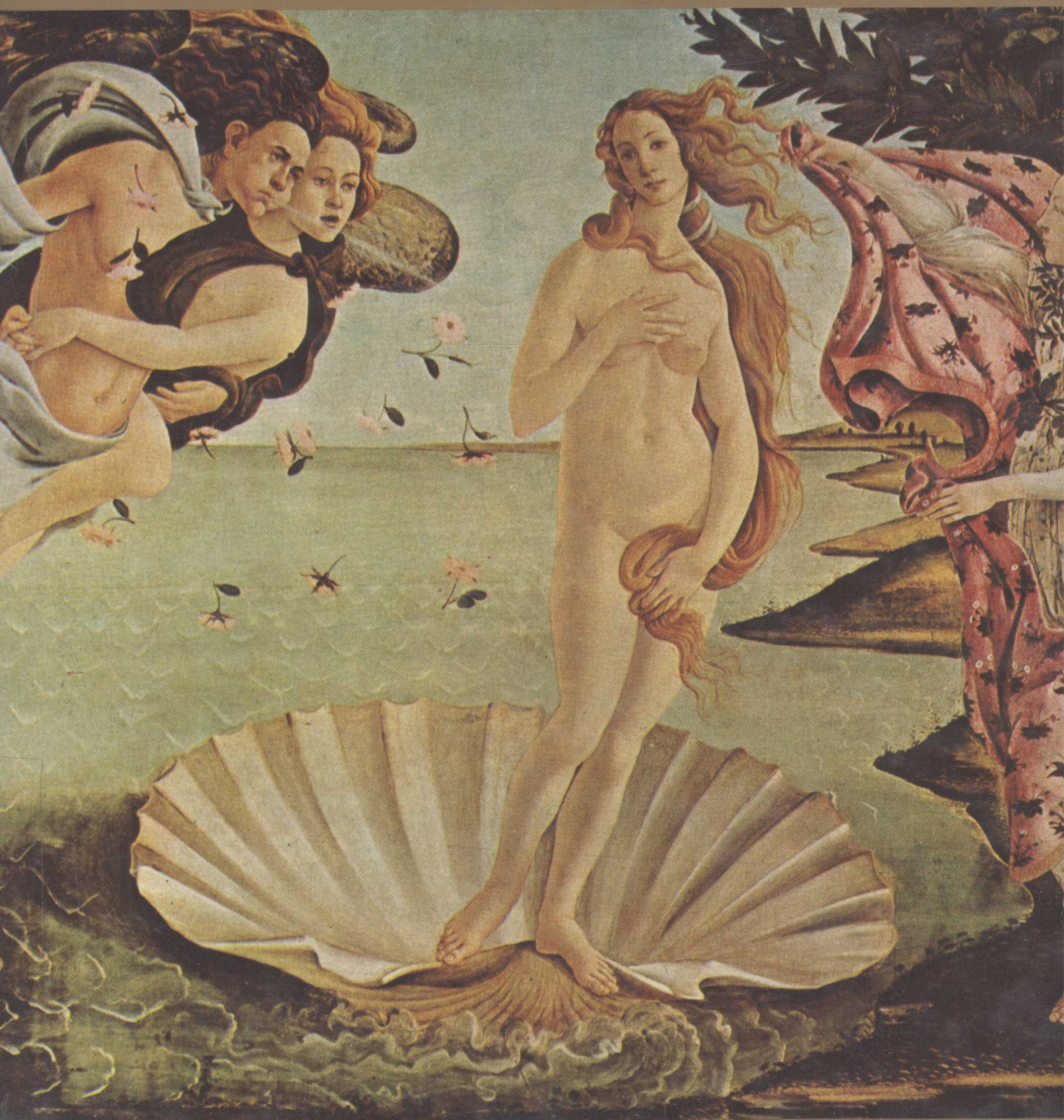


# 西洋藝術史

HISTORY OF ART

## ③ 文藝復興藝術 PART THREE THE RENAISSANCE

H. W. JANSON 著／曾埭・王寶連譯



幼獅文化公司印行

---

# 西洋藝術史

HISTORY OF ART

---

## ③ 文藝復興藝術

PART THREE

**THE RENAISSANCE**

---

H. W. JANSON 著／曾堉・王寶連譯

---

國立中央圖書館出版品預行編目資料

西洋藝術史。3, 文藝復興藝術 / H. W. Janson 著; 曾堉, 王寶連譯。--初版。

--臺北市: 幼獅, 民 69

面; 公分

譯自: History of art. Part three, The Renaissance

參考書目: 面 209-210

ISBN 957-530-165-X (精裝)

1. 美術—歐洲—歷史—文藝復興 (1453-1517)

909.4039

79000505

# 西洋藝術史

## ③文藝復興藝術

著 者: H. W. Janson

譯 者: 曾 堉 · 王寶連

出版者: 幼獅文化事業股份有限公司

發行人: 李鍾桂

公司: 臺北市重慶南路一段66之1號3樓

電話: (02)311-2832~9

門市: ①臺北市衡陽路6號 ☎: 3144220

3118522

②高雄市中正四路189號 ☎: (07)2822784

郵撥: 0002737~3

印 製: 欣佑彩色印刷股份有限公司

定 價: 533元

出 版: 中華民國69年7月初版

中華民國80年10月九印

行政院新聞局核准登記證局版臺業字第0143號

版權所有 · 翻印必究

90005

ISBN 957-530-165-X (精裝)

人民印: 133.25元

# 譯序

希臘羅馬藝術同文藝復興在西洋藝術史中稱爲古典型藝術 (Classical Art) 一共在西歐流傳了一千四百多年，一般認爲是西洋藝術傳統之本體，同時是文獻及研究著作上數量最多的一段時期。

