

THE
METROPOLITAN
MUSEUM
OF ART
EUROPE
IN
THE
MIDDLE
AGES

中
世
紀
歐
洲



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
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 1991年3月

售價／全套十二冊 貳萬捌仟元整

版權所有・翻印必究

大都會博物館《美術全集》③

中世紀歐洲

THE
METROPOLITAN
MUSEUM
OF ART

**EUROPE
IN
THE
MIDDLE
AGES**



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



本册導論由
查理士·理托(Charles T. Little)
提摩西·哈士本(Timothy B. Husband)
——大都會博物館中世紀藝術部門協同館長
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

中世紀歐洲



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 Mary B. Shepard, associate museum educator, Department of Medieval Art, The Metropolitan Museum of Art.

Photography commissioned from Schecter Lee, assisted by Lesley Heathcote: Plates 1, 2, 4, 5, 13, 19–22, 26, 27, 28–30, 40, 43, 49, 54, 55, 61, 62, 64, 67, 70, 71, 78, 88, 96, 98, 99, 100, 101, 104, 105, 111, 112, 118, 132, 133, 142. The photograph for Plate 75 by Malcolm Varon. All other photographs by The Photograph Studio, The Metropolitan Museum of Art.

Maps and time chart designed by Wilhelmina Reyinga-Amrhein.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.)
Europe in the Middle Ages.

I. Art, Medieval—Themes, motives—Catalogs. 2. Christian art and symbolism—Medieval, 500–1500—Themes, motives—Catalogs. 3. Art—New York (N.Y.)—Catalogs. 4. Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.)—Catalogs. I. Little, Charles T. II. Husband, Timothy.

III. Title.

N5963.N4M44 1987 709'.02'07401471 86-23477
ISBN 0-87099-447-6 ISBN 0-87099-448-4 (pbk.)

Printed in Japan by Dai Nippon Printing Co., Ltd.
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

◆《紙牌》(52張一組中之6張)

勃艮地地區南方低地 約1475 沾水筆、墨水、蛋彩及金、銀畫在紙板上 13.8×7.1公分

修道院館收藏, 1983(1983.515.11–13,37–39)

◆《貝利公爵傑昂在祈禱》(編號91r, 局部)◆

取自貝利公爵傑昂的「美好時光日課經」
波爾, 賈恩羅和赫曼·德·藍布兄弟 法國 約1410

蛋彩和金箔畫在羊皮紙上 23.8×16.8公分

修道院館收藏, 1954(54.1.1)



館長序

本書專門探討中世紀歐洲的藝術，是一套包括十二冊叢書中的第三冊。這套書分別從館內相關地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。

中世紀與修道院藝術部門成立於1933年，設立的宗旨在於監督存放在博物館本部及在上曼哈頓修道院 (the Cloisters in upper Manhattan) 的收藏品。皮龐特·摩根 (J. Pierpont Morgan) 1917年捐贈的作品乃是館本部四千多件收藏品的精華部分，後來一些慷慨的捐贈者更豐富了原有的館藏，他們是喬治·布魯蒙梭 (George Blumenthal)，魯斯·布隆克 (Ruth Blumka)，李奧柏德·布隆克 (Leopold Blumka)，約瑟夫·布魯曼太太 (Mrs. Joseph Brummer)，艾拉·布魯曼 (Ella Brummer)，恩尼斯特·布魯曼 (Ernest Brummer)，麥西姆·赫曼諾斯夫婦 (Mr. and Mrs. Maxime L. Hermanos)，阿拉斯德爾·馬丁 (Alastair B. Martin)，哈莉特·巴恩斯·布拉特太太 (Mrs. Harriet Barnes Pratt)，弗雷德里克·布拉特 (Frederic Pratt)、喬治·布拉特 (George D. Pratt)，諾伯特·西摩爾 (Norbert Schimmel)，喬治·歇利格曼 (Georges Seligmann)，艾德那·歇利格曼 (Edna Seligmann)，及艾爾文·翁特梅爾 (Irwin Untermyer)。羅伯特·列曼之收藏 (Robert Lehman Collection) 包括了許多重要的中世紀藝術作品，本書收錄了其中兩件。另外，在由伊薩克·弗雷柴 (Isaac D. Fletcher)，弗雷德里克·喜衛特 (Frederick C. Hewitt)，賈可伯·羅傑斯 (Jacob S. Rogers) 及其他人士所設立的基金會之贊助下，本館的中世紀藝術作品的收藏迭有增添。

坐落於福特·泰隆公園 (Fort Tyron Park) 內的「修道院館」，擁有絕佳位置可以俯瞰哈德遜河 (the Hudson River)，整座修道院乃是將四座中古時代的修道院——聖米契兒-德-庫札克 (Saint-Michel-de-Cuxa)，聖吉爾罕-勒-德澤 (Saint-Guilhem-le-Désert)，特來-昂-比格爾 (Trie-en-Bigorre)，弗羅維爾 (Froville) ——的建築元素融合在一起，再加上法國西南部康明思地區 (the Comminges region) 許多修道院基金會的建築元素，其中包括了康明思地區的邦方特西妥修道會的修道院 (the Cistercian abbey at Bonnefont-en-Comminges)。1925年時，在約翰·洛克斐勒二世 (John D. Rockefeller, Jr.) 的協助下，取得了喬治·格雷·柏納德 (George Grey Barnard) 所收藏的中世紀時代雕刻作品後，洛克斐勒先生隨後又提供了興建修道院館的土地與建築，另外又從自己的收藏品中捐獻了許多重要的作品，並且捐出大筆款項作為日後擴充的基金。「修道院館」於1938年對外開放。

我們很感謝中世紀與修道院藝術部門所有工作人員鼎力協助本書的出版，尤其要感謝提摩西·哈士本 (Timothy B. Husband) 和查理士·理托 (Charles T. Little) 兩位副館長撰寫導論，還有負責撰寫各作品評註的博物館該部門副主任瑪莉·席帕德 (Mary B. Shepard)，以及該部門主任威廉·威克森 (William D. Wixom) 和他的同事們審閱所選的各件作品、整本書的設計、以及說明文字。

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

中世紀歐洲藝術

第一部份

晚古時期至哥德早期

從古代至中古世紀：

第三世紀至第七世紀的地中海藝術

發跡於希臘羅馬世界的基督教藝術是西方最重要的文化遺產之一。根據義大利文藝復興時期的作者勞倫佐·吉伯泰 (Lorenzo Ghiberti) 及喬吉歐·瓦沙利 (Giorgio Vasari) 所言,古典世界 (Classical world) 末期相當於君士坦丁大帝 (Constantine the Great, 在位期間306-337) 的統治時期。在西元313年正式承認基督教為合法宗教的米蘭敕令 (Edict of Milan) 是一個非常重要的轉捩點。自此以後,直到拜占庭 (Byzantium) 發生「反對崇拜聖像」(iconoclasm, 726-843) 運動之前,基督教圖像有其應有的地位。由古典藝術轉換成基督教藝術的過程並不突兀,因為這兩種文化已經歷過數百年共存共榮與互相競爭的局面。可以確認的是,具有基督教主題的藝術一直要到第三世紀才出現。由於基督教源於猶太教 (Judaism), 而猶太教的第二誡律禁止偶像崇拜; 因而發展適合新宗教的繪畫語言, 受到了阻礙。除此之外, 基督徒最初反對圖像的原因, 是為避免和異教儀式有所牽連, 在異教儀式中, 偶像膜拜是最重要的活動; 然而漸漸地, 圖像對基督教的發揚及教義的傳播變成一股非常重要的力量。

人們最早發現的基督教藝術來自墳墓及地下墓穴 (catacomb)。從葬禮的擺設可以見到信仰、審判、救贖和天堂永生享樂等主題。「善良的牧羊人」(The Good Shepherd) 也是常見的題材, 它取材自異教藝術 (善良的牧羊人在異教藝術裡是博愛的象徵), 但是在基督教藝術裡它卻成為以信仰為主題的寓言, 就和「約翰福音」第十章的描述一樣。最早的基督教藝術作品大約是西元300年的文物, 那是以「最後審判」(the Last Judgment) 為題材的石棺蓋 (a sarcophagus lid, 圖10), 以象徵的手法表現了審判與基督救贖等觀念。石棺蓋上面描繪了年輕的牧羊人 (即基督) 接受綿羊而拒絕山羊。儘管題材完全是基督教的, 它的風格卻是屬於羅馬的; 以工程浩大的鑿擊手法加上棕櫚葉狀的山花頂飾 (palmette acroteria) 而製成。不過, 圖案趨於抽象, 而動作

也是被壓縮到單一平面上。和石棺蓋一樣把古典型式和「聖經」主題融合在一起的作品還有《約拿故事浮雕》(Relief with the Story of Jonah, 圖9), 在這件墓碑作品裡, 約拿遭到海怪吞嚥後又被吐出來。像這類以拯救奇蹟為主題的作品在第四世紀非常流行, 只是所描繪的主要是基督的死亡與復活之類的寓言故事。

第四世紀, 基督的中心地位表現在一些新的主題上面, 例如在《聖傳誡令》(Traditio Legis, 圖11), 立法者基督 (Christ the Lawgiver) 一方面將律法交給聖彼得 (Saint Peter), 一方面又強調聖保羅 (Saint Paul) 的重要性。雖然這類題材最先只是發展成為教堂東端半圓形室 (apse) 的主題, 最早也許是被用在羅馬的舊聖彼得大教堂, 但是它很快地便流行到其他教堂及紀念碑。這類把基督描繪成統治者的作品, 強調天堂宮廷裏儀式的特質。圖11的浮雕就融入了古典人道主義 (Classical humanism), 兼具過去風格和宮廷藝術的元素, 為基督教圖像注入了新精神, 雖然它是在羅馬狄奧多西一世 (Theodosius I, 在位期間379-395) 時雕刻完成的, 卻是受到東方的強烈影響下之產物。

