

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



第十三章 文藝復興盛期

十五世紀後半的義大利



圖 158 文藝復興教堂：S. Andrea in Mantua, Alberti 設計，約 1460。



圖 159 佛羅倫斯魯奇萊宮 Palazzo Rucellai, Alberti 設計，約 1460。

十五世紀晚期是文藝復興運動的高峰時期。這一運動在藝術、文學、科學和哲學領域帶來了重大變革。許多藝術家和學者，如達文西、米開朗基羅和拉斐爾，在這個時期嶄露頭角。

在十五世紀晚期，歐洲國家開始進行大規模的海上探險，這被稱為大航海時代。葡萄牙的亨利王子和哥倫布等探險家探索了新的大陸，標誌著歐洲的全球擴張。1492 年西班牙的收復失地運動和哥倫布發現美洲，同時終結了十字軍東征，知識獲得尊重，開始挑戰傳統的科學和神學教條。新教改革開始，德國神父馬丁·路德於 1517 年發表了《九十五條論綱》，開始了新教運動，這導致了天主教教會的分裂。同時亨利八世使英國教會脫離教宗管制，也讓英格蘭在隨之而來的德意志和西班牙之間的宗教戰爭中得以採取更靈活的結盟政策。

十五世紀晚期，科學領域也取得了一些重大突破。尼古拉斯·哥白尼提出了日心說，開啟了現代天文學的發展。

中世紀的結束時間一般公認為東羅馬帝國(拜占庭)結束的 1453 年，君士坦丁堡被鄂圖曼土耳其攻占。土耳其人把該城作為他們的鄂圖曼帝國的首都，該帝國一直延續到 1922 年，全盛時期的領土曾囊括了包括埃及、敘利亞和巴爾幹半島大部的廣大領土。很多人認為拜占庭的衰落，使許多君士坦丁堡與大希臘地區學者、知識典籍遷往義大利，也是影響文藝復興的重要推力。

十五世紀初，義大利和佛蘭德斯(大荷蘭地區)的藝術家所做的新發現在整個歐洲引起了轟動。畫家和贊助人都被藝術不僅可以用來感人地講述聖故事的想法所吸引，還可以反映現實世界的一部分。也許這次藝術上的巨大革命最直接的結果是，

各地的藝術家開始進行實驗，尋找新奇的效果。十五世紀藝術中的這種冒險精神標誌著與中世紀的真正分離。

這種分離的一個效果我們必須首先考慮。直到大約 1400 年，歐洲不同地區的藝術都是在相似的方針下發展的。我們記得，那個時期的哥特式畫家和雕刻家的風格被稱為國際風格，因為法國、義大利、德國和勃艮第等地的主要大師的目標都非常相似。當然，民族差異在整個中世紀一直存在——我們記得十三世紀法國和義大利之間的差異——但整體上這些差異不是很重要。這不僅適用於藝術領域，還適用於學習世界，甚至政治領域。中世紀的學者都說拉丁語，並且不太關心他們是否在巴黎大學、帕多瓦大學或布拉格大學教書。

那個時期的貴族共用騎士精神的理想；他們對國王或封建領主的忠誠並不意味著他們認為自己是任何特定民族或國家的捍衛者。所有這些在中世紀末漸漸發生了變化，城市的市民和商人變得比男爵的城堡更加重要。商人說他們的本土語言，並團結起來反對任何外國競爭對手或入侵者。每個城市都以自己的地位和特權感到自豪和嫉妒，無論是在貿易還是工業方面。在中世紀，一個優秀的大師可能會從一個建築工地到另一個建築工地，他可能會從一個修道院轉到另一個修道院，而很少有人會去問他的國籍是什麼。但一旦城市變得重要，藝術家，像所有工匠和工藝師一樣，就被組織成了行會。這些行會在許多方面類似於我們的工會。它們的任務是監督其成員的權利和特權，並確保他們的產品在市場上安全。藝術家為了加入行會必須展示他們能夠達到某些標準，事實上是他們自己工藝的大師。然後，他們被允許開設工作室，僱用學徒，接受關於祭壇畫、肖像、油漆箱、旗幟和標志，或任何其他工作的委託。

