

PEARSON

全球 人文艺术

A HISTORY OF WORLD:
ARTS AND HUMANITIES

(第2版)

通史

下卷

[美] 杰内达·勒布德·本恩顿 著
[美] 娄贝特·笛·亚尼
尚士碧 尚生碧 译
孙纳简 总审校

山东画报出版社



全球人文学艺术通史

下 卷

第十三章 意大利文艺复兴和风格主义 /285

第十四章 北欧文艺复兴 /329

第十五章 巴洛克时代 /355

第十六章 18世纪 /393

第十七章 浪漫主义与现实主义 /423

第十八章 美好年代的印象主义和后印象主义 /461

第十九章 13世纪以后的中国文明 /489

第二十章 15世纪后的日本文化 /501

第二十一章 焦虑不安的时代：一战及其后 /515

第二十二章 现代非洲与拉丁美洲 /545

第二十三章 丰裕时期：二战及战后 /563

第二十四章 当代生活的多样性 /587

图书在版编目 (C I P) 数据

全球人文艺术通史 (上、下卷) / (美) 杰内达·勒布德·本恩顿, 娄贝特·笛·亚尼著; 尚士碧等译. — 济南: 山东画报出版社, 2010.7

ISBN 978-7-80713-839-6

I. ①全… II. ①杰…②尚 III. 艺术—关系—文化—世界 IV. J0-05

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第099192号

山东省版权局著作权合同登记章图字: 15-2006-028号

Authorized translation from the English language edition, entitled ARTS AND CULTURE, COMBINED VOLUME, 2nd Edition, 0131899155 by BENTON, JANETTA REBOLD; DIYANNI, ROBERT, published by Pearson Education, Inc, publishing as Prentice Hall, Copyright © 2005 by Janetta Rebold Benton and Robert DiYanni. Maps, graphs, and all illustration captions and related text copyright © by Pearson Education, Inc.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or by any information storage retrieval system, without permission from Pearson Education, Inc.

CHINESE SIMPLIFIED language edition published by PEARSON EDUCATION ASIA LTD., and SHANDONG PICTORIAL PUBLISHING HOUSE

Copyright © 2010.

本书封面贴有Pearson Education出版集团激光防伪标签, 无标签者不得销售。

责任编辑 韩 猛 许 诺

装帧设计 宋晓明

主管部门 山东出版集团

出版发行 山东画报出版社

社 址 济南市经九路胜利大街39号 邮编 250001

电 话 总编室 (0531) 82098470

市场部 (0531) 82098479 82098476(传真)

网 址 <http://www.hbcbs.com.cn>

电子信箱 hbcbs@sdpress.com.cn

印 刷 山东临沂新华印刷集团有限公司

规 格 210×285毫米

41.25印张 596幅图 600千字

版 次 2010年7月第1版

印 次 2010年7月第1次印刷

印 数 1-5000

定 价 186.00元 (上、下卷)

如有印装质量问题, 请与出版社总编室联系调换。

1327—1372年
 约1425—1430年代
 1427—1428年
 1425—1452年
 1429年
 1435—1450年
 1436年
 1445年
 1453—1455年
 约1455年
 1462年
 1475—1483年
 约1484—1486年
 1486年
 1490—1492年
 1494年
 约1495年
 1494—1512年
 约1499年
 1502年
 1503年
 1510—1511年
 约1510—1511年
 1516—1523年
 1517年
 1519年
 1523—1527年
 1524—1559年
 1534—1540年
 1536—1541年
 1543—1554年
 1550年
 1553—1563年
 1558—1566年
 1565年
 1586年



米开朗基罗在洛伦佐 (Lorenzo) 家生活

法国第一次入侵意大利

萨伏那罗拉 (Savonarola) 控制佛罗伦萨

梅迪奇从佛罗伦萨流放

利奥 (Leo) 十世控制佛罗伦萨

罗马失陷

查尔斯五世成为神圣罗马帝国皇帝

克莱门特 (Clement) 七世控制佛罗伦萨

特伦托会议

多那太罗 (Donatello), 《大卫》(David)

马萨乔 (Masaccio), 《三位一体》(Trinity)

吉贝尔蒂 (Ghiberti), 《天堂之门》(Gates of Paradise)

布鲁内莱斯基 (Brunelleschi) 完成佛罗伦萨大教堂穹顶; 迪费, 《多摩主教堂》

多那太罗, 《抹大拉的玛利亚》(Mary Magdalene)

安吉利科 (Fra Angelico), 《天使报喜》(Annunciation); 米开罗佐 (Michelozzo), 梅迪奇-里卡迪宫

米开朗基罗, 西斯廷教堂天顶画

波提切利 (Botticelli), 《维纳斯的诞生》(Birth of Venus)

米开朗基罗, 《哀悼基督》(Pieta)

若斯坎·德·普雷 (Josquin des Pres), 《万岁, 玛利亚……尊贵的淑女》

莱昂纳多, 《蒙娜丽莎》

拉斐尔, 《雅典学院》(School of Athens)

乔尔乔内/提香 (Giorgione/Titian), 《田园景色》

劳伦琴图书馆

帕尔米贾尼诺 (Parmigianino), 《长颈圣母》(Madonna with the Long Neck)

米开朗基罗, 《最后审判》(Last Judgment)

本韦努托·切利尼 (Benvenuto Cellini), 《珀耳修斯》(Perseus)

帕莱斯特里纳 (Palestrina), 《马尔采鲁斯教皇弥撒曲》(Pope Marcellus Mass)

埃尔·格列柯 (El Greco), 《奥尔加茨伯爵的葬礼》(Burial of Count Orgaz)

彼得拉克 (Petrarch), 《歌集》(Canzonieri)

布鲁尼 (Bruni) 完成《佛罗伦萨史》(History of Florence)

阿尔贝蒂 (Alberti), 《论绘画》(De pictura), 《论建筑》(De re aedificatoria)

谷登堡和印刷业

柏拉图哲学学园

费奇诺 (Ficino), 《柏拉图神学》(Theologia Platonica)

比科 (Pico), 《论人的尊严》(Oration on the Dignity of Man)



卡斯蒂廖内 (Castiglione), 《朝臣记》(Book of the Courtier)

