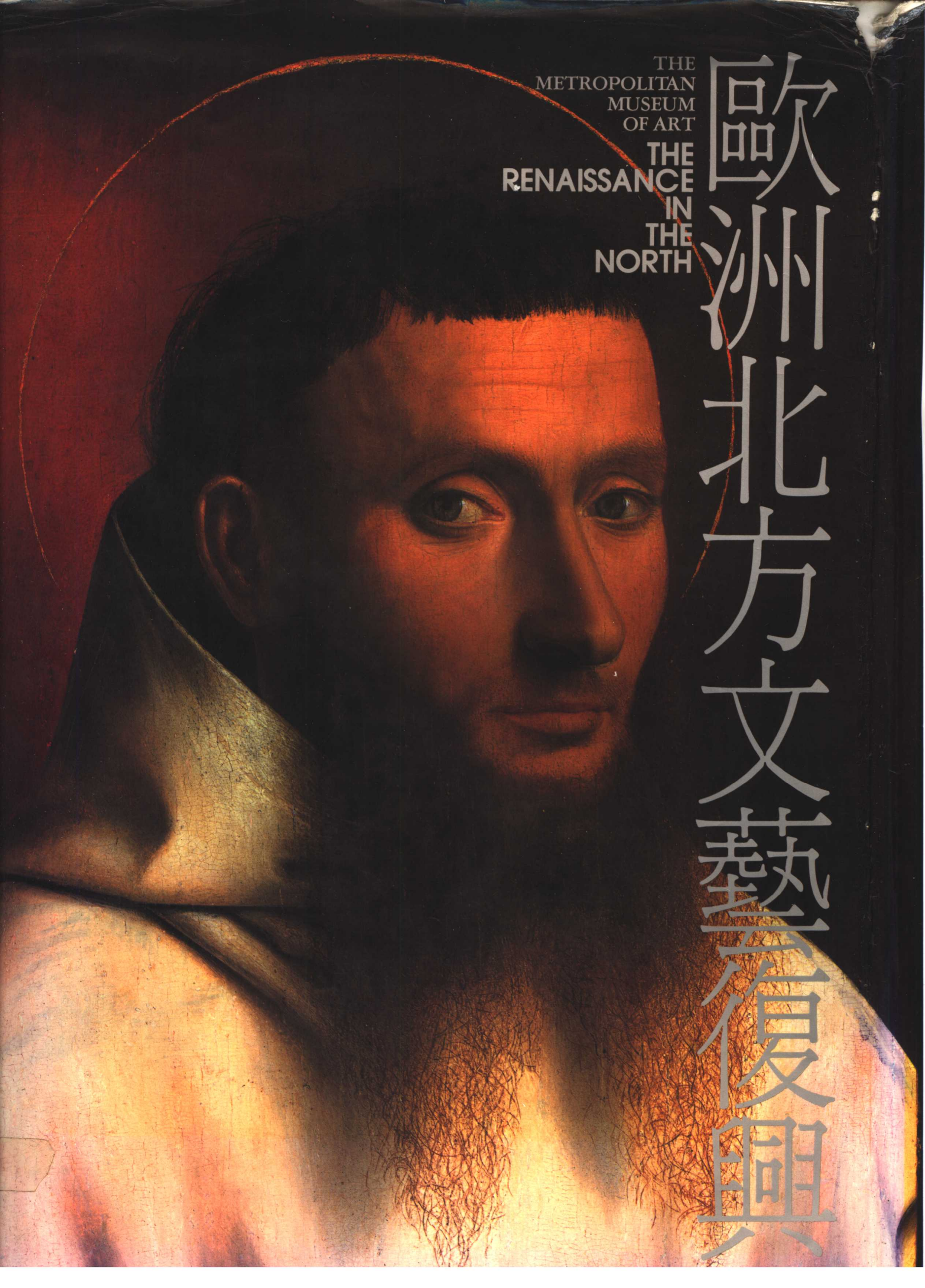


THE
METROPOLITAN
MUSEUM
OF ART
THE
RENAISSANCE
IN
THE
NORTH

歐洲北方文藝復興



J111
N 418

大都會博物館《美術全集》⑤
歐洲北方文藝復興

THE
METROPOLITAN
MUSEUM
OF ART

THE
RENAISSANCE
IN
THE
NORTH



臺灣麥克股份有限公司
TAIWAN MAC EDUCATIONAL CO., LTD.

大都會博物館美術全集〈中文國際版〉

原 著 者 紐約大都會博物館

審 訂 王哲雄

翻 譯 林靜華

發 行 人 黃長發

發行公司 臺灣麥克股份有限公司

國嘉文化事業有限公司

維京國際股份有限公司

地 址 台北市南京東路四段51-2號7樓

電 話 (02)7173523 (代表號)

監 製 林蔚穎

編輯製作 躍昇文化事業有限公司

印刷裝訂 大日本印刷株式會社 (日本)

出 版 國巨出版社

登 記 證 局版台業字第3270號

初 版 1992年4月

ISBN 957-9277-00-1

初版二刷 1992年11月

ISBN 957-9277-05-2

售價／全套十二冊 貳萬捌仟元整

版權所有・翻印必究

歐洲北方文藝復興

大約就在義大利藝術開始反映出對古典精神的復甦——
一個我們稱之為文藝復興(the Renaissance)

時代與風格——的同一時期，歐洲北方的藝術也正進入
它自己的隆盛期。在荷蘭、德國(當時稱日耳曼)、法國和
英國，人們以新的活力從事繪畫、雕刻和平面藝術的研究，
創造出許多作品，成為璀璨的西方文明之一頁。

十四、十五世紀之間，歐洲北方的藝術大師發展出和南方
差異極大的風格：極注意微小的細節，特別留意風景畫，
也注重室內家居情景；以及戲劇式地表現出耶穌受難的
哀傷與痛苦般令人感動的憐憫。揚·范·艾克(Jan Van
Eyck)的《上十字架》(Crucifixion)和《最後的審判》
(Last Judgement)即在深沈的遠景襯托下敏銳、逼真地
描繪出耶穌死亡以及犯罪者詛咒的恐怖景象。
培楚斯·克里斯塔斯(Petrus Christus)的《哀慟》
(Lamentation)更毫不保留地描繪出耶穌受難時的痛苦。

到了十五世紀末葉，義大利和阿爾卑斯山以北地區的
藝術家已經更瞭解彼此的作品；進入十六世紀後，真正
注入「文藝復興」精神的藝術已遍及全歐。杜勒(Dürer)、
克拉納赫(Cranach)、霍爾班(Holbein)，和馬賽斯(Massys)
的作品，都同樣具有古典學說復甦的特質，而這個特質
曾經影響義大利藝術達一百多年。

「歐洲北方的文藝復興」在一百多幅翻拍作品中，
探究十五、十六世紀日耳曼、荷蘭、法蘭德斯、法國及英國
藝術家的作品。除了范·艾克的《上十字架》、《最後審判》、
梅姆林(Memlings)的《托馬索·波提那利》(Tommaso
Portinari)、《瑪麗亞·巴隆且里》(Maria Baroncelli)、
布魯格爾的(Bruegel)《收成者》(Harvesters)、杜勒的木刻
《啟示錄裏的四個牧馬人》(The Four Horsemen of the
Apocalypse)、克拉納赫的《巴黎的審判》(Judgement of
Paris)，以及霍爾班的《鹿特丹的伊拉斯穆斯》(Erasmus
of Rotterdam，文藝復興時期的荷蘭學者)等家喻戶曉的
作品外，本書還收錄了大都會博物館珍藏中許多較不
為人知的畫在紙上的油畫、雕塑、裝飾藝術、和冑甲等
作品。

