

学 院 文 库



● 主编：范景中

[奥] 本内施

# 北方文艺复兴艺术

THE ART OF THE RENAISSANCE  
IN NORTHERN EUROPE

THE ART OF THE RENAISSANCE  
THE ART OF THE RENAISSANCE  
NORTHERN EUROPE  
RENAISSANCE  
THE ART OF THE RENAI  
THE ART OF THE RENAISSANCE  
IN NORTHERN EUROPE  
RENAI  
THE ART OF THE RENAISSANCE  
RENAISSANCE  
THE ART CHINA ACADEMY OF ART PRESS  
NAISSANCE 中国美术学院出版社

学院丛书

# 北方文艺复兴艺术

---

艺术与精神及知识运动的关系

[奥]奥托·本内施 著

戚印平 毛羽 译

中国美术学院出版社

**Otto Benesch**

**The Art of the Renaissance in Northern Europe**

**图书在版编目(CIP)数据**

北方文艺复兴艺术/(奥)本内施(Benesch, O.)著;戚印平,毛羽译.  
—杭州:中国美术学院出版社,2001.7

(学院丛书/范景中主编)

ISBN 7-81019-934-X

I.北… II.①本… ②戚… ③毛… III.文艺复兴—历史  
—北欧 IV.I109.31

中国版本图书馆CIP数据核字(2001)第033468号

学院丛书/范景中主编

**北方文艺复兴艺术**

[奥]奥托·本内施 著/戚印平 毛羽译

责任编辑:陈平/封面设计:成朝晖/责任监制:葛炜光

中国美术学院出版社出版发行

(杭州市南山路218号 邮编:310002)

全国新华书店经销

浙江印刷集团公司印刷

2001年7月第1版/2001年7月第1次印刷

开本:850×1168mm 1/32

字数:135千/印张·7 25/印数:3000册

ISBN 7-81019-934-X/J·871

定价:20.00元



奥托·本内施肖像

## 修订版前言

这部书的内容首次公布于 1949 年在波士顿洛厄尔研究所 [Lowell Institute] 所作的系列讲座上。我在此向洛厄尔研究所的各位理事和 G·道格拉斯·博修博士表示谢意,并感谢普克哈特博士为润饰文字所付出的辛勤劳动。

本书首版发行时,我加了一些注释,并有幸与哈佛大学法律系教授赛林特·贾弗先生进行了有益的讨论,他对本书提出的许多宝贵意见使之增色不少。我曾把第一版献给他,作为我的感谢,这次出版的修订版仍寄托着我对他的追思。

本书的初版与再版(1945 年及 1947 年)均由哈佛大学出版社发行。伦敦的费顿社在对正文和注释作了校订和增补后,出版了这个新的修订本,这对我来说,是心满意足的快事。费顿出版社赋予本书以新颖而富有魅力的形式,并且出色地增补了一些图版照片。费顿社努力在英语国家中发展读者,并为唤起人们对 16 世纪阿尔卑斯山以北地区的欧洲伟大思想界的新关注而坚持不懈,对此我深表敬意。

奥托·本内施

1964 年 7 月于维也纳

## 译者前言

奥托·本内施(Otto Benesch, 1896 - 1964)是奥地利著名的艺术史家,第一次世界大战后不久,他来到维也纳大学的奥地利史学研究所附属美术史研究所,在著名艺术史家马克斯·德沃夏克的领导下从事学术研究。后来,本内施进入阿尔贝蒂娜美术馆,在那里工作了整整 41 年,先后担任馆员、素描部部长和馆长,为这个著名美术馆的建设,尤其是大量素描及版画作品的收集、整理和研究,做出很大贡献。

从学术的角度来说,本内施的学术研究呈现出两个鲜明特点:他一直致力于伦勃朗的研究,他大学时代的毕业论文就与伦勃朗的素描有关,这一持久的兴趣最终导致了六卷本的《伦勃朗的素描》的出版(1954 - 1957 年,伦敦)。这部极富创意的编年体著作,按不同的主题将伦勃朗的素描加以分类,从而向我们展示了大师风格演变的大致经过。本内施学术研究的另一个特点,是他对于素描与版画的特别关注。这与他精通音乐以及作为一个水彩画家的广泛爱好形成了鲜明对比。关于这一点,本书大量的素描图版已经从另一侧面给予了证明。然而,正是通过对它们的描述与分析,作者向我们展示了欧洲北方文艺复兴时期五光十色的社会情景以及艺术与精神运动的相互关系。

《北方文艺复兴艺术》一书是本内施的代表性著作，它完成于第二次世界大战期间的1944年，当时作者正在美国躲避战乱。但直到今天，它仍是许多学者研究文艺复兴时期欧洲北方艺术的重要参考书籍。需要说明的是，书名中的北方不是一个地理概念，而是文化史或艺术史的专有名词。正如我们从目录中已经看到的那样，作者的论述范围包括尼德兰、英国、法国和德国的广大区域，事实上，它是指文艺复兴时期意大利以北的整个欧洲。

作为维也纳艺术史学派的一员，本内施受德沃夏克的影响很深，本书的许多篇章与德沃夏克的《作为精神史的艺术史》有着明显的承嗣关系。时至今日，我们也许不能同意将艺术作品视为时代精神[Geistesgeschichte]的容器，或者某些社会思潮的先兆和预示。但同时我们也必须承认，作者并没有将艺术作品及其历史视为独立完满的自主体系，而是把它们看作社会与文化生活的一部分，并从这一更为广阔的角度来考察其丰富内涵。不言而喻，作者的这一研究方法对我们有着重要的启示作用。

戚印平

2001年6月于浙大西溪



图1 丢勒:《母亲肖像》

图2 丢勒:《大水幻觉》





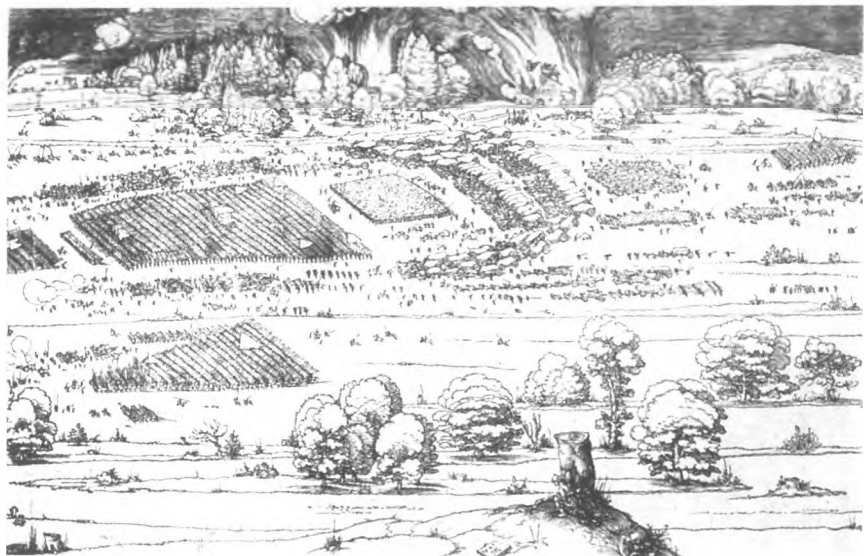


图3 丢勒:《攻城图》

图4 丢勒:《基督受难图》





图5 丢勒:《自画像》



图6 丢勒:《特伦特的风景》



图7 11世纪初期德意志画家：  
《持石的天使》

图8 丢勒：《七支喇叭的轰鸣  
和大地的毁坏》





图9 丢勒:《圣三位一体的礼拜》

图10 丢勒:《苦恼的主》



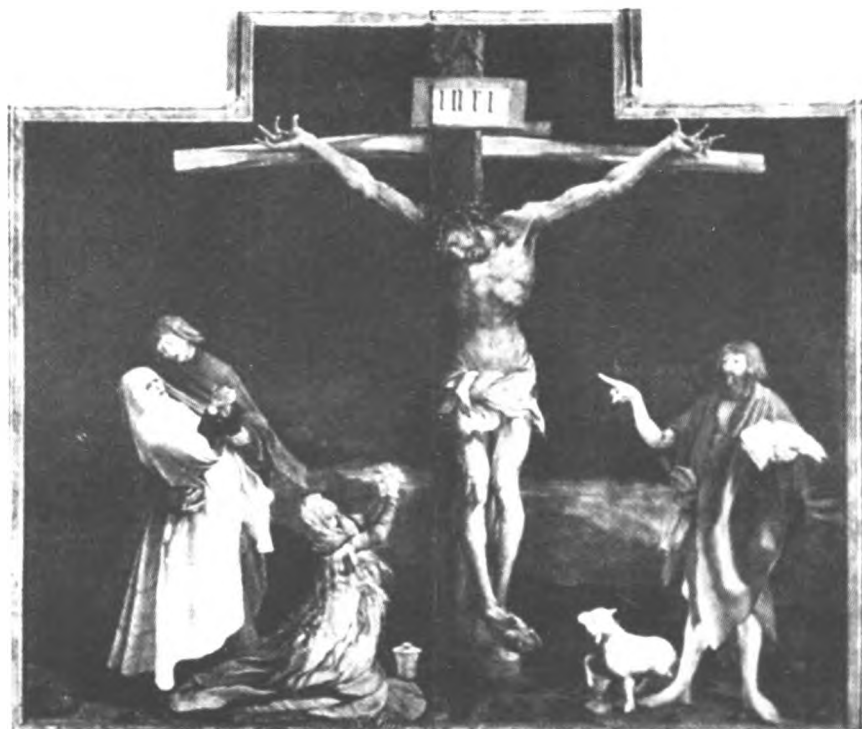


图11 格吕内瓦尔德：  
《磔刑图》

图12 格吕内瓦尔德：  
《磔刑图》，局部





图13 14世纪初期:《基督的脸》

图14 格吕内瓦尔德《圣母的荣光》

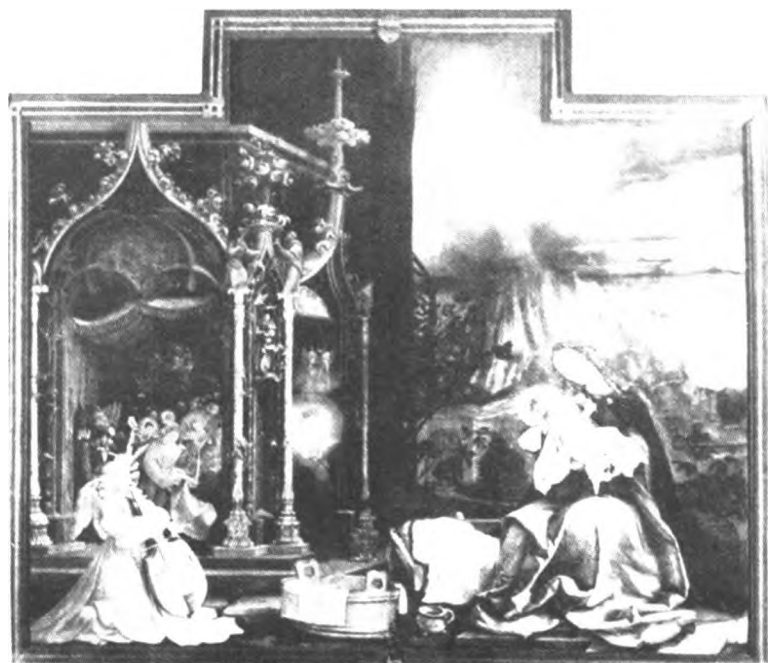




图15 格吕内瓦尔德:《圣母子》

图16 格吕内瓦尔德:《吼叫的天使》





图 17 格吕内瓦尔德：  
《匍匐在地的圣彼得》

图 18 格吕内瓦尔德：  
《圣多罗西》







图19 格吕内瓦尔德《圣三位一体》

图20 格吕内瓦尔德《基督的复活》



图21 阿尔特多费尔《圣乔治与龙》



图 22 阿尔特多费尔:《圣乔治与龙》、局部

图 23 弗吕豪夫:《利奥波德侯爵的狩猎》

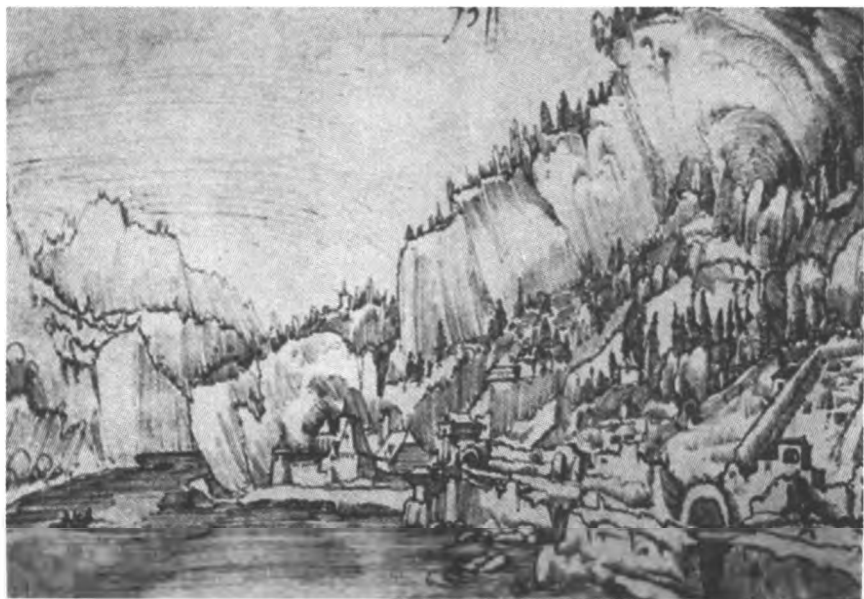


图 24 克拉纳赫:《圣哲罗姆的忏悔》



图 25 阿尔特多费尔：  
《森林中的圣家族》

图 26 阿尔特多费尔：  
《多瑙河的萨明斯坦峡谷》



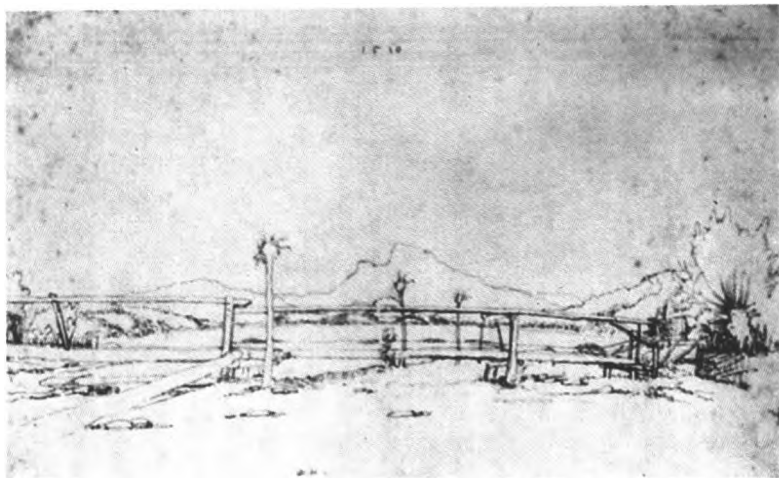


图27 胡贝尔:《萨尔茨卡姆古特的蒙特寨》



图28 阿尔特多费尔:《福音书作者约翰与施洗者约翰》



图29 阿尔特多费尔:《基督诞生》

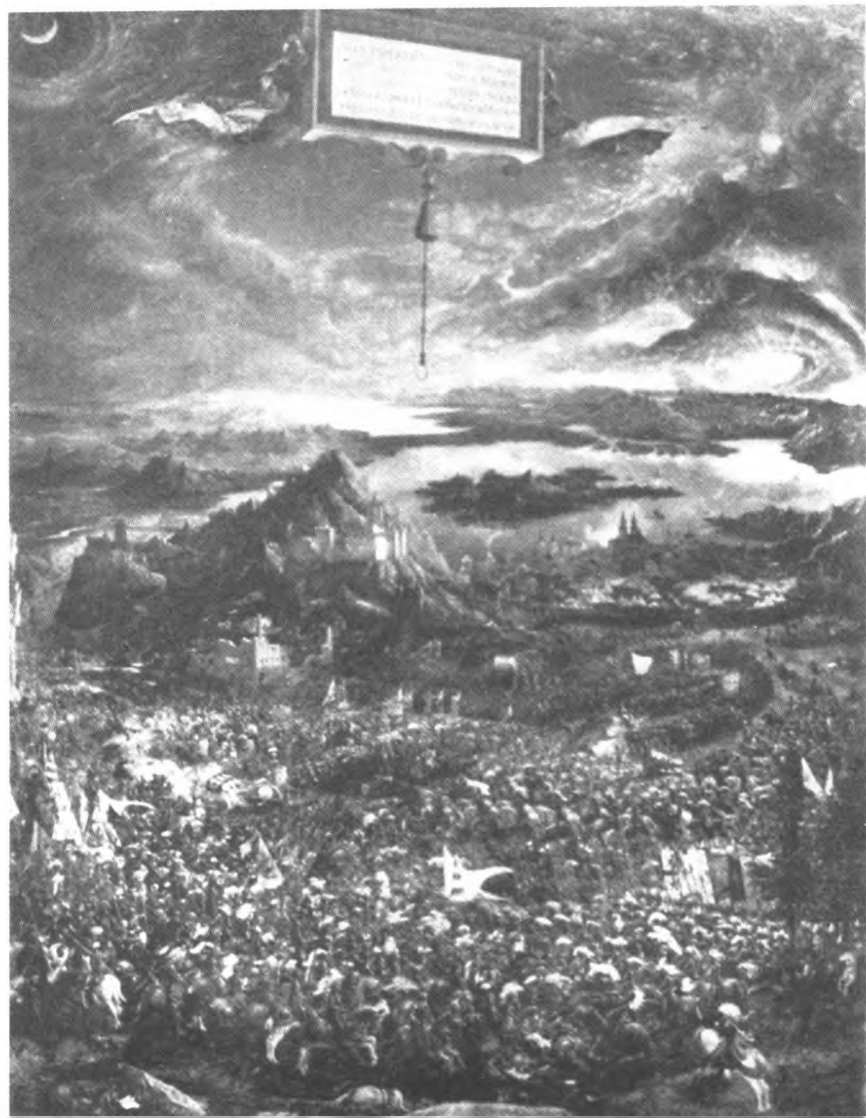


图30 阿尔特多费尔:《亚历山大大帝与波斯王大流士在伊苏河畔的战斗》



图 31 汉斯·布克迈尔：  
《采尔蒂斯像》，局部

图 32 汉斯·布克迈尔：  
《塞巴斯蒂安·布兰特像》

图 33 克拉纳赫：《科斯  
皮尼像》

图 34 弗尔特盖尔:《汉斯·布克迈尔夫妻像》



图 35 克拉纳赫:《在圣母前祈祷的智者腓特烈》

图 36 克拉纳赫:《化名乡绅伊尔格的马丁·路德》







图37 克拉纳赫:《路德父亲像》

图38 霍尔拜因:《托马斯·莫尔一家》





图 39 霍尔拜因：《鹿特丹的伊拉斯莫斯》



图 40 霍尔拜因：《鹿特丹的伊拉斯莫斯》



图41 杨·凡·爱克:《教堂中的玛利亚》

图42 马西斯:《教堂中的玛利亚》



图43 弗兰德斯:《西班牙公主凯瑟琳像》



图44 米盖尔·齐托斯:《卡拉德普骑士团的骑士》

图45 马西斯:  
《哀悼基督》





图 46 马西斯:《圣家族》

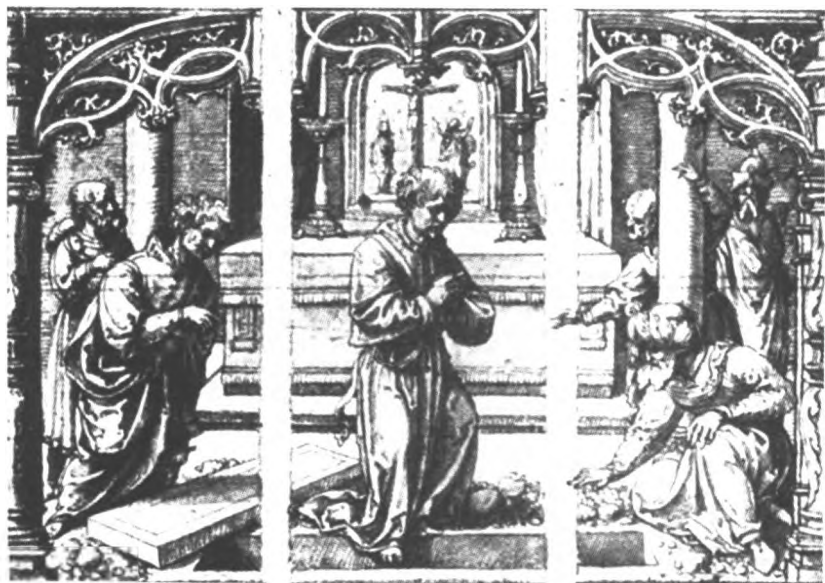


图 47 杨·孔萨特:《圣约翰之死》



图48 雅恩:《圣诞图》



图49 杨·凡·科克:《圣克里斯托弗斯》



图 50 博斯:《背负十字架》(左图)

