

古典与现代艺术书系

艺术家之镜

——历史背景下的北部欧洲文艺复兴

[美] 克莱格·哈贝森 著
陈颖 译



中国建筑工业出版社
CHINA ARCHITECTURE & BUILDING PRESS

古典与现代艺术书系

艺术家之镜

——历史背景下的北部欧洲
文艺复兴

[美] 克洛格·哈贝森 著
陈 刚 译



中国建筑工业出版社

著作权合同登记图字：01-2006-4403号

图书在版编目(CIP)数据

艺术家之镜——历史背景下的北部欧洲文艺复兴/ (美)
哈贝森著; 陈颖译. —北京: 中国建筑工业出版社, 2009
(古典与现代艺术书系)
ISBN 978-7-112-11127-5

I. 艺… II. ①哈…②陈… III. 文艺复兴—艺术史—研究—
北欧—15世纪~16世纪 IV. J150.093

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第116732号

Copyright©1995 Laurence King Publishing Ltd.

Translation©2009China Architecture and Building Press

Art of the Northern Renaissance—the Mirror of the Artist by Craig Harbison

本书由英国 Laurence King 出版社授权翻译出版

责任编辑: 马彦 程素荣 张幼平

责任设计: 赵明霞

责任校对: 李志立 赵颖

古典与现代艺术书系

艺术家之镜——历史背景下的北部欧洲文艺复兴

[美] 克莱格·哈贝森 著

陈颖 译

*

中国建筑工业出版社出版、发行(北京西郊百万庄)

各地新华书店、建筑书店经销

北京嘉泰利德公司制版

北京中科印刷有限公司印刷

*

开本: 880×1230毫米 1/32 印张: 5⁵/₈ 字数: 178千字

2010年6月第一版 2010年6月第一次印刷

定价: 40.00元

ISBN 978-7-112-11127-5

(18366)

版权所有 翻印必究

如有印装质量问题, 可寄本社退换

(邮政编码 100037)

古典与现代艺术书系

艺术家之镜
——历史背景下的北部欧洲
文艺复兴



致谢

本书作者想要鸣谢以下对于本书的材料提供了有益评论的人们：玛瑞恩·安斯沃斯、克里斯蒂·安德森、罗伯特·鲍德温、玛格丽特·卡罗尔、詹姆斯·切尼、布莱恩·库恩、谢里尔·哈贝森、伊丽莎白·霍尼格、莱恩·雅各布斯、乔治亚·克兰兹、布莱特·罗斯泰因、莱瑞·史密斯、马克·塔克、小文迪·魏格纳、戴安娜·沃尔夫撒和维格迪斯·伊斯塔德。感谢戴布拉·杰肯斯帮助我录入文本，埃德拉·霍尔姆和阿姆赫斯特马萨诸塞州大学馆际互借办公室的工作人员帮我获取本书所需要的重要资料。

目 录

序言 具有自我意识的务实的艺术家 9

- 教会与国家 10
- 艺术家与委托人 13
- 个人主义和自我意识 19
- 北部欧洲文艺复兴的特点 23

第一章 写实主义 27

- 事实、象征与理想 28
- 插图手稿 29
- 风格、技巧以及饰板画的比例 33
- 空间、透视法和建筑 36
- 被分割的写实主义 40
- 雕塑 44
- 写实主义与社会阶级 49
- 中产阶级写实主义的表现手段 52
- 波尔蒂纳里三联画 55
- 16世纪的发展 62

