

西班牙繪畫

LA PINTURA ESPAÑOLA



西班牙繪畫圖



上 卷

(史前 古代 中世紀)

西班牙繪畫

上 卷

(史前 古代 中世紀)

嘯 聲

河 北 教 育 出 版 社

图书在版编目 (CIP) 数据

西班牙绘画 / 邢啸声编著. — 石家庄: 河北教育出版社, 2000.11

ISBN 7-5434-4088-1

I. 西… II. 邢… III. 绘画 - 作品集 - 西班牙 - 现代 IV. J231

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 55153 号

西班牙繪畫 (上、中、下)

嘯聲 編著

出版發行 / 河北教育出版社

石家莊市友誼北大街 330 號

責任編輯 / 張子康 劉 崢 康 麗 康建寨

裝幀設計 / 鄭子杰 邱特聰 張 浩

製 作 / 北京頌雅風文化藝術中心

北京市朝陽區北苑路 172 號 8 號樓 201

製 版 / 北京時尚興裕印刷製版有限公司

印 刷 / 利豐雅高 (深圳) 印刷有限公司

開 本 / 1/16 889 × 1194

印 張 / 84 印張 (上、中、下)

出版日期 / 2001 年 11 月第 1 版 第 1 次印刷

統一書號 / ISBN 7-5434-4088-1/J·215

序

介紹其他民族的文化藝術，是一件十分重要和十分嚴肅的事情。

說重要，是因為這些民族和我們生活在同一個地球上，我們不能不去瞭解他們：他們在想甚麼做甚麼，他們在怎樣生活。瞭解他們在人類最高精神活動的藝術創作上有何作為，無疑可以幫助我們深入到他們的心靈世界，使我們對他們產生更全面的認識和更深刻的理解，以便大家更和睦融洽地共同生活在我們這個似乎顯得越來越狹小的地球上，更齊心協力地共同建設人類美好的明天。

介紹其他民族的文化藝術，可以不可以有一點比較實際的功利目的？比如說，有所借鑒，有所吸取？這非但理所當然，而且不可避免。我們盛唐文藝的博大，正是在一定程度上得益於廣泛吸收，爾後化為己有，成就了空前絕後的大氣象。然而，借鑒不能取代獨創。倘若一味從他處去尋求自己的出路，以他人的價值觀念和審美標準衡量自己的行為，甚至墮落到拾人牙慧以騙國人的地步，則必將斷送自己的前程。至於我們向讀者介紹西班牙民族的繪畫演變，自然並非沒有功利目的，是希望觀他人興衰之道，明自家演進之理。如此而已。

說嚴肅，是因為這件工作關係重大。介紹者能否將對方的有關信息比較準確地傳遞過來，會直接影響到我們能否對對方形成相對正確的認識和比較深刻的理解。嚴肅的做法有二：在不具備實地考察條件時，選擇外國專家優秀的著作，以專業翻譯的上乘水平譯出，以補空白，是其一；外國專家雖有學識專長，但其寫作對象並非處於極不相同的文化背景中的中國讀者。為此，在有條件的時候，我們亦應掌握對方的語言，深入到對方的社會與文藝，走訪勝蹟，博覽典籍，同藝人學者交流思想，以期專門為我們的讀者撰寫更合適的著作，是其二。後者的難度無疑要大得多，但其好處也是明明白白的。這也正是我們之所以知難而進的緣故，雖然這一努力還有待檢驗。

介紹西班牙繪畫的歷史演變，即撰寫一部西班牙繪畫史，是完全有必要的。

西班牙民族是一個極富藝術氣質並具備偉大創造精神的民族。西班牙畫派是全世界成就最輝煌的幾大畫派之一，它為人類藝術作出的貢獻無比燦爛，堪稱不朽的財富。西班牙繪畫在歷史上出現過五個光輝時期：輝煌燦爛的史前巖畫；風格迥異的羅曼藝術；光照寰宇的“黃金世紀”；橫空出世

