

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



第二十一章 義大利巴洛克

義大利，十七世紀晚期至十八世紀



圖 273 羅馬巴洛克盛期風格：羅馬皮亞劄納沃納廣場的聖阿格涅絲教堂。由 Borromini 和 Rainaldi 於 1653 設計。

圖 274 聖阿格涅絲教堂內部。1663。

我們記得巴洛克風格建築方式的開始，如同在十六世紀晚期的藝術作品中，德拉波爾塔為耶穌會教堂的設計(圖 243)。波爾塔無視所謂的古典建築規則，以求更多變化和更壯觀的效果。藝術一旦走上這條路，就必須堅持下去。如果認為多樣性和驚人效果很重要，後續的藝術家就必須創造更複雜的裝飾和更驚人的想法以保持其印象深刻。在十七世紀上半葉，義大利建築及其裝飾不斷增添更多令人眼花繚亂的新點子，到了十七世紀中葉，我們稱之為巴洛克風格的藝術形式已完全發展成熟。圖 273 展示了由著名建築師弗朗切斯科·博羅米尼(1599-1667)及其助手建造的典型巴洛克教堂。我們可以看到，博羅米尼應用的形式實際上是文藝復興時期的形式。與德拉波爾塔一樣，他使用寺廟正門的形式來構成中央入口，並像他一樣加倍了側邊的柱子以獲得更豐富的效果。但與博羅米尼的立面相比，德拉波爾塔看起來幾乎嚴肅而克制。博羅米尼不再滿足於僅用古典建築中的柱式來裝飾牆面。他通過不同形式的組合來構造他的教堂——巨大的圓頂、兩旁的塔樓和立面。這個立面彎曲得就像在泥塑中塑造一樣。

如果我們仔細觀察細節，會發現更多驚人的效果。塔樓的第一層是方形的，但第二層是圓的，兩層之間的關係是通過一個奇特破碎的簷口實現的，這會讓每一位正統的建築教師感到震驚，但它卻極其出色地完成了其設計任務。圍繞主門廊的門框更令人驚訝。入口上方山形牆的設計用來框住橢圓形窗戶的方式，在早期建築中沒有任何類似的例子。巴洛克風格的卷鬚和曲線主導了整體佈局和裝飾細節。有人說博羅米尼等人的巴洛克建築過於華麗和戲劇性。博羅米尼本人可能根本不會理解這種指控。他希望教堂看起來節日氣氛濃厚，成為一座充滿輝煌和動感的建築。如果戲劇的目的是用光影和盛典的幻境來取悅我們，為什麼設計教堂的藝術家就不能給我們呈現更加壯觀和榮耀的畫面，以提醒我們天堂呢？當我們進入這些教堂時，我們會更好地理解寶石、黃金和灰泥的華麗展示是如何刻意用來營造出比中世紀大

教堂更具體的天堂景象。圖 274 展示了博羅米尼教堂的內部。對於我們這些習慣於北方國家教堂內部的人來說，這種耀眼的盛典可能看起來太世俗了。但那個時期的天主教會卻有不同的看法。越是新教徒在教堂中反對外在的展示，羅馬教會就越是渴望利用藝術家的力量。因此，宗教改革和影響藝術發展途徑的一系列複雜問題，也間接影響了巴洛克風格的發展。天主教世界已經發現，藝術可以以超越中世紀早期賦予其的簡單任務——向不識字的人傳授教義——的方式服務於宗教。它可以幫助說服和改變那些或許讀得太多的人。

