

NATIONAL GALLERY WASHINGTON



NATIONAL
GALLERY WASHINGTON

典藏版·世界美術館全集
2 華盛頓國家畫廊
中華民國七十六年六月再版

發行人	林 春 輝
編譯者	呂 清 大
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	臺灣科樂美工業股份有限公司

典藏版

2

世界美術館全集
Great Museums of the World



此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbo.com

NATIONAL GALLERY WASHINGTON

華盛頓國家畫廊

呂清夫 編譯

Texts by:

Gigetta Dalli Regoli

Decio Gioseffi

Gian Lorenzo Mellini

Licia Ragghianti Collobi

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.



對於追求政治自由、信仰自由及經濟機會的人而言，新世界真是一個樂園，然對從事美術創作的人而言却不如此。到本世紀為止，美洲大陸非常缺乏苦口大師的作品，美國的畫家在望洋興嘆之餘，紛紛跑到歐洲去，因為他們需要製作時的參考，而在本國却得不到。在美國來說，能使這批人的藝術精益求精的古式旋轉磨石實在缺乏。

過去美國人對於美術並非毫不關心，他們一開始對於繪畫即有驚人的熱情，不如其他另一個中產社會，即17世紀的荷蘭一般，人們熱中於肖像畫的訂製，財產亦被小心翼翼地畫下來，職業更被正確地記下來，死者則透過追憶的記錄或紀念而被充滿敬意地表達出來。1829年，美國最初的重要美術批評家約翰·尼爾曾說：「不論何處，當您打開房間的門時，無意中將會碰到裝飾着花束或目光炯炯注視諸位的某人肖像掛在牆上。」唯至前世紀末為止，美國人雖有稀少的例外，然大致沒有欣賞美術的餘暇。這種視覺慾望與所有的意識結合，才導致大批收藏的形成。

由於美術收藏的缺乏，美國畫家除了有機會到歐洲留學者外，充其量祇是個地方性的畫家，為著掙脫此種地方性，即須瞭解歐洲繪畫的傳統，於是輸入歐洲大師的作品乃屬當務之急，至其開端當在1900年前後。美術館設立於大西洋沿岸的許多重要都市，西迄芝加哥。然在首都華盛頓來說，1869年雖有收藏許多重要繪畫與雕刻的柯亞柯蘭畫廊之設立，並以私人捐贈為基金，惜其設立遲於其他的五、六個都市。

合眾國的首都要為大眾設立恰如其分的國立美術館尚需等到1941年，其在25年間（按：此文寫於1966年）躋身於

世界最大的美術館之一實為非常之事業。此乃由曾經在哈定、柯立芝兩總統時代任財政部長，並於胡佛總統時代在聖詹姆斯宮廷任駐英大使的安德魯·美儀氏所構想、設置，並提出基金。國立美術（繪畫）館由聯邦政府來維持，並由合眾國的最高法院院長、國務卿、財政部長、斯密生博物館(Smithsonian Institution)的幹事及5名市民所組成的評議會來管理。

根據美術館首任館長戴維·芬利氏的說法，在華盛頓收藏重要的繪畫與雕刻之構思早在1927年即由美儀氏檢討過，其後經過10年，選定華盛頓紀念碑及國會大廈之間的土地，作為新美術館的建地，並在此建立了世界最大的人理石建築。美儀氏希望新建築物能以超越時代，並與華盛頓業已存在的建築物取得調和的樣式來建造。這祇有古典樣式，亦即創始於希臘，發展於羅馬，再興於文藝復興的樣式才能滿足這些條件。

建築家約翰·羅素·波普有運用古典樣式達於戲劇效果的才華，在這一點來說，國家畫廊的建築是傑出的，建築物淡紅色的人理石牆用左右對稱的半露柱(Pilaster)與壁龕來裝飾。每個主要正面的中央有紀念碑一般的愛奧尼亞式柱廊玄關，這些柱廊玄關設有美術館的出入口，參觀者自圓堂進入內部，該圓堂由高大的暗綠色大理石圓柱群所撐住，並由格板(Coffer)裝飾的圓頂所覆蓋。為紀念碑式雕刻而設計的大廳由這個圓堂而導入內側的庭院，庭院充滿由美術館溫室所供應的花草，並隨時令而不斷更換配置。這些大廳與庭院的四周設置繪畫與雕刻的各種展示室。

1樓用來舉辦臨時的展覽，約瑟·懷德納及P·A·B·

懷德納氏所遺贈的中國陶瓷，18世紀法國家具、水晶工藝品，寶玉之類的收藏陳列於一間廳房之中。一樓尚有世界上小型青銅作品，紀念章類的最大收藏之一——沙穆埃·H·克利斯財團捐款品的陳列室，有雷辛·羅森華氏捐獻最多的商業設計收藏之陳列室及閱覽室。