這些行會和公司通常是富有的公司，他們在城市的政府中發言權重大，他們不僅有助於使城市繁榮，還盡力使城市變得美麗。在佛羅倫斯和其他地方，金匠、毛工、皮革工和其他行會將部分資金用於建造教堂、建築行會大廳和祭壇和小教堂的奉獻。在這方面，他們為藝術做了很多工作。另一方面，他們焦慮地關注他們自己成員的利益，因此使任何外國藝術家難以獲得就業或在其中安家。只有最著名的藝術家有時才能打破這種抵抗，並像建造大教堂時那樣自由地旅行。

所有這些都與藝術史有關，因為由於城市的增長，國際風格或許是歐洲所見的最後一種國際風格。在十五世紀，藝術分裂為多種不同的“畫派”——幾乎義大利、佛蘭德和德國的每個城市或小鎮都有自己的“畫派”。‘畫派’是一個有誤導性的詞語。在那個時代，沒有藝術學校，年輕學生參加課程。如果一個男孩決定成為畫家，他的父親會在早期將他學徒給城市的一個領先大師。他通常住在那裡，替大師家庭跑腿，並且必須以任何可能的方式讓自己有用。他的第一項任務可能是研磨顏料，或者協助準備大師想要使用的木板或畫布。他可能會被分配一些次要的工作，比如繪制旗桿的畫像。然後，有一天，當大師忙碌時，他可能會請求學徒幫助完成一個主要作品的某個不重要或不顯眼的部分，比如繪制大師在畫布上畫出的背景，完成一幕中旁觀者的服裝。如果他表現出才華，並且知道如何完美模仿大師的風格，那麼

年輕人將逐漸被分配更重要的工作——也許是根據大師的草圖和在他的監督下繪制整幅畫。然後，這些就是十五世紀的“畫派”。它們確實是優秀的學校，現在有很多畫家希望自己能接受如此全面的培訓。該市的大師將其技能和經驗傳授給年輕一代的方式也解釋了為什麼這些城市的“畫派”發展出了如此明確的個性。人們可以辨認出十五世紀的畫作來自佛羅倫斯、錫耶納、費拉拉、紐倫堡、科隆或維也納。

為了獲得一個能夠瀏覽這龐大的大師、畫派和實驗的優勢地位，最好回到著名的佛羅倫斯，這是藝術革命的起點。觀察第二代藝術家如何利用布倫勒斯基、多納泰羅和馬薩喬的發現，並將它們應用於他們所面臨的所有任務是非常迷人的。這並不總是容易的。資助人委託的主要任務，畢竟自早期以來基本上沒有改變。新的和革命性的方法有時似乎與傳統的任務相沖突。以建築為例：布倫勒斯基的想法是引入古典建築的形式，他從羅馬遺址中複製的柱子、山腳和圓頂。他在教堂中使用了這些形式。他的繼承者渴望在這方面效仿他。圖 158 展示了佛羅倫斯建築師萊奧內·巴蒂斯塔·艾伯蒂(1404-72)計劃的一座教堂，他將其立面設計成羅馬風格的巨大凱旋門。但是，這個新的方案如何應用到城市街道上的普通住宅呢？傳統的房屋和宮殿不能像神廟一樣建造。羅馬時代沒有私人住宅倖存下來，即使有，需要和習慣也發生了很大的變化，可能提供了很少的指導。因此，問題是在傳統房屋，帶有牆和窗戶，以及布倫勒斯基教給建築師使用的古典形式之間找到一個妥協點。再次，是艾伯蒂找到了一個直到我們自己的時代都具有影響力的解決方案。當他為富有的佛羅倫斯商人家庭魯切萊(圖 159)建造一座宮殿時，他設計了一座普通的三層建築。這個立面與任何古代建築遺址幾乎沒有相似之處。然而，艾伯蒂堅持了布倫勒斯基的計劃，並使用古典形式來裝飾立面。他沒有建造柱子或半柱，而是用扁平的支柱和房檐網覆蓋了房子，這些支柱和房檐網暗示了古典秩序，而不改變建築的結構。我們很容易看出艾伯蒂學到這個原則的地方。我們還記得羅馬競技場(圖 72)，其中各種希臘“秩序”應用到各層。在這裡，最底層也是多立克秩序的一種適應，這裡也有支柱之間的拱門。但是，盡管相似，我們可以看到艾伯蒂在將這個一般方案適應一個非常不同的任務方面取得了多大的成功。他為這種不同的任務賦予了古老的城市宮殿一種新的“現代”外觀，而不迫使居民改變他們的生活習慣。艾伯蒂的這一成就是典型的。十五世紀的佛羅倫斯畫家和雕塑家也經常發現自己處於一個局勢中，他們不得不將新方案適應舊傳統。新舊之間，哥特傳統和現代形式之間的混合特點是這個世紀中許多大師的特點。

