

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



第十七章 北方文藝復興盛期

十六世紀初的德國和荷蘭



圖 209 北方文藝復興：布魯日的古老大宮廷（'La Grœfc'）。由 Jan Wallot 和 Christian Sixdeniers 設計，1535-1537。



圖 210 哥特式變革樣式：卡昂聖皮埃爾教堂 the Choir of St. Pierre in Caen. Pierre Sohier 設計，1518 至 1545 完成。

文藝復興時期義大利大師的偉大成就和發明對阿爾卑斯山以北的人們產生了深刻的印象。所有對復興學問的復興感興趣的人都習慣瞭望向義大利，那裡發現了古代經典的智慧和寶藏。我們非常清楚，在藝術方面，我們無法談論像學問中的進步那樣的進步。一個哥特式藝術品可能和文藝復興的藝術品一樣偉大。然而，也許對當時的人們來說，與南方的傑作接觸後，他們自己的藝術似乎突然變得過時和過時。有義大利大師的三個切實成果，他們可以指出。一個是科學透視的發現，第二個是解剖學的知識，以及對美麗人體的完美呈現，第三個是古典建築形式的知識，對當時似乎代表了一切尊嚴和美麗的東西。

觀察各種藝術家和傳統對這一新知識的影響，並看到他們如何表現自己，或者有時如何屈服，根據他們的性格強度和視野廣度，這是一個迷人的場景。建築師可能處於最困難的位置。他們習慣了哥特式體系和新古典建築的養成，至少在理論上是完全合乎邏輯和一致的，但在目標和精神上卻是如此不同。因此，在新的建築風格在阿爾卑斯山以北被採用之前，需要很長時間。當這一風格確實出現時，通常是在曾經參觀過義大利並希望跟上潮流的王子和貴族的堅持下。即使如此，建築師們常常只是表面上符合新風格的要求。他們通過在這裡放置一根柱子和那裡的飾帶來展示他們對新形式的瞭解，換句話說，通過將一些新的形式添加到他們豐富的裝飾動機中來展示他們對新思想的瞭解。往往情況是，建築物的主體保持完全不變。例如，法國、英國和德國有一些教堂，支撐拱頂的柱子通過在上面加上柱頭，或者哥

特式窗戶帶有花邊，但尖拱已經被圓拱所取代(圖 210)。有規則的修道院由奇幻的瓶形柱子支撐，城堡上滿是塔樓和支撐結構，但卻飾以古典細節，有著帶有正規飾帶的山城房屋(圖 209)。一位義大利藝術家，堅信古典規則的完美，可能會對這些事物感到恐懼，但如果我們不通過任何學術標準來衡量它們，我們常常會欣賞到這些不協調的風格是如何被融合的巧妙和智慧。

對於畫家和雕塑家來說，情況有些不同，因為對他們來說，不是採取某些確定的形式，比如柱子或拱門，而是一次性的。只有次要的畫家才會滿足於從路過的義大利雕版借來一個形象或一個手勢。任何真正的藝術家都必然感到有必要深入理解新的藝術原則，並對它們的有用性做出決定。我們可以在最偉大的德國藝術家阿爾佈雷希特·杜勒(1471-1528)的作品中研究這一戲劇性的過程，他在一生中始終充分意識到這些對藝術未來至關重要的原則。阿爾佈雷希特·杜勒是一位出色的大師金匠之子，他來自匈牙利，定居在繁榮的紐倫堡市。即使在孩提時代，年輕的杜勒就展示出驚人的繪畫才能，那個時候的一些作品被保存了下來，他被派去了最大的祭壇和木刻插圖工作坊。這歸功於紐倫堡大師米切爾·沃爾蓋穆特。完成學徒期後，他遵循了所有年輕的中世紀工匠的習慣，四處旅行，擴展視野，尋找一個定居的地方。杜勒的意圖是參觀他那個時代最偉大的銅版畫家馬丁·舒恩高爾(圖 181)的工作坊，但當他抵達科爾馬時，他發現大師在數個月前已經去世。然而，他與舒恩高爾的兄弟呆在一起，他們接管了工作坊，然後轉向瑞士的巴塞爾，當時是學習和圖書貿易的中心。在那裡，他為書籍製作木刻，然後繼續前進，穿越阿爾卑斯山進入義大利北部，一路上保持敞開的眼睛，在高山谷地中的風景畫上畫水彩，並研究曼特尼亞(第 186 頁)的作品。當他返回紐倫堡結婚並開設自己的工作室時，他擁有了北方藝術家在南方可以期望獲得的所有技術成就。他很快表明，他不僅僅具備了對他的艱難工藝的技術知識，而且還擁有那種唯一使偉大藝術家的感覺和想像力。

