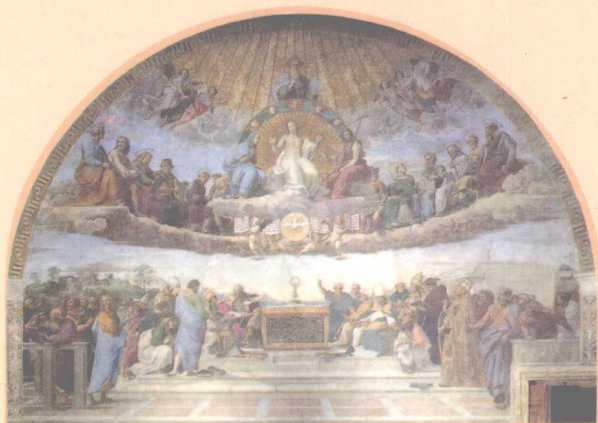




中央民族大学国家“十五”“211工程”建设项目

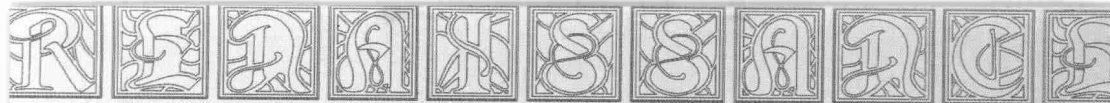


*Ouzhou Wenyifuxing Yishushi*

王素色 著

# 欧洲文艺复兴艺术史

中央民族大学出版社



中央民族大学国家“十五”“211工程”建设项目



王素色 著

# 欧洲文艺复兴艺术史

中央民族大学出版社

## 图书在版编目 (CIP) 数据

欧洲文艺复兴艺术史/王素色著. —北京: 中央民族大学出版社, 2007.12

ISBN 978 - 7 - 81108 - 449 - 8

I. 欧… II. 王… III. 文艺复兴—艺术史—欧洲—14 世纪—17 世纪 IV. J150.093

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 164561 号

## 欧洲文艺复兴艺术史

---

作 者 王素色  
责任编辑 戴苏芽  
美术编辑 布拉格工作室  
出 版 者 中央民族大学出版社  
北京市海淀区中关村南大街 27 号 邮编:100081  
电话:68472815(发行部) 传真:68932751(发行部)  
68932218(总编室) 68932447(办公室)  
发 行 者 全国各地新华书店  
印 刷 者 北京宏伟双华印刷有限公司  
开 本 880×1230(毫米) 1/32 印张:13.875  
字 数 348 千字  
印 数 2000 册  
版 次 2007 年 12 月第 1 版 2007 年 12 月第 1 次印刷  
书 号 ISBN 978 - 7 - 81108 - 449 - 8  
定 价 28.00 元

---

版权所有 翻印必究

## 前 言

14至16世纪中叶的文艺复兴时期，是欧洲由封建社会向资本主义社会过渡的时期。随着封建制的不断衰落，资本主义萌芽的不断发展，此时的欧洲出现了一个轰轰烈烈的文化革命运动。它预示着一个新时代的到来。文艺复兴时期，文化领域的各个方面都取得了前所未有的伟大成就。正是从这些成就中，我们看到了这一新时代的希望。这是一个勇于探索、勇于改革、勇于创新的伟大时代。艺术是文化领域的重要组成部分，文艺复兴时期艺术上所取得的伟大成就，正是当时的艺术家们把与时俱进，勇于改革，敢于创新，勤于探索的时代精神，化为刻苦努力地进行艺术创作实践的结果。正如贝朗森所说：“他们的荣耀扩展到雕塑、建筑、诗歌，直至科学的领域。他们的天才对一切表现手法都一试为快……他们的作品只不过让我们高山仰止，依稀看到在至高无上的地方，他们伟大的灵魂栖息的居所。”<sup>①</sup>

文艺复兴运动首始于14世纪的意大利，15、16世纪传播到西欧各国。由于国情的不同，各国的文艺复兴运动形成了各自的特色，艺术也显示出了各自的独特性。但同时，它们都是在复兴古典文化的口号下，体现出了一种时代的新精神，正是这种精神使文艺复兴时代的艺术遵循了一条现实主义的路线。作为文艺复兴时期的这条路线的本质，则是它的反封建性和它带有资产阶级内容的新文化性。作为从封建制向资本主义过渡时期，代表着社