在成功將新成就與舊傳統相協調的佛羅倫斯大師中，最偉大的是多納泰羅時代的雕塑家羅倫佐·吉貝爾蒂(1378-1455)。圖 160 展示了他為錫耶納的一座教堂創作的一個浮雕，而多納泰羅為同一座教堂製作了“沙洛美之舞”(圖 151)。我們可以說多納泰羅的作品一切都是新的。吉貝爾蒂的作品一開始看起來不太驚人。我們注意到場景的佈局在第一眼看起來並不是非常不同於列日著名的黃銅鑄造者在十二世紀所使用的場景(圖 119)：基督位於中央，由施洗約翰和服侍的天使們陪伴，上帝聖父和鴿子出現在天堂上。即使在細節的處理上，吉貝爾蒂的作品也讓人想起了他的中世紀前輩——他對服裝褶皺的精心安排可能讓我們想起十四世紀的金匠作品，比如第 151

頁上的聖母像，圖 139。然而，吉貝爾蒂的浮雕以自己的方式既有力又有說服力，就像多納泰羅的作品一樣。他也學會了表現每個人物並讓我們理解每個人物所扮演的角色：基督的美麗和謙卑，上帝之子，擁有的天堂中出現的神聖使者和驚歎不已的天使。儘管多納泰羅用新的戲劇性方式來表現神聖場景，這種方式有點破壞了早期的清晰排列，吉貝爾蒂則保持了明晰和克制。他沒有給我們一個多納泰羅所追求的真實空間的感覺。他更喜歡給我們一些深度的提示，讓他的主要角色清晰地突出在中性背景前。正如吉貝爾蒂忠於哥特藝術的一些觀念，同時也不拒絕利用他世紀的新發現，佛羅倫斯的大畫家弗拉·安哲力科(Angelico)(1387-1455)主要是應用馬薩喬的新方法，以表達宗教藝術的傳統思想。弗拉·安哲力科是多明我會的一名修士，他在佛羅倫斯的聖馬可修道院在西元 1440 年左右繪制的壁畫是他最美麗的作品之一。他在每個修士的牢房中繪制了一個神聖的場景，在每個走廊的末端也有一個，當人們在這座老建築的寂靜中從一個地方走到另一個地方時，可以感受到這些作品構思時的精神。圖 161 展示了他在其中一個牢房裡繪制的一幅“降報喜”的畫作。



圖 160 Ghiberti: 洗禮鍍金銅浮雕，1427。錫耶納，聖約翰教堂。



圖 161 Fra Angelico Da Fiesole: 福音報喜壁畫，位於佛羅倫斯聖馬可修道院，約 1440。



圖 162 Uccello: 聖羅馬諾的撤退。可能來自美第奇宮的一個房間的繪畫板，約 1450。



圖 163 Benozzo Gozzoli: 馬基前往伯利恆的賢士之旅。來自美第奇宮小教堂的壁畫細部，約 1459 至 1463 之。佛羅倫斯，美第奇宮。

我們立刻可以看出，透視藝術對他來說毫不困難。處女跪在的回廊被表現得像馬薩喬著名的壁畫中的拱頂一樣令人信服。然而，明顯地，弗拉·安哲力科的主要意

圖不是要“在牆上打一個洞”。就像十四世紀的西蒙·馬爾蒂尼(圖 154，圖 141)一樣，他只想以其美麗和簡單的方式表現聖經故事。在弗拉·安哲力科的畫中幾乎沒有運動，幾乎沒有實體的明顯暗示。但我認為正是由於它的謙遜，它更加感人，這種謙遜是一位偉大藝術家的謙遜，儘管他深刻理解布倫勒斯基和馬薩喬引入藝術的問題，卻故意放棄了任何現代性的展示。

