



意大利艺术名人传

中世纪的反叛

LE VITE DEI PIÙ ECCELLENTI PITTORI
SCULTORI E ARCHITETTI

「意大利」乔尔乔·瓦萨里 著

刘耀春 译

湖北美术出版社
长江文艺出版社

意大利艺苑名人传



*Le vite de' più eccellenti pittori,
scultori e architettori*

ISBN 7-5394-1327-1



9 787539 413273 >

ISBN 7-5394-1327-1

K 28 · 1 定价: 20.00元



意大利艺苑名人传

中世纪的反叛

LE VITE DE' PIÙ ECCELLENTI PITTORI,
SCULTORI E ARCHITETTI

〔意大利〕乔尔乔·瓦萨里 著

刘耀春 译

王挺之 校订

湖北美术出版社
长江文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

中世纪的反叛 / (意) 乔尔乔·瓦萨里著; 刘耀春译.
—武汉: 湖北美术出版社、长江文艺出版社, 2003.1
(意大利艺苑名人传)

I. 中…

II. ①瓦…②刘…

III. 艺术家—列传—意大利—文艺复兴

IV. K835.465.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 097358 号

意大利艺苑名人传

中世纪的反叛

© 乔尔乔·瓦萨里 著 刘耀春 译

出版发行: 湖北美术出版社 长江文艺出版社

地 址: 武汉市武昌黄鹤路 75 号

电 话: (027)86787105

邮政编码: 430077

制 版: 武汉精美印务有限公司

印 刷: 湖北恒吉印务有限公司

开 本: 889mm×1194mm 1/32

印 张: 9.5

彩色插页: 16

印 数: 3000 册

版 次: 2003 年 1 月第 1 版 2003 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 7-5394-1327-1 / K · 28 · 1

全套定价: 120.00 元 本册定价: 20.00 元



圣天使城堡
(见《第一部分序言》)



圣母子
乔万尼·奇马布埃



比萨斜塔 阿诺尔佛·迪·拉波



佛罗伦萨大教堂远眺图 阿诺尔佛·迪·拉波



长老会宫 阿诺尔佛·迪·拉波



圣乔万尼教堂天顶的镶嵌画 安德烈亚·塔菲



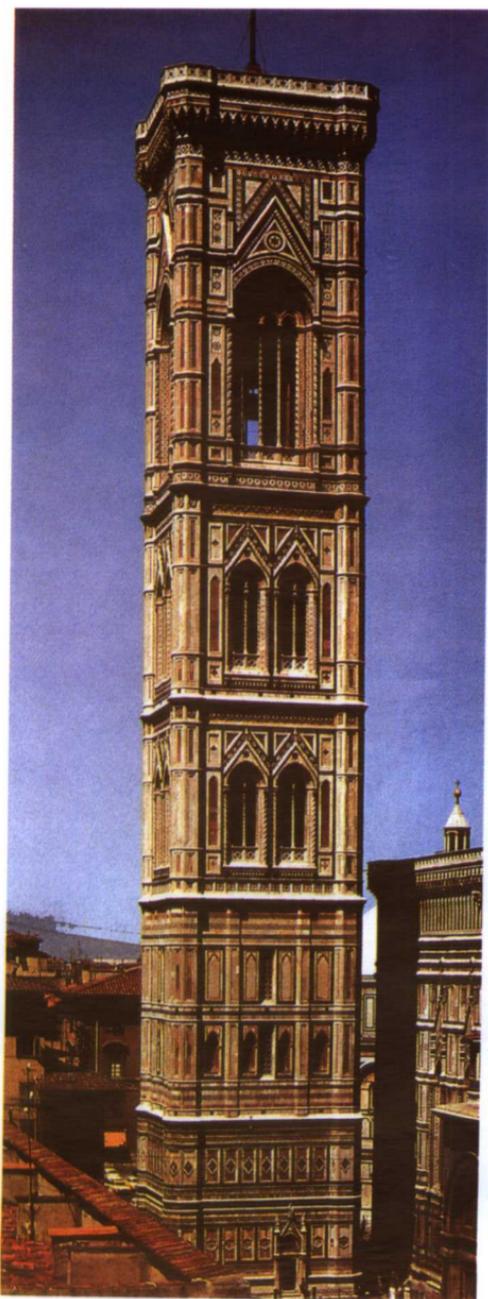
但丁像 乔托



哀悼基督 乔托



圣母子 乔托



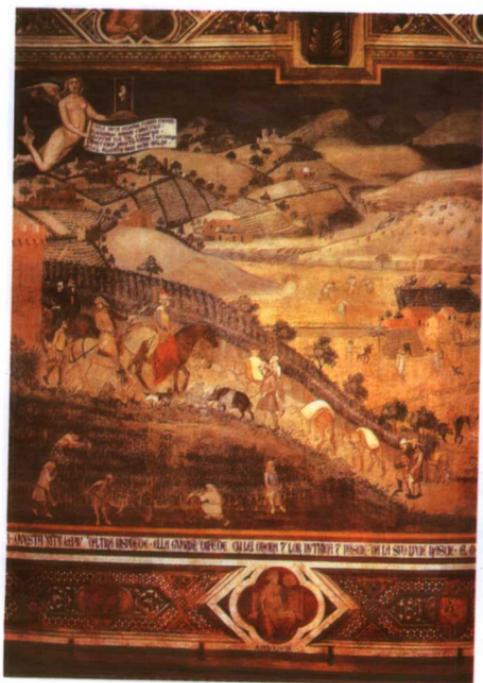
乔托钟楼
乔托



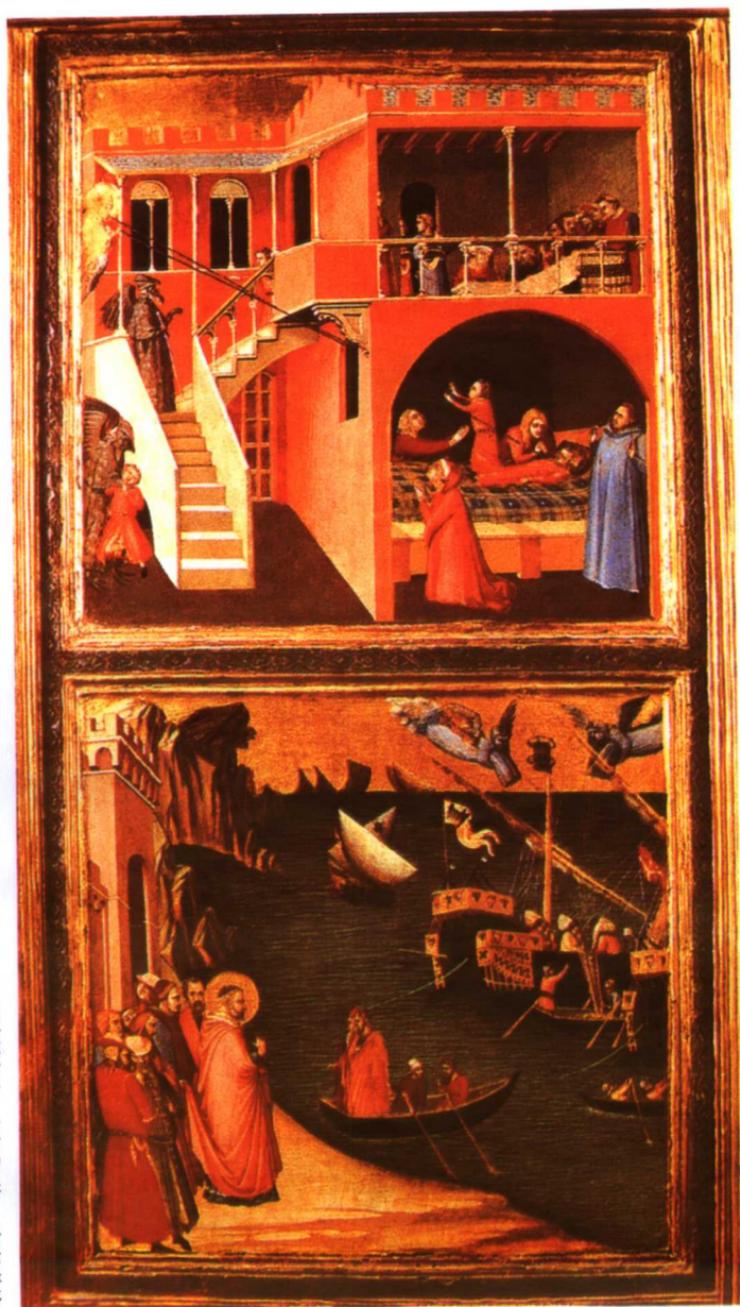
圣母子 乌戈里诺·达·锡耶那



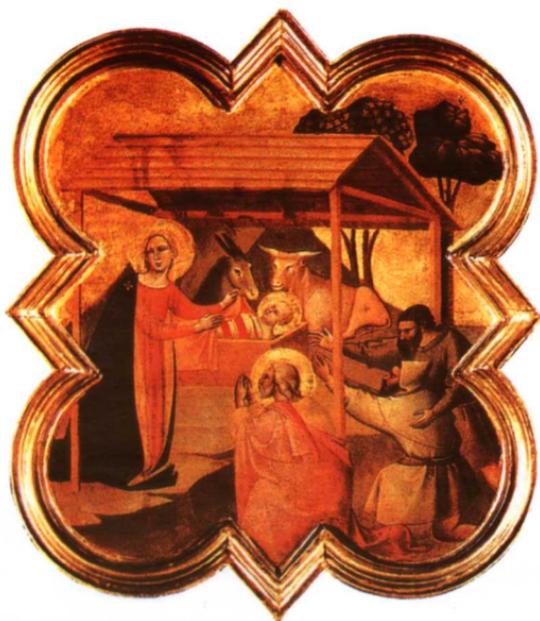
美好政府 安布罗乔·洛伦泽蒂



美好政府(局部) 安布罗乔·洛伦泽蒂



圣殿献主 安布罗乔·洛伦泽蒂



圣尼古拉的故事
安布罗乔·洛伦泽蒂



四位圣徒 皮耶特罗·卡瓦利尼



圣母领报 西蒙内·马蒂尼



圣安萨努斯 西蒙内·马蒂尼



圣母子 利波·梅米



牧羊人的朝拜 塔德奥·加迪



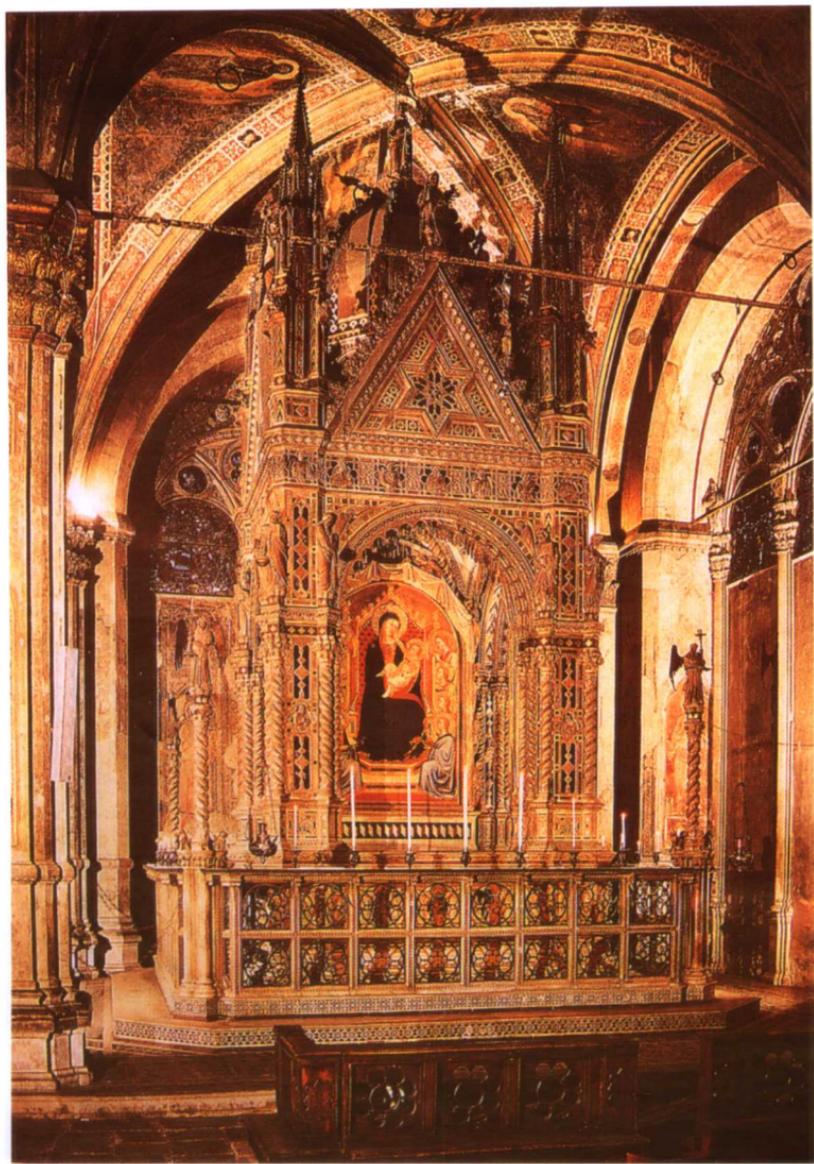
银匠铺 塔德奥·加迪



老桥 塔德奥·加迪



哀悼基督 乔万尼·达·米拉诺
(见《佛罗伦萨画家塔德奥·加迪》)



圣母祭坛 奥卡涅亚



哀悼基督 乔蒂诺



圣母加冕与圣法兰西斯、施洗者圣约翰、圣伊沃和圣多米尼克 乔万尼·达·彭特



发现十字架 阿涅奥罗·加迪



发现十字架 阿涅奥罗·加迪

卢切拉伊圣母
杜乔



荣耀圣母子 杜乔



圣殿献主
雅科波·迪·卡森蒂诺



圣母子
贝纳尔多·达迪
(见《画家雅科波·迪·卡森蒂诺》)



圣母子、圣保利努斯、施洗者圣约翰、圣安德烈和圣马太
斯皮内罗·迪·卢卡

圣母子、圣约翰和圣尼古拉
盖拉尔多·斯塔尔尼纳





圣母加冕
唐·洛伦佐



圣母领报
唐·洛伦佐



东方三博士朝拜圣婴 塔德奥·巴托利



圣乔万尼·瓜尔伯特 内利·迪·比齐

中译本序

在西方文化史上，传记是一种被人们广为采用的生动文体，流传下来的传记亦是浩如烟海。但影响巨大且能够在某一学科领域中被称为开山之作的传记就不是太多了，乔尔乔·瓦萨里的《意大利艺苑名人传》则是可以跻身于这类著作之列的。

瓦萨里于1511年生于阿雷佐，在佛罗伦萨接受教育。他曾漫游意大利各地，遍览前辈艺术大师的杰作。同时，他与当代的许多艺术家又是朋友，特别是与米开朗基罗结成了终身不渝的友谊。瓦萨里从小就受到古典艺术的熏陶，同时他接受的是人文主义教育，这些都使他的艺术品味与其时代风行的古典主义和谐一致。1550年，瓦萨里出版了他记叙其同时代的艺术家的一部传记《意大利艺苑名人传》。此后，瓦萨里进一步搜集资料，对第一版进行修订，增加了新的内容，于1568年出版了《意大利艺苑名人传》的第二

2· 意大利艺苑名人传

版。该书所收录的几乎都是意大利的艺术家，特别是托斯卡纳的艺术家，其内容包含了两个多世纪意大利艺术在各方面发展的状况，展示了意大利文艺复兴艺术的生动画卷。

瓦萨里这部著作叙述了 200 多位艺术家的生平，包括他们的出身、生活经历、主要作品和艺术风格。他根据这些艺术家的艺术风格进行分类，按照年代顺序进行叙述，从而勾画出一条文艺复兴时期意大利艺术发展的清晰线索，由奇马布埃肇端的对中世纪艺术的反叛，到米开朗基罗时期文艺复兴艺术达到完美的高峰。瓦萨里遵循意大利人文主义传统，在艺术领域内建立了文艺复兴的概念，将艺术的发展分为清晰的几个阶段，每一个阶段都有明显的进步，逐渐趋向艺术的盛期。这种对意大利艺术发展的分期实际上确立了对文艺复兴艺术的历史与哲学解释。

当然，把艺术的发展看做类似生物成长的阶段，即诞生、成长、衰老和死亡的概念并不完全是由瓦萨里发明的，在当时，几乎所有的人文主义者都或多或少具有这种历史观。但瓦萨里在他的著作中明确地提出了这一概念，并且围绕着艺术的“再生”运动来加以讨论。瓦萨里在传记的序言中把“再生”(rinascita)的概念置于广阔的历史背景之中，他引用古罗马作家普林尼的观点，追述了古代艺术的兴起、达到高峰和衰落的过程，其衰落始于君士坦丁时代。瓦萨里把君士坦丁时代作为古代艺术发展的一个重要标志，他称君士坦丁之前为“古代的风格”，而把君士坦丁之后称之为“旧式的风格”。^①此后蛮族的入侵摧毁了古罗马帝国，古代艺术也随之而毁灭。接着，瓦萨里展示了中世纪艺术的灰暗画面，这段时期长达千年，直到 13 世纪中期，艺术才重新苏醒。在新的时期，托斯卡纳地区新一代的艺术家们“开始懂得如何区分好坏，开始抛弃旧有的风格，满腔热诚地模仿古代的风格”。^②瓦萨里对西方早期艺术史的总结从框架上讲还是传统的，但他对艺术再生的强调则是对其时代文化发展的一种新的认识，他在《意大利艺苑名人传》第一部分序言中这样写道：“至此，我已就雕塑和绘画的起源问题作了详细的阐述，或许显得过于累赘。我之所以这样做，与其说是为艺术痴迷，还不如说是希望为我们自己时代的艺术家提供一点帮助。我想让

他们知道：艺术是如何从毫不起眼的开端达到了辉煌的顶峰，又如何从辉煌的顶峰走向彻底的毁灭。明白这一点，艺术家就会懂得艺术的性质，如同人的身体和其他事物，艺术也有一个诞生、成长、衰老和死亡的过程。我希望以此途径使他们更好地认识到艺术再生（*rinascità of arts*）以来的进步以及它在我们时代所达到的完美。”³

《意大利艺苑名人传》全书的结构完全是围绕着艺术的成长这一主题进行。瓦萨里将全书分为3个部分，每一个部分都对应于艺术发展的一个阶段，他在第二部分的序言中说，他这样做的目的是为了便于讨论每一个时期的一般特点。第一个时期从13世纪中期到14世纪末，瓦萨里把艺术的复兴定在13世纪中期左右，奇马布埃的诞生预示着“绘画艺术的新曙光”，⁴以乔托为代表的艺术家们冲破了拜占庭风格束缚，开始新的风格的尝试，这是新的艺术的童年时期，艺术由此而一步一步地走向了完美的高峰。瓦萨里认为，艺术之所以能够达到完美的境界，是由于遵循了古代艺术所确立的原则和范式，即对古代建筑营造法式的正确理解，对古代雕塑的姿态、比例与内在激情的正确模仿，以及用和谐的色彩与恰当的明暗对照在绘画中对光线进行自然描绘，总之，在所有的艺术中，对理想形式的把握是来自于手法的灵巧和对美的洞察。第二个时期为15世纪，这一时期新的艺术经过了自己的童年而走向成熟，艺术在技术上有了巨大的进步，瓦萨里展示了艺术的主要目的，即对自然的模仿是怎样通过艺术家们的不断努力而取得了重大的成果。他指出，艺术家们重新发现了一系列古代的技巧，包括古代建筑的测量、比例、装饰、解剖技术和透视法。艺术家们以此为基础，对这些古代的方法和范例加以理解和模仿，布鲁内莱斯基在建筑上重新发现了古代建筑的尺度和比例；马萨乔极大地改善了绘画的技法，在他的作品中，无论人物的神态、服饰，还是建筑物、裸体及着色技巧和透视法的运用，都表现出一种全新的风格，亦即现代风格；多那泰罗在雕塑艺术方面的造诣，已经达到了古代优美雕塑的水平，他的作品完全可以列入现代雕塑，甚至是古代雕塑杰作之列。在第二个时期，无数艺术家为更真实地再现自然付出了不懈努力，“他们试图恰如其分地再现自然，结果他们的作品开始显示出

4· 意大利艺苑名人传

对自然更精微的洞察和更充分的了解。”⁵第三个时期是16世纪，众多的艺术家凭借他们对古代优秀艺术范本的充分理解，从各个方面将古代的技巧发挥到了极致，由此而获得了超越前人的能力，在艺术领域内创造出前所未有的作品，完成了对自然的征服，米开朗基罗是这一最高成就的代表。瓦萨里高度赞扬艺术在这一时期取得的成就，他指出：“对这一时期，我可以肯定地说，作为自然的模仿者，艺术已经尽其所能，达到了登峰造极的境界。”⁶

综观《意大利艺苑名人传》全书，我们认为有如下4个方面值得注意：

首先，这是一部有关意大利文艺复兴艺术的专著，其时间跨度几近两个半世纪，内容长达百余万言，包括了当时100多位最为活跃的艺术家的生平事迹。在西方艺术史上，这样大的部头集中讨论艺术家和艺术作品的专著是前所未有的。古罗马作家老普林尼在他的著作《自然史》中对艺术进行了相当深入的讨论，他的看法颇受人们的推崇，但他的《自然史》是一部百科全书式的著作，广泛论及诸多方面的问题，并非专论艺术。另一位古罗马建筑家维特鲁威写过一本《论建筑》，这部著作集中讨论了建筑的形式、结构、美观等准则，被当时的人们奉为建筑的经典，在文艺复兴时期亦广有影响，但这部著作主要还是一部有关建筑理论的专著，而不是一部完全意义上的艺术史。瓦萨里的《意大利艺苑名人传》论及200多位艺术家，他对这些艺术家的主要作品进行了详细的描述，如吉贝尔蒂铸造的佛罗伦萨洗礼堂的青铜门上的画面，瓦萨里的描述可以说是细致入微，每一幅画面的内容、构图、人物、服饰、姿态无所不包，甚至连青铜门四边的饰带和门四角的花纹也没有遗漏，这样生动的记叙为后人留下了具体详细的资料。⁷瓦萨里所描述的很多作品都保存了下来，今天我们还能看到，但也有相当一部分作品已经散佚，人们通过瓦萨里的著作能够了解到这些作品，这对于研究文艺复兴艺术的学者们具有至关重要的作用。

瓦萨里在其著作中还讨论到艺术理论，有的看法还相当精彩，如当他论及绘画与雕塑的关系时，比较了两者在构思、审美、制作等诸多方面的异同，最后得出这样的结论：“绘画和雕塑是一对李

生姐妹，它们拥有同一个父亲——构图。它们同时降生，彼此并无先后之分。有时，从事雕刻或绘画的艺术家可能会因为能力的差异从而表现出水平高低的不同，但这决不是因为绘画与雕刻之间的差异或高贵程度的不同。尽管两门艺术性质不同，各自具有自己的优势，但无论这些优势的数量还是性质，都不足以打破它们之间势均力敌的状况”。⁸总之，瓦萨里的著作无论在内容上还是在分量上都是一部完全意义上的艺术史，因此，《意大利艺苑名人传》堪称近代艺术史的开山之作，正如查尔斯·霍普所说的那样：“《意大利艺苑名人传》是一部前所未有的鸿篇巨制，在以后的3个世纪中，凡涉及这一领域的作者均以其为范本。”⁹

其次，瓦萨里在书中提出了“艺术再生”(rinascità of arts)的概念，这是一个具有隐喻性和象征意义的词。自文艺复兴产生之日起，以彼特拉克为代表的人文主义者就将自己的时代看做西方文明史上的一个新时代，认为古希腊、古罗马时期曾经有过文明的辉煌，蛮族入侵后的中世纪则是文化的黑暗时期，到了他们自己的时代，古典文化才又得到了再生，重新达到了新的高峰。这种对欧洲历史的解释成为历代人文主义者的传统，他们通过自己的著作从不同的角度阐发这种思想，但还没有能够找到一个恰当的词汇来概括这样一个历史观念。正是瓦萨里构想出了“再生”这样一个具体化的历史概念，这一概念不仅使人文主义者关于意大利艺术复兴的传统概念得到定型，而且也明确了当代艺术与古代艺术之间的区别，以及当代艺术与拜占庭艺术、哥特式艺术之间的对照。同时，瓦萨里对文艺复兴艺术极力推崇并进行了热情描述，他笔下的人物那种超人式的能力，以及他们的作品所表现出的那种瑰丽的美都给人们以巨大的震撼，令人难以忘怀。最重要的是，瓦萨里赋予艺术新时代的“再生”(rinascità)的概念在以后的几个世纪里，经过众多学者从不同的角度进行梳理和解释，在19世纪中期最终形成了“文艺复兴”(Renaissance)这样一个具有深刻内涵的历史概念，用以概括欧洲社会从中世纪向近代过渡这样一个时代的开端。¹⁰

关于“再生”的概念，还有必要说一下，瓦萨里并不是第一个使

用“再生”这样一个具有隐喻性的概念的，在他交往的圈子里，人们早就在讨论文化再生的问题，在瓦萨里出版《意大利艺苑名人传》的4年之前，即1546年，他的朋友保罗·乔维奥在《著名文人颂》中就采用了再生的概念，乔维奥在谈到薄伽丘时说：“他生在一个拉丁文学再生的幸福时代里”。¹³但乔维奥的书只是一本收集了当时若干著名文人的肖像，加上简短生平事迹介绍的小册子，其内容根本无法与瓦萨里的著作相比，最重要的是，乔维奥并没有能够像瓦萨里那样将“再生”的概念作为一个主题思想贯穿于全书，通过整部著作的内容来体现和诠释这一思想。因此，从这个意义上讲，瓦萨里既是第一个在艺术史上使用“再生”概念的人，同时也是使“再生”（即以后的“文艺复兴”）这个词作为定型化的表述方式来概括文化复兴时代的第一人。

第三，《意大利艺苑名人传》是瓦萨里撰写的一部叙述其时代的艺术家的著作，由当代人写当代事，这就使这部著作更具有时代感。瓦萨里多方搜集材料。他曾遍游意大利各地，1543年，他到过罗马、那不勒斯、帕尔马、曼图亚、威罗那和威尼斯等地，在观光览胜的同时，他也留意和搜集对他的《意大利艺苑名人传》有用的信息。1566年，他再次到意大利各地，主要游览了洛雷托、帕维亚、米兰、费拉拉和威尼斯，从而为第二版《意大利艺苑名人传》获得了不少新素材。瓦萨里收集的资料包括前人的笔记、回忆录、当时人们的对话、甚至各种流言蜚语和趣闻逸事，这些资料来自于现实生活，能够更加真实地反映历史事实，展示当时社会生活的生动画卷。因此，《意大利艺苑名人传》不仅是一部艺术史，同时也是一部反映文艺复兴时期社会生活的社会史，例如，瓦萨里在谈到吉贝尔蒂在竞争佛罗伦萨洗礼堂青铜门的制作权的过程时，详细叙述了商人行会是如何组织评审委员会，评审委员来自哪些行业等情况，使我们对当时艺术与社会的联系有了具体的了解。¹⁴又如，桑德罗·波提切利是早期文艺复兴艺术的重要画家，他的《春》遐迩闻名，瓦萨里在他的传记中谈到他生活中的一桩趣事，波提切利的织布商邻居在家中安放了8架织机，吵得波提切利无法安宁，他们为此发生争执，波提切利巧妙地设法解决了争端。我们从这段叙述中

不仅可以体会到波提切利的机智，而且还从另一个角度得到更多的信息，对当时的社会风俗和经济状况有所了解。¹³

近年来，随着社会史研究热潮的兴起，艺术史家的视野逐渐扩大，他们不仅关心艺术家本人与他们的作品，而且对艺术家的收入、他们与公私雇主的关系、艺术工作的操作过程、文化赞助等课题也予以关注。如沃克内格尔的《文艺复兴时期佛罗伦萨艺术家的世界》。¹⁴米歇尔·巴克桑代尔的《15世纪意大利的绘画与实践》，¹⁵阿纳贝尔·托马斯的《文艺复兴托斯卡纳地区画家的实践》¹⁶等都是从社会史的角度进行的研究。但瓦萨里的著作仍是这些史家从事研究的基础。

第四，《意大利艺苑名人传》在体例上是采用传记形式，这是在文艺复兴时期非常流行的文体。意大利人文主义者认为古典学术和艺术的复兴是意大利特有的产物，而古典学术和艺术的复兴主要是得力于一些天才人物个人的努力，他们通过撰写个人传记的方式来赞颂这些天才人物。一些文人为了取悦庇护人和赞助人，往往也为其作传，以使其声名远扬。同时，当时的人也有撰写笔记记载自己生活、工作大事的习惯，有的人将自己的笔记修订充实集结出版，如与瓦萨里几乎同时的雕塑家和金匠本维努托·切利尼就出版了自传，这部传记在文化史上亦颇为有名。¹⁷

这样，在15世纪末到16世纪，意大利文坛产生了一大批传记，瓦萨里的《意大利艺苑名人传》则是这些传记中的集大成者。传记沿袭了古典传统，体例上仿照古罗马时期的作家普鲁塔克的《希腊罗马名人传》，普鲁塔克的这部传记在古典时代和文艺复兴时期的影响甚巨，其思想、内容和体例都受到后人的仿效，传记记载了古希腊罗马时期著名的政治家和军事家，通过这些杰出人物来宣扬一种英雄精神。瓦萨里完全是按照《希腊罗马名人传》来写他的《意大利艺苑名人传》，只不过前者的传主是政治家和军事家，后者的传主是艺术家。在基本精神上两部传记是完全相通的，两者的精神同样都是一种英雄史观，主张天才人物创造历史。在体例上则采用传记的形式，对其记载的人物加以褒扬。甚至在每个传记的结构上，瓦萨里也仿效普鲁塔克在开篇先写上一段有关艺术理论或生

活道德的议论。瓦萨里对普鲁塔克的模仿正是充分体现了其时代的好古之风，在文艺复兴时期，人们把古典时代的学术作品看做典范，在写作时往往以古典时代的作品为蓝本，因此亚里士多德、西塞罗、昆体良等众多学术大师的作品成为人们竞相模仿的对象。例如，马基雅维里的《君主论》的文体是模仿西塞罗的《论共和国》，其很多思想和观点则是采自亚里士多德、李维、西塞罗、塔西佗等人。莎士比亚的历史剧中，《朱里乌斯·恺撒》和《安东尼与克丽奥佩特拉》完全是改写自普鲁塔克的《希腊罗马名人传》里的《恺撒传》和《安东尼传》。由此而论，瓦萨里的《意大利艺苑名人传》是一部真正具有时代精神的著作，我们在4个半世纪后的今天读到它，仍能从中感受到那个绚丽时代悠远的气息。

当然，《意大利艺苑名人传》亦存在着不足，首先，瓦萨里在使用一些材料时没有进行仔细的核对，他往往轻信材料的真实性，因此，在他的传记中，有的人物的生卒年代不详，有的作品也常常是记载不准确。其次，瓦萨里对其时代艺术精神的变化没有能够给予足够的重视，在他的传记中，记载了很多当时社会生活的情况，但他并没有对此进行深入的分析，从中找出艺术进步与经济和社会生活之间的联系。再次，瓦萨里认为，古代艺术和当代意大利古典风格艺术代表了人类能够达到的完美高峰，而中世纪的艺术形式，无论是哥特式还是拜占庭式艺术在美的表达上都是非常低劣的。在他的眼中，意大利各地的中世纪艺术作品都是粗鄙而丑陋的，即缺乏形式感亦无美感。瓦萨里对中世纪艺术的这种看法显然过于偏颇。

但是，瓦萨里这种比较偏激的态度却是可以理解的，而且从某种程度上讲也是必然的。瓦萨里正处在欧洲社会由中世纪向近代过渡的时代，意大利又走在整个欧洲的前列，在这样一个社会转型时期，经济秩序的变化，政治制度的更替，社会阶层之间的流动，各城市国家的兴衰造就了社会剧烈动荡的大环境。在文化领域内，意大利高度发达的文学与艺术成为一种新文化的表征和时尚，众多的学者和艺术家都以极大的热情投身到这一潮流之中，发挥出前所未有的想像力和创造力，创造出大量的文学艺术精品，在这些作

品中体现出作者活跃的思想和张扬的个性。瓦萨里在这样的社会环境之中，不可避免地会受到来自各个方面的影响，他所接受的人文主义教育和古典艺术作品的熏陶，人们对文化名人的高度推崇，以及他自己的艺术经历都给他的思想以巨大冲击，从而形成了这种在动荡的时代中特有的激进性。正是由于这种有些矫枉过正的偏激，瓦萨里才有可能构想出“艺术再生”这样一个具体化的历史概念。

瓦萨里关于文艺复兴艺术史的观点具有非常深远的影响，他的思想在西方艺术史上，乃至整个西方史学史上都具有重要的地位，他提出的观点和他使用的方法在几百年中受到众多史家的推崇，《意大利艺苑名人传》成为文艺复兴艺术史的基础。多数史家在论及文艺复兴艺术时，大都采用了瓦萨里的论述，如比利时史家卡尔·冯·孟德尔和德国史家乔奇姆·冯·桑德拉特在撰写他们的《世界艺术史》时，有关古代艺术的内容引用普林尼的著述，有关文艺复兴艺术的内容则是出自瓦萨里的《意大利艺苑名人传》。法国艺术史家费利比安·德·阿沃在他多达5卷的《历代名画家传》中讨论到意大利近代艺术的复兴时，他的观点和资料完全是来自瓦萨里。因此，这部著作在西方艺术史上具有无法取代的重要地位，直到4个半世纪后的今天，在我们研究文艺复兴时期的艺术时，这部著作仍然是不可或缺的必备之书。瓦萨里的《意大利艺苑名人传》是用意大利文写成，原书名相当冗长，全文为：从奇马布埃到我们时代意大利最杰出的建筑师、画家和雕塑家列传；本书是由阿雷佐画家乔尔乔·瓦萨里先生用托斯卡纳方言写成；本书还包括瓦萨里对这些艺术家的艺术所撰写的有益且必要的导言。以后，这部著作被译为各种文字，英文译本亦有多种，其中以节译本居多，全译本主要有两种，都以1568年版的《意大利艺苑名人传》为蓝本。一种是1900年A. B. 亨茨(A. B. Hinds)译本，这个译本达意比较准确，文字比较通畅，英译者对原文中涉及的人物生卒年代和作品的作者进行了考订，作了不少注释，这个译本被收入“圣殿经典丛书”。1927年，“人人丛书”收入了A. B. 亨茨的译本，同时进行了修订。另一种是1912年加斯顿·杜·德·维雷(Gaston du C. de

Vere)译本,由麦克米伦公司和美迪奇学会联合出版,这个译本比较忠实于原文,颇受学者推崇,但译文过分拘泥于瓦萨里的原文,因而显得十分艰涩。我们采用的是1927年“人人丛书”A. B. 亨茨的译本,同时参考了加斯顿的译本。

《意大利艺苑名人传》的翻译具有相当的难度,除了要求熟悉艺术史的专门知识外,还要对古希腊罗马史、基督教史、文艺复兴史等相关知识有深入的了解。参加翻译的几位同志主要从事中世纪史和文艺复兴史的研究,他们在翻译过程中,为了能够尽量准确地传达原著的信息,花费了大量时间查阅相关资料,历经数年努力方拿出现在这个中译本。尽管这个译本仍有许多不尽人意之处,但这部在西方文化史上影响甚大的著作毕竟是有了第一个完整的中译本,我们期望这部著作能够为我国学界同仁和艺术爱好者提供一些有益的参考,果如是,则是对翻译者努力的最大报偿。同时,对译文中存在的错误,亦望方家不吝赐教。

这部译作能够面世,还得益于许多朋友的热情支持。译文中的拉丁文和意大利文的翻译得到伦敦大学亚非学院的汉学博士乐小花(Francesca Taroco)和威尼斯大学的来华留学生马辉林(Mara Maggiori)的帮助,在此,我们向这两位善良的意大利人表示诚挚的谢意。同时,我们还要感谢伦敦大学亚非学院的汉学硕士扶霞小姐(Fuchsia Dunlop),她向我们赠送了乔治·布尔(George Bull)的《意大利艺苑名人传》英译本,这个英译本帮助我们克服了不少理解上的困难,而且使部分拉丁文的翻译得以顺利解决。本书责任编辑黄晓路女士为本书的出版付出了辛勤的劳动,从英译本的选择、插图的斟酌、卷次的安排到译文的审校都是事必躬亲。在此,我们对他们的支持和帮助表示诚挚的谢意。

王挺之

2002年12月20日于四川大学

翻译说明

一、凡是英译本中由于排版不慎造成的地名和人名错误，译者直接更正，不再单独列注。

二、本书卷帙浩繁，几乎囊括了文艺复兴时代所有的知名艺术家，所含的信息量极其丰富。但书中也有不少事实性的错误，这在莱奥纳多·达·芬奇传之前的艺术家传记中显得较为突出，瓦萨里对一些艺术家的生卒年代、师承关系和作品的归属等的说法与实际情况并不相符，甚至还出现对同一个人或同一事件的叙述前后不一致的情况。读者在阅读的过程会看到：有时候，英译者在标题中给出的艺术家的真实生卒年代与瓦萨里在文中所说的艺术家的生卒年代不一致，在这种情况下，应以标题下的年份为准。我们也对文中的一些错误做了力所能及的订正，但由于时间紧迫，尚有一些未能校正，只好留待将来解决，希望读者在阅读本

书时有足够的警惕性，不可迷信瓦萨里所说的一切。

三、我们保留了英译本的注释，另外译者又增添了一些注释，并冠上“中译者注”的字样，凡是没有注明“中译者注”的注释都是英译者所做。

四、对于本书出现的意大利人名和地名，一般情况下，我们根据意大利语的发音准则译出，并参考了新华通讯社编订的《意大利姓名地名译名手册》（商务印书馆，1986年版）。但有少量人名或地名很早就从英语转译而来，为我国读者熟悉，已形成约定俗成的译法，对此，我们遵照传统的译法，例如“Tiziano”（英语中写作“Titian”）不译作“提齐亚诺”，而译作“提香”；再比如“Raffaello of Urbino”不译为“乌尔比诺的拉法埃罗”，而译为“乌尔比诺的拉斐尔”。

凡是文中出现的《圣经》人物，我们遵循《圣经》中译本的译法，但遇到同名却非《圣经》人物的情况时，我们则采用现代通用的译名，例如，当“Elias”指《圣经》人物时，我们把它译为“以利亚”，但若指普通意大利人的名字时，我们译为“埃利亚斯”。

另外，文中充斥着大量专有名词，其中有一些很难照字面意思直译，为了便于理解，我们在翻译的时候采取了较为灵活的译法，例如，文中曾出现“pavonazzo di sale”（见《佛罗伦萨画家鲍纳为科·布法尔马科》）一词，原意是“一种由铜原料和盐拌和而成的绛色颜料”，我们在参考其他英译本后，意译为“紫红色”。另外，我们把一些重要的术语制成一个译名对照表，即后边的词汇表（二），供读者参考。

五、我们把文中用拉丁语或意大利语写成的引文，以及少量其他的重要引文排成楷体字，以示强调。

六、瓦萨里把他的《意大利艺苑名人传》分为三部分，分别表示艺术复兴所经历的三个时期或阶段，遵照瓦萨里本人的这一分法，我们把中译本分为三卷，第一卷为第一部分，第二卷为第二部分，只是第三部分篇幅太长，不便于翻阅，因此，我们把它分为上、下两册。

英译者序

1511年7月30日，乔尔乔·瓦萨里出生于阿雷佐城。曾祖父拉扎罗·瓦萨里的艺术成就一直铭刻在这位渴望光宗耀祖的青年心头。拉扎罗家族富有艺术天赋，拉扎罗姐姐的儿子卢卡·西涅奥雷利也是意大利中部地区最著名的艺术家之一。拉扎罗本人是一个马鞍匠，但他的子嗣却是制陶匠，或许正是他们烧制的花瓶才使这个家族得名。¹拉扎罗的儿子乔尔乔十分迷恋古董，并曾经把一些埃特鲁斯坎时代的花瓶献给洛伦佐·德·美迪奇，他的这一举动对他的孙子和家族都产生了重要影响。

小乔尔乔幼年的美好回忆之一是拜访年过八旬的西涅奥雷利，当时，西涅奥雷利刚好带着他的一幅画从考托纳来到阿雷佐。听说他的小外孙钟情绘画，西涅奥雷利建议让他接受系统的教导，于是小乔尔乔被送到古列尔莫·迪·马尔奇拉的门下学

习。古列尔莫是一个法国彩色玻璃制造匠，也是一位享有盛誉的画家。1524年，美迪奇家族的私人老师、红衣主教帕塞里尼途经阿雷佐，小乔尔乔引起他的注意，于是他把小乔尔乔带到佛罗伦萨，成为美迪奇宫廷中的一名门人(protégé)。小乔尔乔被安排到米开朗基罗门下习业。米开朗基罗和乔尔乔相处的时间并不长，因为米开朗基罗很快应召到罗马去了，但两人已经结下了深厚的友情，终生不渝。乔尔乔随后又转投在安德烈亚·德尔·萨托的门下，但没过多久就离开了，可能是被这位懦弱画家的悍妻赶跑的。他的下一位老师是巴乔·班迪内利，此人不但好吹嘘且为人霸道，他恬不知耻地把自己比作米开朗基罗。乔尔乔在他的门下大约留居了3年。1527年5月，美迪奇家族被佛罗伦萨人驱逐出佛罗伦萨；另外，他的父亲因染上8月份爆发的瘟疫而去世，这两件事迫使乔尔乔返回家乡阿雷佐。他是他父亲的6个孩子中年龄最大的一个，那些年幼的弟妹还得靠一个叔父养活，他曾一度到乡下走街串户，为乡民画一些简单的湿壁画，据他自己在彭托尔莫的传记中讲，这种经历对一个年轻的艺术家的来说是一个绝好的锻炼机会，同时还可以挣些钱养家。不久，他返回佛罗伦萨谋生，但留驻的时间并不长。神圣罗马皇帝查理五世和美迪奇家族的教皇克莱芒七世达成和解并签订了协议，协议中规定要重新确立美迪奇家族在佛罗伦萨的统治。在皇帝和教皇的军队包围佛罗伦萨城之前，他设法逃到了比萨，和当地的一个金匠一起谋生。他虽在比萨，却无时无刻不想着返回家乡阿雷佐，但乡村社会秩序的混乱迫使他只能绕道回家，就这样，他于1529年年底辗转来到波洛尼亚，此时，皇帝和教皇恰好在这里举行会议。年轻的乔尔乔终于有了一个展示才华的机会，他才思横溢，反应敏捷，非常适合当时盛行的浮华社交场合。不久，他又一次走进了美迪奇家族的圈子，在红衣主教伊波利托的资助下，他前往罗马去完成他的艺术研究。在罗马，他和在班迪内利作坊中结识的弗朗切斯科·萨尔维亚蒂一起工作。他废寝忘食地工作，又不大注意身体，结果大病一场，险些性命不保。他只好回到家乡疗养，渐渐恢复了元气。

回到佛罗伦萨后，乔尔乔给佛罗伦萨的新公爵亚里桑德罗、他

的同父异母妹妹——即后来的法国皇后凯瑟琳，还有他的祖父洛伦佐画像，公爵对他的工作十分满意。成为一名宫廷画家后，乔尔乔开始财源滚滚，也能接济他的弟妹了。在当地艺术家的心目中，他是那个靠外国刺刀保护而上台的可憎君主的仆人，因而同样令人憎恶。1536年5月，当神圣罗马皇帝即将抵达佛罗伦萨时，人们对他的仇视态度公开化了。为了迎接皇帝驾临，佛罗伦萨大肆筹备欢迎仪式，瓦萨里被委以重任。为了羞辱这个外乡人，佛罗伦萨的艺术家暗中联络了所有的艺匠参与抵制行动。他们的抵制行动迫使瓦萨里全力以赴去完成他的任务。他一边向他的3位朋友求援，另一方面夜以继日地赶工，一连5个昼夜，他都未有片刻休息，终于使一切按时准备就绪。当公爵出迎皇帝的时候，他对准备工作十分满意，但瓦萨里却累垮了，躺在他刚刚完工的教堂旁的一根木头上睡着了。当公爵派人叫他去领赏时，他犹在酣睡。但乔尔乔的好运不长，1537年1月，公爵亚里桑德罗被人暗杀，瓦萨里本人也随时有性命之忧，于是他设法逃回阿雷佐。在这种压抑的处境下，他的心情极为苦闷，整日郁郁寡欢，自然也就没有心思去创作。在一位朋友的建议下，他在阿雷佐以北的卡马尔多利修道院隐居下来。在这里，他过着和修士一样宁静、简朴的生活，这同他刚刚告别的奢华宫廷生活形成了鲜明的对照。修道院的新鲜空气又一次使他恢复了心灵的宁静，重新振作起来，他决心往后不再为宫廷作画，而是四处走动，能画什么就画什么。此后的几年里，他过着漂泊不定的生活，但收入还是相当不错的，1540年他在阿雷佐买下一座房子这一事实就可证明这一点。

1543年，他到意大利各地游览，不仅到过罗马、那不勒斯，还到过帕尔马、曼图亚（他在这里遇见朱利奥·罗马诺）、威罗那和威尼斯等地，在观光览胜的同时，他也留意和搜集对他的《意大利艺苑名人传》有用的信息。据瓦萨里在他的《自传》里讲，他打算撰写《意大利艺苑名人传》的念头源于1544年红衣主教法尔内塞在那不勒斯举行的一次宴会。从那时起一直到1547年，他都在全力以赴地撰写这本书。他把书稿交给一个当教士的朋友安尼巴莱·卡罗修改，人们揣测：《名人传》中许多艺术家传记的晦涩、拗口的开头部

分很可能出自此人的手笔。这本书直到 1551 年才完全出版，而此时的瓦萨里已快 40 岁了。1550 年，在红衣主教德尔·蒙特的竭力劝说下，瓦萨里娶阿雷佐的一个富家小姐尼科罗莎·巴齐为妻，新娘也是德尔·蒙特选定的，并不是瓦萨里本人的意思。尽管“科西娜”（尼科罗莎的昵称）抱怨瓦萨里经常离家不归，抱怨未能生养，但他们的结合还是比较幸福的。就在此时，红衣主教德尔·蒙特当选为教皇，人称“朱利乌斯三世”。瓦萨里满怀憧憬，赶到罗马接受了教皇事先许诺的职位。但他发现他的老朋友并非他所想像中的那种慷慨赞助者。他在朱利乌斯手下服务了 4 年，但却令他失望的 4 年。他讨厌自己乏味的工作，厌倦罗马的生活，最后，他终于在 1554 年年底如释重负似地离开了罗马。

但他的自由注定不会长久，次年（1555 年），他又开始为科西莫公爵效力，此时，科西莫已牢牢地掌握了佛罗伦萨的政权。这一次，瓦萨里发现他遇到了一个喜好建筑与艺术和一个能为瓦萨里的无穷创造力提供慷慨资助的主人。没过多久，瓦萨里就成了科西莫的首席建筑顾问。他的作品不仅在佛罗伦萨，而且在比萨、皮斯托亚和阿雷佐等地也能见到。他在这一时期最主要的成就包括：改建佛罗伦萨的“老宫”（Palazzo Vecchio），使其成为公爵的寓所；建造政府官署（Palazzo degli Uffizi，即著名的“乌菲奇美术馆”的前身）、皮斯托亚的乌米尔塔教堂的大圆顶、阿雷佐广场上的敞廊（1573 年最终完工）。1569 年，又一个美迪奇家族的成员出任教皇，人称“庇护四世”，这促使瓦萨里到了罗马，之后，他主要在罗马和佛罗伦萨两地奔波。

1566 年，世袭君主弗朗切斯科婚礼庆典完毕后，“老宫”的装修工作也顺利结束。瓦萨里从公爵那里获得一个长假，他想借此机会周游意大利，看一看近 20 年来各地的艺术新作。他主要游览了洛雷托、帕维亚、米兰、费拉拉和威尼斯，从而为第二版《意大利艺苑名人传》获得了不少新素材。《意大利艺苑名人传》的修订工作于 1567 年完成，并于次年出版。

返回佛罗伦萨后，美迪奇公爵让他为佛罗伦萨大教堂的大圆顶绘制饰画，与此同时，他还接替刚刚去世的米开朗基罗担任罗马

圣彼得大教堂的首席建筑师。1571年，教皇庇护五世册封他为骑士。之后，教皇让他为梵蒂冈的“列王厅”绘制饰画。他勇敢地接受了这些艰巨的任务，但已是心有余而力不足，他的身体状况越来越糟糕。他意识到这项工作，尤其是大圆顶饰画的艰巨性，同时，他在罗马和佛罗伦萨之间奔波往返也耗费了大量的精力。1574年4月，他的赞助者科西莫大公离开了人世，同年7月27日，他本人也追随大公而去，死时尚不足63岁。他的遗体被运到阿雷佐的教区教堂（这里有他生前为瓦萨里家族准备的墓地）与他的父母合葬。在教堂的祭坛背壁上有一幅《上帝召唤彼得和安德烈》，瓦萨里及其妻子的肖像就出现在其中。

我们这里采用的是1900年“圣殿经典丛书”(Temple Classics)中的译本，这个译本早已绝版，我们对它进行了彻底的修订。书中的注释来自不同的资料，包括一些论述意大利艺术和城市的专著；但我们必须强调米拉内西(Milanesi)校订的《意大利艺苑名人传》、文图利(Venturi)教授的鸿篇巨制《意大利艺术史》(Storia dell'Arte Italiana)以及克罗维(Crowe)和卡瓦卡塞尔(Cavalcaselle)多卷本著作^②给我们提供的有益帮助。在我们前面提到的瓦萨里的众多作品中，其中有一些散失，一些毁于火灾等事故，还有一些保存在公共美术馆里（或许这里就是它们的永久归宿）。人们对后两类作品特别留心。此外，我们制作了一个词汇表，解释一些为普通读者不太熟悉的术语。^③

有关乔尔乔·瓦萨里的参考文献

生平与文献索引：[注：下面带星号的条目都是中译者补充的。]

卡尔登著，《瓦萨里传：晚期意大利文艺复兴研究》(R. W. Carden, *The Life of Giorgio Vasari: a Study of the Later Renaissance in Italy*, 1910)

丘吉尔编订，《有关瓦萨里的研究文献》(J. A. Churchill, *Bibliografia Vasariana*, Florence, 1912)

* 鲁德著，《瓦萨里的生平和他的〈名人传〉：第一位艺术史家》(Einar Rud, *Vasari's Life and Lives: the First Art Historian*, London, 1963)

* 柏亚斯著，《乔尔乔·瓦萨里：其人其著》(T. S. R. Boase, *Giorgio Vasari: the Man and the Book*, Princeton 1979)

* 萨特科夫斯基·莱昂著，《乔尔乔·瓦萨里：建筑师和廷臣》(Satkowski Leon, *Giorgio Vasari: Architect and Courtier*, Princeton University Press, 1994)

* 帕特林西亚·鲁宾著，《乔尔乔·瓦萨里：艺术与历史》(Patricia Lee Rubin, *Giorgio Vasari: Art and History*, New Haven and London, 1995)

瓦萨里的著作:

一、《意大利艺苑名人传》的意大利文版本:

1. 1550年佛罗伦萨第一版。
2. 1568年佛罗伦萨第二版。
3. 1647年波洛尼亚版,3卷本。
4. 1759年罗马版,3卷本。
5. 1771年佛罗伦萨版,7卷本。
6. 1791至1794年锡耶那版,11卷本。
7. 1807至1811年米兰版,16卷本。
8. 1822年佛罗伦萨版,6卷本(收录了瓦萨里的一些文章和55封信件);
9. 《乔尔乔·瓦萨里未出版书信集》(Sei Lettere Inedite de Giorgio Vasari,

Lucca, 1868)

10. 《乔尔乔·瓦萨里著作集: 米兰内西新校注本》(Le Opere di Giorgio Vasari, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi, Florence, 1878 - 1885)。

11. 1896年佛罗伦萨版,阿多尔佛·文图利(Adolfo Venturi)教授校订版。

12. 1911年,德国人卡尔·弗雷编订的《意大利艺苑名人传》第一部分第一卷。

* 13. 1942至1949年米兰版,卡罗·鲁德维科·拉吉安蒂(Carlo Ludovico Ragghianti)编订。

* 14. 1966至1987年佛罗伦萨“精选校订本”(Studio per Edizioni Scelte),帕奥拉·巴罗基(Paola Barocchi)编订,7卷本。

二、1839至1842年,由法国人勒朗什(L. Leclanché)翻译,勒朗什和让隆(Jeanron)注释的法文版《意大利艺苑名人传》(Vie des Peintres, Sculpteurs et Architectes, Paris, 1839 - 1842)问世。10卷本。

三、1904至1916年,德文版的《意大利艺苑名人传》(Die Lebensbeschreibung der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler, Strassburg, 1904 - 1916)出版。冯·葛茨维斯特(von Gottschwester)、格罗劳(G. Gronau)和雅希克(E. Jaschke)合译,4卷本。

四、英译本的版本较多,主要包括:

1. 1685年威廉·阿格利昂比(William Aglionby)节译本,只讲述了11名艺术家的传记。书名为《关于绘画的3篇对话与最杰出画家的传记》(Painting Illustrated in Three Dialogues... together with the lives of the most eminent painters, London 1685)。

2. 1850年弗斯特夫人(Mrs. Forster)的译本。这个译本取名为《艺苑名人传》，全书共分为5卷。1885年增加的第6卷主要是一本注释集(藏北京大学图书馆)。

3. 1897年E. H. 伯兰什菲尔德(E. H. Blashfield)、E. W. 伯兰什菲尔德(E. W. Blashfield)和A. A. 霍普金斯(A. A. Hopkins)3人共同校订出版的《最杰出的70名画家、雕塑家和建筑师列传》(Lives of Seventy of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects, London & New York)。

4. 1900年A. B. 亨茨(A. B. Hinds)译本，这个译本后收入“圣殿经典丛书”。

5. 1906年B. L. 塞利(B. L. Seeley)译本，书名是《意大利艺术家的故事》(Stories of the Italian Artists from Vasari, London & New York, 1906)。

6. 1912年加斯顿·杜·德·维雷(Gaston du C. de Vere)译本，由麦克米伦公司和美迪奇学会(Macmillan & the Medici Society)联合出版(London 1912)，这是迄今为止，所有英译本中最为完备的一个译本，且严格遵循原文风格，颇受学者推崇，但译文过分拘泥于瓦萨里的原文，因而显得十分艰涩。

7. 1927年“人人丛书”译本，是在1900年A. B. 亨茨译本的基础上修订而成(藏四川大学图书馆)。

* 8. 1946年，贝蒂·巴罗(Betty Burroughs)的节译本《瓦萨里的〈艺术家列传〉》(Vasari's Lives of the Artists, New York)，西蒙和舒斯特出版公司(Simon & Shuster Inc.)出版。

* 9. 1965年，乔治·布尔(George Bull)的节译本《艺术家列传》(Lives of Artists)，收入“企鹅经典丛书”，伦敦1965年版本。

* 10. 1976年，美国AMS版本，这个版本采用1912年加斯顿·德·维雷译本为底本，共分为10卷，并有500幅插图(藏四川大学图书馆)。

* 11. 1987年，乔治·布尔又在1965年版本的基础扩充为两卷本，列入“企鹅经典丛书(Penguin Classics)”，这是最好的英文节译本(藏北京图书馆)。

* 12. 1991年J. C. 本达内拉(J. C. Bondanella)和P. 本达内拉(P. Bondanella)节译本，牛津大学出版社出版，列入“世界经典名著丛书”。

* 13. 1993年，佛利奥学会(Folio Society)又把乔治·布尔的1965年译本分为3卷本出版，这个版本配有精美的插图。

* 14. 1996年，两卷本的《意大利艺苑名人传》出版，为新版“人人丛书”中的一种。这个版本仍然采用1912年加斯顿的译本。前面有很长的导言，对了解瓦萨里的艺术思想很有帮助(藏北京图书馆)。

另外,由 J. 弗斯特夫人(J. Foster)英译,J. G. 弗里曼(J. G. Freeman)编订的《瓦萨里的风格》于 1867 年在伦敦出版:在《艺苑名人传》正文之前,瓦萨里还专门撰写了一个关于建筑、雕塑、绘画这三门艺术的导言,这个导言被路易萨·麦克勒索斯(Louisa Macle hose)首次翻译为英文,取名《瓦萨里论技法》,鲍德文·布朗(Baldwin Brown)教授为它撰写了导言并作了注解,书中还配有插图,伦敦,1907 年出版。

词汇表(一)

arricciato 粗涂层,通常为湿壁画的底色。

Bargello 地方治安官;保安署

braccio 布拉乔,复数形式为 **braccia**(布拉恰),意大利长度单位,1“布拉乔”约等于2英尺(实际不足2英尺)。为便于理解,我们把文中出现的长度单位一律换算成米制单位附在括号里,换算公式如下:

1 布拉乔 \approx 2 英尺 \approx 0.6 米

Calimala 舶来羊毛加工行会

campanile 钟楼(通常为—独立结构)

canna 坎纳,度量单位,约合50英寸(约1.2米)。

chiaroscuro 明暗对照法

ciborium 圣餐杯

coporale 圣餐布

Duomo 大教堂;主教堂

eliotropia 一种带有红色斑点的翡翠绿(emerald-green)宝石

fresco 湿壁画

Friars minor 小兄弟会(即圣法兰西斯修会)

Friar Preachers 布道兄弟会(即圣多米尼克修会)

- gesso 白粉底料(一种类似石膏的原料,通常用来制作浮雕或浮雕的线脚)
- gonfaloniere 正义旗手
- graffito, 或 sgraffito 五彩刮涂画
- grisaille 一种使用单色颜料的画法,通常使用灰色色素,并使其产生浮雕效果;灰色模拟浮雕画
- Julius 教皇朱利乌斯二世开始推行的一种银币,其价值约为 6 便士
- mandorla 加在人像四周的一种杏仁状的框架
- macigno (grey - stone) 一种灰色坚石
- niello 乌银;乌银镶嵌术
- Monte 山;钱币兑换行(在佛罗伦萨,这个行业由政府垄断,人们把这处理这个业务的机构称为“Monte di Pietà”)
- Noli mi tangere “不要摸我”一句出自《圣经·约翰福音》第二十章第十七节,原文如下:“耶稣说:‘不要摸我,因为我还没有升上去见我的父。你往我弟兄那里去,告诉他们说,我要升上去见我的父,也是你们的父;见我的神,也是你们的神。’”
- opera 工程管理司(教堂里负责建设事务的机构)
- palm 掌尺,1 坎纳的 1/10,约 12 厘米
- pavonazzo di sale 紫红色或紫红色颜料
- piazza 广场
- Pietà 《圣母怜子》或《哀悼基督》
- Pieve 教区教堂
- Piscopio 主教府(即 Vescovado)
- Ponte 桥
- porta 城门;门
- pozzolana 白榴火山灰
- predella 木板画等底部的小饰画;附饰画
- proveditore 行政长官;监督;监事
- Rio, rivo 威尼斯的大小河道
- tempera 蛋彩(画)
- terra verde 绿土(绘画中一种天然绿色颜料);绿土画
- travertine 石灰华(一种黄色或白色的石头)
- tufa 凝灰岩
- verdaccio 绘制湿壁画底色中需要的绿色色素
- Vescovado 主教府

词汇表(二)^①

arabesques 蔓藤花饰; 阿拉伯式花饰(由花果、蔓藤、几何图形等组成的精细图案,用来装饰壁画等)

Adoration of the Magi 东方三博士(三贤或三王)朝拜初生耶稣; 东方三博士朝拜圣婴

altar 祭坛; 圣坛

altarpiece 圣坛背壁装饰画(或雕刻)

Annunciation 这是一个宗教术语,通常译为“天使传报”或“圣母领报”,指天使加百列向圣母马利亚报告,耶稣即将通过她的肉身成胎而降生。在文艺复兴时代的意大利,这个题材的湿壁画作品特别多。

apse 半圆室突出建筑,通常位于教堂的东端。

architrave 柱顶过梁

arena 古罗马的竞技场或角斗场

Assumption 〈圣母升天〉

Badia 大修道院

bas-relief 浅浮雕

cameos 浮雕宝石; 有侧面头像浮雕的小像章

Coronation of Virgin 〈圣母加冕〉

Crucifix (Crucifixion) 〈基督受难十字架〉或〈基

督受难)

crown 1 克朗大约为 1/2 杜卡特

cornice 檐口

covent 修道院;女修道院

cloister 回廊

choir 唱诗堂;唱诗台

Campo Santo 公墓园

chapel 礼拜堂;私人祈祷室

chapter house 教士的议事厅

Colosseum 古罗马的圆型剧场或竞技场

Crucifix (Crucifixion) 〈基督受难十字架〉

design 构图;构图艺术;构思;素描;图案;设计

Doge 威尼斯和热那亚由选举产生的最高领导人,通常翻译为“总督”。

Deposition 〈基督被放下十字架〉

drawing 画图;素描(画);图样

Entombment 〈安葬基督〉

fasade 正面;门面;或建筑的任何一个墙面

fresco a secco 干壁画

frontispiece 三角顶饰

friezes 雕饰带;饰带

ground - plan 平面图

high altar 大祭坛或大圣坛(通常位于主殿的最里边,耳堂往往从其上方位置跨过)

higher church 教堂的高层部分

high - relief 深浮雕

intaglio 凹雕术

loggia 敞廊或凉廊

lower church 教堂的低层部分

low - relief 浅浮雕

king - post 中柱

lunette 半圆形或弧拱形,常有玻璃、绘画和雕塑装饰。

medallion 圆雕饰;装在圆框中的画;圆框

medallion portrait 头像,多为侧面像

Misericordia 即“Fraternity of Santa Maria della Misericordia”,慈悲圣母兄弟会

Messer 先生

Monsignore 大人

motif 装饰性的式样或图案

Nativity 耶稣诞生;耶稣诞生图;圣母马利亚的诞生。

panel 木板(画)或青铜板

Passion of Christ 《基督受难》

pediment 三角楣饰;三角额墙

pier 墩柱或方柱;桥墩

pilaster 壁柱

Piombo (罗马教廷的)掌玺官;印玺处

porphyry 斑岩

Podestà 督政官(中世纪意大利城邦的最高行政长官);主礼拜堂

portico (柱式)门廊

Presentation 《圣母在圣殿中把小基督交给西门》

principle chapel 主殿或正殿(一个教堂中最大的礼拜堂)

rusticated 粗面石工

scriptorium 书房

Signore 大人

Signoria 长老会

Stigmata 圣痕

stucco 湿壁画或雕塑中需要的灰泥

tympanum 山花壁面(建筑中拱圈之内,过梁上的三角形或半圆形壁面)

tabernacle 神龛或圣体盘

terracotta tiles 陶瓦

tribune (基督教教堂中常位于东端的)半圆形后殿

vanishing - point (透视法中的)光源点;消失点

workshop (艺术家的)作坊或工作室

1550年第一版献词¹

献给最贤明和最杰出的主人 佛罗伦萨公爵科西莫·德·美迪奇^②

我最尊贵的主人：

由于您遵循贵先祖们的足迹，加之您本人生性慷慨大度，您总是不遗余力地赞助和奖掖各行各业中的英才，您对构图艺术和艺术家更是偏爱有加，并懂得该如何欣赏他们美妙绝伦的作品，因此，我想您定会对我目前进行的一项艰辛的工作感兴趣：我正在写作一部关于艺术家的生平、作品、风格和生活环境的著作，我这里所说的艺术家是这样一些人：他们意识到美好的艺术已经死亡，于是努力将它们复活，并使它们逐步完善、提高，最终达到今日辉煌和崇高的成就。因为这些艺术家几乎都是托斯卡纳人（绝大部分是佛罗伦萨人），而且您伟大的先祖们曾给予其中的许多人以各种奖励和荣誉，以激励和帮助他们从事创作。可以说，艺术在您

2·意大利艺苑名人传

的国家，不，准确地说是在您神圣的府邸中获得了新生。正是由于贵先祖们的慷慨大度，这个世界才重新得到了最美好的艺术，而整个世界也因之变得更加绚丽多彩。

因此，这个时代、各门艺术和这个时代的艺术家都对您先祖的恩德充满了无限感激之情，同时也对您感激万分，因为您秉承了贵先祖的美德及其对艺术的慷慨赞助。而我本人对贵先祖们更是感激涕零，因我曾亲身领受他们的教诲，是他们的臣民和最忠实的仆人。我曾受恩于红衣主教伊波利托·德·美迪奇大人和您的前任亚里桑德罗；我也一直不能忘记与伟大的奥塔维亚诺·德·美迪奇一起度过的美好时光，他生前总是无微不至地支持我、呵护我。由于这些原因，也由于大人您的崇高威望，这本书定能得到人们的青睐。您对本书主旨的理解将是对本书价值和我本人为此所付出的艰辛努力的最高评价。我一直认为，只有大人您才最有资格接受我的献赠，我也希望本书能借助您的威望为更多的人了解。

因此，我恳求阁下您能屈尊接受它，扶持它，而且若您认为可以的话，也恳请您抽空一读。至于这项工作的性质和我本人的目的，我可以坦言，我不是想作为作家为自己赢得声誉，而是作为艺人来赞美那些伟大艺术家的辛勤劳动并重新唤起世人对他们的怀念。因为他们使各门艺术重焕生机并更加绚丽多彩，故而他们的声名不应当被无情的岁月和死神吞没（但事实上有些艺术家的命运的确如此）。此外，我也希望通过书中讲到的许多优秀艺术家的事例及我对许多作品所作的深思熟虑的评判，能使从事艺术的人和所有爱好艺术的人从中受益。为此，我尽可能遵循历史和所记载事情的真实性原则，力求准确无误。但由于我的文笔和我的言辞能力一样笨拙，倘若它不值得您和众多最博学之士聆听的话，我首先恳请他们予以谅解，一个艺人的文笔自然难与文人的生花妙笔相比；而对大人您来说，只要您屈尊认可我的工作我就心满意足了，生命之短促已不允许我有足够的时间来练习画笔以外的工具了，但即使在绘画方面，我也没能达到我认为能够达到的目标。但既然命运之神给予了我如此多的恩惠，为了我自己的声誉，也为了造福于别人，我或许能通过画笔或炭笔把我的思想展示给世人。除了期待阁

下您——我尊贵的主人和艺术家的保护者——的帮助和庇护外，我又遇到了另一件幸运的事情：上帝挑选了神圣和最得圣宠的朱利乌斯三世担任他在人世间的代表。他是一切美好事物的朋友和赞助者，对最优秀的艺术尤其情有独钟，我期待着能从他那里获得恩助，以补偿多年来的艰辛努力，到目前我已有所获。不仅我本人（愿意永远忠实地为他效力），我们时代的所有才华横溢的艺术家必定都期盼在他那里得到荣誉、奖赏和大显身手的机会。我无比欣喜地看到，艺术在他的时代达到了尽善尽美的境界，罗马城被艺术家装扮得美丽动人；在罗马，艺术家数目之多，可与您麾下的佛罗伦萨艺术家相媲美。我希望在我们时代之后，有人能为我的《意大利艺苑名人传》增补第四个部分，把我所未能记载的艺术家和艺术杰作补充到里面。我将全力以赴，希望我不致成为其中的最后一个。

同时，假如本书能使大人您对我怀有期望，并能使您把以前我给您的某个不良印象（给您造成这种印象，决不是我的过错）有所改观的话，我就心满意足了。我恳求您在评价我的著作时，不要被那些阴险小人散布的恶毒流言所蒙蔽，我的一生和我的著作最终将向您证明：事实决非他们所说的那样。

我就是抱着这样的目的崇敬您和为您效劳。正如我已把我的一切，包括我自己全部奉献给您一样，我打算将这本拙作献给您，我恳求您对它给予保护，或至少能体察向您奉献这本书的人的一片赤诚之心。我希望能蒙受您的恩泽，我谦卑地吻您的手。

您最卑微的仆人：阿雷佐画家乔尔乔·瓦萨里

1568 年第二版献词

献给最贤明和最杰出的主人 佛罗伦萨与锡耶那公爵科西莫·德·美迪奇

我最尊贵的主人：

自从我把这本《最著名的画家、雕塑家和建筑师列传》（《意大利艺苑名人传》）首次献给阁下以来，距今已有 17 载之久了。现在我又把它呈献给您，该书尚未彻底完工，但我对它进行了大幅度的修订，已不同于原来那个版本，而且还增补了当时我无法了解的大量作品；可以说，就我个人而言，再也找不到可以补充的新东西了。

现在，它再次来到您——最贤明和最杰出的公爵——的面前。17 年来，有许多高尚的和著名的艺术家已离开这悲惨的人世，去了另外一个美好的世界，本书将这些人补充在内，此外，本书还增补了一些仍活在我们中间的艺术家的名字，因为他们一直在各自的领域中艰辛地创作，所以理应获得不朽的声誉。

感谢万能、仁慈的上帝能让我活到现在，能够重新改写这本著作。我把许多无用的内容（往往是我不知情或未经我同意而加入的内容）删除，将一些部分修改，也增添了许多有益且必要的内容。

如果说书中那些著名艺术家的肖像（这其中的绝大部分都是在大人您的关照下才获得的）与真人有出入，³而且它们也不具备彩色画的生动性和逼真性的话，这是由于他们并非按照真人画成，因而显得特征不鲜明，也不自然。至于我在各地的朋友为我提供的那些肖像就更糟糕，因为它们并不都是由高手创作的。此外，那些雕刻艺术家头像的工人距离我甚远，也给我带来了极大的不便，如果他们和我在一起，工作起来就会更卖力，情况也就不会像现在这样糟糕。当我为大人您效劳时，利用大人您给我的闲暇时间，也利用我管理大人您的大量艺术珍宝的便利条件，搜集对这本著作有用的一切材料。因此，倘若我不将这本《名人传》献给您，那不仅是对您不忠诚，简直就是忘恩负义；如果艺术家们能在这本书中发现任何有益的和令他们愉悦的东西，这除了归功于您外，还能归功于谁呢？您和您的祖先一样，是我们艺术的惟一父亲、惟一的主人和惟一的庇护神。因此，艺术家理应创造更多高贵的绘画和雕塑及神奇的建筑作品，让您的美名百世流芳。

如果说，我们所有人都应为以上所说及其他理由对您感恩戴德的话，那么我本人更应如此。因为您为我提供了无数次展示我那浅陋才智的宝贵机会，但我浅薄的知识总是有损您高尚博大的胸襟。也许我应有自知之明，安分守己，而不应奢望一个高尚头脑才能够从事的事情，不应奢望自己根本无法胜任的事情。

我最贤明的主人，请您接受我这本艺术家的传记，不，应该说是您的书。我也希望您能更像万能的上帝那样看重我的灵魂和良好意愿，而不是我的著作本身。请您接受我所能给您的，而不是我希望和应给您的。

最得阁下恩泽的仆人：乔尔乔·瓦萨里于佛罗伦萨

1568年1月9日

写在全书前面的话

那些出类拔萃的英才俊杰总是向往美好的荣誉，他们不遗余力地努力创作，以使他们的作品能达到让世人叹服的完美境界；而且，即使不幸的命运也不能阻止他们渴望达到至高境界的心愿，和对流芳百世的美好声誉的追求。无论他们这样做的动机是为了过一种体面的生活，还是为了青史留名，单就他们对荣誉的满腔热忱和向往而言，都是值得赞赏的。他们活着的时候曾受到君主慷慨大度的赏赐和国家的褒奖，即使他们离开人世后，他们也通过塑像、墓和像章及其他纪念物留在人们的心中。但一个显而易见的事实是：无情的岁月不仅吞噬了他们的作品和纪念他们的东西，而且也使那些通过其他方式，而不是通过作家的神圣之笔保存下来的艺术家的名字日益黯淡和消亡。

长久以来，我一直在思索一个问题，而且古今的例子也都表明：不少建筑师、雕塑

家和画家（无论他们是旧派的还是新派的）的名字连同他们创作的无数精美绝伦的作品总是免不了被逐渐遗忘和湮没的结局。的确，它们的最后命运总是注定要走向令人惋惜的死亡。为了避免它们再次走向死亡，也为了让它们能够尽可能长久地保存在人们的记忆中，我花费了大量的时间去寻访它们的下落，并且尽我最大的努力去查明艺术家的家乡、家世和事迹等。我还不辞劳苦地从老人们的传说，从艺术家留给后代的那些积满灰尘和虫子的各种文献记载中搜寻有用的材料，终于在这两方面得到丰厚的回报。只要是我平庸的智力和浅陋的审美力认为是有用的东西均一概采纳。为了纪念那些已经去世的艺术家，但主要是为了造福于那些热爱3门最优秀艺术——即建筑、雕塑和绘画——的人，我决心根据艺术家各自生活的时代，撰写一部艺术家的传记。这个传记将从奇马布埃开始一直延续到我们自己的时代。除非我们讨论的主题需要，我一般是不会涉及古人的，原因很简单：那些流传下来的古代作品已经对他们作了描述，没有人能比他们的意见更权威。我将详细而透彻地讨论与上述3门艺术的任何一门相关的许多事情。但在我谈论3门艺术的秘密，或艺术家的历史之前，我要谈一个毫无理由的争议，这个争议的焦点是绘画和雕塑哪一个地位更高贵（我们此处不谈建筑，因为它被争论的双方搁置到一边）。关于这一点，形成了两派不同的意见，这些意见中的一部分值得一听，也值得商讨。

或许是由于天生和其职业的缘故，雕塑家都具有一副好身材。他们精神抖擞，充满活力，因而在试图证明自己的艺术高于其他艺术这一点上比画家显得更加底气十足和咄咄逼人。他们争辩和论证说，雕塑艺术的高贵性首先是由于它的古老性，因为第一尊塑像——人——就是由万能的上帝创造的。他们又说雕塑包含了许多不同的种类，而这些种类的绝大部分都从属于雕塑而非绘画，如浅浮雕、泥雕、蜡雕、石膏雕、木雕、象牙雕、金属铸像、在精美的石头和金属上进行雕刻艺术加工等，无论是在数量上还是难度上都超过了绘画。他们还说，那些最能经受岁月的考验，最能被人们长久保存的事物毫无疑问更加有用，也就比别的东西更值得人们的喜爱和崇敬。因为雕塑更容易保存，不管是大理石和青铜雕塑作

品本身，还是这些作品所纪念人物的名字，都比绘画作品更能长久地保存下去。绘画本身就十分脆弱，易遭受毁灭性的打击，更不用说一些突如其来的横祸了，即使在建筑师所能提供的最坚固最安全的庇护所里，绘画也往往免不了走向毁灭的厄运，所以，雕塑的地位理所当然高于绘画。

他们还坚持说，优秀的雕塑家凤毛麟角，即使普通的雕塑家也屈指可数，相比之下，画家的人数多如牛毛。雕塑家还说，雕塑对艺术家的素质要求极高，不但要求头脑反应灵敏，而且要求有强健的体魄，同时兼备这两个条件的人极少，而对画家来说，即使孱弱的身体也无关紧要，只要双手健全，自信细致一点就可以了，这再次证明雕塑高于绘画。下面的事实也被他们用来支持自己的观点：普林尼¹在他的书中举出雕塑必须付出的艰辛代价；一些塑像的神奇魅力所引起的狂热的艺术之爱；人们用黄金制作象征雕刻的人像，而用白银来制作象征绘画的人像，并把象征雕刻的人像放在右边，而把象征绘画的人像放在左边。

他们还不厌其烦地强调在雕塑工作开始之前所经历的种种困难及大理石和金属等原料的高昂价格，相比之下，画家所需要的画板、画布和颜料价格低廉，随处可见；另外，笨重的大理石和青铜，以及笨重的工具，都迫使雕塑家不得不付出异常艰苦的劳动，但对画家来说，运用轻如鸿毛的画笔、尖笔、墨笔、粉笔和炭笔作画毫不费力；雕塑家不但要绞尽脑汁，而且还要消耗全身的体力，而那些画家可以轻松地和平静地作画，只需动一下脑筋和手就可以了，由此可见，雕塑家的工作要比画家的工作严肃得多。雕塑家还着重强调这样一个事实：那些最能接近真实的事物更高贵、更完美。他们说，雕塑模仿事物的真实形式，它的每一个面，每一个角度，都能反映雕塑家的技艺，而画家在一个平面上用一只简单的画笔作画，只有一种光，只能表现一个面，不少雕塑家甚至毫无顾忌地断言：雕塑之优于绘画犹如真理之优于谬误。

但他们最后的一个也是最有力的一个理由是：对一个雕塑家来说，他必须具备完美无缺的审美力（而不是适合画家的那种一般审美力），而且在做出判断时要坚决和果断。只有这样，一个完美的

完整人像才能脱大理石而出，才可以像米开朗基罗那样，在没有模型的情况下创作出完美、和谐的神奇作品。但由于恰如其分地把握这种审美力是极为困难的，所以常常容易造成无可挽回的失误，而且，一旦作品完成，雕塑家刀法上的失误和审美力的低下就暴露无遗且永远无法消除。但这种情况就不会出现在画家的身上，因为，当画家因运笔不小心或判断不准造成失误后，他们本人或在别人的指点下发现自己所犯的错误，并有时间用画笔进行掩饰和修补。画家手中的画笔要比雕塑家手中的凿子更有优势，它不仅可以弥补失误，而且还可以像阿基里斯²的矛铁一样，不在伤口处留下任何痕迹。

画家对雕塑家的这些论点表现出不屑一顾的态度。他们首先说，如果雕塑家乐意根据《圣经》来讨论问题，就会知道高贵性是属于画家的。雕塑家自欺欺人地把上帝用泥土创造的我们始祖的塑像当作是他们自己的作品。因为这种“塑造艺术”(art of performance)——无论是在添加方面还是在取舍方面——都更有理由属于画家而非其他人，古希腊人把它称之为“plasticē”(塑造)，拉丁人把它称之为“fictoria”(塑造)，古希腊人普拉克塞特里斯³则认为它是雕塑、铸造和镌刻之母。这一事实表明：雕塑实质上是绘画的子侄，因为“塑造”(plasticē)和“绘画”(painting)都在同一时刻脱胎于“构图”(design)。⁴他们说，如果我们撇开《圣经》，那么各个时代各有自己的见解，很难确信哪种见解更正确。至于他们希望的高贵性，则无论在何种情况下都难以证实，《名人传》的《序言》部分清楚地表明了这一点。

此外，与那些同雕塑相关或附属于雕塑的艺术门类相比，绘画所包含的门类更加丰富和复杂，它包括图面故事的构思、极难掌握的透视短缩法(foreshortening)、建造房屋所需要的所有知识分支、透视法、蛋彩画和迥然不同于其他艺术的湿壁画艺术。绘画还包括木板画、石头画和帆布画，另外，独具一格的彩绘插画艺术也是绘画艺术的一个分支；玻璃彩染画、玻璃镶嵌画、木版画、用铁工具在房屋墙壁上制作的五彩刮涂画(sgraffito)、⁵乌银镶嵌术(niello)⁶和铜版印刷术都是绘画艺术的成员；金饰工艺师惯用的涂抹珐琅

的技术(enamelling),⁷金银镶花术(damascening)中的镶金术,绘制釉光人像,在陶器表面上绘制防止水分浸渗的图案和人像,所有这些都从属于绘画。另外,人们织绣带有人像和鲜花的锦缎,编织美丽无比的挂毯,它们既实用又豪华,可以使绘画扩散到任何一个地方——无论是野蛮人的地区,还是文明人的地区。而且,各个门类的艺术都离不开我们的构图,因此绘画家族成员的多样性和实用性都远远超过了雕塑家族成员。他们也不否认雕塑作品的持久性,但这不足以成为证明雕塑优于绘画的理由,因为这种持久性主要是由于材料自身的性质决定的,如果说一个人生命的延长能使灵魂更高尚的话,那么植物中的松树和动物中的牡鹿应拥有一个人类根本无法比及的、更高尚的灵魂。其实,画家们原本可以宣称他们的镶嵌画也具有同样的持久性和高贵性,因为一些镶嵌画的古老性同罗马城里最古老的雕塑作品相比是毫不逊色的,更何况过去的镶嵌画常常是用宝石和美丽的石头做成的。