我國目前受西洋藝術的影響，大半來自美國日本。這兩個國家，前者建國不過二百年，後者西化不到一百多年，都未有過此種所謂古典型藝術之經驗，因此不太重視這一段歷史傳統。我國隨同美日的風尚，對此西洋藝術傳統之本體，鮮有系統性的介紹，因此國內一般西洋藝術知識，有重今貶古，捨本求末，極不平衡的膚淺現象，此書的翻譯，望略能彌補這缺陷。

阿拉伯文化與藝術是西歐主要的外來影響，而古典型藝術紮根在地中海南歐地區，自希臘到浪漫主義，地中海文化與阿拉伯文化有一段愛恨交織的歷史。佛羅倫斯文藝復興的經濟基礎是建立新的紡織技術上 (Medici 麥第奇家族從事紡織業，聞名全歐)，事實上宋代的紡織技術遠勝當時西歐，有人以爲這種新技術自中國經阿拉伯人傳入佛羅倫斯，因此過去也有人以爲宋元繪畫影響了義大利文藝復興 (尤其是西恩那 Siena 城的畫家西蒙·馬蒂尼 Simon Martini，愛波喬·羅倫茲蒂 Ambrogio Lorenzetti 等)；但也有人以爲實際文獻史實證據不足，不承認這種中國影響。

十七世紀反新教運動建立了耶穌會 (Jesuits)，當時教廷遣派大批耶穌會教士到亞洲去傳教，帶回了許多印度藝術的影響，尤其是羅馬巴洛可 (Baroque) 藝術，在波羅米尼 (Borromini) 的聖·卡羅 (S. Carlo) 教堂、貝爾尼尼 (Bernini) 的象碑 (似文殊菩薩騎象像)、卡拉瓦鳩 (Carav-

aggio) 的酒醉少年等，印度藝術的影響是很明顯的。這些東方對西方藝術的貢獻，西方學者由於本位主義都很少提到，在此處，我們必須指出。

文字書本上的藝術史只是真正藝術史的一半，另一半感性的直覺理解必需接觸原作。照片、幻燈片無法表現建築、雕刻、油畫品質同環境之萬一。這種視覺上的助理器材只是目前一種聊勝於無的補救辦法。因此這本藝術史只是一本有組織性的引導綱目，而這書中的「真內容」，西洋人實際亦同中國古人一樣，「讀了萬卷書」必須再「行萬里路」，直接去觀賞原作。

在十九世紀，英國劍橋及牛津大學，學生學了歐洲的文化，在讀完四年後，必由導師領著，到歐洲各名勝古蹟參觀遊學一二年，才算學成。這種教育制度很像中國古代的伴學周遊列國的樣子。美國跟著英國的制度，但如此受教育，花費的金錢太多，只有一兩個貴族大學，才能真正辦到，而這種制度就是目前比較普及化的導遊事業的前身。

目前中國的教育制度，可說只有美術教育 (美工科、美術技術訓練)，而沒有藝術教育 (國民一般性的藝術常識)，這也就是蔡元培先生當年想要提倡的，但目前臺灣的書本、器材、師資都感缺乏，在中國要建立一種科學的現代的藝術史體系，尚需從底層教育工作上做起。

在我二十年西歐生涯中，在義大利渡過了十年，由於內心的愛好，也由於特殊的機會，觀賞藝術品最爲勤快，所以對這些文藝復興的藝術品最感親切。這些名家及古蹟，譯述時，似舊地重遊，再逢故知，但已彷彿如隔世，不勝驚歎唏噓。

曾 瑋

台北，一九八〇

# 前言和謝辭

這本書的標題具有雙重意義：一種意義是指構成藝術史的事實，另一種意義是指處理這些事實的史學方法。這種史實和介紹史實的技巧可能有共同的出發點。雖然我們可以嚐試去把史實和史學分開，然而當我們寫歷史時卻很難做到這一點。在藝術史中實際上也沒有「簡明的事實」，就是在歷史中，其它事情也是如此，它們的真實性可以說只有程度上的區別。而每一個寫下來的說明不管有多少豐富的資料來支持它，不能說完全沒有疑問，它所以變成一項「事實」，主要是因為沒有人再去查問它而已。而一個學者的任務就是要將一些被人認為沒有問題的問題提出疑難，同時進一步地探究，根據事實再尋求更滿意的解說。無論如何在任何學問裏都有成堆的「事實」，它們像一羣沉睡的狗一樣，一動也不動，在學術的領域中成了文化歷史的標誌。很幸運的，其中只有一小部分發生問題，否則我們的歷史就沒有立足點了；然而這些事實是在衆目睽睽下，不斷有人在發掘新的問題，予以翻案。一般學者對這些「事實」都深感興趣，我相信這些「事實」也會同樣地引起讀者的興趣。尤其是像這一類的通史，這些沉睡的狗是不可缺少的，但我要強調它們目前的狀況只是暫時的安睡，同時我還要提醒讀者特別注意某幾隻可能甦醒過來的狗。

我儘可能地將我的敘述與我們目前最新的資料相配合，因此這書自1962年第一次出版以來，每一次再版我都改寫許多細節，1969年重編的那一版改寫的更多，尤其是在第四篇中加進許多新的內容，敘述1960年以來許多藝術的發展，以及其它編彙上新的構想，譬如書後的地圖和時間表，這些時間表經過特別設計，將藝術史和當時重要的文化事件以及人類生活經驗上新的發展並列，相互對照。在第二次重編本中，每一篇都有對開兩頁的地圖，15張小型地圖分散在每一章的首頁上，這些地圖和每一章的小標題可以使讀者很容易地尋出內容的頭緒。時間表和插圖則列在每一篇的末頁。書中的內容，尤其是史前那一