在君士坦丁大帝的統治之下, 拜占庭成為整個帝國的 center, 然而西方的政治與文化結構卻在蠻族的威脅下逐漸遭到破壞。東方新首都君士坦丁堡 (Constantinople) 的繁榮與威望始於君士坦丁大帝, 境內許多著名的紀念碑堂也是由他開始建造, 如最早的蘇菲大教堂 (Hagia Sophia) 以及使徒教堂 (the Church of the Apostles), 但是在他死前完成的只有極少數, 而保存至今的僅剩下圓形競技場 (Hippodrome)。首都的藝術作品之豐富常常必須以犧牲其他省份的利益為代價, 難怪聖哲若姆 (Saint Jerome) 會說: 「君士坦丁堡是靠剝削其他所有城市而建立的。」君士坦丁大帝稱呼他的新城市為「新羅馬」(New Rome), 它的官方藝術中最好的是宮廷肖像畫, 這類作品均強化且推崇皇帝的權威。圖8是君士坦丁大帝的小兒子君士坦斯 (Constans, 約323-350) 的雕像, 它所展現出的冷靜、向外凝視的表情, 呈現了一種柔和自然的風格, 和較早時期嚴正僵硬的個人肖像畫非常不同。

很明顯地, 君士坦丁堡註定要將古典文化遺產移交給中古世

紀。到了第六世紀，它成爲一個輝煌燦爛文明的核心。查士丁尼大帝 (Justinian, 在位期間527-565) 和他那足智多謀的妻子蒂娥多蕾 (Theodora) 統一了帝國，遏阻蠻族入侵，並且擴大原有的領土。查士丁尼大帝開始了一連串令人炫目的建設，包括教堂、公共建築物、城牆及水道等。他不僅建設首都，也建設了整個帝國。第一座蘇菲大教堂在西元532年的暴亂中遭到破壞後，查士丁尼大帝在短短的五年內便重建了一幢大膽驚人的新建築物。這幢新教堂以一連串的圓頂 (dome) 和半圓頂 (semidome) 架構於三角穹窿 (pendentive) 上，營造出碩大超凡的氣氛。直到今天，這種設計仍是創造最大室內空間的方法。事實上，因爲邊緣嵌入四十扇窗子而變得空靈化 (dematerialized) 的巨大中央圓頂，曾讓當代一位人士發出驚呼：「它似乎並不是由堅實的泥瓦建造，而是由天堂懸垂下來的。」和這座天堂圓頂相得益彰的是到處閃耀著的金黃色馬賽克 (gold mosaic)，不僅增添了輝煌燦爛，也使它顯得更爲「空靈」。這幢裝飾得美輪美奐的建築物既適合當皇家宮廷，又可做天堂的宮廷，能提供朝聖者深刻的精神體驗。

拜占庭黃金時代的美學標的超越所有藝術形式，並且可以由肖像作品、象牙雕刻和珠寶作品中獲得證明。象牙雕刻是現存作品中最華麗的，並且是在中古時期極受珍視的物品。形式高雅簡單的《查士丁尼雙聯象牙雕刻》(Diptych of Justinian, 圖15)，是於查士丁尼西元521年被任命爲執政官 (consul) 時所做的，這件作品足以表現君士坦丁堡工匠的品質。此時期最著名的象牙雕刻是拉溫那 (Ravenna) 麥西米大主教 (Bishop Maximian) 的主教椅 (episcopal chair)。這張椅子上每一處可供裝飾的表面都雕滿了有機母題、人物結構以及敘述性題材的雕刻。它的風格已與上述古典的雙聯雕刻之精細纖巧 (sophistication) 大不相同，而在空間和裝飾觀念上變得更抽象、更裝飾性。同樣的，圖16的貴婦像原本是一個喪葬紀念碑的一部分，她安詳優雅而又沈思凝視的神態融合了查士丁尼時代的多種藝術風格；在類別和形式上，它顯然是屬於古典的，但是它明晰的量感、光澤和俐落的表面卻是融入了另一種新的形體與精神的和諧感。

東地中海地區的藝術由於長期隸屬於希臘傳統，並且深受羅馬標準化的影響，因此雖然目睹了君士坦丁堡的衝擊，卻仍然保有較獨立的「次古代」(subantique) 藝術風格。西奈山 (Mount Sinai) 上聖凱薩琳教堂 (the church of Saint Catherine, 約560-565) 東端半圓形室的變形鑲嵌 (Transfiguration mosaic)，被認爲是將宮廷風格一成不變地移植到相隔遙遠的地方之例子。它嚴謹的對稱結構似乎更像是純粹的象徵與靈視的圖像，而非聖經故事寫實的呈現。無疑地；更圖案化及更抽象化的取向變成了圖像表現的基礎。來自敘利亞或巴勒斯坦的珠寶盒 (pyxis, 圖32)，上面雕刻著在聖墳的三名聖女，就能說明此一演變趨勢。另外，此作品也精簡地展現出一座祭壇的縮小圖，象徵了基督的陵墓。

舉 行彌撒的器具，如金銀打造的聖餐杯 (chalice)、聖餅盤 (paten)、聖水瓶 (ewer) 等，大部份沿襲羅馬的形式之結構與設計，但是也針對新功能而加以修改。被人們稱之爲《安提歐克聖餐杯》(Antioch Chalice, 圖17) 的作品，來自第六世紀初期，是在銀製襯底之外加上鍍銀的透雕細工罩子而完成。這件作品充滿了古典傳統的沿用；住在葡萄藤裡的使徒圍繞著基督，使徒們被描繪成古代哲學家，而基督則被描繪成既是教師又

是救世主。這件華麗的容器，是現存的此類作品中最精緻的一件，它是典型的敘利亞藝術的例子，很能夠反映君士坦丁堡所建立的標準與品質。但是在同一時刻，地中海地區也出現了風格迥異的表現模式。同樣以聖彼得和聖保羅爲主題的作品，來自南高盧 (South Gaul) 的象牙雕刻和來自敘利亞的銀製書本封面 (圖18) 之間就有令人訝異的差別。象牙雕刻之立體效果的減弱以及人物的圖案化至少表現了它對古典模式的抗拒——如果還不是全然拒絕的話。將自然的形式去除，事實上是強調了人物只是個圖像，或者只是個記號。

地中海地區最突出的地方風格藝術是在埃及形成的。在埃及有一種特殊的基督教形式逐漸發展出來，人們稱之爲埃及基督教 (Copt)。埃及基督教藝術 (Coptic art) 本質上是裝飾性的，特別偏好葉形和幾何圖形 (圖3)，最後還發展成回教藝術的基礎之一。埃及基督教藝術在表現敘述性或圖像性主題時，例如《基督昇天》(Ascension of Christ, 圖3) 這件象牙雕刻作品，所有的空間特質都受到壓抑，強調抽象化的表面，整幅作品的特色爲嚴格的正面性和對稱性。現存的大量埃及基督教編織作品也表現出這種將形象平面化的趨勢，並且以沈穩大膽的色彩將各別的圖形明顯的分開 (圖1)，裝飾性設計逐漸地超越了人物形態的重要性。總之，即使是在拜占庭帝國內，不同的地方風格也同時存在著；有的較抽象，有的較古典，分別反映出不同地區的不同狀況。

希臘化主義 (Hellenism) 仍然是第六、第七世紀重要的藝術重生力量，最能表現出這一點的莫過於以浮雕刻畫的大衛王事蹟的九個銀盤 (圖28, 29, 30)。若非這些銀盤上的管制戳記顯示出它們是赫勒克留大帝 (Emperor Heraclius, 統治時期610-641) 統治時期的作品，我們實在無法肯定它們的年代。這些純銀打造的銀盤完全是從正面雕鏤，所展現的精密技巧令人驚嘆，更彰顯了晚古時期和拜占庭早期宮廷用銀器所表現的生活傳統。它們將拜占庭宮廷早期銀器所展現的學院派古典傳統發揚光大，因此應該是承襲而非復興該傳統。盤面雕鏤的是節慶儀式及戲劇性的敘述故事。這些陳列用的銀盤一開始即爲成套設計的作品，以大衛王和巨人哥利亞 (Goliath) 爲主題的巨大銀盤是居於中央的，它們是以「舊約聖經」故事爲主題的傑作，目的顯然是將赫勒克留大帝比喻爲新大衛王。拜占庭宮廷藝術常爲了政治目的而刻意模仿另一個時代的風格，也常常將宗教和凡俗主題融合在一起以達到類似的目的。此一類敘述性銀盤也許是爲了紀念赫勒克留大帝在西元627年戰勝波斯的雷札提斯 (Razatis) 將軍而作，它們必然採用了繪畫的模本 (pictorial model)，或許是採用當時的皇室用詩篇插畫的手稿來設計圓盤。由於以「聖經」故事爲主題的中世紀早期作品非常稀罕，這些銀盤對於研究在不同媒材裡循環出現的相同故事之間的關係非常重要，而它們的影響力仍可以見諸於幾個世紀之後的拜占庭藝術。

赫勒克留雖然戰勝了波斯人，拜占庭帝國卻步入了不安定的時局。西元568年，倫巴底人 (the Lombard) 入侵義大利，只留下拉溫那和南部地區仍在希臘人掌握之中。更重要的是，回教民族的興起永遠地改變了地中海東部、北非、甚至西班牙的文明。該時期藝術的另一項重大危機是在西元726年發生的一場激烈爭辯，這場有關圖像是否應被允許的激辯，導致所有的肖像遭到所謂的「聖像摧毀者」(icon smashers) 的整批毀壞。在這段一直延續到西元843年才結束的「反對崇拜聖像」時期，圖像受到官方正

式的禁止。因之，就在那場激辯的餘波盪漾之下，拜占庭早期的基督、聖母及聖人圖像都遭到摧毀，而教堂的華麗裝飾也大部分煙消雲散。唯一可能的罕見例外是早期的「真十字架」(True Cross) 珉聖聖物箱 (圖31)，它並不是在首都製作的產品，而是來自拜占庭帝國的邊緣地帶，或許是義大利，在那些地方仍然容許聖像的存在。雖然它的技巧熟練而又罕見，風格卻相當乏善可陳，和大衛王銀盤形成強烈的對比。從藝術的觀點來看，第八和第九世紀是停滯不前的時代。然而就在同時，北歐民族——尤其是法蘭克王國 (Frankish kingdom) ——的藝術卻在此時興起，而真正的中世紀藝術也即將形成。

