

罗尔夫·托曼  
中铁二院工程  
集团有限责任公司

主编

译



# 意大利文艺复兴 时期的艺术

建筑 雕塑 绘画 素描

中国铁道出版社

CHINA RAILWAY PUBLISHING HOUSE



意大利文艺复兴  
一。人们对1300  
仍兴趣盎然。本  
令人印象深刻的  
时期的方方面面



的时代之  
时期至今  
各个领域  
文艺复兴  
者。

中世纪晚期的意大利建筑

中世纪晚期的绘画与雕塑

文艺复兴盛期和手法主义时期  
佛罗伦萨和意大利中部的建筑

文艺复兴晚期  
威尼斯和维尼托的建筑

文艺复兴时期意大利的雕塑

文艺复兴初期  
佛罗伦萨和意大利中部的艺术

文艺复兴盛期和手法主义时期  
罗马和意大利中部的绘画

文艺复兴时期  
威尼斯和意大利北部的绘画



定价：400.00元

意大利

# 文艺复兴时期的艺术

建筑·雕塑·绘画·素描





# 意大利

# 文艺复兴时期的艺术

## 建筑·雕塑·绘画·素描

罗尔夫·托曼 (Rolf Toman) 主编  
中铁二院工程集团有限责任公司 译

丛书翻译：朱颖、许佑顶、秦小林、魏永幸、金旭伟、王锡根、苏玲梅、张桓、张红英、刘彦琳、祝捷、白雪、毛晓兵、林尧璋、孙德秀、俞继涛、徐德彪、欧眉、殷峻、刘新南、王彦宇、张兴艳、张露、刘娴、周泽刚、毛灵、彭莹、周毅、秦小延、胡仕贵、周宇、王朝阳、王平、蔡涤泉



中国铁道出版社  
CHINA RAILWAY PUBLISHING HOUSE

封面:

米开朗基罗·博纳罗蒂 (Michelangelo Buonarroti) ;  
《先知以赛亚》(The Prophet Isiah) . 约1509年  
壁画, 365厘米× 380 厘米 罗马西斯廷教堂  
摄影: 伦敦艺术与历史图片库 (akg-images) / 埃里希·莱辛

封底:

贝尔纳多·罗赛利诺 (1409-1464年) ;  
莱奥纳尔多·布鲁尼 (1369-1444年) 之墓 (Tomb of Leonardo Bruni)  
约1448-1450年 (大理石)  
意大利佛罗伦萨圣十字教堂 (Santa Croce)  
摄影: 布里奇曼艺术图书馆 (The Bridgeman Art Library)

北京市版权局著作权合同登记号: 图字01-2011-4632

Editing and producing: Rolf Toman, Esperaza, Birgit Beyer,  
Cologne

Corrections and appendix: Christine Traber, Berlin, Andreas  
Pohlmann, Cologne, Ute E. Hammer, Cologne

Cover Design: Werkstatt Munchen

### 图书在版编目 ( C I P ) 数据

意大利文艺复兴时期的艺术: 建筑, 雕塑, 绘画, 素描 / (德) 托曼  
(Toman,R.) 主编; 中铁二院工程集团有限责任公司译. -- 北京: 中  
国铁道出版社, 2012.8

书名原文: The Art of the Italian

Renaissance:Architecture, Sculpture, Painting,Drawing

ISBN 978-7-113-14008-3

I. ①意… II. ①托… ②中… III. ①建筑艺术-意大利-中世  
纪-图集②雕塑-作品集-意大利-中世纪③绘画-作品综合  
集-意大利-中世纪④素描-作品集-意大利-现代  
IV. ①TU-881.546②J154.61

书 名: 意大利文艺复兴时期的艺术: 建筑, 雕塑, 绘画, 素描

著 者: (德) 罗尔夫·托曼 (Rolf Toman)

译 者: 中铁二院工程集团有限责任公司

策划编辑: 石建英 凌遵斌

责任编辑: 杨新阳 王菁 电话: 010-83545974-807

责任印制: 郭向伟

出版发行: 中国铁道出版社

(北京市西城区右安门西街8号)

印 刷: 北京盛通印刷股份有限公司

版 次: 2012年8月第1版 2012年8月第1次印刷

开 本: 889mm× 1080mm 1/16

印 张: 29 字数: 1067千

书 号: ISBN 978-7-113-14008-3

定 价: 400.00元

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第018812号

The Art of the Italian Renaissance: Architecture, Sculpture,  
Painting, Drawing

ISBN: 978-3-8331-5021-0

© for the Chinese edition: China Railway Publishing House, 2011

© h.f.ullmann publishing GmbH

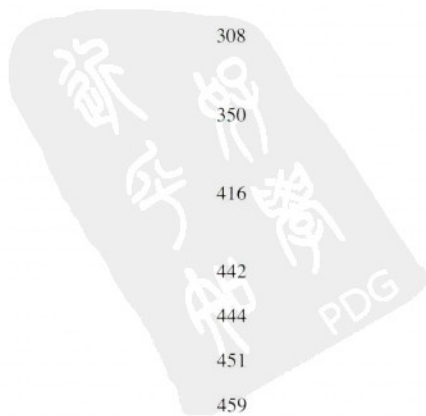
版权所有 侵权必究

凡购买铁道版图书, 如有印制质量问题, 请与本社读者服务部联系调换。电话: (010) 51873170 (发行部)

打击盗版举报电话: 市电 (010) 63549504, 路电 (021) 73187

# 目 录

|                                       |     |
|---------------------------------------|-----|
| 罗尔夫·托曼<br>绪论                          | 7   |
| 阿利克·麦克莱恩<br>中世纪晚期意大利的建筑               | 12  |
| 亚历山大·佩林<br>中世纪末期的绘画和雕塑                | 36  |
| 阿利克·麦克莱恩<br>文艺复兴时期佛罗伦萨及意大利中部的建筑       | 98  |
| 沃尔夫冈·容<br>文艺复兴盛期和手法主义时期罗马和意大利中部的建筑    | 130 |
| 耶安内特·科尔<br>文艺复兴晚期威尼斯和威尼托的建筑           | 156 |
| 乌韦·格泽<br>文艺复兴时期意大利的雕塑                 | 176 |
| 芭芭拉·戴姆林<br>文艺复兴初期佛罗伦萨和意大利中部的艺术        | 238 |
| 亚历山大·劳赫<br>文艺复兴盛期和风格主义时期罗马和意大利中部的绘画艺术 | 308 |
| 亚历山大·劳赫<br>文艺复兴时期威尼斯和意大利北部的绘画艺术       | 350 |
| 亚历山大·佩里戈<br>13世纪到16世纪的素描及艺术家的基础训练     | 416 |
| 皇家、总督、教皇                              | 442 |
| 术语表                                   | 444 |
| 参考文献                                  | 451 |
| 索引                                    | 459 |



多梅尼科·迪米凯利诺 (Domenico di Michelino)

《但丁与三大王国》(Dante and the Three Kingdoms, 1465年, 局部)

画布油画

佛罗伦萨大教堂歌剧博物馆 (Museo dell'Opera del Duomo)





罗尔夫·托曼

## 绪论

任何希望了解意大利文艺复兴时期为什么在世界艺术史上占有如此重要之地位的人，在第一次接触意大利文艺复兴时，通常对此问题都已经有一些了解。“文艺复兴”这个词通常被翻译为“重生”，系一种朦胧但光芒四射的全新开端的思想，与定义同样朦胧不清的“黑暗时代”（Dark Ages）概念相对。这一相对性与定义“文艺复兴”概念时采用的对比点密切相关。“文艺复兴”一般被认为是一个积极的概念。“文艺复兴标志着个人主义的兴起，追求美的欲望觉醒，追求快乐生活的捷报，知识对物质世界的征服，非基督教徒追求幸福的重新开始，以及认识个人与周围自然界之间的关系的觉醒时代来临。”这是荷兰艺术史学家约翰·赫伊津哈（Johan Huizinga）在其文章《文艺复兴的问题》中，借一名虚构的文艺复兴狂热分子之口，对“文艺复兴”进行的满腔热情的诠释。如果再加上下面这一句话，文艺复兴的主要梗概也就出来了：大多数人认为文艺复兴指回归古典主义精神，以及文艺复兴时期首次利用透视感增加画作的深度感。

本卷涉及意大利文艺复兴时期的艺术，作为编辑，我的初衷是希望广大读者在读完本书后对文艺复兴有这样的了解，并对文艺复兴时期的一些艺术家也有所熟悉。除此以外，我也希望本书能够成为众多艺术史专业学生学习意大利文艺复兴时期艺术的切入点。这是本书作者运用表达形式和掌握难度分寸的指导原则。这也是本绪论的指导原则。言外之意，上文对文艺复兴时期的概述引出了一些问题，需要我们进一步加以详述。

人们通常过于强调中世纪和文艺复兴时期之间的差异。正因如此，我们认为可能有必要解释一下，为什么一本讲述意大利文艺复兴时期艺术（通常认为的起始日期为1420年左右）的书籍，要用大量篇幅介绍中世纪晚期。本书建筑篇前两章的作者阿利克·麦克莱恩（Alick McLean）的一句话可以作为回答：为了概括11世纪到16世纪期间意大利建筑的共同特点，他建议扩大文艺复兴概念，使其可以被理解为该时期象征教皇权力（包括传道建筑）的思想工具，以及在基督教范围内对古典主义的刻意恢复。从这个角度理解文艺复兴，既打破了中世纪与文艺复兴时期的传统分界线，又忽略了文艺复兴时期惯常的建筑风格分类。本书中只有麦克莱恩采用了这种分类法，但在介绍雕刻和绘画等其他艺术体裁时，却未采用它。

在艺术史上，传统的严格划分将1420年左右定为分水岭，但遭到

了多方质疑。乔治·瓦萨里（Giorgio Vasari, 1511-1574）是16世纪出版过《艺术家生平》（*Lives of the Artists*）的著名作家，他将意大利文艺复兴与佛罗伦萨艺术家契马布埃（Cimabue, 约1240/1245-1302后）及乔托（Giotto, 1267-1337）联系在一起，把这伟大复兴的起点追溯到13世纪晚期。瓦萨里写道，乔托为他所处时代那些成就了艺术之完美与崇高的人们开启了真理之门。如果说，瓦萨里明确有力地强调了从乔托到米开朗基罗期间艺术发展过程中存在的连续性。米开朗基罗是瓦萨里同一时代的艺术天才，瓦萨里常常把米开朗基罗作为衡量所有其他艺术家的标准。瓦萨里用“重生”（*rinascità*）来形容乔托的一生；他把艺术的伟大复兴看成对大自然的模仿，对他来说模仿大自然与回归古典主义实际上是一回事。强调乔托在文艺复兴中的突出作用，瓦萨里并不是第一人：博卡乔（Boccaccio, 1313-1375）和洛伦佐·吉贝尔蒂（Lorenzo Ghiberti, 1378-1458）与他持有同样的见解，两人都称赞乔托对大自然的忠实，并藉此突出了13世纪（Duecento）晚期和14世纪（Trecento）初期的艺术形式特点。这一艺术形式特点发展成为15世纪文艺复兴时期艺术的显著特点。问题的关键是，我们谈论文艺复兴，应该把它看作是一系列文艺复兴，而不是一次文艺复兴。

有趣的是，即使是界定意大利艺术时期的更为现代的建议，即考虑了社会经济条件研究成果的建议，也从未质疑过乔托的主导作用；乔瓦尼·普雷维塔利在他的论文《界定意大利的艺术时期》（*Defining the Periods in Italian Art*）中谈到，“在乔托和他同时代的其他艺术家带着他们的作品出现以前，实际上任何人都没法如此谈论意大利艺术，如同在但丁及其同时代作家出现以前，任何人都没法谈论意大利文学一样……”他见证了1290年到1320年间意大利中部，尤其是佛罗伦萨的艺术繁荣，提前预示了佛罗伦萨早期文艺复兴的众多特点将在15世纪再现且发展成熟。因此，佛罗伦萨文艺复兴的重现在很大程度上反映了十四世纪初期佛罗伦萨城自己有过一个伟大时代——乔托时代。这也是为什么本书中要用大量篇幅介绍中世纪晚期的原因所在。

亚历山大·佩林（Alexander Perrig）在编写本书中13和14世纪绘画与雕塑发展时，从一种新自然风格的诞生和发展角度探讨了13世纪晚期和十四世纪初期的艺术繁荣。诚然，他就艺术繁荣的原因及其成就得出的结论截然不同。他并不赞同对乔托众口一词的称赞：“一些创新活力使1280至1345年间意大利中部绘画发生变革，以及使原先一个微不足道的地区成为世人关注的焦点，但这些创新活力既不是天才碰巧集聚在某个地方的结果，也非源自某一个伟大天才的神奇力量。”我没法告诉你佩林认为这一时期意大利艺术快速发展背后的动

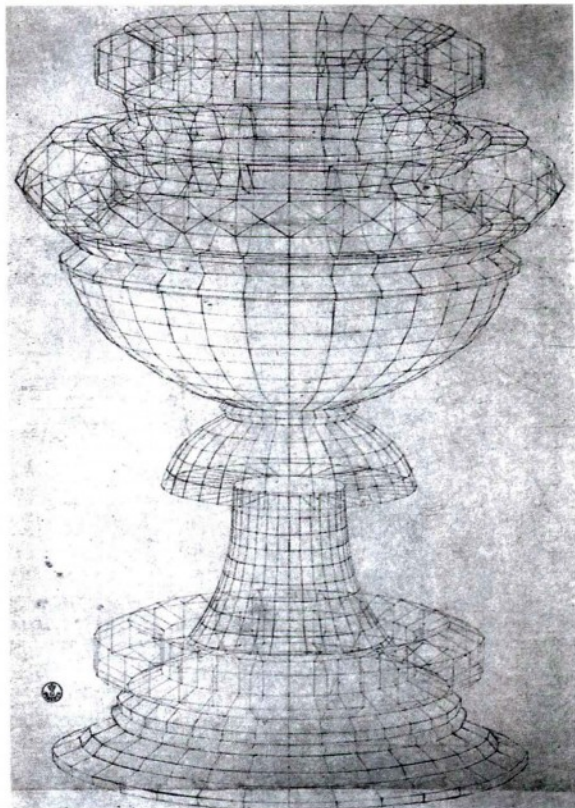
保罗·乌切洛 (Paolo Uccello)

圣餐杯透视画法习作

9厘米X24厘米

白纸上使用钢笔和深棕色墨水

佛罗伦萨乌菲兹美术馆 (Galleria degli Uffizi) 版画和素描馆 (Gabinetto Disegni e Stampe)



力是什么；我只能告诉你，上文引出的任何问题将在适当的时候得到解答。

然而，将15世纪佛罗伦萨早期文艺复兴作为文艺复兴的开端，有这样谈论文艺复兴的新理由吗？解释这一传统划分的适用标准是什么呢？广为引用的关于文艺复兴的世俗性又是什么呢？彼得·伯克 (Peter Burke) 在《意大利文艺复兴》(The Italian Renaissance) 中用统计数据提醒我们，如果我们指的是十五世纪的绘画主题，那么就几乎不存在此类问题。伯克对1420至1539年间意大利的2033幅绘画作品进行了统计，每一幅画都确定了年代，并按照它们的创作题材加以归类；他对创作题材做了如下解释：“既然已花大量笔墨介绍了意大利文艺复兴时期的世俗价值观，还有一个事实也值得注意，那就是绝大多数确定了年代的画作属于宗教题材画。”

芭芭拉·戴姆林 (Barbara Deimling) 在有关佛罗伦萨早期文艺复兴时期绘画的论文中，当讨论马萨乔 (Masaccio) 所有宗教题材画作之后，做出了一个结论。这个结论读起来像是对伯克所写内容的评注，只不过内容更为详尽，却未引用伯克的统计数据罢了。她总结道，“尽管艺术家们竭力尝试采用各种可行的手法来诠释上帝的安排，以便使忠实信徒具有更加强烈的体验，但是文艺复兴世界观的形成并非真正通过世界和艺术的世俗化。文艺复兴时期的人们与中世纪的人们一样，同样关心他们的灵魂在来世的救赎。”

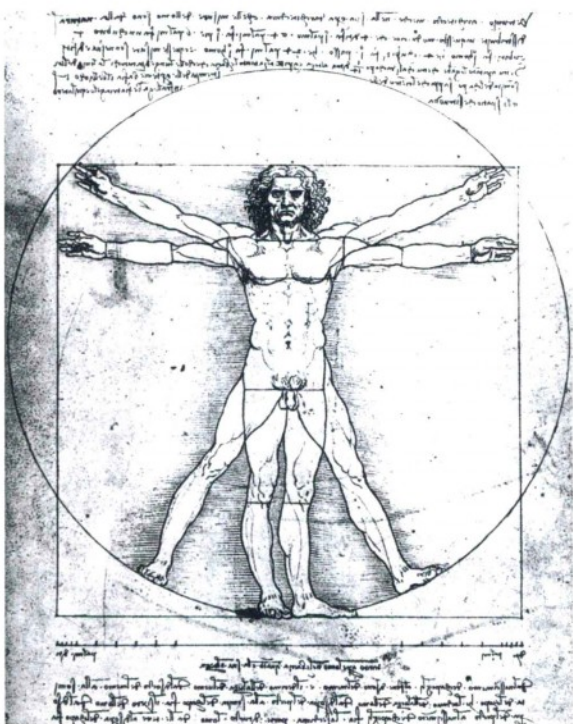
戴姆林使用“各种可行的手法”这样的措辞是指马萨乔的人物画和风景画中表现的自然主义，以及画作中通过中央透视法营造出的立体感。她还提到一些具体特点，引导人们把马萨乔时期 (1401-1428) 界定为文艺复兴绘画的起始点。菲利波·布鲁内莱斯基 (Filippo Brunelleschi, 1377-1446)、吉贝尔蒂 (Ghiberti) 和多纳泰洛 (Donatello, 1386-1466) 同样被认为是杰出的佛罗伦萨新艺术家，菲利波·布鲁内莱斯基是建筑领域中的革新者，吉贝尔蒂和多纳泰洛则是雕塑领域的革新者。至于在乔托时代为了找到解决如何在绘画中表现景深问题所做的最初尝试，这些艺术家们不遗余力地用更加精确的手法确定空间坐标，改正他们早先的构图错误方法。正是布鲁内莱斯基找到了适用于透视法的数学法则，从而发现了解决这一问题的科学的、非经验主义的方法。接下来一代的佛罗伦萨艺术家们频繁应用这些方法。直到15世纪中叶，空间坐标这一方法才传到托斯卡纳以外的地区，但是因为这一方法不再时新，所以传播面的扩大似乎反而降低了人们对它的兴奋度。16世纪 (Cinquecento) 其他一些问题也得到了解决，比如莱昂纳多 (Leonardo) 和米开朗基罗解决了动景描绘问题，提

香 (Titian) 和其他威尼斯艺术家通过色彩的运用解决了所勾勒轮廓的模糊问题。他们将透视法进一步推广到背景的画面。

让我们来看看文艺复兴时期的另一特征：个人主义的兴起。这就涉及到雅各布·布克哈特 (Jakob Burckhardt) 的基本观点之一，即他在其代表作《意大利文艺复兴时期的文化》(The Civilization of the Renaissance in Italy) 中细致入微地论证出来的观点：“对世界万物和形态的客观观察和处理使文艺复兴最先出现在意大利；不过同样重要的还有主观主义的强势崛起：每个人都成为了精神上独立的个体，同时都认为自己是精神独立的个体。”为了避免卷入关于文艺复兴人的老套辩论中，我将文化视角的范围缩小至艺术史。

15世纪中期肖像画的复兴可作为当时人们自我意识提升的象征；这种绘画流派自古典主义时期晚期以来，几乎已经完全从艺术舞台上消失了。除王子、贵族和高级神职人员以外，主要是诸如商人、银行家、工匠、人文学者和艺术家这样的普通人请人为自己绘制画像。艺术家们仅仅享受了几十年的特权和社会尊重，名门世家出生的儿子们很难有人为了成为画家或雕塑家的梦想，而忤逆其父亲们的意愿。因为，学习艺术可能让家庭蒙羞。

在15和16世纪期间，一位艺术家必须经历的艺术之路与中世纪时期毫无二致：他必须先给一位大师当学徒，就像是普通的工匠一样，然后为这位大师工作许多年。托斯卡纳画家琴尼诺·琴尼尼 (Cennino Cennini) 生于1370年，在他有关绘画的著作《艺术札记》(Libro dell'arte) 中，他谈到了艺术家/工匠的这种艰苦的训练：“首先，至少需要一年学习如何在小画板上作画；接着将加入大师的工作室，直



至学会所有艺术学科。然后将开始学习如何配制颜料、煅烧石灰、在灰泥上作画、涂抹灰泥、在灰泥上刻上浮雕花纹、磨光灰泥、在上面镀金、以及涂抹粗灰泥，这将需要六年时间。最后是真正尝试绘画，练习绘制湿壁画，还要花另外六年时间。”想成为全才当然没有捷径，理想的艺术家应该精通多个学科。实际上，很少有艺术家能够达到这种理想状态，尽管在15和16世纪这样的艺术家要明显多于14世纪，其中包括布鲁内莱斯基、吉贝尔蒂、莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂 (Leon Battista Alberti)、弗朗切斯科·迪乔治 (Francesco di Giorgio)、多纳托·布拉曼特 (Donato Bramante)、莱昂纳多和米开朗基罗。甚至在他们那个时代富有创造力的精英之中，他们也是出类拔萃的。值得注意的是，他们中的大多数同时也是建筑师，这或多或少地说明了这一职业的社会地位。

建筑不被认为是一种单独的手艺，也没有其专门的培训系统。建筑师通常都是先在另外的领域接受正规的教育，并在该领域证明了自己的价值，才可能进入到更伟大的建筑业，这就需要掌握古典建筑中的算术学、几何学和比例理论知识。设计工作和从事设计所需的培训（即建筑所依赖的“自由”艺术）使建筑师备受敬重。对于画家和雕塑家，只要人们认识到他们不是一般的工匠，同样也能获得尊重。根据中世纪的分类，绘画和雕塑并非“自由”艺术，而是“技术”艺术。大学里教授“自由”艺术（*artes liberales*），其中包括文法、逻辑、修辞等基础学科（“三学科”，*trivium*）和（算术、几何、音乐和天文等高等学科“四学科”，*quadrivium*）。吉贝尔蒂是最早认识到高等教育对于艺术家解放的重要性的有识之士之一。他认为画家和雕塑家都应该学习文法、几何、算术、天文、哲学、历史、医学、解剖学、透视法和“理论设计”。吉贝尔蒂本人也是最早在设计作品时要求高度授权的艺术家之一，甚至通过签订合同保证这种权利。乌韦·格泽（Uwe Geese）举例论证了这种要求的必要性，他列举的例子是吉贝尔蒂设计的《天堂之门》（*Gates of Paradise*），即佛罗伦萨洗礼堂的东门，从许多方面来说，该作品均标志着艺术史上的一个转折点。

15世纪初期，“艺术家（*artista*）”一词指的是学习“自由”艺术的学生，而非画家或雕塑家。在15和16世纪期间，正是吉贝尔蒂这样的艺术家，逐步将他们自己从神学题材和客户要求中解放出来，最终造就了我们今天所理解的“艺术家”。虽然不应该夸大其词，但是可以有把握地断言，这一现象与艺术家社会地位的提高是同步发生的。

从中世纪的石匠到建筑师，以及从把雕塑家和画家视为工匠到视为艺术家的转变，与客户方面的好评相对应，这种地位的变化与艺术功能的转变密不可分。从14到17世纪，教会一直是欧洲艺术的主要资助者；但是在文艺复兴时期的意大利，大多数绘画的委托人已变成普通信徒了。可以说在15和16世纪中，意大利已经出现了客户类型的明确差异化和多元化。普通信徒或神职人员要么作为私人客户，要么作为各类团体的代表。其中一组团体客户是同业行会，例如佛罗伦萨的羊毛纺织行会（*Arte della Lana*）或毛织品行会（*Calimala*），它们分别负责大教堂和洗礼堂，委托过许多大型项目，主要是雕塑项目。其他的团体客户包括宗教或慈善事业团体，以及参与政治和文化活动的团体。在威尼斯，此类民间团体被称之为“学校（*scuole*）”，这里有许多这样的学校，大部分规模较小，不过也有（约1500年）六个享有盛誉的学校，即大学校（*scuole grandi*）。最后，另一重要的客

户即是国家或政府本身。

当与摄政王们打交道时，区分团体客户和私人客户就变得毫无意义。他们往往并不区分自己的公众角色与私人角色。由于习惯于下命令和指挥，他们通常也是非常没有耐心的客户。不过，他们会向某些艺术家支付定期的佣金，偶尔甚至会授予他们固定的职位。其中两个比较出名的例子是曼特尼亚（*Mantegna*）和莱昂纳多，他们分别担任过曼图亚（*Mantua*）和米兰（*Milan*）的宫廷画家。从艺术家的角度来看，宫廷画家这样的职位一般具有两面性：一方面，经济保障更大，声望更高；另一方面，势必会有出勤职责，以及对工作本身的依赖性更强。

就客户本身而言，他们订购画作和雕塑品主要源于三大动因：虔诚、声望和乐趣。最后一个动因最为有趣，它既是最新出现的，其重要程度也在15和16世纪期间逐渐增加。“发现有为自己收购艺术品的需求，尤其是个人，他们具有一个共同点：人文主义教育。”彼得·伯克的言论表明，受过教育后对画作的理解会使人从画作中获得更多的乐趣。人文主义导师发现，最愿意接受的学生中一部分人是王储以及出自名门望族，这些人后来都成为了艺术的主要赞助人。然而，即便是艺术家本人，当绘画艺术超出了他们自身掌握的古典神话和古代历史的知识范畴时，他们偶尔也须向人文主义者讨教。至于他们是在追求个人教育爱好，还是仅仅奉命行事，这一点还存在争议。

最后，就文艺复兴时期与古典主义时期的关系而言，人文主义文学爱好者是盗用古典主义传统的第一人。这里也一样，根本动力可追溯至14世纪，当时出现了古典主义复兴风潮，同时掀起了重温古典文学的热潮。皮特拉克（*Petrarch*，1304-1374）是当时这种“新学风”最具影响力的倡导者；他向众多弟子宣传他对古典主义的热忱。他的其中一名弟子叫科卢乔·萨卢塔蒂（*Coluccio Salutati*），1375年，科卢乔被召至佛罗伦萨担任大学校长，在那里他成为了古典语文学的领军人物。他的学生当中有的成为了下一代最重要的人文主义者：莱奥纳尔多·布鲁尼、彼得罗·保罗·韦尔杰里奥（*Pietro Paolo Vergerio*）和波焦·布拉乔利尼（*Poggio Bracciolino*）等等。“大学校长是连接学习和教育世界与贸易和政治世界的纽带。”本书将论述古典主义时期人文主义内涵如何在文艺复兴时期繁荣发展，它如何在15和16世纪期间在理论方面被系统化和赋予科学依据，以及又如何在意识形态上发挥实际作用。确实，文艺复兴与古典主义时期的关系是本书反复讨论的重点。这一关系如此重要，但让我们撇开中世纪却是万万不可的。

贾科莫·巴罗齐 (Giacomo Barozzi)，被称为维尼奥拉二世

河神喷泉 (Fountain with river gods)，法尔奈斯庄园 (Palazzina Farnese) 花园正面视图，始建于1560年左右  
卡普拉罗拉 (Caprarola)



这些文章还会涉及到文艺复兴早期与盛期的分界线，以及文艺复兴与风格主义时期分界线。编辑与各位作者一致认为，在如此突出强调中世纪的同时，本书也不应忽略风格主义时期。这一时期作为文艺复兴时期的最后一个阶段，艺术史学家通常称之为文艺复兴晚期。经过慎重考虑，本书尽量避免时期划分过于泾渭分明。关于准确的界定，读者可参见附录术语表。

阿利克·麦克莱恩

## 中世纪晚期意大利的建筑

### 走向文艺复兴时期

本节引用的第一句话系出自阿尔贝蒂，他可以说是文艺复兴第一人，堪称人文主义、艺术、建筑理论和建筑设计的集大成者。本节引用的第二句话系出自尼古拉斯五世，他是罗马教皇自退居在阿维尼翁（Avignon）百年后重返罗马以来的第三任教皇，他也是一位文艺复兴时期的伟大缔造者之一。这位教皇将阿尔贝蒂的绘画思想当作虔诚的工具，运用于建筑之上，这不会让人感到丝毫意外。教皇尼古拉斯五世在位期间，阿尔贝蒂曾经受雇于教廷，他可能为教皇重建梵蒂冈的方案担任过顾问。然而，尼古拉斯五世认为建筑应该以不同于绘画的方式体现神的力量。建筑没办法像绘画那样，仅仅将他们描绘成活灵活现的男人和女人，就让死者生还，让缺席的到场，或者让想象中的神明变成现实。但是建筑却可以通过表现远方的人、逝去的人或神灵们居住过的或目前居住的场所，从而达到同样的目的。建筑的魔力还可以更胜一筹，即，通过其本身不朽的存在，能够让它所代表的人或机构显得不仅在当下存在，而且将永远存在。建筑的这些特有属性使它（而不是绘画）成为了15世纪伟大的赞助人之一——尼古拉斯五世——的谈论主题及其艺术政策的重点。有了建筑，尼古拉斯五世得以重现早已灭亡的帝国旧貌，然后搬进去居住。与他一起居住其中的不是古代有名的异教徒和统治者或者他们的画像，而是那个时代的基督教徒，以及他们的领袖——最高祭司长（pontifex maximus），即教皇本人。通过重建最初的圣彼得大教堂，让这座古老的建筑更加“令人肃然起敬”，尼古拉斯五世及后来的教皇可以将其打造成似乎是上帝自己创造的“不朽的丰碑”，或者是支持教皇权利的“永恒的见证”，这些权利不仅包括亘古以来教皇在罗马享有的世俗权力，还包括教皇掌管开启天堂和地狱的钥匙，即从基督、第一任教皇和圣彼得大教堂创办会传下来的密钥（见第13页）。

“绘画含有一股神的力量，如同友谊的力量，可使不在眼前的人现身眼前，可让逝者几乎重生……一些人认为，绘画塑造了民族膜拜之神。这当然是赐予凡人的最好的礼物，因为绘画对于这种虔诚信仰用处最大，它将我们与神联结在一起，让我们的灵魂充满宗教信仰。”

——阿尔贝蒂，《论绘画》（*De Pictura*）第二册序言

“……当庶民的信仰建立在文化人的论证之上，并通过宏伟的建筑物日复一日给予证实和确认。这些宏伟的建筑物仿佛出自上帝之手，作为不朽的丰碑，充当永恒的见证。然后，这些庶民，不管是现在活着的还是将来出生的，只要注视这些神奇的建筑物，他们的信念就会继续增强。如此一来，信仰得以保存下来并不断传播，随着它们的保存和传播，一种建立在神奇感基础上的虔诚之心将被确立并巩固下来。”

——教皇尼古拉斯五世（Nicholas V）（据马内蒂所载），《教皇尼古拉斯五世的一生》（*The Life of Nicholas V*，穆拉托里（Muratori），*RIS III.2*（博洛尼亚（Bologna）1977-），第949-950页）

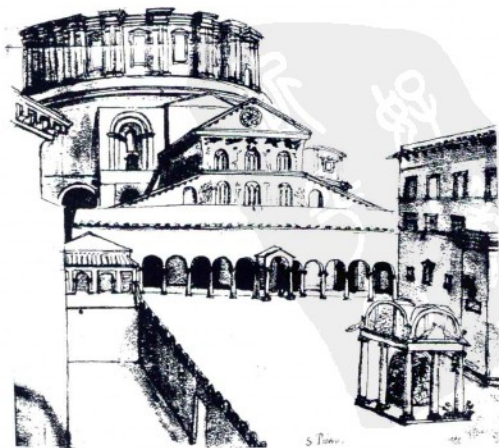
在本章节，作为界定文艺复兴突破口的正是这一意图，即，有意利用古代元素重建不灭的基督教帝国。文艺复兴并非一种风格，而是一个说服工具，它是从意大利历史上一段特定时期发展而来，并与这段时期息息相关，在这段时期里，它被用作同时将世俗权力和宗教权威合法化的工具。当然并不是说其他文艺复兴时期建筑研究把重点放在风格上是错误的。从古典建筑中模仿、仿效，甚至偷来的建筑元素是打造中世纪晚期意大利纪念性建筑物的手段，以显得这些建筑物已经存在，并且将永远存在下去。尽管如此，重现古典风貌过程中出现的所谓“错误”应该解释为存在另一“苛求”，即：新古典建筑必须是基督教建筑。由于这第二点要求，中世纪晚期意大利的建筑师和赞助

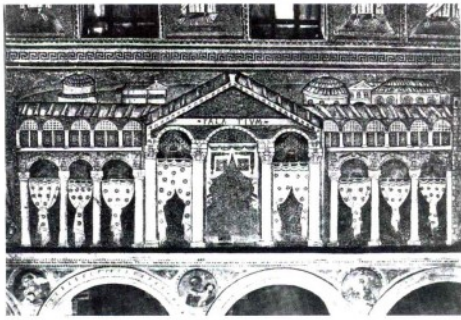
人将早期基督教和早期中世纪的风格与古典主义风格结合起来，从而有意识地营造出并非复现过去，而是改造过去的一种风格。

上文将文艺复兴时期的建筑比作具有说服力的工具系基于混合式的建筑风格，这要求我们重新考察它的时间范围。事实上，自君士坦丁 (Constantine) 时代起，混合式的古典建筑样式就已经用在宗教和世俗建筑上 (见右下图和第20页)。从那时到如今的任何时间里，混合式的古典风格一直被看作是通过将公共建筑与古典主义建筑时期和早期基督教建筑联系起来，从而把公共建筑合法化的手段。然而，把文艺复兴时期的教廷建筑限定在11到16世纪是有根有据的。这段时期表现为宗教改革运动，当时教皇拥有的权力最大。11世纪的宗教改革由教会直接领导，帮助教会扩大宗教权威，以及帮助教会首次正式开始谋求世俗统治权力。16世纪的宗教改革运动是由马丁·路德 (Martin Luther) 发起的，领导力量则是罗马周边的势力。由于教会并未重视这次运动，因此导致罗马教皇谋求全面的宗教权力和世俗权力最终成为泡影。

这一时期始终未变的是教会不断努力培养迅速扩大的追随者——尼古拉五世所谓的“庶民”与意大利语“世俗人 (volgare)”属同一词源，指非贵族的普通信徒——的信仰。在11世纪以前，这些庶民基本上分散在意大利封建时代的飞地或小城镇里，赖以土地或从属的农业经济维持生计。11世纪初期，随着第勒尼安海 (Tyrrhenian Sea) 和整个地中海的重新开放，意大利得以通过诸如比萨 (Pisa)、热那亚 (Genoa) 和阿马尔菲 (Amalfi) 等港口城市进行贸易，从长途贸易里赚取的财富使得这些城市和其他一些大型城市实现真正复苏。它们发展商业经济和工业经济，而经济的发展反过来又养育了越来越多的人口，这一持续到14世纪。这样以来，庶民变得越来越富裕，人口越来越多，并且越来越集中在城市里。他们也越来越值得教会关注，显然越来越容易接近教皇最有效的宣传手段之一：建筑。建筑本身的造价也越来越让人负担得起。

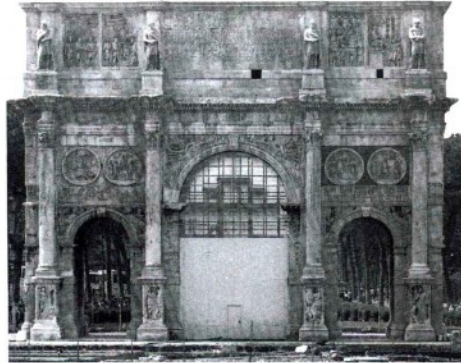
将文艺复兴时期的界定追溯至11世纪不仅有利于突出教皇赞助的持续性，还有利于强调建筑画像研究、风格和建造实践的连贯性。的确也发生了变化，但是古典时期和早期基督教时期的建筑意象内容发生的变化较少，而这一意象的风格细节以及应用了这两段时期建筑样式的建筑类型发生的变化却较大。一般而言，新风格和建筑类型的出现是各类公共机构投资建筑的结果。这些机构不仅包括教廷，还包括被教廷列为建筑宣传对象的庶民所创办的机构。这些机构自行修建建筑是皇权逐步分散过程中的一部分。从11世纪至13世纪中期，





西奥多里克宫 (The Palace of Theodoric) , 东哥特王国国王 (king of the Ostrogoths) , 位于拉文纳 (Ravenna) 圣阿波利乃尔教堂 (Sant' Apollinare Nuovo) 的马赛克图案

马可·奥里略 (Marcus Aurelius) 和君士坦丁 (Constantine) 设计的凯旋门 罗马



(Wittenberg) 大门口的九十五条论纲,以及随后再洗礼派 (Anabaptist) 和加尔文派 (Calvinist) 激进的破除迷信运动,直接攻击了圣物、圣像和圣所的神秘感,从而促成在西方基督教的世界里,第一次持久摒弃了普遍神权形象,并将教会分裂成了一个公共机构。

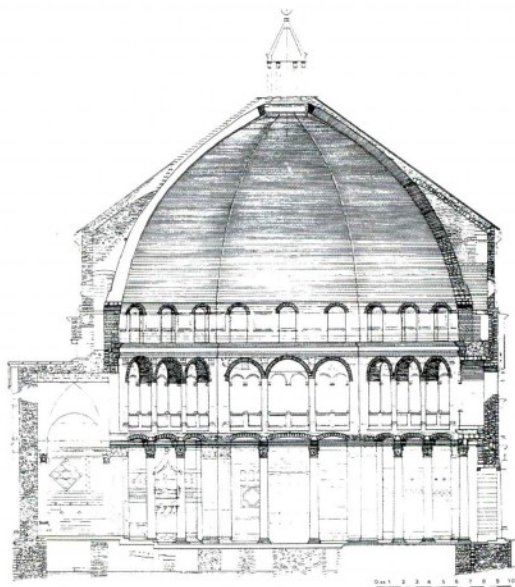
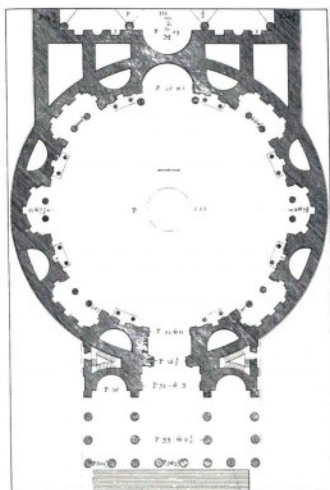
### “文艺复兴雏形时期”与神圣罗马帝国的建设

自加洛林王朝 (Carolingian) 统治时期以来,教廷及其结盟的主教在11世纪才第一次在意大利开展重大的建设项目。但这些建设项目集中在佛罗伦萨有点不同寻常,其中包括洗礼堂,山岗上的圣米尼亚托教堂 (San Miniato al Monte)、圣雷帕拉塔教堂 (Santa Reparata)、阿尔希维斯科瓦多教堂 (Archivescovado) 以及菲耶索莱大教堂 (Badia di Fiesole)。这些建筑物与当时意大利其他地方或北部地区的罗马式风格建筑物截然不同。它们的特点在于,在五颜六色的建筑构件,通常是墨绿色的蒙费拉托 (Monteferrato) 石块和白色大理石里,巧妙、精湛地融入了引人注目的古典元素。由于对古典柱式和元素的运用如此精妙,以及这些柱式和元素与15世纪早期佛罗伦萨出现的建筑物如此相似,大多数艺术史学家将这段时期命名为“文艺复兴雏形时期”。这一术语意味着在这些建筑物修建时代和它们的“文艺复兴”模仿时期之间,佛罗伦萨的建筑文化出现了脱节。实际上,这样的脱节早在14世纪初期就已被编年史家维拉尼 (Villani) 提出过,当时他就认为洗礼堂是查理曼大帝 (Charlemagne) 重建的古代战神庙 (Temple of Mars)。然而,为确定这些建筑物中最重要的两座——洗礼堂和圣米尼亚托教堂——的修建日期所进行的研究表明,后者在1018年重建,前者的祝圣礼在1059年举行,此后直到进入15世纪,它们可能一直都在不断被改建。洗礼堂的情况尤其能说明问题。它五彩的外墙和双圆顶结构最晚在1113年已开始兴建,那年主教拉涅罗 (Bishop Ranierius) 被埋葬在这里。圆顶上罩着的灯笼式天窗系建于1150年。正方形的后堂于1202年完工,拱顶应该也是在差不多同一时间完工,肯定不会晚于1225年,因为那年拜占庭风格的马赛克装饰工作就开始了。1293年,在剩下七个立面各自外墙的拐角处四周增建了带状的半露柱。1330-1336年间,安德烈亚·皮萨诺 (Andrea Pisano) 安置了第一组青铜门,第二组和第三组则是由吉贝尔蒂于1403-1424年间与1425-1452年间分别完成。据记载,圣米尼亚托教堂也增建了类似的相同结构,最后增建的可能也是最引人注目的结构应该是1448年由米开罗佐 (Michelozzo) 设计的神龛,该神龛与教堂从11世纪到14世纪以来的正立面和内墙上高雅的古典装饰搭配得十

诸如比萨等日益发达的中心城市的市民开始采用宗教建筑和规划,把他们的城市描绘成不同于教皇罗马城的新罗马和新耶路撒冷。从13世纪到14世纪末期,其他商业城镇的统治者开始采用宗教与世俗混合风格的建筑和规划,以便将他们凌驾于内部和邻邦对手的权力神圣化和制度化。在15世纪中,越来越多的个人和家庭将古典风格的建筑样式运用到他们在市区和郊区的寓所,构建起城市政治生活和宫廷生活的新中心。在15世纪中期和16世纪中,这些个人和家庭又开始在城市之外修建别墅和花园等综合建筑物,成为日益发展的宫廷文化的新中心。尽管每一新类型的修建和赞助往往是最大变革和创新的关键,但是当新阶段来临后,对所有阶段而言,前一阶段都依然继续存在。唯一的例外是教皇建筑,不管是在罗马还是在与教廷结盟的修道院、城市和宫廷。教皇所表现出来的是,对其建筑支持者和反对者的创新极其敏感,不断完善他们自己的表达方式,以在宗教建筑里表达万能的、至高无上的基督教统治,因此他们的建筑物始终保持为建筑表征经济繁荣时期的最高标准。

尽管如此多的城市、机构和个人叫板教皇权力,但罗马教廷继续扮演的角色可能防止了其大权旁落。尼古拉斯五世靠他的“奇迹”建筑维持了其神圣的教皇权力,直至上文提到的16世纪,来自北方的宗教改革热潮开始冲破阿尔卑斯山脉的阻挡。路德张贴在威登堡教堂





分和谐，令参观者都以为它是与教堂整体一起设计并在同一时期建造完工的。

因此，中世纪晚期，或者更确切些，文艺复兴时期佛罗伦萨的主要建筑并非出自个别天才某一瞬间灵感产生的杰作。这些建筑物的确对这一观点——它们的伟大是源自从未间断过的建筑传统——提出了挑战，因为这一观点本身违背了佛罗伦萨建筑划分通常所依据的时间顺序：文艺复兴雏形时期、哥特时期和文艺复兴时期。相反，通过这些建筑物，佛罗伦萨的教堂建造者在千禧年中的前五百年是在展现他们与高雅的、多彩的古典主义风格之间剪不断的密切关系。建筑师与石匠早在十一世纪就确定了这种风格的基本规则，而且布鲁内莱斯基、米开罗佐和阿尔贝蒂在他们所处的时期将这些规则做了进一步完善并加以运用。

近距离看一下圣米尼亚托教堂(见第17页)和洗礼堂(见第16页)，有助于我们具体理解这些规则。圣米尼亚托教堂的整个结构系遵守古典主义建筑象征含义和几何学规则。建筑象征含义由两大叠加式的古典风格类型构成。第一是王宫般的正立面，设有五段拱顶式跨间，底层门廊之间开有三扇大门。第二种类型是神殿的正面，泰然自若地立于王宫般正立面的基座之上。

这些建筑象征含义恰好符合缜密、完整的几何规则，即整体立视

图内切于一个正方形中，上层神殿立面也是如此。除这样的几何规则外，还有三道大门首先表现出来的三重节奏。在正立面各层结构和装饰接合处，下至各门廊拱顶下方刻印的三个纵向排列的矩形，都反复出现了这样的三重节奏布局。在中堂内部的三跨间分割处，甚至在当时洗礼堂立面的接合处，也能发现这样的布局

这样的布局显得很抽象，但它符合典型的王宫设计，即水平门廊之中设置三扇大门，门廊上方设有一个窗口或楼廊开口，一般还在正方形几何框架下设置古神殿般的楼面。在这个双色的古典风格正立面上，唯一显得不和谐的元素就是神殿般的楼面中心位置上金色与彩色的镶嵌图案，它暗指了这种“大方框含三个小方框”的几何图形所蕴含的比喻意义。镶嵌图案上绘有三个人像：基督和他两侧的圣母玛利亚和圣特米勒斯(Saint Minias)。这座教堂是专门供奉圣徒圣特米勒斯的。三角楣雕带里的三个拱形正好对应分布其下方的三个人像，基督上方镶嵌的星形图案突显了他更高的地位，连同他上方的十字架和鹰，下方的窗口以及门柱下面中间拱顶中更加细致的镶嵌图案也都彰显了他的地位。在共和政体的剧场景屋(scaena)里，建筑的几何图形与王宫正立面的几何图形一致：它的功能是塑造戏剧化的角色。随着几何图形被放大到整个正立面的规模，这些神圣的人物形象也随之放大。



洗礼堂  
佛罗伦萨

通过巧妙运用这两种特定的古典风格类型及其几何图形为手段来塑造三大神像，从而使教堂及其正立面充满活力。这可能不是偶然现象。圣米尼亚托教堂和洗礼堂兴建于佛罗伦萨历史上，也是罗马教皇历史上的紧要关头，它们以永恒的方式表达了这一时期教廷与神圣罗马帝国之间发生的革命性变化。自11世纪中期起，教廷已开始主张在三个层面上从帝王统治下独立出去：主张从推选帝王为教皇改为从红衣主教团里推选教皇；主张将教皇的权力下放给主教，这引发了11世纪晚期所谓的“主教叙任权之争”；主张教廷应有权加冕帝王，附带主张教皇个人应充分享有凡间所有的宗教和世俗权力。

在这场对抗里，随着托斯卡纳区卡诺萨城堡（Canossa）和艾米利亚-罗马涅区（Emilia Romagna）反帝国力量的增强，以及他们在佛罗伦萨占有的分量，佛罗伦萨很早就开始发挥作用。卡诺萨城堡全力支持教廷的改革运动，为其提供所需的政治和军事支持。因此，佛罗伦萨成为教皇改革者的天堂，其中包括佛罗伦萨的主教——来自勃艮第（Burgundy）的格布哈特（Gebhard）。1059年，格布哈特为洗礼堂举行献堂礼；同一年，他在新确立的非帝王选举中被任命为教皇尼古拉斯二世（1059-1061）。

由于卡诺萨城堡的庇护，格布哈特能够非常自由地利用建筑表达对改革运动和教宗权力的渴望。从卡诺萨城堡的支持开始，教皇在下一个世纪得到了执政政府的支持，在14世纪，又得到主要的同业公会和银行业家族的支持。后来又赢得兼为教皇银行家和佛罗伦萨实际统治者的美第奇家族（Medici）的支持。在这样的背景下出现圣米尼亚托

教堂的神殿式立面和宫殿式正立面的形象，是有特定含义的。犹如神殿，后者是世俗帝王居所，前者凌驾于后者之上。一致的正方形几何图案和三重节奏与这两个外观形象交相呼应，从而把基督确立为帝王，使其不仅占据着顶楼上的神殿，还占据着底层和整个正立面上的更大规模的神殿。正方形和三重节奏的大量反复运用，营造出和谐的柱式组合，再加上对古典风格柱式巧妙的处理，以及对双色调的协调运用，进一步渲染了这个建筑象征含义中融入的宗教和帝王地位高下的意象。

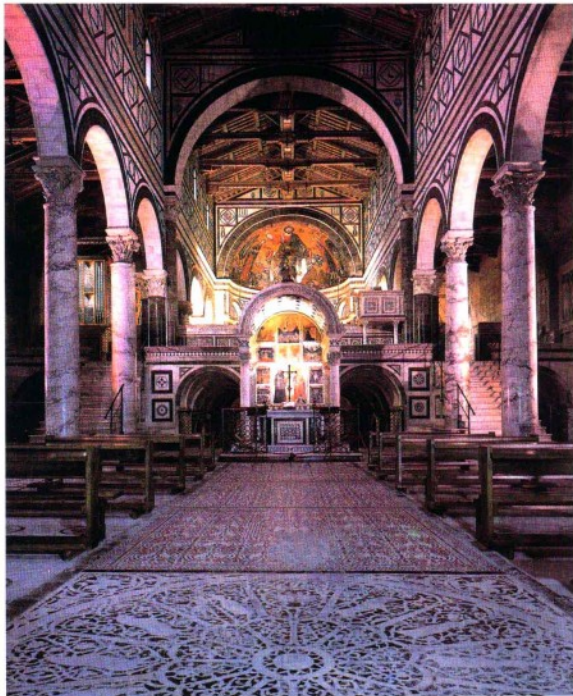
基督下方奇特的窗口布局为这种地位高下局势平添了一丝紧张感。这个窗口看上去更像是一个敞开的大门，但是却难以进入，因为其位置过高，而且其上方的基督透露出一股强大的震慑力，仿佛在守护着这个通道入口。这种既对外开放但又戒备森严的入口增强了基督及其在凡间的代理人教皇的权威。它赋予了教皇比任何堡垒或者军队都更具威胁性的武器，即剥夺敌对者进入天堂大门权利的能力。正立面的建筑结构及其图解象征意义有助于传播这种不是获得救赎，就是罚下地狱的两面性观念，这不仅针对圣米尼亚托教堂面向的阿尔诺河（Arno）流域下游的佛罗伦萨城城市，还针对阿尔诺河（Arno）流域沿岸，甚至可能敌视教皇的地区。

## 比萨的文艺复兴

在佛罗伦萨圣米尼亚托教堂森严的正立面下游地区里，其中一个可能的敌对城市就是比萨。从11世纪到13世纪，比萨同样也开展了数目可观的建造项目。落成的建筑物包括比萨大教堂（Pisa's Cathedral）、比萨洗礼堂、比萨斜塔（Campanile）以及圣陵（Campo Santo），它们的风格和鉴赏性均与佛罗伦萨洗礼堂和圣米尼亚托教堂迥然不同。比萨的建筑物从整体式样上看具有雕塑特点，无边无际的表面装饰不受任何约束，然而佛罗伦萨的建筑物则显得平面化，并遵从比例限制。比萨大教堂的建筑师布斯彻特斯（Buschetus）、雷纳杜斯（Rainaldus）和吉利尔米斯（Guiglielmus）利用由雷纳杜斯精雕细刻的封闭式拱廊、分离的矮楼廊，还有精致的浮雕，共同成功地在立面上营造出光影斑驳的复杂效果；有了镶嵌图案的衬托，这些浮雕显得既突出，但又不过分。这与佛罗伦萨建筑师采用的手法截然不同，在勾勒建筑物几何上的和谐画面和内在韵律感的过程中，相比完善双色镶嵌图案，他们很少采用浮雕打造深度感。最明显的是，比萨的建筑物远比佛罗伦萨要显得宏伟壮观，而建筑物上的精心装饰和米拉科利广场（Campo dei Miracoli）为其提供的异常开阔的舞台进一步渲染了这种壮观之势。

圣米尼亚托教堂，始建于1090年左右  
佛罗伦萨





比萨大教堂和洗礼堂的规模、雕塑感和众多楼廊将教堂与帕尔马 (Parma) 和斯派尔 (Speyer) 等意大利北部以及远于阿尔卑斯山脉、或者穿过法国和西班牙、通往圣地亚哥·德孔波斯特拉 (Santiago de Compostela) 的朝圣之路沿线的罗马式建筑联系起来。它们精心的装饰最接近西班牙和西西里岛的罗马式建筑，以及伊斯兰建筑中的原型。事实上，有证据表明，不管是在西西里岛还是其他地中海地区，比萨的建筑师都直接受到伊斯兰建筑的影响。比萨大教堂正立面的两段铭文恰好说明了这种联系是如何被确立起来的。第一段铭文叙述了1005年至1034年间，在西西里岛和撒丁岛 (Sardegna) 海军连续四次打败撒拉逊人 (Saracens) 的骄傲战绩。第二段铭文讲述了从1064年另一场胜仗中获取的战利品被如何使用，“这些墙壁是利用战利品建造的” (*Quo pretio muros constat bos esse levatos*)。比萨大

教堂的建造是基于对撒拉逊人的掠夺，繁复的伊斯兰装饰被融入教堂立面上被征服者的形象之中。这些铭文既揭示了比萨人确实对伊斯兰文明犯下的罪过，也反映出对古罗马文明犯下的更深罪过，导致比萨人采用与佛罗伦萨人曾用过的古典风格的建筑象征含义，但却是为了完全不同的政治目的。铭文是用古典拉丁语刻成，其风格是效仿古典碑文，背景则是罗马战胜的将军和帝王竖立的三门式凯旋门。在圣米尼亚托教堂，三扇大门被安排在王宫般正立面的水平拱廊下，然而在比萨，这种穷兵黩武的铭文更多强调的是这种综合性象征形式中因胜利而沾沾自喜的情绪。在马拉格尼 (Maragone) 的当代编年史里，确实表明比萨人在这时不仅炫耀比萨城 (Pisae) 作为伟大的港口城市所拥有的古罗马遗产，而且在对撒拉逊人的征服过程中，一直把自己打造成如同古罗马一样辉煌的新罗马。教堂立面中嵌入的另一种“徽章 (spolium)” 样式进一步加深了这种解读。大块的大理石被刻上从古罗马纪念碑上选出的铭文，被砌进墙壁，并显然故意地将文字置于小径旁边或者干脆将文字倒置。比萨人一刻也不耽误盗用罗马的名义，大肆宣扬自己建于古罗马废墟之上的帝国所夺取的胜利。

因此，可以从比萨大教堂对古代建筑的特殊运用中看出，其目的更多是为了把比萨人打造成凭其本身实力的征服者和帝国扩张者，而不是像佛罗伦萨人那样，是为了把自己打造成效忠于世间野心勃勃的教皇的随从。比萨大教堂运用的另一熟悉的古代建筑象征含义处理手法表明，比萨人自认为是基督教帝国的缔造者。如同圣米尼亚托教堂一样，比萨大教堂采用的也是神殿般的楼面，同样泰然自若地立于王宫般正立面中门廊和凯旋门式的门洞之上。与圣米尼亚托教堂神殿般楼面呈现的三重节奏不同，比萨大教堂选用了连贯式的、不间断的独立式拱门排列。这些拱门的层次感所赋予的唯一意义体现在三角楣中的拱门上，在这里越趋近顶点位置，因几何图形需要拱门不得不过来越大。三角楣中央有两个拱门，由最高的立柱分开，拱门上方就是比萨人对佛罗伦萨人在圣米尼亚托教堂神殿般楼面呈现的基督形象所作的回应：圣母玛利亚，当然也有基督，只不过基督还只是幼年形象，被抱在形象更大的圣母怀里。

比萨大教堂神殿般楼面顶端上的圣母雕像正好呼应了这座教堂和整座城市的宗教地位。这座教堂是专门用于供奉圣母玛利亚，比萨人为圣母提供了圣所，作为回报，圣母则在战场和商场上保护他们的海军舰队和海上商船队。不过比萨人对抗异教徒所取得的胜利（当然这些胜利离不开与十字军东征的领袖和基督教会的首领——教皇的合作）主要是为了圣母玛利亚，其次才是比萨人自己。通过把战利品

比萨大教堂正立面上部的神殿般楼面，始建于1120年左右

比萨大教堂中堂内景，始建于1063年左右

转变为圣母玛利亚名义下的庙宇，比萨人牺牲了他们的帝国野心，类似于威尼斯人从拜占庭（Byzantium）手中抢走了圣马可（St. Mark）的遗物，并利用他的遗物建造了象征他们市民身份的新中心的一座教堂，而有趣的是，这种市民身份表现的却是新的拜占庭。

除了融入伊斯兰风格、古典风格和圣母玛利亚形象外，比萨人还可以采用另一种方法将自己打造成神圣的帝国城市。1153年，当时比萨大教堂的正立面仍在建造当中，比萨人聘请了建筑师迪奥提撒威（Diotisalvi）负责另一建筑项目——比萨洗礼堂。它取代了比萨大教堂旁边的旧洗礼堂，如今位于中堂轴线的正中央。比萨大教堂和洗礼堂的设计目的旨在实现二者相辅相成，后者的某些细节设计表明了原因所在。

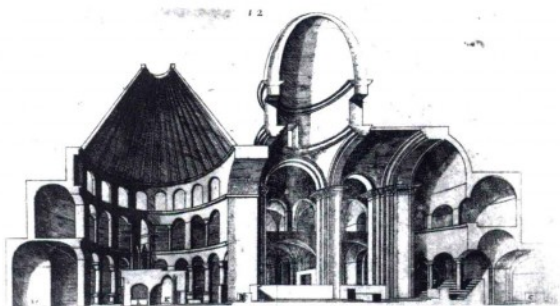
比萨洗礼堂与当时大多数中心布局的洗礼堂或教堂有所区别，它呈现的是一个圆形平面而非多边形平面。相比由平整的墙面建成的教堂，它需要更为复杂的砖石结构和拱顶技术。比萨洗礼堂的两层式楼廊规模也与同类建筑有所不同，其圆锥形屋顶的高度可算是独树一帜。不管是在洗礼堂原来还是目前的样式中，都可在教堂外部清楚看到这个圆锥形屋顶，而且不论是从近处或是远处观看，作为一个建筑元素，它都十分抢眼。实际上，比萨洗礼堂的每个显著特点将其与所有建筑区别开来，但唯独一个例外，那就是基督教世界里众多中心布局建筑物的原型——位于耶路撒冷的复活教堂（Anastasis of the Holy Sepulchre）（见第20页，上图）。许多艺术史学家认为比萨洗礼堂实际上就是复活教堂的复制品，并补充说明二者之间的任何差异可以说是因为中世纪和现代对“复制”概念的理解不同：中世纪的复制只需在理论上的抽象化相似。因此，这样说来，所有中心布局的建筑物，包括八角形的佛罗伦萨洗礼堂在内，都成了复活教堂的“复制品”。尽管如此，在一系列从理论上抽象模仿复活教堂的建筑物里，比萨洗礼堂可能是以其前所未有的分段式模仿形式，成为第一个打破旧俗的建筑。比萨洗礼堂之所以未能成为完美的复制品，可能是因为它同时模仿了两座位于耶路撒冷的建筑物，除圣母教堂外，还包括这座圣城里另一座伟大的中心布局建筑：圆顶清真寺（the Dome of the Rock）。对于比萨人和当时的人们来说，圆顶清真寺就是神殿（Temple of the Lord）。相比复活教堂，圆顶清真寺的穹顶显得更加突出，站在远处观看，这个穹顶越显醒目，仿佛独自伫立在圣殿山（Temple Mount）用城墙围住的区域之内，又高高耸立在整座城市之上，它旁边也只是一座主要建筑而已。

与圆顶清真寺共享圣殿山区域的则是其毗邻的纪念性建筑——阿



圣墓教堂和复活大厅截面图，始建于335年左右  
耶路撒冷

洗礼堂，1153-1256年  
比萨

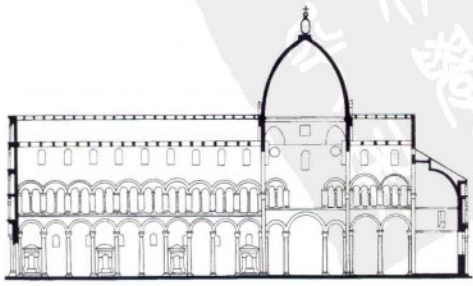
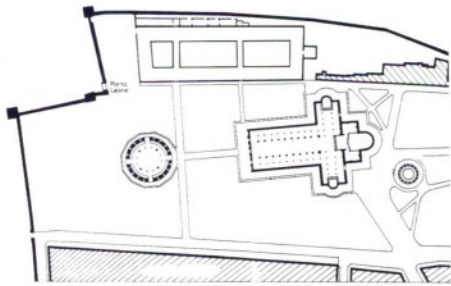


阿克萨清真寺 (Mosque of Al-Aqsa)。对于比萨人和当时的人们来说，阿克萨清真寺不是希律王神殿 (Temple of Herod) 就是所罗门神殿 (Temple of Solomon)。阿克萨清真寺由多个侧廊构成，坐落在圆顶清真寺同一轴线上，与圆顶清真寺之间好似比萨大教堂与洗礼堂一样，呈现出同一神圣平面上分离开来的线形建筑与集中式建筑间的关系。似乎是为证实这种解释，比萨人在下一个世纪里修建了一座长型、类似墙壁的建筑物，即圣陵，以充当这种点线组合的背景画面。接着，他们把从耶路撒冷的各他山 (Mount Golgotha) 上挖来的泥土填埋在这块“圣地”里的墓地中。圣陵坐落在比萨的米拉科利广场之上，是模仿圣殿山而建。据此，比萨人为自己提供了从耶路撒冷迁移过来的墓地，墓地按照耶路撒冷的建筑物建成，最后使用真正来自耶路撒冷的泥土加以完善。

比萨人以特殊方式从伊斯兰教国家和罗马借鉴建筑造型，将其献予圣母玛利亚，并安置在象征基督受苦和埋葬场所的“奇迹之地”上。这些特殊方式均可被视为比萨城确立独特、神圣地位的手段。通过为比萨城树立如此形象，比萨人利用圣母玛利亚神圣的代祷，并将他们自己的耶路撒冷不仅建立在城市之上，而且在洗礼、弥撒、得胜以及同样重要的葬礼场所之上，从而为他们自己提供了一条单独通往上帝的途径。事实上，对耶路撒冷的复制以及实际来自耶路撒冷的泥土可能被认为是给比萨人提供了通往那个天堂里的耶路撒冷，也就是获得永恒救赎的直接通道。

比萨人之所以耗费大量心血独自建立一条通向救赎的道路，其背后的原因可能是为了使他们避免卷入与教皇之间的冲突，从而免受被逐出教会和罚下地狱的惩罚。当比萨人开始修建比萨洗礼堂的时候，因为他们拒绝参加第二次十字军东征，再加上比萨城持续的大都市地位，以及因而拥有在科西嘉岛 (Corsica) 和撒丁岛的保留殖民地的权利，比萨人已经与教皇之间有了冲突。尽管比萨人常常与帝国为伍，但他们和教皇之间并没有像教皇和帝王之间存在的那种意识形态上的分裂。相反，比起无条件支持教皇的世俗权力和夺回圣地，比萨人只不过具有不同的谋划。他们要依靠海军和经济实力，建立自己的帝国。虽然比萨人采用了被宗教改革和为之奋斗的教皇所有效利用的帝国形象，但是其目的是为了侍奉他们自己的帝国领袖——圣母玛利亚，以及为了把他们自己的城市打造成新的罗马城和新的耶路撒冷。

米拉科利广场, 1063-1350年  
整体平面图 (左下图)  
比萨大教堂截面图 (右下图)



## 托钵修会 (Mendicant Orders) 对商业市镇的影响

佛罗伦萨和比萨在11和12世纪的建筑为整个托斯卡纳区的宗教建筑创建了新的典范。到13世纪,随着宗教改革和长途贸易赚取的财富渗透到这个地区,卢卡(Lucca)、皮斯托亚(Pistoia)、普拉托(Prato)、阿雷佐(Arezzo)等城市以及亚平宁山脉(Apenines)和阿尔诺河溪谷以南和以北的许多城市开始通过城市规划和建筑设计打造自己的宗教形象。在另一段宗教复兴时期的鼓舞下,第一代建筑项目之后出现了一段试验性建筑时期。这段时期尽管短暂(实际上在大多数情况下不超过80年),但却留下了永恒的印记,表明这些市镇是如何在广场上规划纪念性建筑物位置,以及如何在整个城市里传播宗教福音。

13世纪的宗教复兴始于专门迎合新兴城市阶级的虔诚团体的成立。富有远见的教皇英诺森三世(Innocent III)和教皇洪诺留三世(Honorius III)批准成立了两个新的宗教团体,即1210年成立的方济各会(Franciscans)和1216年成立的多明我会(Dominicans)。这两个修会,以及奥古斯丁修会(Augustinians)、圣母玛利亚会(Servites)、加尔默罗会(Carmelites)和之后成立的其他修会,它们的主要成员均来自中产阶级工匠、商人和金融家。尽管托钵修会的修士们像僧侣一样衣着系有绳带的棕色、白色或黑色的朴素长袍,而且在贫穷誓言上比他们的隐修同仁更加严格,但是他们也接受这个现实世界和城市的风俗习惯。他们书写感性、抒情的圣歌赞美圣母玛利亚,甚至太阳和月亮;他们用方言传道,辅以吟游诗人(jongleurs)集会时使用的手势。他们的使命是效仿基督和耶稣十二使徒(the Apostles)的生活,同时向他们的同仁宣讲福音,好让他们也这样生活。

托钵修会的修士对城市建筑形象产生了深远影响。他们对纪念性建筑的处理相当激进。第一代修士完全没有修建任何建筑,圣方济(St. Francis)禁止他的追随者兴建教堂。相反,他教导他们向当地牧师和主教征求许可,使用已有的教堂和广场。这样,托钵修会修士开始改变意大利商业城市的整体面貌,街道和集会场所充斥着他们对自我惩罚的呼吁和引人入胜的寓言或劝喻故事(exempla)。原本最为平庸的世俗场所变成了潜在的圣地,不再局限于教堂大门里或大门外的区域。

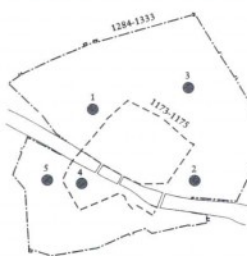
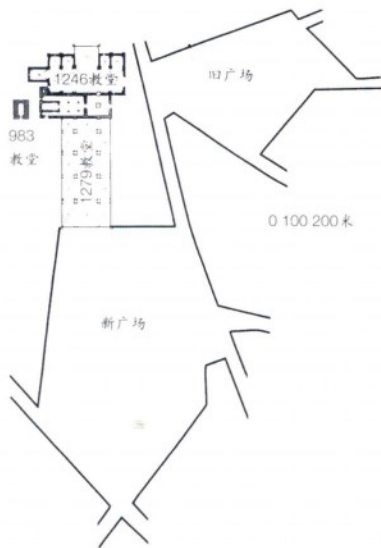
如同在佛罗伦萨一样(见第23页),托钵修会的居住模式中明显表现出他们发起的神圣场所分散运动。各个修会将剩下还未被大教堂占用的开阔场地、广场以及重要城门附近或之外的开放式市集作为自己的据点,并以简陋的房屋里作为自己的栖身之所。在大多数市镇里,

托钵僧的居住点随着新成员的加入和馈赠的流动而逐渐增多,导致修建了数目越来越多、规模越来越大的传统式教堂和修道院。不过早在13世纪20年代,托钵僧就已经表现出自己争取教会组织和新城市阶级支持的能力。当时他们为两个重要修会兴建了母教堂,即位于博洛尼亚的圣多美尼克教堂(San Domenico)和位于阿西西(Assisi)的圣方济各教堂(St. Francis)。不论是在建造规模还是建造工艺精湛程度方面,这两座建筑均超越了以前在各城市里占主导地位的教堂。就建造工艺而言,二者均采用了当时哥特式建筑从法国借鉴而来的最新技术。由于两个托钵修会在抵抗异教方面取得了辉煌胜利,所以教堂的兴建获得了教皇的大力支持。后来,当地的托钵修会教堂里均效仿这种纪念性建筑。

位于佛罗伦萨的新圣母玛利亚教堂(Santa Maria Novella,见第23页)是托钵僧的居所从最初的简陋小屋演变为大规模纪念性建筑物的典型例子。如今所见的这座教堂始建于1279年,将早先在1246年修建的教堂中堂改建为教堂耳堂。布局的重新调整使得教堂在两个广场上的正面显得与众不同,两个正面经由一排柱子(avelli)连接起







佛罗伦萨托钵修会兴建的教堂平面图

- 1) 多明我会：新圣母玛利亚教堂，1221年
- 2) 方济各会：圣十字教堂，1226-1228年
- 3) 圣母玛利亚会：圣母领报教堂 (Santissima Annunziata)，1248年
- 4) 奥古斯丁修会：圣灵教堂 (Santo Spirito)，1250年
- 5) 加尔默罗会：卡尔米内圣母大殿 (Santa Maria degli Carmine)，1268年

来。在1470年阿尔贝蒂兴建教堂正面之前，只有柱子和教堂正立面的底部是由大理石建成，相比现在的样子使得整座建筑在水平线上多了几分重点，教堂的宏伟庄严之感在街道上立竿见影。双色拱门的这种排列为教会会众提供了墓地，将圣地的安葬寓意传播到城市外围。

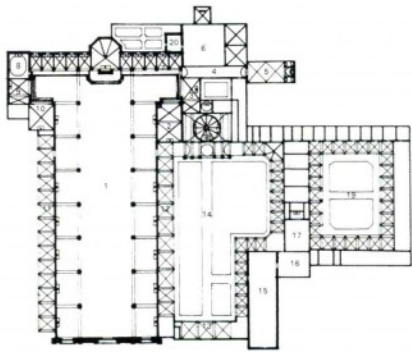
新圣母玛利亚教堂或方济各会的圣十字教堂内部的礼拜堂具有与陵墓一样的安葬和悼念功能，但规模相对更加宏大。两个具有双拱门和四拱门的礼拜堂分别位于佛罗伦萨多明我会教堂和方济各会教堂中央较高圣殿的侧面位置。拱门这种哥特式的表现风格不应喧宾夺主，夺去成排伫立的凯旋拱门本质上属于古典风格，如今是关于死亡的意象光芒。拥有这些礼拜堂的家族是城市里新的贵族阶级，其雄厚的财力使得其成为最有能力为托钵修会的修士们提供救济品的人士。例如，圣十字教堂的礼拜堂是由佛罗伦萨诸如巴尔迪 (Bardi)、佩鲁齐 (Peruzzi)、巴洛西里 (Baroncelli) 等主要的银行业家族赞助的，他们用一些意大利早期文艺复兴时期最重要的绘画作品装饰他们的私人的神圣之地。

圣十字教堂和其他托钵修会的教堂里整体开阔、宽敞的内部空间给这些耳堂位置装饰华丽的礼拜堂镶上了边框。虽然这些建筑物的开放性令人回想起托钵修会修士最早所处的广场环境，但是十三世纪晚期托钵修会整体的华丽程度从本质上与这些修会最初的道义和建造禁

令自相矛盾。托钵修会成功地从意大利新城市的老式大教堂和修道院抢走了艺术赞助，出现的结果却是自相矛盾的：前者 and 后者并非大相径庭，而是相差无几。尽管有一段时期，他们瓦解过各城镇曾经集中式的宗教城市形象，但是他们宏伟壮观的表现形式最终增强了普遍规律的象征意义，为意大利市镇出现新的建筑时期创造了条件，并将重点放在大教堂和公民宫殿之上。

### 佛罗伦萨大教堂和圣弥额尔教堂 (Orsanmichele) 恢复宏伟气势

托钵修会对宗教内容和施惠的传播仅仅是当时在佛罗伦萨和其他市镇上演更大规模变革的一部分。在这些地方，商人、银行家和工匠取代封建阶级成为社会上的主导力量。在佛罗伦萨，虽然宗教和经济为权力从显贵人 (boni homines) 到主要同业公会领袖人物的转移做出了重要贡献，但是这场战斗大部分还是以传统战争的形式发生和取胜，并从1250年腓特烈二世 (Frederick II) 去世到1266年本韦努托之战 (battle of Benvenuto) 期间，将佛罗伦萨、锡耶纳 (Siena) 和整个托斯卡纳变成了大屠杀场。到世纪之交时，大多数支持帝王的人士，主要是吉柏林派 (Ghibellines) 或归尔甫派 (Guelphs) 白党的贵族成员，例如但丁，被杀害或者流放出城，新近占据统治地位



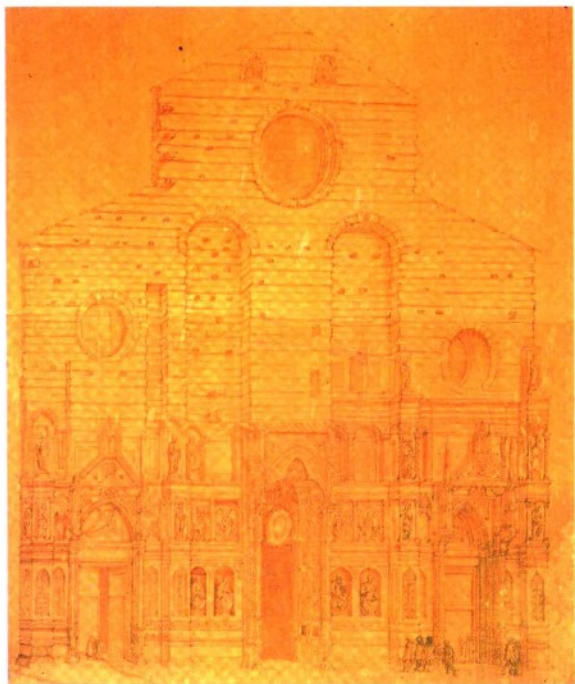
的归尔甫派、商人、银行家和工匠精英按照职业而非宗族身份建立起寡头政治。如同战争一样，建筑也是如此：佛罗伦萨新政治阶级制定的建造政策的主要精髓系遵循传统建筑模式，首先兴建佛罗伦萨大教堂，其次是圣弥额尔教堂和具有纪念意义的广场，以及象征政治体制的执政宫殿。1293年，佛罗伦萨通过了《司法条例》(Ordinances of Justice)，该条例确定了吉柏林派和权力过大的权贵人士的命运。同一年，寡头集团开始翻新位于佛罗伦萨洗礼堂前面的圣雷帕拉塔教堂。同时，佛罗伦萨最强大的同业公会之一——毛织品公会 (Arte di Calimala) 委托他人兴建洗礼堂外墙拐角处的彩色支柱。到1294年，佛罗伦萨已经公布了多张为建造更宏大的大教堂的平面图，引入兴建一座新的大教堂的可能。1296年2月，佛罗伦萨宣布将建造一座“最富丽堂皇”的教堂。同年9月8日，建造者为这座大教堂奠定了基石。

负责大教堂早期规划的是建筑师阿诺尔福·迪坎比奥 (Arnolfo di Cambio)，他曾经在锡耶纳担任过尼古拉·皮萨诺 (Nicola Pisano) 的雕刻家，并在奥维多 (Orvieto) 和罗马独立承担过雕刻工作。他还可能参与过佛罗伦萨的其他建筑工程，以及1284年巴迪亚教堂 (Badia) 的修建。1293年洗礼堂上有条纹的角扶壁的增建，还有1294/1295年圣十字教堂的修建。

这座大教堂是阿诺尔福在佛罗伦萨的第一个建筑作品，它着重彰显了他的雕刻素养，这也是佛罗伦萨第一座深受比萨富于表现力的传统造型影响的教堂，而比萨就是阿诺尔福大师的故乡。佛罗伦萨大教堂最初是建造在，或更准确地说，是围绕圣雷帕拉塔教堂而建，在大教堂建造期间，圣雷帕拉塔教堂仍继续使用。大教堂的修建工程分为三期，阿诺尔福负责的是第一期工程。他当时修建的教堂宽度与竣工后的教堂宽度一致，可能也具有同样呈三个半圆形的平面，以及盖有穹顶的交叉甬道，只不过交叉甬道是位于在较窄中堂的尾部。

有证据表明，阿诺尔福设计的正立面具有接近哥特式、罗马式和古典式元素的混合风格，类似于巴迪亚教堂，圣十字教堂和他同时期的雕塑作品。这个正立面最确定的元素就是三段式结构，不光体现在三扇大门上，而且从底层延伸至屋顶的牢固的扶壁分区也增强了这种效果。强烈的纵向分隔令人联想起巴迪亚教堂和圣十字教堂东端外部和内部类似的分隔形式。总体上同样宽阔，呈正方形的整体比例平衡了这些纵向元素。自修建洗礼堂和圣米尼亚托教堂以来，该比例就是佛罗伦萨教堂建筑的一大特点。

圣母百花大教堂 (Santa Maria del Fiore) 的正立面具有深远意义，其结合了传统的托钵僧葬礼和礼拜堂建筑，并融入早期在建筑上层惯用的表现手法，即描绘基督、圣母和圣徒。这种表现手法旨在达到将



圣徒塑造出卑微的膜拜者的效果，符合托钵僧在布道和艺术作品中创立的新式叙述倾向。然而，不同于多明我会的墓葬建筑，由于圣徒占据了底层的拱廊，没有了私人参与教堂形象的多余空间。虽然雕塑作品及其建筑背景的重点主导着其叙述表现，但是却着重突出圣洁感或其他神圣的个人（主要为圣母玛利亚，如同比萨），而非突出当时佛罗伦萨人的虔诚。

圣母百花大教堂的内部风格融合了托钵僧和传统、哥特式、古代图像和空间感元素。阿诺尔福为中堂设计了类似圣十字教堂的木制天花板。只在交叉甬道处图像才有所变化，在呈三个半圆形的穹顶处，从木制拱顶过渡到石制拱顶，并从横向的线形空间过渡到纵向的圆形空间。虽然在该世纪晚期中堂被做成圆拱形，但是仍然保留了这种建筑结构。交叉甬道的规模和三层重复结构均呈现圆形样式，相比佛罗伦萨洗礼堂和比萨洗礼堂的单穹顶设计，更加类似于包括现存圣雷帕拉塔教堂在内的托斯卡纳罗马式教堂早期由三个后堂构成的十字型翼部。

阿诺尔福大约于1310年去世后近半个世纪圣母百花大教堂得以扩建，现在处于佛罗伦萨最强大的羊毛纺织公会的控制之下。从1351年到1368年，羊毛纺织公会聘请了一系列建筑师，其中包括弗朗切斯科·塔伦蒂（Francesco Talenti）、内里·迪菲奥拉万特（Neri di Fioravante）、阿尔贝托·阿诺尔迪（Alberto Arnoldi）、乔瓦尼·迪拉波·吉尼（Giovanni di Lapo Ghini）以及塔伦蒂的儿子西莫内·迪弗朗切斯科（Simone di Francesco）。他们全都是主要建筑协会及各会的成员，并与当时重要的画家和雕塑家有过合作，其中包括塔代奥·加迪（Taddeo Gaddi）、安德烈亚·奥尔卡尼亚（Andrea Orcagna）和安德烈亚·达菲伦泽（Andrea da Firenze），还与波尔蒂纳里（Portinari）、奥比奇（Albizzi）等势力庞大的银行业家族有过合作。14世纪60年代，在历经无数争辩之后，他们终于在大教堂的设计方案上达成一致，也就是如今我们看到的樣子。大教堂里设有一个宽72布拉乔奥（braccia）（古意大利的长度单位，相当于66或68厘米，



译注)的交叉甬道,实际上比中堂还要宽,这是史无前例的,其宽度恰好是穹顶高度的一半,这同样也是史无前例的。而穹顶难以对付的技术问题由布鲁内莱斯基给以解决。

随着佛罗伦萨大教堂的逐渐落成,佛罗伦萨着手精心打造其周边环境。1339年,羊毛纺织公会通过了一项条例,要求降低位于已部分建成的正立面前面的人行道水平面,以便扩大正立面的视野和规模。1363年,又出台另一项条例,规定围绕教堂形似三个半圆的后堂修建的所有房屋应与教堂呈现的弧形保持一致。该条例进一步要求这些房屋必须修建连拱饰,以呼应后堂立面采用的拱廊设计。如此一来,当人们从今天的普罗孔索洛大道进入杜莫广场 (Piazza del Duomo) 时,首先映入眼帘的就是教堂设计和广场环境异常鲜明的一致风格,唯独东南角落不太一样。这个看上去不一致的转弯拐角却是欣赏十字甬道、后堂和穹顶(上图)整体效果的理想位置。

为大教堂以及感受其精湛的工艺而设计的广场周边环境,如同大教堂自身内部的空间布局,仅是因为审美缘故而未得以完成。如果参观者从受限制的普罗孔索洛大道走来,到达广场的角落,在这里所看

到的景色布局与他或她在教堂内部盖有穹顶的交叉甬道位置看到的景色布局是一样的。如此视角可能最适合用于观看市民游行活动,例如罗马圣乔瓦尼区的游行和多米尼鲜花游行 (Corpus Domini)。如同圣餐仪式 (liturgy of the Eucharist) 时教堂的内景,城市的外景成为戏剧的舞台,相比用于修士们的传教,而今更多是为了崇拜教堂神圣的守护人,已经展示神职人员、同业公会和公会成员游行时的华丽场面。

圣弥额尔教堂是十四世纪晚期最重要的纪念性宗教建筑之一,其设计将社会地位日益提高的佛罗伦萨主要公会持有的宗教主张和建筑见解表露无遗。事实上,目前的建筑结构最初只是一个谷物市场而非圣堂。1285年,开始兴建这座教堂,以取代四十年前修建于此的简陋小教堂。1292年,圣母玛利亚的形象开始大放异彩,使得此建筑逐渐被改建恢复其原来的神圣地位。圣弥额尔教堂世俗的同业公会系于1291年成立,并负责将圣母形象置于市场之中。该公会的重要性迅速提升,很快便成为佛罗伦萨最富有,最具声望的同业公会。由于该公会积极付出,将此地发展成为朝圣之地,使得谷物市场的凉廊成为与商业重地一样的圣所。经过火灾和数次尝试性的维修,该教堂于1337年到14世纪50年代,被重建为现在的样式。

新的圣弥额尔教堂是由石料建造而成。据记载,材料的选用非常合理,因为石料是最适合修建“能够更为恰当地颂扬对荣耀的圣母玛利亚的敬意,以及更好地保存谷物和肉类的”建筑 (*in quo veneratio gloriose Virginis Marie posset aptius celebrari, et granum et bladum melius conservari*)。墩座撑起拱形的六个分区区,墩座外观饰有一系列深凹进去的壁龛,内部则设有更加平整的嵌入区,以便嵌入镶板和后来的湿壁画。教堂开始兴建后不久,出台了一项公共条例,规定这些镶板和湿壁画将使用佛罗伦萨主要同业公会的守护圣人形象予以装饰。这些同业公会还将他们的守护圣人雕像置于教堂外墙的壁龛之中,其中许多雕像是由后代的古典主义雕塑家雕刻而成,包括吉贝尔蒂、多纳泰洛、南尼·迪班科 (Nanni di Banco) 和韦罗基奥 (Verrocchio)。

佛罗伦萨谷物市场凉廊的再神圣化过程的第二阶段始于1352年,当时圣弥额尔教堂的同业公会决定使用安德烈亚·奥尔卡尼亚设计的新神龛取代供奉圣母的旧神龛。奥尔卡尼亚精心创作的雕塑杰作占据了一整个分隔间,轻轻掠过带引人注目拱顶的天花板,神龛营造出如祭坛般的强调效果,突显这一系列的分隔间,此些分隔间系与贝纳多·达迪 (Bernardo Daddi) 于1346年完成的供奉圣母的镶板 (见第80页) 成一条直线。

14世纪60年代,圣弥额尔教堂不再充当开放式的谷物市场,其

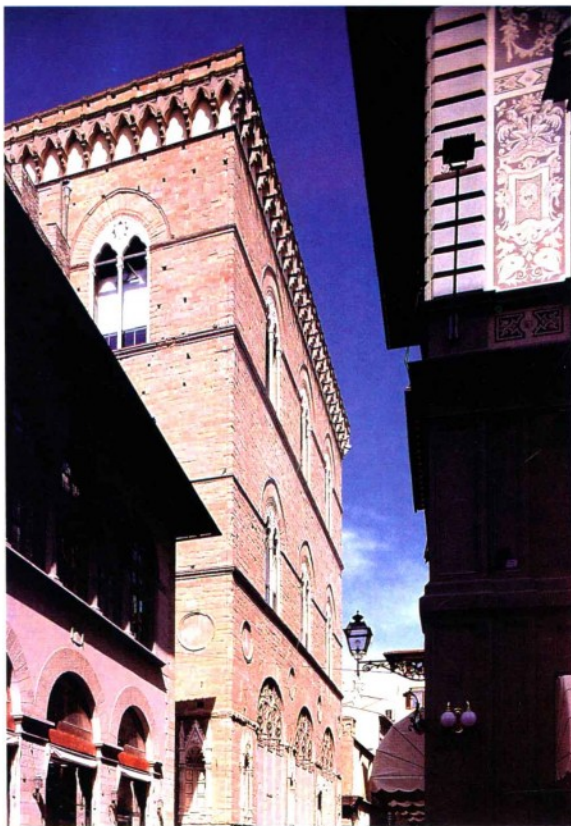
拱门被封闭起来，室内则专门供奉圣母玛利亚。楼上的谷仓后来得到扩建，似乎具有实用价值，揭示了当时佛罗伦萨同业公会扮演的传统神职角色。1330年到1348年间，饥荒和瘟疫曾经在这里爆发过，封闭包装好的谷物储备时刻准备在饥荒和瘟疫的再度袭来时分发。圣人们被绘制在支撑谷物储备的墩座上，从而发挥与比萨大教堂的圣母许愿同样的功能，以确保这里的人们丰衣足食。然而，因为圣弥额尔教堂的圣人成为各同业公会的守护圣人后，所以各同业公会披上了城市守护人的外衣，即象征性的“社会支柱”，类似《启示录》(Revelation)中描写的拥护“天国的耶路撒冷”的众多传道者，取代了曾经掌管此地活跃的谷物市场的地区官员，这些拟人化的墩座如今不仅向顺从的人们提供慷慨馈赠，而且提供一个威严的场所，在这里当地和远道而来的朝圣者均可以向圣母祷告，请求物质丰盈和精神解脱。除了同业公会的守护圣人们戒备的目光外，不会受到任何打扰。

## 中世纪晚期的锡耶纳

当佛罗伦萨的归尔甫派以及随后主要的工业公会正在参与日益复杂的教堂建筑活动时，他们在托斯卡纳区的另一商业和银行中心——锡耶纳的同人们则致力于更具雄心的建造工程。13世纪晚期，在其大体结构的基础上开始修建锡耶纳大教堂。到14世纪30年代，锡耶纳大教堂渐渐成为拉丁基督教世界规模最大的大教堂之一，其设计延续并最终突破了锡耶纳的建筑才智和工程技术。

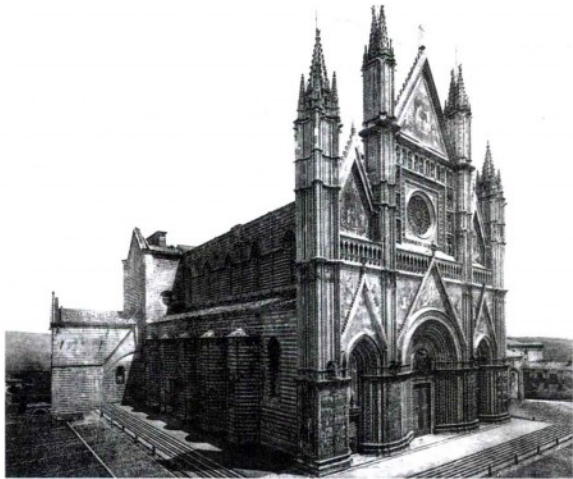
锡耶纳大教堂早在1226年就开始修建。中堂内殿仍然保留了这一最早阶段修建的部分结构，拱门向下延伸至混合立柱之上，拱门上方的双色嵌条则表露出受到比萨罗马式建筑风格的影响。立柱顶上厚实的中楣大概最初是用于支撑桶状拱顶。中楣所强烈表现的水平焦点，连同嵌条和宽敞的跨间空间，重新定位了立柱的纵向重心，将走入教堂里的人们目光聚集在交叉甬道上，该交叉甬道上盖有如同比萨大教堂那样的穹顶。

与比萨之间的比照符合锡耶纳在13世纪60年代结束前的政治地位，即支持帝王的吉柏林派城市。将锡耶纳大教堂用于供奉圣母玛利亚类似于宣告公民自治。公民自治权主要是在对抗归尔甫派的蒙特佩蒂战役(Battle of Montaperti)之后争取的。该战役爆发于1260年9月4日，在佛罗伦萨的领导下，锡耶纳及其在托斯卡纳区的吉柏林派盟友取得了决定性的胜利。正比如萨人于1087年打败撒拉逊人之前先为圣母做了弥撒，锡耶纳人在奔赴抗争宣称是教皇盟友的战场前，将圣母命名为“公社女王”(Queen of the Commune)(见第40页)。



六年之后，锡耶纳人在本韦努托之战中被佛罗伦萨人击败。锡耶纳日益占据统治地位的归尔甫派既没能缓和两座城市彼此前的敌意，也没能打破锡耶纳和比萨之间强烈的文化纽带。作为西部拉丁语区两个最重要的银行业地区，佛罗伦萨和锡耶纳之间的竞争日渐白热化，主要集中在经济领域，以及人们熟知的“忠实于你家乡的钟楼(campanilismo)”倡议，也就是比赛谁的钟楼以及整体公关建筑规模更大、气势更加辉煌。相比佛罗伦萨于11到12世纪修建的圣雷帕塔塔教堂，锡耶纳人已经拥有了更大规模、更现代化的大教堂。到1285年，即佛罗伦萨人聘请阿诺尔福修建巴迪亚教堂一年以后，锡耶纳人为了确保他们的优势，聘请了13世纪中期托斯卡纳区最伟大的雕塑家尼古拉·皮萨诺的另一位学徒，实际上就是尼古拉的亲生儿子：乔瓦尼。

相比乔瓦尼·皮萨诺为锡耶纳大教堂做出的贡献，阿诺尔福在他位于佛罗伦萨的作品上倾注了更加明显的哥特式感受，但是并未遗弃在尼古拉的建造或早期罗马式建筑结构里所呈现出的古典主义风格。



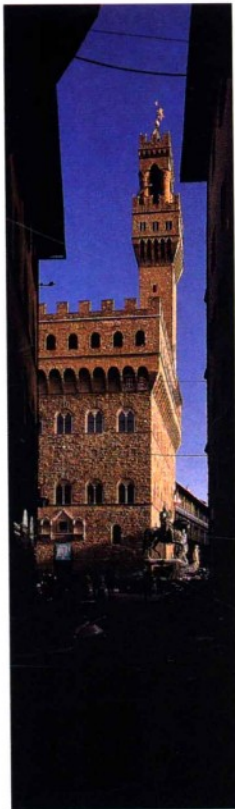
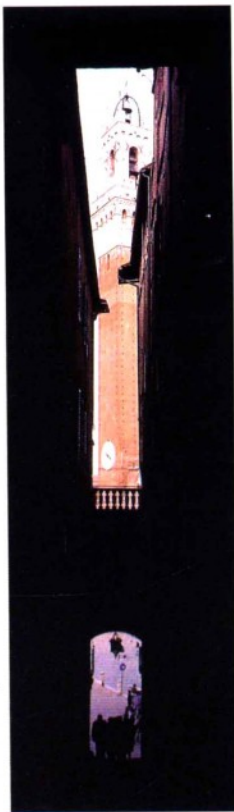
乔瓦尼的主要精力似乎是放在正立面的下半部，凯旋门底座之上，凯旋门底座在乔瓦尼接手之前就已经建好。三扇大门没有留下可以安排雕刻壁龛的墙面，这样乔瓦尼只能在拱门起拱点水平线以上嵌入壁龛。与阿诺尔福为佛罗伦萨设计的正立面上一样，二者的壁龛形状均属于哥特式风格，但是雕塑品与框架以及整体建筑的关系则显然属于古典主义风格，整个正立面如同是圣人、先知和古典哲学家们扬起夸张的手势，相互间以及向下面的旁观者高谈阔论的背景舞台。虽然这些人物的来源于圣经和古典时期，但是夸张的表现手法却是当代的，来源于托钵修会传道士的惯用手法。尽管如此，就所有其他方面而言，乔瓦尼设计的正立面迎合了托钵修会前期惯用的神权纪念意义。抬高背景以及出现石膏做的游吟诗人雕像，都是对圣米尼亚托教堂正立面上基督、圣母和圣特勒斯镶嵌形象的最新翻版，或者说更接近于乔瓦尼故乡所在的比萨大教堂或比萨洗礼堂正立面上的雕刻人物，这些雕刻人物本就是乔瓦尼与其父亲共同雕刻而成。

14世纪修建的锡耶纳大教堂部分表现出继续想要把其与城市的世俗空间区分开来的倾向，以及与佛罗伦萨人的建筑成就和该地区另一城镇奥维多崭新的大教堂（上图）相抗衡的倾向。锡耶纳大教堂奇特的上层正立面透露出锡耶纳人愿意做出的牺牲程度。构架式的立柱不太自然地坐落在下方大门三角楣和其支撑的半露柱之间的结构空隙上。从技术层面分析这种分离结构，中堂的升高是在正立面已被乔瓦

尼·皮萨诺和他的前任精心打造完成之后进行的。尽管如此，新的上层正立面被延伸超出整个中堂的实际宽度。这样做时，设计师们保留了相交结构逻辑，这对他们来说明显是更加重要的元素：正立面形成几何图形和建筑图解的比例，以及位于凯旋门入口上方的正方形神殿般楼面的比例。圆花窗进一步突显了神殿般楼面的完美比例，其四方框架长度相等，两侧饰有等边山形墙。

正立面的分离表现了14世纪中期锡耶纳人的一种趋势，实际是一种痴迷，旨在追求教堂宏大的规模和华丽的装饰，并不考虑某些建筑惯例。从1297年乔瓦尼·皮萨诺的任期结束到1357年上层正立面竣工，锡耶纳人参与了中世纪晚期最引人注目的奢华建筑工程，其毫无节制的程度甚至超过了佛罗伦萨不可能完成的穹顶或者博韦（Beauvais）教堂极度糟糕的垂直线条。1339年，在已经将唱诗班席延伸两个分隔间至新洗礼堂上之后，锡耶纳当局决定启用新的设计，将当前中堂和唱诗班席的位置变成新中堂的耳堂，新中堂将垂直于当前中堂和唱诗班席建造，但其规模要大得多，并将当前北耳堂的尾部设立呈放射状的大型唱诗班席，从概念上而言，该唱诗班席类似于叙热（Suger）为圣丹尼大教堂（Saint Denis）所做的设计，从规模上而言，它又类似于巴黎圣母院（Paris Notre Dame）。由于这种曲折式的收尾存在难以克服的结构和审美问题，锡耶纳人采纳了另外一种方案，宏伟程度几乎与从前一致，但更加符合该地区教堂呈十字形的平面图。在现存耳堂的西部仍能见到这个最终方案未完成的框架，即嵌入在大教堂歌剧博物馆砖与大理石砌成的墙壁中的异常高挑、奇怪弯曲的立柱。这些立柱顶部的不祥变形，证实了立柱本身的荒唐，因为对于一个巨大的穹顶，其高度堪比法国最高的大教堂，但其跨度超过落成后的圣母百花大教堂中堂的一半多，支柱却如此细小，跨度却如此之大。一连串彼此并无关联的灾难转移了锡耶纳人的注意力，也耗尽了他们的资源，使他们避免卷入一场建筑上的巨灾，这一连串灾难就是自四十年代早期就一直在陆续爆发于佛罗伦萨的干旱、饥荒、银行倒闭和瘟疫。1357年，锡耶纳人接受了佛罗伦萨顾问建筑师本奇·迪乔内（Benci di Cione）的意见，拆除了眼见着就要构成危险的不稳定部分。除了一块已经清空，但具有危险的空地可用于修建新中堂外，锡耶纳人还有一个更合理的选择，就是提升现有中堂的高度，并利用他们能够创造出的最简洁的几何图形和最具回响效果的神圣风格样式来完善正立面。





最左边图：

锡耶纳公共宫（Palazzo Pubblico）塔楼（曼吉亚塔，Torre della Mangia），1325-1348年

左图：

佛罗伦萨韦奇奥宫（Palazzo Vecchio）塔楼，1299-1318年

下一页：

圣吉米尼亚诺（San Gimignano）的塔楼

相反，在政治上和经济上都最精明的封建领主是在失去统治下的所有人口之前，自己先搬到城市中去的。他们只不过是在城市的塔楼式住宅里重建他们在乡村的堡垒，实际上是把他们与城市的其余部分隔离开来，再把他们的随从迁移到堡垒之中。不难想象，这种做法多少受到追捧，这样越来越多的贵族便搬到了城市。为了保住随从们对他们的忠诚以及得到他们经济和军事方面的支持，各封建团伙，即所谓的“财团（consorteria）”，彼此互相竞争，并反对公民政府。每个财团都尽可能地吧塔楼筑到最高，以巩固他们对其随从的统治权力。最后造成了意大利各行政地区的高楼密集化，塔楼林立，犹如针垫，甚至许多现代社团的领袖对此也会嫉妒不已。一些极端的例子如今依然可以在博洛尼亚和圣吉米尼亚诺（见第31页）找到。

望向圣吉米尼亚诺的天空，所见到的最高塔楼就是市镇政府建造的塔楼。佛罗伦萨和锡耶纳更加精美的塔楼，同样是暴力统治的原始表现，它们也符合公民政府在行使其权力时常诉诸暴力的形象：政府在处理私人宿怨时要维护执行公共法的权力，同样重要的，也要维护城市向所有市民征税的权力。佛罗伦萨韦奇奥宫的塔楼最初只是一个私人财团修建的塔楼，即福拉博斯基塔楼（Torre Foraboschi）。自1299年起，佛罗伦萨人开始围绕这个塔楼修建呈不对称状的公共宫殿。历经19年以后，他们才最终把这座宫殿修建成现在的模样：旧塔楼穿上了外壳，塔楼顶上冠有醒目的四柱式钟塔。韦奇奥宫最后的造型引发了城市内部的“钟楼”规模比拼，影响了沃尔泰拉（Volterra）和锡耶纳市政大厅的设计，后者于1325到1348年间在其市政大厅上增建了一座塔楼。

似乎锡耶纳和佛罗伦萨在塔楼的设计上颇费心思，使其与城市风格浑然一体。位于锡耶纳的曼吉亚塔惊人的高度在某种程度上说是必要的，因为公共宫殿所处位置不仅是坎波广场（Campo）的最低点，而且也是整座城市的最低点，尤其是相对于奇塔路（Via di Città）沿街塔楼建筑和主座教堂（Duomo）来说。正如条条城市大路均通往坎波广场一样，坎波广场也用自身的弧形曲线把观赏者的目光引向塔楼。

在漫长的岁月里，佛罗伦萨人也一点一滴地为领主广场（Piazza della Signoria）打造出类似的感知效果。起初这个广场是建在卡萨·乌贝蒂（Casa Uberti）家族铺满碎石的房地基上，当佛罗伦萨的归尔甫派将过于强大的乌贝蒂家族流放之后，他们将这里摧毁，并诅咒这片土地永无建筑。早在1280年，佛罗伦萨就开始筹划在此附近修建

## 世俗建筑比拼

这是除宗教建筑以外，锡耶纳与佛罗伦萨之间存在的另一个版本的“钟楼”比拼。这是真正意义上的钟楼建造。钟楼是世俗建筑和宗教建筑共同拥有的建筑元素，被用于约束市民、做礼拜者、僧侣和修士的日常活动。钟楼的相对高度和钟声音量大小的比拼决定了权力地位的高低，最高的钟楼和最响的钟声即象征着统治的自由和能力。

钟楼在鼓励服从方面的有效性并不相对纯粹，然而由于它们具有的另一品质，它们也被用作军事防御和攻击的武器。实际上，在中世纪和文艺复兴时期的意大利，钟楼最近的建筑原型是筑有防御工事的封建飞地。因此，钟楼比拼的第一个阶段始于把农村钟楼建得高出农奴和商人们的屋顶。只有当一位封建领主开始蚕食另一位的领土时，钟楼高度才逐渐增加，此时建筑比拼的开端往往是伴随着真正的流血事件。随着城市逐渐扩大，情况也渐趋复杂，而且为了吸引工匠和农奴抛弃他们的封建义务，通常明明白白地提出给他们自由。在大多数情况下，即使是最具权威的封建领主也无法抵御城市生活的诱惑。





一座宫殿来取代不远处的巴杰罗宫 (Bargello)。根据1299年的初次设计, 韦奇奥宫只有北面朝向空旷的乌贝蒂广场, 其余立面面向狭窄的街道。在接下来的82年里, 从刚开始计划在钟楼的西面拓出另一片空地, 随后利用西北面的空地连通这两块空地, 佛罗伦萨才慢慢地将广场扩建, 修葺并装饰成今天的模样。1306年以后, 整体的空间构想才刚完成, 就发现有必要增加宫殿和钟楼的高度, 使建筑物在比例上达到人站在查依欧利大道 (Via Calzaionuli, 见第35页) 路口就可以最大程度看到建筑物的四分之三高度。

虽然锡耶纳人和佛罗伦萨人在修建塔楼和背景建筑很重视建筑高度, 但这并不是完成设计的唯一审美范式。两座塔楼都明显与精心打造的公共宫殿和广场立面统一成一体, 这是根源于建筑传统而非单纯的防御工事。锡耶纳所建宫殿吸纳了早期发展成成熟的公民宫殿之精华, 后者可能起源于贝加莫 (Bergamo)、科摩 (Como)、格里摩那 (Cremona) 等北部城市的公民宫殿, 就纪念意义而言, 又更加接近奥维多和托迪 (Todi) 的宫殿建筑以及维泰博 (Viterbo) 的教皇宫殿

(Palazzo dei Papi)。所有这些宫殿具有一个共同需要, 即在通常充当市场的开放式凉廊之上修建一个管理会所和居所。在大多数情况下, 奥维多和锡耶纳的宫殿除外, 这些宫殿朝向当地最重要的教堂, 以此显示它们对公民政府形成以前的市政府早期宫殿, 也就是主教宫殿的感激之情。维泰博的教皇宫殿, 甚至早期权威人士的坐席, 以及毗邻大教堂的拱廊式标准修道院均与主教教堂有直接联系。

锡耶纳坎波广场 (见第32页) 的设计令人联想到这些宗教建筑原型。1297年, 锡耶纳通过了一项法令, 要求坎波广场周围的所有私人住宅必须安装三折窗, 明显是要模仿塑造成公共宫的窗户样式。这样一来, 这些窗户就显得比大教堂中堂的双扇窗更加精致。大教堂的双扇窗系借鉴其毗邻的锡耶纳主教的宫殿, 如同公共官效仿圣斯多尼宫 (Sansedoni) 和坎波广场上的其他私人宫殿, 坎波广场四周窗户的布局营造出统一的节奏感, 类似于拱廊式修道院。

不管从哪个方面来看, 佛罗伦萨的韦奇奥宫似乎都未遵循这种传统结构, 但华丽装饰的双扇窗除外, 因为双扇窗是被砌入起军事防御

锡耶纳坎波广场 (Piazza del Campo) , 始建于1297年左右



作用的石砌粗墙面之中。韦奇奥宫的底层是完全封闭起来的，这表明即使在13世纪末，即韦奇奥宫开始修建的时候，作为保护佛罗伦萨境内统治政权不受不法部族和暴民的骚扰的巨型堡垒，它仍需要在视觉上和字面上胜过城市财团的塔楼。除塔楼式住宅外，唯一的建筑先例似乎就是建于13世纪50年代的卡皮塔诺波波罗宫（Palazzo del Capitano del Popolo）或巴杰罗宫，它们具有类似的石砌粗墙面基座、锯齿状的屋顶和塔楼。将这类建筑与大多数财团建筑区别开来的是它们的水平规模、庭院的直线形平面图，以及整体设计的规则感和一致性。虽然庭院设计大概是受到修道院和标准庭院的影响，但是该地区的确存在一座建筑，像是它们直接效仿的原型，该建筑建于1238至1249年间，就在批准修建卡皮塔诺波波罗宫前不久。这座建筑的命名也与它们类似，即位于附近普拉托的大帝宫（Palazzo del Imperatore，见第34页）。大帝宫为帝王寝宫，确实是意大利半岛上少数几个名称语源合理的宫殿（Palazzi）之一。在古代，帝王则是居住在帕拉廷（Palatine）山上。大帝宫最初是封建主阿尔贝蒂的居所；12世纪晚期，帝王腓特烈·巴尔巴罗萨将此处改造成为他私人的分区宫殿，最后腓特烈二世将该宫殿规模扩建了四倍。大帝宫紧靠蒙特角（Capo del Monte）和加普亚城门（Gate of Capua），是当时腓特烈二世在意大利兴建的气势最宏伟的建筑之一，可惜到目前为止，建筑史学家还未认它是佛罗伦萨公共和后期私人宫殿设计发展的原型。大帝宫的平面呈水晶般的透明状，设计有对称分布的庭院，四周围绕着破旧、粗琢的围墙，只有围墙上耀眼的白色石头和吉柏林派弧线型的锯齿状装饰才使围墙显得轻盈一点。如今一座被截短的塔楼确保了大帝宫在普拉托以及托斯卡纳区的统领地位，该塔楼可追溯至卡萨·阿尔贝蒂（Casa Alberti），塔楼上方装有一钟，在本韦努托之战结束以后，普拉托的归尔甫派政权接管了大帝宫，该钟仍被继续用作此地区的主钟数年。

大帝宫和腓特烈二世修建的其他建筑为宗教建筑提供了另一种可选项式，或者为恢宏的民间建筑提供了更加粗糙的塔楼式住宅防御工事。腓特烈二世通常是在防御性框架内把古代式样融入宗教建筑中，使其显得似乎是直接照搬古罗马的宫殿式建筑，这也反映出他主张摆脱教皇世俗权力的总体政策。

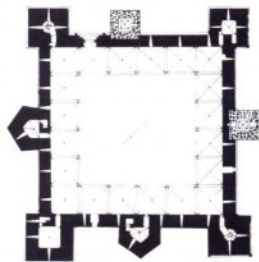
腓特烈二世的建筑风格同样也影响了支持帝王和支持教皇的城市。当佛罗伦萨人选用这种世俗的宫殿样式修建巴杰罗宫和韦奇奥宫时，意味着他们在区分市镇的世俗权力和既定的宗教寓意的道路上迈进了一步。与大教堂有所不同，这类世俗建筑形式一直体现在13



到14世纪佛罗伦萨和锡耶纳的广场宫殿里。然而，这种向世俗建筑靠近的创举并没有真正体现出市镇权力的任何世俗化。负责公共宫殿和广场建设的权力和行政机构将没有更多的财力和精力投入到大教堂和教堂广场的精心构造上，所有的这些大教堂和广场均设有钟楼（campanile），当时这种钟楼设计至少也和宫殿钟楼一样盛行。在像佛罗伦萨和锡耶纳之类的市镇中，同样华美的世俗和宗教建筑更好地被诠释为世俗和宗教权力的结合，而不是这二者的分裂。

对市镇寡头集团来说，其最大的威胁就是城市财团党派。通过赢取这些党派中个别成员的忠诚，市镇寡头集团成功平息了这个最大威胁。这是通过立法机关完成的，同时配以一系列举措加以巩固，包括市镇政府实施武力威胁，将这种威胁体现在城市钟楼上，以及常常采用的暂时或终身流放出城等。市镇政府通过宗教活动，先是利用圣米尼亚托教堂那样具有震慑力的神权形象，接着利用托钵修会关于使徒生活的福音传道，达到了使市民忠诚和顺从的目的。不过，后者通过恶意中伤等级制度、中央集权的概念，不仅扬言要推翻旧社会的封建财团，还要推翻市镇里新出现的同业公会，到十四世纪初，大多数市镇的政权集团开始重新赞助增强其中央集权程度和其背后的教会权力的建设项目，也就是市民广场和大教堂广场。

在各市镇重建罗马原貌的过程中，诸如佛罗伦萨这样的城市延迟了对普遍推行中央集权造成威胁的宗教、社会和政治变革进程。当君主制的米兰、法国、后来的西班牙等其他国家在宗教、社会和政治变



普拉托大帝宫（Palatium Imperatoris）  
入口与平面图

革方面的发展相对落后，但在原始军事力量的部署上相对先进，为了维护政治独立，佛罗伦萨等市镇就有必要进行这样的变革。第一次真正意义上的社会变革浪潮袭击了佛罗伦萨，渗入到佛罗伦萨人修建大教堂和市政广场的进程之中，但是均在二者完工之前。这次浪潮是指梳毛工（Ciompi）起义，他们属于下层阶级的工人阶级之一，但是法律并不赋予他们成立同业公会或相应担任政治职务的权力。1378年，梳毛工接管了市政府。1382年，上层阶级同业公会成功策划并实施了对篡位者的血腥屠杀，在此之前梳毛工或来自其他非主要同业行会的市民一直控制着政府。十个月以后，新的同业公会寡头集团建成了凯旋门式的佣兵凉廊（Loggia dei Lanzi），甚至思想守旧的马泰奥·维拉尼（Matteo Villani）也形容该凉廊风格“浮夸虚荣”。该寡头集团迅速铺筑了领主广场，在广场内里衬上如同围绕大教堂（Duomo）背部的连拱饰，再将连拱饰向远处延伸，直至圣弥额尔教堂的封闭式拱门。到1420年，佛罗伦萨已经委派布鲁内莱斯基负责完成大教堂的圆屋顶。

这些建筑有助于把佛罗伦萨打造成秩序有章，城市辉煌和共和政体的典范之都。这些都是人文主义者以及14世纪晚期、15世纪早期的艺术家所提倡的。这一形象及其各种变体合乎佛罗伦萨和意大利半岛上的其他新兴大城市的新角色，它们在争取地方权力和领主主权的建筑和军事战争中取得了胜利。例如，佛罗伦萨、米兰、威尼斯和教皇的罗马越来越超越城市的规模，它们实际上正在变成一个领土国家。在这些国家里，自帝国晚期以来，世俗权力第一次持续倾向于更加集中在大型中心地区，而不是分散到小型封地。地方社区和临近地区。然而，在这些中心地区，权力象征的分散过程仍在继续中，从托钵修道会的封地，同业公会神殿或民间的纪念性建筑转移到权贵家族的宫殿，后者即将统治意大利新的寡头集团专制政府。



亚历山大·佩林 (Alexander Perrig)

## 中世纪末期的绘画和雕塑

### 基督时代的艺术复兴

#### 阿西西 (Assisi) 的神像改革

自1260年起，耶稣受难十字架（如下面左图所示）一直都挂在阿西西的圣契拉教堂（Santa Chiara）的礼拜堂中，而在阿西西的圣方济（St. Francis of Assisi, 1181或1182-1226）在世期间，它一直挂在圣达米亚诺修道院（San Damiano）中小教堂的圣坛后面。它与12世纪意大利翁布里亚（Umbrian）和托斯卡纳（Tuscan）画家工作室创作的经典耶稣受难十字架非常相似；然而，据说该耶稣受难十字架在历史上曾打破一动不动的刻板形象而动了起来：在1205年至1208年的一天，圣方济各会的未来创始人跪在十字架面前祈求耶稣指点迷津时，耶稣像突然动了并说道：“去把我的住所修理一下吧，你看看它都完全倒塌了”。

这件事情是托马索·达·切拉诺（Tommaso da Celano, 卒于约1260年）传出来的。他是圣方济的朋友、伙伴，还是第一位为圣方济写传记的人。但是需要承认的是，他在第二版的圣方济生平传记（1246-1247年）中才将这一事件写了进去。当全世界都听说耶稣像居然发出了声音的时候，意大利已经欢庆过了“基督胜利”（即基督对苦难和死亡的彻底胜利）。耶稣受难十字架的制作突然发生了变化，这与法国和德国相比较而言属于迟来的变革。这一变革在很大程度上归功于新成立的圣方济各会。



圣达米亚诺修道院的耶稣受难十字架，  
约1200年  
木板蛋彩画  
阿西西圣契拉教堂（Santa Chiara）

琼塔·皮萨诺  
耶稣受难十字架，约1240年  
木板蛋彩画，174厘米 × 131厘米  
阿西西天使的圣玛丽亚教堂（Santa  
Maria degli Angeli）

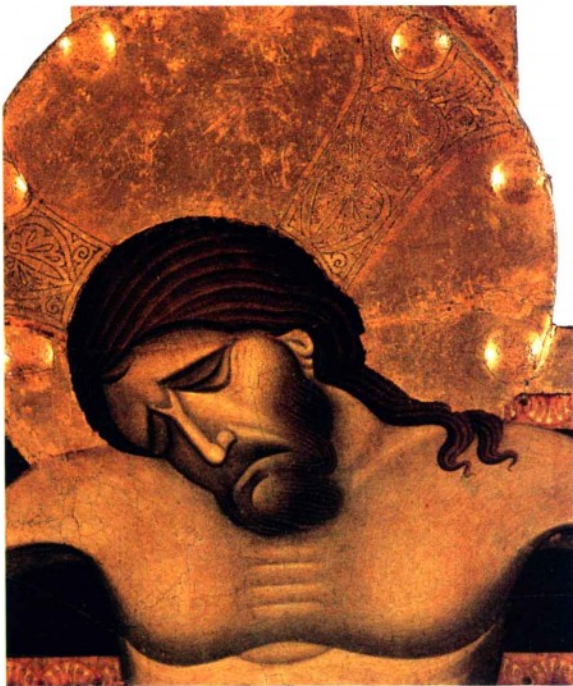
埃利亚斯·考徒纳 (Elias of Cortona, 约1180-1253), 是圣方济各会的首席教长, 是由作为副主教的圣方济任命的。埃利亚斯·考徒纳负责阿西西大型长方形教堂的修建, 他还邀请了著名的绘画大师琼塔·皮萨诺 (Giunta Pisano) 创作了一个十字架画像, 图中在传统的“基督胜利”的位置是已经死去的耶稣, 这种形象自5世纪以来一直延传至今。

这幅巨幅作品 (现已丢失) 于1236年完成, 放置在下教会最初的圣坛屏上, 是教会最重要的装饰品。它不仅能激发教徒的虔诚情愫, 而且至少能对年长的天主教会修士产生一种敬畏的感情。当看到埃利亚斯·考徒纳跪倒在基督耶稣的脚下 (见第38页, 底部), 这种敬畏之情便自然更升腾了几分。与耶稣的形象相比, 教长固然渺小了不少, 然而, 很大的原因是由于方济各会成员对教长的抵触情绪, 由此导致1239年教长被免职。

用琼塔·皮萨诺 (Giunta Pisano) 后期创作的现存耶稣受难十字架 (第36页, 右下图) 进行比较, 由此可知这幅饱受争议的耶稣受难十字架将在耶稣形象和基础风格方面与拜占庭 (Byzantine) 受难像具有相似之处。因此, 对于修士而言, 它不仅在肖像画方面, 同时在正式风格方面都很新颖。这说明在埃利亚斯·考徒纳在委托这名比萨画家进行创作时, 就希望不仅仅对耶稣受难十字架进行单纯的改革。埃利亚斯·考徒纳要求琼塔·皮萨诺将其巨大的十字架设置在较小的耶稣受难十字架上, 形成带有布景表现的受难像 (在拜占庭式艺术中, 极少有十字架与耶稣受难的故事无关)。他可能已经在头脑中形成了从本质上改革艺术风格的想法。实际上, 琼塔·皮萨诺的十字架既不是教长委托为教堂 (教皇指定的建筑物) 创作的唯一作品, 也不是第一幅圣像作品; 放置在高处圣坛上的圣方济的圣像板画很可能是在耶稣受难十字架之前委托创作的。尽管没有文字记载表明现存的圣坛圣像板画架曾经存在的记录, 但是从1235年博纳文图拉·贝林吉耶里 (Bonaventura Berlinghieri) 在普雷夏 (Pescia) 圣弗朗切斯科教堂 (San Francesco) 创作完成圣像板画 (见第38页) 开始, 方济各会成员教堂的高处圣坛不断涌现的圣方济的圣像能够证明它之前存在过。这些圣像图像不仅是圣徒的第一批圣坛画像, 而且还是第一批以意大利本土艺术风格之外的外来艺术风格绘制的圣像板画。

### 圣像风格和募缘会 (mendicant order)

拜占庭式圣像一般都分布在西方。在中世纪早期的罗马, 很多圣像得到广泛的推崇。很明显, 这些圣像都是非常珍贵的遗产, 因为根据同时期的耶稣和圣母玛利亚的圣像, 包括卢克福音派传教士 (Luke



the evangelist), 赶来看望并之后埋葬基督耶稣的法利赛教派的教徒尼科迪默斯 (Nicodemus), 或者是在基督纪元早期秘密绘制的天使作品) 判断, 它们都是真品。

13世纪之前, 由于人们相信圣像作品历史悠久, 因此出现了很多仿本, 而且创作主题被不断借用。但是在艺术风格方面, 除了在这一段时期内人们对圣像尤为青睐之外, 这一过程并没有产生任何影响。1204年, 十字军占领并掠夺了君士坦丁堡 (Constantinople), 之后情况出现变化。在君士坦丁堡被攻占之后的50多年中, 从各教堂和修道院掠夺而来的艺术珍品和遗产被陆续运往西方, 同时一起带走的还有圣像的圣书、异能以及创作手段。

首批拥有圣书的人很可能包括埃利亚斯·考徒纳。1217年, 埃利亚斯·考徒纳被阿西西的圣方济推举成为 Terra Sancta (即“圣地”) 教堂的省区教长, 权力覆盖希腊、君士坦丁堡、亚美尼亚、叙利亚、巴勒斯坦和埃及。在被任命为教长前的四年中, 埃利亚斯·考徒纳对这座东方的教堂就有了非常充分的了解, 并一直得到教皇和神职人员



埃利亚斯·考徒纳教长在阿西西 (1236年)  
跪在琼塔·皮萨诺创作的丢失的十字架脚  
下。这个下跪的人物如同一个见证人, 坚  
持证明他所崇敬的耶稣的确实存在。版  
画, 17世纪



的帮助。他了解并亲自看到的拜占庭式艺术及其创作过程让他相信, 在庄严的圣像板画中, 耶稣、圣母玛利亚、圣徒的实际肖像, 以及早期耶稣的原始作品风格, 在传播过程中都被完整地保留了下来。

埃利亚斯几乎没有再返回意大利, 因为这一时期 (1220年) 卢克或尼科迪默斯 (Nicodemus) 的正品以及仿品数量开始大量增加, 同时大量增加的还有礼拜仪式和传说。开启这一时期先河的是圣多明我 (St. Dominic)。1221年, 在罗马的多明我会修女从田普洛 (Tempulo) 的圣玛丽亚修女院 (Santa Maria) 搬到塞思图教堂 (San Sisto), 埃利亚斯首先带走的是最重要珍贵物品——先卡洛琳朝 (pre-Carolingian) 玛丽亚圣像。在1225年, 在比萨人攻占的卢凯塞堡里发现了一种类似的圣像图, 展示在比萨大教堂内用作敬拜。13世纪末, 大多数任何大小的城镇不仅有自己的“基督的原始艺术”圣像架, 而且还有专业的社团致力于支持其主张, 管理相关的铭文。因此, 当1306年一名多明我会修道士, 以弗拉·焦尔达诺·达里瓦尔塔 (约1260-1310年) 的名义, 在佛罗伦萨讲道布道时谈到拜占庭神像主题时, 他很可能说佛罗伦萨人之前就已经听过许多遍的话: “他们首批来自希腊的 (马吉) 画像都是由圣徒创作的”; “在其中展现的内容与其表现出来的以及生活中的完全一致”; 尼科迪默斯是第一位将耶稣表现为面向十字架的艺术家, 表现“耶稣被钉在十字架上”; “卢克在圣像板架上对圣母玛利亚进行了真实的刻画, 该作品至今还供奉在罗马”, 即罗马大圣母堂 (Santa Maria Maggiore) 中的罗马人民的救星 (Salus Populi Romani) 的圣母像; 这种来自希腊的自然形象, 因此具有“最高的权威性……与圣经拥有同等的重要价值”。

显而易见, 埃利亚斯·考徒纳认为他有责任确保他委托制作的耶稣受难十字架要向已经习惯性认为耶稣胜利才是真实画面的人们展现出受难耶稣“真实”的形象。埃利亚斯·考徒纳自己的微缩画像以及他嘴里的祷告词——*Jesu Christe pie miserere precantis Helie* (意即伟大的基督耶稣啊, 请保佑祈祷中的埃利亚斯吧) 都旨在进一步证明这种真实性。画面以及相关的请求通过将上帝表现为无处不在, 能够听到并祈祷, 由此证明这种新的受难架的“真实性”事实是圣像板上的十字架漆成深蓝色的阴影, 而不是保留其天然的木质颜色 (可以通过现存的后工序来判断), 这与早期的受难架和拜占庭式十字架有区别, 可能是要激发自信心。就好像十字架还带有一种尘世的物质, 之后就准备进入永恒和胜利的领域。将旧的元素融入新元素中, 将上帝以过于人性的方式展现出来, 预计将会出现异议。几十年来, 之后每一个新十字架, 包括圣方济各教堂之外的十字架, 都沿袭了教长所树立的样例。





特蕾萨 (Tressa) 大师  
《大眼睛的圣母玛利亚》  
(Madonna with the Large  
Eyes)  
木板蛋彩画  
锡耶纳 (Siena) 大教堂  
歌剧博物馆 (Museo dell'  
Opera del Duomo)



科波·迪马尔科瓦尔多  
(Coppo di Maercovaldo)  
《波多内之圣母》  
(Madonna del Bordone),  
1261年  
木板蛋彩画,  
225厘米 x 125 厘米  
锡耶纳圣母玛利亚众仆教  
堂 (Santa Maria dei Servi)



## 圣像风格和公社

与新建募缘会 (mendicant orders) 的教堂相比, 世俗教士和僧侣界的目的不是要开创拜占庭艺术, 直到13世纪后半叶。威尼斯和比萨却是特例, 因为正是在威尼斯和比萨, 拜占庭式战利品被装运上船, 这在佛罗伦萨也是如此。早在1225年, 镶嵌工艺开始用于佛罗伦萨圣乔万尼洗礼堂 (Florence Baptistery, 第39页) 的圆顶天花板上, 这一力作在完工之后, 成为意大利原始风格最为权威的成就之一。自12世纪以来, 毛纺织品商会负责圣乔万尼洗礼堂的维护保养和装饰, 聘用了一名威尼斯镶嵌师马斯特·雅各布来进行镶嵌工作, 不仅是因为威尼斯具有最好的镶嵌艺术家, 还因为选择威尼斯艺术家能够确保镶嵌艺术风格将会受到欢迎和喜爱。

在拜占庭风格席卷锡耶纳之前, 巨大的镶嵌天花板已经完工了一半。它在锡耶纳的兴起比不上佛罗伦萨, 但影响力仍十分巨大。和威尼斯一样, 锡耶纳市采用的是锡耶纳式的拜占庭风格 (这是为什么它能经久不衰的原因)。究其原因, 可以追溯到1260年9月4日锡耶纳纳吉拜尔人 (Ghibelline Siense) 在蒙塔佩尔蒂 (Montaperti) 对佛罗伦萨教皇派主力部队取得的一场胜利——这是锡耶纳的一场关键胜利。在战争的前夕, 锡耶纳政府首脑博纳贵达·卢卡里 (Bonaguida Lucari) 在大教堂中, 当着众人 and 主教的面, 宣布圣母玛利亚为公社女王, 由此集结了强大的武力。这一仪式在高大的圣坛前举行, 很可能当时还为此装点有欢庆的正面, 古老的木质经坛。第二天, 《大眼睛的圣母玛利亚》(左上图) 就如愿踏上了锡耶纳的土地, 经坛升级成为永久的圣坛形象。



这是圣母玛利亚圣像的复制品, 原作已经遗失。复制品是放在室内作为引导神 (领袖) 的庇护。赫得戈利亚 (Hodegetria) 是复制最多的圣像, 在十三世纪, 众多的复制品对意大利圣母玛利亚的画像产生了重大的影响。

赫得戈利亚圣像  
12世纪  
雅典拜占庭博物馆 (Byzantine Museum)

迭蒂萨尔维·德斯佩美 (Dietisalvi de Speme)

《誓约之圣母》(Madonna del voto), 1261年后

木板蛋彩画(最初边缘是锡耶纳的四名圣徒守护神)

锡耶纳(Siena)大教堂歌剧博物馆(Museo dell'Opera del Duomo)

底图:

圭多·达谢纳 (Guido da Siena)

《圣母与圣徒》(Madonna and saints), 约1270年

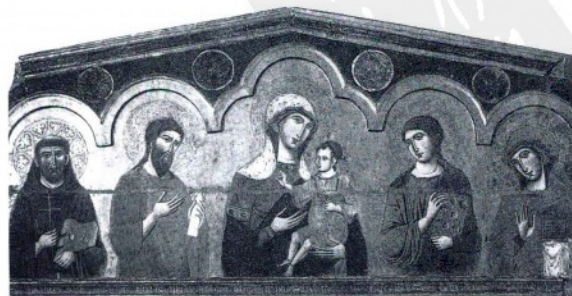
木板画, 96厘米×186厘米

锡耶纳国立美术馆 (Pinacoteca Nazionale)

但是, 这种趋势并没有持续很长时间。圣母在人群中僵立着, 周围由两名天使保护着, 她怀前抱着她的孩子基督, 姿势就像是一个正襟危坐的判官, 而现在她作为锡耶纳“真正的”女王的称号受到来自两个方面的挑战: 威尼斯的Nikopoia (意即“带来胜利”) 圣像, 以及锡耶纳的赫得戈利亚的圣像。这两种圣像都是拜占庭式的, 应当都是圣徒卢克的作品。除此之外, 《大眼睛的圣母玛利亚》看上去过于现代, 似乎表现的是锡耶纳女王的虚构形象。

锡耶纳的赫得戈利亚圣像为圣母玛利亚的仆人收藏, 即1233年在佛罗伦萨成立的圣母玛利亚会修道会。修道会中的修士大多都是流亡的佛罗伦萨吉拜尔人, 他们在削弱圣母大教堂 (Cathedral Madonna) 的地位方面起到了各自的作用。在取得了蒙塔佩尔蒂战争的胜利之后不久, 他们委托了一名佛罗伦萨画家科波·迪·马尔科瓦尔多绘画了一幅大型板画 (第40页, 左下图), 而科波·迪马尔科瓦尔多原本是在这场战役中的战俘, 在这幅板画中, 佩戴皇冠的圣母玛利亚与旧图中木乃伊状的圣母 (第40页, 顶图) 相比更为生动。这两种版本的圣母玛利亚, 从圣像图形的角度来说, 都是用手段来展现的。周边是两位天使在金色的土地上, 圣母玛利亚都将眼光投向画外。在两幅画中都可以看见圣母玛利亚的脚, 穿着鞋子, 踩在地毯上; 每幅画中圣母玛利亚的右手都抚摸着耶稣婴儿的右脚, 耶稣举起自己的右手进行祈祷, 左手拿着一幅画轴。在两幅板画中, 圣母玛利亚的光环带有圆形的装饰图案, 与上部的装饰框架重叠。皇冠底部雕刻的花纹与植物相似。皇冠座包括三层垫条; 圣母玛利亚的头巾由两层布组成。这种表面上的相似性看起来仅仅只是向锡耶纳人表现《大眼睛的圣母玛利亚》是如何成为锡耶纳女王真实的肖像画的; 通过消除对称的身体姿势和纹路褶皱, 加强空间体积感, 将圣母玛利亚的头倾斜, 对其面部五官进行更为精致地刻画, 使用金色的色彩——简言之, 就是要将整个外形转化为拜占庭的风格。

当然, 科波的板画旨在按照非拜占庭服饰, 在头巾上绣有白肩雕, 并周围有环状图形, 表现出城市女王的真实面貌。斗篷, 非常合体的收腰外衣、头巾和鞋都与当时女王的服饰一致 (尽管采用了朴实的栗色、浅黄色和深红色的色彩)。因此, 图中的女人展现为世俗领域中的领导者。白肩雕是参考西西里国王 (King of Sicily) 曼弗雷德 (Manfred, 1232-1266) 的鹰旗, 在曼弗雷德的统治下, 锡耶纳人取得了在蒙塔佩尔蒂战争的胜利。白肩雕暗示出圣母玛利亚吉拜尔人的“气质”。圣母玛利亚的神圣地位仅仅由天使、光环以及她斗篷和衣裙的金色色彩来表现。据猜想, 这幅作品表达出的政治信息是要加强



契马布埃 (Cimabue)

《圣母坐位》(Enthroned Madonna) (圣母圣三位一体教堂), 1280-1285年  
木板蛋彩画, 385厘米 × 223厘米

佛罗伦萨乌菲兹美术馆 (Galleria degli Uffizi)



依靠侧面存在的城市四名圣徒守护神来表现,他们都是仅存有半身像。圣母玛利亚与这几个侧面形象一起构成了檐壁,中间留有一处聚焦点。而圣母与这几个形象之间又有着拱廊柱相隔。

檐壁画受到拜占庭圣像横梁式结构的启发,其主要目的是构成一个明显的区域结构,圣徒的遗物被保存在大教堂中。集会时,可以看到圣徒的绘画形象,如果从高处的高处凉亭观看,就仿佛看到圣徒们正与神父交谈。这就强调了神父起到的非常重要的中间作用,因此之后很多其他的高处圣坛的祭坛装饰都模仿了大教堂的新形象(见第41页,底图)。这样就导致了一种比较荒谬的情况,私人礼拜堂中的圣坛,或者是凡人修士所使用的圣坛的特点是全身像板画,且尺寸在不断增加(见第42页和43页)。画像的重点主要是在信徒,而非牧师,而高圣坛上的圣像多为朴素刻画的半身像,并没有将信徒的集会考虑进去。尽管理论上将教堂合为一体,但是教堂中最重要的地方从美学的角度来看起来却相形见绌。

在锡耶纳,1260年至1300年,大多数的托斯卡纳教堂中圣坛的圣母画像板大多数都由锡耶纳人的画室创作的——最终,人们开始厌倦了《誓约之圣母》。在1308年,大教堂歌剧博物馆(Opera of the Duomo)采用较大的祭坛装饰来取代小型的祭坛装饰。这种大型的装置即便是在整个圣会中也能看到。杜乔·迪博宁塞尼亚(约1255年-约1318年)受托创作祭坛绘画板的高处装饰画。侧面放置了一幅巨型的圣母坐位。



左图,详细内容见对面:

杜乔·迪博宁塞尼亚 (Duccio di Buoninsegna)

《圣母坐位》(《宝座圣母像》  
Rucellai Madonna), 约1285年  
木板蛋彩画, 450厘米 × 290厘米  
佛罗伦萨乌菲兹美术馆  
(Galleria degli Uffizi)

锡耶纳人的信念:相信神后(Queen of Heaven)位于公社的另一侧,尽管1260年11月18日教皇发出全城禁令。

科波的板画具有很大的影响力。之后很多其他团体委托的非政治作品中都模仿了他的风格。科波的板画还促成了《大眼睛的圣母玛利亚》的创作,置于教堂的高处圣坛上,之后又进行了移动。取代其的画像与科波笔下的女王没有相似之处,但是:它是赫得戈利亚的半身像(第41页,顶图),很可能正是圣母玛利亚会修士之前所敬崇的圣像。它之前称为《誓约之圣母》,因此它是服务于这个城市的女王的真实形象,是她促成了蒙塔佩尔蒂的胜利;然后,圣母的统治权仅仅



杜乔·迪博宁塞尼亚 (Duccio di Buoninsegna)

《王权》(Maestà), 1311年

木板蛋彩画, 214厘米 × 412厘米

(整个祭坛装饰的原始尺寸: 大约500 × 468厘米)

锡耶纳 (Siena) 大教堂歌剧博物馆 (Museo dell'Opera del Duomo)



周围被一群虔诚的圣徒和天使所环绕。这是杜乔创作的《王权》(顶图)。

这幅巨大的《王权》是锡耶纳城市的圣徒和女王第一幅正式的肖像画。它与科波创作的圣母玛利亚之间缺少明确的政治联系；但是它向公社和圣会的高度开放性却是之前高处圣坛上的圣像《誓约之圣母》所无法企及的。在这幅图中，减少了对代表超然地位的金色条纹的应用；与最能代表拜占庭风格的圣母作品（包括杜乔自己早期的一些作品）相比，金色色彩没有出现在斗篷上，而只是被运用到大部分被斗篷遮掩的内衣上。这种圣母斗篷的处理方法将神后与世俗的物品的关系拉近，因此达到强化其作为城市守护神的不朽责任。圣母端坐在一块镶嵌的大理石宝座上，宝座的颜色和空间权重保留了锡耶纳的罗马式大教堂的风格。婴儿耶稣穿着皇家的紫色衣物，看上去像是一位向画外观众发布消息的发言人。圣母看起来姿势开放向前，而圣母和圣子的态度从某种程度上说是回应四名跪着的锡耶纳圣徒请愿，这四名圣徒分别位于左右两侧的显著位置，以出使到皇家朝廷的使节的风格表现这四名下跪的人物及其风格将一种历史元素带入画中；仿佛通过刻画，这名锡耶纳人赢得了圣母和圣子芳心而成为一名忠实的圣徒。

在这幅关于圣母的新作中，锡耶纳人毫无隐瞒地表达出见到神后的喜悦之情，在其完成之后的1311年6月9日，牧师、政府和群众将《王权》从杜乔的画室购得，抬走在胜利的游行队伍中，合着铃音和音乐，运往大教堂，感觉就像是抬着真实、活着的女王，之后不久，她也进入了市政议会大厅（Council Chamber of the Palazzo Pubblico），因此正式主持城市的政府工作（见第45页）。该湿壁画由杜乔的学生西蒙·马丁尼（Simone Martini，约1284-1344）于1316年6月完成，采用装饰外框，表明在旧市政厅的西面墙上有一扇窗户，透过窗户，可以看到在深蓝色的天空背景前的讲台上圣母和圣子周围聚集着天军。

西蒙·马丁尼的画作与大教堂的“观众”圣母像不同，因为他的画作中天使数量较少（6位天使，而非10位），而圣徒的数量较多（10位圣徒，而非6位）。为了展现圣母玛利亚不在其住所内，图中的圣母坐在队列中的国王和王后们撑起的华盖下，华盖上有锡耶纳的徽章。与杜乔创作的《王权》中圣母深蓝色的斗篷不同，这幅画作中圣母玛利亚穿着一件带有金色条纹的棕色长袍，这与科波的《吉拜尔圣母》中圣母的棕色服饰不同（第40页，左底图）。圣母的宝座看起来较轻

西蒙·马丁尼

《王权》，完成于1316年

湿壁画

锡耶纳市政大厅主会议室（Sala del Mappamondo）



且可移动，装饰风格与哥特式教堂高坛的风格相似，而翅膀看起来似乎要折叠在一起一样。在杜乔的画作中，锡耶纳的四名圣徒跪倒在王座前的两侧，而现在两个圣徒前面跪着一位天使，手中持有鲜花，作为公社的礼物。

圣母和圣子的目光望向“窗”外的会议大厅所在的位置。它表达了圣子对会议大厅的祈福以及所罗门（Solomon）的告诫审判人应该热爱公正。然而，在会议大厅看来，祈福和告诫将不会成为创作的主题。将湿壁画放置在端墙上，表明其与正对面的端墙上锡耶纳公社领土图相关。这些图像的目的与土地所有权相关：它们对土地所有和获取提供了“可信的”记录。圣母与土地的关系就相当于一位女王，定期访问自己的领土，体现了她对法治和秩序的始终关注，强调了她对土地的所有权。

### 基督原始雕刻风格的小规模的文艺复兴

1204年攻克了君士坦丁堡之后，拜占庭式圣像创作风格很轻易地被视为基督的原始创作风格并加以效仿，这正是危机出现的征兆。

而阿西西的圣方济及其早期的追随者必须对此承担部分责任。方济会的讲道与过去的布道有所不同。方济会的讲道较为简单，并具有丰富的图像支持，而且都是与日常生活相关。方济会的讲道在不经意间就会加深集会人群的认知水平，并悄然地改变着人们对于自然艺术的态度。与拜占庭风格相比，意大利艺术显得有些僵硬、冷漠和刻板，很明显，当今城市社会的意识变得更强、更复杂了，因此要求也越来越挑剔了。真正的当地艺术似乎与希腊艺术具有完全相同的基督徒的始源，但是随着时间的推移而逐渐衰落，最终成为“真正”的艺术漫画作品。

很明显，要改革核心流派，即圣像绘画，可供效仿的模板很多，而且学习新的艺术风格也不是一件难事。然而，改革雕塑艺术却是困难重重。首次在讲坛（见第46页）尝试采用图画风格是在中世纪的比萨。在方济各会开始习惯于用图画表现布道场景之后，将侧面作为浮雕表面就显得尤为重要。尼古拉·皮萨诺（Nicola Pisano，约1205-1280）为比萨洗礼堂（同时它也是一个教区教堂）的大理石讲坛所创作的浮雕确立了一——实际上是一夜之间确立了一种风格，其古

## 尼古拉·皮萨诺 (Nicola Pisano)

讲坛, 1260年  
大理石, 465厘米  
比萨洗礼堂



典主义由于与大教堂的讲坛浮雕截然不同而脱颖而出。特点是随意的几何形状, 出现在大约一个世纪之前。

尼古拉·皮萨诺特别借鉴了罗马式浮雕作为创作灵感。在大教堂周围堆砌着石棺, 而从罗马废墟中剥离的装饰特点融入了外墙中; 而浮雕位于的神圣位置也说明赋予它的某种庄严。采纳讲坛浮雕出现在与希腊绘画、镶嵌式和象牙雕刻艺术风格类似艺术形式之后。古代的浮雕始终都是创作的突发灵感来源, 尤其是在12世纪。然而, 灵感借鉴仅仅限于创作主题。直到当时的雕塑正式模式与最初的“事实”有较大的偏差之后, 才有可能采用罗马古代艺术风格, 并作为基督艺

术载体而使用。方齐备会喜欢在布道时使用直观性的材料, 甚至在讲坛上采用图片, 就好像十三世纪的诗歌所讽刺的墓葬会的布道风格一样。在讲坛自身上采用图像场景, 成为越来越重要的事情。

术载体而使用。

尼古拉·皮萨诺以前活跃在阿普利亚区 (Apulia), 很可能是弗烈德二世 (Emperor Frederick II, 1220-1250) 统治期间迎合皇家艺术品位的古典创作艺术雕刻家。换句话说, 创作仿古典风格 (all'antica) 对于尼古拉·皮萨诺来说并不新鲜。然而, 采用罗马浮雕风格来叙述圣经故事是一种新颖的尝试, 与古代半身像和胜利浮雕的雕凿仿制品不同。在这种非系统中, 尼古拉所面临新挑战的困难是显而易见的。他采用大量的以紧密的空间层次设置的人物填充视觉空间, 这些人物都有着古典主义的服饰、发型和胡须, 甚至是古典主义的容貌。这是尼古拉·皮萨诺的古代风格构想, 但是实际上, 如果我们暂且忽略支撑讲坛立柱的三只狮子以及在柱头上站立的六位圣经人物, 真正具有古典色彩风格的唯一成果是浮雕《耶稣诞生》(Nativity)、《贤士来朝》(The Adoration of the Magi)、《圣母进殿》(Presentation in the Temple)。在《贤士来朝》(第47页, 顶图) 中, 尼古拉·皮萨诺根据比萨中罗马石棺上坐着的菲德拉 (Phaedra, 第47页, 底图), 由此创作出穿着祭司服的圣母。圣母脑后的山墙的目的是在表现出圣母赋予大教堂以生命的气息。她很清楚自己在人间的使命, 因此必须出现在宗教仪式上。两位留有胡须的法师如同跪倒在朱诺像面前的罗马参议员。只有圣子基督, 很急迫地伸手想要抓住给他的礼物, 才打破了仪式上相当肃穆的气氛。

与前面的三个浮雕相比,《耶稣受难》(Crucifixion) 和《最后的审判》(Last Judgement) 似乎与生俱来一种截然不同的风格观点。鉴于在这些戏剧化场景中暗喻的情感本质, 现存比萨的古代作品仅可谓一两个次要人物提供参照模式; 实际上, 尼古拉·皮萨诺在这些板画中借鉴了拜占庭式风格, 这表明圣像和罗马大理石浮雕在某种程度上被视为是可以互换的。

除了这两个被认为是“原始基督”艺术的起源之外, 尼古拉·皮萨诺还在其讲坛作品中采用了第三种风格——哥特式艺术风格。尼古拉·皮萨诺似乎是要抢先阻止人们将他的拱门与异教徒的凯旋门相比较, 拱肩上融入的预言家浮雕实际上让人联想起康斯坦丁拱门 (Arch of Constantine) 的胜利拱肩, 因此他加入了三叶草的尖头。换句话说, 是加入了花纹的色彩。他的古典主义风格的独到之处特别有趣, 因为当时在托斯卡纳区 (Tuscany), 哥特式窗格还不为人所知, 将如同用三颗钉子 (而非四颗钉子) 钉在十字架上的耶稣像一样 (见耶稣受难十字架)。这两种特点都共同指向巴黎大区 (Île de France), 国内和窗饰的起源地以及首次普遍采用三钉十字架的地区之一。在该世



纪的后50年，受到古雕像的影响，雕塑经历了一段较短的古典主义时期；这一阶段最著名的作品是兰斯大教堂 (Reims Cathedral) 西大门的探访组 (Visitation group)。能够诠释尼古拉·皮萨诺板画的人很可能都曾经在巴黎学习过，例如1254年至1277年比萨大主教费代里戈·维斯孔蒂 (Federigo Visconti)，他委托建造讲坛；他有可能属于圣卡泰丽娜 (Santa Caterina) 的多明我会修道院 (Dominican friary)，因为比萨讲坛几乎没有装饰 (1259年-1260年)，当时尼古拉·皮萨诺受托在博洛尼亚 (Bologna) 修建了圣多明我的多明我会教会——圣多梅尼克教堂 (San Domenico)。阿诺尔福·迪坎比奥 (Arnolfo di Cambio) 和比萨修士古列尔莫 (Guglielmo) 协助尼古拉·皮萨诺的创作。

有趣的是，尼古拉·皮萨诺的古典主义看起来已经得到认可，没有多明我会修士的限制。这不仅可以由尼古拉·皮萨诺受托创作圣多明我神殿来证明，还有仿效朱诺 (Juno) 罗马雕像并带有的古典式装饰元素的圣母登位。它是由阿诺尔福·迪坎比奥在1282年之后为在奥维多 (Orvieto) 的多明我会教堂中红衣主教纪尧姆·德布雷 (Guillaume de Braye) 的墓穴创作的。相反地是，锡耶纳内的大教堂歌剧博物馆 (Opera of the Duomo) 在1265年9月29日委托尼古拉·皮萨诺时并不希望尼古拉·皮萨诺再度使用比萨方式。当时大教堂歌剧博物馆委托他为锡耶纳大教堂创作一座相似的讲坛 (第48页)。事实上，他们要求尼古拉·皮萨诺彻底改变他的风格创作过程，采取法国的模式。基督青年时代的比萨浮雕可能引起过不少争议，但是也有可能锡耶纳人已经察觉到存在的缺点以及缺乏表现的灵活性。当我们将锡耶纳的讲坛与比萨讲坛比较，就会发现在任何情况下，很明显无论是实际存在或者感情上都会出现新的细微的不同。实际上，将法国的微缩雕塑 (例如象牙或银质浮雕) 作为模式而形成的锥形纪念碑就必然地得到推崇。

在雕塑中运用了哥特式建筑风格带来新的闪光点和活力，超越了同时期绘画作品受到拜占庭风格影响的程度。尼古拉·皮萨诺，他的儿子乔瓦尼 (Giovanni) 以及他的其他学生创作的锡耶纳讲坛、神殿、圣礼容器、墓穴、喷泉和建筑物正面上的微缩图，对人们的视觉感官产生了非常强烈的控制作用，这种情况也在画家中间一直延续到14世纪。非常确定的是，这些人物是不拘于教条束缚，能够帮助弱化艺术作品中的“实际性”和“真实性”，这与拜占庭风格是不可分的，因此出现了隐藏的危机，即意大利中部的艺术在1204年之后逐渐淹没。



菲德拉  
石棺  
比萨墓园 (Camposanto)



尼古拉·皮萨诺和乔瓦尼·皮萨诺

讲坛，1265-1268年

大理石，460厘米

锡耶纳大教堂



## 罗杰·培根 (Roger Bacon) 和自然风格的产生

### 罗杰·培根的改革方案

13世纪还未有一人能像圣方济各会罗杰·培根 (约1214-1294) 一样能够清楚地看到艺术与社会要求的格格不入。培根一直以来用科学的眼光研究色彩和光线, 因此不久之后很自然就成为一位圣方济各会修士 (1257), 圣像不仅对于圣会而言非常重要, 同时对于主要的传教士来说也具有非同的意义。作为一名圣方济各会修士, 罗杰·培根在其一生中还将圣像的使用发挥到了极致。他所著的全书类作品《大著作》(Opus majus, 1266-1268), 就是明确为教皇所著的书。该著作已成为中世纪最具启蒙作用和最重要的作品之一。

在罗杰·培根时期, 他认为圣像已经不足以发挥其辅助理解的作用了。它们不再生动、不再具有启发的作用。与以一种显而易见的形式 (即其文字、寓意和直觉含义都非常清晰) 来表现圣经的内容相反, 他宣称圣像在总体和细节方面都具有欺骗性。从神学家们开始委托创作并设计了内容形式后, 罗杰·培根还将矛头指向了神学家。他说, 这些神学家对几何学、透视法以及光学运用方面一无所知, 尽管他们还参考了欧几里德 (Euclid) 的《原理》和其他几何学方面的书 (如同古典时期晚期的前辈们所做的一样, 使用圣像明确圣经中的事实和含义), 一切都比较空虚。罗杰·培根相信, 只要在圣经中提到的事物以一种明确的形式展现在人们面前, 他相信所有人都会看到神性的智慧。圣经故事还具有现实的意义; 人们可能仅用肉眼看到所罗门王神庙 (Solomon's Temple), 更确切地说可以看到新耶路撒冷 (New Jerusalem)。因此, 罗杰·培根认为, 要想了解上帝之道, 莫过于为此而创作的三维作品。罗杰·培根还敦促教皇发布必要的指令, 并提出有三到四名艺术家具有这方面的必要能力。

罗杰·培根看好的并不是像乔托 (Giotto) 这样的人选, 而是例如他自己以及对科学和光学运用很感兴趣的神学家, 例如罗杰·培根的英国同胞约翰·佩卡姆 (John Peckham, 1240-1292) 或其他来自西里西亚的艺术家维特罗 (Witelo), 他很可能是一名圣方济各会凡人修士。在罗杰·培根看来, 他们各自都具备所需的手法构思出三维画像; 因此, 他们都很适合设计用图像的形式来表现《圣经》(Holy Writ) 的实际内容。罗杰·培根不需要指出这一时代的画家无法运用这一技能, 因为由于历经几个世纪, 这种技能已经遗失。在阿西西的圣弗朗切斯科教堂的楼下教堂 (Lower Church) 中殿湿壁画中可以发现这种很明显的证据。左侧的原始图片 (第50页) 仅仅代表的托



马索·达切拉诺 (Tommaso da Celano) 的纯粹性说明, 而不是粗描淡写: 一位赤裸的方济各在召唤上帝, 得到城镇虔诚主教的保护, 并给他一件外衣。很多听到的人都发出了呐喊, 在他们的头部位置 (现在已经无法辨认了) 是方济各的父亲——贝尔纳多内 (Bernardone) 很愤怒, 将他的儿子递还给他的衣服拿在手里。图像即没有空间, 也没有地点, 也没有明显可见的实际人物, 没有任何东西可以向观众传达一种见证了已经发生的, 仍旧相关的事情。信徒是否可以到语言背后或者语言转化成的绘画作品背后的显示, 或者信托是否可以遵循自己所肩负的使命, 这完全取决于传教士的想象力和修饰手法。

自教皇大贵格列高利 (Pope Gregory the Great) (590-604) 时期以来, 罗杰·培根是第一位对艺术创作所需元素进行明确定义的艺术

圣方济组画原作，约1260年

《圣方济抛弃尘世财产》(St. Francis Renouncing his Worldly Goods, 左图)

《因诺森特三世的梦想》(The Dream of Innocent III, 右图)

阿西西圣弗朗切斯科教堂楼下教堂中殿



术家，在此过程中，他还发现了理想状态与现实之间的差距，这是罗杰·培根所无法容忍的。艺术创作的委托方、构思者以及艺术家本身依然我行我素，就好像教堂中的图像是必不可少的，因此，（就像大贵格列高利所说的）哪怕是不识字的人，也可以通过凝视壁画，也可以学到他们无法从书本上学到的知识。罗杰·培根说，他们依然如此，就好像他们的工作与头1000年的一样，未发生变化：为记录的文字找一个替代品，让目不识丁的群众也能了解《圣经》和《伪经》中的内容，了解圣徒们的生活。这并不是说艺术忽略了对时间和空间处境化不断增长的需求（处境化兴起于大学，并逐步向城市社区延伸，而社区到1200年的时候文化程度较高）。然而，到13世纪60年代，甚至是锡耶纳大教堂（Siena Cathedral）的讲坛（第48页）都是仅仅通过增加人物的数量，并赋予每个人物独特的特征来提供更为丰富地诠释。所有的空间和时间都合而为一。《因诺森特三世的梦想》似乎发生在《圣母进殿》（Presentation in the Temple）中大祭司的身后，即约瑟夫背后的《逃往埃及》（Flight to Egypt），所有这些都直接位于一系列人物的下方（有些地方为两个人物），而这些人都是仅仅通过添加的原则集合在一起

的。其教导式用途只是在于鼓励信徒们认知并热爱他们所熟知的人物和故事。因为普通人无权阅读《圣经》，因此在特定的空间和时间下安排认知的人物和故事以及由此作出评论的责任就落到了传道人的身上。难怪教士会感到任务繁重，而期望图像更为清楚易懂。

### 自然风格的产生

罗杰·培根建议对显著位置的画像进行改革，引入《大著作》中第四部分，也是最重要的部分，这一部分是关于几何学和透视法（光学）的。他按照要求将完成于1268年的手稿呈送给维特堡（Viterbo）的教皇。但是罗杰·培根寄托了很大希望的克莱门特四世（Clement IV, 1265-1268）教皇却在当年辞世。在克莱门特四世辞世之后的三年内，教皇圣座（Papal See）始终空缺，这对于保持对罗杰·培根作品的兴趣而言并没有任何帮助。之后，由教皇尼古拉三世（Pope Nicholas III, 1277-1280）了解其重要性。之前，圣方济各会的守护官尼古拉很少被选为教皇，但是他号召约翰·佩卡姆（John Peckham）到维特堡教皇大学，维特罗（Witelo）已经活跃于这所大学。

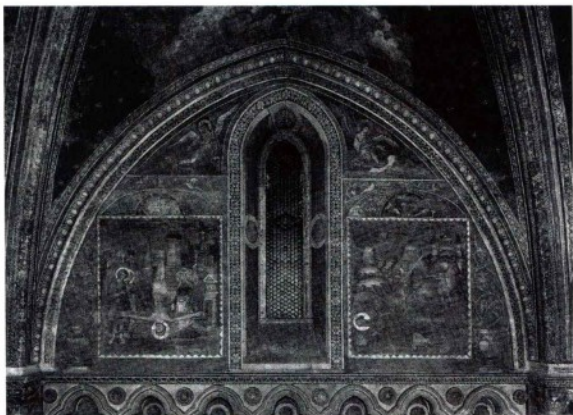
尼古拉敦促至圣所礼拜堂的翻新,并保证湿壁画的创作看起来像是对罗杰·培根对图像的新概念的初尝样例(见第51页)。与阿西西的楼下教堂的中殿相比,至圣所中展示的殉教也可以作为历史的见证。空间很深邃,人物不像图案一样可以轻易地移动到左边或者右边,但是却可以来回地移动,以体现存在于空间内,可以行动、观察和交流。

《圣彼得的殉教》发生在城市的郊区,其背景是一座小山和城市本身。墙壁、大门、塔和建筑物在不同的空间层次上给予城市宏伟、壮丽的气息。从梵蒂冈宫的高度可以看到方尖石塔(Obelisk)和哈德里安帝陵(Mausoleum of Hadrian)的地标式纪念碑构成了罗马城。四名妇女出现在城墙前的空地上,她们与三名男人的相对位置表明他们是后来者,反过来表明时间的流逝——正是据说圣彼得向罗马的过往人群进行最后一次布道的时候,圣彼得在倒十字支撑流血而死。

这幅受难图在至圣所尖头窗的右侧也有一幅配对的作品——《圣保罗的斩首》,构成装饰性的图案整体的一部分,其中殉道图案是悬挂着的。它们使用很窄的织锦边框起来,并用天际覆盖,看起来似乎与羊皮纸一样既薄又轻。就好像殉教图画是挂在正红的地上,仅由叶形装饰板边须固定,边须在框架顶部盘卷,还有几只鸽子在盘旋。在弦月窗花檐上,每一侧,介于大型式绘画与巨大的弦月窗框下部之间,是一只陈旧的金罐,盛着青翠的植物,似乎是在证明这种无固定位置的无重状态。

金罐、植物和边须、天空、白鸽,以及其他连成一排的天使,从顶点的蔚蓝色区域翩然而至,来到历史图像前,还有尖头窗的玫瑰花形窗框——这一切构成了整幅作品的全部内容。这些要素的象征性意义以及与绘画作品的深层关系显而易见,在这种场景下,清晰的礼拜堂中的湿壁画首先给人一种一目了然的讲道用途说明,这是罗杰·培根所希望看到的。在完整的图像中的形象可以清楚地传达一种文字上的含义,解读历史真相,对其所指向的更深层次的内涵来说具有很高的价值和重要性。如果坚持要把其中深层次的内涵讲个明白,实在是一件非常无聊的事情;辨别出深层含义属于神学家的工作范畴,而他们对于此事的思考在不同的时期会得出不同的结论。这里重要的是整体框架给人提供视觉上的提示,用于解读作品。这两幅殉道作品是经久不衰的文化遗产,可以引发人们无尽的冥思。这两只代表生命来源的金色器皿,对殉道的含义提供了寓言性的阐述。在光源周围是比较肃穆的布置,将整体效果聚焦于赐予殉道者共同信念和力量的光。

将罗杰·培根的建议在实践中的运用,对后古典主义时期的西方艺术历史产生了深远的影响。这一改革复苏了用主观手段评价一幅图



对面图：

《创世、诺亚和方舟》（The Creation, Noah and the Ark）

下图：《圣方济的生活场景图》，约1290年

楼上教堂正殿的湿壁画

阿西西圣弗朗切斯科教堂

画的内部“正确性”的趋势。采用的方法是上帝自己的宇宙，即任何人可以看到上帝的世界。遵循艺术的宇宙世界意味着要将世界的食物看作是“真理”的形象以及上帝的永存不朽的艺术风格载体。

## 雅各布·托里蒂（Jacopo Torriti）在阿西西的作品

至圣所的湿壁画标志着所谓的培根改革的试验阶段。在这些湿壁画完成之后，紧接着就是相似主题的两个纪念性作品组图。其中一个只有保留了两个耶稣门徒的脑袋，位于罗马的老圣彼得教堂（Old St. Peter）的前厅；另外一幅保存不完整，位于阿西西圣弗朗切斯科教堂（正式为礼拜堂）的楼上教堂唱诗班和耳堂中。在委托创作这两幅画的教皇去世（1280年）之后，就很少有这样的作品了。神圣画像的改革注定消沉下来；但是尼古拉五世（Nicholas IV, 1288-1292）自己就是一名圣方济各会成员，而且在1274-1279年间，他是修道会的首席教长，负责在阿西西继续工作，并按照他德高望重的前辈尼古拉三世（Nicholas III）的要求开展工作。当时中殿并没有装修，成为改革后风格的历史画作的新生代的收藏地，是新旧约圣经中的场所，是描述圣方济生活的组图，包括28个部分。

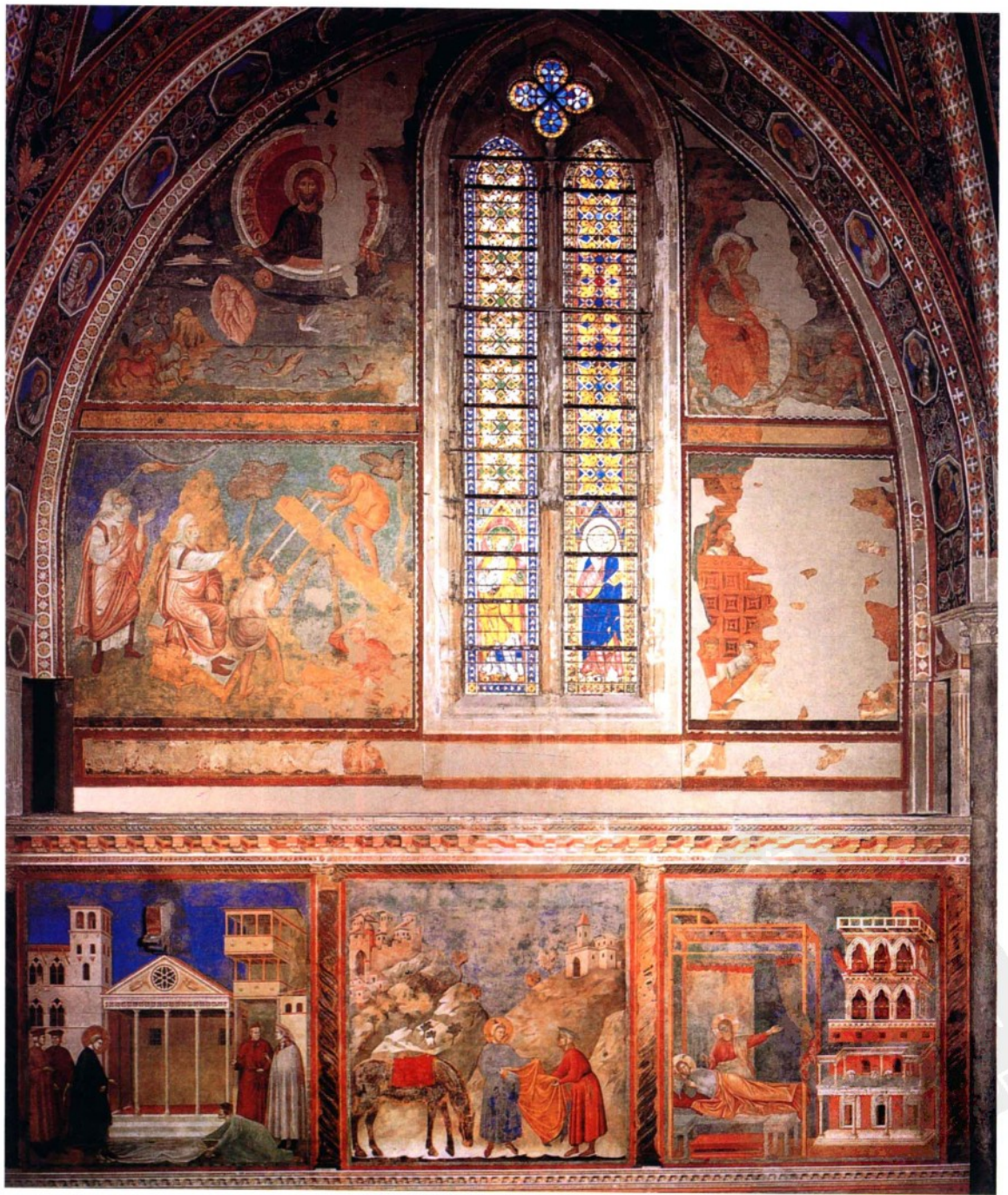
很明显，雅各布·托里蒂受托对这些概念进行说明。后人知道他的名字，因为他和他的助手雅各布·达卡梅里诺（Jacopo da Camerino）两次曾经颠覆了作品匿名的常规，而圣方济各的艺术家通常都是在作品中隐藏了自己的姓名。通过在罗马两大长方形教堂的半圆形镶嵌花纹中记录下自己的名字和肖像，他们在教皇的修道会使自己的名字传播开来。这些肖像与1236年（第38页，底部）琼塔十字架中的考徒纳首席教长的肖像具有同等可比的重要性。它们不仅表现出罗杰·培根的推荐改革是如何投入到实践中，而且还展现出圣方济各修道会中艺术家的职责。在拉特兰大教堂（Lateran Basilica）首批完成的组合图案（1292年）中，托里蒂和他的助手与门徒一起出现，站立着的巨人之间跪着就显得十分渺小。托里蒂跪在左侧，位于组图画中的战场内。他的左脚踏在一张羊皮纸上，代表他的作品基础，将他自己表现为作品的设计者，将他的工具给他的圣徒——圣詹姆斯（St. James）。这些工具包括尺子和罗盘。迄今，它们还成为建筑师的工具，有时还象征着与上帝相关的事物。这些工具在托里蒂手中表明托里蒂在罗杰·培根理念的基础上，按照几何图形原理设计作画。它们证明了作品是实际的真实画面，以及承载着新生代艺术家的心血。创作设计至圣所湿壁画的艺术家也成为这一类的画家，当时负责创作新画的任何艺术家，例如雅各布·达卡梅里诺（发现正在图案另一侧

击打画板），当然将有类似的说服力。

在天花板顶拱装饰之后，首批需要构思的画作是窗户区内的《圣经》场景。它们被设置在两个区域（第53页）中：《旧约圣经》的场景位于右侧，《新约圣经》的场景位于左侧，下面的场景作为上述场景的延续。场景的选择是作品成功之处。它需要由脑海中两种不同的诠释构成，即自然（横向叙述）和人为（纵向，沿墙壁）的诠释。后者更为重要。正如中殿内的下一个隔间，其目的在于引导观众向前看到更为深层次的含义。

这个隔间顶部显示世界的产生，下面是上帝要求诺亚建造方舟以及诺亚建造方舟的场景。两幅图画的目的要确定早期基督艺术的来源，并利用罗马的圣保罗教堂（San Paolo fuori le mura）内的著名湿壁画组图，之后又进行恢复。17世纪的图画记录了过去时期出现的趋势。这两幅图画直至今今天还被树为典范，符合科学和圣经解释的最新发展。在创世场景中，同心圆不是作为观察繁星点点天空的窗户，而是宇宙能量的汇聚地。天堂人物都在其各自的范围内，围绕神圣领域旋转。它的颜色是鲜绿色，代表着从神圣领域的白色边界到彩色人间领域的过渡。在那里，云朵穿过蓝色的天空飘浮在土地上方，植物、动物和鱼类含有丰富的水。光线被拟作为年轻人，黑暗拟作为妇女，以相同的手段统治这一领域。神圣领域创作为火红色，这看起来可能有些荒谬，而上帝的法衣却是深蓝色或紫色，但是效果是要显示上帝从自己的领域中出现，积极参与到尘事中。创世上帝看起来能够从他的空闲区内出来，进入其所创世界的其他空间，然后再次撤离，刚好在他积极参与的时候与世界分离。这是对《创世纪》中创世全新含义的直观表述。

在较低区域内的场景是对这种全新阐释的其中一种表述。它显示了正在方舟上工作的诺亚，受到上帝的建造命令之后，安排他的三个儿子工作，并忙于锯木和锤凿。图中的诺亚也是受到《创世纪》中圣保罗大教堂中人物的启发，而不是受到体现建造方舟中的两位站立的诺亚的启发，而是受到其中一幅圣保罗大教堂绘画作品中坐着的宇宙上帝的启发。诺亚的“神圣”姿势——即坐着发出指令，还有他白色长套衫和红色披肩的“神圣”装束说明诺亚是可以与上帝相媲美的。他是方舟的首位创造者，而同时又与上帝存在着完全的不同，因为他所创作方舟的材料完全是来自于上帝造物（他所使用的原材料、数量和方法、工具和人力，还有最重要的是将《圣经》作为规划的工具）。因此，诺亚实际上就是一位中间人。他并不拥有神圣的《圣经》（不像圣保罗大教堂中的《创造亚当》，创造者手持一本卷轴）。这为这位





新生代艺术家提供了托里蒂和其他人物创作的范例：给他的助手发出指令，以便按照上帝的牧师的指令完成其设计的作品。

### 新圣方济组图

传统来说，需要对圣经组图的概念进行直观的表现。圣方济组图的画家最多有最基本的创作传统作品的技能：本质上说，他为新作品创作新的表现形式。唯一可以比较的是与组图的早期基督时代相比较。将画面包围起来的“幻想式”建筑本身充分地展现了在这幅新作中加入的创作技巧。虽然没有很深入的内涵，但是形成了实际创作的模式。从侧面看，沿着中殿长（见第49页），似乎廊道是沿真正的立柱后侧延展，但是从前面看（第53页），画图中的隔间部分看起来是单独的隐框；前一种形式反映潜在的连续性，而后一种形式则反映场景组合画面的实际不连续性。

圣方济组图创作主题的人物可以快速地每次按照单独隔间部分内画面的思考逐一进行评价，因此实际的立柱的边框效应没有被“幻想式”所“触及”，而是通过细长柱内外盘旋作画（在各相对的方向进行）以及通过“幻想式”支架和饰板与窗轴相对的透视法强化了这种效果。窗轴的大部分是偏离间隔部分的中心轴相对的走向，因此与其相关的透视法具有突出基座与单独间隔内的墙面区的内容统一性。这些区域表现的是教堂地上的正面，位于神光奕奕的窗户以及没有大门的入口之后，其中，可能存在着光线厅，这是一种隐喻，对于人眼无法看到的领域，但是对于可以理解画面含义的人来说，它们的心和思想自然就有通往那里的道路。

思考画面的目的是要能够进入该光线厅，就像画作本身告诉我们的一样。前两个间隔区是要给观众传达一种信息，而在底部的三个场景是要将焦点放在内部中心以及最重要的方面（参考第53页底部的三幅场景）。中间图画的全部含义来自于各边的图画，而反过来赋予边缘的图画更深刻的内涵。在前两个间隔区，山脉或城市构造都进行了分割，空间区是关键性时刻的展现区。在《圣方济把外衣给乞乞》(St. Francis Giving His Cloak to the Beggar) 中，中线轴穿过圣徒本人。在普通的路边场景中，圣方济跳下他的高头大马，并将外衣赠送给了一个男人（见标题），虽然这个男人很贫穷，衣着褴褛，但是带有骑士的高贵气质。侧面的图画建筑对这种姿势进行了说明。在其中一幅中，我们看到一个异教徒神庙，采用侧边的凯旋门装饰，边缘是市区建筑物；神庙现在是一座监狱。在另外一幅中，圣方济在梦中由基督耶稣指出了天堂宫殿的去处。这种并列排放无疑是暗示必须做的



《圣方济在圣达米亚诺修道院受难架前祈祷》(St. Francis Praying before the Crucifix at San Damiano), 约1295年

楼上教堂中殿的湿壁画  
阿西西圣弗朗切斯科教堂

《圣方济受圣烙》(The Stigmatization of St. Francis), 约1295年

楼上教堂中殿的湿壁画  
阿西西圣弗朗切斯科教堂



第56页:

《圣方济抛弃尘世财产》(St. Francis Renouncing his Worldly Goods), 约1295年  
阿西西圣弗朗切斯科教堂楼上教堂中殿

第57页:

《因诺森特三世的梦想》(The Dream of Innocent III), 约1295年  
阿西西圣弗朗切斯科教堂楼上教堂中殿



一个抉择, 即选择人世间故乡的声誉, 还是天国家庭的名誉。而圣方济与人分享了他所有的物品, 选择的是后者。在《圣方济抛弃尘世财产》(第56页)中, 这种选择是一个绝对的二选一的抉择。圣方济坚决地将其父辈留给他的荣华富贵舍弃。每一面的图画都放大并诠释了这一时刻的含义。《圣方济在圣达米亚诺修道院受难架前祈祷》(第55页)位于左侧, 而《因诺森特三世的梦想》(第57页)位于右侧。前者表现的是圣方济正在接受传道, 并认识到他必须要背离他人世间的父亲, 而追随天堂的父亲耶稣; 而在后者中, 圣方济正托举着一个教堂, 可以看出来这个教堂是拉特拉诺的圣乔凡尼礼拜堂, 或者换句话说, 成为罗马教堂 (Roman Church) 必不可少的立柱。







## 自然风格的传播

### 阿西西湿壁画的影响以及乔托的作用

阿西西楼上教堂中的湿壁画很可能是在1295年左右完成的。它们正好能够满足当时的需求,因此在几十年内,西方的绘画延续了它们所表现的自然风格。它们对学者提供了一切必要的知识,用于深入的阐释,而对于普通人来说,这些湿壁画是以直接、明显的形式展现内容,看起来早期艺术是无法理解的、不真实的。对于画家而言,他们将湿壁画的统一性和修辞能力作为重新思考对艺术理解基础的理由,并使用有荣誉和物质前途的新方法取代旧的方法和工艺。

很多画家都拥有创作湿壁画的特权,进行构思,并获取和延伸在创建自然可视空间中运用的技艺。这些画家在新风格的传播中自然就起到了关键性的作用。因此,更为遗憾的是当代现存的艺术作品都没有能够显示他们的姓名、号码以及出生地。我们知道姓名的为数不多的其中一名湿壁画画家是乔托(1266/1267-1337年),他是契马布埃(Cimabue)的学生,是耳堂湿壁画的作家。乔托与任何从事艺术的圣方济各会成员相比都具有他独特的优势,在这个范围内,他并没有受到任何要求必须要隐藏他的身份和光芒。

乔托的职业生涯开始于圣方济圣母修道院推荐他为其他地方的机构,例如帕多瓦的圣安多尼堂(San Antonio)作画,因为圣方济圣母修道院非常满意他的工作。在那里的僧侣会堂湿壁画,都是描绘圣方济的生活以及修道会早期历史的场景,这些湿壁画已经全部被毁,只剩下两幅残片。它们是第一批在意大利北部尝试新风格的作品,尽管乔托采用了有点呆板的阿西西风格,但这些作品一定引起了轰动。一位名叫恩里科·斯克罗韦尼(Enrico Scrovegni)的帕瓦多富商希望首先在圣教堂回廊中的私人礼拜堂,然后在阿雷那小礼拜堂采用类似风格。

这个礼拜堂修建于1303年,技术上并没有得到斯克罗韦尼家族的支持;而实际上,它是卡瓦列里·高登齐(Cavaliere Gaudenti)的修道会帕瓦多教会的作品,大约在1261年在帕尔马被发现。恩里科·斯克罗韦尼是已婚的修道士,即俗家修道士。尽管恩里科·斯克罗韦尼的父亲是一个臭名昭著的放高利贷者,他还是作为礼拜堂的共同出资人之一,希望以此赎罪。之后,恩里科·斯克罗韦尼与修道会的委员会因在从教皇手中获取该礼拜堂的独家所有权时发生了争吵;而此时他没有与修道会商量就委托创作室内的绘画作品。从任何角度上来说,包括之后乔托的委托背景都非同寻常。阿雷那小礼拜堂被正式描述为



一个私人礼拜堂,实际大小和壮丽景观引起公众的赞赏和尊敬。由于这是最重要的一次私人委托创作,因此接受委托的画家都会一举成名,而无论其创作的好坏与否,这是人性的本质决定的,是不可避免的。

今天已经不太可能准确地对乔托的成就做出评价,我们对事物的看法受到两个因素的影响。一方面,佛罗伦萨人狂热的爱国主义造就了乔托的神话英雄色彩,乔托出生在附近的村庄中;另一方面,天才的浪漫主义礼拜仪式之后对乔托的声誉起到了推动作用。乔托在1309年之前还是一个名不见经传的画家,但是之后却被佛罗伦萨人誉为现代绘画的奠基人,而之后天才的想法将乔托视为近乎完美。实际上,作品更为平实。乔托的知名作品列表表明在阿西西形成的绘画类型上较大的差异。在《请愿者的祈祷》(Prayer of the Suitors, 第61页,右上图)以及《圣母生平》(Life of the Virgin)的其他场景中,唱诗班区域以及四种颜色的布置(半球顶为蓝色,格子平顶为绿色,

乔托

《最后的审判》，1304-1306年

湿壁画

帕多瓦 (Padua) 阿雷那小礼拜堂 (Arena Chapel)

檐口为红色，建筑物的其他部分为赭色)之间的纯粹对比都从圣方济组图内的《宝座幻想》中借鉴而来。唯一的不同是侧面改成前视，并增加了侧廊。

这些场景以及其他场景表明乔托有信心在其代表作品中处理建筑元素；但是他笔下的人物显示他处在困境之中。在《逃亡埃及》(第61页，左下图)中跟着一只毛驴的年轻夫妇，他借用了阿西西《圣方济抛弃尘世财产》(第56页)中的两位男孩。然而，他将他们融入新的场景中，这种做法是否取得成功比较有争议。位于画面前方的瘸腿男人似乎正在梳理毛驴的尾巴，而那个女人也正在行走，左手将她的外衣揉成一团。他们两人之间有一只手，本应当(如果阿西西绘画实际上是典范的话)是那个男人的左手，但是这里却是女人的右手。在阿西西湿壁画中，身体语言非常清楚：年纪较长的男孩很明显地在告诉年纪较小的男孩不要向圣方济扔石子，圣方济拿着外衣。

乔托的《逃亡埃及》中增加了不少人物，这并没有得到任何《圣经》或《次经》内容的批准。在所有情况下，斯克罗韦尼都希望展现《圣家庭》在途中的场景，以借此比喻商人的行程。画家似乎有很多愿望想要表达。恩里科·斯克罗韦尼并不仅仅是但丁(Dante)在第七幅地狱组图中设计的一位男人的儿子，他还是一名“快乐骑士”(Cavaliere Gaudente)，从修道会的帕瓦多分会借鉴了其元素；因此他对圣像的表达方面表现出双倍的兴趣。礼拜堂的肖像插图是圣母玛利亚·反高利贷者、贞洁女，目的是要明确地表达斯克罗韦尼对卡瓦列里·高登齐理想意境的个人奉献。



最左边：  
乔托  
《最后的审判》(局部)  
《地狱》

左图：  
乔托  
《最后的审判》(局部)  
恩里科·斯克罗韦尼将阿雷那小  
礼拜堂的模型献给圣母玛利亚



在《圣母生平》中，这说明不仅侧重于忠诚的丈夫与圣母玛利亚〔约阿基姆 (Joachim)、约翰 (John)、约瑟夫 (Joseph)] 相关，而且还专注于高利贷和金钱对人的腐蚀本质：耶稣将货币兑换商驱逐出神庙，犹太的契约，犹太上吊自尽。画家还考虑到美德和恶习的象征，在底部区域表现，并没有产生不好的关联。毋庸置疑地，如果慈善的传统对立面在适当位置（贪婪）处表现，就会出现这种情况。相反，嫉妒被安排在其相应的位置——扭曲，因为这对那些嫉妒礼拜堂富有所有者的人进行了谴责。

恩里科·斯科罗韦尼需要看到他的形象以其他结构性的方法实现。在《最后的审判》(第59页)中，恩里科·斯科罗韦尼亲自出现，代表着慈善和贞洁，位于礼拜堂大门的正上方，这是一目了然的位置。该虔诚的人物将礼拜堂赠送给圣母玛利亚，而圣母玛利亚身边是圣约翰和天使，象征性地站在恩里科·斯科罗韦尼和等待放高利贷或犹太的地狱代表中间。斯科罗韦尼给礼拜堂带来了修道会的灰色衣着的修道士，表现出老练和必要的姿势，因为城市中的人们都意识到阿雷那小礼拜堂就像高登齐作品内容一样建立起来。这位修道士在图片中看起来是斯科罗韦尼的家务总管，但是仅仅只为主人的主人做一些体力活，而他的主人和神后一起工作。

恩里科·斯科罗韦尼很可能受到帕多瓦圣方济各修道会一位神学家的帮助而设计了组图的方案。无论这位神学家是何许人，他必定具有充分的精神上的灵活性和想象力，才能融入斯科罗韦尼的愿望而又不违背神学礼仪。他采用了书面来源，证明了他的明智，包括《圣经》和《次经》，他还参考了雅各布斯·达翁拉日 (Jacobus da Voragine)《黄金传说》(Legenda aurea) 以及两位圣方济各会虔诚的咏唱——《基督生活冥想》(Meditationes vitae Christi, 约1300年) 和乌贝蒂诺·迪卡萨莱 (Ubertino di Casale) 的《耶稣被钉的生命树》(Arbor vitae crucifixae Jesu, 约1305年)。他所设计的方案不仅仅对场景的主题和角色进行了详细说明，而且还对颜色和姿势等提供了具体的信息。通过这类信息，我们首次知道了圣母玛利亚，耶稣以及耶稣的十二门徒的衣着颜色在阿雷那小礼拜堂的画作中都是一样，以便容易识别；图中人物的态度和姿势至今已经成为典范，而根据最新的解经著作又进行了一定的变动。例如在《贤士来朝》(第61页，左上图)中，圣母玛利亚并没有像通常早期的艺术作品中那样望向远处，而是按照《冥想》(Meditationes) 中的特点垂下了目光，可能低垂的目光代表着圣母的谦虚。在《迦那的婚礼》(The Wedding Feast at Cana) 中，新郎是圣约翰，这与《圣经》中的说明完全矛盾，但是符合《冥想》

乔托

《贤士来朝》（左上图）

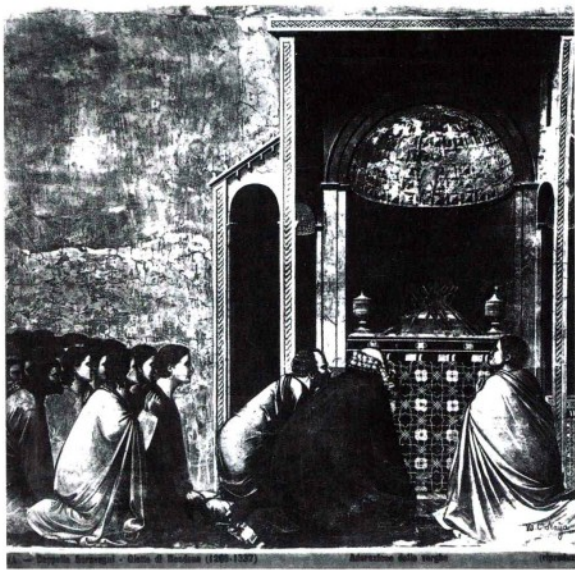
《逃亡埃及》（左下图）

《清愿者的祈祷》（右上图）

《基督清洗神庙》（右下图）

湿壁画：1304-1306年

帕多瓦（Padua）阿雷那小礼拜堂（Arena Chapel）



其中基督在盛宴结束时将他最喜欢的门徒喊到一旁，嘱咐他离开妻子来追随他。在《耶稣升天》(Ascension)中，圣母玛利亚和门徒并不像阿西西版本中那样站立，而是跪着耶稣升天的地点围成一圈，带着神采奕奕的神情。天使的唱诗班出现在天堂中，欢迎耶稣的到来。

这几个例子表明了乔托创作所出自的灵感。这些内容非常详尽，因此几乎无法再给画家提供一个更为具体的计划，而并没有在实际的框架中进行（对于中世纪中俗人的绘画技艺，见第416-440页）。实际上，在阿雷那小礼拜堂湿壁画中肖像画创新范围较广，并反映了修道会的智慧，并在帕多瓦的绘画艺术中进一步得到展现：展现的是知名的大学，而不是世俗画家的观点或想象力。除了书面资料并没有透露给我们设计方案的人这一事实之外（这种事实始终存在），目的是为了表现创新能力是乔托的成就是历史的误读。



作《奥尼桑蒂圣母子》(Ognissanti Madonna, 第63页)提供了的主要灵感，《奥尼桑蒂圣母子》最初位于圣坛屏，同时还有木板十字架和显示圣母玛利亚之死的板画。当焦尔达诺·里瓦尔塔在1306年坚决维护卢克和尼科迪默斯的较高权威（参考第38页上图）时，实际上他们的时代已经过去。他在佛罗伦萨布道的几年中，“自然派”受难架和圣母玛利亚几乎已经取代了之前的拜占庭风格，甚至在多明我会教堂也是如此（第67页，底图）。

## 杜乔的范例

在锡耶纳，自从《誓约之圣母》(第41页)安放之后，拜占庭主义等同于城市的官方艺术，因此风格的改变还有很多困难。如果杜乔的《王权》(第44页)是以乔托的《奥尼桑蒂圣母子》新风格来创作，而不是以“基督的原始”风格创作，那么大部分的锡耶纳人将认为这种美丽很“虚假”，当时1311年这种风格一直在大教堂延续。但是，杜乔已经发现了一种将新旧风格和谐统一在一起的方法，其中他笔下的圣母玛利亚可以视为圣徒卢克的新创作，而同时削弱了这种权威性。

## 《废黜拜占庭》(Dethroning the Byzantine) 画像

13世纪的最后几年内，阿西西的圣弗朗切斯科教堂中殿内的作品对拜占庭艺术风格的至高无上的神圣性构成挑战。在《圣经》组图中拜占庭风格仍然十分明显，例如面对上帝及其衣着的金色条纹（第53页）。但是在圣方济组图中，在场景的三个（虚构）神圣板画中却没有，显示的是检查圣痕（第62页）。在这幅图中，十字架不再是尼科迪默斯受难架的公式化风格（参考第36页，右图）。耶稣被三颗钉子钉在蓝色（天国）十字架上，这是当时较为风行的现代风格，看起来相当松弛，就像一具真正的尸体。左侧板画中的圣母位于前方，头向上昂着，这和早期的罗马式圣母玛利亚像一样；她的举止风度以及外观非常生动，然而她向侧面她受酷刑儿子的忧伤一瞥，以及她无限爱意地抚摸着耶稣的肩膀和脚，几乎都是画面以外的真实事件的反应。