歐洲北方的裝飾藝術珍藏還包括一系列描繪福音的
比利時彩色玻璃藝術，諷喻「人類十二個時期」的
法蘭德斯壁毯，以及十六世紀德國著名的陶甕。本書還
收錄許多歐洲北方的樂器，其中有一件1581年在荷蘭
安特衛普製造繪有極精美圖案的小鍵琴。另外從一頂
德國閱兵用頭盔、雕刻精美的護背和護臂，以及
兩套分別來自法國和英國的冑甲，可以看出這個時期的
冑甲具有令人注目的裝飾意味。

「歐洲北方文藝復興藝術：1350年至1575年的繪畫、
雕刻、平面藝術」(Northern Renaissance Art: Painting,
Sculpture, the Graphic Arts from 1350 to 1575)一書
作者，布萊安·摩爾學院(Bryn Mawr College)藝術史
教授詹姆士·史奈德(James Snyder)為本書撰寫導論。
探討歐洲北方文藝復興的特質，解說它盛極一時的環境
背景。他在文中指出，歐洲北方和南方有那些共同的
技巧和風格，以及十六世紀時，歐洲如何產生一種新的
藝術，這種藝術不僅反映各國的特質，同時也顯現出
有別於文藝復興，多種文化交揉影響的因素。(接後頁)

(承前頁)

總計144幅插圖,其中131幅為全頁彩色

「歐洲北方文藝復興」是一系列介紹從遠古時代到現代所有的全世界文化的叢書之一。全套書總共有一千五百件左右的作品,由「大都會博物館」的各部門抽調出來,絕大部分以全頁彩色印製。

封面圖片——

《卡修隱修士畫像》(Portrait of a Carthusian), 1446

培楚斯·克里斯塔斯(Petrus Christus)

法蘭德斯人,活躍於1444~1472/73以前

蛋彩,油畫/木板,29.2×20.3公分

The Jules Bache收藏,1949(49.7.19)

封底圖片——

《盤：邱比特與賽姬的婚宴》(Dish: The Wedding Feast of Cupid and Psyche), 1558

皮耶特·黑蒙(Pierre Reymond)

法國人,1513~1584以後

銅胎琺瑯;50×38.5公分

Rogers基金會,1984(1984.195)

大都會博物館《美術全集》

1. 埃及和古代近東
2. 希臘和羅馬
3. 中世紀歐洲
4. 義大利文藝復興
5. 歐洲北方文藝復興
6. 歐洲君主專政時期
7. 歐洲啟蒙和革命時期
8. 近代歐洲
9. 美國
10. 回教世界
11. 亞洲
12. 太平洋群島·非洲和美洲



臺灣麥克股份有限公司

TAIWAN MAC EDUCATIONAL CO., LTD.

台北市南京東路4段51-2號7樓

7Fl., No. 51-2 Nanking E. Rd., Sec. 4,

Taipei, Taiwan, R.O.C.

Tel: (02)7173523 Fax: (02)7173693

大都會博物館《美術全集》⑤

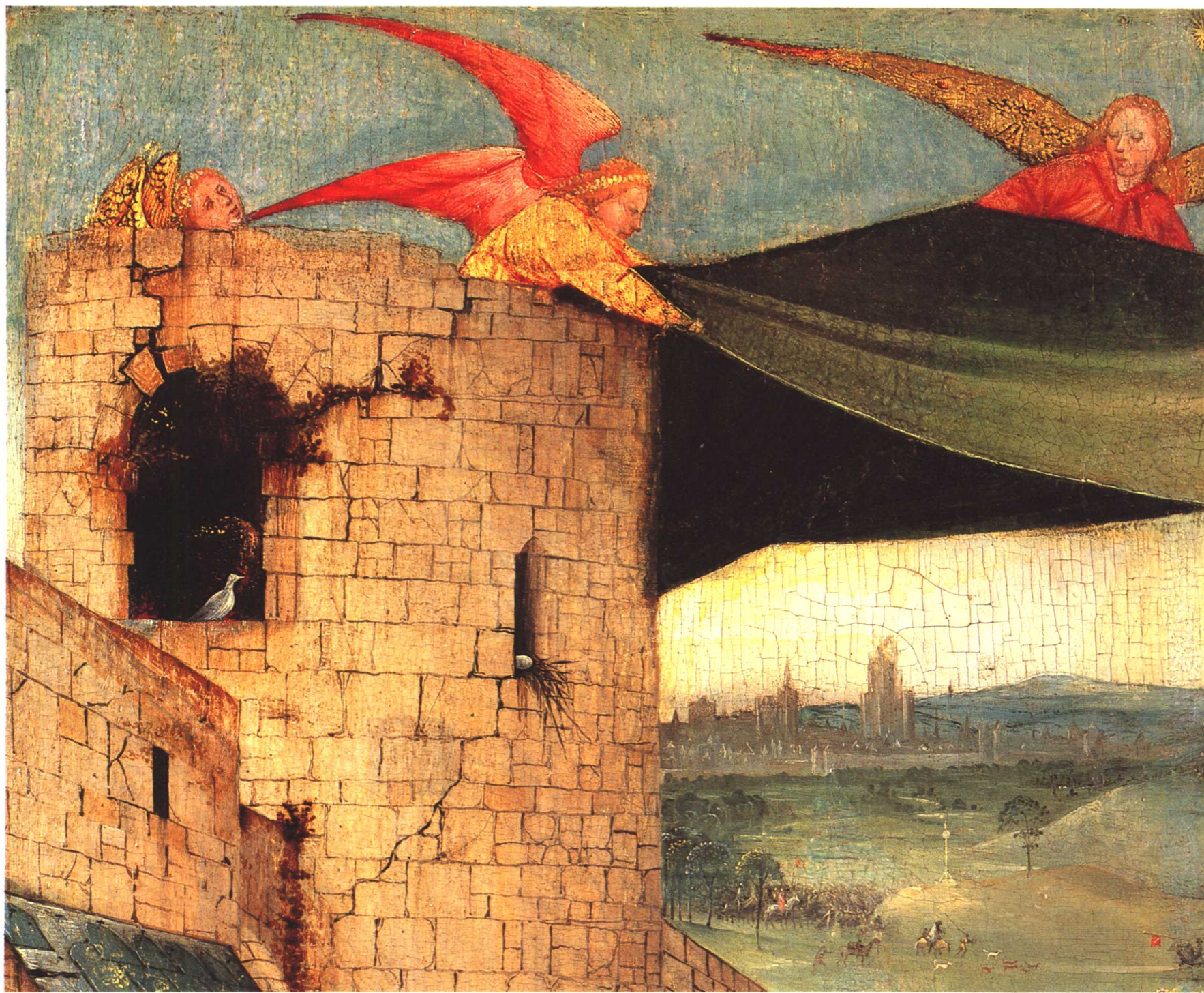
歐洲北方文藝復興

THE
METROPOLITAN
MUSEUM
OF ART

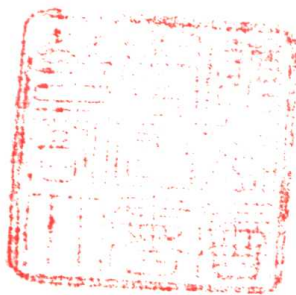
THE RENAISSANCE IN THE NORTH



臺灣麥克股份有限公司
TAIWAN MAC EDUCATIONAL CO., LTD.