唯本館收藏的焦點在於從13世紀到現在的繪畫與雕刻，它們陳列在2樓。作品的放置根據某一定的原理(Philosophy)來決定。美術作品首先不應被視為歷史資料，而應被視為愉快的泉源，結果與其在意解一件作品的作者、流派與技術、或社會學的意義，毋寧在體驗該作品還來得有價值。

其中每一件繪畫與雕刻應陳列得盡量使觀者能夠極度集中精神，能够不心慌意亂地作精密的鑑賞。在美術館雖然幾乎不可能，但最理想還是一次抵觀賞及體驗一件作品為佳。此處以其他美術館常見的間隔之兩倍來懸掛繪畫，多數的展示室都有鑲板，這種鑲板的樣式乃成了所謂的「第二畫框」。雕刻亦分別盡量使其孤立。

藏品依照年代來陳列，若走遍整個美術館，觀衆將有機會看到從13世紀到今天的西洋繪畫與雕刻之發展，本書複製的繪畫也在提供同樣的機會，爾後余將為讀者諸君作個簡導，引導大家參觀國家畫廊的收藏，並且說說歐洲及美國繪畫歷史的概要。

* * *

本館收藏最古老的繪畫之一應是13世紀製於君士坦丁堡的作品，這種型畫像被視為「古老睿智的紀念碑」，顯示了基督教美術最初1000年間發展的模式。嚴厲的聖母與雕像般的聖嬰存在於距吾人甚遠的彼岸世界，在構成這種繪畫的知性背景——基督教之教父們偉大的文章之中，他們的世界乃是被珍貴地記錄下來的具有永恒價值之世界。

然在這幅畫製作的時代裏，阿極極的聖方濟各（聖弗蘭且斯科）業已降生，而他的說教不久便給美術帶來了革命，由聖方濟各派所燃起的強烈宗教感情連同他們的新教義——

自然為神之鏡，都在要求比拜占庭的「御座的聖母子」更人性化，更自然的表現形式。

寶奇歐·底·布歐林塞納(Duccio di Buoninsegna)或許學畫於君士坦丁堡，亦即在「御座的聖母子」傳統中求學，却啓示了這種新的精神，他是西耶納主動的藝術家，西耶納在中部義大利一度比翡冷翠更有力量，同時有好幾個世紀比羅馬更屬於創造性的優美城鎮。寶奇歐的板畫「使徒彼得與安得烈的召喚」（參照19頁）原是出自那幅美妙的大祭壇畫，該大祭壇畫在搬進西耶納大教堂之際，曾整天向聖母新禱與唱讚美詩，在浩大的行列伴同之下搬運進去。

在聖方濟各的教誨傳播出去以後，導入美術中的人類生活及其每天營生的新而優雅之掛處乃出現於這件板畫之中。兩個提著滿載漁獲的魚網的使徒，在海中游泳的極刺與螃蟹等等全是14世紀新自然主義的一部份，唯基督的姿態仍具有拜占庭美術的莊嚴，基督衣服的邊緣塗以金色，彷彿閃電一般，把基督從普通的人類社會隔絕開來。

拜占庭美術已成為一定的形式，透過14世紀的西耶納繪畫，雖然使之變形，但其高貴的形式却是整個的被接受。他方面翡冷翠最後雖然放棄這種形式，然其過程却是漸進的。在被視為吉馬布埃所作的完美的三連式祭壇畫中，還是完全守住拜占庭的約束形式。例如手部畫着表示手指的四條曲線，及表示姆指的拉向反方向之曲線。相對的，喬托的「聖母子」（參照20頁）乃是國家畫廊最偉大的傑作之一，吾人若將二者作個比較，便可知這但丁歌詠「吉馬布埃固君臨往昔之繪畫世界，唯今日之喬托實已居於優勢」之意義。

喬托人物的有力畫法，及其具有厚度與實質的描寫何其美妙啊，所以我們可以完全瞭解現在聖嬰如何抓住聖母的食指，這兩個人的群像彷彿從一個石塊中刻出來的，宛如花崗岩塊般地堅硬而沉重，在這件板畫中，新翡冷翠的精神已表露無遺。它顯示出畫家應走的道路，這條路在雷翁那多·達·芬奇說過「畫家的第一目的在於使一個平坦面

變成浮雕，使它好像從平面上凸出來一般。」以後，200年一直為後人所追隨。在喬托的作品中，其浮雕的暗示亦以後人無法凌駕的力量表現出來。

如是13世紀「御座的聖母子」雖在顯示拜占庭的形式，但喬托的「聖母子」則從這種形式掙脫，傾向追求三次元形態的翡冷翠派，賓奇歐的「使徒彼得與安得烈的召喚」亦脫離拜占庭的形式，表現對於自然主義的再追求——西耶納的畫法，自然主義經過14世紀而大為盛行，在15世紀最初的10年間，吾人可在沙塞達的「聖保羅的邂逅」（參照22頁）那種迷人的優美畫面中看到它的成果。畫面上荒涼的山丘及陰鬱的樹葉實為今天義大利境內亦經常可以看到的那種小型森林。