的偉大戈雅；洋洋大觀的二十世紀。

然而，由於歷史與地理、語言與文化等各種原因，位於歐洲西端的西班牙和地處遠東的中國，在很長的時期中彼此都很隔膜。誠然，如果哥倫布沒有“發現”新大陸，而是果然從捷徑抵達元大都，將伊莎貝拉一世女王的親筆書信呈到中國皇帝手裏，則歷史又將是另一番光景。總之，西班牙畫派雖然在我們這裏始終享有極好的名聲，但是一直局限在對屈指可數的幾位大師的泛泛談論中。而這種局面，直到二十世紀八十年代中期，終於有了改變。如今，我們纔有可能從一個中國人的立場、觀點和方法，來考察研究引人入勝的西班牙繪畫，來向我們自己的中國讀者講述自己的見聞、感受和理解。

不言而喻，我們不可能也不去把我們的力氣用在史實的考證上，而祇能將我們的工作放在西班牙和別國史家已然提供的基礎上——他們之間在不少問題上尚有爭執，但從總體情形來看，西班牙畫史的脈絡畢竟是分明的。我們所能做的——這正是作為我們長處和特點的地方——是我們要對歷代西班牙畫作說出切身感受，對其古今畫家進行獨立評價，對其源流之變引出我們認為應該引出的經驗教訓。

從西班牙繪畫的古今演變中，我們看到許多使我們感到興趣盎然的事物。其中，有三個現象尤其發人深省。

首先，是西班牙民族特有氣質在藝術上的頑強表現。衆所周知，西班牙民族在歷史上，是諸多入侵異族（先後有凱爾特人、腓尼基人、希臘人、迦太基人、羅馬人、斯維匯人、汪達爾人、阿蘭人、西哥特人和北非阿拉伯人）與伊比利亞半島土著居民逐漸融合而形成的。雖然先天如此，這個民族畢竟形成自己鮮明的個性，並且從本地文化與多種異族文化的撞擊中鍛造出富於特色的本民族文化。然而，西班牙文化從一開始，便置身於歐洲文明和地中海文明的大文化圈內；它的後天發展，又不能不受到周圍各種強大因素的影響。在一部西班牙繪畫史上，外來影響一次又一次出現。在古代，是希臘陶藝彩繪，以及羅馬壁畫和鑲嵌畫。中世紀前期，西哥特人帶來東方游牧民族奇異的動植物紋樣和審美上的抽象趣味；後來，阿拉伯人又帶來他們舉世無雙的裝飾藝術。北鄰法國人以其優雅生動的法蘭西風格，不斷影響比利牛斯山南麓的羅曼藝術和哥特藝術。東鄰意大利的文藝復興新繪畫，則一度左右着西班牙畫壇。時至近代，隨着波旁家族取代哈布斯堡家族而成為伊比利亞半島的統治者，法國影響日益增大。自十九世紀下半葉起，領導西方種種藝術新潮的巴黎，終於成了西班牙以及其他國家藝術家的朝聖之地。然而，儘管有先天的成份混雜和後天的強大外力，西班牙民族憑藉自身的強壯，非特不為所苦，反而廣採博取，消化吸收，成就自家傳統的新發展，使本民族的藝術以更富特色的新面目，出現在曾經向他施加強大影響的那些畫派面前，向他們展示西班牙畫派的獨特風貌，並與他們爭奇鬥艷。非但如此，西班牙民族旺盛的生命力和強大的創造力，還表現在能夠同化外來藝術家，能夠造就出諸如埃爾·格雷科這樣的蓋世奇才。

造成西班牙畫派獨立不群的原因有許多，即如伊比利亞半島處於相對獨立的地理位置亦是其中之一，雖則並非主要。至關重要的，在於西班牙藝術家的民族自覺意識。我們看到，從二萬五千年



意大利、法國、佛蘭德等畫派對西班牙繪畫的演變都曾經發生過重大作用，但最終外來影響被消化吸收，成就了西班牙畫派的新發展。例如，左圖亞涅斯的《聖凱瑟琳》反映出意大利文藝復興繪畫傳到伊比利亞半島時達·芬奇的榜樣作用。但是，發展到“黃金世紀”的蘇爾瓦蘭那裏，儘管他還多少接受亞涅斯的啟發，但是正如右圖《聖馬格麗特》所示，意大利大師的痕跡便已消失不見了。