蠻族藝術

蠻族的入侵，不但永遠地改變了古典世界，同時也為歐洲西方文明的興起掀開序幕。這些民族之所以被稱為蠻族是因為他們既不會說希臘話，也不屬於希臘文化。他們包括了一些日耳曼民族和東方民族，在遷移到西歐之後，經過一段破壞時期，最後定居下來。蠻族的部落組織和游牧天性——狩獵為生而非耕種——意味著他們不會留下文字記載的歷史或文學。雖然他們從事著木工、編織和陶器製作等不同的技藝，然而今日留存下來的，只有金屬製品。蠻族的生活方式迫使他們將財富隨身攜帶著，這些財富包括個人衣物、裝飾品、武器，偶爾也有一些家庭用具，此類通常以珠寶形式出現的攜帶式財富，也變成蠻族好戰社會的階級象徵。此外，這些用來裝飾男性與馬匹的權力象徵，同時具有著一種神奇的避邪功能，在主人死後將和主人一起葬在墓內。

由於居住在文明世界的邊陲地帶，蠻族並不屬於古典世界整體的一部分。當羅馬帝國擴張版圖時，遇到了不少土著民族，便將他們征服或同化；賽爾特族 (the Celts) 是羅馬帝國在高盧境內首要的土著敵人，也是裘利歐斯·凱撒 (Julius Caesar) 在西元前57年發動戰役的目標。凱撒大帝將這場戰爭記載在「高盧戰役」(The Gallic Wars) 裡。賽爾特人所佩戴的項圈 (torque) 並不僅是具有裝飾功能而已，它們也是首領和英雄的象徵標記，因此是很受珍視的戰利品。典藏在比利時海諾省法滋內-雷-布吉斯納爾 (Frasnes-les-Busissenal, Hainaut, 圖4) 的黃金項圈即為現存這類作品中最壯麗者，根據和它一起出土的錢幣來推算，它的年代大約是西元前75至50年。圖4的大項圈也許是在羅馬軍團入侵時被埋了起來，它的表面刻畫有動物和線條渦捲形花樣，乃是源自塞西亞 (Scythian) 和沙馬提 (Sarmatian) 兩地區之「東方母題」(Eastern motif) 的變化。同樣的，曲線的傾斜面表現了「削刻」(chip carving) 的技巧。這種因為小平面雕琢的方法和木雕法類似而被稱為「削刻」的技法，在第四、五世紀時將大為流行。在項圈上表現的這種賽爾特金匠技術將古典形式的自然語彙和量塊樣貌轉變成幾何抽象形式。

大約在四百年之後，削刻技巧達於高峰，這一點可以從維曼寶藏 (Vermand Treasure, 圖12) 的槍矛附件 (lance mounts) 得到證明。這些槍矛附件被發現於西元1885年，地點是在法國北方的一處高盧-羅馬人 (Gallo-Roman) 墓地。它們是當時最奢華的軍事裝備之一。從一起出土的錢幣來推算，年代應該是第四世紀下半葉。如此華麗的武器應該屬於高地位人士，也許是一位羅馬人，也許是一名在羅馬工作的蠻族。槍矛附件上的裝飾幾乎完全是蠻族的風格，以精巧的手法將設計圖案抽象、簡潔化，並且

用削刻法和黑金鑲嵌 (niello) 來製造俗麗的效果。這種由古典設計轉變為幾何風格的趨勢也許是受到賽爾特族的曲線藝術 (the curvilinear art) 影響而發生。

根 據拜占庭一位編年史家所言：「西元565年，一個全然陌生的民族來到君士坦丁堡，人們稱呼他們為阿瓦族 (the Avars)」。原本來自中亞的阿瓦人居住在日耳曼民族的部落之間，以及拜占庭帝國的邊緣地帶，他們最後竟成為傳奇的金銀收藏者，所收藏的物品大部分是來自拜占庭的貢物。他們嫻熟的金屬鑄造技巧可以由阿爾巴尼亞 (Albania) 之維瑞普 (Vrap) 一處有名的寶藏中的黃金腰帶附件 (圖26) 得到證明。這些華麗的腰帶附件可能是青銅、銀或黃金打造而成，在阿瓦人的部落裡它們代表了社會地位，或者是某一特定家族的象徵。腰帶附件所採用的一些藝術母題，例如半獅半鷹的怪獸 (griffin)、公鹿、以及以削刻法雕出的蔓藤植物渦捲形狀，都強烈地顯現了塞西亞傳統的影響。由於該處寶藏也包含拜占庭的金銀作品，如上面有擬人化城市圖案的金杯 (圖27)；因此這些寶藏可能是在西元600年拜占庭與阿瓦族之戰役後落入阿瓦人手中。維瑞普寶藏的金器種類繁多，證明了阿瓦族的工作站是皇家的寶庫，可將拜占庭的貢物 (錢幣、杯子、容器等) 改變成有用且能隨身攜帶的財富。

第五世紀的特色是暴亂不斷，各部落民族遷徙的速度越來越快，這些局面主要是受到了蒙古匈奴人的壓迫所造成。匈奴人讓多瑙河盆地的哥德人 (the Goths) 成了難民，在阿提拉 (Attila) 的殘暴領導之下，匈奴人蹂躪了大部分的西歐地區，尤其是在西元444年到他死亡的453年之間，導致了日耳曼民族的大遷徙；西哥德人 (the Visigoths) 遷移到義大利和西班牙，汪達爾人 (Vandals) 遷移到西班牙和北非，倫哥巴德人 (the Langobards) 移到義大利北部，法蘭克人進入法國及鄰近地區，盎格魯撒克遜人 (the Anglo-Saxons) 則進入了大不列顛。遷徙民族的藝術形式主要呈現兩種風格：多彩風格 (the polychrome style) 和哥德人、汪達爾人、匈奴人相關；動物風格 (the animal style) 具有整體的抽象圖樣，則源自斯堪地那維亞 (Scandinavia) 和北日耳曼。《弓形扣針》(the bow fibula, 圖19) 和《大方頭胸針》(the great square-headed brooch, 圖21) 就能扼要地表現出上述那些特色，前者藉著在黃金上面鑲嵌紅色石榴石和金線，造成光芒四射的色彩對比，因此產生了華麗的效果。後者上面則有動物和鳥頭等母題，這些母題框著一片片以削刻法雕出的抽象蛇形，最後會成為大不列顛群島賽爾特基督教藝術的基礎。

唯一在羅馬高盧境內建立持續的政治力量者是法蘭克人，他們最後建立了卡洛林帝國 (the Carolingian Empire)。法蘭克人的梅洛溫王朝 (the Merovingian dynasty)，創建者克羅維一世 (Clovis I, 在位期間481-511) 在位的期間，法蘭克人皈依了基督教，這使得許多民族效忠於梅洛溫王朝，歐洲最優勢的軍事力量也因此產生。法蘭克人的皈依基督教也讓克羅維博得了「基督王國的鬥士」(champion of the kingdom of Christ) 的美名——如同教皇對他的稱呼。他們的珠寶飾物所展現的金匠工藝也反映出日耳曼民族的多彩風格和動物風格。圖20的《鷹形扣針》(the birdshaped fibulae) 是以景泰藍加上石榴石和雲母石製作完成，這對扣針就是最常見的類型，也許是源自匈奴人含有太陽象徵兼具基督教意義的形式。這些令人愉悅的母題也出現在梅洛

溫時代的繕本書插圖上，經常被精巧地轉變成字母的形狀，就像西元750年左右的「傑拉修斯的聖典」(the Sacramentary of Gelasius)中的景象一樣。自然形式的幾何風格安排，再加上極度敏銳的色彩感及細膩的圖案，這些都只是純美學的表現，因此在基督教意義的表達上相當有限。所以，如果要讓此一北方風格能對基督教會有所助益，地中海世界的藝術當然是必要的。

卡洛林和鄂圖藝術

隨著查理曼(Charlemagne)在西元774年被加冕為「法蘭克及倫巴底人之國王」(King of the Franks and Lombards)，800年再當上「羅馬人的皇帝」(Emperor of the Romans)，歐洲有更多地區達成了政治的一統，這是自羅馬帝國結束以後從未發生的狀況。宗教和政治機構的改革為查理曼親自推動的一場文化復興奠下了基礎，宮廷和皇室的修道院是這場「文藝復興」(renaissance)的最主要場所，而視覺藝術則是其最大成就。蠻族藝術的重要特質——抽象、非敘述性、幾何風格——並不適合用來象徵西羅馬帝國的復興。

由於古典文化與藝術在東西羅馬帝國更迭之間的幾個世紀裡幾乎消蝕殆盡，因此查理曼首先推動的是藝術、文學與文字的改革，把可以講解及宣揚新宗教的人延攬入宮。整個改革運動的中心在亞森(Aachen, Aix-la-Chapelle)，該地被認為是新羅馬。隨後一項雄心勃勃的建設計畫展開了，根據一位詩人的說法，查理曼大帝親自監督該項計畫的建築工程。一間專門製作書寫文字的寫字房(scriptorium)也隨之設立，抄錄的作品包括了祈禱文和禮拜儀式的書，教會神父的寫作，歷史、文法、詩和法律方面的書籍；寫字房每製作一本書，官方核定的可靠版本就被分送到全國當樣本，其中許多書還附有華麗的插圖。另外有一種新的小寫字體逐漸發展出來，這種小寫字體將成為現代羅馬字母的基礎。珍貴的象牙被雕刻來裝飾最重要的福音書，大規格的青銅鑄品則為新的宮廷教堂提供了絢爛輝煌的門板、欄杆及裝潢。這座新的宮廷教堂是以查士丁尼大帝在拉溫那的聖維托教堂(church of Saint Vitale)為藍本建造。事實上，教堂的大理石柱和柱頭是運自拉溫那和羅馬，再融入整幢建築物內；的確，教皇們會形容查理曼大帝為「新的君士坦丁大帝」(the new Constantine)。

這場文藝復興的觸媒不僅需要一位精力充沛的皇帝，也需要雄厚的財富來完成它。查理曼大帝靠著收受納貢、征服和擄掠來累積財富；西元795年時，十五輛裝滿了掠奪自阿瓦族的馬車抵達了亞森。藉著這批財富的推動，藝術才得以開花結果。