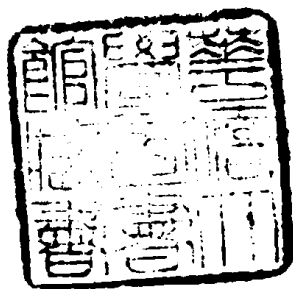
101762



本冊導論由
詹姆士·史奈德(James Snyder)
——布萊安·摩爾學院藝術史教授
負責撰寫

法國巴黎第四大學美術史與考古學博士
國立台灣師範大學美術研究所教授
王哲雄先生負責審訂

歐洲北方文藝復興



71956

DATE 12/05

PUBLISHED BY
THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART
New York

PUBLISHER
Bradford D. Kelleher

EDITOR IN CHIEF
John P. O'Neill

EXECUTIVE EDITOR
Mark D. Greenberg

EDITORIAL STAFF
Sarah C. McPhee
Josephine Novak
Lucy A. O'Brien
Robert McD. Parker
Michael A. Wolohojian

DESIGNER
Mary Ann Joulwan

Commentaries written by the editorial staff.

Photography commissioned from Schecter Lee, assisted by Lesley Heathcote: Plates 23, 24, 28, 39, 40, 42, 50, 53–55, 59, 72–76, 80–82, 86, 88, 90–94, 96, 100, 102–104, 106–109, 111, 113, 115, 116, and the image on this page. All other photographs by The Photograph Studio, The Metropolitan Museum of Art.

Maps and time chart designed by Irmgard Lochner.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

The Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.)
The Renaissance in the North.

Includes index.

1. Art, Renaissance—Europe, Northern—Catalogs.
2. Art—Europe, Northern—Catalogs. 3. Art—New York (N.Y.)—Catalogs. 4. Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.)—Catalogs. I. Snyder, James. II. Title.
N6370.M44 1987 709'.02'407401471 85-29691
ISBN 0-87099-434-4 ISBN 0-87099-435-2 (pbk.)

Printed and bound by Dai Nippon Printing Co., Ltd., Tokyo.
Composition by U.S. Lithograph, typographers, New York.

This series was conceived and originated jointly by The Metropolitan Museum of Art and Fukutake Publishing Co., Ltd. DNP (America) assisted in coordinating this project.

Copyright © 1987 by The Metropolitan Museum of Art

◆ 《三博士的禮讚》(細部)

布羅尼祿斯·波希

法蘭德斯，大約活躍於1480～1516（去世）

木板上蛋彩、油彩，71.1×56.5公分

約翰·史都華·甘迺迪基金會，1912（13.26）

◆ 《杯和杯蓋》◆

十六世紀末

伊貝溫·柯斯曼

日耳曼，1575/76～1584

鍍金銀器，54.9×19.7公分

皮龐特·摩根捐贈，1917(17.190.569ab)



本書專門探討歐洲北方文藝復興藝術，是一套包括十二冊叢書中的第五冊。這套書分別從館內十八個收藏部門中精選最佳的作品，以呈現大都會博物館典藏品的整體面貌。

這個規模龐大的出版計劃，其構想旨在盡其可能向更多更廣大的觀眾引介大都會博物館的收藏。此一系列叢書展現油畫、素描、版畫、攝影與雕塑、家具，以及裝飾藝術諸如服裝、軍械、甲冑等項目，綜合歸納出博物館各種類的藏品，來呈現各時代與各文化統一完整的風貌。其內容比一般博物館的導覽詳盡，而範圍則較本館的學術著作更為廣博。本套書所選錄的作品，雖只佔本博物館收藏的一小部分；卻能堂堂地呈現出各個收藏部門網羅之廣度及其卓越的特點。內文則論述有關該作品之文化環境與時代背景，同時納入近代學術研究心得。所附的圖片提供觀者一個絕妙詳盡的博物館導覽。

我們特別感謝日本福武出版公司 (Fukutake Publishing Company, Ltd., Japan) 已故的總裁，福武哲彥 (Tetsuhiko Fukutake) 先生，由於他的投入，使本套書得以成功地出版，他誠然居功甚偉。

大都會博物館自建館以來，一直受到各界的捐贈，班傑明·亞爾特曼 (Benjamin Altman)、裘爾·巴契 (Jules Bache)、喬治·布魯蒙梭 (George Blumenthal)、米歇爾·傳來山 (Michael Friedsam)、亨利·戈德曼夫人 (Mrs. Henry C. Goldman)、哈維曼爾夫婦 (Mr. & Mrs H.O. Havemeyer)、羅伯特·列曼 (Robert Lehman)、傑克·林斯基和貝爾·林斯基 (Jack and Belle Linsky)、亨利·馬寬德 (Henry G. Marquand)、朱尼斯·摩根 (Junius Morgan)、菲力克斯·華伯格 (Felix Warburg) 以及艾莉夏·惠特西 (Elisha Whittelsey) 等諸位先生夫人慨然相贈，豐富了歐洲北方文藝復興時期的繪畫、素描及版畫收藏。而克羅斯比·布朗 (Crosby Brown)、赫斯特基金會 (Hearst Foundation)、歐登·米爾斯 (Ogden Mills) 皮龐特·摩根 (J. Pierpont Morgan)、艾爾文·翁特梅爾 (Irwin Untermyer) 及索恩頓·威爾森 (R. Thornton Wilson) 等諸位先生的贈與，使大都會博物館的歐洲北方文藝復興雕刻、裝飾品、樂器、兵器及冑甲的收藏，更加豐富。

除了捐贈外，特別編列的購藏基金也使大都會博物館能夠蒐購更多典藏品，設置這些基金的是：哈里斯·布里斯本·戴克 (Harris Brisbane Dick)、伊薩克·弗雷柴 (Isaac D. Fletcher)、史蒂芬·哈克尼斯夫人 (Mrs. Stephen V. Harkness)、瑪麗亞·狄威特·傑士普 (Maria Dewitt Jesup)、約翰·史都華·甘迺迪 (John Stewart Kennedy)、約瑟夫·普立茲 (Joseph Pulitzer) 及賈可伯·羅傑斯 (Jacob S. Rogers) 等。

為了將大都會博物館的歐洲北方文藝復興藝術收藏以最完整的面貌呈現出來，本冊編輯拮取館內各部門的若干精華，結合專家的知識。在此我們要特別感謝歐洲繪畫部門的蓋·鮑曼 (Guy Bauman)、歐洲雕塑和裝飾藝術部門的詹姆斯·德拉波 (James Draper)、版畫和攝影部門的珍妮·拜恩 (Janet Byrne)、素描部門的海倫·穆勒斯 (Helen Mules)、武器和甲冑部門的哈穆特·尼可 (Helmut Nickel) 以及樂器部門的勞倫斯·里賓 (Laurence Libin)。他們協助審核挑選出來的作品，照片及本冊內文，本冊彌足珍貴。

菲利浦·德·蒙特貝羅 (Philippe de Montebello Director)