这三个板画都与当时的圣坛屏上的圣像相似。我们很可能模仿采用，尤其是因为其中展现的人物——圣母玛利亚、受难耶稣以及戴安娜·库伯尔 (Archangel Michael) 是圣方济崇敬的特定目标。尽管这样，在自然风格出现前的几年内，十字架变得十分常见，就像1236年由考徒纳形成的拜占庭十字架过去一直以来的情况一样；同样地，在左侧板画中的圣母玛利亚像，尽管她并没有形成典范，但是却掀起了无尽的“自然化”的圣母玛利亚像系列艺术创作。乔托同时采用了两种风格，并成为首批宣传新风格的画家。他重新再现了阿雷那小礼拜堂中小圣坛受难十字架，例如，在祭坛受难架上再现了十字架的创作，这曾经出现在里米尼圣方济各大教堂的圣坛屏上。圣母玛利亚的典型造形和1285年杜乔创作的《宝座圣母像》(第42页，底图)为乔托创



底图：

安布罗焦·洛伦泽蒂 (Ambrogio Lorenzetti)  
《图卢兹的圣徒路易与波丹八世道别》  
(St. Louis of Toulouse Bids Farewell to  
Boniface VIII)  
湿壁画  
锡耶纳圣弗朗切斯科教堂

右图：

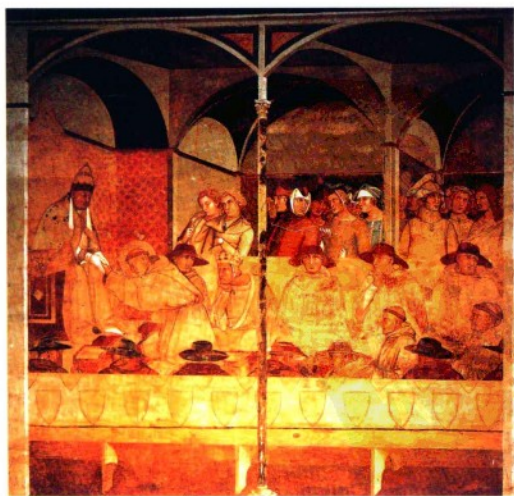
乔托  
《圣母与圣徒》(Enthroned  
Madonna with Saints)  
(《奥尼桑蒂圣母子》)  
木板蛋彩画, 325厘米 × 204厘米  
佛罗伦萨乌菲兹美术馆 (Galleria  
degli Uffizi)

并表明了卢克风格的真实性。

杜乔遵守在他看来作为基督原始风格出现的内容：拉长的身体、灵巧的肢体、鹅蛋型脸庞以及高挺的鼻梁和小口、苍白的肉色、规范的姿势、走路或者站立的态度，以及与飘动的衣角和景观的相关性。但是他还尽力将看起来过于刻板的东西进行了灵活性的处理，让它看起来更为自然。在《王权》中，尽管人物都拥挤在一起，看起来像是一个皇家法院，每一个人都有单独的呼吸空间，由宝座的间隔和圣徒的等级所划分，而进一步的空间划分是由他们的衣着上的褶皱实现的。杜乔所刻画的精细的人物发式多种多样（有波浪型、卷曲型、直发，还有浓密的头发），所着衣物的材料也经过精心的设计而不同，似乎杜乔是有意想要体现他的人物比起乔托的《奥尼桑蒂圣母子》中有些僵硬的人物更有优越性。

杜乔在圣母祭坛台上绘画作品（这些作品有些已经丢失）以及他在《王权》（第64页）背面绘画的《耶稣受难记》（Passion）26幅场景中有很好的机会将基督原始创作风格自然化。在中间的画面中受难的耶稣，还有两个贼，都是以和阿西西的湿壁画中板画风格相同的形式创作的。精致的大厅和凉廊作为场景的布置，还有格子平顶或者交叉拱顶和几个大门，这一切都似乎直接从阿西西中殿组图中的前视和侧视图沿袭而来。

和乔托不同的是，杜乔对于空间价值的驾驭能力极有可能是无师自通，这得益于他在罗马或阿西西的所见所学。尽管如此，他的透视法结构有时过于脱离乔托阿雷那小礼拜堂中的结构。《耶稣受难》涉及到板画的两个层次，这和组图开始的《耶稣进入耶路撒冷》（第64页，左上图）一样。后者在历史上第一次表现在非常封闭的空间中并在众人见证下的场景——将作为旁观者的我们都包括了进去，往下看，就好像是从树顶上往下看一样。另外一幅两层的绘画作品表现的是耶稣正在受到大祭司该亚法（Caiaphas）的盘问，而彼得拒绝了耶稣（第64页，上右图）。这是首次反映了两幅《圣经》的场景在同一个神殿中的不同位置同时发生。在画中，我们可以看到一座两层的建筑物，下半部分表明的是正面和室内庭院，还有楼梯通往审问室。在下半部分中，很多人正在坐着交谈，正暖着手脚打发时间。其中一个人，因为有光环围绕，可以看出是彼得，穿着绿色的长袍，显得非常突出。一位侍女站在左侧，正在指责他成为耶稣的追随者。在杜乔的笔下，彼得的否认却是谎言，因为杜乔将彼得的轴线与耶稣的对齐，另外他否认的手势以及相对楼梯的姿势都表明至少在他的想法中，彼得是与上帝在一起的。楼梯以及连接两层的楼梯平台很容易被视为特殊的创造。





对面图：  
西蒙·马丁尼 (Simone Martini)  
圭多·里乔·达福利亚诺 (Guido Riccio da Fogliano)  
湿壁画，340厘米 x 968厘米  
锡耶纳，市政大厅，  
主会议室

最左边：  
杜乔·迪博宁塞尼亚  
《王权》的背面  
板画：100厘米 x 57厘米  
《耶稣进入耶路撒冷》  
锡耶纳 (Siena)，大教堂歌剧  
博物馆 (Museo dell' Opera del  
Duomo)

左图  
杜乔·迪博宁塞尼亚  
《王权》的背面  
板画：99厘米 x 53.3厘米  
《耶稣在法利赛人和否认耶稣的圣彼得  
得面前》(Christ before Caiaphas  
and St. Peter)  
锡耶纳 (Siena)，大教堂歌剧  
博物馆 (Museo dell' Opera del  
Duomo)



杜乔·迪博宁塞尼亚  
《王权》的背面  
带有《耶稣受难记》(Passion) 的  
26幅场景，1311年  
木板蛋彩画，214厘米 x 412厘米  
锡耶纳 (Siena)，大教堂歌剧  
博物馆 (Museo dell' Opera del  
Duomo)



事实上，它们似乎都是来自于《圣方济抛弃尘世财产》(第56页)的阿西西湿壁画中楼梯外带屋顶的室外，可以在该圣徒愤怒的父亲身后可见。

这些杜乔创作的场景或者灿烂的全景景观，表现了耶稣第三次试探的真实情况，不能完全依赖杜乔的深厚功力来阐述。有些东西至少是需要简单地直观展现福音的字面含义。它们无需含糊的概念或直观的提示来参透隐藏的含义，也不需要只有神学家才具备的专业知识作为前提条件。虽然只有很少的主题人物或《圣经》金句，杜乔却能完全集中于他所想象中的动作和场景。在这一方面杜乔在《王权》背面的《耶稣受难记》(Passion) 组图比阿雷那小礼拜堂更为人性化。

### 杜乔的《王权》来源

杜乔的《王权》不仅用于锡耶纳城的宣传目的；同时它还是微缩版的阿西西。在组塑前方的主要画作以及背后26幅场景的大部分场景都为如何以更为自然的风格创作出原始模型的拜占庭提供了教科书般的参照。例如《耶稣进入耶路撒冷》，彼得罗·洛伦泽蒂 (Pietro Lorenzetti, 卒于1348年) 将这一理念用于他在阿西西的相同主题

的湿壁画上。西蒙·马丁尼从《耶稣医治瞎子》(Christ Healing the Blind) 的街道和广场场景以及从《耶稣在该亚法》(Christ before Caiaphas) 中的中殿场景得到灵感启发，用于他在阿戈斯蒂诺·洛伦泽蒂 (Agostino Novello) 组塑中的某些场景，例如安布罗焦·洛伦泽蒂创作的锡耶纳市政大厅湿壁画《善政的寓言》(Allegory of Good Government, 第66/67页)。

在杜乔的历史场景中，出现了一位神秘的画家，被吉尔贝蒂 (Ghiberti) 和瓦萨里 (Vasari) 称为巴尔纳 (Barna)，他在1340年左右创作了该世纪最大的《新约圣经》组图，位于圣吉米尼亚诺 (San Gimignano) 大教堂 (Collegiate Church) 右侧走廊墙壁上。与西蒙·马丁尼或者洛伦泽蒂兄弟不同，巴尔那·达谢纳 (Barna da Siena) 维持拜占庭式的人物延长风格。他的《最后的晚餐》(第78页) 被装裱在相同类型的画框中，作为《王权》的背面画，支架梁和壁龛为垂直矩形，甚至有些人物 (比较耶稣，犹太和约翰) 的位置和杜乔作品中的位置一致。这可以看作是典型的模仿之作，并不是说巴尔纳的组图整体上与杜乔的作品有显著差距，而是表明两人对《圣经》事件有着非常不同的看法 (参照下图第73~78页)。



对画图：  
 安布罗焦·洛伦泽蒂 (Ambrogio Lorenzetti)  
 《圣母哺乳》(Madonna Giving Suck)  
 木板蛋彩画，90厘米 × 48厘米  
 (天主教的圣殿)  
 锡耶纳神学院博物馆 (Museo del Seminario)  
 彼得罗·洛伦泽蒂  
 《圣母诞生》(Birth of the Virgin)，1342年  
 木板蛋彩画，187厘米 × 182厘米  
 锡耶纳 (Siena) 大教堂歌剧博物馆 (Museo dell'Opera del Duomo)



安布罗焦·洛伦泽蒂

《善政的寓言：城邦善政的影响》(Allegory of Good Government: Effects of Good Government in the City and the Country)，1337-1340年

和平之室(Sala della Pace)的湿壁画  
锡耶纳市政大厅

## 自然风格：成熟阶段

### 阿西西圣弗朗切斯科教堂的楼下教堂中的绘画

弗朗切斯科基督教会并没有发起罗杰·培根(Roger Bacon)倡导的改革，但在1290年到1319年9月修道院被洗劫的30年间，它却是最重要的变革原动力。楼上教堂的画作不是很完整，但是楼下教堂越来越需要重新翻修画作。很多杰出的传教士表达出希望埋葬在圣方济旁边的愿望，因此，在圣方济遗骸埋葬的地方修建了很多礼拜堂，而每一个礼拜堂都在既有的墙面以及墙上的湿壁画中凿有一个洞。这些新建的礼拜堂要求自身内部进行绘画创作，而同时，也有必要至少重新装修西耳堂。

第一个礼拜堂占据了右侧(北部)耳堂端墙，是由红衣主教纳波莱奥内(Cardinal Napoleone Orsini，逝于1342年)捐赠，并赠送给圣徒尼古拉(St. Nicholas)。这些都是在14世纪早期创作的。虽然这些画作的创作时间很可能早于阿雷那小礼拜堂的湿壁画(第58~61页)，但它们在某些方面却优于后者。与乔托本人相比，创作这些画家的大师(据说是乔托的学生)对形势、环境以及如何将人物生动地表现出来具有更好的理解。乔托笔下清洗货币兑换商神庙的耶稣(第61页，右下图)看起来像穿着披风的囚犯，而在奥尔西尼(Orsini)礼拜堂中的对应人物——一个被抢劫的犹太教徒，正对着不能阻止这种偷盗行为的圣像发火(第68页)，他从头到脚，而不仅仅是腰部以上，都非常生气。他的愤怒是通过大腿的位置、长袍的摆动以及面料的褶皱来表现，传达出正在激烈挥动鞭子的手臂。

在圣徒尼古拉(St. Nicholas)礼拜堂的画作完成之后，另一位我们熟知的艺术家——乔托的学生为下一个礼拜堂，即由主教泰奥巴尔多·达蓬塔诺(卒于1329)捐助的玛格达莱妮(Magdalene)礼拜堂绘画。人物的动作并不是他的优势，但是他很擅长景观(第69页)。在画面的中心，比较吸引眼球的是笨拙的无舵、无帆的船舶，看起来正要左侧可怕的岩石海岸驶离，驶向右侧的海港，紧紧跟随着前方飞翔的两个天使。根据传说，玛格达莱妮和她的同伴被迫上了这样的船航行，从小亚细亚海岸出发，在上帝的旨意下抵达马赛。在天堂导向灯塔上方的这两位天使正在启动一段复杂的引领：后方的天使正在飞向城市，而前方的天使正要作较大的弧线飞行。根据天使凝视方向判断，她将转弯飞向左侧前景的石头小岛。这种操纵从海港的正上方开始，很明显与港口码头缆绳的断开相对应。后方的海岸弯曲线以及与之相对应的小型船只曲线将我们的目光拉向城市，港口酒吧至船头



《被劫的犹太教徒在圣徒尼古拉圣像前的愤怒》(The Rage of the Robbed Jew at the Image of St. Nicholas), 约1303年  
圣徒尼古拉礼拜堂内的湿壁画  
阿西西圣弗朗切斯科教堂楼下教堂

远方边缘指向底部左侧的同一石头小岛。条线的双重汇合反映出该传说的两大主要脉络。主要的脉络终止于马赛, 玛格达莱妮在这里定居、传布并使总督皈依; 头顶光环的玛格达莱妮坐在船上, 眼睛盯着城市。在次要情节中, 马上要皈依的总督和他怀有身孕的妻子踏上了前往罗马的征途(去听圣彼得如何谈论玛格达莱妮); 总督的妻子在外出航行途中分娩时死亡, 与她的孩子一起被埋葬在小岛上, 但是当总督回程途中经过这里时却发现妻子竟奇迹般地复活了。因为这个死亡之岛在外出和回程途中意义非凡, 因此湿壁画不仅提供的是对城市解读的开始(沿着我们所看到的线路), 而且在反方向, 从左下角开始进行了额外的解读, 是以一种总体上简朴的方法来对待。如果我们没有将注意力从主要动作点转移到角落的话, 我们就不大可能注意到另外一只船, 这只船的船帆是收起的, 已经抵达小岛着陆; 另外我们也不太会注意到有人正在登陆。主要人物是总督, 还有他的孩子, 现在已经两岁, 从总督张开的怀抱中跑出来, 跑向他的母亲(这是根据传说所创作的), 而他的母亲之前是被包裹好了的尸体, 现在已经是梦中醒来的女人。

这幅湿壁画是上述绘画风格的学习型代表。根据可能成为整个礼拜堂组图创作的动力因素, 该湿壁画以一种完整叙述的方式巧妙布置了最小数量的位置和动作标记以表示关键位置, 同时暗示这些往复情节反映了上帝通过其圣徒的神秘工作方式。这幅作品的创作以语言和



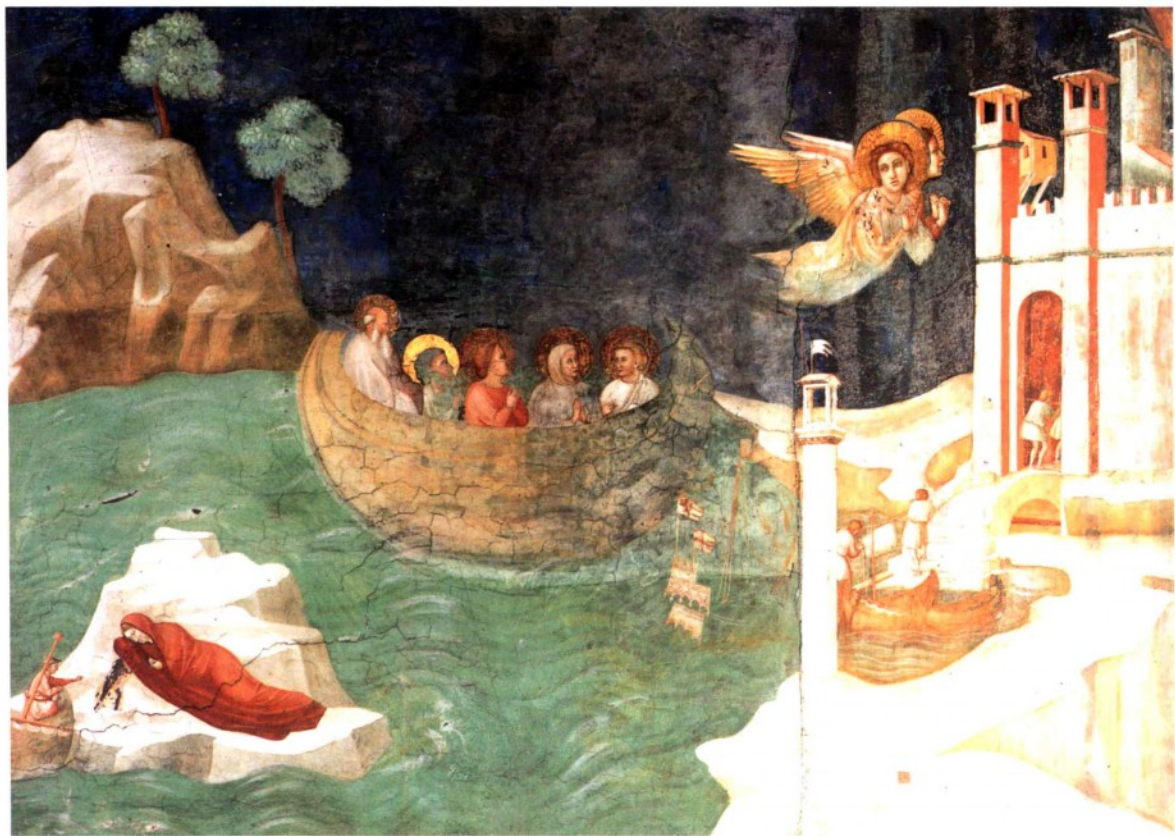
对面图:  
《圣徒玛丽·玛格达莱妮在马赛登陆》(The Disembarkation of St. Mary Magdalene at Marseilles), 约1310年  
玛格达莱妮礼拜堂内的湿壁画  
阿西西圣弗朗切斯科教堂楼下教堂

视觉构思为前提。语言上的水平要求故事叙述的紧凑型, 而这个叙述的主角无疑就是修道士。构思的视觉水平与语言相辅相成, 因为彻底参透这个传说故事的人需要在脑海构思要创作的画作的形式和功能。创作肖像画方案和构思视觉形式实际上是同一件事情, 因此在任何情况下需要对很简单的内涵作出很复杂的表述, 这项工作将交给修道院一位具有相同艺术造诣的学者型成员。难怪楼下教堂的组图都是没有画家姓名的。确实, 在15世纪之前署名湿壁画(这在教区或者主教教堂来说绝不常见)在募缘会的教堂内默默无闻。

位于圣马丁圣徒正殿礼拜堂内的圣马丁组图以及南耳堂内的《耶稣受难记》组图是仅有的在画面上留有姓名的非匿名作品。现在有些湿壁画被认为是—些杰出的非基督教画家创作的, 例如西蒙·马丁尼或彼得罗·洛伦泽蒂, 但是这都是基于艺术风格作出的判断, 并没有实际的文献证据。这与圣弗朗切斯科教堂湿壁画的判定有差异。圣马丁和《耶稣受难记》组图, 与所有其他教堂的壁画作品(例如艾萨克大师, 乔托, 乔托派系或其他画家创作的作品)的风格不一样。这两幅组图都有一定程度的杜乔风格。其中一幅给我们微妙的触觉感受并对西蒙特有的精神特征进行了敏锐的说明; 另外一幅却较为做作, 富有绚丽的戏剧性, 将我们置于彼得罗·洛伦泽蒂的意境中。

彼得罗·洛伦泽蒂的作品很可能是在1315年至1319年间完成的, 也就是说, 是在“乔托派系”完成了北耳堂组图(讲述耶稣的童年和青年时代)后不久。毋庸置疑, 彼得罗·洛伦泽蒂对他的老师杜乔在《王权》(第64页)背面所创作的作品非常熟悉。然而, 除了《耶稣进入耶路撒冷》之外, 没有任何一幅作品对他的作品产生过影响。正如湿壁画《最后的晚餐》(第70页)显示, 该组图是采用了思想上的宗教信仰新概念而构思创作的, 其情节的建筑安排都是锡耶纳及其他地方的艺术形式所无法比拟的。六边形的晚餐大厅面对着整个世界, 就好像尼古拉或乔瓦尼·皮萨诺讲坛的下半部分(参考第46页和第48页), 带有三叶草型拱形走道, 斜接结构, 柱头支座上的小雕像, 在左侧(耶稣的右手边)是矩形的厨房区, 延伸至画面的前景中, 从这里到燃烧的火焰, 是下人们在洗碗碟, 而一只小狗正在舔舐着盘子内的食物, 一只小猫正在舒服地喵喵叫。

这种独特的建筑风格有重要的特点, 其理念就是要将大家的注意力放在《最后的晚餐》的中心主旨上。所有的形式和功能以及光线和人数数量都是作为指示物而出现的。立柱、内部装饰的立体效果以及六边形的平面图都是要这个晚餐间表现为完美的神殿, 灯光从何而来没有在画中体现。在厨房, 烧着火点亮整个房间, 下人们用犹太教徒



的长巾当作餐巾或用来擦干盘子；这一区域代表的是被取代的过去的《旧约圣经》，用来制定《新约圣经》。墙面和正面的三重组合似乎是在提示着这个朝向永恒的区域（繁星点点的夜空）代表着三位一体，而在这些位置（六边形、天花板梁、大理石作为的镶嵌面）反复出现的数字六代表犹太人一星期中的第六天，即星期五，在这一天救世主耶稣功德圆满，在彼得罗的画中显得光芒万丈。总的说来，画作包含了基督教堂的历史典故，以及耶稣双重性的警示性言论，既神化又人化，有神父和圣灵，同时在享用了一顿逾越节晚餐之后完成了他在人间的工作。

与彼得罗·洛伦泽蒂不同，西蒙·马丁尼并不是受邀创作《圣经》历史故事绘画作品的。在圣马丁的生活场景绘画作品（第71页）中，该作品放置在该圣徒的礼拜堂中，而该礼拜堂是圣方济各会红衣主教真蒂莱·达蒙蒂菲奥里（Gentile da Montefiore，卒于1312年）捐赠修建的，就如《王权》（第64页）背面杜乔的绘画场景一样，关键是

要在简单的图画中传达出要表达的内容。尽管它们表达的是不同的主题，而彼得罗的作品都是一个主题，但是大部分都应当归功于杜乔；而与之相矛盾的是西蒙，看起来创作更具自由。他的工作难题在于他必须要在很小的墙壁空间上画10幅场景，也就是说要创作很小的轮廓式的矩形形式。为了在有限的空间完成宏幅巨作，西蒙不得不使用一半以上高度作为一般的肖像人物高度，所以人物周围的空间自然就缩小了。临终的场景（第71页）激发了圣十字教堂佩鲁奇小圣堂（Peruzzi Chapel）中《圣约翰传播者的升天》的创作灵感，在这幅图中，我们并没有发现人物和建筑场景之间存在不均匀比例关系：事实上，这个主教宫殿中低矮的大厅，后方黑暗的房间，拱形走道不协调的节奏，以及左侧（阴影部分）与右侧（明亮部分）的对比，似乎整体上是适合于小型聚会，用于表达他们悲伤和希望交织在一起的复杂情感。大厅是这个世界的的一个地点，塔楼高耸入天，好象要突出表现圣徒灵魂到达下一站的旅程。很自然地，这种临终前场景的极度悲伤、柔和微



底图，以及左边局部图

彼得罗·洛伦泽蒂

《最后的晚餐》，1319年之前

湿壁画，244厘米 x 310厘米

阿西西圣弗朗切斯科教堂楼下教堂

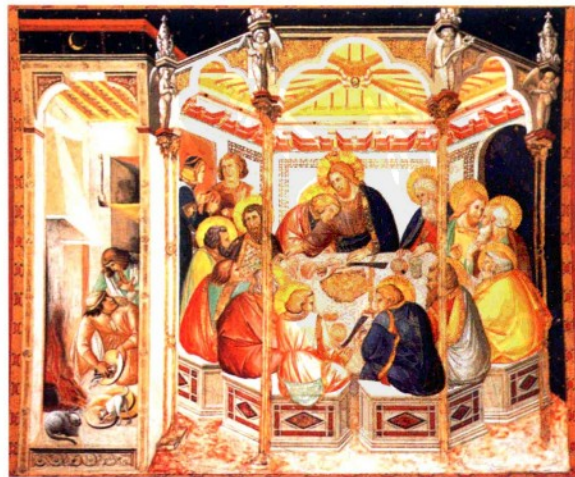
聆听两位手持烛台的修士吟唱的最后赞美诗。这两位修士实际上可以追溯到圣方济组图中圣诞颂歌的吟唱者，这里他们又专门出现在《圣马丁的葬礼》(Funeral of St. Martin)中。通过对这两位修士头部、嘴巴、额头和眼睛的一些简单的改动，从彻底的乐观主义主体更改为沉默和哀伤的次要主体，以适应气氛环境的需要。一位修士习惯性的下意识的哀伤动作表明他们的吟唱实际等于是一种歌颂。

在1319年左右，当楼下教堂的绘画作品完成时，阿西西的圣弗朗切斯科教堂很可能已经具有当时西方最现代的艺术形式。如果一名艺术家需要创作能为真实世界带来公正的绘画作品，它具备了全部必要元素：个人和群体行为和姿势的原始模型、领域的全部风格、内部和外部建筑、家具和设备、服饰（和低垂长袍上的褶皱），还有非常重要的大量新的装饰特点、画框、颜色组合以及表面纹理。从日常习语中衍生而来的姿势以及艺术高度表现所惯用的姿势本身就是有力的视觉资源。由于多种原因，它们激起了同时代人的强烈兴趣，其中一个原因是尘世间等级划分与它们毫不相关。低俗的举止，如勾手指、勾肩搭背，这些都是表现穷人的一种天生的团结。首次画在湿壁画中的快乐的天使上（第71页），显示圣方济在楼下教堂中被神化。大拇指竖起的手势同样是表示褒义，就好像是挑蚌昆体良（Quintilian）的修辞学经典著作。这部著作宣称公共讲演者不适合做那样的手势，在场景中圣方济作出这个手势表明他正在向教皇奥诺里于斯三世

光和均匀的特点在葬礼场景中发生了转变，后一场景中，教堂内部装饰轻快且受照均匀，其对称性以及灵柩台、花饰窗格和拱顶的发散性蓝色都起到了缓和安慰的作用。

正是由于场景和情节十分匹配，因此身体语言之间的细微差别也显得恰到好处，这是迄今以来所见到的最好的艺术表现。死亡场景本身的特点几乎和人们对于悲伤的许多新认识一致。穿着黑色圣衣的神父，身边是两名不同年龄的随从，正在很严肃地宣读祷告词。两名跪着的执事，穿着金色的锦缎，正在试图减缓马丁最后时刻的痛苦，其中一人（稍前）正在调整马丁的枕头，另外一人身体前倾向马丁抽泣着，轻轻地拉着主教的左手放在自己的手中。其中的一个随从跪倒在马丁的脚边，紧握他的双手，而另外一个随从，正在祈祷，见证着大厅的灵魂飘过大厅屋顶，升入天堂。马丁身旁的圣方济各成员，身体前倾，悲伤地握住马丁的双手，正在放声大哭。一位双手藏在衣袍中贵族则抬起他湿润的双眼，望向上方。

葬礼的场景并没有表现得很悲伤。悼念者们都很安静，大概都在





西蒙·马丁尼 (Simone Martini)

《圣马丁之死》(The Death of St. Martin), 1319年之前

湿壁画, 284厘米 x 230 厘米

阿西西圣弗朗切斯科教堂楼下教堂圣马丁礼拜堂

(Honorius III)布道。之后,在1365年左右它开始消失在画家笔下之前,至少有三位圣人,包括《灵语心说》中的圣母、洗脚的耶稣,都可以做出平民化的手势;但是只有一个是真正的平民。他就是在彼得·洛伦泽蒂的《最后晚餐》(第70页)中的仆人,他伸出拇指指向旁边的人们,示意要给他们换新的餐盘。

## 防御的错觉艺术手法

1319年9月阿西西遭到掠夺,当时整个城市及其掠夺成性的统治者由此遭遇了来自罗马教皇的禁令(这一禁令直到1352年方予以解除),之后,圣弗兰西斯科教堂不再成为西方艺术创作能量的来源。佛罗伦萨和锡耶纳开始承担起之前圣弗朗切斯科教堂的艺术先锋作用。在佛罗伦萨,圣十字教堂圣方济各教堂的唱诗班小圣堂自1295年开始起施工修建,是对14世纪20年代和30年代艺术创新的考验。在锡耶纳,靠近圣方济各修道院旁边(圣方济各修道院中洛伦泽蒂的湿壁画几乎全部丢失),市政大厅和大教堂中侧面圣坛是主要的施工现场(第65页~67页)。在佛罗伦萨和锡耶纳,都是将资金、学习和艺术的鉴赏力相结合,因此都取得了一定的成就,吉尔贝蒂(1377/1378-1455)对后古典主义时代的伟大的艺术作品给予了赞誉。

在圣十字教堂湿壁画中,乔托的学生塔代奥·加迪(Taddeo Gaddi)在巴洛西里礼拜堂(Baroncelli Chapel)创作的作品早已声



天使

《圣方济的神化》的局部图,

1319年之前

湿壁画

阿西西圣弗朗切斯科教堂楼下教堂



名在外。这些作品很可能于14世纪20年代晚期完成,当时,风行的错觉艺术手法在多米我会修道院遭到越来越多的反对(见下一章)。因此,这些画作的主要代表,即小礼拜堂东墙上由五部分组成的《圣母玛利亚生平》(第72页),在一定程度上是对圣方济自然风格的辩解。组图肯定也带有当代的特色,作为现实主义的高度,并试探性地带有许多新的“幻想式”效果,包括复杂的侧景,根据与《约阿基姆和牧羊人》(Joachim and the Shepherds)和天使相对的位置和上方光线,成比例的神庙建筑物等,同时加强模仿的建筑物,模仿的食棚,下方木板上静物画,画面之外明显光源的使用的尝试。但是所有建立现实主义效果的方法都是画家“完成学业”的方法,例如仿冒的建筑物和《圣方济组图》(第53页)中的不同,看起来不是一个可以进入的建筑物,而是像一个立体的装裱画作的画框。最引人注意的特点是盘旋细长柱。其中只有四个人表明我们应当与神庙相关,很有意思的是每个走廊只有四根柱子。这种关联性应当进一步进行实现现代主义的色彩,主要的特征是四根盘旋的大理石柱,支撑着罗马的老圣彼得教

塔代奥·加迪

《圣母生平的场景》，约1328-1330年

湿壁画

佛罗伦萨圣十字教堂巴洛西里礼拜堂东墙

(左图：最新修复之前的状态)

堂的大堂，之后成为所罗门王神庙的遗迹。这种盘旋形式包含六根细长柱的四根，是大教堂（新庙）的一种说明性象征，其中生动的人物载体是圣母玛利亚。

然而，四根“所罗门”细长柱的定位却非常奇怪。它们不是在两层成对地安排，在底部有三根，而在《在金色大门见面》(Meeting at the Golden Gate) 和《圣母诞辰》(Birth of Mary) 之间是第四根支柱，代表很强烈的分解。不仅是单独的第四根柱子，如果没有柱头或拱墩块，这画也是不完整的（见旧照片），而柱头或拱墩块的长度无法与



支柱会合（最后一位修建者将缺失的部分补了进去，但是在最后一次修复过程中，这一部分又一次被去掉了，因此那片区域留下了空白）。细长柱的目的在于突出圣母的双亲会面和圣母诞生之间的故事，因此象征性地代表新神庙大教堂的概念。因此，在下部分中的三根细长柱（代表圣三一）说明，当圣母玛利亚被带到大祭司面前成婚，神庙由此完整，并且准确接受圣子耶稣。

仿冒的建筑物，就像历史的参照框架一样，宣告事件的含义在于它们预示了新时代的到来。这些画作没有向我们展示新时代的任何东西，但却告诉我们新时代的象征意义。底图两个场景中神庙放置的角度就是提示。尽管神庙没有放置在画面的正前方，两座庙的外框顶部

重叠在一起（与最顶部的的前景神庙形成对比，弧形窗场景被框架适当地突出）。这个手法具有象征性的意义。神庙的兴起源于过去绘画上的原型，而原画已经不复存在；神庙有一部分保存至今成为当前的新庙。犹太教被基督教所取代，而大祭司及其住所被教皇及其住所所取代。

## 多明我会的对立位置

### 困苦年代

1280年到1345年之间在意大利中部发生的创新性力量，对绘画作品产生了变革作用，并将该区域由一个原本就非常优秀的地区发展成为艺术史上的重心，这并不是由该地区的画家人才的机遇积累产生的，也不是由任何一个伟大的天才的力量所一蹴而就的。实际上，这是由于罗杰·培根建议的绘画改革被教皇宫廷所采纳；另外，精通透视法的学者和希望加紧学习透视法的画家之间形成了富有成效的合作。画家们在不知不觉当中逐渐地开始扮演起注释家的角色，而这过去一直是神职人员的专有特权。同时，这些画家的社会地位也得到了提升。西蒙·马丁尼和皮特拉克（Petrarch）建立起了深厚的友谊；而乔托在1334年被任命为佛罗伦萨公开作品的负责人。从历史的角度来看，这两个例子都表明了人类在将美术从机械工艺的大环境中解放出来的道路上迈出了关键性的第一步。问题在于：是什么阻止了乔托、马丁尼和洛伦泽蒂各自学生的作品未能达到1420年佛罗伦萨绘画和造型艺术所取得的地位？

一个重要的因素是困扰14世纪40年代的诸多灾难。1340年的瘟疫之后，佛罗伦萨和锡耶纳银行相继破产。在1342年5月的佛罗伦萨，瓦尔特·德布里耶纳（Walter de Brienne），名号为雅典公爵（Duke of Athens），其毕生为独裁者，他试图扭转这种不利的局面。然而，他致力于建立更为公正合理的税收制度，最后在1343年7月却落了个被驱逐出职位和城市的下场。手工业行会利用他走后留下的空缺，打破了权贵阶层近半个世纪的垄断地位。这个时期并没有建立更为民主的宪法制度，而一系列的灾祸开始似乎预示着灾难。1346年，与佛罗伦萨仍然保持业务往来的贸易机构面临着整个城市历史上最高的赤字。托斯卡纳的庄稼遭遇了蝗虫害的侵袭（这在欧洲的其他地方也发生过），第二年又被冰雹毁于一旦。公社组织游行和祈祷都无济于事，而到1348年的春天，黑死病又在饥饿的人群中爆发，最先开始于比萨。黑死病肆虐了一年，在情况最为糟糕的时期过去之后，社会结构变得七零八落，很多城镇人口减半。街道上都是新来的逃荒人或者是游窜的唯利是图的抢劫者，把空房子据为己有；还有一些留下的人，有一些是普通的居民，很快就积累了一定的财富并找到了致富的门路。社会变得非常动荡，火药味十足，暴动一触即发。有文化的人以较为讽刺和感性的方法逃离，就像薄伽丘（Boccaccio）的《十日谈》（Decameron, 1348-1353）中描述的一样，或者是寻求自己



巴尔托洛·迪弗雷迪 (Bartolo di Fredi)

《摩西和亚伦的魔杖》(Moses and Aaron's Rod), 1367年

选自《旧约圣经》湿壁画

圣吉米尼亚诺大教堂



的道德。悔恨是当时生活的主题。公开的赎罪是维护自身名誉的良好方法。1355年7月，即锡耶纳的权贵政府倒台之后，一位叫做乔瓦尼·科隆比尼 (Giovanni Colombini, 1304-1367) 的商人在被推翻之后，散弃他的财产，过上谦卑和自我惩罚的生活。并布道反对特权和财富。他的追随者的数量很快攀升，因此统治阶级想要将他流放的企图破灭。1367年，乔瓦尼·科隆比尼去世，他的追随者所倡导的“杰苏阿提”(Gesuali) 式的生活方式得到了教皇的批准，当时在翁布里亚和托斯卡纳区乔瓦尼·科隆比尼追随者的数量十分庞大。

如果乔瓦尼·科隆比尼和杰苏阿提采取一种现代、城市化的赎罪方式，其他人宁愿选择14世纪20年代以来有些早期教堂神父采取的隐居生活方式，也是绘画作品中复兴的生活方式。乔瓦尼·德利耶·切莱 (Giovanni delle Celle, 约1310-1396) 是佛罗伦萨圣母圣三位一体教堂瓦隆布罗萨修道院 (Vallombrosan monastery) 的院长。由于他具有降神倾向而备受良心的煎熬，因此在1356年隐居在瓦隆布罗萨的树林中。之后很多人都效仿他。甚至彼特拉克 (Petrarch) 有时

候会产生过遁世者生活的念头。一直以来认为薄伽丘无眠隐遁，他在1362年也遇到了类似的尴尬：当时一位卡尔特教派修士拜访了他，并祈求他抛弃世俗的学问，把书全部焚烧掉。不是每一位学者都有坚定的信念抵制这种本质的诱惑。很多人仿效圣徒热罗姆 (St. Jerome)，觉得他们的学问都是罪孽的；在比萨人彼得罗·甘巴科塔 (Pietro Gambacorta, 卒于1392年) 的领导下，他们团结起来成立了圣热罗姆隐士会 (Hermits of St. Jerome)，这是在当时成立的赎罪者协会之一。

### 自然风格是否是困苦的结果？

在道德和忏悔兴起的背后，以及逃避现实的趋势，让人们愿意回到最原始最天真的状态；丢失纯真就会引起上帝的愤怒。这种愿望主导了过去的全部想法，而且也阻碍了艺术创作中的能动性。在瘟疫中幸免的雕塑家和画家既不是天资匮乏，在教育方面也并不比故去的同行，例如锡耶纳的洛伦泽蒂，以及佛罗伦萨的马索·迪班孔 (Maso di Banco)、伯纳多·达迪 (Bernardo Daddi) 和安德烈亚·皮萨诺) 差，但是他们中的大部分人却不认真对待他们的天赋，不思进取，毫无长进。就好像是要对他们过去的行为进行辩解，锡耶纳的画家行会于1355年开始制定法规，声明直接采用的是教皇大贵格列高利 (590-604年) 时代的制度，当时由于普通人群文化水平低，因此图像式的圣像需求就成为合法的行为：“感谢上帝的恩赐，无法读懂上帝神力所编写的深奥内容的粗俗的人们，我们能够把信息传达给他们……”

这就改变了事务的状态，产生了更多特定的方法用于委托创作。在爆发瘟疫的几年内，平均创作数量下降；从1349年到1363年，用于委托创作宗教画作的费用降到了原先的五分之一。只有在瘟疫发生年间仍然收到大笔遗赠的机构，仍然以一定的规模委托创作，如佛罗伦萨的新圣母玛利亚教堂 (Santa Maria Novella)、奥尔桑米开莱教堂 (Orsanmichele) 和碧加洛教堂 (Bigallo) 的互助会；在锡耶纳圣玛利亚斯卡拉教堂 (Santa Maria della Scala) 医院 (尽管它愿意为艺术遗产投资)。如果在14世纪40年代很少出现委托创作的情况，那么随着时间的推移，事态就不会朝着有利于艺术家的方向发展。很多人分享了工作室或者达成合作协议，以便分摊委托项目。即便是德高望重的巴尔托洛·迪弗雷迪 (约1330-1410)，他早在1353年就与安德烈亚·万尼 (Andrea Vanni) 共用了他在锡耶纳的工作室，很大一部分的工作是依靠城外教堂的工作，但仍未能追赶上现代绘画的步伐。

这只能解释创新能力方面的下降，却不能说明所产生艺术的特殊

利波·梅米 (Lippo Memmi)

《圣托马斯阿基纳的神化》(The Apotheosis of St. Thomas of Aquinas) , 约1323年  
木板画, 375厘米 x 258厘米

比萨圣卡泰丽娜教堂 (Santa Caterina)



1366年之间, 然后到了圣明尼亚托教堂 (San Miniato al Monte), 在那里的教堂从事各种委托项目。之后, 他们和修道院院长一起吃吃饭饮酒, 画家安德烈亚·迪乔内召集了奥尔卡内亚 (Orcagna, 约1308-1368), 详细询问了哪位画家是最优秀的大师。继乔托之后, 契马布埃 (Cimabue) 被提名, 还有斯特凡诺 (Stefano), 伯纳多·达迪, 布法马可 (Buffalmacco) 等。之后, 塔代奥·加迪介入了这场讨论。他说, 事实上, 所有这些艺术家的绘画风格都让人觉得这些艺术成就不可思议。但是, 塔代奥·加迪说他们的艺术已经退步, 并且仍在消逝当中。没有人能够反驳他。很明显, 艺术家之间有不成文的约定, 即缺陷不能存在于现有的艺术界中, 否则将由现有的人来承担损失, 包括塔代奥和奥尔卡内亚。他们两人都是在黑死病时期佛罗伦萨幸存的为数不多的画家。但当时他们艺术作品中的错觉艺术手法也已经消失殆尽, 就像巴尔托洛 (Bartolo) 笔下的洛伦泽蒂一样。到处都充满了指责的声音, 其新目标在于方案的构思。

### 1348年之前的多明我会的职责

最重要的是, 多明我会修士确定了新的目标。他们习惯以多种创新方式来探查异教徒, 自从13世纪以来, 看起来就像是新艺术风格已经进入了多明我会教堂和其他教堂内的圣会, 由此构成一种威胁, 宗教内容可能逐渐脱离宗教。最开始, 自从1285年至1310年, 多明我会风格有自己的问题, 他们无法解决问题。但是在危机过去之后, 多明我会反对圣方济各会, 并赢得了同盟, 他们代表约翰二十二世 (Pope John XXII, 1316-1334) 开始系统地抵制错觉艺术手法, 倡导一种概念性的艺术形式, 吸收了13世纪的传统, 即没有立即具体参照的理论去实施的传统。

这一新趋势的一个新例子是比萨圣卡泰丽娜教堂内巨大的板画《圣托马斯阿基纳的神化》(第75页)。托马斯阿基纳 (Thomas of Aquinas, 1224/1225-1274年) 在1323年被封为圣徒, 这幅画本意是要纪念这一重大事件。它将托马斯阿基纳表现为一位神化的精神方面大师, 是异教徒的敌人, 管理着宇宙。在多明我会修士的心中汇集着神圣的天赐世俗智慧, 并以书面的形式向基督学者界传达。这幅画越向上看二维效果越强, 对于托马斯主义学说具有绝对的价值, 如果将它与当时乔托伟大的圣方济各板画 (位于比萨的圣方济各教堂的高圣坛上) 相比较, 则效果有如昼夜之别。乔托似乎是对多明我会的巨大挑衅, 因为其主要画作, 不是将受到污蔑的圣方济与局部背景分离开来, 而是将单独的场景看作是辅助的手段 (如贝林吉耶里的板画, 第38页,

本质。正如《摩西和亚伦的魔杖》(第74页) 所表现的一样, 在圣吉米尼亚诺的《旧约圣经》组图 (巴尔托洛签字并标注年代1367年) 中, 特定的品质并不十分依赖于影射手法的大量运用。法老的宝座房间由安布罗焦·洛伦泽蒂创作的壁画中罗马教皇式观众室所得灵感而重新修筑而成。拱廊将建筑砌块一样从原先的建筑结构中取下, 然后为了对称的需要又放回到一起, 没有考虑到空间或功能逻辑。由此产生的新大厅的尾墙就像一个戏剧性的背景, 断层和其他, 拱廊在前方, 而地板就像是滑冰场, 上面的人只有用十分机械的姿势才能站稳。

产生的二维度不仅仅是集合过程的一个副产品。它还提醒我们错觉艺术手法是当时较新的建筑风格。总体来说托斯卡纳艺术是在黑死病爆发之后这一时期的错觉艺术手法。就好像新生代的艺术家将他们前辈最伟大的成就挑选出来被冠以执迷不悟的名头。

实际上, 作家弗朗哥·萨凯蒂 (Franco Sacchetti, 约1330-1400) 说他们并不是这样。在他的其中一则故事中 (故事136) 说, 一群画家和其他艺术大师有一天离开佛罗伦萨, 大约是在1352年至



安德烈亚·奥尔卡内亚

《死亡的胜利》(The Triumph of Death) (片段), 1348年之前  
湿壁画

佛罗伦萨圣克罗切歌剧院博物馆 (Museo dell' Opera di Santa Croce)

对其各自修道院以外的地方产生影响,但是在比萨,他们却取得了巨大的成功。在1332年到1336年间,很多成套的湿壁画在墓园进行了创作。三幅巨作——《死亡的胜利》、《最后的审判》和《西贝德》(Thebaid),都宣扬审判的可怕,需要逃离这个世界的恶习、贪婪和事物。这些力作都是由多明我会学院的教师进行构思,被认为是佛罗伦萨大师博纳米科·迪马蒂诺(Bonamico di Martino)的杰作,博纳米科·迪马蒂诺还被称为布法马可。在广泛使用文字的风格方面,可以看到它们与圣卡泰丽娜教堂的《圣托马斯阿基纳的神化》这种密切的关联性。《死亡的胜利》(底图)就像用插图表现的虔诚的咏唱。第一幅图画(局部图,第77页)起源于13世纪法国关于遭遇死神的文献。一群出外打猎的贵族突然见到了三具尸体,而这些尸体的外观和气味,以及不同程度的腐烂程度,让他们意识到将生命浪费在捕猎上是毫无意义的。他们要么跌入万丈深渊,要么就登一座险峰而中途放弃。

往上走就是三具尸体躺倒的洞顶。洞顶是道路的转折点,是一位年长隐士宣讲戒骄戒义的讲坛。仔细聆听其讲道的人都不会被死神或魔鬼摧毁。如果没有仔细聆听并且执着沉迷于自我满足的世界的人(湿壁画的右侧),在死神降临到他的身上并带走他全部的享乐时,却没有时间去忏悔。花园仅仅只是一个巨大的坟墓。从这里,魔鬼将他们的灵魂抓住,并将灵魂塞入地狱山门的烈焰缝隙内。只有很少一部分人能够在最后时刻被天使所解救。在巨大的坟墓左侧,背对打猎方,并由岩石隔开一半的位置是一无所有的人:流浪汉、乞丐和跛子。对于他们而言,在任何情况下,这个世界是地狱的接待室。他们是连接这幅画两半部分线索的结构和思想枢纽。他们哭喊着祈求死去,希望进入这座花园,这是对良心的谴责和呼唤;但是他们的呼喊却无济于事,让我们毫无怀疑在花园中很享受的人就是魔鬼今后的牺牲品。

顶图),将全部注意力集中在当前发生的污蔑事件。乔托的画作饱受争议地创造了一个奇迹,以完美的圣像表现教条的形式,甚至在这个世界中,把圣方济比作是耶稣,因此其对立派觉得有必要作出回应。

直到14世纪中叶,多明我会修士很少能够在概念构思方向上



布法马可(博纳米科·迪马蒂诺)

《死亡的胜利》,1334-1342年  
湿壁画

比萨墓园(Camposanto)



这幅很阴暗的画作，第一次将地狱放在宇宙恶魔的帝国中心（《最后的审判》发生在地狱之山的旁边），很准确地触动了这个时代的神经。哪怕是通常不喜欢黑白两色表现的消极主义思想的圣方济各修士都会开始转变看法。他们委托安德烈亚·奥尔卡内亚创作了湿壁画三部曲，这是受到佛罗伦萨圣十字教堂右侧走廊墙壁上的比萨画作的启发。因此，难怪在十四世纪四十年代这种风格被多明我会风格所取代。当时佛罗伦萨的审判者是圣方济各修士，而这两大主要修道院曾有一度非常密切的合作。

巴尔那·达纳纳创作的《新约圣经》组图（第78页），位于圣吉米尼亚诺大教堂内。在比例和厄运连连的感情主义方面与比萨画派的作品以及奥尔卡内亚有着千丝万缕的联系。在这26幅场景的框架二维体中，已经发现存在很明显的错觉艺术手法影子。的确，在《耶稣进入耶路撒冷》中，画框结构的垂直条将单一场景（如窗户的柱子）一分为二。但是这种方法产生的空间效果将人的注意力从透视法的结构冲突上转移。城市的高楼看起来就好像是要从顶部的水平框架上跳出来。耶稣的命运似乎与时间和空间相分离，而耶稣本人骑马雕像很

神秘地向它飘来。

为什么视觉空间很抽象地视为是符号的载体，这在左下方区域（第78页）内的《犹太的契约》（Pact of Judas）中很明显地表现出来。建筑区域仅仅是一个历史位置的偶然暗示。它的主要作用是解释这种窃窃私语的阴谋。这幅画这种方式设计为抽象空洞，强调这个世界之外发生的契约的秘密。由于和教堂门廊很相似，有一个开放的入口直通后面，表明即便是这个世界没有看到这桩阴谋，但是当然被全视之眼（All-Seeing，即上帝之眼）发现了。建筑对称性经过强烈的突出（因为将情节放置在中心之外的地方，我们可以与人为创造的对称性相类比），让人想起那个惨无人道的契约，破坏了上帝造物规定的稳定和谐。

这样看，只有一点比较合理，即旁边《最后的晚餐》中的建筑场景，与杜乔的组塑上采用的模式不同（第64页），缺少边墙，面向整个世界。它宣布发生在其中的情节都不需要隐秘起来。对称的构图突出了聚餐门徒和其意图的完美和纯洁，三重的窗户和格子天花板指出了三位一体和耶稣基督的神性。不仅在作品中，整套作品都使用了非理性空间结构，来从精神上体现作品的动态。

巴尔那·达谢纳

选自《新约圣经》壁画组图：

《天使报喜》、《耶稣进入耶路撒冷》、《犹大的契约》、《最后的晚餐》、约1340年

高（不算基底高度）：8米

圣吉米尼亚诺大教堂



## 佛罗伦萨和多米我修道会审美学的至尊地位

14世纪40年代的苦痛同样也影响了修道会。在圣方济各会（Franciscan）停滞不前，淡出社会大众的视野时，多米我修道会（Dominicans）在精神和经济上壮大起来。在其领袖让·穆林（Jean de Moulines, 1349-1350）和其继任者们的严格领导下，多米我修道会认为是时候向社会大众灌输他们的世界观，以及其对宗教艺术的本质和任务的认识。第一次机会是在佛罗伦萨（Florence）的圣弥额尔教堂（Orsanmichele）。圣弥额尔教堂仁慈堂（兄弟会）（Compagnia）建立于1291年，其建立有一个特殊目的，即用以崇拜谷物市集中央凉廊支柱上的圣母神像。1304年，圣像在大火中遭到毁坏，仁慈堂仿照乔托（Giotto）的《圣母登基》（*Ognissanti Madonna*, 第63页）在原圣像处重新作画，并修建神龛。40年后的1336年，市镇开始修建新市集（即现存的市集），仁慈堂又想到了毁于火灾的圣母神像，于是在1346年，任命伯纳多·达迪（Bernardo Daddi, 卒于1348年）复制原圣母神像（参考第80页，顶部），并以此替换后来的新绘图画。黑死病流行结束后，仁慈堂中患病死亡成员留下了350,000弗罗林金币，仁慈堂用其中的86,000弗罗林金币修建了一座新神龛，为画家安德里·奥尔卡尼亚（Andrea Orcagna）所造。

奥尔卡尼亚将其设计为一个有双面装饰的祭坛（第80~81页）。整个建筑为穹顶结构，位于方形的平面上，只有走近该建筑时才能明显地察觉到这种构造。凭借复杂的金饰和着色外壳，八角瞭望塔看起来像是二维平面图形。1366年，该神龛的周围修建了高162.5厘米的大理石构筑物，进一步减弱了该神龛的真实存在感。神龛底座被大理石构筑物上的青铜装饰遮挡，无法看清。该大理石构筑物将神龛与世俗的凉廊区域隔开（面向街道的联拱廊于1367年或之后关闭），使神龛如海市蜃楼一般，只有礼拜天或者斋日来的朝圣者可见。此时，神龛正面被点亮的蜡烛照得闪闪发光，如同童话中耀眼的教堂大门，背后掩藏着巨额的金银珠宝，神秘地屹立在教堂深处，通向达蒂绘画外的部分。

神龛的正面是打开的，背面关闭，大门被一幅金色背景上镶嵌着巨大宝石的浮雕作品（第81页）隔开。该浮雕的底部是圣母之死，顶部是圣母升天，这两个场景在过去经常被联系起来，却总不出现在同一个画面中。这两个不确定区域带来的加强效果类似于绘画《圣托马斯阿基纳的神化》（第75页）中比萨（Pisan）的尘世场景。送葬者头部山洞般的华盖触到了旁边的螺旋立柱，使圣母之死的场景看起来很像发生在半地下的区域。而圣母升天的场景，由于窗帘流苏般的重



### 安德里亚·皮萨诺

绘画(顶图)

雕塑(底图)

来自钟楼的大理石浮雕，83厘米x69厘米  
佛罗伦萨大教堂歌剧博物馆

重叠叠的连拱饰的关系，看起来则像发生在彩色的平铺墙面上，有一点向内凹陷。顶部和底部的对比十分强烈，无疑地表现出尘世中的泪之谷和永无止境的天堂之间的差异。顶部区域的图案实际上代表了伊甸园，亚当和夏娃被上帝逐出这里，中世纪的宇宙学家断言其位于世界最东端的最高处，这与圣托马斯(St. Thomas)的观点不谋而合。圣托马斯，这位圣母玛利亚升天的见证人，跪在半空中，暗示圣母并非带着肉身进入天界，真正进入的只是其灵魂。他从新夏娃那里一无所得，而虚无(被等同于圣母的腰带)正象征了中世纪精神憧憬的信仰。

尽管这种对腰带形而上学的理解来自于传说而非《圣经》，其依然让人惊奇，因为佛罗伦萨市镇自1350年以来一直掌握着放置于瑞士普拉托(Prato)的装有“真正”圣母玛利亚腰带的圣骨盒的钥匙。仁慈堂兄弟会传唱的一首圣歌中颂扬的神圣意境，指的就是该腰带的曲折历程。但是，圣母升天这一过程本身就十分让人惊奇：圣母玛利亚坐在光环之中，被四个天使托着，紧挨着拱形画框的顶部，给人一种她过早静止下来的印象。这与光环中的红色和金色的图案一样，都有所指。光环中图案的透视表现出一股神奇的退浪将圣母和她的座天使送到画面的深处。对应位置的模糊性象征着圣母玛利亚从尘世到天堂所走过的未知地域。这就好像一扇魔法门(最近喜爱法国宫廷浪漫故事的佛罗伦萨读者都应该知道)，只有拥有超自然力量的人才能看到并穿过。

这幅巨大的浮雕修正了14世纪上半叶阿孙塔(Assunta)绘画中的错误概念，即圣母玛利亚被带到一个与尘世空间无异的上层三维空间中，并且将其腰带交给了圣托马斯。换言之，该浮雕完美地迎合了实用主义期许，将神龛视做正确信仰的宣言——因此显露出多明我起源。这种期许在神龛角柱上的十二门徒像中得到了明显的体现：拉丁语信条(圣徒彼得所做的卷首语，CREDO IN UNUM DEUM)被印入了向大众传播的福音书和卷轴中，环绕构筑物上的角柱带有天使烛台，每根角柱都由四只Guelphic雄狮守护；在覆盖神龛正面顶端的三角墙上部，站立着教堂的守护神大天使迈克(Archangel Michael)，佩戴着一把出鞘的剑。但是底部的浮雕，只有蹲下来透过青铜装饰仔细观察才能看到，其设计同样传达了正统的说教意义。一座玫瑰花坛围绕底部的浮雕而修建，其由8个主面(绘有圣母玛利亚的一生中的不同场景；参考第80页，底部)和23个连接面构成，其中有8个上绘制的是先知，另外15个上是美德寓言。该划分的依据是托马斯·阿奎那(Thomas of Aquinas)所著的《神学大全》(Summa theologia)。



安德烈亚·奥尔卡尼亚 (Andrea Orcagna)

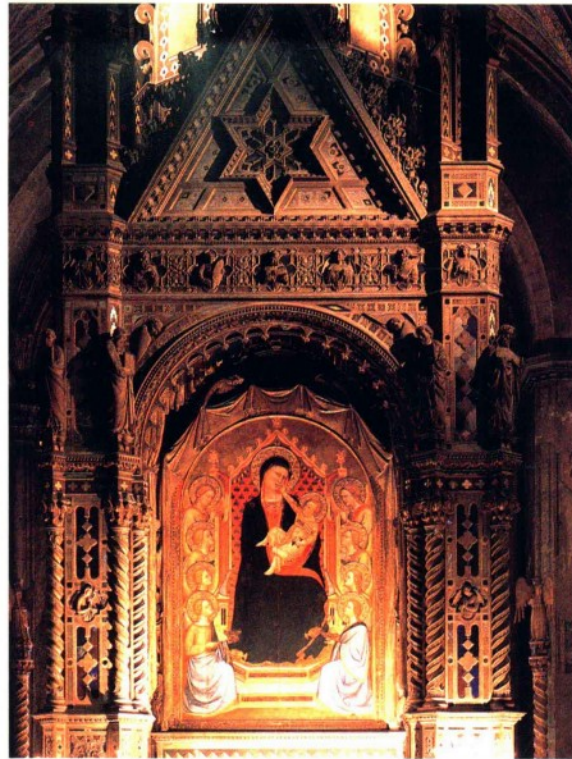
神龛 (圣母画像由伯纳多·达迪所作), 1352-1366年

大理石, 镶嵌, 黄金, 天青石

佛罗伦萨圣弥额尔教堂

底图

神龛, 圣母玛利亚生平局部图



下一页:

安德烈亚·奥尔卡尼亚

《圣母之死和圣母升天》, 1359年

大理石浮雕

佛罗伦萨圣弥额尔教堂

这些数字与玫瑰花坛上的祈祷经文相吻合 (天父: 15, 万福玛利亚: 150, 荣归天父: 15); 多明我修道会宣称, 这些规则是修道会创始人定下来的。

如果没有后来修建的环绕建筑, 以及谷物市场中的 (在1366年) 被正式地圣化成为教堂的大殿, 奥尔卡尼亚设计的神龛就不算完整。然而, 新圣母玛利亚教堂 (Santa Maria Novella) 的修道院指定修建的最奢华的建筑却没能用来颂扬修道会。该建筑的修建资金又一次来自于恐惧自己不死灵魂的俗世之人, 商人博纳米科·迪·拉普·圭达洛蒂 (Buonamico di Lapo Guidalotti, 卒于1355年), 他在雅典公爵 (Duke of Athens) 短暂的执政时期内担任司库一职。在瘟疫肆虐的时期 (他的妻子卒于瘟疫), 出于对上帝的极度敬畏, 他捐建了这座可以同时用做会议和宗教裁判所的新牧师会礼堂, 之后, 他又斥资417弗罗林金币对该礼堂进行装修。

由于需要绘画部位具有特殊的大小和形状, 该礼堂中的湿壁画设计可谓是当时最棘手的任务。设计工作起初由圭达洛蒂的朋友弗拉·雅科波·帕萨万蒂 (Fra Jacopo Passavanti, 卒于1357年) 着手进行, 整个设计工作持续了整整十年, 几乎修道院中所有有文化的神职人员都参与了进来。该设计直到1365年才付诸实施。同年12月30日, 新圣母玛利亚教堂的院长与画家安德烈亚·达·斐伦泽 (Andrea da Firenze), 又名安德烈亚·博纳伊蒂 (Andrea Bonaiuti, 卒于1378年?), 达成协议, 同意让他在巨大的近乎方形的房间的墙面和穹窿拱肋上绘制要求的图画, 绘画工作需在两年内完成。

这些绘画的主要目的是为了全面展示多明我修道会, 特别是圣托马斯阿基纳和殉教士圣彼得 (St. Peter Martyr), 以及那些受天道所托来完成耶稣基督救赎的人物。右 (东) 墙上的湿壁画《教会的凯旋》 (Triumph of the Church, 第82页) 极好地实现了这一目标。 (在其上部的拱形顶棚上, 展示着一艘行驶在大海中可以排除万难的教会之船)。《教会的凯旋》描绘的是打着教皇和拯救灵魂的名号来进行教条灌输和迫害异教徒的行径, 这一切的执行官被视为尘世间除教皇之外最重要的人物。

穹顶教堂前部左侧的一群人 (象征着教会的统一), 代表了由教会和尘世首领共同领导的忠贞的信徒群体, 穿着多明我修道会道袍的红衣主教是第二重要的人物, 他和君主并肩而坐。坐在右边的是教皇, 是唯一一个坐在最高位置上的人。教皇手持的书本将其称为教会教义的守护人。教皇象征着多明我修道会对权力的掌控。图画底部绘有黑白犬——多明我犬, 象征多明我修道会是上帝之犬——暗示着其



安德烈亚·达·斐伦泽 (Andrea da Firenze), 又名安德烈亚·博纳伊蒂 (Andrea Bonaiuti)

《教会的凯旋》，约1365-1367年

湿壁画

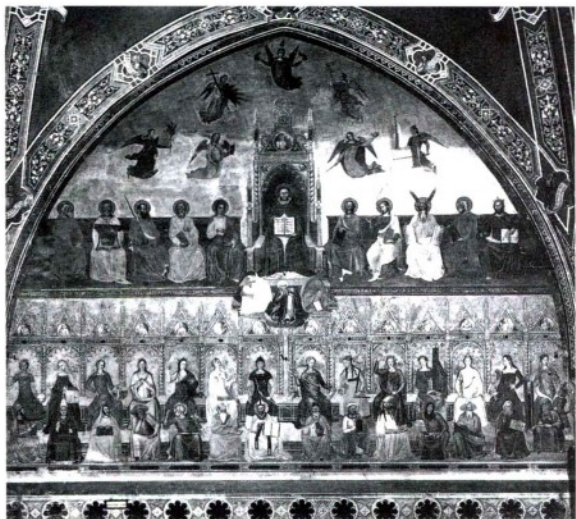
佛罗伦萨圣母玛利亚教堂西班牙礼堂



权力的实质。图画中，两只多明我犬负责看守教堂和君主脚下的四只羊，象征着耶稣基督的教徒。为了表现出这两只狗对任何危险都保持着警觉，其中一只面向神职人员，另一只面向普通信徒。在圣多明我（St. Dominic）的驱赶下冲向画面右侧的狗群代表了多明我修道会拯救迷途羔羊和击败狼群的热忱——这正是宗教法庭的任务。这种血腥的审判行径只是多明我修道会忠诚于教义的隐喻，图画底部右侧紧挨着狗群的另外两个群体也体现了这种隐喻。其中一个群体由十二名假徒构成，审判者殉教士圣彼得已经向他们（用手指一一点出）证明了其教义中的谬误。另一个群体的人数无法从图画中看出，但图中的人物都全神贯注于圣托马斯阿基纳的《驳异大全》（*Summa contra gentiles*），阿奎那被黑白犬托着，面对着人群。

该湿壁画的构图沿袭了六十年前乔托在阿雷纳小礼拜堂（Arena Chapel）中绘制《最后的审判》（第59页）时所使用的并列法，这种方法也见于14世纪30年代的比萨绘画作品《死亡的凯旋》（*Triumph of Death*，第76页）。单个人物的大小和排列忽略了整体构图的空间环境：人物排列的依据是宗教体系中的等级划分。拱顶教堂与描绘基督教群体的场景绘画相结合，带来了强烈的死亡映像，但是这却几乎没有影响绘画的比例效果。同理，天堂入口的角度位置并不会影响天堂的空间坐标。图中没有空间距离，所以教堂的拱顶遮盖了原本可见的天堂内的某些部分。这应当被视作一种神学隐喻，暗指受主庇佑的天堂位于尘世间教堂的“背后”。事实上，前景和背景，以及高位和低位的应用，似乎只有从隐喻的角度来解读才有意义——其表达了现在和未来的关系，或者人们期望中的永恒天堂和短暂的现世生活之间的关系。这一隐喻暗指了人们对本不应该奢求的欢乐花园所怀有的无尽渴求。画中鲜明的人物大小对比否定了本画的其他解读。天堂中人物的大小与绘画底部的社会截面图中的人物大小相同——但并不包括那些坐在高位的重要人物，大小与画中那些指挥上帝之犬，与异教徒斗争，规劝无信仰者皈依基督，或者为人们进入天堂铺路的其他重要人物（例如圣彼得或多明我四圣徒）的大小一致。比起右侧欢乐花园中的舞女，或者经彼得放行后漂浮在天门处的灵魂，这些重要人物显得巨大无比。只有耶稣基督和圣母玛利亚（天使群中最大的白色人物）相较其他所有人物，看起来最大并处在最高的位置——与天堂之门同高。

正对礼堂（顶部）的西墙仿佛从逻辑上证明了东墙上象征权力的湿壁画的正确性。通过拱顶上的圣灵图案，西墙壁画形象地描绘了圣托马斯阿基纳，这位所有多明我智慧的化身。画中有两行人物，其中



一行人物位于另一行的上部。较低的一行象征了神圣不可亵渎的神学中的双七重系统，其化身为一群贵族少女，每个少女的脚下都站着一名对应领域的专门人员。较高的一行，以天空为背景展现了七种基本道德，有十个人（左右各五个）在阿基纳的支持下接受上帝的启示，他们分别是：约伯（Job）、大卫（David）、保罗（Paul）、马克（Mark）、约翰（John）、马修（Matthew）、卢克（Luke）、摩西（Moses）、以赛亚（Isaiah）和所罗门（Solomon）。

该图画采用了示意性透视画法，其展示出的二维性与比萨的阿基纳祭坛装饰（第75页）相类似。较浅的步进几乎没有任何审美效果。相反，画面的最顶层与高位座凳的顶部、尖顶，以及三角墙之间的距离都较大，从而显得独立，悬浮在画面之上。这种效果与从底部到顶部逐渐增大的人物形成了强烈的冲突。圣经中的人物坐在教义象征的上方，与之一起的还有领导人阿基纳，其被设置在背景中，将其设置在前景中效果可能会更好。有人甚至说，这表明这些人拥有神力，既可以无处不在，也可以消失无踪。

在这幅看起来不真实的二维图画中，只有阿基纳宝座的构造让人感觉有所不同。该宝座的结构按照透视法缩小，从前面看去，其就像可触知的现实世界的某一片段被移位到了概念王国之中，是虚幻的神

学宝座的具体体现。宝座前的高座上——被绘制得很小的异教徒撒伯流 (Sabellius)、阿威罗伊 (Averroes) 和阿里乌斯 (Arius) 屈身而跪——整个宝座看起来仿佛要冲出前景的限制，将其上的异教徒们带到礼堂中。这种穿透图画进入现实空间的效果告诉人们：异教徒必须被逐出圣者群体以及神学领域；他们的思想背离了基本道德（圣灵的授予），因此是完全世俗的，这将他们置于地狱的边缘。

### 圣方济各会审美学的没落

1366年，正当新多明我牧师会礼堂的湿壁画绘制工作蓄势待发之时，一些相对平淡的圣方济各会湿壁画也即将完工。在拉普·迪·里奇奥·圭达洛蒂 (Lapo di Lizio Guidalotti) (卒于约1350年) 的资助下，该画被绘制在圣十字教堂圣器收藏室 (Sacristy of Santa Croce) 内的里努契尼礼拜堂 (Rinuccini Chapel) 中。该收藏室太小，以至于很可能会激起多明我修道会将其扩建为大礼拜堂的欲望。画家乔瓦尼·达·米兰诺 (Giovanni da Milano) 受命进行该画的创作，他来自伦巴第 (Lombardy)，1360年后定居于佛罗伦萨。他的创作在不经意间流露出托斯卡纳 (Tuscany) 圣方济各会普遍的思想停滞。

米兰诺在礼堂的边墙上绘制了五幅有关圣母玛利亚 (Virgin) 的一生以及玛格达莱妮 (Magdalene) 的图画 (第85页)。这些绘画再次使用了巴洛西里礼拜堂 (Baroncelli Chapel, 第72页) 或者阿西尼 (Assisi) 的玛格达莱妮礼拜堂 (Magdalene Chapel, 第69页) 中壁画的场景。对巴洛西里的借鉴甚至包括了该画中假结构框架的主要构成。出于对称的考虑，假结构框架只能应用于墙面上，因此无法表现出其所蕴含的隐喻暗示。平滑的螺旋形假细长柱仅仅起到了装饰性的作用，它们支撑的只是横梁的边缘而非横梁本身，这只是一种水平和竖直的连接，可以使整个框架看起来扁平同时具有装饰效果。

正当多明我修道会忙于对视觉艺术作品进行理性的推究并使其成为自己独断世界观的代言时，圣十字教堂的湿壁画却回归到单纯和质朴的叙事风格。教堂中赋予塔迪欧·加迪 (Taddeo Gaddi) 的巴洛西里作品微妙模糊性 (参考第72页) 的矛盾角度视觉效果被校正。新的空间被添加到由三个侧堂和三间跨间构成的巴洛西里长方形公堂中，整个教堂被修改为从前方看去有五个侧堂的建筑结构。很难想象教堂内对应的简化事实上是刻意而为的，相反，似乎这一切都是自然而然的，是艺术家和圣方济各会神学家之间缺乏沟通所致。在该工程的设计者和负责人卢多维克·乔瓦尼 (Ludovico di Giovanni) 修士将设计局限在直白的基本要素上——绘画场景的主题，场景中出现的

物，以及一些基本的风格原则的应用。这给予了画家极大的自由，可以通过绘画中的细节来达到自己目的，并通过建筑的透视结构来展现自己精湛的技艺。因此，内部的矛盾性则不可避免。湿壁画中央，乔瓦尼绘制的背景所带来的空间深度感被绘制得过大的人物所抵消。玛丽亚的婚礼这一场景的空间感被乔瓦尼制造的夸张角度所冲淡。绘画中的人物深陷教堂的房间之中，如同被紧身衣束缚一般。半圆壁上的约阿基姆被驱逐的场景中，绘有一间从前方看有五个侧堂的教堂。这一场景巧妙地改编了乔托绘画中基督将货币兑换商人驱逐出神殿的场景 (第61页，底部右侧)，看起来似乎只是为了表达教会权威的冷漠和严酷以及大主教在玛丽亚的父亲遭到驱逐的麻木社会中所拥有的巨大权力。尽管这些绘画中没有一幅明确传递出了道德信息，但看起来似乎又都饱含道德寓意，试图力举在教堂和婚姻中或者在神迹面前的高尚行为。在玛格达莱妮湿壁画中基督莅临西蒙住所的半月壁场景中，玛丽亚在餐桌上向基督的脚上涂抹油膏的场景变成了驱魔的场景：一群向餐厅顶部飞去的魔鬼暗示这个忏悔女人的罪孽深重 (第7章卢克福音有记录)。对该场景中魔鬼形象的视觉强调显得并不凶残，但是却暗指出圣方济各会同该派画家受到多明我会非此即彼的教条的影响之深。



乔瓦尼·达·米兰诺

圣母玛利亚生平的场景，1365年

湿壁画

佛罗伦萨圣十字教堂里努契尼礼拜堂



乔瓦尼·达·米兰诺

圣母玛利亚生平的场景，1365年

湿壁画

佛罗伦萨圣十字教堂里努契尼礼拜堂



## 对王室的挑战

### 佛罗伦萨停滞期 (1368-1400)

黑死病肆虐过后，艺术似乎在佛罗伦萨经历了一段短暂的新繁荣期。创作于1349年至1368年期间的一些艺术作品可以步入该世纪创作最精美、技术最卓越的作品行列。这些艺术作品——尽管其创作理念与幻觉大师们的杰作大不相同——但在内容深度与艺术造诣上却丝毫不逊色。但这一值得称羨的时期还未真正到来，佛罗伦萨就陷入了问题重重的锡耶纳风格 (Sienese-style) 时期。先是比萨发生战乱，随后与教皇的斗争开始，内乱频发，经济再次萧条——所有的这一切都扼杀了创作的灵感，使教堂的建设又一次陷入停滞。14世纪80年代，终于又有资金被投入到教堂建设中，但依然少得可怜。与此同时，1343年，一股反教权的风潮在贵族中盛行起来，贵族们开始习惯于将他们多余的资金花在购买国债，举办奢侈的婚礼和葬礼，以及美化家居上。

这股向教会吝啬捐资的风气对新圣母教堂的影响尤为严重。每次当上帝的代言人教皇格列高利十一世 (Pope Gregory XI, 1370-1378) 向城池开战，攻击那八位没收教会财产却依然被那些逐出教会的人尊为圣者的政府委员的时候，多明我修道会突然之间被迫意识到多明我犬，也就是上帝的看门狗的未来。地位的丧失是无法挽回的。1378年发生了梳羊毛工人 (Ciompi) 起义，起义结束后，教会大分裂 (Great Schism) 开始，这意味着教会权利的终结。此时，艺术家们只得像他们的锡耶纳同行那样，多人共同完成一项工作。即便是拥有当时最活跃的绘画工作室的大画家尼科洛·迪·皮埃特罗·吉里尼 (Niccolo di Pietro Gerini, 卒于1416年前)，也不得不与其他大师级的艺术家如，皮埃特罗·内利 (Pietro Nelli)、雅科波·迪·奇奥内 (Jacopo di Cione)、多弗 (Doffo)、安布罗奇奥·迪·贝内德斯 (Ambrogio di Baldese)、洛伦佐·迪·尼科洛 (Lorenzo di Niccolò) 和斯皮内罗·阿雷提诺 (Spinello Aretino) 等，一起共同完成一项工作，例如，绘制湿壁画和祭坛装饰，以获得更高的报酬。

在停滞期初期见证了新老画家的重要更迭。1366年，纳多·德·奇奥内 (Nardo di Cione) 和塔迪欧·加迪去世，两年之后，纳多的兄弟奥尔卡尼亚也追随其兄长而去。1369年，乔瓦尼·达·米兰诺谢世。1368年之后，甚至连安德烈亚·博纳伊蒂 (达·斐伦泽) 也淡出了佛罗伦萨，尽管从他遗嘱上的日期判断，他应该卒于1379年，比前几位画家活得长一些。去世的这一代画家都深得圣方济各会自然风格艺

术大师们的精髓。尽管他们风格在1350年都转变为新概念风格，但是他们的继任者却都沦为幻觉主义歧视的牺牲品。只要这些继任者一直被告诫要创造出“现实”的视觉空间，他们很快就会丧失原有的技艺，因为没有这样的需求。塔迪欧·加迪的儿子阿格诺罗 (卒于1396年)，乔瓦尼·斯蒂法诺 (Stefano) 的学生乔蒂诺 (Giotto)，以及来自奥尔卡尼亚工作室的三名画家——乔瓦尼·德·比昂多 (Giovanni del Biondo, 卒于1398)、斯皮内罗·阿雷提诺 (Spinello Aretino, 大约1350-1410年)，以及尼科洛·迪·皮埃特罗·吉里尼，都在很大程度上有满足于图画资料拼凑的倾向。这些资料提供了在罗杰·培根 (Roger Bacon) 理论改革之前沿用了几个世纪的标准方法。诚然，比起他们前任作品中空间上的扁平感，他们所采用的方法确实能带来更细致的效果。他们仍然渴望在原有的模式上有所变化，使作品表现出最深刻的寓意 (参考第420页，左图)，但是这一目标已经不再是通过更自然地渲染绘画中的空间价值以及画中人物的空间设定来实现了。历史绘画的内涵可以在全套湿壁画《真十字架传奇》(Legend of the True Cross) 中看到，该壁画绘制于1388年至1392年之间，位于圣十字教堂的唱诗班席。其捐资者为阿尔贝蒂 (Albertis) 家族，是1382年政变后一掌掌控整个市镇的最有权势的商人家族。

授命完成该湿壁画的是艺术家塔迪欧的儿子阿格诺罗·加迪 (Agnolo Gaddi)，他拥有无尽的想象力。然而，面对这项从1370年至1420年这半世纪以来佛罗伦萨最大规模的绘画工程，他所做的仿佛仅仅只是通过迎合该画赞助人的期望以及查阅卡片索引来完成自己的绘画叙事。这项工程要求画家尽最大可能地将传说最完整地呈现出来，因此阿格诺罗不得不在这八个空间中的每一个空间内至少填入三个故事片段。他需要从左侧墙面的底部开始绘制第二副图画 (第87页)，这幅画必须要表现出对波斯大帝库思老 (Chosroes) 的崇拜，库思老将真十字架 (True Cross) 带出耶路撒冷，随后被其臣民奉为圣父；其次要表现出皇帝希拉克略 (Heraclius) 在与库思老的儿子决斗前夜的梦境；最后还要表现出这场 (在桥上进行的) 决斗。阿格诺罗借鉴其父亲的神殿绘画技法 (参见第72页) 成功地处理了这一难题，他将希拉克略的露天帐篷绘制在库思老和其崇拜者的旁边，帐篷外绘有侍卫。他随后在剩下的空间中绘制了风景以及策马奔腾的希拉克略。

如果这个表现崇拜的图画片段本身能成为一个故事，那么很显然其只能在这种情景下成立：两名跪在右侧间前面的库思老崇拜者背对中间 (梦境) 部分中的侍卫，同时希拉克略向右上方的角度侧身，被波斯圣殿遮住。这三个故事片段间的时间间隙仅通过连续的场景缩



## 阿格诺罗·加迪

库思老崇拜，希拉克略的梦境

希拉克略的决斗，1388-1392年

湿壁画

佛罗伦萨圣十字教堂唱诗班礼堂



小来表现——神殿、帐篷、桥。然而这种场景的缩小带来了这样一种感觉。随着图画面断的连续发展，图画的动态感变得越来越强，而这与任何空间层次的区分无关。尽管希拉克略的帐篷被绘制在库思老圣殿的后部，但其在比例上看起来却显得大一些，帐篷的中央支撑杆比神殿的廊柱还要粗。而希拉克略比王位上的波斯人更真实。骑马的和斜靠的希拉克略具有同样的比例关系。如果没有那些看起来仿佛靠在帐篷上的岩石，我们极可能会觉得马和骑在马上的人要冲破帐篷，看起来有一种奇怪的放大感。图画中的岩石、树木、桥，以及溪流（指多瑙河）不连贯地堆砌在一起。它们在不考虑比例的情况下被并列在一起，看起来就像一堆库房里的道具。

对于塔迪欧·加迪和与他同时期的其他艺术家来说，在别人的要求下使用与自己熟知的透视技法相反的手法来作画是很痛苦的。但是对阿格诺罗·加迪来说却并非如此，他完全无法创造出可以带来连贯

的视觉空间效果的作品。并列绘画法大行其道，已经完全取代了其师长所使用的深思熟虑的构图方法。事实上，这种技法已经成为一种不需思索的程式化过程，以至于阿格诺罗自己都忘记将其教授给自己的学徒们；赛尼诺·赛尼尼（Cennino Cennini）跟随阿格诺罗学画多年，在该世纪末的时候出版了《艺匠手册》（Libro dell'Arte）一书，书中讲到老师阿格诺罗的教诲时，对构图技法只字未提。阿格诺罗大师教给其学生的，显然只是如何使用连续图画来突出最重要的水平面和垂直面，从而在墙上绘出他人命题的湿壁画。

阿格诺罗似乎也没有向其学生教授透视技法，因为透视一词也未在赛尼尼的书中出现。赛尼尼似乎只记得阿格诺罗对其父亲的约略估计法的回忆（大致如下）：“你们在建筑物顶部所绘制的装饰线条必须倾斜向下朝向背景”，在底部绘制的装饰线条“必须看起来是上升的”，并且“正面上部一半的位置必须平整且在同一水平”。阿格诺罗建议

乔瓦尼·达·安布罗西奥（源自阿格诺罗·加迪的设计）

正义女神，1383-1386年，大理石和釉瓦

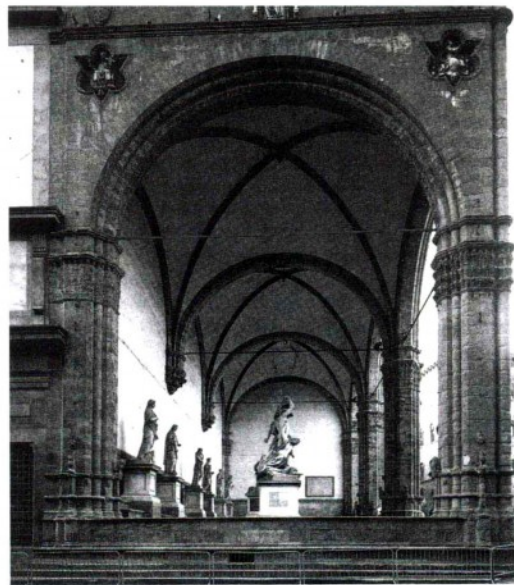
佛罗伦萨佣兵凉廊



西莫内·塔伦蒂和班琪·迪·奇奥那

佣兵凉廊，1376-1382年

佛罗伦萨



用较深的颜色绘制远山，用较浅的颜色绘制近景。但是阿格诺罗的作品只是简单的树木、建筑物、帐篷和桥的交错堆叠，因此赛尼尼的书中只是简单地提到：“使用一些边缘清晰且不光滑大石块儿，将它们从自然界中照搬过来”。

艺术家们的视野正变得越来越狭小，阿格诺罗的《真十字的传说》湿壁画和赛尼尼的《艺匠手册》就体现了这一点。这对雕塑家所造成的影响甚至超过了画家。在14世纪50年代，似乎已经没有雕塑家可以完成诸如碧加洛凉廊（Loggia del Bigallo）或者圣弥额尔教堂（Orsanmichele）新神龛之类的房间内建筑雕塑工作，因此这两项工作都不得不由画家（奥尔卡尼亚）来完成。同样地，在1383至1386年间，佣兵凉廊（Loggia dei Lanzi）的拱角（左侧，底部）需要塑形填充，市政府委任的进行凉廊（用于国家节日庆典，贵宾接待，以及宣誓就职典礼）设计和建造的大教堂石匠以及建筑师班琪·迪·奇奥那（Benci di Cione）和西莫内·塔伦蒂（Simone Talenti），都无法给出合理的维修建议。结果最后该设计由塔迪欧·加迪完成，是他完成了三叶形框架上的七幅道德寓言浮雕，尽管他过去只进行绘画中人物的创作。雕塑家们严格按照他的指示操作，浮雕上的人物最终看起来具有浑厚坚实的质感，仿佛真实存在一般。这些人物似乎是倾斜的，即使近距离观看，也不能看出他们其实就覆盖在建筑物表面的褶皱上。

1387年9月5日的记录显示，这群建筑师还把教堂建筑雕塑的设计交付给了画家。记录中提到他们付钱给洛伦佐·迪·比奇（Lorenzo di Bicci，约1350-1427）让其绘制使徒像，皮埃特罗·迪·乔瓦尼·泰代斯科（Piero di Giovanni Tedesco）的雕塑就是依据该图完成的。我们并不知道最后的成品是什么样的，但如果其与现存的十四世纪雕塑拥有相似的外观和侧门的话，那么唯一值得称道之处就是其扎实的手工艺。只有在1391年至1397年之间，出现过反抗形式主义的短暂斗争。一名怀有古典主义抱负的雕塑家在天堂之门（Porta della Mandorla）（第89页）上制作了浮雕，浮雕中盘绕的植被和生机勃勃的人物比起阿诺尔弗·迪·坎比奥（Arnolfo di Cambio）和安德里亚·皮萨诺（第46-48页，第79页）的作品来也毫不逊色。如同艺术家的水准下降一样，他们获得的尊重也在减少。我们无法确定艺术家的报酬是否也越来越低。如果是这样，也就不难解释曾经在佛罗伦萨如日中天、受邀最多的大画家阿格诺罗·加迪，在1392年殴打收税人米尼亚·杜费（Miniato Tufi）后没钱支付600里拉罚款的事实。但是毫无疑问的是，客户们越来越不乐意向艺术家们付清报酬。乔瓦尼·德·彭特（Giovanni del Ponte，1380-1437/1442）是一名非常勤勉的画家，擅长祭坛装饰和大箱子（柜子）上的绘画，他1424年入狱，但他本人却没有任何过

错，只是因为斯特劳兹（Strozzi）、托纳布奥尼斯（Tornabuonis）和瑞切莱斯（Rucellais）没有向他支付画箱子的报酬。乔瓦尼的命运无比清楚地展现出新一代的富有贵族为了显示自身地位，在他们和中产阶级之间所制造出的巨大鸿沟。对那些坚持自尊和执迷地位的贵族来说，即便是发自内心的款待也可能让他们觉得有伤体面。1410年11月，新一代批发业富商弗朗切斯科·迪·马尔科·达蒂尼（Francesco di Marco Datini, 1335-1410）的妻子，贵族出身的蒙娜·玛格丽塔（Monna Margherita），假惺惺地造访新到佛罗伦萨的画家们（尼科洛·迪·皮埃特罗·吉里尼也在其中）并打算和他们共进晚餐，讨论其在普拉托（Prato）的达蒂尼邸宅的外部装修。结果代理人不在家，这使她勃然大怒。这不是婚宴，也没有人因为款待不周而挨饿，一位画家在给其朋友的信中如是写道，他害怕自己因为该事件而受到指责。

弗朗切斯科·达蒂尼自己也觉得其对艺术家的轻视理直气壮。1392年，为其装修邸宅凉廊的三位画家（其中有阿格诺罗·加迪和尼科洛·吉里尼）向他提交付款请求，结果他先将这三个人赶出家门。随后给了他们一封怒气冲冲的回信：“我敢说如果乔托在世，他都比你们收的便宜。你们觉得我是冤大头，认为可以从我这里海捞一票。我有上帝的庇佑，你们这种人别想得逞。”不用说，像达蒂尼这样的吝啬鬼，即便是面对乔托的付款请求，一样也会暴躁如雷。但是，他认为自己对这三位画家的所作所为没有丝毫过错，因为（在他眼中）这些画家不是乔托。这场他与画家们之间的欠款纠纷持续了好几个月，



他在付清欠款前还请来公证员帮自己辩辞，最后他只支付了55弗罗林，委任时他答应支付画家们60弗罗林——聊胜于无。

在达蒂尼所处的时代，人们普遍认为当时的艺术家比不上乔托。无论是在菲利浦·维拉尼（Filippo Villani）著名的关于佛罗伦萨人的作品《佛罗伦萨名人的起源》（*De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosi civibus*）（大约1381/1382）的第二部，还是在切洛·里努契尼（Cino Rinuccini）的作品《责任》（*Risponsiva*, 1397）中，都丝毫没有提到当时的艺术家。其后，以评论但丁作品出名的洛伦佐·吉贝尔蒂（Lorenzo Ghiberti），又名克里斯托弗·兰迪诺（Cristoforo Landino, 1424-1504）认为，1368年之后的艺术家都不值得一提。米开朗基罗·迪·克里斯托弗（Michelangelo di Cristofano），一位来自沃尔泰拉的小号演奏家，在其为比萨的坎波桑托（Camposanto）的纪念碑所做的诗（1487）中所提到的画家，除了贝诺佐·戈佐利（Benozzo Gozzoli, 1420-1497），就只有那些活跃在14世纪上半叶的画家（斯蒂法诺·塔迪欧·加迪、布法马可），尽管有许多著名的坎波桑托湿壁画是在1370年至1392年间（由安德烈亚·博纳伊蒂、皮埃特







托马斯·达·莫代纳  
全套湿壁画局部：  
四十位多明我会学者，1352年  
特雷维索圣尼可罗多明我修道院牧师会礼堂

达万扎蒂宫  
大约1330年至14世纪中期  
佛罗伦萨



左图：  
孔雀厅（Sala dei Pavorini）  
湿壁画，1395-1400年  
佛罗伦萨达万扎蒂宫

罗·迪·普奇奥，以及阿格诺罗·加迪等人)完成的。要使像阿格诺罗·加迪、安东尼奥·委内奇亚诺 (Antonio Veneziano)、或者斯塔米纳 (Starnina) 这样的艺术家不被人们所忘记，需要重新看待历史的连续性，需要像瓦萨里 (Vasari, 1511-1574) 这样的人的关怀和努力，在他们死后为其正名。然而，只要人们认为某一时期无足轻重，就会很快地忘却这一时期的艺术家，以至于有时候连瓦萨里都无从获知那些作品毫不逊色于新圣母教堂 (第82~83页) 礼拜堂中的湿壁画的无名画家们姓名谁。几个世纪以来，安德烈亚·博纳伊蒂 (安德烈亚·达·斐伦泽) —— 和那些比他年轻的同时代艺术家乔瓦尼·德·比昂多、尼科洛·迪·皮埃特罗·吉里尼、马里奥托·迪·纳多 (Mariotto di Nardo)，以及洛伦佐·摩纳可 (Lorenzo Monaco) 一样，都不为人所知。

艺术家在丧失声誉的同时，其艺术水准也在下降，很容易想到的是后者导致了前者的发生，是画家和雕塑家自身的社会地位下滑造成的。但是，同锡耶纳时期的艺术家比较后，才发现真实情况远比这复杂。1360年至1420年之间，在锡耶纳，相比以前，拥有公职的艺术家 (包括画家：里波、安德烈亚·瓦尼、巴特罗·迪·弗莱蒂和他的儿子安德烈亚·迪·巴特罗、保罗·迪·乔瓦尼·费，以及雕塑家雅科波·德·奎尔奇亚) 的人数是最多的。然而在同一时期的佛罗伦萨，这些艺术家中没有一个人得到了同等的待遇。在佛罗伦萨大资产阶级的眼中，让艺术家参政等同于颠覆政权。金匠乔瓦尼·迪·皮埃特罗 (Giovanni di Pietro) 的命运就是最好的例子。1393年，他代表来自14个低等行业的手艺人在公共场合高声疾呼“人民万岁” (*viva il popolo e gli*) —— 结果因扰乱治安的罪名被处以斩首。导致艺术家社会地位的下滑是政治原因，而非其艺术水准的下降，相反，是社会

地位的下滑造成了艺术水准的下降。事实上，艺术家们历来都是按照赞助人的要求进行创作。但是，自14世纪60年代末以来，艺术家们丧失了能激发他们创造力的动因，即过去给予知识分子的那种支持。即使是艺术家们在进行礼拜堂装修时，原本十分重要的准备工作都显得十分多余，普拉托的达蒂尼邸宅的外部装修就是典型的例子。一位弗朗切斯科·达蒂尼的代理人在1410年的信中如是写道，“西格诺尔·托瑞罗（Signor Torello）、瑟尔·拉坡（Ser Lapo）[马泽（Mazzei）、公证人、房主的陪同]和我一起与那些画家见面，在激烈的讨论之后，我们同意让他们先根据自己的设想画出装修的草图，然后我们在他们提供的草图的基础之上给出意见。”从这番描述中可以发现，画家根本不可能在该装修中融入自己的个人兴趣，更没有办法思考本应有的装修理念。而那三位代理人唯一需要思考的问题就是他们对画家们给出的草图是否感兴趣。显然，在这样的创作方式下不可能有灵感出现。

在这个例子中，达蒂尼的代理人（不收取费用的外行）所扮演的角色正是（收买了的）小丑或群臣，通常投资人会在房屋的建筑绘画开始之前咨询他们，或者让他们直接和艺术家面谈。与这些插科打诨的角色不同，尽管他们没有主见，但是这意味着艺术家可以随意地绘制任何流行的图画。佛罗伦萨的达万扎蒂宫（Palazzo Davanzati，第91页）——应该是现存仅有的一座托斯拉纳（Tuscan）14世纪宫殿，在其继任者强烈的翻修愿望下——于1395年开始其内部绘画工作并于1400年完成，成为了当时社会在装修中效仿贵族风格的反面教材。其内部，部分房间的墙壁上绘制了半身彩画，彩画的上部是假楼廊，带有通向植物园的透视连拱廊。该楼廊可以让居住在宫殿内的人产生一种身处高位的感觉，仿佛置身仙境，亲临皇庭——但连拱廊拱角上的盾徽提醒着他们谁才是宫殿的主人。居住在卡斯特拉纳商会城堡（Camera della Castellana）的“侍臣”们进一步了解到，他们身处的这座贵族城堡其实见证了一段悲怆的爱情故事，故事发生在凉廊背后的高墙之中，主角是美丽的维尔吉城堡（Vergy Castle）夫人卡斯蒂利亚（the castellana），不羁的骑士古列尔莫（Guglielmo），以及充满嫉妒和仇恨的盖尔涅里公爵（Duke Guernieri）夫人——这些人物源自于1285年的一个法国故事，该故事的意大利语改译版本对佛罗伦萨人来说并不陌生。

即便是画中的人物必须十分生动才能使整个故事丰富完整，那些没有独特艺术敏感度的艺术家也能绘制这类壁画。由于没有机会装修公共建筑，大批的艺术家将重心转向私人宅邸的室内装修以获取财富。这群人中的任何一个人都有能力完成这类壁画的绘制。这些艺术工作室，好比如今的墙纸裱糊匠，他们分门别类地向其潜在客户展示各种

可供挑选的装饰图案。在达万扎蒂宫的装修中，挑选的标准应该就是符合宫廷的形象。到头来，恐怕连这项装修工作的委派人，弗朗切斯科·迪·托马索·达万扎蒂（Francesco di Tommaso Davizzi，卒于1400年）和其妻子卡特拉娜·德·戈里·阿尔贝蒂（Caterina degli Alberti）都可以很容易地发现，楼廊上的装饰图案与室内的假彩画装饰完全不协调，与其上部的花园背景也是风马牛不相及。

楼廊装饰图案的起源和其最初的功能本身就让人费解。如果我们忽略那些在阿维尼翁（Avignon）教堂宫殿中的秘密会堂，或者克雷莫纳（Cremona）附近的潘迪诺城堡（Castello Pandino）大堂（大约分别在1338-1340年和1370年绘制）中的空无一人的假楼廊，只有托马索·达·莫代纳（Tommaso da Modena）在1351年至1352年之间绘制在特雷维索（Treviso）多明我修道院礼堂（第91页）中的湿壁画显得较有水准。该画主体距离地面212厘米，展现了所有书房。这些书房正是多明我圣人、教皇或者红衣主教的工作地点，他们的身份可以通过图中铭文和人物的特点加以区分。该壁画比达万扎蒂宫中的假楼廊晚45年，其中绘制了类似的假楼廊，这种假建筑结构的雕带，让居住在此的人感觉自己像是虔诚向学的理想国的一分子，从而产生归属感。每当这些修士抬头向上看时，都能感觉到自己是所有学府中最年轻的学者，这些来自不同行业的杰出的人才，尽管个性不尽相同，却都朝着同样的精神追求迈进，每个人都尽自己所能帮助其他人。这一系列的书房将入口分隔为两部分，一部分面向左边，一部分面向右边。两个部分都向上延伸，到达端壁上所绘制的圣徒彼得和保罗十字受难的湿壁画（大约绘制于1250年）的中央，看起来好像——以多明我修道会的角度——方向的变换只是用于制造内在平衡感以及表现对基督的苦难和遗物矢志不渝的忠诚。

一排并列的透视分隔间是制造简单连续性效果的有效、可行且容易转换的方法，这可能就是室内画家喜欢采用该方法的原因。尽管在达万扎蒂宫那建筑结构错位的楼廊连拱廊上作画的构想得到通过，但这仍然没有新意。在佛罗伦萨，那些鲜明的现实主义特雷维索人物也未带来反响。即使是安德烈亚·博纳伊蒂的湿壁画圣托马斯阿基纳（第83页）中的14个学者形象，与托马索的写实人物比起来似乎也显得僵硬和刻板。这些写实人物围绕工作中的多明我学者这一简单主体展开了四十种变化，画家有效地利用了笔墨、书本、纸张，以及人物沉思和冥想时的不同姿态，并且仔细地刻画出人物的不同特征（高贵或者低贱，高兴或者难过，视力好或者坏，瘦弱或是丰满，脸部光洁或者长满胡茬），从而实现了真正意义上的多样化。回顾起来，托马索的作品似乎都表征着文化领导权的变更。

## 帕多瓦和意大利南部宫廷艺术的强烈对比

这一更迭开始于14世纪的最后30年。此时意大利中部的艺术已经过时，北部艺术开始兴起。力量最强的拥兵团在过去的十年中将公共权力占为己有——米兰的维斯公提（Viscontis）家族，维罗纳的史卡拉（Scaligers）家族，以及帕多瓦的卡拉拉（Carraras）家族——都充分意识到了建筑、诗歌以及视觉艺术是维护其统治的意识形态基础。他们招贤纳士，不仅找来了杰出的学者和歌功颂德者，还召集了最优秀的建筑师和艺术家。他们的皇庭之间通过联姻建立了联系，成为孕育新文化的温床。

最富魅力当属卡拉拉皇庭。其得益于弗雷德里克二世（Frederick II）于1222年创立的大学，从与之齐名的圣安东尼奥（Sant'Antonio）处吸引人才过来。作为13世纪中期新人文主义的中心，帕多瓦展现着惯有的骄傲，在1274为该城的建造者，神化般的安特诺尔（Antenor）修建了纪念墓；帕多瓦还展现着惯有的自信，在1306年修建了法理宫（Palazzo Ragione），其中建有当时西方世界最大的会议厅。在帕多瓦，历史学家蒂托·李维（Titus Livius，公元前59年—公元17年）被尊为圣人。1315年，这位历史学家兼诗人获得了古罗马方式的加冕，这是自古以来的第一次。广受尊敬的人文主义者弗朗切斯科·彼特拉克（Francesco Petrarca，1304-1374）正是在帕多瓦安享晚年。许多的画家也从佛罗伦萨来到帕多瓦，其中有朱斯托·德·梅纳布翁迪（Giusto de'Menabuoi，纪录显示为1370年），以及阿格诺罗·加迪的学生赛尼诺·赛尼尼（纪录显示为1398年）。帕多瓦先于所有意大利北部的城市，融合了阿西尼（Assisi）的自然风格。多明我的概念艺术和盛行于威尼斯的拜占庭风格都没能在帕多瓦扎根。在弗朗切斯科一世（Francesco I，1355-88）的开明统治下，已在托斯卡纳过时的幻觉主义又一次得到全面的发展。政治野心、知识才智以及艺术表现力相互结合的结果是惊人的。圣詹姆斯小礼堂（Chapel of St. James）就是例证之一。其由朝臣博尼法西奥·卢彼·迪·索拉尼亚（Bonifacio Lupi di Soragna）于1372年至1376年建造在圣安东尼奥的右侧耳堂，其中的绘画由阿提克耶罗·达泽维欧（Altichiero da Zevio，大约1330-1390后）和其工作室（第94页和95页）共同完成。

该礼堂由雕塑家兼建筑师安德廖洛·德·桑蒂（Andriolo de'Santi）修建，与阿提克耶罗相同，安德廖洛·德·桑蒂过去也为维罗纳的史卡拉家族效命，擅长揣测统治者的心思。礼堂的外形出奇的平整。从中堂看去，修建尚未完成的礼堂看起来像威尼斯的新总督府（Palazzo Ducale）的缩小简化版。一楼的主厅中绘有红白图案，上部是三角墙，其中窗户处有五个哥特式大理石神龛，每个神龛上都

有一尊圣人雕塑和两个盾徽。礼堂的第一层（在某种程度上）看起来像一个敞开的大堂，乍看其后部的连拱廊，有部分被墓穴（地窖的假入口，真正的墓穴在其上部）阻挡，部分通向耶稣受难湿壁画中的图画世界。

如今，幻觉效果已经被一双无光的双眼（已经从外面被堵住）所冲淡。它们可以制造出具有真实建筑特色的效果，但是只要北边黯淡的灯光进入到黑暗的玻璃窗内，这种效果将不复存在。其椭圆的形状和内弧面，两者之间明显的距离，以及尖拱门，都表明这些眼曾被打算用于制造图画效果——发着神秘微光的灰暗圆盘，边缘明亮，让人联想起基督死时出现的日食和月食。换句话说，这幅《基督受难》（Crucifixion）湿壁画是第一幅具有剧场功能的图画，可以根据实际情况调整外部的自然光线来获得更亮或者更暗的场景。

画中的场景，大部分用泥土色系（赭石色、棕色和玫瑰色）绘制，可以被看作是全景图画的前身。底部的绘画看起来仿佛是穿行于跨过礼堂地板的红色廊柱之间的栏杆；在中央的跨间内，栏杆的位置被前部真实的石棺所占据。传统的功能性阻隔通过与观众保持恰当的距离使幻术技法得以成功，与这种分隔观众与整体幻景的方式不同，这里的栏杆在视觉效果中起到了关键的作用。通过向观画者暗示其正在彼拉多（Pilate）的住所或者犹太教的市政厅亲历基督受难，该场景创造了一种单独通过透视技法不足以创造出的视角。让人感觉基督受难就发生在面前，就在我们的世界中。

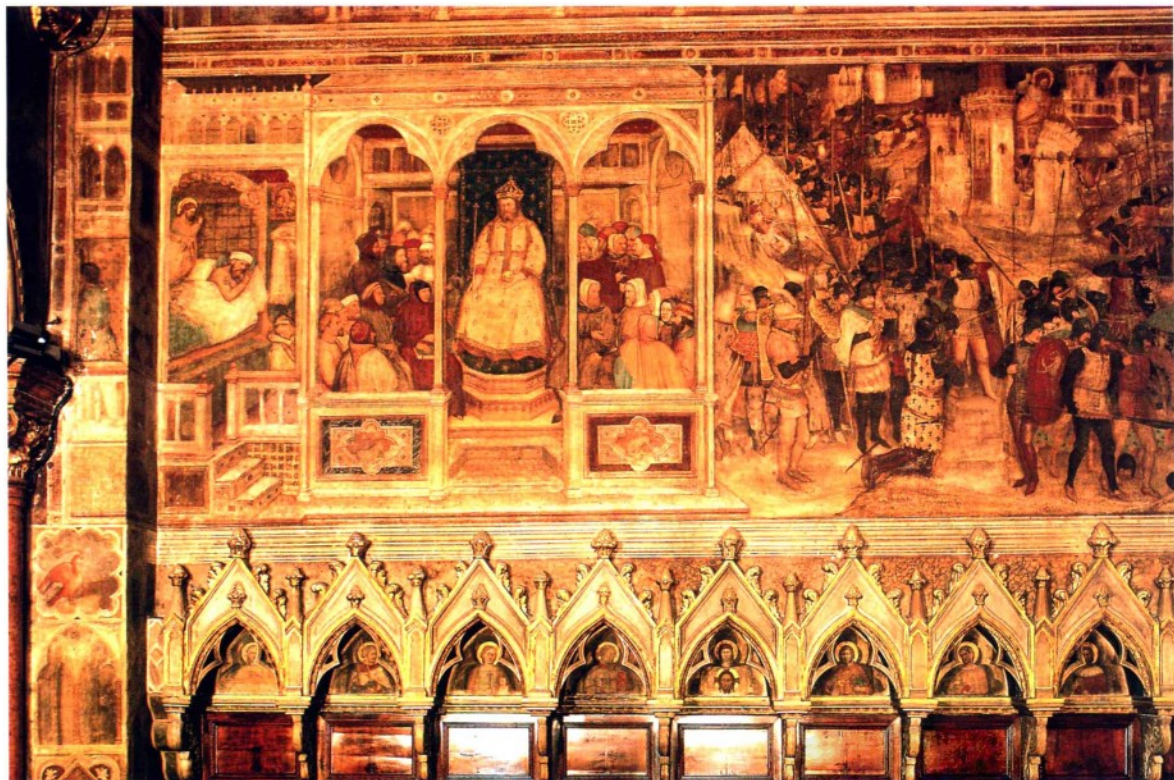
这种全景效果并不只是为了好看，其被特意用来吸引会众过来参与弥撒，使交流成为丰富的体验。所以，祭坛被安放在“大堂”的中央，这样从会众的视角来看，湿壁画中的十字就能成为有强烈效果的耶稣受难祭坛，同时，整个湿壁画看起来就像一个由三幅图画连接的整体——一张接一张，因为其呈现出来的视觉世界看起来实在太真实了。该画除了精妙的剧场般的展示之外，其还另有目的，那就是通过这种间接的方式获得捐资（颂扬侍臣的家族）。在拱形圆顶和礼堂墙壁上的湿壁画也都明显地体现了这一目的。这些湿壁画都真实地记录了圣詹姆斯的一生以及其死后发生的神迹。事实上，这些湿壁画都有通过阿斯图里亚（Asturia）国王拉米瑞兹（Ramirez）来神化博尼法西奥·卢彼的倾向。在梦境中，拉米瑞兹在圣詹姆斯的敦促下与摩尔人（Moors）开战，此后，在其议会和圣徒的帮助下，他于844年在克拉维约（Clavijo）击败了这些异教徒。这一故事出现在唱诗班席位（第94页）上部的左侧（西）端墙上的三幅连续场景中。中间场景所展现的集体议会是现存最古老的皇庭写实群像。国王在一顶装饰有安茹（Anjou）百合的华盖下登上王座，他有着匈牙利路路一世（大

阿提克耶罗·达泽维欧和其他艺术家

《拉米瑞兹王的梦境，议会集合，克拉维约战役》

湿壁画，1376-1379年

帕多瓦圣安东尼奥圣雅各伯圣殿 (Cappella di S. Giacomo)





阿提克耶罗·达泽维欧和其他艺术家

《基督受难》，1376-1379年

湿壁画，约840厘米 x 280厘米

帕多瓦圣安东尼奥圣雅各伯圣殿（Cappella di S. Giacomo）



PDF  
知  
道  
就  
来  
吧  
PDG

帝) (Louis I, 1342-1382) 的样貌和胡须。通过博尼法西奥·卢彼的外交手段, 他使帕多瓦与威尼斯对立。从国王的角度看博尼法西奥·卢彼, 他似乎处在人群左半侧边缘上的谦恭位置; 然而从观众的角度看, 他的轮廓不仅位于前景, 而且还处在礼堂墙壁的中心轴上。他戴着刻有“铠甲”字样的华丽头盔。他附近的两个议员, 他左侧的人物, 以及他右侧半转向他的妻子, 这些人物都将他凸显出来, 使他具有垂帘听政的风范, 仔细地监听着集会人群谈话的内容。从王座室的另一侧看去, 他处在居高临下的位置上, 以坚定的目光望着国王和自己的统治者弗朗切斯科一世。

卢彼的视线中还有一个人, 那就是弗朗切斯科的朋友, 彼特拉克, 他是所有议员中唯一一个能看到全脸且手持书本的人。他坐在国王的右侧, 国王正在对他说话, 这展示了他卓越超群的议员形象。坐在他旁边的是博学多才的法理学家和古董鉴赏家隆巴多·德拉·塞塔 (Lombardo della Seta), 他为博尼法西奥·卢彼处理礼堂建设中遇到的法律问题。图画中展现出的伟大诗人彼特拉克和他的法理学家朋友的风度和重要性, 以及卢彼头盔上的“铠甲”二字, 将该战争议会 (传说中记录) 转变为充满人文主义精神的和平议会, 主张采取和平的外交手段来避免战争, 反对用军事策略获取胜利。画中所展示的彼特拉克和隆巴多的风度, 似乎暗示了他们在礼堂装饰的概念中占据重要地位。

将战争议会重塑为和平议会, 这告诫当前的看画人不要从表面意义上理解《克拉维约战役》这一最后的场景。战争在这里仅仅是次要的, 其所真正展示的是可在现实中被称作“路易斯大帝祈祷的力量”。画中路易斯大帝屈尊下跪, 俯瞰着一直延伸到城里的官员队伍, 似乎他召集了所有的军队前来, 请求圣人出面干预。士兵队伍的左部, 明显地被持续加强, 展现出敬畏的态度, 而右侧队伍则看起来像是用来屏蔽敌人武器发出的干扰噪音。整个军队几乎没有留意到大帝的祈祷, 但是圣人听到了, 在圣人的力量之下, 强大敌人的城墙坍塌了。据雅各布斯·达·沃拉金 (Jacobus da Voragine) 的记录, 这位圣人后来被封为“雷之子”。此画的寓意很明确: 只要路易斯大帝能够用祈祷的力量击垮帕多瓦的城墙, 就不需要通过武力斗争来获取独立。

这种按自己的意图解读圣詹姆斯传说的绘画的本身就证明了此项目的的设计者对湿壁画的巨大影响。这种设计师和画家的紧密合作, 似乎是阿提克耶罗的拉米瑞兹湿壁画在质量上胜过多年后阿格诺罗·加迪的三部分绘画《库思老和希拉克略》(第87页) 的主要原因。画中路米瑞兹的故事, 通过幻觉主义的方式, 以类似三幕戏剧的方式呈现出来, 其中变化的场景相互联系, 带来一种流畅的连贯性。卧室和王

座室同属于相同大殿的一部分, 前景平面将它们联系起来, 从左侧的楼梯开始, 到右侧的通道终止, 制造出一种惊人的双重效果。一方面, 其需要我们用想象来填补梦境和议会集会人群之间的空白——国王醒了过来, 离开了挂在圣母玛利亚画像的卧房, 出现在宫殿的庭院中, 随后进入了挤满人群的大厅。另一方面, 其让我们想到了第三个场景中屈尊下跪, 从王座室径直走到等待他的军队前面的国王; 因此, 让我们感觉到第三个场景是第一个和第二个场景的逻辑延续。在画中, 这种效果是一种隐喻, 暗指暗藏的因对世界的巨大影响。

我们无法确定, 圣詹姆斯小礼堂的修建和其中的绘画是否是为了超越由恩里科·斯科罗维尼 (Enrico Scrovegni) 设计的著名的阿雷那小礼拜堂 (Arena Chapel), 但是, 下面要谈到的圣乔治小礼拜堂 (Oratory of St. George) 似乎却是为此目的修建。圣乔治小礼拜堂于1377年至1378年间修建于圣安东尼奥前方的广场上, 其中的湿壁画由阿提克耶罗绘制。其由博尼法西奥的一位亲戚, 雷蒙迪诺·卢彼·迪·索拉尼亚 (Raimondino Lupi di Soragna, 卒于1379年) 捐资修建, 几乎和阿雷那小礼拜堂一模一样, 其中关于基督、圣乔治、圣凯瑟琳和圣卢西亚的场景无一不让人情不自禁地联想到乔托的作品 (第58—61页), 感慨七十年后绘画所得到的巨大进展。这样的对比显示出阿提克耶罗的作品已成为新时代的宣言。让人印象深刻的现实主义, 大胆华美的透视技巧, 以及颜色和结构的精妙运用, 使阿提克耶罗成为意大利北部艺术的后起之秀, 堪比佛罗伦萨和托斯卡纳的第三代艺术家马萨乔 (Masaccio)。其建立了绘画的新标准, 成为了皮萨内诺 (Pisanello)、雅科波·贝利尼 (Jacopo Bellini)、曼特尼亚 (Mantegna) 以及佛帕 (Foppa) 等艺术家效仿的典范。其甚至还影响了那些未亲眼见到圣詹姆斯小礼拜堂和圣乔治小礼拜堂的艺术家人——比如那位谜样的 (波希米亚?) 画家, 他于1400年在特伦特大主教 (Bishop of Trent) 的鹰塔 (Eagle Tower) 的房间中绘制了以当年的十二个月为场景的湿壁画 (第97页), 该画没能实现阿提克耶罗的《耶稣受难》中的全景效果的唯一原因很明显, 那就是他没有使用逼真的廊柱来将场景中的十二个月分隔开。

可以理解, 对艺术重生的渴望, 对空间表现的科学形式 (线条透视图法) 的探寻, 以及整个艺术的复兴, 即我们现在称的早期文艺复兴, 发源于佛罗伦萨而非帕多瓦。因为那些1400年左右在帕多瓦开始艺术生涯的画家们, 都不认为其父辈的水准相较过去有所下降。相反, 帕多瓦的问题在于, 那里的艺术家们没有意识到, 老一代的画家们是无法超越的经典。

选自全年十二个月的湿壁画组图，1407年4月之前

十月

湿壁画

特伦特博康西利奥城堡鹰塔



阿利克·麦克莱恩

## 文艺复兴时期佛罗伦萨和意大利中部的建筑

“让我们登上阿尔诺河左岸那座献给神佑的圣人米尼亚托的高山，或是古菲耶索莱（Fiesole）那座双峰山，或是周边任何可以纵览佛罗伦萨每个角落的山脊。让我们攀登，让我们祈祷，让我们俯瞰高聳的城墙，壮观的高塔，雄伟的教堂，还有那富丽堂皇的宫殿。这些建筑即便是公家出资修建，也令人难以置信，更别提靠私人出资修建了，但它们的确是私人出资修建的。”——科卢乔·萨卢塔蒂，《世俗与宗教》（*De seculo et religione*，引自迈克尔·巴克桑德尔（Michael Baxendale），《乔托与雕刻家》，牛津，1971年，第67页）

“我认为凡是明智之人在修建自己的私人寓所时都不愿意与左邻右舍相差太大，或是耗费巨资炫耀奢华从而引起左邻右舍妒忌；另一方面，也没有人愿意在设计精巧或品味高雅方面逊色于他人。事实上，设计精巧或品味高雅成就作品的整体美和构成部件的和谐，也是所有建筑装饰的最高和最重要准则。”

——阿尔贝蒂，《论建筑》（*De Re Aedificatoria*），第九卷，第一章（詹姆斯·莱昂尼斯（James Leonis）译本，1726年第一次印刷，按照多弗（Dover）1755年译本再版；里奇州米尼亚托（Minneapolis），1986年）

### 疆域国家、专制君主和权贵家族的建筑

14世纪末，也就是科卢乔·萨卢塔蒂写下赞美佛罗伦萨的上面那段话的时候，意大利大多数城市的主要民用建筑群已经建成，街道已经铺好，城墙已经砌好了最后一段。甚至像佛罗伦萨、米兰、威尼斯和罗马这样的疆域国家，已经开始将重心从公共建筑活动转移到完善和扩建已有建筑的新工程之中。这种从新建筑项目到公共建筑完善、扩建或重建项目的转移可归结为多种因素。11世纪到14世纪期间，意大利日益增多的人口和日益发达的经济在很大程度上推动了大型建筑项目，并为项目募集了全部资金。人口和财富总数于1300年左右达到顶峰，以佛罗伦萨为例，当时人口总数达到十万。但到了1400年，由于上个世纪爆发的饥荒、银行倒闭以及瘟疫，人口几乎骤减一半。这些城市以前积累的财富大部分得以保留下来，不过是集中掌握在少数人手中，并且也很难通过本地投资使财富增加，因为劳动力不仅大幅减少，而且劳动力成本也更加昂贵。

因此，新的公共建设项目越来越少，并且通常与新机构的构想或者已有机构的重大变动紧密联系在一起。例如公共政权被专制君主取代，或重返罗马的教皇制度。虽然在建筑上的公共支出有所减少，但是有一项却一直属于例外，那就是防御工事。各大城市普遍不再兴建新的城墙，因为先前圈起的大多数边界对于减少的人口来说过大，而大炮的发明使他们更注重加固已有城墙。他们增建厚实、倾斜的墙段以及多边形或弧形的堡垒，这些工段或堡垒的倾斜或弧线表面能够更好地阻止火炮，而且伸出的堡垒是射击爬在中间墙段的进攻人员的有利位置。日益壮大的疆域国家，专制君主以及更加尖端的军事技术和防御工事的同时出现并非巧合，因为财富集中在较大中心城邦使得统治者能够拿出钱来组建庞大的军队和建造昂贵的攻防工具，以便扩大



15世纪的佛罗伦萨市区平面图，版画，巴黎国家图书馆（Bibliothèque Nationale）

和保护他们的领土以及平息内部争端。

公共建筑的重心从起初新建新的公共纪念性建筑和场所转移到整修工程、不时出现的新公共建筑物以及防御工事，但依然沿袭了自11世纪延续下来的纪念性建筑的传统风格。建筑师使出浑身解数，集中精力设计和改进适用于新旧公共建筑的装饰方案。他们越来越喜欢选用他们认为精确的古典柱式，利用这种柱式，他们得以更加清楚地表达与“古罗马精神 (Romanitas)”和原先的帝国一致的概念。对这种复苏的仿古典风格 (all'antica) 的运用并不是仅体现在公共建筑之上。财富以新出现的方式集中在少数家族、个人以及专制者 (新专制君主) 手中，让这些赞助人有财力修建满足他们日益膨胀的政治和社会抱负的纪念性建筑。虽然14世纪或更早之前就已经出现了私人小教堂和宫殿，但是控制教堂、广场和街道建设的禁止奢侈法令和公共建筑条例限制了这些私人小教堂和宫殿炫耀财富和权力。尽管整个16世纪里这些法令条例依然有效，但是个人表现华丽场面的机会增多。到15世纪末，许多家族已为自己修建了在城市风光里脱颖而出的府邸，其夸张程度不亚于11和12世纪的塔楼式房屋。不同的是，如今他们是通过周密的设计和建筑巧妙的象征意义来表现家族的权力，而不是单刀直入式的建筑高度。

新国家和私人赞助者的兴起改变了建筑师办事的方式。从12世纪晚期到14世纪期间，建筑师可能期望在一个或大概两个市镇里，将艺术生涯中的绝大部分时间倾注于少数几个公共建筑工程上。到了15和16世纪，这段时期的建筑师则需要为许多公共、特别是私人赞助者承担一系列规模相对较小的工程。因此，建筑师不得不经常推销自己，他们还发明了更加老练的自我推销方法。大部分建筑师可能都是从雕塑家、金匠或者画家入门，一个多世纪以来，他们都是从多个公共和私人资助者处接受众多较小工程的任命，以此规划自己的职业生涯。在13和14世纪里，建筑师在重大工程里承担大教堂工作室的成员或领导者角色，但与他们不同的是，其他领域的艺术家已经有了自己的工作室。从本书中绘画章节可以看出，艺术家能够对品味的变化非常迅速地做出回应，甚至有能力和促成这些变化，这比任何东西都更能保证他们连续不断地获得来自有限客户群的委任。一般地说，建筑风格转变相对缓慢，这是因为建筑工程花费较大，持续时间较长，可能最重要的是因为，建筑师想将自己的品味通过纪念性建筑永远地暴露在大众面前，而赞助者持有的态度相对更加保守。

当建筑师们继续寻求大规模工程的委任工作时，他们于15世纪成功将自己从这些委任里解脱出来，这些委任不再是他们进行试验。





下一页：  
佛罗伦萨大教堂（圣母百花大教堂）  
约1294-1467年  
穹顶由菲利波·布鲁内莱斯基设计建造，1418-1436年

创新和自我推销的主要渠道。建筑师们采用了以前主要属技术性质或者根本就不存在的各类媒介，包括建筑模型、图纸和专题论文，并以此作为用快速、花费不多的方式，开发新建筑风格的手段，以及作为直接呈现给潜在客户工具。这些媒介的出现，以及建筑师们在争取重大项目任命方面取得的胜利，导致建筑文化发生了一场变革，如今在改变风格、完善表达和联系新赞助者的能力方面，建筑文化与绘画文化已经不相上下。同时，这也改变了建筑师们的现状，对于他们来说，要打响名声，用文字和图像表达自己想法的能力变得与建造能力同等重要。

## 佛罗伦萨15世纪古风复兴

最近有研究表明，15世纪佛罗伦萨建筑中古风的复兴，既是建立在早期文艺复兴甚至14世纪当地的建筑传统基础之上，也得益于对罗马古代遗迹建筑风格的经验主义密切观察。建筑师布鲁内莱斯基、米开罗佐和阿尔贝蒂借鉴了佛罗伦萨洗礼堂、圣米尼亚托教堂、韦奇奥宫和圣弥额尔教堂等建筑，甚至远在威尼托区（Veneto）的中世纪建筑所运用的几何学设计、比例以及装饰。他们的创新不但体现于向过去借鉴的批评性探索，也体现于他们巧妙新颖的综合设计中。对于传统建筑理念，他们并没有简单地采取拿来主义，而是选取其中符合其想法的元素，或者是按照传统理念改动现有建筑，以呈现出他们理想中的古典风格。然而，种种现实因素限制了他们对古典风格的忠实程度。首先，他们始终会无意无意地保留特别是中世纪的建筑技术和几何比例。其次，他们所依赖的古典模型实际上属于罗马风格，这点佛罗伦萨洗礼堂体现得最为明显。最后，他们所参考维特鲁威所著的古典建筑专著，实现起来并不是那么容易。无可厚非的是，这个时期意大利的建筑师对于传统建筑风格的探索之火，点燃了建筑设计领域全面反思的燎原，代代相传，最终传遍全球。

菲利波·布鲁内莱斯基是第一位在设计中采用这种理念的建筑师。为什么他与当地传统建筑师有所区别呢？答案可以用若干原因解释。其中之一就是布鲁内莱斯基从师于一名金匠，而且加入了由金匠公会延伸出来的丝绸公会，而不是石匠公会。正是由于他精湛的工匠技艺无人不晓，他受邀参与了建造近代史上最宏伟的工程之一圣母百花大教堂穹顶（见第101页）的比赛。为了在这次比赛中胜出，布鲁内莱斯基没有重蹈传统建筑艺术的覆辙，而是决定采用自创的新技术来完成这项前所未有的伟大工程。同时，布鲁内莱斯基邀请了当时最负创意的两名雕塑师多纳泰洛和南尼·迪班科协助他按照他提出的穹顶设计，一同打造出令人信服的模型，而他看中的却并不是二人的建筑设计知识，就是他们的建造能力。

最终，布鲁内莱斯基、多纳泰洛和南尼·迪班科所创造出的模型神乎其技，令人叹为观止，在比赛结束之前他就成为了人们心中的赢家。尽管他早在1417年就开始琢磨自己的设计，建造穹顶的比赛于1418年8月19日才正式宣告开始。不到两周以后，刚好是12月12日的截止日之前，评委会成员慕名而来专门观看布鲁内莱斯基的模型，因为他是参赛者中唯一没有采用传统拱架结构的人。他们发现，当其他参赛者都在费尽心思用鹰架将大圆顶自地面向上支撑堆砌之时，布鲁内莱斯基却另辟蹊径，研究出了一套让其自我支撑的办法。

布鲁内莱斯基的方法包括四个方面。首先，布鲁内莱斯基把八角形的圆屋顶构建成双层壳体，这样内层需足够牢固以支撑外层相对较轻的壳体。布鲁内莱斯基利用一整套石栓和无遮蔽的肋架加强圆屋顶的八个面，并利用一系列曲面控制模板维持圆屋顶纵向的曲度。接着，他加大两个壳体的厚度，这样即使是八角形，壳壁之中也能内接圆形物体。从对历史盖有穹顶的结构中，布鲁内莱斯基得知，多边形穹顶中圆形结构在如此拱顶呈现的特性与圆形拱顶一样：所有内向力互相抵消，使得结构实现自承重，但不包括基座上的外推力。随后，布鲁内莱斯基将同样的构想运用到较小规模的砖砌结构上，这个砖砌结构被他设计成若干层层叠起的完美圈状结构。他按照一定间隔，在各砖层中嵌入竖直摆放的砖块，利用完工的砖层支撑下一建造中的砖层。间隔距离较短，足以使得竖直摆放的砖块支撑它们之间水平铺砌的砖块重量，直至下一层具有相应垂直摆放砖块的砖层完工并实现自承重。这种砌砖技术造成的视觉效果被错误地称为人字形布局，因为水平与竖直砖块的并排排列只是周期性出现，并非每隔一块砖块即出现。从实用性来看，这种砌砖技术避免了巨额开支、工期延迟、木制脚手架和拱架的妨碍。在布鲁内莱斯基使用标准尺寸的砖块为该工程制作的



## 菲利波·布鲁内莱斯基

孤儿院 (Ospedale degli Innocenti, 育婴院), 始建于1419年左右  
正立面(上图), 凉廊(下图)  
佛罗伦萨



缩尺模型中, 这些技术一览无遗。因此, 制作模型的过程是如此重要, 它要使赞助该工程的佛罗伦萨羊毛纺织公会负责人 (operai) 相信, 布鲁内莱斯基的圆屋顶最终设计不仅可以按照模型所示那样, 而且也完全可以用制作模型所用的材料来建造该工程。

1420年, 布鲁内莱斯基开始修建圆屋顶。尽管吉贝尔蒂与其他竞争对手也有所贡献, 但是直至1436年完工和举行献堂礼, 几乎整项工程都是按照布鲁内莱斯基于1418年与多纳泰洛、南尼·迪班科共同制作模型时起草的规范修建。布鲁内莱斯基的圆屋顶获得了巨大成功, 这可能也是他在1436年在另一项新竞争中取得第一名的原因之一, 这项竞争是为了赢得覆盖整个圆屋顶的灯笼式天窗设计和建造工作。裁判员的措辞清楚表明, 布鲁内莱斯基构思出的设计非常成功, 不仅解决了灯笼式天窗存在的结构问题, 而且融合了传统风格与15世纪早期佛罗伦萨社会盛行的新颖建筑潮流: “菲利波·布鲁内莱斯基的模型样式更佳……而且对于这个灯笼式天窗的完美感来说, 建造构件也相对更好……”完美整体只能通过其完美构件达成的这一观念明显属于学术观念, 通常显示出类似于14世纪期间的样式。不过, 自从圆屋顶工程动工以来, 构件“完美”的标准已发生翻天覆地的变化, 主要是因为布鲁内莱斯基自己团队做出的改动: 如今这个模型呈现古典主义风格。

布鲁内莱斯基第一个像1436年广受裁判好评的融合传统和独创风格的工程并不是灯笼式天窗, 也不是圆屋顶。从外观上看, 这个工程的主要特点还包括于1367年, 布鲁内莱斯基接手之前就已建好的尖尖的哥特式外形。这就是布鲁内莱斯基于1419年8月开始修建的育婴院——孤儿院 (Hospital of the Innocents, 见第102页), 此前一年他已经与多纳泰洛和南尼·迪班科开始合作设计圆屋顶的最终模型。这两座建筑都融入了一个古典主义元素, 即正圆形状, 这一形状决定圆屋顶八角形壳体的厚度和孤儿院拱廊拱门的曲度。圆形, 但反面尖拱型的拱门很早以前就被用在佛罗伦萨的建筑里, 但是即使在这一地区的孤儿院工程里, 拱门也很少设计与曲度、宽度、起拱点和顶点高度完全和谐一致。与圆屋顶一样, 布鲁内莱斯基接手的也是已建好的原型, 这里就是指佛罗伦萨带拱廊的孤儿院样式。随后, 布鲁内莱斯基严格改良了孤儿院设计, 并简化了其施工。

布鲁内莱斯基独创的孤儿院图纸与其继任者完成的设计方案之间的同期对比清楚表露出布鲁内莱斯基的设计蕴藏的新颖建筑理论, 该继任者是在1426年布鲁内莱斯基为了专心设计圆屋顶, 离开这个孤儿院工程后接手的。布鲁内莱斯基的传记作者是安东尼奥·马内蒂



菲利波·布鲁内莱斯基

圣十字教堂巴齐礼拜堂 (Pazzi Chapel), 1429-1461年左右  
佛罗伦萨





菲利波·布鲁内莱斯基  
 圣洛伦佐教堂 (San Lorenzo) 老圣器收藏室 (old sacristy)  
 1419/21-1428年  
 佛罗伦萨

左下图：  
 菲利波·布鲁内莱斯基  
 圣洛伦佐教堂中堂  
 始建于1419年左右  
 佛罗伦萨

(Antonio Manetti)。他尤其指责最后的设计方案扭曲了布鲁内莱斯基为整个正立面设计的比例，并且在半露柱两端都没能为上层窗口镶嵌框，最终减小了西南增建部位立面的曲度。马内蒂的这段评论所包含的“正确性”想法具有启迪作用，他对布鲁内莱斯基的图纸本身所做的说明一样富有启发性。布鲁内莱斯基的图纸是“按照小单位臂精确测量的”，并且只显示凉廊立面，而非建筑的整体平面。整体平面并非必要，因为它是按照传统的转角正方形中内切正方形的几何比例体系严格绘制。布鲁内莱斯基摒弃了当地传统做法，而在正立面立柱和半露柱中采用古典柱式组合比例体系。不过，该体系的实施需要“精确测量”的图纸。图纸的精确度也表明了对于布鲁内莱斯基来说，工程近乎精确的实施是何等重要：他的新审美观建立在所有构件十足的一致性上，从每根立柱的宽度到有所简化的科林斯式柱头的标准形式，所有构件彼此协调，并与拱廊跨间的尺寸相互统一，最后与整个正立面形成和谐的画面。

设计孤儿院时，布鲁内莱斯基将其独创性集中体现在打造体系化的仿古风格，这符合赞助人佛罗伦萨丝绸公会 (Silk Guild) 的需求。赞助圆屋顶的羊毛纺织公会鼓励布鲁内莱斯基在结构上创新，从而完成一个工期冗长、耗资巨大的工程。而工程的影响力主要凭借其空前的规模。与羊毛纺织公会不同，丝绸公会似乎从一开始就更注重以最少的花费、最快的速度显示他们的善心，所以相比规模效应，则更加关注孤儿院朝向大众的一面——正立面的审美效果。考虑到建筑标准化的平面以及相应标准化的入口拱廊，布鲁内莱斯基决定用仿古风格打造每个构件，其展现出的一致性、和谐感和简约风格所打造出的美感远远高明于精美变幻的装饰。

在布鲁内莱斯基为孤儿院付出的努力里，最引人注目的功劳是他为这个本质上属于公民建筑的、由世俗人士运营和赞助的建筑披上了宗教建筑的面纱。它取缔了传统城市拱廊式修道院的其中一面，鼓励最后将其打造成正规的户外宗教场所。布鲁内莱斯基在设计纪念性建筑的时候，并不会区分宗教和世俗建筑风格。圣洛伦佐教堂（始建于1419年；见第104页）和圣灵教堂（始建于1436年；见第105页）的中堂与孤儿院具有同样的拱廊、雕带和门窗布局，只不过柱头更加精美，并且在圆柱顶板下方嵌入了具有装饰的拱墩块。最后，拱门的比例更具垂直感，显得中堂的韵律更不连贯，展现沿着拱门而非通过拱门的动感，在某种程度上令人联想到早期基督教教堂和拜占庭式教堂的中堂，例如位于罗马的圣莎比娜教堂 (Santa Sabina, 422-432年) 以及位于拉文纳 (Ravenna) 的圣阿波利纳雷教堂 (S. Apollinare in

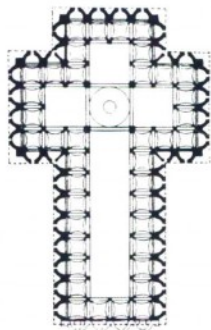


Classe, 534-549年)。

布鲁内莱斯基进一步把立柱和拱门运用到中央布局的宗教建筑上。在圣洛伦佐教堂的老圣器收藏室(Old Sacristy, 1419/1421-1428年)，布鲁内莱斯基利用支撑宽中楣、檐口和拱门的半露柱将墙壁再次隔开，再插入下部柱子成框的空间里——此处拱门和饰有三角楣的门洞。老圣器收藏室和圣十字教堂更加精致的巴齐礼拜堂(1429-1461年左右，见第103页)中拱门的反复运用并非呈现通往拱门或是沿着拱门的动感，而是呈现朝上面向穹隅上的圆窗和它们所支撑的圆屋顶的动感。他甚至将这种排列有序的半露柱运用到圆屋顶上，在此半露柱变成肋架，更强调柱子表面及其构件，而非整个封闭的体积。由于这种井然有序的布局方案，拱门和穹顶向上的推力得以重新转向谱写出由曲线、直线和平面构成的赋格曲。

只有在巴齐礼拜堂不同凡响的凉廊内部，利用镶板的桶状拱顶和穹顶，布鲁内莱斯基才实现了空间效应，类似于万神殿和密涅瓦神庙(Temple of Minerva Medica)等古典主义风格先例。据布鲁内莱斯基的传记作者马内蒂所述，布鲁内莱斯基之所以摒弃了托斯卡纳区罗马风传统中的双色线性构图，可能是因为他之前去过一趟罗马参观。当时的另一项工程，即未完工的天使圣母教堂(Santa Maria degli Angeli, 始建于1434年)，显示出类似的塑性和古罗马风貌。它具有高度衔接的16面布局、巨型柱式以及万神殿式的穹顶。如果不是说工程本身，则这项工程所蕴藏的内涵旨在对后世的意大利建筑师产生深远的影响：它是一座独立式、中央布局的神殿，其本质上拥有自己的圆屋顶，如今已被赋予古典风格，从而使其成为象征人世间上帝尽善尽美的完美形式。

在很大程度上，布鲁内莱斯基的古典主义情结决定了部分他所接手完成的工程的风格，包括由米开罗佐监督建造的圆屋顶上的灯笼式天窗。米开罗佐模仿孤儿院的凉廊修建了附近多明我会圣马可修道院的藏书室(见第107页下图)，不过初期没怎么获得技术成功——一排立柱偏离了下方的承重墙，导致第一个结构坍塌。米开罗佐是接受过雕塑家培训的，所以他的创造天赋集中体现在鲜艳闪耀的装饰物、较小建筑物中宝贵圣骨匣的品质上，例如为多纳泰洛众多作品打造的讲究式古典风格框架，以及圣米尼亚托苦像小堂(San Miniato Cappella del Crocifisso)。米开罗佐其中一个更加遥远的作品——位于米兰的圣埃乌斯托乔教堂(Sant'Eustorgio, 1462年)的波尔迪那利礼拜堂(Portinari chapel)，在中央布局的建筑里展现布鲁内莱斯基的线性古典主义风格。在这座礼拜堂里，米开罗佐将布鲁内莱斯基



圣灵教堂，平面图

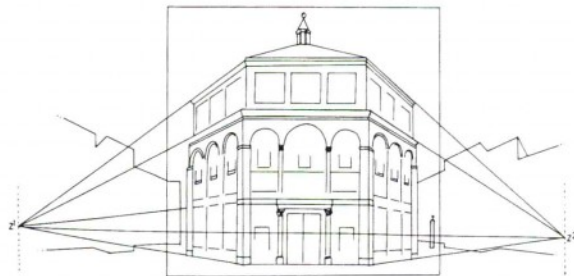
## 布鲁内莱斯基与透视法

早在布鲁内莱斯基和阿尔贝蒂之前，众多哲学家和画家就已经研究过透视法，但由于各自的研究目的不同，他们也道不同不相为谋。例如欧几里德（Euclid）、罗杰·培根（Roger Bacon）和罗伯特·格罗斯泰特（Robert Grosseteste）三人就在各自的光学研究里，对透视法进行了探索。然而他们的研究重心旨在弄清我们观察外在世界的机制，而不是研制出一种有力的表现工具。正是基于这第二种目的，画家杜乔（Duccio）和乔托开始了各自对透视法的研究。例如，在乔托为帕多瓦（Padua）的阿雷纳礼拜堂（Arena Chapel）和佛罗伦萨巴ardi礼拜堂（Bardi Chapel）所作的叙事壁画作品中，为了构造画面框架，摆脱死板的平面符号将画中人与物真实再现，他把构建画面的空间层次和物体的体积感放在了重要位置。可是，在这些学术和艺术探索的背后，这些艺术手法的共同目标在于：尽可能准确地表现观察与被观察物的关系；并且不论是在理论上或者画面里，都力求再现这种关系是怎么随着两者之间距离或观察角度的变化而变化的。这种对观察与被观察物的动态关系的共同追求归根结底建立在学者和艺术家们自身对宗教的怀疑主义之上，不论是由来已久的人文主义传统，圣经箴言，早期始祖的作品，还是众多的修道院经文抄写者，插图画家和传统马赛克设计者，都没有提供足够的信息将他们所描述的世界一目了然。因此，学者和艺术家们只好放弃已有的惯用套路和绘画作品，选择坚持眼见为实。

在文艺复兴时期，布鲁内莱斯基是第一位率先掌握了透视法精髓的艺术家。除了纯粹的经验主义思想家，几乎没有哪位传统哲学家会同意他完全地开辟理论支持或者是脱离抽象几何学的荒谬做法。采用坐标方格简单描绘出自己的视野范围，他潦草而又精准的将方格中

各个物体——定位。据说在公共场合布鲁内莱斯基做过两次这样的演示：一次在佛罗伦萨的领主广场，另一次也是佛罗伦萨的主座教堂广场。后者的场景更易描述。布鲁内莱斯基坐在新教堂的正门口中间，望向洗礼堂的方向，也就是大教堂中殿所处的第六根轴线上，这样正门恰好形成他视野所及的框架。第一位描述这个过程的理论家阿尔贝蒂，提出了一些布鲁内莱斯基原可以采用的方法来捕捉这种框起来的视野。阿尔贝蒂把布鲁内莱斯基的“门口平面”，或者今天透视法研究中所定义的“显像面”，称为“视窗”。当时方格图极有可能就是叠加在这个“视窗”上的。布鲁内莱斯基基本可以通过定位点使四边距离变得均长或延伸这些定位点，在门框的基础上创造方格图。然而，无论他怎么分割“视窗”，他总是在绘制过程中与描绘对象保持固定距离而又做到画面定位的高度精确。随后向观众们展示整幅画面的方式也是同样令人费解而又神乎其技。首先布鲁内莱斯基在画布上剪出一个与眼睛平行的观测孔，然后在观测孔前面放上一面镜子，通过这种方式他在观众的眼睛与被反射的画面之间隔出精确距离，因而使观众发现整幅画面确实是原景的忠实再现。

布鲁内莱斯基的创新之处在于他所发现的透视法能够精确再现某个特定的视野。它以媲美照片的精准性，为不少试图按照几何学原理再现原景的艺术家和理论家提供了二维空间的新思路。因而而在这些领域里得到广泛流传。随后阿尔贝蒂在他的论著《论绘画》中为透视法的几何原理提供了理论和实践支持，极大地促进了透视法在建筑行业中的应用。可以这样说，他是第一位成功将哲学家和画家的关注点结合在一起的人。然而当时阿尔贝蒂没有认识和解释的问题，相继被致力于透视法应用的倡导者和理论家，如保罗·乌切洛、皮耶罗·德拉弗兰切斯卡和莱昂纳多·达·芬



阿尔布雷特·丢勒（Albrecht Dürer）

透视法构图装置



奇（Leonardo da Vinci）等人加以完善和解决，使得透视法世代相传。如今在建筑和绘画领域，经过达芬奇改良之后的透视法仍然被普遍接受并应用。

同时，达芬奇还是试图摆脱透视法束缚的先驱艺术家之一。透视法相当于现代的摄影术，后者的绝对精度反而造成了自相矛盾的不准确性。但类似于现代摄影术，透视法只允许从单一角度观察物体。因此，它使观察者与物体脱离开来，而个人在平面画面频繁使用透视法又加剧了这个问题的严重程度。有趣的是，由于阿尔贝蒂认为一幅画面就应该像一扇“窗户”，单角度观察法在透视法的发现之后迅速传播开来。但在阿尔贝蒂的眼中，观察者透过“窗户”的行为与偷窥无异，采集被观察物体细节的重任就落在了艺术家的身上。为了

避免单角度观察法存在的问题，达芬奇对物体进行多角度描述或细节性描述，甚至从不同的造型反复描述同一物体或人像，其中暗示了一系列短暂运动。

### 米开罗佐·迪巴尔托洛梅奥

圣马可修道院 (Monastery of San Marco), 1437-1451年

圣安东尼回廊 (Cloister of St. Anthony, 上图)

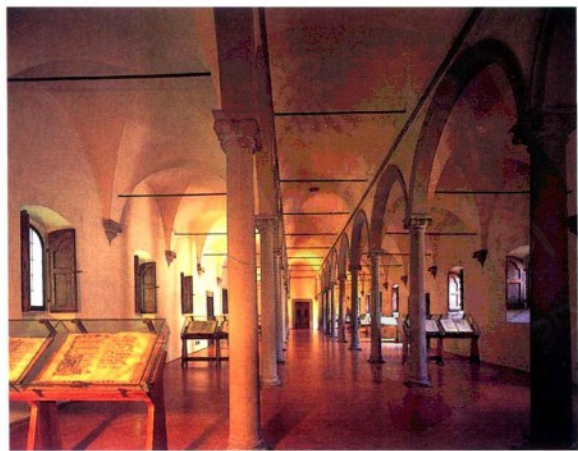
藏书室 (下图)

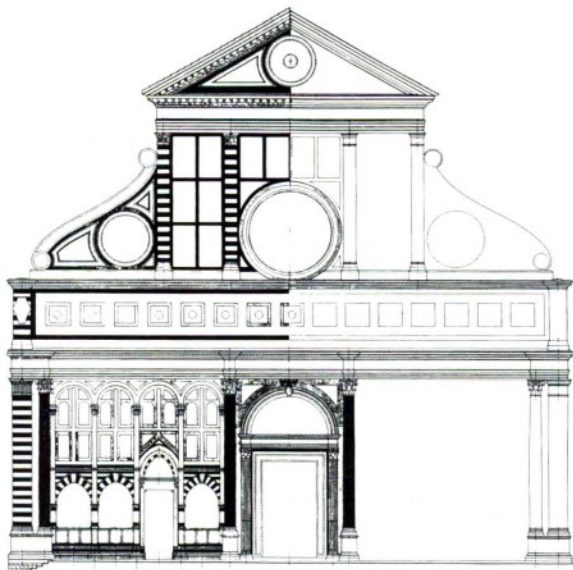
佛罗伦萨

的风格与礼拜堂所在地的早期基督教和伦巴底式样式融为一体。不久后，米兰的另一位伟大的建筑师布拉曼特也采用了这种做法。

马内蒂对布鲁内莱斯基设计的孤儿院及其整体作品的评论并非是唯一描述这种新式古典主义风格影响力的第一手资料。在莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂于1435-1436年所著的《论绘画》(treatise on painting, *De la Pittura*) 中，他对布鲁内莱斯基在圆屋顶和其他建筑上取得的成就大加赞赏，称之为匹敌并超越其他建筑师的作品。同时，阿尔贝蒂也特别提到了多纳泰洛和马萨乔 (Masaccio)，这二人分别在重现佛罗伦萨雕塑和绘画方面的古典风格上卓有贡献。阿尔贝蒂对佛罗伦萨近期成就的看法，以及他向画家们提供的指示和实例，透露出他对古典主义风格的迷恋。然而，阿尔贝蒂偏爱古典主义的原因与他称赞过的艺术家们有所不同，而是类似于这些艺术家的赞助人。阿尔贝蒂所接受的是人文主义教育。在他早期的职业生涯里，他专注于分析古典主义的罗马诗歌和文章，随后编写自己的专著，例如他于1424年所著的《菲拉德克斯》(*Filodoxeos*)，他成功地将此书冒充为遗失的古典戏剧，还包括1429年所著的《论文艺研究的利弊》(*De commodis et incommodis litterarum*)。1432年，他放弃了博洛尼亚的民事法和教会法学习，来到罗马，开始为教皇尤金四世 (Pope Eugenius IV) 领导下教廷的服务，发挥其哲学和法律技能。在1433年所著的《罗马城小记》(*Descriptio Urbis Romae*)，他第一次表现出对建筑的兴趣。在这本书中，阿尔贝蒂介绍了古罗马城的古典风格建筑遗址，并采用精密的勘测技术对其进行了考察。

1434年是阿尔贝蒂一生中，可能也是15世纪艺术发展史上关键性的转折之年。在这一年，阿尔贝蒂离开了罗马，追随教皇尤金四世来到佛罗伦萨。而这一时期教皇与罗马贵族和东欧巴塞尔议会 (Council of Basle) 矛盾不断，教皇尤金四世难以再在罗马维持统治大权，他选择佛罗伦萨作为避难所，这种情况类似于十一世纪发生的主教叙任权之争 (Investiture Controversy)。看到佛罗伦萨“匹敌并超越”古代大师的作品时，阿尔贝蒂毫不掩饰他的欣喜之情，这种欣喜可能表现出的新的紧急感，因为在阿尔贝蒂抵达佛罗伦萨一年之后，他便著成《论绘画》一书。随后，他将此书翻译成通俗语言版本的《论绘画》(*Della Pittura*)，并于第二年出版，其中含有上文提到的对布鲁内莱斯基的献辞。阿尔贝蒂提倡在绘画中运用他在布鲁内莱斯基、多纳泰洛和马萨乔的作品所观察到的混合拉丁元素 (latinitas) 和创新形式的风格，并阐述了他们所使用的技巧，以供其他艺术家采用和发扬光大。阿尔贝蒂从未因为教皇的利益而宣传这种新的风格。





他只不过强调单点透视法、和谐和秩序，以及艺术家高于工匠的地位——他们作为思考者，有能力构建具有说服力的叙述情景。在这样一个罗马封建势力负隅顽抗、东欧和西欧教会有望重新统一的紧张时刻，阿尔贝蒂对不同构件一致性以及它们之间协调关系的重视似乎具有一定的目的性。虽然所有佐证需要视情况而定，但是有一个事实例外：几乎教皇尤金四世的继任者——教皇尼古拉斯五世任命的所有艺术家全部都遵循佛罗伦萨风格，这种风格正是由教皇来自博洛尼亚的同学——阿尔贝蒂所整理编纂。自此以后，新的仿古典风格从佛罗伦萨传播到其灵感发源地——罗马，再从罗马传到整个意大利半岛，并最终传至西方基督教世界。

直到1442年短暂参观费拉拉（Ferrara）之后，阿尔贝蒂才开始在建筑中表现出与其在绘画和雕塑中同等关键的参与度。当时，他为他的朋友、也是费拉拉的王子——廖内洛·达埃斯塔（Lionello d'Este）提供了关于骑士雕塑底座的设计，大概也为费拉拉大教堂（Ferrara Cathedral）的钟楼提供了设计。到1443年，阿尔贝蒂开始重新编写维特鲁威的著作《建筑十书》（10 books of Architecture），即编写他

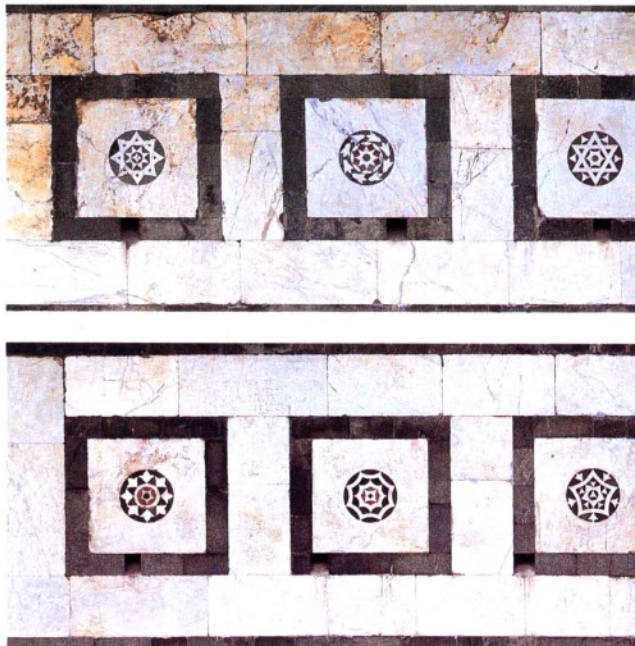
自己的《论建筑》，直至1452编纂工作才得以完成。同时，可能早在1446年，他就已经开始负责他的第一个建筑委任工作——位于佛罗伦萨的鲁切拉伊宫（Palazzo Rucellai, 1446-1451），后文将有所探讨。他接受的第一个教堂建造任命是完成新圣母玛利亚教堂（1448-1470；见第110-111页和左图）的正立面，赞助人与鲁切拉宫一样，均为乔瓦尼·鲁切拉伊（Giovanni Rucellai）。鲁切拉伊的名字用拉丁字母刻在新圣母玛利亚教堂阁楼的神殿楼面上。尽管阿尔贝蒂在他的著作里反对彩色装饰的建筑，但是他依然以不易察觉的方式，将彩色装饰设计融入到新圣母玛利亚教堂从13世纪和14世纪保存下来的正立面中。因此，他违反了次级规则，但为了履行基本设计规则，和谐统一，所有构件如此紧密排列，改动其中任何一个都有可能破坏整体结构。读者现在应该已经很熟悉这条规则了，因为锡耶纳大教堂和布鲁内莱斯基设计的灯笼式天窗里均有参照。这是一条学术规则，其抽象性使其避免了明显的刻板，允许按照样式和风格变幻，只要建筑保持内在统一。然而，在阿尔贝蒂模仿彩色装饰的大理石正立面，借鉴他最喜欢的建筑物——圣米尼亚托教堂（见第17页）的母题时，他所表现出的喜爱之情表明，可能是因为彩色装饰而突显的柱式深深吸引了他。他还可能从布鲁内莱斯基利用塞茵那石（pietra sirena）的色彩映衬白石膏中学习到了彩色装饰。不久之后，鲁切拉伊又委任阿尔贝蒂严格按照耶路撒冷圣墓（1467年）的尺寸大小重建圣墓（Holy Sepulchre，见第109页），这进一步证明了阿尔贝蒂获得的认可以及佛罗伦萨彩色装饰设计的精通程度。如宝石般完美的圣墓令人联想起来开罗佐为圣米尼亚托教堂设计的神龛，圣墓成为阿尔贝蒂著作里另一信条的典型实例，在所有任命里，最尊贵高尚的就是神圣建筑物。

阿尔贝蒂接受的其他主要教堂任命包括位于里米尼（Rimini）的圣方济各教堂（1450-1468，见第113页），位于曼图亚的圣巴斯蒂亚诺教堂（San Sebastiano，始建于1459年）和圣安德烈教堂（Sant'Andrea，始建于1471年，见第112页）。所有这些教堂均展现了超越阿尔贝蒂著作里有关柱式、和谐和比例的狭义理解以外的特质。在设计新圣母玛利亚教堂时，阿尔贝蒂结合了早期建筑和老圣米尼亚托教堂的特征，这位人文主义建筑师还将圣方济各教堂已有的哥特式结构增建至新圣母玛利亚教堂，以此表达对已确立平面和样式的赞美之情，同时融入了里米尼另一座早期纪念性建筑的风格特征。这座早期的纪念性建筑就是位于里米尼的奥古斯都拱门（Arch of Augustus），阿尔贝蒂按照位于罗马的君士坦丁凯旋门（Arch of Constantine）的建筑元素进行了自由调整，后来证实是他作品里持续的偏好，将古典式凯

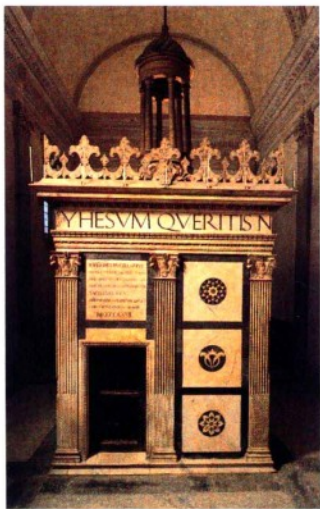
旋门和长方形大堂部位融为一体。从当地的总建筑师马泰奥·德帕斯蒂（Matteo de'Pasti）为教堂设计的纪念章可以看出，阿尔贝蒂如何费尽心思利用新圣母玛利亚教堂神殿楼面两侧相同的弧形半山墙，从而协调这两个元素的。此纪念章还透露出阿尔贝蒂的另一形式上的痴想：即巨大的、也许无法修建的横跨整个中堂的半圆形穹顶。

阿尔贝蒂继续接受另一统治家族——曼图亚的贡萨加家族的赞助，为他们设计教堂。他们设计的第一个教堂即是圣巴斯蒂亚诺教堂，采用了中央布局的希腊十字架平面。这种平面布局和相应的简洁构部使其得以安排一个主要呈神殿楼面的正立面，其上叠加一个开口三角楣和跌落式窗口，可以认为是借鉴了远在法国奥尔治的凯旋门。紧接着鲁道夫·威特科尔（Rudolph Wittkower）的重建，一座宽敞的楼梯伸展开来，穿过整个正立面，如同维特鲁威或阿尔贝蒂自己著作中阐述的古典神庙，也类似位于托斯卡纳区的、兼具罗马风格和哥特风格的马萨马利蒂马大教堂（Cathedral of Massa Maritima）等教堂建筑中最近呈现的特点。

在阿尔贝蒂接受的最后一个大型任命里，古典建筑样式和当时传统风格的结合最为引人注目。这就是位于曼图亚的圣安德烈教堂（见第112页）。教堂布局是从自长方形教堂平面图修改而来，并利用一



莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂  
圣墓神庙（Tempietto del  
Santo Sepolcro）  
1467年  
佛罗伦萨圣潘克拉齐奥教堂  
（San Pancrazio）  
鲁切拉伊礼拜堂（Rucellai  
Chapel）

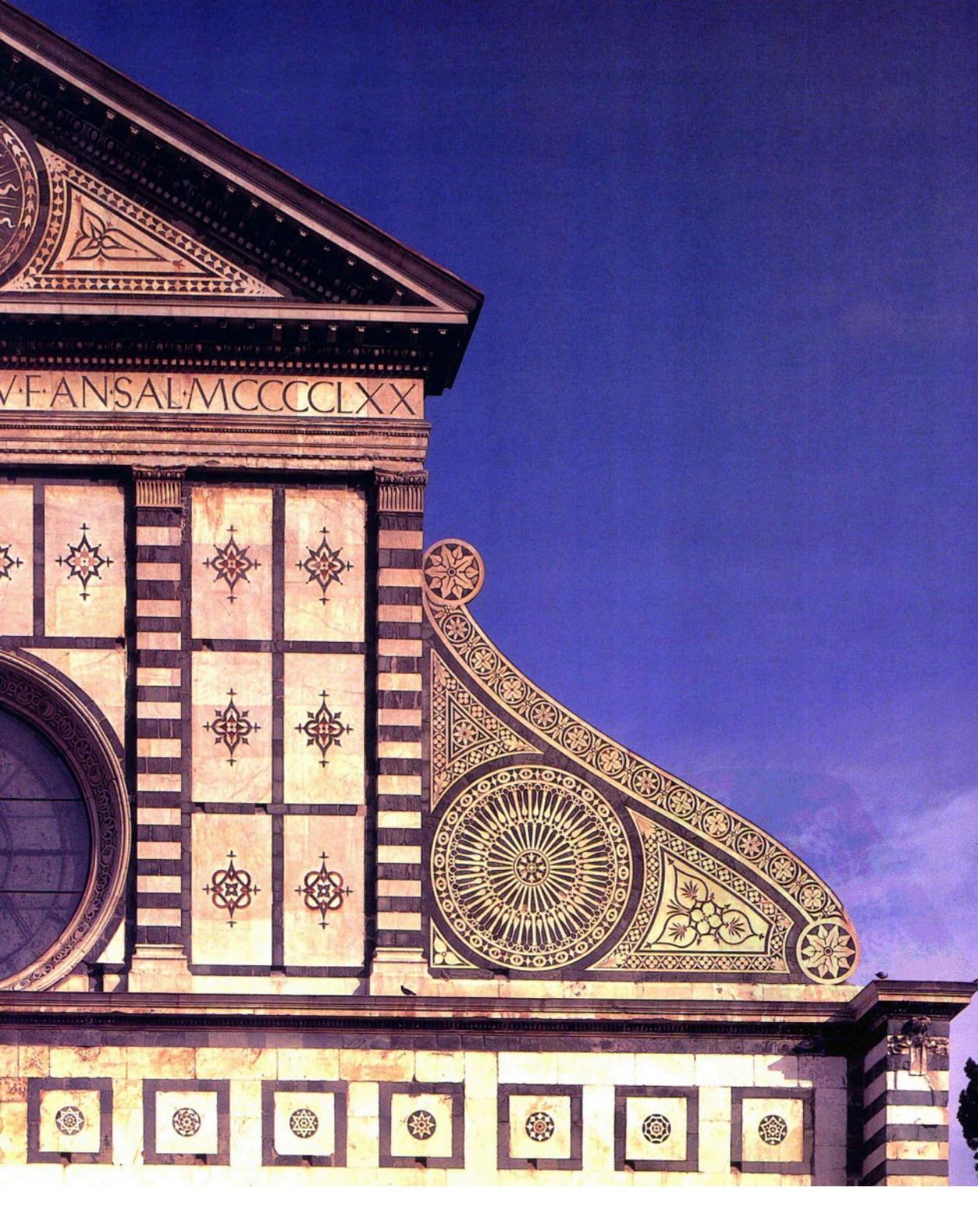


系列礼拜堂取代了中堂两侧惯设的侧廊。教堂位于曼图亚城中心好几条重要街道的街尾，侧面具有一个市场广场。教堂的精心设计只体现在内部和正立面，不过正立面造型如此可塑，仿佛成为独立结构。事实上，它的确不仅仅是正立面，它用极其非凡的手法，将教堂前厅、门廊、凯旋门和神殿楼面融为一体，笼罩在神秘、隐隐约约的桶状穹窿的投影之下，靠近大门，投影也消失不见。大门为圆形拱门，伫立于正统的阿尔贝蒂式科林斯立柱之上，两侧设有三层窗口和转角科林斯式立柱。拱门顶上盖有开阔的中楣和宽大的山形墙。拱腹完全延伸至正立面深度以内，形如桶状拱顶，立柱则类似地向内延展，仅由横向设置的、反复运用的、尺寸相对较小的主拱予以隔断。较低的门口打破了正立面中央桶状拱顶顶端墙面无法言表的宽敞感，将参观者引入一个急剧升高，甚至超越正立面山形墙的空间之中。桶状拱顶般的中堂绘有井格镶板，呼应了正立面拱顶的井格镶板，与两侧的礼拜堂形成共鸣。礼拜堂均重复运用了正立面的凯旋门和桶状拱顶母题。只有在中堂末端，桶状拱顶的线性几何图形才变幻成完全对称的形式。巨大的圆屋顶使参观者的视线飞跃到另一意想不到的规模高度，束缚于中堂厚实的支撑结构、礼拜堂和耳堂的凯旋门式拱顶之间，呈现早期文艺复兴时期理想的集中式外观样式。

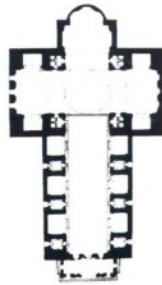
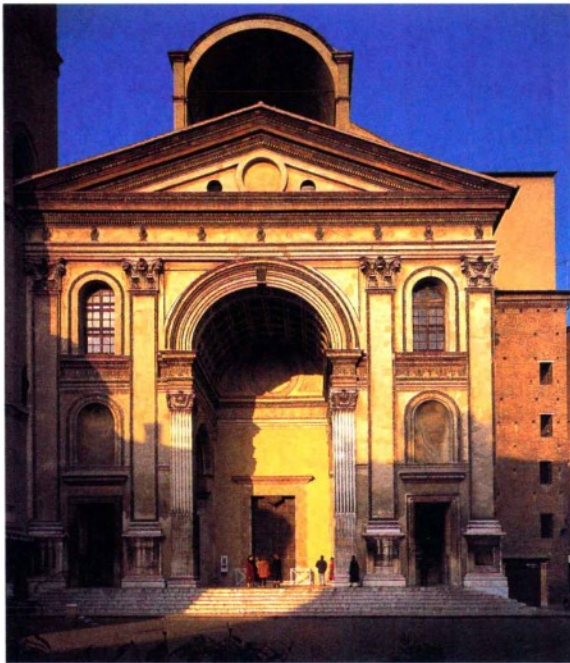
布鲁内莱斯基和阿尔贝蒂对古典柱式、中央布局空间、神殿楼面或凯旋门形式的探索使用，被托斯卡纳区后世建筑师予以借鉴，例如弗朗切斯科·迪乔治和朱利亚诺·达圣加洛（Giuliano da Sangallo）。







V.F. ANSAL MCCCCLXX



平面图  
大门正立面(左图)  
中堂和唱诗堂(右图)

莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂  
圣安德烈教堂，始建于1471年左右  
曼图亚



位于科尔托纳 (Cortona) 的圣母玛利亚感恩教堂 (S. Maria delle Grazie al Calcinajo, 见第114页) 建于1484年至1490年间, 坐落在一座小山坡上, 山坡通往伊特鲁里亚人 (Etruscan) 的要塞城镇。这座教堂的设计人是锡耶纳建筑师弗朗切斯科·迪乔治, 他将教堂平面设计为拉长的希腊十字型, 这也是他在许多其他建筑里惯用的设计。教堂呈开放型的位置使得弗朗切斯科得以在所有立面运用古典风格半露柱和具有三角楣的窗口, 在围绕八角形穹顶鼓座的八个面上他重复采用了这种布局。如同布鲁内莱斯基设计的穹顶鼓座一样, 圣母玛利亚感恩教堂的鼓座确保人们可从远处眺望教堂穹顶。其上的窗口形成第三层楼, 不管是与规模尺寸还是下面两层的衔接, 都显得和谐统一。类似于穹顶, 正立面内里散发出一种垂直感, 延长的神殿楼面位于简洁中堂平面的尾端, 被同一底层中楣和环绕整个教堂的转角立柱隔断, 但又在上层中央, 三角楣之下的位置被同一圆形窗口予以突出, 十字型平面上的其他轴线最后均汇集到该窗口。教堂内部遵照了布鲁内莱斯基首创的设计, 即利用塞茵那石制成的半露柱映衬白色的墙壁, 墙壁支撑起宽阔的中楣, 中楣上方罩有宽大的半圆形拱顶。通过把半露柱延长至触及中堂的桶状拱顶, 弗朗切斯科·迪乔治流露出着重强调分离的空间分隔区的倾向, 虽然就其本身而言是明显借鉴自阿尔贝蒂设计的桶状拱顶, 但是从实质性层面看, 则更接近于布鲁内莱斯基首创的设计。

这种盖有小型穹顶的教堂形式日渐流行起来。朱利安诺·达圣加洛在普拉托设计建造的圣玛利亚教堂 (Santa Maria delle Carceri, 1485年) 第一次将这种教堂形式予以纯粹的集中式建筑结构。这座教堂正对腓特烈二世古典风格的大帝宫 (Castello del Imperatore, 1236-1249, 见第34页)。有些历史学家认为文艺复兴时期就是一段世俗化和合理化发展的时期, 但圣玛利亚教堂 (见第114页) 的建造历史却跟这种倾向毫不沾边。一天, 一个小孩看见城镇监狱小神龛上供奉的圣母像中的圣母流下了眼泪, 未来教堂便选址与此。于是, 她奔走相告她所见到的情景, 而且包括教堂撞钟人在内的几位目击者也证实了她讲述的情景。最后, 这个城镇决定修建一座教堂, 以向这幅奇迹般的画像致敬, 而教堂的建筑师则通过比赛选用。

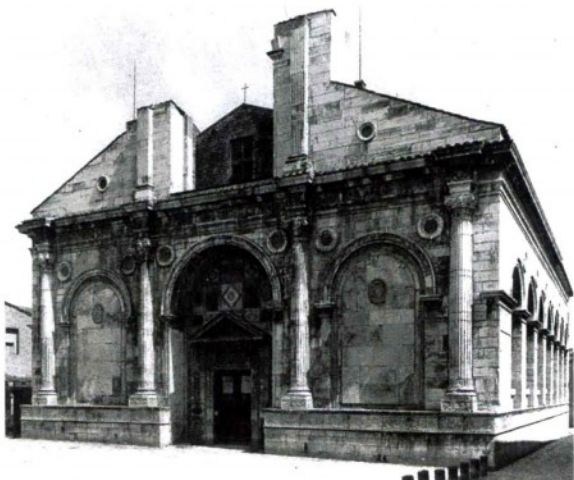
尽管如此, 赢得比赛的当地建筑师却未能成功修建他的工程。原因在于佛罗伦萨的美第奇家族横加干涉, 这个美第奇家族曾经赞助过布鲁内莱斯基后期的作品以及米开朗罗的许多作品。洛伦佐·德美第奇 (Lorenzo de Medici) 不是质疑比赛胜出设计的品质, 就是仅仅为了照顾他最心仪的建筑师朱利安诺·达圣加洛, 后来他马上就任命朱利安诺负责这座教堂的设计建造。

在普拉托地区, 做礼拜所需的小朝圣教堂已经予以提供。这些教堂为朱利安诺·达圣加洛提供了实现当时所盛行的艺术意志 (Kunstwollen) 的绝佳机会——即中央布局、独立式的古典风格教堂。

已落成的建筑再次透露出布鲁内莱斯基对后世产生的深远影响，建筑内部由半露柱和拱门再次分区，穹顶鼓座中嵌有几乎与圣十字教堂的巴齐礼拜堂上一模一样的圆形窗口。整座建筑上方罩有一个灯笼式天窗，似乎就是布鲁内莱斯基设计的佛罗伦萨大教堂或是中世纪早期佛罗伦萨洗礼堂上的灯笼式天窗的缩影。以这样或者那样的方式，圣玛利亚教堂把托斯卡纳区的建筑历史又带回了最初的中央布局式建筑：圣乔瓦尼洗礼堂。圣玛利亚教堂白色的大理石墙面被相似的绿色普拉托大理石做成的饰带分隔成小块，这种大理石在圣乔瓦尼洗礼堂和11到14世纪时期普拉托的建筑里都很常见。饰有三角楣的门洞，还有位于门洞上方、规划但并未实施的山形墙之下的上层窗口，都令人联想起圣米尼亚托教堂上层的神殿楼面。尽管如此，数百年来改动的痕迹依然存在，不仅体现在为了满足教会会众做礼拜的需求而有所发展的十字形平面上，还体现在支撑教堂的阶梯式柱脚上。从结构上看，教堂类似于唯一的先例——15世纪由阿尔贝蒂设计的不那么完美的、对称的、中央布局式的圣巴斯蒂亚诺教堂。

然而，中央式布局的仿古典风格教堂类型的传播和发展受到了阻碍，至少在托斯卡纳区是这样。现代建筑史学家和15世纪的批评家为此现象普遍给出的解释是，这种结构的教堂满足当时做礼拜的需求能力极为有限。集中式平面，尤其是其最基本的圆形形状，减少了教堂里面可用的空间面积，并且破坏了司仪神父、唱诗班和教会会众的等级区分。例如，佛罗伦萨人乔瓦尼·阿尔多布兰迪尼（Giovanni Aldobrandini）就曾批评过圣母领报教堂（约1444-1477）里圆形的主教座。这座教堂最初是由米开罗佐设计，后来马内蒂和阿尔贝蒂围绕中央的高坛增加了九个礼拜堂，进一步精心打造教堂。阿尔多布兰迪尼指责教堂的平面不切实际，因为在这座为了60多位圣母玛利亚会的修士量身打造的教堂里，修士们没法在不打扰礼拜堂里会众的前提下继续唱颂圣歌。此外，由于礼拜堂面积有限，致使容纳不下而使会众占据唱诗班席，反过来干扰修士们唱颂圣歌。阿尔多布兰迪尼继续表达了他从类型上和道德上对该教堂的批评：对于这类具有辐射状礼拜堂的集中式教堂来说，虽然它们古色古香的历史渊源值得称赞，但是它们的设计目的是为了充当帝王的陵墓，并非服务于“诸如圣母玛利亚会这样的女修道会”。而且，礼拜堂里的世俗女性过于靠近唱颂圣歌的修士，这势必会对后者造成“干扰”。当然，应当补充一点，当第一次询问圣母玛利亚会修士对教堂设计的意见时，她们表示“非常喜欢”。

不论阿尔多布兰迪尼从实用性和类型方面提出的批评多么站不



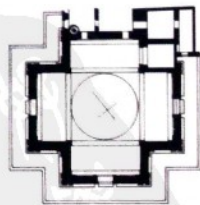


典主义风格。1527年，接受罗马风格熏陶的建筑师雅各布·圣索维诺（Jacopo Sansovino）抵达罗马，两年以后，另一位接受罗马风格熏陶的建筑师米凯莱·圣米凯利（Michèle Sanmicheli）也来到罗马。当时正是威尼斯共和国大肆扩张其内陆帝国、占据多半个意大利半岛的时期，这绝非巧合。对于诸如阿尔贝蒂这样希望从事更加复杂、也更昂贵的古典风格试验的托斯卡纳艺术家来说，他们没有其他选择，只能在曼图亚、费拉拉、米兰、罗马等城市寻找赞助人。在这些城市，专制统治者和教堂更有希望保卫未受到挑战的自治权，而且更容易拒绝推选出的议会为了个人和国家扩张而挪用稀缺资金的要求。

但是，不管君主如何强势，即使在王室宫廷推行也保证不了自由地开展古典主义试验。当地的工人思维还须立即从数代哥特式和前哥特式的传统概念里转换过来，这就需要赞助人本人的全力支持。一个用于争取支持的有效用具就是建筑论著。在这方面，阿尔贝蒂在应对教皇尼古拉斯五世时取得了一些成果，而在应对卢多维科·贡萨加时取得了更大的成果。顺便提及，卢多维科·贡萨加极具智慧，他向佛罗伦萨人同时施加财政和政治压力，迫使他们按照阿尔贝蒂的设计修建圣母领报教堂的主教座。这也许可以解释为什么文艺复兴时期的论著（见插页，第116-117页）如此多产，诸如菲拉雷特（Filarete）、弗朗切斯科·迪乔治、塞巴斯蒂亚诺·塞利奥（Sebastiano Serlio）、安德烈亚·帕拉迪奥（Andrea Palladio）等人均有过著作。

住脚，但是他对建筑师及其赞助人的主要动机的推论依然是正确的。这座教堂的赞助人就是曼图亚的卢多维科·贡萨加（Ludovico Gonzaga），主要动机就是为了用与罗马皇帝同等程度的奢华壮丽纪念赞助人。这一推论只可能取悦贡萨加家族，他们有多么高兴，佛罗伦萨共和人士就有多么烦恼。而且，这也引起了佛罗伦萨共和人士隐晦的统治者——美第奇家族的妒忌。由于美第奇家族并不拥有官方地位，所以他们不能大张旗鼓地表达他们类似帝王的抱负。美第奇家族当时正巧妙地把自己渗入到城市和宗教的纪念性建筑工程里，也许正是由于像他们这样的佛罗伦萨赞助人在政治上的迫切需求，所以直至共和整体瓦解之前，更加奢华的古典主义尝试性建筑结构——尽管早在布鲁内莱斯基设计近乎呈圆形的天使圣母教堂中时就已构思出——很少在托斯卡纳区得到修建。

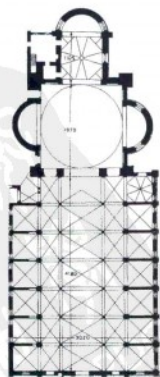
另一大共和国——威尼斯里的纪念性建筑也明显存在类似的限制。在1527年以前，拜占庭式和哥特式遗风淡化了威尼斯保留的古



朱利安诺·达圣加洛  
圣母玛利亚教堂，始建于1485年  
普拉托

这些建筑理论家的第一位,即菲拉雷特,他于1451年在皮耶罗·德美第奇 (Piero de' Medici) 的推荐下从佛罗伦萨来到米兰。皮耶罗·德美第奇与米兰北部城市斯福尔扎 (Sforzas) 的新统治者 (1450) 建有密切的政治和经济联系。经过短暂停留,菲拉雷特于15世纪60年代定居斯福尔扎,同时开始撰写他的论著,以及设计修建他最用心打造的工程之一——马焦雷医院 (Ospedale Maggiore)。这个医院就是布鲁内莱斯基设计的孤儿院的北方版本。菲拉雷特的设计图纸表现出在佛罗伦萨难以想象的奢华和装饰程度,但他所增加的古典风格元素使医院明显具有哥特式特征。这可能是因为在这座城市,伦巴底式和哥特式传统已经根深蒂固,虽然菲拉雷特在他于15世纪60年代所著的建筑论文《论建筑学》(Trattato d'architettura) 中对这种“野蛮的现代样式”表示极尽轻视。马焦雷医院 (1461-1465) 最后建成的庭院相比菲拉雷特在其论文里绘制的版本更加严谨。虽然装饰繁复,但是拱廊具有与孤儿院同样的比例和优雅的风格,事实上,还成功营造出统一的回廊效果,这种效果仅在布鲁内莱斯基设计的柱廊里有所体现。

另一位外国建筑师布拉曼特在斯福尔扎设计他自己的作品时,也采用了本地传统与古典风格相结合类似手法。布拉曼特于1477年到1482年抵达米兰,当时他开始着手设计修建文艺复兴时期他最著名希腊十字形教堂之一:圣萨蒂罗的圣玛利亚教堂 (Santa Maria presso San Satiro)。实际上,这座教堂是翻新修建自一座集中式的早期基督教纪念性建筑。由于融合了建筑和透视图法,十字形的第四条臂,即唱诗班席位位置,显得与两翼三跨间的耳堂具有同等长度;事实则是短于一个跨间的长度。布拉曼特的建筑和绘画系师承皮耶罗·德拉弗兰切斯卡 (Piero della Francesca) 和弗朗切斯科·迪乔治,二人均是当时最伟大的透视画家,且都在布拉曼特的故乡乌尔比诺 (Urbino) 工作。布拉曼特对透视画法极具天分,使其他的绘画和图纸成为他推销建筑理念的有力说服工具,并使得他的客户得以想象自己身处布拉曼特式建筑之中的情景。尽管如此,即使是他更用心打造的感恩圣母教堂 (见右图) 也显示了他对当地传统的尊重和妥协的立场。各构件的线性分界远远超出了布鲁内莱斯基的想象,外观令人眼花缭乱,更接近于14世纪佛罗伦萨大教堂的镶板风格。进入室内,布拉曼特开始打破米兰的托斯卡纳前辈惯用或这座城市传统惯用的线性元素。他大量运用圆形图案,占尽所有装饰、平面和截面,圆屋顶的顶点又将所有圆形汇集到一起。在中堂拱门的并格镶板,尤其是后堂里面,这种几何图形布局变幻成为非常强大的罗马



感恩圣母教堂  
内景与平面图

## 建筑理论与绘画

中世纪晚期建筑理论通过各种各样的方式被应用到实践中。圣丹尼斯(Saint-Denis)的阿伯特·叙热(Abbot Suger)在建造他著名的修道院时,发

式建筑中不可或缺的多变形状,尤其是扭曲的怪兽和异兽雕像,以最恶劣的方式,让可怜的僧侣们无法专心地侍奉上帝的。而他提倡的是充满含蓄美的建筑,能够启发灵感,向教众传达上帝之爱。在贝尔纳的西多会修道院(Cistercian abbeys)中,他研究出了使建筑物通过它自身的比例与和谐从而成为装饰元素的建筑风格。为了使这种建筑物达到最佳效果,贝尔纳主张使用与叙热的发明类似的光照效果,有所不同的是,改用透明玻璃的窗户来强调建筑物构造而不是掩盖它们,加强建筑内部的和谐感,使室内光照纯洁炫目。一如西多会僧侣们所钟爱的白色一般。

与建筑的装饰相比,贝尔纳更加强调整其形式与设计。为中世纪晚期意大利的首要建筑规范奠定了基础,并与由方济各会构想出的美学相对立。这座比例完美,修建于城市深处的建筑,极大地帮助了修道士赢得意大利不少城市的虔诚信众的支持,当时还增加了叙事场景装饰。而教堂型建筑,如佛罗伦萨的大教堂歌剧院博物馆也不得不采用相似的建筑风格与城外托钵僧的居住地形相对比。人们在修建佛罗伦萨歌剧院期间,借用了建筑大教堂之构想,将圣十字教堂的宽阔比例应用到教堂外观,钟楼和圣弥额尔教堂。

由此,14世纪晚期,一座清晰而和谐的建筑宣告竣工。它没有直接采用叙事性的画像和描述,而是通过有



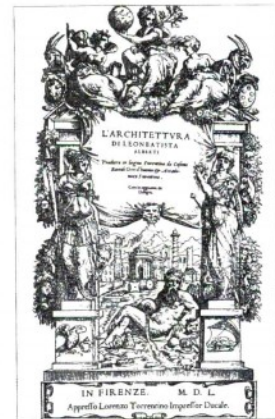
菲拉雷特,《论建筑学》,约1465年,古典风格柱式

效的构架将它们同时呈现在人们眼前,从而形成15世纪艺术和建筑理论的决定性基础。

莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂首先在他1435年到1436年的论著《论绘画》中为这些理论制定了一系列规范。在文中他大力提倡以下两点:第一,为了立体表现人物,必须运用严格的比例框架;第二,设计和创作出的画像必须与叙事性内容相呼应,从而形成一个充满戏剧化的整体。一幅画的戏剧整体性不光要将其道德寓意呈现出来,还要展现画家的才能。阿尔贝蒂认为,只要艺术家在

追求功名的过程中,注重掌握绘画理论和实践,而不是采用肤浅的解决办法,那么他对功名的追求既是讲求实际的,也是值得称赞的。

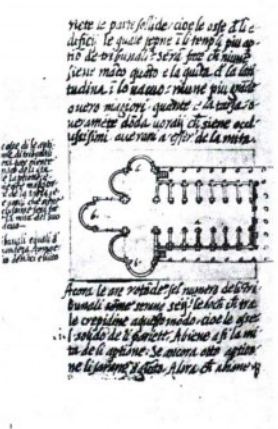
阿尔贝蒂的建筑理论是建立在他的绘画专著的知识学之上。他深入分析维特鲁威的著作以及大量关于特定建筑类型和实例的评论,并把这些构思与分析结果结合起来。在他的著作《论建筑》(约1442-1452年)中,他进一步解释到,为了表达建筑的特征、地位或用途,最关键的是如何为建筑确定最有利、最合适的场址,以及如何恰如其分地运用古典柱式。许多人将阿尔贝蒂关于什么是恰当的表达之观点理解为他只希望强调等级礼仪。不管怎样,他们同样表达了阿尔贝蒂关于叙事性建筑及其戏剧效果



莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂  
《论建筑》,1550年意大利版本的卷首插画

明了第一座哥特式建筑,给我们提供了一些线索。在他的作品中,两种主题被赋予特殊的意义,如此宏伟的建筑对观众感官上带来巨大冲击,使他们心生敬畏和信仰。建筑物不仅给它的赞助者和拥有者——法兰西之王带来荣誉感,因为这座修道院既是为他而建的圣坛也是他将来的安息之地,也为建筑师带来骄傲。当然,叙热在这里提到的建筑师指的就是他本人。修道院展示建筑宏伟气势的两个主题都并非原创,而是源于维特鲁威的著作,并成为自君士坦丁大帝(Constantine the Great)之后基督教建筑理论不可或缺的一部分。即使一直到现在,这两个主题仍然是建筑理论的主旋律。与之相关的唯一重大变化则是人们试图营造这种敬畏感和自我膨胀感的方法。

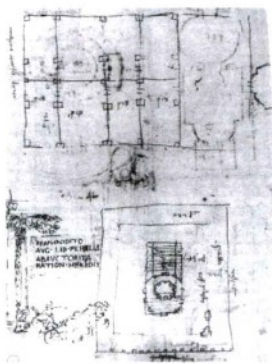
即使是对圣丹尼斯修道院(Saint-Denis)院长最为严厉的批评家——克莱韦尔的贝尔纳(St. Bernard of Clairvaux)——也不得不承认叙热通过他的教堂传达出的强大气场。不过,贝尔纳认为,作为晚期罗马式和早期哥特



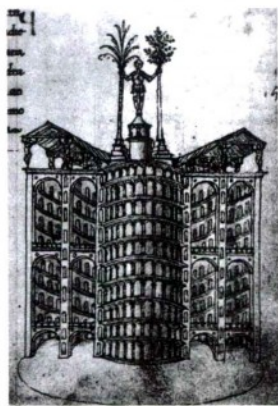
莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂  
《论建筑》  
具有耳堂的教堂平面图(左图)  
具有圆形后堂的集中式建筑平面图(右图)

虽然阿尔贝蒂的绘制著作和建筑著作之间存在知识联系，但是他从未将二者混为一体。如果他这样做了，那么他可能会研究出囊括所有艺术工作的理论。这样通过彼此间的相互影响，绘画和建筑将可能呈现焕然一新的面貌。毕竟，在他的建筑著作和信函中穿插着许多标记，表明他在某些设计里，为寓意和抽象的建筑装饰都赋予了重要意义。因为他倾向于从理论家的角度而不是实践型艺术家的角度陈述意见，所以他没有为他的原文添加图解，只有当他自己成为了一名实践型艺术家后，他才采纳了另一种角度。此后，他在建筑实践里继续他的研究。

虽然15世纪以后的著作都没能表现出如同阿尔贝蒂那样多才多艺和将抽象概念理论化的能力，但是理论家们确实开始将文字和图像融为一体。文艺复兴时期众多的建筑著作里都结合了图画。最早以这种形式问世的就是菲拉雷特1460年所著的《论建筑学》。随后陆续问世了弗朗切斯科·迪乔治的《论民用建筑与军用建筑》(Trattato di architettura civile e militare, 约1482

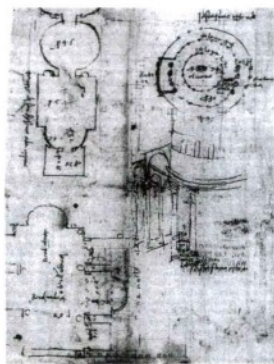


这种表现手法使得作者可以以其有效的方式，形成和表达各种建筑构思。甚至可以在相对抽象的层面让这些构思成为可能。如同弗朗切斯科·迪乔治的著作中所示。在他的著作里，他探讨了教堂是基于人体形状和层次关系的观点，并按照维特鲁威（与普卢塔赫（Plutarch）观点相同）的观点绘制了图像，这个观点从本质上与他自己的观点相类似，并掺杂了中世纪和文艺复兴初期的所有建筑理论和实践，包括12世纪索尔兹伯里（Salisbury）的约翰（John）所著《人大众体》（The Body Public）。阿尔贝蒂的著作及圣弥额尔教堂正立面中的雕塑、半露柱和湿壁画。塞利奥在论述建筑的悲剧、喜剧和乡土场景时采用的描写手法都很细腻，不仅他的素描表现出很细腻，实际文本的设计也很细腻。不过，在阿尔贝蒂之后，所有著作的普遍趋势都是脱离阿尔贝蒂将抽象理论与实际应用的平衡结合，并且日益偏向阐述形式上的构思。虽然是阿尔贝蒂对古典柱式和古代建筑做了深入探讨，但是却是他的继任者们绘制了详图，并使得古典风格建筑的遗址跃然纸上。此外，他们还在其中插入了他们自己所完成的、规划的或想象的建筑的图纸，显露出他们精通重新设计古典柱式和模型，以尽显其美。帕拉第奥的《建筑四书》就是表明这种著作阐述趋势的一个极好例子。在这本著作里，帕拉第奥配上了古代建筑与他自己所建建筑的图纸，留给文字说明的篇幅相对有限。纵然理论水平较低，还是用图纸取代了文字。不过在最后的分析里，他力求实现升华效果，类似于阿尔贝蒂和叙热的主张。到帕拉