藝術很重要，不僅是因為它可以提昇宮廷的形象，也因為它可以變成非常有力的教育工具。地中海的古典藝術提供了新宮廷風格的動力，並且很快地融入遷徙時期(the Migration Period)的藝術傳統後更改變了它。對繪畫藝術而言，三度空間的呈現變為極重要，但是一種對肌理(texture)、圖案和線性效果的偏好，卻又使卡洛林藝術家和他們的晚古祖先非常不同。這種以新觀點來適應早期的藝術模式，並且加以修改的最精采例子是《福音佈道者聖約翰》(Saint John the Evangelist, 圖33)的象牙雕刻。由於在第八世紀至十世紀之間，紀念碑式雕塑幾乎完全被禁止，象牙雕刻變成了雕塑表現中最重要的方法，用來裝飾華麗的福音書與祈禱書的精緻象牙雕刻常常是根據已知的晚古藝術模式。卡洛林時代的雕刻家試著以新觀點來詮釋他們所見到的，而他們也做

得太好了，以至於有些晚古象牙雕刻竟然被誤認為是第九世紀的作品。

如果圖像是以寫實主義為基礎，尤其是敘述性的繪畫，可以用在教育上面。大約在西元600年之時，教皇葛雷戈里(Pope Gregory the Great)已經發現繪畫是改變蠻族高盧人的重要工具：「不識字的人可以從繪畫獲取歷史知識，但是人民絕不可因為崇拜圖像而有罪。」教堂內部裝飾了取材自「新約」、「舊約」以及聖人生活的景象，以做為學習、教化及過度誠生活的範例。第九世紀中葉突爾斯(Tours)的圖解聖經和西元830年左右的烏特支祈禱書(the Utrecht Psalter)所表現的靈視幻象，以及替查理曼的繼承者「虔誠的路易」(Louis the Pious, 在位期間814-840)和「禿頭查理」(Charles the Bald, 在位期間840-877)所撰寫的手稿等，是流傳至今的當時繪畫中最重要的例子，因為事實上巨大的成套作品都已流失。第九世紀後半葉的象牙雕刻(圖34, 36)也許可以讓我們一窺這種敘述性的才華。這些象牙雕刻顯然有許多地方是參照繪畫而來，因此有始以來第一次，書籍插圖、象牙雕刻、和金屬工技在同一間工作坊一起進行。縱觀整個卡洛林時代；對佔優勢的古典趨向一直存在著某種程度的抗拒，而此種抗拒也會浮現在相同一件作品上。舉例來說，在《以馬忤斯之旅》(Way to Emmaus, 圖36)象牙雕刻裡，我們會發現它有兩層邊，一層是古典的爵牀葉形裝飾(acanthus)，另外一個區域則佈滿了抽象裝飾形和鳥形，因此古典和反古典趨勢被新奇而又自由地結合在一起。

在「禿頭查理」去世之後，卡洛林帝國很快地隨之分崩離析。將近一個世紀的時間裡，維京人(the Vikings)不時地侵略英格蘭海岸及北歐地區，西元877年之後，他們的勢力更為強大，卡洛林帝國的政治體系卻分成五個獨立而又互相交戰的王國，加上阿拉伯人在南方搶劫掠奪，馬札兒人(the Magyars)在東方肆虐；這種情勢之下，所有的藝術成就自然煙消雲散。但是隨著鄂圖大帝(Otto the Great, 在位期間936-973)的撒克遜王朝(Saxon dynasty)興起，以及其在西元955年對馬札兒人的一場勝仗，中歐地區又在君主政權的統治下開始了基督教文化。鄂圖大帝的君主政權顯然是以其卡洛林王朝祖先為藍本；如同查理曼，鄂圖也是在羅馬加冕，然後他在馬德堡(Magdeburg)建造了新羅馬，又用來自羅馬的柱子和柱頭蓋了一間新教堂，希望能把東方帶進西方文化和宗教的領域。事實上，在一件象牙雕刻作品(圖37)上，我們可以看見鄂圖大帝向基督獻出他在馬德柏格的宮廷教堂模型，以獲得基督的祝福。重要的宗教中心，例如科隆(Cologne)，海德姆(Hildesheim)，萊謝瑙(Reichenau)變成了藝術推動的主要據點。

鄂圖時期的藝術對新圖像的最大貢獻是引進了基督生平敘述性連環圖，這類連環圖基本上都是為了宣揚救贖的主題。完整的「新約」故事連環圖一部分是依據早期的基督教原型，一部分則是根據當代的中古拜占庭繕本書，這些連環圖被運用於福音書插圖及壁畫，甚至象牙雕刻的瓶、甕或水桶等處(圖39)。由於旅行藝術家(traveling artist)和東方象牙雕刻、奢侈品及編織品的輸入，拜占庭藝術對西方才能產生影響，最能解釋這一點的就是鄂圖二世(Otto II, 在位期間972-983)和拜占庭公主提歐芬娜(Theophano)的婚姻，提歐芬娜公主當然是提供東方與西方傳統

融合的觸媒劑。然而，我們可以肯定鄂圖時期的藝術有一個特色是屬於西方的，那就是大規格雕塑的出現。「基督上十字架」(crucifix)和「膜拜圖像」(cult image)經常被用來裝飾紀念性的聖物箱，因此這類作品增加的很快。大主教吉羅(Gero, 在位期間969-976)送給科隆大教堂的著名十字架表現了嚴謹的抽象化風格及富於表達力的寫實主義，由這件作品所展開的一項傳統在一百五十年後的祭壇聖體(altar corpus)上仍可辨識出其也許是來自薩爾斯堡(Salzburg)的隣近地區(圖58)。鄂圖藝術的國際性影響遍及西班牙、義大利、法國和英國，並且是德國最富創造力的時期之一。

第十和十一世紀的盎格魯撒克遜英國因為一場文化和宗教的復興而朝氣蓬勃，這一場復興運動展現了他們在視覺藝術上的驚人創造力及技巧。德國藝術沉穩、巨大的特質，與溫徹斯特(Winchester)這類中心所製作的纖細畫(miniature)及象牙雕刻的充滿活力和戲劇性的表現主義形成對比。《莊嚴的基督》(Christ in Majesty, 圖46)這件象牙雕刻作品就表露了某種神經質與活力的線條，掩蓋了其下的量塊。其風格特性本質上取材自繙本書插圖，這一點從背面的爵牀葉形裝飾和動物裝飾可以得到證明。

拜占庭(A.D.843-1204)：黃金時代的二度來臨

反對聖像崇拜不僅讓東方和西方的教會永遠分開，也把藝術領導權拱手讓給了卡洛林王朝。但是在歷久不衰的馬其頓王朝(Macedonian dynasty)統治之下，西元843年聖像膜拜又得以恢復，並且展開一場大規模的運動；不僅重新裝飾教會及君士坦丁堡的宮廷，繙本書插圖、搪瓷作品及象牙雕刻也以令人驚訝的速度再度流行。西元867年大主教福提歐斯(Photios)命人把蘇菲大教堂的馬賽克鑲嵌全部換新，包括著名的新聖母馬利亞(the Mother of God)像(在教堂東端的半圓形室迄今仍然看得見)。君士坦丁堡最受尊崇及最有影響力的圖像是被稱之為「荷德捷特莉亞」(Hodegetria)的站立聖母與聖嬰圖。這幅傳奇的圖像被視為是聖人路加(Saint Luke)親筆畫的作品，在第五世紀時被人由耶路撒冷帶至首都，雖然在西元1453年君士坦丁堡遭受攻擊時遺失，卻有一些象牙複製品流傳下來。圖40纖細的聖母象牙雕刻是第十或第十一世紀的作品，它是從一塊較大的圖像畫板(icon panel)上切割下來，展現出古典形式與一個較空靈化的概念之間的平衡，聖嬰似乎是懸空停留在聖母之前。這種抑制感情的新聖藝術風格(new hieratic style)旨在達成更莊嚴和更虔誠的特質，而清晰的服裝以及成角度的輪廓線已經有排斥自然律的意味，人物概念的掌握變得比人物寫實表現來得重要。

中世紀的拜占庭藝術和古典作品之間一直存在著某種本質上的相似處。把這一時期的古典風格融入基督教藝術表現得最淋漓盡致的是約書亞卷軸(the Joshua Roll, 梵諦岡圖書館收藏)，及一些臨摹它的象牙雕刻飾板。約書亞卷軸是僅存的後期古典式圖畫的例子，它基本上是以軍事凱旋活動為主題的橫軸式圖片。這幅以「舊約」的「約書亞記」為主題之連環敘述性圖畫，與其說是一種古代藝術形式的復古，還不如說是幅更為古老的作品之直接複製品。由激烈的戰場景象轉到慶典的人群，這幅卷軸似乎是宮廷的產品，藉著宗教的外貌來頌揚一個戰爭與勝利凱旋的故事。刻有「約書亞記」插曲的象牙雕刻首飾盒(圖43)和上述的

卷軸一樣，所表現的事實上都是非宗教主題。首飾盒所展現的景象外面圍繞著玫瑰花形的雕飾，以及雕有臉譜的圓盾形浮雕(medallion)，內容和約書亞卷軸非常類似，但是並非完全相同。它們的風格是雕塑元素與幻象元素的混合。如此完美的首飾盒必然是位有錢而又愛好奢侈品的主顧所訂作的。

大多數的拜占庭象牙雕刻所描繪的仍然是宗教主題，而最常見的形式是以三聯式(the triptych)的方式出現。三聯式的象牙雕刻因為可以搬動，常被用作私人祈禱的膜拜聖像。這些象牙雕刻中有些在構成及風格上和繙本書插圖非常相似，因此人們常說它們是“繪畫性的”。圖41是三聯式雕刻的中間一幅，描繪基督被釘上十字架的情景，比較特殊的地方是十字架刺中了地府的統治者冥王(Hades)，這也是把敘述性圖畫轉變成祈禱用聖像的例子。將三塊雕刻的每一塊都用穿洞式的罩篷隔開，這件象牙雕刻的文藝復興特質得以浮現：古典的河神變成了冥王，而約翰的「對置」(the contrapposto)也說明了古代形式的滲入。但是它們仍然具有一種儀式的和象徵的特質，那是第十和第十一世紀君士坦丁堡所獨有的。

