



凡·德·维登

[德]肯佩迪克 著
吴晶莹 译

北京出版集团公司
北京美术摄影出版社

凡·德·维登

[德]肯佩迪克 著

吴晶莹 译

北京出版集团公司
北京美术摄影出版社

© h.f.ullmann publishing GmbH

Special edition

Original title: *Meister der niederländischen Kunst – Rogier van der Weyden*

ISBN 978-3-8331-3841-6

Project Manager and Editor: Ute E. Hammer

Project Coordinator: Jeannette Fentrob

Layout: Bärbel Meßmann

Picture Research: Fenja Wittneven

Cover Design: Simone Sticker

图书在版编目 (CIP) 数据

凡·德·维登 / (德) 肯佩迪克著 ; 吴晶莹译. —
北京 : 北京美术摄影出版社, 2015. 5

书名原文: Masters of Netherlandish Art: Rogier
van der Weyden

ISBN 978-7-80501-763-1

I. ①凡… II. ①肯… ②吴… III. ①维登,
R. V. D. (1399 ~ 1464) —绘画评论 IV. ①J205.564

中国版本图书馆CIP数据核字 (2015) 第062369号

北京市版权局著作权合同登记号: 01-2012-8444

责任编辑: 钱颖

助理编辑: 耿苏萌

责任印制: 彭军芳

凡·德·维登

FAN DE WEIDENG

[德] 肯佩迪克 著 吴晶莹 译

出版 北京出版集团公司

北京美术摄影出版社

地址 北京北三环中路6号

邮编 100120

网址 www.bph.com.cn

总发行 北京出版集团公司

发行 京版北美(北京)文化艺术传媒有限公司

经销 新华书店

印刷 北京华联印刷有限公司

版次 2015年5月第1版第1次印刷

开本 216毫米×253毫米 1/16

印张 8.75

字数 136.7千字

书号 ISBN 978-7-80501-763-1

定价 58.00元

质量监督电话 010-58572393

责任编辑电话 010-58572670

目录

遗忘与重新发现：早期尼德兰绘画

6

 深入阅读：勃艮第：从公国到国家

10

一幅早期杰作：伟大的《基督下十字架》

12

 深入阅读：画家与工作坊

20

 布鲁塞尔城市画家

24

 深入阅读：早期尼德兰绘画的创作过程与技法

40

 深入阅读：佛兰德斯插图

54

中期：主要委托订件和意大利之旅

58

 素描：小稿还是模仿？

84

 深入阅读：奢华的绘画世界：挂毯画

94

 肖像：个体与社会的一面镜子

98

 最显贵的画家

112

 继承罗吉尔的画家们

126

 艺术家年表

136

 术语表

137

 参考文献

140

 图片版权

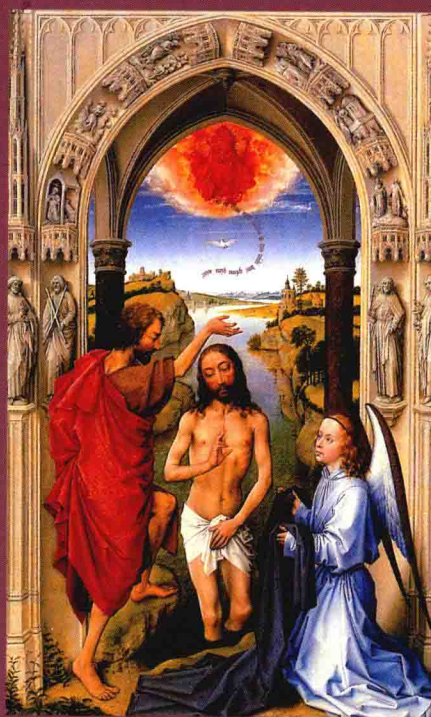
140



凡·德·维登

[德]肯佩迪克 著
吴晶莹 译

北京出版集团公司
北京美术摄影出版社



在这座小礼拜堂中，有一件表现“基督下十字架”的作品。它是整座教堂中最为出色的一幅，我相信，也会是全世界最出色的一幅。因为就我在其他地区所看到的众多佳作来说，没有任何一幅能够在虔诚与忠实自然方面，与之相匹敌。所有看过这件作品的人都会这样认为。

