

藝術的故事

THE STORY OF ART BY E.H.GOMBRICH

E. H. Gombrich 原著 永續社編譯

導言-關於藝術和藝術家

第一章 原始藝術

第二章 西方古文明藝術

第三章 希臘與愛琴海文明

第四章 古希臘美學

第五章 古羅馬藝術

第六章 羅馬帝國的衰退

第七章 同時期的東方文明

第八章 中世紀歐洲

第九章 仿羅馬式風格

第十章 哥特式建築

第十一章 中世紀後期

第十二章 文藝復興即將萌芽

第十三章 文藝復興興起

第十四章 北方文藝復興

第十五章 義大利的文藝復興

第十六章 文藝復興的威尼斯學派

第十七章 北方文藝復興盛期

第十八章 文藝復興晚期矯飾主義

第十九章 巴洛克風格

第二十章 荷蘭巴洛克

第二十一章 義大利巴洛克

第二十二章 巴洛克至洛可可

第二十三章 理性主義時代

第二十四章 理性主義與浪漫主義

第二十五章 十九世紀印象派

第二十六章 工業化與後印象派

第二十七章 二十世紀現代潮流



第十四章 北方文藝復興

十五世紀的北方



圖 171 華麗的哥特式風格：法國盧昂的正義宮(原為國庫)，1482。

圖 172 哥特式垂直風格：劍橋大學國王學院禮拜堂。始建於 1446。

我們已經看到，十五世紀對藝術史帶來了重大變革，因為佛羅倫斯的布魯內萊斯基一代的發現和創新使義大利藝術跨入了一個新的層次，使其與歐洲其他地方的藝術發展分道揚鑣。十五世紀北方藝術家的目標也許與義大利的同行不那麼不同，但他們的手段和方法卻有所不同。北方和義大利之間的差異在建築方面可能表現得最為明顯。布魯內萊斯基通過將古典元素引入他的建築中，結束了佛羅倫斯的哥特式風格。幾乎一個世紀後，其他地方的藝術家才效仿他的例子。在整個十五世紀，他們繼續發展了前一世紀的哥特式風格。但儘管這些建築的形式仍然包含著哥特式建築的典型元素，如尖拱或飛扶壁，但那個時代的品味已經發生了很大的變化。我

們記得，在十四世紀，建築師喜歡使用優雅的花飾和豐富的裝飾。我們記得埃克塞特大教堂建成時的裝飾風格(圖 137)。在十五世紀，對於複雜的花飾和奇幻的裝飾的愛好更加深入。圖 171，法國魯昂的司法宮，是這個法國哥特式的最後階段的例子，有時被稱為華麗風格。我們看到設計師們如何將整個建築物覆蓋著無盡多樣的裝飾，顯然不考慮它們在結構中是否起到任何作用。這些建築中的一些具有童話故事的特點，無限的財富和創意；但人們感覺到，他們已經耗盡了哥特式建築的最後可能性，反應必然會在早晚出現。實際上，即使在沒有義大利的直接影響下，北方的建築師也會演變出一種更簡潔的新風格。

特別是在英國，我們可以在哥特式風格的最後階段看到這些趨勢，這被稱為“垂直風格”。這個名字是為了傳達英格蘭 14 世紀末和 15 世紀建築的特點，其中直線比早期“裝飾”花飾的曲線和拱形更頻繁地出現在裝飾中。這種風格最著名的例子是劍橋國王學院的壯觀教堂(圖 172)，該教堂始建於 1446 年。這座教堂的形狀比以前的哥特式內部要簡單得多——沒有側翼，因此沒有柱子和陡峭的拱門。整個教堂給人的印象更像是一個高聳的大廳，而不是一個中世紀教堂。但儘管整體結構更加樸素，也許更世俗化，但哥特式工匠的想像力在細節中得到了充分的發揮，尤其是在穹頂(“扇形拱頂”)的形式中，其中的奇幻花飾曲線和線條回憶起凱爾特和諾森布裡亞手稿的奇跡(圖 103)。

