



文艺复兴时期的美术

定价 1.40 元

文艺复兴时期的美术

苏联 阿尔巴托夫 著

中央美术学院美术史研究室 译

朝花美术出版社

1957·北京

· 1

本書譯自阿尔巴托夫 (М. В. Алпатов) 的“美术通史”
(Всеобщая История Искусств) 第二卷第一章至第四章。

封面：垂死的奴隶（局部）

米开朗基罗

目 次

早期意大利文艺复兴.....	7
盛期意大利文艺复兴.....	67
十五——十六世紀尼德蘭和德國的美術	120
十五——十六世紀法國美術	174

正文內插圖

I	巴黎禮拜堂斷面圖	勒魯涅列斯柯	36
II	巴黎禮拜堂平面圖	勒魯涅列斯柯	37
III	斯特羅契宮平面圖	貝涅笛托·達·邁阿諾	42
IV	“最後的晚餐”的素描草稿	列奧納多·達·芬奇	73
V	聖彼得大教堂平面圖	勃拉曼特	88
VI	卡拉多索紀念章		89
VII	貝爾維狄列別墅	勃拉曼特	95
VIII	羅敏達別墅平面圖	帕拉第奧	114
IX	巴多埃別墅	帕拉第奧	115
X	戈第別墅正面	帕拉第奧	116
XI	金杯	德國紐倫堡的手工藝品	156
XII	十五世紀德國的版画		164
XIII	“死的舞蹈”之一	賀爾拜恩	171
XIV	巴黎克呂尼旅館平面圖		177
XV	在楓丹白露的宮殿		179
XVI	拉·羅埃宮平面圖		190
XVII	安西·果·弗朗斯宮平面圖		190
XVIII	法蘭西斯一世時代的建築物的天窗		191
XIX	十六世紀中葉的建築物的窗戶		192

早期意大利文艺复兴

可惜，我們只有五官。假如人的感官

不止五个，而是五十个或五百个！

罗倫索·华拉①：“論真正的幸福”

但綠的草原在柔嫩腳掌下

已變成白的，黃的，鮮紅的和天藍的了。

波利齊亞諾②：“比武”

十三——十四世紀之交，在法國，在這過去歐洲美術最進步的國家中，已很少產生新的和重要的作品：只建造了一些哥德式的大教堂；在諸城市里建築了一些外表上類似教堂建築的市政廳；在聖·狄尼③的陵墓中用石頭刻了一些帝王的肖像。在這些肖像中，通過始終不變的虔敬的表現，微弱地顯出一些取之生活的特徵；畫家們用精緻的花紋和袖珍畫裝飾了珍貴的壁畫。這一切是哥德時代的光輝的成就。

在德國，那些年代繼續着依爾·第·法蘭斯④大師們的藝術技法的研究和運用；建築了寬敞的殿堂，創造了具有細小的彫刻的祭壇。在英國，建築了哥德式教堂，具有單調地用垂直劃分裝飾起來的正面。在還沒有完全從摩爾人解放出來的西班牙

牙美術中，繼續着東方回教和西方基督教美術傳統的異種交配。被鞑靼人切斷同文明世界的聯系的俄國，剛在為創造的覺醒積集力量。而在拜占庭和巴爾干則已可看出美術高漲的閃光，但在美術發展中，還沒有足夠的力量創造新的紀元。

這些年代，在歐洲境外，更少有新的東西產生。在近東繼續建造了同早經確立的傳統相一致的回教寺院和陵墓。在印度發展了前此數百年所產生的和在此後數百年期間內仍繼續出現的廟宇。在中國，繪畫的黃金時代業已過去；元朝的時候，美術延續着古代的傳統。在美洲和其他大陸，美術的發展停滯在上古的階段。看起來，這裡的一切好像歷史的箭頭永遠停留着。

這些年代，意大利的藝術生活顯得最為活躍。那時許多意大利大師勤勉而不懈地探索新的藝術語言。這幾年來，偉大的佛羅稜薩大師喬托用畫筆敘述了基督和馬利亞的故事、他們的人生的考驗和苦難，而他的敘述到現在還好像活的語言一般感動我們。喬托藝術的偉大，在和他同時代的世界藝術比較起來顯得特別鮮明。