---

<sup>①</sup> 转引自[法]热拉尔·勒格朗：《文艺复兴时期的艺术》，董强等译，吉林美术出版社2002年版，第7页。

会发展方向的新文化，也必然有其广泛的人民性。而作为新时代的新文化的一部分，文艺复兴时期的艺术以它特有的视觉和听觉形式，在艺术的各个门类——美术、音乐、戏剧等方面都集中体现出了这一性质。

文艺复兴时期，美术，尤其是绘画的内容大致可以分为宗教的、反映现实生活的和自然风光的三种。但无论哪一种内容的艺术创作，无不显示着现实主义的原则。且不说关于现实生活与自然风光的内容，仅以宗教为内容的艺术品而言，即便是基督教的，业已摆脱了中世纪纯宗教的内容，而赋予了它人文主义的精神，使神具有了“人”的性质。而以希腊罗马神话为内容的异教艺术品，因古典神话“神人合一”的特点，此时，“人”的性质，特别是人的个性，就更为突出了。同时，反映社会现实生活和自然风光也逐渐成为许多艺术家创作的中心，并形成了自己的风格。

文艺复兴时期，艺术中的现实主义，还表现在自然科学成果在艺术中的运用。这便是大家熟知的透视法、解剖学、光学、数学、植物学等对艺术创作的影响所引起的艺术革命。而这场革命，不仅造就了文艺复兴时期各国的艺术大师，更重要的是奠定了近代艺术的基础。

# 目 录

|                                |       |
|--------------------------------|-------|
| <b>第一章 意大利文艺复兴时期的美术</b> ·····  | (1)   |
| 第一节 意大利“前文艺复兴”时期的新美术·····      | (3)   |
| 第二节 意大利文艺复兴发展时期的新美术·····       | (38)  |
| 第三节 意大利文艺复兴盛期的美术·····          | (92)  |
| 第四节 意大利“后文艺复兴”时期的美术·····       | (168) |
| <b>第二章 尼德兰文艺复兴时期的美术</b> ·····  | (203) |
| 第一节 文艺复兴萌芽期的美术·····            | (204) |
| 第二节 文艺复兴美术的发展·····             | (208) |
| 第三节 文艺复兴盛期的美术·····             | (223) |
| 第四节 “后文艺复兴”时期的美术·····          | (237) |
| <b>第三章 德国文艺复兴时期的美术</b> ·····   | (259) |
| 第一节 文艺复兴新绘画萌芽的诞生·····          | (259) |
| 第二节 文艺复兴新绘画艺术的发展·····          | (262) |
| 第三节 文艺复兴新绘画的繁荣·····            | (265) |
| 第四节 德国文艺复兴时期的建筑和雕刻·····        | (286) |
| <b>第四章 法国文艺复兴时期美术的发展</b> ····· | (292) |
| 第一节 文艺复兴萌芽期和早期的绘画艺术·····       | (292) |
| 第二节 文艺复兴盛期美术的发展与繁荣·····        | (298) |
| 第三节 “后文艺复兴”时期的美术·····          | (310) |
| <b>第五章 西班牙文艺复兴时期的美术</b> ·····  | (322) |
| 第一节 文艺复兴时期的绘画艺术·····           | (322) |
| 第二节 文艺复兴的建筑艺术·····             | (330) |