图 51 表现处女圣母的《慈悲宝座》(上  
图)

图 52 范·莱顿:《法官面前的但以理》



图 53 杨·凡·科克：  
《圣克里斯托弗斯》  
(图49的局部)



图 54 勃鲁盖尔：  
《天使与恶魔的  
战斗》



图 55 勃鲁盖尔：  
《大鱼吃小鱼》







图 56 勃鲁盖尔:《画家与鉴赏家》

图 57 勃鲁盖尔:《四旬节的争吵》





图 58 勃鲁盖尔:《伊卡洛斯的坠落》



图 59 勃鲁盖尔:《圣诞夜的户籍调查》



图60 勃鲁盖尔:《十一月》



图61 阿普列乌斯:《阿多尼斯之死》



图62 罗索:《维尔图努斯与波摩娜》



图63 16世纪法国画家:《庭院中的欢乐》

图64 贝尔纳·萨洛蒙：  
《骤雨》

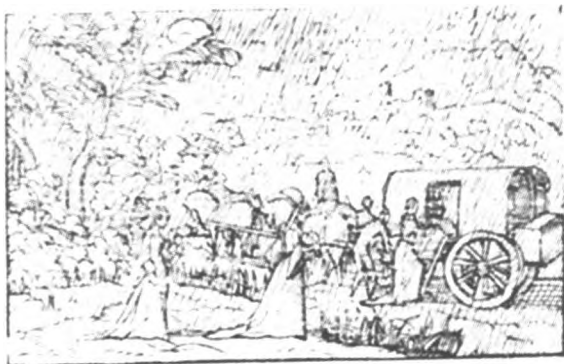


图65 普利马蒂乔：  
《狄安娜与阿克泰翁》

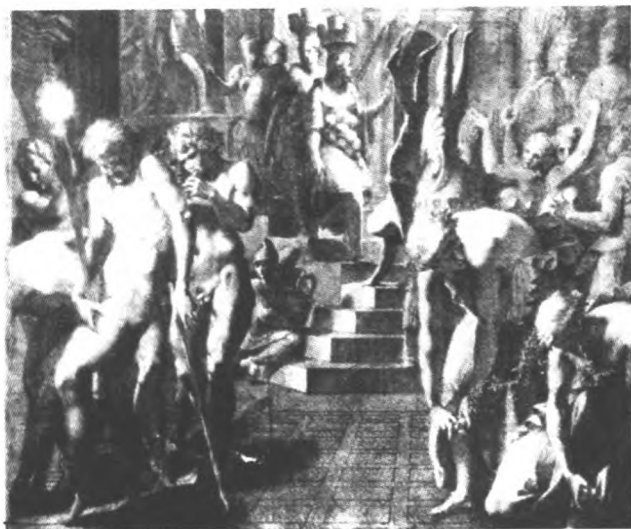


图66 普利马蒂乔：  
《波斯波利斯的假面舞会》

LA FONTANA DI ROJAG  
IN AVERSA



图67 龙萨:《奥维尼的山泉》



图68 枫丹白露派:《收获》

图69 迪未:《七宝烛台的幻想》





图 70 皮隆:《悲哀的圣母》

图 71 贝朗热:《狩猎雄鹿》





图72 贝朗热:《墓地中的三位玛利亚》

图73 哥白尼《宇宙的大体构造》







图 74 赫尔曼:《最后的审判》  
图 75 勃鲁盖尔:《巴比伦塔》

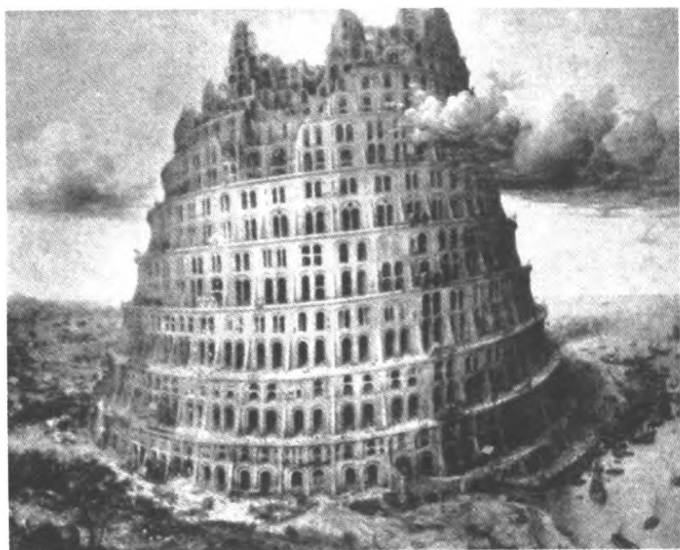




图 76 丁托列托:《乐园》、局部

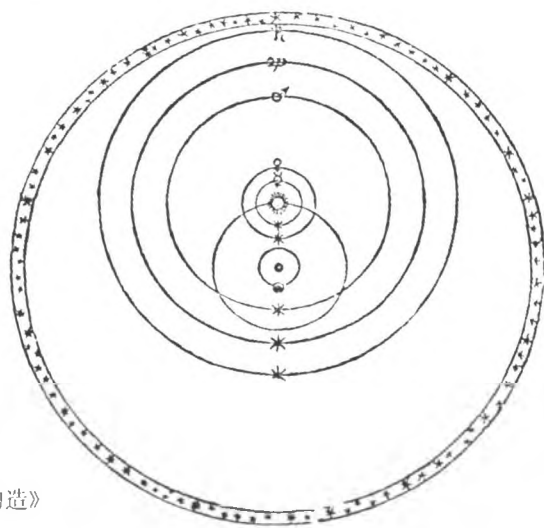


图 77 第谷:《宇宙的天体构造》



图78 斯普朗格:《拥护学艺的帕拉斯》



图79 斯普朗格:《阿波罗》

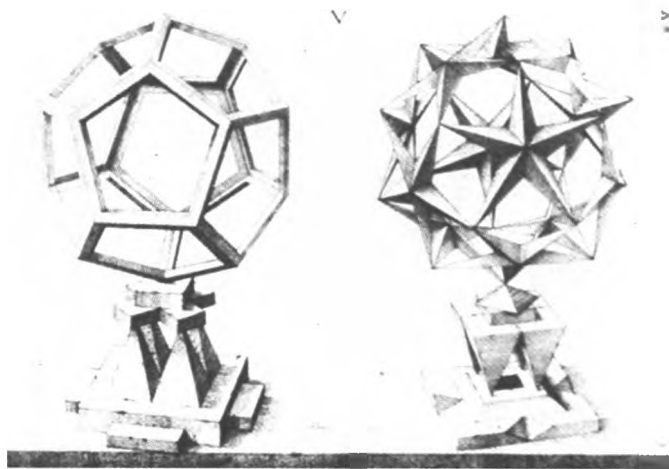


图80 选自亚姆尼策·文策尔的《正多面体的透视图法》

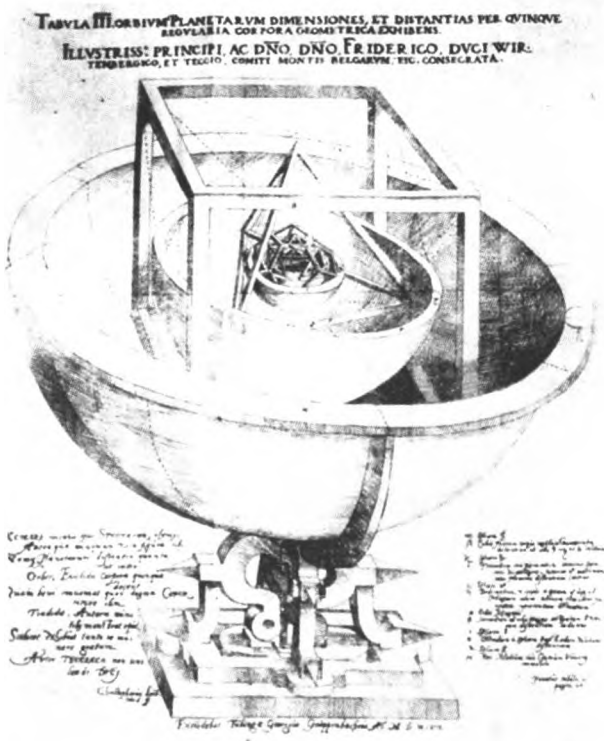
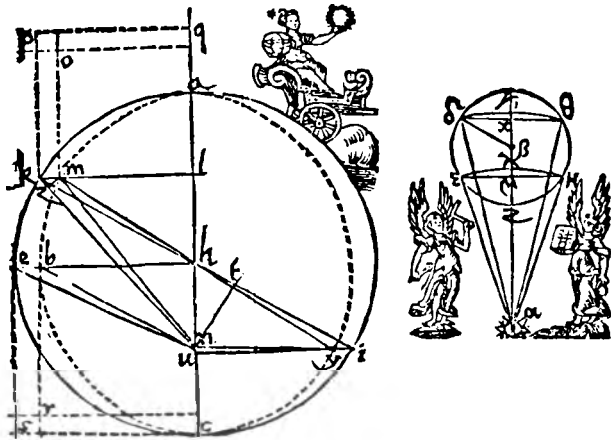


图81 选自开普勒的《宇宙的神秘》

图82 开普勒的《圆与内接椭圆的关系》



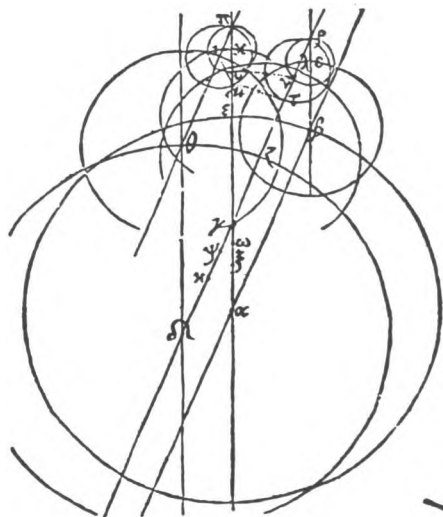


图83 开普勒的《第谷的周转圆图》

图84 开普勒:《抛物线与双曲线的构造》

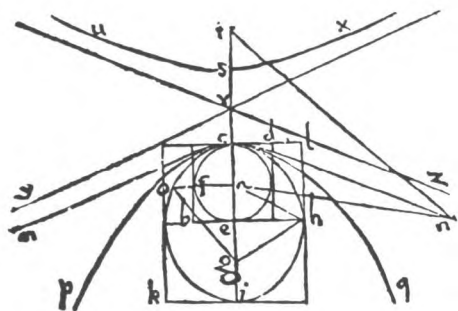


图85 丁托列托:《乐园》



图 86 格列柯:《向耶稣名字的礼拜》



图 87 格列柯:《托莱多市的景色与地图》

图 88 雅克·盖恩:《妇人群像》



omnia (infinita in potentia) permeantes actu: id quod aliter à me non potuit exprimi, quam per continuam seriem Notarum intermedia-



rum. Venus ferè manet in unifono non æquans tensionis amplitudine vel minimum ex concinnis intervallis.

图89 开普勒:《行星的旋律》

# 导 言

对我们来说,往昔的伟大艺术品是人们获得审美愉悦的不尽源泉,是催人向上的永恒动力,因此,我们往往很容易将它们看作是超脱人世辛劳、争斗、烦恼以及欲望的事物,是绝对美的永恒领域的创造物。然而,我们只需考察一下现代艺术家的主要作品,就会发现,我们时代的深刻分裂、不安和破灭,不仅反映在 19 世纪末和 20 世纪初的美术之中,而且也为它们所预兆。这种现象在其他各个世纪也毫无二致。美术是人类生活的一种普遍机能,也许是除理性思维外最概括、最普遍的表现。因此,美术是理解全部人生的钥匙。另一方面,某个时代的主要思想及理性活动中的有关知识,亦有助于我们接近艺术创造,洞察由于时代间隔而显得奇妙费解的现象意义。它会帮助我们理解充满各种重大思想改革和社会变革的时代,理解在现实和象征两种意义中的新世界的勃兴,这一生机勃勃的新世界与我们目前的时代一样,孕育着各种建设性、破坏性的力量。16 世纪正是这样一个时代。这个时代的分裂与不和,创造与抗争的各种倾向丝毫不亚于 20 世纪。在意大利,由于美术在压倒一切的文艺复兴运动中占有优越地位,它在那个特殊阶段里呈现出了一种



统一的面貌,而这种面貌正是北方所缺少的。意大利的那种艺术观念在其他任何地方都不曾出现过。在那个时代,德意志、尼德兰、法兰西和英国的绘画简直是个充满问题的复杂体。因此,分析它们必然要另辟捷径。而如果我们的分析仅限于讨论绘画的形式与色彩,那么我们的努力也会徒劳无获。

上述课题是本书诸研究的一般性问题,而不试图展示相关时代那纷繁复杂、包罗万象的历史全貌<sup>①</sup>,只是选择最有代表性的美术史问题,以展示足可代表整体的某一观念,即从艺术史家所关注的问题出发,通过洞悉在人类创造精神的其他领域也能看到,既不尽相同又密切相关的艺术事实,努力找出问题的答案。艺术史是各种艺术问题的历史,而惟有将真切生动的情感赋予那个时代的精神和所有社会事件的创造性天才,才能完成这一使命。所以,要理解美术作品,就必须理解那个时代的精神和社会面貌。正因为如此,本书采用的基本方法,是由马克斯·德沃夏克[Max Dvorák]应用于美术史,进而发展成思想史的理论体系。我为自己能公开宣称是德沃夏克的学生而自豪,本书的研究极大地受益于马克斯·德沃夏克的教导和著述。

这位出生在捷克的奥地利学者,在《哥特式雕刻和绘画中的理想主义和自然主义》一书中首次阐述了他的这一方法和思

---

<sup>①</sup> 雅各布·布各哈特的《意大利文艺复兴时期的文化》[*Kultur der Renaissance in Italien*]以无与伦比的艺术魅力与清晰度,将这种总体观念展示出来。自历史主义的时代以来,各专门领域的研究获得很大的进展,从而使所有描绘历史全貌的努力不得不归于失败。弗瑞[Dagobert Frey]的《哥特式与文艺复兴》[*Gotik und Renaissance*] (奥格斯堡,1929)就是其中一例。现代历史学家所面临的课题,是在紧扣专门问题的同时,从文化整体的视角,对历史作出论证。

想。<sup>①</sup> 这部书是他在维也纳大学所作讲稿的基础上发展而成的。1915年至1917年,德沃夏克还在那儿讲授了“近代理想主义与写实主义”和“关于17、18世纪美术与同一时代精神思潮的相互关系”。在后一篇讲稿中,德沃夏克对探索往昔艺术和思想问题的全新方法进行了总结,并构建起最终的理论框架。

在1918年到1920年冬季,德沃夏克在大学举办的讲座中,以他刚刚获得的新视角考察了文艺复兴时期的意大利美术。<sup>②</sup> 由于他于1921年早逝,他未能完成对北方欧洲文艺复兴时期的同一研究。然而,正如在其讲稿《近代理想主义与写实主义》中的重要前言,以及关于施恩告尔[Martin Schongauer]、丢勒[Albrecht Dürer]、老勃鲁盖尔[Pieter Bruegel the Elder]和格列柯[El (Domenico Theotocopuli) Greco]的单篇论文所表明那样,他对此早已成竹在胸了。

德沃夏克对现代美术史研究产生了很大影响,他在确立了上述新方法后,还不断地从狄尔泰[Wilhelm Dilthey]、特勒尔奇[Troeloch Ernst]在宗教、哲学以及文学领域所获得的研究成果中获得启示。今天,人们越来越希望将思想史的范畴扩展到自然科学的领域,美术史家也许还能从中获得新的收益。

本书努力沿着马克斯·德沃夏克开辟的道路前进,对阿尔贝蒂娜美术馆所收藏的版画和素描这一无与伦比的文化史宝库的研究,将使本书所阐述的观念更臻完美。本人重建了这个被战

---

<sup>①</sup> 最早发表于 *Historische Zeitschrift*, 1918 (vol. 119), 在《作为精神史的艺术史》[*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*] (慕尼黑, 1924) 中, 这一论证得到再次披露。

<sup>②</sup> 参见约翰内斯·威尔第和 M. 史波得编辑的二卷本《文艺复兴时代的意大利美术》[*Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*], 慕尼黑, 1927-1929年。

争破坏的宝库,并在担任馆长期间,恢复了她的声誉。在欧洲陷于黑暗年代的九年中,作者亡命美国,直到1947年才应召回国。对作者毕生的学术研究而言,这一经历意味深长。在修订版中得以展开的各项研究,还极大地受惠于维也纳国立图书馆的丰富藏书。在此,对图书馆各位先生的帮助深表谢意。