我們可以在另一位佛羅倫斯畫家保羅·烏切洛(1397-1475)的作品中研究這些問題的吸引力和困難，他最完整的作品是國家畫廊的戰鬥場景(圖 162)。這幅畫可能本來是打算放置在佛羅倫斯市宮殿中一個私人房間的門上。它代表的是佛羅倫斯歷史上的一個事件，當時這幅畫被繪製，即在 1432 年的聖羅馬諾撤退，當時佛羅倫斯的軍隊在義大利派系之間的眾多戰鬥之一中擊敗了他們的競爭對手。從表面上看，這幅畫可能足夠中世紀。那些穿著盔甲的騎士，長長的沉重長矛，騎著好像參加比賽的，可能會讓我們想起弗羅伊薩特的編年史；而場景的表現方式一開始似乎也不太現代。無論是馬匹還是人都看起來有點僵硬，幾乎像玩具，整個歡樂的畫面似乎與戰爭的現實相去甚遠。

但是，如果我們問自己，為什麼這些馬匹看起來有些像搖搖馬，整個場景讓我們有點像木偶劇，我們將做出一個奇怪的發現。正是因為畫家對他的藝術的新可能性如此著迷，他做了一切使他的形象在空間中顯得像被雕刻而不是被繪製一樣。有人說烏切洛被透視的發現深深打動了他，以至於他整夜整夜地畫透視下的物體，並不斷給自己提出新的問題。他的同行們經常告訴他，他如此沉浸在這些研究中，以至於當他的妻子叫他吃飯時，他幾乎不會抬頭看，只會驚嘆：“透視真是一件可愛的事情！”我們可以在這幅畫中看到這種著迷的一些表現。烏切洛顯然非常努力地表現了各種護甲，這些護甲適合地面，以正確的透視呈現。他最自豪的可能是倒地的戰士的形象，這個形象的透視表現肯定是最困難的。以前從未繪製過這樣的形象，儘管它看起來相對於其他形象來說可能太小，但我們可以想像它肯定引起了多大的轟動。我們可以在整幅畫中找到烏切洛對透視感興趣和對他的心靈施加的魔咒的痕跡。甚至散落在地上的斷槍也是如此佈置，以指向它們的共同“消失點”。正是這種巧妙的數學佈置在一定程度上負責了戰鬥似乎發生的舞臺的人為外觀。如果我們從這場騎士的盛會回到范·艾克的騎士圖(圖 153)和利蒙布兄弟的小型畫(圖 144)，我們可能更清楚地看到烏切洛對哥特式傳統的債務以及他是如何改變它的。在北方，范·艾克(Van Eyck)通過不斷添加來自觀察的細節並嘗試複製物體的表面，從而改變了國際風格的形式，以至於最終變成了國際風格。烏切洛(Uccello)更選擇了相反的方法。通過他所熱愛的透視藝術，他試圖構建一個令人信服的舞臺，讓他的形象看起來堅固而真實。他的形象無疑看起來很堅固，但效果有點像通過雙鏡頭觀看的立體圖片。烏切洛尚未學會如何使用光線和陰影以及空氣的效果來融和嚴格透視渲染的生硬輪廓。但如果我們站在國家畫廊的實際畫作前，我們不會感到有任何不妥，因為儘管他對應用幾何學有著執著的追求，但烏切洛確實是一位真正的藝術家。當諸如弗拉·安哲力科(Fra Angelico)之類的藝術家可以利用新的方法而不改變舊精神時，較不虔誠和雄心勃勃的藝術家會毫不憂慮地運用新方法。觀眾可能喜歡這些為他們

帶來兩全其美的大師。因此，繪畫佛羅倫斯最強大和富有的商人家族麥地奇(Medici)宮殿私人禮拜堂牆壁的委託，由弗拉·安哲力科(Fra Angelico)的學生本奧佐·戈佐利(Benozzo Gozzoli)(1420-97)完成，但顯然是一個非常不同的人。他用三位博士的馬車畫了禮拜堂的牆壁，並使他們穿越一個笑容滿面的風景，以真正的皇家方式旅行。聖經中的情節給了他展示美麗的服飾和華麗服裝的

這個聖經情節為他提供了展示美麗服飾和華麗服裝的機會，一個充滿魅力和歡樂的童話世界。我們已經看到，這種將貴族娛樂的華麗呈現的品味在勃艮第發展(圖 144)，而麥地奇家族與勃艮第保持密切的貿易關係。戈佐利似乎有意表明，新的成就可以用來使這些關於當代生活的歡樂圖畫變得更加生動和愉悅。我們沒有理由為此與他爭吵。當時的生活確實如此畫面豐富和多彩，我們應該感謝那些在他們的作品中保留了這些快樂的記錄的小大師們，而前往佛羅倫斯的人都不應該錯過參觀這個小教堂的樂趣，在其中仍然有些節慶生活的滋味和風味似乎仍然存在(圖 163)。