至于雕塑家从业人数少这一事实,画家们说,这并非因为雕塑艺术要求更好的身体素质和更高标准的审美力,而是因为雕塑家自身财力单薄,又缺乏富人的赞助造成的,富人不愿给雕塑家提供他们需要的大理石和施展才华的机会,这与雕塑艺术繁荣昌盛的古代形成鲜明对比。显然,一个人不能使用和浪费一定数量的、昂贵的大理石或其他坚石时,他怎么会得到锻炼的机会呢?而这却是这门艺术中所必不可少的一环。不实践当然无法领会,无法领会自然就达不到美好的境界。因此,雕塑家应当为他们从业人数少且艺道不精所采用的辩护论据而感到羞愧,而不应该从错误的理由中得出错误的结论。

至于雕塑作品的高昂价格,画家们的答复是:虽然画家作品的价格可能会低廉一点,但他们并不以此为耻,相反,他们对一个儿童都能为他们磨制颜料,为他们递送画笔和廉价的凳子而感到欣慰。相比之下,雕塑家除了要使用价格高昂的材料外,仅在一件作品上就既要各种襄助,又要耗费大量的时间,而在这些时间内,画家可以创作出许多作品。因此,雕塑作品的价格主要取决于材料本身的品质和持久性,取决于完成作品所需要的帮助,取决于创作作

品过程中耗费的时间，而不是取决于这门艺术自身固有的优越性。亚历山大大帝对著名画家阿佩利斯^①美妙作品的回赠不是琳琅满目的金银珠宝或广袤的地产，而是他心爱的美女卡姆帕丝佩。雕塑家们应知道，当时的亚历山大还是一个年轻人，对她十分爱慕和迷恋，而且还是一位国君和希腊人。让雕塑家去寻找比亚历山大大帝这个奇妙的、美丽的和活生生的礼物更昂贵的东西吧，也让他们从这个事例中得出自己喜欢的结论吧！但对于被用来证明雕塑艺术高贵性的皮格马利翁^②和其他变态者的爱情，画家却采取了另外一种态度，他们完全懂得该如何应对。画家们嘲讽说，如果那种丧失理智，或只是出于超越了自然约束的色欲叫做爱情的话，那么这倒可以用来证明雕塑的高贵性！至于雕塑家所宣称的一件事：有人用黄金塑造了象征雕塑的人像，而用白银制作了象征绘画的人像，在画家看来，这并不能说明什么问题，他们说，如果此人的审美力能和他所拥有金银财富媲美，那倒也不失为一个理由。他们又举例说，无论古代的金羊毛如何著名，覆盖在其下的却是一只愚蠢透顶的公羊。^③因此，值得我们重视的东西既非财富，也非低俗的肉欲，而是文学修养、技艺、灵性和审美力。此外，画家对雕塑家在获取大理石和金属时的困难这一问题，只是说这不是由于雕塑艺术比绘画更高贵，而是由于他们自身的贫困和缺乏权势人物的赞助造成的，除此说法之外，再未做出任何答复。雕塑家说他们在创作中常常累得精疲力竭，而且还要面临一定的危险，对此说法，画家感到好笑，他们直截了当地回答道：如果更多的疲劳和危险意味着优越性，那么在高山深处上用钢钎和铁锤采集大理石的行业岂不比雕塑艺术更高贵？依照他们的这种逻辑，铁匠应比金匠尊贵，石匠应比建筑师尊贵才对！

画家们还说，真正的困难在于人的心灵而不是肉体。那些本质上需要更多研究和知识的东西远要比那些只需要消耗体力的东西高贵和优秀。画家们又说，因为绘画更依赖于心灵而不是其他，所以最崇高的荣誉应属于绘画。对雕塑家来说，只要有了圆规和丁字尺，他就可以把握他所需要的所有比例和尺寸。对画家来说，除了具备上述工具的知识外，他还必须透彻地掌握透视法则，因为他们

除了描绘风景和建筑物外,还必须表现大千世界中的种种事物。此外,画家常常要在一幅画面上绘制出许许多多的人像,因而他们必须具备更高的审美力,因为在这个过程中出错的可能性远大于雕刻一尊雕像过程中出错的可能性。对雕塑家来说,只要熟悉了一个有形的和可感知的固体的真正形式和外部特征就足够了,固体事物不但能从任何一个角度被触摸,还可以找一个东西来支撑。但对画家来说,他们不但要了解可以支撑和不可以支撑物体的特征,而且还要了解那些透明的、不可触摸的东西的特征。不仅如此,他们还必须知道适合上述事物的色彩。鲜花、果实和矿物质等事物最能体现绘画内容的多样性。由于这些事物的种类无比庞大,要获得和保持这方面的知识是极为困难的。他们还说,由于材料的坚韧性和不完善性,雕塑只能表现人的动作,却不能表现人的心理状态。雕塑所展示给人们的视野是十分有限的,只是四肢的动作,甚至也不是四肢的全部动作。但画家就可以把人的各种动作、四肢的种种姿态(无论这种姿态是多么的柔软),还能把人的精神、气质淋漓尽致地刻画出来。为了更完美地表现人物内心的情感活动和暗示未来的事情,他们除了需要长期的实践外,还必须对人物的面容特征有透彻的领悟,但对雕塑家而言,只需把握四肢的质与量就足够了,他们无须为色彩的性质问题而大伤脑筋。任何一个能用自己的眼睛判断事物的人都知道,把握色彩的本领对实现真实模仿大自然是何等的必要和有益,因为越接近真实,也就越接近完美。

画家还说,雕塑家可以通过一点一滴的取舍使本性坚硬的东西产生凸凹不平的立体感,还可以借助触摸和视觉观察,而画家只能借助一种感官使一个平面产生立体感。一个精通绘画艺术的人可以使许多伟人(动物自不待言)栩栩如生地呈现在人们的眼前,而这一点是雕塑艺术无论如何也做不到的,因为雕塑艺术无法尽善尽美地模仿自然。

雕塑家提出:雕塑艺术需要完备和绝对完美的审美力,因为在雕刻过程中,一旦被剔除就再也无法挽回。首先,(正如人们常说)这样的错误是无法修复的,除了添补之外,别无他法可以补救。但使用此法,实出于无奈。正如穿补丁的衣服暴露了衣橱的匮乏一

样，有修补痕迹的雕塑或绘画则暴露了艺术家才能和审美力的贫乏。其次，雕塑艺术需要非凡的耐心。雕塑家必须借助模型、量角器、丁字尺、圆规及其他繁复的器具将尺寸放大，不仅要做到万无一失，而且还要使作品达到完美的境界。对此，画家却反驳说，雕塑家眼中的大困难同画家在创作湿壁画时遇到的困难相比，根本不值一提。完美无缺的审美力对画家来说远比雕塑家必要。雕塑家只要制作好蜡模、泥模或别的模型就可以了，而画家只能借助简略的草图。最后，把模型转变成为大理石的过程中只须耐心就行了，而不需要发挥创造力或想像力。

现在，让我们依照雕塑家的意愿来讨论一下审美力的问题，看一看审美力对从事雕刻的人更重要还是对从事湿壁画(fresco)³¹的人更重要。湿壁画创作不仅不允许艺术家过于耐心、细致和慢慢来(这正是灰泥和颜料能融合为一体的最大障碍)，且色彩的真面目也只有当灰泥风干后方能显现出来，而且它也仅能使人借助触觉判断其柔软度和干湿度。所以，如果有人把创作湿壁画称之为在黑暗中进行的工作，或者说是在使用一些不同于其真实面目的色彩进行工作的话，我认为确有道理。我从不怀疑审美力对湿壁画艺术的重要性远超过对凹雕术的重要性。对凹雕术来说，蜡像完全可以作为它漂亮且真实可信的模型。他们还说，湿壁画艺术要求画家必须具备果断的审美力，他必须能事先预见湿漉漉的灰泥和刚完成的湿壁画在风干后的真实样貌。不仅如此，只要灰泥是湿的，工作就不能间断，雕塑家可以在一个月内做的事情画家却必须在一天内就做出决断。如果一个画家不具备这种审美力和天赋，那么他在作品风干后就不得不做一些修补工作，从而留下许多修补或润色的痕迹。但这恰恰是这门艺术的大忌，因为这往往会暴露出这个画家学识浅陋，技艺低下。这种做法与雕刻艺术中不慎失误时添补东西加以补救的做法如出一辙，其结果往往是适得其反。下面一种情况则更糟糕。完成的湿壁画往往会随着时间的推移而出现不同程度的破损，有时，人们为修复它们往往会把原来的人像粉刷掉，结果，新画的部分虽保留了下来，而原先湿壁画被重新润色的部分却被潮湿的海绵损坏了。

画家还说，雕塑家用一块大理石能雕刻两个或最多3个人像，而他们却可以在一块画板上绘出许许多多的人像，从而把一件雕塑作品所能具备的种种不同方面一一表现出来；而且，这些人像变化多端的姿态、缩距透视技巧和人物神情，也把雕塑的作品因为能被人们从各个视角观看的种种长处抵消了。乔尔乔内·达·卡斯特尔弗朗科曾绘制过一幅很独特的画，在这幅画中，有一人背身而立，他的身体的两侧摆放着镜子，他的脚下是一泓清池，这样，乔尔乔内就把此人的背部描绘在画的正面，把他身体的两侧照映在镜子里，又把他的正面映现在池水里，这是雕塑家从未尝试过的事情。

此外，画家还说，凡是大自然所具有的一切他们都能毫无遗漏地表现出来：表现天，他们可以真实地再现天空的光线和阴影，它的瞬息万变，及飞翔的鸟儿；表现水，则可以描绘鱼、苔藓、浪花、浩淼的水波、往来的船只和风吹浪高等壮美景象；表现大地，则可以描绘出高山、平原、树木、果实、鲜花、动物和房舍。画家笔下表现了如此繁多的事物及其丰富多彩的形式和逼真入微的色彩，以致大自然自己常常惊叹不已。最后，画家在表现火时，可以描绘出冲天的火光、炙热的气浪、熊熊燃烧的火焰和划破漆黑的夜空的亮光。所有这一切足以使他们有理由相信并理直气壮地宣称：雕塑家与画家相比，前者遇到的困难绝没有后者多；前者只是身体的劳累，而后者则是精神的疲劳；前者模仿的是具体形式，而后者只能模仿头脑中的东西；前者只能把一些有限的题材呈现在人们面前，而后者却可以把无限的题材呈现给人们（这还不包括完美地表现一些大自然中根本不存在的东西），两者的差别是何等悬殊。最后，经过对两者的综合比较后可以得出：从知识性、创意和审美力等方面来看，绘画的高贵性远非雕塑能及。以上这些就是我所听到的两派对立的意见。

但在我看来，雕塑家过于夸大其辞，而画家显得过于不屑一顾。我本人曾长期钻研过雕塑，也曾亲自实践过绘画，尽管我从中得到的收获看上去似乎微不足道，但我认为还是有一定的价值，也由于我正在撰写这部著作，我认为把我关于这个问题的真实想法

说出来是义不容辞的，因此，我将简要且明了地陈述我的看法，也对这个论争做出我自己的判断。我深信我不会使人认为我是傲慢或无知的，因为我不懂装懂，贸然侵入别人的领域。以往曾发生过不少不懂装懂的事例，有人为了证明自己无所不能，四处卖弄，反而招来别人的耻笑。埃弗色斯的逍遥派哲人佛尔米奥就是一个典型的例子，他为了炫耀自己的滔滔雄辩才能，大肆宣讲和讨论优秀军事首领的美德和职责，却让汉尼拔¹²对他的傲慢和无知着实嘲讽了一番。在我看来，绘画和雕塑是一对孪生姐妹，它们拥有同一个父亲——构图(design)。它们同时降生，彼此并无先后之分。有时，从事雕刻或绘画的艺术家可能会因为能力的差异因而表现出水平高低的不同，但这决不是因为绘画与雕塑之间的差异或高贵程度的不同。尽管两门艺术性质不同，各自具有自己的优势，但无论这些优势的数量还是性质，都不足以打破它们之间的势均力敌状况，而我们也仍会把那些希望一方压倒另一方的人的行为视为顽固不化，而不是真正有价值的评判。我们完全有理由认为，绘画和雕塑是被同一个灵魂主宰，正因为如此，我可以得出这样一个结论：凡是希望割裂和拆散这两者之间联系的人都居心不良。上天为了让我们明白这件事和为了揭示这两门最高贵艺术之间存在的亲缘性和统一性，不时地提供一个从事绘画的雕塑家和一个从事雕塑的画家，关于这一点，我们可以在安东尼奥·德尔·波拉约罗、莱奥纳多·达·芬奇和其他一些已经去世的艺术家的传记中看到。但在我们的时代，神圣的上帝为我们创造了一个旷古绝今的才子——米开朗基罗·鲍纳罗蒂，在他的身上，我们看到绘画和雕塑都达到了登峰造极的地步，而且显得十分相似和密不可分，因此，画家对他的绘画惊叹不已，雕塑家对他的雕塑无限崇敬。为了让他的雕塑有一个立足之地，大自然又慷慨地赐予他建筑知识，所以，无须求助别人，他完全可以凭借自己的力量为自己的作品建造一个体面而恰当的立足之所。因此，他完全有理由被称之为绘画之王、雕塑之圣和建筑之宗师。我们确信：人们称他为神(divine)是毫不为过的，因为他身兼3种艺术天赋，把一个凡人所能具备的才华囊括殆尽；并借此像神灵那样为我们带来无限欢乐。关于派系之间

的这种争论和我本人的意见就到此为止。

现在还是回到我最初的意愿上来。我说过，我的愿望是尽我最大努力使从奇马布埃到我们时代的画家、雕塑家和建筑师的名字免被无情的岁月吞噬掉。我希望这些在意大利出类拔萃的艺术家的美名能够万古流传。我也希望我的心血不要白费。在我们开始正文之前，有必要对3门艺术（我的《名人传》所记载的艺术家在这些领域上的成就非凡）做一个尽可能简短的导言，这样就可以使那些精神高尚的人一开始就能了解他们行业中的重大事情，有助于他们认清他们相互之间的区别，还可以使他们了解到他们为自己国家带来的巨大荣誉和益处，另外，也能为那些渴望发挥自己聪明才智的人提供帮助。

首先，我将从建筑谈起，因为建筑是人类最普遍、最必要、最实用的东西，也是对其他两门艺术的补充和改进。我将要简要阐述一下石头的类别、营造的方式或方法，以及它们各自的属性，如何鉴别设计精妙和设计拙劣的建筑。其次，我要论述雕塑艺术。我要阐明它是如何制作的，它所要求的形式和比例，何为美好的雕塑作品，以及雕塑艺术的奥秘和最基本原则。最后，我要论述绘画。我要探讨绘图技巧、着色的方法、创作过程中应遵循的准则、绘画本身的性质以及一切与绘画相关的东西；另外，我还要探讨各种镶嵌画、乌银镶嵌术、彩釉术和金银镶花术；接下来，我还要讨论如何印刷绘画作品的问题。我相信，通过这种方式，我能使那些业余的艺术爱好者愉悦，也能使那些以艺术为谋生职业的人愉悦且受益。他们将从《论技法》^①中懂得艺术的方法，而从艺术家的传记中了解到艺术家的作品分布在何处，学会如何迅速发现、鉴别它们的优点与不足，如何区分不同的风格。他们也能从中了解到那些为高贵艺术的进步和完美开辟了正确道路的人所享受到的当之无愧的颂赞和荣誉。受那些获得显赫声誉的艺术家的激励，他们也会对真正的荣耀产生无限的向往。此外，他们还能从历史中获得教诲，历史是一面镜子，是我们行动的真诚向导和诤友，发生在艺术家身上的种种不幸事件（有时候是由于他们自己的过失所造成，但大多数情况下是由于偶然因素造成）总能发人深省。

有时候，我使用了托斯卡纳方言里的一些词语，对此，我这里不打算多说，只是表达我的歉意。我曾想过：宁肯使用一些适合艺术家的行话或术语，也不使用我所钟爱的一些作家的文雅词汇。因此，请允许我使用一些适合我们的艺术家的专门术语。我也希望人们能体察我的良好意愿，要知道正是这种良好的意愿才促成了这本书的诞生，我并不打算教导别人连我自己都弄不清楚的事情，我只抱定一个宗旨：至少要把那些最著名的艺术家记载下来，因为据我所知，几十年来，还没有人做过这样的工作。我希望通过我的努力能把他们的高尚事迹记载下来，在一定程度上报答我所欠他们作品的情。这些作品是激励我上进的良师，而不是让我变成一个懒散的、动辄就苛评别人作品的人，或者说，成为一个像很多人那样只知道斥责和诋毁别人作品的人。好，现在就让我们切入正题。



第
一
部
分

第一部分序言

我知道大多数作家都坚信这样一个观点：最早的雕刻和绘画艺术源自埃及人；但也有艺术家认为是迦勒底人创作了最早的大理石雕刻和最早的浮雕作品；同样，还有人认为是古希腊人发明了画笔和着色法；但依我看，构图（design）是这两门艺术的基石，或更确切地说是一切艺术创作过程中的灵魂。毫无疑问，构图早在上帝创造万物之前就已经完美地存在了。万能的上帝在创造了广袤无边的宇宙并用他的神圣灵光点缀了苍穹后，又运用他神圣的智慧创造了清澈的天空和坚固的大地，然后，他又用他那只神奇的手创造了人，创造人的过程中，他以奇妙的灵思揭示了雕塑和绘画的最初形式。无可否认的事实是：正是从“人”——正如从一个活生生的模型——的身上首次产生了雕塑艺术的概念，产生了人物的仪态和外形；正是从最初形式的图画（无论它们是什么样

的)中产生了优雅、和谐及光线的明暗配合的思想。

塑造第一尊人像模型的只是一撮泥土而已，这样说是绝非不合情理的，因为时间和大自然的“神圣建筑师”(即上帝)——他总是完美无瑕的——希望人们明白：只要通过巧妙的添补取舍，即使不完善的材料也能创造出完美的作品，这好比优秀的画家和雕塑家在创作的过程中，总是再三斟酌，反复修改，最终达到他们心目中所向往的完美境界。上帝赋予人鲜艳的肉色，而大地又提供了这种颜色的材料，这样就可以表现绘画中的一切事物了。

要确定在大洪水前，人类是如何在这些艺术中迈出模仿大自然美丽作品的第一步，这是很困难的，很可能当时的人们已经懂得各种绘画和雕塑艺术。大约在大洪水过后200年左右，傲慢的宁录¹的儿子贝鲁斯就有一尊用来崇拜的塑像。贝鲁斯的儿媳，著名的巴比伦女王塞米勒米斯²在建造巴比伦城时，采用了大量装饰物，既有各种栩栩如生的动物、她本人和她的丈夫尼努斯³的画像，也有她的公婆和祖母3人的青铜像。狄奥多鲁斯⁴依次称后3人为“朱庇特、朱诺、俄普斯”。也许迦勒底人就是借鉴了这些塑像而创造了他们自己的神灵的神像。据《圣经·创世记》记载，大约150年后，当拉结和她的丈夫雅各逃离米索不达米亚时，她窃取了其父拉班的神像。⁵

当然，并非只有迦勒底人懂得创造塑像和绘画作品，埃及人对这两门艺术也很在行，并为之付出了巨大努力，古埃及国王奥奇曼迪亚斯的雄伟陵墓足可证明这一点，对此，狄奥多鲁斯有详实的记载。此外，严厉的摩西律法也证明：摩西在出埃及时，严禁犹太人有任何关于上帝的偶像，违者将被处死。摩西在登上山顶后，发现他的子民制作了一尊金牛犊，并顶礼膜拜，他对人们把虔诚的情感给予这么一个动物而感到万分气恼，一怒之下，他不但砸碎了金牛犊，而且命令利未人把数千名崇拜偶像的以色列人处死。⁶但依我看，以色列人罪不在制作偶像，而在于偶像崇拜。我们从《圣经·出埃及记》里的记载还知道，上帝亲自教犹太部族的比撒列和但部族的亚何利亚伯制作大理石和各种金属的雕像。他们俩为圣体盘制作了两尊纯金天使像、许多灯台、帐幕、圣衣饰边等美丽的东西，其

目的就是供人们瞻仰和崇拜。⁷

从大洪水以前的事情来看,傲慢的人类已经懂得制作塑像,来满足他们流芳百世的愿望。但据狄奥多鲁斯记载,古希腊人对雕塑的起源提出了不同的见解,他们认为最早的塑像是埃塞俄比亚人创作的,⁸埃及人模仿了埃塞俄比亚人的成果,古希腊人又从埃及人那里学到了雕塑的知识。到荷马时代,雕塑和绘画艺术已经达到完善境界,神圣诗人荷马对阿基里斯的盾牌的描绘就可为证。⁹读他的描写,我们的脑海中就会浮现出一幅生动的画面。但拉克坦提乌斯·费米亚努斯¹⁰却把开创这门艺术的殊荣归于普罗米修斯,他认为普罗米修斯和上帝一样,用泥土塑造了人类的形象。普林尼却认为,绘画艺术是由吕底亚的佳基士传到埃及的。他说佳基士看到自己在火光下的影子,于是拿起一根小炭棍在墙上画下自己的轮廓。普林尼还指出,后来的人只画轮廓而不着颜色。着色的技术是埃及的非洛克里斯、科林斯的科莱安特斯与阿蒂斯、西息翁的特莱法内塞等人费尽千辛万苦才重新发现的。

科林斯的科莱安特斯是第一位在绘画中使用颜色的古希腊画家,而阿波罗多鲁斯最先使用画笔。萨索斯的伯里罗德斯、萨西斯的提马格拉斯、宙克西斯¹¹、以及他们之后的彼德斯和阿格拉奥芬,都是著名的艺术家。这些人之后,备受人们尊敬的艺术家是阿佩利斯,¹²亚历山大大帝对他的才华颇为赞赏,又据吕西安¹³的记载,他的画中对“诽谤”和“伪善”两种恶行的表现到了炉火纯青的境界。上述这些画家和雕塑家都非常杰出,他们才智过人,不但能吟诗作歌(如帕库维乌斯),而且精通哲学。美特罗多鲁斯¹⁴就是一个很好的例子,他既擅长绘画,同时还精通哲学,雅典人派他前往鲍卢斯·埃米利乌斯¹⁵处,为他的胜利庆典助一臂之力,之后,他还留下来教其子学习哲学。

在古希腊,雕塑艺术也非常发达,涌现出一大批杰出的艺术家,如雅典的菲迪亚斯¹⁶、普拉克赛特里斯¹⁷和波利克里图斯¹⁸;精通凹雕术的利西波斯¹⁹和皮格特里斯;以及擅长象牙浮雕的皮格马利翁。据说,他向他自己塑造的一尊少女像虔诚祈祷,少女像最终具有了人的生命。

古希腊人和古罗马人常常把公民权和崇高荣誉授予优秀画家，以此鼓励绘画艺术的发展。绘画艺术在古罗马十分兴盛，著名的费边^③曾在萨卢斯神庙里的圣器上刻上“画家费边”(Fabius Pictor)的字样。根据古罗马的法令，奴隶无权从事绘画。给艺术家授予殊荣的传统一直没有中断；古罗马人常常把珍稀的绘画作品作为战利品送往罗马；那些精通绘画的奴隶不但可以获得自由，而且还可以得到罗马共和国的丰厚奖赏。古罗马人对艺术的痴迷，还有一例为证：当古罗马军队攻打叙拉古城时，马塞卢斯^④命令部下要礼遇该城的一位著名艺匠，也不得在有一幅精美绘画的地方纵火劫掠。后来，他把这幅画带回罗马，以炫耀自己的胜利。随着时间的推移，世界上几乎所有的艺术瑰宝都被运到罗马，同样，优秀的艺术家也连同他们的作品一道汇聚到罗马，就这样，罗马成了一座美丽的城市。外族艺术家所做的装饰雕塑远远超过了本地艺术家。众所周知，仅在小小的罗德岛，就有3万多件青铜或大理石雕塑。

雅典人也丝毫不比古罗马人逊色，在奥林匹亚和德尔菲神庙的雕塑甚至还要多，科林斯的雕塑也不计其数，所有这些都是精美绝伦的无价之宝。人们是否知道，吕西亚国王尼科美第斯为得到普拉克斯特里斯作的一尊维纳斯像，竟不惜倾其所有财富？阿特鲁斯不也如此吗？——他未加思索就花费6000塞斯特斯(sesterces，古罗马的一种货币)买下阿里斯泰德^⑤画的《酒神》。后来卢西乌斯·穆米乌斯把这幅画庄重地安放在刻瑞斯^⑥神庙里，于是，罗马又增添了一件美丽的装饰品。

虽然这可以说明人们对艺术的崇高价值的肯定，但我们仍然不能确定究竟是谁最先开创了它。我前面说过，有人认为它是远古时代的迦勒底人开创的，也有人认为是埃塞俄比亚人开创的，而古希腊人则认为他们发明的。除了上述说法外，我们也有足够理由相信：托斯卡纳艺术的起源可能更早——我们时代的莱昂·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂就持这种看法，大量的证据也证实了这一点，例如前不久在丘西的波斯纳^⑦墓室里的迷宫的墙壁之间，出土了一些陶瓦碎片，上面有半浮雕人像，非常精美，可以看出那时的艺术水平已经相当成熟，从这些碎片的完美程度看，它们应是成熟阶段而

非初创阶段的作品。不断发现的大量红黑双色阿雷佐花瓶的碎片再次为我们提供了证据，从它们的风格判断，应当和上面的陶瓦碎片同属一时期。这些花瓶不但有精致的浮雕故事和小人像，还带有许多当时艺人制作的圆形怪状人面装饰。从中可以看出，这些艺人的经验丰富，技艺娴熟。

此外，教皇亚历山大六世²³在位初期，在威特波发现的雕塑作品进一步证实：在托斯卡纳，雕塑艺术得到人们的重视，且近乎完美。虽然我们无法断定这些作品的时间，但从其造型的风格，从墓室和宏大建筑物的风格以及从托斯卡纳字母的铭文来推测，它们应是久远时代的作品，且很可能出自一个艺术鼎盛的年代。但更可信的证据是1554年在修建阿雷佐防御工事和城墙时，出土的一尊青铜像“贝勒洛芬的怪兽”，²⁴它清楚地表明：古代托斯卡纳人的雕塑艺术已达到完美的程度。由于我们缺乏古埃特鲁里亚语的知识，所以我们只能推测怪兽爪子上的一些小字很可能是主人的名字或日期。科西莫公爵把这尊造型优美和历史悠久的青铜像放在他的宫室里新落成的大厅里（前不久，我曾在这里绘制了一些关于教皇利奥十世事迹的湿壁画）。科西莫公爵还拥有其他一些在该地出土的同样风格的小青铜像。

如同远古希腊、埃塞俄比亚和迦勒底的艺术品，我们也无法明断远古托斯卡纳艺术品的年代，我们对它们的认识多半是靠推测，当然这种推测并非凭空想像，而是有一定事实根据。不过，我认为，任何人只要认真思索一下就会得出和我一样的结论：艺术起源于大自然，美丽的大自然给我们提供了最初的榜样，而最早的艺术师是上帝赋予我们的神圣智慧，它不仅使我们高于世间的动物，还使我们，恕我冒昧，具有同上帝一样的形象。在我们的时代，我们看到，那些天真的孩子们在天性的驱使下，仅以大自然的美丽绘画和雕塑为师，独自尝试绘画（关于这一点，我会在后面举许多例子来详细阐述）。但更可能的情况是：最早的人类因为最接近上帝创世的时代，所以更完美、更聪明，他们以大自然为向导，以纯粹智慧为师，以可爱的世界为楷模，从而发明了这些高贵的艺术，并逐渐加以改进和完善，最终使它们从不起眼的开端达到完美的顶点。我也

不否认在他们当中有一个艺术的原创者，因为我清楚地知道，一定有一个人在某个时刻开创了艺术。我也相信，很有可能其中的一个帮助另外一个，教导和开创了构图、着色和雕刻的方法，因为我深知，我们的艺术完全在于模仿，首先是模仿大自然；其次是模仿艺术大师的作品（单个人不可能在毫无帮助的情况下达到较高的艺术水平）。但我必须指出，武断地说是这个人或那个人开创了艺术，是十分危险的，也是不必要的，因为我们业已懂得了一切艺术的真正本源和基础。随着时间的推移，曾经构成艺术家生命和声誉的艺术品一个接一个地湮没了。因为当时缺乏作家，或者说没有人能够记载他们的事迹，渐渐地，艺术家本人也不为人知晓了，这方面的知识亦未能传给后世。当人们准备论及他们以前的艺术家时，他们不可能超出他们所能利用的文献记载的范畴，因此，所谓的最早的艺术家只不过是那些为人们所能了解到的最早艺术家。例如，人们一致认为荷马是第一位诗人，这并不是说在他之前真的没有诗人，恰恰相反，荷马的著作已明确无误地告诉我们，在他之前有诗人——尽管他们的才华不及荷马，而是因为这方面的材料（如诗人的身份情况）都在两千年前丢失了。对此问题，我们不再多谈，因为年代久远，有很多事情也难以明断，我们准备谈较为清楚的问题：即艺术由兴起到完美，衰落到复兴（或更准确地说是再生）的过程，对此我们有坚实的事实根据。

在古罗马的历史上，艺术的开始比较晚，据说，最早的雕塑是用取自斯普里乌斯·卡西乌斯（曾阴谋弑父篡位，后败露，被其父处死）宝库的金属制成的刻瑞斯像。虽然绘画和雕塑艺术的繁荣一直持续到最后12位皇帝逝世，但已难与早期的辉煌景象相提比并论了。关于这一点，我们可以从“十二帝”之后的古罗马建筑上看出来。艺术一天天走向衰落，渐渐地，原本的精美绝伦的构图艺术完全丧失了。君士坦丁大帝^⑥时代的罗马雕塑和建筑——尤其是罗马人在圆型大剧场为他建造的凯旋门——均清楚地表明了这一点。我们看到，由于缺乏优秀的艺匠，他们只好利用图拉真时代的大理石浮雕和从世界各地掠夺来的艺术品。任何能体会到圆框上的浅浮雕、俘虏、石柱、檐口等其他装饰品（这些要么是古代的，要么是

劫掠来的)之美的人,准会感叹他们时代的雕塑家的粗俗;圆框下的大理石上的图案和三角楣饰(pediment)上一两幅歌颂战功的雕刻也很拙劣;此外,在两个侧拱之间的一些河流浮雕也显得粗劣不堪。总之,它们给人一种深刻的印象:艺术早在哥特人及其他蛮族大举入侵之前就开始衰落了,而这些蛮人,不但摧毁了一切美好艺术,也摧毁了意大利。

与绘画和雕塑相比,建筑的情况略好一些。如君士坦丁大帝在圣拉特兰大教堂门廊入口处建造的洗礼堂(有斑岩柱、大理石柱头和精心雕刻的双层基座,均取自别处),整个构造的构思显得十分精妙;另一方面,把君士坦丁时代的艺匠们制作的灰泥、镶嵌画及其他一些墙面装饰同洗礼堂里那些得自异教神庙的装饰品稍加比较,便可看出二者的巨大差别。据说,君士坦丁在埃奎提乌斯的花园里建造神庙(后来他把它赐给基督教教士)时,使用了同样的方法。君士坦丁大帝在拉特兰建造的雄伟的圣乔万尼教堂也说明了同一个事实:雕塑艺术在他的时代已经大大衰落了,因为他命人制作的救世主和十二使徒的银像极为粗俗,毫无艺术构思和艺术技巧可言。此外,只要留意一下当时艺术家为君士坦丁大帝制作的像章和君士坦丁大帝等人的塑像(现保存在卡皮托山上),我们就会明白,他的像章和塑像与过去那些皇帝的完美像章和塑像之间的差距是何等的大啊!所有这一切都证明了这样一个事实:早在哥特人入侵意大利之前,雕塑艺术已经衰微了。

我前面说过,虽然建筑艺术无法同昔日完美的境界相比,但仍保持了相当高的水准。对此,我们无须感到困惑,因为那些巨大建筑几乎全是用掠夺来的建筑断片构建起来的。对建筑师而言,仿旧出新并非十分困难之事,因为他们眼前总有可供参考的东西。相比之下,雕塑家就没那么幸运,因为古代的雕塑作品大多失落了,可供参考的东西很少。梵蒂冈山上那座纪念“使徒之首”(the Chief of Apostles)的教堂(即圣彼得教堂)就是一个绝好的例子,它的里面有从各地和建筑物上搜集来的石柱、基座、柱头、柱顶过梁、檐口、石门及其他精美装饰品;耶路撒冷的圣十字教堂(是君士坦丁大帝应其母海伦的请求而建)、罗马城外的圣洛伦佐教堂(San Lorenzo

Fuori Le Mura) 以及圣阿涅斯教堂 (是君士坦丁大帝应女儿君士坦丝的恳求而建) 同样如此。众所周知, 君士坦丝和她的一个姐姐曾受洗的那座洗礼池装饰有古代的雕刻艺术品, 如带有精美人像雕刻的斑岩柱、雕有精美叶饰的大理石枝形灯台及一些美妙无比的浅浮雕儿童像等。总之, 这些事实都清楚地表明: 在君士坦丁大帝时代, 雕塑及其他美好艺术都已经衰落了。君士坦丁大帝也给走向毁灭的艺术予以致命性的一击: 他把帝国的首都从罗马迁至拜占庭, 不仅把当时最优秀的画家和雕塑家, 而且也把数量可观的雕刻艺术品带到希腊。³⁸

君士坦丁大帝离开后, 留守意大利的皇帝们继续在罗马等地大兴土木, 并尽可能使其美观, 但我们看到, 雕塑、绘画和建筑三门艺术仍旧每况愈下, 这可能是人类事务的不断恶化造成的, 除非让恶化的趋势达到极致, 否则事情就不会有转机。教皇利比里乌斯³⁹时代, 又在罗马建造大圣马利亚教堂 (Santa Maria Maggiore), 建筑师们呕心沥血, 期盼它能成为一旷世杰作, 结果却大不如人意。虽然该教堂的材料取自古代宏伟建筑的残片, 且比例匀称、和谐, 但其缺点也不可否认, 仅从石柱上方的灰泥和饰画, 即可看出图案的低劣, 其他部分的装饰同样如此, 所有这些都表明了当时艺术的衰微。

许多年后, 当基督徒遭受叛教者朱利安⁴⁰的迫害时, 他们在科埃利安山上建造了一座教堂, 以纪念殉教者圣保罗和圣约翰, 但其风格之拙劣更甚于前面提到的那些教堂, 这清楚地表明, 艺术已到了丧失殆尽的地步。同时代的托斯卡纳建筑也充分证明了这一点, 例如: 阿雷佐城外那座纪念该城主教圣多纳图斯 (在叛教者朱利安统治期间与修士希拉里昂一同殉教) 的教堂,⁴¹ 也难与上述建筑相提并论。毫无疑问, 优秀建筑师的匮乏是造成这种状况的主要原因。这座教堂至今犹在, 它的 8 面墙壁的用料皆取自阿雷佐城皈依基督教之前的古代剧院、露天大剧场的遗迹。另外, 还有大量取自古建筑的花岗岩、斑岩和彩色大理石柱。我确信, 假如阿雷佐有优秀的建筑师, 他们定会创造一项建筑奇迹, 因为阿雷佐人为追求雄伟和完美而决心不惜一切代价, 这一点可从已建成的部分看出

来。正如我前面反复强调过的，与绘画和雕塑相比，建筑艺术遭受破坏的程度较轻，一些优秀的作品依然可见。就在同一时期，为纪念圣希拉里昂（在他陪同圣多纳图斯去接受“殉道棕榈叶”之前，他曾在这座城市生活过很长一段时间），阿雷佐人对格拉多的圣马利亚教堂⁸进行扩建。

但命运之神在把人推上命运车轮之颠后，往往又将其拽向车轮的低谷。没过多久，居住在世界各地的蛮族纷纷起来反抗罗马人，并很快使古罗马帝国土崩瓦解，他们横扫一切，摧毁一切，罗马城也成为最不幸的牺牲品之一。古罗马帝国的崩溃也导致了最优秀的雕塑家、画家和建筑师的毁灭：他们及他们的作品一同埋葬在这座著名城市的废墟之中了。绘画和雕塑首先遭殃，因为它们主要的目的是供娱乐而非实用；建筑却不同，它是人们生活中所必不可少的，因而继续被人们使用，但却失去了昔日的完美和纯洁。若这些绘画和雕塑——我们时代的许多杰出人士正是以此而出名——不能为下一代所知，很快就会被世人遗忘。一些是通过安放在私人建筑和公共建筑，如露天竞技场、剧院、浴池、高架引水渠、神庙、方尖碑、圆形大剧场、金字塔、拱门、水坝、宝库和陵墓等的人像和铭刻才得以保存下来，但可惜的是这些建筑的绝大部分都被毁于那些毫无人性的蛮族之手。

西哥特人在他们的国王阿拉里克⁹的率领下，野蛮入侵意大利并两次洗劫罗马城。非洲的汪达尔人也不甘落后，在其国王金塞里克¹⁰的率领下，一路杀向意大利。残暴成性的金塞里克并不满足于烧杀劫掠和恣意妄为，他做出了更让人发指的野蛮举动：他把所有被征服的罗马人变成奴隶，甚至连不久前被亲兵谋杀的罗马皇帝瓦伦丁的遗孀优多西基亚也不放过。在那些罗马人身上，已看不到古罗马的英勇气概了，因为很久以前，优秀的士兵都随君士坦丁大帝去了君士坦丁堡，剩下的都是些放荡不羁、醉生梦死之徒。真正的勇士和一切美德同时丧失殆尽；法律、习俗、名称和语言都发生了变化，所有这些促使美好精神和高尚灵魂的堕落。

但是这些美好艺术最危险和最恶毒的敌人则是新生基督教的狂热情绪。经过漫长的血腥斗争，又凭借各种奇迹般的机遇和教徒

的宗教狂热，基督教最终战胜并消灭了古老的异教。接着，基督教又不遗余力地铲除和杜绝任何可能产生罪孽的苗头，为此，不仅异教诸神的美妙塑像、雕刻、绘画、镶嵌画及装饰物统统被毁掉，就连最光辉的古代为纪念杰出人士而树立的纪念碑、铭文等也未能幸免。不仅如此，为了给基督徒建造教堂，又把那些最著名的古老寺庙拆毁；与此同时，基督徒还把皇帝哈德良的陵墓——即现在人们所说的“圣天使城堡”（Castello di S. Angelo）——的石柱拆下，用来装饰圣彼得大教堂。³⁴我们今天见到的不少古建筑废墟也是当年的牺牲品。虽然基督教这样做的目的并非出于对艺术的仇恨，而是为了谴责和铲除异教，但在宗教狂热的驱使下，对高尚的艺术造成了莫大的戕害。

旧难未平，新祸又至。托提拉³⁵又对罗马城发起了猛烈的攻击。他摧毁罗马城墙，在城内大肆烧杀抢掠，把许多宏伟漂亮的建筑夷为平地。罗马城在火光剑影中哭泣，死骨相枕，足足有18天，未见一个活人。一切精美绝伦的塑像、绘画、镶嵌画及湿壁画等都葬身火海。罗马完了！罗马不仅丧失了昔日庄严伟大，而且也丧失了她的特征和生命。浩劫过后，宫殿等建筑的地板上铺满了绘画、灰泥和雕像残片，所有这一切都埋葬在断壁残垣之下，直到我们的时代才得以重见天日。大劫之后的人们认为一切都毁灭了，于是，他们在废墟上开辟葡萄园，这样，那些残存的遗迹就埋入地下，当代人把这些地下建筑称之为“洞穴”（grottos），并把在这些“洞穴”里发现的绘画称之为“怪诞画”（grotesques）。

虽然东哥特人最后被纳尔斯赶跑了，但罗马的悲惨命运并未就此结束。100年后，君士坦丁堡的皇帝君士坦丁二世³⁶来到罗马，罗马人给予热情款待，做梦也没料到这是引狼入室。君士坦丁二世到罗马后便大肆掳掠，把历经劫难而幸存下来的贵重物品席卷一空。但君士坦丁二世尚未来得及享受他的战利品，就被海啸赶到了西西里，他的部下乘机将他杀死，正是罪有应得！自然，他的战利品、国土和性命统统化为乌有。但罗马的苦难似乎还没有完结，萨拉森人的军队又侵占了西西里岛，他们把从西西里人那里抢夺的财物，和把君士坦丁二世从罗马掠夺的东西运到了亚历山大里亚，

这不仅是意大利，也是整个基督教世界的奇耻大辱和莫大损失！就这样，未被教皇们，尤其是圣格雷高利（据说他曾下令把残存的塑像和建筑统统毁掉）摧毁的东西，最终毁于那些邪恶的希腊人⁵之手。终于，一切美好艺术被彻底根除了，连一点点蛛丝马迹都找不到了。所以，随后的几代艺术家，尤其是绘画和雕塑艺术家，显得粗俗不堪。他们在天性和怀古幽情的驱使下进行创作，他们凭借自己的智慧，而不是美好艺术的原则（他们根本没有）。

在伦巴底人统治意大利之前、统治期间及之后，艺术每况愈下，直至衰败的谷底。艺术之缺乏审美性和拙劣不堪的情况，可以从罗马圣彼得大教堂门上的拜占庭风格人像得到印证（主要是纪念几位在宗教大会上捍卫基督教的伟大教父）。在罗马城、拉文那大主教区及罗马城外的圣马利亚·洛彤达教堂（S. Maria Rotonda），⁶都有不少类似的例子，这些都是伦巴底人被赶出意大利后不久的作品。我承认，有一件神奇的东西值得人们注意，那就是圣马利亚·洛彤达教堂上面的大圆顶。尽管它的跨度达10布拉恰（约6米），却独自构成一个整体，而且，人们很难想像，这个总重达20万磅的大圆顶是如何安置在那么高的地方的。言归正传，那个时代的艺术作品不过是一些毫无章法和粗糙不堪的东西，关于这一点，我们可以从今天依然存在的一些旧艺术品上看出来。

建筑的命运同样如此，由于优秀艺术家的相继凋谢和美好建筑的毁灭，好的建筑风格和也随之失传，结果造成那时的建筑缺乏秩序、优雅、比例（或原则）。新的建筑师们为当时的野蛮民族创造了一种新的建筑风格，我们称它为“哥特式”（Gothic）；在他们的眼里，哥特式建筑美妙无比，但在我们现代人看来，却是那么的滑稽可笑。这种风格一直延续到某些优秀的艺术家发现一种类似古代的艺术风格为止，他们建造的意大利最古老的（但非古代的）教堂，和在拉文那、帕维亚、墨登那为意大利国王西奥多里克建造的宫殿均说明了这一点。这些哥特式建筑虽堂皇富丽，但缺乏优美与和谐。类似的例子还有：里米尼的圣斯特法诺教堂，拉文那的圣马丁教堂，438年加拉·普拉奇底亚建造的福音使者圣乔万尼教堂，547年建造的圣威塔莱教堂，圣科拉塞·迪·伏奥里修道院，以

及其他在伦巴底人之后建立的许多修道院和教堂。正如我前面所说，虽然这些建筑物看起来高大、雄伟，但它们的风格却粗俗不堪。类似这种风格的例子还包括法国圣本尼迪克会的修道院、卡西诺山修道院和哥特皇后西奥德琳达——教皇格雷高利曾把他的《对话录》献给她——在蒙扎建造的圣乔万尼·巴蒂斯塔教堂等。哥特皇后西奥德琳达命令艺匠在圣乔万尼·巴蒂斯塔教堂绘制伦巴底人的历史。我们看到这些伦巴底人的后脑勺剃得精光，前额处的头发却又长又密；身穿亚麻布的衣服，披着五颜六色的斗篷，看起来同盎格鲁人和撒克森人的装束差不多；他们的鞋沿敞口，仅用几根小皮条系在脚上。

类似上述教堂的例子还有：西奥德琳达之女贡德伯加在帕维亚建造的圣乔万尼教堂，阿里伯特（西奥德琳达之弟，曾在贡德伯加的丈夫罗达尔德死后继承了王位）建造的圣萨尔瓦托内大教堂，伦巴底国王格里莫亚尔德（曾把阿里伯特的儿子彭撒里特赶下台）建造的圣安布洛乔教堂。彭撒里特在格里莫亚尔德死后复位，并在帕维亚城建造了一座女修道院，取名为“新修道院”（Monasterio Nuovo），专用以纪念圣母和圣阿加莎。皇后在城外的贝提卡建造了另外一座圣母修道院。彭撒里特的儿子库尼伯特在他战胜阿拉基斯的地方，建造了一座纪念圣乔治的修道院，取名“圣乔治·迪·科洛奈特”。此外还有伦巴底国王鲁特波兰德（是查理大帝之父裴平时代的人）在帕维亚的切尔达乌洛建造的圣彼得教堂，阿斯多尔福的继承人德西德里乌斯在米兰主教区建造的圣皮耶特罗·克里维特教堂、米兰的圣温琴佐修道院，以及布雷西亚的圣朱利亚教堂，这些教堂或修道院都耗费了巨额钱财，但它们的风格却丑陋不堪。

后来，建筑艺术在佛罗伦萨取得了一定的进步，这主要体现在查理大帝建造的“圣使徒教堂”（Church of S. Apostolo）。该教堂虽小，但很美观。该教堂的柱身虽然是由许多散件组合而成，看起来却十分和谐；另外，侧廊拱顶的柱头和弧拱也非常精致，这表明在托斯卡纳尚有一些优秀的建筑师，或者说托斯卡纳涌现出了建筑新秀。后来，布鲁内莱斯基在设计建造佛罗伦萨的圣灵教堂和圣洛

伦佐教堂时,就以这座教堂为榜样。

威尼斯的圣马可大教堂显示出同样的进步,而从978年乔万尼·莫洛西尼建造圣乔治教堂来看,进步就更明显。毗邻圣特奥多西奥教堂的圣马可大教堂始建于总督朱斯蒂尼亚诺和乔万尼·帕蒂齐亚科统治期间,专用以存放圣马可的遗体(据传,他的遗体是人们从亚历山大里亚运到威尼斯的)。后来,总督府和圣马可大教堂多次遭受火灾,在总督多梅尼科·塞尔沃执政期间(973年),人们又在原址上重新修建了一座拜占庭风格的大教堂,至今仍然可以看到。新教堂工程浩大,所用石柱都是从各地征集而来,耗资自然不菲,⁹工程在希腊建筑师的设计和监督下进行,一直持续到1140年(此时的总督为皮耶罗·波拉尼)才最终完成。与此同时,乌戈伯爵,即勃兰登堡侯爵,在托斯卡纳地区建造了7座拜占庭风格的修道院,如佛罗伦萨大修道院(Badìa of Florence)和塞蒂莫修道院等。所有这些建筑都说明了一个事实:虽然当时的建筑无法同古代的建筑相提并论,但毕竟已有所改观。托斯卡纳的佛罗伦萨人在菲埃索莱毁灭后建造的许多古老宫室也进一步证实了这一点,但明显带有外国建筑风格的细长门窗和尖拱顶,又表明野蛮因素的存在。

从1013年——此时为佛罗伦萨人阿里布兰多¹⁰担任佛罗伦萨主教时期——重建的“山上圣米尼亚托教堂”(S. Miniato al Monte)来看,建筑艺术似乎又一次焕发了青春。除教堂里外的大理石装饰外,教堂正面装饰也表明:托斯卡纳的建筑师在门窗、圆柱、拱门和檐口等方面尽可能地模仿古代的风格,而佛罗伦萨城古老的圣乔万尼教堂为他们提供了某些启迪。与此同时,几乎丧失殆尽的绘画艺术也呈现出一定程度的复苏,圣米尼亚托教堂的主殿里的一幅镶嵌画¹¹就是一个恰当的例子。

从这时起,绘画艺术在托斯卡纳地区开始缓慢地复兴和繁荣。1016年¹²,比萨人动工兴建他们的大教堂(Duomo)。在当时,建造这样规模的大教堂是一项十分艰巨的任务,它有5座耳堂,且里外都用大理石做饰面。建造这座大教堂之时,正值比萨城的鼎盛期,所以,比萨人不惜重金从世界各地大量采购各种建筑材料,如

柱身、基石、柱头、檐口等。负责设计和监造这座宏伟教堂的是当时享有盛誉的布斯凯托——一位来自杜里丘姆的拜占庭建筑师。各种建材尺寸不一，大中小号样样俱全，布斯凯托都能使他们各得其所，各得所用，显示了他过人的审美力和高超的技艺。从里到外，教堂的每一部分都经精雕细琢而成。此外，他设计的教堂正面别具一格，呈台级状，逐渐向顶部收缩，另配有许多雕有纹饰的柱子和古代雕塑做装饰。正面上的同样风格的一些大门也是布斯凯托设计。布斯凯托死后，人们就把他安葬在其中的一个门，即卡罗乔门旁。人们还为他撰写了3篇墓志铭，其中之一是用当时流行的拉丁诗体写成，上面写道：

这里有个合千牛之力
及任何船只都无法负载的重荷；
但在这里我们却看到一个年轻人
布斯凯托，将其高高举起的奇观。

至于我上面提到的佛罗伦萨的“圣使徒教堂”，我给大家介绍教堂大祭坛一侧面的大理石上的铭文，上面写道：“4月6日，即基督复活日，佛罗伦萨城内欢歌笑语，人们载歌载舞，欢迎从罗马归来的法兰西国王查理，他在一片喜庆气氛中进入佛罗伦萨，并把无数的黄金项链赐给佛罗伦萨人。使徒大教堂的祭坛上镶嵌着一块铅牌，上面记录了大主教图尔宾为该教堂举行奠基礼和奉献礼的时间，此外出席奠基礼和奉献礼的还有罗兰和奥立佛。”

比萨大教堂强烈刺激了当时的意大利人，尤其是托斯卡纳人，结果皮斯托亚人在该城主教圣阿托⁹主持下兴建了圣保罗教堂（1032年）。类似的建筑还有很多，限于篇幅，我们这里就不一一细说了。

但我们必须提到1060年在比萨大教堂对面建造的神圣乔万尼教堂（它们位于同一个广场）。¹⁰在大教堂工程管理司的一本档案中，有一段关于这座教堂的奇妙且令人难以置信的记载：它的柱子、壁柱和拱顶仅用15天的时间就建成了。这本档案（每个人都可

以核查)还记载,为建造这座教堂,每个家庭都交纳了相当于一个便士的税,但档案中并没有交代是金币还是其他廉价金属币。档案中还说,当时的比萨共有3万4千个家庭。可以肯定,这项工程开支浩大且有许多不易克服的难题,尤其是布道台上方的拱顶,它呈梨子形,外层披着一层铅衣。教堂外面的装饰也极尽豪华之能事,石柱、雕饰、湿壁画等一一齐备,门口的雕饰带上还有拜占庭风格的《基督和十二门徒》。

大约在同一时间(1061年),为了与比萨人竞争,卢卡人开始兴建圣马丁教堂。负责设计工作的是布斯凯托的一些弟子,因为托斯卡纳地区再无别的建筑师。教堂正面^h墙壁前是一大理石门廊,上面有纪念教皇亚历山大二世(他在升任教皇之前曾任卢卡主教)的装饰物和雕刻。门廊下位于两门之间的大理石上有用古代字体刻成的9行拉丁诗,讲述了该教堂的修建过程和教皇的事迹。正面墙壁上还有其他一些人像,此外,门廊下的大理石上有一些拜占庭风格的浮雕图案,描绘的是圣马丁的事迹。但该教堂最好的雕刻是170年后(即1233年),尼科拉·皮萨诺在其中一个门上方的作品,对此,我们将在适当的地方详加叙述。刻在大理石上的一些文字清楚地告诉我们,该教堂建造之初的监理是阿贝莱纳托和阿利波兰多。从尼科拉·皮萨诺创作的人物形象来看,雕塑艺术取得了长足的进步。从那时起直至1250年,意大利各地的绝大部分建筑大同小异,因为在这期间,建筑很少有或者说没有显著的进步,仍处于停滞状态,粗糙不堪的风格依然没有多少变化。这样的例子今天随处可见,我这里就不再列举了,在必要时我还会提到。

但此时,美好的雕刻与绘画依然沉睡在意大利的废墟中,当时的人对它们一无所知,或知之甚少,他们仍然满足于他们自己时代的粗俗艺术品。可供他们借鉴的雕刻或绘画,只是那些仍然健在的希腊^h老艺术家的作品——要么是用泥块塑造或石头雕刻的人像,要么是用画笔草草勾画出的人物轮廓。这些希腊老艺术家在当时是最优秀的,事实上也是艺术行业的惟一代表,故而被邀请到意大利。他们把他们所熟悉的镶嵌画、雕塑和绘画带到意大利,从而把他们的粗糙、拙劣的风格传给了意大利人,而意大利人就一直袭用

这种艺术风格，直到我即将提到的一个时期为止。

由于当时的人们还很少见到美好的，或者说较为完美的艺术品，因此，他们非常崇敬这些艺术品，并认为它们已经完美无缺了，事实上它们粗糙不堪。然而，在一些地方的特殊氛围下，一些有创造性的艺术家脱颖而出，逐渐摆脱了这种粗俗的风格，到1250年，上天垂青托斯卡纳大地上不断涌现的天才，把他们引向最古老的艺术风格。虽然他们之前的几代人也有罗马劫难后留下来的拱门、巨像、雕塑、壁柱、华柱等遗迹，但他们从来不知道利用这些宝贵遗产，也不知道从中汲取有益的东西。但1250年后，人们开始懂得如何区分好坏，开始抛弃旧有的风格，满腔热诚地模仿古代的风格。

为了使人们更好地理解我对旧风格和古代风格所做的区分，我这里作一澄清：我所说的“古代风格的作品”，指的是君士坦丁之前，直到尼禄、韦伯芎、图拉真、哈德良和安东尼时代，在科林斯、雅典、罗马等著名城市创作的作品；我所说的“旧风格的作品”，指的是自圣塞尔维斯特(St. Silvester)时代以来幸存的希腊(拜占庭)作品，这期间的艺术品只能说是“涂抹画”(tinting)，而非“绘描画”(painting)。我前面说过，最富创造性的艺术天才在战争中陨落了，幸存下来的那些希腊画家的风格是“旧式的”而非“古代的”，他们只会勾勒人物的粗线条。希腊人在意大利各地创作的不计其数的镶嵌画即是明证，意大利的每一座古老教堂，如比萨大教堂和威尼斯的圣马可大教堂等都不乏此类作品。用这种风格画出的人物形象很独特：两眼瞪得老大，双手向前伸出，脚尖站立。在佛罗伦萨的圣灵教堂(S. Spirito)、阿雷佐的圣朱利亚诺教堂和圣巴托罗米奥教堂等，以及罗马的圣彼得大教堂的墙上，都可以见到不少这样形似魔鬼的人物画像，人们很难把他们同现实中的人联系起来。

这些希腊人也创作了大量雕塑作品，散布在许多地方，如在位于佛罗伦萨帕德拉广场的圣米迦勒教堂正门上方的浅浮雕，在奥尼桑蒂教堂(Ognissanti)和其他一些地方的雕塑；此外还包括许多坟墓和教堂门上的雕刻装饰，通常这些雕塑是一些托着屋顶的人像，造型十分粗俗，风格亦丑陋无比。

至此，我已就雕塑和绘画的起源问题作了详细的阐述，或许显

得过于累赘。我之所以这样做，与其说是为艺术痴迷，还不如说是希望为我们自己时代的艺术家提供一点帮助。我想让他们知道：艺术是如何从毫不起眼的开端达到了辉煌的顶峰，又如何从辉煌的顶峰走向彻底的毁灭。明白这一点，艺术家就会懂得艺术的性质，如同人的身体和其他事物，艺术也有一个诞生、成长、衰老和死亡的过程。我希望以此途径使他们更好地认识到艺术复兴（*rinascità of arts*）¹⁸以来的进步以及它在我们时代所达到的完美。艺术也很可能再度陷入如上面所说的毁灭的和混乱（但愿这种情况不要发生）——或由于人的疏忽，或由于时代的不幸，或由于天意（它总是不希望这个世界的事物一帆风顺地发展）。我所做的这些努力，如我上面所说的和下面还要讲到的内容，都有一个明确的目的：使艺术青春永驻，或鼓励那些优秀的艺术家，尽最大努力为他们提供帮助。我希望我的美好心愿和他们的努力，能使他们左右逢源，关于这一点，坦率地说，他们还很缺乏。

但现在该到我们开始《佛罗伦萨画家乔万尼·奇马布埃》的时候了，因为他开创了新的构图和绘画方法，所以把他置于《名人传》之首是理所当然的。以下的叙述将根据画家的风格流派，而不是时间顺序来进行。我不会对艺术家外貌和性格大费笔墨，因为我相信，人们只要看一眼我费尽心血、花费巨资搜集到的那些画家的肖像，要比我的描绘强百倍。¹⁹倘若一些画家的肖像在本书中找不到，这并非我的过错，因为它们已经无处可寻；如果一些艺术家的画像同人们在别处看到的画像不太一样，这也正常，一个人18岁或20岁时的相貌和他15年或20年后的相貌肯定会有一些差异。此外还必须牢记：黑白素描肖像画永远不可能达到彩绘肖像画所具有的逼真性。那些对构图一窍不通的刻版工人总是损害人物面孔的特征，因为他们永远无法复制出最能体现一件优秀作品的细微之处，或者说，他们永远无法掌握木版画中的完美性。总之，如果读者看到我已尽最大努力使用最接近艺术家本人的肖像画，就一定能理解和同情我为此事所付出的艰辛努力和巨大代价。



佛罗伦萨画家乔万尼·奇马布埃^①

(1240—1300)

那些无休止地席卷了整个意大利的苦难不仅摧毁了伟大的建筑，而且（更为严重的是）彻底摧毁了艺术。1240年，遵照上帝的旨意，一个新生命诞生在佛罗伦萨城高贵的奇马布埃家族，他就是后来的乔万尼·奇马布埃。奇马布埃的诞生预示着绘画艺术的新生。自童年时代起，奇马布埃即聪慧过人，引起其父和亲友们的重视，于是他被送到圣马利亚·诺威拉教堂（S. Maria Novella）^②的一个亲戚那里去读书识字，当时他的这位亲戚给教堂的见习修女上语法课。但奇马布埃并没有把心思放在功课上，相反，整日在书本上和小纸片上画人、马、房子等一些奇奇怪怪的东西，看来这是他的天性使然。他的天性得到命运之神的垂青，为了重振绘画艺术，佛罗伦萨共和国邀请一些希腊画师（即拜占庭画师）来佛罗伦萨工作，因为佛罗伦萨的绘画艺术已经衰落到了完全丧失的地

步。这些希腊画师在佛罗伦萨留下了大量作品，其中包括贡迪小教堂，其拱顶和墙壁都已经随着岁月的流逝而破败不堪了。这座小教堂位于紧靠圣马利亚·诺威拉教堂的正殿。奇马布埃经常逃学，整天都在观看这些画师作画，就这样，他开始步入他所钟爱的艺术的大门。他的父亲和那些艺人都意识到：如果让这孩子学画，将来准成大器。使小奇马布埃大喜过望的是，父亲同意他跟随那些希腊画师学画。奇马布埃坚持不懈地练习，加之天资聪颖，很快就超过了他的师傅，无论是在构图还是着色方面都是如此。因为他的师傅们只知道墨守成规，不思改进，他们的作品都是当时粗糙不堪的风格，而不是古希腊的优美风格。相反，奇马布埃虽模仿这些希腊人的绘画方法，但并不墨守成规，他对绘画艺术进行了不少改进，并在很大程度上摆脱了希腊人的那种呆滞、僵化的艺术风格。他的名字和他的绘画成了家乡人的骄傲，他在佛罗伦萨的作品足可证明这一点，如圣切西里亚教堂祭坛背壁上的饰画、圣十字教堂的一幅木板画《圣母》，这幅画现在仍然钉在唱诗堂右侧的一根柱子上。此后，他又作了一件金底色的木板画《圣法兰西斯》，这幅木板画由20幅小画面组成，逼真地再现了圣徒法兰西斯的一生。奇马布埃在这幅画上倾注了不少心血，画中的人物栩栩如生，活灵活现，这在当时实属创举。

接着，他又应佛罗伦萨瓦隆布罗萨修会的请求，为他们的圣三一教堂(S. Trinità)绘了一幅《圣母子》，画中的圣母怀抱圣婴，身旁围绕着许多可爱的小天使。为了再次向世人证明他决非徒有虚名，奇马布埃在创作过程中一丝不苟，终于绘出了一幅让人赞叹的圣母像，展示了他的卓越创造力。这幅画完成后被放在教堂的大祭坛的上方，后来被阿莱索·巴尔多维内蒂的画取代，放在教堂左侧走廊边的一间礼拜堂里，阿莱索·巴尔多维内蒂的画现在仍然可以看到。^④接着，奇马布埃又为伯尔切拉纳济贫院(位于通向奥尼桑蒂区的新大街的街角处)绘制湿壁画。在济贫院正门左侧墙壁上，他画了一幅《圣母领报》；而右侧墙壁上是一幅《基督、克莱奥法斯和路加》，画中的人物都有真人一般大。从这一作品看，奇马布埃彻底抛弃了旧风格，原来希腊风格的镶嵌画和绘画中常见的粗线条和大

轮廓都消失了，他画中的人物的衣褶、服饰等显得更细腻、自然、柔软和富有动感。当时的画家从未认真钻研绘画艺术，而只是把它当作一种惯例来继承，也从未想过通过绚丽的色彩或其他别出心裁的创意来改进他们的绘画技艺，结果使那种平庸、粗俗、蹩脚的风格代代相袭。

这件工作结束后，圣十字教堂的院长又委派给他一项新任务，即制作一巨幅木板画《基督受难十字架》（至今还保存在圣十字教堂），院长看后，十分满意，又把他带到比萨的圣弗朗切斯科修道院，奇马布埃在这里作了一幅《圣法兰西斯》。^④ 他的画又一次赢得了人们的赞誉，尤其令他们惊奇的是，奇马布埃对画中人物头部的姿态和衣褶等细致入微的描绘，这是当时比萨的，甚至整个意大利的拜占庭风格的画师所未尝试过的。

后来，奇马布埃还为该教堂绘了一幅木板画《圣母子》，画的底色呈金色，画上圣母怀抱基督，身旁围着几个天使。^⑤ 后来为了给大理石祭坛让出地方，人们又把这幅画从原来的位置移到教堂里侧（靠近大门的左手边）。正因为这幅画，他赢得了比萨人的美誉和丰厚奖赏。在比萨，他还应圣保罗教堂（位于阿尔诺河畔）院长的请求，作了一幅小木板画《圣阿涅斯》，画中，圣阿涅斯被很多人簇拥在中间。这幅木板画现位于该教堂的圣母祭坛的上方。

这些作品使奇马布埃声名鹊起。之后，他应邀来到翁布里亚的阿西西，和一些希腊画家一起，在圣弗朗切斯科教堂的底层部分的拱顶和墙壁上，绘了一些表现耶稣基督和圣法兰西斯生平的饰画。他的这些湿壁画远远超过了那些希腊画家。这次成功使他信心倍增，于是他决心尝试独自承担教堂高层部分中的部分湿壁画。在位于唱诗堂上方的半圆室上，他作了一些表现圣母生平的饰画——以圣母去世的情景为主：圣母被基督带上天堂，入坐早已备好的宝座，并在一群可爱天使的簇拥下，接受基督为她举行的盛大加冕礼；圣母脚下是一些虔诚的男女圣徒。随着岁月的流逝，这些画受到严重剥蚀，现已面目全非。此外，该教堂5个拱顶交截面上的饰画也是奇马布埃所绘。在唱诗堂拱顶的第一个截面上，描绘的是四福音布道者^⑥的肖像，比真人还大。这幅画所展示的高超技艺，即

使今天看来亦毫不逊色，画中人物肌肤的颜色鲜艳如初，这表明湿壁画艺术开始取得了长足的进步；在第二个截面上画的是金色的星辰点缀在佛青色的夜幕中；在第三个截面上是4个圆框，耶稣基督、圣母马利亚、施洗者圣约翰和圣法兰西斯各据其一；第四个截面和第二个截面的内容相似；第五个截面上是教会的四大博士，他们身边各有一名四大宗教修会的成员。奇马布埃尽心竭力，终于完成了这项繁重的任务。

拱顶的饰画完成后，他又为该教堂左侧墙壁的上半部分绘制湿壁画。在窗户和拱顶之间的墙上（靠近大祭坛处），奇马布埃绘了8幅取材于《旧约》的湿壁画，所描绘的内容都是从《创世记》开始，顺次相续的最重要事件；从窗户两翼至拱廊的墙上，他作了另外8幅取材于《旧约》的湿壁画，和前面的8幅湿壁画相衔接。在这些湿壁画的对面，是16幅表现圣母和基督事迹的湿壁画。而在正门上方和玫瑰花窗四周的墙上，描绘的是《圣母升天》和《圣灵降临众使徒》。我猜想，这幅巧夺天工的伟大作品一定使当时的人们惊叹不已，尤其是在绘画艺术经历了漫长的黑暗时期后，这幅作品定会给世人耳目一新之感。1563年，我有幸亲眼目睹了这幅精美绝伦的绘画。我想，如果奇马布埃能明白他的画在打破绘画艺术黑暗局面上的重大意义，该有多好啊！值得一提的是：在所有这些饰画中，拱顶部分的饰画保存得最为完好，因为它们很少受到灰尘等的侵蚀和损害。⁷完成这些作品后，奇马布埃又继续在窗户下方的墙壁上作画，但只画了几幅，他就返回佛罗伦萨去料理自己的事务，好多年后，才由乔托完成，关于这一点，我将在适当的地方予以说明。

奇马布埃返回佛罗伦萨后，又为圣灵教堂的回廊绘制湿壁画，有3个拱门上分别描绘了基督的生平事迹，构图相当精美。不过，紧挨教堂的墙壁上，全是其他一些画师作的拜占庭风格的湿壁画。与此同时，奇马布埃把他在佛罗伦萨作的一些画送给埃穆波利；这些作品至今仍然被人们妥善保存在教区教堂。接着，他又为圣马利亚·诺威拉教堂作了一幅木板画《圣母》，悬挂在卢切拉伊礼拜堂和维尼奥的巴尔迪小礼拜堂之间的墙壁上。画中人物的尺寸要比以往所有绘画中的人像大，虽然画中的天使仍旧是拜占庭

风格的，但从一些方面来看，奇马布埃已开始尝试现代的艺术技巧和方法。当时的人因为很少看到如此优美的作品，故而对这幅画非常推崇，他们把这幅画从奇马布埃的寓所送往教堂，一路上，吹号打鼓，举行盛大的游行仪式，奇马布埃本人自然也赢得了崇高的声望和丰厚的报酬。^④ 据传，也据一些老画家记载，正当奇马布埃在靠近圣彼得门的一些花园里作画时，安茹的老查理国王正好路过佛罗伦萨。为了款待老国王，佛罗伦萨人准备了许多活动，其中一项是带他去参观奇马布埃的一幅画。因为谁也没见过这幅画的庐山真面目，于是，佛罗伦萨人也成群结队前往参观，一路上欢声笑语，好不热闹，所以当地人便把此地称为“欢乐区”(Borgo Allegri)。自那以后，这个名字就保留下来了，随着时间的推移，“欢乐区”也变成了城区的一部分。^⑤

在比萨的圣弗朗切斯科教堂，除前面所说的一些作品外，回廊上(靠近教堂大门旁的一个拐角处)还有奇马布埃的一幅蛋彩小木板画《基督受难十字架》，画中，众天使围在基督的身旁哭泣，他们的手中还有一些文字，就写在基督的头部四周，并朝向圣母的耳部；基督右侧是哭泣的圣母，左侧是悲痛欲绝的施洗者圣约翰。写给圣母的文字是：“圣母，这是您的儿子”；写给圣约翰的文字是：“这是你的母亲”；而离他们较远的一位天使的手中有这样一句话：“从这时起，这个门徒接受了她”。从这里，我们可以看出，奇马布埃已经开始探索新的艺术道路。他在画面上添加文字，帮助观者领会画中的含义——这显然是一种别出心裁的奇妙创举。这些作品使奇马布埃名利双收，他又同当时杰出的建筑师阿诺尔佛·迪·拉波一起建造佛罗伦萨的圣马利亚·德尔·菲奥内大教堂。1300年，他离开了人世，享年60岁，但他已使湮没很久的绘画艺术又一次焕发了青春。

他的弟子不少，其中包括伟大的画家乔托。奇马布埃去世后，乔托就搬进他在科科梅洛大街上的寓所。奇马布埃被葬在圣马利亚·德尔·菲奥内大教堂，他的墓志铭是尼尼家族的一员为他撰写的，上面写道：“奇马布埃自认是绘画界的领袖，事实的确如此；如今连天国的星辰也属于他了。”必须指出，若不是他的弟子乔托

的声望盖过他，他的声誉会更显赫，正如但丁在《神曲·炼狱篇》第十一章中所说：

过去奇马布埃被认为是绘画之王，

如今却是乔托的天下；

前者的声望已埋在尘埃之中。

一位乔托时代的但丁注解家³⁰大约于1334年（距伟大诗人但丁去世10年或12年）在解释上述文字时说：“奇马布埃是诗人但丁时代的一名佛罗伦萨画家，他才华过人，却十分孤傲。若有人指出其作品中一个瑕疵，或者他本人发现有不足之处（这是常有的事情，艺术家可能会因为所用的材料或工具的缺陷而会有美中不足的情况），他定会毫不犹豫地将其毁掉，也不管该作品有多么贵重。乔托过去是，现在仍然是佛罗伦萨最杰出的画家，他在罗马、那不勒斯、阿维农、佛罗伦萨、帕多瓦和其他地区的作品都可以为证……”这则注解文字现保存在孤儿院（the Innocenti）³¹院长温琴奇奥·伯尔吉尼大人的手中，此人不仅高尚、善良、博学，而且热爱和精通各种美好艺术，因而被科西莫公爵任命为在我们的艺术学院（Accademia del Disegno）³²的代表，对此，他受之无愧。

言归正题，还是让我们回到奇马布埃。乔托的声誉无疑盖过了奇马布埃，就像一束强光盖过了一小束弱光。虽然奇马布埃首次促成了绘画艺术的复兴，但他的门徒乔托雄心勃勃，又得到上帝和大自然的佑助，思想更为敏锐，为后来的艺术家打开了通向至高艺术境界的真理之门。事实上，现在的画家每天都在创作无数妙不可言的作品，可以说，绘画艺术达到了登峰造极的地步，以致人们对巧夺天工的杰作都习以为常了。但这些技艺超群的艺术家仍然是十分幸运的，因为虽然他们没有得到赞美和崇敬，但他们却避免了被人们指责或遭受耻辱的境遇。

锡耶那的西蒙内为奇马布埃作的画像现保存在圣马利亚·诺威拉教堂的议事厅。³³画中的他脸部消瘦，留着红色、细长的小胡子，头上还戴着当时流行的风帽，把他的脸和脖子裹得严严实实。在奇马布埃的身旁则是西蒙内自己。在画自己的时候，西蒙内在身前身后放置了两面镜子，这样他就可以画出自己的头像了。夹在他

们俩之间的是一位身穿甲冑的武士，据说是鲍比的领主圭多·诺维洛伯爵。我还想补充一句：在我那本专用以收藏奇马布埃以来的所有艺术家的作品的书¹⁴的开头，有一些奇马布埃的小画，这些小画很像“彩饰插画”（miniatures），¹⁵在当代人的眼中，这些画可能显得粗糙，但却有助于表明奇马布埃对构图艺术（art of design）做出的卓越贡献。

佛罗伦萨建筑师阿诺尔佛·迪·拉波

(1232—1302)

在这部《名人传》的《序言》部分，我曾提到一些旧式风格的而非古代风格的建筑，但我对这些建筑的建造者未作交代，这是因为我对他们的身世一无所知。在切入《佛罗伦萨建筑师阿诺尔佛·迪·拉波》之前，我还会提到阿诺尔佛时代或在他之前的一些建筑，但我对它们的建造者同样一无所知。接着，我会提到阿诺尔佛时代的另外一些建筑，幸运的是，我们可以通过两条途径辨别出这些建筑物的作者：一是根据其建筑风格；二是通过留在其建筑作品上的文字或其他纪念物。我这样做决非多此一举，虽然上述建筑既不美观，风格也不突出，只是宏大、雄伟而已，但无论如何它们还是值得一提的。

在拉波及其子阿诺尔佛时代，^① 在意大利和意大利之外都出现了不少重要的建筑，如西西里的蒙雷亚莱修道院、那不勒斯的主

教府、帕维亚的切尔托萨修道院、² 米兰大教堂、波洛尼亚的圣彼得教堂和圣彼特罗尼奥教堂等，这些建筑散布在意大利各地，耗资无数。遗憾的是，我不知道它们究竟出自何人之手。我曾仔细查看过这些建筑以及当时的雕塑作品，尤其是拉文那的建筑和雕塑，但从未发现关于这些大师的任何纪念物，甚至就连这些建筑的竣工日期也无从得知。我只能对这个时代的人们的愚钝无知和对声誉的漠不关心而慨叹不已。闲话不讲，言归正题。在上述建筑之后，又出现了一些更高尚的人物，虽说他们距完美境界相去甚远，但做出了勇敢的尝试。

我要讲的第一位天才是布奥诺，³ 关于他的籍贯和姓氏，我也说不清楚，因为他除了在他的作品上刻下自己的名字外，未留下任何记载。布奥诺既是一名雕塑家，又是一名建筑师。1152年，他在拉文那初露锋芒，他在这里建造了不少宫室和教堂，并创作了一些雕塑作品。这些作品使他声誉鹊起，那不勒斯邀请他建造卡波亚诺城堡和乌奥沃城堡(Castel dell' Uovo)，但后来这项工程交由别人完成。

此后，在多梅尼科·莫罗西尼任威尼斯总督期间，他负责建造圣马可大教堂的钟楼。⁴ 布奥诺凭借其审慎和过人的审美力，使钟楼的基桩和地基坚如磐石，因而塔身未出现分毫偏差，完全不逊于他之前的那些建筑。或许，今天威尼斯人在建造那些装扮这座高贵城市的华美建筑物时所用的夯筑地基的方法正是从布奥诺这里学来的。但我们必须承认：除此之外，这个钟楼的其他方面显得十分平常，既无优美的风格，也无美丽的装饰，总之，没有任何其他可以值得赞誉的东西。在教皇阿那斯塔修斯四世和阿德里安四世时代，钟楼最终建成（准确地说是1154年）。布奥诺还设计建造了皮斯托亚的圣安德烈亚教堂，他为教堂正门上的一个大理石柱顶过梁上雕刻了许多哥特式风格的人像，并刻上他的名字和竣工时间（1166年）。

接着，他应邀来到佛罗伦萨，着手准备扩建佛罗伦萨城外的大圣马利亚教堂(S. Maria Maggiore)，他的设计方案得到佛罗伦萨人的认可。这座教堂备受人们的崇敬，一则是因为多年前教皇皮拉吉

乌斯曾为它举行过奉献礼；二则是因为其雄伟的气势和独特的风格。之后，布奥诺应邀来到阿雷佐，修建旧“长老会宫”，⁵这是一座哥特式建筑，在它的旁边还有一个钟楼。就其哥特式风格而言，这座宫室还说得过去。由于这座宫室太贴近旁边的城堡而显得极不协调，所以人们在1533年将它拆除了。

后来，建筑艺术由于一个名叫古列尔莫的人（我认为他是德国人）而获得一定的提高，他曾建造过一些耗资巨大，风格稍佳的建筑。据说，1174年，古列尔莫和一个名叫波南诺的雕塑家一起建造了比萨大教堂的钟楼，⁶钟楼上刻着：“此钟楼建于公元1174年。”

但这两个建筑师缺乏打地基的经验，他们根本不知道扎桩夯基，结果工程刚进行到一半，钟楼就开始向地基较为虚软的一边倾斜，结果造成楼身偏离中心线达6.5布拉恰（约3.9米）。从楼底向上看并不明显，但若是从上向下看则一目了然。但令人惊奇的是这座钟楼竟然没有倒塌，也没有明显的断裂迹象。我想，这与钟楼的形状大有关联，这座钟楼里外均呈圆形，中间空空如也，如同一口井，石块都牢牢地粘合在一起，故而避免了垮塌的命运；此外，它的地基比地面高出3布拉恰（约1.8米），这样当塔身下沉时，地基尚可支撑上面的负荷。我确信：要是钟楼呈方形，它今日就不会屹立在那里了。通常在这种情况下，它的某个角会发生崩裂进而导致塔身倒塌，这样的例子我们遇见过不止一回。或许有人会诘问：波洛尼亚的卡里森达塔楼就是方形，虽斜却未倒，这又是为何？这是因为其塔身轻，倾斜度小，而且与前面所说的钟楼相比，它的负荷要轻得多。有趣的是，古列尔莫和波南诺建造的这座钟楼竟然博得人们的喝彩，这倒不是因为它的设计或风格出众，而只是因为它“斜而不倒”的显著特色给观者留下深刻的印象。上面提到的波南诺在建造钟楼期间，还制作了比萨大教堂的青铜正门⁷（1180年）。至今，门上还有这样一些文字：“我，比萨的波南诺，制作了这个青铜门。”

从教皇卢西乌斯三世和乌尔班三世时期（即乌尔班三世为神圣罗马皇帝弗雷德里克主持加冕礼之时）在罗马修建的圣乔万尼·拉特兰教堂的墙壁，可以清楚地看到，建筑艺术在稳步前进，因为这些墙壁尽可能地利用了古建筑的遗存做材料；此外，教堂里还

有一些用古建筑残片建造的礼拜堂，除精妙的设计外，其他许多地方也值得注意，如拱顶是用灰泥和带网胶合而成，这样就不会造成墙壁负荷过重，这在当时的确是一项了不起的发明。从房屋的檐口等部分来看，建筑师们正在努力探寻好的艺术方法。

此后，英诺森三世让人在梵蒂冈山上修建了两座宫室，从其残存的遗迹可以想像其当年的风格是相当优美的。不过，这两座宫室受到后来教皇不同程度的破坏，其中尤以教皇尼古拉五世的破坏最为猛烈，他命人把其中的一座宫室拆除，并进行重建。顺便提一下，大圆塔和圣彼得教堂的老圣器室分别保存了原宫殿的一部分，至于别的，我不再多言。英诺森三世担任教皇达19年之久，他酷爱建筑艺术，在罗马大兴土木，其中最有名的当属阿雷佐的建筑师和雕塑家马基奥内设计的“孔蒂塔”（Conti Tower，取自马基奥内的姓）。英诺森去世那年，马基奥内完成了阿雷佐的教区教堂及其钟楼。教区教堂的正面雕刻有3排依次叠加的石柱。这些石柱的样式极富多样性，不仅柱头和柱尾的样式差别甚大，甚至柱身的样式也各不相同：有些粗笨，有些纤细，有些成双并立，有些四柱一组，^④有些像葡萄藤那样弯曲，还有些以人形出现（即人像柱）。接着，他又安排了背驮着这些石柱的各种动物雕像。整个作品展示了令人难以置信的想像力。这些石柱不但与优美的古代柱式大相径庭，甚至也背离了美好和合理的比例。虽然如此，任何人只要公正地评价这些作品，都会注意到马基奥内竭尽全力使其作品更优美，或许他认为自己发现了创作这种作品的方法和多样性。教区教堂大门上方的弧拱上有马基奥内作的半浮雕《圣父上帝和众天使》，其风格十分粗俗。此外，还有马基奥内雕刻的《十二月相图》，《十二月相图》下面，刻有他的签名（采用的是当时流行的圆体字母）和创作日期（即1216年）。

据说，马基奥内还在罗马老城区的萨西亚，为教皇英诺森三世建造了圣灵教堂和济贫院的那座古老大楼，其中的部分老建筑至今仍然可以看到。当出身法尔内塞家族的教皇保罗三世准备对老教堂进行现代风格的修缮和装饰时，它仍然保存完好。此外，他还为罗马的大圣马利亚教堂修建了一座安放“耶稣基督的马槽”的大

