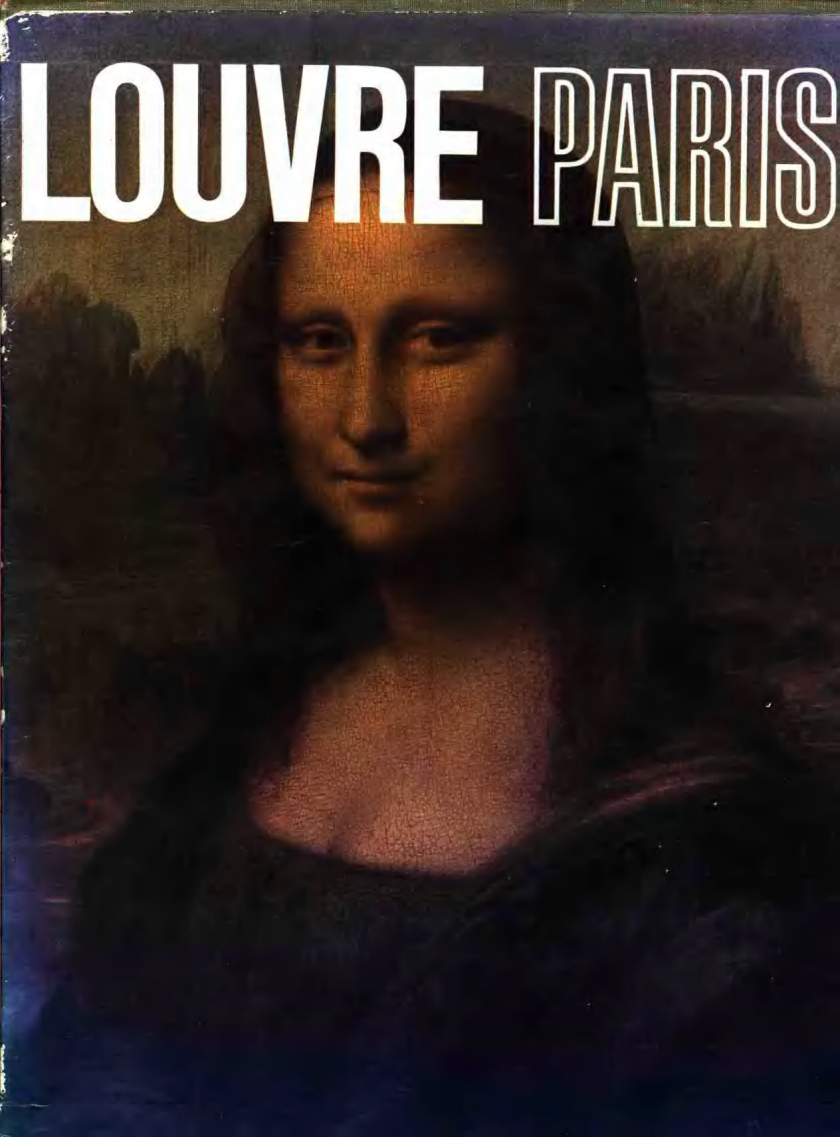


# LOUVRE PARIS



# LOUVRE PARIS

---

典藏版·世界美術館全集  
1 羅浮美術館  
中華民國七十六年六月再版

---

發行人 林 春 輝  
編譯者 呂 清 夫  
出版者 光復書局股份有限公司  
          台北市復興北路38號 6樓  
          郵政劃撥帳號第0003296-5  
          電話：7716622

登記證字號 行政院新聞局局版台業字第0262號

紙 張 永豐餘造紙股份有限公司

印 刷 弘盛彩色印刷股份有限公司 304-8769  
          台北市環河南路二段280巷24號

紙 張 永豐餘造紙股份有限公司

封面用紙 臺灣科樂史工業股份有限公司

---

典藏版

01

世界美術館全集

Great Museums of the World



# LOUVRE PARIS

## 羅浮美術館

呂清夫 編譯

Texts by:

Gigetta Dalì Regoli

Decio Gioseffi

Gian Lorenzo Mellini

Licia Ragghianti Collodi

Pier Carlo Santini

光復書局

• 典藏版 •

世界美術館全集

- 1 羅浮美術館
- 2 華盛頓國家畫廊
- 3 開羅美術館
- 4 阿姆斯特丹美術館
- 5 烏菲茲美術館
- 6 梵蒂岡美術館
- 7 普拉多美術館
- 8 倫敦國家畫廊
- 9 波士頓美術館
- 10 維也納美術館
- 11 大英博物館
- 12 東京國立博物館
- 13 慕尼黑美術館
- 14 布列拉美術館
- 15 墨西哥國立博物館

**GREAT MUSEUMS  
OF THE WORLD**

*Editorial Director*—Carlo Ludovico Ragghianti

*Assistant*—Giuliana Nannicini

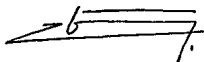
*Design:*

Fiorenzo Giorgi

*Published by*

KWANG FU BOOK CO., LTD.

© Arnoldo Mondadori Editore — Milan  
All rights reserved. Printed and bound in Taipei.