文森特·阿尔瓦雷兹

ISBN 978-7-80501-763-1



9 787805 017631 >

定价：58.00 元

凡·德·维登

[德]肯佩迪克 著

吴晶莹 译

北京出版集团公司
北京美术摄影出版社

© h.f.ullmann publishing GmbH

Special edition

Original title: *Meister der niederländischen Kunst – Rogier van der Weyden*

ISBN 978-3-8331-3841-6

Project Manager and Editor: Ute E. Hammer

Project Coordinator: Jeannette Fentrob

Layout: Bärbel Meßmann

Picture Research: Fenja Wittneven

Cover Design: Simone Sticker

图书在版编目 (CIP) 数据

凡·德·维登 / (德) 肯佩迪克著 ; 吴晶莹译. —
北京 : 北京美术摄影出版社, 2015. 5

书名原文: Masters of Netherlandish Art: Rogier
van der Weyden

ISBN 978-7-80501-763-1

I. ①凡… II. ①肯… ②吴… III. ①维登,
R. V. D. (1399 ~ 1464) — 绘画评论 IV. ① J205. 564

中国版本图书馆CIP数据核字 (2015) 第062369号

北京市版权局著作权合同登记号: 01-2012-8444

责任编辑: 钱颖

助理编辑: 耿苏萌

责任印制: 彭军芳

凡·德·维登

FAN DE WEIDENG

[德] 肯佩迪克 著 吴晶莹 译

出版 北京出版集团公司

北京美术摄影出版社

地址 北京北三环中路6号

邮编 100120

网址 www.bph.com.cn

总发行 北京出版集团公司

发行 京版北美(北京)文化艺术传媒有限公司

经销 新华书店

印刷 北京华联印刷有限公司

版次 2015年5月第1版第1次印刷

开本 216毫米×253毫米 1/16

印张 8.75

字数 136.7千字

书号 ISBN 978-7-80501-763-1

定价 58.00元

质量监督电话 010-58572393

责任编辑电话 010-58572670

目录

遗忘与重新发现：早期尼德兰绘画

6

 深入阅读：勃艮第：从公国到国家

10

一幅早期杰作：伟大的《基督下十字架》

12

 深入阅读：画家与工作坊

20

布鲁塞尔城市画家

24

深入阅读：早期尼德兰绘画的创作过程与技法

40

 深入阅读：佛兰德斯插图

54

中期：主要委托订件和意大利之旅

58

 素描：小稿还是模仿？

84

深入阅读：奢华的绘画世界：挂毯画

94

肖像：个体与社会的一面镜子

98

 最显贵的画家

112

 继承罗吉尔的画家们

126

 艺术家年表

136

 术语表

137

 参考文献

140

 图片版权

140

遗忘与重新发现： 早期尼德兰绘画



图1 雅克·拉·布克
《罗吉尔·凡·德·维登像》，约1570年
纸本粉画，约28厘米×20厘米
阿拉斯市立图书馆，阿拉斯

这一页来自一本老肖像复制品集，其中很多老肖像的原作都失传了。尽管这些素描在艺术上较为平庸，但至少是忠于原作的。这幅罗吉尔素描可能是临摹自一幅遗失的自画像。

早期尼德兰绘画是在勃艮第统治荷兰时期的中世纪城市中形成的艺术风格，毫无疑问，它是15世纪最重要、最有意义的艺术运动之一。罗吉尔·凡·德·维登和扬·凡·艾克（约1390/1400—1441年）属于开创性的第一代画家，受到诸如迪里克·鲍茨（约1400/1420—1475年）、雨果·凡·德尔·古斯（约1440—1482年）和汉斯·梅姆林（约1440—1494年）等艺术家的追随。早期尼德兰艺术标志着阿尔卑斯以北“现代绘画”的发展。换句话说，这种绘画提供了一种视角，似乎是透过窗子看到明显真实的空间景象。与此同时，在阿尔卑斯以南，则发展了15世纪的意大利艺术。尽管在1400年左右，大部分尼德兰艺术还属于普通的国际风格，但一种全新的风格于15世纪的前30年被引入，这种风格可以被恰当地称为“早期尼德兰绘画”。这种新的绘画风格用一种从未见过的方式描绘了光、阴影和材质。人物的立体性增强；室内描绘十分逼真、令人信服，景观广阔，可以一直延伸到很远的远方。总之，主题的直观使得这种风格经常被描述为“尼德兰现实主义”。同时，画中的人物经常穿着大量衣饰，衣服的褶皱棱角分明，不同于以往艺术中那渐渐融入柔和的曲线。

这种新的绘画方式导致了西欧、中欧和伊比利亚半岛此后很长一段时间艺术风格的形成。甚至于意大利文艺复兴也受到了它的影响。在阿尔卑斯以北，这种风格不仅影响了绘画，在一个世纪的时间内还影响了版画，有时甚至影响了雕塑，甚至诸如阿尔布雷希特·丢勒（1471—1528年）和小汉斯·霍尔拜因（1487/1498—1543年）（其最终引领艺术进入了文艺复兴盛期）等德国画家也直接或间接地从早期尼德兰绘画中获益匪浅。

后来的历史文献告诉我们，罗吉尔·

凡·德·维登于1399年或1400年出生于图尔奈，是亨利·德·拉·巴斯德和阿涅斯·德·瓦特勒洛的儿子。图尔奈是一座法语城市，同时也是一个主教辖区，位于现在的比利时西南部；15世纪初，图尔奈仍归法国统治。在图尔奈时，画家沿用了“德·拉·巴斯德”这个家族姓氏，当他1435年左右搬到说佛兰芒语的布鲁塞尔时，将姓直译为“凡·德·维登”。后来，他在布鲁塞尔定居，开了一家工作坊，成为一位备受推崇的成功艺术家，于1464年去世。

