

藝術的故事

THE STORY OF ART BY E.H. GOMBRICH

E. H. Gombrich 原著 永續社編譯

導言-關於藝術和藝術家

第一章 原始藝術

第二章 西方古文明藝術

第三章 希臘與愛琴海文明

第四章 古希臘美學

第五章 古羅馬藝術

第六章 羅馬帝國的衰退

第七章 同時期的東方文明

第八章 中世紀歐洲

第九章 仿羅馬式風格

第十章 哥特式建築

第十一章 中世紀後期

第十二章 文藝復興即將萌芽

第十三章 文藝復興興起

第十四章 北方文藝復興

第十五章 義大利的文藝復興

第十六章 文藝復興的威尼斯學派

第十七章 北方文藝復興盛期

第十八章 文藝復興晚期矯飾主義

第十九章 巴洛克風格

第二十章 荷蘭巴洛克

第二十一章 義大利巴洛克

第二十二章 巴洛克至洛可可

第二十三章 理性主義時代

第二十四章 理性主義與浪漫主義

第二十五章 十九世紀印象派

第二十六章 工業化與後印象派

第二十七章 二十世紀現代潮流



第十章 哥特式建築

十三世紀 中歐與北歐地區



圖 123 哥特式大教堂：巴黎聖母院。建於 1163 至 1250。



圖 124 巴黎聖母院鳥瞰圖，顯示建築的飛扶壁結構。



圖 125 亞眠(Amiens.) 哥特式教堂內部，Robert de Luzarches 於 1218-1236，後殿 1247。

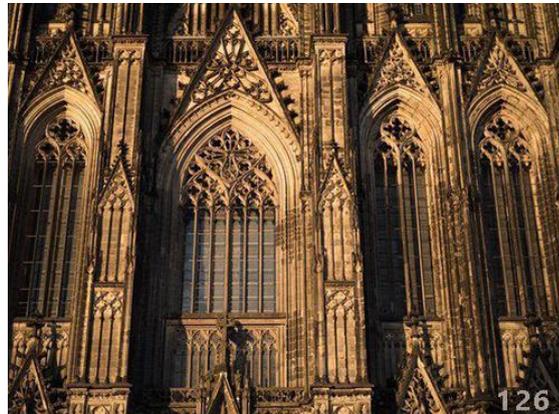


圖 126 哥特式教堂建築窗戶：科隆大教堂，始建於 1248，(壁畫是十九世紀修復的)

十三世紀(1201-1300)，歐洲進入了中世紀盛期，羅馬天主教會與封建各地王公貴族的權力爭奪中漸占上風。部分修道院傳承拉丁文經典與知識，也吸收大量阿拉伯文明的科技知識，奠立歐洲早期大學的雛形。

宗教信仰有助於社會秩序，過去數百年的蠻族入侵混戰逐漸安定下來，各地王室統治者逐漸發展出地域意識，法律、文化和宗教取得顯著的發展。歐陸北方的天主教會要聚集群眾傳道，要引導人們對上帝的崇拜，教堂愈建愈高大及華麗，要寬廣的內部空間，尖拱(ogival)、飛扶壁(Flying buttresses)、十字象徵等被大量運用，

並強調垂直的線條與雕塑裝飾，稱為哥特式風格(Gothic)。因為後來南方義大利的文藝復興風潮鄙視這些與羅馬相異的藝術表現，認為與西哥特、日耳曼、維京人、斯拉夫人蠻族一樣不入流，而冠以「哥特式」的嘲諷名稱。

哥德式風格起源於 12 世紀的法國北部，從仿羅馬式風格中發展而來，傳播到德國與英國，迄今都還留存著許多著名教堂與公共建築。除了建築型式之外，彫塑、彩色鑲嵌玻璃窗、版畫、壁畫和羊皮紙手稿、木質與金屬器物雕刻裝飾，都能體現當時潮流的特色。因為民眾多不識字，教堂的裝飾、壁畫題材大多採用舊約、新約的故事，基督與聖母瑪利亞的形象經常以具體的方式被描繪出來。

十三世紀的歐亞大陸也發生了許多事件，蒙古帝國崛起，不僅滅了南宋，稱霸東亞，也征服了中亞、印度、西亞、基輔。蒙古征服的野蠻屠殺導致東西方人口大幅減少，伊斯蘭黃金時代因而衰落。1275 年馬可孛羅往訪中國，促進了東西方的文明、科技交流。