在本書集，為羅浮美術館騰出甚多的篇幅，我謹以法蘭西國立博物館總長的身份願表內心的謝忱。這種規模宏大而大膽的企劃亦同樣地有意義，並且內容非常精闢而尤宜立刻受到求知慾強烈的一般讀者之讚賞。同時對於狂熱的美術愛好者、美術批評家、研究員而言，此一龐大的編輯嘗試將使他們在比較、檢討收藏於世界各大美術館的作品及藝術品時得心應手。

說得更淺顯一點，陸續出版的有關美術館的出版物若有高度的水準時，那麼如要除去妨礙美術館最大機能的障礙，特別是不知美術館的使命與效用的一般市民之疑惑時，此乃最有力的一種手段。廣泛利用美術館時的物質條件乃是目前所有先進國家直接面臨的問題，從生活及教育水準的提高，乃至閒暇的增加、旅行的漸趨容易——諸如此類的事情跟以前比起來不祇在數量上增加，同時也應該是誕生更繁複的潛在的「美術館人口」之要因。然在恍如扇子般張大的潛在的一般市民眼中，美術館乃是秘密的世界，亦即侷限於神秘傳授者的場所，自己則是無知的，果若如此認定，我想怕進美術館的人將會過剩。而有關美術館的優秀出版物即用來解除這麼一種疑慮。

從事美術館工作的人若單以美術品的添加為目的時，那是另一個問題。亦即認為人類的完全成長乃是唯一真正有價值的對象。吾人深信此後，乃至將來，在20世紀未能完成此一成長，並使美術館保持物質安寧與知識道德滿足的調和乃是一大使命。

近代工業技術的進步使吾人每天從祖先受拘束的種種條件中解放出來，吾人置身於經常改變人類環境的不絕洪流之中。但這種進步不祇造成道德與情緒的乾涸，亦增加了劃一性。大家不妨以航空技術作為近代技術的一個實例來看看。吾人雖以日甚一日的速度從一個國際機場飛向另一個國際機場，但由於兩個機場太過類似，便覺幾無旅行的價值，同時飛機的機械裝置亦祇有專門技術人員才能理解。這種分裂威脅着日常生活的一切物質領域。

因此我們現在必須關注到對於人性化物體的美意識，由此我們的子弟才得在他們所繼承的未來的更佳世界中把它保存下去。由於幾世紀累積的人類漫長努力，他們無疑地來到了西元2000年。吾人即使置身於物質安樂之中，但不論漫長歲月中的傑作、工匠樸實的工具之類、或由粗糙機械製成的不完整的試驗品，吾人必須為他們完全保留下對於優美動人的物體之美意識。

美術館的使命在於證明人類對於進步緩慢而優美的東西、或有用的東西之不斷探求，並保存所有的這類東西。美術館的館長即使對美術館的進步及其工作有任何貢獻，也必須戒懼恐懼於自認為有助於人類掙脫命運的傲慢，美術館乃為着賦與明日的社會以人性而存在的。



## 盧內·尤伊格

法蘭西藝術學會會員

文化——即我所謂的人文主義者之文化——的誕生乃如特倫提阿斯(P.A. Terentius 190—159 B.C.)用拉丁語所斷言的：「係人類之產物，並非與我無涉。」由此經過20個世紀之後，弗蘭德爾畫家盧本斯對於此一想法越發引起共鳴，他說：「余以全世界為余之故園……。」在世界的任何國家裏面，美術館都是無需翻譯的藝術之國際語言，直接訴諸各人的視覺、精神及心靈。

任何美術館收藏的主體當然是本國的藝術，因為若不從根部吸收營養便無生命。樹木隨著發芽、成長而向四周擴展，並挺直腰幹，進而在此空間之中，俯視自己的成長而擴大的地平線之延伸，人類亦然，正如人類的精神一般，美術館首先將其枝幹伸向姊妹文明，其次接鄰文明，最後擴展至遙遠的異國文明。若套句盧本斯的話：「余以全世界為余之文化」……，那麼這句話正應該刻在美術館的山形牆上面。

而能够明確宣佈此種信條的美術館首推羅浮美術館，不論地中海人、北方人、東方人、所有之一切人種交匯點的法蘭西文明之成果，常有助於友好與瞭解。羅浮美術館在近年專門化的傾向中，常取反對的立場，從該宮殿的規模來看，兩翼擁抱著充滿綠意的秋伊麗公園，直至協和廣場的一角，即現在展示印象派畫家作品的網球場，館中收藏了長達數世紀的各國珍寶，從脫離史前時代，進入農耕文明的古埃及開始，美術館的傑作除掉目前評價尚不確定的現代美術以外，實綿亙於各個時代。

巴黎德寧有吉美美術館或却奴斯基美術館等專門化的重要美術館，但不斷尋求傑作的羅浮美術館則以獨有的東方美術收藏自豪。同時由於該館近旁有裝飾美術館，遡奧歷史上各個時代的傑作，或生活裝飾品共存共榮。此乃今日所謂的巨大「複合體」，因為其中保留了偉大的遺產，故為人類努力所糾結、混合、互補的結果。

羅浮美術館也是一個巨大的統一體，若仔細加以審視的話，即將發現其根柢中具有統一性，同時應該感激的是或

許已經四分五裂的東西又合成一體，現在正分成幾個專門部門，也就是說，其中可以上溯到長遠數世紀的繁複人性之聚合。當然，即使有無數的變遷，亦不放棄對於最佳作品的潮水般無限憧憬之共同基礎。