建築師、畫家和雕塑家被召喚來將教堂轉變為宏偉的展示品，其輝煌和視覺效果幾乎讓你為之震撼。在這些內部裝飾中，重要的不是細節，而是整體效果。除非我們將它們視為羅馬教會華麗儀式的框架，除非我們在盛大彌撒期間看到祭壇上燃燒的蠟燭，感受到香爐的香味充滿中殿，聽到風琴和合唱團的聲音將我們帶入不同的世界，否則我們無法理解或正確判斷它們。這種至高的戲劇性裝飾藝術主要是由一位藝術家，洛倫佐·貝尼尼(1598-1680)發展出來的。貝尼尼和博羅米尼同屬一代。他比范戴克和委拉斯開茲大一歲，比林布蘭特大八歲。與這些大師一樣，他是一位完美的肖像畫家。圖 275 展示了他的一個年輕女子的半身像，具有貝尼尼最佳作品的新鮮感和非傳統特色。我上次在佛羅倫斯博物館看到它時，陽光照在半身像上，整個人物似乎呼吸著並活了起來。貝尼尼捕捉了一個短暫的表情，我們確信這一定是他的模特最有特色的表情。在面部表情的呈現上，貝尼尼或許無人能及。他像林布蘭特那樣運用對人類行為的深刻認知，將其宗教經驗視覺化。

圖 276 展示了貝尼尼為羅馬一座小教堂的側廳祭壇。它是獻給西班牙聖女特蕾莎，一位描述了她在著名書籍中的神秘願景的十六世紀修女。在書中，她講述了一個天堂狂喜的時刻，當主的天使用金色火焰箭刺穿她的心，使她感到痛苦卻又充滿無量的幸福。貝尼尼敢於展現這一願景。我們看到聖女在雲彩上被帶往天堂，金色光芒從上方傾瀉而下。我們看到天使溫柔地接近她，而聖女陶醉於狂喜中。這一群體被放置得好似在華麗的祭壇框架中無依無靠地懸浮著，並從上方一個看不見的窗口接收光線。北方的遊客一開始可能會覺得整個佈置太像舞臺效果，群體過於情緒化。當然，這是一個關於品味和成長背景的問題，無謂爭論。但如果我們承認像貝尼尼的祭壇這樣的宗教藝術作品可以合法地用來喚起熱情高昂和神秘運輸的情感——這正是巴洛克藝術家們的目標——我們必須承認貝尼尼以高超的方式實現了這一目標。



圖 275 貝尼尼(Bernini)：康斯坦紮. 布奧納雷利的肖像。約 1630。



圖 276 貝尼尼(Bernini)：聖特蕾莎的幻象。羅馬聖維多利亞聖母堂的祭壇畫。1644 至 1647。



圖 277 貝尼尼(Bernini)聖特蕾莎圖的局部放大。

他故意拋棄了所有的克制，將我們帶到了一種情感的高潮，這是藝術家們迄今為止所避免的。如果我們比較他那昏迷中的聖人的面孔與前幾個世紀的任何作品，我們會發現他達到了一種面部表情的強度，這在藝術中直到那時都未曾嘗試過。從圖 277 到老羅康的頭部(圖 68)，或者米開朗基羅的《垂死的奴隸》(圖 192)，我們意識到了差異。即使是貝尼尼處理衣物的方式，在當時也是全新的。他沒有讓它們以

古典方式莊嚴地垂落，而是使它們扭曲和旋轉，以增加興奮和動感的效果。在所有這些效果中，他很快就在整個歐洲被模仿。如果像貝尼尼的《聖特蕾莎》這樣的雕塑只能在其製作的環境中被評判，那麼這一點對於巴洛克教堂的繪畫裝飾更是如此。圖 278 展示了羅馬耶穌會教堂天花板的裝飾，由貝尼尼的追隨者喬瓦尼·巴蒂斯塔·加利(1639-1709)繪製。藝術家想要給我們一種錯覺，那就是教堂的穹頂已經打開，我們直接凝視著天堂的輝煌。科雷焦在他之前有在天花板上繪製天堂的想法(圖 207)，但加利的效果無比戲劇性。主題是對耶穌的聖名的崇拜，這個名字以燦爛的字母寫在他的教堂中央。它被無窮無盡的小天使、天使和聖人群圍繞，每一個都在狂喜地凝視著光芒，而整個軍團的惡魔或墮落天使被趕出天堂，帶著絕望的姿態。擁擠的場景似乎要突破天花板的框架，天花板上的雲彩帶著聖人和罪人一直延伸到教堂內部。在讓畫作這樣打破框架的過程中，藝術家想要混淆和壓倒我們，使我們不再知道什麼是真實的，什麼是幻覺。這樣的畫作在其製作地點以外沒有任何意義。因此，也許並非巧合，隨著巴洛克風格的全面發展，所有藝術家都合作實現一種效果，繪畫和雕塑作為獨立的藝術在義大利巴洛克風格中，所有藝術家共同協作以達成一種效果，繪畫和雕塑作為獨立的藝術在義大利和整個天主教歐洲都有所衰落。在十八世紀，義大利藝術家主要是出色的內部裝飾家，他們因其粉刷石膏作品的技巧和偉大的壁畫而在整個歐洲聞名，這些壁畫可以將任何城堡或修道院的大廳轉化為盛大的場面。其中最著名的大師之一是威尼斯人喬瓦尼·巴蒂斯塔·提埃波洛(1696-1770)，他不僅在義大利工作，還在德國和西班牙工作。