菲拉雷特  
《论建筑学》

年，塞利奥的《建筑》(L'Architettura, 1537-1575年)以及帕拉第奥的《建筑四书》(Quattro Libri dell'Architettura, 1570年)这种新表现类型的出现可部分归功于这些艺术家都曾接受过专业的绘画和素描训练。这点与阿尔贝蒂不同。

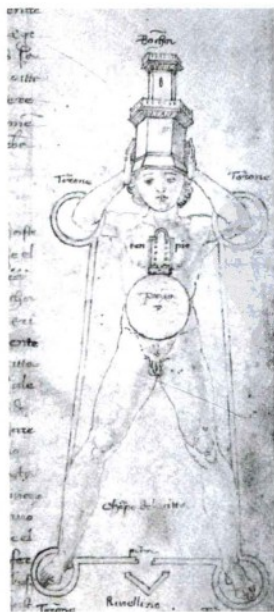


弗朗切斯科·迪乔治  
罗马的古典风格陵墓和神庙 (左图)  
晚期古典风格和早期基督教纪念性建筑 (右图)

弟奥的时期，论著不仅已经成为一项艺术工作，而且使得具体的建筑构思得以与前所未闻的精确度有所关联。帕拉第奥第一次以系统化的方式应用正射投影技术，并且以不同的图示展现建筑的平面图、横截面图和立面图，从而成功实现了这种关联。

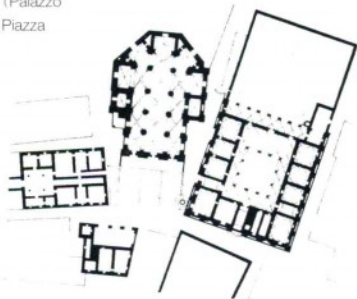
然而，这种绘图技术也存在缺点，即没有空间表现实际或规划环境中的建筑。只能显示建筑外观和平面图，脱离了所有环境。如果考虑到主要关注的是建筑类型，那么这种唯一对建筑本身的

专注则可以理解。建筑类型包括作为广场中央被孤立对象的长方形会堂，缺少商铺的街道两旁的宫殿，以及最具有启迪作用的、位于乡村花园（未开垦的土地）里的别墅。

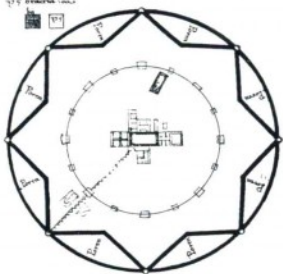


弗朗切斯科·迪乔治  
城市规划，按人体比例刻的

大教堂、皮克罗米尼宫 (Palazzo Piccolomini) 和皮恩扎市政厅 (Palazzo Comunale) 及比奥二世广场 (Piazza Pio II) 平面图



菲拉雷特  
《论建筑学》  
理想城市规划图  
斯福津达 (Storzinda)



卢多维科·斯福尔扎  
多纳托·布拉曼特  
维杰瓦诺, 1499年前设计



未知艺术家  
理想城市, 15世纪  
乌尔比诺公爵宫



在中世纪很大一部分时期里, 理想城市的形象得以保留在修道院环境里。出现两种形式: 其中一种是指手稿, 用图解说明了《约翰的启示录》(Revelation of St. John) 中描述的“天堂里的耶路撒冷”; 另外一种是指对应理想形象的建筑, 尤其是修道院, 均按照加洛林王朝的圣加尔修道院 (约820年) 的理想平面图中所示基本规则而建。这些理想城市的表现手法展示了双轴对称性和绝对的纯正形式, 使它们不同于随意的现实建筑类型, 后者被迫按照忙碌的城市生活的多方面需求而进行调整。从圣加尔修道院的平面图来看, 理想的双轴甚至已经拓延至猪圈和鸡舍。

理想城市形象, 虽然脱离现实, 但是在中世纪整个盛期和晚期一直对修道院和教堂建筑具有极大影响。例如, 在传统的修道院四边形柱廊和罗马式教堂楼廊中可以看出这种影响。虽然理想城市的形象具有明显的局限性, 但是在重新设计已有城市和设计新城市时它仍被作为模型使用。一旦意大利城市中心的市政当局或专制统治者成功将他们的势力范围扩大至包括城市立法和城市规划, 就会出现已有城市重新设计或新城设计。举一个早期的例子, 即佛罗伦萨领土内的新居民点, 全部都是按照对称方格, 集中围绕中心广场而建。在广场上必定可以找到至少一座甚至两座城市里最重要的建筑, 即教堂或市政大厅, 有时与拱廊相连。这些新城镇四周环绕着同样规整的防御城墙。当理想形式和

已有情形彼此互相矛盾时, 情况就变得更加有趣了。

事实证明, 在这种情况下, 立法者和城镇规划师具有不同凡响的创造力和想象力。他们往往偏离了理想形象的标准几何形式, 但是同时却保留了象征性布局。锡耶纳的居民将他们的坎波广场规划在一处陡峭、不平的场址之上, 将其变成一个类似剧院的半圆形广场, 四周围绕着主厅中的楼廊, 不仅令人联想起位于另一边的公共宫的正面拱廊, 而且还回忆起锡耶纳大教堂的楼面和穹顶。在普拉托, 教堂前面已经半毁坏的广场被改造成为一个四周环绕着拱廊的宽大广场, 广场中央呈锯齿状, 从而折射出直轴沿线的耳堂平面, 耳堂位于轴线的投影之上。佛罗伦萨人采用了类似的设计, 在佛罗伦萨大教堂前面的广场上融入了拱廊, 其形状折射出教堂径向十字架美妙的波动。然而, 在佛罗伦萨, 是布鲁内莱斯基为孤儿院设计的楼廊最接近于实现双轴对称的理想形象, 类似于修道院那样。

只有那些有权从私人业主那里购买或征用土地的人们才能对土地为所欲为。随着14世纪晚期和15世纪疆域国家以及公国的增多, 拥有此种权力的寡头集团和僧士数量也随之上升。反过来导致理想化的城市规划在整个意大利传播开来。也许最早的一个例子就是教皇庇护二世修建的皮恩扎城。在这里, 教堂的古典风格正立面和大教堂广场上毗邻宫殿的正立面彼此相得益彰。斯福尔扎





家族重新修建了维杰瓦诺 (Vigevano) 市中心 (据说是利用了布拉曼特和莱昂纳多的帮助), 使市中心细长的广场与连绵不断的柱廊对齐, 柱廊上方探出古典风格的房屋正立面。

建筑的理想化伴随着立法制度, 后者负责限制使用城市里的这些广场的其他与之类似的场所, 尤其是宗教和政治游行惯例需要经过的场所。当1380年前后, 佛罗伦萨的领主广场完工以后, 它成为了意大利少数几座不是为了作为市场而修建的广场之一。到下一个世纪结束时, 罗马和其他城市通过了旨在类

似限制使用高贵广场和街道的法律。从教皇尼古拉斯五世起, 教皇们开始起草规划图, 重新设计梵蒂冈, 增建宽敞、平整的街道, 并且颁布法律控制它们的使用。这些法律允许任何有愿望、也有能力的的人们可以修建豪华的宫殿, 并且买下相邻较贫穷的土地业主的地产, 即便是违背较贫穷邻居的意愿。

在打造完美、理想城市的道路上, 下一个合乎逻辑的步骤则需要石板类型。类似于佛罗伦萨周围存在的殖民定居点。此类型的第一个方案是由菲拉雷特受斯福尔扎委托, 为一个称之为斯福

津达的城市而设计的。

萨比奥纳达城 (Sabbionetta) 就是这种类型最著名, 也是真正实现的项目之一。由贡萨加家族于16世纪晚期委托完成。展示15世纪以来理想城市对立面的绘画生动地描绘了这些理想广场和城市完工后应该具有的特质。城市按照透视网格展开布局, 每座建筑的立面均由诸如拱廊、柱上楣构等古典风格样式予以分割。

最理想化的元素是中央为主的圆形教堂。由于这种合理化设计和建筑结构具有的绝对规则性, 再对设计做任何

减都成为不可能的任务。与中世纪早期描述的“天堂里的耶路撒冷”相似, 广场依然没有被生意往来的拥挤喧嚣侵袭, 里面完全空无一人。



式空间限定工具，将平面装饰的圆形母题转变成厚实庞大的雕塑。感恩圣母教堂中所运用的这些元素表现出布拉曼特对较明确的罗马风格的痴迷，如果当时受到古罗马帝国（罗马教廷）的合法继承人当局的支持和赞助，他可能会在这一城市进一步探索研究罗马风格，从而证明15世纪晚期和16世纪早期是最有利于罗马的古典风格创新。

## 文艺复兴时期的宫殿

虽然布鲁内莱斯基设计的孤儿院是第一座被赋予新古典风格的建筑，但是直至本世纪晚期，几乎没有一座世俗建筑是模仿这座建筑而修建。布鲁内莱斯基还曾负责设计位于佛罗伦萨的帕特圭尔法宫（Palazzo di Parte Guelfa，始建于1415年），他运用半露柱将每个立面的转角衔接起来。这座宫殿平面呈正八角形，外形高大，窗口繁多，类似于所有同业公会共有的圣堂圣弥额尔教堂，以及其建筑原型韦奇奥宫和巴杰罗宫。这些建筑物，连同最后章节所讨论的公民宫殿，展现了相对传统宗教建筑，更加节制的装饰形式运用和更加严格的平面几何布局。这些明显借鉴了基督教会和古典风格装饰的建筑物是两个声称拥有罗马帝国原先权利的机构之府邸。这些建筑物包括教皇位于维泰博的寝宫，神圣罗马帝国君主的城堡以及威尼斯极尽奢华之道的总督府（Doges' Palace），其中帝国君主城堡尤其以腓特烈二世的宫殿最为突出，不论是他以完美的八角形平面、精心设计的门洞和层级式粗面石工著称的卡波迪蒙特王宫（Capo di Monte），还是他位于托

斯卡纳区普拉托，以晶状外形、科林斯式半露柱框起的神殿楼面，双色装饰和层级式粗面石工闻名的大帝宫（见第34页）。虽然这些宫殿对公民建筑产生了重要影响，但是国内建筑并未效仿它们修建，不过它们的名称“宫殿”却被越来越频繁地使用，这一名称系衍生至罗马帕拉廷山上最早专属罗马帝王的居所。早在十三世纪，普拉托有权有势的公民就用此尊贵的名称命名他们自己的寓所，但是他们中却无一人尝试借鉴教皇或帝王宫殿的装饰手法或平面布局，只有少数借鉴了色彩装饰和越来越多人借鉴了多叶饰窗口。唯一不符合这一现象的例外是威尼斯。从很早时候起，潟湖受保护的性质和威尼斯共和国稳定的特征使得这里的贵族阶级有经济能力修建精心装饰、结构对称的建筑，这些建筑通常是衍生自总督府，但从未完工。

毫不意外的是，托斯卡纳区修建的第一批以纪念性的方式借鉴教堂和帝王建筑样式建成的建筑就是显赫的商人和银行业家族的府邸。他们拥有修建精美建筑所需的可支配资金，而且他们的生意也只会从这种商业或银行业房屋所表现出的稳定性和高尚品格中受益。在卢卡和锡耶纳这两座意大利银行业最早萌芽的城市里可以见到一些早期的宫殿实例，例如位于锡耶纳的托尔梅伊宫（Palazzo Tolmei），基吉-萨拉切尼宫（Palazzo Chigi-Saraceni）以及最为精巧复杂的圣斯多尼宫。由于圣斯多尼宫是面向市政厅（Palazzo Comunale）而建的，所以法令规定圣斯多尼宫必须安装三扇窗，并融合坎波广场的统一设计。

15世纪，佛罗伦萨兴建了第一座纪念性私人府邸，保留了模仿国内大型公民政府宫殿设计的倾向。这座府邸就是美第奇宫（Palazzo Medici，见第122页），由米开朗佐设计，始建于1444年。与其位于威尼斯，卢卡和锡耶纳的先驱建筑一样，它比其城市原型韦奇奥宫更加克制。这并不是说并没有构思出更加华美的设计，如果美第奇家族采纳了众所周知由布鲁内莱斯基设计的项目方案，那么最后呈现的将是更加讲究的美第奇宫，并矗立在他们的教堂对面，即圣洛伦佐教堂，也是美第奇家族的教区教堂，这会令人回想起意大利城市原来拥有无上权力的主教。布鲁内莱斯基同时也对圣洛伦佐教堂进行了重新设计，为美第奇家族的陵墓增建了一所圣器收藏室。米开朗佐设计的美第奇宫虽然限制更多，但是打造出特有的华丽效果。其平面几乎呈对称状，庭院建有宽阔的拱廊。至于底层的外墙，米开朗佐采用了类似于韦奇奥宫那样的粗面石工。接着，他效仿腓特烈二世的大帝宫呈现的层级式石砌结构，弱化了上面两层的粗面施工。窗口上的半圆拱、线脚和檐口是正立面上唯一明显的古典风格元素，嵌在较大半圆形框架里的圆形双扇窗，结合粗面石工，共同营造出整体效果。相比布鲁内莱斯基

卢恰诺·劳拉纳 (Luciano Laurana)、弗朗切斯科·迪乔治  
公爵宫 (Palazzo Ducale), 始建于1454年左右  
乌尔比诺

基或米开罗佐近来所做的古典风格试验, 这里的粗面石工更接近于托斯卡纳区主教宫殿——巴杰罗宫或韦奇奥宫上的粗面石工。

美第奇宫的內院又别有另一番风味 (第122页, 下图)。米开罗佐在此显示了他对布鲁内莱斯基的崇拜, 基本上照搬了环绕孤儿院四面墙壁的拱廊。事实上, 米开罗佐借鉴了韦奇奥宫的古典风格庭院, 但他的设计更加精美, 表明美第奇宫与佛罗伦萨的市政厅之间的历史联系不只是一巧合而已。美第奇宫实际就是韦奇奥宫的扩建版本, 不仅是因为美第奇家族的强大影响力, 还因为它确实为佛罗伦萨提供了唯一适合留宿访问大使和达官贵人的居所。室内房间的布局及其精美的装饰完美实现了这一功能, 而这只会为美第奇家族身为银行的权力起源增光添彩。事实上, 银行一词源出于位于美第奇宫正立面和其他银行业寓所的长板凳。客户在此等待与权势家族会面的机会, 以便安排他们的财政事务, 社会各个阶层的市民也会来此向美第奇家族寻求恩惠。根据社会地位的不同, 这些最初的奉承者可以进入半公开、半私人的宫殿空间的范围也有所不同。大多数人最多只能进到大厅 (Sala Grande), 这里饰有古典风格画作, 由乌切洛、佩塞利诺 (Pesellino)、波拉约洛 (Pollaiuolo) 兄弟等画家所作。只有最尊贵的客人才能深入更加私密的区域。

15世纪, 在托斯卡纳区, 在宫殿完全公开的正立面外墙上才采用明显的古典风格样式是相对罕见的。一般都很少提及第一个实例, 即位于普拉托的达提尼宫 (Palazzo Datini), 由托斯卡纳区一位最成功的国际商业银行家于15世纪晚期修建。达提尼去世后不久, 即15世纪的前几十年里, 与附近大帝宫相似的古典立柱和双色窗框被描上了正立面。不过, 直到1446年以后, 当阿尔贝蒂开始为乔瓦尼·鲁切拉伊 (Giovanni Rucellai) 修建宫殿时, 古典柱式才被应用到正立面真正的石砌结构中, 此前只是半露柱而已。如同美第奇宫于17世纪被里卡尔迪 (Riccardi) 家族加以扩建一样, 今天我们见到的鲁切拉伊宫也比其原型扩建了不少。就鲁切拉伊宫 (Palazzo Rucellai, 见第123页) 来说, 其实是赞助人自己夸大的原来的设计。美第奇宫与鲁切拉伊宫之间的差异揭示了建筑师与赞助人所持目的的不同。为了弥补宫殿平面图上受约束的布局 and 有限的宽度, 阿尔贝蒂精心装饰正立面, 但也同样注重他在《论建筑》提倡的比例, 和谐和对称。他不仅在正立面中运用了米开罗佐为美第奇宫室内所保留的柱式, 而且从三个层面将这些柱式予以叠加。他按照维特鲁威提出的逐步改良规律, 变换了这些柱式的样式, 从底层的多立克柱式到上层经过改良的爱奥尼亚柱式和科林斯柱式, 他每一层都用中楣予以隔开, 中楣上均饰有



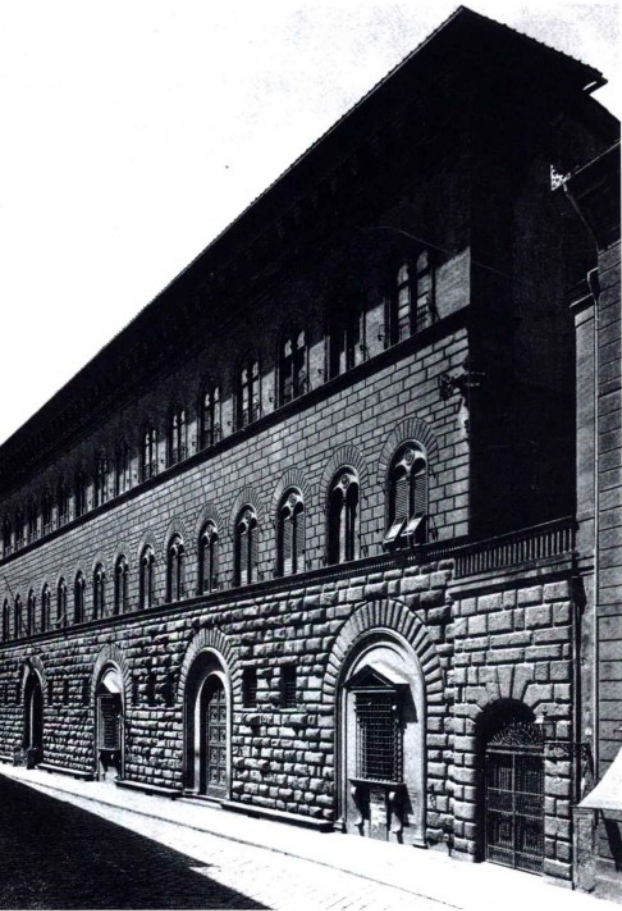
米开罗佐·迪巴尔托洛梅奥

美第奇里卡尔迪宫 (Palazzo Medici-Riccardi)，始建于1444年左右

外部正立面 (左图)

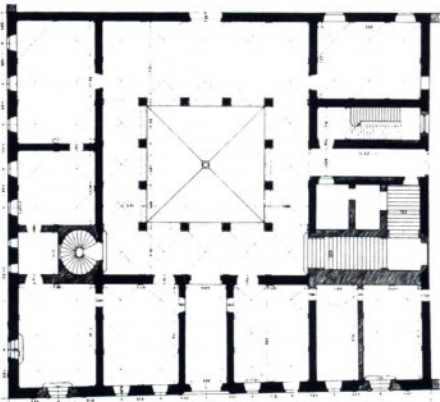
内院与平面图 (下图)

佛罗伦萨



同样的乔瓦尼·鲁切拉伊私人徽章，此徽章同新圣母玛利亚教堂正立面上所示一样：扬着财富之风的风帆。在这种有序的排列里，阿尔贝蒂巧妙地在上层半圆形的双扇窗之下衬饰下层的方形窗，类似于美第奇宫和韦奇奥宫的设计。他利用粗面石工隔开双扇窗和古典柱式，但同时利用古典风格的线脚连接方形窗和这些古典柱式。这些线脚弥补了它们与外框半露柱之间的较远距离。设计里的五个跨间围绕一个中央门洞，完全对称排列。整座建筑的支撑是靠地下的砌体，砌体呈菱形，并符合考古学上的网藻状结构，其本身在鲁切拉伊为银行客户提供提供的长板凳的映衬下格外耀眼。

在这个布满精心装饰的正立面上，光滑或刻痕石砌结构的各类变体，以及古典风格半露柱、中楣、窗框和门洞上浮雕隐隐约约的渐变色彩，均避免令人感到拥挤或者混乱不堪。全部都归功于阿尔贝蒂掺入的比例性和对称性。异常紧凑的布局完全达到了阿尔贝蒂所表达的理想状态，一点不多，一点不少——事实上，经证明它并不能支撑后来添加的装饰，而这是阿尔贝蒂野心勃勃的赞助人所要求的。在阿尔贝蒂结束这个工程的工作之后的某个时刻，鲁切拉伊向另一位建筑师寻求帮助，大概就是监督阿尔贝蒂原设计的技术问题的建筑师，即贝尔纳多·罗赛利诺。鲁切拉伊成功购买了这座宫殿原址一边的一处地产，并想要购买更多地产，之后，他下令增建宫殿的正立面，把对称、方形、五跨间的样式改成八跨间的设计。即使他顺利获得了完成八跨间设计所需的地产，最后落成的建筑恐怕也会破坏阿尔贝蒂的古典风格情怀，因为它不仅将立面集中在一面空白的墙壁上，还集中在在一根



莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂  
鲁切拉伊宫  
始建于1456年左右  
佛罗伦萨

半露柱上。但是，尽管鲁切拉伊拥有众多银行财富，而且与美第奇家族存在密切的政治联系，他还是没能买下邻居简陋的房屋。最后，宫殿的最后一个跨间仍然可怜兮兮地残缺着，暴露出拱门的碎片、粗面石工和薄如纸的建筑镶板。而阿尔贝蒂正是利用这些元素，力求把一座座简单的居所变成佛罗伦萨最美丽的宫殿。如果赞助人尊重阿尔贝蒂的方案，计策应该就会成功。这个方案利用华丽、古典风格的设计弥补了宫殿场址的缺陷。可惜的是，鲁切拉伊更欣赏当地追逐美第奇宫或其前身那样豪华气势的品味。在这类建筑里，规模才是权力的终极象征，而不是审美价值。鲁切拉伊试图以自己的力量填补鲁切拉伊宫对面三角形广场整个外观的过程中，随后因为缺少一个跨间而宣告失败，鲁切拉伊破灭了阿尔贝蒂理想布局的魅力，同时也是对自己野心的嘲弄。

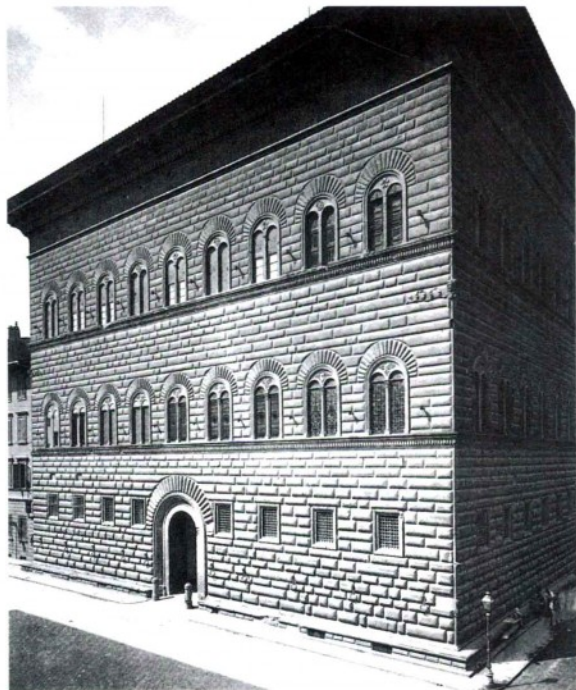
与他设计的教堂一样，阿尔贝蒂在佛罗伦萨设计的宫殿也是直到下个世纪才有人开始模仿。虽然在接下来的五十年里，佛罗伦萨城里满是宏伟的宫殿，但是它们全部都是效仿美第奇宫模型而建。普遍具有咄咄逼人的托斯卡纳哥特式粗琢外观。只有在庭院和室内装饰上才能见到古典柱式的影子。朱利亚诺·达圣加洛设计的宫殿最为典型，表明当地人对住宅和教堂的品味之间存在巨大的鸿沟。从空洞浮夸的斯特罗齐宫（Palazzo Strozzi，1489-1504年；见第124页）外观上，几乎很难发现它同样也是出自朱利亚诺·达圣加洛的手笔，这座宫殿运用了如同圣玛利亚教堂（见第114页）那样的古典风格半露柱和色彩装饰。唯一可见的端倪是对称的结构、基座上古典风格的窗框和中楣，以及利用了强大的总体积实现独立式场址。实际上，对于圣加洛是否真是这座宫殿的创造人，的确存有质疑。虽然据记载是他建造令人称奇的木制模型，但是设计人可能是贝内代托·达马亚诺（Benedetto da Maiano），而厚实的檐口则可能是克罗纳卡二世（Il Cronaca）的杰作。

经证实，与教堂设计的创新一样，只有在佛罗伦萨共和国以外的地方才具有丰富多彩古典风格宫殿试验性设计。然而，在修建王子宫殿的时候，建筑师遭遇了对纯古典方案的反对。费德里科·迪蒙泰费尔特罗（Federico di Montefeltro）位于乌尔比诺的宫殿就属于这种情况。他是阿尔贝蒂的人文主义者知己，也是一位勇士王子。这座建筑规模过于宏大，而且场址形状太不规则，从而无法在平面上添加任何不属于当地对称风格的元素。建筑师弗朗切斯科·迪乔治和卢恰诺·劳拉纳试图利用古典风格门窗，使得宫殿位于城市中央广场的无止境、弯弯曲曲的正立面可以柔和一些，但是整体效果依然如堡垒一般，里



面密集布满王子各类用途的房间和他官僚机构的办公室。俯瞰整个乌尔比诺地区，正立面上的堡垒化效果显得更加突出，两座圆形塔楼分别竖立在中央部位两侧。如今看来，这两座塔楼突显中世纪风采，或许当时也是如此。它们确定了城堡设计里最显著的古典风格参照，不仅借鉴了劳拉纳为那不勒斯的比谢列公爵（Alfonso of Aragon）设计的凯旋门，还模仿了腓特烈二世宫殿的大门，而且，两座塔楼之间还建有古典风格的门洞，间或也有楼廊。这种建筑母题可能是发展自罗马帝国的宫殿样式，在帝国存在的最后几百年里，这种宫殿样式特别在东地中海地区广为流传。这种帝国起源在公爵宫得到突显。科林斯立柱和镶板装饰的拱门被创造性地叠加在一起，上层立柱的凹槽雕刻以及集中于正方形镶板上的花形浮雕呈现出优雅精致的氛围。这样，作为帝王身份的王子可以俯瞰他的城民和乡村地区，可以从凉廊前面的规则式花园，一直望向最远处的亚平宁山脉。反过来，王子对于其观察到的对象来说也是清晰可见，但却遥不可及。神圣的古典风格拱门也丝丝透露出宫殿里王子私人的寝房也刻意做了古典风格处理，尤其是他那不同寻常的工作室刻意痕迹最明显。同时，拱门两端的塔楼为王子提供了保护屏障。在皮耶罗·德拉弗兰切斯卡为蒙泰费尔特罗及其妻子所作的出色的肖像画里（见第272页）均可欣赏到从楼廊望去的风景以及感受到蒙泰费尔特罗希望表达的帝王身份。

贝内代托·达马亚诺、朱利亚诺·达圣加洛及克罗纳卡二世  
斯特罗齐宫，1489-1504年  
佛罗伦萨



古典风格教堂和宫殿的设计源自罗马，只有在罗马才能见到满目这种风格的教堂和宫殿。赞助修建它们的则是罗马权威的红衣主教和教皇本人。到教皇尼古拉斯五世在位时，他开始加强对罗马共和政体和罗马权贵家族的控制。对于古典柱式运用在罗马的宫殿之中，最早有所记载的是，老圣彼得大教堂的祈福凉廊（Benediction Loggia），由阿尔贝蒂设计建造，于1464年以前完工，大概处于教皇庇护二世统治时期。实际上，我们是在梅尔腾·范海姆斯凯克（Maerten van Heemskerck）的画里见到这座三层式凉廊，展示了在那个年代第一次真正叠加的古典柱式（非半露柱）样子，可能教皇庇护二世直接要求建造的柱式除外，类似于皮恩扎大教堂（cathedral of Pienza）和教堂附近属于庇护二世的宫殿（见有关理想城市插图，第118-119页）的凉廊（也是为了俯瞰风景）上的柱式，这两座建筑均由贝尔纳多·罗赛利诺设计修建，他也是协助扩建阿尔贝蒂设计的鲁切拉伊宫

莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂？朱利亚诺·达圣加洛  
威尼斯宫（Palazzo Venezia），1469-1474年  
罗马

的雕塑家和建筑师。祈福凉廊将拱廊式楼廊恢复成其帝国起源的样子，其精确程度不亚于阿尔贝蒂设计法将当时的拉丁散文恢复到其西塞罗式起源的风格，只不过祈福凉廊明显存在宗教上的误解，它表明其起源是君士坦丁的早期基督教罗马及其后继对象，而不是第一凯撒的罗马。的确，祈福凉廊预期成为世界宗教的母堂和几十年以前才兴起的教皇类似帝王的寓所之间的纽带。因此，它为教皇提供了向他的膜拜者们赐福的理想有利地点，不管是以圣彼得和基督灵性继承人的角色，还是以古罗马帝王的世俗继承人的身份，都如同在建筑里一样，强调了教皇的头衔——最高祭司长。

如此一来，教皇将他等待领受的意识形态上的权力注入到阿尔贝蒂设计的建筑式样。很快，红衣主教的寓所也借鉴了这种样式，最先出现在红衣主教巴尔博（Cardinal Barbo，后来的教皇保罗二世）的威尼斯宫（下图）的庭院里，同样也出自阿尔贝蒂的手笔，建于1469-1474年间，尽管是受到朱利亚诺·达圣加洛的启发。随后，红衣主教拉法埃莱·里亚里奥（Cardinal Raffaele Riario）的坎谢列利亚宫（Cancelleria，1489-1517年前）及其附近具有类似外观的科尔内内托·吉罗-托洛尼亚宫（Palazzo Corneto-Giraud-Torlonia）也模仿了这种样式。后面提到的这两座建筑均显示出其建筑师深受阿尔贝蒂的影响。坎谢列利亚宫庭院内里的拐角处与众不同地采用了两根转角立柱，类似于圣母玛利亚感恩教堂（见第132页）庭院的设计，表明圣母玛利亚感恩教堂的建筑师，当时刚刚才离开米兰到达罗马的布拉曼特参与了部分工作。从形式上看，宫殿庭院与教堂回廊的结合表明古典风格建筑渗透到家用设计的程度之深，虽然是用于红衣主教的寓所。不管怎样，这只是一个开端而已。位于罗马的这些纪念性住宅的神权光



环被古典式宗教建筑的创新不断加强, 凭借这些住宅, 仿古典风格开始重新传播到北部地区, 并有所成就, 正好映衬了从中世纪的共和政体到文艺复兴时期的帝权而重塑形象的公民机构。

### 宫殿、别墅与私人生活的内在化

在15世纪的意大利, 古典形式逐渐融入住宅建筑。伴随而来的是, 居住在这些建筑里的人们的家庭生活也发生了改变。例如, 鲁切拉伊宫是建造在之前建有一排排民居的场址之上。这类宏伟规模所付出的代价是花费金钱陈设装饰多余的房间以及学习如何利用它们。佛罗伦萨前几代的权势家族大部分的生意是在其寓所底层开放式的拱廊, 市场街道和广场开展的。他们在转角处的凉廊庆祝婚礼, 举行葬礼和欢度节日, 例如阿尔贝蒂设计的凉廊或鲁切拉伊自己的凉廊。如今, 佛罗伦萨主要宫殿沿街银行只提供等待室, 在此等候进入更加私密的宫殿庭院和办公室。这些家族逐渐退居至庭院, 内厅和他们曾经举行半公开庆典的秘密花园里面, 同时家庭生活本身也倾向于变得私人化, 关注点逐渐落在小家庭之上, 不再是中世纪财团及其继任财主庞大的家族。住宅建筑和家庭生活同时出现的内在化改变了中世纪晚期城市的特征, 从充满生意往来, 家族庆典和车水马龙的拱廊街道, 变成了孤独的交通干道, 而且只有宗教和公民游行路过宫殿威严的正立面时, 它们粗琢的高墙才会接待除了直系亲属和客户以外的大众。

随着15世纪佛罗伦萨两种相关建筑类型, 即花园和别墅的发展, 家庭生活又往内在化的道路上前进了一步。花园开始出现在由米卡罗佐设计的美第奇宫、碧提宫 (Pitti Palace) 等建筑结构中, 其借鉴了位于圣马可修道院附近最初的美第奇宫较简洁的花园, 教堂回廊和许多托钵修会基地的较宽大的绿化区, 在许多城市的城墙内都分布着这样的绿化区。这类花园在城市贵族阶级之中越流行, 兴建更新式, 更讲究花园的需求就越大, 它们最早是修建在托斯卡纳乡村地区筑有防御工事的家族据点的周围。美第奇家族分别位于卡勒基 (Careggi, 见第126页) 和卡斯特罗 (Castello, 见第127页) 的别墅均属于这种情况, 米卡罗佐为前一座别墅精心设计了一个凉廊, 勉强淡化了原本的本堡式设计。相比这个改良后的样式, 美第奇家族位于卡斯特罗和菲耶索莱的别墅则更加精美, 整齐有序的门窗布局以及有所收敛的古典装饰反映出从形式上逐渐接近于前面的花园, 不过由于蹈袭了正在兴起的宫殿样式, 所以很少能与周边的乡村环境协调一致。尽管如此, 这些别墅提供了欣赏乡村远景的地点, 这里不再是美第奇家族明确独有的乡村地区, 而是整个佛罗伦萨和阿尔诺河谷的全景 (尤其是在菲耶索莱)。





米开罗佐·迪巴托洛梅奥等人  
位于卡勒基的美第奇别墅，1457年  
卡勒基/佛罗伦萨

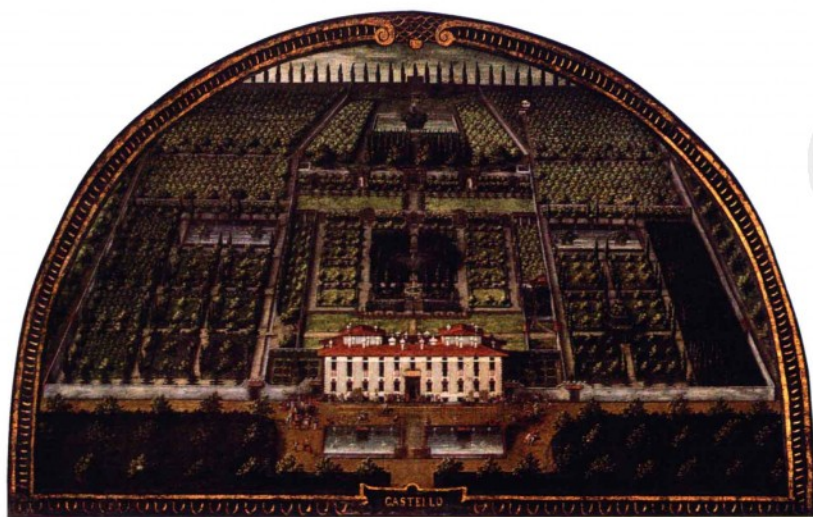
别墅归类为一种里程碑性的建筑形式，若可以如此硬性定义此类建筑的话，则有待于将其规划规范为对称布局，同时有待于将明显的古典形式融入其外观之中。前文提及的两座宫殿首先呈现了这种趋势，即费代里科·迪蒙泰费尔特罗位于乌尔比诺的宫殿和教堂庇护二世位于皮恩扎的宫殿，二者均建有纪念性的古典式凉廊，在此可俯瞰两位拥有者的势力范围。美第奇家族可能是西方历史上最多产的建造者，模型的具体化正是美第奇家族的功劳，将影响后世所有的别墅，包括教皇别墅、帕拉第奥式别墅、凡尔赛宫和杰斐逊（Jefferson）的蒙蒂塞洛庄园（Monticello）。1480年，朱利亚诺·达圣加洛开始修建位于波焦阿卡亚诺的美第奇别墅。首先，他利用拱廊柱脚支撑完全呈对称状的平面，再使用一个引人注目的桶状拱顶横向将其一分为二，桶状拱顶末端饰有圆窗，在建成当时，更容易令人联想起教堂内景，而不

是任何世俗空间。不过，他登峰造极的设计还是别墅入口，呈现出垂直于桶状拱顶的通道。这与他为所作圣玛利亚教堂的设计全然不同，当时他是与其他人共同负责，他大胆地在面朝大帝宫的一面采用了神庙门面，并且将这种形式应用到了他赞助人的别墅大门上，还立有六根立柱，而不是像腓特烈二世位于托斯卡纳的寓所那样的两根半立柱，三角楣中饰有雕带，令人回想起古希腊建筑，既包括建筑本身，也包括古代或近代的帝王。在美第奇家族选择米开罗佐而非布鲁内莱斯基为他们城市宫殿所作的设计时所展现出的克制收敛在此已被完全抛下。在别墅历史上这种情况极为普遍，例如古老的哈德良别墅（Villa Adriana）或伊斯特别墅（Villa d'Este），这种建筑就像是赞助人所怀帝王野心的私人声明，起初他们的野心备受挫折，但在随后的几十年内则完全得以实现。





位于卡斯托罗的美第奇别墅  
1465年以后，美第奇家族于1480年买下  
佛罗伦萨



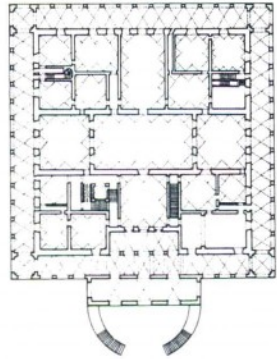
朱斯托·乌腾斯 (Giusto Utens)  
关于卡斯托罗的美第奇别墅的景观画  
佛罗伦萨戏剧博物馆 (Museo di Firenze)

### 朱利亚诺·达·圣加洛

位于波焦阿西亚诺 (Poggio a Caiano) 的美第奇别墅，1480-1485年  
佛罗伦萨波焦阿西亚诺

下一页:

位于波焦阿西亚诺的美第奇别墅  
教皇利奥十世的大厅，饰有安德烈亚·德尔·萨尔托 (frescoes by Andrea del Sarto)、蓬托尔莫 (Pontormo) 等人的湿壁画  
始建于1521年左右  
佛罗伦萨





沃尔夫冈·容

## 文艺复兴盛期和风格主义时期罗马及意大利中部的建筑

### 走向黄金时代

15世纪晚期，尤其是16世纪，基督教教会和教皇声称在宗教和世俗领域拥有至高无上的统治权。教皇尼古拉斯五世提倡利用视觉图像加强这一主张；对于礼拜形式来说，用图像表达基督教信仰是不够的；所需要的是恢宏大气，让迷途的羔羊重新回到上帝的怀抱（*spettacoli grandiosi*）。同样地，建筑物必须通过诸如古典风格建筑那样的恢宏大气来彰显教会权威（*auctoritas ecclesiae*）。但是这些主张和提出这些主张的人引发了广泛的分歧。大约在世纪交替之时，教皇博尔贾（Borgia Pope）对权力无止境的贪欲和对奢华无节制的喜好导致教会发生了第一次深刻的危机，并引发了要求基督教进行根本性改革的呼吁。尽管如此，教皇尼古拉斯五世的主张为在这个变革的世纪里继承他衣钵的教皇确立了目标。

1503年，朱利亚诺·德拉罗韦雷（Giuliano della Rovere）登上了圣彼得宝座（St. Peter's Chair），成为教皇尤利乌斯二世（Pope Julius II）。所谓新官上任三把火，他下定决心把教会各个方面重振一新。他首先关心的是重新恢复教会的权威，而对此采取的的第一个步骤必须是全面审查梵蒂冈的财政预算。在罗马，他旨在增强梵蒂冈凌驾于罗马市民之上的控制权，同时保护梵蒂冈不受威尼斯人的侵犯。1507年12月21日，埃吉迪奥·达维泰尔博（Egidio da Viterbo）宣称教皇尤利乌斯二世迎来了一个伟大的普世教会霸权时代。这就是所说的黄金时代。教皇尤利乌斯二世约请布拉曼特，米开朗基罗和拉斐尔用看得见的方式表现教会昂扬的斗志和取得的胜利（*ecclesia militans et triumphans*）。

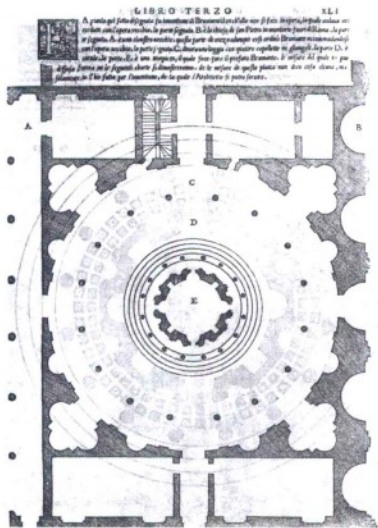
16世纪初期，布拉曼特开始设计蒙托里奥（Montorio）的坦比哀多礼拜堂（Tempietto of San Pietro，见第131页），并于1502年左右完成。该设计从根本上重新考虑了中央布局式还愿教堂。它立即成了文艺复兴鼎盛时期到来的标志。布拉曼特受西班牙王室委托，在据说圣彼得被钉在十字架上处死的地方修建一座纪念性礼拜堂。在礼拜堂的地下墓室上面，筑有台阶式基座，其上建有一间中央布局式小室，小室上方是一个带有许多窗户的鼓形建筑；建筑物四周环绕着一圈托斯卡纳式（罗马多立克式）立柱，建筑物顶上有一个穹顶和灯笼式天窗，不过这些东西随着时间的推移已经遭到了改动。从塞利奥（Serlio）的建筑论著里我们得知，这座建筑物起初是打算在其四周建造一个带有柱廊的圆形庭院。正是对古代和现代建筑的全新理解才使这一设计具有与众不同的标志性特色。墙壁上的雕塑装饰，以及合适柱式的选用，共同打造出一座罗马式神庙。与此同时，布拉曼特还试图重建圆形神庙的模型。维特鲁威的论著，大力神赫拉克勒斯神庙

“教皇在文艺复兴时期文化方面——时代的奇能——起到了了不起的作用。在此之后，意大利过于狂热的精神自然而然地因筋疲力尽而崩溃。”

格雷戈罗维乌斯，《中世纪的罗马城历史》（Gregorovius, *History of the City of Rome in the Middle Ages*）

(Temple of Hercules Victor) 和灶神庙 (Temple of the Vesta) 都是他重建模型时参考的原始素材。古典时代因此成为了这一设计背后的重要影响因素。对圣彼得殉难以及罗马教会 (ecclesiae romanae) 诞生的引用意味着这一设计同时也设法利用史实, 使教会的宗教和世俗权力主张合法化。

圣彼得大教堂 (St. Peter's) 的设计方案也是基于类似的考量予以确定。兴建工作始于几年以后 (1505/1506年)。大约半个世纪之前, 教皇尼古拉斯五世就已经开始整修和扩建老圣彼得大教堂 (Old St. Peter's), 但是很快便陷入停工状态。然而, 教皇尤利乌斯二世自认为自己是基督教教会里一位伟大的创新人士, 并且地位等同于教会创始人圣彼得, 于是他决定不再继续局部扩建工作, 而是拆除这座由来已久的基督教核心教堂。布拉曼特被选为担任新教堂的建筑师。他提出的第一个方案是与朱利亚诺·达圣加洛 (Giuliano da Sangallo) 合作完成, 可能是一座集中布局式建筑物。不过草图上并未完全清楚地展示这一点。布拉曼特采用了15世纪和16世纪早期确信使用最频繁、实际上最具权威性的古典神圣建筑形式。对人文主义建筑师来说, 最重要的参照物包括位于佛罗伦萨的洗礼堂 (虽然这座洗礼堂是罗马式风格, 但却被认为具有古代艺术风格)、密涅瓦美第奇神庙 (Temple of Minerva Medici) 和酒神庙 (Temple of Bacchus), 即圣康斯坦齐亚大教堂 (Santa Costanza), 尤其包括万神殿 (Pantheon) 和耶路撒冷中



多纳托·布拉曼特 (Donato Bramante)  
位于蒙托里奥的坦比哀多礼拜堂, 1502年  
罗马

多纳托·布拉曼特  
坦比哀多礼拜堂以及带柱廊庭院的平面图 (塞利奥之后)



央布局式的复活教堂（Church of the Holy Sepulchre），后者与圣彼得大教堂一样，也是由君士坦丁大帝（Constantine）创建，是基督教第二个最重要的圣地。

相比15世纪弗朗切斯科·迪乔治（Francesco di Giorgio）、莱昂纳多（Leonardo）等建筑师构想出的集中式建筑设计，布拉曼特提出的第一个设计方案就已经向前迈进了一大步，因为他将支撑中央穹顶的立柱布置为稍微倾斜于这个中央穹顶和侧面的穹顶。这就是说，他能够在不受中堂宽度影响的情况下确定中央穹顶的直径，并且能够在中央穹顶四周环绕一圈环形的侧面穹顶，迄今为止这些侧面穹顶的比例依然是难以想象的巨大。令人遗憾的是，这种梅花形式排列的立柱完全不足以支撑最初规划的屋顶（类似于塞利奥采用的穹顶样式）重量。为了解决这个问题，朱利亚诺诺提出修改平面图，扩大建筑规模，增大立柱体积。布拉曼特的助

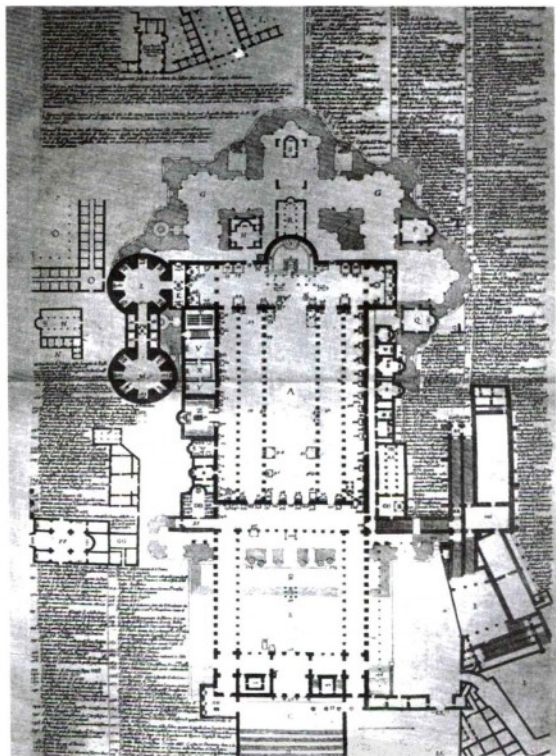
手佩鲁齐（Peruzzi）绘制的平面图概述出了这种修改的基本要素。

圣彼得大教堂（始建于1506年）最终呈拉丁十字形，而不是集中布局式。人们勉强做出这样的结论，应该是教皇尤利乌斯二世自己要求做出这样的改动，可能是为了把他的陵墓安置在教堂尽头，即圣彼得墓的正后方。不过，教皇尤利乌斯二世的确暂时搁置过教堂的设计方案，以便米开朗基罗修建他的陵墓。虽然尤利乌斯二世和建筑师对这座新教堂的样式持有不同看法，但是他们心中拥有一样的目标：这座最重要的人文主义建筑物将成为教会昂扬的斗志和取得的胜利的建筑象征。对罗马凯撒大帝（Caesars）的引用是这种象征必不可少的元素。尽管如此，或者可能正是因为如此，越来越多的信徒开始质疑基督教教义的真实性和绝对性，特别是基督教教会本身的指引，鹿特丹的伊拉斯谟（Erasmus of Rotterdam）提出的反对意见和1512年最后召开的

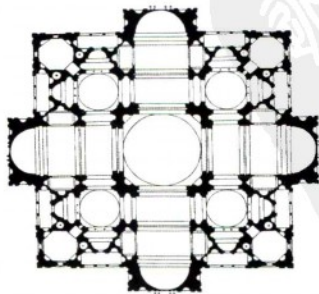
拉特兰会议 (Lateran Council) 就是对此的明证。

同时, 布拉曼特糅合了古代和现代元素的神圣建筑构思将成为后世建筑师效仿的模型。他本人则前往托迪 (Todi) 设计圣玛利亚教堂 (Santa Maria della Consolazione, 见第135页), 当时大概是1508年左右。一个广场的两侧设有四个半圆形的后堂, 上方伫立着一座巨大坚固, 罩有穹顶的鼓形建筑。这与莱昂纳多的早期研究有着惊人的相似, 当他们同时都在米兰工作的时候, 莱昂纳多经常与布拉曼特一起探讨问题。布拉曼特的得意门生拉斐尔将按照罗马人民圣母教堂 (Santa Maria del Popolo) 基吉安息堂 (Chigi burial chapel) 以及圣埃吉利欧·奥雷菲奇教堂 (Sant' Eglio degli Orefici) 的新水准, 制订圣彼得大教堂的基本设计方案。小安东尼奥·达圣加洛 (Antonio da Sangallo the Younger) 在设计位于切莱雷 (Cellere) 城门外的圣艾智德教堂 (Sant' Egidio) 时, 将采用梅花状排列作为设计出发点。最后, 于1518年, 即布拉曼特去世后四年, 大安托尼奥·达圣加洛 (Antonio da Sangallo the Elder) 着手设计位于蒙帕赛诺 (Montepulciano) 的圣比亚焦圣母教堂 (Madonna di San Biagio, 见第134页), 这座教堂样式简洁, 属于纪念性建筑。不过, 与布拉曼特为圣彼得大教堂所做的早期设计 (见右下图) 大不相同, 这位建筑师改动了十字架平面图, 将十字架的一臂延长伸入后堂之中, 这样就同时解决了更加根本的礼拜仪式问题。从塞利奥和帕拉第奥 (Palladio) 出版的建筑著作可以看出, 布拉曼特的模型需要更加宽大的圆形。

教皇尤利乌斯二世试图把罗马复兴 (renovatio romae) 付诸实践, 以便与教会复兴 (renovatio ecclesiae) 并驾齐驱。他引入了一种与思想独立的公社相冲突的新货币, 加重赋税, 并且企图把法律体系纳入他自己的控制之下。最为重要的是, 他直接干涉了罗马的城市发展 (见第136页)。



左图:  
多纳托·布拉曼特  
圣彼得大教堂平面图, 1505/1506年  
佛罗伦萨乌菲兹美术馆 (Galleria  
degli Uffizi)  
版画和素描收藏室 (Gabinetto  
Disegni e Stampe)



最左图:  
马腾·范·海姆斯凯克 (Marten van  
Heemskerck)  
圣彼得大教堂, 东北面视图 约1535年  
铜笔画, 12.8厘米 x 20 厘米  
柏林国立普鲁士文化遗产博物馆  
(Staatliche Museen zu Berlin-  
Preußischer Kulturbesitz), 铜版画  
陈列馆 (Kupferstichkabinett)

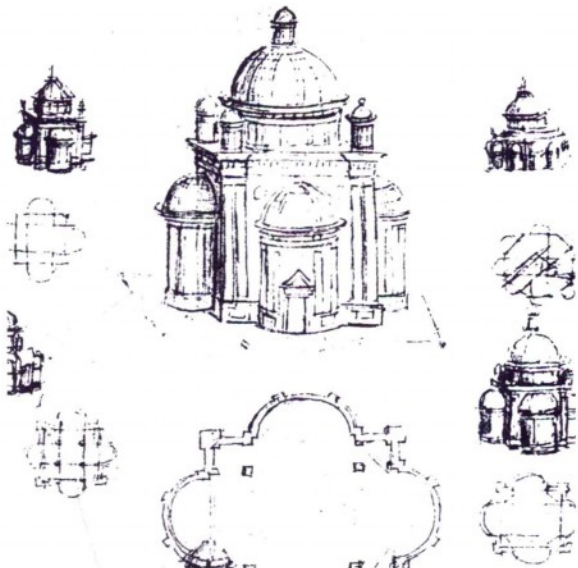
大安东尼奥·达圣加洛

圣比亚焦圣母教堂, 1518-1545年  
蒙帕塞诺



在教皇尤利乌斯二世的圣天使城堡 (Castel San Angelo) 面朝城市的一面, 朱利亚诺·达圣加洛利用一个承载门楣中心的楼廊, 增建了尤利乌斯二世的寝宫。几年以后 (约1509年), 在这座城堡对面的台伯河 (Tiber) 河畔修建了一座广场, 并且连通此处和教皇铸币厂 (Papal Mint) 的街道也被加宽 (平面图上标记为“J”)。这座仿古风格的楼廊成为教皇游行途径路线 (A), 西斯廷那大街 (Via Sistina, C) 和直街 (Via Recta, D) 上的视觉没影点, 从而在视觉上增强了教皇在这座城市的存在感。同时, 楼廊还是供教皇象征性地俯瞰整座城市的理想平台——尤其是朱利亚大道 (Via Giulia) 沿线的银行业地区。在当时这个地区就已经是一个权力中心。1508年左右, 布拉曼特计划在这里修建一座宫殿 (P), 不仅用于留宿城市公证员, 而且用于留宿其他处理这里开展的无数经济交易所需的其他官员。如此一来, 就等于是把管辖权置于教皇的全权控制之下, 这可能会削弱公社的重要性, 如同这座气势宏伟的宫殿和其前面的广场——诺瓦广场 (Platea Nova) 可能会超越位于卡比多广场 (Campidoglio) 上的中世纪元老宫 (Senators' Palace) 和保守宫 (Conservators' Palace) 一样。可以想象, 把视觉轴线从圣天使城堡延长至诺瓦广场可能会使得这座最雄伟壮丽的平台象征着处于新罗马中心位置的教皇至高权力。不过这项工

莱昂纳多·达·芬奇 (Leonardo da Vinci)  
中央布局式建筑草图, 约1498年或之后



下一页:  
基于多纳托·布拉曼特 (?) 的设计  
修建者: 科拉·达卡普拉罗拉等人  
圣玛利亚教堂, 1508年  
托迪

程最终还是成为了泡影, 1511年, 在教皇明显最衰弱的时候, 公社成功说服教皇尤利乌斯二世自愿放弃了这项工程。

正如藏于教皇尤利乌斯二世藏书室中拉斐尔的湿壁画《正义》(Justice) 表现的教皇要求总体上实施法律制裁, 尤其还预示着司法宫 (Palace of Justice) 项目的开端, 湿壁画帕拉索 (Parnaso) 既表现了诗情, 也展示了贝尔维德府邸 (Belvedere Court, 见第137页) 的设计图。在登上教皇宝座后不久, 尤利乌斯二世便委托布拉曼特将他的私人寝宫与15世纪教皇英诺森八世 (Innocent VIII) 的别墅连为一体, 二者间相距约1000罗马英尺。这一系列一层楼高庭院的两侧建有两座窄小的建筑物 (原本有三座), 庭院被保留下来用于戏剧表演和各类比赛, 还可以在橘子树下悠闲地散步, 或是研究这些古典雕塑; 尽管如此, 这个设计的主要目的却是象征教皇统摄天下的权力, 如同司法宫中的象征意义一样。尤利乌斯二世希望庭院和司法宫都能令人联想起富丽堂皇的古典风格建筑, 并且超越最为重要的宫廷建筑和统治家族的寓所。庭院从本质上是模仿位于帕莱斯特里那 (Palestrina) 的命运女神庙 (Temple of Fortuna) 的轴向庭院而建。在当时关联于与教皇同名的尤利乌斯·凯撒 (Julius Caesar)。布拉曼特按照教皇从他的寝宫看出去的视线布置一系列的庭院。因此, 他





教皇尤利乌斯二世和布拉曼特的建筑重建工程 (1503-1513年)，显示于诺利 (Noli, 塔富里 (Tafari) 之后) 绘制的罗马地图之上

15世纪罗马的主要街道

A 教皇游行途径路线

B 弗拉瑞塔大道 (Via Floreta) 和鲜花

广场 (Campo de Fiori)

教皇西斯图特四世在位期间的工程 (1471-1484年)

C 西斯廷那大街

D 直街

E 西斯托桥 (Ponte Sisto)

教皇亚历山大六世在位期间的工程

(1492-1503年)

F 亚历山大大道 (Via Alessandrina)

教皇尤利乌斯二世 (1503-1513年) 和布拉曼特开展的工程

G 伦加拉路 (Via della Lungara)

H 朱利亚大道

I 广场和夸特水渠 (Canale di Ponte)

L 立庇得街 (Via di Ripetta)

M 人民圣母教堂后堂

N 贝尔维德府邸

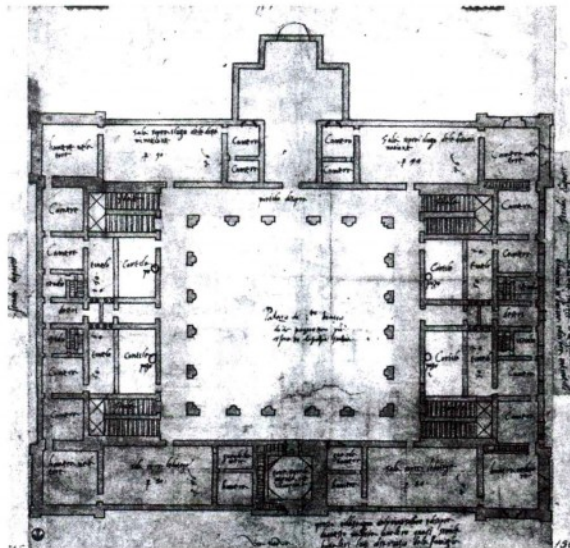
O 梵蒂冈凉廊

规划但未实施的工程

P 司法官

Q 老坎街列利亚宫 (Cancellaria) 扩建

R 圣彼得大教堂



多纳托·布拉曼特

罗马朱利亚大道上的特里布纳尔宫 (Palazzo dei Tribunali) 平面图

佛罗伦萨乌菲兹美术馆版画和素描收藏室

使得较远、较高的庭院像舞台一般倾斜于水平线。舞台布景依旧还是楼梯，其中包括剧场台阶；上层庭院略低的拱廊设计是为了把注意力从未解决的高度变化问题上分散开来，显得第一座庭院越加低矮，但也越加具有恢宏气势。没影点位于著名的、由塞利奥打造的反向圆形楼梯处。拉斐尔将在对《雅典学院》(The School of Athens, 见第332页) 的研究里回应这种戏剧性的布局。

虽然相比司法官和贝尔维德府邸，卡普里尼宫 (Palazzo Caprini) 和法尔内西纳山庄 (Villa Farnesina) 的规模要小得多，但是它们的灵感来源同样也是“罗马复兴”这个概念。因为拉斐尔后来居住于此，所以卡普里尼宫 (1501年以后；见第138页，上图) 还被称为拉斐尔之屋 (House of Raphael)。在这座宫殿里，布拉曼特将古典风格建筑典范和高实用性(底层设计为一排商铺)融为一体，具有现代舒适感。同时建造成本较低。正立面呈现出古典风格的威严肃穆之感。底层使用大量粗面石工，主厅 (piano nobile) 以多立克柱式为特色。显然，罗马街道建筑 (insula) 的原型就是源于这种沿街的商铺设计，将商铺出租可以回收很大一部分的建造成本，也可用于后期维修费用。就房间的总体布局而言，明显与维特鲁威相像。但是，与红衣主教和富人们的府邸相比，这座建筑物表现出了中产阶级的财力有限。门厅后面设有内院和宽敞的楼梯、接待厅和私人寝宫、书房、加热浴室和祈祷室；沿街一面还设有厨房和储藏室。拉斐尔之屋以及其他效仿其修建的建筑物为罗马帝国的复兴做出了突出贡献。但是直至布拉曼特再现了灰泥砌砖的传统技术，富人们才能雇人修建具有纪念意义的正立面。布拉曼特清楚承认，多立克柱式和粗面石工实为伪装而已，是采用简易设备拦腰剖开商铺面上方的拱心石而成——与静力平衡原理恰好相反。

法尔内西纳山庄 (1508年后) 是由佩鲁齐为阿戈斯蒂诺·基吉 (Agostino Chigi) 修建，后者对教皇来说最重要的锡耶纳银行家。该山庄坐落于银行业地区对面的台伯河畔之上，饱受古代诗人赞美的贾尼科洛 (Gianicolo) 山脚之下 (见第138页下图，第139页上图)。这座简朴的建筑物与几何形状的露台和周围的花园缜密相连。伦加拉路在教皇尤利乌斯二世在位期间被加宽过。尽管与伦加拉路拉开了距离，但法尔内西纳山庄仍不是十分显眼，因此在恢复罗马的荣耀方面只起了很小的作用，也致使教皇龙颜大怒。然而，在山庄开展的人文主义讨论、宴会和戏剧表演赢得了教皇利奥十世 (Leo X) 的欢心。品达 (Pindar) 和忒奥克里托斯 (Theocritus) 的作品在这里获得诠释。本博 (Bembo)、比别纳 (Bibbiena) 和焦维奥 (Giovio) 是这里的常客。赛巴斯蒂亚诺·德尔·皮翁博 (Sebastiano del Piombo) 和皮耶罗·阿

乔瓦尼·安东尼奥·多西 (Giovanni Antonio Dosi)

位于梵蒂冈的贝尔维德府邸，布拉曼特设计建造  
铜笔画

佛罗伦萨乌菲兹美术馆版画和素描收藏室

多纳托·布拉曼特

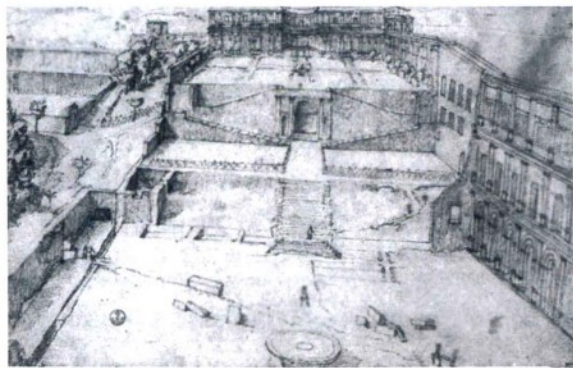
“蜗牛”观景楼 (Lumaca del Belvedere) 视图  
罗马梵蒂冈

雷蒂诺 (Piero Aretino) 是这里长住客人。入口处的凉廊被用作古典戏剧的舞台，拉斐尔和他的学生为这个凉廊绘制了一系列关于丘比特 (Cupid) 和塞姬 (Psyche) 的湿壁画，而花园则是用于表演羊人剧 (satyr plays)。此外，佩鲁齐绘制的湿壁画展示了一幅幅的幻象，仿佛把旁观者送回了古罗马，甚至连提香也信以为真了。

## 幸福和危机的时代

教皇利奥十世 (1513-1521)，“伟大的洛伦佐” (Lorenzo the Magnificent) 之子，最初是以革新者和调停者的身份登上政治舞台的。作为佛罗伦萨美第奇家族的一员，他总是努力维持并扩大家族的势力，不过与他的前任们不同，他们总是渴望冲突，而他则追求与意大利、法国和西班牙的入侵者建立起稳定的关系。同时，在利奥十世的统治下，罗马经历了最繁荣的时代——毁坏了梵蒂冈的银行。众所周知，教皇利奥十世是艺术的赞助者和爱好者，他对任何建筑工程，即使并未实际实施的工程都抱有很高的期望。如果布拉曼特所处的时代是教皇尤利乌斯二世统治时期，那么当他去世之后，所有重要的推动工作都是拉斐尔和他的同事安东尼奥·达圣加洛做的。他们继续沿用布拉曼特的设计，但做了一些改动，发展了他的思想，并制作出了模型。

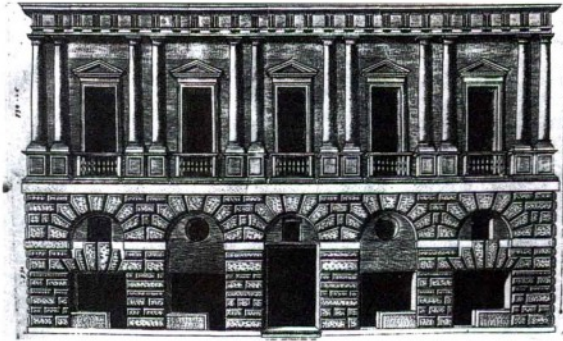
教皇利奥十世毫不延迟地任命拉斐尔担任“圣彼得大教堂的首席建筑师”，此前布拉曼特就曾经推荐过拉斐尔担任这个职位。拉斐尔做出的第一个设计是与弗拉·乔孔多 (Fra Giocondo) 合作完成的，后者是当时最重要的古典建筑专家；1516年，安东尼奥·达圣加洛又加入了这个团队。他是维特鲁威理论的坚实拥护者。从塞利奥的木版画 (见第139页，下图) 中可以看出拉斐尔为圣彼得大教堂所做的第



多纳托·布拉曼特

卡普里尼宫（拉斐尔之屋）

始建于1501年左右，版画作者：安托万·拉菲瑞（A. Lafréry），1549年  
罗马



下图：

巴尔达萨雷·佩鲁齐（Baldassare Peruzzi）

法尔内西纳山庄，凉廊视图

始建于1508年左右

罗马

一次设计。他从根本上改变了带有封闭式唱诗堂（教皇尤利乌斯二世要求）的拉丁十字形设计。他突破已经建好的唱诗堂，并在其周围兴建了一圈带有回廊的后堂。这样，他就可以弥补侧廊和唱诗堂大小不成比例的不足。不过最重要的是，他得以在主穹顶四周环绕四个侧穹顶，正如布拉曼特最初提出的方案一样。他将正立面设计成由数根巨大柱式构成的柱廊。与此相反，安东尼奥最早采纳的是弗拉·乔孔多的提议，建造一个覆盖整个中堂长度的穹顶状屋顶；最终，他改良了设计，只在长轴线上建造两个穹顶。几位建筑师主要的合作项目就是正立面。他们最终决定取代圆柱状的柱廊，换为一根巨柱式，视情况调节任意一侧的柱式。这主要是受到阿尔贝蒂在曼图亚设计的圣安德烈大教堂（见第112页）的影响。此外，凯旋门主题为祈福凉廊（Loggia della Benedizione）赋予了帝王气息。

与教皇尤利乌斯二世不同，利奥十世最初似乎努力争取与平和和谐，尤其是与罗马公社（Roman Commune）之间。然而，他宣称自己拥有的世俗权力并不少于他的前任。利奥十世准备于1513年9月将罗马城的特权授予给他的弟弟朱利亚诺和侄子洛伦佐，这清楚表明了他的权力野心。经过一系列的妥协退让，罗马公社不得不同意他这样做。他还下令筹备古典戏剧和丰盛的宴会，以及诗歌朗诵和弥撒。为此，在卡比多广场上修建了一座木制剧院，位于元老宫和保守宫的正前方；这座剧院是由罗赛利（Rosselli）设计，可能是借鉴了朱利亚诺·达圣加洛的某个设计方案。教皇家族参与的宗教仪式被予以采用，象征接管罗马公社大部分的圣地。大概第一张草图甚至规划在剧院周围修建一圈石墙。不管怎样，这样的建筑可能会成为象征着教皇凌驾于市民之上的永久性标志。

利奥十世并非只是试图象征性地夺取罗马公社的政治中心，他还看上了古罗马的中心。此外，在这位来自美第奇家族的教皇在他的统治初期，就聘请了朱利亚诺·达圣加洛，随后于1515年又聘请了安东尼奥·达圣加洛，要求两人在罗马城中心位置，即介于纳沃那广场、罗马大学和万神殿之间的位置，修建一座庞大的家族宫殿。这座府邸可能是为了教皇的弟弟朱利亚诺·达美第奇（Giuliano da Medici）修建，他的政治地位相当重要，因为他于1515年与法国国王的一位亲戚联姻。在这座新宫殿的周边地区计划修建一座法国教堂——圣王路易堂（San Luigi dei Francesi），教堂和宫殿可能成为象征着这两个统治王室之间的深刻友谊，特别是在1516年博洛尼亚和平协定签订之后。同时，打算修建宫殿的场址就是古罗马的焦点位置。纳沃那广场可能就会成为宫殿的前庭，而且从形象而言，万神殿则可能成为宫殿



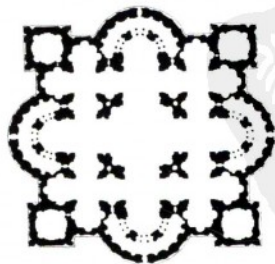
的一部分。

这两项教皇建筑委任工作——卡比多广场上的世俗剧院和纳沃那广场毗邻区域的规划，具有更加深远的本质意义：它们旨在表达亚诺河和台伯河、佛罗伦萨和罗马之间千丝万缕的联系。这位来自美第奇家族的教皇企图重振他的家族以前在佛罗伦萨所拥有的声威。1494年，当他们被流放出佛罗伦萨时，他们的声威也随之消失。这两项工程在木制正立面方面具有相似之处，一是大教堂的木制正立面（为庆祝利奥十世胜利进驻佛罗伦萨而建造），二是坐落在劳拉大道（Via Laura）上的皇宫的木制正立面（设计师也是朱利安诺·达圣加洛）。

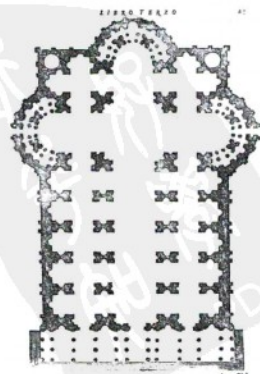
尤其通过这两项工程，我们得以理解美第奇家族的建筑方针。二者的设计都是为了配合美第奇家族的教堂——圣洛伦佐教堂。虽然大教堂的木制正立面可能只会存在较短的一段时间，但是圣洛伦佐教堂于1516年开始修建的正立面则将象征着美第奇家族在佛罗伦萨取得的不朽胜利。原本计划是在正立面上设计繁复、奢华的雕塑，朱利安诺·达圣加洛于是提交了数个设计方案。不过，不管是他早期可能效仿洛雷托圣母教堂（Santa Maria di Loreto）所做的设计，还是后期所做的虽规模庞大、但较为平淡的设计，都不足以令人心悦诚服。为大教堂设计木制正立面的建筑师雅各布·圣索维诺（Jacopo Sansovino）也没能有什么作为。另一个可能是由拉斐尔提出的创新性方案也被否决了，大概是因为设计师设计出的是一座罗马建筑，而非佛罗伦萨建筑；人们只需回想一下贡萨加家族坚决反对他们委托的圣母领报教堂圆厅或萨尔维亚蒂宫（Palazzo Salviati）的设计便明白个中一二了。直到1516年末，正立面的委任工作才最终敲定由米开朗基罗（见第141页，上图）负责。

米开朗基罗旨在将这座建筑和其上的雕塑打造成为整个意大利的真实写照。不过在接下来的两年里，他在发展整体建筑结构上进展很慢，反而把主要精力用在了雕塑工作上。突然，一夜之间，整个项目就于1519年被搁置了。不过原因并不复杂，大概就是因为洛伦佐·德美第奇（Lorenzo de' Medici）去世了，随之美第奇王朝的势力也大幅衰减。如果早前没有的话，到这时美第奇家族也应该意识到，不管是以如何象征性的方式占领这座城市，即使对来自美第奇家族的教皇来说，在佛罗伦萨共和国遭遇的风险已经超出了承受范围。教皇的司铎立即建议将家族象征从城市环境转移到教堂内部。

米开朗基罗立即被委任设计并修建新圣器收藏室，这也是四位美第奇家族成员的安息堂（见第141页，下图）。因此，自设计教皇尤利乌斯二世的陵墓之后，死亡再次成为米开朗基罗的设计主题。如同多年前的设计一样，这位艺术家再次构思了独立式的陵墓，并打算将其放置于仿造布鲁内莱斯基的老圣器收藏室形状的场所中央。后来他又做了一系列改动，进一步扩建了老圣器收藏室，增加了从视觉上看末端渐窄的窗户，利用借鉴万神殿、但错觉艺术手法又更加夺目的穹顶替代了原来隆起的穹顶，最后他还移动陵墓位置，使其紧靠墙壁。传统元素中的柱式和石棺设计被陌生化，使得这个设计从本质上打破常规。同时，瓦萨里（Vasari）在描写米开朗基罗的生平时提到：米开朗基罗的这个设计在很大程度上促进了反古典主义的早期风格主义的形成，风格主义则摒弃了文艺复兴时期古典主义的典范和规则。为了令人耳目一新，米开朗基罗打破了惯用的古典风格样式。其中起决



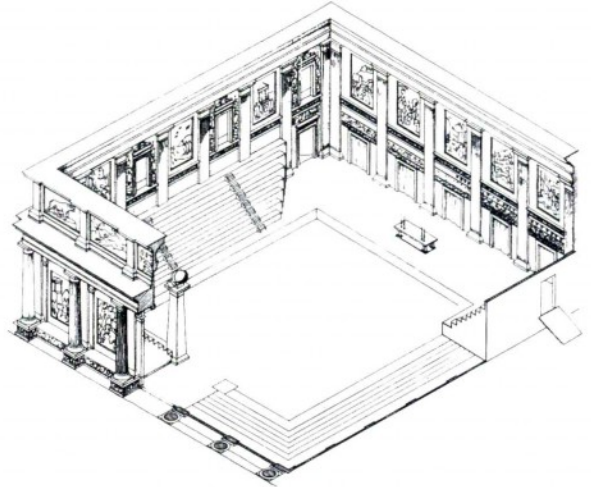
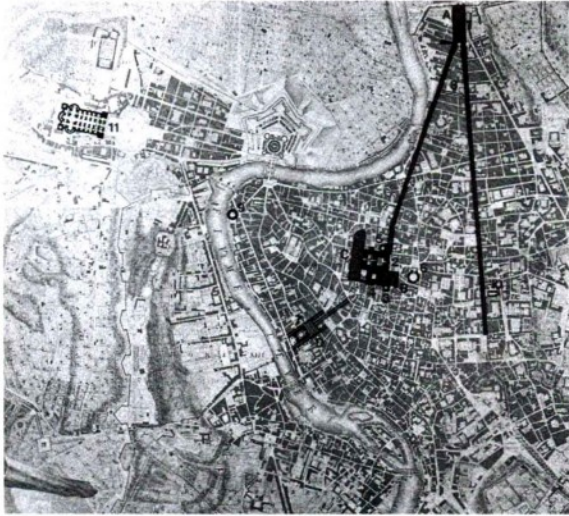
布拉曼特/佩鲁齐  
圣彼得大教堂平面图，1513年以前



拉斐尔  
圣彼得大教堂平面图，1514年

教皇利奥十世在位期间的建筑重建工作（1513-1521年），显示于诺利（Nolli, 塔富里（Tafari）之后）绘制的罗马地图之上

1513年卡比多剧场（Capitoline Theatre）重建，轴测投影——基于布鲁斯基（Brusch）



- 1 拉斐尔和安东尼奥·达圣加洛共同设计的方尖碑，约1519年
- 2 小安东尼奥·达圣加洛为美第奇家族宫殿所画平面图，约1515年
- 3 安东尼奥·达圣加洛设计的美第奇宫殿（后来的兰特庄园），1514年后
- 4 大学
- 5 中央布局式的圣王路易堂，让·德谢纳维埃赫（Jean de Chenevières）设计，1518年
- 6 万神殿
- 7 红衣主教亚历山德罗·法尔内塞（Cardinal Alessandro Farnese）的宫殿，小安东尼奥·达圣加洛设计，1514年后

- 8 博爱医院（Ospedale degli Incurabili）
- 9 佛罗伦萨的圣若望圣殿（San Giovanni dei Fiorentini，1519年起的比赛项目）
- 10 圣马尔塞林努斯教堂（San Marcello al Corso，1519年后）
- 11 拉斐尔设计的圣彼得大教堂

- A 人民广场，基于拉斐尔和小安东尼奥·达圣加洛的设计  
B 梅迪卡广场（Piazza Medicea），按照小安东尼奥·达圣加洛的设计  
C 纳沃那广场  
D 法尔内塞广场（Piazza Farnese）

定性作用的唯一因素就是他的自我艺术意志。如今，在表现传统规则和模型的地方显露出艺术大师精湛的技巧。可惜的是，他的工作没能顺利完工，因为共和主义者发起了叛变，美第奇家族再次被赶出了佛罗伦萨（1527年），米开朗基罗也随之暂停修建新圣器收藏室。美第奇家族一度重返过佛罗伦萨，但是米开朗基罗却拒绝完成这项工作。

在未来的岁月里，宫殿建筑尤其促进了风格主义者建筑理念的发展。拉斐尔在他为绘制的玛达玛庄园（Villa Madama）平面图上标出了消失点；他为他的朋友布兰科尼奥·德尔阿奎拉（Branconio d' Aquila）设计的宫殿以及朱利奥·罗马诺（Giulio Romano）设计的兰特庄园（Villa Lante）标志着罗马风格主义建筑理念的发展取得了里程碑般的成就。1517/1518年，拉斐尔接受任命设计玛达玛庄园（第142页）。该庄园大概是文艺复兴鼎盛时期最重要的建筑物（可以说随着该庄园的建造，文艺复兴鼎盛时期也随之结束），融入了对古典纪念性建筑及其特性的考古性研究成果，采纳了古典生活方式和古典戏剧的表演，展现了对人文主义时代精神的独特表达。该庄园的建造初衷是为了留宿那些面见教皇经过此地的政府宾客；它的功能性规划区完全照搬普林尼庄园（Pliny），其中包括门厅和后厅（anditio）、接待庭院和栽有橘子树的花园、竞技场、私密花园和鱼池，举行庆典的露台、浴室和一座水神殿，一群古迹和一间“接近”维特鲁威风格

米开朗基罗·博纳罗蒂 (Michelangelo  
Buonarroti)

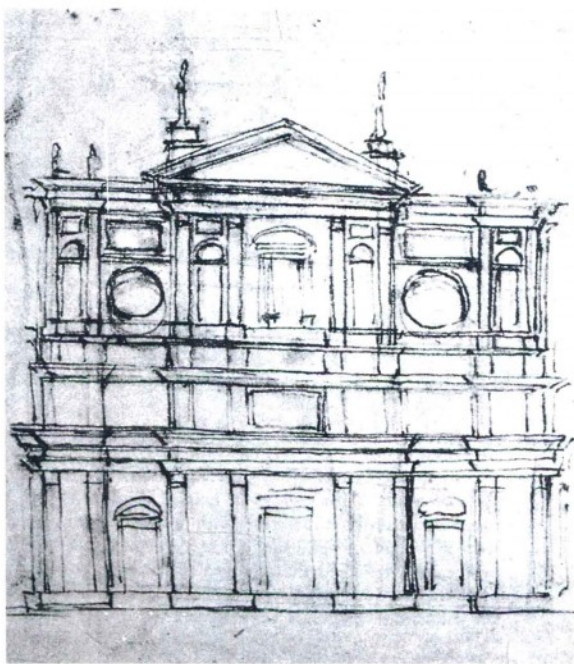
圣洛伦佐教堂，正立面设计，  
1516/1517-1519年  
佛罗伦萨卡萨波那洛蒂博物馆  
(Casa Buonarroti)

下图：  
米开朗基罗·博纳罗蒂  
圣洛伦佐教堂新圣器收藏室，  
1519-1527年  
佛罗伦萨

的剧场。如同拉斐尔设计的最重要的模型贝尔维德府邸一样，房间都是沿着视觉上的轴线布局。不过，与贝尔维德府邸舞台般的对立效果不同，这里的设计提供了广阔的戏剧化布局视野。要求展现的教皇权威也以不同方式实现：例如，屋谷正立面和阳台，二者均采用中央布局式，且盖有凯旋门，令人不禁联想起位于梵蒂冈的祈祷凉廊。与贝尔维德府邸一样，就比喻意义而言，在这出戏剧里，教皇既是主演，也是主要观众。悠然自适 (*otium*) 再次具有与布拉曼特的设计所表现的同等政治意义。

拉斐尔设计的布兰科尼奥德尔阿奎拉宫 (Palazzo Branconio dell' Aquila, 见第143页, 上图) 又更上一层楼, 他从基本的角度重新诠释了“罗马复兴”。虽然拉斐尔对文艺复兴时期古典主义传统模型和规则的变革与米开朗基罗所做的改动 (同样于1518/1519年左右) 具有类似的长期性重要影响, 但是二者实则具有天壤之别。布拉曼特偶尔会以不那么正统的方式运用维特鲁威的规则, 但是拉斐尔却认为维特鲁威和布拉曼特二人都没有表现出古典主义时期晚期的特征, 即运用大量繁复的装饰。因此, 他自己的设计不仅重在强调轻盈感和优雅感, 还要突出物质的奢华感和结构的复杂感。这座宫殿设置商铺的楼层 (于17世纪圣彼得大教堂的建造过程中被毁) 特点在于五道拱门, 拱门两侧伫着四分之三立柱, 依然接近于布拉曼特的风格。然而, 主厅里的这种结构布局则更趋极端。凸出的壁龛似乎加强了凹柱的视觉冲击。构建窗框的立柱太小, 对整个结构来说毫无任何贡献。中间楼层的第一根柱式完全被过分华丽的拉毛粉饰掩盖, 而顶层的正立面最终变成彻底的装饰品和抽象体。水平布局依然与众不同。虽然商铺楼层的正立面两侧明显仍旧伫立着四分之三立柱, 但是主厅的壁龛特征则不那么显眼, 而且顶层的图案板则形同虚设。底层由巨大厚重的多立克柱式确定的纵轴在第二层被新的纵轴取代, 延续至第三层亦是如此。这不具任何功能意义, 装饰性就是关键所在; 正立面所具有的丰富感无与伦比 (彩色大理石, 着色的拉毛粉饰, 灰色装饰画以及壁龛中的小雕像)。布兰科尼奥德尔阿奎拉宫既以独特的视角展现了教皇利奥十世在罗马的豪华气派, 也明显代表了自16世纪20年代兴起的风格主义先驱。

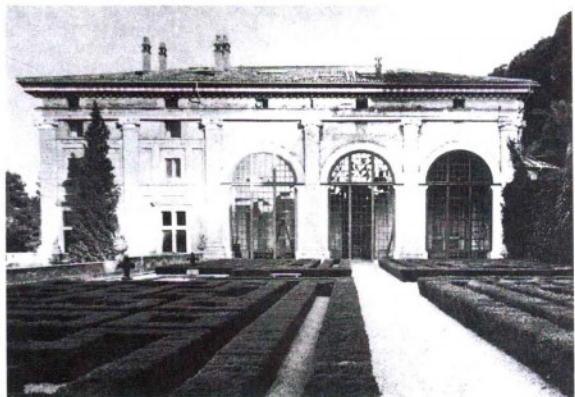
拉斐尔的得意门生朱利奥·罗马诺设计的兰特庄园 (见第154页) 与布兰科尼奥德尔阿奎拉宫的风格十分相似。这座庄园是朱利奥·罗马诺在罗马的早期作品之一。他在设计里运用了多样化元素、对立事物和出人意料的安排, 同时营造出并不和谐节奏, 并故意造成不连续性。实际上, 对立事物的同时存在就是他的规则。在规划兰特庄园时, 他的出发点就是罗马诗人马提雅尔 (Martial) 的故居位于这块贾



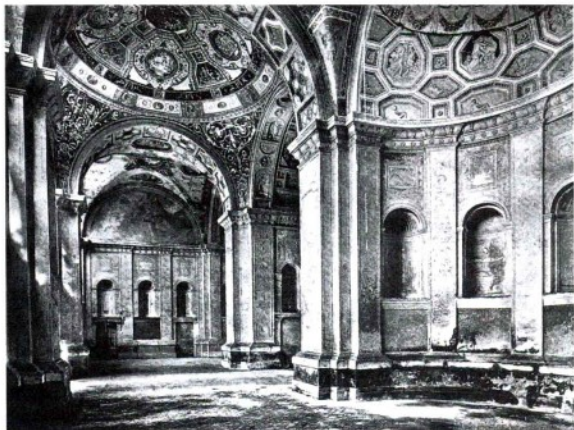
拉斐尔  
玛达玛庄园，时间约1518年  
罗马



拉斐尔  
玛达玛庄园，花园正立面



拉斐尔  
玛达玛庄园，凉廊



尼科洛高地之上。他的期望就是见证诗人的故居再次从废墟里冉冉升起，从而将古代和现代融为一体。不过他的设计展示了在当时对古典时期的真实理解。不同大小的规则（取决于立方体外观）和不规则房间交错布置，使得庄园的平面图独树一帜，同时正立面不断变化的性质使其最终显露出试验性外观。未遵从任何结构逻辑，三扇宽大的威尼斯式窗户对直穿过檐口。在挨着的楼层上也没有任何做尝试恢复视觉上的秩序感，以致上方的窗户看上去就像是独立开来，随意散落的。如同布兰科尼奥德尔阿奎拉宫一样，兰特庄园正立面的周边区域因为立柱轴线的替换和其他动感而再次被淡化。

兰特庄园标志着这一发展暂告一段落。拉斐尔于1520年去世，人们哀悼他的逝世，意味古典文艺复兴时期就此画上句号；随着1521年教皇利奥十世离世，极端乐观主义的时代也宣告结束。于1517年结束的拉特兰会议并未造成任何影响，尽管利奥十世偶尔也说服鹿特丹的伊拉斯谟同意他的看法，那些希望教会改革的反对力量日益强大。眼下，一场深刻的宗教和政治危机正威胁着基督教会。

### 宗教改革运动与反宗教改革运动的时代

宗教改革运动迫使基督教会从根本上重新审视自己的组织结构。强烈反对教皇对阿尔卑斯山以北地区的统治，不仅体现在克莱门特七世（Clement VII）及其继任者统治时期的意大利，还体现在戴蒂尼会（Theatines, 1524年）、巴尔纳彼得会（Barnabites, 1533年）和耶稣会（1540年）等众多修会的纷纷成立。很快，这场由宗教改



焦万·巴蒂斯塔·纳尔迪尼  
布兰科尼奥德尔阿奎拉宫正立面  
钢笔画  
佛罗伦萨乌菲兹美术馆  
版画和素描收藏室

下图：  
斯帕达宫 (Palazzo Spada)  
模仿布兰科尼奥德尔阿奎拉宫  
16世纪中期

革运动与反宗教改革运动触发的宗教危机便席卷了整个意大利半岛。政治危机依旧强烈，且影响深远。教皇克莱门特七世试图抵抗来自法国和西班牙的入侵，但是法国国王查理五世 (Charles V) 最终战胜，大肆抢劫、掠夺和焚烧罗马。此后很长一段时间，教会在政治领域始终无依无靠。1529年，强大的查理五世征服了佛罗伦萨，1530年，他在博洛尼亚被加冕为帝王。几乎整个意大利不是臣服于他，就是直接受他统治。教皇保罗三世 (1534-1549) 奉行旨在重建基督教会稳定局势的政策，尽管他本人非常仰慕伊拉斯谟。伊拉斯谟拥护新成立的修会，而且本质上并不反对宗教改革。1542年，保罗三世授权成立了宗教法庭，第二年，他又批准通过了教会审查制度。直到天特会议 (1546年) 之后，基督教会才开始出现修正自身观念的迹象。

在这场由宗教改革引发的危机期间，如果出现任何表现人文主义文化和教皇政治权力的公众展示，那么均为反对教皇制度的论据，不管它可能是多么正当，都是打着壮丽 (*magnificenza*) 的名义，企图实现城市复兴。一段时间里，教会把自己国家的安全摆在了第一要位，自命不凡的奢华工程次之。直到教会巩固了自己的地位之后，教皇才能够再次把注意力转移到打造壮丽工程之上。与此同时，宗教改革不久便废除了新古典和基督教精神可能以新的结合方式协调的人文主义理念。新教徒的理想目标是实现谦逊的品格，避免所有的装饰。所有的古典主义形式被不断提取出来，整理成册，并在沟通当中予以探讨。同时，曾经入侵意大利的法国和西班牙的宫廷生活呈现巨大的吸引力。文艺复兴盛期和晚期的艺术形式继续予以采用，但是贯穿整个欧洲的主流艺术风格则是多种多样，时而自相矛盾的形式，称为风格主义。

在洗劫罗马 (Sacco di Roma, 帝王查理五世麾下的西班牙和德国雇佣兵于1527/1528年施行) 之后的数年里，梵蒂冈国的建筑活动衰落至历史最低谷。虽然赋税被再次加重，但是以德语国家为主的众多国家拒绝缴纳赋税。相应地，长期以来都是由安东尼奥·达圣加洛指挥的圣彼得大教堂的修建工作也进展缓慢，在很大程度上被局限于抬高穹顶下方的中央区域。马腾·范·海姆斯凯克于1535年绘制的草图显示，圣彼得大教堂的修建场址实际上是一片废墟 (见第144页)。1539年到1546年间，安东尼奥制造了一个庞大得足以在上面行走的木制模型，揭示了设计的真正问题所在。这座建筑物虽然规模宏大，但是不管是从平面图、建筑形状还是正立面的设计来看，都既不简洁，也不具有雄伟气势。1534年，米开朗基罗重返罗马，但是在1546年安东尼奥去世之前，他并没有担任建筑师的工作，他对安东尼奥及其模型提出了尖刻的批评。

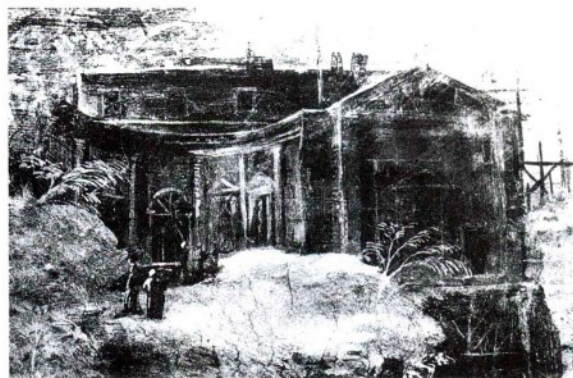


## 马腾·范·海姆斯凯克

圣彼得大教堂东面视图，约1535年

钢笔画，22.2厘米x 27.3厘米

柏林国立普鲁士文化遗产博物馆铜版画陈列馆



朱利奥·罗马诺 (Giulio Romano) 和 G. F. 彭尼 (G. F. Penni)

玛达玛庄园东南向视图，《康斯坦丁之战》(Battle of Constantine) 局部，梵蒂冈君士坦丁大帝之屋 (Sala di Costantino)

拉斐尔去世以后，玛达玛庄园修建工作的进展也同样缓慢。大部分的精力都倾注于为少数几间建成的房间着色和修建更多的露台。在几年前开始修建这座建筑物时是期望它日后成为人文主义文化的终极象征。如果海姆斯凯克的草图可信，那么此时这座建筑物只不过化作为古代雕塑的古典风格背景幕。不过最重要的是，塞利奥和帕拉弟奥在他们的著作里删减并修改了大师设计的多样性。

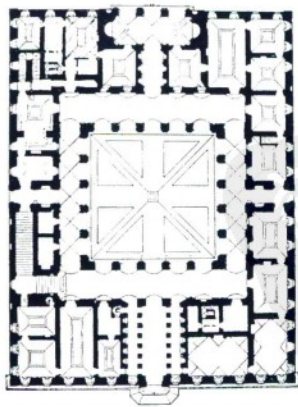
在教皇利奥十世在世期间（约1514年），安东尼奥·达圣加洛开始为法尔内塞家族修建宫殿（下一页），选址于朱利亚大道和鲜花广场之间。第一次设计的重要蓝本是由布拉曼特设计的附近的司法官，相对最后落成的样子，第一次设计的外形太方了。不过，当达圣加洛的客户担任教皇之后，他废弃了最初的设计。教皇保罗三世的家族宫殿被扩建成如此大的规模，无论宽度还是高度，都超过了这座城市的其他建筑物。此外，在这座形似堡垒的府邸和前面还铺筑了一座广场，而且与广场成一定角度的博拉里大道 (Via Baullari) 还被拉直、拓宽并延长通往教皇游行途径路线。虽然维特鲁威对罗马房屋的描述是安东尼奥的构思出发点，但是这座宏伟的建筑物并不是要映射理想的古典主义价值观，而是旨在炫耀法尔内塞家族通过教皇职位获取的权力。这种诠释受到事实支持，因为在此期间，法尔内塞家族花费在宗教建筑和慈善事业上的财富要远远少于花费在他们家族宫殿上的。米开朗基罗被邀请接受安东尼奥的工作，他做出了一些彻底的改动。例如，他把朝向广场一面的正立面主厅上的中央窗户位置抬高，并加设窗框，他还明显增大了主檐口的尺寸。这种全新、巨大的比例，以及具有家族徽章的、用百合花和莨苕叶装饰的雕带与维特鲁威毫无任何关联。可惜的是，米开朗基罗最大胆的创新并未付诸实践。瓦萨里告诉我们，米开朗基罗想要打造一排风景线，从广场眺望远处，穿过庭院和花园，再跨过一座即将架于台伯河之上的桥梁，直达特拉斯特维莱区，古老的大力神赫拉克勒斯雕像可能成为主要风景。这样就可以营造出一种令人称奇的动感效果，与静静伫立着的宫殿形成鲜明的对比。

同一时期，即1532年到1536年间，佩鲁齐为马西莫 (Massimo) 家族修建了一座宫殿（见第146页）。他选用的建造手法与安东尼奥截然不同。他并没有过多追求使建筑物高耸于城市之中，而是利用其他复杂老练的手段，使正立面的弧线部分与弯弯曲曲的教皇游行途径路线互相呼应，并在天堂大道 (Via del Paradiso) 上安置入口门廊。在正立面门廊上湿壁画和粗面石工的映衬下，这座宫殿在不断变幻的光线里呈现出非常优雅的姿态。相较安东尼奥按照维特鲁威式规则起草的平面图，佩鲁齐构思出了公认为打破惯例，但极其多样化的房间风格，房间布局和照明程度均各有千秋。参观这座宫殿的时候，我们

小安东尼奥·达圣加洛和米开朗基罗·博纳罗蒂法尔内塞宫  
(Palazzo Farnese)、始建于1514年左右

正立面(最下图)详图(下图)

罗马



法尔内塞宫  
平面图

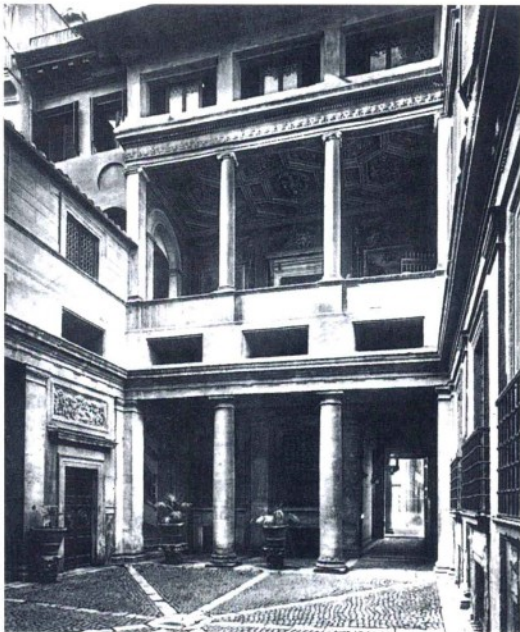
巴尔达萨雷·佩鲁齐

马西莫柱宫 (Palazzo Massimi alle Colonne), 1532-1536年

从教堂游行途径路线看到的景观 (上图)

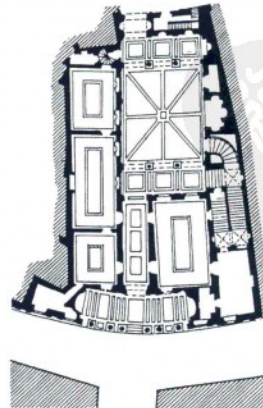
内院 (下图)

罗马



发现, 与它说它具有显而易见的条理性, 不如说它呈现出一幅幅全新的动感景象, 仿佛已经超越了戏剧背景。佩鲁齐不仅是一位错觉艺术大师, 而且还是当时最重要的舞台设计师。所以这座宫殿从他以往的经验里受益匪浅。此外, 如同他的草图所示, 佩鲁齐不仅研究过罗马帝国时期的维特鲁威风格, 还以一丝不苟的态度和考古学上的专注推敲过罗马帝国以后的反古典主义时期。佩鲁齐计划在了一本有关建筑的论著里将这些真正的各种类型分门别类, 这是一项浩大的工程, 且充满矛盾, 佩鲁齐未能顺利完成。这位大师剩下的工作留给了他的学生塞利奥, 以便将建筑语言整理成册并传播下去。

1524年, 朱利奥·罗马诺应费代里科·贡萨加的征召来到曼图亚, 并接受他的委任修建一座郊区别墅 (villa suburbana), 即泰宫 (Palazzo del Té, 见第147页)。这座建筑物布局单一, 融入了各种各样的正立面、敞廊、宽阔的庭院, 以及开敞谈话间, 开敞谈话间往外推开, 展示出如同背景幕那样的风景, 所有这些元素立即营造出一种既简约, 又夸张的整体效果。从古典主义时代的正统理念来看, 这座建筑物违背了众多规则, 瓦萨里称之为“任性的创造”, 是为了取悦少数几个可以理解和欣赏它们的人们。这些虚幻的、大师级的效果包括将托斯卡纳式的粗柱柱式, 有节奏划分的观景楼空间, 以及多立克式三陇板融为一体, 三陇板看上去就像是快要掉落至柱上楣枋下面一样。这样, 朱利奥就为宫廷生活创造了既古典, 又有趣的环境; 同时, 布拉曼特和拉斐尔正试图利用古典风格样式从现代社会打造出一个新的黄金时代。



马西莫柱宫  
平面图

朱利奥·罗马诺

泰宫，约1526-1534年

前面和侧面视图（上图）

从花园看到的景观（下图）

曼图亚



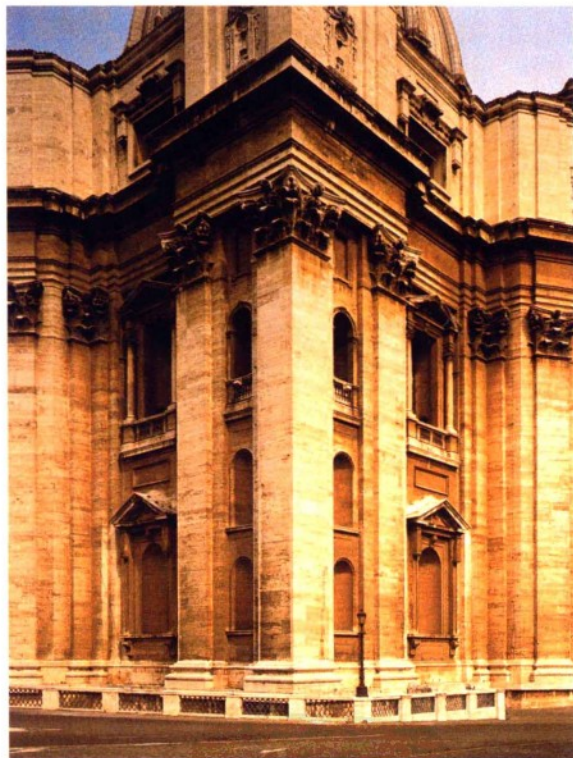
1546年秋天，在曼图亚宫廷取得一定成就之后，朱利奥被选为担任圣彼得大教堂的建筑师。他接受了这个职位，但是短短数月之后便离开人世；令所有人出乎意料的是，72岁高龄的米开朗基罗被任命接手圣彼得大教堂的工作。米开朗基罗将布拉曼特的第一稿设计（见第133页，下图）作为他的出发点。这份设计稿一目了然，简单且不混乱，但是主要的问题在于它的尺寸过大。米开朗基罗大幅删减了安东尼奥的平面图（第150页，下图），既包括尺寸，也包括内部布局。与此同时，他还改动了外观，使其显得更加坚挺和壮观；尤其是后堂之间的楼梯突出阐明了他所引入的雕塑张力。在随后的十八年里，因为经济来源一应俱全，建造工作进展神速；西班牙人将他们对美洲掠夺的大部分财富都奉献于此。教堂外部的高度被抬升至平行穹顶从鼓形建筑算出的位置。这项工程动工后不久，米开朗基罗就曾要求参考布鲁内莱斯基为圣母百花大教堂穹顶所做的设计图，以便帮助他设计圣彼得大教堂的穹顶。以此为出发点，他构思出了许多不同的解决方案，最终确定采用一个相对平坦的曲面，并设有高高的灯笼式天窗，使动态和重力相互间发生微妙的作用，这也是他希望在灯笼式天窗里同样出现的情况。如果像阿尔贝蒂所强调的那样，佛罗伦萨大

教堂的穹顶覆盖了“所有的托斯卡纳人”，那么米开朗基罗设计的穹顶无疑应该覆盖“整个基督教世界”。遗憾的是，他的继任者贾科莫·德拉·波尔塔（Giacomo della Porta）将穹顶建成比米开朗基罗构思的样子更加陡峭，并且还降低了灯笼式天窗的高度。

在他的敌人洗劫罗马九年后，法国国王查理五世带领凯旋的队伍挺进罗马。队伍游行的目标就是卡比多广场。木材和帆布筑成的墙壁专门设计为游行时的舞台背景。1537年，教皇保罗三世对此做出直接回应，他决定将马可奥里略雕像移到这个场址。这座青铜骑士雕像可能是古典时期最重要的雕塑，它在整个中世纪都是法律和统治的象征。因此，卡比多广场上的狼和狮子雕像被转移到了不同的地点。在此之前一直认为它们具有类似的意义。长期以来，这座骑士雕像一直被认为是君士坦丁大帝——圣彼得大教堂（Basilica of St. Peter's）的建造者。这样就有可能再次突出帝国统治和基督教精神之间的密切关系。通过这样做，教皇保罗三世沿袭了教皇尤利乌斯二世和教皇利奥十世的政策，朱庇特（Jupiter）的雕像尤其强调了这一点。在最神圣的世俗场所留下自己的印记，这既是教皇的愿望，也是教会的愿望。教皇为自己选择的形象是罗马城声名的复兴者。米开朗基罗以同



米开朗基罗·博纳罗蒂  
圣彼得大教堂西侧后堂  
罗马



米开朗基罗·博纳罗蒂  
圣彼得大教堂正方形外观中的巨柱式  
罗马

米开朗基罗·博纳罗蒂和贾科莫·德拉·波尔塔  
圣彼得大教堂，从西北方向看到的鼓形建筑，穹顶和灯笼式天窗  
罗马





米开朗基罗·博纳罗蒂

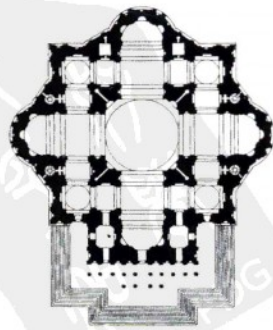
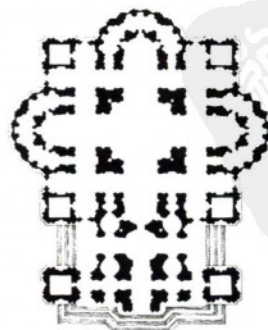
穹顶内视图（左图）

从西方看到的唱诗堂和后堂外部视图（下图）

罗马

情的方式诠释了这一要求。这座椭圆形的广场是根据观众的视线（见第152页和第153页）塑造成形，从具有强大构造作用力的宫殿围墙之间伸展开去。每一个细节设计，不论是横向覆盖的门廊，还是雕像底座的形状，又或者是朱庇特顶上的天盖（未修建），对于整体舞台效果来说，都是功不可没。人们常常评论这种“视角扭转”和戏剧背景之间的密切搭配。米开朗基罗的确打造出了一个舞台。虽然它将成为众多城镇住宅和广场效仿的对象，但是却从未曾被超越。

卡比多广场的设计是教皇第一次能够让罗马的某个地区披上完全一致的外衣。事实上完成这项工作花费了一个多世纪的时间。庇亚路是由教皇庇护四世规划（约1562年），从圣马可修道院通往奎里纳勒宫，再连通至阿涅内河（Aniene）上的罗马桥，可以说庇亚路就是这幅透视图中的中心立轴。这条完全笔直的道路始于狄俄斯库里（Dioscuri）雕像，尽头设在庇亚城门，这座罗马城门（右图）的正立面是出自米开朗基罗的手笔。正如奥勒利安城墙（Aurelian walls）的修建并不是为了抵御现代炮火，庇亚城门的正立面也并非作为一种防御手段，其厚度只相当于几匹砖的厚度。更重要的是，米开朗基罗设计的这个城门并不是面朝城外，而是朝向城内。而且这条新街道也不打算具备任何实用功能。相反，庇亚路更像是一个舞台，而庇亚城门则是舞台边厢。这个杰作直接效仿了传统的古典主义剧场，后者对16世纪的概念世界产生了不可小觑的影响。塞利奥绘制的、由一座宏伟的城门主宰的悲剧舞台，以及常常表演戏剧。



小安东尼奥·达圣加洛

圣彼得大教堂平面图，1539年

米开朗基罗·博纳罗蒂

圣彼得大教堂平面图，1546-1564年



米开朗基罗·博纳罗蒂  
庇亚城门，始建于1562年  
罗马



四周环绕一座别墅的舞台，似乎也是其中一个灵感来源。同样地，这位艺术大师也是完全按照视觉效果布局正立面的设计元素。这个正立面呈现出早已熟悉的动态和重力相互间发生的相互作用。而且，它还颇具一种嬉戏、欢乐的装饰气氛。从这个意义上讲，米开朗基罗设计的庇亚路和庇亚城门就是教皇西克斯图特五世规划早期巴洛克式罗马城时直接效仿的先驱。

当反宗教改革运动企图起草一套新的宗教体验理论纲领时，长期以来包括教皇在内的宫廷社会形成了精致优雅的文化氛围。朱利亚别墅（Villa Giulia，始建于1551年，见第154页）和比奥别墅（Casino Pio，始建于1559年，见第154页，下图）都是非常令人着迷的建筑物，后者是由教皇保罗四世发起兴建，再由教皇庇护四世接手继续修建。朱利亚别墅和比奥别墅分别位于奥勒利安城墙和梵蒂冈花园内，是举行教皇庆典和宫廷休闲活动的场所。维尼奥拉（Vignola）是朱利亚别墅的第一位设计师，他借鉴泰宫设计了别墅的外观：整体构造

庇亚路和庇亚城门视图  
拉特兰宫的湿壁画，君士坦丁大帝之屋  
罗马

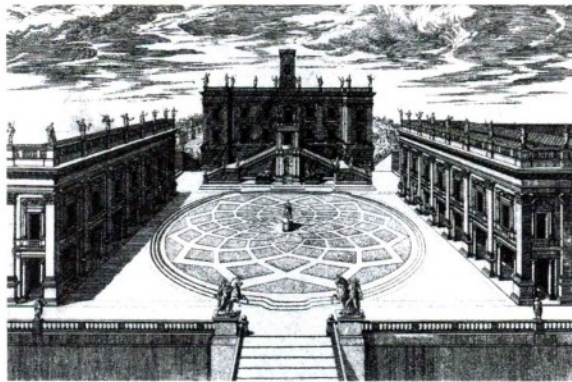
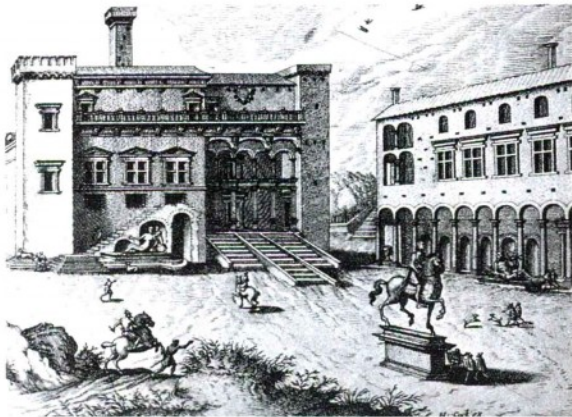
透露出厚重感，但并不过于夸张，并利用粗琢柱式形成中央入口的门框；中间半圆形，有门廊的庭院朝向一座水神殿，它是从玛达玛庄园的圆形庭院发展而来。比奥别墅出自皮罗·利戈里奥（Pirro Logorio）的手笔，虽然它也是被设计成环绕一个弯弯曲曲，但呈椭圆形的内院，但是整体却别具一番异样的韵味。虽然是柱式使得利戈里奥设计的众多装饰元素结为一体，但是比奥别墅的正立面中却找不到任何柱式的踪迹。相反，雕像、浮雕、铭文、马赛克图案、大理石镶嵌细工和闪闪发亮的灰泥粉饰共同构成了正立面的外观特点。1562年，利戈里奥出版了一本关于建筑柱式的著作，由于这本书将柱式分门别类，所以很快便成为后世建筑师参考的标准用书。利戈里奥是一位著名的古典主义专家、考古学家和收藏家，他于1533年出版了一本名为《罗马的建筑》（*Antichità di Roma*）的书籍。在书中他建议应该以科学、正确的方式，重新打造新式的古典主义时代。虽然就本质而言，朱利亚别墅和比奥别墅采用了不同的建造手法，但是二者在后来别墅成为必需品的巴洛克时期都被作为典范效仿。

伊尼亚齐奥·迪洛约拉（Ignazio di Loyola）和耶稣会的第一所根据地就位于教皇游行途径路线上的威尼斯宫附近。在弗朗切斯科·博尔贾（Francesco Borgia）的支持下，伊尼亚齐奥得以于1550年左右开始为耶稣会规划教堂和修道院，但是不久后，红衣主教亚历山德罗·法尔内塞（Cardinal Alessandro Farnese）对这项享有声望的工程（见第155页，下图）产生了兴趣。他很快便接管了这项工程，并提议任命维尼奥拉担任建筑师。因为他不仅想要功能性的解决方案，



H·科克 (H. Cock)

罗马卡比多山风景, 约1544年



艾蒂安·迪珀雷 (Etienne Dupérac)

米开朗基罗规划后的卡比多广场, 1569年

下一页:

米开朗基罗·博纳罗蒂

卡比多广场保守宫正立面

还想要一座向他的家族表示敬意的现代建筑物。在安放奠基石(1554年)之后,隔了很长一段时间才真正开始修建(1568年),在这期间天特会议为神圣建筑物制定了建造要求。会议决定,其中陵墓和圣坛屏饰不得安置在主正堂中,应在建筑内兴建宽敞的、类似大厅那样的区域,这样众多教众才能聆听布道,还应修建多个礼拜堂。同时,还须避免所有干扰人注意力的装饰。维尼奥拉绘制的单侧廊平面图将若干礼拜堂明确分开,完全符合这些要求。不过,他没能说服他的雇主认同他所设计的正立面具有的优势,因为这个设计虽然高度复杂,但是却缺乏连贯性。就好像法尔内塞家族于1546年聘用米开朗基罗取代安东尼奥·达圣加洛一样,如今他们也解雇了维尼奥拉,以便雇用米开朗基罗的助手贾科莫·德拉·波尔塔顶替他的位置。贾科莫抬高了正立面,使其韵律愈接近中心愈显强烈,这样就为大门倾注了强大的生命力——在大门之上,他采用了并不常见的门楣套门楣的主题。

这座建筑物于1577年落成,既以最好的方式表现了文艺复兴晚期的罗马现状,又象征着已经摆脱宗教改革危机,正寻求新起点的基督教教会。尽管直到巴洛克时代,即1622年5月22日,随着追封依纳爵·罗耀拉(Ignatius of Loyola)、菲利波·内里(Filippo Neri)、阿维拉的特雷莎(Teresa of Avila)和弗朗西斯科·哈维尔(Francisco Xavier)为圣徒,才象征着宗教改革世纪的结束。虽然位于蒙托里奥的坦比哀多礼拜堂(见第131页)和圣彼得大教堂的第一稿平面图(见第133页)标志着依然和谐无间的宏观世界,但是耶稣教堂(II Gesù)寓意着人类必须踏上这条道路才能获得救赎。在巴洛克风格盛行期间,贝尔尼尼的学生高利(Gaulli)将在湿壁画中展现这种观念,这幅湿壁画会让人产生错觉,以为中堂头上的拱顶已被穿透,从而将教堂建筑和天堂苍穹连为一体。

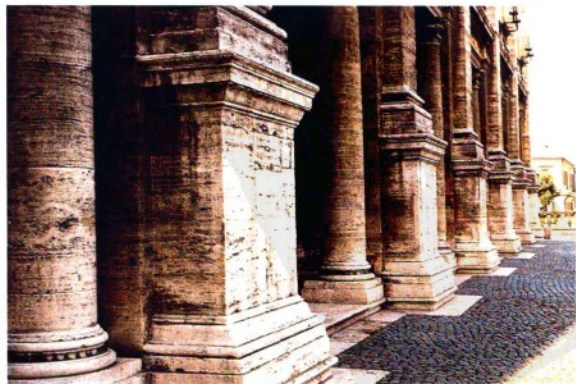
## 古典时代的胜利?

如果存在表现文艺复兴时期特点的“对立面的结合”(complexio oppositorum)和不可调和的矛盾集合,那么16世纪的罗马大概就是最引人注目的实例。

教皇尤利乌斯二世宣称的黄金时代历经了梵蒂冈金融整顿以及严重的财政赤字,还有伟大的军事胜利,法国和西班牙瓜分意大利半岛的严重后果,第一次宗教改革抵抗以及教会的分裂。当黄金时代结束以后,一个可能表现媲美凯撒大帝那样的帝王般的伟大和权力的时代逐渐黯然失色,也没有人相信现代社会能够复兴古典时代。宗教改革运动和反宗教改革运动的时期具有两点特征,一是新的宗教精神,二



米开朗基罗·博纳罗蒂  
元老宫台阶上的河神



米开朗基罗·博纳罗蒂  
保守宫正立面柱式详图

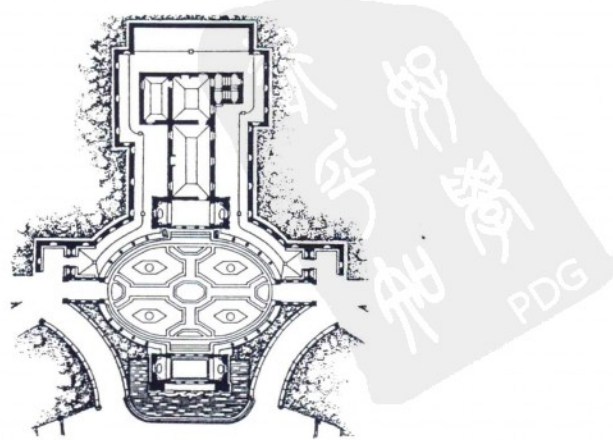
贾科莫·巴罗齐（被称为维尼奥拉二世）、巴尔托洛梅奥·阿曼纳蒂（Bartolomeo Ammannati）等人  
朱利亚别墅，1551-1555年，大门  
罗马

右图：  
贾科莫·巴罗齐，被称为维尼奥拉二世  
兰特庄园，1568-1578年  
整体建筑群鸟瞰图  
巴尼亚亚（Bagneia）



皮罗·利戈里奥

教皇庇护四世位于梵蒂冈的别墅，始建于1559年  
大门（下图）和平面图（右图）



下图：  
贾科莫·德拉·波尔塔  
耶稣教堂正立面  
1572-1574年  
罗马

贾科莫·德拉·波尔塔  
阿尔多布兰迪尼别墅 (Villa Aldobrandini) ,  
1598-1603年  
从花园看去的景观  
法拉斯卡提 (Frascati)

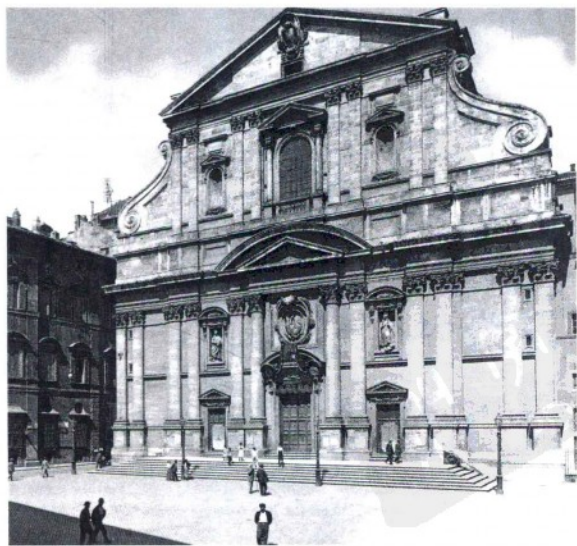
是常常言过其实的宫廷社会的唯理智论。与此同时，古典时代被分门别类，并删减为少数容易运用的元素。

在15世纪，对古典主义的看法大为不同。文艺复兴初期是建立在本质上有利于统一的概念性原理。它同时适用于历史事件和建筑物形状。集中式建筑物对历史的描述就是这种原理的最高体现。然而，如果人们试图把古典时代简化为一个简单的基本模型，则会发现古典时代并不具有统一性。尤其很难理解维特鲁威的著作，他所陈述的理论与大多数古典模型相互矛盾。为此，莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂重新系统阐述了艺术原则。艺术的核心是古代遗迹这类完美的模型，同时融入了生活的方方面面。即使每位艺术家用自己独特的方式诠释古典主义，即使早期基督教和中世纪形式继续与古典主义并存，即使古典主义样式被用于确立政治形象，基本的原理依旧适用。

不过，在16世纪初期，重心发现了明显变化。教皇尤利乌斯二世和利奥十世任命布拉曼特和拉斐尔用全新的方式展现他们权力的合法性。教皇的权力更加强大，而且必须用更加宏伟、壮丽的古典风格样式才能映衬。再现古典罗马是为教会昂扬的斗志和取得的胜利赋予历史依据和合法性。布拉曼特和拉斐尔创造的古典主义时代，不管它是如何被认为是永恒的黄金时代的一部分，最终还是反映了极不稳定的政治局势。尽管如此，古典主义时期还是在布拉曼特和拉斐尔的著作里留下了形成原理，甚至在这两位艺术家年轻的时候，即16世纪20年代即将结束时，他们就通过借鉴古典主义晚期的建筑，从而丰富了古典主义语言。

后来，由于对古典主义自由的诠释和严格的整理之间针锋相对，所以这一原理被歪曲了。教会和世俗社会都立马需要一种既唤起人们感情，又表现主观的建筑风格。古典风格样式并不符合他们的要求，于是被改动、进行新的排列组合，还被置于更广泛的公众面前。同时，建筑著作试图表达古典主义的发展理论，而不是表明古典主义在新的环境下也许可以依然起到一定作用。这些著作往往倾向于分门别类和制定规则。古典风格样式的成就越大，出现新组合的可能性就越大。这些固定模式最初是作为对无数种古典风格演绎的回应，后来也导致了始终如一的重新演绎。

因此，对古典主义观点的改变反映了16世纪文艺复兴时期的各个阶段转变。尽管黄金时代丰富多彩，但是古典主义取得胜利是短暂的，尽管宗教改革和反宗教改革之间不可调和的立场是多么真实激烈，但是其中一个重大损失却是遗失了与古典主义世界合拍的见解。



耶安内特·科尔

## 文艺复兴晚期威尼斯和威尼托的建筑

### 背景

1527年至1528年期间，许多有抱负的艺术家和建筑师纷纷逃离“洗劫罗马”的混乱局势和教皇国，而在此之前这些地方对他们来说都是赚钱的好去处。他们中的许多人选择前往威尼斯。在16世纪20年代的这些威尼斯移民中，有三位艺术家引领了后来的历史发展，即16世纪威尼斯建筑的文艺复兴。这三位本着罗马建筑精神的革新人物就是塞巴斯蒂亚诺·塞利奥（Sebastiano Serlio, 1475-1554）、米凯莱·圣米凯利（Michele Sanmicheli, 1484-1559）和雅各布·圣索维诺（Jacopo Sansovino, 1486-1570）。大约十年后，安德烈亚·迪皮耶罗（Andrea di Piero）也加入了他们的行列，他是帕多瓦（Paduan）一位磨坊主的儿子，曾经学过石匠。他比其他几位建筑师要年轻一代。他将古典时期和罗马文艺复兴盛期的影响完美地运用于意大利北部地区的建筑之中。1540年左右，他的赞助人詹乔治·特里西诺（Giangiorgio Trissino）赐予他一个响亮的名字“帕拉弟奥”，暗指帕拉斯·雅典娜（Pallas Athene）。

当塞利奥、圣米凯利和圣索维诺抵达威尼斯后，他们发现这是一座拥有大约125,000人口的集合城市。在当时，佛罗伦萨的人口仅为威尼斯的一半，而罗马人口只不过50,000人而已。尽管如此，他们三人已经离开了欧洲文化中心，来到了一个在他们的眼里建筑业尚属方兴未艾的地区，尽管这一地区已经具备了城市特征。

### 威尼斯传统主义

15世纪威尼斯的一个特征就是执着甚至固执的坚守过去历史上的建筑形式。总督府（Doges' Palace）的西翼自1340年起一直处于施工状态，于1424年建成，呈现哥特式风格。直到1484年，在一场毁灭性的大火袭击这座政府建筑之后，威尼斯大议会（Grand Council of Venice）才决定按照不再流行的德意志风格（*maniera tedesca*）重建这座建筑物。甚至在1581年，威尼斯的编年史家弗朗切斯科·圣索维诺（Francesco Sansovino）用愤怒的腔调记述他家乡



的建筑物受到哥特式风格的影响。其次，威尼斯建筑的决定性特征是使用当地的传统建筑形式。威尼斯不是罗马人建造的，因此在这里找不到将罗马古典风格作为表达自我城市身份的范例。有两座伟大的建筑物堪称体现威尼斯历史及其特殊的政治和地理地位的典范，它们被认为是16世纪值得效仿的模型。它们就是，圣马可大教堂（Basilica of St. Mark）和总督府。圣马可大教堂是拜占庭风格（*Byzantinism*）的原型，其对基督教建筑物产生的影响直至文艺复兴时期；总督府也称公爵府，其历史可追溯至12世纪，它象征着威尼斯共和国的独立，几个世纪以来一直是世俗建筑模仿的典范。

威尼斯的传统主义与其城市特定的社会和政治结构和政府体制——威尼斯共和国政府（*Serenissima Signoria*）·息息相关。自从大议会关闭（*Serrata*）以来，即大议会于1297年拒绝接纳来自非贵族阶层的议员起，一小族成立已久的贵族姓氏家庭就一直统治着威尼斯这个岛国。1540年，全部人口中只有3.5%属于贵族阶层（*nobili*）。公民（*Cittadini*）阶层人口规模大约也是如此；他们中的大多数属于富有的企业家，但是不能担任最高的政府职位，例如行政长官和总督。除神职人员外的其他居民则组成了底层阶级的人群。



威尼斯寡头政治制度的主要特征在于严格的等级制度，这几乎根除了社会变革的可能性。令人惊讶的是，这种制度持续存在了五百多年，从未被严重动摇过。贵族阶级的保守性和同种性，以及他们想要维持传统的愿望都在建筑上有所体现。这就涉及到在很大程度上而言统一的基本立场，即援引和重新演绎威尼斯历史上的建筑样式，不管是威尼斯一拜占庭风格还是威尼斯—哥特式风格；从威尼斯的私人官邸上可以特别清楚地发现这一点。

### 1530年以前的威尼斯建筑

1500年左右，威尼斯处处可见密集修建的大楼。13世纪人口的急剧上升（比1348年黑死病（Black Death）爆发前增加超过10万的人口）引发了一股建筑热潮，从而导致威尼斯城市以难以制止的速度快速发展。14和15世纪期间，由于土地征用和国家统购，在大街上划分了一大片的空地（campi），每片空地均有自己的水源。因为空间有限，大街上的房屋呈向上发展的趋势。同时，还形成了路桥工作系统，社会住房开发也开始兴起。与此相反，威尼斯城的御宝（*admiranda urbis Venetiae*）圣马可广场（St. Mark's Square）在当

时似乎还有很多不足之处。直到16世纪第一个十年，圣马可广场才开始被重新设计。

### 圣马可广场上旧行政官邸（Old Procuratie）的重建

在1500年之前不久，威尼斯的行政长官决定拆掉圣马可广场北面已经荒废的旧行政大楼。这座大楼的历史可追溯至1204年。行政长官（*Procuratori*）是威尼斯最高级别的九名执行官员，其中三名构成“房建督事”（*Procuratori de Supra*），负责管理圣马可广场周围的区域。这座三层楼高的新行政官邸（*Procuratie Nuove*，见上图）和其前身一样，也是设计为多用途大楼：一楼设有商铺，二楼和三楼为行政长官的寓所。1512年，一场大火烧毁了这座建筑物的部分设施。此后，重建合同被授予巴尔托洛梅奥·比恩（Bartolomeo Buon，生于1440年）。他同时也被提拔担任“首席建筑师（*proto*）”，即行政长官麾下的总建筑师。比恩于1529年逝世，刚刚从罗马抵达威尼斯的雅各布·圣索维诺继而接手他的工作。比恩遗留下的工作并不多，只需在1538年前完成一直处于施工状态的建筑物西翼部分。

旧行政官邸的重建工作生动体现了16世纪早期受传统风格约束



的威尼斯建筑的基本特征：它是一种建筑风格 (architettura aerea)，建筑物尽可能地敞开发光和通风，而且公共、商业和私人区域之间的界限模糊。典型的威尼斯式拱廊主题营造出某些单调感，掩盖了建筑物实际上被分成九间隔开的行政长官府邸的事实，每间府邸背后都有自己的大门。同时，这种标准化布局明显展示了这些高级政府行政人员间的平等和一致，以及威尼斯共和国的团结一心。总督府的正立面重现了这种双列拱廊中强势的立柱和拱券，以及底层拱廊与上面两层拱廊之间的关联形式，还有建筑物顶部的山花雕像座。重建工作避免采用了哥特式风格，但并没有放弃威尼斯式的建筑样式：新行政官邸完全呈现一个新的版本，相比以前的威尼斯一拜占庭式建筑物，高出一层楼。自1537年起，雅各布·圣索维诺设计的圣马可广场新布局图开始被付诸实践。只有从这时起，雅各布·圣索维诺才开始带动威尼斯建筑划时代的现代化进程。

### 维罗纳与维琴察 (Vicenza)

除了相对雄心勃勃的圣索维诺外，另一位罗马专家也就职于威尼斯：1528年，曾经围绕布拉曼特和朱利安诺·达圣加洛接受培训的米

凯莱·圣米凯利被任命为负责威尼斯共和国国防工事建设的建筑师。他主要活跃在威尼斯大陆和他的家乡维罗纳，维罗纳自1405年起就一直处于威尼斯的管辖之下，他在这些地方留下了永恒的印迹，如同圣索维诺在威尼斯留下的印迹一样。圣米凯利就防御性建筑提出的新理念使得他声名鹊起。1536年，威尼斯总指挥官弗朗切斯科·马里亚·德拉罗韦雷 (Francesco Maria della Rovere) 就潟湖入口处的防御工事做了一份报告，报告指出这项相当粗糙的建筑任务被赋予了特殊的象征意义和代表意义。这份报告批评道，作为要塞，这些防御工事的建筑外观与威尼斯的共和政体特征和传统意义相反，因为它们体现的是独裁主义者的政府体制。因此，虽然要塞应该建造得坚固强壮，但是也应该见证威尼斯的开朗态度和对和平的渴望。作为圣米凯利众多防御工事性入口建筑之一，帕里奥城门 (见上图) 的设计就呈现出这两种目的。它是一座既庄严，又具有防御功能的建筑物：外部正立面突出的粗面石工和广泛的一致感暗示了攻不破的坚固，同时古典风格柱式以及模仿古典风格的装饰明显在宣告威尼斯拥护共和政体。

维琴察是威尼斯文艺复兴时期的第三大中心，这里占主导地位的是安德烈亚·帕拉第奥 (1508-1580) 的建筑。他设计建造的建筑物



安德烈亚·帕拉第奥 (Andrea Palladio)

奥林匹克剧院 (Teatro Olimpico) 内景, 1580-1583年

(舞台由温琴佐·斯卡莫齐 (Vincenzo Scamozzi) 于1584年扩建)

维琴察

包括维琴察大会堂 (Basilica Palladiana, 见第165页)、提耶内府邸 (Palazzo Thiene)、圆厅别墅 (Villa Rotonda, 见第175页) 和奥林匹克剧院 (见下图)。这所剧院最早肯定是在古典时期后修建, 于1580年由“奥林匹克协会 (Olympian Society)”建成。帕拉第奥是该协会的创办人之一, 而这所剧院被认为是他最后一件作品。他为这所剧院最终确定的解决方案是设计一座仿古典风格、呈半椭圆形的剧院, 具有层级式排列的观众席和舞台前台 (scenae frons)。这个设计可归功于两个因素: 一是帕拉第奥在当时设计世俗木制“半剧院”积累的经验, 二是他对维特鲁威建筑著作中古代剧院描述的深入研究。他个人熟悉罗马、普拉 (Pula) 和维罗纳的古剧院, 以及维琴察被毁坏的贝尔加剧院 (Teatro Berga)。尽管如此, 本着古典精神修建的奥林匹克剧院不仅是人文主义戏剧雄心的展出场所, 还是它们的纪念丰碑。显然, 维琴察戏剧界的奥林匹克运动员们无法抵挡这一文化装饰品 (pièce de résistance) 带来的诱惑, 都想用自己的真实形象装扮画廊: 壁龛里和观众席后方柱廊檐部上的小雕像都是这些运动员身着古代英雄服装的肖像。

1570年, 帕拉第奥具有历史意义和影响力的著作《建筑四书》初版 (见上图) 于威尼斯出版发行: 他在这本书里评论了个别建筑物及其基本建造原理。此时, 身为一本关于古代建筑综合样书的作者塞利奥已经去世, 圣米凯利和圣索维诺也已长眠地下。然而, 如果没有他们的理论和实践基础, 至少就实践而言, 帕拉第奥将建筑典范从传统的威尼斯样式转变为对古代规则的应用是不可能实现的。



安德烈亚·帕拉第奥所著《建筑四书》原版的卷首插画, 威尼斯, 1570年

## 文艺复兴初期威尼斯的教堂建筑

直到1460年, 人们才开始不断尝试放弃在威尼斯教堂建筑上采用哥特式样式。不过, 非常典型的是, 伴随着这些尝试的是诉诸于当地的拜占庭式风格。从中世纪早期到13世纪, 威尼斯一直处于拜占庭拉文纳总督的统治之下。拜占庭文化的影响可明显见于圣马可大教堂, 这座教堂于1063年修建, 盖有穹顶, 呈十字形, 后来成为威尼斯神圣建筑的原型; 11和12世纪期间这座教堂被广泛模仿, 而且文艺复兴初期的许多教堂将其盖有穹顶的十字形方案加以改动。甚至文艺复兴初期在威尼斯和威尼托如此常见的礼堂和长方形会堂式教堂也不能完全避免参照圣马可大教堂。圣卡利亚教堂 (church of San Zaccaria, 见第161页) 的建造可追溯至1457年总督帕斯夸莱·马利皮耶罗 (Doge Pasquale Malpiero) 的捐赠, 它也是领主和总督的复活节教堂。1458年, 安东尼奥·干布洛 (Antonio Gambello) 被委任规划和建造这座教堂; 在他去世以后, 毛罗·古达西 (Mauro Codussi) 接手他的工作, 当时毛罗因为修建位于伊索拉 (Isola) 的圣米凯莱教堂 (church of San Michele, 自1469年起) 已经小有名气。古达西 (约1440-1504) 被认为是威尼斯文艺复兴时期教堂建筑的先驱。他引入的风格变化可明显见于圣萨卡利亚教堂的正立面: 他在前任修建的相对沉重、封闭式的底层上安置了开放式、最具韵律的建筑结构。其结构元素包括独立式的双柱列, 半露柱和显然间隔开来的圆形窗口, 在上层拱廊前方的双柱柱廊处达到顶点。当人们朝上望去时, 它们又呈现出类似浮雕的特色。通过重新演绎和借鉴圣马可大教堂 (St. Mark's Basilica) 的部分结构, 使总督的这座复活节教堂和他的圣马可私人教堂之间的精神联系有了形式上的表达方式。

彼得罗·隆巴尔多 (Pietro Lombardo)

圣玛利亚木里可利教堂 (Church of Santa Maria dei

Miracoli) 正立面, 1481-1489年

威尼斯



彼得罗·隆巴尔多

圣玛利亚木里可利教堂内景,

1481-1489年

威尼斯



无须质疑, 在文艺复兴初期, 威尼斯最美丽, 最重要的教堂就是还愿教堂——圣玛利亚木里可利教堂 (见左图)。这座教堂是为了纪念神奇的圣母玛利亚画像, 由彼得罗·隆巴尔多带领他的工匠于1481年至1489年期间修建而成。教堂的体积相对较小, 结构相对紧凑, 由立方形、半球体和圆柱体等简单、立体的基本形式构成, 构造清晰明了, 令人非常着迷。盖有桶状拱顶的会堂式教堂在过去一直是莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂偏爱的设计方案 (位于曼图亚的圣安德烈教堂、鲁切拉伊礼拜堂, 见第112页)。而在这座教堂里, 顶上罩有穹顶唱诗班席被设计为连通中堂; 这种形式令人回想起诸如帕多瓦的阿雷纳礼拜堂 (见第58页) 或是圣马可大教堂里的圣母礼拜堂 (Cappella dei Mascoli) 这样的典范。虽然这座教堂里存在一些类似于圣马可大教堂那样的传统建筑元素, 例如圆形三角楣、罩有穹顶的唱诗班席和室内彩色的饰面细工, 但是这些元素的结合形成既独特, 又统一的建筑理念, 其不同寻常之处就是教堂内外广泛的一致性。正立面相当于建筑物的一个横截面; 半圆形的三角楣突显桶状拱顶, 而两层楼则映衬出大门及其上方的修女楼廊。这座两层楼高的紧凑型建筑物具有一个在当时的威尼斯可以说是与众不同的特点, 即利用绿白红三色大理石和圆形的斑岩板将建筑物外墙装饰得异常华丽, 突出强调了建筑物的结构和规模特征。阿尔贝蒂认为彩色大理石装饰属于古典元素的一种。古典风格主题的唱诗班席半露柱和柱头以及室内装饰过的雕带也明显透露出进一步借鉴古罗马建筑的企图。室内特色在于中堂和唱诗班席之间简洁但令人印象深刻的连通设计; 寓意圣母到访这座神殿的14步台阶渐渐引至跨于唱诗班席之上的凯旋门, 其后则是罩有穹顶的圣殿。这座教堂设计了洒落的光照程度, 并强调了某些特征: 中堂从侧面弥散进点点光线, 而圣殿则被透过鼓座窗口的光线照得通透明亮, 仿佛宣称自己就是教堂的精神焦点。

### 帕拉第奥式基督教神庙

一百年后, 当安德烈亚·帕拉第奥开始修建教堂时, 威尼斯的神圣建筑典范才开始出现根本转变。圣弗朗切斯科教堂 (San Francesco della Vigna) 的正立面、圣乔治马焦雷教堂 (San Giorgio Maggiore, 见第161页) 和救世主教堂 (Il Redentore, 见第163页) 标志着威尼斯传统建筑样式形成全新根本概念, 并展现了帕拉第奥对古代神庙元素的偏爱。他试图实现古典神庙和现代礼拜堂所在建筑上的和谐, 但这绝非不成问题, 就如同建筑物乍看之下所表露出的那样。对教堂来说, 最完美和最出众的样式就是圆形……; 因为毕竟所有

### 安德烈亚·帕拉第奥

圣乔治马焦雷教堂，始建于1566年左右  
威尼斯

### 安东尼奥·干布洛和毛罗·古达西

圣萨卡利亚教堂正立面，1458-1534年  
威尼斯

部位到中心位置的距离相等，最适合用于证明上帝的统一、永恒、一致和公正”。帕拉第奥在他的《建筑四书》第四卷中这样写到。但是，他在威尼斯建造的所有教堂都没有采用这种样式。理想和现实之间存在巨大的差距。且不说礼拜式和功能性考虑因素，天特会议（1545-1563）议定的结果在这方面起到决定性作用。反宗教改革的哲学家卡洛·博罗梅奥（Carlo Borromeo）反对帕拉第奥偏爱的圆庙（Ritonda）形式。他称这种形式属于异教徒，而且坚持认为必须可以把教堂的平面图追溯到象征基督受难的十字架苦像。帕拉第奥在第四卷中描述圣乔治马焦雷教堂时遵照了这一说法。他称“十字形有助于旁观者想象悬挂着我们救世主的十字架。”

1576年9月4日，面临一场灾难性瘟疫的爆发，威尼斯参议院（Venetian Senate）决定修建一座还愿教堂，以纪念我们的救世主（Nostro Redentore）；1577年，参议院将此重任托付于安德烈亚·帕拉第奥。当时帕拉第奥已经因为始建于1566年的圣乔治教堂而蜚声业界。参议院希望按照两个不同的平面图理念分别提交一个临时性模型：集中式布局设计和十字形布局设计。在大议会随后召开的会议里出现了争议。最终，以帕拉第奥的朋友马尔坎托尼奥·巴尔巴罗（Marcantonio Barbaro）为首支持集中式布局教堂的一派败北告终。这样，帕拉第奥在设计平面图的时候，面临的十分艰巨，既须考虑教堂的三重功能，还得实现建筑上赏心悦目的效果。首先，救世主教堂是一座还愿教堂，其修建目的是为了向救世主显示的仁慈表示感



谢。其次，它还是一座游行教堂，因为参议院已经宣誓每年都要在教堂举行游行仪式（7月21日）；最后，它还得达到作为修道院教堂所需的要求，因为它是由嘉布遣会（Capuchin）修士掌管。帕拉第奥的解决方案是打造三个单独、结构各异的空间，一个置于一个之后，依次显现于走入教堂（见第162页）的人们视线之中。罩有桶状拱顶的中堂两侧立有间距平等的柱子，标志着最后一段游行路径以及参与游行的人们的终点。与中堂相连的是集中式布局的内殿，内殿顶上罩有鼓座和穹顶，两侧均由接近半圆形的主教座切断。此处帕拉第奥回归了圆庙蕴藏的含义，以在圣坛周围的区域表达上帝的永恒，同时应用这种建筑形式表现教堂的还愿特色。最后，与圣乔治一样，修士们的唱诗班席被置于内殿后方，看上去仿佛被开敞谈话间将其与前面两部分分离开来。所有元素均与这个纵向布局协调一致，同时并未失去它们各自独立的特色。帕拉第奥采用戴克里先（Diocletian）和泰特



安德烈亚·帕拉第奥  
救世主教堂内景，1577-1592年  
威尼斯

下一页：  
救世主教堂正立面

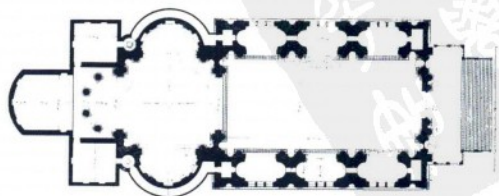
广场 (Piazzetta)，并委任普罗托·圣索维诺 (Proto Sansovino) 负责设计二者的平面图。圣索维诺的规划显示了他的雄心勃勃，其中包括拆除仍处于施工状态的旧行政官邸，以及在两座广场的两侧分别建造同样风格的建筑物。旧行政官邸并未被推倒，而且圣马可广场的南面直到1583年温琴佐·斯卡莫齐接手才开始修建；不过，圣索维诺的确在皮亚泽塔广场附近区域打造出三座全新的庄严建筑物：铸币厂 (Zecca)、图书馆 (Libreria) 以及附属建筑——回廊 (Loggetta，见第164页)。铸币厂是1535年由普罗韦迪托里·德拉泽卡 (Provveditori della Zecca) 委托修建；这座坚固的多立克式粗琢建筑物位于圣马可广场旁的滨水区，于1545年建成 (见第164页)。铸币厂原为一座两层楼式建筑物，寓意要塞建筑，并暗指其结构稳定、坚不可摧。从这个意义上讲，铸币厂的正立面就不仅仅是风格主义者开的玩笑，而且还是威尼斯货币捷其诺 (Zecchino) 的危机预防和威尼斯共和国本身的象征性纪念。

斯 (Titus) 的古浴室草图作为构建中堂的权威模型。救世主教堂的正立面当然也呈现古典风格：两个古典神庙楼面主题呈前后排列，最前面的楼面如同相对柱式 (*in antis*) 神庙一样突出中堂，这是帕拉第奥从古典时期借鉴而来的设计手法。古神庙墩座墙沿线抬高的部位和门口及中央部位的凯旋门主题共同加强了正立面作为游行仪式结束时背景的功能。在设计圣乔治马焦雷教堂和救世主教堂时，帕拉第奥回归采用了将盖有穹顶的中央区域连通长形中堂的形式，这是以圣玛利亚木里可利教堂作为典范。他把这个形式与连至内殿背部的修士唱诗班席连通起来。这种解决方案被天特会议用书面形式确定下来，而且也被卡洛·博罗梅奥在他的著作《宗教题材的建筑、绘画、雕塑作品的明确要求》(*Instruções Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae*) 加以宣传。帕拉第奥在异教徒的建筑规范和当时反宗教改革的需求之间小心权衡，最终形成了基本上糅合了集中式布局建筑、壁柱教堂和神庙楼面的混合风格。尽管如此，他通过规范比例、墙体结构和个别部位的拱门，成功将所有结构融为和谐的一体。他对色彩的运用促进了此效果的实现：威尼斯教堂所运用的传统感官色彩被抽象的白色替代，象征了圣灵的纯洁。

## 庄严的城市建筑

1529年，继《博洛尼亚条约》(Treaty of Bologna) 带来和平之后，威尼斯共和国政府决定重建圣马可广场和公爵府毗邻的皮亚泽塔

图书馆于1537年开始修建，正好紧挨威尼斯国库，而且与国库形成观念上的对比。大约自1490年起，威尼斯就一直是欧洲印刷业之都，而且继承了红衣主教贝萨里翁 (Cardinal Bessarion) 宝贵的综合性手稿收藏品。如今，威尼斯希望把这些手稿和其自身快速增多的藏书置于一处保管。同时，威尼斯还有意在图书馆里设置精英学校房间和行政长官的新办公室。图书馆的规模、设备和位置均令人瞩目：它既是一所科学和教育机构，又是象征政治权力中心的总督府的对建筑。它的长度达到21间拱廊，并且布满了众多华丽装饰的雕塑。它是如此奢华，以致于帕拉第奥称其“可能是自古代以来建造的最富丽堂皇的建筑物”。图书馆已经成为了威尼斯古典主义的原型，为了不让这座壮丽的人文主义建筑物抢尽总督府的风光，圣索维诺让图书馆的整体高度明显低于总督府——不过从罗马古代的马切罗剧场 (Theatre of Marcellus) 衍变而来的双拱廊设计确实透露出竞争之意。



救世主教堂，平面图



### 雅各布·圣索维诺

铸币厂 (La Zecca), 1535-1545年 (增建楼层, 约1570年)

威尼斯



底层采用多立克柱式布局, 设计为由壁柱构成的拱廊, 其间嵌有支撑上方檐部的半露柱; 上层缩小了瑟利奥拱门宽度, 实现了爱奥尼亚式 (该拱廊主题的一个变体) 布局, 即, 位于立柱顶上中间位置的宽大拱券, 两侧均设有窄小的开口, 开口向上升至拱端托, 与檐部相连。圣索维诺特有的手法是在瑟利奥拱门两侧采用两根小立柱, 连同奢华装饰的夹楼层和整个正立面上丰富的浮雕, 一起营造出别具一格的明暗效果。在底层建造市镇广场的构思源自古典时期, 布拉曼特在



下图:

### 雅各布·圣索维诺

比亚泽塔广场上的图书馆 (左图) 和回廊 (右图), 始建于1537年左右  
威尼斯圣马可

修建位于维杰瓦诺的公爵广场 (Piazza Ducale) 和位于罗马的祈福凉廊已经将此构思付诸实践; 图书馆采纳了这个构思, 并且增添了作为宫殿的人文主义科学与艺术具象要求; 此外, 图书馆还是威尼斯贵族修建在最显赫位置的一座纪念性建筑物。

圣索维诺的古典主义是源自罗马文艺复兴盛期, 并且在很大程度上依赖于立体感。图书馆和位于维琴察的拉吉尼宫 (Palazzo della Ragione, 见第165页) 之间的比对最明显透露出圣索维诺的古典主义与帕拉第奥严格的古典主义之间的反差。1546年, 帕拉第奥和他的老师乔瓦尼·达佩德穆罗 (Giovanni da Pedemuro) 向维琴察议会 (Grand Council of Vicenza) 呈上了一座木制模型, 展现了为有点破旧的政府宫殿设计的新模样, 这座宫殿系于15世纪修建。按照这个模型, 旧宫殿四周将环绕一圈双拱廊, 其后将由伏壁支撑在重压下日渐摇晃, 岌岌可危的内墙。这个设计的基本概念可追溯至圣索维诺的图书馆, 但是对其繁复的外观有所简化。帕拉第奥扩大了拱廊之间的间距, 加宽瑟利奥拱门, 并将其应用为底层和主厅上的连绵不断的主题。装饰被尽可能地避免, 相反, 拱廊里采用了简洁的圆形窗口——这是一种从帕多瓦的拉吉尼宫借鉴而来的主题。如此一来, 瑟利奥拱门里前后排列的立柱就营造出一种深度感, 具有浓厚的圣索维诺韵味, 但是帕拉第奥为多立克柱式转角处的古典风格问题采用的解决方案则更显优雅讲究。

他没有在图书馆转角处采用巨大的半露柱, 而是采用辅助性立柱, 这样视觉上就显得缩小了瑟利奥拱门两侧的宽度, 从而修正了转角部位过宽的效果。得益于拉吉尼宫, 帕拉第奥迅速声名鹊起。拉吉尼宫



下图：  
安德烈亚·帕拉第奥  
拉吉尼宫（维琴察大会堂），1549-1617年  
维琴察

安德烈亚·帕拉第奥  
总督官邸（Loggia del Capitaniato）  
维琴察

的兴建是为了纪念在与威尼斯达成新的和平协议之后，维琴察的贵族阶级取得的繁荣和更强大的地位。保留下来的旧核心和新古典风格外观二者证明了这些委托人强烈的传统观念以及他们认同新人文主义时代的需要。

## 私人建筑项目

威尼斯因其拥有众多私人宫殿而闻名遐迩，最早的私人宫殿可追溯至12世纪。没有比宫殿更能清楚表现威尼斯人的保守主义的建筑形式了。大概正是这种保守主义让包括帕拉第奥和塞利奥在内的文艺复兴时期最具创新意识的天才们抓狂，因此尽管他们长期在威尼斯工作，但是却无一人在这里修建过哪怕是一栋宫殿。

威尼斯之所以拥有数目异常众多的城镇宫殿，主要是有两个原因。第一，这里拥有大量委托人，即通过海上贸易而发了大财的生意人，包括富有的公民阶层（*cittadini*）和贵族阶层（*nobili*）；第二，一直到18世纪结束以前，威尼斯城本身就享受着非常稳定的繁荣昌盛。此外，负责执行奢侈品法令的地方行政长官（*Magistrato alle pompe*）为人处世相当随和，这就意味着轻易就能搞到打造建筑物排场所需的财物。这样就形成了12世纪至18世纪期间所建宫殿的一致风格，而且委托人显然更加遵守这些强制性标准，这同时也印证了威尼斯上流社会的团结和平等。

直到16世纪以前，威尼斯的典型宫殿还是融住宅、仓库和办公（*casa and fondaca*）为一体的综合建筑。因为与运河直接相邻的位置对于运输货物来说是必需的，所以几乎所有的宫殿都密密麻麻地挤在一起。这就意味着光线只能从两个方向透进宫殿，即前方和后方的庭院。转而，这就决定了含有三层楼的典型三分式平面图，它几乎是所有这些宫殿的一大特色。楼下设有通往庭院的中央廊道（*androne*），毗邻仓库和办公区；楼上设有中央大厅，两侧均建有前后布局的一排房间。透过用于大厅采光的位于中央位置的一排窗户，正立面体现了房间的布局。大厅两侧均与窗口隔开（见第169页，下图）。多个世纪以来，威尼斯人始终忠实地遵守这种布局方案。令人叹为观止的不仅仅是16世纪盛行的哥特式正立面的精美度，而且还是自古以来这些正立面上门窗布局的开放性。虽然15世纪在佛罗伦萨建造的第一批文艺复兴宫殿具有良好、坚固的防御工事，但是威尼斯的宅邸却并不需要具备这种防御功能。威尼斯稳定的政治和经济局势，在潟湖具有的有利战略位置，以及气候条件必然有助于其宫殿呈现迷人、通风和纯洁的特征，而且正立面上常见的彩色绘画和偶尔出现的幻象绘画







上一页：

乔瓦尼·孔迪 (Giovanni Condi)

蜗牛舟 (Palazzo Contarini dal Bovolo) 螺旋式楼

梯。1497-1499年

威尼斯

米凯莱·圣米凯利和詹贾科莫·格里吉 (Giangiacomo Grigi)

格里马尼宫 (Palazzo Grimani) , 1540-1562年

威尼斯大运河 (Grand Canal)

进一步强调了这一事实。

不可否认，在威尼斯的宫殿内部，尤其是趋向背面的位置通常非常暗沉，这些宫殿局促地夹在邻居中间，通常都没有修建内院的空间，而且特别是楼梯和一层的采光和通风仍有许多不足之处。不过，这些宫殿的具象要求稳步提高；到16世纪早期，这两个区域获得了新的评价。其中一个通过努力得到的惊人成果就是乔瓦尼·孔迪于1497年至1499年期间，为位于圣卢卡河畔 (Rio di San Luca, 见第166页) 的蜗牛舟增建的楼梯。这座圆柱形的楼梯被加在这座哥特式宫殿的背部，呈现盘旋着朝上蔓延的效果。这种效果是由拱形柱廊升起形状营造出的，但又被栏杆打断，整体效仿了螺旋式楼梯的动感。楼梯和五层楼的凉廊的拱廊都采纳了威尼斯式的透明度和开敞度规则，以便解决宫殿背部尽人皆知的采光和通风不足。

## 16世纪的文艺复兴宫殿

甚至到16世纪，威尼斯的众多宫殿仍然局限于传统建造手法，但是大运河上的三座建筑物则从它们中间脱颖而出。这三座建筑物呈现古典主义建筑风格。其中最早建成的便是文德拉明宫 (Palazzo Vendramin Calergi, 见第168页)，是由毛罗·古达西在16世纪第一个十年里修建。安德烈亚·洛雷当是这个项目的委托人，他是一位具有影响力的富有贵族。他雇用了文艺复兴初期威尼斯最有名气的建筑师，打造一座纪念他自己及他家族权力和高贵出身的宅邸。不管是宫殿风格上的创新，还是高度和规模上的非比寻常，都彰显出这是一次个人主义的大胆尝试，它与当时贵族阶层 (nobili) 普遍持有的态度大相径庭。在此之前贵族人士认为自己和和其他贵族同僚拥有平等的地位。这座建筑物还具有一段不平凡的历史：1883年，理查德·瓦格纳 (Richard Wagner) 死在一楼的阁楼里，这后来成为托马斯·曼 (Thomas Mann) 所著《魂断威尼斯》(Death in Venice) 的主题。这座宫殿巧妙地把传统的威尼斯样式和古典风格元素融为一体。不同于哥特式宫殿，文德拉明宫的正立面比它背后的围墙还要宽。楼上窗户的高度和样式完全一致，中间嵌有圆窗的拱券将两扇窗框连接起来。连排窗户前面伫立着古典主义柱式主题，承载着牢固且连绵不断的檐部。檐部突出了水平方向的明度，而且从视觉上看，它仿佛是与均匀间隔的一排窗户相连，楼上带有凹槽的立柱相当于底楼 (piantereno) 的半露柱。

虽然这座宫殿彻底打破了哥特式传统风格，但是古达西在平面图和正立面上依然保留了一些传统元素。其中包括大厅前方的正立面集



中分布着一组窗户，窗户隔开的两侧是窄窄的墙面，最大程度地减小墙面，偏好使用窗户；以及在主要楼层设置阳台。这就表明委托人的传统价值观念受到尊重，而且就本质而言，这座宫殿就是传统宫殿盛装打扮后形成的文艺复兴初期建筑物。

接近30年之后，也就是雅各布·圣索维诺于1537年至1561年期间规划修建格兰达府邸 (Palazzo Corner della Ca' Grande, 见第169页) 时，才有人开始模仿古达西利用古典风格诠释威尼斯宫殿的正立面。科尔纳 (Corner) 家族，也称科尔纳罗 (Cornaro) 家族，他们拥有的财富极具传奇色彩。与威尼斯其他具有影响力的家族一样，他们也和罗马教廷关系密切。乔瓦尼·科尔纳罗 (Giovanni Cornaro) 是塞浦路斯国王 (King of Cyprus) 的侄子，他委任圣索维诺修建格兰达府邸，是希望凭借圣索维诺在罗马积累的经验，可以把格兰达府邸打造成为具有罗马风格 (alla romana) 的宫殿，这将把罗马式建筑呈现的不凡抱负和威严权威用于他自己的具象目的。如同某些研究所示，对罗马风格的借鉴暗指在政治上对罗马的效忠，这点令人怀疑。格兰达府邸原本的正立面只有两层楼 (1556年后又由斯卡莫齐增建了一层)。府邸取名为格兰达 (意为宏大) 的确是名副其实，它周围



的建筑物，有的甚至是五层楼高，但是还达不到它的主厅高度。这个气势磅礴的正立面背后隐藏着非常高的两层楼，这从外面是无法看见的。圣索维诺改动了布拉曼特为拉斐尔之屋（见第138页）设计的正立面方案，成为具有他自己特色的两层楼设计，同时融入了自米开朗基罗借鉴而来的立体造型元素。入口楼层饰以粗面石工，在此之前这个特色在威尼斯并不常见，它与楼上由对柱构建的柱廊形成鲜明对比。底楼的设计有意借鉴了米开朗基罗的风格：占据整个和半个楼层的窗口布局，以及螺旋形支架的使用都重现了罗马劳伦齐阿纳图书馆（Bibliotheca Laurenziana）门厅墙体结构的风韵。相比古达西，圣索维诺进一步把传统的三分式正立面和匀称排列的轴线融为一体，人们

几乎察觉不到两个侧窗轴线的墙面宽度超过大厅墙面，墙面前面的对柱又更加突出了轴向图案。格兰达府邸为威尼斯的巴洛克式建筑定下了标准，尤其是底楼和上面楼层对比方面的标准。

行政长官吉罗拉莫·格里马尼（Girolamo Grimani）的宫殿也是规划为一座两层楼的建筑物。它是由米凯莱·圣米凯利于1540年左右开始兴建。当1546年圣米凯利去世之后，詹贾科莫·格里吉接手他的工作，又增建了一层楼（见第167页）。同样，圣米凯利显然也试图按照古典主义匀称一致的窗口轴线排列，再次演绎威尼斯三分式正立面方案，但是最后呈现的效果却迥然不同。虽然格里马尼宫也结合了拱廊和柱廊主题，但是墙体比例和造型的整体效果相比格兰达府邸更

上一页：

毛罗·古达西和图利奥·隆巴尔多

文德拉明宫，1500-1509年前

威尼斯大运河

雅各布·圣索维诺和温琴佐·斯卡莫齐

格兰达府邸，始建于1537左右（1556年后增建楼层）

威尼斯大运河

显沉重和敦实。此外，格里马尼宫呈现的强大感和庄严感也反映出圣米凯利曾经担任要塞建造者的经历。塞巴斯蒂亚诺·塞利奥曾建议在威尼斯宫殿里采用瑟利奥拱门，圣米凯利接纳了此构思，他把瑟利奥拱门用于格里马尼宫，是为了使中间三条窗口轴线呈现多样化风貌。所有楼层的柱式几乎一模一样，而且不管是从横向还是纵向的标准体系来看，它们都把正立面完全统一起来。格兰达府邸和格里马尼宫这两座文艺复兴时期的宫殿对后世宫殿建筑的影响甚微，因此在威尼斯的私人建筑里鲜有罗马建筑特点；16世纪晚期，大多数设计继续沿用传统样式，例如强调墙体表面、三分式平面图和中央拱廊。

### 维琴察的帕拉第奥宫殿杰作

虽然帕拉第奥没能在态度保守的威尼斯享受到建造古典宫殿的乐趣，但是他于16世纪50年代和60年代，在附近的维琴察成功打造出一座古典风格的市镇宫殿。在那里，他得以把优雅 (*grazia*) 和美观 (*bellezza*) 的理想典范栩栩如生地展现出来，而他声称这两个元素正是威尼斯宫殿所缺乏的。1541年至1551年期间，帕拉第奥曾多次到访罗马。因此，当他于1551年开始建造基耶里凯蒂宫 (Palazzo Chiericati) 和15年前开始建造瓦尔马拉纳府邸 (Palazzo Valmarana) 时，灵感皆源自米开朗基罗设计的罗马卡比多广场 (约1546年) 的方案，不过他最后呈现出的效果具有完全独特的魅力。

基耶里凯蒂宫坐落在维琴察的马特沃迪广场 (Piazza Matteotti, 见第170页) 之上，属于富人吉罗拉莫·基耶里凯蒂的房产。世人普遍认为这座宫殿非凡出众，不过这里不予详述其复杂的建造历史。许多帕拉第奥式别墅普遍呈紧凑的立方体，中间还设有一排开敞的柱廊，而基耶里凯蒂宫却与此规则背道而驰：它具有一排开敞的两层楼式柱



科尔纳·洛雷丹宫 (Palazzo Corner-Loredan, 威尼斯拜占庭风格)  
13世纪  
威尼斯里亚托 (Riva del Ferro)

廊，但上面楼层的中间部位则呈封闭形式。当人们抬头观望宫殿正立面时，会立马感到一阵不安，不过这也是事出有因的。在帕拉第奥的《建筑四书》里有一张平面图摹本，展示了建筑师原本希望打造出的宫殿模样，即双柱廊朝着广场方向完全打开。迫于委托人的压力，帕拉第奥不得不妥协：虽然基耶里凯蒂很赞成按照古典风格广场那样修建开敞式的公共门廊（可能会成为人人都能享用的集市），但是他也希望能够从二楼中央的客厅 (*salone*) 俯瞰整个广场。是莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂在他的建筑著作里提出应该“围绕广场修建立有圆柱的大厅，如同古典时期一样”。在这座半公开的宫殿里可以找到此构思的踪迹，宫殿环绕庭院而建，具有典型的严格对称、帕拉第奥式平面



安德烈亚·帕拉第奥  
瓦尔马拉纳府邸，1566-1582年  
维琴察

安德烈亚·帕拉第奥  
基耶里凯蒂宫，始建于1551年左右  
(1746年竣工)  
维琴察

去了外轴线处的巨型半露柱，而是在底层的一根半露柱上伫立一座与主厅齐高的男像柱。如同他设计的乡村别墅一样，帕拉第奥再次显示出自己就是使建筑物和周围风景浑然一体的大师。

## 威尼斯的别墅

15世纪早期，威尼斯在上意大利大陆上占有广阔的疆域。不过一个世纪以后，它的疆域就缩减至维罗纳、帕多瓦和维琴察的周边区域。1529年博洛尼亚和平协议签订之后，威尼斯的贵族们掀起了一股到剩余的大陆属地（*terraferma possessions*）定居的热潮。他们利用和开发未开垦的大陆疆域，这就是被称为乡村生活（*villégiatura*）的进程，是由多种原因造成的。威尼斯希望施加更大的影响力，同时令人感到自己的存在价值，以便进一步加深自己和剩余属地间的联系，并且弥补爱琴海（Aegean）上不断丧失的众多领土。16世纪20年代，一场瘟疫爆发，导致粮食储备短缺，清清楚楚地揭示了威尼斯贸易和都市本身对进口食品的依赖程度。为了增强威尼斯的自给自足能力，必须按计划，有步骤地扩大和深化威尼斯自己的陆地农业经营。1498年，瓦斯科·达伽马（Vasco da Gama）终于发现了直接通往印度的海上航线。这就在威尼斯引发了一场商业危机，当时威尼斯还一直是与远东地区贸易往来的关键中心地。于是委员会被召集起来解决这场危机，他们紧急建议加大对农业的投入。对于许多富有的威尼斯人来说，政府对倡导“乡村生活”的扶持正好恰是时候。当时他们抓住机遇，逃离城市生活的束缚和压力至少已有一段时间，并且将田园

布局。底层的柱廊主题略有抬高，呈开敞状，其立柱承载着拱券位置的檐部，这种布局大概可追溯至米开朗基罗设计的卡比多宫（Palazzo Capitolino）。但是也是阿尔贝蒂提出这种布局适用于重要公民宅邸的门廊。后来，又在这座宫殿上添加了一些雕塑。

帕拉第奥在维琴察另一杰作瓦尔马拉纳府邸（见上图）与同时代的威尼斯宫殿鲜有共同之处。按一枚纪念币所载，这栋府邸系于1566年开始修建，委托人是帕拉第奥的朋友——乔瓦尼·阿维斯·瓦尔马拉纳（Giovanni Alvise Valmarana）的遗孀。帕拉第奥在他的著作里刊印了整体规划图，但是只有前半部分是按照构思修建的；平面图和正立面上严格的轴线对称必须予以改动，以适应倾斜的道路。巧妙区分的五分式正立面取代了传统的三分式正立面，从而反映出室内的布局。

这是帕拉第奥首次在世俗建筑里采用巨大的半露柱——此母题早在20年前就已经出现在米开朗基罗为卡比多广场设计的规划图上。他从视觉上强调了半露柱和檐部，从而使得墙面系统有序，为正立面披上了具有古典风格和纪念意义的外衣。为了避免巨柱式和毗邻建筑物不相协调，也为了尽可能地使这座府邸融入街道风景，帕拉第奥删



雅各布·圣索维诺

加尔佐尼庄园 (Villa Garzoni), 1547-1550年  
靠近蓬泰卡萨莱 (Ponte Casale)



生活和农产品种植结合起来，而农产品种植就是一门有利可图的实用性生意，构成另外的收入来源。当把乡村工作和农业工作置于哲学基础之上时，随之而来的便是发觉秀丽的风景就是审美乐趣的源泉，阿维斯·科尔纳罗 (Alvise Cornaro) 以满腔热情，把神圣农业 (*santa agricultura*) 的理念发挥到了极致。

威尼斯出现的第一批古典风格别墅均于16世纪30年修建，包括阿维斯·科尔纳罗靠近帕多瓦的卡西诺别墅 (Casinò) 以及靠近维琴察的特里西诺别墅 (Villa Trissino)，后者系效仿罗马的玛达玛庄园 (见第142页) 而建。在随后的十年里，罗马式模型的决定性影响在很大程度上被保留下来，从帕多瓦附近由圣米凯利设计的索兰佐别墅 (Villa Soranza) 和蓬泰卡萨莱附近由圣索维诺设计的加尔佐尼庄园均可看出这点；加尔佐尼庄园系于1540年左右设计，1550年落成，其平面图系借鉴朱利奥·罗马诺的作品法尔内西纳山庄。

## 帕拉第奥——别墅建筑大师

早在16世纪40年代，帕拉第奥就建造出第一批别墅。他其中一些设计，例如于1544年修建，位于维琴察附近的比萨尼别墅 (Villa

Pisani)，仍然保留着传统的当地风格，即外形类似城堡，且建有坚固的塔楼。不过，即使在这座别墅里，帕拉第奥还是避免采用常见的T形大厅，而是以十字形客厅将其取而代之，标志着整栋别墅的中心所在。在设计比萨尼别墅的过程里，帕拉第奥引入了集中化这个理念，同时还通过立有圆柱的走道，将住宅建筑和农业建筑结为一体，既实用，又美观，这个结构被称之为谷仓 (*barchesse*)；这些特点很快成为帕拉第奥自己的“注册商标”，并且在他最著名的两座别墅里大放异彩，这两座别墅就是位于马塞尔 (Maser) 巴尔巴罗别墅 (Villa Barbaro) 和靠近维琴察的圆厅别墅。

马尔坎托尼奥·巴尔巴罗 (Marcantonio Barbaro) 是威尼斯的一位行政长官，他的哥哥达尼埃莱 (Daniele) 则是阿奎莱亚 (Aquileia) 的主教 (Patriarch)，因此也是一位基督教教会高官。1556年至1558年期间，他们二人在一个树木繁茂的山坡 (见第173页) 修建了自己的模范庄园。这两位有教养的人文主义人士旨在他们的庄园实现美观和实用的理想结合。他们与阿维斯·科尔纳罗之间的友谊可能也促使他们决定要规划和修建这座庄园，因为科尔纳罗尤其建议人文主义委托人要左右设计。他们的介入可能让帕拉第奥感到一丝痛苦。很难想

安德烈亚·帕拉第奥

巴尔巴罗别墅房间布局，1556-1558年  
马塞尔，靠近特雷维索 (Treviso)

下一页：

安德烈亚·帕拉第奥  
巴尔巴罗别墅外景





象他可能会陶醉在水神殿和其相当不成样子的雕塑之中。水神殿是由马尔坎托尼奥·巴尔巴罗设计，竖立于别墅的背部；而且，众所周知，帕拉第奥认为别墅室内由保罗·韦罗内塞（Paolo Veronese）设计的幻觉装饰（见第172页）很刺眼。尽管如此，这栋别墅依然是建筑史上最标新立异的别墅之一，它符合与积极生活（*vita activa*）和沉思生活（*vita contemplativa*）相关的理念。对帕拉第奥和巴尔巴罗兄弟来说，最为重要的目标就是重建一座理想化的、古典风格的建筑群，并且像普林尼和维特鲁威所述那样，使其和谐地融入自然环境之中。中央大楼的中心轴线为十字形的大厅，从大厅中央向四个方位延伸；

房间造型朝外展开，仿佛直接融入大自然一般。这座矩形的中央大楼与一排房间相连，房间与大楼成直角，二者共同构成T形平面图。交叉的双臂前面设有拱廊，双臂分别引入各端的农业大楼。正立面的圣礼主题实践了神圣建筑的理念：四根爱奥尼亚式立柱撑起一座山形墙。此布局可追溯至帕拉第奥在他的《建筑四书》里对福图内-维里莱神庙（Fortuna Virili temple）的研究。

在巴尔巴罗兄弟这栋呈现过度圣礼寓意的理想式乡村别墅（*villa rustica*）落成约十年以后，可能是建筑史上最著名、最具重大意义的乡村别墅诞生了。



安德烈亚·帕拉第奥

圆厅别墅中央穹顶，始建于1566年左右  
靠近维琴察

“很可能从未出现过如此奢华的建筑物”，这是约翰·沃尔夫冈·冯·歌德（Johann Wolfgang von Goethe）于1786年对圆厅别墅（见第175页）所做的评价；圆厅别墅独自坐落于山顶之上，纯粹就是一栋保罗·阿尔梅里科（Paolo Almerico）私人的高贵建筑物。歌德的第二眼印象是完全可以理解的，即“走进别墅里面，这里只能说是可以居住，但一点也不像家的感觉”。由于从圣礼建筑里借鉴了众多建筑元素，以及别墅本身严格的几何形状，造成别墅缺乏如家的气息。别墅的几何形状是按照精确的数学比例规划的。四个一模一样的、呈古典墩座墙风格的神庙楼面沿着这座正方形建筑物的四面而建，但并不是仅这些就体现了圣礼元素；集中式布局的宅邸形状，以及源自教堂建筑理念中的圆厅和穹顶，也无不透露出圣礼的氛围。最后，包括门廊在内的整栋别墅呈希腊十字形。盖有穹顶的中央大厅（见左图）几乎就是这座住宅神庙的“至圣所（Holy of Holies）”，里面异常昏暗，唯一的光源就是通向它的四个走廊；就像巴尔巴罗别墅（Villa Barbaro）一样，透过走廊，得以直接看到外面的风景。圆厅别墅明显的圣礼母题无疑与它象征着有钱教士的社会地位有关。然而一般来说，帕拉第奥应该因为将古典神庙元素应用到世俗建筑而受到好评——这是尊贵化和美化别墅建筑取得的一大关键性成就。



安德烈亚·帕拉第奥

靠近威尼斯的佛斯卡里别墅  
(Villa Foscari, 马孔坦塔  
(Malcontenta))



圆厅别墅，平面图





字  
学  
PDG

## 文艺复兴时期意大利的雕塑

### 文艺复兴初期佛罗伦萨的建筑雕塑

#### 尼古拉·皮萨诺 (Nicola Pisano) 与古代艺术

尼古拉·皮萨诺 (约1220-1278/84) 于1260年完成了比萨洗礼堂 (Baptistry at Pisa) (第46页) 讲坛的建造。在当时, 他超越了他所处的时代, 他所创造的雕塑形式将无疑成为此后文艺复兴几十年的主要准则。在建筑与雕塑之间的友好角逐中, 皮萨诺的洗礼堂讲坛出奇制胜, 从而使雕塑成为了一个独立的门类。特别是作为勇士化身的赫拉克勒斯 (Hercules), 不仅是从古代以来到该世纪为止世界上出现的第一个裸体英雄形象, 而且具有人物形象塑造特点, 使塑像从比较生硬的建筑背景中分离出来, 让人们完全由于形体的有机运动而感觉到它的存在。这一裸体人像有完整的骨架、肌肉和筋骨, 它的逼真性既源于有古典主义原型, 也得益于对实际重力和一条腿因站立而紧绷另一腿因放松而松弛的交互作用的研究。古代塑像作品所遵循的古典主义原则首次应用到了后古典主义雕塑。尼古拉对器官实际情况的直接观察对他的雕塑作品所起的重要作用, 与他对比萨洗礼堂石棺上那些古代模型的研究相比, 后者起到的作用更重大。

无论如何, 这一文艺复兴时期最早的雕塑作品所取得的成就长期以来无人能及。直到1400年左右才有了伟大雕塑作品得以出现的契机, 即, 建造佛罗伦萨洗礼堂第二道青铜门举办的著名竞赛。

#### 佛罗伦萨洗礼堂之门

据记载, 早在1330年雕塑家安德烈亚·皮萨诺 (Andrea Pisano) (约1290-1348) 就在南方承担了洗礼堂邻城区一侧大门 (第178页, 上图) 的雕塑工作。这一工作是由佛罗伦萨市委托的, 为要将原来的旧木门换成刻有镀金青铜浮雕的新大门。每翼门上有14个浮雕, 周围是四叶形边框。每翼门上方10个浮雕是关于施洗约翰生活场景的, 其他的是关于先知的。

1400年冬天, 佛罗伦萨主要商业行会之一毛织品公会 (Arte dei Mercanti di Calimala) (负责洗礼堂的维护和装饰) 决定将其他两扇木门也换成青铜门, 并通过公开竞赛的方式寻找最优秀的艺术家完成这项任务。公会要求每位雕塑家在12个月内呈交一份关于献以撒为祭的青铜浮雕参加选拔。除主题外, 参加选拔的作品还需符合以下特定要求: 继续采用安德烈亚·皮萨诺所雕刻门板上的四叶形边框, 且雕塑家应证明其能够精确表达圣经经文, 并能画人 (穿衣的或裸体的)、动物、风景和植物。公会从众多参赛的雕塑家中选拔出了七位

菲利波·布鲁内莱斯基 (Filippo Brunelleschi)

《献以撒》(The Sacrifice of Isaac), 1401-1402年

镀金青铜, 高度: 45厘米, 宽度: 38厘米

佛罗伦萨巴杰罗国家美术馆 (Museo Nazionale del Bargello)

参加决赛, 并且支付了其参加选拔所提交作品的酬劳。这七位雕塑家中, 除了佛罗伦萨艺术家菲利波·布鲁内莱斯基和洛伦佐·吉贝尔蒂 (Lorenzo Ghiberti) 外, 还有雅各布·德拉奎尔恰 (Jacopo della Quercia)、西莫内·迪科莱·瓦尔·达伊萨 (Simone di Colle Val d' Eisa)、尼科洛·迪彼得罗·兰贝蒂 (Niccolò di Pietro Lamberti)、尼科洛·德阿雷佐 (Niccolò d' Arezzo) 和弗朗切斯科·迪瓦兰布里诺 (Francesco di Valambrino)。

看起来公会是于1402年夏天选出了获胜作品。布鲁内莱斯基提交的选拔作品(右上图)和吉贝尔蒂提交的选拔作品(右下图)受到了青睐。这也是唯一两件保存到如今的作品。两件作品都符合尺寸和形状方面的所有要求, 形象也仅限于圣经中的形象, 所以专家们按照其他标准做了决定。尽管项目无疑是要继续进行下去的, 但整个项目的财务可行性肯定也是需要考虑的因素: 吉贝尔蒂提交的选拔作品比布鲁内莱斯基提交的作品轻了七公斤, 这就意味着整扇门要节约两英担青铜, 从而在这一点上占了优势。另外, 除了极少的添加物外, 吉贝尔蒂的作品是整体铸造而成的, 而布鲁内莱斯基的作品中的形象是镶嵌在底板上的, 这种方法极为耗时耗力。这两种铸造方法也对两件作品的审美效果造成了影响。

## 选拔作品

在布鲁内莱斯基提交的选拔作品中, 被献为祭物的以撒被放在祭坛上, 位于构图中央。祭坛和亚伯拉罕和公羊脚下的岩石同在水平方向上, 尽管高度不同。其他形象看起来仅仅是放在了这三个主要形象周围, 未遵循什么特别的逻辑。构图逻辑只是从圣经叙述中得出的。这种构图带来了奇怪的负面效果, 亚伯拉罕要献以撒而天使加以阻止这一整个场景中的戏剧性焦点看起来好像处在次要地位。

不过布鲁内莱斯基还是有创新之处。他所采用的如画般的、戏剧性的构图手法在此前的哥特式视觉艺术领域几乎是前所未有的。另外, 布鲁内莱斯基的浮雕中继承了古典雕塑的一些特征, 如裸体的以撒。坐在驴背后的男仆是模仿了朱庇特神殿中一个正在拔刺的年轻人的雕像。而另一个正在取水的男仆表现出了一种复杂的身体姿势, 他正关注着即将到来的献祭, 这与古典雕塑艺术中的动力学相关。对水平和垂直方向的注重表明布鲁内莱斯基是在向皮萨诺致敬, 也符合毛织品公会保守的指示; 另外, 通过将祭物放在场景中央, 布鲁内莱斯基看来已经预先使用了数年之后因线性透视法的发明才作为规范使用的视觉手法。



洛伦佐·吉贝尔蒂 (Lorenzo Ghiberti)

《献以撒》(The Sacrifice of Isaac), 1401-1402年

镀金青铜, 高度: 45厘米, 宽度: 38厘米

佛罗伦萨巴杰罗国家美术馆



安德烈亚·皮萨诺  
南门，1330-1336年  
青铜，部分镀金  
佛罗伦萨洗礼堂



洛伦佐·吉贝尔蒂  
北门，1404-1424年  
青铜，部分镀金  
佛罗伦萨洗礼堂

与之相反，吉贝尔蒂（1378/81-1455）采用了对角线式构图框架。从四叶形左上角直到右下角凸处的岩层将叙事内容一分为二，但也起到了将祭坛与随后的祭物——公羊联系起来的效果。这一布局反过来也确定了各个形象在风景之中所处的位置。亚伯拉罕的长袍和他的姿势是哥特式传统的一种继承，但裸体的男童以撒却完全与古典时期的典范相符，与哥特式传统可谓大相径庭了。

这两件选拔作品在对相关旧约经文（创世纪22：1-19）的理解上也有所不同。与吉贝尔蒂不同，布鲁内莱斯基对这段经文随意加以解释，实际上可证明其解释是错误的。圣经经文中说的是随从们在未到献祭之处的地方留了下来，但在布鲁内莱斯基雕刻的呈阶梯状的岩石上，并未看出随从们是无法看到正在发生的事情的。但根据圣经经文，这两处地方应当隔得更远，男仆们既无法看到也无法听到这场献祭。吉贝尔蒂通过将随从们置于岩脊之后，解决了这一问题，让祭坛处在他们听力和视力范围之外，从而与创世纪中的叙述相符。

布鲁内莱斯基对献祭本身的处理也很随意。圣经中天使是向亚伯拉罕说话，但布鲁内莱斯基表现的是天使正抓住亚伯拉罕的胳膊阻止他献祭。在吉贝尔蒂的作品中，亚伯拉罕举起刀刺下，眼睛是盯着以撒的。这一时刻亚伯拉罕正在对上帝的敬畏和对儿子的爱之间挣扎，天使必须将他从这种挣扎中释放出来；按照吉贝尔蒂的理解，是正抬头向上看的以撒先发现了天使，而不是亚伯拉罕。

据吉贝尔蒂自己说，由三十四位裁判组成的小组一致选择了吉贝尔蒂的作品。作品同年由毛织品公会镀了金。布鲁内莱斯基的作品则被科西莫·德美第奇买了下来，也镀了金。这两件作品现都藏于佛罗伦萨的巴杰罗美术馆。

1403年11月23日，洗礼堂第二扇门的合约正式签订。但同时毛织品公会决定更换洗礼堂正对圣母百花大教堂（Cathedral of Santa Maria del Fiore）的东门，而非北门。这就意味着要更改方案，因为出于肖像学方面的原因，不可能在基督教堂建筑的东门上雕刻旧约主题相关的内容。吉贝尔蒂已经制成的浮雕现在则用不上了。但毛织品公会并未更改对形式的要求，即继续沿用七年前皮萨诺采用过的整体设计方案。合约中拟定用九年半的时间完成所要求的28个浮雕，结果用了20年，直到1424年4月19日，这扇门的两翼才被安到了洗礼堂的东入口上。

### 第三扇洗礼堂大门

1425年1月2日，吉贝尔蒂制作的第一扇门安装到洗礼堂东入口

安德烈亚·皮萨诺

南门细部：《约翰为基督施洗》（John Baptizes Christ）

青铜，部分镀金，39厘米x39厘米

佛罗伦萨洗礼堂



洛伦佐·吉贝尔蒂

北门细部：《最后的晚餐》（The Last Supper）

青铜，部分镀金，39厘米x39厘米

佛罗伦萨洗礼堂



之后不到一年，就又与毛织品公会签定了第二份合约。同时吉贝尔蒂的地位也有了根本性的转变。他参与了关于大教堂的建筑问题的讨论，由此从工匠升到了建筑师的地位，并成了几何学方面的专家。1420年4月16日，吉贝尔蒂与布鲁内莱斯基和大教堂的工头巴蒂斯塔·德阿尼奥洛（Battista d' Agnolo）受羊毛纺织公会（Arte della Lana）（毛织品和织物商业行会）委托，共同监造佛罗伦萨大教堂的穹顶。从社会意义上说，这将吉贝尔蒂放到了学者同等的位置上。

毛织品公会现在面对的是一位大师，不仅在处理技术问题和执行委托项目上享有前所未有的自由，还负责内容的设计。吉贝尔蒂首次将艺术家从项目委托人手下解放了出来，并且不再受其想法的影响；这本身就是一项成就，是欧洲艺术社会史上的转折点。这对洗礼堂的第三扇门不无影响。1428年或1429年开始修造第三扇门时，浮雕的数目看起来由28个减到了24个，但吉贝尔蒂还嫌不够。可能是因为心里想着锡耶纳洗礼堂洗礼盆上的青铜浮雕（见第198页），吉贝尔蒂再一次缩减了数目，减到了仅剩十个浮雕，并想出了一个全新的边框设计。他将皮萨诺已经过时的四叶形边框换成了状似梯子的栅格，

四周饰以浮雕条带。每块浮雕挂屏两侧，以及梯子梯级的两侧现在都增加了壁龛小雕像，并且在梯子顶部和底部斜倚着的雕像两端增加了两个环形图案，环中雕有半身像。这就使所有浮雕形成了一个实质上相互联接的整体。边框中的塑像明显比浮雕中的要大，好似建筑雕塑从浮雕所界定的空间中伸出去了一样。甚至连观者所在的空间也被完全包围在门框中，即将观者框定在了一个环绕真实建筑空间的框架中。这种不同空间层次的增加与每个浮雕中的空间深度相互映衬，整体方案中的每一个浮雕都有着其独立的艺术价值，到目前为止是绝无仅有的。

是独一无二的浮雕雕刻方式使其成为了可能。在皮萨诺采用的哥特式嵌板中，以及在吉贝尔蒂制作的第一扇门中，所有雕像尺寸必须相同，没有透过透视加以区分；摆在首位的是填满可利用的区域，而非表现空间深度。但吉贝尔蒂想要使近处的形象看起来大一些，远处的形象看起来小一些，就像在现实世界中那样，因此他在第三扇门中采用了新透视方法，从而使扁平的表面看起来好像三维空间一般。通过使用透视法，吉贝尔蒂创造出了空间维度，但他对内容真实性的关



洛伦佐·吉贝尔蒂

天堂之门（东门）细部：  
《约瑟的故事》（The story of Joseph）  
镀金青铜，80厘米x 80厘米

洛伦佐·吉贝尔蒂

天堂之门（东门），1425-1452年  
镀金青铜，边框高度：  
506厘米，宽度：287厘米  
佛罗伦萨洗礼堂

方案如下：

天堂之门所包含的主题（参见劳泰著著作）

注也不亚于对空间维度的关注。现在可以在不同的空间层次上表现某一叙事内容的各个阶段，并根据故事上下文要求使其实现内部关联。因此在天堂之门上表现旧约主题的十个浮雕中，每个浮雕都表现了多个场景。

