

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



第十九章 巴洛克風格

十七世紀(1601-1700)，

十七世紀(1601-1700)世界發生了很大變化，回顧十七世紀的舊大陸重大改變：

- 科學革命：伽利略、牛頓、開普勒和笛卡兒等科學家進行了突破性的科學發現，對物理學、天文學和數學等領域產生了重大影響。日心論動搖羅馬天主教會的權威。
- 西班牙和葡萄牙在美洲和亞洲的殖民擴張：在這一時期，西班牙和葡萄牙繼續擴展其在新世界和亞洲的殖民帝國。荷蘭與英國也後續成為全球殖民帝國，掠奪豐厚的物質資源。法國王室集權擴張（至 1715）：路易十四加強中央集權，推動藝術和科學的發展，同時發動多次侵略戰爭，稱霸歐陸。俄羅斯帝國崛起：彼得大帝推動現代化和西方化，爭競歐陸強權。
- 奧斯曼帝國的擴張：土耳其奧斯曼帝國持續擴張，成為中東和東歐的強權，甚至於 1683 年圍攻維也納。印度莫臥兒帝國的鼎盛：帝國達到了文化和政治的高峰，沙賈漢建造了許多著名建築，包括泰姬陵。
- 中國華北氣候變遷，持續乾旱與飢荒，1644 年明清朝朝代更替，至十七世紀後半社會經濟才逐漸安定。

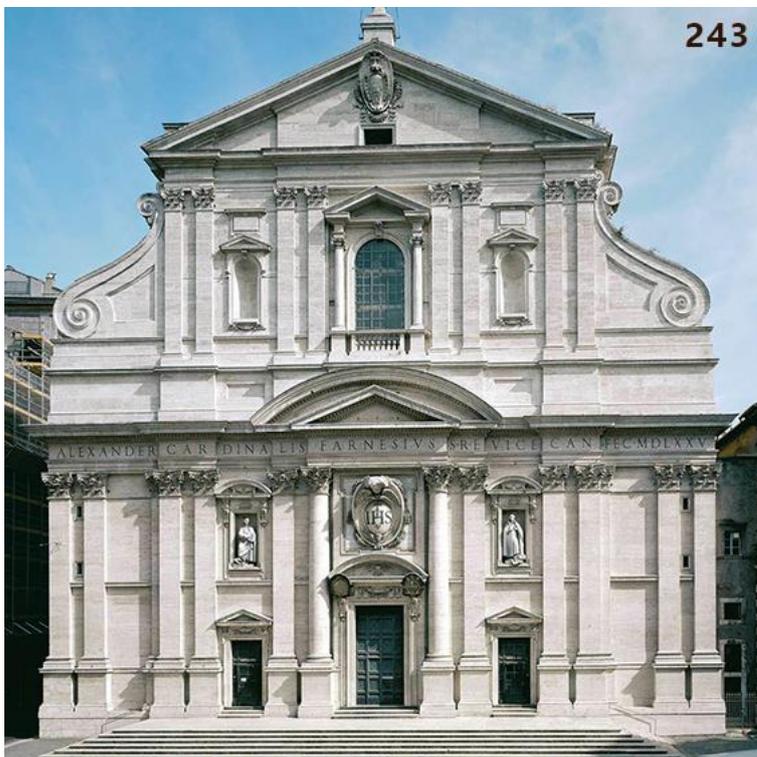


圖 243 早期巴洛克風格教堂：羅馬的 Il Gesu 教堂。由賈科莫·德拉波爾塔 (Giacomo Della Porta) 設計，約於 1575 建成。

巴洛克（Baroque）是一種起源於 17 世紀早期的歐洲藝術風格，它的特點是複雜、華麗和動感。這個詞最初可能來源於葡萄牙語單詞“barroco”，意思是不規則的珍珠，暗示這種風格的奇特和過分的裝飾性。

在巴洛克時期，藝術、建築、音樂和文學都強調壯觀、情感和戲劇性的表達。這種風格常常用於展示權力和宗教的輝煌，例如在教堂和皇宮的建築設計中。巴洛克藝術作品常常使用強烈的對比、豐富的色彩和精細的細節來創造動感和深度。

巴洛克風格在不同國家和地區有所不同，但總體上，它代表了一種對文藝復興時期理性和秩序的反動，轉而強調感性和動態。巴洛克藝術在歐洲大陸非常流行，尤其是在義大利、法國、西班牙和奧地利。

天主教的歐洲，十七世紀上半葉 藝術的歷史有時被描述為各種風格的連續故事。我們聽說十二世紀的仿羅馬式或諾曼式，以其圓拱為特徵，後來被尖拱的哥特式所取代；哥特式被文藝復興所取代，文藝復興始於十五世紀早期的義大利，並逐漸在歐洲各國傳開。文藝復興之後通常被稱為巴洛克風格。但是，雖然較早的風格可以通過明確的認知標誌來識別，但對於巴洛克風格來說並不那麼簡單。事實上，從文藝復興開始，一直延續到我們自己的時代，建築師們一直在使用相同的基本形式，如柱子、柱帽、簷口、上部結構和花紋，這些都最初是從古典遺址中借鑒而來的。因此，在某種程度上，可以說文藝復興時期的建築風格開始自布魯內萊斯基建築師(Brunelleschi 1377-1446)時代，許多建築學書籍也將這一整個時期稱為文藝復興時期。另一方面，在這樣一個漫長的時期內，建築的口味和時尚必然會有相當大的變化，有不同的標籤來區分這些不斷變化的風格是很方便的。令人奇怪的是，對於我們來說，許多這些標籤原本是貶義詞或諷刺性詞語。

