



The Cambridge Introduction To Art

The Renaissance

# 剑桥艺术史

## 文艺复兴艺术

[英国]罗萨·玛利亚·莱茨 著 钱乘旦 译

剑桥艺术史

The Cambridge Introduction To Art



# 文艺复兴艺术

[英国]罗萨·玛利亚·莱茨 著 钱乘旦 译

**图书在版编目(CIP)数据**

文艺复兴艺术/(英)莱茨(Letts, R. M.)著;钱乘旦译.  
—南京:译林出版社,2009.1  
(剑桥艺术史系列)  
书名原文: The Renaissance  
ISBN 978-7-5447-0726-8

I. 文… II. ①莱… ②钱… III. 文艺复兴—艺术史—西方国家  
IV. J110.93

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第158999号

The Renaissance by Rosa Maria Letts  
Copyright © 1981 by Cambridge University Press  
This edition arranged with Cambridge University Press  
Simplified Chinese edition copyright © 2008 by Yilin Press  
All Rights Reserved.

著作权合同登记号 图字:10-2003-169号

书 名 文艺复兴艺术  
作 者 [英国]罗萨·玛利亚·莱茨  
译 者 钱乘旦  
责任编辑 李瑞华  
图片编辑 韦 枫  
出版发行 凤凰出版传媒集团  
译林出版社(南京湖南路47号 邮编 210009)  
电子邮箱 yilin@yilin.com  
网 址 <http://www.yilin.com>  
集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>  
印 刷 南京爱德印刷有限公司  
开 本 718×1000 毫米 1/16  
印 张 7.25  
插 页 2  
版 次 2009年1月第1版 2009年1月第1次印刷  
书 号 ISBN 978-7-5447-0726-8  
定 价 22.00元  
译林版图书若有印装错误可向承印厂调换

# 目 录

|                                  |    |
|----------------------------------|----|
| <b>解释现实的人</b>                    | 1  |
| <b>1 文艺复兴艺术的起源</b>               | 6  |
| 重新发现古典文化                         | 6  |
| 彼特拉克和人文主义                        | 7  |
| 古代世界对视觉艺术的影响                     | 9  |
| 国际哥特式：一种新宫廷风格                    | 10 |
| <b>2 佛罗伦萨的早期文艺复兴, 1400—1450年</b> | 13 |
| 洗礼堂门饰之争                          | 13 |
| 勃鲁奈勒斯契和多那太罗在罗马                   | 17 |
| 文艺复兴社会的新型建筑风格                    | 18 |
| 佛罗伦萨市中心的大伞                       | 19 |
| 从有顶柱廊到有柱回廊                       | 22 |
| 佛罗伦萨的商人府宅                        | 23 |
| <b>3 文艺复兴艺术中的自然、空间和现实</b>        | 28 |
| 风景画中的空间                          | 28 |
| 室内画中的空间                          | 33 |
| 透视画中的空间                          | 36 |
| 文艺复兴浮雕作品的空间和人物动作                 | 38 |

|                           |           |
|---------------------------|-----------|
| <b>4 文艺复兴早期的艺术保护人和艺术家</b> | <b>43</b> |
| 肖像画:从捐助人到画中人              | 43        |
| 从商人到领主:美第奇家的科西莫和洛伦佐       | 47        |
| 乌尔宾诺宫廷:取得平衡               | 50        |
| <b>5 世纪结束时的不安与尝试</b>      | <b>55</b> |
| 三个伟大金匠的艺术:波拉约洛            | 56        |
| 维罗乔                       | 58        |
| 波提切利                      | 60        |
| <b>6 北意大利的文艺复兴</b>        | <b>65</b> |
| 安德烈·曼坦那                   | 65        |
| 乔凡尼·贝里尼和威尼斯的文艺复兴          | 67        |
| 莱奥纳多·达·芬奇:新的艺术表现方法        | 71        |
| <b>7 盛期文艺复兴</b>           | <b>72</b> |
| “最充分的临摹,最深堪的艺术”           | 72        |
| 从绘画到诗歌                    | 76        |
| 礁湖中的色彩                    | 79        |
| <b>8 至臻完善</b>             | <b>84</b> |
| 米开朗基罗的创造力及其艺术表现           | 84        |
| 最后一尊“哀悼”的动人沉默             | 87        |
| 拉斐尔达到完美和谐的新境界             | 89        |
| 盛期文艺复兴的殿堂                 | 90        |
| 米开朗基罗的《最后的审判》:结束和开端       | 94        |

|                |     |
|----------------|-----|
| <b>艺术家小传</b>   | 99  |
| <b>小词典</b>     | 102 |
| <b>进一步阅读书目</b> | 104 |
| <b>索引</b>      | 105 |