罗吉尔·凡·德·维登和扬·凡·艾克被其同时代的人视为最著名的尼德兰画家。在15世纪中期，两位大师的作品作为意大利贵族们极力追求的藏品而被屡屡提及。而在丢勒之前，在艺术史的早期作品（大部分写于意大利）中，阿尔卑斯以北的艺术家几乎没有被提及过。两人之中，扬·凡·艾克的名气更大一些。在意大利，人们认为扬·凡·艾克是罗吉尔的老师。例如，拉斐尔的父亲——乔瓦尼·桑齐奥在1490年左右写的一首赞美绘画艺术的诗中就得出了这样的结论。他的评价引起了艺术史之父乔尔乔·瓦萨里（1511—1574年）在其影响力巨大的意大利艺术家传记研究著作《艺苑名人传》（1550年，1568年）中的共鸣。实际上，尽管两位画家之间的关系难以界定，但可以肯定的是，罗吉尔并非扬·凡·艾克的学生。罗吉尔的艺术影响力远远超过了扬·凡·艾克，至少在阿尔卑斯以北地区如此；罗吉尔的人物和作品在之后三代艺术家所创作的作品中都留下了极为深刻的印记，这令他理所当然地成为15世纪最具影响力的画家。

其他艺术作品提供了罗吉尔在北部享有盛名的主要证据，尽管北部很少对艺术家进行文字上的赞誉。只有偶尔的情况下才会在另一情境中



做一些简短的评论，比如伟大学者库萨枢机主教（1401—1464年）将罗吉尔称为“maximus pictor”，即“最伟大的画家”。阿尔布雷特·丢勒在其尼德兰旅行日记中也曾提到一些画家及其作品，在他明确赞扬的极少数画家，就包括“Rudier大师”或“Rüdiger”（在罗吉尔去世60年后，丢勒给出了这位艺术家名字的德语形式）。

有关伟大画家罗吉尔·凡·德·维登的记忆一直持续到16世纪，尽管对其作品的了解似乎

并不准确。卡勒尔·凡·曼德尔（1548—1606年）是尼德兰第一位艺术史家，他在于1604年出版的内含尼德兰和德国画家传记的《艺术家手册》中提到两位名叫“罗吉尔”的画家，一位是“布鲁日的罗吉尔”，他是扬·凡·艾克的学生，另一位就是“罗吉尔·凡·德·维登”。后者被凡·曼德尔正确地描述为一位布鲁塞尔画家。但是他给出后者的死亡日期是1529年，使得后者的活跃期似乎晚了两代。在直接源自瓦

图2《圣路加》（图24局部）

画中显示了福音传道者（其相貌类似罗吉尔）正在画一幅圣母玛利亚的银尖笔素描。他专注地凝视着他的模特儿，既表明了他的艺术目的，也表现了他对圣母玛利亚的尊崇。这幅局部图显示画面表层有严重损坏，从损坏类型方面看，与数世纪以来的很多早期尼德兰绘画一样。



图3 休伯特和扬·凡·艾克
《根特祭坛画》(图4局部), 捐赠者约多库斯·沃日
代人物像

沃日代在这幅画中就年事已高, 他死于几年后, 也就是1439年。他是一位富裕且有影响力的公民, 作为一名地方官员参与城市管理。扬·凡·艾克可能对他的相貌进行了非常精确的描绘, 画中展示了光与影的巧妙造型。毛皮衬里外套带有宽大的袖子, 腰带低垂, 是15世纪20年代以及30年代初流行的服装款式。

萨里的意大利传统叙述中, 再次出现了两位名叫“罗吉尔”的画家, 其中“布鲁日的罗吉尔”是扬·凡·艾克的学生。凡·曼德尔的传记则提到1600年左右人们对于罗吉尔了解甚少, 甚至连尼德兰艺术史家们也都是主要依赖于瓦萨里的介绍。

在接下来的两个世纪中, 情况是一样的, 那时早期尼德兰绘画整体默默无闻。早期尼德兰绘画的很多作品都被归属于阿尔布雷特·丢勒和扬·凡·艾克, 后者盛名尤著, 被视为“油画的发明者”。这是又一个被瓦萨里普及、凡·曼德尔采纳的观点。在18世纪的洛可可时期或新古典主义时期, 早期尼德兰艺术家尤其不受人们喜爱, 人们对其兴趣微乎其微。

随着人们对这一风格兴趣的削弱, 人们不但对这一风格了解甚少, 而且很多作品也因此遗失。一些画作因老化和人们品位的改变而被损毁。但更多的画则损毁于随着宗教和社会冲突而来的16世纪下半叶震撼尼德兰的圣像破坏运动, 还有一些损毁则是因为20世纪之前或20世纪时在现代比利时领土上发起的无数次战争。

大约在1800年, 即现代时期开始时, 人们对于早期尼德兰绘画的认识与对意大利文艺复兴艺术的认识迥然不同。后者不仅在艺术史和艺术理论上有着很长的文学传统, 而且保存的作品也远远多于前者; 尤其是人们仍然欣赏很多大师, 同时对大师各自的作品和时间次序也有清晰的了解。另一方面, 早期尼德兰绘画仅能展现出少数个人作品和少数几近被遗忘的画家的名字, 而两者之间的关联几乎不为人知。