# 第一章

## 中世纪遗产与新经验主义

在 15 世纪,艺术在意大利正致力于对自然界作出新的世俗性的、科学的解释;在尼德兰,艺术仍处在中世纪的虔诚宗教氛围中,力求对视觉美作出新解释;而在中欧,艺术的教化作用仍始终控制着所有的艺术问题。在那里,科学或纯粹的艺术问题对艺术家来说并没有多大意义,他们的工作仍是在讲故事或教化民众。当时,德国人发明了书籍印刷术和版画艺术。这些发明在中欧得到了最广泛的应用,并对那里的艺术创作产生了意味深长的精神激励作用。<sup>①</sup>

当然,在 15 世纪期间,德国、波希米亚、瑞士和奥地利的艺术家也满怀热情地提出了各种艺术问题——例如作为物体及其相互关系之结果的、空间的绘画表现。在 15 世纪 40 年代德意志画家康拉德·维茨[Conrad Witz]的绘画中,我们可以清楚地看到,艺术家为征服新的现实,为获得一种新的立体视角所付出的极大努力。但是,这位画家并不认为自己能像一位意大利画

---

<sup>①</sup> 此书由印刷出版业者、丢勒的教父安东·科贝尔[Koberger Anton]出版,沃尔格穆特与汉斯·普雷登沃夫作插图的 1493 年版《纽伦堡编年史》,是普及型的教育和知识书籍。

家那样,通过上述成就达到他的目的。他的最终目的,是使古老的宗教内容具有新的感染力,并充满活力。在意大利,绘画内容的重点已经从古老的中世纪传统大幅度地转向了新的人文主义观念;但在北欧,传统的绘画内容仍然占据着主导地位。人文主义的绘画题材虽然已从南方渗入,但依然以明确的中世纪韵味加以表现。<sup>①</sup>中世纪精神在北方依然生机勃勃,它比南方持续得更为长久。在15世纪的大部时间里,当意大利兴起古典研究,构建起新的科学体系与艺术规范时,德意志诸国仍处于中世纪精神的控制之下。

在1500年前后的不长时期中,主要的艺术与宗教思想领域,极大地受惠于具有欧洲教养的伟人们。当历史上卓越的个性浪潮与新思想的时代曙光融为一体时,便会在后世研究者眼中呈现出一个无与伦比、丰富多彩的壮观景象。巨大的内在张力表现为彗星般创造与毁灭的喷发。两个世界互相争斗,当一个世界的安定岌岌可危时,另一个世界的勃兴便会释放出惊天动地的能量。它虽然开创了前途未卜的崭新前景,但又不允许各种新规范一成不变。万物在黎明的熹光中显得问题百出,而富有创造性精神的人们却从中摸索前进。这就是16世纪初期德意志的状态。德意志艺术家阿尔费希特·丢勒是那片曙光中最具代表性的伟人,他几乎就是那个时代的象征。

丢勒在回忆录中记下了关于他家族最值得铭记的事件与事

---

<sup>①</sup> 为薄伽丘《名人传》[ *De Claris Mulieribus* ]所作的插图即为其中显著的一例,该书于1473年由约翰·蔡纳出版于乌尔姆。

实。<sup>①</sup>他对家族的感情和对父母的热爱几乎是宗教性的，而他们就像我们在米开朗琪罗[Michelangelo]和提香[Titian]那些意大利艺术大师那里所看到的那样，并非是自己族人的支持者。他们深深扎根于以宗教观念为基础的中世纪意识形态之中。那种宗教观念认为：苦难的尘世生活只是通往幸福彼岸的暂时阶段。丢勒在记述了母亲之死后又写道：“主啊，我的神，也赐我幸福的临终吧，请神带着天堂的威仪和父母、亲朋来给我送终。至高无上的主啊，请赐给我们永生。阿门！”在这里，这位大师的言词向我们展示了一幅中世纪晚期景象中十分常见的临终场面。1400年前后南德意志的一幅木刻画就是以这种方式表现圣母之死的。画面上，来自彼岸的基督、圣徒和依然留在人间帮助垂死的使徒们济济一堂。<sup>②</sup>一群圣人紧紧地围绕在濒临死亡的圣母身旁。在这群圣人身上，天地交融成为一个精神统一体。他们的体态纤柔悦人，富有韵律感。在哥特式晚期的题为《善终术》<sup>③</sup>的木版插图中，作者以同样的方式表现了一群来自彼岸的访问者围绕在一名临终男子的床前，驱赶着恶魔，将他收入天堂。这部附有插图的书大约制作于1460年的尼德兰。它告诉

① M. Thausing, 'Dürers Briefe, Tagebücher und Reime', *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, vol. III, Wien, 1872; K. Lange und F. Fuhse, *Dürers schriftlicher Nachlass* (Halle, 1893), 以及 W. M. Conway, *Literary Remains of Albrecht Dürer* (Cambridge, 1893). 并有选集 Heidrich Wölfflin (Berlin, 1908), Faensen (Darmstadt, 1963). 近年来由 Hans Rupprich 编的 *Dürer: Schriftlicher Nachlass 3 Bde* (Berlin, 1956 - 1969) 被视为最可信的版本。

② 慕尼黑版画馆 W. L. Schreiber, *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des 15. Jahrhunderts* (Leipzig, 1926 - 1930), no. 709.

③ Lionel Cust, *The Master E. S. and the 'Ars Moriendi'* (Oxford, 1908), plate IV A.

人们怎样克服最后的痛苦，获得永恒的至福。这类书当时在德意志被多次复制，而书中的道德观念肯定促成丢勒不安心灵的祈祷。如果我们读读丢勒在回忆录中对父母性格的描写，就会看到他们那忠诚而感人的画像。他们居住在德国城市那阴暗狭窄的城墙中间，周围都是城堡，城堡上的尖塔、屋顶和山墙高耸入云。正如马基雅弗利[Niccolò Machiavelli]在1508年怀着惊异的心情记录的那样，他们墨守成规，为人谦卑、节俭、正直，是受压迫的普通市民，一切都是来世的预备。对他们来说，这个尘世不过是一个暂时的旅宿之地。正如托马斯·阿奎那[Thomas Aquinas]和其他中世纪思想家所教诲的那样，他们所处的社会等级森严，是通向教会管理下的天堂的一个阶梯。

尽管如此，丢勒对其母亲临终时的记述仍显示了超越时代的伟大人性：

她接连地患上了黑死病和其他各种重病、怪症，并且遭受了极端的贫困和恐惧，身处严峻的逆境，受人挖苦、嘲弄和蔑视。但是她从不心怀恶意……她在病床上拖了很久，但又说不怕去见上帝。她在痛苦中离开人世。我想她是看到了某些恐怖的幻象，因为她虽然久久地沉默无语，但仍想要一杯圣水。那以后，她很快合上了眼。我还看到了死神两次猛击她的心脏，亲眼目睹她闭上眼睛和嘴，痛苦地离开人世。我不停地为她作祈祷。我为她悲痛万分，以至无法表达这种心情……

这些语词仿佛出自现代大家之手，虽然那妇人看到“某种恐怖幻觉”的暗示，使我们想起被图像具象化的魔鬼，但这位可怜人临终时痛苦挣扎的真实记录，被描绘得令人身临其境，它使我

们想起大师在 1514 年为他不久人世的母亲画的木炭素描[图 1]。<sup>①</sup>这是一幅逼真得近乎残酷和无情的素描。由于生活的艰辛和病魔的折磨,憔悴不堪的巴巴拉·丢勒[Barbara Dürer]未老先衰,形销骨立,凄惨悲凉,精疲力尽,看上去就像一具骷髅,但她仍保持着对上帝的敬畏与默从。尽可能写实的线条使这幅几乎与真人一般大小的头像具有一种无与伦比的庄重感。这幅肖像直接讲述了人类的生活经验,没有受到教义和牧师布道的干扰。自由和现实的新观念从中世纪的黑暗背景中脱颖而出,即使是面对死亡也豪情万丈。

丢勒生活的时代充满着种种痛苦,人类思想的伟大时代中的紧张感如潮水般高高涨起。这种奇异的现象似乎预示着种种不祥之兆,使人们陷入巨大的恐惧之中。丢勒自己也是以中世纪人们对奇迹的朴素信仰来看待这一切的。“我见过的最大奇迹发生在 1503 年。当时,十字架像雨点一般从天上降到人们身上,而且更多的是降到儿童身上。在那些十字架中,我看见有一个就像我画在这儿的一样。当时,落在一个瘦小女仆亚麻衬衫上的是名画《基督被钉死在十字架上》的背景上的流星,她因此痛苦万分。”丢勒还提到他看到天空中有颗彗星,跟他刻在他那著名金属版画《忧郁》背景中的彗星一样。预言千禧年和世界末日的各种传言,如同公元 10 世纪那样,在 15 世纪再一次汪洋恣肆。在那些日子里,人们又想起往昔的预言。那些预言对他们来说具有新的实际意义。这就是丢勒作于 15 世纪末的伟大杰

<sup>①</sup> 柏林版画馆 *Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen*, von Friedrich Lippmann und Friedrich Winkler, 7 vols. (Berlin: G. Grote, 1883 - 1905, 1927 - 1929). vols. 1 - 5 von F. Lippmann; vols. 6 - 7 von F. Winkler, no. 40. 以下简称: Lippmann. F. Winkler, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers* (Berlin: 1936 - 1939), 7. no. 559. 以下简称 Winkler.



作的精神背景。那些杰作是他为《圣约翰启示录》所作的插图。<sup>①</sup>上述自然界的异象必定在丢勒心中产生了启示录第六章中所描述的那些幻想。启示录第六章这样写道：“太阳变黑像毛布，满月变红像鲜血，天上的星辰坠落于地。”在丢勒的木刻组画中，一团团星状火霰砸到试图躲到悬崖下去的人们头上——不论是帝王还是教皇，农民还是乞丐。天幕像画轴一样被卷起，岩石摇摇欲坠，前景中一大群人在痛苦和绝望中惊愕不已，激烈的灾难之雨从天降落。这种天地交融为巨大统一体的宇宙景观，应当源于中世纪那种超自然灾难的抽象构图。但是，丢勒打破了它们的固有秩序，构成了一个令人眼花缭乱的、富有表现力的、激烈冲突的混沌天地。中世纪的世界结构虽然还存在，但它已开始破裂、开始动摇。

15世纪末的丢勒也这样想象过宇宙的毁灭，他当然不可能超越中世纪世界末日的一般模式。但我们可以比较一下，在他去世前三年的1525年所看到的最富启迪的终末幻境和上述《圣约翰启示录》的版画插图。丢勒敏锐、生动的幻想在梦中十分活跃，产生过不少幻象。他曾向朋友讲述过他在梦中经常看到的美妙艺术作品。他说，如果这一切是事实，那他就是人世间最幸福的人了。然而，他的梦幻世界不仅产生了美丽的事物，而且也制造了为生活在焦虑紧张的那个时代的虔诚人们惴惴不安的恐怖。丢勒被1525年的那个噩梦深深打动，他用水彩画出了这一幻境[图2]，并附上了下面这段文字：

---

<sup>①</sup> M. Dvorák, 'Dürers Apokalypse', *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. E. Gothen, 'Die Kreuzwunder', *Schriften zur Kulturgeschichte der Renaissance, Reformation und Gegenreformation* (München, 1924), vol. II, pp. 62 ff.

在降灵节后礼拜三和礼拜四之间的晚上,我梦见了这一情景——大雨从高天上倾泻而下,起初,它挟着恐怖的力量和疯狂喧嚣击打着离我四英里远的大地,继而粉碎并吞噬了整个大地。我惊骇异常,几乎从梦中惊醒。接着,另一场大雨降临了。雨水降落时非常有力,骤雨忽远忽近地倾泻着,由于它们降自极高的天际,所以其速度似乎很慢,但当它最前端的水帘拍击大地的那一瞬间,雨水挟着呼啸的飓风骤然而落。由于过度恐惧,我惊醒后依然战栗不已,久久不能恢复常态。早晨起床后,我把我在梦中所看到的情景画在画中,愿上帝赐福众生。<sup>①</sup>

丢勒画中的这种幻境与早年超自然的宗教幻觉大相径庭,虽然它也具有囊天括地般的宏大,但却是基于现实的体验。广袤的平原展现在我们面前,星星点点的村庄和城镇在这旷漠中显得异常渺小。大地仿佛成了浩莽的苍穹。这一切似乎是一个富有个性化的主观观察者的所见。他沉湎于这穹窿下宽阔无垠的空间,并为这寥廓惊诧不已。呼啸着坠落的雨水呈深蓝色。龙卷风愈远愈淡。这情景是一双受过物理训练的眼睛的感知,他习惯于以实际经验组合现实观念,表现对象的实际关系和距离,由于善于计算的作者的精确视察与测定相结合,成为一种合理的空间概念。

这种注重测量的思想,在丢勒晚年呕心沥血的理论著作中臻于极限,它体现在《圆规与三角测量法》<sup>②</sup>(1525年)、《筑城论》

<sup>①</sup> 维也纳美术史美术馆。Lippmanl, no. 423; Winkler, no. 994.

<sup>②</sup> *Vnderweysung der messung mit dem zikel und richtscheyt* (Nürnberg, 1525).

(1527年)<sup>①</sup>以及四卷《人体比例》<sup>②</sup>中。这四卷《人体比例》对艺术家丢勒来说,是最为重要的,但此书在他生前却没有能够公开发行。这种理论与他多年来创作、考察、探索的实际经验——从新时代所带来的艺术体验宝库中获得的新财富——结合在一起,它是莱奥纳尔多·达·芬奇想过、但没有形诸文字的那种理论综合。丢勒的著作也不完整,他曾计划撰写关于艺术理论和实践的综合性著作。夹杂着他人笔迹的手稿残留至今。<sup>③</sup>丢勒在表述他自己的、或受之于他人思想的所有文章时,常常受到具有古典修养的朋友们的帮助。他曾与英国宫廷数学家兼天文学家尼古拉斯·克拉策[Niklas(Nicholas) Krafzer]书信来往。我们从他保存在伦敦的手稿中看到这样一段文字:“绘画不仅需要各种测量基础的几何学与算术,而且比其他技艺更全面地依赖于透视法、反射光学、测地术和地图绘制术。”丢勒晚年作品中有一幅表现包围、攻击城寨的木刻画[图3],虽然这幅木刻曾作为单幅作品发表,但笔者认为,它原来是为《筑城论》一书所作的插图。地平线上的村庄在燃烧,军队在要塞式的城寨前移动。我们只要看看这帧巨幅地图般的平原全景画,就能理解合理性的理性精神是怎样渗透在丢勒的自然观中。这是他晚年思想的发展。基于经验知识的理性不仅支配着那幅表现骤雨的水彩画的空间幻觉,而且使它不同于启示录中描绘的宇宙灾难,这是一种更为

① *Etliche vnderricht zu befestigung der Stett, Schlosz und Flecken* (Nürnberg, 1527).

② *Hierin sind begriffen vier bücher von menschlicher Proportion...* (Nürnberg, 1528).

③ 草稿现存伦敦大英博物馆, Conway, *Literary Remains* pp. 167ff. 另见 Erwin Panofsky, *Dürers Kunst theorie* (Berlin, 1915), 以及 *Albrecht Dürer*, 2 vols. (Princeton, 1943), vol. I, *chapter viii*, *Dürer as a Theorist of Art*.

逼真、更令人窒息、更凶险的景象。

这种经验主义是丢勒对北方美术作出的新贡献，它来自电光闪耀般的直观和缜密的研究成果。征服经验世界的这两种形式在丢勒艺术中都可以看到——前者主要体现在素描中，后者主要反映在理论研究中。这两种形式与丢勒时代的两种理性倾向，即直观和道德教育的倾向遥相呼应，艺术直觉不仅可以传授一切知识，而且还被赋予可传达的学术形式，从某种程度上说，它与教化倾向一样，为文艺复兴的知识成就作出了贡献。

虽然新的经验主义最终成为与中世纪传统相冲突的最大力量，但它的根却是深深地扎在哥特大教堂的石雕世界中的，那些哥特教堂的巨大石雕细腻地刻画出花草树木，逼真地表现出人物的面部表情。正如历史上常常发生的那样，推动新时代发展的原动力恰恰孕育在旧时代的阴影里。莱奥纳尔多·达·芬奇的大部分革新思想，来源于中世纪晚期尼古劳斯·库隆努斯[Nicolaus Cusanus]的哲学体系。<sup>①</sup>无独有偶，这种经验主义在丢勒艺术生涯的最初阶段已经深深地扎下了根，作为丢勒从晚期哥特艺术家那儿继承的部分遗产，生长在他艺术的沃土中。它们在生长过程中逐渐改造、破坏了这一传统，发展成为视觉世界的全新概念。

在《测定法》一书中，丢勒在给最亲密的友人、人文主义者维利巴尔德·皮克海默[Willibald Pirckheimer]的献辞中这样写道：“迄今为止，德意志许多天才少年被培养成没有一点理性、顺从于习惯的画家。他们就像野生野长、未经修剪的小树。他们中间的一些人通过不断练习，掌握了自如的技巧。他们的创作是

<sup>①</sup> P. Duhem, *Etuds sur léonard de Vinci*, 3 vols. (Paris, 1906 - 1913), 2. Sér. XI. *Nicolaus de Cues et Léonard de Vinci*’.

强有力的,但又是放纵并随心所欲的。有理性的画家嘲笑他们的盲目。德意志画家由于心灵手巧,掌握了运用色彩的娴熟技巧,但显然缺乏测量技术。”

我们只要看看丢勒自己青年时代的作品,就会明白他所说的那些像“不事修剪的小树”一样成长,创作“强有力作品”的艺术家是什么意思了。作于1489年,现藏于卢浮宫的素描《基督受难图》[图4]<sup>①</sup>,与少年丢勒1480年所在的沃尔格穆特[Michael Wolgemut]画坊的祭坛画一脉相承。那时,丢勒还是沃尔格穆特的徒弟。这幅素描丝毫没有丢勒晚年作品中的那种宏大的、纪念碑式的单纯。作品具有丰富的绘画性,画面中充满了不间断的、匍匐的、不流畅的、飘动的线条,背景中挤满了各种各样的母题。人物形体削瘦,软弱无力,并与背景纠缠在一起,过多的细节特征喧宾夺主。这就是丢勒赖以成长,但却行将灭亡的晚期哥特艺术的传统特征。<sup>②</sup> 这幅画与施恩告尔的画如出一辙。丢勒曾远离故乡,去莱茵河上游的阿尔萨斯科尔马拜访这位伟大的铜版画家。相比之下,只是施恩告尔的作品更优雅、更精确,质感也远比现存于纽伦堡的、沃尔格穆特那笨拙、阴郁的木版画更优美、更善于运用尼德兰的宫廷风格而已。但他将这种繁芜、骚动不安、弱不禁风的风格提高到极度的优雅。在他的画中,我们清楚地看到一种伟大的艺术传统正在一步步走向消亡,这个传统就是哥特艺术的传统。

丢勒游历的时间很长,从1490年一直延续到1494年。当他到达科尔马时,施恩告尔已成故人,但丢勒却一直滞留于这个书籍印刷、出版业、插图和版画艺术的中心。这次旅行使丢勒获

<sup>①</sup> Lippmann, no. 586; Winkler, no. 19.