理石礼拜堂。这座礼拜堂里还有他为教皇霍诺里乌斯三世作的一幅写生像。”该教皇的坟墓及其装饰都出自他之手，其中，坟墓装饰物的风格与当时意大利流行的风格迥异，并略胜一筹。与此同时，他还建造了波洛尼亚的圣彼得教堂的侧门。在当时，这是一件非常了不起的作品，首先，侧门上有大量雕刻装饰，如背负石柱的狮子、从事搬运工作的人像和其他动物浮雕，看上去都非常精美；其次，在侧门上方的弧拱上，还有他精心制作的十二月相浮雕，且每一个月都有自己的黄道标记，精美绝伦，这件作品在当时被认为是稀世奇作。”

1206年（应为1216年），法兰西斯修会建立，并得到教皇英诺森三世的认可。在这一时期，宗教情感和修士的数量不仅在意大利，而且在整个基督教世界都急剧增长。因此，几乎每个城市都在不遗余力地建造自己的教堂和修道院。阿西西的法兰西斯修会的会长埃利亚斯在圣法兰西斯去世前两年，为圣母建造了一座教堂。法兰西斯修会的总会长法兰西斯去世后，整个基督教世界的人蜂拥而至，以求亲眼目睹这位至虔至诚的圣徒的遗容。每个人都尽其所能为圣徒捐赠财物，有了这些收入，埃利亚斯决定扩大教堂的规模，使其更加雄伟。但问题是当时优秀的建筑师奇缺，极难寻找，而这项大工程非出色的建筑师不能胜任，因为教堂将建在一座高山上，山脚下是湍急的特希乔河。经过再三斟酌，人们把一个名叫雅科波的德国人请到阿西西，这是他们所寻访到的最好的建筑师。在察看了地形和领会了埃利亚斯的意愿后，他设计了一座非常漂亮的教堂和修道院，并制作了一个模型。根据模型，这座教堂共有3层：最底下一层是地下室，地上的两层才是教堂，其中，地上两层中的底下一层（即第二层）的前方有一个很大的门廊，专供人们散步、休憩用，上面一层（第三层）才是名副其实的教堂。第一层到第二层有台阶相通，十分方便。这些台阶环绕正厅螺旋上升，分为两段，这样登上第二层就相当容易。整个教堂呈T字形（长宽之比为5:1），一些巨大的石墩柱（piers）把教堂的主殿同其他房间分开，那些大跨度的弧拱就架在这些巨大的石墩柱上面，从而把各个房间的拱顶连接起来，弧拱之间是十字形的拱顶。这座宏伟的教堂

基本上依照模型建成，但唱诗堂和主殿边上的扶壁例外，此外，人们也未按原定方案建造一个十字形拱顶，而是建了一个桶形拱顶，目的是让它更坚固。雅科波在教堂底层的正厅前方建了一座祭坛，在举行完庄严的“肉身升天”(translation)仪式后，人们就把圣法兰西斯的遗体放在它的下面。因为圣法兰西斯的遗体保存在教堂的最底层(即地下室)，所以平时很少有人来光顾，而且门也被封堵。祭坛四周是铁栅栏，上面有美丽的大理石和镶嵌画装饰，透过铁栅栏就可以看见里面的圣法兰西斯墓。在教堂一侧，又建了两间圣器室和一座高耸入云的钟楼。钟楼的高宽之比为5:1，钟楼顶部有一个八角形的尖顶，后来，人们在这个尖顶出现垮塌险情的情况下，便把它拆除了。这项工程刚好用了4年的时间就建成了，这自然要归功于德国人雅科波和修士埃利亚斯。埃利亚斯死后，人们又在教堂底层的四周建了12座高塔，护卫这座雄伟的教堂。每座塔楼都有一条螺旋形楼梯从地面一直通向顶端。随着时间的推移，后来的人们又在增加新的礼拜堂和装饰，对此，这里没有必要做过多叙述，因为到目前为止，我们已经就这个问题谈得够多了。每个人都可以看到：雅科波建造的这座教堂，在教皇、红衣主教、君主及其他一些欧洲的显赫人物的增建和修饰下，变得更加实用、富丽和美观。

让我们回头来看雅科波。这项工程使他成了全意大利的名人。佛罗伦萨共和国政府邀请他到佛罗伦萨，事实证明，他在这里受到了最诚挚的款待。但佛罗伦萨人有一个习惯(至今依然如此)：喜欢简化一个人的名字，所以，他们不叫他雅科波，而叫他“拉波”。终其一生，雅科波都与家人住在佛罗伦萨。虽然有时候他会到托斯卡纳地区的某个地方去建造屋舍，但他还是住在佛罗伦萨，例如，当他为卡森蒂诺的鲍比公爵(他娶了貌如天仙的瓜尔德拉达为妻，而瓜尔德拉达的嫁妆就是整个卡森蒂诺地区)建造鲍比宫，为阿雷佐人建造主教府^①和为皮耶特拉马拉领主修建“老宫”时，都是如此。

1218年，他开始建造佛罗伦萨的卡拉亚桥(Ponte alla Carraja)，当时的人们称这座桥为“新桥”(Ponte Nuovo)，从桥墩奠基到主体完成用了两年时间。按照当时的惯例，桥的剩余部分将用木料建

成。1221年，他设计并建造了圣萨尔瓦多内·德尔·维斯科瓦多教堂；此外，帕德拉广场的圣米迦勒教堂也是由他设计并建造，该教堂有不少现代风格的雕刻装饰。接着，他又为佛罗伦萨设计了下水道；抬高圣乔万尼广场；并在米兰的鲁巴孔特·达·曼德拉先生¹³统治时代建造了一座桥，人们根据他的名字称把这座桥称为“鲁巴孔特桥”，这个称呼一直延续到今天。此外，雅科波还首创了一种用石头铺设街道的有效方法，而此前的人们只知道用砖块铺设街道。现存的督政官府也是他设计的，不过这座宫室最初是为长者们(the anziani)¹⁴准备的。最后，他又应曼弗雷德的请求，设计了神圣罗马皇帝弗雷德里克在西西里的蒙雷亚莱修道院里的墓室。雅科波去世后，他的儿子阿诺尔佛继承了他的才华和财产。

阿诺尔佛生于1232年。父亲离开人世时，他刚好步入而立之年。他在建筑方面的卓越才能丝毫不逊于奇马布埃在绘画方面的才能。当时，阿诺尔佛享有崇高的声望，一则因为他得到了其父的真传，二则因为他曾向奇马布埃学习绘图知识并应用到雕塑中，所以被视为托斯卡纳地区最优秀的建筑师。1284年，在他的指导下，佛罗伦萨人建造了环绕佛罗伦萨城的外层围墙；又根据他的设计方案修建了奥尔圣米迦勒教堂的敞廊及廊柱。当时的佛罗伦萨人用这个敞廊做谷物市场，其实敞廊的构造相当简单，只不过在柱子上架了一个屋顶而已。同年，马涅奥利山崖(Poggio de Magnuoli, 位于巴尔迪大街的圣卢西亚教堂上方的圣乔尔乔山)发生垮塌，¹⁵佛罗伦萨城听取他的建议，颁布法令，禁止在山崖附近修房建屋，因为那个地方的岩石底部不断受到水的侵蚀，时有跌落，住在那里随时会有生命危险。今天看来，佛罗伦萨的这项法令无疑是明智之举，因为后来果然发生了大塌方，这个地方的房屋和显贵们的华丽宫室都成了一片废墟。第二年(1285年)，阿诺尔佛开始修建长老会宫的敞廊和广场。此外，他又建造了佛罗伦萨大修道院的主殿及其两翼的礼拜堂，并把原来由佛罗伦萨大修道院创始人乌戈伯爵建造的教堂和唱诗堂(最初的规模都很小)进行修复和扩建。接着，他又应教皇派驻托斯卡纳的使节——红衣主教乔万尼·德利·奥尔西尼——的请求，为刚才提到的教堂建造了一座钟楼。这座钟楼备

受当时人们的赞扬,但它迟至 1330 年才完工。

1294 年,阿诺尔佛开始着手他的第二项大工程:圣法兰西斯修会的圣十字教堂(Chiesa di San Croce)。* 由于他设计的主殿和耳堂极为宏大,致使拱顶的跨度太大而无法合拢。于是他巧妙地在扶壁上建造了许多弧拱,然后再把屋顶安置在这些弧拱上,同时,沿着弧拱的顶端建了一条条排水槽,这样就避免了雨水向里层渗透,增强了屋顶的安全度。这种别出心裁的设计在今天看来也是相当了不起的,值得我们借鉴。接着,他又设计了该教堂的修女堂的回廊。没过多久,他把圣乔万尼教堂外边的大理石石棺和墓室全部迁走,其中的一部分放在钟楼之后、主教宫(Canonical Palace, 位于圣扎诺比乌斯小礼拜堂旁)之前。然后,他用黑色普拉托大理石装饰教堂外表的 8 面墙壁,把原来与古代大理石混在一起的粗石拆除。与此同时,出于城市发展和确保市场上的食物供应的需要,佛罗伦萨人打算在瓦尔达诺河上游的圣乔万尼教堂和弗朗科城堡旁新建一些房屋。1295 年,阿诺尔佛受命进行规划,如同往常一样,他又一次出色地完成了任务,佛罗伦萨人非常满意并授予他佛罗伦萨公民资格。

这些工程完成之后,正如乔万尼·维兰尼的《佛罗伦萨编年史》¹¹的记载,佛罗伦萨人经协商后,决定建造一座全佛罗伦萨城最大的教堂,并要尽人的才能和智慧使其达到最大程度的雄伟、壮观。阿诺尔佛为规划中的大教堂提出了设计方案并制作了模型,这个模型巧夺天工,令人赞叹不已。依据阿诺尔佛的构想,教堂外墙上须用光泽度较好的大理石做饰面,当然,檐口、墩柱、圆柱、叶饰、人像等装饰也是必不可少的。以今天的眼光来看,它虽尚未到尽善尽美的境界,但已具有相当高的水准。最令人惊叹的是阿诺尔佛在修建地基时表现出的一丝不苟的态度和出色的审美力。为了给大教堂地基让出空间,他把圣雷帕拉塔教堂¹²周围的一些小教堂和房屋统统拆除。他规划的大教堂地基,宽阔、深厚,并选用了上好的填充材料,如卵石、石灰和巨石等。地基的最底层用巨石铺砌而成,所以可以毫无困难地承载菲利波·布鲁内莱斯基设计的大圆顶。由于此地坚实、牢固,所以人们称其为“近地基区”(Lungo i Fonda-

menti)。

大教堂奠基之日，佛罗伦萨全城举行了盛大的庆祝仪式。1298年¹⁹圣母诞辰那天，由教皇驻佛罗伦萨的使节红衣主教放下奠基石，正式动工。参加奠基仪式的不仅有主教和大小教士，还有佛罗伦萨的各级官员和全城居民。这座教堂被命名为“圣马利亚·德尔·菲奥内大教堂”(S. Maria del Fiore)。从后来佛罗伦萨征税情况可以推测这项工程的花费必定惊人，当时的佛罗伦萨共和国规定：每一样出口的货物都必须抽税，每磅货物4个第纳尔(deniers)，此外，每人每年还必须交纳2个索尔第(soldi)。此外，教皇及其使节还对那些捐钱资助这项工程的人大举发放赎罪券。这里还须指出，除深达15布拉恰(约9米)的地基外，8面墙壁的每个拐角处都有扶墙，这是极有远见之举。该教堂的成功鼓励了后来的布鲁内莱斯基，他设计出一座远比阿诺尔佛当初设计更大的大圆顶。

据说，当阿诺尔佛开始建造圣马利亚·德尔·菲奥内大教堂的两个侧门时，他让人在中间的饰带上雕刻了作为他本人和其父拉波纹章的无花果叶子，据此可以推测当今佛罗伦萨的名门拉皮家族就是他的后裔。也有人说，菲利波·布鲁内莱斯基也是阿诺尔佛的后裔。我们对此不必过于认真，因为还有人认为拉皮家族源自波河河口的一个名叫“菲加鲁奥洛”的地方。

言归正传，让我们来看阿诺尔佛。前面说过，鉴于大教堂的辉煌成就，他理应获得人们的赞扬和不朽声誉，他为这座大教堂的外表镶上各种颜色的大理石，里层用坚石砌成，连最不起眼的角落也采用了坚石。但为了让所有的人都能加深对这座雄伟建筑的了解，我愿意再补充一点：从正门门口到圣扎诺比乌斯礼拜堂的末端长达260布拉恰(约156米)；两个耳堂(transept)之间的距离为166布拉恰(约99.6米)；中殿(nave)和侧廊的宽度达66布拉恰(约39.6米)；中殿高72布拉恰(约43.2米)；侧廊高48布拉恰(约28.8米)。整个教堂的外围周长为1280布拉恰(约768米)；从地面到屋顶顶塔(lantern)基座的高度为154布拉恰(约92.4米)；若不把铜球高度计算在内，则顶塔的高度为36布拉恰(约21.6米)；铜球高4布拉恰(约2.4米)，十字架高8布拉恰(约4.8米)；整个圆

形屋顶 (cupola), 从地面到十字架的顶点共 202 布拉恰 (约 121.2 米)。

回头再来看阿诺尔佛。我说过, 他的才华赢得了人们的高度评价, 人们对他信任有加, 任何大工程在动工之前都必须先征求他的意见。同年 (1298 年), 佛罗伦萨共和国完成了最后一道城墙的基础工程 (至于开工日期, 前面已有交代); 与此同时, 建造城门塔楼的工程启动并且进展得很顺利。就在这种情况下, 阿诺尔佛开始准备长老会宫⁹ 的设计, 它的外观同其父在卡森蒂诺为鲍比公爵建造的宫室很相似。但阿诺尔佛以其卓越技艺和审美力设计的这座气势恢宏的宫殿最终未能付诸实践, 这可以归结为两方面的原因: 一方面是因为未来的长老会宫将坐落在乌贝尔蒂家族、吉伯林党人和佛罗伦萨叛乱分子的房屋被拆除后形成的一座广场上 (佛罗伦萨市民不愿意失去这片难得的敞地); 另一方面是一些心存偏见的人的强烈抵制, 无论阿诺尔佛如何辩解和劝说, 他们就是不同意。最后, 佛罗伦萨的统治者断然拒绝了把该宫室建在叛乱分子乌贝尔蒂家族的土地上的请求, 他的美好计划也随之化为泡影。佛罗伦萨的统治者更倾向于拆掉小圣皮耶罗教堂的南堂供阿诺尔佛使用, 而不同意阿诺尔佛本人设想的地点。此外, 他们还希望阿诺尔佛能把高达 50 布拉恰 (约 30 米) 的菲拉伯斯基钟楼 (别名“母牛塔”) 及其他房屋与长老会宫形成一个整体。明白了上述事实, 对长老会宫歪斜且不成方形的地基就不会感到奇怪了, 这是因为欲将钟楼裹在中央并使之稳固, 阿诺尔佛不得不用长老会宫的墙壁将其固定。1561 年 (科西莫公爵当政时期), 当画家兼建筑师乔尔乔·瓦萨里整修长老会宫时, 他发现它们仍然保存完好。正因为阿诺尔佛建造的地基非常结实, 所以后来的建筑师可以在上面建造高耸入云的钟楼。在两年的时间内, 他专心建造长老会宫, 后来经过不断的改建, 它最终变成了今日雄伟壮观的模样。

以上这些及其他一些美观且实用的建筑完成后, 阿诺尔佛于 1300 年¹⁰ (即乔万尼·维兰尼动手撰写他的《佛罗伦萨编年史》的这一年) 离开了人世, 享年 70 岁。他去世时, 圣马利亚·德尔·菲奥内大教堂的地基已经完工, 拱顶下方的 3 个主要的半圆室也已

竣工。为纪念他的丰功伟绩，人们在钟楼对面一座教堂中的一块大理石上，用圆体字刻下一段赞扬他的文字：“1289年，教皇的使节带着罗马的祝福来到佛罗伦萨，受到了人们的热情款待。他为该教堂树立了奠基石。这座雄伟的教堂是阿诺尔佛建造的，它为佛罗伦萨增添了无比的荣耀。人们怀着虔诚的心灵把它献给您，天国的王后，虔诚的圣母马利亚，希望您永远保佑这座城市。”

在记述阿诺尔佛的生平时，我力求简洁、明了。他的作品虽不及今日的完美作品，但还是值得我们深切怀念，因为他在黑暗中努力探索，为后来的艺术家指明了通向完美的道路。在圣十字教堂主殿旁边的墙壁上，有乔托绘制的表现众修士哀悼圣法兰西斯的湿壁画，在画的开端部分有两个人在交谈，其中一人便是阿诺尔佛。锡耶那的西蒙内作了一幅表现圣马利亚·德尔·菲奥内大教堂外观及圆顶的画，现保存在圣马利亚·诺威拉教堂的议事厅。这幅画是参照阿诺尔佛做的木制模型绘制而成。从这幅画我们可以清楚地看到：阿诺尔佛准备从第一个檐口处直接建造拱顶，与此同时，菲利波·布鲁内莱斯基为减轻拱顶的重量，并使整个构造更加美观，在砌建大拱顶之前，又在这个结构的上方增添了一些圆窗。遗憾的是，负责圣马利亚·德尔·菲奥内大教堂工程的人粗心大意，致使阿诺尔佛和布鲁内莱斯基等人做的模型都遗失了。

附 注

(此附注为原文所有)

在罗马的大圣马利亚教堂，阿诺尔佛修建了萨维拉家族的教皇霍诺里乌斯三世的墓室，但未能完工，教皇的肖像也未完成。这幅镶嵌画后来被放在罗马的圣保罗修道院的主殿。此外，该修道院院长乔万尼·加埃塔诺的肖像也保存在这里。

那座珍藏着耶稣的马槽的大理石小教堂是阿诺尔佛最后一批雕刻作品之一。12年(?)。根据小教堂旁边墙上的一则铭文记载，这是阿诺尔佛应潘多尔佛·伊波特科沃的请求而做的。此外，罗马圣彼得教堂中教皇卜尼法斯八世的私人祈祷室和墓也是他建造的，并刻有他的名字。

比萨的雕塑家和建筑师 尼科拉·皮萨诺和乔万尼·皮萨诺

(1205?—1278); (1250 - 1328)

我们已经在《佛罗伦萨画家乔万尼·奇马布埃》中讨论了绘画，又在《佛罗伦萨建筑师阿诺尔佛·迪·拉波》中讨论了建筑，在这里的《比萨的雕塑家和建筑师尼科拉·皮萨诺和乔万尼·皮萨诺》中，我们将要讨论雕刻，同时，我们还要讨论尼科拉与乔万尼两人的重要建筑作品。他们两人的雕塑和建筑作品都值得称道，不仅构思精妙，而且气势非凡，富丽、华美。他们的大理石雕刻和建筑作品都在很大程度上摆脱了那种陈旧、粗俗和比例失调的拜占庭风格，他们不但在主题场景的安排上独具一格，而且善于把场景中的人像刻画得栩栩如生。

尼科拉·皮萨诺最初跟随一些在比萨大教堂和圣乔万尼教堂制作浮雕装饰的希腊雕塑家学习雕刻艺术。^① 比萨的公墓园

(Campo Santo) 中保存着一些古代的石棺，它们是从比萨舰队从外地运回的一些大理石残片中发现的。其中的一个石棺尤其漂亮，在它上面有一幅风格优美的浮雕《美利格猎杀卡利多尼亚野猪》，² 场景中的裸体人像和穿衣人像都显得逼真、传神，令人倾倒。由于这个石棺精美异常，所以比萨人把它安放在大教堂正面（与圣罗科教堂相对）的正门上方。若以下铭文属实，则表明这个石棺最初被用作女伯爵玛蒂尔达之母的灵柩，铭文上写道：“1116年7月24日，女伯爵玛蒂尔达去世。她生前曾给这座教堂慷慨馈赠了许多礼物，为她的母亲，安息在这座墓里的可敬的女伯爵碧雅特丽丝祈福。愿他们的灵魂都能得到安宁。”接下来是：“1303年，为了在上面提到的教堂的四周建造台阶，在受人尊敬的工程总监博根迪奥·塔迪的主持下，人们对碧雅特丽丝的墓进行了两次搬迁，第一次从原址迁到教堂里面，第二次又从教堂里面迁至目前你所看到的这个崇高的位置。”

这件精美绝伦的作品使尼科拉大为倾倒，他细心琢磨它的独到之处，并竭力模仿它的风格和其他古代石棺上的精美雕刻的风格，没过多久，他就成为当时最优秀的雕塑家。在阿诺尔佛之后的托斯卡纳地区，除福乔外，再无其他著名的雕塑家。我们这里提到的福乔是佛罗伦萨的建筑师和雕塑家，他曾于1229年为佛罗伦萨建造了阿尔诺河畔的圣马利亚教堂（Santa Maria sopra Arno），教堂门上刻有他的名字。另外，阿西西的圣弗朗切斯科教堂里的塞普路斯王后的大理石墓也是他所建，大理石墓上有许多人像，其中有一幅是骑着在狮背上的王后，以此来显示她灵魂的力量。王后去世后留给福乔一笔钱，用来完成圣弗朗切斯科教堂的建造。

尼科拉通过这些作品向世人表明他比福乔更胜一筹。1225年，他应召来到波洛尼亚，为刚刚去世的圣多米尼克修会创始人圣多米尼克·卡拉格拉修建一座大理石墓。³ 在征得负责大理石墓建造的主管们的同意后，他为这座墓添置了大量现代风格的人像雕刻。这座大理石墓于1231年最终完成，人们对这件作品赞不绝口，认为它是到那时为止最美丽的雕刻作品。此外，当地教堂和修道院主体部分的模型也是他制作的。

在当尼科拉返回托斯卡纳后，他得知福乔已经离开了佛罗伦萨。就在教皇霍诺里乌斯在罗马为皇帝弗雷德里克举行加冕仪式之时，⁴ 福乔来到罗马。之后，福乔跟随皇帝弗雷德里克到了那不勒斯。福乔在那不勒斯完成了不少工程，如卡波亚那城堡（现名维卡里亚堡，当时那不勒斯王国的所有法庭都汇集于此地）、⁵ 乌奥沃城堡⁶ 及其塔楼、还有为卡普亚城在沃尔图诺河上修建的闸门。此外，他在靠近格拉维纳的地方，用围墙圈了一个很大的捕禽园；又在阿马尔菲建了一个冬季狩猎场；他的建筑作品还有很多，为了节省篇幅，我们就不再细说。

与此同时，尼科拉留在佛罗伦萨，不仅忙于雕塑创作，也忙于各种建筑任务，他的技艺在实践中进一步提高，他开始尝试把较为美好的风格运用到在意大利各地，尤其是托斯卡纳地区即将兴建的许多建筑之中。因此，他在建造塞蒂莫修道院的过程中费尽心机，我们前面说过，该修道院和另外 6 座修道院一样，也是勃兰登堡的乌戈伯爵遗留下来的工程。虽然修道院的钟楼上刻着“古列尔莫作”的字样，⁷ 但从其风格可以清楚地看到，它是在尼科拉的指导下建成的。大约就在此时，尼科拉还在比萨建造了长老们（the Anziani）的“老宫”（Palazzo Vecchio）。但这座宫室在我们的时代被科西莫公爵拆除了。科西莫公爵根据阿雷佐画家兼建筑师乔尔乔·瓦萨里的设计图和模型，利用老宫的一部分，在原来的地方建造了圣斯提芬骑士团的雄伟宏大的宫室和修道院。瓦萨里尽最大努力来改造老宫室，使其符合现代风格。

尼科拉还在比萨建造了其他许多宫殿和教堂。尼科拉在比萨开创了一种新的建筑方法：他让房屋的重置直接落在墩柱（piers）上，这些墩柱又通过拱门互相连接，而墩柱下面是用木桩夯实的地基。尼科拉是自从美好的建筑方法丧失后，第一位在比萨实践此种建筑方法的艺术家的。实践证明，这种方法可确保房屋万无一失，而没有基桩的地基则容易沉陷，进而诱发墙壁垮塌。

卡马尔多利修会在圣墓镇（Borgo）的圣米迦勒教堂，也是根据他的设计而建成的。⁸ 但尼科拉最美丽、最有创意和最神奇的建筑作品是他为比萨圣尼古拉教堂（圣奥古斯丁修会总部所在地）建造

的钟楼。该钟楼的外部呈八角形，内部呈圆形。楼梯紧贴墙壁，螺旋上升，直通钟楼的顶部，在中央围成一个深井似的空间。楼梯上，每隔4个梯阶处就有一根柱子，柱子上架着弧拱，屋顶的重力就落在这些拱上。螺旋上升的结构能使地面的人能看见所有上楼的人，上楼的人能看见地面的人，而站在楼梯中间的人既能看见上面的人，也能看见下面的人。后来，建筑师布拉曼特为教皇朱利乌斯二世建造罗马的贝尔维德雷要塞，和安东尼奥·达·圣加罗为教皇克莱芒七世修建奥尔维耶托水井时，都采用了这一具有合理方法、精当比例和富丽装饰的奇妙发明。关于这一点，我们将在适当的时候提到。

言归正传，让我们回头再来看尼科拉。⁹ 他的雕塑才能丝毫不逊于他的建筑才能。在卢卡的圣马丁教堂的正面墙上有尼科拉作的一幅大理石浮雕《基督被放下十字架》（位于柱式门廊之下，教堂左首边的小门之上），¹⁰ 图上面有许多精心雕制的半浮雕人像。尼科拉的刀力遒劲，大理石竟被他凿穿。这件近乎完美的作品使那些先前艰难地从事雕刻的艺匠们产生了新的希望：他们相信不久一定会有一个才华更为出众的艺术家为他们提供更好的帮助。1240年，尼科拉设计了皮斯托亚城的圣雅科波教堂，并让一些托斯卡纳的艺匠为教堂半圆室的穹顶制作了镶嵌画。在当时，这是一项艰难且耗资巨大的工程，但在今天，其拙劣的风格非但不能博得赞誉，反成人们嘲笑的对象。值得一提的是，平庸的构思在当时是一种普遍现象，不仅在托斯卡纳，在整个意大利都是如此。这些缺乏章法和风格的建筑所显示的思想贫乏的程度，就如同人们浪费在它们身上的财富。因为，当时没有一位建筑师能为他们树立优美风格建筑的典范。

由于他的这些建筑和雕塑的作品，尼科拉的声望与日俱增，超过了在罗马涅亚的其他雕塑家和建筑家，关于这一点，有很多实例为证：法恩查的圣伊波利托教堂和圣乔万尼教堂、拉文那大教堂、圣弗朗切斯科教堂、特拉维萨利家族府邸、伯尔托教堂、里米尼的公共建筑及马拉特斯蒂家族府邸等，这些建筑都比同一时期托斯卡纳地区的许多旧式建筑更糟糕。此处对罗马涅亚的评价同样适

用于伦巴底的部分地区。有必要指出：只要稍留意一下阿佐侯爵（Marquis Azzo）建造的费拉拉大教堂和其他建筑，就可以看出它们与帕多瓦的圣安东尼大教堂（the Santo，根据尼科拉的模型建成）和威尼斯的圣法兰西斯会的教堂这两座雄伟、壮美的建筑之间的显著差别。

在尼科拉时代，一种值得称道的竞争精神推动艺术家比以前更加认真地钻研雕塑艺术，这一点在米兰表现得尤其突出。在兴建该城的大教堂时，伦巴底人和日耳曼人之间展开了激烈竞争。后来，由于米兰人和神圣罗马皇帝弗雷德里克之间失和，导致这些艺匠分散到意大利各地。他们彼此之间在大理石雕刻和建筑领域都相互竞争，结果他们都创作出了一些优秀的作品。阿诺尔佛和尼科拉的作品出现后，佛罗伦萨也出现了类似的局面。圣乔万尼广场上的“慈悲圣母兄弟会”（Misericordia）的小教堂是尼科拉设计的，建成后，尼科拉又为它雕刻了一件《圣母》，圣多米尼克和另外一个圣徒站在圣母的两旁。这一作品至今仍保存在该教堂的正面上。¹¹

在尼科拉时代，佛罗伦萨人开始拆除散布在城内的许多风格拙劣的塔楼，希望这样可以减少圭尔夫派和吉伯林派的冲突对民众造成的伤害，或者说为了更好地维护共和国的安全。但圣乔万尼广场上有座叫“瓜达莫托”的塔楼极难拆除，一方面因为墙壁的石块环环相扣，异常坚固，即使用鹤嘴锄也奈何它不得；另一方面因为它太高。尼科拉想出了一个绝妙的办法：他让人在塔楼底端的一侧掘开一个小缺口，然后在缺口里塞进一些大约有1.5布拉恰（约0.9米）长的粗木棍，再然后将这些木棍点燃，等这些木棍烧尽了，塔楼也就差不多要倒塌了。¹² 尼科拉这个办法成功地解决了燃眉之急，随后得到了广泛应用。无论拆除什么样的建筑，这个方法总是屡试不爽。

锡耶那大教堂奠基之时，尼科拉也在场。他还设计了该城的圣乔万尼教堂。圭尔夫派重返佛罗伦萨那年，¹³ 尼科拉也回到佛罗伦萨。他负责设计了圣三一教堂和法恩查女修道院，可惜近年来为修建城堡而把它们拆除了。不久，他接到那不勒斯的邀请，但他不愿意放弃自己在托斯卡纳的事业，于是他派自己的徒弟，建筑师和雕

塑家马利奥内前去复命。后来，在孔拉德¹⁸统治时代，马利奥内为那不勒斯建造了圣洛伦佐教堂和主教府的一部分¹⁹及一些石墓，在建造过程中，他总是尽可能地模仿其师尼科拉的风格。

1254年（即佛罗伦萨人占领沃尔特拉的这一年），尼科拉应邀到沃尔特拉扩建该城的大教堂。虽然这座教堂很小且极不规则，他还是成功地将它进行了改建，结果它的外观比原来漂亮了许多。最后，他返回比萨，全身心投入到圣乔万尼教堂²⁰的大理石布道台²¹的建造中，他想给家乡留下一些值得纪念的东西。除此之外，他还雕刻了一幅《最后的审判》，其中有不少浮雕人像。这幅浮雕的构思尚有缺憾，但作者倾注的心血是不能抹杀的。尼科拉认为他完成了一件值得自豪的作品，于是便在上面刻了这样一句话：“这件精美的作品是比萨的尼科拉于1260年完成的。”不仅比萨人，凡是看过尼科拉这一作品的人都赞不绝口。正因为这件作品，锡耶那人才决心请他制作该城大教堂的布道台，当时锡耶那的督政官是古列尔莫·马里斯科蒂。²²在这个宣讲上帝福音的布道台上，尼科拉雕刻了一些表现基督事迹的场景，最值得称道的是场景中的全雕人像，因为雕制这样的人像难度极大。同时，他还应皮耶特拉马拉的长老们的请求，设计了阿雷佐的圣多米尼克教堂和修道院；另外，尼科拉又应乌贝尔蒂尼主教的请求，修复了考托纳的教区教堂，并在考托纳城的最高处为圣法兰西斯修会建造了圣玛格丽塔教堂。

由于这些伟大的作品，尼科拉的声望日隆。1267年，教皇克莱芒四世邀请他到维特伯。在这里，他完成了许多作品，其中最重要的一项任务是修复了多米尼克会的教堂和修道院。接着，他又应那不勒斯国王查理一世的邀请来到那不勒斯。原来，国王查理一世在塔利亚科佐平原击败并杀死孔拉德后，²³打算在原战场处建造一座富丽堂皇的教堂和修道院，以纪念那些战死疆场的将士，并要求僧侣们时刻为他们祈祷。查理国王对尼科拉的工作十分满意，对他大加赞誉，并给予厚赏。

在从那不勒斯返回托斯卡纳的途中，尼科拉·皮萨诺在奥尔维耶托停留，和一些德国人共同建造圣马利亚教堂。²⁴他为教堂正面制作了一些圆雕人像，其中最引人瞩目的是一件由《天堂》和《地

狱》两个部分组成的《最后的审判》。在《天堂》中，他竭力使那些获得圣宠的人显得美丽动人，而在《地狱》中，他把魔鬼刻画得狰狞、丑陋，以此方式来折磨那些恶人的灵魂。使尼科拉倍感自豪的是，他的这件作品不仅使这里的德国匠人相形见绌，甚至也超过了他本人的正常水平。因为在这件作品里刻画了难以计数的人物形象，而且在创作的过程中总是不遗余力，因此，时至今日，即使那些对雕塑艺术缺乏鉴赏力的人亦对他的这件作品赞不绝口。

尼科拉的儿子中有一个名叫乔万尼，²⁸常伴随在他的身边。在尼科拉的精心指导下，乔万尼开始接受雕刻和建筑技能的训练。几年后，他的技艺不仅赶上了其父尼科拉，甚至在某些方面还胜过了他。当尼科拉年迈体衰后，便把一切事务交由儿子照料，自己归隐比萨城，过起恬静、平淡的生活。²⁹教皇乌尔班四世在佩鲁贾去世后，乔万尼被请去为教皇修墓。他为教皇修建了一座大理石墓，但后来佩鲁贾人在扩建主教府时，把这座墓连同教皇马丁四世的墓一起拆掉了。

与此同时，佩鲁贾人在塞尔维斯特修会的一名修士的指导下，巧妙地用铅制引水管把 3.2 公里外帕奇亚诺山上的水引到佩鲁贾城。佩鲁贾人把为喷泉池制作大理石和青铜装饰的任务全部交由乔万尼去完成。乔万尼接手后就开始工作，他在 3 个台地上建造了 3 个蓄水盆，其中的两个是用大理石做的，余下的一个是青铜做的。最底下的蓄水盆位于 12 级台阶的顶端，共有 12 个侧面。在第一个蓄水盆的地面上建有一些石柱，第二个蓄水盆就位于这些石柱的顶端，第三个蓄水盆，即青铜蓄水盆，则由 3 个青铜人像支撑，盆的中央是一些青铜铸成的狮身鹰面兽，它们的口中不停地向四面八方喷水。乔万尼认为这是他的得意之作，于是在其上刻下自己的名字。到 1560 年左右，耗资达 16 万金杜卡特的引水拱架(arches)和引水管已破败不堪。佩鲁贾的雕塑家温琴奇奥·但蒂想出了一个绝妙的办法，他在不重建引水拱架的情况下(若要重建引水拱架，开支必定巨大)，沿着原来的途径把水引到蓄水池。

完成这项工作后，乔万尼迫切希望回比萨老家探望病中的老父亲。随即，他就离开佩鲁贾踏上回乡的征程。但在途经佛罗伦萨

时，他被迫停留下来。在佛罗伦萨人一再恳求下，他和其他艺术家一起建造一些即将安放在阿尔诺河上的水磨，这些水磨是在靠近默齐广场（*Pizza de' Mozzi*）的圣格雷高利教堂完成的。不久，他接到其父尼科拉去世的噩耗，便急忙赶往比萨。在比萨，他受到隆重的欢迎，每个人对他的到来都十分高兴：虽然他们失去了尼科拉，但他们还有乔万尼。乔万尼不但继承了父亲的才华，也继承了父亲的遗产。

后来的事实证明乔万尼没有辜负比萨人的厚望。后来，比萨人把小巧而精致的圣马利亚·德拉·斯皮纳教堂的装饰工作交给他。²³ 乔万尼在他的一些年轻弟子的帮助下，尽心竭力，把这个小教堂装饰得完美无瑕。在当时，这简直是一个奇迹，另外，他为其父尼科拉雕刻的肖像栩栩如生，让人赞叹不已。有鉴于此，比萨人决定把在大教堂广场（*Pizza del Duomo*）上建造公墓园的任务交给他。比萨人对这项工程酝酿已久，他们渴望有一个地方埋葬死者，以免大教堂里坟墓太多。乔万尼凭借其精妙的设计和卓越的艺术鉴赏力，终于建成了我们今天看到的这座风格雅致、规模庞大并具有精美大理石装饰的建筑。这座建筑耗资巨大，它的整个屋顶都是用铅灌制而成，在正门外侧的大理石上刻着这样一段文字：“1278年，在比萨的大主教费德里戈大人和比萨执政官塔尔拉蒂大人主政期间，由工程总监奥兰多·萨德拉和大匠师乔万尼建成。”

这项工程结束后，乔万尼又于1283年来到那不勒斯。他为那不勒斯的国王查理建造“新城堡”（*Castel Nuovo*）。为了拓展并加固城堡，乔万尼不得不拆除一些房屋和教堂，其中包括圣法兰西斯修会的一座修道院（后来又在距离城堡不远的地方重新建造了一座规模更加宏大的修道院，并取名为“新圣马利亚修道院”）。在工程启动并步入正轨后，他离开那不勒斯回到了托斯卡纳。但途经锡耶那时，他不得不停留一段时间，应锡耶那人的请求，他为该城大教堂的正面设计模型。后来，锡耶那人根据他设计的这个模型建成了那个富丽堂皇的正面。

接着，在1286年，阿雷佐城的主教古列尔莫·乌贝尔蒂尼把他从锡耶那请到阿雷佐，参加由该城建筑师马加里托内设计的阿

雷佐大教堂的建造工作。他为教堂的大祭坛精心制作了一块带有人像、叶饰等雕饰的大理石镶板。镶板的四周是一些精致的镶嵌图案和银盘，银盘上镶嵌着珐琅。镶板的中央是怀抱基督的圣母，圣母一侧是教皇圣格雷高利（他的面貌是按照教皇霍诺里乌斯四世的雕刻的），²⁹另一侧是阿雷佐城的主教和保护神圣多纳图斯，他的遗体和圣安提利亚等圣徒的遗体都安葬在这座祭坛之下。这个大祭坛是一个独立的单元，它的四面都装饰有一些描绘圣多纳图斯事迹的浅浮雕小图案，环绕祭坛顶部有一些神龛，神龛中又有许多精美的大理石圆雕人像。圣母胸前有一个形如小金箱的装饰物，如果记载属实，它的里面应该有价值连城的珠宝，但人们普遍认为，这些珠宝以及其他物品都在战争期间被那些目无法纪、渎神的士兵洗劫一空。根据一些现存的文献，阿雷佐人为这些作品花费了3万金佛罗林，这很有可能，因为在当时，它被认为是一件稀世珍宝。所以，当弗雷德里克·巴巴罗萨³⁰在罗马完成加冕礼后途经阿雷佐时，对这座祭坛赞不绝口。他的赞叹不无道理，因为它的衔接处是由无数小块完美地结合在一起，在一般人看来，就像是用一整块原料做成的。在这座教堂里，乔万尼·皮萨诺又建造了乌贝尔蒂尼家族（这个家族是该城的名门望族，如今虽不及过去那般显赫，但仍不失往日的气势）的礼拜堂，并为其制作了许多大理石装饰。不过，1535年为了在祭坛上安放一架精美绝伦的风琴，人们听从乔尔乔·瓦萨里的建议，又在这些大理石上面盖上华美的灰坚石。

乔万尼·皮萨诺还设计了圣马利亚·德·塞尔维教堂（S. Maria de' Servi），但如今它已同该城许多最显赫家族的宫室一起毁灭了，至于毁灭的原因，我前面已经讲过了。不过有一点我必须指出：在建造大理石祭坛的过程中，他得到一些德意志人的帮助，不过这些德意志人与他合作与其说为了挣钱，还不如说是为了学习他的技艺。乔万尼的教诲使他们获益匪浅。在完成这项工作后，他们又去罗马为教皇卜尼法斯八世³¹效劳，他们为圣彼得教堂创作了大量雕塑作品，另外他们还在这位教皇修建“奇维塔·卡斯特拉纳（Cività Castellana）”时，展示了他们的建筑才能。此后，教皇卜

尼法斯八世又派他们到奥尔维耶托，为那里的圣马利亚教堂的正面制作大理石雕像，就当时的艺术水平来看，这些作品是相当不错的。在建造阿雷佐大教堂时，乔万尼·皮萨诺得到不少人的帮助，其中有锡耶那雕塑家和建筑师阿格斯蒂诺和阿涅奥罗，他们俩后来成为同辈中的佼佼者，对此，我们将在适当的地方予以详述。

但还是让我们重新回到乔万尼。乔万尼离开奥尔维耶托后前往佛罗伦萨，打算看一看阿诺尔佛建造的圣马利亚·德尔·菲奥内大教堂，顺便拜访大名鼎鼎的乔托。可是，他刚到达佛罗伦萨，圣马利亚·德尔·菲奥内大教堂的工程监理们就请他为教堂做一尊圣母像。雕像完成后被放在教堂大门（通往教士宿舍）上方的两个小天使中间，在当时，这件作品受到人们的赞扬。接着，他又为圣乔万尼教堂做了一个小圣水盆，并在上面雕刻了表现圣乔万尼生平事迹的浮雕图案。^④

此后，他来到波洛尼亚，指导建造了圣多米尼克教堂的正殿。在这里，当时的波洛尼亚主教，卢卡的特奥多利科·伯格涅奥尼（多米尼克会修士）委派他为该教堂做大理石祭坛。后来（1298年），他又在同一个地方作了一块大理石镶板，上面有圣母及其他8个人像，都相当漂亮。1300年，担任教皇驻佛罗伦萨使节的红衣主教尼古拉·达·普拉托为了平息佛罗伦萨的内部纷争，委派乔万尼在普拉托修建一座女修道院，并以他的名字命名为“圣尼古拉女修道院”。他还委派乔万尼修复了同一地区的圣多米尼克修道院和皮斯托亚的圣多米尼克修道院，至今在这两座修道院中仍能看到这位红衣主教的纹章。

乔万尼的父亲尼科拉曾以其非凡才华在皮斯托亚取得辉煌的成就，所以皮斯托亚人对他推崇备至，因此，他们把建造圣安德烈亚教堂大理石布道台的任务交给乔万尼。^⑤同时，他们要求这座布道台与他为锡耶那大教堂做的布道台相似。他们这样做，也是为了与不久前一个德意志人在福音布道者圣乔万尼教堂中建造的那座备受人们赞誉的布道台竞争。^⑥乔万尼根据耶稣基督的生平，把布道台的装饰分为4幅场景，并增加了《最后的审判》。为了赶上甚至超过当时享有盛誉的奥尔维耶托布道台，他倾注了大量心血，整个

工作历时4年才结束。乔万尼认为自己完成了一件伟大而美丽的作品(就当时的艺术水平而言,也的确如此),于是就在布道台的柱顶过梁上刻下这样一些诗句:“此乃雕塑家乔万尼所作。他是一位成就卓越的艺匠,尼科拉的儿子……善于创作更美好的作品。他是比萨人,博学多才,无所不精。”

与此同时,他还为皮斯托亚城的福音布道者圣乔万尼教堂作了大理石圣水盆,这个圣水盆被象征“节制”、“审慎”和“正义”这3种美德的人像支撑着。人们对这个美丽的圣水盆赞叹不已,把它放在教堂的正中央。在离开皮斯托亚之前,他为该城大教堂——即圣雅科波大教堂——的钟楼设计了模型,该钟楼位于圣雅科波广场并与大教堂毗邻,在它的上面有这样一个日期:1301年。

教皇本尼狄克九世^⑧在佩鲁贾去世后,乔万尼受雇去圣多米尼克老教堂(隶属多米尼克修会)为教皇建造了大理石墓。在石棺上,有他按照教皇生前的模样制作的一尊雕像,教皇两侧各有一名天使,手里拿着帷幕,教皇上方是圣母和两位圣徒。此外,石棺上还有其他许多雕刻装饰。在多米尼克会的新教堂,他又为新佩鲁贾大学(Sapienza Nuova of Perugia)的创建者,当时的雷卡纳蒂主教,佩鲁贾的尼科罗·圭达洛蒂先生修建了坟墓。^⑨在乔万尼参加新教堂的建造之前,新教堂的建造工作已经开始了。乔万尼主要负责教堂主殿的建造,他建造的主殿地基最为牢固,因而稳若磐石;而别人负责的部分由于夯筑地基过程中的失误,发生斜倾并有倒塌的危险。的确,这是一个很好的教训:任何人在从事重大的工程或重要事情时,都应该向有识之士而不是无知者征求意见,只有这样,才不至于在最需要帮助时,陷于六神无主的困境,最后追悔莫及。

佩鲁贾的工作结束后,乔万尼打算效法其父当年的做法,去罗马观摩古代的美好艺术。但由于种种原因,特别是他听说罗马教廷已经搬到阿维农,^⑩他最终只好打消了这个念头,返回比萨。在这里,一位名叫内罗·迪·乔万尼·法尔科尼的工程监理委托他为比萨大教堂建造大布道台,这个布道台位于大祭坛右侧,紧挨着唱诗堂。于是乔万尼开始建造布道台,并雕刻了一些3布拉恰(约1.8米)高的圆雕人像,逐渐地,布道台就形成目前我们看到的这个模

样。布道台的一部分架在这些人像上，一部分架在一些驮在石狮背上的柱子上。布道台的几个侧面上雕有表现基督生平的图案。耗费巨大财力和人力，却没有相应的美好设计，缺乏我们时代任何一件作品都具有的美好品质和优雅风格，就是一种罪孽；即使花费少，难度小，若没有好的构思，没有优美的风格，同样也是罪恶。可以肯定地说，这件精美绝伦的作品对当时习惯于粗俗作品的人产生了强烈的震撼。从布道台上的一些诗句得知，这件作品是在1320年完成的：“我赞美上帝，正因为他，才有了世上的一切最美好事物，正是他赋予人类创造美的能力。这件作品（即大教堂的布道台）是尼科拉之子乔万尼于1311年独自创作的。”

除此之外，还有13行文字，我就不再引述了，一方面使读者不致感到厌烦，另一方面我认为这些文字已足以说明布道台为乔万尼所作，也表明当时的人非常喜欢此类艺术品。大教堂正门上方的大理石圣母像也是乔万尼的作品，圣母两侧分别是施洗者圣约翰和另一名圣徒，还有一人跪在她的脚下，据说是工程监理皮耶罗·加姆巴科蒂，⁹ 圣母像的基座上刻着这样一句话：“这尊圣像是在皮耶罗的赞助下，由尼科拉的儿子雕塑家乔万尼完成的。”

乔万尼还雕刻了另外一件大理石圣母像，放在钟楼对面的侧门上，圣母一侧跪着一位母亲与两个孩子，象征比萨城；另一侧是皇帝亨利。圣母像的底部刻着：“啊！圣母，主与您同在！”接下来是：“比萨的乔万尼在仁慈的伯根迪奥·塔迪的赞助下以其高超的技艺完成了这件作品。”在象征比萨城的雕像的底部刻着：“我是比萨，圣母的仆人，在她的保佑下一直平安无忧。”而在亨利像的底下则刻着：“皇帝亨利乃基督之友。”

在普拉托老教区教堂主殿的祭坛下面，多年来一直保存着圣母的腰带。这个圣物是圣米凯莱·达·普拉托在1141年从圣地带回来的，与该教堂主持乌贝尔托的遗体放在一起，因而此处一直受到人们的崇拜。1312年，普拉托本地的一个邪徒，或者说是一个齐亚贝莱托式的恶棍，¹⁰ 企图窃取圣物，但被人们发现并处死。这件事触动了普拉托人，他们决定建一座更坚固和更安全的存放所，以妥善保管圣物，这项任务落到乔万尼的肩上。此时，乔万尼已近耄

耄之年。依照他的建议，普拉托人在大教堂中专门建造了一个小房间，如今圣母的腰带就保存在里面。⁵ 根据乔万尼的设计，普拉托人对大教堂进行了大规模扩建，并在教堂和钟楼的外表都镶嵌上黑白色的大理石。在完成上述作品及其他许多雕塑和建筑作品后，年迈的乔万尼于1320年⁶ 辞别人世。我们应当感激乔万尼及其父尼科拉，在那个缺乏优美艺术的黑暗时代，是他们使艺术重新焕发迷人的光彩。

乔万尼去世后，人们把他与其父尼科拉合葬在“公墓园”。乔万尼的许多弟子后来都成就不斐，锡耶那雕塑家和建筑师利诺⁷ 尤其突出，比萨大教堂中用以陈放圣拉涅利遗体的那座礼拜堂及其大理石装饰就是他完成的。此外，大教堂的洗礼盆也是他所作，上面还刻有他的名字。

我们不必对尼科拉和乔万尼有如此多的作品而感到惊奇，这是因为他们生活在一个好时代，另外也是因为他们都是当时欧洲顶尖的艺术家，因此，若没有他们的参与，就很难有优秀的作品，上面引述的那些铭文学已证明了这一点。在谈论这两位雕塑家和建筑师时，我总是提到比萨的事情，因此，我在这里还要补充另外一件事情：在通向济贫院的台阶尽头有一只石狮，石狮背上驮着一根斑岩柱，斑岩柱的顶端有一个花瓶，在这个花瓶的基座上写着这样一段话：“这是皇帝恺撒赐给比萨的礼物，为的是掌管该城的人对他的贡献物。在比萨的圣马利亚大教堂的工程监理乔万尼·罗索的时代，这个礼物被安放在这个石柱和石狮之上。1313年3月2日。”

佛罗伦萨画家安德烈亚·塔菲

(1213?—1294)

由于奇马布埃的作品开创了一种崭新的绘画风格，从而使那些只习惯于拜占庭风格的人眼界大开，惊奇不已，同时代的安德烈亚·塔菲的镶嵌画也备受世人的青睐，甚至被视为神圣之作，那时的人们还不习惯于新奇的事物，所以他们认为不可能创造出比这更美好的镶嵌作品，但事实上，塔菲并不是出类拔萃的艺匠。安德烈亚·塔菲坚信镶嵌画比绘画艺术更有价值（因为它比绘画更持久），所以便离开佛罗伦萨前往威尼斯。在那里，有许多拜占庭画家正为该城的圣马可教堂制作镶嵌画。在威尼斯，他与这些希腊画家建立了密切关系，并通过劝说、金钱和许诺等途径，终于诱使希腊画家阿波罗尼奥随他来到佛罗伦萨。阿波罗尼奥教会安德烈亚烧制镶嵌画所必需的玻璃和制作固定镶嵌画所用的胶泥。他们还一起制作了圣乔万尼教堂（S. Giovanni）^① 拱顶顶端部分的镶嵌

画，画中有四级天使、七级天使和六级天使等。

后来，随着经验日益丰富，安德烈亚又在这座教堂主殿上方的屋顶上作了表现基督事迹的镶嵌画，对此，下面将详细说明。但既然此处提到圣乔万尼教堂，我就利用这个机会说一句：这座古老圣所的内外都饰有科林斯柱式的大理石墙面，这些大理石墙面不仅打磨精致、比例匀称，而且每一个部分都显得十分和谐，而且还装饰有美丽的门窗。圣乔万尼教堂的每一个墙面上各有两根 11 布拉恰（约 6.6 米）高的花岗岩柱，从而把墙面分成 3 个部分，支撑着双层屋顶的过梁（architraves）就架在这些柱子上。这一构造赢得了现代建筑师的赞许，这也是合情合理的，因为菲利波·布鲁内莱斯基、多那泰罗及他们时代的其他艺术家都从中汲取了灵感。他们都曾研究过这座教堂以及佛罗伦萨的圣使徒教堂，而后的优美风格几乎可同真正的古代建筑一比高低，因为我前面讲到，它的所有石柱都经过精心安排，非常匀称和谐，人们能从中学到很多知识。虽然我知道就这座教堂还有很多东西可以补充，但我就说这些，最后只想指出一点：那些重建“山上圣米尼亚托教堂”大理石正面——为纪念佛罗伦萨著名市民和瓦隆布罗萨修会的创始人“得圣福的乔万尼·瓜尔贝托”皈依基督教而建——的人完全背离了这一典范和优美风格。这一作品和后来的其他建筑都无法同上述两座美丽的建筑相提并论。雕塑艺术似乎经历了相似的命运，正如我在《意大利艺苑名人传》的《序言》中所说，当时的意大利大师们所创作的作品都很粗糙，这从许多地方都可以看出来，尤其是皮斯托亚的圣巴托罗米奥教堂——这是“正经教规”（Canons Regular）的一座教堂。该教堂中有圭多·达·科莫作的一个非常粗糙的布道台，上面刻有表现耶稣基督早期生活的浮雕，还有他在 1199 年刻下的一句铭文：“高尚的雕塑家圭多·达·科莫，我将用我的诗歌将你颂扬。”

言归正题，还是谈圣乔万尼教堂。我这里略去该教堂的建造过程，因为乔万尼·维兰尼等作家已经对此作了详细叙述。^②正如我前面所说，今天的优秀建筑就是从这座教堂演变而来，现在我还要补充一点：从拱顶外观判断，它应当是后来建造的。当阿莱索·巴

尔多维内蒂接替佛罗伦萨画家拉波修复那些镶嵌画，他发现，这些镶嵌画最初可能是用红色在石灰上勾画轮廓的。

安德烈亚·塔菲和希腊人阿波罗尼奥在装饰拱顶时，将其分为几个部分。先从拱顶的最高处开始，接着是天窗周围部分，然后是靠近檐口的部分。最上面的部分被分成许多圆圈，圆圈中是一些题材各不相同的场景：第一个圆圈里表现了所有上帝意志的执行者：九级天使(the Angels)、八级天使(the Archangels)、二级天使(the Cherubim)、一级天使(the Seraphim)、六级天使(the Powers)、三级天使(the Thrones)和四级天使(the Dominions)；第二个圆圈中的镶嵌画为拜占庭风格，表现了上帝的主要事迹——从创造光到大洪水的系列故事；第三个圆圈中有8幅画面，表现的是约瑟和他的12个兄弟的故事；第四个圆圈也同样分为8幅画面，表现了耶稣基督从圣母受孕到圣母升天的系列事迹。接下来，即在3条饰带的下方位置，表现的是施洗者圣约翰的事迹：从天使出现、祭司撒迦利亚、^③施洗者圣约翰被斩首到众门徒埋葬他的情景。这些作品都粗糙不堪，既缺乏构思又无技艺可言，对当时的拜占庭风格毫无改进，尽管考虑到当时所使用的方法以及绘画艺术的不完善状态，它们也有某些可取之处，但对它们的赞美决不能夸大其词。此外，这幅作品完好无损，每一部分都镶嵌得恰如其分。如果把他的作品与当代的同类作品做一个比较，这件作品不会让人产生崇敬之情，只会令人感到好笑，但其后期部分要比早期部分稍好些。最后，安德烈亚在教堂主殿的拱顶部分作了一幅7布拉恰(约4.2米)高的基督镶嵌像，至今仍能看到。令安德烈亚引以为荣的是，这件作品是他在没有阿波罗尼奥的帮助下独自完成的。这些作品为他赢得了最高的荣誉和巨额报酬，并使他誉满意大利，成为家乡人的骄傲。应该说，安德烈亚很幸运，因为他生活在艺术尚处于粗糙阶段的时代，所以本来不值一提甚至毫无价值的作品，都得到人们的赞美。

法兰西斯修会的弗拉·雅科波·达·杜利塔与安德烈亚·塔菲的情况颇为相似，他为圣乔万尼教堂祭坛后面的神龛作的镶嵌画为他带来了丰厚的酬劳，但事实上，这些作品极为平庸。此后，他被作为一名艺术大师邀至罗马。在罗马，他分别为圣乔万尼·拉特

兰教堂和大圣马利亚教堂大祭坛所在的礼拜堂创作了一些镶嵌画。⁴此后,他又应邀到了比萨。在比萨大教堂主殿的拱顶上,他作了众福音布道者的镶嵌肖像画以及其他作品,尽管有安德烈亚·塔菲和加多·加迪的帮助,这些作品仍然因袭了他以前作品的风格。但雅科波的作品有不少地方处于未竟状态,维奇诺后来把它们最终完成。

这些艺术家的作品着实风光了一阵子,但当安德烈亚、奇马布埃等人的作品与乔托作品相比时,人们才开始在某种程度上意识到真正的完美艺术存在何处。因为他们看到,早期奇马布埃风格与后来乔托风格在塑造人物形象方面有着何等巨大的差异,人们也注意到他们各自的弟子和门人在技艺和风格上的天壤之别。从这时起,其他艺术家开始努力追寻那些杰出艺术家的足迹,每一天都在超越彼此,艺术就是这样从微不足道的开端达到了今日登峰造极的地步。

安德烈亚活了81岁,先奇马布埃而逝(1294年)。他的声望和荣誉——归功于他的镶嵌画,因为他首次引入了更好的方法,并传授给托斯卡纳的艺术家——为加多·加迪、乔托等艺术家更优美的镶嵌画铺平了道路。安德烈亚去世后,为纪念他的伟大功绩,人们刻下这样一段铭文:“这里躺的是安德烈亚,他曾在托斯卡纳地区创作了无数精美绝伦的作品,如今他去装扮星辰的王国。”

鲍纳米科·布法尔马科是安德烈亚的徒弟,年轻时常捉弄安德烈亚。布法尔马科从师傅那里得到了米兰籍教皇塞勒斯丁四世和教皇英诺森四世的肖像,后来,他们都出现在布法尔马科为比萨圣保罗教堂(位于阿尔诺河畔)所作的装饰画中。安德烈亚的另一名徒弟叫安东尼奥·迪·安德烈亚·塔菲,此人很可能是他的儿子,也是一个很不错的画家,但我却未能发现他的作品,只有在画家行会的一本旧书中提到过他的名字,除此之外我便一无所知。

安德烈亚·塔菲在早期老派画家中德高望重,那位被他从威尼斯带到佛罗伦萨的希腊画家向他传授了的镶嵌画的基本知识,但他对此作了相当大的改进——使各部分衔接完美,并尽可能使画面平滑光亮如同桌面(这在镶嵌画艺术中至关重要),所以说,他

不仅为乔托，也为自那时以来所有从事这种图画艺术 (pictorial art) 的艺术家铺平了道路。可以肯定地说：威尼斯圣马可教堂及其他地区精美绝伦的镶嵌画，都可以追溯到安德烈亚·塔菲。

佛罗伦萨画家加多·加迪^①

(1259—1333?)

此时，佛罗伦萨画家加多也享有盛名。与塔菲等前辈的作品相比，加多精心创作的拜占庭风格作品表现出更精妙的构思。可能这要归功于他与奇马布埃的友谊和密切交往。或许是彼此志趣相投，或许是性情相近，他们非常要好，常常在一起聊天，探讨艺术创作中遇到的难题，而正是这种交流在他们的头脑中激发出许多伟大而新颖的思想。在佛罗伦萨的自由氛围中，这些新颖思想更容易付诸实践。在这种氛围下，往往会涌现出许多具有创造性和深刻思想的人才；而且，通过竞争和借助各个时代优秀艺术家总结出的原则，僵化和粗糙的东西能被克服，艺术因而不断进步，这一点是大自然所无法做到的。的确，大量事实证明，无论什么事，人们只要不拘泥于传统（这实际上很难办到），而是进行友好的探讨，就能使之达到完美境界。这种情况同样适用于那些探寻其他知识

的人，因为，只要人们能够共同探讨出现的问题，就能披荆斩棘，使道路变得清晰而平坦，并由此而获得最大荣誉。但另一方面，也有些人心胸狭窄、嫉贤妒能，打着真理和友爱的幌子，向朋友提一些最邪恶的建议，使艺术无法前进。只有在真挚的友爱把高贵的思想结合在一起的地方，如在加多与奇马布埃、安德烈亚·塔菲与加多那里，艺术才能迅速获得巨大发展。正是与安德烈亚合作，加多才完成了圣乔万尼教堂的镶嵌画《众先知》，而且，在这里获得的大量宝贵知识，使加多最终独立完成了教堂窗口下方墙壁上的镶嵌画。因为这件作品由他独自完成，且风格有所改进，所以他声名大震。这一成功极大地鼓舞了加多，他决心独自创业，同时潜心钻研拜占庭风格，并将其与奇马布埃的风格结合起来。这样，加多很快就成为一名出色的艺术家，因此，圣马利亚·德尔·菲奥内大教堂的工程监理们邀请他装饰该教堂正门上方的半圆形墙面（lunette）。加多在此处制作了一幅镶嵌画《圣母加冕》。这幅画完成后，受到本地和外地艺术家的一致赞扬，被视为迄今为止意大利最美的镶嵌画。因为他们看到，与意大利半岛其他现存镶嵌画相比，加多的镶嵌画显示出更精深的功底、非凡的构思和卓越的艺术鉴赏力。

这幅作品使加多声名远播，因此，1308年，也就是拉特兰的宫殿和教堂毁于大火的次年，教皇克莱芒五世召他去罗马。在这里，加多为教皇完成了弗拉·雅科波·达·杜利塔留下的一些镶嵌画。接着，他又在圣彼得教堂的主殿和其他地方做了一些镶嵌画，其中他在教堂正面作的那幅巨大镶嵌画尤为引人注目，画中表现的是天父上帝和其他许多人物。他还协助完成了大圣马利亚教堂正面墙壁上的一些镶嵌画，就风格来看，这些作品与一无是处的拜占庭风格略有不同。

加多刚返回托斯卡纳，皮耶特拉马拉的领主塔尔拉蒂家族就委派给他一项工作，即在阿雷佐城外的老教堂中一个全部由海绵石建构的拱顶上，作一些镶嵌饰画。加多把该拱顶的中间部分全部装饰上镶嵌画，但由于旧的石拱顶过于沉重，致使这座教堂在乌尔比诺主教甄蒂莱时代倒塌了。^②后来，甄蒂莱主教将其重建，不过，

这次是用砖做建筑材料。随后，加多离开阿雷佐来到比萨。加多为比萨大教堂的“圣母加冕礼拜堂”（chapel of the Incoronata）中的一个神龛绘制了一幅《圣母升天》。在天空中，基督准备好了一个华美的宝座，恭迎圣母的到来。在当时人们的心目中，这幅画优美动人，无与伦比，人们一直将它珍藏，至今仍保存完好。

之后，他回到佛罗伦萨，打算放松一下。闲暇时，他常常做一些小镶嵌画——其中有些是蛋壳做的——以自娱，作者的专注和耐性简直令人难以置信。其中，有些作品至今仍可以在佛罗伦萨的圣乔万尼教堂中见到。据说，其中有两件是加多为国王罗伯特^③制作的，至于详情，我们就不得而知了。关于加多·加迪的镶嵌画我们就说这么多。另外，他还有大量绘画作品，圣马利亚·诺威拉教堂的米内贝蒂礼拜堂的隔墙（tramezzo）^④上就有一幅，此外，他还有不少作品散布在托斯卡纳的不同地区。总之，他时而从事镶嵌画，时而从事绘画，从而创作了大量镶嵌画和绘画作品，这使他的声誉和名望长盛不衰。对加多我还能说很多，但我还是就此打住，因为这一时期画家们的风格对当代艺术家的帮助不是很大，我将用更多的篇幅来叙述那些推动了艺术的进步，对艺术家大有帮助的艺术家的生平事迹。

加多于1332年去世，享年73岁。他的儿子塔德奥将其隆重安葬在圣十字教堂。加多有好几个孩子，但惟有塔德奥最终成为一名画家。塔德奥的教父就是鼎鼎大名的乔托。塔德奥的绘画技艺入门知识得自父亲，其余则为乔托所授。除塔德奥外，加多还有一名弟子，即比萨的维奇诺。此人曾为比萨大教堂的大半圆形后殿制作过一些精美的镶嵌画，有下列文字为证：“在多米尼乌斯·乔万尼·罗西时代，画家维奇诺，即这座教堂的建造者，作了这幅圣马利亚像；另外，他还把别人未完工的基督像和众福音布道者像最终完成。1321年9月。感谢我们的主耶稣基督，阿门。”加多的肖像出现在其子塔德奥所作的《童贞圣母婚嫁图》中，画中，安德烈亚·塔菲站在加多身旁，这幅画现保存在圣十字教堂的巴伦切利礼拜堂中。在我前面提到的书（即《素描集》）中，有一幅加多作的彩饰插画，与奇马布埃的彩饰插画一样，都是为了展示他们的绘图才能。

有一本旧文册（我引用的这几处关于加多·加迪的资料，就出自此书）记载了佛罗伦萨圣多米尼克会的圣马利亚·诺威拉教堂建造的过程，因此，我在这里要对这座雄伟、壮观的建筑做一个交代。当圣多米尼克还在波洛尼亚时，佛罗伦萨人把城外一个叫里波利⁵的地方送给了他。于是，圣多米尼克派圣乔万尼·达·萨莱诺带领12名修士前往此地。没过几年，他们到了佛罗伦萨，就在圣潘克拉齐奥教堂定居下来。当圣多米尼克来到佛罗伦萨后，他们便遵照圣多米尼克的意愿搬进圣保罗教堂。后来，教皇使节和该城主教把圣马利亚·诺威拉教堂及所属财产都赐给前面所说的那位圣乔万尼后，1221年10月31日，他们又搬进这座教堂。但因为这座教堂规模很小，西向，且与老广场相连，因此该教堂的修士——已经人数剧增，且在佛罗伦萨享有极高的声誉——开始考虑扩建教堂和修道院。他们筹集了一大笔钱，同时，该城许多人也许诺要鼎力襄助，于是在1278年圣路加节这天便破土动工了。奠基仪式由教皇尼古拉三世驻佛罗伦萨的使节，红衣主教拉蒂诺·德利·奥尔西尼主持。负责该工程的建筑师是圣多米尼克会的在俗修士，佛罗伦萨人弗拉·乔万尼和弗拉·里斯托洛·达·康比。这两人曾重建了毁于1264年10月1日大洪水的卡拉亚桥和圣三一桥。⁶建造教堂和修道院所需的大部分用地是骑士雅科波·德·托尔纳昆奇的后裔无偿赠送的。建造教堂的费用来自募捐和一些人的慷慨赞助，但主要还依靠修士阿尔多伯兰迪诺·卡瓦尔康蒂（后来成为阿雷佐主教，死后被安葬在“圣母门”上方）的多方努力。据说，这位修士靠自己的不懈努力，募到了建造教堂需要的所有人力和原料。在弗拉·雅科波·帕萨万蒂担任修道院长时，教堂终于完工了，这位院长的大理石坟墓就在大教堂主殿前部的左首，对这一殊荣，他当之无愧。

1420年，教皇马丁五世主持了教堂的奉献仪式，在该教堂主殿右侧的一根大理石壁柱上有关于此事的记载：“1420年9月7日，教皇马丁五世为该教堂主持了奉献仪式，并为来访者大举发放赎罪券。”所有这一切及其他许多事情，在教堂的工程文书（现保存在圣马利亚·诺威拉教堂的神父手中）和乔万尼的《佛罗伦萨编年

史》中,都有详细记载。我不想遗漏这些细节,因为该教堂是佛罗伦萨最美、最重要的建筑之一;此外,这座教堂还保存了过去许多著名艺术家的杰作,关于这一点,我们在后面还要详述。

阿雷佐画家、雕塑家和建筑师马加里托内

(1216?—1293?)

奇马布埃及其弟子乔托的声望引起了包括阿雷佐画家马加里托内在内的老派画家们的恐慌，因为他们两人的优美绘画风格在意大利各地受到普遍欢迎。与许多从前在画界举足轻重的画家一样，马加里托内也清楚地意识到：这师徒二人很可能使他的声名湮没无闻。当时，马加里托内被视为拜占庭风格画家的优秀代表，而且他在阿雷佐也有不少蛋彩木板画。此外，他还创作湿壁画，圣克莱芒特教堂（隶属圣卡马尔多利修会）的湿壁画几乎都是他的作品。这项工作不但使他耗费了大量精力，也给他带来不少麻烦。但如今，这座教堂连同其他建筑，包括一个叫圣奇蒙蒂的坚固工事，都被科西莫·美迪奇公爵拆除了。^① 不仅此地，公爵还拆毁了环绕佛罗伦萨城的许多建筑，包括该城前主教兼领主圭多·比特拉马莱斯科修复的老城墙，而代之以规模较小而更坚固的棱堡和幕

墙,从而大大减少了所需的防守人数。马加里托内在该教堂中的湿壁画包括许多大小不等的人像,虽仍沿袭了拜占庭风格,但从该城现存的几幅可以看出作者卓越的审美力和对艺术的挚爱。其中,最主要的是一幅圣母像,极受当地修士的推崇,该作品的装饰性画框是现在的人们加上的。如今这幅作品保存在圣弗朗切斯科教堂的圣母受胎礼拜堂中。此外,马加里托内还为该教堂绘制了一幅巨大的拜占庭风格的《基督受难十字架》。画中,救世主的身躯在十字架上痛苦地蜷曲着,这幅画现今保存在毗邻教堂监理们的办公室的那座礼拜堂中。马加里托内在该城创作了很多类似的《基督受难十字架》。

应圣玛格丽塔教堂的修女们的请求,马加里托内作了一幅画,现保存在这座教堂的耳堂中。这是一幅固定在木板上的帆布画,画面上所描绘的是圣母和施洗者圣约翰像及其生平事迹。虽然画中的人像都很小,但却远胜过了一般的大幅人像画。这幅画的风格十分优美,制作也极为精致。² 这幅画的独特之处不仅在于画中这些微小人像像插图画中的人像那样美丽动人,而且也在于它作为一幅帆布画竟能保存 300 年之久!马加里托内在该城各地创作了数目惊人的作品,他还为“赤脚兄弟会”(Fрати de' Zoccoli)³ 的萨吉亚诺修道院绘制了一幅圣法兰西斯的画像,他认为这是自己的一件得意之作,于是就在画的上面署上自己的名字。此后,他又作了一幅拜占庭风格的大木板画《基督受难十字架》。完成后,他派人将其送给佛罗伦萨的著名市民法里纳塔·德利·乌贝尔蒂先生,此人为家乡屡建奇功,他曾经拯救家乡于危难和毁灭之中。⁴ 这幅作品现存放在圣十字教堂中,位于佩鲁齐家族礼拜堂与朱尼家族礼拜堂之间的地方。他又在阿雷佐的圣多米尼克教堂(该教堂是由皮耶特拉马拉的长老们于 1275 年建造的,至今仍保留在教堂上的纹章清楚地表明了这一点)创作了不少作品。之后,他返回罗马。此前,他为罗马圣彼得教堂的门廊作的湿壁画已赢得教皇乌尔班四世的赞赏,虽然这些湿壁画都是采用拜占庭风格绘制而成,但就当时艺术水准来看,也是相当不错的。

接着,马加里托内又在冈格雷托——位于瓦尔达诺的“新地”

(Terra Nuova)的北部——绘制了一幅木板画《圣法兰西斯》。之后，雄心勃勃的马加里托内开始潜心研究雕刻艺术，而且因为他用功甚勤，在这方面的成就反而超过了他在绘画方面的成就。马加里托内的早期雕刻作品都是拜占庭风格，如教区教堂的《基督被放下十字架》中的4个木雕人像和圣弗朗切斯科礼拜堂的洗礼盆上的大理石圆雕人像。但当他来到佛罗伦萨，亲眼目睹了阿诺尔佛和当时其他更著名的雕塑家的作品后，便抛弃拜占庭风格，转而采用了一种更优美的雕塑风格。

1275年，教皇格雷高利从阿维农返回罗马，当他途经佛罗伦萨时，马加里托内便跟随他来到阿雷佐。在这里，马加里托内获得一个扬名的良机：教皇在阿雷佐去世，临终前，他赠给阿雷佐公社3万克朗，用来建造阿雷佐大教堂（该大教堂由拉波开始建造，但一直进展缓慢），^⑤因此，阿雷佐人决定在大教堂建一座圣格雷高利礼拜堂（后来，马加里托内还在这座礼拜堂里作过一幅木板画）以纪念这位教皇。阿雷佐人还让马加里托内在大教堂里为该教皇建一座大理石墓。^⑥于是，他又着手这项工作。他不仅出色地完成了任务，还作了教皇的大理石雕像和画像，因而这座大理石墓被认为是马加里托内最出色的作品。

之后，马加里托内开始遵循拉波的设计方案继续建造大教堂，并取得了很大进展，但他最终也未能完成，因为几年后（1289年），阿雷佐人和佛罗伦萨人之间再次爆发战争，工程被迫中断。这场战争是在皮耶特拉马拉的塔尔拉蒂家族和瓦尔达诺的帕齐家族的支持下，由阿雷佐主教兼领主古列尔莫·乌贝尔蒂尼一手挑起来的，但他们最终的结局十分悲惨，全部战死在康帕尔迪诺疆场，而教皇留下来用以建造大教堂的钱全被战争耗尽。战后，阿雷佐人命令城郊的人缴纳一种称为“dazio”^⑦的专项税，以便继续建造大教堂，这个税项至今仍在征收。

回头来看马加里托内。从他的木板画作品来看，马加里托内似乎是第一个注意到木板各部分铆接问题的艺术家。他认为，在创作木板画时，木板的铆接处务必牢固可靠，这样画面上才不会出现翘松、裂缝等现象。为此，他用帆布包住木板，再用羊皮纸碎片制成的

强性粘胶把帆布粘在木板上，放在火上温烤；之后再把石膏涂在帆布上，从他本人和其他艺术家的木板画中可以看到这种方法；最后，再在石膏上制作镶边、花冠等浮雕装饰。他还发明了一种独特的装饰方法：先在木板上嵌上饰球，然后在饰球上镶嵌上金叶，接着再把这些金叶抛光。这是前所未有的新事物，在马加里托内的作品中，特别是他在阿雷佐教区教堂供坛装饰屏上（上面有许多表现圣多纳图斯的画）和圣阿涅莎教堂与圣尼科罗教堂中的作品中，都可以看到。

马加里托内还在家乡创作了大量作品，其中一些被送到罗马的圣乔万尼教堂和圣彼得教堂，还有一些被送到了比萨的圣卡特琳娜教堂。在圣卡特琳娜教堂耳室的祭坛上方，有一幅马加里托内作的木板画《圣凯瑟琳》，包括许多表现其生平的小画。此外，这里还有他的一件金底色的小木板画《圣法兰西斯》，这幅画上还有一些描绘该圣徒生平的小画面。在阿西西城的圣弗朗切斯科教堂的高层部分的一根横梁上，马加里托内作了一件拜占庭风格的《基督受难十字架》。所有这些作品都受到当时人们的赞美，但在今天的人们看来，它们除年代久远以外，根本算不了什么。的确，只有在艺术尚未达到今天这样完美境界的年代里，它们才会被人们崇敬。

马加里托内对建筑也很有兴趣，但我并未提及任何依照他的设计建成的建筑，因为它们都微不足道。但我们这里应当指出，马加里托内曾于1270年为安科纳城设计了那座拜占庭式的市政宫（Palazzo de' Governatori）。此外，他还在市政宫正面上制作了8个雕刻精美的窗户，每个窗户的中央都有两根圆柱，分别支撑着两个小弧拱；从小弧拱到每个窗子顶端之间的石块上都有一件半浮雕，题材皆取自《旧约》。窗子下方的墙壁上刻着一些文字，大概说的是这些作品的完成日期，因为刻工很差，所以只能猜测。安科纳城的圣奇里亚科教堂也是马加里托内设计的。马加里托内活了77岁，据说他为此而遗憾，因为他不愿过多承受人世沧桑和新艺术家崛起的事实。马加里托内去世后，人们在阿雷佐城外的老教堂为他建造了一座石灰华墓，但如今已随教堂一起毁灭了。他的墓碑上刻着这样一句话：“这里安息的是优秀画家马加里托内，他总是虔诚地向

往上帝。”

老阿雷佐教堂中有一幅斯皮内罗作的湿壁画《东方三博士朝拜基督》，马加里托内的肖像就出现在这幅画中，我在老教堂即将拆毁之前，赶紧临摹了一幅。



佛罗伦萨画家、雕塑家和建筑师乔托

(1266/67?—1337)

我认为，艺术家们应当感激大自然，因为正是大自然持续不断地为他们提供素材，使他们能从中选择最美丽的部分加以临摹和模仿；艺术家也应当感激佛罗伦萨画家乔托，因为，由于战争的破坏，美好绘画的方法和技巧深埋于废墟之下，失传已久，只有乔托从平庸艺术家中脱颖而出，凭借上帝所赐予的天赋，重新发现了这不幸失落的一切，并使其发展到较高的水平。在一个风格粗糙、技艺拙劣的时代，乔托居然能够以自己的方式，使时人懵懂无知的绘画重新焕发出生命力，不能不说是个奇迹。

1276年，^① 这位伟大艺术家诞生于离佛罗伦萨 22.4 公里处一个叫做维斯皮涅亚诺的小镇。他的父亲名叫本多内，是个贫穷的农民。他给乔托取了名字，并给他提供尽可能好的生活条件。当乔托还是一个 10 岁的男童时，就已经从各种孩子气的行为举止中

表现出超人的机智和灵敏，因此，父亲以及村子内外所有认识他的人都十分喜欢他。本多内让他去看护羊群。他总是利用羊群吃草的时间，把自然景物和突然萌发的奇思妙想画在岩石和沙地上，显然，他生来就有这方面的天赋。一天，奇马布埃有事从佛罗伦萨前往维斯皮涅亚诺，与乔托巧遇。当时，乔托正用一块尖石在平整的岩石上画一只羊，非常逼真。奇马布埃非常惊讶，便停住脚步，问男孩是否愿意跟他在一起。乔托回答说十分乐意，但首先必须得到其父的许可。于是，奇马布埃又去征求本多内的意见，本多内爽快地答应了，同意小乔托跟随他前去佛罗伦萨。乔托来到佛罗伦萨后，天生的聪慧加上奇马布埃的指点，很快就掌握了其师的风格。而且，他对大自然的成功模仿，终于使他摆脱了粗糙的拜占庭风格，而复兴了优美的现代绘画风格，使湮没达 200 多年的人物肖像画再次大放异彩。虽然以前也曾有人作过类似的尝试，但未获成功，也没有创作出可与乔托媲美的艺术作品。此外，佛罗伦萨执政官官邸的礼拜堂里仍然保留着一幅乔托作的但丁·阿里格利的肖像画。但丁是乔托的好友，在当时，他在诗坛的声望并不逊于乔托在画坛的声望。乔万尼·薄伽丘在关于佛雷塞·达·拉巴塔先生和乔托两人故事的引言部分，对乔托大加赞美。^② 这座礼拜堂中还有乔托为但丁的老师布鲁内托·拉蒂尼和当时一位著名公民科尔索·多那蒂先生作的画像。

乔托最早的绘画作品是在佛罗伦萨大修道院（the Badia of Florence）的大祭坛礼拜堂中完成的。他在这里创作了不少值得称道的作品，其中又以《圣母领报》^③ 为最佳，这幅画把圣母听到天使加百列传报后的惊恐万状的神情淋漓尽致地刻画出来了。这座礼拜堂的大祭坛上的木板画也出自乔托之手，由于人们对乔托的崇敬才使它们得以保存至今。

圣十字教堂中的 4 座礼拜堂的装饰画是乔托亲手绘制的。其中的 3 座礼拜堂位于圣器室和正殿之间，剩下的一座位于正殿的另一侧。^④ 这 3 座礼拜堂中的第一座礼拜堂，即里多尔佛·德·巴尔迪礼拜堂中（里面挂着许多漂亮的铃铛吊绳），主要描绘的是圣法兰西斯的生平事迹，其中众修士哀悼圣法兰西斯之死的情景尤

为传神。第二座礼拜堂，即佩鲁贾家族的礼拜堂中，有两幅表现施洗者圣约翰生平的画，还有一幅表现希罗底⁵即兴起舞和众仆人在餐桌边忙碌的场面。此外，该礼拜堂还有两幅画，表现的是福音布道者圣约翰显示奇迹的场景：一幅是他举起德卢西亚那，另一幅是他被带上天堂。第三座礼拜堂，即朱尼家族的礼拜堂，是专门用来祭祀众使徒的，在这里，乔托创作了许多表现使徒们殉道故事的宗教画。第四座礼拜堂是用来纪念“圣母升天”的，乔托描绘了圣母诞生、结婚、领报、东方三博士朝拜初生基督以及把小基督交给西门的情形，其中以最后一幅为最佳，这幅画不仅生动刻画了这位老人接过耶稣时脸上流露出的慈祥神态，同时也逼真地描绘了圣婴的表情，画中的基督因害怕而将胳膊伸向母亲。在表现圣母之死的一幅画上，乔托特意添加了众使徒和许多持火把的天使。