我們剛剛將仿羅馬式時期的藝術與拜占庭甚至古代東方的藝術進行了比較。但在一個方面，西歐與東方始終存在著深刻的不同。在東方，這些風格持續了數千年，似乎沒有理由改變。西方從未經歷過這種不變。它總是不安寧，尋找新的解決方案和新的想法。仿羅馬式風格甚至沒有經歷過十二世紀。藝術家們剛剛成功地為他們的教堂架設穹頂，以新的威嚴方式佈置他們的雕像，一個新的想法使所有這些諾曼和羅曼風格的教堂看起來笨拙且過時。這個新的想法誕生在法國北部。這就是哥特風格的原則。起初，可以稱之為主要是技術上的創新，但在其影響下，它變得更為重要。它是通過橫向樑杆建造教堂的方法可以更一致地發展並具有更大的用途，而諾曼建築師所夢想的遠不及這一點。如果柱子足以承受穹頂的樑杆，其他石材只是填充，那麼柱子之間的所有厚重牆壁實際上都是多餘的。可以建立一種由石頭組成的腳手架，可以支撐整個建築。所需的只是纖細的柱子和狹窄的'肋骨'。之間的任何東西都可以省略，而無需擔心腳手架崩潰的危險。不需要厚重的石牆，而是可以放入大窗戶。建築師的理想是以我們建造溫室的方式幾乎建造教堂。只是他們沒有鋼架或鐵樑——他們必須用石頭製造它們，這需要大量的仔細計算。然而，只要計算正確，就有可能建造一種從未見過的全新教堂類型；一座由石頭和玻璃建造的建築物。這是十二世紀下半葉在法國北部發展起來的哥特式大教堂的主要思想。當然，僅僅橫向樑杆的原則並不足以支撐這種革命性的哥特式建築風格。還需要一些其他技術發明才能實現這一奇蹟。例如，仿羅馬式風格的圓拱不適合哥特式建築師的目標。原因是這樣的：如果我被交付了用半圓拱跨越兩個柱子之間的差距的任務，那麼只有一種方法可以做到這一點。穹頂將永遠達到特定的高度，不多不少。如果我想達到更高的高度，我應該使拱門更陡峭。在這種情況下，最好的辦法是根本不要有圓拱，而是將兩個段拼在一起。這就是尖拱的概念。它的巨大優勢在於它可以根據結構的要求自由變化，使其更平坦或更尖。還有一件事需要考慮。穹頂的沉重石塊不僅向下壓，還向側面壓，就像已經拉伸的弓一樣。在這方面，尖拱也優於圓拱，但即使如此，單靠柱子是不足以抵禦這種向外的壓力的。需要強壯的框架

來保持整個結構的形狀。在拱頂側通道中，這並不難。可以在外面建造支撐結構。但高高的中殿該怎麼辦？這必須保持形狀，跨越走道的屋頂。為此，建築師們不得不引入他們的'飛扶壁'，以完成哥特式穹頂的腳手架(圖 124)。哥特式教堂似乎像一個自行車輪一樣懸掛在這些纖細的石結構之間，就像自行車輪在其脆弱的輻條之間一樣。在這兩種情況下，是均勻分佈的重量使得可以進一步減少所需的建築材料，而不危及整個結構的牢固性。然而，將這些教堂主要看作是工程的成就是不正確的。藝術家確保我們感受到並享受他們設計的大膽。看著多利克神殿(圖 45)，我們感受到了支撐水準屋頂的一排柱子的功能。站在哥特式大教堂內(圖 125)，我們能夠理解保持高穹頂的複雜相互作用。任何地方都沒有空白的牆壁或厚實的柱子。整個內部似乎是由細柱和肋骨編織而成；它們的網絡覆蓋著穹頂，並沿著中殿的牆壁向下延伸，被由一捆石棒形成的柱子收集起來。甚至窗戶也被這些稱為花窗玻璃的交叉線所覆蓋(圖 126)。