不僅象牙雕刻藝術具有莊嚴隆重的特質，拜占庭的繙本書、壁畫、馬賽克鑲嵌及金匠藝品等都有此一明顯的特色。從大天使加百利(Gabriel)聖像取下的黃金景泰藍圓形浮雕(圖42)是以聖人為題材，也符合了上述的特質。這些圓形浮雕也許是西元1100年左右喬治亞(Georgia)的杜瑪提修道院(the monastery of Djumati)的作品。它們反映了當時對華麗細緻的表層和亮麗的色彩之偏好。拜占庭搪瓷作品所展現的細膩美感與超凡的手藝是大家公認的，在西方，這類作品的評價也很高。當蒙地卡西諾(Monte Cassino)修道院院長德西德勒斯(Desiderius)在十一世紀中葉重新整修教堂之時，他委託拜占庭的工匠製作了鑲嵌寶石的搪瓷聖壇正面飾板。拜占庭壯觀的搪瓷作品至今仍流存下來的是威尼斯聖馬可教堂(the Basilica of San Marco)的「戰神奧洛的祭壇書」(Pala d'Oro)，這件作品加上耀眼的拜占庭戰利品(西元1204年威尼斯人入侵時掠奪而來)，以及聖馬可的鑲嵌作品(主要是模仿東方的原型)，使得威尼斯成為西方最重要的拜占庭藝術之收藏所。透過威尼斯、西西里(Sicily)及其他中心，拜占庭藝術對西方拉丁族國家的藝術才能產生深刻的影響。歐洲中古世紀藝術家不斷地從現存的古典藝術傳統中尋求靈感，拜占庭就是提供這項塑造思想和圖像，並且加以發揚光大的觸媒劑。

羅馬風格的歐洲

羅馬風格時期不論是被視為整體或某一個特定國家，其開始和結束與重要的歷史事件或統治者都沒有絕對的關係。「羅馬風格」(Romanesque)這一詞原本是十九世紀新創的一個建築學術語，指的是摹仿羅馬形式的建築物，這類建築物擁有圓拱門，建物本身非常厚重巨大。可是到了現代，「羅馬風格」已經變成具有眾多不同尺度的藝術概念。它的許多明顯特質已經表現在鄂圖藝術上面，如巨大的形式，以及按幾何學比例縮減的面，至於它會和建築有相似的地方，乃是肇因於十一世紀末至十二世紀時歐洲到處蓬勃發展的建築工程。就在同時，新建教堂的裝修使新類型的雕塑產生：在入口的地方有一個比一個還醒目的主題，這些主題分別出現在間側柱(jamb)、門柱(trumeau)、三角楣(tympana)和拱內側穹窿(archivolt)；而教堂和修道院內側則

有雕刻著敘述性主題的柱頭。

教會顯然成為藝術的主要贊助者，也是羅馬風格時期具有國際性特質的主要因素。裝飾形式的複雜巧妙當然深受當代人的喜愛，因為編年史家總是以熱切的態度報告它們。舉例來說，在比利時列日(Liège)鄰近地區的聖特蘭多(Saint Trond)修道院的院長維立克斯(Abbot Wiricus)就曾如此敘述他的教堂：

那位勤勉的建築師是多麼專心地從事修道院的裝飾，全國的人都認為它所展現的富於變化地技藝超越了最華麗的皇宮。他藉著作品之美讓這項偉業的創造者得以永垂不朽。

諷刺的是建築師的名字並沒有記錄下來。不過，這說明了中古世紀藝術家所扮演的角色：他的才華是上帝所賜，因此必須用之於增進教會的榮耀，而不能期望有物質的回報。這就是為什麼中古時期的藝術大部份都作者不詳的原因。不過我們仍然知道為數不少的工匠，有些是凡俗之士，有些是僧侶階級，他們的多才多藝往往令人嘆為觀止。在十二世紀上半葉後期的英國羅馬風格藝術裡，最具天賦的創作者是雨果(Hugo)，他在貝里聖艾德蒙修道院(the abbey of Bury Saint Edmunds)工作，負責的部分包括了教堂的青銅大門、一座鐘，以及一本華麗的插畫聖經(現由劍橋美術館收藏)。根據當代的一份文字記載，那本聖經是「出自大師雨果之手，描繪的技巧無人可比。由於無法在我們的地區找到合用的牛皮，他從蘇格蘭買來了羊皮紙。」最後我們還從那段文字知道他也「以無可匹敵的雕刻技巧雕了上面有瑪利與約翰的聖壇十字架。」圖48的聖壇十字架是卓越的象牙雕刻作品，一直被人認為和雨果的藝術相關，或者是受到他直接影響的作品。羅馬風格時期的視覺形式作品中，就以這件藝術品最能把焦點放在中古世紀的神學上加以反映。

中古時期作品通常不具名並不意味著成就的榮耀全然受到壓抑，不少的羅馬風格作品不但有作者署名而且有文獻記載，尤其是義大利的作品。創建於西元1099年的蒙德那大教堂(the cathedral of Modena)是由建築師南佛蘭可(Lanfranco)所設計，但是把自己的自負銘刻在建築物正面一塊浮雕上的卻是領頭的雕刻大師威利吉模(Wiligelmo)：「在所有的雕塑家之中，你的作品光芒四射，威利吉模！你是多麼值得誇讚！」他在建築物正面的浮雕描繪的是創世紀的故事，在格局和風格上有部分是模仿晚古時期的作品，這些浮雕當然證實了他對自己的稱讚並非過譽，也證明了基於虔誠而必須的匿名常被巧妙的規避。在法國，最有名的羅馬風格雕塑大師之一是吉塞伯特斯(Gislebertus)，他可能在勃艮地(Burgundy)地方克魯尼(Cluny)的本篤修道院(the great Benedictine abbey)授過課。大約在西元1125年時，他開始進行奧騰(Autun)的聖拉撒教堂(the church of Saint Lazarus)的裝飾工作，他的工作包括了整棟教堂的柱頭雕刻、西側門的三角楣，其他主要入口及北側走廊門上的雕刻。後者已不復存在，只留下一些殘片，例如來自橫楣(lintel)的馳名的夏娃，來自拱內側穹窿的薰香天使(censing angel, 圖50)。他在西門三角楣最後審判的基督脚下銘刻上文字「吉塞伯特斯作」(Gislebertus me fecit)，並不只是自傲的作者署名而已，同時也表明了希望名聲能傳之於後世的期許。因此，到了羅馬風格時期，工匠們

已開始自視為藝術家。

在十一世紀末和十二世紀復甦的紀念碑式雕塑和建築與快速擴張的經濟和人口成長有互相的關係。修道院、大教堂及較小的教堂遍佈全歐洲；也許朝聖者教堂(the pilgrimage church)最能表現出羅馬風格的國際性特色。從早期的基督教時期開始，人們就抱著虔誠或贖罪的心情前往聖地(the Holy Land)或羅馬朝聖。到了十一世紀，康波斯特拉的聖地牙哥(Santiago de Compostela, 位於西班牙)教堂變得特別重要，主要是因為被稱為「摩爾人殺手」(the Moor-Slayer)之聖人詹姆士(Saint James)的墓碑吸引了朝聖者。往該地朝聖的四條路——一條從巴黎出發，一條自威茲萊(Vézelay)，另一條由勒普依(Le Puy)，最後一條則從阿爾斯(Arles)出發——越過庇里牛斯山後在隆塞瓦斯(Roncesvalles)會合，再繼續前行至伯戈斯(Burgos)和列恩(Léon)，最後抵達聖地牙哥。沿著這些路的教堂逐漸發展出十字形建地設計(a cruciform ground plan)，半圓形的小教堂向四方伸展，這種設計可以讓虔誠的群眾繞行教堂的建築物，並且經過在聖壇上展示的神龕和聖物箱。設法讓聖壇能更接近俗人是一個新取向。突爾斯的聖馬丁(Saint Martin)教堂建於西元1003年至1014年、里摩吉(Limoges)的聖馬西亞(Saint Martial)教堂建於西元1063年之後，這兩座教堂所創造的設計將成為一系列壯觀的朝聖之路沿途教堂的特色，如西元1088年開始建造位於克魯尼的休茲院長的大教堂(the great church of Abbot Hugh)，吐魯斯(Toulouse)的聖沙寧(Saint Sernin)教堂，以及西元1078年開始建造的聖地牙哥大教堂。「朝聖者指南」(Pilgrim's Guide)是今天的米奇林指南(Michelin guide)的前身，撰寫年代大約是西元1030年，文中即描述了這些路線，並且列出有名的地點，記載神聖古蹟，提供朝聖者投宿的資訊，以及描繪各地民族的特性。旅遊和思想的交換對羅馬風格的建築物及雕塑有極重要的影響。此時期最卓越的創新是裝飾有豐富系列雕刻作品的門廊(圖62)，及有動物或人物圖案的柱頭。在門廊上、教堂的走廊上及修道院的迴廊上，都有以聖經故事為題材的雕刻柱頭，其功能和早期教堂的壁畫相同。雕刻有裝飾作品的門廊也是如此，所呈現的神蹟顯現圖像是過去教堂半圓形室繪畫的主題(圖54, 55)。康奎士(Conques)的聖佛依(Sainte-Foy)教堂和奧騰的聖拉撒教堂所展現的最後審判景象不但具震撼力，且非常戲劇化，對虔誠的朝聖者而言，它們變成具有實效的圖像——在這些令人心生畏懼的最後審判景象之前，透過當地聖者的從中說項，救贖是可獲得的。

如果說朝聖是那個時代最為常見的活動，有部分要歸因於加入修道生活人數的快速增加，以及不少新修道院的創立。一個修道院的清規會控制其生活和禮拜儀式，修道院的規律生活和諧地顯現在其藝術和建築上面，因為理想的修道院本來就應該模仿天堂。修道院團體生活(vita communis)最重要的實體建設是迴廊與禮拜堂(圖53, 60)。這些部份的裝飾往往異常繁複，尤其是克魯尼修道會(the Cluniac order)的內院迴廊與禮拜堂，例如莫沙克(Moissac)的內院迴廊，它包括了方柱上的使徒像，贊助者杜南德·德·布列東院長(Abbot Durand de Bretons, 1048-1072)的圖像，以及雕著「新約」、「舊約」故事所有景象的柱頭。克魯尼修道會修道士們的居住空間真是充滿了藝術，也就難怪清修的西妥教會修道士(the austere cistercian)克萊威奧克斯(Claireveaux)教堂的聖柏諾德(Saint Bernard)要在見到他們的屋宇之

奢華時感到震驚了，在他言詞犀利的「給吉爾曼答辯」(Apologia ad Guillelmum)中，譴責他們的富裕，不過卻也同時讚美了他們的藝術，因為它本質上具有宗教意義：