他的第一部重要作品之一是一系列大型木刻，描繪了《聖約翰的啟示錄》。這是一個巨大的成功。末日的恐怖景象，以及在末日降臨之前的種種兆頭和預兆，從未以相似的力量和威力可視化。毫無疑問，杜勒的想像力和公眾的興趣，都受到了當時德國末期對教會制度的普遍不滿和不滿的影響，最終爆發為路德的宗教改革。對杜勒和他的觀眾來說，啟示錄中怪異的異象幾乎變得像時事新聞一樣有趣，因為有很多人期望這些預言在他們的有生之年內成真。圖 211 展示了《啟示錄》xii 章 7 節的插圖：在天上爆發了戰爭。米迦勒和他的天使們與龍爭鬥，龍也與他的天使們爭鬥，但未能勝利；在天上再也找不到他們的位置。



圖 211 杜勒(Durer)：聖彌額爾對抗龍的戰鬥。1498 出版的啟示錄插圖木刻。



圖 212 杜勒：草地(部分片段)，水彩草圖。1502。



圖 213 杜勒：亞當和夏娃，於 1504 製作的銅版畫。



圖 214 杜勒：聖誕節，於 1504 製作的銅版畫。

為了代表這個偉大的時刻，杜勒拋棄了一直以來用來展示英雄與凡人敵人戰鬥的傳統姿勢。杜勒的聖米迦勒不採取任何姿勢。他是非常認真的。他用雙手強烈努力地將他的巨大矛刺入龍的喉嚨，這一強大的手勢支配了整個場景。在他周圍，有其他戰鬥的天使大軍，像劍客和弓箭手一樣對抗著邪惡的怪物，他們的奇異外表難

以描述。在這個天上的戰場下面，是一個寧靜和寧靜的景色，上面是杜勒著名的簽名。

但儘管杜勒證明瞭自己是奇幻和幻想的大師，是那些創造了大教堂門廊的哥特藝術家的真正繼承人，但他並不滿足於這一成就。他的研究和素描表明，同樣重要的是要思考自然的美麗，並像任何一位藝術家一樣，耐心和忠實地模仿它，自從揚·范·艾克向北方藝術家展示他們的任務是反映自然以來，已經完成了。杜勒的一些研究已經變得很有名了；例如，他對一片草坪的水彩畫(圖 212)。似乎杜勒追求完美的自然模仿，不是作為一個目標本身，而是作為一種更好的方式，以呈現令人信服的神聖故事的生動幻想，他將在自己的繪畫、雕刻和木刻中進行插圖。因為他畫這些素描的耐心，也使他成為天生的雕刻家，他不知疲倦地添加細節來建立一個真正的小世界，並且能在他的銅板上畫出來。在他於 1504 年創作的《聖誕節》(圖 214)中，他提出了舒恩高爾(圖 181)在他可愛的雕版上已經代表的主題。這位年長的藝術家已經利用了機會來描繪老舊的馬廄的崎嶇牆壁。乍一看，對於杜勒來說，這似乎是主要的主題。老農場的裂開灰泥和鬆動瓦片，從中長出樹木的破牆，用鳥巢代替屋頂，鳥巢上有鳥巢，都經過深思熟慮和寧靜的耐心，以至於人們能夠感受到藝術家對風景畫的古色古香的愛意。與之相比，人物似乎確實很小，幾乎微不足道：瑪麗尋找庇護所，跪在她的孩子面前，約瑟夫忙於從井中提水並小心地倒入狹窄的壺中。人們必須仔細看，才能在背景中找到一位敬拜的牧羊人，而幾乎需要一個放大鏡才能發現傳統的天使在天空中向世界宣佈喜訊。然而，沒有人會認真地認為杜勒僅僅是想展示他在渲染古老和破舊牆壁方面的技能。這個老而不用的農場院子，以其謙卑的訪客，傳達出如此寧靜的愉快氛圍，它呼籲我們以虔誠冥想的心情來思考聖夜的奇跡，這種氛圍與製作雕刻的心情相同。