大教堂，主教自己的教堂(cathedra = 主教的寶座)，在十二世紀末和十三世紀初，大多數都是如此大膽和宏偉的規模，以至於很少有一個按計劃完全完成。但即使如此，在經過時間的推移和經歷了許多改變之後，進入這些廣闊的內部仍然是一次難忘的經歷，其尺寸似乎能使任何僅僅是人類和瑣碎的事物都變得微不足道。我們幾乎無法想像這些建築對那些只知道羅曼風格中的沉重和嚴厲建築的人所產生的印象。這些較老的教堂以其力量和力量可能傳達了一些反抗邪惡侵襲的"教會軍事"。新的大教堂讓信徒們看到了一個不同的世界。他們可能在講道和詩歌中聽說了天堂的耶路撒冷，它有珍珠的門，無價的寶石，純金和透明玻璃的街道(啟示錄 21)。現在，這個異象已經從天堂降臨到地球。這些建築的牆壁不是冰冷和嚴厲的。它們由像寶石一樣閃亮的彩色玻璃組成。柱子、肋骨和花窗玻璃都閃閃發光。一切沉重、世俗或平淡無奇的東西都被淘汰了。投身於所有這些美麗的人可能感到，他已經更接近理解一個超越物質範疇的玄秘之境。即使從遠處看，這些建築也似乎在宣告著天堂的榮耀。巴黎聖母院的正面可能是其中最完美的一個(圖 123)。這些拱廊和窗戶的佈局如此清晰和自然，廊下的花飾如此柔美優雅，以至於我們忘記了這堆石頭的重量，整個結構似乎像一個幻象一樣升起在我們面前。

在像天堂的拱廊兩側，雕像們也有一種輕盈和無重的感覺。而在阿爾(Aries)的仿羅馬式大師(圖 117)使他的聖人像看起來像是堅固地擺放在建築結構中的堅實柱子，為對比，為了夏特爾大教堂(圖 127)的北拱廊工作的大師使他的每個人物都活了起來。他們似乎在移動，相互著重地看著對方，他們的衣著流動再次表明下面有一個身體。每個人都清晰可識別，任何認識他們舊約聖經的人都應該能夠識別出來。我們毫不困難地識別出亞伯拉罕，一個老人，他的兒子以撒被拿在他面前準備犧牲。我們也可以識別出摩西，因為他拿著刻有十誡的石板和他治癒以色列人的銅蛇柱。亞伯拉罕的另一邊的人是撒冷的米基瑟德，他在聖經中(創世紀 14 章 18 節)被稱為"至高神的祭司"，他"帶來麵包和酒"歡迎亞伯拉罕經過成功的戰鬥。在中世紀神學中，他因此被認為是施行聖餐的神父的典範，這就是為什麼他被標記為祭杯和神父的熏香爐。這種方式，幾乎每一個擠滿大教堂拱廊的人物都被一個徽章清晰地標

記，以便信徒能夠理解和思考它的意義和資訊。總體而言，它們共同形成了與前一章討論的作品一樣完整的教會教義具體化。然而，我們感到哥特式雕塑家以一種新的精神來面對他的任務。對他們來說，這些雕像不僅僅是神聖的象徵，也是道德真理的莊嚴提醒。對他們來說，每個人都必須是一個獨立的人物，不同於鄰居的態度和美麗的類型，並充滿個人尊嚴。夏特爾大教堂仍然主要屬於十二世紀末。1200年後，法國和其他鄰國，包括英國，西班牙和德國萊茵地區，湧現了許多新的宏偉大教堂。許多在新建築工地上忙碌的大師都是在第一批這種建築上工作時學到的工藝，但他們都努力添加到前輩的成就中。

圖 128 來自斯特拉斯堡的早期十三世紀哥特式大教堂，展示了這些哥特式雕塑家全新的觀點。它代表了聖母的去世。十二個使徒圍繞著她的床，聖瑪麗瑪達蓮跪在她面前。基督在中間，接收聖母的靈魂到他的懷抱中。我們看到藝術家仍然試圖保留早期時期的莊嚴對稱性的一部分。我們可以想像他事先草擬了整個群體，以安排使徒的頭圍繞著拱門，床邊的兩名使徒相互對應，以及中間的基督的形象。但他不再滿足於純粹的對稱排列，比如 12 世紀的圖 121，圖 122 的大師更喜歡的排列方式。他顯然想要讓他的作品充滿生氣。我們可以看到使徒們的美麗臉上帶著哀悼的表情，他們的眉毛抬起，目光專注。其中三個人以傳統的哀悼手勢舉起手來。聖瑪麗瑪達蓮的臉和身材更有表達力，她蹲在床邊，握著雙手，藝術家如何成功地使她的特徵與聖母臉上的平靜和幸福相對照是奇妙的。這些衣物不再像早期的中世紀作品上所見的那樣是空的外殼和純粹的裝飾捲軸。