章和現代藝術篇增了許多新的資料。參考書書目也增列許多新書，此外還另加科技辭彙及一篇大衛·德隆 David Delong 的文章討論建築平面和立體投影圖的問題。彩色圖片方面增加56張，現在一共有143張彩圖。

對於我所寫的這本書，我並不存有任何幻想以為它在各方面都是完美的。西洋藝術史是一個很廣泛的題目，一個人不可能對每個主題都是專家，不可能將每個問題處理得周全和完整。如果我這本書的缺點尚不至於太過離譜，那是由於有許多朋友和同事與我研究討論，協助我解決衆多疑難。我要特別感謝伯納·包斯莫爾 Bernard Bothmer，理查·愛丁高森 Richard Ettinghausen，伊普希羅葛魯 M.S. İpsiroglu，理查·克羅德莫爾 Richard Krautheimer，馬克斯·雷 Max Loehr，握夫根·羅茲 Wolfgang Lotz，亞力山大·馬沙克 Alexander Marshack 以及梅由·沙畢羅 Meyer Schapiro。沙畢羅對這本書中許多地方都寫有書評，並且很熱忱地幫我收集照片資料。同時我還要感謝羅馬的美國學院在1960年春天邀請我擔任該校的客座藝術史專家，如此在一個很理想的環境中，我寫完古代藝術那一篇。至於這一版本，對我幫助最大的人是大大衛·德隆——由於他提供有關建築繪畫的文章；約翰·歐奈爾 John O'Neill 他設計附有插圖的時間表；羅伯·科夫曼 Robert Kaufmann 編著參考書書目；愛倫·葛蘭德 Ellen Grand 編寫索引；葛雷絲·索爾灣 Grace Sowerwine 編寫科技詞彙，以及由西科·尼海 Yoshiko Nihei 在東京方面的幫忙。同時我要感謝羅賓·佛克斯 Robin Fox 和派翠克·坎寧漢 Patrick Cunningham 很有技巧和耐性地設計了全書的編排。除此之外，我應該特別感激派脫立西亞·愛根 Patricia Egan 花了很多心血和精力來編輯這本書，使得這本書從第一版以來有很大的改進。

健生  
H.W.J.

## 第一章 晚期哥德風格——繪畫、雕刻和版畫藝術

|              |    |
|--------------|----|
| 文藝復興對抗晚期哥德風格 | 7  |
| 法蘭德斯繪畫       | 8  |
| 法國與德國繪畫      | 17 |
| 晚期哥德雕刻       | 19 |
| 版 畫 藝 術      | 21 |
| 印 刷          | 21 |
| 木 刻 版 畫      | 21 |
| 銅版雕鐫畫        | 22 |

## 第二章 早期文藝復興在義大利

|                    |    |
|--------------------|----|
| 佛羅倫斯：1400—1450     | 34 |
| 雕刻：佛羅倫斯            | 34 |
| 建築：布魯內勒斯基          | 42 |
| 繪畫：畫家馬沙秋           | 48 |
| 義大利中部和北部：1450—1500 | 55 |
| 建築：建築家亞伯第          | 55 |
| 繪 畫                | 64 |

## 第三章 文藝復興的巔峯在義大利

|               |    |
|---------------|----|
| 佛羅倫斯和米蘭：畫家達文西 | 72 |
| 羅馬：建築家布拉曼德    | 76 |
| 佛羅倫斯和羅馬：米開蘭基羅 | 78 |
| 羅馬：畫家拉斐爾      | 87 |
| 威尼斯：畫家喬喬尼；提香  | 88 |

## 第四章 形式主義和其它藝術的趨向

|             |     |
|-------------|-----|
| 繪 畫         | 93  |
| 形 式 主 義     | 93  |
| 前巴洛可藝術和寫實主義 | 106 |
| 雕 刻         | 107 |
| 建 築         | 109 |

## 第五章 北歐的文藝復興

|       |     |
|-------|-----|
| 德 國   | 115 |
| 尼 德 蘭 | 130 |
| 法 國   | 132 |
| 建築和雕刻 | 132 |

## 第六章 巴洛可藝術在義大利和德國

|         |     |
|---------|-----|
| 羅 馬     | 137 |
| 聖彼德教堂   | 140 |
| 杜 林     | 154 |
| 奧國；德國南部 | 155 |

## 第七章 巴洛可藝術在法蘭德斯、荷蘭和西班牙

|         |     |
|---------|-----|
| 法 蘭 德 斯 | 159 |
| 荷 蘭     | 161 |
| 西 班 牙   | 171 |

## 第八章 巴洛可藝術在法國和英國

|         |     |
|---------|-----|
| 法 國     | 175 |
| 繪 畫     | 175 |
| 建 築     | 178 |
| 雕 刻     | 182 |
| 皇 家 畫 院 | 191 |
| 法國洛可可風格 | 193 |
| 英 國     | 195 |
| 建 築     | 195 |
| 繪 畫     | 197 |
| 雕 刻     | 199 |