在杜勒的雕版中，他似乎總結並將哥特式藝術的發展帶至完美，因為它已轉向模仿自然。但與此同時，他的頭腦正在努力應對義大利藝術家賦予藝術的新目標。哥特式藝術幾乎排除了一個現在引起興趣的目標，並且在這個目標中站在前景：以古典藝術所賦予的理想美來呈現人體。在這方面，杜勒很快就發現，無論多麼努力和奉獻地模仿真實的自然，都不足以產生區分南方藝術品的美麗的難以捉摸的品質。拉斐爾面對這個問題時，提到了他在自己心中找到的“某種美的觀念”，這個觀念是他在多年研究古典雕塑和美麗模特的過程中吸收的。對杜勒來說，這並不是一個簡單的命題。他的研究機會不僅較窄，而且在這些事情上他沒有堅實的傳統或確切的直覺來指導他。這就是為什麼他去尋找一個可靠的“食譜”，一種可教授的規則，它將解釋人體美的要素，他相信他在古代藝術家的有關人體比例的藝術著作中找到了這樣的規則。他們的表達和測量相當模糊，但是杜勒不會因此而退縮。正如他所說，他打算為他的祖先的模糊實踐(他們在沒有明確的藝術規則的情況下創作出充滿活力的作品)提供適當的可教導基礎。看著杜勒實驗各種比例規則，看著他刻意地扭曲人體，繪製過長或過寬的身體，以找到合適的平衡和和諧，真是令人振奮。這些研究的最初成果之一，將在他的一生中吸引他的注意，就是他在《亞當與夏娃》的雕版中，他在其中融入了他對美和和諧的新想法，並自豪地在上用拉丁語

簽名：“Albertus Durer Noricus faciebat 1504”(圖 213)。對於我們來說，立刻看到這個雕版中的成就可能並不容易。因為藝術家正在使用一種對他來說不太熟悉的語言，不像他在我們之前的例子中使用的語言那樣熟悉。通過用圓規和尺子勤奮地測量和平衡而達到的和諧形式，不像它們的義大利和古典模型那樣令人信服和美麗。在它們的形式和姿勢中，甚至在對稱構圖中，都有一些輕微的人為感覺。但當我們意識到杜勒並沒有像次級藝術家那樣放棄自己來侍奉新的偶像時，這種輕微的尷尬感很快就會消失。當我們讓他帶領我們進入伊甸園，那裡老鼠靜靜地躺在貓旁邊，那裡鹿、牛、兔子和鸚鵡不怕人類腳步的踩踏，當我們深入森林，看到知識之樹生長，看著蛇把果實交給夏娃，亞當伸手接過果實時，當我們注意到杜勒是如何設法讓他們的白色和精緻的塑模身體的清晰輪廓顯現在帶有崎嶇樹木的森林的陰影中時，我們便來欣賞將南方理念移植到北方土壤中的第一次嚴肅嘗試。

然而，杜勒本人並不容易滿足。在他發表這幅雕版一年後，他前往威尼斯，擴展他的視野，並更多地瞭解南方藝術的秘密。如此優秀的競爭對手的到來並不完全受到威尼斯的次要藝術家的歡迎，杜勒寫信給一位朋友說：“我在義大利有許多朋友，他們警告我不要與他們的畫家一起吃喝。他們中的許多人是我的敵人；他們在教堂和其他地方複製我的作品；然後他們貶低我的作品，說它不符合古典的風格，因此不好。但喬瓦尼·貝利尼對許多貴族大加讚譽。他想要擁有我做的東西，他自己來找我，要求我為他做些事情——他會付很多錢。每個人都告訴我他是多麼虔誠的人，這使我喜歡他。他年紀很大，但在繪畫方面仍然是最好的。”在威尼斯的一封信中，杜勒寫下了令人感動的句子，顯示他多麼深切地感受到他作為一位藝術家在紐倫堡行會嚴格秩序中的地位與他的義大利同行在自由方面的對比：“我將在這裡因陽光而發抖”，他寫道，“在這裡我是一個主人，在家裡卻是一個寄生蟲。”但杜勒晚年的生活並不完全符合這些擔憂。確實，起初，他不得不像任何工匠一樣與紐倫堡和法蘭克福的富商爭論和辯論。他不得不向他們保證，他將只使用最高質量的油漆來製作他的畫板，並將它應用在多層上。但逐漸地，他的名聲傳開了，皇帝馬克西米利安，自己相信藝術對於榮譽的重要性，為一些雄心勃勃的計劃聘請了杜勒的服務。