同樣的自然主義傾向亦可見諸於沙塞達同時代的西耶納畫家喬凡尼·底·保羅的畫中（參照21頁），畫面左側有4隻兔子在玩耍，庭院本身與15世紀流行的「千花」壁畫之背景一模一樣。畫面上還有聖約翰在金色火焰上取暖的可愛描寫。

在國家畫廊陳列的15世紀西耶納派作品間信步而行時，人們真會眼花撩亂，因為其中有太多上述的美麗畫面，唯若與同時代的翡冷翠畫家比較之下，西耶納美術實為美術主流之外的一池靜謐而魅惑的池水。

翡冷翠正在推動革新的潮流。存在於美國最偉大的繪畫之一乃是凡·艾克及弗拉·赫力波·里皮的「東方三博士之膜拜」（參照23頁），像這種明白顯示繪畫的過去與未來之作品實在少見。乍見之下，這幅畫有豐富的花紋，流暢的線條，華麗的色彩，並被視為保守的作品，其信仰的精神特別令人與中世紀起了豐富的聯想。但這件名作還使人預見了未來，注視行列的裸體青年乃是對於翡冷翠畫家耿耿於懷的人體解剖表示關心的早期徵兆，再如馬廐的場面——這個日常生活場面也預言了後代風俗畫的盛行。

風景還在美術之中開始具有某種新的意義，此乃多美尼可·威尼茲諾的作品（參照26頁），描寫施洗者約翰脫

却自己的人世衣裳，穿上毛衣的情景。這是1445年左右的作品，此一版面連同他的若干作品，無疑的給予當時的繪畫帶來革命性的影響。在此彷彿開始被冷風吹醒的高原一般，存在着充滿閃爍空氣的風景。能够傳達一個特別場所的相貌在美術上實為一件少有的新事。

文藝復興還逐漸對個人引起關注，並對人物的個人特徵，或個人性格發生興趣。人們希望不死不滅，只要一息尚存，只要眼睛還看得見，亦即祇要活着，便希望有能够給與你以生命的東西。因之我們從15世紀開始，便看到一連串的美麗畫像，文藝復興的知識份子乃是特別富於魅力的人物。

安德烈·德·卡斯塔紐把這種典型巧妙地表現於「人像」（參照27頁）之中，這個不知名的人物乃是內省的、伴着嚴厲的殘酷相貌的、神經質的，乃至精緻的官能性人物。文藝復興的主導人物尚被歸納於另一幅美妙的肖像畫中，這不是翡冷翠人，而是翡冷翠人的肖像，由於喬凡尼·貝利尼加以透澈地性格化，其中大約可以看出文藝復興典型的軍隊指揮官——康德提艾列，在果斷的容貌中，畫出常見於最高軍事指揮官的那種單薄而威猛之特徵。

這兩幅畫像比萬卷的史書說出更多有關15世紀的事情。在16世紀初葉，義大利遭遇到一種革命，這巧妙地表現於拉斐爾所畫的「賓多·亞特維提」（參照44頁）之中，此乃翡冷翠銀行家的肖像，其中吾人可以感覺到一種未曾有過的柔化及女性化，及對於新穎的纖細及優美之愛好，這種質素軟化了義大利各國，導致無法抵抗1520年來自北方的侵略，祇好任其蹂躪。

在這幾件義大利繪畫的例子中，我們看到了表現雄渾的團塊及立體的靈感之技術，或風景畫的技巧如何在穩健地發展。但是另外還有兩個主題，此乃翡冷翠畫家所不斷力求解決者。其一是在三次元形態的表現中應該如何加上運動的暗示，其二是使用一消點法的新科學原理時，如何表現空間的問題。

這也還是安德烈·德·卡斯塔紐在1450年所畫的「青年

大衛」，他以肉體精力的充實及難以抗拒的向前運動而壓倒觀衆。此乃革盾上的彩色描寫，或許是15世紀流行的騎馬比武之前導行列所扛的東西，這種革盾十分珍貴。唯此外尚存有花紋裝飾的盾牌，總之是出自大畫家的手筆，係唯一留傳至今的革盾範例。

這座國家畫廊的許多傑作是在1930年左右由山美優氏從俄國買進來的，其中有波提利利的「東方三博士的膜拜」（參照29頁），這幅畫不但注意到弱冷翠美術家的透視圖法，同時明白地顯示他們在描寫運動方面的熟練。畫面上特別注意聖家族所安置的紀念碑式廢墟之圓柱及支壁等配列，從某一一定的距離看去時，馬上清楚地看出各種物體如何依循數學比例來縮小。從中心部的穩靜起，或從聖母子的神秘而人性化的明朗感覺起，有動態向着旁觀者驚嘆或祈禱的動作傳播過去，放射出去，並在右方無法勒住怒馬的青年馬夫之處達於頂點。此處風景不像以前繪畫中那麼富於象徵性，雖然更加現實化，却充滿某種驚人的詩意。