至少可以说毛织品公会对吉贝尔蒂制成的新大门十分满意，而吉贝尔蒂自己此后也称这是他所有作品中最好的一件。实际上，公会对这件作品太满意，以至于做出了一个史无前例的举动。因为吉贝尔蒂制造的新大门异常美丽，公会决定用其替换东门，而不是安在原先所定的北入口（为了符合肖像学相关的计划）。这就意味着将现有刻有基督生平、教父们以及其他基督教相关素材的东门取下来，安在洗礼堂北入口上，并将新大门安在东入口上。这是一项巨大的变动，基督有关的雕塑必须放弃作为首选位置的洗礼堂东侧，而让位于旧约组雕，悍然不顾传统的优先次序。但洛伦佐·吉贝尔蒂艺术才能之高超使得公会排开了其先入之见。艺术作品首次因审美原因而非内容原因找到了自己的地位。

|     |  |     |     |   |    |
|-----|--|-----|-----|---|----|
|     | 夏娃   |     |     | 亚当  |    |
| 以西结 | 亚当和夏娃<br>创造亚当<br>创造夏娃<br>人类堕落<br>逐出乐园  | 耶利米 | 女先知 | 该隐与亚伯<br>亚当夏娃在帐篷外<br>亚伯照着羊群<br>该隐和亚伯献祭<br>该隐杀亚伯<br>上帝流放该隐 | 约押 |
| 以利亚 | 挪亚<br>离开方舟<br>挪亚献祭<br>挪亚醉酒   | 约拿  | 哈拿  | 亚伯拉罕<br>亚伯拉罕和三位天使<br>献以撒                                  | 参孙 |
| 先知  | 雅各和以扫<br>利百加向上帝祷告<br>利百加分娩<br>以扫将长子的名分卖给雅各<br>以撒差以扫外出打猎<br>雅各带着山羊羔<br>以撒祝福雅各 | 拉结  | 先知  | 约瑟<br>哥哥们卖约瑟<br>收集粮食<br>发现银杯<br>约瑟与哥哥们相认                  | 先知 |
| 米利暗 | 摩西<br>摩西领受刻有律法的石版<br>民众在西奈山下   | 亚伦  | 约书亚 | 约书亚<br>以色列民过约旦河<br>立石碑<br>耶利哥城倒塌                          | 基甸 |
| 米迦斯 | 大卫<br>大卫杀歌利亚<br>进耶路撒冷  | 拿单  | 但以理 | 所罗门与示巴女王  | 押旦 |
|     | 挪亚   |     |     | 普阿尔法拉   |    |



洛伦佐·吉贝尔蒂

天堂之门（东门）细节：

《创世、人类堕落、亚当夏娃被逐出乐园》（The Creation, the Fall, the Expulsion of Adam and Eve from Paradise）

镀金青铜，80厘米x80厘米

佛罗伦萨洗礼堂





洛伦佐·吉贝尔蒂

天堂之门（东门）细节：

《该隐与亚伯》（Cain and Abel）

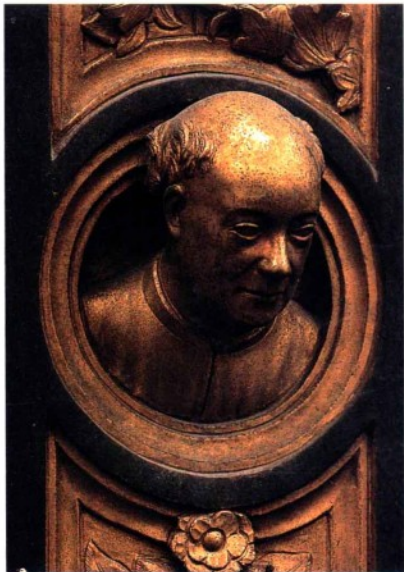
镀金青铜，80厘米x80厘米

佛罗伦萨洗礼堂



洛伦佐·吉贝尔蒂

天堂之门（东门） 铜部：自画像（约70岁），位于边框上，约1447年，青铜  
佛罗伦萨洗礼堂



## 圣母百花大教堂（The Cathedral of Santa Maria del Fiore）（即佛罗伦萨大教堂）

### 北唱诗堂后堂扶壁墩上的雕塑

佛罗伦萨大教堂的工匠分会决定在北唱诗堂的扶壁墩顶上雕刻12座比真人尺寸更大的先知雕像。1408年初，南尼·迪班科（Nanni di Banco）受命用大理石雕刻一座以赛亚像（第185页）。因为艺术家是在十二月份收到最后一笔付款的，那么看起来雕像应该是在年内就完成了的。我们不清楚雕像是否曾立于原先所预定的位置，但这一先知像计划一直未曾得以实施。这座雕像现立于大教堂的右侧堂内。

南尼早期雕刻的这座雕像在传统哥特式形象塑造方法和基于古典艺术的新风格之间摇摆不定。根据哥特式典范，这一雕像的身体重量是落在右腿上的；斗篷上的褶皱以及以赛亚左手所持的卷轴，同样是与哥特式典范相符的。另一方面，雕像强调了身体的实体存在性，外袍之下的身体好像可以触到一般。露在外面的胳膊、面部的表情以及古典风格的头发，都更像是15世纪初期古典风格的产物。

南尼接受雕刻任务后仅仅一个月，多纳泰洛也随后受命用大理石雕刻另一形象——大卫像（第185页），以立于唱诗堂的扶壁墩上。他是于1409年6月收到最后一笔付款的，所以我们推测雕像应当是在那时完成的。同样地，关于雕像是否曾立于原先预定的位置，我们也无据可考。雕像原先是放在大教堂歌剧院（Opera del Duomo）内的，一直到1416年，在多纳泰洛对其进行了进一步加工后，雕像被放在了韦奇奥宫（Palazzo Vecchio）。多纳泰洛雕刻的大卫表现了战胜歌利亚的年轻获胜者的形象，在一个公开和正式的场合恰如其分地象征公社已经战胜了敌人。歌利亚的头位于大卫两脚之间，这位头戴桂冠的英雄身体的重量落在了左腿之上，左腿裸露了出来，而不是以垂下来的外袍加以遮盖，是为了起强调作用。身穿紧身皮制束腰外衣，更加突出了其整个体形。另外，其肩头、臀部以及右腿上薄薄的织物更加凸显而不是隐藏了其体格。

大卫放在身前的右手是握着的，因为原雕像中他手里握着用石头射歌利亚时用的弹弓。但现在雕像手中的弹弓已经遗失了。这座雕像捕捉了一个特殊时刻，使这一形象变为了永恒。以在当时来说全新的雕塑方式诠释了完整的旧约中的传说故事。对身体实体性的强调在当时来说也是全新的。人们普遍认为多纳泰洛早期雕刻的这一大理石大卫像是这位雕塑家的第一件著名作品（尽管还存在争议），已经预先展现了佛罗伦萨文艺复兴早期丰富的表现力和创造力。

#### 南尼·迪班科

《以赛亚》(Isaiah), 1408年  
大理石雕像, 高度: 193厘米  
佛罗伦萨大教堂

#### 多纳泰洛

《大卫》(David), 1408-1409年  
大理石雕像, 高度: 191厘米  
佛罗伦萨巴杰罗国家美术馆

1410年夏天, 多纳泰洛收到一笔款项, 要求他用赤陶雕刻一座巨型约书亚像, 这座雕像之后是被立在扶壁墩的檐口上的。除了找到一点关于款项支付的文献外, 我们对这项任务几乎一无所知。只在一张1684年画的大教堂风景画中可以看到北唱诗堂后堂扶壁上两座巨型雕像, 但不久之后即被挪走了。约书亚像可能就是瓦萨里在多纳泰洛生平中提到的两座雕像中的一座, 瓦萨里曾提到这座雕像是在大教堂之外礼拜堂的角落上的。这种比例巨大的雕像不知道在古代是否存在, 反正在文艺复兴早期的佛罗伦萨是前所未有的。一方面既要使雕像的比例与建筑物的比例相符, 另一方面又要考虑观者在远处能体验的视觉效果, 肯定使多纳泰洛面临着不小的挑战。另外, 将雕像各个部分安放到位所面临的技术问题肯定也同样是不小的挑战。据瓦萨里记载, 这两座巨型雕像是由砖和灰泥制成的。如果多纳泰洛是在现场制作的话, 那么材料运输肯定不是什么问题。委托人或者艺术家自己对这些现已遗失的雕像到底有多满意呢? 我们现在都无从得知。

### 立于正立面的传道者像

1408年12月, 大教堂歌剧院委派南尼·迪班科和多纳泰洛两人雕刻关于传道者的纪念性坐像, 雕像位于歌剧院西面主入口两侧。南尼负责雕刻圣路加像, 多纳泰洛负责雕刻圣约翰像。另有一座圣马可像由一位稍微年长一些的雕塑家尼科洛·迪彼得罗·兰贝蒂负责。原本打算的是让这三位雕塑家中第一座雕像雕的最好的来完成第四座传道者雕像, 但到了1410年5月, 三位雕塑家都还未完成他们的第一座雕像, 所以雕刻圣马太像的任务被委派给了贝尔纳多·丘法尼(Bernardo Ciuffagni)。南尼是于1413年2月收到最后一笔付款的, 而其他雕像直到1415年才完成。直至1587年大教堂正面被拆毁为止, 这些雕像都一直放在原先预定的地方。之后被放入了大教堂内部。自1936年起, 这些雕像一直置于大教堂歌剧博物馆(Museo dell'Opera del Duomo)中。

南尼·迪班科雕刻的圣路加像(第186页)身穿长袍, 腰上束着带子, 外面一件宽大的斗篷搭在左肩、右臂、后背和两腿上。他左手中拿着书, 右手放在大腿上。这座雕像表现出了多纳泰洛对南尼的影响很大。伸长的颈部、内收的头部以及手指的长度都是受了多纳泰洛雕刻的大理石大卫像的启发; 右手处在不自然的位置, 左手从解剖学上来看采取的十分夸张的弯曲姿势, 以及椭圆形的脸部也都明显取自多纳泰洛的大卫像。以赛亚像、圣路加像, 以及圣路加的斗篷搭在双腿上的方式,



都表明国际哥特式艺术风格对南尼的影响很大。尽管他明显受到了多纳泰洛的影响, 但某些特征表明了他缺少多纳泰洛那样的艺术确定性。例如, 双腿的正面视图以及衣服上很深的褶皱。

多纳泰洛雕刻的圣约翰(第186页)也穿着一件束腰带的外袍, 外披一件斗篷, 斗篷垂下来, 在双腿周围形成了大面积的褶皱。尽管他的手臂看起来十分放松, 但整个雕像还是有一股张力, 是因雕像的头部和腿部偏向了两个方向。这种坐像的对立平衡构图方式是多纳泰洛早期作品中的特色之一。如果观者平视雕像的话, 特别拉长的上部躯干和头部以及大腿部微微呈现的角度都是十分明显的。但如果观者是从下往上看时, 这些不平衡感就被纠正了过来。同时雕像的三维立体感和雄伟庄重感也增强了。多纳泰洛营造了立面壁龛之中雕像所在的较高位置和观者所在位置之间恰当的视觉关系。

### 钟楼的壁龛雕像

直到1415年, 佛罗伦萨大教堂歌剧院才决定在钟楼北面和东面二楼空壁龛中放入大理石雕像。处在显著位置的西面和南面早已放置了与旧约有关的八座雕像, 是由安德烈亚·皮萨诺及其工作室于

### 南尼·迪班科

《圣路加》(St. Luke), 1408-1413

大理石雕像, 高度: 208厘米

佛罗伦萨大教堂歌剧博物馆

### 多纳泰洛

《圣约翰》(St. John), 1408-1415

大理石雕像, 高度: 215厘米

佛罗伦萨大教堂歌剧博物馆

### 多纳泰洛

《圣乔治》(St. George), 约1416-1417年

大理石雕像, 高度: 209厘米

佛罗伦萨大教堂歌剧博物馆



十四世纪完成的。多纳泰洛被委任承担新雕像的雕塑工作。到1420年时, 他完成了两座雕像, 由于缺少肖像学特性, 这两座雕像无法识别出雕刻的是谁, 由于没有什么更好的办法, 遂将其分别命名为《未蓄须的先知》(*Beardless Prophet*) (1416-1418) 和《思想者》(*Penseroso*) (1418-1420)。1421年, 他和助手南尼·迪巴托洛(Nanni di Bartolo) 接受委托雕刻了“亚伯拉罕和以撒”这一雕像。这三座雕像都被放在了东面上。1423-1436年间, 多纳泰洛又收到了雕刻另外两座雕像的付款。一座是耶利米像, 另一座在当时的文献中称之为哈巴谷像。这两座雕像最初都是放在北面的, 但1464年被挪去, 让位给了安德烈亚·皮萨诺雕刻的《所罗门王》和《大卫王》这两座雕像。

多纳泰洛不再看重肖像学特性, 他显然相信人们仅凭先知们各自

的面容就可以加以分辨。关于这些先知的诠释可以在瓦萨里的著作中找到, 瓦萨里认为这些先知中至少有两位是以那个时代的人为模特的。由于多纳泰洛雕刻的哈巴谷像(第187页)是个秃头, 佛罗伦萨人戏谑地称之为“*Il Zuccone*”, 即“南瓜”之意。这座雕像确实是在肖像画法方面采取了十分写实的方式, 头部形状几乎可以说是丑陋的, 塑造了一个在此前的先知雕像中从未看过的形象。这一开创性手法组成了15世纪初期佛罗伦萨雕塑整体表现手法多样化的一部分。

在这一系列先知像中, 亚伯拉罕尤为突出, 原因并非仅仅是因为他和以撒组成了一个群体。原因是在旧约中, 亚伯拉罕的行动比他的言语更加著名。雕像中亚伯拉罕正要献他的儿子为祭, 而其他先知雕

### 多纳泰洛

《哈巴谷》（“南瓜”）（Habbakuk（“Lo Zuccone”）），1423-1426年

大理石雕像，高度：195厘米  
佛罗伦萨大教堂歌剧博物馆

像则是带着哲学沉思的样子。他们所穿长袍的样式源于古罗马元老院议员肖像中的服饰，与其形体形成了充分对照。但如果说是衣服突出了形体，事实并非如此。相反地，长袍之下的身体凸显了自身的维度，例如耶利米和哈巴谷的右臂从解剖学来说是十分恰当和合适的。由于雕像所处的位置较高，雕像采用了厚重的衣服布料，以便不使衣服掩盖住强健的体魄，从而赋予了雕像更强的表现力和内涵。哈巴谷像从左肩呈对角线形垂下来的宽大褶皱，传达出了先知强烈而又打动人心的悲悯之情。

### 圣弥额尔教堂的壁龛雕像

15世纪前30多年中，圣弥额尔教堂拱廊柱外侧14个壁龛中只有4个放入了雕像。一座是洛伦佐·吉贝尔蒂雕刻的《施洗约翰》（第188页）。这座雕像是由毛织品公会委托雕刻的，创作于1413-1416年间，是第一座真人尺寸的青铜雕像。雕像是在一整块青铜上铸造的，铸造过程十分复杂，随时可能会出问题，以至于金匠不得不自担风险。雕像稍稍前倾，身体几乎完全被厚重的衣物包裹着。一块长长的材料将右腿足部与左臀连接了起来，材料因雕像站立的位置而稍稍呈弯曲状。除此之外，衣服褶皱上很深的层级也都是取自国际哥特式的元素，体现出吉贝尔蒂这件雕塑作品受其影响很深。

佛罗伦萨石匠公会（Arte dei Maestri di Pietra e Legname）委托创作的四位加冕守护圣人雕像（第189页）的构思则更偏向于古典风格。底座上的浮雕表现了这一公会中从事各行各业的人，包括建筑工人、石匠、建筑师和雕塑师。这个由四座雕像组成的群雕称作《四圣徒》（Quattro Santi Coronati），是由南尼·迪班科于1414-1416年左右创作的，需要一个极其宽大的壁龛才能放下。四位圣人站得很近，形成一个半圆形，身着古典衣物，正全身贯注地交谈着。这种最新的场景设定手法使南尼成功地在壁龛中放入了整整四位人物。右侧的两位守护圣人靠得非常近，因为他们是用一块大理石雕刻而成的。瓦萨里认为南尼一定是得到了多纳泰洛的帮助，才得以完成这么艰难的任务。

与吉贝尔蒂的哥特式风格和南尼的古典风格不同，多纳泰洛自己开创了一系列风格概念，这些概念都体现在了圣马可像（第188页）之中。圣马可像是1411年由亚麻布商业公会（Arte dei Linaiuoli）委托创作的。这座雕像采用的是对立平衡构图形式，异常清晰地表明了雕像各个部分的不同功用。例如，在支撑身体重量的右腿周围，衣服的褶皱完全是垂直的，让人联想起古典神庙中带凹槽的立柱。而处于放松

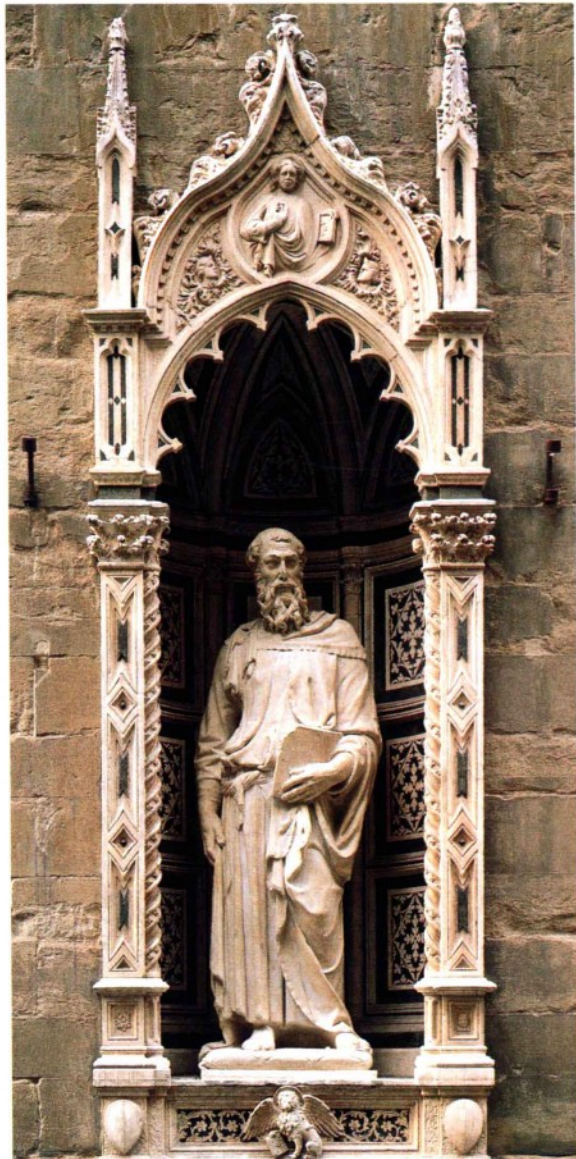


多纳泰洛

《圣马可》(St. Mark), 1411-1413年

大理石雕像, 高度: 236厘米

佛罗伦萨圣弥额尔教堂 (Orsanmichele)



洛伦佐·吉贝尔蒂

《圣施洗约翰》(St. John the Baptist), 1413-1416年

青铜雕像, 高度: 255厘米

佛罗伦萨圣弥额尔教堂



南尼·迪班科

《四位加冕殉教者》(Four Crowned Martyrs)，约1414-1416年

大理石雕像，高度：183厘米

佛罗伦萨圣弥额尔教堂



状态的左腿则在两方面与之形成了对照：其一，搭垂到左腿上的长袍看起来是典型的哥特式的；其二，与右腿不同，左腿的形状在衣物之下清晰地突显了出来。按照这一构图风格，雕像的右肩转向壁龛内部，而左肩则非常自然地前倾。最后，处在对立平衡位置的圣马可的头部以及他望向远处的样子，好像将雕像从壁龛那有限的空间中释放了出来。实际上，这一效果明显是雕塑家在构思时就想要达到的效果。

圣乔治像(St. George)(第186页)雕刻的是一位年轻的英雄，身穿古典式盔甲，手持立于地上的盾牌。这座雕像特别引人关注之处是，其与壁龛之间的关系与圣马可像有所不同。这是一种对立的关系，使雕像显出了一种孤立感。主要的一个解释就是，圣马可像雕刻的是塑像正面，而圣乔治像则几乎是全方位雕刻的。

## 多纳泰洛

文艺复兴初期最重要也最具影响力的雕塑家无疑就是多纳泰洛·迪尼科洛·迪贝托·巴尔迪(Donato di Niccolò di Betto Bardi)，即多纳泰洛。他可能于1386年出生在佛罗伦萨，父亲是一位起毛工人。他曾在吉贝尔蒂的工作室当助手，那时吉贝尔蒂正在制造第一扇洗礼堂大门。可归在多纳泰洛名下的最早作品是1408年或1409年创作的大理石大卫像，这座雕像被安放在了大教堂的扶壁墩上。此后他创作了许多大理石、粘土、青铜以及木质雕塑，主要是为在佛罗伦萨的主顾创作的，当然也有一些在比萨(Pisa)、锡耶纳(Siena)和普拉托(Prato)的主顾。多纳泰洛的绝大部分作品是于1444-1453年间在帕多瓦(Padua)创作的，他可能是在1446年或1447年搬到了那儿。他在帕多瓦创作的主要作品是加塔梅拉塔骑马雕像(equestrian monument to Gattamelatta)。可能是在1453年骑马雕像立起来之后，多纳泰洛回到了佛罗伦萨，但明显在佛罗伦萨获得的任务更少。四年之后，已经70多岁之时，他试图获得建造大教堂青铜大门的任务，但只是在规划阶段就止步不前了。可能是为了完成科西莫·德美第奇委派的雕刻圣罗伦兹教堂(S. Lorenzo)青铜讲坛的任务，他于1459回到了佛罗伦萨。这项工程尚在进行之中时，多纳泰洛去世了，时间定格在了1466年12月13日。

## 浅浮雕(Rilievo schiacciato)

多纳泰洛的创新力量不单在他创作的大型雕像中表现得很明显。而且他在浮雕方面的创新开创了先河，并在欧洲艺术的发展中起着决定性的作用。多纳泰洛为奥尔圣米谢勒教堂(Or San Michèle)创作

多纳泰洛

《巴齐圣母像》，约1417-1418年  
大理石浮雕，74.5厘米x 69.5厘米  
柏林国立普鲁士文化遗产博物馆



的雕像《圣乔治》(第186页)基座上的浮雕是他最早的浮雕作品。与南尼·迪班科(Nanni di Banco)仅一年前创作的《四圣徒》(Quattro Santi Coronati)(第189页)基座上的浮雕相比,多纳泰洛的浮雕完全摒弃了传统的浮雕制作方法。南尼以高浮雕和缺乏空间感的方式雕刻出四位石匠和若干工具,而多纳泰洛则首次成功地在浮雕平面中营造出深度感。《圣乔治大战恶龙》这幅充满动感的场景似乎在两侧进行了透视缩短。而恰恰就在这个平面上展开的风景,为整幅场景营造出深度感。能营造出这种光学效果的新浮雕技术被称为“浅浮雕”,即“压扁的”或“整平的”浮雕;这种技术同样加强了所叙述故事的戏剧性效果。就《圣乔治大战恶龙》而言,这场战斗通过圣乔治在咆哮的骏马背上用尽全力给予恶龙致命一击的瞬间变得更加激烈。

### 大理石浮雕《巴齐圣母像》

从大理石浮雕《巴齐圣母像》(the Pazzi Madonna)(上图)可以看出,在必要的时候,多纳泰洛是能够修改这幅浅浮雕的。这幅浮雕创作于约1417年至1418年间,以佛罗伦萨的巴齐宫(the Palazzo

Pazzi)命名;据推测,它陈列在巴齐宫中。圣母充满慈爱地、面对面地抱着圣子;这一场景透过经光学透视缩短的结构展现出来。如果自下而上看的话,这幅半身像给人一种“略微比原物大”的感觉。但母子间的亲密关系却丝毫不受影响。多纳泰洛运用浅浮雕在高度上的微妙变化,赋予衣着如丝般的轻柔感觉,使之与人体的精致优雅相互协调。凭借这种肖像描绘技巧,多纳泰洛成功地完善了这件原本为私人冥想而作,却在整个15世纪日益流行的圣母半身像浮雕。

### 《希律王的宴会》(The Feast of Herod)

《希律王的宴会》(见第191页)是多纳泰洛运用新浮雕技术的巅峰之作;这件作品创作于1425年,是为锡耶纳的洗礼堂中的洗礼池而作的。前景中的主要场景——“呈上施洗者圣约翰的头颅”所采用的雕刻方法有着许多精妙之处。就在跪拜着的士兵向希律王呈上施洗者圣约翰的头颅的时候,宾客们都吓得惊恐万状、目瞪口呆。拥有典雅外貌的莎尔美领着一群人站在右边,画中央的那个人恳求地面向希律王,而希律王也惊慌地退缩着。这一压缩场景通过古典风格的拱廊得以平衡,这些拱廊都是按照透视学规律进行雕刻的,营造出一种史无前例的深度感。这件浮雕最醒目的地方就是线透视法的运用:线透视法是文艺复兴初期的布鲁内莱斯基(Brunelleschi)发明的。

### 佛罗伦萨大教堂中的《康托利亚》

自约1431年起,卢卡·德拉·罗比亚(Luca della Robbia)(1399/1400-1482)就在为佛罗伦萨大教堂的风琴台创作。两年后,多纳泰洛被委托创作相对应的歌者和乐师的部分。这两幅《康托利亚》(Cantorias)(第192页和第193页)之间的差异再次展示了多纳泰洛的创新能力。两段画廊都是由五个强有力的支架支撑起来的,支架间的四块空间均以浮雕装饰。卢卡·德拉·罗比亚在四幅独立的浮雕前设计了一段栏杆,这四幅浮雕与凹槽式成对壁柱的两侧相接或被其隔开。两侧各加了一副浮雕,这样这件《康托利亚》便成了共十幅浮雕装饰而成的作品。所有浮雕刻画的都是跳着舞和吹奏着音乐的男孩和女孩——这正好是《诗篇》(Psalm)第一百五十章中描述的场景,部分浮雕还延伸到三段柱上楣构上。卢卡·德拉·罗比亚创作的画廊以建筑元素为主。他设计的成对壁柱直接放置在支撑整个结构的托架上,仅以一行铭文隔开。这些浮雕本身是完全根据合同要求和画廊用作风琴台之目的而创作的。然而事实上,这些浮雕与周围建筑结构连接在一起,却使得他们看起来像是后来才增加的具有强烈视觉效果的片段。



多纳泰洛

《希律王的宴会》，约1425年  
镀金青铜浮雕，60厘米x60厘米  
锡耶纳洗礼堂洗礼池镶板



卢卡·德拉·罗比亚

《康托利亚》，1431/1432-1438年  
大理石浮雕，高328厘米，宽560厘米  
局部  
佛罗伦萨大教堂歌剧博物馆



多纳泰洛采用了一种全新的方法把建筑结构和浮雕结合起来，从而形成了他的画廊。如果仅考虑到用途的话，他创作的画廊的确也以建筑元素为主：墙托架支撑着构成整幅作品底部的柱上楣构；柱上楣构的突出部分又支撑着栏杆。卢卡·德拉·罗比亚设计的一段水平柱上楣构隔断了垂直线，而多纳泰洛却通过使用托臂延续了墙托架之上的垂直线。位于柱上楣构顶部的托臂反过来支撑着成对立柱——这些立柱效仿了卢卡设计的画廊的成对壁柱系统，而成对立柱则支撑着带有交错的叶形装饰和花瓶图案的凸缘。这些略微分开设置的立柱后面是一片围绕着整个画廊的浮雕带。雕带上雕刻着尽情地跳着舞、唱着歌的天使们：前排的天使朝左边舞动着，后排的天使则朝相反的方向舞动着。这种方向相反的动作在他们当中营造出一种左右摆动效果；这种效果通过他们前方竖立的成对立柱进一步加强。由于只能看到整幅浮雕的部分内容，当观看者沿着它走动的时候，它便给人一种活灵活现、惟妙惟肖的感觉。多纳泰洛是采用其他的技巧达到这种效果的：以营造光学效果为目的来设计整幅作品。与浮雕背景一样，所有立柱上均装饰着很冷漠的马赛克。这意味着，尽管它们都是具有不同建筑用途的物体——阻碍并限制了我们的观看浮雕的视线，但事实上，



它们与背景的相似性正好大大降低了它们在这幅场景中的正常视觉重要性。这在艺术史中是史无前例的——多纳泰洛的《康托利亚》是前所未有的建筑空间感和人像运动交相辉映的作品。此外，这种人像雕带的处理方式摆脱了建筑结构的限制，体现出多纳泰洛对创作全三维立体空间感的独立雕像的渴望。

### 青铜雕像《大卫》

多纳泰洛塑造的《大卫》雕像是文艺复兴初期最重要的雕像之一；最近的研究表明，它是在15世纪40年代中期用青铜铸造的。这是自古代以来，首次有欧洲艺术家敢于创作的真人大小的全三维立体裸体人像。凭借这座雕像，多纳泰洛长久以来的艺术抱负——将雕像从其功能性建筑角色中解放出来，最终达到最高点。

除了一顶帽子和一双皮革绑腿，这位年轻的英雄全身一丝不挂；优雅的外观完全得力于平衡和谐的站姿，他仅以右腿稳固地站在那里，他的左脚则踩在躺在地上的巨人歌利亚（Goliath）的头上，不经意间流露出胜利者的姿态，他的腕部呈现的弯曲一直往上到胸膛就消失了，而胸膛几乎就是完全竖直的，他的头则略微转向左边俯视着他的战利



多纳泰洛

《康托利亚》，局部，1433-1438年

大理石和马赛克

佛罗伦萨大教堂歌剧博物馆





## 多纳泰洛

《大卫》，约1444-1446年

青铜雕像，高158厘米

佛罗伦萨巴杰罗国家美术馆（Museo Nazionale del Bargello）

品，与他不经意的自然姿态相互协调。他放松的左腿因踩在歌利亚的头上而呈弯曲状，左手臂也呈现出同样的弯曲状；他的右手臂搭在宝剑上，真实地对他右腿的姿势做出了反映。他的皮肤是精心打磨出来的几近黑色的青铜面；表面反光强化了其身体的自然特征，展现出青年人的性感。它还具有一种亦男亦女的美；因此，这座雕像有时候也被用来支持“多纳泰洛是同性恋”的推测。瓦萨里认为，这座青铜雕像体现了它是根据真人模特铸造而成的种种特性：“……这座雕像是如此的自然柔美、栩栩如生；于是艺术家们都认为它是根据真人身体铸造的。”

这座雕像唯一借鉴古典主义时期作品的地方就是，多纳泰洛对真人大小的三维立体裸体人像的复兴。很难说其造型方式是以古典时期的理念为基础的，而且甚至都不存在相应的文艺复兴初期模板。但它展现的许多特征都是经自然主义手法处理过的，包括颈部褶皱、左肩及臀部；一定程度上看起来像女性的臀部曲线。首次展现了文艺复兴时期“模仿大自然”的理念，促成了文艺复兴后期艺术家瓦萨里的观点。

至今还没有任何文件能说明创作《大卫》雕像的原因。我们知道的只有那个可能是其最初放置位置地方：这位《旧约》中的英雄战胜其对手的雕像放置在美第奇宫的庭院中央，可能被诠释成美第奇家族统治下的罗马公社反对那不勒斯（Naples）和米兰成为大国的政治和军事决心的暗示。

## 《忏悔的玛格达莱妮》

这座木雕像是多纳泰洛晚年搬到帕多瓦以后于1453年至1455年间创作的，雕刻的是一位改过自新的妓女——她曾在法利赛人（Pharisee）的房屋前为耶稣洗脚，然后用头发擦干它们并抹上油。中世纪雅各布·达沃拉吉涅所著的《黄金传说》（*Legenda aurea*）对艺术界有着相当大的影响；这书中描写了耶稣复活的主要见证人（《约翰福音》第二十章第一节至第十八节）玛利亚·玛格达莱妮（Mary Magdalene）在孤寂的荒野中寻求救赎的故事。有的人认为这片荒野就是法国南部地区。

这位忏悔者穿着蓬乱的皮袍，整个身体重心向左腿倾斜，而右腿则略微退后。她双手合十放在胸前祈祷着。深陷的双眼、坏掉的牙齿和骨瘦如柴的双手强化了多纳泰洛想要塑造的疲惫的苦行者形象。因风吹日晒而呈深褐色的干瘪皮肤，以及高高突起的颧骨和长发，暗示着她曾经拥有的传说般的美貌和丰盈。同时，她的头发象征着她对耶稣的崇敬和自我忏悔——散乱、没梳过的样子说明了她已经摒弃了所





#### 多纳泰洛

《汗海的玛格达莱妮》，约1453-1455年  
带彩色装饰和黄金的木雕，  
高188厘米  
佛罗伦萨大教堂歌剧院博物馆

#### 多纳泰洛

《朱迪斯与赫罗弗尼斯》，约1456-1457年  
青铜雕像，部分镀金，  
高236厘米  
佛罗伦萨韦奇奥宫

期的绘画明显爱好展现断头本身的嗜血恐怖，但多纳泰洛却专注于捕捉醉汉失去尊严与妇女获得尊严之间的瞬间变化——为了拯救这座城镇，她最终毅然打破了不得杀人的戒律。

这一场景主要展现的是一种爱国主义精神，正是因为这个原因，这座组雕得以放置在美第奇奇中。1495年，美第奇家族逃离这座城市的时候，这座组雕被放置在韦奇奥宫前方的领主广场上，作为公社共和政体的标志；之后它被移走，为米开朗基罗的雕像《大卫》腾出了位置。

### 帕多瓦的《加塔梅拉塔骑士雕像》（The equestrian monument of Gattamelata）

1444年以后，多纳泰洛一直呆在帕多瓦，致力于铸造圣徒大教堂（Basilica del Santo）中的青铜十字架。虽然这项工作直到1449年才完成，但这当然不是多纳泰洛搬到帕多瓦的唯一原因。这项为被称为“加塔梅拉塔（Gattamelata）”的帕多瓦人埃拉斯莫·达纳尔尼

有的世俗浮华。在15世纪佛罗伦萨的艺术作品中，许多采用这一主题的画作都受到了多纳泰洛这座雕像的影响。

虽然这座雕像曾经放置在佛罗伦萨洗礼堂中，然而我们却不能确定它是否最初就是放在这里的。在遭遇了1966年的阿尔诺洪水之后，这座雕像必须进行一些修复。这次修复使她显露出原色，而且使她的身体恢复了原有的光洁美观。

### 《朱迪斯与赫罗弗尼斯》

约1456-1457年，当多纳泰洛从帕多瓦回来的时候，他创作了放置在他以前创作的青铜雕像《大卫》旁边的另一个重要作品，佛罗伦萨文艺复兴初期的第一座圆形雕塑——青铜组雕《朱迪斯与赫罗弗尼斯》（最右图）。从不同的侧面看来，这座组雕的外观大有不同。多纳泰洛刻画了朱迪斯砍掉赫罗弗尼斯的头的瞬间——赫罗弗尼斯是巴比伦统治者尼布甲尼撒（Nebuchadnezzar）的军事统帅，他已经醉得不醒人世了；朱迪斯的这一举动把人民从毁灭中拯救出来。在赫罗弗尼斯举办的宴会结束后，朱迪斯假装归顺于他，然后她拔出剑并“使出浑身力气在他的颈背砍了两下便砍下了他的头颅”（《朱迪斯》第十三章第八节）。

整座组雕由十一块单独铸造的部分组成，其中一些部分所具备的非同一般的自然主义使得一些评论家非常想知道多纳泰洛是否根据真实的模特铸造了某些部分，譬如坐姿和赫罗弗尼斯的腿。文艺复兴时



## 多纳泰洛

《加塔梅拉塔骑马雕像》，1444-1453年  
大理石柱基上的青铜雕像，雕像高340厘米  
帕多瓦圣贤广场（Piazza del Santo）

（Erasmus da Narni）制作骑士雕像的委托工作，是对多纳泰洛的艺术和技术能力的重要新挑战；他的能力究竟如何只有让帕多瓦这座城市来定夺（第197页）。

加塔梅拉塔（“讨人喜欢的猫”）是威尼斯军队的雇佣军首领（condottiere）。加塔梅拉塔于1443年1月去世。这座雕像很有可能是他的家人在他去世后经威尼斯共和国（the Serenissima）同意的情况下委托制作并支付酬劳的。制作雕像献给加塔梅拉塔几乎不可能是因为他的几场战败记录，而是因为他闻名遐迩的忠诚——这也解释了他的绰号。实际上，一部当代讽刺作品嘲笑了威尼斯人所做的非常不符合罗马传统的事情——他们为这位军事首领制作的雕像中的马正好是其逃跑时骑乘的那匹。

这座雕像到底是陵墓所用还是纪念所用，我们还无法确定。雕像底部的高度证明了第一种可能性。这个底部带有大理石假门，也是由多纳泰洛设计的。这种基于古典石棺的假门，象征着黄泉之门（the gates to Hades）。这座雕像完成后，直到1456年才在圣安东尼奥大教堂中修建了他的陵墓。相反，瓦萨里却认为这座雕像是纪念用的。

尽管自14世纪起雇佣军首领的骑士荣誉画就成为了意大利艺术时期的特征，但多纳泰洛创作的骑马雕像却使得古代雕塑风格又重新流行起来。多纳泰洛的青铜雕像借鉴了许多模板，但实际上却没有复制其中的任何一个；其作品的构思起点可能借鉴了站立在拉特朗（Laterano）圣乔瓦尼教堂前的马可·奥里略（Marcus Aurelius）雕像。其他模板可能还包括以骑士雕像为特征的罗马钱币。其他元素，譬如靠近马前蹄的地方为了稳定而放置的一枚炮弹，似乎是参照了威尼斯圣马可广场雕像中马的姿态——这种姿态在当时风靡了整个帕多瓦。

与古典时期的骑马雕像相比，多纳泰洛塑造的加塔梅拉塔身着奢华的铠甲。尽管其装饰基调均源自历届罗马帝王的铠甲，而且同时代艺术家也是像这样诠释作品的；但是，许多15世纪的铠甲碎片（如胳膊和腿部防护、长剑）说明了，多纳泰洛塑造的雇佣兵首领着重展现的不是这座雕塑对古代铠甲的精确复制，而是受委托人应能通过使用古代权势象征表达同时代人的观点。根据这点，我们可能应该重新评估加塔梅拉塔的外貌，以便确定这座雕像是何种程度上的肖像雕塑。

这座雕像位于的圣安东尼奥（被帕多瓦人称为“圣者”）大教堂正面前方的圣贤广场上；由于其底部的高度，它看起来就像是一座纪念碑——自那以后，大部分的骑马雕像都具有这样的特征，譬如路易14的骑马雕像。1438年，威尼斯授予加塔梅拉塔“罗马军官参谋长”的称号，之后他便带着这个殊荣俯视着整个广场。



雅可波·德拉·奎尔奇亚

《天使长加百列在撒但利亚前显灵》，1428-1430年

镀金铜雕，60厘米x60厘米  
锡耶纳洗礼堂之洗礼池细部



各雕塑家

《洗礼池》，1416-1429年左右

大理石和镀金铜雕  
锡耶纳洗礼堂

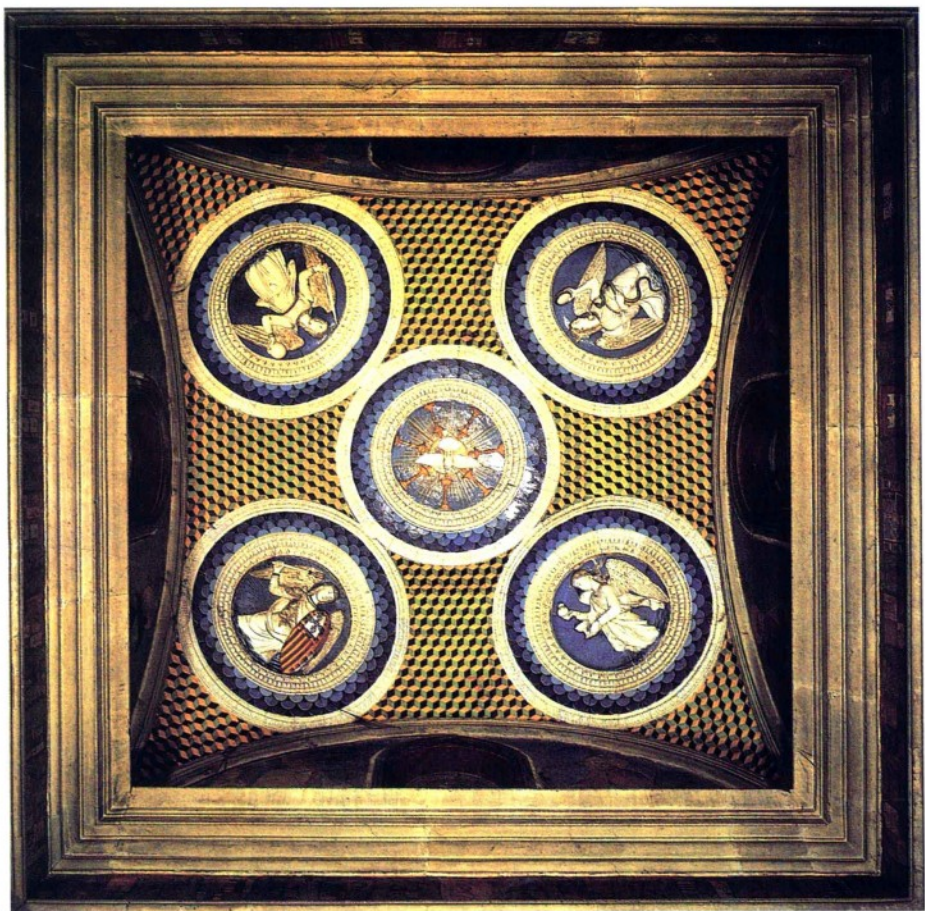


## 十五世纪下半叶的雕塑艺术——多纳泰洛之影响

雅可波·德拉·奎尔奇亚

雅可波·迪·彼得罗，又名雅可波·德拉·奎尔奇亚(约1374-1438年)，是锡耶纳人；他比多纳泰洛年长，是1401年竞标参加佛罗伦萨洗礼堂雕饰工作的艺术家之一。1401年之前，除有人尝试将某些作品归于他的创作之外，和他艺术作品有关的可靠信息甚少。他的主要作品之一为“盖亚之泉”——即建于锡耶纳坎波广场的精巧复杂的喷泉；在伦敦和纽约虽有各式各样的当代画作，19世纪也有一些逼真的描绘，试图对该喷泉进行重塑，而实际上，除了几个人物雕像之外其他部分早已荡然无存。喷泉雕刻主要由浮雕和几处圆雕构成，旨在揭示锡耶纳古罗马时期的历史和各种基督教义中的美德。雕作的中心位置是圣母和圣婴（前者系锡耶纳的守护神，称之为“处女西维塔斯”）。该作品与锡耶纳市政大厅内宣扬统治西方民族精神的湿壁画交相呼应。而该喷泉雕塑也为该艺术家赢得了美誉，被称之为“雅可波·德拉洗礼盆”。





卢卡·德拉·罗比亚  
葡萄牙红衣主教私人礼拜堂天花  
板艺术创作，1461-1462年  
油漆及搪瓷赤陶  
佛罗伦萨圣米尼亚托教堂

他起初本应为锡耶纳洗礼堂的洗礼池创作两处浮雕，不过他只完成了一处。多纳泰洛受命来完成第二处。奎尔奇亚在寓意诠释中严格依照主题开展，作品借卢克（18-20页）之口向撒迦利亚宣告施洗者约翰降生（第198页）。奎尔奇亚在刻画神殿时，描绘了天使长加百利从右侧走近圣坛，圣坛置于神殿突出的、与拱廊相似的中央拱门，这一构架把作品中描绘的一幕连同神殿的圣坛一并涵盖其中，从而与两边进行祈祷的人群区别开来。在《新约》的记述中，祈祷的人应该在外面进行祷告；通过将他们置于作品之内，来作为天使长显灵的见证人，奎尔奇亚制造了一种极具戏剧性的效果，让他们来分享撒迦利亚的惊讶之情，这一效果和多纳泰洛的《希律王之盛宴》有着异曲同工之妙。而通过建筑来营造视觉效果也显然是借用了多纳泰洛的手法。

锡耶纳洗礼堂中的洗礼池经由艺术家团队合作所完成，是文艺复兴早期最重要的作品之一。奎尔奇亚在1429-1430年间完成了顶部的

大理石祭坛天盖和其中的施洗者圣约翰的人物形象雕塑。

### 卢卡·德拉·罗比亚及其工作室

卢卡·德拉·罗比亚于1400年左右出生于佛罗伦萨，是羊毛商西蒙娜·迪·马哥·德拉·罗比亚的第三个儿子。他很可能师从吉贝尔蒂或南尼·迪·本可。其可查证的最早的作品当属他在佛罗伦萨大教堂歌唱大厅的创作（第192页），多纳泰洛对该作品曾做过仿拟。他亦在后期创作了一些大理石作品，某些是和多纳泰洛合作而创作的。在1441-1442年，他在佛罗伦萨的圣玛利亚·利诺伐教会医院（即在派雷托拉的圣玛利亚教堂）着手进行《圣礼神龛》（*Tabernacle for the Sacrament*）的创作。该作品是他第一个可追溯年份、并使用搪瓷陶瓷器的创作；虽然在这个作品中陶瓷器的使用有限，这一做法后来却成为他工作室的标志。其实并不是因为他运用搪瓷陶瓷器的发明创举，



而是他将其运用到大型雕塑中的做法被世人公认为是他的重要创新之处。

1461和1462年间，他在佛罗伦萨圣米尼亚托装饰了葡萄牙红衣主教的私人教堂的天花板（第199页），其创作基本上是一个三维立体结构，含有五个突出的圆形浮雕。浮雕活脱脱的借用了多纳泰洛在圣洛伦索所作的《旧圣器收藏室》的图案。中央的圆形浮雕中刻画了一只鸽子的形象，代表着圣灵。周围还刻有四个圆形浮雕，分别代表了四元德——节制、坚韧、正义和谨慎。这在文艺复兴早期可谓是最美观的天花板装饰，也对后来的设计师产生影响。

上图中这一年轻女子的半身像以前被认为是卢卡的侄子安德烈所创作，但由于其造型严谨，现在被认为是卢卡·德拉·罗比亚后期的作品之一。该女子的穿着符合当时的时尚标准，她的头发梳理到额头后方并配有发饰，由此赋予她一副极富贵族化的外观。其白皙而富有光泽的头部和缕缕发丝与纯蓝色的背景构成鲜明对比。她的头部略微前倾，目光向下凝视，从而造就了自然大方的外观。这一刻画使人们很难判断这个半身像究竟是某位女子的肖像还是当时女性美的理想写照。安德烈·德拉·罗比亚（1435-1525年）是卢卡

的侄子，在他的叔叔在世时就在家族工作室工作，卢卡在1482年去世后该工作室由他经营。安德烈坚持运用工作室的特有技术并利用压铸模具，从而极大提升了搪瓷陶器知名度。备受人们青睐的画作是卢卡业已备好的那些在蓝色背景下描绘圣母圣婴的白釉模具所铸的安详作品。安德烈的后期作品色彩更加丰富，更具装饰性，在《圣母石雕像》（*Madonna of the Stonemasons*）（第201页）这一作品中，由于卢卡在结构框架中大加修饰，极大地渲染了母子间的亲密关系。

安德烈的长子乔瓦尼（1469-1525）延续了其佛罗伦萨家族工作室的传统，次子吉罗拉莫（1488-1566）将该技巧传播到巴黎，并在巴黎的各种建筑上进行装饰性工作，其中就包括了在弗朗切斯科·普里马蒂乔（1504/1505-1570）指导下对枫丹白露宫所进行的装修。

### 伯纳多·罗塞利诺

伯纳多·罗塞利诺（1407/1410-1464年）是来自塞蒂尼亚诺的三位雕塑家之一。直到15世纪70年代，他都对佛罗伦萨的雕塑艺术有着巨大的影响力。他带着弟弟安东尼奥（1427/1428-1479年左右）和朋友狄赛德里奥（约1430-1464）来到佛罗伦萨。三位雕塑家在雕塑生涯的某段时间一并从事墓碑雕刻艺术。

在15世纪40年代末期，伯纳多在佛罗伦萨圣十字教堂创作了他最重要的雕塑作品，那就是人文学家和历史学家李奥纳度·布伦尼（第202页）的坟墓。李奥纳度曾是佛罗伦萨共和国的执行官，于1444年去世。坟墓古典风格的建筑结构深受莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂的影响。该墓由两个科林斯壁柱支撑，借以支持坟墓的竖框和环形拱，圆拱下面是一尊描绘圣母圣婴的圆形浮雕，两侧辅以两个天使。在拱门上方有两个持有盾形纹章的丘比特，他们很可能是在以后的日子添加进去的，不太适合整体结构。后墙分为三大垂直空间，墙体前面摆放着石棺。石棺顶部是死去的布伦尼雕塑，他在两只猛禽支撑的棺木上长眠。布伦尼头戴桂冠，借以纪念他在文学方面取得的成就，其头部转向瞻仰者，右手则搁放在一本书上。

墓体色彩丰富，运用了白色、黑色和红色大理石以及一些镀金色泽，从而突出了设计上的细节问题。这一创作基于古老的凯旋门的设计风格。这是第一个以凯旋的特征来纪念人文主义学家的文艺复兴墓冢，而不是以暗示死亡救赎的思路来设计的。该墓为以后15世纪文艺复兴初期的墓冢开创了一个范式，包括他的弟弟安东尼奥·罗塞利诺和狄赛德里奥都采用了这一模式。

安德烈·岱拉·洛比亚

《圣母石雕像》，1475-1480年

搪瓷陶器，高度：134厘米

宽度：96厘米

佛罗伦萨巴杰罗美术馆







**伯纳多·罗塞利诺**

李奥纳度·布伦尼之墓,约1448-1450年  
大理石雕,部分镀金,高度:715厘米 佛罗伦萨十字教堂

**安东尼奥·罗塞利诺**

葡萄牙红衣主教之墓,1461-1466年  
大理石雕,部分镀金,高度:400厘米  
佛罗伦萨圣米尼亚托教堂



**阿戈斯蒂诺·迪·杜乔**

《月亮女神》,约1450-1457年  
大理石雕,部分上色和镀金  
里米尼马拉泰斯塔教堂

## 阿戈斯蒂诺·迪·杜契尔

阿戈斯蒂诺于1418年出生于佛罗伦萨，他的老师我们不曾得知。在1441年他因偷窃圣安纽莉塔的银器而遭起诉并被驱逐出佛罗伦萨，一年后在摩德纳出现。

1446年他和兄弟抵达威尼斯，之后又前往里米尼；1449年他在这地逗留，然后到1462年，他又去了佩鲁贾和博洛尼亚。作为雕刻家，在史料中首次有记载是在1463年，那时他重返佛罗伦萨，试图进行大理石雕刻却无功而返，而恰是同一块大理石，米开朗基罗后来将其演绎成《大卫》。由于他碌碌无为，即使在家乡也是一事无成，15世纪70年代初，即他在五十多岁的时候，离开佛罗伦萨并去了佩鲁贾。并于1481年前后在此地去世。

阿戈斯蒂诺在其游历的岁月里，所造访过的城市都有他的雕塑创作，但他最引人注目的作品则是他为米里尼圣弗朗切斯科教堂（亦称之为马拉泰斯塔教堂）所创作的室内雕塑。绝大多数作品都包括对教堂内小礼拜堂拱门支柱所进行的装饰；他对装饰作品进行了指导，但世人并不知道哪些部分是他亲手装饰的。

在马拉泰斯塔教堂中，他后期的作品包括“御夫座五车二行星”的浮雕。这些作品刻画了黄道十二宫和七大行星。在他的时代，七大行星还包括太阳和月亮。而月亮被人化为“卢娜”（第203页），她身着波浪般汹涌的衣裳，由两匹马拉着飞过云端，手里拿着一轮新月。

## 佛罗伦萨人物雕像

假如那身份被暂定为尼科拉·德·乌扎诺(Niccolò da Uzzano)的赤土陶半身像能确定为多纳泰洛所作，那么它可能是一件导致1430年古典传统半身像复兴的作品。在15世纪中叶这一画派正处在兴旺时期，因为当时对这种半身画像需求量很大，尤其是在佛罗伦萨。其中一个最早的例子是彼得罗·德美第奇的半身像(205页左上图)；该图由米尼奥·德·费苏里(Mino da Fiesole)(1429-1484)所作，其历史可追溯到1453年，尽管里面的题词内容尚有些疑问。

米尼奥的主要艺术作品是狄赛德里奥(Desiderio da Settignano)。他在去罗马及那不勒斯以前已经在佛罗伦萨开始他的艺术生涯了。他于1456和1461年间回到佛罗伦萨，1463年又返回罗马。一年后，在狄赛德里奥死后，他回到佛罗伦萨，与安东尼奥·罗塞利诺(Antonio Rossellino)一起担任主雕刻师，并有许多的委托工作。彼得罗半身像描绘的是科西莫·德美第奇(Cosimo de' Medici)的长子，高贵的洛伦佐(Lorenzo the Magnificent)的父亲，他穿着锦缎制作的名贵上衣。其

胸部衣料上的垂直褶皱非常的简洁匀称。彼得罗的容貌特征看起来有些理想化。甚至他的头也转向了左边，凝眸远眺着，这一姿态已经超越了其个人意味而带有某种政治色彩，但他的表情显得有些僵硬。

安东尼奥·罗塞利诺对乔瓦尼·切利尼的半身雕塑(第205页，右下图)给人留下了非常自然的印象。切利尼是一位哲学老师，也是一位著名的医生，他的病人中就有多纳泰洛。这尊半身像是第一尊我们可以确认的出自安东尼奥之手的作品，也是那个时代最有趣的雕像之一。该头像的铸模可能是医生还在世的时候就已经做好了。老普林尼曾经描述过制作石膏面具的技术，15世纪琴尼诺·琴尼尼对此的描述向我们说明，该传统技术在大约15世纪以及后期得以应用。这尊半身像中，医生身着均匀褶起的外套，领子紧扣，头部昂起。雕塑的面孔一览无余地展示了一位年长医生和哲学家的所有特征，饱含智慧。眼睛下方有眼袋，在浓浓的眼眉下从深陷的眼窝中突显出来。他深陷的脸颊和脖子上皱起的皮肤使得鼻子和坚毅的下巴更加突出，紧闭的嘴唇浮现出一丝微笑。

另外一尊老者的半身像刻画的是佛罗伦萨商人彼得罗·梅利尼(第205页，左下图)，该半身像是贝内代托·达马亚诺(1442-1497)1474年创作的。他很可能在安东尼奥·罗塞利诺工作室受训过，并成长为一位雕塑家和肖像画家。贝内代托到过罗马，或许也去过那不勒斯，然后回到佛罗伦萨为佛罗伦萨的其他客户创作。有很多木雕、赤陶雕像和大理石雕像都有他的署名或者被认为是出自他之手。书中注有日期的梅利尼的大理石半身像身着华丽的锦缎外套，和彼得罗·德美第奇的着装如出一辙。这是一尊富有的佛罗伦萨商人雕塑，衣装的设计赋予了他贵族气质。他自然的外表和对脸部细节的高水平刻画说明这又是一个石膏模具铸成的作品。不过据了解，贝内代托也广泛应用赤陶模具。梅利尼眼眉扬起，额头堆起皱纹；他皱起的嘴唇和脸颊上从鼻子两侧形成的褶皱都给人造成了困惑感。他被刻画成一位谨慎的男士，对自己作为佛罗伦萨举足轻重的商人身份很在意。梅利尼的半身雕像不同于其他艺术家的手法——雕像的底座是圆形的，让人感受到其古代风格。

这尊半身像暂时被定名为玛丽埃塔·斯特罗齐的雕像(第205页，右上图)，如今收藏在柏林。这一雕像向世人表明：要界定一个15世纪女性雕塑的身份以及它的创作者是十分困难的。这些雕塑很少会标注日期、署名或者刻上所展览的女性的名字。它们展示了在个性塑造女性的脸庞之前，女性那种理想化的美姿。玛丽埃塔·斯特罗齐刻画了一位年轻女性的形象，她头部昂起，风情万种。

**米尼奥·德·费苏里**

彼得罗·德·美第奇 约1455-1460年

大理石雕塑, 高: 55厘米

佛罗伦萨巴杰罗美术馆

**贝内代托·达马亚诺**

皮耶罗·梅利尼, 1474年

大理石雕塑, 高: 53厘米

佛罗伦萨巴杰罗美术馆



**狄赛德里奥·达·塞提涅亚诺**

玛丽埃塔·斯特罗齐半身像, 约1455年

大理石雕塑, 高: 52.5厘米

柏林国家美术馆-文化遗产图书馆

**安东尼奥·罗塞利诺**

乔瓦尼·切利尼, 1456年

大理石雕塑, 高: 51.1厘米

伦敦维多利亚与艾伯特博物馆



右图及下一页局部图:

尼科洛·戴尔·艾瑞耶

《基督之死哀歌》。

约1462-1463年(或1485年)

赤陶彩绘

博洛尼亚国立美术馆



吉多·马佐尼

《圣子之宠》,约1485-1489年

赤陶彩绘

摩德纳大教堂地下室







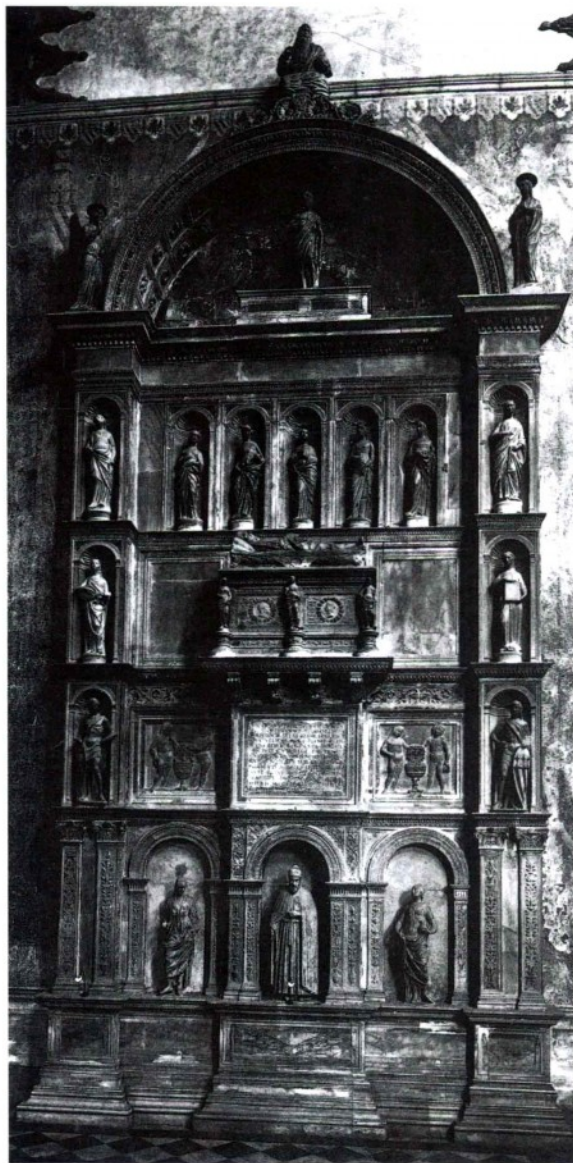
中国美术学院  
PDG

安东尼奥·里佐

尼科洛·托思纪念碑, 1476-1479年

大理石和伊斯特利亚石雕,部分镀金和彩绘

威尼斯弗拉里亚荣誉圣母堂



## 弗朗切斯科·劳拉纳

弗朗切斯科·劳拉纳 (1430-1502) 来自位于达尔马提亚的瓦尔纳。1453年弗朗切斯科来到意大利的那不勒斯, 在那不勒斯, 或许是受到了彼得罗·达米莱诺 (Pietro da Milano) 的鼓动, 弗朗切斯科与彼得罗·达米莱诺 (Pietro da Milano) 一起从事设计阿方索一世的凯旋门 (第210页)。1442年, 亚拉贡的阿方索占领了那不勒斯, 阿方索本人非常仰慕传统的历史古物, 在意大利建立了第一个人文主义研究院。在他的统治下, 那不勒斯成为一座雕塑的中心。为纪念自己的胜利, 他下令建造了后来传为经典的凯旋门, 用于代替中世纪城堡的设计。该建筑的设计看上去好似在高大的圆形塔楼之间挤入进来一般。该建筑设计非常复杂, 建筑有三种功能: 通往城堡之门、凯旋之门和纪念意义之门。

彼得罗·达米莱诺 (Pietro da Milano) 一直在拉古萨工作, 与劳拉纳联系密切, 在1451年被任命与其他三十位雕塑家共同完成凯旋门的设计。直到1458年阿方索去世, 该工程尚未完工, 拖到1471年, 凯旋门的设计才由彼得罗·达米莱诺完成。

凯旋门是一座两层的建筑, 分为6个水平层, 正是这种设计使凯旋门得以呈现出这种非凡的耸入云端般的壮观。该建筑的大部分雕刻设计位于拱门上方的顶楼上和建筑物的檐口处; 凯旋门上的经典图案融合了基督教的肖像画法和历史场景。尽管现在人们认为劳拉纳是在该建筑的设计中做出最重要贡献的雕塑家, 但是直到十九世纪末期, 劳拉纳才获得美术史学家的认可。

## 艾米利亚·罗马涅区 (意大利北部行政区) 的敬拜与哀歌系列

尼科洛·戴尔·艾瑞耶 (Niccolo dell'Area) (1435-1494) 来自于阿普利亚, 本名为尼科洛·安东尼奥, 与来自于摩德纳较年轻的雕刻家吉多·马佐尼 (大约1450-1518) 齐名, 是15世纪艾米利亚·罗马涅区最重要的雕刻家。他的这个别号取自其最重要的作品, 该作品位于博洛尼亚圣多美尼克教堂圣多米尼克区, 尽管他作为雕刻家的才能已被时人所认可, 但其本人却是一个相当不随和的人。他从不准备教授学生, 因而被看作是极其顽固而粗野的人, 行事风格与同行迥异。然而, 也许恰恰是不自然的想象力成就了其富有非凡表现力的《基督之死哀歌》(详见207页), 该作品现存放于博洛尼亚国立美术馆。

该系列由一些已被涂彩的大型赤陶人物组成, 尽管后来大部分的

### 彼得罗·隆巴尔多

彼得罗·摩赛尼戈的纪念碑，1476-1481年  
大理石和伊斯特利亚石，部分镀金上色。  
威尼斯圣徒乔瓦尼·保罗

颜色已经消褪。这些人物围在基督的躯干周围正沉痛哀悼他的死亡，而基督就躺在被安放于最显著位置的棺材里。尼科洛为求最大限度的表达，选取了一种易成型材料，这样可以通过人物的面部、身体的姿势以及衣服传递悲伤之情。然而，两名女性从右边冲向基督的表现方式却产生了辨别作品创作时间和归属的问题。尽管长期以来人们认为1462或1463年就是该作品的创作时间，但也有人认为大约是1485年。近来有证据表明这两名女性根本不是由尼科洛雕刻的，而是后来的一位艺术家。

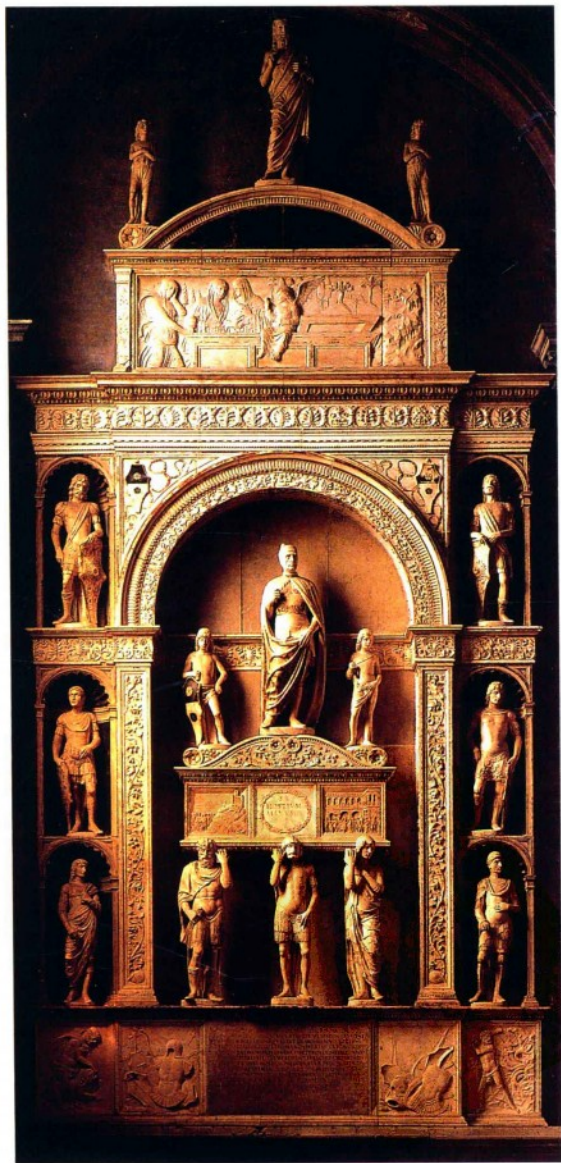
然而一些未决的美术史学家可能会赞同这样的观点，那就是尼科洛的哀歌场景的确为其他的大型铜瓦哀歌系列（诸如吉多·马佐尼的作品）塑造了典范。吉多·马佐尼出生于摩德纳，在作为一名舞台设计师的时候崭露头角。他一生做过画家和金匠，但作为一名雕刻家尤其是作为敬拜与哀歌系列的缔造者，为其赢得了卓越名声。其早期作品是1476或1477年创作的布塞托系列。之后的作品有费拉拉（1485年之前）和摩德纳（约1485年）的哀歌系列。吉多·马佐尼为摩德纳大教堂地下室所雕刻的敬拜场景（206页）最近得以修复，其色彩令人尤为惊异。相比尼科洛的哀歌场景，修复后的作品在场景适应性方面大为减弱。尼科洛在博洛尼亚的作品以及马佐尼在那不勒斯的作品（费拉拉和摩德纳的系列）构成了艾米利亚地区文艺复兴雕刻的主体。

### 威尼斯古墓

彼得罗·隆巴尔多（约1435至1515年）和安东尼奥·里佐（约1430或1440至约1500年）都被认为是文艺复兴初期威尼斯的主流雕刻家，相比之下，里佐更加突出。他们可能都是在1476年为总督的两座陵墓进行雕刻的。隆巴尔多为圣徒乔瓦尼·保罗教堂的彼得罗·摩赛尼戈纪念碑（右）进行雕刻，而里佐则在弗拉荣耀圣母堂雕刻了《尼科洛·托恩纪念碑》（208页）。托恩纪念碑于1479年完工，摩赛尼戈墓则完成于1481年。

由里佐所设计的古墓异乎庞大，并没有遵循佛罗伦萨模式。整个结构高有四个楼层，环形拱加顶，意寓该墓与罗马教宗古墓无异，都是古典的凯旋门。在较低的两个楼层处的中部有一个突出的正面隔间，以支撑石棺和上面雕刻的总督像。总督矗立于底部的中央壁龛，刻绘的是其晚年的形象。拱顶下方区域，雕像与修复的基督像遥遥相对，意在描绘总督的基督徒生活以及其必然死亡的宿命。

1489年里佐在威尼斯的艺术生涯进入瓶颈期，他被迫逃离这个城市。他因挪用总督府建设的资金被捕。据最近的记录，里佐于





弗朗切斯科·劳拉纳

阿方索一世（葡萄牙第一代国王）的凯旋门，约1452年至1471年

大理石

那不勒斯卡斯特尔努沃

也是第一次将总督描绘成伫立在石棺上，全副武装且佩戴着其国家的大冕。根据石棺上的铭文，“EX HOSTIUM MANIBUS”（意大利语）——“取自敌人的战利品”，纪念碑无疑旨在庆祝摩赛尼戈的名望和成就，意思是国家资金未被使用。

此外，铭文两侧有两个浮雕，展示的是总督在塞浦路斯的军事胜利；坟墓的基座是四个浮雕，描述了大力神赫拉克勒斯的两大功勋还有捕获的士兵。基座中央的铭文叙述了总督的军事战利品，凯旋门周围的六个壁龛上是勇士和君主的雕像。总督的雕像最初被描绘成是举着胜利的旗帜，这样的造像最大限度地反映了基督教的主题。而基督古墓中，在绘有三名妇女的浮雕上面，有一个复活的基督形象，并有两个天使陪伴。

## 安德烈亚·德尔·韦罗基奥

韦罗基奥（约1435至1488年）的全名是安德里亚·迪·米切尔·迪·弗朗切斯科·德·乔尼，来自佛罗伦萨。他当过金匠，尽管其也会跟青铜、雕刻、绘画打交道，且莱昂纳多·达·芬奇是他其中的一个学生。他甚至还在音乐方面小有名气，尽管其最有名的还是青铜雕刻。在佛罗伦萨，他的作品已达到了15世纪意大利雕刻艺术的至高点。

其主要的一部作品就是位于欧圣米契教堂正面中央壁龛的雕刻组合《基督和多疑的托马斯》（211页）。壁龛曾一度属于圭儿法派，但在该派（忠于教皇）政治失利后，就被卖给了商人法庭，并被多纳泰洛删除了图卢兹的圣路易斯图像。1422之前，多纳泰洛和米开罗佐设计了壁龛的建筑框架，这也是文艺复兴时期建筑的早期典范。韦罗基奥显然是第一个受委任的人，其创作了法庭守护神圣托马斯的雕像，并独立出现在壁龛上。然而，安排圣徒戏剧性的遭遇基督却违背了关于壁龛人物刻画目的的所有传统观念。欧圣米契教堂正面壁龛的其他地方也没有可比之处，甚至是南尼·迪·班兹的《四圣徒》也未真正设想成大事件。这种观念可能是韦罗基奥的一个建议，其对比框架和人物以反映当前受到赞成的想法。

这些都不能成为影响法庭来赞同韦罗基奥想法的美学原因。事实上，绝不仅仅是因为美观才将守护神降低到壁龛边缘一个毫不起眼的旁边位置。基督已被安排在壁龛的周围，圣托马斯在左边靠近基督，好像要去触摸基督右边裸露的伤口。圣托马斯正从外面走向壁龛，因为他背对着我们，而我们也正注视着他在干什么。基督已经抬起了他的右手，将福音撒过圣托马斯的头顶，于是给了我们这样的印象：后者已打消了所有顾虑，并再一次虔诚地信仰。通过给予人物

1499年初在切萨纳逗留，后来呆在费拉拉。但没人知道他于何时何地死亡。

彼得罗·隆巴尔多和他的两个儿子图里奥和安东尼奥来自于卢加诺湖附近的卡罗纳，并对15世纪后期直至16世纪30年代的威尼斯雕刻产生了相当大的影响。

彼得罗于1467年在帕多瓦为学者安东尼奥·罗塞利所雕刻的古墓，是其第一部知名作品。该作品要大量归功于狄赛德里奥为卡洛·马苏皮尼雕刻的佛罗伦萨式古墓，因此可以肯定他曾在佛罗伦萨学习或工作过一段时间。约1462至1463年，其在博洛尼亚工作，1464至1468年迁至帕多瓦，直至1471年到达威尼斯。至1474年他已在佛罗伦萨创办了一份事业，其最大的工作间已创作了大量的建筑和雕刻作品。

总督彼得罗·摩赛尼戈（卒于1476年）的纪念碑（第209页）被认为是隆巴尔多的杰作，尽管其儿子们也可能为该作品付出颇多。该古墓在协调建筑和雕刻方面达到了平衡。其更多基于古典的凯旋门设计而非里佐的纪念碑设计。因为两边的壁龛都是嵌入式的，而拱门是突出的，也就营造了这样一种效果：三名勇士在拱廊下搬运石棺。这

安德里亚·德尔·韦罗基奥

《基督和多疑的托马斯》，1467-1483

青铜，高度（基督）：230厘米，（托马斯）：200厘米  
佛罗伦萨欧圣米契教堂

以包含基督形象的权利，韦罗基奥更新了该主题的解释。这样极大地拓宽了法庭的肖像研究。他们的守护神使得佛罗伦萨的公民意识到法庭活动的绝对宗教正统性。基于这方面的考虑，当法庭做出的是决断而不是解释的方式时，其形式，对法庭来说可能没有那么重要。韦罗基奥致力于青铜组已超过15年，直至1483年终于完成并安放到位。20世纪90年代初期，青铜组被移走，在佛罗伦萨和纽约进行了彻底地修复和展出。

15世纪60年代期间，韦罗基奥致力于佛罗伦萨肖像学传统主题的研究——大卫推翻外国暴政的形象。他的青铜大卫像雕刻于约1470年，其尽管是一个有着大量多纳泰洛风格的三维作品，但却未能成功营造出与后者的大卫像相类似的艺术感觉。从1479年直至1488其逝世，韦罗基奥都在忙于为一个马术纪念碑设计陶瓦模型。该纪念碑意在纪念另一位伟大的威尼斯军事领袖——巴托罗梅奥·科勒奥尼。他既采用古典模式，同时还借鉴了多纳泰洛的《格提米内特》，由此创作了马和骑士的活力组合。各个形象之间彰显出的明显力感好像在适当的地方凝结。按照他的意愿，韦罗基奥建议由他的学生洛伦佐·迪·克罗地来完成科勒奥尼的纪念碑；相反，亚历山大·莱奥帕尔迪最终铸成这件作品，于1496年矗立在广场上，紧邻圣徒乔瓦尼·保罗。



安德里亚·德尔·韦罗基奥

乔瓦尼和皮耶罗·德美第奇，1472年

大理石，塞因那石，斑岩，青铜

高度：450厘米，宽度：241厘米

佛罗伦萨圣罗伦佐



菲拉雷特（安东尼奥·阿韦利诺）（Filarete (Antonio Averlino)  
《奥里略骑马像》（Equestrian Statue of Marcus Aurelius），1465年  
带金和琥珀的青铜器，高度：37厘米  
德累斯顿（Dresden）德累斯顿国家艺术博物馆（Staatliche Kunstsammlungen）  
雕刻馆（Skulpturensammlung）

## 小型青铜艺术品

### 收集和认知的热情

小型青铜艺术品具有意大利文艺复兴时期古典主义风格的异常生动迷人的特点；它们主要用于私人收藏。王公贵族、学者和众多教堂官员创造了各种物体的收藏品。收藏内容根据收藏家的个人喜好而不同。其中既有艺术品，还有各种各样从世界各地和各国人民收集到的物品。在文艺复兴初期期间，收藏家们逐渐对古典的古迹及其偶尔残留的雕塑遗迹产生了浓厚的兴趣。这主要是由于收藏家们期望探求更多世界的奥秘以及与世界融为一体的途径。

在住所和宫殿中设定了专门的房间用于容纳收藏品。这些专门的房间被称为“*studiolo*”（意大利语，意即“工作室”），这源于古典主义的理念。皮特拉克（Petrarch）认为只有在一间隔绝的小屋内夜间研究和学习才能发挥作用。

### 梵蒂冈（Vatican）的雕像场，小型青铜艺术品

不断涌现的文艺复兴时期的统治者、学者和艺术品工作室形成了一种世界模式，让人们可以感知宇宙的特性。对于收藏品而言，没有任何管理法或明显的关系，而它们的作用与公共雕塑的雄伟不同；相反，它们是生命的当代精神理念的一部分。到15世纪末期，这些收藏品还被“自动”地附上小型的青铜艺术品，专为收藏家而设计。这种新的流派将工作室已有的古典主义雕塑进行了大致的划分。这种发展趋势的美学推动力是对艺术的了解以及对收藏的热情。

当青铜艺术品的铸造工具发展之后，小型青铜艺术品制造得到了新的推动（见第216~217页）。这就解释了为什么很多青铜艺术品直接铸造在天然模型上，例如蜥蜴、青蛙、螃蟹、蚌和鸟爪上，都是作为油灯的底座。另外一个重要的发展是雕塑的收藏，教皇尤利乌斯二世（Pope Julius II）在1503年11月担任教皇之后，将这些收藏品放在梵蒂冈专门设计的“*Cortile delle Statue del Belvedere*”（意大利语，意即“雕像庭院”）中。这对私人收藏的兴起以及当代艺术都产生了深远的影响。在文艺复兴初期的意大利，已经出现了很多古典主义仿制艺术收藏品，但是教皇尤利乌斯二世的收藏品与众不同的是对古典主义遗迹的兴趣以及其雕塑已经渗透至整个梵蒂冈——这座基督教的圣殿。它对文艺复兴时期意大利古典主义时代的影响达到了顶峰。与此同时，收藏品还代表着对古典主义雕塑品的自发兴趣萌芽，因为庭

院中全部都是原创的古典主义雕塑，可以称之为原创希腊雕塑的罗马翻版。这也是梵蒂冈宫的贝尔维德庭院（Belvedere）的收藏品为什么如此重要的原因，因为这里的雕塑都非常著名，它们经由艺术家、旅行家和大使的信函和报道迅速在西方世界声名远扬。

### 拉奥孔（Laocoön）的发现

1506年1月14日，在罗马葡萄园内有非常惊人的发现。在神秘的地下室发现了一个男人和他的两个儿子勇斗巨蛇的大理石雕像（第213页）。同一天，教皇尤利乌斯二世将他的宫廷建筑师朱利亚诺·达圣加洛（Giuliano da Sangallo）派往现场，同去的还有年轻的米开朗基罗（Michelangelo）。朱利亚诺在古典主义艺术作品中非常著名，并对他所看到的东西有了立即的认识，因为罗马作家普林尼（Pliny）在公元70-79年的罗马提多书大帝（Emperor Titus）宫殿中看到，并在他的《博物志》（*Historia Naturalis*）中提到了雕像群。这组雕像群反映的是特洛伊牧师拉奥孔（Laocoön）的悲剧，他警告自己的人民在10年的围攻结束后，反对接受希腊人献给他们的传奇性的特洛伊木马，以让特洛伊人相信他们正在撤退。作为报复，当拉奥



阿波罗·贝尔韦代雷 (Apollo Belvedere)  
约公元130-140年  
希腊原创作品的罗马翻版  
大理石, 高度: 224 厘米  
罗马梵蒂冈博物馆 (Vatican Museums)



拉奥孔 (Laocoön) 雕塑群  
公元100年  
希腊原创作品的罗马翻版  
大理石, 高度 (无底座): 242 厘米  
罗马梵蒂冈博物馆 (Vatican Museums)



孔和他的两个儿子在祭坛准备祭祀品时, 希腊战争女神雅典娜 (Greek Goddess of War) 派了两条海蛇怪来对付他们。

拉奥孔为拯救他的城市献出了生命, 将由神策划的一系列事件划上了句号。特洛伊被攻陷后, 接下来的阶段则是埃涅阿斯 (Aeneas) 建立罗马。在与狄俄墨得斯 (Diomedes) 的战斗中失败后, 埃涅阿斯 [埃涅阿斯是安喀塞斯 (Anchises) 和阿佛罗狄忒 (Aphrodite) 的儿子] 和他的父亲一起逃离了这个战火纷飞的城市, 横跨地中海, 最终到达意大利并建立了罗马帝国。

拉奥孔组群被发现于罗马开始致力于重生、重现古典和辉煌历史的同期, 很快就获得了象征性的意义。在拉奥孔组群被发现的2个月后, 教皇尤利乌斯二世将其带到了自己的雕像庭院中, 从而使很多艺术家可以观赏到。普林尼自己最爱的就是这组雕像, 而米开朗基罗也认为这是最精美的雕像作品。贝尔尼尼 (Bernini) 认为它是古典主义艺术的颠峰之作。雕像庭院 (Cortile) 内拉奥孔组群和其他雕像的很多小型青铜仿制品大多流入皇家和学者工作室以及艺术家的工作室。然而, 经典主题的小型青铜艺术品却在雕像庭院建立之前已经十分风靡了。



《贝尔韦代雷躯干》  
(Belvedere torso)

公元前100年  
大理石, 高度: 195 厘米  
罗马梵蒂冈博物馆 (Vatican Museums)

彼尔·雅各布·阿拉里·波拿柯西 (Pier Jacopo Alari Bonacolsi),  
称为安蒂科 (Antico)

阿波罗·贝尔韦代雷, 15世纪晚期  
青铜器, 部分镀金, 高度: 45.5厘米

法兰克福 (Frankfurt am Main) 古代雕塑品博物馆 (Städtische Galerie  
Liebieghaus)



## 阿波罗·贝尔韦代雷

在拉奥孔 (Laocoön) 雕塑群被发现之前, 较晚发现的阿波罗·贝尔韦代雷 (第213页) 被视为是最著名的经典雕塑。由于它保存完好, 以及表现的阿波罗的强健的身躯, 使得它呈现出古代理想状态的外观。

阿波罗·贝尔韦代雷是在通往马里亚诺的旧道路上的一块属于卡迪纳尔·朱利亚诺·德拉罗维雷 (Cardinal Giuliano della Rovere) 的土地上被发现的。最初, 雕塑在靠近圣阿波斯托利广场 (SS. Apostoli) 的卡迪纳尔住所的花园内, 但是在1503年至1509年间, 该雕塑被迁往雕像庭院。雕像享有盛名, 因此专业研究古典古代主义的彼尔·雅各布·阿拉里·波拿柯西 (约1460?-1528年, 昵称“安蒂科”), 制作了很多雕像的青铜微缩模型。安蒂科还发明了间接铸造的工艺, 以保存其原始模型 (见第216~217页)。

安蒂科出生于意大利曼图亚 (Mantua), 很可能一开始在意大利的博佐洛 (Bozzolo) 作为金匠和雕塑家工作, 他在1487年的一封信中推荐信中被推荐到博佐洛的阁尼扎斯 (Gonzagas) 宫廷中。他被作为 “lo Antixi”, 这说明他在古典主义雕塑的小型青铜仿制品方面已经享有一定的盛名。推荐信要求安蒂科在曼图亚宫廷工作, 最终安蒂科被赋予 “familiaris” 的职位, 这是皇家侍臣, 让他有权利接近宫廷生活, 享受豪华的住宿和其他特权。4年之后, 1501年, 安蒂科又获得晋升, 成为 cameriere (意即 “皇家男仆”), 不仅大大提高了他的收入水平并让他更接近君王的生活, 但也意味着他欠其赞助者一笔人情债。

大约是在同一年, 安蒂科首先铸造了一座阿波罗·贝尔韦代雷的青铜复制品, 将其缩小到小型雕像的尺寸。很可能, 自1498年他都一直从事这项模型。而至今保存下来的有三幅仿制品, 它们现保存在威尼斯的卡·多洛金屋 (Galleria G. Franchetti alla Cà d' Oro) 内, 剑桥的费茨威廉博物馆 (Fitzwilliam's Museum) 的奥·拜特 (O. Beit) 的首批收藏品内, 以及法兰克福的古典主义雕像古代雕塑品博物馆 (左侧) 中。从风格上说, 可以认为法兰克福的小雕像的年代要早于其他的三个。箭袋绑带有 “ANT” 字样, 说明这是由曼图亚宫廷艺术家安蒂科亲手创作的, 而且在这三幅作品之中, 法兰克福小雕像最青睐的是经典的模型。但安蒂科改变了原始雕像的位置, 他调整了右臂下半部使之更靠近身体, 并减小了阿波罗的步幅。由此, 让雕像的外表看起来更平和, 加上将四肢变得更为苗条, 将小雕像融合如文艺复兴的理想中, 这是影响古典雕像的理想。早期进一步的证据和安蒂科的阿波罗青铜微缩品的美学质量都可以通过阿波罗的嵌入式眼睛以及镀金 (头发、鞋子、斗篷和箭袋) 来表现。



安东尼奥·波拉约洛 (Antonio del Pollaiuolo)

《赫拉克勒斯和安泰俄斯》(Hercules and Antaeus), 约1470年

青铜器, 高度: 45厘米

佛罗伦萨巴杰罗美术馆 (Museo Nazionale del Bargello)

## 《赫拉克勒斯和安泰俄斯》

安蒂科是创作阿波罗·贝尔韦代雷小雕像同尺寸仿制品的唯一雕塑家。他在1519年写给伊莎贝拉·德埃斯特 (Isabella d' Este, 可能是首位女性文艺复兴艺术收藏家) 的信中, 强调了小型雕塑不断增长的市场, 这是他采用新的铸铜工艺创作的。他给伊莎贝拉·德埃斯特提供了他为卢多维科·贡萨加主教 (Bishop Ludovico Gonzaga) 创作的几幅小雕像复制品。这一系列作品一共有八幅雕像, 他向曼图亚侯爵夫人 (Marquise of Mantua) 力荐的是《赫拉克勒斯和安泰俄斯》, 并说这是他所见到的最为漂亮的古典主义雕像案例。伊莎贝拉之后买下了这幅微型的小青铜艺术品, 在维也纳的艺术史博物馆 (Kunsthistorisches Museum) 中也有另外一件复制品。

展现在艺术品中的场景是“赫拉克勒斯的功绩”(Deeds of Hercules)。当他从非洲的亚特兰大海岸的金苹果园返回时, 赫拉克勒斯穿越了由巨人安泰 (Antaeus) 统治的利比亚, 而安泰是海神波塞冬 (Poseidon) 和大地女神盖亚 (Gaia) 的儿子。他拒绝让外来者穿越自己的国家, 除非他们已经做好了与他战斗的准备。然而, 他的敌人们不知道, 安泰与他母亲大地接触, 从而能获得战争能量。然后, 赫拉克勒斯很快就认识到这一点, 将安泰举起远离地面, 并把他压死。这场战争的寓言性信息是尘世间的需要可能会由精神来攻克。

这个故事一个最早的文艺复兴版本, 同时也是首批猜想一个神话主题的青铜用品是由安东尼奥·波拉约洛创作的《赫拉克勒斯和安泰俄斯》(第215页), 一般认为创作时间约为1470年。他通过大胆的表现手法描绘在生死战斗中的两位勇士, 从而表现了他对细节分解的高超技艺。赫拉克勒斯的面部表情显示他正在全身心地投入到夺取战争胜利的事业中去, 而安泰俄斯的面部表情则表明他感受到的恐惧惊慌, 因为他意识到自己即将要战败。两副面孔、两幅身躯的细节都与大幅雕像有很多共同之处。人物的支撑主要是由赫拉克勒斯所穿着的狮皮衣服所体现的。这是大理石人物造型中很惯用的手法, 这在结构上容易损坏, 但是很明显在小型青铜作品中完全没有必要, 这正如弗朗切斯科·达圣亚加塔 (Francesco da Sant'Agata) 在16世纪前25年内创作的《赫拉克勒斯和安泰俄斯》中表现的一样。这幅作品现保存在华盛顿美国国家美术馆 (National Gallery of Art) 中。

小型青铜产品不仅是模仿古典主义雕像的方式, 很多雕塑家还使用青铜产品作为一种处理精神主题的方式, 例如大自然, 如古典主义的景观和青铜器收藏品中都很常见的山羊形雕像。自然主题的直接铸造例如小动物以及大油灯组都是这种流派更有趣的方面。



虽然微缩青铜器是在文艺复兴时期首次作为一个流派被发现，但在整个中世纪，青铜器铸造工艺都被大规模采用。理论上，其基本技术非常简单。在自由模铸的蜡模上涂上石膏和砂（或粘土）的混合物，并增加槽沟以便于金属灌注和气体逸出。当烧制模具时，蜡融化，液体金属就注入以这种方式制作的阴模中。因为模具必须在冷却之后粉碎，因此只能有一个模子。如果铸造不成功，模子则丢失。因此，这被成为“浪费模具方法”。

为了节约金属，更为重要的是，为了避免固体金属铸件冷却时产生裂缝和瑕疵，最好使用空心铸造工艺制作青铜器。这种方法通常需要采用预制的粘土芯制作蜡质模型。

从模具移除之后，青铜即具有非常粗糙的表面。因此，如何在未完工的铸模中细致地刻画例如头发这样的细节就取决于工艺能力和经验了。铸造之后，通常需要一定量的“冷工艺”。这包括将表面磨平，并通过雕刻的方法刻画线条和细节。然而，现在仍保存着一些为雕刻而未完工的铸件作品。

一旦模型完工之后，要保存模型，以便再利用创作出更多的铸件作品，由此边产生了一个更为复杂的工艺过程。记录显示，彼尔·雅各布·阿拉里·波拿柯西（也被称为“安蒂科”），是自16世纪80年代以来这种工艺的大家。在他的青铜器上，通过X光照相技术，仍然可以发现小型雕塑的内部留存的这种工艺痕迹，因此安蒂科作品的个人阶段可以被准确地重现。<sup>2</sup>

很可能的是，安蒂科将原始蜡模型铸在一个金属串成的骨架上（见图1）。从这个设计来看，之后需要制作一个凹模。由于手臂和大腿的重叠，可以从抹灰的片模获得（图2）。使用这些抹灰模，由此可以产生任何数量的铸件模。因此，安蒂科的制作方法如下：首先，他将片状模组合在一起成为部分，单独的四肢、躯干和头仍然分离。然后，他向潮湿的

空心模中加入躯体的这些部分，然后浇入融化的蜡，很快便在冷模上固化。一段时间之后，他再次将模具翻转；还未凝固的蜡就流出来，留下一层1毫米厚的蜡层（图3）。之后，他在剩余的空心区内填入石膏和砂的流体，在凝固之后，形成了青铜的核心（见图3和图4）。之后在石膏体干燥之后才能将片状模型移开，显示蜡模人形的各个单独的部分（见图3、图5和图6）。之后，将这些单独的部分拼接在一起。这样的话有可能使手臂或头的倾斜程度或者调色的细节问题会产生偏差（见图7）。

之后，铸造件和蜡制成的气路必须拼接到以这种方式制造的铸造模型上。另外，在蜡融化之后，铁钉被打入石膏和砂的中心，将其固定在原始位置（图8）。然后，才能在模型上覆盖外壳。这个外壳在文艺复兴时期很可能也是由石膏和砂组成的。很可能仔细地分层建造，从较为液体的混合物开始，以确保能够更准确地把握细节。在固化之后，外壳被烧结，而蜡通过预制的通道流出（图9显示的是蜡已经融化之后从中间锯开的外壳）。只有这时融化的金属才能被倒入，而液体铜从底部升到顶部，慢慢地把空气也推起来。在这一过程中，人物站立在顶部。铸造件被从模具上拿下之后，仍需要大量的工作。必须将气道和铁销移除，同时移除的还有脊线部分。这是由于加热金属填入模具中的裂缝和裂纹中而形成的（图10和图11）。

由于采用了密集的冷工作业，所以使得安蒂科的青铜作品与众不同。这种冷工艺将表面磨光至可以反光的水平。这就是他在同时期的艺术家中脱颖而出原因。直到70多年之后，16世纪的后50年，佛罗伦萨的乔波隆纳（Giambologna）才创作出了同等的表面处理效果。

与之相比，1500年前后帕瓦多和佛罗伦萨的青铜艺术品的结构表面都是由锤子和浮雕装饰工具来实现的。在帕瓦多最好的雕像艺术大师塞韦罗·达拉文



图1 根据安蒂科工艺而创作的青铜铸件展示模型，原始的是蜡模型



图2 原始模型再现的石膏模型部分



图3 左臂石膏模型生产（部分）



图4 在拼接和填缝之后人物的各个单独部分的阴模



图5 蜡模的头部，随附石膏阴模



图6 拼接在一起之前模型的各个部分



图7 完成后的模型



图8 带有通道的模型，用于浇注铜以及排气



图9 蜡融化之后的铸件，从中间锯开



图10 未完工的铸件



图11 冷加工工艺第一期完工之后的青铜器

纳 (Severo da Ravenna) 和安德烈亚·里乔 (Andrea Riccio) 的作品中，几乎蜡模型的所有细节都保存在铸件中。这也就是说需要非常少的冷加工工艺。被转入金属的蜡中的软模型表现的是非常生动的印象。

通过将模型分解而重现模型也是帕多瓦的塞韦罗·达拉文纳从世纪之交开始尝试的作品。他制造了大量的青铜艺术品<sup>3</sup>，而由于大部分的铸件和最后修饰都是由其助手完成的。因此在单独部分的制作质量都大相径庭。在塞韦罗·达拉文纳离开帕多瓦 (1509年) 之后，很多制造的微缩青铜器都是利用他的模型生产的。这种情况甚至持续到了他去世之后。然而，与塞韦罗·达拉文纳自己创作的高超工艺质量相比，这些艺术品的制品还有许多亟待改进之处。

另一方面，安蒂科似乎只制作出了很小数量的雕塑作品。很可能关注与后期铸件的装饰工艺。即便他本人并未亲自从事装饰。现在仍然保留着他作品的一些再铸造件，但是，表面处理却是十分粗糙。因此被认为是在他去世之后才实施的。

安德烈亚·里乔则采用了另外一种工艺，可以重复使用它的设计。他制作了一个黏土芯模型。他将其造型的程度甚至可以看出人物的态度。模型芯可以相对容易地铸造，然后在每一次黏土芯以这种方式重新生产的时候，他就再一次将人物用蜡造型。“这就解释了为什么他的青铜器作品的不同版本始终都略带诧异。因为他开设了一家很大的工作室而人们还一直长期使用着他的模型。因此可以看到用他的模型装作的组件质量有着十分明显的差异。这和塞韦罗·达拉文纳的设计中看到的类似。

由当时帕多瓦常见天然物体创作铸件的工艺相对比较简单。天然的物体、蜥蜴或者贝壳，都是被铸造成所需要的形状，并涂上相对液态的黏土体，以便可以抓住细节。然后在高温下干燥和烧结。动物和贝壳必须烧焦。融化的青铜

灰被冲出。因为自然中有大量的天然模型，因此没有成功铸造的铸件没有造成无法挽回的损失。

1 这幅作品是在展览目录中相同主题的减缩版本，《Natur und Antike in der Renaissance》(意即《文艺复兴中的天然和古典主义古代艺术》。这是1985年12月5日至1986年3月2日在法兰克福古代雕塑博物馆中的展览。第18页。

2 参阅《石》中“文艺复兴初期末意大利青铜铸件发展”。在1982年16期《大都会博物馆日志》，第94页。《石》通过X光分析，详细阐述了各种工艺细节。他对文艺复兴时期的艺术家的铸造技艺进行了非常高超的说明。在这两页上的人物阐述的是安蒂科所采用的工艺流程。使用古代雕塑品博物馆委托的洛塔尔·布吕尔热 (Lothar Brühl) 所创作的示范模型。

3 参阅《石》中。在上述引文中。第110页。

4 参阅《石》中。同上。第111页。



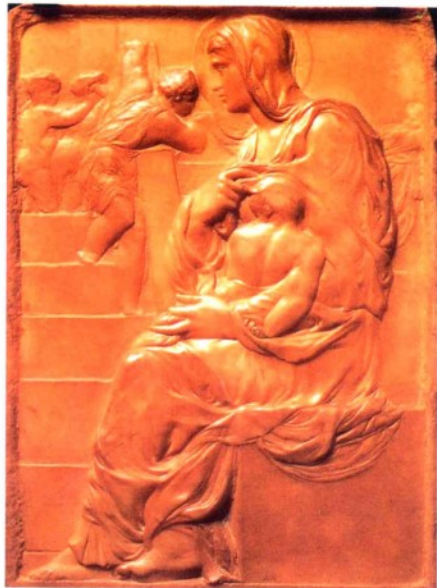
#### 米开朗基罗

《战争》(Battle), 约1490-1492年  
大理石, 高度: 80.5厘米, 宽度: 88厘米  
佛罗伦萨卡萨-波那罗蒂 (Casa  
Buonarroti) 博物馆



#### 米开朗基罗

《阶梯上的玛利亚》(Madonna of the  
Stairs), 约1490年  
大理石, 高度: 55.5厘米, 宽度: 40  
厘米  
佛罗伦萨卡萨-波那罗蒂 (Casa  
Buonarroti) 博物馆



### 米开朗基罗·博纳罗蒂 (Michelangelo Buonarroti)

米开朗基罗·博纳罗蒂 (1475-1564) 称他自己是米开朗基罗 (Michelangiolo), 是他那个时代成就最卓著的艺术大师。他是一位建筑师、画家和诗人, 尽管他的主要才能还是在雕塑中。他在13岁就开始在艺术家多梅尼科·吉兰达约 (Domenico Ghirlandaio) 的工作室开始工作, 并在一年后前往洛伦佐·德美第奇 (Lorenzo de Medici) 的艺术学校。青铜雕塑家贝托尔多·迪乔瓦尼 (Bertoldo di Giovanni, 约1440-1491) 成为这里的导师, 很可能非常熟悉古典主义雕像。有故事说当米开朗基罗在制作农牧神的头部时, 因此引起了伟大的洛伦佐的关注, 尽管并没有证据证明是否存在有拼接部分。至少, 在1490年-1492年间, 米开朗基罗与佛罗伦萨皇宫中的美第奇家族来往非常密切。

现存的米开朗基罗最早的艺术作品, 即佛罗伦萨卡萨-波那罗蒂博物馆中的小型大理石浮雕就是在当时那段时期创作的, 约1490年, 被称为《阶梯上的玛利亚》(右上图)。米开朗基罗当时只有15岁, 他就利用多纳泰洛 (Donatello) 浅浮雕的工艺创作完成了非常著名的文艺复兴初期的场景: 他的圣母玛利亚的外观不如多纳泰洛的《巴齐圣母像》(Pazzi Madonna, 第190页) 的平滑, 但是雕刻的线条细节更优美。多纳泰洛纯工作的玛利亚以及其它模型通过半身肖像表现的是母与子之间的亲情, 而相反, 米开朗基罗则反映的是玛利亚的全

身肖像, 坐在前景中, 这就增加了作品的纪念的性质。不同寻常的是, 抱在母亲膝上的圣子却把脸转过背对我们。他在母亲的怀中睡去, 而他有力的右臂却悬着垂在一侧。他的姿势与他母亲的若有所思的神态非常符合。圣母玛利亚似乎有一种面临圣子前途命运的前兆。尽管在米开朗基罗之前很多艺术家在这一主题上的雕塑作品都是关注于圣母与圣子之间的关系, 而米开朗基罗通过加入孩子们在台阶上嬉戏玩耍而进一步对他的场景建设增光不少。

不久之后, 大约在1490-1492年, 米开朗基罗创作出了《战争》浮雕(左上图)。这是他的第二幅作品, 也是他第一幅未完成的作品。作品采用了大量的古典主义的模型, 并在很小的面积里面刻画了人与首马身的怪物之间的战争, 这在经典文学作品都有描述。米开朗基罗雕刻了一座全裸的雕像, 但却忽略了文艺复兴初期常见的空间背景。作品 *nonfinito* (意即“未完成”) 的状态不是一个选择的问题, 而是他的委托人的境遇所决定的。看起来这位年轻的雕塑家已经在寻求他所认为预先存在于石头中的人物形象, 然后再进行加工。

### 酒神的阴影

到15世纪末期, 公众对艺术的认知在当时的城市中心已经十分普及了, 这就意味着收藏就更为盛行。公众喜欢收藏的不仅有小型的青铜艺术品, 而且还有各种各样的被再次发现的古典主义人工仿制品

马腾·范海姆斯凯克 (Marten van Heemskerck)

《卡萨·加利的花园》(The gardens of Casa Galli)，带有米开朗基罗创作的酒神巴克斯

柏林国立美术馆·德国普鲁士文化遗产基金会 (Staatliche Museen zu Berlin-Preufischer Kulturbesitz)

铜版画陈列馆 (Kupferstichkabinett)

米开朗基罗

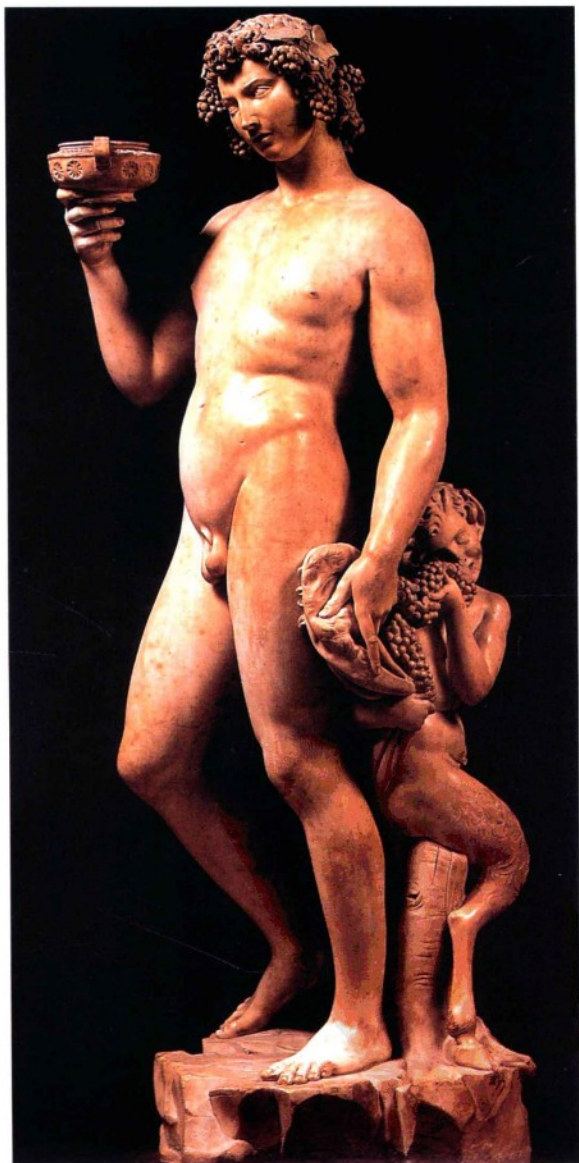
《酒神巴克斯》(Bacchus)，1496-1497年  
大理石，高度(无底座)：184厘米

佛罗伦萨巴杰罗美术馆 (Museo Nazionale del Bargello)

和现代“*all'antica*”(古老)雕像。有交易的地方就有欺骗。米开朗基罗还对古典主义风格的沉睡的爱神丘比特进行了研究，后被一位非常聪明的艺术交易家带入罗马。他将雕像埋藏了一阵子，然后当成真品卖给了拉法埃洛·里亚里奥 (Raffaello Riario) 红衣主教。然后后者发现上当受骗之后，他又把自己的钱要了回来。1502年，这座人物雕像又转入伊莎贝拉·德埃斯特的收藏，但是最终还是不见了。

米开朗基罗于1496年6月25日来到罗马，在那里还是拉法埃洛·里亚里奥红衣主教领他参观了古董收藏，并委托他创作酒神巴克斯的塑像(右图)。米开朗基罗在一年内创作了这幅作品，但是里亚里奥对此却并不满意，说这幅作品并不是自己想要的作品，所以根本不会付钱。最后这幅作品成为银行家和人道主义者雅各布·加利 (Jacopo Galli) 的收藏品。

该雕塑显示的是年轻的酒神右手举起酒杯，并醉眼朦胧地看着那酒杯。尽管右脚着地，但他把全身的重量压在左腿上，感觉是要试图走路而即将摔倒的那一刻。他的左手，垂悬在他的大腿旁边，手中握着一片皮毛和一大串葡萄，而他身后的森林之神正在吃葡萄。酒神正站在石质方形底座上，是一个立体的真人大小的雕像，而经典主题的古老处理方法显示其作为经典雕像。在1532-1535年间，荷兰人马腾·范海姆斯凯克 (1498-1574) 在卡萨·加利的花园里一群古典主义雕像中发现了这座雕像，它从外观看起来年代似乎更为久远了，因为右手缺失了。这并不是为什么里亚里奥拒绝为雕像付款的原因，然而，也没有说明是否这种委托创作经典作品本身就是有意的欺诈。

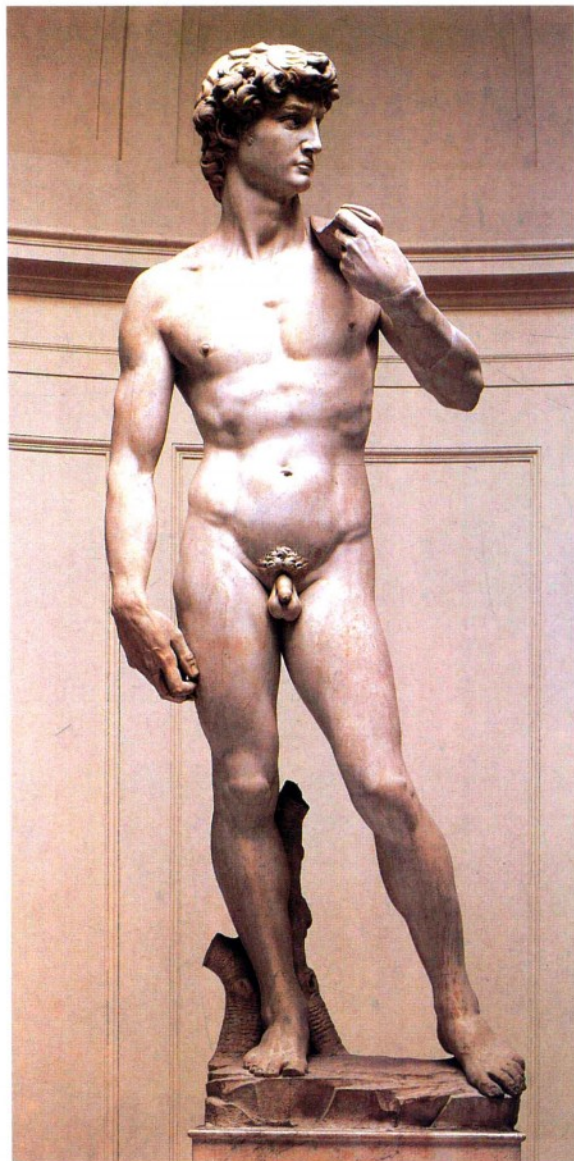


米开朗基罗

《大卫》(David), 1501-1504年

大理石, 高度(有底座): 434厘米

佛罗伦萨阿카데미美术馆 (Galleria dell' Accademia)



## 大卫的巨大雕像

《大卫》(左图)创作于1501-1504年之间,是米开朗基罗最伟大的雕像成就之一。这是16世纪意大利艺术的巨大雕像的新时代的开始。另外,它和多纳泰洛的《大卫》和《朱迪思和霍洛芬斯》(Judith and Holofernes)一起成为佛罗伦萨的政治符号。

雕像大型(四米以上)和缺少人物雕像深度有两大主要原因。首先,所有的人物都位于教堂的单个支墩的顶部,因此,它尺寸巨大。其次,阿戈斯蒂诺·迪杜乔(Agostino di Duccio)很早就尝试过用大理石制作作品,但并未成功。米开朗基罗可能需要将使用过的石材变成巨作,他并没有遵循人物的原始规格。但是,他使用了他所作的大卫人物,创作出对人类美德的新看法,来自人类精神、勇气和年轻的魅力身体之间的关系。圣经中的牧羊男孩成为一位文艺复兴的英雄。

人物的巨大尺寸等元素,与古典的巨大雕像一致,而它的大型头部和手与原始的约定尺寸一致。但是任何阳刚般裸露的身体与在教会的现场格格不入。委托创作包括有著名的艺术家例如波提切利(Botticelli)和莱昂纳多(Leonardo)确定在《大卫》完成之后应当怎么办以及应当放置在那里。在经过长期美学探讨后,决定在韦奇奥宫(Palazzo Vecchio)的前面安放雕像,这个现场是由多纳泰洛的《朱迪思和霍洛芬斯》占用。

关于运输方面有很多问题需要解决,之后才再1504年6月15日将雕像移动,这一过程花去了五天的时间。雕像是石质的。很可能是由于公众对裸体的人物非常反感,因此最迟在1545年用镀金的树叶将雕像的私处覆盖起来。在1873年,雕像被带入学院之后,在其原始位置上放置了一个仿制品。

## 罗马尤利乌斯二世的坟墓

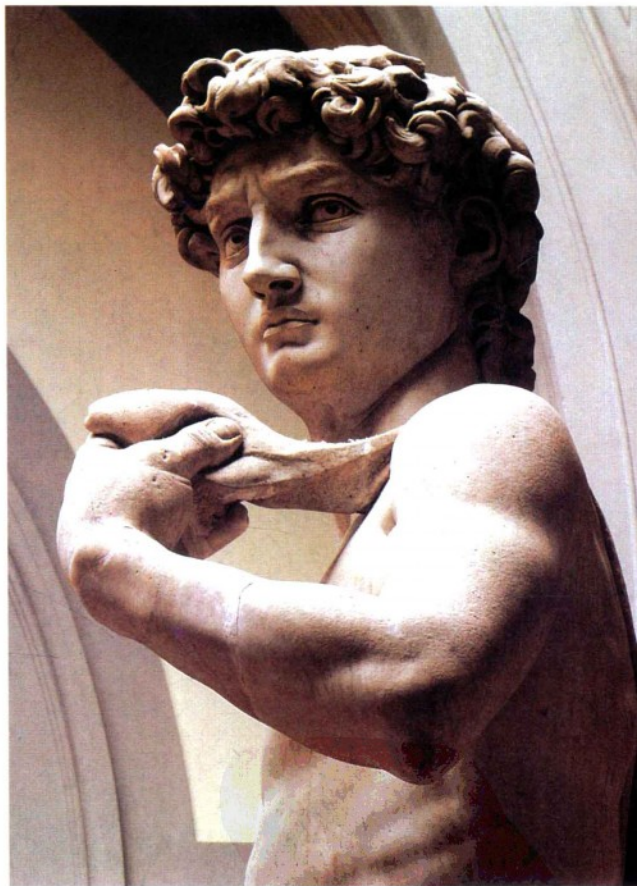
教皇尤利乌斯二世把米开朗基罗从佛罗伦萨召集到罗马,并委托创作教皇坟墓(第222页)。在1505年3月,他提交了第一次的设计方案,是基于古典主义统治者陵墓上的自立的纪念性坟墓。该设计包括一个非常复杂的肖像画,带有四十多个雕像和一系列的青铜浮雕,所有的这些都得到了尤利乌斯二世的赞许,并与建筑物和谐地融合在一起。米开朗基罗在这个项目上工作了40年。他的这位教皇委托人的不断设置障碍和并要求将规模缩小,因此米开朗基罗将这幅作品称之为“坟墓的悲剧”,而他一生中的工作障碍的悲剧肯定已经存在他的脑海中了。米开朗基罗在巨大的热情下开始工作。米开朗基罗1505年上半年在卡拉拉度过,获得了创作所需的大量的大理石。但是在1506年

米开朗基罗

《大卫》(David), 1501-1504年

马都

佛罗伦萨阿齐德米亚美术馆



PDG



米开朗基罗

《摩西》(Moses)，约1513-1516年

大理石，高度：235厘米

罗马圣彼得镣铐教堂 (San Pietro in Vincoli)

米开朗基罗

《教皇尤利乌斯二世的坟墓》(Tomb of Pope Julius II)，  
完成于1542-1545年

大理石

罗马圣彼得镣铐教堂 (San Pietro in Vincoli)





#### 米开朗基罗

《胜利》，约1520-1525年  
大理石，高度：261厘米  
佛罗伦萨韦奇奥宫

#### 米开朗基罗

《死亡的奴隶》(Dying Slave)，约1513-1516年  
大理石，高度：229厘米  
巴黎，卢浮宫博物馆 (Musée du Louvre)

初期，教皇变更了他的计划，很可能是受到建筑师多纳托·布拉曼特 (Donato Bramante) 的影响，并建造了新圣彼得。米开朗基罗感受到了欺骗，因为教皇既不愿意支付更多的金钱，也不愿意让他的作品公诸于世。米开朗基罗很生气地来到了佛罗伦萨。然而，1507年在博洛尼亚与罗马尤利乌斯二世的偶然会面，委托他为教皇制作一座青铜雕像，而米开朗基罗最终于1508年回到了罗马。在教皇的急切要求下，为西斯廷教堂 (Sistine Chapel) 涂漆。尽管这项新任务很宏大艰巨，这是教皇宏伟计划的一个典型代表，米开朗基罗又开始坟墓的工作。

直到1513年底教皇去世，才正式恢复了这个项目的工作，有必要按照自己的要求从事工作。又签订了新的协议，开始第二期的工作，而这次委托的是要将坟墓在一侧与墙壁连接起来。到1516年，米开朗基罗为卢浮宫创作出了《胜利》(右图)和《摩西》(第222页)。然而，仅仅一年之后，计划又一次发生了变化，坟墓的工作范围减半。现在仍然不确定是否《胜利》(右图)的雕像视为为坟墓而创作的。同时，米开朗基罗开始为教皇莱奥十世 (Leo X) 工作，计划为佛罗伦萨的圣·洛伦佐教堂 (San Lorenzo) 的正面创作。由于他为美第奇家族的陵墓工作 (第224和225页)，由此又耽误了教皇尤利乌斯坟墓的工程。这也就是说，尽管米开朗基罗最终还是为坟墓创作出了新的计划，但却并没有给尤利乌斯的继任者留下深刻的印象。不久之后，坟墓工程被中断，因为突发的政治事件迫使美第奇于1527年离开佛罗伦萨。1532年又创作出了新的设计，但这项设计也未能执行，因为米开朗基罗受到教皇的委托开展其他的工作，例如《最后的审判》的湿壁画，他在1541年保罗三世 (Paul III) 在位期间完成。最后，在1542年签订了一项计划协议，除了坐着的摩西外，里面不包括任何之前创作或计划的雕塑。除了《奴隶》之外，包括代表《积极生活》(vita activa) 和《静观的人生》(vita contemplativa) 的雕像人物，但丁将其拟人化为圣经中的姊妹利亚 (Leah) 和拉结 (Rachel)。

1545年，锁链圣彼得教堂 (San Pietro in Vincoli) 中最终建造了坟墓。采用《摩西》的雕像作为中心人物。摩西在法石版 (Tablets of the Law) 面前立即表现的毫不掩饰的兴奋，对此过去的解释被打破了。但是最近一个说法是，米开朗基罗表现的摩西，是在上帝告诉他不会看到乐土那一刻的摩西。上帝的预言阻碍了摩西生命的目标，这和尤利乌斯二世未能将意大利作为教堂国进行统一的情形有些类似。由于几十年的灾难，米开朗基罗未能从事他毕生所致力的工作。



由于在最终的坟墓上没有使用这两幅《奴隶》，米开朗基罗将它们赠与他的赞助人。现在这两幅作品存放于巴黎的卢浮宫。



底图、左图为局部图：

米开朗基罗

《洛伦佐·德美第奇的坟墓》(Tomb of Lorenzo de' Medici) , 1521-1534年  
大理石, 高度(洛伦佐): 178厘米  
黎明女神奥罗拉局部  
佛罗伦萨圣-洛伦佐教堂, 美第奇家  
族礼拜堂 (Medici Chapel)

对面图：

米开朗基罗

《朱利亚诺·德美第奇的坟墓》(Tomb of Giuliano de' Medici) , 1521-1534年  
大理石, 高度(朱利亚诺): 178厘米  
佛罗伦萨圣-洛伦佐教堂美第奇家族  
礼拜堂

## 佛罗伦萨的美第奇坟墓

与罗马的尤利乌斯教皇坟墓的第一次计划一样, 米开朗基罗首次想到的是在佛罗伦萨创作美第奇坟墓, 他在1520年-1534年开始工作, 作为新圣器厅(New Sacristy)内自立的纪念碑, 这是专为圣洛伦佐教堂北部唱诗班修建。由于乌尔比诺公爵 (Duke of Urbino) 洛伦佐·德美第奇 (1492-1519年) 早逝, 从而委托开展这样工作。洛伦佐·德美第奇要被埋葬在他叔父内穆尔公爵 (Duke of Nemours) 朱利亚诺 (1478-1516年) 的旁边。这两位公爵的辞世对美第奇家族的家系产生了巨大的冲击, 因为这意味着老科西莫 (1389-1464年) 的所有合法男性继承人都已经过世。为此, 决定要在新圣器厅修建伟大的洛伦佐 (Lorenzo the Magnificent, 1449-1492年) 和他的兄弟朱利亚诺 (1453-1478年) 的坟墓。

米开朗基罗的最初计划是要在纪念碑侧设置四座坟墓, 这和他为尤利乌斯教皇坟墓早期的计划类似, 这说明实际构成陵墓的坟墓和作为外墙肖像装饰的雕像。然而, 坟墓从自立纪念碑的外墙移动到美第奇家族礼拜堂的内墙, 说明圣器厅本身就是一座陵墓。伦敦的大英博物馆内一系列的设计表明决定改为墙式坟墓是一种循序渐进式的, 也同时也考虑礼拜堂反面的双重坟墓。决定使用单个坟墓说明所有的墙壁空间都被坟墓所占据。

这两座坟墓 (左图和第225页) 几乎是对称的, 直接互相对。基座上部的墙壁分为三个壁龛, 反过来又按照上横梁和支撑弓形拱横向划分。石棺和寓言人物位于基座的前方, 而两位公爵是穿着罗马铠甲的理想化人物, 坐在上方中间壁龛中。朱利亚诺坟墓的寓言人物的品质, 具有男性的身体和女性的乳房, 证明她是夜晚的化身。她的姿势来自勒达 (Leda) 的古代石棺, 这一石棺现已丢失。她相对的人物, 背对着我们的是白天 (Day), 很大程度上利用著名的《躯干》(Torso Belvedere)。对面是朱利亚诺的坟墓上的人物有黎明 (女性) 和黄昏 (男性), 它们的姿势非常休闲, 似乎是要驱散所有它们身上的物质重量。黎明的雕像甚至是可以预见巴洛克建筑雕像与空间相关的形式一样。礼拜堂内的两座坟墓的关系并不是由于它们被设置在相对的位置来体现, 而是由于两位公爵都朝向圣母玛利亚和圣子观看并冥思, 在入口厅还有圣徒。





米开朗基罗

《圣母怜子图》(Pietà), 1497-1499年

大理石, 高度: 174 厘米

罗马圣彼得教堂

米开朗基罗

《圣母怜子图》, 约 1547-1555年

大理石, 高度: 226厘米

佛罗伦萨大教堂歌剧院博物馆



### 《圣母怜子图》雕像

米开朗基罗当时只有23岁, 他签订了一项契约, 就是为法国的让·比哈拉斯·达拉格罗莱斯 (Jean Bilhères da Lagraulais) 红衣主教 (顶图) 创作一幅《圣母怜子图》。这是他早期的作品之一。根据合同要求 (这份合同仍现存), 米开朗基罗要求雕刻《圣母怜子图》, 显示 “穿着讲究的圣母玛利亚怀中抱着死去的耶稣, 两个人物都是和真人大小”。这幅作品在一年内完成, 花费了450枚金币。米开朗基罗的主要委托人雅各布·加利说道: “这将成为罗马最漂亮的大理石雕像, 而今天没有一位大师可以做得更好”。阿尔卑斯北部有很多德国版的《圣母怜子图》, 这是法国雕塑家时常刻画的主题。但是在当代意大利雕塑中没有这种主题的先例, 这就使得米开朗基罗有艺术能力将他的这两种人物在一个结构中更好地结合起来。死去的耶稣的身体, 几乎是横着躺在玛利亚的膝盖上, 斗篷上有宽宽的褶皱。衣服的褶皱不仅是该人物组合的骨架也是支撑。对于指责米开朗基罗将圣母玛利亚刻画成为不太可能的年轻母亲, 而米开朗基罗也进行了反驳, 他说这是唯一



米开朗基罗

《圣母哀吻》(Rondanini Pietà), 1552/3-1564

大理石, 高度: 195 厘米

米兰斯福尔扎城堡 (Castello Sforzesco)

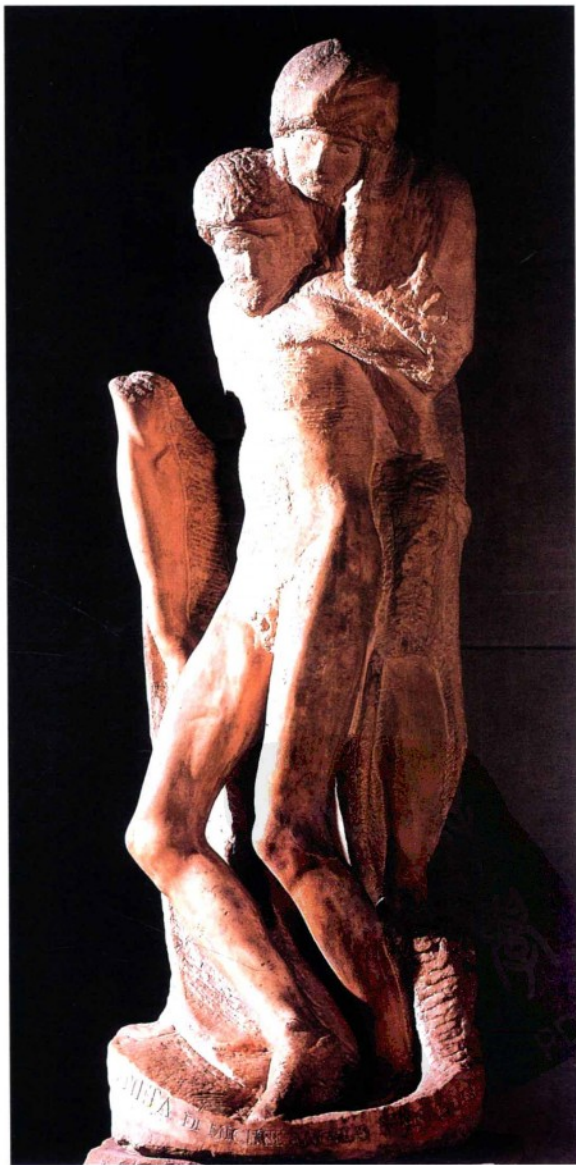
显示圣母圣洁和永远纯洁的表现方式。这个组合不断地被很多雕刻家仿效并作为模型。首先在老圣彼得堡教堂南部的圣彼得罗妮拉(Santa Petronella)教堂内建造,很可能是因为他的委托人被葬在那里。之后,1519年之前,它被移到了老圣彼得堡教堂。在1972年的一场艺术浩劫中遭遇了严重的破坏之后,被仔细地修复。

### 佛罗伦萨圣母怜子大教堂

米开朗基罗在圣彼得堡教堂中早期的《圣母怜子图》之后又有相同主题的重建。一次是在佛罗伦萨的大教堂歌剧博物馆(Museo dell'Opera del Duomo)(第226,右图)。它开始于1547年左右,而在1555年左右,米开朗基罗出于多种原因放弃未了完工的作品。艺术圈内流传甚多的故事是说他一气愤毁掉了自己的作品,尽管这是不能从表面上相信的。之后,耶稣缺失的左腿又成为达尼埃莱·达沃尔泰拉(Daniele da Volterra)的财产。这已经不是第一次委托要求与艺术家自我要求之间出现碰撞而导致雕塑作品未被完成。还有一个概念是雕塑表达出现的思想存在于其自身有价值的内在,尽管雕像本身并未完成。艺术历史学家采用*nonfinito*(意即“未完成”)来说明这种情况。大教堂的《圣母怜子图》应当被视为“未完成”的雕塑,因为采用一整块的大理石这种创作如四人雕塑群的概念和之前所努力尝试完全不同,包括拉奥孔雕塑群。甚至后来的雕塑学家,都按照米开朗基罗的规划来工作,都无法完成雕塑群。米开朗基罗用其自己的形象雕刻尼科迪默斯的面部,说明他想在自己的坟墓中使用这个雕塑群。

### 圣母哀吻

传说米开朗基罗在他死之前的几天才开始从事圣母哀吻的雕塑。这个未完成的雕塑群(右图)在1920年之前都保存在罗马伦达尼尼宫(Palazzo Rondanini)中。自1952年,它一直都放在米兰的斯福尔扎城堡。玛利亚站在很高的石基上,搂着耶稣的尸体;这是米开朗基罗或任何意大利雕塑家第一次将耶稣直立,全长表现。米开朗基罗在1552年或1553年开始工作,然后不久又恢复,石头显示的是较早版本的痕迹。留下少量的石头还不足以产生满意的传统圣母哀吻类型作品。解决方法就是要将两个人物直立联合表现,因为在耶稣复活中,很多方面都表现的是米开朗基罗晚年的一些宗教信仰。



图利奥·隆巴尔多 (Tullio Lombardo)

《双肖像》(Double Portrait), 1490-1510年

大理石, 高度: 47厘米, 宽度: 50厘米

维纳斯卡·多洛金屋



## 米开朗基罗和文艺复兴晚期时的雕塑家

### 图利奥·奥隆巴尔多

我们无法确定图利奥(约1455-1532年)和他的弟弟安东尼奥·奥隆巴尔多(约1458-约1516年)的准确的出生时间,但是他们在父亲的彼得罗的威尼斯工作室里成长,成为著名的雕塑家。图利奥的名声要比他的弟弟的更长久。庞培尼乌斯·果里卡斯(Pomponius Gauricus)在1504年赞许他为历史上最伟大的雕塑家,他在他的作品中复兴了古典主义,他的作品代表有多杰·安德列亚·文德拉明(Doge Andrea Vendramin)威尼斯纪念碑(在纽约大都会博物馆适当的肖像最初是本坟墓的主题),巨大的圣坛浮雕显示威尼斯的圣乔瓦尼·克里索斯托莫教堂(San Giovanni Crisostomo)中的《圣母加冕礼》(Coronation of Mary),例如帕多瓦圣者像的《守财奴心的圣迹剧》(Miracle of the Miser's Heart)和《悔恨年轻人的圣迹剧》(Miracle of the Repentant Youth)浮雕。

在威尼斯的卡·多洛金屋博物馆内签署的《双肖像》(顶图)在1490至1510年的高浮雕中雕刻。它显示了一对年轻的夫妇。肖像的

风格的启发似乎来自于古典主义纪念碑上的双肖像,而不是北欧画像中的双肖像,因为后者并没有经典的表情。这种“all'antica”(古老)风格在半身像形状和妇女的裸露方面都具有非常明显的特点,并将这对夫妇放在古典主义神话的范畴之内。这对夫妇被认定为巴克斯和阿里阿德涅,在维也纳的艺术史博物馆中有一幅作品可以与图利奥的作品相媲美。另一方面,还有一种不同的解释,这些都是当代的肖像作品,仿冒成为古典作品。威尼斯的双肖像被认定是图利奥及其妻子的自画像。目前还没有一种满意的解释双肖像的说法。

### 雅各布·圣索维诺 (Jacopo Sansovino)

雕塑家雅各布·安东尼奥·塔蒂(Jacopo d'Antonio Tatti, 1468-1570年)出生于佛罗伦萨,并采用了他的师傅安德烈亚·圣索维诺的姓,当时他是安德烈亚的学生。他申请大型合同的早期模型都没有成功。他在1506年或1507年离开罗马,并成为布拉曼特指派制作拉奥孔蜡仿制品的思维雕塑家之一。瓦萨里说拉斐尔(Raphael)已经批准了他的作品,而多梅尼科·格里马尼(Domenico Grimani)红衣主教委托制造它的青铜铸件。这幅作品已经丢失了。瓦萨里还说圣索维诺制造了很多彼得罗·佩鲁吉诺(Pietro Perugino)的蜡模型,他们居住在罗马相同的区内。

瓦萨里尤其受到《解救耶稣》(Deposition, 第229页)的影响,之后又由乔瓦尼·加迪(Giovanni Gaddi)收购,现在存放于伦敦的维多利亚阿伯特博物院(Victoria and Albert Museum)中。在这个生动的耶稣受难场景中有很多人物,第一次包含了两个小偷的救赎。在受难和激动的助手无生命身体之间的对比中,有特别的痛苦。他们中的四人正在把耶稣的身体从十字架上放下来,而其他的两人正在将善良的小偷带向正确的方向。在左侧,玛丽·玛格达莱妮(Mary Magdalene)、约翰和其他夫人帮助已经晕倒的圣母。在底部,与他周围的三个组群分离开,邪恶的小偷的尸体被挂在梯子上。当圣索维诺利用了古典主义的模型,用于实施单独的肖像时,他还创作出了新类型的救赎,这对后来的艺术家产生了很大的影响。

圣索维诺在1511年离开佛罗伦萨,并制作出了很多雕像,极大地提高了他的知名度,并在1518年到1527年之间返回罗马。圣索维诺从罗马出发到威尼斯,在这里他首先作为建筑师工作;之后,他返回自己的工作室从事雕塑工作,然后成为威尼斯的一名杰出的艺术家。在这一时期内。他在1537至1540年之间,制作了洛杰托·德尔·坎帕尼亚莱(Loggetta del Campanile)的浮雕和肖像。

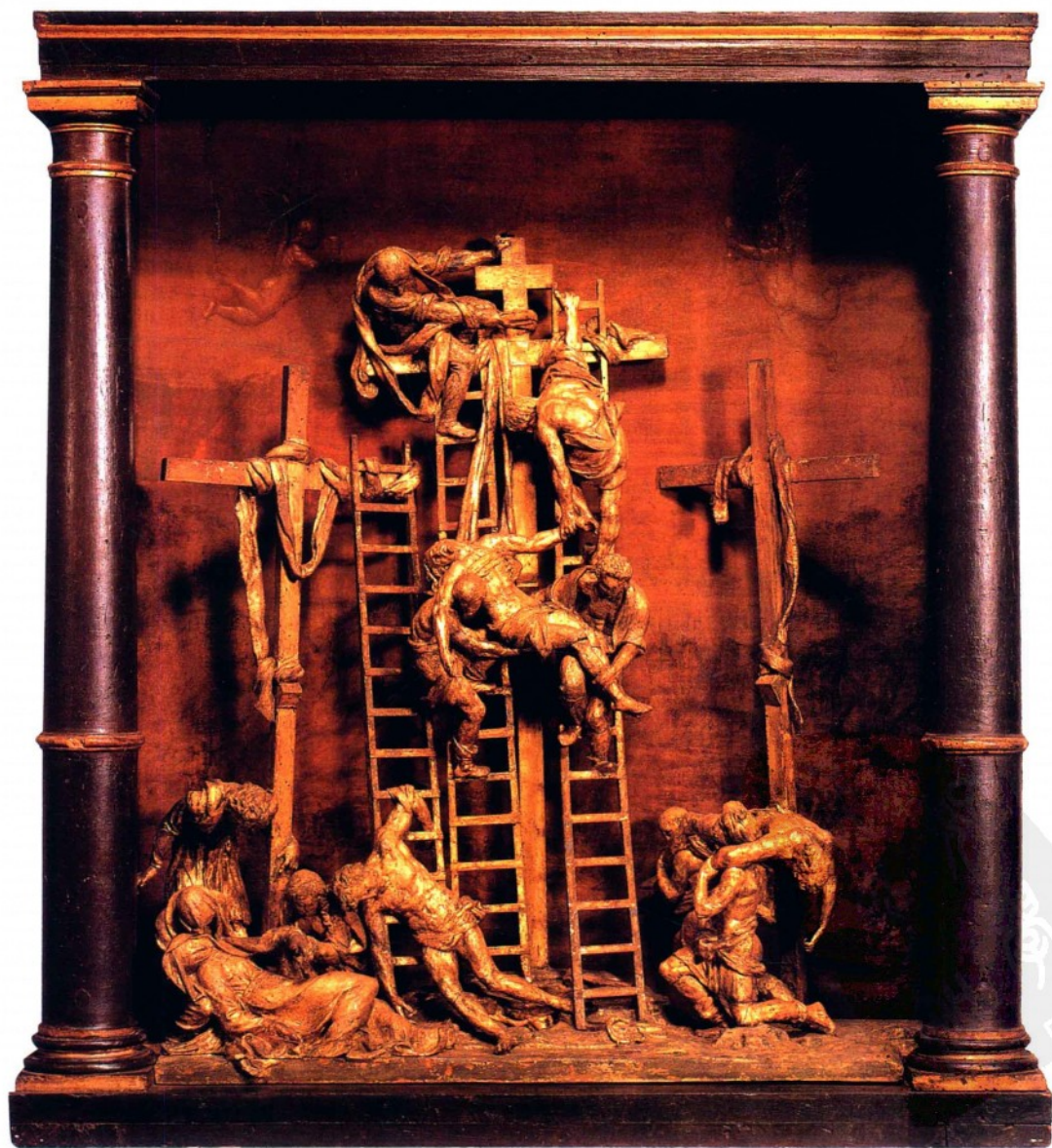
雅各布·圣索维诺 (Jacopo Sansovino)

《解救耶稣》，约1508-1510年

墙像，布料和木料，镀金

高度(框架)：87.8厘米；宽度：89.5厘米

伦敦维多利亚阿伯特博物院

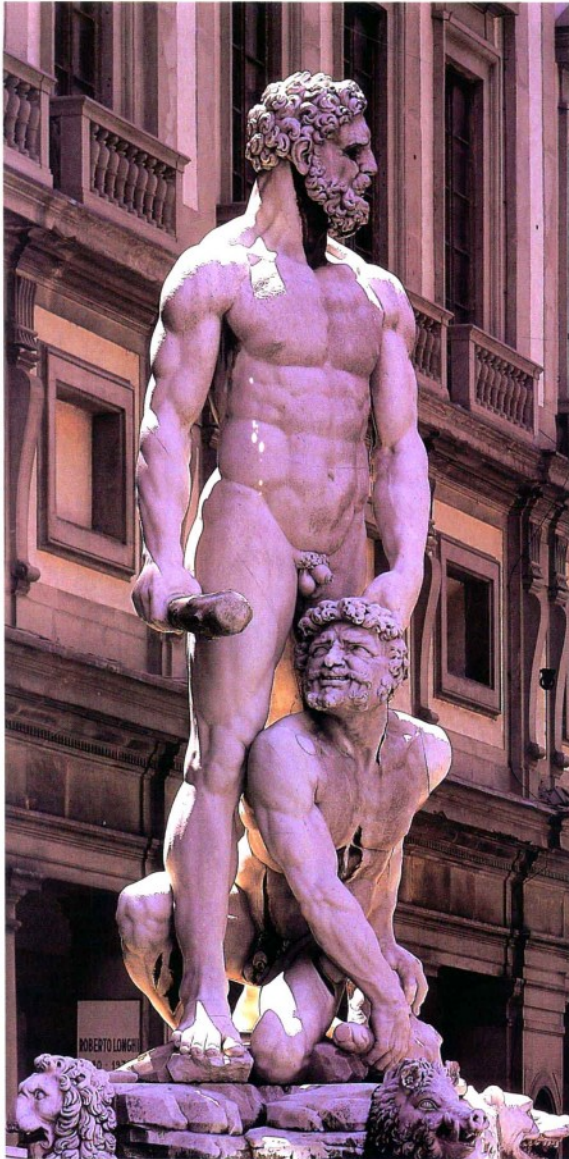


巴乔·班迪内利 (Baccio Bandinelli)

《赫拉克勒斯和喀库斯》(Hercules and Cacus), 1525-1534年

大理石。高度: 大约 496 厘米

佛罗伦萨市政广场 (Piazza della Signoria)



## 巴乔·班迪内利 (1493-1560年)

他是佛罗伦萨金匠米开朗基罗·布兰迪尼 (Michelangelo Brandini) 的儿子, 并在他父亲的工作室内接受了早期的培训。后者的支持和连接对于他与美第奇的关系来说尤其有用, 美第奇是他毕生的赞助者。布兰迪尼在早期就显示出了作为画家的天赋, 但是没有得到认可。另外, 关于其他人的作品, 他的同时代的艺术家例如瓦萨里和切利尼 (Cellini) 将他描述成为一个难以打交道的人, 说他很骄傲, 总是忿忿不平, 傲慢。根据瓦萨里的说明, 他的对手米开朗基罗的仇恨致使他撕碎了在市政厅展出的《卡欣那之战》(Battle of Cascina) 的原始漫画像。当意大利在1515年与法国国王弗朗西斯一世 (Francis I) 协商和平事宜, 而后者要求提供给他贝尔韦代雷的拉奥孔雕塑群。教皇莱奥十世 (Leo X) 可以通过给他仿制品而改变他的想法。教皇向班迪内利发出委托, 因为班迪内利宣称自己的仿制品要比原品更优秀。这幅作品于1525年结束 (第231页, 顶图), 但是从来没有交付到法国宫廷的手中。现在这幅作品现在保存在佛罗伦萨的乌菲兹美术馆 (Uffizi) 中。班迪内利的仿品重新建造了当时缺失的父亲的上臂, 还有他两个儿子的手臂和腿。然而, 他作品中的拉奥孔却没有原始作品中那样的强健的上半身。人物的肌肉看起来比较肤浅、模糊, 他的全身表面血管网络很细小。拉奥孔伸展的右臂和脸上的痛苦表情说明社群痛苦的气氛, 因此让同时代的艺术家将特洛伊牧师拉奥孔视作是当时在罗马发生事件的缩影。这种解释是对时代品位的准确反映, 除了原始的古典主义拉奥孔的作品来反映, 则是由米开朗基罗的学生乔瓦尼·安赫洛·蒙托索里 (Giovanni Angelo Montorsoli) 按照克莱门特七世 (Clement VII) 的要求执行的。他给了父亲手臂, 让它伸展的比班迪内利的创作作品中手臂更高, 在战争的最后一场中伸展得更远。这就是在1957年艺术节了解拉奥孔的一种形式, 而当时手臂缺失的原始部分在1904年被找到之后, 又重新安回去。这条手臂与文艺复兴时期的版本不一样, 因为它弯曲的角度更小, 它在很大程度上说是恢复了雕塑的古典主义的外观。

佛罗伦萨的贵族在1508年决定委托米开朗基罗雕刻一座巨大的雕像, 作为其《大卫》的姊妹篇。这个工程工期的延长很大程度上是由于当时政治命运的变更。最后, 委托班迪内利制作了一幅赫拉克勒斯殴打喀库斯的作品 (左图)。但是, 甚至从卡拉拉到佛罗伦萨运输大理石块都有取笑班迪内利雕塑禀赋的故事。当大理石块从运输车上掉落入佛罗伦萨不远处的阿尔诺河 (River Arno) 中, 据说大理石由于听到了他将被班迪内利损坏而自己绝望地投入河中。





#### 巴乔·班迪内利 (Baccio Bandinelli)

拉奥孔，贝尔韦代雷雕塑群的仿制品  
大理石

佛罗伦萨乌菲兹美术馆 (Galleria degli Uffizi)

#### 下图：

乔瓦尼·安杰洛·蒙托索里 (Giovanni Angiolo Montorsoli)

《酒醉的森林之神》(Drunken satyr)，  
约 1532-1533年

大理石，高度：65厘米，宽度：135厘米  
圣路易斯圣路易斯艺术博物馆 (The St. Louis Art Museum)

在1534年5月1日教皇的介入下最终安装之后，完成的作品遭到了类似的命运。切利尼还记得“在这个糟糕的作品耻辱主题上就有超过1000多首诗”。瓦萨里报告说，这种嘲笑实在有些过分，以至于亚历山罗德公爵 (Duke Alessandro) 甚至下令逮捕了一位讽刺学家。总之，赫拉克勒斯超过伏尔甘儿子的成就是佛罗伦萨政治标记的一个重要部分。

班迪内利受到教皇克莱门特七世的委托不久，便在1525年创作了一个蜡质模型，这被确定为柏林雕像收藏品内的蜡质锥形 (左下)。然而，大理石块并不是这种结构所需的形状，所有他得到教皇的许可，可以制作另外的模型。其他的艺术家将这个模型看作是缺乏第一种模型那种的力量和活力，而最终雕塑的作品也确实缺乏动态感和生气。班迪内利创作的赫拉克勒斯让他的对手接受一种象征性的而非实际的打击。尽管赫拉克勒斯站在被打败的喀库斯上，他朝远处望去，并且有些很超然的样子。这些事件看起来像是已经沦为仅仅为政治性的说明而已。



#### 巴乔·班迪内利

《赫拉克勒斯和喀库斯》蜡质模型  
柏林国立美术馆-德国普鲁士文化遗产基金会



本韦努托·切利尼 (Benvenuto Cellini)

《珀修斯和梅杜萨》(Perseus and Medusa), 1545-1554年

青铜, 高度(有底座): 320厘米

佛罗伦萨兰齐凉廊 (loggia dei lanzi)



## 反宗教改革中的雕塑家和风格主义的开始

### 巴尔托洛梅奥·阿玛纳蒂 (Bartolomeo Ammanati)

阿玛纳蒂 (1511-1592年) 来自靠近佛罗伦萨的塞提涅亚诺山 (Setignano), 并在威尼斯的班迪内利和雅各布·圣索维诺门下学习。他是那不勒斯纪念碑工程中佛罗伦萨雕塑家蒙托索里的助手。之后, 他与圣索维诺一起从事威尼斯的圣马可图书馆 (Libreria di San Marco) 的工程。在帕多瓦 (当时他产生了赫拉克勒斯巨大的想象) 和威尼斯工作之后, 他在1548年年底返回罗马, 并致力于研究古典主义; 他在那里认识了米开朗基罗和瓦萨里, 并在1550年娶了女诗人劳拉·巴蒂费里 (Laura Battiferri) 为妻。在他返回佛罗伦萨的五年之后, 并从事一个喷泉和某些青铜艺术品的工作。1560年, 他赢得了市政广场规划的《海神尼普顿喷泉》(Fountain of Neptune, 第234页)。切利尼和班迪内利也参与了这个项目, 尽管后者死于1560年2月, 开始在大理石块上喷泉上的中心人物。他已经规划了海神尼普顿的雕像, 然而, 阿玛纳蒂在1561年才开始工作。这种类型的喷泉模型, 带有一个巨大的中心人物就是《海神尼普顿喷泉》, 于1557年在墨西哥制作, 这是意大利同类型艺术品中最早的艺术品。阿玛纳蒂在帕多瓦的巨大的赫拉克勒斯和佛罗伦萨的海神尼普顿是16世纪意大利艺术风格中最大的巨型雕塑。1575年, 在完成海神尼普顿喷泉之后不久, 他经历了一场由反宗教革命引起的宗教危机, 使得他的早期作品完全被损毁, 包括《海神尼普顿喷泉》在内, 因为所有的肖像都是裸体的。他将他的全部财产留给了耶稣会。

### 本韦努托·切利尼 (Benvenuto Cellini)

本韦努托 (1500-1571年出生于佛罗伦萨), 他是工程师和工艺家乔瓦尼·切利尼 (Giovanni Cellini) 的儿子。在13岁时, 他已经成了一位金匠学徒, 受雇于米开朗基罗·布兰迪尼, 也就是他后来的敌人巴乔·布兰迪尼的父亲。乔瓦尼受雇为美第奇宫廷乐师, 而且也希望自己的儿子也成为一名乐师。但是本韦努托宁愿做一名金匠, 之后又想做一名雕塑家。他的生活非常有趣, 并写了著名的自传。他还写了关于雕塑和金匠艺术的十四行诗和论文。1519年到1540年间, 他的大部分时间都在罗马度过, 并且最终被教皇囚禁起来。在红衣主教伊波利托·德埃斯特 (Ippolito d'Este) 的建议下, 他被释放而且开始规划并制作著名的《萨拉西亚盐盘》(Salt Cellar, 第233页), 这是他唯一现存的黄金作品。这个作品最终是为红衣主教而创作, 但是却

本韦努托·切利尼

《萨拉西亚盐盘》，1540-1543年

乌木和黄金，部分瓷釉，高度：26厘米，宽度：33.5厘米

维也纳艺术史博物馆





对立面：

巴尔托洛梅奥·阿玛纳蒂

《海神尼普顿喷泉》，1560-1575年

大理石和青铜，高度约：560厘米

佛罗伦萨市政广场（Piazza della Signoria）



巴尔托洛梅奥·阿玛纳蒂

《冬天的寓言》，1563-1565年

斯福尔扎城堡美第奇别墅（Villa Medicea）花园

巴尔托洛梅奥·阿玛纳蒂（Bartolomeo Ammanati）

《海神尼普顿喷泉》局部



乔波隆纳（乔瓦尼·达博洛尼亚）

《墨丘利神》，1564-1580年

青铜器，高度：180厘米

佛罗伦萨巴杰罗美术馆



因为过于昂贵而隐藏了起来。本韦努托·切利尼想将他的模型给法国国王弗兰西斯一世看，而弗兰西斯一世最终委托他开始创作。

切利尼将这个装饰用的花瓶功能（即在桌子上盛盐和胡椒粉）与相关的神联系在一起，因此创作出了与雕塑类似的肖像。他还在小型的黄金作品上使用了纪念性的雕塑各元素。在乌木底座的上方是斜对角分开的结构。在一侧是海洋和大海的生灵，即海神尼普顿的领地，另外一侧是大地。分别在海洋和大海上相对登基的是尼普顿和泰拉（Terra），他们的姿势来自于米开朗基罗的美第奇家族礼拜堂中的人物。在尼普顿的旁边，真正的盐瓶是一条船，在大地的一侧胡椒盘的边缘是凯旋门。它的盖子是一个在拱门上的女性人物。这个作品在1562年差一点被烧毁，但被挽救下来并在1570年献给蒂罗尔（Tyrol）的斐迪南大公（Archduke Ferdinand），并成为他著名的艺术收藏品之一。现在这个作品保存在维也纳。

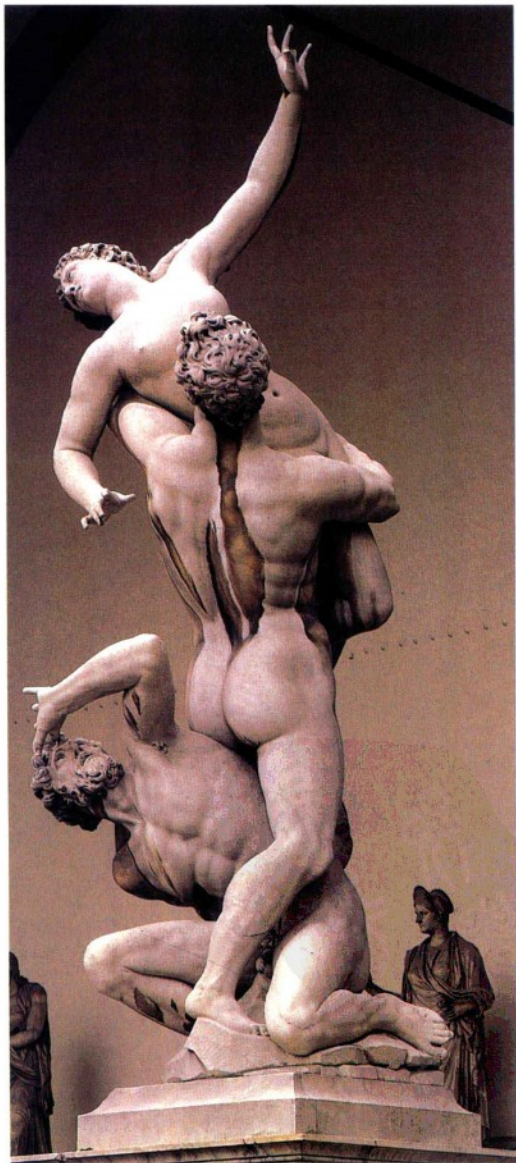
1545年，在切利尼从法国回国之后，他被科西莫一世派遣，并要求他应当为市政广场制造一幅巨大的大理石或青铜雕塑。公爵想要一幅长期的珀修斯人物，而切利尼很快就做了一个蜡质模型。这个模型得到了公爵的认可，因此切利尼就开始在特定的工作室内在浇铸模型上工作。1548年夏，梅杜萨被浇铸完成，而珀修斯（第232页）在第二年的12月完成。切利尼对原始规划做了一个调整，其中他大大增加了雕塑的尺寸，很明显是想要与广场上的其他雕塑竞争，例如多纳泰洛的《朱迪思和霍洛芬斯》雕塑群以及米开朗基罗和班迪内利制作的两座巨大的大理石雕塑。切利尼将他的珀修斯放在一个很高的华丽方形大理石基座上，然后用小型青铜勾缝。他还雕刻了基座的几个角，因为他的想法是观众应当可以从八面看到雕塑。因此，珀修斯是一个自立型的立体人物。能最好看到雕像的方位是从右侧看，因为这里可以很明显地看到几乎是横握在珀修斯右手中的剑，梅杜萨的头被他的左手高高地举着，他的左腿弯曲。这不是非常典型的惯用风格结构，而是要保持古典主义理念，而且应当只有一个非常好的雕像观察角度。

### 乔瓦尼·达博洛尼亚，或乔波隆纳

乔波隆纳（1529-1608年）实际出生于佛兰德斯（Flanders）的杜艾（Douai）。他在安特卫普（Antwerp）接受了雅克·迪布勒克（Jacques Dubroeuq）的训练，并在1550年左右前往罗马，学习古典主义雕像和米开朗基罗的作品。在回国的路上，他决定在佛罗伦萨停留，以便让自己更熟悉米开朗基罗在佛罗伦萨的作品。当他在佛罗伦萨的时候，

艺术赞助人伯纳多·韦基耶蒂(Bernardo Vecchietti)说服他留下。最终, 他进入美第奇家族为其服务。从米开朗基罗和切利尼学到了美学的艺术, 乔波隆纳形成了一种新的艺术概念, 最终对文艺复兴的古典主义产生了强烈的影响。它最出色的特征是“figura serpentinata”(意即“蛇纹石形状”), 是一种通过一个人物或一组人物抵抗地球引力而盘旋向上运动。《墨丘利神》的青铜像人物(第236页)是20多年工作的成果, 在此期间, 乔波隆纳一直在寻求表达的新形式。《墨丘利神》是罗马的使神, 他克服了地球重力的作用, 支撑他的只有风神的呼吸, 仅此而已。他凭借足跟的翅膀, 带翅膀的花冠还有使者陪同飞上了天空。尽管人物的裸露和contrapposto(意即“反对”)姿势显示了古典主义的影响, 但是人物的运动却与古典主义的雕塑的共性很少。相反, 人物沿其轴线的盘旋运动化解了所有重量的感官, 这看起来延伸进入他的食指。

在乔波隆纳的雕塑《强暴萨宾妇女》(右图)中, 蛇纹石形状表现出了新的艺术形式, 这是受到了米开朗基罗和他的《胜利》雕像群的启发(第223页)。雕塑群中的主要人物是罗穆卢斯(Romulus), 他是这个场景中的主导, 因为他在一个萨宾男人身上, 而这名萨宾男人正蜷缩在地上, 试图拉回自己的妻子。他的妻子奋力想要摆脱罗穆卢斯的纠缠, 绝望地向着自己的丈夫求救。这三个挣扎的人物完全是立体的雕塑群; 如果你绕着这个雕像走动, 你会发现群体的外观不断地变化, 但是构成这个复杂雕像的人物始终保持着一种统一的感觉。这是乔波隆纳为美第奇家族创作的主要作品之一, 然而这和米开朗基罗的模型大有不同。尽管人们常说米开朗基罗的《胜利》是首个惯用风格的人物雕像, 若阿欣·珀施克(Joachim Poeschke)却直接指出米开朗基罗的使用蛇纹石形状是主题的直接影响。而相反, 惯用手法中的蛇纹石是其本身的最终结束, 而与主题无关, 因此成为“艺术大师”艺术的作品。风格主义是雕塑历史上最重要的发展成果之一, 而不仅仅只是在意大利。这是对艺术魅力和优雅不断欣赏的时代, 最后由于意大利遭遇了一场宗教复兴而让位给巴洛克风格。乔波隆纳是该时代最重要的意大利雕塑家, 并在16世纪晚期和17世纪早期影响着欧洲雕塑艺术。在这一方面, 他的雕塑作品已经成为了下个艺术时代的一部分。



芭芭拉·戴姆林

## 文艺复兴初期佛罗伦萨和意大利中部的艺术

### 佛罗伦萨的国际哥特式艺术风格，约1400年

15世纪初的佛罗伦萨艺术以晚期哥特式风格为主，艺术史学家称之为“国际哥特式艺术风格”(International Gothic)。“国际哥特式艺术风格”一词是在19世纪由法国艺术史学家路易斯·库拉若(Louis Courajod)杜撰的，他试图用这个术语把15世纪初遍及欧洲大部分地区明显相似的艺术风格特征归纳为一个共同的艺术风格。华丽装饰艺术之风肇始于德国佛朗哥-佛兰芒(Franco-Flemish)地区、北部地区、南部地区和威斯特伐利亚(Westphalian)地区，以及波希米亚(Bohemia)、西班牙和意大利北部地区。这种艺术通常以对细节的高度现实主义刻画为特点，以异常优雅的线条和对各种精致材料的巧妙运用作为理想的表达形式。这就是晚期哥特式的艺术理念，其成长的摇篮是佛朗哥-佛兰芒地区以及位于勃艮第(Burgundy)、巴黎和第戎(Dijon)的皇家宫廷，它在整个欧洲的迅速蔓延乃得益于人们对易于运输的、精致玲珑的艺术品的喜爱。大量的这种高雅宫廷风格装饰品是由四处游历的艺术家——斯塔米纳(Stamina)、皮萨内洛(Pisanello)和真蒂莱·达法布里亚诺(Gentile da Fabriano)等——带到意大利中部的。因此可以说，正是在他们的帮助下，晚期哥特式风格迅速取得了决定性的胜利，其中佛罗伦萨是最先转过身来迎合这种潮流的城市。

### 真蒂莱·达法布里亚诺的《三王来朝》

真蒂莱·达法布里亚诺(约1370-1427)是佛罗伦萨晚期哥特风格的最重要代表之一；他的绘画作品牢牢根植于现实，使其被视作文艺复兴时期艺术的先驱。从真蒂莱的姓氏可以看出，他来自翁布里亚(Umbria)的布里亚罗(Fabriano)。真蒂莱于1420年来到佛罗伦萨；在此之前，他在威尼斯(Venice)和布雷西亚(Brescia)就已经是获得赞赏的画家了。真蒂莱在意大利北部——国际哥特式艺术风格的大本营——所达到的艺术造诣，在他的祭坛画《三王来朝》(Adoration of the Magi)中有所体现。这幅画耗时三年，是为佛罗伦萨商人银行家帕拉·斯特罗齐(Palla Strozzi)创作的。凭底部的日期判断，这幅画完成于1423年(见第239页)。与众不同的华丽展示，多元化的工艺技巧，各种各样的表面处理以及对自然现象的演示融合在一起，形成了一件新颖小巧的珍奇物品。这件作品对他在佛罗伦萨的同行产生了强烈的影响。

这幅画的画框有助于我们连贯地回顾三位国王朝拜耶稣的经过。顶部三个圆拱并未一直延伸到底部，从而外表看来像由三块板面构成的三折圣像画，其实纯粹是一种假象。这意味着圆拱是分隔的标志，把圣家庭(Holy Family)、三位国王及其随从相互隔开，但又不破坏整幅画面的连续性。真蒂莱利用三段圆拱内的画面叙述了“三王



上图、下图为局部：

真蒂莱·达布里亚诺

《三王来朝》，完成于1423年

木板蛋彩画，303厘米x 282厘米

佛罗伦萨（Florence）乌菲兹美术馆（Galleria degli Uffizi）

来朝”之前发生的事件：左上方圆拱内，三位国王身着金光闪闪的衣服，正站在海洋上方的山顶上，凝视着预示着耶稣诞生的星星；在中拱画面内我们可以看到三位国王及其骑着马的随行人员正朝着耶路撒冷（Jerusalem）行走，打算在那里向希律王（Herod）询问有关初生婴儿的事情；右拱内描述的是三位国王终于到达伯利恒（Bethlehem）的情景，而他们此行的高潮——朝拜耶稣（the Adoration of Christ）——则绘制在这幅油画的中心画面上：玛利亚（Mary）坐在左边的马棚前，三位国王跪拜在她前面，他们的随行人员（包括狗、马和异域动物）都从右边争先恐后地往右挤；玛利亚和约瑟夫（Joseph）身后站着两名女仆，她们好奇地看着最年长的国王带来的金色酒杯，非常想知道耶稣（Jesus）收到了哪些礼物。

遗憾的是，这幅画当初能展现出怎么样的效果，我们现在已很难想象，因为现在照射在这幅画上的是博物馆中均匀的人工灯光。试想当初蜡烛和火炬提供的是不均匀的闪烁光源，可能会轮流凸显这幅画的各个部分。真蒂莱通过对这幅画的表面进行各种加工加强了这种变换的效果。在绘制单个人像之前，他先在部分地方铺上一层金粉或者银粉；在绘制好之后，他再通过雕刻使金粉或银粉显露出来。以浮雕形式勾画的实体，别有一番趣味。浮雕是一种在威尼斯和帕多瓦（Paduan）平原主要采用的使平坦单调的表面生动活跃起来的技艺；而在佛罗伦萨，真蒂莱推行的是一定程度上简化了的形式。例如中年国王和年轻国王的王冠，以及给躺在前景位置的狗佩戴的项圈，真蒂莱采用帕斯蒂格里亚（pastiglia）——一种石膏和胶水的混合物——制作了它们；这些部分均突出于画表面。

尽管这是一种明显的装饰性主题渲染，但从中也能看出记录现实的趋势；就这点而言，这种处理方式也是佛罗伦萨艺术的新起点。右拱部分的场景展现了抵达伯利恒时国王们正骑着马行走在陡峭的山上——第一位国王的马正好要越过吊桥——他们被金色的星光（或者午后阳光？）照亮，在地上投射出长长的影子。城墙上还有许多橄榄树的影子。真蒂莱的这些光线明暗处理的习作，可被看作是佛罗伦萨能如此精确地描绘出光影效果的第一人。而在这幅画之前的其他绘画作品中出现的阴影，仅能被视为“孤立的实验现象”。从这幅画中，我们第一次能感觉到了艺术家对捕捉真实的光影嬉戏画面的渴望。

真蒂莱的这幅华丽的《三王来朝》，是受银行家帕拉·迪诺弗里·斯特罗齐（Palla di Nofri Strozzi）之托为其佛罗伦萨的圣特林卡塔圣器收藏室（the Sacristy of Santa Trinita）家族小礼拜堂所作的。在这幅图的中央，我们可以看到紧贴在最年轻的国王身后的帕拉和其子洛伦佐（Lorenzo）。洛伦佐戴着红色的裘皮帽，正凝视着画对面的我们；



《圣彼得的生活场景》，约1424-1428年，完成于约1481-1485年  
佛罗伦萨卡尔米内圣母大殿布兰卡奇小礼拜堂

- 1 马萨乔，《逐出乐园》
- 2 马萨乔，《纳税银》
- 3 马萨乔，《圣彼得在耶路撒冷进行布道式演讲》
- 4 马萨乔，《圣彼得给新信徒洗礼》

- 5 马萨利诺，《治愈跛子和养育塔比莎》
- 6 马萨利诺，《诱惑亚当》
- 7 菲利皮诺·利皮，《圣保罗探监在狱中的圣彼得》
- 8 马萨乔和菲利皮诺·利皮，《养育狄奥斐卢斯之子》
- 9 马萨乔，《圣彼得治愈伤者》
- 10 马萨乔，《布施和亚拿尼亚之死》
- 11 菲利皮诺·利皮，《圣彼得与魔术师西蒙争执和圣彼得受难》
- 12 菲利皮诺·利皮《圣彼得出狱》

帕拉则身着装饰华丽的毛边儿外套，正专心地注视着朝拜者。帕拉的个人象征——猎鹰，则坐在他的手上。这是佛罗伦萨艺术中首次将委托人紧贴着国王们以同样大小绘制；稍后，这种设计理念通过另一种形式被斯特罗齐家族的最大劲敌美第奇家族（Medici family）（第255页）所采用。这幅画的委托人与画中描绘的事件之间的这种紧密联系，展现了一种新的自信，与早期赞助人谦卑的从属地位形成强烈反差。画中帕拉·斯特罗齐被光彩华丽环绕，这也是这幅画的一大特色。反映了帕拉这位成功的银行家的骄傲和财富。根据1427年在土地注册处的登记，帕拉是当时镇上最富有的居民。

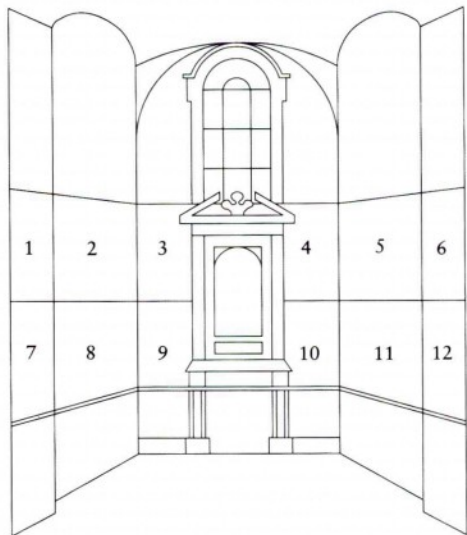
### 布兰卡奇小礼拜堂（The Brancacci Chapel）

真蒂莱·达法布里亚诺创作《三王来朝》两年后，马萨乔（Masaccio）（1401-约1428）为佛罗伦萨卡尔米内圣母大殿（Santa Maria del Carmine）的布兰卡奇小礼拜堂绘制了一系列的湿壁画。这些湿壁画被认为是初期的文艺复兴绘画；由于蕴含着创新力量，长达一个多世纪的时间里，他们成为了许多艺术家的灵感来源。展示圣彼得的生活场景的小礼拜堂壁画由马萨利诺·达帕尼卡莱（Masolino da Panicale）（1383-约1440）于1424年开始绘制。这位画家的人物描绘方式仍采用纯粹的国际哥特式艺术风格，但他赋予人物透视感的这种技巧就意味着他一定是借鉴了某位文艺复兴时期艺术先驱的设计技巧。依照当时的做法，马萨利诺首先绘制了天花板和弦月窗的壁画，但这些壁画均在后来的改建中遭到破坏。1425年，马萨乔加入，他们一起绘制了顶壁板面油画。1425年，马萨利诺离开了这座小镇，马萨乔独自继续绘制了较低部分的板面油画。而1428年，马萨乔前往罗马的时候，这些板面油画还未完成。同年，马萨乔在罗马去世，年仅26岁。这座小礼拜堂的湿壁画直到近六十年后的1481年至1485年间，才由菲利皮诺·利皮（Filippino Lippi）绘制完成。

这项工作是有名的丝绸商人费利切·布兰卡奇（Felice Brancacci）委托的。费利切·布兰卡奇渐渐失去正在崛起的美第奇家族的欢心，并于1436年被他放逐。这就解释了这座小礼拜堂迟迟不能完成的原因。完工工作很有可能是费利切的继承人恢复名誉后才进行的。

### 马萨乔和乔托（Giotto）

这一系列的湿壁画的主题就是圣彼得的生活，展现了圣彼得对人类的“救恩历史”（*historia salutis*）；作为第一位罗马教皇（the first Pope），彼得使教堂作为人类与救世主基督（Christ the Saviour）之



间的传递者（the mediator）作用更为突出。这种历史的演绎强调了从“人类的堕落”（the Fall of Man）和“亚当和夏娃被驱逐出伊甸园”（the banishment of Adam and Eve from Paradise）开始的上帝拯救的恩典（God's saving grace），他们对“上帝的戒律”（God's law）的违背促成了上帝与人类之间必不可少的和解。这两幅场景都描绘在这座小礼拜堂入口的立柱上：右边是马萨利诺的《诱惑亚当》（*Temptation of Adam*），左边是马萨乔的《逐出乐园》（*Expulsion*）（第242页）。

实际上，这两幅湿壁画正面直接相对，又有着类似的主题，是有意让人对他们进行比较；同时也展示了晚期哥特风格与文艺复兴初期风格的不同理念。马萨利诺的《诱惑亚当》的显著特征在于其细致的、宫廷式的优雅绘画手法，这可以从清晰的轮廓、精美的细节、轻柔的立体感以及人体的长度中看出。而马萨乔的作品视觉效果强烈，人物形象逼真，人体轮廓贴近现实，与马萨利诺的作品形成鲜明对比。马萨利诺所画的主人公丝毫不露情感，而马萨乔所画的则无疑是在向我们展示人间的剧情：绝望、羞愧、懊悔、悲伤和痛哭逐一呈现。天使将亚当和夏娃从极其狭窄的天堂之门（Gateway to Paradise）驱逐到荒芜的人间，生动地描绘出他们要回到伊甸园是再也不可能的。夏娃绝望地仰着头，她的嘴因痛哭而张着，她略微弯着腰走着，向世人传达着她所担负的过错。亚当心中满是羞愧和懊悔，他用双手遮住双眼，

## 马萨利诺

《治愈跛子和养育塔比莎》，约1425年

湿壁画，255厘米 x 588厘米

佛罗伦萨卡尔米内圣母大殿布兰卡奇小礼拜堂



痛哭流涕。马萨乔把人类的各种痛苦浓缩到这幅湿壁画中。

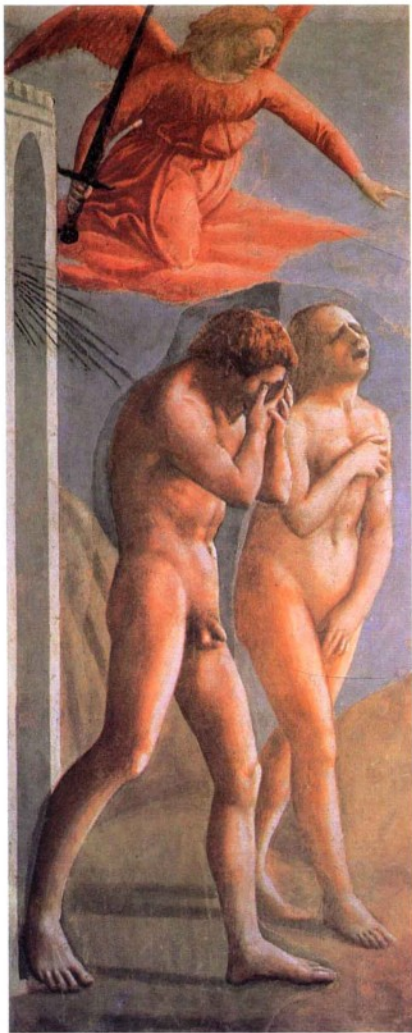
马萨乔的《圣彼得给新信徒洗礼》(St. Peter Baptizing the Neophytes) (第246页) 同样也是采用的写实画法。彼得站在河边，正在把碗里的水往皈依者头上倒；这名皈依者跪拜在彼得面前，他的膝盖正被流淌的河水清洗着。他的头发像湿线一样一股一股地垂着，还在不停地滴水。这幅画最让人感兴趣的是马萨乔对真实生活的观察细致入微，譬如那位正在等待被洗礼的皈依者，他交叉的双臂紧紧地扣在胸前，冷得浑身直哆嗦；还有画中央的那位男子，他正在脱衣服。

马萨乔描绘宗教人物的这种写实手法，以及这些人物所表现出的情感，足以证明这位画家的思想很自然地受到这个世界的影响。晚期哥特风格绘画的空间和时间的抽象性已经被破除。天国事件的拟人化及版本的更新，是为了帮助众信徒理解这些事件。这种写实手法的根源可以在乔托的艺术作品中找到，15世纪(Quattrocento)初的艺术家们仍在继续采用这种手法并不断地将其完善。先驱艺术史学家乔治·瓦萨里(Giorgio Vasari)(1511-1574)，在15世纪早期第二部分的《重生》(rinascità)(指艺术的重生)中首次提到乔托。这种艺术的重生充满了对现实主义的渴望，或者如瓦萨里所说，对真实的渴望。因此“重生”与其说是古典风格的重生，还不如说是自古希腊、古罗马时代就存在的程度不明的“人类是值得描绘的”这一观念的重生。

## 马萨乔的《纳税银》

这些新的理念可在马萨乔的著名湿壁画《纳税银》(the Rendering of the Tribute Money) (第244/245页) 中明显地看出。马萨乔以《马太福音》(Matthew) 第17章第24~27节的叙述为主题，演绎成一个戏剧性的故事。耶稣位于整幅湿壁画的中央，被他的信徒围绕着；一位收税人正向他走来，要征收丁税(国家税收)。耶稣叫彼得去捉一条鱼，并说他将在鱼嘴里找到一枚银币。耶稣的手臂向外伸着，就像是在给彼得下命令一样；彼得有些不情愿，抑制着对这位收税人的提防，同样愤慨地指着右边。顺着他们的手势，我们在这幅图的最左边看到了一位传教士，他蹲在海边，要把银币从鱼嘴里拿出来。然后，顺着收税人右手的指引，我们看向画面的右边，看到彼得正将银币交给收税人。

马萨乔成功地在这幅画中捕捉到的真实，给人深刻印象的是：强健有力的、别具一格的、栩栩如生的人物形象在这种中心透视范围内自由地、自信地活动；我们很钦佩马萨乔的把宗教事件转变为画面，对生活的真实写照，沉着应对质问的耶稣，不耐烦的收税人，愤慨和抑制住不情愿的彼得，以及对真实的山峦边界的写实，对亚平宁山脉(Apenines)的联想和对大气气象的记录(如天空中漂浮的云彩和地上长长的影子)的这种手法。与真蒂莱·达布里亚诺相比，马萨乔并未限制单独场景中对写实手法的运用。相反，这恰恰确定了他这幅



马萨乔

《逐出乐园》，约1425年

湿壁画，208厘米 x 88厘米

佛罗伦萨卡尔米内圣母大殿布兰卡奇小礼拜堂



马萨利诺

《诱惑亚当》，约1425年

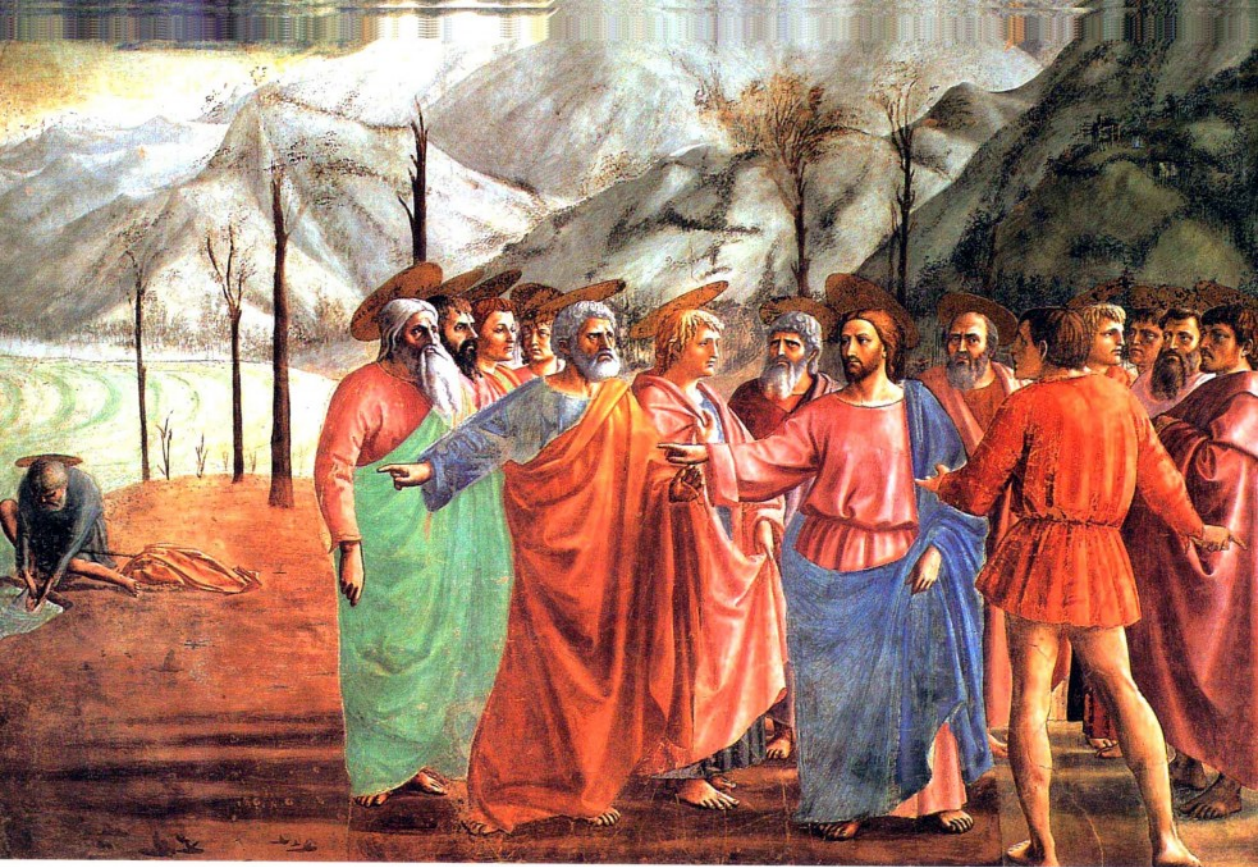
湿壁画，214厘米 x 90厘米

佛罗伦萨卡尔米内圣母大殿布兰卡奇小礼拜堂

马萨利诺

《治愈跛子和养育塔比莎》，局部（第243页）





画的整体特点。

纵观意大利艺术史，用《纳税银》这个故事作主题的画作极其少见；因而费利切·布兰卡奇以此作画这一惊人决定似乎有着特殊的目的。在当时，佛罗伦萨正在与米兰（Milan）进行一耗资巨大的战争，政府不得不强行增加税收。增加的税收将通过土地登记簿的形式进行征收，这本登记簿精确地列出了每一位市民所拥有的土地。这一计划自然地激起了较富裕的市民的情绪。在这幅湿壁画中，费利切·布兰卡奇站在了希望推行土地登记簿的一方，因为这幅画以示范性的方式展现了每一位居民应自觉向国家上缴各项税费的义务。虽然不知道佛罗伦萨人对这幅画有何反应，但我们知道的是土地登记簿于1427年正式实行。

### 马萨利诺的《治愈跛子和养育塔比莎》

在布兰卡奇小礼拜堂中还有另外一副极为重要的湿壁画：《治愈跛子和养育塔比莎》（*Healing of the Cripple and the Raising of Tabitha*）（第241页）。马萨利诺在将《新约》中分开讲述的两个故事

画在同一幅湿壁画中。“治愈跛子”（《使徒行传》第3章第1—10节）发生在这幅画的最左边的敞廊前，而“养育塔比莎”（《使徒行传》第9章第36—41节）则发生在对面的一栋房子的底楼。马萨利诺通过后方的广场把两幅场景联系在一起，而那两位穿着时髦的年轻人则正好是过渡点。其体态的优雅、华丽的宫廷服饰、以及脸上带有立体感的谨慎而高贵的神情，都表现出马萨利诺对晚期哥特式正式风格的钟爱；同时，他又展示了文艺复兴时期的新理念。这个时期掌握透视画法的画家为数极少，马萨利诺是其中之一；我们的视线看向这两位散步者头顶右上方的某一点，这个真实、干净明朗、自然的广场便呈现在我们眼前，与时髦的意大利式广场看起来几乎没有不同。我们可以看到挂在窗户上晾晒的衣物、鸟笼、花盆，两位正靠在窗户外谈论当天事件的邻居，以及很明显是当宠物喂养的猴子。

### 马萨乔的《三位一体》（Trinity）

马萨乔于1425年至1428年绘制的湿壁画《三位一体》，是第一幅展示出运用线透视的画。根据这幅画来看，透视范围内的所有线条都



### 马萨乔

《纳税钱》，约1425年  
湿壁画，247厘米x597厘米  
佛罗伦萨卡尔米内圣母大殿布兰卡奇小礼拜堂

聚集在位于视线高度的单个消失点上(第247页)。马萨乔有可能是从建筑师菲利波·布鲁内莱斯基(Filippo Brunelleschi)那里学到的数学透视构建法。菲利波·布鲁内莱斯基被认为是已经领悟透视画法的人(见第106页)。作品的顺序可以顺着下列线条重新构建。首先，马萨乔在涂抹粗灰泥的墙上画出构图布局和透景线的草图。然后，在绘制实际壁画的时候，他必须把这幅草图用新抹的灰泥遮盖起来。为了确保透景线精确地从草图上转移到新抹的灰泥上，马萨乔在十字架底座下面的消失点上钉上了一颗钉子，并在上面缚上绳子。他用尺子和石笔把这些绳子印入或刻进灰泥中。预备工作的这些标记，直到现在我们还能清楚地看到。由于新抹的灰泥很快就会变干，新抹灰部分的工作必须当天开始当天结束；马萨乔按每天的工作部分一步一步地绘制这幅湿壁画，完成这幅《三位一体》耗费了约一个月的时间。

这幅图的透视构建给人一种墙壁真的为圣人们而敞开的感觉。带爱奥尼亚(Ionic)柱头的立柱支撑着拱廊，拱廊两侧是带混合柱头的两根宏伟的凹槽式壁柱。这些古典建筑元素同样证实了马萨乔深受布鲁内莱斯基的影响，尤其是将这幅湿壁画与布鲁内莱斯基于1419年始建的孤儿院凉廊(Loggia degli Innocenti)相比的时候。

这幅画以天父(God the Father)的巨大形象为主。天父站在台子上，正用他的双手抬着十字架的横梁，呈献着他的儿子(His



最左图：

乔托

《传福音的圣约翰》，局部，来自：  
《传福音的圣约翰使德普西安娜复活》(St. John the Evangelist recalls Prisca to Life)，  
约1326-1330年  
佛罗伦萨圣十字教堂(Santa Croce)佩鲁齐小礼拜堂(Peruzzi Chapel)

左图：

米开朗基罗

习作，马萨乔的《纳税钱》，约1489-1490年  
钢笔与红粉笔纸画，31.8厘米x18.6厘米  
慕尼黑，斯塔特里切版画收藏馆(Staatliche Graphische Sammlung)古典绘画馆(Alte Pinakothek)

马萨乔

《圣彼得给新信徒洗礼》，约1425年

湿壁画，247厘米x172厘米

佛罗伦萨卡尔米内圣母大殿布兰卡奇小礼拜堂



Son)——耶稣，脸上是一副让人不得不投以深深敬意的神情。圣母玛利亚和圣约翰站在十字架下面。玛利亚右手指向被钉死在十字架上的儿子，眼睛却直直地凝视着画外；但她并不是看着画对面的我们，而是茫然地盯着空旷的地方；她沉浸在巨大的悲痛中，好像已被这种悲痛变成石头一样。在他们下方是跪拜在下一层阶梯上的守护神。这幅湿壁画的底部是一具躺在石棺中长眠的骸骨。骸骨上方的壁龛中的题字如下：“我曾是你那样的，而你会成我这样。”（“I was what you are, you will be what I am.”）

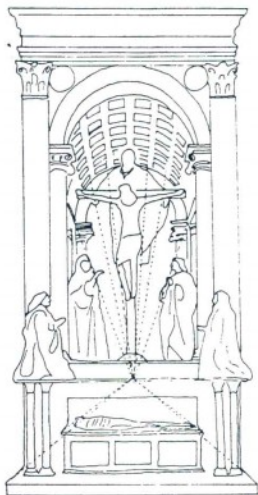
这幅画的肖像画法，其三位一体、死亡和腐烂的组合与众不同，但仍可体现出对耶路撒冷的各各他小礼拜堂（the Golgotha chapel in Jerusalem）的效仿。各各他小礼拜堂建在竖立十字架的位置；按传统观点，这个位置就是埋葬亚当的地方。在马萨乔的壁画中我们可以看到，十字架竖立在各各他山上，亚当腐烂的尸体就躺在下面。正如已经在建筑部分的第一章中所提到的一样，在中世纪，模仿耶路撒冷圣地、打算把这些圣地照搬到所住城镇上并不是什么稀奇的事（见第20页及后续页）。这个例子表明了全世界对文艺复兴的看法：它并不是要把世界和艺术全盘世俗化——文艺复兴时期的人们与中世纪的人们一样，同样关心他们的灵魂在来世的救赎——尽管也通过一些可行的手段尝试诠释上帝的安排，以便使其成为对信徒来说更加强烈的体验。

### 弗拉·安吉利科（Fra Angelico）在文艺复兴初期绘画中的地位

弗拉·安吉利科（约1400-1455）的作品被接受的历史清楚地说明了，在文艺复兴时期内，人们对其作品的看法发生了多么大的变化。15世纪初，弗拉·安吉利科的作品仍被认作是“垂死的中世纪风格的最后绽放”，而在15世纪后几十年的研究中却强调了他与佛罗伦萨的文艺复兴初期的关系。此时，我们眼前浮现出一副画面：一位艺术家能挑选古典风格和新风格，并将其转化为自己的视觉语言。弗拉·安吉利科的作品在风格上弥漫着一种抒情的感觉，这种风格是基于国际哥特式理念的。同时，三维立体感和空间感又说明了弗拉·安吉利科深受马萨乔和雕塑家洛伦佐·吉贝尔蒂（Lorenzo Ghiberti）的影响。

弗拉·安吉利科作品中并存的两种矛盾风格说明了，从乔托到米开朗基罗（Michelangelo）的艺术发展并不是专注于“进步”的严密而有组织的艺术力量发展。所有艺术家都会偶尔用到古典形式；这些古典形式可能是画作的功能所需，可能是艺术家凭经验而采用的，抑或是出于委托人的审美口味。就弗拉·安吉利科而言，他的中世纪哲学思想倾向显然深受多明我会（Dominicans）的影响——1418年以后他就正式成为了多明我会的会员。多明我会支持修道会中的大规模改革运动，其目的是要恢复贫穷、忠贞和服从的原始准则，以及对精神冥想的特殊要求，使得信徒能够更深入地了解基督所受苦难。