人们对早期尼德兰绘画的新兴趣是在1800年左右被浪漫主义运动所激发的。此处一个重要的因素是宗教价值观的复兴和民族主义的不断壮大, 两者均被当时的革命动乱所激发。早期尼德兰艺术被赞誉为“基督教的和日耳曼民族的”。一旦有了这种推动力, 对中世纪晚期绘画的兴趣甚至在浪漫主义流派之外得到复兴, 尽管人们对这一主题的了解仍然很不充分。例如, 1815年, 当著名的德国诗人约翰·沃尔夫冈·冯·歌德(1749—1832年)看到一幅今天被视作罗吉尔晚期作品的画作, 即《圣科伦巴祭坛画》(图75)时, 他深深地被震撼了, 当然有些修辞夸张, 与这幅扬·凡·艾克(他认为作者是扬·凡·艾克)的杰作相比, 他认为自己的全部作品只是一个十分平庸的作家所作。然而, 那是在对早期尼德兰绘画开始系统研究后不久。

不过, 首先其历史必须被恢复, 而且必须对各个艺术家的作品进行某种研究。在此, 专家们发挥了关键的作用: 基于经验对一幅画的独特风

格进行评价。首要的是, 这个因素使得归属那些通常未留名、对特定画家也没有其他类型文献资料的画作成为可能。这些优秀的专家, 比如马克思·J. 弗里德兰德(1876—1958年)逐渐变得出名, 特别是在20世纪上半叶。

对历史档案的系统探究也做出了很大的贡献。在19世纪和20世纪所做的大量档案工作中, 发现了一些重要的文献, 例如, 与早期艺术史家(比如凡·曼德尔)的作品相比, 从这些文献中可以收集到关于罗吉尔生平的更多信息。在很多情况下, 即使文献本身不是同时代的, 但它们却是画作的归属和画家名字的来源。15世纪的尼德兰画家中很少有人会在作品上署名或写明日期。幸运的是, 扬·凡·艾克是少数例外中的一个, 但是罗吉尔并未在其任何现存作品上留下过这种标记。

随着早期尼德兰绘画的发展, 总体状况变得越来越复杂。人们在研究一些新艺术家的过程中, 发现即使是伟大的先驱扬·凡·艾克和罗吉尔·凡·德·维登也并非处于早期尼德兰绘画的最早期。扬·凡·艾克有个哥哥叫“休伯特”, 出生年月未知, 但他肯定是根特一位备受推崇的画家。他于1426年死于根特, 那时他正在创作著名的《根特祭坛画》(图4)。扬于1426年完成了这幅不朽的作品。然而, 哪些部分是其兄长所作并不清楚, 直到今天, 这个问题仍然有争议。尽管如此, 这幅祭坛画不仅确实与休伯特有联系, 还是新尼德兰绘画风格最早注明日期的作品。作为一幅备受推崇的早期作品, 它肯定影响了很多艺术家, 其中也包括罗吉尔。

第二位这一新时代最早的伟大人物, 一位同样重要而且使人感兴趣(特别是他与罗吉尔的关联)的艺术家, 被称作“弗雷马尔大师”。弗雷马尔被人们视作三大祭坛画的发源地(图15)。到20世纪初, 这位艺术家的这个假名被人们普遍接受, 并且根据风格标准, 人们认为大约有20幅作品是其所作。这些画作大部分没有署名(只有一个例外, 图30、图31), 也没有注明日期, 画作的一个显著特征是它们与罗吉尔的作品非常相似。实际上, 尽管艺术史家现在认为弗雷马尔大师是一位独立的艺术家, 但是他与罗吉尔从一开始就联系密切, 所以马克思·J. 弗里德兰德将其描述为“用罗吉尔的一根肋骨造的”。开始, 这位大师被认为是罗吉尔的追随者。然后, 又被认为是罗吉尔的老师。现在大多数人的意见是弗雷马尔大师是一位在图尔奈创作的画家, 即罗伯特·坎平(约1375—1444年)。文献记录中把罗吉尔视作1427年至1432年在坎平工作坊的一名学徒。然而, 罗吉尔与坎

平的确切关系难以确定，下文会进行更加详细的讨论。

另一方面，人们对罗吉尔本人的作品和职业生涯形成清晰的认识。尽管没有任何一幅现存作品可以用署名确定为其作品，但是几幅作品可以通过古老的文献资料信息与这位画家联系起来。西班牙米拉弗洛雷斯修道院的一幅祭坛画可以被最充分地证明是罗吉尔所作，因为在该修道院里的一份可能是同时代记录的文献中提到了它是罗吉尔的作品（尽管只有18世纪的版本中提到）。几乎同样肯定的是，位于西班牙埃斯科里亚尔的巨幅《基督受难》（见第124页）也是他的作品：早在1555年，在这幅画第一次展出的地方，人们就将这幅作品与他的名字联系起来。在1574年埃斯科里亚尔的库存清单上再次提到了这种联系。伟大的《基督下十字架》（见第13页）在同样的埃斯科里亚尔库存清单上及一些其他文献中也被归属于罗吉尔，不过这些文献仅能追溯到16世纪下半叶。

