



LANDMARKS  
IN ART HISTORY 美术史里程碑

# The History of Art as The History of Ideas

MAX DVORÁK

## 作为精神史的美术史

〔奥〕德沃夏克 著



北京大学出版社  
PEKING UNIVERSITY PRESS

美术史里程碑丛书 / 主编：陈平

---

# The History of Art as The History of Ideas

MAX DVORAK

---

## 作为精神史的美术史

[奥] 德沃夏克 著 / 陈平 译

J110.9

D237



北京大学出版社  
PEKING UNIVERSITY PRESS

## 图书在版编目(CIP)数据

作为精神史的美术史/(奥)德沃夏克著;陈平译. —北京:北京大学出版社,2010.1

(美术史里程碑)

ISBN 978-7-301-16402-0

I. 作… II. ①德…②陈… III. 艺术史-研究-世界 IV. J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 222691 号

书 名: 作为精神史的美术史

著作责任者: [奥]德沃夏克 著 陈 平 译

责任编辑: 任 慧

封面设计: 成朝晖

内文设计: 吴 进

标准书号: ISBN 978-7-301-16402-0/J·0282

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 电子邮箱: [pkuwsz@yahoo.com.cn](mailto:pkuwsz@yahoo.com.cn)

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62762022

印 刷 者: 北京宏伟双华印刷有限公司

经 销 者: 新华书店

650mm × 980mm 16 开本 11.75 印张 114 千字

2010 年 1 月第 1 版 2010 年 1 月第 1 次印刷

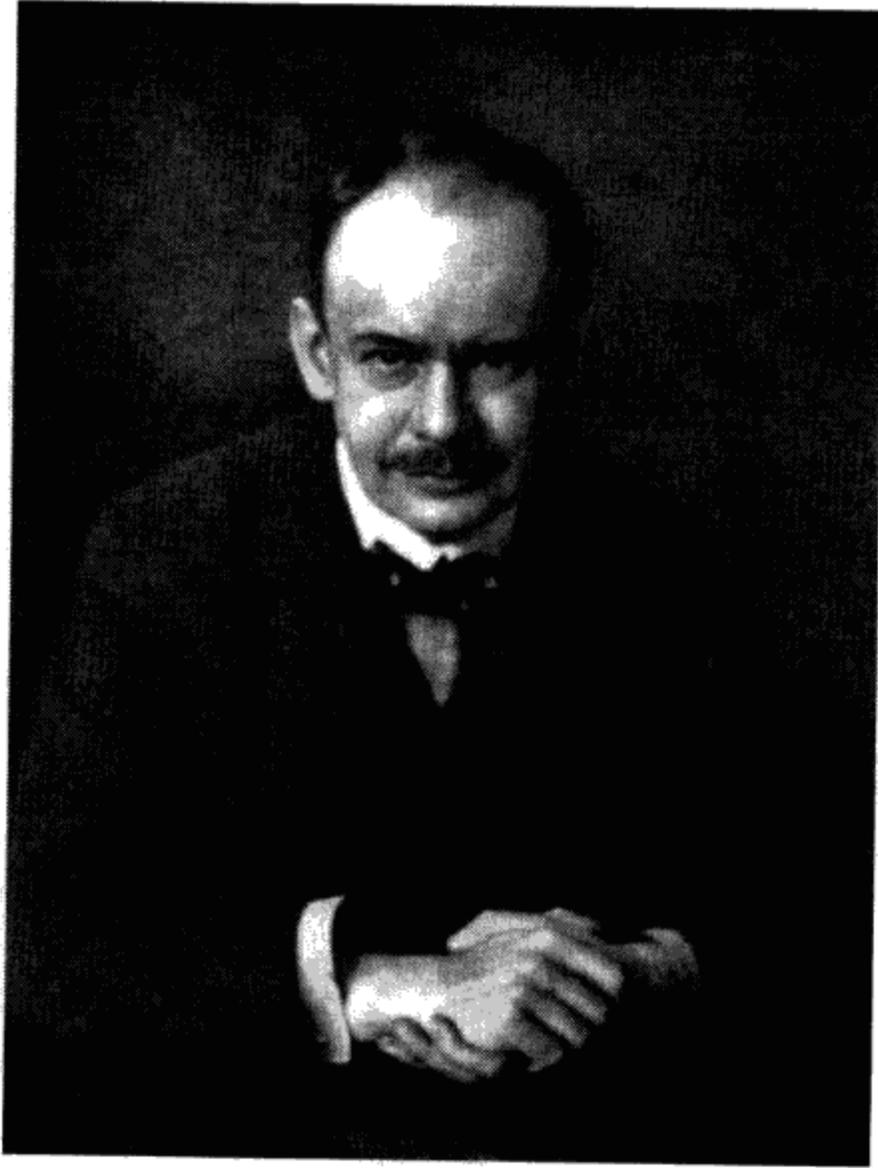
定 价: 26.00 元

---

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024 电子邮箱: [fd@pup.pku.edu.cn](mailto:fd@pup.pku.edu.cn)



马克斯·德沃夏克 (1874—1921)



## 译者前言

从外表来看德沃夏克的这本小册子很不起眼，百十来页，仅由数篇文章组成，几十幅黑白插图。但在西方美术史学史上，这些文章早已成为经典，是任何对美术史感兴趣的人的必读书。

德沃夏克（Max Dvořák, 1874—1921），维也纳美术史学派的后起之秀，比维克霍夫和李格尔晚一辈。他继承了老师们的思想传统，又在前人研究的基础上有所创获，成为学派的方法论创建者之一。德沃夏克是波希米亚人，祖父和父亲接连担任了波希米亚最古老的贵族——洛布科维茨家族的档案与图书管理员，工作于易北河畔的劳德尼茨城堡。父辈自然希望他也能继承这一职位，所以德沃夏克 18 岁时便进入布拉格大学学习历史，两年后转入维也纳大学奥地利历史研究所。在那里他师从著名历史学家西克尔（Theodor von Sickel, 1826—1908），1897 年获得了博士学位。后来他在维克霍夫和李格尔的影响下转向了美术史领域，成了维克霍夫的助手，接着便升为讲师。1905 年，李格尔去世，维克霍夫顶住了德国民族主义分子的压力，任命他为副教授。

从个人关系来说，德沃夏克与维克霍夫较为密切，但在方法论上则更接近于李格尔。从 1905 年开始，德沃夏克成为奥地利文物保护领域的主要人物，成立了自己的研究所，出版了文物保护年鉴，撰写了《文物保护手册》（*Katechismus der Denkmalpflege*）。一次大战之后，同盟国要求德国赔偿战争损失，德沃夏克努力保护奥地利的艺术珍宝免于流失。在施洛塞尔的极力推荐下，德沃夏克于 1909 年成为维也纳大学的美术史教授，他领导的美术研究所与当时另一位教授斯齐戈夫斯基（Joseph

Strzygowski, 1862—1941) 相竞争, 后者因学术观点与学派主流美术史家不合, 故在人事上远离了学派传统。

到那时为止, 德沃夏克已经为理解视觉艺术做出了自己的贡献。在他的早期成果中, 最重要的是关于凡·艾克兄弟与《根特祭坛画》的批评性研究, 至今尚无人能够超越, 现代 X 光技术也未能推翻他的结论。除此之外, 德沃夏克还将凡·艾克的艺术放在更为宽广的背景中考察, 构想出了一条从早期文艺复兴至印象主义的连续不断的艺术发展线索。后来潘诺夫斯基的权威著作《早期尼德兰绘画》(1953) 中的一些论断, 明显来源于德沃夏克的早期思想。

20 世纪初, 德国表现主义和超现实主义兴起, 德沃夏克亲眼目睹了自然主义在艺术中正经历着危机, 开始关注起精神气候对艺术创造的影响。他成了画家柯柯施卡的朋友, 这也促使他开始重新定位自己的研究方法。一次大战之后, 他的新观念得到了更充分的阐述, 形成了一种独特的研究方法, 后来他的学生将其总结为“作为精神史的美术史”。他的美术史主张阐述于在大学讲堂, 并展示于他 1917 年撰写的一篇题为《哥特式雕塑与绘画中的唯心主义与自然主义》(*Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*) 的长文之中 (1918, 英译本 1967), 此文对他的精神史观念的形成十分重要。接下来, 德沃夏克采用新的研究方法系统阐述南方和北方文艺复兴艺术, 但只完成了一半, 这就是由后人编辑出版的两卷本著作《意大利文艺复兴艺术史稿》(*Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance; akademische Vorlesungen*) (慕尼黑, 1927—1929), 而北方文艺复兴部分最终没有完成, 便于 1921 年过早辞世, 与李格尔一样, 享年仅 47 岁。

不过, 我们仍能从眼下这本小册子中一瞥德沃夏克对于北方艺术的阐释。这是维也纳美术史家斯沃波达 (Karl M. Swoboda) 和维尔德 (Julius Wilde) 在他去世之后以他在大学讲座基础上编的一本文集, 并取名为《作为精神史的美术史》(慕尼黑, 1924), 这成了他的代表性著作。尽管书名不是他本人所取, 但点明了他的方法论取向: 要理解任何一个时期的艺术, 关键是要了解这个时期的精神史。这种方法是维也纳学派传统美

术史观念的合逻辑的发展，这些文章也涉及了学派先行者思考过的一些重要的问题，如基督教美术的评价和基本特征，中世纪艺术与古典艺术之间的关系，美术史研究与当下美术批评的关系，美术史发展的动力问题，等等。但是德沃夏克并没有停留在学派原有的研究范围之内，而是将触角伸向了更为广阔的视觉艺术领域：从罗马地下墓窟和中世纪艺术，到文艺复兴和手法主义艺术；从建筑、绘画、雕塑，到图形艺术，并对一系列重要艺术家，如米开朗琪罗、丁托列托、凡·艾克、雄高尔、丢勒以及格列柯进行了全新的讨论和诠释。

《地下墓窟绘画——基督教美术的开端》可以看做是继李格尔古代晚期研究的延续和发展。在此文中，德沃夏克抓住了最能代表早期基督教艺术的地下墓窟绘画这一契机，回答了这样的问题：基督教艺术从何而来？它与古典艺术的关系究竟如何？德沃夏克得益于李格尔关于罗马晚期艺术的经典解释，但毕竟李格尔囿于资料的限制，并没有注意到地下墓窟这一艺术媒介。地下墓窟代表了最早的基督教艺术，看似粗糙原始，但德沃夏克与李格尔一样，坚定地认为这肯定不是艺术的衰落，也不是工匠手艺失传或野蛮人破坏的结果，而是艺术的重新定向，是罗马人对希腊传统中一些要素的舍弃，正像他们在建筑中创造了体块与空间的自由运用，舍弃了希腊建筑中梁柱结构一样。艺术上的重新定向，来源于精神上的“重新定向”。在早期基督教时期，人们的生活态度转变了，注意力从世俗物质的感官体验转向了新的信仰。而古典艺术中真实的空间和优美的人体等要素，便被当做表达精神信仰的障碍而被去除了。墓窟壁画构图分散，形象呆板无生气，但内在的精神性将画面统一起来。这种新的统一性，成为后来西方艺术的中心观念。德沃夏克将早期基督教艺术理解为一场伟大的艺术运动，而地下墓窟绘画只是这场运动的一个组成部分。通过观念的梳理和风格的分析，德沃夏克最终认为，地下墓窟所代表的最早的基督教绘画不可能完全脱离古典晚期的艺术原则和

1 “图形艺术”，英文为 graphic arts，其基本含义为“与文字相关的、用图形来表达的艺术”，过去通常指版刻艺术和素描，可追溯到最古老的印章艺术。在现代用法中，此术语指印前技术以及平版、丝网版、装订等业务。在没有更贴切的译名的情况下，本书暂且使用“图形艺术”一词。

发展情境，它是从古典后期的“印象主义”风格发展而来。在这里，“印象主义”这一新出现不久的当代艺术批评术语被运用于历史的批评，使人感受到了他作为一位批评家的强烈的现实感。

德沃夏克并非局限于地下墓窟绘画，而是将眼光扩大到整个时代相平行的各种艺术潮流，如罗马建筑、庞贝壁画或帝国时期的官方绘画。基督教的超验观念和异教的古典观念时而相互影响，时而相互妥协，此消彼长，最终，强调精神价值与主观价值的艺术取得了胜利。在这里，德沃夏克引用了维克霍夫的研究成果，以《维也纳创世纪》的插图为例，说明一种真正的基督教艺术传统在5世纪确立了起来，最终与古典艺术拉开了差距。

新的艺术观念和艺术形式，并不是技术发明与进步带来的偶然结果，而是人类的一种精神创造。高扬人类精神创造的旗帜，这是李格尔在与桑佩尔的论战中业已形成的思想传统，也是贯穿于《雄高尔与尼德兰美术》一文的主旨。在德国，图形艺术的繁荣与印刷术的兴起有关，但一般人很容易会想到这是技术所带来的成果。德沃夏克的观点正好相反，他认为正是宗教内心生活的新需求引发了图形艺术的大发展，而这种新需求早在14世纪就体现于德国的“精神革命”的宗旨，有宗教神秘主义作家的著述为证。德沃夏克追溯了德国铜版画的历史，它最早起源于木版手稿。在社会上对知识的渴求和宗教生活需要的推动下，在荷兰写实主义艺术的影响下，铜版画发展起来，在工艺技术和表现风格上达到了前所未有的高度，成为德国对世界美术史的最伟大贡献之一。雄高尔艺术的魅力就在于，他不仅革新了素描画法从而革新了铜版画技法，使得线条和交叉影线取得了丰富的影调效果，而且将想象力与尼德兰自然主义结合了起来。令人称奇的是，在雄高尔的艺术中，自然主义的写实技术被利用来营造他特有的想入非非的意象，如《诱惑圣安东尼》一画中那些令人恐惧的、奇形怪状的魔怪。这些形象是想象出来的，但又带有自然界动物的许多特征，它们不是抽象的符号，而是活灵活现、栩栩如生的，所以越发令人恐惧。

人们一般认为，只有意大利的古典艺术才导致了现代艺术的出现，

而德沃夏克在雄高尔等北方艺术家的作品中梳理出了另一条路线，即写实主义与精神表达的结合，这条路线完全不同于南方的风格，既注重个体人物的刻画，又注重史诗般的宏大场面的表现，体现了冥冥之中决定人类命运的超自然力量的存在。由此在德沃夏克看来，时代不同了，评价艺术的标准也发生了变化，当代艺术的激变影响到美术史家以另一种眼光来审视艺术的发展史：“先前，在艺术思潮受到自然科学支配的时期，人们通常将艺术的发展比作植物的生长。而今天，我们更多地是从艺术的精神内涵和形式表现之间不断冲突的角度来考察艺术的发展。”一方面，德沃夏克由衷地赞赏南方意大利的理想化的自然主义艺术，另一方面，他以新的眼光来审视北方艺术家的作品，如怪诞不经的《死神之舞》，没有秩序井然的、结构准确的人体比例和英雄般的人物形象，但“如果用另一种标准来看这一曲‘死亡之歌’，不是将它看做对现实的反映或理想化，而是将它看做纯粹的奇思异想，而非外部印象，它的不足之处就转变为惊人的创新性”。

版画是德国艺术的最伟大的贡献之一，它的起源与发展与文学的关系十分密切。在第三篇论《丢勒的〈启示录〉》的短文中，德沃夏克阐发了图形艺术与文学作品之间的另一层关系：文学描述是如何转化为视觉图像的，换句话说，艺术家是如何从文学资源中撷取某些片断，以构成视觉意象的。丢勒的高明之处就在于，他“小心谨慎地从《启示录》的大量题材中选取最具感官吸引力的东西，特别是与大自然相关的材料”；“将精神图像进行分解并使之融入图形表现的形式”。也就是说，丢勒既引入写实的手法，同时又使图像不失经文的幻想与诗意的性质，“不但没有弱化原作的想象力，而是强化了它”，从而实现了现实与想象的伟大综合。艺术家的主观性支配着艺术创作，“精神直接诉诸于精神”。这就是中世纪的伟大遗产，北方艺术的伟大创造，而丢勒则是最杰出的代表。德沃夏克将《启示录》放在德意志的精神传统中考察，向上追溯到中世纪的传统，向下一直联系到近代的浪漫主义运动。此作是年轻人的作品，是丢勒那个时代“狂飙突进”的产物，达到了一个不可企及的高峰，不用说当时南北艺术界，就连丢勒本人后来再也未能达到这样的高度。最

终，德沃夏克将丢勒定义为一种新的艺术家类型，他将世界的本质看做是精神；他与尼德兰和意大利艺术家不同，“体现了一种新的教育理想，一种新的宇宙性。不过，他不像莱奥纳尔多那样将宇宙性建立在科学经验主义的基础上，而是像三百年之后的歌德那样，不知疲倦地投入到一切可能占据人类心灵或激活人类想象力的活动中去”。

从15世纪开始，意大利与尼德兰地区的绘画都向着自然主义方向发展，但两者的区别何在？尼德兰文艺复兴艺术家在吸收意大利风格的过程中，经历了怎样的发展阶段，其作品具有怎样的特征？这是《论尼德兰罗马主义的历史前提》要解决的问题。德沃夏克敏锐地从北方艺术家的作品中看出一种注重精神性的特征，如凡·艾克的作品，无论是宗教还是世俗题材，表面上十分写实，但依然透露出一种沉厚的宗教感，一种高于现实的、对超自然力量顶礼膜拜的价值观。从而他对表面上看都很写实的意大利艺术与尼德兰艺术做出了区分，进而认为虽然历来人们认为意大利文艺复兴艺术至高无上，但实际上北方艺术在精神与主观表现方面则更胜一筹。意大利人努力加深对古典艺术法则的理解并使之概括化，朝向理想艺术迈进；北方的自然主义则变化出了更为多样的形式，它仍植根于中世纪的土壤中。北方画家是在神的框架内对自然作深入的研究，他们受到了一种“超验统一性的观念”的支配。在此文中德沃夏克为我们重构了自15世纪开始至16世纪尼德兰绘画的发展历程，解释了尼德兰艺术家在接受意大利艺术风格过程中的主观选译，分析了南北方文艺复兴艺术的不同性质。其间，北欧人文主义与大学中世纪神学传统的对立、宗教改革等意识形态，对艺术家和他们的创作产生了决定性的影响。

《老勃鲁盖尔》是一篇脍炙人口的论文，其独特的绘画艺术在德沃夏克的新颖阐述下重放光芒。在一般人看来，老勃鲁盖尔是一位农民画家，德沃夏克给予了重新评价，认为老勃鲁盖尔的道德寓意作品标志着欧洲艺术的一个转折点，虽然植根于尼德兰的传统，但也与文艺复兴后期普遍的艺术精神转向相关联。德沃夏克将这一转向的起点追溯到米开朗琪罗晚期的艺术。如果说在这里他仅是提及这一点，那在最后一篇《论

《埃尔·格列柯与手法主义》中，他用了更大的篇幅来论述这位大师的晚期艺术，以引起对格列柯的艺术的评论。他将米开朗琪罗的创作生涯分为四个阶段，前三个阶段从完美的古典造型效果，到塑造出英雄形象，最后创造出神人的形象，而晚年是第四个阶段，其作品展现了另一个完全不同的世界。德沃夏克让我们注意到以前从未关注过的这位艺术英雄的后期精神生活，具有震撼心灵的力量。

该文也表明了德沃夏克是最早关注手法主义的现代美术史家之一。沃尔夫林将手法主义视为古典美的衰落，而德沃夏克却对手法主义进行了重新评价，认为它是一种积极的审美态度，折射出当时深刻的精神危机。埃尔·格列柯的绘画作品尘封于教堂地窖中四百年，长期以来，人们认为他要么是一个猎奇的狂妄画家，要么就是个疯子。德沃夏克文中追溯了这位画家的精神发展史，将他定位为20世纪现代主义艺术思潮的源泉。这一论断在当时具有革命性的意义，显然与他和柯柯施卡等当代表现主义画家的交往有关。

德沃夏克的这些著名的篇章具有强大的说服力和时空穿透力，这源于德沃夏克扎实的历史学、文化史、思想史和美术史的基本训练。德沃夏克的论证眼界开阔，但凡各种艺术媒介，以及历史、神学、文学、诗歌等领域的材料，总能信手拈来；诸如莎士比亚的戏剧、蒙田的随笔、陀思妥耶夫斯基的小说、早期教父的论著、古代斯多噶派的理论、当代印象派绘画潮流，凡此种种，不时涌现于他的笔端。对于具体作品的描述与分析也很精彩，其中有艺格赋辞的传统，也有形式要素的分析，以及鞭辟入里的心理学与社会学剖析，读来痛快淋漓。比较也是他常用的手法，南方与北方传统的对比，同时代画家风格的对比，艺术与文学的对比，应用地生动自然而不留痕迹。

如果说李格尔的“艺术意志”论带有难以捉摸的思辨色彩和黑格尔“绝对精神”的影子，那么德沃夏克的美术史撰述则完全洗净了德国学术的艰涩特征，具有鲜明的现代感。他的精神史方法看似是将艺术作为时代精神的容器，但仔细阅读下来会感觉到，他其实是将艺术史放在开阔的文化史背景中进行解读，决不是空穴来风式的一般议论或生拉硬扯

式的牵强附会。他坚信理解艺术作品的前提需要了解一个时期的“精神气候”（或称“观念”、“世界观”），但并没有舍弃经验材料、具体作品的证据。在文献与实物相矛盾之处，他宁可相信实物，明确反对只关注文献而不顾实物的书生做法。例如在论罗马地下墓窟的文章中，他谈到在文献中早期教父时代的基督教作家们都一致反对以艺术手段来再现上帝的做法，但他根据实物和文献的比较分析，提出了一个新的观点，即：早期神学家并不是笼统反对象征图像本身，也不是反对艺术本身，而是反对以古典自然主义的方式来描绘这些图像。因为很简单，此类基督教图像当时一直在使用着，遗存下来的作品就是不容置疑证明。德沃夏克指出，这些教父们的论辩其实是一种形式化的论战，这可追溯到古典的雄辩术传统，但重要的是“这些著述重申了一些观点，成为地下墓窟绘画的思想基础：艺术本身不应受到非难，只有那种将我们的思想引向艺术家或是画家而不是上帝的艺术才应当受到谴责”。

像李格尔的著作一样，德沃夏克的著作在英语世界长期被忽视。他的这本主要著作首版于1924年，但直到六十年之后的1984年才有了第一个英译本（岩崎美术社于1966年出版了日译本），其书名题为 *The History of Art as the History of Ideas*，中文可译作《作为观念史的艺术史》，但这里我们则根据德语原文 *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*，译作《作为精神史的艺术史》，特此说明。遗憾的是，这个英文本没有收入他的名篇《哥特式雕塑与绘画中的唯心主义与自然主义》，该文的英译已于1967年由美国圣母大学出版社以单行本的形式出版，我们将另行译出并刊行。

在本书的翻译和出版过程中，中国美术学院欧阳英教授不惮其烦翻译了法文段落，牛津大学博士邓菲联系了她在牛津墨顿学院的同学 Claire Wilkinson 为本书解决了拉丁文问题，责任编辑任慧女士为此书的出版付出了辛勤劳动。作为译者，我谨向他们表示衷心的感谢！

译者

2009年7月于上海大学

# 目 录

译者前言.....	5
第一章 地下墓窟绘画——基督教艺术的开端.....	I
第二章 雄高尔与尼德兰美术.....	33
第三章 丢勒的《启示录》.....	79
第四章 论尼德兰罗马主义的历史前提.....	89
第五章 老勃鲁盖尔.....	97
第六章 论埃尔·格列柯与手法主义.....	137
索 引.....	157

## 图版目录

- 图 1 罗马圣彼得与圣马尔切利努斯地下墓窟内景.....3
- 图 2 火窑中的三个年轻人, 罗马普里奇拉地下墓窟绘画.....10
- 图 3 妇女祈祷像, 罗马普里奇拉地下墓窟绘画.....17
- 图 4 天使报喜、博士朝拜和屠杀婴儿, 罗马大圣马利亚教堂  
内大拱门镶嵌画.....29
- 图 5 丽贝卡和埃利泽在井边, 出自《维也纳创世纪》.....30
- 图 6 出卖基督, 拉韦纳新圣阿波利纳雷教堂镶嵌画.....32
- 图 7 十字架上的基督, 马利亚和圣约翰.....35
- 图 8 圣母加冕, 出自《伊姆霍夫祭坛画》, 纽伦堡圣洛伦索教堂.....36
- 图 9 圣母领报, 出自《图希尔祭坛画》, 纽伦堡圣母教堂.....37
- 图 10 普莱登沃尔夫, 申伯恩教士肖像, 纽伦堡日耳曼博物馆藏.....43
- 图 11 普莱登沃尔夫, 钉十字架, 慕尼黑老绘画馆藏.....44
- 图 12 E.S. 画师, 圣母与洗澡的小基督.....48
- 图 13 雄高尔, 登上宝座的救世主.....50
- 图 14 雄高尔, 画有鸚鵡的圣母像.....51
- 图 15 雄高尔, 博士朝拜.....54
- 图 16 罗希尔·凡·韦登, 《科隆巴祭坛画》中央部分(局部).....55
- 图 17 海特亨, 博士朝拜, 布拉格美术馆藏.....56
- 图 18 雄高尔, 圣诞之夜.....58
- 图 19 雄高尔, 诱惑圣安东尼.....63
- 图 20 雄高尔, 圣母之死.....66

图 21	雄高尔, 负十字架.....	67
图 22	雄高尔, 施洗者圣约翰.....	74
图 23	雄高尔, 死神之舞, 为谢德尔的编年史作的插图.....	76
图 24	丢勒, 巴比伦大淫妇, 《启示录》木刻版画.....	84
图 25	丢勒, 四骑士, 《启示录》木刻版画.....	87
图 26	老勃鲁盖尔, 基督复活.....	101
图 27	老勃鲁盖尔, 聪明的圣母和愚蠢的圣母.....	102
图 28	老勃鲁盖尔, 儿童游戏, 维也纳美术史博物馆藏.....	109
图 29	老勃鲁盖尔, 死亡的胜利, 马德里普拉多博物馆藏.....	113
图 30	老勃鲁盖尔, 远洋船.....	115
图 31	老勃鲁盖尔, 秋天, 维也纳美术史博物馆藏.....	116
图 32	老勃鲁盖尔, 博士朝拜, 伦敦国立美术馆藏.....	118
图 33	老勃鲁盖尔, 瘸子, 巴黎卢浮宫博物馆藏.....	123
图 34	老勃鲁盖尔, 盲人, 那不勒斯国立博物馆藏.....	125
图 35	老勃鲁盖尔, 农民的婚宴, 维也纳美术史博物馆藏.....	130
图 36	老勃鲁盖尔, 村庄的集市, 维也纳美术史博物馆藏.....	131
图 37	埃尔·格列柯, 奥尔加斯伯爵的下葬, 托莱多圣托米教堂.....	138
图 38	米开朗琪罗, 十字架上的基督、马利亚和圣约翰(素描), 牛津阿什莫尔博物馆藏.....	141
图 39	丁托列托, 基督升天, 威尼斯圣罗克会堂.....	146
图 40	贝朗热, 圣墓旁的三位马利亚.....	150
图 41	埃尔·格列柯, 基督在橄榄山上.....	153
图 42	埃尔·格列柯, 揭开第五封印.....	154

## 第一章 地下墓窟绘画——基督教美术的开端

到罗马朝圣的人至少会去参观一处地下墓窟，但这种参观给人留下的印象或许是离奇古怪的，它未能提升人们的精神境界，反而抹去了这种场所的真实氛围。那些经过修复的地下画廊，长期以来被剥夺了珍贵的内涵，明显商业化了。由于光线微弱，讲解仓促，参观者很难对周围环境进行深入观察。因此，直到今天装饰着大型地下墓窟的湿壁画仍难于引起人们的普遍兴趣。它们当然为考古学家提供了研究早期基督教遗存所需要的丰富历史细节，但很少有人注意到它们的艺术价值。其根本原因有两条：一是这些绘画本身不容易看得到，二是可到手的复制品粗糙不堪。1903年维尔珀特<sup>1</sup>的巨著《罗马地下墓窟绘画》(*Die Malereien der Katakomben Roms*)的出版，为彻底研究这些重要作品铺平了道路。这些作品不仅见证了一种新艺术的诞生，也见证了一种新的宗教和一种新的生活哲学。我相信，维尔珀特教会了我们如何从考古学家所注意的东西中摆脱出来，由于他的努力我们现在才认识到墓窟绘画和庞贝壁画是同样重要的。

—

直到最近，早期基督教美术研究仍被视为一门孤立的学科，与古典或中世纪传统没有瓜葛。结果，我们对早期基督教美术的看法被考古材

---

<sup>1</sup> 维尔珀特(Josef Wilpert, 1857—1944)，德国早期基督教艺术学者，出生于上西里西亚的埃克劳(Eiglau)，在意大利罗马去世。——译者注

料所左右，未能将其看做更为广阔的历史发展的一部分。地下墓窟的湿壁画、石棺浮雕、纪念性壁画上的历史故事，作为中世纪基督教建筑原型的礼拜场所，这些都被看做是一种孤立艺术潮流的表现。这便是我们

2 不能欣赏这些作品的多样性、认识不到它们是独特的时代之产物的原因。人们总是习惯于将这些说故事的作品看做是基督教美术的开端，这样的看法也不能成立，因为很多作品是历经数百年不断丰富和发展的结果。4世纪或者5世纪的艺术作品，如巴西利卡式建筑，就像普鲁登蒂乌斯<sup>1</sup>那种富于诗意的创作一样，与原始基督教没有什么共同之处。这两者都是长期同化的结果，这一过程成功地将古典元素逐渐与基督教元素融合了起来。

今天人们通常认为，古典艺术和基督教艺术之间没有显著的差别。我们被告知，基督教艺术只是古典艺术发展的最后一章，因为外来传统的影响或内部的潜移默化已经打开了新的天地。无论出于什么原因，这种影响了整个罗马帝国艺术的主要风格倾向，被看做是墓窟艺术的主导因素，而独特的基督教内容则被认为是次要的。显然，这种看法是由以下思维方式所造成的，即把基督教美术作品划归“基督教的古代”，认为，尽管异教徒的美术最终让位于基督教美术，但我们还是能清晰地识别出异教美术来，因为基督教美术只是古典风格革新的结果。不过，关于这些革新的确切性质还是有争议的。这些革新是像人们通常认为的，只是退化为蛮族或者东方艺术的水平，还是像我们现在所认为的，是一种积极的发展，一种名副其实的有机成长？无论我们接受何种观点都无关紧要，因为所有论证最终都要以凭借经过提炼的大量历史事实来说话。这些事实或被看做是特定“艺术意志”的产物，或被视为合乎逻辑的风格进步，但最糟糕的是以一种纯人种学的理论图式简单解释一下了事。这种方法，将五百年美术史降低到几个精选的套语的水平。

这样的理解是否真的有其合理性呢？这种明确的、不断进步的发展

---

1 普鲁登蒂乌斯(Prudentius, 348—405 之后)，基督教拉丁语诗人，西班牙人。他深得狄奥多西皇帝赏识，曾任律师和总督，后因厌倦宫廷生活转而从事基督教诗歌创作，主要作品有《日课颂诗》和《灵魂的奋斗》等，影响极其深远。——译者注

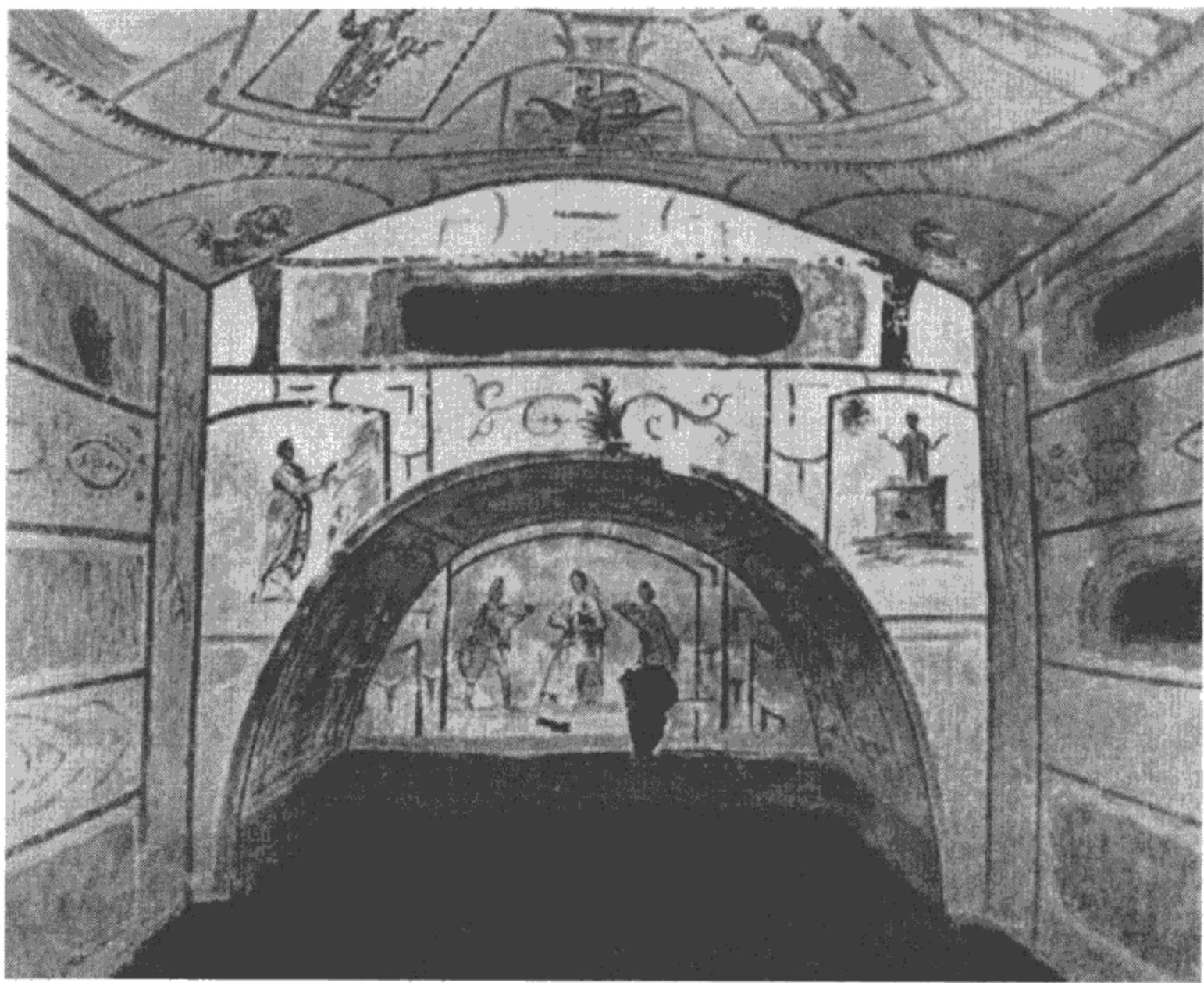


图1 罗马圣彼得与圣马尔切利努斯（SS. Peter and Marcellinus）地下墓窟内景

观念，是否真如狄尔泰所说，只是“一种高度艺术化和逻辑化的幻象，是我们臆想出来的，并漫无目的地漂浮于空气中”？持有这样的观点，难道不是在我们给一系列历史事件笼统贴上“早期基督教艺术”的标签而降低了它们的价值后，只是抚慰我们不安的历史良心，掩饰悲剧性的失败吗？

这种批评是正确的，地下墓窟绘画清楚地说明了这一点。按照时间顺序来看，它们的确是基督教艺术的开端。其中最早的绘画，据维尔珀特所说是属于1世纪的，换句话说，是与了解使徒的那代人处于同一时期。其余的绘画，除一两个特别晚近的例外，均是随后三个世纪的产物。这自然意味着在地下墓窟中我们面对的是早期基督教艺术的整个范围——即从使徒时代，直到基督教取得了胜利，向它的艺术家提出了全新挑战的时刻。基督教艺术突然超越了卑微的起始阶段、去自由地拥抱异教

徒时代留传下来的艺术传统。

在讨论早期基督教美术的特点时，大多数当代批评都试图说明它与世俗壁画的相似性，进而推断这些墓室的装饰方法与早期罗马帝国的墓室完全一样，将墙壁画划分成几何图形的区域，画上神话图像（图1）。地下墓窟壁画被说成是与代表庞贝艺术最高水平的那种洛可可式建筑画相类似，唯一不同的是，作为一种“穷人的艺术”，地下墓窟绘画中的一切都画得非常简单。维尔珀特甚至认为一些最早的壁画可能就是异教画家画的，他们的技巧比后来的画家更高明。大量的基督教母题自然而然地与他们所采用的装饰图式结合在一起，包括宗教象征符号、人物形象（大多数是在祷告）和一些从《圣经》中精选出来、显然受到葬礼影响的场景。人们将这些场景而不是绘画风格，看做是地下墓窟绘画中基本的基督教元素。因此，按照维尔珀特的说法，在古典装饰性绘画和基督教图像表现法之间已经产生了某种联系，这是基督教艺术家在试图创造象征性作品时的独特创造。我们由此相信，正是这些绘画的内容构成了独特的基督教元素，同时也承认这些绘画的显著的神秘风格与纯形式问题之间也有关联。许多权威甚至走得更远，声称地下墓窟图画的程式也是蹈袭前人的。他们告诉我们，这些画法来源于流行的祈祷用具，而那些典型的东方图像在早期基督教世界的广泛传播也得益于这些祈祷用具。然而，尽管很多人试图去证明这种理论，即地下墓窟的图像志基本源于东方，但仍然缺乏可靠的证据，因为目前我们可以确定，在意大利之外没有一件相似类型的作品存世。

我决不否定这种杰出的科学研究为将来所有关于地下墓窟的研究奠定了坚实的基础，但我还是认为，我们可以用完全不同于先前的方法对现已掌握的材料进行解释。我相信至少可以表明，新的理论是完全能站得住脚的。

首先必须证明，墓窟壁画不仅在图像志方面，而是在一切方面都不同于那个时代的其他作品。不幸的是由于2世纪遗存的作品极少，我们关于它们的知识支离破碎，所以尚不能对古典艺术最终基督教化之前的所有演变阶段进行描述。即便如此，有一个事实是明摆着的：这些遗存

下来的作品所反映出的艺术标准，与支配着墓穴绘画的精神或艺术意图都没有共同之处。地下墓窟中出现了一些异教母题，但其装饰程式决不是古典的，这是一个重要的事实。如果这些早期基督教壁画是1世纪的产物，便与庞贝的第四风格同期。从艺术上来说庞贝绘画属于另一个世界；甚至庞贝绘画在最后的错觉主义阶段，对于建筑的描绘也完全是基于构造与图形的形式。尽管到了第四风格中已不再写实，但仍然保持着一种实体性质。这种绘画作为幻想的产物而不是自然的仿作，只有昙花一现的外观，但仍基本上是实体性的，具有立体感的形体显然受到普遍物质法则的支配。另一方面，在墓窟中我们发现了唯一的线性作品，人物图像是以简单的线框勾勒的，总体上形体缺乏立体感和构筑性，没有突起的痕迹或建筑的结构，墙壁依然是简单的壁面。这里的原则是将多种几何形状统一于画面，否定任何可塑性和构筑性，完全是非古典主义的。综观早期罗马帝国艺术，存在着一种巴洛克倾向，用某种材料冒充另一种材料，这种倾向一直延续着，直到维持平衡的旧有标准完全丧失。事实上这种倾向接下来通过2、3世纪一直持续了下去，除了短暂的文艺复兴时期，但是仍然没有摒弃实体性，只是尽力使其处于古典的理想次序（合法性）的上下文之中。

这种巴洛克倾向可以清晰地从希腊人留下的周柱式建筑上见出。尽管罗马过道广场<sup>1</sup>与最早的地下墓窟绘画处于同一时期，但两者有着天壤之别。圆柱和柱上楣是体现建筑理念的构件，也是希腊建筑的基础，但在罗马广场上它们成了独立构件，摆脱了原先总体建筑设计所强加的限制。浮雕轮廓分明地从背景丰富的阴影中突显出来，具有强有力的自然外观，并具有巴洛克的动感和华丽效果。这些柱子以及它的高度装饰性的柱上楣和高高的女儿墙，形成了堂而皇之的假立面。这个立面若与地下墓窟中线性的装饰相比较，就显示出一种强烈的反差，有如洛伦佐图书馆门厅与哥特式彩色玻璃窗之间的强烈对比。罗马帝国各行省的建筑

---

1 过道广场(Forum Transitorium)，也称内尔瓦广场，窄长如过道，将古罗马广场上的各个广场联接起来。始建于图密善(Domitian)时代，落成于他的继承者内尔瓦(Nerva)时期。——译者注

和文物都清楚地证实了这种巴洛克倾向在 2 世纪仍然十分盛行。人们可以援引提姆加德和安科纳的图拉真凯旋门，通往阿达利亚城的哈德良大道，或杰拉什、巴尔米拉和巴勒贝克的那些华丽建筑。<sup>1</sup> 正是在这些遗址中，塑形的、构筑性的艺术品质得到了最充分的尊重，其比例摆脱了早期的约束，恢宏无比。立于巴尔米拉宏大柱廊尽头的凯旋门，或通向巴勒贝克那座所谓小神庙的凯旋门，比 17 世纪任何巴洛克建筑都要宏伟得多。巴勒贝克神庙的内墙有一系列附墙柱，其排列方式与罗马圣彼得教堂外墙很相似。它的外墙由一圈周柱式的柱廊环绕，圆柱打破了墙上两层壁龛以及神龛的对称性，因此，各种力量之间剧烈冲突，巨大的体块生气勃勃。在其他建筑中，如巴勒贝克的小圆庙，上楣呈弧线形，墙壁像博罗米尼的作品一样，呈现出曲线与反曲线的起伏，像是用柔软的材料建成的。

在坚持传统建筑构件的造型与构筑功能的同时，一种空间与形体的新关系发展了起来，在希腊和希腊化时代这无关紧要，因为那时所有建筑作品的基础不是空间的显现，而是形体的构造意义。一旦这不再重要了，建筑的概念就会自然扩展，以便接纳从实在形体与虚空空间的相互关系中产生的种种效果。因此，从远处看，优美挺拔的门廊轮廓在宏阔的背景前突现出来。也正是在这样的情境中，才能理解纪功柱这项更为奇特的发明，因为这些柱子的视觉重要性源于这样一个事实：尽管柱子看似是向着无限的空间升起，但它与环境所提供的建筑全景画面有着密切的联系。正是在建筑布局的领域中，空间本身在艺术上再一次获得了全新的、更为直接的重要性。

所有这些都表明希腊建筑秩序的旧有规范已经瓦解，理想的形体也被抛弃了。他们曾追求这种理想形体的纯粹表现，例如以诸神的形象体现完美的人体。然而，这瓦解过程并没有压抑住对人体造型及结构特性

---

1 阿达利亚城(Adalia)，土耳其境内古地名，即现在的 Antalya。杰拉什(Gerasa)，约旦境内古地名，即现在的 Jarash。巴尔米拉(Palmyra)，叙利亚著名古城，在提比略皇帝时代(14—37)即受罗马帝国控制，其古代遗址显示出当年公共建筑的宏伟规模。巴勒贝克(Baalbek)，黎巴嫩著名古城，公元前 64 年隶属于罗马，18 世纪末 19 世纪初德国考古学家在此发现了罗马时期的遗址及众多神庙。——译者注

的表达，这些特性曾使古典艺术焕发出耀眼的光芒；相反，要创造一种具有感官冲击力的图像。在流行于安东尼(Antonius)和弗拉维乌斯(Flavius)时期的另一古典建筑主要潮流中，也能够发现这一特点，未依据希腊标准而表现出一种新的背离。因此，大约在第一批墓窟壁画被创造出来的时代，罗马出现了具有高度创新性的建筑。这些建筑中最重要的有替度斯浴场，图密善建的帝国皇家官邸弗拉维宫(Domus Flavia)，6它曾被误称为奥古斯都宫(Domus Augustina)，还有图拉真浴场。和古希腊的建筑不同，这些建筑依靠的不是单体的塑性结构形体，而是同质性的结构体块，体量宏大，内部空间出现了大厅以及大型拱顶建筑群，墙体密集，构造奇特。它们不同于希腊化的传统建筑，就像现代钢筋混凝土火车站不同于哥特式主教堂。的确，还可以作更多的比较，因为从罗马工程师辉煌的技术成就，如要塞、渡槽、桥梁、公共浴场、圆形剧场和港口等方面，也可以看出这种新型公共建筑出现的必要条件。于是，原先在技术问题论争中所得出的结论，后来却在纯艺术领域内获得了更大的意义，那时，罗马帝国已经赢得了世界的统治权。胜利者心中充满了拥有独一无二文化模式的自豪感，处于无与伦比的崇高地位。现在，相对于希腊人的审美原则而言，他们建立起一种新的生活理念，这种理念建立在军事力量、城邦权威、法律这三重次序的基础之上。

不仅罗马帝国的皇帝们信奉着这种新的理想，而且整个罗马帝国及其世界组织也建立在这一理想的基础之上。事实上，当罗马帝国走向全面成熟时，这种新的理想的内在特点也开始被广泛地接受。相对这种复杂的、高度组织化的政治体系，也发展出了一种建筑系统。罗马工程师不仅在处理大型建筑体块时展示了他们无与伦比的技术，而且将各种基本工艺要素进一步提升到艺术的高度，所以高大的墙壁和拱顶技术也就成了美学元素。然而，罗马人并不满足于这些成就，他们着手解决空间美感的新问题，尽力确保紧密结合的体块具有悦人的效果。这样，罗马人就给纯技术的成就附加上一种新的富有想象力的维度。当然，从历史的观点来讲，这样的发展没有什么新鲜之处，几个世纪以前东方人就已经创造出了一种以体块和空间相互作用为基础的建筑。此外，他们的

观念可以轻易渗透进罗马艺术，因为这些观念与那时弥漫于整个罗马生活的君主专制精神一拍即合。但这些观念只是提供了一个框架，仍遵奉着古希腊价值观的罗马建筑师总是要审慎地再现出自然的构造力量，以改进他们的布局。此外，罗马建筑带有古典特征的烙印，虽植根于古代，但却使罗马文化与早期文化鲜明地区分开来。如果我们拿帝国执政官和东方专制君主相比，或拿斯多噶哲学与汉谟拉比的教义相比，区别就会很明显。

我已经详述了帝国建筑中这第二种趋势，因为它引发了一些极为重要的创新。比如说正是由于这种趋势，空间在艺术上最终获得了新的重要性。我们必须记住，启发了中世纪建筑的不是建有修长优雅圆柱的希腊建筑，而是罗马人的空间性建筑。人们发现，空间可以是美的，进而又认识到墙壁也可以在艺术上发挥更大的作用。罗马人认识到，墙壁或以自身的比例，或与有机形体形成对比，本身就是一种艺术元素。这一发现具有革命性意义，相当于哥特式建筑师发现简单的结构支撑物是艺术设计必不可少的一部分。拱券和拱顶的采用就更重要了。实际上和希腊建筑采用圆柱和柱上楣一样，这不只是代表了建筑语汇的变化，而是对于希腊建筑理想的一种舍弃。于是，早期巴洛克式的力量对比把戏便让位给罗马人以拱券与拱顶的效果，也就是对体块与空间的自由运用。自然状态下的重力在空间中也调动起来，为新的形式概念服务。

尽管这种新建筑和后来的基督教艺术有着很多联系，但从根本上来说不同于地下墓窟艺术，正如它不同于希腊化艺术一样。罗马建筑并非依赖希腊化晚期的建筑发展，而是基于对物理效应和立体结构重力的新认识，基于空间的美感，从物理学出发，在自然的限制之内对密集体块进行安排。在万神庙中我们可以看到这种新的建筑理想是如何运用于崇拜场所的。这里，丰满、宽大、沉重的空间完全被神圣化了，然而古老的罗马宫廷的神灵依然是在对我们说话，依然像古人那样，强调着造型与结构的客观实体，遵循着宏大庄严的传统艺术概念。这神灵没有突然死亡，仍然在3世纪创造了宏大辉煌的作品。因此我们看到，建筑师不但在观念上，也在实际操作能力上有了进步，他的空间构成变得更加大

胆、更加多样化。同时新的和老的周柱式建筑更紧密地融合起来，创造了许多新的可能性。巨型的柱式带有装饰华美的柱上楣，现在被置于大厅外墙的前面，具有强烈的浮雕感，如卡拉卡拉与戴克里先的那些温水浴场，或坐落于斯普利特的戴克里先宫殿。我们也可以看到一座建筑是如何变成一件浮雕习作的，例如特里尔的大黑门(Porta Nigra)。该时期的末期兴建的位于万神庙附近的马克辛提巴西利卡，则拥有前基督教建筑中的最宏大的室内空间。在这里和万神庙中，我们都发现房间实际上就是空间形体，这形体是那么清晰，好像是从结构体块上切割下来的，而结构体块本身则变成了体现建筑艺术效果的关键部分，不再是一种“必需的恶”或是偶然的外壳。这种艺术与地下墓窟的装饰程式是不相容的，对此仍然持怀疑态度的人，可以将地下墓窟壁画与基督教成为国教时的 8 作品进行比较，因为前者在观念和形式上都是古典式的，不易混淆。也可将地下墓窟与君士坦丁凯旋门比较。君士坦丁凯旋门像塞维鲁凯旋门一样，建有一个堂而皇之的假立面，由圆柱、雕像和柱上楣构成。这个立面完全支配着这座纪念碑，以至于它后面的叙事性浮雕只是次要的装饰。

这样的考察结果，揭示了在墓窟绘画的目标和这些官方古典美术之间存在着巨大的鸿沟。地下墓窟的画家煞费苦心地避免异教美术特征的出现，而在异教传统中，又找不到形成他们作品之本质的东西，这绝非偶然。