到此造訪的人最後為著理解柏格森的那種「生命的躍動」，便應該到這許多畫廊中去走走看看。或許大家的目標並不一致，但整個看來，為著質的提高——或許是人類終極的理念——，同時為提高人類的某種屬性，更須注意複雜演變的那種熱烈的探求心境。

美術館乃係文化的尺度，文化在本質上乃由脫離利己主義，並超越自我而成立的。自康德以來，吾人知道藝術乃屬最純粹的表現之一，因為藝術乃是人類最「超然的」活動之表現。由於這個漸進的成果，人類才得克服其本性，在日常生活之界限之內亦能超越直接的私人利害，在其過程中，使人類培育了有別於動物的優越能力，終止進入所謂人文主義的那種崇高境界。而吾人透過羅浮美術館所以瞭解的事情即為以上諸點。

羅浮美術館的收藏開始於喜歡搜集美術品的法蘭西國王近乎貪慾的熱望。其「種子」當在於今日「方形容」的一角，即從收藏有理五世於舊羅浮宮製作的許多抄本之皇宮書庫開始。在法蘭西斯一世的收藏中，有收集當時文藝復興大師傑作的「收藏家房間」，該作品的幾何個畫家係宮廷畫師，當翁那多·達·芬奇即為其中的第一人。其後他在安波瓦斯的法蘭西斯一世館中去世。

大約同時，為著擴大收藏，又開始搜集古代美術品。當時風靡西歐的古典研究及古代文化之模仿趨勢已逐漸露出端倪，及至路易14治下而達於巔峰。配合買巴克等富人已經搜集的國際收藏之獲得，這個法蘭西王又透過個人的購買政策，把自己視為位居文明發展之巔峰，並取得他的所在之代表性作品。其收藏品上起伯里克里斯時代，下迄羅馬的教皇時代。

疑惑與不安誕生了那些威尼斯派的傑作。威尼斯政治與

經濟的歷史由兩個不同的世界，即一方面是被古代稱為「野蠻人」而等閒視之的中部歐洲及北方日耳曼世界，他方面是以君士坦丁堡為其前哨的東方世界兩者結合而成。從17世紀末，亦即路易14治世的尾聲開始，慢慢地滲進了一個新的美意識，它隨著價值的轉變及古代境界的破壞，即使與過去畫符一樣，然其作品完全異乎拉丁人的精神，都對荷蘭人或弗蘭德爾人等的北方藝術大為激賞。

這種傾向越來越明顯，及至19世紀便誕生了雜性的浪漫主義。法國看出與北歐的連帶性，主張這個地方近乎其時代的精神——中世美術，特稱之為哥德式雖是錯誤的，然充份表現了它的吸引力——自己應該納入它的圈子之中。「國民遺產」的概念由大革命中設立的法國紀念物博物館而具體顯示出來。此乃一個開端，不久便形成羅浮宮美術館近代雕刻部門的主體。

從此以後西洋文明的界限即陷於曖昧，終至完全消失。隨着考古學的進一步廣泛發現，古典世界的美術品便消失了作為藝術起源的唯一性。從埃及開始，及接着透過當時亞述美術而瞭解的美索不達米亞美術即顯示了這種先驅者的姿態。如是西洋美術乃開始接觸到東方的世界，再經由法國學者的探險及發掘，羅浮宮美術館又加上埃及學及亞述學的部門。

由是建立了19世紀後半成最卓著的東方文明發現的基礎，其主要的動因是日本的門戶開放，及伴之而來的貿易。在繪畫部門加上日本版畫的重要收藏，羅浮宮美術館屈服於好奇心的壓力也在這個時代。由於對哥倫比亞及非洲等所有原始社會的興趣，在20世紀初遂有設立專門美術館的要求。

其間又發生一個重要的變化，皇家的收藏逐漸地向群眾開放，並在18世紀形成公共的美術館。像今日變成羅浮宮美術館一部分的盧森堡公園之皇太后宮殿屬之，其中陳列盧本斯為皇太后畫的「瑪麗·德·梅迪西斯」之畫廊在15世紀時代曾於一定的時間內開放給藝術家及美術愛好者參觀。

羅浮美術館改成獨立而開放給一般大眾乃在於大革命時代，現在的管理機構乃沿襲當時的成規，及至19世紀，學者又負責編及任何時代、幾達全世界的大規模整理及調查。但是其中東方美術大約僅限於回教美術及日本版畫。羅浮美術館整個說來具有文明發達的總索引之使命，且好像具有引力一般，乃成了四周的許多巴黎美術館之中心（法蘭西國立美術館的事務局亦併入其中）。

從這種龐大而複雜的索引之中，吾人能留住什麼東西呢？其中究竟有沒有探索時的某種線索？在這種時間與空間的衝擊中，此什麼都令人更想把握的是藝術這麼一個有生命的精神。埃及、美索不達米亞之所以從史前的彼方出現，乃因其社會有組織地進入農耕文明，生活的安定及收穫的積存使都市乃國家的基礎得以鞏固。在永源充足的這些河川流域之中，最初的問題便是土地問題。首先是土地的統制，其次是確立稅制以作為統括土地時的財源。如是科學首先由幾何學開始，它用來使土地分割系統化，並使洪水之後的田地易於恢復。幾乎所有古代藝術的形態都是用來喚起偶像存在的宗教的、或歷史的背景。問題是由此喚起的對於生命之敬畏、及錢途敬畏之念的手段之單純化之間能否產生適當的均衡。