哥特式藝術家想要理解傳統的古公式，這些公式已經傳承下來，用於展示衣物的結構。也許他們尋求瞭解古代留下的帕格斯，羅馬墓碑和凱旋門的石製品，這些石製品在法國有幾個可以看到。因此，他們重新獲得了失去的古典藝術，即讓身體的結構在衣物的褶皺下顯示出來。事實上，我們的藝術家以自己處理這種困難技巧的能力感到自豪。聖母的腳和手以及基督的手出現在布料下的方式表明，這些哥特式雕塑家不僅對他們所代表的事物感興趣，還對如何表現它們的問題感興趣。再次，就像希臘偉大的覺醒時期一樣，他們開始觀察自然，不是為了複製它，而是為了從中學習如何使一個形象看起來令人信服。然而，希臘藝術和哥特藝術之間存在著巨大的差異，存在著神殿藝術和大教堂藝術之間的差異。五世紀的希臘藝術家主要關心如何構建一個美麗身體的形象。對於哥特式藝術家來說，所有這些方法和技巧只是一種手段，目的是更感人地、更有說服力地講述他們的神聖故事。他們不是為了自己而講述它，而是為了它的資訊，以及信徒可以從中獲得的慰藉和教化。基督在注視著垂死的聖母時的態度對藝術家來說明顯比技巧嫻熟地描繪肌肉更重要。



圖 127 先知浮雕，沙特爾 Chartres 大教堂北耳堂門廊，可能始於 1194。

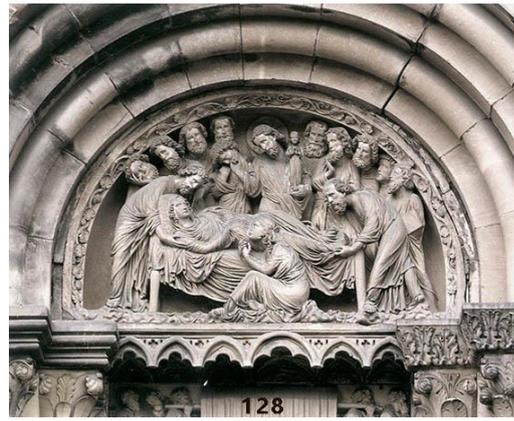


圖 128 聖母升天浮雕，斯特拉斯堡大教堂南橫堂門廊，約於 1230。



圖 129 埃克哈特和烏塔。來自諾姆堡大教堂內部雕塑。約 1260。



圖 130 基督葬禮圖。來自 Bonmont 的一本詩篇手稿，約 1250 至 1300 間繪製。

在十三世紀的過程中，一些藝術家更進一步地嘗試讓石頭變得生動。大約在 1260 年左右，負責代表德國諾伊堡大教堂的建立者的雕塑家幾乎讓我們相信他描繪了當時的真正騎士(圖 129)。他真的這樣做的可能性不大 - 這些建立者多年來已經去世，對他來說只是一個名字。但他的男人和女人的雕像似乎在他手下變得活躍。他們看起來非常有活力和精力充沛 - 與蒙福特的西蒙的真正同時代的人一樣。在十三世紀，為大教堂工作是北方雕塑家的主要任務。那個時候北方畫家最常見的任務是修飾手抄本，但這些插圖的精神與莊嚴的羅馬式書頁非常不同。如果我們比較十二世紀的“降臨”(圖 120)和十三世紀詩篇(圖 130)中的一頁，我們就可以得出這種變化的一個標準。它展示了耶穌的葬禮，與斯特拉斯堡大教堂(圖 128)的浮雕在主題和精神上相似。我們再次看到藝術家如何重要，使我們感到他的人物的感情。聖母彎下腰，擁抱基督的屍體，而聖約翰則痛苦地揉揉手。正如在浮雕中，我們看到藝術家為將他的場景安排成規則圖案所付出的努力：位於頂角的天使從雲中出來，手持香爐，而佩戴奇特尖頂帽子的僕人 - 就像中世紀猶太人所穿的一樣 - 支撐著基