这一状况在地下墓窟的人像构图中可以非常清晰地看到。这些图像很简陋，缺少曾使古典再现艺术光彩照人的任何因素。此外，在地下墓窟中很少有优美的建筑或乡村背景，几乎没有对生活场景的生动描绘，而这一点正是庞贝最后阶段绘画风格的一大特色。这种古典元素确实只出现在早期壁画中。这里的问题不只是个别的背景母题，而且是由古典艺术发明的空间关系的基本原理，要求每一个人物都要安排得合于自然，处于直接相关的情境之中。这一发明，与逍遥派哲学家处于同一时期，那时这些哲学家正在详细地解释普遍因果关系的学说。这意味着从那时起，艺术家要用图画来讲故事，尽管是在一个封闭的区域中表现。这样



图2 火窟中的三个年轻人，罗马普里奇拉（Priscilla）地下墓窟绘画

一来，他们对自然空间关系的思考便尽可能与实际的体验相吻合了。

大约从 150 至 250 年，这种图画再现的风格便统治了整个古典艺术，而地下墓窟壁画则完全未受其影响。墓窟中的物理空间只是限于窄长的一条基线，画面上人物不多，有时只有一人（图 2）。

1. 这些人物不是在深度不同的空间中呈现出来，而是每个人都与观者保持同等的距离，画得尽量靠近画框，排除了任何深度感。

2. 在这种单维空间水平面上，人物简单地一个挨一个排列着，或对称地分列于中央人物两边。画面也作同样安排。

9 构图谈不上自由而生动，人物也没有复杂的动态和姿势。在大多数情况下，人物直接面对我们，完全静止不动。描绘这些人物时，艺术家尽量回避那些古典画家认为是优秀艺术所必需的东西。这个事实越发说明了这是一种原始的绘画效果。古典艺术强调的是观察，是形式的完美，而他们的表现题材和形态都很有有限。在古典艺术中可看到大量生动的描绘，而基督教墓室中只展示了粗大的轮廓。

有人将这种不同寻常的情况视为美术史上独一无二的绘画突然完全

衰竭的现象。当然，这不能归结为古典艺术创造力的衰退，因为它依然在创造着大量辉煌的作品。实际上，正如我们将要看到的，这一时期异教的绘画和雕塑仍完全被传统技术控制着。这种所谓的“退化”与基督教作品水平不高或工匠缺乏艺术技巧没有关系。情况若是这样的话，我们肯定会发现至少有一些试图模仿古典传统的迹象。我们在地下墓穴中看到的不是质量很差的绘画，也不是无力达到预期的艺术标准，而是一种完全区别于古典艺术的新艺术。

大多数历史学家都会认可地下墓窟所表现的题材，但同时他们不愿意走得更远，只是承认这些题材源于基督教。伍尔夫(Wulff)进一步提出了解释。在他看来，地下墓窟绘画是“自发产生的”，即它们代表了一种从原始图画观念发展出来的艺术的开端。我们可以从早期基督教的护身符上辨认出最早将祈祷者和咒符浓缩为图画形式的再现风格，有许多此类护身符从几百年之前流传下来。最早采用这种新风格的连环故事画，将古典元素和东方构图程式结合起来，画于亚历山大地区，我们在罗马地下墓窟中发现了它的许多图样保存了下来。因此照伍尔夫的说法，美术“有了新的开端”。

这种解释完全是一种假设，因为伍尔夫引用的祈祷物品的年代比地下墓窟绘画的年代要晚得多。这些图画与为死者做祈祷的人有着密切联系，可以推测它们不是为祈祷咒语设计的，就是为地下墓窟本身所设计的。此外，幸存下来的亚历山大制品年代也较晚，与意大利地下墓窟美术之间没有任何相似之处。古典晚期的那些基督教画家，确切地说是一帮业余爱好者，他们仅凭借着一种极不可靠的和极度迷信的民间传统就创造出了一种新美术，这种观点正如现有证据所表明的，纯属异想天开。就我们的论证而言，有一个事实更为重要：地下墓窟绘画的革新不限于图像志，也包括形式问题。其实，这些革新并非是原始的、早期东方的或基于民间传统的，而是艺术的重新定向。

尽管地下墓窟艺术看起来完全与古典传统相对立，但它依然是从古典传统中发展出来的，没有古典传统它就不可能存在。这种关系不像有时人们提出的那样，只是小小的借鉴，而是包含着基本的风格要素，其

中有两点尤其重要，第一点涉及这些绘画的整个形式概念，尽管它们并不像古典艺术以自然主义作为艺术目标，但仍然十分依赖于古典主义的形式标准。这些新绘画和新装饰并不是从古怪的胚芽中冒出来的，而是来源于丰富的形式仓库和图画观念。若我们注意到它们的风格，情况也是如此，同样根源于古典印象主义的晚期，这种印象主义的成熟阶段就反映在早期壁画中。因此，认为地下墓窟的艺术风格是原创的观点也是错误的。这里有一个发展阶段，不过只有将它放在古典晚期的传统中进行考察，才能理解它。

印象主义是古典艺术发展到最后的也是最繁荣的阶段。基督教徒们发现可以利用它对事物进行再现，但不是再现那种呈正常视觉图像的事物，而是表现那些由主观感情所改变的事物。按照同样的方式，基督教思想也可以利用新柏拉图哲学，这种哲学将世界想象为精神的产物，而且已经开始将尘世之美看做是精神之光的感官显现。

因此，地下墓窟艺术不是自然发生的，而是植根于同时期艺术，也就是1世纪古典绘画的风格之中的。然而，它不是简单采纳此风格而是对其有所改造。这种改造不是朝着简单粗糙的方向发展，换句话说，我们并没有发现对再现图形作草率夸张的情况，古典美术的某些元素之所以被抑制，只是因为另一些要素被认为更合适从而受到了青睐。

新的价值观取代了那些能使人联想到自然主义和肉体崇拜的一切东西。首先这就意味着对绘画底平面采取了一种新的态度。古典晚期艺术中封闭的、有限的空间场景消失了，但空间本身并没有消失，尽管在大多数情况下并不着意去描绘风景。人物背景空空如也，观者感觉不出人物只是处于实在的垂直面之前。人物平行排列，与观者保持同等距离，  
II 这使我们的注意力集中到一点，而且形体的配置从不扩展到浅浅的空间区域之外。没有任何突起的立体效果，透视缩短也尽可能回避了。这样一来，纯自然效果被减缩到最低限度，图像聚集于一个视觉面上，而这个面又与背景融为一体，使人感觉这些人物是从无限深远的空间中捕捉到的。一切触觉的、立体或三维的东西都被排除了，人物像幽灵一样从围绕他们的无限空间中显现出来。

所有这一切都与古典晚期艺术发展的余绪背道而驰。古典晚期的艺术一直在追求更为彻底的自然主义，也就是尽力利用光线，尽可能真实地创造出大气空间感，并以特别写实的母题提升背景的真实效果。在墓窟中我们没有发现自然主义观察或运用空间模式的证据。在这里，画家致力于将空间理想化，为画空间而画空间，以牺牲传统的浮雕效果为代价。这种转变源自何处呢？源于不愿再现人体造型和结构的心理。但为了理解这一点，我们必须根据早期基督教在整体上对艺术的态度来审视地下墓窟绘画的目的和意义。这一绘画的新模式不仅在风格上，而且在内容上都有别于古典传统。在内容上的差异并不能简单归结于图画新元素的引入，更重要的是赋予了表现题材以新的含义。

若追溯古典晚期艺术的发展及其与图画内容之间的关系，尤其是宗教题材，便可看到人们对内容的兴趣逐渐丧失，古老的宗教理想最终变成了放纵纯艺术效果的一个托词。因此，大多数神话人物逐渐变成了装饰母题，变得如此无足轻重，以至于早期基督教画家竟然用它们作为悦人的装饰来填补空间。

初看起来，基督教美术千篇一律，没有史诗性或戏剧性，没有激情，事实上是缺少古代艺术那种引人入胜的东西。的确，老练的观众也许会将地下墓窟中的人物看成只是一些装饰母题，均匀分布在几何格子中。但这样的判断是完全错误的。这些人像不像异教人像那样具有重大含义，与古典题材完全不同。墓窟绘画内容上的重要性并不在于它实际展现出来的东西，而在于它具有唤起情感的力量；甚至在表现历史人物和事件的地方也超越了任何客观内容，仍然是一种象征符号，提醒观者记住自己神秘而真实的新信仰。

当然，古人也用象征符号，但几乎完全局限于对观念作拟人化的表现，以当下可感知的形式出现。此外，由于人们全神贯注于纯艺术的发展，所以经常忽略人物的精神性。另一方面，地下墓窟关注于抽象的东西，关注于只是间接地与图画形式相关联的思想与说教的图式。于是，观念象征主义和对讽喻的热爱发展起来，这不仅替代了古典传统的诗意图像，而且成为中世纪艺术最为显著的特征。

就内容而言，地下墓窟绘画有两个特征区别于那个时代的其他艺术：

1. 其艺术目的和意义完全从属于其抽象的、智性的和神学的内容。
2. 为了领悟这些绘画的含义，参观者必须熟知画中所表现的概念，当然在看古典艺术时这是完全没有必要的。

基督教艺术家并不满足于简单地画出一幅幅图画和象征形象，因为这些东西毕竟要到其他宗教学科中去寻找，尤其是东方的宗教崇拜甚至已经进入古典晚期艺术之中。他们所要做的是将自己的绘画建立在一种精神联系模式的基础上。因此我们发现他们的作品经常涉及与人类终极拯救相关的观念：从诱惑中摆脱出来、基督施行的奇迹和救赎力量、慈悲的生活，尤其强调洗礼和圣餐的重要性，自然也涉及上帝对逝去者的关怀以及天堂中圣徒的极乐状态。众所周知，很多权威人士都声称，这些丧葬图画是直接受葬礼的启发绘制的。然而其他资料也表明，其中还有动人的祷文《灵魂赞词》（“*Commendatio animae*”），这些祷文虽是2世纪的，但仍是祭司为死者唱颂的。另一些人的观点更加离题，声称地下墓窟的驱魔和拯救的观念类似于一本假塞浦路斯祷文集中反映出的观念。

无论哪种理论是正确的，最后的分析表明，每种重要的表现都源于同一种新的、非古典的思想与情感骚动，其最引人注意的特色是脱离了现世而关注于来世。

古人的种种世俗问题已不再占据人类的心灵，取而代之的是对末世论的思考。伴随着这种内心转变的是新的理念和对人类情感生活的重新评价，这些都和致力于体现自然力量的古代自然主义观念有着根本的区别。现在绘画的整个目的已经改变了。地下墓窟中已不再表现完美的自然、英雄人物或值得纪念的历史业绩，而是更多地引导人们去做祷告，  
13 认识天国里的事情。现在，艺术形式也是为服务于这一目的而存在，任何同世俗艺术相关的东西都被严格摒弃了。从现在开始起，思想和情感都集中在一件事上，即表现神秘基督信仰的人物及图形，表现拯救的作用以及人类新的超验使命。此外，不能让太写实的效果或物质外观损害这些图像，图画是以印象主义手法绘制的，被压缩成基本的物质元素，

已超越了早期艺术的局限，转入一种自由的、无限的、永恒的空间之中。空间由此从物理现象转变成了一种形而上概念，同时也从图画创作的说明性要素转变成一种构成要素。地下墓窟中的视觉再现不再局限于人间俗世的范围，而是呈现于一个理想的天空之中，在这里任何实实在在的、可测量的或受力学关系支配的东西，全都失去了重量和意义。这种无限的空间将人们的目光引向前所未有的深远之处。正是沿着这向内的运动，我们发现了不受到任何立体效果干扰的人物。这些人物已经远离现实，是天国中如梦一般的投影，作为救赎观念和永恒概念的象征符号而存在。在面对这些冥想的图像时，支配着我们世俗生命的法则完全失去了意义。因此，这种形式和空间的全新统一，并非像古典主义和现代自然主义一样是一种直接的艺术进步，而是与其他古代时期的艺术相反，表现出一种全然不同的艺术价值观，建立在一套新的形而上学概念和要求的基础上。这种重新定向本质上意味着基督教艺术将其注意力从人类物质和感官存在中转移出来，将才智投入到对超出日常知觉之外的超感官和谐的信仰之中。这就是我们刚刚提到的那些人物构图的原因。只有在既属于新的精神定向的框架之内，同时又令人想起世俗事件的场景中，才能看到古老的自然主义作画方法的痕迹。然而，在那些将观者的思想和情感引向超验内容的绘画中，一种全新的绘画原则是显而易见的。

在这里，这些人物摆脱了世间短暂无常的事件与活动，好像断绝了与所有生活内容的联系，无论是物质生活还是精神生活，所以形象显得有些缺乏活力和刻板。但这种刻板性并非如早期东方艺术一样，源于偶像的静止性。偶像是固定不变的，它与纷繁混乱的现实相反，是对无差别统一性的整体性表达，使我们联想到原始的力量。基督教人物的身体

14

动作是受更高级的精神因素控制的，就此而言，身体元素显得是多余的。尽管这些人物之间没有身体上或情感上的联系，但他们的正面形象和简单姿态却与观者建立起了直接的联系，并显示出它们同最崇高的精神力量之间的密切关系。这些人物没有被石化，也不是不能动，只是与世间俗务和普通人的生活欲望隔离开来。所有世俗关怀都被支配着世界永恒价值的更高力量简化为零，也许这一切只能由仁慈的上帝来告知人

类。我们在地下墓窟中所看到的人物并不是客观的、偶像式的肖像，或对大自然的宗教、哲学或艺术的表达，所以没有展示出与这些学科相关联的任何自然主义品质。相反，它们是启迪心灵的象征符号，是由摆脱了现世局限的某种精神培育出来的。不过，这些人物之间也不是绝对没有关联，将它们统一起来的是抽象的构图法则，纯粹的节奏布局以及相同的精神假设。因此，这些正面人物一个挨一个排列着，互不相干，产生了统一效果，我们能感觉到他们内在的精神特质，他们也证明了这一点。这种精神特质又将他们统一起来去赞颂神灵。他们是一群要永远克制忍耐的圣徒影像，我们第一次看到一种超时空的统一性构成了图画布局的基础。从现在开始，这种统一性将成为西方艺术观念的中心，至少是在基督教的永恒希望牢固地控制着人们想象力的时期。

由于基督教的精神性在起作用，艺术获得了新的含义，而上述这一切就是这种含义的清晰表达。在古典艺术中，形式上的善和美起着重要作用，而现在唯心主义完全控制着艺术，它不再只是一种元素，而是绘画中最重要的东西。

所有这一切都自然而自然地对单个形象的构成产生了影响，在那些开始学习如何欣赏精神财富的人们中，没有人会背时地为它们已丧失了丰富生动的古典传统而感到不安。正是这种精神性在他们大大的眼睛里燃烧起神圣之火，由于具有神奇的、超理性的因果关系，这些形象似乎被提升到了超验的高度（图3）。“灵魂高于一切，身体则微不足道。”我们在早期基督教文献中一再看到这种说教，它渗透到了地下墓窟绘画中，精神性压倒了一切。当然，这并不意味着这些形象再现了特定的精神事件，而是表明它们表达了超越个体性的普遍精神真理。这些绘画向信徒们宣讲着永恒的真理，而物质元素只是沟通的桥梁。绘制这些图画不是为了提供娱乐，而是为了教导人们以达到精神上的觉悟，反映了克服老的偶像崇拜，以真实的精神状态崇拜上帝的欲望。我们已经发现基督教葬礼艺术与同时期古典主义艺术之间有着根本的区别，如果我们将它与古典主义建筑相比较的话，也会发现同样的区别。

这里我大大得益于李格尔对于罗马晚期艺术发展所做的经典解释。

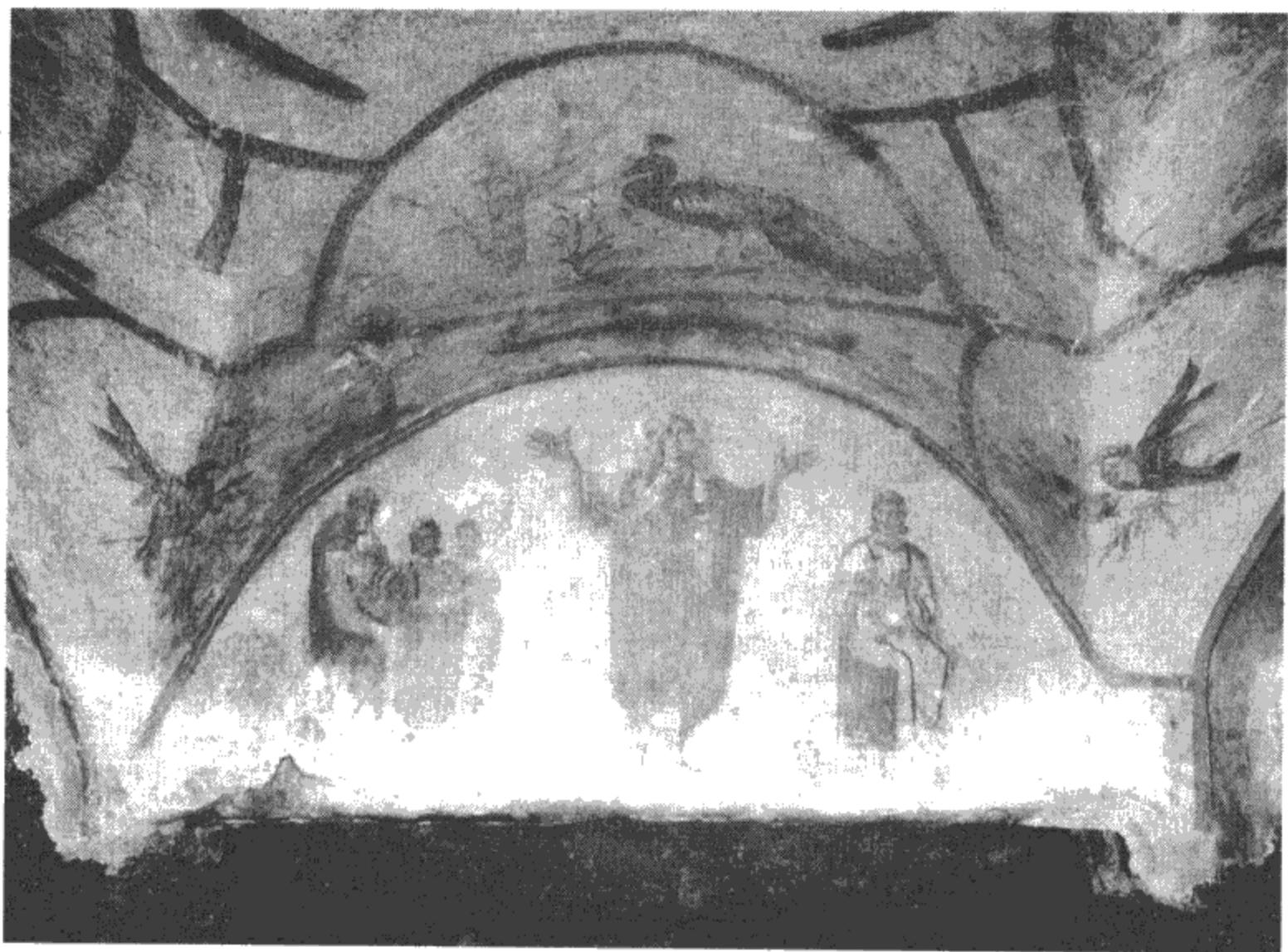


图3 妇女祈祷像，罗马普里奇拉地下墓窟绘画

李格尔在 1901 年写作时，还没有充分的地下墓窟美术材料可资利用，所以他没有将它考虑进去。而且我们必须记住，对于一个外国人而言，近距离研究原物是极其困难的。因此李格尔的研究只是集中于 2 世纪和 3 世纪的异教作品，并将主要注意力集中于那些体现了实际发展状况的作品，所以他忽视了不少世俗与宗教的艺术作品，尤其忽略了官方艺术。这些官方艺术，除了总是处在渐进发展过程中的肖像之外，直到 4 世纪时仍然是相当保守的。这种内在的保守主义甚至在凯旋浮雕上也可以看出来。

这一基本倾向与地下墓窟艺术没有任何共同之处，却显示出了所有被早期基督教艺术家所拒绝的希腊化与罗马传统的特征。因此，如果我们研究一下为了颂扬图拉真、安东尼·庇护和马可·奥雷利乌斯而制作的大量浮雕，或 3 世纪装饰塞维鲁凯旋门的浮雕，便可以寻绎出一条旧有艺术形式问题的发展线索。人物体现了古典理想，身体造型完美，立

体感强，构图依照了旧有模式，边框窄长，人物层次分明。在精神力量和智性表现上，也未超越古代普遍法则的界限。这一复古倾向在几百年后仍然非常显著，这一点可在图拉真和马可·奥雷利乌斯所建的建筑上的浮雕中清楚地看出来，这些浮雕后来又移到了君士坦丁凯旋门上。

这一时期的另一个主要艺术流派，李格尔将之称为“时尚艺术”，与地下墓窟形成了鲜明对照，尽管这个流派的作品包含了各种不同的艺术倾向，在时间上与地下墓窟风格非常接近。按照李格尔的排列次序，它们的某些相似之点如下：视觉元素通过非物质化(*Entstofflichung*)有了突破，从而转化为形体再现；偏爱主观性，“大多有艺术教养的人现在不仅在观画时得到愉悦，而且获得了精神上的激励”；更强调精神性，“肖像画家现在力求抓住表现对象的精神气质”；对裸体和人体美的兴趣丧失。与此同时，构图发生了变化，因为空间现在成了主导性的要素，人物尽可能地**16** 被强行纳入一个单一的面，即 *en face* (正面)。

尽管存在着这些不可否认的相似性，但一条不可逾越的鸿沟将墓窟绘画与前君士坦丁时代的其他艺术划分开来。在艺术追求上，两者虽然采用了一些共同的再现方法和元素，但早期地下墓窟画家的艺术观念和目标与同时代异教画家是完全不同的，正如他们的宗教观念与目标不同。与地下墓窟绘画相反，异教画家所画的形象更为真实，即使在他们的视觉标准发生变化时，其形象仍忠实于在三维空间基础上形成的古老观念。然而，尽管自由空间被引入到地下墓窟绘画中，即使是最先进的东西表现于“正方形的壁龛中，但空间如此之浅，近乎平面，换言之，人物只拥有隔离出来的深度，如此小心谨慎地对三维空间加以限制，以至于画中所再现的是无限空间，这一点是毫无疑义的。”背景是从观念的、无限的空间中“切出来”的一部分，这种情形在墓穴绘画中随处可见。此种观念在君士坦丁之前的艺术中是找不到的，而这种早期基督教绘画的线性构图和人物的正面呈现也是独一无二的。当然，此风格的例子在地下墓窟以外也能看到，并像这样成为重要的构图原则。在3世纪的异教徒美术中，以人的活动为中心的生动的人体运动保持着主导地位，尽管丧失了其对于人体强调的强度，但却从未像在地下墓窟中那样完全消失。

异教艺术从未因超验的思考而有所改变，也从未达到感官知觉与人类不朽之精神相和谐的地步。这种趋于精神化的发展倾向可以从帝国时代中期众多肖像画中看到，并在世俗领域内一直延续着，直至君士坦丁大帝时代。因此，当2世纪和3世纪罗马皇帝的肖像画向我们显示了优雅、残酷、自负、虚荣、愚蠢、野蛮、困惑和怯懦顺从时，我们看不出与肉体的短暂性形成对照的、显示了永恒性与神性的、超个体的精神性。因此，前君士坦丁异教肖像画在精神和肉体上都揭示出了人物的个性特征，与古典艺术的自然主义原理相一致。而在地下墓窟绘画中，即使是对特定人物的描绘，这种做法也被摒弃了，而是对理想化的东西情有独钟。种种反自然主义的表现映射出灵性与永恒之美。

## 二

我们从这种两极对立中能了解到什么？

就此而言，我们完全可以这样提问：刚才比较的这两种画风确实是同期发生的吗？也就是说，有把握确定地下墓窟绘画流行的年代吗？最近有学者根据早期教父研究，对现行编年史提出了异议，这就更有必要提出这一问题了。科赫(Hugo Koch)在他关于早期基督教绘画问题的专题论文中参考了早期教父的著作，试图表明直到4世纪教会仍完全拒绝使用图画。他指出，这一理论与目前关于地下墓窟绘画起源的观点不一致，也与以下看法不合：基督纪元头三个世纪，这些作品在没有教会许可的情况下也依然在绘制着。科赫反对人们将教父的著作撇在一旁只关注壁画的做法，这无疑是合理的，但从另一方面来说，忽视早期基督教艺术所提供的证据也是不可以的，只有将各种资料综合起来研究才有望真正澄清问题。

然而，从纯艺术的角度对于这一问题进行审视，也引发了人们对现行地下墓窟绘画年代的怀疑。那些支持它们起源于1世纪的证据材料是完全不可信的，尤其是与这种风格相关的材料。

1. 除了那些明显受后君士坦丁时代艺术发展影响的绘画之外，所有

意大利地下墓窟绘画的风格特征都完全是一致的，它们的起源绝不可能是1世纪那么早，若是这样的话，它们必然会与更为激进的风格变化相关联。

2. 地下墓窟绘画与后君士坦丁时代异教艺术家的作品有着显著的区别，不过，在1世纪似还不具备出现的前提。事实上，它出现的条件只是到帝国中期才成熟起来。另一方面，在君士坦丁时代之前，地下墓窟就有所发展，而在他任期内，基督教美术就已经开始朝新的方向发展了。

我们可以在文献资料中找到这一艺术新起点的清晰记录。在2世纪末，德尔图良严厉批评了好牧人(Good Shepherd)的形象，由此我们可以推断《圣经》人物的象征图像在当时已广为人知，但仍未成熟、古老到获得普遍认可的地步。

亚历山大的克雷芒(Clement of Alexandria)<sup>1</sup>在其著作中也多次谈到圣经象征主义，同时也讨论了基督教与艺术的关系，其结论是要禁止一切用艺术手段来表现上帝形象。克雷芒的论证并不是独创的，因为我们在2世纪早期的阿里斯提德斯<sup>2</sup>的作品中，后来又在同一世纪的查士丁<sup>3</sup>、塔提安(Tatian)<sup>4</sup>、伊里奈乌斯(Irenaeus)<sup>5</sup>和菲利克斯(Minucius Felix)<sup>6</sup>的作品中都能发现此种观点。克雷芒也不是提出这些观点的最后一个作家，因为在3世纪的奥利金(Origen)<sup>7</sup>和奥林波斯的美多迪乌斯(Methodius of Olympus)<sup>8</sup>的作品中，在4世纪的拉克坦提乌斯

1 亚历山大的克雷芒(Clement of Alexandria, 150—215)，基督教神学家，所谓“亚历山大问答式教学法学派”的代表人物，2—3世纪最重要的基督教护教士，将希腊哲学与基督教信仰中的犹太传统思想相结合，为其后三个世纪基督教教义的发展奠定了基础。——译者注

2 阿里斯提德斯(Aristides, 活动于2世纪)，雅典哲学家，基督教最早的护教士之一，所著《为基督教教义辩护》是现存此类最古老的文献。——译者注

3 查士丁(Justin)，古罗马历史学家，生平不详。——译者注

4 塔提安(Tatian, 约120—173)，叙利亚人，《福音合参》编纂者，此书的希腊文和拉丁文本对基督教各派的福音书影响极大。172年前后他在叙利亚创立自律派，宣传希腊斯多葛派哲学与基督教义的融合归一。——译者注

5 伊里奈乌斯(Irenaeus, 120/140—200/203)，基督教早期教父和护教士，里昂主教。——译者注

6 菲利克斯(Minucius Felix)，生平不详，最早的拉丁基督教护教论者之一，大约在150—270年间从事写作。——译者注

7 奥利金(Origen, 约185—约254)，早期希腊教会最有影响的神学家和《圣经》学者。——译者注

8 奥林波斯的美多迪乌斯(Methodius of Olympus, 约死于311年)，早期基督教教父、主教、殉教士。

(Lactantius)<sup>1</sup>、凯撒里亚的尤西比乌斯(Eusebius of Caesarea)<sup>2</sup>、伊皮凡尼乌斯(Epiphanius)<sup>3</sup>、阿诺比乌斯(Arnobius)<sup>4</sup>和马格尼西亚的马卡里乌斯(Macarius of Magnesia)<sup>5</sup>的作品中,都出现过这样的观点。甚至在迟至4世纪与5世纪之交时的阿马西亚的埃斯特里乌斯<sup>6</sup>的作品中也能看到。但克雷芒的批评并不是针对象征性图像,他并不关注这些图像,而且可以肯定在他去世之后很久,这些图像仍在使用。他针对的是异教艺术家在处理世俗与宗教题材时所持有的那种唯物论态度的危险性。上述作家抨击的是以古典图画再现的方法来表现上帝,津津乐道于感官知觉对象,而不是要超越它,因为物质和肉体是与纯精神相对立的。根据古典传统创作出来的艺术作品,由于去除了所有基督教徒认为是极其重要的东西,故被看做是“无生气的”。这些作品具有自然主义的外观,被视为欺骗和假象,因而遭到蔑视——“凡是热爱真理和智慧的人都会反感这些作品,因为上帝的真正形象在对俗物的模仿中是找不到的,而是存在于人类的心之中”。上帝的真正形象是“道”,决不可以用实在的、身体的形式来描绘。引诱人们对注定要毁坏的上帝图像顶礼膜拜,是一种疯狂的行为。我们将上帝的真实之像珍藏于心中,他就在那里,我们必崇敬他——“我们必在心中崇敬他”(in nostro immo consecrandus est pectore)(菲利克斯语)。这就要求我们仰望上天,去寻求神圣的和不朽的东西,而这在有形的、易逝的事物中,在图画和雕像中,是找不到的。

这并不是厌恶或否定艺术。基督教会的教父们反对的是反唯灵论、

---

尤西比乌斯在《教会史》中未提到他,可能是因为他反对奥利金的一些理论。——译者注

- 1 拉克坦提乌斯(Lactantius, 约240—约320), 基督教护教士、拉丁教父中著作流传最广的一位。——译者注
- 2 凯撒里亚的尤西比乌斯(Eusebius of Caesarea, ?—约340), 4世纪基督教主教, 教会史著作家, 被称为基督教历史之父。——译者注
- 3 伊皮凡尼乌斯(Epiphanius, 约315—403), 巴勒斯坦人, 早期基督教教士, 坚持正统教义, 与信仰阿里乌主义的东罗马帝国皇帝瓦林斯发生矛盾, 攻击东方教会大神学家奥利金, 认为他并非是基督教徒, 而是位希腊哲学家。367年担任塞浦路斯大城市萨拉米斯主教。——译者注
- 4 阿诺比乌斯(Arnobius, 活动于4世纪), 基督教著作家, 于303年前后撰写《反对异教徒》七卷, 为基督教教义辩护。——译者注
- 5 马格尼西亚的马卡里乌斯(Macarius of Magnesia, 活动期5世纪初), 东正教主教、著名教义辩论家。——译者注
- 6 埃斯特里乌斯(Asterius of Amasea, 约350—410), 380至390年期间任阿马西亚(现土耳其境内)主教, 后来成为律师。他的一些布道保存了下来, 是有趣的艺术史研究资料。——译者注

异教艺术中的享乐主义和与其相伴随的宗教偶像崇拜等危险倾向，反对这样一种观念：一件艺术作品应该是对于崇高之美的客观体现，它依赖的不是人的主观性，而是纯感官体验。所以基督教美术出现时，在艺术观念上，在形式上都与古代艺术有着根本区别。但是为什么教父们在与异教艺术的争论战中，无论是在德尔图良和克雷芒之前还是之后，都从未提到过这种特殊的基督教艺术呢？

首先可以说这种反对是老一套，具有雄辩术的特点，更多地是根据神学基本问题而发，与事实并不相符。这些观点各有所指，但依然有一个共同的框架。这种论证方法后来几乎理所当然地被一个个作者所接受，直到有一天形势对他们不利，他们的论辩才变得无声无息。尽管如此，在他们非常形式化的论辩和实际的艺术发展之间，仍可以看出某种相似之处。

- 19 教会的反对之声大多出现于 2 世纪，那时，基督教艺术尚未完全发展起来，也未得到广泛传播。如果我们阅读这一时期的文献，便可知这个推测是正确的。很可能教会的反对在 2 世纪末达到了顶峰，这一点当然是与我们已提到过的地下墓窟绘画的风格特征相一致的。然而，到那时专门提到基督教艺术作品的文献已经出现，克雷芒欢迎，德尔图良反对。

到了 3 世纪，先前作家们思考的问题现在只有两个人还在思考：奥利金和奥林波斯的美多迪乌斯。然而，现在不仅文学活动衰退了，而且正如在他们的作品中所见，看问题的态度也根本改变了。不过，奥利金在回应塞尔苏斯(Celsus)<sup>1</sup>所提出的基督徒既不造祭坛，也不作画、不建神庙的问题时，他还是没有提到基督教艺术，只满足于将以精神为中心的基督教道德与异教的偶像崇拜进行对比。他仍反对人神同形同性论的神祇崇拜，依据的是旧约中关于反偶像的说法。他的许多观点不仅与早期基督教艺术十分一致，而且对之作很好的评述。例如他认为，他对人神同形同性论的神祇崇拜的敌视，与人类是按照上帝形象造出来的这

1 塞尔苏斯(Aulus Cornelius Celsus, 约公元前 25—公元 50)，罗马作家、百科全书编纂者。但此书只有医学部分保存下来。——译者注

一基督教信念之间，并没有矛盾。因为这一相似性不仅可见于人类的身体，也可见于精神。同样他认为，在他谴责异教偶像和支持基督教祭坛与图画之间，也没有矛盾。他声称，这些都是崇高精神的容器。

当然，克雷芒所说的这一切都涉及人类的灵魂，但这些话同样也是针对地下墓窟绘画说的。我当然不是想将这两方面直接挂起钩来，不过尽管它们有明显区别，但却依然是同一基督教精神发展阶段的两种表现形式。而正是在这一阶段，基督教势力与古代晚期的唯心主义哲学结合了起来。也是在这一时期，以基督教唯心主义特有的方式来理解世界的倾向业已出现，并以地下墓窟壁画的形式表现出来。奥利金没有提到这些绘画或任何其他早期基督教艺术的实例，原因很简单：他写作时正处于伟大的“罗马和平”年代，那是一个残酷的宗教迫害时期，若提到任何具体的基督教象征物或艺术作品，都是不明智的。

美多迪乌斯关于艺术的观念很多与奥利金相同，但他的文字读起来不及奥利金的有趣。不过这些著述重申了一些观点，成为地下墓窟绘画的思想基础：艺术本身不应受到非难，只有那种将我们的思想引向艺术家或是画家而不是上帝的艺术才应当受到谴责。 20

直到4世纪初教会作家才再次采取对抗艺术的坚定立场，他们的矛头主要指向宗教艺术中的写实主义和唯物主义（凯撒里亚的尤西比乌斯、拉克坦提乌斯），后来由于反偶像崇拜者的参与，争论变得更为激烈（埃尔维拉宗教法第36款[Canon 36 of Elvira]），最终导致狂热地排斥艺术（伊皮凡尼乌斯）。这种态度早在2世纪就在文献中出现了。这很奇怪，因为有大量基督教文物就出自这一时期。

然而，当人们回想起基督教艺术发展的历程，这一矛盾便迎刃而解了。官方接受基督教之后，基督教艺术家的态度与地下墓窟时期是完全不同的。寓言性和象征性的表现，已让位于描绘历史与现实的绘画。换句话说，早期致力于以精神化的手法来表现宗教神秘性，现在已屈从于官方古典艺术的写实主义和唯物主义形式。因此，现在基督教艺术就包含了异教成分，早期教父自豪地宣称要抑制的东西再一次成为真正的危险。教会作家不得不再次投入论战，但这一次既无同样的热忱，也没有

获得同样的成功。因此在4世纪初，当地下墓窟绘画即将终结而一种新的基督教艺术继之而起时，我们发现一些作家，如纳西昂的格列高利和尼斯的格列高利<sup>1</sup>盛赞辉煌的宗教艺术作品及其对自然的忠实表现，至此，由早期教父所发起的论争就要结束了。

### 三

在简要浏览了地下墓窟的历史发展之后，我们再来考察这些绘画的内容和形式。重复一下我们已经提到过的，地下墓窟绘画的特征表明了它与同期古典艺术之间存在着巨大的鸿沟。可以将这一最早的基督教艺术贴上“古物”的标签，这是毫无疑问的，因为尽管它肯定受到了古代晚期艺术变化的影响，但沿不同路线发展着，也没有受其限制。基督教艺术尽管是派生的，但具有极大的独立性，它的目标确实具有革命性，要全盘否定古典艺术的目标，不仅题材不同，艺术概念也不同。这种新的艺术概念赋予人类以全新的意义，它建立在对物质与精神世界的全新理解上，建立在一些新的价值关系上，如真实、优美和崇高等。没有什么比说墓窟绘画“拙劣”或“原始”更让人误入歧途了，只有当我们根据异教画家的自然主义和唯物主义价值观来评判艺术时，这类说法才有意义。此外，这种判断完全是肤浅的，基督教艺术家不但不会接受这种价值观，而且会与之作斗争，并以异教徒艺术家所不了解的新价值观取而代之。将地下墓窟绘画看做是工匠的产品，或看做是将“古典艺术的伟大典范”粗糙化的低级装饰画家的作品，也是错误的。所谓范本根本不存在。地下墓窟绘画中一切最重要的东西，决非是衰退的迹象，而是对一种新的艺术思想的表达。由此看来，墓窟绘画代表了一种指向未来的精神，代表了艺术上的进步。与上面我们所引的评价相反，它突破了

1 纳西昂的格列高利(Gregory of Nazianzus, 约330—389)，4世纪基督教教父，君士坦丁堡主教，在古典学术方面造诣很深，是教父时代最有成就的修辞学文体家。他以精通《圣经》而著称，将希腊化的文化融入教会文化。尼斯的格列高利(Gregory of Nyssa, 约335—约394)，4世纪基督教哲学神学家、神秘主义者，尼斯主教。他继其兄巴西勒和友人格列高利之后，对基督教思想体系的形成做出了贡献。——译者注

古典形式传统的限制。那时，古典形式传统甚至对异教艺术家而言也是一种障碍，尽管他们试图为这一传统注入新的理念，但却从未成功地将自身从中解放出来。如果说地下墓窟艺术并不低于古典艺术，那么，按照它们自身的标准来进行评判的话，它们既不“原始”，也不“流行”。最早的一批象征性素描，表现了救赎、神秘祭礼等基督教观念，与古代晚期的神秘崇拜是一致的。这种神秘崇拜在 2 世纪对基督教产生了强烈影响，为社会下层的人们广泛接受。不过这些素描只是简单的传授教义的工具，与其说是艺术再现的一种形式，不如说是一种图画语言。它们与地下墓窟绘画的联系在于预示了象征主义。然而，无论是墓窟中成熟的图画故事，还是墓窟绘画的艺术特色，都不可能追溯到这单一的源头。正如晚期古典哲学将伊里奈乌斯的作品与奥利金和克雷芒的作品区分开来那样，在这些早期潦草的素描和墓窟绘画之间，也存在着一个完整的古典晚期艺术的发展阶段。这影响到了装饰图式。不仅如此，将墓窟绘画看做仅仅是新的宗教形象和异教世俗艺术的混合物也是荒谬的，因为这两种艺术形式都不只是由单个图像母题和装饰图式混合而成的。这一伟大的艺术运动在 3 世纪席卷整个罗马帝国，代表了一流的文化成就。地下墓窟绘画不仅受其影响，其本身也是这一运动的不可或缺的一部分。不过，它的基督教身份将它与异教绘画区分开来。作为一种新宗教在艺术上的表达，它不满足于只修改旧有艺术规范以表达对世界的主观的、精神上的理解，而必须将整个艺术转入纯精神的王国。换言之，墓窟绘画在某种程度上代表了 3 世纪最激进、最发达和最顺理成章的艺术取向。促使地下墓窟绘画发展到如此规模的是基督教世界观 (*Weltanschauung*) 的超验论，它使基督教艺术家能超越物质内容、感官效果和自然法则的限制。然而，这一激进主义也导致了基督教艺术与同时期异教艺术的直接对立。基督教利用反唯物主义的墓窟绘画，以艺术的方式向世界表达了它的立场。最终，这一建立在非物质的、永恒价值基础上的新的革命性艺术获得了胜利，异教艺术中生动的自然主义完全消失了。所以地下墓窟壁画代表了美术史上这一具有决定性意义的转变。尽管它是由古典晚期艺术传统发展而来，但代表了全新的东西，完全可以贴上基督教艺

术的标签，因为前代艺术中没有任何与之相似的特点。它们同异教艺术的关系，类似于基督教本身与古希腊罗马诸神的关系。这便是准确判定基督教艺术始于何时十分困难的原因。有意思的是，这一艺术所有保留下来的东西几乎都在意大利，而其他地方的相关文物总是年代更晚，只在外表上有相似的地方。然而，若说早期基督教艺术的例子未曾出现在这些地方，则是没有根据的，因为缺乏对这些地下墓窟的特殊保护，它们也许已消失了。有许多线索表明，一些个别的象征符号源于亚历山大，但这也没有告诉我们地下墓窟的这种独特风格到底源自何处。这种激进的风格似乎兴起于罗马地区，而不是来自于亚历山大这个古代希腊化文化的中心。这种基本态度一直在西方盛行着，但在东方艺术中的确无用武之地。

我们在地下墓窟中发现的这种清晰描绘的艺术，很可能不是前君士坦丁时期基督教绘画的唯一形式。事实上，当我们审视君士坦丁时期的绘画故事时，便有理由确信这一点。这些故事图画尽管在风格和内容上都与地下墓窟绘画有许多相似之处，但在其他方面仍有诸多区别。由此可得出这样的结论：3世纪的基督教艺术在一些艺术中心发展起来，而意大利的丧葬传统无疑最可信地记录了这一情况。不过即便这一推测是正确的，也完全不可能回答基督教艺术最初确切起源于何地的问题。我们不得不满足于这样一种认识：在君士坦丁之前有一种基督教绘画形式发展起来，它的基本态度是与古典艺术直接对立的，它奏响的旋律在接下来若干世纪的基督教艺术中回荡着。

让我们看一看随后几个世纪的情况。我们已经提到，在4世纪初曾燃起了激烈反对基督教图像表现的火焰。到那时基督教不再是一种备受迫害或只是被容忍的少数派，它已经成了国家政教统治集团。这一发展过程总是伴随着某种妥协，甚至也反映在艺术领域内。君士坦丁大帝审时度势，在象征着他的帝国的基督教教旗(*labarum*)前祈祷。因此，早期基督教作家如此惧怕的圣像崇拜又一次成为真正的危险并受到质疑。然而这次是徒劳的，基督教艺术异教化的潮流不可逆转。2世纪基督教艺术的发展以对古典艺术的“反动”为特征，最终导致了题材的根本变化。

现在，陈旧的、纯寓意性和象征性的内容被再现性和历史性的主题所取代，这些都取自异教艺术家的作品。于是，对于基督和圣徒尘世生活的描绘比以往任何时候都更加流行，一如异教恭维皇帝的流行时尚。基督现在像一位世俗君主发号施令，或是作为世界的统治者坐在宝座上，周围簇拥着使徒，他们威风凛凛，肩负着拯救全球的使命。这种基督教艺术的新代表作品可以在圣康斯坦察陵庙的两个立法场景中，或在那不勒斯施洗者圣约翰教堂中看到，其他的例子还有米兰圣阿奎利诺教堂和圣普登齐亚纳教堂中的作品。这里，《圣经》主题是以希腊化晚期或是罗马时期的英雄风格表现的，令人联想起异教的凯旋图像。在意大利奎德林堡圣经残本的插图中，或在大圣马利亚教堂的镶嵌画中，基督教艺术家们试图架起古典艺术和自己艺术之间的桥梁，他们不仅模仿传统主题，而且接受了古典艺术的形式技巧。然而，这并未导致全面的“异教化”，因为3世纪独一无二的基督教态度不但继续盛行，而且最终改造了异教元素。因此到5世纪，基督教艺术已表现出了全新的特征，象征主义再一次获得了主导地位，但这一次它不仅表现一种简单的、超凡脱俗的超验信仰，而且要将一种精致的神学体系与它统一起来。这种神学体系旨在解释历史关联性及其人类救赎的含义、基督教的基本信条以及教会权威的性质。所有这些都比地下墓窟绘画更接近于世俗的立场。基督教艺术曾反映了纯精神的、紧张的沉思状态，现在它具有了智性的、论辩的特征。确实，它已经变成了与神相沟通的图解，这甚至可以在历史场景中感受到。这一转变在那个时代的文学中能清楚地看到，如普鲁登蒂乌斯的诗歌，诺拉的保罗的评论和圣尼卢斯<sup>1</sup>的著名书信；保存下来的艺术遗迹也是如此，如圣萨比纳教堂和大圣马利亚教堂，或米兰圣安布罗焦教堂中圣维克托小礼拜堂的那些镶嵌画（图4）。

然而，历史图像也经历了另一根本变化：如果我们将《维也纳创世纪》的插图与《约书亚长卷》的意大利残片做一对比，这种变化就看得

<sup>1</sup> 诺拉的保罗(Paulinus of Nola, 353—431)，基督教拉丁语诗人。原任罗马元老院议员、执政官和总督等职，于394年退隐，后任诺拉主教。圣尼卢斯(St Nilus of Ancyra, ?—约430)，希腊人，拜占庭帝国修道院院长，曾写有致哥特人书信数篇，批驳阿里乌主义。后离开君士坦丁堡过上隐修生活，最终任安齐拉附近一家修道院院长。——译者注

24 很清楚了，前者是 5 世纪出现变化的最佳实例。《约书亚长卷》中所描绘的场景被清晰地设定在古典艺术的范围内，《圣经》人物是英雄式的，形象庄重，符合古典人体美的观念，最关键的属性是力量和果断，因此我们将之视为基督教艺术的代表性作品，它体现了伟大、得体、崇高的古典观念，构成了上述 4 世纪回归异教风格的基础。如果看一下《维也纳创世纪》，我们便会发现完全不同的情况（图 5）。所有早期史诗性图像中最重要的英雄气质现在完全消失了，如果你对画中所描绘的事件不熟悉的话，可以想象它们只是一些田园景象，表现了琐碎的日常事件，或纯粹是富有诗意的想象：牧羊人照看着羊群，晚上则围坐在帐篷周围；女人们从井中汲水；大篷车沿着小路缓慢前行；生病的男人躺在床上，周围有焦虑的女人；男人们在商议事情，或向头领诉说着什么。题材不集中，没有重大事件，没有英雄，实际上没有什么东西能抓住观者的想象力或保持人们的兴趣。画中的风俗元素并不新颖，这在古典艺术中已相当普遍。其实，这些简单的人物和场景与古典神祇和英雄起着相同的作用，将我们带回到那个传说中的年代，面对那些令人赞叹不已的事物。然而这些奇妙的东西并不是依靠神迹或伟大的自然之力，它们在本质上是非物质的，与神选出的一个人以拯救人类的历史相关。一些抄本插图中画有上帝之手为人指引道路，人处于无知状态，但冥冥之中命运已经注定。历史的再现由此而获得了新的意义：

1. 现在伟大的事件不是以人类的成就，而是以神的力量来表现的。
2. 结果，英雄人物和英勇业绩都被去除了，因为对历史事件的新理解使这些东西显得多余。历史事件即便显得很正常，也会被神的意志所掩蔽。图画艺术已经变成了一种见证行为，一种被历史真实概念置换了的诗性虚构。“这故事不空洞，也没有老太婆腔”（*non est inanis aut anilis fabula*），普鲁登蒂乌斯写道：“这图画记载了历史，这历史通过书籍流传下来，展示了古代的真正信仰。”（*historiam pictura refert, quae tradita libris veram vetusti temporis monstrat fidem*）一方面，这意味着新的基督教艺术所奉行的超验唯心主义战胜了异教生命崇拜的习俗；另一方面，它架起了一座通往尘世间现实生活的桥梁，创造了对生活的理解，远