在西元前3000年代，埃及與美索不達米亞即平行地以不同的方法來解決此一問題。拿着鬚子、或者提着畫筆，在法老跟前使石院的牆壁變成不朽的傑作，這種藝術家們日常生活的情景與亞述的藝術家相同，正如後者同在西元前9世紀至7世紀所作的精美絕倫的狩獵與戰爭之浮雕，顯示了崇敬與觀念之間的調和。

這兩個文明給與希臘文明的誕生以極大的影響，希臘不久達於完美之境的精神最初即探索於埃及。埃及藝術家不論任何細部都在反覆強調靜止不變的主題，他們在自我表現的優美的線條動態中，亦即在作品的素質中滲集所有的創造力，如是埃及便在其後由希臘藝術家所發展的形態與外觀的有秩序之完整性上，乃至城邦國家誕生所帶來的輝

性與自由中，開始給它加上足以計量藝術家個人力量的大致標準——精緻與調和。其後在地球另一端的中國藝術家乃以技術與精神的高度融合而自豪。

然則希臘人的貢獻究竟何在？其一乃在於獨立自主，任何公民都是自由的，他們自由地幫助城邦國家。希臘人又學習獨創性，多少從完全的模仿發展成發現與創造。他們進行可能範圍內的美的實驗，由此發現了樣式；同時面對現實開拓更廣闊的視野，由此找到自己的藝術目標。爾後希臘的藝術家遂掙脫了教條與因襲的重荷，進入知性的考察。希臘藝術家開始追問藝術與自然是什麼，並自我要求於美的思考之後給它下個定義，以前畫是單純直覺的東西現在已趨明朗化。如是藝術透過因新的認識而進行的實驗，遂獲致很多的助益。

其後希臘藝術逐漸轉化為羅馬美術，羅馬美術雖是希臘作品的模仿與複製，然特別強調其物質的及自然主義的要素。在羅馬的複製品中看不到古典真髓證據所在的質——唯一的靈氣。唯在後期的羅馬美術中則以內在生命的充實為其特徵，它逐漸取代了造型調和上的探求。宗教滲透於神秘主義的潮流，在其論理構造不得不作根本變革的時候，古典後期的哲人便在人類命運的個人問題中尋找方向。

發自地中海東部、猶太的基督教種子由是擴致它的溫床，新的信仰滲透於羅馬帝國的領土之內，並加以吸收，終至于以顛覆。由希臘、羅馬遺產所培植的現實的、合理的精神遂由具有強烈東方色彩的精神熱情所取代。結果西洋諸國的中心便由羅馬遷往君士坦丁堡，以後此地即成為拜占庭帝國的首都。

長達10個世紀以上，古典傳統的殘蹟已很稀薄，它們被精神的實在重於視覺世界的實在之藝術所吸收。進一步說，這種向東方的轉化乃是羅馬的舊殼，而美素不達米亞文明的最後痕跡且歷久不衰，至於經由絲路從中國帶來的極東影響則由混雜其中的波斯而加以推廣，如是在拜占庭的保護下，遂展開了新的基督教美術。

祇是地中海最西地帶仍舊殘留着歐洲的影子，及至蠻族入侵而大規模地夷為平地之後，便在大幅度的融合後將其勢力集結起來，確立了吾人稱之為中世紀的自律性基督教文明。

9世紀最初的卡羅琳文藝復興在仍一息尚存的古典遺產中努力建立明確的秩序，並將長於金屬工藝的蠻族文明視為有價值的泉源。及至下一個世紀，雖然最初有聖地朝拜，其次有十字軍所推動的東方影響之浪潮，然受壓抑的拉丁文明之心聲則以新的潛能而開始擡頭，此一再生的結果便是羅馬式藝術。其中，古代的、復興的羅馬建築又與在趨向沒落的拜占庭及趨於鼎盛的回教等要素中加上蠻族要素的雕刻相結合。

然在再生的西洋文明與回教徒征服拜占庭所造成的東方世界二者之對立中，歐洲便成為遼然充滿活力的一大勢力。當時北方的要素取代了拉丁遺產，完成更積極的、創造的使命。在12世紀初葉產生了更新的樣式與精神，即使不合適，吾人仍稱之為哥德式，以巴黎郊外地區為其中心，其中顯然可以在建築與雕刻中看出來，力量與生氣充滿於建築構造、及逐漸顯示自然的完成的雕刻之中，基督教的精神生命碰到了適合表現其本性的泉源。

不久歐洲在渴望往日光榮的義大利的主動之下，再度使自己與古典古代的傳統相結合，在此新的文明中，再生了形成偉大海洋的精神。隨着中世紀的近乎尾聲，便有繪畫的勃興。過去繪畫的使命僅限於牆畫及濕性壁畫(Fresco)等極保守的範疇。但君臨天下的基督教讓大師們從事教堂的美化，如創始於拜占庭，其後移植於義大利的嵌瓷、代表蠻族文化奇幻發展的色玻璃、乃至壁龕，以這些美術品裝飾着來自北方的建築。虔敬性被當作共同的信仰來接受，能充分達到集約規模的這種藝術更受歡迎。

