为象征的艺术形象自身具有一定的特征，与被象征的事物或观念有一定的相似性，可以传达一定的思想内容和意义，例如用狮子象征刚强、用狐狸象征狡猾、用圆形象征永恒，用三角形象征基督教中的三位一体等，但它与它所表达的内容之间毕定还是有一定距离的，例如狮子除刚强外，狐狸除狡猾外，都还有其他性质，亦即刚强、狡猾并不是狮子和狐狸这种动物所能完全表达的。同时艺术作品中的象征形象与被象征的事物或观念之间往往不是一一对应的，一个能指(用来象征的事物)可以有多个所指(被象征的事物或思想)，一个所指也可以有多个能指，例如：鸽子既可以象征“圣灵”“和平”，也可以象征“淫欲”，而“淫欲”也可

以由维纳斯、公牛、拿镜子照自己的女性形象来象征。实际上多数象征符号都具有这种多意性或多元性，对象征符号形象的界定往往取决于艺术作品的题材主题。这种象征形象与象征意义的多元化与多意性就必然会导致阐释与理解的多意性与不确定性。

再次，能指与所指之间的非一一对应性就使得能指与所指间存在一定的距离或空白，而这种距离或空白需要艺术授受者发挥创造性的联想或想象来弥补。艺术接受者都处在一定的社会历史环境中，自身的审美经验和情感体验都必然具有历史的局限性，因此在弥补象征物与被象征物或含义之间的这种距离与空白时也必然存有自己的偏见。例如对米开朗基罗所画的《创造亚当》（如图 11）中亚当的腿部的动作许多学者就作出过不同的解释，有些学者认为它暗示了亚当想要行走的欲望^[18]，有些学者则认为它的动作是其以后生殖能力的象征^[19]。对于这种特性我们应辩证的看待，一方面，象征手段的利用有时确实使作品流于晦涩，增加了理解的难度，在理解的过程中会造成许多误读。但另一方面，这种特性也扩大了作品的内涵，增加了可阐释性，使作品具有了一种神秘的美。

以上就是本文作者根据对文艺复兴时期象征性绘画的理解，结合前人的研究成果所总结出的象征的审美特征，也正是这些独特的审美特征使得象征作为绘画艺术表现手段对绘画作品的内涵及意义的传达做出重要贡献，随着时间的推移，象征这种独具魅力的表现方法将会继续在解读人类思想心灵的过程中发挥重要价值。

结 语

今天，文艺复兴时期许多象征性作品的题材与内涵还需要继续探索，作品的整体意义在艺术史的发展过程中将不断被重新阐释和完善，象征会随着历史的发展而不断有新的变化和表现形式，并且在艺术家与欣赏者进行情感、思想的交流中继续扮演重要角色。也正是因为象征在艺术创作实践中的这种重要性，许多西方学者认为象征不仅仅是应用于创作中的一种修辞方法或表现技巧，它更是一种审美原则和艺术思维的本质性方式，是优秀的艺术作品不可或缺的品质，是表露我们隐秘情感的通道，也许正是基于这种视角，阿恩海姆在其《艺术与视知觉》中认为“所有的艺术都是象征的”^[20]。

本文仅根据作者所掌握的材料对文艺复兴时期象征性绘画作品中的象征因素进行了概括性的总结，并概括了象征的审美特征，希望以此加深我们对文艺复兴时期象征性绘画的理解。本文在写作过程中虽然得到了多位老师的建议与帮助，但由于本人才学疏浅，文章中的错误与武断之处在所难免，还需要老师和学者们的不断批评指正。

注 释

- [1] [美] 帕里斯 拉德克:《意大利文艺复兴时期的艺术》 [M] 桂林: 广西师范大学出版社 2005. 6
- [2] [美] 劳伦斯·加德纳:《圣杯传奇》 [M] 哈尔滨: 北方文艺出版社 2006. 339
- [3] [美] 帕里斯 拉德克:《意大利文艺复兴时期的艺术》 [M] 桂林: 广西师范大学出版社 2005. 66
- [4] 同上. 66
- [5] [英] 詹姆斯·霍尔:《西方艺术事典》 [M] 南京: 江苏教育出版社 2005. 471-472
- [6] [美] 帕里斯 拉德克:《意大利文艺复兴时期的艺术》 [M] 桂林: 广西师范大学出版社 2005. 261
- [7] [意] 里奥奈多·文杜里:《西方艺术批评史》 [M] 南京: 江苏教育出版社 2005. 9
- [8] [英] 詹姆斯·霍尔:《西方艺术事典》 [M] 南京: 江苏教育出版社 2005. 471-472
- [9] 同上. 440
- [10] [美] 阿恩海姆:《艺术与视知觉》 [M] 北京: 中国社会科学出版社 1985. 630
- [11] 同上. 440
- [12] [美] 帕里斯 拉德克:《意大利文艺复兴时期的艺术》 [M] 桂林: 广西师范大学出版社 2005. 369
- [13] 同上. 483
- [14] [美] 帕里斯 拉德克:《意大利文艺复兴时期的艺术》 [M] 桂林: 广西师范大学出版社 2005: P9
- [15] 何林军:《意义与超越》 [D] 中国知网 2004: P59
- [16] [英] E H·贡布里希:《贡布里希论设计》 [M] 长沙: 湖南科学技术出版社 2004. 46
- [17] [美] 吉尔伯特, [联邦德国]库恩:《美学史》 [M] 上海: 上海译文出版社 1989. 251
- [18] [美] 阿恩海姆:《艺术与视知觉》 [M] 北京: 中国社会科学出版社 1985. 630
- [19] [美] 帕里斯 拉德克:《意大利文艺复兴时期的艺术》 [M] 桂林: 广西师范大学出版社 2005. 394
- [20] [美] 阿恩海姆:《艺术与视知觉》 [M] 北京: 中国社会科学出版社 1985. 636