那些在修道院內研讀的修士們，在他的眼中，有那麼多可笑的怪物，奇異不成形的美，以及美麗的變形，會有什麼好處呢？……簡而言之，到處都是如此奇異的不同形狀，讓我們更想去研究那些大理石而不是研究我們自己的書籍，並且整天讚嘆那些東西，而不去思索上帝的律令。

庫克札內院迴廊(the Cuxa Cloister, 圖60)富於想像力的柱頭，讓上述那段話栩栩如生地呈現在我們眼前，並且簡要地說明了羅馬風格的主要特色：在寓意深遠和裝飾性的風格美之間存在著一種張力，在幻象世界和抽象之間以及在真實和理性的宗教熱誠之間，也都存在著張力。

羅馬風格教堂的裝飾作品也包括了禮拜儀式時使用的珍貴器物。華麗的祭壇、讀經台(ambos)，彌撒用的祈禱書，聖物箱及聖餐杯等，全部朝著以廣泛的感官經驗來達到全然的精神凝聚之目標。這些需要超凡技藝才能完成的教會“裝飾品”，往往也是美麗無比的作品。在十一、十二世紀之時，有幾個地方以金屬工藝聞名：里摩吉、謬斯谷(the Meuse valley)、萊茵河低地(the Lower Rhineland)、撒克遜尼(Saxony)。我們很幸運地有一份關於金屬工藝的論著流傳下來，那就是狄奧費勒斯(Theophilus)的「論各種藝術」(De Diversis artibus)。狄奧費勒斯是位修士兼牧師，他在十二世紀初撰寫了這本談繪畫、玻璃鑲嵌、金匠作品和青銅雕塑的書，他特別強調的重點是金屬工藝，有關金屬加工的工作坊、工具、金屬種類及特質、鑄模程序、敲花細工(repoussé)、鍍金(gilding)、上釉和黑金鑲嵌等的資料非常豐富。

運用這些技巧的著名中心包括了謬斯谷，謬斯谷的核心則是列日。十二世紀的莫山藝術(Mosan art, 謬斯各地區的藝術風格)以三位傑出的藝術家特別有名：萊那·雨育(Reiner Huy)，以他在列日精巧的聖水盆(the baptismal font)而成名，高德佛洛伊·德·克萊爾(Godefroid de Claire)，及維爾頓(Verdun)的尼古拉斯(Nicholas)。高德佛洛伊精通鑲刻珐瑯(champlevé enamel)的技巧。圖67的《真十字架三聯式聖物箱》(the Reliquary Triptych of the True Cross)和圖66的聖靈降臨節飾板(Pentecost plaque)都是精緻的珐瑯作品，充分地表現了柔和的古典化形式融入創造性圖像所能達成的效果，因此頗能反映莫山藝術的精髓。

羅馬風格藝術不論是教堂的紀念碑式雕塑、繕本書插圖，或者是浮華藝術(the sumptuary art)，都是前時代的綜合體，致力於把思想和圖像有秩序的系統化。而在同時，羅馬風格也發展出一些共有且易於辨認的特色，使它能理所當然地被稱之為國際藝術風格。教會、朝聖之旅、十字軍都是導致其國際性特色的因素。雖然在某些地區羅馬風格一直延續到十三世紀，但是由於接觸到古典化形式的機會日益增多(主要是受到拜占庭的影響)，羅馬風格終於式微，隨後則是哥德式風格(the Gothic)的興起。

1270年以前的哥德藝術

西元1140年至1270年間法國出現了一種將主宰北歐藝術界四百年之久的新風格。哥德藝術的理念和一些大教堂的年代息息相關並非偶然，因為就是在這一時期夏賀特(Chartres)、巴黎、阿敏安(Amiens)、布爾日(Bourges)和翰斯(Reims)的大教堂相繼興建。促使這些建築物如奇蹟般相繼興建的主因是一些大城市的再度發展，成為新的政治、商業、教會財富的中心。巴黎過去並不是重要的文化和藝術中心，現在卻興起成為權力、威望及藝術創作力的中心。對哥德藝術的誕生尤其重要的是聖德尼斯皇家修道院(the Royal Abbey of Saint-Denis)的重建。該修道院是在蘇伽院長(Abbot Suger, 掌管時期1122-1151)的贊助和指示下建造。蘇伽院長是法國中古時期的一位重要人物，雖然並非出身貴族，卻和法王路易七世(King Louis VII, 在位期間1137-1180)有深厚的友誼，因而擁有政治權力，並且在法王於西元1146年參加第二次十字軍東征之役時以攝政的身份統治法國。

蘇伽院長以巨大的正面來裝飾他的修道院教堂，教堂的正面建築物包括了兩座塔、三扇門，以及整個教堂設計不可或缺的第一扇玫瑰窗(rose window)。這座教堂在西元1140年正式而且隆重地獻給皇室，它的凱旋門狀入口，以及入口兩側的柱身人像(為新、舊約中的國王與皇后)，讓它更具有皇家的形貌。這些柱身雕像變成了早期哥德式入口的標記，而來自聖德尼斯修道院的人像(圖64)則是哥德風格第一代的傑出例子。就在四年之後，新的聖壇也被獻給皇室，這座聖壇的寬敞與直線性新形式將成為未來建壇的標準。蘇伽動人地描述了他自己的成就，並且說明他為何要為禮拜儀式創造如此富麗堂皇的地方。根據「偽最高法院法官戴奧尼西斯」(Pseudo-Dionysus the Areopagite)的論述所言，蘇伽的目的在於以視覺元素表達「神將在光底下顯靈」這一觀念。建築空間加上彩色玻璃窗上耀眼光線的巧妙控制，使得新教堂不論是實質上或精神上都亮了起來。對蘇伽而言，教堂的明亮勝於一切：「溢滿了新光線的那幢輝煌華廈是多麼明亮！」就在他讓自己的教堂更加壯麗的同時，他也紀念了卡洛林王朝，並且使聖者德尼斯成為法國最重要的聖人。

夏賀特大教堂受到聖德尼斯皇家修道院的直接影響，特別是在彩色玻璃和正面的雕塑裝飾上面。在第一代的哥德式教堂裡，雕塑扮演了新角色，成了教堂正面描繪基督教連環圖像的重要元素。門側柱上的雕刻，「舊約」中的國王與皇后不但實際支撐著山牆的凹面與拱內側的穹窿，在圖像方面也支援了上面所描繪的主題，例如基督、聖母、和基督的再度降臨(the Second Coming)。聖母院(Notre Dame)的巴黎雕塑家另創了一些從夏賀特變化而來的主題。聖母院正面三處入口中最早的一處——聖安妮正門(Saint Anne portal)，模仿了夏賀特的某些元素，並加上天啓主題(apocalyptic theme)及聖安妮的生平事蹟與其他景象。《大衛王頭像》(the head of King David, 圖63)取自柱身雕像，它表露出早期哥德式雕塑的過渡性特色，融合羅馬風格的線性特質與裝飾特質，卻又意識到新時代世俗世界的存在及固有的感情。大規模的雕塑計畫是紀念碑式裝飾與說教目的的新工具，而彩色玻璃也一樣成為照亮人間天堂耶路撒冷的媒介。圖65來自托瓦(Troyes)的窗子不但描繪精確，並且具有珠寶般的光澤，頗能讓我們一窺十二世紀晚期大師級繪畫的風貌。它的構思也是一絲不苟，像紀念性纖細畫一樣閃閃發光。事實上，它和繕本書插圖是那麼地相似，有可能是受過插畫訓練的玻璃鑲嵌工所製作，又或

者是琺瑯製作者的作品。這扇托瓦窗子也是某種古典化傾向的例子，十二世紀後半葉到十三世紀的所有藝術作品都有這種古典化的傾向，《真十字架三聯式聖物箱》(圖67)和上有寓言景象的鍍銅金屬扣鉤(圖76)都是明證。

在造形藝術的領域裏，和古代形式比美是哥德時期最令人興奮的一件事。古代(antiquity)以不同的方式鼓舞著各種藝術；溫徹斯特主教布洛斯的亨利(Henry of Blois)確實在羅馬購買古代雕像後再裝船運回家。另外一位於十二世紀末前往羅馬旅遊的人，名字叫做馬吉斯特·葛里利斯(Magister Gregorius)，他熱烈地讚美一尊維納斯雕像，認為對他而言，它「比較像是活生生的生物，而不僅是雕像……因為它不但有令人震撼之美，還有某種吸引力。」這種對古代藝術的著迷有時會成為造形藝術模仿作品產生的原因：翰斯大教堂(約1230年)正面的《聖母探視團》(Visitation Group)非常著名，而最突出的地方就是偏好大量採用豎貼的摺綫，讓我們很容易就想到羅馬的婦女雕像。這類古代的模式一定在翰斯就可以見到，因為那是一個充滿高盧-羅馬遺跡的城市。從藝術的觀點來看，這種模仿的目的是為了達成更連貫的表現方法，因此利用的是古代圖像的形式而非內容。圖73的聖吉爾罕-勒-德澤修道院(the cloister of Saint-Guilhem-le-Désert)的波紋葉狀科林斯(Corinthian)柱頭，在頂板上有模仿古代面具的圖像，顯示出他們是由古代原型變化而來，但是它們更線性化，也因此本質上比較像是中古時期作品。此外，在普羅旺斯(Provence)可以接觸到羅馬紀念建築不只對聖吉爾罕-勒-德澤修道院的雕塑有直接的影響，對聖吉爾-杜-加荷(Saint-Gilles-du-Gard)和在阿爾斯的聖托費姆(Saint-Trophime)修道院的正面裝飾也都有直接影響。

在這段「古典復興」時期裡，最偉大的大師是維爾頓的金匠尼古拉斯，他在克羅斯特新堡(Klosterneuburg)的琺瑯讀經台(1181年)和在科隆的《三王紀念神龕》(the monumental shrine of the Three Kings)完成於十二世紀末，這些作品的非凡風格都展現了令人驚訝的衝擊力，與過去作品完全畫分開，描繪人性時所呈現的生命力與可塑性是全新的。很難解釋尼古拉斯的風格來源，但是拜占庭或是古代晚期的作品顯然提供了最強烈的刺激。他的先驅作品展現了一種新能力，那是可以讓人類圖像充分表現莊嚴外貌的能力。緊貼的、書法般的衣褶以及對動態的興趣使得他的人物有了生命。不論是在形體上或者心靈上，維爾頓的尼古拉斯的藝術都替人物的詮釋鋪了另一條道路，那就是從有機動態來詮釋人物，就像翰斯的《聖母探視團》一樣。圖78的《國王頭像》完成年代大約是在西元1230年，也同樣掌握了這種對藝術的新理解，在呈現自然時注入了古典風味。最重要的是，哥德藝術的古典元素對圖像有很深的人性化效果。