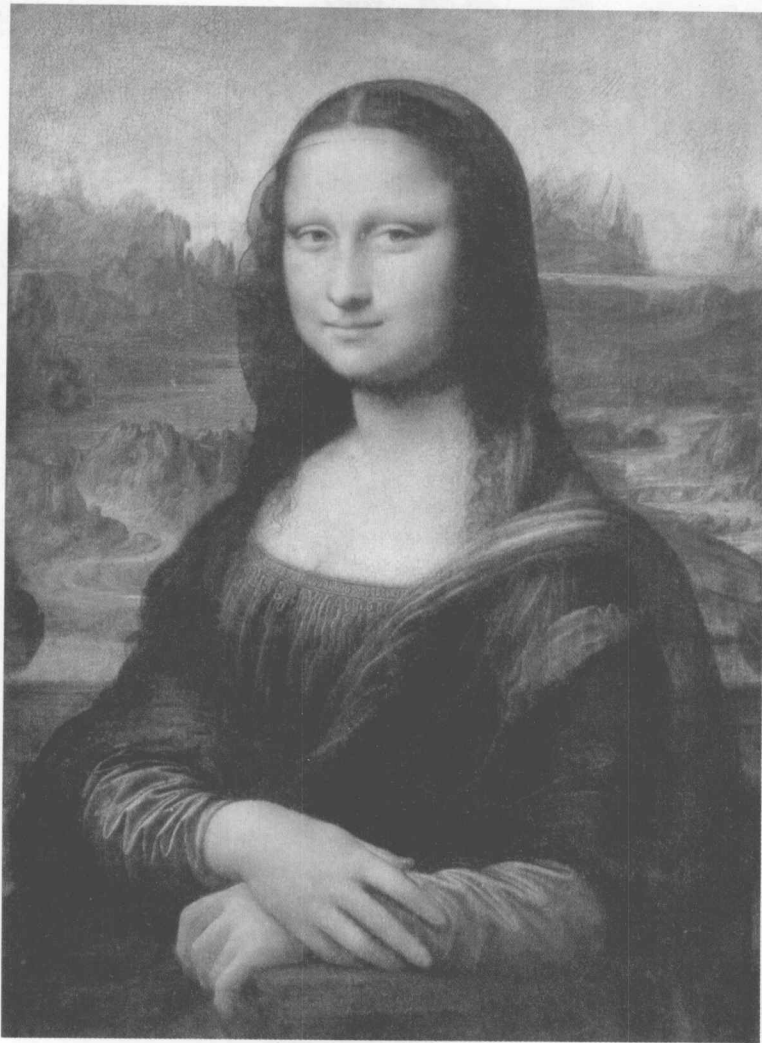
马基雅弗利 (Machiavelli), 《君主论》(The Prince)

瓦萨里 (Vasari), 《名人传》(Lives)

切利尼, 《自传》(Autobiography)

第十三章

意大利文艺复兴和风格主义



莱昂纳多·达·芬奇，《蒙娜丽莎》，作于约1503年，木板油画，76.8×53.3厘米，收藏于巴黎卢浮宫博物馆。

文艺复兴
风格主义



15世纪末分裂为城市共和国的意大利

本章概览

文艺复兴初期

古典的再生和文化复兴

文艺复兴高峰期

艺术的成熟

风格主义

告别古典理想

文艺复兴初期

法语中的“Renaissance”一词，意为“再生”，19世纪时第一次用来指15世纪初到16世纪中期的那段时间。那时的意大利人认为，这段时期标志着与过去的彻底决裂，并在现实中重塑文明和古典的希腊罗马理想。

13世纪到14世纪，教皇和欧洲各国君主之间的持续斗争，使得意大利的一些城邦势力蓬勃发展起来。南部有那不勒斯王国、以罗马为中心的教皇国，北部有米兰公国、威尼斯共和国以及佛罗伦萨共和国。佛罗伦萨位于连接罗马和北部的要道上，成了贸易中心。已经兴起的欧洲银行业可以开展信贷业务，进一步促进了贸易增长。（图13.1）

佛罗伦萨由行会管理。起初，公民政府由七个主要行会管理，它们被银行家、律师和出口商控制着。但到14世纪中期时，所有的行会，甚至一些中产阶级商人的小行会也获得了部分参政权。佛罗伦萨为它的“代表制”政府和共和国地位自豪。然而，城市内部支持神圣罗马帝国的派系和支持教皇的派系之间的长期分裂有增无减。这些派系间的纠纷，会不可避免地导致街头斗殴。到了15世纪，佛罗伦萨就迫切需要一位领袖，他必须有足够的政治技巧、魄力和财富来终止这种长期的敌对状况。

梅迪奇家族的佛罗伦萨

15世纪，梅迪奇家族统治佛罗伦萨，使之成

为欧洲文艺复兴时期无与伦比的文化中心。这个家族拥有两家毛纺厂，以毛纺厂的所得向其他佛罗伦萨人放贷的方式开始积聚财富。乔瓦尼·狄·比奇·德·梅迪奇（1360—1429年）使家族积聚的财富大大增长，他通过在意大利的主要城市开办分支银行，与罗马教廷发展密切的金融效忠关系，这种效忠关系常常左右着权力的平衡，使梵蒂冈更关注世俗的而不是宗教的权衡。

柯西莫·德·梅迪奇 柯西莫（Cosimo，1389—1464），乔瓦尼·德·梅迪奇之子。他领导家族步入无可争议的显赫地位，不仅在佛罗伦萨，在整个欧洲也是如此，因为梅迪奇家族的银行及其分行遍布整个欧洲。尽管柯西莫并未成为市政的官方领导人，但是实际上是他在幕后统治着佛罗伦萨。1458年，教皇庇护（Pius）二世提及柯西莫时说：“除了没有名分，他其实就是统领一切的国王。”

柯西莫的权力建立在敏锐的判断力和仁慈的基础上。他修建了佛罗伦萨历史上第一座公共图书馆，藏有古代的手抄本和书籍，主要是希腊和罗马古籍。对柏拉图和亚里士多德的著作的收藏体现了他独到的眼光。有一段时期，柯西莫雇用了当时意大利几乎每一位重要的艺术家、建筑师、作家、哲学家和学者。

柯西莫的慷慨大方在很多方面只是进一步巩固了既成事实——14世纪中期以来，佛罗伦萨就已经是文化中心（见第十二章）。这个城市自身财富的增长，及柯西莫领导下出现的稳定局面，为艺术繁荣创造了有利的氛围。同时，艺术的繁荣又丰富了全体公民的生活。