参考文献

1. 王岳川, 胡经之:《文艺学美学方法论》[M] 北京: 北京大学出版社, 1994: 134-153, 333-360
2. 王宏建, 袁宝林:《美术概论》[M] 北京: 高等教育出版社 1998: 223, 447-516
3. 吴琼:《西方美学史》[M] 上海: 上海人民出版社 2002: 116-229, 487-524
4. 徐庆平:《意大利文艺复兴美术》[M] 北京: 中国人民大学出版社 2004: 1-10
5. 蒋孔阳 朱立元:《西方美学通史》第六卷[M] 上海: 上海文艺出版社 1999: 586-642
6. 中央美术学院美术史系外国美术教研室:《外国美术简史》[M] 北京: 高等教育出版社 1997: 1-87
7. 王宏建:《艺术概论》[M] 北京: 文化艺术出版社 2002: 428-482
8. [意] 里奥奈多·文杜里:《西方艺术批评史》[M] 南京: 江苏教育出版社 2005: 47-69
9. [美] 潘诺夫斯基:《视觉艺术的含义》[M] 沈阳: 辽宁人民出版社 1987: 170-196
10. [美] 吉尔伯特, [联邦德国] 库恩:《美学史》[M] 上海: 上海译文出版社 1989: 157-263
11. [英] 鲍桑葵:《美学史》[M] 北京: 商务印书馆 1987: 62, 63-67, 75, 151-152, 159-199
12. [英] 詹姆斯·霍尔:《西方艺术事典》[M] 南京: 江苏教育出版社 2005
13. [美] 帕里斯 拉德克:《意大利文艺复兴时期的艺术》[M] 桂林: 广西师范大学出版社 2005: 6-21, 66, 139, 229-492
14. [英] E H 贡布里希:《艺术发展史》[M] 天津: 天津人民美术出版社 2004: 46-185, 415, 421
15. [美] 苏珊·朗格:《艺术问题》[M] 南京: 南京出版社 2006: 141-154
16. [美] 阿恩海姆:《艺术与视知觉》[M] 北京: 中国社会科学出版社 1985: 440-512, 628-639
17. [美] 劳伦斯·加德纳:《圣杯传奇》[M] 哈尔滨: 北方文艺出版社 2006: 273-277
18. [英] E H·贡布里希:《贡布里希论设计》[M] 长沙: 湖南科学技术出版社 2004: 43-79
19. [法] 热尔 曼巴赞:《艺术史》[M] 上海: 上海人民美术出版社 1996: 82-362
20. 易英:《图像学的模式》[J] 中国知网
21. 迪特利奇:《作为现代艺术基础的象征主义艺术》[J] 中国知网
22. 何林军:《意义与超越》[D] 中国知网

后 记

春华秋实，三载已过。追忆三年的硕士研究生求学生涯，有太多的感激、感慨与遗憾。首先得感谢我的导师侯德教授，是侯老师将我引领进了绘画艺术领域的殿堂，无论在绘画实践中还是艺术理论中所取得哪怕一丝一毫之进步都融入了侯老师不断的教诲、辛劳与汗水。在此期间侯老师虽然曾患重病，却依然从未间断对学生的指导与教诲，甚至带病陪学生进行艺术考察，老师对教学与艺术严谨的态度、对晚辈学子宽厚慈爱的风范是我以为楷模的标准，也是终生享用不尽的财富。感谢老师三年来的关心、教诲与指导。

三年宝贵的研究生学习生活之中尊敬的苏和院长、奥恩院长、奥迪老师也在学习、学术方面给予了我多方面的指导，在此本人表示诚挚的感谢。在论文的写作过程中也得到了常存文书记和乌力吉老师的指导与帮助，感谢两位老师在百忙之中抽出宝贵时间对本人的毕业论文进行指导和审阅。

最后要感谢我的同学海鹰、陈建军、玉荣、侯也等在学习生活等诸方面给予我兄长般的帮助，真诚的感谢你们。