與此同時，佛羅倫斯以南和北的其他城市的畫家吸收了唐納泰洛和馬薩奇奧新藝術的資訊，並可能比佛羅倫斯人更渴望從中獲益。有安德列亞·曼泰尼亞(Andrea Mantegna, 1431-1506)，他最初在著名的義大利北部城市帕多瓦的大學城工作，然後在曼圖亞的領主宮廷工作。在帕多瓦的一座教堂，就在喬托(Giotto)畫了著名壁畫的小教堂附近，曼泰尼亞畫了一系列描繪聖雅各伯傳說的壁畫。這座教堂在上次戰爭中遭到嚴重破壞，曼泰尼亞的這些精彩畫作大部分被摧毀了。這是一個令人遺憾的損失，因為它們肯定屬於有史以來最偉大的藝術作品之一。其中一幅(圖 164)展示了聖雅各伯被護送到處刑地的情景。像喬托或唐納泰洛一樣，曼泰尼亞試圖清晰地想像這個場景在現實中可能是什麼樣子，但自喬托以來，他所謂的現實標準已變得更加嚴格。對喬托來說，故事的內在含義是最重要的，即在特定情境下男人和女人將如何行動和行為。曼泰尼亞也對外部環境感興趣。他知道聖雅各伯生活在羅馬皇帝統治的時代，他急於重建這個場景，就像它實際上可能發生的那樣。他特別為此目的對古典紀念碑進行了研究。聖雅各伯被護送穿過的城門是一個羅馬的凱旋門，護送的士兵們穿著古羅馬軍團的服裝和盔甲，正如我們在真實的古典紀念碑上所看到的那樣。畫作中不僅在服裝和裝飾的細節方面使我們想起古代雕塑。整個場景都散發著古羅馬藝術的精神，具有它的粗獷簡樸和嚴肅的宏偉。實際上，貝諾佐·戈佐利和曼泰尼亞的壁畫之間的區別幾乎無法更加明顯。在戈佐利的歡樂盛宴中，我們認出了回歸哥特國際風格的品味。



圖 164 Mantegna: 聖雅各在被處決的途中。巴杜亞的艾雷米塔尼教堂的壁畫，於 1455 完成。



圖 165 Francesco D'Antonio Del Cherico: 福音報喜和但丁神曲中的場景。約 1485 的一本禮儀書的手繪圖。

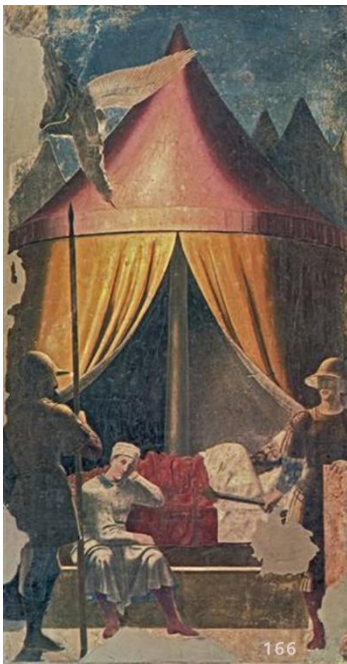


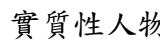
圖 166 Piero Della Francesca: 君士坦丁的夢，亞雷佐的聖方濟教堂的壁畫，約 1460。

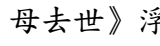
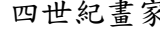


圖 167 Antonio Pollaiuolo: 聖塞巴斯蒂安的殉道，祭壇畫，1475。

另一方面，曼泰尼亞繼續了馬薩奇奧(Masaccio)留下的工作。他的人物和馬薩奇奧一樣具有雕像般的威嚴。像馬薩奇奧一樣，他熱切地使用新的透視藝術，但他不像烏切洛(Uccello)那樣利用它展示出通過這種魔法可以實現的新效果。曼泰尼亞更多地使用透視來創建一個舞臺，他的人物似乎站在上面並像實物一樣移動。他像一位熟練的劇場製片人一樣分配他們，以傳達時刻的重要性和事件的過程。我們可以看到正在發生什麼：護送聖雅各伯的隊伍因一名迫害者悔改並投身聖人的腳下而暫