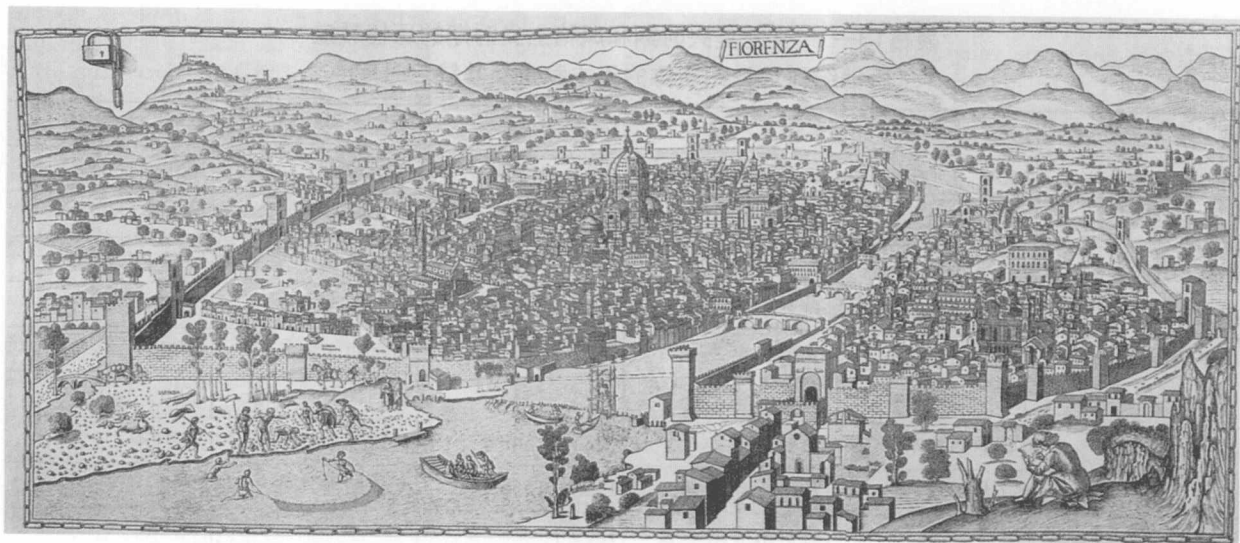


图13.1 1490年的佛罗伦萨

伟大的洛伦佐 佛罗伦萨渴望获得同雅典黄金时代一样的地位，洛伦佐（Lorenzo，1449—1492）实现了这一梦想。洛伦佐是柯西莫的孙子，1469年接替了爷爷的位置成为梅迪奇家族的领袖，开始了他23年的统治。洛伦佐的父亲皮耶罗（Piero，1416—1469），由于备受病痛折磨，继柯西莫之后在位仅仅五年就去世了，但是他培养的洛伦佐颇有乃祖之风，洛伦佐迅速确立了自己不容小觑的地位。他被称为“伟大的洛伦佐”（图13.2），他留给世人一种伟大的印象。他是那时主要的诗人之一，也是一位成功的音乐家，擅长演奏鲁特琴和编排舞蹈。他频繁结交学者，兴建宫殿和花园，赞助音乐节和露天戏剧表演。这一切活动都大大消耗着他所控制的城邦金库的钱财，也消耗着他自己的钱财。他很少委托别人画画，与搜集绘画作品相比，他更喜欢在宝石和古董花瓶上一掷千金，因为他认为这些投资更具有价值。比如，他收藏的许多名贵宝石，价值上千个弗罗林（当时的一种货币），但是当时只需要一百个弗罗林就可以买到波提切利的一幅画。由于洛伦佐的挥霍，到1492年他去世时，梅迪奇银行已经陷入了金融危机，佛罗伦萨自身也濒临破产。

尽管梅迪奇家族统治着佛罗伦萨一直到1737年，其间少有中断，但他们再也难以恢复像柯西莫和洛伦佐那样的权力和威望了。在佛罗伦萨以外，最重要的文艺复兴艺术赞助者应该是洛伦佐的儿子——教皇利奥十世。在梅迪奇家族接下来的几代人中，有几位女性后裔相继嫁给了欧洲最有权势的人物。凯瑟琳·德·梅迪奇（1519—1589年）



图13.2 乔治·瓦萨里，《伟大的洛伦佐像》，布面油画，收藏于佛罗伦萨乌菲兹美术馆。斯卡尔/艺术资源，纽约。洛伦佐外貌奇特，瓦萨里的这幅作品描绘了他的断鼻。瓦萨里是《名人传》的作者。

成了法国国王亨利二世的王后，玛丽·德·梅迪奇（1573—1642年）则是法国国王亨利四世的王后。

人文精神

梅迪奇家族的柯西莫、皮耶罗和洛伦佐都是人文主义者，他们相信人的价值和尊严。颂扬人

表格13—1 文艺复兴时期和风格主义时期的历任教皇
15世纪到16世纪在位的天主教皇及其统治时期

博尼费斯九世	1389—1404年	英诺森八世	1484—1492年	保罗四世	1555—1559年
英诺森七世	1404—1406年	亚历山大六世	1492—1503年	庇护四世	1559—1565年
格利高里十二世	1406—1415年	庇护三世	1503年	圣庇护五世	1566—1572年
马丁五世	1417—1431年	尤利乌斯二世	1503—1513年	格利高里十三世	1572—1585年
尤金四世	1431—1447年	利奥十世	1513—1521年	西克斯图斯五世	1585—1590年
尼古拉五世	1447—1455年	阿德里安六世	1522—1523年	乌尔班七世	1590年
卡利斯特斯三世	1455—1458年	克莱门特七世	1523—1534年	格利高里十四世	1590—1591年
庇护二世	1458—1464年	保罗三世	1534—1549年	英诺森九世	1591年
保罗二世	1464—1471年	尤利乌斯三世	1550—1555年	克莱门特八世	1592—1605年
西克斯图斯四世	1471—1484年	马尔采鲁斯二世	1555年		

交融 蒙提祖马 (Montezuma) 的特诺奇蒂特兰 (Tenochtitlan, 即今天的墨西哥城)

当佛罗伦萨作为早期文艺复兴的中心矗立于世时，在地球另一边，存在着一个同样伟大辉煌的城市，但直到1519年埃尔南·科尔特斯 (Hernán Cortés) 入侵墨西哥时，欧洲人才知道它的存在。这个城市叫特诺奇蒂特兰，是蒙提祖马统治下的阿兹特克帝国 (Aztec) 的首都。

阿兹特克人建立了这座城市，他们认为这是他们的神惠兹罗伯契立 (Huitzilopochtli) 要求阿兹特克人不断迁徙，直到看见老鹰栖息在仙人掌上 (即tenochtli) 为止。1325年，他们终于在一个岛上看到了这个景象，这个岛位于墨西哥山谷中特斯科科湖的沼泽里。在那里，他们建造了城市，通过四条堤道和大陆相连。到了15世纪末，那里已经发展成为有十五万到二十万左右的居民的大都市，由祭司兼皇帝的蒙提祖马统治。

《门多萨书》(Codex Mendoza) (图13.3) 是我们所有的关于16世纪早期阿兹特克人生活最全面的记录。它由72页带注解的插图和63页相关的西班牙文评论组成。为了满足西班牙国王在1541年意欲开始殖民扩张的需求，这本书在西班牙修士们的督导下编纂而成。

正如阿兹特克抄录员描绘的那样，这个城市的标志是站在仙人掌上的老鹰，盾和剑象征着战争，水道把整个城市分成了四个面积相等的部分。城市的中心是金字塔，这一景象都被在至高处的神庙内的抄写员记录下来。这里的人们既崇拜太阳神和战神惠兹罗伯契立 (Huitzilopochtli)，也崇拜雨神和繁殖之神德拉洛克 (Tlaloc)。阿兹特克人用活人祭祀这两位神灵，献祭时把牺牲者还跳动着的心剖出来，然后再将之斩首。

事实上，作为阿兹特克文明的文化中心，特诺奇蒂特兰比当时欧洲的任何城市都要宏伟壮观。科尔特斯手下的一个士兵曾说：“当我们看到……笔直水平的堤道通向特诺奇蒂特兰，我们大为惊叹……一些士兵甚至问我们看到的景象是不是梦幻。”