其後到了13世紀，資產階級擡頭，又給藝術帶來新的方向，亦即在冷淡經營得到的物質豐美或私有財產的思想之下，藝術乃邁入了現世的、人文的水準。過去繪畫乃是一

個集團的財產或奉獻品，現在逐漸以擁有它而自豪、而興奮，或為個人的東西，如是繪畫即增加了它的重要性，並以此為先機，使繪畫在藝術中開始占有支配性的地位。

然於14、15世紀，義大利的這種轉變則異乎北方諸國。義大利中世紀處於基督教靈感與禁慾方面達於頂點的拜占庭影響之下，透過微妙閃耀的黃金背景，神聖化的圖解式嵌嵌畫面而暗示了對於神聖的接近。義大利繪畫把抽象的教義放在現實之中，重點在於把這種圖式轉向量與空間的世界。這種新藝術當然須求之於形成自己血肉的積極形態仍被繼承著的希臘羅馬雕刻傳統。義大利美術從拜占庭淨化的抽象之中亦得發芽滋長，不久即陸續地轉入一體化的構圖。吉馬布埃的「聖母像」(122頁)即為實現此種轉變的最佳實例。從喬托開始的下一代藝術家們並不放棄知性支配的世界，他們祇以合理的明晰性來描寫神的超越概念。

歐洲藝術在另一端的北方諸國來說，其出發時即產生特殊的問題。這些地區的藝術家立足於充滿基督教狂熱的中世意識之上，把視覺世界的任何屬性視為一切神的象徵。祇是這個地方還超過其他的地區以上，特別是在織品貿易具有主要經濟使命的北海沿岸諸低地國家，對於存在於物質現實世界的東西寄以極密切的信賴，此即對於更具體的確實性之信賴。這個地方傾向於13世紀以後接頭的現實主義。

義大利是在文明肇筆的古典古代之感覺中培育出來的，在文藝復興時代中碰到了非基督教文化的再生機會(其例證有曼特納的「柏納索斯山」——128頁——或佩魯吉諾的「阿波羅與馬西斯」——129頁——)，而且把此一運動作為其一切形態中的知性發展，並轉變成知性的一面。

在15世紀初葉，法蘭德斯人由於姜·凡·艾克的藝術及其油畫技術的新發現，遂找到了自己的表現樣式。這種油畫技術可以像魔術師般地描寫宇宙的物質形態。16世紀初昆丁·馬西斯所畫的「錢莊夫婦」(151頁)即顯示出急速的進化，其羅目的描寫乃受具體的視覺及現實的趣味所

吸引。17世紀荷蘭的自然主義繪畫開闢了日常生活的微妙而嚴密的記錄之道。感覺到現實的平易近人，並以水晶般的純粹靈魂而加以變形，要強調個人感性的獨自閃爍端賴天才。德爾福特人姜·佛梅爾即為這種藝術家之一。

義大利在同樣面對再現視覺世界的問題時乃基於以下的解釋，則其解答與其說在於對視覺能力的讚賞，毋寧說在於能解決任何問題的知性能力之高揚。因為使產生量感的形態系統化的是知性，亦即知性能使著透視圖法系統化、組織化，而透視圖法即這種量的東西為著畫出具有位置的空間之擴展與深度而使用的。

義大利繪畫如15世紀的保羅·烏且羅之「聖羅馬諾之戰」(126頁)所見，幾何學的分析往往先於視覺的分析。使雷翁納多·達·芬奇說出繪畫乃是「精神之家」的那種嚴謹性當由兩種因素予以緩和。其一是繼承中世紀的東西，即西耶納藝術所見的那種神的啟示的動人之優雅。其進一步感人的真正表現與其說是在於形態更知性化的窮冷繪畫之中，不如說在西莫尼·馬提尼的作品中有最典型的表現。另一個要因是北方繪畫不可避免的影嚮。如安德尼羅·達·梅西納及曼特納的義兄弟喬凡尼·貝利尼那一種義大利藝術家會以學得北方的科學技法而自豪。

16世紀，亦即盛期文藝復興的義大利繪畫之偉大里程碑就是這樣開拓出來的。義大利藝術家把承受自北方人的視覺資產與自己的知性成份結合起來。同時藝術在過去的世紀雖是用來獻神的，但現在的方向則在表現針對現世解釋的超越情感、亦即表現美的情感。

這些要因融合在3個偉大藝術家的作品之中，並發揮到極限。其最年長者為在15世紀渡過青年時代的雷翁納多·達·芬奇。在當時的藝術中，繪畫的一切可能性處於人類精神的支配之下，繪畫被視為由直觀及無意識來製作。「蒙娜·麗莎」(131頁)洞察了有關一切曖昧本性的存在之謎。雷翁那多給陰影帶來生命，以作為自己的魔術表現。——方面拉斐爾則以純粹的光來表示肉體與精神的顯著調

和，他的「巴達薩列·卡斯提里奧尼肖像」(133頁)乃是人文主義的精髓。然在第三位大師米開蘭基羅來說，正如吾人在他的「被綁的奴隸」(142頁)所看到的，他打倒以無比的重荷而令人窒息的—切限制。不久便取代了歐洲的古典主義，同時再度燃起生命風暴般的热情，並已露出對於巴洛克的渴望。

同樣的，北歐與地中海歐洲的密切連繫則創造了威尼斯派的繪畫，在義大利繪畫中居於最北的位置。威尼斯的港灣通到東方，故比任何地方都更易於承受東方的精神，同時該都市也是通往日耳曼諸國的出入口。文藝復興最偉大的德國畫家杜勒即曾數度、並長期造訪過義大利。