圖 278 高利(Gaulli): 敬拜耶穌聖名。羅馬耶穌會教堂 II Gesu 的天花板。1670 至 1683。



圖 279 Giovanni Battista Tiepolo: 克麗奧派特拉的宴會。威尼斯 Labia 宮的壁畫。1757。

圖 279 展示了他在 1757 年為威尼斯宮殿裝飾的一部分。它呈現了一個讓提埃波洛充分展示鮮豔顏色和華麗服飾的主題：克麗奧佩托拉的宴會。故事講述馬克·安東尼為埃及女王舉辦了一場盛宴，那應是奢華的極致。昂貴的菜肴接連不斷地上桌。女王並不感興趣。她向自豪的主人打賭，她將提供一道比他提供的任何菜肴都要昂貴得多的佳餚——她取下耳環上著名的珍珠，將其溶解在醋中並飲用了這杯酒。在提埃波洛的壁畫上，我們看到她向馬克·安東尼展示珍珠，而一位黑人僕人為她奉上一杯酒。這樣的壁畫畫起來一定很有趣，看起來也很賞心悅目。然而，我們可能會感覺這些煙花比較早期時期的更嚴肅創作來得不那麼有持久價值。義大利藝術的黃金時代正在結束。

只有在十八世紀初的一個專門領域中，義大利藝術創造了新的思想。那就是典型的風景畫和版畫。從整個歐洲來到義大利欣賞她過去偉大輝煌的旅行者經常希望帶走紀念品。特別是在威尼斯，那裡的風景對藝術家來說非常迷人，發展出了一所為這需求服務的畫家學校。圖 280 展示了這些畫家之一弗朗切斯科·瓜爾迪(1712-93)所畫的威尼斯景觀。如同提埃波洛的壁畫一樣，它展示了威尼斯藝術並未失去其對盛典、光線和顏色的感覺。將瓜爾迪對威尼斯潟湖的景觀與西蒙·弗利格(Simon Vlieger)一世紀前繪製的素樸忠實的海景(圖 261)進行比較很有意思。我們意識到，巴洛克的精神、對動感和大膽效果的喜愛，甚至可以在一個城市的簡單景觀中表達出來。瓜爾迪完全掌握了十七世紀畫家研究的效果。他已經瞭解到，一旦我們對一個場景有了整體印象，我們就很準備好自己補充和提供細節。如果我們仔細觀察他的貢朵拉船夫，會驚訝地發現，他們僅僅由幾塊巧妙放置的彩色塊組成——但如果我們退後一步，這幻覺就變得完全有效。這些義大利藝術晚期成果中所蘊含的巴洛克發現傳統，在後來的時期將獲得新的重要性。



圖 280 瓜爾迪(Guardi)：威尼斯的聖喬治馬焦雷教堂景色。約 1770。



圖 281 羅馬集結的“鑑賞家”和古董收藏家。P. L. GHEZZI 繪的諷刺畫。約 1710。