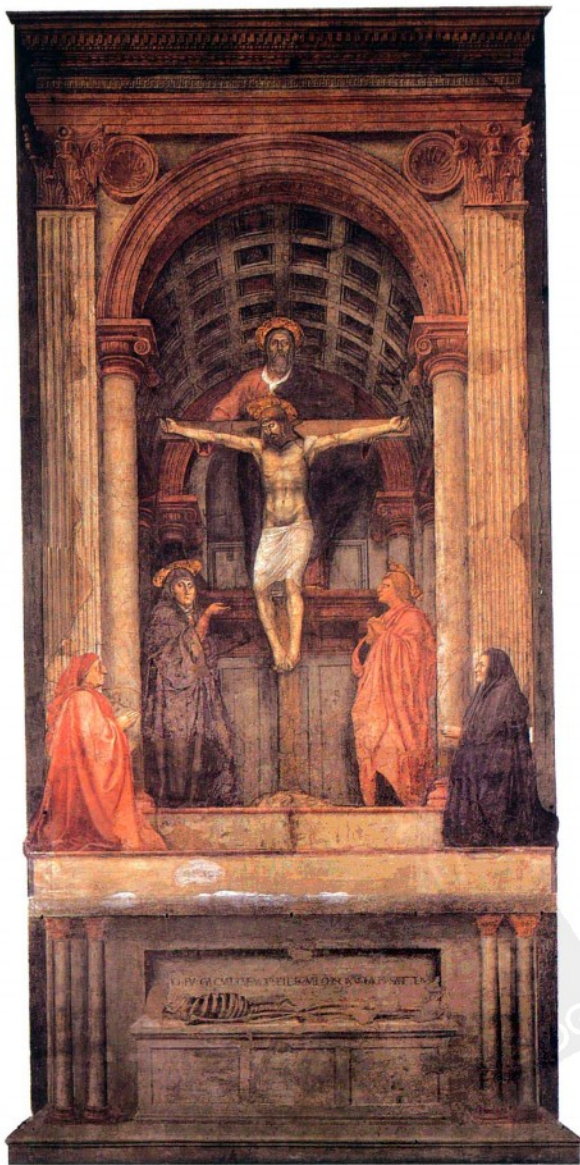


### 弗拉·安吉利科的早期作品

弗拉·安吉利科的早期作品展现了这位年轻画家对马萨乔的作品的认真研究和学习，正是这种研究和學習使他产生了创作出更有深度感、更清晰作品的强烈渴望。在他的绘画作品《最后的审判》（*The Last Judgement*）（第249页）中，墓穴向里面延伸一段距离后便消失不见了，正好把旁观者的视线引到地平线上，漆黑天空中的白色条纹预示着太阳将从这里升起，象征性地暗示了最高审判者的降临。

建筑也是科尔托纳风格（Cortona）的《圣母领报》（*Annunciation*）（第251页）的重要构图元素，这副画是在不久后约1432-1433年创作的。凉廊的拱廊离左侧有一段距离，就像是“圣母领报”与“逐出乐园”之间的合成连接线；其中，“逐出乐园”发生在左侧的背景部分。一排拱廊说明了这两个故事的因果关系。由于“人类的堕落”，上帝与人类之间需要一种和解，而天使向玛利亚报喜则首次暗示了这种和解即将发生。

透视感和空间感说明作者受到了马萨乔的影响，而《圣母领报》的表现原则又是基于晚期哥特式风格的，通过天使和玛利亚优雅的动作展现出来。为了听清楚天使的话语，玛利亚小心翼翼地向前倾着身体；天使则正在优雅接近玛利亚，并用清楚的手势宣布上帝的旨意。宁静柔和的画面说明，这幅画并不是在公开表达复杂的神学或者政治





上一页:

《祈祷》(The Blessed)

《最后的审判》局部

### 弗拉·安吉利科

《最后的审判》，约1431年

木板蛋彩画，105厘米 x 210厘米

佛罗伦萨圣马可博物馆 (Museo di S. Marco)



信仰，而是对信守静思冥想的一种邀请。

同样极具表现力的温顺高贵可在弗拉·安吉利科的《下十字架》(Descent from the Cross) (第252页) 中看出，这种温顺高贵在16世纪30年代初就开始盛行。这幅画开始是洛伦佐·莫纳科 (Lorenzo Monaco) 为圣特林卡塔圣器收藏室的斯特罗齐小礼拜堂 (Strozzi Chapel) 而绘制的——他绘制了三角楣范围内的部分——然后其余部分均由弗拉·安吉利科完成。主要部分的人物好像变成石头一样，但这种感觉似乎仅在呈现耶稣的身体时有所淡化，我们随即被吸引向前。耶稣的身体与构图的垂线相交；他的双腿、躯干和双臂形成了一个“X”，这个“X”又通过站在梯子上的人物和跪拜在附近的人物继续伸展。这种组合可理解为暗指耶稣，因为字母“X”是上帝的传统象征。

### 弗拉·安吉利科与圣马可修道院 (San Marco)

1434年结束流放后，科西莫·德美第奇 (Cosimo de' Medici) 煽动将佛罗伦萨圣马可修道院指派给多明我会 (现属于西尔维斯特会 (Sylvestrians))。1437年，建筑师米开罗佐 (Michelozzo) 开始翻修

破旧不堪的修道院 (见第107页)；同时，弗拉·安吉利科被委托绘制湿壁画，这些湿壁画将覆盖回廊、会议厅、餐厅、走廊以及修士们居住的45个房间。弗拉·安吉利科在其助手的帮助下，立即展开了这项任务量巨大的工程，直到1450年。

《圣母领报》(第250页) 是在单间湿壁画的功能和美学效果方面的一个很好的典范。这幅画的朴素简洁及约束感让人着迷。如果把这幅画与科尔托纳风格的《圣母领报》(第251页) 相比较的话，其朴素简洁更为明显。虽然两幅画都是设定在凉廊中，但是这幅湿壁画中的人物却是直接画在裸露的墙面上的。而其视角意味着，花园几乎是看不见的。画中尽量避免采用建筑装饰，甚至连柱头也看不见了，藏于天使翅膀之后。因为朴素简洁，她们的长袍尤为显眼，装有锦缎软垫的宝座换成了木凳，而圣母玛利亚 (the Virgin) 正谦卑地跪拜在木凳上；甚至连科尔托纳风格的壁画中极其柔和的天使，也被缺乏动作的天使所替代，与《下十字架》(第252页) 中的那些人物相似。

从这两幅画的对比中我们可以看出，弗拉·安吉利科一直在避免

弗拉·安吉利科

《圣母领报》，约1440-1441年  
湿壁画，187厘米 x 157厘米  
佛罗伦萨圣马可博物馆

下图：

弗拉·安吉利科

《圣母子与圣人和天使》（圣马可修道院中的著名祭坛画），约1438-1443年  
木板蛋彩画，220厘米 x 227厘米  
佛罗伦萨圣马可博物馆



画中出现任何创造性的细部，为的是不会以任何方式分散各房间的居住者的注意力。这清楚地说明了，画作的式样美观程度均取决于其功能、赞助人的愿望以及艺术家对待神的态度。单间湿壁画旨在帮助修士们专注地沉浸在耶稣的生平当中。专心祷告的多明我会修士圣彼得（The Dominican saint Peter the Martyr），正站在《圣母领报》的左侧，而他对他面前展现的事件的冥想和观察是为了给修士们树立了榜样。

### 圣马可修道院中的著名祭坛画

《圣母子与圣人和天使》(Madonna and Child with angels and eight saints) (左下图) 这幅画是于1438年至1443年间为圣马可修道院的高祭坛而作的，是弗拉·安吉利科最著名的作品之一。不幸的是，19世纪期间被酸雨“清洗”之后，这幅画的光彩不再。弗拉·安吉利科尤其擅长掌握画中的空间大小；强烈的深度感源自对华丽的安那托利亚地毯（Anatolian carpet）的透视缩短画法。这幅画也是根据透视原则构想的第一批板面油画之一。弗拉·安吉利科的这幅画所用的矩形构图甚至启发了人们探索绘画的新途径。这是文艺复兴时期的第一批先驱作品之一，其矩形构图最初是由支撑着楣梁的壁柱围成的，替代了多镶框的祭坛装饰品。即使是明显简单的、被天使和圣人围绕的圣母子肖像，也是经过深思熟虑的主题：既满足了主祭坛赞助人科西莫·德美第奇的要求，又符合圣马可教堂所属多明我会的风格。

这八个圣人都是科西莫及其家族的特殊守护者和守护神。编织着红圈的穗带点缀在地毯周围，这引用的是美第奇家族盾徽上的圆球。地毯上的十二宫图之双鱼座和巨蟹座，可能是在暗指东正教和罗马教会的盟会的开始和结束，这次盟会于1439年在佛罗伦萨召开。科西莫个人比较支持审判地从费拉拉（Ferrara）转到佛罗伦萨。

这些委托人的个人意见逐渐扩大成一般神学主张，出现在这幅画前景中的《耶稣受难像》，以及原本在其下方的祭坛画《哀悼耶稣》(Mourning of Christ)（现存于慕尼黑黑古典绘画馆中），均表明了祭坛的圣餐礼功用。这幅画置于祭坛上，而祭坛则被多明我会用来做每天的弥撒。在《马可福音》(St. Mark) 中，有专门的篇章对“宣讲福音” (The Gospel) 进行了记载：耶稣告诉他的信徒们“去传播基督教吧，但不要收取任何财物。”这可看作是引用多明我会的教义：多明我会是相当成功的讲道者，并且严格地遵循了耶稣的带着热忱经历贫穷的训诫。

弗拉·安吉利科

《圣母领报》，约1432-1433年

木板蛋彩画，175厘米 x 180厘米

科尔托纳主教管区博物馆 (Museo Diocesano)





上一页，下图为其局部：

弗拉·安吉利科

《下十字架》，约1430-1435年

木板蛋彩画，176厘米 x 185厘米

佛罗伦萨圣马可博物馆

## 美第奇豪华宫殿中的东方三国王小礼拜堂 (The Magi Chapel in the Palazzo Medici)

弗拉·安吉利科的门生贝诺佐·戈佐利 (Benozzo Gozzoli) 于1459年夏天开始为美第奇家族的宫殿小礼拜堂绘画。这座小礼拜堂修建于1446年至1449年间。东方三国王的伯利恒之旅 (第254/255页)，以神话般华丽的形式展现在这座小礼拜堂的三面墙上。第四面墙敞开了一个矩形的圣地；那时在祭坛上挂着菲利波·利皮 (Filippo Lippi) 所作的《圣母敬慕圣子》(Madonna Adoring her Child) (第259页)。而现在取而代之的是一副现代仿制品，原作则存于柏林。东方三国王正朝着这幅《圣母敬慕圣子》列队前行。这一连串的事件，通过祭坛区边墙上描绘的天使联系在一起；这些天使已经准备好赞颂这个初生的婴儿。

贝诺佐的第一幅湿壁画描绘的是最年轻的国王及其随从。骑士、青年侍从和贵族护卫队伍正沿着曲折的山路蜿蜒前行。贝诺佐描绘的这幅画，充满了丰富的变幻和无与伦比的宏伟壮丽。随处可见闪闪发光的金线纺织布料、各式各样的锦缎、珍珠刺绣的外衣、天鹅绒和丝绸的衣服、镶嵌着宝石的腰带，以及带有华丽装饰的镀金马勒。这种财富和辉煌的华丽展示与弗拉·安吉利科绘制的圣马可修道院的湿壁画相比，更加丰富多彩；圣马可修道院的湿壁画同样由美第奇家族赞助，并且是贝诺佐·戈佐利协助弗拉·安吉利科绘制的。美第奇艺术作品中这些精心安排的朴实简洁和宏伟壮丽之间的差异，又作何解释呢？一种解释是，虽然科西莫·德美第奇监管着第一阶段的装饰工程，但其子皮耶罗 (Piero) 与画家贝诺佐·戈佐利的一封来往信函告诉我们，其实是皮耶罗在负责这些湿壁画。这种负责人的更新换代同样表明，委托人的艺术品味也会发生明显的变化。皮耶罗偏爱以奢华高贵的方式展现宏伟壮丽，而这种展现方式却与其父的喜好迥然不同。不过，房间的功能在湿壁画风格的采用上也发挥着作用。从同一时期的文献我们得知，这座小礼拜堂并不只是用作祈祷场所，而且它还是接待代表团和统治者的会客室。这就解释了为什么这些湿壁画具有高贵华丽的特征；这种高贵华丽实际上体现了美第奇家族的特征，并同时展现了一副神圣的列队朝觐画面，政治意义重大。画中最年轻的国王是皮耶罗的儿子，科西莫的孙子——洛伦佐 (Lorenzo) 的理想化肖像；洛伦佐后来被称为“华丽者” (the Magnificent)。他的灰白色坐骑的马勒上装饰着美第奇家族盾徽；他身后是一颗月桂树，这很明显是一种展现他的名字洛伦佐 (Lorenzo) 的方式，这个名字估计受到相似的拉丁姓名劳罗 (Lauro) (=月桂树) 和劳伦蒂斯 (Laurentius) (=



洛伦佐) 的启发。第一排随行骑士分别是他的父亲皮耶罗和他的祖父科西莫，其祖父是佛罗伦萨统治者大家族的创始人。湿壁画中包含的美第奇家族成员，使得这些湿壁画成为了正在崛起的美第奇家族的经济和政治势力的骄傲表现。同时，这也解释了为什么贝诺佐·戈佐利的许多主题都借鉴了真蒂莱·达法布里亚诺所作的斯特罗齐家族祭坛画 (第239页) 的原因。美第奇家族和斯特罗齐家族之间竞争激烈——后者将在争夺权利的斗争中失败——在艺术作品中均有所反映。这幅画虽然借鉴了其劲敌斯特罗齐家族的艺术主题，但却采用了更加奢华的表现方式。此外，在画中，美第奇家族不仅仅像帕拉·斯特罗齐一样是队列中的一员，而且他们还被绘成了国王。最年轻的国王是洛伦佐，整个家族的希望都寄托在他身上；他巩固并扩大了美第奇家族的势力。





下图，上一页为局部：

贝诺佐·戈佐利

《三王之旅》，1459年

湿壁画

佛罗伦萨美第奇里卡尔迪豪华宫殿（Palazzo Medici-Riccardi）小礼拜堂



中国美术学院  
PDG

## 美第奇家族在佛罗伦萨的统治地位和艺术赞助

美第奇家族统治了佛罗伦萨近300年。在其统治期间，佛罗伦萨的文艺复兴时期的艺术家们创作了大量的杰出作品。从多纳泰洛 (Donatello) 到布鲁内莱斯基。再到保罗·乌切洛 (Paolo Uccello)、波提切利 (Botticelli)、弗拉·菲利波·利皮 (Fra Filippo Lippi) 和莱昂纳多·达·芬奇 (Leonardo da Vinci)，更不用说米开朗基罗 (Michelangelo)。

人。根据推测，15世纪的佛罗伦萨可能是个共和国。但是，这个共和国是由主要贵族成员组成的寡头统治集团进行统治的，这些贵族成员都致力于通过其权力范围内的法律手段巩固其政权。当然通常是通过违法手段得以巩固的。第一位进入这个统治集团的美第奇家族成员是生于1360年的乔瓦尼·迪比奇·德美第奇 (Giovanni di Bicci de' Medici)。他的父亲阿韦拉尔多 (Averardo) 在他

出生仅三年后就去世了。我们对其知之甚少。乔瓦尼年纪轻轻就接管了其叔父于1348年在佛罗伦萨创建的银行，并将其发展成了朝气蓬勃的大企业。整个家族的财富是他们掌权的决定因素，也是巩固其统治地位的重要因素。同时，这种财富也成为赞助拥有大部分雄伟壮丽的建筑物、雕塑和绘画的佛罗伦萨的基础。

乔瓦尼是美第奇家族中的首位赞助人。他不仅赞助布鲁内莱斯基重建了圣洛伦佐教堂，还向这位艺术家提供了修建圣器收藏室 (the Sacristy) 的方法。这间圣器收藏室是文艺复兴时期的第一幢中央结构式建筑，最后成为了乔瓦尼的安息之地。

1429年，乔瓦尼去世的时候，其长子科西莫已经管理银行好几年了。在其娴熟的领导下，这家银行迅速发展成为一家大企业，甚至闻名于托斯卡纳地区 (Tuscany) 边界之外的地方。与此同时，科西莫成功地掌握了佛罗伦萨的政权，后来他被称为“老科西莫” (the Old One)。在首次被囚禁和被流放到威尼斯一年之后，科西莫声名鹊起；这是美第奇家族动荡时期最振奋人心的一件事。早在1434年，科西莫就结束流放。



雅各布·蓬托尔莫  
《老科西莫》，约1518年-1519年  
板面油画，86厘米 x 65厘米  
佛罗伦萨乌菲兹  
美术馆 (Galleria  
degli Uffizi)



安德烈亚·德尔·萨尔托 (Andrea del Sarto) 和蓬托尔莫 (Pontorno)，许许多多的艺术家，在美第奇家族的庇护下并受其委托创作了许多的优秀作品。直到今天，这一时期的伟大艺术家们设计的许多建筑物，美第奇家族的陵墓和墓碑还呈现着美第奇家族的盾徽。他们绝对是美第奇家族曾经的权势和尊贵的见证

奥塔维奥·万尼尼  
《米开朗基罗向“华丽者”洛伦佐展示自制的农牧之神半身像》  
湿壁画，1635年  
佛罗伦萨碧提宫银器博物馆 (Palazzo Pitti Museo degli Argenti)

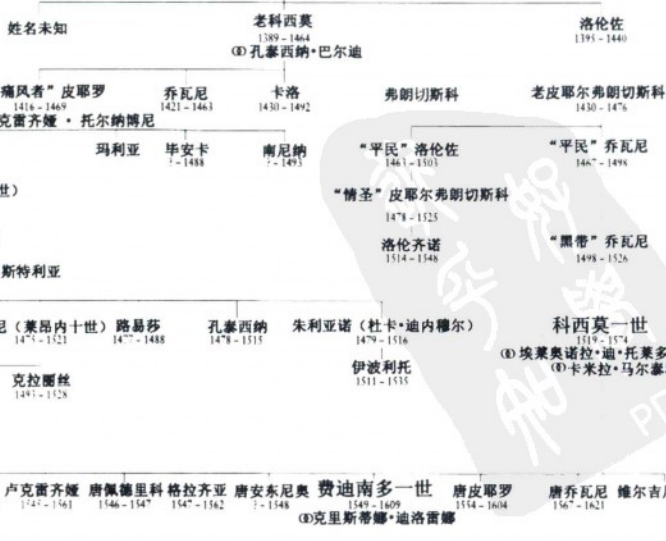
美第奇家族的家谱 (从最初到十六世纪初)

### 阿韦拉尔多·德托·比奇

#### 乔瓦尼·迪比奇

1360-1429

①皮卡尔达·布埃里



并被指派为行政长官。他坚守在这个行政岗位上30年，直到1464年去世。蓬托尔莫的一幅肖像画把科西莫的高贵特征表现得惟妙惟肖；在这幅画中，科西莫略带沉思的样子，流露出智慧和决心。如今，这幅肖像画悬挂在乌菲兹美术馆（the Uffizi）（第256页）。

1444年，科西莫委托建筑师米开罗佐修建美第奇宫。从那以后，这座宫殿的纪念性三层立面成为了佛罗伦萨宫殿建筑设计的模板（第257页）。科西莫希望多纳泰洛（Donatello）也参与这项工程，多那太罗不仅设计了圆形浮雕，还为这座宫殿设计了几座重要的青铜像。科西莫还提供了大量的资金以重建圣马可修道院。这座修道院的内部装饰虽是由弗拉·安吉利科设计的（见第250页），但保罗·乌切洛和年轻的弗拉·菲利波·利皮则是对这座“美第奇艺术殿堂”有个人贡献的众多艺术家中最杰出的两位。科西莫于1464年去世，佛罗伦萨市授予他“最杰出的市民”称号，并将他厚葬在圣洛伦佐教堂的一根立柱下方。

科西莫的继承者是皮耶罗，人们戏称他为“痛风者”（the Gouty），因为他患有痛风这种病，而且他的任期非常短暂。这位美第奇成员，由于他的病痛过着一辈子深居简出的生活；他是一位成功的政治家和商人，但却在其父去世后



仅五年便尾随而去。虽然皮耶罗痴迷于各种书籍和中世纪手稿，但他也是一位分外热情的古币和圣章收集者；这就为富丽堂皇的美第奇藏书馆奠定了基础。然而，皮耶罗还是一位积极的视觉艺术赞助人。譬如，他委托贝诺佐·戈佐利为美第奇宫的小礼拜堂绘制湿壁。画（第254页和255页）。

年仅20岁的皮耶罗之子洛伦佐，接手了这座城市的政权，在其统治期间，

美第奇里卡尔迪宫  
佛罗伦萨  
由米开罗佐始建于1444年

出现了美第奇家族史上的繁荣昌盛顶峰。但是，也是在其统治期间，家族银行逐渐走向衰落。一方面意大利城市的经济形式不断下滑，另一方面家族生意缺乏优化管理，后者直接导致家族银行陷入困境。然而，洛伦佐对哲学充满兴趣，对艺术充满热爱，银行的困境却不能限制他继续担任慷慨的赞助者的角色，就如之前的父亲和祖父一样。洛伦佐，喜欢奢华和炫耀财富，人们因他展现在公众面前的华丽夺目而戏称他为“华丽者”。他把圣马可修道院四周的区域改建成了包括新柏拉图主义哲学家马尔西利奥·菲奇诺（Marsilio Ficino）和诗人安杰洛·波利齐亚诺（Angelo Poliziano）在内的佛罗伦萨哲学家和诗人的聚会场所。此外，建筑师、雕塑家和画家也会参与这些聚会。年轻的米开朗基罗便是他款待的最重要的艺术家之一。奥塔维奥·万尼尼（Ottavio Vannini）的一幅画中展示了米开朗基罗站在画中央的华丽者洛伦佐展示自制的农牧之神半身像时的情景（见第256页，左图）。洛伦佐·德·美第奇还被证实是一位杰出的政治人物，他在帕齐家族（the Pazzi family）发起的佛罗伦萨大教堂暗杀行动中得以幸存，而他的兄弟朱利安诺（Giuliano）却不幸地被杀害了。洛伦佐下令把这些暗杀者吊死在韦奇奥宫（the Palazzo Vecchio）的窗户上。后来，“华丽者”以其卓越的谈判技巧和过人的胆识结束了教皇向佛罗伦萨发起的战争。他还承受着与修士萨伏纳罗拉（Savonarola）的长期争执的急剧激化。洛伦佐的早逝——他于1492年去世，年仅42岁——标志着美第奇家族黄金时期的结束。

随后，洛伦佐的长子皮耶罗成为了佛罗伦萨的新统治者，他被称为“不幸者”（the Unhappy）。1494年，在佛罗伦萨民众的迫使下，政治上和经济上软弱无能

的修士，并于1498年将其烧死在火刑柱上（见右下图）。1512年，美第奇家族再次成为了佛罗伦萨的统治者，在洛伦佐的三个儿子中，只有乔瓦尼继承了他父亲的政治智慧。他命中注定要在教堂服务，并在1513年成功地得到准许加入罗马教廷（the Holy See）。作为教皇利奥十世（Pope Leo X），他得以过着挥霍无度的生活，也还能

为艺术做贡献。例如，拉斐尔（Raphael）就是他赞助的艺术家之一，而且他还委托米开朗基罗修建了佛罗伦萨圣洛伦佐教堂的正面。1521年利奥十世逝世时，这位美第奇家族分支的最后一位成功代表对意大利历史舞台的掌控最终落下帷幕。

然而，家族创始人的弟弟乔瓦尼·迪比奇·德美第奇的第五代直系后代科西莫一世（Cosimo II）是美第奇家族再次闪耀

的星星。虽然科西莫对佛罗伦萨实行独裁统治，但他成功地使曾经处于贫困边缘的托斯卡纳再次呈现出繁荣昌盛的境况。



#### 未知艺术家

局部，出自：  
《1498年伊佐纳罗拉被烧死在领主广场（the Piazza della Signoria）上的火刑柱上》  
木板蛋彩画  
佛罗伦萨圣马可博物馆

他把他的赞助者作为一种政治行动，而这种赞助却给他带来了声望和盛誉。科西莫兴建了著名的碧提宫画廊，他还赞助了由瓦萨里修建的乌菲兹美术馆。在美第奇家族的统治之下，佛罗伦萨再次成为了意大利的文化中心。在他受封为大公（Grand Duke）后不久，1574年，科西莫一世去世，美第奇家族成功执政的历史画上了句点。科西莫之后的一代人都不法继续为家族名望做进一步的贡献。



朱斯托·乌腾斯（Giusto Utens），《美第奇家族的田园别墅》（局部），1499年  
画布蛋彩画，140厘米x241厘米，佛罗伦萨博物馆（Museo di Firenze camera）

## 菲利波·利皮

《圣母领报》，约1440年

木雕，175厘米 x 183厘米

佛罗伦萨圣洛伦佐教堂马尔泰利小礼拜堂



## 菲利波·利皮 (约1406-1469)

1459年左右，菲利波·利皮为美第奇宫小礼拜堂绘制《圣母敬慕圣子》(第259页)的时候，正是他名声如日中天的时候。他是佛罗伦萨第二位最受尊敬的画家，仅次于弗拉·安吉利科。人们对画家菲利波的这种高度尊敬持续不断，尽管事实证明他有着非常难以相处的古怪脾气。譬如，1450年，他因伪造证书而不得不出庭受审。他被控告把根据合同必须由他本人绘制的画作委托他的助手绘制。不过，最轰动的还是他的丑闻：他是修士，而他却与修女卢克雷齐娅·布蒂(Lucrezia Buti)相恋。卢克雷齐娅·布蒂为他生了两个孩子——一个男孩和一个女孩。这个男孩就是菲利波诺，他继承了他父亲的事业(见第291页)。但是，这些丑闻对菲利波在艺术方面受到的高度尊敬不会造成任何损害：菲利波最重要的委托人科西莫·德美第奇认为，菲利波的天赋足以使人们对其肉体犯下的错误给予宽恕。

## 菲利波·利皮的早期作品

菲利波·利皮的早期作品的范围还有待研究：单件作品的日期和属性都还有待考证。菲利波·利皮以佛罗伦萨卡尔米内圣母大殿的加尔默罗修会(Carmelite)修道院的画家开始了他的职业生涯；在那里他一次次地许愿，终于在1421年6月18日，可能是在他15岁的时候，他成为了最年轻的绘画新手。仅四年后，马萨乔开始为属于加尔默罗修会修道院的教堂中的布兰卡奇小礼拜堂(参见第240页及后续页)作画。不难想象，马萨乔极具创造性和颠覆性的作品给这位刚刚开始艺术发展的年轻画家留下了多么深刻的印象。事实上，菲利波于15世纪20年代末的作品就展示了他对马萨乔的艺术创新的由衷赞赏。画中的主人公充满力量，庄严隆重，他们的外貌通过传统的、略显粗糙的简洁线条勾勒出来。菲利波从一开始就对更强的现实主义有着浓厚的兴趣，这种现实主义后来成为了其绘画作品的主题。

1428年，弗拉·菲利波成为了锡耶纳(Siena)加尔默罗修会修道院的副院长。在锡耶纳的这一年使得他可以研究优雅的锡耶纳宫廷艺术，这对他的作品也产生了很大的影响。他于15世纪30年代初的绘画作品展现了其早期绘画气魄宏大的风格，让人联想到马萨乔，与马萨乔更清晰的轮廓相比，他的更为柔和些。

## 菲利波·利皮与佛兰德斯(Flanders)

1437年是菲利波艺术发展过程中的转折点。在他开始绘制巴尔巴多里(Barbadori)祭坛画(左下图)的那一年——这幅画中的天



## 菲利波·利皮

《圣母子与天使、圣弗雷德里亚诺(St. Frediano)和圣奥古斯丁

(St. Augustine)》(巴尔巴多里祭坛画)，1437-1438年

木雕，208厘米 x 244厘米，巴黎卢浮宫博物馆

### 菲利波·利皮

《圣母敬慕圣子》，1459年前  
木板蛋彩画，129.5厘米 x 118.5厘米  
柏林国家美术馆 (Staatliche Museen zu Berlin) - 普鲁士文化遗产图书馆  
(Preußischer Kulturbesitz) 绘画陈列馆 (Gemäldegalerie)

教堂殿堂宛如出现在尘世间的真实环境中一般；菲利波绘制了蛋彩板面油画《圣母子》(Tarquinta Madonna)，其肖像创新展现了这位画家对新风格和新内容的兴趣盎然(第259页)。乍一看，这幅画似乎与熟知的“圣母子”的描绘手法没什么区别。玛利亚坐在半圆形的宝座上，轻柔地、慈爱地抱着她的孩子耶稣；耶稣则活蹦乱跳地扑在她怀里，试图搂住她的脖子。事实上，这幅画的新颖之处与其说是圣母与圣子之间生动形象的情感交汇，还不如说是周围事物的性质。玛利亚身后展现的是一间卧室，角落里有一铺床；在左边，我们可以从窗户看到外面的风景；背景中的门是开着的，可以看到庭院里的景象。这是意大利艺术时期，首次有人将受尊崇圣子和圣母展现在亲密的家庭环境中。这种环境突出了玛利亚和耶稣的人性，将他们置于我们所熟知的世界。神圣人物的人性化通过菲利波在意大利风格的绘画作品中采用的进一步创新得以加强：所绘玛利亚和耶稣均不带光环。他们成为了活生生的人，并以母亲和孩子的角色出现在日常生活环境中。在进行这种处理的过程中，菲利波·利皮采用了乔托作品中可以看到的、但又较之更加真实的写实手法，而且在现实主义程度上又比真蒂莱·达法布里亚诺和马萨乔更进一步。但是，怎么解释利皮个人艺术发展中的这种改变呢？即使这幅画中表现的现实主义在其早期作品中就已经扎根，但这种跃进式的创新却绝非早期发展所能解释的。事实上，菲利波的这种理念是从同时期的荷兰艺术中获取的。荷兰艺术



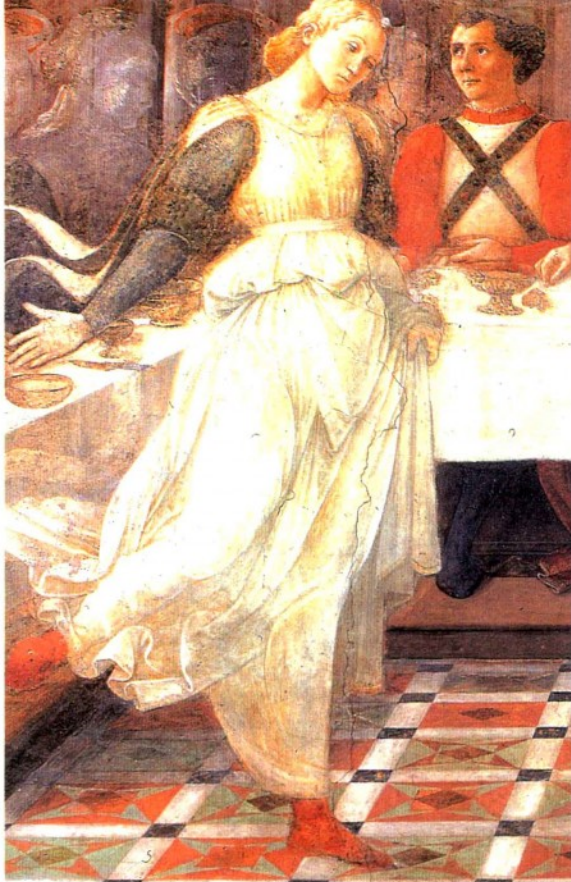
对他的影响可以从一些独立元素的模仿中看出，尤其可从赋予所描绘的故事准确的人间特性的基本原则中看出。自15世纪初，扬·范艾克 (Jan van Eyck)、罗伯特·康宾 (Robert Campin) 和罗希尔·范德魏登 (Rogier van der Weyden) 等艺术家就在布鲁日 (Bruges)、根特 (Ghent) 和布鲁塞尔 (Brussels) 进行绘画创作。他们的作品展现的均是处在家庭环境中做着日常生活琐事的神。有可能菲利波就是在1434年呆在帕多瓦 (Padua) 的时候接触到荷兰艺术的。佛兰芒绘画作品 (Flemish paintings) 出现在佛罗伦萨之前就已经出现在威尼托 (Veneto)，菲利波大概就是在那里学习到的第一手北部艺术。

### 圣洛伦佐教堂的《圣母领报》

在绘制了《圣母子》后不久，于1440年左右，弗拉·菲利波又为佛罗伦萨圣洛伦佐教堂绘制了《圣母领报》(第258页)。这幅画的肖像绘制法同样卓越超群。这幅画展现的是发生在一座双拱敞廊中的故事。天使向圣母玛利亚报喜发生在这幅画的右边，而画的左边则是两位天使。敞廊之外的花园被建筑物环绕着，透过这座花园我们可



菲利波·利皮  
《圣母子》，1437年  
木板蛋彩画，114厘米 x 65厘米  
罗马国立绘画馆 (Rome Galleria Nazionale), 巴贝里尼宫 (Palazzo Barberini)



下图，左上图为局部：

菲利波·利皮

《希律王的宴会》（The Feast of Herod），约1461-1465年

湿壁画

普拉托大教堂（Prato Cathedral）主唱诗堂

如果仔细看这幅画的话，就可以看到正中间的分界线。这就是说，这幅画并不像我们现在看到的一样本就是一副祭坛画；相反，这两部分可能是管风琴或圣骨匣的侧面板面油画。为了使《圣母领报》在开门的时候仍保持着叙事完整性，菲利波将其绘制在一边木板上，并在另一边加上了两位天使，以便两扇门关上的时候，他们能够对右边的画起到平衡作用。

### 普拉托圣斯特凡诺教堂（Santa Stefano）的湿壁画

菲利波·利皮于1452年开始绘制普拉托圣斯特凡诺教区教堂（现圣斯特凡诺大教堂）唱诗堂的壁画。这些湿壁画描绘了教堂赞助人圣史蒂芬（St. Stephen）、佛罗伦萨的守护神施洗者圣约翰一生中的故事；描绘这些故事是因为自1351年起普拉托就归属佛罗伦萨的领土范围。其中一幅湿壁画《希律王的宴会》（下图）的一些细部被认为是基于“格拉齐亚”（grazia）的观点；这幅画被利皮同时代的人视作为他的艺术作品中的典型。经文献考证，在15世纪，“格拉齐亚”曾常用来表示画面的多样性（varietà）和修饰性（ornato）。1435年，阿尔贝蒂（Alberti）在其绘画论文中推荐了绘画的多样性，并将其与人物的各种手势、姿势、姿态和表情相联系，给观看者带来了许多乐趣。如果仔细观察菲利波的湿壁画，就很容易理解什么叫做多样性。这幅画叙述的故事从画中央稍左莎乐美（Salome）跳舞的地方开始。宴会上的宾客都赞赏地看着她优雅的舞姿。这个故事继续在左侧展开：仆人呈上施洗者圣约翰的头颅时，莎乐美厌恶地别过脸；她命人将圣约翰的头颅呈给她的母亲——坐在这幅画右侧的希罗底（Herodias）。在这里，我们可以看到这一事件中相当丰富的各种反应。希罗底冷酷无情地看着被割下的施洗者圣约翰的头颅，而大部分的宾客都是一副厌恶和惊慌的表情。前面站着的一对夫妇紧紧地搂着对方，只敢快速的一瞥；其他人躲在炉灶后面的时候，餐桌末端的一位妇女正向右前

以看到远处背景中的两座塔楼；这个风景不仅仅只是一种艺术背景，而且还充满了基督和圣母玛利亚的象征。这个封闭的花园（*bortus conclusus*）是圣母玛利亚纯洁的象征；喷泉可以理解为意指“生命之水”（Water of Life）；葡萄藤则暗指耶稣的话“我是真葡萄树”（《约翰福音》第十五章第一节）。甚至连前景中壁龛般的一隅里凸现的玻璃花瓶——这一菲利波·利皮从佛兰芒绘画作品中借鉴的主题，也是赞美圣母玛利亚的一种方式。在赞美诗中，圣母玛利亚（the Mother of God）被称赞为“巴斯波诺拉比利”（*vas bonorabile*）或“巴塞罗奥纳多”（*vasello ornato*）——带来荣誉的或用作装饰的花瓶，而玻璃的透明度进一步凸显了她的纯洁。

这幅画左边出现的两位天使让人令人感到意外，因为《新约》中根本就没有提及他们。他们的出现可以理解作为一种构图需要，因为他们正好为“圣母领报”起到了平衡的作用，但是，这仍无法解释菲利波为何要把“圣母领报”放在右半边，而不是用更大的空间来描绘的原因。这就意味着，这两个天使终究不能被视作是一种构图平衡的需要。还有一种解释：技术检验表明，这幅画本来就是由两部分组成的。



方倾着，急切地想快速一瞥。

在这幅画中，修饰性主要是指人物的姿态和动作。莎尔美正是充满修饰性的人物的化身：她的身体跟着节奏优雅灵敏地跳着舞；装饰着缎带的礼服随风舞动；一缕散落的卷发，轻柔地来回摆动。

### 保罗·乌切洛：“噢，透视画真是让人赏心悦目！”

“保罗·乌切洛……仅以探索透视画法的某些困难的或甚至不可能的问题为乐，尽管这种乐趣像天方夜谭一样让他着迷，却也成了他绘制人物的障碍。”瓦萨里在他于1568年写的《乌切洛的一生》(Life of Uccello)中对此给予了尖锐的批评：这本书中记录了乌切洛及其妻子偏好研究透视画法的相关轶事奇闻。乌切洛和妻子睡觉之前，当妻子与他争论的时候，他就简单的回一句“噢，透视画真是让人赏心悦目！”对乌切洛的这种负面评价一直延续到我们这个时代。因为专注于透视理论的各种挑战，他曾经被排挤成为二流画家。虽然乌切洛几乎没有几个接班人，但他仍是他那个时代备受推崇的艺术家，个人魅力不逊于科西莫·德美第奇。科西莫·德美第奇也是乌切洛最重要的委托人之一。

对乌切洛不屑一顾的这种一贯的评价似乎就是他被大多数艺术批评家和历史学家忽略的原因。直到现在，文艺复兴初期艺术的研究中仍没有提及他，对他的早期作品也几乎没有任何研究。但是我们确实知道，乌切洛(1397-1475)曾与洛伦佐·吉贝尔蒂一起在他的工作室共事过，而且他是设计第一批洗礼堂门(始建于1407年)的艺术家之一。自1425年到1430年在威尼斯呆了很长一段时间之后，1435年或1436年，乌切洛被委托为普拉托圣斯特凡诺教区教堂(即后来的圣斯特凡诺大教堂)的耶稣升天小礼拜堂(Ascension chapel)绘制壁画。这项工作由乌切洛的雇员安德烈亚·迪古斯托(Andrea di Gusto)完成，因为乌切洛的工作被另一项更重要的工作中断了：他要绘制湿壁画《约翰·霍克伍德爵士纪念像》(Sir John Hawkwood Memorial)(右上左图)。

### 湿壁画《约翰·霍克伍德爵士纪念像》

1436年5月30日，乌切洛接到了佛罗伦萨大教堂歌剧院(Florence's Opera del Duomo)的重要委托——绘制英国籍雇佣军首领约翰·霍克伍德的骑士雕塑：约翰·霍克伍德忠诚地在佛罗伦萨这座城市服役了18年，直到1394年去世。乌切洛出奇地只花了三个月的时间就完成了大教堂中堂北墙的湿壁画(右上左图)。如果考虑到大教堂歌剧院曾以“画得让人不满意”为由在6月28日那天让乌切洛

#### 保罗·乌切洛

《约翰·霍克伍德爵士纪念像》，1436年  
湿壁画(转移到布面油画上)，820厘米  
x 515厘米  
佛罗伦萨大教堂

#### 安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥

《尼科洛·达托伦蒂诺纪念像》，  
1456年  
湿壁画(转移到布面油画上)，  
833厘米x 512厘米  
佛罗伦萨大教堂



销毁这幅湿壁画，并令其重新绘制；这幅快速完工的湿壁画的确是相当的令人称奇。这就导致了艺术历史学家反复地推断到底抹掉了哪些部分，以及这种决定背后的动机。

乌切洛的描绘手法尤为引人注目，具体体现在：马和骑士，以及包括石棺和基座在内的石碑的透视法各不相同。这幅画的构建基线是从下往上看(由于这幅湿壁画转移到布面油画上之后，被重新悬挂在了较低位置；即构建基线比这幅画现在的悬挂位置低两米左右)，而马和骑士却是在视线高度上绘制的。这种矛盾太不可思议。乌切洛是一个不会害怕尝试复杂透视画法的人，这是不争的事实。因此，很有可能乌切洛最初是将马和骑士按从下往上看的手法绘制的，也可能正是因为这样才遭致了大教堂歌剧院的反对。

保罗·乌切洛签订的合同中规定了，这幅湿壁画应采用绿土(terra verde)绘制成单色调的，以便给人一种青铜雕像的感觉。青铜骑马塑像，作为帝王和军事指挥官的纪念塑像，在古典主义时期非常流行。这幅画的确间接提到了一位具体的古典人物费边·马克西穆斯(Fabius Maximus)——他打败了汉尼拔(Hannibal)。作为罗马人的救星，他的青铜骑士雕塑矗立在罗马的卡比多广场(Capitol)。霍克伍德雕塑的石碑上的最后一句题字赞扬了这位经验丰富、足智多谋的指挥官。这句话引用了雕刻在一块古石上的费边·马克西穆斯赞美诗，这块古石现存于佛罗伦萨的考古博物馆(Archaeological Museum)中。显然，这是在类



比两位指挥官。佛罗伦萨纪念着约翰·霍克伍德——这位被称为“第二个费迪·马克西穆斯”的佛罗伦萨共和国的忠诚和光荣的保护者，并通过为这位杰出的军事指挥官塑造青铜雕塑称颂佛罗伦萨为第二罗马。

### 新圣母玛利亚教堂中的湿壁画《大洪水》（the Deluge）

1439年后不久，保罗·乌切洛在绿廊（the Chiostro Verde）东翼楼的第四个分割区绘制了这幅生动形象的《大洪水》（the Deluge）（第262/263页）；绿廊是佛罗伦萨新圣母玛利亚多明我会修道院的第一段回廊。在这幅湿壁画的左边展现的是人类的毁灭，以在淹没万物、毁灭万物的洪水中挣扎求生存的情景为主：一些人拼命地抱住诺亚方舟的木板架；其他人则在小岛上寻得暂时的安全，或一边在急剧上涨的洪水中努力游着，一边不停地吐着灌进嘴里的水。一只小狗在木板上寻求避难，前景中有两位巨人正在用木棒恐吓着对方；根据《圣经》，这两位应该是在大洪水来临之前仍生活在人间的巨人（《创世记》第六章第四节）。这幅湿壁画的右边，洪水已经退却，人间呈现出尸横满地的可怕景象。乌鸦正在啄食一具尸体的眼睛，它的左后方躺着一具小孩的尸体，小孩的肚子因灌满了水而高高肿胀着。

乌切洛通过对诺亚方舟的两次描绘展现了大洪水两个阶段的时间间隔。这两幅场景通过站在前面的—位神秘人物紧密联系在一起，他正盯着右边空旷的地方。在他上方，诺亚（Noah）靠在方舟外面，接过鸽子送来的象征上帝与人类之间的和平的橄榄枝。尽管他站在很薄的木板上，一位快要溺死的人紧贴着他的脚，他却在致命的混乱当中展现出一副坚定不移的安然神情，就好像看到了崭新的未来一样。最新研究表明，这位神秘人物很可能就是科西莫·德美第奇，因为圆形浮雕上展现的科西莫·德美第奇的肖像正好与这位神秘人物的特征相符。这就揭示了这幅湿壁画所包含的信息。直接在科西莫头顶上盘旋的鸽子，是在暗指科西莫是佛罗伦萨和平缔造者。曾经诺亚使人们和动物搭上了方舟得以生存，现在受上帝庇护的科西莫将引领这座城市从内、外政治混乱中走向富足和平的新纪元。

想要更深入地理解这幅湿壁画，就必须考虑画中的两艘诺亚方舟。自中世纪以来，诺亚方舟就被视作是教会的一种象征，教皇卜尼法斯八世（Pope Boniface VIII）（约1235-1303）将诺亚方舟诠释成罗马教会和东正教会联合的象征。这两大教会的盟会于1439年在新圣母玛利亚修道院举行，这次盟会的新高点就是在同年7月5日签订了盟会条约。科西莫极力支持将盟会地点从费拉拉转到佛罗伦萨，并为之承担了主要的经费。通过赞扬了两大教会联盟的湿壁画中的科西莫肖



保罗·乌切洛

《大洪水》，约1439-1440年

湿壁画（转移到布面油画上），212厘米x510厘米

佛罗伦萨新圣母玛利亚修道院画廊



像，科西莫向盟会强调了他的个人重要性，并将教会盟会的成功诠释成了美第奇家族的成功。

### 《圣罗马诺之战》（The Battle of San Romano）

美第奇家族的统治者想在艺术作品中描绘并颂扬他们自己的意图，通过乌切洛的最后一幅作品表现得尤为明显。在此，我们将介绍这幅作品。《圣罗马诺之战》（第264页）是三件套油画中的一幅，描绘的是1432年尼科洛·达托伦蒂诺（Niccolò da Tolentino）率领佛罗伦萨人对抗卢卡（Lucca）、锡耶纳和米兰盟军的凯旋之战。其他两幅画现分别存于伦敦的国家美术馆和巴黎的卢浮宫，描绘的是在尼科洛·达托伦蒂诺的指挥下部署军队的情景。现存于乌菲兹美术馆的《圣罗马诺之战》原本是挂在这两幅画中间的，讲述的是真实的战争故事。这幅画的前景是按照中心透视法布置的，躺在地上的长矛起到了透视缩短线的作用。倒在地上的两匹马与画面中部耸立灰色部分形成的平面三角形构图烘托出了这种强烈的层次感。这种近景和背景相互交织在一起，创建了画中人物间错综复杂的关系，给人一种冷眼旁观混乱无章的感觉。这反过来又进一步突出了这场残酷激烈的战争。激战中的军队环绕在画中央。佛罗伦萨人从左边猛攻进来，联盟军则向右逃离。这种动作的时序性极具吸引力，佛罗伦萨人从左边飞奔而来，就好像骑着马直接向我们奔来一样，但很他们突然就转换了方向继续追

击敌军。右边就只能看到逃离中的马屁股。

虽然佛罗伦萨胜利了，圣罗马诺之战并没有太大的军事意义，要是科西莫·德美第奇没有委任人创造这幅战争画卷的话可能到今天都没人记得起了。这幅画原本是为了装饰老宅邸而委托制作的，但最终却在新美第奇宫一楼大厅（sala）中展出。然而，这并不能解释科西莫对这一主题的兴趣以及他委托绘制这些历史油画的目的。

圣罗马诺之战胜利后，自1429年起就在与卢卡进行的战争便结束；保守党政府领导人里纳尔多·德利·奥比奇（Rinaldo degli Albizzi）抓住这次机会排挤掉了他的政治对手科西莫·德美第奇。里纳尔多控告科西莫想独裁统治佛罗伦萨已经计划与雇佣军首领尼科洛·达托伦蒂诺联手推翻保守党政府。1433年9月7日，科西莫被逮捕，之后被驱逐出佛罗伦萨长达十年之久，但形势很快就逆转了，新当选的领主对美第奇家族很友好，一年后结束了科西莫在威尼斯的流放。1434年10月5日，科西莫成功地回到了佛罗伦萨，在这里他能够重组并巩固他的势力，为美第奇家族在佛罗伦萨近三百年的统治奠定了基础。

美第奇家族在加强他们的霸权的期间，科西莫成为了一位异常活跃的资助者，他把艺术作品看作是展现他政治野心的机会，并巧妙地用他们来吸引公众的注意力。保罗·乌切洛的《圣罗马诺之战》套图旨在提醒人们美第奇家族在与卢卡的战争中所作的贡献，因为在他们支持的雇佣军首领尼科洛·达托伦蒂诺的引导下圣罗马诺之战才走向了胜利。

保罗·乌切洛

《圣罗马诺之战》，约1440-1450年  
木板蛋彩画，182厘米 x 323厘米  
佛罗伦萨乌菲兹美术馆



这些历史画面不仅是一种手段，展示了科西莫自己是个不容置疑的爱国者，同时也是他与雇佣军首领之间友谊的有力证明。科西莫被逮捕之后，尼科洛·达托伦蒂诺率领他的军队包围了佛罗伦萨，但很快就放弃了围攻，因为那会危及到他的领主和朋友的性命。1435年，尼科洛·达托伦蒂诺去世的时候，科西莫在佛罗伦萨大教堂中授予他各种勋章并对他进行了厚葬。1456年，艺术家安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥（Andrea del Castagno）受委托为大教堂歌剧院绘制骑士塑像，以纪念这位雇佣军首领。这幅画位于大教堂的北墙，紧挨着乌切洛绘制的《约翰·霍克伍德爵士纪念像》。如此一来，尼科洛·达托伦蒂诺找到了紧挨着佛罗伦萨的另外一位伟大军事指挥官的荣耀之地。

**多梅尼科·韦内齐亚诺（Domenico Veneziano），“光线画”（la pittura di luce）与莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂（Leon Battista Alberti）**

多梅尼科·韦内齐亚诺（约1400/1410-1461）在听说了科西莫的

儿子皮耶罗·德美第奇打算委托工程后，1438年4月1日，他给皮耶罗写了一封想绘制祭坛画的求职信。他还在信中推荐了两位可考虑的画家弗拉·菲利波·利皮和弗拉·安吉利科，并说即便他们最终未能参与这项工程，他们也能胜任其他工程。从这封信我们可以看出，来自威尼斯的多梅尼科对佛罗伦萨的艺术圈子了如指掌。我们可以有把握地推测，他一定是在佛罗伦萨呆了好一阵子。这一点可以从他的艺术作品中得到证实，譬如他于1445年左右绘制的圣露西（St. Lucy）祭坛画（第265页）。多梅尼科是否真如人们如今猜测的那样在佛罗伦萨接受过培训，或者他是否在北意大利（Upper Italy）的真蒂莱·达布里亚诺和皮萨内洛手下做事的时候形成了他的风格，还有待进一步调查；可能正是他们，把优雅的国际哥特式艺术风格传授给了他。

多梅尼科·韦内齐亚诺为位于圣露西亚教堂（Santa Lucia de' Magnoli）的乌扎诺（Uzzano）家族小礼拜堂绘制了圣露西祭坛画。这幅画的主要部分现存于乌菲兹美术馆，而祭坛台梯上的五部分则分散在世界各地的不同博物馆中。这幅画明亮清晰的特点是通过柔和的

多梅尼科·韦内齐亚诺

《圣母子与诸圣人》（圣露西祭坛画），约1445年

木板蛋彩画，209厘米·216厘米  
佛罗伦萨乌菲兹美术馆

下图：

多梅尼科·韦内齐亚诺

《沙漠中的施洗者圣约翰》，约1445年

木板蛋彩画，28.2厘米×32.4厘米  
华盛顿塞缪尔·H·克雷斯科收藏信托管理委员会  
(Board of Trustees) © 1994  
美国国家美术馆

亮度及细腻清淡的色彩构建的，展现了圣人们正在享受美妙温暖的春天的画面。灿烂的阳光从敞廊的右上方洒下来，圣母玛利亚和耶稣坐在正中央光线略暗的壁龛中的王座上。这幅画的明亮度与主要由柔和阴影构成的色调板协调一致。色调以粉色和深绿色为主，这些颜色与圣弗朗西斯（St. Francis）和圣齐诺比厄斯（St. Zenobius）的珍珠色长袍，以及圣母玛利亚的天蓝色长袍相互协调；而整个色调又通过施洗者圣约翰的斗篷和圣露西的鞋子上的深红色变得更加生动。

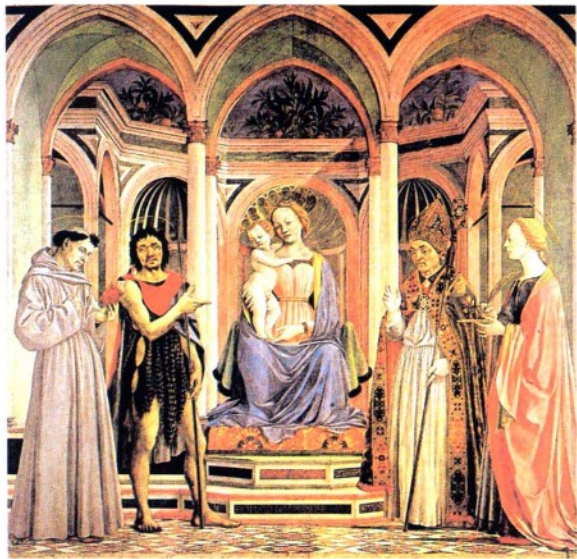
如果没有受到莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂于1435年出版《论绘画》（*treatise on painting, Della Pittura*）的影响，整幅画的鲜艳色彩和光线环境就不会这么非凡惊人了。阿尔贝蒂来自一个流亡在外的佛罗伦萨家庭，在他完成了教会法规的学习之后，他在教皇尤金四世（Pope Eugenius IV）手下任职并于1434年跟随尤金四世来到佛罗伦萨。佛罗伦萨正在进行的艺术革新给阿尔贝蒂留下了深刻的印象，然后他写了三本论作——《论绘画》、《论雕塑》和《论建筑》。在他的论作中，他支持并认可了与古典主义和当代艺术理论家及艺术家相关的新成就。

阿尔贝蒂认为，光线和色彩是相互配合密不可分的。他更钟情于“明朗清晰”的色彩。哲学家们说，没有光线和色彩就什么也看不见。因此，在视觉功能上，色彩和光线之间必定是密切关联的；事实上，这种关联程度可以看作是随光线消失而消失的；色彩亦是如此，当光线恢复的时候，色彩也随着光线的增强逐渐呈现出来。

多梅尼科·韦内齐亚诺的这幅祭坛画中的清淡色彩和柔和亮度说明了他对阿尔贝蒂的理论非常了解。这幅画采用了1440年至1465年间佛罗伦萨艺术作品中常见的那种典型流动风格，被人称之为“光线画”（*pittura di luce*）。弗拉·安吉利科的后期作品，以及保罗·乌切洛和安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥的后期作品都是采用这种风格的为数不多的作品。这种“光线画”叫法，多少有些人遗憾，因为它只强调了光线和色彩的处理，却没有考虑这些艺术家们在透视效果方面所下的功夫。这些画家均被线透视的缩短效果深深吸引，阿尔贝蒂在他的《论绘画》中介绍了这种线透视。

### 安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥的早期艺术生涯

第一批描写安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥（1423-1457）的传记作家认为这位艺术家是这样展开他的艺术生涯的：安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥还是个小牧童的时候，就在托斯卡纳区的丘陵地区以大自然写生打发时间，直到后来老科西莫隔了两代的堂弟贝尔纳多托·德美第奇（Bernardetto de' Medici）发现了他的天赋，并在佛罗伦萨为他



安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥

《最后的晚餐》，约1447-1449年

湿壁画

佛罗伦萨圣阿波罗尼亚修道院（Cenacolo di Sant' Apollonia）



提供了正规教育。尽管我们不应该对这种传说般的经历嗤之以鼻，但有可能安德烈亚的艺术发展真的没有那么传奇。

正如他名字的第二部分所示，安德烈亚来自托斯卡纳区北部的卡斯塔尼奥（Castagno）村庄。他可能是在乡村画家保罗·斯基亚沃（Paolo Schiavo）那里接受了基础培训。这点从位于卡斯塔尼奥和佛罗伦萨之间的圣皮耶罗阿谢韦村庄小礼拜堂中的湿壁画就能看出。评论家们认为这些湿壁画是这两位艺术家合作的结果。这些湿壁画有可能是贝尔纳托·德美第奇委托的，依次描绘的是圣人医师科司马（Cosma）和达米安（Damian），这两位圣人同时也是美第奇家族的守护神。另外，我们知道贝尔纳托在圣皮耶罗阿谢韦村庄周围还拥有若干土地。因此，卡斯塔尼奥的传记作家描述的“贝尔纳托·德美第奇是这位年轻画家安德烈亚的赞助人，并且可能正是他在十五世纪三十年代即将结束的时候极力推荐安德烈亚进入佛罗伦萨艺术圈。”似乎也是有道理的。

### 《名人连环画》（The cycle of famous men and women）

15世纪40年代期间，安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥逐渐成了一位受人尊敬的佛罗伦萨湿壁画画家。可能是在1448年的夏天，他在佛罗伦萨附近的索菲安诺（Soffiano）的卡尔杜奇（Carducci）别墅的敞廊中绘制了《名人连环画》。这项装饰工程是受尊敬的商人乔瓦尼·卡尔杜奇（Giovanni Carducci）委托的，乔瓦尼·卡尔杜奇可能

是在贝尔纳托·德美第奇的推荐下雇佣的卡斯塔尼奥；因个人商业和政治活动，卡尔杜奇与强大的美第奇家族有着紧密的联系。

在过去，名人画像都具有自中世纪开始的意大利艺术时期的特点：常被用作装饰宫殿和市政厅墙面的典范。这一惯例及其教诲意图一直盛行到15世纪。阿尔比蒂建议展示著名人物，以便“后代在追寻名利的驱使下，也会想效仿这些名人的德行”。

卡斯塔尼奥所作的连环画展现的是通过行动和艺术作品为佛罗伦萨的威望和荣誉做出贡献的军事指挥官和诗人们，以及圣经历史中的女性们：三位诗人但丁（Dante）、皮特拉克（Petrarch）和薄伽丘（Boccaccio）与三位军事指挥官皮波·斯帕诺（Pippo Spano）、法利纳塔·德利·乌贝蒂（Farinata degli Uberti）（第267页）和尼科洛·阿奇亚奥里（Niccolo Acciaiuoli）并排而现；三位女性都是基督教的重要人物——《旧约》（the Old Testament）中的皇后以斯帖（Esther）和托米丽司（Tomyris），以及预言耶稣即将诞生的库边女先知（the Sibyl of Cumae）。这套连环画通过端墙上的圣母子油画引出，画中，圣母子的两侧分别是亚当和夏娃。这种人物组合当然不仅仅是其典范功用的结果；里面一定还含有上帝救赎的寓意，可能还包括了提高道德和人文主义理想，以及增强对著名佛罗伦萨市民的敬意的重要考虑因素。除了这些概述之外，到目前为止，我们还不能解释这幅湿壁画的意象规划。对于这套连环画的更深一层含义，我们仍然不得而知。

安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥

《圣哲罗姆的幻觉》，约1455年

湿壁画，300厘米 x 179厘米

佛罗伦萨圣母领报教堂（Santissima Annunziata）

## 学者、悔罪苦修者圣哲罗姆（St. Jerome）

人文主义研究的不断增加，使得对以描绘圣哲罗姆为主的绘画作品的需求日益增长。因把圣经从希腊文翻译成拉丁文，圣哲罗姆一直被认为是接受过人文主义教育的学者的模范；所以，在15世纪，“书房的圣哲罗姆”是最受欢迎的绘画主题之一（见第278页）。与此同时，约1400年，兴起了展现悔罪苦修者哲罗姆在荒野中赎罪的一种新的肖像画法。这种肖像画创新，是对海尔罗尼麦特隐修会（Hieronymites）的一种回应。海尔罗尼麦特隐修会建立于十四世纪即将结束的时候，并在1406年得到教皇的认可；他们认为他们是悔罪苦修者哲罗姆的继承者。

约1455年，德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥为佛罗伦萨圣母领报教堂（Santissima Annunziata）中的吉罗拉莫·科尔博利（Girolamo Corboli）家族小礼拜堂绘制了湿壁画《圣哲罗姆的幻觉》。这幅画描绘的就是这位荒野中的悔罪苦修者哲罗姆。吉罗拉莫·科尔博利有可能是海尔罗尼麦特隐修会的成员，他在离圣母领报教堂很近的地方建立了一支分会。

圣哲罗姆站在布满石头的地上，他消瘦的脸颊、一道道深深的皱纹以及缺失的门牙，无一不在证实他在这片孤寂的荒野中必须经受住的可怕困苦。如果多纳泰洛不曾绘制作为模板的《玛格达莱妮》（Magdalen）（第196页），显著的现实主义与卡斯塔尼奥用以塑造圣哲罗姆脸部的苦行主义融合在一起简直就是不可能的。当圣三位一体的幻象自己出现在圣哲罗姆面前时，他的头略微向后倾斜，他的嘴则



安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥

《法利纳塔·德利·乌贝蒂》

《名人连环画》局部，约1448年

湿壁画（转移到布面油画上），

245厘米 x 165厘米

佛罗伦萨乌菲兹美术馆



半张着。狮子似乎也注意到了部分幻象，因为他正蜷缩在圣哲罗姆腿后，惊恐地怒吼着。圣哲罗姆的两侧各站着一位女圣人，这两位圣人有可能是跟随圣哲罗姆以听他布道的母女保拉（Paula）和元素贞（Eustochium）。

鲜艳的色彩和光线环境，以及大胆缩短的天父和耶稣，说明了作者对“光线画”理念了如指掌。但这种最大程度的缩短方式显然给卡斯塔尼奥带来了一些困难；然而，由于他后来才用红色的小天使来遮盖未画完的耶稣身体，因此这两个小天使是以干壁画的形式绘制在已经干透的细石膏上面的。与湿壁画相比，干壁画在经过一段时间之后就会脱落；于是，我们现在就能看到卡斯塔尼奥最初打算绘制的图的更多内容。至于这位画家在做缩短处理的时候，到底面临什么样的技术困难，我们现在也只能猜想。



皮耶罗·德拉·费兰切斯卡 (Piero della Francesca) —— 不墨守陈规的人

研究结果反复强调了皮耶罗·德拉·费兰切斯卡在意大利文艺复兴初期艺术中的特殊地位。譬如，皮耶罗（约1415/1420-1492）的主要作品并不是在艺术之都佛罗伦萨创作的，而是在圣赛波尔克罗（Sansepolcro）等偏远小镇创作完成的。圣赛波尔克罗是他的家乡，位于与翁布里亚交界的地方，或在阿雷佐（Arezzo）附近。皮耶罗曾在慢慢建立起来的领地公国效力过，如费拉拉的伊斯特家族（d'Este）（约1450）、里米尼（Rimini）的西吉斯蒙多·马拉泰斯塔（1451）和乌尔比诺的蒙泰费尔特罗（Montefeltro）家族统治者（自1460年左右）；但他从未效力过佛罗伦萨的美第奇家族。

虽然远离艺术中心，但皮耶罗开创了一种高水平的个人绘画风格。他的绘画作品中毫无例外的严肃谨慎的基调都是由他的简化为基本几何形状的风格特色所决定的；其晶体抽象在十五世纪初促进了立体主义的发展，甚至在今天，这种风格仍被认为充满了令人吃惊的现代感。在他所作的场景中，从容不迫的庄严与充满感情、无边无际的开阔景观以及对奢华感及深邃感的描绘相互统一。其画作中的理想化几何图

皮耶罗·德拉·费兰切斯卡  
《基督受洗》，约1440-1445年  
木板蛋彩画，167厘米×116厘米  
伦敦国家美术馆

下图：  
皮耶罗·德拉·费兰切斯卡  
《鞭打》，约1458-1460年  
木版，58.4厘米×81.5厘米  
马尔比诺马尔凯国家美术馆（Galleria Nazionale delle Marche）

形和由此呈现的透视结构，可以理解成是皮耶罗热爱数学的结果；在他临终前的几年，他写了有关几何学、透视学和珠算的三部论作。另一方面，画作中风景背景的细部和绘画原料的质感，均展现出了作者对佛兰芒绘画的认知。皮耶罗在费拉拉首次接触到的佛兰芒艺术作品是伊斯特家族的藏品之一——罗希尔·范德魏登绘制的《下十字架》；之后，由于费德里科·达蒙泰费尔特罗（Federico da Montefeltro）尤其喜欢北部艺术，皮耶罗主要在乌尔比诺进修。最后，皮耶罗的早期作品呈现出充满阳光的氛围，体现了所受“光线画”的影响；“光线画”是佛罗伦萨艺术作品的显著特点。1439年，皮耶罗为佛罗伦萨的多梅尼科·韦内齐亚诺做事的时候学习了“光线画”。

### 早期作品

《基督受洗》（*Baptism of Christ*）（左图）被认作是皮耶罗·德拉·费兰切斯卡的早期作品；这幅画是在他来到佛罗伦萨后不久，于15世纪40年代初绘制的。尽管对于这个较早的时间还有不少争论——一些艺术史学家们认为这幅画的创作日期应该还要晚十年——充足的光线、明晰的氛围和清淡的色彩，均让人联想到多梅尼科·韦内齐亚诺的《圣露西祭坛画》。若与皮耶罗为圣赛波尔克罗市政厅的接待厅绘制的《耶稣复活》（*Resurrection*）（见第269页）相比，早期画作的光线和色彩效果更为强烈。《基督受洗》的人物造型主要特点比较柔和，而《耶稣复活》这幅湿壁画以强烈的明暗对比为主，呈现出强健坚定的人物轮廓。这幅画更为清晰地勾勒了基本的几何结构——这是皮耶罗的风格特点，在他的艺术发展过程中，这种特点越来越明显。



## 阿雷佐的系列湿壁画

在罗马涅区（Rò magna），皮耶罗主要为安科纳（Ancona）、费拉和里米尼的官院做事。结束了罗马涅区（Romagna）的旅程后，15世纪50年代初，他回到了托斯卡纳区。在安科纳，比奇·迪洛伦佐（Bicci di Lorenzo）去世后，皮耶罗接手了他在圣方济各教堂（San Francesco）（第270-271页）的主唱诗班小礼拜堂中未完成的湿壁画。这一系列湿壁画的主题是雅各布斯·沃拉吉内（Jacobus de Voragine）的《黄金传说》（Legenda Aurea）中讲述的自创世纪之初到615年把偷来的十字架送还耶路撒冷的《真十字架传奇》。

这些场景的时序是经过仔细规划的，因此，小礼拜堂两面墙上的描绘的事件相互保持着平衡：《旧约》时代十字架的多事之秋是《新约》时代十字架历史的先兆预示。弦月窗上的画展现了在亚当死亡的地方栽种树木和竖立十字架的场面——耶稣的十字架也是由这棵树制成的，信奉基督教的赫拉克利乌斯皇帝（Emperor Heraclius）带回耶路撒冷的就是这个十字架。墙的中央专门绘制了崇拜十字架的海伦皇后（Queen Helen）和示巴女王（Queen of Sheba）。在墙的下部分，君士坦丁以十字架的名义向非基督教徒发起的凯旋之战与从耶路撒冷偷走十字架的异教徒库萨和大帝（Emperor Chosroes）的溃败相对称。然而，这些政治事件的发展过程却使得湿壁画的画像研究不断被新增场景所改变。这些新增场景包括《木质真十字架的发现和所罗门与示巴女王会面》（Meeting of Solomon and the Queen of Sheba）（第270页）和《君士坦丁与野蛮人之战》（Battle of Constantine against the Barbarians）。这两幅场景都可理解成参考了当时的政治活动。

## 宣传十字军东征的艺术作品

1436年，罗马教会和东正教会在佛罗伦萨签订盟会条约；1453年奥斯曼土耳其人（the Ottoman Turks）攻陷君士坦丁堡，两大教会继续联盟的希望彻底破灭。教皇尼古拉五世（Nicholas V）、加里斯都二世（Calixtus II）和庇护二世（Pius II）均响应了东正教的求助，打算通过积极推动十字军东征抗击土耳其人以解放君士坦丁堡和圣地，可惜这一想法终究未能实现。

示巴女王与所罗门的会面，被盟会参与者视为拜占庭（Byzantine）教会和罗马教会会晤的类型先兆。然而，君士坦丁堡的沦陷却给了这一幕截然不同的意义。东正教与罗马教的会晤已经不再是联合教会的骄傲表现；现在展现的是拜占庭教会——示巴女王进行朝觐——是为了寻求罗马教会的帮助。在这幅湿壁画中我们可以看到，示巴女王谦



恭地向站在左边的罗马教会代表鞠躬，这些代表则可能是阿雷佐的重要人物。经红衣主教贝萨里翁（Cardinal Bessarion）认可，所罗门充当着两方的传递者。贝萨里翁，于1458年被称为圣方济各会的保护者，是十字军东征的热心支持者；他出生于希腊，是罗马教会的红衣主教；同时他也是两方之间的重要传递者。这种暗示继续在湿壁画《君士坦丁与异教徒之战》中有所体现。最新研究证明，这幅画实际指的是一场特定的战役：1456年，少数十字军被安排在多瑙河附近以防止土耳其人越过多瑙河。君士坦丁大帝像以前一样成功地以十字架的名义击败了异教徒——值得注意的是，这场战役也是在多瑙河取得成功的。在皮耶罗那个时代，君士坦丁大帝一直被视作是极好的榜样。

方济各会（Franciscans）在其新保护者红衣主教贝萨里翁的建议下，也成为了十字军东征的众多热心支持者之一。他们是圣地中众多需防护的圣物的守护者。因此，方济各会尤其热衷于通过其教堂中的布道和绘画作品以提高十字军东征抗击土耳其人的可能性。

皮耶罗·德拉·费兰切斯卡

《木质真十字架的发现和所罗门与示巴女王的会面》，1458年后

湿壁画，336厘米 x 477厘米

阿雷佐圣方济各教堂主唱诗堂

下一页：

局部，摘自：《木质真十字架的发现》

皮耶罗·德拉·费兰切斯卡

《真十字架传奇》(The Legend of the True Cross)

展现故事顺序的场景示意图

湿壁画

阿雷佐圣方济各教堂

主唱诗堂

## 《鞭挞》——基督教的鞭答精神

皮耶罗从1458年至1459年一直呆在罗马，之后，约1460年，他绘制了《鞭挞》(第268页)。18世纪，这幅画存放在乌尔比诺大教堂中(Urbino Cathedral)。关于这幅画的来源或委托人是谁，我们不得而知。这幅画中的活动分为两部分：右边前景中，三位男士穿着当时的服装一起站在广场上；而这幅画真正的主题——“鞭挞”则发生在这幅画更往里面的地方。虽然这两幅场景融合在一幅画中，但实际上他们相互之间又是特别独立的，这三位男士正在谈话，根本没注意到敞廊中发生的圣经事件，这一圣经事件看起来就像是一幅画中的另一幅画；这方面让人联想到了弗拉·安吉利科所作的圣马可修道院祭坛画中的祭坛画(第250页)。这两幅场景是按空间分割开的——注意大理石地面花纹的变化；同时也是按时间分割的——阳光从左边照在广场上，因此地面上出现了各种各样的影子；但在“鞭挞”场景中，阳光却是从右边照在人物身上的。

倘若把“鞭挞”看作是一种象征的话，这两幅场景的二分关系实际上是不存在的。从他们着装上就能看出：前景中面对面站着的两位男士，一位(左)穿着拜占庭教会式的服装，另一位(右)则穿着罗马教会式的。这种东正教与罗马教会的对比，让人联想到了阿雷佐系列湿壁画中的《木质真十字架的发现和所罗门与示巴女王的会面》(第270页)。研究人员普遍同意，这幅画实际上可以理解成是在呼吁人

- 1 《亚当之死与种树》
- 2 《木质真十字架的发现和所罗门与示巴女王的会面》
- 3 《隐藏真十字架》
- 4 《圣母领报》
- 5 《君士坦丁之梦》
- 6 《君士坦丁与马克森提乌斯之战》
- 7 《拷问犹太人死大》
- 8 《找到真十字架与识别真十字架》
- 9 《赫拉克利乌斯与库萨和之战》
- 10 《赫拉克利乌斯皇帝将真十字架运还至耶路撒冷》

270

更多资料请关注我的新浪博客<http://blog.sina.com.cn/ccy73210>







皮耶罗·德拉·费兰切斯卡

《巴斯塔-斯福尔扎与费代里科·达蒙泰费尔特的双人肖像画》，1472年后  
木板油画，47厘米x33厘米  
佛罗伦萨乌菲兹美术馆

皮耶罗·德拉·费兰切斯卡

双人肖像画的背面  
《巴斯塔-斯福尔扎凯瑟与费代里科·达蒙泰费尔特罗凯瑟》



### 皮耶罗·德拉·费兰切斯卡

《费代里科·达蒙泰费尔特罗崇拜圣母子、天使和圣人》(Madonna and Child with Angels and six Saints, adored by Federigo da Montefeltro) (布雷拉祭坛画), 约1472-1474年

木板油画, 248厘米 x 170厘米

米兰布雷拉美术馆 (Pinacoteca di Brera)

们加入十字军抗击土耳其人。做着手势的希腊人正在告诫王子帮助抗击正在“鞭挞”基督教会的土耳其人。拜占庭皇帝则以彼拉多 (Pilate) 般的身份出现——他戴着尖顶帽子，穿着深红色的鞋子，很容易就能认出来——他眼巴巴地看着异教徒的所作所为，双手则无力地搭在膝盖上。

站在前景中的男士们的身份激起了艺术史论家们潮水般的猜测。这里不对这些个人猜测作讨论。但是，他们中间的神秘人物却值得一提：他穿着古式服装，光着双脚站在那里，凝视着远方；与其他两位人物相比，他显得尤为突出。与“鞭挞”场景一样，这个人物也属于在不同的场景中表现现实题材的人物。有人猜测他是天使，这似乎很有可能，因为他与皮耶罗的绘画作品中的天使画像相符。在每幅画中，这些天使都是完美的年轻人，他们的脸被好似光环的金黄色卷发围绕着。他们通常都是光着脚，穿着束腰的朴素外衣。他们偶尔被描绘成没有翅膀的样子，如伦敦的国家美术馆中的《耶稣诞生》(Nativity) 描绘的天使。《鞭挞》中的这位天使，可能担任的是两方面的传递者的角色，或者甚至可能是遭受重创的君士坦丁堡的守护天使。

### 皮耶罗·德拉·费兰切斯卡与乌尔比诺的费代里科·达蒙泰费尔特罗

自约1460年起，皮耶罗就定期与乌尔比诺的费代里科·达蒙泰费尔特罗公爵联系；在当时，费代里科·达蒙泰费尔特罗公爵被誉为最成功的军事指挥官之一。但是，他的军事活动并没有分散他追求艺术和科学的精力。他雇用了包括佛兰芒人贾斯特斯·范根特 (Justus van Gent) 在内的许许多多艺术家，委托他们于1455年在乌尔比诺开始修建雄伟壮丽的公爵宫 (Palazzo Ducale) (第121页)，并于1465年修建了一座著名的图书馆。皮耶罗为公爵绘制的画中有两幅得以留存：双人肖像双连画《乌尔比诺公爵夫妇》(Duke and Duchess of Urbino) (第272页) 和现存于米兰的油画《费代里科·达蒙泰费尔特罗崇拜圣母子、天使和圣人》(右图)——这幅画中，费代里科·达蒙泰费尔特罗穿着闪亮的铠甲。这两幅画均说明了，皮耶罗一定是在费代里科的宫殿中进一步接触到佛兰芒艺术的。在米兰绘画作品中，闪亮金属铠甲的光泽描绘见证了佛兰芒人对反射面的热爱；将公爵夫妇的画像设定在广阔无垠的景色前方的这种理念，也是源自北部艺术。此外，皮耶罗采用油画颜料而不是蛋彩画颜料绘制这两幅画，是因为直到那时这种画法一直是北部艺术作品的习惯做法。混合颜料和油是荷兰广泛应用的技术，因为这种混合物可以绘制更为细致的部分。这种技术很可能是在十五世纪中期，由多梅尼科·韦内齐亚诺引入意大利的。



这两幅画都是在费代里科的妻子巴蒂斯塔·斯福尔扎 (Battista Sforza) 去世后绘制的。巴蒂斯塔·斯福尔扎于1472年突然去世，年仅26岁。在存于米兰的《费代里科·达蒙泰费尔特罗崇拜圣母子、天使和圣人》这幅画中，跪拜着的费代里科的对面仍为她保留了空间；背面的题字采用过去时态描写了她的一生，是为她所作的赞美诗。穿着黑衣的美德博爱之神坐在巴蒂斯塔的凯旋马车上，手里捧着其象征鹤鹑 (第273页)；这也可理解成暗指巴蒂斯塔·斯福尔扎这位年轻女士的去世。在喜欢把小鸟等同于耶稣的传说中，鹤鹑用嘴撕开自己的胸脯是为了用血液喂养它的孩子。这种自我牺牲与公爵夫人的经历相似，因为她为了生下她的儿子而牺牲自己的性命。

安德烈亚·德尔·韦罗基奥和莱昂纳多·达·芬奇

《基督受洗》，约1470-1475年

蛋彩画法木板油画，177厘米×151厘米

佛罗伦萨乌菲兹美术馆



据瓦萨里的书中记载，皮耶罗在晚年成了瞎子。事实上，自15世纪80年代以后，就已经无法追溯到他的更多作品了。然而，皮耶罗在失明之前就已经不再作画，因为他想一心一意地完成他的论著；在他生命的后期，他的论著都是口述的。皮耶罗写了《论绘画中的透视》(De Prospectiva Pingendi) 和《论晶体》(De Corporibus Regularibus)；在这两篇论文中，他都提到了其绘画作品中相当重要的透视数学原理和比例。皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡于1492年10月12日去世，享年80余岁。

### 雕塑家、画家安德烈亚·德尔·韦罗基奥 (Andrea del Verrocchio) (1435/1436-1488)

虽然安德烈亚·德尔·韦罗基奥作为画家的作品与他的雕塑家(见第210页及后续页)名望不搭，但不少跟他同龄的最著名的画家——不是雕塑家却是出自他的工作室——佛罗伦萨的最有名的工作室之一；这到底是什么原因，至今仍无法解释。韦罗基奥的学生和助手包

括莱昂纳多·达·芬奇、彼得罗·佩鲁吉诺 (Pietro Perugino)、多梅尼科·基尔兰达约 (Domenico Ghirlandaio)、洛伦佐·迪克雷 (Lorenzo di Crei) 和弗朗切斯科·博蒂奇尼 (Francesco Botticini) 等。韦罗基奥的绘画作品寥寥无几。尽管与四十年前的研究相比，最新研究认为韦罗基奥及其工作室创作了更多的绘画作品，但仅有五幅作品被认为是出自韦罗基奥之手。

韦罗基奥最著名的作品是《基督受洗》(左图)。这幅画享有如此盛名，不仅仅因为事实上是年轻的莱昂纳多绘制了未完成的部分。技术检验和风格鉴定表明，这幅画是经两个阶段绘制而成的。第一部分是韦罗基奥采用蛋彩画颜料绘制的；有可能他接到其他业务而中断了这幅画的完成，并将其交给他的助手莱昂纳多完成，而莱昂纳多采用的却是油画颜料。

从韦罗基奥所绘的施洗者圣约翰和莱昂纳多之后用油画颜料描绘的耶稣的对比中可以看出他们二人迥然不同的艺术理念。表面的粗糙处理、强烈的光影对比，显而易见是出自雕塑家之手；而耶稣的人物造型展现出的柔和是莱昂纳多通过对颜色的渐变处理实现的。在这幅画的其他部分中也可以看到这种类似的处理手法，如跪拜在前面的天使，或天使身后的景色，他们的轮廓随着距离的增加而变得越来越模糊不清；这些部分都可以认为是莱昂纳多所作的。这些越来越模糊的轮廓与韦罗基奥的鲜明轮廓形成了对比；韦罗基奥的处理手法使得人物轮廓好似雕像般清晰，在背景中被衬托出来。正是这种线条的加重使得韦罗基奥的绘画脱颖而出，并成为了波提切利和菲利皮诺·利皮等文艺复兴初期第二代画家的模板。

### 安东尼奥·波拉约洛和皮耶罗·波拉约洛 (Antonio and Piero Pollaiuolo)

安东尼奥·波拉约洛 (1431/1432-1498) 和皮耶罗·波拉约洛 (1443-1496) 兄弟俩的大部分绘画都是他们一起创作的。当皮耶罗全心投入绘画中的时候，皮耶罗的哥哥安东尼奥——这两兄弟中更具天赋者已经是著名的金匠和青铜像雕塑家了。根据瓦萨里的记载，安东尼奥是从他弟弟那里学习绘画的；作为金匠和雕塑家，他已经从他的工作中掌握了如何设计和描绘群体人像和各种组合。因此，人们通常认为，他们的画作中的组合和人物设计都是由安东尼奥完成的，皮耶罗则完成绘制工作。

首次提到他们两兄弟一起创作的正是安东尼奥本人。在1494年所写的一封信中，他记起30年前他和他的弟弟曾一起为皮耶罗·德·美

安东尼奥·德尔·波拉约洛 (Antonio del Pollaiuolo)

《裸男之战》，约1470-1475年  
铜板雕刻，38.3厘米 x 59.5厘米  
纽约大都会艺术博物馆 (The Metropolitan Museum of Art)

1917年，约瑟夫·普利策 (Joseph Pulitzer)  
遗赠  
(17.50.99)



第一作画：这套画作展示的是大力神赫拉克勒斯的功绩 (Labours of Hercules)，被悬挂在美第奇家族宫殿的大厅中。美第奇家族1492年的藏品清单证实了安东尼奥的说法，因为在悬挂着安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥绘制的《施洗者圣约翰》和佩塞利诺 (Pesellino) 的油画《笼中之狮》(Lions in a Cage) 的同一大厅中，还悬挂着三幅巨幅布面油画：这三幅布面油画展现了大力神与巨人安泰俄斯 (the giant Antaeus)、尼米亚猛狮 (the Nemean Lion) 和九头蛇 (the Hydra) 的英勇战斗。然而，遗憾的是，这些画无一幸存。尽管据说是安东尼奥所作的两幅小幅画作得以保存，却被认为是波拉约洛兄弟的巨幅组合画的复制品。这两幅画展现的是“安泰俄斯败于大力神赫拉克勒斯手下”(第275页) 和“大力神赫拉克勒斯与九头蛇战斗”的画面；第三幅描绘“大力神赫拉克勒斯与尼米亚猛狮”的画已经消失得无影无踪。这两幅出色的小幅画作，可能被用来装饰灵柩；或者被当做贵重物品装在皮包中，只有在特殊场合中才向宾客们展示。

虽然我们还不能确定这两幅小幅布面油画到底是为谁作的，但是他们看起来很有可能是为美第奇家族绘制的，因为大力神赫拉克勒斯是这个强大家族的象征。



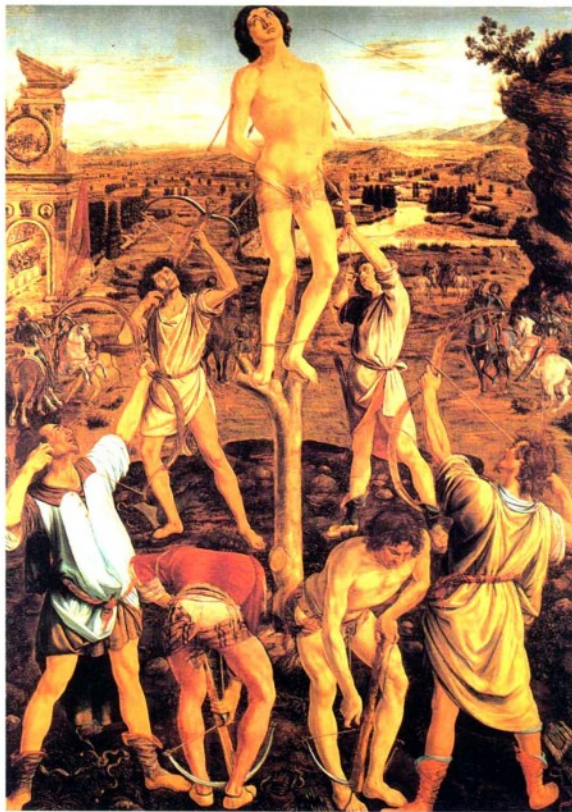
安东尼奥·德尔·波拉约洛  
《大力神赫拉克勒斯与安泰俄斯》，约1460-1470年  
木板油画，  
16厘米 x 10.5厘米  
佛罗伦萨乌菲兹美术馆

安东尼奥·德尔·波拉约洛

《圣塞巴斯蒂安受难》(Martyrdom of St. Sebastian)，约1475年

木板蛋彩画，292厘米x 203厘米

伦敦国家美术馆



## 美第奇家族与大力神赫拉克勒斯

从13世纪开始，大力神赫拉克勒斯的人物形象就出现在城邦印章上。因为他的力量和勇气，这位古典英雄常被用作佛罗伦萨市民道德行为的楷模；同时，他还对佛罗伦萨共和国的敌人起着警告作用，因为大力神赫拉克勒斯曾是著名的僭主杀手。于是，大力神赫拉克勒斯成为了佛罗伦萨市民的道德楷模及支持共和政体姿态的象征；15世纪期间，美第奇家族借用大力神赫拉克勒斯的双重象征用作了他们自己家族的象征。通过这种方式，美第奇家族展示了其精神道德和物质方面的力量，并向佛罗伦萨市民保证实现其共和主义信仰——美第奇家族与大力神赫拉克勒斯一样，愿意为这种信仰奋斗到底。

因此，波拉约洛兄弟所作的《大力神赫拉克勒斯的三大功绩》成了美第奇宫大厅的理想装饰；值得注意的是，这个大厅是用作会客室的。室内的另外两幅画，同样具有政治意义，因为他们展现的也是城邦象征，施洗者圣约翰是佛罗伦萨的守护神，那些狮子实际上指的是马尔佐科猛狮(the Marzocco lions)——这座城市的古老象征，他们与大力神赫拉克勒斯一样意在说明佛罗伦萨的勇气与力量。

让我们回到安东尼奥所作的展现大力神赫拉克勒斯与安泰俄斯之战(第275页)的木板油画。与其他两幅为美第奇家族创作的油画一样，这幅画的主题也源自希腊神话，是关于大力神赫拉克勒斯为欧律斯透斯王(King Eurystheus)完成的十二大功绩，这十二大功绩其实是对其杀死妻儿罪行的处罚。赫拉克勒斯动身为国王摘取金苹果园(the Hesperides)的苹果，途中遇到了巨人安泰俄斯，安泰俄斯向他发起了摔跤比赛的挑战。安泰俄斯十分强壮，只要他与大地接触他就是不可战胜的。赫拉克勒斯对此曾有所耳闻，他把这个巨人从地面上高举起来，并在用双手将其制服在空中。安东尼奥·波拉约洛遗留下来的这幅小版面油画展现了这场战斗的高潮部分：巨人安泰俄斯已经失去了力量——他张大着嘴，发出绝望的尖叫声，想从赫拉克勒斯铁钳似的环抱中挣脱却徒劳无功。我们可以看到赫拉克勒斯绝对超人般的力量，他仅用双臂就能把这个巨人置于死地。他的肌肉充满力量地抽紧；他向右倾斜着，这样安泰俄斯便无法接触到大地；他的脸因这项巨大力量的壮举而扭曲着。赫拉克勒斯狂野的表情，让人联想到安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥的作品中的人物外貌(见第266-267页)；清晰的身体结构描绘也体现出作者受到了安德烈亚·德尔·韦罗基奥艺术作品的影响。韦罗基奥与安东尼奥·波拉约洛一起，把雕塑的价值观念应用到十五世纪中期的佛罗伦萨绘画作品中，这种观念对包括山德罗·波提切利(Sandro Botticelli)在内的下一代艺术家来说产生了决定性的影响。

## 肉体是灵魂的监狱

1470年至1480年间，安东尼奥·波拉约洛创作了著名的铜板雕刻《裸男之战》(the Battle of the Nude Men)(第275页)。这幅铜板雕刻是当时最杰出的版画，其作者也是意大利首位被认同的艺术家；它被称为“出版过的最具影响力的版画”一点都不为过，因为它已被传播到遥远的北欧地区。整幅组合画的众多复制品连同单组群体人像均得以留存。这幅画的主题——十裸男之战(the battle of ten naked young men)，的确很罕见。男人们裸露的身体是让人惊异的地方之一。

下图和右图局部。

桑德罗·波提切利

《三王来朝》，约1475年

木板蛋彩画，111厘米 x 134厘米

佛罗伦萨乌菲兹美术馆

因为在当时裸露通常是与风景主题联系在一起，但是，在这幅画中，裸露的最终目的似乎与古人一样，旨在赞美人体的美。安东尼奥是通过那个时代几乎没有任何其他艺术家会采用的方式研究人体结构组成的：他解剖尸体，同时还与人体模特一起工作。这种对人体的浓厚兴趣，以及不同姿势产生的结构变化，在这幅版画的中央展现得淋漓尽致。因此，有人认为，安东尼奥创作的这幅版画其实是供其工作室的助手和其他同事用作模型的样品。这样便能利用其中的各种人体模型直接复制出群体人像了。这类样品及样品画册自古典主义时期就被人们所熟知，是各类人物、服饰、体态和组合图案的汇总。

对于前景中展现的两位战士手中拿着的镣铐，我们仍无法予以解释。有人猜测这场战争因有关这条镣铐的争吵而终止，还猜测这幅版画的主体反映了不止一次的历史战争；然而，这两位战士却如此松散地握着镣铐，让人深思引起这场争吵的原因。更多的迹象表明，这并不是是一场真正的历史战争；事实上，战斗的地方和这些战士的身份都无法准确地确定。近来还有这样一种有趣的猜测：这条锁链可能是禁锢灵魂于肉体中的一种象征——直到这个人死去，灵魂才能摆脱这种禁锢。肉体 and 灵魂的二元论这个古老的主体，是文艺复兴时期人们所熟悉的主题。新柏拉图主义哲学家对这个主题尤为感兴趣，他们力求将柏拉图哲学（Plato's philosophy）和基督教的唯心主义合并在一起。从这点来说，背景中成排的葡萄藤和玉米可能是在暗指“圣餐”



以及更深的含义：“人类通过死亡获得救赎”。虽然安东尼奥心中似乎并没有任何特定的哲学主题，但是这些主题具有普遍性，自然而然地便从那个时代的艺术作品中反映出来。

## 桑德罗·波提切利

桑德罗·波提切利（1445-1510）几经曲折才开始了他的画家生涯。起初他学习的是金匠技艺，之后成为了弗拉·菲利波·利皮的学徒。在他结束培训后，约1470年，这位年轻的画家创建了他自己的工作室。波提切利艺术生涯初期的第一幅杰出作品是他于1475年绘制的《三王来朝》（上图）。这幅画的委托人是瓜斯帕里·德尔·拉马（Guasparre del Lama）——佛罗伦萨的社会新贵，他是通过从事卑微的掮客和钱币兑换商一点一点发家起来的。为了获得体面和尊重，他资助修建了新圣母玛利亚教堂中的奢华小礼拜堂，并用波提切利的祭坛画对其进行装饰。德尔·拉马的基督教名“瓜斯帕里”（卡萨帕）决定了这幅画的主体，于是东方三国王中的第一位国王就是他的守护神。在这幅画的右边，我们可以看到站在人群中的这位赞助人——满头白发、穿着淡蓝色长袍的老年人，他正凝视着我们。波提切利把自己画在了德尔·拉马身旁，这说明了他如此迅速地就在他的职业中获得了艺术自信（上图）；这幅画中还描绘了美第奇家族中最重要的成员，虽然关于他们的个人身份仍有不少争论。然而，这位跪拜在圣母子前的最年长的国王毫无疑问他就是老科西莫，他在15世纪初为美第奇家族统治佛罗伦萨打下了基础。但是，瓜斯帕里·德尔·拉马究竟为什么要在他的祭坛画中描绘与他没有任何关系的美第奇家族成员呢？他似乎是想借此表达他与这个强大家族的休戚与共，他的这种示好完全是出于想在商业往来上取得成功的目的。



右下图和左图（局部）：

桑德罗·波提切利

圣奥古斯丁，1480年

湿壁画（转移到布面油画上），

185厘米 x 123厘米

佛罗伦萨诺圣教堂

左下图：

多梅尼科·基尔兰达约

《圣哲罗姆》（St. Jerome），1480年

湿壁画（转移到布面油画上），

184厘米 x 119厘米

佛罗伦萨诺圣教堂

## 艺术自信

为瓜斯帕里·德尔·拉马绘制的《三王来朝》中已经展现了这位年轻艺术家在处理绘画主题时所具备的把握和信心。在湿壁画《圣奥古斯丁》（*St. Augustine*）（第278页）中，这种把握和信心同样很明显。《圣奥古斯丁》是波提切利于1480年为韦斯普奇家族（the Vespucci family）绘制的。这幅画大部分时间都与多梅尼科·基尔兰达约的《书房中的圣哲罗姆》（第278页）一起被放置于在米利阿特修会的（the order of Humiliates）佛罗伦萨诺圣教堂（Ognissanti）修道士唱诗堂入口侧。基尔兰达约的湿壁画位于入口左侧，波提切利的画则被放置在对面，这样两位圣人便对面向向了。事实上，这两幅画构成了完整的叙事。

在波提切利的画中，圣奥古斯丁的右上方有一个时钟，时钟的指针指向“一”和“二十四”之间，“二十四”是日落的时间（局部，左上图）。事实上，奥古斯丁是在日落前一刻这个精确的时间出现在他的书房中的；这不仅呈现了这位圣人的抽象画，而且还是在记述他一生中的某段时间。在一封文艺复兴时期广为流传的，据说是圣奥古斯丁所写给使徒书信中，奥古斯丁写道，某一天他于日落前最后一个小时坐到书房里冥想诸圣人的名与利；正当他准备拿起他的羽毛笔把他的见解写给圣哲罗姆时，圣哲罗姆以幻象出现在他面前并向他解释：如果一个人没经历过着迷是无法描述着迷这种感觉的——这是圣哲罗姆在升天之时顿悟的。波提切利的湿壁画中捕捉到了圣奥古斯丁的幻象，圣哲罗姆则出现在对面基尔兰达约所作的湿壁画中。奥古斯丁正要拿起墨水池和羽毛笔把他的想法写下来给哲罗姆看，就在这一刹那，他看到了圣哲罗姆的幻象。他端坐起来朝上看着，他的右手放在他的胸口，呈现一副谦恭的姿态。他的前额仍因集中精力而皱着，而照耀在他身上的光正是幻象散发的光芒。在这幅画中，波提切利及时地捕捉到了两个连续动作之间的瞬间，使这幅画的叙事力达到最高点。

## 最著名的委托

波提切利不仅在佛罗伦萨迅速闻名遐迩，从15世纪70年代末开始，这位艺术家从佛罗伦萨以外的众多委托人那里获得了越来越多的委托。这些委托人中最著名的便是教皇西斯图特四世（Pope Sixtus IV），他于1481年安排波提切利来到罗马。波提切利与他的佛罗伦萨同事多梅尼科·基尔兰达约和科西莫·罗塞利（Cosimo Rosselli），以及来自佩鲁贾（Perugia）的佩鲁吉诺一起用湿壁画对教



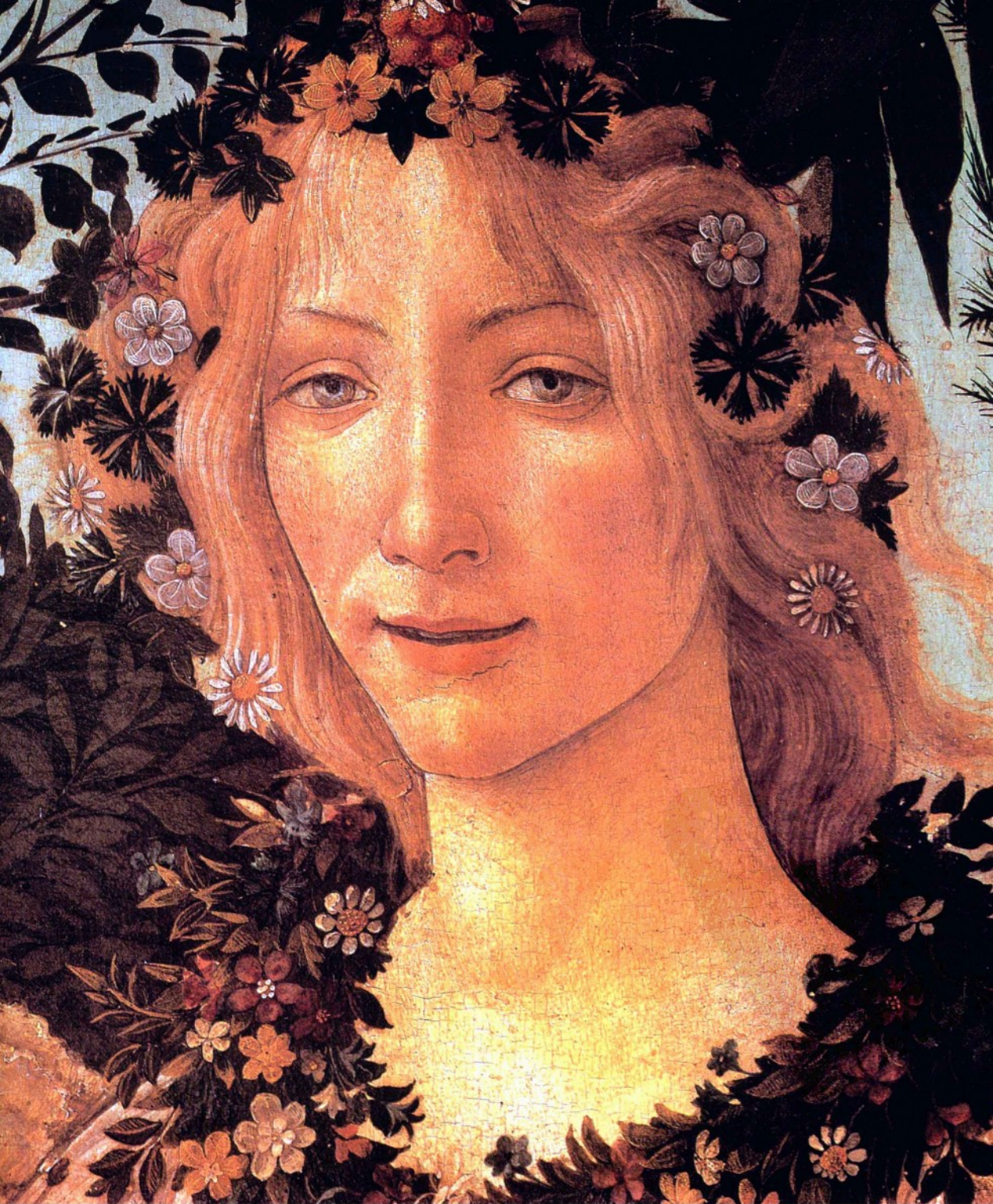




下图，下一页为其局部：  
桑德罗·波提切利  
《春》（Primavera），约1482年  
木板蛋彩画，203厘米x314厘米  
佛罗伦萨，乌菲兹美术馆



PDF  
PDF  
PDF



桑德罗·波提切利

《卡米拉和肯陶洛斯》，约1482年

画布蛋彩画，207厘米x148厘米

佛罗伦萨乌菲兹美术馆



## 爱的理念

波提切利自1482年春天从罗马回来之后，他把生命的最后十年都花在了绘制神话系列作品上。这些作品使得他声名大噪。著名的《维纳斯的诞生》(Birth of Venus) 描绘的是爱神 (the Goddess of Love) 降生在基西拉岛 (the island of Cythera) 的画面，可能是为美第奇家族所作的 (第283页)。除此之外，《春》(the Primavera) (第280页及第281页的局部) 大概就是波提切利最著名的另外一幅作品，这幅画无疑也是其所有作品中最让人迷惑、最具争议的作品，它所蕴含的多重意思，至今仍未得到满意的解释。

这幅画是为“华丽者”洛伦佐隔了两代的堂兄洛伦佐·迪皮耶尔

弗朗切斯科 (Lorenzo di Pierfrancesco) 而作的。从最近发现的日期为1492年的藏品清单可以看出，这幅画是与波提切利的《卡米拉和肯陶洛斯》(Camilla and the Centaur) (第282页) 一起挂在洛伦佐·迪皮耶尔弗朗切斯科位于佛罗伦萨的宅邸中的。

爱神维纳斯出现在橘子园中开满鲜花的草地上，她的儿子埃莫 (Amor) (即丘比特) 蒙着眼睛在她上方飞舞着，拉开了他的“爱神之箭”。花园中呈现的景象很有可能是源自安杰洛·波利齐亚诺所作的诗。安杰洛·波利齐亚诺是美第奇宫廷诗人，他把维纳斯的花园赞美成拥有永恒春天与和平的乐园。在诗中波利齐亚诺是这样描述的：西风之神 (Zephyr) 轻柔而至，让草地沐浴在露珠里，笼罩在香甜的气息中，并用无数鲜花点缀着大地。这幅画右侧出现的带翅膀的蓝绿色人物便是风神。为了吹出一阵暖风，他使劲地鼓着腮帮子。但是西风之神改变了他的用意，一切不再那么和平。他强行闯入花园，树木因此而歪斜着。他正在追逐一位山林仙女，这位仙女则转过头惊恐地看着他。鲜花从仙女口中溢出，纷纷飘落到她身旁女士的裙子上，与装点裙子的鲜花混合在一起。这位女士正在伸手抓她用裙子接着的玫瑰花，以便将它们撒在花园里。

这一令人疑惑的场景可在一部古罗马文字资料中找到答案——奥维德 (Ovid) 所作的诗集《岁时记》(the Fasti) (古罗马年历诗)。在这部诗集中诗人这样写道：随着山林仙女克洛丽丝 (Chloris) 变成花神 (the Goddess of Flowers) 福洛拉 (Flora)，春天便到来了。“我是昔日的克洛丽丝，如今人们叫我福洛拉”。鲜花从她嘴里纷纷飘落，这位仙女的故事便这样展开。她抱怨道，西风之神总是热情似火地看着她，并在结婚之前强行拥抱她。西风之神对自己的粗暴行为感到很抱歉，于是将克洛丽丝变成了福洛拉——春天的花神 (第281页)。同时展现这三个人物的主题便成为了比喻春天即将到来的写照，维纳斯的随从美惠三女神正手拉手地围在一起，优雅地跳着舞庆祝着春天的降临。美惠三女神的左边是诸神的信使墨丘利 (Mercury)，他用缠绕着双蛇的节杖驱赶着乌云，使得他们不敢闯入维纳斯的花园。墨丘利是这座花园的看守者，在他的看护下，这座花园就如波利齐亚诺所描绘的一样：这里没有阴霾的乌云，这里只有永恒的和平。

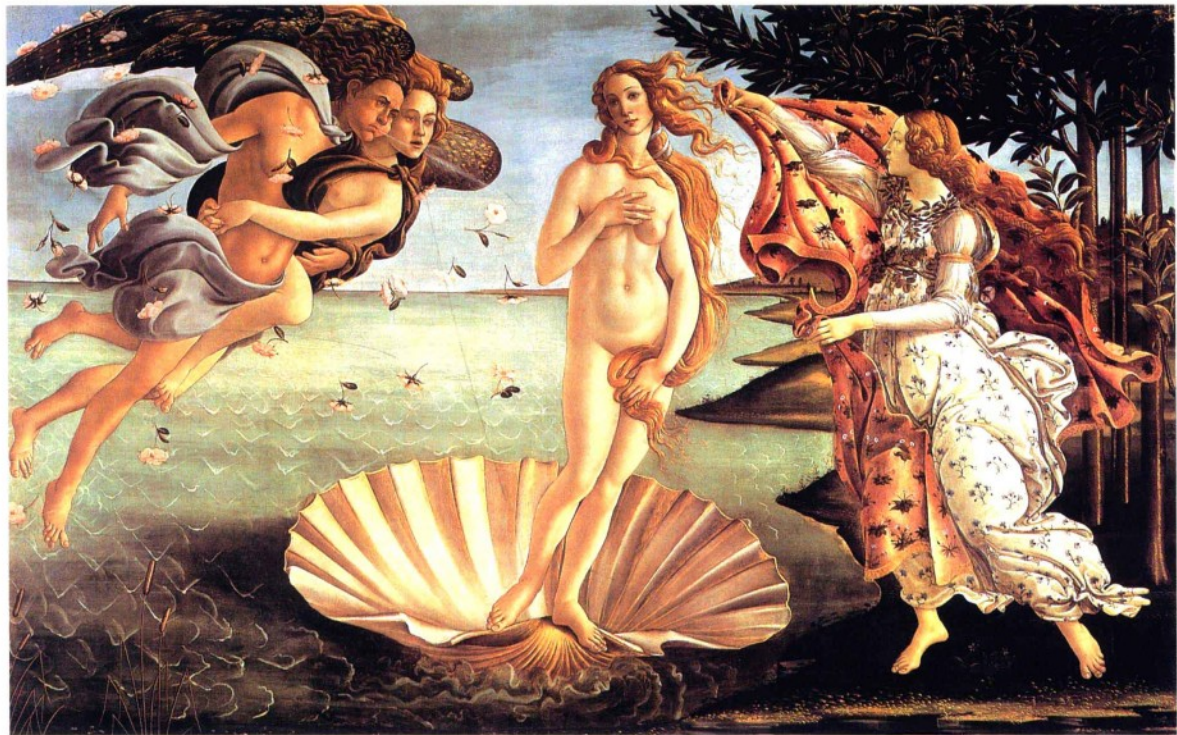
然而，这幅画似乎还隐藏着更多的含义。这些含义是超越对庆祝春天的简单描绘的更深层次的理解。这幅《春》与波提切利的《卡米拉和肯陶洛斯》(第282页) 一起挂在洛伦佐·迪皮耶尔弗朗切斯科的城镇宫殿中。直到1492年的藏品清单被发现，这位名为卡米拉 (Camilla) 的年轻女子才被确认为是智慧女神帕拉斯·雅典娜。这

桑德罗·波提切利

《维纳斯的诞生》，约1485年

画布蛋彩画，172.5厘米 x 278.5厘米

佛罗伦萨乌菲兹美术馆



就解释了这幅画的另一名称《帕拉斯和肯陶洛斯》(Pallas and the Centaur)。卡米拉是维吉尔《埃涅阿斯纪》(Aeneid)中描述的阿玛宗(Amazon)式的女英雄,她主要因薄伽丘所写的《菲亚美达的哀歌》(Elegia di Madonna Fiammetta) (“伟大的女性”)而在十五世纪众所周知;在这本书中薄伽丘展现了卡米拉的贞洁和她端庄的品行,将她塑造成了众多未来新娘应效仿的楷模。卡米拉是新娘存放嫁妆的婚礼箱中最时髦的人物图形。

在波提切利的画中,卡米拉出现在肯陶洛斯的对面。肯陶洛斯是希腊神话中一种神奇的半人半马的生物,通常被用作欲望的象征。在这幅画中,他拿着弓和箭,似乎正要去狩猎。然而卡米拉却在这时抓住了他的头发,阻止他去狩猎。因此,这幅画可以理解为贞洁战胜欲望。

如果我们把波提切利的《春》和《卡米拉和肯陶洛斯》这两幅画

看作是一对,这两幅画似乎正好诠释了曾经在美第奇宫廷中工作的新柏拉图主义哲学家马尔西利奥·菲奇诺提出的“爱的理念”。从欲望与理智、物质与精神的双重性来看,菲奇诺把爱理解成包含肉体与心灵渴望的双重概念。菲奇诺把人生的理想旅程描述成力求远离肉欲激情,转向按神的启示和智慧进行理性追求的过程。菲奇诺的这种爱的理念似乎在波提切利的这两幅画中均有所体现。西风之神象征着肆无忌惮的欲望,这种欲望在美惠三女神中站在中间的那位女神那里中止,她背对着我们没有穿戴任何缀饰;丘比特(Cupid)似乎正盲目地向她射箭。她对同伴的嬉戏不予理会,出神地看着墨丘利;跟随墨丘利姿势和凝视,我们看向了这幅画之外的左上方。墨丘利并没有将我们引到空旷的地方,而是将我们领到《卡米拉和肯陶洛斯》这幅画上;1492年的藏品清单上说明了这幅画是挂在门上的。因此,这位女神

桑德罗·波提切利

《圣母领报》，约1489-1490年  
木板蛋彩画，150厘米x156厘米  
佛罗伦萨乌菲兹美术馆



身上所发生的变化，在卡米拉那里到达顶峰。当西风之神放纵他的情欲，追逐着肉欲的时候，半人马体内的这些欲望却被卡米拉抑制住了。墨丘利则充当了中间这位女神和卡米拉之间的传递者。他吸引了这位女神的注意，并顺势将其引到卡米拉那里；这也跟他作为诸神信使的职能一致。

这种爱的主题，尤其是作为年轻新娘们的楷模的卡米拉的出现，暗示了这两幅画均是为用作婚礼画而绘制的。研究证明，1482年洛伦佐·迪皮耶尔弗朗切斯科迎娶了赛米拉米德·迪阿皮亚诺（Semiramide d'Appiano）；这两幅画的风格表明了他们就是那个时候创作的，而且很有可能就是为这对年轻夫妇的婚礼而创作的。

## 15世纪80年代的宗教绘画

早在15世纪80年代的著名神话绘画作品就足以使对波提切利在同一时期创作的宗教绘画作品的评价变得暗淡失色；但这些作品却是这位画家的所有祭坛画中最精美的。这些宗教绘画作品之一便是《圣母领报》（上图）。圣母玛利亚和天使在用灰色塞茵那石（pietra serena）建造的屋子里相遇，这种灰色塞茵那石与朱红色的地砖形成

鲜明对比，使得朱红色的地砖从暗淡的背景中烘托出来。通过采用宽阔石门框的门道，我们可以看到北面的风景。天使跪拜在圣母玛利亚身前，他晃动的衣袍说明了他刚刚完成跪拜这个动作；而地位相当特殊的圣母玛利亚则站在那里向天使弯着腰。她的双手向天使伸展着，微微地向上弯曲；这并不是在自我防卫，而是在向天使致意。当圣母玛利亚的右手伸向天使的右手的时候，天使的右手似乎在保持着固定距离。波提切利以十分有趣的方式展现了这两只手之间的微妙关系：两只手想碰到一起，但却向后退缩着，就像被咒语困住了一般。天使的手暗示着这幅画的两部分之间无法调和的距离，而天使和圣母玛利亚则分别位于这两部分中；这种分隔正好沿着门框边，在天使和圣母玛利亚之间画了一条明显的分界线。正是这种经过仔细考虑的平衡构图使得这幅画成了波提切利十五世纪八十年代最著名的宗教绘画作品之一。

## 末世论的恐惧

越接近十五世纪末期，人们越是害怕“世界末日”和“审判之日”即将来临这种预言的实现。多明我会修士吉罗拉莫·萨伏纳罗拉（Girolamo Savonarola）关于“世界末日”的到来发表了激烈的言论。他督促佛罗伦萨市民能够为他们可耻行为和世俗生活致歉并忏悔。萨伏纳罗拉抨击以美第奇家族为首的奢华的生活方式，将其称为基本的邪恶。1497年2月7日，他在领主广场搭建了一个“篝火盆”，用以焚烧人们的华丽长袍、贵重家具、书籍、绘画和其他奢侈品。然而，萨伏纳罗拉的命运很快也随之发生了转变。他的狂热行为遭到了越来越多人反对，最终遭到了来自罗马教廷的反对。萨伏纳罗拉严厉批判了教堂开除自己的行为，罗马教廷对此进行了报复。最终，萨伏纳罗拉被俘，他被指控为异端分子，并被判处绞刑和火刑。1498年5月23日，萨伏纳罗拉在领主广场被处决，葬身于火刑（第257页）。

这些事件深刻地影响了波提切利。我们在其15世纪末创作的绘画作品中可以看到这些影响。这些作品建立在深刻的宗教感情基础上，流露出强烈的同情和热情。波提切利认为，这些图片的含义比正确的比例和美观的人物更加重要。作品《耶稣诞生》（*The Mystic Nativity*）在这里值得一提，他是波提切利后期最重要的作品之一（第285页）。乍一看，这似乎是对玛利亚和牧羊人崇拜的直接表现。对于作品下部的进一步检查结果显示，它不同于传统的崇拜描绘。在面前的草坪上，我们可以看到三对天使和许多人，他们彼此拥抱、和睦相处；同时还有一些恶魔，它们躺在地上，被绑在旁边的木桩上。人们手拿橄榄树枝，

桑德罗·波提切利

《耶稣诞生》，1500年  
画布蛋彩画，108.5厘米 x 75厘米  
伦敦国家美术馆

身缠缎带，缎带上面写着圣卢克（St. Luke）的《福音书》中的经文：“至高无上的荣耀属于上帝，和平与善良会降临地球。”

画面顶边的希腊铭文是我们理解此画的关键：

“我，亚历山德罗（Alessandro），在意大利处于动荡时期的1500年底开始绘制这幅画。内容是根据《启示录》第十一章《第二次灾难中的圣约翰》的情节，发生在释放恶魔后的三年半时间里。根据第十二章的内容，他将被拷上锁链，所以我们在这幅画中可以看到（踏在地上）的他。”

根据这一点，这幅作品展现的是《启示录》中圣约翰描述的瘟疫结束后和平到来的场景。波提切利认为自己生活在《启示录》第十一章中描写的“第二次灾难”的时代，当时神殿的庭院落入异教徒之手达三年半之久。圣约翰的预言在第十二章（第十二章第一节至第五节）中将会实现：末日启示女会出现，她将生下孩子并逃离恶魔。在训诂学作品中，末日启示女就是玛利亚，她是教会的象征。这也是波提切利作品的主题。玛利亚应该被理解成教会的象征，救世主的诞生预示着教会的重生。作品背景中的晨光代表新的一天的曙光。恶魔将会被永远驱逐，和平将会永存。波提切利认为，“重生”（renovatio）这件事并不遥远；根据他的计算，它将于1503年发生。



桑德罗·波提切利

《哀悼逝去的耶稣》  
(Lamentation over the Dead  
Christ)，约1495年  
木板蛋彩画，  
107厘米 x 71厘米  
米兰波尔迪佩佐利博物馆  
(Museo Poldi Pezzoli)



多梅尼科·基尔兰达约

《三王来朝》，1488年

木雕，285厘米 x 240厘米

佛罗伦萨孤儿院美术馆 (Galleria dell'Ospedale degli Innocenti)

左下图及下一页局部图：

多梅尼科·基尔兰达约

《牧羊人的朝拜》，1485年

木雕，167厘米 x 167厘米

佛罗伦萨圣特林卡塔圣器收藏室萨塞蒂小礼拜堂 (Sassetti Chapel)



## 多梅尼科·基尔兰达约

多梅尼科·基尔兰达约 (1449-1494) 描绘当代生活的作品是15世纪所有作家的作品中最生动真实的。他将圣经中的场景转移至佛罗伦萨的街道和广场上，并让当地市民参与到事件中，这种方式很可能是他受欢迎的原因。基尔兰达约是他那个年代最有名的壁画画家。他最重要的作品创作于15世纪80年代。在这之前，他同波提切利、佩鲁吉诺和罗塞利在罗马的西斯廷教堂合作过。他于1481年至1482年在那里创作了两幅作品：《圣彼得的呼唤》(the Calling of St. Peter) 和现在已毁坏的《耶稣复活》。他在罗马的工作经历给他带来了威望，也让他受到了更多的欢迎，因为一旦他回到家乡，大量的委托工作就会如潮水般涌然而至。

## 萨塞蒂小礼拜堂中湿壁画

离开罗马之前，基尔兰达约为圣特林卡塔圣器收藏室的萨塞蒂家族小礼拜堂绘制了壁画。湿壁画中的故事来自圣弗朗西斯的生活，他是弗朗切斯科·萨塞蒂 (Francesco Sassetti) 的守护神，弗朗切斯科·萨塞蒂委托基尔兰达约进行这项工作。萨塞蒂小礼拜堂的系列湿壁画中最显著的场景之一是“认可圣弗朗西斯修会”，这一场景被描绘在端墙的弦月窗上 (第288页)。画中央，圣弗朗西斯和修士们正跪拜在



胡戈·范德胡斯

《牧羊人的朝拜》

(波尔蒂纳里祭坛中央的版面油画)，约1480年

木雕，253厘米 x 304厘米

佛罗伦萨，乌菲兹美术馆





多梅尼科·基尔兰达约

《教皇洪诺留三世认可圣弗朗西斯修会的规则》，约1480-1485年  
湿壁画

佛罗伦萨圣林卡塔圣器收藏室萨塞蒂小礼拜堂



教皇洪诺留三世（Honorius III）面前；教皇洪诺留三世正递给圣弗朗西斯一卷东西，里面包含认可新成立的圣弗朗西斯修会的规则。在前景中，佛罗伦萨的重要人物正在参与这些历史事件。在右侧，我们可以看到委托画家创作此画的萨塞蒂，他正与自己的小儿子费德里科（Federigo）在一起。旁边是他的雇主“华丽者”洛伦佐，后面是安东尼奥·普奇（Antonio Pucci）——美第奇家族强势而忠实的朋友。另一边是萨塞蒂的另外三个儿子，前面是“华丽者”洛伦佐的两个小儿子，洛伦佐的侄子及他们的老师正在攀登台阶。最先出现的是宫廷诗人波利奇安（Poliziano）和洛伦佐的侄子朱利亚诺，后面跟着洛伦佐的儿子皮耶罗和乔瓦尼。乔瓦尼就是后来的教皇利奥十世（见第257页）。

背景中的奢华建筑非常引人注目。拱形的大厅面向佛罗伦萨的领主广场，远处的兰齐回廊（Loggia dei Lanzi）及其三个宽阔的圆形拱门，还有韦奇奥宫的左侧都清晰可见，甚至更远处的拱形大厅也清晰可见。这是罗马的和平神殿，原本是为韦斯巴芗皇帝（Emperor Vespasian）所建，但实际上却是由马克森提乌斯（Maxentius）和君士坦丁修建。因此，这是一座混合了罗马风格和佛罗伦萨风格的建筑，就如前景中涉及到两个城市的历史事件一样。《认可圣弗朗西斯修会的规则》发生在罗马，而观众却是来自同时代的佛罗伦萨。通过这些方式，佛罗伦萨真正成为新罗马和新的世界中心。圣弗朗西斯曾作为圣弗朗西斯修会的元首归顺过罗马教皇，类似的行为现在也发生在佛罗伦萨统治者“华丽者”洛伦佐的身上。所有站在前景中的人都在关注着他。基尔兰达约把这两个历史事件放在一起并不是巧合。

然而，将罗马和平神殿纳入画中可能是在暗指某一特定的历史事件。根据教皇提供的消息，帕齐家族于1478年发动了让美第奇家族下台的阴谋，过程中杀害了洛伦佐的兄弟朱利亚诺。自那以后，佛罗伦萨和罗马的关系一直非常紧张。1480年，双方在安东尼奥·普奇的帮助下签订和平条约——这就是这幅画中暗指的事件。但是，为什么弗朗切斯科·萨塞蒂有兴趣在他的家族礼拜堂中提及此条约，并称颂作为佛罗伦萨统治者的“华丽者”洛伦佐为佛罗伦萨带来和平呢？弗朗切斯科在美第奇家族银行中担任重要职位，当礼拜堂出现在绘画作品中，他们处于十分尴尬的境地，因为他本来就受到很多挑战和质疑。洛伦佐无条件地支持着弗朗切斯科，这让弗朗切斯科感觉亏欠他很多。以下是弗朗切斯科写给洛伦佐的信：“我乐意为你献出我的生命和孩子，献出我在世上所拥有的一切。”因此，弗朗切斯科·萨塞蒂所建造的家族礼拜堂并不只是他自己的回忆，也是对“华丽者”洛伦佐的感谢和赞美。



### 佛罗伦萨波尔蒂纳里祭坛（Portinari Altar）的祭坛画

萨塞蒂小礼拜堂中不仅装饰着系列湿壁画，而且还有一幅展现《牧羊人的朝拜》（Adoration of the Shepherds）（第286页，及第287页的局部）的祭坛画。在这幅画中，耶稣躺在地上，玛利亚虔诚地跪拜在他面前，约瑟夫转头望向正沿着蜿蜒险峻的山路朝马厩赶来的东方三国王之车马。这幅画主要参考了胡戈·范德胡斯（Hugo van der Goes）的三折圣像画《牧羊人的朝拜》：是由布鲁日的美第奇家族银行的银行家托马索·波尔蒂纳里（Tommaso Portinari）委托绘制的，并在完成后运往佛罗伦萨，于1483年悬挂在圣爱智德教团（Sant'Egidio）中。这幅三折圣像画得到了波提切利、菲利皮诺·利皮，尤其是基尔兰达约等佛罗伦萨艺术家的广泛赞誉。这些画家被画面的写实所吸引，特别对其中关于牧羊人的简洁描绘啧啧称赞，尽管壁画中的场景在很大的程度上并不为当时的佛罗伦萨人所熟知。基尔兰达约同时借鉴了胡伯特·范德胡斯（Hubert van der Goes）所作《牧羊人的朝拜》的整个构架及画中牧羊人引人注目的朴实，但他却在自己的祭坛画中弱化了两者的粗糙度（第287页）。我们可以在基尔兰达约另一幅名为《老人与小孩》（Old Man with a Young Boy）（第290页）的画中看到与北部写实主义相似度极高的写实画法——画家毫无怜悯之心地描绘了一位无名老人布满痕子的丑脸。

### 基尔兰达约的合同

15世纪80年代，基尔兰达约还接到了另外两份重要的委托。值得庆幸的是，与委托人签订的这两份合同均得以留存。上述作品分别

多梅尼科·基尔兰达约

《老人与小孩》，约1480年

木板，62厘米x46厘米

巴黎卢浮宫



是佛罗伦萨的新圣母玛利亚教堂中为乔瓦尼·图奥尔纳博尼(Giovanni Tuornabuoni)创作的系列湿壁画和孤儿院教堂(the Church of the Ospedale degli Innocenti)中的祭坛画(第286页)。祭坛画绘制于1488年,展现的是“三王来朝”;两个孤儿跪拜在前排,暗指孤儿院的目的。合同中明确指出,这些作品必须完全由基尔兰达约自己创作。这一条款显然是必要的,因为基尔兰达约雇佣了包括年轻的米开朗基罗在内的很多助手;由于基尔兰达约接到的委托实在太多,大部分的工作都是其助手完成的。此外,基尔兰达约先为这些画制作了草图,然后再要求其助手精确地按照草图去作画,但颜色仍由他来决定。他要用的都是上等颜料,甚至包括金子和群青;这些都是非常重要的添加材料,并且其费用也一并包含在祭坛画的酬劳里面了,所以画家是

有责任按要求这样做的。为了确保合同条款的一一落实,比如画必须由基尔兰达约一人亲自完成以及必须使用上等的颜料等,画好的画会被仔细地鉴定并估价。

在为新圣母玛利亚教堂绘制湿壁画的合同中,乔瓦尼·图奥尔纳博尼着重强调:基尔兰达约应运用“肖像、建筑、城堡、城镇、山脉、平原、岩石、服饰、各种飞禽走兽”来丰富不同的场景。这些湿壁画要体现出这种叙事性局部的要求。在《圣母诞生》(*Birth of Mary*) (第289)这幅画里,我们看到一个被半露方柱隔开的房间,与一段向下延伸的阶梯相连。在阶梯的顶端,有人正在迎接客人,在新生儿母亲的房间里,一群妇人围在那里祝贺这位新母亲。安娜(Anna)坐在床上迎接客人,一位侍女正在朝盆子里面倒水,要给新生的玛利亚盥洗。在房间顶部的檐壁上有一行跳舞的小孩,体现出基尔兰达约深受多纳泰洛的《佛罗伦萨的康托利亚》(*Cantoria in Florence*)的影响(第193页)。

因其大量叙事性细部,新圣母玛利亚教堂中的湿壁画是基尔兰达约最重要的作品中的翘楚之作。这些壁画不仅按照乔瓦尼·图奥尔纳博尼在合同中要求的那样赞颂了上帝,也试图赞美图奥尔纳博尼家族。

## 菲利皮诺·利皮

菲利皮诺·利皮(约1457-1504)在生前就已经被称为“15世纪末佛罗伦萨最著名的画家之一”。他深得“华丽者”洛伦佐的喜爱,并被其推荐给其他赞助者,如把菲利皮诺称作“第二个阿佩利斯(Apelles)”的罗马红衣主教卡拉法(Carafa)。当年仅46岁的菲利皮诺去世,人们在新圣母玛利亚教堂为他举行葬礼的时候,营业场所(Via de' Servi)中的所有工场作坊都停下了工作,瓦萨里认为这是对菲利皮诺的高度尊重,因为,通常这种情况只会出现在公主或王子们的葬礼上。

菲利皮诺,约1457年生于普拉托,是加尔默罗会(the Carmelite)修士、艺术家弗拉·菲利波·利皮和修女卢克雷齐娅·布蒂的儿子。他自小随父亲长大,并跟随学画。1467年,菲利波到波莱托(Spoleto)为大教堂作湿壁画的时候,菲利皮诺随父同去并做其助手。菲利皮诺的父亲于1469年去世之后,他在其父亲工作室助理弗拉·迪亚曼特(Fra Diamante)的指导下完成了那些湿壁画。三年之后,这位年轻的画家就开始在佛罗伦萨波提切利的画室工作了。在那里他受到了后来成为他自己的风格的画风的熏陶。这份学徒工作具体持续了多久已经无从考证,但是我们可以确定地知道,在1481年,波提切利接受为罗马的西斯廷教堂绘制壁画委托的时候,菲利皮诺已经不在那儿工作了。

菲利皮诺的早期作品清晰地表明他受到了其父菲利波及波提切利

### 菲利皮诺·利皮

《圣菲利普驱逐古代战神庙中的魔鬼》，1497-1502年

湿壁画

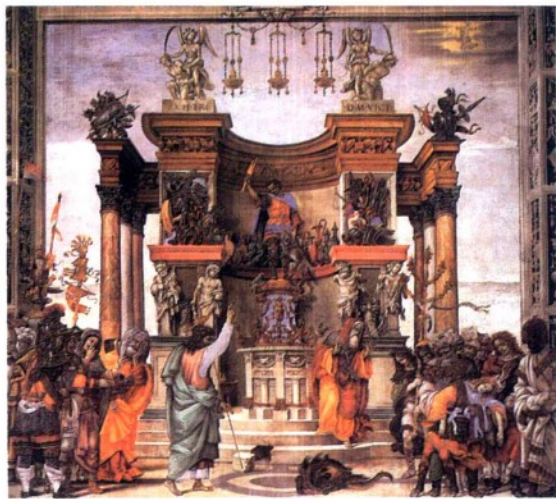
佛罗伦萨新圣母玛利亚教堂斯特罗齐小礼拜堂

的影响，这两位大师都钟爱描绘在透明面纱和昂贵布料上的画作。此外，菲利皮诺对线条灵活精确的运用，也是从菲利波和波提切利那里学到的。采用大量线条构成各种组合一直是菲利皮诺的作品最突出的风格特点之一。

菲利皮诺接到了三项重要的湿壁画委托工作，每一项工作都对他的一生起着决定性的作用。15世纪80年代，他完成了佛罗伦萨布兰卡奇小礼拜堂由马萨乔和马萨利诺绘制的湿壁画画卷（见第240页及后续页）；然后自1488年到1493年，他一直在罗马密涅瓦圣母堂（Santa Maria sopra Minerva）的红衣主教卡拉法（Cardinal Carafa）手下工作；最后，在世纪之交的时候，他又完成了佛罗伦萨新圣母玛利亚教堂斯特罗齐小礼拜堂的绘画。

### 克莱韦尔修道院（Clairvaux）中圣伯纳德的幻觉

菲利皮诺同样以版面画家而著名。《圣伯纳德的幻觉》（the *Vision of St. Bernard*）（右图）是他最重要、最具影响力的绘画作品之一。这幅画现存于佛罗伦萨的巴迪亚教堂（the Badia）中。这幅画是菲利皮诺受布料商弗朗切斯科·德尔·普列塞（Francesco del Pugliese）的委托，为其位于坎波拉女修道院（Convent delle Campora）中的家族小礼拜堂而创作。虽然我们不知道确切的日期，但是我们可以有把握地推测这幅画的创作时间是15世纪80年代初。



### 菲利皮诺·利皮

《圣伯纳德的幻觉》，约1485年

木板，210厘米 x 195厘米

佛罗伦萨巴迪亚教堂



菲利皮诺在这幅画中采用的主题出自《黄金传说》。克莱韦尔修道院中的圣伯纳德是13世纪最出类拔萃的西多会修士；当他被病痛折磨得越来越虚弱准备放弃写作的时候，圣玛利亚前来给予他力量使他完成他的作品。这幅大幅油画捕捉到了圣玛利亚出现的瞬间：她不是从天而降的，而是在四位充满好奇心、抱着怀疑态度的天使的簇拥下从左边走过来的；她把右手放在摊开的手稿上，伯纳德则坐在桌子前，抬头看着她。他满脸疲惫，鬓角的经脉都鼓了起来，可见他耗费了多么大的心力；而他看着圣玛利亚的双眸却直观地呈现出他看到圣玛利亚之时瞬间充满惊讶和敬畏的神情。这幅画的背景中描绘着峭壁般的岩石塔。在这幅画右上角的修道院前，修士们正在忙着手中的事；在这幅画的左边，我们可以看到美丽的丘陵风景。画的右下角，赞助人、家族小礼拜堂捐赠者之子皮耶罗·迪弗朗切斯科·德尔·普列塞（Piero di Francesco del Pugliese）正在祈祷。

瓦萨里是最早称赞这幅极具吸引力的细部的人之一，圣伯纳德的手稿相当值得注意，因为菲利皮诺将其布置和描绘得就像是独立的静物画一般。这再次展现出菲利皮诺深受胡戈·范德胡斯的影响；不久前，

乔瓦尼·迪保罗

《谦卑的圣母》，约1442年

木板蛋彩画，62厘米x48.8厘米

波士顿美术博物馆捐赠马里耶安托瓦尼特埃文斯基金会  
(Maria Antoinette Evans Funds)



胡戈·范德胡斯绘制的波尔蒂纳里祭坛画才存放到圣爱智德教团中(第286页)。

## 斯特罗齐小礼拜堂的湿壁画

1487年，菲利皮诺受富有的银行家菲利波·斯特罗齐(Filippo Strozzi)的委托，为其位于新圣母玛利亚教堂十字形翼部的家族小礼拜堂作画。根据合同，这项工作应于1490年3月1日完成；但这项工作却未能按时完工，因为菲利皮诺同时接到了另外一项报酬更丰厚的工作，即为罗马的红衣教主卡拉的小礼拜堂绘制湿壁画。即使他在1493年完成了罗马湿壁画之后，菲利皮诺也是优哉游哉地慢慢绘制佛罗伦萨的系列湿壁画；而菲利波·斯特罗齐于1491年就已经去世，这使得斯特罗齐的继承人抱怨菲利皮诺速度太慢。但是菲利皮诺却为

他工作如此之慢做了很好的解释：他需要更多的钱——因为有些湿壁画还得他自己掏钱，太过昂贵，他负担不起。即使最终菲利皮诺遭到了起诉，这场官司却对他有利，斯特罗齐的继承人不得不向菲利皮诺支付额外的一百佛罗林。之后，菲利皮诺按照合同于1497年至1502年间完成了这些湿壁画。

这系列湿壁画的左侧是描绘圣约翰生活的画作，这座小礼拜堂就是献给圣约翰的；自这些湿壁画开始一直往右，全部描绘的是《黄金传说》中的故事，以图画的形式展现了菲利波·斯特罗齐的守护神圣菲利普的生活场景。右侧墙面的较低部分描绘的是《圣菲利普驱逐战神庙中的魔鬼》(St. Philip Exorcizing the Devil in the Temple of Mars)(第291页)。相传，圣菲利普制服了一条龙，这条龙曾经喷出火焰杀死了战神庙祭司的儿子。菲利皮诺决定将圣菲利普在战神庙祭坛前驱魔的生动画面描绘出来。祭坛中央，战神马尔斯的雕像站立在巨大的半圆形庙宇组合结构前方。头像方碑和半兽人、战甲和武器、香炉和祭祀容器，以及两座壮丽的胜利女神像装饰着这座精心设计的建筑的壁龛和壁架。这种壮丽雄伟的背景前方，伸出手臂驱赶着魔龙的菲利普、高大威猛的战神马尔斯塑像，以及正从神龛阶梯往下走的惊慌失措的、紧握着双手的祭司，所有这一切融合在一起形成一个高高的三角形，给人一种紧绷的感觉。

这些湿壁画的风格设计在佛罗伦萨是相当的新颖。人物表情的刻画力度和人物动作的剧情化，线条的繁复以及过度规则的古典建筑，与佛罗伦萨的艺术家们追求线条简洁、均匀、整体协调的风格迥然不同。在这幅湿壁画中，菲利皮诺甚至还提前使用了矫饰主义风格，这



多梅尼科·迪巴托洛

《谦卑的圣母》，约1433年

木板蛋彩画，93厘米x59.5厘米

锡耶纳国家画廊

## 萨塞塔

《着迷的圣弗朗西斯》，1437-1444年

木雕，179厘米 x 58厘米

恩提格纳诺村塔蒂利亚

佛罗伦萨贝伦森收藏馆 (Berenson collection) 哈佛大学校长和研究员准许的复制品

使他成为了同时代艺术家中的佼佼者。在菲利比诺作品的指引下，文艺复兴初期绘画在佛罗伦萨划上了句号。

## 15世纪的锡耶纳绘画作品

15世纪，文艺复兴在意大利的大多数城市都在沿着人文、科学的路线发展，而锡耶纳艺术仍然保留了大量的宗教道德理念。具有重大意义的是，我们现有保存的最早的肖像雕塑可以追溯到15世纪90年代。这种滞后的发展大多数都与一些杰出的锡耶纳神职人员的努力有关。14世纪，锡耶纳的圣凯瑟琳 (St. Catherine of Siena) 按照宗教信仰进行的生活起居为人们树立了榜样；15世纪初，锡耶纳的圣伯纳德有说服力的布道约束了广大民众。

15世纪期间锡耶纳绘画的另外一个显著特点趋向展现地方传统文化，这得到了国际哥特式艺术风格的普遍赞同；即使洛伦泽蒂兄弟 (Lorenzetti brothers) 以其非凡的视觉语言和大幅绘画作品 (见第66-67页) 与这种发展趋势相对抗。15世纪末，包括弗朗切斯科·迪乔治 (1439-1501/1502) 在内的许多画家还是保持着传统的风格。弗朗切斯科·迪乔治的《圣母加冕》(Coronation of the Virgin) (第294页) 中展现的外形精致、线条优美、场景富丽堂皇的特点，正是一个多世纪以前众多同行艺术家所着迷的。锡耶纳的画家们亦被当时佛罗伦萨最新颖的艺术作品所吸引，虽然他们只是在某些方面得到认可，但却明显地反映了当时佛罗伦萨与锡耶纳这两个城市的对立关系。

## 锡耶纳艺术的多样性

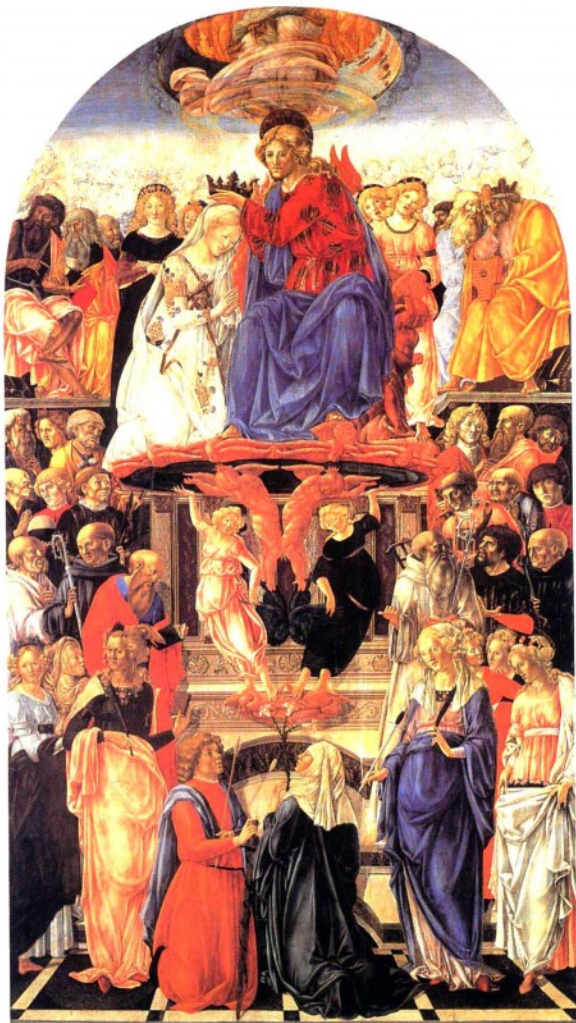
有关锡耶纳艺术的多样性可参见分别由多梅尼科·迪巴尔托洛 (Domenico di Bartolo) (约1400/1410-1461) 和乔瓦尼·迪保罗 (Giovanni di Paolo) (1403-1482) 创作的两幅作品 (都在第292页)。这两幅画分别创作于15世纪30年代和15世纪40年代，均彰显了圣母玛利亚谦卑的特质——她坐在地上，那么地无私。两幅作品在表达上非常相似，我们很难再找出更多的不同。乔瓦尼的作品表现出优雅和温存，而多梅尼科的画作则在锡耶纳绘画作品中占有特殊地位。有人甚至把他的作品称为十五世纪锡耶纳的“佛罗伦萨派”作品。这反映出多梅尼科对马萨乔作品的研究，特别是那幅华盛顿国家美术馆展出的《谦卑的圣母》(Madonna of Humility)，直接就是他效仿的模板。另外，这幅画还体现出作者深受弗拉·菲利波、多梅尼科·韦内齐亚诺、卢卡·德拉·罗比亚 (Luca della Robbia) 和多纳泰洛 (Donatello) 的影响。多梅尼科作品中的肖像描绘法也十分的出色。玛利亚头上有一



个复杂的、经过透视缩短的光环，光环下面是带有“海洋之星” (Star of the Sea) 字样的翼型饰带。这种非凡的肖像表现手法可以通过《锡耶纳的圣伯纳德 (St. Bernardine of Siena)》中提出的有关圣母玛利亚的理念得以说明。比如，他把玛利亚称作“海洋之星”，认为她的光辉传播了圣灵的慈爱。这便是《锡耶纳的圣伯纳德》强调圣母玛利亚是上帝与人类的传递者的方式。因此，星形的光环是在暗指饰带上把圣母玛利亚描述成“海洋之星”的溢号，而那些翅膀则象征着玛利亚送出的圣灵。

## 斯特凡诺·萨塞塔

萨塞塔 (1392-1450) 是十五世纪锡耶纳最为重要的画家之一；他绘制的《着迷的圣弗朗西斯》(St. Francis in Ecstasy) (上图) 被



弗朗切斯科·迪乔治  
《圣母加冕》，1472-1473年  
木板蛋彩画，337厘米x200厘米  
锡耶纳国家画廊（Pinacoteca Nazionale）

副展示慈爱兄弟情义的多联画，目前收藏在圣赛波尔克罗的博物馆里，它展现了与萨塞塔的画作同样的严谨和庄严特点。

## 彼得罗·佩鲁吉诺

就彼得罗·佩鲁吉诺（1448-1523）而言，他的名字再一次成为了有关他背景主要信息来源。他的真名叫彼得罗·万努奇（Pietro Vannucci），他来自一个离锡耶纳较近、离佩鲁贾较远的叫做奇塔德拉皮耶韦（Città della Pieve）的小镇。他以皮耶罗·德拉·费兰切斯卡的名字开始接受培训，随后以韦罗基奥（Verrocchio）这个名字在佛罗伦萨继续深造。在那里，他认识了他相当敬重的波提切利，并与其一起于1481年在罗马签订了一份合约，共同为教皇西克斯图斯四世在梵蒂冈的西斯廷教堂绘制湿壁画。由于后来米开朗基罗在整个祭坛墙上绘制了他的《最后的审判》（第328页），因此只有部分作品得以留存，保留下来的两部分湿壁画描绘的是《基督受洗》和《摩西的埃及之行》，均为佩鲁吉诺和平图里基奥共同创作的。还有一幅湿壁画《彼得受任》（Charge to Peter），大概是出自他个人之手。

### 《彼得受任》

整个系列的湿壁画描绘的都是摩西和耶稣的所有生活场景。从理念和象征意义上来看，《彼得受任》（第295页）这幅画毫无疑问比其他所有画作都能更好地认可西克斯图斯四世的权力，因为每个教皇都认为自己是圣彼得的继承人。根据这一点，佩鲁吉诺确信他的湿壁画非常容易理解。世上最高神智授予就发生在前景中。彼得跪拜在耶稣面前，左手放在胸前，做出尊重的姿势，用右手接过象征教会权力的钥匙。两位主人公的两边都是穿着古代长袍、有着相同时代特征的门徒。图画上最左边的年轻人是阿方索·迪卡拉布里亚（Alfonso di Calabria），绘制这幅画的时候，他碰巧正待在罗马；而最右边手里拿着一个空框架的人，则被认为是西斯廷教堂的建筑师乔瓦尼诺·德多尔奇（Giovannino de'Dolci）。左边还有一个非常抢眼、有着浓密卷发的男性，这是佩鲁吉诺的自画像。与波提切利把自己描绘在其作品《三王来朝》（第277页）一样，佩鲁吉诺有着艺术家的自信，觉得可以把自己描绘到自己的作品中。

虽然这是佩鲁吉诺接到的第一个重要委托，但已经显现了他自己独有的风格。在这幅画中，他首次采用了搭在一侧肩上并在正面系住的长袍，并将其运用到到好几幅绘画作品中。这种主题在他的作品中反复出现。这种生动的三维立体活动，再次效仿了韦罗基奥的在佛罗

认为是其代表作之一。这幅画是一副中心祭坛画，原本位于圣塞波尔克罗村（Borgo San Sepolcro）的圣方济各教堂的主祭坛中。这个双面绘画的多联画屏，并在近年来的研究过程中已得到修复。研究证明，圣弗朗西斯是绘制在背面的，面向修士唱诗堂，以此时刻提醒方济各会其修会创始人树立的良好榜样。

从整个构图的对称性来看，圣弗朗西斯严谨的正面轮廓和静止的状态尤为明显。我们可以有把握地推测，皮耶罗·德拉·费兰切斯卡就是受到了这副令人印象深刻的祭坛画的启发（这幅画陈列在他的家乡圣赛波尔克罗）。皮耶罗·德拉·费兰切斯卡的《慈悲圣母》，是一



彼得罗·佩鲁吉诺

《彼得受任》（耶稣把天国的钥匙交给圣彼得），1481-1482年

湿壁画，340厘米 x 550厘米

罗马梵蒂冈西斯廷教堂



伦敦萨圣米契教堂青铜组雕《基督和多疑的托马斯》(the Christ and Doubting Thomas) (第211页)。就连手的姿势——微微抬起或者轻轻触摸着心口，一些人物裸露的腿都很好地表现了他的作品特征。

整个构图表现出来的明晰和统一性，并不是通过前面简单明了的两两三三的主要人物来得以实现的，而是主要通过这些人物的对称的广场来实现的，这令人联想起皮耶罗·德拉·费兰切斯卡系列画作中凋敝的城镇景象。几何平面无限延展，所罗门神殿 (the Temple of Solomon) 就矗立在其中心上。佩鲁吉诺再创造的这个建筑物好似文艺复兴时期建筑的一个理想化样本：八角形的平面，和谐的中心建筑物，穹顶和四根小圆柱支撑的三角墙，尽管稍有修改，却像极了

出自圣加洛 (Sangallo)、布拉曼特 (Bramante) 或帕拉第奥 (Palladio) 任何一人之手。建筑师佩鲁吉诺，至少称得上是一个复古建筑专家。在古代有着许许多多的集中规划寺庙和教堂，特别是在罗马，佩鲁吉诺对这些建筑均有所了解。离梵蒂冈直线距离仅三公里的地方就是君士坦丁凯旋门 (the Arch of Constantine)，完成于315年。佩鲁吉诺应该已经研究过这座凯旋门，并且以之为模板设计了两座凯旋门，他们设于广场边缘上神殿左右两侧对称的位置。后面的对称山丘景色体现了佩鲁吉诺画作的显著特色。佩鲁吉诺以及他后来的学生拉斐尔，是仅有的在景色里绘制如此怪状的树木的人。与周围环境相比，这些树是那么不切实际的高，但看上去也不像是能被如此轻微的风吹弯

彼得罗·佩鲁吉诺

《力量与节制寓意画》，约1500年

湿壁画，291厘米x400厘米

佩鲁贾货币兑换商行会大厅（上图）



躯干的样子。佩鲁吉诺描绘的这些灌木和树木是如此的孤立，就如他们生长的翁布里亚本土一样：一片青葱碧绿的旷野，却因亚平宁山脉而变得山峦起伏。

## 货币兑换商行业的美德

约1500年，佩鲁吉诺在翁布里亚的中心城镇佩鲁贾接到了他重要的委任。1457年，修道院院长宅邸的一楼为佩鲁贾货币兑换商行会成立了一个会客室，需要按照合适的风格进行装修。第一阶段的工作由佛罗伦萨木雕家多梅尼科·德尔·塔索（Domenico del Tasso）来进行，他负责制作长凳、座椅和雕刻精美的木质墙板。接下来，就由佩鲁吉诺来负责，他的主要任务就是在墙面上剩余的空间内作画。但是什么样的主题适合货币兑换商行会的工作和目标呢？最称职的佩鲁贾人道主义者弗朗切斯科·马图兰佐（Francesco Maturanzio）给出了这样的答复：他说应该是制定一个规划方案，墙面上作画反映牧师和基督徒的美德，天花板上则绘制众神图像。佩鲁吉诺接受了挑战，并创作了一幅作品，该作品随后受到了很高的评价（第296页）。“如果绘画的艺术遗失了，他（佩鲁吉诺）能重新找到。如果从未发明过绘画，他也会发明它”；这是写在佩鲁吉诺自画像下的题词。随后，佩鲁吉诺准许将这幅画纳入他的荣誉作品中。佩鲁吉诺必须画满六大块拱形区域。他分别创作了三幅湿壁画来表现基督教的三种美德。天父集各种荣耀于一身，位于六位先知和女巫上方的长凳右侧，象征着希望；紧接着的崇拜象征着爱，基督的化身象征着信仰。世俗的美德成对的出现在半圆壁上，以女性寓意画展现出来，她们悠闲地坐在云彩中，身旁是刻有铭文的面板。古代人物紧挨在旁边，他们与智慧或公正等美德特征有着特殊关联。譬如，节制化身右下方两位人物，她们拿着传统的酒壶和水壶，是跟伯里克利（Pericles）不相上下的角色。公元前五世纪，在伯里克利带领下，雅典的政治文化大放异彩。

佩鲁吉诺显然不能独立完成所有的壁画，以及用奇形怪状的小东西覆盖拱形天花板的工作。部分画像肯定是在他工作室雇员的帮助下完成的。但是一些早期看法，认为画像特别成功的一部分，即手握剑和权杖的象征勇气的画像出自拉斐尔之手是站不住脚的。尽管佩鲁吉诺自始至终都保持了他独有的风格，他随后的作品重复多于创新。但是那时，拉斐尔还只是一个有着出色天分的十七岁学生。我们知道他那时的作品因缺乏经验而存在局限性。

彼得罗·佩鲁吉诺  
《圣伯纳德的幻觉》  
木雕，173厘米x160厘米  
慕尼黑古典绘画馆

## 《圣伯纳德的幻觉》

佩鲁吉诺的艺术造诣在这幅大气的祭坛画《圣伯纳德的幻觉》(The Vision of St. Bernardine) (右图) 中体现得淋漓尽致。在这幅画里他将所有的人物都放置在了一个采用透视原则构造的空间中，并且把仅作为背景特征的坎比奥神学院 (Collegio di Cambio) 风景放在了画的正中，营造出整幅画的气氛。佩鲁吉诺学派的显著特征便是背景中枝叶稀疏的小树；在这两棵树旁我们可以看到宽阔的山谷、蜿蜒的小河和小村庄。这幅画面的前方是一幢明显带有十五世纪风格的建筑，就在这个建筑的下面圣玛丽出现在圣伯纳德的面前。她与另外两个天使一起降临到了他的桌前并且吓了他一跳，另外两个使徒则出现在他的旁边。佩鲁吉诺对于不同材质的物体在画面中不同的效果处理体现了他高超的技巧，包括圣伯纳德轻垂的道袍，坚硬而有棱角的廊柱，书的微小细节 (书上的字迹似乎清晰可见) 以及各人物头顶的光环；圣伯纳德的像是一个精致的圆环，而其他人物的则好像是布满了由很多细小灯泡照出来的光斑的盘子。这幅祭坛画是在约1498年为了玛达莱娜圣母教堂 (S. Maria Maddalena di Cestello) 而创作的，在佛罗伦撒被广泛地赞赏及复制，因为在那个时代，宗教、祷告题材的艺术作品正迅速地受到越来越多人的欢迎。那时，“华丽者”洛伦佐已经去世，佛罗伦萨逐渐陷入狂热传教士萨伏罗拉的魔咒中。他宣扬应该在人间建立上帝的王国并且对居民实行节制。很多艺术家，包括波提切利，宣布放弃无宗教艺术并投身于宗教题材油画的制作中。佩



鲁吉诺的油画，譬如这幅带有明显平和的特点的《圣伯纳德的幻觉》，正是那个时代的精神及宗教情感所需要的。

## 肖像画家佩鲁吉诺

这并不意味着佩鲁吉诺就是从那时候开始完全投入到了宗教题材油画的创作中的。就是在这期间他创作了他最著名的肖像画《弗朗切斯科·德尔·奥佩雷的肖像画》(Francesco delle Opere) (左图)。但即便是肖像画，我们也可以看出萨伏罗拉对他的影响。弗朗切斯科的社会地位是势在必得的。他出身于一个富裕的佛罗伦萨布商家庭。他的祖先世代致力于使昂贵的丝绸服装生产工艺更加完美，他也被描绘成一个虔诚的敬神教徒——右手拿着纸卷轴，纸筒端的纸带上可以清晰的看到“笃信神灵 (TIMETE DEUM)”的字样。不过，显而易见地，他的表情却是非常自信的。他犀利的眼神表明他是一个经验丰富的不容易被威胁的商人。佩鲁吉诺成功地创造了奇妙的心理学研究。他用他的画笔描绘出弗朗切斯科的每一个面部细节，他轻扬的左眉，因怀疑态度而皱起的鼻翼根部以及几乎是嘲笑般抽动的右嘴角。这是一幅艺术水平相当高的肖像画，可以与拉斐尔 (Raphael) 的肖像画相媲美。

彼得罗·佩鲁吉诺  
《弗朗切斯科·德尔·奥佩雷的肖像画》，约1494年  
木雕，52厘米x44厘米  
佛罗伦萨乌菲兹美术馆

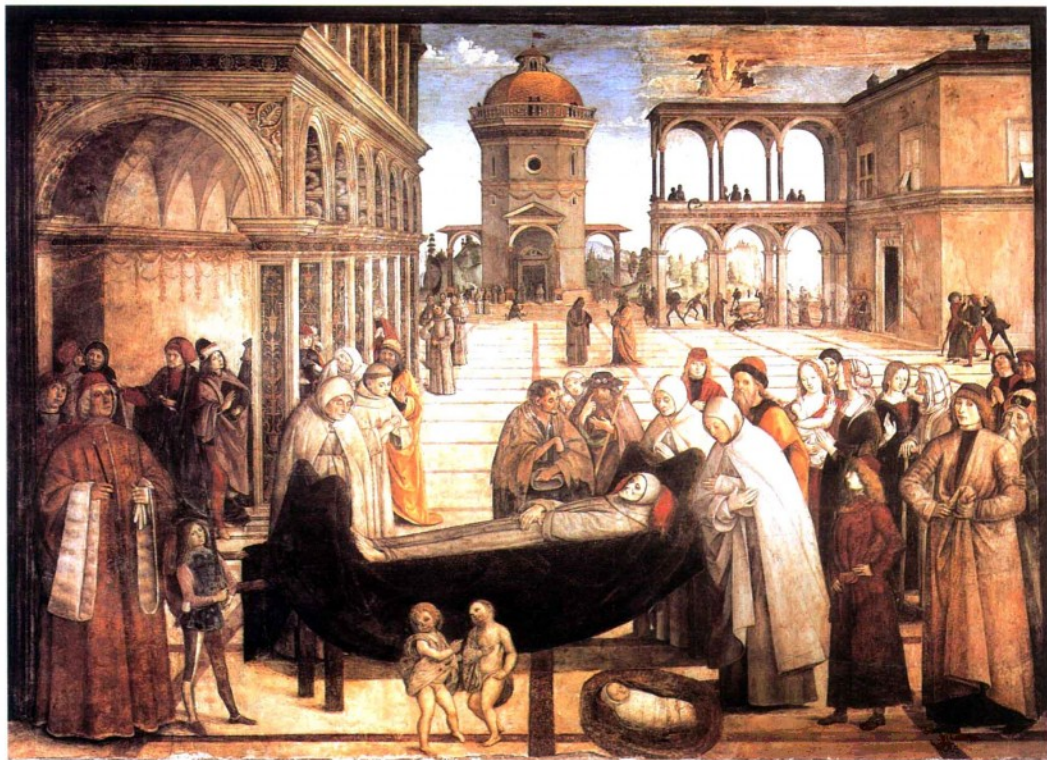


平图里基奥

《圣伯纳德的葬礼》，约1484年

湿壁画

罗马天坛圣母堂（Santa Maria in Aracoeli）布法利尼小礼拜堂（Bufalini Chapel）



### “室内设计师”平图里基奥（Pinturicchio）

贝尔纳迪诺·迪贝托·迪比亚焦（Bernardino di Betto di Biagio）（1454-1513）被称作“平图里基奥二世”，其创作初期的风格与佩鲁吉诺的风格很相似。尤其是在这个大他十岁的同乡为他取得梵蒂冈西斯廷教堂湿壁画绘制工作并跟他一起创作了几幅画之后。一旦开始了解湿壁画这种高雅艺术，平图里基奥就再也无法从它的魅力中逃脱。随着时间的推移，他完善了散漫而又令人愉快的绘画方式。这种绘画方式深得包括西克斯图斯四世、亚历山大六世和庇护三世几位教皇在内的委托人的欢心。虽然瓦萨里以“肤浅的室内设计师”之名否定了他，而他于1497年在天使城堡（Castle of the Angels）中创作的湿壁画已被毁坏，但这些湿壁画却代表着现代历史的开始，也是最早记录

当时历史事件的资料之一。

平图里基奥的独立职业生涯在西斯廷教堂完成后很快就开始了。1484年，法学家尼科洛·迪曼诺·布法利尼（Niccolo di Manno Bufalini）委托他为其天坛圣母堂（S. Maria in Aracoeli）的小礼拜堂作装饰画。平图里基奥打算在这个小礼拜堂中绘制《圣伯纳德的葬礼》。尼科洛·迪曼诺·布法利尼曾经平息了佩鲁贾的布法利尼（Bufalini）和巴廖尼斯（Baglionis）两大家族持续了很久的世仇。平图里基奥的任务是给圣方济会修士的圣迹赋予新的活力并对教堂的墙体进行修补。他把圣伯纳德描绘成一个经长期恪守严格清规塑造而成的形象：瘦削，没有胡须，甚至牙齿都全部脱落的修士，他光着脚并用一个绳子作为腰带。这幅湿壁画描绘的是圣伯纳德的葬礼（上图），他的去

世不仅使修士们和受他照顾的伤残人士感到非常悲伤，而且许多布法利尼家族的人也为此感到悲伤。但是，与清苦的修士禁欲的人生态度形成鲜明对比，资助者穿着皮草装饰的金色锦缎，由侍从陪同着，却丝毫也不会因这样与圣人作最后的告别而感到尴尬。

仔细观察这幅湿壁画的构图的话，我们就可以发现这幅画与佩鲁吉诺的《彼得受任》(Charge to Peter) (第295页) 如出一辙。在《彼得受任》中，宽阔的广场也是在前方人群身后展现出来；同时，地上的石板的延伸将我们的视线引至远处作为背景被拉长的圣殿。唯一最大的区别就是平图里基奥把佩鲁吉诺的严格对称的凯旋门换成了两座文艺复兴时期的宫殿。左侧还增加了装饰得富丽堂皇的敞廊，穿过这段敞廊就加入了送葬队伍；在右侧背景中，平图里基奥还在宫殿的双拱廊的空间中描绘了圣伯纳德的生活场景。双拱廊上方描绘着极小的天使，他们正护送着带有圣伯纳德灵魂的尖椭圆形光轮进入天堂。

### 美化罗马教廷

1507年，平图里基奥受红衣主教弗朗切斯科·托代斯基尼·皮克罗米尼 (Francesco Todeschini-Piccolomini) 委任用湿壁画装饰锡耶纳大教堂藏书室的时候达到了他艺术的顶峰。事实上，这些湿壁画并不是红衣主教想让后人记得他才委托的，而是为了纪念他的叔父埃涅阿斯·西尔维厄斯·皮克罗米尼 (Aeneas Silvius Piccolomini)；埃涅阿斯·西尔维厄斯·皮克罗米尼修建了这座珍贵的藏书室，更是以庇护二世著称。从《埃涅阿斯·西尔维厄斯·皮克罗米尼出发去巴塞会议》(Departure of Aeneas Silvius Piccolomini for the Council of Basle) 一直到他的安科纳之行，平图里基奥所描绘的教皇的一生，就像是穿过美景的系列宫廷游行一样；安科纳是庇护二世1464年去世的地方。看到这些画可能有人 would 想到真蒂莱·达法布里亚诺的《三王来朝》(第239页)，但是平图里基奥的构图灵感主要是来自于北欧的有着丰富插图的手稿。这些手稿反映出当时的公爵、教皇和民族英雄都希望被恰到好处地描绘并被记住。湿壁画上细部的描绘和镀金装饰使得这些湿壁画看起来好似珍贵古抄本中的微缩画的放大版。

平图里基奥将每一个场景放在一个虚拟的拱形的建筑物之下，这种空间主题最初是由马萨乔在他的壁画《三位一体》(第247页) 中采用的。一个明显的特点是半露方柱上非常细节化的怪诞图案。这些图案同样也覆盖了整个大藏书室的天花板。在当时，怪诞图案相当的流行。自1485年绘有壁画的古代金宫洞室在罗马被发掘以来，在那里被发现的由小天使、烛台和花瓶构成的精美复杂的交织阿拉伯花纹





以模板书的形式在仅仅十年之内就传遍了整个意大利。从那时起，这种纹饰主要被平图里基奥、佩鲁吉诺和西尼奥雷利（Signorelli）这些人知道其来源的人运用到他们的画作中，这也是文艺复兴时期的一个重要特点。

### 卢卡·西尼奥雷利（Luca Signorelli）的早期艺术生涯

《鞭挞》（上图）是我们所知道的第一幅有来自科托纳的卢卡·西尼奥雷利（约1445-1523）亲笔署名的油画。背景中建筑物的墙上那道红褐色的条纹是在说明：这是“科托纳的卢卡的作品（*Opus luce cortonensis*）”。西尼奥雷利不无自豪的宣布他找到了一种值得作为他签名的视觉语言。不过，从他的画中还是能看出他所模仿的其他画家对他的影响。譬如，这幅画让我们想起皮耶罗·德拉·费兰切斯卡关于同样主题的一幅油画（第268页），上帝被行刑的位置是很相

似的。然而执鞭士兵们有力的造型也表明了他曾研究过波拉约洛的作品，特别是那副炫耀肌肉的《裸男之战》（第275页）。这幅画本身通过其紧密结合的丰富的细节，比如背景中建筑物表面的古典浮雕，已经向我们展示了西尼奥雷利画作的平衡感和对称感。彼多拉穿着蓝色的长袍坐在左边，他的宝座被放在了实际上根本看不见的高处，他的蓝色长袍则是为了与右下角准备拔剑的士兵的服饰相呼应。之后对于西尼奥雷利来说越来越重要的光线处理在这幅画里却没怎么体现出来。因此，虽然行刑者的身体被光线照亮了，轮廓清晰可见，但是他们的影子却杂乱的往各个方向的都有。

西尼奥雷利还画了《鞭挞》的姊妹篇——曾被挂在其背面的一副圣母像。这些版面油画都不是祭坛画，但由于是双面画，所以会在重要的节日用他们引导着游行的队伍绕城行进。这样的游行标语画从13世纪开始已经被人们知晓，但却是15世纪的翁布里亚和马尔凯广为流传。

### 画中画

在绘制《谦卑的圣母》的时候西尼奥雷利就已经是一位有名的画家了，他可能是为位于佛罗伦萨城门之外得卡斯德罗美第奇田园别墅作画而出名的。在这幅画中，圣母玛利亚转向耶稣，就像他们都是独自坐在草地上一样。她慈爱地看着自己的幼子，她的儿子正抬起右脚踩向草坪，展现出孩童般的挑衅。他们周围的环境充满自然写实：两侧栽种着甘菊，簇拥在他们脚下锦葵、紫罗兰、菊花、罂粟花，以及各种各样的其他花竞相开放，玛丽背后却是另外一番景象，即一副异教徒的画面。四位牧羊人，仅以缠腰布遮身，让人想起了古典时期的阿卡狄亚（Arcadia）。他们专注于玩弄他们的风笛，对前面发生了什么全然不知。他们成对的分组，一个人在演奏风笛其他的人在专注地听。在这幅阿卡狄亚式的田园牧歌景象中，左边是一个被毁坏的建筑入口；在这个入口的楣构上长着一棵树和小丛灌木。自然征服了所有的人类创造。在以后的某一天，这种场景也会在从右边石拱门可以看到的圆形古典神殿上发生。

问题是西尼奥雷利为什么要把最有人情味儿的玛丽和孩子布置在画面背景之前，这种布置使人想起了维吉尔的《牧歌》（*Ecloque*）中的深刻描写：“青年牧羊人的歌声填满整个春天的美景”。这肯定不是西尼奥雷利的设计方案，根据资料有这样一种猜测：这幅画可能是美第奇家族中的某位成员委托的——可能是“华丽者”洛伦佐，或者可能是洛伦佐·迪皮耶尔弗朗切斯科。人文主义者圈子是美第奇家

下图：

卢卡·西尼奥雷利

《潘神的门生》，1488年

木雕，194 x 257，已损坏

之前存于柏林的弗利德里希大帝博物馆

(Kaiser-Friedrich-Museum)

卢卡·西尼奥雷利

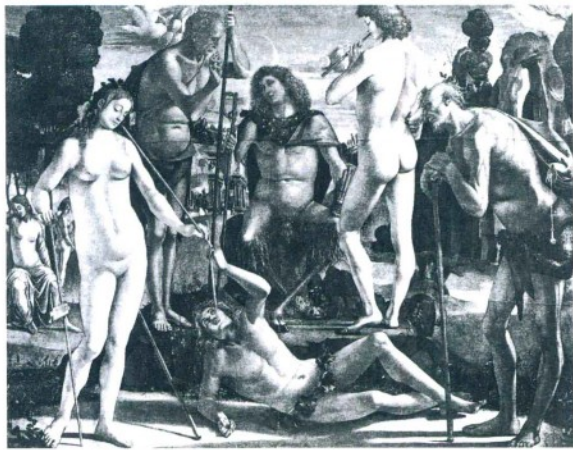
《谦卑的圣母》，约1490年

木板油画，170厘米 x 117.5厘米

佛罗伦萨乌菲兹美术馆

族在佛罗伦萨围绕他们自己的处事原则创立的，其中包括柏拉图、亚里士多德(Aristotle)和维吉尔等古典主义作家。由此可以肯定地认为，画面背景是对于人性思考的艺术解读。另外，在宗教绘画上使用古典图案是很广泛的。古典石棺浮雕是文艺复兴作家激发灵感的最丰富源泉。他们也是西尼奥雷利的画面中出现的年青牧羊人的原因。只要是对古典风格的效仿，都不会被视为是刻意表现出来的异教徒实质；在这种情况下，他们自然就被用来诠释基督教派的场景。所以，维吉尔的第四部《牧歌》会被（错误地）认为是中世纪的救世预言便不足为奇了。

米开朗基罗后来在他的《多尼圆形画》(Doni Tondo) (第315页)中开创了基督教与异教相媲美的混合主题，在这幅作品中他似乎是任意地选择了十个裸体的年轻男人作为背景来衬托圣家庭。像这样，西尼奥雷利的画也可以称作圆形画，或者在单色矩形画框上绘制至少一个圆形的画；因此这幅画也是画中画，跟那种描绘的开着窗户能看到辽阔美景的建筑极其类似。画框的上部再次呈现两幅较小的圆形画，画中两位先知正在卷轴上书写语言，他们中间是施洗者圣约翰半身像，半身像下面是一面书写着“神之羔羊颂(Ecce Agnus Dei)”的简单面板。西尼奥雷利对画框和圣母玛利亚圆形画做了协调处理，于是光线的方向和色调也高度一致。最终，左上部的单束光线烘托了整幅画。画框上的绿赭色展现了另一种更强大的凝聚力，这种颜色再次出现于这幅圆形画的肤色、建筑和场景中。



### 《潘神的门生》

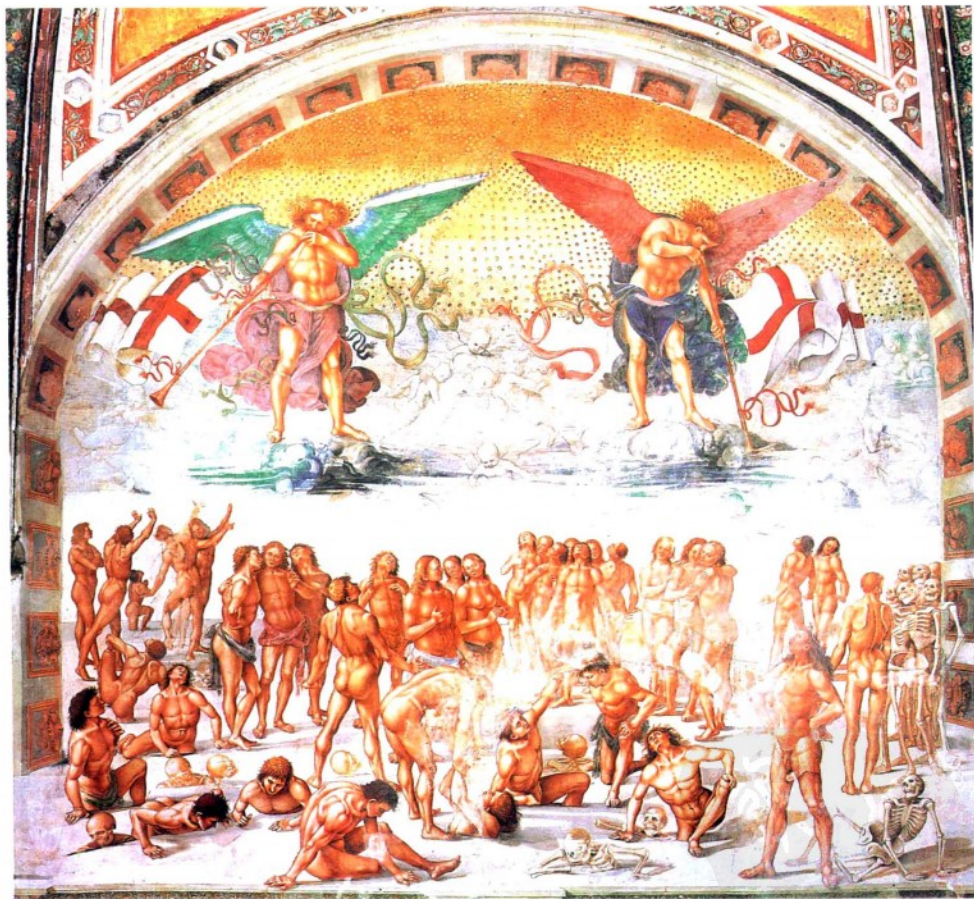
圣奥古斯丁曾经说过，最美妙的象征也是最难解释的。倘若他能活到1100年之后，当他看到西尼奥雷利的《潘神的门生》(左图)时，这种看法几乎必定会浮现在脑海里。这幅画虽然在第二次世界大战中惨遭破坏，但却不断地给予研究人员新的收获。我们可以将其视作最久远、最重要的文艺复兴时期的潘神(the god Pan)画像。潘神后来在罗马受到赞美，尤其是与新柏拉图主义泛神论相关的时候。在西尼奥雷利的画中，自然之神(the God of Nature)坐在几位阿卡狄亚(Arcadia)居民中间，但他似乎并不认识他们中的任何一个。自然之神是赫耳墨斯(Hermes)与山林仙女之子，他是以羔羊的样子出生的。画中有四位牧羊人，有的在吹奏音乐，其余的则陷入了沉思，他们代表了人的四个年龄阶段。近来，左边赤裸的女子与背景中的两位女子被理解为女人的心境：自满、忧郁和怀疑。就像《谦卑的圣母》一样，《潘神的门生》同样被认为与人文主义的美第奇

卢卡·西尼奥雷利

《死者复活》，1499年

湿壁画

奥尔维耶托大教堂圣布里奇奥小礼拜堂



下一页:

卢卡·西尼奥雷利

局部, 摘自:《堕入地獄的鬼魂》







卢卡·西尼奥雷利

《堕入地狱的鬼魂》，1499年

湿壁画

奥尔维耶托大教堂圣布里奇奥小礼拜堂

集团有着密切联系。美第奇集团将潘神诠释成伟大的掌控生死的神（the great god of Becoming and Passing），与普鲁塔克（Plutarch）的解释类似。

### 奥尔维耶托大教堂（Orvieto Cathedral）中的《最后的审判》

西尼奥雷利在奥尔维耶托大教堂中的湿壁画是其最为重要的作品。他在圣布里奇奥小礼拜堂（Cappella di San Brizio）的墙上巧妙地捕捉到了世界末日的情景。在长期磋商后，委托人在1499年最终决定要给予他奖赏。因为无论是一开始就在拱顶上绘制湿壁画的弗拉·安吉利科，还是委托人在1489年首选的续笔人彼得罗·佩鲁吉诺最后都没有完成任务，而完成壁画的最终人选西尼奥雷利并没有令教区教会失望。他在脚手架上站了将近五年，在湿漉漉的石膏墙上创作了《反基督者》（the Antichrist）、《最后的审判》（the Last Judgement）、《死者复活》（the Resurrection of the Dead）、《堕入地狱的鬼魂》（The Damned Consigned to Hell）和《有福者与被选中者的加冕礼》（The Blessed and the Coronation of the Chosen）等作品。当天无法在室外画完的东西，他随后都要增加到下一步的室外工作中。这些后来增加的东西，比如天堂中飞舞的丘比特或者是《死者复活》中出现的那些头骨（第302页），已经随着时间的流逝褪去了鲜活的色彩。

在上面提到的作品之中，《死者复活》总是特别能够带来人们情感上的震撼。作者没有使用传统的表现方法来描述死者从坟墓中爬起的场景，而是通过两名大天使的号角声表现出那些复活的死者在一片世俗之外的无形土地上奋力争取自由的情景。一路上困难重重催人屈服，但他们不断挣扎，踏上了支撑他们的坚实平滑的土壤。我们在画中可以看到精力充沛的青年人，也能看到那些尚未重获肌肉的骷髅。譬如，在前面的地上坐着的男人虽然得到了肌肉，但还是因为过度疲劳而站不起来。画的右面是那些还没完全复活的人，其中一位正和后面的六具骷髅谈笑风生。那些骷髅画在内弧面上，如同演员从画面的右面登场一般。只待他们完完全全恢复过来，才意识到自己复活了，个个凝视着天堂。

文艺复兴时期很少有如此大量裸体的作品，西尼奥雷利显然很喜欢表现人体解剖学方面的东西。他的湿壁画建立在早前众多关于人类身体结构的研究之上。他不断改变画中人的动作，从不同的角度观察他们，又或是捕捉一个动作的不同阶段，像定格电影一样研究他们。当第一排中间的骷髅正准备靠肩膀冲破地面，他右面的骷髅已经获得

### 皮耶罗·迪科西莫

《西莫内塔·韦斯普奇（克利奥帕特拉）》，约1485年

木板油画，57厘米x42厘米

尚蒂伊（Chantilly）孔德美术馆（Musée Condé）

了整个肉身并破土而出了。他用左手撑着膝盖；而另外一些躯体，比如他后面的那一副，正在奋力站起身来。西尼奥雷利还在他的画中加入了更多古典图案。背景中的两个三人组合，必然是受到了美惠三女神大理石雕像的启发，因为西尼奥雷利在锡耶纳大教堂的皮克罗米尼藏书室中了解过她们。

在《死者复活》这幅画里，作者仍未决定复活的过程将会在天堂还是地狱结束。而在《堕入地狱的鬼魂》（第303-304页）这幅作品中作者作出了这个决定：把这幅湿壁画画在《死者复生》的斜对面。画里满是痛苦和绝望，对残酷地狱的表现远远超过了中世纪最让人反感的描绘。闪闪发光的恶魔，长满毛发的半人半羊怪物正飞过人群，他们每个都身负受审者，并且用尽酷刑折磨他们。他们捆绑、绞勒和扼杀着那些罪人，把他们扔来扔去，时而扔到半空，时而扔到左边的地狱之火里头。三位勇武的天使站在云端，准许这些行为的实施，并用天堂之剑斩杀抛上来的漏网之鱼。这幅作品充分展现出西尼奥雷利的艺术才能：他所画的各种交流、动作和表情千姿百态不可穷尽，并且都展现出人体解剖学的魅力——施暴的恶魔几乎都赤裸裸地展现着自己肌肉。这很有可能就是十五世纪最后和最好的艺术作品，同时也象征着文艺复兴后期绘画的顶峰。恶魔身上的光辉可能是使用了米开朗基罗创作西斯廷教堂穹顶画像（第316页及后续页）时同样的金属灰泥，或者是像蓬托尔莫（第342-345页）等风格主义者使用的色彩变化技巧。

### 皮耶罗·迪科西莫

皮耶罗·迪科西莫的真名是皮耶罗·迪洛伦佐（Piero di Lorenzo），1462年生于佛罗伦萨，1521年卒于此地。虽然如此，他的作品跟佛罗伦萨传统的绘画也有很大的不同。佛罗伦萨的绘画向来注重使用线条，但皮耶罗·迪科西莫追求的是色彩的和谐。比起制图，他更擅长绘画。他的风格受到了莱昂纳多早期风景画的影响，这点可以见诸他在绘画圣母像和历史神话场景中大量使用的朦胧的蓝色背景。皮耶罗一直很喜欢采用不同寻常的主题。其他画家在帆布上描绘世界的诞生时，都使用《创世记》中的情景，描绘夏娃是如何用亚当的肋骨创造出来的；而皮耶罗·迪科西莫则在他的伪历史画作中描绘世界的黎明，描述半兽人和半人马手持棍棒外出捕狮捉熊的情景。

我们仍然很难判定他的作品有多广泛的影响，因为我们找不到任何关于他留存真迹的署名、日期或者存档的证据。最为重要的参考来源是瓦萨里的传记，其中记录了皮耶罗死后的三十年光景。譬如，瓦



萨里在传记中就提到了“克利奥帕特拉美丽的头颅和缠绕在她脖子上的毒蛇”。这个描述跟《西莫内塔·韦斯普奇》（Simonetta Vespucci）（右上图）这幅作品相互吻合。这幅画展现了一个年轻女子的肖像，她的形象在乌云中熠熠生辉，她的秀发与珠链相互交织，她的斗篷顺着肩膀滑落，展现出那条缠绕着她项链的蛇。正是这些蛇让瓦萨里认定这就是克利奥帕特拉，因为世人皆知这位埃及王后就是使用毒蛇自杀的。而《西莫内塔·韦斯普奇》这个现代的题目是来自画面下方的清晰铭文。这个铭文是后来加上去的，因为这幅画后来落到了韦斯普奇家族的手中。添加这个铭文，很有可能是为了给那个通过波利齐亚诺的诗作获得名誉的女祖先树立不朽的艺术丰碑。

## 梅洛佐·达福尔利

《荣光中的基督》，约1481-1483年  
《耶稣升天》片段  
湿壁画（转移到布面油画上）  
罗马奎里纳勒宫（Palazzo Quirinale）



期的作品却让人们清楚地认识到他为皮耶罗·德拉·费兰切斯卡的画作提供了宝贵的财富。梅洛佐可能曾经研究过皮耶罗在费拉拉创作的作品，而费拉拉离福尔利（Forlì）也不远；他也有可能直接来到乌尔比诺费代里科·达蒙泰费尔特罗的宅邸跟皮耶罗交流，因为梅洛佐也会在那里画画。

梅洛佐人生中的起着决定性作用的事件都发生在他成为画家（或称绘画练习生）为教皇西斯图斯四世效力之后，教皇西斯图斯四世请他为梵蒂冈图书馆创作湿壁画。梅洛佐于1480年至1481年间创作的华丽湿壁画（第307页）得以留存，画中描绘了教皇及其四个侄子和图书馆馆长普拉蒂纳（Platina）。这幅画作极为引人注目，因为那些静止的、奇怪地孤立开来的形象和那些穿着庄重长袍的人物都是皮耶罗·德拉·费兰切斯卡的遗风。这幅画原来挂在拉丁图书馆入口的对面，为此西斯图斯还重新布置了拉丁图书馆。教皇命令图书馆对外公开，这意味着这幅湿壁画也是图书馆具有代表性的艺术品之一；从普拉蒂刻下的铭文描述了西斯图斯二世建立群众基础，也是资助人西斯图斯权力和精神的辉煌见证。

梅洛佐在完成了梵蒂冈图书馆的作品之后，他在罗马圣阿波斯托利教堂（Santi Apostoli）的拱顶上绘制了一幅湿壁画，创作时间大约为1480年至1481年间；由于这幅壁画保存不善，我们得不到完整的版本，但他仍被认为是梅洛佐杰出作品。原来描述耶稣升天的巨大湿壁画被转画到16张画布上；《荣光中的基督》（Christ in Glory）（左图）可能是他们中最为重要的一幅。作者通过异常大胆的幻想表现形式，自下而上地描绘了经透视缩短的基督形象。梅洛佐处理这些视觉困难所用的巧妙手法，极具幻象的表现形式以及在宽阔的拱顶中加入的元素，使得这幅壁画成为罗马天花板壁画艺术的里程碑，也是一项在16世纪之前都无人能望其项背的重大成就。

因为这幅画是传统的风景人物画，所以人们把这幅画确认为皮耶罗·迪科西莫的早期作品，当时他还是科西莫·罗塞利（Cosimo Roselli）的学生，科西莫·罗塞利把他带到自己的画室，对他视如己出，因此他得了“迪科西莫”这个姓。人们都知道条条大路通罗马，而在1481年他就跟罗塞利来到了罗马，希望为教皇西斯图斯四世效力，参加梵蒂冈西斯廷教堂湿壁画的绘制工作。

## 梅洛佐·达福尔利

梅洛佐·达福尔利（1438-1494）被与他同时代的人称为罗马时期最优秀、最值得尊敬的画家之一。然而他的作品却惨遭遗忘，淹没在16世纪的拉斐尔和米开朗基罗等意大利艺术家的名望之中。直到我们这个时代，梅洛佐重要的地位和进步的思想才在罗马早期的文艺复兴艺术中展现出来。

虽然人们对梅洛佐受到的训练和他的早期作品一无所知，但他后



梅洛佐·达福尔利

《教皇西斯图斯四世及其任子，图书馆馆长普拉蒂纳》，约1480-1481年

湿壁画（转移到布面油画上），370厘米x315厘米

罗马梵蒂冈画廊



亚历山大·劳赫 (Alexander Rauch)

## 文艺复兴盛期和风格主义时期 罗马和意大利中部的绘画艺术

尽管我们称之为“文艺复兴盛期”的这一时期并不长，但人们一直将1490年左右至1530年的这四十年视为文艺复兴的黄金时期。生活在那个时代的乔治·瓦萨里 (Giorgio Vasari)，即《艺术家的生活》(*Lives of the Artists*) 的作者，显然认同这一观点。那个时代的艺术家们自己也认同这一观点，其中许多艺术家堪称精通绘画、雕塑和建筑的集大成者。他们都认为自己站在一个以15世纪 (Quattrocento) 为起点的新的学术和艺术发展顶峰之上。卡斯蒂廖内 (Baldassare Castiglione) (1499-1529) 是一位作家兼政治家，拉斐尔 (Raphael) 曾为其画过肖像 (第336页)。他在《廷臣论》(*Book of the Courtier*) 中就介绍过同时代宫廷社会里的一位文化人，一位对今天的读者来说其各个方面都十分“成熟”的人。14世纪以及但丁 (Dante) 等诗人的壮美诗篇过后，15世纪的文学都是些侠义传奇故事、无足轻重的中短篇小说，以及那些至多是将希腊神话与基督教教义结合起来的哲学论集。但在文艺复兴盛期，但丁的诗又再一次被广为传诵，据说米开朗基罗 (Michelangelo) 能背诵《神曲》(*Divine Comedy*) 的全部章节。哲学反思精神、庄重严肃、微言大义以及负责任的行为都逐渐成为受过教育的贵族和公民所追求的品质。这些追求很自然地渗入到文艺复兴的肖像画之中，画中人物脸上展现的不再仅仅是个人的知性性情——即使是在表现当时颇为流行的沉思神情的时候——而是整个时代的成熟老练。从技术角度来说，许多技术手法已经成为标准化手法，如透视法，这种15世纪艺术家们努力掌握的技术手法现已成为常用手法。从达·芬奇开始，关注点转向了光线和空气的透视，以及心理状态的写实和再现。对古典形式的认识也达到了一个新的高度，即不再是单纯地模仿先前的作品，而是创作将古典主义精神 (当时仍然是衡量作品艺术性的标准) 蕴含其中的新作品。文艺复兴盛期指的是一种截然不同的风格。是前文艺复兴和早期文艺复兴各准备阶段的完成和完善。一般而言，文艺复兴盛期堪称空前绝后。风格主义从时间上来说紧随文艺复兴盛期之后，但无论是从形式还是从学术上来看，都不应视为文艺复兴盛期的延续。相反，风格主义是对看起来无可辩驳的法则的质问，当时的艺术家们自己也意识到了这一点。虽然笔者也意识到对风格加以划分通常有些武断和勉强，并且此类划分通常又是变化着的，例如上世纪末本世纪初艺术史学家们还仍然认为巴洛克属于“文艺复兴晚期”；此处笔者按惯例将各种风格时期划分为文艺复兴初期、文艺复兴盛期、风格主义、巴洛克时期和巴洛克晚期。