與關係密切的法蘭德斯相同，威尼斯亦由商業貴族階級所操縱，而粉碎了往往侷限於純粹知性的義大利天才之領域者即為這種威尼斯派的畫家，其中發展了對於肉體、結構、色彩、光的豐美等物質榮耀的無限趣味。唯在北歐教給它以近乎真實的摹寫技巧的義大利之中，吸收此種15世紀教訓的威尼斯剛好像放棄工藝一般，創造了精緻的豐饒之美。

在盛期文藝復興的偉大畫家之中，最能微妙地喚起官能的震動者便是帕爾瑪的柯列喬。從英年早逝的吉奧喬尼、乃至他的密摺該世紀的朋友提香、或在色彩閃耀及銀色感覺中找到過去無法想像的色彩調和的維洛尼塞、或以近代不安時期的先鋒而持新奇問的天才丁多列托——所有這些畫家都表現了給與繪畫運以極大反響的各自的藝術面目。此後在繪畫裏便不得不去發現以前單以正確描寫便能滿足的豐富根源。而以微妙的色彩及卓越大膽的技巧應證此一豐盈的便是委拉斯貴茲。

唯除此之外，在威尼斯尚有傑出的畫家在致力於繪畫的發展。在16世紀初葉，吉奧喬尼表示藝術乃是藝術家個性的最深遠的無言表現，色彩與光的交響正如音樂一般地表現了靈魂。他的「田園的合奏」(134—135頁)顯示這個藝術家從夢中誕生的—個宇宙。

再如比吉奧喬尼稍遲的埃爾·葛雷柯，當他在西班牙落腳以前曾從希臘搬往威尼斯去，這個孤獨而潑辣的天才長期祇在解釋奇異的東西，通常被人忽略過去，其實他的作品具有驚人的個性化視覺性。

及至17世紀，這種新解放的勢力開始露出所有的潛在力量。義大利在世紀的開頭出現了卡拉賈喬，突然地打破了形式美的文藝復興理想，並為新的藝術形式鋪路。一方面在法蘭德斯來說，盧本斯在米開蘭基羅所開拓的巴洛克方向中，取代了形式的科學測利，在一切的抒情之中湧出生命的洪水。

荷蘭的弗蘭斯·哈爾斯就其自由奔放之點而言，乃是以凌駕威尼斯派的大膽的近代技巧表現了新興藝術的生氣。這個地方還有窮究個人視覺性的一切根源的林布蘭，他除却視覺性的表面意義，顯示自己能把滲透的全體效果及深遠的自然留在世界之中。這種視力比中世以來在自我的深淵不斷探求的精神避難所的那種未知力量更加顯著。

如是隨著對於繪畫貢獻的增寬，歐洲繪畫的各流派便在舞台的中心顯示其轉變。到這個時代為止，法國繪畫扮演了媒介者以上的角色。位居義大利及北歐之間的法國透過中世紀及哥德式的全盛時代而操縱了北歐的北部地區。法國的「原始」畫家們與法蘭德斯美學有深刻的關聯，並在其傳統中導入他們自己的微妙與典雅。唯在南部來說，正如阿維德的「聖母哀子像」幾乎在顯示西班牙式的特徵，法國繪畫乃顯示了繫上地中海精神的特殊適應性。

法國的心理描寫可以看到一系列的傑出作品。在義大利求學，並在其傳統薰陶之下的佛克乃是15世紀最具代表性的畫家。16世紀與北方寫實主義的結合特別由克路埃所確立。爾後居於中間位置的法國即在調劑和能力的盛期文藝復興升高的威勢中改變方向，如樞丹自派派屬之，其中加上了自己傳統中的堅實優美。

17世紀的兩個偉大法國畫家普瑞與克洛德·羅南在遷居羅馬的時候，已使這種古典的領域納為己有，但神祕的寫

實主義則受盧西兄弟、卡拉發喬之影響，這可由最近發現的喬治·德·拉克爾及其他法國靜物畫家來代表。

在18世紀瀕於枯燥乏味的法國繪畫會因接觸到盧本斯及法蘭德斯的繪畫而起死回生，這因為發現了所謂的北方生活或抒情的解毒劑之故。布歇在古典的領域中努力賦予官能性的生命力。其弟子弗拉斯納爾曾從林布蘭、盧本斯那裏借來他山之石。夏爾丹則在新解放的日常寫實主義傳統上綜合了繪畫技巧的一切根源。

如是在文化方面一馬當先，其影響遍及全歐的法國乃對西洋美術帶來最大的貢獻。更加精鍊的心理描寫當在於繪畫與雕刻，創出了法國肖像藝術的神奇。由此使法國完成了不斷搖撼歐洲藝術的兩種性格之完全融合。其描寫有意識地追求個人的表現，結果創造了一種語言，在繪畫技法上創造了一個新的領域。

從18世紀初、或從路易14去世前起，華都在此二重任務上是一個活躍的革新者，與2世紀前的古奧喬尼同樣地驚人，華都的作品並未很快地受人理解。反而在19世紀由大衛及其弟子安格爾的藝術所證實，由古典的復活才開始受到理解。葛羅逆流於這個新古典主義，接著吉里柯突然給這個精神的狂流帶來活力，並由浪漫主義而達於頂點。另一個飛家德拉克洛瓦把古典的反映與浪漫主義的熱情結合起來，其由苦悶與渴望所浪費的熱烈靈魂所自由出的抒情力量因而獲致培育，同時對異國的趣味又打破傳統文化的境界。