## 解释现实的人

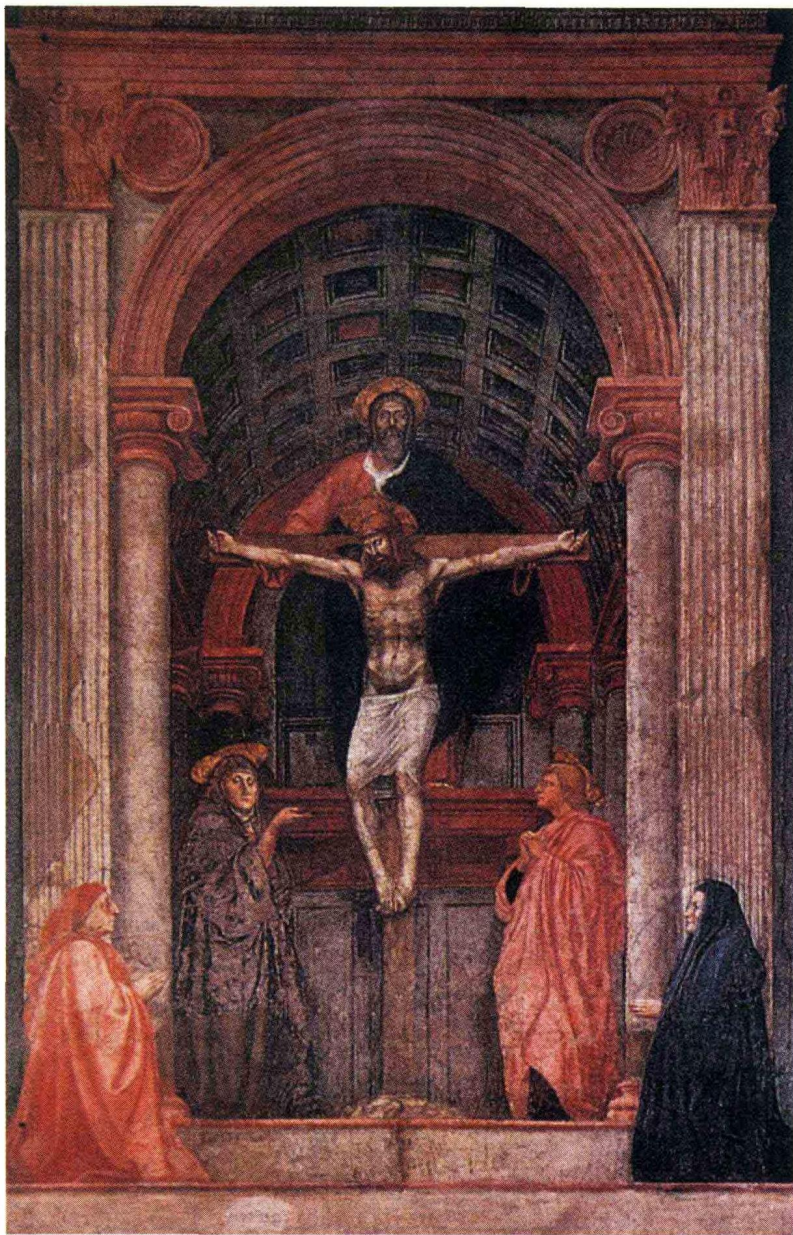
大约在1427年,马萨乔为佛罗伦萨新圣母玛利亚教堂作的壁画《三位一体》正式揭幕了,那时,这个教区的居民一定是带着极其惊奇的目光看着他们教堂墙上的这幅画。画看上去就像在墙壁上掏了个洞,洞中又筑了个壁龛,壁龛里正在显现一件神迹,其中两个佛罗伦萨人——施主们,正虔诚地静默跪立,仿佛因亲眼看见神灵的降临而惊呆了。