## 插 圖 時 代 表

## 中 外 人 名 對 照 表

## 參 考 書 目

# 引言

當討論古代藝術到中古藝術的變遷時，其中有一個大的轉機——就是伊斯蘭教的興起；這種宗教的興起將兩個不同的時期劃出一個壁壘分明的界線。但從中古時期到文藝復興，我們卻找不到相等的歷史事件作為分界。十五世紀到十六世紀的發展，對於後代歷史有非常久遠的影響：第一是康士坦丁堡（Constantinople）的淪亡和土耳其人征服歐洲東南部。第二是歐洲人航海探險，並在美國、非洲、亞洲建立殖民地；英國和西班牙為爭奪殖民地而發生戰爭。第三是宗教改革和反宗教改革造成精神生活的重大危機。上面所說的三種事件雖然對後來影響很大，但不能算是文藝復興產生的原因；因為在這些事件發生時，文藝復興已經產生了，並且已有相當的發展。因此文藝復興產生的原因，影響的範圍和意義成為後來歷史家最有興趣爭論的主題，這並不令我們感到驚奇。這些歷史家的看法各不相同，好像瞎子摸象的寓言一樣。除了一小部分學者認為根本沒有「象」這種動物——文藝復興的存在外，其他許多歷史學家留給我們許多關於文藝復興不同的看法。事實上，每一類歷史的研究學者，都想去描繪他們自己對於這個時代的看法；他們對於文藝復興的印象常常是重疊而不是重複的；因此當我們談到文藝復興在藝術、音樂、文學、歷史、政治、經濟和科技上的成就時，我們的觀念常常不同。唯一大家所同意的就是——文藝復興開始於人們發現他們不再活在中古時期的時候。

這句話聽起來很簡單，事實上並非如此；因為它表現不可否認的事實，就是文藝復興是歷史上第一個人們感到它存在的時期，並為它取了這個名字。在基本上那些根本不承認文藝復興這回事的人，也會承認上面所說的事實；但他們會說這些自以為不再活在中古時期的人，事實上還活在中古時期。中古時期的人，並不以為他們已經

脫離古典時期；對他們來說，他們的過去只有紀元前(B.C)和紀元後(A.D)的劃分，也就是舊約聖經和新約聖經時代的劃分。從這個觀點看來，歷史是由上帝寫的，而不是地球上人類自己的發展。文藝復興相反的，認為過去的歷史並非是上帝救世、救人的計劃，主要是人類本身的成就，這時代的人認為人類在希臘羅馬古典時代的創造力已達到了最高峯，野蠻人侵略歐洲，消滅了羅馬帝國；也將黃金時代突然扼止。接著有一千多年的「黑暗時代」，這段期間人類的創造力沒有多大的成就。經過中間的停頓時期（就是中古時期）後，人們重新將古典時代的藝術和科學恢復起來；因此這個「新時代」可稱為「再生」——義大利文稱為 *Rinascita*（來自拉丁文 *Renasci*，再生的意思），法文叫 *Renaissance*，英文借用法文字也叫 *Renaissance*。這個有革命性的歷史觀，最早可追溯到義大利詩人佩脫拉克（Petrarch 1304-1374）在一三三〇年的著作。佩脫拉克可以說是第一個創造文藝復興的偉大人物，在當時認為這個新時代只是「古典的復興」，也就是僅限於將拉丁和希臘典籍恢復它們原來的版本及尋出古代作家的原作而已。在後來兩百年中，這種復古的觀念開始擴大到所有的文化，包括視覺藝術在內，而視覺藝術在文藝復興中佔著非常重要的地位。這個理由在後面我們會詳述。

這種新歷史觀使我們想起文藝復興、中古時代和古典復古思想都開始於一個人的思想所啓發。佩脫拉克要求復古是非常突出的事，他對古人並不很尊敬（這種古典復古運動在中古時期也有過），他之所以突出是他的看法較他那時代其他人的看法要進步得多；因為在他的復古運動中，他表現了個人主義和人文主義。所謂個人主義是一種新的自信和自我警覺；這種想法使得佩脫拉克反對所有當局權威者，他說出他自己的看

法，就是中古時代（宗教信仰的時代）實際上是一個黑暗的時代；而古代「黑暗異教徒」所產生的希臘羅馬文化，事實上是代表歷史上最開朗輝煌的發展。對過去歷史上堅信不疑的信仰和習慣產生了懷疑，可以說是文藝復興基本的特徵之一。對佩脫拉克來說，人文主義就是重視人文科學（Humanities 或 Humane letters），亦即舍棄 Divine letters 不再以宗教觀點研究文化；真正要研究語言、文學、歷史和哲學，在它們本身基本問題上就必須脫離宗教的影響。佩脫拉克成了新的典型人物，後來的學者羣起響應，他變成文藝復興思想上的領袖。

我們不應該誤解佩脫拉克和他的門徒要全盤復古，要跨越他們與古人一千多年黑暗時期的鴻溝；他們不像中古時代的復古者那樣，還要回到希臘羅馬時期，他們承認希臘羅馬的世界已經不再可挽救已經消滅不再存在，同時認為古典的光輝只有在他們內心裏再生；就理想和思想的基礎而言，文藝復興時代的人可與古人相競爭。文藝復興的目標並非重複古典時代的作品，而是在創造上要達到相同的標準，可能的話還要超越古人。事實上，現代人所能和古人學的極為有限，現代作家可以像羅馬作家西切羅尼（Ciceroni）一樣寫得流利，但不一定要用拉丁文來表達。建築師由於基督教會習慣上的限制，不准造非宗教

性的廟宇，但他們所造的教堂是根據「古人的風格」（All'antica）——就是採用古典希臘羅馬建築的結構。至於醫學方面，文藝復興時代的醫生發現希臘羅馬時期的解剖學手冊比中古時代的解剖文獻要正確的多，然而當他們將這些希臘羅馬書本上的學識和實際解剖的臨床經驗相互印證時，發現還有許多錯誤，因此這些人還要學習如何用自己的眼睛去觀察。這些人文主義者，不管他們對古典哲學如何熱心崇拜，畢竟不會成為新異教（Neo-pagans），但他們會盡力的將希臘羅馬古代思想和基督教思想相混合。