在圣十字教堂的巴伦切利礼拜堂中，有一幅乔托的蛋彩画《圣母加冕》，画面上有许多小人像、天使和圣徒，笔功非常精细；乔托还在画上用金粉签上自己的名字和完成的日期。此时，乔托正努力为正确的绘画和着色方法奠定基础，而且这项工作是在没有优美风格的启迪下完成的，了解了这种情况，艺术家就必定会对乔托产生无限敬意。

在圣十字教堂中还有一幅《耶稣受难十字架》（位于阿雷佐的卡罗·马尔苏比尼⁶大理石墓的上方），画中除圣母和圣约翰外，还有跪在十字架下的抹大拉的马利亚。⁷在大教堂的另一侧，即这幅画的对面，有一幅《圣母领报》（位于莱奥纳多·阿雷蒂诺⁸的大理石墓的上方），当代一些平庸无知的艺术家曾对其进行过修复。该教堂的餐厅中还有《十字架树》、《圣路易的故事》和《最后的晚餐》，所有这些画都出自他的手笔。而圣器室的壁橱上绘有许多取材于基督和圣法兰西斯事迹的小画面。乔托又在卡尔米内教堂的施洗者圣约翰礼拜堂中创作了一组湿壁画，完整地再现了圣法兰西斯的一生。⁹佛罗伦萨的圭尔夫党宫（Palazzo della parta Guelfa）的装饰湿壁画也是乔托所作，所描绘的是基督教信仰发展史，其中有教皇克莱芒四世的肖像。教皇克莱芒四世创设了圭尔夫党的治安官，¹⁰并授权他们使用他本人的纹章，自那以来，教皇的纹章一

直延用至今。

完成这些作品后，乔托离开佛罗伦萨前往阿西西，打算去完成奇马布埃未竟的工作。^①途经阿雷佐时，乔托为阿雷佐教区教堂的圣法兰西斯礼拜堂（位于洗礼堂的上方）作了装饰湿壁画，并在靠近一古代科林斯式柱头旁的一根圆柱上绘制了圣法兰西斯和圣多米尼克的肖像。在阿雷佐城外的阿雷佐大教堂，乔托为其中的一座小礼拜堂绘制了一幅精美的湿壁画《遭受乱石袭击的圣斯蒂芬》。^②

之后，他来到翁布里亚的阿西西城。一到这里，他就受到圣法兰西斯修会会长乔万尼·迪·穆罗·德拉·玛卡的召见。在圣弗朗切斯科教堂的高层部分，即在窗子下方的墙壁上，乔托作了32幅表现圣法兰西斯生平的优美湿壁画，每边16幅，正好环绕教堂一周。这些精美绝伦的作品为他赢得了极高的声誉。他的这些作品不但人物姿态千差万别，而且每一题材的构图也丰富多彩，单就人物绚丽多彩的服饰和对自然景物的种种逼真模仿而言，也能给人无穷的感官享受。其中，最出色的一幅表现的是一个口渴难当的人，乔托把他跪在泉边喝水的姿态刻画得十分逼真，如同真人一般。为了不使行文过于累赘，我只好忍痛舍去其他一些值得注意的作品。可以说，通过这些作品，乔托在人物、画面布局、比例、写实以及通过学习而不断提高的内在天赋方面，都达到了当时的最高境界，而且，他也总是能够将自己的意图准确无误地表达出来。乔托不但天资过人，而且十分勤奋好学，他总是孜孜不倦地研究大自然，并从她那里汲取灵感，因此，乔托的真正老师不是任何人类的艺术家，而是大自然本身。

这些作品完成后，乔托又为该教堂的低层部分绘制湿壁画：一处在祭坛旁边墙壁的较高处；另一处在圣法兰西斯遗体上方的拱顶的4个部分。整个作品展示了乔托的卓越技艺和丰富想像力。第一部分表现的是圣法兰西斯在天堂接受神恩，四周是象征美德的诸神，一边“顺从”之神正把牛轭套在跪在面前的一位修士的脖子上，并牵着牛轭的缰绳将其带往空中；她把一根手指放在嘴唇上，示意安静，而她的目光则朝向肋下正在流血的基督。“顺从”之神的

旁边是“审慎”之神和“谦卑”之神，暗示着真正的顺从总是与审慎和谦卑并存，并且共同促成一切行动的成功。第二部分是“贞洁”之神，她站在一座坚固的城堡里，不为王国、王冠和献给她的赞歌所动，她的脚下是“纯洁”之神，正在为许多赤身裸体的人洗浴，而“坚贞”之神正不断将其他许多人带来接受沐浴。“贞洁”之神的旁边是“忏悔”之神，她正拿着“行为准则之绳”追赶一个带翅膀的小爱神，并将“不洁”之神赶走。第三部分是“贫困”之神，她赤脚站在荆棘上，身后一只狗正冲她狂吠，一个小男孩向她丢石块，而另一个男孩正用一根木棒将荆棘钉进她的腿部；圣法兰西斯站在她的身旁，她的手被耶稣基督牵着，站在神秘降临的“希望”和“贞洁”面前。第四部分（即最后一部分）是圣法兰西斯接受圣恩的场景，他穿着助祭的白色短袍，站在一群天使的中间。天使们举着一面画有十字架和七颗星的旗帜，在天使的上方是圣灵。每一幅湿壁画上都有一些拉丁文字，对画的内容进行说明。除上述拱顶4部分的湿壁画之外，教堂侧面墙上的湿壁画也非常精美，它们所展示的完美艺术境界亦令人叹为观止，也正因为如此，它们才得以被人们精心保存至今。乔托自己的肖像也出现在这些湿壁画中。在圣器室大门的上方，他画了一幅《圣法兰西斯接受圣痕》，在我看来，这幅满怀虔诚心情绘成的画是乔托在这里所有画作中最好的一幅，尽管其他作品也很不错。

圣弗朗切斯科教堂的绘画工作结束后，乔托返回佛罗伦萨。在这里，他精心创作了一幅木板画《站在维尔尼亚巨石上的圣法兰西斯》，完成后被送到了比萨。⁹ 这幅画的独特之处在于：他在画上添加了树木和岩石等景物——这是当时画界的一个创举；此外，对圣法兰西斯的神态的刻画也相当成功。画中，耶稣基督站在云层中，正将圣痕赐予圣法兰西斯，而圣法兰西斯神态中则流露出对接受圣痕的殷切期盼和对耶稣基督的无限敬爱。基督的周围是撒拉弗（seraphim，级别最高的天使），人物不同的神态都非常逼真。在木板画底部，还有3幅表现该圣徒生平事迹的精美附饰画。今天，在比萨的圣弗朗切斯科大教堂大祭坛旁边的一根柱子上，你可以亲眼目睹这件作品的原貌。也就是这幅木板画引起了比萨人的注意，在

尼科拉·皮萨诺之子乔万尼设计的公墓园建成后，他们把绘制湿壁画的任务交给乔托，因为这个公墓园的外墙壁饰有重金购置的大理石和雕塑，顶部用铅制成，里面又有比萨人从各地搜寻来的古代的雕饰石棺和异教徒墓室，因此，比萨人也希望能用一些高贵的湿壁画来装饰它的内墙壁。于是，乔托来到比萨。他从公墓园的一面墙壁末端开始，用6幅画面描绘了“耐心的约伯”（the patient Job）^⑧的生平事迹。乔托发现，他创作湿壁画的这部分大理石墙壁面朝大海，与比萨的所有砖石建筑一样，在西南海风的影响下，它们总是很潮湿，并渗出盐分，色彩和绘画因而总是被逐渐侵蚀掉。为使湿壁画免遭破坏，他巧妙地在大理石的表面上敷上一层用石灰、白垩和砖土混合而成的涂料。这个方法使乔托的湿壁画一直成功地保存至今，若不是那些负责保护湿壁画的人玩忽职守，它们会保存得更好。由于缺乏应有的照料，湿壁画的某些部分遭到水汽的严重侵蚀，原本鲜艳的紫红色变成了黑色，有些地方的墙皮也已脱落。此外，白垩一旦与石灰混合就会变得易于剥落和遭受腐蚀，因而就破坏了湿壁画的色彩。

湿壁画中有许多人像，包括法里纳塔·德利·乌贝尔蒂尼的肖像。其中有一幅湿壁画生动、逼真地描绘了一些村民正把丢失了牛的坏消息告诉约伯的情景，并把约伯因丢失牛和遭受其他不幸时所表现出的失魂落魄和悲哀神情刻画得无以复加。此外，画中还有一个很漂亮的仆人，他站在众叛亲离、痛苦不堪的主人约伯的身边，一手拿着一根扇形树枝驱赶主人身上的苍蝇，另一只手捏着鼻子躲避着主人身上散发出的臭味。每一个细节都完美无缺，而对人物神态的刻画也让人拍案叫绝。此外，画中其他人物，无论男女，都十分漂亮，人物服饰的描绘亦细致入微。这件作品使乔托的声名传遍比萨城，也引起教皇本尼狄克九世的注意，因为他正打算请人为圣彼得大教堂绘制装饰湿壁画，就派手下的一位臣仆从特雷维西前往托斯卡纳查看乔托本人及其作品的情况。^⑨途中，这位使者听说佛罗伦萨还有其他一些擅长绘画和镶嵌画的艺术大师。他也顺便走访了一些锡耶那艺术家，并接受了他们的一些作品，之后，他前往佛罗伦萨。一天早晨，他走进乔托的工作间，见到了正在作画

的乔托。他向乔托解释了教皇的意图，并说教皇希望能亲眼目睹乔托的绘画风格，最后请乔托赠他一幅画，好送给教皇交差。一向礼貌待人的乔托拿出一张纸和一支蘸有红颜料的画笔，他把胳膊紧贴贴在体侧，形成一个圆规，然后翻手一转，奇迹般地画了一个完美的圆。之后，乔托转过身来，笑着对这位使者说：“这就是您要的画。”使者觉得自己被嘲弄，便气呼呼地问道：“您就只给我这样一幅画吗？”“这已经足够了，”乔托答道，“把它与其他作品一同送去，到时候您自然就会明白它是否能得到人们的赏识。”使者看到不会再得到什么了，觉得自己受了乔托的愚弄，于是悻悻离去。他把乔托和其他画家的作品一起带到罗马，并向教皇讲述了乔托如何在没有圆规和不移动手臂的情况下画出这个完美的圆，由此，教皇和其他精通绘画的廷臣们都意识到，乔托已经远远胜过了其他艺术家。这个故事传开后，就形成了一句讽刺蠢人的谚语：“你比乔托画的圆还要圆。”这句谚语无论就其产生的背景，还是就“tondo”这个词在托斯卡纳语中的双关含义——完美的圆和思维的简单、迟钝——来看，都是十分巧妙的。于是，教皇派人把乔托接到罗马，为表示对乔托的尊敬，亲自接待了他。应教皇之请，乔托精心创作了圣彼得教堂唱诗室中以基督为题材的5幅湿壁画，还有圣器室中那幅大湿壁画，这是乔托留下来的最为精美的蛋彩画。教皇非常满意，付给乔托600个金杜卡特作为酬金，此外，教皇还给他其他许多赏赐，这件事很快在整个意大利传为佳话。

我不愿漏掉任何有关艺术的重要事件，所以，在这里我还要提到乔托的一个朋友、杰出的插图画家奥德里吉·德·阿格比奥。他当时也在罗马，受教皇的委托，为教廷图书馆的书籍绘制了不少插图，但无情的岁月已使这些作品的绝大部分毁灭了。在我自己这本特意用来收藏旧插画的书中，仍然有他的一两件作品。毋庸置疑，奥德里吉是一位聪明的艺术家，然而有一位艺术家更胜他一筹，此人就是波洛尼亚的插图画家弗朗科。他也应该教皇的请求，以相同的风格为教廷图书馆的书籍作了许多精美的插图。我的《素描集》中就有他的一些插图和绘画作品，其中有两幅分别画着一只鹰和一只狮子，生动逼真。但丁在《炼狱》第十一章关于虚荣的一节中曾

提到这两位杰出的插图画家：“我对他说：‘哦，你不就是奥德里吉·阿格比奥的光荣和在巴黎叫做小彩饰绘画的那种艺术的光荣吗？’他说：‘兄弟呀，波洛尼亚人弗朗科绘出的画面色彩更悦目，如今他独揽全部的荣誉，我仅得其中的一部分。’”

当教皇亲眼目睹乔托的作品时，也被乔托的优美风格深深打动，于是又委派他以《新约》和《旧约》中的故事为题材，在圣彼得教堂四周的墙壁上绘制湿壁画。乔托接受了这项新的工作，他在风琴上方的墙壁上，画了一个7布拉恰（约4.2米）高的巨幅天使像。他在这里创作的湿壁画还有很多，其中的一些被当代的艺术家修复，而另一些或遭破坏，或在圣彼得大教堂建造新围墙时被移至风琴底下，其中包括一幅《圣母马利亚》，人们小心翼翼地将它从墙上割下，并用横木和铁丝将其固定，然后运走，这样就不会把它弄坏。后来，一位热爱艺术品的佛罗伦萨医生尼科罗·阿奇亚沃利先生出于对这件优美作品的热切崇拜，将其重新安置在一处精心挑选的地方，并给它的四周装饰了一些当代的绘画作品。此外，乔托还是镶嵌画《暴风雨中的小舟》（*Navicella*）的作者，这件作品位于圣彼得大教堂的庭院门廊的3扇门上方。^⑤这件绝世奇作得到那些风雅人士的赞誉和仰慕。除妙不可言的图案外，画中对被狂风鼓动的船帆和每位使徒在风暴中的种种神态都做了生动的描绘。的确，要把无数玻璃碎片镶嵌成明暗分明的船帆，绝不是一件轻而易举的事情，即使用画笔来画，也须付出相当的努力才能达到如此逼真的效果。此外，画上还有一位站在岩石上垂钓的渔夫，其姿势很合乎钓鱼所必需的一个条件——耐心，但他的脸上却流露出盼望鱼儿上钩的急切心情。这幅湿壁画的下方，是3个绘有饰画的小拱门，可惜的是，拱门上面的这些饰画早已面目全非了。乔托的这幅作品赢得每一位艺术家的称赞，这是很自然的。

最后，乔托又在圣多米尼克修会的米涅瓦教堂（the *Minerva*）^⑥绘制了一幅备受人们称颂的蛋彩木板画《基督受难十字架》。之后，乔托准备返回阔别6年之久的故乡——佛罗伦萨。但不久，教皇本尼狄克九世去世，克莱芒五世在佩鲁贾当选为新教皇，乔托应邀陪同新教皇前往阿维农，去领取新的任务。^⑦这样，乔托

不仅在阿维农，而且在法国的一些地方都留下了许多精美的湿壁画和绘画，博得教皇本人和整个教廷人士的赞许。当最后获准离开时，乔托得到了大量赠赐，满载着荣誉和财富回到家乡。他带走的礼物中有一幅教皇的肖像画，后来，乔托把它交给自己的弟子塔德奥·加迪。他返回佛罗伦萨那年是1316年。但没过多久，他又收到了帕多瓦的斯卡拉长老会（Signori della Scala）的邀请。乔托为该城刚落成的圣安东尼大教堂（Il Santo）^⑧中的一座礼拜堂创作了精美绝伦的装饰湿壁画。接着，乔托来到威罗那，为卡内先生的宫邸创作了许多美丽的绘画，其中为卡内作的肖像画和为圣弗朗切斯科的修士绘制的一幅木板画尤为动人。这些工作结束后，在回托斯卡纳的途中，他又被迫滞留费拉拉，为该城埃斯特家族的宫邸和圣阿格斯蒂诺教堂作了一些湿壁画，至今仍然可以见到。

当佛罗伦萨诗人但丁得知乔托在费拉拉的消息后，就跑去劝说乔托前往他的放逐地拉文那，并获得了成功。但丁还说服乔托为普莱塔的领主在圣弗朗切斯科教堂作了精美的装饰湿壁画。接着，乔托从拉文那来到乌尔比诺，并在此留下了一些作品。之后，当他碰巧经过阿雷佐时，因无法拒绝皮耶罗·萨科内的恳请，在主教府的正堂中的一根柱子上作了一幅湿壁画《圣马丁》，画中，圣马丁正割下自己的一半袍子，交给一个近乎全裸的乞丐。之后，乔托又为圣菲奥内修道院绘制了一件大幅蛋彩木板画《基督受难十字架》。最后，他回到佛罗伦萨，为法恩查女修道院创作了一些湿壁画和蛋彩画，但后来这些画与该修道院一起毁灭了。

1321年，乔托的挚友但丁病逝，这使乔托极度悲伤。第二年（1322），乔托来到卢卡，应卢卡公爵卡斯特鲁乔之请，作了一幅关于圣马丁的宗教画，画中人物包括站在云端的基督和该城的4位保护神——圣彼得、圣雷古路斯、圣马丁和圣鲍里努斯，他们站在一位教皇和一位皇帝面前，许多人认为他们是巴伐利亚的弗雷德里克皇帝和伪教皇尼古拉五世。^⑨还有人认为，卢卡城圣弗里迪亚诺区中的那座固若金汤的朱斯塔城堡也是乔托设计的。

乔托回到佛罗伦萨后，那不勒斯的国王罗伯特写信给他的长子，即当时正在佛罗伦萨的卡拉布里亚国王查理，^⑩让他想尽一切

办法说服乔托到那不勒斯来。当时，那不勒斯的王家教堂（即圣奇亚拉教堂）和圣奇亚拉女修道院刚刚建成，罗伯特希望能用美好的绘画来装饰它们。当乔托得知这位德高望重的国王希望得到自己的服务时，立即欣然前往。^② 乔托以《新约》和《旧约》中的故事为题材，为圣奇亚拉女修道院的一些礼拜堂创作了湿壁画。据说，在其中的一座礼拜堂中，有些以《启示录》为题材的湿壁画出自但丁的建议；而且，乔托在阿西西城那些令人敬慕的作品——前面已有详尽论述——有些也要部分归功于但丁，尽管此时但丁已经作古，他可能以前曾与乔托讨论过这些事，这也是朋友间常有的事情。

言归正传，还是让我们回到那不勒斯。乔托还在那不勒斯的“新城堡”留下了许多美好作品，^③ 特别是该城堡教堂中的湿壁画，使国王极为满意，因此愈发喜爱这位艺术家。他经常在乔托工作时来找他谈话，一边观看他工作。乔托的精妙绘画和幽默风趣的谈话都使国王获得了极大的乐趣，因此，有一次国王甚至提出要使乔托成为那不勒斯第一人（即国王），对此，乔托诙谐地回答道：“正是为了成为那不勒斯第一人，我才寄寓王宫篱下。”另一天，国王对他说：“乔托，如果我是你，在这样的大热天，我会停下来歇一会儿。”乔托答道：“如果我是你，我当然会的。”出于对国王的感激之情，乔托为其寝宫和“圣母加冕”教堂绘制了大量湿壁画，在寝宫的湿壁画中，有许多名士俊杰，包括乔托本人的画像，^④ 后来的国王阿尔芬索一世为了兴建城堡，就把这座宫殿拆毁，乔托的湿壁画自然也就荡然无存了。一天，国王罗伯特心血来潮，要求乔托画他的王国，据说乔托画了一匹驴子，驴身上架着鞍轡，却低头用鼻子嗅着脚下另一副新的鞍轡，似乎想除旧换新。每一副鞍轡上都画着王冠和权杖。国王问乔托画的含义，乔托答道：“这就是您的臣民，这就是您的王国，他们每天都在想换一个新主人。”

在离开那不勒斯前往罗马的途中，乔托又被迫在加埃塔停留，为当地的伦齐亚塔教堂（Nunziata）^⑤ 绘制一些取材于《新约》的湿壁画。这些湿壁画饱经无情岁月的侵蚀，如今已面目全非，但那幅巨大的《基督受难十字架》旁的乔托像尚可辨认出来。之后，乔托在罗马呆了一些日子，在马拉泰斯塔大人麾下效力。接着他又从罗马来

到马拉泰斯达的领地里米尼，为该城的圣弗朗切斯科教堂作了大量湿壁画。⁴⁶ 后来，潘多尔佛·马拉泰斯达之子吉斯蒙多重建该教堂时，将壁画全毁了。在与该教堂正面相对的回廊上，乔托绘制了一幅《得圣宠的米凯丽娜》，⁴⁷ 这是乔托毕生创作的最美好的绘画之一。从这幅画可以看出乔托心思缜密，除了漂亮的衣纹和众多生动、优美的头像外，还用极其细腻的笔触，真切而完美地刻画了一位妇女：这位妇女的丈夫因无法接受她生养的一个黑肤色婴儿是自己的这一事实，因而确信她与别人通奸，为了逃脱通奸的谴责，她正庄严地面对一本书立誓，而双目却紧紧盯着丈夫的眼睛；她丈夫的脸上则流露出愤怒和不信任的表情，而妻子的面容和眼神流露出蒙受不白之冤的哀怨，倾诉着自己的无辜与清白。乔托还描绘了一个遭受伤痛折磨的男子，伤口腐烂，散发出阵阵恶臭，站在周围的几个妇女厌恶地背过身去，她们不同的姿态都得到生动、逼真的刻画。另一幅有许多残疾乞丐的画也值得高度赞扬，因为正是在这些作品中出现了透视短缩法的萌芽，一旦你想到它们是最早运用透视短缩法的艺术品，就会宽容其不足和缺陷，而将其铭记在心。在这一系列作品中，最突出的是对圣米凯丽娜的刻画。图中，圣米凯丽娜把所有财物卖给一群高利贷商，并从他们手中接过换得的钱，准备散发给穷人。她的脸上流露出对钱财及其他尘世俗物的蔑视与厌憎，而高利贷商的表情却生动反映了人的贪婪。其中，有位高利贷商的面部表情尤为传神，他正一边数钱，一边向旁边正做记录的书记员指点着什么。尽管他的眼睛瞧着书记员，手却依旧放在钱上，暴露了他的贪婪和多疑。而站在云端的3个人物尤其值得称赞，他们分别代表“顺从”、“忍耐”和“贫穷”，手中举着圣法兰西斯的修士服。乔托对画中人物服饰，尤其是衣褶的刻画到了无以复加的境界，这清楚地表明：乔托生来就肩负着光大绘画艺术的重任。最后，他还描绘了一幅正在登船的马拉泰斯达的肖像，十分逼真；而水手与其他人的表情和姿态也刻画得相当生动，其中有个人尤为引人注目：他正与别人交谈，同时以手遮脸向海中吐了一口痰。毫无疑问，这件作品可以归入最优秀的绘画之列。尽管作品中人物众多，但每一个都以最高超的绘画技艺造就，同时也展示出最

动人的姿态，因此，对马拉泰斯达给予乔托的慷慨奖赏也就无须惊奇了。

在完成马拉泰斯达委派的工作后，乔托应里米尼的圣卡塔尔多教堂的佛罗伦萨籍主持的请求，在该教堂大门的外侧画了一幅《向会众布道的圣托马斯·阿奎那》。之后，乔托来到拉文那，在该城福音布道者圣乔万尼教堂的一座礼拜堂中，作了一幅备受推崇的湿壁画。接着，他满载荣誉和财富回到家乡佛罗伦萨。他为佛罗伦萨圣马可教堂做了一幅蛋彩木板画《基督受难十字架》，这幅画的底色呈金黄色，尺寸比真人还大，现位于教堂的右侧。乔托还和弟子普乔·卡帕纳合作，为圣马利亚·诺威拉教堂做了一幅十分相似的画，如今，这件作品就在该教堂正门上方的右侧，加迪家族墓的上方。接着，乔托又应保罗·迪·罗托·阿丁格利的要求，在该教堂的耳堂上绘制了一幅《圣路易》，画中，保罗和他的妻子跪在圣徒的脚下。

第二年，即1327年，阿雷佐主教和领主圭多·塔尔拉蒂·达·皮耶特拉马拉在卢卡拜谒了神圣罗马皇帝后，在返回阿雷佐的途中，病逝于马撒·迪·马雷玛。他的遗体被运回阿雷佐，享受了国葬的殊荣。为了纪念这位托斯卡纳吉伯林党人的精神和政治领袖，皮耶罗·萨科内和主教的兄弟多尔福·达·皮耶特拉马拉决定为他修一座大理石墓。于是，他们写信给乔托，希望他设计一座装饰富丽、高贵气派的大理石墓；他们把必要的尺寸交给乔托，并要他举荐一位全意大利最优秀的雕塑家来阿雷佐，因为他们完全相信乔托的审美力。谦逊的乔托尽心完成设计图后，就派人送去复命。大理石墓果真是按照乔托的设计修建的，关于这件事，我会在适当的地方交代。

之后不久，乔托的狂热崇拜者皮耶罗·萨科内攻占了“圣墓镇”（Borgo a S. Sepolcro），并把一幅乔托的木板画带回阿雷佐，后来，该画不小心掉到地上打碎了。但巴乔·贡蒂，这位出身高贵、热爱艺术和美德的佛罗伦萨人，在出使阿雷佐期间千方百计寻找这幅画的残片的下落，功夫不负有心人，他终于有所收获。他把发现的残片带回佛罗伦萨，像对待乔托的其他作品一样，将它们珍藏起

来。乔托一生创作不辍，其作品总数之多简直令人难以置信。

几年前，我曾到过卡马尔多利隐修院，⁹并为这个修会创作了不少作品。有一次，卡马尔多利修会的会长唐·安东尼奥·达·比萨把我领到一处地窖，在那里，我看到了一幅有乔托亲笔签名的精美小木板画《基督受难十字架》，画的底色呈金黄色。该院的一位修士唐·塞尔瓦诺·拉扎告诉我，这幅画如今保存在佛罗伦萨天使修道院的主殿的地窖里，画的作者使其身价倍增，被视为镇院之宝，地窖里面还藏有一件乌尔比诺画家拉斐尔的作品。

应佛罗伦萨奥尼桑蒂教堂¹⁰的谦卑兄弟会(Frati Umiliati)的请求，乔托先是为一座礼拜堂绘制了装饰湿壁画，接着又作了4幅小木板画：其中一幅是《圣母子》，画中，圣母抱着小基督，周围环绕着众多天使；还有一幅是《基督受难十字架》，¹¹后来，精熟于乔托风格的普乔·卡帕纳按照这幅画的图案，在意大利各地复制了大量仿制品。当我的这本《意大利艺苑名人传》首次付印时，奥尼桑蒂教堂的耳堂的祭坛屏上还保存着一幅乔托用蛋彩绘制的小木板画《圣母之死》，在这幅画中，使徒们围在圣母遗体的四周，而基督把圣母的灵魂紧紧地抱在怀里。¹²这幅画一直受到艺术家——尤其是米开朗基罗·鲍纳罗蒂——的推崇，他曾公开宣称：就同类题材而言，这幅画是最逼真、最出色的一幅。《意大利艺苑名人传》初版后不久，有人或许是出于对艺术的崇敬和热爱，或许是认为这件备受推崇的作品没有得到应有的重视，就无情地把它带走了。在那个时代，乔托创作出如此精美的绘画，不能不说是个奇迹，特别是，从某种意义上讲，乔托可说是无师自通。

1334年7月9日，乔托开始建造圣马利亚·德尔·菲奥内大教堂的钟楼。钟楼的地基非常坚固，人们先在地面深挖20布拉恰(约12米)，掘出下面的水和石砾，然后填上12布拉恰(约7.2米)厚的混合土和8布拉恰(约4.8米)的砖石。该城的主教主持了钟楼的隆重的奠基礼，全城教士和所有官员都参加了。根据最初的设计方案，钟楼为当时流行的日耳曼风格，钟楼装饰画的主题也是乔托策划的。乔托一丝不苟，细心地标明在石块和雕饰带的布置中，如何进行黑、白和红颜色的搭配。钟楼底座呈正方形，周长为100布

拉恰(约 60 米),每边长 25 布拉恰(约 15 米),总高度为 144 布拉恰(约 86.4 米)。若洛伦佐·迪·奇奥内·吉贝尔蒂的书^⑧中所言为真(我本人对此深信不疑),则乔托不仅制作了钟楼的模型,而且,那些表现各学科起源的大理石浮雕的一部分,也出自乔托之手。洛伦佐还说,他曾见过乔托制作的浮雕设计图,特别是上述那些作品的设计图,这是可信的,因为构图和创意是一切(而非某一种)美好艺术的基础。按照乔托的模型,钟楼上端应添加一个 50 布拉恰(约 30 米)高的尖顶或金字塔形顶,但这种过时的日耳曼风格,受到当代建筑师的批评和排斥,他们认为还是保持原来的样子比较好。所有这些伟大的作品使乔托获得佛罗伦萨公民资格,每年从佛罗伦萨公社领到 100 金佛罗林的补贴,在当时这可不是一笔小数目,而且还被委任为钟楼的工程总监。乔托去世后,塔德奥·加迪接替了他的工作,最终将钟楼建成。

在建造钟楼的过程中,乔托还为圣乔尔乔教堂的修女们作了一幅画,并在佛罗伦萨大修道院一座拱门的内侧上方,画了 3 个半人高的人像,但后来人们为了增加教堂的亮度,在墙壁上刷了一层白涂料,这些画也就不复存在了。在佛罗伦萨公社督政官官邸的大厅里,乔托作了一幅表现佛罗伦萨公社的画,画中的督政官被描绘成一位法官,坐在椅子上,手持权杖,头部上方是一杆保持平衡的秤,暗示他的公正无私;身边站着 4 位美德之神:心灵的“坚毅”、法度的“审慎”、权威的“公正”和言辞的“克制”,该画这种奇妙而恰切的构思和高超的技艺,让人赞叹不已。

接着,乔托再次来到帕多瓦,为许多礼拜堂绘制了装饰画,另外,他还为阿雷那教堂完成了一幅《人间的荣耀》,这幅画为他带来显赫的荣誉和丰厚的收益。^⑨此外,他还在米兰城各处创作了不少作品,即使以今天的标准来衡量,它们仍然是相当不错的。乔托从米兰返回佛罗伦萨后不久,就把自己的灵魂交给了上帝(1336 年)。他的死使佛罗伦萨的所有市民,和所有认识他甚至仅仅耳闻其名的人,都无比悲痛。乔托一生创作了无数惊世杰作,他不仅是一位伟大的画家,也是一位虔诚的基督徒。人们为他举行了隆重的葬礼,因为在其有生之年,乔托获得了所有人,特别是各行业才能

之士的爱戴。我在前面说过，但丁对他甚是推许，此外，他和他的作品还得到彼特拉克的热情赞誉。彼特拉克在留给帕多瓦的弗朗切斯科·达·卡拉拉大人的遗嘱中提到他最珍爱的东西，其中就有一幅乔托作的《圣母》。他在遗嘱中这样写到：“现在，我来交代一下如何处理我的其他财物。对我前面提到的帕多瓦领主，仁慈的上帝对他厚爱有加，锦衣玉食，我也没有更合适的东西留给他，姑且把伟大画家乔托为我作的画像或《有福的童贞圣母马利亚》留给他，这幅画得自我的佛罗伦萨朋友米凯莱·万尼斯；无知者是无法领略它的美丽动人之处的，而对那些艺术大师而言，则是难得的至宝；因此，我把这幅画赠给我的主人，希望有福的童贞圣母能向她的儿子耶稣基督求情保佑他。”³⁴彼特拉克用拉丁文写成的《亲友书信集》(Rerum Familiarium libri)的第五卷中的一封信有如下一段文字：“现在，让我们把目光从古代转向当代，从国外的艺术家转向国内的艺术家的。我知道两位貌不出众的杰出画家：一个是在同辈中声名斐然的佛罗伦萨人乔托，另一个是锡耶那人西蒙内·马蒂尼。此外，我还知道其他一些不太知名的雕塑家……”³⁵

乔托被安葬在圣马利亚·德尔·菲奥内大教堂入口处的左侧，为纪念这位艺术巨匠，人们在此树立了一块白色大理石墓碑。正如我在前面的《佛罗伦萨画家乔万尼·奇马布埃》中提到的，当时有个但丁的注解家（是乔托的同代人）曾这样评价乔托，他说：“乔托过去是，现在仍然是佛罗伦萨最杰出的画家，他在罗马、那不勒斯、阿维农、佛罗伦萨、帕多瓦和其他地区的作品都可以为证。”

乔托的弟子有：他的教子塔德奥·加迪和佛罗伦萨人普乔·卡帕纳，³⁶后者曾在里米尼的圣卡塔尔多教堂（隶属于圣多米尼克修会）作过一幅精美绝伦的湿壁画，画中表现的是一艘即将倾覆的大船，船上的人为减轻船身重量，正把货物投向水中，其中，普乔把自己画成众多水手中的一个。乔托去世后，普乔在阿西西的圣弗朗切斯科教堂创作了大量湿壁画；此外，他还在佛罗伦萨的圣三一教堂，为斯特罗奇家族的礼拜堂创作了一幅湿壁画《圣母加冕》，一眼就可以看出该画遵循的是乔托的风格；旁边的墙上是许多表现圣路西生平事迹的精美湿壁画。在佛罗伦萨大修道院，他为圣器室旁

的福音传道者圣乔万尼礼拜堂（属科沃尼家族）绘制了装饰湿壁画。在皮斯托亚，他分别为圣弗朗切斯科礼拜堂和圣鲁多维科礼拜堂创作了表现两位圣徒的事迹的湿壁画，都堪称上乘之作。⁵ 在佛罗伦萨圣多米尼克教堂的主殿，普乔以柔和的笔法绘制了一幅《耶稣受难十字架》，画中还有圣母和圣约翰，十字架下有一副完整的人体骨架，这在当时实属罕见，表明普乔正努力探索艺术的基本原理。这幅作品上有他的署名：“佛罗伦萨的普乔作”。在圣马利亚·诺威拉教堂正门上方的山花壁画（tympanum）上，有普乔画的3个半人高的人像，即怀抱圣婴的圣母和站在她两侧的圣约翰与圣法兰西斯。

在阿西西的圣弗朗切斯科教堂的低层部分，他以精湛的技艺绘制了系列湿壁画，均取材于基督受难的故事。在圣马利亚·德利·安杰利教堂，他作了一幅表现圣母子的湿壁画，基督仪态庄严，旁边的圣母正在为基督徒向基督求情。这是一件卓越的艺术品，但却饱受数目庞大的油灯和蜡烛的烟熏之害。不难看出，普乔完全吸取了其师乔托的风格和方法，且懂得如何将其巧妙地运用到自己的作品中。普乔在世时间不长，病魔和湿壁画工作的劳累过早地夺去了他的生命。应红衣主教甄蒂莱之请，他为该教堂的圣马丁礼拜堂绘制了一些表现该圣徒生平的湿壁画。⁶ 在一条叫做“门廊街”的街道中间的一根柱子上，也可以看到一幅基督像，还有一幅圣母像，圣母两旁是圣凯瑟琳和圣克莱尔。普乔的作品遍布各地，如波洛尼亚教堂的耳室里有一幅《基督受难十字架》、许多表现圣法兰西斯生平的湿壁画，和其他许多作品，兹不赘述。但他的绝大部分作品都在阿西西，他也曾在这里帮助乔托作画。我发现，阿西西人视他为同胞，直至今日，阿西西还有不少卡帕尼家族的后裔。由此我们可以推知：他可能生于佛罗伦萨（他本人也这么说）；他是乔托的弟子；但他是在阿西西娶妻生子，而且，他的后裔也一直生活在那里。但这些都并不重要，只须知道他是位杰出的艺术大师就够了。

乔托的另一个弟子奥塔维亚诺·达·法恩查也是一位非常优秀的画家，他曾在费拉拉的圣乔尔乔教堂——奥利维托山修会的总部所在地——中作了许多湿壁画。他在法恩查的圣弗朗切斯科

教堂正门上方的山花壁面上画了圣母、圣彼得和圣保罗的肖像，他本人是在法恩查出生，并最终死于此地。此外，波洛尼亚和他的家乡亦有他的作品。

乔托还有一个弟子名叫帕齐·迪·法恩查，他经常陪伴在其师身边，帮助他完成了不少作品。波洛尼亚的圣乔万尼·德科拉托教堂的正面上有他绘制的一些湿壁画。帕齐是位技艺高超的艺术家，他尤其擅长画小型人像，人们在弗尔利的圣弗朗切斯科教堂中看到的两幅画足以证明这一点：一幅是《十字架树》，另一幅是表现基督生平的蛋彩小木板画（这幅画中还有4幅精心绘制的圣母事迹的小画面）。据说，他还在已故的斯波莱托公爵及其子的安息地——阿西西的圣安东尼礼拜堂作了一些表现圣安东尼生平事迹的湿壁画。从这父子俩棺椁上的长篇铭文可得知，他们都是在阿西西城郊作战时被杀死的。画家行会的一本旧文献中记载，有位叫弗朗切斯科的人也是“大师乔托”的弟子，但我对此人一无所知。

乔托还有个弟子名叫古列尔莫·达·弗尔利。他的作品也不少，其中他的家乡弗尔利的圣多米尼克教堂里的大祭坛礼拜堂中的装饰湿壁画就是他的作品。乔托的弟子还包括：皮耶罗·劳雷亚蒂、锡耶那的西蒙内·梅米、佛罗伦萨的斯特法诺和罗马的皮耶特罗·卡瓦利尼，至于他们的详细情况，我会在他们各自的传记中作详实的叙述，我这里只需点明他们都是乔托的门徒就行了。至于乔托在当时所达到的艺术造诣和他的绘画风格，看一看我那本《素描集》^⑧中所搜集的他的许多画在羊皮纸上的水彩画、素描（pen and ink drawings）和以白色代表光线的明暗对照画就会明白：同以前艺术大师的作品相较，乔托的这些作品堪称艺术奇迹，充分展现了他的独特风格。

诚如我前面所说，乔托是个幽默且开朗的人，又能言善辩，对他的许多妙语佳句，佛罗伦萨市民仍记忆犹新。除乔万尼·薄伽丘讲过的那个故事外，弗朗科·萨切蒂的《故事三百篇》中也提到几则有关乔托的趣事。^⑨我用作者自己的话来讲其中的一个，因为故事中的许多词汇和短语都富有时代特色。故事的原标题是这样的：“有个出身卑微的人要求伟大画家乔托在他的小圆盾上作画。乔托

画的图案使其如坠五里云雾,从而嘲弄了此人的虚荣和无知。”

故事第 63 篇^①

每个人必定都曾耳闻乔托的大名,都知道他是一流的画家。他的名声也传到一个愚蠢匠人的耳中。他想请人在他的小圆盾上画图案,可能因为要拿它交税吧。于是他命一个仆从拿着小圆盾,跟着他贸然来到乔托的作坊。见到乔托后,他说:“上帝保佑你,我的大师。我想请你把我家族的纹章画在这只小圆盾上。”乔托仔细打量了一下此人及其举止,但什么也没有说,只简单问了一句:“您想什么时候要呢?”这个人说了取货时间。乔托说:“交给我好了。”于是这人就走了。他走后,乔托心想:“这到底是什么意思呢?难道有人派他来取笑我?无论如何,还不曾有人拿只小圆盾来请我作画。这个家伙不过是个普通人,居然像法国皇族一样要求我画他的家族纹章。那好,我就给他画一个标新立异的家徽。”于是,乔托按照自己的想法设计了一幅认为比较恰当的图案,并把一个弟子叫来,让他把自己构思的图案画在圆盾上。这幅图案上包括一个头盔,一个护喉甲,一副金属手套,一套胸甲,一副护腿甲,一副鞋套,一柄长剑,一把匕首和一杆长矛。当这位高贵的先生回来时,自然并不知道所发生的一切。他走上前去问:“大师,圆盾画好了吗?”乔托回答:“当然了。”这位先生说:“那请您把它拿来吧。”圆盾拿来后,这位自以为是的绅士紧盯着瞧了半天,对乔托说:“您画的这是什么破烂玩意儿?”乔托说:“您最好还是把您认为的破烂玩意的工钱付了吧!”这人说:“我一个子儿也不会给您。”乔托问道:“您要我画什么呢?”那人答道:“纹章啊。”乔托诘问道:“难道我画的不是纹章吗?难道还有什么不妥的地方吗?”那人答道:“当然有。”乔托说:“这就是您的不幸了。您必定是个大傻瓜,也许有人问您是谁,您都不知该如何回答,却跑到这里说‘画我的纹章’。如果您曾经是巴尔迪家族的一员,那么很好,但您佩带什么样的纹章呢?您从哪儿来?您的先祖是谁?您不感到羞耻吗?您的口气就好像您本人就是巴伐利亚公爵似的,但我要奉劝您,在谈论纹章之前,至少先应该让世人知道您的存在。我已经把您所有的纹章都画在上面了,如果

还有什么要补充,我可以再让人把它添上去。”“你是在侮辱我,”这人嚷道,“而且你毁了我的小圆盾。”他跑到法官那里状告乔托。乔托出席了法庭而且同样告了他一状,要他支付两个佛罗林的酬金。当官员们听取了双方的谘询后,他们裁定乔托胜诉,这人应该把圆盾拿走,并付给乔托6个里拉。于是,这个乡巴佬只好付了钱,之后,才被允许离开。这个不知天高地厚的人终于明白了自己的地位,但愿其祖先常常是在孤儿院里长大却幻想拥有纹章和建造宫室的人都蒙受这种耻辱!

据说,当乔托还只是个孩子时,有一次,他在奇马布埃画的一个人像鼻尖上画了只栩栩如生的苍蝇。当奇马布埃转身继续工作时,竟误以为真,几次试图把它赶走呢,最后才发觉自己弄错了。我还能讲出许多有关他的恶作剧和机智口才的趣闻,但我只想限于与艺术有关的事情。因此,我必须把剩下的篇幅留给弗朗科和其他艺术家。

总之,为了拥有一个乔托的纪念物(除乔托本人的作品和当时作家们有关乔托的记载以外的纪念物),公众一致决定,把优秀雕塑家贝内戴托·达·马伊亚诺制作的乔托大理石半身像放在圣马利亚·德尔·菲奥内大教堂,以作永久纪念,因为,正是乔托重新发现了湮没已久的真正绘画方法,并使之重放异彩。这件事要归功于豪华者洛伦佐·德·美迪奇(即老洛伦佐)的积极活动和热心倡导,他是乔托的热情崇拜者。以下是乔托纪念碑上的诗文,乃神圣诗人安杰罗·波利齐亚诺先生⁸所作。因此说,在任何行业有卓越成就之人,都可望获得乔托所赢得的那种巨大荣誉:

那人就是我,

正是我,绘画艺术才得以再生。

我的手灵巧且坚定;

我的技艺所缺乏的,大自然同样也无;

没有人比我画得更生动或更逼真。

难道你不仰慕一座美丽而神圣的高塔?

在我的画中,它一样高耸入云,气势宏大。

我是乔托，何须重复这些事？

我的名字本身就是一首颂歌。

为使后人能亲眼见识乔托的绘画，并从中领略这位伟大艺术家的卓越之处，我那本《素描集》中收入了他的一些代表作品，这些都是我费尽周折才搜集到的。

锡耶那的雕塑家、建筑师 阿格斯蒂诺和阿涅奥罗

(?—1350; ?—1348?)

在比萨的乔万尼和尼科拉一派的雕塑家中，尤以本传的主人公——锡耶那雕塑家阿格斯蒂诺和阿涅奥罗¹——的成就最为卓著。从我掌握的材料来看，他们的父母都是锡耶那人。他们的先祖以建筑业为生，以下的例子可以为证：1190年，即锡耶那三执政统治时期，他们建成了“白色喷泉”（the Fontebranda）；次年，他们又完成锡耶那城的海关大楼及其他建筑。人们常看到，天才的种子总是在有着富饶土壤的地方中出现，总有一天，它们会发芽并结出比母体更美好、更丰硕的果实。阿格斯蒂诺和阿涅奥罗的作品清楚地告诉人们：他们对乔万尼·皮萨诺和尼科拉·皮萨诺的风格做了重大改进，以更优美的构图和创意丰富了雕塑艺术。

据说，1284年，乔万尼·皮萨诺从那不

勒斯返回比萨，途中曾驻留锡耶那，他在这里设计并建造了该城大教堂的正面，即3座主门所在的那一面，这样为大教堂增添华美的大理石装饰就成为可能。² 为了学习雕刻艺术，年仅15岁的阿格斯蒂诺拜在乔万尼门下。阿格斯蒂诺从乔万尼这里学到了雕刻艺术的基本原理。他对雕刻和建筑一样痴迷。通过乔万尼的指导和自己的不懈努力，阿格斯蒂诺在构思、优美性和风格上都超越了他的同门师兄弟，因此，人人都说他是其师乔万尼的右眼。在彼此深爱的人们中，使对方出人头地的愿望远远超过了对天赋、思想和财富的渴望，因为它能使人变得伟大而高尚，无论今生还是来世都能获得无限的幸福。所以，阿格斯蒂诺利用与乔万尼·皮萨诺合作的机会，将其弟阿涅奥罗也领入雕刻行业中。对阿格斯蒂诺来说，这也并非难事，因为，与阿格斯蒂诺和其他雕塑家的交往和雕刻艺术所能带来的巨大荣誉和财富，已经在阿涅奥罗心中燃起从事雕刻的强烈愿望。在阿格斯蒂诺萌生这一想法之前，阿涅奥罗已在私下做了许多雕刻。当阿格斯蒂诺协助乔万尼完成阿雷佐大教堂的大祭坛的大理石浮雕（我们前面曾提到过此事）时，他成功地使其弟阿涅奥罗也参与这项工作。阿涅奥罗的表现非常出色，工作完成后，他的声望已能和兄长比肩了。乔万尼得知此事后，便聘用两兄弟协助他完成在皮斯托亚、比萨等地的其他任务。

阿格斯蒂诺也从事建筑艺术，不久，即1308年，他便在马尔伯格托为统治锡耶那的九人委员会设计了一座宫殿。这项工程使两兄弟在家乡声名大噪，因此，两人在乔万尼去世后返回锡耶那时，同时被任命为国家建筑师。1317年，锡耶那大教堂北面的外墙就是在他们的指导下建造的。³ 1321年，他们设计的罗马那门（当时叫“圣马丁门”）所在的那面城墙破土动工，并于1326年完工。此外，他们还重建了杜菲门（Porta a Tufi），这个门最初叫“圣阿加塔·亚尔·阿尔科门”（Porta di S. Agata all' Arco）。同年，他们设计的圣弗朗切斯科教堂和修道院在教皇使节，红衣主教加埃塔诺的主持下动工。⁴ 不久，流亡在奥尔维耶托城的托洛美家族的一些成员恳请阿格斯蒂诺和阿涅奥罗为该城的圣马利亚教堂的工程管理司作雕刻。⁵ 于是他们来到奥尔维耶托，雕制了一些预言家像，这些雕像是

该教堂最漂亮、比例最和谐的装饰品，现位于该教堂的正面。

我曾在前面的《乔托传》中提到：1326年，正在佛罗伦萨的卡拉布里亚公爵查理受罗伯特国王之托，邀请乔托到那不勒斯去，为该城的圣奇亚拉教堂等作画。^⑥在前往那不勒斯的途中，乔托曾在奥尔维耶托逗留，打算看一看当地已经完成和正在创作中的艺术作品。其中，阿格斯蒂诺和阿涅奥罗雕刻的《预言家》最令他满意。令这二人倍感自豪的是，乔托不仅对他们的雕像赞不绝口，而且视他们为挚友，并举荐给皮耶特拉马拉的皮耶罗·萨科内，称他们是当时最杰出的雕塑家，也是建造阿雷佐主教圭多之墓的最佳人选。我在前面的《乔托传》中曾提及此事。因此，当阿格斯蒂诺和阿涅奥罗把设计图和模型交给皮耶罗·萨科内后，终于得到了这项工作。他们一丝不苟地工作，3年后大理石墓终于建成。他们将它安放在阿雷佐大教堂的圣事礼拜堂（the chapel of Sacrament）中。^⑦棺槨安放在雕刻精美的托架上，石棺上安放主教的大理石卧像，两边是些天使，他们正将帷幕拉开。在12块正方形石板上，分别雕刻着描述该主教生平事迹的浮雕图案，其中包括无数小人像。描绘每一幅场景的内容并不费事，我们可以从中发现作者的极大耐心，也可借此了解雕塑家们是如何通过努力学习而发现优美风格的。

第一幅浮雕表现的是圭多主教重建阿雷佐城墙的情景。圭多把原来的城墙大大延长，形成了一条巨大的走廊。这项工程得到米兰的吉伯林派的鼎力襄助，他们为工程募到400名砖瓦匠并提供了部分资金。第二幅表现的是卢奇涅亚诺·迪·瓦尔迪奇亚纳的失陷；第三幅是丘西的陷落；第四幅是弗隆佐里要塞的失陷，当时，弗隆佐里城堡由巴蒂佛莱公爵的儿子们统治；第五幅表现的是伦第涅镇被阿雷佐人围困数月后向圭多主教投降；第六幅描绘的是占领瓦尔达诺的布西内镇的情景；第七幅是攻打已经被围困数月的洛卡·迪·卡普雷斯城，该城属于罗马那公爵；第八幅是主教正在拆毁拉特里诺城堡，并命人把高过城堡的山岭削成十字形，使其无法再成为堡垒；第九幅是桑萨维诺山被攻陷并化为灰烬；第十一幅表现的是主教的加冕仪式，其中有许多盛装的骑兵、步兵与平民；第十二幅是主教在蒙特内罗染上重病，人们把他护送到马萨，

又在他归天后,将其遗体送回阿雷佐。墓的四周雕有吉伯林党的标记和主教本人的纹章。主教的纹章为青色衬底上镶嵌着6块方形宝石,宝石的排列位置与美迪奇家族纹章上的6个圆球布置相仿。阿雷佐的诗人和骑士圭托内修士在写到该主教的家族发源地皮耶特拉马拉城堡时,曾对他们的纹章作过如下描绘:

吉格里昂与奇亚萨的交界处
是我祖先的发源地,
青色衬底与六块金黄色的宝石
是他们的标记。

阿格斯蒂诺和阿涅奥罗在这件作品上所展现的高超技艺、非凡想像力和深厚功力是他们时代之前任何别的艺术品都难以企及的。这件作品中的人物、各种各样的景色、楼塔、马等生动逼真,令人赞叹不已。后来,法国的安茹公爵为报复该城人抵抗他的军队所造成的损失,洗劫了该城大部分地区,这件作品在这场灾难中毁灭了,但至今仍能看到上面所刻的文字:“锡耶那的大师阿格斯蒂诺和阿涅奥罗作”。

1329年,在波洛尼亚的圣弗朗切斯科教堂,阿格斯蒂诺和阿涅奥罗做了一幅文饰华美的大理石浅浮雕《基督为圣母加冕》,浮雕中的圣母和基督有1.5布拉恰(约0.9米)高。圣母和基督两旁分别有3个同样大小的圣徒像:即圣法兰西斯、圣哲罗姆、圣多米尼克、帕多瓦的圣安东尼、圣比特罗尼乌斯和福音布道者圣约翰。每位圣徒像的下方各有一幅表现其生平事迹的浅浮雕图案。^⑧另外,他们还根据当时流行的做法,为每幅浮雕增添了不少半人高的装饰人像。显然,阿格斯蒂诺和阿涅奥罗在这件作品中倾注了大量心血,他们穷毕生所学,精心创作,力图使其流芳百世,他们的确做到了。尽管这件作品已大半损毁,但从上面仍然能够清晰地看到作者的姓名和完成日期,若与起始时间相对照便可发现,它足足用了8年时间才完成!当然,在此期间,他们也曾在别的地方为其他人做过许多作品。

正值阿格斯蒂诺和阿涅奥罗在波洛尼亚工作之际，通过教皇特使的斡旋，该城终于归顺教廷的统治。⁹ 作为回报，教皇许诺把教廷迁往波洛尼亚。教皇希望在那里修建一座城堡，以确保自己的人身安全。波洛尼亚人同意了。在阿格斯蒂诺和阿涅奥罗的指导下，城堡很快依照他们设计的样式建起来。但这座城堡寿命极短，因为波洛尼亚人很快就发现教皇的许诺全都是谎言，盛怒之下，迅即将其拆除。¹⁰

据说，就在阿格斯蒂诺和阿涅奥罗在波洛尼亚期间，波河突然泛滥，两岸几十里地带一片汪洋，夺走了数万人的生命，给费拉拉和曼图亚造成令人难以置信的巨大损失。¹¹ 作为有学识而德高望重的艺术家，阿格斯蒂诺和阿涅奥罗应人们的请求，将可怕的洪水成功引回原河道，并用堤坝和其他有效设施加以巩固。这使他们赢得了崇高的声望和巨额回报：曼图亚的领主们和埃斯特家族以慷慨的赏赐肯定了他们的功绩。

1338年，阿格斯蒂诺和阿涅奥罗回到锡耶那，设计并指导建造了新的圣马利亚教堂，这座教堂与老锡耶那大教堂（Duomo Vecchio）毗邻并与曼蒂蒂广场相对。锡耶那人对此极为满意，决定乘此机会把他们长期以来一直酝酿却毫无结果的一项计划——即在长老会宫（Palagio della Signoria）对面的公共广场建造一座喷泉的计划——付诸实施，他们将这项工作交给了阿格斯蒂诺和阿涅奥罗。尽管工作难度很大，他们两人还是成功地借助铅泥混合管道将水引至喷泉。正是由于这两位锡耶那公民的天才创造，1343年6月1日，喷泉喷出第一股水柱，全城人为之欢呼雀跃。

大约与此同时，市政宫（Palazzo del Pubblico）的议事大厅也建成了。1344年，由阿格斯蒂诺和阿涅奥罗设计并指导建造的塔楼也宣告完成。塔楼中悬挂着两口大钟，其中一口来自格罗塞托，另一口是在锡耶那本地铸造的。在此期间，阿涅奥罗曾到过阿西西，在圣弗朗切斯科教堂底层中建造了一座礼拜堂，并为那波莱奥内·奥尔西尼的一个兄弟，一位病逝于阿西西的法兰西斯修会红衣主教，建造了一座大理石墓。¹² 在锡耶那为国效力的阿格斯蒂诺，在为广场的喷泉作装饰设计时不幸病逝。死后，阿格斯蒂诺被隆重安

葬在锡耶那大教堂。但我未能发现阿涅奥罗是何时和怎样去世的，也不知道他是否还有其他重要作品，因此，只能这样结束他们的传记了。

但是，由于我这里的叙述是按照时间顺序进行的，如果忽略那些虽没有创作出足以使他们扬名立传作品，但也向世界和艺苑贡献了许多实用而美好艺术品的艺术家，那将是个失误。因此，紧接着前面提到的阿雷佐大教堂和教区教堂，我要谈一谈阿雷佐的两位金匠——保罗和皮耶特罗。他们曾跟随锡耶那的阿格斯蒂诺和阿涅奥罗学习构图，是最早从事金银镂刻的优秀匠师。他们曾为阿雷佐教区教堂的主持雕刻了阿雷佐主教和保护神——圣多纳图斯——的银制仿真头像。单是其精美的装饰和其中的一些逼真入微的珐琅小头像就足以令人赞叹不已了，更何况它还是最早的金银镂刻作品。

与此同时（或此前不久），杰出的金匠奇奥内得到佛罗伦萨舶来羊毛加工行会委派的一项工作：负责制作圣乔万尼·巴蒂斯塔教堂的银祭坛。祭坛上镶嵌着许多银片，银片上雕有许多描绘该圣徒事迹的浮雕图案。所有亲眼目睹这件作品的人，都不禁对作品的精致和新颖的创作方法赞叹不已。1330年，人们在圣雷帕拉塔教堂的地下室中发现了圣扎诺比乌斯的遗骸。这位杰出的金匠制作了一个盛放圣徒的颅骨碎片的银制头像，并被人们捧去游行。在当时，这个头像被视为一件精美绝伦的艺术杰作，为奇奥内赢得了声誉和财富。不久，奇奥内在富足和人们的崇敬中离开了人世。^⑩

金匠奇奥内门下弟子甚多，阿雷佐的弗尔佐雷·迪·斯皮内罗就是其中之一。此人能够创作各种优美风格的雕刻，尤其擅长在银片上制作珐琅图案，他在阿雷佐大教堂中的一些作品——一个饰有精美珐琅花边的主教冠和一根精致的银手杖——可以为证。此外，红衣主教加莱奥托·达·皮耶特拉马拉还委派他制作了其他一些银器。加莱奥托希望死后能安葬在维尔尼亚（la Vernia），于是就把这些银器赠给当地的修士。在丘西领主奥兰多公爵让人建造的围墙（位于维尔尼亚南部不远的一个小地方）的外边，加莱奥托建造了维尔尼亚教堂和许多小礼拜堂。但在所有这些地方，都未留

下他本人的纹章或任何纪念物。

奇奥内的另一个弟子是佛罗伦萨的莱奥纳多·迪·乔万尼。此人借助凿刀和火烧焊接法创作了许多作品，并在构图上超过了前辈，他为皮斯托亚的圣雅科波教堂所做的祭坛和银制镶板尤为出色。除各种华美的图案外，那尊超过1布拉恰高的圣詹姆斯全雕像更是美不胜收。这个人像雕琢得如此精致、细腻，看起来更像是铸造(casting)而不是镂刻(chasing)出来的。它被安放在祭坛镶板的中央，周围有一些用珐琅作的文字：“为了纪念上帝和使徒圣雅科波，我——佛罗伦萨的雕塑家莱奥纳多——于1371年完成了这件作品。这件作品只是我为弗朗切斯科·帕涅尼所作作品中的其中一个。”

让我们回头来看阿涅奥罗和阿格斯蒂诺。他们两人去世后，他们的众多弟子在伦巴底和意大利其他地区创作了大量建筑和雕刻作品。其中有个叫做雅科波·兰弗拉尼的威尼斯人曾为伊莫拉的圣弗朗切斯科教堂正门制作了雕刻装饰，并刻下自己的名字和完成日期(1343年)。雅科波还在波洛尼亚的圣多米尼克教堂为乔万尼·安德烈亚·卡尔都诺——法学博士和教皇克莱芒六世的秘书——修建了一座大理石墓；雅科波还在这座教堂为波洛尼亚人的保护者与正义的守护者塔德奥·皮波利修建一座大理石墓。¹⁵同年，即1347年，在这座墓建成后或建成前不久，雅科波返回家乡威尼斯，开始建造圣安东尼奥教堂（最初是一座木结构建筑），并于1349年完成。这是他应出身于佛罗伦萨历史悠久的阿巴蒂家族的主持的请求建造的，此时的威尼斯总督是安德烈亚·丹多罗。

1383年，阿涅奥罗和阿格斯蒂诺的弟子，威尼斯的雅科贝罗和皮耶特罗·帕奥罗，在波洛尼亚的圣多米尼克教堂为法学博士乔万尼·达·里涅亚诺建造了一座大理石墓。长期以来，他们和其他许多雕塑家一直遵循同一种风格，因此，这种风格的作品遍及整个意大利。据说，波洛尼亚人佩萨罗也是阿格斯蒂诺和阿涅奥罗的弟子，波洛尼亚的圣多米尼克教堂的大门及3尊大理石雕像《圣父上帝》、《施洗者圣约翰》和《圣马可》就是此人所作，从其风格判断，这种猜测不无道理。这一作品完成于1385年。但如果把当时其他许

多艺术家创作的相同风格的作品一一详述，则势必费时太多，而且，这些作品对当代的艺术影响甚微，所以我就到此为止。但我认为有必要提及这些人，尽管他们不足以流芳百世，但也不应被完全忽略。

佛罗伦萨画家斯特法诺和 锡耶那的乌戈里诺

(1301—1350; 1260—1339)

佛罗伦萨画家斯特法诺师承乔托，是一位卓越的艺术大师。他不仅超越了所有艺林前辈，而且也超过了他的老师。可以说，斯特法诺是到当时为止最优秀的艺术家，他的作品证明了这一点。^① 斯特法诺在比萨公墓园绘制了表现圣母的湿壁画，其构图和着色已有胜过乔托之处。在佛罗伦萨圣灵教堂，斯特法诺在回廊中的3个拱门上绘制了装饰湿壁画。第一个拱门中表现的是基督变容与摩西和以利亚，对3位门徒的惊愕表情也刻画得惟妙惟肖。^② 对如何表现这一令3位门徒震惊的壮丽场景，斯特法诺早已胸有成竹。画中，人物凌乱的衣衫随躯体的活动而形成许多新衣纹，这是以前的绘画所没有的，因为斯特法诺力图借助衣纹刻画裸体，这种观念对以前的艺术家——甚至乔托来说，都是

陌生的。另一个拱门中表现的是基督正救治一个女疯子，图中有座高大建筑展现出一种全新的风格，是斯特法诺以透视法画成的。这座建筑显示出形式的改进和更多的科学性。此外，斯特法诺还以其卓越的审美力，画了当代风格的圆柱、窗子、檐口、大门等，显示出精湛的技艺、卓越的创造力、和谐的比例和独特的创作手法。他似乎已经窥见了现代完美艺术风格的曙光。在斯特法诺的天才创造中，有一个极具难度的台阶，是他综合运用绘画和浮雕两种手法制作的。这个台阶风格优美、样式多变、构思新颖，而且非常实用、方便。所以，伟大的洛伦佐·德·美迪奇在卡里亚诺山别墅(Poggio a Cajano, 今天美迪奇大公那座最大的别墅)外面的台阶，就采用了这种设计。最后一个拱门中表现的是基督拯救落水的圣彼得的情景，刻画得非常生动，人们仿佛可以听见彼得在喊：“主啊，请救救我！”人们普遍认为这一幅比其他两幅好得多，因为在这里，除了轻柔的衣褶，人们还可以看到漂亮的面孔和众使徒对大海的恐惧。此外，斯特法诺还完美而贴切地刻画了众使徒的不同表情与姿态。尽管无情的岁月对这件凝聚着斯特法诺心血的杰作造成了一定损坏，但人们仍然能够看到众使徒与狂风和巨浪搏斗的惊心动魄的场面。这件作品在现代仍然备受推崇，可以想见它在当时整个托斯卡纳地区必定被视为奇迹。

接着，在新圣马利亚教堂的第一道回廊中，斯特法诺在一个大门旁边，作了一幅圣托马斯·阿奎那的画像。他还在该教堂作过一幅《基督受难十字架》，但后来被那些企图修复它的艺术家们毁坏了。斯特法诺还在该教堂的一座礼拜堂绘制湿壁画，但未能完成，如今，这件残缺不全的作品也已遭受岁月的严重磨蚀。不过，从画中，人们仍可以看到天使们以各种形式堕落到人间（他们的堕落起因于卢西佛^①的傲慢）的情景。值得注意的是，运用透视法对人物腿部、胳膊和胸部的表现比以前更优美、准确，这表明斯特法诺已经发现，并部分克服了创造完美艺术杰作过程中出现的难题。而他的继承者通过不懈钻研，终于完全掌握了完美艺术的真谛，创造出卓越的艺术杰作；因此，艺术家们赋予斯特法诺“大自然的猿猴”（the Ape of Nature，意思是“大自然的模仿者”）的称号。

之后不久，斯特法诺应邀来到米兰。在这里，马泰奥·维斯孔蒂委派他创作许多绘画，但他未能完成这些作品。他因不适应当地的气候而病倒，所以被迫返回佛罗伦萨。在佛罗伦萨，斯特法诺重新获得了力量，并绘制了阿斯尼家族礼拜堂（在圣十字教堂中）中的湿壁画《圣马可殉道》，画中有许多人像，都刻画得相当传神。然后，斯特法诺又作为乔托的弟子被邀至罗马。在罗马圣彼得教堂的主殿中，有供奉该圣徒的祭坛，而斯特法诺就在大半圆室的窗子之间作了一幅湿壁画。这幅湿壁画已经十分接近现代风格，并在构图和其他方面远远超过了乔托。之后，在阿拉塞里的主殿左侧的一根柱子上，斯特法诺作了一幅圣路易丝的画像，极受推崇。因为这幅画洋溢着浓郁的生命气息，这是以前的绘画作品——甚至乔托的绘画——所不具备的。事实上，从斯特法诺为圣灵教堂的湿壁画《基督变容》所绘制的草图来看，他具有非凡的构图才能。依我看，斯特法诺的构图才能远胜过乔托。

之后，斯特法诺来到阿西西。在该城圣弗朗切斯科教堂底层主殿的半圆室（教堂的唱诗堂就在这里）中，斯特法诺绘制了湿壁画《天国的荣耀》。虽然这件作品并未完成，但也显示了斯特法诺所付出的巨大心血。画中，青年、中年与老年圣徒的容貌刻画各具特色，但同样漂亮，实难想像还有比这更好的作品！这些神灵展现出一种极为优美而和谐的风格，使人不敢相信他们是在那个时代由斯特法诺创作的。然而，尽管只完成了人物的头部，但的确是斯特法诺的创造。画中，众圣徒上方是一群飞舞的天使，手中拿着一些宗教的象征物。他们都注视着画面中央钉在十字架上的耶稣，耶稣下方是圣法兰西斯及其身边的许多圣徒，他们也注视着耶稣。此外，斯特法诺还在这幅画的边缘画了许多小天使，他们手中拿着福音布道者圣约翰在《圣经·启示录》中所载的教堂的名称。当我看到这些漂亮的天使像后，不禁大为震惊，那时竟有人能创作出如此优秀的作品！起初，斯特法诺本打算完成这幅画，而且，若非某些至关重要的私人事务迫使他返回佛罗伦萨，他必定能够得偿所愿。

在佛罗伦萨期间，斯特法诺忙里偷闲，完成了住在阿尔诺河畔的吉安菲利亚齐家族委派的一项工作，即在该家族宅邸与卡拉亚

桥之间的一个神龛中画了一幅圣母像。画中，圣母正在做针线，坐在她旁边的一个穿衣服的小孩，正把一只小鸟呈给她看。这幅画很小，但也是作者精心创作而成，因而丝毫不逊色于这位大师的其他作品。

1346年，当斯特法诺处理完私事并完成这件作品后，又应皮斯托亚领主们的邀请来到皮斯托亚，并为该城的圣雅科波小教堂绘制了湿壁画。^④在小教堂的拱顶上，斯特法诺画的是《上帝和众使徒》，而四周的墙壁上画的则是圣雅科波的生平。其中，有一幅表现的是该圣徒的母亲（西庇太^⑤的妻子）请求基督允许他的两个儿子在上帝的王国中坐在他的两侧。这幅画旁边就描绘着圣雅科波被砍头的情景。有人认为，托马索——人称“乔蒂诺”，我在后面将提到此人——是斯特法诺之子，也有人据其姓氏推断他为乔托之子。然而，据我见过的一些文献，以及洛伦佐·吉贝尔蒂和多梅尼科·德尔·吉兰达约某些值得信赖的记载，我认为他很可能是斯特法诺的儿子，而非乔托之子。但无论真相如何，还是让我们回头来看看斯特法诺。说他是继乔托之后第一个对绘画做出重大改进的艺术家，这个评判无疑是恰当的，因为，他不但善于使绘画内容标新立异，而且在使色彩显得和谐、柔和和悦目方面更胜别的艺术家一筹，而在作品的修饰、润色方面，更是无人能敌。尽管如我所说，由于实践的困难，他在使用透视短缩法（foreshortening）时显得很笨拙，不那么得心应手，然而，作为第一个探索这些难题的人，斯特法诺比那些沿着已经开辟的平坦道路前进的人更值得敬重。我们要感谢斯特法诺，正是他在黑暗中勇敢探索，为后来的人指明了道路，他们才能克服重重障碍，最终达到理想的巅峰。斯特法诺还在佩鲁贾的圣多米尼克教堂的圣凯瑟琳礼拜堂绘制湿壁画，但未能完成。^⑥

与斯特法诺同时代，有一位声望显赫的锡耶那画家，也是斯特法诺的挚友，名叫乌戈里诺。他在意大利的许多地方创作了大量木板画和装饰礼拜堂的湿壁画。但他仍在很大程度上恪守拜占庭风格，而且由于生性固执，他坚持遵循奇马布埃风格，而不是在当时备受推崇的乔托风格。他的作品包括：为圣十字教堂的大祭坛制作

的一件金底色木板画；还有一件木板画曾在圣马利亚·诺威拉教堂祭坛上保存多年，如今收藏在该教堂的议事厅——每年，客居在这里的西班牙人都要在圣詹姆斯节和其他宗教仪式和葬礼上，在这里举行隆重庆典。⁷此外，乌戈里诺还创作了其他许多风格优美的作品，但都严格遵循其师的风格，未有丝毫背离。在奥尔圣米迦勒广场的敞廊（是工匠拉波建造）的一根砖柱上，乌戈里诺画了一幅圣母像。几年后，这幅画像创造了大量奇迹，使敞廊在很长时间内塞满了还愿的祭品。时至今日，这幅圣母像仍备受崇拜。最后，在圣十字教堂的里多尔佛·德·巴尔迪礼拜堂（乔托曾在此处绘制了表现圣法兰西斯生平的湿壁画），乌戈里诺创作了一幅蛋彩画《基督受难十字架》，画面上还有哭泣的圣约翰和抹大拉的圣马利亚，另有两位修士站在两旁。1349年，年迈的乌戈里诺辞别人世，被隆重安葬在他的家乡锡耶那。

让我们回头再来说斯特法诺。据称，他还是一位很不错的建筑师，从上面的记述来看，这很有可能。据说，在1350年的大赦年（the Jubilee）庆典伊始，斯特法诺就离开人世，并被隆重安葬于佛罗伦萨圣灵教堂的家族墓地中，终年49岁。斯特法诺的墓志铭中写道：“佛罗伦萨画家斯特法诺画艺超群，其作品丝毫不逊于任何一个时代的优秀之作。49岁那年离开人世，他的亲友们怀着悲痛的心情将他安葬。”

锡耶那画家皮耶特罗·劳拉蒂

(?—1350)

皮耶特罗·劳拉蒂^①是一位杰出的锡耶那画家。他的一生表明，对那些真正的天才来说，当他们发现自己的作品在国内外都受到重视，并发现所有人都需要自己时，是何等心满意足！因为，终其一生，皮耶特罗都受到全托斯卡纳人的重用和爱戴。皮耶特罗引起世人注意的第一件作品，是他在锡耶那的一个济贫院——即斯卡纳济贫院的湿壁画。^②他在创作这幅湿壁画的过程中竭力模仿当时誉满整个托斯卡纳的乔托风格，并大获成功，人们一致认为，他必将成为比奇马布埃、乔托等人更卓越的艺术大师。他的确做到了。在这些湿壁画中，有一幅描绘的是圣母在约阿希姆和安娜的陪同下登上圣殿台阶的情景，^③一名牧师正恭迎她的到来；紧接着是一幅《圣母的婚嫁》，画中，人物的服饰简朴，衣褶优美，而表情庄重，面容俊美。这一作品将优美的绘画风格首次引入锡耶

那，对辛勤耕耘在绘画园地中的锡耶那艺术精英们来说，这不啻为启发他们灵感的一道曙光。正是由于这件作品的成功，皮耶特罗被请至丘苏里的奥利维托山(Monte Oliveto di Chiusuri)。他在这里作了一幅蛋彩木板画，如今安放在教堂的门廊上。接着，他在佛罗伦萨的一个神龛中作了一幅画。这个神龛就在圣灵教堂左门对面的角落处，也就是现在屠宰铺所在的位置。画中的人物面容俊美，逼真、动人，理应得到每一位具有远见卓识的艺术家的赞美。

之后，皮耶特罗离开佛罗伦萨来到比萨。在该城公墓园中正门旁的墙壁上，他描绘了基督教教父的生平事迹。画中人物形象逼真，姿态优美，堪与乔托作品匹敌。这件作品为皮耶特罗赢得了崇高声望，因为其中有些头像在着色和画技方面，在当时都达到了这种风格的最高境界。接着，皮耶特罗又从比萨来到皮斯托亚。在该城的圣弗朗切斯科教堂中，他绘制了一幅蛋彩木板画《圣母》。画中的圣母四周有序地环绕着许多小天使；木板画的底端也绘有许多小图案，其中有许多小人像极为生动、逼真，这在当时极为罕见。^④这件作品赢得了别人的赞许，皮耶特罗自己也很满意，于是便署上了自己的名字：“锡耶那的皮耶特罗·劳拉蒂作”。

1335年，应古列尔莫和阿雷佐教区教堂的工程监理马加里托·波斯基等人的邀请，皮耶特罗来到阿雷佐。该教堂采用了当时全托斯卡纳地区最优美的风格——它以方石和马加里托内的雕刻（我们前面已有交代）作装饰，而且已基本建成。皮耶特罗在该教堂的半圆形后殿和大祭坛所在礼拜堂的大神龛绘制了12幅描绘圣母生平事迹的湿壁画：从《约阿希姆被逐出圣殿》到《基督的诞生》，人像大小与真人相仿。在这些画中，人们看到了乔托笔下的人像所特有的外貌、表情与姿态。尽管整件作品都非常漂亮，但半圆室拱顶部分的湿壁画显然比其他部分更胜一筹。因为在表现《圣母升天》的场景中，除了那些展示皮耶特罗伟大精神的4布拉恰（约2.4米）高的使徒像外，他是第一个试图增强风格的重要性的艺术家，画中人物面容之传神、服装之华美，在当时无出其右者。在拱顶上，皮耶特罗还以同样风格描绘了一群天使。他们在圣母的四周轻歌曼舞，脸上露出圣洁和神圣的喜悦。他们弹奏着各种管弦丝竹，同

时温柔地注视着另一群天使（这群天使姿态优美，站在扁桃状云团中，簇拥着圣母升上天空，他们身边环绕着五彩斑斓的彩虹）。这件作品大受欢迎，并使皮耶特罗获得了另一项工作：为该教堂的大祭坛绘制蛋彩木板画。皮耶特罗在祭坛的5块画板上描绘了5个真人一般大的圣像：中间画板上是怀抱圣婴的圣母；一侧是施洗者圣约翰和圣马太；另一侧是福音布道者和圣多纳图斯。在这些画板的上缘和下面的附饰带上，都画着许多小人儿，风格优美、美丽超群。我曾出资并亲手修复了这座祭坛，而这件木板画也被放到位于教堂底层的圣克里斯托夫祭坛上。借此机会，我想谈谈自己修复这座古老圣堂的过程，这并未背离主题。这是出于宗教虔诚和对这座令人钦佩的圣所的挚爱，因为她是她我童年的第一位启蒙老师，也是保存我祖先遗骨的地方；而且在我看来，她似乎已被世人遗忘，而现在则可以说她又复活了。我首先扩大了原有的窗子并开辟了许多新的窗口，从而提高了教堂内部的光亮度。此外，我还把占据很大空间的唱诗堂挪到大祭坛后面，教堂的教士们对此非常满意。新祭坛孤零零地矗立着，祭坛前部的画板上是一幅《基督召唤正在打鱼的圣彼得和圣安德烈》；靠近唱诗堂的祭坛背面的画板上，则是一幅《圣乔治屠龙》。祭坛左右两侧各有2个画板，每个画板上分别画有两个真人大小的圣徒像。画板的上缘和底部的附饰画中也有许多人像，为简洁起见，这里略去不提。祭坛装饰总共有13布拉恰（约7.8米）高，附饰画为2布拉恰（约1.2米）高。祭坛是中空的，穿过祭坛上开的一个小门，经由一条台阶可直达祭坛顶端。从祭坛前部的两个铁格栅望进去，可以看到保存在里面的许多珍贵的圣徒遗物，其中有阿雷佐城的主教和保护神圣多纳图斯的头颅。此外，在我修复的那口3布拉恰（约1.8米）长的彩色大理石棺中，也保存着四位圣徒的遗骨。在祭坛附饰画的前方，有一个圆形的木制镀金圣餐杯，约3布拉恰（约1.8米）高，从祭坛前方和唱诗堂两侧都能看到它。为充分表达对上帝的虔诚，我在做这件作品时不遗余力，而且也不惜代价。我敢说，在我能力所及的范围内，这件作品采用了各种装饰——黄金、雕刻、绘画、大理石、石灰华、彩色大理石、红斑岩及其他石料，可以说已达到至善至美的境界。

我们再回到皮耶特罗·劳拉蒂。完成上述作品后，皮耶特罗又在罗马圣彼得教堂作了许多作品，但后来，它们在教堂重建时都被毁掉了。在考托纳和阿雷佐，除上面提及的作品外，他还在黑衣修士的圣菲奥拉和卢西拉教堂（S. Fiora e Lucilla）留下一些作品。其中，他在该教堂的一座礼拜堂中画了一幅表现圣多马的湿壁画，画中，圣多马把手伸向基督肋侧的伤口。⁵

锡耶那的巴托罗米奥·伯罗吉尼⁶是皮耶特罗的弟子。此人曾在锡耶那和意大利其他地区创作了不少木板画，其中，佛罗伦萨圣十字教堂中就有一幅（这幅画就在该教堂中圣塞尔维斯特礼拜堂的祭坛上）。此人的绘画作品可确定在1350年左右。在我那本经常引用的书（《素描集》）中，有皮耶特罗作的一幅画《正在补鞋的鞋匠》，画中人物的面部轮廓分明，神态自然，展示了作者的独特风格。皮耶特罗的肖像出现在巴托罗米奥·伯罗吉尼在锡耶那创作的一幅湿壁画中，几年前，我曾按照原样临摹了一幅。



雕塑家、建筑师安德烈亚·皮萨诺

(1270—1348)

善于思考的人们发现：无论何时，绘画艺术的繁荣昌盛必定伴随着雕塑领域的巨大成就，每一时代的艺术品都证实了这一点。因为绘画和雕塑本就是一对孪生姊妹，她们同时诞生，并统属于同一个灵魂。关于这一点，人们可从乔托时代的雕塑家安德烈亚·皮萨诺身上得到印证。^①安德烈亚对雕刻艺术理论与实践作了重大改进，因此被视为当时托斯卡纳地区最伟大的雕塑家，他的青铜作品尤其出色。他的作品受到所有认识他的人，特别是佛罗伦萨人的推崇和珍视，因此，对他来说，变换国家、亲友和财产是一件轻而易举的事。前辈雕塑家们在雕刻领域遇到重重困难，因而他们的作品大都显得粗俗、平庸，但对安德烈亚来说，这些困难反倒成为他改进雕塑艺术的有利条件。任何人只要把安德烈亚的精美作品与那些粗糙、平庸之作做一比较，定会大吃一惊。早期的雕塑

是十分粗糙的，我们前面曾讲到的佛罗伦萨圣保罗教堂正门上方的一些作品和奥尼桑蒂教堂的那些石雕可以为证，这些作品只会引人发笑，而无法激起人们的崇敬和愉悦之情。可以肯定，与绘画相比，在古代雕塑都已遗失的情况下，重新发现美好的雕塑艺术要容易得多，因为人体就是雕塑艺术最好的榜样。但是，要在绘画中找到表现人体形状的准确方法和最好风格，就不那么简单了，而这对于一幅画的庄严、漂亮、优美和装饰，都是至关重要的。对安德烈亚的辛劳，命运之神至少作了一种回报。因为前面讲过，伴随着比萨人在海洋上的一连串胜利，许多古代遗物和石棺被运至比萨（至今仍然放在比萨大教堂和公墓园的四周），这些遗物和石棺给予安德烈亚极大的启发和帮助。但乔托就没有这么幸运，因为保存下来的古代绘画作品寥寥无几。尽管雕塑常常毁于大火、灾难和战争，或者被埋在地下或转运到其他地方，但鉴赏家可以通过其不同的风格鉴别出它所属的国家，例如，埃及的人像雕塑纤细、瘦长；希腊的人像雕塑注重科学性，偏爱裸体，但人物的面部表情几乎千篇一律；古托斯卡纳的雕像则显得粗糙，注重头发的刻画；至于罗马人（我这里所说的罗马人，主要指那些被罗马人征服并掳掠到罗马的希腊人。他们还把世界上所有美好、漂亮的东西都带到了罗马）的人物雕塑——无论裸体的还是穿着衣服的——的表情、姿态、动作都极为传神。可以说，罗马人把世界各地所有美好的东西都抢走了，并将其融会为一种风格，使他们的雕塑成为世界上最动人、最神圣的雕塑。