前的阿爾塔米拉洞窟史前巖畫，到二十世紀下半葉塔皮埃斯創造現代西方文人畫，西班牙畫派不僅始終與時代同進，而且高潮迭起，常盛不衰，不僅從未被其所處的大文化圈的各種強大影響同化，而且一直保持鮮明的特色獨立於世界畫壇，關鍵在於民族天性獨特的歷代西班牙藝術家都在自覺創造“西班牙風格”，都在不斷變化發展的新條件下自覺發展“西班牙風格”。無此，則西班牙畫派怕是早就消失了，更何來一次又一次的輝煌？

消失的情形，恐怕未必沒有。曾有過極端輝煌古文明的一些民族，如今他們通過藝術傳達出的聲音，微弱到幾乎令人難以聽清的地步……唯獨讓人多少感到欣慰甚至振奮的，是那些瑪雅人、阿茲特克人和印加人的後裔，亦即當今的拉丁美洲人，在歐洲征服者將自己的語言、文化、宗教乃至生活方式強加給他們數百年之後，終於覺醒，去從哥倫布前的古印第安文明求得自我的認同，去尋找藝術創作的靈感。二十世紀的拉美藝術家作為史所罕見的一個偉大群體，終於創造出不同於歐洲與北美的傑出藝術，正是民族自覺意識鼓舞他們奮力掙脫數個世紀以來強加在他們身上的異族文化桎梏的結果，雖則他們至今還不得不生活其中並接受其強大影響。至於我們，今天在異常強勁的歐風美雨中，面臨着最後的抉擇：或者聽任自我異化的步伐越來越快，在世界民族之林非但失掉聲音，竟至喪失自我；或者痛苦地警覺起來，去從悠久而又輝煌的中國文明認同自我，去做出富於創造性



魯本斯對西班牙的影響也是不容低估的。委拉斯凱茲就從這位長輩那裏獲益匪淺，但絕不作皮相的模倣。戈雅更其如此。他在聶子莊園的牆上畫了一幅《薩圖爾努斯食子》(右圖)。將此作與魯本斯的名作(左圖)作一比較，則兩者的差異就更能說明問題。

的艱苦卓絕的努力，發揚光大我們自家的傳統，創造出嶄新的“中國風格”。如何對待外來影響，繪畫史中的西班牙人爲我們做出了榜樣；還有現代拉美人——當然還有我們的漢唐先祖。

其次，是西班牙繪畫歷史嬗變中的新舊相對性。在歷史上，今天否定昨天，新否定舊，原本是正常現象。人類的進步，是在不斷修正過去和否定過去中取得。但是，藝術演變與科學進步不同：後者是人類認識對真理逐漸接近，前者則是審美趣味發生變化。藝術上的新舊，僅是差異，並不代表先進或落後。將藝術的新舊之變看作先進淘汰落後，是不折不扣的誤解。誰能說畢卡索筆下的野牛比阿爾塔米拉洞窟的野牛“先進”？兩者其實各有千秋，各有各的存在理由和價值。而新舊之所以不斷發生更替，在其他各種原因之外的一個十分重要的原因，便是人類的審美會疲勞。也就是說，喜新厭舊原本是人之常情。久遠的且不去說它，中世紀表現基督教上帝世界的符號表意繪畫體系，在延續了幾百年之後，難免使人見之生厭。於是，文藝復興描繪現世人生的逼真寫實畫法令人耳目一新，使人着實驚嘆真人實景似乎都被搬上畫布。可是，一味寫實，一切都必須同眼前的真實絲毫不爽，久而久之也讓人感到乏味，從而又生出了不耐煩。於是，就又有二十世紀種種崇尚主觀的新潮興起，使藝術離開客觀世界。我們作爲現代人，自然要肯定我們的創新，有時甚至會將其意義誇大到絕對的程度。然而，新與舊在一定的歷史或地理範圍內，似乎一目了然。一旦越出這一範圍，卻又界限模糊起來。看似簇新的東西，何料竟是陳舊之物，只不過時隔太久，早在記憶之外，乍見之下，