第二章 实际生产和原创地 65

- 行会的力量 66
- 委托与合同 67
- 露天市场 70
- 饰板画的生产 70
- 版画复制 77
- 作用与内容 78
- 埃森海姆圣坛画 88

第三章 宗教表现及理想 93

- 争论与腐败 93
- 私人宗教 95

朝圣 99
模式与原作 103
16 世纪改革 107
作为宣传工具的艺术 115
宗教形象的转变 120

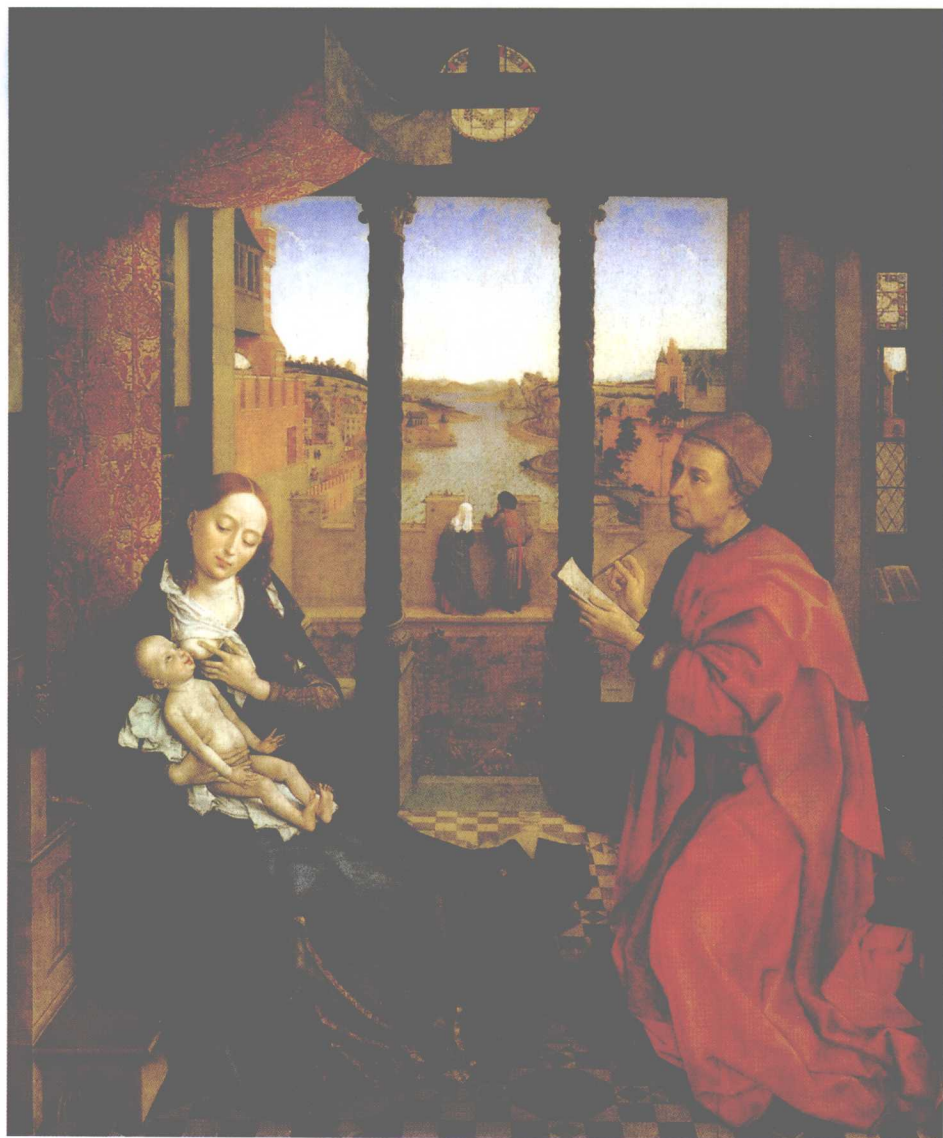
第四章 艺术特性与社会发展 125

肖像 126
风景画意象 136
静物与风俗画 146
从教义转变为对话 154

结论 意大利与北部欧洲 157

北部欧洲艺术家的意大利之旅 158
古代艺术与主题的复兴 163
裸体 167

大事年表 170
参考文献 172
图片来源 175
索引 176





序言

具有自我意识的务实的艺术家

图1 罗杰·范·德·韦登《圣路加为圣母画像》，约1435～1440年。饰板画，140cm×110cm。波士顿美术馆藏。

圣母端坐在长椅前方而非坐在上面，因此这暗示着她的谦恭（这是基督教的一个基本美德）。在长椅的扶手上雕刻着小型的亚当与夏娃以及毒蛇，这令人想起圣子与圣母玛利亚乃是新的亚当与夏娃，来消除第一对亚当与夏娃的罪孽。在绘画的最右方，我们可以一瞥圣路加的书房，内置一张书桌，而地板上则躺着一头牛——它是《启示录》（4：6-8）中所描绘的，围绕在上帝宝座四周的四头启示兽之一，它们被用作四福音的象征。

本书所描述的艺术源于一片广袤、多样的地域——从被运河所围绕的一马平川一直延伸至荷兰北部的地平线，直至瑞士的山巅。在这两端之间是比利时和法国那富庶丰饶、连绵不绝的群山，其间除了有奔涌入海的河流纵横，还有德国南部风景如画的湖泊和茂密的森林。所有这些以及更多的景色，均可在北方文艺复兴的绘画中略见一斑。这是一片富饶肥沃的土地，而在15和16世纪欧洲的这一地区也同样经历着风起云涌般的变革。将如此复杂的时间和空间浓缩成这样一篇简短的概述乃是一项挑战。在本篇概述中，“发现”具有探索大千世界的意味，它无疑是统领全文的标语之一。很大程度上而言，北方文艺复兴的艺术正是基于那很简单的一点——对世界和对自我的发现。