因此文藝復興時代的人，就像傳說故事中巫師的徒弟一樣，這些徒弟開始推翻師父的成見，在推翻的過程中這些徒弟得到意外的收穫。但由於他們的師父並不是暫時缺席，而是已經死了，因此徒弟們就必須自己來解決一些平時不熟悉的問題，自己獨當一面青出於藍，慢慢地亦變成了專家，這種努力的成長充滿緊張和危機。文藝復興的人可以說是活在一個不穩定但富有刺激性的時代。這種緊張（後代人看來）的氣氛使當時人產生一股強烈的創造力，這種力量之大是歷史上前所未見的。這可以說是一種基本的矛盾，就是恢復古典主義的目的是要推翻中古時代的思想，使得這個新世紀不是復古的世紀，而是「現代人」的誕生。

# 文藝復興藝術





# 文藝復興

## 藝術中心及城址

哥德藝術晚期——文藝復興——形式主義——巴洛可藝術





文藝復興 對抗「哥德晚期風格」

法蘭德斯繪畫

法國和德國繪畫

哥德晚期雕刻



版畫藝術

繪畫

木刻版畫

雕版畫



# 第一章

## 晚期哥德風格

### 繪畫、雕刻和版畫藝術

#### 文藝復興對抗晚期哥德風格

如果將我們的目光從文藝復興運動集中到文藝復興的純藝術時，我們會接觸到幾個還在討論的問題：文藝復興開始於何時？是否像哥德藝術一樣發生在某一個地方？或者在幾個地方同時發生？我們是否應該將文藝復興看為一種新的統一的風格？或者認為它是一種新的態度？在這種新態度之下，產生了幾個平行的風格？至於「文藝復興的自覺」，據我們瞭解是義大利人的新發現。因此毫無疑問的，文藝復興從開始發展到十六世紀初期，義大利一直站在領導的地位。這種文藝復興的發展，何時開始真正有進展呢？如果我們以建築和彫刻來說，現代學者的看法與五百年以來傳統的看法一樣，也就是一致認為文藝復興是開始於 1400A.D 以後。至於繪畫，有一種較古老傳統的看法認為文藝復興是開始於喬多（Giotto），就像 1350 年薄伽邱（Boccaccio）所寫「喬多將好幾個世紀所埋沒的繪畫藝術，重新恢復了它過去的光輝」一樣。我們不能完全忽視這種看法，但要我們全部接受這種看法，也會令我們猶豫，因為如果這種說法是正確的話，那麼文藝復興的繪畫是在 1300 年產生，這樣比佩脫拉克早了一百年。然而喬多本人並不認為哥德的過去是一個黑暗時代，因為他自己的風格是來自兩個淵源：一是拜占庭的傳統；另外一個是北方哥德畫風的影響。喬多從這兩個根源所造成的藝術革命並不一定會使他站在一個新時代的前鋒，因為這種革命性的變化在中古時期的藝術中已經產生了，並且這種革命也不是喬多一個人所創的，除

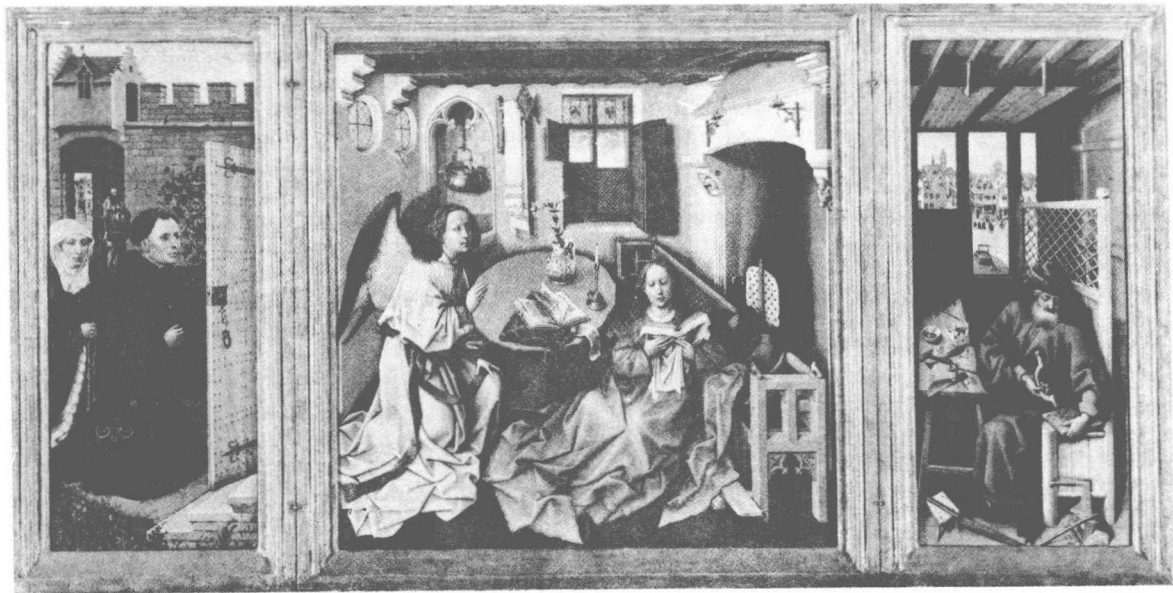
他之外還有杜秋（Duccio）和其他像錫耶納（Sienese）畫派中的大畫家們。佩脫拉克比較公平，他也想到其他人的貢獻，他不但稱讚喬多，也稱讚馬蒂尼（Simone Martini），佩脫拉克從來沒有說過這些畫家將幾個黑暗世紀所埋沒的繪畫藝術，重新恢復了光輝。那麼薄伽邱的說法到底對不對？我們應該了解，薄伽邱是佩脫拉克的繼承門徒，他對於人文主義的文學發展，非常熱心，尤其當他在辯護詩歌時，他常用繪畫來比喻詩歌——古代人認為這兩者非常接近，就像羅馬詩人 Horace 不就說過 Ut Pictura Poesis（「詩中有畫，畫中有詩」）嗎？薄伽邱把喬多稱為「繪畫中的佩脫拉克」，是因為當時的佩脫拉克非常出名。所以薄伽邱會把喬多當作文藝復興的畫家，這是文壇上的策略，並不能正確地代表喬多自己的態度。不管如何，薄伽邱所說的令我們感到興趣，因為他把佩脫拉克「黑暗時期以後的重建」的觀念應用在視覺藝術上（儘管他表現得很匆忙，沒有經過思考），尤其在討論喬多的成就時。薄伽邱曾說過喬多描寫自然非常忠實，因此有許多人將喬多的繪畫當作像真的現實一樣。在這裏薄伽邱的意思就是要將古典藝術再生，對畫家來說就是不妥協的寫實主義。這種看法在文藝復興的思潮裏是一再強調的一個主題，認為復古就是仿造自然，而他們必須把自然與古典傳統中間的矛盾和差距縮短及加以調和。