從1480年左右到16世紀開始的4分之1，繪畫的採用風景背景實有形形色色的發展，經常使現實的感覺擴大及發生變化。佩魯吉諾的「基督的磔刑」也是購自列寧格勒的埃米塔日美術館之傑作。本圖以風景構圖的最高貴作品之一而知名，向水平線擴展的海景有一種對於無限空間的恐懼之感填滿吾人之心靈。

佩魯吉諾把空間結構的方法傳給他的最大徒弟拉斐爾，拉斐爾把他老師表現理想化現實世界的技術再加推展。在本美術館的5件拉斐爾作品之中，最早期的一幅是題名為「聖喬治與龍」（參照42頁）的小型板畫，製作於1504年到1506年左右，此乃現存的拉斐爾作品中保存最完美的一件，當我們看看這幅畫背景風景的大樹間之道路，或眺望一下丘陵、草地，泡在金光之中的遙遠城鎮時，即可知道其背後的風景在如何傳達迷人的現實感覺。

在拉斐爾6年後所畫的名作「阿爾巴公爵之聖母」（參照43頁）中，又可看到在特定場所中的更活潑之感覺。這

幅畫的環境距離羅馬僅數十里，與奧維耶特附近的台伯河上流河谷之鄉下風景一模一樣。這個地方在過去400年間幾無變化。中部義大利的風景畫亦因拉斐爾而達到一個巔峯。

然在北方來說，威尼斯的美術家們誠然開始以新的方法來處理自然，這種新的方法在西洋美術之中具有最大的意義。吉奧喬尼的「牧羊者的膜拜」（參照46—47頁）顯示此種驚人的革新，光線異乎拉斐爾的明晰感覺。在吉奧喬尼的畫面上，所有的對象都在水乳交融，變成包圍一個整體氣氛的一部份。吉奧喬尼所畫的人物彼此融合於風景之中，整個畫面達到一種均質氣氛的效果。改變了弱冷翠繪畫早期特徵的明晰效果，在此變成了午後遲來的多霧的陽光。

「諸神的祭典」（參照36頁）又向前推進了一步，這是由X光檢查的結果所得知，提香當時把他老師貝利尼所畫的一部份背景塗掉，並把貝利尼單純連續的密樹改畫成左邊的山脈。如是提香乃把當初的森林風景變成這個莊重偉大的場面，其中使用弱冷翠畫家未嘗試過的方法，使自然變成故事的戲劇性主角。

在丁多列托來說，氣氛又成為更重要的東西，光所產生的爆炸及被風捲起的波浪已成了一種環境，其中有因基督漫步於加利利海面上而拍得發抖的徒弟，以及基督恐怖出現的場面（參照50—51頁）。

但表現主義風景畫的極致不應諸丁多列托的作品，却可見之於他的偉大徒弟埃爾·葛雷柯的畫面，在埃爾·葛雷柯取材於過去勞孔傳說的作品（參照120—121頁）之背景中，埃爾·葛雷柯第二故鄉特雷多的閃光中閃耀的幻影，取代了古代的特洛依。在特洛依城牆之外，由於祭司勞孔及其兒子們受到來自海上的大蛇之襲擊，因之中景所見木馬的秘密遂得免於洩露。

在本書的許多圖版中，讀者將可以追尋義大利繪畫發展的痕跡，特別是透過提香、丁多列托、維洛尼塞的作品來

追尋威尼斯繪畫的高麗光輝，甚至可以從他們的樣式之偉大傳播者——埃爾·葛雷柯的作品，來展望18世紀瓜爾底、卡納列特的可愛光景中所見威尼斯的最後殘照。

北方的繪畫也可以在這座美術館中循着相同的時代順序來追尋。15世紀法蘭德斯派的創始者及北方的主導藝術家乃是被視為油畫發明者的姜·凡·艾克。他是否發明油畫雖然議論紛紛，但吾人可以確定他第一個完成內部空間的自然主義之描寫表現。說得明白一點，乃是從打開的窗子探望室內時的效果。

「天使報喜」（參照107頁）也是從俄國購得的作品，充份說明了凡·艾克最傑出的特徵，例如時常精妙的光線明暗與氣氛之技巧，及細部描寫上無與倫比的巧妙等處屬之。在教堂微暗牆上抵看到一半的壁畫中，與不易感覺出來的細微着色相對的，天使衣服的寶石之類則十分堅實，其使用顯微鏡般的澄澈之畫法應可看出他的熟練技巧。