<sup>②</sup> 纽伦堡圣罗伦斯教堂的莱尔墓碑就是一个很好的参照物。

益匪浅,他从巴塞尔和斯特拉斯堡的印刷厂那里揽到不少活计。那地方既是当时文化生活的中心,又是中世纪思想和诗歌的宝库,但它们已经接受到来自南方的信息,朝气蓬勃的古典文化和文艺复兴的人文主义,通过著作和出版业的渠道传到北方。起初,北方世界是以一种中世纪晚期的方式来看待它们,因为美术效法文学还需要时间。

1492年,巴塞尔出版商凯斯勒[Nicolaus Kessler]出版了圣哲罗姆的拉丁语书信集。丢勒为此作了木刻装饰画,作品表现圣人治疗狮子的伤足。<sup>①</sup>画面中高耸入云的中世纪形态和空间结构中的哥特式倾斜,构成了一种粗犷豪放的风格。这幅木刻就像丢勒晚年提到的那种“野生野长”的青年画家的作品一样,形态鲜明且“强有力”。丢勒后来还接受了其他一些书籍插图的订货。显然,这幅画一炮打响,他当时所作的几幅画至今仍使研究丢勒的专家们争论不休,但我们只要看看他的几幅插图,就会明白他的构图风格。这些插图包括:“塔中骑士”<sup>②</sup>这幅教化性作品;为泰伦提乌斯[Terentius]尚未公演的喜剧以及布兰特[Sebastian Brant]的《愚者之舟》<sup>③</sup>等世俗书籍所作的插图草稿。布兰特是当时文学领域中批判、怀疑论者的代表。这些思想开始怀疑旧的道德和社会秩序。布兰特用嘲讽的语气写下了这本书。这种口吻与粗俗的怪诞形象联系在一起,这些怪诞形象在由哥特式柱头、刳形和唱诗班席以及扉页装饰物组成的迷宫中嬉戏。在德意志铜版画家和一切嘲笑者中最大的天才、荷兰画

① J. Meder, *Dürer - Katalog* (Wien: Gilhofer und Ranschburg, 1932), no. 227. 以下简称为 Meder.

② *Der Ritter vom Turn* (Basel: Michael Furter, 1493). Meder, p. 273. V.

③ *Das Narrenschiff* (Basel: Johann Bergmann von Plpe, 1494). Meder, p. 273. VI.

家博斯[Hieronymus Bosch]的作品中,这种不同寻常的怪诞形象获得了自给自足的生命。在布兰特的《愚者之舟》中,这些荒诞不经的画像如明镜一样折射出人类生活的奇妙之处。嘲讽是谴责的最佳方法,小丑可以说出宣教者不得不忌讳的粗话。没有人干涉布兰特的书,而直言不讳的萨沃那洛拉[Girolamo Savonarola]却被处以火刑。《愚者之舟》揭露了社会上无孔不入的神职人员和世俗社会的阴暗面,伪善僧侣得到的报酬并不比为了金钱而与老嫗结婚的青年小丑少。宗教改革的前夜,社会批评只有在愚者伪装的保护下才有可能。《愚者之舟》出版于1494年,丢勒为它作了部分插图。图解这种世俗主题不仅需要青年艺术家有生动的想象力,而且还要求他具有敏锐观察社会的能力。

青年艺术家丢勒敏锐的观察力表现在他旅行时所画的钢笔自画像素描中[图5]。忧虑重重的眼睛望着前方,以令人惊讶的认真态度正视着现实。画中所描绘的云游四方的画匠,正在与经验世界苦斗,并进而以新的视角将它固定下来。对15世纪的德意志画家来说,用狂草素描的方法作自画像是极为大胆的行为。在青年丢勒看来,素描是征服世界的一种新手段,它不像哥特式那种缓慢而凝直的方法,而是产生于由活生生感觉激起的、稍纵即逝的闪光和灵感之中。素描的新类型就这样产生了。

中世纪素描的形式差异很大。13世纪曾为康布雷大教堂工作的法国建筑师维拉尔·奥内库尔[Villard d'Honnecourt]在他的旅行素描簿中收集了中世纪艺术家认为有价值的各种母题。在其中的一页上,他研究了还原为几何图式的人体动态与

比例。<sup>①</sup>这种几何学图像是从抽象数学概念中派生出来的,这一概念与支配盛期哥特大教堂的几何学概念相同。在这种概念中,事物不是以现实,而是以一种几何学符号来表现的。我们可以将这种理性处理与中世纪唯名论哲学的一种倾向加以比较,后者主要与奥卡姆[William Occam]有关。唯名论倾向是通过事物的直觉来表现事物的存在。作为一种符号,这种直觉起着区别事物的作用,它没有必要与事物实际相似。我们要明白丢勒的艺术是怎样用实物来代替符号,只要看看他在素描本上怎样描绘他身边的物体就行了,如衣饰、衣裳、垫子、他自己的左手<sup>②</sup>和左脚。<sup>③</sup>这种写实主义与中世纪的概念并不矛盾,后者允许自然主义在宗教及封建社会整体框架中不断发展。晚期中世纪艺术越来越多地表现出我们称之为“风俗画”的特征,其中最出色的是素描和版画。丢勒的一位杰出先驱者、豪斯布格画师[Master of the Housebook]在他那纤细的铜版画中,表现了日常生活中极富魅力的场景。丢勒也在其素描中向这位前辈学习,他曾描绘自己邀请一位可爱的巴塞尔少女一起舞蹈,俩人都身着最新式的服装。<sup>④</sup>丢勒的钢笔素描虽然丧失了豪斯布格画师作品中的那种晚期哥特的典雅与纤细,但取而代之的却是对未来更为重要的、新颖的、强有力的现实感。

如果将德意志文艺复兴美术的兴盛看成是由南北美术的偶

---

① J. B. A. Lassus, *Album de Villard de Honnecout* (Paris, 1858), 图版 36。  
H. R. Hahnloser, *Villard de Homme - court*, *Kritische Gesamtausgabe*, Wien, 1935,  
图版 35, 37。关于《唯名论》的明确定义,见 W. Windelband, *Lehrbuch der Geschichte  
der Philosophie*, Tübingen, 1916, p. 272.

② 利沃夫·鲁勃米尔斯基美术馆。Lippmann, no. 613; Winkler, no. 27.

③ 伦敦,大英博物馆。Lippmann, no. 611; Winkler, no. 33.

④ 汉堡艺术厅。Lippmann, no. 620; Winkler, no. 56.



然接触所引起的,并因此认为南方给北方带来了脱胎换骨的影响,那我们将大错特错了。北方美术要接受南方的影响,必须成熟到足以自觉地将目光转向南方的程度。丢勒在 1495 至 1496 年第一次去威尼斯旅行的主要心理原因——且不说逃避故国鼠疫这一特殊理由——是为了拓展其精神视野,亲眼目睹这动人心魄的新现象。丢勒的目的是发现新世界,通过实际接触,获取他在封闭的、哥特艺术故国中从未有过的新体验。不错,丢勒是临摹了意大利铜版画、纸牌和服饰图案,但这些素描或许在旅行前在德国就能完成。新因素不是在意大利接触到的艺术,丢勒基本上仍囿于晚期哥特的传统;所谓新因素是他经历的另一种精神、另一种生活态度和他呼吸的另一种空气。努力寻找伟大且未知事物的紧张感与矛盾使他找到了一个新的解决之途。在一幅女裸体画中,他在白银般明亮的底色上描绘了真实人体那富有活力的优雅形态,华丽笔触的流动富有新意与弹性。<sup>①</sup>它向我们展示了丢勒以前所不知道的、作为活生生有机体的人体新观念。

旅行的重要性不亚于滞留在艺术中心城市。丢勒在攀登蒂罗尔州的山谷时,第一次体验到崇山峻岭的魅力。世界构造的表面在宇宙韵律的巨大律动中展开,或而雪岭高耸,或而巨壑深幽。<sup>②</sup>自然界的景色无比壮丽,而人只是其中的孤独存在。丢勒将他的兴奋、欢乐和忠诚倾注在他的作品中。他的作品没有别的目的,而是要表现这种新发现和对新世界的探险。特伦特巨大的环形山谷敞开胸膛,水晶般的紫色在玫瑰红中掩映生辉。

<sup>①</sup> 巴黎,卢浮宫。Lippmann, no. 624; Winkler, no. 85.

<sup>②</sup> 牛津,阿什莫尔美术馆。Lippmann, no. 392; Winkler, no. 99.

[图 6]<sup>①</sup>天地沐浴着刚升起在山脊上的旭日的光焰,浅黑色古城那巍然屹立的城墙漂浮在银镜般的河流和升腾的朝霭之间。

能与这一惊人之作相比的作品,只有莱奥纳尔多·达·芬奇在伦巴第和皮塔蒙特四周的阿尔卑斯山中所作的习作。与莱奥纳尔多用科学的客观精神探索山脉构造的努力不同,丢勒陶醉在那不可捉摸的明暗变化、色彩、空气的神秘氛围之中。在这幅画中,我们可以感受到山谷的春意。法国和尼德兰的手抄本装饰画家们开拓了表现自然风景的道路,但在丢勒之前,风景描写并没有自动产生出艺术作品。眼界一旦打开,丢勒便在他故乡的山野中发现了同样的新意。在现存伦敦的一幅水彩画<sup>②</sup>中,他描绘了纽伦堡郊外松林的日出。五光十色的空气支配着一切如诗如画的绘画要素,甚至打破了高耸松林的庄严的律动。画家的眼睛被那青黛云缘间扇形扩展的光带所吸引、所陶醉,那是烈焰般的火红、金黄与橙色。在这里,风景所显现的精神比它的构造更使丢勒着迷。

蒂罗尔州普里克赛主教、德意志思想家库隆努斯的哲学思辨和教喻,极大地影响了莱奥纳尔多的自然观与科学态度。这位中世纪最后一位大哲学家,试图调和日益高涨的经验探索与伟大的古典宗教世界观。<sup>③</sup>他确立了统一于巨大调和中的有限与无限的观念,无限的神也包容在每一件小事中,所以他值得我们注意,而所有小事物也反映着宇宙,成为宇宙之镜——in omnibus Partibus relucet totum (窥一斑而知全豹)——恰如丢勒的

① 原藏不莱梅艺术厅。Lippmann, no. 109; Winkler, no. 96.

② 伦敦,大英博物馆。Lippmann, no. 219; Winkler, no. 114.

③ W. Dilthey, 'Der entwicklungsgeschichtliche Pantheismus nach seinem geschichtlichen Zusammenhang mit den älteren pantheistischen Systemen,' *Gesammelte Schriften*, vol. 2, p. 324.

《日出》，朦胧醒来的每一寸森林似乎都随着宇宙的律动而躁动。库隆努斯哲学对中世纪思想体系的破坏超过了其他任何哲学，而他自己却认为是在保存它。他在思想上为画家开创了通往自然概念的大道，使美术第一次全面地认识自然。

在绘制这些令人赞叹的水彩画的同时，丢勒还在着手完成他青年时代的最大夙愿——为《圣约翰启示录》绘制插图。这一绘画主题与他刚发现的现实世界适成对照。《圣约翰启示录》是预言上帝报复时的恐怖事变和宇宙灾难的狂热幻象。这部书写于尼禄皇帝统治下宗教、种族受迫害的年代，书中那阴森可怖、极富表现力的幻境很难通过自然景物艺术地展现出来，惟有中世纪艺术的抽象与象征性表现才能满足它的需要。启示录之类的母题在中世纪早期的图像学体系中扮演着重要角色，它常常出现在大教堂正门和彩画玻璃窗上。作于1007年萨克森皇帝亨利希二世[Henry II]时期的圣斯蒂芬教堂的德语手抄本中，就是用阴郁、抽象的庄严气氛来图解启示录的。<sup>①</sup>启示录第十八章记叙了天火毁灭巴比伦的故事。船只驶离港湾，就像成千上万现代欧洲人逃离火光冲天的城市一样。船夫们一面逃命，一面望着灾难，“强壮的天使诅咒着举起磨盘大的巨石投入海中。在各种暴力下，巨大的巴比伦城被砸得永远地消灭了”。在中世纪早期的细密画[图7]中，神情威严而阴沉的天使行进在图案化的理想空间的波涛上。在蔷薇色的广漠空间中，孤独形象后的金色显得令人生畏，他投掷巨石的破坏行为像是在施行庄严的仪式。与之相反，丢勒的木刻画却充满骚动。其中一幅画[图8]是对启示录第八、九章的图解——《七支喇叭的轰鸣和大地的毁坏》。丢勒必须表现那些宗教幻觉的寓意性语言——这种语

<sup>①</sup> Heinrich Wölfflin, *Die Bamberger Apokalypse* (München, 1921).

言容纳了生活,却不能用画笔表现出来。中世纪艺术家是以永恒环境中的伟大象征来表现这一幻境的,丢勒也必须导入这种普遍性和永恒性。画面构图尤如岌岌可危的高墙直入宇宙空间,天地融为一个巨大的统一体。但丢勒没有抛弃他在同一时期所获得的一切现实体验。丢勒最大的功绩在于他能以丰富的想象力和对于现实世界的熟悉,具体表现用狂热语言描述的巨大幻境和荒诞不经的恐怖想象,并赋予它令人信服的艺术形象。这与意大利的影响毫无关系,也许强壮天使的高贵容貌的某些部位会使我们想到曼旦尼亚[Mantegna]笔下的勇士,但这不是决定性的因素,决定性因素是充斥于整体的新的现实精神。丢勒的图解不仅忠实于原著,而且比以往任何图解都更真实。我们看到(着重号原书所有,下同——译者):从第一个喇叭中泻出掺血的火雹;第二支喇叭吹响后,烈焰飞腾的高山被投入大海;第三支喇叭一声响,星辰坠入喷泉。“痛苦”的呼唤化为从云中疾扑而下的猛禽,太阳和月亮在与黑夜的搏斗中明显地萎缩了。就像16世纪一幅企图表现地球表面或璀璨星空的版画地图那样,丢勒像展开巨幅宇宙图志那样将天地万物展现在我们面前。一切现实物只是增添了一些幻想的色彩。这就是福音传播者眼中的梦境,这与他们陷于迷茫状态下所看的世界是一致的。丢勒的老师沃尔格穆特在他的《末日审判》<sup>①</sup>中也描绘过天界风光,手执受难十字架的基督匍匐在天父面前。如果将它与丢勒那令人倾倒的作品相比较,我们就会发现,即使从一般自然主义的角度看,沃尔格穆特的作品也显得过于陈腐。丢勒的作品与10世纪前后赖谢瑙画派的作品更为接近,同样的张力与预感也体现在奥特三世[Otto III]福音书中处于幻境里的福音书作者

<sup>①</sup> Nürnberg: Anton Koberger, 1491.

身上。<sup>①</sup>我们在丢勒《圣约翰启示录》插图中所看到的,也许是中世纪的残余,或许称之为中世纪早期和中期伟大英雄主义的复活更为合适。这种精神在中世纪晚期狭隘的资产阶级社会中被湮没已久了。

在向慈悲座形式的三位一体礼拜的庄严的万圣祭坛画中,丢勒告诉我们,基督教历史上的幻境给了他灵感[图9]。这幅画是丢勒为一个养老院的小礼拜堂制作的。为12名孤苦老人创建这个养老院的,是虔诚的马泰斯·兰道尔[Matthäus Landauer]。丢勒的画在祭坛上闪烁着彩虹般的光辉。<sup>②</sup>万圣的伙伴跪在天球上,向三位一体献上祈祷,他们下方是信徒们的巨大圆阵。这是在九天之上,由天使们所反映的现世教会的形态,它表现了教皇、皇帝以及市民和农夫的一切社会阶层。一个红衣主教举手召唤,要卑贱的老年信徒也加入这个行列。这幅画表现了圣奥古斯丁[St Augustine]的永恒神国和成群结队观照于神的信徒。<sup>③</sup>因此,我们应当相信,我们在看到这种新天地的现世形态时,也就看到了无处不在的神。丢勒调动科学透视法的一切知识,使飘浮在我们眼睛之上的人群,一直扩展到难以穷尽

① München, Staatsbibliothek, Cim. 58.

② 海因里希·沃尔夫林在其著作《A·丢勒的艺术》(慕尼黑1905年,六版,1943年)中,作了关于丢勒艺术精神的基本阐述,并精湛地分析了其绘画形式的价值。

③ 埃莎[Elsa Ziekurse]在其著作《丢勒的兰道祭坛画》(慕尼黑,1913年)中,第一次注意到奥古斯都努斯的神图被表现在画面下方,她还将它与1498年巴黎刊行的法国祈祷书,尤其是西蒙·奥斯德尔的装饰插图和丢勒的绘画相比较,并以此证明她的观点。除去将绘画内容与启示录相联系这一点外,H·沃尔夫林,A·西特克斯以及多兹夫妻(*Kritisches Verzeichnis der Werke Alb recht Durers, Augsburg und Basel, 1928, 1937 - 1938, Nr. 480*)等人对她的意见表示赞同。潘诺夫斯基在《阿尔布雷希特·丢勒》[*Albrecht Dürer*](Princeton, 1943, vol. I, pp. 1253 - 1281)的精彩研究中,也证明这幅画的全部概念建立在“神国”的基础上。

的深远处,尽管他们的绵衣一直垂挂到比画面下方彬彬有礼、充满自信的画家小像更近的地方,但他们乘御的彩云却在富有魅力的人世乐园的地平线上飘然远去。这样一来,他们都被提升为圣人,对自然的所有征服,都是为了将超自然的神秘物象视觉化。

某些学者认为,丢勒性格中被称为“好奇心”的怪癖,也就是他在故乡和异国他乡中吸收一切大自然奇迹的热忱。没有一物不具备值得表现的意趣。我们注意到,他在16世纪最初几年和去尼德兰旅行(1520~1521)时期,描摹自然的习作大大增加了。他撷取故乡一片片普普通通、花草繁茂的草地,为之献上他美丽的水彩。柔嫩的芽茎和蓓蕾亭亭玉立,它们具有庄重建筑物的巍峨感。<sup>①</sup>他还同样的水彩施以植物界的居民——一只幼小的野兔。<sup>②</sup>兔子闪亮的眸子里似乎还映射出窗棂的横木,它似乎是在作者的画坊里为他充当模特儿。尽管如此,小动物柔滑的绒毛和惊恐不安、跃跃欲试的天性依然栩栩如生。在尼德兰逗留期间,丢勒还收集了各种珍稀动物、植物及其果实。他还专程去谢尔德湾观看搁浅的鲸鱼,为海象绘制素描。<sup>③</sup>他用五个金弗洛林[florin, 1252年发行于佛罗伦萨的一种金币——译注]买了几只小长尾猴。他的朋友也尽可能地赠给他来自海外的珍禽。

对丢勒来说,探索自然的目的不像莱奥纳尔多那样只是为了探索自然,这可以从他的许多作品中得到证明,他探索自然的

---

<sup>①</sup> 即所谓 Grosses Rasenstück' (Large Piece of Turf), 1503. 维也纳,阿尔贝蒂蒂娜美术馆。Lippmann, no. 472; Winkler, no. 346; O. Benesch, Meisterzeichnungen, no. VI.