在義大利之外的國家，繪畫和雕塑的發展在某種程度上與建築的發展平行。換句話說，儘管范·艾克兄弟有了重大的創新，但藝術的實踐仍然是一種習慣和慣例，而不是一門科學。透視的數學規則，科學解剖的秘密，對羅馬古代建築的研究尚未擾亂了北方大師的內心平靜。因此，我們可以說，他們仍然是“中世紀藝術家”，而阿爾卑斯山另一側的同行已經屬於“現代時代”。但兩側阿爾卑斯山的藝術家所面臨的問題仍然非常相似。范·艾克教導他們如何通過仔細地添加細節來使畫作成為自然的鏡子，直到整個畫框都充滿了細致入微的觀察(圖 153；圖 154)。但正如南方的弗拉·安吉利科和貝諾佐·戈佐利(圖 161；圖 163)將馬薩奇奧的創新應用於十四世紀的精神，北方也有藝術家將范·艾克的發現應用於更傳統的主題。

例如，德國畫家斯特凡·洛赫納(1410-1451 年)，他在十五世紀中葉在科隆工作，有些像北方的弗拉·安吉利科。他迷人的畫作《玫瑰花叢中的聖母》(圖 180)，周圍圍繞著彈奏音樂、撒花瓣或向小基督孩子奉獻水果的小天使，顯示出畫家瞭解了揚·范·艾克的新方法，就像弗拉·安吉利科瞭解了馬薩奇奧的發現一樣。然而，他的畫作在精神上更接近十四世紀的威爾頓雙聖畫(圖 143)，而不是揚·范·艾克的風格。回顧早期的例子並比較這兩幅作品可能會很有趣。我們立刻可以看出，後來的畫家學到了早期畫家曾經遇到的困難之一。洛赫納能夠表現出聖母坐在草地上的空間。與他的人物相比，威爾頓雙聖畫的人物看起來有點扁平。洛赫納的聖母依然站在金色的背景前，但前面有一個真實的舞臺。他甚至添加了兩位迷人的天使，拉開帷幕，看起來像是懸掛在畫框上。正是像洛赫納和弗拉·安吉利科的畫作首先吸引了十九世紀浪漫主義評論家的想像力，比如羅斯金和前拉斐爾派學派的畫家。他們在這些作

品中看到了純樸虔誠和童心的魅力。在某種程度上，他們是對的。對我們來說，習慣了畫作中的真實空間和或多或少正確的繪畫，這些作品比早期中世

北方的其他畫家更像是本奧佐·高佐利，他在佛羅倫斯的梅第奇宮的壁畫反映了優雅世界的歡樂，傳統的國際風格精神。這特別適用於設計掛毯的畫家，以及裝飾寶貴手稿的畫家。圖 173 所示的頁面是在十五世紀中葉繪製的，就像高佐利的壁畫一樣。背景中展示了傳統場景，顯示作者將完成的書交給了訂購它的貴族贊助人。但畫家覺得這個主題本身有些無聊。因此，他給它一個類似入口大廳的設置，並展示了我們周圍的事情。城門後面有一群人，顯然是在準備追逐——至少有一個相當時髦的人物手持獵鷹，而其他則像傲慢的市民一樣站在那裡。我們看到了城門內部和前面的攤位和小販展示他們的商品以及買家檢查它們。這是一幅栩栩如生的畫，描繪了當時的中世紀城市。在一百年前或任何早期時期都無法做到這一點。我們必須回到古埃及藝術，才能找到像這樣忠實地描繪人們日常生活的畫作；即使是埃及人也不像他們自己的世界那樣準確地描繪，也沒有如此幽默。這種幽默精神就像我們在《瑪麗皇后詩篇》(圖 140)中看到的一個例子，它在這些迷人的日常生活描繪中得以實現。北方藝術，相較於義大利藝術更不拘泥於追求理想的和諧與美麗，因此更傾向於這種類型的描繪，並愈加傾向於此。