在西元1279年被封為聖徒的路易九世(King Louis IX, 在位期間1226-1270)的在位時期可作為法國早期哥德式藝術的縮影。這個時候，被德國哈雷區(Halle)的史學家布克哈特(Burckhart)稱之為法蘭西精神傑作(opus Francigenium)的建築物已經在整個西歐風行。這一時代最令人驚嘆的建築物是聖路易(Saint Louis)的聖者小教堂(Sainte-Chapelle)，這座精巧的教堂在西元1248年開放，建造的目的地是為了貯藏西元1239年購自拜占庭包爾文二世(Emperor Baldwin II)的基督受難遺物。這座教堂的原始構想就是一個巨大的聖物箱，因此它被設計成籠狀，有半透明的彩色玻璃帷幕及花飾窗格，造成珠寶般的特質。十二位使徒分別站在一尊角柱(pier)之前，再加上美化聖物的精巧彩色玻璃圖像，等於是象徵性地承認了基督的存在。

聖者小教堂和其他主要的大教堂也利用雕塑裝飾和彩色玻璃窗來進行更複雜、更廣泛的設計計畫。描繪人類從「基督顯身」(the Incarnation)至「啓示錄」的歷史變得非常流行，在一些較小的教堂裡，門廊的題材範圍縮小，焦點只放在單一主題上，例如勃良地的慕諦耶聖傑昂修道院(Moutiers-St.-John)之門廊(圖81)。拱與楣間的聖母加冕是偽經的主題，在本質上是哥德時代的發明，也是經常被採用的設計主題，在一些縮小作品上也可見到，例如圖83的雙聯象牙雕刻。十三世紀的視覺圖像充滿了對聖母的讚美與崇拜，克萊威奧克斯(Clairvaux)的柏諾德(Bernard)教會——尤其是且米尼克修道會(the Dominicans)——大力推動的聖母崇拜，導致以聖母和聖嬰為主題的作品到處都是，在十二世紀之時聖母是被描繪成智慧之主(the Throne of Wisdom, 見圖52)，現在卻很快變成了較莊嚴也較人性化的肖像，既是母親也是天堂的女王，不論是在形式上或象徵上，她都具有許多新面貌，擺出令人感到生動而莊嚴的對峙架勢，聖母現在不只是發出微笑，也流露出她和基督聖嬰間愉悅親密的關係(見圖88)。這種將聖母人性化、活潑化的新取向並不僅是歌頌聖母的宗教文學所導致的，也可能是因為將拜占庭主題修改過後的結果，在拜占庭藝術裡聖母常被描繪成上帝之母(Nikopoia)。史特拉斯堡(Strasbourg)大教堂的聖壇屏風(the choir screen)上的《聖母》，是西元1261年之前的作品(圖89)，扼要地表現了天堂女王的尊榮，是宮廷風格雕塑作品中非常重要的一件。她的衣褶再也不是十三世紀早期貼身而又潮溼的褶綫風格，而是以突然凸起的厚褶表現出波浪狀，她的臉孔也如同一位完美的哥德公主臉龐。史特拉斯堡的聖母創作由於受到巴黎宮廷及聖者小教堂的使徒風格影響，因此表現出它接受了發源於首都並且流傳到全歐洲的流行趨勢。

查理士·理托(Charles T. Little)

第二部份

哥德晚期

隨著聖路易在西元1270年的逝世，最後的強勢封建王權也宣告結束。與宗教分開的君主政治經過了一些強大且長命的統治者之手而變得日益鞏固，最後終於導致中央集權，孕育了人數越來

越多的內閣大臣與專職的官員階級，而貴族的世襲利益同時也遭到了威脅。人口由鄉村湧向城市的結果產生了城市的中產階級，這些中產階級自然就成為君主的盟友，為了回報他們，君主不得

不放棄相當的權力。而教會長久以來主張所有事務，不論是世俗的或是精神的，最後都必須服從教皇的權威，可是路易王的孫子腓力普四世(Philippe IV)卻成功地向權威挑戰。原本可行的封建制度步上了結束之路，社會也朝著脫離宗教的世俗主義轉變。

高聳入雲，如幻象般的哥德式大教堂和諧地結合了所有藝術，是中古世紀盛期(the High Middle Ages)最普遍的建築。建造這些證明上帝對地球有至高無上統治權的教堂需要動用全國的資源，而在一個封建制度或者教會已不再佔優勢的社會，如此規模的建築亦不再可能完成。雖然坐落在翰斯的教堂建築一直持續到西元1299年，然而大教堂的時代卻已走到了盡頭。

話雖如此，建築也是整個十三世紀最主要的藝術表達形式，其美學理念亦影響了大部分十四世紀的其他藝術形式。「輻射狀」(Rayonnant)風格乃是因為它的大扇玫瑰窗有往外放射的輪輻而得名，這種風格在和聖路易及宮廷風格相關的建築上表現得最為雅緻與和諧，如聖者小教堂。盛期哥德風格所表現的規模及紀念碑式已逐漸衰微，側廊上壁的唱詩班席位(triforium)也被撤除，使窗子可以直通拱形屋頂(the vault)，其他的建築結構如拱柱(flying buttress)也減少，牆壁上並且另外鑿了許多大窗孔(vast fenestration)。精巧細緻的表現超越了紀念碑式的重要，因此這些半透明的建築物看起來像是一個精巧的玻璃籠。「輻射狀」風格多少是因為受到西妥教團的青睞，才能在十三世紀末流行整個歐洲，當然不同地區的形式與變換會有所不同。

紀念碑式雕塑長久以來受到古典哥德式設計理性線條的影響，此時卻開始脫離傳統的建築架構，變成較自主的立體藝術形式。早期哥德式雕塑的古典化傾向被一種較親切的、雖然已風格化了的美學所取代。聖母不再是天后，反而被塑造成穿著典雅服裝的凡人。著名的「翰斯天使」(約1260-1270年)最先採用優雅的舉止和面具般的笑臉，這種方式將繼續持續數十年(圖87)。

依舊是繪畫性藝術主流的彩色玻璃，必然會受到建築物本身架構的限制，可是新的設計理念也被採用在不斷改變的建築形式上。在窗子上用飽和且鮮豔的色彩描繪大型圖像以及敘述性獎牌的雕塑裝飾已不再流行，取而代之的是在透明清澈的玻璃及以灰調法(grisaille)彩繪的玻璃窗之帶狀區描繪細膩的線條，或者交織的葉形圖案(見圖106)。而在那些帶狀的窗子上，灰色調區域被安置於中間地帶的彩色圖像鑲板打散。這些清澈的玻璃容許更多的光線透過，照亮纖巧且幾乎沒有重量感的奇妙結構。繙本書插畫雖然在物理上不受建築物限制，在形式上師法建築的地方却很多，故事的景物常常被安排在模仿自輻射狀彩色玻璃窗的橢圓或葉飾獎牌形的圖案內，有的景物則被安排在建築架構內，建築並以棋盤式(tessellated)或撒滿花卉的背景襯托。就像彩色玻璃，繙本書插畫仍然被視為是敘述性的平面藝術。

到了十四世紀初，歐洲經歷前所未有的動亂。永久性的氣候變化——變得較寒冷潮溼，徹底地改變了生活環境，更弄亂了耕作模式。連續的歉收造成了西元1315—1317年間的大饑荒(the Great Famine)，有十分之一的人口在這次的天災中餓死。惡劣的生活環境導致一波又一波的不安，公開的衝突也經常發生，西元1322年的法蘭德斯農民大暴動(the Flemish peasant rebellion)就是例子。人口的遽減以及遷徙變動引起了財富的重新分配，結果產生了新的文化與藝術中心。貿易活動也大幅度地增加，為了迴避法國境內的動亂，威尼斯人在西元1317年派遣艦隊到英

國與荷蘭，與這兩個國家建立貿易關係，這條貿易路線將帶來未來一百多年的豐碩經濟與文化成果。漢撒同盟(The Hanseatic League)將各種貿易規定編纂成冊，到了西元1360年，它在北歐已擁有大約五十二個城邦會員國。布魯日(Bruges)的城市貴族階級以及其他新的商業中心一時變得非常繁榮。標準幣制變成金融貿易的共同工具，現代金融制度的基礎也因此確立。隨著工業的發展，技術性勞工成為特別的經濟階層，看法較自由民主的中產階級帶動了一種新的贊助風氣，但是他們似乎過於熱心仿效上流社會的奢侈品味。教會的政治影響力繼續衰微，鼓舞了反宗教信仰的世俗主義(secularism)抬頭。過時老朽的社會、政治與經濟體系基礎已經崩潰，人們體會到重建新體系的必要，這種情形很明顯地使十四世紀初期的歐洲充滿了更新與現代化的欲求。

雖然處在這種動亂的環境，藝術與文化的成就卻日益增進，而且展現出驚人的創意力與表現性。在西元1300年左右，傑昂·德·謬恩(Jean de Meung)完成了「玫瑰傳奇」(Roman de la Rose)的第二部分，華沙荷(Froissart)完成了法國皇室的編年史，使騎士文學的生命得以延續下去。一些較受歡迎的著作，如賈可畢斯·德·沃哈琴(Jacobus de Voragine)所寫的「金色傳奇」(Golden Legend)就被譯成很多地方的語言。在英國，喬叟(Chaucer)寫了「坎特伯里故事集」(Canterbury Tales)，奧克罕(Ockham)擴展了哲學的新視野，威克利夫(Wycliffe)和其信徒(the Lollards)則提出了教會改革的各種問題。鄧斯泰伯(Dunstable)和「新藝術」(ars nova)運動的其他支持者更使音樂創作達到了新高峰，這種運動希望能擺脫教條主義，並且鼓吹從奢華裝飾中獲取世俗歡樂。但丁(Dante)大約在西元1307年開始動筆寫他的舉世傑作「神曲」(Divina Commedia)，並開創了方言文學的先河，薄伽丘(Boccaccio)的「十日談」(Decameron)於西元1353年付梓。佩脫拉克(Petrarch)對古典作品的熱心研究也開始影響到羅馬、弗羅倫斯與亞微濃(Avignon)的文藝界。