運用新的油畫技術，畫家們乃可以畫出像赫拉德·大衛所作「在迷往埃及途中的休息」（參照111頁）那種戶外景象的描寫。在這幅畫中，全體的風景由大衛故鄉比利時那種具有特徵的，帶霧的藍色光線所滲透。這個畫家在法蘭德斯必然可以觀察到很多這種場面，聖家族已被畫成15世紀的一般朝聖者之休息，父親為替妻兒覓食，從樹上打下了堅果。唯正如法蘭德斯繪畫中經常看到的，此處象徵的意義還被融入日常生活的一端之中，聖嬰所吃的葡萄果實象徵着聖餐及基督未來的苦難。

15世紀法蘭德斯的畫家也同樣是熟練的肖像畫家。他們在繪畫史上創造了最迷人的女性肖像典型。「婦人肖像」（參照109頁）乃是羅希埃爾·凡·德·魏登所作的肖像畫，或許是布哥尼公爵腓力·盧·本的庶子瑪麗·德·瓦拉基兒，她的知性前額很高，與官能性的嘴脣構成對比，十分迷人，彷彿人類性格的對立質素在她的凝斂的人格中不期而遇，並且水乳交融。

法蘭德斯的凡·艾克、凡·德·魏登及其他法蘭德斯畫

家的風格還傳到德國去。4個偉大的德國畫家之代表作全部由本美術館收藏，如馬提斯·哥倫尼沃的「小聖烈圖」（參照100頁）屬之，圖中基督的手足彷彿刺穿了人心，這些扭曲、痛苦的手腳乃是肉體苦悶的視覺象徵，此種無法形容的悲痛氣氛由夜間的陰鬱及暗綠色、蒼白色、血色而更加強烈。

他方面如亞爾布雷希特·杜勒，乃是許多追求絕對美的德國畫家之一。同時杜勒的「聖母子」（參照103頁）雖在反映他對紀念碑式的義大利美術之研究，特別是反映對於貝利尼的威尼斯派原型之研究，唯這個藝術家在本質上北方的性格仍很明顯，例如在窗子所見的景色之中，或在花紋盾牌之中均可以看出來，後者被視為杜勒故鄉紐倫堡的哈勒家族所有。杜勒還是個傑出的肖像畫家，在「聖職者肖像」（參照102頁）中，他讓我們看到靈魂的奧秘，並瞭解到這個離陋險孔中斷斷的聖職性格。其人格透過兩隻不整齊的爛爛眼光而閃耀着，引起有力的眩惑感覺。

克拉斯赫爾與荷蘭班的兒童畫像（參照104頁）或許最為可愛。荷蘭班巧妙地完成威嚴與位階的描寫，未來的英國皇帝穿着黃金與天鵝絨的宮廷服裝，他手握着王錫般的玩具，同時像皇帝寬大的動作般地揚起右手。與荷蘭班所畫穿着禮服的幼年王子相對的，克拉斯赫爾的習作並不拘泥於儀式，有如為着某種宴會而打扮的幼年貴族一般。

17世紀歐洲繪畫的主導權分散於法蘭德斯、荷蘭、西班牙三個派別之間，國家畫廊有許多傑作是這個時代的作品。「愛麗娜·格麗瑪迪侯爵夫人」（參照118頁）乃是17世紀肖像畫的人樣式典型，出自法蘭德斯畫家凡·戴克之筆。年輕的凡·戴克當時製作於歷史燦爛的門戶——熱那亞。再如「瓦爾爵上尉夫人」乃是大約10年之後建立首席肖像畫家地位時製作於英國的作品。在繪製格麗瑪迪侯爵夫人的同時，凡·戴克一如他在熱那亞時代所作的許多肖像畫一般，畫家表現了某種儀式的形式，彷彿對於靜坐的對象人物懷有敬畏之念。在這幅肖像畫中，侯爵夫人處在奧美術

家隔絕的世界，這種態度在凡·戴克的英國時代之肖像畫中便有了改變，這時畫家已經以最親密的關係與對象結合。同時不論那一種肖像畫，凡·戴克總是把有關大貴族、大貴婦的歐洲概念華美地表現出來。

這種貴族的肖像畫與荷蘭市民的美術相對，3個最偉大的荷蘭美術家乃是林布蘭、弗蘭斯·哈爾斯及佛梅爾。在國家畫廊中，收藏有風景畫的最高成果——林布蘭的「風車小屋」。英國大風景畫家約翰·康斯太勃把這幅畫視為「足以為美術劃一新紀元的」傑作，並說是「抵有明暗，除掉一切細部，表現心靈的最初作品。」林布蘭以霧氣氤氳天空為背景，在微弱的光線之中畫出側影似的風車小屋之剛勁單純，其傳達出的沈鬱感情——崇高的悲哀情緒令人感動得無法形容。但他的最大成就還在於肖像畫。「自畫像」（參照136頁）表現這個大畫家近乎生命終結的姿態。時間的推演及命運的坎坷在他臉上留下深沈的烙印。林布蘭的眼睛比其他任何美術家對於人類靈魂的探索都要更為深刻。在這幅像畫中，似乎對於知識已經感到厭倦。