當杜勒在五十歲時訪問了荷蘭，他確實受到了像一位主人一樣的接待。他自己深受感動地描述了安特衛普畫家在他們的行會大廳裡以一次隆重的宴會尊敬他，‘當我被引導到桌子前時，人們站在兩側，就像他們正在引介一位偉大的主人，其中有許多優秀的人，他們都以最謙卑的方式點頭示意’。即使在北方國家，偉大的藝術家們也打破了讓人藐視那些用手工作的人的勢利心理。奇怪而令人困惑的是，唯一可以與杜勒相比的德國畫家在如此程度上被遺忘，以至於我們甚至不確定他的名字。十七世紀的一位作家有點混淆地提到了阿斯查芬堡的馬蒂亞斯·格呂納瓦爾德。他對這位“德國科雷焦”進行了熱情洋溢的描述，從那時起，這些畫作以及其他一定是由同一位偉大的藝術家繪制的畫作通常被標記為“格呂納瓦爾德”。然而，當時期的任何記錄或文件都未提到任何名為格呂納瓦爾德的畫家，我們應該認為作者可能混淆了事實。

由於被歸因於大師的一些畫作帶有 M.G.N. 的簽名，並且已知畫家馬蒂斯·哥特哈特·尼塔爾特在德國阿斯查芬堡附近的工作和生活，與阿爾弗雷希特·杜勒大約同時，因此現在人們認為這位大師的真實名字是尼塔爾特，而不是格呂納瓦爾德。但是，這一理論並未對我們有太多幫助，因為我們對大師馬蒂斯瞭解不多。簡而言之，儘管杜勒像一個活生生的人站在我們面前，他的習慣、信仰、口味和風格對我們來說是非常熟悉的，但格呂納瓦爾德對我們來說像莎士比亞一樣是一個巨大的謎團。這不太可能純粹是巧合。我們之所以對杜勒知之甚詳，正是因為他視自己為國家藝術的改革者和創新者。他反思自己在做什麼以及為什麼這樣做，他保留了他的旅行和研究的記錄，並寫了書來教導他的同代人。沒有跡象表明“格呂納瓦爾德”傑作的畫家像杜勒那樣看待自己。相反，我們擁有他的一些作品，它們是傳統類型的主要和次要省級教堂的祭壇畫，包括許多為阿爾薩斯的伊森海姆村的一個大型祭壇（所謂的伊森海姆祭壇）繪制的“翼”。他的作品並未顯示出他像杜勒一樣努力成為不僅僅是一個手工藝人的不同事物，或者說他受到了後期哥特式時期發展起來的宗教藝術的固定傳統的限制。儘管他當然熟悉義大利藝術的一些重大發現，但他僅僅使用了它們，只要它們符合他對藝術應該做什麼的想法。在這方面，他似乎沒有感到任何疑慮。對於他來說，藝術不是尋找美的隱藏法則——對於他來說，它只能有一個目標，即中世紀所有宗教藝術的目標——即以圖畫宣講教會所

他對這位被稱為“德國科雷焦”的畫家的一些畫作給予了極高的評價，從那時起，這些畫作和其他必定是由同一位偉大的藝術家繪製的畫作通常被標記為“格呂納瓦爾德”。然而，當時期的任何記錄或文件都未提到任何名為格呂納瓦爾德的畫家，我們必須考慮作者可能混淆了事實。由於被歸因於大師的一些畫作帶有 M.G.N. 的簽名，而且已知畫家馬蒂斯·哥特哈特·尼塔爾特在德國阿斯查芬堡附近生活和工作，他是阿爾弗雷希特·杜勒的近代人，所以現在人們認為這位偉大大師的真實名字是尼塔爾特，而不是格呂納瓦爾德。但是，這個理論並未對我們有太多幫助，因為我們對大師馬蒂斯瞭解不多。簡而言之，儘管杜勒像一個活生生的人站在我們面前，他的習慣、信仰、口味和風格對我們來說是非常熟悉的，但格呂納瓦爾德對我們來說像莎士比亞一樣是一個巨大的謎團。這不太可能純粹是巧合。我們之所以對杜勒知之甚詳，正是因為他視自己為國家藝術的改革者和創新者。他反思自己在做什麼以及為什麼這樣做，他保留了他的旅行和研究的記錄，並寫了書來教導他的同代人。沒有跡象表明“格呂納瓦爾德”傑作的畫家像杜勒那樣看待自己。相反，他的一些作品是主要和次要省級教堂的傳統類型的祭壇畫，包括阿爾薩斯的伊森海姆村的一個大祭壇的許多繪製的“翅膀”（所謂的伊森海姆祭壇）。他的作品並未表明，像杜勒一樣，他努力成為不僅僅是一個工匠，或者說他受到了已在後期哥特時期發展起來的宗教藝術的固定傳統的限制。儘管他當然熟悉義大利藝術的一些重大發現，但他僅僅使用了它們，只要它們符合他對藝術應該做什麼的想法。在這方面，他似乎沒有感到任何疑慮。對於他來說，藝術並不在於尋找美的隱藏法則——對於他來說，它只能有一個目標，即中世紀所有宗教藝術的目標——即以圖畫宣講教會所教導的神聖真理的目標。伊森海姆祭壇的中央畫板（圖 215）顯示他樂意犧牲一切其他考慮，以實現