距马萨乔作《三位一体》一百三十年之后,在瓦萨里写的《画家、雕塑家和建筑师生平》一书中,仍可看出新的艺术“语言”给佛罗伦萨人带来的不安还在回荡,不管这本书反映的是马萨乔同时代人的看法还是作者自己的感想,瓦萨里显然认定一种新的风格由此开始。他在为《生平》第二部分作序时说:“马萨乔在画人物的头部、服饰、建筑、人体以及色彩和远近大小时采用了新方法,他由此开创了现代绘画的风格……他是第一个改进绘画方法的画家……他对绘画艺术的再生起过巨大的作用。”

关于文艺复兴(这个词的意思是“再生”)到底是开创了一种新风格,还是使已有的倾向至臻完善,这个问题将使艺术史学家无穷无尽地争论下去,他们对单个艺术作品的评价也会众说纷纭。一般来说,艺术形式是思想的外在表露,某种形式和画法的延续使人能识别一种风格。无论绘画、雕塑还是建筑,若根据其内涵的思想来看待外在的表现形式,我们就可以对文艺复兴时的艺术究竟表现为创新还是延续这个问题提出自己的看法。

比如,我们可以对表现圣母及圣婴加冕的两幅油画作一些比较。第一幅

1. 托玛索·迪·乔凡尼 (绰号马萨乔) 作《三位一体和圣母、圣约翰及施主》，约1425—1427年，壁画，667×317厘米，佛罗伦萨新圣母玛利亚教堂。



瓦萨里在《画家、雕塑家和建筑师生平》中论及马萨乔时说：“他认为作画就是对真实事物的模仿。”

是法布里亚诺的真蒂利作的，他是现在所说的国际哥特式风格在意大利的伟大代表，这种风格在13和14世纪时曾风靡全欧。第二幅是马萨乔所作。真蒂利的画约作于1408年，马萨乔的约作于1426年。

第一幅画中，圣母脚下的天使手持乐卷，放声颂唱，圣母坐在枝叶繁茂的





翠亭中，圣婴手中拿一颗安石榴。从天使那抑扬顿挫的轻快“韵律”以及苍葱的绿树和象征人类的小人像，真蒂利把我们引入神的庄严“慢板”中。圣母和圣婴像幻影般升起，优雅但平淡无奇。他们的背后是象征天国的金色背景，他们的身体呈锥形，巧妙地与框架的形状配合在一起。

真蒂利的画首先让我们注意它的线条、色彩和图案，唤起我们对美的纯洁感受。但尽管作品很伟大，却无论如何不想让我们感到圣母和圣婴形体的真实存在。真蒂利笔下的圣母是来自另一个世界的偶像，它只让我们从远处顶礼膜拜。

现在我们来看马萨乔的圣母加冕，这儿有全然不同的音乐场面。两个天使坐在宝座脚下弹琵琶，右边的那个刚拨动一根琴弦，按瓦萨里的说法，看上

上左

2. 法布里亚诺的真蒂利作《圣母子加冕》，约1408年，木板画，115×64厘米，佩鲁贾国家美术馆藏。

上

3. 马萨乔作《圣母玛利亚和圣婴》，约1426年，木板画，135.5×73厘米，祭坛屏风画中幅，伦敦国家美术馆藏。

去“正侧耳倾听他弹出的乐声”。天使的大小尽管与圣母、圣婴比相差甚远,但已经大到能和我们进行个人交流了,因此全不像真蒂利笔下的渺小天使。往上看,圣母玛利亚有一张平凡但充满母性的脸,她把孩子舒舒服服地放在膝上。孩子一手拿一颗葡萄在嘴中吮吸,一手在他母亲手中的葡萄串上乱抓。和前一幅图中的安石榴一样,葡萄是基督后来受难的象征,圣母忧伤的目光表示她知道他将来劫数难逃。但除开这未卜先知的神秘感外,马萨乔把这对母子画得尽可能逼真。孩子摸索找嘴的动作,他悬在空中的双腿和双脚,以及画面中呈现的温情暖意,都把天上的神带进人间俗界。我们可以领会他们的一些感情,可以体会到玛利亚的忧伤和婴孩及天使的安宁静谧。