若要了解任何一个阶段的艺术史，构建一个宏大的编年史框架是极为必要的，而且这无疑是研究15和16世纪北欧艺术——“文艺复兴”这一标签也可用于这一艺术形式——主要特点的先决条件。对于将该时期的北部欧洲艺术标为文艺复兴，当今一些历史学家表现出了犹豫，因为该词汇之所以用于在意大利的主要原因之一便在于它意味着对古希腊及罗马文化兴趣的再生（复兴），而且该词汇原先并未打算用于产生于阿尔卑斯山以北的艺术。但是“晚期哥特艺术”依然不能成为北方“文艺复兴”的代用词。在那一时期，整个北欧艺术中的新生或发现意识足以使其担当起文艺复兴这一专有名词。

教会与国家

对于给“北方”这一词汇——包括其基本地理概况——下一番定义似乎还是很有必要的。瑞士是惟一个阿尔卑斯山以北的共和国。法国毗邻其西部边境，从地中海北部一直延伸至英吉利海峡。在瑞士的北部和东部，是与其接壤的神圣罗马帝国，它由来自公爵领地、郡县和较小政权的日尔曼语系人组成，共同效忠于所推选出的皇帝。位于法国和德国的土地之间的是勃艮第公国，在地域上被称为“低地之国”，即尼德兰，名义上是法国的封地，其部分土地通过联姻于1482年并入了奥地利。足够的地域和财富使勃艮第能拥有真正独立的身份。横跨大海，英格兰和苏格兰王国充满妒意地守卫着自身的独立。

“北方”的这一定义有意识地忽略了斯堪的纳维亚、俄罗斯、波兰、波希米亚以及巴尔干地区。内部事务令其西方邻国时战时聚，从而无暇顾及欧洲这些“外部”国家。除非某一欧洲“内部”国家将贪婪的目光盯在他们的土地上，否则这些国家通常只是一味关注自身的问题。在文艺复兴时期，这些地区在欧洲艺术史上也是“局外人”，他们有自己的传统，并且直到16世纪，他们实际上始终游离于其他欧洲艺术之外。使他们与西方国家联系在一起纽带仅仅是教会，但即便这样，由于俄罗斯和巴尔干地区是东正教而非罗马天主教，他们也被排除在外。

“天主教”一词原意为全世界的，而这往往引起误解。基督教从1054年就一直处于分裂状态。在那一年基督教界被分为东西两派，东部宣称为“东正教”，恪守其早期教义；西部则为“罗马天主教”，效忠于教皇，而教皇同时也是罗马的主教。尽管如此，在中世纪，任何一个西方的基督教徒都不会使用“罗马天主教”和“天主教”这样的词汇来指代教会。“教会”是他或她生活的中心，而这一词汇是没有任何限制条件的。直到16世纪宗教改革将西部宗教界分裂后，“罗马天主教”或“天主教”这一词汇才在持不同信仰的人——教会将其称为“新教徒”——的口具有了新的含义。

综观整个中世纪，教会是欧洲惟一权势最大的机构，而且至少从表面上看，大量宗教艺术作品的产生反映出了



教会在社会、经济以及宗教方面所具有的中心地位。本书中超过半数的艺术作品都与宗教有关；而若是想严格地呈现出大约 1400 年至 1600 年这一时期的代表作品，也许还应该包括相当比例的基督教肖像。到了 1400 年，基督教艺术已经拥有了一段长远而又令人尊敬的历史，而其在支持宗教信仰和机构中所扮演的角色也已经被大多数信徒所接受。然而在中世纪的不同时期，使用和滥用宗教绘画雕塑的问题则显现了出来。频频出现的问题在于人们所崇拜的是肖像本身而非其所代表的观念。罗杰·范·德·韦登 (Roger van der Weyden, 约 1399/1400 ~ 1464 年) 所绘《圣路加为圣母画像》(St. Luke Portraying the