意大利在中世紀期間內的命運已為它在十三——十四世紀之交所起的重大作用作了準備，這裡，公侯和貴族政權並不像法國和德國那麼堅固，城市還在十二世紀時就戰勝了它。古代遺產在意大利比在其他國家顯得更有力量。這古代遺產通過各種方法傳播到這裡：通過經常往來意大利並把著名的鑲嵌畫傳給這個唯一西歐國家的拜占庭大師們；又通過了數百年來埋藏在意大利地層下的許多羅馬美術遺跡。當國家對這些遺跡的理解成熟時，它們就成為意大利大師們的典範。可是，藝術上的

新的运动並不限于对被遺忘了的古代艺术形式的簡單的复兴。对文艺复兴採取这种狹隘的理解,也許只有皇帝腓特烈二世^⑤。和他的宮廷是難辭其咎的,但这也就决定了由他所創造的十三世紀南部意大利画派的成果是微乎其微了。中世紀末叶时期,整个意大利和欧洲其他各地存在过一种文化生活,它們同时也經歷了自己發展的道路。

十二世紀末,当欧洲談論到,人可以繞过教会和僧侶而“接近神”的时候,这运动在意大利,尤其在安布利亞获得了反映。它的預言者是阿西西的聖芳濟^⑥,他号召放棄財富,过極艰苦的生活;人們就叫他为“穷人”。他在其讚歌中讚美了創造主連同他的一切創造物、太陽、月亮、星和風。他以热烈的感情談論世界,但和北方的傳教師們不同,尤其和埃克赫尔特^⑦不同,他把对象始終叙述得那么鮮明、那么清楚。他呼喚人、野兽和鳥类的名,同它們进行談話。他遵照風俗在各廟宇內設置附有襁褓嬰孩形体的誕生用的秣草槽,以便福音傳的故事給人以具体印象。在死之前,他悔悟对肉慾的輕視,同时認為禁慾是沉重的罪孽。教会对聖芳濟的事業採取否認的态度。可是他的影响是那么重要,以致不得不寬恕这異端者,甚至把他列为聖者。聖芳濟的人格和說教表明新的世界觀的醒覺,这世界觀还不脫中世紀傳統的范围,可是它却成为新的艺术文化誕生的基础。

佛罗梭薩在这新文化的誕生中起了特殊作用。这里,像任何地方一样,緊張地进行了新生活秩序的建立。城市經濟繁荣的基础是城市的商業和羊毛生产的發展,这使它(指佛罗梭薩——譯者)不仅在意大利,而且在全欧洲擡升到显著的地位。

在佛罗伦萨迅速发生了资本集中于寡头手中，銀行事業發展了，社会發生了分化。在这里，大小資產階級之間早就發生了磨擦。这城市的編年史中充滿着关于階級斗争和党派斗争的叙述。这斗争往往具有最尖銳的形式。

“公平法規”的制訂确立了十三世紀末公社制度的胜利。若干意大利城市久已摆脱了公侯和君王对城市内部事务的干涉，这使它們能够在其社会和文化發展上超过許多北欧城市。十三——十四世紀，在这些意大利城市中，社会改造問題已引起了普遍注意。人們已開始意識到自己重大使命的全部責任，並开始在艺术創作中探索自己的自覺心的表現。

在这斗争最緊張的时候，佛罗伦萨产生了所謂“甘美的新样式”的文学傾向。它的最大的代表是但丁。在“新生”中他讚美自己心愛的情人，芳年夭折的貝亞得麗斯。有时在其有些做作的詩中，他恭恭敬敬的談到她，好像談到聖母一樣，頌揚她，向她禱告。十三世紀許多詩人所熟知的对美的模糊的愛好，在但丁的詩中为丰富的生活感情和鮮明的自覺所代替了；他的內心感情用極明确的形式表現出来，而这形式在他的詩中是沉着和完美的。

当但丁作空想的陰間地府的遊記——即后来被称为“神曲”的詩时，他的呼声更見宏亮，更見有力。这是所有意大利文学中最著名的詩篇。詩人以熾烈的空想描述地上的世界和来世的世界，这来世是他的同时代人和当时所有哲学學說以及倫理观念所信奉着的。对但丁的詩，人們早就把它和哥德式大教堂構思的严整宏偉相提並論。但和大教堂不同，“神曲”是一个人所創造的，那里具有詩人的个性的痕跡，那里含有抒情的意味；詩