马萨乔能做到这一点,是因为他在宝座周围创造了一种真实的空间感。从画面的第一层开始,有一个升起的台阶,圆形的一圈看起来刚好容下两个小奏乐者。由于对台阶的各个层次小心地使用从上面照下来的光,使我们确实感到画面的深度和广度,情景极为诱人。

在马萨乔的《三位一体》中,这种吸引力更为明显。玛利亚看着我们,手指十字架,前面的台阶是断开的,没有画完,这暗指一个持续的空间。从这些我们可以推断当时在画家和公众间正形成一种新观念,观众现在被邀请去参与画中的现实,去和故事情节中的人物合为一体。马萨乔用高超的自然主义手法把画中的一切因素集中在一个主题——一个明确的真理上,从而使观众折服。观众像《三位一体》脚下的施主一样,他们吃惊而深受感动,亲身经历了一件展开的奇迹——一件属于他们周围的真实世界的奇迹。

自然主义肯定在马萨乔的艺术中前所未有地发展起来,但假如我们以为他的主要艺术特点就是摹拟自然,那就无异于说,马萨乔仍在以哥特式风格绘画了。因为对细节和单个对象的兴趣,以及忠实于自然又尽心尽力地表现它等等,都不是文艺复兴的新现象。事实上,早期文艺复兴的自然主义可以简单地看作是哥特风格的延续。

多少年来,哥特风格的画家一直在忠实地模仿,细心绘制上帝的造物,到14世纪,自然主义在绘画和雕塑中颇有增长,成为后期哥特风格的显著特征。

在北欧尤其如此,当地人精于观察的天性使其艺术善于作出准确的描绘。

然而哥特式艺术家遵从自然主义的目的,却不是让观众去相信物体或事件的真实性,由于他们把物体放在造作甚至是不合逻辑的背景中,有时还把现实生活中根本不可能同时出现的东西放在一起,结果往往是适得其反。比如说,一个漂亮的淑女可以坐在花园里亲抚一只独角兽,而这种东西根本就没有;要不就是一群野兽在她脚下亲昵地绕来绕去。要解释图中这些东西的象征性意义是非花大力气不可的,而大量这类东西以及图中的异国情趣则向我们展示哥特世界的丰富想象力;在这个世界中,奇思妙想有时是宗教观念的高度升华,然而更多地是逃避冷酷的现实。中世纪认为人的能力有限,不能理解也不能享受上帝创造的果实,这就为认识现实设置了更多的障碍。

文艺复兴的艺术家则不同,他在阐述一种转变了的心灵态度。对他来说,人生在世不仅是为观赏神的伟大,他更是神本身的骄傲体现,是神在地上的天然继承者。自然不仅是为观看或临摹而存在的,它应该加以考察和理解;人不应该怕自然,但艺术品已是对自然的研究,在研究中艺术家对自然的各部分作出合理的安排,将其组成可理解的整体。

回顾观念上这种变化的过程,就能理解我们称之为文艺复兴的这场运动的真谛。思想上的变化导致艺术手法的变化,而这种变化就是文艺复兴艺术中的新因素。同样,如果能找出文艺复兴艺术从哥特传统中继承了哪些因素,我们就能解释文艺复兴的由来,从而认识文艺复兴的根源。

与此同时,我们还应该看到大约在15世纪开始时,确有一些欧洲艺术家开始对周围世界表现出新的关注,希望把它解释为公众共享的教育过程的一部分。但这些艺术家并不占多数,也不一定是重要人物。在佛罗伦萨,至少在公众心目中,勃鲁奈勒斯契、多那太罗和马萨乔是次于吉贝尔蒂、真蒂利和洛伦佐·莫纳科的;在佛兰德斯,胡伯特·凡·爱克也得不到林堡兄弟享有的那种赞助。但这些人却体现着人和现实间的新关系,他们对真实事物产生浓厚的兴趣,他们努力去表达新发现的真理——这些,就是文艺复兴的全部内容。

# 1 文艺复兴艺术的起源

## 重新发现古典文化

在欧洲史上被称作文艺复兴的时期,粗略而论是在15和16世纪,这是个发生伟大变革的时代,它为我们今天所知道的世界勾画了大致的轮廓。这时,欧洲各王国发展成强大的国家,宗教、思想和行动都发生变化,如前所说,这些都在伟大艺术家的作品中反映出来,特别是在意大利。但变化来得缓慢,而且仰仗多种来源。