如果要用几个词概括文艺复兴盛期的风格的话，我们可能需要找

莱昂纳多·达·芬奇 (Leonardo da Vinci)

《天使报喜》(Annunciation), 1473-1475年左右

木板油画, 98厘米 x 217.2厘米

佛罗伦萨 (Florence) 乌菲兹美术馆 (Galleria degli Uffizi)

下图:

安德烈亚·德尔·韦罗基奥 (Andrea del Verrocchio) 和莱昂纳多·达·芬奇

《基督受洗》局部 (第274页)



出绘画、雕塑和建筑这三个专业领域的一些共同特征。我们发现那些无数元素构成的场景和形式，以及华而不实的繁复装饰，简化成了朴素但气魄宏大的各个部分。色彩也不再是文艺复兴初期绘画和建筑中的多重色彩，取而代之的是重点使用一小部分主色调，有时甚至简化为单色。朴素而气魄宏大的形式成为新的典范，并且艺术家们力图找到一种关于心理表达和构图的权威解决方案——一种不允许任何删减的解决方案。特别是在绘画方面，人物明显放大，一群人或者单独的一个人通常占据了整个绘画平面——这是由米开朗基罗首创的。文艺复兴初期的画家们通过使用线条透视法（有时还通过借助前景中的人物），将观者的视线引入画中，但在这些作品中，场景仍显得遥远，仿佛是透过西洋镜观看一般。每一个动作都局限于画中，伸展的胳膊在观者看来从未伸出绘画平面之外。但到了文艺复兴盛期，人物好似从画中跨了出来或探了出来。米开朗基罗的《利比亚女巫》(Libyan Sibyl) (第322页) 即是一个很好的例子：女巫胳膊伸展方向以及书卷打开方向的轴线长度大于着色背景壁龛的深度——如果我们想象她转过身来，那么她的胳膊和书卷将会以文艺复兴初期绘画中从未出现的方式向前伸出。作为雕塑家的米开朗基罗由此创造了绘画中的有形前向凸出画法，其意义重大。

在文艺复兴初期的风格发展过程中，许多艺术家均做出了可清楚界定的特有贡献，与之不同的是，意大利中部的文艺复兴盛期却仅为三大人物所主导：莱昂纳多·达·芬奇、米开朗基罗·勃那罗蒂（Michelangelo Buonarroti）和拉斐尔·桑蒂（Raffaello Sanzio）（与其地位相当的意大利北部以及威尼斯艺术家提香（Titian）、焦尔焦内（Giorgione）和科勒乔（Correggio），将在下一章中予以讨论）。即使是与他们同时代的人，如传记作家乔治·瓦萨里和阿斯卡尼奥·孔迪齐（Ascanio Condivi），也认为莱昂纳多、米开朗基罗和拉斐尔代表着文艺复兴艺术的顶峰。19世纪和20世纪的天才崇拜总是将这三个名字描绘成艺术天空上的三颗恒星，经常将其与以前世代的其他伟人相比较。有些人看到米开朗基罗与同样阴郁、好斗的贝多芬（Beethoven）之间的亲属关系；有些人将年轻的拉斐尔的“神启”及和谐与同样英年早逝的莫扎特（Mozart）的音乐相比较。虽然如今我们对于这样的天才崇拜已经不感兴趣，但我们仍然同意其结论之一，即呈现在我们面前的确实是本质上不同的三种艺术形式。莱昂纳多，集科学研究者、思想家、战争武器和技术设备发明家、哲学家、分析家和画家于一身。他曾经在镜子上写下“太阳不曾移动”这样的话，这比哥白尼（Copernicus）要早得多。他的全部作品都反映出他质疑和神秘的本性。米开朗基罗，一位独来独往的顽强斗士。正如其自传所述，他年轻时曾在一次打斗中被打歪了鼻子。他不懈地追求美，他的全部作品都打上了奋斗和挑战的印记。最后是拉斐尔，一位年轻而又成功的新星，当他站在画家脚手架上时，犹如舞台上饰演阿波罗的青年一般。他的全部作品都回荡着调和的、单纯的和谐之音。当然，我们所处时代的兴趣和典范以及我们自己的喜好也会影响我们的感知和理解。

回到我们刚才谈及的文艺复兴盛期的风格问题，为什么突然采取了这样一种气魄宏大的形式？为什么版式变大？为什么绘画组图变得更为直接地表达其道德说教信息？为什么形式变得更加明晰？为什么绘画信息变得更加泛化且通常更加容易理解？可能都是有其原因的。如果说文艺复兴初期只在意大利的话，那么文艺复兴盛期则是世界性的。整个欧洲的目光转向意大利转向了罗马，而非十五世纪的佛罗伦萨和一些更小的中心地。这座城市的艺术影响力只能用“划时代”一词来形容。虽然15世纪期间也有几位热爱艺术的教皇，但直到被流放至阿维尼翁（Avignon）的教廷迁回罗马并在教皇尤利乌斯二世（Julius II）和利奥十世（Leo X）任期期间重建为经济和政治中心之后，这座永恒之城（Eternal City）才重拾其至尊地位。若不是最高祭司长

（pontifex maximus）想要永久保存留传下来的古代经典，诸如尤利乌斯二世墓之类的张扬的纪念性建筑物，以及诸如米开朗基罗的西斯廷教堂（Sistine Chapel）壁画组图和拉斐尔的内设宗教寓所湿壁画之类的雄心勃勃的绘画计划就不会成为可能。

罗马城中，早期基督教教堂与庞大的古典时期神庙遗迹相互交杂，沟渠如蛇一般在七丘（Seven Hills）之间迂回蜿蜒，正是在这样的空间布局之中，一种自由而延展的风格找到了其发展的最好土壤。文艺复兴盛期的绘画，不再是为中世纪托斯卡纳式（Tuscan）城市中权利日渐扩张或日渐衰微的受封贵族家庭的地位和荣耀而作，而是为了作为神圣罗马继承者的教廷，以及从欧洲各地涌入这座城市的公众而作。米开朗基罗的最后一件作品——圣彼得教堂（St. Peter's）的穹顶设计（在其死后数十年才建成）——即是这一世界性思想的必然结果，这一世界性的思想所要求的，就是文艺复兴盛期所特有的气魄宏大的形式。

## 莱昂纳多·达·芬奇

“莱昂纳多·米开朗基罗·拉斐尔”这文艺复兴三杰中最年长的是莱昂纳多（1452-1519）。他比波提切利（Botticelli）小一点，但比米开朗基罗大23岁。莱昂纳多，和他的两位同行一起，远超出同时代艺术家之上。莱昂纳多生于芬奇镇山顶上的村庄内的一座城堡中——也有人说是邻近的安吉亚诺（Anciano）村——是佛罗伦萨一位公证人皮尔·安东尼奥·迪塞尔·皮耶罗（Pier d'Antonio di Ser Piero）与一位名叫泰丽娜（Caterina）的女仆的儿子。他历经了整个十五世纪下半期，并在此期间为文艺复兴盛期的到来做好了准备。提及这位前辈时，瓦萨里满口称赞：“莱昂纳多实在是位令人钦佩的天才……”，他在他的著作《艺术家的生活》中写道：“这位不可思议的、如有神启的莱昂纳多”，“……他的才智之高可使一切难题迎刃而解。他拥有非同寻常的力量和机敏；他具有王者精神，思想极其深邃；他负有盛名，以至于不仅在他所生活的年代受到尊重，并且流芳后世，在他去世后更赢得了后世加倍的尊崇。”

年轻的莱昂纳多最初的作品就已经超越了同时代的大艺术家们。还在安德烈亚·德尔·韦罗基奥（Andrea del Verrocchio）的工作间当学徒的时候，莱昂纳多就创作了其最早的广为人知的画作，即韦罗基奥于1470年开始创作的《基督受洗》一画中跪在最左边的小天使（局部，第309页，下图）。据说当韦罗基奥看到学生所画的人物远远超过他自己所画时，从此放下了画笔，只专心致力于雕塑。如果这个故

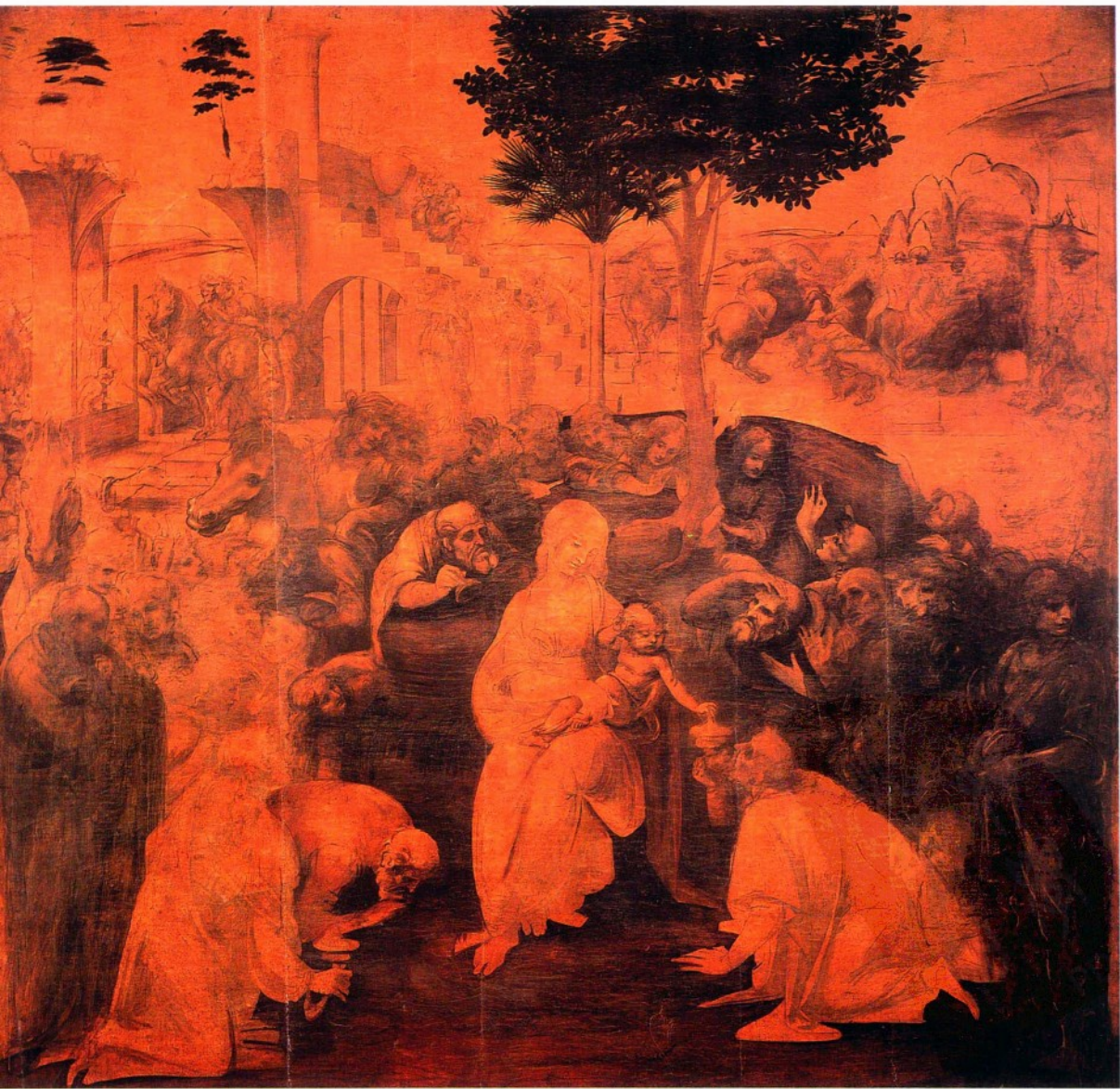


莱昂纳多·达·芬奇 (Leonardo da Vinci)

《三王来朝》(未完成), 约1482年

木板油画, 246厘米 x 243厘米

佛罗伦萨乌菲兹美术馆



## 莱昂纳多·达·芬奇

《圣母子与圣安妮》，约1510年  
木板油画，168厘米x112厘米  
巴黎卢浮宫（Musée du Louvre）



事是真的，那么可想而知莱昂纳多对他所处的时代产生了多么大的影响力。如果我们将整幅画卷展开（第274页）并沉浸在画中场景之中，然后比较人物的艺术处理和肌肤的处理，我们马上便能明白个中缘由。画中的背景也是出自莱昂纳多之手，因为韦罗基奥的其他画作之中从未呈现出如此具有典型达·芬奇风格的梦幻般的风景。韦罗基奥所画的人物面部表情外露，而莱昂纳多所画的天使却因其情感内敛而显得富有生气。韦罗基奥试着使第二个天使的眼睛充满敬畏地往上看，以达到类似效果，但这个天使的注视显得空洞、不自然，好似

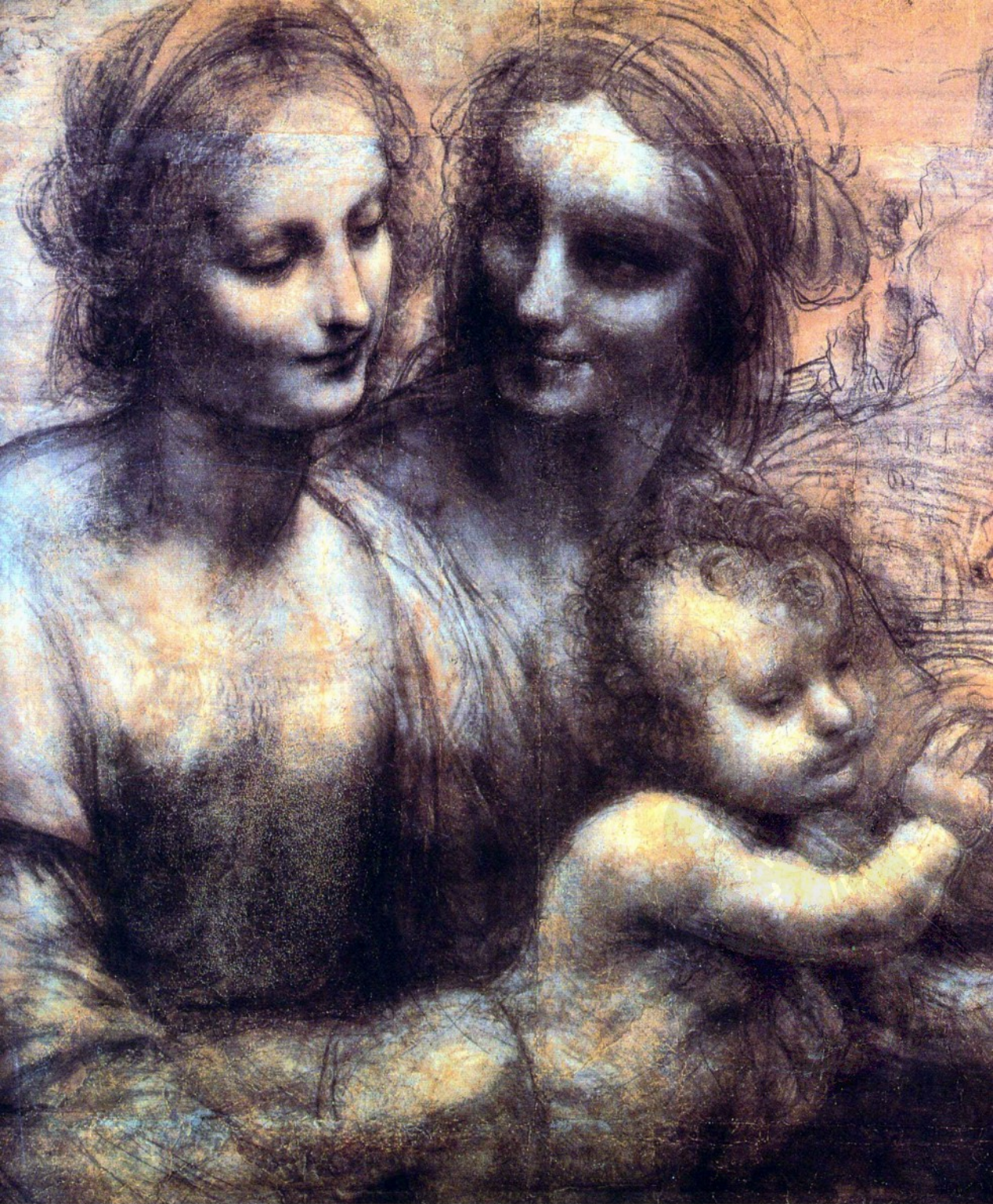
下一页：

## 莱昂纳多·达·芬奇

柏林植物园局部（《圣母子与圣安妮》），1499-1501年  
木炭画，白色颜料，褐色纸板，139.4厘米x101.3厘米  
伦敦国家美术馆

画家的模特摆着姿势一般。而莱昂纳多所画的天使使我们确信他真正地融入了面前发生的场景之中。另一个引人注目的特征是这位小天使的身体体现出暂时性静止与运动的结合——这是莱昂纳多在年轻时已经具备的非凡艺术表现力的标志之一。这种动静结合感是通过素材和布局的处理而实现的。莱昂纳多笔下的天使身着丝绸长袍，长袍下垂，其上的褶皱很深，闪着柔光。相形之下，韦罗基奥笔下天使所穿长袍上的褶皱显得笨拙且不匀称；但这位天使的手，依我看来，却有可能是由莱昂纳多所画。骨头突出但又柔和温软，长长的手指明显指向一个特定方向，这样的手也出现在莱昂纳多其他一些画作中，如切奇利娅·加莱拉尼（Cecilia Gallerani）肖像画（第374页）和《岩间圣母》（*Virgin of the Rocks*）（第373页）中的天使。另外还出现在了紧接韦罗基奥《基督受洗》后创作的名为“莱昂纳多的《天使报喜》”的画作中（第309页）。

《天使报喜》作于1473-1475年间，颇为合理的解释是，年轻的莱昂纳多采取了一种相近的风格，继续其在先前所作的天使之上取得的巨大成功。这幅画直至1867年才作为莱昂纳多原作为乌菲兹美术馆展出，从那时起关于这幅画作就争议不断。令人费解的是，到现在仍有一些人将一些小型的、明显更为笨拙的替代品（卢浮宫）看成出自莱昂纳多之手，而将这幅画作归在其他艺术家名下。对坐着的玛利亚面前装饰石桌的精描细绘确实不是莱昂纳多的典型风格，并且后部建筑物上的石砌呈现的直线，也给人冷淡疏远的感觉；这些元素可能出自他人之手，可能是出自基尔兰达约（Ghirlandaio）或是韦罗基奥工作室中的某位学徒。也有可能是这幅作品向他的许多其他作品一样，是尚未完成的画作，因为莱昂纳多不愿意让其他人来完成这样一幅两米多长的巨制画作。但是最重要的三个元素，天使、玛利亚和风景配景，都具有莱昂纳多作品的典型特色和固定风格，只有可能出自莱昂纳多之手。在这之前从来没有有人以这样的方式表现过“天使报喜”。如果说整体艺术处理、布局和显著的线条透视尚属十五世纪的产物的话，那么风景配景、光线和人物的姿势和脸上的表情则是全新的。黄昏时金色的光线弥漫在整个场景之中，背景中高大的树木变成了模糊的轮廓。天使悄然降在玛利亚面前的花园之上，双翼仍展开着，她的前面也投射下自己的影子。谦卑地屈膝，并保持距离以示尊敬，坚挺而高贵的前额向前倾斜。因为屈着身子，所以她望向玛利亚的眼睛微微着上了一些阴影，带着一种洞察一切的神情。她张开柔软的双唇告知“喜讯”，可以看出她绝不会透露她所知道的其后所有事件的悲剧性结局。她双翼扬起，右臂举起，手指也微微弯曲。年



莱昂纳多·达·芬奇

《蒙娜丽莎》（《拉乔孔多》（La Gioconda）），1503-1505年  
木板油画，77厘米x53厘米  
巴黎卢浮宫



轻的玛利亚凝神而听，表情更多的是惊奇而非愕然。她眯着的、微微斜视着眼睛中短暂闪现的怀疑在我们看来好像正在被敏捷而慎重的思量所替代。她年轻的脸庞看起来十分天真无邪而又充满智慧，好像一个聪慧成熟的孩子脸上的神情。即使是在这幅早期作品中，也可以明显看出莱昂纳多熟练地将心理状态和主题巧妙地融成和谐一体的技巧。

与他的老师韦罗基奥或其后的米开朗基罗不同，莱昂纳多的画作几乎从未从雕塑中汲取什么。1482年移居米兰（Milan）之前他在佛罗

伦萨开始创作的下一幅作品即是一例。1481年左右，莱昂纳多着手为桑多纳多（San Donato）一所名为斯科佩托（Scopeto）的修道院创作大型画作《三王来朝》（第311页），这所修道院离佛罗伦萨市不远。尽管这幅画作不过是一幅淡水彩画，但画面上众多的人物还是展示了莱昂纳多如何借助各种动作赋予其人物以生命。这些并非米开朗基罗的雕塑，带着永久性的、精妙凝固着的动作，而是在进程之中的动作。东方三王的屈膝低头跪拜的姿势同时也蕴含着其相反方向的动作。这些是一瞬间的动作，被莱昂纳多用生动的姿势捕捉了下来。尽管J.沃瑟曼（J. Wasserman）的最新研究表明站在画面外边缘的两个人物是多纳泰洛（Donatello）所画，是取自佛罗伦萨圣罗伦索（San Lorenzo）福音讲坛。但这一事实只能更加证实莱昂纳多惯于使用中心场景的绘画艺术手法。只有在创作位于画作边缘的安静的、雕像般的人物时，才会将雕塑作为模特。然而，其画作中最为引人注目的，是其全新的组织布局：莱昂纳多并非将即将到来的国王和牧羊人处理成一条长长的水平线上，一个接着一个，而是将这些人物安排在马东纳（Madonna）周围，以马东纳（即玛利亚）为中心焦点。布局看似随意，人物散布其中，但却由精心设计的主要人物组成的三角形加以补偿，达到了平衡。占据整个画面的涌动骚乱的人群由此变得明朗化，在画作中心形成了清晰的形式。

莱昂纳多的生活就像他的思想一样，从来没有安定过。他将未完成的《天使报喜》留在了佛罗伦萨，为此他支付了300弗罗林（一种最先由意大利佛罗伦萨于1252年制造的金币）的账单。1482年，他给在米兰的洛多维科·摩洛（Lodovico il Moro）公爵写了一封长信，自荐为军事工程师、防御工事的设计者、防御和攻击武器的发明者、渠道建造者、节庆装饰者、作曲家、雕刻家、青铜铸工和——几乎是事后补记的——画家。1483年，他开始在米兰创作《岩间圣母》。（下一章介绍意大利北部和威尼斯的绘画时将讨论其在米兰的作品。）1502年，莱昂纳多成为瓦伦蒂诺·切萨雷·博尔贾公爵（Duke Valentino Cesare Borgia）的罗马涅区（Romagna）总工程师。一年以后，我们发现他又回到了佛罗伦萨，参与了将米开朗基罗的《大卫》摆放在何处的讨论。1503年10月18日，莱昂纳多的名字载入了《佛罗伦萨史·画家卷》中，记载的作品有两件：《圣母子与圣安妮》和《蒙娜丽莎》。同一时期，他还奉弗朗切斯科·索代里尼（Francesco Soderini）之命在斯哥诺亚宫（Palazzo della Signoria）的会议室内绘制佛罗伦萨史中的一幅场景，安吉里之战（Battle of Anghiari）。莱昂纳多的创作，为了与米开朗基罗绘制的类似湿壁画配对成姊妹篇的作品，如今仅存于图样之中。

下图：

米开朗基罗

《圣家族》（Holy Family）（《多尼圆形画》（Doni

Tondo），约1503-1504年

木板蛋彩画，直径120厘米 右上图：局部

佛罗伦萨乌菲兹美术馆

莱昂纳多好几次处理过《圣母子与圣安妮》这一主题。一幅白色颜料的木炭画《伯灵顿馆纸版画》（伦敦）（第313页，局部）可追溯至1499-1501年，而现藏于卢浮宫内的油画版是在1508-1510年间才完成的（第312页）。由于其成熟一致的人物风格且具有气魄宏大的形式，有些人也坚持认为这幅草图应当创作于1508年左右。不管是草图还是油画，都透露出与《岩间圣母》（第373页）之间的联系，而且自创作《岩间圣母》之后，其成熟度在这些年来已经达到了新的水准。画中仍然使用三角形将画面拉紧，布局紧凑，在油画中尤其如此。莱昂纳多明显想从艺术角度来表达主题的神秘——圣安妮，圣母和婴孩耶稣三代人之间的交叠。正如在《蒙娜丽莎》一画中，背景是一幅梦幻般的风景，没有地点，也没有时间。

《圣母子和圣安妮》被佛罗伦萨圣母玛利亚会的修士们用作了祭坛装饰画，1501年莱昂纳多将其原设计图放在圣母玛利亚修道院展示。据瓦萨里所述，反响十分强烈：“两天内，无数男女、老幼被吸引至展厅，他们蜂拥而至，好似参加盛大庆典一般，以惊叹的眼神欣赏他所创造的奇迹。”这不正表明了人们看待艺术的眼光发生了根本性的转变吗？现在看来更重要的是“怎么做”而不是“是什么”；人们欣赏的不再是画作的主题或是其所传达的宗教信息，而是其展现的特征、技巧掌控力及其提出的有价值的艺术问题解决方案。



文艺复兴历史上，没有一幅画作比《蒙娜丽莎》（第314页）更能引发出如此多的诠释的，也没有比《蒙娜丽莎》更能引起争议的。她那通常被描述为神秘而又难解的微笑，使她比莱昂纳多的任何其他作品都更为有名。关于这幅肖像画画的是朱利亚诺·德美第（Giuliano de Medici）的情妇还是马尔凯塞·德尔·乔孔多（Marchese del Giocondo）的妻子（瓦萨里就曾论证其是乔孔多的妻子，画作的另一名称《拉乔孔多》也可为佐证），人们一直争论不休，甚至有人猜测这画中人究竟是不是一个女人。我们也许能从莱昂纳多自己的艺术哲学中找寻到环绕这幅画作的经久不衰的神秘感从何而来：“这一刻即是永恒。时间自这一时刻的运动开始，每一刻都是时间的终点。”也许莱昂纳多是将时间现象带入画作之中的第一人，更仔细地观看的话，我们会发现：蒙娜丽莎的脸庞、手或是姿势没有表现出任何有形的或恒久的东西。虽然烟雾画法（sfumato）被用来渐隐去轮廓并让美丽的画中人看起来并非那么真实，但这并非仅仅是烟雾画法（sfumato）带来的效果。从她脸上掠过的微笑着看起来似乎喜悦，又似乎是在沉思，她的眼神看起来既柔和又锐利，她的表情好像是在质疑，又好像是



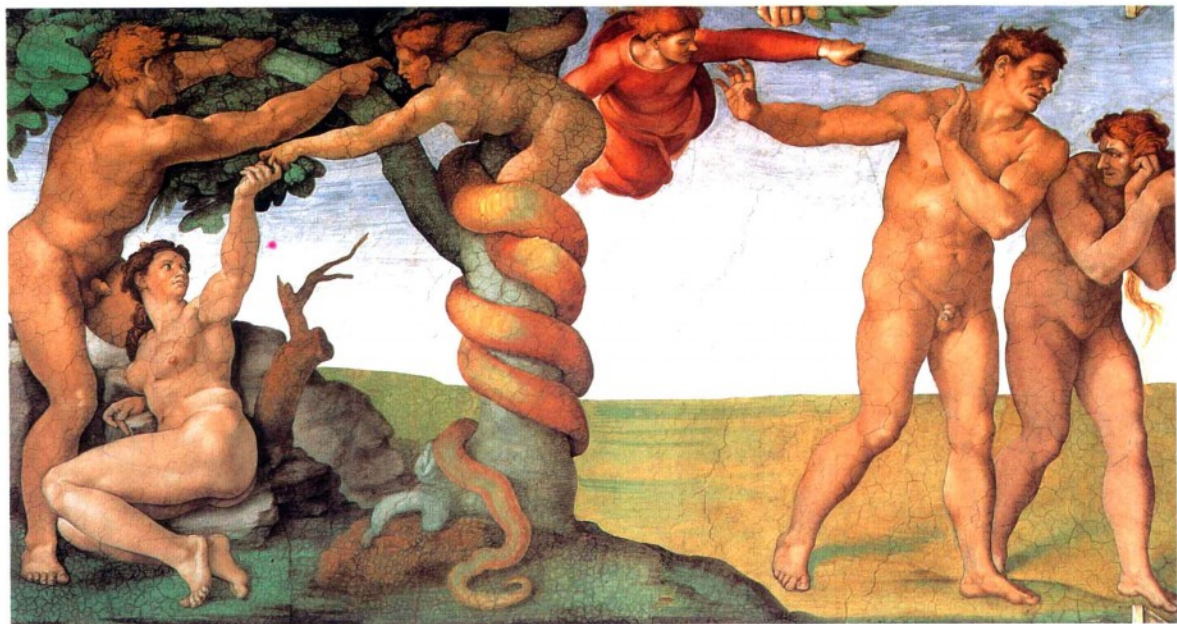
洞察一切。越是盯着她的脸看，你越能觉察到这微笑随时可能转变为另一种表情。没有任何一幅其他的肖像画能够如此令人遐想无限。莱昂纳多认为“点并非线的一部分（punto no è parte di linia）”。关于美，他如此写道：“对着光观看，并考量它的美，然后闭上眼睛，再睁开眼，你现在所看到的已不再是你先前所看到的，你先前所看到的再不会有了。”蒙娜丽莎的美是一种无形质之美，正如时间是无形质的一样。莱昂纳多以一种全新的形式将时间和运动现象引入了其画作之中。即使是蒙娜丽莎放在左手臂上的右手，也不是完全安定不动的，它看起来像是刚刚放上去的，也可能在下一刻就从手臂上滑开。我们也说不清楚她左手的食指是正在弯曲呢，或是正要伸直。整幅画弥漫着摇摆不定，似是而非的感觉。我们看到的是微笑的开始呢，还是微笑正在消逝？每一次当我们像莱昂纳多建议的一样，闭上眼睛再睁开眼睛，我们都会发现一些新的东西。是她的眼睛在微微地斜视着，还是我们自己？她的微笑里面是否有一抹嘲弄般的怜悯？如果明天我们又是另外一种心情的话，她的脸看起来是否又会不同？莱昂纳多捕捉了无形的时刻以及无形的时光流逝和短暂瞬息，向我们展现了无形质的灵魂。

1507年，莱昂纳多协助雕塑家鲁斯蒂奇（Rustici）完成了位于佛罗伦萨洗礼池的青铜组雕。1508年，他回到米兰，并在此完成了《圣母子与圣安妮》。1513年，我们发现他到了罗马，他在那里并没有被授以什么值得一提的任务。1514年，他在帕尔马（Parma）住过，之

后住在博洛尼亚（Bologna），然后才回到米兰。1516年，这位了不起的意大利人成为了法国皇帝弗兰西斯一世（Francis I）的宫廷画家，与其说他在这里是为了完成绘画任务，不如说他是皇家宫廷之中全才型的文艺复兴代表更为恰当。1517年，他定居于安布瓦斯（Amboise）附近的克鲁堡（château in Cloux），两年后在此与世长辞。

## 米开朗基罗

米开朗基罗曾在写给作家、艺术批评家、提香的朋友以及当时许多杰出人物的密友彼得罗·阿雷蒂诺（Pietro Aretino）的信中说：“……能在您笔下被提及的话，即使是国王和君主也当感到荣幸。”1537年9月15日，这位阿雷蒂诺在写给米开朗基罗的信中说道：“致尊敬的米开朗基罗。正如不敬畏上帝的人上帝叫他蒙羞一样，不尊敬你的人也叫自己蒙羞……”。他继续写道：“我向你致以最崇高的敬意，因为这世上有许多王子，但只有一位米开朗基罗！”这也正是这位艺术家在自己有生之年所受的尊敬。收到阿雷蒂诺的信时，米开朗基罗正在创作《最后的审判》（Last Judgment），时年米开朗基罗已经60多岁。在离开25年之后，米开朗基罗重返梵蒂冈（Vatican），为了完成西斯廷教堂的装饰工程，即位于圣坛端墙上的巨幅湿壁画。这位雕塑家再一次放下凿刀，拿起了画笔。让我们先暂时不谈米开朗基罗在西斯廷教堂最后的作品，而是回到最初。米开朗基罗曾自称还在瑟提格纳诺村（Settignano）吮吸乳母的奶时，已经吸取了对石头的



热爱。他感觉生来就是要做一个雕塑家，并且他最后几件了不起的作品——未完成的躯干雕塑——也是石刻。因此米开朗基罗自己也许从未想过要成为一名画家。虽然他提起画笔可谓不情不愿，但他在这一领域接手的第一件任务，西斯廷教堂的天顶湿壁画（是以修道者教皇西克斯图斯四世（Pope Sixtus IV）的名字命名的）可能会成为整个绘画史中最为重要的作品之一。在这以前米开朗基罗并无意成为一名杰出的画家。作为基尔兰达约工作室的学徒，米开朗基罗学习了一些技术知识，但他对湿壁画和油画的兴趣远远不及对古典雕像的兴趣。因挖掘之风大盛，这些古典雕像最近被收入了美第奇家族藏品（Medici collections）之中。同时他也被献身于古典主义艺术风格的雕塑家们所吸引，如多纳泰洛（Donatello）。早在他1504年在佛罗伦萨创作的第一幅画作——《圣家族》圆形画（第315页）中，米开朗基罗就证实了。作为一名画家，无论是在形式表达还是在线条的运用及至看待人类的视角上，他都跨出了现有惯例的界限。他笔下的人物强壮有力，近乎肌肉发达，毫无疑问的是，这位艺术家吸收了古典精神，并将这股生气吹入了基督教圣经情景之中。如果将其与卢卡·西尼奥雷利（Luca Signorelli）于早些时候创作的同样主题的圆形画（第301页上图）做个比较的话，更容易发现这一事实。仔细端详米开朗基罗的这幅画作，你会开始感叹背景中那些依照当时希腊风尚裸着身体的男青年们的重要性，或者说整个背景的重要性。在这一背景中，拿撒勒（Nazareth）好似变成了一所角力学校一般。在这幅画作

#### 米开朗基罗

西斯廷教堂天顶细部，1508-1512年

《创造亚当》（The Creation of Adam）（对页面）

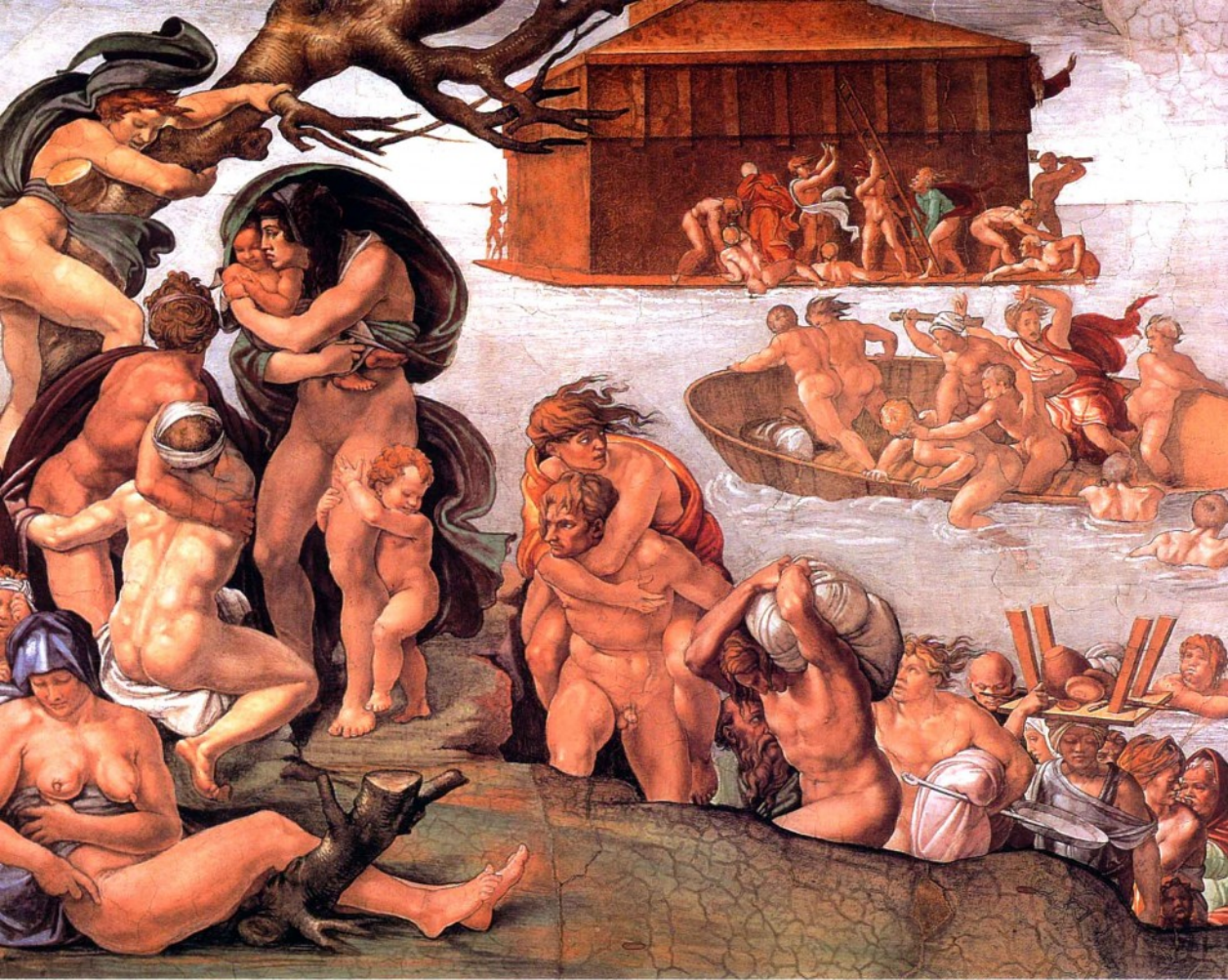
《堕落与逐出乐园》（The Fall and The Expulsion from Paradise）（上图）

湿壁画，每幅280厘米 x 570厘米

罗马梵蒂冈

中，米开朗基罗已经尝试着将古典英雄形象与犹太-基督教中的救赎概念融为一体。

在朱利亚诺·达圣加洛（Giuliano da Sangallo）的推荐下，教皇尤利乌斯二世（Julius II）于1505年将米开朗基罗召至罗马。当时的米开朗基罗是身为一名雕塑家，而非画家。米开朗基罗要雕筑的，是一座非同寻常的教皇陵墓。但三年之后，陵墓雕筑工作几乎才刚刚开始之时，教皇改变了主意：这位雕塑家被叫去创作西斯廷教堂的壁画。据传言，这是布拉曼德（Bramante）出的点子，想要证明这位了不起的、富有经验的雕塑家不过是一个平庸的画家。但这一传言并不可信，因为我们知道米开朗基罗为后世刻画的布拉曼德属于先知撒迦利亚（Prophet Zechariah）之类的杰出人物。尤利乌斯二世转而让米开朗基罗绘制壁画可能是因为要修建一座新的圣彼得教堂，而原本打算在旧教堂内建造的陵墓可日后重建。但可能还有其他原因。到现在为止关于西斯廷教堂湿壁画的解释仍远远不能令人满意。还是尤利



乌斯二世认为西斯廷教堂的天顶画比之前下令修造的陵墓更能证明他的政绩吗？米开朗基罗所创作的包含343位人物的巨幅组图背后的肖像学早已轻而易举地得到了解释。我们知道每个部分描绘的是哪位人物；我们知道画中七位先知和五位女巫的名字；我们知道四角的穹隅上描绘的场景取自犹太历史，如大卫击败歌利亚，以斯帖的故事和哈曼的磔刑。我们了解朱迪斯（Judith）和以斯帖（Esther）以及大卫（David）和摩西（Moses）这些人物背后的深层寓意。他们都为犹太人的前途和命运做过贡献。任何人都能很毫不费力地立刻明白中央湿壁画的主题，从至高无上的上帝创世，造人到挪亚洪水的故事。我们甚至了解米开朗基罗将基督的祖先们绘在暗处，是为了表现出他们对即将到来的救恩的懵懂无知。主要湿壁画都处理

得十分明亮，但又一一配上了这些带阴影的半月楣和拱角，这种熟练的手法更加突出了两者之间的对比。从初步设计图纸中，我们还了解到米开朗基罗使用了男性模特来绘制女性形象，包括利比亚女巫。但是，这整个主题背后的肖像学解释是什么？直到今天还是根本无从知晓。要想给出解释，尚需大量的考察工作，例如，为什么古典主题与基督教神学中的内容交织在一起并且被赋予同等重要的意义？画中的女巫们不管是在体格方面还是在地位方面，都被放到了与先知们同等的位置上。我们如何解释古代女巫们的角色？为什么画中那些有时隐约被描述为奴隶的年轻男性裸像（*ignudi*）占据着教堂中那么显著的位置呢？在男性裸像之间出现的镀金圆雕饰又有什么意义呢？这些问题肯定仍将是无法解答的，至多我们可以论





西斯廷教堂天顶细部：  
《大洪水》（The Deluge）  
湿壁画，280厘米 x 570厘米  
罗马梵蒂冈

证教皇尤利乌斯二世希望通过对古典的引征，巩固其作为古代经典继承者的地位。圣彼得长方形教堂中的最高祭司长——先知们所预言的教会最高首领——也是如古时一样繁荣的新罗马的统治者，而这样的罗马的命运已蕴含在了女巫们的古老智慧之中。因此西斯廷教堂的天顶画也许可以这样诠释：应许“永生”的救恩史将罗马从偶像崇拜中解放了出来，并使其荣升为“永恒之城”。这个在教皇有力的膀臂下再次复兴的罗马城，现在开始恢复向全世界传播基督教的至尊地位。古罗马将在这位教皇的统治下重现奥古斯都统治时期的光辉岁月。我认为下令实施这一方案之人的政治野心并未像人们通常想像的那样大，并且这一方案也绝非米开朗基罗一人之功。由于这位艺术家最爱的两本书是《圣经》和但丁的《神曲》，天顶

上复杂的主旋律方案，或者说是主题思想，更有可能是出自教皇——这位精通神学哲学和历史的主题思想家（*concettist*）——的授意。拉斐尔室（Raphael's Stanze）的情况即是如此。这就可能解释为什么有一次尤利乌斯曾这样威胁米开朗基罗：“……你想让我把你从脚手架上扔出去吗？”如果这一方案确实是预先计划了的，那么其他人也能完成它。尽管这一威胁可能不过是说说而已，米开朗基罗的信件中仍透露出他仍担心可能不被允许完成其工作。然而，1509年11月1日，当天顶的第一部分在一群惊讶不已的公众面前揭开幕布时，所有的罗马人，包括拉斐尔，当然还有尤利乌斯自己，都清楚地知道，这一巨幅艺术作品已经明显打上了米开朗基罗的烙印，是绝不可能再由他人来完成的。



上一页：  
西斯廷教堂天顶细部：  
《裸体男像》（赤裸着的青年）（Ignudo (Naked Youth)）  
湿壁画，390厘米 x 190厘米

西斯廷教堂天顶细部：  
《耶利米》（Jeremiah）  
湿壁画，390厘米 x 380厘米

现在让我们从西斯廷天顶壁画的肖像学解释转向其形式方面。虽然我们知道关于其肖像学尚未能解释得透彻。如果说关于那些难以阐明的部分归因于教皇应回答的“是什么”以及主题思想（*concetto*）的话，那么“怎样做”的问题显然只能由米开朗基罗自己能回答。在设计方面，艺术家被给予绝对的自由。令人惊叹的是，米开朗基罗站在他自己的独特角度——一位雕塑家兼建筑师，在面积如此之大的天顶上完成了看似不可能完成的任务。这也有可能是出于教皇的考虑，也能解释为什么他选择了一位雕塑家来完成这一工程。教堂的下部墙已绘制了以摩西与基督的生活为场景的装饰，是由佛罗伦萨和翁布里亚（Umbrian）艺术家波提切利（Botticelli）、科西莫·罗塞利（Cosimo Rosselli）、皮耶罗·迪科西莫（Piero di Cosimo）、基尔兰达约（Ghirlandaio）、西尼奥雷利、平图里基奥（Pinturicchio）和佩鲁吉诺（Perugino）等人奉西斯图斯四世之命而绘制的。在这些占据了横平竖直的矩形区域的湿壁画之上，米开朗基罗建造了一个高高的筒形拱顶结构。带十二个拱角的十二个半月楣，将沿着教堂侧壁而建的十二扇窗户与新的方案融为了一体。在这些半月楣和拱角之间，米开朗基罗砌筑了阁楼，并将大尺寸的先知和女巫坐像置于其中。多道拱券横跨拱顶的整个中心区域，将天顶分割成九个独立的绘画区。拱券两端由彩色立柱支撑，在这些拱券之间，可以观看到天空。米开朗基罗灵巧地将这九个中心区域规划成了三副三联画：“上帝创世”（the Creation of the World）、“上帝造人和人类堕落”（the Creation and Fall of Man）以及“挪亚洪水的故事”（the Story of Noah）。他在每一幅大画两侧放置两幅小画，使这些区域的安排顺序颇有节奏感，从而使用这种手法突出强调了四个主要场景：《分开光暗》、《创造亚当》、《堕落与逐出乐园》以及《大洪水》。

越仔细地观看天顶的布局，你就越能发现不管是先知和女巫坐像还是裸体男像，沿着教堂入口往圣坛的方向上看，这些像都是越靠里面越大。过去人们写到此事时，都将其归因于米开朗基罗的风格随着时间的推移而日益自由奔放。例如，1926年保罗·舒布林（Paul Schubring）就曾写道，当米开朗基罗“一年以后移开脚手架时，他发现这些人物对于观者来说大小了，从那时起，他将比例和布局扩大到了更大的尺寸……”弗里茨·克纳普（Fritz Knapp）也认为米开朗基罗开始时使用的是“细细的线条和纤瘦的形式”，“之后越来越充满力量……可以看到他越来越强的艺术表现力。”但是，再仔细观察的话，可能会得出一个截然不同的解释：尽管从主题思想的



角度来看，这一方案是始于圣坛之上的“创世”，止于教堂入口的“诺亚洪水故事”，但其并非如当时的人们所想象的一样——是从圣坛开始览阅的。相反地，场景以这样一种方式设计，只是为了让那些刚进入教堂，还站在最远端的人们观看的，这当中意义重大。它表明旨在以新的教诲思想方式，让整个天顶从入口和平信徒所站位置才能看到。因此，人物离观者越远，换句话说离圣坛越近，就应当更大才能看得清楚。出于同样原因，米开朗基罗特意将场景众多的挪亚洪水的故事放在入口处之上。

下接第329页



工作中的修复人员

### 西斯廷教堂天顶的近代修复

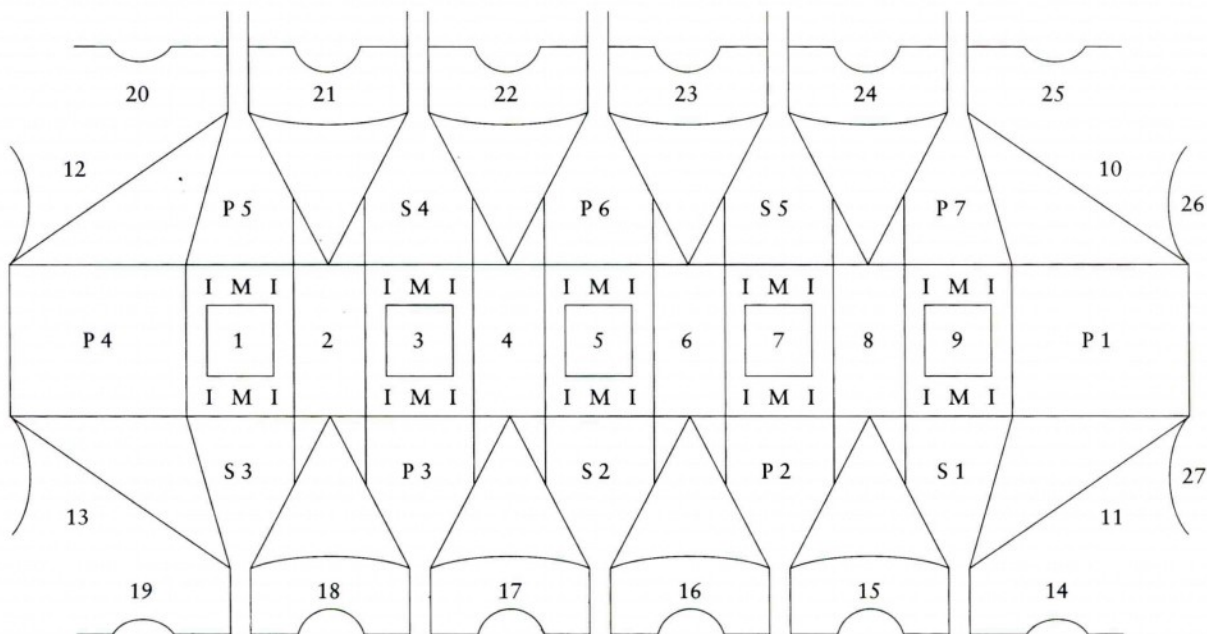
天顶的近代修复工作是由詹路易吉·科拉卢奇 (Gianluigi Colalucci) 监管，1980年动工并于1992年完成的。经修复后，米开朗基罗的湿壁画在很大程度上恢复了原有的色彩。另外，关于米开朗基罗是如何工作的，在修复工作中也找到了更多线索：例如，修复工作中证实了初期米开朗基罗曾一再使用干壁画修正。但1511年后这些修正几乎完全消失了。是最好将覆盖在湿壁画上的污垢层留下作为保护层呢？还是最好清洁天顶以防止作品进一步损毁呢？答案不得而知。但有一件事是确定的：关于雕塑家米开朗基罗曾使用一种普通的单色调色板的看法是不成立的。过去米开朗基罗学者们曾谈到“画中想象中的石块……的主色调……”（弗雷登Freedberg），其“柔和的”颜色方案（沃尔夫林Wölfflin），以及其“毫无新意的晚霞色调”（德托尔纳伊De Tolnay），而从现在刚刚修复过的天顶可以看出，米开朗基罗使用的是鲜艳而有光泽的色谱。直到现在我们才可以看到，在色彩繁杂的巨大天顶上，两种主要颜色凸显了出来：绿色和紫罗兰色。这两种颜色是弥撒（Mass）中的礼拜式颜色——但为何使用这两种颜色还有待进一步解释。

《利比亚女巫》

上图：近代修复之前

下图：近代修复之后

湿壁画，395厘米×380厘米



中央绘图区域

- 1 《分开光暗》
- 2 《创造日月》
- 3 《分开水陆》
- 4 《创造亚当》
- 5 《创造夏娃》
- 6 《堕落与逐出乐园》
- 7 《挪亚献祭》
- 8 《大洪水》
- 9 《挪亚醉酒》

邻近湿壁画

- M 圆雕饰
- I 裸体男像

四个穹隅

- 10 《大卫杀歌利亚》
- 11 《朱迪斯与赫罗弗尼斯》
- 12 《哈曼的磔刑》
- 13 《礼拜铜蛇》

半月楣和拱角：基督的祖先

- 14 亚所和撒督
- 15 约西亚、耶哥尼雅和撒拉
- 16 希西家、玛拿西和亚们

- 17 亚撒、约沙法和约兰
- 18 耶西、大卫和所罗门
- 19 拿顺
- 20 亚米拿达
- 21 撒门、波阿斯和俄备得
- 22 罗波安和亚比雅
- 23 乌西雅、约坦和亚哈斯
- 24 所罗巴伯、亚比玉和以利亚敬
- 25 亚金和以律
- 26 雅各和约瑟
- 27 以利亚撒和马但

先知和女巫

- P1 先知撒迦利亚
- S1 特尔斐女巫
- P2 先知以赛亚
- S2 库米女巫
- P3 先知但以理
- S3 利比亚女巫
- P4 先知约拿
- S4 波斯女巫
- P5 先知耶利米
- S5 埃勒斯雷女巫
- P6 先知以西结
- P7 先知约珥













米开朗基罗

《最后的审判》，1534-1541年

湿壁画，17米 x 13.3米（包括底部高度）

罗马梵蒂冈西斯廷教堂



## 米开朗基罗

《圣彼得受钉刑》(The Crucifixion of St. Peter), 1545-1550年

湿壁画, 625厘米 x 661厘米

罗马梵蒂冈保利纳礼拜堂 (Capella Paolina)

而将包含人物较少——但更为重要——的画作放置在了教堂另一端。事实上,当我们从入口往里走时,就会发现中央绘图区域的人物数量越来越少。在《堕落与逐出乐园》中有四个人物,《创造夏娃》中三个,《创造亚当》中两个,最后仅有正迅速创造天地万物的父神上帝一位人物。当我们沿着入口到圣坛的方向在裸体男像们的头上想象着画出两条线时,这一解释就更加令人信服:得出的轴线并非是平行的,而是向着圣坛的方向对称收紧了。离观者距离越远,人物尺寸就随之按比例特意放大了,这是一种适当的透视补偿方法,从而在入口区域就能观看到天顶上匀称而又明白易懂的整幅画作。因此,我不能同意克纳普(Knapp)的说法,他认为“纵观整幅画作,似乎未曾为了达到错觉和艺术效果而做出努力”,并认为其“毫无空间连贯感”。相反地,米开朗基罗似乎已经预先使用了后期成为巴洛克天顶壁画标准特征的错觉手法。

不难发现,画中几乎所有人物都是坐着的——不仅是先知,女巫和裸体男像,还有半月楣阴影之中的基督的祖先们。(只有支柱顶上作为雕像装饰的小天使们是站着的。)但同时每个人物坐着的姿势都各不相同;更确切地说,米开朗基罗向我们展现了同一主题下的无数种可能性。坐着的姿势因此成为他实现大比例风格的一个手段:就如为尤利乌斯二世陵墓雕刻的威武的摩西(Moses)大理石像一般,如果我们想象他站起来的话,肯定更加高大威武。西斯廷教堂内采取坐姿的人物也是如此,虽然天顶的空间有限,但这些人物的确显得巨大,好似超出了这有限空间一般。

1512年10月的万圣节,天顶帷幕揭开。几个星期以前,九月份的时候,米开朗基罗曾写信给在佛罗伦萨的哥哥博纳西(Buonarroti)。“我必须告诉你,我一分钱也没有了,就快连衣服和鞋子都没得穿了,可以这么说,在我完成工作之前,拿不到剩下的酬劳,我不得不忍受最大的苦闷和艰辛……只要你能设法不要,不要我用的一分钱……不管怎样,如果情况允许的话,我要安排一下,和你一起庆祝万圣节。在罗马的雕刻匠,米开朗基罗。”他的信看起来十分悲惨,好似正在啜泣一般;可以看出这一任务太过繁重,使米开朗基罗饱受折磨。尽管他正绘制着世纪杰作,但他仍谦逊地称自己为“雕刻匠”。他是如何在对着经卷沉思的先知耶利米形象中描画他自己的呢?或者他将自己的自画像画入了其中一个半月楣内的撒督(Sadok)形象中吗?这也令人深思。尽管尤利乌斯二世因为不愿失去米开朗基罗的危险甚至向其施压,但我们并不能说这位艺术家的地位在教皇的统治和保护下得到了提高。尤利乌斯二世期望西斯廷天顶能够向观者传达象征性的信息,将他的统治下的罗马描画成可与罗马帝国黄金时期争辉或者说是其延续,但对于这些画作的意



义所在,米开朗基罗有他自己的看法:“因为绘画的准则是:那些不识字的人也能阅览,并且画作应该代替书籍。”从个人角度来说,米开朗基罗对艺术的雄心壮志使他倍尝艰辛。正如他在写给弗朗切斯科·德奥朗德(Francesco de Hollanda)的一封信中所说的:“你必须想方设法为之奋斗,汗流浹背地付出无数艰辛工作,不断学习,为的是让你辛辛苦苦创造出来的作品看起来好似轻而易举,无需时日,不费吹灰之力完成的一般——尽管实际上并非如此”(参见孔迪齐著作)。

借米开朗基罗之手,尤利乌斯二世得以成功地在这样一幅非凡的艺术作品中向后世传讲他的遗训。尽管他最初修建宏大陵墓的计划是不可能实现了。西斯廷天顶竣工一年以后,教皇去世。

很长一段时间,米开朗基罗又可以重新专注于他的雕塑事业了。但1535年,教皇保罗三世(Pope Paul III)又将他召回罗马。这次是让他担任梵蒂冈的高级建筑师、雕塑家以及画家。一年以后,米开朗基罗开始创作位于西斯廷教堂坛墙上的《最后的审判》。完成天顶壁画之后二十年的时间内,米开朗基罗的风格和方法都发生了改变。看起来他是想证明,即使是最大的绘画平面,他也能不需借助建筑区隔而加以组织。事实上,对他来说绘图平面再大都不嫌大;他甚至将坛

弗拉·贝尔托洛梅奥 (Fra Bartolommeo)

《救世主》(Salvator Mundi), 1516年

木板油画, 282厘米 x 204厘米

佛罗伦萨碧提宫 (Palazzo Pitti) 帕拉提那美术馆 (Galleria Palatina)



墙外边缘上的灰线削掉,从而充分利用每一寸空间。《最后的审判》与天顶壁画之间仅用一条细细的装饰带隔开,这条装饰带沿着其顶部两个拱券的弧度而成形,并为整个布局增加了一块画一般的形状,其上还刻有“十诫”。巨大的暴风雨在无边的人海之中咆哮怒吼,其中义人被取上升而被定罪之人坠落地狱。在人山人海之中站在中心的人物是正在执行审判的基督,犹如古典时代的年轻人,乍看之下神似阿波罗和赫拉克勒斯。他的审判是可怕的,就连在他举起的手臂之下的玛利亚也因恐惧而往后退缩。关于这幅画作,众说纷纭。画作中呈现在世界末日(dies irae)的悲剧中,也许确实有年老的米开朗基罗自己宣告的审判的意味。这位饱经忧患的艺术家在他有生之年几乎没有

受到过公正的待遇,因生活的重压而苦不堪言。事实上,在《最后的审判》中,艺术家将自己描绘成好似带着他自己特征的被蜕掉的皮一样,在圣巴多罗买(St.Bartholomew)强有力的手中摇摆。圣巴多罗买正以带着申诉和询问的眼神望着基督,像是在问他应该救他呢还是任他坠落地狱。这幅恐怖的自画像差不多是这位年老的艺术家内心的写照。他在信中曾明显地表露过这样的内心状态。他感到被自己的雇主剥削了,甚至是在经济上被诈骗了,特别是尤利乌斯二世,他待这位艺术家十分冷血,傲慢而且专横。

在米开朗基罗晚期所做的十四行诗中,有一首这样描述了他凄凉的生活:“我在这里,贫穷又孤独/好似木髓裹在皮中一般被困锁,/又像那灵魂在细颈瓶中被监禁;/我那暗黑的坟墓,决不容我逃脱……/成群的丑恶巨人在出口处游走,/仿佛那喝醉了葡萄酒抑或是吃了泻药的人一般/不能写在别处……我就身在这些秽污之中……/哀愁就是我的喜乐,而病痛/就是我的枕头……/看见我庆贺救主降生的人/如果看见我在这富丽堂皇的宫殿之中的安身之所/他一定会有一些了解,甚至更多……/我的声音如同油坛中的大黄蜂/仿佛从皮桶中发出,又似脖子上了吊索;/我的脸恐怖得让人畏缩……/珍贵的艺术,让我享受了片刻的名声,/却将我弄到这般田地;/贫穷,衰老,被别人奴役。/若非立即死去就不得解脱。”值得注意的是,米开朗基罗将通往地狱的穴口恰恰放在了领弥撒的牧师眼睛直视之处,虽然这之前并未有人注意到。在领弥撒的神父与通往地狱的彩色楼廊之间立着的是坛上十字架,米开朗基罗可能是想通过这十字架营造的效果寓示些什么。(下文中我们还将讨论弗拉·贝尔托洛梅奥(Fra Bartolommeo)和安德烈亚·德尔·萨尔托(Andrea del Sarto)的作品中圣坛装饰画与圣坛之间相互作用的例子。)《最后的审判》于1541年完成,虽然这幅画作内包含了无数裸体人物,还是在一片称赞声中,被罗马教廷所接受。此后才由达尼埃莱·达沃泰拉(Daniele da Volterra)(从那时起得了“内裤画家”的绰号)和吉罗拉莫·达法诺(Girolamo da Fano)应教皇保罗四世(Pope Paul IV)之命为这些裸体人物画上了衣饰。关于这一点,我们可以看看彼得罗·阿雷蒂诺是如何机智地为这些裸体部分辩护的:他断然地强调“在描画裸体方面的极度自由特别能令新教徒们着恼。”

人们一再提及的是,这位60岁的老艺术家自己的生活经历使他总结出来,世上都是些恶棍,并没有几个善良的灵魂,因而他更强调的是被定罪的人进入地狱的颤惊,而非升至天堂的义人的欢欣。无可辩驳的是,《最后的审判》受到了但丁诗歌的影响,同时也受到了古典神话的影响,例如,冥河(Acheron river)之上的摆渡人卡龙(Charon)

拉斐尔

《结婚》（《圣母的婚礼》）（Sposalizio  
（Marriage of the Virgin）, 1504年  
木板油画, 170厘米x 117厘米  
米兰布雷拉美术馆（Pinacoteca di Brera）

这一形象。往上看去，数不清的场景中几个固定的点消失不见了，并且所有的东西都开始涌动起来。呈现在观者眼前的形象不再整齐有序，而是有待他自己在这布局之中理出头绪。米开朗基罗已经在这里预先使用了巴洛克绘画的手法。

米开朗基罗画家生涯中的最后作品是位于梵蒂冈保利纳礼拜堂中的两幅湿壁画，1545年创作的《圣保罗转变》（*Conversion of St. Paul*）和1550年创作的《圣彼得受刑记》（*Crucifixion of St. Peter*）（第329页），直到15年后（1564年）去世，再没有其他绘画作品问世了。在这些作品中，他已经沿着巴洛克的方向在思考了，但他业已成熟的文艺复兴风格却无法掌控由后期巴洛克绘画所开创的新组织布局方法。回到跟石头打交道的世界里，米开朗基罗又创作了他的晚期雕塑作品《圣殇》（*Pietà*），并设计了新圣彼得教堂穹顶，在如此高龄仍继续为世界艺术史奉献着杰作。

## 拉斐尔

拉斐尔·桑蒂（Raffaello Sanzio）是文艺复兴盛期三杰中最年轻的一位。1483年，拉斐尔在乌尔比诺出生，并自小随从他的父亲二级画师乔瓦尼·桑蒂（Giovanni Santi）学习绘画技术。乌尔比诺是拉斐尔长大的地方，也是好战但又热爱艺术的佣兵队长费代里科·达蒙泰费尔特罗二世（Federico II da Montefeltro）的府邸所在处。在费代里科



拉斐尔

《金翅雀圣母》（*Madonna with the Goldfinch*），  
约1507年  
木板油画，107厘米x 77厘米  
佛罗伦萨乌菲兹美术馆

的府邸中，拉斐尔学习了保罗·乌切洛（Paolo Uccello）、卢卡·西尼奥雷利（Luca Signorelli）、梅洛佐·达福尔利（Melozzo da Forlì）、弗朗切斯科·迪乔治（Francesco di Giorgio）以及佛兰芒画家希罗尼穆斯·博施（Hieronymus Bosch）和朱斯·范根特（Joos van Gent）的作品。17岁时，父亲将他送到佩鲁贾（Perugia），在德高望重的佩鲁吉诺门下当学徒。在佩鲁吉诺工作室当学徒的四年中，拉斐尔学习了他的老师可以教授的全部知识，这段期间的生活对他来说并没有什么困难和挑战。在其早期作品中，拉斐尔坚守了佩鲁吉诺学派的理念。这是不难理解的，清晰的组织布局以及回避过多细节，这些他从老师那里学习的风格特征也正是表达文艺复兴盛期新精神的有效手法。甚至很难分辨某些作品是出于佩鲁吉诺之手或是年轻的拉斐尔之手。佩鲁吉诺学派认为，理想的女性美在于其沉静深思的表情和樱桃小嘴。这些特征有时也出现在拉斐尔所画的圣母像中（如索利藏品（Solly Collection）中的一幅以及藏于柏林的《纽芬兰圣母》（*Madonna del*

拉斐尔

《雅典学院》(The School of Athens)、1510-1511年

湿壁画

罗马梵蒂冈签署室 (Stanza della Segnatura)



Duca die Terranuova)).但渐渐地,拉斐尔开始试着改变他所学习到的风格,不断吸收莱昂纳多和米开朗基罗创造的新绘画技艺。他早期创作于1504年的著名画作《圣母的婚礼》(Marriage of the Virgin)(第331页上图)中,构思、结构和风格均与佩鲁吉诺的同名作品十分相似,因此可以推断拉斐尔的这幅画作应当是老师将相同的任务交由他来完成的。虽然画中人物的脸部,如左边女孩的脸,是由佩鲁吉诺完成的,但拉斐尔在画中加入反映了他所关注到的这一新时代之成就的元素。画作半圆形上部带穹顶的建筑物可能取自于同时代的布拉曼特的理想建筑理念,这一理想理念在罗马蒙特里奥(Montorio)圣彼得教堂(S. Pietro)中建造的圆形神殿即可见一斑。整个场景十分宁静。按照当时宣誓仪式的风俗赤着脚的玛利亚正优雅地从约瑟(Joseph)手中接过

戒指。与主体人群中安静形象相对的,是情景中一位情绪激动的年轻人,他因为没能赢得玛利亚而十分气愤,正用膝盖折断手中无用的求婚棒。另一方面,约瑟的求婚棒上开出一朵小花,按照经外书的神话记载,这表明约瑟是神为玛利亚所拣选的丈夫。

1504年,拉斐尔带着费代里科的女儿蒙泰费尔女公爵(Duchess of Montefeltro)的推荐信前往佛罗伦萨,去拜见行政长官索代里尼(Soderini)。那一时期关于艺术新方向的辩论一定对这位21岁的年轻人产生了很大的影响。莱昂纳多刚从米兰回到佛罗伦萨,因其《蒙娜丽莎》而使人们为之惊叹;弗拉·贝尔托洛梅奥正在展出其创作的《最后的审判》;米开朗基罗结束了第一次的罗马三年之旅回到了佛罗伦萨,已经完成了《大卫》并正在创作《沐浴中的士兵》(Bathing



拉斐尔、朱利奥·罗马诺 (Giulio Roman) 和其他画家  
《博各火灾》(The Burning of the Borgo), 1514年  
湿壁画  
罗马梵蒂冈博各火餐厅 (Stanza dell'Incendio di Borgo)





## 拉斐尔

《加拉忒亚的凯旋》(The Triumph of Galatea), 约1512年

湿壁画

罗马法尔内西纳山庄 (Villa Farnesina)

Soldiers) 草图——斯哥诺亚宫内规划的历史和战争系列场景之一。我们知道莱昂纳多也为同样为另一幅湿壁画的系列场景创作了场景之一——安吉里之战。正如本韦努托·切利尼 (Benvenuto Cellini) 此后回忆到: “这些草图中有一幅存于美第奇奇殿中, 另一幅存于教皇的大厅之中: “只要这两幅草图还保存完好, 那么就是全世界学习的典范。” 为了迎接这些草图所带来的挑战, 拉斐尔也开始创作战争题材的画作, 如1504年左右创作的关于拉庇泰族 (Lapiths) 与半人半马怪物 (Lapiths and the Centaurs) 之战的草图。

在其1506年创作的《金翅雀圣母》(第331页) 中, 可以明显看出拉斐尔正迫不及待地吸收莱昂纳多的独到之处。圣母脸上的柔和、烟雾画法、凝结于时间之中的短暂运动的感觉——这些在这位前辈画家的画作中都有迹可循。但在莱昂纳多的画作中, 清晰的三角形布局以及人物之间的模糊关联形成的对比常常造成一种不安的感觉——一种莱昂纳多有意创造的感觉, 而拉斐尔从未放弃过布局的匀称平衡以及画作内容的完整。

1508年秋天, 尤利乌斯二世将米开朗基罗召至罗马之后, 又马上派人来请拉斐尔。如果瓦萨里所说是可信的话, 教皇这样做是因为圣彼得教堂建筑师布拉曼特推荐了拉斐尔, 布拉曼特本身也是乌尔比诺地方的人。一批教皇套房需进行装饰, 装饰要呈现出神学方面的主题思想。之前艺术家索多马 (Sodoma) 和佩鲁齐 (Peruzzi) 已经做了一些前期工作 (可能教皇根本不满意)。相比文艺复兴初期湿壁画中运用许多小的组成部分这一特点, 如弗拉·安吉利科 (Fra Angelico) 在梵蒂冈绘制的湿壁画以及真蒂莱·达法布里亚诺 (Gentile da Fabriano) 在拉特兰 (Lateran) 绘制的湿壁画 (现已遗失), 当时崇尚的是更加宏大的风格, 好与罗马教廷的权力和影响力相称。这是一项艰巨的任务, 拉斐尔不得不雇佣越来越多的学徒和助手来完成这项任务, 以至于在后期装饰的房间里, 很难分辨出是哪些人参与了装饰。但第一个房间——即签署室 (教皇在此签署法令) ——的湿壁画均出自拉斐尔之手。1509年初, 拉斐尔开始了这一工作, 从一开始就抛弃了佛罗伦萨绘画中惯有的对细节的狂热追求, 因而也就抛弃了基尔兰达约 (Ghirlandaio)、波提切利 (Botticelli) 和皮耶罗·德拉弗朗切斯科 (Piero della Francesca) 的风格。他转而开创了一种宏大的布局风格, 这种风格具有同质性, 整体上极易辨认。在一巨幅半圆形湿壁画中, 拉斐尔将其受命绘制的主题表现得栩栩如生: 神学相关的《辩论》(关于圣餐的辩论) 及其姊妹篇, 描绘世俗哲学的《雅典学院》(第332页)。画作中央, 亚里士多德与柏拉图 (局部, 第333



页) 正在谈论。正如想象中的在古希腊举办的学术探讨一样, 他们正以一种逍遥的神态, 在一座高高耸立的演讲厅中穿行。柏拉图的手指向上指着, 这一姿势表明他正指向更高灵感的来源, 即意识形态领域。而亚里士多德则做着向下的手势, 即指向所有自然科学的出发点。正如米开朗基罗在创作西斯廷天顶画时将一些同时代的人物画入其湿壁画中一样, 拉斐尔也是如此。柏拉图可能是莱昂纳多的肖像, 而拿着圆规在板岩上俯身描画的阿基米德 (Archimedes) 看起来像是布拉曼特。紧靠其后稍微往上一一点的人物是费代里科·贡萨加 (Federico Gonzaga)。除了这几位和许多我们现在已经不能识别其身份的人物之外, 拉斐尔还将自己也画入了这幅画作之中, 他正和索多马 (Sodoma) 一起, 站在画作最右边的立柱旁, 向外望向观者。

下图：

拉斐尔

《巴尔达萨雷·卡斯蒂廖内》(Baldassare Castiglione)，1515/1516年  
画布油画，82厘米x67厘米  
巴黎卢浮宫

签署室内另外还有两幅装饰画：《三大善德》(Three Cardinal Virtues)和《帕纳塞斯山》(Parnassus)，意在寓指尤利乌斯二世如太阳神阿波罗般，其在位期间是诗歌和艺术的黄金时代。如果说第一个房间湿壁画上的众多人物仍弥漫着古典的沉静的话，那么紧跟其后的埃利奥多罗室 (Stanza d'Eliodoro) 则表明拉斐尔在朱利欧·罗马诺 (Guilio Romano) 的帮助下处理了一个高度戏剧化的事件。在《赫利奥多罗斯的放逐》(Expulsion of Heliodorus) 一画中，亵渎者赫利奥多罗斯被天兵天将驱逐出耶路撒冷圣殿，从他们在空中直冲下来的姿势中呈现的动态感可以感觉到他们的怒气。画作左边见到这一景象的人显得惊恐万分，而背景中正在祷告的大祭司则寓意坚定的信心。拉斐尔在这里想通过线条和布局手法来描绘出身体的运动和姿势，从而表现人物的内在情感。尽管这一画作中包含了众多要素并颇具戏剧性，但其布局仍张弛有度并且十分完整。画作置身于宏大而华丽的建筑之中，不禁令人联想起位于曼图亚 (Mantua) 的阿尔贝蒂 (Alberti) 所设计的圣安德烈大教堂 (S. Andrea church) (第112页)。这将成为拉斐尔艺术作品中的恒久不变的准则，这种明暗手法的艺术运用也同样运用在了同一房间内的《圣彼得获释》(The Release of St. Peter) 一画中，这种手法此后由卡拉瓦乔 (Caravaggio) 发展成为明暗对照法 (chiaroscuro)。

拉斐尔1512年在银行家阿戈斯蒂·基吉 (Agostino Chigi) 的宅邸 (即后期的法尔内西纳山庄) 中创作的《加拉忒亚的凯旋》(第335页) 可能是最能唤起古典精神之荣耀的画作。加拉忒亚脸上的美主要在于那微微的羞怯和天真之情，好像她并未完全意识到自己的身体所散发出的魅力；她脸上虔诚的表情与莱昂纳多在韦罗基奥的《基督受洗》(详见第309页，底图) 中所创作的天使具有相通之处。构图上明显利用了对角线的相互作用。小天使手中搭在弓上的箭构成的方向线延续到了画作的下半部分。例如，最左边的箭形成的对角线直延伸至海豚的腰部，而最右边的箭形成的对角线直延伸至拧着身子的女海妖身上。拉斐尔巧妙而又将明显地将美丽的加拉忒亚的头部放置在了布局的正中央。

以上提及的这些作品应被视为文艺复兴盛期绘画处于最佳状态时的作品，具有当时最前沿的形式。已经完全实现了向另一艺术方法的转变。画作不再仅仅是对某一事件的描画，而是在其布局之中诠释主题。身体的运动被视为精神或情绪的直观显示，场景的外部结构所显示的是其内在内容。画作中的所有元素都力求达到一种和谐的平衡感，每一个独立的人物都是整幅画作中不可分割的一部分。这正是拉斐尔

拉斐尔

《披纱中的少女》(唐娜·维拉塔) (Portrait of a Woman (Donna Velata))，1516年  
画布油画，85厘米x64厘米  
佛罗伦萨碧提宫



对文艺复兴盛期绘画的突出贡献。

拉斐尔的画作肯定受到了米开朗基罗的绘画的影响。1509年,在西斯廷教堂天顶画初次揭幕之后,拉斐尔画作中人物体型就变得更大了。胳膊也更有力量,并且画作中人物的数目也有所减少。《赫利奥多罗斯的放逐》中年轻女人拧着身子的大胆姿势——一种在拉斐尔后期的画作《耶稣显圣容》(the Transfiguration)中以相反的角度再次出现的姿势——不可能没受到米开朗基罗的影响。但当我们比较了拉斐尔在圣玛利亚教堂(S. Maria della Pace)(1512年)基吉礼拜堂(Capella Chigi)创作的女巫和先知像与米开朗基罗在西斯廷教堂创作的女巫和先知像之后,关于为何1509年之后拉斐尔画风大变的疑问都迎刃而解了。拉斐尔的这些湿壁画不仅继承了米开朗基罗所创作湿壁画的主题,其在体型以及拧身姿势上运用的新方法也明显在很大程度上受到了西斯廷天顶画的影响。

这位来自乌尔比诺的年轻画家吸收了其前辈画家在艺术上的创新,特别是莱昂纳多和米开朗基罗,并将这些创新综合运用到了他自己的目标之中。拉斐尔死后不久,米开朗基罗也于1541年随后去世了。他还曾在的一封信里这样抱怨“他所得知的关于艺术的一切都是从我这儿得知的。”

1514年,布拉曼特去世后,拉斐尔被指任为圣彼得教堂建筑师。他也越来越多地参与到罗马城中废墟的挖掘和勘查之中。他十分巧妙地渐渐将教皇套房中剩下的湿壁画都交由助手们来做,这当中包括他的得意门生朱利奥·罗马诺。尽管第三间房内的《博各火灾》是他设计的,梵蒂冈内凉廊的装饰也是他设计的,并且肯定也监督了实施过程,但大部分画作都是他的学生绘制的。

在罗马期间,拉斐尔还创作了其他一些重要作品。这当中包括多张圣母像,如《椅中圣母》(*Madonna della Sedia*)(1513-1514),以及一系列有名的肖像画,包括尤利乌斯二世像(1511-1512)、唐娜·维拉塔像(第336页,上图)、巴尔达萨雷·卡斯蒂廖内像(第336页,下图)以及教皇利奥十世与枢机主教朱利奥·德美第奇和路易吉·德罗西像(右上图)。他还承担了西斯廷教堂侧壁上部区域的装饰工作,紧邻着其最大对手米开朗基罗的作品。但拉斐尔并不是绘制湿壁画,而是用一圈挂毯描绘了使徒生活场景。拉斐尔在这圈挂毯上创作草图的时间为1515-1518年间,这些画现藏于伦敦。这些挂毯是在彼得·范阿尔斯特(Pieter van Aelst)的监督下在阿拉斯(Arras)编织的,1519年挂出了七幅。

拉斐尔的《西斯廷圣母》(*Sistine Madonna*)(第338页)是在文



艺复兴盛期最经常被人提及,最为人们所喜爱的画作之一。对许多人来说,《西斯廷圣母》是西方绘画的最高典范,几乎与《蒙娜丽莎》一样广为人知。所有谈到这幅画作的人都会承认玛利亚和婴儿耶稣脸上露出的神情陌生而又难以理解,然关于其含义的解释常常都是模棱两可——“幻觉绘画布局”是解释之一。甚至有专门研究这一问题的文选。大批艺术史家,以及许多著名画家和作家,如歌德(Goethe)、伦格(Runge)、施莱格尔(Schlegel)、卡尔·古斯塔夫·卡鲁斯(C. G. Carus)、黑贝尔(Hebbel)、叔本华(Schopenhauer)和R. A. 施罗德(R. A. Schröder)(这里只列举了德国评论家),都曾试着解释这幅画作。并且还有其他人,如格里尔帕策(Grilparzer),曾强调他们多么“想要把这件事情弄清楚明白”。叔本华认为孩童耶稣脸上

拉斐尔

《西斯廷圣母》，1513/1514年

帆布油画，256厘米x196厘米

德累斯顿国家艺术博物馆（Gemäldegalerie Alte Meister）



的神色是“惊恐的”；剧作家黑贝尔认为“孩童很狂野，咬紧了牙齿，双眼熠熠闪光……”过去人们几乎都将教皇伸出手指指向观者的姿势解释为其正在向圣母引荐正在参拜的观者。还有人推测说圣母和圣婴正望向观者。但如果是这样的话，就更加令人疑惑了。为什么玛利亚看起来如此不安？为什么孩童吃惊地盯着画作之外，头发乱乱的，看起来在往后退缩？这幅画作是拉斐尔为皮亚琴察（Piacenza）的圣西斯笃教堂（S. Sisto）的高坛而作的。1512年，这座小镇纳入了梵蒂冈城国版图，此后不久这幅画作也完成了。一些人认为画作左边的圣思道（St. Sixtus）画的是教皇尤利乌斯二世的肖像，正看着圣母，并指向观者。只到最近关于这幅画作的谜团才最终得以解开。根据A.

下一页：

拉斐尔

《耶稣显圣容》（The Transfiguration of Christ），约1518年

木板油画，405厘米x278厘米

罗马梵蒂冈画库（Pinacoteca Vaticana）

普拉格（A. Prager）的最新研究，谜底就在于原本安放圣坛装饰画的位置。再次来看这个令人好奇的问题，教皇到底指向何处？圣母和圣婴正在望向何处？答案十分令人惊奇，但也非常具有说服力。长久以来人们都忘记了，正如其他许多教堂一样，圣西斯笃教堂圣坛装饰画的对面，高坛最远端的圣坛屏上立着一个十字架。圣母和圣婴脸上惊恐的表情是因他们看到了死亡的景象。有趣的是，在得出这一令人信服的解释之前，有一位作家，并非是艺术史家，对这一谜团的解释已经非常接近：R. A. 施罗德看到了孩童脸上露出了“最深的恐惧”，“在这样最深的恐惧面前，即使是死神自己也要被吓死”。

将画中场景与同一房间内的其他物件联系起来的手法（如通过画中人物的手指指向画外），在当时并不鲜见。在普拉格的研究之外，我还想举出三处使用类似手法的圣母像。在贝利尼（Bellini）的《圣母子》（Madonna Lochis）（贝加莫，卡拉拉学院）和他为威尼斯（Venice）菜园圣母院（S. Maria dell'Orto）所作的圣母像，以及拉扎罗·巴斯蒂亚尼（Lazzaro Bastiani）所作的位于柏林（国家博物馆）的圣母像中，孩童耶稣都表现出一种恐惧，毛发竖立的样子，而原因也只能是在画作之外找寻。因此，确定原本放置这些画作的背景对解释画中神态的原因也很有帮助。1436年，莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂（Leon Battista Alberti）在其关于绘画的论文中谈道：“我喜欢在‘历史’中有一些人可以告诉观众到底是怎么回事，或者用手招呼他们来看，或者……告诉他们不要靠得那么近……”画中人物之间的互相示意，或与观众有关的行动举止，必须合为一体，共同陈说和解释“历史”。

在拉斐尔创作《西斯廷圣母》时，弗拉·贝尔托洛梅奥几乎同期创作了《救世主》，现存于碧提宫（第330页），这幅画作曾是圣安纽莉塔教堂（church of SS. Annunziata）三联画中居中的一幅。画中几位传道士以“神圣的对话”（Sacra Conversazione）的样式围绕在被举起的救主周围，其中一位传道士也指向了画作之外的一个物件。他的手指指向的，是在圣坛前司祭的牧师进行献祭仪式时将会举起的圣饼（the Host）。弥撒进行到这里时，“圣饼”出现在两个小天使扶住的圆形山水画中——在“世界”之上可读出“救主（Salvator Mundi）”字样的铭文（意为“救世主”（Saviour of the World））。弗拉·贝尔托洛梅奥由此创造了画作与圣餐之间的象征性联系，从而表达了当时许多艺术家们处理过的主题。

弗拉·贝尔托洛梅奥（1472-1517）也是以其特有的敏感吸收了莱昂纳多·米开朗基罗和拉斐尔的绘画方法的画家之一。1508年在威尼斯的生活经历也使他笔下的颜色更加丰富多彩。在吉罗拉莫·萨



安德烈亚·德尔·萨尔托

《哀悼基督》（Lamentation of Christ），1524年

木板油画，238厘米 x 198厘米

佛罗伦萨碧提宫帕拉提那美术馆



安德烈亚·德尔·萨尔托

《圣母与六圣徒》(Madonna with Six Saints) (甘巴西 (Gambassi) 高坛)。

1526-1527年

布面油画, 215 厘米x 175 厘米

佛罗伦萨碧提宫帕拉提那美术馆

沃纳罗拉 (Girolamo Savonarola) 传道期间, 他决定与世俗生活划清界限, 毁掉了其创作的所有世俗性画作, 并成为一名多明尼教派的修道士。但他却不能完全切断与艺术之间的联系。尽管存留下来的只有他的宗教画作, 但这些画作中表现出来的沉静大气的姿势和庄严朴素的布局正是文艺复兴盛期绘画的精髓所在。虽然他的画作所表现的内容好似一眼就能看穿, 但我们绝不应该低估他笔下人物的姿势所体现出的深层含义。

拉斐尔在他的《西斯廷圣母》中使用的绘画手法也将我们的目光引向另一重要的文艺复兴盛期绘画代表, 安德烈亚·德尔·萨尔托 (1486-1531)。他也生于佛罗伦萨。与弗拉·贝尔托洛梅奥和同时代其他画家相比, 他笔下的人物更加成熟, 人物表情和姿势也更加自然。至少在其中一幅画作中, 他营造了画中场景与其紧承的上下文之间的类似联系。在其1524年为佛罗伦萨卢科 (Luco) 的圣彼得教堂创作的《哀悼基督》(第340页) 中, 萨尔托直接在基督身体下方画上了装有圣饼的圣餐杯, 从而将圣餐主题融入了画作之中。另外我们应当看到, 跪在右侧前景中的玛利亚·玛格达莱妮 (Mary Magdalene) 紧紧盯着的不是死去的耶稣——尽管耶稣的脚就搭在她的膝上——而是在圣餐杯上如幻象般浮着的圣饼。

从这幅圣坛装饰画中可以明显看出, 安德烈亚·德尔·萨尔托的绘画既受到了米开朗基罗的影响, 也受到了拉斐尔的影响。但这幅画作展示了萨尔托在面部表情的描绘上比这些伟大的前辈画家们更胜一筹, 比以前的画作更具个性, 但又丝毫不失文艺复兴盛期经典形象应当具有的高贵。正如威尼斯艺术家洛伦佐·洛托 (Lorenzo Lotto) 一样, 安德烈亚·德尔·萨尔托还有待人们进一步地了解和认识。

在拉斐尔的最后作品《耶稣显圣容》(第339页) 中, 他以一种更为丰富的方式完成了阿尔贝蒂提出的要求。拉斐尔笔下人物的姿势也同样不再仅仅是为了示意画中其他人物那样简单, 而是向观者表明更深层的含义。实际上, 在这幅作品中, 我们至少可以找到两个完全独立的主题。一方面, 这是一幅描绘显圣容之后的耶稣的画作, 有明光照耀, 耶稣双手向上举起, 在门徒彼得 (Peter)、约翰 (John) 和雅各 (James) 面前腾升, 有摩西和以利亚 (Elijah) 环绕在他旁边。但同时, 在画作下部描绘的一幅场景中, 年长的西门 (Simeon) 的注意力被一位盲人男孩所吸引 (通过他手指指的方向可以看出)。这位盲人男孩是唯一一位在异象中“看到”耶稣显圣容的人, 用的是他心灵的眼睛。被人们误以为是教主的雅各 (James) 正伸出胳膊指向耶稣, 好像在说: “不是我! 他在那边”。坐在前景中手拿《圣经》(Holy



Scriptures) 的使徒也正用力打着手势, 好似正阻止者对眼前的情景妄加猜测, 示意他再想一想更深层的含义, 从而从整体上理解整个画作的意义。

于1519年开始创作的《耶稣显圣容》是拉斐尔的最后作品。当他于1520年耶稣受难日 (即他37岁生日) 去世时, 这幅画作还尚未完成。虽然他后期的许多画作都主要是由助手完成的 (尽管是由他设计的), 但这幅最后的画作大部分均出自拉斐尔之手。耶稣显圣容场景的上部以及人群的左边部分都是由拉斐尔完成的, 其他部分是由他的学生朱利奥·罗马诺和弗朗切斯科·彭尼 (Francesco Penni) 补画的。拉斐尔英年早逝, 罗马的绘画因此留下了长达13年的空白。直至1535年米开朗基罗返回梵蒂冈。很多人都想知道, 如果拉斐尔再活得久一点, 他的艺术之路又是怎样的呢? 但人们承认这样一个事实, 那就是我们现在所了解的文艺复兴绘画的“经典”要素再也不可

雅各布·达蓬托尔莫 (Jacopo da Pontormo)  
《圣马太》(St. Matthew), 1527/1528年  
直径70厘米  
佛罗伦萨圣费利西塔( Santa Felicità) 卡波尼礼拜堂 (Capponi Chapel)



能更进一步。同样英年早逝的科勒乔看起来中断了尚未完成的发展进程，但拉斐尔却没有留下任何问号。我们不在他的画作或图纸中发现任何让我们不安和叹惋的东西。莱昂纳多通常被视为“有问题的”，米开朗基罗也是“非常特别”，这两位也都在他们的作品中开创了一些预示着风格主义到来的元素，但拉斐尔从未偏离过古典路线。

当我们粗略看一下在这之后的后辈艺术家们，我们会惊讶地发现，这三位文艺复兴巨匠谁都没有真正的继承者。尽管拉斐尔有数不清的学生，但将他们称之为助手可能更加确切。莱昂纳多只在米兰收过学生，这些学生除了模仿老师的风格以外，就再也没有做出过什么。米开朗基罗禁止任何助手上他的脚手架。然而这三位巨匠对那个时代的绘画的影响如此巨大，以至于在后期的所有作品中都可寻见他们的痕迹。每位艺术家留给后人的遗赠也许可以概括如下：后辈艺术家们从莱昂纳多那里学习了烟雾画法，神秘的姿态以及捕捉瞬息时刻的艺术；从米开朗基罗那里学习了新的人体和空间形象，以至于仅仅按照人物形体就可判断作品是创作于米开朗基罗之前还是创作于米开朗基罗之后；最后，那些学习拉斐尔的人都学习了他那形式最为明确的布局。拉斐尔的古典手法特别被法兰西学院派所采纳，其中以普桑(Poussin)为首，并且其简单、宏大、清晰的形式也为19世纪的家人们所推崇。

## 风格主义 (Mannerism)

“文艺复兴盛期”，或者事实上仅仅是“文艺复兴”这一用语用来描述一种风格，丝毫没有轻蔑或贬损的意思。前文艺复兴时期和文艺复兴初期的艺术批评家们，总是找一些赞美和鼓励之词来评论艺术家们在描绘现实世界时哪怕是最初的、尝试性的努力。尽管这些努力通常并不尽如人意。但他们对待文艺复兴之后这一称之为“风格主义”的风格却并非如此。正如哥特式(Gothic)、巴洛克(Baroque)和洛可可(Rococo)，还有最近出现的拉斐尔前派(Pre-Raphaelite)、拿撒勒派(Nazarene)，甚至是新艺术派(Art Nouveau)这些用语一样。只是在其盛行的时代已经结束之后(事实上直到20世纪中叶)，风格主义才得到了更多表示赞成甚至是喜爱的评论。“狂躁(Manic)”，“狂热(mania)”以及“矫饰(mannered)”这些带有否定意味的词语是人们所看到的这一处于文艺复兴和巴洛克之间的艺术时期(即自1520年拉斐尔去世至1600年左右)的特征。维也纳学派(Vienna School)的艺术史家阿洛伊斯·里格尔(Alois Riegl)可能是第一个未受瓦萨里负面评论的影响而提出了自己对风格主义看法的评论家。恩斯特·冈布里奇爵士(Sir. Ernst Gombrich)将这一文体现象恰当



### 雅各布·达蓬托尔莫

《天使报喜》(Annunciation)局部, 约1527-1528年

湿壁画

佛罗伦萨圣费利西塔于波尼礼拜堂

地诠释为“艺术概念的危机”。使情况更为复杂的是,E. R. 柯歇斯(E. R. Curtius)、德沃夏克(Dvorak)、帕诺夫斯基(Panofsky)、沃尔伯格学院(Warburg Institute)以及G. R. 赫克(G. R. Hocke)都似乎可信地证实,“风格主义”这一趋势是紧随所有“古典”时代之后的——就某种意义说,这在欧洲是一个持续不变的现象——这一看法致使“风格主义”这一用语显得更加扑朔迷离。但我们不应过多地挖掘最原始的风格主义与其他“风格主义”的关系,如“繁复的”洛可可(Rococo)风格、浪漫主义(Romanticism)的忧郁、达达派(Dada)以及超现实主义(Surrealism)——尽管其内在联系确实体现在了诸如蓬托尔莫、布龙齐诺(Bronzino)、丁托列托(Tintoretto)和帕尔米贾尼诺(Parmigianino)等意大利艺术家的作品中。

瓦萨里是一位艺术家传记作家, 本身也是一位画家, 他也许是在其著作《艺术家的生活》中第一个提出“风格主义”这一概念的人, 在该书中他将米开朗基罗的后继者和模仿者描述为“采用了米开朗基



### 雅各布·达蓬托尔莫

《凡尔多莫和波莫娜》(Vertumnus and Pomona), 约1519-1521年

湿壁画

佛罗伦萨波焦阿卡亚诺(Poggio a Caliano)的美第奇别墅(Villa Medici)



罗的手法(alla maniera di Michelangelo)”的绘画。他明显还没有那么深刻的洞察力以至于能够觉察到,他自己也在很多方面落入了他自己界定的这一范畴。“风格主义(maniera)”一词带有贬损意味,它指的是拙劣的模仿,艺术家没有自己的“手法”(即风格或方法;取自拉丁文“manus(意为“手”)),只能简单地模仿米开朗基罗或莱昂纳多的手法。瓦萨里认为许多艺术家只能以一种夸张的形式复制米开朗基罗所开创的大胆而又复杂的人物动作。但瓦萨里未能发现的是,这些年轻后辈们的目的已经发生了根本性的转变。莱昂纳多、米开朗基罗、提香以及拉斐尔所取得的成就只能被模仿而无法被超越。即使透视法中最为复杂的技巧也早就被掌握了。莱昂纳多已经证明了如何使用烟雾画法,烟雾笼罩之下的对象看似虚幻但又是有生命的,也没有人能在拉斐尔清晰布局的基础上往前再跨出一步了。过去200年来,生生不息为之奋斗的绘画目标已经实现了。莱昂纳多可能曾经说过:“不能超越老师的学生不是好学生”——但在他们的领域,老师们是不可超越的。年轻的后辈艺术家没有办法,只有另寻新的出路。他们以大相径庭的方法寻找着这样的新出路。

费代里科·祖卡里(Federico Zuccari)(1540-1609)即是风格主义的大师之一,梵蒂冈观景楼(Belvedere)的绘画,佛罗伦萨韦奇奥宫以及佛罗伦萨大教堂(Florence Cathedral)的穹顶上都可见他的作品。他还亲自设计了风格主义建筑的代表作之一——自己位于罗马的宅邸“祖卡里楼”(Palazzo Zuccari)。1607年,祖卡里发表

乔治·瓦萨里

《珀修斯和安德洛墨达》(Perseus and Andromeda), 1570-1572年

板岩油画, 115厘米x86厘米

佛罗伦萨韦奇奥宫(Palazzo Vecchio)书房(Studiolo)



了一篇关于风格主义的论文《关于画家、雕塑家和建筑师的看法》(*Idea deipittori, scultori ed architetti*), 倡导艺术应当表现只能在想象中见到的事件, 而非真实事件。他所提出的观点包含了一种在传统艺术之外另辟蹊径的可能性。关注点由此转向了幻想的, 无法在自然界中找到对应物的事物之上。这一观点更为正式的表达是一批典型的风格主义风格, 如对人体“完美”比例的扭曲。帕尔米贾尼诺笔下人物那显得过长的四肢(第387页)即是一例。对极度复杂姿势的大胆尝试现在走到了极致, 即蛇形人像中的“螺旋状”, 在乔波隆纳(Giambologna)的所有雕塑作品中都能见到(第236页和第237页)。在描绘房间和布景时越来越倾向于使用非真实的、神秘的元素, 如丁托托开创的房屋内部的画法, 向后延伸的房屋内部好似通往极深之处的隧道一般(第408页下图和第409页上图)。还有一些人利用颜色来加深观者对画面的印象, 有时营造出明亮耀眼, 闪闪发光, 如梦境般的效果, 如多索·多西(Dosso Dossi)的画作(第382页)。在威尼斯学习绘画的埃尔·格

雷科(El Greco)将风格主义对颜色的运用发挥到了当时能够想象到的最高水平(第409页, 下图)。风格主义者很自然地抛弃了拉斐尔已经发挥到极致的流畅而易于辨认的布局; 转而有意挑战人们所普遍接受的传统, 以混乱而非和谐来吸引观者。“奇异、惊人、错综复杂”成为新的主题。如果观者不再为逼真的绘画所吸引, 那么他就可以为惊奇和惊愕而着迷。“看法”成为当时的理论学家当中的重要概念, 因而艺术家不应只在形式层面寻求创新, 而更应该首先在学术层面寻求创新。米开朗基罗曾写道, “一个人是用头脑作画, 而不是用手作画”, 这也为风格主义者通常追求极度抽象的画作提供了理由, 他们的很多画作, 人们都无法轻易做出解释。他们呈现给我们的是许多谜团。

最早的风格主义绘画作品出现在佛罗伦萨, 其主要代表当推蓬托尔莫(1494-1557)、罗索·菲奥伦图(Rosso Fiorentino)(1494-1540)和布龙齐诺(1503-1572)。蓬托尔莫, 本名雅各布·卡鲁奇(Jacopo Carrucci), 但人们更熟悉的是他这个按其出生地(位于佛罗伦萨市外)而取的别名, 1520年左右, 蓬托尔莫开始抛弃当时文艺复兴盛期的风格。像许多艺术家一样, 他十分欣赏被瓦萨里所贬损的丢勒(Dürer)的雕刻。蓬托尔莫的艺术原创性体现在布局和色彩的运用上。他早期作品中的人物好似没有重量一般, 他于1514-1516年间创作的湿壁画《天使报喜》(佛罗伦萨, 圣安纽莉塔教堂)即是一例。左侧布局中的天使悬停在空中, 即使是右侧带着惊讶的神情转过身来的玛利亚, 身后也无任何背景布景(第343页)。没有使用显眼的颜色, 而是使用了浅而柔和的彩虹一般的颜色。在其1523-1530年间在圣费利西塔创作的《基督降架》(Deposition)(第345页)中, 人物也同样好似没有重量一般。骚动的人群呈环状分布, 和谐而有节奏感。人物好似处于恍惚状态之中, 从时间中抽离了出来, 漂浮在空间之中。他们向上或向下移动都好似不受重力影响一般, 发光的色彩将他们的形体淡化到了无形质的状态。蓬托尔莫抛弃了单纯的古典色彩, 而转用如交响乐般丰富的彩色色调。拉斐尔在《加拉忡亚的凯旋》中将美丽的加拉忡亚的头部放置在了布局的正中央, 蓬托尔莫却将《基督降架》的正中央留给了一个完全不重要的物件——一片扬起的蓝色布条。这无疑是对神圣的古典布局法则的公然挑衅。

在这之前, 罗索·菲奥伦图也于1521年在沃尔泰拉创作了相同主题的圣坛装饰画(第345页), 画中也同样出现了缠绕相连的人体, 画作上部的人物连成了一串。在这幅画作中, 也有一个人物望向了画作之外的观者, 好像因这发生在眼前的事情想得到观者的同情。罗索尽管也如蓬托尔莫一般运用了颜色的微妙渐变, 但颜色却没有那般显



雅各布·达蓬托尔莫  
《基督降架》，约1523-1525年  
木板油画，313厘米×193厘米  
佛罗伦萨圣费利西塔卡波尼礼拜堂



罗索·菲奥伦图  
《基督降架》，1521年  
木板油画，335厘米×198厘米  
沃尔泰拉 (Volterra) 美术馆 (Pinacoteca)

罗索·菲奥伦图

《摩西与叶忒罗的女儿们》(Moses and the Daughters of Jethro)，约1523年

画布油画，160厘米x117厘米

佛罗伦萨乌菲兹美术馆



阿尼奥洛·布龙齐诺 (Agnolo Bronzino)

《劳拉·巴蒂费里》(Laura Battiferri), 约1555/1560年  
画布油画, 83厘米 x 60厘米  
佛罗伦萨韦奇奥宫

眼的光泽。他的主要关注点在于复杂的布局架构。这在他于1523年创作的画作《摩西与叶忒罗的女儿们》(第346页)中体现的尤为明显。这幅画作前景中体现出的混乱感, 颇具米开朗基罗的画风, 但这种混乱明显是经过设计和计算的。呈现在观者眼前的场景具有戏剧般的即时感, 从而增强了狂怒的气氛。他故意未将画中人物的四肢全部画入画框之内, 使得这幅画作好像是经过裁剪的一般。摩西以发狂般的姿势猛力击打, 画面右上角的年轻女人好像被吓呆了一般。人们认为她是早期意大利文学中的“虚拟人体模型 (manichino)”, 其瞬间的动作被定格, 可谓符合瓦萨里的“对优美姿态的要求 (bella maniera demanded)”。在这里罗索想要表现的是搏斗爆发之后的停顿和寂静。罗索也公然违背了拉斐尔的和諧布局准则: 占据两条对角线交叉处的画面中心点的, 是正在搏斗的摩西裸露的生殖器。布局的大胆让这一令人惊讶的焦点变得合理化了。罗索·菲奥伦图的正式名字叫乔瓦尼·巴蒂斯塔·迪雅各布·迪瓜斯帕里 (Giovanni Battista di Jacopo di Guasparre), 曾拜过米开朗基罗、安德烈亚·德尔·萨尔托和弗拉·贝尔托洛梅奥为师。1530年, 可能是经米开朗基罗推荐, 他被法国国王弗兰西斯一世召至皇宫。在枫丹白露宫 (Fontainebleau) 楼廊的灰泥装饰之中绘制的一组湿壁画, 可能是他最杰出的艺术作品。1540年, 罗索在巴黎去世。

风格主义三位大师中最年轻的一位是阿尼奥洛·布龙齐诺。他出生在佛罗伦萨市附近的蒙提赛利 (Monticelli)。布龙齐诺是蓬托尔莫的学生和终生挚友, 并和他一起工作了多年, 共同创作了佛罗伦萨圣费利西塔教堂的湿壁画以及加鲁佐 (Galluzzo) 契尔托萨 (Certosa) 修道院中的湿壁画等作品。他的老师作品中的一些细节也是出于布龙齐诺之手。但从很早开始, 布龙齐诺就不赞同蓬托尔莫对北欧绘画的偏爱, 而转而重新寻求具有反宗教改革趋势的更为严格的布局法则。布龙齐诺将同为风格主义者的蓬托尔莫的“虚幻”改造成了棱角分明、清澈透明的线条和人物表现风格。但他同时保留了风格主义画作复杂精细的内容。事实上, 他将风格主义画作的神秘微妙发挥到了更高的水平。他创作的《寓言》, 又名《维纳斯、丘比特、时间和愚蠢》(第348页), 是一幅具有丰富象征意义的画作。爱这一主题通过两位温柔相拥的主要人物体现了出来, 而爱也常常是与嫉妒 (左侧咆哮着拉扯着头发的人物形象) 和欺骗 (手持玫瑰的男孩背后带着虚假的天真笑容向外看的女孩) 相随的。这长着狮腿蛇尾的女孩手中 (手的方向不对——左手在右臂上, 右手在左臂上) 拿着蜂巢和蝎子。这幅画作告诉我们, 爱是如此短暂。只有愚蠢——左上角一个没有脑袋的女



上图及下一页局部图：

阿尼奥洛·布龙齐诺

《寓言》（维纳斯、丘比特、时间和愚蠢）（An Allegory (Venus, Cupid, Time and Folly)），约1540-1545年  
木板油画，146厘米 x 116厘米  
伦敦国家美术馆



下图：

阿尼奥洛·布龙齐诺

《埃莱奥诺拉·托莱多和斐迪南·德美第奇》（Eleonora di Toledo and Ferdinando de' Medici），约1545年  
木板油画，115厘米 x 96厘米  
佛罗伦萨乌菲兹美术馆

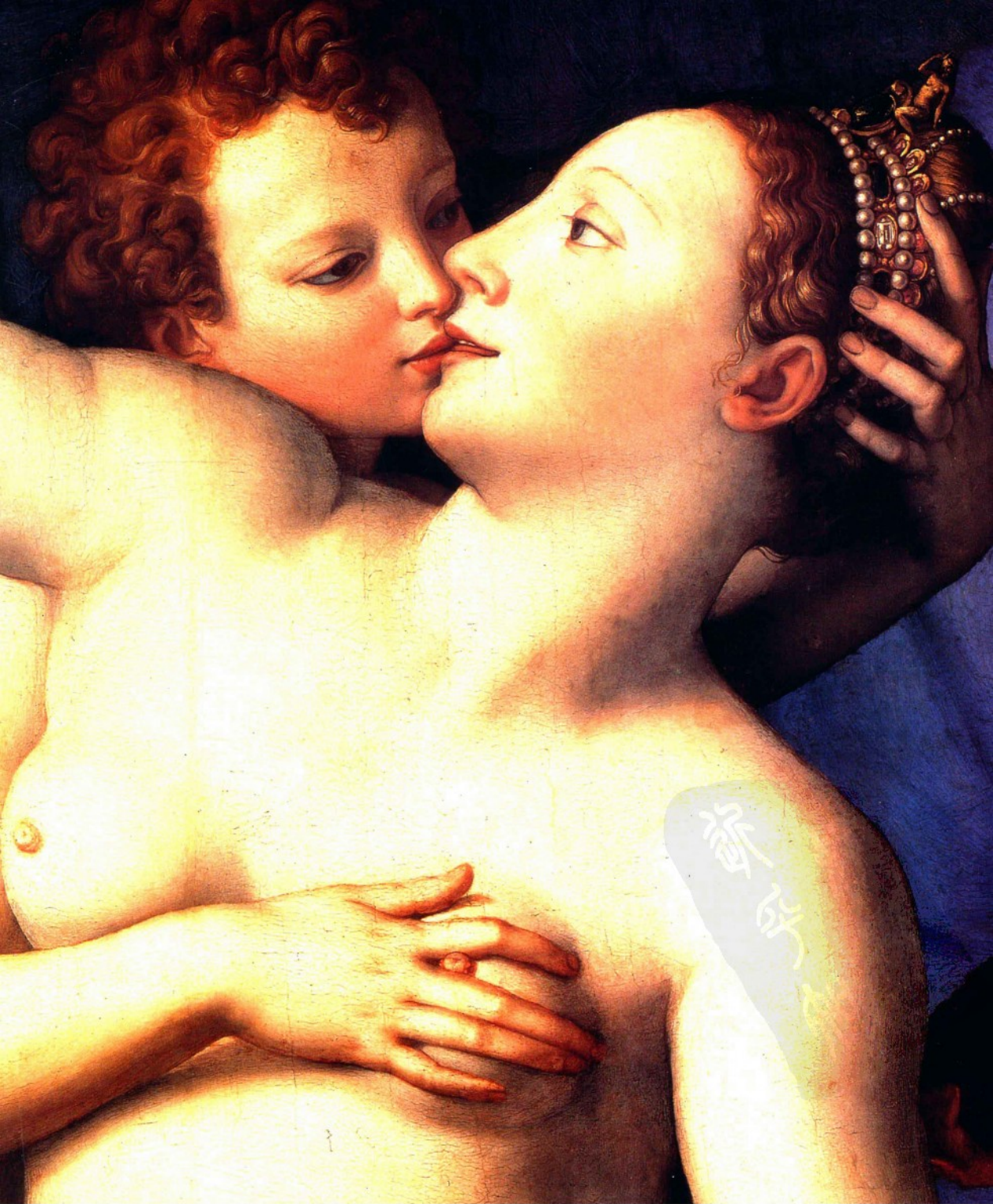


人的面庞——想遮住这爱的美好景象，不让时间之神萨杜恩（Saturn）看见。但萨杜恩用他强壮有力的胳膊将布帘扯到了一旁。他的沙漏预告着结束与死亡。地上躺着两副面具，正如画中各个元素都体现了象征与训戒一样。象征了情欲和对情欲之邪恶的训诫同时并存。

人们早就发现了布龙齐诺所创作的肖像画中的心理象征意义。他曾创作了雕塑家巴尔托洛梅奥·阿曼纳蒂（Bartolomeo Ammannati）（1511-1592）的妻子女诗人劳拉·巴蒂费里的肖像画，她手中拿着一本摊开的诗集，像布龙齐诺笔下其他的女性画中人一样骄傲地抬着头（第347页）。这个女人冷峻的神情透露出宗教般的严肃，这样的严肃对她的丈夫不无影响。完成了位于佛罗伦萨的宏大的海神喷泉（Neptune fountain，第234页）之后，巴尔托洛梅奥·阿曼纳蒂陷入了宗教生活危机，使得他开始厌恶他那高采烈的异教作品以及无数的裸体形象。16世纪（Cinquecento）下半叶的美术和文学都受到了反宗教改革运动的浸染。布龙齐诺自己也是一位诗人，创作了一些十四行诗和谐趣诗，顺理成章地，智慧、隐喻和文学“形象”构成了他作品中的基本特征之一，也构成了整个风格主义的基本特征之一。

来自摩德纳（Modena）的罗索·菲奥伦图和尼科洛·德尔·阿巴特（Niccolo dell'Abbate）（1512-1571）等艺术家将意大利风格主义的形式风格传到了法国。在弗朗切斯科·普里马蒂乔（Francesco Primaticcio）（1504-1570）的营造下，这些艺术家负责完成位于枫丹白露的弗兰西斯一世宫殿的绘画、雕塑和灰泥粉饰工作。他们之后被称之为枫丹白露派（School of Fontainebleau），法国艺术家让·库赞（Jean Cousin）、安托万·卡龙（Antoine Caron）（普里马蒂乔的两位助手）以及马丁·弗雷米内（Martin Fréminet）等都受到了他们的风格主义风格的影响。布龙齐诺的《寓言》也被传到了法国国王手里，也许是用作了王子们的教习画作。

意大利风格主义发展到后期时，原先对夸张形式和复杂布局的偏好转向了一种更为清晰的表现风格。布龙齐诺即是一个典型的例子。从此，高深而又复杂的风格主义方法转而被应用于另一个更深的层面，即内容层面。“理解”一幅画作越来越需要知识背景，风格主义发展到这里，与随后盛行的巴洛克风格之间已经仅有一步之遥了。巴洛克风格设法将两者融合在了一起：个别象征性信息可以为拥有知识背景的人所理解，而未受过多少教育的人也能通过简单的形式了解整幅画作的意义。



亚历山大·劳赫 (Alexander Rauch)

## 文艺复兴时期威尼斯和意大利北部的绘画艺术

### 地区差异

在阿尔卑斯山 (Alps) 与亚平宁山脉 (Apennines) 之间广阔的乡村地区, 从皮埃蒙特 (Piedmont) 和热那亚 (Genoa) 的崇山峻岭穿过波河流域 (Po Valley) 直到威尼斯, 艺术的发展呈现出了一幅与意大利中部迥然有别的景象。在意大利中部, 论学者论赞助人, 佛罗伦萨都享有独一无二的地位, 而在意大利北部, 我们却无法找到一个像佛罗伦萨这样的主宰着整个地区的中心城市。在意大利北部, 那个时代的艺术家集中在几个重要城市。北部政治上仍过于封闭孤立, 各个城镇的艺术发展也是封闭和孤立的, 诸如维罗纳 (Verona)、曼图亚 (Mantua)、帕多瓦 (Padua)、费拉拉 (Ferrara)、博洛尼亚 (Bologna)、米兰 (Milan), 当然还有威尼斯; 这里的哥特时期也更漫长一些。西部的伦巴底 (Lombardy) 与皮埃蒙特 (Piedmont) 地区透过萨伏伊 (Savoy) 与勃艮第 (Burgundy) 互相往来, 维罗纳也有通往蒂罗尔 (Tyrol) 的贸易通道, 这都表明意大利北部受北方艺术影响的时期更长。1450年前后, 乔瓦尼·阿拉曼尼奥 (Giovanni Alamagno) (“德国人”) 曾随安东尼奥·达穆拉诺 (Antonio da Murano) 在威尼斯工作过, 如果他的游记上记载的没错的话, 丢勒 (Dürer) 也曾拜访过亚德里亚海女王 (Queen of the Adriatic, 威尼斯市的别称), 不过到此就止步了。相反的是, 像我们将要看到的那样, 意大利中部艺术家们对北方的最初了解, 不是荷兰或德国的画家, 而至多不过是他们的一小部分作品而已。

如果我们想象出艺术图谱这样一个东西的话, 那么整个15世纪意大利北部的艺术图谱就像一床百衲被罩一样, 有着自己独有的韵律, 呈现出各种花色。乔治·瓦萨里 (Giorgio Vasari) 在写到焦尔焦内 (Giorgione) 一章时, 曾这样评论意大利北部“……自古以来位于托斯卡纳 (Tuscany) 和众多大山之间的这片土地不像托斯卡纳区一样能因艺术家人才辈出而引以为豪, 但它在这方面也并非完全不幸”; 无可置疑的是, 佛罗伦萨从意大利北部区域独立出去, 这对意大利北部的艺术财富来说有失公平。如果我们考虑到意大利北部和威尼斯直到很久以后 (直到佛罗伦萨和罗马绘画巅峰期之后), 才对意大利中部产生影响的话, 我们就更能理解瓦萨里的观点。另外, 意大利北部也没有什么有权势的跨区域赞助人, 可与佛罗伦萨的美第奇家族相提并论。至多只有曼图亚的贡扎加 (Gonzaga) 公爵府, 费拉拉的埃斯塔 (Este) 家族和米兰的斯福尔扎 (Sforza) 家族委派的一些任务对这一地区的艺术发展有所推动, 但更多的则是个体艺术家, 如曼特尼亚 (Mantegna), 他可以说没有任何政治背景, 也没有被授予任何宫廷艺术家头衔。倒是来自新艺术发源地——意大利中部的艺术家,



因承担意大利北部城市委派的任务而对意大利北部艺术路线的走向产生了影响。1434-1437年间，弗拉·菲利波·利皮（Fra Filippo Lippi）曾在威尼斯工作过，此后1435年和1442年，保罗·乌切洛（Paolo Uccello）和安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥（Andrea del Castagno）也先后在威尼斯工作过。1433年或者是1434年，佛罗伦萨人米开罗佐（Michelozzo）也曾修建过现已不复存在的圣母修道院（monastery of Santa Maria Maggiore）的藏书室。还有著名的雕塑家多纳泰洛（Donatello）1443-1452年间也在帕多瓦活跃过。

同样地，从本世纪初开始，托斯卡纳人一直在伦巴底（Lombardy）为新风格的到来做着准备，尽管起初仅仅是在建筑领域。直到15世纪下半叶，意大利北部中心地区才拥有了足够的艺术自主权：首先是安德烈亚·曼泰尼亚（Andrea Mantegna）个人为代表的帕多瓦和曼图亚地区，以及以贝利尼家族为代表的威尼斯。虽然这里的“文艺复兴”比意大利中部要晚得多，但到了15世纪末期，这里的文艺复兴极为昌盛繁荣，以至于当人们要选择具有代表性的艺术家和作品时，常常面临着“多得难以选择（*embarras de choix*）”的烦恼。

由于意大利北部工作室的发展处于一种封闭孤立状态，因而很难找到其早期共同特征。此外，在威尼斯，许多14世纪的形式还一直出现在拜占庭式宗教画作中，以搭配反映其权力和财富的镀金嵌花式华丽背景。金色嵌板中圣人庄重高贵的正面像以训诫的眼神望向外面，这些圣人并不像任何世俗的人类，看起来神圣而难以接近。在米兰，大教堂建筑几代以来也都保留着哥特式风格。米兰和帕多瓦许多教堂中发现的15世纪湿壁画，依然是哥特式风格，但丝毫不比托斯卡纳画家们的作品逊色。追溯到上一世纪的话，这里确实只有一位杰出人物：曾在帕多瓦工作过（参见第94页，第95页）的阿提克耶罗·达泽维欧（Altichiero da Zevio）（约1330-1390年）。这位哥特式风格的晚期代表人物看起来是紧紧沿着乔托（Giotto）所开创的道路前进的，他是在各个方面都能与奥尔卡尼亚（Orcagna）以及佛罗伦萨艺术家比肩的人物。正如阿提克耶罗一样，他在文艺复兴时期的继承者皮萨内洛（Pisanello）也不如佛罗伦萨艺术家那样精于绘制草图，但这两位画家在色彩的运用上却远远超过佛罗伦萨人，而色彩的运用迅速发展成了意大利北部和威尼斯绘画艺术特征之一。

在阿提克耶罗和皮萨内洛的画作中，可以看到中世纪晚期的生活情景。鲜艳的色彩再现了宫廷生活的盛况，头巾在骑士们周围如蝴蝶一般翻飞。当时人们一再提及的与这一时期的艺术家们相关的术语，如“中世纪”和“近代早期”、“哥特式”和“文艺复兴”等，无论是

从临时还是正式意义上来说，在这两位画家身上，这些界定显得并不那么适用。我们早就知道的是，这一我们称之为“文艺复兴”的运动，其重要前提条件在14世纪时已经具备了。许多将“文艺复兴”思想孕育其中的“哥特式”形式，以及许多新形式或新理念的顶峰却直至下一个世纪——16世纪才得以实现。

维托里奥·皮萨诺（Vittorio Pisano），也就是皮萨内洛（1395-1455），曾在威尼斯学习过。1424年左右，他到了帕多瓦。在这里他受到了乔瓦尼·德格拉西（Giovanni de' Grassi）的伦巴底哥特式风格的影响。可能他与多梅尼科·韦内齐亚诺（Domenico Veneziano）、保罗·乌切洛和多纳泰洛的工作室也有往来。并且我们可以在他的画作中发现明显的中世纪晚期特征，尽管同时也伴随着一些关于创作世界的新的甚至是科学性的观点，《圣厄斯塔斯的幻觉》（*The Vision of St. Eustace*）（第352页）就是一例。另外，相对于布局来说，整个画作更注重各个形象的巧妙分布。每个形象本身都是一幅完整的画作，将其从整幅画作中取出来的话，也丝毫不影响它的美。骑在马背上的男人系着时髦的头巾，乘坐的马匹装饰着华丽的马具，在现代看来更像是带着狩猎装备的贵族骑士，而非一位圣人。迎面而来的是一只牡鹿，鹿角上的十字架看起来更像是一个雕刻的十字架像，而非“幻觉”。猎犬、牡鹿、兔子和鸟虽然不乏象征意义，但都散布在画作之中，好似一幅织锦上的装饰。画作底部精巧卷绕着的卷轴，看起来完全是“哥特式”的。这幅画作流露出了满满的虔诚：厄斯塔斯坐在那儿，沉静而入神，尽管没有流露出表现感情的表情，他的腿直直地绷着，他所骑的马也流露出同样的神情，好似在十字架面前正要往后退一小步的样子。然而，这描绘出来的“幻觉”感觉并非完全是神圣的，并没有画上什么晕轮或闪烁着的光辉，因而整个场景有了些世俗的意味。

我们发现，对于皮萨内洛和与其风格相近的同时代艺术家来说，其艺术观的出发点就是1400年左右的“国际哥特式艺术风格”。这幅现收藏于伦敦国家美术馆的画作仅有微型画那么大，这并非只是巧合。皮萨内洛只是在延续着带贵族式风格的、书法般的符号语言以及精致典雅的弗朗哥-尼德兰祈祷书插画的传统。画中描绘的是有着骑士般风度的宫廷人士，表现的并非像我们在德国看到的那种男子气概，而是奢侈华丽的衣饰，精致优雅中带着一丝媚态。骑在马背上的人被描绘成一个正走向没落的社会阶层的代表。

众所周知，皮萨内洛吸收了林堡兄弟（Limburg brothers）弗朗哥-尼德兰（Franco-Netherlandish）祈祷书的主题。正如祈祷书中的插图一样，皮萨内洛的画作也通常是二维的。因此不只是其笔下的

## 皮萨内洛

《圣厄斯塔斯的幻觉》(The Vision of St. Eustace)，约1440年

木板画，65厘米x53厘米

伦敦国家美术馆



风景，就连他所画的肖像，也都是与装饰性的绘图背景交织在一起的。他所画的《年轻女孩的肖像画》(第353页)就是一例。至于画中人是谁尚存争议。这幅画创作于皮萨内洛与埃斯塔家族交往密切的时期，因此女孩可能不是人们通常认为的玛格丽塔·贡萨加(Margherita Gonzaga)，而是1433年许配给西吉斯蒙多·马拉泰斯塔(Sigismondo Malatesta)的吉内尔瓦·达埃斯塔(Ginerva d'Este)。如果是这样的话，画中人当时只有15岁。她外衣上的刺绣，如金雀花嫩枝和带有埃斯塔家族勋章的花瓶，更加佐证了这一猜测。1440年，马拉泰斯塔被指控毒死了他年轻的未婚妻。

这幅画的效果绝大部分来自于对画中人的肖像未加修饰，而对作为肖像画框的背景细节却精描细绘。与《圣厄斯塔斯的幻觉》一样，皮萨内洛在这幅画中也没有运用透视法。比例有些失调的肖像主要突出了头部，半身像在现代人看来过小，因为肩部没有什么立体感。对于知道楼斗菜和康乃馨之意义的人来说，画作上的花和蝴蝶有更深的含义，即贞洁的象征。蝴蝶也有可能是复活的象征，表明这有可能是一幅遗像，那么画作的创作日期就应重新考证了。

事实上，衣袖上的花瓶是破碎的，这也为“短暂”这一意象加上了另一层意义，就如一句谚语中说到的——“人就像花瓶一样易碎(homo quasi vasi)”。埃斯塔宫廷中的人文主义者和诗人瓜里诺(Guarino)认为，绘画中对奢华服饰的描绘是一种虚荣，应当还原“真

相”。那么这幅画中的简单服饰也许可以看做是一种新观念带来的结果。这种新观念已经脱离了哥特式风格后期的浮夸卖弄。十五世纪中叶左右，所有意大利北部宫廷都曾向皮萨内洛委派过任务，包括贡萨加家族、马拉泰斯塔家族、埃斯塔家族和维斯孔蒂家族。许多文献资料，如瓜里诺·斯特罗齐(Strozzi)或巴西尼奥(Basinio)等人的著述，都曾提到了一些现已遗失但底稿仍存留的作品。1438年开始致力于圆雕艺术的皮萨内洛还留下了一批微型浮雕，即贡萨加和马拉泰斯塔家族统治者的青铜板肖像画，在这些雕饰中，这位当时最伟大的圆雕饰雕刻家成功塑造了人物的立体感。这也是他从绘画中吸取的经验。

## “竞赛(Paragone)”——艺术和艺术家们的竞争

1441年，皮萨内洛创作了一幅廖内诺·达埃斯塔(Lionello d'Este)的肖像画，这幅画现收藏于贝加莫(Bergamo)。这项工作与画家们之间的一场竞赛有关，之后不久威尼斯艺术家雅各布·贝利尼(Jacopo Bellini)也被委以同样的任务。这一事件并非无关紧要，对于画家们来说不单单是证明其技艺的问题，而是其作为“艺术家”的社会地位的问题。就如人文哲学家一样，画家也必须要在竞赛中一较高下。必须强调的是，这关乎艺术家的荣誉。在中世纪，能与同辈一较高下毕竟只是骑士阶层享有的特权。任务并非新任务，解决方案也是，因而运用新的风格就显得至关重要了。自佛罗伦萨洗礼堂大门(参见自第176页开始的内容)之竞赛中第一次提出“竞争”概念以来，15世纪的艺术史就深受这一概念的影响。这种给予艺术家新地位的方式早在14世纪已经出现，当时但丁曾在他的《神曲》中提到了艺术家乔托(Giotto)和契马布埃(Cimabue)并对其成就加以比较，从而使这两位艺术家名垂千古。

作为这一时期本文选择的第一位意大利北部艺术家，我们可从皮萨内洛的身上看到至少三种文艺复兴早期的特征：注意掌握透视手法，正如许多其他文艺复兴艺术家一样，这位艺术家不仅仅是画家，还具有许多其他艺术才能，最后是他的准贵族地位，他的社会地位已经从手艺人上升到了与思想家和哲学家相当的地位。

我们可以看到的是，这位艺术家的作品在15世纪经历了更大的转变，从祭典仪式用的物品变成了审美艺术作品。但这样的转变是否又导致了以实现自身利益为出发点的审美观呢？当然艺术仍旧是为政治和宗教服务、传播社会信息、满足天生的装饰需求以及丰富神学和哲学象征表现力的。但与以前相比，艺术作品还成了收藏家收集的对象，承担了一个将想象与现实世界中的新发现联接起来的新任务。例

皮萨内洛

《年轻女孩的肖像》(Portrait of a Young Girl), 约1433年

木板画, 43厘米 x 30厘米

巴黎卢浮宫



如, 艺术家们开始用写实的手法来描绘圣经故事或神话传说。结果就是能捕捉和鉴赏画作特征的艺术鉴赏力本身成了值得赞美的对象。

## 透视法——关于空间与时间距离的一项发明

画家、雕塑家、建筑师、理论家以及文艺复兴的先驱莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂(Leon Battista Alberti)是这一时期艺术界重要的人物之一, 但却没有一幅画作存世。他也是意大利北部的人, 1404年在热那亚(Genoa)(或者可能是在威尼斯)出生, 稍晚于皮萨内洛。自1430年起, 活跃于佛罗伦萨, 之后去了罗马, 我们现在能够了解的, 只有他在建筑方面的才能(参见自第108页开始的

内容)。在关于建筑的专著《建筑论》(*De re aedificatoria*)中, 有一篇他发表于1436年的重要文章《论绘画》(*On Painting*)。在这篇文章里他首次提出了关于比例和透视的基本概念, 为画家们提供了指南。从那时起, 无论是艺术家的设计目标, 还是观者的视角, 都发生了根本性的转变。

如果将这一转变仅仅视为一种绘画或设计技巧, 那就太过简单了。早期的表现手法不过是在板上以绘画的方式再现某一神圣的主题, 现在由于有了透视技巧, 可以创造出虚拟的空间, 将观者的视线引入画中, 好像是一个洞一般, 画面有了立体感。传统的拜占庭式表现手法只是在金色的背景中绘制关于神或圣人的表面的、二维的画像, 只能粗略地描绘, 没有任何个性。但新的风格为了表现观者感兴趣的空间而放弃了表现救赎的行动; 绘画中上帝正通过人类的方式, 以画中真实描绘的人类易受伤害的血肉之躯来实现他在世上的旨意。但将伦巴底或威尼斯的风景或城镇风光作为发生在圣地的宗教事件的背景, 又有多真实呢? 通过透视画法来窥视天堂的画, 看起来不傲慢自大吗? 另外, 重要的东西现在因为放在背景中, 所以通常很小, 而不是那么重要的东西被放在前景里却显得很大。现实中关于已知历史或拯救的事实仅仅能以标志和象征形式表现, 透视法不正创造了这样一个现实的幻象吗? 由画作本身或在画作之中创造的透视空间或物体所生动表现的是一个新的事实。广义上说, 透视法所创造的新事实也只是另一种诠释。

很明显透视法的发明使空间距离的表达成为可能。但“透视”一词的含义是“看透”的意思, 透视法中的“距离”应具有空间和时间上的双层含义。观者无法再选择性地单看画作的某一部分, 不管愿意还是不愿意, 他都会被拉进遍布整个画作的透视系统之中。看起来他与画中的场景是一个整体, 他的视线也被引入画中, 不像观看中世纪晚期的一些艺术作品一样, 可以考虑自己喜欢哪一部分, 他已经被剥夺了这样的自由。透视法营造的空间效果同时也造成了时间上的联合。现在画中的距离也可表现时间, 或者说一段时间。因此, 我们可以估计真蒂莱·贝利尼(Gentile Bellini)的《圣马克广场上的游行》(第355页)这幅画中的游行持续的时间, 但在皮萨内洛未使用透视手法的空间里面, 圣厄斯塔斯(第352页)好像是在“无始无终”的祷告中一般。只有到了透视法发明以后, 画中的“运动”才表现出时间的流逝——无论是腾升在空中的还是立于地上的人物。

很明显这就造成了一些有待解决的神学和哲学问题。但要在脆弱的人体中表现上帝的人类面貌的话, 如曼特尼亚(Mantegna)用透



雅各布·贝利尼

《智天使圣母》(Madonna of the Cherubim)，约1450年  
木板画，94厘米x66厘米  
威尼斯学院美术馆 (Accademia)

成了通往东方的大门。与意大利其他地区的绘画都有所不同的是，我们在这里发现了记载这一关系的人物形象，在1453年土耳其夺取君士坦丁堡后更为常见。包着头巾的形象成为真蒂莱·贝利尼(第355页)、卡尔帕乔(Carpaccio)和洛伦佐·科斯塔(Lorenzo Costa)(第377页)画中的一大特色。在一些画作中，我们会看到让人联想起阿拉伯书法的奇特铭文，这也暗示着艺术家们对东方文化的兴趣；例如科西莫·图拉所画的《哀悼基督》(Pietà)(第364页)中的石棺正面和外衣褶边上，或是雅各布·贝利尼所画的《圣母》(Madonna)的晕轮之上都刻有此类铭文。

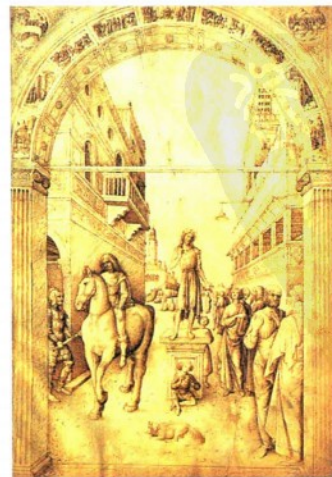
### 贝利尼家族

雅各布·贝利尼(1400-1470/1471)是威尼斯艺术家王朝的奠基人，但他仅有很少的油画为人所知；更重要的是他两本现存的素描簿，一本藏于大英博物馆(British Museum)，另一本在卢浮宫。这两本素描簿提供了关于15世纪下半叶威尼斯和意大利北部艺术家们所遇到的问题以及他们所追求目标的大量信息。这些画作被他的儿子们当做摹本小心收藏了起来，虽然对有些已经褪色的线条进行了润色处理，但这些画作本身是当之无愧的艺术作品。第一眼看上去，这些画作好像一本讲解透视法的教科书(第354页，第422页)，但与佛罗伦萨的艺术家们相比，贝利尼在纵深的处理上仍是过于柔和。尤其是

视法画出的《死去的基督》(Dead Christ)(第370页)，这就提出了一个新的要求。新的要求就是要将“尊严”赋予笔下描画的人物，无论笔下描绘的是一位圣人或是一位统治者。如果肖像只不过是描画理想化的形象，顺便再考虑一下相似性的话，这并不是什么问题。但现在在某种程度上画家、圆雕饰雕刻家和雕塑家必须将相似性(similità)和尊严(dignità)结合起来。这就成了那个时代绘画要处理的内容和要解决的问题，也是比科·德拉·米兰多拉(Pico della Mirandola)的哲学著述《论人的尊严》(De dignitate hominis)(1496年)的主题。整整一个世纪之后，保罗·韦罗内塞(Paolo Veronese)还因在其画作《利未家的宴会》(Feast in the House of Levi)中描画了用餐叉剔牙的人物以及狗、傻子和德国人受到宗教裁判所(the Inquisition)的指控，而不得为自己辩护。韦罗内塞称“我们画家要求享有诗人和小丑享有的许可”，从而总结了当时艺术家们对自己的社会地位的新认识。

### 15世纪的威尼斯

自古以来亚得里亚海女王(威尼斯)与君士坦丁堡(Constantinople)之间一直保持着密切联系。5世纪时帕多瓦和阿奎莱亚(Aquileia)的居民为了躲避匈奴人(Huns)，前往拜占庭所属的岛屿避难，在潟湖之上竖立柱子，并将城市建造其上。从那时起，这座意大利的碉堡也就



雅各布·贝利尼

《布道中的圣施洗约翰》  
(Sermon of St. John the Baptist)  
钢笔画  
巴黎卢浮宫博物馆 (Musée du Louvre)、素描陈列室  
(Cabinet des Dessins)



真蒂莱·贝利尼  
《圣马可广场上的游行》，1496年  
布面油画，367.5厘米x746厘米  
威尼斯学院美术馆

他笔下的风景，通过底纹和影线这些真正的绘画手法加以处理，而显得极富生气，可以看做具有恒久不变的威尼斯特色。

威尼斯早就出现了具有脱离拜占庭影响的风格的画作，但这些都只是威尼斯绘画的先驱。虽然阿提克耶罗和同时代的威尼斯艺术家还在以“有特定目的”的样式构造人物周围的空间，但从现在起，绘画风景看起来只是不展示空间深度和不灵巧构造建筑空间效果的借口。在前贝利尼时代和后贝利尼时代，没有什么是不可以拿来借鉴的。早在1424年，雅各布·贝利尼就已经活跃在了威尼斯，1423年的一份文献里面还曾提到他是翁布利亚人真蒂莱·达法布里亚诺（Gentile da Fabriano）的助手，文献中称他为雅各布·威尼托（Jacopo Veneto）。1441年，雅各布到了费拉拉，并在前面提到的与皮萨内诺的绘画竞赛中获胜。为了向自己的老师表示敬意（或者说是瓦萨里这样认为），雅各布给1429年出生的大儿子取名真蒂莱，第二年他的妻子又为他生下了二儿子乔瓦尼，但这个儿子是否是合法婚生子尚存疑问。1453年，他把女儿尼科洛索（Nicolosia）嫁给了画家安德烈亚·曼特尼亚（Andrea Mantegna），曼特尼亚那时还在帕多瓦工作。

这只是我们经常看到的一种艺术家家庭关系的实例之一，当我们谈到威尼斯绘画中的重要艺术家时，经常会发现一个家族当中有很多出名的艺术家，这和佛罗伦萨艺术家通常仅是家族当中唯一一位艺术家是有所不同的。不仅是贝利尼家族，维瓦里尼家族，帕尔马家族，丁托列托家族，巴萨诺家族，韦罗内塞家族和蒂耶波洛家族都是一样的情况。毫无疑问的是，贝利尼家族的工作奠定了威尼斯绘画的基础，现代威尼斯绘画正是从这里开始的。



真蒂莱·贝利尼  
《苏丹穆罕默德二世》  
(Sultan Mahomet II)，  
1480年  
布面画，70厘米x52厘米  
伦敦国家美术馆



真蒂莱·贝利尼

《圣十字架遗址恢复》(The Recovery of the Relic of the Holy Cross), 1500年

布面油画, 323厘米 x 430厘米

威尼斯学院美术馆

乔瓦尼·贝利尼 (Giovanni Bellini)

《莱昂纳多·洛雷达内总督》(Doge Leonardo Loredan), 1501/1505年

布面油画, 61.5厘米 x 45厘米

伦敦国家美术馆



IOHANNES RULLINVS

PDG

雅各布并没有留下什么我们可以将之视为其代表作的画作。然而奇怪的是，其偶然保存下来的素描簿成就了一位重要画派的创始人。最能体现其大师风格和技艺的，是他所画的圣母像。奇怪的是，尽管他是托斯卡纳画家真蒂莱·达法布里亚诺（Gentile da Fabriano）的学生，但在佛罗伦萨的经历并未带给他多大影响，在《智天使圣母》中就可以看到。他更多的是学习了重要的哥特大师们的典范，或者说是在威尼斯的拜占庭传统。这幅宗教画作看起来完全像一座圣像。圣母半身像不加修饰的风格，头部与兜帽之间的头巾，好像与周围环境隔绝了般的面部表情，晕轮上细丝工艺制作的书法，以及天使头部好似无穷无尽的装饰，所有这些特征都让人联想起圣像。并且好像装饰圣像一般，整幅作品被嵌在了珠宝般的拱状画框中。

人们一再追问的问题是，既然雅各布曾在佛罗伦萨学习过，为什么他钟爱的却是更古老一些的风格而不是老师的“现代”风格呢。可能与艺术和个性有关，但也有可能是低估了守旧的赞助人们所发挥的影响力。我们必须记住的是，“现代”任务毕竟不总是那么赚钱的：很长一段时间内，威尼斯共和国的守旧派们太过骄傲、富有而又强势。

雅各布的长子真蒂莱·贝利尼（1429-1507）已经能够收获他父亲播种而结出的果实了。他手中也不缺任务，还在早年的时候已经显出了作为肖像画家的天份。尽管他为大批达官贵人所做的肖像画并没有得到多少报酬，但有幸结识了一大批修道士、贵族、高级教士和议员。1496年创作的《圣马可广场上的游行》（第355页）和1500年创作的《圣十字架遗址恢复》（第356页）就是这样的情况。尽管还在大量使用哥特式形式的真蒂莱并没有多大地推动绘画的发展，并且他的肖像画法也最多是运用了其父亲关注的透视法，但他的职业生涯却是相当辉煌的。1469年，他被国王腓特烈三世封为领主，1479年他50岁时，威尼斯共和国将他派往君士坦丁堡为苏丹穆罕默德二世（第355页）画肖像画。正如瓦萨里所说，穆罕默德“很难明白……一个凡人怎么能拥有如此超凡的生动描摹技巧。”整整一年后，贝利尼回到威尼斯，得到了很多赏赐和荣誉，包括“贝伊”这一头衔。

瓦萨里还描述了《圣十字架遗址恢复》这幅画作的由来：“不知道是什么原因，碎片从麦杆桥（Ponte della Paglia）落入了运河里，许多人以崇敬的心情跳入水中寻找基督十字架上的圣木，但按照神的旨意，唯有共济会的长老才配到圣十字架加以修复……”

有一件事十分明显：在画作中包含了尽可能多的人物肖像与描绘奇迹本身同样重要。不管在今天看来多么不可思议，直至启蒙运动之前，人们都是热诚地、毫不做作地盼望奇迹，将奇迹发生之地神圣化

并通常将其作为朝圣地。毕竟这一奇迹表明上帝愿意向当地的人显现。因此，这一奇迹的见证人愿意被画入画布之中并被永久保存并非仅仅是出于虚荣。他们认为正如被画入画中的这座城镇或者说城市一样，他们也分享了这一奇迹和奇迹带来的精神上的利益。横跨画作中部的桥对于贝利尼来说是不可或缺的，借此才可以排列如此多的见证人。画中木制的围裙式看台上站着卡特里娜·科尔纳罗（Catarina Cornaro）及其宫女们，还有信众会的会员们。信众会的长老们占据了右手边的画面。真蒂莱将自己和弟弟乔瓦尼（左起第三位和第四位）也画入了这群人中。事实上，不是这条运河或麦杆桥成了朝圣地，而是这幅记载这一奇迹的画作戴上了还原画作的光环，保存了关于曾光照这座城市及其人民的神圣之光的记忆。毫无疑问，这种还原特征限制了这幅画在其他艺术方面的发挥。

## 肖像画

关于乔瓦尼·贝利尼（约1432-1516年），萨瓦里曾写道：“他的初期作品肯定是肖像画，也因此收到了诸多称赞，特别是《莱昂纳多·洛雷达恩总督》”。这幅画（第357页）创作于1501年，此时总督（他因自己的罗马血统而感到自豪）刚刚就职或是就职后不久。这幅画可以看做是威尼斯绘画中最伟大的成就之一，不仅仅是在肖像画领域，而是在整个绘画领域。即使是当时的人们，也认为这幅画作中的人物“充满智慧”。更加值得注意的是，我们现代人对面部表情的诠释跟早期人们诠释面部表情的眼光肯定会有所不同，但即使是在今天的我们看来，在这位被称之为“人文主义者总督”的形象中仍可以觉察到其“充满智慧”。贝利尼在描画外衣的锦缎和总督帽子上的金色刺绣时肯定运用了精湛的绘画技巧。但是又是怎样使用了金色这一色彩，用洞察一切的眼神和紧闭着的嘴（但看起来非常能言善辩的）来表达出所有的效果的呢？贝利尼也没有试图掩饰画中人的年龄，虽然穿的是高领外衣，颈上的皱纹仍清晰可见；也没有试图掩饰这位政治家所背负的重担，这通过眼睛周围的阴影都表现了出来。对于上一辈艺术家来说，肖像画所要求还只是形式的再现，至多加上一些显著特征以防与其他人物混淆。而这幅肖像画却体现了完全不同的价值：我们看到的不仅仅是一位人物本身，而是连同他的精神状态都流露了出来。“身材瘦削而高大、没有大笔财富、脾气暴躁，但却是一位充满智慧的统治者”，这是某个生活在那个时代的人对莱昂纳多·洛雷达恩（Leonardo Loredan）（1438-1521）的评价。直到1521年，他一直担任总督一职，画了这幅肖像画之后十二年左右的时间，在康布雷同盟（League of



阿维斯·维瓦里尼 (Alvise Vivarini)

《一位贵族的肖像》(Portrait of a Nobleman), 1497年

木板画, 63厘米×47厘米

伦敦国家美术馆



Cambrai) 发起的包围战中, 他带领威尼斯共和国抗战。

正如韦罗基奥、佩鲁吉诺和基尔兰达约一样, 乔瓦尼·贝利尼所教出的学生也是16世纪的大师们。他在这里让我们预先看到了光线和色彩处理的新风格。闪烁的金色微光好似将外衣和面容连成一体, 而模糊的背景中从下至上越变越深的蓝色冷色调更加强了这一效果。因此整个人看起来难以接近, 好像任何东西都不能触碰到他, 只是在他的眼睛里闪着淡淡的光芒, 同时他看起来全神贯注, 好似正出神地思想着自己和自己的历史地位一般。

从画作的位置处理来看, 总督好像正坐在或站在栏杆之后。这一设计方法常常出现, 这源于佛罗伦萨雕塑中首创的半身肖像, 而这种

半身肖像又取自中世纪的圣物匣。也许到了这时, 这种手法已经不再是一种刻意使用的手法, 却为画作增添了持久的尊贵感。

威尼斯画家阿维斯·维瓦里尼(约1445-1505)的作品《一位贵族的肖像》(1497)(左图)也采用了同一设计方法。但阿维斯, 这位慕拉诺(Murano)的艺术家家族中最年轻的成员, 使用了一种倾斜的手法。画中人肩部运动更大, 并且手还触到了他外衣上的褶皱。这就使半身像看起来不会过于严肃。

### 从蛋彩画到油画——安东内洛·达梅西纳 (Antonello da Messina)

从蛋彩画到油画的转变是不同于皮萨内洛风格的转变, 这一转变不仅是在思想上的转变, 也是在形式上的转变, 或者至少说是从公众和政治形象的描绘更多地转向了个人的肖像画。从现在起, 画作所表现的, 虽说不上是一丝不苟的精准, 但至少也应是注重细节的精准。织物的纹理被一针一线地再现了出来, 刺绣、睫毛、头发都被细致地描画了出来。同样也是外界影响促成了这一转变。以扬·范艾克(Jan van Eyck)或罗希尔·范德魏登(Rogier van der Weyden)为代表的尼德兰画家们早就为这种精密细致的手法打好了基础。例如, 扬·范艾克与勃艮第的许多公爵府都有联系, 正是通过这些途径, 新的思想传入了意大利。这些途径也曾经是北欧的影响触及意大利的途径。整个15世纪, 意大利对尼德兰作品的需求量都特别大。这些作品不仅成为艺术家们的灵感源泉, 也在学者(如安科纳(Ancona)的人文主义者巴尔托洛梅奥·法齐奥(Bartolomeo Fazio)或奇里亚库斯(Ciriacus)之中引起了讨论。现在我们知道胡戈·范德胡斯(Hugo van der Goes, 见286页)在一座佛罗伦萨教堂内创作的波尔蒂纳里圣坛(Portinari altar)自1483年起就博得一致称赞, 连达·芬奇都受了这种示范效应的影响。扬·范艾克、罗希尔·范德魏登或汉斯·梅姆灵(Hans Memling)也承接来自意大利的肖像画绘制任务。扬·范艾克就曾于1434年在布鲁日(Bruges)为商人乔瓦尼·阿诺尔福尼(Giovanni Arnolfini)画过著名的婚礼肖像画, 这幅画作现藏于伦敦国家美术馆。

人们对这种精致画作的需求量很大, 但意大利通常使用的蛋彩画手法却无法满足这一需求。只有借助尼德兰画家们掌握的油画诀窍和手法, 才能实现细节的精细色彩过渡、透明外层釉以及珠宝般的光辉。最关注油画新手法意大利画家当属1430年左右出生在墨西拿(Messina)的安东内洛。1475年或1476年, 他曾居住在威尼斯, 所

安东内洛·达梅西纳

《天使报喜》，约1475年

木板画，45厘米 x 34.5厘米

巴勒莫 (Palermo) 西西里国家美术馆 (Galleria Nazionale della Sicilia)



安东内洛·达梅西纳

《书房中的圣哲罗姆》(St. Jerome in his Study), 1474年

木板画, 46厘米 x 36.5厘米

伦敦国家美术馆

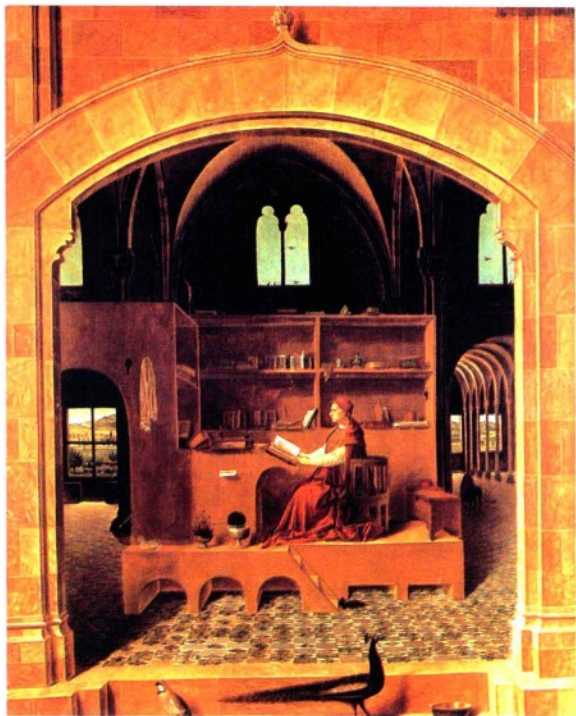
以他有可能从那时起将油画手法传给了威尼斯艺术家,特别是贝利尼。最新研究表明,安东内洛·达梅西纳并未像瓦萨里说的那样,曾到过佛兰德斯(Flanders)并成为“约翰尼斯的朋友”(即扬·范艾克),然后回到意大利并“让意大利分享这一有用的、美丽的、方便的诀窍。”这一研究成果意义重大。这里很有可能是将安东内洛·达梅西纳与一名叫安东内洛·迪西奇利亚(Antonello di Sicilia)的人混淆了起来。迪西奇利亚1456年初的时候在米兰,他曾与尼德兰画家彼得鲁斯·克里斯蒂(Petrus Christus)有联系,并从他那里学习了新的绘画方法。

尼德兰绘画因安东内洛·达梅西纳而在威尼斯地区广为人知,其影响并不仅仅是在手法方面,尽管这一手法不仅能表现粗糙纹理和平滑纹理的处理差异,光线效果的范围也更为多样化。此时的画作出现了特有的更为沉静的表情和更为平稳的构图,在肖像画中最为明显。如果不是学习了安东内洛的所有肖像画中表现出的冥想般的沉静,贝利尼也许就不可能创作出《洛雷达思总督》这幅肖像画(第357页)。安东内洛扬弃了克里韦利(Crivelli)、卡尔帕乔(Carpaccio)或奇马·达科内利亚诺(Cima da Conegliano)画作中的片段特点以及曼特尼亚和科西莫·图拉(Cosimo Tur)及意大利中部波拉约洛(Pollaiuolo)和波提切利表现出的对细节的注重。他于1475年创作的《天使报喜》(Virgin Annunciate)(第360页)中,圣母所穿的长袍虽然看起来褶皱不够多,但却带有一种不加修饰的庄重感,这在文艺复兴盛期之前的其他作品中是别指望能看到的。背景完全为黑色,因而画中的照明方案不仅使人物脸部有了立体感,并带上了一些神秘的意味。安东内洛非常清楚如何将仪态高贵的画中人脸上体现出的心理表情与圣母那难以接近、超凡脱俗的美丽区分开来。如果将其与阿维斯·维瓦里尼笔下的一位贵族(第359页)加以对比,这一点就更加明显。

### 克里韦利和卡尔帕乔的作品——传统绘画的最高点

我们可以列举出一大批这一艺术领域内的画家,他们不仅在继承当时风格方面取得了巨大成就,并且在他们所学习的传统风格之上加上了完全属于他们自己的风格,从而将传统绘画带到了最高点。如果给予新趋势和赞助人应有的尊重的话,我们发现我们常常忽略了社会和赞助人是怎样眷恋旧的艺术,并不想立即追求新的风格。有权势的家族一直掌权的许多修道院、互助会和行会中,对传统的享有盛名的物品的需求要远远大于对新颖物品的需求;尽管当地的艺术发展也是由这些赞助人本身带动的。

运用传统风格进行创作的许多艺术家之中,有两位特别突出:



卡罗·克里韦利(Carlo Crivelli)(1435/40-1495左右)和大约比他小20岁的维托雷·卡尔帕乔(1455-1526)。这两位艺术家的共同点在于他们杰出的洞察力和技巧。他们都忠于15世纪,没有任何向“现代”转变的迹象。他们都钟情于哥特式叙事,找不到实际主题的多面构图风格,不时出现的图解式手法,以及对完美的追求和对纹理的处理。

对卡尔帕乔来说,格式常常造成了布局的简单。人物排列的方法没有灵活性,这一点是从看起来和他关系最近的真蒂莱·贝利尼那里学习到的。但他从未达到乔瓦尼·贝利尼那般的技巧,也没有享有那么高的名望,特别是在人物和面部表情的处理上。甚至我们要问,画中看起来很无趣的、带着茫然若失的表情在等待什么的女人(第362页下图)到底是不是像标题所说的一样是名媛?可以肯定的是,这幅



维托雷·卡尔帕乔

《圣乌苏拉之梦》(The Dream of St. Ursula), 1495年  
布面油画, 274厘米 x 267厘米  
威尼斯学院美术馆

下图:

维托雷·卡尔帕乔

《两位名媛》(Two Courtesans), 约1510年  
木板油画, 94厘米 x 64厘米  
威尼斯, 科雷尔博物馆 (Museo Correr)

显出圣像般的平静。看起来克里韦利是想借助新手法和新经验, 赋予旧风格以活力。这样一来, 他有时忘了绘画真正的功用; 阿尔贝蒂认为, 应当单纯通过绘画方法来营造金子般的效果; 但克里韦利不仅使用了金子, 还使用了灰泥凸显画中的花环或水果篮等物品, 然后再涂上颜料。尽管运用的是传统技巧, 但克里韦利还是将其发挥到了十分精湛的水平, 再加上他偏爱威尼斯这座城市的盛况和排场, 使他在多个省份都享有盛名, 这些省份也因有克里韦利而感到荣幸, 特别是他曾长期居住过的马尔凯 (Marches)。与卡尔帕乔不同的是, 他在肖像画方面也颇有天份; 特别是他善于通过线条和色彩的美感赋予其笔下的女性人物绝美的面部表情, 他所创作的孩童般的圣母就是一例。正是这种技巧使他与安德内洛和波提切利同列于世界级大师之列。创作于1492年左右的《坎代莱塔圣母》(Madonna della Candelletta) 是最

画作包含的一些象征性暗示首先必须加以诠释, 但卡尔帕乔的画作吸引现代人之处却是其简单质朴, 观者可以从其画作之中得知许多秘密, 现在看来其与20世纪的“形而上绘画”(pittura metafisica) 有相似之处。卡尔帕乔当时的名气不大, 他的赞助人是由国家监管的下级教会互助会, 承担一些诸如扶贫济困或是代表行会利益的职责。他的主要作品是关于守护神之传奇的大型组画(上图), 是为圣乌苏拉互助会 (Scuola di Santa Ursula) 而画的。他不关注地理和年代, 所以呈现给我们的是他所钟情的威尼斯当时的旧貌, 这也给他的画作增添了另一层价值, 特别是在画作中的内部描绘。据猜测他曾到过东方, 但目前尚无法确知。他的名声确实也传到了遥远的省份, 如伊斯的利亚 (Istria) 和达尔马提亚 (Dalmatia)。

克里韦利也到过达尔马提亚 (Dalmatia), 但起因是1457年他诱拐了一名水手的妻子而被判刑。去世之前的十年, 克里韦利因参与一次政治起义再次引起了人们的关注, 因这场起义, 他于1490年获封了骑士称号, 这一称号随后就出现在了他的签名中。他有如暴风雨一般激烈的人生与他画作之中体现出的内在平静形成了鲜明对比。他可能曾去过帕多, 在瓦斯夸尔乔内 (Squarcione) 和曼特尼亚的门下学习过。从曼特尼亚那里, 克里韦利学习了古典建筑方面的知识并对古典建筑设计情有独钟(第363页)。另外, 他的风格也比较古旧, 拜占庭-维也纳传统主义使其画作具备了华丽而丰富的细节, 而这一传统主义中也表现出了复兴运动者的特征, 即同样出现在波提切利晚期作品中的新哥特式特征。他所画的圣母被处于静态的虔诚支持者们围绕着,



卡洛·克里韦利

《天使报喜》，1486年  
木板画，207厘米 x 147厘米  
伦敦国家美术馆

后一幅有着此类风格的杰作（第364页，右图）。只一眼看过去的话，观者可能会被简洁的前景所欺骗，而忽视艺术家是怎样巧妙地将非绘画元素融入画作之中的：那支小蜡烛是一个还愿祭，通常信徒会将其置于宗教画作之前。克里韦利却将其着色并纳入了画作之中。

## 圣母像

如果我们将同属1468-1505年间这一代的艺术家们所创作的五六幅圣母像（其中两幅以“神圣的对话”的方式布局）（第364-365页）放在一起加以比较的话，就很容易发现这些艺术家各自的风格和特色。但很明显难以用“新式”这一标准来评价这些画作。克里韦利1492年创作的《坎代莱塔圣母》中，人物所穿的长袍带有哥特式的华丽，布局也遵循了严格对称原则；而早些时候曼特尼亚1485年创作的圣母像（第370页）中，人物微微倾斜的头部和上半身则显得不循常规。那么，前者比后者更为“老式”吗？克里韦利的“新哥特式”特征，或科西莫·图拉1469年或1470年在费拉拉创作《哀悼基督》中人物干巴巴的样子（第364页，下图），是否有可能开了风格主义的先河呢？

可以看到，一个世纪以来，《宝座上的圣母》（*maestà*）式的圣母像的一个重要的中心主题，即“宝座”，在发生着演变。早期风格中（如契马布埃（Cimabue）或杜乔（Duccio）（第42页），“宝座”通常是扶手椅或长凳。真正重要的是天上的宝座，华盖用来象征天堂。到乔瓦尼·贝利尼时，宝座华盖的表现手法也发生了转变。几乎在贝利尼所画的全部圣母像中，华盖只是悬挂着的，在人物身后展开的背景幕，代替了宝座的背部（第364页，上图）。克里韦利所画的圣母背靠一条金色织锦布，头顶上方的织锦布微微前倾，看起来好似宝座似的。当然，金色织锦代表了天堂，而天堂正是这位已加冕的天国之母的领地。乔瓦尼·贝利尼通常只使用展开的背景幕，幕上还现出折痕。他于1505年创作的“神圣的对话”式圣母坐在大理石宝座之上（第365页，下图），宝座后杆上挂着的织锦布帘依稀可见，连焦尔焦内在创作《卡斯第佛朗哥圣母》（Castelfranco Madonna）时也回归了这一传统表现手法（第388页）。

从各幅画作以不同的方式表现圣母背后的“背景幕”可以看出，此类背景幕不仅仅是装饰，还具有象征意义。加冕圣母的宝座和天上的华盖是尊贵的标志，其体现的不仅是绘画背景，更是宗教和精神背景。

例如，科西莫·图拉（Cosimo Tura）所创作的圣母像（第364页，下图）中，《哀悼基督》这一主题与宝座这一主题合为一体，“宝座”



就是被钉十字架的基督的坟墓，换句话说，就是救赎的象征。应当由宝座背部或华盖组成的背景在这里化作了顶上矗立着十字架的髑髅山（Hill of Calvary）形状。将圣母升高并将她神圣化的宝座由坟墓（坐部）和髑髅山（背部）构成；她自己所在的特殊位置表征了其儿子的死亡。

《圣母与圣子》创作于1468年，现藏于布雷拉美术馆（第364页，上图）。在这幅画中，贝利尼将一座山放置在背景中部，而圣母与风景之间则通过宝座后的背景幕隔开。《哺乳的圣母》（*Madonna del latte*）（第371页）是米兰的“画家兼建筑师”布拉曼蒂诺（Bramantino）于1490年左右创作的，布拉曼蒂诺的真名叫巴尔托洛梅奥·苏阿尔迪

乔瓦尼·贝利尼

《圣母与圣子》(Madonna and Child)，约1468年

布面油画，85厘米 x 115厘米

米兰布雷拉美术馆



科西莫·图拉

《哀悼基督》，1469/1470年

木板油画，48厘米 x 33厘米

威尼斯斯科雷尔博物馆



卡洛·克里韦利

《坎代莫塔圣母》，约1492年

之前是圣坛装饰画居中的一幅  
米兰布雷拉美术馆

右下图：  
乔瓦尼·贝利尼  
《神圣的对话》（登上宝座的圣母和圣人  
们）（Sacra Conversazione (Enthroned  
Madonna, with Saints)），1505年  
布面画，转移自木板画（自顶部切割的  
插图）  
威尼斯圣萨卡利亚教堂（S.Zaccaria）

右图：  
詹巴蒂斯塔·奇马·达科内利亚诺  
（Giambattista Cima da Conegliano）  
《橘子树下的圣母与拉普斯的路易易  
斯和圣哲罗姆》（Madonna with the  
Orange Tree and SS.Louis of Toulouse  
and Jerome），约1496年  
木板画，212厘米x 139厘米  
威尼斯学院美术馆

（Bartolomeo Suardi）（1465-1530），是来自绘画中心之一费拉拉市的贝尔纳迪诺·布蒂里（Bernardino Butinone）的跟随者。在这幅画作中，布拉斯蒂诺也在圣母身后布置了一个引人注目的背景——一座高低不平的城堡；这有可能是象征旧约（Old Testament）中的上帝，而左侧从树桩上冒出来的新枝则代表新约（New Testament）；与贝利尼或图拉一样，布拉斯蒂诺也赋予风景元素以象征意义。

乔瓦尼·巴蒂斯塔·奇马（Giovanni Battista Cima）（约1460-约1517/1518），人们通常按照其家乡所在处称其为达科内利亚诺（da Conegliano），在威尼斯和维琴察（Vicenza）都很活跃，是威尼斯腹地最有才华的大师之一。1496年，他创作了《橘子树下的圣母》（右上图），弃用了封闭的背景，转而采用了自由开放的背景。这可能是第一幅带有这种风格的圣母像，这也是乔瓦尼·巴蒂斯塔·奇马的特色之一。但同样地，“背景”中部看起来很自然的风景也具有象征意义。橘子树代表着天堂，玛利亚代表着新的夏娃，将关注点放在了她的圣洁上。作为其“宝座”的岩石是一个自然风景元素。画中描绘的是科内利亚诺附近的乡村，奇马的宗教构想将他的家乡圣化了。

这幅画也是早期“神圣的对话”式的作品，主要是由奇马自己以及贝利尼开创的。但多梅尼科·韦内齐亚诺（Domenico Veneziano）和年轻的巴尔托洛梅奥·维瓦里尼（Bartolomeo Vivarini）已经为之奠定了基础。这一风格受尼德兰绘画的影响有多大尚不得而知，就像19世纪艺术家们称之为“神圣的对话”这一概念实际上指“神圣的对话”呢，还是与古意大利的谈话（“转向”）有什么关系呢，也不得而知。与这一主题有关的早期画作中，先知、圣人或赞助人几乎都是逐个排列的，但后期画作中人物通常以一种精神互动式的方式转向其他人，让人联想起中世纪的神秘剧，或者是之后流行于神圣剧场（*theatrum sacrum*）的表演，这种表演中，观众才第一次看到先知的相貌。

## 贝利尼和曼特尼亚

只要看一眼安德烈亚·曼特尼亚（1431-1506年）的画作，我们就会立刻被带入这个国家内陆地区的风景之中。在这一时期，威尼斯画作的美感与费拉拉、米兰或大学之城帕多瓦各学派生硬不自然的画风之间的巨大差异，在曼特尼亚身上表现的最为明显。曼特尼亚出生于帕多瓦和维琴察之间的小镇以梭拉迪卡尔图拉（Isola di





乔瓦尼·贝利尼  
《园中的痛苦》(The Agony in the Garden)、1459年  
木板画, 81厘米 x 127厘米  
伦敦国家美术馆

下图:  
安德烈亚·曼特尼亚  
《园中的痛苦》(The Agony in the Garden)、1455年  
木板蛋彩画, 63厘米 x 80厘米  
伦敦国家美术馆

Cartura), 与乔瓦尼·贝利尼和真蒂莱·贝利尼兄弟俩是同一时代的人, 并娶了他们的姐姐为妻。年仅十岁的曼特尼亚被送到弗朗切斯科·斯夸尔乔内 (Francesco Squarcione) 门下当学徒。斯夸尔乔内原本是一名裁缝和刺绣工, 曾去过希腊, 他的古典收藏品无疑比他的画作更有价值。他叫学生们去创作帕多瓦艾雷米特尼(Eremitani)教堂的湿壁画, 并要求学生们使用极其纤细的线条, 营造出一种古典的、纤柔的美感。曼特尼亚对古典形式的潜心研究无疑为完成这项湿壁画任务奠定了基础, 曼特尼亚像多纳泰洛和布鲁内莱斯基 (Brunelleschi) 一样将古典形式融入了其作品中, 甚至比他们更为坚定。这是一项具有开创性的成就, 不仅成了同时代意大利艺术家们效法的榜样, 也成为他的学生柯勒乔以及之后的非意大利艺术家所效法的榜样, 至少包括丢勒、鲁本斯和普桑。

曼特尼亚使用的形式和线条通常没有多少韧性, 拥有水晶般的硬度。色彩轮廓很明显, 他笔下的许多人物如雕像一般, 是全像式的, 看起来好像是从背景中砍凿出来的一般。我们应当知道的是, 当时人们对存留下来的古典艺术作品十分尊崇, 当时发现的古典艺术作品又仅有雕塑和浮雕, 而存留下来的古典画作是直到后来才由后世的考古学家们发现的。曼特尼亚模仿古典风格而作的画作中看起来通常带着英雄式特征, 有如石刻一般。同时代的一些画家正在设计后哥特式服饰时, 曼特尼亚的人物穿的却是托加袍。他画中的建筑看起来分外宏大, 也是因为他采用的透视法不够柔和。

如果我们将两幅相同主题的画作, 曼特尼亚的《园中的痛苦》(下图) 和乔瓦尼·贝利尼的《园中的痛苦》, 加以比较, 就会有两种不

同的感受。一眼看去, 贝利尼的画颇具美感。光线、空气和渐渐消失在远处的山峦那淡淡的轮廓都融成了一体, 集中在最远处的一点, 即贝利尼特意安排的画作的正中心。而反观曼特尼亚的画作, 堆叠着棱角分明的水晶般的形式, 空气冰冷而明净。另外, 两幅画对主要主题——基督所见的幻觉——的处理也大相径庭。贝利尼的画作中, 云彩和光影变幻之中有一位依稀可见的、透明般的天使; 而在曼特尼亚的画作中, 正拿着基督十字架的孩子们显得暗晦、各个侧面都不生动。

曼特尼亚笔下的风景好似在浮雕中凿刻出来的一样, 放置在中心作为主要风景的的耶路撒冷城也带着古典建筑的特色, 而贝利尼却将





### 乔瓦尼·贝利尼

《诸神之宴》(Feast of the Gods), 1514年

布面油画, 170厘米 x 188厘米

华盛顿特德纳收藏室托管理委员会 (Board of Trustees) © 1994

国家美术馆

这座城市画得好像遥不可及。曼特尼亚所画的其中一位正在睡觉的使徒显示了他在几何透视学方面的功力, 而贝利尼却借助了使徒所穿的衣服, 通过色阶和距离处理营造出了更为柔和的采光透视效果。最后, 曼特尼亚让光线从上部照下来, 照亮了云彩, 尽管事实上太阳还在地平线以下, 整个画面看起来好似清冷的早晨; 而贝利尼让光线从下面照射出来, 从而整个气氛反映了时间并映衬了人物的心境。

如果将这两位画家另外两幅作品加以比较的话, 我们还是会得出相似的结论。一幅是曼特尼亚的《帕纳塞斯山》(Parnassus)(右下图), 创作于1497年的伊莎贝拉·达埃斯塔(Isabella d'Este)书房中的人文主义组图之一; 另一幅是贝利尼应伊莎贝拉的哥哥委托而创作的《诸神之宴》(右上图)(尽管1514年曾被他的学生提香修改过)。好像是为了和曼特尼亚竞赛似的, 费拉拉艺术家洛伦佐·科斯塔(Lorenzo Costa)(约1460-1535)也奉命创作《伊莎贝拉·达埃斯塔的庭院》(The Court of Isabella d'Este)(第377页)。为了与主题和结构相符, 画作的内容是带有寓言和象征意味的诸神在一片想象的风光之中, 要诠释这一内容并非易事。从贝利尼具有威尼斯风格的淡淡的色彩过渡中, 我们已经预感到了普桑般的田园牧歌式版本的到来。如果古典神话成为16世纪主要主题之一的話, 曼特尼亚早期关于诸神和缪斯的寓言比13年后拉斐尔创作的《巴那塞斯山》则更为重要。

从年轻时起, 曼特尼亚就受到托斯卡纳画家的影响, 特别是多纳泰洛的影响。多纳泰洛曾在帕多瓦居住, 直至1453年离开, 大约十年左右的时间。皮耶罗·德拉·费兰切斯卡(Piero della Francesca)可能也对曼特尼亚在发现属于自己的风格方面给予了很大的启发, 当然, 之后曾在佛罗伦萨和罗马旅居, 这对曼特尼亚的影响也不小。1459年, 曼特尼亚从帕多瓦迁至曼图亚, 担任贡萨加家族的宫廷画师, 收入颇丰。曼图亚宫殿小教堂的装饰已经被毁, 但皮克特房(Camera picta)上的湿壁画(第368-369页)仍保存至今, 这些湿壁画是曼特尼亚当年最重要的委托项目之一。这个四方形房间很简朴, 只有两扇小窗户采光, 房间里原先摆着一张床, 非常肯定地说是在一类公开仪式场合供展示之用, 就像我们后来在凡尔赛宫的礼仪房(Chambre de Parade)中看到的那样。关于房间的确切意图和典礼用途, 并没有什么详尽的肖像学解释, 但是床可能在物件的规划上有着重要作用, 这间房的作用之一可能是用于签署合同或庆祝婚礼, 因此房间也有一个别称, “婚房”(Camera degli Sposi)。这间房具有一种法律上的意义, 天顶的设计就是重要证据之一。

这是一幅错视画, 好像能够透过圆屋顶的开口看到天空一样, 从



### 安德烈亚·曼特尼亚

《帕纳塞斯山》(Parnassus), 1497年

布面画, 160厘米 x 192厘米

巴黎卢浮宫



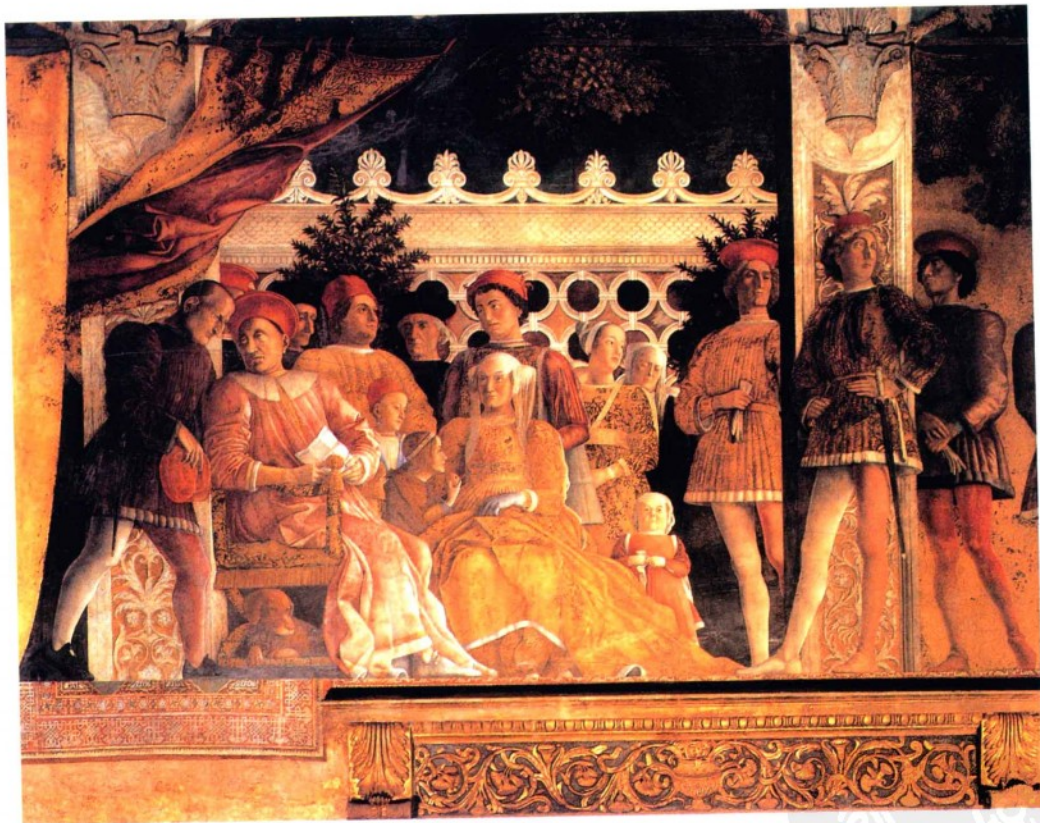


上一页:

安德烈亚·曼特尼亚

婚房天顶湿壁画, 1474年完成

曼图亚总督宫 (Palazzo Ducale)



安德烈亚·曼特尼亚

《卢多维科·贡萨加及其家人和廷臣》(Ludovico Gonzaga, his Family, and

Court), 1474年完成

婚房湿壁画

曼图亚总督宫 (Palazzo Ducale)

安德烈亚·曼特尼亚

《死去的基督》(Dead Christ) ,

约1480年

画布油画, 66厘米 x 81.3厘米

米兰布雷拉美术馆

下图:

安德烈亚·曼特尼亚

《圣母子与众天使》(Madonna with

Child and Angels) , 约1485年

木板画, 88厘米 x 70厘米

米兰布雷拉美术馆



而邀请神来见证屋内正在举行的典礼活动。许多典礼和祭祀都要求神之见证，而通常是用华盖来象征这样的见证。撇开象征内容不谈，曼特尼亚所创作的天顶湿壁画在艺术史上是第一次使用了这种打开通向天空之开口的错视绘画手法，具有十分重要的意义。这代表着巴洛克时代引领着壁画艺术进程的一个起点。曼特尼亚于1474年完成了这些湿壁画。他以生动而有说服力的方式赋予了历史场景中每位人物以个性，生动地再现了贡萨加宫廷的生活场景。

也许曼特尼亚最非同寻常的画作也需要一个非同寻常的诠释：这就是《死去的基督》，又称《基督在斯库尔托》(Cristo in scurt) (右上图)。关于这幅画作的创作日期有多种不同说法，这些日期的跨度从1457年左右曼特尼亚在帕多瓦居住时直至1500年。尽管这幅画作的风格本身说明创作日期应当很早，如衣服上有柔软的褶皱和很强的透视效果。尤其是最近学者们得出了能说明这幅画作意义的具有说服力的诠释。

生硬地用透视法缩小比例通常被视为是一种轻视甚至挑衅，狭小空间也同样被视为轻视甚至挑衅，因为空间太过狭小，玛利亚和圣约翰被缩画在了边缘。但在背景右侧枕头旁边的小物件是我们了解这幅作品的关键所在：即没药瓶。所以这幅画作的主题是“按犹太人的习俗膏抹”，棺材下面的石块是“膏抹基督之石”，这是基督教的重要遗物之一，存于君士坦丁堡，但1453年君士坦丁堡被土耳其攻占之后就消失了。这一因摆放过基督的身体而被视为圣物的遗物才是画作的真正主题：基督的形象是为了使这一遗物“说话”。更重要的是，玛利亚的眼泪和基督的血使这块石头染上了红白相间的斑点。如果说挑衅的话，这幅画作还不如当时教皇的布道更为挑衅，他在布道中号召十字军解放基督教圣地。因此，画作中的极度透视不应视作一种挑衅，而是赋予画作表情达意的效果。

画作如此布局，从而观者的视线就被拉近到石块之上，站在尾端，观者自己也融入了画作所描绘的哀悼场景之中，好像他与平放着的基督的身体是在一个平面上的。画作中昏暗的灯光忠实地反映了坟墓里神秘而打动人的气氛，尽管运用了挑衅般的直接的透视手法，还是最真实地表现出了这一神圣主题中蕴含的悲痛和庄严。这些特征很容易被人们认出，也印证了这位画家的伟大之处。

1506年，阿尔布雷特·丢勒第二次来到意大利，其目的之一就是拜访当时著名的曼特尼亚，但此时曼特尼亚刚刚过世。即使在他生前，他的名声也已经传到了外地。可以肯定的是，他所使用的生硬线条和色彩并不总是讨人喜欢，也给人们一种不够“现代”的感觉，而实际



### 多纳托·布拉曼特

《赫拉克利特与德谟克利特》  
(Heraclitus and Democritus) , 1477年  
转移到布面画上  
米兰布雷拉美术馆

下图:

布拉曼蒂诺 (巴尔托洛梅奥·苏阿尔迪)  
《哺乳的圣母》, 约1490年  
蛋彩画木板油画, 45.9厘米x 35.2厘米  
波士顿蒙美术博物馆提供  
绘画基金 (Picture Fund)

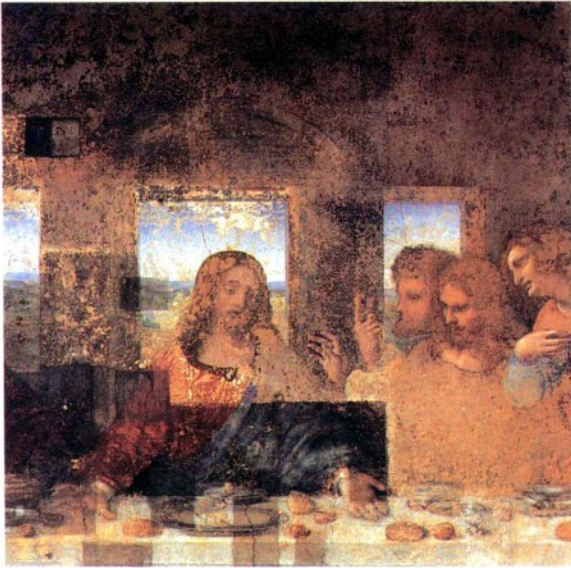
上曼特尼亚却比人们想象的要更为“现代”。对比一下雅各布·贝利尼于1450年左右创作的作品(第354页)和曼特尼亚于1485年创作的作品(第370页), 我们就会发现这35年间曼特尼亚在绘画艺术上所取得的进展。画作的创意是相似的: 背景中布满了天使们的头像。但在贝利尼的画作中, 天使们不过是组成背景幕的图案, 而曼特尼亚却画了由一个个正在歌唱的天使们组成的唱诗班, 婴孩耶稣也好像正全神贯注地倾听着天使们极美的歌声。雅各布·贝利尼画中的圣母看起来像是被固定在一块玻璃板之后, 但曼特尼亚所画的玛利亚上身微微前倾, 营造了与画作之外观者的联系, 使观者不知不觉地被带入画中场景之中。

### 米兰

皮萨内洛的早期文艺复兴形式也影响了米兰的学派, 尽管米兰在很长时间内都是哥特式占据着主导地位。我们无法描述在米兰的全部发展过程, 但我们至少可以提一下皮萨内洛的学生温琴佐·佛帕(Vincenzo Foppa), 米兰15世纪的绘画正是从他开始的。从佛帕开始, 到博尔戈尼奥内(Borgognone)以及几乎所有的米兰艺术家, 直至包括画家兼建筑师布拉曼特, 在他们身上我们会发现一个共同特征: 偏爱几乎接近单色的柔和的、有银色光泽的色彩效果。曼特尼亚的色彩感在这里受到欢迎绝非偶然。很可能曼特尼亚也支持在其门下学习的布拉曼特继续遵循这位画家兼建筑师自己一直采用的色彩传统。人们也许会问, 由于威尼斯各独立学派之间相互影响, 这种最初在意大利北部绘画中使用的柔和色调, 是否确实对我们所叫的朦胧色彩的运用也造成了影响?