停了一會兒，以接受他的祝福。聖人平靜地轉身祝福這個人，而羅馬士兵站在一旁觀看，其中一名士兵冷靜地看著，另一名士兵舉手示意，似乎表達出他也被感動了。拱門的圓形框住了這個場景，將它與被衛兵推開的觀眾的混亂分開。當曼泰尼亞在義大利北部應用新的藝術方法時，另一位偉大的畫家皮耶羅·德拉·弗朗切斯卡(Piero della Francesca, 1416?-92)在佛羅倫斯以南的地區，亞雷佐(Arezzo)和烏爾比諾(Urbino)的城鎮也做了同樣的事情。像戈佐利和曼泰尼亞的壁畫一樣，皮耶羅·德拉·弗朗切斯卡的壁畫也是在15世紀中葉之後繪製的，即大約在馬薩奇奧之後的一代人。圖 166 中的情節展示了一個著名的傳說，即使君士坦丁大帝接受了基督信仰的夢境。在與對手的一場關鍵戰鬥之前，他夢到一位天使向他展示了十字架，並說：「在這個標誌下，你將取得勝利。」皮耶羅的壁畫代表了戰前夜晚皇帝的營地內的情景。我們看進了帳篷，皇帝睡在他的軍營床上。他的護衛坐在他身邊，而兩名士兵也在保持警戒。這個安靜的夜晚場景突然被天使手持十字架象徵的光芒照亮了。就像曼泰尼亞一樣，我們有點想起了劇中的一幕。有一個舞臺清晰地標記，沒有什麼可以使我們分心，使我們從基本行動中分心。像曼泰尼亞一樣，皮耶羅也對他的古羅馬軍團的服裝感興趣，像他一樣，他避免了戈佐利將其擠滿畫面的華麗和多彩細節。皮耶羅也完全掌握了透視藝術，他以大膽到幾乎令人困惑的方式展示了天使的身影，特別是在小的複製品中。但是，除了這些幾何設備來暗示舞臺的空間之外，他還添加了一個同等重要的新元素：光的處理。中世紀藝術家幾乎沒有注意到光。

他們的扁平形象不投射陰影。馬薩奇奧在這方面也是先驅——他畫作中的圓形和實質性人物被生動地用光線和陰影塑造(圖 149)。但是，沒有人比皮耶羅·德拉·弗朗切斯卡更清楚地看到了這一新可能性的巨大潛力。在他的畫作中，光不僅有助於塑造人物的形狀，而且在創造深度幻覺方面與透視一樣重要。前面的士兵像黑色剪影一樣站在帳篷的明亮開口前。因此，我們感受到了將士兵與坐在衛兵旁邊的臺階分開的距離，而衛兵的形象則在從天使發出的光芒中顯現出來。我們被要求感受帳篷的圓潤和它所包圍的中空，這既是通過光線，又是通過遠近和透視的手法。但皮耶羅讓光和陰影實現了更大的奇跡。它們幫助他創造了這個場景的神秘氛圍，在夜晚的深處，皇帝做了一個將改變歷史進程的幻覺。這種令人印象深刻的簡單和平靜使皮耶羅可能成為馬薩奇奧最偉大的繼承人。

當這些以及其他藝術家應用了佛羅倫斯偉大大師的發明時，佛羅倫斯的藝術家們開始越來越意識到這些發明所帶來的新問題。在最初的勝利中，他們可能認為透視的發現和對自然的研究可以解決藝術所提出的所有困難。但我們不應忘記，藝術完全不同於科學。藝術家的手段，他的技術設備可以發展，但藝術本身幾乎無法像科學一樣進展。在某個方向上的每一個發現都在其他地方創造了新的困難。我們記得，中世紀畫家不瞭解正確的繪畫規則，但這種缺點使他們能夠按照自己的喜好分佈圖中的人物，以創造完美的圖案。十二世紀的插圖日曆(圖 121)或十三世紀的《聖母去世》浮雕(圖 128)都是這種技巧的例子。即使像西蒙·馬爾蒂尼(圖 141)這樣的十四世紀畫家，他們仍然能夠安排自己的人物，使它們在金色的地面上形成清晰的設