<sup>②</sup> 1502. 维也纳,阿尔贝蒂蒂娜美术馆。Lippmann, no. 468; Winkler, no. 248; O. Benesch, no. V.

<sup>③</sup> 1521. 伦敦,大英博物馆。Lippmann, no. 290; Winkler, no. 823.

目的是为了将更大的荣耀奉献给上帝。在水彩画《圣母与许多动物同在》<sup>①</sup>中,人间各种动物都被赋予这样的使命,即使作为救世主的幼年基督在人间乐园中愉快地生活。在马克西米连皇帝[Maximilian I]祈祷书中谈论诱惑术书页的页边饰上,他画上了狐狸用美妙音乐引诱雏鸡的寓言和其他动物的童话,这样的书与布鲁塞尔皇家图书馆收藏的,彼得伯勒的诗篇<sup>②</sup>的装饰很相似。在那部中世纪手抄本书页的页边饰中,我们几乎可以看到一个小型动物园。

外部世界的独特体验在丢勒艺术的表现中不可胜数,而且还在其中涉及了内在世界的经验和人类灵魂的领域。1500年前后,抗议宗教形式化和世俗化的浪潮席卷西方世界。思想界的领袖们热切盼望发现通往神的捷径,他们希望借信仰之力,而不是教会法规这种外在因素巩固自己的合法地位。改革精神在路德[Martin Luther]宗教改革前的许多年就已经萌芽,它在新教教义广泛传播前有着更深的内在含义,这些含义就活跃在丢勒为启示录所作的插图及其以后的作品中。丢勒把主的痛苦作为自身生活的悲剧,作为虔诚心灵中每天层出不穷的恐怖事件来体验。这种态度基于14世纪德意志神秘思想所开创的宗教主观主义。我们和艺术家一起体验那恐怖的瞬间。主的尸体瘫软在走下梯子的人们的手中,就像坠入我们的手中。<sup>③</sup>由于艺术家主观上强烈地分担着主的痛苦,所以他把自己与“满是血污和伤痕的头”视为一体。他晚年最杰出的素描之一,就是《苦恼的

① 'Die Madonna mit den vielen Tieren.' 钢笔水彩,1503,维也纳,阿尔贝蒂娜美术馆。Lippmann, no. 709; Winkler, no. 297.

② Nos. 9961 - 9962. Beatus page fol. 14.

③ 即小型木刻受难像《下十字架》(Adam von Bartsch, *Le Peintre graveur*, 21. vols., Wien, 1803 - 1821, no. 42; Meder, no. 151)

主》(1522年)<sup>①</sup>[图10],素描表现了丢勒自己疲惫不堪的脸。

这种宗教态度使丢勒接近日益高涨的新教潮流。这与他朋友们的情况不同,他的朋友皮克海默和克拉策是出于抗议腐败的罗马教廷的理性认识以及其他政治原因而与路德结盟的。丢勒追随路德是由于他内心的深深的不安,他赞扬路德是因为路德用简洁有力的语言指明穿越乱世的道路。他把他的木刻画送给路德,还热情地希望为他画像。他在1520年给弗里德里克贤明公[Frederick the Wise]礼拜堂牧师施帕拉丁[Georg Spalatinus]的信中这样写道:“说到愿望,如果能会见路德博士,我想亲自为他绘制一幅肖像,并把它镌刻在铜版上,永远纪念将我从巨大苦恼中拯救出来的这位基督徒。”丢勒并没有意识并区别路德和鹿特丹的伊拉斯莫斯这两位改革者之间深刻的理性对立。他去尼德兰旅行时,曾为鹿特丹的伊拉斯莫斯绘制过肖像。对丢勒来说,人和宗教的本质是一回事。当路德被诱捕的消息传到正在尼德兰的丢勒耳里时,他在日记中写下了这样一篇长篇祷词:

噢——上帝啊!可怜我吧。主啊耶稣基督,请为你的孩子祈祷吧,请在适当的时候拯救我们……啊!所有的基督徒们,请帮助我吧。我正为那个从神那儿获得灵感的人的恶运而深感悲哀。祈祷上帝,将那个受神启迪的男子还给我们。哦!鹿特丹的伊拉斯莫斯哟!你羁留于何方?难道你没有看到世俗权力的邪恶暴政和黑暗势力是如何在滋蔓吗?听着,你是基督的骑士,与基督并肩齐驱,去捍卫真理,荣获殉教者的桂冠吧!

<sup>①</sup> 此画亦有绿纸上的金属点,1522年。原藏于不莱梅艺术厅。Lippmann, no. 131; Winkler, no. 886.



丢勒在写这段文字时,已经在他的想象中把撰写《基督士兵书》的伊拉斯莫斯,与他 1513 年著名铜版画《骑士、死神及恶魔》中的主人公视为一体了。那幅画中的骑士是基督教徒的象征。骑士一面嘲笑想把他诱入迷途的死神和恶魔,一面无所畏惧地走向通往天国之城的大道。骑士身边的忠实的犬,象征着对神的热忱。对丢勒来说,信仰已是精神体验的保证,是对宗教经验主义的虔信。丢勒意识到信仰不是现存教会的恩典,而是对基督不朽教义的诚信才能保证的永恒报酬。这与他对视觉世界的发现一样,意味着一个崭新时代的开端。

## 第二章

# 艺术与宗教的极端论者

1526年，丢勒完成了《四使徒》，他将此画作为他的精神遗产和告诫，赠给故乡纽伦堡市的参议会。这块板绘上写有作者从圣经中精选出来的隽永的铭文。这些铭文不仅证实了他对于那个时代宗教斗争的个人态度——这一点，我们亦可从他的信件和日记中清楚地获知——而且也以一种极富启迪的方法，阐明了新教建立后德国人的精神状态。因此，我将它们一一引用如下：

所有世俗统治者们，在这危险的时代，你们须注意不要偷换神喻，以免除恶魔对人类的诱惑。上帝要求你们，不要对他的话作任何添加或删除。因此，请聆听四位圣人：圣彼得、圣约翰、圣保罗和圣马可的告诫吧！

圣彼得在彼得后书第二书简中这样写道：

从前在百姓中有假先知起来，将来在你们中间也必有假师傅，私自引进陷害人的异端，连卖他们的主他们也不承认，自取速速的灭亡。将有许多人随从他们邪恶的行为，便叫真道，因他们的缘故被诽谤。他们因有贪心，要用捏造的言语，在你们身上

取利。他们的刑罚自古以来并不迟延，他们的灭亡也必速速来到。

圣约翰在第一书简第十四章中这样写道：

亲爱的弟兄啊，一切的灵你们不可都信，总要试验哪些灵是出于上帝的。因为世上有许多假先知已经出来了，凡灵认耶稣基督是成了肉身来的，就是出于上帝的，从此你们可以认出上帝的灵来。凡灵不认耶稣，就不是出于上帝。这是那些敌基督者的灵。你们从前听见他要来，现在已经在世上了。

圣保罗在给提摩太后书第三章中这样写道：

你该知道，来世必有危险的日子来到。因为那时要专顾自己、贪爱钱财、自夸、狂傲、谤言、违背父母、忘恩负义、心不圣洁、无亲情、不解怨、好说谰言、不能自约、性情凶暴、不爱良善、卖主卖友、任意妄为、自高自大、爱宴乐不爱上帝。有敬虔的外貌，却背了敬虔的实意。这些人你们要躲开。那偷进人家、牢笼无知妇女的，正是这些人。这些妇女担负罪恶、被各种各样的私欲引诱，常常学习，终久不能明白真道。

圣马可在马可福音第十二章中这样写道：

耶稣在教训之间说，你们要防备文士，他们好穿长衣游行，喜爱人在街市上问他们的安，又喜爱会堂里的高位，筵席上的首座。他们侵吞寡妇的家产，假意作很长的祷告。这些人要受更重的刑罚。

丢勒采撷这些文章不是针对罗马教皇和天主教，因为自1525年以来，路德的宗教改革已经在纽伦堡得以确立，但古老

教会权力的突然崩溃,释放出许多富有感情的革命性的精神力量,它们不仅粉碎正统的基督教,而且还足以摧毁社会的既有基础。分离派教会的信徒、预言家、灵验论者、狂热分子、浸礼主义者和再浸礼主义者,以及波希米亚和摩拉维亚教团的使臣和说客,在这个国家中四处游说,农民战争在德意志南部风起云涌。在那里,宗教感情刺激着他们为建立新的经济和社会秩序而斗争,目的是要建立早期基督教的那种精神上的共产主义。青年路德身上与丢勒启示录中同样强有力的感情潜力甚至酿造成一种风暴,要摧毁新教刚刚确立的信条。1500年的千禧年气氛表现得尤为强烈。既成价值无不受到怀疑。一方面狂热分子的预言四处泛滥,另一方面又出现了宗教怀疑主义和虚无主义。这些抗争也威胁着纽伦堡。这些抗争中不仅有正统派和反对派说教僧人的冲突,而且还有更急进的动乱。丢勒自己的一个助手,版画家希罗尼莫斯·安德烈[Hieronymus Andrae]因为与农民战争的牵连而被捕入狱。圣餐形式论者、画家劳滕萨克[Lantensack, Paulus]启示录式的思想使市参事会惶恐不安。对丢勒的三位弟子,即画家兼铜版画家巴特尔·贝哈姆[Barthel Beham]、汉斯·贝哈姆[Hans Sebald Beham]兄弟和格奥尔格·彭茨[Georg Pencz]的司法判决名噪一时。巴特尔·贝哈姆声明他不信仰圣经、基督、浸礼和圣餐,他那幅极富魅力的铜版画《窗边圣母》(巴尔奇.No. 8)充满了世俗精神。彭茨甚至坦言他是个无神论者,他蔑视一切宗教或世俗权威。这样一来,路德教义的根基亦受到怀疑。现在正统的路德主义也像中世纪天主教一样,必须与其内部滋生的异端一决雌雄。我们必须把丢勒摘录的四使徒语

录理解为针对这一运动的有的放矢。<sup>①</sup>

无论是在任何时代,扎根于现行教会制度中的既存宗教,都不得不面对宗教个人主义和主观主义的挑战。这种力量对既存宗教的历史发展极为重要,因为它刺激了已经麻木的形式主义,释放出创造性和想象力的潜能,以新精神充实宗教生活。有许多圣者在他们生前几乎都被视为异端。中世纪晚期后,对立势力在勾画宗教生活的历史画卷中越来越举足轻重。

我们必须区别这些自由宗教势力中的两个主要派别,即神秘主义和分离主义。<sup>②</sup> 它们不属于同一个种类,但却不相互排斥,相反双方的融合曾极为频繁。与分离主义者兴起的情况一样,伟大而活跃的神秘主义者也出生于教会内部。现存教会坚固的支架往往由于这种极端形态下的启示而摇摇欲坠。在基督教历史上,神秘主义和分离主义在中世纪都显示过创造力,它们在文艺复兴初期那个伟大的思想革命时期达到了巅峰状态。这两种力量理所当然地会以预示或回应的形式在艺术表现中得到反映。

我们先来谈谈神秘启示和恍惚灵感的不同种类吧。12世纪的神秘主义者,克莱尔沃的贝尔纳[Bernard of Clairvaux]和圣维克特的西格[Hugo of st. Victor],还自囿于中世纪教堂庄严石像般屹立的正统宗教思想中。13世纪以后,宗教主观主义创造了日益个性化的思想形式,它偏离了经院哲学家构筑的正统主

---

① 关于《四使徒》[现藏慕尼黑旧画藏馆]精神意义的最好说明,见恩斯特·海德里希[Ernst Heidrich]的《丢勒与宗教改革》[*Dürer und Reformation*](Leipzig, 1909)。

② 关于下列记述,参见恩斯特[Ernst Troeltsch]的主要著作 *Die Soziallehren der Christlichen Kirchen und Gruppen*, vol. I der *Gesammelte Schriften* (Tübingen, 1912)。

义,不断创造出思想的个人形态。托钵僧团,尤其是方济各会士效法基督弟子组成的慈善社团,提出建立兄弟共济会、清贫以及爱护神造万物的新思想。圣方济各教诲中蕴含的神秘情感的火花,在14世纪德意志伟大神秘主义者和多明我会修道士,以及埃克哈特[Master Ekkehard]、陶勒教士[Johannes Tauler]、诗人苏素[Heinrich Suso]等人的著作中,燃烧成为神圣的烈焰。以极富表现力的艺术为特征的14世纪是神秘的世纪,神秘主义的本质虽然不包括组织社团,但神秘主义勃兴的轨迹,与世俗宗教运动、市民文化以及主导观念对广泛民众阶层的渗透的发展趋势是大体一致的,它当然意味着单纯的冥想精神将会融于神的思想,达到完全无我的境界,或是恍惚状态下的神游八极。前一种类型是指上述思想家和说教者,他们的教诲意在祈祷和冥想中直接接近神——借灵魂自身的创造力达到与神的契合,而不是借助于教会这一特殊组织;后一种类型是指那些在恍惚心态下,写下显现于自己眼前超自然物象的幻想家和神志恍惚者。后一种类型中最重要的角色是瑞典的圣布里吉特[St Brigitta]和锡耶纳的圣卡特琳娜。

神秘主义者只知道灵魂及其彻底的内在自由和运动。对他们来说,基督归来以及千禧年的预言是在对基督的爱中敞开心扉。神秘主义局限于教会组织的限界中,因为它们的本质使它们只能翱翔在教会上方。神秘主义没有教义,所以它不能与教义抗争。由于宗教典仪不干涉神秘主义超然卓立的精神领域,所以它们以传统典仪的延续为前提。神秘主义跳出社会等级的教条,他们认为,身分卑微者也可以是精神上的贵族,14世纪天主教神秘主义者的遗产被16世纪路德派的精神主义者所继承。但新教徒不像天主教徒那样宽容他们中的神秘主义者,他们将神秘主义者逼到极端对立的墙角。唯灵主义者与天

主教神秘主义者一样，他们也要追求生命的个人纯化与神圣化，他们不承认因主的献身而免除罪孽的观点。天主教的神秘主义与新教唯灵论的结合在16世纪那惊恐不安的岁月里得到了巩固，千禧年的阴影将他们的光焰衬托得更加辉煌。

我们知道，14世纪神秘主义者的著作在那个时代具有新的重要性。15世纪末，民间宗教文学也受到布里吉特的影响。1500年，丢勒的教父科贝格[Anton Koberger]在纽伦堡出版了这位圣女最重要的著作——《启示录》，书中的插图是丢勒逗留于施特劳斯贝格时所作的版画插图。接踵而至的德语本使它有可能普及到对宗教文学很敏感的同时代人们之中。

圣布里吉特的语言绚丽多态，色彩浓烈。她在恍惚状态下记录的幻觉与艺术家的幻觉不谋而合。她以一个目击者的身分，记下了基督受难的惨况，她描述的现实性和直觉性丝毫不比画家和雕刻家逊色。她以令人难以置信的魄力和恍惚状态下获得的清晰图像，再现了基督的苦难和玛利亚的荣光。她认为这些物象是她亲眼目睹的事实。当然，她的幻觉能够激发画家的想象力，给他们以灵感。事实也是如此，德意志宗教绘画最伟大的作品，埃森海姆教堂的大型祭坛画，就从圣布里吉特的幻觉中得到了深刻的启示。这幅画原来保存在阿尔萨斯科尔马近郊的圣安东尼会慈悲骑士修道院中。

据史料记载，创作这幅不朽作品的大师是格吕内瓦尔德[Matthias Grünewald (Mathis Gotharde - Neichart)]。<sup>①</sup>根据新近发现的文献，我们知道他的原名是叫马西斯·戈特合特·奈特

---

<sup>①</sup> 关于格吕内瓦尔德的基本研究，见史密特[H. A. Schmid]的 *Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald* (Strassburg i. E., 1911), 2 vols.

哈特。<sup>①</sup>与同时代的许多著名画家相比,我们对这位德意志老画家的生涯知之甚少,他的传记也残缺不全。其中许多地方,例如他的出生年月,至今还是一个谜。他曾是二位美因茨大主教选帝侯:克利肯的乌里·冯·格林根和阿伯雷希特的勃兰登堡的宫廷画家。他死于1528年,其活动区域是美茵河和莱茵河的中游地区。他生于维尔茨堡,是与丢勒同宗的法兰克人。多年来,他一直住在阿沙芬堡,这座城市和美因茨、法兰克福(奥得河畔)以及哈雷是他往来活动的场所,他完成的最重要的作品就是为埃森海姆作的祭坛画。

埃森海姆祭坛画上有1515年的记年。根据签于1513年到1515年间关于神龛的合同,我们推断出作者是在这一期间绘制这幅祭坛画的。当时,这座教团修道院的院长是意大利人约翰·奥尔里维克和科德·科艾洛西,他们以收容、治疗病人为己任。令人费解的是,他们为何把这项高贵的工作交给当时北方最伟大的画家。埃森海姆祭坛由雕刻家尼古拉斯·哈盖纳做的雕刻神龛和两对可动翼、一对固定翼所组成,一共有三幅翼画。<sup>②</sup>木雕神龛也可以用一对翼闭合起来。由板画构成的这些翼都由格吕内瓦尔德绘制。圣经主题由圣告一直延续到复活,圣传主题是教会和祭坛所供奉的圣安东尼保护者的故事。非凡的主题选择及其解释使后人对这幅画的真实含义及其组合产生了许多推测。我认为,格吕内瓦尔德是个富有个性的艺术家,他那天马行

<sup>①</sup> W. K. Zülch, 'Eine Grünewaldurkunde', *Jahresbericht der Oeffentlichen Kunstsammlung Basel*, N. F. 24 (1927), p. 40. and *Der historische Grünewald Mathis Gothardt - Neithardt* (München, 1938); P. Fraundorfer, 'Altes pun Neues zur Grünewaldforschung', *Würzburger Diözesangeschichtsblätter* 1952/53, pp. 373 ff.

<sup>②</sup> W. VOGEL, *Niclas Hagnowær, der Meister des Isenheimer Hochaltars und seine Frühwerke* (Freiburg i. Br., 1931).