在1516年和1524年，在一份可靠的库存清单上提到了罗吉尔的《勇士查理肖像》，该作品肯定与在柏林所作的肖像画十分相似（图6）。罗吉尔在布鲁塞尔创作的主要作品《正义的场景》文献资料丰富，但是很久之前就毁坏。该作品以挂毯画的形式记录下来（图21），但是有很多扭曲之处。

这些资料提供了一些核心作品，可以作为进一步确定作品归属的出发点。然而，所有的文献记录都有一些弊端：它们要么涉及原作中不再存在的绘画，要么就是在画作创作很久之后才写就。因此，伟大的《基督受难》近来被有些出版物描述为罗吉尔最令人满意的“被证实的”画作。而与此同时，另一位艺术史家在其作品中认为这种归属是不相关的，不应予以考虑，因为它来源于该画家所处时代后一个世纪的文献来源。这种观点的差异反映了这样一个事实：即便经过了150年的研究，对罗吉尔的作品及其发展也没有达成共识。归属和日期同样基本上来源于专业知识。而专业知识方面则基本上依赖于主观判断，因而并不能产生科学的客观结果。甚至近年来在技术支持和处理程序的帮助下进行的大量研究也并不总能得到确切的结果，尽管这些研究肯定提供了一些额外的信息。

尽管如此，人们仍然能够追溯罗吉尔生平的大概特征，不过缺少了使很多文艺复兴时期的艺术家栩栩如生的人物评论或逸闻趣事。他的主要作品很可能被看作是由几幅主要作品构成的，而一些小作品则围绕着这些主要作品产生。