德拉克洛瓦的藝術讓繪畫植根於各種科學發現及實證主義勝利的寫實主義。從米勒敘事的視覺到物質的庫爾培，這個運動透過現實的堅忍觀察，看到自己命運的決定。以超越此種寫實主義為目標的印象主義畫家們把它汲取盡了，當時生活中特有的要素——能量之意義顯示於他們面前，刺激了對於最視覺化表現的光之興趣。在19世紀中葉，柯洛讓形象與風景反映出澄澈的夢境般的感受性，由此變成最纖細的光之詩人。在柯洛的刺激之下，印象主義畫家們

把一切獻給開始於克洛德·維南的光之探求。

繼實加之後又出現上魯斯·羅特列克，他抵抗此一潮流，把寫實主義獻給當代生活的觀察，同時將其藝術中特有的近代標幟——刻劃與給它，由此探尋寫實主義的可能性。年長的畫家馬奈亦已經顯出了變化。他使印象主義變質，同時也受其影響，但一方面又忠實於空閒的古典結構。下一代的卡謬·畢沙羅描寫繼承自米勒的濃度極高之田園生活，再知使宇宙原子化，並在其中獻身於形態與物質最後融合成的色彩震動的當然是克洛德·莫內。從此現實失去了它的實在，繪畫的傳統基礎乃告崩潰。

結果使不得不重建繪畫。雷諾爾早已透過對於盧本斯及德拉克洛瓦的讚美而與傳統結合，他忠實於肉體的官能構成，並加以提昇。由保羅·塞尚所倡導的後期印象派並不放棄印象主義的視覺真實，而把繪畫還元於純粹的要素、色彩與形態，由於兩者的相互表現而證明了各自擁有異乎模仿的固有力量。

這點明化以後便有立體派與抽象藝術的槓頭。更高又更進一步，他證明可以把手與色全部結合起來使用，結果打破了祇以日常的外表來觀測對象的那種事實的枷鎖，變成為著顯示藝術家的內在而奉獻。與他同時代的梵谷在大約相同的方向中，把色與形投入熊熊燃燒的火盆中加以鍛造，其燃燒、扭曲的火盆照出了藝術家感性苦悶的爆炸。

至此藝術的新時代業已萬事俱備，新時代的藝術家在自己的過去及傳統的外側具有尋找鞏固的自由。

## 羅浮美術館介紹記

陳景容

由於羅浮美術館在世界上早已家喻戶曉，應沒有再加以介紹的必要，讀者只要看過國立美術館總長夏特朗的發刊詞及法蘭西大學教授尤伊格博士的序文，便可以了解羅浮美術館的使命及其重大的文化任務。除此之外，我想毋庸再加任何贅述。

唯每年歐遊的人士似乎必然造訪這個美術館，因此本文擬作一個極平易近人的美術館介紹，以獻給包括到歐美觀光的一般人士。

不用說，羅浮美術館在世界的任何美術館中，不論其規模或內容均屬最大、水準最高的一個美術館。假如列舉世界五大美術館，它也應該列居首位。因為自從十六世紀法國成為近代國家以來，以才氣橫溢的法皇為首的當政者莫不以宮廷為中心，對寶物及傑出的美術作品熱心收藏，即使世代更替，但這種熱情也日甚一日，有增無減。法蘭西斯一世之後，路易十四接踵而起，國王登高一呼，獎勵學術、藝術的呼聲響徹雲霄，從最高研究院起，創設了各種學院 (Academy)，特別是以藝術方面劃時代的發展是為政府的最大使命。

如是在十七世紀便出現了以宮廷為中心的黃金時代，從文學以至美術，都確立了本國的傳統。即使學自義大利、或受荷蘭影響的繪畫，亦逐漸的演進為法國繪畫，造成了所謂的法國古典時代。

接著在十八世紀，美術史上又從絢爛一時的「洛可可」夢境般的繪畫，邁進了純粹法國式典麗、優雅的時代。不久，由於世紀末爆發的法國大革命，雖使王朝成為過眼雲煙，但經歷這些時代，才使得羅浮宮、凡爾賽宮等燦爛的宮殿的每一角落都閃耀著稀世的寶物，而藝術品更是堆積如山。

到了大革命時代結束、動亂平定之後，拿破崙承擔了文化建設的大使命，十九世紀的序幕即與拿破崙一起出現。他不但以百戰百勝的英雄君臨天下，同時每一次戰勝，連同勝利的旗幟，還將數量驚人的藝術品帶回故國，以充實宮廷裝飾。

因此王朝雖亡，然而拿破崙的君主制度，法國又建立了鞏固的地盤，使十九世紀的文化不亞於十七世紀黃金時代的鼎盛期，而更具備了新鮮活潑的近代性。除

了歷代帝王收集的美術品之外，再加上拿破崙的戰利品使收藏的美術品更形龐大，一時在拿破崙美術館的名稱下的這一批收藏，也就是羅浮美術館的前身，其後公開展出，進而發展成爲今天的羅浮美術館。