倒覺得無比新奇了。文藝復興以來，我們早已習慣了由定點透視構造出來的單一時空框架。我們站定了看一個人的側面，無疑祇能看到他的一隻眼睛和一隻耳朵。我們畫他的側面像，必定去這樣表現。一旦改變這種觀察方法和表現方法，而是將不同視角得到的印象集中在同一畫面上，也就是在一個側面像上同時畫出兩隻眼睛的時候，我們便感到震驚，以為這是破天荒的大膽創新，這是造型藝術的一次革命。於是，立體主義便成為二十世紀一系列新潮運動的發軔，它在陳舊的寫實體系上爆破出一個無可挽回的缺口。於是，與布拉克一起高舉立體主義大旗的畢卡索，便以其諸如《多拉·馬爾像》（一九三七年。藏巴黎畢卡索博物館）那樣的作品震撼當世，為自己贏得不朽榮名。然而，在將二十世紀新潮同文藝復興體系作比較時，這一新與舊的對比纔顯得如此強烈，如此突出。倘若我們將進行比較的歷史範圍擴大，則又將如何？我們在考察西班牙中世紀前羅曼時期經書抄本的手繪插圖即通常所謂的細密畫時，看到《九二〇年萊昂版聖經》（藏萊昂大教堂）中的插圖《聖路加》，特別是看到《聖伊爾德方索論聖馬利亞之童貞》一〇六七年托萊多抄本（藏佛羅倫薩洛倫佐圖書館）的《天使報喜》一圖，驚訝之情實難言表。其中聖路加的面孔，報喜天使加百列的面孔，在畢卡索前的千年上下早就將人臉的正側兩面結合在一起。這樣看來，畢氏的大膽創新之舉卻在中世紀繪畫中找到了出處！孰新？孰舊？我們委實有點茫然了。誠然，歷史的完全重復是不存在的。但是，那種“隔代返祖”現象給我們帶來“新”視象，則是經常發生的。

地理範圍不同，新舊也會變得相對起來。此地初見的新物，很可能是從彼地傳來的舊貨。在我們自己這個小範圍裏以此為“新奇”並玩得興奮時，倘若從更大的範圍來看，則人家那邊已然習以為



左圖是《聖伊爾德方索論聖馬利亞之童貞》一〇六七年托萊多抄本《天使報喜》插圖中的大天使加百列的面孔。右圖是畢卡索畫於一九三七年的《多拉·馬爾像》中那位女士的相貌。兩者之間，相隔近千年，而表現方式竟毫無二致，難免使人對新與舊的相對性發出感嘆。