多纳托·布拉曼特(Donato Bramante)(约1444-1514年)画作不多, 在这一领域也只影响到了几位艺术家, 例如泽纳莱(Zenale)、布拉曼蒂诺。布拉曼蒂诺与布拉曼特一样, 也是来自米兰, 也是一名建筑师。布拉曼蒂诺本身则对卢伊尼(Luini)产生了影响。布拉曼特1472年从乌尔比诺来到了米兰, 并一直住在米兰, 直至公爵被推翻, 他的画作保存至今的很少, 其中包括米兰普里内蒂宫(Casa Prinetti)的湿壁画, 现藏于布雷拉。同时收藏的还有一些战士、一位歌手、一位演讲家和一位哲学家的肖像画。从这些画作中的特征可以看出, 他并未受到翁布里亚-佛罗伦萨绘画和帕多瓦绘画的影响, 倒使人联想到梅洛佐达福尔利那种优雅形式。另外, 在这些画作中也能看出莱昂纳多·达·芬奇和皮耶罗德拉费兰切斯卡的影响。相反地, 他的画作《赫拉克利特与德谟克利特》(Heraclitus and Democritus)(第371页, 上图)





莱昂纳多·达·芬奇  
《最后的晚餐》局部

起来高贵且意义重大。布拉曼特在哭泣的哲学家（赫拉克利特）与笑着的同事（德谟克利特）之间安排的“学者的谈话”形式中表现了画作的真实主题：他们正在争论地球是不是圆的，这个时期正是发现未知大陆的时期。

### 莱昂纳多·达·芬奇在米兰

布拉曼特这幅关于哲学家的画作，以及许多“神圣的对话”形式的圣坛装饰画（如拉斐尔的《雅典学院》（第332页））中，画家们早就不只是关注人物的动作，还开始关注人物之间的交流。直到现在，艺术家们才了解怎样差异性地表现姿势和面部表情，才能体现出画作中众所周知或意义重大的对话主题。之前已经讨论过达·芬奇在佛罗伦萨的工作（从第310页开始），现在我们跟随他来到米兰。他创作于米兰感恩圣母教堂餐厅内的《最后的晚餐》（第372页）本质上也是一次“对话”。虽然中心是关于基督教信仰的。15世纪时，这一主题被多次多角度地运用，绝非偶然。在一次“竞赛”中，艺术家们之间互相比赛，完善一个始于14世纪修道院餐厅且正在承担新功用的主题。画家们看到了这个关于预言背叛的主题中描画人物和复杂情绪的新机会。艺术家们想要再现的是面容、姿势和表情的尊贵感以及能够反映各种不同性情的情绪状态。瓦萨里所提倡的遍布整个画作的“某种活力”（*certa vivacità*），在16世纪才开始变得清晰，在曼特尼亚、基尔兰达约、波提切利的画作中尚未出现，但却在达·芬奇的这幅画作中已经得以体现了。

则明显是受到了曼特尼亚的影响。这幅画好似浮雕一般，人物看起来好像是雕刻在石头上的，虽说不上刻板，但也显得毫无动感。这幅画也许与我们之前讨论过的曼特尼亚创作的画作不在同一个艺术级别，但却与15世纪的其他许多画家所使用的表现手法相差无几：以一种雕像石刻般的方式描画圣人、政治家或哲学家之类的历史人物，通常表现出其尊贵甚至是神圣。卡斯塔尼奥创作的《圣阿波罗尼亚像》和曼特尼亚创作的《圣塞巴斯蒂安像》都采用了这种手法，还有之前讨论过的雅各布·贝利尼的画作（第354页），他将布道中的圣施洗约翰放在了基座之上，好像柱基之上的纪念碑，雕塑般的姿势使圣约翰看

莱昂纳多·达·芬奇  
《最后的晚餐》1495-1498年  
壁画，420厘米 x 910厘米  
米兰圣母感恩教堂餐厅  
经文化与环境部许可



莱昂纳多·达·芬奇

《岩间圣母》，1483-1485年

转移到布面画上，198厘米 x 123厘米

巴黎卢浮宫

《最后的晚餐》于1498年完成后，立刻被视为对画作主题最完美的处理，其后创作这一主题的艺术学家们都或多或少地受了这幅画作的影 响。这幅画作完成之后即被视为西方世界一位最重要的艺术家的杰作，不仅是因为其大师般的场景架构方式，也因为画面的布局、色调、表达方式、明暗分布以及每个人物的神态，都以一种当时和此后时代的人们能够立刻理解的方式，完美地表现了这一句话：“你们当中有一个人要出卖我。”瓦萨里很早就曾写道：“在每个人的脸上都能看到这样一个让人害怕的疑问：谁会出卖主？每个人都以自己的方式表现出了对耶稣的爱，同时还有害怕、愤怒以及悲伤，因为他们不能明白他所说的。”混乱和疑惑之中的使徒们组成了几个小的群体，他们虽说不被心理剖析般描画出来了，但至少是各有其特征。只有背叛者一个人，在布局上和姿势上从群体中独立了出来，构成了尊贵而又平静的耶稣的对立面。耶稣正独自思量着他所知道的这一信息，达·芬奇并未将他画完。据瓦萨里说，达·芬奇无法为其画上他原本计划好的神圣的尊贵表情。关于绘画主题的构思与成熟的艺术处理手法相得益彰。达·芬奇自己就曾说过：“最大的魔鬼是作品无法表达思想的时候。”

因为湿气侵蚀，现今这幅壁画已经严重损毁。人们只能想象它原有的风韵。轮廓的消失以及墙上的潮湿斑点对画作的侵蚀是有一些预兆意义的，说它们有预兆意义，是因为艺术家将这些象征着世间事物只是昙花一现的墙上斑点，看做是刺激其想象力的源头；毕竟，画作因为轮廓消失而变为无形，或随着其自身力量不断变化，或处于未完成的状态，这些都是达·芬奇的偏好所在。达·芬奇最重要的画作都是未完成的：《三王来朝》（第311页）、《岩间圣母》（第373页）、佛罗伦萨韦奇奥宫内的《安吉里之战》保存下来的都只是一些片段，还有藏于米兰的《音乐家肖像》（第375页）也是一样。如果人们问达·芬奇为什么留下这么多未完成的作品，为什么许多画作中只包含了一些暗示，那么他们可以找到许多独立于艺术之外的原因：其中之一就是他自己宣称的“无法安定”，这一点我们从他的搬迁中我们可以确知，他先是从佛罗伦萨到米兰，然后去帕尔马和博洛尼亚，之后去了罗马，然后又回到米兰。但其中可能也有一些与艺术相关的原因，例如：再继续下去对增强艺术效果没有什么帮助时，达·芬奇会选择停下来，此时他认为重要的问题已经解决，顾及不了是否完成，又接着开始了下一步。如果换成是更加谨小慎微的艺术家的话，我们也许会得到更多一些的作品，但我们损失的并不是什么质量上的损失。

让我们来回顾一下：达·芬奇出生于托斯卡纳山区的一个叫芬奇



的小村庄，15岁时就在韦罗基奥的工作室当学徒，1472年成为佛罗伦萨画家协会的会员。1481年，受公爵之邀搬到了米兰，担任雕刻家、建筑师和工程师，并顺便担任画家。他在斯福尔扎的主要任务不是绘画，而是为斯福尔扎王朝的创建者弗朗切斯科·斯福尔扎(Francesco Sforza)树立纪念碑式骑马像。他准备了图纸和一个巨型的青铜雕塑模型，有5米多高。但因为战争即将到来，为这座雕像准备的金属被铸成了大炮，而模型据说是被法国士兵射成了碎片。因此我们无法看到这位全才艺术家在雕塑方面的才能。

达·芬奇的建筑作品也是一样。许多草图，特别是中央规划型建筑（例如实际上由布拉曼特或其他建筑师修造的建筑）的草图，都保存了下来（第134页）。我们知道他是一名军事工程师，但却没有一座建筑是归在他的名下的。他也没有完成收集并出版其科学著作的宏伟计划，其计划出版的科学著作包括透视法和绘画（继阿尔贝蒂之后

莱昂纳多·达·芬奇

《抱银貂的女子》（切奇利娅·加拉尼）（Lady with an Ermine (Cecilia Gallerani)），约1484年

木板油画，54厘米 x 40厘米

克拉科夫（Cracow）国家博物馆（Muzeum Narodowe）





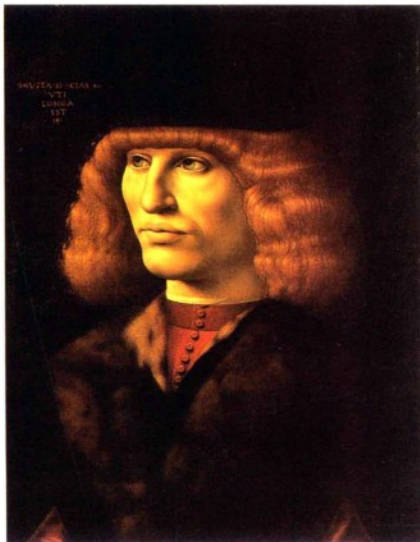
莱昂纳多·达·芬奇

《音乐家肖像》(Portrait of a Musician)，约1490年  
木板油画，40.6厘米 x 30.1厘米  
米兰安布罗西图书馆 (Biblioteca Ambrosiana)



乔瓦尼·安布罗焦·德普雷迪斯 (Giovanni Ambrogio de Predis)

《一位贵族的肖像》(Portrait of a Nobleman)  
木板油画，49厘米 x 35厘米  
米兰布雷拉美术馆



乔瓦尼·安布罗焦·德普雷迪斯 (人们认为出自他手)

《头部研究》(Studies of heads)，约1490年  
钢笔画，18.2厘米 x 25.5厘米  
巴黎卢浮宫



往下写)或哲学以及解剖学。全才 (uomo universale) 型艺术家可能会发现或担心在每个领域出现的各种问题太过复杂和繁多，无法找到全面的答案。但达·芬奇成功地将原本互相隔绝的独立领域结合了起来，如哲学、自然科学、文学和艺术。因此，达·芬奇在生前就享有伟大艺术家的美誉，而当时的艺术家们才刚刚脱离匠人的地位。瓦萨里很欣慰地看到了这位艺术家的重要地位，他在这方面所做的评价并不算高估。达·芬奇在斯福尔扎宫廷中与诗人贝尔纳多·贝林乔尼 (Bernardo Bellincioni) 关系最为密切，贝林乔尼还是一位像高夫里欧 (Gafurio) 一样的音乐理论家，也是一位像帕乔拉 (Pacioli) 一样的数学家。15世纪80年代时达·芬奇已经意识到艺术家将会成为家喻户晓的名称，也就是说，当时的环境还不完全具备，直到下个世纪才完全具备。如果米开朗基罗是罗马教皇的荣耀的话，达·芬奇就是米兰公爵的骄傲，其后又成为法国国王的骄傲。

1513年，达·芬奇去了罗马，但在那里的两年令人失望。他因为做有关清漆的实验而陷入困境，而且没能像米开朗基罗和拉斐尔那样接到什么任务。1516年，他去了法国，再也没有离开。他生命最后

几年是在安布瓦斯 (Amboise) 附近的小克鲁堡 (château in Cloux) 度过的，1519年在那里去世。

许多画家都曾在他门下学徒，例如波特拉菲奥 (Boltraffio)，詹彼得里诺 (Gianpetrino) 和马尔科·达奥焦诺 (Marco d'Oggiono)。但我只想谈一谈其中两位最重要的，乔瓦尼·安布罗焦·德普雷迪斯 (1455-1508年后) 和贝尔纳迪诺·卢伊尼 (Bernardino Luini) (生于1475年左右，一直活跃与画坛，直至1531/1532年)。但不管是这两位还是其他学生，都算不上真正意义上的继承者。他们都学习了达·芬奇的手法和风格中的某些元素，或开创了达·芬奇所创作主题的一些变体。但重要的部分没有一位有天分能够做得到或者说能够领会。从上面两幅画作 (第375页) 的对比中就可以看出，模仿者们缺少一项最重要的，那就是情绪表情。德普雷迪斯笔下《贵族》的面部表情只是示意性的，嘴唇太弱；与《音乐家》紧闭着但仍看出能言善辩的嘴唇相去甚远，况且所画的音乐家还并非确有其人。不过，还有哪一位画家能够画出这样的面部表情呢？与达·芬奇《抱银貂的女子》(第374页) 相比的话，德普雷迪斯的《拿樱桃的少女》(Girl

贝尔纳迪诺·卢伊尼

《少女沐浴》(Girls Bathing), 约1518年

佩卢卡别墅 (Villa Pelucca) 湿壁画

米兰布雷拉美术馆



with Cherries) 看起来就像是一位智障的妓女; 就像这位学生笔下的贵族与老师所画的音乐家相比显得不够机智一样。达·芬奇笔下血肉丰满、生动活泼的形象到了模仿者手里, 都变成了木偶一样。

卢伊尼却有所不同, 他吸取了米兰学派的精髓, 但他的画作中没有哪一幅是要刻意模仿达·芬奇的, 这无疑是因为他实现了艺术自主的缘故, 虽然这样的自主也只是局部的, 但结果是使其画作更为生动了。他创作的《少女沐浴》(Girls Bathing) (上图) 展现了完全独立于达·芬奇之外的绘画风格。像蜡笔画一般, 整个场景有一种清新宜人的轻盈感。如果我们不知道这位艺术家曾是达·芬奇的学生的话, 我们可能会将这幅画归为某位威尼斯画家的作品。

## 意大利北部的学派

新世纪还未到来之前, 除了我们之前提到的威尼斯, 意大利北部的维罗纳、热那亚、博洛尼亚和其他城市都还是乡村地区。人们关注的要么是曼图亚或威尼斯(因为曼特尼亚曾在那里), 要么就是米兰(因为达·芬奇在那里)。但在其他地方也确实有一些作品引起了人们的重视, 特别是在才俊荟萃的费拉拉公爵府。在这里我们发现了弗朗切斯科·德尔·科萨(1435/1436-1477/1478)创作的到今天人们仍未能完全加以解释神秘壁画, 以及斯基法诺亚宫(Palazzo Schifanoia)

中的其他作品(第380/381页), 讲述着受占星术启发的寓言。看起来他们在天体运动方面的知识广博而深奥, 几乎达到了中世纪晚期的水平。仍继续或者说再一次被放在宇宙之中加以考量。并且古典形象通常以伪古典神秘象征的方式在虚空中显现出来。

在意大利北部, 此类由宇宙-占星术和古典神话片段组成的壁画中, 最非同寻常的可能要属曼图亚的德泰宫(Palazzo del Tè)中的大型组图。这组壁画是由罗马艺术家朱利奥·皮皮(约1499-1546)于1526-1535年间创作的, 人们通常照朱利奥·皮皮的籍贯称他为朱利奥·罗马诺(Giulio Romano)。这些壁画意在成为这座宏大夏宫最杰出的装饰作品, 朱利奥·罗马诺本身也是这座夏宫的建筑师。这里并不是没有其他的意大利北部艺术家, 例如, 这里就有之前提到的弗朗切斯科·科萨的工作室。但曼图亚公爵想找要一位来自罗马的、在拉斐尔门下学习的、有古典罗马装饰艺术方面专门知识的艺术家。很久以后, 多米尼克·安格勒(Dominique Ingres)提到他认识的: “朱利奥·罗马诺, 他就是个古典通!”

观者走过各个大厅时, 会看到一系列叙事性画作, 带有人文主义象征意义的寓言和神话。在梅塔莫尔福西大厅(Sala delle Metamorfosi)和阿奎莱大厅(Sala delle Aquile)的壁龛中, 朱利奥运用了借鉴自古罗马绘画的一系列主题。在斯图基大厅(Sala degli Stucchi)中, 他模制了檐壁, 模仿了新近发现的罗马废墟的墙面装饰。“洞穴”(Grotti)在罗马指的是指沉入地平面以下的古代宫殿官室, 因此“穴怪图”(grotesques)就被用来形容这种宫殿官室内的装饰风格。朱利奥在格罗塔房(Casino della Grotta)内就运用了这种风格。当然, 从他的绘画作品中也可以看出科勒乔错视画法的影响, 并且这种奇幻元素在德泰宫近乎虚幻的装饰中已经是运用自如了。

这一系列作品的顶峰应当是巨人楼梯内的《倒下的巨人》(Fall of the Giants)(第378~379页), 这幅作品无疑是朱利奥创作的最激动人心的作品, 也是备受同时代的人(包括瓦萨里在内)称赞和尊崇的一幅作品。巨大的房间内, 每寸墙壁和天顶都以这样一种方式绘上了画作, 使整个建筑看起来好像倒塌了一般。无数的石块倒塌下来, 将建筑变成了废墟, 同时也压垮和埋葬了巨人们身体。这幅“灾难画”使这座建筑看起来已经被地震摧毁了一般, 同时担任建筑师的朱利奥用现成的碎石和裂块设计了外部结构的一些元素, 并在周围放置散落的石块, 在更大范围内增强了震后的混乱效果。整个德泰宫建筑显出破败的气氛, 又显出了惊人的华美。明显这是带有风格主义特征的作品之一。

多索·多西(Dosso Dossi)(约1489/90-约1542)来自费拉拉,

洛伦佐·科斯塔

《伊莎贝拉·达埃斯塔的庭院》（寓意画）（The Court of Isabella d'Este (allegory)），1505年后

布面画，164厘米 x 197厘米

巴黎卢浮宫





上图和下页图  
朱利奥·罗马诺等  
巨人楼梯 (Sala dei Giganti) 的墙  
壁和天顶湿壁画 1526-1534年  
曼图亚, 德泰宫



弗朗切斯科·德尔·科萨

《维纳斯的胜利》(Triumph of Venus)，局部，十五世纪七十年代

湿壁画

费拉拉斯基法诺宫



乔瓦尼·弗朗切斯科·卡罗托

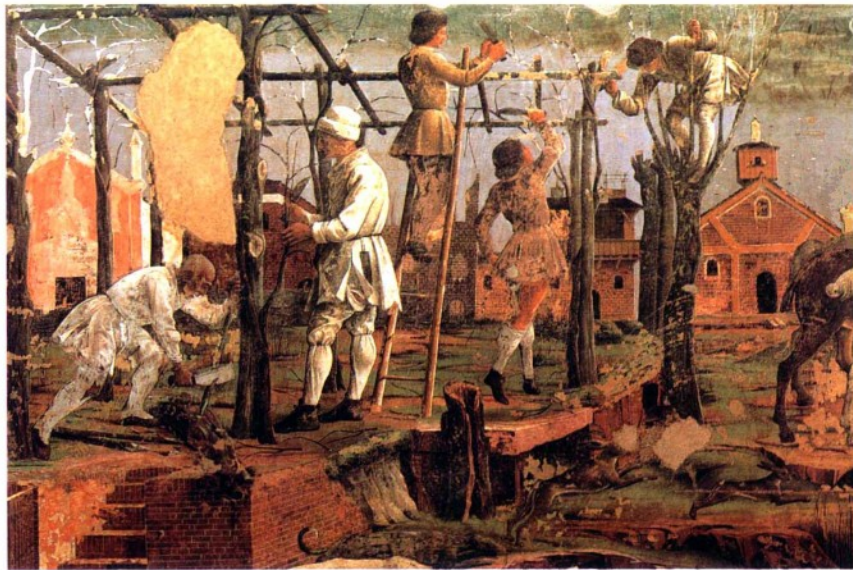
《拿着画的男孩》(Boy with a Drawing)

木板画, 37厘米x29厘米

维罗纳市立美术馆

但也曾于1512-1516年间在曼图亚工作, 之后又回到了费拉拉。尽管他的作品与朱利奥·罗马诺的作品截然不同, 却也出现了风格主义的倾向, 但更多的是在主题上而非色彩上。总体来说多索的风格特征并不令人觉得不可思议, 这是可以理解的, 在威尼斯学徒期间他曾学习过焦耳焦内和提香的作品, 并因此获益匪浅。多索在费拉拉担任埃斯塔家族宫廷画师时, 还曾见过提香。但和提香不同的是, 多索运用的是刺激的、强烈的、甚至是闪着磷光的色彩。例如, 他运用鲜绿色或好似诱人灯光般的珍珠母白色, 使看起来安安静静的人物带上了神秘的、童话般的感觉。但我们可以看到, 焦耳焦内内是以古典的平衡方式运用色彩, 从而将观者的视线引入画中, 使其明了画作的意义, 而多索的画作则是真实的演出。《离去的航海者》(The Departure of the Argonauts) (第382页, 上图) 就是其晚期作品中的一幅。显著特色就是颜色开始以一种前印象主义的手法消散开来。

维罗纳艺术家乔瓦尼·弗朗切斯科·卡罗托 (Giovanni Francesco Caroto) (约1480-1546) 所画的一幅男孩肖像画, 是一幅与众不同的、世俗的、具有人类特质的、不带任何象征、寓言意义或宗教背景的作品, 名叫《拿着画的男孩》(Boy with a Drawing) (右图)。这幅画不带任何隐含意义, 所以将它单纯地看做一幅肖像画也没什么不妥。但



弗朗切斯科·德尔·科萨

《修枝》(Pruning the Vines),

《三月》(March) 局部

节选自“月份组画”, 约1470年

湿壁画, 全画450厘米x400厘米

费拉拉斯基法诺亚宫

艺术史学  
PDG

多索·多西 (Dosso Dossi)

《离去的航海者》(The Departure of the Argonauts), 约1520年

布面油画, 58.7厘米 x 87.6厘米

华盛顿塞缪尔·H·克雷斯科藏家

托管理委员会 (Board of Trustees) © 1994, 国家美术馆

下图:

多索·多西 (Dosso Dossi)

《梅利莎》(Melissa), 16世纪20年代

布面画, 176厘米 x 174厘米

罗马博尔盖塞美术馆



是这幅肖像画的特别之处：因为它不再仅仅具有肖像画应有的神圣、古典、历史或寓言性的重要意义，同时具有了日常生活意义。这个男孩顶着蓬松的红头发，看起来并非什么显赫家族的后代，可能就是艺术家的儿子，名叫卡罗奥托 (Carotto) 或卡罗托 (Caroto)；或者是艺术家根据回忆而画出的有着绘画天份的孩童时代的自己？这位小画匠正带着兴奋而又满足的表情向我们展示他的作品。这是一场模仿竞赛吗？男孩正在跟为自己画肖像的人比赛吗？谁赢了呢？肯定是这个男孩，他睁大眼睛坏笑让我们不得不做出这一结论。这幅画作的主题是创作的冲动和创作的欢愉。预示着16世纪新一代画家们的出现。这种乐观主义和简洁明快表明，这位艺术家早已跨越了文艺复兴盛期这道门槛。这道门槛好像碰巧出现在同一时期的达·芬奇的晕涂法（具有轮廓模糊的特点）一样空灵和流畅。

在我们回到16世纪所有学派的发源地威尼斯之前，我们先花一点时间谈谈意大利北部的一个小镇——帕尔马。这里是一位伟大的画家安东尼奥·阿莱格里 (Antonio Allegri) 曾经工作过的地方。1489年，他出生在艾米利亚一个叫科勒乔的小镇，人们就照他的出生地称





其为科勒乔。科勒乔创作出他的主要作品时，达·芬奇已经去世好几年了。但科勒乔肯定熟悉达·芬奇的一些作品，并且那时提香在威尼斯已经很有名了。换句话说，他从达·芬奇和提香处都有所借鉴，但他的作品就只有他自己的风格，好似从天而降的一位大师。瓦萨里将科勒乔描述成一位谦虚、拘谨甚至是忧郁的艺术家：“他对艺术也是十分严肃认真，从来看不出取巧的迹象，甚至尽可能将每一项任务变得繁复艰难——他在帕尔马大教堂（Parma Cathedral）天顶上以最完美的方式绘制的人物众多的湿壁画就是明证。如此精妙的透视画法让观者……惊叹不已。”

第一次创作这样在敞开的天空之上腾升着的人物，并让人觉得这是光线照射的效果，科勒乔肯定受到了不少让人气馁的批评，例如一位教士就曾批评聚集在一起的身体好像是“青蛙腿大杂烩”。从这种“巴洛克”式的设计可以看出，科勒乔已经远远超越了他所处的时代；只有对人的身体和光线有着完美掌握的人才可以尝试如此艰巨的任务。

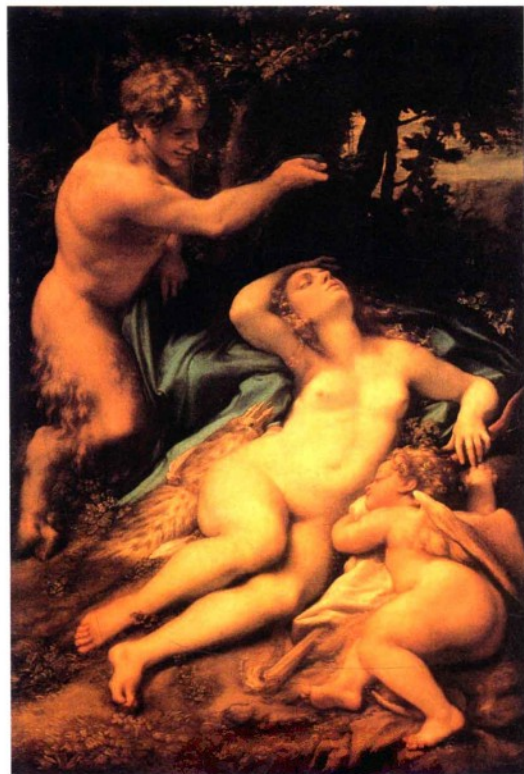
早在1518年，科勒乔接手了一项帕尔马圣保罗房（Camera di San Paulo）的绘画任务，从这里我们就可以看出他已经从曼特尼亚创作的“婚房”天顶画中学习了幻象式敞开天顶的新理念。他将拱顶处理成了带开口的闺房，开口处小天使们正向下注视着，正如曼特尼亚创作的天顶画一样。但他首次借鉴曼特尼亚的理念并使用天顶错视画法创作的是在帕尔马大教堂内的《传福音之圣约翰的幻觉》（*Vision of St. John the Evangelist*）（第385页）。在此之前用透视法缩小比例的手法从来没有像这样运用得如此娴熟的，特别是腾升着的耶稣形象。在这之前也没有人能这么有效地将光线和色彩的运用发挥到了与形式同等重要的水平的。瓦萨里已经认识到科勒乔是第一个将其黯淡的颜色与光线对照以增强立体效果的。在科勒乔之前，也没有哪一位大师能够像他这样继承达·芬奇开创的烟雾画法，如此纯熟地营造出云彩、阴霾或薄雾弥漫效果的。

这一手法的成熟可在《该尼墨得斯被绑架》（*The Abduction of Ganymede*）（右图）中看到，也可在帕尔马教堂天顶上耶稣升天场景中的云层中看到。科勒乔是第一个仅仅通过绘画将光带入光线微弱的教堂内部的人。绘出光线肯定是科勒乔的主要兴趣所在，从很多方面来说，这就是后期卡拉瓦乔（Caravaggio）通过明暗对照法（*chiaroscuro*）达到的效果，明暗对照法此后又为伦勃朗（Rembrandt）所用。科勒乔最著名的画作之一《圣夜》（*The Holy Night*）（第384页）第一次将基督降生表现为“光的奇迹”。孩子自己发出光来，照亮了旁观者的脸。单单是这发出来的光就与左侧牧羊人在布局上形成了平





科勒乔  
《牧羊人的朝拜》(圣诞) (Adoration of the Shepherds (The Holy Night))，1522年  
木板画，285厘米 x 190厘米  
德累斯顿国家艺术博物馆



科勒乔  
《宙斯与安提俄珀》(Zeus and Antiope)，1528年  
布面画，190厘米 x 124厘米  
巴黎卢浮宫

衡。这一手法大获成功，超出了其他任何试图用光来表达效果的作品，包括在威尼斯的提香的作品。

弥漫的光线好像黄昏时候的夕阳一般，将年轻的安提俄珀身上的肌肤镀上了淡淡的微光，她斜倚在那儿，陷入遐想之中。（第384页）在此类画作中，科勒乔为我们展示了一种全新的女性美，这种美只有到了18世纪在弗拉戈纳尔（Fragonard）和布歇（Boucher）之类的画家那里才重新得以呈现。另外，科勒乔已经预先采用了巴洛克错视艺术手法，他已经走到了时代的前头。更让人惊讶的是，帕尔马附近那块贫瘠的土地丝毫看不出能够养育出这样一位天才的迹象，这种情况也同样出现在他的老师们身上。正如朱利奥·罗马诺、焦尔焦内、帕尔玛·伊勒·韦基奥（Palma il Vecchio）和帕尔米贾尼诺（Parmigianino）一样，科勒乔也是英年早逝：1534年死于热病，年仅45岁。

像达·芬奇一样，科勒乔也有很多学生，但他们从老师身上所学甚少。没有人能算是称职的继承者，只有一个除外，那就是弗朗切斯科·马佐拉（Francesco Mazzola），出生在帕尔马，人们通常称其为帕尔米贾尼诺（Parmigianino）。瓦萨里曾经谈到过他很早就表现出了不凡的天赋。关于帕尔米贾尼诺所画的一幅非同寻常的《自画像》（第387页），据说收藏了这幅画作的瓦萨里这样写道：“他利用凸面理发镜画了一幅自画像，尽管横梁、门和其他物件因透视而缩短了，而且靠近镜子的许多物体被放大，而离镜子远的又被缩小了，这些都没有难倒他。因而他在前景中画了一只被放大的手，错视效果看起来十分完美。肖像本身极美，因为弗朗切斯科本身具有一副更像天使而不像人类的面容”。帕尔米贾尼诺在一块状似骷髅帽的木板上画了这幅画，在形式上正好与凸面镜相对。所选择的形状证明这只能是一幅自画像，而非出自他人之手。签名完全是多余的。1524年，当帕尔米贾尼诺到达罗马时，他将这幅画呈递教皇克莱门特七世（Pope Clement VII），教皇完全被吸引住了，称其为令人惊叹（stupore）的奇迹（meraviglia）。教皇将这幅画给了当时的“顽童”作家彼得罗·阿雷蒂诺，又通过他传到了雕塑家亚历山德罗·维多利亚（Alessandro Vittoria）手里，之后又传入布拉格国王鲁道夫二世（Rudolph II）的宫廷之中，当时米兰风格主义画家朱塞佩·阿钦博尔多（Giuseppe Arcimboldo）（1527-1593）正在这里工作。

帕尔米贾尼诺在科勒乔那里学习了关于人物的概念，但他却没有科勒乔的理性态度，也没有科勒乔般柔和的轮廓，在色彩的柔和浸染方面也略逊一筹。他的画作看起来比老师的画要硬，其风格反映出拉斐尔以及1527-1531年间在罗马和博洛尼亚旅居的影响。他



科勒乔

《传福音之圣约翰的幻觉》1520-1524年  
大教堂天顶湿壁画

帕尔马圣乔瓦尼福音教堂（San Giovanni Evangelista）

科勒乔

《圣母升天》(The Assumption of the Virgin) (局部)

天顶湿壁画

帕尔马大教堂



帕尔米贾尼诺（弗朗切斯科·马佐拉）

《凸面镜中的自画像》（Self-Portrait in a Convex Mirror），约1524年

木板画，直径24厘米

维也纳艺术史博物馆

帕尔米贾尼诺

《长脖子的圣母玛利亚》（Madonna of the Long Neck），1534年

木板油画，219厘米 x 135厘米

佛罗伦萨乌菲兹美术馆

的作品中的另一特色是浓郁的风格主义元素。像许多风格主义艺术家一样，帕尔米贾尼诺通过人物的“扭曲”感，即蛇形体（*figura serpentinata*），制造让人惊奇、焦躁、惊愕甚至是不快的感觉。身体的某些部位通常被拉长，正因为这个特征，他的一幅画作被命名为《长脖子的圣母玛利亚》（*Madonna of the Long Neck*）（右图）。带着一股神奇的魔力，他邀请观者走进他所描绘的优雅而又深奥、复杂甚至忧郁的世界，走进画中有着明显不合逻辑结构的虚幻迷人的房间。

## 16世纪的威尼斯

由于1527年帝国军队的劫掠，之后几十年佛罗伦萨和托斯卡纳，特别是罗马，都走向了衰落。而威尼斯繁荣起来，并在16世纪成为了意大利最繁华的城市。世纪中叶以来，建筑需要大部分都得以满足，除了个别教堂之外，很少修建什么新的建筑，这对绘画来说可谓大有裨益。因为不用兴修什么建筑，那些有钱没处花钱的人开始将注意力转向了室内装饰。艺术活动中心和外围的分水岭越来越窄。15世纪期间，曼泰加扎（Mantegazza）和索拉里（Solari）在伦巴底的工作室，费拉拉的各个学派，以及曼特尼亚在曼图亚和帕多瓦的工作室形成了此类中心，开创了属于他们自己的地方风格；他们的影响力也不断扩大，如曼特尼亚的影响力就延伸到了威尼斯。现在是亚得里亚海女王丰盛地回馈在上一世纪所收到的馈赠的时候了。

色彩最开始走的就是跟佛罗伦萨相反的历程，相比叙事来说，威尼斯绘画更注重抒情般的沉思默想。为威尼斯绘画这一特征打下基础的是我们之前提到过的乔瓦尼·贝利尼，但将其推上新的顶峰的是焦尔焦内和提香这两位艺术家。





#### 焦耳焦内

《宝座上的圣母与圣弗朗西斯和圣利贝拉莱》(卡斯第弗朗哥圣母像) (Enthroned Madonna with Saints Francis and Liberale (The astellfranco Madonna)), 1505年  
木板画, 200厘米 x 152厘米  
威尼斯自由堡 (Castelfranco Veneto) 圣利贝拉莱教堂 (Chiesa di San Liberale)

下图:

#### 焦耳焦内

《三位哲学家》(The Three Philosophers), 约1503/1504年  
布面画, 123.5厘米 x 144.5厘米  
维也纳艺术史博物馆

#### 焦耳焦内

现在置于前景中的不再是物体的轮廓, 而是其外观。很明显焦耳焦内从一开始就是在色彩中构思他的画作, 而不是先画底稿, 然后再着色。这是可与透视法相提并论的创举, 也造就了威尼斯画派的基本特点之一, 即感官刺激。

奇怪的是, 我们对这位十六世纪威尼斯绘画的创始人却知之甚少。他的作品上都没有签名, 能够确认是他的作品的也没有几件。他是贝利尼的学生, 原名乔治或佐尔佐·巴尔巴雷利 (Zorzo Barbarelli), 1477或1478年出生在卡斯第弗朗哥。他也是英年早逝, 1510年在威尼斯去世。1548年保罗·皮诺 (Paolo Pino) “因他相貌堂堂而又为人豪迈”, 首次称其为“焦耳焦内”(即“大乔治”之意)。在他最早期的画作中, 我们可以看到他最注重的是风景。只要他的画作之中出现了风景, 那么它就不再处于只起烘托气氛的附庸地位, 而是画作中重要的、不可或缺的一部分。

《入睡的维纳斯》(Sleeping Venus) (第397页, 上图) 就是一例, 这幅画作被评为文艺复兴时期最完美的作品之一, 确实当之无愧。黄昏的夕阳将乡村的宁静和浑然不觉自己裸着身子的入睡的女孩联系起来, 完美地呈现了这样一幅场景: 向美和自然致以同等的、诗情画意的敬意。我们下面会联系提香的《乌尔比诺的维纳斯》(Venus of Urbino) 再回头来看看这幅画作。在其1505年创作的宗教画《宝座上的圣母》(Enthroned Madonna) (左上图) 中, 风景也占据了首要位置。我们顺着升起的宝座的透视线观看时, 这就变得更加清楚了, 因为此时观者的视线就正好落在了将风景和观者隔开的墙壁之上。以“神圣的对话”形式出现的人物圣利贝拉莱和圣弗朗西斯被放低, 从而将宝座上的圣母的美置于风景之美中, 而风景的宁静也映衬了圣母的表情。

焦耳焦内画作的内容通常是关于古典传说的, 与他的生活和工作一样显得难以捉摸。关于《三位哲学家》(Three Philosophers) (左下图), 可谓众说纷纭。已确定为焦耳焦内作品的画作为数不多, 这幅画是其中之一, 是根据文献资料记载确定的, 但也有人说是最后修整工作是由他的学生塞巴斯蒂亚诺·德尔·皮翁博 (Sebastiano del Piombo) 完成的。通过X光照射, 有人说这三位年龄不同的人物原本是打算描画想要计算伯利恒之星方位的三博士, 情况果真这样吗? 还是他们是哲学家? 或者还是另一种解释, 他们是伊万德 (Evander)、帕利斯 (Pallis) 和埃涅阿斯 (Aeneas)? 还是他们是哲学史上三位重要的人物维吉尔 (Virgil)、亚里斯多德和阿威罗伊 (Averroes)? 甚至有人将这场景牵

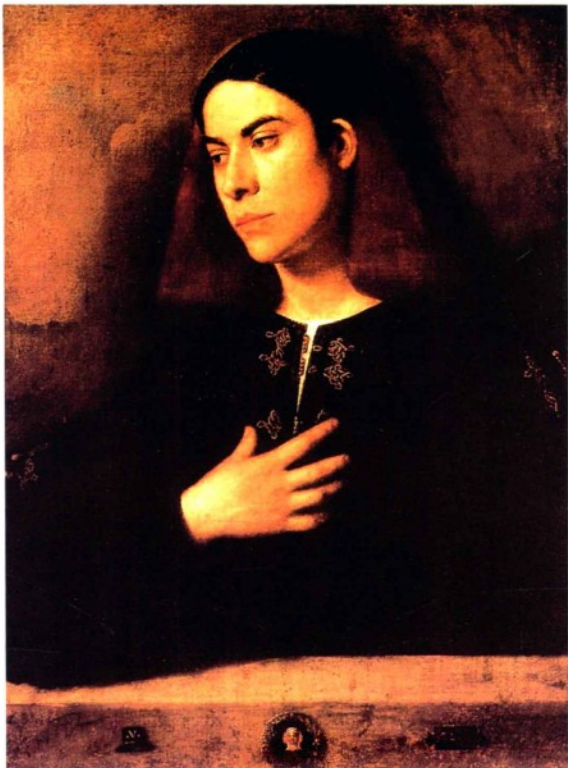


强地解释为布拉休斯(Blausius)的巫师墨林(Merlin)的故事。

焦耳焦内创作于1508年的《田园景色》(*Pastoral Scene*) (第390页)也同样难以捉摸。画面中有两个年轻人，其中一个穿着盛装，这两个人正在田园风景之中坐在草地上创作音乐，并停下来谈话。和他们在一起的还有两个裸体少女，从描画来看应该是妓女。令人惊奇的是，这两个男人与裸体少女之间并无互动，好像并未注意到这两个少女的存在似的。一位少女正向井里倒水，另一位将笛子从嘴唇边挪开了，正在偷听他们的谈话。在乡村之中一整天陪着这两位年轻人的是两个真实的女孩吗？当然不是！裸体形象意味着与现实不同的层面，例如，是将年轻人谈话的内容显现了出来，或者可能是仅有观者能够看到的宁芙(居于山林水泽的仙女)，形成了关于水、空气和自然界中可以听到的声音的寓言：水的泼洒和笛子的声音。画作中确实有一个真实的管乐器：背景中的牧羊人正在演奏芦笛，但他和他的音乐都融入了风景之中。将处于两个不同现实层面的人物有形并置其实只是一种惯用手法，在新的时代表现圣人间“神圣的对话”这一含义。通过类推，我认为这幅画作是一个田园式的、世俗的“对话”。但这一观点可能归根到底还是不能令人满意。

令人惊奇的是，关于焦耳焦内的画作，没有一幅是有证据确凿的解释，能让人们长期以来普遍接受的。这位艺术家去世不久，瓦萨里就已经开始撰写关于德国商会大厦(Fondaco dei Tedeschi)内湿壁画的文章，但瓦萨里也说：“我从来不曾完全明白它的含义，也没有找到哪一位能为我将它解释清楚的。”

可能谈到焦耳焦内的《暴风雨》(第391页)，瓦萨里也会是这样的说法。《暴风雨》可能是意大利最重要的画作之一。人们也许会问，这仅仅是一个关于男人和女人以及他们分别代表的两个世界的寓言吗？男人拿着一根杖，他身后的建筑和废墟也许象征着建设和毁坏。女人怀抱着婴孩，以防孩子受到暴风雨的伤害，其身后的背景是多所宅邸，换句话说就是庇护所。男人和女人之间有一条河相隔。或者画作的内是否从某种隐秘的意义上来说是与画中所画的宅邸有关？或是与这幅画作的委托人文德拉明家族(Vendramin family)有关？风景之中坐着的正在哺育孩子的母亲一直被视为关于养育我们的大自然母亲的寓言。此后1622年，米利乌斯(Mylius)也在为其《哲学改革》(*Philosophia Reformata*) (第392页)所做的铜版雕刻中运用了焦耳焦内在《暴风雨》中使用的这一绘画意象。画面右侧，正在哺乳的大自然母亲坐在那里(《地球寓言》)，左侧站着的男人正看护守卫着她，不同的是他头戴头盔、手握宝剑。



焦耳焦内 (提香)

《田园景色》(乡村节日) (Pastoral Scene (Fête Champêtre))，1508年

布面画，105厘米 x 136厘米

巴黎卢浮宫





焦耳焦内

《暴风雨》，约1506年  
布面油画，82厘米x73厘米  
威尼斯学院美术馆





无论由什么样特殊的解释得出了什么的结论，抛开这些解释无法解决的问题以及看起来似是而非的解释导致的“谬论”，焦耳焦内的画作都是站在了一个绘画传统的开端之上，绘画不再需要“解释”，因为它不再想被人们解释，正如此后18世纪的风光画或是莫内（Monet）的印象派画作。焦耳焦内有意提供了一些暗示，将人们引向更深层的预测，但这些预测有时难以解释，充满着五花八门的武断成分，这表明焦耳焦内想让他自己的画作永久地被学者们讨论和辩驳下去，而不愿提供令人满意的、有逻辑性但普通平凡的答案。

《暴风雨》的布局大胆，内部充满冲突。突如其来的闪电照亮了风景中的一片区域，好像世界突然被扯掉了衣服，并永远地呈现在了画布之上。这一片被突然照亮的区域与周围的所有东西被色彩和梦一般的完美和谐气氛糅合了起来。

尽管产出不多，但焦耳焦内的绘画却影响了整个威尼斯学派。几乎没有哪一位艺术家完全不受他的影响。例如，曾在奇马、贝利尼和焦耳焦内门下学徒弟的塞巴斯蒂亚诺·德尔·皮翁博（Sebastiano del Piombo）就想要延续焦耳焦内的风格。即使是他后期到了罗马，作为修道士担任教皇的印章保管人（因此被取了“德尔·皮翁博”之一别名），也受到了米开朗基罗的影响，但在其作品的色调方面还是可以看出威尼斯风格来。

## 提香

应该说是蒂齐亚诺·韦切利（Tiziano Vecelli）（即提香）将焦耳焦内所开创的划时代风格推向了顶峰，不仅是因为他能够完成英年早逝的焦耳焦内尚未完成的作品，也因为他在整体上发展了文艺复兴绘画风格。提香的作品成为一个长久的现象并非因为偶然，而是因为一些恰巧集于他一身的前提因素：非凡的才能、不竭的精力和长寿。如果记载没错的话，提香生于1477年左右。可能有人不相信，他跟焦耳焦内同岁，但从焦耳焦内那里，他学习了很多重要的东西。但与焦耳焦内不同，提香直至1576年才去世，他有将近一百年的时间将他所学习的技能发展纯熟，并将这个世纪打上自己的烙印。

提香的作品不能独立于其性格之外，或者说不能与其在十六世纪富裕的威尼斯闪耀的艺术舞台上扮演的社会角色分开来看。提香出生于皮耶韦·迪卡多雷（Pieve di Cadore）多落迈特村（Dolomite village）一个书记员家庭，十岁时被送到威尼斯，在贝利尼门下学徒。如果人们知道他不仅跨越了一整个世纪，还以一种前所未闻的方式跨越了社会障碍的话，他的成就就显得更加独一无二了。1516年，他被委任为威尼斯公会画家，在那里广受欢迎，并迅速成为受各个社会阶层欢迎的肖像画家。这些阶层包括富有的资产阶级、教会以及贵族。最终神圣罗马帝国皇帝查理五世将提香升任为伯爵，并且他一直受到查理五世的儿子西班牙国王菲利普二世的喜爱。直到老年，提香的精力也不减退，仍有效管理着庞大的工作室。因他的地位和年龄，他被人们誉为“画家王子”，这在艺术史上尚属首次，此后鲁本斯（Rubens）赢得了类似的荣誉，19世纪的上流社会也只将这样的殊荣赠与了少数几位艺术家，例如维也纳的玛卡特（Makart）、慕尼黑的伦巴赫（Lenbach）和施图克（Stuck）。毋庸置疑，提香成为了历史的榜样。

镶嵌艺术家塞巴斯蒂亚诺·祖卡托（Sebastiano Zuccato）、真蒂莱以及乔瓦尼·贝利尼都是提香早期的老师。提香在贝利尼的工作室一直学习到1504年，与焦耳焦内同门，他在这里创作的大部分作品都是作为贝利尼的作品呈交给各个客户的。就如上面所提到的，贝利尼的《诸神之宴》（*Feast of the Gods*）（第367页，上图）就经提香改动过。但即使在这之前，1508年的时候，他就曾协助焦耳焦内绘制德国商会大厦（即当时有名的“德国交易所”）内的湿壁画，这些湿壁画如今保存下来的仅有一些残片以及很久之后创作的一些雕刻品，但依然可以看到当初其质朴的外观。1515年左右，他还在焦耳焦内的工作室工作，协助修缮老师作品《田园景色》（第390页）中拿着水罐的裸体宁芙可能就出自提香之手。

### 帕尔玛·伊勒·韦基奥

《宁芙沐浴》(Nymphs Bathing), 约1525年  
转移到布面画上, 77.5厘米 x 124厘米  
维也纳艺术史博物馆

提香的锋芒很快就盖过了他的老师们。曾是贝利尼学生的雅各布·内格雷托(Jacopo Negreto), 即人们熟知的帕尔玛·伊勒·韦基奥(约1480-1525), 很快学习了焦耳焦内的风格, 最后甚至在某种意义上说成为了提香的学生。在宗教绘画方面, 帕尔玛仍忠实于15世纪的风格, 肯定是遵循了其客户的要求, 但即使如此, 他还是创作了一种新型绘画, 即横向版式的“神圣的对话”; 但在色彩方面, 他还是继续采用威尼斯风格的华丽色彩, 他所画的非同寻常的三人肖像画《三姐妹》(右图) 即是一例。在焦耳焦内手下受训使他的画作多了一份柔和, 和一种难以捉摸的味道。

但提香却没有继续沿用焦耳焦内的神秘气氛效果, 在他的作品《天上的爱和尘世的爱》(Heavenly and Earthly Love) (1514年, 罗马波各赛美术馆) 中即可看出。但在早期创作阶段, 即1500-1518年间, 提香的作品与贝利尼和焦耳焦内的风格仍很相像。如《吉普赛圣母》(Gypsy Madonna) 和《拿樱桃的圣母》(Madonna with the Cherries) 就属于这种早期风格。即使我们按惯例将提香的艺术创作期分为四个阶段, 第二阶段应当始于1516-1518年一幅为威尼斯弗拉里教堂画的著名的祭坛装饰画《圣母升天图》(Assumption of the Virgin) (第395页), 我们仍不能忽略这一事实, 即其1523-1525年创作的《艾得里安酒神节》(Andrian Bacchanal) (第396页) 的主要风格元素仍然承袭自焦耳焦内和贝利尼。当然不是说其布局, 画作布局是全新的、具有高度动态感的、带有巴洛克式的轻快; 而是说在相对来说仍然明显的人体色彩, 风景元素特别是树叶的细致处理上。

与贝利尼相同主题的画作(第367页)加以比较, 即可看出首先在感知度方面有所不同。贝利尼的画几乎是说教意义的, 艺术家将



### 帕尔玛·伊勒·韦基奥

《三姐妹》(The Three Sisters)  
木板画, 88厘米 x 123厘米  
德累斯顿国家艺术博物馆



酒神的祭司们和其他人表现的好似至多是在用雪利杯在领取圣餐酒一般。而在提香的画作中则完全相反, 呈现的是人类激情的完全展现。简单比较这两幅画作右侧前景中的人物也可得出这一结论。长期以来人们一直将这两幅画作加以比较, 因为这两幅画作都曾装饰过费拉拉阿方索·达埃斯塔公爵的书房, 自完成以后一直成为学者们讨论的题材。1523年创作的《维纳斯欢宴》(Venus Festival) 也是同样的情况, 提香拜访费拉拉, 离开之时就被委任了这一绘画任务。费拉拉委托了这种古典主题以及取自阿廖斯托(Ariosto) 或菲勒斯特拉托斯(Philostratos) (参见自第380页开始的内容) 的主题, 这也绝非巧合。

为费拉拉所画的最美的肖像画之一是劳拉·德迪安蒂(Laura de Dianiti) 的肖像(第403页)。这位美人是阿方索·达埃斯塔的情妇, 其后可能成了其妻子。这幅画创作于1523年左右, 是提香为公爵画的肖像画的姊妹篇。这是反映了画家自己独特的绘画手法的第一批画作中的一幅。但如果用“手法”这个词代指艺术处理方法和色彩效果的话, “手法”这个词用得大了点。焦耳焦内的画中, 过渡虽然柔和, 但还带有轮廓的痕迹, 但提香作品中却完全没有这样的痕迹。他使用的色彩好像膏状一般, 色彩越来越松散, 就好像我们在委拉斯开兹(Velazquez)、勃伦明以及在弗朗茨·哈尔斯(Franz Hals) 那里所看到的那样。特别是提香晚期的作品, 如现藏于马德里的《自画像》和现藏于慕尼黑《基督戴荆冠》(Christ Crowned with Thorns), 甚至被拿来和印象主义的绘画手法加以比较。

正是色彩的模糊, 画作才达到了不可思议的生动效果。没有哪一

提香

《佩萨罗圣母》(Pesaro Madonna), 1519-1528年

布面画, 478厘米 x 260厘米

威尼斯弗拉里圣玛利亚教堂 (S. Maria dei Frari)



提香

《圣母升天》(The Assumption of the Virgin), 1516/1518年

木板画, 690厘米 x 360厘米

威尼斯弗拉里圣玛利亚教堂



## 提香

《艾得里安酒神节》，1523-1525年（有些资料记载为1516/1518年）

布面画，175厘米 x 193厘米

马德里普拉多博物馆（Museo Nacional del Prado）



个线条可以理解为某种形式的分界线。不再像达·芬奇创作《蒙娜丽莎》那样细细地描摹。我们现在看到的是一幅没有线条的画作。尽管看不到很深的分界，但人体却显现了出来。达·芬奇使用的是烟雾画法。提香使用松散的色彩过渡实现了这一效果，同时兼顾了光线和色彩。

如果有人想快速了解意大利北部自皮萨内诺至提香的近百年来，在笔法技巧和颜料应用方面的文艺复兴绘画史的话，他只需要依次选择一幅这些大师们的肖像画加以考察。例如，皮萨内诺的《吉内尔瓦·达埃斯塔肖像》（第353页）、安东内诺的《天使报喜》（第360页）、贝利尼的《洛雷达恩》（第357页）、达·芬奇的《蒙娜丽莎》（第314页）、洛伦佐·洛托（Lorenzo Lotto）的《卢克雷齐娅》（*Lucrezia*）（第398页）和提香1523年创作的《萨拉·德迪安蒂》（第403页）。

提香在创作《萨拉》的同一年创作了《佩萨罗圣母》（第394页）。值得注意的是，因为这幅画是受公众委托创作的，绘画风格显得更加保守。与其划时代的布局手法显得有些不相称。画作就是按委托人雅各布·佩萨罗的名字命名的。雅各布·佩萨罗自己也被画入了画中，就是台阶前抬头望着圣母的那一位。几年之前，雅各布·佩萨罗曾在教皇的领导下在与土耳其的对决中赢得了关键性的胜利。正因如此，画中圣彼得正在向圣母引荐他。圣彼得脚下台阶上放着的钥匙使他实

际上成了这幅宗教画作的关键人物。人物朝圣母所在的地方依次上升强调了她就是天国之母。但这种缓缓升空的布局也正是这幅画作的创新构图手法：提香没有将圣母放在画作中心位置，而是将她布置在一条对角线的上结点。她身后的柱子好似直达天际一般。佩萨罗的家人按照传统方式密集地排列着，提香其中画了一位望向观者的年轻男孩，从而使这群人显得生动起来。此后几年，许多圣坛装饰画都模仿了这种通过将圣母移至画作更高处的边缘而使人们的注意力转向圣母的方法。如莫雷托·迪布雷夏（Moretto di Brescia）的《圣母与圣尼古拉》（*Madonna with St. Nicholas*）。

## 焦耳焦内和提香笔下躺着的裸体像

如果我们将焦耳焦内创作于1508年的《入睡的维纳斯》和提香1538年创作于其艺术生命第三阶段——布局平静期的《乌尔比诺的维纳斯》两幅画作的绘画技巧加以比较的话，与之前肖像画比较得出的结论应当相似。但是，除了绘画技巧外，提香笔下躺着的裸体引起了观者不一样的情感。除了焦耳焦内画中无法触及的静谧风景变成了私密的房间之外，乍看之下两幅画十分相似。两幅画中两位女孩的姿势明显一致：右腿轻轻弯曲，其上的左腿向前伸直；左臂沿着身体轮廓的方向略成弧形；背景是黑色的，好像头正枕在其上。最后，这两幅画右侧背景中也有一个相似点，不太明显，多看一眼才能发现：焦耳焦内在风景中画了一棵中等大小的树，左边又画了一棵小一些的树，两棵树之间前方有一节树桩；提香重复使用了这一布局概念，只是右侧的元素不再是树，而是一位站着的妇女，一位跪着的少女和一只睡着的狗。但让同一基调演绎出全新主题的，却是这两幅画的不同之处。乌尔比诺的维纳斯正望向画作之外的观者。眼神似乎是梦幻的，又似乎是洞察一切的。头不再像焦耳焦内画中一样是枕在右臂的臂弯里，而是卖弄风情般地倚在肩头，微微扬起，看起来她刚刚注意到观者走近她。与焦耳焦内的画作相比，提香的这幅画中表现出了更多有待发现的一系列微妙元素，使维纳斯看起来更富有诱惑力，场景更具张力，更具色情气氛。

这位“维纳斯”不是靠在大垫子上，而是小小的，诱人的枕头上。她散开的头发垂到了肩上，更加突出了她带着询问的眼神。焦耳焦内肯定也精心描画了床单上的褶皱，以一种不易察觉的方式突出画中女孩大腿上方的线条。而提香通过使用女孩身后布帘上直立的线条，以一种同样不易察觉但更加柔和的方式突出了女孩的手挨着但不是遮盖着的部位。焦耳焦内的《入睡的维纳斯》被视为悬着的新月，对于想



焦耳焦内

《入睡的维纳斯》。约1508年  
布面油画，108厘米x 175厘米  
德累斯顿国家艺术博物馆



提香

《乌尔比诺的维纳斯》。1538年  
布面画，119厘米x 165厘米  
佛罗伦萨乌菲兹美术馆

数字图书馆  
PDG

## 洛伦佐·洛托

《卢克蕾齐娅肖像画》(Portrait of Lucrezia)，约1533年

木板画，95厘米x110厘米

伦敦国家美术馆



要打破风景中的宁静和入睡的维纳斯的人来说，是不可触及而又带有寓言意味的。而提香通过布帘将躺着的女孩和背后私语着的仆人们隔开了，在空间上和亲密密度上将观者融入了画中，好像观者正被邀请来到床边一样。所以提香的乌尔比诺的“维纳斯”通常被认为是妓女也就不不足为奇了。

根据一些文献资料记载，这种裸体像能为贵族客户或者说教会客户提供关于他们所享受的性爱关系的永久纪念。提香所画的维纳斯挂在乌尔比诺公爵的夏宫之中。根据一封现存的1544年的信件，枢机主教亚历山德罗·法尔内塞(Alessandro Farnese)也曾命提香画过一幅达那厄(Danae)的裸体像，这幅裸体像很可能画的是一位著名的妓女唐娜·奥林匹亚(Donna Olimpia)。

提香的学生帕尔玛·伊勒·韦基奥也曾画过一幅《躺着的维纳斯》，身后的风景与焦耳焦内笔下的相似，但却带着提香笔下维纳斯的那种诱人的表情。洛伦佐·洛托也创作过类似的画作。

## 肖像画

洛伦佐·洛托(约1480-1556年)是一位著名的肖像画家。他早期作品受到了安东内洛·达梅西纳和阿维斯·维瓦里尼的影响。他

有着很强的体会人物灵魂的能力。在他的作品中，人物的面部表情通常带有一种特殊的深层内容。他创作的《白色布帘前的年轻人肖像》(下图)现藏于维也纳。如果将这幅画作与提香的《英国青年》(Young Englishman)(第400页，下图)加以比较的话，最为明显的区别是绘画技巧的不同。洛托在以精细的画工微妙地再现实物方面有着特殊才能，包括织锦、头发、布上的褶皱以及投射下来的阴影。但提香却不注重一五一十的精细的纹理质地方面的艺术处理。相对于费时的细节，这位著名的大师更关注大胆服饰和率性的笔触。他的朋友作家彼得罗·阿雷蒂诺至少从提香那里得到了两幅自画像。阿雷蒂诺写道：“如果我付了更多银币的话，那么衣料肯定会变得像丝绸一样光亮柔软，否则就会像织锦一样硬硬的。”作为威尼斯的重要人物，提香认为跟威尼斯的上层人士相熟是理所当然的，他知道如何赋予画中人高高在上的伟岸感，使得画作具有除了相像之外，还具有高贵感。正是由于忽略了装饰性细节，并集中注意力充分描绘了头部及眼神，以及双手的姿势，从而增强了画中人的高贵感，同时表现出了透彻的心理观察。

令人惊讶的是，像洛伦佐·洛托这样有名的肖像画家，他可能是阿维斯·维瓦里尼、莫雷托·达布雷夏、乔瓦尼·巴蒂斯塔·莫罗尼的学生，他们在组织纹理以及其他能增加画作价值的绘画辅助元素的处理上，比提香花费的精力更多。他们主要是希望通过绘画表达更多的内容，因此他们通常在画中人旁边画上与其职业或政治身份有关的



洛伦佐·洛托

《白色布帘前的年轻人肖像》  
(Portrait of a Young Man in  
Front of a White Curtain)，约  
1506/1508年，布面油画，53.3厘米  
x 42.3厘米 维也纳，艺术史博  
物馆



莫雷托·达布雷夏 (Moretto da Brescia)

《一位年轻人的肖像》(Portrait of a Young Man), 约1530/1540年  
木板油画, 113厘米 x 93厘米  
伦敦国家美术馆



乔瓦尼·巴斯蒂塔·莫罗尼 (Giovanni Battista Moroni)

《裁缝》(The Tailor), 约1563/1566年  
布面油画, 97厘米 x 74厘米  
伦敦国家美术馆



物件。另外，还通过使用隐秘性的象征使人物显得更有趣，所有这些元素都使得肖像画更具个性。最后提到的一项特征可能是16世纪肖像画家仍然认为只描述叙事性主题的画家微不足道，而画家的发明创造。想象力才是画作的价值所在。从这里提到的肖像画家们身上，我们可以看到他们都曾试图通过发明创造的方式增强肖像画的效果。

### 肖像画与发明创造

洛托是一位肖像画大师。他曾在他的古典收藏品中间画上了安德烈亚·奥多尼 (Andrea Odoni) 的肖像，颇具象征意味。并在横向版式的画布上画了一幅带有寓意和补充陈述的年轻女人肖像《卢克雷齐娅》(第398页)。因此，大版式画布上画上了传统的小尺寸肖像，附加了另一层信息和一定的消遣价值。

即使是在小型版式的《白色布帘前的年轻人肖像》(第398页)中，

洛托虽没有做任何理想化的尝试，但也抓住机会在边缘画了一个隐约可见的元素，即位于画面右上角的布帘后漆黑的房间内点着的油灯。这盏灯并不只是象征着短暂，也是为了将观者的注意力引向明亮布帘之后的黑暗之中；暗示着艺术家所观察到的年轻人的心理状态。这位年轻的画中人不正和他身上所穿的沉闷无趣的黑衣服以及他苛刻甚至怀疑的眼神相对照吗？

亚历山德罗·邦维奇诺 (Alessandro Bonvicino) (约1498-1554年) 也是一位肖像画家，人们常称其为莫雷托·达布雷夏 (Moretto da Brescia)，因为他一生都在那里工作。邦维奇诺有许多肖像画作品，他的圣坛装饰画《圣朱斯蒂娜》(St. Justina) 就是其一。在邦维奇诺的肖像画中，也同樣能看到他对人性和理性的深入研究。他的《一位年轻人的肖像》(第399页) 可以说是集当时所有的肖像画画法于一身的画作。不仅仅是相似度，我们还可以看到是对纹理的掌握，对

## 提香

《男子(阿摩斯托)肖像》(Portrait of a Man (Ariosto?))，

约1512年

布面油画，81.2厘米x66.3厘米

伦敦国家美术馆



下图:

## 提香

《一位英国青年的肖像》(Portrait of a Young Englishman)，约1545年

布面油画，111厘米x93厘米

佛罗伦萨碧提宫帕拉蒂纳美术馆

画中人情绪状态的捕捉以及使画作变得丰满的主题。这位年轻贵族的肖像布局大胆，从左上角到右下角以不寻常的角度形成了一个不易处理的对角线。金色的织锦、裘皮披肩、丝绒和金币不仅表现出了画中人的富有，也表现出了画家的技艺。但莫雷托也清楚地知道如何表现出“主题”，即这位年轻的画中人的忧郁，在当时这是一种时髦的牢骚。这种忧郁通过年轻人的姿势和一些隐含的细节表现了出来。就像丢勒1514年创作的著名的雕版画《忧郁症》(Melancholia)一样，健康、富有、英俊但忧郁的年轻人正坐在垫子上，用手托着头。缝在帽檐下侧依稀可见的是一句写着希腊语格言的标签：“悲哉！哀哉！我所求的太多”。也许这段铭文另有一个双关意义，即朱莉亚·波佐 (Giulia Pozzo) 不回应他的爱，这是向她说的。做这样的设想是因为除此以外，这个年轻人看起来什么都有：青春、财富和英俊的相貌。正因为 他满得上苍厚赐，所以他代表着新的一类人，即风格主义者：这种忧郁、放纵的花花公子实际上在风格主义时期过后，仍出现在此后几个世纪的波西米亚的沙龙中。

但莫雷托的学生，来自贝加莫的乔瓦尼·巴蒂斯塔·莫罗尼 (1520/1525-1578年)，的作品中却完全没有透彻表现出这种复杂情绪。画中人是什么样，莫罗尼画的就是什么样，根据他们的职业摆着从事其职业时的姿势或类似姿势。《裁缝》(第399页) 这幅肖像画正是这种直截了当甚至是文献记录似的画作。

只到提香这位当时最受欢迎的肖像画家出现之后，肖像画艺术才赋予了叙事性绘画应有的尊重。他在六十年间创作的许多肖像画表现出了他毫不在乎什么附加物或修饰，也表现了他将所有可以简化的地方都简化了。正是这种简化法使人物具有了个性，不是因为使用了什么附属性的小道具，而是画中人不受时间影响的神态，当然还包括色彩，赋予了其重要性。提香以一种能够表现出画中人特色的方式使用了色彩，而色彩在画中又是占据主要地位的。提香将红色配上神秘的黑色，从而以一种前所未有的方式赋予了画中人高贵感，超过以前任何一种方案，甚至是金色方案。

布局、人物姿势还有色彩共同构成了画中人大概的心理描绘图。提香的三人肖像画《教皇保罗三世和侄子们》(第401页右上图) 就是一例。画中的教皇虽然因年老而弓着背缩坐在扶手椅上，但看起来仍不失精明。他的侄子亚历山德罗站在他身后，神色淡漠，没有什么情感流露。再也找不出比他另一个侄子奥塔维奥 (Ottavio) 的屈膝姿势看起来更加逢迎讨好的了，也没有什么别的眼神更能表现出这位年老当权者的不信任的了。这幅法尔内塞家族的肖像画是一幅未完成的

## 提香

《米尔贝格之战后归来的神圣罗马帝国皇帝查理五世》  
(Emperor Charles V after the Battle of Mühlberg), 1548年

布面画, 332厘米 x 279厘米

马德里普拉多博物馆

画作, 可能是因为已经足以表现所要表达的内容了吧。

1548年, 神圣罗马帝国皇帝查理五世将提香召至奥斯堡议会(Diet of Augsburg)。尽管当时已经71岁, 但艺术家没有拒绝这份荣誉, 在皇城里住了八个月。舟车劳顿的结果是为国王画了的两幅肖像画。一幅挂在慕尼黑, 这幅画除了头、手和整体设计外, 其他部分都是由另一位艺术家完成的。另一幅更为重要的无疑就是现藏于普拉多(Prado)的《米尔贝格之战后归来的神圣罗马帝国皇帝查理五世》(下图以及第402页的局部图)。描画的是一位在米尔贝格之战中打败了新教亲王们, 得胜归来的统治者形象。画中并没有表现战争本身, 也未按阿雷蒂诺的建议使用了寓意性的附加元素, 如农夫法玛(Fama)或胜利女神(Victoria)标志。国王的盔甲和长矛都表明了他是一位战争首领, 特别是战争结束后, 傍晚血红的天空更加象征了这一战争事件。马背上的鞍布、国王的绶带、国王头盔羽饰以及马具缰绳羽饰上的主要颜色也是红色。在出其不意突然从黑暗的树丛中出现的骑马者和庄严静谧的黑色阴影以及孕育其中统领整个画作的红色色调之间, 形成了一种奇特的平衡。马头向下低垂着, 国王的头警醒地昂着, 他的目光冷静而不露声色, 正审视着当前的形势。即使战争已经结束, 所有这些元素都显示出了这位胜利者的霸气, 以及完成了历史使命的自信。很明显骑马塑像(如多纳泰洛的加塔梅拉塔(Gattamelata)(第197页)或韦罗基奥的科莱奥尼(Colleoni))这一传统通过另一种媒



## 提香

《教皇保罗三世和任子们》(Pope Paul III and his Nephews), 1546年

布面画, 200厘米 x 173厘米

那不勒斯(Naples)卡波迪蒙特国家美术馆(Galleria Nazionale di Capodimonte)



介得以延续, 另外值得一提的是, 这幅画作本身也是一幅不朽的作品, 铭记了这位总是马不停蹄的神圣罗马君王的特殊历史角色。天空中令人压抑的微光, 可以看做是日出, 也可以看做是日落。这些微光带着红色、靛蓝色、金色以及铅灰色的痕迹, 使整幅画显得气势恢宏。这幅画中表现了表情的变化: 笼罩着的云彩被升起的或落下的太阳得胜般地打破了。这幅画作中所描画的各大气层, 此后成为了威尼斯画派主要画作中的特点之一。维罗纳艺术家, 如巴萨诺(Bassano), 就曾描画过这种大气层, 并且这项创造发明此后也长久地激发了德国画家(如汉斯·罗滕哈默(Hans Rottenhammer))以及此后18世纪的艺术家们的灵感。

这种绘画技巧完全不像尼德兰典型绘画方法般有着明确界定, 而是非定性的, 几乎是神秘的。提香的后期作品均表现出这种特征, 这在他最后的几幅作品中就可以看出, 例如现藏于学院美术馆的《哀悼基督》(这幅作品在其1577年去世时尚未完成), 以及现藏于慕尼黑



提香

《米尔贝格之战后归来的神圣罗马帝国皇帝查理五世》  
(第401页图局部)



提香

《劳拉·德迪安蒂肖像》(Portrait of Laura de Dianti)，约1523年  
布面画，118厘米 x 93.4厘米  
海因茨·基斯特斯藏品 (Heinz Kisters Collection)

帕里斯·博尔多内 (Paris Bordone)

《威尼斯夫妇》(Venetian Couple)，约1520/1530年  
布面画，95厘米x 80厘米  
米兰布雷拉美术馆



下图：

乔瓦尼·吉罗拉莫·萨奥尔多 (Giovanni Girolamo Savoldo)

《威尼斯妇女》(The Venetian Woman)，约1520/1530年  
布面画，92厘米x 73厘米

柏林国立美术馆 (Staatliche Museen zu Berlin)

普鲁士文化遗产藏书楼 (Preußischer Kulturbesitz)，画廊 (Gemäldegalerie)

的《基督戴荆冠》。在这些画作中，完整或不完整这一问题已经没有意义，看起来不完整，但却无法再增添任何信息。但在这些晚期作品中，常常会觉得有一些什么不对劲的地方。

提香的学生当中，没有一位敢继续使用或进一步发展他们的老师在晚年使用的笔法技巧和感知特征的，这些学生包括来自特里维索 (Treviso) 的帕里斯·博尔多内 (1500-1571)，帕尔玛·伊勒·韦基奥、乔瓦尼·吉罗拉莫·萨奥尔多 (约1480-1548年后)。乔瓦尼·吉罗拉莫·萨奥尔多受帕尔玛影响，主要兴趣在于对布料和丝绸进行精描细绘 (参下文内容)，更不必说洛伦佐·洛托多么钟情于精细的笔法技巧了。他们都未使用提香那种素描似的画法和厚重的色彩元素。

只有在丁托列托那里我们才能找到一些能与之相比的东西，也正因此，丁托列托很快因善于描绘夜晚、暴风雨、闪电和其他完全不可描绘的现象而声名大噪，甚至超过了他的老师。

## 丁托列托，风格主义大师

丁托列托真名雅各布·罗布斯蒂 (Jacopo Robusti)，1518年出生于威尼斯，是一位丝绸染工的儿子，或者说是一位“丁托”(即他的绰号，“小染匠”之意)。16世纪末的1594年在威尼斯去世，享年76岁。根据其传记作家卡洛·里多而菲 (Carlo Ridolfi) 记载，在威尼斯这座喜爱传说的城市中有这样的传言，提香出于嫉妒，很快中断了与丁托列托的师徒关系，这位学生在他工作室的墙壁上曾写下这样的座右铭：“将米开朗基罗的造型和提香的色彩融为一体”。

但丁托列托所追求的目标有别于我们之前提到的前辈和典范们。他放弃了我们在提香作品中看到的鲜明的色调，多姿的色彩以及发光颜料的微妙渐变，转而追求光线和阴影的大胆交迭，同时他的笔法渐渐地从悦人色彩的精妙优美转向了色调的细微和难以捉摸，与米开朗基罗不同，他开创了一种反古典形式的布局，注重追求极端化的效果。他可能曾受过博尼法奇奥·德皮塔蒂 (Bonifazio de' Pitati)、帕里斯·博尔多内和安德烈亚·斯基亚沃内 (Andrea Schiavone) 的指导，但不管怎样，他从未曾离开威尼斯。他在1548年之前的早期作品反映出了帕尔米贾尼诺的影响，并且同帕尔米贾尼诺一样，丁托列托至始至终都是个风格主义者。因此，即使是画作之中的空间，也表现出一种变形似的张力。他的布局通常表现出偏离常规的特征，特别是那些从左下角直到右上角的大胆的对角线布局，这为画中场景增添了张力。

《营救阿西诺亚》(第405页图) 就是一个典型的例子，没有任何东西能与统领整个画作的、由船只构成的对角线形成平衡。相反地：互相



丁托列托

《营救阿西诺亚》(The Rescue of Arsinoë), 1555/1556年

布面画, 153厘米 x 251厘米

德累斯顿国家艺术博物馆



抓着要在摇动的船只上站稳的主要人物更加增强了主题的戏剧性。特别是到了1560年之后，丁托列托画作的形式和内容看起来都无法在现实中找到与其相符的东西。这种特征此后仅出现在埃尔·格雷科(El Greco)的作品中，这完全是因为格雷科曾在威尼斯受训的经历。

提香第一幅注有日期的画作《阿波罗和玛息阿》(Apollo and Marsyas)现藏于伦敦，这幅画作被嫉妒的提香的朋友——彼得罗·阿雷蒂诺买下了，这不仅表明了人们对提香的评价甚高，也表明了他与上层人士的交往。据说丁托列托好像着了魔一般，不计报酬，努力寻找委托的任务，有时得到的报酬甚至买材料都不够。

1548年，他为圣马可大会堂(Scuola Grande di San Marco)创作了《圣马可的奇迹》(St. Mark Freeing a Christian Slave)(第406页)。这幅画作讲述了一位为了在圣马可墓前祷告而从主人那里逃离出来的

奴隶如何受折磨的故事。画中描绘了因为圣人所施的神迹，用来折磨奴隶的刑具被击碎的场景。尽管画中人群的骚乱被生动地表现了出来，但与其说画作中的轰动感是因人群引起的，不如说是因为丁托列托成功地对圣人这一形象进行了大胆设计，从而表现了整个事件的主题。画中圣人在场景上方悬停在空中，正在进行强有力的干涉，这一效果令人惊奇，极具戏剧性。

1548年与圣马可大会堂建立起关系之后，1551年他获得了一项由国家委托的任务，即参与总督府、圣马可会堂和其他公共建筑有关的工作。他在这一时期的绘画风格仍受提香影响，画中充满力量的人体脚下仍有坚实的土地，就像在《朱迪斯和赫洛夫尼斯》(第408页上图)(第407页是局部)中一样，画中的空间在逻辑上也仍然是可理解的。但1560年之后，他打破了空间的局限，开始对空间进行

下一页：  
丁托列托  
《朱迪斯和赫洛夫尼斯》  
(Judith and Holofernes)  
(第40B页图的局部)



丁托列托  
《圣马可的奇迹》，1548年  
布面画，415厘米x541厘米  
威尼斯，学院美术馆





## 丁托列托

《朱迪斯和赫洛夫尼斯》，1550/1560年  
布面画，188厘米x 251厘米  
马德里普拉多博物馆



任意分解。在《圣马可遗体的发现》(右图)中，房间变成了幽灵一般黑暗的隧道，人物好像鬼魅出现，背光照亮的场景中，尸体被从坟墓里拖出，从裹尸布中滑了出来，相当恐怖。古怪离奇，好似恶梦一般，触及了人们灵魂深处最深的恐惧。

圣乔治马焦雷教堂内《最后的晚餐》(Last Supper) (第409页)创作于1592-1594年间。这时空间已经完全化为无形，众多人物出现的场景沉浸在黑暗之中，并没有描画什么背景。长长的餐桌构成了一条对角线，统领了整幅画作，好似夜间的隧道一般向后缩去。在梦幻般被照亮的人群之中越缩越小。跟前景中的人物相比，餐桌正中的基督已经显得很小了，但他发出光来的头部正好是在画作的几何中心位置。主耶稣正弯着腰，将面包递给他的门徒，但他向左侧弯着腰的姿势，也是面向观者的，也就是说面向着圣乔治教堂的会众们的。因为这幅画是用来挂在教堂的侧壁上，供人们观看的，正如它的姊妹篇《采集吗哪》(Gathering of the Manna)一样。为了重现这一观察角度，最好从左侧斜着观看这幅画作，从而餐桌和餐桌退去方向的虚幻空间都因透视而缩小了。一幅画作能够像这样与室内陈设搭配并如此适应特定房间内的观看条件，肯定已经被视为画作中巴洛克概念的先行者，是一个与整个环境互相作用的单元。

与达·芬奇的《最后的晚餐》(第372页)相比，这幅画从几何结构上来说，也同样采用了将基督固定于餐桌中央的设计，但感觉却完全不一样。古典比例已经让位于充满张力的风格主义。主题也

## 丁托列托

《圣马可遗体的发现》(Discovery of the Body of St. Mark)，约1562年  
布面油画，400厘米x 400厘米  
米兰布雷拉美术馆

不一样：这幅《最后的晚餐》画的不是预言背叛，而是当时正再次被强调的圣餐制度，以及关于圣餐变体论的教义。圣餐面包是耶稣身体的变体，严格来说是无法用绘画来表达的。同样也无法用绘画来表达的，是灵魂到形质的转变，因而丁托列托特别将盘旋的天使们物化成光，用来表达这一内容。人群的骚动在达·芬奇的画中是以个体形式表现的，而在这幅画中，则是以整体形式表现的。头顶上的灯摇曳闪烁，看起来整个场景也沉入了黑暗之中。右侧的仆人正转过身来，画中描绘的转身动作正是典型的风格主义式的，他看起来丝毫不受重力影响，像正在跳舞一般。而空中无形质的人物好像幽灵旋风一般。几乎可以肯定的是，这幅《最后的晚餐》是丁托列托最后的杰作，完成于他去逝那年。他的画作中表现出了戏剧性场面、光怪陆离，以及为增强表现力而进行实物层面的分解。在他死后能继续表现这些特征的，只有出生于希腊但在威尼斯学徒的西班牙画家埃尔·格雷科。

年老时丁托列托仍还在承接像总督宫(Doge's Palace)会议室(Council Chamber)内22米长《天堂壁画》(Paradise fresco)这样的任务。他的作品非常多，因而他竭力做到作品不重复。他的想象力是用之不竭的。继提香之后，丁托列托和韦罗内塞一起引领了威尼



丁托列托

《最后的晚餐》(Last Supper), 1592-1594年  
布面画, 365厘米 x 568厘米  
威尼斯圣乔治马焦雷教堂 (San Giorgio Maggiore)



埃尔·格雷科 (多梅尼科斯·狄奥托科普洛) (El Greco (Domenikos Theotokopoulos))

《菲利普二世之梦》(The Dream of Philip II), 1579年  
布面油画, 140厘米 x 110厘米  
埃斯科里亚尔 (Escorial) 王室化身修道院 (Real Monasterio)



斯绘画的方向。尽管丁托列托比年轻的韦罗内塞晚去世六年，但真正威尼斯绘画的发展不是由这位风格主义者继承的，而是由来自维罗纳的韦罗内塞。

### 韦罗内塞，巴洛克绘画的先驱

在蒂耶波洛之前，是韦罗内塞左右了随后到来的这个世纪的绘画方向。他的作品不仅表现出了文艺复兴晚期整个社会沉醉于世俗生活和节庆盛典的样貌，还已经表现出了前巴洛克甚至是洛可可特征。他原名叫保罗·卡利亚里 (Paolo Caliari)，1528年生于维罗纳，是一位石匠的儿子，人们通常按照他的家乡所在地称其为“韦罗内塞”，1555年搬到威尼斯之前就已经声名远扬。一开始13岁时是在他的叔叔安东尼奥·巴迪莱 (Antonio Badile) 那里学习，但不久就去了著名的乔瓦尼·卡罗托 (Giovanni Caroto) 的工作室，开始和詹巴蒂斯塔·法里纳蒂 (Giambattista Farinati) (别名泽洛提) 一起创作特里维索、维琴察以及周边城市的府邸和宫殿内的壁画。

首先他学习了诸如帕尔米贾尼诺等人的作品，特别是朱利奥·罗马诺的风格主义湿壁画，这在他的风格中明显可以看出来。事实上之

保罗·韦罗内塞 (Paolo Veronese)  
《迦拿的婚礼》(The Marriage at Cana)  
(下一页局部图)



后1560/1561年他的确曾去罗马呆过一段时间。

可以说，这几年在富有的威尼斯人的各个夏宫内按照需求创作画作的经历，造就了他后期对喜庆欢愉气氛的一贯偏好。在提耶内 (Thiene) 城堡内创作壁画就使韦罗内塞获得了表现他整个艺术性情的机会，他喜欢创作与日常生活以及与世界达成平衡的作品，这种平衡既是轻松欢愉的，又是华丽高贵的。与丁托利托的暗色调造成的不祥预示和戏剧性张力相比，韦罗内塞使用的色彩越来越明亮和欢愉，他使用的错视画法将人物比例缩小，好似不受重力影响一般。如果他的传记作家里多而非 (Ridolfi) 说的没错的话，这就是韦罗内塞真实生活的写照：天赋、成功、名誉、财富，都摆在了他的面前，他只管享用就是了。

他在威尼斯接手的第一项任务就是为圣塞巴斯蒂亚诺修道院 (San Sebastiano) 创作一幅《圣母玛利亚加冕仪式》，这项工作尚未完成时，修道院的长老们已经相当满意，又将天顶也交由他装饰。天顶装饰也相当成功，备受赞誉，之后便忙于这所修道院的各项任务，直至1570年。在完成这些任务的空当之中，他创作了巴巴罗别墅

莱安德罗·巴萨诺 (Leandro Bassano)  
《家庭音乐会》(Family Concert)  
佛罗伦萨乌菲兹美术馆

(Villa Barbaro) 内以神话和寓言为题材的空中湿壁画 (第172页)。为完成这项工作，他厚着脸皮置建筑师安德烈亚·帕拉第奥 (Andrea Palladio) 设计的结构于不顾，而运用错视艺术手法创作了忽略房间区隔的各幅画作。据说这些用错视画法创作的壁画让帕拉第奥恼火不已。

既然自己的风格已经完全成熟，韦罗内塞返回了威尼斯，这座他至此以后再也没有离开过的城市。此后的画作让他的名声传得更远也使他获得了像《迦拿的婚礼》(第411页) 这样的任务，并使他证明了自己不仅是超大版式画方面的大师，是一位善于创作想象中盛大节日庆典的画家，也是一位功力深厚的肖像画家。《迦拿的婚礼》中除基督以外的人物中，即使不是所有人物，至少是绝大多数人物，都是真实人物的肖像画：唐阿方索·达阿瓦洛斯 (Don Alfonso d'Avalos) 被画成新郎，奥地利的埃莱奥洛雷 (Eleonore) 被画成新娘，还有英格兰的玛丽女王 (Queen Mary)，法国国王弗朗西斯一世 (Francis I) 和神圣罗马帝国皇帝查理五世 (Charles V)，苏莱曼一世 (Suleiman I)。这些当时的当权者們都被描画了出来。他甚至在马尔凯萨·迪佩斯卡拉 (Marchesa di Pescara) 手里画了一根牙签。这幅画不仅仅是关于圣经故事的画作，它还是一幅政治阶层的肖像画。另外，这幅画还以令人难以置信的自信和勇气赋予了艺术家地位。在这幅画作中，韦罗内塞用处在前景中心位置的乐团中的大型人物永久地铭记了当时威尼斯的画家们：提香正在演奏古提琴，吹笛子的是巴萨诺，韦罗内塞自己和丁托利托演奏的都是中提琴。这个室内乐团不只是一种原创性的想法，就如一首协奏曲一样，它代表了威尼斯绘画的和谐以及处在相互竞争中的画家们的协作与互助。提香演奏的低音乐器正表现了他是一位定调的人，而巴萨诺吹奏笛子也恰如其分地表现了他对田园风景的喜好。



保罗·韦罗内塞

《迦拿的婚礼》，1563年  
布面画，669厘米 x 990厘米  
巴黎卢浮宫



莱安德罗·巴萨诺 (1557-1622) 恰巧也创作过一幅音乐场景画 (第410页), 巴萨诺是创建了大型而多产的巴萨诺工作室 (Bassano studio) 的雅各布的三儿子。这幅画作同样不仅仅是表现了画家家族对室内音乐的喜好, 它也喻指了艺术家家庭在创作画作时和谐的互帮互助。

莱安德罗的《苏珊娜沐浴》(Susannah Bathing) (第413页) 明显地受到了提香和韦罗内塞的影响。实际上巴萨诺的画作并不像人们通常认为的那样乡土气十足。这种错误的印象可能源于其数目众多的画作中的“乡村”元素。事实上, 这些画作不仅是在尼德兰画家(如彼得·阿尔岑 (Pieter Aertsen)) 中流行的乡村和田园主题在威尼斯的再现, 也是用于乡间、海滨、山区或名胜度假地的装饰画。那些在城镇周围地

区没有别墅的人也肯定能在巴萨诺所画的世界中找到替代品。

现在让我们回到韦罗内塞这里。他也创作“乡村”场景, 特别是在之前提到的别墅湿壁画中。但他并不是创作与真实意大利乡村风光相似的乡村场景。他所画的风景是理想化的风景, 仿佛是虚构的17世纪和18世纪的风景。韦罗内塞的《战神和维纳斯》(Mars and Venus) (第412页) 就是一个明证, 背景中是残破的神殿连同栩栩如生的森林之神的躯干雕像, 再加上这一时期已经出现的“英勇勋章”(gallantry), 一同描画了这一神话传说。《欧罗巴被劫》(Rape of Europa) (第413页, 下图) 也是一样。

这里的“被劫”看起来更像是珠光宝气的公主心甘情愿地启程前

保罗·韦罗内塞

《战神与维纳斯》(Mars and Venus)，约1580年

布面画，206厘米 x 161厘米

纽约大都会博物馆 (The Metropolitan Museum of Art)

约翰·斯图尔特·肯尼迪基金 (John Stewart Kennedy Fund)，1910 (10.189)



### 莱安德罗·巴萨诺

《苏珊娜沐浴》(Susannah Bathing)，约1592年  
布面画，116厘米 x 145厘米

慕尼黑旧美术馆 (Alte Pinakothek)。

巴伐利亚地产抵押和外币兑换银行陈列室 (Sammlung der Bayerischen Hypotheken- und Wechselbank)



第414页：

委员会厅 (Sala del Collegio)，讲台和  
天顶上的壁画为保罗·韦罗内塞所绘  
威尼斯总督府

第415页：

保罗·韦罗内塞  
《威尼斯的胜利》(The Triumph of  
Venice)，1585年之前  
天顶湿壁画  
威尼斯总督府

往诱人的、神话中的蜜月旅行一般，如果由布歇来画的话，肯定轻而易举。这幅画也是同样的风格，只不过更为流畅了。

现今保留下来的宗教裁判所记录里有韦罗内塞关于其创作自由问题的回答。例如，他被讯问在《最后的晚餐》中为何画了一位“鼻子正在流血的仆人”正在等候主耶稣。他又被讯问：“你认为在主耶稣最后一顿晚餐中画入小丑、醉汉、德国人（即雇农）、侏儒和其他无关紧要的人物合适吗？”“不合适，”韦罗内塞答道，“他们并不都是直接相关的，他们出场是要表明这座宅邸的富有”。不知道韦罗内塞是否说服了裁判所，无论如何，裁判所要求他在几个月内修改这幅画作。实际上他并没有照做，因为宗教裁判所在威尼斯的权利还不如在西班牙的一半。韦罗内塞所做的，仅仅是将画作改了个名字，即《利未家的盛宴》(The Feast at the House of Levi)。

总督宫大会议厅 (Sala del Maggior Consiglio) 天顶上的《威尼斯的胜利》(Triumph of Venice) (第415页) 是韦罗内塞在人生最后十年中承担的重要任务之一。1580年开始，直到1585年才完成，离他去世只有三年。从众多浮动的人物以及幻想建筑耸立于幻想天空的大胆尝试中，已经可以看出巴洛克手法的运用。画作意在表现威尼斯的荣耀，这一附属臣民们欣然臣服的权力中心的荣耀。象征胜利的女神们，露台上穿着华服的女性、大使们，以及象征“荣誉”的法国国王亨利三世 (Henry III)，都在参拜正被精灵加冕的“威尼斯”(Venezia)。云彩是她的宝座，两旁的盘旋柱正是贝利尼在罗马圣彼得教堂壁龛中所画的那样，柱子直指所罗门圣殿 (Temple of Solomon)，象征着威尼斯伟大而神圣的公正。这幅天顶画是16世纪最后一幅向这一最尊贵的共和国 (the Most Serene Republic) 致敬的画作，而韦罗内塞就是这一世纪这一共和国最忠心的大使。

### 保罗·韦罗内塞

《欧罗巴被劫》(The Rape of Europa)，约1580年  
布面画，240厘米 x 303厘米

威尼斯总督府 (Palazzo Ducale)









亚历山大·佩里戈 (Alexander Perrig)

## 13世纪至16世纪的素描及艺术家的基础训练

### 书写板、书写纸及羊皮纸

遍布世界各地的欧洲绘画资料馆藏收藏了大量的素描作品。这些作品的数量可能远超过了基督纪元以来所有油画、雕塑和重要建筑的总量。收藏量如此巨大，自然让人猜测这是否代表着自古以来欧洲素描作品的总量。然而，实际上这些馆藏向我们展示的只是近五百年来所有有关素描习作，但却对中世纪的素描几乎只字未提。其实，主要问题不在于现存的中世纪素描只占当时素描总量的很小一部分，而是在于，在这很小的一部分中，正好没有我们想研究的那类最重要的素描。1425年前的书写纸和羊皮纸素描几乎无一例外都是单独存放的：图书插图、建筑平面图、契约绘图（第422页，左图）、花纹图案（第418页，第420页）和油画摹本（第419页，右图）。素描形式的草稿、习作、速写练习和草图却几乎完全佚失了。

造成其缺失原因与解释中世纪文学作品（笔记、写作练习册、以及书信、论作、诗歌和传奇的草稿等）“草稿”如此之少的原因相同：这些草稿（例如，大教堂平面图和样本图册）仅有长期使用价值的时候才会被保存下来。从逻辑上足以看出，如果不是为了长期使用的话，则无需用书写纸和羊皮纸等昂贵的载体来替代可以不断重复利用的涂上蜡或骨粉的书写板。实际上，早在7世纪这种书写板就已经用来绘画和写作了。爱奥纳修道院院长（the Abbot of Iona）（约624-704）阿达曼纳斯·海兰（Adamnanus of Hy）对此有所记载。曾在苏格兰（Scotland）沿海遭遇海难的高卢主教阿尔库勒夫（Gaulish Bishop Arculf），把他后来去圣地的旅程告诉了阿达曼纳斯·海兰；为了让阿达曼纳斯·海兰更了解他去过的部分教堂，这位主教在涂蜡的书写板上画下了教堂平面草图。随后，阿达曼纳斯复制了阿尔库勒夫的这些草图，并将他们用作其《圣地三圣书》（*De locis Sanctis libri tres*）的插图。

毫无疑问，艺术家们均采用了零散或装订的经处理的书写板，用来抄写古抄本——作为自古流传下来的绘图工具。经15世纪后半时期的大量男性素描（第425页，下图）证明，至少学生们还在使用书写板的时候，他们的老师们在很久以前就开始使用书写纸进行写生了。心急的米开朗基罗可能就是首位在作为初学者时就采用书写纸的艺术家。这种书写纸无需任何准备工作，而且非常的实用。卢浮宫（Louvre Sheet）作品清单上的第685号作品（第438页）说明，米开朗基罗幼年时所用的书写纸是从旧的家族账簿上撕下来的。在这幅画的背面，我们可以看到其曾祖父的某本账簿的序言。

## 壁画草图与初稿

所有绘画程序中最重要的一步是，现在也是初稿。在对艺术家主观理念进行初次确认，以及对其自我评估的准确性提供判断手段以前，初稿便成为了所有画作、雕塑和建筑付诸于实践的基础和起点。最令人惊讶的是，琴尼诺·琴尼尼 (Cennino Cennini) 在其《艺匠手册》(*Libro dell' Arte*) 的第一百八十九章中，从书写板的表面构造到制作处理，描写了13世纪后期艺术家画室的一切事务，而不是仅仅致力于介绍直至约1400年的素描种类或实际绘制方法。但在第六十七章中，他却描述了湿壁画用墙面初稿的特殊绘制方法。这种描绘方法分为四步：1.用炭笔勾勒出初步轮廓；2.“提亮”轮廓线并用尖画笔和赭色水墨遮盖；3.再用“一束羽毛”擦掉炭笔画的轮廓；4.最后用“尖薄的画笔”和“赭石颜料”（例如古典时期从西诺卑 (Sinope) 镇进口的赭红色颜料）把轮廓线描一遍。最终的成品就好像巨幅水彩画一样。

琴尼尼抛弃初稿这种常见形式，毅然把这一费劲的过程当成一种准备工作，这种做法使部分艺术史学家感到困惑。琴尼尼采用的这种绘图手法，显然与自约1425年以来没有任何纸画草图流传下来有着密切关系，尽管有数以百计的史实记录了书写板上的素描练习的存在，这些仍然被当做是间接的证据，表明“中世纪时期”艺术家是不用草稿而在目标表面（画板或墙面）上直接作画的；换言之，壁画是画家一边构思一边绘制的。因此，尽管这些通常在旧的湿壁画脱落后才从石膏之下显露出来的壁画初稿或“壁画草图”在13世纪中叶以前还无人知晓，却被视作是一种时代特有的（即“中世纪的”）初稿形式，而且自15世纪末一直延用到17世纪初——那时整个欧洲早就在纸张上绘制初稿了。

然而，琴尼尼所描写的只是绘制大幅湿壁画草图最耗时的方法，绝非只有这一种绘制方法。经安布罗焦·洛伦采蒂 (Ambrogio Lorenzetti) 的“圣母领报”湿壁画草稿（右图）证明，整个绘制过程仅需一步而非四步就可完成了。事实上，我们现在所知的壁画草图只有少量是采用琴尼尼记载的“四步法”绘制的。大部分草图都是快速绘制的，例如洛伦采蒂的草稿——为了使构图的主要特征变得清晰，最多只描绘其主要轮廓。具有讽刺意味的是，这种“简单快捷”的壁画草图恰恰是用来绘制含有许多人物的纪念性叙事湿壁画的；而“四步法”似乎仅限于大批量绘制的湿壁画，这些湿壁画的所有内容都能在标准样本图册中找到：单一的圣人像（琴尼尼指的是圣母玛利亚）、圣母怜子像以及圣母子之间的十字架等。根据对初稿与壁画草图的比



较鉴定可以从逻辑上推断出，艺术家们只有在绝对必要的情况下才会仔细绘制包含所有细部的精准初稿。与之相反，譬如在安布罗焦绘制《圣母领报》或布法法马可 (Buffalmacco) 绘制巨幅《死亡的胜利》(*Triumph of Death*) (第76页下图，以及第77页) 的时候，这一理论就意味着主题的最终构想和创作只能在实际绘画过程中实现！为了解释这种自相矛盾的观点，我们不得不把大量“简单快捷”的壁画草图视作只有少数几代画家坚持的超意识想象力的记录手段，而把屈指可数的“四步”壁画草图视作毫无意义的、耗时费力的手段，要不然就表明有助手在帮忙。当我们明白壁画草图到底是什么时候，这些



难以理解的地方消失了；壁画草图是一种在还来得及修改之前让主顾能在目的位置看到即将绘制的湿壁画的效果草图。这种以琴尼尼描述的方法绘制的草图能取代常规的草稿或草图 (*modello*)，尽管之后会付以额外费用，而且会被解释为琴尼尼对“四步”壁画草图的偏好。1395年12月2日，佛罗伦萨大教堂的建筑监理以每人三十弗罗林的可观报酬委托朱利亚诺·阿里吉 (Giuliano Arrighi) (别名佩塞利诺) 和琴尼尼的老师阿尼奥洛·加迪 (Agnolo Gaddi) 绘制了两幅这样的“巨幅水彩画”——雇佣兵首领 (*condottieri*) 皮耶罗·法尔内塞 (Piero Farnese) (公元1363年) 和约翰·霍克伍德 (公元1393年) 骑士葬礼纪念碑的设计图样。依照项目委托决议书的明确规定，这两幅“水彩画”以1:1的比例绘制在佛罗伦萨大教堂的一段侧廊墙面上，旨

在为负责人提供一种采用工程估价的方式，将项目实施的责任交给实施人。

这种替代草图的方式仅对不需要任何程式化的常规绘图工作才有意义，这一点是不言而喻的。倘若即将绘制的是主题复杂的湿壁画 (更别说是说叙事性或象征性的系列绘画)，“四步”壁画草图不仅是毫无意义的铺张之举，而且是根本不可能绘制出来的：任何一副壁画的尺寸都不能超出站在其前方脚手架上的画家的视野范围；如果只是超出几米，画家便会在石膏上即兴绘画，免去进一步的麻烦。在这种情况下，替代草图可以说是放大的常规初稿复制品，但其绘制既不需要很长时间，也不需要特别小心；便携式草图相当清楚地展示了最终作品的细部。在实际绘制湿壁画的过程中，画家也会以之为据，或者视实际

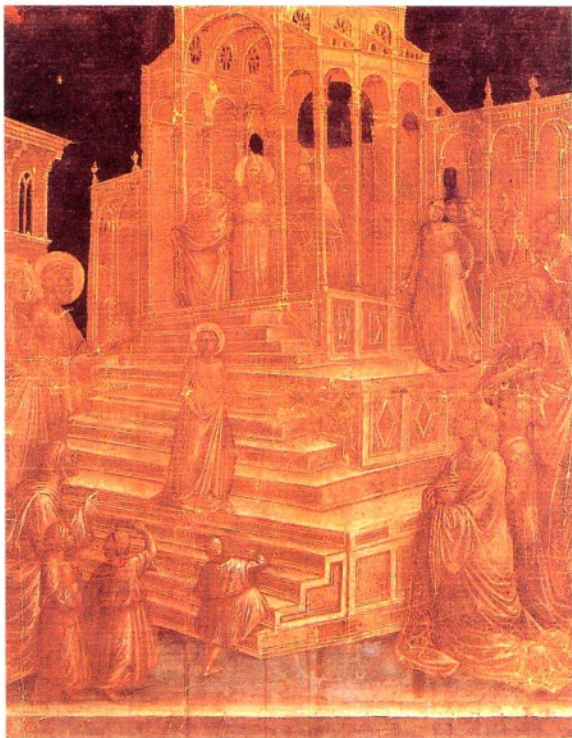
塔代奥·加迪

《引见圣母》

金属尖笔画，带白色高亮，在微视線处理过的纸上，36.5 x 28.2厘米  
巴黎卢浮宫

情况对最终版本进行修正。只有这种便携式草图能为画家提供大量信息（有时是非常有价值的信息）；而这类信息是壁画草图无法提供的或者以截然不同的形式提供的（即被委托人否定的形式）。当简单快捷的壁画草图对画家而言仅是一种概括的定向性帮助时，便携式草稿却能让画家在不考虑其自身记忆力的情况下，仅根据要求的工作速度和即将绘制部分的难易程度确定当天的工作分配（譬如他一天能在墙面上绘制湿壁画的区域范围，以及考虑当天早晨哪些区域可以涂抹新鲜石膏——所有壁画草图都将用新鲜石膏覆盖）。如果直接在墙壁上绘制设计草图——这种情况是不可能的，每日工作分配必须尽可能的少，否则画家就会面临忘记已被石膏覆盖的壁画草图部分内容的风险。这就是为什么琴尼尼把按“四步”壁画草图法每日所能完成的工作量描述为“画一个圣母头像”的原因——这是一个十分令人费解的比喻，琴尼尼准是想起了博纳尤蒂（Bonaiuti）的湿壁画《真理之路》（*via veritatis*）（第82页）或者其老师阿尼奥洛·加迪的系列湿壁画（第87页）等一类规模的壁画——这种湿壁画通常每天可以画几个完整的人物。

十三世纪中叶，作为湿壁画初稿的墙面素描的出现，可能与委托人方面更为严格的要求有关，但就现代做法所关注的初稿绘制而言，情况并没有什么改变。毫无疑问，后来所绘制的大多数墙面素描依然都是在便携式（即小幅面）载体上绘制草图的。鉴于立体空间范围内的绘画较二维空间更难设计，自罗杰·培根（Roger Bacon）的画按照教皇尼古拉三世（Nicholas III）（1277-1280）的要求进行改良后，这种初稿形式的确变得更为重要。尽管存在上述考虑因素，但琴尼尼却伪称这一行动与画家毫无干系。这是为什么呢？难道他从未将其视



ti poma si fructu blaco legnuu teres  
ternu d'ador' e lanau dau oute frun  
tu quid' teri netau nui si ad' p'nd' hie  
qui eueneru ay' nua h' n' l'ca p'atu  
th' u' n' u' s' op' n' u' r' d' p' o' u' a' z' p' r' o' u' e  
d' u' r' u' l' u' m' u' s' h' c' u' i' e' s' t' i' n' d' e' s' t' i' t' u' t' i' o' n' e' m



Transilpura Solitud' mai' iocundissima.

弗朗切斯科·彼得拉尔卡

《沃克吕兹泉》（The Spring at Vaucluse），1341年

羊皮纸上的笔墨水画

巴黎国家图书馆（Bibliothèque Nationale）



阿尼奥洛·加迪

《头部习作》

处理过的羊皮纸上的棕色笔墨画

19.5x16.1厘米

米兰斯福尔扎古堡 (Castello Sforzesco)



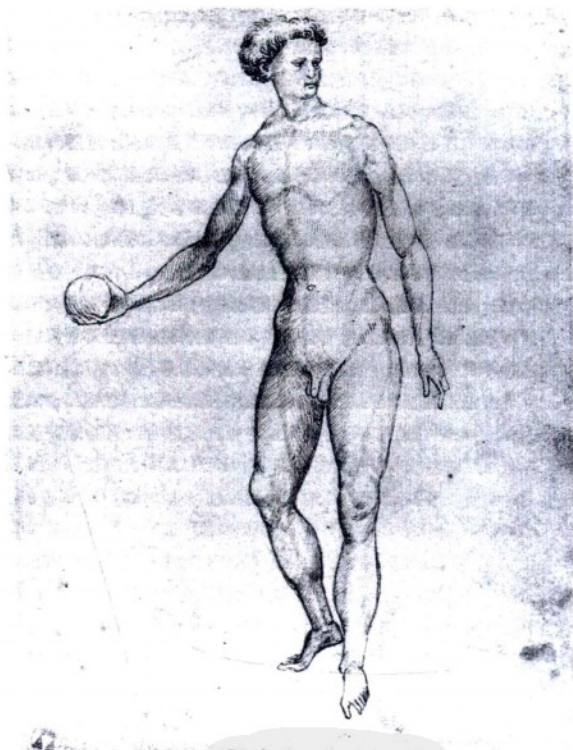
韦罗内塞制图员，约1400年

《站着的裸体青年与球》

白纸上的笔墨画

21.5x17.5厘米

牛津大学基督教会学院 (Christ Church)



作画家的职责之一？

### 艺术自由主义者的优势：程式化与设计

事实上，直到十五世纪，设计似乎一直都是委托人或其程序设计师（视具体情况）的特权。雕塑家洛伦佐·吉贝尔蒂（1378-1455）在其自传中骄傲地描述道，在完成他的首对洗礼堂门（1424）的创作后“我得到了自由（*mi fu data la licenza*）”。他根据自己的理念修建了第二对洗礼堂门，仅把最初的设计理念视作是一种特殊设计方案，这种方案更象是一种理论，而不是工程实施。相应地，他还为之起了个对应的名字“理论设计（*teorica disegno*）”，并将其归类到在他看来当代艺术家应接受指导的学科中：文法、几何学、哲学、医学。

天文学、光学、历史、解剖学和算术。于是，他含蓄地描写道：迄今为止，绘画自主设计还未纳入艺术学徒的必修课中。与之相反，吉贝尔蒂却把理论设计看作是一个必需的附加条件——确实，只有这一前提条件满足之后，绘画和雕塑才能从低下的技艺状态上升到自由艺术（*artes liberales*）的境界，艺术家按照自己的想法进行创作的“自由”才能成为常规而非例外。

吉贝尔蒂很清楚自己在写什么。在吉贝尔蒂被授予自主设计天堂之门的特权之前，毛织品公会（*Calimala guild*）以常规方式将天堂之门的设计程式化了。他们似乎认为：每位负责这项工作的人文主义者——安布罗焦·特拉维萨里（*Ambrogio Traversari*）、尼科洛·尼科利（*Niccolò Niccoli*）和利奥纳尔多·布鲁尼（*Lionardo Bruni*），凭借

下图：

洛伦佐·吉尔贝蒂

《鞭打基督者——习作》

白纸上用棕色毛笔作画

21.6厘米 x 16.6厘米

维也纳阿尔贝蒂博物馆 (Albertina)

皮萨内洛画室

《服装习作》

羊皮纸上的金属尖及水彩笔墨画

18.3厘米 x 24厘米

牛津阿什莫尔博物馆 (Ashmolean Museum)

其所接受的教育把这项工作做得比任何一位纯粹的艺术家更好是理所当然的。按此推断，当事实证明是相反的情况时，他们颇感惊讶。当然，任何了解这种情况的人都能预见他们的惨败。因为，尽管吉尔贝蒂将所有闲暇时间都耗费在拓展其专长之外的知识面上，但我们提及的程序员中没有任何一位愿意为当代艺术费心，更不必说希望成为当代艺术家了。以奥纳尔多·布鲁尼（约1370-1444）为例，他对专业知识和任何自主绘画理念的不了解完全已被其十足的骄傲自大所替代。其程式化方案（仅存留下来的程式化设计方案）所附信函证明了，他真的以为通过交给艺术家的手写主题清单和对每种情况的口头解释就能确保毛织品公会成功地修建青铜门，而艺术家则只需考虑什么时候执行委托工作。

事实上，布鲁尼的抽象编程方法（这种程式法可能与其同行并无多大实质性的差别）与艺术史学家在听到这样一种程式的标题时想象的情况是一致的。但却与其众多姓名不详的前辈们的大相径庭。根据十三世纪和十四世纪的重要系列绘画中显而易见的理智性和前后衔接的复杂性来判断，这些前辈们更认真地对待，而且更出色地完成了他们的工作。他们显然制定了程式化方案设计图，也就是说在肖像程式化方案中融入了绘画设计（见第49页、第52页、第60页、第67 - 69页、第76页和第96页上图），而不是编写纯粹的主题清单。可以理解的是，他们现在不再认为当他们已掌握了制图技术的必要表达手法后，他们就退化到了专门的建筑师、艺术家和设计师的地步，最终决定了他们的历史理论，即，用他们自己的理论来说，事实上“1500年以前，从业余爱好者中没有出现，也不可能出现任何值得注意的制图术”。

## 业余制图员

不过，业余制图员显然可以掌握，实际上也掌握了制图技术。主教阿尔克罗夫 (Arculf) 和修道院院长亚当纳努斯 (Adamnanus) 是否真的采用素描交流任何比教堂平面图还复杂的问题，或者方济各会学者罗杰·培根（约1220-1292）、约翰·佩卡姆 (John Peckham)（约1240-1292）和威特罗 (Witelo) 对人物的描绘是否与他们为解释光学论文而进行的结构图设计一样熟练，这的确是个有待解决的问题。我们也不知道诺特凯·拉贝奥 (Notker Labeo)（约950-1022）在书写板上描绘动物，或者但丁·阿利吉耶里 (Dante Alighieri)（1265-1321）在书写板上描绘天使到底有多好或者有多差，因为我们实际上也没有看到过他们所画的动物或天使，即便他



雅各布·德拉·奎尔恰

《锡耶纳欢乐喷泉 (the Fonte Gaia) 左侧契约绘图》

羊皮纸上的银墨画, 20.2厘米 x 21.8厘米

纽约大都会艺术博物馆 (The Metropolitan Museum of Art) .

哈里斯布里斯班迪克基金会 (Harris Brisbane Dick Fund) , 1949. (49,141)



们曾书面提起过 (事实上, 这些分别在波伊提乌 (Boethius) 的评论和但丁的诗集《新生》(the Vita Nuova) 中提到的事, 仅仅说明诺特凯和但丁习惯于通过绘画来表达自我)。当看到保存下来的相对较少的素描中的制图技术标准时, 我们尤为惊讶。贵族修士西巴尔·德安古莱姆 (St Cybard d'Angoulême) ——阿德尔马尔·德夏巴纳 (Adémard de Chabannes, 约988-1034)、威尔士学士、会吏总及寺院律师吉拉尔德斯·坎布雷恩西斯 (Giraldus Cambrensis, 约1146-1223)、活跃于圣奥尔本斯 (St Albans) 本笃会修道院的史料编纂者马修·帕里斯 (Matthew Paris, 约1200-1259)、或绘画大师康拉德·冯·梅根贝格 (Konrad von Megenberg, 1309-1374) (仅列举最著名的几位代表) 绘制的素描虽然只用作其文学作品的图释, 却不亚于同时代任何专业画家的视觉作品。鉴于没有任何证据表明这些学者中的任何一位因绘画天赋而著名, 我们只能推测他们展现出来的仅仅是冰山一角。一直到15世纪, 当需要有人对正立面或讲道坛的雕塑方案、系列壁画或彩色玻璃插图, 或者甚至比通常复杂的个人肖像画还复杂的画作进行程式化设计的时候, 修道院、大教堂分会、教区、公会、兄弟会以及个人慈善捐助者无疑会向同类团

雅各布·贝利尼

《圣弗朗西斯获得圣痕》

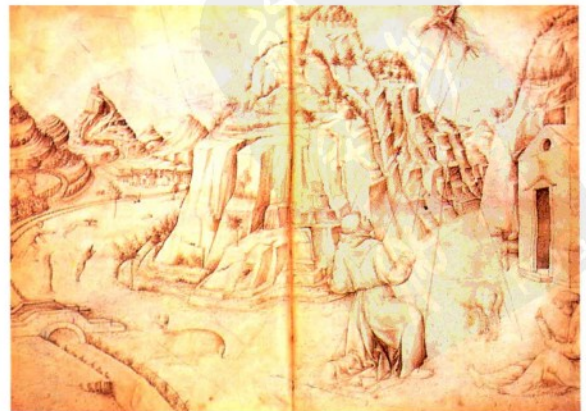
羊皮纸上的银尖笔墨画, 42.7厘米 x 58厘米

巴黎卢浮宫

体或个人求助。

自14世纪初以来, 随着中产阶级慈善基金会在数量上和重要性上的稳步发展, 非文职学者也开始被视作制图员。佛罗伦萨公证人、诗人弗朗切斯科·达巴尔贝里诺 (Francesco da Barberino) (1264-1348) 是首位闻名于当时学术界的人。据推测, 他是在一所注定要从商的人就读的数学学院中学到素描的, 这所学院的教职员雇佣了大量的商人和商检人员; 就这两种职业而言, 某些制图技术方面的技能是必不可少的。1309年至1313年旅居普罗旺斯 (Provence) 期间, 弗朗切斯科·达巴尔贝里诺写了一部百科全书式的说教诗集《爱的诫律》(Documenti d'Amore)。他亲自为这部诗集描绘了17幅讽喻内容的笔墨素描, 其中有四幅是在他返回佛罗伦萨的途中绘制的。根据弗朗切斯科自己的说法, 他有时也会担当程式员。与其说教诗所需微型画的程式化一样, 他谨小慎微地为他在佛罗伦萨和特里维索 (Treviso) 设计的壁画绘制了初稿, 这可能被认为是理所当然的。他的说教诗集驱使“贵族们”练习“素描技巧”, 恰恰是因为贵族们掌握这些技巧之后能“更轻松地向其艺术家传达其意图”。

事实上, 上述说法均与弗朗切斯科·彼得拉克 (Francesco Petrarca, 1304-1374) 无关。与同为公证员之子的吉尔贝蒂和布鲁内莱斯基一样, 弗朗切斯科·彼得拉克也就读于数学学院, 他的父亲曾打算让他从商。但他一定是掌握了设计方面的程式编排, 因此对需要他设计的绘画——例如帕多瓦 (Padua) 的卡拉拉 (Carrara) 宫廷





未知佛罗伦萨艺术家

《跳舞的驼背男》，十五世纪末的二十五年  
在笔墨画上重新描绘的金属尖笔画  
21.5厘米×18.5厘米  
佛罗伦萨乌菲兹美术馆



绘画——他善于以素描的形式表达出自己的构思。这一点也可从一小幅笔墨画草图（第419页，下图）中得到证明，图中景物轮廓自然，空间布局有说服力，上面附有普林尼（Pliny）的题词，弗朗切斯科·彼得拉克借此展示了他对沃克吕兹省（Vaucluse）周边区域泉水景观自由奔放的想象。

直到15世纪初，非专业艺术家之所以练习素描技巧，其主要原因无疑在于它提供了一个机会，使得那些用言语难以形容的事物，可以用“图形”来描述（从两种意义上来说）。对许多非专业艺术家来说，这仍然是主要原因，譬如法兰西王室的财务大臣让·布尔（Jean Bourré）：1481年，就在画家科林·德亚眠（Colin d'Amiens）正要为国王陵墓绘制路易十一（Louis XI）画像的时候，布尔同时以文字和绘画清楚地说明了皇室肖像画应该怎样在姿态、容貌、发型和着装方面体现出尊贵。但其他人似乎发觉除此之外的描绘部分其实是丰富内在美化的一种手段。15世纪初，卡拉拉的宫廷教师皮尔·保罗·韦尔杰里奥（Pier Paolo Vergerio, 1370-1444）认为，即使是古希腊人也会为此而不断地练习。他鼓励他的学生之一乌贝蒂诺·达·卡拉拉（Ubertino da Carrara）效仿著名的典范，并通过描绘吸收艺术和大自然的魅力。比托里诺·达费尔特（Vittorino da Feltre, 1378-1446），被称为“人文主义者中的裴斯塔洛齐（Pestalozzi）”，极力主张类似的观点。1425年，比托里诺·达费尔特被任命为曼图亚的贡萨加宫廷（Gonzaga court）教师。他在那里建立了一所面向社会各阶层的学校，素描课均由他自己掏腰包聘请的画家来授课。据推测，巴尔达萨雷·卡斯蒂廖内（Baldassare Castiglione, 1478-1528）是唯一一位在其1528年的畅销作品《廷臣论》（*Il Cortegiano*）第四十九章中反复提到比托里诺的学生们早就知晓之理论的人，他试图解释被称为“完美廷臣”的大臣，除了其他成就之外还必须掌握素描技巧的原因。

## 作为艺术入门的素描

数学学院讲授利用示意图解决如同这样的问题：计算船的货舱能够存放酒桶这种特定货物的容量；从而为将成为商人和学者的年轻人将来可能会从事的职业或素描方面的爱好奠定基础。相比之下，即便是在比托里诺和韦尔杰里奥的时代，学徒画家主要接受的还是优化他人的设计，绘制决定性草图和将最终结果转化成壁画方面的技能培训。他们通过为单个图形元素临摹不计其数的图案学习素描——最初用金属尖笔在书写板上描绘，后来用铅笔、笔墨在书写纸或羊皮纸上描绘。对图案描绘的精通并不是素描课程的副产品，这就是所要达到的目的。

要达到这个目的就需要艰苦的工作和非凡的耐心（别无其他），并需按照字面意思将素描当做一种“入门技艺”来练习，尤其是在必须按照老师的样本图册一笔一画地临摹的第一年。琴尼尼似乎对这一阶段有着痛苦的记忆——作为老师，他不得不暂时忘却个人喜好，建议新一代学徒每天仅在书写板上临摹很少的内容，“这样你就会一直乐在其中”（《艺匠手册》，第八章）。

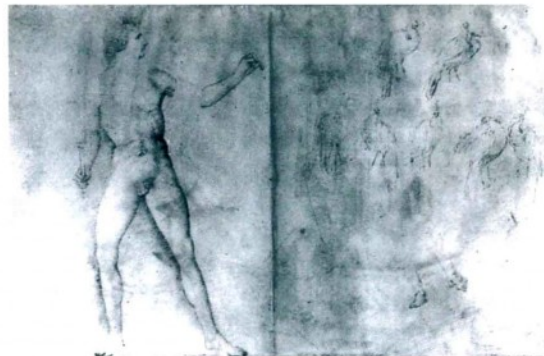
纽约皮尔庞特摩根图书馆（the Pierpont Morgan Library）中的一张草稿（第418页）说明了这一可怕的事实，这张草稿绘于15世纪初的25年中，几乎可以肯定是一位托斯卡纳学徒所作的；他完成了头年学习，并通过第一阶段对钢笔、画笔、墨水和羊皮纸的运用

## 贝诺佐·戈佐利画室

《石膏型脚习作》

在刷绿底色书写纸上绘制的深褐色根尖笔画

鹿特丹博曼斯美术馆 (Museum Boymans-van Beuningen)



下图:

真蒂莱·达法布里亚诺和皮萨内洛画室

《驯马人(狄俄斯库里)蒙特·卡瓦洛 (Monte Cavallo) 第二次草稿及小鸟习作等》

羊皮纸上的笔墨画, 23厘米 x 36厘米

米兰安布罗西娅那绘画馆 (Ambrosiana)

自如, 为绘制他自己的样本图册打下了基础。当他开始绘制的时候, 他仍然在沉浸在描绘内容尽可能小的习惯当中——这种习惯是“书写板”时期要求养成的; 他最大限度地在载体(实际测量尺寸约为20厘米 x 20厘米)上描绘尽可能多的内容, 最终他对重复这项冗长乏味的工作失去了兴趣。直到他把左上方四分之一的空间画满之后, 他才克服30.5厘米 x 76厘米的羊皮纸带来的“空白恐惧”(horror vacui), 然后他把人物尺寸放大一倍, 同时把人物间距也放大一倍。这些绘画本身就证明了练习者所付出的辛劳: 规定的完整轮廓要用粗细均匀的钢笔一笔一画地慢慢画出来; 阴影效果必须用画笔慢慢刷出来, 使其不至过于生硬, 又不至用笔太轻。

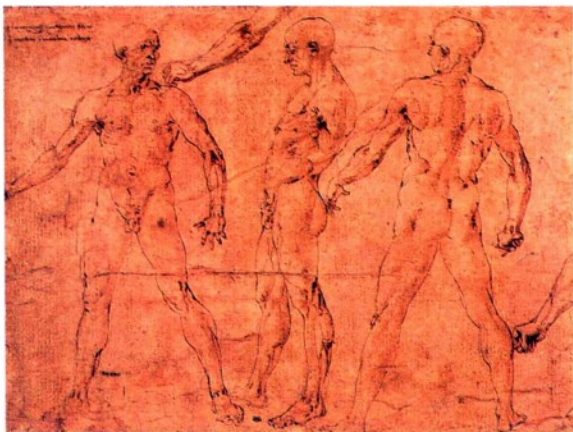
毫无疑问, 这种拥挤和杂乱无章的画只不过是老师的样本图册中部分内容的复制; 仅包含了同时代神圣与世俗一般主题绘画用的微缩图案——换言之, 这些图案是委托人时常要求的: 譬如, 一位朝左跪拜的捐助人和另一位朝右跪拜的捐助者; 典型的城镇风景(根据市政资助人的要求); 栖息在十字架上适当位置的一只鹈鹕; 源自历法和黄道十二宫图的基本形象, 包括农夫(同时以播种者和收割者的姿态描绘出)、正在拔鸡毛的农妇、瘸子和恶毒的人; 坐着的双头女子, 这可能是一副艺术或美德连环画中的内容; 策马奔腾的骑手, 这可能出自战争、比赛或打猎场景; 两个悬挂在神圣个体上方的哥特式华盖; 一个由树叶、狗、猛兽和怪物组成的小型混合图案, 这可能会用作一页书的装饰元素。然而, 这种如此复杂的索引卡中却没有任何构图艺术的范例, 而且也没有任何未参照样本图册而是源自生活和大自然的素描。

## 构图图案与图案组合

这是一种典型缺失。1425年左右, 在正规样本图册(如大师的样本图册)中, 完整的构图似乎也很少见。样本图册所有者绘制的画作复制品根本就没有出现过; 这清楚地说明了, 构图艺术与美术家画室无关, 而且也不属于必修课的内容。事实上, 样本图册中偶尔能看到的几副完整构图也只是颇受欢迎的著名壁画或雕塑的复制品。然而, 显然它们并不是设计或构图课程中的说明性资料, 而是用作一种库存——当有一份订单突然出现时它们会非常有用, 甚或可用它们最先赢得那笔订单。譬如, 我们发现的散布在整个欧洲许多罗马圣彼得大教堂中庭镶嵌画《扁舟》(the Navicella)的湿壁画模型; 此刻, 捐助者想在其米兰的教区教堂中也拥有这幅画的话, 如果他没有基于原画或既有复制品的素描, 他就不得不委托一间米

### 安东尼奥·波拉约洛

《站着裸男的不同方位图以及手臂习作》  
白纸上的金属尖及水彩笔墨画，26.5厘米 x 35厘米  
巴黎卢浮宫



### 马索·菲尼圭拉

《坐着绘画的学徒画家》  
水彩钢笔画，带白色高亮，淡粉色纸，19.5厘米 x 12厘米  
佛罗伦萨乌菲兹美术馆



兰画室来绘制这幅画，而这间画室的自有样本图册上必须有这幅画的样本。

样本图册中的专业绘制图案组合比活页上的更少见。1425年之前，他们似乎仅以油画般的成品素描的形式存在，卢浮宫中描绘《引见圣母》（*The Presentation of the Virgin Mary*）（第419页）的素描无疑是现存成品素描中最著名的。这些从未被纳入样本图册中类似油画的素描，采用至少三种不同的工具和颜料按照古板的精确度绘制而成，一般被认为是供委托人使用的模型式草图（*modelli*）。从现存的“四步”壁画草图和契约绘图（第422页上图）来看，如果委托人并不重视初稿的颜色，那又为何是上色的草稿呢？是否仅在特殊情况下才要求上色呢？如果是这样的话，那为何他们与最终的湿壁画又不相符呢（第72页）？当特别要求最终的成品绘画还应包括一副“装框”的具有相近风格的绘画时，未装框的单独场景草图又有什么意义呢？

就神庙素描（第419页上图）而言，倾向于用作屋顶元素的天使很明显要比湿壁画中的看起来要小；这比不带画框的内容更能说明问题。这些天使与湿壁画中的实际内容不相符，尤其是作为观看者从下往上看时更为明显。这证明了这幅素描是复制品而不是草稿，其复杂的着色法可以解释为：将其视为试作而非草图更为合适。毕竟，他提供了某类人们感兴趣的信息——他们想知道制图员掌握绘画技术（用

下一页:

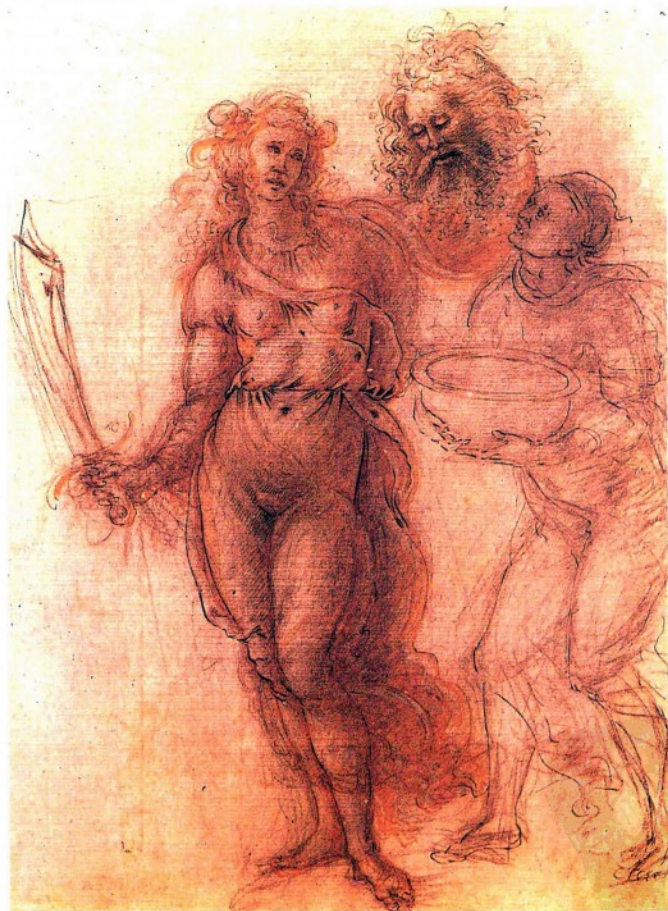
桑德罗·波提切利

《秋》

黑色粉笔, 棕色笔墨画, 带水彩和白色高亮, 淡粉色纸

31.7厘米 x 25.3厘米

伦敦大英博物馆

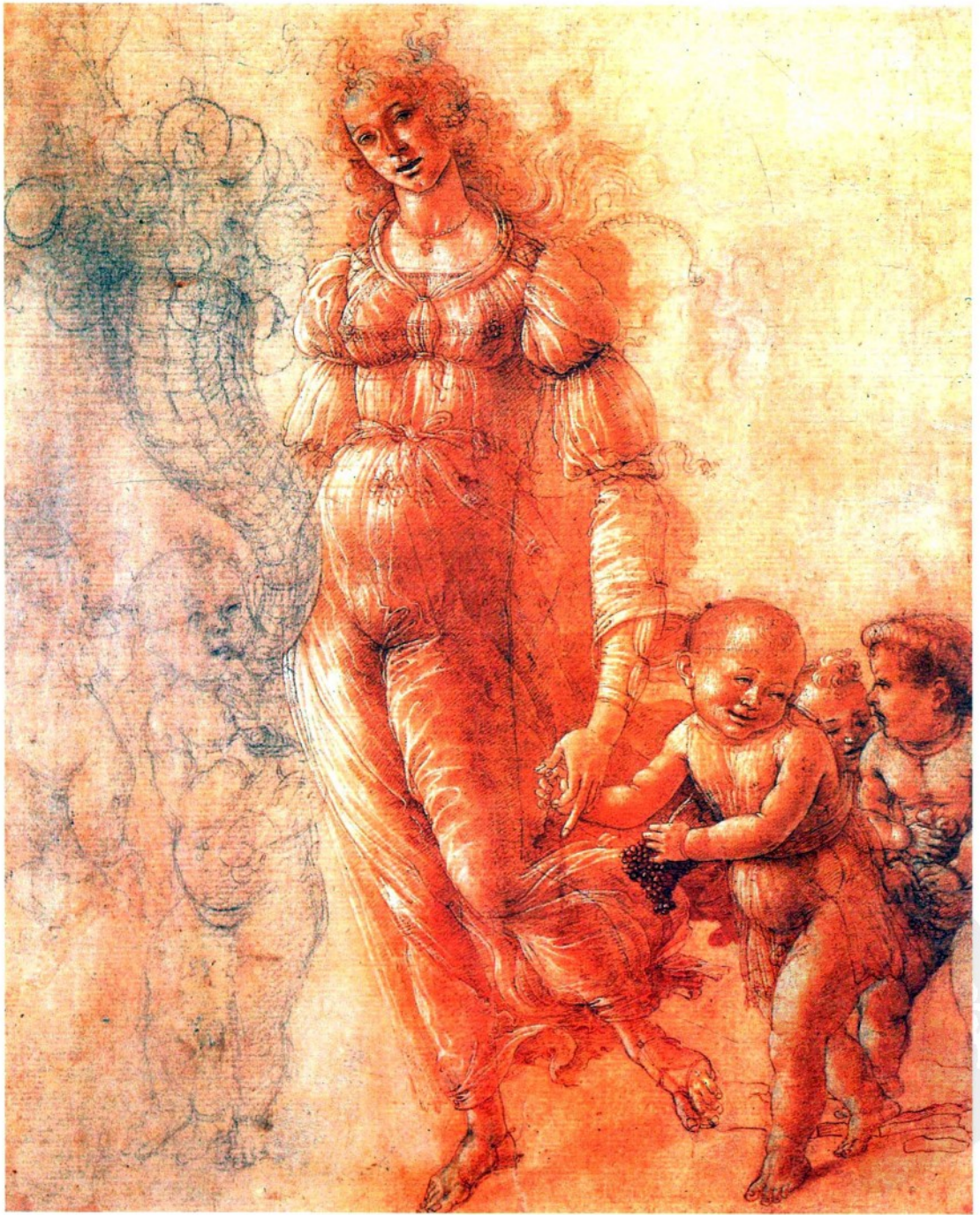


朱利亚诺·达圣加洛

《朱迪斯》(Judith)

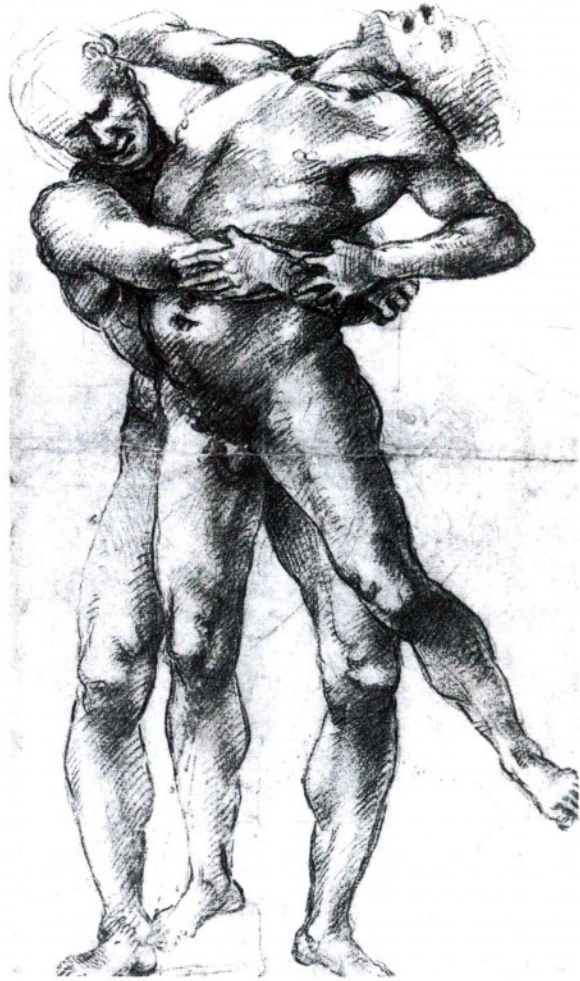
铅笔, 钢笔和深褐色颜料绘制的纸画, 37.7厘米 x 27厘米

维也纳阿尔贝蒂娜博物馆



卢卡·西尼奥雷利

《大力神赫拉克勒斯与安泰俄斯》  
黑色粉笔纸画，28.3厘米 x 16.3厘米  
皇家珍品馆 (The Royal Collection)  
伊利莎白二世女王 (Her Majesty Queen Elizabeth II) 恩准下的复制品 © 1994



琴尼尼的话来说就是“着色原则和方法”)的程度,根据手头工作给载体涂色和进行预处理的能力,画笔和尖笔是否运用自如,选用的颜料是否合适,以及能否复制任何规定样式的既有画作;这类人便是画室的室长,也就是说不是主顾(他可能理所当然的认为委托工作自然是交给了解这项工作的人)。画室室长也一定对完美结果特别有兴趣:显而易见,这些试作也是有市场的。对买家来说,这些试作是油画的价格物美的替代品;而对画室来说,他们是很好的宣传品。譬如,这类艺术品(之后被木版画和铜版版画所取代)是帕多瓦人文主义者费利恰诺·费利恰尼(Feliciano Feliciani)能买得起的艺术品之一。费利恰诺·费利恰尼于1466年去世。根据他的遗愿,他的屋子里挂满了“许多杰出素描大师在纸上绘制的素描和油画”。

15世纪以前,画室内部没有任何图案组合或设计训练。甚至到1450年,这种训练的存在远谈不上是理所当然的;如雅各布·贝利尼所谓的素描簿(约1400-1470/1471)所示:两本对开图册,几乎每页都画满了包含了基于他自己理念的黑白相间的图案组合(第422页)。这些图案组合非常独特,除了其中的素描之外,他们与克劳德·洛林(Claude Lorrain)(1600-1682)于1635年左右所作的《真本》(Liber veritatis)毫无相同之处;在这本画册中,克劳德·洛林以钢笔淡彩画的形式复制了他自己的油画作品。相比之下,除了极少数的例外,雅各布·贝利尼的银尖笔和笔墨素描复制的是已经在他脑海里存在却没有实际绘制出来的图案组合。当时所有重要的绘画和纪念主题展现的都是从《东方三贤人的崇拜》和《圣弗朗西斯获得圣痕》(St. Francis Receiving the Stigmata)(第422页)到《圣乔治大战恶龙》(St. George and the Dragon)的内容——而这些图案组合却仅用作其创作者的丰富想象力的证明,这似乎是可以理解的,他们的创作无疑是基于对无知与偏见的亲身体验之上的,这种亲身体验与吉尔贝蒂遭到上一代人反对的经历相似。在任何情况下,他们的显著特点都是那种深入人心的理智性。这些图案组合似乎正好表现了其作者对这些学科学习的重视;吉尔贝蒂罗列了他认为艺术家培训中必不可少的课程(见第420页上图),这些学科在其中占有重要位置。由于《圣弗朗西斯获得圣痕》是由几部分组成的,他展现了下列学术观点:首先是“史论家”的观点——试图以他自己对书面资料的注释为基础去了解过去(这会使他与肖像绘画传统背道而驰!);其次是通晓几何学的“光学家”的观点——了解被观看者视作虚拟现实方面的内容后,凭借其掌握的透视学规律改造现实;最后是“自然哲学家”的观点——不仅要精通人类和动物的外观和行动,而且还要对地球史了如指掌。雅各布

洛伦佐·迪克雷迪

《一个虚拟人物衣服的素描习作》

铅笔、水彩之上的钢笔画，带白色高亮，白纸

39.5厘米x26.1厘米

佛罗伦萨乌菲兹美术馆

描绘的山峰，带有螺旋形的基础结构和绘画材料具有金刚石般的硬度，精确地反映出古典时期和中世纪的学者们所设想的山峰模样：从地下熊熊火焰中抛出来的熔化物质，在半空中变硬，凝固成中空的火焰般的形状。

## 画室中的自然写生

中世纪后期，虽然画室中自然写生训练的作用看起来好像比构图艺术培训更重要，但这只是个有欺骗性的表面现象。琴尼尼把将对自然的模仿称赞为“凯旋门”和画家的“最完美的指南”（《艺匠手册》，第二十八章）。但是他所理解的这种被模仿的“自然”是所谓的“本质”的东西，而并不是当时可以实际看到的场景。鉴于人类本质上被认为是上帝按照他自己的想象捏造出来的——上帝认为一个好看的人的形象应该是四肢有一定程度上匀称性——因此琴尼尼认为，了解人类解剖学的知识还不如“正确”掌握人体比例来得



菲利波·利皮

《人腿素描习作：披衣观拜之人以及坐在椅子上的年轻人》

银尖笔画，带白色高亮，灰色纸

19.4厘米x25.9厘米

佛罗伦萨乌菲兹美术馆



重要。这种观点使他抓住了栩栩如生人物绘画的关键。他利用整个第七十章来描写这些比例，他的解剖学说明仅限于众所周知的言论，即男人比女人少一块肋骨（上帝用来创造夏娃的那一根），阴茎的大小应该为“女人最喜欢的尺寸”，睾丸应该具有“小、有吸引力和新鲜”的特点。难怪整个“凯旋门”部分描绘的都是男性裸体和女性裸体，这种情况在琴尼尼时代的样本图册中出現得越来越多（第420页，右图）：看起来像是拥有瘦削四肢、长躯干的种族的代表，他们并非从一些绘画或素描图案复制而来，而是从古典雕塑复制而来的（第424页，下图）。

一个特殊的案例就是“不能说话的动物”（*animali irrazionali*）。因为它们“没有任何比例”，所以琴尼尼建议（第七十章）“你应该尽可能地”直接在“实际生活中”（*del naturale*）去描绘他们。早在13世纪的前60年里，这种情况在兰斯大教堂（Reims Cathedral）中（譬如一些柱顶上）就有所记载。在腓特烈二世大帝的书上可以找到猎鹰的微缩模型，马修·帕里斯所画的大象可追溯至约公元1255年。在锡耶纳，这种自然绘画练习已经扩展到某些风景绘画练习（第65页）；而在琴尼尼的时代，人们更关注的是意大利北部各种宫廷宠物的收容所。但从一开始，这些就不属于画室的习作内容，学徒们可以间接从绘画练习中受益，自约1390年起，他们比以前更频繁做这些绘画练习。他们拥有第一手的绘画，甚至可能被允许到大自然中去描绘小动物。即便他们的老师也会直接到大自然中去绘制动

多梅尼科·基尔兰达约

新圣母玛利亚教堂小礼拜堂中主唱持席的湿壁画《圣母诞生》的设计草图  
笔墨纸画，21.5厘米x28.5厘米  
伦敦大英博物馆



物或植物。如果老师们真要这么做的话，这种情况只会发生在他们关注草药或狩猎手册中的插图，或样本图册的扩充或现代化时候。他们刚执行包含有动物描绘的定期委托（如《创造动物》（the creation of the animals）、《诺亚方舟》、《东方三贤人的崇拜》等）。真实生活的特性就被遗忘了，而变为赞成模仿画室图册的陈旧做法。结果便是出现这样的风险，人们所熟悉的家畜马匹被画成像旋转木马似的战马，这种例子在真蒂莱·达法布里亚诺、皮萨内洛、雅各布·贝利尼或乌

左下图：

菲利皮诺·利皮

《德普西安娜复活》的构图草稿  
黑色粉笔和水彩之上的钢笔画，白纸  
25.9厘米x37.7厘米  
佛罗伦萨乌菲兹美术馆

切洛的作品中可以看到。

包括宫廷服装和发型（第421页上图）、古典雕塑，甚至是真实的人等“大自然”内容的直接写生，都没有太大的意义。只要是画室的绘画或雕刻作品，都是以自然化的图案为媒介间接地由直接写生决定的——在画中，那么就算能够使用线透视图法，绘画作品也不免僵化死板，矫揉造作。要使作品更加自然只有一种方法，那就是把对大自然的研究带到画室中。这种做法首先出现在佛罗伦萨。早在十五世纪头五十年里，那里的画家们就为同行的画室摆出造型，他们扮成披荆斩棘者、奎里纳勒宫（the Quirinal）的驯马师、大卫的多纳泰洛雕像、受难的耶稣、跪拜的圣徒、看热闹的牧羊人，或是睡觉、做白日梦、阅读、写作以及创作中的学徒等等（第425页下图和第429页上图）。按照实际需要，他们会赤身裸体或者穿着永恒的、古典的、现代的、世俗的或僧侣的、祭祀和日常风格的服饰。一开始这种做法只是为了满足当地人的需要。因为佛罗伦萨没有什么古迹，所以那里的学徒就无法描绘古人，无法像布鲁内莱斯基、多纳泰洛或者吉贝尔蒂那样可以在罗马描绘他们。这种替代性做法的出现，使得人们可以同时描绘“活的雕塑”和“死的雕塑”，即石膏模铸造的部分人体模型（第424页，上图），相辅相成，相得益彰。这种做法代表了罗马雕塑无法达到的高度，人们的观察能力显著提高，理解了关节的接合、身体表面的结构和人体的“语言”，还知道摆出各种姿势的人穿戴不同的锦衣织物会是什么样子（第427页和第429页底部）。结果，早期的裸体造型、各种姿势和穿着图案失去了他们的地位，佛罗伦萨的艺术也开始焕发生写现实主义的光彩。



菲利皮诺·利皮

《德普西安娜复活》（The Awakening of Drusiana）  
湿壁画，佛罗伦萨新圣母玛利亚教堂新圣罗萨小礼拜堂



莱昂纳多·达·芬奇

《各种人物习作》

白纸上的笔墨画，27.8厘米×20.8厘米

巴黎卢浮宫



莱昂纳多·达·芬奇

《头部及眼睛比例习作》

白纸上的笔墨画，19.7厘米×16厘米

都灵皇家图书馆 (Biblioteca Reale)



## 基础艺术训练的危机

根据真人写生是一种比根据古典雕塑写生更能使所描绘的人物形象“自然化”的有效方式；与雕塑不同的是，模特摆出的造型可以在任何时候根据具体需求进行调整。但即便如此，一旦涉及到动作，这种方式所体现的效果还是会有局限性。像踏步、跑步或跳舞这样的动作只能通过相应姿势的描绘来表现。然而，这些姿势（见第423页）所表现的并不是动作，只不过是一些“定格”，这跟我们描绘的站立、端坐和斜倚的人物没什么区别。通过这种手法表现出来的作品，比如约翰大步闯过荒原，或阿波罗（Apollo）追逐着达佛涅（Daphne），或莎乐美之舞（第260页），都和保罗·乌切洛咆哮的骏马（第264页）一样是静止的。如果正确表现人体的标准做法是请人在工作室里摆姿势，那么我们就不能再指望通过中世纪的手法来表现出动态效果

了——换句话说，忽视和扭曲解剖学的现实情况，我们将无法表现出动感效果。这个问题要么被完全忽略，要么就当做是提出了这样的疑问：迄今为止练习的真人写生和图案内在化是否可以帮助我们表现出动态艺术。

在真人写生的做法变成工作室标准之前，莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂（1404-1472）就从原则上对这个问题给予了否定的答案。莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂是受过良好教育的商人之子，他并没有直言他对画家画室中的教学练习的看法，反而通过推荐一种替代方法间接地指出那些画家都误入歧途了。“我更喜欢那些刚刚投身绘画艺术的人们，”他于1435年出版的《论绘画》第三卷中写道，“我认为我们应该去跟那些写作学校的人学习。在那里他们首先学习每个单独字母的形式，也就是古代人所说的‘元素’；接下来他们把这些字母串成音节，最

（转434页）

## 研究者和发明家莱昂纳多

在写于1482年左右的的一封信中，那时约三十岁的莱昂纳多·达·芬奇向卢多维科·斯福尔扎（Ludovico Sforza）公爵（即英罗二世）推荐自己，希望在米兰的宫廷中获得职位，当时战争状态



《自画像》，约1512-1515年  
红色粉笔画，33.3厘米x21.3厘米  
都灵皇家图书馆

下最理想的顾问，自主发明的便携式桥梁和地下隧道的建造者，管道施工领域和河流疏导方面的专家，要塞建筑师，以及新型射石炮、大口径短枪、投石器和弹弩发明家。在信的末尾，他相当随意地提到，在和平时他还可以承担什么工作：他是建筑大师、画家和雕塑家，尤其还是懂得如何铸造青铜骑士雕像的人，而且正是公爵希望的能为其父弗朗切斯科建造纪念雕像的人。事实上，计划建造这座骑士雕像才是卢多维科·斯福尔扎首先在美第奇家族的门徒中遴选人选的主要原因——他正在寻找技艺高超的，能承担这项十分艰巨的任务的人。

这封申请信是成功的。同年，莱昂纳多接受了公爵授予他的职位——米兰宫廷艺术家、工程师和典礼主持人。他的职务（开发设防和排水系统，安装沐浴设施，装饰大厅，制作雕像，组织节庆和游戏，设置节日设备，舞台背景及服装，制造机器等）仅占用了他部分时间。但是，在永不满足的好奇心和求知

识的渴求的驱使下，他开始去了解那时存在的所有科学流派分支。在每一流派分支中，他通过自己的研究提高了知识水平，并且利用这些结果开发了新技术。他在数学、几何学、力学、物理学、水文学、地质学、宇宙哲学、占星学、光学、植物学和解剖学方面的发现和洞察力到现在也是难以理解的，因为他们被记录在在十来本带插图片段的论文和成千上万分散的笔记及草稿里。当试图阐明他自己的思想时，莱昂纳多总是体谅到他的听众需要他给出详细的解释和显著的证据。

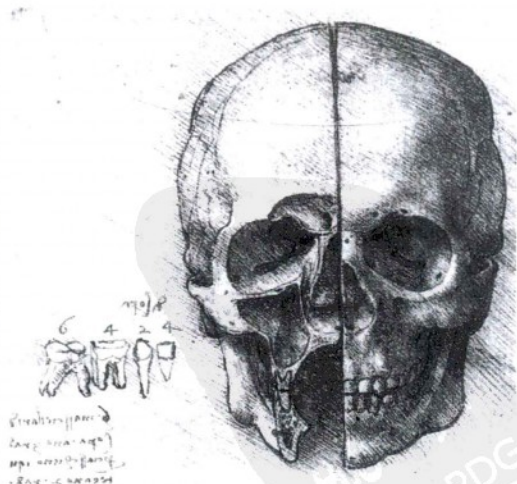
由于莱昂纳多对进行实验和研究的欲望通常同时以不同的课题和其生活的各部分为目标。这种欲望远远超过了将试验结果系统化的需求，因此，在他不计其数的写作中没有一部能达到出版要求。更别说实际出版了。他的手稿内容几个世纪以来一直不为世人所知，因此，其中大部分他已经发现的东西，之后还得重新再发现一次；其他学者为了获得名誉而系统地阐述的自然规律，都是他已经彻底了解的。



《胚胎素描》，约1510-1513年  
红色粉笔画和羽管笔画，30.1厘米x21.3厘米  
皇家珍品馆  
伊利莎白二世女王© 1994



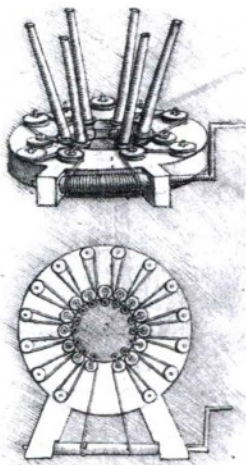
《虎眼万年青与植物》（局部），约1505-1508年  
红色粉笔画和羽管笔画，19.4厘米x16.2厘米  
皇家珍品馆  
伊利莎白二世女王© 1994



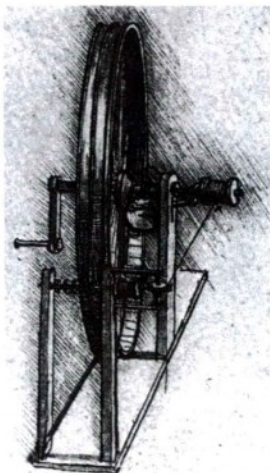
《头骨二等分》，约1490年  
黑色粉笔画之上的红色粉笔画和羽管笔画  
19厘米x13.7厘米  
皇家珍品馆  
伊利莎白二世女王© 1994

莱昂纳多的研究对象。在确立其为终身目标之前，通常以一些具体的东西为出发点。他可能在建筑物倒塌后才开始研究拱顶和拱形天花板的静力学。并在了解伦巴第出售运河水的做法和测量水量的方法及其缺点后开始专注于水力学。自1482年左右，他开始从事光学和线透视问题的研究，这可能是因为他错过了在韦罗基奥画室教授透视学的机会而且透视学也是他自己的劣势（见第311页中译成《三王来朝》中不正确的透视学运用及其初稿）。莱昂纳多还一贯成功地将一个领域中获得的成果利用到其他领域的研究、实验和阐述中。随着知识和能力的增长以及研究范围的扩大，使得他在衍生物的研究过程中不断得到提高。莱昂纳多对控制水流的规律的洞悉不仅影响了他在解剖学上的研究方向（是什么支配着血液的流动），也决定了他在空气动力学和鸟类飞行方面的研究。鉴于莱昂纳多同时进行流体力学、力学、地形学和地质学以及静力学方面的研究，而且他能以最有效的方式让他人觉得他的观点有道理（多亏了他同一时间获得的关于线透视的知识）。1500年左右，他成为了所有人中最炙手可热的运河建设、河道整治、水闸和灌溉系统、水库和桥梁方面的专家。威尼斯政府希望能用他的建议来保护自己免受土耳其人的侵犯（通过在伊松佐河（Isonzo river）上修筑大坝，佛罗伦萨政府也同样希望能让比萨萨范（通过亚诺河（the Arno）的改造）。由于莱昂纳多知道怎么优化劳动力，甚至是运河建设，人们可能希望他能帮助他们削减开销。譬如，设计一种斗式挖掘机。

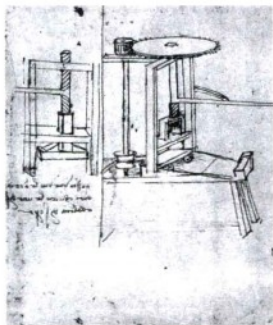
莱昂纳多的科学行为或他的发明家身份与他的艺术成就是密不可分的。为了追寻艺术，他开始研究他出生的村子——芬奇村周围的自然环境。同样的，为了使人物的艺术形象更完美，他开始在米兰着手于尸体解剖的研究。他深深地感到对于人类行为正确的描绘依赖于对于“内在生命”完整的认识，这决定了外观特征可以通过下面这一小段祈祷文表现出来：“因此恳求我们的造物主，请让我能以描绘人类外形的同样方式揭示人类的本质和他们的道德行为。”莱



《纺织用具的平面图和立面图》  
《米兰手抄本：第一卷》（Codex Milan I）

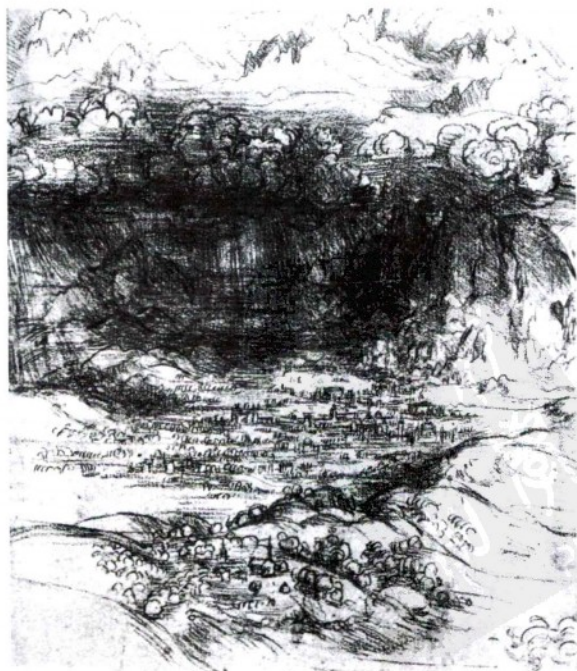


《纺线器》  
《米兰手抄本：第一卷》



《印刷机》，约1490年  
米兰安布罗斯图书馆  
大西洋古抄本（Codex Atlanticus）

昂纳多可能针对自然风景的本性说了同样的话：为了描绘自然风景，他认为仅知道外表就可以绘制出草图自然是不够的。根据莱昂纳多的“地球史理论”，他的画作中奇异、梦幻的风景背景可以被看作是宏观世界“行为模式”的表现。微观和宏观的身体语言在无声的对话中照亮彼此。莱昂纳多的名作《蒙娜丽莎的微笑》（The smile of the Mona Lisa），不参照风景所讲述的“故事”是无法解释的。



《暴风雨冲刷山谷》（Storm breaking over a valley），约1499年  
白纸上的红色粉笔画，  
29.2厘米 x 14.9厘米  
皇家珍品馆  
©伊利莎白二世女王 1994

拉斐尔

《站着的男性裸体》

金属尖之上的红色粉笔画，白纸

41厘米x28.1厘米

维也纳阿尔贝蒂娜博物馆



(接431页)

后组成句子。油画（和素描）的初学者也应该遵循相同的步骤。首先他们应用心学习平面轮廓线，也即是绘画的“元素”（当然就是直线和曲线），然后把各个面组合起来（即立方体、方锥体和圆锥体等等），最后学习每个器官的各种形态，以及由这些器官所构成的不同造型。这些不同的造型无论在外表还是在实际功能上都是十分重要的；有些人有鹰钩鼻，另外一些有猴子般的翘鼻；有些人吊嘴……”。阿尔贝蒂可能已经意识到，这种内化整体或者部分整体图案内化的方法阻碍了一幅内部条理清晰的叙事画的创作，而不是

提升了这种创作所需的灵活想象力。然而，他对“ABC方法”的需求并不一定基于这种认识；可能只是源自这样一个愿望：在一开始的基础训练阶段就让艺术成为一门需要高深学问的职业。如果在比托里诺·达费尔特的精英学校里，“ABC方法”能够成为核心课程的话，那么这个愿望当然可以实现。但是无论如何，当长期运用中心透视法产生的魅力变成对其伴生现象——画面定格的冷静评估之后，在两位伟大的门外汉莱昂纳多·达·芬奇和米开朗基罗通过他们的作品开始让整个意大利的艺术家关注动作描绘的问题之后，阿尔贝蒂的建议才受到了艺术家们的重视。

### 莱昂纳多与米开朗基罗的典范

莱昂纳多在芬奇村（the village of Vinci）的时候就已经关注到动态描绘的问题，他在这个村里度过了生命中的头17年。由于他是从其父——公证人塞尔·皮耶罗（Ser Piero）或是文法学院那里学习的素描，他所画的图案都是自己选择的，没有受到市里画室教学的影响。在他自己的“画室”（即他的家）中有着各种各样可用的图案，整个环境中包含了很多有趣的家伙。然而，这些家伙——农夫和牲畜、猫和狗、蜥蜴、蛇、鸟类和昆虫活蹦乱跳，拒绝一直保持固定的姿势等着你去描绘他们。要在纸上捉住他们，表现出生命不尽活力要求的不仅仅是迅速的视觉反应力，更需要一支生花妙笔。为此，莱昂纳多在早年发明出一种速记画法，这使他能够使用金属尖笔或粉笔以图形的形式迅速画下事物的连贯动作，譬如飞舞的小鸟、正在掘地的农场雇工、或交谈中的一群人。之后，他会把这些小幅画带回家，并用钢笔勾勒出最为适当的姿势和轮廓（第431页，左图）。到1481年，他在佛罗伦萨受委托创作《三王来朝》（第311页）的时候，莱昂纳多就凭借他的速记方法，工作进度远远超前于所有接受常规培训的画家了。当被认作是出自吉贝尔蒂之手的《鞭打基督者》（*Scourging of Christ*）构图素描（第421页）中的主人公除了姿势细部之外几乎没有任何不同的时候（这些姿势替代了基于特殊样本图册中人物的自由变幻，清楚地反映了人们对摆姿势的研究），而莱昂纳多的初稿人物就已经像是在运动中拍摄的快照一样了。每幅“快照”都捕捉到了生动小故事中的精彩瞬间。

在1482年搬到米兰之后，莱昂纳多很快就意识到其用来描绘运动中的身体细节的速写法是无可取代的。为了让作品具有不朽的价值，他还需要学习解剖学。当时阿尔贝蒂和吉尔贝蒂等画家就已经要求学习解剖学知识，但他们所说的解剖学跟莱昂纳多所需要的

弗拉·巴尔托洛梅奥

《总统宫圣母像较低部分的构图草稿》

约1511年

黑色粉笔画，带白色高亮，灰色纸

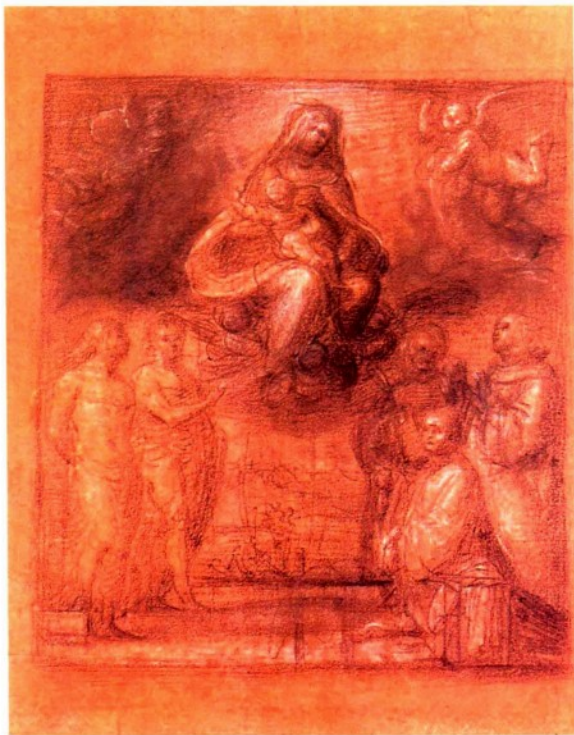
25.5厘米x19.9厘米

鹿特丹博曼斯美术馆

又不同；他们需要的是“骨头有多少根，肌肉有多少块，可以看到的血管有多少条”，还有“在皮肤下面哪个部位可以找到每块肌肉”等知识（阿尔贝蒂）。这些主要知识跟今天医学院里教给学生的知识别无二致，如果一个艺术家需要摆脱以圣经为基础的传统人体观念，那么这些知识就非常重要（见第429页）。但这对运动问题的处理方案来说，几乎毫无帮助。根据瓦萨里的记载，第一个有勇气解剖自己的艺术家（第275页和第425页上图）没有在他的男性裸体作品中表现出多少解剖学知识。安东尼奥·达波拉约洛（Antonio da Pollaiuolo）（约1430-1498）所描绘的裸体，虽然以从未有过的清晰度表现出一个强健男人的肌肉和肌肉应有的样子，但却没有任何其他的内容。他们几乎没有说明这些肌肉是如何跟人体的动作联系起来，构成整个身体轮廓的。中枢腿部肌肉没有比自由腿部肌肉更为紧绷，左手二头肌没有比右手二头肌更为明显。即使是头部或者躯干有弯曲或扭转的趋势，肌肉也是对称的，没有任何紧绷或松弛的区别。安东尼奥的男性裸体作品就像是两部分半整体撮合到一起，每个整体都跟另一个没有联系：我们看到的是在一个有力的模仿动作下面的一套僵硬的肌肉模型。莱昂纳多对这种表现手法不屑一顾，夸张地将其描述为“装满坚果的麻袋”。

自然地呈现身体和自然地呈现身体的动作完全是两码事。前者不需要用到解剖学（429页），而后者必须通过对解剖学研究，学习各组织的功能才能实现。莱昂纳多在学习解剖学的过程中提出了一些即便是当时的医学院也没有提出过的问题：譬如，当一个人向前走，跪下，伸出手臂抓住棍子时，皮肤下面的肌肉是怎样的？哪些肌肉、肌腱和骨头参与了这些动作？他们是如何起作用的？面部器官、头骨、牙齿和咽喉如何相互协作（第432页下图）的？男性和女性的腹部为什么呈现不同形状，这些不同的部分起到什么样的作用（第432页下图）？因为莱昂纳多痴迷于通过剖面寻找每个问题的答案，所以他的努力得到了回报。他不仅深入理解了人体内部和外部的结构和运作机制，而且还掌握了适当的方法去表现它们。正如他理解军事和工业机械的运作原理一样（第435页），莱昂纳多也把人体组织带到了公共领域。人们带着这样的构想进行解剖，扩大了视野，一步一步、一层一层地认识整个人体是如何构建起来的。

由于成熟的解剖学教科书还不曾出现（这些图解在1796年前从未出版），这种了解物理功能的新方法到底是谁发明的还有待历史考证。在具有同等价值的作品，也就是安德烈亚斯·维尔柳斯（Andreas



Vealius) 1543年的《人体的结构》(De humani corporis fabrica) 出版以前，只有少数像莱昂纳多这样的人能够在解剖室里学习到这些知识和方法。第一个做到这点的人是米开朗基罗（1475-1564）。他也是自学画画，不过基尔兰达约的学生为他提供了指导；因此，与莱昂纳多相比，他的画与画室教学练习更相符。在15世纪90年代，他在美第奇家族的保护之下（就像他之前的安东尼奥·德尔·波拉约洛一样）开始他的解剖研究；他之所以这么做，并不是为了将来可以对人施教，而是单纯地为了提高自己的艺术造诣，也就是学习身体活动的描绘技巧。

他的确掌握了它们，因为他对于形状的记忆力非常好，所以他能够迅速而透彻地掌握各组织的功能，而且这也影响到他创作时的

下一页：

（事后复制）米开朗基罗

《克利奥帕特拉半身像》，约1532年

黑色粉笔纸画，26厘米x20.5厘米

佛罗伦萨卡萨波那洛蒂博物馆（Casa Buonarroti）



莱昂纳多·达·芬奇

《怪诞的头部组图》，约1494年

笔墨纸画，26厘米x20.5厘米

皇家珍品馆（The Royal Collection）

伊丽莎白二世女王（Her Majesty Queen Elizabeth II）恩准下的

复制品©1994



米开朗琪罗

《圣母子与圣安托》，约1497年

笔墨纸画，32.5厘米x26.1厘米

(笔墨影线和黑粉笔速写并不是米开朗琪罗所作)

巴黎卢浮宫



笔触。即便是他留存下来最早的真迹（第438页，第439页右图）也使用了灵活的直线单位画法，即通过伸展和缩小的程度来表现出人物的“身体”，重量和敏捷的活力。这些以相对孤立的点线表达的方式不仅复杂而巧妙，而且实现了最简捷的制图技术与最佳表现力的高度协调。

## 艺术家基础训练的革新

米开朗琪罗不待自己技艺成熟绝不轻易把技艺传授给年轻的画家，除非是迫于特殊情况，而莱昂纳多却特别着迷于训练的事情。他几乎每次都是在科学创造的过程中回到这个问题上来，他想要写一本关于这方面的书，把每一个自己关于教学方法和课程设置的想法都记录下来，或者写下他很满意的那些一步一步的理想教学方式。1508

年左右，他以“习作及程序（Study and its Ordering）”为题总结了他人反思的结果，这些内容在收录在今天的《大西洋古抄本》中。“我认为，”他写道，“一个人首先必须学习四肢和它们的作用（travagliamenti，字面意思是“劳动的重负”），只有当这个人学会了这些知识以后，第二步，他才能继续学习人类在不同情况下表现出来的动作。第三，他必须去学习叙述方法，这些方法可以出自自然，机遇以及环境决定的动作等，这些都可以在街上、广场上和其他地方观察得到，并用速记法（con breve descrizione di liniamenti）记录下来，比如说我们可以画一个圆代表头，用一条曲线代表手臂，同样的方法也适用于脚和躯干。之后，这些速记图形应该在家中补充。”

写到这里，他似乎能够听到传统画家对他这些方法的批判，便立即挥笔捍卫。“反对者会认为，如果一个人想要实践并创作出好的作品，那么在他的学徒期中就最好先临摹不同的整体构图（componimenti），比如不同大师在羊皮纸或者墙上留下的作品。借此，他就能提高实际创作的速度并养成很好的习惯（practica veloce e bono abito）。对此，我会说如果这些习惯是以包含优良要素的作品为基础养成的，从博学的（熟悉理论的）大师们那里学到的，那自然是相当的好。但是因为这些大师实在是凤毛麟角，要找到他们很不容易，所以直接走进自然会比学习自然的复制品来得更为安全——学习自然的复制品有个很大的坏处——它会让你养成坏习惯。那些真正能找到泉水的人不在“水壶里寻找泉水。”

那么根据莱昂纳多的说法，传统的“整体方法”应该被“ABC方法”所取代，因为按照前者学习，能否把人类的动作形象化只是一个机会问题。不过，在他看来，显然即便这种ABC方法也应得到功能上的指导——也就是运动力学和生理学知识讲授，这个方法才会有意义。所以只有将两种方法结合起来，才能够创作出有价值的作品，反应真实的身体活动，重新构建逼真的动态过程。

莱昂纳多的基础训练方法遭到反对也是可以理解的。但这种方法以惊人的速度被人们所接受了，至少在佛罗伦萨如此。在那里，莱昂纳多获得前所未有的机会，他和米开朗琪罗共事十年左右（1506-约1515），创作了壁画《安吉里之战》（the Battle of Anghiari）以及连环画《士兵洗浴》（the Soldiers Bathing）——湿壁画《卡辛那战役》（the Battle of Cascina）的一部分的试板画。恰恰是因为这两幅作品除了整体动作以及对各个器官和行动描述部分之外没有其他共同之处，所以他们证明了一种从传统中分离出来的有效方法。这种方法从对解剖学的理解中发展出来，与迄



### 安东尼奥·米尼

《头部轮廓、眼睛、耳朵和头发习作》  
红色与褐色粉笔画，25.5厘米x33.5厘米  
牛津阿什莫尔博物馆



### 米开朗琪罗

《同伴和利比亚女巫的右手、六名奴隶及横梁的一部分——习作》  
红色粉笔、笔墨画，28.8厘米x19.4厘米  
牛津阿什莫尔博物馆



今使用的方法都很不相同。著名的金匠和雕刻家本韦努托·切利尼 (Benvenuto Cellini) (1500-1571) 在半个世纪以后把这两幅画称为“世界学校”(School of the World)，因为越来越多的年轻画家欣赏它们，开始认为传统艺术作品的教学和创作方法都是值得质疑的，改革也是不可避免的。

作为学徒，切利尼有机会在两幅举世闻名大作搬迁前的展出之时学习它们。他作为基础训练的受益者感受着这两幅作品的魅力。约1514年，当他还在佛罗伦萨当金匠学徒的时候，传统的“整体”方法已经被阿尔贝蒂的“ABC方法”所取代。切利尼似乎早已熟知了后者的创作方法，在几十年后的第一本绘画教材中也能够看到它们；他必须从眼睛开始，按照限定的顺序学习人体的基本构成部分；这种方法直到十八世纪末仍然有效。

然而，切利尼发现这种顺序是错误的，于是，他撰写了尚未完成的论文《学习素描技巧的原则和方法》(On The Principle and Method of Learning The Art of Drawing)，认为眼睛是人体最美丽的部位，也是最难画的部位。因此，“如果老师一开始就给学徒安排描绘人眼的任务，那样对艺术是有害无益的，即便是现在我也认为是这样的。由于我自己年幼的时候就有这样的经验，所以我想其他人一定也是如此。但我却坚信，从简单的任务做起的才是真正的、更好的方法。”切利尼认为人们应该先学画骨头，特别是最容易临摹的胫骨开始，慢慢进步到学画最高贵的头骨。然后学会把握这些骨头的比例，拼凑起来画

成一副骨架。然后在这个基础上描绘出各种各样的造型，从而掌握骨骼的组合关系。最后在学会了画肌肉、肌腱和神经之后，再来画眼睛。如果有人想找出一个按照这种方法习画的例子，那么他可以看看米开朗琪罗的作品；米开朗琪罗的作品“正是因为按照上述顺序描绘骨头，其尊贵风格与众不同，有别于过去的风格。”

我们可能会理所当然地认为，米开朗琪罗的风格并非归功于描绘肌肉或骨骼的顺序。在16世纪20年代，他也不希望在教他的家务总管安东尼奥·米尼 (Antonio Mini, 1506-1533) 绘画时把画室变

成僵尸尸。相反，现存于牛津的一张练习画（第439页，左图）也已经证明，他让东尼奥·米尼按照与切利尼所遵循的相同的ABC顺序学习。然而，米开朗基罗知道如何激发他灵活地在综合与分析方法间转换的潜力；这比切利尼迂腐的老师要高得多。他要求安东尼奥和他于1532年至1533年间训练的天赋极高的学生托马索·德卡瓦列里（Tomaso de Cavalieri）在学习的每个阶段都要报告进度，也就是说汇报他们都学到了什么；比如在面部组织和头骨阶段，米开朗基罗会让他们描述自己创作的《克利奥帕特拉半身像》（*teste divine*）（第437页）中的头部结构，或者让他们据此做出自主变化。

新的基础训练不仅仅是对既有训练方法的一种革新，他还彻底改革了整个艺术界，让各器官的物理和动态特性深入人心，这使得艺术家在职业初期就可以自由地表现出运动中的人物形象，其自然程度丝毫不比真实写生逊色（见第434页和第435页）。新的基础培训从一开始就允许学生按主观想象体验艺术创作活动，培养学生树立起一种前所未有的自信心，让他们深信，归根结底，其实正是构思的奇妙，而不是合乎规矩的手法，最终决定了艺术作品的价值。但很快，“这枚硬币”的反面就呈现出来了。即便是在1520年，这种方法的发展也跟莱昂纳多想象的大相径庭。用新方法训练出来的艺术家们创作出来的作品已经开始脱离它们的源头——即大自然，从而变得更像是人工仿造了。这种训练虽然可以反映高深的想法，但还需要有能够表达和解释他们的方法（*manière*）。最终，这种训练方法仍需要私立美术学院（1582）的学习基础和三位年轻的创始人卢多维科（Ludovico）、阿戈斯蒂诺（Agostino）和安尼巴莱·卡拉奇（Annibale Carracci）的共同教学努力，以长期确保大自然的活力不会很快因为过度信赖纯粹想象的神力和上帝而遭到破坏。



## 附录



## 米兰的斯福尔扎家族



## 曼图亚的贡萨加家族



## 费拉拉的埃斯塔家族



## 历任教皇

155. 尼古拉二世 (Nicholas II, 1058 - 1061)
156. 亚历山大二世 (Alexander II, 1061 - 1073)
157. 格列高利七世 (Gregory VII, 1073 - 1085)
158. 维克托三世 (Victor III, 1086- 1087)
159. 乌尔班二世 (Urban II, 1088 - 1099)
160. 帕斯卡利斯二世 (Paschalis II, 1099 - 1118)
161. 格拉修二世 (Gelasius II, 1118-1119)
162. 加里都二世 (Calixtus II, 1119-1124)
163. 洪诺留二世 (Honorius II, 1124-1130)
164. 英诺森特二世 (Innocent II, 1130-1143)
165. 塞莱斯廷二世 (Celestine II, 1143-1144)
166. 卢修斯二世 (Lucius II, 1144-1145)
167. 尤金三世 (Eugenius III, 1145 - 1153)
168. 阿纳斯塔修斯四世 (Anastasius IV, 1153 - 1154)
169. 哈德良四世 (Hadrian IV, 1154 - 1159)
170. 亚历山大三世 (Alexander III, 1159- 1181)
171. 卢修斯三世 (Lucius III, 1181 - 1185)
172. 乌尔班三世 (Urban III, 1185 - 1187)
173. 格列高利八世 (Gregory VIII, 1187)
174. 克莱门特三世 (Clement III, 1187 - 1191)
175. 塞莱斯廷三世 (Celestine III, 1191 - 1198)
176. 因诺森特三世 (Innocent III, 1198 - 1216)
177. 洪诺留三世 (Honorius III, 1216- 1227)
178. 格列高利九世 (Gregory IX, 1227 - 1241)
179. 塞莱斯廷四世 (Celestine IV, 1241)
180. 因诺森特四世 (Innocent IV, 1243 - 1254)
181. 亚历山大四世 (Alexander IV, 1254 - 1261)
182. 乌尔班四世 (Urban IV, 1261 - 1264)
183. 克莱门特四世 (Clement IV, 1265 - 1268)
184. 格列高利十世 (Gregory X, 1271 - 1276)
185. 因诺森特五世 (Innocent V, 1276)
186. 哈德良五世 (Hadrian V, 1276)
187. 约翰二十一世 (John XXI, 1276- 1277)
188. 尼古拉三世 (Nicholas III, 1277- 1280)
189. 马丁四世 (Martin IV, 1281 - 1285)
190. 洪诺留四世 (Honorius IV, 1285 - 1287)
191. 尼古拉四世 (Nicholas IV, 1288 - 1292)
192. 塞莱斯廷五世 (Celestine V, 1294)
193. 博尼法切八世 (Boniface VIII, 1294 - 1303)
194. 本尼迪克十一世 (Benedict XI, 1303 - 1304)
195. 克莱门特五世 (Clement V, 1305 - 1314)
196. 约翰二十二世 (John XXII, 1316- 1334)
197. 本尼迪克十二世 (Benedict XII, 1334 - 1342)
198. 克莱门特六世 (Clement VI, 1342 - 1352)
199. 因诺森特六世 (Innocent VI, 1352 - 1362)
200. 乌尔班五世 (Urban V, 1362 - 1370)
201. 格列高利十一世 (Gregory XI, 1370 - 1378)
202. 乌尔班六世 (Urban VI, 1378 - 1389)
203. 博尼法切九世 (Boniface IX, 1389 - 1404)
204. 因诺森特七世 (Innocent VII 1404 - 1406)(Cosma de' Migliorati 科斯马德米廖拉蒂)
205. 格列高利十二世 (Gregory XII, 1406 - 1415) (安杰洛·科雷尔, Angelo Correr)
206. 马丁五世 (Martin V, 1417 - 1431) (奥多·科隆纳, Oddo Colonna)
207. 尤金四世 (Eugenius IV, 1431 - 1447) (加布里埃尔·孔迪尔梅尔, Gabriel Condulmer)
208. 尼古拉五世 (Nicholas V, 1447 - 1455) (托马索·巴伦图切利, Tommaso Parentucelli)
209. 加里斯都三世 (Calixtus III, 1455 - 1458) (阿方索·博尔贾, Alfonso Borgia)
210. 庇护二世 (Pius II, 1458 - 1464) (埃内亚·西尔维奥·皮科洛米尼, Enea Silvio Piccolomini)
211. 保罗二世 (Paul II, 1464 - 1471) (彼得罗·巴尔博, Pietro Barbo)
212. 西克斯图斯四世 (Sixtus IV, 1471 - 1484) (弗朗切斯科·德拉罗韦雷, Francesco della Rovere)
213. 因诺森特八世 (Innocent VIII, 1484 - 1492) (乔瓦尼·巴蒂斯塔·西博, Giovanni Battista Cibo)
214. 亚历山大六世 (Alexander VI, 1492 - 1503) (罗德里戈·博尔贾, Rodrigo Borgia)
215. 庇护三世 (Pius III, 1503) (弗朗切斯科·托代斯基尼·皮科洛米尼, Francesco Todeschini-Piccolomini)
216. 尤利乌斯二世 (Julius II, 1503 - 1513) (朱利亚诺·德拉罗韦雷, Giuliano della Rovere)
217. 利奥十世 (Leo X, 1513 - 1521) (乔瓦尼·德美第奇, Giovanni de' Medici)
218. 哈德良六世 (Hadrian VI, 1522 - 1523) (阿德里安·冯·乌特雷希特, Adrian von Utrecht)
219. 克莱门特七世 (Clement VII, 1523 - 1534) (朱利奥·德美第奇, Giulio de' Medici)
220. 保罗三世 (Paul III, 1534 - 1549) (亚历山德罗·法尔内塞, Alessandro Farnese)
221. 尤利乌斯三世 (Julius III, 1550 - 1553) (乔瓦尼·马利亚·德尔·蒙特, Giovanni Maria del Monte)
222. 马塞勒斯二世 (Marcellus II, 1555) (马尔切洛·切尔维尼, Marcello Cervini)
223. 保罗四世 (Paul IV, 1555 - 1559) (乔瓦尼·彼得罗·卡拉法, Giovanni Pietro Caraffa)
224. 庇护四世 (Pius IV, 1559 - 1565)
225. 庇护五世 (Pius V, 1566 - 1572)
226. 格列高利十三世 (Gregory XIII, 1572 - 1585)
227. 西克斯图斯五世 (Sixtus V, 1585 - 1590)
228. 乌尔班七世 (Urban VII, 1590)
229. 格列高利十四世 (Gregory XIV, 1590 - 1591)
230. 因诺森特九世 (Innocent IX, 1591)

## 威尼斯历任总督

- |             |                                 |             |                                 |
|-------------|---------------------------------|-------------|---------------------------------|
| 1400 - 1413 | 米谢勒·斯泰诺 (Michele Steno)         | 1478 - 1485 | 乔瓦尼·莫塞尼戈 (Giovanni Mocenigo)    |
| 1414 - 1423 | 托马索·莫塞尼戈 (Tomaso Mocenigo)      | 1485 - 1486 | 马尔科·巴尔巴里戈 (Marco Barbarigo)     |
| 1423 - 1457 | 弗朗切斯科·福斯卡里 (Francesco Foscari)  | 1486 - 1501 | 阿戈斯廷·巴尔巴里戈 (Agostino Barbarigo) |
| 1457 - 1462 | 帕斯卡莱·马利皮耶罗 (Pasquale Malipiero) | 1501 - 1521 | 莱奥纳尔多·洛雷当 (Leonardo Loredan)    |
| 1462 - 1471 | 克里斯托福罗·莫罗 (Cristoforo Moro)     | 1521 - 1523 | 安东尼奥·格里马尼 (Antonio Grimani)     |
| 1471 - 1473 | 尼科洛·特龙 (Nicolò Tron)            | 1523 - 1538 | 安德烈亚·格里蒂 (Andrea Gritti)        |
| 1473 - 1474 | 尼科洛·马尔切洛 (Nicolò Marcello)      | 1539 - 1545 | 彼得罗·兰多 (Pietro Lando)           |
| 1474 - 1476 | 彼得罗·莫塞尼戈 (Pietro Mocenigo)      | 1545 - 1553 | 弗朗切斯科·唐纳 (Francesco Donà)       |
| 1476 - 1478 | 安德烈亚·文德拉明 (Andrea Vendramin)    |             |                                 |

**顶板(abacus)**(拉丁文,意为“板”):柱头最上面的部分。

**茛苳(acanthus)**(源自希腊语 akantha,意为“蓊”):一种蓊状地中海植物。其宽大而稍稍卷曲的叶子在古典时期曾用作装饰图案,如科林斯柱和混合柱的柱头上。通常用于文艺复兴和巴洛克时期。

**底座(acroteria)**(希腊语,意为“最外层部分”):小型柱基。用于支撑雕像或雕刻的装饰物,位于三角楣顶点或两端。

**壁龛(aedicule)**(拉丁文,意为“微型房屋”):罗马神庙内用于安放雕像的凹穴。中世纪时期的小型殡仪礼拜堂。建筑物内支撑三角楣的柱子所形成的窗口的边框。文艺复兴以来,坟墓和圣坛大都修成壁龛。

**凹形卧室(alcove)**(取自西班牙语 alcoba,意为“卧室”):阿拉伯建筑中床榻的拱状凹穴。欧洲建筑中紧挨着主要生活区的不带窗户的小型卧室。

**湿壁画(al fresco)**(意大利语,意为“在新鲜的…上”)。见“fresco(湿壁画)”。

**仿古品(all'antica)**(意大利语,意为“模仿古物”):根据古典模型制作的艺术品。

**直接绘制(alia prima)**(意大利语,意为“首先”):不使用底色而直接在表面上绘画的方法。

**寓言(allegory)**(取自希腊语 allegorein,意为“换种方式表达”):艺术作品通过某一形象(拟人化表现)或一组物件和形象表现某一抽象特点或观念。除中世纪基督教寓言外,文艺复兴时期的寓言常常提及希腊罗马传说及文学。

**干壁画(al secco)**(意大利语,意为“在干的…上”):在已干的灰泥上作画。有别于真正的湿壁画。

**祭坛(altar)**(取自拉丁语 altaria,意为“献祭用高桌”):用于举行崇拜仪式的凸起构造物。古典时期主祭坛搭建在圣殿前方或边上。基督教圣坛始于3世纪,用于祷告及举行圣餐仪式,置于教堂中的特定位置,自中世纪起,这一特定位置一直位于后堂中。“Portabile”是一种特殊的便携式祭坛,通常饰以贵重装饰。普通的基督教祭坛由圣坛石顶板(矩形板)和支撑顶板的各个枋组成。

有四种类型:1.桌式祭坛(在意大利广泛使用);2.盒状祭坛(通往下方圣骨匣的中空入口);3.块状祭坛(厚枋);4.石棺祭坛(带地下石棺)。艺术性装饰最初仅限于装饰性涂层、帷幔,随后出现祭坛画,再之后祭坛画两侧绘有侧屏。带侧屏的祭坛画出现于哥特时期之后(三联画屏,多联画屏),可上锁(以区分普通日子和圣日);之后背面也画有装饰。16世纪末期流行不带移动平板、带雕刻结构的祭坛。

**祭坛画、祭坛绘画作品(altarpiece, altar painting)**:位于祭坛装饰的中央,周围通常环绕有建筑装饰物。石质或木质塑像。

**祭坛器皿(altar utensil)**:举行祭坛仪式时需用的宗教及礼拜容器或物件。

**回廊(ambulatory)**:祭坛后绕后堂而建的走廊,将唱诗班席与开放式连拱廊隔开。

**复活(anastasis)**(希腊语,意为“复活”):当基督降至地狱边境,既不在天堂也不在地狱的灵魂居所,也有地狱劫之意。基督打破地狱大门,将被拣选的灵魂带出,带向光明。拜占庭艺术作品常常描绘这一经外书上的故事。

**解剖(anatomy)**(取自希腊语 anatemnein,意为“把…切开”):与古典医疗过程有关。文艺复兴时期尸体解剖相当重要。人体解剖是为了获取科学知识(古人只解剖动物)。解剖学知识成了艺术训练的一个基本部分。艺术家自己进行此类研究。波莱乌洛(Pollaiuolo),米开朗基罗(Michelangelo)和莱昂纳多(Leonardo)都进行过解剖学研究,以了解人体的基本比例和运动规律。

**帷幔(antependium)**(拉丁文,意为“在前面挂着”):祭坛前方的装饰性遮盖物,通常为华丽的织物或贵重的金属,也称为祭坛饰罩。

**古代(Antiquity)**(取自拉丁文 antiquus,意为“古老”):希腊和罗马古典时期,始于公元前2000年的希腊移民,在西方终止于公元476年罗马皇帝罗慕洛的废黜。在东方终止于公元529年查士丁尼关闭柏拉图学园。

**旁经(apocrypha)**(希腊语,意为“隐藏的”):希腊时代隐藏的,未公布于众的书籍。也指在旧约及新约之上添加的

关于犹太和基督教的内容,是被正典圣经排除在外的。

**后堂(apse)**(希腊语,意为“拱形物”):又称开敞谈话间。基督教堂内半圆形拱状,放置祭坛的场所,加建在主体建筑上或主体建筑之内

**连拱廊(arcade)**(取自希腊语 arcus,意为“拱形物”):由扶垛或立柱支撑的一组拱券。

**额枋(architrave)**(取自希腊语 archi-,意为“顶部”;和拉丁文 trabs,意为“梁”):古典建筑中由立柱支撑的主梁,通常用于支撑建筑物的上部。

**拱边饰(archivolt)**(取自意大利语 archivolt,意为“盖板砖”):框饰拱券的一条装饰带。在罗马和希腊建筑中,装饰过的拱边饰常用于凯旋门和城门上。在罗马式和哥特式门窗框架上,拱边饰用于连接门窗侧壁与墙壁上部,常以雕刻进行装饰。

**“自由艺术”、“技术艺术”(“ars liberalis”,“ars mechanica”)**(拉丁文:“七艺”(septem artes liberales)是古典时代知识和能力的分支,是一个自由人应予以掌握的。公元400年,作家马西安斯·卡佩拉(Marcianus Capella)将其合并并定义为文法、算术和几何三门学科,以及天文、辩证、修辞和音乐四门学科。直到人文主义者努力追求,并且诸如透视、比例、解剖等学科传播越来越广并得以建立之后,我们现今称之为艺术的这门艺术才从手工艺上升至“技术艺术”的地位,艺术家的地位也随之上升。此后“技术艺术”就代指那些生活中实用层面所必需的手工艺和各项活动,例如建筑、耕作、纺织、狩猎、航海和医药。

**“透视图”(ars perspectiva)**:见“perspective(透视图)”。

**男像柱(atlantes)**:该词取自 Atlas,即希腊神话中的巨人泰坦。建筑中以圆形浮雕或深浮雕方式制作的全身或半身男性塑像,用于代替立柱以支撑檐部。

**中庭(atrium)**(拉丁文,一位“门厅”)原指罗马房屋中敞开式的中央庭院。此后指早期基督教教堂中的柱廊式前庭,位于长方形会堂西侧。

**阁楼(attic)**:主檐部之上的一层楼层。其上常饰以装饰或凿刻铭文,用于遮挡屋顶线。古典时期用于城门和凯

旋门上；文艺复兴时期用于教堂或世俗建筑上。

**特性物 (attribute)** (取自拉丁文 attributum, 意为“附加的”)。通常用于识别某位圣人或神的标志性物件, 如赫耳墨斯的节杖和带翼的飞鞋或海神尼普顿的三叉戟。特性物描绘了一个人一生中特有的时刻或者其殉难的特征 (如果是殉道者的话)。

**奥古斯丁修道会 (Augustines)**; 由遵循圣奥里利厄斯·奥古斯丁 (354-430年) 教规的苦行修士们建立的中世纪修道会, 始建于于1256年, 14世纪和15世纪发展壮大。这一修道会受文艺复兴人道主义影响, 许多会员加入了由他们的主内弟兄马丁·路德发起的早期宗教改革运动; 这一修道会同时也承担了起来越来越多的教导工作。

**光轮 (aureole)** (取自拉丁语 aureolus, 意为“美丽的、极好的”); 环绕神圣人物头部或身体的光。

**华盖 (baldachin)**; 原指由位于四角的杆支撑的纺织遮篷, 举在圣物和尊贵人上方。此后指由石头或木头制作的建筑遮篷, 位于祭坛、宝座、主教座椅、雕像或大门上方。

**栏杆 (balustrade)** (取自意大利语 balustra, 意为“楼梯的扶栏”); 由称之为“栏杆柱”的短柱支撑的围栏。

**洗礼堂 (baptistery)** (取自希腊语 baptisterion, 意为“盥洗池”); 意大利4世纪到14、15世纪时独立于主教堂之外的小型建筑, 用于举行洗礼仪式。通常是献给圣施洗约翰的, 以圆形或八边形为主。中世纪末期, 洗礼时完全浸入水中的做法被废除, 此后改用主教堂内的洗礼盆。

**长方形会堂 (basilica)** (取自希腊语 basilike stoa, 意为“国王大厅”); 在雅典指执政统治者的政府大楼, 在罗马指设计用做集市和法庭的长方形大厅。基督徒将长方形会堂用作集会场所和教堂。其基本形状为矩形厅堂式教堂, 有一个中堂, 两侧为两个侧堂, 宽度占中堂的1/4到1/2, 比中堂低。光线透过侧堂窗户或中堂墙壁顶部照射进来。中堂通往后堂, 后堂通常位于东面。之后增加了许多变体, 如耳堂、前廊、唱诗班席和地下墓室。原先朴素的建筑外部增加了高塔, 更加精美的正立面以及入口装饰物作为装饰。罗马式会堂内部以

壁画和镶嵌图案作为装饰, 哥特时期人们认为建筑是天堂的象征, 这一时期雕塑盛行。意大利文艺复兴时期的长方形会堂变成了更加空旷、更加平坦的建筑, 也因而带动了壁画的再次盛行。

**时间 (bay)**; 建筑内或建筑外的分区, 由诸如墙壁、立柱和扶壁等支撑结构组成。

**双格窗 (biforium)**; 中世纪由立柱一分为二的拱形双层窗。

**墙饰物 (blind ornament)**; 在墙上添加的做装饰用的建筑成分。

**浮雕 (boss)**; 由石头或木头制作而成的凸形装饰物, 通常加以粗面抛光。见“rustication (粗面石工)”。

**小型草图 (bozzetto)** (意大利语, 意为“草图”); 雕塑家为雕塑成品而准备的初步三维草图。

**托架 (bracket)**; 一种自垂直面向外或向上伸出的建筑成分, 用于托住物体, 如拱券或雕像。

**半身像 (bust)**; 由头部和肩部构成的雕刻肖像, 源于希腊, 十五世纪时在意大利得以复兴。

**浮雕宝石 (cameo)**; 有多层颜色的宝石 (有时为玻璃、陶瓷或贝壳), 被加以雕刻或铸造后, 一种颜色的图案在浮雕中突显出来, 与背景中的颜色相映衬。反之则称之为凹雕宝石。

**钟楼 (campanile)** (取自意大利语 campana, 意为“钟”); 一种意大利式钟楼, 通常独立于主建筑之外。

**柱头 (capita)**; 建筑中位于立柱、半露柱或扶垛顶上的独立成分。与单独的立柱相比, 能起到更好的檐部支撑效果。

**加尔默罗会 (Carmelites)** (拉丁文, 意为“蒙特加尔默罗圣母玛利亚圣衣会”); 始于1247年的苦行修士隐修会。

**卡通画 (cartoon)**; 本义指与画作、挂毯或湿壁画等尺寸的画稿。在湿壁画绘画中, 通过沿轮廓线打小孔并在其上做小标记的方法将图案转移到墙壁上。见“sinopia (壁画草图)”。卡通画没有什么内在价值。

**娱乐场 (casino)** (意大利语, 意为“小房屋”); 建于大型房屋庭院中的小房屋或凉亭, 后指用于跳舞的公共大厅。

**意大利大箱 (cassone)** (意大利语,

意为“箱子”); 一种意大利嫁妆箱, 作为座椅使用, 通常为结婚礼物。文艺复兴早期和盛期特有的家具之一, 通常饰有精致的木雕刻品, 侧面附有诸如桑德罗·波提切利、保罗·乌切洛和安德烈亚·德尔·萨托之类的著名艺术家的嵌板画或“大箱画”。