圖 172 塔維尼耶(Tavernier): 《查理曼征服記》的獻辭頁，約 1460。



圖 173 福凱(Fouquet): 法國查理七世的寶藏官 Estienne Chevalier, 1450 的祭壇畫。





圖 175 Rogier van Der Weyden: 基督下十字架，祭壇畫，約 1435。



圖 176 范德戈斯(HUGO van Der Goes): 聖母升天，祭壇畫，約 1480，布魯日。

然而，錯誤的想法之一是想像這兩個“學派”是在密封的隔間中發展的。實際上，我們知道這個時期的法國主要藝術家，如讓·富凱(1420-1480?)，在年輕時曾訪問過義大利。他曾去羅馬，在那裡於 1447 年繪畫了教皇。圖 174 展示了一幅捐贈者的肖像，他可能是在回國幾年後製作的。與威爾頓雙聖畫(圖 143)一樣，聖人保護著跪下祈禱的捐贈者。由於捐贈者的名字是埃斯蒂安(這是古老的法語，意為史蒂芬)，他身邊的聖人是他的保護神，聖史蒂芬，作為教會的第一執事，穿著執事的袍子。他手持一本書，書上有一塊大而銳利的石頭，因為根據聖經，聖史蒂芬被用石頭砸死。如果我們回顧威爾頓雙聖畫，我們再次看到不到一個世紀內藝術在描繪自然方面取得的進展。威爾頓雙聖畫的聖人和捐贈者看起來好像是剪下來放在畫上的紙。而讓·富凱的人物看起來好像被塑造出來。在早期的畫作中，沒有任何光與影的痕跡。富凱使用光線幾乎像皮耶羅·德拉·法蘭西斯卡一樣(圖 166)。這些冷靜而似乎是塑像的人物站在一個真實的空間中，顯示出富凱對他在義大利所見的印象深刻。然而，他的繪畫方式與義大利人不同。他對事物的質感和表面感興趣——毛皮、石頭、布料和大理石——表明他的藝術仍然受到揚·范·艾克北方傳統的影響。另一位前往羅馬的偉大北方藝術家是羅吉爾·範·德·維登(1400-1464)。對這位大師的瞭解非常有限，除了他享有很高的聲譽，並且生活在荷蘭南部，那裡也是揚·范·艾克工作的地方。圖 175 展示了一幅代表基督降下十字架的大型祭壇畫。我們看到，羅吉爾，就像揚·范·艾克一樣，可以忠實地再現每一個細節、每一根頭髮和每一針線。然而，他的畫作並不代表一個真實的場景。他將他的人物放在一種淺淺的舞臺上，背景是中性的。回想一下波拉尤洛的問題(圖 167)，我們可以欣賞到羅吉爾決定的智慧。他也必須製作一幅遠看時能夠清晰地看到的大型祭壇畫，並且必須在教堂中向信徒展示神聖的主題。它必須在輪廓上清晰，並且作為一個圖案令人滿意。羅吉爾的畫作滿足了這些要求，而不像波拉尤洛的畫作那樣看起來迫不及待和自我意識。基督的身體，正面面對著觀者，形成了構圖的中心。哭泣的婦女們兩側圍繞著它。