當然薄伽邱當時不會了解，喬多和他同時代的畫家在寫實工夫上還有許多方面沒辦法做到。這些方面我們應該記得，已經被國際畫派的畫家（International Style）作過嘗試性的處理。

## 法蘭德斯繪畫

要發展喬多的寫實主義，就須要第二個革命，而這個革命分別在佛羅倫斯（Florence）和尼德蘭（Netherland 今日的荷蘭）在一四二〇年左右產生。這是兩個不同的革命，但有共同的目標——就是要去征服看得到的世界，除了這個目標之外，其他完全不同。在佛羅倫斯或南方的革命較有系統，從歷史上看來，更屬於一種基本性的革命，因為除了繪畫之外還包括建築和雕刻；我們稱為早期文藝復興。至於在北部法蘭德斯所產生的新風格，我們不用同樣的名稱來稱呼它，但到現在我們還沒有一個令人滿意的名詞來稱呼這個北方的革命。因為藝術史家對於北方革命所產生的作品和意義以及與文藝復興運動之間的關係，還有很多分歧的看法。平常用的稱呼「晚期哥德風格」，我們應用它只為了便利，在它上面特別加引號是表示對它還有疑問；因為這種稱呼不能充分代表十五世紀北方繪畫的特質。這個名稱可取之處就是由於這些新風格的創造者不像義大利同時代畫家，他們並不拋棄哥德式的國際風格；因為這是他們的出發點，因此北部的風格和過去的風格並不像南部的風格和過去的風格這樣有突然中斷的時期。「晚期哥德風格」還提醒我們一點就是十五世紀的建築除了義大利之外，還繼續哥德建築的傳統。不管我們如何稱呼北方繪畫的風格，它們的藝術環境和氣氛顯然還停留在

「哥德晚期的風格」。人們常懷疑，北部畫家在這種環境下如何可以創造一個中古時代的風格？是否要更加合理的說——不管它們是多麼重要，應該算是哥德繪畫的尾聲？我們有幾個理由認為他們是北方文藝復興的早期作品；第一我們討論法蘭德斯大畫家們的作品，他們作品的影響已超過他們所屬地區之外，在義大利這些北方作品就像義大利本身的作品一樣受到很大的歡迎。他們強烈的寫實主義，對當時義大利文藝復興早期的繪畫有明顯的影響。（我們還記得，當時義大利人將復古和對自然寫實的模仿混為一談）。相反的，義大利文藝復興的藝術對十五世紀阿爾卑斯山以北地方的影響很少。根據義大利人的看法，「哥德晚期繪畫作風」顯然是中古時期的後期，而法蘭德斯畫家的狀況和當時的音樂一樣。一四二〇年左右，在尼德蘭音樂上產生一些作曲家，他們的作品非常有革命性和啟發性，幾乎領導歐洲樂壇達一世紀之久。這些作曲家的新作風在當時非常轟動和深受大眾的歡迎，那個時代曾有人稱讚他們的音樂為「在這些音樂家之前的作品都不值得聽」。這種評語，就是將過去「黑暗時代的音樂」一筆勾消，可以說是將法蘭德斯音樂家和義大利「文藝復興的自覺」連接在一起（儘管法蘭德斯的音樂家從未提過要復古）。雖然對於法蘭德斯畫家的新作風，我們沒有聽到過同樣的評語，但據我們了解，法蘭德斯的作品給當時觀眾的印象也是「在他們之前，所畫的東西都不值得一看」。



462. 弗雷馬爾（Flemalle）大師（Robert Campin?）The Merode 祭壇畫，約1425-28，油畫，中間 $25\frac{1}{4} \times 24\frac{7}{8}$ "，兩翼各 $25\frac{3}{8} \times 10\frac{7}{8}$ "，紐約 Metropolitan 藝術博物院（The Cloisters 收藏，1957年購買；見彩圖46）