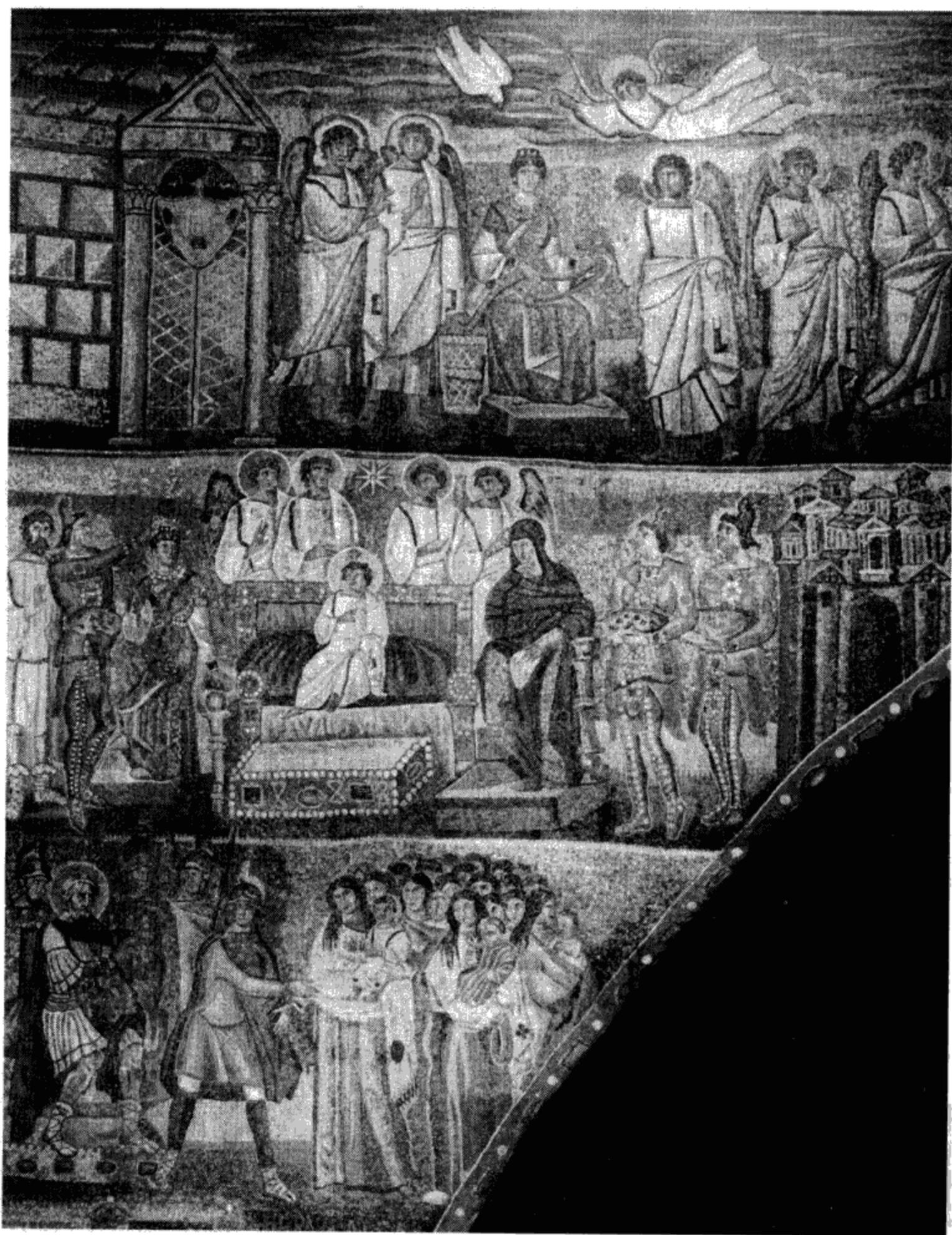


图4 天使报喜、博士朝拜和屠杀婴儿，罗马大圣马利亚教堂内大拱门镶嵌画，约432—440年

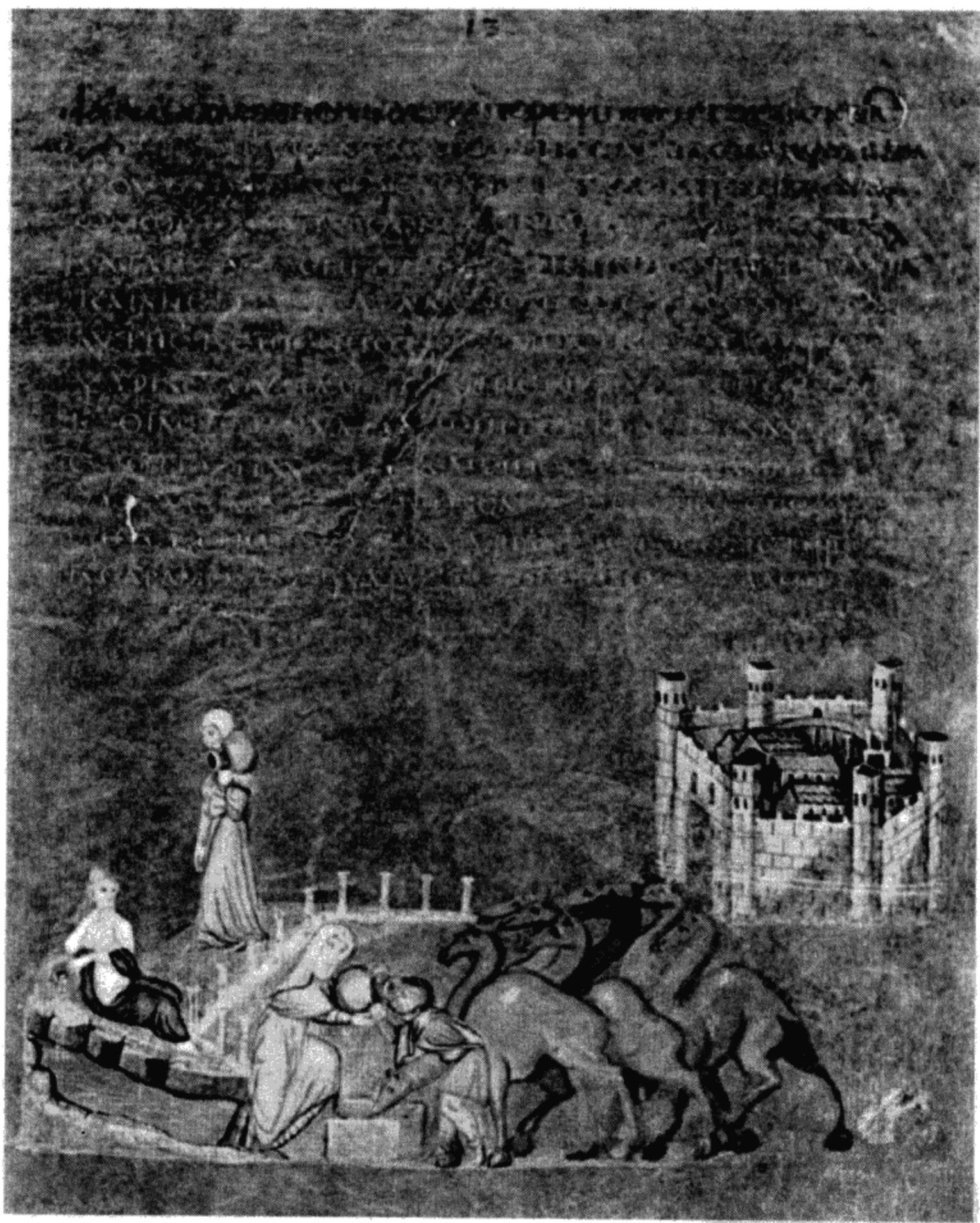


图5 丽贝卡和埃利泽在井边，出自《维也纳创世纪》，29.8×25厘米，6世纪，维也纳国立图书馆藏

比古典艺术所提倡的更为纯真。

这样，一个新的图画世界便在古典框架中脱颖而出，但却绝不是古典式的。换言之，宏大的历史连环图画发展起来，后来的中世纪基督教艺术不断地返回到这些图画范本。这些图画绘制的年代，正值新的图画理念融入古典艺术形式成就之时，这一点至关重要，意味着这些古典元素可以被接纳，作为后来基督教文化的基础。然而，到了5世纪初，这些绘画已失去了许多古典特征，这是由于画家们更为自信地掌握了纯基督教主题的表现方法。随着“真实”战胜了休默罗斯(Humeros)和阿佩莱斯的“事物的空幻梦境”(inania rerum somnia)，图像表现质量衰退了，失去了古典艺术所追求的自然形体和谐完美的效果。然而，这并没有促使画家对现实做更加自然主义的描绘，反而引发了反自然主义的趋向，表现自然事物仅仅是要确保所画题材具有最起码的可信度。以往的英雄形象特征鲜明，现在人物看起来不具有真实的意义，艺术家力求将神在历史情境中所实现的意志表现出来，这才是最重要的。人类变成了神的意志的工具，同样，风景描绘已经简缩成了一种智性模式。虽然并没有回到地下墓窟绘画那种极简约的形式，但是这些画法依然严格限制了对风景环境的表现。它们的任务并不是忠实地摹写自然，而是像莎士比亚舞台上的招贴一样，对伟大事件发生的地点稍加提示。这些事件虽在时空上是有限的，但对全人类乃至宇宙都有重大意义。同时，地下墓窟中表现出的如此强烈的超自然的、反物质的倾向，不仅成功地与4世纪向古典主义回归的倾向相抗衡，而且创造了一种积极的风格。因此，通观整个5世纪，形式和构图元素逐渐得到了修正，直到完全摒弃了自然主义，最终成为6世纪盛行的神圣风格中不可缺少的一部分。在拉韦纳圣维塔莱教堂和新圣阿波利纳雷教堂的镶嵌画上，在罗马圣瓦伦蒂乌斯会(St. Venantius)的圣科斯马斯与圣达米亚诺斯教堂(SS. Cosmas and Damian)的镶嵌画上，在罗萨诺抄本和7世纪其他抄本的插图中，都可以看到，这种始于地下墓窟的艺术价值观的巨大转变，已经走向了终结(图6)。

不能再将这一美术史上的三百年看做是一个衰退期了，也不能将其看做是从先前的传统延续下来的线性发展。这一时期见证了艺术领域



图6 出卖基督，拉韦纳新圣阿波利纳雷教堂镶嵌画，500年左右

中一种新理念的出现、奋争，最终取得了胜利。此外，这一理念代表了一种新艺术概念，由于极端专注于精神性，并具有纯粹的形式，所以具有十足的革命性。然而，就像在这种环境下常见的情形，这一新艺术概念所取得的成就越大，就越能理解和包容传统的艺术理念，就越愿意与保守的倾向结盟。当然，这一妥协使它取得了最终胜利。旧新艺术形式之间的对抗由此消失了。从现在起，只有一种艺术，它不是古典艺术，因为古典艺术像其他古迹一样已属于过去。而且从现在起，新的力量就要开始发挥作用，因为艺术理解的新气候已经形成了。

## 第二章 雄高尔与尼德兰美术

### 一

在德国艺术历史上，图形艺术十分重要。一部德国艺术史若忽略了图形艺术，就像一部希腊思想史不提希腊悲剧。每一本教科书都告诉我们，15世纪最有特色的无疑是木版画与铜版画，但这一事实并不一定会告诉我们，宗教改革之前德国人对艺术的企盼和抱负正是通过图形艺术这一最纯然最有力的形式表现出来的。此外，我们的教科书也未曾指明，正是图形艺术才使得艺术家发现了新的艺术可能性，并使新观念结出了丰硕成果。而对欧洲艺术未来的发展而言，这些恰恰是最重要的。

在这方面存在着种种认识上的不足，主要有三个原因：其一，学生不了解图形艺术的专业知识；其二，不了解15世纪图形艺术的自然主义标准；最后，人们普遍认为德国图形艺术在很大程度上依赖于外国的范本。虽然我们否定德国艺术在这些时期只是接受外来影响这一观点，但仍需明确强调，这些时期与其他时期不一样，德国艺术完全是独立自主地繁荣起来，而且是从其内在的实力中生发出来的。换句话说，德国艺术经历了若干真正的创造时期，而图形艺术正是在这样一个创造性时期浮现出来的。

不过，这一发展进程早在丢勒与荷尔拜因之前很久就开始了，这可以追溯到相当“原始的”初始阶段。今天，我们自然不会认为这种新的艺术样式或术语是技术发明所带来的偶然结果。因为我们知道，这类事物最初总是由精神或智性发展所刺激产生的。无论就艺术还是人类的总

体发展而言，事实确实如此。当我们考察图形艺术的发展时，便很容易看出这层创造性的关系。在它开始出现的时候，德语国家，尤其是德国，人们对宗教生活的热情高涨。一场呼吁所谓“精神革命”的运动正进行着，而早在14世纪，在德国神秘主义者的著作中就可相当清晰地听到这一呼吁之声了。这些神秘主义作家宣称，所有的概念、教义和证据，无论是纯推理的，还是历史的，都只不过是“可怜的佝偻病患者的拐杖”，它们太脆弱了，无助于人类穿越荆棘丛生之路，也无助于真正的基督教生活。他们声称，必须抛弃啰嗦冗长的祈祷以及沉思冥想内心修炼式的生活。装饰着圣徒生平和说教图像的仪式化教堂，也不应是精神生活的唯一中心；每个男人和女人的心灵应成为具有丰富内心体验的圣堂与至圣所。然而，这种神秘主义的说教还只是宗教立场发生根本变化的一个方面，回应着人们想过一种个人化的沉思默想的宗教生活的普遍需求。新的艺术形式满足了这一需求，它既易于理解，也因有了大量复制的新技术使人们易于获得。

这种大量复制的新技术源于哥特式传统中最早的木版画风格。如果肤浅地看，很容易将木版画当做14世纪绘画的遗风而摒弃（图7）。这是一种朴素的、略显笨拙的风格。那时，除德国以外的欧洲各地艺术家们完全未接触到版画问题，也谈不上有任何成果。不过，我们不能将这些早期木刻的“原始”性质简单地归结为通俗性，当我们看德国同时代绘画时，这一点就显得很明显了。在15世纪上半叶，德国所有的艺术门类依然反映了哥特式的唯心主义，尽管这一观念已长久被尼德兰和意大利艺术家所抛弃了。因此在某种意义上，15世纪早期所有德国艺术“倒退”了。我们不得不提出这样的问题：这种情形是不是由于出现了一种完全不同于意大利人或尼德兰人的独特的艺术态度所造成的。

让我们来看看两件德国作品的实例，它们都出自纽伦堡，德国中世纪艺术的发展线索可以在这座城市得到最为清晰的追溯。第一件是《伊姆霍夫祭坛画》(Imhoff Altarpiece)，或许是15世纪最初二三十年最重要的艺术创造（图8）。它将北方哥特式与乔托式的元素融合起来作为基础，而乔托的画风在14世纪下半叶就已在阿尔卑斯山以北各地流行起来



图7 十字架上的基督，马利亚和圣约翰，15世纪上半叶木刻版画



图8 圣母加冕，出自《伊姆霍夫祭坛画》，纽伦堡圣洛伦索教堂



图9 圣母领报，出自《图希尔祭坛画》，纽伦堡圣母教堂

了。在哥特式抽象的情境中，祭坛画形式很好地保存了下来，不作自然主义的空间再现，理想化的人物画，金色的背景，庄重有力，四平八稳。除此之外，还有些确凿无疑的意大利要素，如人物头部明显受到乔托和锡耶纳画派的影响，具有一种新型的“理想”美。此外在画法上也出现了一种新的节奏，人物有了分量，造型浑圆，用色鲜明辉煌。15世纪初，此种绘画在欧洲到处可见，但到了该世纪中叶，只有德国艺术家仍坚持这么画，而意大利和尼德兰地区的画家已发展出了一种新的风格。因此，我们完全可以将这种“反动的”德国艺术看做是一种既独立又重要的存在现象。

现在，让我们转向德国艺术的第二个实例，即伟大的《图希尔祭坛画》(Tucher Altarpiece) (图9)。在这里，我们很难发现意大利影响的痕迹，一种哥特式风格发展起来，与南方艺术家的风格没有任何共同之处。如果我们考察一下空间再现问题，两种风格的差别便十分鲜明地显现出来了。在意大利，早期文艺复兴的艺术家们迫不及待地要尽可能清晰地、逼真地表现外部世界，而德国绘画则似乎越来越抽象。在《伊姆霍夫祭坛画》中，虽说也有些许空间深度的暗示，但这在《图希尔祭坛画》中则完全消失了，背景完全是非写实的，依旧是那种古老的、金色的背景。不过画面上还是充满了生活气息，装饰着交织纹样。这些纹样不同于13世纪的自然主义植物，也不同于14世纪人们偏爱的那种规则的结构性的图样。在这里，卷须纹像蛇一样缠绕于迷宫般的花格上，充满生机，如火焰般蓬勃向上，与晚期哥特式的上部结构融为一体。这上部结构虽具有构筑性的特点，但本质上来说亦是抽象的图样。

人物结实而厚重，具有体块感，完全是独立自足的。画家将这些人物安排在这抽象的、但又具有表现力的框架内，同时也与背景形成了强烈对比。他们看上去与荷兰或意大利的同时代人物形象是多么不同啊！其主要区别在于他们拥有强烈的怪诞元素。德国画师对忠实复制自然或将自然理想化均不感兴趣，也不在意准确地描绘人体功能。他们沉迷于纯粹的物质团块与精神现实之间的对比问题。他们的工作并不是要逼真描摹事物形态或表现美，所画的人脸几乎完全忽略了肖像特征。人物简

化为轮廓，人体被画成有局限性的、会死的造物。这只是一个多余的框架，精神的力量通过这个框架获得了瞬间的表现。

从物质世界与精神的这种对立中，15世纪的德国画家们创造出了一种奇特的、忧郁的现实主义，与佛兰德斯的自然主义或意大利画家的经验主义有着根本的区别。在弗兰克画师、莫泽或穆切尔<sup>1</sup>等人的绘画中，我们看到了一个类似于中世纪神秘剧的世界，在这个世界中，理想的人物和其他人物对比鲜明，再现了黑暗、邪恶的势力，人类因恶行与狂热而致残。理想价值符号与麻木不仁并存，这其实是走向重新认识人类悲剧之普遍含义的第一步。在中世纪哲学的反理性主义框架之内，对此不可能有所认识，但是现如今，人类的情感、活动和希望都被看成是因其卑微的出身而遭受挫折。结果身体不再像同代意大利艺术那样被描绘，不再与精神平起平坐，而只是精神必须克服的一种自然元素。尤其是在维茨(Konrad Witz)的作品中，身体有时表现得具有宏大庄严的比例，使人想起了罗马式建筑中那些庞大的、无定形的构件。而精神要从这些基本的人形中浮现出来是极其困难的，不过它的确浮现了出来，将整幅画提升到一个全然不同的层面，充盈着来世的丰美景象。不过，尽管精神超越了尘世间的人物和事件，但通过将他们聚集在一个无始无终的精神王国中，却有助于提高他们的身份。在这精神王国中，人物被剥夺了个性，精神奏出天籁之音，传递着某种纯然的知识与纯粹的美。因此，对于人类与自然的描绘便设定于这种完全是想象出的框架之内，观画者在其中可以发现柏拉图曾说起过的那个由理想的线条、色彩、光影所构成的世界。

所有这一切成了中世纪传统的一部分，同时也代表了朝向中世纪唯物主义发展的一个新起点。正如我们可以看到的，中世纪唯物主义现在与一种十分激进的新潮流联合了起来，这股潮流源自德国画家的抱负。

1 弗兰克画师(Master Franke, 活动于15世纪初), 德国画家, 活动于汉堡, 是德国北部地区国际哥特式画风的代表人物, 其遗存下来的主要作品是他为商会绘制的一幅祭画。莫泽(Lucas Moser, 活动于1432年前后), 德国画家, 唯一所知作品是位于蒂芬布龙(Tiefenbronn)地方一座教堂中的《抹大拉的马利亚》祭坛画, 其风格类似于维茨。穆切尔(Hans Multscher, 1427-1467之前), 德国雕塑家和画家, 活动于乌尔姆地区。其风格具有自然主义倾向, 类似于斯吕特。——译者注

他们如意大利和佛兰德斯艺术家那样，将自己的工作建立在对生活的深刻的主观意识的基础之上。不过，他们达到这一目标的方法完全不同。在意大利和尼德兰，这一发展的趋势其实是要使艺术更接近人，而对大自然所作的世俗性的新解释则启发了这一发展倾向，这种解释以人类对表面上千变万化的自然事物的沉思为基础，也是以支配着万物的自然律为基础的。另一方面，在德国，直至宗教改革时期，宗教思想都渗透到了生活的方方面面，画家们试图根据老的宗教概念使自己的工作具有人性化的特征。不过，就15世纪德国艺术来说，新的、独具特色的是，艺术不再像前一个世纪那样，受到精神价值的僵化教条体系的支配。确实，早先中世纪的艺术是那么热衷于遵循这些价值，以至于无暇思考其世俗的环境。但现在是要坚定不移地强调主观的感受，而且很快就达到了微妙纯熟的精神境界，以至于完全可以支配现实物质生活。因此，德国人对事物的自然外形完全不感兴趣，并不去着力对其作逼真描绘。德国艺术家感兴趣的是所谓的“精神对话”，因为他们认为只有艺术的终极目的才具有重大意义，这必定能加深人们的精神理解力。不过，尽管这种方式严格限定了艺术家的工作范围，但他的自然主义表现范围仍是极其广

30 阔的。其实我们发现，这一时期的德国艺术家比同期佛兰德斯或意大利同行享有更多的自由。这就是如此众多的艺术流派在德国并存的原因。自由的创作促使德国画家获得了十足的自信，发展出简约的表现形式并使之成为规范。正是这种自由，使他们创造出一种高度发达的，同时也是

一致的风格。

然而，此种风格最精致的作品并不是绘画，而是木刻稿本，因为制作这些作品的那些不知名的工匠甚至比画家更专注于智性或精神问题，这些问题后来成了整个德国艺术所关注的焦点。实际上，这些早期的图形艺术家，根本没有被自己的新技术所限制而是从中受益，他们的工作在仿效意大利和佛兰德斯艺术家模仿自然的同时，也指向人类精神进步的道路，其强烈程度往往非同一般。

## 二

15 世纪德国绘画的这一独特发展进程被从尼德兰而来的影响所打断，不过我们在此必须小心谨慎，因为有些人只是根据模仿自然的熟练能力来判断艺术，得出错误结论，说自然主义在德国西部地区的兴起是尼德兰观念的逐渐渗透所致。的确，尼德兰新风格的某些要素很快便进入德国，但并没有影响到德国艺术的主流。直到 15 世纪 50 年代，尼德兰的观念才占了上风。这并不是一个渐进的过程，而是相当迅速的变化。其实，15 世纪艺术中的这种突如其来的激烈变化，类似于 19 世纪德国忽然风行法国印象主义，并在德国画家间引发了激烈的冲突。大多数画家坚持传统的浪漫主义和学院价值，而年轻画家不仅有意识地反对前辈的艺术，而且对抗着它赖以生存的整个传统。15 世纪所发生的事情大致相仿：年轻艺术家直接或间接地从西部地区汲取灵感，试图将学到的东西移植于德国土壤。将这些年轻人与老一辈区别开来的，并不是某种趣味不相投合，而是一种全新的取向。他们与 15 世纪上半叶的反自然主义倾向背道而驰，宣布了一种艺术教义，这一教义告诫艺术家将忠实再现现实作为自己的最高目标。

让我们再次回到纽伦堡。在那里，普莱登沃尔夫<sup>1</sup>是这种新风格的主要倡导者。他于 1457 年定居于这座繁华的城市，这正好是丢勒父亲以及普氏本人拜访尼德兰“大师”回来之时。他为申伯恩教士(Canon Schönborn)画的肖像画(图 10)，最清楚地表明了对尼德兰范本的依赖程度。这幅画中的一切都令人想起尼德兰肖像画：面部刻画得细致入微，服饰具有完美的肌理效果，教士手中的那本书也是如此，堪称完美的静物范例。但绘画的基本概念是最重要的，将写生素描提升至艺术水准。此外，传统奉献图中的那种金底子业已消失，被室内空间所取代。这空间虽只是为人物提供了一个背景，但本身也是极重要的母题。普氏画的

1 普莱登沃尔夫(Johannes Pleydenwurff, 死于 1472)，德国画家，活跃于纽伦堡，那时正值国际哥特式走下坡，新的自然主义风格从尼德兰传入之际。

室内景的确很写实，他赋予室内以个性，恰如肖像人物申伯恩教士一样。他的风景画也是如此，画得那么仔细和逼真。尽管风景在早期绘画中并非完全不存在，但也只是作为构图的一个要素而已，并非是对大自然的真实反映。不过，现在我们若看看普氏那幅慕尼黑的《钉十字架》，就可以看出风景已开始忠实地纪录落入视线中的任何景物（图 11）。他画的人物虽说仍带有老风格的自然主义色彩，但也有了变化。早期宗教绘画中的那些粗壮笨重的人物已经不见了，我们看到的是细致描绘的自然主义写生。不过最为重要的发展还是普氏绘画中的实际内容。传统绘画遵从的是洞察力而非纯感官视觉，现在不同了，艺术家描绘的是存在于现实世界中的具体事物。不过，这种新精神不仅仅反映在普氏的作品中，也贯穿于整个德国艺术中，那时德国艺术正经历着尼德兰第一波影响的冲击。这种影响波及之处，有些我们较为熟悉，有些我们不甚了解，但总体印象是德国绘画现在不再是独一无二的了，它将要成为尼德兰艺术的附属物。

只要追溯一下这第一波影响的进程便可发现，它在短期内就已经消耗殆尽了。因此，从尼德兰画家如罗希尔·凡·韦登(Rogier van der Weyden)、弗莱马尔画师(Master of Flémalle)和鲍茨(Dirck Bouts)的作品中借鉴而来的形式和构图程式，就像舞台布景的碎片一样，并没有得到进一步的发展。另一方面，德国艺术家的作品并非是根据高标准判断的，因为德国的作坊是以类似于现代工厂的方式经营的，它们的存在从本质上来说只是满足教会的一般艺术需求。既然如此，原先被奉为艺术新福音的东西很快便蜕化为毫无生气的地方作品就不足为奇了。尼德兰画家的感官性自然主义如实地描绘大自然，着眼于外在的艺术效果，他们认为这种逼真性是唯一的艺术问题，也是艺术方法问题。很明显，这样一种立场在 15 世纪初是不可能德国土壤上生根的，因为这一时期德国艺术基本上仍是宗教教义的载体。这是我们已说过的一个要点，最终还会回到这一点。正是在这一方面而不是在纯形式关系问题上，尼德兰的影响产生了重要的结果。其原因就在于它与德国精神生活的发展相吻合，对世俗事务表现出了新的兴趣。然而，为了理解这一点，我们现在必须



图 10 普莱登沃尔夫，申伯恩教士肖像，纽伦堡日耳曼博物馆藏

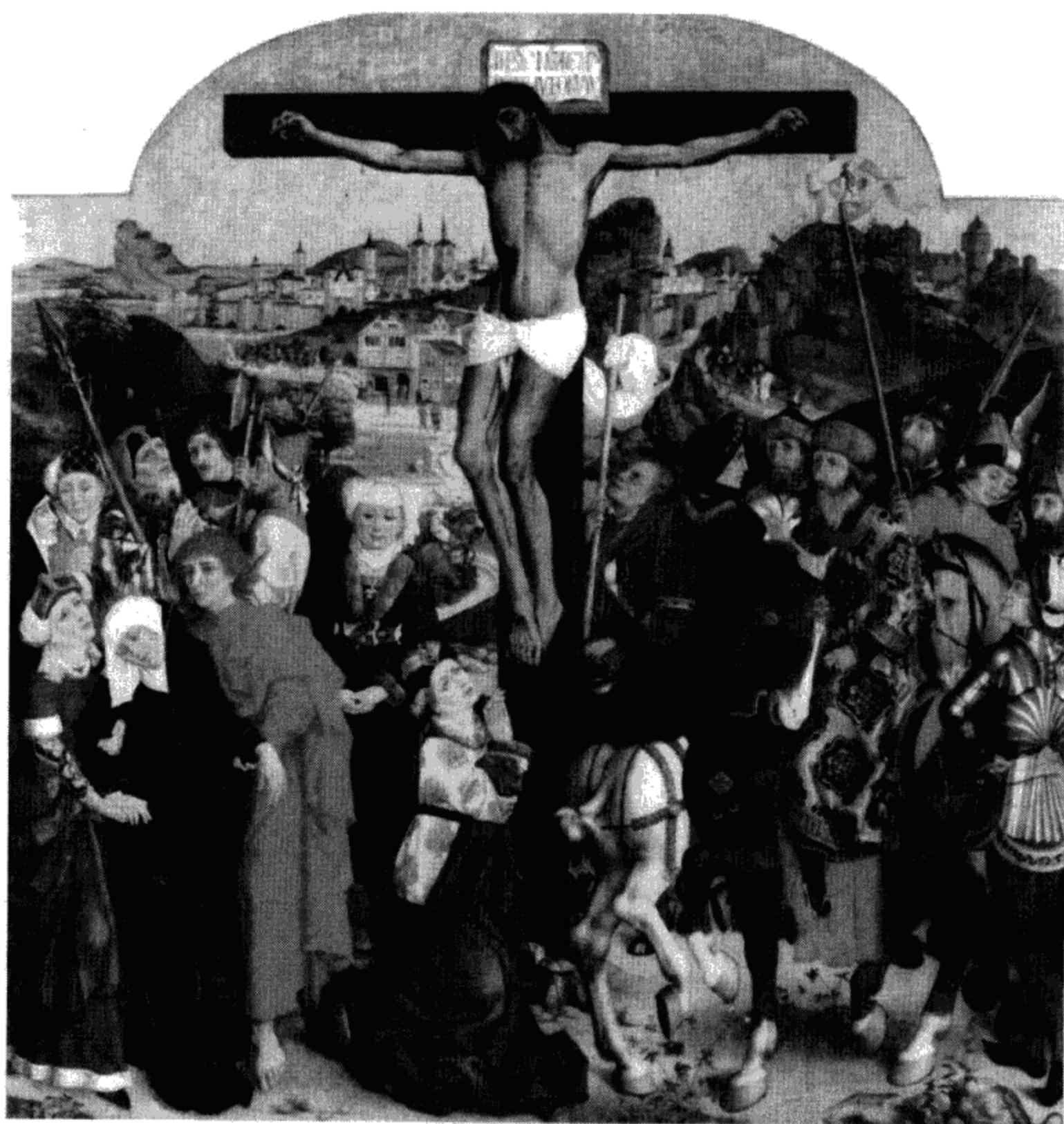


图 11 普莱登沃尔夫，钉十字架，慕尼黑老绘画馆藏

以一种更为宽广的眼界来审视相关问题。

如果我们看一看基督教发展的历史就会发现，它可顺理成章地分为两大发展阶段。不过并没有任何特殊的事件将两个阶段划分开来，而且这两个阶段在欧洲各地也不是同时开始的。第一个阶段在某些地区持续发展到了15世纪中叶（后来自然也有各种各样的表现），之后不久第二个阶段便发端了，尽管我们至今仍处于这个阶段，但显然马上就要终结了。在第一阶段，人们关注的是来世，将来世作为现世生活的意义与目的；而在第二阶段，人们渴求现世的东西，从而遮蔽了投向来世的目光，结果是沉迷于落空了的享乐主义。这种新态度也导致经济与社会压力的出现以及灾难比率的变化。世界贸易的发展导致了资本主义、民族主义以及帝国主义的出现；而在精神领域中，新的态度有助于自然科学取得至高无上的地位，它带来了不可思议的技术发明，这很快就被视为人类进步的唯一标准。毫无疑问，就在未来数年内这第二个阶段会被科学与技术的时代所替代。

人们相信，通过各种方法，包括艺术的、科学的或力学的方法来控制自然，不仅是有益的，而且是使人类过上幸福生活的关键所在。这种信念逐渐支配了我们的生活观，而且在此之前便引起了一场精神领域的革命，各国采取的形式不同。在意大利，这种信念被丰富的古典遗产所强化，以新艺术来反对中世纪基督教那种陈旧的超验旨趣。这种新艺术基于对因果关系的仔细观察，将世间的次序与和谐奉为理想。因此，一方面发展出了一种关于美、关于纪念性的新观念，完全没有宗教性；另一方面发展出一种探索精神，没有这种精神，现代科技的飞速发展便是不可思议的。西欧文化的这种世俗现象明显产生于哲学与科学思维，而科学思维使归纳法得到更广泛的运用，也使人类的观察力有了用武之地。到了15世纪初，这两股潮流开始影响到艺术领域，事实上，写实主义图

33

像现在扮演着从未有过的重要作用。艺术不再回避大自然，它伸开双臂以瞬间迸发出的活力和丰富的形式去拥抱这可见世界。事实上，这就是抛开了超验的东西而沉迷于这个世界的精神与感官愉悦之中。

但德国又如何？它难道没有在这欧洲智性生活的重构中发挥作

用？它的确发挥了作用，而且依我看来，它做出了尤为重要的贡献。我们已经注意到了，在德国，一场新的、创造性的宗教运动能够将神秘的神学教条改造成男女日常生活的组成部分。这是使我们人人共有的观念与情感的复杂网络“自然化”的第一步。“知识就是力量”这个古老的比喻性观点，现在与一种更丰富的个人生存理想结合了起来，牢牢掌控着整个民族的智性生活，激励着人们疯狂地寻求思想的财富，起初是寻找宗教宝藏，后来顺应着世俗化的潮流，去寻求其他的东西，寻求纯精神性的东西。因此，最初的宗教冲动变成了对于纯粹知识的渴求，即渴望获得任何能开阔人的眼界、滋养人的想象力的东西。中世纪的文学和科学不在此列，因为这些东西是为特殊职业的从业人员或处于某种特定生活状态的人们创作的，这自然就是中世纪人能将就着使用手抄本书籍的原因。然而现在出现了对本书知识的普遍需求，就需要利用机械手段来复制书籍，而从这再到用机械来复制图画，自然便是极小的一步。意大利人在艺术理论中发展出了许多解剖学与科学原理，德国人也一样，受到智性气候的影响，创造了在那个时代无疑是最为重要的技术成就，而且是有史以来最精致的成就。不过，尽管事实如此，印刷文字不能掩盖印刷图画的重要性。即便从时间上来说印刷图画要先于印刷文字，但这也足以证明，图画与文字对于获取知识来说同样重要。而且如果我们将早期木刻与后来印刷插图作一比较，便可看到图画艺术也从对学术的新兴趣中受益匪浅。当然，最早的插图大多令人想起更早的作品，如手绘的连环图画，这是确实的。但这并不能说明什么问题，因为现在重要的是，不仅大量图画可轻易到手，而且它们已明显影响了普通人的观念。不过，这些图画的在不只是单为启蒙，而且还要提供纯粹的视觉愉悦。而要愉悦眼睛，德国画家只有依靠从尼德兰人那里学来的自然主义手法。德国人现在沉浸在新发现的乐趣之中，也就是图画叙事与描绘的乐趣。艺术家创作作品，图解一切能想象到的题材，包括文学的、科学的或宗教的，他们的作品不仅体现了新的元素，而且充盈着新的想象力。德国艺术家的想象力好像突然间插上了翅膀，力求去丈量长久以来荷兰与佛兰德斯抄本画家所达到的高度。这些大师的作品对后来德国版画产生了

显著的影响。

然而这一发展无疑只是一个模仿的过程。到那时为止，艺术和文学之间的关系变得极其复杂，这意味着源于文学或科学作品的图画观念在建立自身的普遍艺术原理之前，必定要经过一个反复无常的过程。不过现在作家、艺术家和出版者之间有了紧密的合作，他们凑在一起创作作品。这些作品不仅是作为一个整体来构思的，而且由于正文与插图之间有了一种新的和谐关系，也对大众有着广泛的吸引力。然而，以上我们所提到的并不适用于基督教绘画的情况，这些作品虽说也受到尼德兰的直接影响，但仍是相当刻板的，与德国本土涌现出的新的“乐观主义”艺术形成了强烈的对比。或许称这是一条新的通道——而不是一种新的艺术——更为准确，因为那场伟大的精神运动正是通过这条通道而宣泄，并在年轻艺术家的作品中得到了辉煌的体现。他们已厌倦了纯机械性的工艺事务。正是这些年轻人赋予了尼德兰艺术的风格元素以一种新的意义，超越了装腔作势的纯形式问题。现在的问题已不再是如何完美地表现这个人物或那个人物，甚至如何在一个特定区域内安排若干人物。换句话说，这些年轻艺术家面临的并不是模仿效果的问题。现在，艺术中的自然主义被视为传布与发展精神旨趣的若干手段之一，所以超越了逼真模仿的局限，开始映射出新的观念；新的知识和新的教育思潮折射出一个全新的、想象中的世界。一句话，它赋予新的生活态度以直观的表现。荷兰的自然主义不再为写实而写实，而只是达到目的的一种手段，所以与其他艺术形式和智性表现相平行。我们会在适当的时候对这些形式进行考察。

在德国艺术吸收荷兰自然主义观念的这一时期，若干种艺术形式发展起来，但只有一种脱颖而出，这就是雕刻铜版画。就艺术特点而言，铜版画本来与木版画差不多，但变得越来越引人注目，越发具有荷兰绘画的品质特征。铜版画极其精美，能表现出丰富的细部纹理，光色变化无穷，这些效果木版画是难于实现的。铜版画至少相对容易达到这种效果，但不能简单地模仿同时代的镶板画，而必须重新加以研究，将其转换成黑白艺术，这实际上使得德国与荷兰两地艺术家之间建立起一种新



图 12 E.S. 画师，圣母与洗澡的小基督

的、更深层次的关系。

我们来看看 E.S.画师<sup>1</sup>的作品，它们标志着雕刻铜版画第一阶段的顶  
35 峰（图 12）。他的表现题材丰富多样，表现手段机智灵巧，这两方面都  
以他对周遭世界新的认识为基础。他艺术的这些特点也是同时代德国艺  
术家所共有的，他与其他艺术家一样，从荷兰艺术中受益匪浅。不过在这  
位大师的作品中，我们发现了超越这一切的东西，他力图把握住荷兰  
绘画中再现自然的基本构图元素，然后此为基础，以自己的方式去处理  
最复杂多变的主题。无疑，他的作品缺少后来德国雕刻铜版画的那种丰  
富的影调与光色，但他刻画的某些人物以及对空间效果的描绘，表明了

1 E.S.画师(Master E. S.)，15 世纪中叶德国最重要的铜版画家，此名来自于他现存的 18 幅版画上的花押字的签名。已知他创作了 300 多幅各类题材的铜版画，采用交叉影线的手法取得了丰富的影调效果。——译者注

他是一位伟大的开创者，而荷兰艺术对他并不只是可任意吸取灵感的特定实体，而是引领他奋力前行的一个向导。他的铜版画，一幅比一幅更接近荷兰自然主义艺术所设立的标准。他学会了如何表现微妙起伏的形体，如何通过光影创造层次丰富的纵深感。

### 三

雄高尔正是在这样一个基础上继续他的创造的，但他与荷兰艺术的关系经历了一个不同寻常的发展历程。

不过我们必须首先交代一下雄高尔作品的年代顺序，因为可靠的外部证据付诸阙如，学者们面临着巨大的难题。人们在黑暗中摸索，这些问题便更显得棘手。有人曾经设想，将他的雕刻铜版画大体按年代顺序排列，便可以从技术特征或花押字形式得到相关信息。不过若没有更可靠的外部证据的支持，这种尝试即使不产生误导作用，也会无功而返。如先前通常出现的情况那样，这次也是弗里德兰德<sup>1</sup>第一次触及了问题的核心。他在一篇极其重要的短文中指出，关于雄高尔艺术发展过程的难题，只能借助于整个图形艺术的历史才能得以解决。不过我相信，如果将外国的影响也考虑进来，是可以沿着这条无疑是正确的道路继续前进的。外来的影响可能激发了雄高尔艺术的发展。

首先我们要看一组雄高尔的铜版画，在风格上它们完全依赖于早期艺术，不可能是他后期制作的，尽管画上据说标有他的第二花押字。这些铜版画的古风式构图以及形式表现，尤其是《登上宝座的救世主》(B.70, 图 13)、《基督为圣母祈福》(B.71)、《圣母加冕》(B.72)，表明了是他年轻时代的作品。另外还可加上若干雕版画，如《圣芭芭拉》<sup>36</sup> (B.63)、《圣凯瑟琳》(B.64)、《聪明的圣母和愚蠢的圣母》(B.77-86) 以及大幅的《钉十字架》(B.25)。在所有这些铜版画中，我们见到的是一种沉重的哥特式线性效果，不注重人物形体的重量，明显是遵循了以

<sup>1</sup> 弗里德兰德(Max J. Friedländer, 1867-1958)，德国美术史家，早期尼德兰绘画专家，曾任柏林美术馆馆长。——译者注



图 13 雄高尔，登上宝座的救世主 (B.70)



图 14 雄高尔，画有鸚鵡的圣母像（B.29 II）

往的传统。这些作品的风格长久被尼德兰人看做是古风式的，但其实在雄高尔之前，它们在德国的图形艺术领域是很时兴的，是受到佛兰德斯第一波影响的产物。雄高尔很可能通过 E.S.画师而汲取了这种风格，尽管他的一些铜版画表明这种影响可能来自于罗希尔·凡·韦登和他的画派。例如，在幅面很大的《钉十字架》一画中，基督、圣母和风景全都令人想起了这位布鲁塞尔画师的后期作品。

在这段初始时期之后，紧接着另一个时期，反映了罗希尔去世后尼德兰艺术发展的情形。

第二时期基本上都是雕刻铜版画，与科尔马的《玫瑰篱前的圣母》(Madonna of the Rose Hedge)有关，如《画有鸚鵡的圣母像》(B.29, 图 14)。这些铜版画的构图十分传统，而雕版手法很新，即便在尼德兰也是如此。画面具有空间感，人物与建筑框架之间的关系很自然，笨重的三角形人物组合延展至画面的边缘。小基督姿态生动，他不再是襁褓中的婴儿，而是一个健壮顽皮的男孩子。所有这一切都展示了 15 世纪 60 年代和 70 年代尼德兰南部绘画的新特色，可以追溯到鲍茨后期及其学生的作品，但在很大程度上是从繁荣的布鲁日新画派中发展出来的，那里的主要代表人物是年轻的梅姆林(Memling)。将雄高尔对于圣母的表现与同时代佛兰德斯人的圣母形象作一比较，就能见出其间明显的关系。不过很难说出这种关系确切始于何处，因为德国艺术家并不只是单纯地借鉴，他们现在完全能守住自己的立场。但这些新的刺激因素自然而然地从已然逝去的东西中生发出来，我们很容易便能追溯它们的整个发展过程。它们也可在雄高尔的作品中见到，这表明在 15 世纪 70 年代他访问过佛兰德斯。像 50 年之后的丢勒一样，雄高尔满腔热情地追寻着尼德兰艺术家作品中的一切新东西。

我们可以得出两个要点支持这种理论。雄高尔的《玫瑰篱前的圣母》的画法与同时代另一些德国木版画完全不同，其特点在于色彩丰富，色调变化微妙，色泽明亮而富有流动感。在他的小幅绘画中，这种非德国式的特色尤其显著，因为这些作品不像大幅绘画有徒弟参与，而是纯出于他自己的手笔。《玫瑰篱前的圣母》也可以设想是由一位尼德兰艺术家

画的，而《救世主的诞生》（藏于慕尼黑）甚至可能是雄高尔访问尼德兰期间画的。圣母与小基督的形象十分接近于 E.S.画师的作品，也类似于雄高尔本人第一时期的作品。然而这幅画的其余部分，如圣约瑟夫的形象，或大笔触的风景，光影对比大胆，十分类似于 1470 年左右的佛兰德斯绘画。因此，这幅画就构成了雄高尔第一时期通往第二时期作品的桥梁。此画与《玫瑰垄上的圣母》（B.30）的相似即证明了这一点，后者无疑是他第二时期画的。很可能尼德兰的画坊启发雄高尔画了这幅可爱的奉献图，并以佛兰德斯画师的风格作画。尽管这在德国并不是普遍现象，但尼德兰艺术家们却依然按部就班地在绘制这种绘画，从凡·艾克以来就如此，以展示他们娴熟的技巧。

但除此以外，还有源于罗希尔作品的推动力。确实，人们只要谈起雄高尔与尼德兰艺术的关系，就必然会提到罗希尔，因为在这位科尔马大师的绘画中有许多画法都使人想起了罗希尔的风格，这是不可否认的。这可能就是隆巴德<sup>1</sup>认为雄高尔是罗希尔的学生的原因。但在这一点上必须细加甄别。事实上，早在 15 世纪 50 年代，罗希尔风格就开始在德国产生了影响，并且是所有尼德兰艺术家中影响最大的，其风格完全被德国艺术家所吸收。这就意味着到了雄高尔成年时，这种风格已经成为当地传统的一部分，他吸取这一灵感便是顺理成章的事了。

但在雄高尔的《博士朝拜》（B.6，图 15）一画中，我们可以发现与罗希尔的一幅画存在着较微弱的、更为个人化的关系。这里不只是荷兰风格的碎片，而只能说是基于罗希尔《科隆巴祭坛画》（图 16）的一个漂亮的变体。雄高尔已经将这作品的巨大冲击转化成了他自己的语言。此外我们只能推测，罗希尔绘画本身直接对雄高尔产生了“冲击”，而雄高尔不是在尼德兰，就是在科尔马为亲眼见过这画。画中人物证明了这件特殊铜版画与上述雄高尔其他作品相关联，这些人物全都体现出罗希尔的构图元素。小基督类似于他的《画有鸚鵡的圣母像》中的婴儿基督，而圣母本人显然与《罗斯·赫奇的圣母》中的圣母形象有关。同时，她

<sup>1</sup> 隆巴德(Lambert Lombard, 1505—1566)，尼德兰画家、建筑师和理论家，主要活动于他的家乡列日。——译者注



图 15 雄高尔，博士朝拜 (B.6)



图 16 罗希尔·凡·韦登，《科隆巴祭坛画》中央部分（局部），  
慕尼黑老绘画馆藏

的着衣方式类似于博士形象，显得有些臃肿。

不过，雄高尔不愿盲目追随罗希尔，即便他按当时尼德兰的模式来构图也是如此。雄高尔未用舞台式的建筑将前景与背景分隔开来，而是试图用一队马夫将前景和背景统一起来。在表现基督显灵的三幅佛兰德斯著名绘画中，可以看到类似的解决方法：一幅是鲍茨的作品，藏于慕尼黑；另一幅是海特亨的作品，藏于布拉格（图 17）；最后一幅是热拉尔·戴维<sup>1</sup>的作品，藏于布鲁塞尔。这三幅画与雄高尔铜版画的关系甚为密切，证实这一点的是一些元素而不是构图。跪着的国王，长发与胡须飘拂着，这形象是四幅画所共有的，如果我们考察一下这些行进队列，前面都有两个人物领队，一个年轻人，另一个年纪大许多。其中画得最

<sup>1</sup> 热拉尔·戴维(Gerard David, 约 1460-1523)，早期尼德兰画家和书籍装饰家，以堂皇的色彩闻名于世。——译者注



图 17 海特亨, 博士朝拜, 布拉格美术馆藏

早的一幅是鲍茨的, 从年代顺序来看, 人们很容易将它当做是雄高尔的范本。但是雄高尔的人物概念与鲍茨的完全不同, 更接近于海特亨。人们普遍认为, 海特亨的绘画要迟于雄高尔的铜版画。

这难道意味着, 这些作品的年代是定错了(海特亨作品的年代是不确定的, 且流传很广, 由此看来很可能是年代定得不准确), 抑或答案就在某些现已失却的环节之中? 以下情况似乎说明后一种推测是正确的。雄高尔铜版画中那个跪着的国王形象可以追溯到胡斯(Hugo van der Goes), 在他的《蒙特福特祭坛画》(Montforte Altarpiece)中我们发现了一个类似的人物, 具有同样的精神气质。戈尔德施密特<sup>1</sup>撰写的一篇文章

1 戈尔德施密特(Adolph Goldschmidt, 1863—1944), 德国著名美术史家, 中世纪艺术专家, 1912年继沃尔夫林任柏林大学美术史教授, 直至1932年退休。——译者注

最令人信服，他将胡斯这幅画的年代定为 1470 年。这幅铜版画中的其他人物，确实也与这位根特画师的画有诸多共同之处，因此，“联系的环节”显然可在胡斯的艺术圈子中去寻找。

但另一方面，雄高尔的铜版画本身会是失却的环节吗？这个问题必然会引出另一个问题，但让我们先来总结一下到目前为止我们已说过的内容。在拿雄高尔的作品与尼德兰画家的作品作比较时，我们发现，他不仅是一位独立的工匠，也是位有天分的艺术家。他们之间的关系，正如 50 年之后丢勒与意大利艺术的关系。雄高尔并不是个谦卑的模仿者，因为他虽采纳了尼德兰的传统，但对他所见到的一切加以改造，而且十分迅速。但雄高尔自己的贡献何在？虽说他的艺术有借鉴与模仿的成分，但从根本上不同于尼德兰艺术，无论是当代艺术还是传统艺术。在他的作品中，一种全新的艺术显现在我们面前，有两个基本特点：其一是愉快的叙事，佛兰德斯图像表现的效果是个别素描写生的集合，但在雄高尔的作品中，呈现出了史诗般的叙事效果。这就是德国艺术的特色，并非自古以来就形成的，而是在 15 世纪形成的，据说那一时期对于教诲、娱乐以及富于想象力的图画有着巨大的需求。其二是新颖独创的表现法，也是德国本土绘画的特色。换句话说，我们在雄高尔的绘画中发现了一种诗意的张力，似乎表明了艺术家极其敏锐的感觉力。 39

在马利亚组画的其他铜版画中，这些特点尤其明显。这组画的年代与雄高尔的《博士朝拜》属同一时期，他《圣诞之夜》(B.4, 图 18) 一画也是如此，我们从中看到了其与 1470 年前后尼德兰绘画的联系。然而，没有必要为这种关系提供进一步的证据，现在更重要的是强调区别。在这件作品中，区别尤其值得关注。

一个新的特色便是以室内作为背景。在尼德兰人的作品中，特定的场景总是设置于露天风景中的一座农舍前，而风景的细节正是画家指望以逼真的写实效果博得观者赞叹的东西。而在雄高尔的作品中，我们透过一堵残破的墙壁看到了一间哥特式的房间，流浪汉在这里找到了蔽身之所。这房间不仅创造了一组主要人物活动的框架，也起到了将他们与周围环境隔离开来的作用。于是就引入了一种强烈的统一性，取代了松