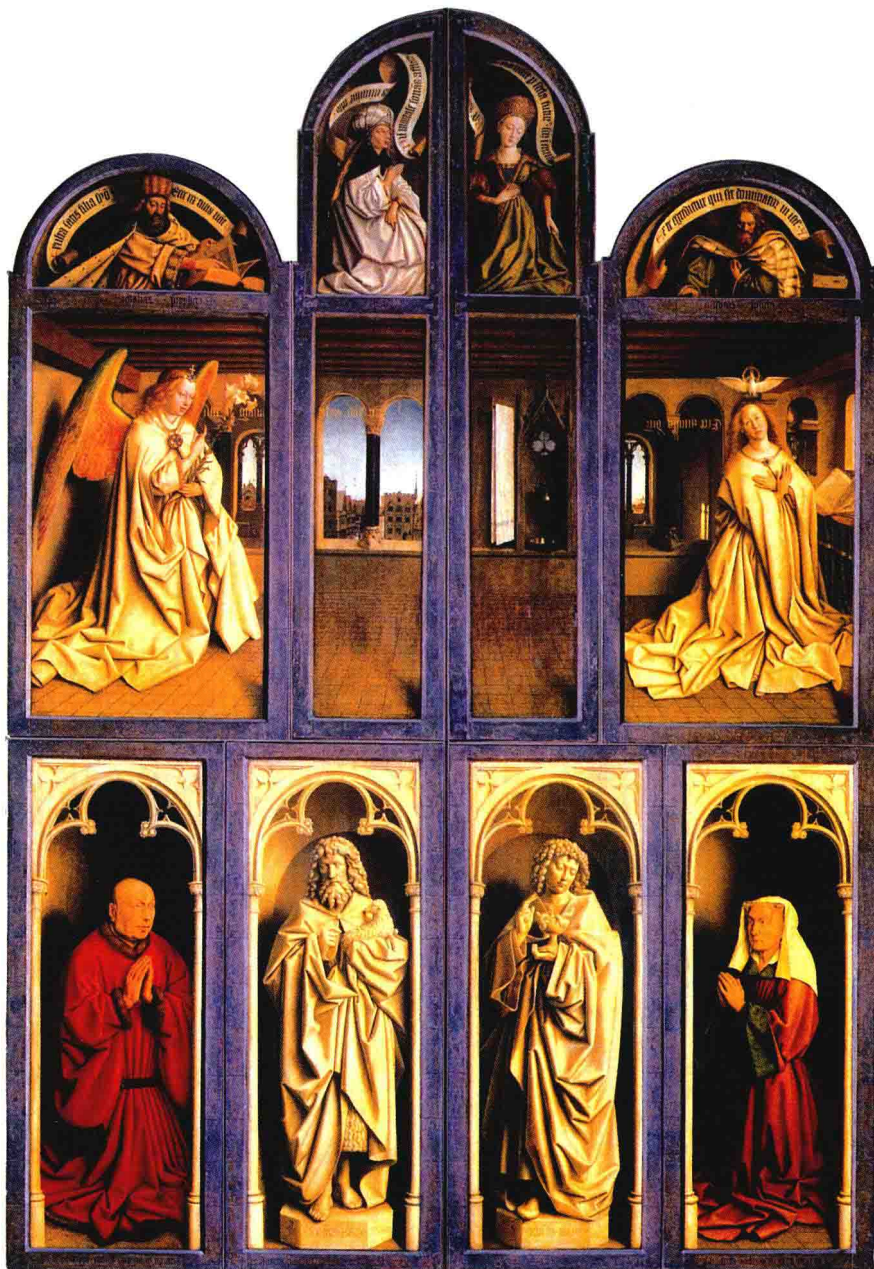


图4 休伯特和扬·凡·艾克
《根特祭坛画》的外饰，完成于1432年
橡木板上油画，折叠时尺寸为375厘米×260厘米
圣巴夫大教堂，根特

祭坛画的外饰不是作为一个单独的单元而构造，其在画的底部阴影处描绘的浅浅壁龛中展示了捐赠作品的夫妇，他们正在祷告。施洗者约翰和传道者约翰被画为立于西

者之间的石雕。中间部分画的是天使报喜，顶部的壁龛上还有先知和女先知。祭坛画外饰的颜色整体上是柔和的，以与雕像绘画相匹配，显示了坟墓外部的世界。只有画有上帝及其圣徒的内饰，才使用鲜明的深色。这幅祭坛画既是早期尼德兰绘画中最早的作品之一，也是最好的作品之一：它在第一次展出后就开始出名，给很多画家带来了灵感，同时也给他们带来了挑战。

深入阅读：勃艮第：从公国到国家



图5 佚名
《菲利普三世肖像》，约1520年（？）
橡木油画，29厘米×21厘米
德国柏林国立普鲁士文化遗产图书馆，柏林

这幅油画是罗吉尔可能于1450年左右或稍后所作的公爵画像的众多复制品之一。那时公爵刚过50岁，佩戴了金羊毛骑士团的项圈链，项圈链的链环代表生火所需要的燧石与铁片。

勃艮第是15世纪欧洲最强大的国家，也是无可争辩的文化领袖，但在现代地图中已经无法找到它了。勃艮第仅存在了大约一个世纪，最初面积不断扩大，到1450年左右，它的领土包括了现在的比利时、现代荷兰的大部分、法国北部和卢森堡以及法国东部的广阔地区，勃艮第王国的起源地位于原来的勃艮第公国，都城是第戎。这一法国公国于1363年被菲利普二世（1342—1404年）的父亲法国国王瓦卢瓦王朝约翰二世（1319—1364年，于1350年开始任国王）移交给了菲利普二世。通过与佛兰德斯伯爵的女儿玛格丽特结婚，在其岳父于1384年去世时，菲利普获得了佛兰德斯以及尼德兰的其他地区。他的儿子“无畏的约翰”（1371—1419年）于1404年继承了公爵头衔以及大部分领土。然而，约翰不择手段地追求他的利益，对抗越来越混乱的法兰西王国的利益，而实际上法兰西王国已经不在疯国王查理六世（1368—1422年，从1380年开始任国王）的统治之下；1407年，他安排了刺杀摄政王，也就是查理的弟弟奥尔良的公爵路易（1371—1407年）。路易的支持者在1419年复仇，他们反过来在一次会议上谋杀了勃艮第公爵。

约翰的儿子菲利普三世（1396—1467年）（图5）现在变成了瓦卢瓦王朝的第三任勃艮第公爵。早期尼德兰绘画的发展以及罗吉尔·凡·德·维登的艺术生涯正是在其统治期间。菲利普立即宣告了他对法兰西的敌意，并独自一人面对国家的主要敌人，即英格兰。直到1435年，才通过《阿拉斯条约》有了一定程度的和解，那时，菲利普的宰相大臣尼古拉·罗兰（图25、图26）在谈判中发挥了决定性的作用。然而，勃艮第那时已完全与法兰西分离，菲利普越来越把其利益集中在他的尼德兰领土上。在那儿，他高明而又冷酷的政策帮助他获得了其他一些地区，有些是购买而得，有些是武力取得。1427年，他占领了埃诺伯爵的领地、荷兰和西兰岛，而那属于他的表亲巴伐利亚的杰奎琳伯爵（1371—1407年）；1433年，他通过辉煌的编年史（图54、图57）宣告了对埃诺的合法占有权。

这样，勃艮第王国包括了很多不同的领土，这些领土由被同一国君统治这样一个事实而联合起来。由菲利普三世统治的不同地区的盾形徽章被显眼地展示在了《埃诺纪事》（图57）的第一页，居于公爵个人的盾形徽章和微型肖像画以下，公爵个人的盾形徽章和微型肖像画位于中间，完全处于主导地位。这样，菲利普就成了勃