例如，“哥特式”這個詞最早是由文藝復興時期的義大利藝術評論家使用的，用來表示他們認為是野蠻的風格，他們認為這種風格是由毀滅羅馬帝國並洗劫其城市的哥特人帶入義大利的。而“矯飾主義”這個詞對許多人來說仍然保留著原來的涵義，即做作和膚淺的模仿，這是十七世紀的評論家們指責十六世紀末期的藝術家們的行為。而“巴洛克”這個詞是後來的評論家們使用的術語，他們反對十七世紀的傾向，並希望將它們嘲笑。巴洛克實際上是指荒謬或怪誕，它是由那些堅持認為古典建築的形式只有在希臘和羅馬人採用的方式下才能被使用或組合起來的人所使用的。對古代建築的嚴格規則不予考慮，對這些評論家來說是一種可悲的品味錯誤，因此他們給這種風格貼上了“巴洛克”的標籤。對於我們來說，很難完全理解這些區別。我們已經習慣了看到我們城市中的建築違反了古典建築的規則，或者完全誤解了這些規則。

因此，我們在這些問題上變得麻木，而古老的爭論似乎與我們感興趣的建築問題無關。對於我們來說，類似圖 243 中的教堂正面可能並不是很令人興奮的事情，因為我們已經看過許多這種建築類型的好壞仿製品，我們幾乎不會回頭看它們；但是，當它於 1575 年首次在羅馬建造時，它是一座革命性的建築。它不僅僅是羅馬的又一座教堂，因為羅馬有很多教堂。它是新成立的耶穌會的教堂，對於在歐洲各地

抵抗宗教改革都寄予了極高的希望。它的形狀非常新穎和不尋常；文藝復興時期強調圓形和對稱教堂建築的想法被拒絕了，取而代之的是一種新的、簡單而巧妙的方案，這個方案在整個歐洲得到了接受。這座教堂應該呈十字形，頂部有一個高大而莊嚴的穹頂。在一個大的長方形空間中，被稱為中殿，教眾可以毫無阻礙地聚集在一起，朝向主祭壇。主祭壇位於長方形空間的盡頭，其後是與早期大教堂相似形式的後殿。為了滿足私人崇拜和對個別聖人的崇拜的要求，中殿的兩側分佈著一排小教堂，每個小教堂都有自己的祭壇，兩個較大的教堂位於十字的臂端。這是一種簡單而巧妙的教堂規劃方式，後來被廣泛使用。它結合了中世紀教堂的主要特徵，即它們的長方形形狀，強調了主祭壇，以及文藝復興時期規劃的成就，其中強調了大而寬敞的內部空間，通過壯麗的穹頂可以注入光線。這座耶穌會堂的正面是由著名的建築師雅各莫·德拉·波爾塔(Giacomo della Porta)(1541年?-1604年)建造的。對我們來說，它也可能看起來不那麼令人興奮，因為它將為許多後來的教堂正面提供樣板，但仔細看，我們很快就會意識到，它一定給當時的人留下了同樣新穎和巧妙的印象，正如教堂內部一樣。我們立刻看到，它由古典建築的元素組成——我們可以找到所有固定的元素：柱子(或者說半柱和柱帽)，承載著高高的“簷口”的“橫樑”，而“橫樑”又承載著上層。甚至這些固定元素的分佈也使用了一些古典建築的特點：中央的大門，由柱子圍繞，兩側有兩個較小的門，這樣的設計讓人聯想到凱旋門的方案(圖 158)，這個方案對建築師來說已經像音樂家心中的主要和絃一樣深深植根。

在這個簡單而莊嚴的正面上，沒有什麼暗示著為了複雜的奇思妙想而故意違古典規則。但古典元素融入圖案的方式表明，羅馬和希臘，甚至文藝復興的規則已經被拋在了後頭。這個正面最引人注目的特點是每根柱子或半柱都是成對的，仿佛是為了賦予整個結構更豐富、更多樣和更莊重的特性。我們注意到的第二個特點是藝術家為避免重複和單調而付出的努力，以及安排部分元素以在中心形成一個高潮的關鍵位置，主入口由一個雙重框架強調。如果我們回顧早期由類似元素組成的建築，我們立刻就會看到性格上的巨大變化。與之相比，布魯內萊斯基的“帕齊禮拜堂”(圖 147)看起來無比輕盈、優雅，以其美妙的簡潔之美，而布拉曼特的“聖殿”(圖 183)幾乎在其明晰而直接的佈局中顯得樸實無華。即使桑索維諾的“圖書館”(圖 199)的豐富複雜性與之相比也顯得簡單，因為那裡相同的圖案一次又一次地重複。如果你看過其中一部分，你已經看過了全部。在第一所耶穌會教堂的波爾塔立面上，一切都取決於整體產生的效果。所有元素都融合成一個大而複雜的圖案。也許在這方面最具特色的特點是建築師為連接上下兩層所付出的努力。他使用了一種在古典建築中完全沒有位置的卷尾形式。我們只需要想像一下這種形式出現在希臘神廟或羅馬劇院的某個地方，就能意識到它看起來完全不合時宜。事實上，正是這些曲線和卷軸引發了純古典傳統的維護者對巴洛克建築師的許多指責。但如果我們用一張紙覆蓋住這些令人不快的裝飾品，試圖在沒有它們的情況下想像建築物，我們必須承認它們不僅僅是裝飾。沒有它們，建築物會“崩潰”。它們有助於賦予建築物那種藝術家的目標所追求的重要連貫性和統一性。隨著時間的推移，巴洛克建築師不得不