图 18 雄高尔，圣诞之夜（B.4）

散的构图。这个与世隔绝的棚屋光线暗淡，艺术家表现光线的手法想要博得我们的重视与欣赏，其基础就是光影问题。此问题尼德兰画家并非不了解，这是凡·艾克发明的，他在《阿尔诺芬尼夫妇像》以及《教堂中的圣母》中发展了光影处理方法，大大超越了他的时代，而这一点是他的那些尼德兰南方地区的追随者无力仿效的。不过，光影问题在 15 世纪最后 30 年中再次发挥重要作用，这可在一系列夜景图中看到。相当奇怪的是，这些夜景图建立在与雄高尔的《博士朝拜》相类似的一种发展图式的基础之上。至少我们可以再次推测，鲍茨做了初步的工作，我们才再次拥有了后来海特亨和热拉尔·戴维的范例。不过，这一观念已由巴尔达斯<sup>1</sup>向前推进了，这是一个中间环节，雄高尔的铜版式画不知如何便与之发生了联系，也可在胡斯的艺术中发现这个环节。在利用光影的艺术效果方面，雄高尔介于鲍茨、海特亨以及后来的技巧范例之间。在鲍茨和海特亨的作品中我们看到，黑暗的夜色与被光线照亮的人物生硬地拼合在一起；而在雄高尔的作品中，更注重微妙的光影，取得了高贵效果。他画的不是夜景，因为天空已泛出银白色，好像处于拂晓时分，但房间里依然很黑，圣约瑟夫必须用提灯来照明。灯光照在这神圣家族的成员及动物身上，但他们并没有与黑暗的背景形成强烈的对比，而是渐渐地从黑暗之中浮现出来，十分柔和微妙。这样，雄高尔便超越了胡斯的作品，表明自己是凡·艾克的真正传人。

素描在这一发展过程中发生了根本性的变化。到那时为止，无论在意大利还是在尼德兰，素描依然停留在中世纪阶段。也就是说，素描只是表现形体的辅助手段，为光色表现提供单色底稿。但正如我们上文所提到的，德国雕刻铜版画现在开始反映出这最终的影响，甚至素描本身也是如此。不过他们的努力依然不很成功，只是对画家生动色彩的苍白反映。只有雄高尔创造了层次丰富的线条和交叉影线，才解决了这一固有难题，尽管这要求表现得十分简洁，但他还是设法创造出极其丰富的效果。因此，素描本身就成了基本的艺术元素，可以表现一切复杂的感

1 巴尔达斯(Ludwig von Baldass, 1887—1963)，奥地利美术史家。——译者注

觉经验。很快，在艺术家特别关注于色彩表现的那些地区，素描的这种新功能也被认可了。在15世纪的最后十年中，这种效果不但在尼德兰，也在意大利被艺术家所采纳。这种素描效果在意大利传播，最初为翁布里亚人所接受（拉斐尔曾向他们学习），接着是曼特尼亚在其艺术生涯的后期接受了，最后是威尼斯人。因此，从尼德兰艺术开始，经雄高尔直至16世纪初的艺术潮流，可以梳理出一条直接的、有据可查的传承发展线索。

然而，雄高尔利用了光照效果，也就实现了与早期尼德兰艺术全然不同的一种功能，不仅创造了自然主义的效果，或提升了场景的感性内涵，也将主要人物凝聚于一种平静祥和的氛围之中。人物组合也有助于增强人物相互之间的亲密关系。因此，在尼德兰人的作品中，马利亚、圣约瑟夫，甚至可爱的小基督的形象都充满了人情味，所有这一切都将他们融合在一起，组成了一个家庭。但雄高尔作品中的写实主义甚至比尼德兰人走得更远，超越了单纯自然外观的表现。人物所处的环境，还有人物的行为举止，都使他们充满了人情味。同时人物形象也失去了传统的、近乎礼拜仪式般的庄严感。将他们统一起来的不是什么特殊事件，也不是敬畏的感觉或强烈的情感，而是坦率而自然的情绪。因此，我们看到的不是一种强烈的反应，而是一组宁静沉思的心灵，因为一个孩子的出现而沉浸在喜悦之中，甚至动物也受到了感染。

室内的背景，层次丰富微妙的光照以及情感氛围，所有这一切都将这些圣人与外部世界隔离开来。他们并没有像同类尼德兰绘画那样与周围的世界融为一体，和谐共处。另一方面，外部世界既没有被推入背景，也没有被简单地设置为精心布局的人物构图框架，如意大利人那样，而是在亲密无间的家庭场景与外部世界创设了一道边界。外部世界不仅仅环绕着这个家庭，即便不能分享它高贵的宁静，似乎也在注视着它。从侧面的棚屋向房间里看去，他们并没有沉浸于狂喜之中，而是相反，现

41 出羞涩矜持的神态，似乎不愿出头露面。透过破烂不堪的石头建筑，我们可以瞥见天空，黎明即将到来。这景色就像我们观画者一样，见证了这静悄悄的神圣夜晚。这一夜没有什么事情发生，但却孕育了生命。世

间万物仿佛和天上的天使一起唱着一支优美动人的歌曲。胡斯有幅类似的作品，画中天使和牧羊人一起崇拜小基督；而在另一幅波提切利的作品中，天使充当了神的信使和圣母的侍童。但在雄高尔的作品中，他们飞翔于上空，与发生在房屋废墟中的事情的联系并未被人们直接感觉到，只出现在敏感的观看者的视野之中。他们是艺术表现精神化取向的组成部分，这种新取向是主观性的、充满情感的，自从15世纪初以来就成了德国独有的一大进步。雄高尔正是将这一点与尼德兰人的自然主义结合了起来。

雄高尔是个富有想象力的天才，他以这种再现的方法来表现世间万物，也包括无生命的大自然。这整个画面，包括建筑或毋宁说是爬满了常春藤的古老石屋，都反映了相同的情愫。意大利人或早期尼德兰人都描绘过满目荒凉长满杂草的废墟，但画法却完全不同。他们画植物活像是标本，画建筑准确到可作为施工图纸。雄高尔虽然完全能做到这一点，但却不满足于此，他能超越这种画法。

让我们仔细看看他的细部刻画，如常春藤。同时代的尼德兰画家或许会在一本祈祷书的边白处画上一些叶子和树枝，画得甚至更加精确。但这并非是雄高尔所关注的，他的兴趣完全集中于植物的特性，它缭绕扭转着，甚至纠结在一起，向四处延伸，爬满墙壁，活力盎然。此外我们看到，车前草的末梢穿过石墙，进进出出，缠绕在一起。这座石屋本身形成了乡村生活的一部分，由于时间的侵蚀成了一座废墟，同时它又是新生活不断从中萌发的一个构架。中世纪“万物生灵”(*omnia animata*)的观念在这里仍在起作用，但并不像中世纪或15世纪初的德国艺术那样具有超验性，而是建立在尼德兰自然主义的基础之上，创造了对世界的感官及情感体验与“生成”意识之间的对比，而“生成”对世间万事万物都是最根本的所在。

就这样，想象力获得了一种新的刺激，神的故事现在也具备了新的特征——就好像艺术家在讲述一个童话故事，在这个故事中，人与自然之间存在着一种神秘的关联。传奇故事在想象之中和自然印象结合了起来，形成了一个充满诗性意象的新世界。于是，《逃往埃及》(B.7)中的

热带丛林便具有了明显的北欧氛围，一头牡鹿四下闲逛，若干小蜥蜴正在嬉戏；还可以发现大片的秋麒麟草和蓟草，那只驴子发现了这些东西特别高兴；疲倦的旅行者在偏僻的林间空地歇息。古老的传奇故事说，天使们压弯树枝，使饥饿的旅行者够得到树上的果实，但雄高尔却没有这么画。强壮的圣约瑟夫压弯大树枝，天使们像一群小孩前来使劲地帮忙。其实，这些天使正像后来丢勒和阿尔特多弗<sup>1</sup>的作品那样，是一种纯诗意的元素。这幅画的奇迹般的特色，并非来源于外部，就已经在那里了——人们很容易便能认出来——就在大自然之中，在充满诗意的森林之中，雄高尔尝试着第一次去描绘它；这种特色也存在于所发生的事件之中，虽说这些事情本身并不奇特，但浓浓的人情使我们感动。科勒乔在起草他的《持碗的圣母》(Madonna della Scodella)时，眼前一定有这幅铜版画。

不过雄高尔有的作品也具有超自然的特色，我们可以从他著名的《诱惑圣安东尼》一画中便看出这一点。此画与上述其他作品是同一时期创作的(B.47, 图 19)，重点强调的是痛苦的情绪，而这些畸形的造物是基督教艺术的特色，一种二元论，善与恶，天堂与地狱，上帝与恶魔，所有这些都拼命想占有人类的灵魂。在中世纪早期，恶魔元素是通过魔鬼附身的形象来表现的，来源于古典神话或半人半兽的东方怪物。不过从 8 世纪往后，它们被更抽象的形象所取代，不再具有神人同形同性的特征。这些形象依然带有动物或畸形人像的特征，灌注着一种奇思异想的生命活力，其新奇之处很大程度上就在于它们的形状与自然事物十分相像。这种由恶魔、怪物和滑稽人物所组成的“合唱队”在 15 世纪初便消失了，当现实性压过了创造性想象而取得了支配地位。这一情况后来就恰恰发生在德国而非其他地方，在 15 世纪的最后三四十年中，这奇异的元素再次出现了，鲍茨是它最著名的倡导者。

然而，雄高尔的铜版画表明，鲍茨不是这种“恶魔复兴”的唯一代表。你会感到奇怪，在这两位艺术家之间有何关联？到现在为止，15 世

---

1 阿尔特多弗(Albrecht Altdorfer, 约 1480—1538)，德国文艺复兴时期的画家、版画家和建筑师，德国南部多瑙河画派的领袖人物。创作年代大体与丢勒同时，以风景画艺术的先驱者而闻名。



图 19 雄高尔，诱惑圣安东尼 (B.471)

纪荷兰艺术太容易被视为仅仅是佛兰德斯绘画的附属品，因此以下这一事实便被人忽略了：荷兰艺术的发展之路是完全不同于佛兰德斯传统的。另一方面，在荷兰艺术最成熟的形态中，我们可以看到有许多方面与德国艺术十分相像，在雕塑领域中尤其如此。由于曼德尔<sup>1</sup>的误导性意见，造成了年代上的另一个错误：15世纪荷兰主要大师的艺术活动其实很早就开始了，但人们却以为要晚得多。在尼德兰南方艺术中发展起来的新潮流，在很大程度上要归功于胡斯的影响。而在海特亨的作品中，这些新潮流没有被看做是往昔的反映，而是一种进步。换句话说，它们是艺术家本人亲身体验到的，最终由他传给了学生热拉尔·戴维。这就意味着海特亨的许多最重要作品一定是在15世纪70年代创作的。另一方面，奥瓦特<sup>2</sup>是早期荷兰艺术的代表，他的艺术生涯可能始于15世纪中叶之前的某个时候，当我们在考虑博斯(Bosch)是在15世纪70年代左右开始作画时，必须记住这一切。而雄高尔也正是在这同一时期开始了他的艺术生涯。

因此，从年代上说，可以推测，正是博斯的艺术启发了雄高尔的铜版画。不过就此而言，我能证明，正是德国艺术家走在了前面。雄高尔回到了早期魔怪形象的图像表现，例如E.S.画师的作品（《大天使米迦勒》，L.166）。事实上雄高尔的《诱惑圣安东尼》一画中的魔怪，无论在风格上还是在精神上，都与这位大师的作品是一致的。的确，当人们想要创造出超越纯自然形状的怪异图像时，人类的想象力变得多么贫乏。即便在貌似想象力丰富的中世纪，我们发现艺术家总是返回到这相同的基本主题，新的观念对其产生影响的情况十分罕见。但在雄高尔的作品中，无疑可以看出这类新观念。从本质上来说，他作品的新奇之处就在于，虽然反对神人同形同性论，但他画的怪兽仍长着四肢，类似于人类。不过这些决不是真实的动物形象，而是他丰富想象力的产物。另一方面，这些怪兽也不是抽象的符号，而是有生命活力的造物，令人信服，具有

1 曼德尔(Karel van Manders, 1548—1606)，尼德兰画家、作家，主要活动于哈勒姆，因撰写了《画家之书》(1604)而被称作“荷兰的瓦萨里”。——译者注

2 奥瓦特(Ouwater, 1410/1415—1475)，尼德兰北方地方地区最早的画家之一。——译者注

他在动物王国中所观察到的许多特征。因此，我们看到这些怪物具有各种特性，常会联想到鱼、蜥蜴或蛙的身体，鸟的脚或蝙蝠的翅膀，这些东西为雄高尔的怪兽增添了令人恐惧的效果。这就提供了一个完美的实例，表明了描绘花草草与建筑题材的所有同时代绘画中，可以看出这种自然主义是如何在纯想象性绘画中也做出了贡献的。中世纪的奇思异想仅限于将宗教主题与人类形体怪诞地组合起来，而现在，由于仔细研究大自然的缘故，想象力极大地丰富起来。

米开朗琪罗和其他一些艺术家都临摹过《诱惑圣安东尼》，从这幅画延伸出若干条道路，通往后来若干代人的艺术。在西部地区它通向博斯和勃鲁盖尔，在德国通向格吕内瓦尔德(Grünwald)，而一种全新的恶魔观念则传播到了欧洲所有地区。

博斯的作品因恶魔元素十分出名，尽管在他年轻时代的作品中没有这种元素，但他对雄高尔的铜版画还是很熟悉的。他在自己创作的同类题材的作品中利用了这些铜版画的基本概念，这些作品的原作藏于里斯本的阿尤达宫(Ayuda Palace)。此外，在科克(Hieronymus Cock)<sup>1</sup>的一幅模仿博斯的铜版画中，雄高尔作品中的不少特点又浮现了出来。因此我毫不怀疑，正是雄高尔启发了勃鲁盖尔将注意力转向了恶魔题材。这种题材虽然那时在尼德兰还不常见，但已使他越来越着迷了。这不仅极大地丰富了他的作品内容，而且也赋予他的人物以全新的维度，呈现出夸张的怪异面貌，戏谑地模仿生活中那些数不胜数的问题。尽管作品的背景为乡村，但同时也充满了噩梦。从下一个世纪的发展来看，博斯比雄高尔更为现代，但他正是从雄高尔那里借鉴了怪物形象。确实，只有在德国，而不是在荷兰，才能追溯到这段描绘人类精神黑暗面的历史。

到目前为止，我们所讨论的雄高尔的作品只是代表了他的一个侧面，如果我们再看看他的一组历史题材的铜版画，则表现出了另一个完全不同的侧面。这组画包括了《圣母之死》(B.33，图 20，可能是他的一套马利亚组画的最后一幅)，《负十字架》(B.21，图 21) 以及表现基

1 科克(Hieronymus Cock，约 1510—1570)，佛兰德斯画家、北方文艺复兴蚀版画家，但他作为印刷品的出版与发行商，地位更为重要。——译者注



图 20 雄高尔，圣母之死 (B.331)

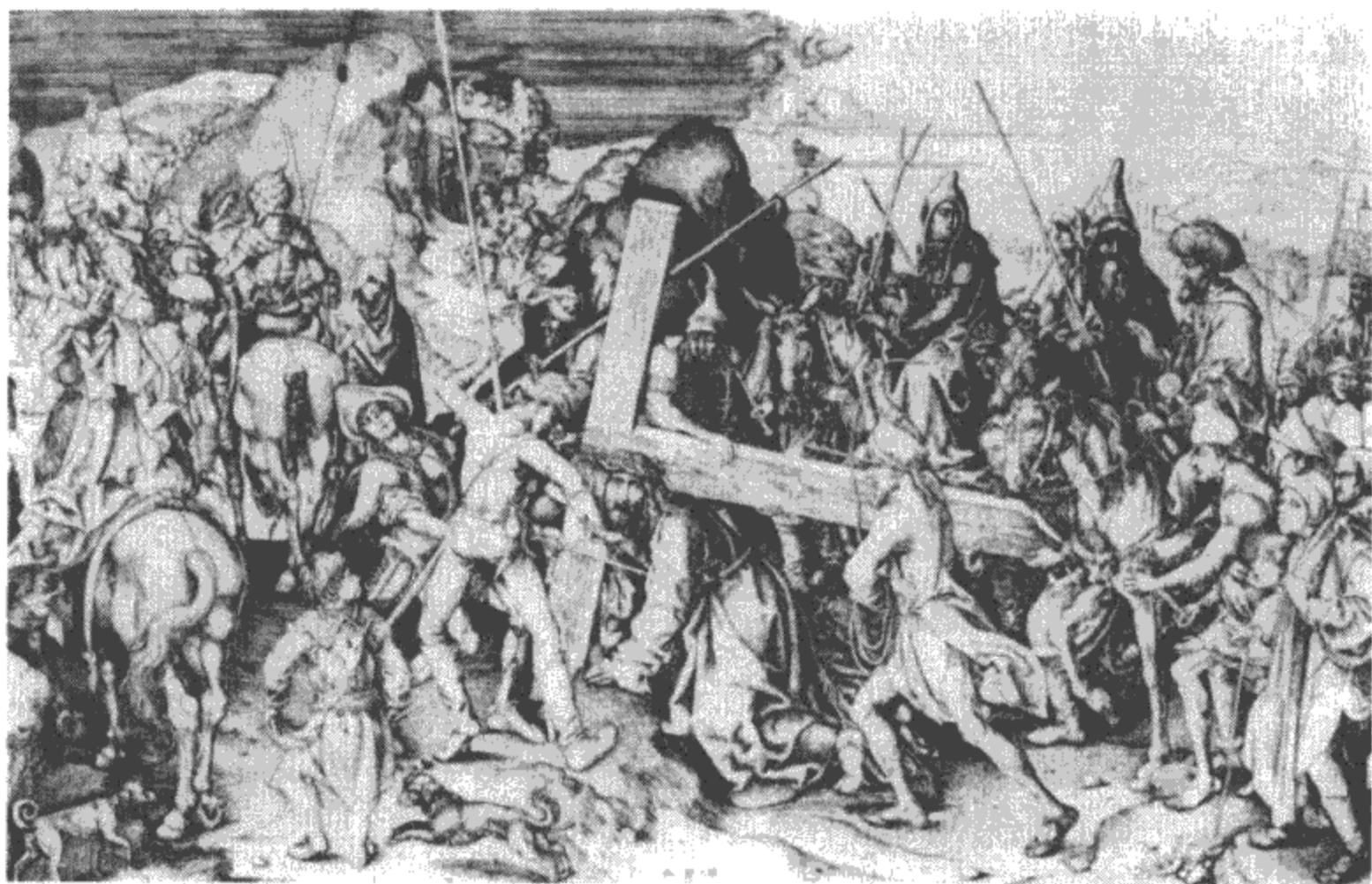


图 21 雄高尔，负十字架（B.21）

督受难题材的铜版组画（B.9-20），这些作品的年代可能稍迟一些。

在所有这些铜版画中，艺术家都表现了充满剧烈运动的场面。现在，风景并不是最重要的，而人的活动，更确切地说是这些活动所产生的情感氛围占据了首要地位。不过，在他的基督受难与《圣母之死》的场景之间可以看出显著的区别。一群人环绕在圣母临终病榻周围，他们神情庄严，构图具有深度感，令我们想起了胡斯的作品；另一方面，作品的哀婉情绪令人想起了罗希尔的气质。这些是对尼德兰艺术的一种回应。比这些更为重要的是这幅铜版画的新写实主义，并不是基于尼德兰人对自然的逼真再现，而是一种再创造，人物身体与精神的再创造，是以全新的人类面貌出现的古老基督教艺术的理想化形象。然而，尽管这些古老类型的本质被保留了下来，但是使徒们却并非是一群业绩辉煌的英雄人物。他们是些辛勤工作的朴素信徒，却也不是真实的团体肖像。其实，这些人物反映了一种有生气的、主观性的人性，他们具有压倒性的力量，甚至于你完全可以推想，这位艺术家本人就参与其中。

不过，这写实主义并不新鲜，它植根于 15 世纪上半叶德国艺术的土

壤，谨慎地在超验的抽象与人类的基本形态之间求得平衡。这种本土的  
45 传统，尽管在 15 世纪大部分时间里被尼德兰的影响所掩，但这种影响一旦退潮，它便又再次抬头。尽管雄高尔在这幅铜版画中所采用的表现技巧，明显是一位曾领教过尼德兰画派的艺术家的手法，但他处理作品的精神与智性内容的方式，则与莫泽、维茨和穆切尔这样的艺术家所持有的观念是一致的。只有雄高尔的写实主义与 15 世纪上半叶他的前辈们相比才不会让人感到突兀。从总体上来说，这些画家时常将永恒的价值和现实的价值完全对立起来，与他们不同的是，雄高尔的灵感只来源于现实。现实不仅在他的图画创意中闪烁着光芒，而且也赋予他的作品以统一性和惊人的丰富性。

所有这一切都在基督受难的作品中更丰富地体现出来。在艺术上，它在许多方面十分类似于《圣母之死》，即便这种描绘基督受难的连环手法也与同时代佛兰德斯的习惯不合，尽管佛兰德斯的影响在细节中仍历历可辨，但雄高尔却远离了佛兰德斯的传统。他的构图完全变了，占主导地位的不再是对自然的写生，而是在讲述一个个动人的故事，其中的主要内容则是受难者与周围怀有敌意的群众之间的精神差异。艺术家对群众的描绘，集中刻画了他们的恶魔本性、粗鄙和缺乏怜悯之心，这一切都是以人群的狂野动态，尤其是以观相术的方法来表现的，这是中世纪以及 15 世纪初德国艺术中常用的手法。不过由于雄高尔仔细研究人，所以脸部表情刻画得极其丰富，他的一套十二幅铜版画，似乎直接取材于生活原型，展示了整整一个人物系列，具有鲜明的个性。这些人物组成了一道深色的背景，宁静而荣耀的基督形象就从这背景前浮现出来。与那些具有自我意识的根特与布鲁日画家的艺术相比，这实际上是一种完全不同的艺术，就像米开朗琪罗若干年之后背离了吉兰达约的刻板的自然主义，转向乔托、马萨乔、乔凡诺·皮萨诺和奎尔奇亚(Jacopo della Quercia)。换句话说，他回溯到了托斯卡纳人像艺术的源头。雄高尔也一样，他领教了尼德兰画派，又返回到德国早期艺术中那些原初的、伟大的东西。德国早期艺术家们努力将人类心灵中隐藏的邪恶根源与仁慈上帝的伟力相对照，从而强化了艺术与宗教体验。雄高尔以此为出发点，

利用尼德兰自然主义方法，成功地创造出了一种现实主义的、精神完善的人类形象，启发了后来的丢勒；而且如同他的那些怪异想象力一样也影响了荷兰绘画，正如我们再次在博斯的作品中所见的一样。影响所至，它出现在博斯一系列表现基督受难的图画中，从中我们第一次发现了紧张的面部表情。这些图画中最早的作品，在构图上，在生气勃勃的单个人物上，都反映出了雄高尔的影响。正如我们所指出的，博斯独立地在尼德兰绘画中探索着新的途径，但它们显然与早期德国艺术的元素混杂在一起，所以不可能出现完全意外的发展。但同时博斯还是能够根据荷兰艺术的情感来改造这些德国元素，改造得那么迅速，以至于真的可以说这就是他独立发展起来的。当然，这些关联之点并不能抹杀这一事实，艺术的影响同时向着相反的方向流动，就像雄高尔的《负十字架》(B.21, 图 21) 这样的优秀作品所表明的那样。 46

在这幅作品中，步履蹒跚的基督形象触动人心，与残忍士兵形成了鲜明对照，这些都令我们想起了他早期画的基督受难场景。然而在这幅铜版画中，这群人已变成了一大世俗奇观，规模宏大的行进队伍在开阔的风景中前行，从耶路撒冷前往基督受难地，就像从一个巨型舞台上走过。这异国情调的戏剧性行进之中，融入了大量风俗画母题，构图与细节都是以 15 世纪之交在荷兰绘画中起重要作用的表现程式为基础，可以追溯到扬·凡·艾克的构图形式，不过我确信这也是荷兰式的，雄高尔从荷兰艺术中借鉴了这一图式。例如，围绕在神情憔悴的圣母身旁的几个人，在原来的版本中未曾出现过。荷兰艺术家最早将其画入同一题材，后来只有雄高尔将其组合进画面。不过，我们可看出雄高尔的面部表情刻画以及风俗化人物表现更接近荷兰范本。有些角色眉清目秀，而普通乡下人则形容粗陋，骑马武士沉默寡语，这些都具有从奥瓦特到罗马派画家的荷兰绘画特色，尽管在雄高尔早期作品中看不出这一点。另一个荷兰的鲜明特色是此画中的所有人物，无论是好事者还是旁观者，都组成了一个完整的统一体，每个人物都有助于铜版画形成冲击力。在这个场面中，最为生动的人物是左边角落中的马夫。这一大群人缓慢地向前移动着，将要发生的事情不可避免，令人毛骨悚然，只是因为基督摔倒

在地才暂时停顿下来，接着将继续行程，走向那不祥乌云笼罩着的行刑之地。基督倒下使年轻马夫停下了脚步，他转过头去看着基督，眼神混杂着同情和轻蔑，表现出高超的人物刻画技巧，这在雄高尔同代人的作品中是看不到的。若无荷兰艺术的出现，这种完美的表现是不可能的。

- 47 关注于自然主义的人物表现，着力反映内心精神生活而不是激烈的情感或外在活动，这一点贯穿于荷兰艺术发展的始终。雄高尔在自己的发展过程中所吸取的正是荷兰画派最基本的特征，所以我们完全可以推测雄高尔受到了荷兰绘画的影响。此外，他作品中的风俗画要素也来源于荷兰绘画。

这些要素当然不是什么新东西，即便是在哥特式艺术中，宗教故事图中的次要人物也是根据同代日常生活的人物形象描绘的。在整个 15 世纪尼德兰艺术中，风俗化的人物和场景是司空见惯的，不仅构成了宗教绘画的背景，而且也是世俗绘画表现的主题。在德国，这些风俗要素也很快被接受，尤其是在书籍插图领域，我们可以在印刷的插图书和大量单幅木刻与铜版画中看到这些要素。

不过在雄高尔的《负十字架》中，风俗要素获得了新的含义。它们不再是简单的自然主义附属物，不只是一种虚饰，也不纯粹是画家对世间万物兴趣的产物，而是他对人类基本生存状态的忠实描绘，与铜版画的精神内涵有着不可分割的联系。在这里，我们可以在荷兰绘画中再次看出雄高尔之前的一种传统，它不间断地发展着，直至 17 世纪初。我们暂不详述这一发展的起步阶段，它始于海特亨与博斯的早期作品，尤其是博斯，他对人类生活的新评价迅速成为一面清晰的反光镜，映射出一张幻想与现实相交织的网络。当然，雄高尔的作品中也潜伏着这种发展的可能性，这一点在他的世俗与宗教作品中都很明显，如《上集市》一画（B.88）。不过这只是一种初步尝试，与《负十字架》之间有很大的距离，表现出他提取和描绘人类生活状况中最重要方面的能力。所以我们可以设想肯定有一个中期发展阶段，为取得这样的成就提供了必要的灵感。这灵感不到荷兰传统中寻找又能到哪里去找呢？当然，在雄高尔艺术发展这一阶段不存在直接模仿他人的问题。确实，《负十字架》在解释

精神内涵方面借鉴了荷兰绘画并与之相似，但它依然是一件独立的作品，其创新性具有革命意义，远远超越了同时代的荷兰作品，在表现充满活力的场景以及创造高度戏剧性效果的手法方面，尤其如此。

在荷兰绘画中，风景是最基本的表现对象，它为图画提供了统一感。人物构图被打碎，形成了若干群组或单个人物，而将他们统一起来的是风景和作品意蕴。这种意蕴反映在画中人物并不主动参与到所表现的事件之中，而是被动地做出反映。换言之，发现图画统一性的任务留给了观画者，这种统一性要么存在于人物与空间效果之间，要么存在于人物之间。而在雄高尔的作品中，风景隐入了背景，尽管为人物构图提供了统一的框架，但强调的依然还是人物。悲惨的一幕在观画者眼前晃过，就像罗马凯旋门上所刻画的历史事件，主导着整个画面，如同中世纪和乔托晚期画作。但其区别在于老的叙事手法是分析性的，场景与人物一个接着一个出现，而现在以单一行进队伍的形式统一展示了生动的、富有活力的场面。因此我们面对的是一群人，他们活了起来，参与到一个完全不同于日常生活的事件之中。在这里没有多余之物，每一个人都以各自的方式，或与正在发生的事有关，或与将要发生的事有关，全都程度不同地卷入到这事件之中。他们有的在执行任务，有的表示怜悯，有的只是感到好奇。整个场景表现得生气勃勃，靠的就是画中人物都参与其中并形成戏剧性高潮。行进队伍像一条蛇，从城市向着山丘和刑场蜿蜒前进。突然间队伍的中间部分膨胀起来并陷入混乱，停止不前。画面上出现了一系列复杂的人物动态，形成了戏剧性高潮，而先前的绘画从未表现过这种高潮。从本质上来说，这幅作品的新颖之处就在于将基督的受难与今天我们所谓的大众心理联系起来。这整个过程远不止是直接的历史纪录，或简要地讲述英雄故事，也不可能被当做促进宗教沉思或奉献的辅助手段，而是一幅引人入胜的生活画面。画中刻画的一个个人物表现出不同的态度、情感和道德水准，揭示了生活的悲剧。这队伍的一头一尾，只是简单地通过“群众”场面来表现各种不同的心理与社会特征，而在中段戏剧性的冲突发展起来，高贵与卑俗、凶残和献身形成了鲜明对照。不过，更重要的是，有一种崇高的力量引导着所发生的

一切，确保永恒定数的实现。也正是这种力量，将人群引出城外，走向山冈。山冈上乌云密布，就要笼罩这弯曲前行的人群。他们将被再次领回那座城市。

这幅铜版画比任何作品更清晰地表明了以下观点是完全错误的：只有意大利和尼德兰艺术家的作品才导致了现代艺术的出现。此作品的核心(*in nuce*)是一种史诗般的、激动人心的风格，这种风格既注重人物刻画，同时也表现了控制着大众反应的精神力量。随着对意大利影响的克服，这种风格形成了我们悲剧意识的基础。

49 然而，雄高尔本人并没有沿着这条路继续走下去。我们必须谈谈他最后一组作品（我认为在年代上这些是他最后的作品），这些作品追求着完全不同的目标。弗里德兰德曾就这些作品的图形品质做过精彩的解释。这一时期，雄高尔受到尼德兰画家的强烈影响，努力以自己的黑白媒介模仿他们漂亮的画面效果。在这批尚待讨论的铜版画中，雄高尔专心致力于开发铜版工艺的一切可能性，力求达到最佳效果。在这一探索过程中，他再一次回到自己年轻时代的作品，不过早期不成熟不确定的东西现在变得纯熟与自信起来，远远超越了纯技术的性质，不仅以他中期所汲取的对形式的灵活把握能力为基础，而且也受到全新艺术目标的影响。他的早期作品只是一五一十地讲故事；现在我们看到人物个体分明，构图十分单纯。中期的铜版画“惧怕留空”(*horror vacui*)的特点很明显；现在即便是风景描绘，背景也处理得尽可能干净明亮，没有同时代尼德兰艺术中那种细节刻画的痕迹。同样，在德国早期铜版画中这类细节必然还最低限度地存在着，而现在雄高尔则有意识摒弃细节，使人物如高浮雕般突显出来。他的早期作品中充满了自然活泼的运动，自然地偏爱于画面构图类型，对各种形体进行安排，清晰地揭示出造型效果。这种分散式的构图现在变成了多样统一的构图，母题的堆积也被和谐的布局所取代。例如，在《复活后的基督与抹大拉的马利亚相会》(*Noli Me Tangere*) (B.26) 中，线条营造出一种优美的节奏感，在形式上将两个人物融为一体，同时也极大地提升了人物的精神冲击力。在这里，雄高尔中期的写实主义业已消失，两个理想化的人物形象，姿态动作平静而

庄重，达到了完美的统一。这种风格看似很像晚期哥特式风格，但其实是完全不同的，因为在这里画家并没有撇开自然或人类生活去单纯追求理想，而是将这两者提升到了一个理想的境界。

这一时期雄高尔总是一再地表现男性立像，这当然并非偶然。事实上，只要我们看看这类铜版画就会明白，它们代表的是一种新的雕像式风格，哥特式的超理性母题被自然的身体构成形式所取代了。例如我们完全可以设想，雄高尔的《施洗者圣约翰》(B.54, 图 22) 是作为一尊雕像来刻画的。如果是这样，同时代德国还有其他什么作品如此接近于文艺复兴的理想呢？

雄高尔在《众使徒》(B.34—35) 中塑造了若干强有力的人物形象，<sup>50</sup>人们或许会说，他们在某些方面与多那太罗的作品很相像。人物身上的服装具有厚重感，服饰与身体的关系很自然，形象轮廓清晰而动人，具有理想化色彩，这一切都说明了形式问题即便与技术问题无关，也开始令雄高尔着迷；也表明了这些问题对他来说甚至比创造出广阔的风景更加重要。

雄高尔也关注起文艺复兴的裸体表现问题，精美的铜版画《圣塞巴斯蒂安》(B.59) 便说明了这一点。但他并不着力模仿文艺复兴艺术家的作品，而是重点强调四肢，清晰地刻画出肌肉组织，以表现出一种新型的有机人体结构。自从多那太罗时代以来，这一点就成了意大利艺术的中心问题。

所有这些革新，如对人像再现问题的关注，客观节奏的表现，浮雕或雕像效果的呈现，理想化的追求，也就是说从强调个体向着宏观世界的转变，加上过分强调客观观察的形式问题，都是与经过长期发展臻于巅峰状态的意大利艺术理想相一致的，我们正是用“意大利文艺复兴”这个短语来概括这一巅峰状态的。雄高尔被这些革新所吸引是不奇怪的，尤其当这些革新的影响在西方年复一年日益增强的时候。我们甚至不用去推测他曾见到过意大利的艺术作品，当然很有可能他是通过意大利的版画了解到许多东西。不过除此之外，“空气之中”还弥漫着一种意大利的情感，在我们谈论它的直接影响之前，艺术家们便能够通过我



图 22 雄高尔，施洗者圣约翰（B.54）

们所体察不到的无数方式，感受到文艺复兴的精神成就了。

雄高尔在创作《圣塞巴斯蒂安》时也面对着文艺复兴艺术家的类似问题，尽管如此，他的作品还是产生了完全不同的效果。尽管问题是相似的，但情感完全不同。在雄高尔的作品中我们可以体会到，形体与线条，伤痕累累的树干与细枝，飘动的腰带，人体的轮廓，都有一种奇特

的颤动感。这里几乎没有直线，一切都是以曲线和某种艺术情绪来传达的，这些与意大利的规则不相干，努力追求的是一种表现的效果。为了理解这一点，我们必须再次将注意力转向 15 世纪德国艺术的总体发展。

#### 四

先前，在艺术思潮受到自然科学支配的时期，人们通常将艺术的发展 51 比作植物的生长。而今天，我们更多地是从艺术的精神内涵和形式表现之间不断冲突的角度来考察艺术的发展。今天，一代代人处在相互斗争状态，换句话说，每一代人都否定上一代人的艺术追求并寻求自己的道路，同时又总是离一开始所抛弃的东西很近，但又不会完全回到过去。在德国 15 世纪末的绘画中，可以看到类似的情况。在 15 世纪四分之三的时间里，德国绘画与尼德兰艺术有着密切的联系，因而汇入了尼德兰的发展进程。现在，这种联系松弛了下来，但成果犹存，即忠实地表现大自然。的确，这一成果不仅遗存了下来，而且走向了成熟，不过尚未穷尽艺术的种种可能性。现在，自由的想象成为艺术创造的坚实基础，超越了任何对世界的当下感官知觉。

这一情况可以在书籍插图领域中看得尤为清楚。“对世界的再现”变得更加丰富多彩，在艺术上更为纯熟，而自由发挥奇思异想的喜好也同样程度地发展了起来。例如，我们在谢德尔<sup>1</sup>的编年史中看到的插图《死神之舞》（图 23）画得是多么怪诞啊！在这幅画中，没有当代尼德兰和意大利绘画中那些最优秀的东西，如自然主义的风景，对自然事物丰富而生动的描绘（如尼德兰绘画）；也没有井然有序的画面结构，精准的素描，解剖正确的人体刻画（如意大利绘画）。从这个观点看，此画是不足的。然而，如果用另一种标准来看这一曲“死亡之歌”，不是将它看做对现实的反映或理想化，而是将它看做纯粹的奇思异想，而非外部印象，

1 谢德尔(Hartmann Schedel, 1440—1514)，纽伦堡人，德国医师、人文主义者和历史学家，是最早利用印刷品作为书籍插图的制图家之一，最著名的作品是《谢德尔世界编年史》，1493年在纽伦堡出版，书中有丰富的插图。——译者注



图 23 雄高尔，死神之舞，为谢德尔的编年史作的插图

它的不足之处就转变为惊人的创新性。在 15 世纪下半叶，意大利和尼德兰艺术家偶尔也画人体骨骼，但他们重视的是解剖细节。德国绘画当然并非如此，肋骨是扭曲的，脊柱看上去像橡胶管，手脚的骨头画得有如木偶，都是对称的，甚至可以说是装饰性的。因此，整个画面透出一种令人毛骨悚然的、幽灵般的活力，几乎可以听到骨头在格格作响。这些骨架怪异生硬的舞蹈将我们带到一个超自然图像的世界，不过这个世界依然是怪诞而充满生活气息的。在造型、空间及色调表现方面也是如此，而在图像再现方面，与尼德兰和意大利绘画相比，此画的不同之处并不在于细节减少了，因为在意大利木版画中，用于表现空间、色调和造型的线条甚至更少。但无论多么简约，线条在本质上依然是基本艺术要素的反映。另一方面，德国艺术家追求着完全不同的目标。他们对表现人

体重量和体积，对表现解剖细节或色调不感兴趣，因为对他们而言，这些是不相干的事。即便是在处理外部世界的基本特征时，他们所关心的也是以生动的鬼怪形式，在统一的黑白区域内尽可能自由地表达奇思异想。因此，尽管采用了某些写实的母题，但整体效果依然是非物质性的，对于形状和色彩的处理手法与纯写实主义绘画所要求的完全不同。这黑洞洞敞开着坟墓——可看出并没有着意表现深度感——构成了整个画面的基础，然而并非是静态意义上的基础，因为恰恰相反，正是这开口引发了此画内在的不稳定性。形体与人物从黑暗的基底上浮现出来，共同构成了一个环绕着骷髅的不规则半圆形。在画中，线条完全取代了色彩和实体。如果我们观察一下运动的方向，构图的含义便十分清楚了。这不是一个静态的结构，或是一幅按透视法则画的素描，我们面对的是一个噩梦般的场景，完全脱离了一切构图手段。那个吹着小号的死者，通过长长的外衣与从坟墓中升起的那具骨骼联结起来，而实际上这外衣流动的水平线条极大地增强了复活的感觉。不过这个半卧着的形象也是有生气的。他已经开始活动了，我们看到他的手臂向上伸展，超过了头顶。这个起始的动态传向了另一个人，强度增大，并沿着右边那个复活者向外伸展的手臂传递着。他紧握着身后那个舞蹈者的手，从他开始再以之字形传向下一个人物，达到了高潮。这个人物生硬地向上挥动着右臂，像疯子一般发出痛苦的叫喊。观画者的眼睛要追踪这种飘忽不定的、断断续续的动态是不容易的。此画若与尼德兰艺术那种史诗般的气魄以及意大利那种均衡和谐的艺术相比，其间的反差有多么大的啊！不过，若将这幅《死神之舞》以及简单勾勒的生动形象视为低档作品，那就大错特错了。

此画的基本概念显然是不同的，不过这些概念不仅源于某种特殊题材，而且是从15世纪晚期整个德国艺术中生发出来的。德国艺术起初采纳了尼德兰的自然主义，后来再次走向唯心主义。不过它并没有仿效意大利艺术而返回到理想主义，关注理想的物质形态，而是寻求各种方法以表现最新发现的精神深度。在探索过程中它再次诉诸晚期哥特式的传统，在德国处处可发现这个传统就蛰伏于尼德兰自然主义表层之下。所

以，突然之间，这种古老的传统及其夸张的奇思异想就再次浮出水面。  
53 不过，它的这些怪异元素现在有了全新的含义，正如我们在这场新运动中从事创作的艺术家的绘画中所能看到的。附带说一句，他们是德国有史以来最优秀的艺术家。

丢勒在出师之后，为什么没有像他父亲那样到尼德兰去访学？答案很简单，此时尼德兰的工场已学不到什么东西了。雄高尔的艺术已经超越了尼德兰艺术。而且，早在丢勒外出旅行的那些年中，雄高尔就成了所有德国年轻艺术家学习的榜样。所以，对于这位纽伦堡年轻人来说，最重要的事情是前往科尔马去拜师学艺。丢勒和当时的整个德国艺术从雄高尔那里所学到的东西，就是对15世纪德国艺术成就的深刻理解，通过绘画观看的方式丰富精神生活。雄高尔已经将自己的努力建立于尼德兰自然主义成果的基础之上，同时又以新的洞察力丰富了这些成果，这就是对事物本质的洞察，对隐藏于日常平凡事件之下的情感价值的认识，以及对各种描绘史诗般的、激动人心的事件的手法的把握，从而创造出精神上的现实。丢勒在所有这些方面都是他的学生，而且在某种意义上，雄高尔是他的终身导师。同样，丢勒的图形风格也可以看做是雄高尔创作的延伸和发展。最后，雄高尔的最后一批作品也极有可能为年轻的丢勒提供了解决形式问题的新观念。当丢勒从西部地区返回到纽伦堡时，可能正是这些作品激励着他去南方旅行。

不过，丢勒从意大利返回创作的第一套伟大的作品《启示录》完全背离了雄高尔，正如背离了曼特尼亚一样，此作是以马丁·路德的精神写下的充满激情的忏悔，内心启示的表白，昂扬激越的布道。

### 第三章 丢勒的《启示录》

丢勒在 25 岁时便开始为《启示录》系列木版画画素描稿，这是在他外出旅行回来不久。这次旅行的行程很长，他去了德国西部地区和意大利。在德国，他主要通过雄高尔了解了尼德兰的自然主义。雄高尔不仅将自然主义融入自己的风格，也赋予自然主义以新的内涵，指明了它的发展方向。在意大利，则主要是曼特尼亚的绘画使他关注到了意大利艺术描绘人类形体的问题与成果。也是从曼特尼亚那里，他发现了一种根本不同于尼德兰艺术的观察与表现大自然的方法，将根据自然规律创造的新的理想美与对大自然的逼真再现结合了起来。 54

这两方面的影响给年轻的丢勒留下了深刻的印象，甚至可以说决定了他后来艺术的发展。但是他返回家乡后的第一件重要作品，也是迄今为止最优秀的图形作品，似乎没有受到这两方面的影响，而是全新的创造，在 15 幅图画中表现了他的启示录意象。这一创新将他在国外所学的东西推到幕后，不仅成为德国最重要的艺术家，也使德国在欧洲艺术中获得了全新的地位。

在考察这些图画之前，先谈谈它们所依据的《圣经》经文是明智的。《启示录》的内容和文学风格与《新约》的其他部分不同。其他各书并无文学上的抱负，叙述平静而客观；《启示录》完全不同，充满了激烈的感情张力。尽管《启示录》时常有意写得扑朔迷离，但却是一部无与伦比的、富有想象力的文学作品。我们必定会被它那奔涌而来的图像、景象和象征符号，被它那具有势不可挡冲击力的奇特语言深深吸引。在这里我们发现旧约《圣经》的紧张的、预言式的风格，被用来创造一系列

狂热的、梦幻般的图像。《启示录》的作者是一位信奉基督教的亚洲犹太人，写作时间可能是在尼禄统治时期或之后不久。换句话说，它是写于基督徒和犹太人遭到野蛮迫害的时期。这次迫害最终引发了巴勒斯坦人的大起义。起义尽管被血腥镇压了，但并没有平息皇帝的怒气。后来当犹太人在耶路撒冷占了上风并处死罗马人及其同情者时，尼禄一天之内就屠杀了两万凯撒里亚的犹太人以示报复。“我们夜以继日地杀人，内心充满恐惧，颤抖不已。”一位同时代人这样说道。然而尼禄的报复却极大地激怒了犹太人，他们奋起抗争，团结起来捍卫自己的事业，甚至信奉基督教的犹太人也加入了斗争行列。当时的情势更加剧了被迫害者的苦难：罗马瘟疫与饥荒盛行，小亚细亚地区因地震而满目疮痍，整个罗马帝国到处是杀戮与暴乱。当尼禄的军团倒戈时，他命手下的一个被解放的奴隶将自己勒死。然而，人们普遍不相信尼禄自杀的消息，害怕他会在东方的某个地方再次现身。所以这一切必然形成了一种怀疑与反抗的氛围，这又反过来引发了在劫难逃的感觉。这就是《启示录》从中浮现出来的那个世界。

相对而言，《启示录》对艺术的影响并没有新约中其他部分那么大。只有在宗教情绪十分激烈的时期，人们才怀着真正的兴趣来读它。例如，在第一个千年终结之前，许多人都以为世界的末日即将来临；在12世纪和13世纪，大量神秘的异端宗教团体建立起来；而在15世纪下半叶德国宗教改革时期，宗教剧变达到高潮。当然，《启示录》中的某些内容已启发了艺术家，但此书作为一个整体只是赋予了一件杰作以灵感：这就是丢勒的木版画。其部分原因就在于，经文本身比新约中其他各书更多地将一些本质上是犹太人的元素织进了基督教的信息之网，因此《启示录》完全不适合以图画来表现。那些完全排斥艺术的人们陶醉于《启示录》中，任想象在非现实的沉思中驰骋。然而，时代的种种问题，德国艺术的鲜明特色，当然还有丢勒本人独一无二的艺术特性，这些都促使这原本不可能化为图画的材料变成了图画，在某些情况下，这些图画比经文更有艺术冲击力。丢勒最伟大的成就之一，无疑就是以一定的次序来组织这些不容易处理的材料，而前人表现《启示录》的尝试全都有局

限，要么只是刻画了某些特定的人物，要么只表现了孤立的场景。

然而，丢勒的成功在很大程度上要归功于他所依据的图画原理，因为尽管《启示录》富有诗意，但丢勒还是小心谨慎地从大量题材中选取最具感官吸引力的东西，特别是与大自然相关的材料。可以说，这就是将精神图像进行分解并使之融入图形表现的形式。因此，丢勒从第一幻象，即七个发光体的幻象中，选取了“好像人子”的形象，他的头如白羊毛，眼目如同火焰，面貌如同烈日放光，右手拿着七星，口中出来一把两刃利剑。在这威风凛凛的形象上，丢勒加上七个发光体和见证者。他将这些要素组合成一幅堪称奇异的幻象画面，因为这些东西都是想象力的自由挥洒，而非对自然的仔细观察。因此，尽管丢勒将《启示录》转译成了视觉图像，但在这一过程中，并没有丧失原作的主观幻觉特点。在他看来，这第一幻象发生空中，万能之神坐于彩虹之上，周围环绕着七个发光体，每颗星立于云彩之上。显然，我们看到的是艺术家眼中的幻象，而不是见证者所见的景象，他跪于神面前。如果这一场景是以坚实的尼德兰自然主义风格表现的，或是以意大利式的世间次序来表现的，就会变得既虚弱无力，又不能令人信服。丢勒不但没有弱化原作的想象力，反而强化了它。他的线条蜿蜒曲折，不受地心引力控制；他的云彩精致美妙，从黑暗的背景中浮现出来，体积厚重却并无沉重感，展示了无限深远的空间。所有这一切都将我们带入一个只存在于想象中的世界，在这个世界中，物理世界的规律不再起作用，起作用的是另一些法则，从属于另一种真实，换句话说，从属于超自然的世界。这是中世纪世界观的遗产，它作为仍具有活力的主导性成分，在德国比在其他地区延续得更为长久。不过，若将这不同凡响的《启示录》风格仅仅视为中世纪主义的最后杰作，就大错特错了。

现在让我们转向丢勒的第二幅画《圣约翰领受圣喻》。在画面的下方，我们看到一片宁静迷人的风景，表现了广袤优美的大地，但这美景几乎被上部的景色所毁，造型奇特的云彩将上天与俗世划分开来，天堂宫殿巍峨高耸，巨门洞开。这天国景色被封闭于一个火环之内，与下方俗世风景形成鲜明对照。在中央有一个光环，由一群天使环绕着，他们

又被一群怪异的中世纪人物及图像所包围。在空中遨游的精灵中间，我们看到了圣约翰，他飞向圣坛的宝座去领受圣喻。我想，要追溯这类图像的起源并不困难。丢勒读了《启示录》并对此进行了思考。最初，他只看到了俗世之美，这个世界的定数悬而未决，正如他先前常带着画笔和速写本外出写生所观察的世界。但是他的思绪很快便转向了主宰着世界命运的巨大力量，这时无数图像便如潮水般涌入他的脑海。这些支配力量的图像是他曾在中世纪教堂以及手抄本中所见到的。尽管它们奇形怪状，但依然是所有图像中最真实的。所以人类意识的这两个领域，一是基于我们的感官体验，一是源自我们寻求生活之意义的精神奋斗，结合起来形成了奇特的统一体。因此，正是这位艺术家扮演了诗人与见证者的双重角色。在此画中，丢勒以挑战《圣经》经文的方式，描绘出自己心灵的视像。他设法将现实和非现实统一起来，对这两者作出评价，并有能力准确地、恰到好处地强调每种图画元素。

正是丢勒的主观性支配着这些图画。中世纪艺术家对世界的看法受到了神学体系的控制，而丢勒不同，他的立场与15世纪尼德兰以及意大利艺术家是完全一致的。这些艺术家，正如我们已经看到的，力图与大自然建立起一种基于观察和个人体验的新关系。不过区别还是存在的。在意大利和尼德兰，艺术家依靠的是外向的感官体验，依靠对自然的模仿及其统一秩序的理想化；而在德国，艺术家依靠的是内心体验，他们不断探究进而丰富想象力。可以看出这种趋势贯穿于整个15世纪，德国艺术发挥着精神作用，既满足了提升精神生活的普遍要求，又满足了人们对知识的普遍渴望，无论是宗教知识还是世俗知识。它要解决的精神与智性问题比形式问题更加重要，这就是为什么教会绘画的进步没有直接源于国民需求的绘画那么明显，后者即木版画、铜版画和手抄本插图。丢勒的《启示录》是进步的产物，这一进步导致了艺术的人性化，可与意大利和尼德兰的进步相媲美。不过，在这普遍的发展潮流中，《启示录》依然是一件独一无二的个性化作品，丢勒的天才将平庸粗俗的艺术法则变成了伟大艺术的载体，就像莎士比亚那样，将小作家的作品变成了伟大的文学杰作。