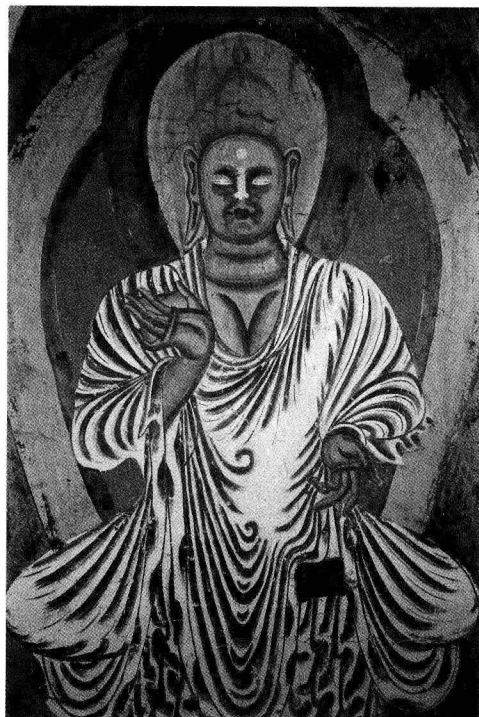
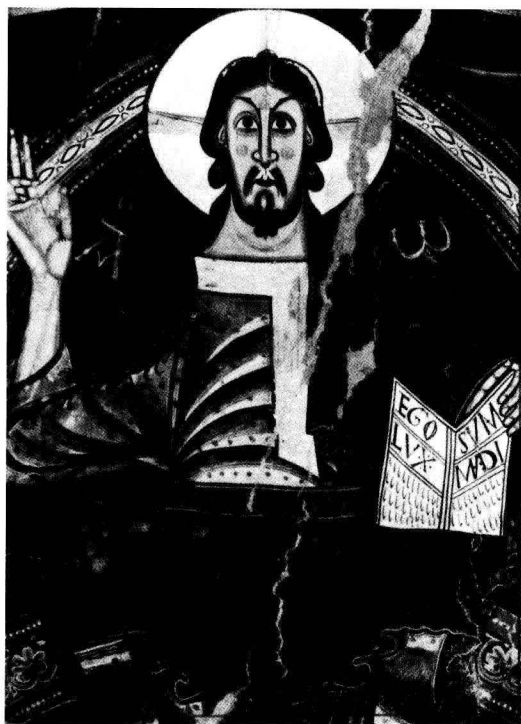
常，甚至視作“過時”而生厭倦之心了。衆所周知，西班牙的文藝復興發生稍遲。但當意大利繪畫傳來之際，伊比利亞各地先後積極響應。於是，達·芬奇、米開朗琪羅、拉斐爾、蒂齊亞諾（即提香）等意大利大師的追隨者，因引進新風而一度享譽畫壇。引人深思的，是這些人作為引進者雖然也在畫史上被提到一筆，但是因為缺乏獨立的風格而被後來的創新者很快取代並從此銷聲匿跡。那些創新者，儘管也不拒絕吸收外來影響，但是決不去作簡單的模倣，而是敢於超越，敢於獨樹一幟，從而使自己在更大的範圍裏，在世界範圍裏，成就了真正的新事業。這便是埃爾·格雷科樹立的表率。

西班牙畫史以及其他畫史中的此類新舊相對性例子，給人以深刻的啓示。它逼迫我們去掌握更廣博精深的知識，去進行更全面深入的思考，以便能夠從現象看到本質，能夠更明智地規範自己的行為。比如說，我們閉關許久之後重開國門，西方人在二十世紀藝術領域的種種作為在我們這裏都是新鮮新奇的東西。這就難免要引得我們躍躍欲試，也要去做而效之。可是，祇消我們稍微冷靜地想一想，把我們放在更大的地理範圍內來考察，則就可以看到：我們弄的“新”，已是他人的“舊”了。拿別人的“舊”來當自己的“新”既然不妥，則何不像畢加索那樣，從我們自己比較遙遠的過去去尋求一些靈感呢？或許，這並非不是求新之路中的一條。

最後，是西班牙繪畫與我們中國繪畫的異同之趣。包括西班牙繪畫在內的西方繪畫，與中國繪畫千差萬異，是不言而喻的，因此也便不是我們在此要討論的話題。彼此的相同或相近，纔是我們的興趣所在。西方中世紀羅曼繪畫作為西方繪畫演變中一個完全獨立的體系，與在世界繪畫領域中完全獨立的中國繪畫體系竟然十分接近的現象，早就引起我們的非常關注。在我們考察西班牙羅曼繪



左圖為巴塞羅那加泰羅尼亞藝術博物館所藏的《萬能上帝與十二使徒祭臺面板》（約一一〇〇年）的局部，右圖是敦煌莫高窟第二八〇窟隋代壁畫上的《弟子》（六至七世紀）。



陶利聖克萊門特教堂半圓後堂巨像《莊嚴基督》(約一一二三年)(左圖)和莫高窟第四三五窟北魏的《白衣佛》(五至六世紀)(右圖), 給人以如出一轍的印象: 類似的畫法, 相近的圖像, 一致的觀念。