督的身體。這種激烈的情感表達和圖頁上的人物的規則分佈，顯然對藝術家來說比嘗試使他的人物生動或代表一個真實場景更重要。他不在乎僕人比聖潔的人物小得多，也不給我們任何有關地點或背景的資訊。我們理解發生了什麼，而不需要這樣的外部指示。雖然藝術家的目標不是像我們在現實中看到的那樣代表事物，但他對人體的認識，就像斯特拉斯堡大師的認識一樣，無論如何都比十二世紀的小型畫家要高得多。這些十三世紀的藝術家不再滿足於從樣本書中複製模型並將其適應自己的使用。儘管他們尊重傳統的形式，以展示聖經故事，但他們以使其更加感和生動為榮。

正是在十三世紀，藝術家偶爾完全放棄了他們的樣本書，以展示他們感興趣的東西。今天我們幾乎無法想像這意味著什麼。我們認為一個藝術家是一個有著素描簿的人，每當他感到興致時就會坐下來從生活中繪畫。但我們知道，中世紀藝術家的整個培訓和教育都是非常不同的。他最初被託付給一個大師，最初他只是通過執行指示和填充相對不重要的部分來協助大師。漸漸地，他會學習如何代表一位使徒，以及如何畫聖母。他將學習從舊書中複製和重新排列場景，然後將它們放入不同的框架中，最後他將獲得足夠的能力，甚至能夠為他不知道的場景繪畫插圖。但在他的職業生涯中，他永遠不會面臨著需要帶著素描簿從生活中繪畫的必要性。即使當他被要求代表特定的人物，如統治國王或主教時，他也不會像我們理解的那樣製作肖像。中世紀沒有我們理解的那種肖像。所有藝術家做的就是畫一個傳統的人物，給予它官方徽章 - 國王的皇冠和權杖，主教的法冠和主教權杖 - 也許在下面寫下名字，以免出現錯誤。對於能夠創作出如諾伊堡建立者(圖 129)那樣生動的人物的藝術家，他們似乎很難創作出特定人物的肖像可能會讓我們感到奇怪。但是坐在一個人或一個物體前，複製它的整個想法對他們來說是陌生的。

更令人驚訝的是，在十三世紀，藝術家在某些場合確實放棄了他們的樣本書，以展示他們感興趣的東西。我們幾乎無法想像今天這意味著什麼。我們認為藝術家是一個有著素描簿的人，每當他感到興致時就會坐下來從生活中繪畫。但我們知道，中世紀藝術家的整個培訓和教育都是非常不同的。他最初被託付給一個大師，最初他只是通過執行指示和填充相對不重要的部分來協助大師。漸漸地，他會學習如何代表一位使徒，以及如何畫聖母。他將學習從舊書中複製和重新排列場景，然後將它們放入不同的框架中，最後他將獲得足夠的能力，甚至能夠為他不知道的場景繪畫插圖。但在他的職業生涯中，他永遠不會面臨著需要帶著素描簿從生活中繪畫的必要性。即使當他被要求代表特定的人物，如統治國王或主教時，他也不會像我們理解的那樣製作肖像。中世紀沒有我們理解的那種肖像。所有藝術家做的就是畫一個傳統的人物，給予它官方徽章 - 國王的皇冠和權杖，主教的法冠和主教權杖 - 也許在下面寫下名字，以免出現錯誤。這只是一個例外，表明至少在十三世紀，中世紀藝術家非常瞭解比例等事物，而且，如果他們如此經常忽視它們，那是因為他們不認為這些事情很重要。

在十三世紀，大教堂的建設時期，法國是歐洲最富有和最重要的國家。巴黎大學是西方世界的知識中心。在義大利，由於分裂，偉大的法國大教堂建築師的思想和方法起初並未引起太多回應。