採用越來越大膽和不尋常的手法來實現大圖案的基本統一性。孤立地看，這些裝置通常看起來很令人費解，但在所有優秀的建築中，它們對建築師的目的至關重要。

繪畫從方式主義的僵局中發展出一種比早期大師更富有可能性的風格，在某些方面與巴洛克建築的發展相似。在丁托列托和格列高大師的偉大繪畫作品中，我們看到了一些思想的增長，在十七世紀的藝術中逐漸變得更加重要：強調光線和色彩，忽視簡單的平衡，更喜歡更複雜的構圖。然而，十七世紀的繪畫不僅僅是方式主義風格的延續。至少在當時，人們並不這麼認為。他們覺得藝術已經陷入了一個相當危險的套路中，必須擺脫出來。人們喜歡談論藝術。特別是在羅馬，有文化修養的紳士們喜歡討論當時藝術家們之間的各種“運動”，喜歡將他們與老一輩大師進行比較，並在他們的爭吵和陰謀中選擇立場。這些討論在藝術界本身是一種相當新的事物。它們始於十六世紀，當時有人討論繪畫是否比雕塑更好，或者設計是否比色彩更重要，反之亦然(佛羅倫斯人支持設計，威尼斯人支持色彩)。現在，他們的話題不同了：他們談論兩位從義大利北部來到羅馬的藝術家，他們的方法似乎完全對立。一位是來自博洛尼亞的阿尼巴萊·卡拉奇(Annibale Carracci)(1560-1609)，另一位是來自米蘭附近一個小地方的卡拉瓦喬(Caravaggio 1565-1610)。這兩位元藝術家都似乎厭倦了方式主義。但他們戰勝方式主義的方式是非常不同的。

阿尼巴萊·卡拉奇是一家繪畫世家的成員，他們研究了威尼斯和科雷焦的藝術。在他來到羅馬後，他沉迷於拉斐爾的作品，非常欽佩。他的目標是重新捕捉一些他們的簡單和美麗，而不是故意與它們相抵觸，正如方式主義者所做的那樣。後來的評論家們認為，他有意模仿過去所有偉大畫家中的最優秀的部分。他可能從未明確提出過這種類型的計畫(被稱為“折中”)。這是後來在以他的作品為範本的學院或藝術學校中完成的。卡拉奇本人是一個真正的藝術家，不會採納這樣一個愚蠢的想法。但他們在羅馬派系之間的呼號是培養古典之美。我們可以從聖母抱著基督的屍體的祭壇畫(圖 244)中看到他的意圖。我們只需回想一下格林瓦爾德那慘痛的基督身體，就會意識到阿尼巴萊·卡拉奇是多麼小心，不要讓我們想起死亡的恐怖和疼痛。這幅畫的佈局是如此簡單和和諧，就像早期文藝復興畫家的作品一樣。然而，我們不會輕易將其誤認為是文藝復興時期的繪畫。



圖 244 Annibale Carracci: 聖母哀悼基督。祭壇畫，約 1605。

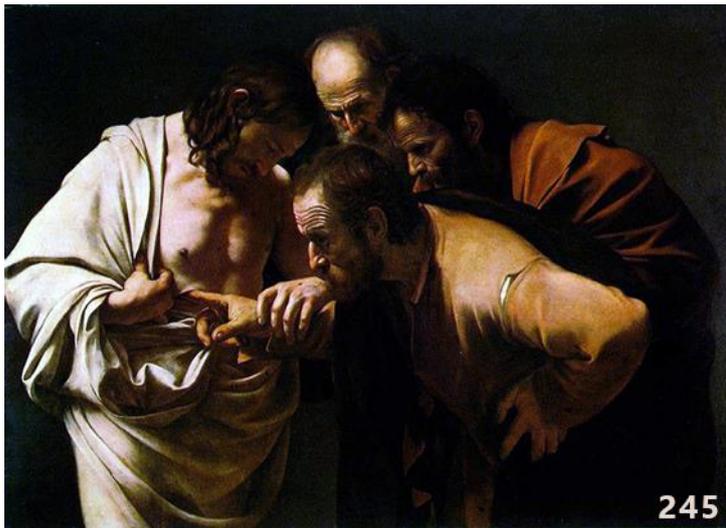


圖 245 卡拉瓦喬(Caravaggio): Doubling Thomas。約 1600。

光線如何在救主的身體上流動，整個呼喚我們的情感，都是完全不同的，是巴洛克風格的。很容易將這樣一幅畫視為多愁善感，但我們不應忘記它的製作目的。這是一幅祭壇畫，意在在點燃蠟燭的祈禱和虔誠中默默沉思。