空般的想象力,不仅导致造型奇特的形体表现,而且也导致了令人惊诧的图像程式。

埃森海姆祭坛是展开式祭坛,在大祭日、礼拜日和其他日子里,分别呈现着不同的景观。平时,神龛闭合着,阴森凄凉的《磔刑图》(图 11)朝向中厅。这幅作品具有世所罕见、令人惊诧的宏大艺术表现。钉在粗糙原木十字架上受磔刑的基督高耸于画面中央。他身材高大,异乎寻常。正如在中世纪美术中,有助于精神表现的关键之处的尺寸要超过次要部分一样,基督的身高与其他形象不成比例,几乎是他们的两倍。施洗约翰站在他的右侧,指着受磔刑的人说道:“他升天,我沉沦。”扭曲的躯体展示出受酷刑后一切可怕的细节,主的四肢几乎冲破祭坛的框沿,他的双脚扭曲着,手指因剧烈的疼痛而指向天空;他垂着头,口舌似乎在最后的剧痛中麻木了,累累伤痕布满了他那强壮、扭曲的躯干。就像用锁链束缚自然的世界末日的紧迫气氛正在凝缩那样,主的形象凸现于幽蓝色的夜空和地平线处鬼火般的绿色拂晓中。在这幅画中,以 13 世纪锡耶纳绘画的橄榄绿为基调的腐肉的颜色,残酷地表现在虔诚观众眼前,这可怕的颜色也许会彻底粉碎观者的心灵。圣安塞姆记叙道:被鞭笞后,主昔日的美丽身躯像麻风病人那样裂开,汨汨而出的鲜血化为闪烁着神秘光芒的红色瀑布。格吕内瓦尔德以令人窒息的手法直截了当地将这一切展现在观众面前。

在 14 世纪的艺术和思想中,还有哪幅作品以如此令人战栗的写实手法和神秘莫测的崇高感来表现发生在各各他之丘上的这场浩劫呢?大约 40 年前,天主教学者亨利希·弗斯坦教区长获得一个重要发现:圣布里吉特的著作是这位天才画家灵感的

源泉。<sup>①</sup>在她的书中,我们也可以看到狂热宗教幻觉的极端表现。中世纪末期逐渐增强的宗教主观倾向,就是借个人体验去体味并再现基督的痛苦。在《关于耶稣基督的生涯和受难,以及圣母玛利亚的启示》一书中,圣布里吉特记述显现于幻境中的情景:

棘冠扣在主的头上,遮去他半个额头,血化为纵横的小河在流淌……接着,死亡的色泽在扩散……主咽气后张开嘴,目击者可以望到他口中的舌头、牙齿和鲜血(图12)。他眼帘低合,垂向地面,双膝扭向一侧,两脚像安装着铰链一样翻转在钉子四周……弯曲、痉挛的手指和手腕伸张着。”

格吕内瓦尔德作品中的不少地方似乎被布里吉特的著作预示到了。在艺术作品中,没有一幅作品中的手像这幅《磔刑图》的基督的手一样有说服力。基督麻痹的手指倾诉了多少痛苦与悲哀啊!福音书作者有力前伸的手指又包含着多少意蕴啊!无限的内在紧张几乎使画面土崩瓦解。同样的紧张还表现于某些14世纪的雕刻中,例如名为《神秘主义十字架》等作品。事实上,这件雕刻与圣布里吉特的著作属于同一个时期,它的内在紧张感类似于科隆圣玛利亚圣堂中的基督受难像(图13),后者属于14世纪更早些年代。格吕内瓦尔德用眩目的色彩表现对象,而那些雕刻却是用线条和形态来表现这一切,这些线条和形态无不洋溢着痛苦的神秘主义色彩。如果“表现主义”一词在造型

<sup>①</sup> Heinrich Feurstein, 'Zur Deutung des Bildgehaltes bei Grünewald', *Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst*, herausgegeben von Ernst Buchner und Karl Feuchtmayr, vol. I (Augsburg, 1924), pp. 137ff.

艺术中得到认可,那么必定与这些雕刻和格吕内瓦尔德的作品有关。正如布里吉特影响格吕内瓦尔德一样,她自己也受到这类雕刻的影响。如果从那些十字架的侧面看,这些雕刻也显示出高度抽象和粗略写实主义的混合,例如突露的肋骨和曲胀的股动脉。圣布里吉特这样记述道:“肋骨突露历历可数,水分散尽后,腹部凹向背脊。”通过17世纪的一幅临摹之作,我们可看到格吕内瓦尔德另一幅失传的《磔刑图》。这幅《磔刑图》也许属于埃森海姆的圣马各达林祭坛。<sup>①</sup>它描绘孤独的圣人与受刑者之间的对话,充满了无限的悲怆。<sup>②</sup>历史事件在这种神秘主义思想中成为受折磨的人类的控诉。在基督瘦骨嶙峋的侧面像中,我们可以看到它与14世纪雕刻的某种亲缘关系。可以这样认为,格吕内瓦尔德不仅受到神秘主义者著作的影响,而且还受到神秘主义美术作品的刺激。他在这些画中表现出明显而过激的感情,这使得他仿效丢勒,放弃了结构上的均衡。与其他德意志艺术家相比,格吕内瓦尔德作品的数量是很少的,除埃森海姆祭坛画外,全部作品只有若干块板画和素描。他的作品多半是表现十字架上的基督。他常常以新的形式来表现这一母题。大师逝世前尚未完成的最后遗作也是《磔刑图》。在一幅大型素描(卡尔斯鲁厄美术馆)中,基督扭曲的躯体与粗糙的木材、布满节疤的树皮和尖利的荆棘综合为一体。格吕内瓦尔德粉笔画素描的笔触不仅有包容一切的力度,而且精细入微。<sup>③</sup>这位伟大画家以富有感情的技法来表现在于粗糙和平滑的物体外表。他注重整

① H. Feurstein, *Matthisa Grünewald* (Bonn, 1930), pp. 130 - 131.

② W. K. Zülch, *Der historische Grünewald*, p. 228.

③ M. J. Friedlander, *Die Zeichnungen von Matthias Grünewald* (Berlin, 1927).

体,同时又忠实自然,包括每一个细节。在埃森海姆祭坛画中高大的基督身旁,瘦小的抹大拉在唏嘘不绝的悲恸中屈身下跪,扭曲的双手形态,表现出她圣魂中的一切苦恼。这双手也许是她形体动作中最重要的部分。身缠白色裹尸布、神志恍惚的玛利亚倒在圣约翰手中,似乎比已经死去的基督还要麻木。她的双手也同样富有表现力。圣布里吉特写道:“悲欢的激动绞干了她的心,她那最神圣的肢体完全丧失了知觉。”为了画她的这双手,格吕内瓦尔德作了许多精美的女性半身像,纤毫毕现地细腻和丰富,像是用放大镜观察到的真实情景。即使在丢勒强调整体的素描中,我们也没有看到如此细腻的细节表现。<sup>①</sup>

礼拜天,沉浸在各个悲怆场面中的庄重肃穆随着埃森海姆祭坛画外翼的展开而消匿了。《天使音乐会》那令人神迷的欢欣像一股洪流涌入教堂(图14)。根据图像学、构图以及色彩来看,画面可以分为两部分。中部左侧有一座晚期哥特式豪华礼拜堂。建筑物弯曲的拱门、蔓藤花纹和尖顶,几乎化成攀援伸展的自然植物,其间屹立着旧约圣经中的先知们。他们手舞足蹈,兴奋异常。石坛中闪烁着红、紫、黄、青等色彩缤纷的光华。礼拜堂中雍容大度、屈膝而坐的玛利亚身披荣光。她像天空中的彩霞那样灿烂辉煌,层层色彩变化交融,外衣褶皱中石苔般的深绿,变成带绿色的深蓝,隐现出紫色的光辉,燃起火焰般的赤红,最后在她头部的黄色光环中得到升华。这种色彩魔术的隐晦表现,不过是暗示展现在画面上的恍惚与幻觉。在礼拜堂拱门下的深沉黑夜中,走出一队身披奇异青光,衬着孔雀尾翼花纹般光环的礼拜天使和变身了的天界居民,他们的欢乐与三位奏乐大

<sup>①</sup> G. Schoenberger, 'Grünwalds Zeichnungen zum Isenheimer Altar', *Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst*, I, (Augsburg, 1924), 164 ff.

天使一起化为乐声回荡。曾使维奥拉·卡姆帕和维奥拉·彼得罗着迷的这三位大天使,在欣喜之余拉起了古式大提琴。他们中间的一位身披绿色羽氅。画面左侧的奇异光彩,让位于画板右侧喷薄而出的晨曦。在和熙的阳光中,已成为圣母的玛利亚正在与婴儿嬉戏,她沉浸在巨大的幸福中,周围放着类似于静物的育儿用品。深红色的长上衣在似水似烟的光霭中飘然欲动,赋予她女王般的荣誉。在她身后,高耸的山峦在晴朗的天空下逶迤远去,满山遍野的葱绿中夹杂着星星点点的青紫与绀绿,墨绿色的云朵在金色的光流中翻涌流动。在那金色光芒的源头,幻影中的天父遣下无数天使。

在圣布里吉特的著作中,我们也可以看到与这幅画中那欢乐场面的相似记载。在其教团日常指定书目之一的《天使布道圣母玛利亚的卓越之处》一书中,礼拜堂圣母就意味着上帝之母。“在这尽善尽美之中,汝来自于永恒,站在上帝面前,从那明晰无垢的元素中接受被神化的肉体。”“幼女玛利亚神圣的身子可与纯洁无瑕的水晶花瓶相媲美。”格吕内瓦尔德用放在圣母面前的一只美丽的威尼斯细颈玻璃瓶来表现它。“天使们在汝最初创造的那一瞬间之后,发出洋溢着爱的欢呼。”“凝望婴儿时,圣母显得比一切母亲都充满了欢乐,但与此同时,她马上预知自己儿子将承受的苦难。”“天使们像太阳光流中的尘埃那样在天地间漂浮。”数年后,格吕内瓦尔德又绘制了另一幅圣母像(图15)。画面充满了最明丽的光辉。在那神奇变幻的光与色中,玛利亚充满了作为母亲的欢乐。该画现存于斯图加特的礼堂中,这是天堂和人间乐园融为一体的绘画。在圣母身后,教堂高耸入云。上帝用败坏的教堂向圣母启示了他的教会的现状。“我是因上帝之子而受人敬重的圣母……正因为如此,我住在凡间也像坐在云中彩虹上一样,不断地作着祈祷。”在图中,玛利亚身

后的晕光化为燃烧的彩虹。圣母对布里吉特这样说道：“当上帝之子那最神圣的蜂宿在我胎内时，我实际上是个蜂箱。”所以，在充满夏日芬香的迷人花园中，我们看到一只蜂箱。

在埃森海姆祭坛画《礼拜日一角》的左面，是与《圣母的荣光》并列的《圣告》。作者以近乎于感官冲击的力度，描绘了圣母在天使降临时的惊讶。《礼拜日一角》的右侧是《基督的复活》。圣灵主义者认为：基督的身体是上帝创造万物后惟一超自然的精神性肉体。在格吕内瓦尔德的板绘中，基督像光的幻象一样，在星光闪烁的复活节夜空中燃烧。基督面部火焰般的微黄和白色光斑，裹尸布惨白的青光和他的衣裳中火焰般的深红色，犹如纯青的焰苗一样袅袅升腾。在此，我们能够看到绘画是如何成就和表现生动逼真的灵化与变身。在这里，绘画成了液体的火焰，颜料像玻璃那样透明。

格吕内瓦尔德懂得怎样在素描中表现这种光的非物质性以及不同物质的真实质感。在素描中，他只是在淡黄色的底色上施用单色的黑粉笔，并配合一些白色的衬托。《圣多罗西》(柏林，国立版画素描馆)几乎是重重叠叠的光灿的凝聚，似乎失去重量的外衣翩翩欲扬，像是悬浮于空中(图 18)。外衣褶皱构思丰富，变化多姿，是表现丝质衣裳的折光与婆婆效果的奇迹。圣母身旁有个圣童，他像少年救世主那样站在她身边的球上。他的形态有些弯曲与摇摆，这与丢勒人像稳固的形态毫无共通之处。这使我们想起 15 世纪初期，格吕内瓦尔德故乡绘画中极富表现力的绘画模式。在赛林根城的祭坛画(达姆城，黑森州立博物馆藏)中，有四位圣女，这幅画可以说是表现所谓“柔软风格”、即“国际风格”的德意志翻版，它是格吕内瓦尔德笔下女性形象的渊源。由于格吕内瓦尔德与中世纪晚期美术有着非常密切的关系，所以现代批评家们往往喜欢将他视为中世纪美术的最后

代表,或作为文艺复兴最伟大的画师与丢勒进行比较。这种理解并不完全正确。格吕内瓦尔德艺术中的中世纪因素,并非中世纪美术源远流长的终结,而是对以往诸世纪伟大理想主义艺术的有意识的回归。所以他的行为可与米开朗琪罗对马萨乔[Masaccio]和乔托[Giotto]的追溯,丢勒在《启示录》中对中世纪艺术的复活相提并论。它不同于我们在丢勒早期作品中所看到的晚期哥特式艺术的直接延续。格吕内瓦尔德表现出一种新精神,即寻求伟大和崇高的精神,这也是新时代的本质之一。它丝毫不逊色于渴求现实的经验主义。格吕内瓦尔德与他同时代的伟大的、进步的、开拓性的大师们难分轩轾。

在丢勒和格吕内瓦尔德的作品中,我们可以找到一种相同的特征,即对以往或数世纪艺术传统的有意识的复活;同时,两位大师的艺术也都体现出时代的进步倾向。丢勒作品中以图式结构表现伟大的静态性质,可以在11世纪到13世纪,以及盛期中世纪美术的英雄时代中找到它的对应物;而格吕内瓦尔德情绪激动的动态精神,也能在14~15世纪的早期神秘主义中得到印证。

格吕内瓦尔德伟大的情感艺术也是新时代精神的记录,它属于心灵体验的领域。格吕内瓦尔德虽然是大主教的宫廷画师,但他富有个性化的思想却一再突破了教会所能容忍的极限。由17世纪画家桑德拉特[Joachim von Sandrart]<sup>①</sup>撰写的这位大师的传记,记载了他在1511年为法兰克福说教托钵僧团教会绘制《基督变容》的经过。在那个教堂中,还有丢勒为雅各布·赫勒[Jakob Heller]绘制的祭坛画《圣母升天》。祭坛画的两块固定翼

<sup>①</sup> Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey - Künste* (Nürnberg, 1675).

是格吕内瓦尔德的作品。它描绘了圣劳伦斯、圣奇里亚库斯、圣伊丽莎白和圣露西亚的事迹。当时,两位画家有过接触——丢勒曾将自己的版画赠给格吕内瓦尔德。今天,格吕内瓦尔德的《基督变容》虽已失传,但他为画中某些使徒像所做的素描却保存了下来(德累斯顿版画素描馆)。其中之一是描绘匍匐于地的圣彼得(图 17)。震撼他灵魂的感情风暴比在他头上轰响的圣光风暴还要猛烈。从这里,我们看到宗教狂热的过分泛滥,它抓住恍惚者和狂热分子的心灵,呼啸着穿过精神主义者的运动。呐喊天使头部(图 16)狂躁的姿态也反映出同样的感情波澜。

格吕内瓦尔德肯定与他同时代的宗教过激派有来往。当农民战争席卷德国时,工匠数量占优势的多数城市都加入了革命的行列。其中之一就是画家的故乡沙林根城。1526年,格吕内瓦尔德被解除宫廷画师的职务,后来,他以水力工程师的身分为哈雷新教徒的教团工作,这个教团强烈地反对大主教。1528年,格吕内瓦尔德死于哈雷。在他的财产目录中,有一份“煽动暴动”的文件,这是一位可靠人士为支持犯同情谋反罪的朋友所出具的证明。此外,我们还在他的遗产中找到一个钉死的抽屉,里面塞满了路德的著作,其中还有另外一些精神主义者和异端分子的著作,所以他才将它们小心地隐藏起来。格吕内瓦尔德还有一张奇特的素描(图 19),其含义至今还令学者们莫衷一是。这是为闪耀光环所围绕的、三颗丑陋男子的连体头像。施密特[A. H. Schmid]认为,这是在嘲弄三位一体。虽然这肯定是对正统天主教会的诅咒,但作为嘲讽,这样的表现仍过于正经。这三颗头颅虽然猥琐,但他们仍是一种精神表现,就像煽动谋反的工匠和农民,下层阶级的布道者。“精灵”出现了,号召他们起



义。在16世纪,用三个男性形象表现三位一体往往被视为异端。<sup>①</sup> 精神主义者认为,基督仅存于精神中。因此,精神主义也

① 这件16世纪初叶精美的砂岩雕刻,是以三个男性像表现圣三位一体,曾保存于维也纳斯蒂芬大教堂的“泰普法祭坛”(A. Feulner, *Deutsche Plastik des 16. Jahrhunderts*, München, 1926, pl. 36.)。由于它与通行教义相悖,于18世纪从大教堂搬到巴登近郊的圣海伦娜小教堂。在15世纪,它并不被视为异端,例如1499年霍尔拜因为圣玛利亚·马焦雷教堂作的《加冕的圣母》那种屡见不鲜的表现。在那个世纪更早些时候,我们还可以看到三个头,共有四只眼这种更为奇特的三位一体表现形态。这种三位一体的形态在纽约皮尔蓬·摩根图书馆[Pierpont Morgan Library]的15世纪德语版《创世纪》中也可以看到。M. 268, P. I verso and p. 2 recto。此外,在布拉格近郊诺依希特普特修道院的板画,以及1460年前后出生于巴伐利亚作家的作品《奥古斯丁祭坛》中也有这种描述。这本书描写了神父奥古斯丁在作弥撒时,研究三位一体的秘密。丢勒在1508年为纽伦堡伦普唐宁礼拜堂所作的彩画玻璃草图也是依据这一神圣的图式。这也许是14世纪神秘主义的残余。那些先驱对格吕内瓦尔德都有所启迪。参见W. Kirfeld, *Die dreiköpfige Gottheit*, Bonn, 1948。明策尔[G. Münzel]在*Zeitschrift für christliche Kunst* (25. Jg., 1912, pp. 215ff., 241ff)中,把格吕内瓦尔德的素描解释为三位一体的恶魔反命题,即魔鬼撒旦的三位一体。这一解释被广泛地接受。G. Schonberger, *The Drawings of Mathis Gothart - Nithart*, New York, 1948, pp. 42-44, O. Benesch in *Great Drawings of All Time*, II, New York, 1962, no. 412。另外,请参见Kindler's *Meisterzeichnungen aller Epochen*, II, Zürich, 1963, no. 432。舍恩贝格还认为它与枢密卿勃兰登堡小组里的学者Johannes de Indagine的人相学理论有关。埃米尔·马克特(1943, pp. 198ff.)在这些素描中看到对罗马宗教学庭作出的政治讽刺。如果说这三张脸仍是对罪孽和邪恶的拟人化表现,那么左侧那张脸也许还说得过去——虽然这也是表现被苦恼和痛苦所扭曲的男子形象——但另两个头像则很难说得通。尽管中央那张天庭饱满的脸是老龄的象征,但它们具有智慧和精神活力的特征。右侧的侧面像也与恶魔相去甚远。因此,将它们视为魔鬼拟人化的三位一体的解释还有许多不妥之处,他们头后燃烧的光环是天堂火焰的形式,而不是地狱之焰的形式。E·德温[E. Wind]提出假说(*Gazette des Beaux Arts*, vol. XX VI, New York, 1944, p. 220, note 25)不承认这种表现是魔鬼象征,他赋予它神圣的意义。他将它解释为圣安娜的三个丈夫。但是,这种说法与基督教图像学历来奉行的传统释义截然相反。