|            |                               |              |
|------------|-------------------------------|--------------|
| 第三节        | 文艺复兴时期的雕刻·····                | (336)        |
| 第四节        | “后文艺复兴”时期的巴洛克风格·····          | (337)        |
| <b>第六章</b> | <b>英国文艺复兴时期的美术·····</b>       | <b>(344)</b> |
| 第一节        | 文艺复兴时期的绘画艺术·····              | (344)        |
| 第二节        | 文艺复兴时期的建筑艺术·····              | (349)        |
| <b>第七章</b> | <b>文艺复兴时期的园林艺术和花园式建筑·····</b> | <b>(358)</b> |
| 第一节        | 意大利文艺复兴时期的台地园·····            | (358)        |
| 第二节        | 法国文艺复兴时期的花园式建筑·····           | (375)        |
| 第三节        | 荷兰文艺复兴时期的花园式建筑·····           | (390)        |
| 第四节        | 德国文艺复兴时期的花园式建筑·····           | (393)        |
| 第五节        | 英国文艺复兴时期的花园式建筑·····           | (396)        |
| <b>第八章</b> | <b>文艺复兴时期的工艺美术·····</b>       | <b>(401)</b> |
| 第一节        | 金工工艺·····                     | (401)        |
| 第二节        | 陶器和玻璃工艺·····                  | (406)        |
| 第三节        | 玉石工艺·····                     | (412)        |
| 第四节        | 织物工艺·····                     | (415)        |
| 第五节        | 家具工艺·····                     | (417)        |
| <b>附录一</b> | <b>图例·····</b>                | <b>(424)</b> |
| <b>附录二</b> | <b>参考书目·····</b>              | <b>(435)</b> |
| <b>后记</b>  | ·····                         | (439)        |

## 第一章 意大利文艺复兴时期的美术

意大利是文艺复兴运动的发祥地，也是文艺复兴美术的发源地，许多人们熟知的美术大师，例如达·芬奇、拉斐尔、米开朗琪罗及他们的传世之作，例如达·芬奇的《最后的晚餐》、米开朗琪罗的《大卫像》、拉斐尔的《圣母像》等等都产生于此。意大利之所以成为文艺复兴时期美术发展的中心，在于意大利中世纪晚期政治、经济的发展，在于它深厚的文化艺术底蕴。文艺复兴时期的文化和艺术，可以说是一种城市的文化和艺术。它产生于城市中，在城市里得到发展，为城市的政治、经济服务，因而受到城市统治者的支持和市民阶级的喜爱，从而形成了它的先进性。同时，随着各区域艺术家的往来，各区域艺术相互传播，相互影响，促进了意大利文艺复兴时期美术的发展和繁荣。

意大利之所以成为文艺复兴的发源地，首先在于其城市的发展。还是在11—12世纪，意大利北部的城市就有了长足的发展。此时，意大利的许多城市，如米兰、佛罗伦萨、比萨、锡埃纳、威尼斯、皮亚琴察等等都是巨大的工商业中心。城市居民以手工业者为主。11世纪城市居民的人数已达5—6千人，13世纪时，达到了3—4万人。随着经济的发展，14世纪，在这些城市中出现了资本主义的简单协作的手工业工场；城市市民的力量不断壮大；城市中充满了封建领主和市民的斗争。斗争的结果，使许多城市获得了独立，建立了城市共和国。如米兰、佛罗伦萨、威尼斯等等。在这些共和国中，把持权力的往往是早期资产阶级的代表大工场主、大商人、银行家，于是共和国的政权便具有了资产阶级的性质，具有了近代国家的色彩，既反对封建贵族，取消农



奴制，也压迫劳苦大众，不给他们丝毫的政治权利。与此同时，它还大力提倡适合新兴资产阶级利益和口味的的新文化、新艺术，反对中世纪封建教会的文化与艺术。这一破旧立新的任务是由被称为人文主义者的具有新思想的知识分子们来完成的。

这些知识分子把希腊、罗马的古典艺术和中世纪的教会艺术进行比较，深为古典艺术的光辉灿烂所感动，所吸引，所以，他们主张新艺术要以古典为师，恢复古典的光辉。当然，复兴古典绝不是形式上的抄袭。我们知道，古典艺术的民主性和科学性的精华，在于它的人本主义、理性主义和现实主义。这些精华被封建教会视为洪水猛兽，摧残破坏不遗余力，而它却成了具有新思想的知识分子反封建的有力武器。因此古典艺术作为新艺术的良师益友，作为他们学习的样板，首先就是对这种思想倾向上的认同感。于是古典的人本主义变成了文艺复兴的人文主义，希腊的理性主义发扬为近代的科学精神，而古典艺术的风格也就等同于文艺复兴的新风格，成了反对封建旧文化的有力武器。因此，从这种思想精神的共通性看，文艺复兴的学习与恢复古典并非一般的复古，主要是一种创新，是反对封建教会文化的创新。所以文艺复兴学习古典的结果，是摆脱了中世纪艺术的旧风格（当时人称为哥特式风格和拜占庭风格，都是带有贬义的），而创造了文艺复兴的新风格。