無論我們對卡拉奇的方法有何感受，卡拉瓦喬及其支持者顯然並不看重他們。這兩位畫家確實相處融洽——對於卡拉瓦喬來說，這並不容易，因為他性情狂野易怒，很容易生氣，甚至願意用匕首刺穿別人。但他的作品與卡拉奇的工作方向不同。對卡拉瓦喬來說，害怕醜陋似乎是可鄙的軟弱。他想要的是真理。他看到的真理。他不喜歡古典模型，也不尊重“理想美”。他想消除常規，重新思考藝術。有些人認為他主要是為了震撼公眾；他不尊重任何形式的美和傳統。他是第一個被這些

指控指責的畫家之一；在他之後，幾乎每一次現代藝術中的運動都不得不面對類似的抱怨。事實上，卡拉瓦喬是一個非常偉大和認真的藝術家，不會浪費時間試圖製造轟動。當評論家們爭論的時候，他一直在忙於工作。他的作品在三個多世紀以來仍然保持著其大膽的特點。考慮一下他的聖托馬斯畫像(圖 245)：三位使徒盯著耶穌，其中一位伸手戳入耶穌肋旁的傷口，看起來非常不傳統。人們可以想像，這樣一幅畫對虔誠的人們來說可能會顯得不敬和甚至令人震驚。他們習慣於看到使徒是穿著美麗的褶皺的莊嚴人物——在這裡，他們看起來像普通的勞動者，臉上佈滿了皺紋。但是，卡拉瓦喬會回答說，他們是老勞工，普通人，至於湯瑪斯的不得體手勢，聖經已經非常明確了。耶穌對他說：“伸出你的手，戳入我的肋旁，不要不信，要信”(約翰福音 20:27)。

卡拉瓦喬的“自然主義”，即忠實地複製自然，無論我們認為它醜陋還是美麗，可能比卡拉奇對美的強調更虔誠。卡拉瓦喬一定反復閱讀了聖經，並思考了其中的話語。他是偉大的藝術家之一，就像他之前的喬托和迪勒一樣，他想要看到聖潔的事件就發生在他的鄰居家裡。他竭盡所能，使古代文本中的人物看起來更真實、更可觸摸。甚至他處理光線和陰影的方式也有助於這一點。他的光線並不使身體看起來優雅而柔軟：與深深的陰影形成鮮明對比，它是刺目的。但它使整個奇怪的場景以堅定的誠實感脫穎而出，這是他的很少有同時代人能欣賞到的，但對後來的藝術家產生了決定性的影響。

安尼巴萊·卡拉奇和卡拉瓦喬現在通常都不被認為是最著名的大師之一；他們在十九世紀失寵了，儘管現在他們正在重新贏得自己的地位。但是他們兩人為繪畫藝術所做的貢獻幾乎無法想像。他們兩人都在羅馬工作，當時羅馬是文明世界的中心。來自歐洲各地的藝術家前來此地，參加繪畫討論，站在派系的爭執一方，研究老大師，然後帶著有關最新“運動”的故事回到自己的國家——就像現代藝術家對巴黎的情況一樣。根據他們各自的民族傳統和氣質，藝術家更喜歡羅馬的這兩家競爭學派中的一家，而最偉大的藝術家則從他們所學到的這些外國運動中發展出自己的個人風格。羅馬仍然是從中觀察在信奉羅馬天主教的國家裡的繪畫壯麗景觀的最佳觀點。在羅馬發展他們風格的眾多義大利大師中，最著名的可能是吉多·雷尼(1575-1642)，他是來自博洛尼亞的畫家，在經過短暫的猶豫後，與卡拉奇學派結成一體。他的聲譽，就像他的師傅一樣，曾經遠高於現有的地位。

曾經有一個時期，他的名字與拉斐爾的名字齊名，如果我們看看圖 246，或許可以明白為什麼。雷尼於 1613 年在羅馬的一座宮殿的天花板上繪製了這幅壁畫。它代表了奧羅拉和年輕的太陽神阿波羅在他的戰車上，圍繞著時辰的美麗少女(Horae)跳著歡快的舞蹈，前面是拿著火炬的孩子，晨星。這幅畫展現了光芒四射的早晨，如此的優雅和美麗，以至於人們能夠理解為什麼它讓人想起了拉斐爾和他在法爾內西納(圖 197)的壁畫。雷尼希望人們想到這位他試圖模仿的偉大大師。



圖 246 雷尼(Reni): 黎明(Aurora)。壁畫，於 1613 繪，位於羅馬的羅斯皮利奧西宮內。



圖 247 普桑(Poussin): 「我也在阿卡底亞」。約 1638。

如果現代評論家對吉多·雷尼的成就評價不高，這可能是原因。他們感覺或擔心，對另一位大師的這種模仿使雷尼的作品顯得過於自覺，過於刻意地追求純粹的美。我們不需要爭論這些區別。毫無疑問，雷尼在整體方法上與拉斐爾有所不同。對於拉斐爾，我們感到美和寧靜感自然地流露出來，源自他的整體天性和藝術；而對於雷尼，我們感到他選擇這樣繪畫是出於原則，如果碰巧卡拉瓦喬的門徒們說服他他錯了，他可以採用不同的風格。但這並不是雷尼的錯，原則上的這些問題已經被提出並滲透到畫家們의思想和交談中。事實上，沒有人的錯。藝術已經發展到一定程度，以至於藝術家們不可避免地意識到他們面前的方法選擇。一旦我們接受了這一點，我們就可以自由地欣賞雷尼如何實施他的美的計畫，他如何刻意地捨棄他認為低賤、醜陋或不適合他崇高理念的自然界的任何東西，以及他尋求比現實更完美、更理想的形式成功。是安尼巴萊·卡拉奇、雷尼和他的追隨者，制定了理想化的計畫，根據古典雕塑設定的標準“美化”自然。我們稱之為新古典主義或“學院派”