計。一旦採納了使畫作成為現實的鏡子的新概念，如何安排人物的問題就不再那麼容易解決了。實際上，人物並不會和諧地分組，也不會清晰地突出於中性背景。換句話說，藝術家的新權力有可能破壞他最寶貴的能力，即創造出一個愉快和令人滿意的整體。這個問題在面對大型祭壇畫和類似的任務時特別嚴重。這些畫必須從遠處看，並且必須適應整個教堂的建築結構。此外，它們應該以清晰和令人印象深刻的輪廓將神聖的故事呈現給敬拜者。圖 167 顯示了十五世紀下半葉佛羅倫斯藝術家安東尼奧·波拉尤奧洛(1429-98)嘗試解決這個新問題的方式，即使在構圖上精確又和諧。這是一種首次嘗試解決這個問題的嘗試，不僅僅依靠技巧和直覺，而是通過運用明確的規則。這可能不是一次完全成功的嘗試，也不是一幅非常吸引人的畫，但它清楚地顯示了佛羅倫斯藝術家的刻意。這幅畫代表了聖塞巴斯蒂安的殉道，他被綁在一根木樁上，有六名劊子手圍繞著他。這個團體形成了一個非常規則的三角形圖案。一邊的每個劊子手都有一個相似的人物在另一邊。事實上，這個安排是如此清晰和對稱，以至於幾乎太過剛性。畫家顯然意識到了這個缺點，並嘗試引入一些變化。其中一名劊子手彎下身來調整他的弩，從前面看，相應的人物從背後看，射擊的人物也一樣。通過這種簡單的方式，畫家試圖減輕構圖的剛性，引入了運動和對抗運動的感覺，就像音樂作品一樣。在波拉尤奧洛的畫中，這種設計仍然有些自覺，他的構圖看起來有些像一個練習。我們可以想像，他使用相同的模特，從不同的角度看，對應的人物，我們感到他對肌肉和動作的掌握使他幾乎忘記了他畫作的真正主題。此外，波拉尤奧洛在他開始做的事情上幾乎完全成功。的確，他將透視的新藝術應用到了背景中托斯卡納的景色中，但主題和背景並不真正融合在一起。從前景的山丘到在那裡發生殉道的景象，並沒有一條路。

人們幾乎會想知道，波拉尤奧洛是否不應該將他的構圖放在一個中性或金色的背景之上，但很快人們意識到這種應急方法對他來說是不適用的。這樣生氣勃勃和栩栩如生的人物在金色的背景上看起來格格不入。一旦藝術選擇了與自然競爭的道路，就沒有回頭的可能了。波拉尤奧洛的畫展示了十五世紀藝術家們在他們的工作室中討論的問題。正是通過解決這個問題，義大利藝術在一代人後達到了最高峰。

在十五世紀下半葉佛羅倫斯的藝術家中，努力解決這個問題的畫家之一是桑德羅·波提切利(1446-1510)。他最著名的一幅畫代表了一個古典神話而不是一個基督教傳說——《維納斯的誕生》(圖 168)。古典詩人在整個中世紀都是知名的，但直到“文藝復興”時期，當義大利人如此激情洋溢地試圖重現羅馬的昔日榮耀時，古典神話才在受過教育的平民中變得流行起來。對這些人來說，受人敬仰的希臘和羅馬的神話代表的不僅僅是快樂和美麗的童話故事。