中所描写的一切空想世界是一个佛罗棱薩人，即是从佛罗棱薩放逐出来的人（指但丁，他因参加政治活动被放逐出境——譯者）所目睹的，他不忘記同現世的联系，甚至置身在地獄的火鍊之中也对着敌人發怒。但丁詩中的人們，尤其是地獄的英雄們，被描繪得具有一些特征，而这是各种各样人物的完整的性格，在这些人物中，人們的命运、个性、外貌、信念融合为一体，这些人物在古代的文学中是沒有的。法利那^①时代佛罗棱薩貴族的形象是属于这些人物之列的：

我紧紧贴近我的領袖，
他对我說：“为什么你那么胆怯地观望？
瞧一瞧，你看：法利那站起来了。
看，腰竿挺直而且还可以看到軀体”。
我凝目注意他的臉，
而他，前額和胸膛挺得那么有力，
好像，輕蔑地看着地獄。

所有幻想出来的有罪的人和正直的人、但丁的朋友和敌人、古代的聖賢和詩人的同时代人，像石刻一般被精確地刻划出来了。偉大的意大利詩人用这种突出地、鮮明地描繪一切想像的东西的才能預示了偉大意大利彫刻和繪画的大師們。

意大利美术的新傾向的發源，可以追溯到羅馬样式演变为当地的意大利样式的时候。在十一至十三世紀的托斯加尼各教堂中，正面裝飾和白的、灰的、黑的大大理石的內部牆壁几乎同整个建筑的構造不相協調。但清楚的几何形对意大利建筑家來說是一个良好的典范。这里产生了这样的習慣，就是考虑明确

的形式，避免一切模糊的、不可捉摸的东西，用鲜明的对比和質朴的节奏去構造建筑的形像。这里創造了圍以拱門的开敞的柱廊和庭院的典型，这种典型后来在意大利牢固地形成爲日常現象。当然，那傳入中部意大利的个别的哥德样式的因素，按照当地傳統被改造了。但是，建筑在意大利並不具有像它在欧洲其他国家的哥德式美术中的那样的重大意义，在意大利造形艺术中首先創造出的新东西，起初是在彫刻上，后来是在繪画上。

意大利彫刻的复兴者是尼柯洛·比薩諾(1215—1280年)乔凡尼·比薩諾(1250—1328年)和阿尔諾福·第·卡姆比奥(1273—1348年)。尼柯洛的作品証明他是中世紀中对古代的絕無仅有的、唯一的留恋者。他的“三王来拜”(比薩說教壇，1260年作)中以庄重的姿勢和严肃的态度坐着的聖母，令人想起羅馬女神朱諾^⑤。他的西緬^⑥老人是模倣有鬚鬚的巴庫斯^⑦而成的。尼柯洛模倣近古石棺的浮彫，但他的作品，就其精神來說，接近初期的古典形像。沉重的、特別強調的褶皺和强有力的塑造是和这些理想一致的。尼柯洛在其对古代的向往中几乎無視于人类的激动的感情生活，这种感情生活在尼柯洛以前，早已为法国利姆斯地方的大师所創作的形像所具有的了。他的兒子乔凡尼倾心于哥德式美术，他的說教壇的浮彫(比薩，1301—1310年作)，尤其是“嬰兒的虐杀”充滿强烈的运动，富于鲜明的对比、意志与热情的表現。他在巴杜亞的聖母充滿着精神上的巨大力量；不管軀体有哥德式的曲折，但在其中已显出意大利的剛毅的美的理想。大师阿尔諾福負有去調和这些極端的使命。在他的人体中，有节奏的运动是同优雅而矜持的姿勢

結合起來的。他掌握了那感情的節奏，這使他成為十三——十四世紀優秀的大師之一。

在繪畫中所發生的轉變特別具有決定意義。在十一到十三世紀，在意大利曾有許多拜占庭大師工作着：其中有些人於十字軍佔領君士坦丁堡（1204年）後就到意大利去。在聖像畫中他們的影響特別顯著。所謂“拜占庭式”的意大利大師們的作品，或者具有東方的地方色彩，或者帶有拜占庭首都的繪畫的痕跡。甚至在聖芳濟生平的描繪中也顯出拜占庭聖像畫藝術的類型。意大利大師的作品表現出更純朴而天真的感情、簡單的形式和光輝燦爛的顏色的配合；就制作技巧來說，這些作品不像拜占庭作品的技巧那麼巧妙，但在它們的略見粗拙的表情上，為這種傾向的藝術的進一步發展提供了有效的保證。這些十三世紀意大利大師為擺脫拜占庭樣式而踏出了第一步，到了喬托才同這樣式最後斷絕關係。