計畫，與不與任何計畫相綁定的古典藝術截然不同。關於它的爭議不太可能很快結束，但沒有人否認，它的支持者中有偉大的大師，他們讓我們一窺純潔和美麗的世界，否則我們將更加貧乏。

“學院派”大師中最偉大的是法國畫家尼古拉·普桑(Nicolas Poussin, 1594-1665)，他把羅馬視為自己的家鄉。普桑熱情洋溢地研究古典雕塑，因為他希望它們的美麗能幫助他傳達他對過去的清白與尊嚴之地的願景。圖 247 展示了這些不懈的研究中最著名的成果之一。它展示了一個寧靜的陽光明媚的南方景色。美麗的年輕人和一個公平而有尊嚴的年輕女人聚集在一個巨大的石墓前。其中一個牧羊人，正如我們從他們的花環和牧羊杖可以看出的那樣，已經跪下來試圖解讀墓碑上的銘文，第二個指向墓碑，同時看著那位站在他對面的美麗牧羊女。銘文是用拉丁文寫的，上面寫著“Et in Arcadia ego”(甚至在阿卡迪亞，我也在)：我，死亡，在田園牧歌中的夢境中統治。現在我們理解了用敬畏和沉思的美妙手勢看著墓碑的包圍圖案，我們更加欣賞閱讀圖案如何回應彼此的動作所展現出來的美。這個安排看起來足夠簡單，但它是由巨大的藝術知識孕育出來的簡單。只有這樣的知識才能喚起這種懷舊的寧靜願景，其中死亡已經失去了恐懼。



圖 248 克勞德·洛蘭(Claude Lorraine):逃往埃及的景色。於 1661 繪。

出於同樣懷舊美的情感，另一位義大利化的法國畫家的作品也變得著名。他是克洛德·洛朗(Claude Lorraine, 1600-1682)，比普桑年輕約七年。洛朗研究了羅馬田園地區的風景，羅馬周圍的平原和丘陵，帶有可愛的南方色彩和莊嚴的偉大過去的提醒。像普桑一樣，他在素描中展現出了他對自然的真實表現的完美掌握，他對樹木的研究令人愉悅。但在他的成品畫作和銅版畫中，他只選擇了他認為值得出現在過去夢幻般的視野中的題材，並將其浸透在金色的光線或銀色的空氣中，似乎使整個場景變得美麗不可思議(圖 248)。正是克洛德首次讓人們睜開了眼睛，看到了大自然的崇高之美，他去世後的近一個世紀，遊客們通常根據他的標準來評判一塊真正的風景。如果它讓他們想起了他的幻想，他們會稱之為可愛，並坐下來在那裡野餐。

富有的英國人甚至更進一步，決定在他們的莊園上塑造他們所謂的自然之美，這是克洛德美夢的典範。通過這種方式，許多美麗的英國鄉村的一部分實際上應該帶有這位在義大利定居並將卡拉奇的計畫視為自己的計畫的法國畫家的簽名。

與當時的卡拉奇和卡拉瓦喬時代的羅馬氛圍最直接接觸的北方藝術家是彼得·保羅·魯本斯(Peter Paul Rubens, 1577-1640)，他在 1600 年，當時年僅二十三歲的時候來到了羅馬。他一定聽過許多關於藝術的激烈討論，並研究了大量的新作和舊作，不僅在羅馬，還在熱那亞和曼圖亞(他在那裡住了一段時間)。他懷著極大的興趣傾聽和學習，但似乎並沒有加入任何“運動”或團體。在他的內心深處，他仍然是一位佛蘭德藝術家，是一位元來自弗拉芒地區的藝術家，那裡有范·艾克、羅吉爾·範·德·韋登和布呂蓋爾等畫家的工作。這些來自荷蘭的畫家一直對事物的多樣表面最感興趣；他們試圖盡可能忠實地使用所有已知的藝術手段來表現織物和活人的質地，總之，盡可能忠實地繪製眼睛能看到的一切。他們並沒有關心他們的義大利同行所崇敬的美的標準，甚至沒有總是對高尚的主題表現出太多關注。在這個傳統中，魯本斯成長起來，儘管他非常欣賞義大利正在發展的新藝術，但似乎並沒有動搖他的根本信仰，即畫家的任務是繪製他周圍的世界；繪製他喜歡的東西，讓我們感到他享受著事物的多樣生動之美。對於卡拉瓦喬和卡拉奇的藝術，這種方法並不矛盾。魯本斯欣賞卡拉奇及其學派如何復興古典故事和神話的繪畫，並為信徒的啟示製作了令人印象深刻的祭壇畫；但他也欣賞卡拉瓦喬如何堅定不移地研究自然。