聖約翰彎下身，就像另一邊的聖瑪麗·瑪達肋納一樣，試圖支撐昏迷的聖母，她的動作對應著基督下降的身體。老人的冷靜舉止形成了主要演員表現出的豐富手勢的有效輔助。

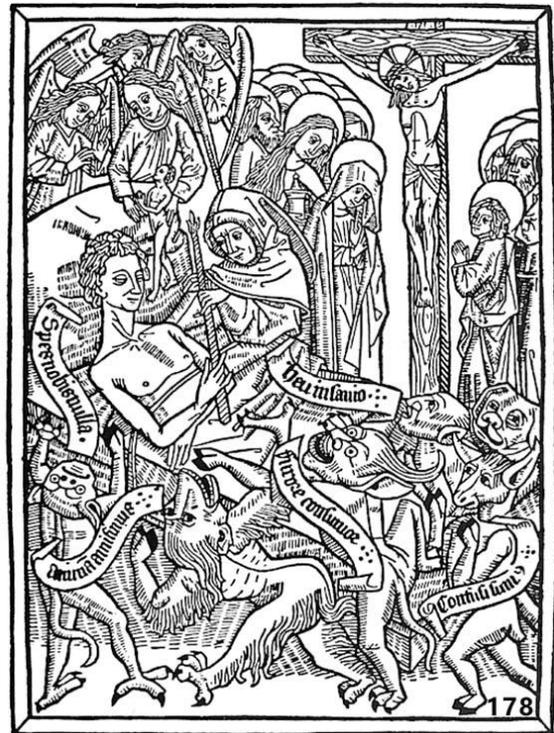


圖 177 斯托斯(Veit Stoss)：克拉科夫聖母教堂的祭壇，1477-89。

圖 178 好人臨終-烏姆(Ulm)約 1470 印刷的《善終藝術》木刻插圖。

因為他們似乎真的像是神秘劇中的演員，或者像是由一位受啟發的導演所組織或擺姿勢的活人畫像，這位導演曾經研究過中世紀的偉大作品，並希望在自己的媒介中模仿它們。通過將哥特式繪畫的主要思想翻譯成新的、栩栩如生的風格，羅吉爾為北方藝術做出了巨大貢獻。他拯救了許多清晰設計的傳統，否則這些傳統可能會在揚·范·艾克的發現的衝擊下失去。從此以後，北方藝術家嘗試以各種方式將藝術的新需求與其古老的宗教目的調和。我們可以在一位十五世紀下半葉最偉大的佛蘭德藝術家，畫家雨果·範·德·戈斯的作品中研究這些努力。關於他，我們知道一些個人細節。我們聽說他在修道院度過了他生命的最後幾年，他被罪惡感和憂鬱症折磨著。在他的藝術中，有一種緊張和嚴肅的東西，使它與揚·范·艾克的寧靜情感大不相同。圖 176 展示了他的《聖母去世》的畫作。讓我們首先注意到的是，藝術家以令人欽佩的方式表現了十二位使徒對他們所目睹的事件的不同反應，從安靜的沉思到充滿激情的同情，幾乎是不經意的張大嘴巴。如果我們回頭看斯特拉斯堡大教堂(圖 128)門廊上同一場景的插圖，我們最好能夠衡量範·德·戈斯的成就。與畫家的許多類型相比，雕像的使徒看起來非常相似。而且，對早期藝術家來說，排列他的人物在一個清晰的設計中是多麼容易！他不必像範·德·戈斯一樣去處理遠近和空間的幻想。我們可以感受到畫家的努力，他試圖在我們眼前展示一個真實的場景，但又不讓畫面的任何部分留下空虛和無意義。前景的兩位使徒和床上的神靈最清楚地

展示了他如何努力展示他的人物。但這種明顯的緊張感使動作看起來有些扭曲，同時也增加了環繞著臥床上的鎮定的處女的緊張興奮感，她在擁擠的房間中獨自一人，獲准看到她的兒子張開雙臂迎接她。對於雕塑家和木雕匠來說，哥特式傳統在羅吉爾賦予它的新形式中的存續對特別重要。圖 177 展示了一個在 1477 年為波蘭克拉科夫委託製作的雕刻祭壇(比波拉尤洛的祭壇畫晚了兩年，見圖 167)。它的主人是維特·施托斯，他在德國紐倫堡的大部分生命中生活，並在那裡在 1533 年高齡的時候去世。即使在小插圖上，我們也可以看到清晰設計的價值。因為就像站在遠處的會眾一樣，我們能夠輕鬆地閱讀主要場景的含義。中央的聖物箱團體再次展示了聖母瑪利亞的去世，周圍是十二位使徒，雖然這次她不是躺在床上，而是跪在祈禱中。更上面，我們看到她的靈魂被基督接納進入光輝四溢的天堂，而最頂部，我們看到她被上帝之父和他的兒子加冕。