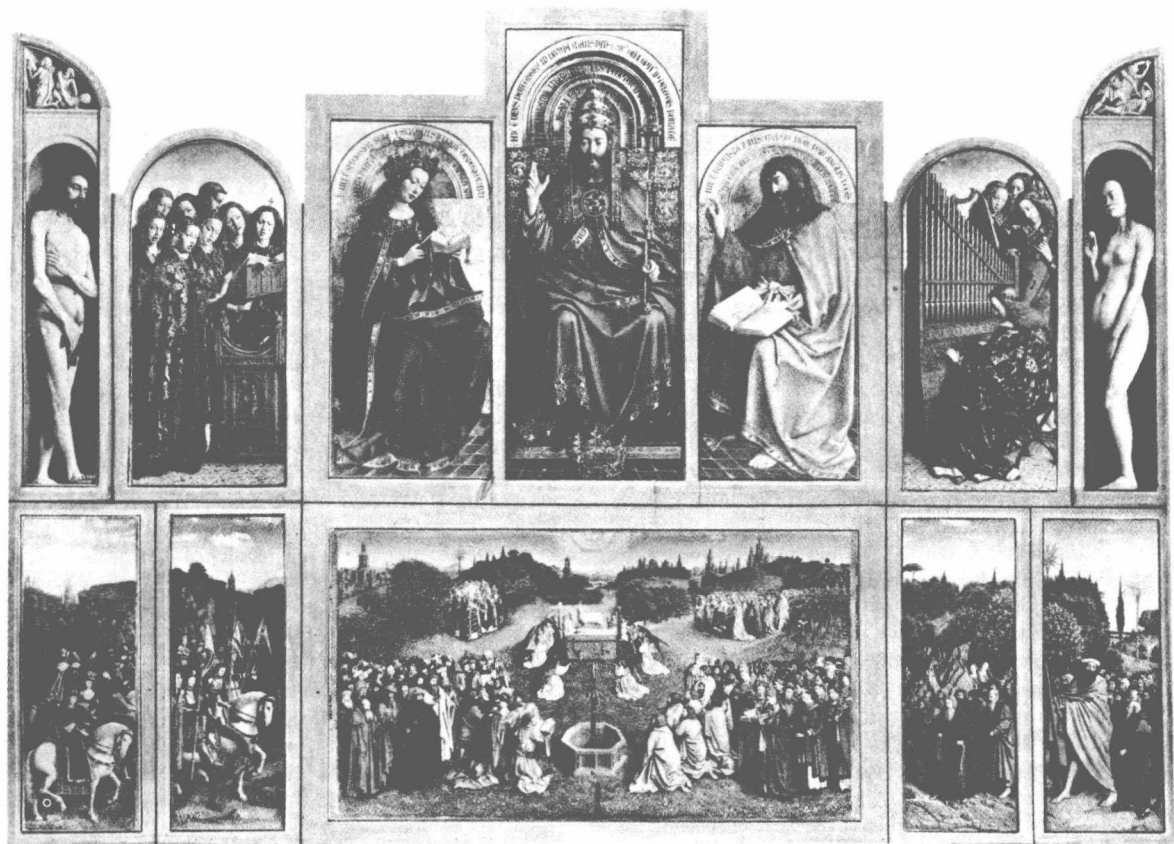
弗雷馬爾 (Flemalle) 大師

法蘭德斯繪畫的初創時期——而且可能是具有關鍵性的一個時期——是以一位我們無法確知他真實姓名的畫家為代表人物（根據弗雷馬爾城教堂裏的祭壇畫，這幅畫現存於西德法蘭克福的Staedel 研究所），我們暫時稱他為「弗雷馬爾大師」，雖然畫這幅畫的人可能就是羅伯·坎賓 (Robert Campin)，他是突爾奈 (Tournai) 城最出名的畫家，我們有關於他從一四〇六年到一四四四年他死亡時的文獻記錄。坎賓最好的一幅畫是美洛德 (Merode) 的祭壇畫 (圖462，彩圖46)，這幅畫可能作於一四二五年左右。如果將這幅畫與法國法蘭德斯繪畫的國際風格比較的話 (圖459, 460，彩圖43, 44)，我們會發現它們有許多相似的地方，而且屬於同一繪畫傳統。除此之外，我們還發現一些新的繪畫風格。在這裏，我們第一次感覺到我們的視線可穿越過繪畫的表面，滲透進一個有空間的世界，好像我們在日常生活中所經驗到的現實一樣；這種畫內的現實有一個深遠無限的空間：這個畫內的空間境界是穩定、延續和完整的。哥德國際風格的畫家們，雖然也有想建立這種空間的企圖，但從沒有持續一貫的統一作風；他們對於寫實的趨向不是極端的。他們所創造的國際風格繪畫帶有像童話一樣的氣氛，很馬虎地處理比例和畫中東西間的關係，前後的位置都可自由變動，並且事實和幻想可以混淆在一起而不起衝突。相反地，弗雷馬爾大師所要表現的是全部的真實性。他費了很大的心機來掌握這種真實性，由於他不能完全掌握科學的透視學，所以他畫中的東西顯得有點擁擠及過份的誇張。但這個畫家帶有死勁的決心，好像要將每一個細節很結實的描繪出來，他要將顏色、品質、表面和硬度都顯現成一種視覺上的幻像。他將室外的光線與室內的光線分開，並將室內那種分散的光線、溫柔的影子和光度的層次都仔細的表現出來。尤其是中間方形大畫的上部，我們看到左邊牆上那一對圓窗投射進來的光線，把後面吊著的銅壺和前面的燭臺，都投下了兩層不同的陰影。

美洛德 (Merode) 的祭壇畫顯然將我們從國際風格的貴族世界帶到一個法蘭德斯小市民家裏去。不管弗雷馬爾大師的姓名是不是叫做羅伯·坎賓，這個畫家顯然不是宮廷畫家，而是一個市民畫家；他要討好的主顧就像圖462畫左邊那兩