反对三位一体的教条。正如我们从格吕内瓦尔德素描中看到的那样,他们认为三位一体是一者的流射。

虽然格吕内瓦尔德没有像丢勒那样形成自己的画派,但他的艺术已在美茵河,莱茵河中、下游地区造成很大影响,我们可以在巴尔东的艺术中找到他那奇特感情主义的痕迹。在施特劳斯·贝尔格生活、创作的巴尔东,虽然出身于丢勒门下,但后来却趋向于格吕内瓦尔德宏大而狂热的画风。他的许多作品具有世俗乃至异教倾向,而若干宗教描写由于内在紧张而颤抖,这种紧张感与格吕内瓦尔德表现主义的性质相同。例如木刻《哀悼基督》(巴尔奇, No. 5),它表现了面对基督奇特短缩的尸体凄恻欲狂的感情喷发。在他的另一幅木刻(巴尔奇, No. 43)中,小天使们满怀悲痛地倒提起主的尸体,升往天空。从宗教习惯上看,小天使的这一举动是极为不恭的。无数圣女、圣灵以及小天使从天界的光华中涌出,准备迎接主的到来。在这以前,从未有人用这种与一切教义相悖的戏剧性与不礼貌的图形来表现圣子朝着圣父的回归。

巴尔东[Hans Baldung]的艺术传到瑞士。在改革者茨温利和浸礼派教徒的著作中,我们看到同样脱离一切教条的内容,不论它是天主教还是新教。虽然路德对茨温利[Ulrich Zwingli]和浸礼教徒进行的猛烈攻击并不亚于他对自己教会内部精神主义叛逆者的攻击,但丢勒还是被茨温利那明了现实的态度所吸引。在宗教态度上,瑞典人的思想深深扎根于自己必须主动证实的现实世界中。在过分写实的基督受难图中,展示了勇敢战士为上帝而不得不经受的苦难和折磨。在埃森海姆祭坛画中,格吕内瓦尔德让圣安东尼被一个想象中的怪物所折磨。而巴塞尔画家兼金匠乌尔斯·格拉夫[Urs Graf]在作于1520年的一幅素描中,不仅采用了与格吕内瓦尔德相同的肉体暴力,而且让基督倒

在野蛮雇佣兵的乱殴之下。<sup>①</sup> 可怜牺牲者基督在地狱般的轮回旋转中被毒打、践踏至死。这种残酷性反映了那个时代惨烈现实的某个侧面。同时代文件详细记载了在某些国家中，分离派教徒，尤其是浸礼派教徒遭受过的类似遭遇。

在这里，我必须简要地谈谈有关自由宗教势力的第二种形式，即分离派运动的情况。现存教会有一种倾向，它们企图驱使国家和统治阶级为教会自身的目的服务。分离派运动兴起于与国家和社会对立的下层阶级，他们试图在以利他主义和兄弟之爱的纽带结成的小团体中，复兴早期基督教山上垂训的精神。1525年在苏黎世急进派中首先发难的浸礼派运动，是纯粹的分离派。浸礼派运动的特点是成人洗礼、俗人担任圣职、拒绝战争与宣誓以及财产共有等等。天主教和新教由于发现浸礼派信徒对社会的威胁，对他们施以火与剑的刑罚。浸礼派运动中有着路德青年时期的不少精神特征，正如路德从现存教会的解体中看到世界末日逼近的先兆一样，千禧年与这一末日论感情在浸礼派信徒中起着主导作用。圣约翰启示录中预示的大众的涣散情形出现了，基督教的命运把握在少数人手中。正如巴尔东木刻所表现的那样，<sup>②</sup> 路德在其早期曾被视为燃烧的精灵、先知、颠覆者。这种精神被路德后继者中的神秘主义者所继承——他们在路德晚年成为教条主义者后离他而去。他们中有登克 [Hans Denck]、卡尔施塔特 [Andreas Karlstadt] (他俩都与丢勒有联系)、托马斯·闵采尔 [Thomas Münzer] 和卡斯珀·施文克非

<sup>①</sup> 巴塞尔美术馆。H. Koegler, *Die Basler Handzeichnungen des Urs Graf* (1926), no. 88.

<sup>②</sup> Eisenmann, no. 145. Julius Meyer's *Künstlerlexikon* (Leipzig, 1872) Vol. II. 它是克拉纳赫 1520 年铜版画的自由摹写，后被用于 *Acea etres Gestae Dr. Martini Lutheri* (Strassburg Higabb, Schott 15n) 中的装饰。

尔特[Caspar Schwenkfeld]。这些精神主义者不是追求分离派的形成,而是追求精神上的完全自由。他们认为:圣职叙任制度和秘迹无关紧要,惟有照耀灵魂的内在光芒才是基督的真正启示。<sup>①</sup>

在那危机四伏的岁月里,分离派和新教神秘主义者在世界末日和新统治即将开始的狂热气氛中互相靠拢。他们必须与共同的敌人战斗。由于遇上来自胡斯派和塔波尔派急进、战斗的倾向,原来温和的浸礼派运动成为暴力的福音。农民运动与威斯特法伦州再浸礼派的情况就是如此。人世间将受基督福音统治的理念与针对统治阶级的急进的政治性叛乱结合在一起。正如在一切革命中发生的那样,宗教歇斯底里预示着民情的鼎沸。例如在雷根斯堡出现的对美丽玛利亚的膜拜。这是多明我派的胡布迈尔博士[Balthasar Huebmaier]倡导的。胡布迈尔最后在维也纳被当作浸礼派而受火刑。在阿尔特多费尔[Albrecht Altdorfer]绘制的一幅奇迹膜拜图像中,圣母像梦游症患者那样面色苍白,<sup>②</sup>她的背景是北极光般闪耀不定的金色与血红色。丢勒在一幅木刻中写了这样一段文字以表示对这图像的尊崇:“这种幽灵产生于雷根斯堡,它是反对圣经的……别让我们玷污圣

<sup>①</sup> 研究这些宗教极端论者(过激派)历史最重要的资料,有塞巴斯蒂安·弗兰克[Sebastian Franck]的*Chronica der Baepst* (1531)的附录《异端年代记》[*Ketzerchronik*]和戈特弗里德[Gottfried Arnold]的*Unpartheyische Kirchen- und Ketzer - Historie, Vom Anfang des Neuen Testaments Biss auf das Jahr Christi*, 1688 (Frankfurt am Mayn, 1699 - 1700)

<sup>②</sup> E. Buchner, *Albrecht Altdorfer und sein Kreis. Gedachtnisausstellung zum 400. Todesjahr Altdorfers* (München, 1938); *Amtlicher Katalog*, no. 34; O. Benesch, *Der Maler Albrecht Altdorfer* (Wien, 1939; 4 editions), pp. 21 - 22.

母的名字。主啊！请帮助我们，阿门！”<sup>①</sup>

正如胡布迈尔从天主教阵营投身入侵礼派那样，托马斯·闵采尔亦由路德派转向反叛的农民一方。<sup>②</sup> 闵采尔的思想是神秘思想以及他一度接触过的波希米亚兄弟会革命思想的大杂烩。他认为：一旦统治权力犯了错误，就应当允许通过暴力创造基督徒的统一体。这样一来，农民战争的漩涡终于将他吞没，在血腥镇压之后，他与其他农民战争的领袖一起被斩首。

在美术界中，与闵采尔相对应的画家是拉特各布 [Jörg Raegenb], 他属于施瓦本画派，1508年曾服务于斯图加特的符尔登堡公爵。他是当时最激进的画家。我认为他与丢勒，也许还有格吕内瓦尔德或阿尔特多费尔一样，在荷兰或者威尼斯逗留过。拉特各布与市井草民这类社会下层有着牢固的联系——他的妻子就是个农奴。他虽然有很高的绘画修养，却热爱贫苦农民和工匠那圣徒式的质朴。在他看来，“心贫者”才是天国的继承人。这种比艺术态度更为深刻的价值观念也反映在他的绘画中，其中最典型的是海伦贝格祭坛(1518~1519)上的巨大板画，这幅巨型板画描绘了基督及其弟子的故事。

某些时候，在色彩和构图上极具天赋的艺术家会有意识地

---

① 米凯尔·奥斯顿多佛尔的木刻 (J. D. Passavant, *Le Peintre Graveur*, 6 vols., Leipzig, 1860-1864, no. 13) 现保存在富斯特·科隆的画室里。参见 Lange Fuhse, *Dürers schriftlicher Nachlass* (Halle, 1893, p. 381) 以及慕尼黑展览会目录 (1938年710号) 和 Rupprich, I, p. 210。

② 只要读读闵采尔自己的著作 (*Th. Muentzer, Sein Leben und seine Schriften*, hg. von O. H. Brandt, Jena, 1932) 就会明白他起初并不要求天主教会立即导入那种革新与改革 (约翰内斯二十三世的会议), 也就是说, 他不要求用口语礼拜和弥撒以及两种形式的圣餐以外的东西。他不仅遇到了顽固的反时, 最后还被当做暴动和反叛的鼓吹者。参见 E. Bloch, *Thomas Münzer als Theologe der Revolution* (München, 1921)。

放弃优雅画风,追求粗鄙、幼稚的构图和田园风格。有意为之的笨拙会取得艺术表现上的新价值,我们可以从现代美术甚至以往许多世纪的绘画作品中看到这类现象。拉特各布就是其中一例。这位画家绚丽色彩的意趣和对装饰性图案的深厚感情,堪称德意志高雅绘画艺术的杰出代表,但他放弃这一切,成为“心贫者”的代言人。伊森海姆祭坛画中的《基督的复活》就是巨幅农民画(图 20)。泥塑木偶般的基督从墓穴中直起身来,卫兵也是一群粗鲁的农民,他们那笨拙的体态与狼藉遍地的杂物一起构成奇妙的图案。这幅画像是早期的大型木版画,已经褪色的淡粉笔的斑驳色调与整体风格很不协调。阴森森的青光横过夜空,基督实际上成了一个精灵。他比他的衣服还要虚渺,所以能轻而易举破土而出。他那透明的身体像空中杂耍般地飞升而上。拉特各布肯定知道格吕内瓦尔德的作品,他虽然忽略了格吕内瓦尔德艺术本质的那种绘画修养和优雅,但也取得了同样的精神化效果。

《使徒的告别》展开于萧瑟的秋景之中,残枝败叶的树木、小鸟、岩石以及建筑使整个画面充满了异国情调,小道和城壁十分优雅地延伸到巍然屹立的城堡。众使徒像他们的老师一样,都是粗笨的工匠和农民,他们想用笨拙的举动掩饰内心的复杂情感。他们的行为虽然粗卑古怪,但却充满了狂热的敬虔。他们就像暴动的农民和中世纪城市中反叛工匠们所追随的世俗说教者。

和现代一样,当时艺术上的急进者也曾与政治上的急进者携手并进。例如拉特各布,他作为斯图加特市的顾问,被派遣到交战另一方的农民军那里,但当农民起义受到残酷镇压时,他又被当做农民起义的精神领袖,遭到逮捕并被肢解。

这些精神主义者的命运反映了历史上最为黑暗的一幕。扎

---

根于德意志人精神深处的非理性和残虐扮演了重要角色。然而,完成于那一时期的德意志各教堂中的祭坛画却告诉我们,即使是在黑暗与痛苦的时候,艺术家也曾创造出永恒的精美之作。

## 第三章

# 对于自然的新态度

### ——绘画与科学中的风景发现者

一打开埃森海姆的神龛，祭坛画左翼便展现出来。在这幅画中，格吕内瓦尔德表现了圣安东访问隐居在荒原中的圣保罗。大师的艺术在这里臻于化境。黄昏笼罩着山谷，德意志丛林中掺杂着几棵异国情调的棕榈树，好一派洪水刚刚消退后原始、魔幻般的风光。山岩天鹅绒般的深褐色中略带点黑色，挺拔的树干像带鳞动物那样呈灰色调，黑苔从枝上垂下，野鹿无声地横过荒原，消匿在薄暮之中。背景中的朦朦雾霭沿着神秘的峡谷冉冉而去，幽暗河流的对面，青翠静谧、高大威严的森林静悄无声。在它上方，险峰巍然屹立，沐浴着黄昏最后一抹霞光，闪烁着柔和的玫瑰色。像是提香的作品，色彩整体的交响浑然一体。

在德意志绘画中，这种异乎寻常的自然情调并非始于格吕内瓦尔德。在作于数年前的1511年的一幅画（图21、22，事实上，此画绘于贴在板上的羊皮纸）中，作者表现了圣乔治与龙相遇的情景。头戴羽饰头盔的圣人淹没在高大繁密的丛林中，自然界杳无人烟的繁芜郁森挤满了小小的画面。高耸的山毛榉与灌木丛混杂交错，犹如一架细密的网，密匝紫缠的森林浑然一体，给人以身临其境的感觉。我们虽然只看见森林一角，但它给人以往高远和深邃处无限扩展的暗示。仿佛微风撩动枝梢，叶



尖上的亮点晶莹闪耀。森林是这幅画的主体，而圣人传说不过是其中闪光的亮点而已。这幅令人惊诧的小品画的作者是多瑙河画派的杰出代表——阿尔特多费尔。这个以多瑙河峡谷为发祥地的画派带来了清新的自然感情。笔者估计，格吕内瓦尔德在描绘那两位隐士时一定受了他们的影响。多瑙河画派的艺术家们也不是这种新样式的创始人，而是站在丢勒的肩上更进了一步。青年丢勒在那幅令人信服的水彩画中已经指明了这条道路。在那幅画中，我们第一次看到画家对自然奇迹的倾倒。这个使他陶醉的写生母题是丢勒从他身旁的自然界中刻意选择出来的。我们可以将它与他的枫树习作（李普曼，No. 221）作一比较，那幅枫树习作目前保存在大英博物馆。在阿尔特多费尔的画中，我们很难找到一个涵括一切的、意味深长的母题，他的画包蕴了许多内容。阿尔特多费尔的画不拘泥于那些孤立的美，它的主题是使画家怦然心动、必须表现于小小画板上的整体印象，是大自然本身的繁盛与成长。这种自然感情超越了丢勒。丢勒在他晚年并未着意开拓风景画这一新画种。这种视觉的整体感情并不囿于孤立的、忠实的摹写，而是把图画的整体观念描绘出来，从而使风景画能够成为一门独立的艺术。在北方欧洲，近代艺术的这一重要画种与文艺复兴同时兴起，但如果一般知识环境没有相应的铺垫，那它的形成也是不可能的。现在，我们必须简单地考察一下这方面的情况。

在整个中世纪，自然研究还是以神学为基础的、伟大思辨体系的一部分。随着由美术扮演重要角色的经验主义的勃兴，自然考察逐渐从神学的局限下独立出来。由于物质性的怀疑主义还没有打破对于神启的信仰，所以尽管自然研究与哲学紧密结合，但神学的影响依然存在。神学倾向和科学倾向都有一个核心概念，即神是万物的创造者。正如科学思维努力将宇宙视为

神的具体体现——甚至包括最小的原子——来理解那样，历史学家常常谈到文艺复兴中哲学与科学的泛神论。在描写艺术中，我们也可以看到泛神论的影响。下面，我们将就此展开讨论。

首先，我们应当概要地考察一下各种经验科学在整个自然研究中的作用。现代生物学、生理学以及化学的起源，都与那一时代初期的医学研究密不可分。<sup>①</sup>尤其在北方欧洲，现代意义上的理性科学尚无人知晓。一半起源于中世纪，一半起源于古代魔术，带有神秘或迷信色彩的观念，往往与科学发现交织在一起。在17世纪，具有数量概念和分析方法的数学与物理学还不足轻重。数字被认为具有魔力。整体的直觉认识和细节的经验探索，比从公理出发的抽象推断更为普及。我们已经讲过丢勒对自然和珍稀动、植物的强烈兴趣。与海外有交流的欧洲城市建立了动物园。布隆费尔斯[Otto Brunfels]、富克斯[Leonhard Fuchs]、莱克吕兹[L'Ecluse]和洛贝尔[L'Obel]等植物学家活跃的德国和尼德兰紧随其后。在15世纪，附有木刻插图的草木志在德国已不再是凤毛麟角。<sup>②</sup>冶金学家阿格里科拉[Agricola Georg]在波希米亚的矿山里获得了地质学经验。探究理性不再羁于实验经验，而哲学则试图综合一切。丢勒同时代人，撰写《感觉论》的法兰西哲学家加罗勒斯·博维尔[Carolus Bovillus (Charles de Bouelles)]，把大宇宙比作有着眠醒交替这一固有生

---

① *Studies in the History of Science*, edited by Charles Singer (Oxford, 1917 and 1921); A. Castiglioni, *Storia della Medicina* (Milan, 1936).

② A. C. Klebs in *Papers of the Bibliographical Society of America* (Chicago), XI (1917), 75; XII (1918), 41. 15世纪最精美的植物志，是吕贝克的斯蒂芬·昂德斯[Stefan Arndes]于1492年出版的(*Hortus Sanitatis*)。

命节奏的生物。<sup>①</sup>他像画家那样仔细观察了光、云和大气，认为是它们影响了天体的能见度。

哲学努力发现潜藏在所有自然现象背后的更深层的缘由和各种原动力；同样，医学也试图掌握那种力，并为己用。伟大的内科医生帕拉切尔苏斯[Paracelsus (Theophrastus Bombast von Hohenheim)]、卡尔达诺斯[Girolamo Cardanus(Cardano)]开始接近自然，这种接近在细节上是实验性的、经验性的，但整体上的思考却是综合的，直观的。在当时那个时代，医学必须涉及许多领域，所以它打开了通往哲学综合的道路。帕拉切尔苏斯是那个时代最著名的内科医生、伟大精神的代表者，他把理解自然的神秘力量、万物的有机成长与衰微作为自己的课题。这位科学家与绘画领域内的风景发现者有着共同的目标，但那些风景发现者们开始这项工作比帕拉切尔苏斯早十年，我们必须先谈谈他们。当我们发现帕拉切尔苏斯的理论体系居然是将自然视觉化这一画家新方式的文学解释时，自然会惊讶不已。

新风景艺术诞生地是奥地利，它是这个世界上最可爱的国家之一。任何体验过奥地利高山、丘陵、湖泊以及河流那迷人风光魅力的人都能理解，当艺术家的眼睛作好接受风景美的准备时，美丽风光的魔力就驱动这门新兴艺术向前发展。我们已经看到，当丢勒穿过巴伐利亚的峡谷前住意大利时，是如何为之耳目一新的。风景画的各种问题主要也是由活跃在帕绍和维也纳

---

<sup>①</sup> Carolus Bovillus, *Liber de intellectu; Liber de sensu; Liber de nihilo; Ars oppositorum; Liber de generatione; Liber de saiente*, etc. (Parisii: ex officina H. Stephani, 1570), *Physicorum elementorum libre decem* (Impressa 以及 Parrhisii: in aedibus Ascensianis 1512); E. Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* (Leipzig, 1927), pp. 93 ff. (*Studien der Bibliothek Warburg*, vol. X). (*Liber de sapiente* 同卷 299 页以下被复制)

之间多瑙河峡谷的各个画派提出来的。<sup>①</sup>重要的是,这些画家喜欢与自然生命交织在一起的圣人传说,并将它作为自己绘画的主题。奥地利守护圣人、圣利波奥德的故事就是那些传说中的一个。据说,风暴夺走侯爵大人的面纱,那面纱是她母亲留下的珍贵遗物。一天,侯爵去森林狩猎,被圣母引到悬挂着那具面纱的古老接骨木树下。为了感谢圣母,侯爵在那里建立了克洛斯特堡修道院。1501年,画家小弗吕豪夫[Rueland Frueauf, the Yonger]在小祭坛的系列板画中描绘了这个故事。<sup>②</sup>在其中的一幅画中,一队狩猎者离开城堡,进入多瑙河森林(图23)。画板那狭长块面所暗示的风景片断,宛如观者对于自然的偶尔一瞥。景物造型细腻,色彩像宝石一般熠熠生辉,山岩、树木以及农田虽然被图案化了,但极其微妙的幻想性线条却渗透着自然的芳香。侯爵像传说中的君主一样,威风凛凛地出猎。我们注意到这些画中的两个重要特征:第一,德意志文艺复兴的风景描写大多带有魔术性的童话特征;第二,与17世纪荷兰的科学风景画大不相同,具有非同寻常的诗意、美感和幻想。至今,我们还可以从修道院的窗上看到狩猎野猪绘画和那种平缓或透迤的田野。但这是在梦中才能看到的景象,是表现的风景,而不是视觉的叙述。

在马克西米连皇帝统治时期,奥地利、瑞士与德意志互相交

---

① O. Benesch, 'Der Zwentler Altar und die Anfänge Jörg Breus', *Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst*, vol. II (Augsburg, 1928).