祭壇的所有翼代表了聖母一生中重要的時刻，這些時刻(連同她的加冕)被稱為聖母的七喜。這個循環從左上角的耶穌告知(聖母的預告)開始；接下來往下是耶穌的降生和三博士的參拜。在右翼上，我們可以找到在經歷了許多悲傷之後的其餘三個喜悅時刻 - 耶穌的復活、升天和五旬節的聖靈降臨。信徒們在聖母節日時聚集在教堂時，可以思考所有這些故事(翼的其他一面適應了其他節日)。但只有當他們能夠接近祭壇時，他們才能欣賞到維特·施托斯(Veit Stoss)的藝術中神使和使徒的精確和生動(見圖 179)。在十五世紀中葉，德國進行了一項非常重大的技術發明，對未來藝術的發展產生了巨大影響，不僅僅是藝術 - 這就是印刷的發明。圖片的印刷在書籍印刷之前已經數十年了。小冊子上印有聖人的圖像和禱告文本，用於分發給朝聖者和私人默想。印刷這些圖像的方法非常簡單。它與後來用於印刷字母的方法相同。拿起一個木塊，用刀子割掉不應該出現在印刷品上的一切。換句話說，最終產品中應該看起來白色的東西應該被削空，而應該看起來黑色的東西則保留在狹窄的凸脊上。結果看起來像我們今天使用的任何橡皮印章，將其印在紙上的原理幾乎相同：將表面塗抹上由油和煤煙製成的印刷墨水，然後將其按到小冊子上。可以從一個木塊上製作很多印刷品，直到它磨損。

這種簡單的圖片印刷技術稱為木刻。這是一種非常便宜的方法，很快變得流行。幾個木塊可以一起用於一系列綁在一起的圖片，這些從整個木塊印刷的書被稱為木刻書。木刻和木刻書很快就在流行的集市上銷售；紙牌是用這種方式製作的；還有用於默想的幽默圖片和印刷品。圖 178 展示了早期木刻書之一的一頁，教會將其用作圖片講道。它的目的是提醒信徒們死亡的時刻，並教導他們 - 如標題所說 - '善終的藝術'。木刻顯示了臥床的虔誠男人，身旁有修道士將一根點燃的蠟燭放在他手中。一位天使正在接受他的靈魂，靈魂以祈禱的形式從他的嘴中出來。在背景中，我們看到基督和他的聖人，向他們轉向的垂死男人的心靈。在前景中，我們看到一群最醜陋和奇幻形狀的惡魔，他們嘴中發出的字句告訴我們他們說了什麼：'我在發怒'，'我們受辱了'，'我驚呆了'，'這不是安慰'，'我們失去了這個靈魂'。他們的滑稽表現是徒勞的。具備善終藝術的人不需要擔心地獄的力量。然而，儘管它很有用，但木刻是一種印刷圖片的相當粗糙的方式。的確，這種粗糙本身有時是有效

的。中世紀晚期這些流行版畫的質量有時會使人想起我們最好的海報 - 它們的輪廓簡單，手法經濟。但那個時期的偉大藝術家有著不同的抱負。他們想展示他們對細節的掌握和他們的觀察力，而對於這一點，木刻不太合適。因此，這些大師選擇了另一種可以產生更細微效果的媒介。他們不是使用木頭，而是使用銅。銅版畫的原則與木刻略有不同。在木刻中，除了要顯示的線條之外，割掉了一切。在銅版畫中，使用一種特殊的工具，稱為鐳射雕刻刀，將其壓入銅版中。用這種方式在金屬表面上雕刻的線條將保持任何顏色或印刷墨水，將其塗在雕刻的銅版上，然後擦拭空白的金屬。如果然後將銅版非常壓緊地按在一張紙上，則由鐳射雕刻刀刻在金屬中的墨水將被擠壓到紙上，印刷品就完成了。換句話說，銅版印刷實際上是木刻的負片。木刻是通過留下線條來製作的，而雕刻是通過將線條刻在金屬板上來製作的。