歐洲北方文藝復興藝術

在歐洲文化史上，文藝復興（再生）一詞具有其特殊的意義，是指十五和十六世紀義大利藝術大放異彩的鼎盛時期。義大利文藝復興的蓬勃發展，受到古希臘和羅馬古典藝術形式復甦的刺激。而在阿爾卑斯山脈以北的地區，哥德式藝術早在一個世紀之前已發展到巔峰。這種藝術和古典風格的藝術完全相反，其精神根植於一批不知來源的游牧民族特有活力的表現主義，他們早在西元一千年以前，就從亞洲偏遠地區橫掠至歐洲。甚至即使在哥德式藝術的輝煌時期之後，在十五和十六世紀的歐洲北方，仍有一個藝術的黃金時代盛行著，它在許多方面和義大利的文藝復興一樣輝煌燦爛而且具有革命性。若以文藝復興的發展乃著重於復古這個事實來看，「北方哥德式」通常不被列為文藝復興的一部分，但文字上的措辭往往容易使人產生誤解，我們或許應當從當時義大利文藝復興的權威人物米開朗基羅·布那洛提（Michelangelo Buonarroti）的看法中，找出歐洲北方與南方藝術的差異。以下就是這位赫赫有名的弗羅倫斯藝術家和貴婦人維多利亞·科隆納（Vittoria Colonna）之間的對話，由西班牙藝術鑑賞家法朗西斯科·德·賀蘭達（Francisco de Hollanda）記載在他的「繪畫對話錄」（Dialogues on Painting, 1548）一書中：

她笑著說：「既然我們談到這個問題，我倒是很想知道，法蘭德斯的畫風如何？又是什麼樣的人喜歡它？因為我覺得它似乎比義大利畫風更虔誠。」畫家緩緩地回答說：「大致上來說，夫人，法蘭德斯繪畫比任何義大利繪畫更能取悅虔敬的人。」他說，他不會為義大利繪畫感動得流淚，但是法蘭德斯繪畫會使他感動得熱淚盈眶；並非由於畫的生命力和其優越的特質，而是因為虔敬的人本身的善良。這種繪畫能吸引婦女，尤其是年老的和年輕的婦女，還有僧侶、修女和某些不具有真正諧調觀念的貴族。在法蘭德斯，他們往往把一些可以令人歡愉或不能加以批評的題材，唯妙唯肖地畫出來，例如聖人和先知。他們也畫布料織品和磚造建築、綠野田疇、樹影、河流和橋樑等所謂的風景畫，畫中這裡一堆，那裡一堆地充滿人群。這些景物雖然取悅一些人，但卻

與藝術無關，它不講究對稱或比例，談不上明智的選擇或大膽的處理，總而言之，既缺乏內容也沒有生命力。不過，也有些地區的繪畫比法蘭德斯更糟。我之所以如此指責法蘭德斯的繪畫，並不是因為它一無是處，而是因為它企圖要處理的東西太多（每一件東西，都可以單獨處理成為一幅巨構），以至於各方面都徒勞無功。

米開朗基羅對法蘭德斯繪畫的批評似乎頗為嚴苛，但卻令人信服而且句句屬實。他的評語似乎是從對十五世紀兩位最受義大利作家讚揚的法蘭德斯畫家揚·范·艾克（Jan van Eyck）和羅吉爾·范·德·魏登（Rogier van der Weyden）的繪畫觀察得來的。揚·范·艾克以畫中人物栩栩如生和翔實再現的真實世界而被藝術史家艾爾文·潘諾夫斯基（Erwin Panofsky）稱之為「顯微放大式」（microscopic-telescopic）的寫實主義——其畫中建物的石材紋理、衣服上閃閃發光的寶石和明亮的風景能夠立即吸引觀者的視線；羅吉爾·范·德·魏登則是歐洲北方藝術中首先描繪眼淚的藝術家，他那情感豐富的表現主義常能引起年輕婦女、僧侶、修女和「某些缺乏真正和諧觀念的貴族」的共鳴。

但從米開朗基羅的批評中我們所能得到的還不只這些。他強烈地譴責荷蘭繪畫祇是在敘述一些我們無法批評的聖人事蹟，缺乏動機或內容。這點極為重要，因為我們可以從這裡發現高水準的文藝復興藝術家超脫於歐洲北方的「畫匠」之上。北方畫匠的作品只注重表現細部和多樣性，而忽略形式上的一致。對米開朗基羅而言，這個觀念至為重要，像范·艾克所繪的根特（Ghent）聖巴弗（Saint Bavo）教堂祭壇畫這類把各式各樣的畫毫無規則地湊在一起的風格，有違義大利畫家的秩序感和形式的統一。而羅吉爾畫中情感豐富的人物，因表現喜悅或悲傷而顯示過分的矯揉做作，更不能讓講求藝術和諧與秩序的米開朗基羅有所感動。在這些方面，歐洲北方藝術確實保有一種哥德式的特質，甚至就在這個時期的晚期都不例外。《根特祭壇畫》（Ghent Altarpiece）很像某些成長呈不規則形狀的教堂——例如夏賀特（Chartres）教堂，而羅吉爾彩筆下哀慟的人物，似乎仍舊充滿著中古時期淡淡傷感的虔誠。

但是，歐洲北方和南方的審美觀有一項基本上的差異，很容易被我們忽略。義大利人認為壁畫是偉大的藝術，作品的構圖占有廣大的畫面，必須以某種距離去觀看，壁畫中的人物就像站在遠處舞台上的演員，在幻想般的背景前以生動的姿態，述說著故事。相反的，北方的繪畫具有隱密含蓄的個人特質。它的美學基礎來自必須拿在靠近胸前不遠處，方能慢慢地欣賞它的綿密與精細的珍貴小巧的日課經。因此法蘭德斯繪畫中，置於玩具般的建築物或小花園內的小人兒，總令人想到細密畫。缺少像喬托（Giotto）或米開朗基羅的壁畫特有的宏偉和壯觀。

儘管有這些基本上的差異，值得注意的是，在荷蘭的藝術發展卻與義大利的藝術有著類似之處。事實上，要分辨北方繪畫發展與同一階段的義大利文藝復興繪畫是可能的。在十四世紀義大利托斯卡尼（Tuscany）地區，由喬托、杜契奧（Duccio）所掀起的文藝復興序幕，相當於傑昂·普塞勒（Jean Pucelle）從事在前，後來發展為國際風格的精緻細密畫（見圖1）。普塞勒活躍於十四世紀前半葉的巴黎畫壇，素有「北方的喬托」之稱。他在西元1325-27年左右所完成的《珍妮·德芙羅絲的日課經》（Book of Hours of Jeanne d'Evreux），和喬托在1305年於帕度亞（Padua）的競技場教堂（Arena Chapel）所作的壁畫一樣，都預示了未來的趨勢。不過兩者間呈現著明顯的差異，普塞勒畫的是晚期哥德式風格，在幻化多變的帷幕下舞動的小巧人物；喬托畫的則是彷彿身罩布幔的石頭般雄渾氣勢具有體積感的人體。普

塞勒以靈異詼諧和自然逼真的細瑣人物來裝飾邊緣的空白處，喬托則幾乎不運用這類會使注意力脫離主題的次要元素。普塞勒喜歡營造小巧繁複的纖細建築物（借自杜契奧的方式），鉅細靡遺，即令是一座天使的迴廊和聖靈進出的活門。喬托則將背景簡化成空白的舞台布景以便讓巨大人物有容身的空間。當北方的細密畫畫家致力經營最主要的畫中細部及其邊緣的描寫，以為作品的故事提供次要的，通常是象徵意義的註腳時，喬托卻在他化一的畫面中，呈現出整齣戲。我們會被普塞勒細密畫中散漫無層次但珍貴的品質所吸引，但我們更會一眼就被喬托簡明大膽的構圖所感動。