與他比起來，他的同時代大師弗蘭斯·哈爾斯顯得有點風刺性。哈爾斯對坐姿對象可以很容易地加以分類，但他常使他的繪畫訴諸真正的繪畫愛好者之心靈，或欣賞以筆觸，以逸筆草草而造成形態的快速筆致者之心靈。

第三個荷蘭大畫家是佛梅爾，他一反哈爾斯快速的印象派筆觸，在他的作品中可以看出小心翼翼的細緻筆觸。哈爾斯若是在乍見之下抓住對象，那麼佛梅爾便一直在心平氣和地注視對象，一個人是神經質的火焰，另一個人是靜止的沈寂。

這兩個方法的完全均衡並不出荷蘭的美術家，而由西班牙大畫家所達成。「教皇英諾森10世」（參照122頁）雖是其肖像畫的習作，但其中存在着哈爾斯無法凌駕的用筆及顏料的美感，同時富有遠超過林布蘭以外任何荷蘭畫家的深入人物性格之洞察力，林布蘭甚至比委拉斯貴茲更歪曲了人性。林布蘭以一種情緒，以他自己對人生的深刻悲

劇態度滲透於他的對象之中，但委拉斯貴茲則以絕對的超然而原原本本地顯示自我。人性所賦與的複雜豐富之多樣性完全任其自然，並原原本本地表現出來。或許由於這個原因，人們雖對委拉斯貴茲的傑作依依不捨，去而復顧，却未完全汲取盡這些傑作的一切價值。

在這些繪畫大師之後，18世紀的美術家乃屬於更恭謹，却更快活的典型。在這個世紀的終了，西班牙出現了最後的另一個天才——哥耶。在「彭特荷絲侯爵夫人」（參照126頁）一作中，可知他以多麼俏皮的、壞心眼的機智來描寫當時貴族階級的肖像。哥耶把這位出衆的侯爵夫人十分直率地處理成流行服裝圖，並捉住這個機會發揮藝術家的高度技巧，特別美妙的是侯爵夫人裙子上的絹質軟布之處理，哥耶的興趣很顯然的與其說在愚蠢的臉孔上，不如說在裙子上。

但哥耶還是一個性格化的大師，或所謂的大小說家。在「唐·巴特羅美·斯列達」（參照127頁）一作中，讀者可以看到，哥耶使用西洋文學家狄更斯、沙克萊（W. M. Thackeray）般的高度技巧，來分析家庭的悲劇。「唐·巴特羅美·斯列達」乃是哥耶的社交界朋友，他快活而迷人，酷嗜杯中物，大概也喜好女色，經常與藝術家為伍。但他假如與朋友哥耶晚上很晚回家時，……在僵硬的後背上梳着緊密的黑色卷髮的斯列達夫人便憤怒得冷若冰霜。哥耶無疑的有點嫌惡女人。

哥耶的肖像畫異乎過去畫家的肖像畫，例如委拉斯貴茲以與對象完全超脫的態度來畫像，不加任何情緒，允許我們對自己有所置評；林布蘭把他的對象視為傳達自己悲劇感情的機會；弗蘭斯·哈爾斯使用照相般的鏡對來提示畫中的男女，這種諷刺使那些男女顯得像知己的朋友一般，但是他們可能決不是朋友。在另一方面，哥耶還透過社會地位及環境來分析對象的性格。

英國的肖像畫決不會那麼深刻，霍普諾所畫「法蘭克蘭家的姊妹」（參照146頁）便是很好的例子，關於霍普諾

的創作方法，畫家諾斯特曾記載過18世紀英國肖像畫家典型的工作狀態，霍普諾如此說：「畫貴婦的肖像時，他常常儘可能把臉孔畫得很美……同時從美好的狀態中一直畫下去，當旁觀者叫道：『啊！多麼像呀！』的時候便停筆了，不敢再進一步畫得更像。」

但是18世紀英國繪畫的真正貢獻還在於風景畫的領域，托瑪士·根斯勃羅雖畫過「有橋的風景」，然這是純粹想像的景象，據說根斯勃羅曾坐在堆有煤炭及少許苔蘚的桌前，並投下種種的光線，一邊觀察，一邊構圖。其自然解釋的獨創性由於不太為收藏家所瞭解，所以至死為止，他的家裏仍堆滿了賣不出去的風景畫。

英國繪畫的最大天才約翰·康斯太勃爾的生活亦很潦倒，他所接到的初期重要訂製畫之一是「艾塞克斯的懷文霍莊園」（參照148頁）。康斯太勃爾曾謂初描寫這幅風景畫的時候，起先並不合乎他們——領地的所有者們——的要求……，但後來已克服困難，使這件事變成自己的嗜好。希望在畫面上盡量多畫一點領地——領主的意志說明這幅畫的畫家異常廣大的視野。