作为文艺复兴的思想基础的主要变化,是意识到人自身应成为一切事物的中心和衡量标准。这个意识是在整个14世纪,通过诗人、哲学家和人文学者重新发掘古代文献而缓慢、持续地确立起来的。

文艺复兴时的人特别研究了古希腊、罗马的文献,发现其中对自然和人体价值相当重视。这使他们对人和自然做出新的评价,而作为基督徒,他们当然把这些看作上帝的造物。

虽然这些古代或古典的作品从未被完全遗忘过,多少年来修道院的图书馆一直在誊抄和收藏西塞罗、维吉尔、亚里士多德等人的著述,但这些藏书往往不完整,而且也理解得不充分。后来,有更多的手抄本面世,于是修道院外面的学者开始对它们产生深厚的兴趣。

## 彼特拉克和人文主义

弗朗切斯科·彼特拉克就是这样一位学者。他生于1304年，在博洛尼亚学过法律。但他对司法业务极少兴趣，宁可把时间花在读诗写诗上，他既识拉丁文，也识意大利文。他的家族在14世纪被逐出佛罗伦萨，以后就住在阿维尼翁。彼特拉克学成回到阿维尼翁时，弄到了一个合适的职位，即为科隆纳红衣主教当秘书。科隆纳是个罗马贵族，出入教皇宫廷，当时教廷也在法国南部的阿维尼翁。

当时，一切要人，无论他是国王或教皇，是王公或主教，都必须有个秘书，也就是有个文化人给他起草发言稿，书写文件和其他重要文书，所有这些东西都要用拉丁文书写。有时，某个秘书会变得极其著名，其学识文风备受尊敬，及至可以直接向国家元首发表重要讲话，他时常以使节身份从一个宫廷被派往另一个宫廷，好像是流动大使，而他的广博学识就是他的资格证书。

这种人的影响是显而易见的，一旦他获得主人的信任，主人就会让他为一切事出谋划策。但年轻的彼特拉克对这种显赫的地位并不醉心，他宁肯待在阿维尼翁附近的沃克吕兹乡村幽室里继续研究希腊和拉丁文的典籍。这样，古代哲学和价值观念就展现在他的面前，他自小接受的中世纪基督教教育受到古典文化的冲击，希腊人对人体美、对自然、对自由及城邦观念的热爱，与罗马人的历史意识、政治权力及坚强意志结合在一起了。

出于这种力量，彼特拉克重新发现了文科研究的重大意义，按西塞罗的说法，这是一种“人文学科”，即对希腊、罗马时期的自由人来说至关重要的学问，其中包括语法、修辞(说话的艺术)、历史、诗歌和道德哲学等等，它们教导一个人如何说话、如何读书、如何写作，成为一个文化人。人文主义者就是对受过这种教育的人的称呼，人文主义则是历史学家给15世纪这种整体现象所起的名称。文化的“再生”或“文艺复兴”就是它所引起的文化运动，它使湮没了数百年之久的文化和价值观念获得新生。

人文主义的重要性无可估量，彼特拉克曾企图传播古希腊语，在中世纪



4. 西蒙·马蒂尼为  
一本维吉尔作品手  
抄本作的封面画，  
该书为彼特拉克所  
有。作于1340年，  
29.5×20厘米，米  
兰安布罗西亚那图  
书馆。

欧洲，几乎已没有人懂得这种语言了。彼特拉克说：只有用这种方法才能使“多少年来埋没无名的作家们得到新生”。他这里显然是指荷马和柏拉图。

人文主义开始主要在意大利和法兰西传播，但16世纪时已流行全欧了。然而在14世纪，多数有地位的学者却把人文主义者看作是万恶之源，帕多瓦大学教师G.多米尼奇红衣主教是个有声望的作家，他在谈到佛罗伦萨的人文主义者时写道：“这些人是用来瓦解政治、宗教和教育的工具。热爱古典文化和热爱自然是他们的罪过，即便是彼特拉克，也发现很难把自己对美、对植物和花朵的爱与深信不移的基督教信仰调和起来。”