畫時, 兩者的相近非但極大程度地加強了我們已有的印象, 而且引起我們去進行更為深入的探討。起初, 我們在馬德里普拉多博物館, 看到從索里亞地區貝蘭加聖包德略教堂移來的十二世紀羅曼壁畫《狩獵》、《射鹿》或《持長矛和圓盾的士兵》, 便不假思索, 立刻聯想到敦煌莫高窟諸如北魏的《鹿王本生圖》那類著名傑作。以後, 在西班牙各地考察其中世紀藝術的過程中, 我們進一步發現, 這兩種自成一體的繪畫體系, 竟然從方法到圖像再到觀念, 有着千絲萬縷的聯繫。不論是萊昂聖伊西多爾教務會教堂王家祠堂裏, 《天使向牧人報喜》和《萊昂農歷圖》等精妙之作的用線流動純熟, 還是特拉薩聖馬利亞教堂南耳堂半圓祭室牆上, 出自埃斯皮內爾瓦斯畫師之手的《聖托馬斯·貝克特殉教》的設色清麗優雅和畫風瀟灑天然, 都充滿中國繪畫的趣味。在圖像上, 巴塞羅那加泰羅尼亞藝術博物館珍藏一塊奇特罕見的《萬能上帝與十二使徒祭臺面板》(約一一〇〇年)。畫面中央是上帝, 兩側各為六個使徒, 呈金字塔形作對稱安排。正是這一金字塔形構圖, 是為整個西方羅曼繪畫中絕無僅有的圖像。然而, 比這塊祭臺面板大約早五百多年, 在我國隋代的一幅壁畫《弟子》(莫高窟第二八〇窟)上, 佛的弟子們已經以此法加以表現。至於那些莊嚴基督或榮光聖母們, 其中力求塑造天上神聖必有的威嚴、莊重、博大、慈悲的意圖, 與我們諸多石窟中造神敬佛的心理並無二致。為其如此, 即如陶利聖克萊門特教堂半圓後堂的巨像《莊嚴基督》(約一一二三年), 與莫高窟第四三五窟的妙相《白衣佛》(北魏, 即五至六世紀), 纔會給人以如出一轍的印象: 類似的畫法, 相近的圖像, 一致的觀念。

這裏要順便指出, 西方羅曼體系與中國體系頗有相合之處, 不僅反映在繪畫領域, 同樣也反映在雕刻藝術上。在包括西班牙在內的西方羅曼教堂(十一世紀至十二三世紀)中, 入口大門上方的半

圓形門楣，通常以浮雕作裝飾，其題材多取基督及其十二門徒或二十四長老故事，而且總是在正中央表現基督，將門徒或長老分列兩邊。這幾乎是羅曼門楣的經典圖像，可以在諸如法國衆衆聖熱尼教堂或西班牙索里亞聖多明我教堂等許多地方見到其正本或變體。令人吃驚並發生無窮興趣的，竟是美國芝加哥藝術學院保存着我國唐代廟宇的一塊半圓門楣石刻《佛與弟子》(八四五年)，其圖像恰恰是佛坐正中而弟子和菩薩等人侍立並跪拜於兩旁。這與以上談到的諸例，使我們不能不意識到，相似乃爾絕非巧合，而是必有淵源關係在其中。可惜我們眼下尚不具備條件，去探究兩者之間的來龍去脈。但是，我們要在考察一下這一歷史上的相似現象居然會對我們中國繪畫現代演變所產生的奇怪影響。