《启示录》不仅是现代德国艺术的第一伟大范例，也是一件自成一格的作品，既雄辩又深刻，有如路德的作品。在这里，精神直接诉诸精神。不过，我们也只能以它自己的时代，也就是说，以德国整个艺术的标准来判断它。丢勒一旦找到了正确的“调子”，其他作品便接踵而来，我们所面对的是一场惊心动魄的戏剧，这在同时代艺术作品中是见不到的。在这里，丢勒描绘了他心中所见到的人类毁灭的幻象以及天堂与地狱间的冲突。通过他的眼睛，我们看到了化作四种形象的死神摧枯拉朽，横扫一切，命运无情地在追寻着牺牲品。在一幅更有冲击力的画面中，我们看到四个毁灭天使飞翔在一大堆混乱不堪的人群上空，执行着它们恐怖的任务。这些天使神情专注，精力十足，甚至连意大利艺术也相形见绌。他们是死神的使者，是些理想化的形象，并不是意大利作品中那种神圣的英雄；他们是维京人，由于活力四射而被提升至神的地位。 58

所有这一切我们太熟悉了，不用多费笔墨。我想谈谈这件作品作为一个整体的统一性问题。要理清《启示录》经文中的叙事线索是很难的，因为它更像是一系列激情洋溢的散文，而不是情节清晰发展的故事。不过基本概念既清晰又简单：罗马这座罪恶与堕落的城市，给自身乃至人类带来了恐惧与毁灭。《启示录》是一曲伟大的圣歌，充满了对压迫者的憎恨，同时为真神的最终胜利而欢呼。

可以说《启示录》是一部有倾向性的作品，基本主题十分接近于压在丢勒和许多同代人心头的宗教问题。在《巴比伦大淫妇》一画中我们也可以看出，他在画这幅插图时心中也有相类似的感觉（图24）。《启示录》叙述了七个天使是如何将见证者引入旷野中，并将这大淫妇带到他面前的。她穿着入时，骑着一只七头兽，手拿金杯，里面盛满了淫乱污秽之物。怪兽的七个头象征着七座小山，明显是指罗马七丘。它的十只角代表统治这大淫妇的国王们。神为了使自己的意志在人间得以贯彻，便在这些国王心中植入了一种欲望，说是要毁掉这大淫妇，并将她的帝国献祭给这怪兽。《启示录》告诉我们，当这一切发生之后，天使将现身，宣布巴比伦的灭亡和大淫妇的毁灭。这大淫妇已变成了魔鬼的居所，她用酒将所有国王灌醉，并放荡地诱惑着客商。从此以后，无论陆路还是



图 24 丢勒，巴比伦大淫妇，《启示录》木刻版画

海路的生意都将中止，磨坊停歇，艺术之声归于沉寂。这一切都被这大淫妇毒化，她的大城必定灭亡，永不再现。最后，当所有这一切完成之时，耶稣将骑一匹白马穿云而来，朋友聚集到他的身边。据我了解，没有任何历史记载比这更生动地叙述了这场恐怖事件，它伴随着一个新的宗教的诞生。我们对于这些事件的了解基于在时间上迟得多的教会观点，这些观点并无没有帮助，而是些先入之见。我们了解到的是异教徒的报复，以及与之形成对比的基督教殉教士的忍让。但我们的概念明显是理想化的产物。在任何社会大变动之后，这种理想化必然出现。而正是《启示录》向我们展示了，我们的解释只是部分与历史事件相吻合，这些事件是两个世界之间的对峙，一个拥有至高无上的权力和权威，另一个很渺小但充满热情，坚信理想终将获得胜利，准备消灭既存的文化，以创造出对自身信仰的普遍尊敬。

正是这些《启示录》的元素引起了年轻丢勒的热烈共鸣，他要使他的《启示录》成为针对罗马的战斗檄文。早在1521年丢勒就曾在——一则报道路德去世的假新闻的刺激下，写下了抨击罗马教廷的文字，谴责它是真正基督教世界的彻头彻尾的敌人。他利用从威尼斯带回的一幅画稿，将这个大淫妇画成漂亮的威尼斯妇女形象，一个娇艳女子拿着金杯在引诱疲乏的旅行者。不过，她并没有像《圣经》中所描写的那样只出现在一位见证者面前，而是面对着一大群男人和女人，他们穿着同时代的服装。不过这漂亮女子只有一位崇拜者——一位大眼睛圆嘴唇的小僧侣，跪在她面前做祈祷状。从一旁人们的脸上，我们看到了从惊愕到厌恶的各种表情。一位妇人和她的侍童紧张地看着这场面，一个粗壮的庄稼汉以高傲而轻蔑的目光看着这群人的中心人物，他可能就是丢勒本人。这位巴比伦淫妇并非出现于旷野之中，而是身处丢勒故乡的大地上，周围有植物和鲜花环绕。不过她的坐骑跨越了一条河流，看上去经历了长途跋涉。在她的后面是大海、群山、巴比伦大城、罗马、整个基督教世界，所有一切都处于这妖妇的魔力之下。但这魔力很快就要破灭了。丢勒以传统的手法，将若干叙事性的瞬间融入单幅画中。我们看到，在高高的云端上，天使拿着大磨石就要砸烂这个淫妇，另一个天使说要宣布巴比

伦的毁灭，这座大城将被大火吞噬。我们还可以看到发生了一系列大爆炸，火焰直窜云霄，天上浓云翻腾，出现了第三幻景，神勇武士基督率领一支庞大的军队前来建立新耶路撒冷，正是这新城才是丢勒《启示录》的平静尾声。我们看到，一位天使将大毒蛇扔入无底深渊，永世不再出现；另一位天使为见证者展示的不是《圣经》经文所描述的天堂，而是人间天堂。这是一座精美的德国城市，一位和平天使立于城门上方。

因此，丢勒的《启示录》并不仅仅是一系列插图，而是一部以图形形式出现的诗歌。在这部作品中，丢勒表述了他对那一个时代主要精神问题的立场，可以说是现代意义上的现实与想象的伟大综合，一部自传性作品。在与丢勒同时代的意大利和尼德兰人的绘画中，我们推绎不出他们的主观立场。像贝利尼、拉斐尔或戴维的绘画，关注的纯粹是那个时代的艺术问题，这就造成了他们的作品几乎完全忽略了主观性的表达。然而对主观价值的重视甚至在素描领域表现得更为明显，但我们也只是在丢勒的图形作品中，才看到了一位艺术家终生沉浸于所有价值，在自我与周遭世界之间不断进行交流的情况。

60 只要我们拿《启示录》与同时代其他艺术作品比较一下，这组作品的创新性以及对主观性的关注就很清楚了。这是一位艺术家个人的精神自白，不仅要解决特定的艺术难题，而且要解答一切有思想的人所面临的重大问题。《启示录》的问世，与萨沃纳罗拉被烧死在火刑柱上是在同一年。在意大利，人们所面临的问题只是力图恢复基督教会的权威；而在德国，一百多年来已兴起了一场力求更深刻理解宗教生活的运动，他们的问题无非是基督教义本身在精神上的再生。这个问题由于一些国家最优秀的思想家的努力，现已开始有了更为具体的形式。对于丢勒来说，在艺术天地中寻求这一问题的答案胜过了一切。而他对人类精神福祉的关怀就直接反映在这第一件杰作中，他将图画转变成了娓娓动人的布道。这些图画的精神“程序”有点令人想起中世纪，但又具有一种强烈的个人元素，预示了几十年后的米开朗琪罗，因为正是米开朗琪罗与非个人化的文艺复兴理想一刀两断，为欧洲艺术建立了新的标准。因此，《启示录》立于两个世界之间，它终结了一个世界，预示了另一个世界的诞生，



图 25 丢勒，四骑士，《启示录》木刻版画

并将文艺复兴之前与之后的世界结合了起来。

在丢勒自己的艺术发展过程中,《启示录》也扮演了一个极重要的角色。他确实是想创作出比它更精美的作品,至少也是相同水平的作品,但后来再也没有一件作品像此作这样,反映出对一种观念抱有如此炽热的、年轻人特有的热情。年轻人充沛的精力贯穿于《启示录》之中,这使我们确信,正是丢勒自身的精神冲突和理想化热情,而不是对历史相似性的寻求,将他引向了这部经文以寻求灵感。在同时代的意大利、法国或尼德兰艺术中,我们都找不到可与这种年轻的“狂飙突进”相提并论的实例。在所有这些国家中,这位艺术家的作品渐渐成熟起来,他的最精美的成果将使得艺术达到多年来奋斗的顶峰。不过,发展的图式并不是偶然形成的,由丢勒确立的图式在德国成为了规范。德国最伟大的诗人都是以急风暴雨式的激烈观念和年轻人对进步的热情开始其创作生涯的。艺术领域也是如此,这种一致性源于艺术与人类生存问题之间的密切关系,而这些问题出现于15、16世纪之交,一直延续至今。于是,艺术家极力主张世界的本质就是精神生活,艺术则是创造对话的一种手段;强调将上帝与恶魔、今世与来世汇聚在一起,个人要投身于感动全人类的事业中去。换句话说,这是一种年轻人而非老年人的立场。不过在某种程度上,德国艺术家都终身信奉这一观念。当然,丢勒的一生都

61 致力于丰富人类的精神个性,在此过程中,他从当时复杂的、激动人心的时代汲取灵感,他的作品反映了人文主义、宗教改革、意大利与尼德兰的新艺术理论以及生活与自然的方方面面。于是一种艺术家出现了,与同时代的意大利与尼德兰艺术家不同,他体现了一种新的教育理想,一种新的普遍性。不过,他不像莱奥纳尔多那样将普遍性建立在科学经验主义的基础上,而是像三百年之后的歌德那样,不知疲倦地投入到一切可能占据人类心灵或激活人类想象力的活动中去。

## 第四章 论尼德兰罗马主义的历史前提

在文献中，尼德兰罗马主义的特点被表述为以知识战胜中世纪的无知，而且文献反复指出了这知识本质上就是对艺术法则的理解。然而我们不应忽略的是，这种说法出自意大利文献，随后被用来解释美术作品，但与作品并不相符。我们这里讨论的是一种复杂的现象，总体而言就是要奋力将自身从 15 世纪艺术的狭隘限制中解放出来。 62

尼德兰艺术家们在 15 世纪发展了自然主义，将丰富的自然现象和严格写实的基本原则引入艺术。尽管如此，这种自然主义依然停留在中世纪艺术家设定的范围之内，对自然的观察总是必须要与更高层次的精神性以及艺术统一性协调起来。这种局限性（只是对后来的发展而言是一种局限性）源于精神原则与物质原则之间的密切联系。然而不幸的是，我们能看出文艺复兴的伟大之处，却看不出中世纪的伟大之处。中世纪的伟大是由一种世界观所决定的，与 16 世纪初流行的世界观完全不同。

对于中世纪艺术家来说，伟大就存在于有关超验世界及一切与之相关事物的概念之中，比如万能的上帝及其在自然界中的显现。在艺术家眼中，圣徒体现了伟大的概念，他们为圣人建立起一套理想图式，伟大即是圣徒的高尚世界。艺术家们相信奇迹，所以对感官体验和理性经验漠不关心，这就是伟大的体现。他们的立场牢固地建立在绝对精神价值的基础之上，拥有内在的统一性，坚忍不拔地追求自己的目标，在这方面我们尤其可以见出伟大之处。这传统的世界即使在自然主义发展到顶点时依然盛行不衰。若想证明这一点，我们只消看看辉煌的根特《祭坛画》或《佩尔的圣母》(Paele Madonna)就可以了。这种情况甚至出现 63

在世俗作品中，如著名的《阿尔诺芬尼夫妇像》。在此之前，从未有过基督教艺术家对阳光和服饰纹理做过如此逼真的描绘。但是这真的就是一切吗？在对这些“古风”式作品的最后分析中，难道我们看不出一种高于现实的法则，一种植根于人类对超自然力量顶礼膜拜的价值观吗？

直到那时为止，艺术家们所画的一切都还是静止的事物。在风景画中，母题一个挨着一个，有如瓶中插花；在室内景绘画中，生动的描绘就连最细小的灰尘微粒也不放过，恰如两百年后荷兰人画水果和餐具一样；在肖像画中，无论是人物动作还是情感变化都降至最低限度，以表现出人物的极端单纯性。然而，这种如实表现与后来数世纪的客观描绘是不相同的。在早期荷兰绘画中，大自然表现得恢弘而准确，观者离景物很近，但同时又是从一定距离之外观看的，好像站在一座高塔上俯视。这些景物看上去就像是一种简单的、抽象和谐的微粒聚合体，即使是体量巨大的主教堂，也被化简为无限时空中的一个碎片。

这种超验统一性的观念形态在 15 世纪的进程中逐渐式微，这一过程太过复杂，本文不可能详加讨论，我们只满足于指出它积极的与消极的影响。这里我们可以通过梅姆林了解到许多东西。他继承了这种超验风格，但若考察一下他的早期作品就完全可以认为，其中所包含的要远远超出他从中世纪继承下来的东西。不过，若想追溯梅姆林艺术的发展过程，就必须明了这些作品的颓废性质，原本是主观体验的东西最终变得粗劣而浮夸，只是一种纯熟的礼仪图式。艺术依然没有确立起来，直至新的艺术胚芽不断冒出地面。于是我们也就了解到，梅姆林的作品具有主观的抒情性和生动的叙事性，胡斯的作品具有戏剧性张力和哀婉形式，博斯则想象力丰富。在人类的知觉王国中，艺术家们都在寻求更为可靠的艺术基础。

这正是那个时代荷兰绘画的状况。那时，欧洲文化最终与中世纪决裂，这一变化为年轻艺术家带来了无限的发展可能性。尽管这一剧变产生了许多不同的结果，但所有这些艺术家都有一个共同的特征，即努力追寻着新颖的、普遍有效的观念。要走向这些观念，不仅是要通过天启，而且要利用由中世纪晚期北方艺术家和文艺复兴时期南方艺术家所发展

起来的那些方法和技术。这大体涉及三种新技巧，即主观处理手段、批评及客观视觉。这三种倾向多少具有普遍意义，但由于强调的侧重点不同，结果也各异：一是引发了一种新的宗教情感；二是引起了基督教的改革，倡导公私责任心的新理想；三是引发了以异教知识和正统文化为基础的64教育新观念。第一种倾向起初被后两种所替代，它们在反情感方面的立场是一致的，但最终这种虔诚的情绪在由反宗教改革所激发的艺术气候下取得了胜利，宗教改革导致了对传统宗教艺术所体现的艺术态度的全盘否定，而文艺复兴使这种艺术态度异教化了，甚至用纯世俗的方式来表达超验的理想与图式。

这三种精神与智性的重新定向发端于意大利和德国，尽管其他国家亦有类似发展的迹象。尼德兰人在这一新发展过程的草创阶段未能发挥作用，但却很快采纳了它，而且接纳的规模不小，这是由于南方各省在16世纪的前几十年中赢得了重要地位。布鲁塞尔已经成为西方最重要的工业中心，而安特卫普则成为国际经济中心，可与威尼斯相抗衡。工业及商业中心必然会具有国际性，最终尼德兰人抛弃了他们的地方观念，向着新的思想观念敞开了大门。奇怪的是，在这一过程中，这些观念在尼德兰人中间并没有激发起热烈的共鸣。相反，他们以近似冷漠的态度来看待它们。这一点可以在鹿特丹的伊拉斯谟的著作中清楚地见出。这就是新的艺术与智性潮流能与传统观念相共存的原因所在，也说明了荷兰人在17世纪何以能在他们独特的环境中创造出全新的艺术。

让我们从头开始追溯吧。正如我们曾提起过的，15世纪末尼德兰绘画处于危机之中，正努力克服重重困难。荷兰的年青一代艺术家转向了更为理想化的视野，在这里可以看到我们刚才提到的三重文化新定向。

他们采取的步骤是返回到15世纪初的构图形式，力求使老风格重新焕发光彩。然而，新的范本根据这些老范本建立起来，而且新老范本中最优秀的都渗透了新的宗教情感。在这一运动所涌现出来的最重要的艺术作品中，有马西斯<sup>1</sup>创作的若干作品，如《哀悼基督》（安特卫鲁），充

1 马西斯(Quentin Massys, 约1465/1466—1530)，佛兰德斯画家，是安特卫普画派的第一位重要画家。——译者注

满了哀婉的宗教情感，类似于罗希尔的《下十字架》。这幅尼德兰早期最优秀的宗教作品，在形体与表情上都被科隆的那位圣巴多罗买祭坛画师所仔细模仿，这决非偶然，明显是出于同样的宗教观。人们可以将这种怀旧式的倾向与米开朗琪罗进行类比，后者在艺术生涯的早期曾返回到乔托和奎尔奇亚，只是返回过去的目的不同而已。在那些不太重要的艺术家中，这种风气使他们大量借用过去的东西，也促使他们夸张地表现情感

65 感和痛苦，这些最终又被手法主义画家所采纳。

然而更加重要的是两股继起的潮流，一是罗马风格，一是倡导改革。

人们会问，意大利的影响作为一种决定性因素进入尼德兰艺术为何姗姗来迟，答案不难找到。到16世纪初叶，人们爱将意大利艺术和尼德兰艺术看做是两条平行线，彼此之间没有联系。虽说意大利和尼德兰艺术家都尽力模仿自然，但他们的观察方法和终极目标却大相径庭。北方人要在传统的神的概念框架内对自然作深入研究，进而尽量使视觉效果丰富多彩；而意大利艺术家则试图拓展与加深他们对于法则的理解，并根据法则客观地表现空间与事物的形体，与其自然作用相一致。当北方的自然主义分出枝杈，变化出更多的形式时，意大利艺术则寻求概括的方法，它解决了那些基本的问题，朝向理想的、超个体的类型与图式发展。这一独特的进展多半是由于当时古典理想再次出现于世俗教育中而造成的。这一切使得意大利处于得天独厚的地位，当老的超验价值开始丧失其统一力量时，意大利人便拥有了一套能取而代之的基本规范。而对于这些规范的采纳，正是使尼德兰绘画接受罗马主义的重要内容。这一罗马化过程经历了三个重要阶段：第一阶段，传入的一切东西可称为意大利艺术的外部装备，例如意大利艺术家长期以来在表现体块与空间的实践中发展起来的规则与原理，对透视学与解剖学的理解，各种静止与运动母题以及素描造型技能。有意思的是，这些装备并不是用来为旧有的尼德兰本土自然主义艺术服务的，而是与之形成了鲜明对照。采纳它不是为取得更逼真的效果，而是作为获取超越个体自然主义限制的美与意义的途径，因为这能使心灵聚焦于人类发展的更高层次上，因此完全与北欧人文主义所倡导的潮流相一致。北欧人文主义与当时大学中依

然保存着的中世纪晚期的神学文化体系相对立，提出了自己的知识价值观，基于自主性的语言学、历史学和艺术的研究，并与相应的教育体系结合起来。当基督教改革很快成为德国人所关注的首要问题时，当法国的文学与艺术抱负仅局限于宫廷时，荷兰成了人文主义改革最重要的中心，尤其是在艺术领域。

人文主义画家的工作在许多方面都类似于其他人文主义者，如诗人、科学家、修辞学家和教育家。不过有些艺术家如马比斯<sup>1</sup>虽完全顺应了这种新风格，画出了十分漂亮的透视效果和裸体人物，但完全不按意大利的范本行事，并不想成为自然主义者。他们的作品实际上充其量只不过是技术灵巧而已。其他一些画家的作品以教学内容为主，结果一些相对不重要的艺术家，如隆巴德只因是年轻人的老师而赢得了更大的声誉。他们不但教导学生如何发挥想象力，而且传授新的艺术标准和价值，这一切都以世俗知识而非超自然信仰为基础，关注的是物质问题而非精神性。因此，佛兰德斯艺术家便独立地将这些新观念注入理想化的艺术创造之中。

在罗马化的第二个阶段中，尼德兰艺术家不仅将个别的艺术技巧运用于构图中，而且构图本身也开始反映出新的意大利“古典主义”艺术目标。拉斐尔的挂毯底图于1517年出现在布鲁塞尔，这十分重要，推动了这一潮流向前发展。当时有名的年轻艺术家，如奥尔莱<sup>2</sup>，立即将这些绘画视为新的理想主义风格的终极表现，他们在其中可以发现线条的综合性含义、体块的平衡以及凝练与均衡的图画新创意。这些底图努力要表现出优美、完善与和谐，超出个性而得到了升华。对于历史画的理解主要着眼于成就，这一点甚至为丢勒打开了一个全新的世界，如他从意大利归来不久画的那些素描。然而对于年轻的荷兰与佛兰德斯艺术家来说，这些底图促使他们向南方进发，去意大利旅行，去探寻艺术之源。但吸引他们的不是15世纪，也不是多那太罗或曼特尼亚的作品，而是辉

1 马比斯(Mabuse, 约1478-1532)，佛兰德斯画家，他是最早将意大利文艺复兴风格引入低地国家的艺术家。——译者注

2 奥尔莱(Barend van Orley, 1492? -1542)，佛兰德斯画家、肖像画家和挂毯设计家。——译者注

煌的西斯廷天顶画和古典范本，而拉斐尔的理想形体正是建立在这些古典范本基础上的。当然，在这些典范作品中，还有莱奥纳尔多的晚期作品，只不过其影响是暂时的和有限的，基本上限于奉献图。

当人们面对着米开朗琪罗的艺术天才时，拉斐尔的影响甚至也日渐衰微了。这是由于米开朗琪罗技艺高超，被阿尔卑斯山南北艺术家视为美的最高典范，不过还有更深刻的原因。在米开朗琪罗的创作中，不仅可以看到他寻求一种新理想主义的答案，也可找到理想主义最崇高的表现形式。正像古代艺术一样，他的艺术能将人变成神，所创造的人物和图像使生活的物质与精神力量神圣化了，同时也以一种永恒的意象呈现出来，被看做是人类历史的塑造者和超自然力量的反映。米开朗琪罗晚年沉湎于一种悲剧性的精神状态之中，不为同时代北方艺术家所理解，  
67 他们欣赏的只是他早期和中期创造的堂皇的英雄人物，而这些后来却被他本人抛弃了。对悲剧人物米开朗琪罗而言，他中年时代所持有的与中世纪超验主义水火不容的极端异教主义，只不过是误入歧途而已。使北方同代艺术家心驰神往的，是从米开朗琪罗影响中生发出来的一种艺术泛神论，而不只是他那些单个的人物形象。这些形象以完美的形式体现了艺术所能做的一切，总是被人们临摹仿效。在他的笔下，人不仅变成了神，而且所有的一切都同等地展示了构成的力量，这种力量作为万物的基础获得了新的意义。的确，它们现在取代了古老的宗教，取代了《启示录》的意象。神与自然，天堂与人间，实物与征象之间的界限统统被取消，一种艺术形式创造出来，其含义并非存在于现实之外，而完全属于这个可见世界。牧羊人和士兵被画成了神祇和英雄，而且，现在建筑在画中是最重要的，在中世纪它曾无足轻重。艺术家成了无所不能的创造者，既能创造极度紧张的时刻，又能表现宁静有序的瞬间。到那时为止，所流行的图画等级体系也被破除了。确实，除米开朗琪罗之外，无人敢于创造出这般统一而客观的世界图像，同时又与超越人类的自然动力保持一致。在北方模仿者的作品中，米开朗琪罗那种统一的意象丧失了，因为他们只关注于个别细节，机巧的表现和主观的选择结合起来，取代了米开朗琪罗的那种统一规范。

15 世纪初北方艺术家再一次关注起自然的多样性。尽管他们逐渐从往昔逝去的事物中逐渐重新发现了世界，但一种全新的艺术概念实际上仍然将他们与世界分离开来。老的观点是将人类看做是微观世界，这很容易和传统宗教观念相协调，从而为判断和官方决策提供基础。但这种观念现在已站不住脚了。尽管这个世界十分复杂，但现在被视为宏观世界的一个部分，在这个世界中艺术想象力或许会迷失，同时它不仅摆脱了宗教的限制，而且获得了一种新的理想化生命的概念。尽管艺术家千方百计试图建立一种自律性的绘画风格，但这绝不可能从中世纪的自然主义中生发出来，无论是风景画、风俗画还是寓意画。只有一种新的世俗理想主义，才能打破将艺术家限制于旧的超人理想并阻碍他们自由发展的桎梏。

任何想探究这些历史事件最深刻原因的人都会惊讶不已：这些相隔遥远，风马牛不相及的现象何以突然间统一于一个共同的目标，就好像是拼命将人们引向某种神秘莫测的超自然命运。不过，我们刚才说到的这种发展并不只是由罗马主义和米开朗琪罗崇拜所引起的，还有第三种伟大的精神运动在起作用，这就是宗教改革。到目前为止，人们未曾注意到宗教改革运动对尼德兰艺术的影响，只有在提到 1566 年和 1572 年加尔文的圣像破坏运动时才会充分考虑到这种影响。然而，单凭加尔文教派的教义不足以引起破坏圣像运动的爆发。对 16 世纪上半叶尼德兰宗教绘画的研究将说明这一点，它们十分流行，反映了基督教艺术领域内一种业已确定的立场。因此，我们必须将注意力转向荷兰，在那里，这种立场比南方各省更早地发展起来，并达到了最强烈的程度。当意大利宗教绘画达到了最辉煌的巅峰时，当拉斐尔的《西斯廷圣母》、科勒乔的《夜》和提香的《圣母升天》正在绘制之中时，荷兰画家们就开始告别基于异教装饰观念的图画了。这一潮流充满了寓言的、象征的和奇异的叙事内容。此外，在荷兰的图形艺术中，我们可以看到对历史叙事的兴趣，这类似于德国艺术家。《圣经》题材极其盛行，这不是为了唤醒宗教情感，而只是以图画的形式回顾早期基督教的历史。然而，古典题材和风俗画一样越来越普遍了，如莱登 (Lucas van Leyden) 或不伦瑞克花押字

画家(Brunswick Monogrammist)的那些作品。但这一进程往往被大量模仿宗教绘画所打断,这类绘画是随第一波罗马主义画家的到来而传入的。它持续繁荣着,慢慢地在比利时扎下了根,其最大的成就便是完全将《圣经》题材纳入到风俗画再现的框架之内,莫诺格拉米斯特或帕蒂尼尔<sup>1</sup>的作品就很能说明这一点。我们从中可以看到,这种画法与将圣人隔离出来的偶像崇拜习俗形成了最为强烈的对比。

所有这些历史线索清晰地汇聚在一起。根据李格尔的观点,荷兰艺术的特征就在于偏爱外部统一性,所以这统一性完全取决于观画者,其结果是否定一切内在的统一性即古典统一性。因此就使人怀疑,即便没有加尔文教义,荷兰绘画也会脱离传统宗教艺术的轨道。出现这样的怀疑是由于这一事实:加尔文教义和荷兰艺术运动都是建立在西方文化中反古典要素的基础上的。这些反古典的要素,一方面构成了从纯粹民族国家来看待宗教艺术的立场基础,另一方面也导致与罗马天主教的普遍决裂。

69 因此,宗教改革在荷兰找到了肥沃的土壤,也建立起了一种艺术传统,它虽与天主教艺术的关系很近,但很快便与它势不两立了。在艺术领域中人们强调的是生活的世俗方面,正如在社会责任与道义领域中一样。那些永恒不变的真理,曾是哥特式时期的特色,现在已然随风飘逝。艺术不再仅为了神同时也为了人而存在,它使人更接近自然,更接近他的邻居,偶尔也只是为了娱乐而已。因此,艺术拥有了社会教育的新功能。哥特式时代那些伟大的主教堂,仅仅反映了超自然的统一性,是一代代人努力的成果,现在则失去了意义。艺术像教育一样,已经变成了一种世俗的和纯个人的事情,即使表现的是宗教题材。它离开了教堂,进入到布尔乔亚的家庭中。

---

1 帕蒂尼尔(Joachim Patinir, 1485—1524), 佛兰德斯画家, 西欧第一个专画风景画的画家。——译者注

## 第五章 老勃鲁盖尔

“在公众的心目中，这位画师似乎并未占据他应有的位置。”弗里德兰德一语中的，概括了人们对勃鲁盖尔及其艺术的看法。在大多数人眼中，勃鲁盖尔本质上似乎依然是个“农民画家”，人们欣赏他的绘画仅限于对他所描绘的题材感兴趣。即使在艺术圈子中对勃鲁盖尔也是褒贬不一，总体而言的确不尽人意。尽管巴斯泰莱尔<sup>1</sup>和弗里德兰德两人均极力将勃鲁盖尔推崇为全世界杰出的艺术家之一，但他在那个时代艺术中所处的地位依然未得到研究。如果拿勃鲁盖尔的艺术与他同代人那些意大利式艺术和高度理想化的作品做一比较，就十分明白了，他的艺术不但是独一无二的，甚至超越了他的时代。

巴斯泰莱尔认为勃鲁盖尔的艺术具有革命性，表达了积极的荷兰精神；而弗里德兰德则将他的艺术归入尼德兰艺术的“潜流”，与艺术发展主流相并行，而主流自然是以意大利的影响为主导的。在我看来，以这两种观点来解释勃鲁盖尔的伟大之处或他的艺术意义，既不充分也不准确。勃鲁盖尔艺术的根基是尼德兰传统，或更宽泛地说是北欧艺术传统，这一点无人会有片刻的怀疑。但在16世纪中叶，这种与其他传统相对立的特定传统，是如何、为什么会整合起来，获得自身的个性，并对艺术发展产生重要影响的？扬·凡·艾克的北方精神是如何试图取代米开朗琪罗精神和南方精神的？伦理道德、劝善惩恶为什么会成为比历史精神更重要的主题？为何伦理主题的胜利不仅仅关系到各地区各民族，实际

---

<sup>1</sup> 巴斯泰莱尔(René van Bastelaer, 1865—1940)，德国美术史家，创建了第一份老勃鲁盖尔的作品目录。

71 上还成了阿尔卑斯山以北地区整个绘画发展进程的一个转折点？迄今为止所有这些问题均未触及，因为人们总是从尼德兰的角度看待勃鲁盖尔问题。不过这些问题无疑是最重要的。一位伟大的艺术家绝不会超然独立于他那个时代的精神与智性骚动之外，如果我们看不出他与这种骚动之间的联系，便不能深入洞察他的艺术以及他生活的时代。

西美尔(Simmel)<sup>1</sup>对米开朗琪罗晚年悲剧生活的描述也适用于这个时代。艺术从神秘莫测的生活难题之无底深渊中解放出来，尊崇感官的、客观的形式，通过自主的想象力将形式提升至极完美的境界。事实上，艺术已触及了从未被超越的界限。同时，艺术理想及现实精神与智性需求之间的鸿沟变得十分明显。人们不再像他们的祖先那样一味沿着生活的“信仰之路”走下去，而是在末世论信仰的基础上建立起了一套真正的精神与物质的二元价值体系，而这又与认识到文艺复兴艺术概念中种种固有的局限性有关。因此，在知识分子的圈子中，有一股反抗盛期文艺复兴理想主义形式的思潮，不是要树立新的艺术目标，而是要发展出一种关于艺术以及它在精神生活中扮演何种角色的全新认识。原先艺术引路，现在扮演着从属性的角色；艺术曾经体现了人类的最大愿望，现在变成了一种工具，人类凭借着它奋力实现自身独一无二的完善。然而，第一个洞察这巨大的内在变化的人是米开朗琪罗，对此他比任何人都有更深的理解。他受到新观念的启发，抛开了一切曾使他扬名的东西。尽管他年事已高，但还是为艺术指明了全新的方向。

当然，所有这一切最终影响了更多艺术家的工作。就像一夜狂欢之后，人们再一次发现自己面临着生活的种种问题。在整个基督教世界之中，原本在文艺复兴运动中处于蛰伏状态的大量尚未解决的问题、冲突和压力，现在都浮现了出来，充斥于人类智性与精神领域的方方面面。但在文艺复兴之后的那些年中，文化的统一性分崩离析了，曾经纠结在一起的东西演化为各种背道而驰的立场。因此最终就必须设法公正地看待各个学科，如历史学、心理学和宗教学的诉求，同时还必须考量种种

---

1 西美尔(Georg Simmel, 1858—1918)，德国社会学家、新康德派哲学家，他的研究建立了“社会结构”的概念以及社会网络分析的方法，其最有名的著作有《货币哲学》等。——译者注

思潮，如怀疑论的、思辨的和经世致用的思想。尽管这些努力的结果表面上看是相互矛盾的，但我们必须记住，它们是从一个共同的源泉喷发出来的，而且全都指向了文艺复兴所忽略了的、宗教改革运动要解决的种种问题。在历史上，像这样充满改革活力但表面上创造力如此贫乏的时期，真是绝无仅有。

艺术尽管已经丧失了它的卓越地位，但仍然发展出了三种新型关系：

第一，艺术成了传达新的智性与科学兴趣的喉舌。文艺复兴艺术家原先囿于传统的和纯形式结构，现在这种限制已被抛弃，他们对图解产生了强烈的兴趣，类似于中世纪流行的插图。不过其间还是有重要区别，原先中世纪体系所强加在图像再现上的种种限制现已消失，世界第一次被描绘得如此丰富多彩。艺术家不再对宗教和世俗加以区分。 72

第二，发展出了一种新的主体关系，即艺术与艺术家的关系。艺术家对于世界与精神生活的理解直接影到了艺术，这种影响超过了理想观念和创作规则对艺术所产生的影响。由于不存在单一的指导原则，所以大量相互冲突的可能性涌现出来，艺术家们将各种借鉴而来的形式、优美的色彩与线条、强烈的感官效果和抽象的理念统统综合起来，创作出具有高度艺术性但却了无生气的图画。但是，无论斯普朗格<sup>1</sup>与埃尔·格列柯、丁托列托与海姆斯凯克<sup>2</sup>的作品看上去多么五花八门，他们全都代表了同一种艺术，同一种理想主义，这种理想主义不同于这个世纪上半叶的理想主义，就像圣弗朗索瓦<sup>3</sup>的精神性不同于路德或萨沃纳罗拉一样。

第三，艺术与自然之间的新关系出现了。在文艺复兴运动中，对自然事物的再现仅局限于理想的概念，艺术家的目标是以一种拔高的形式来描绘自然。而现在不仅要寻求客观的统一性，而且要寻求主观的统一

1 斯普朗格(Bartholomeus Spanger, 1546—1611)，安特卫普画家，以晚期手法主义的裸体画闻名于世。——译者注

2 海姆斯凯克(M. van Heemskerck, 1498—1574)，16世纪荷兰手法主义画家，其作品具有意大利风格。——译者注

3 圣弗朗索瓦(St Francis de Sales, 1567—1622)，日内瓦主教，罗马天主教圣徒，致力于使新教徒重新皈依天主教的布道工作。他关于精神生活的著作很有名，尤其是《虔敬生活导引》。——译者注

性，处理手法明显是二元性的。因此，像在中世纪一样，我们看到了两股艺术潮流并肩而行，而且在同一位艺术家甚至同一幅图画中展现出来。例如，风俗画的成分往往与超验的神秘成分相并存。假如艺术家尚不能对写实的程度做出选择，那么接下去的几个世纪所呈现出的绚烂多姿的艺术局面便是不可思议的。

勃鲁盖尔的艺术正是以这样的形式为前提的，事实上，他正是和同时代或下一代手法主义艺术家一样走上了艺术之路的。印刷所的发展是当时新形势的一个最显著特征，以满足大众的艺术需求为宗旨。勃鲁盖尔恰恰为尼德兰第一个此类印刷所工作过，这家公司的创建者和经理是科克，从事各种艺术品的复制：除了被视为艺术典范的新老意大利绘画之外，还有博斯的绘画、古董珍玩、名人肖像、风景废墟，实际上都是些反映天主教趣味的图画。在他所雇用的艺术家中，有意大利人吉西(Ghisi)，佛兰德斯著名风景画家科克(Matthias Cock)，荷兰人海姆斯凯克，而勃鲁盖尔的主要任务似是铜版画绘制风景素描稿。那时，“景观图”(Vedute)十分流行，勃鲁盖尔将注意力转向这类图画，创作的作品将自然风光与理想化的构图结合起来。为了画这些“景观图”，他也像海姆斯凯克一样去意大利旅行。

但就此以为勃鲁盖尔从西方只带回了风景素描，那就错了。不过在素描中我们也可以看出意大利艺术的影响。构图多样化，这是新的特点；原先他的画细节丰富，线条柔和，调子均匀，而现在体块之间达到了均衡，曲线、动感轮廓线和光线区域间相互作用，生气勃勃。这种影响可以在他画的人像上看得更加清楚。在去意大利之前他专画风景，而现在他更注重人物，所以他的画作十分接近于同时代手法主义艺术家的作品。

这一进步明显反映在勃鲁盖尔的雕刻铜版画《基督复活》(图 26)中，此作不是在意大利就是从那里归来时画的。画中人物显然是尼德兰人，但在原先尼德兰画家的作品中，能看到这般自如流畅的表现，如此均衡的构图，这样强烈的对比吗？在哪里能看到每个情节都这么完美地从属于构图的整体运动？确实，在尼德兰艺术中也看不到如此富于想象力的



图 26 老勃鲁盖尔，基督复活（巴斯泰莱尔目录 114）

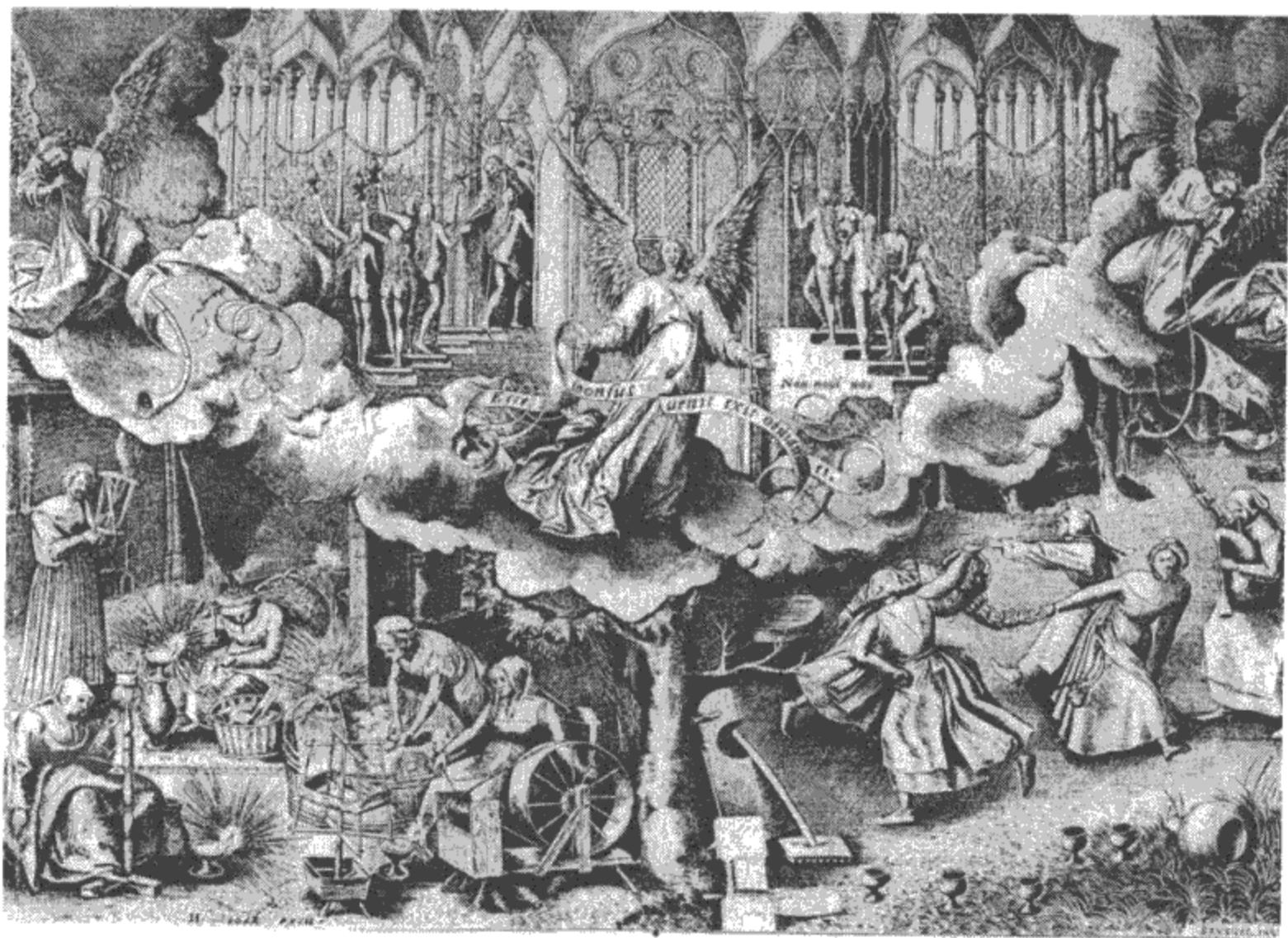


图 27 老勃鲁盖尔，聪明的圣母和愚蠢的圣母（巴斯泰莱尔目录 113）

效果，将真实的与奇妙的东西统一起来，形成一个坚实的整体而又丝毫不脱离叙事线索。要想找出勃鲁盖尔艺术的来源是不难的，他得益于同时代意大利艺术，得益于佛罗伦萨手法主义画派，得益于帕尔米贾尼诺及其追随者，得益于枫丹白露画派。然而，比这些特殊影响更重要的是勃鲁盖尔在他意大利旅行期间所亲历的总的艺术潮流。在勃鲁盖尔之前，尼德兰艺术虽然质量上乘、成就非凡，但仍受到惯例的制约，局限于早期自然主义和同时代罗马主义的一般性风格，也受到一系列僵化的形式问题的限制。在题材选择方面也有严重局限，一味关注于纯客观的宗教主题。现在提倡的东西大不一样了，要创造出一种既超越形式又超越题材的艺术。因此，自然主义者和唯心主义者都赞成的规则与均衡以及所谓“先验的”抽象观念幸免被抛弃了，而偏爱于个性化的、自由的艺术表现。现在，正是艺术家本人必须决定艺术的标准，选择自己的形式主旨。因此我们发现他选择了传统的范本，重新创造传统，转向自然或历

史主题，或者直接根据自己的内心体验来进行创作。

艺术想象力的重新定向最早发端于意大利，但却成熟于意大利以外，尤其是法国、西班牙和尼德兰。在这些地区，想象力最初是以一种明显混乱的形式出现的，在很长一段时间内对大多数艺术家的作品只是产生了混乱的影响。但同时创造力急剧上升，涌现出了一大批个性鲜明的艺术家，勃鲁盖尔便是其中之一。在这个骚动时期之前，这种局面是根本无法想象的。意大利之行开拓了他的视野，他作为一个现代艺术家归来了。他不再以一种笼统的眼光看待世人和他们的日常悲喜剧，他已经学会了观察，他们的形象映射在他的想象之中。一代人之后，蒙田根据他关于人与世界新关系的清晰的哲学理解，对自己提出要求：“要拥有足够充分和广阔的想象力，像拥抱都市一样地去拥抱宇宙。”（*L'imagination assez pleine et assez étendue pour embrasser l'univers comme sa ville*）这一点也已经开始影响到勃鲁盖尔的创作。现在他的作品成了对创造性想象力的一种诗性表达。 74

在他从意大利返回后所画的那些寓意画巨作中，勃鲁盖尔将风马牛不相及的要素结合了起来。写实的母题旁画上了基督教的象征符号，人物形象与15世纪初的造型十分相似，还带有拉斐尔人物的韵味。勃鲁盖尔以这种手法创作了大量创意奇特的作品，其中我们可以分辨出三种离奇的要素，后来主导着他的整个艺术创作：奇形怪状之物、阴曹地府和怪兽。所有这些都曾出现在一个半世纪之前他的前辈博斯的作品中。

不过，若简单地以为勃鲁盖尔只是博斯的继承者，那就错了。他并没有沿着博斯的路子走下去，而只是回望了博斯。正如许多艺术家那样，他是从该世纪中叶出发返回到早期尼德兰绘画的范本。勃鲁盖尔尤其从博斯那里汲取了讽刺性的、说教式的倾向。正因为这样，这个世纪的上半叶才变得不太好理解。不过，他的讽刺作品在基调与内容上与博斯完全不同。在博斯的作品中，中世纪的那种恶魔性依然在起作用，人物形象是以象征性的手法画的，周围环绕着神秘莫测的力量。尽管想象力异常丰富，但道德家压倒了诗人。而在勃鲁盖尔的作品中，强调的重点转移了，神怪与命运在日常生活中呈现出来，他所观察与记录的生活是那

么生动。勃鲁盖尔并不太在意人类应该是什么样子，他关心的是人实际存在的一切过错、激情和邪恶是何以形成的。他十分生动地描绘出人类的弱点，不失幽默感，让观画者从中汲取道德教益。他越是专注于纯粹的艺术问题，他作品中的说教性质就越不重要。若仔细观察一下你身边的同伴，便能发现多少奇异有趣的东西啊！勃鲁盖尔中期的油画和铜版  
75 画清晰地反映出这一特点，他既不需要夸张，也不需要离奇古怪的东西。在这里，老的道德讽喻在宗教教义的调节下，转变成了恢弘的风俗画。

但风俗画在欧洲北部地区不是已有一部漫长的历史吗？在阿尔岑<sup>1</sup>、莫洛格拉米斯特、莱登的作品中，在丢勒和凡·艾克甚至更早的哥特式漫画中，不也可以找到风俗画的踪影？当然，米开朗琪罗的人物形象同样也有一个长长的系谱。但若拿皮萨诺(Giovanni Pisano)甚至他的追随者的作品与米开朗琪罗相比较，那就可以清楚地见出，这位画师的作品自成一体。同理，勃鲁盖尔的风俗画也拥有全新的意义。至于他的前辈的风俗画，则完全植根于哥特式自然主义传统之中。人要像“神创造万物”那样描绘世间的一切事物，换句话说，世间万物应被看做是一个宏大概念的有机组成部分，一个假想中的形而上统一体的一部分。以此看来，每一种图画元素，无论其精神含义是什么，无论是最简单的日常生活琐事，还是神秘莫测的信仰，都与这个整体的其余部分相互平等，相互依存。

在文艺复兴的影响下，这种内部与外部的统一性被破坏了，各种独立的艺术形式逐渐发展起来，赋予纯图画元素以至高无上的地位，其基础是以世俗的态度来对待“宗教真理”。然而，尽管这种写实主义的外表是世俗的，但也有助于将米开朗琪罗式的庄严风格、拉斐尔华美的人物组合以及威尼斯人的浪漫风格引入北方地区。尽管我们现在发现了对社会问题的兴趣，但这种兴趣仍处于萌芽状态，如在抄本插图画家的作品中那样，只是若干艺术元素之一。因此，它缺乏真正的深刻性，对我们

---

1 彼得·阿尔岑(Peter Aertsen, 1508—1575)，因个子高而被人们称作“高个彼得”，荷兰历史画家，出生与去世均在阿姆斯特丹，在他的故乡和安特卫普从事绘画活动。他的风俗画在意大利很有影响力。——译者注

理解那一时代的社会互动没有什么帮助。

勃鲁盖尔的艺术完全改变了这一局面，因为他在画中表现日常生活，正如莎士比亚所做的那样，为他活灵活现的人物提供了色彩斑斓的背景。因此，他的创作与那些被前辈与同时代人奉为艺术圭臬的理想化的、综合性的人物形象形成了鲜明的对照。在这里我们可以看出，写实主义所发挥的作用类似于手法主义画家的作品，是理想化再现的另一种表现形式。然而，勃鲁盖尔第一个采用了写实主义的民俗场景，这不仅仅是构图中的权宜之计。对他而言，这些场面就是实实在在的生活本身，是获取知识的唯一真实的途径。因此，在他的作品中可以看到人类生活的方方面面：人的七情六欲，人的弱点、悲哀、习惯、道德态度和情感。他的艺术并不关注于个别人物，也就是说不关心谁成就了大事，或外表如何吸引人，而是关注于大众或一大群人，他们不带理想主义的痕迹，无论是宗教还是世俗方面。甚至勃鲁盖尔笔下的盲人和患癫痫病的妇女都不单独成画，而是一大群人中的一分子。当然，对大群人物的表现本身就是基督教艺术的一大特色，但到那时为止要么只是对重大事件的一种回应，出于超越正常生活的那些原由，要么只是提升绘画写实性的一种手段。不过，现在勃鲁盖尔将同代作家所谓的“群众”（volksseele）引入艺术，换句话说，他画的是社会各阶层的精神生活，他们处于独特的、自主的人种学状态，也处于“文化—历史”的现实情境之中。同时，他还将一种全新的内心真实的概念引入了肖像画领域。如果将他的艺术贴上流行艺术的标签，以为这些作品只是为娱乐画中人的，那就完全没有把握住勃鲁盖尔油画和铜版画的历史意义。这就跟说米勒为乡下人画农民画，或陀思妥耶夫斯基为罪犯和穷人写小说一样荒谬。

76

任何熟悉现代艺术发展的人都完全不会怀疑，勃鲁盖尔画的农民生活场面具有很高的艺术性，属于16世纪最重要的绘画作品之列。它们向我们展示了意气风发、乐天无忧的精神世界，这也是那些最先进的宗教思想流派的特色，本质上是对神学中超验要素的抑制，使宗教植根于人性之中，不再囿于任何教派信条或教义，而完全是顺其自然的。在这方面英格兰和尼德兰作家走在了前面。当阿姆斯特丹的一个可怜的人只因