大約過了一個世紀，自1413-16年，藍布兄弟（Limbourg brothers）——貝利公爵傑昂（Jean, duke of Berry）的專屬畫家——繪出了所謂的國際風格中最值得紀念的幾幅作品。他們的《豐饒時期》（Très Riches Heures, 現藏於香堤伊[Chantilly]的龔德美術館[Musée Condé]）便以月曆上令人嘆為觀止的風景畫和描寫基督與聖徒生活點滴的精緻細密畫聞名。普塞勒筆下穿著褶襴衣服的人物所具有的特質，在藍布兄弟為他們的貴族贊助人所畫極端精緻的畫作中達作極致，而從他們的細密畫中，已約略可以看出一絲義大利的復古跡象。藍布兄弟曾在十五世紀初旅行義大利，並在他們的素描簿上，記下他們在義大利所看到的各種主題和構圖。大都會博物館收藏的一幅名畫《天使報喜》（Annunciation, 約1410），就可以看出受義大利的影響。

圖1

《珍妮·德芙羅絲的日課經》

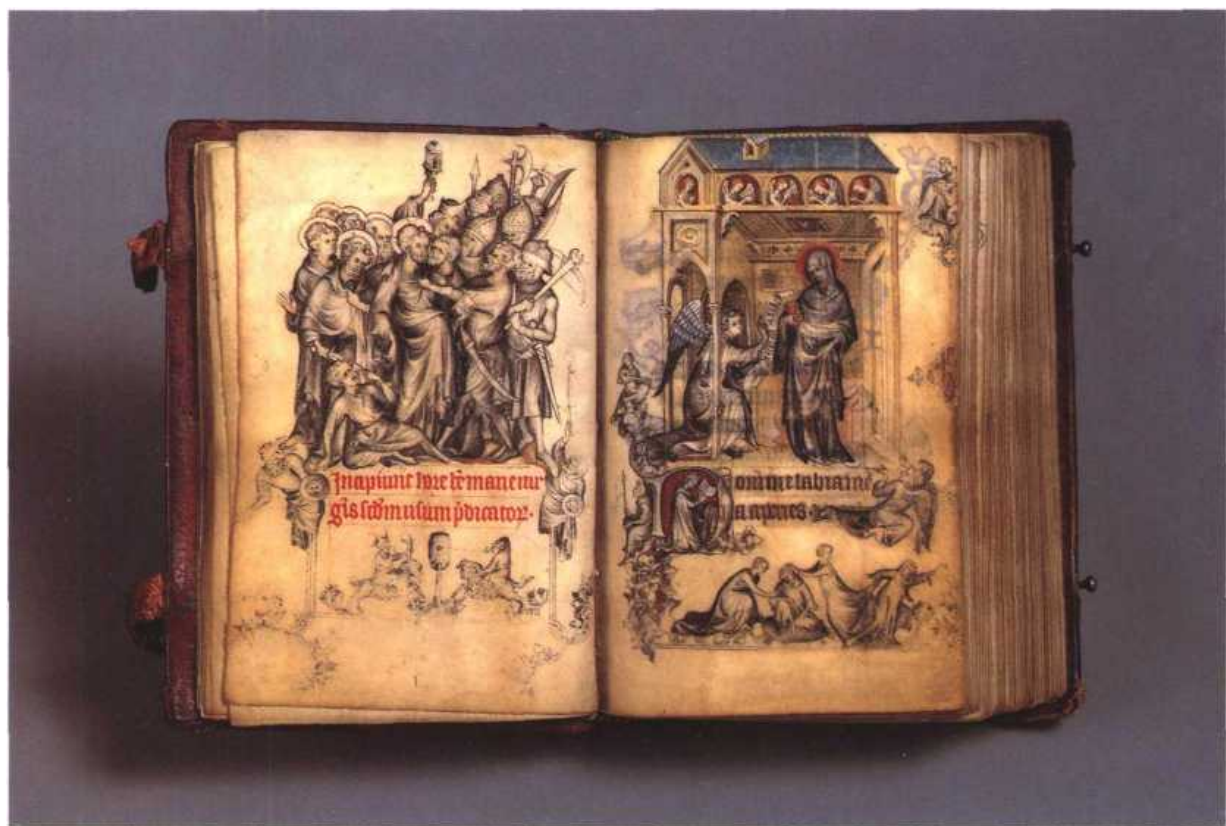
（天使報喜圖）

傑昂·普塞勒

法國，約1320～約1350，

羊皮紙上蛋彩、金箔，8.9×6.2公分

修道院館收藏，1954(54.1.2)





位 於法蘭德斯的勃艮地 (Burgundian)，鑲板畫的發展，或稱新藝術 (ars nova)，直接承襲自國際風格。普塞勒和藍布兄弟的優雅品味，影響了後來宮廷中的法蘭德斯畫家，但一些在城市的同業行會 (guild) 中工作的藝術家，卻逐漸地發展為傾向自然主義。他們替那些將低地國家的經濟與政治生活塑造成中產階級社會的有學問但素養不深的商人階級作畫，其中最能表現這種新的中產階級藝術的作品之一，是羅伯特·康賓 (Robert Campin, 約1378-1444) 在1425年左右所畫的《米洛德祭壇的天使報喜三聯屏》(Mèrode Altarpiece of the Annunciation, 圖II)。康賓是比利時杜爾內 (Tournai) 畫家行會的會長，也是當地中產階級的主要發言人。這件三聯屏不僅保有細密畫家豐富的色彩，並進一步創造出一個幾乎可以觸摸到的、充滿陽光和空氣的自然世界。康賓以誇大聖母起居室的透視畫法，展現他創造深度空間的能力。他的祭壇畫是歐洲北方藝術最早以真正家居形式出現的《天使報喜》圖之一。聖母馬利亞坐在爐前，虔誠地閱讀手中的彌撒書，房間內的陳設和平常一般家庭一樣，康賓以鄉土語彙來詮釋聖經故事並帶入日常生活般的情景：十五世紀的杜爾內《天使報喜》圖就多以這種風貌出現。此外，康賓筆下的天使和聖母都是健壯農民的典型，而不像高貴的宮廷人物，二位世俗的人物——捐獻者和他的妻子，跪在聖母的房門外，注視著這一幕。為了避免使我們忘了康賓藝術的社會背景，聖母的丈夫約瑟一改他慣有的平靜、內省的姿勢，而被描繪成手持雕刻刀、正在工作的木匠，他是真正維持全家生計的人。

康賓的寫實主義也具備更崇高的含意，這些物像都帶有一種隱藏的象徵意義，不過仍屬傳統，它們為聖路加 (Saint Luke)

福音中所記載的簡單故事增添了視覺上動人的說明。掛在後方牆上的灌洗盆和毛巾象徵聖母的純潔；傾斜的桌面上已熄滅的燭火，背著十字架的嬰孩順著照在聖母上的光線降臨，告訴我們「天使報喜」的一刻同時也是聖靈進入肉體「神人合一」(Incarnation)，即聖靈在馬利亞的子宮內孕育成人的一刻。桌上花瓶內第三朵含苞待放的百合，則象徵三位一體即將降臨。甚至連約瑟的俗世職業即行會的木匠，也寓涵著更崇高的意義。在他工作室的窗口上，陳列著一具待售的捕鼠器，提醒我們約瑟的角色好比是在「神人合一」的關鍵時刻中，作為愚笨的撒旦的誘餌，如同聖奧古斯丁 (Saint Augustine) 告訴我們的，約瑟和馬利亞的婚姻是設計來欺騙撒旦的，就像老鼠被捕鼠器中的誘餌所騙一樣。