Virgin, 图1) 便解释了为何众人对艺术所具有的教育力量情有独钟。在此处福音传道者圣路加被描绘为基督教的首位艺术家,如同在他的福音书中所描述的那样,他正在为圣母子画像。他所具有的这一传统的艺术特性使其在整个欧洲被选为艺术家行会的守护神。事实上,罗杰·范·德·韦登也许是在为一个圣路加行会作饰板画,以便悬挂在当地一所教堂中由艺术家们进行维护的圣坛上方。艺术家们以此来赋予其职业以荣耀,并宣扬其神圣的地位和作为其后代的身份。罗杰·范·德·韦登也许还想借此令自己在同时代的绘画艺术家中脱颖而出,因为从画面中看,他将自己的面孔融入了圣者的形象,以此宣称自己扮演了新路加的角色。画师以及他们经常工作的宗教机构均试图进一步推广这一形象——它代表了延续和传统,而这也是力图令大众保持对教会的忠诚并以自身来体现其艺术上卓越角色的一个主要因素。

尽管教会通常试图通过镇压来平息不满,而且它对待理论上的异教也是如此,但它作为一个机构总是众矢之的。然而在14和15世纪,高阶层的牧师名誉扫地,因此大众对于教会的忠诚降到了低谷。在14世纪的大多数时期(1309~1377年),教皇的驻地是阿维尼翁,受控于法国国王,而从1378年至1417年,与其对立的教皇有时同时多达三位,他们均宣称拥有在圣彼得大教堂的权位。这一动荡的政治时期被称为“大分裂”。此后在从1426年到1450年这一阶段,红衣主教团不断试图限制教皇的绝对权力。为了在整个15和16世纪形成有利的政治联盟,教皇不得不将重要的权力割让给了不同的欧洲当权者,尤其是法国和西班牙的国王,而他们则有权在其领地为各自的候选人任命高级职位,这使得教会处于君权统治下。那些更加注重精神世界的教士和世俗阶层的成员谴责教会在世间的强权,但是直到16世纪,这些努力并未起到任何作用。

在整个西欧诸国,中央集权的君权大肆扩张,其体现之一便是法国和西班牙两国日益膨胀的皇权,其势力已经压过教会;而在神圣罗马帝国,这一点是遭到不断抵制的,皇帝——到那时均来自奥地利哈布斯堡皇室——必须满足于在祖业上增强自己的权势。中央集权的特点之一便表现在君主将原先独立的地区并归到自己的王国。比如,在整个15世纪的大多数时候,尤其是勃艮第公爵能够不

断积累其财富、提高其地位，但尽管如此，在 1482 年以后，法国和西班牙两国的统治者则将其领地瓜分了。面对君主的入侵以及日益增长的皇家官僚的威胁，各地的贵族均在试图守住个人的权力。

艺术家与委托人

在 15 世纪初叶，欧洲统治者的宫廷依然是主要的艺术中心，他们所雇佣的艺术家既为短暂的装饰和盛会也为永久的纪念物进行创作。但在 1425 年以后，宫廷以外的创作变得愈加重要了。展现贵重物品的奢华之风依然成为宫廷风格的主流；甚至连艺术家本人的肖像也成为这一奢华整体的一部分。法国宫廷画家让·富凯 (Jean Fouquet, 约 1420 ~ 约 1480 年) 的自画像 (图 2)，直径仅为三英寸 (6.8 厘米)，原来是为《梅伦双联画》(Melun Diptych) 所作边框的一部分，该边框由精美的蓝色天鹅绒装饰并镶嵌有珍珠。由仅占约人口百分之一的极少数贵族统治的社会必然会走向衰落。君主鼓励贵族将权力转让，并通过创建中产阶级官僚来加强其中央集权，以此来削弱潜在的、难以驾驭的贵族阶级，并将权利从以往最高领主的手中夺走。新的宫廷官员加入

到商人中来——这些商人与宫廷和城市均有贸易往来，他们成为艺术的重要资助者。尤其是他们迅速地意识到了具有错觉艺术效果的饰板画的价值：他们可以让画家为其塑造形象，就如同他们自身能够成功地操纵其财政命脉一样。为其工作的画家则按要求恰当地描绘出委托人的自我意识。当扬·凡·爱克 (Jan van Eyck, 约 1390 ~ 1441 年) 为意大利商人乔瓦尼·阿尔诺芬尼 (Giovanna Arnolfini)

图 2 让·富凯

《自画像》，约作于 1450 年。铜上珐琅，直径 6.8cm。巴黎卢佛尔宫藏。

富凯的《自画像》是以金色描画于黑色珐琅表面上，这是当时以此类技术所创作的画像中独特的例子。它与早期尼德兰珐琅有着某些相似之处——尽管那是以灰色而非金色绘制的。在富凯所处的时期，一些类似的古罗马帝国的珐琅肖像也被发现了。由于诸多自画像中目光呆滞是模特的特点，因此该作品被认为是一幅自画像。