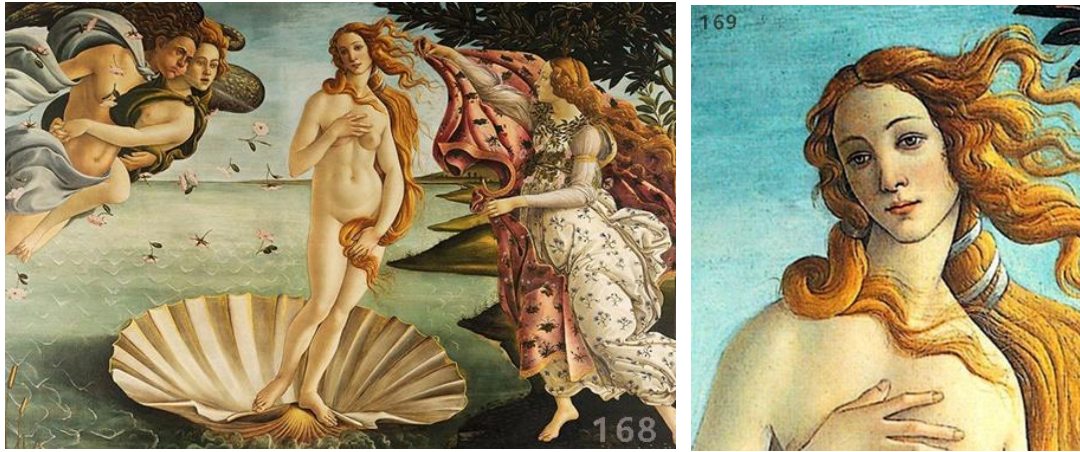


圖 168 波提切利 Botticelli: 維納斯的誕生。羅倫佐·美第奇的別墅繪，約 1485。

圖 169 維納斯的頭部。來自圖 168 的局部放大。

他們如此堅信古人的卓越智慧，以至於他們認為這些古典傳說必然包含著一些深刻而神秘的真理。為他的鄉村別墅委託波提切利繪畫的贊助人是梅地奇家族的一員，這個家族富有且有權勢。他本人或他的一位博學的朋友很可能向畫家解釋了古人是如何描繪維納斯從海中升起的。對這些學者來說，她的誕生故事象徵著神秘，通過這種神秘，美的神聖資訊來到了世界。我們可以想像畫家虔誠地開始以值得的方式呈現這個神話。畫面的動作很容易理解。維納斯從海中浮現，坐在一個被飛翔的風之神推向海岸的貝殼上，而花瓣雨中下。當她即將踏上陸地時，一位女神或仙女用一條紫色的披風迎接她。波提切利成功了，而波拉尤奧洛失敗了。他的畫作實際上形成了一個完美的和諧圖案。但波拉尤奧洛可能會說，波提切利是通過犧牲他努力保留的一些成就來實現這一點的。波提切利的人物看起來不那麼堅實。他們的畫得不如波拉尤奧洛或馬薩奇奧的正確。他的構圖優美的動作和旋律線條讓人想起吉貝爾蒂和弗拉·安吉利科的哥特傳統，也許還有十四世紀的藝術——像西蒙·馬爾蒂尼的《報喜》(圖 141)或法國金匠的作品(圖 139)，我們曾在那些作品中提到過身體的優雅擺動和服飾的精緻落差。波提切利的維納斯如此美麗，以至於我們沒有注意到她的頸部不自然的長度，肩膀陡峭的下降和她的左手臂奇怪地鉸接到身體上。或者，我們應該說，波提切利為了實現優雅的輪廓而對自然採取的這些自由增加了設計的美感和和諧感，因為它們增強了無限柔和和精緻的存在的印象，這個存在被視為一份來自天堂的禮物。

從波提切利那裡委託這幅畫的富有的商人，羅倫佐·迪·皮埃爾弗朗切斯科·德·梅地奇，也是一位佛羅倫斯人，他的名字命名了一個大陸。正是在他的公司服務時，阿梅裡戈·維斯普奇航行到新世界。我們已經到達後來的歷史學家選擇的中世紀“官方”結束時期。我們記得，在義大利藝術中，有多個可能被描述為新時代開始的轉折點——約在 1300 年左右的喬托的發現，約在 1400 年左右的布魯內萊斯基的發現。但也許比這些方法上的革命更重要的是，在這兩個世紀的過程中，藝術發生的逐漸變化。這種變化比較容易感受到，而不是描述。比較一下前面章節中討論的中世紀書籍插圖與大約在 1485 年製作的佛羅倫斯藝術品(圖 165)可能會讓人們對於以不同精

神運用同一藝術的方式有一個概念。並不是佛羅倫斯的大師缺乏尊重或虔誠。但他的藝術已經獲得的力量使他不可能只將其視為傳達聖誕故事意義的手段。相反，他想利用這種力量來將頁面變成一個展示財富和奢侈品的華麗展示。藝術的這種功能，為生活的美麗和優雅增添色彩，從未被完全遺忘。在我們所稱的義大利文藝復興時期，這一功能變得越來越突出。



圖 170 壁畫工作。來自佛羅倫斯的一幅版畫，展示了當時人們的工作情形。約 1465。