在安德烈亚时代，一切美好的方法和艺术都已经遗失了。当时，托斯卡纳艺术家们所采用的风格是由哥特人和野蛮的拜占庭人带来的。安德烈亚在对乔托新风格和为他所了解的少数古代遗物进行了一番观察后，依据他个人的审美力对这种拙劣风格做了重大改进。他开始运用一种更美好的风格，从而赋予作品更多的美感。安德烈亚的才智、技能和灵巧使其声名远播，他因此得到了许多同胞的帮助。当安德烈亚获得为圣马利亚·亚·彭特教堂（S. Maria a Ponte）² 雕刻大理石小人像的工作时，还是一个风华正茂的青年。这一作品为他赢得了良好的声誉，因此，佛罗伦萨圣马

利亚·德尔·菲奥内大教堂的工程监理们热切希望安德烈亚能到佛罗伦萨工作。当时，该教堂正面（3座大门所在的那一面）的装饰工作已经开始，然而却缺乏一位能够把乔托设计的装饰付诸实施的艺术师。于是，安德烈亚来到佛罗伦萨承担了这项工作。当时，佛罗伦萨人正极力讨好教皇卜尼法斯八世，因此他们希望安德烈亚首先作一尊该教皇的大理石雕像。于是安德烈亚夜以继日地工作，终于完成了教皇和另外的两尊雕像——《圣彼得和圣保罗》。这3尊雕像完成后被安放在圣马利亚·德尔·菲奥内大教堂的正面上，其中教皇卜尼法斯八世的像夹在圣彼得和圣保罗的中间。这3尊雕像至今仍保存在那里。后来，安德烈亚又为大教堂中门的壁龛作了许多先知的小雕像。这些作品表明，安德烈亚对雕塑艺术作了重大改进，而且，在构思和技艺方面超过了在他之前所有参与这项工作的雕塑家。因此，教堂监理们决定把所有重要的工作都交付于他。不久，安德烈亚又受命制作教会四大博士——圣哲罗姆、圣安布罗斯、圣奥古斯丁和圣格雷高利——的雕像。^③ 这些作品使安德烈亚赢得了佛罗伦萨人和匠师们的赞美和崇敬。接着，他又受命雕刻另外两尊同样大小的人像《圣斯蒂芬和圣劳伦斯》。如今，这两尊雕像位于圣马利亚·德尔·菲奥内大教堂前墙的两端。安德烈亚还雕过一尊3.5布拉恰（约2.1米）高的大理石雕像《怀抱圣婴的圣母》，放在“慈悲圣母兄弟会”小教堂（位于佛罗伦萨的圣乔万尼广场）的祭坛上。^④ 在当时，这件作品，特别是圣母两侧的两件2.5布拉恰（约1.5米）高的天使像，备受推崇。我们时代的艺术家安东尼奥——外号“胡萝卜”（Il Carota）——为这件作品作了一个木框，木框底端有多梅尼科·吉兰达约之子里多尔佛绘制的油彩附饰画。在这座小教堂的侧门（奇亚尔多奈外墙面）的上方，安德烈亚以同样风格雕刻了那尊半人高的大理石圣母像，^⑤ 这是安德烈亚尝试模仿古代雕塑的优美风格的作品，因此，颇受人们的赞许。安德烈亚这里使用的美好风格同他以往作品中坚持的风格大相径庭，他在我的《素描集》中的一些描绘《圣经·启示录》故事的素描就说明了这一点。

安德烈亚年轻时曾学过建筑，佛罗伦萨政府为他提供了一个

展现建筑才能的机会。当时，阿诺尔佛已经去世，乔托又外出，因此佛罗伦萨政府便委派他设计斯卡尔皮里亚城堡（位于阿尔卑斯山脚下的穆杰罗）。有人说——但我无法证实——安德烈亚曾在威尼斯呆了1年，并在该城圣马可教堂的正面作了许多大理石小雕像。在皮耶罗·格拉德尼格先生任威尼斯共和国总督期间，^⑥安德烈亚设计了该城的兵器库，但这只是我从某些名不见经传的作家的著作中阅悉的，事实真相必须留待读者自己去判断。之后，安德烈亚从威尼斯回到佛罗伦萨。当时，佛罗伦萨市民由于惧怕皇帝的到来，⁷在安德烈亚的协助下，迅速把圣加罗和普拉托门（Porta al Prato）之间的城墙加高了8布拉恰（约4.8米），并在别的地方修建了棱堡、栅栏及其他坚固的工事。

因为大约在3年前，安德烈亚通过在阿维农教廷的挚友乔托把他精心铸造的一件青铜十字架献给教皇，使教皇了解到其非凡的铸造才能，所以教皇就委派他铸造圣乔万尼教堂（即佛罗伦萨的洗礼堂）的一对青铜门，^⑧此前，乔托早已为它设计好了优美的图案。我前面说过，这项工作之所以交由安德烈亚完成，是因为他被看做是当时全意大利最有远见卓识、技艺最精湛、最有艺术天赋的大师。安德烈亚领命后就开始工作，并决心不惜一切代价完成这一重要任务。在当时雕塑艺术的奥秘尚不为人所知的情况下，命运之神对他极为青睐，经过22年的辛勤劳作，安德烈亚终于完成了今天我们所看到的那两扇精美绝伦的青铜门。

在此期间，他还雕刻了圣乔万尼教堂大祭坛上那个精美的神龛及神龛两侧的两个天使。另外，他依照乔托的设计，在圣马利亚·德尔·菲奥内大教堂的钟楼上作了许多装饰性的大理石小雕像。此外，在钟楼四周的一些杏仁饰（mandorla）中，他雕刻了7个星体、7种美德、7件圣功的著名半浮雕。在钟楼南面——即现在与孤儿院相对的那一面——的窗户下方有3个壁龛，安德烈亚在里面分别雕刻一尊4布拉恰（约2.4米）高的雕像，都是上乘之作。

言归正传，我在前面说过，青铜门上表现施洗者圣约翰的一生的浅浮雕是安德烈亚心血的结晶。有人认为，与当代的雕刻作品相比，这件作品中的人像设计不够优美，技艺也不够精湛。但安德烈

亚仍值得赞扬，因为他的青铜门对后世产生了深远的影响。如果说后来艺术家所铸造的其他两对青铜门及其内外装饰更为美观、精细，那他们首先要感谢安德烈亚。安德烈亚做的青铜门一直作为该教堂的正门，后来，人们将其移到“慈悲圣母兄弟会”教堂对面，代之以洛伦佐·吉贝尔蒂铸造的青铜门，也就是我们现在所看到的青铜门。我必须指出，安德烈亚在制作这件青铜门时，得到他的儿子尼诺的帮助，并于1339年全部完成，也就是说不仅磨光、压平，还镀了金。尼诺后来的成就超过了他的父亲。有人认为，青铜门的铸造是由威尼斯的一些优秀匠师承担的，记载有关这一情况的档案文书，现保存佛罗伦萨帕来毛呢加工行会（圣乔万尼教堂的工程监理）的图书馆里。

在铸造青铜门期间，安德烈亚不仅完成了上述作品，还做了其他许多作品，尤其值得一提的是他为皮斯托亚的圣乔万尼教堂（1337年奠基）制作的模型。1337年1月25日，皮斯托亚人在为该教堂挖地基时，发现了该城主教圣阿托的遗体，他已经在那里沉睡了137年。就当时来看，这座圆形教堂是相当不错的。在皮斯托亚大教堂中有一座大理石墓，也是安德烈亚建造的，棺盖上刻着许多小人像，其上方有一些稍大的雕像。法学博士齐诺·德·安吉伯尔吉^⑨先生的遗体就安放在这座大理石墓中，此人是当时一位学识渊博的人，弗朗切斯科·彼特拉克^⑩的十四行抒情诗中曾提到他：“伤心的女士失声痛哭，爱神也止不住为你落泪（*Piangette donne, e con voi pianga Amore*）”；^⑪在《爱之凯歌》的第四篇中也写道：“这里是皮斯托亚的齐诺；阿雷佐的主顿，他对自己未能独领风骚而愤恨不已（*Ecco Cin da Pistoia, Guitton d' Arezzo, Che di non esser primo par ch' iraaggia*）。”墓上还刻有齐诺先生本人的肖像：他正给身边许多学生授课，这些人物的神态自然，风格优美，尽管这些作品在今天看来不足为奇，但在当时实属罕见。

雅典公爵沃尔特^⑫——这位佛罗伦萨的暴君，曾委派安德烈亚拓宽广场。而且，为保障自己的安全，他让安德烈亚把他的宫殿一楼——即今天的两百年大厅（*Sala de' Dugento*）——底端的所有窗户都装上由坚硬的菱形铁条做成的栅栏。为此，他还在宫殿的一旁

(与圣皮耶罗·斯凯拉乔教堂相对)砌成一堵粗面石墙,并在石墙内部修了一条秘密通道,以便能上下宫殿而不被人发现。此外,他在粗面石墙脚下开了一个大门(即现在海关大楼的大门),门上刻有他的家族纹章。所有这些,都是按照安德烈亚的设计方案建造的。尽管纹章被十二人委员会下令凿掉了——他们决心销毁一切使人想起这位暴君的东西,但若仔细观察,你仍会在那个方形盾牌上看到双尾狮的图案。沃尔特还命安德烈亚在城墙周围建造了许多塔楼。此外,今天人们看到的圣弗里亚诺门¹⁹等宏伟的城门、城门两旁的城墙,以及许多便于市民出入的小城门,也是安德烈亚建造的。沃尔特还打算在圣乔尔乔山上建一座要塞,安德烈亚为该要塞制作了模型,但没有派上用场,因为工程尚未开始,雅典公爵就在1343年被赶出佛罗伦萨。但沃尔特把宫殿改造为坚固城堡的设想在很大程度上实现了,因为我们现在可以看到,人们对原有的宫殿作了增建,菲利皮特里家族的住宅,阿米迪家族、曼奇尼家族和贝拉贝尔蒂家族的塔楼和住宅,统统被圈在里面。这项工程,加上围墙和瞭望塔的建造工程,使所需原料和人手供不应求,于是沃尔特便草率做出决定,把刻不容缓的“老桥”的工程推迟,而把裙石和木料挪用到上述工程中。虽然塔德奥·加迪的建筑才能并不逊于安德烈亚·皮萨诺,但却因为他是佛罗伦萨人而被沃尔特拒之门外,反倒是安德烈亚获得了工程建造权。沃尔特还打算拆毁圣切西里亚教堂,以便他能从自己的宫室中欣赏罗马那大街和“新市场”(Mercato Nuovo)的繁华景象。而且,为一己之私,他还想拆毁圣皮耶罗·斯凯拉乔教堂(S. Piero Scheraggio),但未得到教皇的允许。最后(正如我们前面所说),他被怒不可遏的民众赶出了佛罗伦萨。

就安德烈亚多年来的辛勤创作来看,他不但应当得到最高奖赏,也应该获得市民的荣誉。于是,佛罗伦萨长老会决定授予安德烈亚公民资格,还让他担任一定的官职。无论是生前还是身后,安德烈亚的作品都受到人们的推崇,人们认为他技压群雄,没有一位艺术家能超过他。直到尼科罗·阿雷蒂诺(Niccolò Aretino,意思是“阿雷佐人尼科罗”)、锡耶那的雅科波·德拉·奎尔恰、多那泰罗、菲利波·布鲁内莱斯基和洛伦佐·吉贝尔蒂等艺术家出现后,人

们才意识到自己的错误，因为正是这些人重新发现了淹没已久的艺术完美性。安德烈亚作品的时间可确定在1340年左右。

安德烈亚有很多弟子，其中最著名的是比萨的建筑师和雕塑家托马索。他不仅建造了公墓园礼拜堂，还建成了比萨大教堂钟楼的最后一部分，即铜钟所在的那部分。^③在比萨圣弗朗切斯科教堂的大祭坛上，有这位托马索雕刻的圣母和圣徒的半浮雕，浮雕下面刻有他自己和父亲的名字。如果铭文属实，托马索就是皮萨诺的儿子。

安德烈亚有一子名叫尼诺，毕生献身雕刻艺术。他的第一件作品是完成父亲留下的一尊大理石圣母像。这尊雕像在佛罗伦萨圣马利亚·诺威拉教堂侧门内，靠近米内尔贝蒂家族的礼拜堂。后来，尼诺来到比萨。他为这里的圣马利亚·德拉·斯皮纳教堂(the Spina)^④作了一尊半人高的大理石雕像《圣母子》，其中，身着华美盛服的圣母正为圣婴哺乳。1322年，雅科波·科尔比尼先生委派尼诺为这尊圣母像做了一个装饰性的大理石框架。此外，雅科波还委派尼诺作了另外一件更大、更漂亮的大理石框架以装饰他的另一尊圣母像。这尊圣母像与真人大小相仿，也是尼诺所做，其中，圣母正拿一枝玫瑰逗弄圣婴，而圣婴则淘气地抓住它，看上去十分动人。可以说，在克服石料的粗糙性、赋予它血肉之躯的生命力和打磨的精致细腻上，尼诺已经迈出了第一步。这尊圣母像的两边，分别是圣约翰和圣彼得的大理石雕像，而圣彼得的面容就是依照安德烈亚雕刻的。在比萨的圣卡特琳娜教堂的一座祭坛上，尼诺雕了两个大理石人像《圣母和传报天使》。这件雕像也是尼诺精心雕刻而成，是当时最优秀的雕刻作品之一。圣母像的基座上刻有这样一句话：“1370年2月1日”；天使像的下面刻着“这些人像乃安德烈亚·皮萨诺之子尼诺所作。”安德烈亚在佛罗伦萨和那不勒斯还有其他作品，这里就不再细说了。

1345年，安德烈亚辞别人世，享年75岁。他的儿子尼诺把他安葬在圣马利亚·德尔·菲奥内大教堂里，墓铭上写着：“这里躺着杰出的安德烈亚·皮萨诺，他擅长大理石人雕像，教堂的中央一些用青铜、黄金和精美象牙做成的神像出自他之手。”

佛罗伦萨画家鲍纳米科·布法尔马科

(1351年尚在人世)

佛罗伦萨画家鲍纳米科·迪·克里斯托法诺，人称“布法尔马科”，师承安德烈亚·塔菲。乔万尼·薄伽丘先生曾在他的《十日谈》里盛赞他善讲笑话。画家布鲁诺和卡兰德利诺是他的挚友，这两人同样性格开朗、诙谐而幽默。^①从布法尔马科散布于整个托斯卡纳地区的绘画作品来看，他具有非凡的艺术鉴赏力。弗朗克·萨切蒂在其《故事三百篇》（从这位艺术家的青年时代讲起）曾讲过这样一件事情^②：青年时代，布法尔马科与师傅安德烈亚住在一起。安德烈亚有一个习惯，即每当黑夜漫长难挨，他总是黎明前起床，并唤醒学徒们起来干活。布法尔马科因美梦每每被打断而烦恼不已，决定想个办法使老师放弃早起工作的习惯。他很快找到了办法。一次，他在一间又脏又乱的阁楼中偶然发现了30只大甲虫（或者说是30只大蟑螂）。他的鬼点子一下子就被激发出来

了。他用细针在每一只甲虫的背上绑上一支小蜡烛。当安德烈亚准备起床的时候，布法尔马科点燃蜡烛，并从门缝处把甲虫一只接一只塞进安德烈亚的房间。当安德烈亚醒来，正准备像往常那样唤醒布法尔马科时，突然看到了星星点点的亮光，他顿时吓得浑身颤抖，年迈而胆小的他于是就向上帝祷告，一遍又一遍地重复祈祷词和背诵圣诗，最后，干脆把头藏进衣服中，保持着这种姿势，浑身抖颤着，一直熬到天亮。那天晚上，他没有去叫醒布法尔马科。第二天清早起床后，安德烈亚问布法尔马科是否像他一样看到了一千多个魔鬼。布法尔马科说：“没有呀，我一直闭着眼睛睡觉，我还纳闷为什么没叫我起来工作呢！”“什么！”安德烈亚说，“看来除了绘画外，我还该想想别的事情了。无论如何，我得搬到另外一间屋子里住了。”第二天晚上，布法尔马科只放了3只甲虫到安德烈亚的房间，然而，头天晚上的余悸和对现在这几个魔鬼的恐惧使这个可怜的老人又一夜未眠。天一亮，他就冲出屋子，并宣称再也不回来了，弟子们费了许多唇舌才使他回心转意。最后，布法尔马科把教区的牧师请来，牧师竭力安慰他。后来，当安德烈亚和布法尔马科谈论此事时，布法尔马科说：“我常听人说魔鬼是上帝的死敌，因此，他们也必定是画家们的死敌。因为，我们常常把魔鬼画得非常丑陋，而且在墙壁和画板上只画圣徒，以便使人们对上帝更虔诚，对魔鬼更憎恶，魔鬼自然对我们恨之入骨。而且，由于他们在夜间的魔力总比白天时大，所以他们就跑来制造这些恶作剧。如果不彻底放弃早起的惯例，情况还会更糟。”布法尔马科这一席话和其他适当的言辞，加上牧师的支持，终于使安德烈亚不得不放弃早起工作的习惯。结果，魔鬼再没有举着灯在他的房间里游动了。但几个月后，安德烈亚忘记了恐惧，在利益的驱使下再次早起工作，布法尔马科的美梦又被打搅。于是，甲虫们又开始活动了。这样，内心的恐惧和牧师的强烈建议使安德烈亚完全放弃了早起的习惯。这件事在全城传开后，有很长一段时间，不仅安德烈亚，其他画家们也不敢晚上起来工作了。

这件事后不久，布法尔马科也成为一名卓越的艺术家。于是——正如萨切蒂在他的书中所说——他便离开安德烈亚开始独立

工作，而且一直生意兴隆。因此，布法尔马科租了一间房子作为工作室和住所。他的隔壁住着一个富有的羊毛工人，此人因出奇的蠢笨而被人们称为“笨鹅”（capodoca）。“笨鹅”的妻子很早就起床纺线，恰逢布法尔马科停止工作准备休息之时；更不幸的是，她的纺车正好紧挨着隔壁布法尔马科的床的对面。她整晚不停地纺线，使布法尔马科片刻难眠。于是，布法尔马科开始想法摆脱这种困扰。他很快发现，将他与“笨鹅”家隔开的砖墙后面正是这可恶的邻居家的火炉。通过墙壁上的一条缝，他可以看到她在炉子前的一举一动。布法尔马科有了主意。他用一个长长的螺旋钻在墙上凿了个洞，当他看到“笨鹅”的妻子不在炉前时，就不停地透过墙上的小孔往汤锅里加盐，直到他心满意足为止。结果，当“笨鹅”回家吃午饭或晚饭时，汤咸得没法喝，肉也咸得没法吃。起初“笨鹅”还能忍受，不过吵骂几句；后来，当发现言语不起作用时，他就开始对这个可怜的女人拳脚相加。“笨鹅”的妻子非常绝望，因为无论她在放盐时如何小心，但总是无济于事。有一次，当“笨鹅”又为此而打她时，她试图为自己辩解。结果，“笨鹅”的怒气更大了，便更猛烈地揍她，直揍得她死命尖叫。听到哭叫声，邻居们都跑来了，布法尔马科也在其中。听完丈夫的谴责和妻子的辩解，布法尔马科对“笨鹅”说：“亲爱的朋友，理智一些吧；你从早到晚抱怨饭菜太咸了，但我认为你的好女人能做好什么事才令人奇怪。你想，她整晚都在熬夜纺线，我想她恐怕连一个小时的休息时间都没有，我就奇怪她白天居然还能忙碌个不停。别让她半夜起来干活了，你放心，在得到充足的睡眠后，她就不会心不在焉，也就不会出现这样严重的错误了。”接着，他转头向其他邻居解释，使他们都一致相信了他的话。他们都劝告“笨鹅”听从布法尔马科的建议。“笨鹅”信以为真，命令妻子从此不得早起，此后，饭菜便果然恢复了正常。不过“笨鹅”的好妻子偶尔早起，布法尔马科就会故技重演。

在佛罗伦萨法恩查女修道院教堂（位于现在佛罗伦萨的普拉托城堡所在的位置）中的所有装饰湿壁画都是布法尔马科所作，这是他最早的作品之一。布法尔马科在这里绘制了许多表现基督事迹的画面，风格非常优美，其中包括一幅《希律王下令屠杀婴儿》。³

这幅画中的刽子手和其他人物的面部表情极为传神，其中对婴儿的母亲和奶妈的刻画更让人拍案叫绝：她们正用手、指甲、牙齿等一切可能的武器从刽子手手中争夺孩子，她们的悲痛和愤怒也都淋漓尽致地表现出来了。如今这座女修道院已遭毁灭，因此，布法尔马科的这幅作品自然荡然无存，只剩下一幅彩色图样保存在我的《素描集》中。布法尔马科向来行为乖张，不修边幅，我行我素，按照当时的习俗，男子应该穿斗篷和戴风帽，但他在法恩查女修道院绘制上述作品期间，却常常忘记这样做。有时候，修女们能透过围屏看到衣着马虎的布法尔马科，于是，她们告诉教堂监理，说她们不愿看到布法尔马科只穿着紧身上衣。在布法尔马科作了保证后，她们平静了一段时间。后来，修女们看到他经常穿着同样的衣服，便认定他不过是一个调制颜料的小学徒。于是，她们又通过院长转告布法尔马科，说她们更希望看到大师在那里工作，而不是他。布法尔马科一向喜欢开玩笑，便说，鉴于她们的信任，大师一来，他就即刻通知她们。接着，他搬来两条凳子叠在一起，在顶端放了一个水壶，然后在壶柄上挂了一顶风帽，再用一件衣服把壶身其余部分遮盖起来，之后将其牢牢地捆在椅子上；最后，他又巧妙地在壶嘴里插了一支画笔。做完这一切后，布法尔马科就离去了。当修女们回来观看湿壁画时，她们透过布法尔马科故意在帆布上撕开的一条裂缝中看到了那位穿着整洁但并不存在的大师。她们认为大师正在全力以赴地工作，而且必定比那个衣衫不整的学徒画得好，因此，在以后的几天中，她们再也没有想这件事。当工作进行到第15天，修女们迫不及待地想看一看这位大师所创作的美丽的湿壁画。到了晚上，当她们认为大师已经离开时，就偷偷地跑去观看。当一个较为胆大的修女揭开了这位15天内未着一笔的庄严大师的真面目后，修女们个个感到迷惑不解和羞愧难当。最后，她们终于明白：布法尔马科采取以其人之道还治其人之身的方法来捉弄她们。同时，她们终于看到布法尔马科完成的湿壁画是多么漂亮，所以恳求监理把他请回来。于是布法尔马科兴高采烈地返回，继续他的工作，这件事使她们深刻认识到不可以貌取人的道理。

几天后，布法尔马科完成了一幅画，除人物肤色过于苍白外，

修女们没有一处不满意的。当布法尔马科听说此事，并且他也得知院长珍藏有一种专供做弥撒用的上好的佛罗伦萨白干葡萄酒（Vernaccia）时，就对修女们说，只有用这酒调制颜料，才能弥补这一缺陷。他说，如果用酒涂抹在人物的脸庞和其他裸露部位，那么它们就会变得红润、鲜艳。这些善良的修女们闻听此言，信以为真。此后，她们就把这种上好的白干葡萄酒送给布法尔马科，直至工作结束。而布法尔马科呢，一方面心满意足地享受着美酒，同时继续使用原来的颜料，不过把人物画得更明亮、润泽一些罢了。

这项工作完成后，布法尔马科又在塞蒂莫修道院的圣詹姆斯礼拜堂中（位于该修道院的回廊中），作了许多表现该圣徒生平 的装饰湿壁画。在拱顶上，他画了4位长老和4位福音布道者，其中，圣路加正轻轻地吹笔尖，以便写得流畅些。墙上的湿壁画包括5幅画面，其中，人物神态生动、逼真，整件作品表现出卓越的创造性和审美力。为更好地表现肉色，布法尔马科以紫色（pavonazzo di sale）为底色，这从他的作品中可以看到。然而，该方法隐含着 一个严重的缺陷：紫色颜料中分泌出的盐分往往会慢慢侵蚀掉白色和其他颜色。因此，这件作品遭到致命的伤害和破坏，而比它更早的绘画却能保存下来，就不足为奇了。以前，我曾认为这种破坏是潮湿造成，但后来经过对布法尔马科的其他作品的仔细观察和亲身经验，我发现，这是布法尔马科独特的绘画方法造成的，而这种方法造成的毁坏极为严重，常常使画作面目全非，无法再辨认出图案和别的东西，而原来涂肉色的地方如今也只剩下紫色。艺术家若希望自己的作品能长久保存，就应避免这种方法。

上述两件工作完成后，布法尔马科又应佛罗伦萨切尔托萨修道院的僧侣们之托，作了 两幅蛋彩木板画。其中的一件放在赞美诗集所在的地方；另一件在教堂的老礼拜堂下方。在佛罗伦萨大修道院，布法尔马科装饰了主殿旁边的乔吉和巴斯塔利家族的礼拜堂。后来，这座礼拜堂又被转让给波斯科利家族，但布法尔马科的画一直保留到如今。其中的一幅画是《基督受难》。布法尔马科在这幅画中淋漓尽致地刻画了为门徒洗脚的基督的谦卑与慈祥，和那些把基督押送到希律王面前的犹太人的残暴与野蛮。画中，关在监

狱中的彼拉多和自缢在树上的犹大最能表现他高超的技艺和非凡的灵思。由此看来，只要布法尔马科肯吃苦且专心致志地从事某件作品的创作时——但这种情况比较少见，他并不比当时的任何一位艺术家逊色，他在奥尼桑蒂教堂（即如今公墓的所在地）里的湿壁画就充分证明了这一点。这件凝聚着他心血的艺术杰作多年来一直历经风吹雨淋，但仍完好无损、风采依旧。这件作品之所以保存完好，是因为它直接画在石灰涂层上。在该教堂的一处墙壁上，即阿里奥提家族墓上方的墙壁上，他画的是《耶稣基督的诞生》和《东方三博士朝拜初生基督》。这些作品完成后，布法尔马科来到波洛尼亚，在圣彼特罗尼奥教堂的波罗吉尼礼拜堂的拱顶上绘制了饰画，但不知为什么，这些拱顶画没有完成。^④

据说，布法尔马科曾于1302年被请到阿西西，并在圣弗朗切斯科教堂的圣凯瑟琳礼拜堂绘制了一些表现该圣徒生平事迹的湿壁画。这件作品至今保存完好，其中有些人像很值得称赞。之后，布法尔马科便准备返回佛罗伦萨。当他途经阿雷佐时，该城主教圭多很希望他留下来，因为他听说布法尔马科是一位生性快乐而技艺超群的艺术大师，并请他装饰主教府的一座礼拜堂（即拥有一幅《基督的洗礼》的那座礼拜堂）。布法尔马科答应了。据弗朗克·萨切蒂在其《故事三百篇》中记载，当工作完成大部分时，突然发生了一件奇怪的事。该主教有一只异常淘气和恶毒的猴子，主教为防止它四处乱跳，在它的腿部绑了一根沉重的原木。一天，这只猴子站在鹰架上看布法尔马科工作，密切注视着他调制颜料、使用盛有颜料的小瓷罐、打破鸡蛋调制蛋彩等程序，眼睛一刻也不曾离开。一个星期六的傍晚，布法尔马科停下手中的工作回去休息了，到星期天早晨，这只猴子便带着原木跳上布法尔马科工作的鹰架。它拿起盛有颜料的小瓷罐，一个个倒空，把颜料混合在一起，然后把所有的鸡蛋打碎后倾倒在里面。接着，它拿起画笔开始在布法尔马科画好的人像上胡乱涂抹，直到把原来的画全部覆盖为止。之后，它把剩下的少量颜料混合在一起，然后跳下鹰架离去了。星期一早晨，当布法尔马科回来时，他吃惊地发现人像被毁坏，颜料罐被倒空，一切都乱了套，不禁大为困惑。他认真想了一会儿，认为这必定是哪一个

阿雷佐人出于嫉妒或其他原因而捣鬼。于是，他找到主教并告诉他所发生的一切以及他的猜测。主教对此十分生气，但他仍安慰布法尔马科，劝他回去重新绘制被破坏的地方。主教对布法尔马科的怀疑深有同感，于是便在布法尔马科离开时，派6名全副武装的士兵隐藏在暗处，并下令无论谁来都要将其毫不留情地剁成碎片。于是，布法尔马科把人像重新画好。一天，隐藏的士兵们听到教堂里传出一种奇怪的滚动声，紧接着，那只猴子出现了，只见它迅速跳上工作架，眨眼间调好颜料，接着便开始在布法尔马科的圣徒像上涂画起来。于是，卫兵们把布法尔马科叫来，把罪犯指给他看。当他们看到这只猴子的工作，都忍不住放声大笑，布法尔马科尽管对这只恶猴造成的破坏痛心疾首，但也禁不住笑出了眼泪。他把站岗的士兵们打发走，找到主教并对他说：“我的主教大人，您喜欢这幅画按照这种风格绘制，但您的猴子却希望画成另一种样子。”他把事情的原委讲述一遍，接着说：“如果您家里有一位真正的画家，您就不需要到别处去请。但他可能并不十分清楚如何调制颜料；既然他知道怎样做，就让他自己做好了，因为我在这方面并不比他高明多少。既然他的天赋已经显露出来，我想没有什么需要我做了，我还是回佛罗伦萨好了。”主教得悉事实真相后，尽管也很恼火，但仍忍不住笑起来，特别是当他想到世界上最喜欢捉弄人的人居然让一只动物给捉弄了，最好笑不过了。当他们笑着谈论完这一奇怪事故后，主教终于说服布法尔马科第三次开始工作，并最后完成。此后，每当布法尔马科工作时，这只猴子就被关进一只大木笼以示惩罚，直到绘画工作全部完成。没有人能够想像出这只猴子看到别人工作而自己不能参加时的那种抓耳挠腮、龇牙咧嘴的猴急样子。

礼拜堂的装饰工作结束后，出于玩笑或其他原因，该主教又委派布法尔马科为在他宫邸的墙壁上作一幅湿壁画，表现一只鹰站在一头被它杀死的狮（狮子是佛罗伦萨的象征）背上。狡黠的布法尔马科答应遵从主教的意愿，并用木板做了一块很大的围屏，说不希望别人看到他工作。^⑤在围屏里面，布法尔马科却完全违背主教意愿，他画的是一头狮子正在撕咬一只鹰。湿壁画完成后，他请求主教允许他回佛罗伦萨取一些所需要的颜料。临走前，他把画锁

好，打算再也不回来了。主教等了一段时间，发现布法尔马科还没有回来，就命人把屏风打开，结果发现布法尔马科比自己棋高一招。受到捉弄的主教大为震怒，威胁说要杀死布法尔马科。布法尔马科听说后，派人告诉主教拿出最厉害的本领来，主教则咒骂着威胁他。但最后，主教仔细一想，这位艺术家不过开了个玩笑，自己应当对此表现得宽宏大量。于是，他原谅了布法尔马科的侮辱，并对给予他慷慨的奖赏。不久，他还邀请布法尔马科再到阿雷佐，让他为老阿雷佐大教堂（现已毁）作了许多湿壁画；而且，此后他一直把布法尔马科视为最好的朋友和最忠诚的仆人。此外，布法尔马科还为阿雷佐的圣朱斯蒂诺教堂主殿中的神龛绘制了饰画。

有人记载，布法尔马科在佛罗伦萨期间，经常与朋友和同伴们去马索·德尔·萨乔的作坊。在阿尔诺河畔的圣弗里亚诺镇（Borgo San Friano）于5月1日举行的赛船会上，布法尔马科和许多艺术家共同做些布置工作。这一天，由于站在卡拉亚桥上观看赛船盛会的人太多，这座木结构的桥不堪重负，终于轰塌，恰好掉在阿尔诺河上那只代表地狱的船上，很多人因此而命丧黄泉。^⑥但布法尔马科幸运地躲过了这一劫，当时，他恰好到别处寻找庆典所需要的东西去了。

这件事过后不久，布法尔马科应邀来到比萨。在阿尔诺河畔的圣保罗修道院（Abbey of S. Paolo a ripad' Arno，属瓦隆布罗萨修会）两个耳堂的3面墙上从屋顶到地板，布法尔马科绘制了装饰画。湿壁画内容取自《旧约》故事：从上帝造人到建造宁录塔。如今这件作品已几乎毁坏殆尽。但从画中可以看出，画中人物的栩栩如生、精湛的着色技艺和亮丽的色彩等，这表明他善于用自己的手来表达自己的思想，不过布法尔马科在构图方面还存在很大的不足。在右侧耳堂的墙上，有几幅表现圣阿纳斯塔西亚生平的湿壁画。画中有一些美貌迷人的女子穿着漂亮的古代服饰和头饰。那些站在船中的人也很动人，他们的神情各不相同，其中就有教皇亚历山大四世。据说，这位教皇的肖像是布法尔马科从其师安德烈亚处得来的，安德烈亚曾在圣彼得教堂为这位教皇制作了一幅镶嵌肖像画。最后一幅湿壁画表现的是圣阿纳斯塔西亚和其他教徒一同殉

道的情景：圣徒备受折磨并被绑在树上烧死，旁边有些人正目睹这一悲惨的情景。布法尔马科生动刻画了人物面对死亡时的恐惧表情和旁观者们的悲伤和恐惧。

这项工作的另一个参加者，是一位名叫布鲁诺·迪·乔万尼——瓦隆布罗萨修会的旧会册中是这样称呼他——的画家。薄伽丘在《十日谈》中也称他是一个喜欢开玩笑的人。这件湿壁画完成后，布鲁诺又在该教堂的圣乌尔苏拉的祭坛上绘制了饰画，表现的是该圣徒和一些修女。圣徒一手拿着带有比萨的城徽（红底白十字）的旗帜，另一只手伸向一个女人：她站在两座山峰之间，一只脚踏踩海面上，双手伸向圣徒，像是在乞求什么。这个女人象征比萨，她头戴金冠，身披绘有圆圈和雄鹰图案的斗篷，由于在海上遇到困难，她正请求圣徒的帮助。⁷但布鲁诺抱怨这些人像没有布法尔马科画的人像逼真，于是布法尔马科就开玩笑似的教导他说，若想使人物逼真而且能够说话，就得把那个女人恳求圣徒的言辞和圣徒的回答分别画在各自的嘴旁。这种手法是布法尔马科从比萨城中奇马布埃的一些绘画作品中发现的。这使布鲁诺和当时其他许多蠢人十分高兴，现在，仍有一些蠢笨的家伙喜欢使用这种与他们的愚笨十分相称的粗俗玩意儿。奇怪的是，原本只是布法尔马科的一句玩笑话，却被当时的艺术家普遍接受并遵从，即使是那些颇有名望的画家为比萨公墓园绘制的作品中，也都充满了这种幼稚、可笑的东西。

比萨人对布法尔马科的工作十分满意，于是公墓园的工程监理们便委派他为公墓园绘制4幅湿壁画。在这里，布法尔马科画了从《世界的创造》到《建造挪亚方舟》的系列故事，并在这些画的四边绘制了装饰带，在饰带的中央和四个边角处各有一个头像，其中的一个是布法尔马科本人的头像，与其他头像一样，布法尔马科的头像也戴着风帽。⁸画中，上帝张开双臂拥抱着天空和各种元素（换言之，整个宇宙），在画的底端，有一首用大写字母写成的十四行诗，这是布法尔马科为阐释画的含义而作，这也是当时绘画的一种常用手法。由于这首十四行诗年代久远且语言简朴，我认为最好在这里附带一提，即使它不能给人们带来多少快乐，至少可以说明当

时人们的知识水平：

看到这幅画

你会沉思、凝想、忖度仁慈的上帝，万能的造物主

是他以爱造就宇宙万物

并为之构想出神圣的秩序

在那光辉灿烂的天国

他虽静却为万动之源

他使一切变得美好、纯洁

张开你思想的眼睛

看一看宇宙的顺序等级

由衷地赞美造就这美好一切的上帝吧

你也会品尝喜悦的甘甜

只要与天使共存，并蒙受浩荡天恩

在这里我们还会看到世界的荣光

以及一切卑贱、平庸或高贵的事物

画中有5布拉恰(约3米)高的上帝、宇宙等级、天空、天使、黄道带，甚至包括月球。此外，画中还有火、气、土等元素；最后是宇宙的中心地带。这一切，无不体现出布法尔马科非凡的勇气。在这幅画下方的两个角上，布法尔马科分别画的是圣奥古斯丁和圣托马斯·阿奎那的头像。在公墓园的顶部，也就是如今考尔托家族的大理石墓所在的位置，布法尔马科画了一幅《基督受难》，其中有许多姿态各异的骑马者和步行者。紧挨着这幅画，他画了两幅美妙绝伦的画《基督复活》和《基督向众使徒显现》。

当这些工作完成时，他在比萨赚来的大笔财富也挥霍完了。于是，布法尔马科便像当初离开佛罗伦萨那样，一贫如洗地返回了佛罗伦萨。在佛罗伦萨，布法尔马科做了许多木板画和湿壁画，在此就不一一赘述了。布法尔马科的挚友布鲁诺，也像他那样在比萨耗尽钱财后回到了佛罗伦萨。在该城圣马利亚·诺威拉教堂中，布道台对面柱与柱之间墙壁上的湿壁画就是布鲁诺的作品，表现的是

圣莫里斯及其同伴因信奉基督而被砍头的情景。画面的内容是布法尔马科设计的，因为他发现布鲁诺既不擅长构图，也拙于创意。这件作品是布鲁诺为当时佛罗伦萨的佣兵队长圭多·康皮塞所做。布鲁诺在此人去世(1312年)前，曾为他画了一幅肖像，画中的圭多身着戎装——这是当时肖像画中的流行装束，在他的身后是一排身穿旧式军服、手持武器的武士，给人以庄严、肃穆之感；圭多跪在怀抱圣婴的圣母面前，他的两边是圣多米尼克和圣阿涅斯，他们正向圣母介绍他。尽管这幅画算不上很漂亮，但也并非一无是处，因为布法尔马科的构图和创意，特别是画中人物的各种服饰、头盔及铠甲等，都是相当不错的。当我为科西莫公爵作一些绘画时，尤其是需要表现披挂古代盔甲的人物，及其他古代的东西时，曾借鉴了其中的一些画面。最贤明的科西莫公爵和所有见过我的这些画的人都爱不释手。由此可见，从前辈的创意和作品中吸取营养是多么有益的事，尽管它们还不够完善，但却为一系列的艺术奇迹奠定了基础。这些奇迹从那时开始出现，直到今天仍在不断涌现。

就在布鲁诺专心于这项工作期间，一个乡巴佬恳求布法尔马科为他作一幅圣克里斯托夫的画像。他们俩在佛罗伦萨签订合同，合同中规定：画中的人像必须有12布拉恰(约7.2米)高，报酬为8个佛罗林。但当布法尔马科来到他将要作画的教堂后才发现，教堂墙的长宽都不超过9布拉恰(约5.4米)，根本容纳不下一个12布拉恰的人像。为了遵守协定，他决定使人物躺倒，即便如此，空间还是不够，他只好把腿以下的部分画在另一面墙上。工作完成后，这个乡巴佬拒绝付钱，宣称自己上当受骗了。最后，两人诉诸法庭，法官根据合同的规定裁决布法尔马科胜诉。

在圣乔万尼·弗拉·阿尔科内教堂(S. Giovanni fra l'Arcore)中，有布法尔马科作的一幅非常精美的《基督受难》。其中对自缢在树上的犹大的刻画尤为生动，⁹表现了布法尔马科卓越的审美力和美好的风格，而画中那个正在擤鼻涕的老人也十分传神，此外，画中的几位马利亚(the Maries)¹⁰衣衫凌乱，脸上露出悲痛欲绝的神情。鉴于在当时画家尚不能自如地用画笔表现人物内心情感，因此上面的这些人像无疑都是值得赞许的。在同一面墙壁上，还有一幅

极为动人的画像《布里塔尼的圣伊沃》，在这位圣徒的脚下有许多孤儿寡妇，空中，两个可爱的天使正为他加冕。这座教堂及其中所有的湿壁画，都毁于1529年的战争。

布法尔马科又在考托纳城的主教府中，为该城主教阿尔德布兰迪诺先生作了许多绘画，其中包括大祭坛礼拜堂的湿壁画和大祭坛上的木板装饰画，但在修复主教府和教堂的过程中，它们统统被拆毁，因此，我们这里不必对这些作品再费笔墨了。在考托纳城的圣弗朗切斯科教堂和圣玛格丽塔教堂，也有布法尔马科的许多绘画。之后，布法尔马科从考托纳再次来到阿西西。在圣弗朗切斯科教堂底层的红衣主教埃吉迪奥·阿瓦罗（西班牙人）礼拜堂的所有湿壁画，都是布法尔马科作的，为此，他获得了红衣主教的慷慨奖赏。在接下来的3月份，布法尔马科又作了许多绘画，之后便动身返回佛罗伦萨。途中，布法尔马科在佩鲁贾逗留了一段时间。在这里，他以湿壁画装饰了圣多米尼克教堂的布特姆皮家族礼拜堂，湿壁画内容为贞女和殉道者圣凯瑟琳（考斯塔国王之女）的生平事迹；他还为该城老圣多米尼克教堂的一面墙上绘制了湿壁画，表现圣凯瑟琳与一些哲学家辩论，并使之皈依基督教。³¹ 这幅画是布法尔马科一生最卓越的作品，可以肯定地说，他达到了超水平的发挥。正如弗朗克·萨切蒂的书中所说，这幅画也深深打动了佩鲁贾人，于是他们又委派他在广场上绘一幅圣埃尔科拉诺——该城的主教和保护神——的画像。价钱谈妥后，布法尔马科命人用木板和草席在工作地点搭起一座围屏，以使过路人看不到他工作。之后，布法尔马科便开始工作。但不到10天，每个过路人开始询问这幅画何时能完成，仿佛这样的作品眨眼间就能完成似的。³² 布法尔马科对此深恶痛绝，没完没了的追问终于激发了他心中的怒火。大功告成后，布法尔马科决心报复这些没有耐性的人们。他想出了一个主意，在湿壁画揭幕之前，布法尔马科让人们前来观看，这使他们高兴万分，但当佩鲁贾人兴冲冲赶来，并准备去掉围屏一睹画的真容时，却被布法尔马科制止，他说还须再等两天，因为他还要等一些地方稍稍变干后做一些润色。他确实这样作了。布法尔马科站到鹰架上，把画中圣徒的那个用石膏做的浮雕小金冠（在绘画上

面添加浮雕金冠是当时流行的一种做法)去掉,而代之以一个鲤鱼编成的花环。接着,布法尔马科与房东结了账,动身返回了佛罗伦萨。两天后,佩鲁贾人没有像往常那样看到布法尔马科工作,便去问他的房东,才知道他已经回佛罗伦萨了。他们立刻跑去揭开画的围屏,发现他们的圣埃尔科拉诺庄严地顶着一些小鱼。他们立刻把此事告知地方官,同时急忙派人骑马去捉拿布法尔马科。但一切都是徒劳的,因为布法尔马科早已回到佛罗伦萨了。最后,他们一致决定聘请一位本国艺术家,让他把圣徒的鲤鱼花环重新改为金冠,同时以最恶毒的语言喋喋不休地咒骂布法尔马科和其他佛罗伦萨人。

布法尔马科回到佛罗伦萨后,对佩鲁贾人的咒骂一笑了之。在佛罗伦萨,布法尔马科又作了许多绘画,为避免行文过于冗长,这里就不再列述了。我仅提一件事。有一次,布法尔马科在卡尔西那亚画了一幅湿壁画《怀抱圣婴的圣母》,但那位顾主只以言语搪塞,却不肯付钱给他。布法尔马科从未想过会被欺骗和愚弄,遂决定报复。一天早晨,他来到卡尔西那亚,把圣母怀中的圣婴改成了一只小熊,但只用水彩,没用蛋彩和胶水。不久,那个乡巴佬发现了此事。他非常绝望,跑去找布法尔马科,说愿满足他的要求,乞求他看在上帝的份上把小熊改回原来的圣婴。布法尔马科爽快地答应了,因为一块湿海绵就足以解决问题,而且那人及时付给他第一次和第二次工作的工钱。若要把鲍纳米科·布法尔马科所有作品和笑话——尤其是他常常光顾马索·德尔·萨乔的作坊(这是佛罗伦萨市民与那些幽默和喜欢恶作剧的人爱去的地方)时留下的那些笑话——加以叙述,那将需要更多篇幅,因此我就此打住。

78岁时,穷困潦倒、入不敷出的布法尔马科离开了人世。因为他一贫如洗,所以当他生病时,佛罗伦萨新圣马利亚济贫院的“慈悲圣母兄弟会”便救济他。1340年布法尔马科去世后,与其他穷人一样,他被安葬在新圣马利亚济贫院的奥萨(该教堂回廊或公共墓地的名称)。在布法尔马科生前,他的作品很受推崇;在他去世后,人们鉴于他的这些作品产生的时代,仍持赞许的态度。



锡耶那画家安布罗乔·洛伦泽蒂

(?—约 1338)

毫无疑问，具有卓越天赋的艺术家要感激大自然的赠赐，但我们更应当感激这些艺术家，正是他们辛勤劳作，在城市中修建了宏伟而实用的建筑，创作了漂亮的绘画，同时也为他们自己赢得了崇高的荣誉和巨大财富，锡耶那画家安布罗乔·洛伦泽蒂就是这样一位艺术家。安布罗乔·洛伦泽蒂具有强大的创造力，擅长人物刻画，他在锡耶那圣法兰西斯修会教堂回廊上所作的一幅漂亮湿壁画，就证明了这一点。该画表现的是一位青年转变为修士，并表现他与另外一些人来到苏丹，遭到当地人的鞭打并被判处绞刑，接着被吊在树上，最后在一场可怕的暴风雨中被砍头的情景。安布罗乔为了表现人物行动的艰难，逼真地刻画了翻涌的乌云和暴烈的风雨。正是从这些画中，当代艺术家才开始懂得如何处理这种以前不为人知的场景，正因为如此，安布罗乔·洛伦泽蒂应

当得到最高的赞誉。

安布罗乔也是一位卓越的湿壁画大师。他在运用蛋彩时所展示的准确和灵巧令人叹服，安布罗乔在锡耶那的蒙娜·阿涅萨小济贫院中作的那些蛋彩木板画即是例证，这些画共同组成了一个布局优美而新颖的画面。另外，他还在这座济贫院的正面墙壁上绘制了一幅湿壁画《圣母的诞生》和一幅描绘圣母在侍女的陪同下前往圣殿的画面。^①此外，该城圣奥古斯丁修会的修士们还委派他在议事厅作了湿壁画。其中，拱顶部分表现的是使徒们手持各自抄写的经卷，每位使徒的脚下都有一段简短的文字，解释经卷的内容。在正墙上靠近这幅画的位置，是3幅表现殉道者圣凯瑟琳生平事迹的画面，她正在一座神殿中同暴君辩论；中间是钉死在十字架上的基督和小偷，画面底下是几位马利亚搀扶着昏厥的圣母。这些画风格优美，生动、逼真。

在锡耶那市政宫(Palazzo della Signoria)的大厅中，安布罗乔以湿壁画表现了《阿西纳伦加战争》、《战后的和平》以及与此相关的一些事件，这些湿壁画完美地展示了当时社会的风土人情。^②安布罗乔还在这里绘制了8幅精致的“绿土画”(terra verde)。据说，他曾把一幅蛋彩木板画送给沃尔特拉城，受到该城人的高度赞誉。在马萨，他与其他艺术家一起，为一座小教堂作了装饰湿壁画和一幅蛋彩木板画，这些画展示了他在绘画方面的卓越天赋和审美力。在奥尔维耶托，安布罗乔为圣马利亚教堂的主殿绘制了装饰湿壁画。

完成这些作品后，他来到佛罗伦萨。安布罗乔的许多朋友迫切希望观赏他的绘画风格，为满足他们的愿望，安布罗乔在佛罗伦萨的圣普洛科罗教堂作了一幅木板画，并在该教堂的一座礼拜堂中绘制了许多表现圣尼古拉生平事迹的小湿壁画。凭借其精湛的技艺，他在很短时间内就完成了这件作品，这使他声名大震。在这件木板画的附饰画中，安布罗乔画了他自己的肖像。1355年，应主教乌贝尔蒂尼之邀，他来到考托纳。此前不久，该城在山颠建起了圣玛格丽塔教堂(隶属圣法兰西斯修会)，他为这座教堂绘制了湿壁画。他主要负责半个拱顶和墙壁部分的湿壁画，都异常美丽。如今，尽管无情的岁月已使其严重剥蚀，但从其中生动传神的人像仍可

窥见其昔日的风采。显然，安布罗乔名不虚传。

完成这项工作后，安布罗乔回到锡耶那，并在这里体面地度过了余生。锡耶那人对他非常尊敬，一则因为他是一位绘画大师，二则因为他在文学方面的高深造诣。青年时代，安布罗乔曾潜心钻研文学，对他来说，文学既是绘画的益友和好伙伴，也是他生活的重要点缀，它使人们更加喜欢他、爱戴他——就这方面来说，文学的功劳绝不亚于绘画。安布罗乔不仅与那些学识渊博、趣味高雅的人密切交往，而且得以进入锡耶那共和国政府任职，这为他带来了崇高的荣誉。从各方面来说，安布罗乔都令人赞许，他更像一位哲学家和绅士，而不是一名匠师。他总是时刻准备接受世界和时间带给他的一切，所以不管好运还是厄运，他都能泰然处之，而这正显示了他过人的智慧。的确，翩翩风度，谦虚、谨慎等优秀品质，特别是当智慧和高尚精神与艺术结合起来，所带来的益处是巨大的。因此，每个人都应从优雅风度和高超技艺中得到同等的快乐。在安布罗乔的生命行将结束之际，他还为丘苏里的奥利维托山创作了一幅颇得好评的木板画。不久，他就以基督徒的方式，幸福地辞别了人世，前往美好的天堂，享年 83 岁。他的作品的创作时间可确定在 1340 年左右。

我前面说过，在圣普洛科罗教堂一件木板画底端的附饰画中，有安布罗乔的自画像，画中，他头戴风帽。我的《素描集》也收录了他亲手画的素描作品，显示了他过人的构图才能。

罗马画家皮耶特罗·卡瓦利尼

(?—1364)

曾有一度，在长达数世纪的漫长岁月中，罗马不仅失去了它昔日辉煌的文治武功，也丧失了一切知识和美好艺术，就在此时，即乔托使绘画艺术重获新生并在意大利艺术家中独领风骚的时代，皮耶特罗·卡瓦利尼遵照上帝的意志在罗马诞生了。皮耶特罗是乔托的弟子，曾与乔托合作在圣彼得大教堂作了不少镶嵌画。他是继乔托之后第一个使绘画艺术大放光彩的人，而且，从他在阿拉切利圣器室大门上方的许多绘画（不过如今都已毁灭了）来看，他不愧为名师门下的高徒。圣马利亚·迪·特拉斯特维雷教堂中许多色彩绚丽的湿壁画也是他的作品。随后，他又在圣马利亚教堂的主殿及正面墙壁上制作了镶嵌画，这表明，就像在绘画方面一样，他已经能够独立创作了。

他还在圣格利索格诺教堂中作了不少湿壁画，并试图使人们了解：他是乔托的得

意弟子，也是一名优秀的艺术家。¹ 此外，他创作了特拉斯特维雷的圣切西里亚教堂的几乎所有湿壁画，靠近陡峭河岸的圣弗朗切斯科教堂中的一些湿壁画也是他的作品。² 之后，他为罗马城外的圣保罗教堂的正面作了镶嵌画，³ 而教堂主殿那些表现《旧约》故事的镶嵌画也是他创作的；此外，他还为教堂第一条回廊的议事厅绘制了湿壁画。这些湿壁画饱含皮耶特罗的心血，因而颇得明达之士的好评，他本人也被视为最杰出的艺术大师。而圣彼得教堂的高级教士也因此对他青睐有加，委派他在教堂内侧窗子之间的空白处绘制湿壁画。在这里，他画了4位福音布道者，比当时常见的人像大得多，非常逼真；画中还有圣彼得和圣保罗，他们与其他许多人坐在一条船里，在这里，他把拜占庭风格和乔托风格结合在一起。从这幅作品中我们可以看出，皮耶特罗竭力使画中人物显示出浮雕的立体效果，他非常喜欢这样做。不过，皮耶特罗在罗马最出色的作品，是位于康皮多利奥山上的阿拉切利教堂中的一幅湿壁画。这幅画位于该教堂最大的半圆室的拱顶上，画中，圣母怀抱圣子站在光环之中；圣母下方是皇帝屋大维，⁴ 他在提布尔廷女先知（Tiburtine Sibyl）的指引下，正虔诚地朝拜基督。正如我在别处所说，这幅画中的人像保存比较好，因为拱顶比墙壁受尘垢损害的程度较轻。

完成这些作品后，为了看一看同门师兄弟和老师乔托的作品，皮耶特罗来到托斯卡纳。这一次，他在佛罗伦萨的圣马可教堂留下许多作品，后来，这座教堂被重新粉刷，除正门旁边的一幅《圣母领报》外，其余部分的湿壁画如今都看不到了。在圣巴西利奥教堂的磨坊的一面墙壁上，皮耶特罗又作了一幅《圣母领报》，它与他在圣马可教堂作的《圣母领报》和在佛罗伦萨作的另一幅《圣母领报》很相似，有人认为这3幅画都出自皮耶特罗之手，这种推测的确也有一定的道理。不过，它们并不完全一致，在佛罗伦萨的圣马可教堂的《圣母领报》中，有教皇乌尔班五世⁵的肖像，以及圣彼得与圣保罗的头像。后来，弗拉·乔万尼·达·菲埃索莱作的一幅木板画（在菲埃索莱的圣多明尼克教堂）中，就曾临摹教皇的这幅肖像。这实在是一件幸运之极的事情！因为我前面说过，当圣马可教堂转交

给圣多米尼克修会后，那些愚昧无知的修士把教堂重新粉刷了一遍，里面的大部分湿壁画也就随之毁灭了。

在返回罗马的途中，皮耶特罗特意经过阿西西，一则想看看老师和同门师兄弟的建筑或其他艺术杰作，同时也想在此留下自己的作品。在圣弗朗切斯科教堂的底层靠近圣器室的耳堂中，他绘制了一幅《基督受难十字架》。这幅画中，基督被钉在十字架上，还有身穿各式盔甲的骑兵和许多身穿各种奇装异服的外国人；天使在空中飞翔，他们都悲痛欲绝，有的双手按抚在胸膛上，有的双手交叉，表现了对圣子之死的极度痛苦；他们逐渐从画面中央消失在下方和上方的天空中。这幅画色彩绚丽、生动、逼真，而且每一处石灰都衔接得异常完美，看上去就像是在一天内完成的。在这幅湿壁画中，我发现了雅典公爵沃尔特的纹章，但却没有发现创作日期或其他文字标记，所以不能断定它是否是受公爵委派所作。但所有人都认为这是皮耶特罗的作品，据其风格判断也极有可能。而且，当公爵在意大利时，皮耶特罗正走红，所以很可能是公爵委派皮耶特罗作了这幅画。无论如何，这幅年代久远的画令人赞叹，而且除公众的臆测外，就风格来说，它也是皮耶特罗的作品。

在奥尔维耶托城的圣马可教堂（据说该教堂保存有圣餐布的残片）有一些皮耶特罗精心绘制的湿壁画，表现的是基督的生平事迹和圣饼的传说。据说这幅作品是受贝内戴托之命而作，此人是奥尔维耶托的领主或毋宁说是暴君，鲍孔特·莫纳尔德斯基的儿子。⁶有人还断言，皮耶特罗还成功地作了一些雕塑作品，因为他聪明过人，无论做什么都会成功。罗马城外圣保罗大教堂中的那件《基督受难十字架》就是他的作品。据说，这幅画正是他在1370年所作的那幅《受难基督对圣布里吉达说话》，这是可信的。皮耶特罗还创作过其他一些同样风格的作品，可惜在重建老圣彼得教堂时都化为乌有。

皮耶特罗对每一项工作都专心致志，不遗余力地为自己谋取荣誉和艺术声望。他不仅是一个虔诚的基督徒，对穷人也充满爱心。他不仅得到家乡人的爱戴，而且也受到每一个认识他或见过他作品的人的爱戴。在暮耄之年，他全身心投入到宗教中，为人们树

立了一个良好的榜样，以致他几乎被认为是个圣徒。想到这一点，对于他的一些传说也就不足为奇了。据说，他所作的一件《基督受难十字架》中的基督曾对圣布里吉达开口说话；又传闻他一幅画中的圣母曾创造过并且还在继续创造奇迹。我不想谈论这件作品，虽然它在全意大利闻名遐迩，而且就风格判断，它肯定是皮耶特罗的作品；但皮耶特罗高尚的生活和对上帝的虔诚，应当是每个人效仿的楷模。不过人们也不要从中得出这样的结论：即一个人没有良好的品行，没有对上帝的敬畏和感恩，就不可能获得崇高的声望。经验告诉我们，事情往往相反。皮斯托亚的乔万尼是皮耶特罗的弟子，此人在自己的家乡有一些不太重要的绘画作品。

最后，皮耶特罗在罗马死于痛风，享年 85 岁。他的痛风病主要是潮湿的环境和长久的站立劳作所致。他的绘画作品主要是在 1364 年左右完成的。他去世后被隆重安葬在罗马城外的圣保罗教堂，墓碑上刻着这样一句话：“皮耶特罗用他的绘画装扮了这座城市，现在，他本人又去装扮天国。”虽然我一直在竭力寻找到他的肖像，但最终未有所获，因此本书中没有他的肖像插图。



西蒙内·马蒂尼像

锡耶那画家西蒙内·马蒂尼和利波·梅米

(c. 1285—1334;?—1357)

可以说，那些在天性驱使下从事艺术的人是幸福的，因为艺术不仅给他们带来显赫的荣誉和巨大财富，而且也使他们声名远播、流芳百世；而那些不仅具有艺术天赋，且生性谦和、彬彬有礼的人更幸福，因为这使他赢得了人们的爱戴；但我认为，对艺术家而言，最大的幸福除了与生俱来的天赋和高雅举止外，还必须生活在著名作家的时代，因为著名作家为了换取一幅画像或其他艺术品，不惜在自己的书中赞美画家，从而使画家青史留名。画家们应当渴望，并不懈追求这种荣耀，原因很简单：画家的作品往往在一块墙面上或一层颜料上，不可能指望它们像青铜或大理石雕刻，抑或像建筑物那样永世长存。

西蒙内确实十分幸运，因为他和弗朗切斯科·彼特拉克先生生活在同一个时代，且碰巧与这位著名的抒情诗人在阿维农宫廷

相遇。当时，彼特拉克急于得到心仪已久的贵夫人劳拉的画像，于是西蒙内为他作了一幅劳拉的画像，画中的劳拉正如彼特拉克想像中的那般娇媚动人。得到劳拉画像的彼特拉克欣喜若狂，于是写了两首十四行抒情诗来赞美西蒙内，其中一首的开头写道：“即使波利克里图斯和其他雕塑家把他们的艺术磨炼千年之久……”（*Per mirar Policletto a prova fiso / Congli altri che ebber fama di quell' arte...*）^① 另一首的开头是这样的：“当西蒙内得悉我对劳拉的仰慕之情，便欣然提笔为我作画。”（*Quando giunse a Simon l' alto concetto / Ch' a mio nome gli pose in man lo stile.*）^②

事实上，彼特拉克的这两首十四行诗及其《亲友书信集》中的一封信（即《亲友书信集》第五卷，即以“我不知道”[*Non sum nescius*] 开头的那封信^③ 中曾提到西蒙内）给西蒙内清贫的一生所带来的声望，远远超过了他本人的所有作品为他赢得的声誉。他的画可能会在某一天消失，但像彼特拉克这样伟大作家的著作却会永世长存。

锡耶那的西蒙内·梅米^④ 是一位优秀的画家，在他自己的时代享有盛誉，且在教廷中也备受尊敬。当乔托前往罗马并创作了名为《小船》的镶嵌画及其他作品时，他也跟随老师乔托来到这里。他模仿乔托的风格，在圣彼得大教堂的门廊上作了一幅《童贞圣母》，又在门廊拱门之间的墙壁外侧（靠近青铜菠萝的地方）作了圣彼得和圣保罗的肖像，这些作品颇受好评。^⑤ 特别是，他还画了一位圣彼得教堂的圣器保管员，正把这些圣像前面的灯点亮，他的神态极为传神，令人赞不绝口。这幅画的成功，使他得到了阿维农教廷的热切邀请。^⑥ 他在阿维农作了许多湿壁画和木板画，在数量上超过了以前所有曾在阿维农工作的艺术家。西蒙内满载荣誉，回到了故乡锡耶那。锡耶那长老会委派他在长老会宫的一间房子中，作了一幅《圣母马利亚》。^⑦ 这幅画精美绝伦，使西蒙内声名鹊起。为向人们证明他的木板画不逊于湿壁画，西蒙内又在长老会宫作了一件木板画，并因此得到了一项新的工作：为锡耶那大教堂作了两件木板画，^⑧ 并在大教堂的工程管理司（Opera）的大门上方作了一幅《怀抱圣子的圣母》。画中有许多天使，他们手持一面旗帜在空中飞翔，并

俯视圣母身旁的圣徒，整个画面非常优美、生动。⁹

此后，西蒙内又应佛罗伦萨奥古斯丁修会会长的邀请来到佛罗伦萨。西蒙内又为该城圣灵教堂的议事厅绘制了装饰湿壁画，其中对人物和马匹的刻画上显示了其非凡的灵思和审美力。在这里，他画的那幅《基督受难》同样风格优美，画面别出心裁，令人耳目一新。画中，被钉在十字架上的小偷奄奄一息，善良人的灵魂在天使的带领下升向天堂，而恶人的灵魂则被魔鬼拖入地狱接受惩罚。画中对一些天使的刻画也显示了他卓越的创意能力和审美力，这些天使姿态各异，脸上流露出极度悲痛的神情。但这幅作品的最绝妙之处却在于天使以肩膀拨开云雾的姿态，因为他们在转身离去的同时，依然保持着飞翔的姿态。由于年代久远，该画破损严重，1560年，该教堂的教士因议事厅太潮湿而无法使用，决定把虫蛀严重的天花板换成拱顶，这样一来，原本所剩无几的饰画就全部毁掉了。若非如此，这幅画本来可以证明西蒙内非凡的艺术才能。大约在同一时间，西蒙内还作了一幅蛋彩木板画《圣母、圣路加及其他圣徒》。这幅画上有他的署名，现保存在圣马利亚·诺威拉教堂的贡迪礼拜堂中。¹⁰

此后，西蒙内又在圣马利亚·诺威拉教堂议事厅的三面墙上绘制了装饰湿壁画。其中，在门口上方的墙壁上，描绘的是圣多米尼克的生平事迹。在紧接着的第二面墙壁上，是一幅圣多米尼克修会与异端斗争的寓意画：狼向羊群发动攻击，花狗勇敢地保护羊群，最后狼被花狗追赶或咬死。画中，有一些异端分子在辩论中被说服，他们把他们的书撕碎并虔诚地忏悔，终于使灵魂得入天堂。而在天堂中，有许多从事各种活动的小人像。在天国，我们看到了众圣徒和基督；在下面尘世中的人物——特别是那些坐着的妇女——身上，我们看到的是世俗的欢乐与幸福。这些妇女中有彼特拉克所钟爱的贵妇劳拉，她穿着绿色衣服，颈部和胸部之间有一团小小的火焰。画中还有基督的教会，及教会的捍卫者教皇、神圣罗马皇帝、国王、红衣主教、主教以及所有其他基督教君主；弗朗切斯科·彼特拉克先生的肖像就出现在一名罗德岛骑士的旁边，这是西蒙内为感谢彼特拉克而作的，因为他的诗歌使他流芳百世。此外，

西蒙内还绘了一幅《圣马利亚·德尔·菲奥内大教堂》。但这幅画中的圣马利亚·德尔·菲奥内大教堂与我们现在看到的圣马利亚·德尔·菲奥内大教堂不大一样，这是因为西蒙内的这幅画是依据阿诺尔佛为该教堂制作的模型绘制而成。当时，由于阿诺尔佛未能把教堂最后建成，为使后继者能继续这项工作，他便作了该教堂的模型，并将其放在工程管理司中。我在前面说过，由于圣马利亚·德尔·菲奥内大教堂工程监理们的粗心大意，上述模型已完全毁灭，幸好西蒙内把它画在这幅作品中，后人才得以一睹其风采。

在最后那面墙壁上，也就是祭坛所在的那面墙上，西蒙内作了一幅《基督受难》。画面上，基督扛着十字架从耶路撒冷出现，一直向髑髅地(Mount Calvary)¹³走去，身后跟着一大群人。到髑髅地后，基督被吊起来钉死在十字架上，十字架的左右两边，即基督身体的两侧，各有一名钉死的盗贼。此外，西蒙内还描绘了其他许多与此相关的事件。画中还有大量马匹，宫廷侍从们正抓阄决定基督衣服的归属，以及教父们从监狱中被释放出来等情景，对此我就不一一描述了。¹⁴ 总之，所有这些都堪与现代艺术家和古代艺术家的作品相媲美。西蒙内在每一面墙壁上自上而下依次描绘了许多不同的画面，而且没用饰带将其分割开来——古代艺术家常常如此，许多现代艺术家也经常这样做，此外，他们画中的大地往往有天空的四、五倍大。在该教堂的主殿和比萨公墓园中就有许多这样的作品。西蒙内曾在比萨公墓园作过不少湿壁画，而且，他被迫对画面进行分割，因为以前在此工作的许多艺术家——如乔托、西蒙内的师傅布法尔马科——已经开始采用这种分割画面的拙劣方法了。于是，西蒙内按照这种方法，在公墓园正门上方墙壁的内侧作了一幅《圣母升天》。画中，圣母在一群载歌载舞的天使的簇拥下飞向天堂，这些天使真切、自然，表现出音乐家在演奏和唱歌时所自然流露的神情与姿态：有的在侧耳倾听，有的眼望天空，有的腮帮鼓起，有的喉结突出，总之，音乐家在表演时的一切举动，无不包括。《圣母升天》下方的3幅画面表现的是比萨的圣拉涅利的生平事迹。¹⁵ 在第一幅画面上，年轻的拉涅利正在弹琴，一些姑娘和着曲声翩翩起舞，她们的表情生动、逼真，服装和头饰也十分美丽。接下来，西

蒙内画了隐修士圣阿尔伯特拯救沉湎于声色的拉涅利。画面上，拉涅利垂首站在那里哭泣，红肿的眼睛里饱含着泪水，为自己的罪恶悔恨不已；同时，圣光笼罩的上帝在空中显现，似乎正宽恕他的过错。

第二幅画面表现的是拉涅利上船前把自己的财产散发给穷人的情景。画面上，拉涅利的身边围着一群乞丐、瘸子、妇女和儿童，他们或向前推拥着，或乞求拉涅利的恩赐，或对他千恩万谢，都非常生动、逼真。在这里，西蒙内还画了拉涅利在圣殿中接受朝圣服后，站在被许多天使簇拥着的圣母面前；圣母对他说他必将在比萨城中歇脚。画中的所有人物都神态自然，生动、逼真。

在第三幅画中，圣徒拉涅利在海外漂泊7年（他曾在圣地居住了120天）返回家乡后，魔鬼则跑来引诱他。画面中，圣拉涅利正在唱诗班中倾听一群小男孩颂唱圣歌，这时魔鬼来引诱他。但圣拉涅利对上帝的信仰毫不动摇，并在君士坦西的帮助下将魔鬼赶走。西蒙内对魔鬼的刻画极富创造性：他不仅满脸恐惧，双手抱头狼狈逃窜，而且还尽力缩回脑袋，口中吐出一句话：“我完蛋了。”最后一幅画面表现的是，当圣拉涅利跪在塔伯尔山上时，看到上帝、摩西及以利亚奇迹般地在空中显现。这件湿壁画的每一部分都显示了西蒙内卓越的聪明才智，和他以当时风格生动刻画人物的高超技能。这些作品完成后，西蒙内又在其弟利波·梅米的帮助下，⁴在该城创作了两幅蛋彩画。利波·梅米还帮助西蒙内完成了圣马利亚·诺威拉教堂议事厅的湿壁画及其他作品。

虽然利波的技艺远不及西蒙内，但他尽可能地模仿西蒙内的风格，他和西蒙内一起为佛罗伦萨的圣十字教堂绘制了大量湿壁画作品；比萨的圣卡特琳娜教堂（属圣多米尼克修会）大祭坛的木板装饰画也出自他之手。此外，他在阿尔诺河畔的圣保罗教堂中绘制了一些湿壁画，同时又为该教堂的大祭坛作了一幅蛋彩木板画，其中有圣母、圣彼得、圣保罗、施洗者圣约翰等圣徒像，利波还在上面署了名。

此后，在圣奥古斯丁会修士的委派下，他独自在圣吉米涅亚诺教堂作了一幅蛋彩画，这幅画使他声名远播。阿雷佐主教圭多·德

· 塔尔拉蒂也慕名委派他作了一幅木板画，画中有 3 个半人高的人像，如今，这幅画保存在该城主教府的圣格雷高利礼拜堂。正当西蒙内在佛罗伦萨工作之时，1332 年，他的表弟内洛乔——一名才华出众的建筑师，成功地使佛罗伦萨共和国的大钟发出了声音。⁵⁵这是很了不起的，因为，17 年来人们一直没有办法使它投入正常使用（此前，要敲响这口钟须合 12 名男子之力）。这口钟的重量超过 1 万 6 千磅，但在内洛乔恰如其分的安装下，只需两个人就可以将其推动，而一旦动起来，一个人就可以敲响它。佛罗伦萨人大喜过望，给予他崇高的荣誉，同时奖给他 300 金佛罗林，这在当时可不是一个小数目。

言归正传，还是让我们来谈我们的两位锡耶那大师吧。除上述作品外，利波还依照西蒙内的构图作了一幅蛋彩木板画。后来，这件作品被送到皮斯托亚，安放在圣弗朗切斯科教堂的大祭坛上。最后，西蒙内和利波返回家乡锡耶那。在卡莫利亚门上方的墙壁上，西蒙内绘制了一幅巨大的《圣母加冕》，除圣母外，画中还有其他一些人物。但由于西蒙内身染重病，并最终于 1345 年不治身亡，⁵⁶这幅湿壁画成了未竟之作。他的去世使利波和锡耶那人悲痛万分，人们把他隆重安葬在圣弗朗切斯科教堂。后来，利波把西蒙内许多未竟之作加以补充、完善，其中包括一幅《基督受难十字架》。这幅画位于安科纳的圣尼古拉教堂的大祭坛上，是利波模仿西蒙内另外一幅同类题材的作品——即佛罗伦萨圣灵教堂议事厅中那幅《基督受难十字架》——完成的。画中有形态各异的战马和忙碌的士兵，都极为生动、逼真，而士兵们似乎正在疑惑圣子是否真的被钉在十字架上了。在阿西西的圣弗朗切斯科教堂，西蒙内曾在底层的圣伊莉莎白祭坛上作了一些人像，但没有画完，后来利波继续将其完成。这座祭坛位于教堂通往各礼拜堂的入口处，上面有圣母、法国国王圣路易等 8 位圣徒的画像。西蒙内只完成了圣像膝盖以上的部分，但都十分优美，着色也极为漂亮。此外，在该教堂餐厅墙壁的顶部，西蒙内也作了许多小画和一幅《基督受难十字架》，值得注意的是画中的十字架被描绘成树的形状。这幅画最终没有完成，但他用红笔在石灰粗涂层（arricciato）上画的轮廓如今仍然清晰可

见。老派画家特别喜欢这种方法，因为这可以加快绘制湿壁画的速度。首先，他们在石灰粗涂层上把要画的内容大致分区，然后依据事先画好的图样，用笔在上面勾画出其轮廓，在实际绘制湿壁画时，再把各部分按照一定比例扩大即可。除西蒙内的上述湿壁画外，其他地方还有许多此类作品，因此，我们看到许多湿壁画脱落后，其红色轮廓仍然保留在墙壁的石灰粗涂层上。

言归正传，还是来谈利波。从我的《素描集》中所收录的他的一幅画（表现一个双腿交叉，坐着看书的隐修士）可以看出，他在构图方面颇有造诣。他比西蒙内多活了12年，他在意大利各地创作了不少作品，其中，最值得注意的是佛罗伦萨圣十字教堂里的两幅木板画。这两兄弟的绘画风格极为相似，若要加以区分，则可依据以下标准：通常西蒙内会在其作品的底端签上“锡耶那的西蒙内·梅米作”（*Simonis Memmi Senensis opus*）的字样；而利波一般略去他的教名，且不大注意拉丁文的拼写：如“锡耶那的梅米作”（*Opus Memmi de Senis me fecit*）。

在圣马利亚·诺威拉教堂议事厅的墙壁上，西蒙内除画了彼特拉克和劳拉的肖像外，还画了下列人的肖像：奇马布埃、建筑师拉波及其子阿尔诺佛、西蒙内本人及教皇本尼狄克十一世（特雷维索人，是圣多米尼克会的修士），这位教皇的肖像是西蒙内的老师乔托从阿维农教廷返回后送给他的。在这里，西蒙内还在教皇一侧画了教皇驻佛罗伦萨使节红衣主教尼科拉·达·普拉托的肖像，关于这一点，在乔万尼·维兰尼的《佛罗伦萨编年史》中有记载。⁵西蒙内的墓上刻有这样一段铭文：“西蒙内·梅米是最杰出的画家。他共活了60年2个月零3天。”

正如我在我的《素描集》中所说，西蒙内并不是一流的画家，但他富有创造力，且喜好肖像画，并在当时被视为最优秀的画家。正因为如此，潘多尔佛·马拉泰斯达公爵派他前往阿维农为弗朗切斯科·彼特拉克画像，⁶并应彼特拉克的请求，画了他心中的恋人劳拉的肖像。

佛罗伦萨画家塔德奥·加迪

(1300—1366)

无论何时何地，对艺术天才进行慷慨的奖赏是一项有益且值得称道的工作。因为这能激发他们的潜能，使他们努力学习、奋发向上，为跻身高贵的上流而努力。而这将会为国增光，为他们自己赢得巨大荣誉，也会为后代赢得财富和高贵性。在这种环境下成长的后代，往往富有且高贵，画家塔德奥·加迪的子嗣们就是如此。据科莱·德·瓦尔德尔萨的画家切尼诺·切尼尼记载，佛罗伦萨的塔德奥·迪·加多·加迪在其父加多去世后就拜在他的教父乔托门下学艺，长达24年之久。乔托去世时后，他成为当时首屈一指的画家，他非凡的审美力和过人的天赋令同门师兄弟望尘莫及。

在佛罗伦萨圣十字教堂的圣器室，有塔德奥最早的一些作品。此时，他的创造力更多的来自天赋，而不是通过刻苦学习获得的。在这里，他与同门师兄弟一起作了许多

湿壁画，表现的是抹大拉的圣马利亚的生平事迹。画中人物非常漂亮，都穿着华美的古代服装。在巴伦切利与班迪尼家族的礼拜堂（此处有乔托的一幅蛋彩木板画）的一面墙上，塔德奥独自作了一些表现圣母事迹的湿壁画，异常精美。¹ 在圣器室的门口上方的墙壁上，他绘制了一幅《基督在圣殿中与众博士论辩》。后来，老科西莫·德·美迪奇在修建见习所、礼拜堂和圣器室的前厅时，在圣器室的门上建了一个石檐口，这幅湿壁画也因此而遭到破坏。另外，他还在该教堂的贝拉齐礼拜堂作了装饰湿壁画。在该教堂的圣安德烈礼拜堂，紧接着乔托的3幅湿壁画，他作了一幅《基督召唤正在打鱼的圣安德烈和圣彼得》和一幅《圣彼得殉教》。这两幅湿壁画逼真、自然，受到当时人们的赞叹，即便今天仍然备受推崇。

在该教堂侧门上方与阿雷佐人卡罗·马尔苏比尼墓下方之间的墙壁上，他作了一幅《死去的基督与几位马利亚》，颇受好评。在把教堂分割开来的耳堂下方，在其左侧靠近多那泰罗的《基督受难十字架》的位置，塔德奥画了一幅《圣法兰西斯创造奇迹》。表现该圣徒救活一个从阳台上摔死的男孩，画中，男孩的灵魂在空中显现。此外，画中还有塔德奥的老师乔托、诗人但丁、圭多·卡瓦尔康蒂及塔德奥本人的肖像。在这座教堂的许多地方，都可见到塔德奥画的人像——这是后来的画家根据塔德奥的风格而确定的。应圣殿兄弟会的请求，塔德奥在克罗奇菲索大街街角处的壁龛中，作了一幅《基督被放下十字架》。

在圣灵教堂的回廊上，塔德奥在靠近议事厅的小拱门上画了两幅画：《犹大出卖基督》和《基督与众使徒共进最后的晚餐》。在该教堂餐厅门口上方的墙壁上，他画了一幅《钉死在十字架上的基督和圣徒》。这幅画表明，塔德奥是乔托——他最崇敬的艺术家——风格的真正继承者，从而使其与当时在此工作的其他艺术家们区别开来。在“老桥”的圣斯特法诺教堂，塔德奥精心绘制了大祭坛的装饰画和底端的附饰画。在奥尔托的圣米迦勒教堂（Oratory of S. Michele in Orto），² 他作了一幅画，描绘几位马利亚哀悼死去的基督，以及尼哥底母虔诚地把基督放进圣墓的情景。³

在圣母马利亚修道会（the Servites）⁴ 的教堂中，塔德奥为帕拉

乔家族的圣尼古拉礼拜堂绘制了一些表现圣尼古拉生平事迹的湿壁画。在这里的湿壁画中有这样一幅场景：一艘小船在茫茫大海上航行，突然暴风雨来袭，水手们急忙把船中货物抛向大海以免船翻人亡，就在此时，圣尼古拉在空中显灵，把他们从灾难中拯救出来。塔德奥在画中对波涛汹涌的大海和暴风雨的刻画达到至善至美的境界，充分展示了他的优美风格和高超的审美力。这幅画赢得了人们的一致称赞，也正由于这幅画的成功，人们又把为教堂大祭坛所在的礼拜堂绘制湿壁画的任务交给他。塔德奥为这座礼拜堂绘制了一些表现圣母事迹的湿壁画和一件蛋彩木板画《圣母和众圣徒》。在这幅木板画底端的附饰画中，有一些表现圣母故事的场景，至于其详细内容，我这里就不多谈了，因为1467年，曼图亚侯爵鲁多维科按照莱昂·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂的设计，在此处建造了我们今天看到的半圆形后殿和修士们的唱诗堂，于是命人把这幅木板画移到该教堂的议事厅。在该教堂的餐厅——就在那些木座椅的上方，塔德奥作了一幅《基督与众门徒共进最后的晚餐》，在这幅画之上又绘了一幅《钉死在十字架上的基督和众圣徒》。

这件工作完成后，应盖拉尔多和伯纳科尔索·加姆巴科蒂的邀请，塔德奥来到比萨。塔德奥在这里为圣弗朗切斯科教堂的主殿作了湿壁画，所描绘的是圣法兰西斯、圣安德烈和圣尼古拉等圣徒的事迹。拱顶和前部的墙壁上描绘的是教皇霍诺里乌斯审定圣法兰西斯会会规的情景，画中还有塔德奥头戴风帽的侧面肖像。在画的底端写着这样一句话：“这幅关于圣弗朗切斯科、圣安德烈和圣尼古拉三人事迹的画，是佛罗伦萨大师塔德奥·加迪于1342年8月完成的。”

在该教堂的回廊中，他又作了一幅《怀抱圣子的圣母》，这幅湿壁画色彩绚丽，十分悦目。在教堂门口左侧墙壁的中间，他绘制了一幅湿壁画，画中，圣法兰西斯会的修士圣盖拉尔多·达·维拉马涅亚正把时任该教堂的主持弗拉·巴托罗米奥引见给坐在椅子上的主教圣路易。画中人物优美、生动，栩栩如生，并展示了一种不同于乔托风格的简朴风格。就某些方面来说，尤其在表现人物的渴望、痛苦、欢乐等情感时（对画家来说，如能做到这一点，必将给他