此期建築的地方性色彩非常濃厚。大約在西元1300年之時，藉強烈直紋線條圖樣強調垂直特性的垂直式建築(the Perpendicular style)已有幾分像英國宮廷建築，由不停發展的裝飾元素裡將可發現典型的、強調某些特定的圖樣。似花邊的同心網狀結構，可以隱藏基礎的支撐架構的扇形拱頂，首先出現於格魯西斯特大教堂(Gloucester cathedral, 1351-1377)的唱詩班席。我們可以在德國的哈倫教堂看出典型的特殊哥德(Sondergotik)形式。側廊被拉高到與正廳齊平，從天花板看到整排連貫的角柱和卷狀柱(bundle column)如同扇子一般往外延伸到真正的遮雨篷；像這樣內外連成一體，使得整個內部結構開濶、流暢了許多。著名的巴勒家族(Parler family)雕塑家和建築師的作品都表現出特殊的國際色彩，他們的法國風味可以從坐落於布拉格(Prague)的聖維杜斯(Saint Vitus)大教堂看出來。這座教堂是彼得·巴勒(Peter Parler)在西元1353年至1374年間建造的。巴勒家族的影響力可以見諸於整個德國的許多建築計畫裡，例如在紐倫堡(Nuremberg)聖席伯德(Saint Sebald)教堂的唱詩班座席(1361-1372)。義大利早期哥德風格的建築物正面是用比較簡單的元素組成屏風般的風貌，例如位於奧維多(Orvieto, 約1310年起造)的教堂，它的風格顯得比較理性、有秩序。法國風格的影響在十四世紀末較為明顯，外貌變成華麗複

雜的裝飾圖像，掩飾較單調的建築結構體。這種風格在米蘭的大教堂表現得最明顯，不過，這類建築雖然雄偉壯觀，其融和北歐與南歐美學的方式卻有點機械化。

北方的繪畫藝術，即繙本書插畫，基本上師法建築形式的地方很多，而且它必定具有敘述性傳統附加的本質，每一個人物與圖像不可避免的都是整個故事中的單獨元素，到了十四世紀，繙本書插畫卻努力掙脫這兩種元素的糾纏。雖然在巴黎工作，對義大利繪畫卻很熟悉的傑昂·普塞勒 (Jean Pucelle)，放棄了以二度空間的建築圖案做為繪畫主題外緣的框架，而偏好能顯示深度與量感的建築實際景物為背景 (圖105)。人物變得栩栩如生，頁邊的地方也畫了真實或想像的題材，將宗教和世俗的圖像混合在一起，使得書頁之間有了更大的連貫性。也許是受到彩色玻璃的影響，灰調法玻璃畫第一次被運用到繙本書插畫上，這種作法所建立的傳統將延續整個中世紀。在法國北方急速發展的藝術中心裡，例如法蘭德斯 (Flanders)、海諾，像安特·鮑諾沃 (André Beauneveu) 之類的繙本書插畫家就形式、色彩和空間作實驗，創造了如雕像般的沈穩、明晰、冷調的線性效果。傑昂·德·幫朵爾 (Jean de Bandol) 是第一位採用歷史事件的插畫家，他描繪了當代的一項歷史事件，在《布西科的歲月》(the Boucicaut Hours)，許許多多因為戲劇化活動而交互產生關係的人物，被安置在空曠的背景裡，距離和空間則用多重平面構圖來表現。儘管有這些試探性的實驗，在繪畫上的革命性進步却必須等到十五世紀初才會發生，至少在北方的情形是如此。

義大利的繪畫藝術，壁畫和鑲板畫 (panel painting) 發展的脚步較快。西恩那派 (Sienese) 畫家杜契奧 (Duccio) 掙脫了拜占庭傳統長久的影響，將僵硬多角的風格轉化為較柔和精巧的量塊感風格。隨著喬托 (Giotto) 的濕壁畫 (fresco) 出現在帕多瓦 (Padua) 的亞利那小教堂 (the Arena Chapel, 1305-1306)，繪畫的平面開始被視為是和諧的整體。重要的人物佔據在由畫面界定的開闊空間裡，而以光和色彩來使畫面和諧統一，暗示性的深度則把風景和人物融合在一起，即使這種畫面結合不見得合乎邏輯，它終究還是一種革命性的觀念。西蒙·馬丁尼 (Simone Martini) 雖然對空間的確立興趣不大，常保有古代風味的金色背景，他也藉著觀察形體和事變，創造出前所未有的戲劇張力和細膩的抒情風格。安布洛奇歐·羅倫傑蒂 (Ambrogio Lorenzetti) 在西那恩市政府 (the Palazzo Pubblico) 濕壁畫《好壞政府》(Good and Bad Government, 1338-1340) 將畫面深度和雕塑的量感結合在一起；在眺望無阻，可以俯視全景的空間裡創造風景和建築的形象。透過旅遊藝術家，義大利的影響力也觸及北方。在巴黎亞微濃被放逐的教皇宮廷裡、在迪瓊 (Dijon) 的勃良地公爵、布爾日的貝利公爵 (the duke of Berry)，及布拉格的神聖羅馬皇帝 (the Holy Roman Emperor) 的王宮裡，畫家繼續進行著空間連續、深度及人物軀體量塊感的實驗。

到了十四世紀早期，法國的紀念碑式雕塑已經脫離傳統的建築設計架構，側柱人像變成自由站立的，而不再是被支撐著。刻在三角楣、砌拱石 (voussoir)、護壁 (dado) 等地方浮雕的人物由於刻得太深 (即所謂深雕)，好像飄離了支撐著它們的表面一般。人物風格的特色以較溫文的對置法 (contrapposto) 來減低體積量塊形式，及以較優雅、纖細的線條來凸顯。另外還出現了一種反盛期哥德寫實主義的簡約特質，這種特質是把軀體形態簡縮

成典雅的抽象形式，因此否定了基本解剖學上的真實。這種表現特質將一直延續到十四世紀末。藝術家也在其他媒材上，小規模地配合不假支撐物之自行站立的浮雕技巧。巴黎變成象牙雕刻的中心，製造包括世俗的與宗教的物件，有小型而呈現各種宗教虔誠情景的雙聯象牙雕刻，也有雕刻著愛情故事的首飾盒。珍妮·德芙羅絲 (Jeanne d'Evreux) 在西元1339年獻給聖德尼斯修道院的《聖母與聖嬰》鍍銀聖物箱，是這位金飾匠的藝術傑作。在德國，法國風格的普及可從一些紀念性建築上看到，例如紐倫堡的羅倫茲大教堂 (Lorenzkirche) 的門廊 (1330-1340)，以及威比西·格敏德 (Schwäbisch Gmünd) 大教堂的三角楣 (1340)。就在同時德國也出現了一種誇張的風格，這種風格結合宗教圖像，訴諸感情的內容取代了實體的真實表現 (圖111)。

十四世紀上半葉藝術成就的快速發展因為西元1348年的黑死病侵襲而停止，這場瘟疫的毀滅性力量導致歐洲人口減少了三分之一，淒慘的情形簡直無法形容，加上西元1337年百年戰爭 (the Hundred Years War) 爆發前，大家已經過了一段相當安定的日子，十四世紀中葉的環境因此有了極大的轉變，這說明了此一時期為何充滿矛盾。對自然世界的執迷與不停的探索，突然遭到死亡陰影的抗拒，表現浮華 (vanitas) 和懷念 (memento mori) 主題的作品，以及和死亡、瀕死的人、已死的人有關的圖像與文字比比皆是。往昔的滿足感被疑慮與不安取代。面臨著如此的政爭與戰亂，過時的騎士故事又再度受到大家歡迎，繙本書插畫、象牙雕刻和織錦畫充滿了傳奇故事的景象及溫柔儒雅的爱情。經濟不斷的衰退導致貧富越來越懸殊，就在饑荒延續到處都有人餓死的時候，勃良地的公爵們卻建造了一座誇耀壯麗與奢侈的宮殿。極盡浮華能事的物品以前所未有的速度大量製造，來滿足貴族及富裕的中產階級的奢侈品味。這個時代哲學的一般趨勢也同樣是以互相矛盾對立的學說為特色。一方面，植根於聖湯姆斯·亞奎那斯 (Saint Thomas Aquinas) 及其新柏拉圖派門徒 (Neoplatonist followers) 教義的神秘主義詮釋了人類靈魂的神性，有效地以宗教體驗來替代宗教權威。另一方面，奧克罕的威廉 (William) 詮釋了強調世俗化的學說「轉注現代」(via moderna)，堅持宗教與世俗應該分開；應此人們可以從純經驗的觀點來研究這個世界，而科學探討與觀察也應該加以鼓勵。

這些兩極化的想法深刻地影響了十四世紀後半葉的藝術表現。神秘主義作品特別強調宗教圖像，如《聖孺》(the Pietà, 圖111)、《悲傷的人》(the Man of Sorrows)、私人用的神龕和聖壇、禱告的繪畫 (Andachtsbilder) 或私人的膜拜圖像等。基督的傷口、聖母的悲傷及聖人的受難都用極度的寫實手法來描繪，藉以激發信徒虔誠的默思。主張在探索世界時應不受任何先入見解影響的唯名論 (nominalism)，促使抽象或概念化的圖像被拋棄，而改用較能精確反映現實的、可見的世界之圖像。這種經驗論徹底地改變了繪畫表現，為肖像畫、風景畫和風俗畫 (genre painting) 帶來新生命。在雕塑方面，回溯到一百年前對重量感和體積感的興趣此時又再度興起，也許最能說明此一潮流的例子是在迪瓊附近香摩爾 (Champmol) 查爾特勒茲 (Chartreuse) 修道院的摩西之泉 (the Moses Well, 1395-1406) 中的人物，這件作品的作者是克羅斯·史律特 (Claus Sluter)，他是一位替勃良地公爵工作的荷蘭人。這些具有肉體豐潤感的大規格人物雕塑身上覆蓋著柔和華麗的綉褶，最引人注目的是細部的精確表現與真