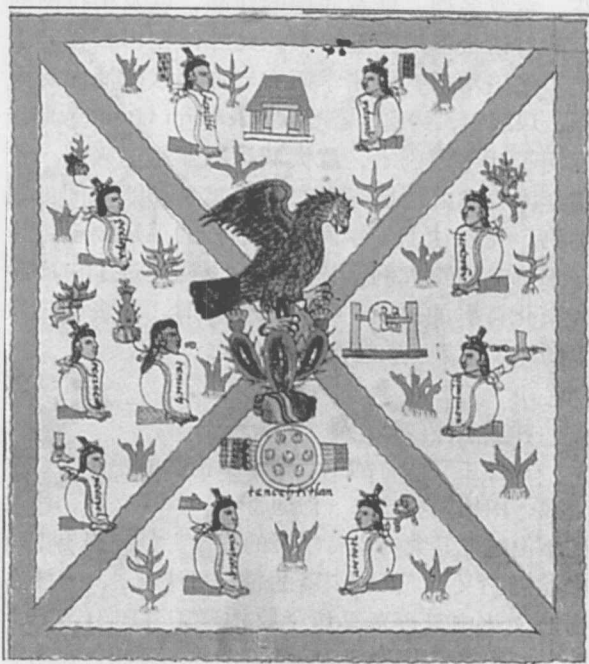


图13.3 《特诺奇蒂特兰的建立》，《门多萨书》的书页，阿兹特克，16世纪，纸水彩画，21.5×31.5厘米，收藏于牛津博德莱安图书馆。在图中心的右边，绘有置于架子上的头盖骨。《门多萨书》中，仅有少数几张画公开表现阿兹特克人生活中以人献祭的习俗，这是其中之一。

的理性、精神和人体美，这是对希腊哲学家普罗塔哥拉 (Protagoras) “人是万物的尺度”这一思想的回应。为了发现人性中最美好的一面，这些人文主义者转向古典文化，在古希腊和古罗马文学、历史、修辞学和哲学中，他们发现了一个世纪前的拉丁学者和诗人彼得拉克 (Petrarch, 1304—1372年) 所说的“黄金般的智慧”。柯西莫和洛伦佐都致力于使佛罗伦萨成为世界人文主义者的中心，成为古代黄金般的智慧能够繁荣的

地方。

彼得拉克通常被称作人文主义之父，在很多方面，他奠定了崇高的人文主义的道德基石。他认为，学术是开启道德生活的钥匙，人的一生应该不断地寻求真理。每一个过着道德生活的个体在追寻知识和真理的过程中，都为提升整个人性奠定了基础。他鼓励对自然和对人类成就中美的欣赏，他认为这是神性的一种显现。彼得拉克认为，阅读古人的作品就仿佛在和他们交谈。他喜

欢给古人写信，好像他们是他自己的亲密友人，甚至是家人。他称诗人维吉尔为兄弟，称西塞罗为父亲。在古人的作品中，彼得拉克感受到了他们那独特的人类（高贵的和卑下的）品质。

14世纪中期，彼得拉克的朋友，作家薄伽丘是自古典时期以来最先研究希腊的学者之一。接下来的五十年间，人文主义学者全面搜寻了修道院图书馆里长期湮没的古代希腊文稿，并将它们译成拉丁语和意大利语。到了1400年，荷马、埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯、阿里斯托芬、希罗多德、修昔底德的作品，以及柏拉图的全部对话录都被整理出来。此外，在1453年君士坦丁堡陷落后，希腊学研究者如潮水般涌向意大利。1455年，约翰·谷登堡（Johann Gutenberg）发明了活字印刷术，意大利印刷业迅速兴起，希腊学术也随之传播开来。1456年至1500年间出版的书，比以往上千年间文人手抄的书还要多。许多书都是用意大利土语印刷的，这促进了中产阶级文化修养的提高。到了16世纪时，许多受过教育的人手中都有柏拉图作品全集。

柏拉图哲学学园

人文主义教育的中心是佛罗伦萨的柏拉图哲学学园，由柯西莫·德·梅迪奇于1462年兴建，伟大的洛伦佐尤其大力支持学园的建设。学园提出“新柏拉图主义”，或者“新的柏拉图主义”，力图在当代文化中复兴罗马哲学家柏罗丁（Plotinus，205—270年）特别信奉的柏拉图式的理想。在由中世纪对亚里士多德的兴趣转移到文艺复兴对柏拉图的兴趣中，柏拉图学园是一个重要的范例。

马尔西利奥·费奇诺 学园领袖是马尔西利奥·费奇诺（Marsilio Ficino，1433—1499年），他把柏拉图和柏罗丁的作品译成拉丁语，并著有《柏拉图神学》（1482年）一书。费奇诺的新柏拉图主义是对柏拉图有意识的重新诠释（见第四章），尤其体现为他认为心智（大体上对等于灵魂或精神）受肉身限制的二元论见解。但是，费奇诺认为，我们可以通过研究和学术手段窥见更高世界的形式和思想，因此，他转而研究柏罗丁。柏罗丁认为，物质和精神世界可以通过迷狂和神秘的景象相连。步柏罗丁的后尘，费奇诺认为美就在世界万物当中，这是上帝用来向人类显现他存在的方式。对自然（一切事物）的沉思和研究是一种形式的崇拜，是神圣或精神之爱的显现。对柏拉图爱情观的研究是费奇诺哲学的重要

部分。精神之爱与肉体之爱一样，是由人体激发的，但是，精神之爱超越了肉体之爱进入到一个理性的层面，最终达到了灵魂与上帝合而为一的高度。因此，按照新柏拉图主义的说法，洛伦佐对于宝石的钟爱是一种精神之爱，就像彼得拉克在他的十四行诗里表达的对劳拉的爱，以及画家波提切利在画中对人体表现的热爱（这两个人本章随后会谈到的）一样。如果在现实事物中可以发现神圣，那么，在新柏拉图主义者看来，现实主义就成了一种理想主义。事实上，费奇诺把“柏拉图式恋爱”，这种对于美的热爱，看作是一种建立最强大社会的精神纽带。从这一点来看，新柏拉图主义甚至含有政治意味。新柏拉图主义者把佛罗伦萨看作这样一个城市：在这座城市中，全体公民由于对于美的共同热爱从而在精神上紧密相连。

比科·德拉·米兰多拉 学园里另一位伟大的新柏拉图主义哲学家是比科·德拉·米兰多拉（Pico della Mirandola，1463—1494年），他以宗教信仰的虔诚、学问的严谨、生活的乐观而为众多后人仰慕。他的著作《论人的尊严》（1486年）概括了文艺复兴时期的一个重要的推动力，即人类是包括动物在内的自然界低等状态和天使翱翔其间的高等精神状态的连接纽带。比科认为，人类拥有自由意志，能够使其所想成为现实。尽管和低等状态的事物相连，但是人类能够上升到更高的精神王国并最终和上帝相连。因此每个人的命运都是自身选择的结果。

在《论人的尊严》中，比科借上帝之口对亚当说：“我赋予你自由判断的能力，与此同时，你不受任何约束，也不受任何限制。”上帝还直接告诉亚当，他自身就是“制造者”，“既能向下进入野兽所在的低等自然”，“又能从精神的理性中向上，进入神圣的更高自然”。这是人文主义者的重要哲学信条，但是常常被误解为通过否定上帝或暗含对上帝的否定来强调个人。尽管比科和一般的人文主义者一样，把人类行为的责任归于人自身，而非上帝，但是比科仍然相信人类的心灵——有理解和想象的能力——能够追摹神圣并超凡入圣。随后的个人天才观念，在西方文化史上从未有如文艺复兴时期那般的兴盛，它正是神圣真理的世俗显现。