意大利的文艺复兴兴起于14世纪。关于意大利文艺复兴美术史的分期，到20世纪末为止，西方美术史学界大致是以城市风格为中心，划分成各种美术流派，并将其分为早、中、晚三个时期。当然，也有对这种分期提出异议的。其最具有代表性的就是美国的美术史学家弗·哈特（Frederick Hart）。他认为，意大利文艺复兴一开始就存在两种风格并存的现象。他说：“从多那太罗、马萨乔到米开朗琪罗等写实主义大师，都具有厚重的纪念碑式气势。这种作风导源于乔托，但不是唯一的风格。在意大利还

存在另一种风格，其代表人物是吉佩尔蒂、夫拉·安吉利科、李比和波提切利等人。它们属于晚期哥特式的线形风格，又称第二风格。”<sup>①</sup> 所以弗·哈特反对笼统地把意大利文艺复兴时期的美术划分为佛罗伦萨派、罗马派或米兰派，而主张以达·芬奇的《最后的晚餐》为界，将意大利文艺复兴时期的美术分为早期和盛期两个阶段。美国的美术史学家海伦·加德纳（Helen Gardner）吸取各家所长，在其《跨纪元的美术》中提出了“前文艺复兴”时期的观念。她认为从中世纪到文艺复兴时期有一个“酝酿期”，“一个混杂的阶段”。这个时期意大利的美术是以乔托为代表的。乔托以后，意大利文艺复兴时期的美术经历了早期、盛期和晚期的发展过程<sup>②</sup>。世界上大多数美术史学家也多采用这一分期法。一般关于文艺复兴美术史的著作，都以盛期作为文艺复兴美术史的结束时期，但也有学者认为盛期文艺复兴之后，文艺复兴所开创的精神和艺术风格的发展并未中断，而是转向了巴洛克式风格，因而针对“前文艺复兴”时期的提法，提出了“后文艺复兴”时期的观点。这一观点是可取的，这样，文艺复兴美术发展史的分期就非常完整了。因而，本书认为，文艺复兴艺术史的发展时间应为14至17世纪，包括“前文艺复兴”时期、早期文艺复兴时期、盛期文艺复兴时期和“后文艺复兴”时期。

## 第一节 意大利“前文艺复兴”时期的新美术

意大利“前文艺复兴”时期的美术创作兴起于托斯坎尼地区的一些城市。这里是意大利新政治和新经济最发达的地区，也是

① 朱伯雄主编：《世界美术史》第六卷，山东美术出版社1990年版，第13页。

② 朱伯雄主编：《世界美术史》第六卷，山东美术出版社1990年版，第14页。

新文化和新意识兴起之地。还在 13 世纪时，这里便出现了主张与“贫穷联姻”，反对“牧师有地产，主教有封地，修士有财产”的圣方济各教派。由于该派用一种较简单活泼不艰涩的普通方言布道，布道的主题描绘生动，特别是用从圣人生活中选出来的事件作例子，听者易懂。这就不仅“刺激本土文学的成长”，更符合了新兴资产阶级对教会的态度。同时，“以方言布道对视觉艺术的影响同样深远，创造了对生动易懂的图像的需要”<sup>①</sup>。正是这种需要，一些艺术家开始了一条学习古典风格，摆脱中世纪模式的艺术探索之路。由此也就形成了其仿古创新的特征。而托斯坎尼的城市则是最先踏上这条“前文艺复兴”时期仿古创新艺术探索之路的开路先锋。

### 一、雕刻艺术的新发展

作为以海运业著称的比萨，首先在雕刻艺术方面开探索之先河，其代表人物就是尼古拉·比萨诺（Niccolo Pisano，约 1205—1278）。尼古拉·比萨诺的著名作品比萨洗礼堂的讲经坛就已具有了强烈的学习古典艺术的倾向。这座大理石雕刻的讲经坛高出地面约 3 米，下以 7 根圆柱支撑，坛呈六角形，一边连楼梯，其余五边各雕刻有 5 块栏板。从形式上看，柱子已开始采用古典的科林斯式柱头，不过柱间拱门还带一些中世纪哥特式的特色。但是，在表现《圣经》故事的 5 块栏板的雕刻上，尼古拉·比萨诺却大胆地摆脱了中世纪的模式，而直接以古典为师，主要是仿照哈德良时期雕刻的精美石棺和其他文物的浮雕形象来塑造他的圣经故事。其中浮雕中最突出的一件是《基督诞生》（图 1）。该幅浮雕仿古创新的风格首先表现在画面的布局上。整幅浮雕的画面