其總數達二十數萬件的美術品包含了從古代、中世、文藝復興、近世、近代的任何時期，從西歐以至東方的各地的雕刻、繪畫、工藝，任何種類的美術品無不網羅，是爲收藏世界各種美術品的殿堂，不只在數量上已達到驚人的規模，也都是精選的名作，可說包羅各時代、各民族特有的藝術表現（東方美術的部份另收藏於基米美術館）。因之羅浮美術館不但是法蘭西一國的寶庫，現在已經成爲全人類文化的寶庫。

正由於這是不論質、量均極宏大的美術館，所以對造訪者來說，不可能以走馬看花的態度來欣賞，因爲這座美術館原是由宮殿建築改造而成的。參觀前若不是多少有點預備知識的話，便可能會遺漏了重要的作品。特別是對於短期逗留的旅行者來說，要窺其全貌畢竟像緣木求魚，是不可能的事。

羅浮宮 (Musée de Louvre) 是居於塞納河的中段的位置，西元1200年費立布·奧鳩斯特王以城堡爲目的開始建造，後來才改成居住用的宮殿。從塞納河可以看到的部份是十七世紀亨利四世所增建的，現在用爲美術館的部份是亨利四世、路易十三、十四所建立的，另外有一部份是拿破崙三世所建立的。

今日的羅浮美術館使用了過去的羅浮宮殿大半以上的地方，從一樓到三樓有許多的房間與長廊，分別陳列各時代、各民族的美術品。若想先看看整體的話，便要走遍廣佈於三層樓的各個房間，這就必須花費相當的時日。假如只想看看某一國的美術或某一時代的美術或許較爲合適。近年美術館各室的陳列已做過數度的調整，目前由於前任羅浮美術館長帕羅氏的陳列計劃改善全體的展示構想，雖然該展示計劃尚未完成，但大半已經整理過了。以盧本斯展示室爲首的部份改建務必俟諸來年，不久的將來，或者可以實現馬爾洛 (Malraux) 文化大臣在職中的宿願。

走過秋伊麗公園 (Jardin des Tuileries) 的美麗庭園，抵達羅浮美術館的大門，首先或許會被周圍的美景迷住，於是，一邊踏著輕快喜悅的脚步，一邊登上羅浮美術館的階梯。

進入正面面向右轉，便是古代展覽室，走出羅馬雕刻室便可以看到希臘雕刻室。希臘雕刻的規模雖然不及倫敦大英博物館，但仍可以接觸到希臘時代的殘件原作，



特別是古拙時代的雕刻尚有幾件出色的作品，但最能引起一般人的興趣者應推「米羅的維納斯」(參照57頁)。早已舉世聞名的這尊雕像，是在於它是一件原作，在古典時期的末期所作的許多維納斯像中，這是一件代表作，推斷為黃金時代亦即西元前五、四世紀純粹古典雕刻的珍貴範例。

就作品方面來說，在進入維納斯展示室前，放在階梯上的「沙莫特拉斯的勝利女神像」(參照59頁)的巨大立像雖是屬希臘化時代的作品，却也相當精彩。再看看其他羅馬時代的許多摹刻品，進而步入裏面時，便連接著埃及展覽室，其中並列著大大小小的石像與銅像，並有墓室的重建，牆上可以看到埃及的繪畫。雕像方面如「卡羅拉摩王妃像」及「搬運供品的女人」等應特別加以注意。一走過埃及的房間，便是近東的展覽室，看看亞述的飛牛、格底亞王石像乃至伊突利亞塑造雕刻等，吾人將為當地的剛勁力量及強烈的表現意志一讚三嘆。

與這些古代展覽室相反的一角，請注意還有中世到近世的雕刻展覽室，因為這個部份的位置較為偏僻，很容易忽略，這裏收藏了米開蘭基羅的「被綁的奴隸像」是不可或忘的作品。

二樓仍連接著有埃及、希臘、羅馬、伊突利亞的古代部門，展示著青銅、鑄金、陶藝等工藝品。在古代近東部門中還特設回教美術展覽室。此外連接著兩間大展覽室及長廊，這就是所謂大畫廊(Grand Gallery)。接著大畫廊，前半是法國派的作品，後半是義大利文藝復興時代前期的作品，這大畫廊右側另有三間，一間是荷蘭，一間是義大利文藝復興的作品，另一邊是法國古典派的作品，和這大畫廊平行的另一邊有十九世紀古典、浪漫、寫實三大畫派的傑作，光就這一部分的作品，世界上其他各地就沒法找到收集這樣多作品的美術館。從雷翁納多·達·芬奇的「蒙娜麗莎」起，以至文藝復興時代以來，近代各國的代表繪畫莫不搜羅盡淨。

這大畫廊的盡頭，有一間展出盧本斯、凡艾克那時代的繪畫，接下去一大間是盧本斯畫女王瑪麗·德·梅迪西斯的一生連作。畫面差不多一樣大，畫幅也很大，看來十分壯觀。另外在兩側的小畫廊有北歐珠玉般的小畫。

接著通過一個走廊，盡頭有西班牙派的作品和一間有色彩鮮艷的粉彩畫的房間，三樓有達·芬奇的素描「伊沙拉·貝斯」，我去的時候正舉行以米開蘭基羅為中心的素描展。以上是構成羅浮宮繪畫的主要部分，回到尼克的地方，另一邊的三樓標有Tableau Exposition的地方，有十九世紀法國繪畫的陳列室，那邊的較小，