建筑

文艺复兴时期的建筑反映了一种对于古罗马



图13.4 菲利波·布鲁内莱斯基，佛罗伦萨大教堂穹顶，公元1420—1436年。天窗灯笼式屋顶完成于1471年。布鲁内莱斯基没有使用临时性脚手架，就成功地建造了这个巨大的双层尖顶穹顶。它是佛罗伦萨的主要标志。

建筑模式之趣味的复兴，因为这种模式具有数学性的比例关系和建筑逻辑。

菲利波·布鲁内莱斯基 文艺复兴早期最伟大的建筑家是菲利波·布鲁内莱斯基（Filippo Brunelleschi, 1377—1446年），其杰作是佛罗伦萨大教堂的穹顶（图13.4）。穹顶有138.5英尺宽，367英尺高，是自公元125年帕特农神庙（见第五章）建成以来的最大的穹顶。尽管受到古典建筑的影响，但是，佛罗伦萨大教堂的八边形穹顶和古罗马帕特农神庙的半球形穹顶并不相同。由于使用了曾经完善地运用于建造哥特式大教堂

尖顶的基本原理，布鲁内莱斯基建造了一个不若半球形穹顶那般突出的穹顶。因为他的前辈阿诺尔福·迪坎比奥（Arnolfo di Cambio）设计的穹顶基座极其宽阔，布鲁内莱斯基就用了三个半穹顶置于八边形穹顶的侧面，用来支撑它。

布鲁内莱斯基在穹顶底部用了石头，上部则用了砖块。底部较重的材质形成了一个自我支撑体系，这一构思可以在帕特农神庙中看到。布鲁内莱斯基的创新之处在于建造了一个有内壳和外壳的双层穹顶——穹顶套穹顶的结构比帕特农神庙的实心混凝土穹顶要轻得多。在外面可以看

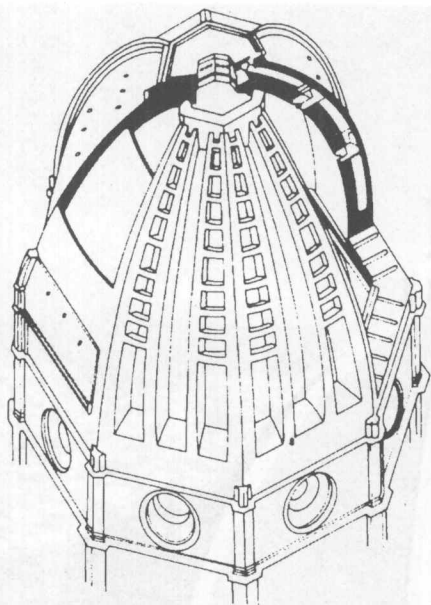


图13.5 布鲁内莱斯基的佛罗伦萨大教堂穹顶素描图，显示了双层结构。

到，这个八边形穹顶有八根拱肋进行加固，而且每两个大拱肋之间又加了三根小拱肋（图13.5）。最后，布鲁内莱斯基在屋顶上设计了一个开放式的结构，一种天窗灯笼式屋顶。这个金属灯笼的重量使得整个结构非常稳定，它的向下的压力让汇聚在顶端的圆拱不至于分崩离析。

莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂 当时另一位伟大的建筑家是莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂（Leon Battista Alberti, 1404—1472年），他也是一位作家。他在论文《论绘画》（*De picture*）中首次详细表述了线性透视原理。《论绘画》写于1434到1435年间。他关于建筑的十卷本著作《论建筑》（*De re aedificatoria*），受到公元前1世纪末期罗马作家维特鲁威（Vitruvius）的启发而写成，此书大约完成于1450年。维特鲁威本人在古代建筑方面也有一本百科全书式的十卷本著作。

阿尔贝蒂致力于营造建筑中的美，这种美来自于运用数学原理决定建筑的比例问题，从而使各个部分和谐一致。一个极佳的例子就是位于曼图亚的圣安德烈亚教堂（图13.6），这座教堂是阿尔贝蒂于1470年设计，在他死后才完成的。由于受到原址旧建筑的制约，阿尔贝蒂必须使他的教堂设计理想和先前已有的环境相契合。他的解决方案是文艺复兴理论的一个范例。他把古代庙宇三角形的山墙和古罗马式凯旋门的标志拱顶结合起来——一个大的主要拱顶，两侧有两个小拱



图13.6 莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂，位于曼图亚的圣安德烈亚教堂，正面，1470年设计。正面的设计把古代庙宇的形式和古代凯旋门结合起来，展示了早期文艺复兴崇尚古典的理想。

顶。正面的高度等于宽度，这就在水平和垂直方向上取得了平衡。四个科林斯式的巨大壁柱和成对的小壁柱在视觉上使正面的楼层连为一体。在教堂中殿里有着同样尺寸的大小壁柱，使得内外呼应，形成了一个和谐的整体。

米开罗佐·迪·巴尔托洛梅奥 在15世纪的佛罗伦萨，富有的家族雇用建筑师建造堡垒式的宫殿风行一时，这是他们权力的象征。梅迪奇—里卡迪宫（Palazzo Medici-Riccardi, 图13.7），由米开罗佐·迪·巴尔托洛梅奥（Michelozzo di Bartolommeo, 1396—1472年）设计，1445年开始动工，大约完成于1452年。虽然是为柯西莫·德·梅迪奇建造的，但是里卡迪家族在17世纪得到了这个宫殿。梅迪奇—里卡迪宫坐落在佛罗伦萨最宽阔的维尔·那加街的一角，这是一座壮丽的府邸，宏大威严。它宣布了它的主人——这个城市最有权势的人处于城市文化和政治生活的中心，无论在实际意义上还是象征意义上都是如此。

米开罗佐设计了一座庄严的三层楼的石头建筑，这栋石头建筑最底部是一圈粗糙的石头（就像

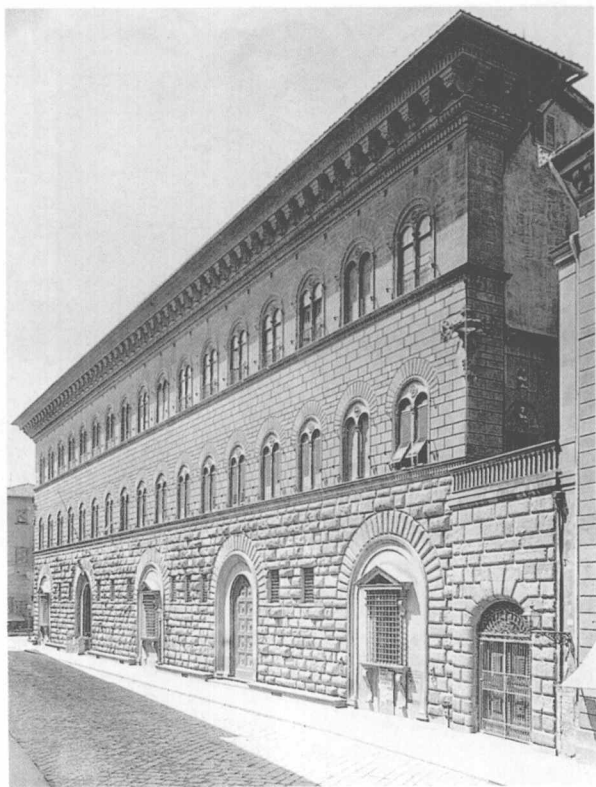


图13.7 米开罗佐·迪·巴尔托洛梅奥，佛罗伦萨，梅迪奇-里卡迪宫的外观，动工于1445年，大约完成于1452年。一楼的窗户出自米开朗基罗之手，约建于1517年。它是典型的早期文艺复兴宫殿，这个巨大的城市府邸是为柯西莫·德·梅迪奇建造的，其正面由均匀间隔的窗户清楚地分成三层。