相信基督是个普通人而被判处死刑时，铜版画家、人文主义者科恩赫特<sup>1</sup>写道，“这是人们的问题，与教会无关”。市政长官霍夫特(Peter van Hooft)也说：“毫无疑问，人类的生活要由敏锐的学者来决定。”在其他学术圈子中也能看到类似的变化。因此，自然科学便开始清除阻碍精神自由的壁垒，立稳脚跟彻底研究人与自然。而在法学领域内，像博丁<sup>2</sup>和格罗秀斯<sup>3</sup>所倡导的自然法则的概念提供了全新的基础。新的政治与社会局面出现了，所以我们发现，尼德兰地区统一起来了，这并不是由于有抽象的理论，而是承认共同利益的自然结果。而在法国，现代民族主义的征兆已露端倪。但正是在文学领域内，变化的迹象才最清晰可见，这种变化基于艺术想象与日常生活的融合。

我们已经提到勃鲁盖尔民俗场景类似于莎士比亚的作品，不过人们看不出其间有什么直接的关联。其实这种“关系”是极为重要的新发展所带来的结果，在16世纪末所有伟大的艺术家和诗人都本能地转向了这一发展方向。从拉伯雷和勃鲁盖尔，到塞万提斯、莎士比亚和卡洛<sup>4</sup>，一种新的写实主义图画和诗歌逐渐成熟起来。这种写实主义的本质是对真实生活的发现与艺术表现，当艺术家仔细观察普通人的精神与身体特征时，真实的生活便浮现出来了。在拉伯雷的《卡冈都亚》中，这种新现实主义采取了夸张的滑稽模仿形式，仍然局限于早期的风格要素。于是，勃鲁盖尔便担当起揭示出这种新现实主义全部潜能的任务。他大胆创造出一些形式，可以最简单、最有效地表现写实主义。另一方面，在塞万提斯的笔下，现实主义表现为绝妙的讽刺，与传统观念形成鲜明对比，而莎士比亚则以它作为戏剧的坚实基础。确实，这位伟大的伊丽莎白时

1 科恩海特(Dirck Volckertszoon Coornhert, 1522—1590)，荷兰作家、哲学家、翻译家、政治家和神学家。——译者注

2 博丁(Jean Bodin, 1530—1596)，法国法理学家与政治哲学家，巴黎议会议员，图卢兹法学教授，以其君权理论而闻名。他生活在宗教改革的时期，尤其是法国国家宗教天主教与胡格诺派(加尔文派)发生激烈冲突的时代。他虽一生为天主教徒，但批评天主教当局，被指责为加尔文教的秘密支持者。——译者注

3 格罗秀斯(Hugo Grotius, 1583—1645)，荷兰著名政治家、法学家、神学家和人文主义者，于1625年发表的法学巨著《战争与和平法》奠定了国际法的基础。——译者注

4 卡洛(Jacques Callot, 1592—1635)，洛林公国著名的版画家和制图家，一生制作了1400多幅蚀版画，作品题材广泛，记录了那个时代广阔的社会生活和各色人等，从小丑、醉汉、士兵直到宫廷贵族。——译者注

代剧作家所塑造的丰满的人物形象，正脱胎于这种现实主义。这些英国人的形象与米开朗琪罗所创造的人物是那么的不同的，是实实在在的心理研究，而这位意大利大师创造的人物是些英雄形象，是永恒的、超越现实性的。卡洛也采纳了这种现实主义，但在人物中灌注了启蒙运动的精神。因此，这一发展不仅仅是欧洲北方地区在手法主义时期达到的顶峰，也使伟大的诗人和艺术家能够表达出他们新的生活哲学。事实上，这些人的工作创造出了一种新的艺术风格。尽管有来自 17、18 世纪英雄风格的压力，但是这种新风格还是成为现代艺术的构成要素之一。

以上我们简略地将勃鲁盖尔的艺术置于更广阔的精神发展情境中进行考察，接下来我们再回到他的绘画作品。

勃鲁盖尔不仅将新的社会意识引入作品，而且也改变了构图方法。但在这方面，他的早期作品却与同时代最先进的艺术家的作品差别不大。他所有先前的作品充斥着诱人的各色母题，以文艺复兴的手法将它们拼凑在一起，构成一幅完整统一的图画。他将人物形象和风景局部成组地安排在不同的空间层次之中，在对画面某些区域进行强调的同时，也将观者的眼光引向了纵深空间。所有这一切都符合传统的透视观。

从意大利回来之后，勃鲁盖尔才进一步发展了这种构图方法。他刚回来时创作的作品，甚至后来的一些作品，都明显具有罗马主义的特征。他寻求体块之间的平衡，赋予空间与平面布局以节奏感和均衡感。同时，细节逐渐丰富起来。勃鲁盖尔总体上不重视客观构图的构成性，也不经意于中世纪的“惧怕留空”。他将画面填满，像是要给人五光十色、紧张忙碌的印象。如果说他比别人更有力地强调画中的组合、人物形象甚至风景局部的话，那也只是为了展示的清晰性，而不是为了追求某种“先验的”形式。一般来说他的画中人物众多，喧闹无节制而且同等地突出，好像艺术家想以此表现人性的片段而非个人形象；表现丰富多彩的生活本身而非具体发生的事情，所以若竭尽全力推敲构图与修饰美化，则纯属多余之举。

画面效果似乎只是通过活泼的人物运动来提升的，但这种运动不是摆出古典艺术和意大利艺术的那种庄严姿态，也不局限于某一组人群，

而是遍布于画面的每个角落，试图映射出纷繁复杂的人类活动。勃鲁盖尔对各种行业很熟悉，把它们串在一起又不失每个行当的味道。不过他画这些并不是想解决什么特殊的形式难题，而是直截了当地描绘现实生活。总体而言，可谓是将一座蚂蚁山的繁忙活动转译为人类的生活场景。

在16世纪50年代，勃鲁盖尔转而以一种新的方法作画。这一时期的主要作品是《箴言》、《狂欢节与四旬斋的战斗》以及《儿童游戏》（图28）。他早年那种乐天无忧、乱作一团的构图已变成了设计清晰、统一整体的图像再现。现在他比以前更加注意避免按照人物的重要性来区分层次的做法，玩耍的儿童平均地分布于画面上，就像是一副地毯图案。这位大师好像存心将他们拆散成为基本的、同质的元素，以创造出与意大利人那种巧妙构图完全对立的构图形式。

他这一时期的构图比早先更明显地缺少“集中性”，将人物和人群平均地安排在画面上，就像是棋盘上的棋子，将人物统一起来的只是相同的空间背景和活力四射的青春朝气。

这种生命活力旨在把握人类生命的本质，但并不像先前此类作品那样违背艺术构图规范而乱作一团，而且此画的意义也不限于表现某些特定的事件。尽管画面很活泼，但勃鲁盖尔的画还是有一种安定的效果，因为在孩子们的吵闹之外，我们还感觉到了周边乡村的宁静。其实此画的背景是相当重要的，景观向远处延伸，形成了所画事件的一个舞台，建筑和街道景观环绕着中央区域，但并没有封闭起来，艺术家以正面角度表现一切，所以我们还是能够观赏到宽阔的全景图。在这里重要的不是绘画空间的延展，也不是空间沿着精心设计的透视线从一景导向另一景的方法，而是观者可以轻松地把握整个画面。在这里我们所看到的差不多是一幅鸟瞰图。

不过，这种画法其实并不新鲜。在勃鲁盖尔前辈们的作品中，就可以看到逐渐升起的地面，这可视为此种画法的前奏。或许还有那些抄本插图画家，他们为了清晰画出一系列复杂的地形和事件而抬高视界。但到那时为止，这些还只是常规的空间再现与情节刻画之间的一种妥协，只是一种技术上的权宜之计，而勃鲁盖尔则将这种画法转变为艺术家与

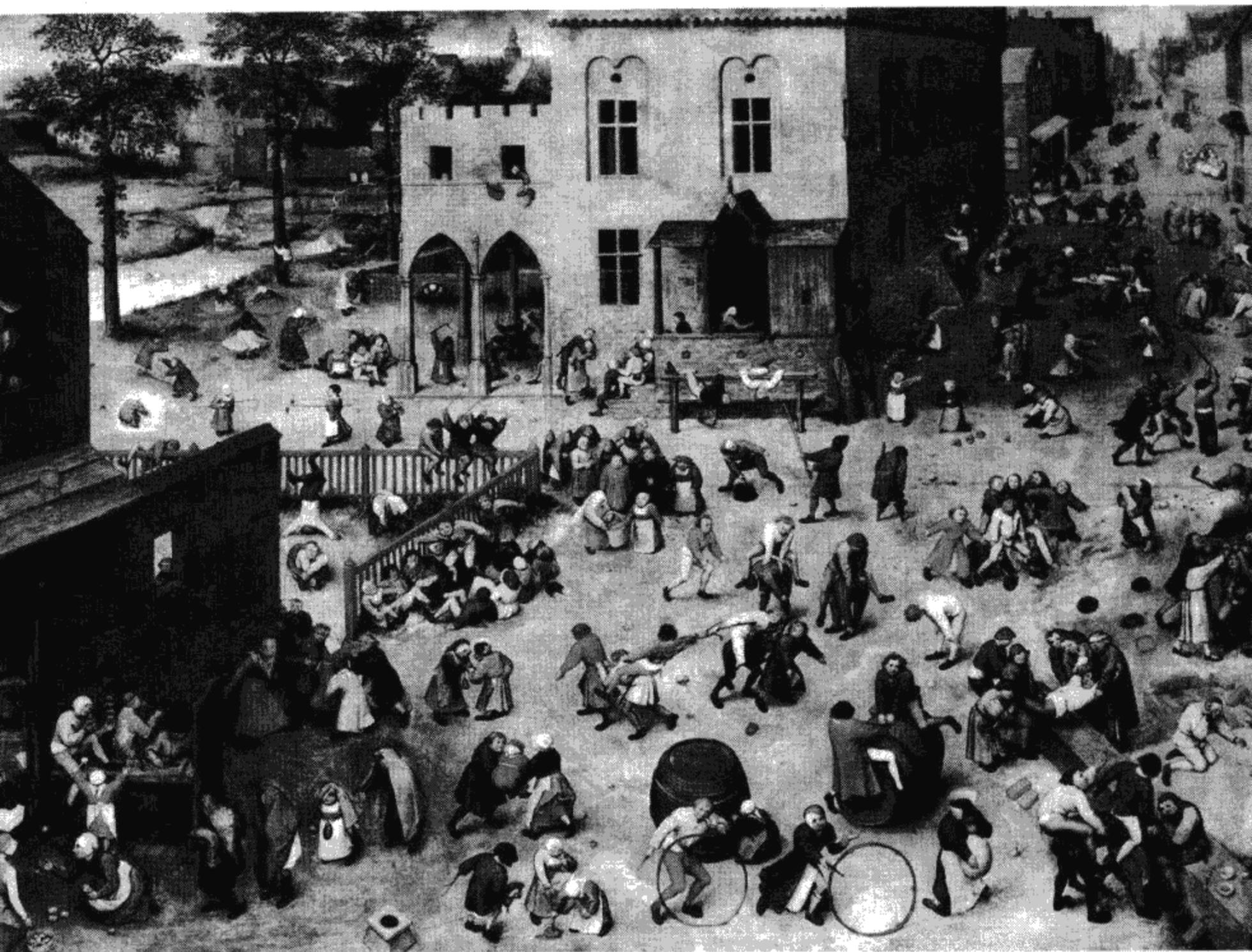


图 28 老勃鲁盖尔，儿童游戏，维也纳美术史博物馆藏

这个世界之间关系的一种独立表现。

现在艺术家登高望远，不过这与米开朗琪罗及其继承者不一样，他们是要君临于日常生活之上，表现自己创造出的形体和事物，表现灵与肉的剧烈冲突，表现理想化的人体。相反，勃鲁盖尔按原本的样子表现生活，他的作品只是世界的一个景观，这景观不可能被化简为抽象的原理。他不会像早期自然主义者那样，只想取得写实的效果。那些画家是现实主义的奴隶，在素描中追求绝对完美的透视与解剖细节。勃鲁盖尔的着眼点全然不同，他是一个旁观者，在他面前生活作为一个简单的实体而展开。他既不想否定艺术家想象出的理想化世界的真实性，也不想忠实复制自然界的各个方面。他所关心的是一种新的现实性概念，这种现实性包容了整个人类的存在，是人类沉思与反省的对象。因此，艺术家的直觉提供了重要的视点，在发现人类社会生活综合活力的过程中，这种直觉被提升到更高的意识层面，反过来又通过艺术媒介被传递给了观画者。勃鲁盖尔对他周围环境的态度也反映在他的空间表现及其对观画者的要求上。在15世纪的自然主义中，艺术家和他创作的作品之间存在着十分和谐的关系，因为两者都服从于客观秩序的概念，而意大利人的新理想主义将艺术作品提升至高于自然的地位，心灵要在自然与超自然的崇高统一中得到升华。另一方面，勃鲁盖尔坚决将人们的眼光引向俗世。根据他主观的归纳哲学和朴素的智慧，俗世拥有不可估量的价值，而揭示这种价值已成为北方艺术的一项主要任务。在这方面，勃鲁盖尔创造了一种与米开朗琪罗截然相反的构图原理，两者在16世纪同样重要，也具有同等的影响力。所以勃鲁盖尔的原理结出了丰硕的果实，就不足为奇了。米开朗琪罗的图画思维既不限于历史也不囿于地区，他非凡的绘画想象力超凡脱俗，表现了“永恒的”、普遍的人性；而勃鲁盖尔的艺术则本能地转向了由时空限定的世间事物，其目的并非是观察自然或解决纯形式问题，对勃鲁盖尔来说，人类生活虽有种种局限性，但这是普遍真理和辉煌艺术效果的源泉。

他对社会状况的描绘，对自然及其人类关系的表现，真实地反映了这一点。

勃鲁盖尔作为一位“景观图画家”前住意大利，但归来之后风景画却只占他作品的一小部分，这是不可思议的。他继续为出版商画乡村风景画稿，像先前那样小心谨慎地作画，关注于细节，这一点没有问题，我们的确也在他那些叙事性画作中看到了许多精致的写生。但事实是，现在勃鲁盖尔将主要精力投入到再现人类生活的图画中。然而到16世纪50年代末情况发生了变化，风景画对他而言具有新的价值与意义，他开始着手处理自然事物的复杂关系，无论是题材还是想象力都大大丰富起来。这一过程最终使他创作出那个时代最为恢弘的作品，预示着艺术家对生活的全新理解。

在16世纪的这些革新之中，风景画发展起来达到了成熟的水平，并成为此后欧洲艺术的一大特色。

有两种走势促成了风景画的成熟。其一，是风景画作为一种独立艺术形式而出现。尽管意大利文艺复兴已具备了这一新画种出现的艺术前提，但正是文艺复兴的人类中心论使得风景画只作为装饰性背景而出现。不过，将人物纳入风景的空间框架之中依然是文艺复兴的一项基本成就，体现了客观再现以及构图的进步，这两个方面后来在“故乡”(paesi)观念的推动下有了进一步发展。但是当文艺复兴向北方传播时，绘画失去了内在的统一性，风景画脱离了人物再现而独立发展起来。北方人发现，风景与人物一样是饶有趣味的表现对象，便以意大利人的宏大风格来画风景。由于北方绘画依然像文艺复兴画家那样热衷于忠实地复制现实，所以特别适合于它的教育目标。因此在手法主义时期，纯正的透视和景观图发展起来，这些据说就是将勃鲁盖尔吸引到意大利的东西。然而，他在意大利期间已采纳了风景画的新式构图，其基础就是风景画与同时代人像艺术原理及目标的结合。这种新绘画的题材与那些“正统的”风格形成了强烈对比，从艺术上来说，它是纯模仿性的，对人类试图以艺术的形式反映生活的复杂性而言没有起到什么作用。

81

第二种走势可以追溯到中世纪，与上述第一种走势的区别就在于它对人类与自然再现之间的关系有着不同的态度和理解。在中世纪，风景当然仅限于注解的角色，仅限于对永恒力量和真理的沉思。然而即便这

样，它仍然是对人类真实环境的反思。对中世纪的人来说，风景也反映了永恒的上帝精神，而且北方艺术仍然忠实于这种精神，即使自然主义极其流行时也是如此。在15世纪尼德兰和德国绘画中，风景不仅仅是人物构图的延伸，而且独立于人物画，这是以艺术的方式理解生活的一条途径。因此，虽然人与神在画中和谐地画在一起，但画面还是逐渐地发生着各种变化，形成了世俗生活的全景图画，呈现出堂皇的景观效果和情感反应。

艺术家对于丰富多彩的自然形态、宽宽的地平线和大氛围的喜爱之情越来越强烈了，这些在16世纪初的荷兰、德国和威尼斯，已成为风景画领域中的一种独立的、充满诗意的元素，而人物也被引入了画面。在威尼斯，人物画很快又占据了主导地位；而在北方，尤其是尼德兰，风景画与文艺复兴式的人物画齐头并进。事实上，我们发现风景画完全战胜了人物画，因为不仅像海特亨、乔尔乔内或阿尔特多弗等艺术家作品中具有诗意内容，而且在另一些艺术家如帕蒂尼尔、莫斯塔特<sup>1</sup>或莫诺格拉米斯特的绘画中，风景构成了作品的重要基础，并成了一种标准，可据此标准来判断画中发生的事件是否合理。同时，风景成了他们看待人与自然的世界观的缩影。因此，在后一组艺术家的作品中，风景完全主宰着人物，人的活动变成了一种点缀，最多是创造人类与自然宏大全景图的一个借口。

82 勃鲁盖尔发现了艺术试图表现人类与自然生命一切复杂关系的途径，便投身于这一运动。《儿童的游戏》和《狂欢节与四旬斋的战斗》中的舞台式背景，或《负十字架》（1564）中开阔的高原，将散落的人物聚成一个整体，清晰地表明了他对不伦瑞克传统的依赖。

即便在这里，我们还是预感到了某种新的东西。

勃鲁盖尔的先辈们总是更注意风景而不太重视人物描绘，但在勃鲁盖尔的作品中，这种偏好完全消失了。对他而言，生活与自然是一回事。

---

1 莫斯塔特(Jan Mostaert, 约1475—1555/6), 出生于哈勒姆的尼德兰画家, 人物绘画受到海特亨的影响, 曾陪同尼德兰摄政奥地利的玛格丽特出行, 为廷臣画肖像。——译者注



图 29 老勃鲁盖尔，死亡的胜利，马德里普拉多博物馆藏

这正是我们在刚提及的那些画中所感受到的，而这一点在他后来的作品中变得愈加明显。当然，前人曾表现过宏阔的景观和亲切优美的乡村景色，但在勃鲁盖尔的作品中，这些都是以新面貌出现的，与生活本身一样丰富多彩。这位大师不再满足于将生活作为一种人为的图式强加给自然，毕竟大自然不只是艺术家奇技的多彩背景。事实上，大自然威力无边，在它面前人只不过是只“可怜的蠕虫”而已。因此在他的《上帝的选民和腓力斯人的战斗》（1562）一画中，投入战斗的军队就如同填在丘壑之中密密麻麻的蝗虫一般。某些个人的命运或许会从芸芸众生中突显出来，但这历史的变故在庄严肃穆的群山与森林面前也只是尘埃一片，人类的生命之流被无情地推入其中，只能被撞得粉碎。

为了描绘出这样的景观，只画出平面的开阔风景是不够的，因为风景本身必须要与有特色的图画内容结合起来。事实上，这位艺术家在翻越阿尔卑斯山时采集了一些印象。在他的记忆中，巍峨的群山白云缭绕，飘泊者行走在窄窄的山路上，他明白自己一无所有，只是看到这沐浴在阳光下的景色时，精神为之一振。勃鲁盖尔画这些东西并不刻意表现奇异景观，而是着眼于对大自然伟力的反思，这千钧之力震撼着观者的心灵。在《发疯的玛格丽特》（1564）或稍后画的《死亡的胜利》（图 29）中，他的风景画富于奇思异想，宛如神灵出没的仙境。其中我们可以发觉，新的影响来自于那位惊悚大师博斯。不过，现在这些影响并未像先前那样支配着他的图画，而是与其他那些同样令人恐怖的要素相并存。在这种风俗画中，占主导地位的是对大自然的逼真再现，突显出人与当地环境之间的密切联系。当他强调这种关联时，真情实景便呈现出来。先前艺术家在制造各种艺术假象方面各有高招，现在这些手段突然在一位画家的作品中整合起来，他对生活问题有了新的洞见，不再对观念形式问题感兴趣，一心想获取一种新颖的、涵盖一切的表现强度。在勃鲁盖尔手中，即便是无生命的事物也被赋予了生命，在这方面最为突出的莫过于他那些描绘自然景象的系列素描了（图 30）。在这些素描中，尽管船只呈现在广袤的天空和汹涌的海水之前，但却充满了活力，停泊于大自然的怀抱中。它们就像在莱奥纳尔多卓越的技术图纸和荷兰海景小

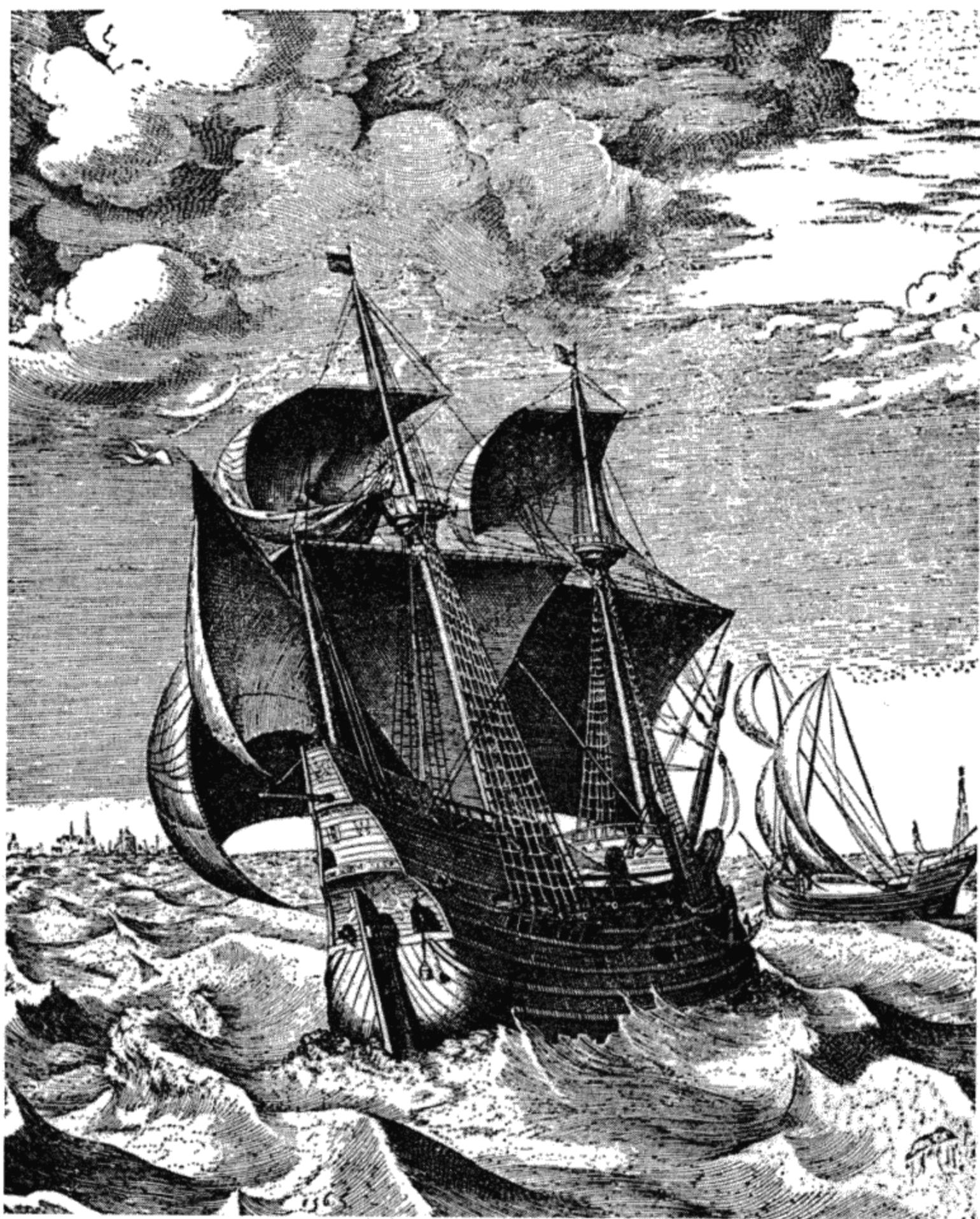


图 30 老勃鲁盖尔，远洋船



图 31 老勃鲁盖尔，秋天，维也纳艺术史博物馆藏

画派的素描中那样，不是一堆死物，而是一群浮在海面上的生物。它们的美，它们的堂皇仪态，与米开朗琪罗的那些在精神与肉体上具有抽象特质的人物形象相距甚远，其魅力完全植根于生活的实际功能及条件。勃鲁盖尔在16世纪60年代前半期对风景的再发现，其最精致的表现可以在他1565年的一组风景画中见出，全部都是当年画的。15世纪风景已退化为平庸的插图艺术，即沦为中世纪那种陈旧的、表现自然及与人类生活关系的连环故事画，而这反倒吸引了勃鲁盖尔，这是意味深长的。他的《秋天》也基于中世纪的观念（图31）。在中世纪，古典的拟人化图像被迫让位于这种“新颖的”主题，因为中世纪以人的形象出现的神祇是永恒的、不可分割的整体，超越了时间及其永无止息的生长与衰亡。然而，在勃鲁盖尔的画中，“生与灭”并非是世俗事物的空无与变迁的象征物，而是生命的本质，它代表了无所不能的大自然，而生命仅是这大自然的一部分。对大自然绝对统一性如此深刻的领悟，如此令人信服的表现，在艺术史上还从未有过。在这里，大自然因衰落而忧郁，因再生而欢欣；冬天大气灰白，宁静而安详；秋天果实累累，多汁而甘甜；夏天阳光普照，灿烂而辉煌；夜晚的群山、河谷、草甸和乡间阡陌，诗意盎然。还有宁静的村庄，农人的劳作、哀伤与快乐——事实上，所有一切都合而为一，是大自然的展示，是生命之流无尽地流淌。因此，勃鲁盖尔最终对于大自然的成熟思考，就像他的风俗画一样，是基于对生命的基本看法，将人看做是大自然的产物，大地的产物，他就生活在这片大地上，而不仅仅是某种文化模式的产物。然而在短短的数年中，他的艺术经历了多次变化，每幅画作都揭示了他最新感受到的生活图景的一个新折射面，这再好不过地揭示出这位艺术家的伟大之处。

他的构图进一步发展着，从中我们可特别清晰地见出所有这一切。若艺术家希望将大自然的伟力施加于人类生活的影响传达出来，那么观察生活的老方法、老习惯，即视生活为全景画面，或主观地将生命和谐化、理想化，便不再够用了。观察者实际上被这些力量所支配，所以勃鲁盖尔将自己的视点设定在风景本身的范围之内，不像他年轻时代的作品视点落在地平线以下，而是向上提升，以便目光不仅可以向下俯瞰丘

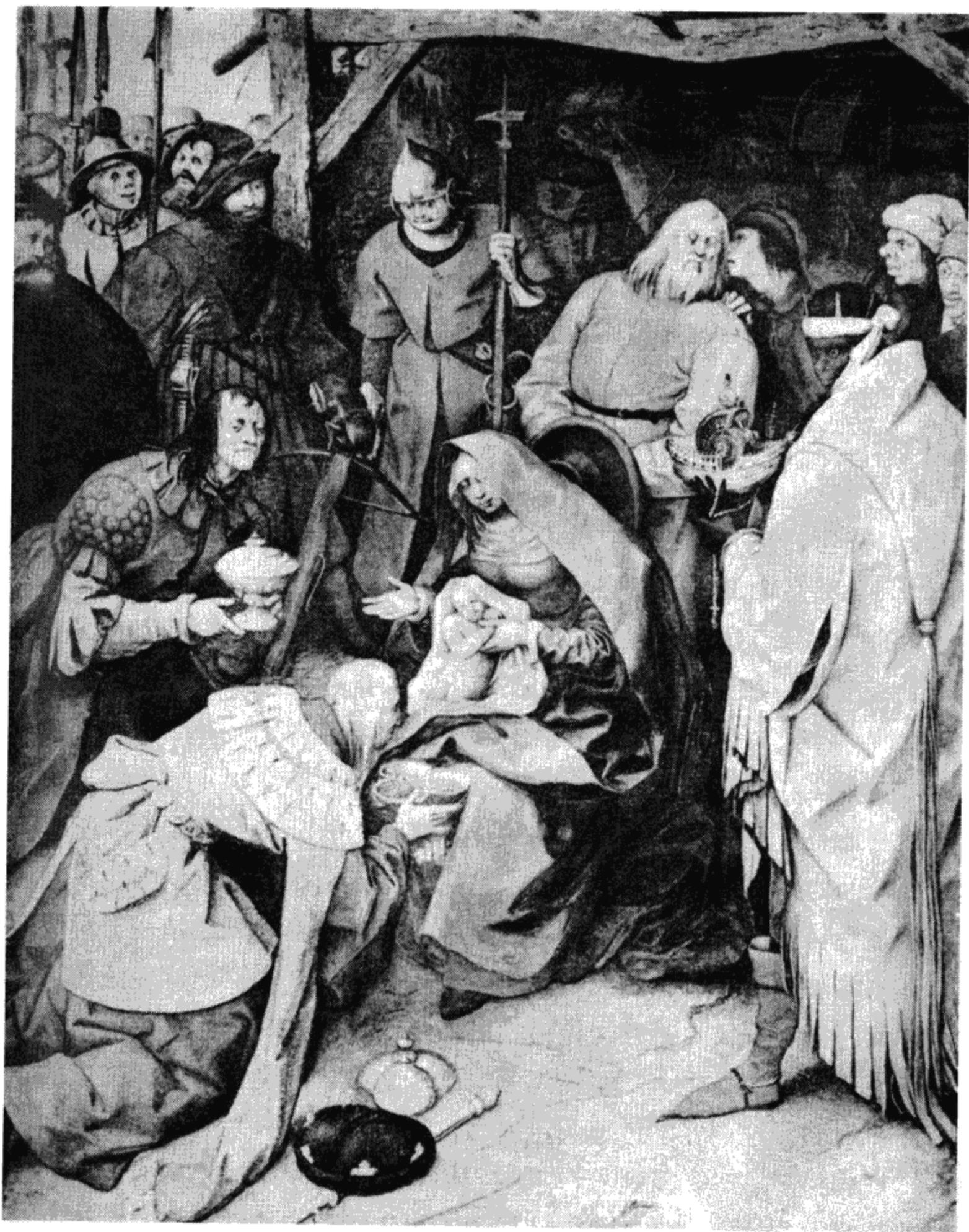


图 32 老勃鲁盖尔，博士朝拜，伦敦国立美术馆藏

壑，也可向上达致山巅。在另一些画中，勃鲁盖尔将图画下面的边界提高，同时将人物也提升上来进入画面，整个构图看上去是观者视线方向的延伸，而观者本身也被拉入画面的情景之中，如《夏日》和《秋收》。他的风景画的内部结构也有所改变，不再是静静的荒原或荆棘丛生的地貌，无边无际，杂乱无章，而是出现了一种结构，构图集中凝练，构思巧妙。在这里，所有的生活情调都与大自然十分吻合，展现于这风景构图之中。地平线和谐而合于秩序感，斜线生气勃勃，台地经过了精心分级。于是，勃鲁盖尔的画作再一次获得了一种集中凝练的结构，这正是他再次兴致勃勃转向意大利艺术作品的原因。

现在我们转向人像艺术。在这个领域中，我们有一件勃鲁盖尔第二意大利时期的杰出作品，即《博士朝拜》（1564，图32），它为我们提供了理解勃鲁盖尔艺术这一最后的、最重要的，也是最不同的寻常阶段的钥匙。这幅画似乎与他的早期作品泾渭分明。

单个人物形象在更大程度上依赖于传统的价值，这出人预料，而且这在当时也并不时兴。他画的威严的黑人国王明显受到博斯的影响，某些特色令人想起了莱登，而正襟危坐堂而皇之的圣母明显仿效了意大利的范本。不过，这种影响并不局限于单个人物形象，因为总体构图显然也是意大利式的，但现在正是这些人物形象毫不含糊地主导着画面的前景。一群紧凑的人物出现了，他们未融入风景深处，这些垂直线条看上去十分自然。这并非是一幅史诗般全景图的画法，而是采用了高度集中的构图手法，主要人物与次要人物泾渭分明，人物比例关系经过了精心推敲并主导着整个画面，每个人都个性鲜明。所以在这里，写实主义和堂皇庄严的效果优美地结合在一起。

若能在勃鲁盖尔年轻时代的作品以及从意大利归来之后的画作中看出此种画法的迹象，那上述情况就不足为奇了。因为事实上这幅画与那些吸引着许多罗马主义艺术家的意大利艺术作品具有共同的特点。不过，若细加甄别，这种相似性只是表面的。这里并没有与意大利艺术的一般关系的老问题，勃鲁盖尔现在对意大利艺术有了新的理解，这种理解是与他自己的艺术发展相一致的。在他的《基督负十字架》（1564）中，首

先吸引了我们注意力的正是那群围绕在悲痛欲绝的圣母身边的人，这群人打破了原先散落于宽阔台地的画法，人物尺寸加大，并组合为金字塔形状，因此在画面上尤为突出。一方面，这群人构成了画面的自然中心，  
85 另一方面，勃鲁盖尔使画面的戏剧性发展达到了高潮，好像这些主角只是凑巧才居于这画面中央的。不过，这种构图与意大利图画再现的观念十分吻合。勃鲁盖尔沉迷于这样一种冲动之中，他想将《博士朝拜》画成一幅十足意大利式风格的绘画，但他并没有局限于任何特殊的范本，若想找到这样的范本是白费力气。他试图把握住意大利式构图手法的精华所在，将之糅进自己的艺术之中。这促使勃鲁盖尔的人物构图建立在空间分析体系的基础之上，而这种体系是科勒乔第一个引入意大利艺术的，在整个16世纪逐渐被认可，到了17世纪初已经完全取代了先前强调浮雕感的做法。在勃鲁盖尔的《博士朝拜》中，从跪着的国王经圣母到圣约瑟夫，以一条主要斜线贯穿，而从黑人国王经圣母到左上角的弓箭手则是一条次要的斜线。所以勃鲁盖尔并未采用任何夸张的空间手段，这些人物聚在一起，在圣母身旁围成一圈，但他们并没有丧失其独立性，成为更宽阔的空间环境中的组成部分。如何使人物具有庄重堂皇的效果而又不使他们失去人性，不脱离空间环境？这是16世纪意大利艺术所面对的最重要的构图难题。对这一问题的解决方案成了后来意大利艺术的特色，使它有别于文艺复兴艺术。而由于发明了线透视的构成原则，文艺复兴的艺术已经明显区别于中世纪艺术了。解决方法有两种，一是聚焦于造型形态和人物组合，使之成为自由的图式，均衡地向各个方向伸展；二是使得构图具有运动感，不再显得静止局促、画面分散，造成直入画面纵深的印象。佛罗伦萨—罗马画派的艺术家尤其偏爱第一种方法，这也就是拉斐尔和米开朗琪罗所采用的方法；第二种方法本质上是意大利北方艺术家采用的，兼以强烈的运动错觉，以光影效果为基础。这种方法为科勒乔的祭坛画开辟了道路，同时也启发了丁托列托，使他的大多数作品与威尼斯前代画家明显区别开来。渐渐地，这两股潮流融合起来，确实它们也从来没有表现得泾渭分明。正是在勃鲁盖尔的绘画中，我们发现了这种“统一的形式”。从这点来看，我们可以将他的绘画看做

是当时意大利艺术中各种不同的构图观念的反映。

尽管如此，勃鲁盖尔的《博士朝拜》仍然绝对不是意大利式的，因为他是以一种非意大利的眼光来看待这个题材的。宗教奇迹的发生将画中的旁观者聚在一起，这些人物并不是多余的装饰，也不只是某种理想的、内在的、形式上的和谐扩展，而是一种真正的结构，同时也反映了发生在他们中间的事情。这个结构在想象力中可以无限延展。人们若这样发挥自己的想象力，那么理想的形式创意与自然环境之间的界限便消失了。在这里我们确实能看出老勃鲁盖尔在画普通民俗场景时的轻松愉快的心境。意大利式的圣母在这里变成了一位佛兰德斯农家姑娘，三博士身穿异域服装参加圣诞庆典，圣约瑟夫身心贴近群众，其中一人凑在他耳边，不是说笑就是提问。牧羊人在耶稣诞生图中总是占据主要位置，但在这里他们不见了，三博士的华丽饰物付诸阙如，田园式的浪漫情调也荡然无存。图画主角周围表现的是本土的代表性人物，一位小贵族或商人，一位弓箭手，一对乡村夫妇，两个士兵，两个农夫或工匠。在工匠身后窄窄的马厩入口处，可看到三博士的卫兵，他们自然也不是优雅的骑士，而是一帮持枪的农夫，与画中其他人物关系和谐，取得了总体上的统一与写实效果。

或许这幅画最动人的特色就在于它的精神因素，其鲁钝质朴的基调令人诧异，不过还结合着一种高贵的敏感性，一种隐而不显的肃穆感和无意识的奉献精神。而这一切又因以下效果得到了强调：画面完全缺乏动态，抛开了日常生活的各种活动，没有夸张的姿态和过激的情感。三博士的形象也是如此简单，在画面上表现得最为清晰。他们没有哀婉情绪，也不故作英雄姿态，没有丝毫主观炫耀的迹象。他们前来参拜，就如同乡村的祭司，举止笨拙，会招人笑话。而事实恰恰是，他们的纯朴包含着某种纯真的、有说服力的东西。

圣母接受他们顶礼膜拜的情形也体现了这同一种精神气质。她不很灵巧地鞠躬还礼，眼睑局促地低垂着，手的动作也很优雅。但同时，在这穷乡僻壤举行的礼仪中，洋溢着一种动人的诗意氛围。

创造这般诗意的不仅是质朴的画面和写实手法，还有若干其他重要

因素，如勃鲁盖尔的色彩用法。国王们的漂亮长袍十分奇特，充满异国风情；大师笔下的圣母色彩精美，超凡脱俗，真是不可思议。但最重要的是，这抒情的特点来源于小基督！他并不是意大利绘画中的小英雄，也不是早期尼德兰艺术中的幼儿，他像一株稚嫩的幼芽，全然无助地处于母亲的膝间，而他就是人类的希望！正是这个小小人物构成了画面诗意的中心，也正是他的人性深深吸引着所有在场的人。

87 概而言之，我们可以说，勃鲁盖尔农民画中表现出来的精神气质，在《博士朝拜》中也在起作用。但这并不是简单的风俗画人物再现，因为风俗画在16世纪意大利绘画中的确是见不到的，但在尼德兰并不新鲜。新的东西是以普通人的精神生活来演绎《圣经》故事的方式。

在这方面勃鲁盖尔与丢勒是一致的，不过两位艺术家之间有一个根本的区别。对丢勒来说，终其一生面临的问题是如何表现特定的心理事件，所以我们看到他表现了普通劳动者宁静生活的快乐，弃世者内心的平静，母爱的快乐与悲伤以及那些为人类做出牺牲的圣徒的悲剧。而所有这一切中，表现我们的普通人性是第一位的，换句话说，我们普通的人性只是简单地用那些最宜于强调这种立场的一些生活侧面来说明的。

勃鲁盖尔并没有将自己限制于这些细节，作为艺术家，他第一个将图画的精神含义置于通常所谓“群众”的基础之上，即建立在普通人精神生活的基础上。因此，《博士朝拜》像他先前的绘画一样，是一种诗意的文化图像，但不同的是此画具有一种新的意蕴，同时早期宽阔的布景已经被集中凝聚的内容与形式所取代。为了取得这种效果，勃鲁盖尔向意大利人那种客观庄重的构图风格靠拢，但并不是为了仿效他们，只是将它的各种艺术目标统合起来。

这一天才的实验极有成效，导致勃鲁盖尔最后的风格发展起来。其实这种风格就是一种新的风俗画。我们若考察其中最有代表性的一两幅作品，它的革命意义便可确凿无疑地显现出来。

让我们来看一看勃鲁盖尔的《瘸子》（图33）。画面上只出现了一组人物，不像早期那样有大量人物和景观元素。这种简洁性令人怀疑他是否返回到了早期风俗画形式，表现的人物寥寥无几，平均用力，这是从

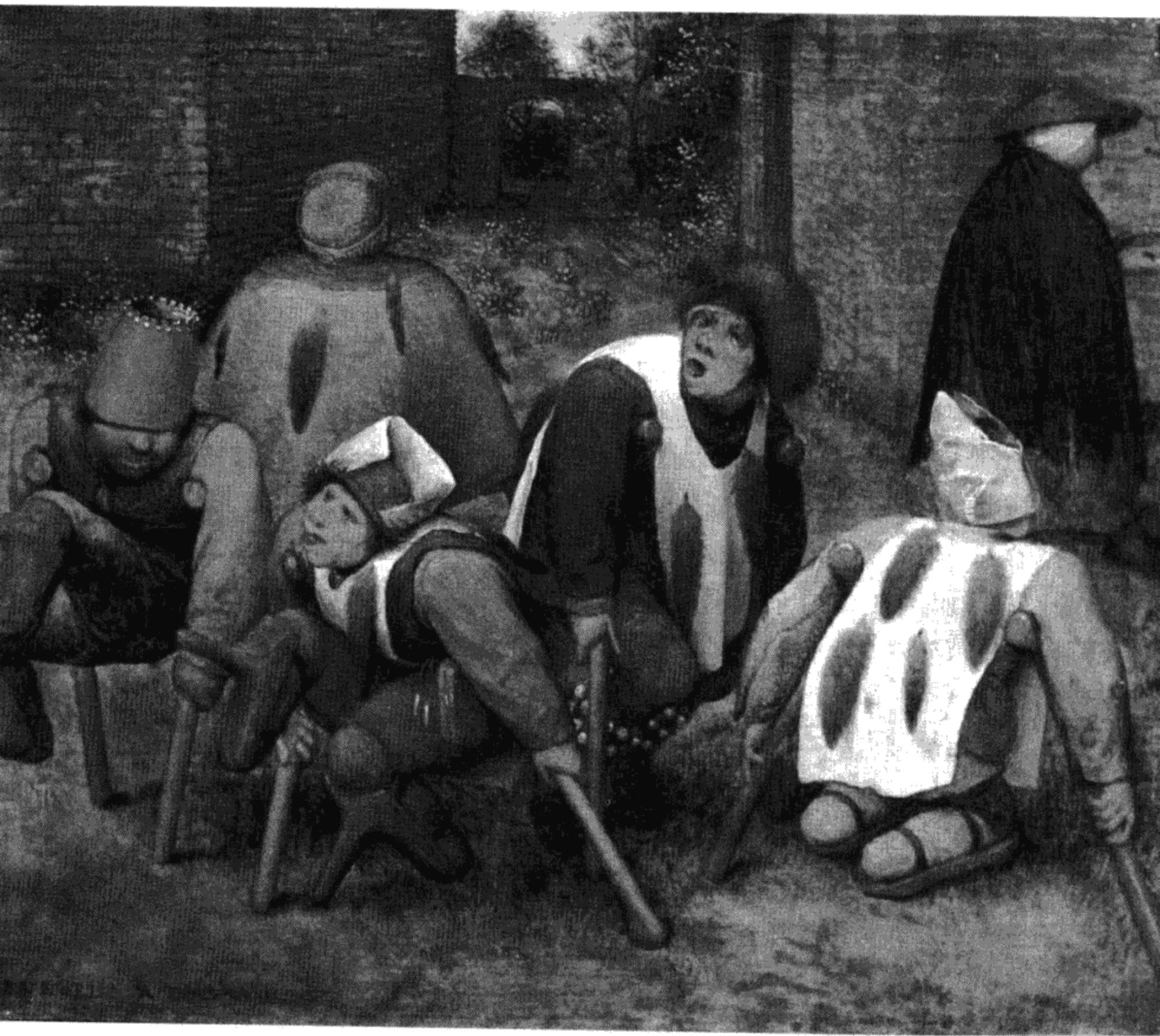


图 33 老勃鲁盖尔，瘸子，巴黎卢浮宫博物馆藏

莱登到阿尔岑的荷兰绘画的一个特点。的确，勃鲁盖尔的作品也反映了他们的空间再现风格，没有宽阔的全景图，只需一角风景，为人物创造了一个自然的框架。此画深重的背景同样也令人想起了早期的传统，如他在 15 年前从博斯作品中所汲取的东西。他现在也转向荷兰前辈的作品，这是与他努力创造出一种实在的、集中性的再现风格相一致的。不过，这种再现形式在勃鲁盖尔这里发生了很大的变化。他画的一群瘸子奇怪地聚在一起，很容易被误解为是他对意大利金字塔式构图的模仿。

88 但是他戏仿的只是那些作品中英雄式的、理想化的人物形象，而不是其形式功能，而意大利人凭借着这种形式功能努力将空间转换为立方体效果。勃鲁盖尔保留了这种形式目的，但他的方法则完全不是意大利式的。

1. 这组人物并非各种力量相互作用的一个综合体，这种综合体作为一种表现形式，已经发展得很完善了。很可能是该画的题材诱导他以怪诞的技法来表现理想的东西，强调哀婉的人物，这些人物如根须般附着于当地的土壤，看上去像一簇菌类植物从湿地上生长出来。

2. 这种生物学的特点也反映在人物形象的描绘上。勃鲁盖尔的早期风格被称为“线性”的，尽管这个术语并不贴切，但的确也使人注意到他的后期作品突出地强调了心理特征这一事实。不过他的手法与意大利人不同。意大利人的构图基于形式分析，并将分析提升到造型和构造意义的高度。勃鲁盖尔却将人物凑在一起，创造出一种立体结构，具有平面效果。因此，他对观相术的兴趣现在从属于块面设计。在画面上，我们只能清楚地看到两个瘸子的脸，而在他早期的一幅题为《养蜂人》的素描中，人物全都戴着假面具，像一群丑陋的怪物在野外游荡。

3. 金字塔式的人物构图也是新颖的。在意大利艺术家的作品中，这种人物组合是向心式的，但在勃鲁盖尔的绘画中是离心的。意大利人以一种体积测量术的概括形式安排人物，将人物从背景中孤立出来；而勃鲁盖尔的作品中，人物好像试图从临时性的组合中脱离开来，他并不注重意大利绘画的身体运动，通过活生生的生命有机体来克服静力的控制，而是强调空间运动。他向我们清晰地暗示了这些奇形怪状的生物将向何方运动。由于即将发生的运动转向了各个方向，所以人物四周的区域在



图 34 老勃鲁盖尔，盲人，那不勒斯国立博物馆藏

我们的想象中延伸，超出了画面之外。说真的，我们在这里看到的是生活的一个片断，十分类似于勃鲁盖尔早期那些带状的装饰性绘画。

接下来让我们考察一下《盲人》(图 34)。勃鲁盖尔长期以来一直关注于这一主题，是博斯将它引入尼德兰绘画。中央两个人物的穿着具有“哥特式”的遗风，从中我们可以看出早期风格的痕迹。勃鲁盖尔那些年为此作品画了许多素描习作，很好地说明了这些人物形象，不过这般  
89 离奇古怪的特色更多与该画的创意有关。正如罗姆达尔(Romdahl)所指出的，这幅杰作的效果在很大程度上源于宁静乡村与一帮悲剧性盲人之间的强烈对比。如上所述，风景的描绘受到了意大利艺术的影响，但其范本并非是当代意大利作品，而是 16 世纪 20、30 年代的威尼斯绘画。在提香的《天上的爱与人间的爱》这样的作品中，我们可以看到类似的平静安详的线条和抒情诗般的氛围。

然而，在这里祥和宁静的文艺复兴风格却与巴洛克的斜向运动风格结合在一起，而在勃鲁盖尔 1562 年的初稿中，巴洛克特点并不明显。画中盲人在一条宽阔的大道上走着，这条路与远方地平线相平行。不过这种简单的构图和平实的再现不再令勃鲁盖尔满意，所以他采用了对角线的构图。重点的转移是从《博士朝拜》开始的，在此画中他第一次采用了意大利技法。然而，《盲人》的这种对角线构图方法与《博士朝拜》或那些草图完全不同，后者只着眼于给构图增加些新意而已。一条倾斜的土坎强行切断了柔美风景的垂直线条，创造出冲突与对比的效果。这条土坎并不是宁静的、富有诗意的景观，而是提供了一种空间运动的元素，观者可以推测它从哪里来，向何处延伸，但决不会忽略它的存在。我们会直接意识到运动方向的延伸，超出这乡村的微观世界之外。然而，这斜向的运动并未将观者的目光引向画面上某个事先设计好的形式与内容的中心区域，如科勒乔及其追随者那样，而只是简单地指明了一个方向，只是一种空间运动而已，实际上是与普通人的知觉水平相背离的。

若这队可怜的盲人未能反映出空间布局的张力，那他们便没有令人称奇之处。该画的戏剧性内容只是通过这些盲人才能充分为我们所知觉。他们从高坡上走下来，左上角的两座尖顶农舍强调了这一事实。后面的