圖 179 斯托斯(Veit Stoss): 使徒的頭像。圖 177 的局部放大。

圖 180 斯特凡·洛克納(Stefan Lochner): 玫瑰花園中的聖母。約 1440。

現在，無論多難以牢固地握住鐳射雕刻刀並控制線條的深度和強度，很明顯，一旦掌握了這門技藝，可以從銅版印刷獲得比木刻更多的細節和更加微妙的效果。在十五世紀，雕刻的一位偉大且著名的大師是馬丁·雄高爾(Martin Schongauer, 1453年-1491年)，他居住在上萊茵河的科爾馬(位於現在的阿爾薩斯地區)。圖 181 展示了雄高爾的《聖誕之夜》銅版畫。這個場景以荷蘭大師的精神進行解釋。像他們一樣，雄高爾渴望傳達場景的每一個家常細節，使我們感受到他所代表的物體的質地和表面。他能夠在沒有筆和顏色的幫助，以及沒有油畫媒介的情況下成功做到這一點，幾乎可以說是奇跡。可以通過放大鏡觀察他的銅版畫，並研究他如何特徵化斷裂的石塊和磚塊，山崖上的花朵，穿越拱頂的藤蔓，動物的毛皮和牧羊人的粗糙下巴。但我們不僅應該欽佩他的耐心和手藝。

我們可以在不瞭解使用鐳射雕刻刀的困難情況下欣賞他的聖誕故事。聖母在被用作馬槽的廢墟小教堂中跪下，她敬拜著小孩，小孩小心翼翼地放在她大衣的一角；聖約瑟夫手持燈籠，以擔心和慈父的表情看著她。牛和驢也在與她一起敬拜。謙卑的牧羊人正要跨越門檻；在背景中，其中一位從天使那裡接收資訊。在右上角，我們可以一瞥到天上的合唱團正在唱著「地上的和平」。這些主題本身都深植於基督教藝術的傳統中，但它們的組合方式和在頁面上的分佈方式都是雄高爾獨創的。對於印刷頁面和祭壇畫的構圖問題，在某些方面是相似的。在這兩種情況下，不應允許對空間的建議和對現實的忠實模仿破壞構圖的平衡。只有在我們思考這個問題時，我們才能充分欣賞雄高爾的成就。我們現在明白為什麼他選擇了廢墟作為背景——它使他能夠用破碎的石塊片框住場景，形成我們透過其看到的開口。這使他能夠在主要人物背後放置一個黑色底紙，使雕刻的任何部分都不空白或無趣。如果我們在頁面上畫兩條對角線，我們可以看到他多麼仔細地計劃了他的構圖：它們在聖母的頭頂交會，這是印刷品的真正中心。木刻和雕刻的藝術很快傳遍整個歐洲。在義大利有像曼特尼亞和波提切利那樣的雕刻，也有來自荷蘭和法國的作品。這些版畫成為藝術家們相互學習想法的另一種手段。當時，從另一位藝術家那裡借用一個想法或構圖還不被認為是不光彩的，許多不那麼有名的大師都利用版畫作為參考書，從中借鑑。正如印刷的發明促使思想交流，否則宗教改革可能永遠不會發生一樣，圖像的印刷確保了義大利文藝復興藝術在歐洲其他地方的勝利。這是結束了北方中世紀藝術的一種力量，並在這些國家的藝術中引發了危機，只有最偉大的大師才能克服。



圖 181 松高爾(Schongauer): 聖夜，銅版畫，約 1475。



圖 182 石匠和國王。根據 Jean Colombe 關於 1464 編纂的特洛伊故事插圖。