正當康賓完成《米洛德祭壇》的同時，揚·范·艾克也受雇於比利時布魯日 (Bruges) 的勃艮地公爵「善良的」菲利浦 (Philip the Good)，他在宮廷內享有「王室的隨從」(valet de chambre) 的身分，而不受行會和市場買賣的束縛。范·艾克和文藝復興時期的任何朝臣一樣博聞而且有教養；事實上，他以通曉藝術與科學知識聞名，並且在許多場合中被公爵任命為外交使節。壯觀的《根特祭壇畫》這個龐大的工程，包括最初由范·艾克的兄長渝貝荷 (Hubert, 1426年逝世) 開始畫的鑲板畫，至1432年祭壇裝飾才告完工。大部分為宮廷製作的繪畫，都是屬於比較小型的規格，儘管如此，它們仍然展現了法蘭德斯極端精美細緻的寫實主義，而且這種寫實主義的發展也要歸功於范·艾克。

罕見的雙聯屏《基督上十字架與最後審判》(The Crucifixion and The Last Judgment, 圖1) 是艾克風格 (Eyckian style) 的最佳典範。在這裡范·艾克展示了他使用油畫顏料的精湛技巧，

圖 II

《米洛德祭壇的天使報喜三聯屏》

羅伯特·康賓

法蘭德斯，約1377~1444

木板上油彩，中央節板64.1×63.2公分，

兩翼各為64.5×27.3公分

修道院館收藏，1956(56.70)

一般認為這項技巧是由他首創的。他那極端精緻的細節和被塗上多層類似琺瑯質般的釉彩，使整幅畫似乎呈半透明且散發著光彩。同時，我們也從這裡才體會何謂「顯微放大式」的景象，因為畫中每一個細節都極為微小，而筆觸幾乎又看不到，讓人以為范·艾克是使用放大鏡和纖細的毛筆作畫。遠景的耶路撒冷和近景的人物衣褶一樣精確清晰。透過他使用釉彩的技巧，令他開創出一種特殊效果，隱沒於地平線的風景，彷彿籠罩在自然光之下。或許是因為他喜歡描繪錯綜繁複的細節，使他以取材自「聖經」的繁多人物構成了《基督上十字架》，各種不同趣味主題間雜並列地充塞了這張小小的垂直鑲板。另一幅鑲嵌畫描繪「最後審判」，更令人嘆為觀止，畫中有無數細小的形體——一大群細小惡魔和令人好奇的混種怪獸擺動著身體，牠們攻擊並且吞噬這些無助的罪人，當面貌猙獰的死神張開他骨骸下的長斗篷，這些罪人便陷入斗篷之下。聖米歇爾（Saint Michael）揮舞著寶劍，將遭天譴的人趕進地獄。此時基督巍然端坐在水平線上方的天庭進行審判，天庭會議便在澄澈的藍空裡召開。就是這種范·艾克風格促使米開朗基羅批評法蘭德斯繪畫過於執著物體「外觀的精確」，企圖「把許多事物做得盡善盡美，反而徒勞無功」。

揚·范·艾克在1441年逝世時，曾在杜爾內當過羅伯特·康賓學徒的羅吉爾·范·德·魏登，此時已是布魯塞爾（Brussels）家喻戶曉的插畫家。同時也是畫家行會的領導人物。他組織了一個大型的工作室，專為布魯塞爾市民及有錢的贊助者製作鑲板畫和祭壇裝飾。無疑的，羅吉爾從他的老師康賓那裡學習了很多——他的某些早期作品曾被認為是康賓的作品——他也向范·艾克學習，但他開創了一個更能適切地迎合中產階級宗教品味的世

界。他的作品高貴而且優雅，能夠集哥德式晚期風格精華之大成。特別是服飾的綳褶和動作的處理方面。同時，令人慶幸的是即使處在一個越來越沈溺於所謂「新信仰」（devotio moderna）神秘戒律的社會，羅吉爾的藝術仍能滿足於不斷改變的信仰模式之需要。這種新信仰或新的信仰模式在十五世紀時風行於荷蘭。雖然比起范·艾克構圖繁複、鉅細靡遺的畫作，羅吉爾的作品似乎顯得貧乏而且抽象，但他的天賦卻在他驚人的構圖理念和充滿情感的表現方式上表露無疑。他筆下的聖母是姿態端莊的貴婦，他筆下的捐獻者都略微冷靜、沈著。在為新信仰製作祭壇畫時，羅吉爾的創造力格外明顯。他將繁雜的故事轉化成抽象的「崇拜的聖像」，透過節錄故事內容中最深刻的主題並使它單獨成為一種聖像的形式，以便凸顯令人感動的經驗。

在一幅表現聖母的喜悅、悲傷和榮耀的三聯畫《聖母祭壇畫》（The Altarpiece of the Virgin，現藏柏林-達倫的史塔立克博物館 [Staatliche Museen, Berlin-Dahlem]）中，羅吉爾將主題簡化為三部分。傳統的基督誕生都被表現成一種節慶，在此年輕的馬利亞表現出對新生兒的慈愛，被理想化為一種類似舞台背景的景象。基督受難的悲劇成為聖殤（Pietà），這是受到德國的一組雕像（Vesperbild，作為晚禱膜拜用）的啟發。聖母再次抱著耶穌的軀體，其子而今了無生命地橫躺在她的膝上，走完他在塵世的旅程。這是以一種不常見到的表現方式將原來故事加以精簡化地描繪出來，羅吉爾根據神話中基督死後探視聖母，告知祂的成功和復活這段故事，畫出《基督向聖母顯靈》（Christ Appearing to His Mother，圖3）。「聖經」中記載，此時基督身邊還有一群天使和已經獲救的人陪伴，但羅吉爾將感動的場面簡化成基督和祂的

母親單獨在房中話別。這種描繪手法往往以一種神秘劇的樣式來呈現：以真人扮成聖經人物站在信徒前面，透過共感來強化對神蹟的信仰。爲了增加他作品中的戲劇效果，羅吉爾畫了一個象徵舞台的拱門，和一些裝飾門面的拱石，上面刻畫著聖母後來生活的點點滴滴，使故事的描繪更爲完整。拱門頂端上一個小天使解開飄帶，告訴我們聖母馬利亞因堅忍的毅力，已獲得「生命之冠」的回報，這景象看起來相當於神秘劇中的演員向他的觀眾頌揚諸如此類的美德。

隨 後的荷蘭畫家大多承襲范·艾克和羅吉爾·范·德·魏登的畫風——一方面過度拘泥於細節的寫實主義，另一方面又著重具有節奏感的抽象風格——造成接下來的藝術家們的風格總是游移在這兩個極端之間，然而，要在一個藝術家的作品裡，判定哪個因素主導著他，實在不易，培楚斯·克里斯塔斯（Petrus Christus）就是一個很好的例子，他在1444年揚·范·艾克逝世後3年，從荷蘭北方的家鄉移居布魯日。有人說克里斯塔斯繼承了范·艾克的工作室，並完成了部分范·艾克未完成的畫作；另有一說是，他先受到羅吉爾藝術的吸引而移居南方。紐約大都會博物館中弗雷森收藏品（Friedsam Collection）中有一幅特殊的《天使報喜》（圖2），有時就被認爲是克里斯塔斯早期的作品，那時正是他受范·艾克影響最大的時候。這幅畫中植物的處理方式和從高而斜的角度俯瞰所畫出具有精確透視效果的哥德式大門——將教堂隱喻爲聖母——確實是艾克的風格。而從另外一方面來看，另一幅克里斯塔斯的真蹟《哀慟》（The Lamentation，圖6），則明顯地承襲了羅吉爾·范·德·魏登的畫風。畫中的水平構圖是普拉多（Prado）美術館所收藏羅吉爾名作《基督下十字架》（Deposition）經過改變和簡化的翻版。除了范·艾克和羅吉爾的影響外，畫家以畫玩偶般的處理方式來描繪圍繞在基督遺體四周靜默的人群，使得他們很明顯地孤立的空間裡，在遼闊的風景背景裡彷彿棋盤上的棋子歷歷可見，由此可以明顯看出克里斯塔斯早年在北方省區所受訓練的影響。