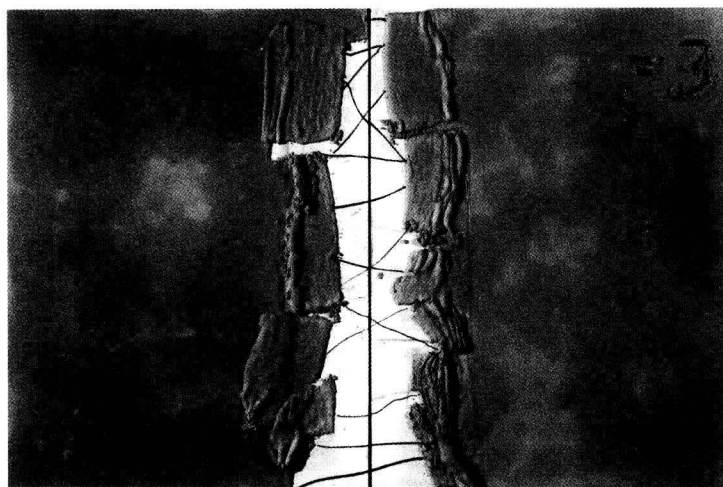
文藝復興講究逼真寫實的新繪畫興起，形成一套完整的新表現體系，與中世紀典型的符號表意的羅曼體系相對立而存在，並因時人的推崇而被奉為主臬，最終成為用以衡量一切甚至藉以否定一切的絕對標準。法國雕刻大師羅丹早年，就曾受到這樣的教育，將中世紀認定是人類最黑暗的時代，中世紀藝術則是野蠻落後的東西。西方人自己否定中世紀，原本與我們並不相干。豈料，自“五四運動”以來，即使在文化藝術領域，我們同樣痛感自己落後，要到西方——對於畫家便是法國是巴黎——去學習“先進”。然而，我們對於西方造型藝術領域何為“先進”的理解，顯然通盤接受了當時西方的學院主義認識，即把已被當作教條看待的寫實體系尊為至高無上的絕對標準。這個標準一立，與西方中世紀羅曼體系有頗多相似之處的中國藝術體系，便難免要受到信奉此種標準的人的衡量。衡量的結果是：“中國藝術的素描、明暗、結構、解剖、色彩、透視都不科學”，“中國繪畫落後”，“中國雕塑粗糙”。這與西方中世紀藝術曾經有過的命運，竟然是一樣了。可是，就在我們用文藝復興寫實體系否定自我的時候，西方人已經為曾被文藝復興否定的中世紀及其藝術做了翻案文章。還是那位羅丹，在其後來以《法國大教堂》為名出版(一九一四年)的中世紀藝術考察筆記中如此寫道：“這便是氣度恢宏的整個羅曼藝術。這是美的幾何學。那些被我們執意認作屬於野蠻民族的時代，具有這種知識傳統。而我們卻失去了它。”“羅曼藝術是法國一切風格之父。它含蓄而又充滿力量，造就出我們的全部建築。即使將來，也還是應該始終想到它的原則。”“這些野蠻的羅曼浮雕，保存了何等驚人的美！”“在我年輕時，我覺得這一切都可怕之極。這是我用短視者的眼光去看的緣故，當時，我同所有的人一樣，是個十分無知的人。以後，我看到了人們把我們的時代變成了甚麼樣子，我這纔懂得野蠻人到底在哪裏了。”不但羅丹有了這樣的覺悟，而且二十世紀包括畢卡索或米羅在內的許多新潮探索者，都將自己的目光越過文藝復興而投向中世紀，投向更久遠的過去或更遙遠的異域。西班牙現當代藝術的興旺景象，可以說在相當程度上得益於那裏輝煌的中世紀藝術。

遺憾的是我們始終未能實行這一極其必要的否定之否定，始終未能重新找回失去已久的自信心。我們的二十世紀藝術，在極大程度上，是在用西方寫實體系改造中國傳統的思想指導下實現的。非但如此，即使在二十世紀七十年代末中國重新向世界開放時，我們在依然不能正確認識自己並始終缺乏自信的心態中，從盲目否定他人的“左”的虛無主義極端跳到另一個極端，又將西方前衛藝術視為楷模，既不明究竟又不加分析，斷然以其所體現的價值觀念和審美標準，再度否定並改造我們自己。如今，我們終於開始認識到，被我們自己在不自覺狀態下一再否定的中國藝術體系具備不

可動搖、不容置疑的獨立意義，中國美學思想代表着人類最高境界的精神財富；而且，它在推動西方藝術的現代演變中，起着非同小可的作用，在這一點上並不亞於西方中世紀藝術。捨此，我們再無別的立足點。

誰又曾料到會發生這些反反覆覆的糾葛？如今，面對新世紀，正是我們不得不作出深刻反思的時刻。

《西班牙繪畫》的編寫出版，將填補我國在介紹外國藝術工作中的一個空白。我們誠望，我們的努力能夠為我國讀者，為一切漢語讀者提供一個對西班牙繪畫光輝歷程的比較完整的認識，使讀者在閱讀中，特別是在欣賞大量複製的畫作中，會在得到審美享受的同時，有見仁見智的收穫。