<sup>①</sup> [英] 修·昂纳、约翰·弗莱明：《世界艺术史》，中文版主编范迪安，南方出版社 2002 年版，第 400、401 页。



图1 比萨洗礼堂讲经坛栏板浮雕《基督诞生》(1259—1260),  
尼古拉·比萨诺

表现了3个连环故事。画面左上角为“受胎告知”即天使向玛丽亚转达“因圣而孕”的上帝的旨意；画面正中是“耶稣诞生”；画面右上角为“牧人来拜”，即牧人受星光启示，得知基督已降生，特来马槽向圣婴礼拜。从画面的布局上可以看出，浮雕的中心主题是圣母玛丽亚在马槽旁生下基督。因为这一内容不仅被置于画面的中心，而且一个故事就占据了画面的一半。这种布局不但把3个故事有机地联系起来，突出了主题，而且在有限的画面空间中容纳了众多的与故事相关的人和物，画面虽显拥挤但却不零乱。这是中世纪平面一字排列的绘画布局无论如何也表现不出来的。该浮雕的风格还表现在直接学习古典，紧紧抓住以主要

人物——圣母玛丽亚的形象为中心，把她塑造成一个有血有肉的人间妇女。诞生的主题借玛丽亚产后卧床的姿态表现出来，并且占据了整幅浮雕最重要的位置。其他人物、情节都像众星拱月般在她的上下左右展开，虽然显得有点拥挤，但人物形象的强烈艺术表现力却跃然纸上。玛丽亚卧床的斜倚姿态不仅完全仿照罗马墓碑中的贵妇形象，而且借鉴了拜占庭的象牙雕像和镶嵌画。玛丽亚的脸型、所披袈裟（古罗马人披的长袍）、衣服的皱纹，罗马式的特征更为明显。在这里，尼古拉使圣母玛丽亚完全成了罗马的贵族妇女。威尔·杜兰甚至认为，尼古拉刻刀下的圣母像是罗马女监护官的样子<sup>①</sup>。这种学习古典，决不仅限于形式上的抄袭，而在于古典的人物形象本身，在于把其肯定生活、肯定现实的精神实质融于形式之中。玛丽亚仰卧抬头的高贵姿态，脸上所表现出来的那种自豪感，眼望远方，似乎在思考儿子的未来。尼古拉·比萨诺雕刻出来的圣母玛丽亚披着古典袈裟的同时，也体现出古典精神。她的神圣与高贵不再是中世纪圣像画那样凭光轮、圣容与十字架来标志，而是用她的形体显示的有立体感、重量感、人情感的真实人的形象，这是以往几个世纪以来意大利雕刻艺术中从未有过的。尽管尼古拉的刀法不无笨拙粗糙之处，构图也有疏略的地方，但他的圣母浮雕却对有新时代躁动感的意大利人很有感召力，人们认为这就是新艺术最初的萌芽。

尼古拉的比萨洗礼堂的讲经坛创作于1259—1260年间，从时间上看，它属于“酝酿期”的作品，仿古典的特征十分明显。通过对尼古拉·比萨诺的深入考察发现，他虽以比萨诺为姓氏，却并非比萨本地人，他的艺术根源也像他的出身一样不是在比萨和托斯坎尼，而是在南部意大利。那是个比较落后的中世纪气息