個虔誠跪在聖女房外出錢的主顧。這是第一張畫在木板上報佳音的繪畫，畫家應用一個裝璜得很完備的房間為主題 (圖449, 457 就沒有什麼裝飾)，同時也是第一張表現聖女的丈夫 Joseph，他是一個很平賤的木工，在隔壁做工。藝術家這種與傳統離譜的處理，是要解決前人從未面對的問題：就是如何在一個日常的環境中處理一種超自然的事件，把一種象徵性超人的神跡放在日常現實的環境中，而不令人感到煩瑣和古怪。畫家利用一種「暗示的象徵」手法來解決這個挑戰，因為在這幅中的每一個細節，初看好像很普通的東西，事實上都包含象徵性的意義。在左葉繪畫中有一叢玫瑰花、紫羅蘭和大理花以及中間那幅畫中的百合花等都與聖女有關；玫瑰花代表聖女的慈悲，紫羅蘭象徵謙虛，百合花暗示貞潔，牆上的水壺和毛巾在這裏並不只是平常的日用品，而是聖女「最乾淨的容器」，和「活潑的泉水」。其中最複雜的象徵就是在百合花瓶旁剛熄的蠟燭，蠟燭上面我們看見有一道裊裊旋轉上升的煙絲。為什麼在光天化日下要點蠟燭？什麼使得這個火焰熄滅？是否上帝顯靈所發出的光輝熄滅了物質的火光？或者那枝蠟燭本身就是神光的象徵？而現在忽然熄滅表示神變了人，在耶穌身上「聖焰已變成了肉體」？

顯然中古時代象徵主義的涵意非常豐富，這些涵意在繪畫上都放入我們日常生活所接觸到的形態中，使得我們常常懷疑某些東西是否須要用象徵的意思來解說。譬如觀眾會對一個放在 Joseph 工作臺上的小盒子和另外一個放在開著窗子的窗沿上的盒子發生懷疑 (見畫462右方長畫)；直到有一位學者指出那是捕鼠器，而捕鼠器含有宗教理論上的意義。根據聖奧古斯汀 (St. Augustine) ——上帝在人間要變成人的樣子，這樣可以騙過魔鬼撒旦 (Satan) ——因此有這種說法：「上帝的十字架是欺騙魔鬼的捕鼠器」。這種解說須要有豐富的學識和機智，因此我們認為美洛德祭壇上這樣的繪畫像是一種猜謎畫。對現代觀眾來說確實不太容易了解，但我們仍然可以欣賞這一類的畫，而不去理會它象徵性的內涵。至於購買這些作品的主顧，他們的看法如何？是否他們也能立刻看出每一個細部中的意義呢？顯然他們對於畫中一般人都知道的象徵，像畫中花的意義並不會不知道，對水壺的意義也不



463. 赫伯和乾·范·艾克 (Hubert & Jan van Eyck) 合畫，The Ghent 祭壇畫 (展開狀態)，1432年完成，11'3"×14'5"，St. Bavo, Ghent，比利時

會發生太大問題，然而對於這個燭臺和捕鼠器（超出一般的常識），就是當時很有學問的人也會發生困難。這兩種象徵，由於很特殊及專門，我們相信它們的確含有象徵的意義在內，同時也是第一次在美洛德的祭壇畫上出現。它們一定是不常見的例子，因為聖若瑟 (St. Joseph) 和捕鼠器只在另一張畫中出現，而這枝吹熄的蠟燭從來沒有在其它的繪畫中出現過。弗雷馬爾大師有意把這些象徵性的東西放入畫中；不管這位大師對後世的畫家有多大的影響，然而卻沒有藝術家再來應用它們。如果蠟燭與捕鼠器在十五世紀不容易為人們所了解，為什麼畫家要將它畫在畫裏呢？是否畫家的主顧（特別博學）叫畫家將這些象徵性的東西放進繪畫中？也許只在這特别的例子中是如此？但在哥德風格晚期繪畫中，有很多畫家將象徵物品放在畫中，可能這種動機出自畫家本身，而不是出於不同的主顧。我們相信弗雷馬爾大師本人就是一個很有學問的人，要不然就是他與教會中的教理專家們交朋友，這些朋友供給給他很多關於象徵性意義的資料：像捕鼠器或吹熄的蠟燭等等。換句話說，這位藝術家不但不再

繼續中古藝術象徵性的意義，並且採用一種新的寫實風格；他自己盡力將這種風格擴大，變得更加豐富。但為什麼他要同時進行兩種相反的目標——象徵主義和寫實主義呢？在他看來，可能這兩種目標並不衝突，而是相輔、相成的。我們可以說畫家須要一個更擴大、有象徵性的詞彙，因為這個詞彙可幫他去發覺新的繪畫對象，譬如前人所沒畫過的東西（像剛被吹熄的蠟燭，或木匠工作房的內景，這樣的內景適宜作為捕鼠器的背景）。對畫家來說，畫一些日常所接觸的實物，他必須將這些東西當作聖物看，並繫以精神的意義。這種對現實世界虔誠的態度，從平常的東西中發現上帝的真理，就是這些宗教上「日常道」的態度，這種觀點使我們了解，為什麼在美洛德的木板畫中，最小的、最不重視的細部，畫家都要花全部精力去處理它，主要的是每一件東西都是一種宗教象徵，都有它神聖的地方，都必須正確的去描繪它。弗雷馬爾大師和他徒弟們所隱藏的象徵主義不只是以外表的技巧來表現新的寫實風格，這種象徵意義是畫家創造過程中的基本出發點。義大利同時代的人一定也會覺察到這一點，