縫合的雙聯畫 1998年

作者：安東尼·塔皮埃斯 木板綜合技法 130.5 × 194 厘米
巴塞羅那托尼·塔皮埃斯畫廊收藏

目 錄

序

史前與古代 1

輝煌燦爛的起點
模糊但卻動人的信息
阿爾塔米拉的彩繪
城堡山的素描
巴利托塔峽谷的單色平塗
伊比利亞陶器上的繪畫
羅馬鑲嵌畫

中世紀：穆斯林藝術 9

穆斯林西班牙的出現
藝術上的四個時期
鑲嵌畫與彩陶
阿爾罕布拉宮的繪畫
摩薩拉布風格與穆德哈爾風格
從美學上促成西班牙特色

中世紀：前羅曼時期 15

西哥特人的新藝術
復地運動與細密畫
十世紀諸《聖經》抄本插圖
伊斯蘭藝術的影響：摩薩拉布風格
不同凡響的《貝亞圖斯啓示錄評註》諸抄本細密畫

中世紀：羅曼時期 23

基督教大發展呼喚新繪畫
羅曼繪畫：以符號表意表現上帝世界的獨立體系
西班牙羅曼繪畫的特點與傾向
加泰羅尼亞壁畫與聖克萊門特畫師、末日審判畫師和埃斯皮內爾瓦斯畫師
卡斯蒂利亞—萊昂壁畫與聖伊西多爾畫師和聖胡斯托畫師
阿拉貢壁畫
西班牙羅曼藝術的獨創形式：木板繪畫
祭臺面板四流派
《創世記》壁毯

中世紀：哥特時期 37

哥特繪畫：上帝世界的人性化和表現上的自然寫實傾向

哥特繪畫在西班牙的後起及其特殊形式大型祭屏畫

綫描風格

巴薩父子與加泰羅尼亞新風

各種流派匯集巴塞羅那

烏格特集加泰羅尼亞哥特繪畫大成

巴倫西亞畫派

卡斯蒂利亞畫派與加列戈

獨樹一幟的貝爾梅霍

彩色圖例 53

彩色圖目 301

史前、古代、中世紀西班牙畫家人名

中西文對照表與索引 309

史前、古代、中世紀藝術品所在地中西文對照表 311

西班牙史前遺蹟分佈圖 316

十世紀加里發統治疆域 317

十四世紀中葉伊比利亞半島形勢 318

史前與古代

史前與古代

燦爛輝煌的西班牙繪畫，有一個燦爛輝煌的起點：以阿爾塔米拉洞窟為傑出代表的史前壁畫。

西班牙是世界範圍保存人類史前藝術遺蹟的重要國度，在北部包括阿爾塔米拉在內的坎塔布里亞地區(與法國南部合稱“法蘭西-坎塔布里亞地區”)，東部的萊萬

特地區(實際上是北起萊里達南至加的斯的整個地中海沿岸)，以及中部和南部，都有發現，而且反映出不同階段的不同形態。

這些史前遺蹟向我們傳遞着上古的信息。上古信息穿過悠久歲月，已經變得微弱而且模糊。然而，我們眼前這些不容置疑的真實圖像，委實又使我們感到無比親切，彷彿我們趁原始先民外出行獵之際而溜進洞來，感受着周遭的一切。特別對那些神奇的畫圖，我們既驚且喜，贊嘆不已。如果我們是藝術家，恐怕不由得會心生羨慕，或者竟至於自嘆不如的吧。誠然，原始藝術家描繪逼真生動的動物形象，想必不是受單純的愛美之心或娛樂之情所驅使，而是有實際的功利目的。或許，原始先民在求得繪畫的巫術效應，視繪畫為狩獵成功的必要保證和不可或缺的程序，以期畫牛得牛，畫鹿得鹿，因為他們尚不知耕種，必須依靠獵獲野獸纔能維持生存。阿爾塔米拉洞窟最精美的作品，都集中在長十八米寬九米的“繪畫大廳”(其它支洞或過廊內，還分散着一些綫描或綫刻的作品)，說明此“廳”正可能是舉行巫術儀式的場所。或許，岩上的圖畫是文字出現之前的記事，形象記錄原始先民



阿爾塔米拉洞窟主洞頂彩繪
前25000年 原地