艮第公爵、佛兰德斯伯爵、布拉班特公爵等。同时，他统治的领土被分成了两个地理上不相连的区域；原来的公国是一个区域的中心，另一个区域的中心则位于尼德兰。尼德兰地区在文化、政治和经济上都更加重要；尼德兰带来了这个国家的绝大部分收入，人口也更加密集。佛兰德斯和布拉班特城镇林立，有些是阿尔卑斯以北最大的城镇之一。比如，布鲁日在15世纪拥有约14,000名居民，而布鲁塞尔的人口数量则约为20,000~30,000人。然而，尼德兰还存在地区利益和自治的传统，特别是在那些拥有经济上很强势的市民阶层的城市。在一定程度上，公爵们尊重那些利益和传统，但是他们也建立了跨地区的机构以实现国家行政管理。另外，公爵的朝廷从一个城市搬迁到另一个城市，目的是在各地维持影响力，并将不同封邑的贵族与国家更加紧密地联系起来。然而，有时会有一些激烈的冲突，比如1450年左右公爵和根特市的冲突，是因为根特市拒绝支付额外的税费。在一些小冲突和围攻之后，公爵在1453年的哈纳雷战役中对根特市军队取得了压倒性的胜利。他让失败的根特市民示众，根特市民被迫半裸着下跪向公爵求饶（图7）。

菲利普的朝廷在当时是最炫目的。很多贵族占据了油水充足的朝廷职位，将自己同公爵联系在一起。他们通过昂贵的大型物品，比如挂毯（图91、图92），以及通过举办奢侈宴会和竞赛来炫耀其官职和头衔。在这些活动上，艺术家们经常提供装饰品。现在，这些场景的奢侈与豪华是难以想象的。有些宴会会有能够移动的动物形状的自动装置，而1454年的野鸡盛宴的特点是28个乐师组成的管弦乐队坐在一个巨大的馅饼上。菲利普在他与葡萄牙公主伊莎贝拉（1397—1471年）（图56）的婚礼上创立了独一无二的金羊毛骑士团，骑士团仅有31名成员，领袖就是公爵自己。金羊毛骑士团成了一个非常有名望的骑士团，菲利普利用它努力争取主要贵族的忠诚；任职该骑士团的所有成员都必须出现在公共场合（图57）。成员的身份清楚地由带有金羊毛的骑士团项圈链宣告，成员需要一直佩戴该项圈链。在与伊莎贝拉结婚时，菲利普还将“Aultre naray”（“我不会有其他女人”）刻在了他所有的珠宝上（图57）。伊莎贝拉选择了她自己的箴言，也就是后半句“Tant que je vive”（只要我活着）。

尽管与其妻有良好的感情，菲利普还是生了许多私生子女，有些是与更高头衔的贵妇所生，其中有些孩子获得了重要的地位，特别是他的军



图6 罗吉尔·凡·德·维登工作坊
《勇士查理肖像》，约1460年
橡木油画，49厘米×32厘米
德国柏林国立普鲁士文化遗产图书馆，柏林

勇士查理也佩戴了金羊毛骑士团的徽章，他一出生就成了金羊毛骑士团的成员。这幅肖像画与在1516年和1523/1534年奥地利的玛格丽特（1480—1530，查理的外孙女）的库存清单中提到的罗吉尔的一幅作品十分相像，不同之处就是这幅作品中公爵左手拿着一份手稿卷轴，而不是剑柄。罗吉尔本人的绘画作品可能就是这幅精良的工作坊复制品的模型。



图7 根特和佛兰德斯的特权大师
《1453年根特市民投降》，约1454年
在羊皮纸上使用不透明颜料、墨水和金银所画
微型画，20.8厘米×14.7厘米
《根特和佛兰德斯的特权与法规》
奥地利国家图书馆，维也纳

菲利普三世在取得对根特公民的决定性胜利后，让人写下了此手抄本并进行了华丽装饰。这幅微型画占据了完整的一页，忠实地描绘出文稿中所描述的场景，即战败的市民仅穿着衬衫或黑色长袍，赤脚、光头来见菲利普并求饶的场景。我们可以看出他们正在交出其行会旗帜——公民自决的象征。

师和军队司令官安东尼（约1430—1504年），被人称作“勃艮第公爵的伟大私生子”（图97）。菲利普只有一个活过童年的婚生子，即查理，被称作“勇士查理”（1433—1477年）（图6、图57）。在他的父亲死于1467年之后，他成为了公爵，并实行了一项主要是通过军事方式的侵略扩张政策。勇士查理最终在1477年1月死在南锡战场上。因为女人可以继承勃艮第王国，他的女儿玛丽就成了女公爵，但她发现自己无法在面对一些不同地

区的叛乱时维持权力。1477年夏天，她嫁给了马克西米兰（1459—1519年），他是哈布斯堡王朝腓特烈三世的儿子，后来自己当了皇帝。玛丽死于1482年的一次骑马事故，在接下来的领土纷争中，原来的勃艮第公国反抗法兰西的统治，而哈布斯堡王朝则掌握了统治尼德兰大部分地区的权力。勃艮第尼德兰这一伟大画家们的家乡，在文化术语中一直持续存在到16世纪，但是勃艮第已经失去了作为一个独立国家的地位。

一幅早期杰作： 伟大的《基督下十字架》



图8 《基督下十字架》(图9局部), 哀痛的女人

沉浸在悲痛中的妇女(可能是玛利亚·莎乐美)反映了位于油画右侧的林大拉的玛利亚的态度。然而,为了与她的高龄以及整幅画的各种动态元素的布局保持一致,她以一种克制、不那么外向的方式表达她的情感。尽管如此,罗吉尔表现了她巨大的悲痛如何扰乱了她的沉着冷静:在朝向观着者的繁复头巾的一侧,她将本应整齐地垂在肩上的尾端拉到了头的另一侧,并且正在用尾端擦去她的眼泪。