两个人物直立行走，步态悠闲，他们还不知道前面发生了什么事情。领队者由于看不见土坎而突然转了向，被土坎绊倒并滚入沟中。从构图来看，这条土沟与左上角的屋顶相呼应，正是在这两极之间悲剧发生了。盲人们的拐杖和前伸的手臂形成了环环相扣的链条，由于领头者脚步踉跄，致使他们猛地向前一冲。中间两个人对这一事故反应过来，他们东倒西歪，眼看就要跌倒。总体而言，我们在这里看到的是一群呆板的人顷刻间就要乱作一团，用罗姆达尔心理学术语来说，“我们在这里看到的是焦虑担忧的心情越来越强烈”。盲人脸上毫无表情，使得这幅画的心理特征更加鲜明。

勃鲁盖尔由此而描绘出了一出恢宏的悲剧性场景，这与巴洛克式对 90  
角构图那流畅的对应效果大不相同，也与宁静和谐的风景形成了强烈的对比。画面上，除了这些陷入悲惨境地的盲人之外，没有其他人出现，只有土坎那边的一头牛在静静地吃草。尽管大自然似乎是这场悲剧的原因，但其实她根本不关心人类的命运，只是沿着自身亘古不灭的进程发展着，超越了所有转瞬即逝的人间俗物。但盲人失足是大自然一连串干预的结果，这些干预一个接一个来得如此之快，以至于艺术家可将它们表现为一个恐怖的瞬间。不过尽管事实如此，大自然在本质上依然是漠不关心的。

不过由于前因后果一目了然，所以在勃鲁盖尔的手中这些古老的寓言式人物依然获得了更为广阔而深刻的人性意义。“勃鲁盖尔笔下的这些人物的超越了所有时代。看着这幅画，每个人都会感觉到我们就是这群悲惨盲人中的一员，濒临毁灭的边缘。”罗姆达尔如是说。他将勃鲁盖尔的画面与莱奥纳尔多的《最后的晚餐》进行比较，因为这两位艺术家都展示了对各自主题的完美把握。

将此画与米开朗琪罗的《最后的审判》相类比也是恰当的。这两幅画的中心问题是人类最深刻的生存问题，我们在其中都可以发现，决定着个人命运的力量集中体现在一个可怖的事件上。再者，两幅画都包含有个人的告白，完美地表现出各自时代的艺术及智性观念。但在这一点上它们也有所区别。米开朗琪罗绘画的精神世界远离日常现实生活，人

物实际上是超人，具有非凡的精神与肉体力量。他们是神人，尽管与超自然伟力相比并不算什么。这超自然的伟力使人类心怀宏大的抱负，但人并不具备实现其抱负的能力。这是永恒的人类悲剧，永恒的末世论的梦想。在浩瀚无边的宇宙之前，这种梦想将肉体提升至绝对力量的高度，但所有这一切只能通过超感觉的闪光来领悟，宛如来自另一个世界的启示。

相反，勃鲁盖尔的绘画表现的是一种细致入微的运动，不过仍然完全是俗世中所发生的事情。一群盲人在某个地方遇到了一桩倒霉事，没有人看到这番情景，而且几乎可以肯定，没有人为此事哀伤。人世间和大自然均依然沿着自己的进程发展着，不会受到干扰，就好像一片树叶悄然从树上落下。不过，恰恰正是这一点成了此画的新颖之处，即，一个微不足道的事件影响了这些微不足道的人，这一事实成为我们反思生活本身的一个焦点。这个孤立的、无足轻重的、十分偶然的事件，体现了我们所有人的不可逆转的命运。永恒的、不变的自然规律凌驾于我们的欲望与情感之上，它对个别生命无动于衷。我们想象着自己受到控制，事实上我们是被命运所引领着，就如同这些盲人一样浑然不知，跌入无底深渊。所有这些完全符合斯多噶派的理论，而这种理论便是北方手法主义者所尊奉之哲学的基本部分。于是，自从蒙田以来使学者们迷恋不已的东西，如今在盲人的寓言中获得了图画表现，而且其表现方式一直都是有效的。

不过这还不是事情的全部，勃鲁盖尔并不只是在此画中通过最贫穷的人来表现人类的生存状况。他的作品描绘了一系列瘸子、癫痫病患者、傻子、盲人和文盲野汉。“单纯的心灵之美”这一古代基督教的遗产熠熠闪光，令人联想起中世纪的超验信念。它现在取代了古典的英雄主义，直指人类的社会伦理形象，三百年后在陀思妥耶夫斯基的《白痴》一书中达到了顶峰。

但若将勃鲁盖尔的图画仅仅看做是“绘画文学”，或片面强调其意识形态基础，那就大错特错了。勃鲁盖尔对于生活的理解并非来源于哲学教条，而是直接源自他那个时代的精神气候。他的作品所饱含的观念与

情感，构成了一种全新世界观的基础。在这方面勃鲁盖尔不仅是一位接受者，又是一位给予者。如果说，艺术形式是受社会影响所致这一点是确凿无疑的话，那么，在艺术大师的作品中这一点就表现得特别明显，而艺术形式的发展，正是艺术家在使同时代人理解自己所生活的那个时代方面所做出的真正贡献。有时这种发展难以察觉，接着突然一目了然，但表面上只是为纯形式问题开路。勃鲁盖尔的情况也是如此。

《农民的婚宴》（图 35）和《村庄的集市》（图 36）两幅画尽管年代不明，但也只能归于勃鲁盖尔在他的艺术发展的最后阶段所作。画中所描绘的事件并没有激起什么反应，尽管十分喜庆热闹，但从根本上来说很平常。两幅画所强调的主要是构图效果。

集中性的室内新构图成了勃鲁盖尔《农民的婚宴》一画的基础，我们看到一些婚礼来宾正试图进入这十分拥挤的房间。有限的建筑空间内展现出一派热闹繁忙的景象，人物清晰地分成了若干组。在这里我们看到了一条发展线索，区别于我们上文提到的两幅画，既与意大利艺术有关，也与他本人于 1564 年画的《博士朝拜》有联系。不过先前的革新只局限于空间布局，而现在由于运用了最新的人物构图方法，又创造出了丰富多彩的新效果。这与对透视的强调是一致的。在意大利，由于许多作品都表现“最后的晚餐”和“迦拿的婚宴”这样的题材，透视构图变得十分流行。在勃鲁盖尔的《农民的婚宴》之前，此类题材最精美的作品莫过于丁托列托 1561 年的绘画，存于威尼斯健康圣马利亚教堂（Church of Santa Maria della Salute）。其实，这两幅画极其相像，以至于人们会推测勃鲁盖尔一定见过丁托列托这幅画的仿作或复印品。然而，看一看勃鲁盖尔是如何改造这样一个原型的或采用了类似方法，是十分有益的。

丁托列托在画中描绘的建筑空间十分粗略，而勃鲁盖尔则完全不表现建筑维度，因此他并不像威尼斯人那样，向我们提示室内的形状与空间的界限，而只满足于提供一个粗略的印象，我们只能猜出房间的大体形状。丁托列托十分明确地强调了透视构成，即获得纵深延展效果的形式手法。在他的画中，一根根屋梁和一排排客人在画面上形成直角，呈

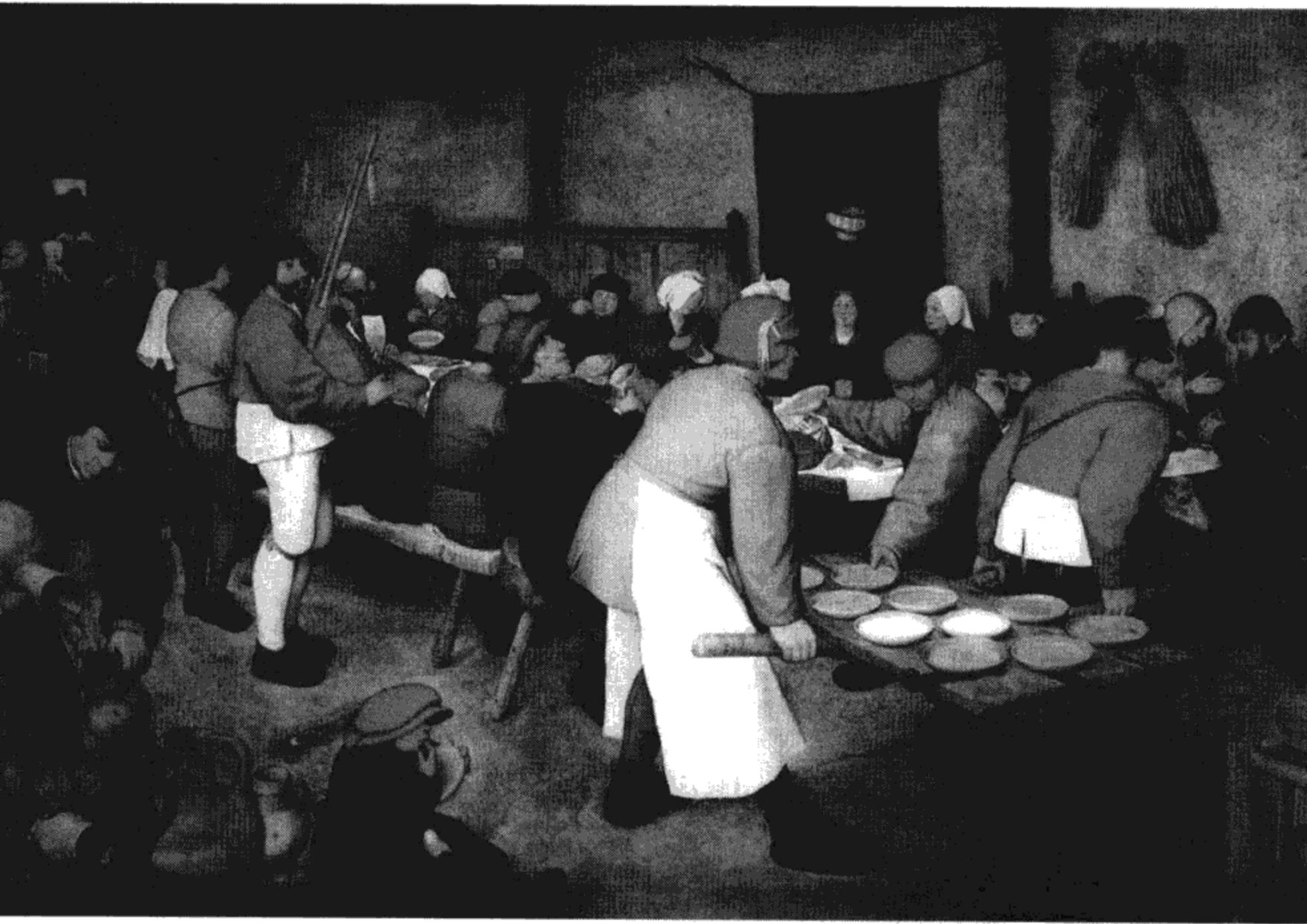


图 35 老勃鲁盖尔，农民的婚宴，维也纳美术史博物馆藏

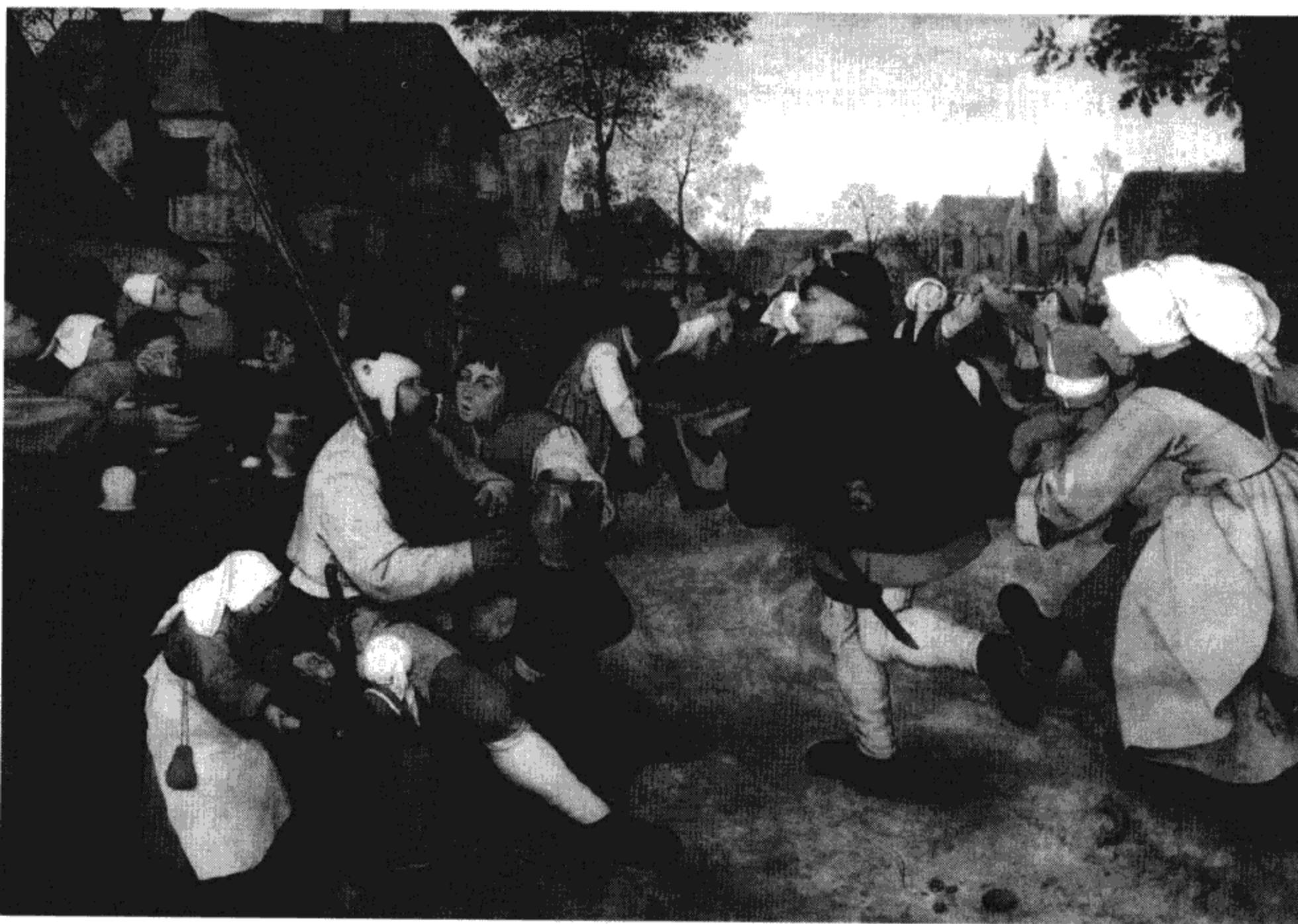


图 36 老勃鲁盖尔，村庄的集市，维也纳美术史博物馆藏

现出整个结构体系的某一局部，观画者会以为这本身就是房间尽头。只要细加观察就能看出，这些都提升了此画的精神内涵，条条透视线汇聚于基督头顶上方，使他成为画面的中心人物。因此，尽管表面上画面是自由的，但整个场景同时要体现出两种次序：既要將所发生的一切纳入空间范围之内，又要服从整个画面的精神与物理中心。另一方面，勃鲁盖尔奉行着一条截然不同的原则。对他来说，透视构成只是达到某种目的的手段，其本身并无特别的艺术分量或含义可言。两排人物在画面上出现，他们与第三排人物构成了一个楔形，它的前端将人们的目光引向了门口，将走进来的来客与画面的主体部分相联系，同时也使得拥塞的画面松弛下来。好像整个村庄都迫不及待地要涌进这欢庆的场面。这欢宴是为祝贺新娘而举办的，但她并不是中心人物，我们要花点功夫才能看到她安静地坐在背景之中，而新郎则根本找不到。因此，这两个人物只是创作乡村生活热闹场景的一个借口而已，并非如意大利绘画那样主宰着画面。然而，勃鲁盖尔并没有像1564年《博士朝拜》那样将人物画成无序的一团，而是采纳了意大利式的艺术法则。这样的画面布局使他能够以一种综合性、以一种明确的节奏感来抵消自发的写实主义印象。但此种构图的主旨与意大利艺术全然不同。在这里，吸引人的艺术魅力并非在于一套有限的形式图像，而在于生活的一个片断；描绘手法并非完全写实，由于构图场面很大，造成了紧凑而集中的效果，部分反映了全体(*pars pro toto*)。除了这所有的一切，观画者也了解到了纯真的快乐以及生活在自由氛围中贴近自然的人们们的生命活力。

93 不过在这喧闹繁忙的景象中，有些人物很显眼，如那两个将门板卸下来充当餐桌的人，或那些风笛手和侍童。这些人物代表了村民们质朴的欢乐情绪，同时写实性的刻画也使他们区别于早期传统绘画中的那种理想化人物：无论是古典的、文艺复兴的还是哥特式的传统。这种人物甚至在《乡村教堂的献祭礼》一画中也可以更为清晰地看到。乍一看人们还以为是一群跳舞的人。你若想寻找这种憨厚老实的形象，忘我地舞蹈，得意忘形，便会自然而然想到丢勒所画的一对跳舞的农民。勃鲁盖尔当然熟悉这幅素描，但这两位艺术家的构思是多么不同啊。在丢勒的

画中，我们看到只有一个母题，就是将两个怪异人物放在十分写实的环境当中，好像这是为一本图画书画的，书中有丢勒画的那些奇妙的动物、植物与风景素描。对勃鲁盖尔来说，对自然的逼真描绘并不是主要目的，因此并不强调细枝末节，而着眼于一堆堆人物，以飞掠的线条创造出一种紧张运动的效果。他已经做了必要的修正，在这里反映出他与丢勒之间的一种关系，就类似于我们在多那太罗与米开朗琪罗之间看到的那种关系。从自然主义写生中，一种堂皇庄重的综合效果发展起来，但勃鲁盖尔既不是要发展出一种实用的理想主义，也不是着力表现形式与运动，而是要惟妙惟肖地描绘个性人物的特征，同时表现出特定社会阶层的特征。因此，我们在他的画中所看到的并不是对人体形态与运动的纯熟把握，不是个人行为外在的美化。勃鲁盖尔绘画的自然主义题材并不是外在的，其意义直接来源于乡村普通人的生活，他们肥胖粗俗，但勃鲁盖尔却乐此不疲。这件作品虽然似乎是无从定期的，不过仍可归于勃鲁盖尔艺术生涯的晚期，这些后期作品的共同特色就是在构图与斜向运动之间取得完美的平衡。在此画中，村庄街道构成了一道主要的斜线，从左向右延伸抵达远处的教堂。沿路有一排住房，开始时向下斜去，接着逐渐向上延伸至教堂，一些乡亲立于路边聊天。这条运动线与另一条类似线相交叉，这条线也横贯于画面，但这次是从右向左贯穿，其起点是右手前景处的一对舞者，令人不禁称之为“主旋律”。这两个人物正闯入舞场的中心，引发起一场骚动，而宽松的构图以及这对舞者在这一过程中的重复出现，提升了运动的效果。这条动感线一直延伸到路对面的农舍，被远处的那对年轻夫妇和近处的两个小孩所加强。所以，正如《盲人》那样，安宁祥和的景致被两条方向相反的运动线所打破，充满了戏剧性的活力。然而这里没有忧郁和悲伤，只有尽情的狂欢。背景中各式各样的人物形态衬托出这对跳舞者，他们与背景既融为一体，又形成了鲜明对比。所以他们既是“分解的”，又是“综合的”；既不是理想主义的抽象形态，又不是自然主义的标本，而是对生活特征的非凡表现，触及人类最深刻的精神品性。

勃鲁盖尔积极研究早期范本及其基本原理，最终这些研究成为记忆

库中的一部分，他可以随心所欲地从中选取所需要的东西，赋予作品以微妙的层次感。他的素描不是记事性的，像早期尼德画家那样；也不是分析或构成形态的手段，如佛罗伦萨—罗马画派一般；亦不是将人体置入空间环境中的手段，如威尼斯人一样。这些素描提示我们注意到那些饶有兴味的东西，有时人物以侧影形式出现，或呈平面效果。如果我们考察一下勃鲁盖尔对色彩的选择，便会发现他是以自然纯色为主，如我们所料想的那样。这些便是勃鲁盖尔从他的艺术生涯之初便形成的特点。勃鲁盖尔热衷于描绘纷繁热闹的生活场面，同时从不否定其独一无二的个性特质，他的绘画特点便是这般有机地、自由地生发出来的。然而，他早期作品多少局限于某些重点强调的东西，或镶嵌画式的线性布局，而在晚期的作品中这些特点完全统一于新构图法之中，精心推敲以求得平衡和谐。这种方法的出发点是要表现丰富多彩生机勃勃的生活场景，其中充盈着色彩、活动和大量形式关系。在总体统一的背景中，单个人物与物体突显出来，而周围的形态特征异常丰富，我们便会愈加将这些人物置于一个宽广的背景中来看待。就此而言，这位艺术家像诗人一样，超越了对偶然事件的表现。这种将各种不同成分组织起来的方法，迫使观者自己决定什么是最有意义、最能说明问题的东西。尽管其基本原理并不新鲜，来源于意大利传统，但用法和内涵则是新颖的。在构图中运用对比手法并非是为了释放出造型与构成的力量，而是要使场景表现效果达到最大化。画中一切都是为了满足这一目的而存在，同时所表现的人物有主有次，有些人物可看做是艺术家试图刻画的生活典型。这幅画中乐天无忧、欣喜若狂的性质在这些人物身上得到了充分表现，与平庸乏味的日常生活形成鲜明对照，由此生发出色彩和活力，同时他们从群众中孤立出来，成为这幅画的“英雄人物”。这不是因为他们做了什么了不得的事情，而是由于他们代表了农民和生活，不是日复一日的生活，而是处于狂欢的瞬间，揭示出了存在的完满性。以此观之，所有其他事情都显得苍白无力了。

95 尽管如此，勃鲁盖尔所刻画的所有人物依然具有独一无二的个性特征。画中狂放的斜向运动突然终止于那排密集的、死板的农舍立面之前，

而那对年轻夫妇从人群中冲出来，则抵消了这静止的效果。所有跳舞的人好像都被吸引到由村民、宁静的村庄以及田野所组成的一个马戏场之中。

我们不可能论及勃鲁盖尔艺术的一切方面，还有更多的内容可讲。不过以上所述足以表明，他的艺术发展不能以常规的标准来评判。若只是简单地说他以新的手法处理民间题材，便不可能揭示出其作品的含义。勃鲁盖尔的艺术并不仅仅是新颖的，还在形式与内容上创造了一种标准，影响了后世欧洲艺术的发展，正如拉斐尔、米开朗琪罗、提香、科勒乔和丁托列托一样。在15世纪和16世纪尼德兰艺术的环境中，勃鲁盖尔只能与扬·凡·艾克相比较。他不仅采用了凡·艾克的观念，也发展了这些观念，正像米开朗琪罗发展了佛罗伦萨前辈的观念一样。扬·凡·艾克已经抛弃了中世纪的艺术规范，因为他画素描是出自艺术家对其周围环境的反应。但扬·凡·艾克受到时代的限制，尽管他更写实，但未能使写实主义占据主导地位。所以他的作品具有双重性。他观察事物的外在特征，领悟到人类感知大自然的局限。对他而言，这成了艺术真实与灵感的源泉。这是宗教启示与人类经验之间冲突的化解，其根源可在中世纪找到。第二个阶段便是在形式问题范围内感觉经验的解放，现在发展到了顶峰，艺术家将经验运用于描绘生活的方方面面。

一种重要的、活力四射的写实主义战胜了纯形式的自然主义，这种写实主义出现这样一个时期：生活的沉思、诗意与艺术感充盈于时代精神之中，而不太注重于科学。勃鲁盖尔对人和人类生活境况的再现与手法主义者截然不同，因为他仍然在寻求着基本的构图原理，进行试验并力图取得诗意效果。所以他的绘画不像手法主义作品，并不完全诉诸逻辑与理性。而扬·凡·艾克在很大程度上是在设法使自然观察脱离构图问题，换句话说，要将无穷尽的单个自然形态从构图的束缚中解放出来，而勃鲁盖尔将它们再一次结合了起来。他受到意大利人的启发，用艺术的有机性取代了大自然的无限多样性，这种有机性既有明确的限定，又具有高度的统一性，自然观察不能自行其是，必定要与他的巧妙构图结合起来。

96 正如我们业已指出的，所有这一切都以意大利范本为基础，却具有全然不同的含义。对意大利人来说，这种艺术有机性不仅是最基本的东西，也是艺术的终极目标，是对理想现实的有意识追求。对勃鲁盖尔来说，这只不过达到目的的一种手段，这目的便是超越只是记录事实的做法，通过艺术与诗意手法对经验进行修改，以达致真理本身。这样，艺术家不但能赋予现实以崇高性，还能赋予它以深刻的含义。这就向 17 世纪荷兰绘画迈出了关键的一步。后来荷兰绘画达到了一个高峰，实现了勃鲁盖尔提出的纲领，这纲领本身就是他最初描绘生活与自然的新方法的基础。另一方面，他将这种新的现实主义与“浪漫主义要素”统一起来，也搭建起一座通向鲁本斯的桥梁。所以说，尼德兰绘画的这两条分支最终都可以追溯到勃鲁盖尔。

然而，还可以进一步向后梳理这条线索的发展，因为正如我们已指出的，在绘画领域中，以更广阔的历史眼光来看，在忠实描绘自然生活的现实主义艺术中，勃鲁盖尔是第一位伟大代表；而在 17、18 乃至 19 世纪的欧洲艺术中，对自然生活的真实描绘成了最基本的内容，并取得了主导地位。进入了 20 世纪之后，它几乎一下子就被一种完全对立的风格所取代。然而，注意到以下这点是饶有趣味的：这种新风格的根源正在于手法主义画家的作品之中。

## 第六章 论埃尔·格列柯与手法主义

单凭一幅画，埃尔·格列柯就在西班牙同时代人中建立起了名声，97  
这幅画悬挂在托莱多圣托米教堂内，表现的题材是奥尔加斯伯爵的下葬（图 37）。

此画下面有一块石版，对内容作了说明：托莱多的唐·贡扎洛·卢伊兹，奥尔加斯伯爵，卡斯蒂利亚的罗马教皇书记教士，曾是该教堂的捐助人，而现在这里成了他的长眠之所。当教士们走上前来要给伯爵下葬时，令人不可思议的事情发生了——圣斯蒂芬和圣奥古斯丁现身眼前，亲手为他下葬。

埃尔·格列柯十分出色地表现了这个传奇故事。这幅画由两部分构成：在下半部描绘了实际的下葬情景，上半部则再现了伯爵升上天堂的景象。下半部由两个部分组成，一是仪式场景，一是奇迹的出现。仪式部分画得高贵庄重，具有鲜明的西班牙特色；同时又很写实，令人想起同时代荷兰大师的作品。这位身着戎装的骑士平躺在棺材上，位于棺材右侧的一位教士正在为死者诵读祷文，神情庄重深沉。左侧与他相对的是一列前来送葬的人，他们除皱领之外身穿一色黑衣，代表了托莱多的社会精英。这群脸色阴沉、神情专注的贵族聚集在一起，震撼着观者的心灵，就像荷兰团体肖像画。不过这里重要的是人物组合设计，而不是这些人物本身。这些面孔显得冷峻而威严，带有些许禁欲自持的色彩，同时也反映出对形而上的传统喜好。这种气质隐藏于感官的背后，是可以觉察得到的。让我们继续往下看。

仪式现场的大多数人都明白，一件不同寻常的事情发生在他们中间。

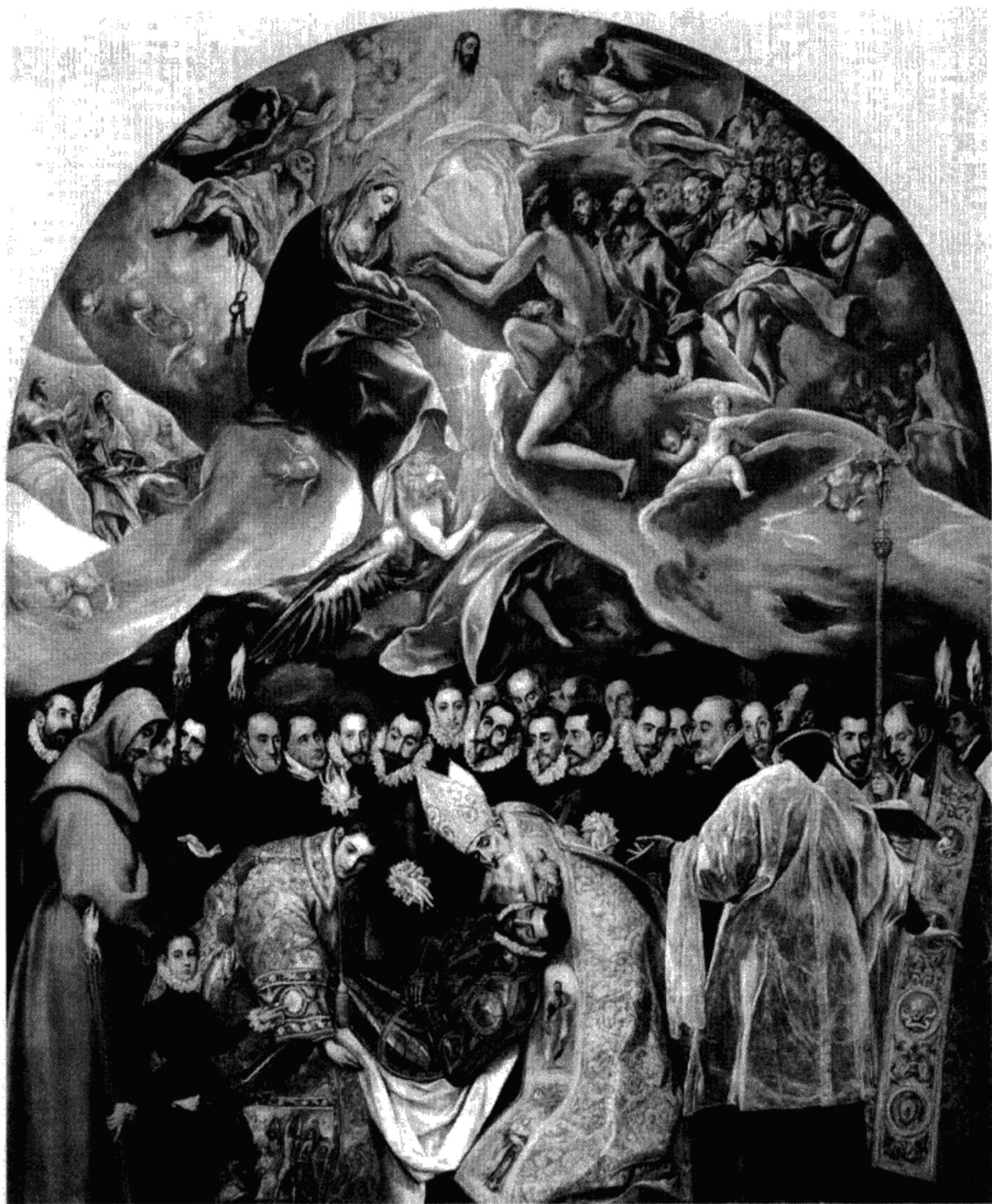


图 37 埃尔·格列柯，奥尔加斯伯爵的下葬，托莱多圣托米教堂（Santo Tomè）

两位天国使者业已降临，为这位虔诚的教会仆人主持葬礼，不过只是肉体的下葬。在遗体的上方，伯爵获得了永生，他腾云驾雾，前去谒见基督和圣母并被他们所接纳。在这样的场景中，实在的形体化为了虚无缥缈的景观，不过仪式背景中的那两位助祭却看到了常人看不到的景象。他们一个是右边穿白色法衣的教士，一个是位于左边的年轻人；一个是虔诚的长者，一个是初出茅庐的男孩。教士抬头凝视苍穹，露出惊骇的神情；而男孩却向外张望，以左手指向两位圣徒，好像是想将观者的注意力引向这个奇迹。孩子天真无邪，故能目睹到奇迹的发生，而另一个有特权一睹奇迹的就是观画者本人。由于埃尔·格列柯卓越的技艺，观者也被引向了纯精神的境界。

提升人们的精神境界是这幅奇特绘画的全部目的所在。在此画中，埃尔·格列柯展示了那个时代最优秀的东西，正如奉上了一束鲜花：罗马的构图艺术，威尼斯对色彩的纯熟驾驭，荷兰的完美肖像。在提香去世之后，谁还能画出两圣徒身上那么华美的法衣？在丁托列托之后，谁还能掌握表现瞬间幻境效果的技能？在米开朗琪罗之后，谁还能如此大胆地解决最复杂的构图问题？不止这些，还有奇迹的成分，一种超越了世俗规则限制的精神。但是，这事件发生在何处？我们若不知道就很难猜出：或许在夜晚发生于一座教堂内，画中并没有提示。坚实而空阔的建筑，自从乔托以来就构成了所有图画再现的基础，现在消失了。我们拿不准空间的宽度与深度。人们聚在一起，好像艺术家笨拙地将他们组合起来，不过，画面上半部闪烁的微光和朦胧感却创造了空间无限深远的效果。由此看来，这幅画的基本观念便显得简单而陈旧了。数百个画家在画圣母升天题材时都曾使用过这种手法。但是在这里性质却改变了：埃尔·格列柯让画框横切前景人物，使我们看不到教堂的地面，好像这些是由一种神奇的力量呈现出来的。实际上，他们只是向上奔涌潮流的一个序幕。尽管图画下部有些要素如地心引力般将这股潮流拉住，但它仍像一团火焰，透过一排等高的送葬者向上奔腾而去。画面上部金光闪耀，埃尔·格列柯既肯定又否定了传统的对称构图。以往的构图表现了实在的结构韵律，而埃尔·格列柯没有这样画。他完全抛开了这种画法，

特别强调垂直的节奏，以取代构筑性节奏。上部的云彩和人物遵循着与地面人物不一样的重力法则，整个场景上升到了辉煌的顶点。因此，这是一个非现实的、梦幻般的世界，只受艺术家想象力的支配。色彩和单个形状的表现异常强烈，不再是对可见之物的摹写，而是超越了常规观察的限制。人物像是一种兴奋的视象，精神摆脱了世俗的束缚，迷失于超感官、超理性的星空之中。

埃尔·格列柯的同时代人称他为“精神的守望者”，这不是没有道理的。今天，引观众参观这幅伯爵下葬图的讲解员解释说，“Ya era loco”（他疯掉了）。这种判断还有一种较温和的说法，“一颗高贵但骚动不安的心灵”。这种说法一直延续至今，甚至出现在艺术书籍中，尤其是持有科学或唯物主义观念的作者写的书。我们正是要用这个“疯子”来反观自己，不过这并非是为他辩护，这似无必要，而只是为了考察他卓越艺术的源起。

众所周知，埃尔·格列柯（他的真名为多梅尼科·迪奥托科普利）是希腊人，出生于克里特岛，那时该岛处于威尼斯人统治之下。所以他像许多同乡一样，是在威尼斯这座位于大泻湖上的大城市接受教育的。他曾在提香的作坊中接受训练，尽管提香那时将近90岁了，但正是他赋予格列柯对色彩的深刻理解力。这位年轻艺术家还受到年事已高的巴萨诺<sup>1</sup>的影响，这位画家擅长于强烈的明暗对比法。影响他的还有委罗内塞，擅长画精致的银灰色调。但这一切似乎已不再令埃尔·格列柯满足。那时意大利艺术已经走到了一个转折点，获得了一种新的精神动力，始于罗马，现在又影响到许多威尼斯的年轻艺术家。所以1570年埃尔·格列柯带着介绍信前往罗马，去找抄本画家克洛维奥<sup>2</sup>。接下来他不知所踪了，直到1577年出现在托莱多，那时他的绘画除了技巧之外，与早年在威尼斯画的东西已无任何共同之处了。这是一个新的埃尔·格列柯，他经历

1 巴萨诺(Jacopo Bassano, 约1515—1592)，活跃于威尼斯共和国的意大利画家。早年在父亲的作坊接受训练，后进入委内齐亚诺画坊，成熟期的作品追随提香的画风。他工作于威尼斯和意大利各地，后来在故乡巴萨诺（威尼斯附近）和他的四个儿子一起开了一间作坊。——译者注

2 克洛维奥(Giulio Clovio, 1498—1578)，教士、文艺复兴画家、书籍装饰家，出生于克罗地亚，在意大利工作，被认为是文艺复兴时期最伟大的抄本画家。——译者注

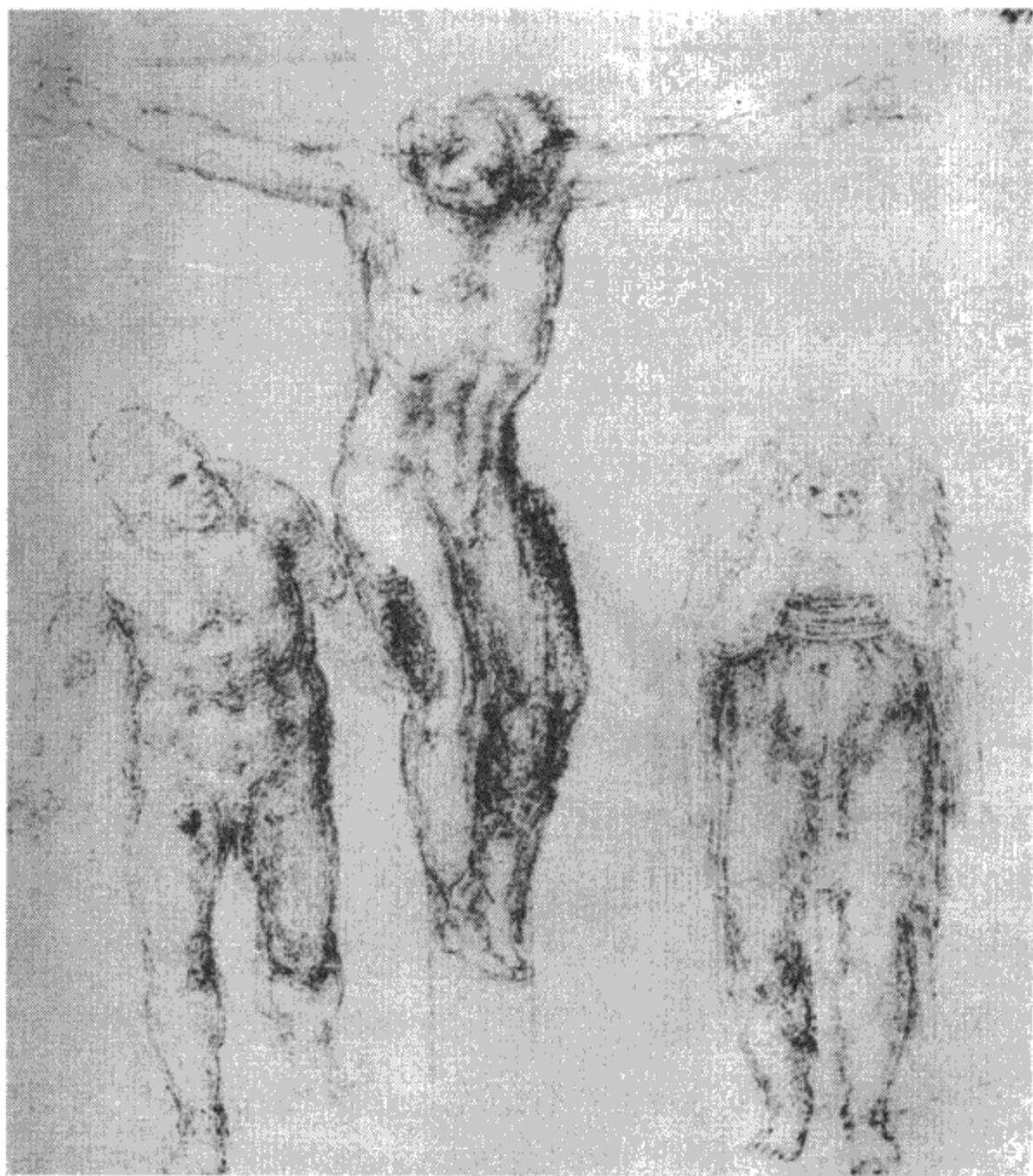


图 38 米开朗琪罗，十字架上的基督、马利亚和圣约翰（素描），  
牛津阿什莫尔博物馆藏

了那时称为“改宗”的过程。对任何大师而言，像这样一种精神的再生是他创作的关键，我们将寻根探源，这至关重要。

但是我们没有任何外部证据的帮助，既没有年代又没有画作使我们了解他在罗马与托莱多之间的七年做了什么。不过，我们可以相当清晰地看到，在此期间他接受了种种新的观念和新的印象。

所以，我们必须将注意力转向米开朗琪罗这位 16 世纪最伟大的人物，他注定预示着未来的时代精神。作为一个老者，米开朗琪罗所创作的作品与埃尔·格列柯的画一样，多半已超出了批评家的理解力，他们只是根据纯自然主义的标准做出判断。在人们的眼中，米开朗琪罗晚期作品要么是未完成，要么就是老年痴呆症的产物。这些作品包括龙达尼

尼宫的《圣母怜子》，佛罗伦萨主教堂中的《下十字架》以及大师最后一批人体素描。还有为《钉十字架》画的系列素描也属于这一时期，向我们揭示了米开朗琪罗晚年的艺术观念，也是他留给人类的最后一笔遗产（图 38）。他在晚年为何转向这种古老严肃的主题？对本质上是异教的盛期文艺复兴来说，这种主题完全是过了时的。人们会说他仍想研究裸体，这是一百五十年以来意大利艺术进步的重要源泉。但这些“裸体”与到那时为止所有意大利人画的是多么不同啊，更不用说米开朗琪罗自己先前的作品。

在他年轻时为《卡西纳之役》画的素描中，自然主义再现技巧已经表现得淋漓尽致，也达到了完美的古典人体造型效果。那时，艺术就意味着知识，取代了天启，必然要将人物纳入真实环境即因果关系中进行表现。而在接下来的第二阶段中，也就是他创作西斯廷礼拜堂和美第奇家族陵墓等作品的阶段，则超越了个别的人类形体，创造出超人与英雄式的人物形象。这是一种如神一般的巨人形象，完全征服了古老的超自然力量。第三阶段，代表作品是《最后的审判》，此时艺术家对人体的把握达到如此高超的境界，以至于不仅能超越其内在限制，还能利用人体姿态与运动表达源自丰富体验的崇高思想。不过，这种要战胜大自然并与诸神一争高下的艺术高峰注定要土崩瓦解，米开朗琪罗后来再也没有画过类似的东西。他晚年的作品似乎属于另一个世界。自从乔托时代以降，一切被视为是艺术要义的东西，换句话说，在米开朗琪罗早期作品中所实现了的一切，现在都统统消失了，形体之间在空间、物理与心理上令人信服的相互关联也已经荡然无存。这几乎令人想到了中世纪艺术。若用忠实复现物质世界的眼光看，他的《钉十字架》是简单而丑陋的三人组合，人物僵直，无韵律可言。然而，米开朗琪罗现在并不关心这些，人物有如无定形的体块，有如路边的石块，但却通体生气勃勃，蕴藏着即将喷发的力量，充满了源于人类灵魂深处的悲剧性元素。理解这些画的人，一定会发现所有早期的《钉十字架》画得都是扁平肤浅的，因为米开朗琪罗的灵感之源在精熟的技巧中是找不到的，而是从对神秘的基督之死的深刻反思中流露出来的，基督以死救赎了这个世界。米开朗琪

罗的意图是要传达某种内心体验的力量，人物形象并非是从外表由下向上的塑造，而是由内向外的表现，好像身躯是精神的化身。因此，这些人物并不着意于表现表面悦人的、转瞬即逝的美，但能够使我们的内心充盈着生与死的强烈情感。

再看龙达尼尼宫的《圣母怜子》。我们可以发现，将此画与他早年画的《圣母怜子》区分开来的，不止是他一生的经验阅历。他曾经最看重的东西现在似乎已经无足轻重了。那种令人赞叹的曲线构成已无踪影，这位大师也不再利用他的拿手好戏去塑造表面效果或巧妙地组织人物，他的这些技巧曾将古人抛在了后面。现在我们面对的是一个被勉强架起的死者，既无个性又无理想化特征可言，但同时这又是一首凄婉动人的哀歌。死去的基督表现得如此动人，悲伤表现得如此含蓄，还从未有过。确实，如此强调人类精神的艺术作品未曾出现过。

因此，米开朗琪罗在他生命的晚期背离了文艺复兴艺术，背离了模仿自然并在形式上将自然理想化的风格。他还拒绝以纯客观的眼光看待世界，认为对艺术而言，注重情感和心灵体验比忠实表现感官知觉更为重要。因此他的艺术是反自然主义的。然而，从历史的眼光来看，这并不是什么新的东西。审视整个艺术发展的过程我们便会看到，反自然主义的时期比提倡自然主义的时期更常见，时间持续更久。事实上，即使在自然主义流行的时期，反自然主义的潜流也总是在流淌着，以至于自然主义时期在艺术思想的潮流中就像是些孤岛，而主流艺术思潮则认为，表现内在情感比逼真再现自然更加重要。但对有些人来说，以下这一点依然是不可思议的：米开朗琪罗在生命的最后时刻，不仅背离了他自己的风格，也背离了曾有助于意大利获得艺术主导地位的风格，由此返回到了中世纪基督教艺术所赞同的反自然主义的立场。

从根本上来说，正是米开朗琪罗的精神发展带来了这一变化。在中年时期他具有神一般的力量，能够驾驭文艺复兴艺术的方方面面，正如19世纪的印象主义者那样，探究基本的艺术问题，以达到艺术表现力的极至。他无疑是完全明白这点的。他知道，单靠完美的、运动激烈的人物形体是打动不了人的，这一定使他的内心感到沮丧。的确，他在《最

后的审判》这样的作品中流露出了同样多的迹象。然而，即使是文艺复兴所肯定的世俗间的那种率真的、古典的快乐，也不能令他本人、令他那深刻深思的精神所满意，他追随着那个时代的普遍潮流，返回到最深刻的生存问题：什么是生活的目的？物质的、无常的、世俗的价值与永恒的、非物质的价值之间的关系是什么？当我们的心中出现米开朗琪罗的身影时，他的形象便不可估量地高大起来，这位世上最著名的艺术家，孤独地隐退，奋力反对自己名声赖以建立的一切。“你们想象不出耗费了多少心血”（*Non vi si pensa, quanto sangue costa*），这位大师以这样的话语来描述自己的境况。人们的确很难认识到，他与写实艺术决裂，也就是与当代人所理解的、并不能给他带来更多东西的绘画与雕塑决裂，付出了怎样的代价。我们也想象不出，他规定自己为了神的荣耀去建造一座建筑物是多么艰难，这建筑的巨型圆顶将要君临罗马这座繁华无比的帝国与教皇之都。从今往后，他这双老迈的双手偶尔所做的只是一些素描和雕塑，这些作品体现的不是一位伟大胜利者的灵魂，而是一个谦卑探索者的心灵。从这些作品中不难估量出他花费了多少“心血”和精力。

以上我花了一些篇幅来谈米开朗琪罗，因为他的艺术生涯映射出了同时代艺术的变化发展进程，这证明了并非如 19 世纪人们所想象的那样，是大众决定了艺术的演变或物质精神文化，而是精神与智性的领导者在起作用。即使在今天，西斯廷礼拜堂、美第奇礼拜堂和《最后的审判》依然是艺术造型的丰富宝藏。在 16 世纪下半叶，推动意大利艺术的决定性动力无疑来自于我们刚提到的米开朗琪罗的晚期作品，而另一位伟大艺术家的作品也清晰地揭示了这一事实，他就是丁托列托，在埃尔·格列柯的艺术发展中发挥了重要的作用。

丁托列托也经历了一个再生的过程。正如埃尔·格列柯一样，这一过程正好也是七年时间。人们一般只是将这种转变说成是他从“金色风格”向“绿色风格”的演变，不去费心思考这种转变的真正含义是什么。丁托列托早期的绘画绚丽堂皇，可以与提香的作品相提并论。但后来这一特色消失了，他偏爱一种暗淡的灰绿色调，只有某些色彩像耀眼的花朵从中闪现出来。这种革新的意义是明显的。到那时为止，威尼斯

艺术已经创造了最为丰富的自然主义色彩，散发着迷人的魅力，但丁托列托现在用一种鬼使神差的奇思异想取代了它，画面色彩或如烟雾朦胧，或如强光闪过，反映了主观的精神状态，与我们曾见过的绘画大不一样。

但是关键问题不只是色彩。正如我们在《铜蛇》一画中所见，构图现在也怪异地扭曲着。人物形体弯曲前伸，与正常的姿态或空间布局不相一致。他们相互拧绞在一起，这依据了何种法则，只有内心充满激情的人才能领悟其中的奥秘。我们面对的是大块大块拧绞着的躯体与线条，令人想起一年一度的女巫狂欢聚会。奇异的形状从阴影中闪现出来，人物好像被扯碎；神秘之光到处闪现，如同鬼火磷光，创造了神出鬼没的氛围。丁托列托的《基督升天》（图 39）也有这般效果。在早期作品中，使徒和风景是画面上最重要的元素，而此画中只出现了一个使徒，像是朝着远方猛冲而去。所有现实感业已消失，它只存在于一个人的心中，即福音书的作者，我们发现他远离同伴，正在读书。

103

因此，我们所见到的这个景象便是这位福音书作者心灵的产物。基督升向天堂，既不像是向上飞，也不是一种视觉幻象。宁可说他是一个幽灵，与自然法则无涉，与现实性无关。埃尔·格列柯的作品也是这样，光影不再发挥自然的功能。基督身边浮云缭绕，色彩纷呈，人物姿态各异，光影不再处于对立状态，而是统一起来，表现出梦幻般的图像。

或许在同期的素描中，可以看到丁托列托向这种强调内在情感的艺术转变的更发达的形式。这些素描完全不同于文艺复兴的任何其他艺术作品，而是艺术家在心中充满欣喜之情的状态下对自己视觉体验的记录，也包含了对陈旧艺术观念的激烈反抗。的确，它们体现了艺术家力争以新的方式来表现事物的权利，即表现在想象和直觉中浮现出的事物，而不是呈现于陈旧老套观念中的事物。