這一至上的目標。就像義大利藝術家看到的那樣，這幅描述被釘在十字架上的救世主的生動而殘酷的畫作中沒有美的存在。

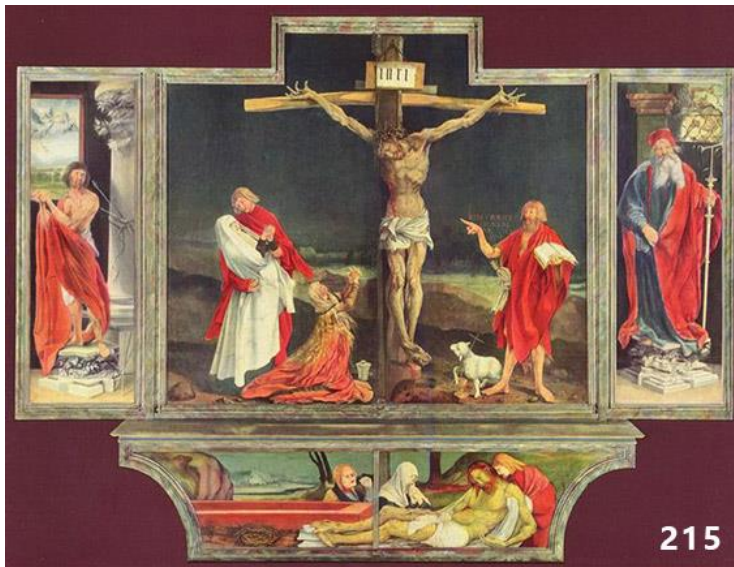


圖 215 格呂內瓦爾德(Grunewald)：耶穌受難圖。艾森海姆教堂祭壇畫，1509-1511。



圖 216 格呂內瓦爾德(Grunewald)：耶穌復活圖。艾森海姆教堂祭壇畫，1509-11。



圖 217 克拉納赫(Cranach)：逃往埃及的休息。1504。



圖 218 阿爾佈雷希特(Altdorfer)：風景。約 1532。

就像受難節的傳教士一樣，格呂納瓦爾德毫不保留地讓我們深刻體會到這一受苦場景的恐怖：耶穌垂死的身體因十字架的酷刑而扭曲；鞭子上的荊棘紮入整個身體的膿瘡傷口。深紅色的血形成了與蒼白的綠色肉體鮮明對比。通過他的面容和令人印象深刻的手勢，悲傷之人告訴我們他受苦的含義。傳統的瑪麗亞群像中，瑪麗亞穿著寡婦的服裝，昏倒在聖約翰福音作者的懷中，主已經託付給他照顧，還有小

一號的聖瑪利亞瑪格達琳，她手持香膏容器，悲痛地握著雙手。在十字架的另一邊，站著強大的聖施洗約翰的形象，手持古老的象徵羔羊背負十字架，將其血注入聖餐的聖杯中。他以嚴厲和威嚴的手勢指向救主，他上面寫著他所說的話(根據聖約翰福音第三章 30 節)：“他必興旺，我必衰微。”毫無疑問，畫家希望祭壇的觀者沉思這些話，他通過聖約翰施洗者的指向手強烈強調了這一點。也許他甚至希望我們看到基督如何成長，而我們則減少。因為在這幅畫中，現實似乎以所有其毫不妥協的恐怖呈現，有一個不真實和奇幻的特點：人物的大小差異很大。我們只需將十字架下的聖瑪利亞瑪格達琳的手與基督的手相比，就可以充分意識到它們在尺寸上的驚人差異。很明顯，在這些事情上，格呂納瓦爾德拒絕了自文藝復興以來發展起來的現代藝術規則，並故意回歸到中世紀和原始畫家的原則，根據畫中人物在畫中的重要性而變化其大小。正如他為了祭壇的宗教資訊而犧牲了愉悅的美，他也忽略了對正確比例的新需求，因為這有助於他表達聖約翰的話的神秘真理。