佛羅稜薩大師奇馬布埃（約1240—1303年）是這些希臘大師的學生；他用他們的繪畫語言來表現。但是，當他在阿西西的聖芳濟教堂描繪基督“受十字架刑”時，他的技巧就更有熱情了。他畫的在眾天使之間坐在巨大橡木制的金色寶座上的聖母（佛羅稜薩，烏非齊博物館）比拜占庭形象更具有世俗的性格。羅馬畫家卡瓦利尼（約1250—約1330年）在其探索中顯得更為勇敢。羅馬神殿中的許多古代基督教壁畫和羅馬影像對他提供了典範。他最初用明暗法試圖在平面上表現體積。在羅馬聖采齊里亞教堂中他的壁畫“最後的審判”（在1291年之後）中的使徒們好像在繪畫中再現了影像；它們的美有些寒冷，好像大理石一般，但是，他的榜樣鼓勵了喬托去試圖克服拜占庭和哥德

式的傳統，去探索新的繪畫樣式。

喬托(1277—1337年)對他的先驅者的成就非常敏感。這是一個活潑而積極的、具有快樂的寧靜的性情的人，是一個具有巨大創造力的畫家。他的真跡只有保存在帕杜亞的代·阿里納禮拜堂的壁畫(1303—1306年作)、“聖母”(1315年以後作)和在佛罗薩薩聖克羅采教堂的壁畫(1317年之後作)。

喬托在其作品中表現出是一個改革者，而且是十三——十四世紀意大利最大的畫家。他創造了繪畫構思的新的典型，並在其所有的作品中始終遵守它。他用福音書和聖徒傳或聖人的傳記作題材來描繪壁畫。但在他之前曾被許多畫家不止一次地畫過的一切宗教傳說故事，在他的描繪中獲得了新的內容。基督和馬利亞的生活是充滿人的高貴的感、是具有深刻道德力量的崇高的人的歷史。他以古代禁慾主義者的堅毅，以新時代的人的不屈不撓的意志經歷了自己的生活的道路，遭受了種種考驗，勇敢地忍受肉體上的痛苦和精神上的折磨。喬托的藝術是用基督教世界、古代的道德觀念和新生活的理想交織起來的。

在飾以喬托壁畫的牆上，洋溢著莊重寧靜的精神和嚴肅的氣氛。人的眼睛可以一目了然“讀到”基督的歷史，從孩提時開始到死去為止。喬托並不限於描繪他的主人公所完成的功績，像希臘大師一樣。他從生活的錯綜複雜，從生活的多方面的表現以及生活的黑暗面和光明面來表現人生。這引導他達到比較早幾代人所不知道的人的多方面的理解。我們看到憂郁地走向牧人的約基姆（馬利亞之父——譯者），而在这旁边則見到莊重的節日場面——馬利亞和約瑟的婚禮場面；而在為親人所

哀悼的死亡的基督的旁边則是加利利的开拿的欢乐的婚宴。

乔托的構思唯有借新的表現手段之助才能实现。唯有較优于圓形和浮彫的繪画才能担当得起这任务。乔托把許多人物紧密地互相联系起来；許多人物往往分成兩部分，在这兩部分中每部分有一个人物很突出。乔托对人的手势的表情、身体的运动和感情的表現显出特別的观察力。我們从屈着身的約基姆的緩慢的步調知道他的悲哀，从基督的直看入犹大眼睛的視線，知道他已猜到叛逆行为；由倒在复活的基督前面的抹大拉的动作显露出欢愉和惊愕。在从絕望开始到沉入忧愁为止的哀悼基督中，悲痛的表情是特別多种多样的。在人的姿态中，这种精神状态的表現，乔托是接近但丁的。

乔托在圖画中所表現的一切無不是在地上經常發生的；每一个人可以看到的一切，無不由乔托表达出来；所有的精神状态被体现在人的形体中。因此，表現形体的容积和表达圍繞着它的空間也具有特別重要的意义。乔托是第一个主要借明暗之助而达到那么强有力的造形的人，同这种造形比起来，古代的壁画和哥德式的拙珍画显得是平面的和只見线条。在構圖背景上表达着地面和略示建筑以及在若干層次中的人物的明确的配置，获得富有空間的效果。