本人带来巨大荣誉),塔德奥更胜乔托一筹。

随后,塔德奥返回佛罗伦萨,继续在该城奥尔圣米迦勒教堂的工作。⁵他重建了敞廊的柱子,即用雕有纹饰的石柱取代原来的砖柱,但对原来阿诺尔佛设计的样式未作任何改动。按照阿诺尔佛的设计,敞廊上要建一座双拱顶的宫室,确保佛罗伦萨公社和市民的粮食供应。为使这项工程能顺利竣工,负责该工程的圣马利亚门行会(Porta S. Maria)下令征收广场和谷物市场的使用税以及其他一些微不足道的杂税。但更重要的一项法令是:佛罗伦萨的每一个行会⁶都必须出资建造一根壁柱,并在壁柱上的神龛里放入本行会的保护神。在每年各行会保护神的节日,行会议事会都应当前去供奉献祭,还要把行会的旗帜和标记摆在那里,保存上一整天,不过所募到的钱财应归于圣母,去接济那些穷人。

1333年的大洪水冲走了鲁巴孔特桥(Ponte Rubaconte)的护墙,并摧毁了阿尔塔弗隆特城堡;老桥(Ponte Vecchio)只剩下中间的两座桥墩;圣三一桥(Ponte a S. Trinità)只留下一座摇摇欲坠的桥墩;卡拉亚桥(Ponte alla Carraja)仅剩一半;奥尼桑蒂泄洪闸也被冲垮。鉴于这种情况,佛罗伦萨的统治者召开会议商讨修桥事宜,以解决住在阿尔诺河两岸的人靠摆渡过河之苦。但由于此时乔托去米兰了,他们便邀请他的弟子塔德奥·加迪设计新的老桥,并制作模型,他们要求新的老桥要尽可能地坚固和美观。为此,塔德奥废寝忘食地工作。他用凿得方方正正的石料建成了坚固牢靠的桥墩和漂亮的桥拱。桥的坚固性可从以下事实中体现出来:如今,桥的两边分别有22家店铺,共计44家,它们为佛罗伦萨共和国带来了巨大收益,仅每年的租金收入就达800佛罗林。桥面宽32布拉恰(约19.2米),桥中间的道路16布拉恰(约9.6米)宽;桥两侧的店铺各有8布拉恰(约4.8米)长。这项工程共耗资6万金佛罗林。⁷塔德奥为此获得了当时人们的颂扬,今日看来,他的功绩似乎更加卓著。因为这座桥历经多次洪水的考验仍完好无损,就连1557年9月13日的那场来势凶猛的特大洪水也未能动摇它。而整个圣三一桥、卡拉亚桥的两个桥墩和鲁巴孔特桥的大部分都被这场大洪水摧毁了,损失惨重。显然,任何有见识的人都不禁对老桥的坚固感

到吃惊或困惑：它竟然在洪水、漂木等杂物的猛烈冲击下安然无恙。

与此同时，塔德奥开始建造圣三一桥，1346年竣工，共花费2万金佛罗林。这座桥不很成功，因为它没有经得住1557年大洪水的考验，而老桥却成功地抵御了这次洪水的侵袭。另外，靠近圣格雷高利山的城墙也是在塔德奥的指导下建造的。他还在莫齐广场那边拓展了佛罗伦萨城的面积，并在此建造了一些磨坊，至今仍能看到。

塔德奥一边设计和指导建造上述工程，同时也没有停止绘画创作。他为“老商事法庭”绘制了装饰画。画中，他用诗人般的想像力表现了由该地区职位最高的6人组成的法庭，并以拟人化的手法描绘了“真实”从“谎言”口中出现。画中，“真实”穿着紫色衣服，而“谎言”则穿着黑色衣服，他们的下面有这样的一段文字：

应当信守纯粹的真实，
神圣的正义永远不会迟到，
虚假的谎言终将揭穿。

再往下还有这样一句话：“这幅美丽绘画的作者是艺术大师乔托的弟子塔德奥。”

在阿雷佐，塔德奥在其弟子乔万尼·达·米拉诺（即米兰人乔万尼）的帮助下，完成了一些精美绝伦的湿壁画，其中有一幅《基督受难》，如今仍然保存在圣灵小教堂大祭坛上方的墙壁上。画中有很多马匹，还有钉在十字架上的盗贼。其中，塔德奥对一些人物的刻画，生动地表现了犹太人的恼怒：有些用一根绳子捆住基督的腿，拖着他向前走；有些拿着海绒；^⑤其他则形态各异，如隆吉努斯把矛刺进基督的身体，而3个士兵正在赌基督的衣服，他们掷色子时渴望和担心的神态刻画得淋漓尽致。其中有个士兵，没轮到他的时颇有耐心，一旦机会到手则急不可耐，前后神情判若两人；另外一个士兵手持色子盒，大张着嘴，双目圆睁，紧张地盯着色子，仿佛怀疑其中有诈，渴望赢的心情一目了然；第三个士兵正要掷色子

时，曲身趴在地上，手臂和衣服都在颤抖，在掷之前，他朝另外两个诡秘地一笑，仿佛在说：我要掷了！

在该教堂墙壁上有许多描绘施洗者圣约翰的湿壁画，还有些表现的是与阿雷佐城有关的一些事件，据行家判断，它们都是塔德奥的作品。在该城主教府大祭坛后面的墙壁上，我们还可以看到许多描绘施洗者圣约翰事迹的湿壁画，风格优雅，构思巧妙，令人叹为观止。在圣阿格斯蒂诺教堂的圣塞巴斯蒂安礼拜堂（在这座教堂的圣器室旁），塔德奥作了一些表现圣塞巴斯蒂安事迹的湿壁画和一幅《基督与众博士论辩》，笔法精妙，人物神态逼真，色彩绚丽，美不胜收。

在卡森蒂诺的萨索·德拉·维尔尼亚教堂，塔德奥又为“圣法兰西斯领受圣痕”礼拜堂中作了湿壁画，其中一些不太重要的地方是由雅科波·迪·卡森蒂诺完成的，卡森蒂诺也因此成为塔德奥的弟子。这项任务完成之后，塔德奥与弟子乔万尼·达·米兰诺一道返回了佛罗伦萨。在该城内外各处，都有他们创作的大量木板画和湿壁画作品。随着时间的推移，塔德奥逐渐积累了大笔家产，由于他一贯行事谨慎、富有远见，终于使他的家族成为富甲一方的名门望族。

此后，圣马利亚·诺威拉教堂的主持委派他在该教堂的主殿绘制湿壁画，并规定了绘画的题材。⁹ 由于这项工作规模很大，而且圣灵教堂的议事厅也尚未装饰（因为桥的建设工作还未完成），教堂主持希望西蒙内·梅米能承担其中的一半工作，于是他征求塔德奥的意见。塔德奥欣然应允了。西蒙内也是乔托的弟子，塔德奥与他一直保持着亲密无间的关系。瞧！真正高尚的人总是友爱如兄弟，没有任何野心、芥蒂或嫉妒，双方都为对方的成就和荣誉感到由衷的高兴，就像是他们自己获得成就和荣誉一样！于是，两人把这项工作作了分工：西蒙内负责三面墙的湿壁画（参见前面《锡耶那画家西蒙内·马蒂尼和利波·梅米》中的内容），塔德奥负责剩下的那面墙的湿壁画和拱顶的饰画。塔德奥根据拱顶的结构，将湿壁画分为4部分或4区。在第一部分，他作了一幅《基督复活》，在这幅画中，他特意使基督的光芒照耀在城市和山顶的岩石上，但在其

他部分则没有采用这种方法，或许是因为难度太大吧。在第二部分，塔德奥画的是《基督拯救落水的圣彼得》。画中，使徒们驾驶着一艘小船行进，圣彼得不慎落水，幸得基督救助才得以脱险，画中的人物非常逼真，尤其是那位岸边垂钓者（乔托在圣彼得教堂创作的镶嵌画《小船》中最早出现这一人物形象），表情生动、真切、自然。第三部分画的是《耶稣基督升天》。第四部分则为《圣灵下凡》，画中那些犹太人的形象尤为生动，他们正争着冲进门内。在拱顶下方的墙壁上，一侧是《七大学科》，下面都有各自的名称和象征人物：《文法》被表现为一个女人，正教一个男孩识字，作家多那托坐在她的下方；《文法》旁边是《修辞》，她下方的那个人两只手放在书上，第三只手从斗篷下伸出来放在嘴上；《逻辑》的脸上蒙着面纱，手中拿着一条蛇，在她的脚下，埃利亚的芝诺^①正在认真看书；《算术》手中拿着算盘，脚下坐着她的发明者亚伯拉罕；^②《音乐》手中拿着各种乐器，其下方是图巴尔-该因，^③他正用两个小锤子敲打铁砧，并侧耳倾听发出的声音；《几何》手里拿着丁字尺和分角仪，其下方是欧几里德；《占星学》手里拿着天体，其下方是阿提拉斯。^④墙壁的另一侧画的是《七大神学科目》，每一科目下方都有一位对应的人物：教皇克莱芒五世、皇帝、国王、红衣主教、公爵、主教、侯爵等。这些学科的创立者圣托马斯·阿奎那坐在中间最高处，他的脚下是一些异端分子：阿里乌斯、萨贝利乌斯和阿维罗；他的身旁是摩西、保罗和福音使者约翰等，还有四大美德和三大神学美德。此外，塔德奥还将其他许多思想，优美、生动地展现在画中，可以说，此画是塔德奥所有作品中最精美，也是保存最完整的一幅。

还是在这座圣马利亚·诺威拉教堂，塔德奥在教堂耳堂的上部画了身穿红衣主教服饰的圣哲罗姆像。他对圣哲罗姆非常崇敬，以致将其作为自家的保护神。塔德奥死后，其子阿涅奥罗在这幅画的下方为子孙们造了一座墓，上面有一块大理石石板，上面刻着加迪家族的纹章。由于塔德奥及其子孙后代的卓越功绩，红衣主教哲罗姆从上帝那里为他们争得了教会中最显赫的职位：如本堂神父、主教、红衣主教、教区长以及最显赫的贵族头衔。而塔德奥的所有子孙也总是对绘画和雕塑天才充满崇敬，并不遗余力地帮助他们

施展其才华。

50岁那年，塔德奥不幸染上严重的热疾，并最终于1350年离开人世。他身后留下两子：阿涅奥罗和乔万尼。他把两个儿子托付给雅科波·迪·卡森蒂诺和乔万尼·达·米拉诺，前者负责他们的生活，后者负责教他们习画。在塔德奥去世14年后，他的弟子乔万尼·达·米拉诺作了两件木板画，一件现放在圣十字教堂的圣盖拉尔多·达·维拉马涅亚祭坛上；另外一件放在谦卑兄弟会(Frati Umiliati)的奥尼桑蒂教堂的大祭坛上，颇受人们推崇。在阿西西，塔德奥在大祭坛所在半圆形后殿中作了一幅《基督受难十字架、圣母和圣克莱尔》。^⑧此外，他还在墙上作了许多表现圣母事迹的湿壁画。此后，塔德奥去了米兰，创作了大量蛋彩木板画和湿壁画，并终老于此。

塔德奥总是恪守乔托风格，而且除着色外，基本上没做任何改进。与乔托风格相比，塔德奥作品的色彩更加绚丽、生动。乔托一直在努力克服绘画艺术中的其他困难，虽然他也曾注意到着色方面的问题，但并没有彻底解决。而塔德奥有老师在前面开路，从事绘画创作就容易得多，并能在改进着色方面做出自己的贡献。

前面提到，塔德奥曾在佛罗伦萨圣十字教堂的第一道回廊中为其父加多建造了一座墓，他本人死后，他的儿子阿涅奥罗和乔万尼亦将他安葬在这里。在当时，塔德奥成为文人诗歌所赞美的对象，这种荣誉来自他的性格，也来自他的大量绘画和曾为家乡修建的许多美好建筑。除上述作品外，塔德奥还依据老师乔托留下的设计图，不辞劳苦地建成了圣马利亚·德尔·菲奥内大教堂的钟楼。这座钟楼非常成功，若想建造一座比它更坚固或比它装饰得更美观的钟楼，都是不可能的。^⑨塔德奥墓上刻着这样一段话：“在他(塔德奥)活着的时候，佛罗伦萨可以说是非常幸运的：佛罗伦萨相信，他的名声将永在。”

《素描集》中收录了一幅他在佛罗伦萨圣十字教堂的圣安德烈礼拜堂所作的一幅画，从这幅画可以看出塔德奥的绘画方法果断而大胆。



佛罗伦萨画家、雕塑家和建筑师 安德烈亚·迪·奇奥内·奥卡涅亚

(1308—1368)

常有这样一种情况：在某个行业出类拔萃的人，往往也很容易学会其他事情，尤其是与其原来的行业相近或相关的事情，佛罗伦萨的奥卡涅亚就是一个典型的例子。他兼画家、雕塑家、建筑师、诗人于一身。奥卡涅亚生于佛罗伦萨，自幼在安德烈亚·皮萨诺门下学习雕塑。他的学艺生涯持续了许多年，之后，为能创作美妙的绘画，他迫切希望丰富自己的创意能力（*invention*），便潜心研究素描（*drawing*）。在此过程中，奥卡涅亚得到了大自然的帮助，因为大自然决心将他塑造成一个多才多艺的人。在其兄贝纳尔多·奥卡涅亚^①的帮助下，奥卡涅亚开始尝试创作蛋彩画和湿壁画，并取得了很大成功。于是，贝纳尔多便邀请奥卡涅亚一起在圣马利亚·诺威拉教堂的主殿（当时属于里奇家

族)绘制了精美的湿壁画。但没过几年,由于看管人员的渎职,屋顶漏下的雨水将其侵蚀得面目全非。后来,这幅湿壁画被重新修复成我们看到的樣子,关于这一点,我们将在必要时提到。在此我只说明一点,其修复者是多梅尼科·吉兰达约,他尽可能地利用了奥卡涅亚原来的创意。在同一座教堂,奥卡涅亚与其兄贝纳尔多合作绘制了圣斯特罗齐礼拜堂(靠近圣器室的大门和教堂钟楼)的湿壁画。当你沿着石阶拾级而上,走进这座礼拜堂,就会在一面墙壁上看到《天堂的荣耀》,画面上有很多圣徒,他们的服饰和头饰都各不相同。在另一面墙上画的是《地狱》,其中有但丁笔下所描绘的事物,如地穴等。可见奥卡涅亚把对但丁的热切崇拜贯注于他的绘画中了。在佛罗伦萨,奥卡涅亚还与其兄贝纳尔多合作绘制了“圣母马利亚会”教堂的克雷西家族礼拜堂的湿壁画;圣彼得大教堂(S. Piero Maggiore)那幅巨大的《圣母加冕》^②和圣罗米奥教堂侧门旁的一幅木板画也是他们兄弟俩绘制的。此外,他们还作了圣阿波利纳雷教堂正面的湿壁画,这幅饱含着奥卡涅亚心血的湿壁画色彩绚丽、光彩照人,虽历经风吹日晒,却奇迹般地保存至今。

奥卡涅亚这些精美绝伦的作品打动了比萨的统治者,于是他们把奥卡涅亚请来,让他负责公墓园一面墙壁的部分湿壁画,^③此前,乔托和布法尔马科也曾在这里工作过。于是,在面朝比萨大教堂的那面墙上,奥卡涅亚作了一幅《最后的审判》(紧靠布法尔马科的《基督受难十字架》)。这幅画构思精妙,令人惊叹不已。在第一幅画面上,奥卡涅亚描绘了世俗权贵们尽情享乐的情景:在一片赏心悦目的橘树林中,他们坐在林阴下鲜花盛开的草地上;在树枝上方,有许多小爱神,他们正在一群年轻女子的四周飞翔。显然,这些年轻女子就是当时许多大家闺秀和贵妇的肖像,只是由于岁月对画面的侵蚀,她们的身份已无法辨认。画中,小爱神们正准备把爱情之箭射向她们。她们附近有许多青年贵族男子,他们一边倾听优美的音乐和婉转的歌声,一边观赏着许多青年男女侍从优美的舞姿,陶醉在爱情的甜蜜中。他们中有年轻俊美的卢卡领主卡斯特鲁乔,他头戴蓝色风帽,手腕上托着一只猎鹰;他的旁边还有当时的一些达官显贵,但其身份,我们同样也无法辨认。总之,在这一部

分，奥卡涅亚把尘世的幸福淋漓尽致地刻画出来了。在这幅画面的另一半，奥卡涅亚描绘了一群隐修士在一座高山上的生活场景：为忏悔自己的罪孽并获得拯救，他们逃离尘世，来到这座高山上；山上有许多潜心追随上帝的隐修士，这些人形态各异：有的在阅读、祈祷，聚精会神地玄思冥想；还有的正为生活而劳碌着，其中有个修士正在挤羊奶，神情尤其生动。这幅画下面是一幅圣马卡里乌斯向3位带着妻子和扈从狩猎的国王展示人类悲惨命运的画面。画中有一座墓，里面是3位国王的尸体，其中部分已开始腐烂，象征人类的悲惨命运。3位国王惊愕地注视着这一切，似乎在悲哀地想：不久他们就要变成这个样子了。安德烈亚把其中的一位国王描绘成阿雷佐的乌古乔内·德拉·法吉沃拉的模样，他用手捂着鼻子，以免闻到墓中尸体所散发出的臭味。在画的中央，身穿黑袍的死神手拿一柄长刀在空中盘旋，炫耀着他的战绩，地面上横七竖八地躺着许多被他夺去性命的人：他们有穷有富，有男有女，有老有少，有残疾的也有健全的，总之，世间人物形象无不齐备。前面提到，当布鲁诺在阿尔诺河畔的圣保罗教堂创作湿壁画时，为使人物能够说话，他采用布法尔马科的建议，在人物嘴边引出写有文字的纸卷，奥卡涅亚发现比萨人非常喜欢这种风格，便将其大量运用到自己的作品中，但由于岁月的磨蚀，其中绝大部分都已经看不清了。画中，在一些年迈的瘸子嘴边的纸卷上这样写道：

一切幸福都与我们无缘，
 来吧，死神，把所有的悲伤都给我们吧，
 来吧，死神，请给我们最后一餐！

还有其他一些字句，但已难以辨认。奥卡涅亚喜好诗歌，曾作过一些古体诗和十四行诗。尸体的周围有许多魔鬼，他们正从死者口中攫取其灵魂，并把他们带到一座山顶的许多火坑中；同时，许多天使正把善良者的灵魂送往天堂。画中还有两位天使，他们拉开一张纸卷，上面写着：

知识和财富，
生命和勇敢，
所有这些对一个人的命运都无济于事。

其中还有其他许多词句，但其意义难以理解。在这之下，即在这幅画边缘的装饰带中，有9位天使，他们手中拿着许多写有意大利语和拉丁语文字的纸卷。奥卡涅亚把它们放在画的边缘是有原因的：若其位置再高些，就会损害画面的完美性；但如果完全舍去不要，又不符合奥卡涅亚的本意，因为他认为这种风格很美，而且也可能很适合当时人们的审美趣味。在这里，我把纸卷的绝大部分内容略去不提，以免读者对这些索然无味的东西生厌，另外，绝大部分纸卷已荡然无存，所剩部分又残缺不全。

接着，奥卡涅亚又作了一幅《最后的审判》。画面上，十二门徒簇拥着基督站在云端，审判那些将死和已死的人：在一边，他生动刻画了那些神情绝望的受罚者，他们在面目狰狞的魔鬼驱赶下，忧伤地走向地狱；而在另一边，大天使米迦勒带领众天使把兴高采烈、喜不自胜的选民送往天堂。遗憾的是，由于文献的匮乏，画中的那些官吏、骑士等人物的名字和身世无从考察，我们只知道画中的教皇是曼弗雷德的朋友^④英诺森四世。

完成这幅作品和“老桥”一侧圣母堂的那些为他赢得了巨大荣誉的大理石作品后，奥卡涅亚把比萨公墓园的那幅根据但丁的描述而构思的湿壁画《地狱》（这幅湿壁画在1530年被毁，当代画家索拉齐诺又把它修复）交由贝纳尔多独自完成，而他本人则返回佛罗伦萨，去完成圣十字教堂的工作。在该教堂中央的一堵巨大墙壁的右侧，奥卡涅亚绘制了饰画，其内容与他在比萨公墓园的湿壁画相似，也有3幅画面，但却省去了圣马卡里乌斯向3位国王指点人生悲惨和隐修士在高山上苦修的情景。不过，就构思和技艺的精湛而言，这幅画超过了比萨的那幅湿壁画。此外，两幅湿壁画都运用纸卷表达人物的思想，而且在创作方法、风格等方面也很一致，但画中的人物却截然不同：奥卡涅亚把他的一些挚友画进天堂，而把他的敌人打入地狱。在升往天堂的人中有头戴三重冕的教皇克莱

芒六世的侧面肖像。正是他把大赦年庆典由原来的100年一次缩短为50年一次，他是佛罗伦萨人的朋友，收藏了不少奥卡涅亚的作品。其中还有当时的著名医生迪诺·德尔·加尔伯，他的穿着完全是当时医生的风格，头戴红帽，在一个天使的引导下前往天堂。此外，升往天堂的还有其他人，但他们的身份已无从得知。在下地狱的人中，有佛罗伦萨公社的庭吏瓜尔迪——从他白色帽子上的三枝红百合可以断定其身份，因为当时的庭吏和其他官员都佩戴这一标志，魔鬼正用一只钩子把他拖向地狱。奥卡涅亚这样做是因为此人曾霸占过他的财产，那些在这次纠纷中与他为敌的公证人和法官，自然也在劫难逃，一一被画进地狱。瓜尔迪身旁是当时有名的巫师切科·达·斯科利；在瓜尔迪上方有一个虚伪的僧人，他从墓中爬出来，悄悄混入好人的行列，但被一名天使发现，并将他打入地狱。

除贝纳尔多外，奥卡涅亚还有一个兄弟名叫雅科波，他致力于雕刻艺术，但不很成功。有一次，在为雅科波设计浮雕和泥雕图案时，奥卡涅亚突然萌发了创作一件大理石雕刻的愿望，想看看自己是否还记得这门艺术的基本原则，因为他以前曾在比萨作过雕刻作品。于是，奥卡涅亚刻苦钻研雕刻，他取得了很大成功，并以此赢得了巨大荣誉。后来，他又全身心投入到建筑中，并坚信自己终有一天会大显身手。果然，1355年，佛罗伦萨共和国买下了长老会宫附近的许多房屋，准备拆除它们以扩建长老会宫并建造一个更大的广场，同时为市民们建造一条能遮风挡雨的敞廊，在天气恶劣时，无法在露天拱廊进行的各种商业活动都可以在敞廊中照常进行。为建造一条宏伟的敞廊和一座铸币厂，佛罗伦萨政府征集了大量设计方案。在该城最优秀的建筑师所提供的方案中，奥卡涅亚的设计得到人们一致赞同，人们认为他的设计最雄伟、最美观。根据长老会和共和国的指示，奥卡涅亚负责督造广场的大敞廊。这项工程大约在雅典公爵当政时期动工，整个建筑都是用方石精心砌成。^⑤敞廊拱顶的风格令人耳目一新，它没有沿袭传统的尖突形，而是呈半圆形，看上去非常优美。在安德烈亚·奥卡涅亚的指导下，敞廊很快就顺利完工了。假如奥卡涅亚把敞廊建在圣罗莫洛教堂

旁边，并使其面南背北，那它将成为该城市最实用、最美丽的建筑。但当时他可能只考虑到出入宫殿的方便，而忽视了这一点，所以，这座敞廊最终被冬季强劲的北风摧毁。在对敞廊进行装饰时，奥卡涅亚在其正面拱门之间的大理石上，雕刻了7个半浮雕人像，分别代表七大神学美德。⁶ 这座敞廊和这些精美绝伦的半浮雕人像都表明：奥卡涅亚不仅是一位出色的雕塑家，也是一名杰出的画家和建筑师；此外，他还是一位生性乐观、有教养且和蔼可亲的人。

奥卡涅亚在三门艺术方面向来是齐头并进，从不偏废。因此，在建造敞廊期间，他还创作了一幅蛋彩木板画，画面上有许多大幅人像。他还在圣马利亚·诺威拉教堂的圣斯特罗齐礼拜堂——其兄贝纳尔多在这里作了不少湿壁画——作了一幅木板画，在这幅木板画底下的附饰画(predella)中，他又描绘了许多小人像。奥卡涅亚认为，他的这件作品比他以往所有的湿壁画更能代表他的能力，于是就在画上署上了自己的名字：“1357年，佛罗伦萨的安德烈亚·奇奥内作”。此后，他又作了一幅木板画，送给阿维农的教皇，至今仍保存在阿维农大教堂中。

1348年黑死病肆虐期间，奥尔圣米迦勒兄弟会(Compagnia di Orsanmichele)的圣母像收到人们的大量捐赠和献祭，奥尔圣米迦勒兄弟会遂决定利用这笔钱为圣母像建造一座小礼拜堂或一个大神龛(tabernacle)。他们商定：这座大神龛不但要有各种风格华美的大理石雕刻和珍贵的宝石来装饰，还需要镶嵌画和青铜像来美化，总之，要使它具备一切力所能及的美。而且，无论是材料上还是工艺上，它都必须超过以往任何同类作品。奥卡涅亚是当时最负盛名的艺术家，这项工作自然非他莫属。他提供了许多设计方案，其中有一项被工程监理们选中，于是他们就把这项工程交由他负责。而且，事无巨细，他们都遵从奥卡涅亚的评判和建议。奥卡涅亚及其弟负责所有的大理石雕像，而把剩下的装饰物交给来自不同地区的工匠去做。大理石石雕装饰全部完成后，⁷ 奥卡涅亚开始小心翼翼地组合，为了不损害光滑、洁净的大理石的色泽，奥卡涅亚没有使用灰浆，而是用铅和铜将它们固定在一起。这种做法被证明是成功的，从而为后来的艺术家树立了榜样。人们看到，奥卡涅亚发明

的这一方法使神龛各个部分完美结合在一起，看上去就像是用一整块大理石雕刻而成的。虽然这个神龛属于哥特式风格，但它优雅且比例匀称，此外，神龛中的大小雕像及圣母周围的天使和先知浮雕像无不精美绝伦，因此，这个神龛是当时最美丽动人的作品。神龛四周光滑的青铜装饰也非常漂亮，它们环绕着整个神龛并连成一体，显得特别有力量，可以说，它以其力量为突出特点，而其他部分以华丽而显著。但奥卡涅亚用心最多的则是神龛背面的浮雕，它所表现的是十二门徒仰望圣仁饰中的圣母在众天使的簇拥下冉冉升天。浮雕中的每位门徒都有 1.5 布拉恰(约 0.9 米)高，奥卡涅亚本人的雕像就出现在这些门徒中间——这是一个老人的雕像，圆圆的脸，胡子剃得干干净净，头戴风帽。在浮雕的基座上，他刻了这样一句话：“1359 年，佛罗伦萨画家安德烈亚·奇奥内作”。

敞廊、大理石神龛连同工匠的工钱共耗资 9 万 6 千金佛罗林，但花这笔钱是值得的，因为无论建筑、雕塑还是装饰，都可以与当时任何一件作品相媲美。它们将使安德烈亚·奇奥内的名字千古流传。

安德烈亚·奇奥内在署名的时候，常常在绘画作品上用“雕塑家安德烈亚·奇奥内”，而在雕塑作品上则用“画家安德烈亚·奇奥内”，以此标榜自己两方面的才华。在佛罗伦萨各地，都可以看到奥卡涅亚的许多木板画，有些可以通过作品上的署名辨认，如圣罗马教堂的一幅木板画；另外一些可以通过他的风格加以区别，如天使修道院议事厅中的一幅木板画。奥卡涅亚还有一些未竟之作，后来都由其兄贝纳尔多完成（贝纳尔多只比奥卡涅亚多活了几年）。我前面说过，奥卡涅亚非常喜欢作诗，甚至晚年还为一名叫布尔切罗的年轻人写了几首十四行诗。1389 年，他走完了 60 年的人生旅程。人们满怀着崇敬的心情，把他的遗体从他位于维恰·德·科拉扎伊大街的家中抬出，葬入他的永久安息之所。

在奥卡涅亚时代涌现出了许多杰出的雕塑家和建筑师，虽然他们的名字鲜为人知，但其作品却相当出色，值得赞扬，佛罗伦萨的切尔托萨修道院（该修道院是由显赫的阿奇亚沃利家族，特别是该家族曾担任过那不勒斯国王大总管的尼科拉先生，出资建造的）

就是一个很好的例子。这座修道院中有尼科拉的墓和他本人的石雕像；尼科拉的父亲和他的一个妹妹的墓也在这里，在他们两人的墓上，可以看到艺匠于1366年为他们两人雕刻的栩栩如生的大理石雕像。此外，尼科拉之子洛伦佐（死于那不勒斯，被运回佛罗伦萨，在举行完盛大而隆重的葬礼后，也被安葬在这座修道院）的墓也是这些艺匠建造的。此外，这些艺匠还在大祭坛前面重建的唱诗堂中，为该家族的红衣主教圣克罗齐建造了墓室。在墓的一块大理石板上刻有他的雕像，非常精美，是1390年创作的。

继承奥卡涅亚绘画衣钵的有比萨的贝纳尔多·内罗（乔万尼·法尔科尼之子）和佛罗伦萨的托马索·迪·马可。前者曾在比萨大教堂作过不少木板画，后者也有许多作品，其中包括他于1392年在比萨圣安东尼奥教堂的耳堂创作的一幅木板画。

安德烈亚·奥卡涅亚去世后，他的弟弟雅科波——我在前面说过，他既从事雕刻也从事建筑——于1328年受雇建造圣皮耶特罗·加托利尼教堂的大门和钟楼。^⑧据说，佛罗伦萨长老会宫四隅的4只镀金石狮也是他所作。^⑨这4只镀金石狮受到人们的严厉指责，因为完全没有理由这样做，即便为安全起见需要它们重一点，也没有必要用大理石作原料。许多人更偏向用铜做狮子，中空，外面镀金，这样既能减轻重量，又可长久保存。据说，佛罗伦萨圣马利亚·德尔·菲奥内大教堂那件镀金的骏马浮雕也是他作的，这件作品就在教堂通向圣扎诺比乌斯礼拜堂的门上，人们认为它是为纪念佛罗伦萨卫队长（Captain）皮耶特罗·法尔内塞而作。但我对此事所知甚少，所以不能完全肯定。与此同时，奥卡涅亚的侄子马里奥托为位于佛罗伦萨塞尔维大街的圣米迦勒·比斯多米尼教堂绘制了一幅湿壁画《天堂》；为这座教堂的祭坛作了一幅木板画《圣母领报》；另外，他还为切里西亚·德·波斯科利夫人绘制了一幅带有许多人像的木板画，放在靠近这座教堂大门的地方。

但在奥卡涅亚所有弟子中，最出色的当属弗朗切斯科·特拉伊尼。^⑩他曾为科西亚家族的一位领主（此人死后葬在比萨的圣卡特琳娜教堂的圣多米尼克礼拜堂）作了一幅金底色的木板画《圣多米尼克》，画中的圣多米尼克约有2.5布拉恰（约1.5米）高，在他的

身体的两边有 6 幅表现其生平事迹的画面，色彩艳丽，栩栩如生。^① 在该教堂的圣托马斯·阿奎那礼拜堂，弗朗切斯科·特拉伊尼作了一幅别出心裁的蛋彩木板画《圣托马斯·阿奎那》，甚受赞誉。画中的圣托马斯端坐在中央，其像是弗朗切斯科·特拉伊尼依照圣托马斯的真人形象画的。我这里说“依照真人形象”，是因为当地僧侣曾从“新墓修道院”（Abbey of Fossa Nuova，圣托马斯 1323 年在这里去世。^②）带回一幅该圣徒的肖像，他便把这幅肖像画作为临摹的对象。画中，圣托马斯端坐在空中，手中拿着几本书，这些书发出灿烂的光芒，照亮了基督教子民；在圣徒脚下跪着许多人，包括一大批神学博士和神职人员，如教士、主教、红衣主教和教皇，其中有教皇乌尔班六世的肖像。圣徒脚下是萨贝利乌斯、阿里乌斯和阿维罗及其他异端分子和异教哲学家，他们的手里都拿着撕破了的书籍。圣托马斯坐在柏拉图和亚里士多德两人的中间，柏拉图用手指着他的《蒂迈欧篇》（Timaeus），亚里士多德指着他的《伦理学》。圣托马斯的上方是基督和四福音布道者，基督正为圣托马斯赐福，使圣灵降附至他的身上，让他的神恩充满了他的心灵。这幅作品使弗朗切斯科·特拉伊尼的声誉鹊起，因为他在着色、和谐性和创意方面，都远远超过了其师奥卡涅亚。从《素描集》收录的插图来看，奥卡涅亚在构图方面用力甚勤。



佛罗伦萨画家，人称“乔蒂诺”^①的托马索

在艺术开始百花争艳，艺术家们互相竞争之时，毫无疑问，人的才智将会通过不断学习而被激发出来，而人们也会不断发现新事物以满足人们各种各样的艺术口味。例如在绘画领域，有些画家选择那些难度极大且不太常见的主题，以此炫耀他们的才华；另一些画家更喜欢表现令人赏心悦目的事物，认为它们更可能给观赏者带来视觉的愉悦，因为它们更富有层次感，因此，这些画家能打动更多观众的心。还有一些画家笔法流畅，色彩轻柔，人物明暗对比恰如其分，显示了高超的技巧和过人的才智，他们无疑应享有最崇高的赞誉。这种柔和、明快的风格在托马索·迪·斯特法诺——人称“乔蒂诺”——的作品中表现得尤为显著。

托马索·迪·斯特法诺生于1324年。当他从父亲斯特法诺那里获得了绘画方面

的基础知识后，年轻的托马索决心认真模仿乔托风格而不是其父斯特法诺的风格。托马索对乔托风格的模仿极为成功，事实上，他在风格方面超越了乔托，使他得到了“乔蒂诺”的绰号，而且他一直保留着这一绰号。结果，有不少人被他的风格和名字误导，皆以为他是乔托之子。但他们都大错特错，因为他是或极有可能（没有人能够绝对肯定这种事情）是佛罗伦萨画家斯特法诺的儿子。

托马索对绘画艺术非常执著和痴迷，虽然他的传世作品并不多，但保存下来的作品皆属风格优雅的上乘之作。托马索对每一个细节，如衣褶、头发、胡须等的刻画都细致入微，因而，他的绘画在和谐性上远远超过了乔托和他的父亲斯特法诺。青年时代，乔蒂诺曾在圣斯特法诺教堂（位于佛罗伦萨的老桥旁边）侧门旁的一座礼拜堂中绘制湿壁画。虽然这些湿壁画遭受严重侵蚀，但其残存部分仍然充分展现了作者精湛的技艺和卓越的才华。应“隐修兄弟会”（*Frati Ermini*）的请求，乔蒂诺在磨坊旁绘制了湿壁画《圣科西莫》和《圣达米安》，但由于年代久远，如今能看到的部分已所剩无几。佛罗伦萨老圣灵教堂的一座礼拜堂中也有他的湿壁画，但这些湿壁画后来都毁于该教堂的一场火灾。在该教堂正门上方的墙壁上，他作了一幅《圣灵下凡》。在这座教堂前面的广场上的那座修道院的一个拐角处（它面向库里亚大街）有一个神龛，乔蒂诺为这个神龛中画了圣母和一些圣徒，所以人物的表情等方面都非常接近现代绘画风格，因为托马索竭力使人体的颜色变化多端，同时，在色彩和人物服饰的多样性方面也显示了美好的风格和卓越的审美力。在圣十字教堂的圣塞尔维斯特礼拜堂，乔蒂诺精心绘制了表现君士坦丁大帝事迹的湿壁画，其中，对人物姿态的刻画显示了作者的匠心。接下来，在当时著名军事将领贝蒂诺·德·巴尔迪先生墓上的一件大理石装饰的背面，^② 乔蒂诺作了一幅画，画中，两个天使吹响了最后审判日的号声并和基督一起在云雾中显现；在号声的召唤下，身着铠甲的贝蒂诺从坟墓中站起来。其中，贝蒂诺的肖像是乔蒂诺按照他本人的真实样貌临摹的。

在圣潘科拉乔教堂入口的右侧，乔蒂诺绘制了一幅《背负十

字架的基督和众圣徒》，带有鲜明的乔托风格。在圣加罗修道院（位于圣加罗门外，在佛罗伦萨城大围困^③期间毁灭了）的一条回廊中有乔蒂诺的一幅湿壁画《圣母怜子》。在圣潘科拉乔教堂主殿旁边的一根壁柱上，也有一幅相同的《圣母怜子》，这幅画是上面那幅《圣母怜子》的仿制品。在圣马利亚·诺威拉教堂的圣洛伦佐·德·吉沃奥奇礼拜堂（教堂的右侧）的前墙上，他绘制了圣科西莫和圣达米安的画像；在奥尼桑蒂教堂，他作了一幅《圣克里斯托夫》和一幅《圣乔治》，这两幅湿壁画遭到雨水侵蚀，继而，该教堂一位无知的监理又请人对它们进行修复，因而被彻底毁坏。但该教堂圣器室大门上方的山花壁面上的那幅湿壁画《怀抱圣子的圣母》却完整无损，托马索为之倾注了不少心血，是一幅名副其实的杰作。

由于这些作品，乔蒂诺赢得了巨大的声誉。正如我们前面所说，乔蒂诺在构图和创意方面极力模仿乔托，因此，他的作品色彩绚丽且构图精妙，以致人们说乔托的精神又在他身上复活了。1343年7月2日，雅典公爵被赶出佛罗伦萨，并宣誓放弃佛罗伦萨的统治权，恢复佛罗伦萨人的自由。^④之后，在佛罗伦萨共和国的12位改革者，尤其是阿涅奥罗·阿奇亚沃利（一位非常有名的市民，对乔蒂诺影响甚大）的恳请下，乔蒂诺在督政官官邸的塔楼中绘制了湿壁画。画中，公爵及其追随者切里提耶利·维斯多米尼、马拉迪亚斯、他的监督官以及圣米涅亚诺的拉涅利都戴着“正义之冠”，作为对他们的嘲讽和蔑视。公爵头部四周还有许多野兽，暗示了他的性格和本性。其中有个追随者手里拿着长老会宫的模型，准备献给公爵，一眼就可以看出他是伪善的叛国者。画中每个人物下面都有各自的家族纹章和标记，由于年代久远，上面的文字已难以辨认。这幅画构图巧妙，制作精细，故而赢得了人们的普遍赞誉。接着，乔蒂诺在圣皮耶特罗·加托利尼门外的康波拉教堂（属于黑衣修士）作了一幅《圣科西莫》和一幅《圣达米安》，可惜，后来在粉刷教堂时它们都被毁掉了。乔蒂诺又为瓦尔达诺的罗米蒂桥中间的一个神龛绘制了风格优美的饰画。

据许多作家记载，托马索也从事雕塑，他曾在佛罗伦萨圣马

利亚·德尔·菲奥内大教堂的钟楼上——与今天孤儿院相对的位置——作了一尊4布拉恰(约2.4米)高的大理石人像。在罗马的圣乔万尼·拉特兰教堂,乔蒂诺完成了一幅湿壁画,表现的是这位教皇担任不同职务时的肖像。但由于年代久远,这幅画已破损不堪。在奥尔西尼家族的宫室的大厅中,乔蒂诺画满了许多名人的肖像。此外,他还在阿拉切利教堂大祭坛右侧的一根壁柱上,画了一幅漂亮的圣路易像。

在阿西西的圣弗朗切斯科教堂的低层,乔蒂诺在布道台顶上的一个弧拱(此处是惟一没有饰画的地方)上绘制了一幅《圣母加冕》,⁵ 圣母周围有很多可爱的天使。在这幅画中,人物面部表情生动、传神,风格典雅、细腻,而且色彩和谐(这是乔蒂诺作品所特有的),所有这些都表明:他的才华丝毫不逊色于任何一位艺术前辈。在这个弧拱的四周,他还绘制了一些描绘圣尼古拉事迹的画面。此外,乔蒂诺还在该城的圣奇亚拉修道院绘制了一幅湿壁画,画中,圣克莱尔被两名天使送往空中,她使一个死去的孩子复活,她的身旁站着许多美丽女子,穿戴着当时的服装和头饰,惊奇地注视着她。⁶ 在阿西西城门(通往阿西西大教堂的那座城门)里侧上方的一个拱门中,乔蒂诺精心绘制了一幅《圣母和圣婴》和一幅《圣法兰西斯和一位圣徒》。尽管其中表现圣克莱尔的画面没能完成——因为托马索中途患病后返回了佛罗伦萨,但这两幅作品却非常出色,值得赞美。

据说,托马索性情忧郁、孤僻,但却异常勤奋且酷爱艺术,他在佛罗伦萨圣罗米奥教堂右侧的耳堂中绘制的一幅蛋彩木板画就可以证实这一点。他在绘制这幅木板画时,一丝不苟,痴迷忘我,可以说,这是他所有木板画当中最为精美的一件。画中,几位马利亚和尼哥底母及其他许多人围在死去的基督身边,他们一边悲痛地哭泣,一边紧握拳头,不断捶打自己,流露出对所犯罪孽的懊悔。⁷ 但最令人惊叹不已的方面,并不是乔蒂诺展示的非凡想像力,而是他用画笔巧妙表达自己的思想的能力。这幅作品理应获得最高的赞誉,不但题材恰当,构思巧妙,对人物悲痛之情的刻画更是淋漓尽致,更令人叹服的是:其中一些人物的眉毛、眼睛、鼻子和嘴虽因哭

泣而扭曲，但并未损害整个面容的美，若其他艺术家来描绘这一情景，如果他们对美好的艺术方法不甚精通，就会画得丑陋不堪。乔蒂诺在这幅木板画中倾注了大量心血，这是很自然的事情，因为他创作的目的是获得崇高的荣誉，而不是得到奖赏或报酬，这种高风亮节，使现在的艺术大师们相形见绌。托马索不仅视钱财如粪土，而且尽量避免安逸、舒适，一直过着清贫的生活，他关心的是如何使别人而不是自己快乐。由于长年累月的辛勤劳作和对身体健康的忽视，他不幸染上肺病，最后不治而亡，死时年仅32岁。他死后，他的亲戚将他葬在圣马利亚·诺威拉教堂外的马尔特罗门，紧挨着本图拉的墓。

乔蒂诺留给后人的遗产，更多的是名望而非钱财。他的弟子包括阿雷佐的乔万尼·托塞卡尼、米凯利诺、乔万尼·达·彭特和利波，都是绘画领域的佼佼者，其中又以托塞卡尼的成就最大。在托马索去世后，乔万尼·托塞卡尼依照其师的风格，在托斯卡纳地区创作了大量作品。他为阿雷佐教区教堂的圣马利亚·抹大拉礼拜堂（属于图切雷利家族）绘制了湿壁画，还在埃穆波利教区教堂的一根壁柱上作了一幅《圣詹姆斯》。之后，他又在比萨大教堂作了许多木板画，后来，为安放许多现代艺术作品，这些木板画都被挪走了。乔万尼·托塞卡尼的最后一件作品是阿雷佐大教堂里的一座礼拜堂中的一幅《圣母领报、圣詹姆斯和圣菲利普》。这幅精美的画是受女伯爵乔万娜（塔尔拉蒂·达·皮耶特拉马拉之妻）委托所作。由于画在墙上，且墙的背面又朝北，所以这幅画受潮后几乎丧失殆尽。后来，阿雷佐画家阿涅奥罗·迪·洛伦佐修复了这幅画中的圣母领报部分；不久，年轻的乔尔乔·瓦萨里又修复了其中的圣詹姆斯像和圣菲利普像。尽管这幅画已经遭到破坏，但瓦萨里通过观察乔万尼·托塞卡尼的创作方法，和处理色彩与阴影的技巧，学到了不少宝贵知识，而这是从其他艺术家那里所无法获得的。在女伯爵乔万娜墓上的铭文（至今仍然保存在那座礼拜堂中）这样写道：“1335年8月，^⑧尊贵的佣兵队长塔尔拉蒂·达·皮耶特拉马拉之妻乔万娜·迪·圣菲奥内女伯爵建造了这座敬奉圣母马利亚的小教堂。”

在这里，我省去了乔蒂诺其他弟子的作品，一则因为这些作品平庸无奇，二则它们与乔蒂诺和乔万尼·托塞卡尼的作品相去甚远。从我《素描集》中收录的一些托马索的作品可以看出，他的构图能力非同寻常。

佛罗伦萨画家乔万尼·达·彭特

(1307—1365)

有句古谚说：浪荡子的钱袋从不羞涩。但此话既不属实也不可信，相反，一个不会量入为出的人终将手头拮据，并在穷困潦倒中度过一生。不过，有时候命运之神却偏爱那些挥金如土，而不是精打细算、节俭度日的人。但如果再没有命运之神的眷顾，那么死神就会来补救只顾眼前享乐而造成的恶果，往往在浪荡子开始痛苦地意识到年轻时的挥霍无度和晚年的贫困艰辛是一件多么悲惨的事时，死神就悄然降临。假如佛罗伦萨的乔万尼·达·圣斯特法诺·亚·彭特（Giovanni da S. Stefano a Ponte，意思是“来自圣三一桥旁的圣斯特法诺的乔万尼”）在把自己的家产、凭运气而不是真本领获得的收入以及几笔意想不到的遗产统统挥霍一空后还活在人世，那么上述的那种悲剧就会在他的身上重演。

乔万尼是鲍纳米科·布萨尔马科的弟

子，不过他更多地模仿了其师追求享乐的生活作风，而不是模仿成为一名优秀画家而应付出的种种努力。乔万尼生于1307年，年轻时师从鲍纳米科·布法尔马科学习绘画。他最早的作品是在埃穆波利教区教堂的圣劳伦斯礼拜堂中完成的。在这里，他精心创作了许多表现圣劳伦斯事迹的湿壁画，为自己的事业创造了一个良好的开端，使人们普遍认为他前途光明，大有作为。于是，他于1344年应邀来到阿雷佐，在该城圣弗朗切斯科教堂的一座礼拜堂绘制了一幅《圣母升天》。由于该城艺匠匮乏，这件作品使他获得了一定声望，于是他又在教区教堂的圣奥诺弗里奥礼拜堂和圣安东尼礼拜堂作了湿壁画，由于受到潮气的侵蚀，这些作品现已面目全非。圣朱斯蒂纳教堂和圣马泰奥教堂也有他的许多湿壁画，后来，科西莫公爵为强化该城防卫工事，把这两个教堂连同这些湿壁画一起拆毁了。在圣朱斯蒂纳教堂附近的一座古桥的桥墩下，出土了阿匹乌斯·卡埃库斯^①和他的一个儿子的大理石头像，上面还带有精美的铭文。这两尊头像现藏在公爵的珍宝室(guardaroba)中。

后来，乔万尼返回佛罗伦萨。其时，圣三一桥桥拱的中拱接近完工。他在桥上的圣米迦勒小教堂（即供奉大天使圣米迦勒的圣所）里外都绘制了不少人像，特别是，他以湿壁画装饰了小教堂的正面的墙壁。这座小教堂连同圣三一桥都被1557年的大洪水冲毁了。有些人认为，他的名字“乔万尼·达·彭特”（意思是“来自圣三一桥的乔万尼”）与上述作品有关。1355年，他在比萨城为阿尔诺河畔的圣保罗教堂(S. Paolo a Ripa d' Arno)的主殿的祭坛背后绘制了一些湿壁画，但岁月和水气的侵蚀已经使它们变得面目全非了。此外，他还在佛罗伦萨圣三一教堂的圣斯卡利礼拜堂及其旁边的一个礼拜堂绘制湿壁画；^②另外，在该教堂主殿（占星家马斯泰罗·巴奥罗就安葬在这里）一侧的墙壁上有许多表现圣保罗事迹的湿壁画，其中有一幅就是他作的。另外，他还为“老桥”旁的圣斯特法诺教堂(S. Stefano al Ponte Vecchio)作了一幅木板画，他还在佛罗伦萨和其他一些地方绘制了大量蛋彩画和湿壁画作品，并因此而赢得了巨大荣誉。

乔万尼的朋友都很喜欢他，但这并非由于他的作品，而是由于

他的乐观性情。他和文人们，尤其是那些经常光顾艺术家的工作室并渴望在艺术上有所造诣的文人们，保持着友好关系。虽然他从未像要求别人那样来要求自己，却总是劝别人要勤奋工作。59岁那年，他就身染胸疾，不治身亡。假如他活得久一些，恐怕就要过苦日子了，因为，他死后留下的钱尚不足以把他体面地安葬在“老桥”旁的圣斯特法诺教堂。他的作品是在1345年³左右完成的。

在我那本收录古今艺术大师的作品的《素描集》中，有一幅乔万尼作的水彩画，描绘的是圣乔治骑在马上斩杀怪龙的情景，画中还有一副骷髅。这幅画充分展示了乔蒂诺的绘画风格和方法。

佛罗伦萨画家阿涅奥罗·加迪

(?—约 1396)

塔德奥以其美德和治家才能向世人表明：在一门高贵艺术中取得突出成就能带来巨大财富和荣誉。因为，他正是通过勤劳获得了可观的财富和崇高的声誉。他把家族事务打理得井井有条，所以，当他离开人世，他的儿子阿涅奥罗和乔万尼轻而易举地就使加迪家族富甲一方，成为佛罗伦萨，乃至整个基督教世界中少有的显赫家族之一。加多、塔德奥、阿涅奥罗和乔万尼都曾以其卓越的技艺和非凡的才华装扮了无数著名教堂，因此，他们的后代被神圣的罗马教会和至尊无上的教皇授予众多高级教职，也是理所当然的事。

塔德奥（我们在前面已为他立传^①）身后留下两子：阿涅奥罗和乔万尼。在众多弟子中，塔德奥对阿涅奥罗期望颇高，希望他将来能在绘画艺术领域有所成就。尽管青年时代的阿涅奥罗表现出有望超过其父的迹象，

但他最终辜负了人们的期望。由于他从出生起就养尊处优——这往往是成长的障碍，所以他对经商的兴趣远远超过了对绘画艺术的兴趣。这并不奇怪，因为对物质利益的贪欲总是天才的大敌，如果他们在风华正茂时期不为贪欲所动，则必能充分展露其才华。

青年时代的阿涅奥罗曾在佛罗伦萨的圣雅科波·特拉·佛西教堂(S. Jacopo tra' Fossi)作过一幅小湿壁画，²它所描绘的是基督在拉撒路死后的第4天使他复活，³画中的人物不足1布拉恰(约0.6米)高。由于拉撒路已下葬3天，尸体开始腐烂，因此，阿涅奥罗描绘了裹尸布被腐烂的肌肉玷污的情形，并在死者眼睛周围画了许多青黄色的斑点。他还刻画了基督的门徒和其他一些人的惊愕表情：他们神态各异，但都撩起衣服捂住鼻子，以免闻到尸臭，其恐惧之情跃然纸上。同时，他又把马利亚和马大看到其弟复活时的喜悦之情淋漓尽致地刻画出来。这幅画被视为一件杰作，许多人由此断定，阿涅奥罗必将超过塔德奥所有的弟子，甚至也将超过塔德奥本人。但事实恰恰相反，人在年轻时为了追求声誉能克服种种困难险阻，但随着岁月的流逝，逐渐滋生懈怠之心，最终导致退步而不是进步，阿涅奥罗就是如此。

阿涅奥罗的才华广为人知，于是索德里尼家族满怀期望地委托他为卡尔米内修会教堂的主殿绘制装饰湿壁画。阿涅奥罗在这里绘制了一些描绘圣母的生平事迹的湿壁画，但风格却远不及他以前作的《拉撒路的复活》，所有人都会发现，他根本没有把心思用在绘画上。在这幅巨大的湿壁画中，只有一幅画面比较漂亮：圣母坐在一间屋子中，身旁有许多侍女，都穿戴着当时的服装和头饰，从事不同的事情，有的纺线，有的裁缝，有的缠丝，还有的在织布，总之，整个画面构思精妙，细腻、生动。

受高贵的阿尔伯蒂家族的委派，阿涅奥罗为圣十字教堂的主殿绘制湿壁画《发现十字架》。⁴他以精湛的技艺描绘了发现十字架过程中发生的一些故事，虽然这幅画的构图有所欠缺，但凭借其高超的着色技艺，仍可以使它流芳百世。后来，他又在该教堂的圣巴尔迪礼拜堂作了表现圣路易事迹的湿壁画，更为成功。他的工作态度极不稳定，有时专心致志、一丝不苟，有时却马虎大意、敷衍了

事。在佛罗伦萨的圣灵教堂，他作了一幅精美的湿壁画《圣母子、圣奥古斯丁和圣尼古拉》，色彩明亮、鲜艳，看上去仿佛是在昨天完成的。

阿涅奥罗继承了祖上制作镶嵌画的秘诀。在他家中，有其祖父加多用过的许多工具和材料，为了消磨时间，加之又有便利条件，因此，他常在兴致好的时候作一些镶嵌画以自娱。圣乔万尼教堂⁵ 屋顶的8个大理石饰面破损严重，遇到雨天，雨水就往教堂里面渗入，严重侵蚀了安德烈亚·塔菲作的镶嵌画。于是，佛罗伦萨商人行会理事会决定对原来的大理石饰面进行修复，以免造成更大的损失，同时也对遭受损坏的镶嵌画进行修复。这项工作最后交给了阿涅奥罗。1346年，教堂新的大理石饰面最终完成，其中，饰面的衔接处互相叠压有两指厚，每块大理石上都有一条凹槽，深及大理石一半厚度。然后再用树脂和蜡混合而成的胶泥将大理石粘合在一起。在工作过程中，阿涅奥罗一丝不苟，所以自那以来，不管是拱顶还是屋顶，都再未受天气的影响。后来，他又修复了镶嵌画。在修复镶嵌画时，人们又接受他的建议，并按照他的设计重修了屋顶下方环绕教堂一周的大理石檐口，就是我们现在看到的样子。原来的檐口要小得多，而且也不美观。在他的建议和指导下，原来督政官官邸的大厅的普通屋顶被改建成了雄伟的拱顶，⁶ 这样，不但大厅变得更美观，而且也使它能够抵御火灾的破坏，很久以前，这座宫殿就曾遭受这种劫难。此外，人们还依据他的建议增加了现在的雉堞式装饰墙(battlements)，这也是没有先例的。

在进行这些工作的期间，阿涅奥罗并没有放弃绘画。他为圣潘克拉齐奥教堂的大祭坛绘制了一幅蛋彩木板画，画中有圣母、施洗者圣约翰、福音布道者圣约翰、圣内卢斯、圣阿基琉斯、圣潘科拉齐乌斯及其他圣徒。⁷ 这幅画的精彩之处——也是惟一精彩部分——是大祭坛底端的附饰画。附饰画共由8幅画面组成，表现的是圣母和圣雷帕拉塔的事迹，画面上还有许多栩栩如生的小人像。1348年，受巴隆·卡佩利的委托，阿涅奥罗为佛罗伦萨圣马利亚·诺威拉教堂⁸ 的大祭坛上作了一幅木板画《圣母加冕》，画中，一大群天使载歌载舞，欢庆圣母的加冕礼。此后不久，他又在普拉托的教区

教堂(我们前面说过,它是乔万尼·皮萨诺于1312年重建的)存放圣母腰带的礼拜堂中,绘制了许多表现圣母事迹的湿壁画。⁹阿涅奥罗还为普拉托地区(此地的一个特色是拥有许多著名的教堂和修道院)的其他教堂创作了数目惊人的作品。接着,他又在佛罗伦萨的圣罗米奥教堂门上方的弧拱上绘制了饰画,奥尔托的圣米迦勒教堂也有他的一幅蛋彩画《基督在圣殿与众博士论辩》。与此同时,为扩建长老会广场,许多房屋被拆除,其中就包括圣罗莫洛教堂,后来,人们又按照阿涅奥罗的设计重建了这座教堂。佛罗伦萨城的许多教堂里都有阿涅奥罗的木板画,此外,其他地方也有他的许多作品。这些作品为阿涅奥罗赢得了丰厚的收益,尽管如此,他创作的动机仅仅是为了效仿其先祖,而不是出于对艺术的嗜好。他把心思和精力用在了更有利可图的生意中,这似乎更适合他的个性。他的儿子们则完全放弃了绘画,投身于商业,并与父亲一起在威尼斯开了一家商店。自此以后,阿涅奥罗除偶尔作画消遣外,基本上不再涉足此领域。63岁时,阿涅奥罗染上恶性热疾,几天后就撒手归西,但此时,他已经通过经商和他的艺术积累了万贯家产。

阿涅奥罗的弟子有安东尼奥·达·费拉拉和斯特法诺·达·威罗那。¹⁰前者曾在乌尔比诺的圣弗朗切斯科教堂和卡斯特罗城(Città di Castello)创作了不少美妙的作品;后者在他的家乡威罗那和曼图亚创作了不少湿壁画,从这些作品来看,他在湿壁画上的造诣非同一般,此外,斯特法诺还善于刻画儿童、妇女和老人的面部表情。皮耶特罗·达·佩鲁贾极力模仿他的风格,并用心临摹他的作品。这里的皮耶特罗是一位出色的插图画家,教皇庇护在锡耶那大教堂图书馆里所有藏书的插图都出自他的手笔。此外,皮耶特罗为湿壁画着色的技巧堪称一绝。阿涅奥罗的弟子还包括米凯莱·达·米拉诺和他的弟弟乔万尼·加迪。乔万尼·加迪在圣灵教堂的回廊(此处有加多和塔德奥用湿壁画装饰的许多小拱门)绘制了一些湿壁画,包括:《基督在圣殿与众博士论辩》、《圣母的洁净礼》、《基督在旷野中受魔鬼的试探》¹¹和《约翰的洗礼》。但就在这些作品使人们对她满怀期望之时,他却离开了人世。

来自瓦尔德尔萨的科莱的切尼诺·迪·德雷亚·切尼尼也曾

拜在阿涅奥罗门下学习绘画。此人酷爱艺术，曾写了一本论述艺术创作的著作，描述了如何创作湿壁画和蛋彩画，如何使用胶水和树脂，如何为书籍绘插图，以及如何涂抹镀金涂层等技巧。¹³ 这本书现保存在锡耶那金匠朱利亚诺手中，他也是一个痴迷艺术的杰出艺术家。该书第一部分着重探讨了矿物颜料和泥土颜料的色彩属性，这是他从师父阿涅奥罗处学来的。或许切尼诺在绘画方面的成就平平，但却孜孜不倦地探索色彩、蛋彩、胶泥以及白灰等的性质，试图弄清楚什么颜色应当避免混合，以免破坏艺术效果。至于其他，我就不再细说了，因为许多被他视为珍宝而秘不示人的内容，今天已是尽人皆知了。但我必须指出：他没有提到泥土颜料，如赭土（dark terra rossa）、朱砂（cinnabar）和一些用玻璃研磨成的绿粉（some greens in glass），或许这些颜料在当时尚未使用。自那以后，当时画家所缺乏的棕土（umber）、黄褐土（giallo santo），湿壁画和油彩画中所需要的一些蓝粉（smalts）以及一些（用玻璃研磨成的）绿粉和黄粉都一一被人们发现。该书的结尾部分讨论了镶嵌画，谈到如何研磨油彩颜料，制成红、蓝、绿等底色，如何配制使用黄金时所需用的酸液，但那时还不能用于人像镶嵌画。在佛罗伦萨，有他和师父共同创作的一些作品，其中包括卜尼法齐奥·卢皮济贫院的敞廊下¹⁴的一幅《圣母和圣徒》。由于作者采用了精湛的着色技巧，所以这幅画至今风采依旧。

切尼诺在他的书（《论绘画》）中的第一章中这样谈自己：“我，瓦尔德尔萨的科莱的切尼诺·迪·德雷亚·切尼尼，在我的恩师——佛罗伦萨画家阿涅奥罗·迪·塔德奥——门下学艺 12 载。我师父阿涅奥罗的师父是他的父亲塔德奥；而塔德奥又师从他的教父乔托，长达 24 载。我的师祖乔托把绘画艺术从过去的拜占庭风格转变为现在的拉丁风格，毫无疑问，他在这个领域的造诣是其他艺术家难以望其项背的。”从切尼诺的这些话中，我们可以了解到，那些促进绘画艺术从拜占庭风格转向拉丁风格的画家也极大地帮助了对拜占庭风格一无所知的画家。正如乔托，他把绘画艺术从一种晦涩难懂的粗糙风格转变为一种优美、流畅和飘逸的风格，成为稍具审美力的人皆可以理解的艺术风格。所以说，他们为

人类艺术事业做出了巨大的贡献。

阿涅奥罗的弟子都很优秀，为阿涅奥罗增光不少。1387年，阿涅奥罗告别人世，他的两个儿子把他安葬在圣马利亚·诺威拉教堂。阿涅奥罗生前就在此处为自己和后代们修好了墓室，可谓“死得其所”。阿涅奥罗为两个儿子留下了总价值为5万佛罗林（或更多）的巨额财产。在圣十字教堂的阿尔伯蒂礼拜堂，在靠近门口的墙壁上有阿涅奥罗作的一幅湿壁画，而他的自画像就出现在其中。另外，画中还有佩带十字架的皇帝赫拉克利乌斯。阿涅奥罗的肖像是侧影，留着小胡子，头戴当时十分流行的红色兜帽。我的《素描集》中收录了他的几幅图样，就这些作品来看，他的构图能力甚是一般。

锡耶那画家贝尔纳

(?—1381)

我确信，对那些努力在某一高尚艺术领域取得突出成就的艺术家来说，若不是死神在他们风华正茂之时斩断了生命之缕，则必定会实现他们自己和世人所期盼的目标。生命的短促，以及各方面威胁着他们的许多突如其来的不幸事件，总是过早地把他们从我们身边夺走，锡耶那的贝尔纳就是这样一个令人痛惜的例子。他去世时年纪尚轻，但他已创作了数目惊人的绘画作品，这容易给人们造成错觉，人们都误以为他是一位德高望重的老画家。的确，从他的作品来看，他的画技已达到相当高的造诣。人们认为，他若能活得更久一些，则必能跻身最出色的艺术家之列。在锡耶那的圣阿格斯蒂诺教堂的两座礼拜堂中，我们可以见到他作的一些人物小湿壁画。他还在该教堂的一面墙上绘制了一幅湿壁画，描绘的是一个即将被处决的青年，精彩至极。贝尔纳把该青年苍白的面容

和对死亡的恐惧之情画得极为生动、真切，这应该得到无限的赞美；青年旁边有一位修士正在安慰他，其仪态举止也刻画得相当传神，总之，画中的一切都显得十分生动，毫无疑问，贝尔纳把这一事件想像得恰如当时的实际情况一样可怕，笼罩在最痛苦和最残忍的恐怖之中，画笔下的一切描绘得如此动人，即使这件事情本身所激发的震撼也莫过于此。最近为建造一些礼拜堂，这堵墙连同这幅画都被拆除了。

考托纳城中也有贝尔纳的许多作品，其中较为有名的是他在圣玛格丽塔教堂拱顶和墙壁上作的饰画，这座教堂现在是“赤脚兄弟会”(the Frati Zoccolanti)¹的总部所在地。1369年，贝尔纳从考托纳来到阿雷佐，此时，皮耶特拉马拉的前领主塔尔拉蒂家族在锡耶那雕塑家和建筑师莫乔的指导下建成了圣阿格斯蒂诺教堂和修道院。在这座教堂的走廊上，许多市民修建了家族礼拜堂和墓室。贝尔纳在这座教堂中的圣詹姆斯礼拜堂内绘制了一些表现该圣徒事迹的湿壁画，其中最有名的是骗子马里诺的故事。画中，财迷心窍的马里诺亲手签订契约把灵魂卖给了魔鬼，然后，又求助于圣詹姆斯，乞求他解除自己对魔鬼许下的诺言，而魔鬼则出示契约给他看。贝尔纳传神地表现了人物的情感，尤其是通过对马里诺面部表情的刻画，表现了他两种复杂的情感：一方面脸上流露出掩饰不住的恐惧；另一方面，尽管看到奇丑无比的魔鬼和他作对，并企图以花言巧语说服圣詹姆斯不要解救他，但他仍然坚信圣徒一定会解救他。圣詹姆斯使马里诺对他自己的罪做了彻底的忏悔，并做了承诺后，解救了他，并将他重新带回到上帝的身边。按照洛伦佐·吉贝尔蒂的说法，在这幅画焚毁之前，贝尔纳又在佛罗伦萨圣灵教堂的圣尼古拉礼拜堂(属于卡波尼家族)中，重新描绘了这个故事。

除这些作品外，在阿雷佐大教堂的一座礼拜堂中，皮耶特拉马拉的古乔·迪·万尼·塔尔拉蒂先生委派他作了一幅巨大的《基督受难十字架》，画中的十字架下是圣母、施洗者圣约翰、神情悲痛的圣法兰西斯和大天使圣米迦勒；再往下是古乔本人的肖像，他身着铠甲，跪在十字架下。由于保存完好，这幅画看上去就像是昨天完成的一样。在阿雷佐教区教堂的帕加内利礼拜堂，贝尔纳作了许

多表现圣母故事的湿壁画，其中包括一幅有福者圣瑞涅利（该家族的一位圣人和先知）的写生肖像，画中的圣瑞涅利正在向身边的穷人布施。在圣巴托罗米奥教堂，贝尔纳绘制了许多《旧约》故事的湿壁画和东方三博士的故事。在圣灵教堂，他又作了一些表现福音布道者圣约翰事迹的湿壁画，并把自己、一些朋友和该城的一些贵族的肖像画在其中。

完成这些作品后，贝尔纳返回家乡锡耶那，并作了许多大小不等的木板画。但没过多久，他就应邀来到佛罗伦萨，在圣灵大教堂的圣尼古拉礼拜堂绘制了湿壁画，受到人们的赞誉（关于这一点前面已经提到）；此外，他还创作了其他一些作品，但不幸在教堂的一场大火中毁灭殆尽。在瓦尔德尔萨的圣吉米涅亚诺教区教堂，贝尔纳作了许多表现《新约》故事的湿壁画。就在这项工作行将结束之际，他不小心从脚手架上摔下来，伤势严重，两天后就结束了他在这个世界的生命旅程。这不仅是他个人的不幸，也是艺术的一大损失。圣吉米涅亚诺人在教区教堂为他举行了隆重的葬礼，并且像他活着时一样地敬重他。连续数月，人们一直络绎不绝地用拉丁文和意大利文在他的墓碑上填写颂词，因为这里的人生来就崇尚美好文学（*belles lettres*），这是对贝尔纳的高尚工作的最好奖赏，他们的确应当用笔来赞扬这位为他们带来荣誉的画家。

乔万尼·达·阿西亚诺是贝尔纳的弟子，他完成了余下的工作。此人还在锡耶那的斯卡拉济贫院中绘制过一些湿壁画。另外，在佛罗伦萨的老美迪奇宫也有他的一些作品，这为他赢得了显赫的名望。贝尔纳的作品可以确定在1381年左右。除画艺精湛外，贝尔纳的临摹技巧也相当高超。此外，他还是动物画的先驱，《素描集》中收录的他的一些作品就是明证。这些作品中的各种动物刻画得惟妙惟肖，充分展现了作者的高超技艺，使他完全可归入最优秀的艺术家行列。贝尔纳的另一个弟子是锡耶那人卢卡·迪·托姆，他曾在锡耶那和托斯卡纳地区创作了大量作品。其中，他在阿雷佐的圣多米尼克教堂的德拉格曼尼礼拜堂创作的一幅木板画最为著名。德拉格曼尼家族的礼拜堂是一座日耳曼式（即哥特式）建筑，锡耶那的卢卡绘制的木板画和湿壁画将其装饰得异常漂亮。

锡耶那画家杜乔

(约 1255/1260—1315/1319)

毫无疑问，那些重要事物的发明者在史学家的著作中占有显著的地位，因为这些最初的发明最引人注目，也最能激发人们的好奇心。众所周知，新事物的魅力总是超过了以后使其不断趋于完美的任何改进，因为倘若没有开始，就不会有后来的进步和提高，登峰造极的完美境界也就无从谈起。

所以说，杜乔，这位德高望重的锡耶那画家，在许多年后得到众多追随者不遗余力的赞扬也是理所当然的，因为他在锡耶那大教堂的铺道 (*pavement*) 上，首创了用明暗对照法在大理石上镶嵌人像的技巧。如今，我们看到，许多当代艺术家在这一领域创造了不少奇迹。杜乔致力于模仿旧风格，^① 并以其卓越的审美力使他画中的人物具有美好的形式，而这一成功是他克服了重重困难后才取得的。他模仿绘画的明暗对照法，亲自设

计并修造了该铺道的开头部分。他还作了一幅木板画，放在大教堂的大祭坛上，后来，为安放现在看到的那个供奉基督圣体的神龛，这幅画被挪到了别处。² 根据洛伦佐·迪·巴托罗·吉贝尔蒂的记载，这是一幅拜占庭风格的木板画《圣母加冕》，但也夹杂着不少现代风格的因素。由于这个大祭坛独立在教堂中央，所以杜乔在其两面都作了画。在背面，杜乔精心描绘了《新约》中的所有主要故事，画中还有许多小人像。尽管我一直在竭力寻访它的下落，但时至今日仍未能找到，我甚至也没有打听到雕塑家弗朗切斯科·乔尔乔³ 用青铜修复那个神龛及其大理石装饰时，将该画如何处置了。

杜乔在锡耶那作了许多金底色的木板画，并在佛罗伦萨的圣三一教堂作了一幅木板画《圣母领报》。随后，他还在比萨、卢卡、皮斯托亚等地的教堂绘制了不少作品，这些作品都受到高度赞扬，也为他赢得了巨大的声望和丰厚的报酬。我们不知道杜乔在何处去世，亦不知他的亲友、弟子及身后留下的财产等状况。我们只须记住，他为艺术宝库留下了用明暗对照法制作大理石镶嵌画的技巧就足够了，仅凭这一点就足以使他获得无限的赞美和崇高的荣誉。毫无疑问，杜乔是这样一些人中间的一员：这些人不仅促进了艺术的进步和增添了艺术的美，而且除留下大量美好作品外，还克服重重困难，努力推陈出新，因而值得我们把他们铭记在心。

据说，1348年，杜乔在锡耶那设计了一座礼拜堂，这座礼拜堂就在锡耶那广场上，紧挨着市政宫的墙壁。我还听说，当时有位名叫莫乔的锡耶那人也享有盛誉，他是一名出色的雕塑家和建筑师，他的作品遍及托斯卡纳各地，他在阿雷佐圣多米尼克大教堂的一件作品，即他为切尔基家族的一员修建的一座大理石墓，尤其引人注目。这座大理石墓同时又是教堂风琴的支柱和装饰。或许有人不认为它是一件杰作，但我对这种看法不能苟同，要知道，莫乔在1356年完成这件作品时，还是一个初出茅庐的青年。此外，莫乔还担任过圣马利亚·德尔·菲奥内大教堂的副总建筑师和雕塑家，并为这座大教堂雕刻了一些大理石作品。另外，莫乔还重建了阿雷佐的圣阿格斯蒂诺小教堂，也就是目前看到的那座。该教堂的建造

费用是由皮耶罗·萨科内·德·塔尔拉蒂的后代们支付的，这笔钱是皮耶罗·萨科内在卡森蒂诺地区的小镇比别拉去世前承诺的。这座教堂没有拱顶，屋顶的负荷直接由拱廊柱承担，这种做法过于大胆，具有很大风险。莫乔还修建了圣安东尼奥教堂和修道院，在佛罗伦萨大围困之前，该教堂位于法恩查门，如今已被彻底毁坏。莫乔还为安科纳的圣阿格斯蒂诺教堂的大门制作一些雕刻人像和图案装饰，这些装饰与该城圣弗朗切斯科教堂的大门的装饰非常相似。莫乔又在圣阿格斯蒂诺教堂里建造了圣奥古斯丁修会会长弗拉·泽诺内·威吉兰蒂主教的墓。^④此外，他还建造了该城的“商人敞廊”(Loggia de' Mercacanti)，由于种种原因，后来，这些敞廊都按照现代风格作了诸多改进，并增加了各种装饰。虽然按现在的标准来看，这些作品远不能称为杰作，但鉴于当时这些人的知识状况，还是很值得赞许的。

但还是让我们回头来看杜乔。杜乔的作品可确定在1350年左右。

威尼斯画家安东尼奥

(1309—1383)

有许多人因在家乡受到嫉妒的迫害和同胞的排挤，被迫背井离乡，而把他们的才华能得到认可和奖励的地方看做自己的故乡，他们在新故乡里孜孜不倦地创作，并且为了出人头地而发奋努力，以便——从某种意义上讲——报复那些嫉妒他们的人。他们往往因此而一跃成为伟大的艺术家，假如他们安静地呆在家乡，就很可能沦为平庸之辈，默默无闻。威尼斯的安东尼奥（Antonio Viniziano）就是这样的例子。他离开家乡威尼斯来到佛罗伦萨，并拜在阿涅奥罗·加迪门下学习绘画。他的高超的绘画才能不仅使他赢得佛罗伦萨人的尊敬和喜爱，而且，也由于他的这一才能和其他优秀品质，使他获得了巨大收益。后来，为了向家乡人炫耀自己的成就，也为了享受多年艰辛努力得来的果实，他返回威尼斯。

回到威尼斯后，他创作了许多湿壁画和

蛋彩画，这使他在威尼斯人中树立了良好的声望，于是威尼斯的长老会委派他为大议事厅的一面墙绘制湿壁画。安东尼奥出色地完成了这项任务。就作品的成就而言，本应为他带来荣誉和奖赏，但由于其他艺术家的竞争，或更恰当地说是嫉妒，以及一些贵族对其他艺术家和外地艺术家的偏好，却导致了截然相反的结果。于是，可怜的安东尼奥感到自己备受冷落和排挤，打算重返佛罗伦萨，并决心再也不踏上威尼斯的土地，而把佛罗伦萨当作自己永久的家乡。于是，他在佛罗伦萨定居下来。安东尼奥在佛罗伦萨圣灵教堂的回廊的一个小拱门上，作了一幅《基督召唤正在打鱼的彼得和安德烈》，画中还有西庇太¹和他的两个儿子。在斯特法诺装饰的那3个拱门下方，安东尼奥描绘了一幅《基督布施面包和鱼的奇迹》。他在这幅画中倾注了大量心血和感情，这特别体现在对基督的刻画上。基督分发面包时，表情和神态中流露出对人类的无限同情心和慈爱。画中还惟妙惟肖地刻画了一位使徒的爱心，他正从篮子中取面包，帮助基督分发。这幅画生动地表明了人像画的价值所在，那就是务必使人物生动、逼真，似乎能开口说话，否则就没有什么值得称道的。安东尼奥在外墙上作了一幅小画《天降吗哪》，²也证明了这一点。这幅画技艺精湛，优美、漂亮，的确是一件杰作。接着，在老桥的圣斯特法诺教堂的大祭坛上，他作了许多表现圣斯蒂芬的事迹的附饰画。这些画体现了作者精湛的技艺，即使在插图画中，也不可能找到比这更细腻的作品。后来，在卡拉亚桥的圣安东尼奥教堂大门上方的山花壁面上，他绘制了装饰湿壁画。如今，这些画连同这座教堂都被皮斯托亚主教里卡索利大人拆毁了，因为桥和教堂妨碍了他家的视野。但不管怎么说，即使里卡索利不这样做，恐怕它们也难以保存。因为我曾说过，1557年的大洪水冲走了桥的两个拱门，也摧毁了承载圣安东尼奥教堂所在的那一部分桥基。

完成这些工作后，安东尼奥应比萨公墓园的工程监理之邀来到比萨。在这里，他把表现该城圣徒圣拉涅利事迹的系列湿壁画最后完成，这项工作最先是由锡耶那的画家西蒙内开始的，并一直在他的指导下进行。³在由安东尼奥完成的湿壁画中，第一部分表

现的是拉涅利起程返回比萨的情景。画中还有其他许多精心刻画的人物，如 10 年前去世的加多伯爵以及其伯父内利（此人曾经是比萨领主）。⁴ 其中，另一个引人瞩目的形象是一个疯子：他脸孔扭曲，张牙舞爪，双目怒睁，形象之逼真无与伦比。第二部分表现的是，圣拉涅利向一位肥胖的酒店老板（看上去似乎是一个性情乐观的人）揭露那只站在酒坛上的猫实际上是魔鬼，酒店老板吓坏了，急忙向圣拉涅利求救，画中还有另外 3 个人物，他们正吃惊地注视着这一情景。所有人物的神态、服饰、面部表情等细节都刻画得美妙绝伦。他对那些酒店女仆的刻画也十分出色，尤其是她们的衣着打扮真切、自然，到了尽善尽美的境界。第三部分的湿壁画最令人赏心悦目。画中，比萨大教堂的教士们身穿与现在截然不同的华美长袍，正迎接圣拉涅利入座就餐。接下来的一幅表现的是圣徒之死的情景。安东尼奥逼真、传神地刻画了悲恸的气氛，而且，画中那些天使——他们正迎接圣徒的灵魂升往金光环绕的天堂——的动作也刻画得生动、逼真，富有创造性。紧接着的一幅表现众教士把圣拉涅利的遗体送往大教堂的情景。画中那些唱着圣歌抬着圣拉涅利遗体的众修士，尤令人赞叹，因为他们的姿态、动作等，简直与一群真正的歌唱者没有分别。据说，这幅画中还有巴伐利亚⁵ 的肖像。此外，安东尼奥还精心描绘了圣拉涅利下葬时的各种奇迹，如盲人复明、瘫痪者站立、魔鬼附体者（疯癫者）恢复正常等。其中，一个患浮肿病的男子最引人注目，他的脸孔扭曲得狰狞可怕，嘴唇干裂，身体肿胀，浮肿病的痛苦与种种症状被刻画得淋漓尽致。此外，还有一幅表现的是圣拉涅利搭救一艘遭遇暴风雨的大船。在这里，安东尼奥对船员作了惟妙惟肖的刻画：有些正把千辛万苦赚来的珍贵货物抛入波涛汹涌的大海；有些在抢修漏水处；还有些在奔走呼号，紧张的气氛令人窒息，每一部分都真切、感人。此外，在锡耶那画家皮耶特罗·劳拉蒂绘制的那些表现早期教父事迹的湿壁画下方，安东尼奥添画了躺在大理石棺中的圣奥里弗维里奥和帕努齐奥修道院院长的遗体和许多描绘他们事迹的画面，其中画中的人像尤为动人。总之，安东尼奥在比萨公墓园的所有作品，在当时都被认为是最优秀的艺术珍品。

除上述作品外，安东尼奥的湿壁画题材无所不包，且他从不对已经干好的湿壁画润色（retouch a secco）。正因为如此，他绘制的湿壁画至今色彩鲜艳如初，这对今天的艺术家很有启发意义。正如我在前面探讨艺术理论的部分所说，在已经干好的木板画和湿壁画上润色不但无济于事，反而损害原作，一个确定无疑的事实是：润色会加快原画的老化，而且因为新色不是原湿壁画固有的一部分，实际上和湿壁画的本色仍分属于两个不同的载体，因而更经不住时间的考验。况且，由粘胶、鸡蛋、浆糊等调配而成的新色往往会污损底下的本色，并使绘在灰泥墙上的本色无法自然风干（如果没有别的颜色覆压在其上，本色是可以随着风干凸现出来的）。

完成这项值得赞扬的工作后，安东尼奥当之无愧地获得了比萨人的重奖，而且比萨人始终对他礼遇有加。随后，他返回佛罗伦萨。在普拉托门外的努奥沃利，乔万尼·德里·阿格利委派他在一个神龛中作了《死去的基督》、《东方三博士朝拜初生基督》和《最后的审判》，都极为精美。此后，他应邀来到切尔托萨修道院，受阿奇亚沃利家族的委派，为该家族礼拜堂的大祭坛作了一件木板画。不幸的是，最近由于修道院保管员的粗心大意，把燃着的香炉挂在祭坛上，结果这幅画被烧得一干二净。后来，僧侣们又建造了我们现在所看到的那座大理石祭坛。此外，安东尼奥还在该礼拜堂的橱柜上绘制了一幅精美的《基督变容》。