深邃的空間感和靜止的人物，是荷蘭北方許多畫家的風格。或許由於他們與法蘭德斯贊助人的華麗宮廷品味隔絕，才造成這種區域性的差異。這些荷蘭北方畫家中最具代表性的人物是迪瑞克·鮑茨（Dieric Bouts），他在哈倫（Haarlem）出生並接受繪畫訓練，後來移居羅文（Louvain）。大都會博物館有一幅小規模的鑲板畫《聖母與聖嬰》（Virgin and Child，圖3），就是他把法蘭德斯式聖母的類型加以世俗化的代表作。裘斯·范·根特（范·華森霍夫 [Joos van Ghent, van Wassenhove]）所畫的一幅《三博士的禮讚》（Adoration of the Magi，圖8），也明顯帶有荷蘭北方的風格。一般認爲范·根特是荷蘭人，可能受過鮑茨一干人的指導。他起先住在安特衛普（Antwerp，1460），後來移居根特（1464）。羅吉爾·范·德·魏登把人物像音符般有節奏地串連在

一起的典型構圖，在這顯得比較鬆散而稀疏。高大、木偶般的人物沿著深入水平延展的空間的對角線，朝著畫幅右邊的聖母與聖嬰的方向游移不定地移動，麻布質料的畫面把顏料吸收了，使得色彩變得柔和，這倒成爲此幅作品很不尋常的特色。裘斯在根特定居後，便成爲另一大畫家雨果·范·德·高斯（Hugo van der Goes）的保護人。高斯情感澎湃的畫作可以說是艾克式風格的繪畫中最富表現性的作品（見圖9）。其後裘斯離開根特，在烏爾比諾（Urbino）大公費德里戈·達·蒙費爾托（Federigo da Montefeltro）的宮中作畫，同時也帶來了他的荷蘭風格。根特的傳記作者記載著：他的義大利贊助人極爲欣賞歐洲北方畫風，尤其贊同裘斯·范·根特，說這位「著名的畫家……是頭一個將現代使用油彩作畫的技法帶到義大利的人」。裘斯·范·根特爲公爵的書房畫了不少聖經中著名人物和古人的畫像，他並且把費德里戈的臉也畫進大幅的《十二使徒聖餐會》（Communion of the Apostles，由《最後的晚餐》題材變化而來）中，這幅畫目前還存放在烏爾比諾大公宮殿中。

荷蘭的藝術家素以擅長人物畫像稱著，他們遠比義大利畫家更注重臉部細節的描繪和心理刻畫。他們捨棄義大利宮廷早先流行較具裝飾性的側面像畫法，改將模特兒擺在四分之三角度的位置而把注意力集中在臉部的特寫。范·艾克喜歡用顯微放大式的手法來描寫細部，連剛長出的鬍根或一塊疤痕都不放過。這些臉孔凸顯於深黯模糊的背景中，給人第一印象是人物的性格顯露出幾許莫名的神秘，預示了兩百年後林布蘭特給人深刻印象的肖像畫手法。羅吉爾·范·德·魏登則避開細部描寫的方法而寧願用較抽象的方式來表達人物的社會身分，他雅致的《伊斯特的法朗西斯可》（Francesco d'Este，圖4）傳神地畫出了這位義大利貴族瘦削的容貌，但臉部的凹凸和瑕疵也一概被消除掉，只以明確的線條和寬平的面來呈現。明亮、抽象的背景似乎與模特兒的日常生活環境毫無關係，這裡的法朗西斯可祇是有名的費爾拉拉（Ferrara）伊斯特家族中一個有教養、驕傲而自滿的子弟。

克里斯塔斯在現實世界與模特兒之間安插一種微妙而互相依存的關係。他那著名的《卡修斯教士的畫像》（Portrait of a Carthusian，圖5）中，教士抑鬱的臉浸浴在一道來自室外的光線中，這道聚集的光束穿透他陰暗幾乎不見五指的房間，也因而顯現臉部五官，映照出他的性格。更妙的是他胸前的護框上棲息著一隻醒目的蒼蠅。乍看之下，讓人一時不敢確定到底是真的蒼蠅被畫所欺騙而停在那裡，還是看畫的人被畫中的蒼蠅所愚弄。這兩種聯想很可能都是畫家藉「靜物障眼法」有意造成的，因爲蒼蠅確實是指不動的片刻（memento mori）以藉此象徵性的暗示，說明我們和這隻脆弱的蒼蠅一樣，都會立刻死亡。

漢斯·梅姆林（Hans Memling）甚至在人物畫像裡加上更多室外世界的要素。此一處理方式後來在十六世紀初期蔚爲風潮，例如岡旦·馬賽斯（Quentin Massys）人像畫中的模特兒，

就確實對周遭真正世界的刺激有所反應。他在《年輕人的畫像》(Portrait of a Young Man, 圖10)中,透過左側的大理石柱,為室內開闢了一處可以遠眺室外風景的視點。梅姆林畫中夏日遠景的溫馨和田園風光,使觀者更能親近模特兒的世界。

但梅姆林有時也會運用古代的傳統。他為義大利商賈托馬索·波提那里(Tommaso Portinari)和妻子瑪麗亞·馬達蓮娜·巴隆塞里(Maria Maddalena Baroncelli, 圖12、13)所畫的肖像,就帶有羅吉爾畫風中貴族人物的沈靜與謹慎持重。另外,畫家雖然為了取悅他的贊助人而用筆有所減抑,但仍可感覺出范·艾克探索絲毫不差的寫實風格。事實上,梅姆林的懷舊,使他成為後來法蘭德斯畫壇上的重要人物。

梅姆林在布魯塞爾羅吉爾·范·德·魏登的畫室待了一段時間後,於1464年在布魯日定居,他創造了一種巧妙地結合了范·艾克和羅吉爾的風格(受到他所承襲的日耳曼家鄉神秘的寂靜主義的激勵)。他把信徒仍舊尊崇的法蘭德斯繪畫題材加以變化,往

往只是把早期構圖中的元素加以結合或重複,並且安置在陽光普照的風景中,這種做法使他逐漸地成功。《聖凱撒琳的婚約》(The Marriage of Saint Catherine, 圖11)便是一個很好的例子,圖中羅吉爾式的人物安靜地簇擁著聖母,聖母則默默地、稍帶羞怯地坐在樹蔭下,她的身後掛有一張富麗堂皇的范·艾克式織錦掛氈,兩旁對稱畫出聖凱撒琳(如傳說記載,她正接受婚戒,成為基督的新娘)和聖芭芭拉(Saint Barbara)。圖右側是聖芭芭拉居住的堡塔,兩名小天使站在她們身後,微笑著演奏音樂。左側是贊助人靜默地跪在一片寧靜的風景前。梅姆林筆下的聖母緘默、端坐入神,若有所思,情感不假外露。在我們看來,梅姆林的畫也許過於壓抑和抒情,但在那個時代,他卻被視為「整個基督教社會中最有成就且最傑出的畫家」。

這種舒緩與安詳有時被稱為後期法蘭德斯藝術的一種「緩衝」(detente)、一種紓解。確實,比起早先畫家對傳統主題有力的詮釋,這種順從的特質是頗適當的描繪方式。梅姆林另一幅傑