图3 扬·凡·爱克

《阿尔诺芬尼夫妇像》，1434年。饰板画，81.8cm×59.7cm。伦敦国家美术馆藏。

画中的无数细节似乎明确表现出了该夫妇之间的关系及其画像所起到的作用。水晶念珠也许是丈夫赠与妻子的结婚礼物，意在强调女子作为诱惑男性的女性（夏娃的后人）需要时常进行祈祷。家中用来拂拭灰尘的刷子挂在床架上，这也许暗指主妇家内职责的重要性。床架上雕刻着一尊女子的塑像和一条龙，那女子可能是圣玛格丽特（分娩的守护神）或是圣玛撒（主妇的守护神）。这些15世纪北欧作品的细节通常暗示着委托人的社会、政治或宗教利益。

及其妻子乔凡娜·塞纳米 (Giovanna Cenami) 在家中画像的时候, 艺术家将其名字签到了画中墙上镜子的上方, “扬·凡·爱克曾在这里, 1434年” (图3和图4)。除此之外, 他还其委托人的世界中将自己以镜中映像的方式画了进去。

罗杰·范·德·韦登和扬·凡·爱克是影响巨大的早期尼德兰 (主要指勃艮第) 绘画传统的奠基人, 他们所处环境的商业氛围令其天赋得以自由发挥。尼德兰不断壮大的商业产品, 其中包括绘画, 均以城市为基础, 而且尤其以各式各样精心管理的著名行会为基础, 在这些行会里, 工

匠们联合起来维护自己的生计, 以同类型的材料来制造同类型的产品。行会里的高级人员对所有事务——从培训、定价一直到产品质量均进行监管。艺术品的生产通过此种方式迅速地立足于城市, 并且小心翼翼地服从于商业目的。

由水、旱路货物通道连接的商业城市成为尼德兰繁荣的强大基础。迅速增长的15世纪绘画着力刻画了当时城市的真实风貌并体现出了当地人的自豪以及个性。比如勃艮第 (今比利时) 城市布鲁日 (Bruges) 是一个重要的艺术中心, 在几幅15世纪末的饰板画的背景中它被真实地描绘了出来 (图5)。对于当时的城市委托人而言, 这些城市景观——很理想地包括了一栋易识别的神圣建筑圣母教堂和一幢世俗建筑城市钟楼——作为部分显著的特征, 证明了艺术品的起源和质量。

德国南部纽伦堡 (Nuremburg) 雕塑家亚当·克拉夫特 (Adam Kraft, 约1460~1508/1509年) 在当时为

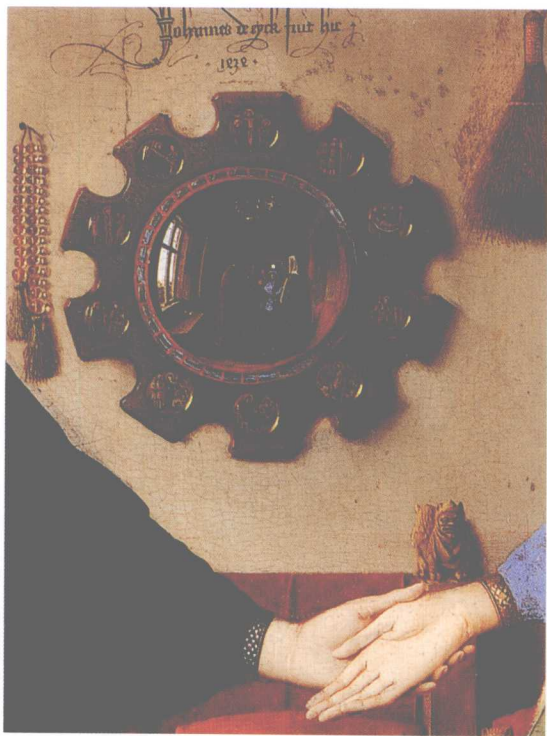


图4 扬·凡·爱克
《阿尔诺芬尼夫妇像》, 1434年。镜子、签名以及手的细部。伦敦国家美术馆藏。

卧室后部长椅上雕刻的野兽看上去犹如漂浮在夫妇的手的上方, 这也许表示了他们坚信在自己育有子嗣之前必须将恶魔从其生命中驱除掉。然而不幸的是, 尽管女子拽起衣服, 显然是想令自己看上去有如怀孕 (能生育) 一般, 但他们却一直未有子嗣。