安东尼奥生性喜好研究植物，致力于学习药草学知识。他乐此不疲地研究每一种植物的属性和效能，结果最终放弃了他的老本行绘画，而沉湎于草药提炼中。就这样，他从一个艺术家变成了一名医生。他曾为新的事业刻苦钻研过一阵子，后来身患胃疾，一病不起（也有人说他在行医过程中染上了瘟疫）。就在瘟疫疯狂肆虐佛罗伦萨的1384年，安东尼奥走完了他74个年头的人生历程。他的医术可以同他的艺术技艺相媲美，他从那些找他看病的人身上，获得了丰富的临床经验。他在两个领域都留下了美好的名声。安东尼奥是一位优秀的画家，他对明暗对照法的应用也很娴熟——我的《素描集》中收有这样的作品——其中，他在圣灵教堂小拱门上

的湿壁画就采用了这种方法,被认为是那个时代最出色的作品。佛罗伦萨的盖拉尔多·斯塔尔尼纳是安东尼奥的徒弟和安东尼奥风格的追随者;安东尼奥另一个徒弟是保罗·乌切罗,此人为他增添了不少荣誉。比萨公墓园中保存有安东尼奥的自画像。



画家雅科波·迪·卡森蒂诺

(1310—1380)

多年来，乔托及其弟子的绘画作品已经誉满意大利，那些渴望凭借绘画艺术获得声誉和财富的人，在渴望荣誉和天性的驱使下，开始朝着改进绘画艺术的目标前进。他们坚信，只要他们不懈努力，定能超越乔托、塔德奥等著名画家。雅科波·迪·卡森蒂诺就是其中一员。据记载，雅科波出生于老普拉托的克利斯特佛罗·兰迪诺家族。当塔德奥·加迪在萨索·德拉·维尔尼亚修道院作画时，雅科波通过卡森蒂诺的一位修士，即当时萨索·德拉·维尔尼亚修道院的院长结识了他，以便向他学习构图和着色。

没过几年他就获得了巨大成功，于是他来到佛罗伦萨，并与乔万尼·达·米拉诺一起协助他们的师父完成那里的工作。他们在这里创作了许多艺术品。塔德奥让雅科波作了两件蛋彩木板画，分别装饰两个神龛。其中一个神龛是“旧市场”(Mercato Vecchio)的

圣母神龛；另一个神龛位于圣尼科罗广场一侧的科科梅洛大街上。几年前，这两幅画都被一个远不及雅科波的艺匠修复。此外，受该城印染匠们的委派，他为圣诺弗利教堂的一个圣母神龛作了饰画，这个神龛就在印染匠们的花园墙壁拐角处，与圣朱塞佩教堂相对。此时，以12根壁柱支撑的奥尔圣米迦勒教堂的拱顶也接近完工。人们又在拱顶上建造了一个低矮粗糙的屋顶，以便尽快建造用作公社粮仓的那部分。人们把装饰拱顶的任务交给了经验丰富的雅科波·迪·卡森蒂诺。雅科波按照规定，在佛青色的底色上只画了先知、长老、部落头领等16个人像，并无其他装饰。这些画现已破损不堪。在拱顶下方的墙壁和壁柱上，他绘制了一些表现圣母奇迹的湿壁画。

这项任务结束后，他返回卡森蒂诺，并在老普拉托、鲍比等地创作了不少作品。之后，他来到阿雷佐。当时，执掌该城国事的是议会，由60位最富裕、最显赫的市民组成。他又在阿雷佐大教堂的主殿绘制了一幅表现圣马丁事迹的画；并在该城老教堂（已被拆除）的主殿作了许多湿壁画，其中有教皇英诺森六世的肖像。此外，在圣巴托罗米奥教区教堂的教士议事厅，雅科波在毗邻大祭坛的墙上作了湿壁画；并为圣马利亚·德拉·内拂礼拜堂绘制了湿壁画。在古老的乔万尼·德·佩杜奇兄弟会的教堂，他作了不少表现该会圣徒事迹的画，但由于这些墙壁被重新粉刷过，现已不复存在。在圣多米尼克教堂的圣克里斯特法诺礼拜堂，他作了一幅湿壁画，表现的是圣马苏奥罗正把费伊家族的一个商人从监狱中解救出来，而这个获救的商人正是圣克里斯特法诺礼拜堂的建造者。画中的圣马苏奥罗非常逼真，他是一个先知，生前曾向阿雷佐人预告许多不幸事件。另外，在圣阿格斯蒂诺教堂的纳尔迪家族礼拜堂中，雅科波在祭坛上作了许多表现圣劳伦斯事迹的饰画。

雅科波也从事建筑。受前面提到的那60位显赫市民的委派，雅科波从波利山上把水沿着城墙引到阿雷佐城内，水源到阿雷佐城的距离为300布拉恰（1.8公里）。古罗马人曾把水引到山顶的剧场，即现在城堡所在的位置，如今依然能够看到当年引水工程的痕迹，再从剧场引到城内的圆形大剧场，但所有引水设施都在哥特人

入侵时被彻底毁坏了。雅科波把水引到城墙下后，又修建了一个水泉，人称“圭奇亚内利水泉”(Fonte Guizianelli)。如今，人们给它起了一个不伦不类的名字“威尼斯水泉”(Fonte Viniziana)。这个水泉存在时间较长(从1354年一直到1527年)。由于1528年的瘟疫和随后战乱的蹂躏，加之许多人私自截水浇灌自家花园，也由于雅科波当年没有把水泉建在城内，如今它已经破败不堪。若非如此，它一定能够保存到现在。

雅科波在修建引水渠时，并未放弃绘画。在阿雷佐旧城的宫殿(现已毁)中，他绘制了一些表现圭多主教和皮耶罗·萨科尼事迹的画。他们两人曾在战争与和平期间为该城立下汗马功劳。雅科波在阿雷佐教区教堂的风琴下方绘制了许多表现圣马太事迹的湿壁画及其他作品。可以说，他的画遍及整个阿雷佐城。他把自己从阿涅奥罗处学到的绘画原则传授给阿雷佐的斯皮内罗·阿雷蒂诺(即阿雷佐的斯皮内罗)，斯皮内罗后来又把这些艺术原则传授给在阿雷佐城的贝纳尔多·达迪。¹ 贝纳尔多·达迪运用这些原则，并结合他本人的特长，创作了不少精美作品，在同胞中赢得崇高的声誉。他常常受雇参加各种公务活动。贝纳尔多不但是位多产画家，而且作品的水平也很高。最值得一提的是他在圣十字教堂的圣劳伦斯礼拜堂和圣斯蒂芬礼拜堂(属普尔齐与贝纳尔迪家族)创作的湿壁画。此外，该教堂其他地方也有他的不少作品。随后，贝纳尔多又在佛罗伦萨各个城门的内侧绘制了装饰画。之后不久，这位饱经坎坷岁月的画家于1380年离开了人世，并被隆重安葬在圣费利奇塔教堂。

让我们回头来说雅科波。在雅科波时代，准确地说是1350年，画家行会和兄弟会成立。² 当时那些走红的画家——无论他们尊崇旧的拜占庭风格，还是追随奇马布埃的新风格——都看到从事艺术的人数目众多，也看到艺术在托斯卡纳地区，确切地说是在佛罗伦萨，重新获得了新生。于是，他们决定创建一个自己的互助会，以福音布道者圣路加作为他们行会的名称和保护神。他们希望能在这位圣徒的圣所里赞美和感谢上帝，同时也能经常聚会，并在必要时相互提供精神和物质上的帮助。现在，佛罗伦萨的许多行会仍保

持这种习俗，但在以前这种习俗更普遍。画家行会的第一座圣所（或礼拜堂）是新圣马利亚济贫院的主殿，这是波尔蒂纳里家族赠给他们的。行会的第一批管事由6名会长(captains)组成，此外还有两名顾问和两名理财官。关于这些情况，都可以从记录行会事务的老会谱（这本会谱从行会成立的那一年开始记起）中了解到。该书的开篇章写道：“这些条款和规定是佛罗伦萨画家行会中那些杰出而谨慎的画家们共同协商和制订的，他们包括：拉波·古奇、万尼·齐鲁奇、科尔西诺·鲍纳伊乌蒂、帕斯奎诺·切尼、塞涅亚·但蒂涅亚诺；两名顾问是贝纳尔多·达迪和雅科波·迪·卡森蒂诺；两名理财官是孔西利奥·盖拉尔蒂和多米尼克·普奇。”

据说，画家行会就是这样产生的。应会长及会众的请求，雅科波·迪·卡森蒂诺在前面提到的画家礼拜堂作了一幅木板画。画中，圣路加正在为圣母画像。在木板画底端的附饰画所画的是行会成员，男会员跪在一边，女会员跪在另一边。从那时起，画家行会时聚时散，一直延续到今日。最近，在得到最贤明和最慷慨大度的艺术保护者科西莫公爵的认可后，画家行会进行了重组，^③关于这一点，行会的新章程中有交代。

岁月无情，雅科波年事已高，便返回了卡森蒂诺，不久就在老普拉托去世，享年70岁。亲友们把他安葬在老普拉托城外的圣阿涅奥罗修道院（隶属卡马尔多利修会）。斯皮内罗在老阿雷佐大教堂（Duomo Vecchio）作了一幅湿壁画《东方三博士朝拜初生基督》，其中就有雅科波的肖像。若要了解雅科波的绘画风格，可参照《素描集》中收录的他的一幅作品。

阿雷佐画家斯皮内罗

(1333—1410)

曾有一度，当佛罗伦萨的吉伯林派被驱出佛罗伦萨时，卢卡·斯皮内利也来到阿雷佐，在这里，他的儿子诞生了，他为儿子取名为斯皮内罗。斯皮内罗从小就有绘画天赋，虽无良师指点，但他在童年时代对绘画的领悟，就已经远远超过许多在名师门下学艺的人。当雅科波·迪·卡森蒂诺在阿雷佐工作时，斯皮内罗与他建立了友谊，并向他学习绘画。他年未满 20 岁就已经画技精湛，远远超过了年迈的雅科波。作为一位年轻有为的画家，斯皮内罗引起了达尔达诺·阿奇亚沃利先生的注意。当时，达尔达诺出资建造的圣尼科罗教堂（位于在斯卡拉大街的圣马利亚·诺威拉教堂背后，紧挨着教皇宫邸，达尔达诺一个当主教的兄弟就安葬在这里）刚刚竣工，于是他委派斯皮内罗为该教堂绘制装饰画。在这里，斯皮内罗以巴里主教圣尼古拉的生平事迹为题材，绘了一系列湿壁

画，经过两年不懈的艰辛努力，终于在 1334 年完成。¹ 这些湿壁画表明，他既擅长着色，又长于构思，直到现在，其色彩依然保存完好、鲜艳如初，画中栩栩如生的人物亦清晰可见。但几年前，这些画却被一场突如其来的大火毁灭殆尽。当时，有些蠢人把教堂当作草料房，在里面堆放了大量稻草，最终引发了火灾。

这些湿壁画的成功，为斯皮内罗带来了另一项工作：受佛罗伦萨市民巴隆内·卡佩利先生的委托，他接受了为大圣马利亚教堂的主殿² 绘制湿壁画的工作。在这里，斯皮内罗分别作了描绘圣母和修道院院长圣安东尼事迹的湿壁画。在这些画旁，他还描绘了教皇帕斯卡尔二世³ 主持这座古老教堂的奉献礼的情景。这些作品都很精美，看上去就像是在一天内绘成的，而事实上，斯皮内罗耗费了数月的功夫才最终完成。画中，距教皇不远有身着当时服装的巴隆内先生的肖像，极为传神。从这幅画中可以看出其精湛的技艺和独到的审美眼光。完成这些作品后，斯皮内罗又为卡尔米内修会教堂的圣雅各和圣约翰礼拜堂绘制了湿壁画。⁴ 其中，他精心刻画了西庇太的妻子，即雅各的母亲，她正请求基督让她的两个儿子在天国中坐在上帝的两侧；在远处，我们可以看见西庇太、雅各和约翰抛下鱼网，追随上帝而去，整个画面风格优美、生动感人。在卡尔米内修会教堂主殿旁边的另一座礼拜堂，斯皮内罗描绘了圣母与众使徒的故事，包括《众使徒在圣母去世前奇迹般现身》、《圣母之死》和《圣母升天》等。整个画面博大恢弘，气势磅礴，以致这座礼拜堂显得十分狭小（长不足 10 布拉恰 [约 6 米]，高不足 5 布拉恰 [约 3 米]）。斯皮内罗还使《圣母升天》一直延续到拱顶上，与《基督和众天使迎接圣母》连在一起。在圣三一教堂的一座礼拜堂，他作了一幅优美的《圣母领报》。此外，他还为圣使徒教堂的大祭坛绘制了一幅蛋彩木板画《圣灵下凡》。画中，圣灵缓缓降临在为大火围困的众使徒身上。此外，他还在圣路西亚·德·巴尔迪教堂中作了一幅小木板画，并为施洗者圣约翰礼拜堂（这里有乔托的作品）绘制了一幅稍大一些的木板画。他在佛罗伦萨的成就为他赢得了显赫声誉。

完成这些作品后，斯皮内罗应统治阿雷佐城的 60 名显赫市民

之邀,来到阿雷佐。在阿雷佐城外的老教堂中,他作了《东方三博士朝拜初生基督》,并在圣吉斯蒙多礼拜堂作了一幅《圣多纳图斯祈福杀蛇》。此外,他还在大教堂的壁柱上画了许多人像。在圣西门礼拜堂的一面墙上,他作了一幅《抹大拉的马利亚在西门家中为基督的双脚涂香膏》。⁵至于其他作品,无须再提,因为这座保存着许多坟墓、圣徒的遗骸及其他许多纪念物的教堂如今已经完全毁灭了。但为使人们不至于将它完全遗忘,我想补充一点。这座古老教堂是阿雷佐人在1300年前修建的,⁶也就是在阿雷佐人听从圣多纳图斯劝导皈依基督时修建的。后来,圣多纳图斯成为阿雷佐城的主教,这座教堂就是为纪念他而建造的。教堂内外都装饰着不少古代遗物。从该教堂的平面图来看——已经在别处详细讨论过了——它的外部分为16个平面,里面分为8个平面,皆有大量古代神殿(用来供奉神灵)的残片。总之,所毁灭的不是一座寻常的教堂,而是一座美丽而古老的教堂。

结束了在阿雷佐大教堂的绘画工作后,斯皮内罗又为圣弗朗切斯科教堂绘制湿壁画,在该教堂的圣马尔苏比尼礼拜堂,他作了一幅《教皇霍诺里乌斯审定圣法兰西斯会的会规》,教皇英诺森四世的肖像就出现在这幅画中;在大天使圣米迦勒礼拜堂中的大钟旁边的墙上,他绘制了一些表现圣米迦勒事迹的湿壁画;在朱里亚诺·巴乔礼拜堂,他绘了一幅《圣母领报》,里面还有不少栩栩如生的人像,这幅画赢得了人们的赞美。斯皮内罗在这座大教堂中的所有湿壁画都是在1334年至1338年间完成的。⁷此外,在阿雷佐教区教堂,他还在圣彼得与圣保罗礼拜堂和大天使圣米迦勒礼拜堂创作了湿壁画。另外,他受“慈悲圣母兄弟会”的委派,为位于这座教堂另一边的圣詹姆斯与圣菲利普礼拜堂绘制了湿壁画。在该兄弟会监理的委派下,他在该兄弟会教堂的正门(朝向广场)上方,亦即在山墙上,作了一幅《圣母怜子和圣约翰》。慈悲圣母兄弟会是这样创建的:1348年,大瘟疫爆发,许多善良而高尚的公民四处奔走,为那些耻于乞讨的穷人募捐,并尽一切可能帮助他们。他们还救助病残,掩埋死者等,这些人的高尚行为为慈悲圣母兄弟会赢得了崇高的声望。结果,慈悲圣母兄弟会得到了大量的捐赠和遗产,总数

竟达阿雷佐全城财富的三分之一。1383年的情况同1348年很相似，也是瘟疫横行的一年。作为慈悲圣母兄弟会的一员，斯皮内罗常常做一些善事，如抚恤老弱病残、埋葬死人等，这正是该城市最优秀的市民过去所做和今天仍然还在做的一些善事。为了纪念这场瘟疫，他应慈悲圣母兄弟会的请求，在圣芳伦蒂诺和圣佩尔根蒂诺大教堂的墙壁上画了一幅《圣母庇护阿雷佐人》，画中，圣母的斗篷敞开，阿雷佐人都簇拥在它的里面。这幅画中还有兄弟会的一些先驱的肖像，他们脖子上挂着钱袋，手执募捐时用来敲门木锤，形象十分动人。此外，斯皮内罗还为“圣母领报会”教堂外的大神龛和大神龛对面的门廊的一部分绘制饰画，并为该兄弟会作了一幅蛋彩木板画《圣母领报》。在圣朱斯托女修道院，也有斯皮内罗作的一幅木板画，画中，小基督被圣母抱在怀中，正迎娶圣凯瑟琳。画中还有6幅描绘圣凯瑟琳事迹的小画面，人们对这件作品评价甚高。

1361年，斯皮内罗应邀来到卡森蒂诺，为著名的卡马尔多利修道院作画。遵照该修道院的隐修士们的要求，他为大祭坛作了一件木板装饰画，但到1539年，这幅画被人们移走。这一年，当修道院的重建工作结束后，乔尔乔·瓦萨里为大祭坛重新作了一件木板画，此外，他还绘制了主殿和耳堂的湿壁画及另外两幅木板画。此后，应“山上圣米尼亚托教堂”（属奥利维特山修会）主持唐·雅科波·达·阿雷佐的邀请，斯皮内罗来到佛罗伦萨。^⑧在该教堂圣器室的拱顶和四壁上，他绘制了许多表现圣本尼迪克生平事迹的湿壁画，并为祭坛作了一件蛋彩木板画。这些画生动、逼真，色彩鲜艳，显示了他卓越的绘画才能。这是斯皮内罗长期实践和勤勉钻研的结果，事实上，这也是每一个渴望达到艺术完美境界者的必由之路。

完成这些作品后，唐·雅科波离开佛罗伦萨返回家乡阿雷佐。当圣贝尔纳迪诺修道院（同属奥利维特山修会，是该修道院的僧侣们在阿雷佐人捐赠的土地上建造的，恰好位于古代圆形大剧场的原址上）建成后，他又担任该修道院的院长。斯皮内罗在圣贝尔纳迪诺修道院主殿两旁的两座礼拜堂中绘制了湿壁画；在通往

耳堂里的唱诗堂的大门两侧的两座礼拜堂中，也有斯皮内罗绘制的湿壁画。在主殿一侧的一座礼拜堂中，他精心绘制了一幅湿壁画《圣母领报》。在旁边的一面墙上，是一幅描绘圣母在约阿希姆和安娜的陪同下，沿着台阶走进圣殿的情景；在主殿另一侧的另一座礼拜堂，他画了一幅《基督受难十字架》，画中还有伤心落泪的圣母和圣约翰以及跪在基督脚下的圣贝尔纳迪诺。在修道院圣母神龛所在的那面墙上，他画了一幅《圣母子》，画中圣子双手搂着圣母的脖子，非常动人。此外，他还在教堂中创作了另外一些湿壁画，包括唱诗堂上方的栩栩如生的《圣母、抹大拉的圣马利亚和圣伯纳尔多》。此外，在阿雷佐教区教堂的圣巴托洛米奥礼拜堂，他作了许多取材于圣巴托洛米奥生平事迹的湿壁画；在对面的圣马太礼拜堂（他的师傅雅科波·迪·卡森蒂诺曾在这里作画），也有他作的许多表现圣马太事迹的湿壁画。此外，在圣马太礼拜堂的拱顶上，除表现该圣徒事迹的画外，他还有一些圆框（medallion）中以一种怪异的手法描绘了四福音布道者的画像，四福音布道者虽具有人的身体，但他们的头却极为奇特：圣约翰是鹰头，圣马可是狮头，圣路加是牛头，只有圣马太具有人的头形，也就是说天使的头形。

斯皮内罗还为阿雷佐城外的圣斯特法诺教堂绘制了湿壁画，该教堂采用了大量花岗岩和大理石石柱，气势不同凡响，它是阿雷佐人为纪念被“叛教者朱利安”杀害的几位殉道圣徒而建造的。在这里，斯皮内罗精心绘制了许多人像和画面，并运用了精湛的着色技巧，因此，这些作品虽遭受多年侵蚀，色彩依然明亮、鲜艳，这种状况一直持续到该教堂数年前被毁为止。但其中有两个方面最引人注目，一是描绘圣斯蒂芬事迹的系列湿壁画中那些比真人还大的人像；再就是《东方三博士朝拜初生基督》中的约瑟：他对东方三博士的到来非常高兴，并惊奇地注视着他们打开箱子，把金银珠宝献给他。这座教堂中还有一幅《圣母子》，画中，圣母正用一枝玫瑰逗弄小基督，人物形象逼真、可爱，被认为是稀世杰作。阿雷佐人一直对这幅画倍加珍惜，后来，当斯特法诺教堂被拆毁时，他们决心不惜一切代价把它保存下来。他们巧妙地把这幅画从墙壁上切下，小心翼翼地把它搬进城内的一座礼拜堂中保存，并一如既往地珍

惜和爱护它。这幅湿壁画能够受到这样高的礼遇亦在情理之中，斯皮内罗画中的人物往往具有淳朴、和蔼和神圣的气质，他画笔下的圣徒，尤其是圣母，总具有一种激起信徒虔诚之情的神性气质。另外，他在塞特里亚教区教堂外墙上，在阿尔贝格蒂街角处和运河一边的圣母像也都具有这种特点。

圣灵济贫院的一面墙上有斯皮内罗所作的一幅《众使徒接受圣灵》，异常优美；其下是两幅表现圣科西莫和圣达米安为病人治腿的画：他们先把病人坏死的腿切掉，又从一个死去的摩尔人身上割下一条好腿给他换上。在这两幅画中间有一幅《不要摸我》(Noli me tangere)，⁹ 同样优美动人。在位于圣阿格斯蒂诺广场的普拉乔利会修道院，他绘制了一幅绚丽多彩的《圣母领报》；这座修道院回廊上的湿壁画也是他所作，画中有圣母、圣詹姆斯和圣安东尼，还有一个身穿铠甲的士兵跪在旁边，旁边写着：“此幅画是为卡蒂诺山修道院的克莱芒·普奇所作，他本人就安息在这里。1367年5月15日。”在该修道院的一座礼拜堂中，有表现圣安东尼和其他圣徒的湿壁画，从风格判断，应是斯皮内罗的作品。接着，他又在圣马可济贫院(位于城外，后被拆毁，现为圣十字女修道院)的一个门廊上绘了不少人像，其中就有教皇圣格雷高利九世的肖像，他的身旁还站着一个“慈悲圣母兄弟会”的会员。

斯皮内罗又在阿雷佐城的圣多米尼克教堂的圣菲利普和圣詹姆斯礼拜堂绘制湿壁画，这些湿壁画的笔法细腻而有力，风格十分优美。教堂的正面上有4幅描绘圣安东尼的画面，在这些画的中央，有一幅半人高的圣安东尼的像，极为传神。在圣朱斯蒂诺教堂的圣安东尼礼拜堂，他作了许多描绘圣安东尼事迹的湿壁画。在圣劳伦斯教堂的一边，他绘制了许多圣母故事画；在教堂的外面，斯皮内罗画了圣母的坐像，显示了他在湿壁画上的精深造诣。在圣灵女修道院对面的小济贫院(靠近通向罗马的那座城门的旁边)中，他为整个门廊绘制装饰画，其中有一幅十分动人的《几位马利亚哀悼基督之死》，展示了其高超的技巧和卓越的审美力。这表明他在构图方面可与乔托比肩，而在着色方面甚至有过之而无不及。门廊上还有基督的坐像，圣父、圣灵、圣子被一个光环笼罩，无论从哪个

方向看，三人都发出同样的光辉，这种别出心裁的构思突出了蕴含的神学意义。但如同许多作品一样，这幅画也遭受到不幸的命运，令那些绘画艺术的爱好者痛心疾首。为了加固该城的防御工事，人们竟将这座教堂连同这幅精美绝伦的湿壁画一起拆毁了。在圣三一修会教堂的外面有一个神龛，斯皮内罗为它绘制了装饰画，其中包括圣三一、圣彼得以及身着当时医生长袍的圣科西莫和圣达米安。

在创作这些作品的过程中，阿雷佐的唐·雅科波受命担任奥利维托山修会会长，此时，距他雇请斯皮内罗在佛罗伦萨和阿雷佐两地作画已有19年了。根据修会惯例，坐落在锡耶那的丘苏里的奥利维托山大教堂是该修会的总部。因此，长期以来，他一直渴望能用一件美丽的木板画来装点它，他想到了斯皮内罗，因为斯皮内罗在别处的作品给他留下了深刻印象。于是，他便委派斯皮内罗在教堂主殿作了一幅精美的蛋彩木板画。⁹ 他还在木板的金底上作了许多大小不等的人像。佛罗伦萨的西蒙内·奇尼为该画作了半浮雕的装饰框架，并用灰泥而不是粘胶把这些浮雕装饰粘在某些部分。后来，加波列罗·萨拉奇尼又将其全部镀金，并在底端写下了3个人的名字：“1385年，佛罗伦萨的西蒙内·奇尼雕刻，加波列罗·萨拉奇尼镀金，阿雷佐的斯皮内罗·迪·卢卡绘。”

完成这些作品后，斯皮内罗满载着从会长和其他修士那里挣来的赞誉和财富回到家乡阿雷佐。但他并未在此久留，因为该城正处于圭尔夫党和吉伯林党的混乱纷争中，且刚刚遭到洗劫。¹¹ 于是，他携带家眷和正在学习绘画的儿子帕利迁往佛罗伦萨，因为他在佛罗伦萨有许多亲朋好友。在位于罗马大街的圣皮耶罗·加托利尼教堂（在大街通向伯佐拉蒂科处）门外有个神龛，为消磨时间，他曾上面画了一幅《圣母领报》，如今多半被毁。此外，他还在靠近加鲁佐客栈的另一个神龛上绘制了饰画。

随后，他应邀来到比萨。在公墓园中表现圣拉涅利生平的系列湿壁画下方的空白处，他作了湿壁画，把乔托、锡耶那的西蒙内和威尼斯的安东尼奥的画连接起来，使其成为一个完美的整体。在这里，他绘制了6幅描绘圣彼提图斯和圣埃皮鲁斯故事的画面。¹² 第

一幅表现的是，年轻的圣埃皮鲁斯被他的母亲带到皇帝戴克里先面前，皇帝任命他为将军，去带兵镇压基督徒，正当他整装待发时，基督突然出现在他的面前，向他出示一个白色的十字架，要求这个年轻人不要迫害他的子民。第二幅画面表现的是，基督派天使为圣徒助战，画中，圣埃皮鲁斯骑在马上，手持红底白十字的信仰旗帜——这是圣埃皮鲁斯向上帝索要的抗敌标志，后来成为比萨城的标记。第三幅画中，圣埃皮鲁斯与异教徒奋勇作战，天使也披挂上阵为他助战。当时，人们尚不懂得用绚丽的色彩来表达思想，因而斯皮内罗的这些精美作品显得格外重要。这幅画面中有两个扭打在一起士兵，他们一只手抓住对方的胡子，另一只手挥剑砍去，脸部的表情和奋力搏击的胳膊显示出必胜的信念和无比勇气。画中还有一个骑士，他用长矛刺中了敌人的头部，并使其从惊恐万状的马上摔到地下。第四幅画表现的是圣埃皮鲁斯面见皇帝戴克里先的情景，皇帝向他盘问信仰的问题，接着皇帝把他放在火炉上残酷折磨，但他却毫发未损，不过两旁的仆人却遭了大殃。总之，他把圣徒被斩首之前的种种事迹都一一描绘出来了。接下来的一幅画描绘的是圣徒惨遭毒手之后灵魂升天的情景。最后一幅画面（即第6幅画面）表现的是人们把圣彼提图斯的遗骸和遗物从亚历山大里亚运送到比萨的情景。整个作品色彩绚丽缤纷，构思精妙，是斯皮内罗所有绘画作品中最出色的。这些画保存完好，至今色彩鲜艳如初，见者无不惊叹。

完成了公墓园的湿壁画工作后，斯皮内罗又在该城圣弗朗切斯科教堂的一座礼拜堂（从祭坛起的第二座）中，绘制了许多表现圣巴托洛米奥、圣安德烈、使徒圣雅各和圣约翰事迹的湿壁画。他在比萨留驻的时间可能比较长，因为他的作品受到该城人民的欣赏和奖励。但不久，比萨市民兰弗朗基家族谋杀了皮耶特罗·加姆巴科蒂先生，^①导致全城骚乱和动荡，有鉴于此，斯皮内罗又一次举家迁往佛罗伦萨，此时的斯皮内罗已是一位年迈的老人了。他在佛罗伦萨只住了一年，期间，他在圣十字教堂主殿旁的马基雅维利家族礼拜堂（供奉圣菲利普和圣詹姆斯）中精心创作了表现圣菲利普和圣詹姆斯生平事迹的湿壁画。此外，他还为这座礼拜堂作了一件

木板画。这幅画是他在阿雷佐完成的，于 1400 年被送到佛罗伦萨，因为斯皮内罗一直渴望返回家乡，准确地说是他自认的家乡——阿雷佐。

大约在 77 岁左右，他回到家乡，受到亲友们的热情欢迎。在这里，他一直过着幸福的生活，直到 92 岁时离开人世。虽然返回家乡阿雷佐时，他已经是个风烛残年的老人了，而且还有一笔财产，完全可以颐养天年，但习惯忙碌的他一刻也闲不住，所以，他又为阿雷佐城的圣阿涅奥罗会绘制了一些表现圣米迦勒事迹的湿壁画。这些湿壁画直接在墙壁的灰泥层（intonaco）上用红色绘成，风格比较粗糙，这是老派艺术家惯用的方法，但他在教堂一个角落处作的一幅完整的彩色画面却相当出色。与教堂监理商谈好报酬后，斯皮内罗为祭坛的整个正面绘制了饰画，画中，魔鬼卢西佛把座椅放在北面，那些堕落的天使纷纷从天空掉到地上，变成了魔鬼；“在空中，圣米迦勒正和一条七头十角巨蛇激战；”在画面下方的中间是已经蜕变成阴险魔鬼的卢西佛。斯皮内罗把这个魔头狰狞、恐怖的形象刻画得无以复加，显示了他无比丰富的想像力。据说，这个魔头曾在斯皮内罗的梦中出现，并质问斯皮内罗为何把他的形象画得如此丑陋不堪，他的画笔为何如此冷酷无情，斯皮内罗顿时从梦中惊醒，吓得说不出话来，‘浑身颤抖不已，幸而他的妻子醒来才救了他。这次噩梦使他心力交瘁，随时面临猝死的危险。此后，他一直双目呆滞，神智恍惚，没过多久就撒手归西。他的去世使亲友们悲痛万分。他身后留下两子，其中一个名叫佛佐内，是一名金匠，曾在佛罗伦萨制作了不少精美的乌银镶嵌作品；另一个名叫帕利，他步其父之后尘学习绘画，他的构图才能远在其父之上。尽管斯皮内罗去世时年迈力衰，但阿雷佐人仍伤心不已，因为他们失去了一个天才和杰出的艺术大师。斯皮内罗去世时享年 92 岁，死后，他被安葬在阿雷佐的圣阿格斯蒂诺教堂。他的墓上的一块石头上有斯皮内罗自己设计的纹章，纹章上的图案是一只刺猬。在我们的《素描集》的插图中，有他用明暗对照法作的《两位福音布道者》和一幅《圣路易》，从这些肖像画来看，斯皮内罗善于构思，却不善于将思想

付诸实践。前面我们看到的斯皮内罗的肖像是我赶在老阿雷佐大教堂被拆毁之前临摹的。斯皮内罗的画是在 1380 年至 1400 年间完成的。

佛罗伦萨画家盖拉尔多·斯塔尔尼纳^①

(1354?—1408?)

我们发现，一个经常远离家园在异国他乡生活的人，往往会养成和蔼可亲的优良品性。这是因为，即使天性顽劣，当他目睹大千世界的各种美好风俗时，也会比呆在国内更容易变得乖顺、善良和稳重。的确，假若有人想把自己塑造成一个谦谦君子，周游四海无疑是最好的办法，它可以使生性粗野的人变得谦和，使谦和的人变得更加宽宏大量。佛罗伦萨画家盖拉尔多·迪·雅科波·斯塔尔尼纳性格暴躁，待人处世皆不得体，结果给他本人造成的伤害远远超过了对他的朋友的伤害。若不是他曾在西班牙生活了很长一段时间，情况可能会更糟。但他在西班牙洗心革面，脱胎换骨，变得温和且彬彬有礼。因此，当他以温和与谦让的面孔再次返回佛罗伦萨后，原先曾极度仇视他的人也开始热情、友好地欢迎他，并一直喜欢他。

1354年，盖拉尔多出生于佛罗伦萨城，

并在这里长大。他天生喜欢绘画，家人把他送到威尼斯的安东尼奥门下学习绘画。经过多年的实践，他不仅善于构图和着色，而且形成了美好的风格。当他感觉学艺已成，便辞别安东尼奥，开始自创门路。不久，他在圣十字教堂的卡斯特拉尼家族礼拜堂作了湿壁画，主要表现圣安东尼院长和圣尼古拉主教的事迹。这项工作是卡斯特拉尼家族的米凯莱·迪·万尼委派的。这些风格优美的湿壁画引起一些在佛罗伦萨经商的西班牙人的注意，他们把盖拉尔多带到西班牙，并举荐给西班牙国王。国王对他的到来十分高兴，盛情款待他，因为当时西班牙非常缺乏优秀画家。使盖拉尔多离开佛罗伦萨并不是困难的事情，因为“褴褛汉”（Ciompi）²事件和米凯莱·迪·兰多被任命为正义旗手后，盖拉尔多和一些人有过激烈争吵，招致许多人的嫉恨，甚至有性命之忧，所以，他毫不犹豫地去了西班牙，并为西班牙国王作了不少画。他的辛勤劳动换来了巨额奖赏，很快就成为一名富有和受人尊敬的画家。³为了向亲友们炫耀他的成就，盖拉尔多返回佛罗伦萨，这一次，他受到所有人热情、友好的欢迎。

不久，盖拉尔多应邀为卡尔米内修会的圣哲罗姆小教堂绘制了湿壁画，主要表现圣哲罗姆的事迹。其中，在描绘圣保罗、圣埃乌斯塔司和圣哲罗姆事迹的画面上，他特意刻画了当时西班牙人的服饰，人物形态各异，极为生动、逼真。此外，在一幅表现圣哲罗姆早年求学情景的画面中，他刻画了一个非常生动的场面：为了惩罚一个学生，老师让另一个学生骑在他的背上，并用鞭子猛抽他的屁股；可怜的孩子疼得缩腿曲身，龇牙咧嘴，像是在尖叫，并挣扎着要去咬打他的那个学生的耳朵。整个画面轻快、优美，表明盖拉尔多擅长写实的画法。在表现圣哲罗姆去世前口述遗嘱的画中，盖拉尔多以同样的写实风格传神地刻画了一些教士：一些在记录，而另外的一些则急切地倾听着圣哲罗姆的每一句话。

这幅画使斯塔尔尼纳在艺术家中获得了崇高的声誉和地位，他优雅、谦和的绅士风度也使不少人为之倾倒，一时间，他成为托斯卡纳乃至全意大利家喻户晓的人物。恰在此时，有人邀请他到比萨，为该城圣尼古拉教堂的教士议事厅作画，但他不想离开佛罗伦

萨,于是就把这个机会让给了皮斯托亚的安东尼奥·威特。安东尼奥·威特在斯塔尔尼纳门下学艺,对斯塔尔尼纳的风格自然十分熟悉。比萨人对安东尼奥为教士议事厅作的那幅《基督受难》(1403年最后完成)非常满意。据说,盖拉尔多·斯塔尔尼纳后来又为普列西家族礼拜堂作画,他在这里作的一些描绘圣哲罗姆事迹的画面赢得了佛罗伦萨人的赞美,因为他竭力使画中人物的神情和姿态生动传神,这是以前的画家从未尝试过的。在比萨领主加百列·马利亚⁴以20万克朗的价钱(乔万尼·加姆科尔塔在经过13个月的抵抗后,终于同意出售)将比萨卖给佛罗伦萨共和国的这一年,佛罗伦萨共和国委派斯塔尔尼纳在“圭尔夫党宫”绘制了湿壁画,来纪念这件盛事。在这里,斯塔尔尼纳画的是圣丹尼斯主教和两名天使,在他们的下方是一幅比萨城全景图。斯塔尔尼纳对这幅湿壁画的每一个细节,尤其是在着色上,都一丝不苟,因此,它虽饱受风吹雨淋,且面朝北方,却奇迹般地保持着原来的风貌,至今看上去还像是刚画成的一样,令人惊叹不已。盖拉尔多以其优秀的绘画作品在国内外赢得了令人艳羡的成就和显赫声望,但嫉妒成性的死神——这个伟大天才的敌人——却在他灵思迸发、才华洋溢的黄金时期,夺走了他的宝贵生命。在人生历程的第59个年头,盖拉尔多辞别了人世。盖拉尔多死后,人们将他隆重安葬在阿尔诺河畔的圣雅科波教堂(S. Jacopo sopra Arno)。

盖拉尔多的弟子众多,其中最为出色的是马索利诺·达·帕尼卡莱,他最初是一名优秀的金匠,后来成为画家。盖拉尔多的其他弟子皆为平庸之辈,这里就不再一一列举了。

盖拉尔多的自画像出现在前面提到的描绘圣哲罗姆的画中,画中的盖拉尔多头戴尖帽,身披斗篷,站在即将去世的圣哲罗姆身旁。我的《素描集》中有几幅盖拉尔多画在羊皮纸上的作品,非常精美。

佛罗伦萨画家利波^①

(1357—1430)

新奇的灵思 (inventions) 一直是, 并将永远是建筑、绘画和诗歌之母, 也是其他所有高尚艺术和人间奇迹的源泉。它使艺术家们欢欣鼓舞, 艺术家别出心裁的创意 (fantasies) 和变化莫测、新颖独特的思想都借助它得以展现。人们对所有这些新奇灵思的高度赞扬, 对所有从事高尚艺术的人来说都是莫大的鼓舞。尽管他们有时会莫名其妙地赞美或指责, 但正是这样, 他们把美潜移默化地引入艺术作品之中。佛罗伦萨画家利波是一个才思敏捷, 善于推陈出新的画家, 但他时运不济, 不仅他的作品鲜为人知, 而且生命也相当短暂。大约在 1354 年, 他出生在佛罗伦萨。虽然他从事绘画很晚 (其时已接近成年), 但不同寻常的艺术天赋和聪明才智, 却使他很快脱颖而出, 成了画界的一颗新星。在佛罗伦萨圣贝内戴托修道院 (隶属卡马尔多利修会, 位于品蒂门外, 气势宏伟壮观, 现

已毁)中,有他绘制的许多美丽动人的人像。特别是他为其中一座礼拜堂作的装饰画,非常漂亮。它向我们表明:一个渴望成名的人,只要辛勤劳动,也能够较短的时间内取得丰硕的成果。

后来,他应邀从佛罗伦萨来到阿雷佐。在该城圣安东尼奥大教堂的东方三博士礼拜堂(chapel of the Magi),他绘制了一幅湿壁画《东方三博士朝拜初生基督》。他还受乌贝尔蒂尼家族委派,在阿雷佐大教堂的圣詹姆斯与圣克里斯托夫礼拜堂绘制了装饰画。所有这些作品都非常精美,不仅画面布局新颖、独特,而且在着色方面也别出心裁。他还是第一个以戏弄的方式处理人物形象的艺术家,极大地启发了后来艺术家的思想,这也是前所未有的创举。

他在波洛尼亚创作了许多作品,还在皮斯托亚留下一幅相当出色的木板画。此后,利波回到佛罗伦萨。1383年,他在大圣马利亚教堂(S. Maria Maggiore)的贝库蒂家族礼拜堂绘制了表现福音布道者圣约翰事迹的湿壁画。另外,他还该教堂主殿左侧的一座礼拜堂中,绘制了6幅描绘福音布道者圣约翰事迹的画面。这些湿壁画构思新颖,布局合理,画技精湛,其中有一幅画尤其引人注目:画中,圣约翰让法官圣丢尼修(St. Dionisius the Areopagite)将自己的上衣盖在一些死人身上,使他们以耶稣基督的名义复活,而站在旁边的许多人,都流露出吃惊的神情,似乎不相信自己所看到的事实。^②其中,他在刻画一些死者时使用了透视短缩法的技巧,展示了其精湛的技艺,也表明利波懂得绘画艺术的困难所在,并试图克服这些困难。在圣乔万尼教堂的神龛两翼,利波精心描绘了表现施洗者圣约翰事迹的许多蛋彩画。^③这个神龛上还有安德烈亚作的天使和圣约翰浮雕。

利波也十分喜好镶嵌画。在圣乔万尼教堂,在通往慈悲圣母兄弟会教堂的大门上方窗子之间的位置,利波创作了他的第一件镶嵌画。这件作品被认为是该教堂有史以来最漂亮的一件镶嵌画。此外,他还把该教堂损毁了的一些镶嵌画一一修复。在佛罗伦萨城外的圣乔万尼·弗拉·阿尔科拉教堂(S. Giovanni frà l' Arcora, 位于法恩查门外,在佛罗伦萨大围困期间被拆毁),他在布法尔马科绘的《基督受难十字架》旁添绘了许多美丽的人像,凡是看过这些人

像的人都赞叹不已。在法恩查门旁边的一些小济贫院和法恩查门里的圣安东尼奥教堂中有他的一些湿壁画，描绘了一些神情举止各异的穷人。在教堂回廊中，他画了圣安东尼奥冷眼观看人间尔虞我诈的种种丑恶的情景；旁边所描绘的是世人在各种欲望和利益的驱使下奔走忙碌的情景。这些画显示了卓越的审美力和深刻的思想。^④意大利许多地方都有利波的镶嵌画。在佛罗伦萨的圭尔夫党宫，他作了一个目光呆滞的镶嵌人像。比萨也有他的不少作品。尽管利波成就辉煌，但他却仍然是个不幸的人，因为他的绝大部分作品都毁于佛罗伦萨大围困期间，今人已无缘相见。同时，他的人生结局也相当凄惨。由于他生性争强好胜，不愿息事宁人，终于惹祸上身。一天清晨，他在商事法庭上公开辱骂对手，结果当晚在回家途中遭到那人的伏击。那人先用粗木棍将他击晕，然后又在他的胸膛上捅了一刀，没过几天，利波就悲惨地死去。他的绘画作品是在1410年左右完成的。

在利波的同代人中有一个名叫利波·达尔马西^⑤的画家，此人在波洛尼亚享有盛名，是一位才华出众的画家。在他的诸多作品中，值得一提的，是他于1407年画的一幅《圣母》（至今仍可以在波洛尼亚的圣彼得罗尼奥教堂中见到），这幅画颇受当时人的推崇。圣普洛科罗教堂正门上方的山花壁面上也有他用蛋彩绘制的湿壁画。另外，他还在圣弗朗切斯科教堂，为大祭坛所在的半圆形后殿绘制了一幅半人高的基督像，以及圣彼得和圣保罗像，风格优美。在这些画像的下边，可以清楚地看到他用大写字母签署的名字。从《素描集》收录的他的一些作品来看，他的绘图能力也相当出色。加兰特·达·波洛尼亚先生是利波·达尔马西的弟子，他青出于蓝而胜于蓝，画艺远在其师之上。《素描集》中收录了加兰特所作的一幅身着一件袖子宽大的短身外套的人像，就证明了这一点。

佛罗伦萨天使修道院的修士和画家 唐·洛伦佐^①

(1370—1425?)

我坚信：一个善良和虔诚的人士不愿有片刻清闲，他们总是乐意从事一些高尚的活动，或从事写作，或演奏音乐，或潜心作画，或从事其他自由艺术和机械艺术。他们这样做不应该受到指责，相反，这是非常必要和有益的。因为圣事完毕后，从事一些有益的活动可使人不致虚度光阴。除上述优点外，还可以补充一点：这样的人生前会得到人们（那些嫉妒成性、心术不正的人不在此列）的尊敬和爱戴，在死后，也可以凭借他的作品和留给后人的美名而得到世人的景仰。无论是谁，只要依照上述方式行事，就可以淡泊明志，潜心侍奉上帝，就不会被那些无知的和无所事事的庸人的虚妄野心所干扰。那些贤士俊杰的声誉可能会因为恶人的恣意诽谤而一时被蒙蔽，但美德的力量是巨大的，

有朝一日，它终将暴露恶人的无耻谰言，高尚人的声誉将重新大放异彩，并流芳百世。

佛罗伦萨画家唐·洛伦佐是天使修道院（Monastery of the Angeli）的一名修士，这座修道院是1294年由“童贞圣母兄弟会”或“欢乐兄弟会”（童贞圣母修会的俗称）的成员——阿雷佐的弗拉·圭托内——建立的，隶属于卡马尔多利修会。唐·洛伦佐早年刻苦钻研绘画艺术，终于跻身当时最优秀的画家之列。这位修士画家效仿塔德奥·加迪及其画派的风格，在天使修道院中完成了他的处女作。他在此处的作品甚多，他为修道院教堂的大祭坛作了木板装饰画，根据画框底部上的一些文字记载来看，1413年这件作品完成后，人们把它安置在修道院教堂中，至今仍然保存在这里。^②此外，唐·洛伦佐为品蒂门（Porta a Pinti）外的圣贝内戴托修道院（隶属卡马尔多利修会，毁于1529年佛罗伦萨大围困期间）作了一幅木板画《圣母加冕》，与他以前为天使修道院教堂作的一幅《圣母加冕》极为相似，如今，圣贝内戴托修道院的这幅木板画保存在天使修道院的第一道回廊（位于阿尔伯特蒂家族礼拜堂右侧）中。大约与此同时（或许更早），^③他还为佛罗伦萨圣三一教堂的阿尔丁格利家族礼拜堂绘制了湿壁画和祭坛画，这些作品都受到当时人的高度赞扬。顺便说一下，祭坛画中有但丁和彼特拉克的肖像。

唐·洛伦佐在圣皮耶罗大教堂的费奥拉万蒂家族礼拜堂中作了湿壁画。此外，他还为圣皮耶罗·斯凯拉乔教堂的一座礼拜堂绘制了祭坛画。圣三一教堂巴托利尼家族礼拜堂的湿壁画，也是他的作品。另外，阿尔诺河畔的圣雅科波教堂也有他的一幅美丽的木板画，这幅画是按照当时流行的风格精心绘成的。佛罗伦萨城外的切尔托萨修道院也有他的一些优秀作品。另外，他为比萨的圣米迦勒修道院（隶属于他本人的修会）作了一些十分出色的木板画。佛罗伦萨的“隐士教堂”（隶属卡马尔多利修会，后来和它的修道院一起被毁灭，只给阿尔诺河另一边的地区留下了卡马尔多利这个名称）也有他的一幅木板画《基督受难十字架和圣约翰》，凡是看过这幅画的人无不啧啧称赞。最后，洛伦佐身患严重的浮肿病，病魔在折磨他数月后，夺走了他的生命，时年55岁。洛伦佐死后，天使修道

院的修士把他安葬在该修道院的议事厅。

经验告诉我们：凭借人的勤奋和智慧，一颗种子会发出许多嫩芽，天使修道院就是一个典型例子。长期以来，该修道院的修士们一直致力于绘画艺术，唐·洛伦佐并不是惟一的优秀画家，事实上，在他之前和之后，这里都曾涌现出许多杰出画家，例如，佛罗伦萨的唐·雅科波早在唐·洛伦佐之前就已成名了。他是众僧侣的楷模，也是一位杰出的书法家。他的优美的大字体在托斯卡纳，甚至在全欧洲，都无与伦比，他留在修道院的20卷字体优美的圣歌歌谱即是明证。这些圣歌歌谱卷帙浩繁，恐怕在全意大利也是首屈一指的。此外，在罗马、威尼斯等地（尤其是圣米迦勒教堂和卡马尔多利修会下辖的圣马蒂亚·迪·穆拉诺教堂）还有他创作的其他数目惊人的著作。由于这些书籍，这位善良的修士在去世多年后，仍然享有崇高的声望，并成为唐·保罗·奥尔兰迪尼——该修道院一位学识渊博的学者——拉丁诗歌中歌颂的对象；不仅如此，人们还把他那只曾创作了无数名著的右手虔诚地保存在神龛中。神龛中还供奉着另一只伟大的右手，即唐·塞尔维斯特罗的右手。唐·塞尔维斯特罗曾为唐·雅科波的书籍绘制插图，就当时的标准来看，他绘的插图与雅科波的著作一样出色。我曾经不止一次地看过这些作品，并吃惊地发现：在那个优美艺术尽失的时代，这些作品是那么完美。他们的作品大约是在1350年左右（可能比这早，也可能比这晚）完成的。据说——有些老人也记得，教皇利奥十世来佛罗伦萨时，曾要求看一看这些著作，因为他的父亲豪华者洛伦佐·美迪奇曾在他面前极力称赞它们。利奥十世仔细阅读了这些摆放在唱诗堂桌子上的著作后，禁不住赞叹道：“要是这些著作与罗马教会，而不是同卡马尔多利修会的准则一致，那么我将非常乐意作为罗马圣彼得大教堂挑选其中的几卷，并赐给这些修士应得的奖赏。”圣彼得大教堂中过去（或许现在仍然）保存有这些修士写的另外两卷著作。此外，天使修道院中还有一些由古代修士制作的刺绣，风格和图案都异常美丽。我们应称这些古代的修士为“隐士”，因为他们就像现在的修女和修士一样，从不跨出修道院半步，过着与世隔绝的生活。隐修制一直延续到1470年。

言归正题,还是来谈唐·洛伦佐。唐·洛伦佐的一个弟子名叫弗朗切斯科·菲奥伦蒂诺,⁴此人在洛伦佐去世后,完成了位于斯卡拉大街(这条街通向“教皇厅”)街头的圣马利亚·诺威拉教堂一角的神龛饰画。唐·洛伦佐的另一名弟子是比萨人,此人在比萨的圣弗朗切斯科教堂的鲁蒂利奥·迪·巴乔·马乔利尼礼拜堂绘制了一幅《圣母、圣彼得、施洗者圣约翰、圣法兰西斯和圣拉涅利》和祭坛底端的3幅人像附饰画。这件作品完成于1315年,⁵被认为是最优秀的蛋彩画之一。我的《素描集》收录了唐·洛伦佐的插图《神学美德》,这些画以明暗对照法绘成,构图巧妙,风格优雅,远非同辈画家所能及。在唐·洛伦佐的时代,皮斯托亚画家安东尼奥·威特也很出名。除了我在《佛罗伦萨画家盖拉尔多·斯塔尔尼纳》中提到的他的一些作品外,据说,他还为普拉托的切波宫绘制了一些描绘切波宫的建造者弗朗切斯科·迪·马科的生平事迹的湿壁画。

锡耶那画家塔德奥·巴托利

(1363—1422)

那些为扬名天下而孜孜不倦地钻研绘画艺术的人，不应当把作品放在穷乡僻壤，因为在那里，它们只能遭到那些对艺术一窍不通的人的胡乱评判。只有把作品放在显眼的地方，才能使所有人都能观赏和进行客观评判，锡耶那画家塔德奥·巴托利的一件作品，即他在锡耶那市政宫的礼拜堂中作的一幅画就是例证。

塔德奥是当时一位平庸画家巴托罗·迪·弗雷迪之子。巴托罗曾在圣吉米涅亚诺教区教堂的墙上（在大门内左侧的墙上）绘制了许多湿壁画，内容取自《圣经·旧约》故事。在这些画的中间，写着这样一句话（坦率地说，这样做并不好）：“公元1356年，锡耶那的巴托罗·迪·弗雷迪绘”。当时，巴托罗肯定还很年轻，因为在同一地区的圣阿格斯蒂诺教堂也有他作的一幅《基督的割礼》（位于该教堂主门左侧的墙上），创作时间标明

为 1388 年。就构图和着色而言,这幅画是相当不错的。虽然人物脚部沿袭了旧风格,但面貌却刻画得惟妙惟肖。事实上,在这个地区还有巴托罗的很多作品。

言归正传,还是来谈塔德奥。正因为他是当时最优秀的画家,为锡耶那市政宫的礼拜堂绘制湿壁画的任务就落在他的肩上。塔德奥为此付出了大量心血,作品完成后颇得人们的好评,长老会也给予他丰厚的奖赏,他也因此而声名鹊起。^①此后,他不仅在家乡锡耶那创作了大量的作品,而且也在家乡以外的地方作画。应帕多瓦领主弗朗切斯科·达·卡拉拉^②的邀请,他来到帕多瓦。在这座古老而光荣的城市里,他创作了不少作品,其中最著名的是他在该城的阿雷纳教堂和圣安东尼大教堂的作品,这些画作赢得了该城领主和市民的赞誉。

之后,塔德奥返回托斯卡纳,并在圣吉米涅亚诺教堂绘制了一幅蛋彩木板画。该画在风格上和锡耶那的乌戈里诺的画接近,现位于该城教区教堂祭坛的后面,与教士们的唱诗堂相对。接着,他又来到锡耶那。不久,他又应比萨大教堂工程总管(此人是兰弗朗基家族的一员)的邀请,来到比萨。在比萨大教堂的伦齐亚塔礼拜堂,他绘制了一幅湿壁画,画中,圣母正拾级而上,走向圣殿,教士们身着盛装,正毕恭毕敬地迎接圣母的到来,这是一件相当精美的作品。站在众教士前面的,是该教堂工程总管的肖像,而总管身旁则是塔德奥·巴托利本人的肖像。完成这件作品后,他又应那位总管的要求,为公墓园的一座礼拜堂作了一幅《耶稣基督为圣母加冕》,画中还有许多仪态优美,色彩动人的天使。

接着,在比萨圣弗朗切斯科教堂的圣器室,塔德奥又创作了一幅蛋彩画《圣母和圣徒》,画上有他的署名和创作时间(1394年)。^③大约在同一时间,他还在沃尔特拉作了一些蛋彩画;^④并在奥利维托山作了一幅大型湿壁画,描绘了地狱的恐怖情景。在绘制这幅湿壁画时,他遵循但丁的《神曲》中对罪人的分类及其相应的惩罚形式,但他没有,或者说没有能力模仿但丁所描绘的所有情景,或许他缺乏必要的知识。此外,他还把一幅带有教皇格雷高利十一世(在这位教皇在位期间,教皇的驻地从法国南部的阿维农迁回意大

利的罗马，结束了所谓的“教廷的阿维农之囚”）肖像的画，送到阿雷佐，现藏于圣阿格诺斯蒂教堂。

完成这些作品后，塔德奥又回到锡耶那。没过多久，他又应邀到佩鲁贾，为这里的圣多米尼克教堂作画。在该教堂的圣凯瑟琳礼拜堂，他绘制了一些描绘该圣徒生平事迹的湿壁画。在圣器室门旁的圣弗朗切斯科礼拜堂，也有他画的一些人像，尽管今天所能辨认出的内容已是寥寥无几，但我们仍然可以断定它们是塔德奥的作品，因为塔德奥的绘画风格总是恒定不变的。此后不久（1398年），佩鲁贾领主比罗尔多^⑤遭人暗杀，于是塔德奥离开佩鲁贾回到锡耶那。在锡耶那，他废寝忘食地工作，潜心研究绘画艺术，决心使自己跻身名画家之列。但他的美好愿望最终落空，这并非由于他的懒惰或懈怠，而是由于可恶的病魔未能给他实现心愿的机会。在把自己的画艺传给侄子多梅尼科之后不久，塔德奥就去世了，享年59岁。塔德奥的绘画作品是在1410年左右完成的。

正如前面所说，塔德奥的侄子兼弟子多梅尼科·巴托利继承了他的事业。多梅尼科画技精湛，而且就其作品所表现的丰富性和多样性而言，则超过了他的伯父。锡耶那大济贫院的朝圣堂有多梅尼科作的两幅大型湿壁画。^⑥这两幅湿壁画采用了透视法，并有许多别出心裁的装饰。据说，多梅尼科举止文雅，为人谦逊、友善且慷慨大度，这种良好的品性所带给他的荣誉丝毫不亚于绘画带给他的荣誉。他的作品主要是在1436年左右完成的。他的最后一批作品，是佛罗伦萨圣三一教堂的一幅《圣母领报》和卡尔米内修会教堂的大祭坛饰画。

当时，一个名叫阿尔瓦罗·迪·皮耶罗的葡萄牙画家也很走红。他的风格与巴托利有诸多相似之处，不过，他的画色彩更加明快，画中人物显得矮小。沃尔特拉有他的一些作品。此外，他还在比萨的圣安东尼奥教堂和其他一些地方作画，但多属平庸之作，故无须再提。我的《素描集》中有塔德奥作的一幅《基督和两个天使》，异常精美。

佛罗伦萨画家洛伦佐·迪·比齐^①

(1350—1427?)

对那些在任何一项体面事业中取得突出成就的人来说，如果能把技艺和得体的举止、良好的教养，特别是优雅的风度结合起来，迅速而真诚地完成雇主委派的工作，毫无疑问，他必定能够获得世人所渴望的一切。佛罗伦萨画家洛伦佐·迪·比齐就是一个很好的例子。洛伦佐·迪·比齐于1400年出生于佛罗伦萨城，给意大利带来无穷灾难的战争也正是在此时发端的。童年时的比齐就显得与众不同，在其父的严格教导下，他具有了温文尔雅的绅士风度；而在斯皮内罗的指导下，他学到了绘画的技艺。因此，他不仅以高超的画技，也以优雅的举止和过人的才华而闻名于世。

当洛伦佐·迪·比齐还是一个初出茅庐的青年时，就已在佛罗伦萨和其他地方尝试创作湿壁画。乔万尼·迪·比齐·德·美迪奇^②在看到他的美好风格后，委派他为老

美迪奇宫（这座老宫室在雄伟的新美迪奇宫建成后，归老科西莫的弟弟洛伦佐所有）的大厅绘制了我们今天仍可看到的那些著名人士的画像。这项工作完成后，就像那些希望在穷困的乡巴佬身上实践医术的医生一样，洛伦佐·迪·比齐迫切希望到一些不起眼的地方工作，以磨炼自己的画艺。曾有一度，他来者不拒，什么活儿都接。他为圣弗里亚诺门外的斯坎迪奇桥上的一个神龛绘制的装饰画保存至今。在切尔巴伊亚，他在一个门廊下的墙上绘了一幅精美的《圣母》和许多圣徒像。此后，受马蒂尼家族的委派，他为佛罗伦萨的圣马可教堂的一座礼拜堂绘制了描绘圣母事迹的湿壁画；另外，他还为礼拜堂的祭坛作了一幅祭坛画《站在众圣徒中间的圣母》。^③在这座教堂的施洗者圣约翰礼拜堂（属兰迪家族），他绘制了表现天使拉斐耳和多比雅事迹的湿壁画。^④1418年，受里奇亚尔多·迪·尼科罗·斯皮内罗之命，他在圣十字修道院（the convent of S. Croce）面向广场的墙上作了一幅巨大的湿壁画《圣多马验证基督身上的伤口》，画中还有其他使徒，他们都虔诚地跪在基督的周围。^⑤在这幅画旁边，他又绘了一幅高达12.5布拉恰（约7.5米）的《圣克里斯托夫》。这幅画像极为珍贵，因为除布法尔马科画的圣克里斯托夫像外，尚未见到比这更大的人像画。虽然该画风格平庸，但总体来看，对圣徒的刻画还是相当不错的。此外，虽然该画面朝北方，多年受到风雨的严重侵袭，但它仍然幸存下来，且色泽光亮如初，显示了作者精湛的技艺。另外，受里奇亚尔多和该修道院院长的委派，洛伦佐在“敲门者之门”的内侧绘了一幅《基督受难十字架》，画中还有其他许多人。在这幅画四周，他又绘了一幅《教皇霍诺里乌斯审定圣法兰西斯修会会规》，这幅画的旁边描绘的是一些圣法兰西斯修会修士在向撒拉森人^⑥传播上帝的福音时不幸殉道的情景。在拱门和拱顶上，是法国的一些国王、修士、圣法兰西斯修会的一些虔诚会众的肖像；另外还有圣法兰西斯修会的一些杰出学者的肖像，他们的职阶都很高，包括主教、红衣主教和教皇等，其中拱顶的两个圆框里有教皇尼古拉四世和亚历山大五世的肖像，极为逼真。从总体上看，这些人的服饰多为灰色，但仔细观察，则有细微差别：有的略呈淡红色，有的则呈淡蓝色，有的则为

深灰色，而还有的为明亮的灰色，所以说这些人的衣服并不雷同。洛伦佐总能轻松且迅速地完成任务，据说有一次，他刚调好颜料准备画一个人像，院长叫他去用餐，他答道：“先把汤倒在盘子里，我画完这个人像，马上就来。”人们普遍认为，就手法之快、着色的精练和下笔果断而言，很少人能比得上洛伦佐。

此外，他又为佛利涅奥女修道院一个拐角处的神龛绘制饰画。在女修道院大门上方的墙上，他画了一幅《圣法兰西斯发誓守贫》。画中，圣法兰西斯站在圣母与许多圣徒中间。接着，受“殉道者会”的委派，他在佛罗伦萨卡马尔多利会的教堂绘制了不少圣徒殉道的情景；此外，他还该教堂主殿两翼的礼拜堂绘制了湿壁画。佛罗伦萨人对他的作品非常满意，所以，当这些作品完成后，他又受佛罗伦萨的萨尔威斯特里尼家族委托，为卡尔米内修会教堂的一面墙壁绘制了饰画。据我所知，萨尔威斯特里尼家族如今几乎不复存在了，只剩下一个成员在天使修道院当修士，这位善良、虔诚的修士名叫弗拉·内梅西奥。洛伦佐在这面墙上描绘的圣徒殉道场面十分生动：暴君命令他的手下剥去圣徒的衣服，并强迫他们在荆棘上赤足行走，一直向他们的最后归宿十字架迈去；而被高高钉在十字架上的圣徒，神态逼真、感人。在当时人们眼中，这幅当时最大的湿壁画的每一个细节都是十分完美的，因为，这幅画把人在面临死亡的种种神情淋漓尽致地刻画出来了。明白了这一点，你就会懂得：为什么总有那么多的优秀画家从这幅画中汲取灵感。此后，洛伦佐又在该教堂画了不少人像，并为主殿两翼的两个礼拜堂绘制了饰画。同时，他还装饰了位于库库里亚街角的一个神龛，和马特罗家族府邸（位于马特罗大街的一侧）正门的那个神龛；在圣灵教堂的马特罗门上方，他描绘的是圣奥古斯丁向他的会众宣讲会规的情景。^⑦ 在圣三一教堂的内利·孔巴尼小礼拜堂，他绘制了表现圣乔万尼·瓜尔伯特生平的湿壁画。应尼科罗·达·乌扎诺的委派，他为圣卢西亚教堂（位于巴尔迪大街）的主殿绘制了许多表现圣卢西亚生平的湿壁画，尼科罗·达·乌扎诺和其他一些市民的肖像也在其中。^⑧

这位尼科罗在洛伦佐的协助下，并按照洛伦佐设计的模型，在

圣卢西亚教堂附近建造了自己的宫室。并且，他还在圣母马利亚修会下辖的修道院和圣马可教堂之间，即如今石狮所在的位置，开始建造一所规模庞大的大学或学校。这项宏伟的工程更应由一个君主而不是普通市民来完成，由于尼科罗·达·乌扎诺放在佛罗伦萨银行（the Monte）中用来修建这所学校的巨额存款被用作战争和其他开支，因此它最终未能建成。尽管命运从未让佛罗伦萨人忘记伟大的尼科罗·达·乌扎诺崇高的愿望，但这项工程终归半途而废，使佛罗伦萨城遭受巨大损失。所以说，一个人如果打算有所建树，最好在有生之年就去做，千万不可指望后代，事实上，全心全意去实现先辈遗愿的后继者是极为罕见的。

言归正题，还是来谈洛伦佐。除以上所说的作品外，洛伦佐还在鲁巴孔特桥的一个神龛中绘制了圣母和圣徒像。此后不久，佛罗伦萨新圣马利亚济贫院（佛罗伦萨市民佛尔科·波尔蒂纳利出资建造）的主持塞尔·米凯莱·迪·弗鲁奥西诺鉴于济贫院积累了相当丰厚的资产，决定扩建圣贾尔斯^⑨教堂。当时，圣贾尔斯教堂位于佛罗伦萨城外，规模很小。在塞尔·米凯莱征求了好友洛伦佐·迪·比齐的意见后，新教堂终于在1418年9月5日破土动工。一年后，新教堂——即我们今天所看到的那座教堂——建成了。在该教堂的第八任院长塞尔·米凯莱和波尔蒂纳利家族的恳求下，教皇马丁五世为新教堂举行了庄严的奉献仪式。此后，受塞尔·米凯莱委派，洛伦佐在教堂前部的墙上描绘了奉献礼的情景，画中有教皇和一些红衣主教的肖像。^⑩由于这件作品新颖且风格优美，因此备受当时人们的赞誉。正因为如此，他才得以成为为佛罗伦萨最大的教堂——圣马利亚·德尔·菲奥内大教堂——绘制湿壁画的第一人。^⑪此外，在该教堂每座礼拜堂窗子下方的墙上，他画了它们各自供奉的圣徒的肖像。^⑫后来，他又在教堂的壁柱上画了十二位使徒，他们手中都拿着举行奉献仪式的十字架，因为这一年威尼斯籍教皇尤金尼乌斯四世为该教堂举行了奉献仪式。^⑬为纪念红衣主教科尔西尼，该教堂的工程监理通过国家法令的形式委派洛伦佐绘制一幅模仿红衣主教科尔西尼的大理石墓的湿壁画，画中，科尔西尼的肖像就刻在石棺上。洛伦佐又在这幅湿壁画的上方，画了路

易吉·马尔西利的墓，以纪念这位著名的神学家。路易吉·马尔西利曾与著名骑士路易吉·圭恰尔迪尼先生和古乔·迪·齐诺先生一起担任驻安茹公国的大使。

后来，洛伦佐应圣贝纳尔多修道院（属奥利维托山修会）院长唐·劳伦蒂诺的邀请，来到阿雷佐。在圣伯纳尔多修道院的主殿，他为卡罗·马尔苏比尼先生绘制了一些描绘圣伯纳尔多事迹的湿壁画。接着，老弗朗切斯科·德·巴齐又委派他在圣弗朗切斯科大教堂主殿绘制湿壁画。这项工作结束后，他原本打算再在该教堂回廊上描绘圣本尼狄克生平的湿壁画，但却因染上胸腔炎而病倒。于是，他不得不返回佛罗伦萨，而把绘制圣本尼狄克生平事迹的任务托付给弟子马科·达·蒙特普齐亚诺。另外，他还把一幅未竟的构图交给了唐·劳伦蒂诺。马科领命后，穷尽毕生所学，终于在1448年4月24日完成了任务。所有这些作品都采用明暗对照法绘成。这里还可看到马科的亲笔签名和一些可与他的绘画相媲美的诗句。

洛伦佐返回家乡后便安心养病，病愈后，他又在圣十字修道院的同一面墙上作画，描绘了《圣克里斯托夫》、《众天使护送圣母升天》，在圣母的下方是一幅《圣托玛斯领受圣母的腰带》。在此期间，他又病倒了，于是他邀请年轻的多那泰罗来帮助他，由于有得力助手襄助，这项工作终于在1450年完成。^⑧ 我认为，无论是从构图还是从着色来看，这里的湿壁画是洛伦佐所有作品中最出色的。不久，他日趋衰老，终于精力枯竭，大约在他生命的第60个年头辞别了人世。洛伦佐身后留下两子，皆继承父业，一个叫比齐，^⑨ 曾是洛伦佐不可缺少的帮手；另一个名叫内利，^⑩ 曾在奥尼桑蒂教堂的棱齐礼拜堂作了两个圆框，并在上面画了其父和他本人的头像，圆框的四周写有他们的名字。内利还在棱齐礼拜堂绘制了一些表现圣母故事的湿壁画，画中的男人和女人穿着当时的服饰，可以看出他为此耗费了不少心思。此外，他还为这座礼拜堂作了一幅祭坛画。在位于佛罗伦萨广场的圣费利切修道院（隶属卡马尔多利修会）中，也有他作的许多木板画；另外，他为阿雷佐的圣米迦勒教堂（也属于卡马尔多利修会）的大祭坛绘制了一幅木板画。

在阿雷佐城外的圣伯纳尔多教堂中的“感恩圣马利亚堂”(S. Maria delle Grazie)，他画了一幅圣母像，画中，圣母敞开斗篷，将阿雷佐人遮蔽在里面；圣贝尔纳迪诺跪在圣母一侧，手里拿着一个木十字架（这正是圣贝尔纳迪诺在阿雷佐城进行布道时的习惯性装束）；圣母的另一侧是圣尼古拉和大天使圣米迦勒。这幅画底端的附饰画中所描绘的是圣贝尔纳迪诺的事迹和他创造的一些奇迹——尤其是在阿雷佐城创造的奇迹。此外，内利还为佛罗伦萨圣罗莫洛教堂的大祭坛绘制了一幅木板装饰画。¹⁷在圣三一教堂的斯皮尼礼拜堂，他绘制了表现圣乔万尼·瓜尔伯特生平的湿壁画；同时，他还在礼拜堂的祭坛的上方绘制了一件蛋彩木板画。从这些作品可以清楚地看到：要是内利活得更久一点，而不是在36岁时英年早逝，那么他的成就，无论从数量上还是质量上，都必将超过其父洛伦佐。洛伦佐·迪·比齐是沿袭乔托旧风格的最后一位大师，因此，本书把他的传记作为第一部分的结尾。凭借上帝的佑助，我终于将这一部分完成了。

注 释

《中译本序》

①参见瓦萨里：《意大利艺苑名人传》，第一部分序言。

②参见瓦萨里：《意大利艺苑名人传》，第一部分序言。

③参见瓦萨里：《意大利艺苑名人传》，第一部分序言。

④参见《意大利艺苑名人传·佛罗伦萨画家奇马布埃传》。

⑤参见瓦萨里：《意大利艺苑名人传》，第二部分序言。

⑥参见瓦萨里：《意大利艺苑名人传》，第二部分序言。

⑦参见瓦萨里：《意大利艺苑名人传》之《洛伦佐·吉贝尔蒂》。

⑧参见瓦萨里：《意大利艺苑名人传》之《写在全书前面的话》。

⑨查尔斯·霍普：《你能相信瓦萨里吗？》(Charles Hope, *Can You Trust Vasari?*)，《纽约书评》(New York

Review of Books)1995年10月第42卷第15期。

⑩参见雅各布·布克哈特:《意大利文艺复兴时期的文化》(J. Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, New York 1954)。

⑪ W. 福格森:《史学思想中的文艺复兴》(W. K. Ferguson, *The Renaissance in Historical Thought*), 纽约 1948 年版, 第 66 页。

⑫参见瓦萨里:《意大利艺苑名人传》之《佛罗伦萨画家洛伦佐·吉贝尔蒂》。

⑬参见瓦萨里:《意大利艺苑名人传》之《佛罗伦萨画家桑德罗·波提切利》。

⑭沃克内格尔《文艺复兴佛罗伦萨艺术家的世界》(Wackernagel, *The Social World of the Florentine Renaissance Artists*), 普林斯顿大学 1981 年版。

⑮米歇尔·巴克桑代尔《15世纪意大利的绘画与实践》(Michael Baxandall, *Paintings and Experience in Fifteenth Century Italy*), 哈佛大学 1972 年版。

⑯阿纳贝尔·托马斯的《文艺复兴托斯卡纳地区的画家的实践》(Anabel Thomas, *The Painter's Practice in Renaissance Tuscany*), 剑桥大学出版社 1995 年版。

⑰《本维努托·切利尼自传》(*The Autobiography of Benvenuto Cellini*, New York, 1910), 这部传记已有中译本, 书名为《致命的百合花》, 由中国展望出版社于 1986 年出版。

《英译者序》

①“Vasari”一词同意大利语中的“vasaio”和“vasaro”(陶瓷器皿制造商)非常相似。——中译者注

②这里指的是克罗维和卡瓦尔卡塞尔两人合著的 6 卷本《意大利绘画史》(*A History of Painting in Italy: Umbria, Florence and Siena, from the second to the sixteenth century*, London, 1903)——中译者注

③即后面的词汇表(一)。——中译者注

《词汇表(二)》

①这个词汇表是本卷的中译者编译的。——中译者注

《献 词》

① 1550 年版本的献词、1568 年版本的献词和后面的《写在全书前面的话》是根据德·维雷(De Vere)的英译本补译的。——中译者注

②科西莫·德·美迪奇(Cosimo de' Medici, 1519—1574), 又称“科西莫一世”(Cosimo I), 1537 年成为佛罗伦萨的统治者, 1569 年佛罗伦萨征服锡耶那

后,他又成为托斯卡纳大公。他统治期间,改革佛罗伦萨政治体制,竭力巩固和强化美迪奇家族对佛罗伦萨的控制,削弱佛罗伦萨的古老共和主义传统,使佛罗伦萨逐渐转变成为一个专制主义的国家。瓦萨里曾担任过他的建筑顾问。——中译者注

——中译者注

③ 1568年版本的《意大利艺苑名人传》中配有一些艺术家的木刻肖像画。这些木刻肖像画的绘图工作由瓦萨里和他的弟子承担,而刻版工作是由克里斯托法诺·克里奥拉诺(Cristofano Coriolano)完成的。——中译者注

《写在全书前面的话》

① 普林尼(Pliny, 23?—79):古罗马著名作家,所著《自然史》中曾谈论艺术问题,故该书颇受文艺复兴时代的艺术理论家重视,常被看做是探讨古代艺术问题的权威意见。——中译者注

② 阿基里斯(Achilles):荷马史诗中的著名人物,出生后被其母抓住脚踵倒提着在冥河水中浸泡过,因此,除水未浸到的脚踵外,其余部分均刀枪不入。——中译者注

③ 普拉克塞特里斯(Praxiteles):公元前4世纪的著名雅典雕塑家。——中译者注

④ “design”在意大利语中的对等词是“designo”,根据上下文,它可译为“design”(构图)、“draughtsmanship”(图样)或“drawing”(素描,画图)。在佛罗伦萨艺术家看来,“构图”或“素描”(drawing)是艺术的基础。——中译者注

⑤ 五彩刮涂画(sgraffito或graffito)的制作流程是这样的:先在墙上覆盖上一层彩色灰泥,然后再在这上面叠敷上一层稀薄的白色灰泥,晾干后再用铁制工具将最外面的灰泥刮去,下面的颜色就凸现出来,形成具有彩雕宝石效果的画面。——中译者注

⑥ 乌银镶嵌术(niello)的制作流程如下:首先在银或青铜上蚀刻上图案,然后在线沟里灌注上银和铅的混合物。然后再用火烤,银和铅的混合物则变成黑色,整个图案的线条和轮廓就凸现出来了——中译者注

⑦ 珐琅是用石英、长石、硝石、碳酸钠等加上铅和锡的氧化物烧制成的像釉子的物质。把它涂在金属器皿的表面,再经过烧制,可形成不用颜色的釉质表面。——中译者注

⑧ 阿佩利斯(Apelles):公元前4世纪的古希腊画家,曾任马其顿国王菲力二世和亚历山大大帝的宫廷画师。——中译者注

⑨ 皮格马利翁(Pygmalion),传说中的雕塑家,塞浦路斯国王,钟情于自己

雕刻的一尊象牙美女雕像，爱神阿芙洛狄特见其情真意切，赋予雕像生命，最后二人结为夫妻。——中译者注

⑩此典故出自古希腊神话。古希腊玻俄提亚国王阿塔玛斯先后娶了两个妻子，后妻伊诺虐待前妻涅菲勒的儿子赫勒和佛里克索斯，并准备伺机加害，幸好神使赫尔姆斯给涅菲勒送来一只浑身长着金羊毛的公羊，涅菲勒就让自己的两个儿子骑羊逃命，赫勒因胆怯掉入海峡，佛里克索斯成功逃到科尔卡斯，科尔卡斯的国王把自己的女儿许配给他。佛里克索斯把金羊杀死献给主神宙斯，以谢救命之恩，另把金羊毛献给国王，以报收留之情。——中译者注

⑪“fresco”一词常译为“壁画”，但确切的译法应该是“湿壁画”。“湿壁画”又叫“好壁画”(buon fresco)或“真正的壁画”，是用矿物或泥土颜料在湿漉漉的灰泥底子上直接作画，风干后颜料就成为墙壁的一部分。还有一种是“干壁画”(fresco a secco)，即直接在风干后的墙壁上作画。但在实际的创作过程中，这两种方法都使用，湿壁画技法用来绘制基本的壁画，干壁画技法用来润色。相较湿壁画，干壁画容易脱落，不易长久保存。在英语中，凡是墙壁上的画统称为“mural”，“mural paintings”或“wall painting”(壁画)。瓦萨里在本卷中的《威尼斯画家安东尼奥》里又强调了湿壁画和干壁画的严格区分，并坚决反对对风干好的湿壁画进行润色。——中译者注

⑫汉尼拔(Hannibal, 前247年—前183年或182年):迦太基名将，在古罗马人和迦太基之间爆发的布匿战争期间远征罗马人，曾一度兵临罗马城下，但终因远离国土，给养困难等不利因素，最终失败。——中译者注

⑬1568年意大利文版的《意大利艺苑名人传》前面还包括一部分专门讨论各种艺术方法和技艺的内容，也就是瓦萨里此处提到的《论技法》(Introduction on Technique)，但由于这部分内容同《名人传》主体没有直接的关联，所以英译者将其排除在外，未作翻译。不过路易莎·马克勒豪斯(Louisa Maclehose)已将这一部分内容译为英文并单独出版，命名为《瓦萨里论技法》(Vasari on Technique, 伦敦1907年版)。——中译者注

《第一部分序言》

①宁录(Nimrod):《圣经》中人物，以勇敢、善捕猎而著称，参见《圣经·创世记》第十章。——中译者注

②塞米勒米斯(Semiramis):古代传说中的亚述女王，以美丽、聪明和淫荡而闻名，相传为巴比伦城的创立者。——中译者注

③尼努斯(Ninus):古代亚述国王，相传为尼尼微城(Nineveh)的创建

者。——中译者注

④狄奥多鲁斯(Diodorus):即狄奥多鲁斯·塞库鲁斯(Diodorus Siculus),恺撒时代的古罗马历史著作家,著有40卷本的《世界史》,其中15卷被完整流传下来。——中译者注

⑤此故事出自《旧约·创世记》第三十一章。——中译者注

⑥此故事出自《旧约·出埃及记》第三十二章。——中译者注

⑦此说法出自《旧约·出埃及记》第三十一章。——中译者注

⑧这里的埃塞俄比亚人指的是埃塞俄比亚古国的居民,而非现代的埃塞俄比亚人。——中译者注

⑨荷马(Homer)在他的《伊利亚特》(Iliad)第十五章末尾部分对阿基里斯盾牌上的各种装饰进行了详细的描绘。——中译者注

⑩拉克坦提乌斯·费米亚努斯(Lactantius Firmianus,约260—330):著名的拉丁修辞学家和拉丁护教士。——中译者注

⑪宙克西斯(Zeuxis):古希腊画家,主要活动在公元前5世纪末期,相传他的画生动、逼真,所绘的葡萄曾引得鸟儿来觅食。——中译者注

⑫阿佩利斯(Apelles):公元前4世纪的古希腊画家,曾任马其顿国王菲力二世和亚历山大大帝的宫廷画师。——中译者注

⑬吕西安(Lucian,120—180):出生于叙利亚的古希腊讽刺作家,他的作品多采用喜剧性的对话体裁,讽刺各派哲学的欺骗性、宗教迷信和道德堕落等。著有《神的对话》、《冥间的对话》等。他在《论诽谤》一文中提到阿佩利斯的一幅名画《诽谤》。——中译者注