圖 249 魯本斯(Rubens)：聖凱薩琳的訂婚。大型祭壇畫的草圖。約 1628。

圖 250 魯本斯-孩童畫像(可能是他的的長女克拉拉·塞雷娜)。

當魯本斯於 1608 年回到安特衛普時，他已經是一個三十一歲的男人，已經學到了一切可以學到的東西；他在操控畫筆和顏色、人物和服飾、以及安排大型構圖方

面已經非常嫻熟，北歐幾乎沒有人能與他匹敵。他的佛蘭德前輩大多繪製小幅畫作。他從義大利帶回了裝飾教堂和宮殿的巨幅畫布的偏好，這適合高級教會和王公貴族的口味。他學會了如何在大規模上佈置人物，以及如何運用光線和色彩來增強整體效果。圖 249 是安特衛普一座教堂高壇上的繪畫的素描，展示了他如何研究了義大利前輩的作品，以及如何大膽地發展了他們的想法。這又是關於聖母被聖徒圍繞的古老主題，藝術家們在威爾頓二連畫(圖 143)、貝利尼的《聖母》(圖 201)或提丹的《佩薩羅聖母》(圖 202)的時代已經探討過，值得再次查看這些插圖，看看魯本斯處理古老任務的自由和輕鬆程度。一眼看去，有一點是清楚的：這幅畫中有更多的動感、更多的光線、更多的空間，以及更多的人物，比以前的任何一幅畫都要多。聖徒們爭相湧向聖母的高座，形成了一個慶祝的群體。在前景中，主教聖奧古斯丁、殉道者聖勞倫斯(手持他受難的烤架)，以及托倫蒂諾的尼古拉修士，引導觀眾前往他們的崇拜對象。聖喬治與龍，以及聖塞巴斯蒂安帶著箭袋和箭矢，情感飽滿地互相對視，而一位戰士——手持殉道的棕櫚葉——正要跪在高座前。一群婦女中，有一位修女，陶醉地仰望主景，其中一位年輕女孩，在一個小天使的幫助下，正跪在地上接受來自主母膝下的小基督孩子贈送的戒指。這是關於聖凱薩琳訂婚的傳說，她在幻覺中看到了這一幕，認為自己是基督的新娘。聖約瑟夫仁慈地從座位後方觀望，聖彼得和聖保羅——一個以鑰匙為識別標誌，另一個以劍為識別標誌——則深深沉思。

這些畫作與另一側那位莊嚴的聖約翰形成了有效的對比，他獨自站在那裡，沐浴在光中，興奮地舉起雙臂，兩個可愛的小天使拖著他不情願的小羔羊上臺階。從天空中，另外一對小天使匆匆而至，舉著一圈月桂花冠放在聖母的頭上。在看完這些細節後，我們必須再次考慮整體，並欣賞魯本斯如何巧妙地將所有人物融合在一起，並賦予整個畫面一種歡樂和莊嚴的氛圍。難怪一個能夠如此確定地用手和眼睛來規劃如此龐大的畫作的大師很快就有了更多的繪畫訂單，超出了他一個人的能力。但這並不讓他擔心。魯本斯是一個組織能力強、個人魅力極大的人；佛蘭德許多有才華的畫家都自豪地在他的指導下工作，並從中學習。如果一座教堂或一位歐洲國王或王子提出了新繪畫的訂單，他有時會僅僅繪製一個小的彩色草圖。(圖 249 是一幅大型構圖的彩色草圖。)將這些想法轉移到大畫布上是他的學生或助手的任務，只有當他們按照大師的想法完成了基礎和繪畫後，他才可能再次拿起畫筆，潤飾一張臉或一件絲綢裙子，或者平滑一些強烈的對比。他相信，他的畫筆可以迅速賦予任何事物生命，而他是正確的。因為這是魯本斯藝術最大的秘密——他魔法般的技巧，使一切都充滿了生氣，充滿了歡樂。我們最好能夠衡量和欣賞他在為自己的娛樂創作的一些簡單畫作中的這種精湛掌握。圖 250 顯示了一個小女孩的頭像，可能是魯本斯的女兒。這裡沒有構圖的花招，沒有華麗的袍子或光線的流動，只有一個小孩的簡單正面肖像。然而，它似乎像活的肉體一樣呼吸和跳動。與此相比，早期世紀的肖像畫似乎有些遙遠和虛幻——無論它們作為藝術品有多麼偉大。試圖分析魯本斯如何實現這種充滿活力的印象是徒勞的，但這肯定與他用創造性和精緻的光線觸點來表示嘴唇的濕潤，以及對臉部和頭髮的塑造有關。比起他之前的泰奧·帕歐

羅來說，他更多地使用畫筆作為主要工具。他的畫作不再是精心調色的繪畫——它們是通過“畫家”的手法製作的，這增強了生命力和活力的印象。正是他在安排大規模的多彩構圖方面和注入其中充滿活力的能力，使魯本斯享有了前所未有的聲譽和成功。他的藝術非常適合增強宮殿的氣派和豪華，以及讚美這個世界的權力，以至於他在他所活動的領域享有了一種壟斷地位。這正是歐洲宗教和社會緊張局勢在大陸的可怕的三十年戰爭和英國內戰中達到頂點的時期。一方面是絕對君主及其宮廷，大多數得到了天主教教會的支援，另一方面是嶄露頭角的商業城市，大多數是新教徒。荷蘭本身分為抵抗西班牙“天主教”統治的新教荷蘭和效忠於西班牙的天主教佛蘭德。作為天主教陣營的畫家，魯本斯嶄露頭角。他接受了安特衛普耶穌會士和佛蘭德天主教統治者、法國路易十三國王及其狡猾的母親瑪麗亞·德·美第奇等人的委託，同時，他還受封為爵士的英國國王腓力三世和英國國王查理斯一世的委任。作為一位備受尊敬的客人，在各國宮廷之間旅行時，他經常被派遣執行重要的政治和外交任務，其中最重要的是在今天的“反動”集團利益之下促成英國和西班牙之間的和解。