用于建造防御工事那样的石头），从下到上，石头变得越来越光滑。米开罗佐进一步使各楼层高度依次递减，从而在视觉上有了层次感，但每层楼高仍然超过二十英尺。楼房的分层一目了然，是古典样式的分层，具有典型的文艺复兴风格。

文艺复兴时期对于秩序的追求还体现在窗户之间平均的间隔上。这种形式的窗户——两个拱状空间上面又横跨一个拱顶——在中世纪时已经很普遍了。宫殿顶部有一个厚重而突出的屋檐，既实用又不失美观。这个屋檐在视觉上起到了框架和完善建筑结构的作用，同时也使雨不淋到墙面。在二楼的四个墙角，有象征梅迪奇家族的带有七个球的盾形纹章。如今其地面层的窗户原本是一些拱门，通向街道，形成了一个凉廊，也就是一个有遮挡的走廊。（16世纪，米开朗基罗把拱门填了起来并加了窗户。）一楼是梅迪奇家族事务办公室和仓库，家族的生活区在二楼。

梅迪奇-里卡迪宫的房间环绕着一个柱廊



图13.8 洛伦佐·吉贝尔蒂，《基督降生，天使向牧羊人报喜》，1403—1424年，镀金青铜，52.1×45.1厘米，佛罗伦萨大教堂洗礼堂，北门浮雕板。当约瑟睡着时，天使向他宣告耶稣诞生。画面中的牛和驴子来自于圣经里的文字（《以赛亚书》1：3）：“牛认识主人，驴认识主人的槽。”

式的院子排布，这是一种典型的佛罗伦萨样式。这个宫殿很明显为了防卫，同时也为了不被外人打搅而获得生活的私密性和安静。宫殿朴素的外观反映出柯西莫在公众场合是个谨慎甚至保守的人。而宫殿内部，尤其是二楼，即“高贵的楼层”或称“*piano nobile*”（宫殿里大而“高贵的”家庭生活房间）则布置得富丽堂皇。

雕塑

通过鼓励艺术家之间进行竞争获取公共事务和宗教事务方面艺术品的委托制作权，文艺复兴时期的文化促进了社会对个人天才的关注。1401年，佛罗伦萨的人文历史学者莱昂纳多·布鲁尼（Leonardo Bruni）主持了一次竞赛，以决定谁来制作佛罗伦萨大教堂八边形洗礼堂的门，这个用于进行洗礼的小建筑物不与主教堂相连。竞赛要求七位雕塑家提交描绘以撒被献祭场面的作品。

洛伦佐·吉贝尔蒂 竞赛的获胜者是年轻的雕塑家洛伦佐·吉贝尔蒂（Lorenzo Ghiberti, 1378—1455），他对胜利的反应代表了文艺复兴时期艺术家们对自己的艺术才能和成就的高度自豪感，



图13.9 洛伦佐·吉贝尔蒂，《创造亚当和夏娃》，1425—1452年，镀金青铜，79.4×79.4厘米，《天堂之门》浮雕板，佛罗伦萨大教堂洗礼堂东门，收藏于佛罗伦萨大教堂歌剧院博物馆。因为浮雕如此精美，米开朗基罗称之为“天堂之门”。

“所有行家把胜利的棕榈叶都给了我……给予我的荣誉是众望所归的、没有异议的。在大家看来，那时我超越了所有人。”

洗礼堂大门的主题换成了一系列圣经《新约》里的故事，二十八幅镀金青铜浮雕，每一幅讲述一个故事，花费了吉贝尔蒂二十多年的时间才完成。吉贝尔蒂原先学过绘画，他很注重追求空间错觉和视觉和谐。像古罗马纪念罗马皇帝奥古斯都从高卢和西班牙凯旋的纪念碑和平祭坛上的浮雕（见第五章）一样，吉贝尔蒂的《基督降生，天使向牧羊人报喜》（*Nativity with the Annunciation to the Shepherds*）（图13.8）中的人物被置于一个空旷的背景中，看起来好像是空气的感觉而不是一堵平面的墙——换句话说，在人物的背后有空间感。这里，人物的尺寸是由他所处空间的位置决定的，前面的人物比后面的人物要大，而且以高浮雕来表现，这不同于中世纪艺术表现的习惯，即人物的大小取决于人物本身的重要程度。此外，当人物从远处出现时，其本身也逐渐变大，一个挨一个地排列，形成了一种从后向前运动的感觉。向牧羊人宣布耶稣诞生的天使，从空中向前飞来，是一个将透视法用于雕塑的成功范例。

当时，对于这些门，好评如潮。它们刚一完成，吉贝尔蒂又被委托制作洗礼堂东门的浮雕，



图13.10 多那太罗，《希律王的宴会》，约1423—1427年，镀金青铜，59.7×59.7厘米，席耶纳大教堂洗礼堂的洗礼池正面浮雕。多那太罗的激烈的戏剧感和吉贝尔蒂流畅的魅力形成了对比。

这些描述圣经《旧约》故事的浮雕完成于1452年。米开朗基罗被这些浮雕深深震撼，他称之为“天堂之门”，这就成了这一杰作沿用至今的名字。“天堂之门”对着大教堂的正面，占据了洗礼堂最显著的位置。

这些浮雕嵌板数量虽少，但尺寸较大；画面被布置在正四边形的版面中，这次是全部都镀了金，而不像上次只限于突出的部分。每一块嵌板都表现有几种场景，第一块《上帝创世》（图13.9）描绘了《创世记》中的五个场面：在顶端，上帝造了天和地；在底部左边，亚当从泥土中被造出；中间的画面描绘了用亚当的肋骨造出夏娃的情景；往左边靠后，撒旦变作蛇引诱亚当和夏娃；往右边，亚当和夏娃被逐出伊甸园。这种同时展现接连发生的事情的手法叫做连续叙事。

多那太罗 吉贝尔蒂的兴趣在于运用正确的透视、恰当的比例对自然精确的再现。多那太罗（Donatello, 1386—1466年）也持有类似的理念。他的镀金青铜浮雕《希律王的宴会》（*Feast of Herod*）（图13.10）制作于约1423—1427年间，为锡耶纳大教堂洗礼堂洗礼池正面而作，成功运用了空间透视法。尽管古罗马人在他们的壁画中就已经开始运用透视法了，但一般认为是菲利波·布鲁内莱斯基发展了文艺复兴的线性“透视”原理，而吉