另一個英國風景畫大師是泰納，在國家畫廊的收藏中充份顯示其作品的卓越性。「莫德湖畔」是他的作品中最美，且最引人入勝的畫面之一。圖中描寫在午後遲來的多霧光線之中，小舟及平底船往下漂流的泰晤士河。在皇家美術學會展出的第一天，當泰納出去吃午飯的時候，以獵狗聞名的蘭德西亞曾說泰納畫面的正中央有聲音，遂以紙張剪下一隻小狗貼在牆壁上，泰納看了非常喜歡，此後便把那隻紙犬原樣保留下來。

18世紀美國畫派深受英國繪畫的影響，我們初期的三位大師，威斯特、柯布萊、斯杜亞特三人曾在英國待過漫長的歲月，班哲明·威斯特乃是第一個留學外國的畫家，並繼承沙喬斯亞·范諾爾茲爵士，成為英國皇家美術學會的會長。在18世紀最後的二、三十年間，他是英國聞名的最傑出的歷史畫家。「蓋，強生上校」（參照154頁）乃是

威斯特最耐人尋味的肖像畫，畫中人是上校及其旁邊的秘書兼摯友印地安人約瑟·布蘭特。

威斯特的畫室是留學英國的美國畫家之休憩所，在受他忠告及援助的畫家之中，最有名的一位是約翰·辛格爾頓·柯布萊。他在1774年離開波士頓，定居於英國。「柯布萊的家族」（參照155頁）乃其著名的群像肖像畫，係抵達倫敦不久時他與家人的畫像，畫家站在左邊，隔著右肩往這邊看過來。

受威斯特資助的另一個畫家是吉巴特·斯杜亞特，他的肖像畫「李查·萊瑟夫人」（參照156頁）在性格描寫、素描、色彩彩點看來，堪稱所有美國肖像畫中最傑出的作品之一，可以說比任何一件當時製作於英國的作品還要出色。

在19世紀美國的美術家中，有兩個最傑出的大師待在美國。惠斯勒在1862年畫出他的模特兒朋友嬌的肖像「白衣女郎」（參照157頁），翌年送到巴黎的沙龍，一時雖遭落選，然其後與印象派畫家一起展出於「落選美展」，反而博得更大的聲名。

瑪麗·卡莎特亦與惠斯勒同樣地加入印象派，其大部份的歲月都在巴黎渡過。「早晨的化粧」乃是針對賣加的挑戰，賣加的女人並無風格的感覺。在這幅畫中，卡莎特採用羅浮宮所藏米開蘭基羅的作品「被綁的奴隸」之姿態，並將之運用於近代生活的一個場面之中。

從18世紀初葉到最近為止，法國繪畫在西洋美術之中乃是創作最豐的畫派，華盛頓國家畫廊收藏有古典主義大師普珊及克洛德·羅南、自然主義大師盧·南及下一代的夏爾丹之作品，還有雖不大適當，然因尚無更好的名稱，故權稱之為洛可可繪畫——特別是法國18世紀樣式的大師像華都、布歇、弗拉哥納爾等人之作品。法國19世紀的古典主義與寫實主義可由大衛及安格爾的傑作來代表，接著法國畫壇的各種革命運動，像吉里柯與德拉克洛瓦所指導的浪漫主義、庫爾培所領導的寫實主義，馬奈、莫內及畢沙

羅的印象主義、乃至以塞尚、高更及梵谷那種天才作品知名的後期印象主義均為最佳的代表。在法國以外，能提示此處所見法國繪畫的發展之美術館實不多見。

這些藝術家的作品多數雖然刊登於圖版上，但我想特別提一下描寫兒童的兩幅畫。「聖拉札爾車站」（參照80—81頁）乃是馬奈所畫的兒童及其母親，這件作品的魅力令人忘記了它業已實現「印象主義」的繪畫思想，構圖具有直接性及無形式性的新運動特徵，有如兒童越過鐵欄所看到的景象之快照(Snapshot)一般，然此超越時間的瞬間則由遠超過照相可能性的美感與力量所造成。

另一幅迷人的兒童畫面乃是雷諾爾的「提噴壺的女孩」（參照83頁），表現了印象主義的另一面，並表示這些法國畫家開始擁有的驚人的技術革新。畫面由許多閃耀的色彩塗成的線條交織而成，從某個距離看去，便在網膜上水乳交融，形成站立於花草包圍的庭園小徑之孩童意象。因為色彩相近的線條，或單單強度有種種變化的同色線條被使用於整個畫面，女孩亦被視為一種滲透的部份物質，不論肉體、大地、衣服、花草也是這種滲透的實質之種種面目。雷諾爾的畫若說是華盛頓國家畫廊最大眾化的作品應該毫不足奇。

這個美術館的永久收藏僅限於至少逝世20年以上的美術家之作品，然其他的部份收藏則包含在世的或剛死不久的美術家之作品。畢卡索、布拉克、莫蒂里安尼、馬蒂斯、德朗及其他法蘭西畫派的作品之展示乃是世界上最佳的展示之一。