圖 251 魯本斯：和平的祝福寓言。約 1630。

圖 252 前一張圖魯本斯-和平的祝福寓言的局部放大。

與此同時，他與他那個時代的學者保持聯繫，參與關於考古學和藝術問題的學術拉丁文通信。他的自畫像與貴族的劍(圖 253)表明他非常自覺地知道自己的獨特地位。然而，他的眼神中沒有一絲炫耀或虛榮。他始終是一位真正的藝術家。與此同時，令人眼花繚亂的作品從他的安特衛普工作室源源不斷地湧現出來，規模之龐大令人震驚。在他的手下，古典寓言和寓言發明變得像他自己女兒的畫像一樣令人信服。寓言畫通常被認為有點乏味和抽象，但對於魯本斯的時代來說，它們是表達思想的一種方便手段。圖 251 就是這樣一幅畫，據說魯本斯曾送給查理一世，試圖勸說他與西班牙和平。這幅畫將和平的祝福與戰爭的恐怖形成了鮮明的對比。智慧女神米涅瓦趕走了即將撤退的戰神瑪律斯——他可怕的夥伴戰爭之怒已經回頭了。在米涅瓦的庇護下，和平的喜悅展現在我們眼前，這些喜悅的象徵只有魯本斯才能構思出來；和平把她的乳房獻給一個孩子，一個欣然注視著華麗水果的山鬼，巴庫斯的其他伴侶，金銀財寶的舞女，和豹子像一隻大貓一樣和平地玩耍；另一邊，三個擔心的孩子，從戰爭的恐怖中逃向和平與富饒的避風港，由一個年輕的天才加冕。沉浸在這幅畫的豐富細節中，帶有生動的對比和火熱的色彩，任何人都不會忽視這些觀念對魯本斯來說不是蒼白的抽象，而是有力的現實。也許正因為這種特質，有些人必須先習慣魯本斯，然後才能開始喜愛和理解他。他對古典美的“理想”形態毫無用處。對於他來說，它們太遙遠和抽象了。他的男人和女人都是他看到並喜歡的活生生的存在。因此，由於苗條在他那個時代的佛蘭德不流行，一些人反對他的畫中的“胖女人”。當然，這種批評與藝術無關，因此我們不必過分認真對待。但由於它經常被提出，因此認識到對生命的繁榮和幾乎喧鬧的生活的喜悅在各種表現中挽救了魯本斯，使他不成為藝術的技巧大師，而是使他的繪畫成為在博物館冷冷的氛圍中保持活力的傑作。

在魯本斯眾多著名的學生和助手中，最偉大且最獨立的是范·戴克((Van Dyke 1599-1641)，他比魯本斯年輕了 22 歲，屬於普桑和克勞德·洛朗的一代。他很快掌握了魯本斯在渲染紋理和物體表面方面的所有技巧，無論是絲綢還是人體膚色，但他在性格和情緒上與他的師傅有很大的不同。范·戴克似乎不是一個健康的人，在他的畫作中，常常流露出一種慵懶和略帶憂鬱的情緒。也許正是這種特質吸引了熱那亞的嚴肅的貴族和查理一世的騎士。在 1632 年，他成為查理一世的宮廷畫家，他的名字被英國化為安東尼·范戴克爵士。要感謝他，我們才有了這個社會的藝術記錄，這個社會具有挑釁的貴族風采和禮儀的崇拜。他的查理一世肖像(圖 255)，剛剛從狩獵遠行回來，展示了斯圖亞特國王，正如他希望在歷史上生活的那樣：無與倫比的優雅，無可置疑的權威和高文化，藝術的贊助人，國王神聖權利的維護者，一個人無需外部權力的輔助來增強他的自然尊嚴。難怪一個能夠如此完美地在肖像中展現出這些品質的畫家會受到社會的熱切追求。事實上，范戴克的肖像訂單如此之多，以至於他，像他的導師魯本斯一樣，無法獨自處理所有訂單。他有一些助手，他們為肖像的著裝安排在洋娃娃上繪畫，他甚至不總是繪製整個頭部。其中一些肖像與後來時期的奉承時尚假人非常相似，毫無疑問，范戴克確立了一個對肖像畫產生了嚴

重危害的危險先例。但所有這些都不能減損他最佳肖像的偉大。我們也不應該忘記，正是他，比其他任何人都更幫助我們凝聚起貴族血統和紳士輕鬆(圖 254)的理想，這一理想豐富了我們對人類的願景，就像魯本斯那些充滿生氣和堅強的生命之餘的人物一樣。