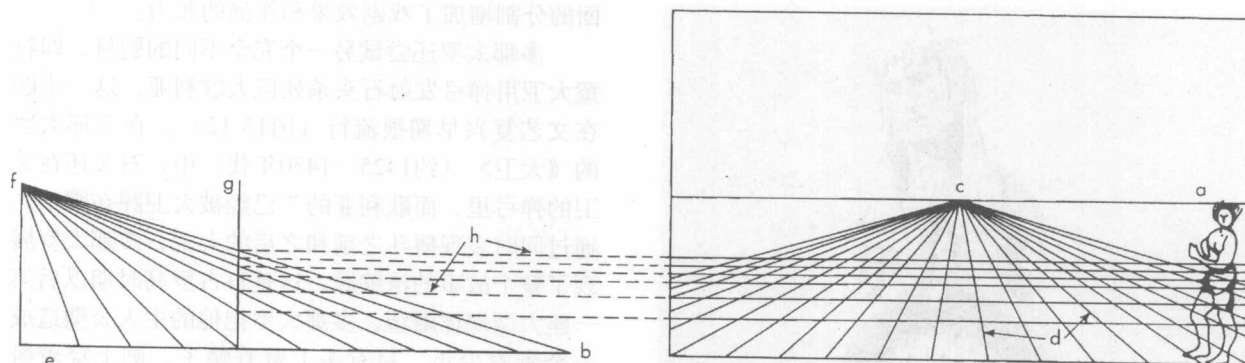


图13.11 阿尔贝蒂绘制一点线性透视法的解说图。通过他的方法，可以在二维的平面上制造出三维空间的感觉。阿尔贝蒂的方法用了画布上垂直线的一个没影点和两边其他的点，在那里斜线看起来汇合在了一起。（a人的高度，b基线，c没影点，d正交直线，e“小空间”，f远点，g垂直分割，h横截线。）

贝尔蒂在制作佛罗伦萨洗礼堂的大门的过程中把他击败了。后来，建筑师莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂在他的《论绘画》（*De picture*）一书中，规范了线性透视原理。用最简单的术语来说，透视法就是使显象面（或画的表面）起到窗户的作用，透过它，展现给观者一个具体的场景。

阿尔贝蒂让他的观者画一个矩形，并在矩形的前景线上画一个人体（图13.11）来开始透视法的讲解。首先在人体的头顶画一条水平线，再量一下人体高度的三分之一是多少，并以这个尺寸为单位分割前景线。在水平线的中点或接近中点的位置标出一个没影点——所有直角线（所有和画面垂直的向后延伸的线）汇集为一点的地方，然后从前景线每一单位中拉伸出直角线与没影点相交。为了水平分割画面，阿尔贝蒂建议在画的旁边画一个“小空间”。画一条和前景线垂直的线，并从这条垂直线与直角线相交处分别画出水平线。可以用一条对角线来检验精确性。

线性透视在构图和制造空间感方面的效果是不容低估的。多那太罗《希律王的宴会》，其实际物理空间是很狭窄的，然而透视法制造了纵深空间的感觉。在前景活动的后面还有两个院子，每个院子里的人物都逐渐变小。用线性透视法塑造的门的样式，加强了向后的感觉。多那太罗的构图中强调数学原理，严格运用透视法，画面的戏剧化和情感性内容也与这些原理相互平衡。

《希律王的宴会》实际上有一种戏剧力量，这在意大利的雕塑中前所未有的。画面从中间分开，这样就有了两个并列的焦点，这是一种非同寻常的手法。施洗者约翰的头被放在一个盘子里呈给左边的希律王，右边的莎乐美在跳着媚舞。这一画



图13.12 多那太罗，《大卫》，约1425—1430年代，青铜，高1.58米，收藏于佛罗伦萨的巴杰罗国家博物馆。早期文艺复兴时期对古典的兴趣和对裸体精细的刻画都体现在了多那太罗这件作品中。



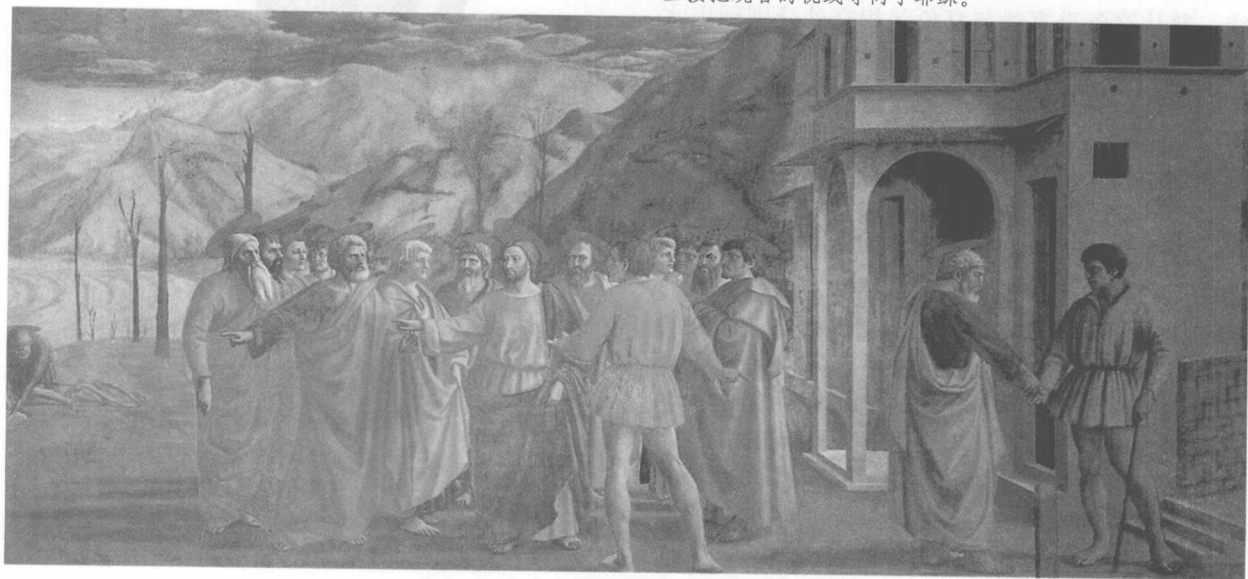
图13.13 多那太罗，《抹大拉的玛利亚》，1453—1455年，彩色上釉木雕，高1.88米。收藏于佛罗伦萨大教堂歌剧博物馆。不仅是美，丑也能够用来创作震撼人心的艺术作品，就像这位忏悔的罪人的形象一样。

面的分割增加了戏剧效果和作品的张力。

多那太罗还尝试另一个完全不同的题材，即牧童大卫用弹弓发射石头杀死巨人歌利亚，这一主题在文艺复兴早期很流行（图13.12）。在多那太罗的《大卫》（约1425—1430年代）中，石头还在大卫的弹弓里，而歌利亚的头已经被大卫踩在脚下。通过同时表现搏斗之前和之后的大卫，多那太罗展现了整个故事的浓缩版。这是自古罗马时期以后第一座大型裸体雕塑，多那太罗把他的主人公塑造成一个青春少年，只有头上戴着帽子，脚上穿着靴子。据《圣经》记载，大卫因为嫌盔甲太笨拙不利战斗，所以脱掉了它们。把大卫塑造成裸体就将他和古典时期的裸体英雄们联系起来。此外，大卫用了古典的“对立式”站姿，这种姿势使全身的重量放在一条腿上，从而提高臀部和另一边的肩膀，就把整个脊骨塑成了S形曲线。