伟大的《基督下十字架》(图9)可以被确切地归属于罗吉尔·凡·德·维登最早的画作,也是他最伟大、最有影响力的现存作品。这幅画应该是作于1435年之后不久,这是在1435年通过树木年代学纪年法确定的年份,同时也符合罗吉尔当时的生活状况。另一方面,这幅画肯定作于1443年之前,也就是复制品(图12)出现的最早年代。

这幅画高约2.2米,宽约2.6米,根据早期尼德兰画作的一般标准来看是非常大的:在画作观念方面,它具有真正不朽的意义。画中总共有十个人物,它们几乎将着色表面全部占满,人物的头部距离油画板的上边缘很近。耶稣的身体已经被从十字架上解下来,并被两个老年人,也就是亚利马太的约瑟和尼哥底母接住。他们的周围是耶稣的哀痛的朋友们,他们正抬着耶稣的尸体,一会儿就要将其放下去。玛利亚晕倒在耶稣旁边的地上,耶稣最喜欢的门徒约翰和一名修女扶住了她。在最右边,绝望的抹大拉的玛利亚似乎濒临崩溃的边缘。图中显示的场景可能只持续了一小会儿,但对其的描绘绝不是短暂的,而且这幅画与历史事件相去甚远。罗吉尔主要通过把人群放在一个像祭坛神龛的彩色壁龛中获得了这样的效果;各各他山、髑髅地(十字架所在地)仅能通过狭窄的石头地面上的头骨和臂骨显示出来。这样就与那些装着彩色雕塑的镀金神龛建立了联系,彩色雕塑是一种尤其昂贵和奢华的祭坛装饰,可以在(比如)罗吉尔后期的《七圣礼祭坛画》(图43)中的教堂内部看到。《基督下十字架》也是一幅祭坛画,是为鲁汶的弓箭手兄弟会的教堂而作,鲁汶的弓箭手兄弟会委托他绘制了这幅画,如画中窗饰最低的拱肩上的两把小十字弓所示。然而,罗吉尔并不是在模仿有雕刻纹饰的祭坛。他展示的是“活生生的”人物而不是雕像,而这种

栩栩如生的效果被几乎真人大小的人物外形加强,而在他们所处的祭坛位置上本应仅仅是木雕像。罗吉尔使用这种方法,赋予了人物以雕像的立体性和绘画的外表,这样比雕塑更加栩栩如生。在此,他很可能意识到对雕塑艺术的挑战与超越,本着这两种艺术之间的竞争——被人们称作paragone(比较论)的绘画与雕塑的竞争的精神,正如同时期莱昂·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂(1404—1472年)等意大利理论家所描述的一样。

然而,这种考虑可能仅在罗吉尔对彩色祭坛壁龛进行场景布局时起到微小的作用。他主要关注于突出刻画的力度。罗吉尔甚至故意背离人们的理智想象,脱离了最近绘画上刚创造的现实主义空间描绘方式。他画的壁龛位于画面底部足够深的地方,可以容纳几个人物、直立的十字架以及靠在十字架上的梯子。但在顶部的某些地方,则似乎与画的表面距离很近——梯子上的帮助者紧紧地被塞进神龛浅浅的上部空间。位于他下方的是大胡子的亚利马太的约瑟,他的头部似乎从画中突出来。所有人物都在金色背墙的映衬下稍稍靠前,以使空间更加紧密地围绕着人物。这使人相信,尽管人物的动作可能看起来都是分开的,但不会有足够的空间容纳所有的人物。结果就是时间的永恒感和几近压迫的紧凑性。在这幅画被安置到鲁汶以后不久,一位不知名的画家临摹了罗吉尔的《基督下十字架》。这位不知名画家与画《埃及赫尔祭坛画》(图12)的画家一样,显然无法理解这种效果,因而“纠正”了这幅画:他的版本使得彩色壁龛在各个部分都足够深,可以为所有人物提供充足的空间。他还扩大了十字架的尺寸,从而展示出一幅与彩色雕刻祭坛十分相像的画。其中,玩偶般的人物处于基督下十字架的场景之中。

彩色壁龛给罗吉尔带来了另一个好处,他可



图9《基督下十字架》，约1435—1440年
橡木油画，220厘米×262厘米
普拉多博物馆，马德里

根据《福音书》，亚利马太的约瑟请求彼拉多允许埋葬耶稣的尸体。他已经接住了从十字架上解下来的尸体，同时尼哥底母托着脚部。作为富有的年长者，他们都穿着昂贵的长袍。他们那在梯子上的助手（可能是一个仆人）非常瘦，与他无名的陪同人物的身份相一致，而且他的大部分身体都被十字架遮住。左边的两个女人是其他两位玛利亚，玛利亚·莎乐美和玛利亚·革罗罢。