5. 尼古拉·皮萨诺作《耶稣诞生图》，约1260年，大理石浮雕，85×113厘米，比萨洗礼堂。

### 古代世界对视觉艺术的影响

甚至在彼特拉克之前，雕塑家和画家们就已经到古代世界去寻灵感了。在意大利，希腊和罗马艺术的残迹比比皆是，艺术家对古典雕塑和建筑早就耳濡目染，颇有所知。因此在1250年前后，在尼古拉·皮萨诺的雕塑中，我们就可以发现他已经意识到古典的雕塑手法，这不仅表现在他给人物厚实实地包裹的衣饰式样上，而且表现在他从古典群像那里全盘借来的人物形象中。

文艺复兴以前意大利最伟大的画家乔托曾第一个把圣母玛利亚画得端坐在宝座之上，而且看起来更像是罗马的家庭主妇而不是耶稣的母亲。尽管在14世纪中期曾有人否定乔托的现实主义而提倡较为常规的艺术，但他和皮萨诺发出的信号已不能被长期忽视了。

对现实主义的否定和由此产生的反动是由黑死病引起的，1348—1350年黑死病在意大利传播得特别厉害，迫使人在绝望恐怖之中向教会求援。他们向上苍祷告，请求上帝息怒，许多艺术家也未能幸存。而活下来的那些，比如14世纪下半期佛罗伦萨画派的首领奥卡那则画出在阴冷的苍穹下孤单的静



上

6. 乔托·迪·本多内作《圣母加冕和天使》，约1306—1310年，木板画，325×204厘米，佛罗伦萨乌菲齐美术馆藏。

态形象。那种扬扬得意的、胜利的甚至是万能的死神形象，给绝大多数作品以创作灵感。奥卡那在1350年前后为佛罗伦萨圣十字教堂正厅作的连环壁画，其中有《死的胜利》、《最后的审判》、《地狱》等等，在内容和风格上都表现出这种心理状态。

### 国际哥特式：一种新宫廷风格

上右

7. 林堡兄弟作《五月》，取自《贝里公爵的美好年华》，1413—1416年，29×21厘米，尚蒂伊孔代博物馆藏。

14世纪末，从巴黎和勃艮第的法国宫廷传来新的动向，人们对生活焕发出新的热情，对外部事物、穿戴衣着和娱乐中的美产生新的热爱，这些都突然地反映在手抄本的封面和插画中，就像一部无声影片，向我们展示浮华灿烂的宫廷世界。这种新风格叫“国际哥特式”，它很快流行于全欧，向着黑死病时期相反的方向发展。在林堡兄弟用这种风格为贝里公爵的手抄祈祷书作的插图《美好年华》中，表现了法王查理五世的兄弟贝里公爵约翰和娇妻侍女、行猎扈从们一同寻欢作乐。他们骑在像独角兽一样漂亮的马上，驰骋在不仅是种植而且是梳过的草地上，珠宝、冠服和武器都像周围的天空、流水和花草一样五彩斑斓，色泽浓烈。





8. 维罗纳的斯泰法诺作《玫瑰园圣母》，约1420年，木板蛋彩画，63.55×46.2厘米，维罗纳市博物馆藏。

这是一片贵族的天地，西方绘画史上第一次出现一群特权人物，他们在追求和享受一种舒适而饶有趣味的生活。自然被顾及到了，但它必须与宫廷生活合拍，自然若要包括在图内，就必须是整饬过的、镀了金的、经过处理的，一切使人难堪的角落都应弥平，换句话说，这是个经过驯服的自然。

在意大利，这种风格使洛伦佐·莫纳科、真蒂利、皮萨奈罗、维罗纳的斯泰法诺、贞提尔·贝里尼这样一些艺术家神魂颠倒，这些人还把有时被遗忘但从未失传的中世纪意大利绘画——拜占庭艺术的程式手法——结合到这种风格中去，使之更趋丰满。维罗纳的斯泰法诺所画《玫瑰园圣母》具有一种地毯式的丰富效果，它不仅在hortus conclusus(有围墙的花园)中营造了一个华贵的人造宫廷式的自然，并使人联想起清淡的花香和东方迷人的神秘境界。

国际哥特式艺术不仅对异国情调和人造场面感兴趣，它无疑还增进了公