**灵柩台 (catafalque)** (取自拉丁文 catafalcum, 意为“尸架”); 葬礼仪式中为摆放棺材而临时搭建的木结构。

**大教堂 (cathedral)**; 一种教堂, 内设“cathedra (讲坛)”, 即主教教座。

**纪念碑 (cenotaph)** (取自希腊语 kenos, 意为“空的”, 和taphos, 意为“墓穴”); 为未能找到遗体或葬在别处的某个人或某一群众建造的纪念性墓碑。

**中央规划建筑 (central planning)**; 各部分比例相同的建筑, 其平面图通常为圆形、椭圆形、矩形或希腊十字形。有时还建有回廊和小型后堂。意大利文艺复兴时期的中央规划建筑模型有古罗马万神殿, 以及拜占庭 (君士坦丁堡的圣索菲亚和帕斯神庙) 和土耳其 (伊斯坦布尔的苏丹阿哈迈德清真寺) 建筑。

**雕蚀工艺 (chasing)**; 使用凿子、锉刀等添加细部装饰并除去金属制品上瑕疵的一道工序。

**宗教活动会议厅 (chapter house)**; 修道院或主教辖区内的较大房间或与修道院或主教辖区相连的建筑, 供管理团体 (教会全体修士大会) 举行会议时使用。

**明暗对照法 (chiaroscuro)** (意大利语, 意为“明-暗”); 在绘画中指通过几乎难以察觉的明暗渐变进行造型的技巧, 明暗对照法通常用于营造画作的气氛, 以增加所描绘事件的戏剧性。

**唱诗班席 (choir)** (取自拉丁文 chorus, 意为“圆舞”); 借用古希腊剧团的术语, 指基督教教堂内为唱诗班和神职人员专设的场地, 是从十字架顶部直至高坛的这一区域。

**唱诗班席座位 (choir stalls)**; 唱诗班席两侧供神职人员使用的成排座位。

**金字书法 (chrysoigraphy)** (取自希腊语 chrysos, 意为“金的”, 和graphein, 意为“书写”); 用金子书写或绘画。

**圣坛华盖 (ciborium)**; 圣坛上的华盖, 由立柱支撑的一种织锦。

**16世纪意大利艺术 (Cinquecento)**

(意大利语, 意为“五百”); 意大利艺术1500-1600年这一阶段, 文艺复兴盛期和末期。主要艺术家有达·芬奇、拉斐尔、米开朗基罗和提香。

**覆层 (cladding)**; 建筑外部起保护或隐蔽作用的一种材料薄层, 形成非承重外墙。

**藻井 (coffering)**; 凹进拱顶、天花板或拱券的镶板或沉箱系统。方格天花板, 有时为木质, 通常用于文艺复兴时期的宫殿中。

**柱廊 (colonnade)**; 支撑檐部或一连串拱券的一排立柱。

**巨型柱式 (Colossal)**; 立柱或半露柱贯穿建筑物的楼层一层以上的柱式。

**混合柱式 (Composite)**; 爱奥尼亚柱式和科林斯柱式相结合的建筑柱式。

**S形托架 (console)**; 古典建筑中的S形装饰性支架。

**轮廓 (contour)**; 界定某一特定形状的轮廓线。轮廓线越粗, 艺术家的创作灵活性就越大。

**对立平衡 (contrapposto)** (意大利语, 意为“对立放置”); 处理人体各部分的一种手法, 使各部分围绕中心轴线而形成不对称的平衡。是古代希腊雕塑家首创的, 为避免僵硬感。文艺复兴时期对立平衡得以复兴, 并在风格主义的影响下达到极致。

**铜版雕刻 (copper engraving)**; 一种印刷术, 使用尖头工具, 如篆刻刀, 在铜板上雕刻。这一工艺是1440年左右发明于德国西南部的, 是继木刻之后第二古老的书写技术。

**枕梁 (corbel)**; 一种由石头、木头、金属等制作而成的凸状承重型建筑成分。

**科林斯柱式 (Corinthian)**; 一种建筑柱式, 柱头看起来好似莨苕生长在花篮中。

**檐口 (cornice)**; 檐部的第三部分, 即最上面的部分, 围绕建筑物顶部的凸状线脚。

**反宗教改革运动 (Counter-Reformation)**; 1555-1648年间由天主教会和天主教统治者领导的反对宗教改革的运动, 天主教复兴运动的领袖们是耶稣会会士, 这些人在大学和学院里占有举足轻重的地位, 兴建了许多大型教堂。

**十字架交部 (crossing)**; 教堂内中堂和耳堂相交叉的部分。如果中堂和耳

堂长度相等，则形成中央平面图。

**地下墓室 (crypt)** (取自希腊语 cryptos, 意为“隐藏的”)：修建在教堂地面以下的地下室，通常带有拱顶，内藏坟墓或圣骨匣。

**圆顶 (cupola)**：见“dome (穹顶)”。

**礼拜画作 (devotional picture)**：从艺术史来看，指任何用于个人礼拜、默想和崇拜的尺寸或大或小的画作。旨在鼓励人们深入默想画作的主题。材料通常为木头。主题通常为耶稣基督和玛利亚的受难。这种类型的画作始现于14世纪的德国。是受了神秘主义的影响，不过其主题和肖像学方面在中世纪末期意大利和拜占庭艺术中就已经出现了。这一术语即用于代指特定的圣母像和耶稣受难像，也用于代指画作。“礼拜画作”一词也指用作宗教书籍封面的木刻品。

**双联画 (diptych)** (取自希腊语 diptusso, 意为“折叠两次”)：古典时期由木头或金属制成的折叠式书写板。中世纪时指由铰链连接的双联板组成的圣坛装饰画。不带中央部分。

**穹顶或圆顶 (dome, or cupola)**：圆形，多角形或椭圆形平面上曲度均匀的拱顶。其横截面上的拱券任何形状均可。最高处通常设有用于采光的圆窗或灯笼式天窗。已知最早的穹顶式结构为克里特岛和迈锡尼墓穴；最重要的古典穹顶式建筑和拜占庭穹顶式建筑分别是万神殿 (Pantheon) 和索菲亚大教堂 (Hagia Sophia)。文艺复兴时期主要穹顶为布鲁内莱斯基修造的佛罗伦萨大教堂穹顶和米开朗基罗修造的罗马圣彼得大教堂穹顶。

**多明我会修士 (Dominicans)** (拉丁文，意为“传教士”)：由圣多明尼克 (St. Dominic) 于1216年在图卢兹创建的苦行修会。以布道和教导形式传扬信仰。多明我会是最具影响力的苦行修会。由宗教裁判所管理。重要的多明我会修士包括阿尔贝图斯·马格努斯、阿奎那的托马斯以及迈斯特·埃卡特。

**多立克柱式 (Doric)**：一种建筑柱式。立柱带凹槽。柱头带平柱顶板。

**矮廊 (dwarf gallery)**：低矮的外墙走廊。带有同样低矮的拱廊。在罗马式建筑中通常与后堂相连。

**教堂聚会 (Ecclesia)** (取自希腊语 ekklesia, 意为“集会”)：拉丁语，意

为“教堂”)：古希腊城邦公民的集会。基督教用这一术语指代社区，即举行仪式的房屋场所。且最后指代罗马天主教堂本身。在艺术作品中指爱克西里亚 (Ecclesia)，一位带王冠的女性人物。

**檐部 (entablature)**：一种建筑柱式的上部。包括檐口、檐壁和额枋。

**开敞谈话间 (exedra)**：见“apse (后堂)”。

**正立面 (façade)**：建筑物的主要立面；有时也指其中一个次要立面。

**彩陶 (faience)**：见“majolica (马略尔卡陶器)”。

**蛇形人物图 (figura serpentinata)** (取自拉丁文 serpens, 意为“蛇”)：以及 serpentinatus, 意为“蛇形”)：十六世纪的绘画和雕塑中特别流行的蛇状人物。尤指复杂、拉长的人物。

**柱身凹槽 (fluting)**：在建筑中，刻于立柱，半露柱柱身上，起装饰作用的密集平行凹槽。

**近大远小透视法 (foreshortening)**：利用透视法描画以一定角度呈现在画面上的物体的方法。

**圣方济修会 (Franciscans)**：圣方济于1223年在阿西西城创建的苦行修会。修士们在禁欲主义、贫穷中寻求拯救，捍卫精神财富和传教工作。

**湿壁画 (fresco)** (意大利语，意为“新鲜”)：取自 affresco intonaco, 意为“新鲜的灰泥”)：壁画。用悬浮在水中的矿物或土质颜料直接在湿石灰或石膏灰泥上作画。绘画的颜料变干时便与灰泥融为一体。

**檐壁 (frieze)**：位于额枋和檐口之间的檐部。有时以浮雕装饰。也指饰有绘画或雕塑的长长的横向建筑装饰带。

**楼廊 (gallery)**：指一侧通向主要内部空间的上部楼层。教堂建筑中，指位于侧堂 (长方形会堂)、回廊 (中央规划建筑) 或西面入口之上的上部楼层。楼廊用于将特定人群从宗教仪式的参与者中分隔出来 (如妇女或贵族成员)。

**吉柏林 (Ghibelline)**：见“Guelph (归尔甫)”。

**哥特式 (Gothic)** (取自意大利语 gotico, 意为“野蛮的、非古典的”)：该术语用于描述自罗马式时期 (12世纪中叶) 至文艺复兴萌芽时期的中世纪艺术。这一术语是由瓦萨里所创的，将紧挨着文艺复兴时期之前的艺术家们形

容为“哥特人”或野蛮人。哥特式大教堂是建筑上极为重要的发展；罗马式教堂的各个独立部分被联成一体。整个建筑十分高大。另外还具有尖形拱顶、肋架拱顶以及飞扶壁等特征。哥特式雕塑主要用于建筑装饰。如雕像用于装饰大教堂正立面的立柱。由于哥特式教堂的建筑细部为壁画留出的空间很少 (十四世纪初乔托的湿壁画除外)。哥特式绘画主要见于圣坛装饰画和彩色玻璃上。

**希腊回纹 (Greek key pattern)**：由呈直角旋转的线条构成的一种装饰纹样。

**纯灰色画 (grisaille)** (取自法语 gris, 意为“灰色”)：以灰色或呈灰色的单色绘画。有时画面的关键部位用金色进行勾勒。最初用于西多会教堂的彩色玻璃窗上，以防彩色玻璃在修士们默想时分散了其注意力。从乔托开始，画家们使用纯灰色画作为仿造雕塑外形的手段。文艺复兴时期，雕刻工人们采用了纯灰色图案设计，复印画作变得更为简便。

**古怪石窟装饰 (grotesque)** (取自意大利语 grotto, 意为“洞穴”)：文艺复兴建筑师和艺术家从古罗马装饰中得出的一种装饰形式。是1520年左右在地下废墟中发现的，故此得名。绘制、雕刻或灰泥制成的装饰。通常包含环绕人体的藤蔓、鸟、动物和植物。

**归尔甫和吉柏林 (Guelph and Ghibelline)**：卷入奥托四世支持者和腓特烈二世支持者之战的两大对立亲王家族。在意大利，归尔甫派支持教皇，吉柏林派支持德国皇帝。

**行会 (guilds)**：艺术家、手艺人或商人协会。这些组织起源于中世纪，目的在于协调成员之间的经济、社会和政治利益。公会与城镇的发展紧密相连。十九世纪时仍有许多公会。

**跑马场 (hippodrome)** (希腊语，意为“跑道”)：古代赛马和马车比赛用椭圆形跑道。

**赫得戈利亚 (Hodegetria)**：一种拜占庭式圣母，根据君士坦丁堡赫得戈修道院内的一幅画作命名，画作中圣母用左臂抱着圣婴。10世纪到12世纪，这一风格被人们所摹仿，特别是在象牙画作品中。

**封闭式花园 (Hortus Conclusus)** (拉丁文“封闭的花园”)：圣母和圣婴

在带围栏杆花园里的一种表现手法。有时周围有一群女圣人、天使或温顺的动物。花园象征着圣母的纯洁和无罪。

**人道主义 (humanism)**：意大利的思想启蒙运动。始于14世纪。一直持续到17世纪。指基于古典文化而开展的教育的典范。在本质上完全是人性的，而非神学性的。人道主义认为人可以不靠超自然力量的帮助而改善自身状况。彼特拉克 (1304-1374) 被认为是“人道主义之父”，他再次引入了古典文学形式。人道主义运动的主要中心包括美第奇家族统治下的佛罗伦萨。庇护二世统治下的罗马，以及乌尔比诺、费拉拉、曼图亚和那不勒斯的宫廷之中。这些地方也是繁荣的艺术中心。文艺复兴时期的人道主义涵盖了精神生活的各个领域。其最重要的目标是发展个性并借助自然科学、医学和科技的发展批判地认识世界。哲学领域尝试着回归古典哲学理念，如柏拉图的哲学理念。因而科西莫·德美第奇 (Cosimo de' Medici) 在佛罗伦萨创建了柏拉图学院 (Platonic Academy)。

**圣像 (icon)** (希腊语，意为“肖像”)：指希腊或俄罗斯东正教信徒中的小型便携式木板画。通常是关于宗教主题的，如基督、圣母玛利亚或圣人。主题必须严格遵照传统规定，并使用同样严格的表现手法。用于教堂装饰，也用作个人礼拜画作。

**肖像研究 (iconography)** (希腊语，意为“画作描述”)：原指古典肖像画研究和识别。在艺术史上，肖像研究指对肖像主题和象征意义 (而非风格) 进行的系统性研究，其中重要的是对文学、哲学和神学资料的研究。

**反圣像运动 (Iconoclasm)**：八世纪及九世纪期间的破坏基督、玛利亚、圣人及天使像的一场运动。因此产生了反圣像艺术。即一种没有宗教具象构图的拜占庭艺术。这一术语在16世纪和十七世纪时被新教徒加以运用。其内涵相似。

**拱墩 (impost)**：立柱或扶梁顶部砖石砌层的水平线脚。

**镶嵌 (inlay)**：将小块石头、玻璃等材料嵌入大块的、较柔软的灰泥、水泥等材料中以形成彩色图案的一种工艺。

**凹雕术 (intaglio)**：一种镂空设计。



有时以宝石制成。背面为浮雕。凹雕通常是用作制作浮雕图案的模具。

**木造镶嵌细工 (intarsia)**：一种用于装饰唱诗班席位和房间内镶板的镶嵌细工(木镶嵌)。材料包括各色木头、象牙、龟甲、珍珠母及金属。

**拱饰 (intrados)**：拱券的内表面。

**爱奥尼亚柱式 (Ionic)**：一种建筑柱式。立柱纤细秀美，柱头有一对涡卷装饰。

**门窗侧壁 (Jamb)**：窗户、门或其他墙身洞口的侧壁。

**耶稣会 (Jesuits)**：伊格内修斯·罗耀拉 (Ignatius Loyola) 于1534年创建的天主教修会，旨在对抗异端。通过传教、教育、出版书籍及科学研究来传播信仰。

**灯笼式天窗 (lantern)** (取自拉丁文lanterna, 意为“灯”)：建筑中位于穹顶最高点的一个相对较小的塔楼。设有窗户或其他开口，从而为下方空间提供光线。

**《黄金传奇》 (Legenda aurea)** (拉丁文, 意为“黄金传奇”)：热那亚大主教雅各布斯·达沃拉吉涅 (Jacobus da Voragine) (1230-1298/99) 从书面及口头资料中收集的关于圣人传奇的集子。《黄金传奇》是艺术家们绘制圣人画作时最重要的参考资料。

**凉廊 (loggia)**：一种外部走廊。通过拱廊或柱廊与户外相连。可在底层、二层或其他各楼层。文艺复兴时期凉廊通常是作为庄重的场合而建。或者作为集市。

**半月楣 (lunette)** (法语, 意为“小月亮”)：一个半圆形的空间。通常为扇窗。位于门或窗之上。

**圣母 (Madonna)** (意大利语, 意为“女主人”)：怀抱耶稣的天主之母玛利亚的画像。

**梅斯塔 (Maestà)** (意大利语, 意为“威严”)：一种表现登上宝座的圣母和圣子以及周围环绕着的圣人和天使的手法。盛行于13世纪和14世纪的意大利。

**马略尔卡陶器 (majolica)**：低温烧制而成的白色或彩色锡釉陶瓷。马略尔卡是一种制作小到日常生活中的器皿和瓦片。大到宏大容器的工艺。是由巴比伦人发明的。据说在12世纪左右从马略尔卡岛传入了意大利。自十四世纪起。

意大利的法恩扎。乌尔比诺。奥维多和佛罗伦萨 (德拉·罗比亚家族) 出现了许多重要的马略尔卡陶器作坊。

**扁圆形后光 (mandorla)** (意大利语, 意为“扁桃”)：以扁桃形状出现在整个神圣形象 (如复活的基督) 周围的光辉。

**德国方式 (maniera tedesca)** (意大利语, 意为“德国方式”)：乔治·瓦萨里用于描述哥特式的一个术语。他认为这是一种由于日耳曼部落移民造成的有瑕疵的艺术形式。

**风格主义 (Mannerism)** (取自意大利语maniera, 意为“手法”)：用于描述1520-1620年左右处在文艺复兴时期之后和巴洛克时期之前的欧洲艺术。从一定程度上说, 风格主义可以看作反宗教改革运动的产物。这一运动旨在通过激进的社会重构和政治运动打破文艺复兴盛期以人类为中心的世界观。人们抵制文艺复兴时期的典范, 呼唤创造发明、重逻辑而非重情感。风格主义以风格诡秘以及偏好奇异效果而著称。手法主义艺术的典型特征包括拉长的人体和解剖学看来不可能的姿势。极其复杂的构图。不合理的戏剧性照明。以及色彩运用不再受所表现物体的限制。主要风格主义艺术家包括蓬托尔莫、布龙齐诺、帕尔米贾尼诺和托托利托。

**希腊回纹 (meander pattern)**：见“Greek key pattern (希腊回纹)”。

**苦行修士 (mendicant monks)** (取自拉丁文mendicare, 意为“乞讨”)：仅通过艰苦劳作或乞讨而生存的修士会。13世纪时为对抗教会中日益增长的世俗主义而出现的修士会。苦行修士们旨在将修士生活与在外部世界中的精神工作联系起来。包括拯救灵魂。对抗异端。在大学中教学以及传教工作。

**镶嵌画 (mosaic)** (取自阿拉伯语muzauwag, 意为“装饰品”)：把坚硬的小块彩色物体 (如大理石、玻璃) 涂上水泥嵌入基底之中的一种图样。

**前廊 (narthex)**：早期基督教或拜占庭教堂中通往主体建筑的单层门廊。

**光轮 (nimbus)** (拉丁文, 意为“云、光环”)：置于圣人或其他神圣人物头部之后的圆盘或晕轮。将其与普通人物区分开来。光轮通常为金色的。光轮首先出现在东方。古希腊古罗马和印度艺术中。后在四世纪时被基督教艺术采用。

**水神殿 (nymphaeum)**：古典时期在喷泉或通往城市的沟渠之上为宁芙 (居于山林水泽的仙女) 建造的神殿。通常以建筑结构和雕像装饰。装饰华丽。

**圆窗 (oculus)** (拉丁文, 意为“眼睛”)：墙壁或穹顶上小型圆形开口。

**油画 (oil painting)**：是以快干性油类调和颜料进行绘画的一个画种。油画能表现极其细微的颜色渐变。颜料涂覆的厚度多样, 从几乎透明的涂层到厚厚的涂层均可。油画首先是在木头上作画。此后是在画布上。油画是古典时期已经广为人知的绘画技巧。15世纪时这种技巧由休伯特·范艾克 (Hubert van Eyck) 与扬·范艾克 (Jan van Eyck) 兄弟俩进行了改革并得以复兴。

**意大利教堂建筑工匠协会 (Opera del Duomo)**：意大利所有大教堂建筑工匠们的协会。

**柱式 (orders)**：罗马建筑史学家维特鲁威 (Vitruvius) 设计的一种对建筑加以分类的体系。参见多立克式, 爱奥尼亚式, 科林斯式, 托斯卡式 (罗马多立克式), 混合柱式和巨型柱式。

**装饰 (ornament)** (取自拉丁文ornare, 意为“装饰”)：包括绘制、镶嵌或雕刻的装饰形式。被特定艺术派系、不同艺术风格的, 或个体画家运用。称之为装饰物。装饰不具备任何固有的叙事性特征。可以分为几何装饰和自然 (植物) 装饰。阿拉伯式装饰 (植物形状的曲线、卷须以及流线)、摩尔式装饰 (叶子和花的形状) 以及1520年左右的古怪石窟装饰 (见上文) 和漩涡形装饰都是文艺复兴时期的重要装饰形式。

**宫殿 (palazzo)**：宏伟堂皇的住宅或公共政府建筑。文艺复兴时期和巴洛克时期兴建了许多宫殿都是受了古罗马宫殿的启发。

**镶板 (panelling)**：天花板或墙壁上用木板做的装饰。

**赞助 (patronage)**：文艺复兴时期赞助人推进艺术发展并收藏艺术作品。体现在向公共机构提供捐赠以及为艺术家们提供免费培训和大量工作机会。洛伦佐·德美第奇与米开朗基罗之间就是著名的赞助人-艺术家关系。

**底座 (pedestal)**：古典立柱支撑物最下面的部分。

**三角楣 (pediment)**：位于柱廊、门或窗顶上的山墙或山墙形装饰。原本

是三角形。但有时也为弓形。

**列柱廊 (peristyle)** (取自希腊语peri, 意为“围着”; 和stulos, 意为“立柱”)：建筑物中的庭院。有立柱围绕。也指围绕建筑物的成列柱廊。

**透视法 (perspective)** (取自拉丁文perspicere, 意为“看透、看清楚”)：一种在扁平或近乎扁平的表面上表现三维物体的方法。透视法使画作具有体现深度的立体感。文艺复兴时期最重要的透视形式是线性透视。实践和暗示线在地平线上交会。并在一点消失。通常是在构图的中央 (对透视)。重要的是, 如果要达到有效的视觉效果的话, 则不要画出所有的透视效果。透视法的自然科学和数学依据可能是由布鲁内莱斯基 (Brunelleschi) 于1420年左右发现的。并由马萨乔在1426年或1427年运用于其壁画中。L.B.阿尔贝蒂 (L. B. Alberti) 在1436年对透视法有所著述。营造立体感的另一要点是记住越远时颜色越淡并且看起来强度渐失。

**主厅 (piano nobile)** (意大利语, 意为“主楼层”)：大型建筑 (如宫殿) 的主要楼层。内部设有接待室。

**扶垛 (pier)**：矩形。正方形或混合型截面上的一种大型、独立支柱。用于支撑拱券等。

**圣母怜子图 (Pietà)** (意大利语, 意为“怜悯”)：“Maria Santissima della Pietà (圣母怜子图)”的缩写。一种基督的身体躺在圣母玛利亚膝上的表现手法。

**半圆柱 (pilaster)**：立于墙面之中并稍稍凸出来的矩形扶垛。起装饰作用。同时可以加固墙壁。支撑檐部。龙门架和窗户。

**支柱 (pillar)**：各种规则形状的独立竖式柱。

**小尖塔 (pinnacle)** (希腊语, 意为“碗”)：哥特式建筑装饰。位于扶垛之上的窄而尖的角锥体。两侧为山墙。四边或八边小尖塔的下部通常饰有窗格。

**方形底座 (plinth)**：立柱、支柱和雕像的方形基座。

**多彩画法 (polychromy)** (取自希腊语poly, 意为“多”)：运用多种色彩的绘画或装饰艺术。

**多联作品 (polyptych)**：用多块固定在一起的板面制成的画作。

**正门 (portal)**：建筑物的入口。通

常为庄严宏伟的建筑结构。文艺复兴时期发展起来的古典建筑特征。既用于教会建筑，也用于世俗建筑。

**圆柱支撑门廊 (portico)**：一种由立柱支撑的屋顶，通常与建筑物的正面相连。

**祭坛台座 (predella)** (意大利语，意为“祭坛台阶”)：位于祭坛装饰品主要场景或多联板下面的画作或雕刻品，形成柱基的主要部分。通常是圣骨匣遮蔽物的构成部分。

**内殿 (presbytery)**：供神职人员使用的教堂中升高的部分。

**教堂入口 (propylaeum)**：早期长方形基督教教堂的入口。

**小天使像 (putto)** (意大利语，意为“男童”)：带翅膀或不带翅膀的裸体小男童。一般动作顽皮。

**四叶形饰 (quatrefoil)**：一种四瓣形的装饰形式，特别是哥特式窗格中的四瓣形。

**15世纪意大利艺术 (Quattrocento)** (意大利语，意为“四百”)：意大利艺术1400-1500年这一阶段。即文艺复兴初期。主要艺术家有菲利波·布鲁内莱斯基、多纳泰洛、洛伦佐·吉贝尔蒂和马萨乔。

**接纳古代艺术 (reception of antiquity)**：为达到自身目的而特意借鉴被认为是古典艺术或典范的理念、材料及主题，还包括文学和艺术形式。尤其是在文艺复兴时期，人们转向取自哲学、建筑学、绘画和文学领域中的古典元素。根据古典时期的观点，人应该在一系列领域接受教育，基于这一观点，文艺复兴时期提出了一种关于创造世界和人之形象的新理念。这种新理念被人道主义者加以宣传，特别是在意大利。建筑和绘画领域人们普遍接受的形式规范取自古代著述及考古学研究。人们发现并收藏了罗马艺术作品以及模仿希腊艺术作品的罗马艺术作品，诸如拉奥孔组合 (Laocoon group) 以及美惠三女神 (Three Graces) 等的发现引起了极大的轰动。此后在1415年发现的维特鲁威 (Vitruvius) 的《建筑十书》(De Architectura Libri X) 影响了意大利文艺复兴时期的建筑以及艺术理论。

**浮雕 (relief)** (取自拉丁语 relevare，意为“凸起”)：在平坦的表面上制作完全或部分凸起的布局或设

计。以下术语表明了浮雕的程度。如 alto rilievo (意为“高浮雕”，雕刻得很深的雕刻品，几乎与其支撑物分离)，mezzo rilievo (意为“半浮雕”，被塑造的形体呈半圆形)，bas-relief (意为“浅浮雕”，被塑造的形体凸出其背景不超过其实际深度的一半)。

**圣骨匣 (reliquary)** (取自拉丁文 reliquiae，意为“遗物”)：盛放圣人遗物的容器。

**文艺复兴 (Renaissance)** (法语，意为“再生”)：欧洲南部、西部及中部在艺术和学术生活领域进步的时代。始于意大利，从十四或十五世纪一直持续至十六世纪。Rinascita (意为“再生”)这一术语是由瓦萨里在1550年所创的。瓦萨里指的是在中世纪艺术上取得的进步，但在1820年左右的法国，人们将这一术语发展成了一种风格的代称。分为三个时期：文艺复兴初期 (始于1420年左右)，文艺复兴盛期 (止于1520/1530年左右) 以及文艺复兴后期 (或风格主义时期，止于1600年左右)。文艺复兴时期的文化主要是由视觉艺术家、学者、哲学家和作家开创的。他们受到了人道主义的启发。人道主义旨在建立关于人类、世界和自然的新形象，并将古典艺术作为其典范。特别是在以人类为中心的旨中，文艺复兴演变成了“全才”这一概念，即具有全面学识，以及具有理性上和体格上全方位能力的个人。意大利的城邦视自身处在希腊城邦的传统之中。这些城邦是由富裕的商人阶层中兴起的有权势的家族 (如美第奇家族、贡萨加家族或斯福尔扎家族) 掌管的。文艺复兴时期的建筑遵循了维特鲁威的理论，并采用了古典特征；取得的主要成就就是在宫殿和教堂建筑上，并且中央规划建筑是文艺复兴时期的特征。视觉艺术原本被视为手工艺，脱离依附关系后，艺术家们自身的地位也得以提高。艺术与自然科学紧密相连并相互影响 (例如，数学上透视的发现或是关于解剖学的知识现在被用在了人物形体描绘上)。

**祭坛装饰 (retable)**：饰有画作或雕塑的祭坛后部。14世纪至16世纪，祭坛装饰画是欧洲艺术最为重要的项目之一。这些装饰画也见证了绘画和雕塑最关键性的发展。

**拱腹 (reveal)**：门窗侧壁上与墙壁

形成一定角度的部分，但未被框架遮挡。

**浅浮雕 (rilievo stacciato)** (意大利语，意为“扁平浮雕”)：多纳泰洛发明的一种只有轻微渐次变化的浅浮雕。对过渡部分进行压缩，从而烘托气氛并达到纯粹的三维效果。

**罗马式 (Romanesque)** (取自拉丁文 romanus，意为“罗马”)：描述欧洲八世纪到12世纪期间 (前哥特式) 艺术与建筑的术语。分为罗马式早期 (止于1080年左右)，罗马式盛期 (止于1150年左右) 和罗马式后期 (止于1240年左右)，此时法国正处于哥特式早期。教堂建筑的特征体现在所有建筑成分的巨大比例。教堂西立面也建有耳堂和后堂，与东立面形成平衡。教堂拥有多个塔楼，并且在1100年左右整个建筑都加盖了拱顶。

**圣坛屏 (rood-screen)**：位于唱诗班席与中堂之间的屏风，其高度使人们很难看到唱诗班席。

**圆花饰 (rosette)** (法语，意为“小玫瑰花”)：一种风格化的玫瑰花形状，用于建筑装饰。圆花饰是最古老、使用最广泛的装饰图案之一。

**圆形建筑 (rotunda)**：一种圆形建筑或圆形内部空间。

**粗面石工 (rustication)**：一种仿造方形巨石的石工技术，故意通过抛光使表面看起来粗糙。

**神圣的对话 (Sacra Conversazione)** (意大利语，意为“神圣的对话”)：一种圣母圣子被圣人环绕的表现手法，所有人看起来都像正在谈话之中，或者至少意识到了其他人的存在。

**圣器室 (sacristy)**：与教堂相连的储藏室，用于存放祭器和衣物。

**石棺 (sarcophagus)**：通常由石头、木头或金属制作成的棺材或坟墓。

**壁画草图/一种优质氧化铁红颜料 (sinopia)**：用于标绘壁画布局的草图，也指所用的红棕色白垩。

**拱肩 (spandrel)**：拱弧外侧上的三角形石工区域。

**静物画 (still-life)**：关于无生气的物体的绘画，如花、水果、死去的动物和室内物品。这些物体通常具有象征意义。静物从14世纪时开始用于绘画中，是源于对现实世界的进一步关注，但直到16世纪才形成一个单独的绘画类型，并在17世纪的尼德兰发展到了巅峰水平。

峰水平。

**圆顶坐圈 (tambour)** (法语，意为“鼓”)：建筑中支撑穹顶的圆柱形区域，其上通常带有窗户，用于穹顶内部采光。

**建筑的 (tectonic)**：与建筑或建筑结构有关的。

**蛋彩画法 (tempera)** (取自拉丁文 temperare，意为“按适当比例混合”)：油画发明之前使用的绘画方式。传统蛋彩是由完整的鸡蛋或蛋黄制成的，但也使用各类的胶水和胶浆。由于蛋彩干得很快，只能通过添加小线条或小点表现色彩的变化。

**赤陶 (terracotta)** (意大利语，意为“烧制过的土”)：不涂覆釉料的烧制粘土，根据使用的粘土不同，颜色可为白色、黄色、棕色、浅红色或深红色。用于建筑装饰或器皿；是人类迄今为止知道的最古老的建筑材料之一。

**圆形画/圆形浮雕 (tondo)** (意大利语，意为“圆形画”)：一种圆形画或圆形浮雕。衍生于古典圆雕。在文艺复兴时期用作营造理想视觉和谐感的一种构图手段。在佛罗伦萨尤为盛行。通常用于圣母画作中。

**躯干雕塑 (torso)** (意大利语，意为“树干”)：缺少头部和四肢的雕像，无论是有意还是无意造成的。

**窗格 (tracery)**：装饰用石雕艺术，图案精致程度不等，用于填充窗户孔的空间，或在实心墙的墙面上用作浮雕装饰。

**耳堂 (transept)**：教堂中横跨主轴的区域。

**14世纪 (Trecento)** (意大利语，意为“三百”)：意大利艺术1200-1300这一阶段。主要艺术中心有佛罗伦萨、锡耶纳和帕多瓦。重要艺术家有安德烈亚·皮萨诺和乔托·迪邦多内，作家有但丁·阿利吉耶里和彼特拉克。

**三叶拱 (trefoil arch)**：带窗格的拱券，状似三叶草的三片叶子。

**高拱廊 (triforium)** (拉丁文，意为“三个开口”)：教堂或大教堂侧壁上的连拱廊，面向建筑内部。

**三陇板 (triglyph)** (希腊语，意为“三次雕刻的”)：多立克柱式中檐壁的一部分，由方形石块中的三条平行凹槽组成，可能衍生于屋顶横梁的木质木梢。

**三联画 (triptych)** (希腊语，意为“三部分”)：由三块板面组成的画作，特别

是中世纪的祭坛装饰画。

**凯旋门 (triumphal arch)：**古罗马时期的装饰性大门。为庆祝军事胜利而建。在长方形基督教堂中用作唱诗班席隔屏。特别是一个大开口两侧带两个小开口样式的。

**错视画法 (trompe-l'oeil) (法语，意为“欺骗眼睛”)：**采用各种幻象手法的绘画类型。使观者相信他所看到的是真实物体。成功的错视画法取决于对现实和透视法的全面掌握。错视画法始于古典时期，15世纪开始出现在绘图中，是17世纪荷兰静物画的特色之一。

**托斯卡纳柱式 (罗马多立克式)：**将多立克柱式简化为无凹槽立柱的一种建筑柱式。

**门楣 (tympanum) (拉丁文，意为“鼓”)：**古典山形墙围住的三角形区域。通常饰有雕塑；中世纪建筑中指过梁之上拱券围住的部分。也通常饰有浮雕或镶嵌画。

**拱顶 (vault)：**基于拱券结构原理的屋顶。与穹顶相对。用于纵剖面建筑之上。对教堂建筑的发展具有重要的结构及审美意义。不同时期人们喜爱的拱顶类型不同，肋架拱顶对哥特式建筑尤为重要。

**写实主义 (verism) (取自拉丁文“verus”，意为“真实”)：**以严格的、没有选择性的精确性在艺术中重现现实世界的尝试。

**门厅 (vestibule)：**建筑入口内的房间。

**涡卷饰 (volute)：**常见于三角楣和柱头上的涡卷形建筑装饰。最初用在爱奥尼亚柱式的柱头上。意大利文艺复兴盛期时再次出现，是巴洛克建筑的一个重要特征。

**还愿肖像 (votive image)：**出于特殊原因捐赠的画作或板画。例如，脱离危险或疾病治愈。并且通常绘的是捐赠者的肖像。





参考文献按照在本卷中出现的先后顺序列出。即是作者所使用参考资料的列表。也是非原始二手阅读材料的列表。因此，标题可能会有所重复。所选文献仅为现有著作的一部分。特此声明。

### 罗尔夫·托曼

#### 绪论

- Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford, 1972.
- Gene Brucker, *The Civic World of Early Renaissance Florence*, New York, 1977.
- Jakob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerkaltaliens* (1855), Stuttgart, 1966.
- Jakob Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, Basle, English trans. 1873, repr. London, 1944.
- Peter Burke, *The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy*, Oxford, 1987.
- Peter Burke, *The Renaissance*, Berlin, 1990.
- André Chastel, *Die Kunst Italiens*, Munich, 1987.
- André Chastel, *Chronik der italienischen Renaissancegemälde 1280-1580*, Würzburg, 1984.
- Eugenio Garin, *Der italienische Humanismus*, Berne, 1947.
- Werner Goetz, *Grundzüge der Geschichte Italiens in Mittelalter und Renaissance*, Darmstadt, 1975.
- Ernst H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, Stuttgart, 1987, ch. 12-18.
- Ernst H. Gombrich, *Norm and Form*, London, 1966.
- Ernst H. Gombrich, *Symbolic Images*, London, 1972.
- Agnes Heller, *Renaissance Man*, London, 1979.
- Johann Huizinga, *Das Problem der Renaissance (1920): Renaissance and realism*, English trans. in *Men and Ideas*, New York, 1920.
- Michael Jäger, *Die Theorie des Schönen in der Renaissance*, Cologne, 1990.
- Thomas Krämer, *Florenz und die Geburt der Individualität*, Stuttgart, 1992.
- Paul Oskar Kristeller, *Humanismus und Renaissance*, 2 vols., Munich, 1974-76.
- Giovanni Previtali and Federico Zeri (ed.), *Italianische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, 2 vols., Berlin, 1987.
- Erwin Panofsky, *Die Renaissance der europäischen Kunst*, Frankfurt, 1979.
- Erwin Panofsky, *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*, Cologne, 1980.
- Herbert A. Stützer, *Die italienische Renaissance*, Cologne, 1977.
- Giorgio Vasari, *Lives* (ed. G. Milanesi, Florence, 1878-81).
- Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, rev. ed. Oxford, 1980.
- 阿利克·麦克莱恩  
中世纪晚期意大利的建筑  
概述:  
L. B. Alberti, 1404-1472. On painting and On Sculpture, London, Phaidon, 1972.  
L. B. Alberti, *Opere volgari*, 3 vols., ed.

Cecil Grayson, Bari, Laterza, 1960-73.

G. Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin, 1979.

W. Braufels, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*, Berlin, 1979.

C. Burroughs, "A Planned Myth and a Myth of Planning: Nicholas V and Rome", *Rome in the Renaissance, The City and the City*, ed. P. A. Ramsey, *Medieval & Renaissance texts & Studies* 18, Binghampton: State University of New York at Binghampton, 1982, pp. 197-207.

K. J. Conant, *Carolingian and Romanesque Architecture 800-1200*, The Penguin History of Art, Harmondsworth, New York, 1987, pp. 372-383.

S. Curcic, "Late-antique palaces: the meaning of urban context," *Ars Orientalis* 23, 1993, pp. 67-90

E. Guidoni, *Arte e urbanistica in Toscana, 1000-1315*, Rome, 1989.

P. Jones, "Economia e società nell'Italia medievale: la leganda della borghesia", *Storia d'Italia: Dal feudalismo al capitalismo* Annali I, ed. R. Romano and C. Vivanti, trans. Carla Susini Jones, Turin, 1978, pp. 187-372.

P. Jones, "La città-stato nell'Italia del tardo Medio Evo", *La crisi degli ordinamenti comunali e le origini dello stato del Rinascimento*, ed. G. Chittolini, Bologna, 1979, pp. 99-123.

R. Krautheimer, ed., *Ausgewählte Aufsätze zur europäischen Kunstgeschichte*, trans. Beyer, A. et alia, Cologne, 1988.

A. McLean, *Sacred Space and Public Policy: The Establishment, Decline & Revival of Prato's Piazza della Pieve*, Ph.D. dissertation, Princeton University, Ann Arbor, 1993.

G. Tabacco, *Egemonia Sociale e Strutture del Potere nel Medioevo Italiano*, Turin, 1974, pp. 226-427.

M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento: principi, città, architetti*, Turin, 1992.

D. Waley, *The Italian City-Republics*, London, 1983.

C. W. Westfall, in *This Most Perfect Paradise: Nicholas V and the Invention of Conscious Urban Planning in Rome, 1447-1455*, University Park & London, University of Pennsylvania Press, 1974.

J. White, *Art and Architecture in Italy 1250-1400*, Harmondsworth, 1987.

### 比萨的文艺复兴

P. Sanpaulesi, *Il Duomo di Pisa e l'architettura romanica toscana delle origini. Cultura e storia pisana*, 4, Pisa, 1975.

M. Seidel, "Dombau, Kreuzzugs-idee und Expansionspolitik. Zur Ikonographie der Pisaner Kathedralbauten", *Fürhmittelalterliche Studien*, 11, 1977, pp. 340-369.

C. Smith, *The Baptistery of Pisa. Outstanding dissertations in the fine arts*, IV, New York and London, 1978.

### 托钵修会对大贸易中心的影响

G. G. Meersseman, "Origine del tipo di chiesa umbro-toscana degli ordini mendicanti", *Il gotico a Pistoia nei suoi rapporti con l'arte gotica italiana*, Pistoia, 1966, pp. 63-77.

J. Raspi Serra, ed., *Gli ordini mendicanti e la città. Metologia e storia delle componenti culturali del territorio*, Università degli Studi di Salerno, Milan, 1990.

A. Vauchez, ed., *Les Ordres mendicants et la ville en Italie centrale (v. 1220-1350)* 89, 2, *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire, Moyen Age - Temps Modernes, l'Ecole Française de Rome*, Rome, 1977.

### 佛罗伦萨大教堂和圣弥额尔教堂·恢复宏伟气势

B. Cassidy, "The Assumption of the Virgin on the tabernacle of Orsanmichele", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LI, 1988, pp. 174-180.

B. Cassidy, "The Financing of the Tabernacle of Orsanmichele", *Source* VIII, 1, 1988, pp. 1-6.

G. Fanelli, *Firenze, La città nella storia d'Italia*, Bari, 1980, 1984.

H. Saalman, *Filippo Brunelleschi: The Cupola of Santa Maria del Fiore*, London, 1980.

M. Trachtenberg, *The Campanile of Florence Cathedral: 'Giotto's Tower'*, New York, 1971.

### 中世纪晚期的锡耶纳

W. M. Bowsky, *A Medieval Italian Commune. Siena under the Nine, 1287-1355*, Berkeley, 1981.

E. Guidoni, *Il Campo di Siena*, Rome, 1971.

A. Perrig, "Formen der politischen Propaganda der Kommune von Siena in der ersten Trecento Hälfte", *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter: Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, Gießen, 1981, 213-31.

P. A. Riedl, M. Seidel, eds., *Die Kirchen von Siena 1-1*, Munich, 1985.

F. Toker, "Gothic Architecture by Remote Control: An Illustrated Building Contract of 1340", *Art Bulletin* LXVII 1, 1985, 67-94.

### 世俗建筑拼盘 D. Abulafia, Frederick II Harmondsworth, 1988, pp. 280-89 (architecture).

K. Bering, *Kunst und Staatsmetaphysik des Hochmittelalters in Italien, Zentren der Bau- und Bildpropaganda in der Zeit Friedrichs II*, Essen, 1986.

D. Friedman, *Florentine New Towns*, Cambridge MA, 1988.

F. Gurrier, ed., Il Castello dell'Imperatore a Prato, Prato, 1975.  
W. Hotz, Pfälzen und Burgen der Stauferzeit, Darmstadt, 1981.  
N. Rubinstein, "The Piazza della Signoria in Florence", Festschrift H. Siebenhüner/Würzburg, 1978, pp. 19-30.  
M. Trachtenberg, "What Brunelleschi saw: Monument and Site at the Palazzo Vecchio in Florence", JSAH 47, 1988, pp. 14-44.  
H. Wenzel, "Antiken-Imitationen des 12. und 13. Jahrhunderts in Italien", Zeitschrift für Kunstwissenschaft 9, 1955, pp. 29-72.

#### 亚历山大·佩林 中世纪末期的绘画和雕塑

阿提克耶罗 (还可参见: 帕多瓦):  
H. W. Kraft, Altichiero und Avanzo, Bonn, 1966.  
M. Plant, "Portraits and Politics in Late Trecento Padua: Altichiero's Frescoes in the S. Felice Chapel, S. Antonio", Art Bulletin, LXIII, 1981, pp. 406-25.

阿西尼, 圣弗朗切斯科 (还可参见: 乔托, 洛伦泽蒂, 马丁尼, 罗曼, 托里蒂):  
J. Poeschke, Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien, Munich, 1985.  
S. Romano, "Pittura ad Assisi 1260-1280. Lo stato degli studi", Arte medievale, III, 1985, pp. 109-40.  
I. Hueck, "Die Kapellen der Basilika San Francesco in Assisi: Die Auftraggeber und die Franziskaner", Patronage and Public in the Trecento, ed. V. Moleta, Florence, 1986, pp. 81-104.  
W. Schenkluhn, San Francesco in Assisi: Ecclesia specialis, Die Vision Papst Gregors IX. von einer Erneuerung der Kirche, Darmstadt, 1991.  
Schwartz, "Patronage and Franciscan Iconography in the Magdalen Chapel at Assisi", Burlington Magazine, CXXXIII, 1991, pp. 32-36.

#### 接受阿西尼风格

M. Meiss, "Fresques italiennes, cavallinesques et autres à Béziers", Gazette des Beaux-Arts, LXXIX, 1937, pp. 275-86.  
M. Boskovits, "Gli affreschi della Sala dei notari a Perugia e la pittura in Umbria alla fine del XIII secolo", Bollettino d'Arte, LXVI/9, 1981, pp. 1-42.  
D. Blume, Wandmalerei als Ordenspropaganda. Bildprogramme im Chorbereich Franziskanischer Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, Worms, 1983.  
E. Castelnuovo, Un pittore italiano alla corte di Avignone - Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV, Turin, 1991.

#### 罗杰·培根

The "Opus majus" of Roger Bacon, ed. J. H. Bridges, London, 1897 (Reprint Frankfurt a.M. 1964).  
K. Bergdolt, "Bacon und Giotto. Zum Einfluß der Franziskanischen Naturphilosophie auf die Bildende Kunst am Ende des 13. Jahrhunderts", Medizinhistorische

Journal, 1989, pp. 25-41.

#### 巴托洛·迪弗雷迪

P. Harpring, The Sieneese Trecento Painter Bartolo di Fredi (c. 1330-1410), Cranbury and London, 1993.  
G. Freuler, Bartolo di Fredi Cini (um 1330-um 1410), Ein Beitrag zur sienesischen Malerei des 14. Jahrhunderts, Disentis 1994.

#### 安德烈亚·博纳乌蒂

R. Othmer and K. Steinweg, A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, sec. IV, vol VI: Andrea Bonaiuti, New York, 1979.  
G. A. Schüssler, "Zum Thomasfresko des Andrea Bonaiuti in der Spanischen Kapelle am Kreuzgang von Santa Maria Novella", Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XXIV, 1980, pp. 251-74.

#### 协会

G. G. Meersseman, Ordo Fratemitatis, Confraternite e pietà dei laici nel medioevo, Rome, 1977, I-III.  
J. Henderson, Piety and Charity in Late Medieval Florence. Religious Confraternities from the Middle of the 13th Century to the Late 15th Century, doctoral thesis, University of London, 1983.  
K. Eisenbichler (ed.), Crossing the Boundaries. Christian piety and the arts in Italian medieval and Renaissance confraternities, Kalamazoo, Michigan, 1991.

#### 布法勒马奇 (还可参见: 比萨)

L. Bellosi, Buffalmacco e il Trionfo della Morte, Turin, 1974.

#### 拜占庭艺术和拜占庭 (还可参见: 弗洛伦萨的科波迪马尔科瓦尔多的祭坛画, 皮萨诺的十字架)

O. Demus, Byzantine Art and the West, New York, 1970.  
K. Weltzmann, "Byzantium and the West around the Year 1200", The Year 1200 A Symposium, New York, 1975, pp. 53-93.  
V. Lazarev, Studies in Byzantine Painting, London, 1993.

#### 乔瓦尼·科隆比尼

C. Gennaro, "Giovanni Colombini e la sua brigata", Bollettino dell'Istituto storico italiano per il medio evo e Archivio Muratoriano, LXXXI, 1969, pp. 237-71.

#### 科波迪·马尔科瓦尔多

R. W. Corrie, "The Political Meaning of Coppo di Marcovaldo's Madonna and Child in Siena", Gesta, XXIX, 1990, pp. 61-75.

#### 弗朗切斯科·达蒂尼

1. Origo, "Im Namen Gottes und des Geschäfts", Lebensbild eines toskanischen Kaufmanns der Frührenaissance, Munich, 1986.

多米尼克·多明我会·多明我会艺术 (还可参见: 博纳乌蒂, 佛罗伦萨, 奥尔卡尼亚, 比萨, 托马索·达·莫代纳):  
W. Hinnebusch, History of the Dominican Order, I, New York, 1966.

M. Meiss, Francesco Traini, ed. by H. B. J. Maginnis, Washington, 1983.

#### 三钉十字架

G. Gemes, "Recherches sur les origines du crucifix à trois clous", Cahiers archéologiques, XVI, 1966, pp. 194-200.

#### 杜乔

J. White, Duccio, Tuscan Art and the Medieval Workshop, London and New York, 1979.  
J. Stubblebine, Duccio and his School, Princeton, 1979; La Maestà di Duccio restaurata, Centro Di, 1990.  
H. B. J. Maginnis, "Duccio's Rucellai Madonna and the Origins of Florentine Painting", Gazette des Beaux-Arts, CXXIII, 1994, pp. 147-64.

#### 13世纪 (还可参见: 阿西尼, 拜占庭艺术和拜占庭, 科波迪·马尔科瓦尔多, 杜乔, 佛罗伦萨, 尼古拉斯四世, 皮萨诺, 罗曼)

Federico II e Parte del Duecento italiano, Rome, 1980, I-II.  
L. C. Marquez, La peinture du Duecento en Italie Centrale, Paris, 1987.  
M. E. Romanini, M. Andaloro etc., L'Arte Medievale in Italia, Florence, 1988.

#### 13世纪和14世纪 (还可参见:

13世纪, 14世纪):  
La pittura in Italia: 11 Duecento e il Trecento, Venice, 1986, I-III.  
D. Bomford, J. Dunkerton, D. Gordon, A. Roy, Art in the Making: Italian Painting Before 1400, London, 1989.  
C. M. Rosenberg (ed.), Art and Politics in Late Medieval and Early Renaissance Italy: 1250-1500, Notre Dame-London, 1990.  
M. A. Lavin, The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600, Chicago and London, 1990.  
M. Camille, The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art, Cambridge, 1991.  
J. Gardner, Patrons, Painters and Saints. Studies in Medieval Italian Painting, Aldershot, 1993.

#### 科罗拉托的以利亚

D. Berg, "Elias von Cortona. Studien zu Leben und Werk des zweiten Generalministers im Franziskanerorden", Wissen schaft und Weisheit. Zeitschrift für augustini sch-franziskanische Theologie und Philosophie der Gegenwart, XLI, 1978, 102-26.

#### 佛罗伦萨 (还可参见: 博纳乌蒂, 同业行会, 多米尼克, 加迪, 乔托, 乔瓦尼·达拉诺, 奥尔卡尼亚)

R. Othmer, A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, New York, 1930-79, I-XV.  
M. Boskovits, Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370-1400, Florence, 1975.  
D. G. Wilkins, "Early Florentine Frescoes in Santa Maria Novella", Art Quarterly, N.S. I, 1978, pp. 153-59.  
U. Baldini and B. Nardini (ed.), Santa

Croce, Kirche, Kapellen, Kloster, Museum, Stuttgart, 1985.

G. Andres, J. M. Hunisak, A. R. Turner, The Art of Florence, New York, 1968, I-III.  
A. Tartuferi, La pittura a Firenze nel Duecento, Florence, 1990.  
M. Schwarz, Die Mosaiken des Baptisteriums in Florenz und die Florentiner Malerei vor Giotto, 1990 (unpublished postdoctoral thesis with a convincing new dating of the cupola mosaic).  
M. Königer, "Die profanen Fresken des Palazzo Davanzati in Florenz. Private Repräsentation zur Zeit der internationalen Gotik", Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XXXIV, 1990, pp. 245-78.  
M. Boskovits, The Origins of Florentine Painting (1100-1270), Florence, 1992.  
M. Dachs, "Zur ornamentalen Freskendekoration des Florentiner Wohnhauses im späten 14. Jahrhundert", Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XXXVII, 1993, pp. 71-129.

#### 阿西尼的弗朗西斯, 方济各会, 方济各会艺术 (还可参见: 阿西尼, 接受阿西尼风格, 培根, 科罗拉托的以利亚, 祭坛画, 比萨, 罗曼, 十字架)

Tommaso da Celano, Le due Vite e il Trattato dei miracoli di San Francesco d'Assisi, ed. L. Macali, Rome, 1954.  
A. Zawart, The History of Franciscan Preaching and of Franciscan Preachers (1209-1927), New York, 1928.  
Agnolo Gaddi (see also: Florence):  
B. Coie, Agnolo Gaddi, Oxford, 1977.  
Taddeo Gaddi (see also: Florence):  
A. Ladis, Taddeo Gaddi, Critical Reappraisal and Catalogue Raisonné, Columbia and London, 1982.  
Giotto (see also: Assisi, Florence, Padua):  
A. Smart, The Assisi Problem and the Art of Giotto, New York, 1983.  
L. Bellosi, La Pecora di Giotto, Turin, 1985.  
R. Goffen, Spirituality in Conflict. Saint Francis and Giotto's Bardi Chapel, University Park and London, 1988.  
G. Basile, Giotto: La Cappella degli Scrovegni, Florence, 1992.  
I. Hueck, "Le opere di Giotto per la chiesa di Ognissanti", "La Madonna d'Ognissanti" di Giotto restaurata (Gli Uffizi, Studi e Ricerche, VIII), Florence, 1992, pp. 37-50.

#### 乔瓦尼·达拉诺 (还可参见: 佛罗伦萨, 1980)

L. Cavadini, Giovanni da Milano, Valmorea, 1980.  
祭坛画 (还可参见: 科波迪·马尔科瓦尔多, 十字架):  
H. van Os, Sieneese Altarpieces 1215-1460: Form, Content, Function, Groningen, 1984.  
H. Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, Munich, 1990.  
G. Wolf, Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter, Weinheim, 1990.  
K. Krüger, Der frühe Bildkult des Franziskus

in Italien, Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert, Berlin, 1992.  
E. Borsook and F. Superbi Gioffredi, Italian Altarpieces 1250-1550. Function and Design, Oxford, 1993.

#### 安布罗焦和彼得罗·洛伦泽蒂:

E. Carli, Pietro e Ambrogio Lorenzetti, Milan, 1970.  
C. Ferguson O'Meara, "In the Hearth of the Virginal Womb": The Iconography of the Holocaust in Late Medieval Art", Art Bulletin, LXIII, 1981, pp. 75-87.  
C. Volpe, Pietro Lorenzetti, a cura di M. Lucco, Milan, 1989.  
Simone Martini:

A. Tartuferi, "Appunti su Simone Martini e 'compagni'", Arte Cristiana, LXXIV, 1986, pp. 79-92.  
Simone Martini. Atti del convegno Siena, 1985, Florence, 1988.  
A. Martindale, Simone Martini, Oxford, 1988.

#### 马索·迪班科 (还可参见: 佛罗伦萨):

D. G. Wilkins, Maso Di Banco: A Florentine Artist of the Early Trecento, New York and London, 1985.

#### 尼古拉斯四世 (还可参见: 罗曼·托里蒂):

E. Menesto (ed.), Niccolò IV: Un pontefice tra onore ed eccellenza, Spoleto, 1991.

#### 光学 ("透视图"):

D. C. Lindberg, Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler, Frankfurt am Main, 1987.  
R. Bergoldt, Der dritte Kommentar Lorenzo Ghibertis. Naturwissenschaften und Medizin in der Kunsttheorie der Frührenaissance, Weinheim, 1988.

#### 安德烈亚·奥尔卡尼亚 (还可参见: 佛罗伦萨):

N. Rash-Fabbri and N. Rutenberg, "The Tabernacle of Orsanmichele in Context", Art Bulletin, LXIII, 1981, pp. 385-405.  
B. Cassidy, "Oragnca's Tabernacle in Florence: Design and Function", Zeitschrift für Kunstgeschichte, II, 1992, pp. 180-211.

#### 帕多瓦 (还可参见: 阿提克耶罗·乔托, 斯克罗维尼):

L. Gargan, Cultura e arte nel Veneto al tempo del Petrarca, Padua, 1978.  
C. Semenzato (ed.), Le pitture del Santo di Padova, Vicenza, 1984.  
M. Lisner, "Farbgebung und Farbbikono graphie in Giotto's Arenafresken. Figuren farbe und Bildgedanke", Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XXIX, 1985, pp. 1-78.  
S. Knudsen, An Investigation of the Program of the Arena Chapel: Mario-logical Considerations, Austin, 1986.

#### 比萨:

E. Carli, Pittura pisana del Trecento, Milan,

1958, 1-11.  
M. Bucci e L. Bertolini, Camposanto monumentale di Pisa. Affreschi e sinopie, Pisa, 1960.  
M. Mallory, "Thoughts Concerning the Master of the Glorification of St. Thomas", Art Bulletin, LVII, 1975, pp. 9-20.  
A. Murray, "Archbishop and Mendicants in Thirteenth Century Pisa", the position and effectiveness of beggars' orders in urban society, ed. K. Elm, Berlin, 1981, pp. 19-75.  
J. Polzer, "The 'Triumph of Thomas' Panel in Santa Caterina, Pisa. Meaning and Date", Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XXXVII, 1993, pp. 29-70.

#### 琼塔·皮萨诺

A. Tartuferi, Giunta Pisano, 1992.

#### 尼古拉和乔瓦尼·皮萨诺:

M. Seidel, "Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos", Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes Florenz, XIX, 1975, pp. 307-92.  
E. M. Angiola, "Nicola Pisano, Federigo Visconti and the Classical Style in Pisa", Art Bulletin, LX, 1977, pp. 1-27.  
M. L. Testi Cristiani, Nicola Pisano architetto scultore, Pisa, 1987.  
A. Middeldorf Kosegarten, "Nicola Pisano, das 'Wolfenbütteler Musterbuch' und Byzanz", Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, XXXIX, 1988, pp. 29-50.  
A. F. Moskowitz, Nicola Pisano's Area di San Domenico and its Legacy. University Park, 1993.

#### 罗曼 (还可参见: 托里蒂):

S. Waetzoldt, Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom, Vienna and Munich, 1964.  
J. T. Wollesen, "Die Fresken in Sancta Sanctorum. Studien zur römischen Malerei zur Zeit Papst Nikolaus III (1277-1280)", Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, XIX, 1981, pp. 36-83.  
Roma anno 1300, Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza", Rome, 1983.  
G. Matthiae, Pittura romana del meoievo secoli XI-XIV, Rome, 1988.  
A. M. Romanini (ed.), Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII, 1991.  
A. M. Romanini, Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431), 1992.

#### 圣吉米尼亚诺 (还可参见: 巴尔托洛·迪弗雷迪):

G. Cecchini and E. Carli, San Gimignano, Milan, 1962.  
G. Freuler, "Lippo Memmi's New Testament Cycle in the Collegiata in San Gimignano", Arte Cristiana, LXXIV, 1986, pp. 93-102.

#### 斯克罗维尼:

R. H. Rough, "Enrico Scrovegni, the

Cavalieri Gaudenti, and the Arena Chapel in Padua", Art Bulletin, LXII, 1980, pp. 24-35.

#### 锡耶纳:

W. Bosky, U. Feldges, Landschaft als topographisches Porträt. Der Wiederbeginn der europäischen Landschaftsmalerei in Siena, Bern, 1980.  
H. van Os, "The Black Death and Sienese Painting: A Problem of Interpretation", Art History, IV, 1981, 237-49.  
E. Carli, La pittura senese del Trecento, Milan, 1981; Il Gotico a Siena, Kat. der Ausst., Florence, 1982.

#### 赞助人的行为。捐赠 (还可参见: 斯克罗维尼):

S. K. Cohn, Jr., The Cult of Remembrance and the Black Death, Baltimore and London, 1992.  
R. A. Goldthwaite, Wealth and the Demand for Art in Italy 1300-1600, Baltimore and London, 1993.

#### 十字架 (还可参见: 琼塔·皮萨诺, 祭祀画):

L. Bracaloni, "Il prodigioso Crocifisso che parlò a S. Francesco", Studi Francescani, II, 1939, pp. 185-212.  
H. Hallensleben, "Zur Frage des byzantinischen Ursprungs der monumentalen Kreuzfixe, 'wie die Lateiner sie verehren'", Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag, Berlin, 1981, pp. 7-34.  
D. Russo, "Saint Francois, les franciscains et les representations du Christ sur la croix en Ombrie au XHe siecle", Melanges de l'Ecole française de Rome, XCVI, 1984, pp. 647-717.

#### 托马索·莫代纳:

R. Gibbs, Tomaso da Modena. Painting in Emilia and the March of Treviso, 1340-80, Cambridge, 1989.  
D. Russo, "Compilation iconographique et légitimation de l'ordre dominicain: les fresques de Tomaso da Modena à San Niccolò de Treviso (1352)", Revue de l'art, 1992, pp. 76-85.

#### 14世纪 (还可参见: 佛罗伦萨, 比萨, 赞助人行为):

M. Meiss, Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts, Religion and Society in the Mid-Fourteenth Century, New York, 1964.  
M. Baxandall, Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450, Oxford, 1971.  
L. Gargan, Cultura e arte nel Veneto al tempo del Petrarca, Padua, 1978.  
H. Belting and D. Blume (ed.), Malerei und Stadtkultur in der Dantzeit. Die Argumentation der Bilder, Munich, 1989.  
M. S. Frinta, "Observations on the Trecento and Early Quattrocento Workshop", The Artist's Workshop, ed. P. M. Lukehart, Washington, 1993, pp. 19-34.  
G. Cherubini, E. Cristiani, L. Gai, A. I. Pini,

G. Pinto (ed.), Italia 1350-1450: tra crisi, trasformazione, sviluppo, 1993.

Jacopo Torriti: A. Tomei, Jacobus Torriti Pictor:

Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano, Rome, 1990.

#### 威尼斯:

R. Pallucchini, La pittura veneziana del Trecento, Venice and Rome, 1964.  
T. Pignatti, 1000 Jahre Kunst in Venedig, Munich, 1989.  
B. Bertoli (ed.), La basilica di San Marco (Venezia). Arte e simbologia, 1993.

#### 阿利克·麦克莱恩

#### 文艺复兴时期佛罗伦萨和意大利中部的建筑

The Tempio Malatestiano, Leone Battista Alberti, and the Malatesta family: a bibliography, Monticello, 111, 1986.  
J. Ackerman, Distance Points: Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture, Cambridge, Mass., 1991.  
J. Ackerman, "The Regions of Italian Renaissance Architecture," The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo: The Representation of Architecture, Milan, 1994, pp. 319-347.  
N. Adams, L. Nussdorfer, "The Italian City, 1400-1600," The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo: The Representation of Architecture, eds. H. Millon & v. M. Lampugnani, Milan, 1994, pp. 205-230.  
L. B. Alberti, tr. Rykwert, J. et alia, On the art of building in ten books, Cambridge, Mass., 1988.  
L. B. Alberti, Zehn Bücher über die Baukunst. In Deutsch übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen von Maz Theurer, Vienna, 1912.  
L. B. Alberti, L'architettura (De Re Aedificatoria), ed. and trans. F. Orlandi, P. Portoghesi, Milan, 1966.  
L. B. Alberti, ed. C. Grayson, Alberti and the Tempio Malatestiano: an autograph letter from Leon Battista Alberti to Matteo de' Pasti, November 18, 1454, New York, Pierpont Morgan Library, 1957.  
G. Brucker, Renaissance Florence, Berkeley, 1983.  
H. Burns, "Quattrocento architecture and the antique", Classical Influences on European Culture: AD 500-1500. Proceedings of an International Conference, (King's College, Cambridge, April 1969), Cambridge, 1971, pp. 269-288.  
R. Goldthwaite, The Building of Renaissance Florence, Baltimore, 1980.  
L. H. Heydenreich & W. Lotz, Architecture in Italy, 1400-1600, Harmondsworth and Baltimore, 1974.  
P. Murray, Renaissance Architecture, New York and Milan, 1971.  
H. Millon and V. M. Lampugnani, The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo: The Representation of Architecture, Milan, 1994.

#### 佛罗伦萨15世纪古风复兴:

Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo, Florence, 1980.

S. B. Bandera & S. Baroni, 11 Sacello di San Satiro: storia, ritrovamenti, restauri, Cinisello Balsamo and Milan, 1990.

F. Borsi, S. Borsi, Bramante, Milan, 1989.

F. Borsi et alia, Leon Battista Alberti, Milan, 1973.

C. Elam, "Lorenzo de' Medici and the Urban Development of Renaissance Florence", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 23, 1979, pp. 153-86.

M. Ferrara, F. Quinterio, Michelozzo di Bartolomeo, Florence, 1984.

F. R. Fiore, M. Tafuri, eds., Francesco di Giorgio, Milan, 1993.

H. Klotz, Filippo Brunelleschi, New York and London, 1990.

A. Manetti, The Life of Brunelleschi by Antonio di Tuccio Manetti, ed. H. Saalman, English trans. by Catherine Enggass, University Park and London, 1970.

P. Morselli, G. Corti, La chiesa di Santa Maria della Carceri in Prato: contributo di Lorenzo de' Medici e Giuliano da Sangallo alla progettazione, Florence, 1982.

J. F. O'Gorman, The Architecture of the Monastic Library in Italy, 1300-1600, New York, 1972.

H. Saalman, Filippo Brunelleschi: The Cupola of Santa Maria del Fiore, London, 1980.

H. Saalman, Filippo Brunelleschi: The Buildings, London, 1993.

A. E. Werdehausen, Bramante und das Kloster S. Ambrogio in Mailand, Worms, 1990.

**布鲁内莱斯基与透视图法。**

S. H. Edgerton, Jr., The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective, New York and London, 1976.

M. Kemp, The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat, New Haven and London, 1990.

E. Panofsky, "Die Perspektive also 'symbolische Form'", *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-1925*, Leipzig and Berlin, 1927, pp. 258-330.

K. H. Veltman and K. D. Keele, Linear Perspective and the Visual Dimensions of Science and Art, studies on Leonardo da Vinci I, München, 1986.

**理想城市:**

K. Bering, Baupropaganda und Bildpro grammatik der Frührenaissance in Flo renz, Rom, Pienza, Frankfurt am Main and New York, 1984.

W. Braunfels, Abendländliche Stadtbaukunst, Cologne, 1976 [English: Urban design in Western Europe: regime and architecture, 900-1900; trans. by Kenneth J. Northcott, Chicago, 1988].

G. Chittolini, ed., *Metamorfosi di un borgo: Vigevano in età visconteo-sforzesca*, Milan, 1992.

D. Friedman, *Florentine New Towns*, Cambridge, MA, 1988.

C. Mack, Pienza: the creation of a Renaissance city, Ithaca, 1987.

A. Tönnemann, Pienza: Städtebau und Humanismus, Munich, 1990.

#### 建筑理论与绘画:

H. Burns, "I disegni di Giorgio agli Uffizi di Firenze", Francesco di Giorgio, F. P. Fiore, M. Tafuri, eds, Milan, 1993, pp. 330-357.

M. D'Evelyn, Word and Image in Architectural Treatises of the Italian Renaissance, Ph.D. Dissertation, Princeton University, Ann Arbor, 1994.

A. Avelino or Filarete, Treatise on Architecture, 2 vols, trans, and ed. F. R. Spencer, New Haven and London, 1965.

C. L. Frommel, "Reflections of the Early Architectural Drawings", *The Renais sance from Brunelleschi to Michelangelo: The Representation of Architecture*, Milan, 1994, pp. 101-121.

H. Günther, "The Renaissance of Antiquité", *Brunelleschi to Michelangelo: The Representation of Architecture*, Milan, 1994, pp. 259-305.

M. Horster, "Brunelleschi und Alberti in ihrer Stellung zur Römischen Antike", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 17, 1, 1973, pp. 29-64.

M. Jarzombek, On Leon Baptista Alberti: His Literary and Aesthetic Theories, Cambridge, Mass, 1989.

R. Krautheimer, "Alberti and Vitruvius", *Studies in Western Art* 2, 1963, pp. 43-52.

H. Mühlmann, L. B. Alberti: Ästhetische Theorie der Renaissance, Bonn, 1982.

M. Mussi, "La trattatistica di Francesco di Giorgio: un problema critico aperto", Francesco di Giorgio, F. P. Fiore, M. Tafuri, eds, Milan, 1993, pp. 358-379.

J. Onians, "Alberti and Filarete", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34, 1971, 96-114.

A. Palladio, *The Four Books of Architecture*, New York, 1965.

S. Serlio, *The five books of architecture: an unabridged reprint of the English edition of 1611*, New York, 1982.

O. M. Ungers, "Ordo, fondo et mensura": the Criteria of Architecture, Brunelleschi to Michelangelo: The Representation of Architecture, Milan, 1994, pp. 307-317.

#### 教堂建筑:

J. Ackerman, "Observations on Renaissance Church Planning in Venice and Florence, 1470-1570", *Florence and Venice: Comparisons and Relations*, ed. S. Bertelli et alia, 2 vols, Florence, 1980, (2) pp. 287-308.

A. Bruschi, "Religious Architecture in Renaissance Italy from Brunelleschi to Michelangelo", *Brunelleschi to Michelangelo: The Representation of Architecture*, Milan, 1994, pp. 123-181.

R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, 1962.

#### 宫殿建筑:

G. Cherubini, G. Fanelli, 11 Palazzo Medici Riccardi di Firenze, Florence, 1990.

C. L. Frommel, Living all' antica: Palaces and Villas from Brunelleschi to Bramante,

Brunelleschi to Michelangelo: The Representation of Architecture, Milan, 1994, pp. 183-203.

F. Kent, A. Perosa, B. Preyer, P. Sanpaulesi and R. Salvini, Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone: A Florentine Patrician and his Palace, London, 1981.

M. Naldini, D. Taddei, La piazza, la loggia, il palazzo Rucellai, Florence, 1989.

#### 别墅建筑:

J. Ackerman, *The Villa: Form and Ideology of Country Houses*, London and Princeton, 1990.

D. Coffin, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton, 1979.

#### 沃尔夫冈·容

文艺复兴盛期和手法主义时期罗马和意大利中部的建筑

James S. Ackerman, *The Cortile del Belvedere*, in: *Studie documenti per la storia del Palazzo Apostolico Vaticano*, Vol. III, Rome, 1954.

James S. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, London, 1986 (first edition London, 1961).

James S. Ackerman, *The Gesù in the Light of Contemporary Church Design*, in: *Distance Points, Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*, Cambridge, Mass, 1991.

Giulio Carlo Argan, Bruno Contardi, *Michelangelo Architetto*, Milan, 1990.

Horst Bredekamp, Maarten van Heemskercks Bildersturm als Angriff auf Rom, in: *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden, pp. 203-216.

Arnaldo Bruschi, *Bramante, Rome and Bari*, 1985 (first edition Rome Bari, 1973).

Jakob Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart 1878. Lidia Cangemi, *Fasi e trasformazioni della fabbrica del Casino di Pio IV*, in: *Materiali per la Storia e il Restauro dell'Architettura*, Roma "La Sapienza" - Facoltà di Architettura, Esc. 3, 1990-91.

Tancredi Carunchio, *La Villa di Papa Giulio III a Roma*, Città di Castello, 1994.

Baldassar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, Introduzione di Amadeo Quondam, Note di Nicola Longo, Milan, 1990.

B. Castiglione, *The Ideal and the Real in Renaissance Culture*, ed. by R. W. Hanning and David Rosand, New Haven and London, 1983.

David R. Coffin, *The villa in the life of Renaissance Rome*, Princeton, 1979.

Christoph L. Frommel, *Die Farnesina und Peruzzi's architektonisches Frühwerk*, Berlin, 1961.

Christoph L. Frommel, *Der römische palastbau*, Tübingen, 1973, vols. 1-3.

Christoph L. Frommel, Stefano Ray, Manfred Tafuri, Raffaello Architetto, Milan, 1984.

Eugenio Garin, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Rome and Bari, 1990 (first edition Rome

and Bari, 1975).

Pirro Ligorio, *Artist and Antiquarian*, edited by R. W. Gaston, Milan, 1988.

Giulio Romano, *Saggi di Ernst H. Gombrich*, Manfred Tafuri, Sylvia Ferino Pagden, Christoph L. Frommel, Konrad Oberhuber, Amedeo Belluzzi e Kurt W. Forster, Howard Burns, Milan, 1989.

Deborah Howard, *Bramante's Tempietto*, Spanish Royal Patronage, in: *Apollo CXXXVI*, pp. 211-217.

Richard Krautheimer, *Alberti and Vitruvius*, in: *Studies in Western Art, The Renaissance and Mannerism*, Acts of the XXth International Congress of the History of Art, ed. Millard Meiss, Princeton, 1963, pp. 42-52.

Irving Lavin, *The Campidoglio and Sixteenth century stage design*, in: *Essays in Honour of Walter Friedländer*, ed. by the Marsyas Board, New York, 1965, pp. 114-118.

Memoria dell'antico nell'arte italiana, Turin, 1984-86, vols. 1-3.

Gabriele Morolli, "Le belle forme degli edifici antichi", *Raffaello e il progetto del primo trattato rinascimentale sulle antichità di Roma*, Florence, 1984.

Peter Murray, *Bramante's Tempietto*, University of Newcastle-upon-Tyne, 1972.

Konrad Oberhuber, *Raffaello*, Milan, 1982.

Pier Nicola Pagliara, *La casa romana nella trattatistica vitruviana*, in: *Controspazio* 4, 1972, pp. 22-36.

Erwin Panofsky, *Die Renaissance der europäischen Kunst*, Frankfurt am Main, 1984 (first edition: *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm, 1960).

Ludwig von Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, Freiburg, 1986.

Raffaello a Roma, il convegno del 1983, a cura di C. L. Frommel e M. Winner, Rome, 1986.

Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. *La Rappresentazione dell'Architettura*, a cura di Henry Millon e Vittorio Magnago Lampugnani, Milan, 1994.

Sebastiano Serlio, *Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura*, Vicenza 31 agosto - 4 settembre 1987, Milan, 1989.

John Shearman, *Die Loggia der Psyche in der Villa Farnesina und die Probleme der letzten Phase von Raffaels graphischem Stil*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Vienna* 60, 1964, pp. 59-120.

John Shearman, *The born architect?*, in: *Studies in the History of Art* 17, *Raphael before Rome*, 1986, pp. 203-210. Manfred Tafuri, *L'architettura del Mannerismo nel Cinquecento europeo*, Rome, 1966.

Manfredo Tafuri, *L'architettura dell'umanesimo*, Rome and Bari, 1969.

Manfredo Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Turin, 1992.

Christop Thoenes, *Bramante e la "bella maniera degli antichi"*, in: *Studi Bramanteschi*, Atti del Congresso



internazionale. Milano, Urbino and Rome 1970, Rome, 1974, pp. 391-396.  
Christof Thoenes, Sprache der Ruinen, zur Antikenrezeption der Renaissance aus der Sicht der Architekturatrate, in: "Roma quanta fuit ipsa ruina docet", Kolloquium Hertziana, April, 1986, p. 29.  
Regola delli cinque ordini d'architettura, Di Iacomo Barozzio da Vignola, Rome, 1602.  
Rudolf Wittkower, Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus, Munich, 1983 (first edition: Architectural Principles in the Age of Humanism, London, 1949).  
Franz Graf Wolff Metternich, Die frühen St.-Peter-Entwürfe 1505-1514, aus dem Nachlaß herausgegeben, bearbeitet und ergänzt von Christof Thoenes, Tübingen, 1987.  
Heinrich Wölfflin, Die Klassische Kunst, Basel, 1899.

#### 耶安内特·科尔 文艺复兴晚期威尼斯和威尼斯的建筑

James S. Ackerman, Palladio. Stuttgart, 1980.  
Andrea Beyer, Andrea Palladio. Das Teatro Olimpico. Frankfurt am Main, 1987.  
Caroline Constant, Der Palladio-Führer. Braunschweig, Wiesbaden, 1988.  
Hermann Dinuf, Paläste Venedigs vor 1500. Baugeschichtliche Untersuchungen zur venezianischen Palastarchitektur im 15. Jhd. Munich, 1990.  
J. R. Haie, Renaissance Venice, London, 1973.  
Deborah Howard, Jacopo Sansovino. Architecture and Patronage in Renaissance Venice, Yale UP, 1975.  
Norbert Huse and Wolfgang Wolters, Venedig. Die Kunst der Renaissance, Munich, 1986.  
Martin Kubelick, Die Villa im Veneto. Zur typologischen Entwicklung im Quattrocento, 2 vols., Munich, 1977.  
Langensköld, Michele Sanmicheli. His Life and Works. Uppsala, 1938.  
John McAndrew, Venetian Architecture of the Early Renaissance, Cambridge, 1980.  
Muraro, Michelangelo, Die Villen des Veneto. Munich, 1986.  
Peter Murray, Renaissance. Weltgeschichte der Architektur. Stuttgart, 1989.  
Andrea Palladio, I Quattro Libri dell'Architettura. Venice, 1570. English trans., 1738, reprinted New York, 1965.  
Lionello Puppi, Andrea Palladio. Das Gesamtwerk, 2 vols., Stuttgart, 1977.  
Manfred Wundram and Thomas Pape, Andrea Palladio. Cologne, 1988.  
Alvise Zorzi, Paläste in Venedig, Munich, 1989.

#### 乌韦·格泽 文艺复兴时期意大利的雕塑 概述:

J. Pope-Hennessy, An Introduction to Italian Sculpture, 3 vols.: vol 2: Italian Renaissance Sculpture, London, 1958; vol3: Italian High Renaissance and Baroque Sculpture, London, 1963.

J. Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien, 2 vols., "Donatello und seine Zeit", Munich, 1990, and "Michelangelo und seine Zeit", Munich, 1992.  
R. J. M. Olson, Italian Renaissance Sculpture, London, 1992.  
Martin Warnke, HöfKünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Cologne, 1985.  
F. Haskell & N. Penny, Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900, Yale, 1982.

#### 洛伦佐·吉贝尔蒂:

R. Krautheimer, Lorenzo Ghiberti, Princeton, N. J., 1956 (last reprint 1982).  
A. Perrig, Lorenzo Ghiberti. Die Paradiesetür. Warum ein Künstler den Rahmen sprengt. Kunststück, Frankfurt am Main, 1987.

#### 南尼·迪班科:

M. Wundram, Donatello und Nanni di Banco, Berlin, 1969. M. Horstner, Nanni di Banco: "Quattro Coronati", in: Mitteilungen des Kunst historischen Institutes in Florenz 31, 1987, pp. 59-80.  
M. Bergstein, La vita civica di Nanni di Banco, Rivista d'Arte 39, 1987, pp. 55-82.  
M. Bergstein, The Date of Nanni di Banco's "Quattro santi Coronati", The Burlington Magazine 130, 1988, pp. 910-913.

#### 多纳泰洛:

Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien, vol. 1, "Donatello und seine Zeit", Munich, 1990.  
B. A. Bennet and D. G. Wilkins, Donatello, Oxford, 1984.  
J. Pope-Hennessy, Donatello, Frankfurt am Main and Berlin, 1986.  
Donatello-Studien, Italienische Forschungen 3, 16, Munich, 1989 (chronological bibliography).

#### 雅各布·德拉奎尔:

C. Freytag, Jacopo della Quercia: Stilkritische Untersuchungen zu seinen Skulpturen unter besonderer Berücksichtigung der Frühwerks, doctoral thesis Munich, 1969.  
Jacopo della Quercia, nell'arte dell suo tempo, Ausst.Kat., Florence, 1975.  
Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento, Atti del convegno di studi 1975, Florence, 1977.  
C. List-Freytag, Beobachtungen zum Bildprogramm der Fonta Gaia Jacopo della Quercias, in: Münchener Jahrbuch für Bildende Kunst 36, 1985, pp. 57-71.

#### 卢卡·德拉·罗比亚:

M. Lisner, Luca della Robbia. Die Sängerkanzel. Stuttgart, 1960.  
C. Del Bravo, L'umanesimo di Luca della Robbia, Paragone 24, 1973, No. 284, 3-34.  
J. Pope-Hennessy, Luca della Robbia, Oxford, 1980.

#### 阿戈斯廷·杜乔:

M. Kühnental, Studien zum Stil und zur Stilentwicklung Agostino di Duccios, in:

Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 24, 1971, pp. 59-100.  
C. Mitchell, Il Tempio Malatestiano, in: Studi malatestiani, publ. by Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Rome, 1978, pp. 71-103.

#### 贝尔纳多和安东尼奥·罗斯里诺:

L. Planiscig, Bernardo und Antonio Rossellino. Vienna, 1942.  
A. M. Schulz, The Sculpture of Bernardo Rossellino and his Workshop, Princeton, N. J., 1977.

#### 狄赛德里奥·达瑟提格纳诺:

A. Markham, Desiderio da Settignano and the workshop of Bernardo Rossellino, The Art Bulletin 45, 1963, pp. 35-15.  
U. Schlegel, Zu Donatello und Desiderio da Settignano. Beobachtungen zur physiognomischen Gestaltung im Quattrocento, in: Jahrbuch der Berliner Museen 9, 1967, pp. 135-155.

#### 米尼奥·德·费苏里:

I. Lavin, On the Sources and Meaning of the Renaissance Portrait Bust, The Art Quarterly 33, 1970, pp. 207-226.  
G. C. Sciolla, La sculture di Mino da Fiesole, Turin, 1970.

#### 贝内代托·达·马亚诺:

E. Lein, Benedetto da Maiano. Frankfurt am Main, 1988.

#### 弗朗切斯科·劳拉纳:

H.-W. Kruft and M. Malmanger, Francesco Laurana: Beginnings in Naples, The Burlington Magazine 116, 1974, pp. 9-14.  
H.-W. Kruft and M. Malmanger, Der Triumphbogen Alfonsos in Neapel. Das Monument und seine politische Bedeutung, Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam pertinentia 6, 1975, pp. 213-305.

#### 吉多·马佐尼:

T. Verdon, The Art of Guido Mazzoni, New York and London, 1978. N. Gramaccini, Guido Mazzonis Beweinungsgruppen, in: Städel Jahrbuch N.F. 9, 1983, pp. 7-40.

#### 尼科洛·德拉卡:

N. Gramaccini, La déploration de Niccolò dell'Arca. Religion et politique aux temps de Giovanni il Bentevoglio, Revue de l'Art 1983, No. 62, pp. 21-34.  
U. Hübner, Zwei anonyme Terrakotta statuen unter den Namen des Niccolò dell'Arca, in: Städel Jahrbuch N.F. 12, 1989, pp. 195-208.

#### 安东尼奥·里祖:

R. Munbran, Venetian Renaissance Tomb Monuments. Doctoral thesis, Harvard University, 1968.  
A. M. Schulz, Antonio Rizzo. Sculptor and Architect. Princeton, 1983.  
N. Huse-W. Wolters, Venedig. Die Kunst der Renaissance. Munich, 1986.

#### 安德烈亚·德尔·韦罗基奥:

Verrocchio's Christ and St. Thomas. A Masterpiece of Sculpture from the Renaissance Florence. Exhibition catalogue. Florence and New York, 1993.  
Die Christus-Thomas-Gruppe von Andrea del Verrocchio (1436-1488). Öffentliches Kolloquium vom 19.-21. November 1993. Liebieghaus - Museum alter Plastik, Frankfurt am Main (conference journal in preparation).

#### 小青铜器:

J. Montagu, Bronzen. Stuttgart und Frankfurt am Main, 1963.  
H. Beck and P. C. Bol, Natur und Antike in der Renaissance. Exhibition catalogue. Liebieghaus - Museum alter Plastik, Frankfurt am Main, 1985.  
D. Blume, Anticos Antike, in: Städel Jahrbuch N.F. 11, 1987, pp. 179-204.

#### 米开朗基罗:

So much has been written about Michelangelo that only a few more recent publications are listed here:  
D. Summers, Michelangelo and the Language of Art. Princeton, N. J. 1981.  
C. Echinger-Mäurach, Studien zu Michelangelo Juliusgrabmal, Hildesheim und Zurich and New York, 1991, 2 vols.  
F. J. Verspohl, Der Moses des Michelangelo, in: Städel Jahrbuch N.F. 13, 1991, pp. 155-176.  
F. J. Verspohl, Michelangelo Buonarroti. Das Wort und das Bild. Mit einem Beitrag von Horst Bredekamp zur ersten Planungsstufe der Juliusgrabes und Zeichnungen von Jörg Friedrich. Kunststück. Frankfurt am Main (appearing shortly).

#### 图利奥·隆巴尔多:

M. Maek-Gerard, Tullio Lombardo. Ein Beitrag zur Problematik der venezianischen Werkstatt bis zu den Auswirkungen des Krieges gegen die Liga von Cambrai. Doctoral thesis Frankfurt am Main, 1974.  
M. Maek-Gerard, Die "Milanexi" in Venedig. Ein Beitrag zur Entwicklungsschichte der Lombardi-Werkstatt, Wallraf-Richartz Jahrbuch 41, 1980, pp. 106-130.  
A. Luchs, Tullio Lombardo's Ca' d'Oro Relief: A Self-Portrait with the Artist's Wife?, The Art Bulletin 71, 1989, pp. 230-236.

#### 雅各布·圣朱塞诺:

B. Boucher, The Sculpture of Jacopo Sansovino, 2 vols. New Haven and London, 1991.

#### 巴乔·班迪内利:

V. L. Bush, Bandinelli's "Hercules and Cacus" and Florentine Traditions, Memoires of the American Academy in Rome 35, 1980, pp. 163-206.  
K. Weil-Garris, Bandinelli and Michelangelo: A Problem of Artistic Identity, in: Art the Ape of Nature. Studies in Honor of H. W. Janson. New York, 1981, pp. 223-251.

#### 本韦努托·切利尼:

B. Cellini, *Leben des Benvenuto Cellini*, trans. by Goethe. With an epilogue by Harald Keller. Frankfurt am Main, 1981.  
J. Pope-Hennessy, Cellini, London, 1985.  
A. Prater, Cellini Salzfaß für Franz I. Ein Tischgerät als Herrschaftszeichen, Stuttgart, 1988.

#### 詹博洛尼亚 (乔瓦尼·迪·贾科莫):

C. Avery, A. Radcliffe, M. Leithe-Jasper (eds.), *Giambologna. 1529 bis 1608*. Ein Wendepunkt der europäischen Plastik. Exhibition catalogue, Vienna, 1978.

#### 芭芭拉·戴姆林

文艺复兴初期佛罗伦萨和意大利中部的艺术

The sections on Perugino, Pinturicchio, Signorelli and Piero di Cosimo were compiled by Marlis Fraatz-von Hessert.

#### 国际哥特式风格:

L. Castelfranchi Vegas, *International Gothic Art in Italy*, Leipzig, 1966.  
Europäische Kunst um 1400, exhibition catalogue, Vienna, 1962.  
Courajods, Leçons professées à l'École du Louvre, 1887-1896, Paris 1901, 3 vols. (Universal Gothic).

#### 真蒂莱·达布里亚诺:

A. de Marchi, *Gentile da Fabriano: Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milan, 1992.  
K. Christiansen, *Gentile da Fabriano*, Ithaca, N. Y. 1982 (considers Gentile da Fabriano to be a Renaissance, not a Late Gothic, painter).

#### 马萨乔:

L. Bertl, *Masaccio*, Florence, 1988.

#### 马萨乔和乔托:

M. Boskovits, "Giotto born again": Beiträge zu den Quellen Masaccio's, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 29, 1966, pp. 51-66.

#### 马萨乔的透视运用:

Various essays, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, XXI, 1966.

#### 马萨乔的《三位一体》:

U. Schlegel, "Observations on Masaccio's Trinity Fresco in Santa Maria Novella", in *Art Bulletin*, XLV, 1963, pp. 19-33 (interprets the trinity as a copy of the Golgotha chapel in Jerusalem).  
E. Hertlein, *Masaccios Trinität: Kunst, Geschichte und Politik der Frührenaissance in Florenz*, Florence, 1979.  
O. von Simson, "Über die Bedeutung von Masaccios Trinitätsfresko in Santa Maria Novella", in *Jahrbuch der Berliner Museen*, VIII, 1966, pp. 119-159 (theological interpretation of the fresco in connection with the Last Judgement and the last days).

#### 弗拉·安吉利科:

J. Pope Hennessy, *Fra Angelico*, London, 1952.

K. Bering, *Fra Angelico: Mittelalterlicher Mystiker oder Maler der Renaissance?*, Essen, 1984 (overview of the history of the reception of Fra Angelico).

#### 弗拉·安吉利科与圣马可修道院:

W. Hood, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven and London, 1993.

#### 圣马可修道院中的著名祭坛画:

J. I. Miller, "Medici Patronage and the Iconography of Fra Angelico's San Marco Altarpiece", in *Studies in Iconography*, XI, 1987, pp. 1-13.  
C. Gardner von Teuffel, "Lorenzo Monaco, Filippo Lippi und Filippo Brunelleschi: die Erfindung der Renaissancepaala", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 45, 1982, pp. 1-30.

#### 贝诺佐·戈佐利和美第奇宫殿中的东方三王小礼拜堂:

Benozzo Gozzoli: *La Cappella dei Magi*, ed. by C. Acidini Luchinat, Milan, 1993 (excellent photographs of the restored frescoes).  
R. Hatfield, "Cosimo de' Medici and the Chapel of His Palace", in *Cosimo il Vecchio de' Medici, 1389-1464*, Essays in Commemoration of the 600th Anniversary of Cosimo de' Medici's Birth, ed. by F. Ames-Lewis, Oxford, 1992, pp. 221-244.

#### 菲利波·利皮:

J. Ruda, *Fra Filippo Lippi: Life and Work with a Complete Catalogue*, London, 1993 (rejects the influence of Flemish art on Filippo Lippi; instead, tries to explain the change in Filippo by means of Tuscan traditions; not altogether convincing; contains a useful bibliography).  
R. Oertel, *Fra Filippo Lippi*, Vienna, 1942.

#### 菲利波·利皮的早期作品:

M. Boskovits, "Fra Filippo Lippi, i carmelitani, e il Rinascimento", in *Arte Cristiana*, LXXIV, 1986, pp. 235-242.

#### 菲利波·利皮与佛兰德斯:

F. Ames-Lewis, "Fra Filippo Lippi and Flanders", in *Storia dell'Arte*, LXIX, 1990, pp. 255-273.  
E. Ames-Lewis, "Painters in Padua and Netherlandish Art, 1435-1455", in *Italianische Frührenaissance und Norddeutsches Spätmittelalter*, ed. by J. Poeschke, Munich, 1993, pp. 179-202.

#### 圣洛伦佐教堂的《圣母领报》:

C. Gardner von Teuffel, "Lorenzo Monaco, Filippo Lippi und Filippo Brunelleschi: die Erfindung der Renaissancepaala", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 45, 1982, pp. 1-30.  
F. Ames-Lewis, *Fra Filippo Lippi's S. Lorenzo Annunciation*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 42, 1979, pp. 155-163.

#### 普拉托湿壁画:

M. Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien des 15.*

Jahrhunderts, Frankfurt, 1984, 169-178 (English edition: *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford, 1988, pp. 128-135).

#### 保罗·乌切洛:

F. and S. Borsi, *Paolo Uccello*, Milan, 1992.  
G. Vasari, (quotation in) *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, vol IV [Florence, 1568], Milan, 1808, pp. 89-90.  
J. von Schlosser, *Künstlerprobleme der Frührenaissance*, III, Paolo Uccello, Vienna, 1933, p. 42.

#### 约翰·霍克伍德的骑士壁画:

A. Schmitz, "Paolo Uccello's Entwurf für das Reiterbild des Hawkwood", in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes*, VIII, 1959, pp. 125-130.  
H. -E. Mittag, "Uccello's Hawkwood-Fresco: Platz und Wirkung", in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes*, XIV, 1969-70, pp. 235-239 (examines double perspective).  
E. Borsook, "L'Hakwood d'Uccello et la Vie de Fabius Maximus de Plutarque", in *Revue de l'Art*, no. 55, 1982, pp. 44-51.

#### 新圣母玛利亚教堂中的湿壁画《大水》:

H. M. von Erffa, *Ikologie der Genesis*, vol I, Munich, 1989, pp. 432-511. V. Gebhardt, "Ein Portrait Cosimo de' Medici von Paolo Uccello: Zur Ikonologie der 'Sintflut' von Santa Maria Novella in Florenz", in *Pantheon*, XLVIII, 1990, pp. 28-35.

#### 《圣罗马诺之战》:

V. Gebhardt, *Paolo Uccello's 'Schlacht von San Romano'*: Ein Beitrag zur Kunst der Medici in Florenz, doctoral thesis, Frankfurt, 1991.  
V. Gebhardt, "Some Problems in the Reconstruction of Uccello's 'Rout of San Romano' cycle", in *Burlington Magazine*, 133, March, 1991, pp. 179-184.

#### 作为统治者和赞助人的科西莫·德美第奇:

Cosimo il Vecchio de' Medici, 1389-1464, Essays in Commemoration of the 600th Anniversary of Cosimo de' Medici's Birth, ed. by F. Ames-Lewis, Oxford, 1992.  
V. Gebhardt, "Beiträge zur Ikonographie und Ikonologie des Palazzo Medici und seiner Ausstattung", in: V. Gebhardt, "Ein Portrait Cosimo de' Medici von Paolo Uccello: Zur Ikonologie der 'Sintflut' von Santa Maria Novella in Florenz", in *Pantheon*, XLVIII, 1990, pp. 83-138.

#### 多梅尼科·韦内齐亚诺:

H. Wohl, *The Paintings of Domenico Veneziano: A Study in Florentine Art of the Early Renaissance*, New York and London, 1980.

#### 佛罗伦萨的“光线画”:

*Pittura di luce: Giovanni di Francesco e Parte fiorentina de meta Quattrocento*, ed. by L. Bellosi, exhibition catalogue, Milan, 1990, pp. 11-45.

Una scuola per Piero: *Luce, colore, prospettiva nella formazione fiorentina di Piero della Francesca*, ed. by L. Bellosi, exhibition catalogue, Venice, 1992, pp. 17-34.

#### 安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥:

M. Horster, *Andrea del Castagno: Complete Edition with a Critical Catalogue*, Oxford, 1980.  
E. Borsook, *The Mural Painters of Tuscany: From Cimabue to Andrea del Sarto*, London, 1960.  
M. Meiss, *The Great Age of Fresco: Discoveries, Recoveries and Survivals*, New York, 1970.  
John R. Spencer, *Andrea del Castagno and his Patrons*, Durham and London, 1991.

#### 名人连环画:

R. L. Mode, "Re-Creating Adam at Villa Carducci", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 47, 1984, pp. 501-514.  
E. Borsook, "L'Hakwood d'Uccello et la Vie de Fabius Maximus de Plutarque", in *Revue de l'Art*, no. 55, 1982, pp. 44-51, esp. p. 49 (about the erection of statues with inscriptions in niches; also the quotation from Alberti's treatise *De Re Aedificatoria*).  
C. L. Joost Gaugier, "Castagno's Humanistic Program at Legnana and Its Possible Inventor", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 45, 1982, pp. 274-282.

#### 圣若罗姆: 学者、悔罪苦修者:

M. Meiss, "Scholarship and Penitence in the Early Renaissance: The Image of St. Jerome", in *The Painter's Choice: Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, New York, 1976, pp. 189-202.

#### 皮耶罗·德拉·费兰切斯卡:

E. Battisti, *Piero della Francesca*, 2 vols, Milan, 1971 (on the 500th anniversary of his death; English edition with new bibliography, 1992).

#### 皮耶罗早期作品和《基督受洗》:

L. Bellosi, "Sulla formazione fiorentina di Piero della Francesca", in *Una scuola per Piero: Luce, colore, prospettiva nella formazione fiorentina di Piero della Francesca*, ed. by L. Bellosi, exhibition catalogue, Venice, 1992, pp. 17-54.  
M. Aronberg Lavin, *Piero della Francesca's Baptism of Christ*, New Haven and London, 1981.  
M. Tanner, "Concordia in Piero della Francesca's Baptism of Christ", in *Art Quarterly*, XXXV, 1972, pp. 1-20 (a political interpretation of the work as a reference to the union of the Western and Byzantine Churches).

#### 阿雷佐的系列湿壁画和十字军东征的宣传作品:

L. Schneider, "The Iconography of Piero della Francesca's Frescoes Illustrating the Legend of the True Cross in the Church of San Francesco in Arezzo", in *Art Quarterly*,

C. Ginzburg, *Erkundungen über Piero: Piero della Francesca: ein Maler der frühen Renaissance*, Berlin, 1985 (English edition: *The Enigma of Piero, Piero della Francesca: The Baptism, the Arezzo Cycle, the Flagellation*, London, 1985).  
F. Büttner, "Das Thema der 'Konstantins schlacht' bei Piero della Francesca", in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, XXXV, 1992, pp. 23-49.

《题跋》:

C. Bertelli, *Piero della Francesca: La forza divina della pittura*, Milan, 1991, 184.  
T. Gouma-Peterson, "Piero della Francesca's Flagellation: An Historical Interpretation", in *Storia dell'arte*, no. 26, 1967, pp. 217-33, esp. pp. 217-18.  
C. Ginzburg, *Erkundungen über Piero: Piero della Francesca: ein Maler der frühen Renaissance*, Berlin, 1985, pp. 133-141.  
C. Ginzburg, *The Enigma of Piero, Piero della Francesca: The Baptism, the Arezzo Cycle, the Flagellation*, London, 1985, pp. 116-119.

皮耶罗·德拉弗兰切斯卡与乌尔比诺的费代里科·达蒙泰费尔特罗:

G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, vol. V (Florence, 1568), Milan, 1809, 165 (includes the assumption, that Domenico Veneziano introduced oil painting to Italy).  
C. J. Hessler, "Piero della Francesca's Panorama", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 55, 1992, pp. 161-179.

韦罗基奥:

For Leonardo's part in the Baptism of Christ, refer to the list under his name.  
G. Passavanti, *Andrea del Verrocchio als Maler*, Düsseldorf, 1959.  
K. Oberhuber, "Le problème des premières œuvres de Verrocchio", in *Revue de l'Art*, XLII, 1978, pp. 63-76.  
L. Bellosi, "Andrea del Verrocchio", in *Pittura di luce: Giovanni di Francesco e Parte fiorentina di meta Quattrocento*, ed. by L. Bellosi, exhibition catalogue, Milan, 1990, pp. 177-189.

安东尼奥和皮耶罗·波拉约洛:

L. D. Ettlinger, *Antonio and Piero Pollaiuolo: Complete Edition with a Critical Catalogue*, London, 1978.

美第奇家族和赫拉克勒斯:

L. D. Ettlinger, "Hercules Florentinus", in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts*, XVI, 1972, pp. 119-142.  
A. Wright, "The Myth of Hercules", in *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo*, *Convegno Internazionale di Studi* (Firenze, 9-13 giugno 1992), ed. by G. C. Garfagnini, Florence, 1994, pp. 323-339.  
W. A. Bulst, "Uso e trasformazione del palazzo mediceo fino ai Riccardi", in *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, ed. by G. Cherubini and G. Fanelli, pp. 98-142, esp. p. 113.

肉体是灵魂的监狱:

Quotation in L. D. Ettlinger, *Antonio and Piero Pollaiuolo: Complete Edition with a Critical Catalogue*, London, 1978, p. 31 (also the thesis of the copperplate engraving as a pattern, pp. 32-35).  
P. Emison, "The Word Made Naked in Pollaiuolo's Battle of the Nudes", in *Art History*, 13/3, 1990, pp. 261-275.  
L. S. Richards discussed "Antonio Pollaiuolo: Battle of Naked Men", in *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 55, 1968, pp. 62-70.

桑德罗·波提切利:

R. Lightbown, *Sandro Botticelli: Leben und Werk*, Munich, 1989 (English: *Sandro Botticelli: Life and Work*, New York, 1989).  
R. Lightbown, *Sandro Botticelli, Berkeley and Los Angeles*, 1978, 2 vols. (with a complete catalogue).  
R. Hatfield, *Botticelli's Uffizi 'Adoration'*, Princeton, N. J., 1976.

艺术家的自信:

M. Meiss, *The Great Age of Fresco*, New York, 1970, p. 170.  
R. Lightbown, *Sandro Botticelli, Berkeley and Los Angeles*, 1978, vol II, p. 39.  
R. Stapleford, "Intellect and Intuition in Botticelli's Saint Augustine", in *Art Bulletin*, LXXVI, 1994, pp. 69-80.

爱的理念:

J. Shearman, "The Collections of the Younger Branch of the Medici", in: *Burlington Magazine*, 117, January 1975, pp. 12-27.  
W. Smith, "On the Original Location of the Primavera", in: *Art Bulletin*, LVII, 1975, pp. 31-40.  
A. Warburg, *Sandro Botticelli's 'Geburt der Venus' und 'Frühling': Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, Leipzig, 1893 (reprint in: *idem, Gesammelte Schriften*, Leipzig and Berlin, 1932,1, pp. 1-58, esp. pp. 32-33).  
E. H. Gombrich, "Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VIII, 1945, pp. 7-60.  
E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London, 1958, particularly Chapter VII (Primavera), Chapter VIII (Birth of Venus).  
H. Bredekamp, *Botticelli Primavera*, Florenz als Garten der Venus, Frankfurt, 1988.  
C. Dempsey, *The Portrayal of Love: Botticelli's 'Primavera' and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, Princeton, N. J., 1992.  
C. Dempsey, *Concerning Famous Women*, New Brunswick, N. J., 1963, pp. 79-80.

佛罗伦萨的美第奇家族:

J. Hale, *Florence and the Medici: The Pattern of Control*, London, 1977.  
D. Kent, *The Rise of the Medici*, Oxford, 1978.  
G. Brucker, *Renaissance Florence*,

Berkeley, CA, 1983.  
E. H. Gombrich, "The Early Medici as Patrons of Art", in *Italian Renaissance Studies: A Tribute to the Late Cecilia M. Ady*, ed. by E. F. Jacob, London, 1960, 279ff.  
Cosimo 'il Vecchio de' Medici', 1389-1464: Essays in Commemoration of the 600th Anniversary of Cosimo de' Medici's Birth, ed. by F. Ames-Lewis, Oxford, 1992.  
Piero di Cosimo de' Medici: Art and Politics in Fifteenth-Century Florence. Publication of the records of the symposium 5th to 8th June 1991 in Bad Homburg.  
Lorenzo il Magnifico e il suo mondo, *Convegno Internazionale di Studi* (Firenze, 9-13 giugno 1992), ed. by G. C. Garfagnini, Florence, 1994.

多梅尼科·基尔兰达约:

E. Micheletti, *Domenico Ghirlandaio, Amela*, 1990.  
萨塞蒂小礼拜堂中湿壁画:  
E. Borsook & J. Offerhaus, *Francesco Sasseti and Ghirlandaio at Santa Trinita, Florence: History and Legend in a Renaissance Chapel*, Doornspijk, 1981.

波尔蒂纳里祭坛画:

B. Strens-Hatfield, "L'arrivo del trittico Portinari a Firenze", in *Commentari*, XIX, 1968, pp. 315-319.  
F. Ames-Lewis, "On Domenico Ghirlandaio's Responsiveness to North European Art", in *Gazette des Beaux-Arts*, ser. 6, CXIV, 1989, pp. 111-122.

艺术家的合约:

M. Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt 1984 pp. 12-25 (English: *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford, 1988, pp. 3-14, esp. pp. 5-8).

菲利普·利皮:

A. Scharf, *Filippino Lippi*, Vienna, 1950.  
L. Berti & U. Baldini, *Filippino Lippi*, Florence, 1991 (very good photographs).

斯特罗齐小礼拜堂中湿壁画:

E. Borsook, "Documents for Filippo Strozzi's Chapel in Santa Maria Novella and Other Related Papers", in *Burlington Magazine*, 112, September 1970, pp. 737-747, 800-804.  
S. Peters-Schildgen, *Die Bedeutung Filippino Lippis für den Manierismus unter besonderer Berücksichtigung der Strozzi-Fresken in Santa Maria Novella zu Florenz*, Essen, 1989.

15世纪的锡耶纳艺术:

K. Christiansen, L. Kanter and C. B. Strehle, *Painting in Renaissance Siena, 1420-1500*, exhibition catalogue, New York, 1988.

弗朗切斯科·迪乔治:

R. Toledano, *Francesco di Giorgio Martini:*

*Pittore e scultore*, Milan, 19875 esp. pp. 82-85. *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena, 1450-1500*, exhibition catalogue, ed. by L. Bellosi, Siena, 1992.

乔瓦尼·迪巴托:

L. B. Kanter, *Italian Paintings in the Museum of Fine Arts Boston*, vol. I, 13th - 15th Century, Boston, 1994, pp. 180-182.

多梅尼科·迪巴托托洛:

D. M. Strehle, "La 'Madonna dell'Umiltà' di Domenico di Bartolo e San Bernardino", in *Arte Cristiana*, 72, 1984, 381-390.  
Una scuola per Piero: *Luca, colore, prospettiva nella formazione fiorentina di Piero della Francesca*, ed. by L. Bellosi, exhibition catalogue, Venice, 1992, pp. 59-63.

萨塞蒂:

J. R. Banker, "The Program for the Sassetta Altarpiece in the Church of S. Francesco in Borgo S. Sepolcro", in *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance*, 4, 1991, pp. 11 ff. (with detailed bibliography).  
D. Gordon, "The Reconstruction of Sassetta's Altar-Piece for S. Francesco, Borgo San Sepolcro, Postscript", in *Burlington Magazine*, 135, September 1993, pp. 620-623.

亚历山大·芬赫:

文艺复兴盛期和风格主义时期罗马和意大利中部的绘画艺术

文艺复兴时期威尼斯和意大利北部的绘画艺术

Livia Albertoni and Vinco Da Sessa, *Jacopo Bassano, i Da Ponte: una dinastia di pittori*, Bassano de Grappa, 1992.  
Kurt Badt, *Paolo Veronese*, Cologne, 1981 (published posthumously).  
Fritz Baumgart, *Renaissance und die Kunst des Manierismus*, Dumont-Dokumente, Cologne, 1963.  
Gino Benzoni, etc., *Tiziano*, exhibition catalogue, Palazzo Ducale Venezia and National Gallery Washington; Venice, 1990.  
Bernhard Berenson, *Die italienischen Maler der Renaissance*, new edition Gütersloh, 1952.  
Jan Bialostocki, *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit. vol 7 Propyläen Kunstgeschichte*, Berlin, Frankfurt am Main and Vienna, 1992.  
Anna Maria Brizio, *Leonardo da Vinci*, il Cenacolo, Florence, 1983.  
Beverly Louise Brown and Paola Marini, eds. *Jacopo Bassano*, exhibition catalogue, Bologna, 1992.  
Luigi Coletti, *La Camera degli Sposi del Mantegna a Mantova*, Milan, 1959.  
Regid De Campos, *Raffaello nelle Stanze*, Florence, 1983.  
Pier Luigi de Vecchi, *Raffaello, La Pittura*, Florence, 1981.  
Pier Luigi de Vecchi, *Michelangelo*, Cologne, 1991.  
Mario Di Giampaolo, *Parmigianino, Catalogo completo dei*

dipinti, Florence, 1991.

Luitpold Dussler, Raphael. A Critical Catalogue of His Pictures. Wall Paintings and Tapestries, London and New York, 1971.

Giuseppe Ficco, Giorgione, Hamburg, Rome and Bergamo, 1941.

Kurt W. Forster, Pontormo, Munich, 1966.

C. Frey, Le Vite di Michelangelo scritte da Giorgio Vasari e da Ascanio Condivi, Berlin, 1887.

Dagobert Frey, Manierismus also europäische Stilerscheinung, Studien zur Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, Stuttgart, 1964.

K. Frey, Die Briefe des Michelangelo Buonarroti, Berlin, 1914.

Rona Goffen, Giovanni Bellini, New Haven and London, 1989.

Ludwig Goldscheider, The Paintings of Michelangelo, London and Hayes, 1948.

Ludwig Goldscheider, Künstlerbriefe, ed. Adolf Rosenberg, Berlin, 1880.

Detlev von Hadeln, Paolo Veronese, Florence, 1978 (published posthumously).

My Heilmann, Florenz und die Medici, Cologne, 1985.

Theodor Hetzler, Venezianische Malerei, vol. 8 of Hetzler's writings, ed. by Gertrude Berthold, Stuttgart, 1985.

Theodor Hetzler, Tizian, Geschichte seiner Farbe, Frankfurt am Main, 1935.

Gustav René Hocke, Die Welt als Labyrinth, Manier und Manie in der europäischen Kunst, von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart, Hamburg, 1957 to 1966.

Christian Hornig, Giorgiones Spätwerk, (= Annali della Scuola normale superiore di Pisa, Classe di lettere e filosofia, Serie III, Vol. VI, 3) Pisa, 1976.

Norbert Huse, Studien zu Giovanni Bellini, Reihe Beiträge zur Kunstgeschichte vol. 7, Berlin and New York, 1972.

Norbert Huse and Wolf gang Wolters, Venedig. Die Kunst der Renaissance, Munich, 1986.

Christiane L. Joost-Gaugier, Jacopo Bellini, Selected Drawings, New York, 1980.

Georg Kauffmann, Die Kunst des 16. Jahrhunderts, Berlin 1970, Vol. 8 Propyläen Kunstgeschichte.

Harald Keller, Michelangelo, Bildhauer, Maler, Architekt, Frankfurt am Main, 1976.

Jan Lauts, Caraccio, Gemälde und Zeichnungen, Cologne, 1962.

Fabrizio Mancinelli and Anna Maria De Strobel, Michelangelo, le Lunette e la Vela della Capella Sistina, Rome, 1992.

Pietro C. Marini, Leonardo e i Leonardeschi a Brera, Florence, 1987.

Antonio Morassi, Tiziano, Milan, 1964.

Paccagnini, Giovanni and Salmi, Mario, Andrea Mantegna, Milan, 1961.

Paccagnini, Giovanni and Salmi, Mario, Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova, Electa Editrice, 1972.

Ridolfo Pallucini and Paola Rosi, Tintoretto, Le Opère Sacre e Profane, 2 vols. Milan, 1982.

Erwin Panofsky, "Idea", Ein Beitrag zur Begriffsbestimmung der älteren Kunsttheorie, Leipzig and Berlin, 1924

(English trans. New York, 1968).

Terisio Pignatti, Giorgione, Milan, 1978.

Carlo Pirovano, ed. Raffaello in Vaticano - Raffaello a Firenze, exhibition catalogue, 2 vols. Vatican and Palazzo Pitti, Milan, 1984.

Andreas Prater, Jenseits und diesseits des Vorhangs, Bemerkungen zu Raffaels "Sixtinischer Madonna" als religiöses Kunstwerk, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3rd series, vol. XLII, Munich, 1991, pp. 117-136.

Andreas Prater, Mantegnas "Cristo in Scuro", in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, vol. 48, 1985 Book 1, pp. 279-299.

W. R. Rearick and Terisio Pignatti, The Art of Paolo Veronese 1528-1588, exhibition catalogue National Gallery of Art, Washington, 1988.

Robin Richmond, Michelangelo und die Sixtinische Kapelle, Freiburg i. Br. Basile and Vienna, 1993.

Giles Robertson, Giovanni Bellini, Oxford, 1968.

Marcel Röthlisberger, Studi di Jacopo Bellini, Venice, 1960.

David Rosand, Titian, New York, 1978.

Marco Rosci, Leonardo, Milan, 1976.

Mario Salmi, ed. Raffaello, L'Opéra, Le Fonti, La Fortuna, Novara, 1968.

Emil Schaeffer, ed. Raffaels Sixtinische Madonna als Erlebnis der Nachwelt (anthology), Dresden, 1927 and 1956.

Armando Schiavo, Michelangelo, nel complesso delle sue opere, 2 vols. Rome, 1990.

Norbert Schneider, Porträtmalerei, Cologne, 1992.

Paul Schubring, Die Kunst der Hochrenaissance in Italien, Berlin, 1926.

Le Siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise, exhibition catalogue, Paris, 1993.

Wilhelm E. Suida, Raphael, London, 1948.

Hans Tietze, Tizian, Leben und Werk, Vienna, 1936.

Hans Tietze, Titian, The Paintings and Drawings, London, 1950.

Hans Tietze, Tintoretto, The Paintings and Drawings, London, 1948.

Charles de Tolnay, Michelangelo I-V, Princeton, 1947-1960.

Ernst Ulimann, Leonardo da Vinci, New York, 1975.

Francesco Valcanover, Caraccio, Florence, 1989.

Giorgio Vasari, Lives of the Artists, trans. by George Bull, Harmondsworth, 1965.

A. Venturi, Storia dell'Arte Italiana I-XI, Milan, 1901-1940.

Herbert von Eiden, Michelangelo, Stuttgart, 1959.

Jack Wasserman, Leonardo da Vinci, New York, 1975.

Pietro Zampetti, Carlo Crivelli, Florence, 1987.

Roberto Zapperi, Paul III und seine Enkel. Nepotismus und Staatsportrait, Frankfurt am Main, 1990.

### 亚历山大·佩林 13世纪到16世纪的素描及艺术家的基础训练

**雅各布·贝利尼:**  
B. Degenhart and A. Schmitt, Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450, Teil II, vols. 5-8, Berlin, 1990.

A. Perrig, "Die theoriebedingten Landschaftsformen in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts", in: Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert, ed. by W. Prinz and A. Beyer, Weinheim, 1987, pp. 41-60.

**本韦努托·切利尼:**  
Opere. Vita. Trattati. Rime. Lettere, a cura di B. Maier, Milan, 1968.

A. Perrig, Michelangelo-Studien IV: Die "Michelangelo"-Zeichnungen Benvenuto Cellinis, Frankfurt and Berne, 1977.

**琴尼诺·琴尼尼:**  
Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa. Übersetzt von A. Ilg, Vienna, 1888.

Il Libro dell'arte commentato e annotato da F. Brunello, Vicenza, 1971.

**弗朗切斯科·达巴尔贝里诺:**  
B. Degenhart and A. Schmitt, Corpus, part I, vol. 1, pp. 31-38.

S. Pertsch, Profane Buchmalerei der bürgerlichen Gesellschaft im spätmittelalterlichen Florenz, Worms, 1981, pp. 79-87.

**让·布尔:**  
L. Campbell, Renaissance Portraits, European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries, New Haven and London, 1990, illus. p. 176.

**洛伦佐·吉贝尔蒂**  
I Commentari, translated into German by J. von Schlosser, Berlin, 1911-12, I-II.

R. Krautheimer and T. Krautheimer-Hess, Lorenzo Ghiberti, Princeton, 1982.

A. Perrig, Lorenzo Ghiberti: Die Paradiesestür, Frankfurt, 1987.

**艺术家教育:**  
S. Rossi, Dalle botteghe alle accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo, Milan, 1980.

**业余绘画 (还可参见: 弗朗切斯科·达巴尔贝里诺):**  
W. Kemp, "...einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen". Zeichnen und Zeichenunterricht der Laen 1500-1870. Ein Handbuch, Frankfurt am Main, 1979 (the quotation on p. 421 appears in the foreword of this instructive book).

**莱昂纳多·达·芬奇:**  
H. Ludwig, Leonardo da Vinci: Das Buch von der Malerei, Vienna, 1882.

J. P. Richter, The Literary Works of Leonardo da Vinci, New York, 1970, I-II.

Leonardo da Vinci On Painting, A Lost Book (Libro A), reassembled from the Codex Vaticanus Urbina 1270 and from the Codex Leicester by C. Pedretti, London, 1965.

K. Clark, The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, London, 1968-69, I-III.

C. Pedretti, The Literary Works of Leonardo da Vinci, A Commentary to J. P. Richter's Edition, Oxford, 1977, I-II.

A. Perrig, "Leonardo: Die Anatomie der Erde", Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, XXV, 1980, pp. 51-80.

L. H. Heydenreich, B. Dübner, L. Reti, C. Zammattio, A. Marinono, A. M. Brizio, M. V. Brugnoli, A. Chastel, Leonardo, der Erfinder, der Forscher, der Künstler, Stuttgart and Zurich, 1981.

**米开朗基罗:**  
C. de Tolnay, Corpus dei disegni di Michelangelo, Novara, 1975-80, I-IV.

A. Perrig, Michelangelo-Studien I, Michelangelo und die Zeichnungen wissenschaft - Ein methodologischer Versuch, Frankfurt and Berne, 1976.

A. Perrig, Das Münchener Blatt mit der Kopie nach Masaccio's "Zinsgroschen"-Fresko und die Methoden der Michelangelo-Forschung", Kritische Berichte, X, 1982, pp. 3-35.

A. Perrig, Michelangelo's Drawings - The Science of Attribution, New Haven and London, 1991.

A. Perrig, "Zeichne, Antonio, zeichne", Antiquitäten-Zeitung, XXI, No. 19, 10th September 1993, pp. 569-71.

**原型研究:**  
C. Ragghianti e G. Dall'i Regoli, Firenze 1470-1480, Disegni dal modello, Pollaiuolo, Leonardo, Botticelli, Filippino, Pisa, 1975.

**原型书籍:**  
R. W. Serieller, A Survey of Medieval Model Books, Haarlem, 1963.

J. G. Ruston, Italian Renaissance Figurative Sketchbooks, 1450-1520, doctoral thesis, University of Minnesota, 1976.

**壁画草图**  
U. Procacci, Sinopie ed affreschi, Milan, 1960.

Fresken aus Florenz, exhibition catalogue for the Haus der Kunst, Munich, 1969.

**绘画 (13到16世纪):**  
B. Degenhart and A. Schmitt, Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450, parts I-II, Berlin, 1968-80.

M. W. Evans, Medieval Drawings, London, 1969.

F. Ames-Lewis, Drawing in Early Renaissance Italy, New Haven and London, 1981.

W. Strauss and T. Felker, Drawings Defined, New York, 1987.

G. C. Sciolla, ed. 11 Disegno. Forme, tecniche, significati, Milan, 1991.

E. Cropper, ed. Florentine Drawing at the Time of Lorenzo the Magnificent, Papers from a Colloquium held at the Villa Spelman, Florence, 1994.

- Abbate, Niccolò del尼科洛·德尔·阿巴特 (1512-1571年) 348
- Acciaiuoli, Niccolò尼科洛·阿奇亚奥里 266
- Aelst, Pieter van彼得·范·阿尔斯特 337
- Aertsen, Pieter彼得·阿尔岑 (约1507/08-1575年) 413
- Agnolo, Battista d'阿尼奥洛·巴蒂斯塔 179
- Alamagno, Giovanni乔瓦尼·阿拉曼尼奥 350
- Alberti, Catelana degli卡特琳娜·德·戈里·阿尔贝蒂 92
- Alberti, Leon Battista莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂 (1404-1472年) 12, 15, 23, 98, 100, 106ff, 112ff, 117, 121ff, 147, 160, 170, 200, 260, 264ff, 336, 338, 341, 353, 363, 375, 431, 439
- Albizzi, Rinaldo degli里纳尔多·德利·阿比奇 263
- Aldobrandini, Giovanni乔瓦尼·阿尔多布兰迪尼 114
- Alessandro亚历山德罗 231
- Alexander VI亚历山大六世 298
- Alfonso I阿方索一世 208
- Alfonso of Aragon阿拉贡的阿方索 124
- Alighieri, Dante但丁·阿利吉耶里 (1265-1321年) 24, 60, 89, 266, 308, 319, 331, 352, 421
- Almerico, Paolo保罗·阿尔梅里科 174
- Amiens, Colin d'科林·德·安眠 422
- Ammannati, Bartolomeo (Ammanati) 巴尔托洛梅奥·阿曼纳蒂 (1511-1592年) 232, 348
- Andrea da Firenze see Firenze, Andrea da安德烈亚·达·菲伦泽参见安德烈亚·达·菲伦泽
- Angelic, Fra (Fra Giovanni da Fiesole)弗拉·安吉利科 (弗拉·乔瓦尼·德·菲索莱) (约1387-1455年) 246ff, 249ff, 253, 258, 264ff, 273, 304, 335
- Antico (Pier Jacopo Alari Bonacolsi)安蒂科 (彼尔·雅各布·阿拉里·波拿柯西) 214ff.
- Antonio Tatti, Jacopo d'雅各布·安东尼奥·塔蒂 228
- Appiano, Semiramide d'赛米拉米德·迪阿皮亚诺 284
- Aquila, Brancione d'布兰科尼奥·德尔·阿奎拉 140
- Aquinas, St. Thomas圣托马斯·阿奎纳 (约1225-1274年) 75, 80
- Area, Niccolò dell' (Niccolò d'Antonio) (c. 1435-1494) 208ff.
- Archimedes阿基米德 335
- Arcimboldo, Giuseppe朱塞佩·阿钦博尔多 (1527-1593年) 343, 386
- Arculf阿尔克洛夫 416, 421
- Aretnino, Pietro彼得罗·阿雷蒂诺 (1492-1556年) 136, 316, 330, 386, 398, 401, 404
- Aretino, Spinello斯皮内罗·阿雷蒂诺 86, 91
- Arezzo, Niccolò d'尼科洛·戴尔·艾瑞诺 177
- Aristotle亚里士多德 (公元前384-322年) 300, 335, 389
- Anus阿里马斯 84
- Arnoldi, Alberto阿尔贝托·阿诺尔迪 26
- Arnolfini, Giovanni乔瓦尼·阿诺尔福尼 361
- Arnolfo di Cambio see Cambio, Arnolfo di阿诺尔福·迪坎比奥参见坎比奥·阿诺尔福尼的圣方济各教堂的设计者阿诺尔福·迪坎比奥 (1182-1226年) 23, 36, 45
- Augustus奥古斯都 109
- Avalos, Alfonso d'阿方索·达·阿瓦洛斯 410
- Averroes阿威罗伊 84
- Bacon, Roger罗杰·培根 (约1220-1292年) 49ff, 67, 72, 86, 106, 419, 421
- Badie, Antonio安东尼奥·巴迪埃 409
- Baldese, Ambrogio di安布罗吉奥·迪·贝尔德斯 86
- Bianco, Maso di马索·迪班科 74
- Bianco, Nanni di南尼·迪班科 (约1375-1421年) 27, 100, 104ff, 184ff, 187, 189ff, 199, 210
- Bandinelli, Baccio巴乔·班迪内利 (1483-1560年) 230ff, 236
- Barbaro, Daniele达尼埃莱·巴尔巴罗 171
- Barbaro, Marcantonio马尔坎托尼奥·巴尔巴罗 161, 171, 173
- Barberino, Francesco da弗朗切斯科·达巴尔贝里诺 (1264-1348年) 422
- Barna巴尔纳 65
- Bartolo, Andrea di安德烈亚·迪巴尔托 91
- Bartolo, Domenico di多梅尼科·迪巴尔托洛 (约1400/10-1461年) 293
- Bartolo, Nanni di南尼·迪巴尔托洛 186
- Bartolommeo, Fra弗拉·贝尔托洛梅奥 (1472-1512年) 330, 332, 338, 347, 435
- Bartolommeo, Michelozzo di米开朗佐·迪巴尔托洛梅奥 (1396-1472年) 15, 100, 107, 109, 113ff, 120ff, 126, 128, 210, 249, 351
- Basino巴西尼奥 352
- Bassano, Jacopo雅各布·巴萨诺 410
- Bassano, Leandro莱安德罗·巴萨诺 (1557-1622年) 355, 401, 410, 413
- Bastiani, Lazzaro拉扎罗·巴斯蒂亚尼 308
- Battiferri, Laura劳拉·巴蒂费里 232, 348
- Beethoven, Ludwig van路德维希·范·贝多芬 310
- Bellincioni, Bernardo贝尔纳多·贝林乔尼 375
- Bellini, Gentile真蒂莱·贝利尼 (1429-1507年) 354ff, 358, 362, 366, 393
- Bellini, Giovanni乔瓦尼·贝利尼(别名贾姆贝利诺) (约1430-1516年) 355, 358ff, 361ff, 365ff, 388, 392ff, 396 雅各布·贝利尼 (约1400年-约1470/71年) 338, 352, 354ff, 358, 371ff, 425, 428
- Bellini, Nikolaus尼科洛西·贝利尼 355
- Bembo, Pietro彼得罗·本博 (1470-1547年) 136
- Berlinghieri, Bonaventura博纳文图拉·贝林吉耶里 37
- Bernini, Gianlorenzo 詹洛伦佐·贝尔尼尼 (1598-1680年) 214
- Bessarion贝萨里昂 270
- Bibbiena (Bernardo Dovizi)比别纳 (贝尔纳多·多维奇) (470-1520年) 136
- Bicci, Lorenzo di洛伦佐·迪比奇 88
- Bilheres de Lagrualas, Jean让·比格拉斯拉·达·拉格罗莱斯 226
- Biondo, Giovanni del乔瓦尼·德尔·比翁多 86, 91
- Boccaccio, Giovanni乔瓦尼·薄伽丘 (1313-1375年) 74, 266, 283
- Bologna, Giovanni da see Giambologna乔瓦尼·达博洛尼亚参见詹博洛尼亚
- Boltraffio, Giovanni乔瓦尼·波特拉菲奥 (1467-1516年) 375
- Bonacolsi, Pier Jacopo Alari see Antico彼尔·雅各布·阿拉里·波拿柯西参见安蒂科
- Bonaïuti, Andrea安德烈亚·博纳伊蒂 83, 86, 91, 93, 419
- Bonomico di Martino see Buffalmacco马蒂诺·迪博纳米科参见布法勒马可
- Bondone, Giotto di 乔托·迪·邦多内 (约1266-1337年) 49, 58ff, 62, 65, 67, 68, 70, 72ff, 75, 78, 85, 89, 106, 241, 246, 258, 351ff, 417
- Boniface VIII卜尼法斯八世 262
- Bordone, 帕里斯·博尔多内 (1500-1571年) 404
- Borgia, Duca Valentino Cesare杜卡·瓦伦蒂诺·切萨雷·博尔贾 314
- Borgia, Francesco弗朗切斯科·博尔贾 151
- Borgognone博尔戈内 371
- Borroneo, Carlo卡洛·博罗梅奥 161ff.
- Bosch, Hieronymus希罗尼穆斯·博施 (约1450-1516年) 331
- Botticelli, Sandro (Alessandro di Mariano Filipeppino)山德罗·波提切利 (亚历山德罗·迪·马里亚诺·菲利佩佩) (约1415-1510年) 220, 274, 276ff, 282ff, 289ff, 294ff, 297, 310, 321, 335, 361ff, 373
- Botticini, Francesco弗朗切斯科·博蒂奇尼 274
- Boucher, François费利索瓦·布歇 (1703-1770年) 385, 413
- Bourne布尔 422
- Bramante, Donato多纳托·布拉曼特 (约1444-1514年) 107, 115, 119, 125, 130ff, 136ff, 141, 144, 146ff, 158, 164, 168, 223, 228, 296, 317, 332, 335, 337, 371ffBramantino (Bartolomeo Suardi)布拉曼蒂诺 (巴尔托洛梅奥·苏阿尔迪) (1465-1530年) 365, 371
- Brancacci, Felice费利切·布兰卡 240ff, 244
- Brandini, Michelangelo米开朗基罗·布兰迪尼 230, 232
- Braye, Guillaume de纪尧姆·德布雷 47
- Brienne, Walter de瓦尔特·德布里耶纳 73
- Bronzino, Agnolo阿尼奥洛·布龙齐诺 (1503-1572年) 343, 347ff.
- Brunelleschi, Filippo菲利波·布鲁内莱斯基 (1377-1446年) 15, 35, 100ff, 104ff, 113, 115, 120, 122, 128, 139, 147, 177ff, 190, 245, 366, 422, 430
- Bruni, Leonardo莱奥纳尔多·布鲁尼 (约1370-1444年) 200, 420ff
- Butalini, Niccolò di曼尼科洛·迪曼诺·布法利尼 298
- Buffalmacco (Bonamico di Martino)布法勒马可 (马蒂诺·迪博纳米科) 75ff, 91, 417
- Buon, Bartolomeo巴尔托洛梅奥·比恩 (1440-1529年) 157
- Buonarroti, Michelangelo米开朗基罗·博纳罗蒂 (Michelagnolo di Ludovico di Lionardo di Buonarroti Simoni) [米开朗基罗·迪多·维科·迪利奥纳尔多·博纳罗蒂·西蒙尼] (1475-1564年) 130, 132, 139, 141, 143ff, 146ff, 168ff, 197, 204, 212, 214, 218ff, 223ff, 226ff, 230, 232, 236ff, 246, 279, 290, 294, 301, 305ff, 308ff, 314, 316, 317ff, 321ff, 329ff, 335ff, 341ff, 347, 375, 392, 404, 416, 434ff, 438ff
- Buoninsegna, Duccio di杜乔·迪·博宁塞尼亚 (约1250/60-1318年) 42ff, 62ff, 65, 68ff, 78, 106, 363
- Burgundy, Gebhard of勃良第的格哈特 16
- Buschetto布斯彻特斯 18
- Buti, Lucrezia卢克雷齐娅·布蒂 290
- Butinone, Bernardin伯纳德·布蒂 365
- Calabria, Alfonso di阿方索·迪卡拉布里亚 294
- Calixtus II加里斯都二世 269
- Cambio, Arnolfo di阿诺尔福·迪坎比奥 25ff, 28, 47, 88

Cambrensis, Giraldo 吉拉尔德斯·坎布雷恩西斯 (约1146-1223年) 421  
Camerino, Jacopo da 雅各布·达·卡梅里诺 52  
Campin, Robert 罗伯特·康真 258  
Carafata 卡拉法 290ff  
Caravaggio (Michelangelo Merisi, Amerighi da Caravaggio) 卡拉瓦乔 (米开朗基罗·梅里·西阿美里吉·达·卡拉瓦乔) (1573-1610年) 336, 385  
Carducci, Giovanni 乔瓦尼·卡尔杜奇 266  
Caron, Antoine 安托万·卡龙 348  
Caroto, Giovanni Francesco 乔瓦尼·弗朗切斯科·卡罗托 (约1480-1546年) 382, 409  
Carpaccio, Vittore 维托雷·卡尔帕乔 (1455-1526年) 354, 361ff  
Carracci, Agostino 阿戈斯蒂诺·卡拉奇 (1557-1602年) 440  
Carracci, Annibale 安尼巴莱·卡拉奇 (1560-1609年) 440  
Carracci, Ludovico 卢多维科·卡拉奇 (1555-1619年) 440  
Carrara, Ubertino da 乌贝蒂诺·达·卡拉拉 422  
Carus, Carl Gustav 卡尔·古斯塔夫·古鲁斯 (1789-1869年) 337  
Casale, Ubertino di 乌贝蒂诺·迪·萨莱 60  
Castagno, Andrea da 安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥 (约1421-1457年) 264ff, 275ff, 350, 372  
Castiglione, Baldassare 巴尔达萨雷·卡斯蒂廖内 (1478-1529年) 308, 422  
Cavalieri, Tommaso de' 托马索·德·卡瓦列里 439  
Celano, Tommaso da 托马索·达·切拉诺 36, 49  
Celle, Giovanni delle 乔瓦尼·德利·切莱 750  
Cellini, Benvenuto 本韦努托·切利尼 (1500-1571年) 230ff, 236, 235, 337, 438ff.  
Cellini, Giovanni 乔瓦尼·切利尼 232  
Cennini, Cennino 琴尼诺·琴尼尼 (约生于1370年) 87ff, 93, 204, 417ff, 423, 425, 428ff, 439  
Chabanne, Adémar de 阿德马尔·德·夏巴纳 (约988-1034年) 421  
Charlemagne 查理曼大帝 15  
Charles V 查理五世 142ff, 147, 392, 400, 410  
Chiericali, Girolamo 吉罗拉莫·基耶里卡蒂 169ff.  
Chigi, Agostino 阿戈斯蒂诺·基吉 136  
Christus, Petrus 彼得勒斯·克里斯蒂 (约1410-20-1472/73年)  
Chigi, Agostino 阿戈斯蒂诺·基吉 336  
Cicerone 西塞罗 125  
Cima, Giovanni Battista 乔瓦尼·巴蒂斯塔·奇马 (约1460年 - 约1517/18年) 365, 392  
Cimabue, Giovanni (Cenni di Peppo) 乔瓦尼·契马布埃 (森尼迪·佩波) (约1240年 - 1302年之后) 58, 75, 352, 363  
Cione, Andrea di 安德烈·迪·乔内 75  
Cione, Benci di 本奇·迪·乔内 30, 88  
Cione, Jacopo di 雅各布·迪·乔内 86  
Cione, Nardo di 纳多·德·奇奥内 86  
Ciriaco d'Ancona 安科纳的奇里亚库斯 359  
Ciuffagni, Bernardo 贝纳多·丘法尼 185  
Clairvaux, Bernhard von 伯恩哈德·冯·克莱韦尔 116f  
塞莱斯廷四世 50  
Clement VII 克莱门特七世 142, 230ff, 385f  
Cock, H. H 科克 152  
Codussi, Mauro 毛罗·古达西 [1440-1504

年] 159, 167ff  
Colaluigi, Gianluigi 詹路易吉·科拉卢奇 322  
Colle Val d'Eisa, Simone di 西莫内·迪·科莱·瓦尔·达·伊萨 177  
Colombini, Giovanni 乔瓦尼·科隆比尼 74  
Condi, Giovanni 乔瓦尼·孔迪 167  
Condivi, Ascanio 阿斯卡尼奥·孔迪奇 310  
Conegliano, Cima da 奇马·达·科内利尼亚诺 (约1459-1517年) 361  
Constantine 君士坦丁 13, 109, 116, 125, 147, 289  
Copernicus 哥白尼 310  
Corboli, Girolamo 吉罗拉莫·科尔博利 266  
Cornaro, Alvise 阿维塞·科尔纳罗 171, 173  
Cornaro, Catarina 卡特里娜·科尔纳罗 358  
Cornaro, Giovanni 乔瓦尼·科尔纳罗 167  
Correggio 柯勒乔 366  
Correggio (Antonio Allegri) 柯勒乔 (安东尼奥·阿莱格里) (约1489-1534年) 310, 376, 383, 385, 396  
Cortona, Elias von 埃利亚斯·冯·考徒纳 36ff, 62  
Cosimo, Piero di (Piero di Lorenzo) 皮耶罗·迪·科西莫 (皮耶罗·洛伦佐) (1462-1521年) 305ff, 321  
Cossa, Francesco del 弗朗切斯科·德尔·科萨 (约1435/36年 - 约1477/78年) 376, 380  
Costa, Lorenzo 洛伦佐·科斯塔 (约1460-1535年) 354, 367, 377  
Courajod, Louis 路易斯·库拉若 238  
Cousin, Jean 让·库赞 348  
Credi, Lorenzo di 洛伦佐·迪·克雷迪 274, 429  
Cristofano, Michelangelo 米开朗基罗·克里斯托凡 91  
Crivelli, Carlo 卡洛·克里韦利 (约1435/40年 - 约1495年) 361ff  
Cronaca 克罗纳卡 11, 123  
Curtius, E.R. E. R. 柯蒂斯 342  
Daddi, Bernardo 贝纳多·达迪 27, 74ff, 78ff.  
Dante Alighieri see Alighieri, Dante 但丁·阿利吉耶里 参见阿利吉耶里·但丁  
Datini, Francesco see Marco Datini 弗朗西斯科·达提尼 参见马可·达提尼  
Diamante, Fra 弗兰切·迪亚曼特 290  
Dianti, Laura de 劳拉·德·迪安蒂 393  
Diotsalvi 迪奥提奥威 20  
Dolfo 多弗 86  
Dolci, Giovanni de 乔瓦尼·德·多尔奇 294  
Dominicus 多米尼克 38  
Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardì) 多纳泰洛 (多纳托·迪·尼科洛·迪·贝托·巴尔迪) (1386-1466年) 27, 100, 104ff, 107ff, 184ff, 189ff, 192, 195ff, 199ff, 204, 210ff, 218, 220, 236, 266, 290, 293, 314, 317, 351, 366, 367, 401, 429, 430  
Dosi, Giovanni Antonio 乔瓦尼·安东尼奥·多西 137  
Doss, Dosso 多索·多西 (约1489/90年 - 约1542年) 344, 381ff.  
Dubroucq, Jacques 雅克·迪布洛克 236  
Duccio, Agostino di 阿戈斯蒂诺·迪·杜乔 (1418年 - 1481年之后) 200, 204, 220  
Duccio di Buoninsegna see Buoninsegna, Duccio di 杜乔·迪·博宁塞尼亚 参见杜乔·博宁塞尼亚  
Dürer, Albrecht 阿尔布雷希特·丢勒 (1471-1528年) 344, 350, 366, 371, 400  
Dvorak, Max 马克斯·德沃夏克 402  
Este, Alfonso d' 阿方索·达·埃斯塔 393

Este, Ginevra d' 吉内瓦·达·埃斯塔 351  
Este, Ippolito d' 伊波利托·达·埃斯塔 232  
Este, Isabella d' 伊莎贝拉·达·埃斯塔 215, 219, 367  
Este, Lionello d' 廖内洛·达·埃斯塔 108, 352  
Euclid 欧几里德 106  
Eugene IV 欧根二世 265  
Eugenius IV 尤金四世 108  
Eyck, Jan van 扬·范·艾克 (- 1441年) 258, 359, 361  
Fabriano, Gentile da 杰伦蒂莱·迪·尼科洛·达·法比亚诺 (真蒂莱·迪·尼科洛·迪·乔瓦尼·马西) (约1360/70-1427年) 238ff, 253, 258, 264, 298, 335, 355, 358, 429  
Fano, Girolamo da 吉罗拉莫·达·法诺 330  
Farinati, Giambattista (called Zelotti) 詹巴蒂斯塔·法里纳蒂 (别名泽洛提) 409  
Farnese, Alessandro 亚历山大·法尔内塞 151, 398  
Farnese, Piero 皮耶罗·法尔内塞 418  
Fazio, Bartolomeo 巴尔托洛梅奥·法齐奥 (1400-1457年) 359  
Feliciani, Feliciano 费利恰诺·费利恰尼 425  
Feltre, Vittorino da 比托里诺·达·费尔特 (1378-1446年) 422ff, 431  
Ficino, Marsilio 马尔西利奥·菲奇诺 (1433-1499年) 283ff.  
Fiesole, Mino da 米诺·迪·菲耶索莱 204  
Filarete, Antonio di (Pietro Averlino) 菲拉雷特 (安东尼奥·迪·彼得罗·阿韦利诺) (约1400-1469年) 115, 119, 112  
Finiguerra, Maso 马索·菲尼古拉 425  
Fiorentino, Neri di 内里·迪·菲奥拉万托 26  
Fiorentino, Rosso (Giovanni Battista di Jacopo di Guasparre) 罗索·菲奥伦蒂诺 (乔瓦尼·巴蒂斯塔·迪·雅各布·迪·瓜斯帕雷) 雅各布·底·菲奥伦蒂诺 (1494-1540年) 343ff, 347  
安德烈亚·迪·菲伦佐 (约1320年 - 1377年后) 26  
Foppa, Vicenzo 温琴佐·佛帕 371  
Forlì, Melozzo da 梅洛佐·达·福里 (1438-1494年) 306, 331, 371  
Fragonard 弗拉戈纳尔 385  
Francesca, Piero della 皮耶罗·德拉·费兰切斯科 (1415/20-1492年) 106, 115, 124, 268ff, 273ff, 294ff, 300, 306, 325, 367, 371  
Francesco 弗朗切斯科一世 93f  
Francesco, Simone di 西莫内·迪·弗朗切斯科 26  
Francis I 弗朗索瓦一世 104  
Francis I 弗朗索瓦一世 230, 236, 316, 347ff.  
Fränkischer Meister 弗兰克斯梅斯特 50  
Fredt, Bartolo di 弗雷迪·迪·巴托洛 74ff, 91  
Fréminet, Martin 马丁·弗雷米内 348  
Friedrich Barbarossa 腓特烈·巴巴罗萨 33  
Friedrich II 弗里德里希二世 24, 33ff, 46, 93, 113, 120ff, 124, 128, 429  
Gaddi, Agnolo 阿尼奥洛·加迪 (约1350-1396年) 86ff, 91, 95, 418f  
Gaddi, Giovanni 乔瓦尼·加迪 86, 228  
Gaddi, Taddeo 塔代奥·加迪 (逝世于1366年) 26, 72, 75, 86, 88, 91, 93  
Galufrio 高夫里欧 375  
Galli, Jacopo 雅各布·加利 219, 226  
Vasco da Gama 瓦斯科·达·伽马 171  
Gambacorta, Pietro 彼得罗·甘巴科尔塔 74  
Gambello, Antonio 安东尼奥·干布洛 159, 161  
Gamberelli see Rossellino, Antonio 甘贝里尼 参见安东尼奥·罗塞利诺  
Gauricus, Pomponius 庞皮乌斯·奥里斯卡

(逝世于1492年) 228  
Gent, Justus van 贾斯特斯·范根特 273, 331  
Ghiberti, Lorenzo 洛伦佐·吉贝尔蒂 (1378-1455年) 15, 27, 65, 72, 89, 102, 177ff, 184, 187, 189, 199, 246, 261, 419f, 422, 430, 434  
Ghirlandaio, Domenico 多梅尼科·基兰达伊 (约1449-1494年) 218, 274, 278, 279, 286, 289ff, 312, 317, 321, 335, 359, 373, 435  
Giambologna (Giovanni Bologna bzw. Jean de Boulogne) 詹博洛尼亚 (乔瓦尼·达·博洛尼亚·珍妮·德·布洛涅) (1529-1608年) 217, 236, 344  
Gianpietro 詹彼得罗 375  
Giocondo, Fra Giovanni 弗拉·乔瓦尼·乔孔多 (约1433-1514年) 137ff  
Giorgio, Francesco di 弗朗切斯科·迪·乔治 (1439-1501/02年) 112ff, 115, 123, 131, 293, 331  
Giorgione (Giorgio oder Zorzo Barbarelli) 焦尔焦内 (乔治·奥代尔·佐尔佐·巴尔巴雷利) (约1477/78-1510年) 310, 341, 350, 363, 381, 385, 388ff, 392ff, 396ff  
Giottino 乔蒂诺 86  
Giotto di Bondone see Bondone, Giotto di 乔托·迪·邦多内 参见乔托·迪·邦多内  
Giovanni, Bertoldo di 乔瓦尼·迪·邦多内 218  
Giovanni, Ludovico di 乔瓦尼·迪·卢多维科 84  
Giovanni Fei, Paolo di 乔瓦尼·费·迪·保罗 91  
Giovanni Tedesco, Piero di 皮埃特罗·迪·乔瓦尼·泰德斯柯 88  
Giovanni 乔瓦尼 136  
Giusto, Andrea di 安德烈亚·迪·古斯托 261  
Goes, Hugo van der 胡戈·范·德·胡斯 286, 289, 292, 359  
Goethe, Johann Wolfgang von 约翰·沃尔夫冈·歌德 174, 232, 337  
Gombrih, Sir Ernst 恩斯特·冈布里奇爵士 342  
Gonzaga, Federigo 费德里科·贡萨加 146, 335  
Gonzaga, Ludovico 卢多维科·贡萨加 114ff, 215  
Gonzaga, Margherita 玛格丽塔·贡萨加 351  
Gozzoli, Benozzo 贝诺佐·佐佐·戈佐利 (1420-1498年) 91, 253  
Grassi, Giovanni de 乔瓦尼·德·格拉西 351  
Greco, El (Domenico Theotocopuli) 埃尔·格雷科 (莫奥托科普利·多米尼科) (约1541-1614年) 344, 404, 408  
Gregor the Great 大格列高利 50, 74  
Gregory 格列高利 86  
Gregory XI 格列高利十一世 86  
Gregorius 格雷戈里·多明尼克 130  
Grillparzer, Franz 弗朗茨·格里尔帕策 (1791-1872年) 337  
Grmani, Domenico 多梅尼科·格里马尼 269  
Grmani, Girolamo 吉罗拉莫·格里马尼 169  
Grosseteste, Robert 罗伯特·格罗斯泰特 106  
Guarino 瓜里诺 352  
Guglielmo 古列尔莫 47  
Guglielmo 吉列尔莫斯 18  
Hals, Frans 弗朗斯·哈尔斯 (约1581/85-1666年) 393  
Hawkwood, John 约翰·霍克伍德 261ff, 418  
Hebbel, Friedrich 弗里德里希·黑贝尔 (1813-1863年) 337

Hoemskerck, Marten van 马腾·范·海姆斯凯克 124, 143, 219  
Hocke, Gustav René 古斯塔夫·勒内·赫克 342  
Hollandia, Francesco de 弗朗切斯科·德·奥朗德 (1517-1584年) 329  
Honorius II 洪诺留二世 22, 286  
Hy, Adaman von 阿达曼纳斯·范·海兰 (约624-704年) 416, 421  
Ingres, Dominique 多米尼克·安格列 376  
Innocent VIII 因诺森特八世 134  
Innocent III 因诺森特三世 22  
Jacobus, Meister 雅斯特·雅各布斯 39  
Jefferson 杰斐逊 128  
Johannes XXII 约翰内斯二十二世 75  
Julius II 尤利乌斯二世 130ff., 136ff., 139, 147, 152ff., 220, 223, 317, 319, 329, 330, 335, 337  
Labeo, Notker 诺特·拉贝奥 (约950-1022年) 421  
Lama, Guasparre del 瓜斯帕里·德尔·拉马 277ff.  
Landino, Cristoforo 克里斯托弗·兰迪诺 89  
Lapo di Lizio Guidalotti 拉普·迪·里奇·奥·圭达洛蒂 84  
Lapo Ghini, Giovanni di 乔瓦尼·迪·拉波·吉尼 26  
Lapo Guidalotti, Buonamico di 博纳米科·迪·拉普·圭达洛蒂 80, 83  
Laurana, Francesco 弗朗切斯科·劳拉纳 (约1420-1503年) 208  
Laurana, Luciano 卢恰诺·劳拉纳 (逝世于1479年) 123ff.  
Lenbach, Franz von 弗伦茨·冯·伦巴赫 (1836-1904年) 392  
Leo X 利奥十世 136ff., 142, 144, 147, 223, 230  
Leopardi, Alessandro 亚历山德罗·莱奥帕尔迪 211  
Lippi, Filippino 菲利皮诺·利皮 (约1457-1504年) 240, 274, 290ff.  
Lippi, Fra Filippo 弗拉·菲利皮诺·利皮 (1400-1469年) 253, 258ff., 264, 277, 290ff., 293, 350  
Lippo 利波 91  
Lombardo, Antonio 安东尼奥·隆巴尔多 (约1458-1516年) 210, 228  
Lombardo, Pietro 彼得罗·隆巴尔多 (约1435-1515年) 160, 209ff., 228  
Lombardo, Tullio 图利奥·隆巴尔多 (约1455-1532年) 169, 210, 228  
Loredan, Andrea 安德烈亚·洛雷丹 167  
Loredan, Leonardo 莱昂纳多·洛雷丹 358ff., 361  
Lorenzetti, Ambrogio 安布罗焦·洛伦采蒂 (约逝世于1348年) 65, 74ff., 293, 417  
Lorenzetti, Pietro 彼得罗·洛伦采蒂 (约1280-1348年) 65, 68ff., 293  
Lorenzo, Bicci di 洛伦佐·迪·比奇 (1370-1427年) 269  
Lorrain, Claude 克劳德·洛林 (1600-1682年) 425  
Lotto, Lorenzo 洛伦佐·洛托 (约1480-1556年) 341, 396, 398ff., 404  
Louis XI 路易十一世 422  
Louis the Great 路易大帝, 匈牙利国王 94ff.  
Loyola, Ignazio di 伊尼亚齐奥·迪·洛约拉 151  
Lucari, Bonaguada 博纳瓜达·卢卡里 40  
Ludovico il Moro 洛多维科·摩洛 314  
Luini, Bernardino 贝尔纳迪诺·卢伊尼 (约1475-1531/32年) 371, 375ff.  
Lupi di Soragna, Bonifacio 博尼法西奥·卢

彼·迪·索拉尼亚 93ff., 96  
Luther, Martin 马丁·路德 (1483-1546年) 13ff.  
Maiano, Benedetto da 贝内代托·达·马亚诺 (1442-1492年) 123, 204  
Makart, Hans 汉斯·马卡特 (1840-1884年) 392  
Malatesta, Sigismondo 西吉斯蒙多·马拉泰斯塔 268, 35ff.  
Malpiero, Pasquale 帕斯夸莱·马利皮耶罗 159  
Manetti, Antonio 安东尼奥·马内蒂 105, 107, 114  
Manfred 曼弗雷德, 西西里国王 42  
Mann, Thomas 托马斯·曼 167  
Mantegna, Andrea 安德烈亚·曼特尼亚 (1431-1506年) 350ff., 354ff., 361ff., 366ff., 370ff., 376, 383, 388  
Maragone 马拉格尼 19  
Marcovaldo, Coppo di 科波·迪·马尔科瓦尔多 41, 45  
Margherita, Monna 蒙娜·玛格丽塔 89  
Marco Datini, Francesco 弗朗切斯科·马尔科·达·马利·达·泰尼 89  
Mardi 马提雅尔 141  
Martini, Simone 西莫内·马丁尼 (1284-1344年) 45, 65, 68ff., 73  
Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni Casai) 马萨乔·托马索·迪·塞拉·乔瓦尼·卡塞 (1401年-约1428年) 107ff., 240ff., 244ff., 258ff., 291, 293, 299  
Masolino see Panicale, Masolino da 马萨利诺 参见马萨利诺·达·帕尼卡莱  
Maturanzio, Francesco 弗朗切斯科·马图兰齐奥 186  
Maxentius 马克森提乌斯 289  
Mazzoni, Guido 吉多·马佐尼 208f.  
Medici, Bernardo di 西奥·德·美第奇 266  
Medici, Cosimo I, 西奥·德·美第奇一世 (1519-1574年) 236  
Medici, Cosimo der Ältere 科西莫·迪·埃特·老·美第奇 (1389-1464年) 178, 190, 204, 224, 236, 249ff., 253, 258, 261ff., 266, 278  
Medici, Giovanni de' 乔瓦尼·德·美第奇 (1421-1463年) 289  
Medici, Giuliano de' 朱利亚诺·德·美第奇 (1453-1478年) 315  
Medici, Giuliano de' 朱利亚诺·德·美第奇 (1478-1516年) 138, 224, 289  
Medici, Lorenzo de' (called Lorenzo il Magnifico) 洛伦佐·德·美第奇 (别名“华丽者”洛伦佐) (1469-1492年) 113, 137, 204, 218, 253, 282, 286, 289ff., 297, 300  
Medici, Giuliano de' 朱利亚诺·德·美第奇 (1492-1519年) 139, 224  
Medici, Lorenzo di Pierfrancesco de' 洛伦佐·迪·皮耶罗·弗朗切斯科·德·美第奇 (1463-1503年) 300  
Medici, Piero de' 皮耶罗·德·美第奇 (1472-1503年) 115, 204, 253, 264, 275, 289  
Megenberg, Konrad von 康拉德·冯·梅根堡 (1309-1374年) 421  
Memling, Hans 汉斯·梅姆灵 361  
Menabui, Giusto de' 朱斯托·德·梅纳布翁 迪 93  
Messina, Antonello da 安东内洛·达·梅西纳 359, 361, 363, 398, 398  
Michelangelo Buonarroti see Buonarroti, Michelangelo 米开朗基罗·博纳罗蒂 参见博纳罗蒂·米开朗基罗

Michele di Francesco de' Cioni, Andrea di 安德烈·迪·米歇尔·迪·弗朗西斯科·德·乔瓦尼 210  
Michelino, Domenico di 多梅尼科·迪·米凯利诺 6  
Michelozzo di Bartolommeo see Bartolommeo, Michelozzo di 米开罗佐·迪·巴托洛梅奥 参见米开罗佐·迪·巴托洛梅奥  
奥  
di Milano, Giovanni da 乔瓦尼·达·米兰诺 84, 86  
Milano, Pietro da 彼得罗·达·米兰诺 208  
Miles, George H. 迈尔斯·乔治·H 337  
Mini, Antonio 安东尼奥·米尼 (1506-1533年) 439  
Mirandola, Pico della 皮科·德拉·米兰多拉 354  
Mocenigo, Pietro 彼得罗·莫塞尼戈 210  
Modena, Tommaso da 托马索·达·莫代纳 9ff.  
Monaco, Lorenzo 洛伦佐·莫纳科 (约1370-1423/24年) 91, 249  
Monet, Claude 克劳德·莫内 392  
Montefeltro, Federico da 费代里科·达·蒙泰费尔特罗 123ff., 128, 268, 273ff., 306, 331  
Montefiore, Gentile da 真蒂莱·达·蒙蒂菲奥里 70  
Montorsoli, Giovanni 安焦利·乔瓦尼·安德洛·蒙托索里 230, 232  
Moretto da Brescia, Alessandro 亚历山德罗·莫雷托·迪·布雷夏 (约1498-1554年) 396, 398ff.  
Moroni, Giovanni Battista 乔瓦尼·巴蒂斯塔·莫罗尼 (约1520/25-1578年) 398, 400  
Moullins, Jean de 让·德·穆林 78  
Mozart, Wolfgang Amadeus 沃尔夫冈·阿马迪厄斯·莫扎特 310  
Murano, Antonio da 安东尼奥·达·穆拉诺 350  
Mylus 米利乌斯 392  
Naldini, Giovan Battista 焦万·巴蒂斯塔·纳尔迪尼 143  
Nardo, Mariotto di 马里奥托·迪·纳多 91  
Nelli, Pietro 彼得罗·内利 86  
Niccoli, Niccolò 尼科洛·尼科利 (1364-1437年) 420  
Niccolò, Lorenzo di 尼科洛·洛伦佐 86  
Nicholas II 尼古拉二世 16  
Nicholas III 尼古拉三世 50, 52, 419  
Nicholas IV 尼古拉四世 52  
Nicholas V 尼古拉五世 12ff., 108, 115, 119, 124, 130ff., 269  
Odori, Andrea 安德烈亚·奥多尼 399  
Oggioni, Marco d' 马尔科·达·奥吉奥尼 375  
Opere, Francesco delle 弗朗切斯科·德尔·奥佩雷 297  
Orgagna, Andrea 安德烈亚·奥尔卡尼亚 26ff., 75, 77ff., 86, 88, 351  
Orsini, Napoleone (Cardinal) 纳波莱奥内·奥尔西尼 (红衣主教) 67  
Pacioli 帕乔利 375  
Palladio, Andrea (Andrea di Piero) 安德烈亚·帕拉第奥 (安德烈亚·迪·皮耶罗) (1508-1580年) 115, 128, 133, 143, 156, 159, 161ff., 164ff., 170ff., 173ff., 296, 410  
Palma il Vecchio (Jacopo Negro) 帕尔马·伊勒·韦基奥 (雅各布·内格罗) (约1480-1525年) 385, 393, 398, 404  
Panicale, Masolino da 马萨利诺·达·帕尼卡莱 (约1383年-1447年以前) 240ff., 291

Panofsky, Erwin 埃尔温·帕诺夫斯基 342  
Paolo, Giovanni di 乔瓦尼·迪·保罗 (1403-1482年) 293  
Paris, Matthew 马修·帕里斯 (约1200-1259年) 421, 429  
Parmigianino (Girolamo Francesco Mazzola) 焦尔米·马赞尼诺 (吉罗拉莫·弗朗切斯科·马佐拉) (1503-1540年) 343, 385ff., 404, 409  
Passavanti, Fra Jacopo 弗拉·雅科波·帕萨万蒂 万蒂 83  
Paul II 保罗二世 125  
Paul III 保罗三世 143ff., 147, 223, 329  
Paul IV 保罗四世 330  
Peckham, John 约翰·佩卡姆 (约1240-1492年) 49, 51, 421  
Pedemuro, Giovanni da 乔瓦尼·达·佩德穆罗 164  
Penni, Francesco 弗朗切斯科·彭尼 441  
Pericles 伯里克利 296  
Perugino, Pietro (Pietro Vannucci) 彼得罗·佩鲁吉诺 (彼得罗·万努奇) (1448-1523年) 228, 274, 279, 282, 286, 294ff., 304, 321, 331ff., 359  
Peruzzi, Baldassare 巴尔达萨雷·佩鲁齐 (1481-1536年) 132, 136, 144, 146, 335  
Pesaro, Jacopo 雅各布·佩萨罗 396  
Pesellino (Giuliano Arrighi) 佩塞利诺 (朱利亚诺·阿里吉) 121, 275, 418  
Petrarch, Francesco 弗朗切斯科·彼得拉克 (1304-1374年) 73ff., 93ff., 212, 266  
Philip II 菲利普二世 392  
Piccolomini, Enea 埃内阿·皮科洛米尼·斯皮科罗尼 299  
Pierfrancesco, Lorenzo di 洛伦佐·迪·皮耶罗·弗朗切斯科 282ff.  
Piero, Andrea di 安德烈亚·迪·皮耶罗 156  
Piero della Francesca see Francesca, Piero della 皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡 参见皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡  
Piero, Giovanni di 乔瓦尼·迪·彼得罗 92  
Pietro Gerini, Niccolò di 尼科洛·迪·彼得罗·杰里尼 86, 89, 91  
Pietro Lamberti Niccolò di 尼科洛·迪·彼得罗·兰贝蒂 177, 185  
Pino, Paolo 保罗·皮诺 388  
Pinturicchio (Bernardino di Betto di Biagio) 平图里基奥 (贝尔纳迪诺·迪·比托·迪·比阿吉奥) (1454-1513年) 294, 298ff., 321  
Piombo, Sebastiano del 塞巴斯蒂亚诺·德尔·皮翁博 (约1485-1547年) 136, 389, 392  
Pippi, Giulio see Romano, Giulio 朱利奥·皮皮 参见朱利奥·罗马诺  
Pisanello (Vittorio Pisano) 皮萨内洛 (维托里奥·皮萨诺) 238, 264, 351ff., 355, 359, 371, 396, 429  
Pisano, Andrea 安德烈亚·皮萨诺 15, 74, 176, 186  
Pisano, Giovanni 乔瓦尼·皮萨诺 [约1250年-1314年之后] 28, 30, 47, 69  
Pisano, Giunta 琼塔·皮萨诺 37  
Pisano, Niccolò 尼古拉·皮萨诺 (生于1225年左右) 25, 28, 46ff., 69, 176ff., 179ff.  
Pitanti, Bonifazio de' 博尼法齐奥·德·皮塔蒂 404  
Pius II 庇护二世 119, 124, 128, 269, 299  
Pius III 庇护三世 298  
Platina 普拉蒂纳 306  
Plato 柏拉图 300, 335  
Pliny 普林尼 40, 173, 213ff.

Plutarch 布魯塔克 304  
Polizian, Angelo (Angiolo Ambrogini) 安杰洛·波利齐亚诺 [安杰洛·安姆布罗吉尼] (1454-1494年) 282ff., 289, 306  
Pollaiuolo, Antonio del 安东尼奥·德尔·波拉约洛 [约1430-1498年] 121, 275ff., 300, 434, 435  
Pollaiuolo, Piero del 皮耶罗·德尔·波拉约洛 [约1443-1496年] 121, 275, 276  
Pontano, Teobaldo da 泰奥巴尔多·达蓬塔诺 67  
Ponte, Giovanni del 乔瓦尼·德尔·蓬泰 89  
Pontormo, Jacopo (Jacopo Carrucci) 雅各布·蓬托尔莫 [雅各布·卡鲁奇] (1494-1557年) 305, 343, 347  
Porta, Giacomo della 贾科莫·德拉·波尔塔 147, 152  
Portinari, Tommaso 托马索·波尔蒂纳里 289  
Poussin, Nicolas 尼古拉斯·普桑 (1594-1665年) 366  
Predis, Giovanni Ambrogio de 乔瓦尼·安布罗焦·德普雷迪诺 (1455年-1508年之后) 375  
Primaticcio, Francesco 弗朗切斯科·普里马乔 (1504-1570年) 200, 348  
Pucci, Antonio 安东尼奥·普奇 289  
Puccio, Piero di 皮埃特罗·迪·普乔 91  
Pugliese, Piero di Francesco del 皮耶罗·迪·弗朗切斯科·德尔·普列塞 291  
Quercia, Jacopo della 雅各布·德拉奎尔恰 [雅各布·迪彼得罗] 91, 177, 198, 199  
Rainaldus 雷纳杜斯 18  
Rainerius 赖尼乌斯 15  
Raphael (Sanzio Raffaello Santi) 拉斐尔 [拉斐尔·桑蒂·圣齐奥] (1483-1520年) 130, 133ff., 136ff., 139ff., 146, 168, 228, 296ff., 306, 308, 310, 319, 331, 332, 335ff., 341, 344, 347, 375ff., 386  
Ravenna, Severo da 塞韦罗·达拉文塔 217  
Rembrandt Harmensz van Rijn 伦勃朗·哈尔门·范·莱·赖恩 (1606-1669年) 385, 393  
Rinaldi, Raffaello 拉法埃莱·里亚里奥 125, 219  
Riccio, Andrea 安德烈亚·里乔 217  
Ridolfi, Carlo 卡洛·里多菲 404, 409  
Riegl, Alois 阿洛伊斯·里格尔 342  
Rinuccini, Cino 奇诺·里努契尼 89  
Rizzo, Antonio 安东尼奥·里佐 209f  
Rivalto, Giordano da 焦尔达诺·达里瓦尔多 62  
Robbia, Andrea della 安德烈·德拉·罗比亚 (1435-1525年) 200  
Robbia, Giovanni della 罗比亚·乔瓦尼 (1469年-1529年之后) 200  
Robbia, Andrea della 吉罗拉莫·德拉·罗比亚 (1488-1566年) 200  
Robbia, Luca della 卢卡·德拉·罗比亚 [约1399/1400-1482年] 190, 192, 199ff, 293  
Romano, Giulio 朱利奥·罗马诺 [约1499-1546年] 140ff, 146, 335, 337, 341, 376, 381, 385, 409  
Rosselli, Cosimo 科西莫·罗塞利 (1439-1507年) 138, 279, 286, 306, 321  
Rossellino, Antonio (Antonio di Matteo di Domenico Gamberelli) 安东尼奥·罗塞利诺 [安东尼奥·迪马泰奥·多梅尼科·甘贝里尼] 200, 202, 205  
Rossellino, Bernardo 贝尔纳多·罗塞利诺 (1409-1461年) 119, 122, 125, 200  
Rottenhammer, Hans 汉斯·罗滕哈默 (1564-1625年) 401  
Rotterdam 埃拉斯姆·鹿特丹的伊拉斯谟 132, 142ff  
Rovere, Francesco Maria della 弗朗切斯科·科·马利亚·德拉·罗韦里 158  
Rovere, Giuliano della 朱利安诺·德拉·罗韦里 130, 214  
Rubens, Peter Paul 彼得·保罗·鲁本斯 (1577-1640年) 366, 392  
Rucellai, Giovanni 乔瓦尼·鲁切拉伊 108, 121ff., 125  
Rudolph II 鲁道夫二世 386  
Runge, Philipp Otto 菲利普·奥托·伦格 (1777-1810年) 337  
Rustici 鲁斯特奇 315  
Sabellius 撒伯流 84  
Sacchetti, Francesco 佛朗切斯科·萨凯蒂 75  
Salsburg, John of 索尔兹伯里的约翰 117  
Salutati, Coluccio 科卢乔·萨卢塔蒂 10, 98  
Sangallo der Elder, Antonio da 安东尼奥·奥·达·圣加洛 133  
Sangallo der Younger, Antonio da 小安东尼奥·德·扬格, Antonio da (1485-1546年) 133, 137ff, 143ff  
Sangallo, Giuliano da 朱利安诺·达·圣加洛 (1445-1516年) 112ff, 123, 125, 128, 131ff., 138ff, 158, 212, 296, 317  
米凯莱·圣·米凯利 [1484-1559年] 156, 158ff, 169, 171  
Sansovino, Andrea 安德烈·圣索维诺 [1460-1529年] 228  
Sansovino, Francesco 弗朗切斯科·圣索维诺 156  
Sansovino, Jacopo 雅各布·圣索维诺 [1486-1570年] 139, 156ff., 162, 164, 167ff, 171, 228, 232  
Sant'Agata, Francesco da 弗朗切斯科·达·圣阿加塔 215  
Santi, Andriolo de 安德烈洛·德·桑蒂 93  
Santi, Giovanni 乔瓦尼·桑蒂 331  
Santi, Raffael see Raphael 拉斐尔·桑蒂参见拉斐尔  
Salvo, Giovanni Girolamo 乔瓦尼·吉罗拉莫·萨尔沃 [约1480年-1548年之后] 404  
Sarto, Andrea del (Andrea d'Agnolo) 安德烈亚·德尔·萨尔托 [安德烈亚·德尔·阿尼奥洛] (1486-1530年) 330, 338, 341, 347  
Sassetta, Stefano 斯特凡诺·萨塞塔 [1392-1450年] 293ff.  
Sassetti, Federico 费德里科·萨塞蒂 289  
Sassetti, Francesco 弗朗切斯科·萨塞蒂 286, 289  
Savonarola, Girolamo 吉罗拉莫·萨伏纳罗拉 (1452-1498年) 284f, 297, 338  
Scamozzi, Vincenzo 温琴佐·斯卡莫齐 162, 169  
Schiavo, Paolo 保罗·斯基亚沃 266  
Schiavone, Andrea 安德烈亚·斯基亚沃内 404  
Schlegel, Friedrich 弗里德里希·施莱格尔 (1772-1829年) 337  
Schopenhauer, Arthur 亚瑟·叔本华 (1788-1860年) 337  
Schroder, Rudolf Alexander 鲁道夫·亚历山大·施雷德 337f.  
Sorvegli, Enrico 恩里科·斯克罗维尼 58, 60  
Serlio, Sebastiano 塞巴斯蒂亚诺·塞利奥 (1475-1554年) 115, 130, 132ff, 136ff., 143, 146, 156, 159, 165, 169  
Seta, Lombardo della 隆巴多·德拉·塞塔 96  
Settignano, Desiderio 德西德里奥·塞提涅亚 诺山 200, 204, 210  
Storza, Battista 巴蒂斯塔·斯福尔扎 274  
Storza, Francesco 弗朗切斯科·斯福尔扎 373  
Storza, Ludovico 卢多维科·斯福尔扎 118  
Signorelli, Luca 卢卡·西尼奥雷利 [约1445-1523年] 300ff, 304, 305, 317, 321, 331  
Siena, Guido da 圭多·达锡耶纳 41  
Simone di Francesco see Francesco 参见弗朗切斯科·西莫内·迪·弗朗切斯科  
Sixtus IV 西克斯图斯四世 279, 282, 294, 298, 306, 317, 321  
Soderini, Francesco 弗朗切斯科·行政长官 314  
Soderini, Gonfaloniere 行政长官 行政长官 332  
Sodoma, Il (Giovanni Antonio Bazzi) 多玛二世 (乔瓦尼·安东尼奥·巴齐) (1477-1549年) 136, 335  
Spano, Pippo 皮波·斯帕诺 266  
Speme, Dietisalvi di 迭蒂萨尔维·德斯佩美 41  
Squarcione, Francesco 弗朗切斯科·瓦斯夸尔齐内 362, 366  
Stamina 斯塔米纳 91, 238  
Stefano 斯特凡诺 75, 86, 91  
Strozz, Filippo 菲利波·斯特罗齐 292  
Strozz, Lorenzo 劳伦茨·斯特罗齐 239ff.  
Strozz, Palla 帕拉·斯特罗齐 238ff., 253  
Stuck, Franz von 冯·施图克·冯·施图克 (1863-1928年) 392  
Sugar 叙叙 30, 116ff.  
Suleiman I 苏莱曼一世 410  
Talent, Francesco 弗朗切斯科·塔伦蒂 26  
Talenti, Simone 西蒙·塔伦蒂 88  
Tasso, Domenico del 多梅尼科·德尔·塔索 296  
Thomas Aquinas, see Aquinas, St. Thomas 托马斯·阿奎那参见托马斯·阿奎那  
Tiempo 蒂empo 波洛 355  
Tintoretto (Jacopo Robusti) 丁托列托 [雅各·布罗布斯特] (1518-1594年) 343ff., 355, 404ff., 408ff  
Titian 提香 [约1477, 约1488/90-1576年] 136, 310, 316, 367, 381, 385, 388, 393, 395, 396ff., 400ff., 404ff., 408, 410  
Todeschini-Piccolomini, Francesco 弗朗切斯科·托德斯奇尼·皮科洛米尼 299  
Tolentino, Niccolò da 尼科洛·达·托伦蒂诺 263ff.  
Tommaso Davizi, Francesco di 弗朗切斯科·迪·托马索·达·瓦扎蒂 92  
Torniti, Jacopo 雅各布·托里尼 52, 54  
Traversari, Ambrogio 安布罗焦·特拉维萨里 (1386-1438年) 420  
Tressa, Master of 特雷斯萨大师 40  
Trissino, Giangiorgio 詹乔治·特里西诺 (1478-1550年) 156  
Tuornabuoni, Giovanni 乔瓦尼·图奥纳博尼 290  
Tura, Cosimo 科西莫·图拉 [约1430-1495年] 354, 361, 363ff.  
Tuscan Master 建造设计师 托斯卡 418  
Uberti, Farnata degli 法纳塔·德利·乌贝蒂 266  
Uccello, Paolo 保罗·乌切洛 [约1397-1475年] 106, 121, 261ff, 331, 350ff., 429, 430  
Utens, Giusto 朱斯托·乌滕斯 257  
Valambrino, Francesco di 弗朗切斯科·迪·瓦兰布里诺 177  
Valmaranas, Giovanni Alvisi 乔瓦尼·阿维斯卡·瓦尔马拉纳 170  
Vanni, Andrea 安德烈·万尼 74, 91  
Vannucci, Pietro 彼得罗·万努奇 294  
Vasari, Giorgio 乔治·瓦萨里 (1511-1574年) 65, 91, 139, 144, 146, 185ff., 189, 195, 197, 227ff., 230ff., 241, 261, 274ff., 290, 292, 298, 305, 308, 310, 315, 335, 342, 343ff., 347, 350, 355, 358, 361, 373, 376, 383, 385, 389, 434ff.  
Vecchietti, Bernardo 贝尔纳多·韦基耶蒂 237  
Vecellio, Tiziano see Titian 蒂齐亚诺·韦切利奥参见提香  
Velazquez, Diego Rodriguez de Silva 迭戈·罗德里格斯·西尔瓦·德·委拉斯开兹 (1599-1660年) 393  
Vendramin, Andrea 安德烈亚·文德拉明 228  
Veneziano, Domenico 多梅尼科·维内齐亚诺 [证明明1333-1358年] 264ff., 268, 269, 274, 293, 351, 365  
Veneziano, Andrea 安德烈亚·韦内齐亚诺 91  
Vergerio, Pier Paolo 皮埃·保罗·韦尔杰里奥 (1370-1444年) 422ff.  
Veronese, Paolo (Paolo Caliari) 保罗·韦罗内塞 (保罗·卡利阿里) (1528-1588年) 173, 354ff, 401, 408ff, 413  
Verrocchio, Andrea del (Andrea di Cione) 安德烈亚·德尔·韦罗基奥 [安德烈·迪·乔内] (1435-1488年) 27, 210, 211, 273, 276, 294ff., 310, 312, 314, 336, 359, 373, 401  
Vesalius, Andreas 安德烈亚斯·维尔维塞 435  
Vespasiano 韦斯巴蒂奥 289  
Vignola, Il (Giacomo Barozzi) 维尼奥拉二世 [贾科莫·巴罗齐] 11, 151ff  
Villani, Filippo 菲利波·维拉尼 89  
Villani, Matteo 马泰奥·维拉尼 14, 35  
Vinci, Leonardo da 莱昂纳多·达·芬奇 (1452-1519年) 106, 119, 311, 133, 210, 220, 273, 305, 308, 310, 312, 314ff., 332, 335ff., 338, 342ff, 361, 371ff, 375ff, 383, 385, 393, 396, 408, 434ff., 438, 440  
Virgil, Publius 普布利乌斯·维尔吉 283, 300ff., 389  
Visconti, Federico 费德里科·维斯孔蒂 47  
Viterbo, Egidio da 埃吉迪奥·达·维泰尔博 130  
Vitruvius 维特鲁威 100, 112, 116ff., 123, 130, 136, 141, 144, 159, 173  
Vittoria, Alessandro 亚历山德罗·维多利亚 386  
Vivanti, Alvise 安德烈·维瓦尼 [约1455年-约1504年] 358, 361, 398  
Vivanti, Bartolomeo 巴尔托洛梅奥·维瓦尼 [约1432年-约1499年] 365  
Volterra, Daniele da 达尼埃莱·达·沃尔泰拉 227, 330  
Vorraine, Jacobus de 雅各布·达·沃拉吉涅 95  
Wagner, Richard 理查德·瓦格纳 167  
Weyden, Roger van der 罗德里克·范德魏登 [约1399-1464年] 258, 359, 361  
Witelo 威特洛 49, 51  
Wittkower, Rudolf 鲁道夫·威特科尔 112  
Zenale, Bernardino 伯纳迪诺·泽纳莱 (1517-1590年) 371  
Zevio, Altichiero da 阿提埃罗·达·泽维欧 93, 95ff, 351, 355  
Zuccari, Federico 费德里科·祖卡里 [约1540-1609年] 343  
Zuccato, Sebastiano 塞巴斯蒂亚诺·祖卡托 393



出版人在此特向在本书准备过程中提供支持以及授予出版人图片复制权的所有博物馆、档案馆和摄影师致以诚挚的谢意!

阿瓦纳利 (Ainari): 第25页右图、第28页图、第113页图、第124页上图、第142页下图、第150页上图和第155页下图。

约尔格·P·安德斯 (Anders, Jörg P.) (柏林, 普鲁士文化图片馆 (BPK)): 第133页左下图、第190页图、第205页右上图、第219页左图、第259页上图、第301页右图和第404页下图。

瓦萨里图片档案馆 (Archivio Fotografico Vasari): 51

I.G.D.A. 档案馆 (Archivio I.G.D.A.): 第19页下图

阿托太克 (Artothek): 第245页右下图 (约阿希姆·布劳尔 (Joachim Blauel)): 第29页右上图 (布劳尔/格纳姆 (blauel/Gramm)): 第338页图、第384页左图、第397页上图、第409页下图 (约瑟夫·S·马丁 (Josef S. Martin)): 第413页上图 (约阿希姆·布劳尔) 拜尔 (阿特利尔) (Beyer (Atelier)): 第403页

阿希姆·贝德诺尔茨 (Bednorz, Achim): 第9页下图、第13页上图、第19页上图、第20页图、第21页图、第23页图、第29页图、第31页图、第32页图、第34页下图、第88页上图及下图、第89页上图及下图、第101页图、第102页上图及下图、第109页上图、第110/111页图、第114页下图、第119页图、第123页图、第125页上图、第101页图、第135页图、第143页下图、第145页上图及下图、第146页上图、第148页左上图及右图、第149页图、第151页上图、第153页上图、左下图及右下图、第178页上图、第179页左上图及右图、第184页图及第224页左图

拉法埃洛·本齐尼 (Bancini, Raffaello): 第2页图、第6页图、第38页上图、第42页上图及下图、第43页图、第44页图、第54页图、第55页左上图及右图、第56页图、第57页图、第62页图、第76页上图、第79页上图及下图、第80页左下图及右下图、第81页图、第92页图、第90页图、第103页图、第109页下图、第118页下图、第121页下图、第122页下图、第128页图、第141页下图、第177页上图及下图、第178页下图、第180页图、第181页图、第182页图、第183页图、第185页右图、第187页图、第188页左图、第191页图、第193页左上图、右上图及下图、第196页上图及左下图、第198页右图、第203页图、第211页下图、第219页右图、第220页图、第221页右图、第223页左图、第224页图、第225页图、第226页右图、第241页图、第242页左上图及右图、第243页图、第244/45页上图、第245页图、第247页图、第254页图、第255页图、第256页右图、第258页上图、第260页上图及下图、第264页图、第267页下图、第268页下图、第269页图、第270页图、第271页左上图、左下图、右上图及右下图、第273页图、第274页图、第275页下图、第276页上图、左下图及右下图、第279页图、第280页图、第281页图、第282页图、第283页图、第284页上图、第285页下图、第286页右下图、第291页上图、第311页图、第315页上图及下图、第331页图、第336页上图、第337页图、第342页左上图及右图、第343页下图、第345页左图、第346页图、第347页图、第364页左上图、第371页上图、第375页右图、第391页图、第406页及第408页左图

奥斯瓦尔多·博姆 (Bohm, Osvaldo): 第59页右下图、第60页图、第61页左上图、

右上图、左下图及右下图、第160页上图及下图、第164页上图、第167页图、第208页图、第228页图、第354页上图、第355页上图、第356页图、第362页上图及下图、第364页左下图、第365页上图、第394页图、第395页图、第409页上图、第413页下图及第415页图

大英博物馆版权所有 (© British Museum): 第427页图及第430上图

布里奇曼/吉罗东 (Bridgeman/Giraudon), 巴黎, 第305页图

布鲁诺·布鲁基 (Bruchi, Bruno): 第99页图

牛津基督教教堂主管部门: 第420页右图

马丁·克拉本 (Claßen, Martin): 第11页图及第155页上图

德加诺 (Degano): 第206页下图

福尔苏拉·埃德لمان (Edelmann, Ursula): 第214页图及第216/217页图

伊莱克达 (Electa): 第136页上图及下图、第138页左图、第140页左图及右图及第144页下图

凡托尼 (Fantoni): 第206页上图及第207页图

贾尼卡洛·焦韦蒂 (Giovetti, Giancarlo): 第147页上图及下图、第368页图、第369页图、第378页图及第379页图

汤姆·哈尔特森 (Haartsen, Tom): 第424页上图

意大利编目与文献中心 (Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione): 第137页上图

阿戈斯蒂尼地理研究所 (Istituto Geografico De Agostini): 第19页下图

法比奥·伦斯尼 (Lensini, Fabio): 第40页左上图及左下图、第41页上图、第45页图、第46页图、第48页图、第63页下图、第64页左上图及右上图、第65页图、第66页上图及下图、第67页上图及下图、第198页左图、第294页图、第299页图及第417页图

马西莫·利斯特 (Listri, Massimo): 第126页图

阿利克·麦克莱恩 (McLean, Alick): 第16页图、第24页图、第26页图、第27页图、第30页左上图及右图、第33页图、第35页图、第91页下图、第154页左下图、第213页左上图、左下图及下图

保罗·马顿 (Marton, Paolo): 第18页图、第39页图、第80页上图、第91页上图、第104页上图及下图、第105页图、第107页下图及上图、第112页左图、第127页上图、第129页图、第137页右图、第156/57页图、第158页图、第159页下图、第161页上图及下图、第162页图、第163页图、第164页左下图及右下图、第165页上图及下图、第166页图、第168页图、第169页下图及上图、第170页上图及下图、第171页图、第172页图、第173页图、第174页上图及下图、第175页图、第196页右图、第197页图、第199页图、第209页图、第230页图、第232页图、第234页图、第235页上图及下图、第239页上图及下图、第266页图、第286页左下图、第287页图、第288页图、第309页图、第331页下图、第348页下图及第414页图

大都会艺术博物馆 (The Metropolitan Museum of Art) 版权所有: 第275页上图、第412页图及第422页上图

迈耶·法赫拉博尔·威恩 (Meyer Fachlabor Wien): 第388页下图

贝尔纳迪诺·梅扎洛特 (Mezzanotte, Bernardino): 第94页图、第95页图、第115页上图及下图、第120页图、第227页图、第300页图、第364页左上图、第370页上图及下图、第372页上图、第376页图及第404上图

马德里普拉多博物馆 (Museo del Prado, Madrid) 版权所有: 第396页图及第408页上图

乔尔·A·纳兰霍 (Naranjo, Jose A.): 第367页上图

经伦敦国家美术馆受托管理人允许复制: 第268页左图、第276页图、第285页上图、第313页图、第348页上图、第352页图、第355页下图、第357页图、第359页图、第361页图、第363页图、第366页上图、第366页下图、第398页上图、第399页左上图、第399页右图及第400页上图

尼科洛·奥尔西·巴塔利尼 (Orsi Battaglini, Nicolo): 第218页右图、第248页图、第249页图、第250页上图及下图、第251页图、第252页图、第253页图及第343页上图

RMN图片版权所有: 第223页右图、第258页下图、第290页图、第312页图、第314页图、第353页图、第354页下图、第367页下图、第373页图、第377页图、第384页右图、第390页图、第411页图、第419页上图 (理查德·胡贝尔): 第422页图、第425页上图及第431页左图

安东尼奥·夸特罗内 (Quattrone, Antonio): 第293页图

拉巴蒂·马尔科 (Rabatti, Marco) 和塞尔·日·多曼吉 (Serge Domingie): 第17页图、第22页图、第25页左图、第36页右下图、第25页图、第47页上图及下图、第49页图、第50页图、第53页图、第68页图、第69页图、第70页上图及下图、第71页上图及下图、第72页右图、第75页图、第76页下图、第77页图、第78页图、第85页左图及右图、第131页图、第132页图、第185页左图、第186页左图及中图、第188页左图、第189页图、第192页左图及右图、第194页图、第195页图、第200页图、第201页图、第203页左图、第205页左上图、第205页左下图、第215页图、第221页左图、第222页左图及右图、第236页图、第237页图、第261页左图及右图、第262页图、第263页图、第265页上图、第267页上图、第272页左上图、右上图及下图、第277页下图及上图、第286页图、第289页图、第291页下图、第297页下图、第301页上图、第309页上图、第330页图、第340页图、第341页图、第345页右图、第387页上图、第397页下图、第400页图、第401页下图及第402页图

福尔克尔·罗德 (Rödel, Volker): 第114页上图及第134页左图

佛罗伦萨 ASC ALA 图片版权所有: 第58页图、第59页上图、第64页下图、第97页图、第202页图、第211页上图、第226页左图、第231页上图、第295页图、第296页上图及下图、第298页图、第302页图、第304页图、第306页图、第307页图、第323页图、第327页图、第328页图、第329页图、第332页图、第334页图、第335页图、第339页图、第360页图、第380页图、第381页下图、第382页下图、第385页图、第388页上图、第401页上图及第410页下图

萨波雷蒂 (Saporetto): 第420页左图

格拉齐亚·斯格里利 (Sgrilli, Grazia): 第121页上图及中图

蒙茨莱阿博物馆允许: 第316/317页图 (A. 布拉凯蒂/P. 齐格罗西, 1993年)、第318-321页图 (A. 布拉凯蒂/P. 齐格罗西, 1992年)、第322页左下图 (P. 齐格罗西, 1990年)、第322页右图、第324-326页图 (A. 布拉凯蒂/P. 齐格罗西, 1992年)

马西莫·维洛 (Velo, Massimo): 第210页图

翁贝托·维亚尼 (Viani, Umberto): 第431页右图

所有其他插图均以黑体字标明的机构或出版人及作者档案室提供。