---

<sup>①</sup> 威尔·杜兰：《世界文明史·信仰时代》下，幼狮文化公司译，东方出版社1999年版，第1199页。

很浓厚的地区，而且在尼古拉成长的 13 世纪初期，意大利南部处在野心极大的德国皇帝腓特烈二世（1212—1250）的统治下。这个皇帝靠他母亲的血统得以继承意大利南部和西西里王国的王位，他企图以意大利南部和西西里岛为根据地，与阿尔卑斯山以北的德国王室领地相配合，南北夹击，把整个意大利置于德国皇帝的统治之下。为此，他受到意大利各城市和罗马教皇的坚决反对，终于以失败而告终。可是这位皇帝长期住在意大利南部和西西里，对这里的文化发展亦有一定的影响，特别是他想统治意大利进而统治西欧，以“重现罗马帝国”，所以在南部一带竭力搞些恢复古罗马文物的活动。如在南部的城堡、宫殿中有仿效罗马皇帝的雕刻和浮雕，甚至他的钱币也按古罗马皇帝的形象来刻画自己。他的带动和鼓励，助长了当地艺术家仿古罗马雕刻的风气。显而易见，尼古拉这位来自意大利南部的雕刻家，就是把当地一度有仿效古罗马雕刻的风气带到了比萨。这样看来，甚至连尼古拉的创作本身，也不是什么很有新意的突破了。

对尼古拉作品的深入研究所发现的这些情况，实际上是接触到了研究意大利文艺复兴艺术起源的一个非常重要的问题。尽管新艺术明确地认识到它与古典艺术的密切联系，它和中世纪旧艺术的关系却不像它自身标榜的那样对立和决裂。实际情况正好相反，新艺术与旧艺术在对立之中仍有所继承，在决裂之时也不乏千丝万缕的联系，并不像通常所想的那样简单。在中世纪后期艺术——哥特式艺术的发展中出现的某些学习古典、加强写实的倾向，却是与新艺术有异曲同工的意义，有的甚至是新艺术发展的途径之一，所以新艺术发展的道路主要还是从旧艺术中脱胎换骨改造而来。古典是向导，是启示，但经历了中世纪近千年的历史断层之后，它又太遥远，完全属于过去了。所以新艺术的立足点仍是中世纪的传统，它是要对这个旧传统进行扬弃和提炼，其结果便是恢复古典——文艺复兴新风格的出现。从这个角度看，文

文艺复兴新艺术和中世纪旧艺术的联系几乎和它与古代希腊艺术的联系一样密切，更不用说在具体内容上新旧艺术还有一个很大的共同点——它们都是基督教艺术。正如尼古拉以及日后所有文艺复兴艺术家的作品所表现的，它们的题材主要是取自基督教的《圣经》和圣徒的故事。

然而，在谈到尼古拉作品的这种新旧混杂的特点的同时，我们却应该注意一个更为重要的基本事实，即当尼古拉从意大利南部来到中部的托斯坎尼地区的佛罗伦萨附近的比萨时，他已从中世纪后期的环境来到具有近代萌芽意义的新社会中。因此他的艺术倾向的意义主要不在于与过去的联系，而在于对未来的指引。尼古拉仿古典风格尽管有其幼稚简单之处，却以其强烈的倾向性显示出惊人的具有生命力的“前文艺复兴”的风格。因为日后历时3个世纪的意大利文艺复兴艺术，就是在复兴古典的旗帜下使新艺术的发展获得一个又一个胜利。尼古拉的仿古典风格不仅在西方美术史上，而且在世界美术史上都具有空前绝后的伟大意义。文艺复兴艺术在以后数百年的西方艺坛上也一直被尊奉为可与古希腊艺术媲美，甚至超越了古代希腊的古典艺术。

尼古拉的学古创新、合而为一的“前文艺复兴”风格，在比萨和托斯坎尼地区打响第一炮之后，不仅文艺复兴艺术宣告揭幕，整个文艺复兴也随之启动。因为在比萨洗礼堂讲经坛浮雕大功告成的1260年，其他文化部门的学古创新尚未开始，这也表明艺术在整个文艺复兴运动中一直是起带头作用的，这在世界历史上也是少有的现象。其所以如此，恐怕与艺术在学习古典方面最易见效、最为直接有关。它不像学习古典文学和学术著作那样存在着语言问题（当时意大利人已不懂希腊文，拉丁文也只是极少数人才会的书面语言），况且普通群众主要还是从艺术作品上感受到新时代的气息。只有艺术最能雅俗共赏，新作一出，影响立见。尼古拉的作品不但受到比萨市民群众的热烈欢迎，而且在