圖 131 Matthew Paris: 大象及其飼養員，1255 繪。



圖 132 Nicola pisano: 福音報喜故事。比薩浸禮堂 Pisa. Completed 大理石雕塑，1260。

直到十三世紀下半葉，一位義大利雕塑家開始效仿法國大師的榜樣，研究古典雕塑的方法，以更有說服力地表現自然。這位藝術家是尼柯拉·皮薩諾，他在義大利的大海港和貿易中心比薩工作。圖 132 展示了他在 1260 年完成的一個講壇上的一個浮雕。起初不太容易看出所描繪的主題，因為皮薩諾遵循了中世紀將不同故事結合在一個畫框內的做法。因此，浮雕的左上角是降報喜的一組，中間是基督的誕生。聖母躺在床上，聖約瑟夫蹲在一個角落，兩名僕人正在給嬰兒洗澡。他們似乎被一群羊推撞著，但這些實際上屬於第三場景 - 報喜的資訊給牧羊人，這一場景在右上角被表現出來，基督嬰兒再次出現在馬槽中。但如果這個場景看起來有點擁擠和混亂，那麼雕塑家仍然成功地給每個情節找到了適當的位置和生動的細節。我們可以看到他如何喜歡觀察，比如右上角的山羊用蹄子搔頭，我們意識到他在處理衣物和褶皺方面有多大的債務，當我們看到他的衣物和褶皺的處理時。就像在他之前的一代工作的斯特拉斯堡大師(圖 128)或者可能與他年齡相當的諾伊堡大師一樣，尼柯拉·皮薩諾已經學會了古代的方法，以展示衣物下的身體形狀，使他的人物看起來既莊重又有說服力。

義大利畫家對哥特式大師的新精神反應比義大利雕塑家要慢得多。義大利城市如威尼斯與拜占庭帝國密切接觸，義大利工匠更多地倚靠君士坦丁堡而不是巴黎來尋求靈感和指導。在十三世紀，義大利教堂仍然以“希臘方式”的嚴肅馬賽克進行裝飾。這種堅持東方保守風格似乎可能會阻止一切改變，事實上，改變被長時間推遲了。但當它在十三世紀末來臨時，正是對拜占庭傳統的堅實基礎使義大利藝術不僅能夠追趕上北方大教堂雕塑家的成就，還能夠改變整個繪畫藝術。我們不應忘記，致力於複製自然的雕塑家比設立相似目標的畫家更容易。雕塑家無需擔心通過透視或通過光影塑造建立深度的幻覺。他的雕像站在現實的空間和現實的光線中。因此，斯特拉斯堡或諾伊堡的雕塑家可以達到十三世紀畫作無法匹敵的真實度。因為我們記得北方繪畫已經放棄了創建現實幻覺的所有假裝。它的安排和敘事原則是由完全

不同的目標所支配的。最終，正是拜占庭藝術使義大利人能夠越過將雕塑與繪畫分開的障礙。儘管它的僵硬性，拜占庭藝術保存了更多的希臘化畫家的發現，而這些發現在西方黑暗時代的圖畫書寫下仍然隱藏著，就像圖 93，圖 85 中的拜占庭畫一樣。我們記得，許多這些成就仍然隱藏在拜占庭畫的冰冷莊嚴之下，比如臉部的光影塑造，以及寶座和腳凳對透視原則的正確理解。有了這種方法，打破拜占庭保守主義魔咒的天才可以冒險進入一個新世界，將哥特式雕塑的生動形象轉化為繪畫。這位天才是佛羅倫斯畫家喬托·迪·邦多內(1266-1337)。通常會用喬托開始一個新的章節；義大利人確信一位偉大的畫家的出現標誌著一個全新的藝術時代已經開始。我們將看到，他們是對的。但是儘管如此，還是有必要記住，在真正的歷史中沒有新的章節和新的開始，如果我們意識到喬托的方法在很大程度上借鑒了拜占庭大師，他的目標和觀點來自北方大教堂的偉大雕塑家，這並不會減損喬托的偉大。喬托最著名的作品是壁畫或壁畫(因為它們必須在灰漿仍然潮濕的情況下繪製在牆上，即濕壁畫)。大約在 1306 年左右，他用義大利北部帕多瓦的一座小教堂的牆壁上的故事，包括聖母和基督的生活。在下面，他繪畫了德行和惡習的具象化，這些德行和惡習有時被放在北方大教堂的門廊上。

圖 133 展示了喬托的信仰之像，一位女士手持十字架，另一手持卷軸。這位高貴的形象與哥特式雕塑家的作品非常相似。但這不是一尊雕像，而是一幅給人以立體感的繪畫。我們看到手臂的透視，臉部和頸部的塑造，飄逸褶皺中的深影。一千年來沒有做過這樣的事情。喬托重新發現了在平面表面上創建深度的藝術。