1453年到1455年间，多那太罗雕刻了彩色木雕《抹大拉的玛利亚》（*Mary Magdalene*）（图13.13），有六英尺多高。传统抹大拉的玛利亚的特征是耶稣身边忏悔的妓女形象，她曾给耶稣的脚涂油，参加耶稣葬礼，守护他的墓，并发现了耶稣的复活。多那太罗表现的是经过多年沙漠生活之后的抹大拉的玛利亚，她弃绝肉体的存活，期盼着灵魂的永恒。她在祈祷，身形憔悴，手

图13.14 马萨乔，《收税钱》，完成于1428年，壁画，2.3×6.0米，收藏于佛罗伦萨卡米列圣母堂的布尔卡契礼拜堂。取材于《马太福音》（17：24—17：27）的叙事画，由完美平衡的三部分组成，画面的光线看起来好像是来自礼拜堂的窗户。透视在耶稣头部后方汇聚一点，因此直接把观者的视线导向了耶稣。



臂和腿都萎缩了。多那太罗有意塑造一个心力憔悴，甚至让人望而生厌的人物形象。正是这种触目惊心的美的缺失，使抹大拉的玛利亚的形象有力而令人难忘。

绘画

马萨乔 在所有文艺复兴早期的艺术家中，英年早逝的马萨乔（Masaccio，1401—1429年）把自然的动力在绘画中表现到了极致。在1436年意大利版的《论绘画》中，阿尔贝蒂将马萨乔和布鲁内莱斯基、多那太罗、吉贝尔蒂相提并论，认为他是当时最主要的艺术家之一。

在位于佛罗伦萨的卡米列圣母堂布尔卡契礼拜堂的壁画中，马萨乔杰出的创造力表现得淋漓尽致。这些作品完成于1428年，在其中的一幅《收税钱》（*The Tribute Money*）（图13.14），马萨乔描绘了圣经中的一幕，耶稣命令他的门徒“凯撒的物当归凯撒，神的物当归神”。耶稣在画面的中心，为了应对刚到的罗马收税官，他告诉门徒彼得在鱼嘴里找钱。左边，彼得脱掉了他的斗篷，从鱼嘴里取出钱；右边，他把钱给了收税官，这是一个连续叙事的例子。

马萨乔的人物安排和谐，主要的一群人置于中间偏左的地方，和最右边看得更显眼的人群相互平衡。通过一栋建筑物的一点透视，对整个空间加以精心布置，没影点在耶稣头部的后面。整个场景的纵深用“空间透视法”进一步加强，这是一种相关的光学现象，大气能够调节远处景物的清晰度和色彩。

画面上的人物似乎是身处一个三维空间。收税官身穿短束腰上衣，背对观者站立，平衡、松弛、自然。后来，瓦萨里写道“马萨乔是让他的人物自己站着”的时候，他是在称道这种自然主义的体态。收税官所处的位置与我们和整个画面的关系一样；现实中的观看者和画中的人物都一起看着耶稣。所有面孔都个性鲜明，但并不理想化，反映了马萨乔的模特属于佛罗伦萨农民阶层的真实的人。马萨乔用光和影的强烈对比制造了一种三维空间感，几近雕塑式的、在空间中富于动态的人物形象。人物从右到左逐渐从明到暗，这是在摹仿物理现实，因为布尔卡契礼拜堂的窗户是在壁画的右边。

在佛罗伦萨的圣玛利亚·诺维拉教堂中，有马萨乔的一幅壁画《三位一体》（*Trinity with the Virgin, St. John the Evangelist, and Donors*）（图

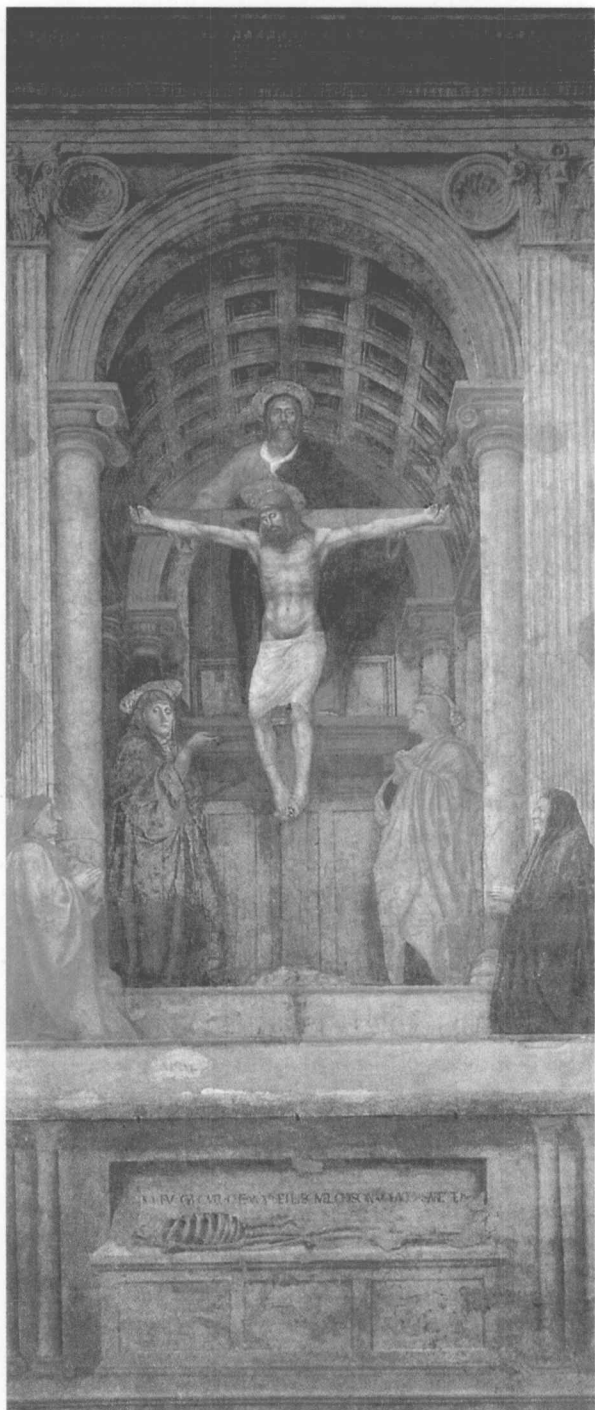


图13.15 马萨乔，《三位一体》，可能作于1427或1428年，壁画，6.5×3.2米，收藏于佛罗伦萨的圣玛利亚·诺维拉教堂。建筑物作为背景表明了早期文艺复兴时期对于古典和空间感的兴趣；用自然主义手法表现和真人一样大小的捐献人，显示着对个人的新关注。

13.15)，约作于1427—1428年，该壁画集文艺复兴时期艺术特点之大成。在画面中，从所描绘的两个真人大小的伦齐家族成员身上，可以看出文艺复