埃尔·格列柯从米开朗琪罗那里汲取了反自然主义的形式，同时又从丁托列托那里接过了反自然主义的色彩与构图。

不过，即便将这两位大师加在一起，也不能解释埃尔·格列柯的托莱多风格。所以我们不得不放开眼界，谈谈总的艺术发展进程，其中心不是在意大利，而是在阿尔卑斯山以北地区。“我不知道。但是我不知道



图 39 丁托列托，基督升天，威尼斯圣罗克会堂（Scuola di San Rocco）

的是什么？”(Nescio. At ego nescio quid?) 这是耶稣会士桑切斯(Jesuit Sanchez)说的一句著名的话，出现在他论最高级最普遍知识的书中，最贴切地说明了这一点——“去了解人类一无所知的东西！”在阿尔卑斯山以北，尤其在德国，自从16世纪初以来就有一种思潮在酝酿发展之中，不过，与今天指向资本主义的社会思潮不同，那时这思潮指向的是组织完备的教会及其所传播的物质至上精神。我们知道，这些努力导致了宗教改革，不过明眼人很快便认识到，这种改革只不过是一场不愉快的妥协而已，追求的是将神启的宗教与理性调和起来。因此，宗教改革虽然成功地使教会抛弃了物质崇拜，但并未限制它在公共领域中的蔓延，事实上情况变得更糟了。现在，在“杰作”的幌子下，个人和国家都在谋求个人的利益与成功。

这一幻灭导致了怀疑论，导致人们怀疑任何理论的价值或基于理性的道德律，也使人们清楚地意识到人类知觉的局限性以及知识的相对性。104 人们会说，在一场宗教灾祸之后一场政治变故便会随之而来，代表了教会陈旧的、世俗的理论体系的崩溃，也包括科学与艺术问题。传统的思想分类已经消失，因此我们发现米开朗琪罗和丁托列托作品中所表达的东西并不限于艺术，而是成了他们那个时代的评判准则。到那时为止，将人们引向知识、帮助他们创造精神文化的道路被遗弃了，结果出现了混乱的局面，类似于今天我们所面临的情况。这一时期的艺术领域也绝不是独立自足的，而是广泛运动的一个组成部分，其源头可追溯到16世纪初，它的影响至今依然能感受得到，不幸的是被贴上了“手法主义”的标签。这个术语是自然主义美术家造出来的，他们的眼界有限，只看到这一时期大多数艺术家并非从自然中汲取灵感，而是一味地将传统形式奉为圭臬这一事实。因此，艺术的地位几乎与古代文化毁灭之后一模一样。这一切情况或许确实如此，但并没有向我们揭示出这一时期的本质特征。当一座智性的大厦坍塌之后，尤其是像维系了中世纪后期、文艺复兴和宗教改革的如此恢弘的精神大厦坍塌之后，精神生活必然是一片荒芜。像任何从事文化事业的人一样，艺术家们现已失却了评价作品的准则。于是发生了剧烈的骚动，在五花八门的新旧事物混杂之中，哲

学家、作家、学者、政治家，当然还有艺术家，都在寻求新的支撑点和新的目标。艺术家们要么转向纯粹的艺术技巧，要么寻求新的形式抽象，这些在那时已经固定化，进入美术学院的理论和教条之中。另一方面，客观性也变得重要起来，一开始只体现在粗糙的、感性的方面，后来亦体现在精致的艺术形态之中。同时，艺术家们开始采用更广泛的题材，以期引起人们的兴趣，或者强调自己标新立异和主观偏激的艺术立场。

这一普遍的思潮十分有趣，但我们不可能去详细考察。有两种倾向从中逐渐浮现出来，对未来的发展产生了重大影响。它们都建立在这样的基础上：即要使人类生活变得丰富多彩，并凭借心理学的知识去领悟生活的奥秘。

第一种倾向是写实性的和归纳性的，通过两种途径来达到自己的目的，一是对环境作仔细观察，一是利用控制环境的个人与社会的心理条件。拉伯雷、勃鲁盖尔、卡洛、莎士比亚和格里美豪森<sup>1</sup>的作品就体现了这种倾向，在后来的若干世纪甚至占据了主导地位，而且在19世纪写实主义艺术中，尤其是巴尔扎克和陀思妥耶夫斯基的小说中达到了顶峰。

105 第二种倾向是演绎式的，它的灵感来源于对世界的感受，认为这种感受就是一切高贵与恒久事物的源泉。天主教国家，尤其是法国和西班牙是这一倾向的中心，在宗教领域表现得特别明显。奇怪的是，路德力图将宗教转入沉思默想与精神体验的范围之内，这在天主教国家而不是新教国家最为成功。这些观念在新教教义中被禁止，而在天主教环境中却得到了更为自由的发展，教会不再过多地过问信条与礼仪的问题。

所以我们发现，在16世纪下半叶，尤其是在法国和西班牙，沉思默想和沉迷狂喜一度十分流行。在法国文学中，这一思潮在圣弗朗索瓦的《虔敬生活导引》中得到了充分体现，该书收入大量实践性箴言，配以审慎周全的心理忠告，以唤起人们内心的虔敬之情，使精神生活建立在永恒价值的基础上，并在正常的社会框架之内强化情感生活。据蒙田所言，这就弥补了当代天主教所失却的一切。这种观念为世俗艺术所采纳，

1 格里美豪森(Grimmelshausen, 1621/1622—1676)，德国小说家，其长篇小说《痴儿历险记》是德国的文学杰作之一。

后来形成了“维特”和“哈罗德”感伤诗歌的基础。这种新精神也在图形艺术中留下了印记，如我们在不为人知的法国手法主义画家的作品中所见的。有这么一批艺术家，如雕塑家皮隆、迪布瓦、弗雷米内；画家布勒伊以及蚀版画家贝朗热<sup>1</sup>，延续了以普里马蒂乔作品为代表的枫丹白露派的传统，其作品展示了强大的精神活力，如皮隆的让·德·莫尔维涅(Jean de Morvillie)胸像。这种具有强大张力的作品自4世纪那批杰出的罗马皇帝肖像问世以来，再也未曾见过。这件肖像是内心激情的映像，令人想起埃尔·格列柯若干年后画的自画像。这些艺术家还画了一些人物及场景，完全可以作为圣弗朗索瓦著作的插图。贝朗热的《圣墓旁的三位马利亚》(图40)便是这类绘画的佳例。尤其是圣母马利亚这个人物，完全专注于所发生的奇迹。她的形象似乎对我们说，“我不再属于这个世界，或不属于我自己，只有真理和幸福深藏于我的内心”。这些瘦弱修长的人物，大脑袋低垂着，表情甜蜜，姿势紧张，他们再次出现在埃尔·格列柯的作品中。不过，埃尔·格列柯绘画所强调的是灵魂之美，这更有力地证明了他熟悉法国手法主义者的作品，并从他们那里获得了意大利人从未教过他的东西，即通过情感完全征服世界的观念，而这正是中世纪北方基督教的遗产。这必然将埃尔·格列柯引向西班牙。到16世纪时，西班牙已经获得了一种全新的动力。这里是光照派<sup>2</sup>、圣依纳爵(St. Ignatius)和圣德肋撒(St. Theresa)的故土，在这片土地上，尽管处于文艺复兴时期，但哥特式依然十分流行，中世纪神秘主义也很兴盛，强烈的主观性亦相伴而行。

106

这些高尚的情操有两个特征，一是内省，二是完全控制住了思想与情感的自然局限。“我所看到的”，圣德肋撒说道，“是一白一红，就像大

1 皮隆(Germain Pilon, 约1525—1590), 16世纪最有创新能力的法国雕塑家。迪布瓦(Ambroise Dubois, 1542/43—1614), 出生于佛兰德斯法国画家, 第二枫丹白露画派的主要人物之一。弗雷米内(Martin Freminet, 1567—1619)和布勒伊(Toussaint du Breuil, 约1561—1602)均为法国画家, 属于第二枫丹白露画派。贝朗热(Jacques Bellange, 约1575—1616), 洛林地区艺术家、版画家。——译者注

2 光照派(Alumbrados), 指15、16世纪西班牙的一些信奉神秘教义的基督教教徒, 尽管他们并无严密的组织, 所表达的观点也很平和, 但仍然遭到严厉的迫害, 成为西班牙宗教裁判所的早期牺牲品。——译者注



图 40 贝朗热，圣墓旁的三位马利亚

自然中看不到那些颜色，比我们一般所见的更加鲜亮；就像没有一个画家能画出的图画，没有任何范本可以参照，但依然是自然与生活的精华，包含着人们可想象出的最精致的美”。埃尔·格列柯要努力画出圣德肋撒所体验到的狂喜，他并非要成为她那样的人，而是用她那种相同的精神作画，所以内心体验就成为提升精神境界的关键。尽管有了新的目标，但意大利和法国艺术仍在以客观的手法来表现这个世界，而西班牙艺术家立即便接受了这一事实：文艺复兴关于真实与美的观念必须牺牲掉，为情感的自由表现让路。这种“牺牲”甚至在埃尔·格列柯时代之前就已经做出了，如我们所见到的莫拉莱斯<sup>1</sup>的《圣母怜子》。在这里，米开朗琪罗的手法主义已经与精神境界的提升结合了起来，完全是西班牙式的。这样的作品既冷漠又动情，肯定影响了埃尔·格列柯，但对他更深刻的影响无疑是他所处时代的整体精神环境。正是这种环境促进埃尔·格列柯超越了他曾在意大利和西班牙所汲取的那些新的表现要素，最终征服了自然事物，使之化为自己的艺术灵感。他画的人物出奇地细长，有如来世的人类长相。他在托莱多画的《圣约瑟夫》中，基督和一群天使环绕在他的头部四周，这不是在他前后无数画家所画的那种普通肖像画。我们所看到的是一种非现实的、纯粹的观念，不会令我们想起大自然，而是将我们引向一种内心体验的生活。这幅画向我们传达了什么样的信息？我们所见的这个人物外表并不美，因长期劳作而疲惫不堪。这是个木匠，但同时我们又看到了更多的东西——这个人是善良仁慈的化身，他在上帝的引导下成长起来，变得伟大，配得上承担培育上帝之子的重任，并能够唤醒观画者心中和谐完美的情感。

埃尔·格列柯常画肖像，人物都彼此很相像，如亲兄弟一般。从较高的观点看去，他们的确一模一样，只是现实生活的面具与投影。不过偶然我们也能发现个性鲜明的肖像，但只能说是悲剧性的，如宗教法官格瓦拉(Guevara)肖像。立于此画之前，谁不会想到《卡拉马佐夫兄弟》(The Brothers Karamazov)一画中的那位宗教大法官梦幻般的形象？这

1 莫拉莱斯(Louis Morales, 约1509—1586)，第一个具有民族特点的西班牙手法主义画家，以宗教绘画闻名，其画风优美动人，深得西班牙人民喜爱。——译者注

个神情畏缩的人物目光专注而冷峻，表现的不是某个人，但是命运本身。  
107 然而，埃尔·格列柯现在将注意力转向了《圣经》题材，不时表现出奇思异想，如他的《基督在橄榄山上》（图 41），真可谓一幅彩色的童话故事。背景漆黑一团，只有一束光神秘地照亮了耶路撒冷城。前景处薄暮苍茫，彩色微光神奇地闪耀，就像一个魔幻般的花园，云彩之上跪着一位白衣天使自上天下凡。

不过一般而言，正是这种视幻效果起了主导作用，如《基督复活》一画。奇迹发生了，如同爆炸的巨响吓了卫兵一跳，一人跌倒在地，其他人因恐惧与惊诧高举双臂四处狂奔，像是遭到了飓风袭击。整个画面具有一种向上冲去的壮观气势，而基督与那些发狂的卫兵形成了对比，更加强了激烈的效果。因此基督复活的消息比以往任何作品都更能激发热情，也更令人信服。不过，更为动人的是埃尔·格列柯的《揭开第五封印》（图 42）：先知预见到了天罚的那一天，看到了那些为信仰而死的殉道士，灵魂发出了复仇的呐喊，每人都身穿洁白的长袍。画面上最能打动人的是人物的大小对比，左边近景处靠近画面边缘的地方，福音书作者跪在地上，他双手高举，向后仰着，其姿态令人想起了米开朗琪罗晚期的素描。我们看到了那些复活的人，天使为他们拿来长袍。观者会想象圣约翰站着，因为和别人相比他看上去形象是那么高大。他并没有注意眼前发生的事情，而是仰面朝向上天。确实，在他的心中发生了更为重大的事情，而后面的那些人物只是对这可怕事件的一个暗示。他是一个动力十足的人物，在先前的艺术中从未出现过，表明了到那时为止似乎不可能解决的一个难题已迎刃而解：虽然人物形体结实厚重，但同时又具有纯精神性。

最后还有埃尔·格列柯画的风景画《暴风雨中的托莱多》。不过，这根本就不是一幅真正的风景画，而是对灵魂的揭示，是被大自然恶魔般的力量所撕裂的灵魂。灵魂的心境以及大自然元素的冲突便构成了此画的实质。在这里，埃尔·格列柯用狂放的笔触揭示出世俗事物的幻象及其形而上含义。

就在埃尔·格列柯画这些画的前后，西班牙的同时代人塞万提斯构

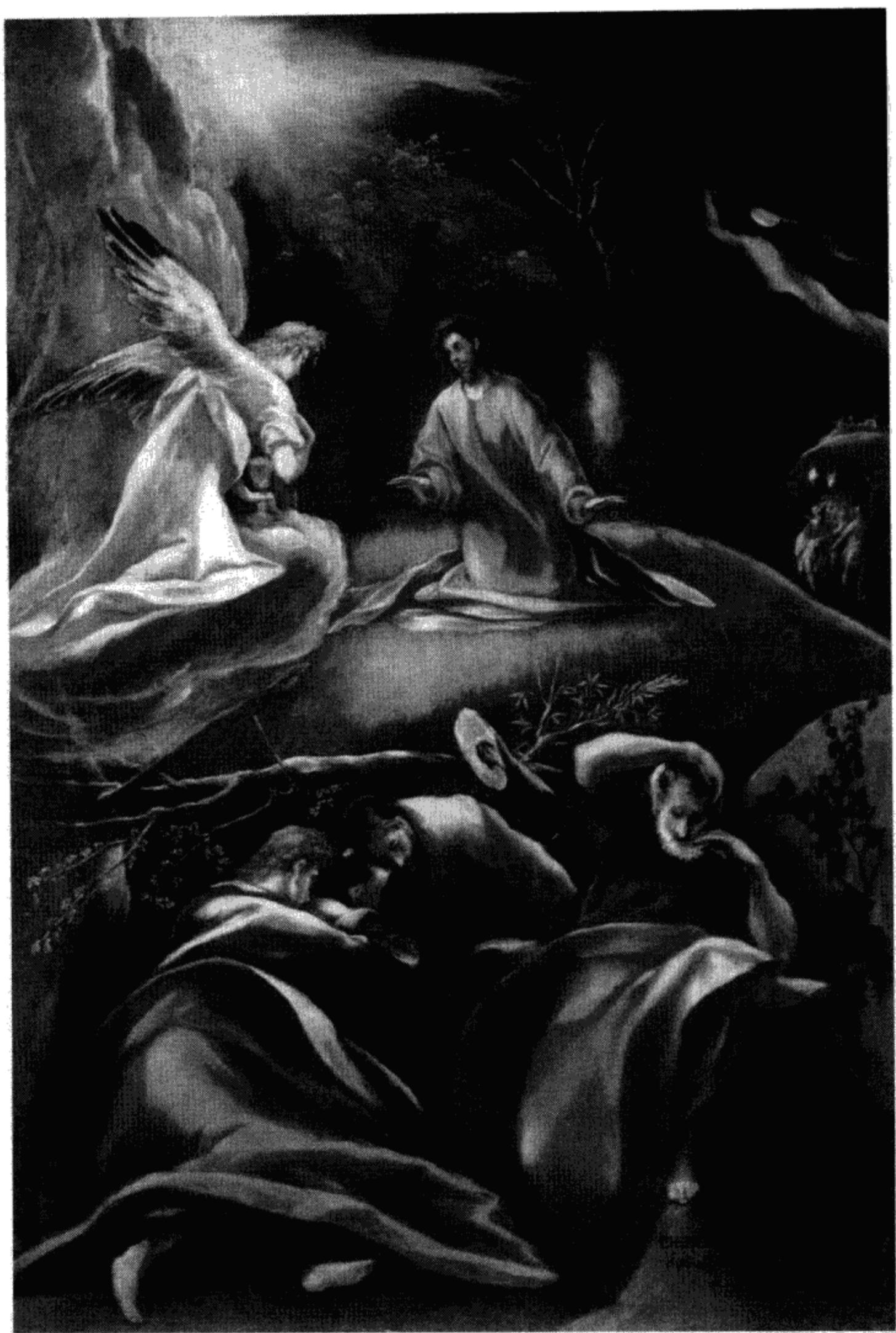


图 41 埃尔·格列柯，基督在橄榄山上，布达佩斯 Baron Herzog 藏品



图 42 埃尔·格列柯，揭开第五封印，巴黎 Zuloaga 藏品

思出了堂·吉诃德的形象。陀斯妥耶夫斯基后来称这个人物是除耶稣基督之外历史上最美的形象。堂·吉诃德是个纯粹的理想主义者，而在艺术领域中，埃尔·格列柯则代表了欧洲艺术运动的高峰，这场运动的目标就是要以一种纯精神取向取代文艺复兴的物质主义。不过，埃尔·格列柯的胜利是短暂的。从17世纪往后，物质主义崇拜再一次取得了优势，由于反宗教改革的教皇们在这方面做出了彻底的妥协，情况便越发如此。自那时之后，托莱多的这位画家便被看做是个疯子，同时人们也根本未认识到塞万提斯笔下那位勇士的英雄本色，他只是被视作一个喜剧角色。不难看出，在接下来的两百年中，埃尔·格列柯越来越被人们所忽略。那些年，自然科学、数学思维占据了主导地位，对因果律、技术发展和文化产业化的迷信盛行，眼与脑支配了一切，几乎完全忽略了心灵。今天，这种物质主义文化正走向终结。我想是它的内部崩溃了，而不是外表死亡了。在一代人之后的今天，我们能看到这已影响到文化生活的方方面面，尤其是我们的哲学与科学思维。时至今日，优先发展起来的正是社会学和心理学这样的学科；即便在自然科学领域内，曾被奉为圭臬的那些陈旧的实证主义假设的确也从根本上动摇了。我们已经看到，文学与艺术是如何从完全依赖于自然主义的状况下解放出来，转向灵性表达的。这一趋势类似于中世纪和手法主义时期的情形。最后，还可以在所有文化领域中看出，人类命运的神秘法则已将统一的人类活动引向了一种精神高扬的、反物质主义的时代。在精神与物质的永恒对抗中，天平现在似乎向着精神倾斜。正是由于形势发生了变化，我们才能认识到埃尔·格列柯是一位伟大的艺术家，一位精神预言家，他的名声将永世流传。



# 索引

(本索引中的页码均为原英文版页码, 即本书的边码)

## A

- Aertsen, Pieter, 阿尔岑, 75, 87
- Alexandrian pictorial art, 亚历山大图画艺术, 9
- Altdorfer, Albrecht, 阿尔特多弗, 42, 81
- Alumbrados, 光照派, 106
- amulets, Christian, 基督教护身符, 9
- anaturalism, 反自然主义, 103
- Antoninus Pius, 安东尼·庇护, 15
- Apelles, 阿佩莱斯, 25
- 'Apocalypse, The' (Dürer), 《启示录》(丢勒), 54—60; Biblical text based on, 《圣经》中的《启示录》经文, 54—55, 58; choice of subjects, 《启示录》题材的选择, 56; description, 《启示录》中的描述, 56—58; definition, 《启示录》的解释, 58—58; allegorical content, 《启示录》的讽喻内容, 58; personal identity with, 个人对《启示录》的认同, 60
- architecture: baroque, 巴洛克建筑, 4, 5, 7; classical, 古典建筑, 1—7, 14, 15; gothic, 哥特式建筑, 7; Greek, 希腊建筑, 4, 5, 6; medieval ecclesiastical, 中世纪基督教建筑, 1—2; in pictorial art, 图画艺术中的建筑, 41
- Aristides, 阿里斯提德斯, 17
- Arnobius, 阿诺比乌斯, 18

art: change of intellectual emphasis, 艺术: 智性强调的变化, 71—73, 75;  
post-Renaissance trend, 后文艺复兴趋势, 72; printed reproduction of, 印刷复制,  
33—34; see also publishing: 参见出版业, spirit of age expressed in, 艺术所表现  
的时代精神, 103—105; see also German; Italian; Netherlands, 参见德国、意  
大利、尼德兰

Asterius of Amaser, 埃斯特里乌斯, 18

Athens, 雅典, 5

## B

Baalbek, Temple of, 巴勒贝克神庙, 4, 5

Baldass, 巴尔达斯, 39

Balzac, Honoré de, 巴尔扎克, 104

baroque, 巴洛克, 4, 5, 6

basilica, 巴西利卡, 2

Bassano, Jacopo da, 巴萨诺, 99

Bastelaer, 巴斯泰莱尔, 70

Bellange, Jacques, 贝朗热, 105; 'Three Maries at the Tomb', 《圣墓旁的三位马利  
亚》, 105, 图 40

Bellini, Giovanni, 贝利尼, 59

Biblical text for 'The Apocalypse', 《圣经》的《启示录》经文, 54—55, 58

Bodin, Jean, 博丁, 76

book illustration, 书籍插图, 33—34, 51; see also printing; publishing, 参见绘画、  
出版业

Bosch, Hieronymus, 博斯, 42, 43, 44, 47, 63, 68, 72, 82, 87, 88; and Bruegel,  
博斯与勃鲁盖尔, 74, 84; Netherlandish influence on, 尼德兰人对博斯的影响,  
45—46; 'Passion of Christ' series, 《基督受难》组画, 45—46

Botticelli, 波提切利, 41

Bouts, Dirck, 鲍茨, 31, 36, 38, 39

Bruegel, Pieter, the Elder, 老勃鲁盖尔, 43, 70—96, 104; reflects contemporary trends

thought, 对同时代各种思潮的反映, 70—72; employed, 受雇, 72; visits to Italy, 访问意大利, 73—74, 81; diverse elements in his art, 老勃鲁盖尔艺术中的不同要素, 74, 75—76; and Bosch, 老勃鲁盖尔与博斯, 74, 84; genre painting, 风俗画, 75, 83, 87; lacks dogma in work, 不按教条行事, 76, 91; Italian influence on, 意大利人对老勃鲁盖尔的影响, 73, 77, 79, 84—96, 等各处; realism, 写实主义, 77, 79; compositional method, 构图方法, 77—80, 82, 84, 85—87, 88, 91—92, 94—95; landscape, use of, 风景的利用, 80—82, 84; figures and groups, 人物与组合, 73, 74, 76, 78, 82, 84—86, 88, 92, 93, 94; and Dürer, 老勃鲁盖尔与丢勒, 87; nature in, 老勃鲁盖尔的天性, 83—84; psychic element, 老勃鲁盖尔的精神因素, 86—87; drawing, 老勃鲁盖尔的素描, 94; colour in, 老勃鲁盖尔作品中的色彩, 86, 94; essence of his work, 老勃鲁盖尔作品的本质, 95—96; work discussed in detail: ‘The Resurrection of Christ’, 对《基督复活》一画的详细讨论, 73, 图 26; ‘Children’s Games’, 《儿童游戏》, 78, 82, 图 28; ‘Seasons’, 《节令图》, 83—84, 图 31; ‘Adoration of the Magi’, 《博士朝拜》, 84—87, 89, 91—92, 图 32; ‘The Lame’, 《瘸子》, 87—88, 图 33; ‘The Blind’, 《盲人》, 88—89, 90—91, 93, 图 34; ‘Peasants’ Wedding’, 《农民的婚宴》, 91—93, 图 35; ‘Consecration of the Village Church’, 《乡村教堂的献祭礼》, 93—94; other work mentioned: ‘The Proverbs’, 其他提到的作品: 《箴言》78; ‘The Battle between Carnival and Lent’, 《狂欢节与四旬斋的战斗》, 78, 82; ‘Battle of the Israelites and the Philistines’, 《上帝的选民和腓力斯人的战斗》, 82; ‘Carrying of the Cross’, 《负十字架》, 82; ‘Dullen Griet’, 《发疯的玛格丽特》, 82; ‘The Triumph of the Death’, 《死亡的胜利》, 82, 图 29; nautical drawings, 海船素描, 83, 图 30; ‘Christ carrying the Cross’, ‘The Beekeepers’, 《基督负十字架》、《养蜂人》, 88; ‘The Village Fair’, 《村庄的集市》, 91, 图 36

Breuil, Toussaint du, 布勒伊, 105

Brunswick Monogrammist, 不伦瑞克花押字画家, 68, 75, 81

## C

Callot, Jacques, 76, 77, 104

Calvin, John, 加尔文, 68

Caracalla, Baths of, 卡拉卡拉浴场, 7

catacomb paintings, Rome, 罗马地下墓窟绘画, 1-25; early Christian art, 早期基督教艺术, 2, 3; dating, 地下墓窟绘画的定期, 2, 3, 17; eastern derivation, 地下墓窟绘画的东方起源, 3; style, 地下墓窟绘画的风格, 4, 16; Biblical scenes, 地下墓窟绘画中的《圣经》场景, 3; and art of Pompeii, 地下墓窟绘画与庞贝艺术, 3, 4; and classical tradition, 地下墓窟绘画与古典传统, 8-11, 15, 16; spatial element, 地下墓窟绘画中的空间要素, 8, 9, 10; figures in, 地下墓窟绘画中的人物形象, 11, 12, 16; content, 地下墓窟绘画的内容, 11-12; spiritual element, 地下墓窟绘画的精神因素, 9, 12-14, 16-17; cultural movement of third century, 3世纪的文化运动, 21; evangelistic, 福音传道者的地下墓窟绘画, 22; 图1, 图2

Celsus, Aulus Cornelius, 塞尔苏斯, 19

Cervantes, Miguel de, 塞万提斯, 76, 77, 107, 108

chiaroscuro, 明暗对比法, 35, 39, 40

Christian art: beginnings, 基督教艺术: 开端, 1-3; characteristics, 基督教艺术的特点, 3, 7-10; intellectual basis, 基督教艺术的智性基础, 11; metaphysical presentation, 基督教艺术中的形而上表现, 13-14; and classical ideals, 基督教艺术与古典理想, 14-15, 24; spiritual content, 基督教艺术的精神内涵, 10, 12-13, 18, 19-21; contemporary criticism of, 同时代对基督教艺术的批评, 18, 19, 20, 22; factual period, 实际时期, 20; return to classical style, 向古典风格的回归, 20; symbolism, 基督教艺术的象征主义, 21, 23; dating origins of, 基督教艺术起源的定期, 22; paganization, 基督教艺术的异教化, 23; 'pictorial theosophy', "图画接神学", 23; element of divine will, 神意要素, 24-25; and German art, 基督教艺术与德国艺术, 27, 29, 32 及以下; ecclesiastical painting, 基督教绘画, 34; old ideal figures of, 基督教艺术中古老的理想人物, 44; see also

- catacomb painting, 参见地下墓窟绘画
- Christianity, influence on art, 基督教对艺术的影响, 13, 54; change of formal to personal belief, 正统信仰向个人信仰的转变, 26, 27, 63—64, 68; change in Europe, 欧洲基督教的变化, 32—33, 103—104; and Bruegel, 基督教与勃鲁盖尔, 76
- Clement of Alexandria, 亚历山大的克雷芒, 17, 18, 19
- Classical architecture, 古典建筑, 1—7; use of space and structure, 古典建筑对空间与结构的运用, 5—7; arches and vaulting, 拱券与拱顶, 7; and Christian art, 古典建筑与基督教艺术, 14, 15
- Classical art, as precursor of Christian art, 作为基督教艺术前辈的古典艺术, 1, 2, 3, 4; baroque features, 古典艺术的巴洛克特色, 4; pictorial representation, 古典艺术的图画再现, 8, 9, 11; and catacomb paintings, 古典艺术与地下墓窟绘画, 15—16, 18
- Clovio, Giulio, 克洛维奥, 99
- Cock, Hieronymus, 科克, 44, 72
- Cock, Matthias, 科克, 72
- colour, use of, 色彩的运用, 40, 86, 99, 102
- Columba Altarpiece, 37, 《科隆巴祭坛画》, 图 16
- composition, changing emphasis of, 构图重点的变化, 79; landscape in, 画面上的风景, 80
- Constantine, Arch of, 君士坦丁凯旋门, 8, 15
- Constantine the Great, 君士坦丁大帝, 16, 17, 22—23
- Coornhert, 科恩赫特, 76
- Correggio, Antonio, 科勒乔, 42, 85, 89, 95; 'Madonna della Scodella', 《持碗的圣母》, 42; 'Night', 《夜》, 68

## D

- David, Gerard, 戴维, 38, 39, 43, 59
- Dilthey, 狄尔泰, 2
- Diocletian, Baths of, 戴克里先浴场, 7; Palace of, 戴克里先宫, 7

Domitian, 图密善, 6

Domus Augustina, 奥古斯都宫, 6

Domus Flavia, 弗拉维宫, 6

Donatello, 多那太罗, 50, 66, 93

Dostoyevsky, F. M., 陀斯妥耶夫斯基, 76, 91, 104

drawing, development in technique, 素描技术的发展, 40; in Bruegel, 勃鲁盖尔的素描, 94

Dubois, Paul, 迪布瓦, 105

Dürer, Albrecht, 丢勒, 26, 36, 38, 42, 43, 45, 53—60, 66, 75; Italian influence on, 意大利人对丢勒的影响, 54; Netherlandish influence on, 尼德兰人对丢勒的影响, 54; and Schongauer, 丢勒与雄高尔, 53; graphic work of, 丢勒的图形作品, 59; ‘Sturm und Drang’, “狂飚突进”, 60; radical movement in art, 丢勒艺术中的激烈动态, 60; and Bruegel, 丢勒与勃鲁盖尔, 87, 93; ‘The Apocalypse’, 《启示录》, 53, 54—59; ‘The Whore of Babylon’, 《巴比伦大淫妇》, 58—59, 图 24

## E

El Greco, 埃尔·格列柯, 72, 97—99, 103, 105—108; early years, 早年, 99, 103; influenced by French art, 受法国艺术的影响, 105; spiritual exaltation, 精神境界的提升, 107; idealism, 唯心主义, 107; ‘Entombment of Count of Orgaz’, 《奥尔加斯伯爵的下葬》, 97—99, 图 37; ‘St Joseph’, 《圣约瑟夫》, 106; ‘Christ on the Mount of Olives’, 《基督在橄榄山上》, 107, 图 41; ‘Christ’s Resurrection’, 《基督复活》, 107; ‘Opening of the Fifth Seal’, 《揭开第五封印》, 107, 图 42; ‘Toledo in a Thunderstorm’, 《暴风雨中的托莱多》, 107

engraving, copper-plate, 雕刻铜版画, 34—35, 40, 47, 49, 图 12; see also woodcuts, 参见木刻版画

entstofflichung, 非物质化, 15

Epiphanius, 伊皮凡尼乌斯, 18, 20

Erasmus, 伊拉斯谟, 64

Eusebius of Caesarea, 凯撒里亚的尤西比乌斯, 18, 20

## F

fantasy, 奇思异想, 74, 84; see also Bosch, 参见博斯

figures and groups: in catacomb paintings, 地下墓窟绘画中的人物与组合, 8-9, 11, 13-14; classical art, 古典艺术中的人物与组合, 5, 15, 16; German art, 德国艺术中的人物与组合, 28-29, 40, 44, 51, 52; Bruegel, 勃鲁盖尔作品中的人物与组合, 73, 74, 76, 78, 82, 84-86, 88, 89, 90, 92; El Greco, 埃尔·格列柯作品中的人物与组合, 97-98; Italian art, 意大利艺术中的人物与组合, 54, 91

Fontainebleau, School of, 枫丹白露画派, 73, 105

Franke, Master, 弗兰克画师, 8

Freminet, 弗雷米内, 105

Friedländer, 弗里德兰德, 35, 49, 70

## G

Geertgen Tot St Jans, 海特亨, 38, 39, 43, 47, 63, 81

genre painting, 风俗画, 68, 74-75, 82, 83, 87

German art, 德国艺术, 26-30, 35; creative development of, 创造性发展, 26; Gothic idealism, 哥特式唯心主义, 27-28, 52-53; figures in, 德国艺术中的人物表现, 28-29, 31, 40, 44, 51; subjective approach, 德国艺术中的主观取向, 29; spiritual quality, 德国艺术的精神品质, 27-29; 德国艺术发展的自由, freedom of development, 30; Netherlandish influences on, 尼德兰对德国艺术的影响, 30-31, 33-34, 36, 51, 57; religious art workshops, 德国宗教艺术作坊, 31-32; narrative in, 德国艺术中的叙事, 38; painting, 德国绘画艺术, 51, 52; radical movement in, 德国艺术中的激烈运动, 60, 61; see also Dürer, Pleydenwurff, Schongauer, 参见丢勒、普莱登沃尔夫、雄高尔

Germany, printing in, 德国绘画, 33-34; spiritual reformation, 精神的变革, 33,

Gerasa, 杰拉什, 4

*Gesetzmassigkeit*, 合法性, 4

Ghent Altarpiece, 《根特祭坛画》, 62

Ghirlandaio, 吉兰达约, 45

Ghisi, 吉西, 72

Giotto, 乔托, 27, 45, 64, 98, 100

God, portrayal of, 神的形象, 18; fear of idolatory, 偶像崇拜的恐惧, 23; contemporary writing on, 同时代关于神的形象的论述, 18—20

Goldschmidt, 戈尔德施密特, 38

Gothic: idealism, 哥特式: 唯心主义, 27, 32; art, 哥特式艺术, 36, 47; tradition in Germany, 德国哥特式传统, 52—53

graphic art: German, 图形艺术: 德国图形艺术, 26, 59; Dutch, 荷兰图形艺术, 68

Greek architecture, 希腊建筑, 6, 7, 15

Gregory of Nazianzus, 纳西昂的格列高利, 20

Gregory of Nyssa, 尼斯的格列高利, 20

Grimmelshausen, 格里美豪森, 104

Grotius, 格罗秀斯, 76

Grunewald, 格吕内瓦尔德, 43

Guevara, portrait of, 格瓦拉肖像, 106

## H

Hadrian, Arch of (Athens), 哈德良凯旋门(雅典), 5

Hadrian, Gateway to Adalia, 通往阿达利亚城的哈德良大道, 4

heathen art, 异教艺术, 2, 3, 8, 9, 15, 16, 18, 21, 22

Heemskerck, M. van, 海姆斯凯克, 72, 73

Holbein, Hans, 汉斯·荷尔拜因, 26

Hooft, Peter van, 霍夫特, 76

humanist painters in Holland, 荷兰人文主义画家, 65—66

Humeros, 休默罗斯, 25

## I

illustrative art, 插图艺术, 33—34

Imperial Palatine residence, 帝国皇家官邸, 5—6

Imhoff Altarpiece, Nuremberg, 《伊姆霍夫祭坛画》, 纽伦堡, 27, 图 8

Impressionism, 印象主义, 10, 13, 30

Irenaeus, 伊里奈乌斯, 18

Italia fragment, 意大利奎德林堡《圣经》残本, 23

Italian art: influence on German art, 意大利艺术: 对德国艺术的影响, 27, 28, 29, 57, 58; on Bruegel, 对勃鲁盖尔的影响, 37, 77, 79, 84—96 等各处; on Netherlands, 对尼德兰的影响, 65—69, 70, 73—74; new development, 意大利艺术的新发展, 32; figures in, 意大利人像艺术, 51, 52; see also Michelangelo, 参见“米开朗琪罗”

Italian Renaissance, 意大利文艺复兴, 28, 50

## J

Josuaotulus, 《约书亚长卷》, 23

Justin, 查士丁, 18

## K

Kock, Hugo, 科赫, 17

## L

Lactantius, 拉克坦提乌斯, 18, 20

landscape, 风景画, 31, 47—48, 63, 72—73, 78, 80—82, 83—84

Leonardo da Vinci, 莱奥纳尔多, 66, 90

Lombard, Lambert, 隆巴德, 37, 66

Luther, Martin, 马丁·路德, 53, 57, 59, 72, 105

## M

- Mabuse (Jan Gossaert), 马比斯, 66
- Macarius of Magnesia, 马卡里乌斯, 18
- mannerism, 手法主义, 65, 72, 73, 75, 80—81, 91, 95, 96, 104—106
- Mantegna, Andrea, 曼特尼亚, 53, 54, 66
- Marcus Aurelius, 马可·奥雷利乌斯, 15
- Massys, Quentin, 马西斯, 'Lamentation for Christ', 《哀悼基督》, 64
- Master of Brussels, 布鲁塞尔画师, 36
- Master E. S., E.S.画师, 34—35, 36, 37, 43; copper-plate engraving, 雕刻铜版画,  
图12: 'The Angel Michael', 《大天使米迦勒》, 43
- Master of Flémalle, 弗莱马尔画师, 31
- Master Franke, 弗兰克画师, 28
- Master of Ghent, 根特画师, 38
- materialism, 物质主义, 103—104, 108
- Maxentius, Basilica of, 马克辛提巴西利卡, 7
- medieval art, 中世纪艺术, 32, 62—63, 65, 67; new technique developed out of,  
从中世纪艺术中发展出的新技术, 63—64
- medieval idealism, 中世纪唯心主义, 29, 63
- Memling, Hans, 梅姆林, 36, 63
- Methodius of Olympus, 奥林波斯的美多迪乌斯, 18, 19
- Michelangelo Buonarroti, 米开朗琪罗, 43, 45, 64, 70, 71, 75, 77, 79, 83, 85,  
90, 93, 95, 98, 99—102; influence on northern artists, 米开朗琪罗对北方艺术  
家的影响, 66—67, 68; and Bruegel, 米开朗琪罗与勃鲁盖尔, 79, 80; spiritual  
development of his art, 米开朗琪罗艺术的精神发展, 101—102, 104; 'The Battle  
of Cascina', 《卡西纳之役》, 100; 'Crucifixion', 《钉十字架》, 100; 'Deposition',  
《下十字架》, 100; 'Last Judgment', 《最后的审判》, 100, 101, 102; 'Pietà',  
《圣母怜子》, 100, 101
- Millet, Jean François, 米勒, 76

- Minucius Felix, 菲利克斯, 18
- Montaigne, M. E. de, 蒙田, 74, 105
- Montforte Altarpiece, 《蒙特福特祭坛画》, 38
- Morales, Luis, 'Pietà', 莫拉莱斯, 《圣母怜子》, 106
- morality in northern art, 北方艺术中的道德, 70—71
- Moser, Lucas, 莫泽, 28, 45
- Mostaert, Jan, 莫斯塔特, 81
- Multscher, Hans, 穆切尔, 28, 45

## N

- narrative in German art, 德国艺术中的叙事, 38
- naturalism, 自然主义, 11, 28, 30, 31, 33, 34, 62—63, 67, 95
- nature in art, 艺术中的自然, 28, 29, 30, 31, 41—42, 54, 57, 63, 65, 67; doctrine of control, 艺术中控制自然的学说, 32, 72; Bruegel and, 勃鲁盖尔与艺术中的自然, 78, 83—84
- Netherlands art, 尼德兰艺术, 62—69; development, 尼德兰艺术的发展, 29; naturalism in, 尼德兰艺术中的自然主义, 31, 62—63, 67; in Middle Ages, 中世纪尼德兰艺术, 63—64; fifteenth century, 15 世纪尼德兰艺术, 62; sixteenth century, 16 世纪尼德兰艺术, 64, 70; humanist painters, 尼德兰人文主义画家, 65—66; Italian influence on, 意大利对尼德兰艺术的影响, 65—69, 70, 73—74; period of ferment, 尼德兰艺术的酝酿时期, 73—74; influence on German art, 尼德兰艺术对德国艺术的影响, 30—31, 33—34, 36, 51, 57; on Bruegel, 尼德兰艺术对勃鲁盖尔的影响, 70, 73; on Italian technique, 尼德兰艺术对意大利技法的影响, 40; see also Bruegel, Massys, 参见勃鲁盖尔、马西斯

## O

- oriental art, 东方艺术, 13
- Origen, 奥利金, 18, 19
- Orley, Barend van, 奥尔莱, 66

Ouwater, Albert van, 奥瓦特, 43, 46

## P

pagan art, 异教艺术, see heathen art

Palatine, 帕拉蒂尼山, 7

Palmyra, 巴尔米拉, 4, 5

Pantheon, 帕特农神庙, 7

Parmigianino, Francesco, 帕尔米贾尼诺, 73

Patinir, Joachim, 帕蒂尼尔, 68, 81

Paulinus of Nola, 诺拉的保罗, 23

Perspective, 透视, 79, 91, 92, 95

Pilon, Germain, 皮隆, 105

Pisano, Giovanni, 皮萨诺, 45, 75

Plato, 柏拉图, 29

Pleydenwurff, Johannes, 普莱登沃尔夫, 30—31; 'Canon Schonborn', 《申伯恩教士肖像画》, 31, 图 10; 'Crucifixion', 《钉十字架》, 31, 图 11

Pompeian art, 庞贝艺术, 3, 4, 8

Porta Nigra, Trier, 大黑门, 特里尔, 7

Portraiture, 肖像画, 15, 16

Primaticcio, Francesco, 普里马蒂乔, 105

printing in Germany, 德国绘画, 33—34

Prudentius, 普鲁登蒂乌斯, 23

publishing, growth of, 出版业的发展, 72—73

psychic element in art, 艺术中的精神因素, 86—87

## Q

Quattrocento, 15 世纪, 66

Quedlinburg Italia fragment, 意大利奎德林堡《圣经》残本, 23

Quercia, Jacopo della, 奎尔奇亚, 45, 64

## R

Rabelais, 拉伯雷, 76, 77, 104

Raphael, 拉斐尔, 59, 75, 85, 95; cartoons of, 拉斐尔的挂毯底图, 66; 'Sistine Madonna', 《西斯廷圣母》, 68

realism, 写实主义, 28, 30, 44, 45, 48, 75—76, 77, 79, 95

Reformation, 宗教改革, 64, 65, 68, 69

Renaissance, 文艺复兴, 64, 70, 71, 72, 80, 101, 106

Riegl, 李格尔, 15, 68

Romdahl, 罗姆达尔, 89, 90

Rome, 罗马, 6, 21, 22; catacombs in, 罗马地下墓窟, 1, 8, 9, 10; see also classical architecture, 参见“古典建筑”

Rossano Codex miniatures, 罗萨诺抄本小画, 25

## S

St Bartholomew Altarpiece, Cologne, 《圣巴多罗买祭坛画》, 科隆, 64

St François de Sales, 圣弗朗索瓦, 72, 105

St Ignatius, 圣依纳爵, 106

St John the Baptist, church of, Naples, 施洗者圣约翰教堂, 那不勒斯, 23

St Nilus, letters of, 圣尼卢斯的书信, 23

St Peter's Rome, 罗马圣彼得教堂, 5

St Theresa, 圣德肋撒, 106

San Vitale mosaics, Ravenna, 拉韦纳圣维塔莱教堂, 25

San Aquilino, Milan, 米兰圣阿奎利诺教堂, 23

Sanchez, T., 桑切斯, 103

Sant' Apollinare Nuovo, Ravenna, 拉韦纳新圣阿波利纳雷教堂, 25

Sta Constanza, Rome, 罗马圣康斯坦察陵庙, 23

Sta Maria della Salute, Venice, 威尼斯健康圣马利亚教堂, 92

Sta Maria Maggiore, Rome, 罗马大圣马利亚教堂, 23

Sta Pudenziana, Rome, 罗马圣普登齐亚纳教堂, 23

Sta Sabina, Rome, 罗马圣萨比纳教堂, 23

SS Cosmas and Damian mosaics, Rome, 罗马圣科斯马斯与圣达米亚诺斯镶嵌画, 25

Savonarola, 萨沃纳罗拉, 72

Schongauer, Martin, 雄高尔, 35—53; difficulty dating work, 作品定期的困难, 35 及以下; Netherlandish influence on, 尼德兰艺术对雄高尔的影响, 36—39, 44—47, 49, 53; narrative in art, 艺术中的叙事, 38—39; chiaroscuro, 明暗法, 35, 39, 40, 49; drawing, 素描, 40; figures, 人物, 40—41, 44, 45, 47—50; composition, 构图, 40—41, 45—49; nature, 自然, 41—42; supernatural, 超自然, 42, 43; landscape, 风景, 47, 48, 49; Italian influence on, 意大利艺术的影响, 50; essence of work, 雄高尔作品的精华, 53, 54; ‘The Enthroned Redeemer’, 《登上宝座的救世主》, 35, 图 13; ‘St Barbara’, 《圣芭芭拉》, 35; ‘The Coronation of the Virgin’, 《圣母加冕》, 35; ‘Christ Blessing the Virgin’, 《基督为圣母祈福》, 35; ‘Crucifixion’, 《钉十字架》, 36; ‘The Wise and Foolish Virgin’, 《聪明的圣母和愚蠢的圣母》, 36; ‘Madonna With a Parrot’, 《画有鹦鹉的圣母像》, 36, 37; ‘St Catherine’, 《圣凯瑟琳》, 36; ‘Madonna of the Rose Hedge’, 《玫瑰篱前的圣母》, 36—37, 38; ‘Madonna of the Rose Bank’, 《玫瑰垄上的圣母》, 37; ‘Birth of the Saviour’, 《救世主的诞生》, 37; ‘Adoration of the Magi’, 《博士朝拜》, 37, 39; 图 15; ‘Holy Night’, 《圣诞之夜》, 39, 40—41, 图 18; ‘Temptation of St Anthony’, 《诱惑圣安东尼》, 42, 43, 图 19; ‘Flight into Egypt’, 《逃往埃及》, 42; ‘The Death of the Virgin’, 《圣母之死》, 44, 45, 图 20; ‘The Carrying of the Cross’, 《负十字架》, 44, 45, 46, 47, 48, 图 21; ‘Visit to Market’, 《上集市》, 47; ‘St John the Baptist’, 49, 《施洗者圣约翰》, 图 22; ‘Passion of Christ’ engravings, 《基督受难》铜版组画, 44—45; ‘Noli me Tangere’, 《复活后的基督与抹大拉的马利亚相会》, 49; ‘St Sebastian’, 《圣塞巴斯蒂安》, 50; ‘The Apostles’, 《众使徒》, 50; ‘Dance of Death’, 《死神之舞》, 51, 52, 图 23

Septimius Severus, Arch of, 塞维鲁凯旋门, 8, 15

Shakespeare, William, 莎士比亚, 57, 75, 76, 77, 104

Siena, School of, 锡耶纳画派, 27

Simmel, 西梅尔, 71

Sistine Chapel, 西斯廷礼拜堂, 66

skeletons in pictorial art, 图画中的人体骨骼, 51, 52

space, in composition, 构图空间, 28, 35, 78—79, 85, 87, 88, 98; in architecture, 建筑空间, 5, 6, 7; in catacomb frescoes, 墓窟壁画中的空间, 8—9, 10—11, 16; in classical art, 古典艺术中的空间, 16; metaphysical concept of, 形而上的空间观念, 13—15

Spain, 西班牙, 105—106

Spranger, Bartholomeus, 施普朗格, 72

spiritual expression in art, 艺术中的精神表现, 29, 64, 70, 71, 104—105

still life, 静物画, 63

supernatural in pictorial art, 图画中的超自然, 42—44, 51, 52, 56—57

## T

Tatian, 塔提安, 18

Tertullian, 德尔图良, 17, 18, 19

Tintoretto, 丁托列托, 72, 85, 92, 95, 98, 102—104; 'Ascension', 《基督升天》, 103, 图 39; 'Brazen Serpent', 《铜蛇》, 102—103

Titian, 提香, 89, 95, 98, 99, 102; 'Assunta', 《圣母升天》, 68

Titus, Baths of, 替度斯浴场, 5

Trajan, Baths of, 图拉真浴场, 6

Trajan, Arch of, 图拉真凯旋门, 4

transcendentalism, 先验论, 21—22, 67, 76, 91

Tucher Altarpiece, 《图希尔祭坛画》, 28, 图 9

## U

universal causality, doctrine of, 普遍因果关系的学说, 8

## V

Van der Goes, Hugo, 胡斯, 38, 39, 41, 43, 44, 63

Van Eyck, Jan, 凡·艾克, 37, 39, 46, 70, 75, 95; 'Madonna in a Church', 《教堂中的圣母》, 39; Arnolfini portrait, 阿尔诺芬尼肖像, 39, 62—63

Van Leyden, Lucas, 莱登, 68, 75, 84, 87

Van Manders, Karel, 曼德尔, 43

*veduta*-painting, “景观图”, 72—73, 81

Veronese, Paolo, 委罗内塞, 99

Vienna Genesis, 《维也纳创世纪》, 23—24, 图 5

*volksseele*, “群众”, 76, 87

## W

*Weltanschauung*, 世界观, 21, 56, 62—63, 91

Weyden, Rogier van der, 罗希尔·凡·韦登, 31, 36, 37, 44, 64; , 64 'Deposition from the Cross', 《下十字架》, 64

Wilpert, 'Die Malereien der Katakomben Roms', 维尔珀特, 《罗马地下墓窟绘画》, 1, 2, 3

Witz, Konrad, 维茨, 29, 45

woodcuts, 木刻版画, 26, 27, 30, 33, 34, 47, 52, 55

Wulff, 伍尔夫, 9

The History of Art  
as The History  
of Ideas

MAX DVORAK



ISBN 978-7-301-16402-0



9 787301 164020 >

定价：26.00元