圖 133 喬托 Giotto: 信念，帕多瓦教堂壁畫 Cappella dell' Arena in Padua，約 1306 完成。

圖 134 喬托 Giotto: 哀悼耶穌，帕多瓦的阿雷納小教堂壁畫，可能於 1306 完成。



圖 135 前一張哀悼耶穌圖的局部放大。

對於喬托(Giotto)來說，這一發現不僅僅是一個為自己展示的技巧。這使他能夠改變繪畫的整個概念。他不再使用圖畫書寫的方法，而是能夠創造出一種幻覺，好像聖經故事正在我們眼前發生。為此，不再足夠只看舊版本的相同場景，然後適應這些傳統模型以適應新的用途。相反，他遵循了修道士的建議，他們在講道中勸告人們，在閱讀聖經和聖徒傳奇時，要在心中形象化，想像當木匠家庭逃到埃及時或當主被釘在十字架上時，當事情發生時會是什麼樣子。他一直思考著全新的事情：如果一個人參加這樣的事件，他會怎麼站著，他會怎麼行動，他會怎麼移動？而且，這樣的手勢或動作對我們的眼睛會呈現出什麼樣子？如果我們比較一下喬托在帕多瓦的一幅壁畫(圖 134)與十三世紀小型畫(圖 130)中類似主題的作品，我們可以最好地衡量這一革命的程度。主題是對基督的屍體哀悼，聖母最後一次擁抱她的兒子。在小型畫中，我們記得，藝術家對於描繪場景如何可能發生並不感興趣。他變化了人物的尺寸，以便將它們很好地放入頁面中，如果我們試圖想像前景中躲藏的人物和後景中的聖約翰之間的距離 - 基督和聖母之間，我們會意識到一切都擠在一起，藝術家對空間幾乎不關心。這與場景發生的真實位置的不關心是一樣的，這導致了尼柯拉·皮薩諾在一個畫框中代表不同場景。喬托的方法完全不同。對他來說，繪畫不僅僅是文字的替代品。我們似乎目睹了真實事件，就好像它正在舞臺上演一樣。

比較一下小型畫中哀悼的聖約翰的傳統手勢與喬托畫中激情四溢的聖約翰的動作，當他俯身，雙臂向側伸展。如果我們在這裡試圖想像前景中躲藏的人物和聖約翰之間的距離，我們會立刻感到他們之間有空氣和空間，而且他們都可以移動。這些前景中的人物展示了喬托的藝術在各方面是多麼全新。我們記得早期的基督教藝術已經回歸到了古老的東方觀念，即為了清晰地講述一個故事，每個人物都必須完整地展示，幾乎像埃及藝術一樣。喬托放棄了這些想法。

他不需要這麼簡單的設計。他如此令人信服地向我們展示了每個人物如何反映悲劇場景中的悲傷，以至於我們能感受到那些臉孔對我們而言是隱藏的躲避的人物

中的同樣悲傷。喬托的名聲傳遍四方。佛羅倫斯的人們以他為榮。他們對他的生活感興趣，並講述了關於他的智慧和靈巧的軼事。這也是一件相當新的事情。以前從未發生過完全像這樣的事情。當然，曾經有一些大師受到普遍的尊敬，並被推薦從修道院到修道院，或者從主教到主教。但總的來說，人們不認為有必要將這些大師的名字保存給後人。他們把他們當作我們對待一個優秀的傢俱製造商或裁縫師的方式。甚至藝術家自己也對獲得名聲或聲名狼藉不感興趣。很多時候，他們甚至不簽署他們的作品。我們不知道製作了沙特爾大教堂，斯特拉斯堡或諾伊堡的雕塑的大師的名字。毫無疑問，他們在當時受到了贊賞，但他們把榮譽歸給了他們工作的大教堂。在這方面，佛羅倫斯畫家喬托開始了藝術史上一個完全新的篇章。從他的時代開始，藝術史，首先是在義大利，然後也在其他國家，就是偉大藝術家的歷史。



圖 136 國王及其建築師(手持羅盤和尺子)參觀大教堂工地。聖奧爾班生平的英國手抄本福音書，