银行业发达的锡埃纳城也同样大受欢迎。他们请尼古拉为锡埃纳大教堂刻制了一个更为华丽的讲经坛。

## 二、建筑艺术的新发展

尼古拉在雕刻艺术方面表现出来的学古创新、合而为一的特征，同样表现在文艺复兴“酝酿期”的建筑艺术中，其代表人物是乔凡尼·比萨诺和阿诺尔孚·迪·坎比奥。

### 1. 乔凡尼·比萨诺（Giovanni Pisano 1265—1314）

乔凡尼·比萨诺是尼古拉·比萨诺之子，在艺术上深受其父亲的影响，他的雕刻也很著名。比萨城的市民就请他在比萨大教堂里面雕刻了一座可和他父亲在洗礼堂的作品媲美的讲经坛（1302—1310）。乔凡尼还是一位造诣很高的建筑师。他主持完成了锡埃纳大教堂的新修工程。由于这座大教堂还袭用哥特式风格，人们普遍认为乔凡尼比他的父亲更能发挥这种风格的长处以适应新艺术的需要。也就是说，把哥特式已有一定基础的写实倾向通过学习古典，达到某种类似于旧瓶装新酒的效果。所以，这个锡埃纳大教堂的新建筑虽然用了哥特式结构，也有众多哥特式的细部构造，但就整体而言却是浸润着意大利城市新风尚的美丽开朗的新作品。

如果说锡埃纳大教堂的建筑风格是浸润了意大利城市新风尚的美丽开朗的新作品的话，那么，佛罗伦萨大教堂和政府大楼则是取得了划时代突破的新艺术的最高峰。它们的设计者是尼古拉的另一个高徒阿诺尔孚·迪·坎比奥。

### 2. 阿诺尔孚·迪·坎比奥（Arnolfo di Cambio, 1232—1310）

新艺术的最高峰之所以出现在佛罗伦萨，是因为它是先进的托斯坎尼地区最先进的城市，是新经济、新政治和新文化的集中代表，因而“最高峰”的出现也就非它莫属。阿诺尔孚艺术创造活动主要是在佛罗伦萨，因而他也最能体会佛罗伦萨市民那种大



城市人的雄视当代的豪情。正是为了争得天下第一的美名，1296年佛罗伦萨政府作出了彻底改建佛罗伦萨大教堂的决定。他们选定的总建筑师就是尼古拉的这位集建筑家、雕刻家于一身的高徒阿诺尔孚。另外，佛罗伦萨政府还请阿诺尔孚负责新的政府大厦的建造，其要求之高自然也和大教堂不相上下。这些都是发生在1300年前后的事。所以，随着14世纪的到来，佛罗伦萨已通过这两座新建筑的大工程在新艺术发展大道上遥遥领先了。

按佛罗伦萨政府的要求，阿诺尔孚为佛罗伦萨大教堂新建筑作的设计确实空前地宏大、雄伟，因此在他生前没能完成。或许因为实际的需要，他负责修建的政府大厦却紧锣密鼓进行得很快，在其生前基本建成。从图2上我们一眼便可看出，这座建筑物的特点是坚固高大、统一和谐、生动活泼。整个政府大厦主体是一座方形的城堡般的“办公大楼”，整座建筑全由石料砌成，墙体厚重结实。楼的主体连同它直插云天的钟楼总高为94米，足有一座30层的现代高层建筑那样高大、气魄、异常雄伟。而整个高50米的办公大楼只分为3层，每层都有十几米高。大厦里的房间、厅堂无论高层还是低层，每间都有四五层楼房那么高。它的统一和谐，首先表现在其钟楼外观上的设计：下半部采用和建筑主体的下半部同样的方形城堡形式；中部、顶部和主体顶层的挑檐、垛口、土墙的结构相呼应，于是共同的建筑风格使主体和钟楼一起组成一座底基坚固、高耸入云的塔形建筑。其二是“办公大楼”的大门开在建筑物的右边，钟楼也不在建筑物的中轴线上，而偏右安置，这不仅透视出一种设计者和谐统一的设计思想，而且使整个建筑显得新颖、活泼而生动。这种生动活泼的特点，还表现在它的塔顶上。4根圆柱凌空架顶，柱间以半圆形的拱券分开，这不仅衬托了塔顶的高耸，而且四壁空墙的通透可使钟声远传，又和主体结实严密的风格形成了鲜明的对比，可见设计者别具一格的匠心。仔细研究这座建筑的特点，可以发