在“馬利亞和伊利莎白會見”(圖1)这壁画的人物的一般描述中，可以感覺到她們具有深刻感情：注視着馬利亞眼睛的老伊利莎白好像从对方眼光中知道了有孕的消息因而感到喜悅，馬利亞的矜持而喜悅的回答似乎未敢把一切直說出来。这两个妇女的动人的会晤被在兩旁安靜地照着的婢女們襯托出来。她們被配置在中心人物的兩旁就是要陪襯出主要人物的重要性来。

在表达人的感情方面，我們可以在哥德样式中找到乔托的若干原型，但那兒，这感情不是那么显明地从某种戏剧性姿势产生的，因此並不那么动人。乔托在其关心構圖的明确性上，避免我們已經在古代作品中所經常遇到的場面的平面展开。馬利亞和伊利莎白的形体在中央几乎形成着稜錐体；婢女們的形体和柱廊在中心人物之后好像形成半圓形，由此就确定了行动的地位。像这种構圖不能叫作对称，但同时却很容易看出它的規律来。

乔托的历史意义是非常巨大的。伯倫遜^①称他为近代一切人物画的創始者。在乔托的創作中，好像把以后数百年意大利画家所面临的一切課題都包罗無遺。乔托概括地表示出来的人类的形象，其后被他的后繼者們更充分地、多方面地研究了；他們的艺术手法变得更为丰富，更为完美。但乔托甚至同十五——十六世紀大師們比較起来仍不失其感召力。乔托艺术的若干特点，尤其是他的思想的明确和精神的純潔，随着后人对他的遺產的修理而逐漸丧失了。甚至这位大师亲手完成的后期作品——几組描繪約翰和聖芳济生涯的壁画，虽然它們的構思偉大，但在力量和感情的热烈上較之早期的巴杜亞壁画則有遜色。

意大利城市文化的有力高漲到十四世紀中叶已告中止。誠然，佛罗稜薩的民主运动引导城市貧民走向起义，但胜利的果实却落到了受到騎士階層影响的城市有产者的手中。虽然这不能消灭新文化的一切成果，可是震撼了但丁和乔托时代的艺术所具有的統一性和严整性。这首先表现在艺术中个人感受和情

节因素的單方面的發展。

美术中抒情情緒的抬头是同十四世紀西埃那派有联系的。和佛罗稜薩不同，西埃那的民主运动未能摧毀貴族的反抗，因此整个城市文化保持了比較保守的性質。西埃那派的最大代表者是杜卓（約1250—1319年）。他是乔托的同时代人，但就其性格來說，則傾向于古代。像乔托在巴杜亞一样，他在其聖像“荣光中的聖母”（被称为“馬埃斯太”）的标题下，描繪了基督的故事，但在故事中，杜卓沒有把行动的發展表現得像乔托的壁画中那么突出；可是在其中有很多热烈的感情，細致地表达出人的感受、他們的痛苦、热情和哭泣。無怪后来杜卓被称为“基督教的索福克利”^⑨。就構圖的鮮明性來說，他的構圖較之乔托的壁画是遜色了，但在其中却具有許多音乐的和線的节奏。柔和的色彩的对比在杜卓的繪画中比在他的偉大的佛罗稜薩同时代人的画中更起重大作用。

在其他西埃那大师如西蒙涅·馬尔提尼（約1283—1344年）的画中，抒情詩原理具有特別强烈的意义。他的“受胎告知”（圖2）和在巴杜亞的乔托的壁画（圖1）相距整整三十年，但和乔托把事件作宁静而敘事性的發展不同，馬尔提尼集中注意于表达他的人物的感受、特别是聖母的感受。她愉悅地、端莊地垂下头，可是又沉入于憂愁的沉思中。同乔托的質朴的人和人的性格的完整性比較起来，西蒙涅·馬尔提尼笔下人物的內心世界是比較丰富和复杂的。馬利亞的身形用平面的模样描繪出来，馬利亞的黑斗蓬形成一个奇異的形狀，好像中間有折損。金色的边像蛇样曲折。箭形的框子加强了花紋的印象。西蒙涅·馬尔提尼是受了哥德样式影响的；但把他的聖母同十三世