本書刊登的複製圖畫雖然不過是華盛頓國家畫廊收藏品的殘片光彩，但筆者非常希望能給讀者有朝一日實際看到這些作品時的參考，到目前為止雖然已有很多人前來參觀，但還希望有更多的人來訪。因為這座國家畫廊不祇是屬於合眾國的民衆，亦屬於全世界的民衆。諸君當與我們同以此一存在而自豪，並把它視為人類創造性的寶庫，在此，諸君將可以蒙受到許多最偉大的藝術天才之恩澤。

美國在經濟的繁榮，工業的發達及實利的效率主義，實為現代工業社會的代表。唯其社會在物質上，雖有極顯著的發展，然其歷史卻非常之短，與歐洲的古老歷史相對的，一切趨向新的世界，並充滿開拓者的精神。唯若窮本溯源，可知美國是為一個從歐洲遷徙過來的各民族所構成的國家，其心裡自然懷著對歐洲的鄉愁，同時國家愈新，愈有思古的幽情。這隨著建國後的繁榮，每個國民不知不覺地對歷史與教養有所憧憬，而逐漸形成社會上的各種措施。

美術方面亦然，各種美術館的設施乃如雨後春筍的出現。在開國初期，畫家們即使想學畫也沒有可堪效法的前輩作品，因此不斷地要越過大西洋到歐洲去學畫。雖持續了相當久的時期，隨著經濟繁榮，人們自然不會忽視這種形態，於是各地方的美術館乃應運而生。這種機運一旦明朗化，美國的强大經濟力量便立即發揮了作用，於是跟著大批的美術收藏出現於新大陸，無以數計的大批名作亦越洋而來，如是乃出現了不亞於歐洲的大美術館。

華盛頓國家畫廊即為其中之一，與紐約的大都會美術館、波士頓美術館同為美國最重要的美術館。

華盛頓不消說是美國的首都，若從政治、外交的中心地看來，出現這個龐大的美術館也是時勢所趨。雪白浮現於夜空的白宮若是美國的象徵的話，那麼華盛頓美術館也是美國以其故鄉歐洲的藝術而自豪的象徵。然而這美術館的歷史很短，開始擬作美術收藏的時間決定於1924年，距今不過50餘年而已。同時它以國立美術館公諸於世的時間是在1941年，可說是最新的大美術館。在短短的35年間，這座龐大的美術館在其內容的充實上令人至為驚奇，其發展的速度與幹勁則不能不說是美國的特色。

唯完成這超人的努力不得不歸功於安德魯·美儂(Andrew W. Mellon)。他長年追隨於兩任總統的身邊，或為財政部長，或為駐英大使，即使如此，但美儂瞭解美術館的建設在文化史上具有極重大的意義，遂抱著一股熱情促其實現，他自己曾投下基金，訂立設立美術館計劃，終至見其實現，今天人們仍稱這美術館為美儂美術館不是沒有原因的。美術館北側正面白沫橫飛的噴泉是為紀念美儂的功績。

展覽室跨有一、二樓，不僅有數量驚人的展示室，二樓還有資料、圖書的收集，及美術教育的機構，也具備了極周全的大美術館的設備。一樓約有90個房間，網羅了十三世紀到現在的繪畫、雕刻及其他作品。大都會美術館若是以包括自古至今的，所謂綜合性美術館來說時，那麼這裡是以繪畫為主，因而被稱為國家畫廊。第二次世界大戰以後從俄國購得許多名畫而更加充實，及至近年，又從列支敦士敦(Liechtenstein)公國購得世界的至寶——雷翁那多·達·芬奇作的「吉尼薇拉·德邊奇肖像」(參照40頁)；是曾為一個近年世界性的大新聞。

雷翁那多·達·芬奇已是家喻戶曉的最偉大的畫家，然其原作傳世者極少，這件肖像畫實與「蒙娜麗莎」同樣重要。以雷翁那多為首，館中尚有拉斐爾的「阿爾巴公爵之聖母」(參照43頁)，這是拉斐爾23歲左右的作品。在這個美麗的聖母身上，含有文藝復興時代憧憬的理想像。圖中畫一個優雅自然的婦人(聖母)，透過拉斐爾之手，聖母完全變成極有人性的，充滿慈悲的美女。再沒有一件作品像這一幅作品那樣可以看出拉斐爾藝術的本質。

此外拉斐爾的作品尚有數件，但以提香的「照鏡的維納斯」(參照48頁)最值得注意，它把威尼斯派華麗官能的豐盈描寫得淋漓盡致。在同屬威尼斯派之中，丁多列托的「加利利海上的基督」(參照50~51頁)也顯示了這個畫家特有的動態筆意，令人深切地感到深沈色感的韻味。波提且利的「青年肖像」(參照28頁)亦為珍貴的作品，在自然的姿勢之中，透過明快的筆觸，充份表現了人物的感情。