◆圖III

《聖母與聖嬰》

迪瑞克·鮑茨

法蘭德斯,活躍期1457~1475逝世,

木板上蛋彩、油彩,21.6×16.5公分

泰奧多爾·大衛斯收藏、遺贈,1915(30.95.280)

作《天使報喜》(圖14)所畫的和我們在羅伯特·康賓的三聯屏裡所看到的一樣，常見的一般家居室內陳設也一應俱全，但梅姆林畫中的氣氛異常靜謐，早先繪畫中那種嚴格地自然逼真地風格已不復可見。高大的天使加百列(Gabriel)像芭蕾舞者般屈身進屋，馬利亞在兩名高貴的天使扶持下，優雅地緩緩起身。半透明的冷色調和柔和的光線為這個場面增添些許莊嚴肅穆。

荷蘭畫家傑哈·大衛(Gerard David)迷人的鑲板畫《天使報喜》(圖23, 24)，也瀰漫著同樣的寂靜感。大衛在1484年定居布魯日，成為梅姆林的繼任人。他的人物所佔的比例較重，比梅姆林的輕盈的人物佔去較大的空間，但同樣靜默不動的姿態，卻使他們彷彿凍結在一個永恆的世界裡。他在北方所受的訓練(他來自哈倫附近的奧德瓦特[Oudewater])，是他之所以更注重空間從而注重風景的原因之一。在他的一幅廣受喜愛的作品《逃往埃及途中小憩》(The Rest on the Flight into Egypt, 圖21)傾向純粹風景畫的趨勢至為明顯。這裡挑選基督幼年時的故事中似乎不重要的一段為主題(馬利亞與約瑟從伯利恆[Bethlehem]前往埃及途中小憩)，配以可休憩感、可親近感清新宜人的森林背景。這種十五世紀末特別流行的主題正好說明許多後起的荷蘭畫家為了發掘一些通俗的興趣而挑選故事中次要的、或只沾點邊的母題作畫——在這個例子中，所挑選的就是極美的法蘭德斯風景。我們在觀賞十六世紀最初數十年間，諸如安特衛普風景畫家喬奇姆·帕提尼爾(Joachim Patinir, 見圖29)這類專家所畫有著短小宗教人物的廣闊無垠的風景畫時，應會記得大衛對這種新型繪畫的貢獻。事實上，十七世紀荷蘭流行的各種繪畫中有很多——包括靜物、宴會場面、甚至像放蕩生活、世俗荒淫的人生百態和酒店聚會——都是源於這種題材的轉化。

但梅姆林和大衛的脆弱世界並未能維持長久，勃艮地家族在荷蘭的統治結束後，隨之而來的社會動亂和政治不安，宗教改革前夕教會內部的緊張，以及對即將來臨的天啓普遍的恐懼，都是引起該世紀末一股狂熱精神的重要因素。梅姆林晚期哥德的夢變成波希式的夢魘。波希(Bosch)以人類遭天譴的說教式插圖來強調地面焦枯的煉獄世界。他對人類命運的極度悲觀，使他想像出令人難以相信的瘋狂奇想怪物和魔鬼，侵襲著墮落腐敗的世界。學者對於波希在藝術上的駭人宣言的真正意圖，至今仍有很多爭議；究竟他的畫是倡議信服巫術、鬼神論、煉金術的新社會的異端作品產物，抑或是以油彩作恐怖、狂熱的說教，以反抗新世界中虔信潰敗及道德淪喪的現象？不過，無疑的，從他的《三博士的禮讚》(圖20)——一個延用了數世紀的空洞的宗教主題——可以看出即將臨頭的噩運、人類的恐怖孤立和暴風雨前可怕的寧靜，似乎都瀰漫在困惑的人物身上；陰森恐怖的廢墟在孤獨的母親和孩子身後嵌入荒涼的遠景裡。這已不是歡騰景象或快樂的主顯節。

支配著歐洲北方藝術的荷蘭畫風，也影響了西班牙畫壇，這類畫家有裘安·德·弗蘭德斯(Juan de Flandes, 見圖18, 19)，

他被召入西班牙女王伊莎貝拉(Isabella)宮中作畫。在法國，摩蘭的畫師(Master of Moulins)所畫的令人難忘的畫像，便與雨果·范·德·高斯的憂鬱表現手法相應和，例如不幸的奧地利公主瑪格麗特(Margaret, 馬西米連[Maximilian]與勃艮地的瑪麗所生的女兒)的畫像(見圖99)，便是採用蒼白、發出磷光般的膚色色調。祇有都爾(Tour)的傑昂·弗給(Jean Fouquet)和法國南方普羅旺斯(Provence)的藝術家不受法蘭德斯繪畫的影響。弗給曾在1448年到過羅馬，我們可以從他後來為法國財政大臣伊堤恩·薛瓦利耶(Etienne Chevalier)所畫的細密畫中，看到義大利式明快、宏偉的畫風和背景經常以法國風景畫特質為主的北方風景畫，極為和諧的混和(圖98)。

由 中古時期搖晃著轉向現代世界的時代轉輪，於十五世紀末到整個十六世紀間在歐洲北方各地發出轟然巨響。從藝術中可以明顯看出中古時期價值觀的崩潰，但是除了瀕死哀號的痛苦外，也可以察覺出新生命降臨時的陣痛，新文化明確的特色，雖然非常不容易描述，但是就在這裡。新的世界重鎮——安特衛普——於一夕之間崛起。在那裡，各種不同的文藝風潮匯聚在一起，被轉化，然後甚至傳播到新近才發現的「新世界」沿海地區。而一度是法蘭德斯榮耀的布魯日港，日久泥沙淤積；阿姆斯特丹(Amsterdam)又尚待拓展，因此安特衛普成為載滿各種商品的世界船隻停靠的碼頭。在安特衛普的商業交易中心和銀行裡，世界貿易活絡和商業繁榮的程度是全歐洲前所未見的。

這個經濟蓬勃發展的新社會對藝術造成怎樣的衝擊？答案雖是必然的，卻不一定是迷人或樂觀的。隨著新一階級贊助人——商人——崛起取代了教會和它的捐助人，行會的數目增加起來。廣大的暴發戶藝術市場興起導致過度生產和過度專精的現象，其結果是品質水準降低。藝術家和工匠從歐洲北方各地來到安特衛普，攫取新市場的利益，這造成安特衛普藝術最凸出的特點之一——折衷主義——的產生。

從安特衛普繪畫的混合特性中，我們可以辨認出三、四種主要流行的畫法。首先是早期畫家漩渦狀衣褶的誇張表現蔚為風尚，同時人物臉部表情含蓄畏怯，畫面上到處散置著細小物象，時時還混雜著義大利風格的東西。色彩明亮、鮮艷；大體而言，畫中瀰漫著虛矯之氣，因此許多專家特別稱這種新畫風為「安特衛普式的矯飾主義」(Antwerp Mannerism, 切勿和義大利的藝術發展混淆)。其次，從許多作品可以看出明顯的擬古主義，這或許是贊助人渴望獲得古代名作的心理使然。尤其值得注意的是艾克式畫風再度興起：在安特衛普著名畫家裘斯·范·克雷夫(Joos van Cleve)所畫的《聖母、聖嬰與聖約瑟》(Virgin and Child with Saint Joseph, 圖28)中，胖嘟嘟的聖嬰和雙頰紅潤的聖母，都直接抄襲自揚·范·艾克在近一百年前完成的一幅畫(此畫現存於法蘭克福)。

義大利的魅力、義大利文物或以義大利風格完成的事物所具