格呂納瓦爾德的作品可能再次提醒我們，藝術家可以非常偉大，而不一定是“進步的”，因為藝術的偉大不在於新的發現。格呂納瓦爾德確實熟悉這些發現，只要它們有助於他表達他想要傳達的內容，他就明確地展示了它們。正如他用筆刷描繪基督死去和受折磨的身體一樣，他在另一幅畫中將其變成了一幅天上光芒四射的不世俗景象(圖 216)。很難描述這幅畫，因為再次，很多取決於它的顏色。似乎基督剛剛從墳墓中升華出來，留下一道光芒四射的軌跡——屍體所包裹的屍布反映出光環的彩色光線。升華的基督懸浮在場景上方，而地上的士兵們無助地舉手投足，被這突如其來的光明出現所震撼和淹沒。我們感受到了他們在盔甲中扭動的沖擊。由於無法評估前景和背景之間的距離，墓地後面的兩名士兵看起來像摔倒的玩偶，而它們扭曲的形狀只是突顯了升華的基督的寧靜和威嚴。



圖 219 馬比斯(Mabuse)：聖盧克繪聖母。約 1515。



圖 220 波希(Bosch)：地獄。三聯畫的右翼。約 1510。馬德里，普拉多博物館。

博伊斯(Bosch)和格呂納瓦爾德(Grunewald)一樣，拒絕了來自南方的現代運動，成為這一時期最偉大的荷蘭藝術家之一。我們對他的個性知之甚少。我們不知道他在 1516 年去世時多大年紀，但他至少已經年過五十，因為他在 1488 年就是一位成名的大師。與格呂納瓦爾德一樣，博伊斯表明，已經發展成最具說服力地表現現實的繪畫傳統和成就可以轉變，讓我們同樣可以看到沒有人眼可見的事物，但是可以同樣令人信服。他以恐怖的地獄和其中的囚犯而聞名。也許這不是偶然的，憂鬱的西班牙國王菲力浦二世對這些殘酷的幻想有特別的偏愛。圖 220 顯示了他購買的三聯畫之一的側翼部分，因此仍然在西班牙。

在那裡，我們看到恐怖層疊在恐怖之上，火焰、折磨以及各種可怕的惡魔，它們半人半獸或半機械，折磨並懲罰那些可憐的罪靈，永遠都是如此。這是第一次，也可能是唯一一次，藝術家成功地將中世紀困擾人類心靈的恐懼具體化並賦予形象。這或許只有在這個時刻才可能實現，當舊觀念仍然強大，而現代精神為藝術家提供了表現所見的方法。也許與耶羅尼莫斯·博世一樣，描繪地獄的畫作上也可以寫上亞諾夫恩的貝特羅合同畫上賈恩·范·艾克所寫的話：「我在那裡。」



圖 221 波希(Bosch)：地獄。三聯畫的右翼。約 1510。

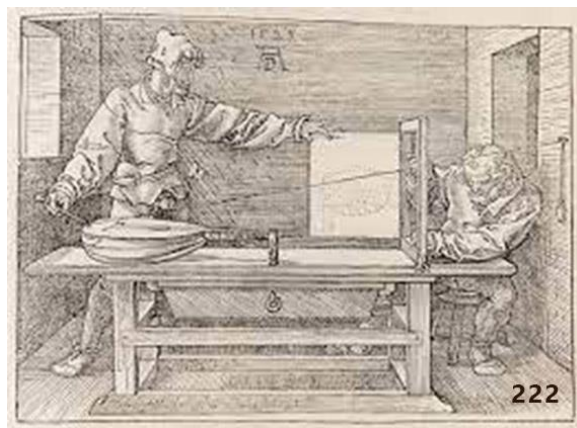


圖 222 藝術家通過線條和框架草圖透視和比例定律。杜勒(Durer)於 1525 版的透視和比例教材中的木刻。