魯本斯(Rubens)：自畫像。約 1639 繪。



范戴克(Van Dyke)：約翰勳爵和伯納德·史都華勳爵。約 1638。



范戴克(Van Dyke)：英格蘭國王查爾斯一世。約 1635。



維拉斯奎茲(Velazquez)：塞維利亞的賣水的人。約 1620。

在魯本斯前往西班牙的一次旅行中，他遇到了一位年齡與他的學生范戴克相同的年輕畫家，後者在馬德里的菲力浦四世王室擔任與查理一世宮廷類似的職位。那就是畫家迭戈·貝拉斯奎茲(Velazquez 1599-1660)。儘管他尚未去過義大利，但貝拉斯奎茲深受卡拉瓦喬的發現和風格的影響，通過效仿者的作品，他瞭解了卡拉瓦喬的工作。他吸收了“自然主義”的方案，並將他的藝術專注於無視任何傳統的冷靜觀察自然。圖 256 展示了他早期的一幅作品，一個在塞維利亞街頭賣水的老人。這是一幅尼德蘭人發明的展示他們的技巧的類型的風俗畫，但它是用卡拉瓦喬的“聖托馬斯”(見圖 245)的所有強度和洞察力完成的。老人的臉上佈滿了皺紋，他的破舊外衣，陶罐形狀的陶罐，光亮玻璃上的表面，都被如此令人信服地繪製，以至於我們感覺可以觸摸到這些物體。站在這幅畫前的人沒有人會傾向於問這些物體是否美麗或醜陋，或者這幅畫所代表的場景是否重要或瑣碎。甚至顏色本身也不是嚴格的美。褐色，灰色，帶有綠色色調的占主導地位。然而，所有這些都以豐富而悅目的和諧方式結合在一起，以至於這幅畫對於曾經在它前面停頓過的任何人來說都是令人難以忘懷的。根據魯本斯的建議，貝拉斯奎茲獲准前往羅馬學習偉大大師的畫作。他於 1630 年前往那裡，但很快就返回了馬德里，在那裡，除了第二次前往義大利，他還是菲力浦四世宮廷的著名和受人尊敬的成員。他的主要任務是為國王和王室成員繪製肖像。這些人中很少有有吸引力的，甚至有趣的臉孔。他們是堅持尊嚴的人，他們穿著僵硬而不合身的服裝。對於一位畫家來說，這似乎不是一項很吸引人的任務。但貝拉斯奎茲用魔法般的方式將這些肖像轉化為世界上曾經看到過的最迷人的繪畫之一。

他早就放棄了過於貼近卡拉瓦喬的方式。他研究了魯本斯和提香的筆法，但他對接近自然的方式並沒有“二手貨”。通過幾筆確切的筆觸，他能夠傳達出形狀的效果和表面的紋理。貝拉斯奎茲最成熟的作品在很大程度上依賴於筆觸的效果和色彩的精緻和諧，插圖只能給出原作品的很少概念。然而，像圖 257 這樣的插圖，描述了一個兩歲的王子，至少保留了這些作品的一些魅力。在原作中，各種紅色調(來自豐富的波斯地毯、天鵝絨椅子、窗簾、袖子和嬰兒的紅潤臉頰)，與白色和灰色的冷靜和銀色調融入背景，形成了獨特的和諧。貝拉斯奎茲的風格沒有什麼張揚之處，沒有什麼能在第一眼就打動我們。但我們越看他的畫，就越來欣賞他作為一位藝術家的品質。即使是像紅色椅子上的小狗這樣的小細節，也展示出了一種不顯眼但確實神奇的掌握。如果我們回顧揚·凡·艾克的“阿諾爾菲尼夫婦”的肖像(圖 155)上的小狗，我們會看到偉大的藝術家可以通過不同的手段來實現他們的效果。凡·艾克費力複製了小動物的每根捲曲的毛髮—兩百年後，貝拉斯奎茲只試圖捕捉其特徵性的印象。像達文西一樣，只是更甚，他依賴我們的想像力來跟隨他的引導並補充他所省略的部分。儘管他沒有單獨繪製一根毛發，但他的小狗看起來在效果上更加毛茸茸

和自然，比凡·艾克的更勝一籌。正是因為這些效果，19世紀巴黎印象派的創始人最欣賞貝拉斯奎茲，超過了所有其他過去的畫家。用永遠新鮮的眼睛看待和觀察自然，發現和享受永遠新的色彩和光線的和諧已經成為畫家的基本任務。在這種新的熱情中，天主教歐洲的偉大大師們發現自己與政治障礙的另一邊的畫家，即荷蘭的偉大藝術家，站在一起。

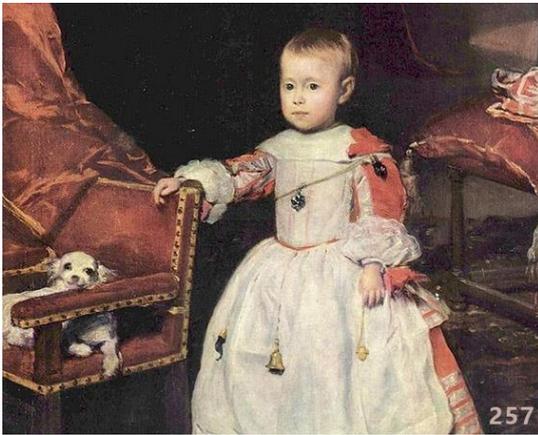


圖 257 維拉斯奎茲 (Velázquez)：西班牙王子菲力浦·普羅斯珀爾。約 1660。

圖 258 十七世紀羅馬的畫家酒吧，牆上有諷刺畫。彼得·範·拉爾 (Pieter Van Laar) 的素描。