⑭美特罗多鲁斯(Metrodorus,?—前277):雅典人,伊壁鸠鲁学派哲学家——中译者注

⑮鲍卢斯·埃米利乌斯(Paulus Aemilius,?—前216):古罗马执政官——中译者注

⑯菲迪亚斯(Phidias):公元前5世纪的雅典雕塑家,主要作品有雅典卫城的雅典娜纪念像和奥林匹亚山上的宙斯神庙的宙斯坐像,但原作未能流传下来。——中译者注

⑰普拉克赛特里斯(Praxiteles):公元前4世纪(前370年)著名的雅典雕塑家。——中译者注

⑱波利克里图斯(Polycletus):活动时期在公元前5世纪,古希腊阿戈斯派雕塑家,以其青年运动员青铜雕像著称,主要作品有《束发运动员》和《荷矛者》。——中译者注

⑱利西波斯 (Lysippus): 活跃在公元前 4 世纪的古希腊雕塑家。——中译者注

⑲即费边·马克西姆斯 (Fabius Maximus, ?—前 203): 古罗马统帅, 历任执政官和独裁官。在第二次布匿战争期间, 采用拖延、回避和消耗战术击败强敌汉尼拔。——中译者注

⑳马塞卢斯 (Marcellus 即 Marcus Claudius, 前 268—前 208): 古罗马政治家和将军, 曾两度出任执政官 (前 222 年和前 210), 绰号“罗马之剑”, 第二次布匿战争中攻克叙拉古城。——中译者注

㉑阿里斯泰德 (Aristides, 530?—468?): 雅典的政治家和将军, 是著名的提洛同盟的创立者之一。——中译者注。

㉒刻瑞斯 (Ceres): 古罗马神话中司谷物和耕作的女神。——中译者注

㉓波斯纳 (Porsena): 传说中的古埃特鲁里亚国王 (大约公元前 6 世纪在位)。——中译者注

㉔亚历山大六世 (Alexander VI, 1492 年至 1503 年在位): 为鲁克莱西亚和恺撒·鲍吉亚之父, 虽为教皇, 但他的生活更接近一个世俗贵族。——中译者注

㉕贝勒洛芬的怪兽 (Chimera of Bellerophon): 现存于佛罗伦萨的考古博物馆 (Museo Archeologico)。“Chimera”是一种狮头、羊身、蛇尾的吐火怪物。——中译者注)

㉖君士坦丁大帝 (288?—337): 罗马皇帝, 在位时加强中央集权, 支持基督教, 330 年迁都拜占庭, 更城名为君士坦丁堡, 临死前受洗为基督徒。——中译者注

㉗必须指出, 瓦萨里这里所说的希腊不是古希腊, 而是指信奉希腊正教的拜占庭。后面的行文中提到“希腊人”或“希腊风格” (Greek Style) 都是指拜占庭。切不可同序言最开始探讨艺术起源时所说的古希腊相混淆。——中译者注

㉘利比里乌斯 (Liberius, ?—366): 意大利籍教皇 (352—366 在位), 反对阿利乌派, 被罗马皇帝康斯坦茨尤斯二世发配到罗贝亚, 皇帝死后, 又重新恢复了权力。——中译者注

㉙叛教者朱利安 (Julian the Apostate, 331—363): 罗马皇帝 (361—363 在位), 宣布与基督教决裂并大肆迫害基督徒。——中译者注

㉚这座教堂建于 11 世纪。1554 年, 菲利普·斯特罗齐 (Fillippo Strozzi) 为了抵御神圣罗马皇帝查理五世 (Charles V) 的入侵, 把它改建成一座要塞。1561 年科西莫公爵 (Duke Cosimo) 为了建造新的要塞, 把它拆毁了。

㉛这座教堂通常被称为“教区教堂” (Pieve)。

⑬金塞里克 (Genseric, 390? —477): 汪达尔和阿兰人国王 (428—477), 曾强迫 8 万多臣民迁至非洲, 征服了古罗马帝国的阿非里加行省的大部分地区, 439 年, 进攻迦太基, 455 年攻陷罗马城。——中译者注

⑭应为“圣保罗教堂”(S. Paolo)。

⑮托提拉 (Totila): 东哥特人的最后一位国王, 后来被拜占庭将军纳尔斯 (Narses) 击败。——中译者注

⑯君士坦丁二世 (Constantine II, 317—340 在位): 罗马皇帝, 君士坦丁大帝的次子。入侵意大利和罗马这件事情发生在 340 年。——中译者注

⑰这里所说的希腊不是古希腊, 而是指信奉希腊正教的拜占庭。——中译者注

⑱即今日的“西奥德里克 (Theoderic) 陵墓”。

⑲圣马可大教堂是皮耶特罗·奥塞奥罗 (Pietro Orseolo) 在 976 年建造的, 多梅尼科·塞尔沃 (Domenico Selvo) 是在 1071 年成为总督的。

⑳即希尔德布兰多 (Hildebrand), 他于 1008 年成为佛罗伦萨的主教。——中译者注

㉑这幅镶嵌画的创作日期是 1297 年。

㉒应为 1063 年。

㉓阿托 (Atto) 直到 1133 年才被封为主教。建造圣保罗教堂的用地是 1136 年购买的。

㉔这座洗礼堂是狄奥蒂萨尔维 (Diotisalvi) 于 1153 年开始建造。

㉕教堂的正面 (facade) 是 1024 年建造的。

㉖这里所说的希腊不是古希腊, 而是指信奉希腊正教的拜占庭。——中译者注

㉗圣塞尔维斯特 (St. Silvester, 又作 Sylvester, 即塞尔维斯特一世, ? —355 在位): 意大利籍教皇 (314—355 在位), 相传为罗马皇帝君士坦丁大帝施洗礼, 使其信仰基督教。——中译者注

㉘法语、英语和德语中通用的“Renaissance”一词就是从“rinascità”派生而来, 意思是“复兴, 再生”。——中译者注

㉙瓦萨里这里指的是他那本专门搜集艺术家素描作品的《素描集》(Libro di Disegni)。该书按照年代顺序排列艺术家的素描作品, 和《意大利艺苑名人传》相互对应。大约在 17 世纪, 《素描集》丢失; 书中的不少素描作品保存在现在的乌菲奇美术馆 (Uffizi Gallery)。瓦萨里在后面艺术家的传记中常常提到这本书。——中译者注

《佛罗伦萨画家乔万尼·奇马布埃》

①现代艺术批评家考证表明，瓦萨里这里所说的奇马布埃的作品并不是他的作品，因此，读者在阅读的时候，必须持谨慎态度。

②这个教堂名字的意思是“新圣马利亚教堂”，但鉴于这个名字一直是人们习惯的称呼，因此，我们采用约定俗成的音译法。——中译者注

③现保存在佛罗伦萨的学院美术馆(Academia, Florence)。

④现在人们认为这幅画是马加里托内(Margaritone)所作。

⑤现保存在法国的卢浮宫。

⑥即圣马太、圣马可、圣路加、圣约翰——中译者注

⑦现代批评家认为这些湿壁画不是奇马布埃的作品，而是罗马画派的画家所做。

⑧现代人证实《卢切拉伊圣母像》(Rucellai Modonna)是锡耶那的著名画家杜乔(Duccio)的作品，理由有两条：一方面绘画的风格与杜乔的风格吻合，另一方面杜乔曾被委派为圣马利亚·诺威拉教堂绘制一幅木板画。

⑨瓦萨里的这段文字有误，因为老国王安茹的查理(圣路易的兄弟)1267年在佛罗伦萨，此时佛罗伦萨的圣马利亚·诺威拉教堂尚未开工建造。(此外，“欢乐区”的得名并非由于上面的故事，而是因为此地妓女云集。——中译者注)

⑩关于这个评论家的身世，已无从查考，只好给他的著作冠上一个书名《无名氏》(Anonimo)，1827年至1830年在比萨首次出版。

⑪“the Innocenti”即“Ospedale degli Innocenti”(孤儿院)，一译“育婴堂”。——中译者注

⑫艺术学院(Academy of Design)是瓦萨里等人在1563年创建，为近代欧洲第一个专业的艺术学院。——中译者注

⑬对画中人物的身份，还存在争议。画中人穿着法国服饰，有人猜测可能是雅典公爵，雅典公爵曾担任过佛罗伦萨的军事首领和保护官，1343年民众起义，将他驱逐出佛罗伦萨。

⑭这里指的是瓦萨里的《素描集》(Libro di Disegni)。——中译者注

⑮这里的“miniatures”并非“微型画”或“袖珍画”，而是指中世纪手稿中常见的彩色小插画，一般都是画家用手工绘成。——中译者注

《佛罗伦萨建筑师阿诺尔佛·迪·拉波》

①阿诺尔佛(Arnolfo)并不是拉波(Lapo)的儿子，而是瓦尔德尔萨的卡姆比

奥的儿子,因此,他的名字应该是“阿诺尔佛·迪·卡姆比奥”(Arnolfo di Cambio)。阿诺尔佛和拉波同出自尼科拉·皮萨诺的门下。——中译者注

②“Certosa”是意大利语对卡尔修斯隐修会修道院(Carthusian monastery)的称呼,Certosa一词得名于法国的夏尔特赫斯(Chartreuse)小城。卡尔修斯隐修会是圣布鲁诺(Bruno,约1030—1101)于1084年创建的,以崇尚极端简朴和恬静的生活著称。——中译者注

③瓦萨里把几位名叫布奥诺(Buono)的人混淆不清。

④贝尔加莫的巴托罗米奥·布奥诺(Bartolommeo Buono of Bergamo)的确是钟楼的建筑师,但工程早在他到来之前就已经开工了。

⑤长老会宫始建于1232年。

⑥波南诺(Bonanno)只建造基础部分。1234年,英斯布鲁克的威廉(William of Innsbruck)接手这项工程,完成了上面的3层回廊。

⑦毁于1596年的大火。

⑧最初的正面(facade)建于11世纪,马基奥内(Machionne)只是作了一些修补工作,增加了一些柱子和雕塑。

⑨请参考本传记末尾的《附注》。或许是霍诺里乌斯四世(Honorius IV)。

⑩《十二月相》是马基奥内之前的作品,但此处的弧形装饰物(lunette)是他的作品。

⑪始于1228年。

⑫1218年由拉波开始建造,1274年马加里托内(Margaritone)续建,1289年竣工。

⑬鲁巴孔特·达·曼德拉(Rubaconte da Mandella)是1237年佛罗伦萨的督政官(Podestà),在任期间除建桥外,还命人为佛罗伦萨城铺设道路,可参见维兰尼《佛罗伦萨编年史》第六卷第二十五章。这座桥现在叫“感恩桥”(Ponte alle Grazie)。

⑭这里的长老指的是政府中的重要成员。

⑮根据维兰尼《佛罗伦萨编年史》第七卷第九十七章记载,此次山体滑坡是由大雨和洪水引起的,发生在1284年4月2日,共摧毁了50多间房屋。

⑯一译“圣克罗齐教堂”。——中译者注

⑰见维兰尼《佛罗伦萨编年史》第八卷第九章。

⑱圣雷帕拉塔教堂(S. Reparata)原是佛罗伦萨的大教堂(Duomo),1375年被拆除,圣马利亚·德尔·菲奥内大教堂取代了它昔日的地位。——中译者注

⑲维兰尼《佛罗伦萨编年史》所说的时间是1294年。

⑳ 1298 年开始动工兴建。

㉑ 这里的年份有误,阿诺尔佛是在 1302 年 3 月 8 日去世的。

《比萨的雕塑家和建筑师尼科拉·皮萨诺和乔万尼·皮萨诺》

① 尼科拉可能是阿普利亚(Apulia)人。现代批评家认为尼科拉和乔万尼父子受到法国艺术的影响。

② 这件作品现保存在比萨公墓,主要表现的人物是希波里图斯(Hippolytus)和菲德拉(Fhaedra)。

③ 圣多米尼克于 1221 年去世,直到 1234 年才被册封为圣徒。福乔(Fuccio)似乎是一个赞助者,而非艺术家。有一点很清楚:1266 年,比萨的弗拉·古列尔莫·达涅罗(Fra Gulielmo d' Agnello)从事这座墓的建造,这座墓可能就是从这时开始建造的。

④ 1220 年 11 月 22 日,教皇霍诺里乌斯三世(Honorius III)为皇帝弗雷德里克二世(Frederick II)举行加冕礼。

⑤ 1231 年开始动工兴建。

⑥ 1221 年完成。

⑦ 即古列尔莫·达涅罗(Gulielmo d' Agnello)。——中译者注

⑧ 始建于 1018 年,后在比萨的弗拉·古列尔莫(Fra Gulielmo)的主持下,分别在 1219 年、1262 年和 1304 年进行扩建。

⑨ 克利希顿夫妇(G. H. & E. R. Crichton)的《尼科拉·皮萨诺和意大利雕塑的复兴》(Nicola Pisano and the Revival of Sculpture in Italy, Cambridge University Press, 1938)一书是深入研究尼科拉·皮萨诺的雕刻作品的重要著作。——中译者注

⑩ 创作时期在 1260 年以后。

⑪ 这座小教堂是 1352 年至 1358 年由阿尔贝托·阿诺尔迪(Alberto Arnol-di)建造,而且这里的大理石雕像也都是他的作品。

⑫ 此事发生在 1249 年。

⑬ 1266 年。

⑭ 即孔拉德五世(Conrad V, 1252—1268 在位),又称“孔拉丁”(Conradin),是霍亨斯陶芬王朝的最后一位日耳曼国王,他在同教皇及其支持者圭尔夫派的斗争中得到意大利的皇帝派(即吉伯林派)的支持。——中译者注

⑮ 1266 年。

⑯ 文中所说的圣乔万尼教堂大多数情况下都指的是当地的洗礼堂。——

中译者注

⑰ 1260 年。

⑱ 是尼科拉·皮萨诺在 1266 年至 1268 年创作，期间他得到阿诺尔佛·迪·卡姆比奥(Arnolfo di Cambio)的帮助。

⑲ 1268 年 8 月 23 日。

⑳ 这座教堂即该城的大教堂，但直到 1290 年才开始动工兴建，其时尼科拉已经去世多年。这座教堂的首席建筑师是洛伦佐·马伊塔尼(Lorenzo Maitani)，他从 1290 年到 1330 年去世为止，一直从事这项工作。

㉑ 英国学者艾尔顿(M. Ayrton)的《乔万尼·皮萨诺》(Giovanni Pisano, London, 1969)是研究乔万尼的基本参考著作。——中译者注

㉒ 1273 年至 1277 年(此时，他很可能已经退隐)，尼科拉帮助儿子修建佩鲁贾的喷泉。1278 年，尼科拉逝世。

㉓ 圣马利亚·德拉·斯皮纳教堂(S. Maria della Spina)最初是一个敞开的神龛，直到 1333 年才变成一座小教堂，此时，乔万尼已去世 5 年了。

㉔ 乌贝尔蒂尼(Ubertini)是 1249 年至 1289 年间的阿雷佐主教。他的大祭坛是阿雷佐的乔万尼·迪·弗朗切斯科(Giovanni di Francesco)和佛罗伦萨的贝蒂诺·迪·弗朗切斯科(Bettino di Francesco)于 1369 年至 1375 年建成的。图中的教皇是格雷高利十世。

㉕ 这不可能，因为弗雷德里克·巴巴罗萨(Frederic Barbarossa)在两个世纪之前就已经去世了。或许，瓦萨里指的是皇帝弗雷德里克三世。

㉖ 卜尼法斯八世(Boniface VIII, 1235—1303)：1294 年至 1303 年间的教皇，在任期间曾颁布著名的《教皇通谕》，宣称教皇在精神和世俗领域都具有至高无上的权威。——中译者注

㉗ 文图利教授认为，这一作品是舶来羊毛加工行会(Art of Calimala)在 1370 年委派一名威尼斯的雕塑家所作。

㉘ 1298 年领命，1301 年完工。

㉙ 是古列尔莫·达·比萨(Guglielmo da Pisa)于 1270 年完成的。

㉚ 此处有误，应该是教皇本尼迪克十一世(Benedict XI)，他在 1304 年去世。

㉛ 当时雷卡纳蒂的主教和佩鲁贾大学的创建者并不是尼科罗·圭达洛蒂先生(Niccolò Guidalotti)，而是贝内戴托·圭达洛蒂(Benedetto Guidalotti)——中译者注

㉜ 1309 年，罗马教廷从罗马迁至法国南部的阿维农。

③大约是在 1301 年（一说是在 1302 年）开始建造。这个布道台毁于 1595 年 10 月 24 日的一场大火。最近又利用剩下的残片复原。

④皮耶罗·加姆巴科蒂 (Piero Gambacorti) 在 1392 年被人杀死。从年龄上看,他比乔万尼·皮萨诺晚很多年,因此,他们两人不可能处于同一个时代。

⑤齐亚贝莱托 (Ciappelletto) 是薄伽丘《十日谈》第一天第一则故事中的主人公,是一个骗子、凶手、读圣者、淫棍、酒鬼和赌徒。《十日谈》中说他是“一个无恶不作的邪人”。更让人发指的是,临终前,他还向他的忏悔牧师作假忏悔,死后骗得了圣徒的封号。

⑥ 1317 年。

⑦乔万尼·皮萨诺在完成帕多瓦的斯克罗维尼祭坛 (the Scrovegni altar) 后,于 1328 年去世。

⑧也许他这里说的是提诺·达·卡麦诺 (Tino da Camaino), 据推测,此人很可能就是前面提到的圣母像和皇帝亨利像的作者。圣拉涅利 (St. Ranieri) 的祭坛现保存在公墓园。

《佛罗伦萨画家安德烈亚·塔菲》

①此处所说的圣乔万尼教堂就是人们熟悉的佛罗伦萨洗礼堂 (Baptistry of Florence)——中译者注

②维兰尼《佛罗伦萨编年史》第一卷第四十二章说,该教堂最初是由屋大维时代的罗马人所建,用作战神庙。

③撒迦利亚 (Zacharias):《圣经》人物,施洗者圣约翰的父亲,其事迹主要见于《圣经·路加福音》第一章。——中译者注

④为圣乔万尼洗礼堂 (the Baptistry) 制作镶嵌画的是雅科布斯·托里蒂 (Jacobus Torriti, 即“雅科布斯·达·杜利塔”), 而为罗马制作镶嵌画的是雅科波·托里蒂 (Jacopo Torriti, 即“雅科波·达·杜利塔”), 瓦萨里却把两人混为一谈。就两人的技艺而言,雅科波·托里蒂要更胜一筹。

《佛罗伦萨画家加多·加迪》

①一般认为本传中所记载的内容没有多大价值,因为迄今为止尚未发现可以支持下面说法的文献材料。

②甄蒂莱·德·贝基·达·乌尔比诺 (Gentile de Becchi da Urbino) 是 1273 年至 1297 年的阿雷佐主教。

③这里的罗伯特是 1309 年至 1343 年间的那不勒斯国王。

④ "tramezzo" 在意大利语的字面意思是“把两个东西隔开的事物”，有时候可以译为“圣坛屏”(roodscreen)或“隔墙”，大多数情况下指的是把一个教堂分为两个部分的“耳堂”(transept)。——中译者注

⑤ 里波利(Ripdi)位于圣尼科罗门以外 4.8 公里处。

⑥ 维兰尼的《佛罗伦萨编年史》第七卷第二十四章记载的时间是 1269 年。

《阿雷佐画家、雕塑家和建筑师马加里托内》

① 时间是 1547 年。

② 现保存在伦敦国家美术馆；但此处的文字描述却欠妥。

③ “赤脚兄弟会”(Frati de' Zoccoli)：又译“木屐兄弟会”，即“圣法兰西斯会”(Order of St. Francis)。——中译者注

④ 1260 年，吉伯林派在取得蒙塔贝蒂(Montaperti)战役胜利后，曾打算毁掉这幅画。法里纳塔(Farinata)逝于 1266 年。

⑤ “Vescovado”这个词在意大利语的本意是“主教府”，但通常是由主教府和大教堂两部分组成。瓦萨里在此处指的是阿雷佐的大教堂。——中译者注

⑥ 这座大理石墓实际上是由阿格斯蒂诺和阿涅奥罗建造的。

⑦ "dazio"在现代意大利语中的意思是“税”。

《佛罗伦萨画家、雕塑家和建筑师乔托》

① 瓦萨里此处有误，乔托出生于 1266 年(一说 1267 年)。——中译者注

② 《十日谈》第六天的第五则故事。

③ 这是洛伦佐·莫纳科(Lorenzo Monaco)的作品。

④ 可能是在 1317 年后完成的，因为图卢斯的圣路易(St. Louis of Toulouse)也被描绘出来，而他正是在这一年被正式宣布为圣徒的。

⑤ 是希罗底的女儿，而非希罗底，瓦萨里经常犯这样的错误。(此故事出自《圣经·马太福音》第十四章第六节，原文是这样的：“到了希律的生日，希罗底的女儿在众人面前跳舞，使希律欢喜。”——中译者注)

⑥ 卡罗·马尔苏比尼(Carlo Marsuppini, 1398—1453)是早期著名的人文主义者，曾担任佛罗伦萨政府的文书长。——中译者注

⑦ 抹大拉的马利亚(St. Mary Magdalene)：耶稣最著名的女门徒，耶稣曾从她身上逐出 7 个恶鬼。参见《圣经·路加福音》第七章第二节。——中译者注

⑧ 莱奥纳多·阿雷蒂诺(Leonardo Aretino)即莱奥纳多·布鲁尼(Leonardo

Bruni, 1370—1444), 是著名的市民人文主义者, 曾担任佛罗伦萨政府的文书长, 所著《佛罗伦萨人民史》是人文主义史学开山之作。——中译者注

⑨这些湿壁画是斯皮内罗·阿雷蒂诺(Spinello Aretino)的作品。其中有两位使徒的头像保存在伦敦的国家博物馆。

⑩圭尔夫宫是 1267 年吉伯林党被打败后建立。

⑪大约是 1296 年。

⑫圣斯蒂芬(?—35), 《圣经》中人物, 耶路撒冷教会执事, 在犹太教公会辩论原始基督教教义时, 遭乱石的袭击而死, 为基督教第一个殉道士。——中译者注

⑬今在卢浮宫。

⑭过去人们认为, 这些湿壁画是沃尔特拉的弗朗切斯科·内利(Francesco Neri)在 1371 年创作的, 但现在看起来, 他只不过在那时对其进行了修复。

⑮这是不可能的, 因为本尼狄克教皇任期是 1033 年至 1045 年, 派人请乔托的是卜尼法斯八世(1295—1303), 时间大约在 1298 年。

⑯这件作品是于 1298 年应红衣主教斯特发内斯基(Stefaneschi)之请而做的。后来的修复完全改变了其原有的特色, 但在查特沃斯(Chatsworth)有一幅绘画, 反映了它最初的面貌。

⑰乔治·布尔(George Bull)的译本是“米涅瓦神殿旁的圣马利亚教堂”(Santa Maria sopra Minerva)——中译者注

⑱1305 年克莱芒五世接替本尼狄克十一世。尽管本尼狄克十二世曾在 1334 年召乔托去阿维农, 但乔托是否前往, 尚难下定论。但文中所说的本尼狄克九世显然是错误的。

⑲这里的“*Il Santo*”指的是帕多瓦人为了纪念该城圣安东尼而建立的一座大教堂。该教堂在圣徒去世不久就动工兴建, 一直到 14 世纪才竣工。——中译者注

⑳瓦萨里可能指神圣罗马皇帝, 巴伐利亚的路易。伪尼古拉五世在 1327 年当选为教皇, 但这里的日期似乎并不是十分吻合。(真正的尼古拉五世[1397—1455]于 1447 年至 1455 年在位, 是著名的人文主义教皇。——中译者注)

㉑从 1326 年 7 月到 1327 年 12 月, 查理一直住在佛罗伦萨。

㉒1330 年 1 月。

㉓此处的“*Castel dell Uovo*”应为当时的皇宫“新城堡”(Castel Nuovo), 可以参考前面的《尼科拉·皮萨诺和乔万尼·皮萨诺合传》。——中译者注

⑳现在人们认为,这些湿壁画是西蒙内·梅米(Simone Memmi)或他那一派画家的作品。

㉑“Nunziata”是“Annunziata”的简写形式,意思是“圣母领报”。——中译者注

㉒时间在1313年之前。

㉓米凯丽娜是在1356年去世的,因此不可能是乔托的作品。

㉔卡马尔多利隐修会(Camaldoli)创建于982年。——中译者注

㉕Ognissanti,在现代意大利语的意思是“万圣节”(11月1日)。——中译者注

㉖今在佛罗伦萨的学院美术馆。

㉗今在昌提里(Chantilly)。

㉘洛伦佐·吉贝尔蒂(Lorenzo Ghiberti)著有《品艺录》(Commentaries),这本书对他之前的艺术家做了一些回顾性记载和评述,是瓦萨里的《意大利艺苑名人传》重要素材之一。——中译者注

㉙时间在1303年至1305年间。

㉚可以参照《彼特拉克的遗嘱》(Petrarch's Testament)第七十九页至八十一页,康乃尔大学出版社,1957年版。——中译者注

㉛这段引文出自彼特拉克用拉丁文写成的《亲友书信集》(Rerum Familiarium libri)的第五卷第十七封信。这里的译文根据阿尔多·贝纳尔多(Aldo S. Bernardo)的英译本《亲友书信集》(Rerum familiarium libri: I—VIII, State University of New York Press, New York, 1975)转译。——中译者注

㉜以他的族名迪·佛罗伦萨(di Ser Fiorenza)断定他为佛罗伦萨人是不正确的,他可能是阿西西人。

㉝时间是1386年。

㉞这些湿壁画是西蒙内·马蒂尼(Simone Martini)的作品。

㉟弗朗科·萨切蒂(Franco Sacchetti)1335年生于佛罗伦萨。他的《故事三百篇》被认为是继薄伽丘的《十日谈》之后,意大利最优秀的散文集。在瓦萨里的时代,《故事三百篇》以手稿的形式流传。

㊱但乔治·布尔的新的译本里是“第62篇”。——中译者注

㊲安杰罗·波利齐亚诺(Angelo Polizano, 1454—1494): 15世纪下半叶佛罗伦萨著名的人文主义者和诗人,曾当过豪华者洛伦佐·德·美迪奇孩子的家庭教师。——中译者注

《锡耶那的雕塑家、建筑师阿格斯蒂诺和阿涅奥罗》

①即阿格斯蒂诺·迪·乔万尼(Agostino di Giovanni)和阿涅奥罗·迪·文图拉(Agnolo di Ventura)。

②在1284年至1298年间,乔万尼·皮萨诺担任锡耶那大教堂的总建筑师。

③这一点值得怀疑,因为直到1318年,卡马伊诺·迪·克雷森齐奥(Camaino di Crescenzo)一直是主管建筑的匠师。

④时间是1325年。教皇使节是红衣主教乔万尼·加埃塔诺·德利·奥尔西尼(Giovanni Gaetano degli Orsini)。

⑤据文献记载,阿格斯蒂诺的名字最早出现于1339年的奥尔维耶托的工程。至于阿涅奥罗,文献中根本没有提到。

⑥乔托1330年离开佛罗伦萨前往那不勒斯。查理在佛罗伦萨的时间是从1327年7月至1327年12月。

⑦1330年完成。1783年,又有艺术家用石膏将人物的头部修复。

⑧这件作品是雅科贝罗(Jacobello)和皮耶罗·保罗·德拉·马塞吉内(Piero Paolo della Masegne)在1388年完成的。

⑨教皇的使节于1328年2月5日进入波洛尼亚。

⑩时间是1333年。

⑪时间是1331年10月。

⑫文图利教授认为这座墓室是乔万尼·迪·科斯马(Giovanni di Cosma)建造。那波莱奥内的兄弟乔万尼·加埃塔诺·德利·奥尔西尼于1339年逝于阿维农。

⑬这是安德烈亚·阿蒂提(Ardrea Arditi)的作品。

⑭应该是“乔万尼·迪·安德烈亚·卡尔德里尼”(Giovanni di Adrea Calderini)。这座墓室建于1348年,前者现位于波洛尼亚的市立博物馆(Museo Civico)。皮波利(Peppoli)是1337年至1347年之间的波洛尼亚执政。文图利教授断定这些墓室不可能是同一个人建造的。

《佛罗伦萨画家斯特法诺和锡耶那的乌戈里诺》

①斯特法诺(Stefano)在当时享有盛名,但如今几乎没有一件作品可以确定无疑地说是由他创作的,只是留下了他的名字。

②故事出自《圣经·马太福音》第十七章:“过了6天,耶稣带着彼得、雅各和雅各的兄弟约翰,暗暗地上了高山,就在他们面前变了形象,脸面明亮如日

头，衣裳洁白如光。忽然，有摩西、以利亚向他们显现，同耶稣说话……”——中译者注

③早期基督教教父著作中对撒旦堕落前的称呼。——中译者注

④这件作品是由阿莱索·德·安德烈亚(Alesso d' Adrea)和伯那克尔索·迪·齐诺(Bonaccorso di Cino)在1347年创作的。

⑤基督教《圣经·马太福音》中的人物，使徒约翰与雅各之父。——中译者注

⑥这是一件15世纪的平庸之作。但另一个地方，瓦萨里将其归之于布法尔马科，参见《佛罗伦萨画家鲍纳米科·布法尔马科》后面讲述圣凯瑟琳的内容。

⑦构成这幅画的其中3个画板以及祭坛基座的一部分，如今保存在柏林博物馆。基座的其他部分则收藏在伦敦国家美术馆，一部分保存在私人手里。圣马利亚·诺威拉教堂的祭坛饰画如今在佛罗伦萨学院，今证明它并非乌戈里诺的作品。

《佛罗伦萨画家皮耶特罗·劳拉蒂》

①皮耶特罗·劳拉蒂又名“皮耶特罗·迪·洛伦泽蒂”(Pietro di Lorenzetti)或“皮耶特罗·迪·洛伦佐”(Pietro di Lorenzo)，是安布洛乔·洛伦泽蒂(Ambrogio Lorenzetti)的兄弟。

②1335年作，毁于1720年。

③相传约阿希姆(Joachim)和安娜(Anna，又写作“Anne”)为圣母马利亚的父亲和母亲。——中译者注

④今藏在佛罗伦萨乌菲奇美术馆。

⑤此故事出自《圣经·约翰福音》第二十章第二十四至二十七节：“那十二门徒中，有称为低士马的多马，耶稣来的时候，他没有和他们同在。那些门徒就对他讲说：‘我们已经看见主了。’多马却说：‘我非看见他手上的钉痕，又用手探入他的肋旁，我总不信。’过了8日，门徒又在屋里，多马也和他们同在，门都关了。耶稣来站在当中说：‘愿你们平安；’就对多马说，‘伸过你的指头来，摸我的手；伸出你的手来，探入我的肋旁。不要疑惑，总要信。’”——中译者注

⑥巴托罗米奥·伯罗吉尼(Bartolommeo Bologhini)应为“巴托罗米奥·伯尔加里尼”(Bartolommeo Bolgarini, 1337—1378)。

《雕塑家、建筑师安德烈亚·皮萨诺》

①即安德烈亚·达·彭特德拉(Andrea da Pontedera)。

②现在叫作“圣马利亚·德拉·斯皮纳教堂”(S. Maria della Spina)。

③这些雕像是尼可洛·迪·皮耶特罗·拉姆伯尔蒂(Niccolo di Piero Lamberti)和皮耶罗·迪·乔万尼·泰德斯科(Piero di Giovanni Tedesco)的作品。它们今在“帝国之山”(Poggio Imperiale)公路上。

④这是阿尔贝托·阿诺尔迪(Alberto Arnoldi)1359年的作品。

⑤这也是阿尔贝托·阿诺尔迪的作品。

⑥皮耶罗·格拉德尼格(Piero Gradenigo)在1289年至1311年间任威尼斯总督。

⑦指亨利七世(Hery VII)。巩固城墙的时间是1310年。

⑧时间为1330年;1336年,青铜门完成并正式启用。

⑨这里的“齐诺·德·安吉伯尔吉”(Cino d'Angibolgi)应为“齐诺·西尼巴尔迪”(Cino Sinibaldi)。文图利教授认为这是阿格斯蒂诺和阿涅奥罗两人的作品。

⑩弗朗切斯科·彼特拉克(Francesco Petrarach, 1304—1374):意大利著名的诗人,人文主义之父,主要作品有《歌集》(Canzoniere)、《爱之凯歌》(Trionfi)、描述第二次布匿战争的史诗《阿非利加》(Africa)和自传体著作《内心的隐秘》(Secretum)等。——中译者注

⑪这是彼特拉克《歌集》(Canzoniere)中第九十二首的开头部分。——中译者注

⑫布莱恩的沃尔特(Walter of Brienne)从1342年7月起统治佛罗伦萨一年之久。

⑬1332年建造。

⑭钟楼的收尾工程似乎是弗朗切斯科·塔冷蒂(Francesco Talenti)完成的,他接替安德烈亚·皮萨诺(Andrea Pisano)担任总建筑师。

⑮这里的“the Spina”是“S. Maria della Spina”的简写形式。——中译者注

《佛罗伦萨画家鲍纳米科·布法尔马科》

①《十日谈》第八天第三则、第六则和第九则故事,第九天的第三则和第五则故事都讲述了布法尔马科和布鲁诺两人的趣事。——中译者注

②弗朗克·萨切蒂在其《故事三百篇》的第一六一、一六九、一九一和一九二篇中记载了布法尔马科的一些逸闻趣事。——中译者注

③这幅画的创意出自《圣经·马太福音》第十二章第十六至第十七节:“希律见自己被博士愚弄,就大大地发怒,差人将伯利恒城里并四境所有的男孩,

照着他向博士仔细查问的时候，凡两岁以里（内）的，都杀尽了。”——中译者注

④这件作品不可能是他做的，因为教堂直到1390年才开始修建。为礼拜堂绘制饰画大约是在1410年。

⑤主教是一位显赫的吉伯林党人，吉伯林党的标志是帝国的鹰，而狮子则象征对立的圭尔夫党。作为佛罗伦萨公民，布法尔马科很可能倾向于后一派（圭尔夫党）。

⑥这是1304年5月1日的事。参见维兰尼的《佛罗伦萨编年史》第八卷第七十章。

⑦这幅画今在比萨科学院。

⑧这件作品是奥尔维耶托的皮耶特罗·迪·普乔（Pietro di Puccio of Orvieto）在1390年左右完成的。

⑨见《圣经·马太福音》第二十七章。——中译者注

⑩根据《圣经》中的记载，基督被钉死十字架时，有几位名叫马利亚的妇女在场，但《圣经》中的记载前后不一致，因此无法确定她们的名字，《圣经·约翰福音》第十九章第二十五节记载：“站在耶稣十字架旁边的，有他母亲（圣母马利亚）与他母亲的姊妹，并革罗巴的妻子马利亚和抹大拉的马利亚。”但在《圣经·马可福音》第十五章第四十节却说：“还有些妇女在远远地观看，内中有抹大拉的马利亚，又有小雅各和约西的母亲马利亚，并有撒罗米……”——中译者注

⑪瓦萨里在前面的《佛罗伦萨画家斯特法诺和锡耶那的乌戈里诺》中却说这是斯特法诺的作品。

⑫原文“as if such things were cast in mould”是一句谚语，意思是“眨眼间的事情”或“瞬息间的事情”。——中译者注

《锡耶那画家安布罗乔·洛伦泽蒂》

①1342年作，现保存在佛罗伦萨的学院美术馆。

②通常称为《美好政府》和《坏政府》，是安布罗乔晚期的作品，据文图利教授考证，它的创作时间是1337年。

《罗马画家皮耶特罗·卡瓦利尼》

①他在此处的湿壁画已经丧失，但一些镶嵌画却保存完好。

②其中一些湿壁画后来被人们发现。

③毁于1823年的大火。

④屋大维 (Octavian, 前 63—后 14), 恺撒的继承人, 罗马帝国第一任皇帝 (前 27—后 14), 通常称为“奥古斯都”(Augustus)。——中译者注

⑤这不可能, 因为乌尔班五世 (Urban V) 任教皇的时间是 1362 年至 1370 年。或许瓦萨里指的是教皇乌尔班四世 (Urban IV), 他在位的时间是 1261 年至 1265 年。

⑥这幅湿壁画是皮耶特罗·迪·普乔 (Pietro di Puccio) 在 1356 年至 1364 年所作。莫纳尔德斯基家族 (Monaldeschi) 属圭尔夫派, 1312 年被逐出奥尔维耶耶托城。

《锡耶那画家西蒙内·马蒂尼和利波·梅米》

①这是彼特拉克《歌集》(Canziere) 第七十七首的开头两句, 但此处在意意上是不完整的, 惟有结合下面的两句内容才能理解, 这四句是: “Per mirar Policleto a prova fiso/Con gli altri che ebber fama di quell’ arte/Mill’ anni, non vedrian la minor parte/De la belta che m’have il cor conquiso”。意思是: “即使波利克里图斯和其他雕塑家把他们的艺术磨炼千年之久, 也只能描绘出让我如痴如狂的美貌容颜的万分之一”。——中译者注

②这是彼特拉克《歌集》第七十八首的开头两句。——中译者注

③这里指的是彼特拉克《亲友书信集》第五卷中的第十七封信。——中译者注

④西蒙内·梅米 (Simone Memmi) 的真名是“西蒙内·迪·马蒂尼”(Simone di Martini)。——中译者注

⑤瓦萨里错误地把西蒙内·马蒂尼的风格同乔托的风格联系在一起, 事实上, 西蒙内·马蒂尼和同一时期的其他锡耶那画家都深受杜乔 (Duccio) 的影响。——中译者注

⑥此事发生在 1339 年。

⑦作于 1315 年。

⑧其中有一幅是 1333 年创作的《圣母领报》, 保存在乌菲奇美术馆。

⑨毁于 1798 年地震。

⑩这些湿壁画的形成时间较晚。今人认为这些湿壁画是安德烈亚·达·菲伦齐 (Andrea da Firenze) 所作。这座议事厅建于 1350 年, 这时西蒙内已经去世很长时间了。

⑪《圣经》中译作“髑髅地”, 此地位于耶路撒冷附近, 耶稣基督就是在这里被钉死在十字架上。此故事可参见《圣经·路加福音》第二十三章, 《圣经·马

太福音》第二十七章。——中译者注

⑫此故事出自《圣经·马太福音》第二十七章。——中译者注

⑬1337年,安德烈亚·达·菲伦齐(Andrea da Firenze)作。

⑭利波·梅米(Lippo Memmi)并不是西蒙内的弟弟,而是他的妻弟。1323年,他娶利波·梅米(Lippo Memmi)的姐姐为妻,瓦萨里故而才把他和利波·梅米的关系弄混。——中译者注

⑮但根据维兰尼的记载,这件事是由锡耶那的兰多·迪·皮耶特罗(Lando di Pietro)在1322年做出的。——中译者注

⑯1344年8月4日,西蒙内病逝于阿维农。

⑰当时他奉教皇之命,去制止佛罗伦萨城的派系冲突。他于1304年3月10日抵达佛罗伦萨。参见维兰尼《佛罗伦萨编年史》第八章第六十九页。

⑱此处有误,马拉泰斯达公爵于1326年去世,而西蒙内直到1339年才到达阿维农,所以马拉泰斯达不可能派他去那儿。——中译者注

《佛罗伦萨画家塔德奥·加迪》

①1332年至1338年。

②即奥尔圣米迦勒教堂(Orsanmichele)。——中译者注

③现保存在佛罗伦萨的学院美术馆。

④“圣母马利亚修道会”是1233年在意大利的佛罗伦萨创建的。——中译者注

⑤1337年7月29日开始建造。参见维兰尼的《佛罗伦萨编年史》第十一卷第六十七章。1367年,西蒙内·迪·弗朗切斯科·塔冷蒂(Simone di Francesco Talenti)把这个敞廊封闭起来,变成一个礼拜堂。

⑥佛罗伦萨的行会(arts)是佛罗伦萨政府的基础,主要分为两类:大行会和小行会(每个行会都有各自的保护神)。大行会共有7个:律师行会(圣路加)、舶来羊毛行会(施洗者圣约翰)、货币兑换商行会(圣马太)、毛纺行会(圣托马斯)、医生行会(圣母马利亚)、丝绸制造商行会(圣约翰)、皮货商行会(圣詹姆斯)。小行会共有14个,主要有:兵器匠行会(圣乔治)、锁匠行会(圣马可)、蹄铁匠行会(圣艾罗伊)、布匹商行会(圣斯提芬)、鞋匠行会(圣菲利普)、屠夫行会(圣彼得)等。在1378年,这些行会成员都获得了全部的公民权。

⑦这里的材料取自维兰尼的《佛罗伦萨编年史》第十二卷四十六章:“1345年7月18日,一座新桥在阿尔诺河上建成,取代了原来的老桥。这座桥有2个桥墩和3个桥拱,耗资[?]佛罗林(原文空缺)。这座桥建立在坚实的基础之上,

宽 32 布拉恰, 中间的道路宽 16 布拉恰。在我看来, 由于桥的跨度过大, 才导致桥拱降低了 2 布拉恰。桥两侧的店铺各有 8 布拉恰长 8 布拉恰宽, 都建在牢固的桥拱上。桥上有 43[?] 家店铺(原文如此), 佛罗伦萨共和国每年收取的租金达 800 金佛罗林。这些店铺最初是木房子, 架设在伸出桥面而悬在阿尔诺河面上方的横木上, 因为原来的老桥只有 12 布拉恰宽。”(转引自 Ferdinand Schevill, *History of Florence: from the founding of the city through the Renaissance*, New York, 1961, p255.)——中译者注

⑧此句出自《圣经·马太福音》第二十七章第四十八节“内中有一人赶紧跑去拿海绵蘸满了醋, 绑在苇子上, 送给他(耶稣)喝。”——中译者注

⑨这一作品是安德烈亚·达·菲伦齐(Andrea da Firenze)所作。

⑩埃利亚的芝诺(Zeno of Elia, 前 490?—前 430?): 古希腊哲学家, 埃利亚学派的代表人物。——中译者注

⑪应为“毕达哥拉斯”(Pythagoras)。

⑫图巴尔-该因(Tubal-Cain): 《圣经·创世记》中人物, 为铜匠和铁匠的祖师。——中译者注

⑬阿提拉斯(Atlas): 古希腊神话中以肩顶天的巨神。16 世纪早期地图册上均有阿提拉斯肩负地球图, 后来也用作地图册的名称。——中译者注

⑭加斯顿·德·维雷译本中是《基督受难十字架、圣母和圣奇亚拉》。——中译者注

⑮圣马利亚·德尔·菲奥内大教堂的钟楼是乔托设计的, 但到他去世的 1377 年, 只完成了最底下的两层。最底层上面的两层是由安德烈亚·皮萨诺(Andrea Pisano)建造的。再往上, 钟楼剩余部分是由弗朗切斯科·塔冷蒂(Francesco Talenti)于 1350 年到 1359 年完成的。今天人们把这个钟楼称之为“乔托钟楼”。——中译者注

《佛罗伦萨画家、雕塑家和建筑师安德烈亚·迪·奇奥内·奥卡涅亚》

①此处的贝纳尔多·奥卡涅亚(Bernardo Orcagna)应为“莱奥纳多·奥卡涅亚”(Leonardo Orcagna)。

②现存于伦敦的国家美术馆中。

③这些湿壁画并非奥卡涅亚的作品。现代学者倾向于认为它们是皮耶特罗·洛伦泽蒂(Pietro Lorenzetti)的作品。

④这里的“amico”(朋友)应为“nemico”(敌人), 因为教皇英诺森和曼弗雷德是死对头。或许这是排版造成的一个错误。

⑤建造这个拱廊的法令于1356年通过，但直到1376年至1381年才开工建设，而此时的建筑师是本齐·迪·奇奥内(Benci di Cione)和西蒙内·迪·弗朗切斯科·塔冷蒂。

⑥实际上，这些浮雕人像是1383年至1386年间，由乔万尼·迪·弗朗切斯科·菲蒂(Giovanni di Francesco Fetti)、乔万尼·但布罗乔(Giovanni d' Ambrogio)和雅科波·迪·皮耶罗(Jacopo di Piero)根据阿涅奥罗·加迪(Agnolo Gaddi)的设计而作。

⑦1359年。

⑧瓦萨里前面刚说过，安德烈亚·奥卡涅亚在1389年离开人世，而这里却说他在1328年就已经去世了，明显有误。

⑨石狮(marzocco)是佛罗伦萨的象征(或城徽)。——中译者注

⑩弗朗切斯科·特拉伊尼(Francesco Traini)：生卒年月不详，是活跃在14世纪的艺术家。——中译者注

⑪1344年作；现保存在比萨科学院。

⑫此处有误，圣托马斯·阿奎那是在1274年去世的。

《佛罗伦萨画家，人称“乔蒂诺”的托马斯》

①瓦萨里这里至少把三位艺术家弄混淆了，他们是：马索·迪·班科(Maso di Banco，活跃于1320年至1352年间)、乔托·迪·斯特法诺(Giotto di Stefano，活跃于1368年左右，他才是名副其实的乔蒂诺)和托马索·迪·斯特法诺(Tomaso di Stefano)。

②这个墓最初是安德烈亚·德·巴尔迪(Andrea de' Bardi，1367年去世)的；不过，在1440年，它又变成了贝蒂诺(Bettino)的，所以作者才会犯错误。

③“佛罗伦萨大围困”(the siege of Florence)：1529年10月，根据神圣罗马帝国皇帝查理五世和出身美迪奇家族的教皇克莱芒七世达成的协议，皇帝派军队团团包围了佛罗伦萨城，准备颠覆佛罗伦萨共和国，扶植流亡的美迪奇家族复辟。长达数月的围困最终迫使佛罗伦萨的共和国垮台，1530年8月12日，美迪奇家族复辟。——中译者注

④此处时间有误，应为“1343年7月26日”。雅典公爵布莱恩的沃尔特(Walter de Brienne)是法国人，1342年6月，他被选为佛罗伦萨的队长和保护官；此后，野心勃勃的他处心积虑，力图成为佛罗伦萨城的主人，但民众发动起义，将他赶出佛罗伦萨城。

⑤文图利教授认为这些湿壁画创作时间早于1316年。

⑥这些画作早于1316年。

⑦这是乔托画派的作品，现保存在乌菲奇美术馆，或许是马索·迪·班科(Maso di Banco)所作。

⑧这个时间对乔蒂诺的弟子来说是不可能的，因为瓦萨里在前面说过，乔蒂诺出生于1324年(距离1355年，仅11年)。据推测，这一作品是乔万尼·迪·弗朗切斯科·托斯卡尼(Giovanni di Francesco Toscani)完成的。

《佛罗伦萨画家乔万尼·达·彭特》

①阿匹乌斯·卡埃库斯(Appius Caecus)全名为“阿匹乌斯·克劳狄乌斯·卡埃库斯”(Appius Claudius Caecus)，古罗马早期的伟大社会改革家。——中译者注

②1434年由乔万尼·迪·马可(Giovanni di Marco)和斯美拉尔多·迪·乔万尼(Smeraldo di Giovanni)绘制。

③加斯顿·德·维雷(Gaston de Vere)译本此处是“1365年”。——中译者注

《佛罗伦萨画家阿涅奥罗·加迪》

①参见前面的《佛罗伦萨画家塔德奥·加迪》。——中译者注

②大约是在1350年后不久画的。

③拉撒路为《圣经》人物，是马利亚(Mary)和马大(Martha)的弟弟，死后的第4日，被基督复活。

此故事出自《圣经·约翰福音》第十一章。——中译者注

④1394年完成。

⑤现在一般把它称之为“佛罗伦萨洗礼堂”。——中译者注

⑥是内利·菲奥拉万蒂(Neri Fioravanti)在1340年左右作。

⑦现保存在佛罗伦萨学院。

⑧加斯顿·德·维雷译本却是“圣马利亚大教堂”。——中译者注

⑨大约作于1367年。

⑩即斯特法诺·达·泽维奥(Stefano da Zevio)。

⑪此故事出自《新约·马太福音》第四章第一至十一节。——中译者注

⑫切尼诺是阿涅奥罗唯一一名副其实的弟子。他的《论绘画》(Trattato della Pittura)于1821年首次印刷出版。赫琳汉姆夫人(Mrs. Herringham)将其译成英文，并冠名为《切尼诺·切尼尼的艺术手册》(The Book of the Art of Cennino

Cennini)。(《论绘画》的部分内容已被翻译成中文,参见《艺术大师论艺术》,文化艺术出版社,北京,1987年3月版,第281页至第290页。——中译者注)

⑬这个敞廊1376年后开始建造。1787年,对它进行了改建和修缮。

《锡耶那画家贝尔纳》

①“赤脚兄弟会”(Frati Zoccolanti)即圣法兰西斯会。在前面的《阿雷佐画家、雕塑家和建筑师马加里托内》中,写为“Frati de' Zoccoli”——中译者注

《锡耶那画家杜乔》

①杜乔·迪·鲍尼塞涅亚(Duccio di Buonisegna)于1275年至1285年曾在奇马布埃的作坊里学习过。但瓦萨里却没有意识到杜乔同奇马布埃和乔托都是同一个时代的人,所以他把杜乔看做是晚于前两位的艺术家。——中译者注

②绘于1308年至1311年。1311年举行了盛大的安放仪式,但是在1506年移开,为的是给维切耶塔(Vecchietta, 1412—1480)制作的青铜神龛腾出地方。该画现在在大教堂的工程管理司(Opera)。这幅画底部的附饰画的一部分藏在伦敦的国家美术馆、柏林美术馆和一些私人手中。

③即弗朗切斯科·迪·乔尔乔·马蒂尼(Francesco Giorgio di Martini, 1439—1502)。——中译者注

④此处的“泽诺内·威吉兰蒂”(Frà Zenone Vigilanti)应为“西蒙内·威吉兰蒂”(Simone Vigilanti),他的墓不是莫乔,而是安德烈亚·达·菲伦齐(Andrea da Firenze)建造的。——中译者注

《威尼斯画家安东尼奥》

①西庇太(Zebedee):《圣经》中的人物,为使徒圣雅各和圣约翰的父亲。其事迹见《圣经·马太福音》第四章。——中译者注

②吗哪(Manna),即甘露,是耶和華赐给以色列人的食物,此故事出自《旧约·出埃及记》第十六章第十四节至三十六节。——中译者注

③1384年至1386年。

④加多·盖拉尔德斯卡(Gaddo Gherardesca)伯爵逝于1320年。内利是拉涅利的简称。

⑤这里指的是神圣罗马皇帝巴伐利亚的路易(Louis of Bavaria),他去世于1347年。

《画家雅科波·迪·卡森蒂诺》

①贝纳尔多·达迪(Bernardo Daddi):活跃在1317年(?)至1349年。

②画家行会成立于1346年,而非1350年。当时被人们称之为“圣路加行会和兄弟会”(La Compagnia Fraternità di San Luca)——中译者注

③这里指的是佛罗伦萨的艺术家在原来的画家行会的基础上成立的艺术学院(L'Accademia del Disegno),这是欧洲历史上第一个专门的艺术学院。——中译者注

《阿雷佐画家斯皮内罗》

①这座小教堂建于1334年,装饰画的绘制工作是在1405年。

②这些画不是斯皮内罗所作,而是他的儿子菲利波(Fillipo)的作品。

③教皇帕斯卡尔二世(Paschal II, ? —1118):1099年至1118年在位,曾组织第一次十字军东侵——中译者注

④这座礼拜堂毁于1771年大火,但使徒的头像现保存在伦敦国家美术馆。

⑤这幅画的内容取材于《新约·路加福音》第七章第三十六至四十八节。——中译者注

⑥这座教堂建于11世纪。

⑦这不可能。这些都属于斯皮内罗晚年的作品。

⑧大约是在1387年。

⑨《不要摸我》(Noli me Tangere)所描绘的是复活后的耶稣和抹大拉的马利亚相会的情景,此故事出自《圣经·约翰福音》第二十章第十七节。另请参见前面词汇表(一)中的说明。——中译者注

⑩1385年作,其中的一部分保存在佛罗伦萨的学院美术馆。

⑪此事发生在1384年。

⑫此处的圣彼提图斯(St. Petitus)和圣埃皮鲁斯(St. Epirus)应为圣埃菲西乌斯(St. Ephysius)和圣伯里图斯(St. Politus),绘于1390年至1392年。

⑬这件事发生在1392年10月21日,是雅科波·达皮亚诺(Jacopod' Apiano),而非兰弗朗基家族(the Lanfranchi)所为。

⑭其中的一部分保存在伦敦国家美术馆。

⑮这里描述的故事出自《新约·启示录》第12章。——中译者注

⑯意大利文版本前面有他的画像,但英译本中省略了。——中译者注

《佛罗伦萨画家盖拉尔多·斯塔尔尼纳》

①但很少有作品能够确定无疑地归属于这位艺术家。

②“褴褛汉”指的是1378年起义反抗行会权贵的下层工人，起义后，更多的人分享了政府的权力。这些工人赢得胜利后任命米凯莱·迪·兰多(Michele di Lando)为他们的正义旗手(Gonfalonier)。“Ciompi”的意思是“最低层的工人”。

③据说，西班牙的埃斯科里亚尔宫(the Escorial)的一间卧室里的湿壁画残余是盖拉尔多为国王约翰一世(John I)所作。

④加百列·马利亚·威斯孔蒂(Gabriel Maria Visconti)在1406年把比萨卖给佛罗伦萨。

《佛罗伦萨画家利波》

①瓦萨里似乎把几个同名(“利波”是“菲利波”的简称)的艺术家弄混了。

②根据《新约·使徒行传》第十七章第十六节至三十四节的记载，丢尼修原本是雅典的最高法院(the Areopagus)的一名法官(Areopagite)，在听了圣保罗(不是瓦萨里所说的圣约翰)在雅典的布道后皈依基督教。——中译者注

③这幅作品乃利波·迪·贝内威尼(Lippo di Benevieni)在1315年所作。

④这是利波·迪·科尔索(Lippo di Corso, 生于1357年)的作品。

⑤利波·达尔马西(Lippo Dalmasi):1376年至1410年在世。

《佛罗伦萨天使修道院的修士和画家唐·洛伦佐》

①所以人们常常把他称之为“唐·洛伦佐·莫纳科”(Don Lorenzo Monaco),意思是“僧人唐·洛伦佐”。——中译者注

②现藏于佛罗伦萨的乌菲奇美术馆。

③1400年。

④弗朗切斯科·菲奥伦蒂诺(Francesco Fiorentino)这个名字的意思是“佛罗伦萨人弗朗切斯科”。——中译者注

⑤应为1415年。

《锡耶那画家塔德奥·巴托利》

①1407年。

②很可能是弗朗切斯科二世(Francesco II, 1390—1406)。

③现藏于维也纳美术馆。

④在沃尔特拉 (Volterra) 的市政宫 (Palazzo Comunale) 里, 有一幅《荣耀圣母和圣徒》, 画上有署名和创作时间 (1411 年)。

⑤比罗尔多 (Biroldo) 全名“比罗尔多·米凯洛蒂”(Biroldo Michelotti)。

⑥绘于 1440 年。

《佛罗伦萨画家洛伦佐·迪·比齐》

①事实上, 瓦萨里这里所说的洛伦佐·迪·比齐 (Lorenzo di Bicci) 的作品几乎都属于其子比齐·迪·洛伦佐 (Bicci di Lorenzo, ?—1452)。

②乔万尼·迪·比齐·德·美迪奇 (Giovanni di Bicci de' Medici, 1360—1428) 出生于佛罗伦萨的一个银行家家庭, 他精明能干, 善于理财, 使家族的事业蒸蒸日上; 同时, 他还资助公益事业和艺术, 从而为他的家族日后的崛起奠定了坚实的基础。——中译者注

③ 1433 年完成。

④这两人是《圣经后典·多比传》中的人物。详细的事迹可参考张久宣译的《圣经后典》(商务印书馆, 1996 年第二版)。——中译者注

⑤这幅画是比齐·迪·洛伦佐 (Bicci di Lorenzo) 于 1440 年创作的。

⑥撒拉森人 (Saracen) 是中世纪 (尤其是十字军运动时期) 的欧洲人对阿拉伯人或伊斯兰教教徒的称呼。——中译者注

⑦这幅画是内利·迪·比齐 (Neri di Bicci) 于 1469 年完成的。

⑧这些画是在 1427 年前绘成的。

⑨圣贾尔斯 (St. Giles): 公元 7 世纪时生活在法国的希腊隐士, 是残疾人, 乞丐和被社会遗弃者的主保圣人。——中译者注

⑩奉献仪式是在 1420 年举行的, 绘制饰画的工作是在 1424 年开始的。

⑪圣马利亚·德尔·菲奥内大教堂在 1294 年开工建造, 到 1434 年完工, 1436 年正式投入使用。——中译者注

⑫ 1440 年。

⑬此事发生在 1436 年 3 月 25 日。

⑭按瓦萨里此处的年代 (1450 年) 计算, 多那泰罗 (1386—1466) 已是 64 岁的人了!

⑮即比齐·迪·洛伦佐 (Bicci di Lorenzo, ?—1452)。——中译者注

⑯内利的全名是“内利·迪·比奇”(Neri di Bicci, 1418/20—1492/3), 他是比齐·迪·洛伦佐的儿子, 洛伦佐·迪·比奇的孙子。英国学者阿纳贝尔·托马斯 (Anabel Thomas) 在他的《文艺复兴时期托斯卡纳地区画家的实践》(The

Painter's Practice in Renaissance Tuscany, Cambridge University 1995)一书中对他的作品做了深入研究。——中译者注

⑩此事发生在 1453 年。

《圣经》人物译名对照表

从瓦萨里里的叙述来看，13世纪和14世纪的绝大部分作品都和宗教题材有关，而且这些题材多取自《圣经》，亦有少量故事取自《圣经后典》。其中取自《旧约》中的《创世记》和《出埃及记》，《新约》中的四福音书中的故事最多。如果读者在阅读瓦萨里的这本《名人传》时，能对照《圣经》中的上述部分，定会大有收获。凡是在文中提到的《圣经》人物，我们都遵循《圣经》中译本中的译法（但若非《圣经》人物，我们遵照一般的译法，如“Thomas”不是指《圣经》中的多马时，我们将其译为“托马斯”）。为了便于读者查找，我们特意把本卷中出现的圣经人物列在下面：

Aholiabō 亚何利亚伯

Andrew 安德烈

Bezaleel 比撒列

Dionisius the Areopagite 丢尼修(法官)

Elias 以利亚

- Herod 希律王
Herodias 希罗底
Jacob 雅各
James 雅各
Job 约伯
John the Baptist 施洗者约翰
John the Evangelist 福音布道者约翰
Joseph 约瑟
Judah 犹太
Laban 拉班
Lazarus 拉撒路
Luke 路加
Martha 马大
Mary Magdalene 抹大拉的马利亚
Mary (Virgin) 圣母马利亚
Mary 雅各的母亲马利亚
Michael 米迦勒
Nicodemus 尼哥底母
Noah 挪亚
Peter 彼得
Pilate 彼拉多
Rachel 拉结
Raphael 拉斐耳(《圣经后典》人物)
Simon 西门
Thomas 多马
Tobias 多比雅(《圣经后典》人物)
Tubal - Cain 图巴尔 - 该因
Zacharia 撒迦利亚, 施洗者圣约翰的父亲, 其事迹主要见于《圣经·路加福音》第一章。
Zebedde 西庇太

索引

A

- Accademia del Disegno 艺术学院, 第 42 页
- Aglaophon 阿格拉奥芬, 第 21 页
- Agnolo Gaddi 阿涅奥罗·加迪,《传》第 81 - 186 页
- Agnolo (of Siena) 阿涅奥罗, 第 65 页,《传》第 104 - 111 页
- Agobbio, Oderigi 奥德里吉·阿格比奥, 第 91 页
- Agostino (of Siena) 阿格斯蒂诺, 第 65 页,《传》第 104 - 111 页
- Alberti, Leon Battista 莱昂·巴蒂斯塔·阿尔伯特, 第 22, 157 页
- Alessandro de' Medici 亚里桑德罗·德·美迪奇, 《英译序》第 14, 15 页
- Alesso Baldovinetti 阿莱索·巴尔多维内蒂, 第 38, 70 - 71 页
- Alfonso I 阿尔芬索一世, 第 93 页
- Alvarodi Piero 阿尔瓦罗·迪·皮耶罗, 第 224 页
- Andrea del Sarto 安德烈亚·德尔·萨托, 第 15 页
- Andrea Orcagna 安德烈亚·奥卡涅亚,《传》第 163

至 171 页

- Andrea Pisano 安德烈亚·皮萨诺,《传》第 121 - 127 页,163 页
Andrea Tafi 安德烈亚·塔菲,《传》第 69 - 73 页,第 74 - 76,128,183 页
Angelo Poliziano 安杰罗·波利齐亚诺,第 102 页
Antonio da Ferrara 安东尼奥·达·费拉拉,第 184 页
Antonio da Sangallo(the Younger) (小)安东尼奥·达·圣加罗,第 59 页
Antonio del Pollaiuolo 安东尼奥·德尔·波拉约罗,第 16 页
Antonio Vite 安东尼奥·威特,第 214,221 页
Antonio(Viniziano) 威尼斯的安东尼奥,《传》第 193 至 197 页
Apelles 阿佩利斯,第 12,21 页
Apollonio 阿波罗尼奥(拜占庭艺匠),第 69,71 页
Appollodorus 阿波罗多鲁斯,第 21 页
Arnolfo di Lapo(Arnolfo Lapo/Lapi) 阿诺尔佛·迪·拉波,《传》第 44 至 55 页

B

- Baccio Bandinelli 巴乔·班迪内利,《英译序》第 14 页
Badia of Florence 佛罗伦萨大修道院,第 31,50,85,97 - 98,132 页
Baldovinetti, Alesso 巴尔多维内蒂,阿莱索,第 38,70 - 71 页
Bandinelli, Baccio 班迪内利,巴乔,《英译序》第 14 页
Bartoli, Taddeo 塔德奥·巴托利,《传》第 222 - 224 页
Benedetto da Maiano 贝内戴托·达·马伊亚诺,第 102 页
Berna 贝尔纳,《传》第 187 - 189 页
Bernardo Da ddi 贝纳尔多·达迪,第 200 - 201 页
Bernardo Nero 贝纳尔多·内罗,第 170 页
Bicci, Lorenzodi 洛伦佐·迪·比奇,《传》第 225 - 230 页
Boccaccio, Giovanni 乔万尼·薄伽丘,第 85,100,128,136 页
Bonanno 波南诺,第 46 页
Borghini, Vicenzio 伯尔吉尼,温琴奇奥,第 42 页
Bramante 布拉曼特,第 59 页
Brunelleschi, Filippodi 菲利波·迪·布鲁内莱斯基,第 30,51,54,70,126 页
Bruni, Leonardo 莱奥纳多·布鲁尼,第 86 页
Buffalmacco, Buonamico 鲍纳米科·布法尔马科,第 72 页,《传》第 128 - 140 页,151,164,178,216,226 页
Buonarroti, Michelagnolo 米开朗基罗·鲍纳罗蒂,《英译序》第 14,16 页,正文

第 10, 16, 96 页

Buschetto 布斯凯托, 第 32 - 33 页

C

Capana, Puccio 普乔·卡帕纳, 第 98 页

Carlo Marsuppini 卡罗·马尔苏比尼, 第 86, 156, 229 页

Cavallini, Pietro 皮耶罗·卡瓦利尼, 第 100 页, 《传》第 144 - 147 页

Cennini, CenninodiDrea 切尼诺·迪·德雷亚·切尼尼, 第 155, 184, 185 页

Cimabue, Giovanni 乔万尼·奇马布埃, 第 8, 17, 35, 《传》第 37 - 43 页, 50, 56, 69, 72, 74, 76, 79, 85, 87, 98, 102, 115, 117, 136, 154, 200 页

Cini, Simone 西蒙内·奇尼, 第 208 页

Cleophantes of Corinth 科莱安特斯, 第 21 页

Cosimo de' Medici (the Elder) (老)科西莫·德·美迪奇, 第 156, 225 页

Cosimo de' Medici (The Duke) 科西莫·德·美迪奇公爵, 第 17, 23, 42, 53, 58, 138, 179, 201 页

D

Daddi, Bernardo 贝纳尔多·达迪, 第 200 - 201 页

Dalmasi, Lippo (1376 - 1410) 利波·达尔马西, 第 217 页

Dante 但丁, 第 42, 85, 90, 92 - 93, 98, 156, 164, 166, 219, 223 页

Danti, Vincenzo 但蒂, 温琴奇奥, 第 62 页

Domenico Bartoli 多梅尼科·巴托利, 第 224 页

Domenico del Girlandajo 多梅尼科·德尔·吉兰达约, 第 115, 123, 164 页

Don Lorenzo 唐·洛伦佐, 《传》第 218 - 221 页

Donatello 多那泰罗, 第 70, 126, 156, 229 页

Duccio 杜乔, 《传》第 190 - 192 页

F

Fra Giovanni da Fiesole 乔万尼·达·菲埃索莱, 第 145 页

Francesco Fiorentino 弗朗切斯科·菲奥伦蒂诺, 第 220 - 221 页

Francesco Petrarck 弗朗切斯科·彼特拉克, 第 98, 125, 148 - 150, 154 页

Francesco Traini 弗朗切斯科·特拉伊尼, 第 170, 171 页

Franco of Bologna 波洛尼亚的弗朗科, 第 91 页

Fuccio 福乔, 第 57 页

G

Gaddi, Agnolo 阿涅奥罗·加迪, 《传》第 181 - 186 页

266·意大利艺苑名人传

- Gaddi, Gado 加多·加迪第 72 页,《传》第 74 - 78 页
- Gaddi, Giovanni 乔万尼·加迪,第 184 页
- Gaddi, Taddeo 塔德奥·加迪,第 76, 92, 97 - 98, 126,《传》第 155 - 162 页,第 181, 182, 184 - 185, 198, 219 页
- Gaddo Gaddi 加多·加迪,《传》第 74 - 78 页
- Galante da Bologna 加兰特·达·波洛尼亚,第 217 页
- Gherardo Starnina 盖拉尔多·斯塔尔尼纳,《传》第 212 - 214 页,第 197, 221 页
- Ghiberti, Lorenzo 洛伦佐·吉贝尔蒂,第 97, 114 - 115, 125 - 126, 188, 191 页
- Giorgio Vasari 乔尔乔·瓦萨里,《英译序》第 13 - 17 页,第 53, 58, 64, 176, 205 页
- Giorgione da Castelfranco 乔尔乔内·卡斯特尔弗朗科,第 15 页
- Giotto (Tommaso di Stefano) 乔蒂诺(托马索·迪·斯特法诺),《传》第 172 - 177 页
- Giotto 乔托,第 40 - 42, 54, 65, 72, 76, 79,《传》84 - 103, 106, 112 - 115, 117 - 118, 121 - 122, 124, 144 - 145, 149, 151, 154 - 156, 158 - 160, 162, 164, 173 - 174, 185, 198, 203, 207 - 208, 230 页
- Giovanni Boccaccio 乔万尼·薄伽丘,第 85, 100, 128, 136 页
- Giovanni da Asciano 乔万尼·达·阿西亚诺,第 186 页
- Giovanni da Milano 乔万尼·达·米兰诺,第 159, 162, 198 页
- Giovanni da Ponte 乔万尼·达·彭特,《传》第 178 - 180 页
- Giovanni Tossicani 乔万尼·托塞卡尼,第 176 页
- Giovanni Villani 乔万尼·维兰尼,第 51, 53, 70, 154 页
- Guglielmo da Forlì 古列尔莫·达·佛尔利,第 100 页
- Guido da Como 圭多·达·科莫,第 70 页
- Gulielmo di Marcillac 古列尔莫·迪·马尔奇拉,《英译序》第 13 页

I

- Ippolito de' Medici 伊波利托·德·美迪奇,《英译序》第 14 页,第 2 页

J

- Jacobello 雅科贝罗,第 110 页
- Jacopo da Pontormo 雅科波·达·彭托尔莫,《英译序》第 4 页
- Jacopo della Quercia (della Fonte) 雅科波·德拉·奎尔恰,第 126 页

Jacopo di Casentino 雅科波·迪·卡森蒂诺,第 160,162,198 - 201,206 页

Jacopo Lanfrani 雅科波·兰弗拉尼,第 110 页

L

Latini, Brunetto 布鲁内托·拉蒂尼,第 85 页

Leon Battista Alberti 莱昂·巴蒂斯塔·阿尔伯特,第 22,157 页

Leonardo da Vinci 莱奥纳多·达·芬奇,第 16 页

Leonardo di Giovanni 莱奥纳多·迪·乔万尼,第 110 页

Lippo (1357 - 1430) 利波,《传》第 215 - 217 页

Lippo Dalmasi (1376 - 1410) 利波·达尔马西,第 217 页

Lippo Memmi 利波·梅米,《传》第 148 - 154 页

Lorenzetti, Ambrogio 安布罗乔·洛伦泽蒂,《传》第 141 - 143 页

Lorenzetti, Pietro 皮耶特罗·洛伦泽蒂,《传》第 117 - 120 页

Lorenzo de' Medici 洛伦佐·德·美迪奇,《英译序》13, 15, 第 102, 113, 220 页

Lorenzo di Bicci 洛伦佐·迪·比齐,《传》第 225 - 230 页

Lorenzo Ghiberti 洛伦佐·吉贝尔蒂,第 97,114 - 115,125 - 126,188,191 页

Luca di Tomè 卢卡·迪·托姆,第 189 页

Luca Signorelli 卢卡·西涅奥雷利,第 14 页

Lysippus 利希波斯,第 21 页

M

Marchione 马基奥内,第 47 页

Marco da Montepulciano 马可·达·蒙特普奇亚诺,第 229 页

Margaritone 马加里托内,第 63 页,《传》第 79 - 83 页

Mariotto 马里奥托,第 170 页

Marsuppini, Carlo 卡罗·马尔苏比尼,第 86,156,229 页

Martini, Simone 马蒂尼,西蒙内,第 42, 54, 98, 《传》第 148 - 154 页, 194, 208 页

Masolino da Panicale 马索利诺·达·帕尼卡莱,第 214 页

Memmi, Lippo 利波·梅米,《传》第 148 - 154 页

Metrodorus 美特罗多鲁斯,第 21 页

Michelagnolo Buonarroti 米开朗基罗·鲍纳罗蒂,《英译序》第 14, 16 页, 第 10, 16, 96 页

Michele da Milano 米凯莱·达·米拉诺,第 184 页

268 · 意大利艺苑名人传

Michelino 米凯利诺, 第 176 页

Moccio 莫乔, 第 188, 191 - 192 页

N

Neri di Bicci 内利·迪·比齐, 第 229 页

Niccolò Aretino 尼科罗·阿雷蒂诺, 第 126 页

Nino Pisano 尼诺·皮萨诺, 第 125, 127 页

O

Oderigi Agobbio 奥德里吉·阿格比奥, 第 91 页

Orcagna, Andrea 安德烈亚·奥卡涅亚,《传》第 163 - 171 页

Orcagna, Bernardo 贝纳尔多·奥卡涅亚, 第 163, 167, 169 - 170 页

Orcagna, Jacopo 雅科波·奥卡涅亚, 第 167, 170 页

Orsanmichele (San Michele in Orto) 奥尔圣米迦勒教堂 (佛罗伦萨), 第 34, 50, 156, 158, 184, 198 页

P

Paolo Uccello 保罗·乌切罗, 第 197 页

Pazzi di Faenza 帕奇·迪·法恩查, 第 100 页

Petrarch, Francesco 弗朗切斯科·彼特拉克, 第 98, 125, 148 - 150, 154 页

Phidias (of Athens) 雅典的菲迪亚斯, 第 21 页

Pietro Cavallini 皮耶罗·卡瓦利尼, 第 100 页,《传》第 144 - 147 页

Pietro da Perugia 皮耶特罗·达·佩鲁贾, 第 184 页

Pietro Laurati (Pietro Lorenzetti) 皮耶特罗·劳拉蒂 (皮耶特罗·洛伦泽蒂),
《传》第 117 - 120 页

Pietro Paolo 皮耶特罗·帕奥罗, 第 110 页

Pisano, Andrea 安德烈亚·皮萨诺,《传》第 121 - 127 页, 163 页

Pisano, Giovanni 乔万尼·皮萨诺,《传》第 56 - 68 页

Pisano, Niccolò 尼科拉·皮萨诺, 第 33,《传》第 56 - 68 页, 89 页, 104 页

Pisano, Nino 尼诺·皮萨诺, 第 125, 127 页

Poliziano, Angelo 安杰罗·波利齐亚诺, 第 102 页

Polyclethus 波利克利图斯, 第 21 页

Polygnotus (of Thasos) 萨索斯的伯里罗德, 第 21 页

Pontormo, Jacopoda 彭托尔莫,《英译序》第 4 页

Praxiteles 普拉克塞特里斯, 第 10, 21 页

Puccio Capana 普乔·卡帕纳, 第 98 页

Pygmalion 皮格马利翁, 第 12, 21 页

Pyrgoteles 皮格特里斯, 第 21 页

Pytheus 彼德斯, 第 21 页

Q

Quercia, Jacopo della (della Fonte) 雅科波·德拉·奎尔恰, 第 126 页

R

Raphael of Urbino 乌尔比诺的拉斐尔, 第 96 页

S

Signorelli, Luca 西涅奥雷利, 卢卡, 第 14 页

Simone Cini 西蒙内·奇尼, 第 208 页

Sipinello (of Arezzo) 阿雷佐的斯皮内罗, 第 83, 201 页, 《传》第 202 - 211 页, 第 225 页

Starnina, Gherardo 盖拉尔多·斯塔尔尼纳, 《传》第 212 - 214 页, 第 197, 221 页

Stefano 斯特法诺 (佛罗伦萨画家), 第 100 页, 《传》第 112 - 116 页, 第 173 页

Stefano da Verona 斯特法诺·达·威罗那, 第 184 页

S. Croce (Florence) 圣十字教堂 (或圣克罗齐教堂), 第 38 - 39, 51, 54, 76, 80, 85 - 86, 114 - 115, 120, 152, 154 - 155, 162, 166, 173, 182, 186, 200, 209, 213 页

S. Giovanni (Florence) 圣乔万尼教堂 (佛罗伦萨洗礼堂), 第 31, 51, 69 - 71, 75 - 76, 124 - 125, 183, 216 页

S. Giovanni Lateran (Rome) 圣乔万尼·拉特兰教堂 (罗马), 第 25, 46, 71, 75, 174 页

S. Lorenzo (Florence) 圣洛伦佐教堂 (佛罗伦萨), 第 30 - 31 页

S. Mariadel Fiore (Duomo) 圣马利亚·德尔·菲奥内大教堂 (佛罗伦萨大教堂), 第 41, 52 - 54, 65, 75, 96, 98, 102, 123 - 124, 127, 151, 162, 170, 174, 191, 228 页

S. Maria Maggiore (Florence) 大圣马利亚教堂 (佛罗伦萨), 第 45, 203, 216 页

S. Maria Maggiore (Rome) 大圣马利亚教堂 (罗马), 第 26, 47, 55, 72, 75 页

S. Maria Novella (Florence) 圣马利亚·诺威拉教堂 (佛罗伦萨), 第 37 - 38, 40, 42, 54, 76 - 77, 95, 99, 115, 127, 137, 150, 152, 154, 160, 161, 163, 168, 174, 176, 183, 186, 202, 221 页

270·意大利艺苑名人传

S. Miniatoal Monte (Florence) 山上圣米尼亚托教堂(佛罗伦萨),第 31, 70, 205 页

S. Spirito (Florence) 圣灵教堂(佛罗伦萨),第 30, 34, 40, 112, 114, 116, 118, 150, 153, 156, 160, 173, 183 - 184, 188, 194, 196, 227 页

S. Trinità (Florence) 圣三一教堂(佛罗伦萨),第 38, 60, 98, 179, 191, 203, 219, 224, 227, 230 页

T

Taddeo Bartoli 塔德奥·巴托利,《传》第 222 - 224 页

Taddeo Gaddi 塔德奥·加迪,第 76, 92, 97 - 98, 126, 《传》第 155 - 162 页,第 181, 182, 184 - 185, 198, 219 页

Tafi, Andrea 安德烈亚·塔菲《传》第 69 - 73 页,第 74 - 76, 128, 183 页

Timagoras (ofChalcis) 萨西斯的提马格拉斯,第 21 页

Tomè, Lucadi 卢卡·迪·托姆,第 189 页

Tommaso di Marco 托马索·迪·马可,第 170 页

Tossicani, Giovanni 乔万尼·托塞卡尼,第 176 页

Traini, Francesco 弗朗切斯科·特拉伊尼,第 170, 171 页

U

Uccello, Paolo 保罗·乌切罗,第 197 页

Ugolino da Siena 乌戈里诺·达·锡耶那(锡耶那的画家乌戈里诺),《传》第 115 - 116 页,第 223 页

V

Vasari, Giorgio 瓦萨里,乔尔乔,《英译序》第 14 - 18 页,第 53, 58, 64, 176, 205 页

Vicenzio Borghini 温琴奇奥·伯尔吉尼,第 42 页

Vicino 维奇诺,第 72, 76 页

Villani, Giovanni 乔万尼·维兰尼,第 51, 53, 70, 154 页

Vincenzio Danti 温琴奇奥·但蒂,第 62 页

Vite, Antonio 安东尼奥·威特,第 214, 221 页

Z

Zeuxis 宙克西斯,第 21 页

*注:由于《意大利艺苑名人传》中出现的人名和专名太多,我们这里不可能为每一个人或专名编制索引,只能选择其中的一部分,选择的主要对象是艺术

家、人文主义者、君主和重要的教堂。对于姓名俱全的人名，我们采用了两种排列法：一种是按照西方人的习惯，把姓放在前面，名放在后面，中间用逗号隔开；另一种排列法采用我们所熟悉的方式，即保持原来姓名的顺序，这样，读者既可以通过姓，也可以通过名来查找。

[General Information]

书名=意大利艺苑名人传 中世纪的反叛

作者=(意) 乔尔乔·瓦萨里 (Giorgio Vasari) 著
; 刘耀春译

页数=271

SS号=11613410

DX号=

出版日期=2003

出版社=湖北美术出版社 长江文艺出版社

封面

书名

版权

前言

献给最贤明和最杰出的主人佛罗伦萨公爵科西莫·
德·美迪奇

献给最贤明和最杰出的主人佛罗伦萨与锡耶那公爵
科西莫·德·美迪奇

写在全书前面的话

第一部分

第一部分序言

佛罗伦萨画家乔万尼·奇马布埃

佛罗伦萨建筑师阿诺尔佛·迪·拉波

附注

比萨的雕塑家和建筑师尼科拉·皮萨诺和乔万
尼·皮萨诺

佛罗伦萨画家安德烈亚·塔菲

佛罗伦萨画家加多·加迪

阿雷佐画家、雕塑家和建筑师马加里托内

佛罗伦萨画家、雕塑家和建筑师乔托

锡耶那的雕塑家、建筑师阿格斯蒂诺和阿涅奥

罗

佛罗伦萨画家斯特法诺和锡耶那的乌戈里诺

锡耶那画家皮耶特罗·劳拉蒂

雕塑家、建筑师安德烈亚·皮萨诺

佛罗伦萨画家鲍纳米科·布法尔马科

锡耶那画家安布罗乔·洛伦泽蒂

罗马画家皮耶特罗·卡瓦利尼

锡耶那画家西蒙内·马蒂尼和利波·梅米

佛罗伦萨画家塔德奥·加迪

佛罗伦萨画家、雕塑家和建筑师安德烈亚·迪·奇奥内·奥卡涅亚
佛罗伦萨画家，人称“乔蒂诺”的托马索
佛罗伦萨画家乔万尼·达·彭特
佛罗伦萨画家阿涅奥罗·加迪
锡耶那画家贝尔纳
锡耶那画家杜乔
威尼斯画家安东尼奥
画家雅科波·迪·卡森蒂诺
阿雷佐画家斯皮内罗
佛罗伦萨画家盖拉尔多·斯塔尔尼纳
佛罗伦萨画家利波
佛罗伦萨天使修道院的修士和画家唐·洛伦佐

锡耶那画家塔德奥·巴托利

佛罗伦萨画家洛伦佐·迪·比齐

注释

《圣经》人物译名对照表

索引