② O. Benesch, *Katalog der Stiflichen Kunstsammlungen Klosterneuburg*, vol. I, nos. 81-4; O. Fischer, *Die altdeutsche Malerei in Salzburg* (Leipzig, 1908), pp. 118ff.; L. Baldass, *Conrad Laib und die beiden Rueland Frueauf*, (Wien, 1946) pp. 51-60, 73-75. 弗吕豪夫的板绘中,有1507年这一模糊不清的记年。据最近红外线照片表示,其下还有1505年的字样。

换艺术及知识领域中最杰出的天才。17 世纪初期,来自福兰克、巴伐利亚、施瓦比亚以及瑞士的美术家和学者们,为了寻找工作、汲取灵感而来到奥地利。人文主义者采尔蒂斯[Conrad Celtes]、库斯皮尼[Dr. Johannes Cuspinian]作为教授在维也纳大学执鞭。茨温利曾作为学生在那儿登记入册。可以肯定,画家们被奥地利的美丽风景迷住了。来自施瓦巴亚的老耶尔格·布罗依[Jörg Breu, the Elder]、来自法福兰克的老洛卡斯·克拉纳赫[Lucas Cranach, the Elder(h)]以及来自巴伐利亚的阿尔特多费尔和他的弟弟埃哈德[Erhard Altendorfer]等人,从各个城市的教堂、修道院或者市民那儿接受订货。他们将奥地利风光的魅力融入自己的画中。他们从当地画家那里汲取灵感,并给他们以充分的酬谢,从而形成了多瑙河画派。

1500 年,出身于奥格斯堡的老耶尔格·布罗依,为西都派的兹瓦德尔修道院绘制了一幅折叠式祭坛画——这是笔者几年前的发现——这幅祭坛画被视为早期德意志绘画的里程碑之作。<sup>①</sup>它依次叙述了该教团创始人圣贝尔那的传说。这幅画的人物结构还沿袭着奥格斯堡画家的习惯,但异常现代化的风景却表现出弗吕豪夫式的风采。圣贝尔那和其他僧侣一起在麦田割麦。奥地利低地风景的朴素魅力表现得浑然天成。金黄色的谷浪在柔和的微风中波涌起伏,高高低低的山岗逶迤伸展,乡间小路在簇簇树木和纵横的阡陌中蛇行,它仿佛在召唤人们去宁静的乡间散步,从一个古老的城镇、城堡或修道院漫步走向另一个地方。

与此同时,宗教改革者的肖像画家克拉纳赫也在奥地利发

---

① O. Benesch, 'Der Zwettler Altar und die Anfänge Jörg Breus'.

现了风景。<sup>①</sup>他后来成了萨克森选帝侯的宫廷画家。我们从他的自叙中,知道他16世纪初曾在维也纳滞留过。1502年,他描绘了在荒原中忏悔的圣哲罗姆(图24,维也纳美术史美术馆)。这位圣人被描绘得像是个森林居民或海格拉斯式的矮小野人。强有力的人物形体表明画家熟悉丢勒的风格。克拉纳赫和耶尔格·布罗依的伟大功绩之一,是将青年丢勒粗犷艺术的信息传到了奥地利。丢勒的版画开始使他声名远扬。圣哲罗姆跪在森林中的空地上,赤红色的主教外套和他的狮子与蜂蜜色的山岩融为一体。粗壮的松木和桦树高耸入云,那些被绘成小火焰状的深橄榄绿的枝叶,垂挂在仿佛迸出火花的强光部分之中,桦树枝干上翘起的嫩苔呈银灰色。鸟群栖息在树枝上,其中包括隐含占星术意味的泉和鹦鹉。整个画面似乎充满夏日的气息。透过幽暗的丛林,地平线上戴着雪帽的阿尔卑斯山遥遥在望,苍翠山麓上的山村沐浴着明丽的光辉。

在这幅作品中,绘画第一次图示了小宇宙这一哲学概念。在哲学家和科学家看来“小宇宙”主要是指人类,他们集中反映了大宇宙所包容的万象万物。这概念的另一层意义意味着大宇宙也被视为有机体。正如在风景画中,近景借有机构造和大气与背景结为一体那样,细小局部与整体不可分割地结合在一起。因此,泛神论认为:上帝不仅存在于宇宙的无限之境,同时也存在于宇宙最细微的部分之中。小宇宙反映大宇宙。<sup>②</sup>这种关系在早期风景画中成为现实。

<sup>①</sup> O. Benesch, 'Die Anfänge Lucas Cranachs'. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, Neue Folge, vol. II (Wien, 1928), pp. 77 ff.

<sup>②</sup> W. Windelband, *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie* (Tübingen, 1916), ch. iv. 'Philosophie der Renaissance', § 29, 'Makrocosmos und Mikrocosmos'.

克拉纳赫在奥地利滞留期间的绘画,是他作品中最优秀的部分,它们充满了蓬勃的生机和浓烈如火的色彩。如果他永远留在那个充满灵感的国家,也许会成为格吕内瓦尔德那样的大师。除了那些青春长驻的肖像画,他晚年的绘画再也没有达到如此高的水准。

在这一点上,阿尔特多费尔与克拉纳赫很相似。<sup>①</sup>阿尔特多费尔是巴伐利亚人,出生于雷根斯堡。在16世纪,巴伐利亚人与多瑙河谷奥地利邻居的关系,比与任何人的关系都要紧密。大河把同样的风光、同样的种族、同样的美术联结在一起,他们享受着人间乐园的美景,都具有爽朗的脾性。因此,阿尔特多费尔早年赴奥地利,并为蒙特塞教堂制作若干幅木版画也就不足为奇了。<sup>②</sup>他熟悉了克拉纳赫在奥地利时期的作品。他那幅附有1507年记年,表现圣哲罗姆的小型油画(柏林,国立美术馆),显然受到克拉纳赫那幅教父画像的影响,但它比克拉纳赫的动态绘画更柔和,气氛上也更抒情,因此人物与周围情景的关系也比克拉纳赫的更融洽。在克拉纳赫的板绘中,所有对象都保持着强有力的雕塑感,而在阿尔特多费尔的画中,描绘对象却似乎是大气色彩的凝聚。阿尔特多费尔作品中的组织性虽然不及克拉纳赫那样明显,但绘画的统一性却远胜于后者。阿尔特多费尔钢笔素描般的笔触也赋予它这种统一的效果。在风景和人物这两个方面富有动感的线条和漂亮涡旋的构思,也强化了这种

<sup>①</sup> M. J. Friedlander, *Albrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg* (Leipzig, 1891), 以及 *Albrecht Altdorfer* (Berlin, 1923); H. Tietz, *Albrecht Altdorfer* (Leipzig, 1923); P. Benesch, *Der Maler Albrecht Altdorfer* (Wien, 1939); L. Baldass, *Albrecht Altdorfer* (Zürich, 1941).

<sup>②</sup> T. Sturge Moore, *A. Altdorfer, A book of 71 woodcuts (Little Engravings classical and contemporary, no. 1)*, London, 1902, pl. 3.

统一性。人物宛若草木一般从大地中破土而出。这不单单是比喻，帕拉切尔苏斯就曾把植物与人体相比较。他在其著作《哲学》第三卷中明确说道：

那种成长……与人类相似。它以树皮为皮肤，以根虬为头首或毛发。它也有躯体和感觉，它的感性器官就在树干上，若伤害树干，它就会死去。正像人以听觉、视觉以及语言能力来表现自己一样，它用花朵和果实装点自己。

身体是树木，生命就是它燃起的火焰。

事实上，阿尔特多费尔笔下的某些造物跟曼陀罗花差不多。1506年，他在一张褐色的纸上，用黑白两色墨水作了对比强烈的素描，表现魔鬼的盛宴。<sup>①</sup>荒诞无稽的怪物仿佛从簇叶和枝蔓的弯曲中生长出来。当时，这种描述不仅见于特里特乌斯 [Johannes Trithemius (Tritheim)]、罗伊希林 [Johannes Reuchlin] 以及阿格里帕·德·内斯特海姆 [Cornelius Agrippa de Nettesheim] 等人讲述神秘魔法的著作，帕拉切尔苏斯也在许多论文中承认确有其事。毫无疑问，他像对待人类幻想或本原精神状态那样对待它们。

《圣哲罗姆》的姐妹作是以丢勒木刻画为蓝本的《圣方济各的圣迹》，惟一的不同之处，是人物不像丢勒木刻那样占据主导地位，而是沉浸在大自然丰润的繁芜中。伙伴们迈步向前，但方济各却离开森林，正准备前往那美丽诱人的山谷。这时，黄昏的天空燃起金色的火焰，主在霞光中显现出来，他在带翼的十字架

---

<sup>①</sup> 巴黎，卢浮宫。Hanna L. Becker, *Die Handzeichnungen Albrecht Altdorfers* (München, 1938), no. 56.



上,将神奇的光投射到圣者身上。

在绘画中,表现小宇宙观念最富魅力的范例,是阿尔特多费尔作于1507年的一幅小型板画(图25,柏林,国立美术馆)。它表现高大枫树和岩壁下的茅舍。在那里,山野美女与森林之神一道嬉戏。这是丢勒铜版画所表现的主题。<sup>①</sup>在山岩温暖褐色的衬映下,簇叶织成金绿色的、纤细无比的绣毯,我们的目光从这儿跳向远方,朝那青色、灰绿色的曦色微露的天际飞去。在画面有限的扩展中,无限深邃的空间一览无余,还有那辉煌夏日梦幻般的情景。

在1507年的另一幅画(不莱梅艺术宫)中,阿尔特多费尔描绘了基督诞生的场面。新雪覆盖的古城废墟,雪地在皎洁月光下泛着淡蓝色的光芒。自然精灵似的小天使们欢呼着,降下绳网,给幼年基督当摇篮。由人民创造的、表现人民情感的民间寓言、歌谣以及童话的精神,使阿尔特多费尔的宗教画彰显于世。许多民谣的精神在他的画中获得了生命,并升华到艺术的境界。这是与土地真正结合的美术。圣家族在去埃及避难途中,<sup>②</sup>在多瑙河峡谷路旁的泉边小憩。泉边装点着森林之神似的神奇的古雕群像。田园中如诗如画的美景,如百宝箱中的珍宝一样无一遗漏地聚在一处。画面中有门壁齐全的古城,摇摇欲坠的城堡,繁花似锦的森林和苍翠欲滴的山峦。画家将漫步于美丽田园的愉悦之情传达给观者。

在另一次去奥地利旅行时,阿尔特多费尔绘制了《埃及避难

---

<sup>①</sup> 《林神之家》,Bartsch, no. 69; Meder, no. 65. 在阿尔特多费尔画中表现森林传说的这种空想人物,与丢勒的铜版画《海格拉斯》(Bartsch, no. 73; Meder, no. 63)完全相同。

<sup>②</sup> 上有1510年的记年。柏林,国立博物馆。

途中的小憩》。<sup>①</sup>这几次旅行往往意味着他的创造力和绘画技巧的熟练程度有了进一步的提高,有了新颖大胆的进步。由于这次旅行,他描绘上奥地利萨明斯坦多瑙河峡谷的风景素描一直流传到今日(图 26)。这张素描上有 1521 年的日期记录。这幅素描雄辩地表明了阿尔特多费尔在其风景画中意欲传达与构想的情景。整个画面富于动感。群山像火山喷发,熔岩如泉涌般隆起,堵住了过河的通道。人造建筑岌岌可危,原生植物匍匐在新生的大地上。我们仿佛看到地理演变的全过程。阿尔特多费尔的想象力使潜行于地下的大自然的创造力成为作品中的可视形象。他的风景画不单单是叙述可视世界的事实,而是解释它的性质。

在多瑙河画派第二号伟大画家胡贝尔[Wolf Huber]的作品中,一个更真实的现实出现在我们面前。胡贝尔出生于奥地利福拉尔贝格的费尔德基希,后来定居在帕绍,成为主教的宫廷画家。<sup>②</sup>他是第一个为写生自然美景而去乡村旅行的美术家。<sup>③</sup>在 1501 年那幅令人叹服的优美素描中,那景象就如同我们今天所见的一样(图 27)——原木搭成的便桥,附近有几棵修剪过的柳树,还有远方遥遥在望的沙夫贝尔山——他描绘了萨尔茨卡姆古特的蒙特塞。湖岸曲线不仅表现了空间的深远,而且还暗示了苍穹下地球弧面的概念。这是—一个人在辽阔空间某一点上实际所见的真实景观。胡贝尔以这种线描的含蓄省略,比阿尔特多费尔的解釋性素描更明白地预示了科学时代的自然观。

① J. Meder, 'A. Altdorfers Donaureise im Jahre 1511', *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* XXV (Wien, 1902), p. 9.

② M. Weinberger, *Wolf Huber* (Leipzig, 1930).

③ P. Halm, 'Die Landschaftszeichnungen des Wolfgang Huber', *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, Neue Folge, vol. VII (1930), pp. 1 ff.

正如帕拉切尔苏斯所主张的那样,揭开自然神秘力量的面纱是出于科学目的。1493年,比阿尔特多费尔小15岁的帕拉切尔苏斯出生于瑞士的施瓦比亚。他称奥地利为第二故乡。出于强烈的探险欲望,他将他短暂生涯的大部分光阴都消耗在周游欧洲的旅行上。然而,他还常常回到故乡的山山水水。他的灵魂中铭刻着故乡的自然精神。正因为如此,他的知识体系与阿尔特多费尔的艺术视觉有着惊人的相似。

对帕拉切尔苏斯来说,自然是一个整体,它反映在每一个局部上。在他看来,原始事物是伟大而神秘的,上帝像艺术家那样把它创造成世界。艺术这一概念的反复出现,证明帕拉切尔苏斯对自然的探索是直觉且艺术的。某个实体在创造过程中转变为另一种实体。上帝创造了原始自然力,使它转变为各种实体的母体。例如,水是矿物的母体,大地是森林和植物的母体,以太是雨、雪、光以及闪电的母体。一个实体进入另一个实体之中,尽管与它以前的形态相对立,但由于深刻而内在的相似性而相互结合。可以说,帕拉切尔苏斯的化学思想就建立在这种思辨之上,大都来自炼金术的冒险课题和同类考察。

1511年左右,阿尔特多费尔绘制了一幅划时代的板绘(图28,雷根斯堡的卡特琳娜救济院)。夏日的暑气中,施洗者约翰和福音传播者约翰坐在花草繁茂的森林空地上。这幅画也许是以他自己和他弟弟为模特儿的吧。背景海面上升腾的水蒸气令人想起宇宙创造时的情景。它们在高空成为雾霭,再结晶成为颗粒,飘向绵绵雪山。群山隐没在飘浮的云中,岩石、都市和船舶就像生长于水中的矿物。这是绘画式的炼金术,一种物质形态蒸馏、转化成为另一种物质的过程。

如果阿尔特多费尔不是这样一位伟大的画家,他就不可能将自然诸力如此形象地视觉化。他运用色彩的熟练程度,与格

吕内瓦尔德堪称仲伯。但这幅画与其说是神秘视觉的结晶，还不如说是对于自然苦思冥想的结果。1518年，他为奥地利圣弗洛里安教堂绘制了一幅大型折叠式祭坛画。在那幅画中，他的色彩技术表现得淋漓尽致。<sup>①</sup> 基督复活的精神事件被表现成为黎明时色彩变幻的奇观。绿色天空中的赤色、金色以及硫黄色在燃烧，群山在淡紫色中掩映生辉。1520年左右，阿尔特多费尔绘制的《基督诞生》（图29，维也纳美术史博物馆），把圣经故事表现成宇宙的欢乐。在画中，人物、山岩和房舍从磷光闪耀的冥暗中凸现出来，提灯小天使将光轮投射在雪地上，一轮光环闿开天宇，光环中有无数的光球般的天使，这是宇宙天体的集合体，而地球只不过是其中一小点。这就是当时科学领域中哥白尼[Nicolaus Copernicus]体系试图展示的思想。

帕拉切尔苏斯在他的著作中再三提到色彩，这证明他很熟悉绘画这种表现方式。他把色彩作为大气变幻的表现而纳入自己的理论体系。但对于阿尔特多费尔来说，色彩是渗透在表述中的自然及风景氛围，他的历史画从不省略年月日的注明。

阿尔特多费尔的弟弟艾哈德缺乏兄长那种明察秋毫的思想，但他更喜欢用自然的华丽装饰来增加表述的色彩。他也在奥地利工作过，曾为克洛斯特新堡画过一幅表现圣利奥波德传说的祭坛画。<sup>②</sup> 祭坛画中的一块板绘表现圣者跪在接骨木树前，树皮上挂着那具神奇的面纱。（此画现存于克洛斯特新堡修道

<sup>①</sup> F. Winzinger, *Kunstjahrbuch der Stadt Linz*, 1964, pp. 113 ff. 该书认为这幅祭坛画作于1912~1913年，这种假说不能被接受。

<sup>②</sup> O. Benesch, 'Erhard Altdorfer als Maler', *Jahrbuch der Preussischen Kunstmuseen*, vol. 37(1936), pp. 157 ff.; O. Benesch und Erwin M. Auer, *Der Meister der Historia Friderici et Maximiliani*, Berlin, 1957 (*Eenkmaler deutscher Kunst*), pp. 84 - 97, 132.

院美术馆)

帕拉切尔苏斯的故国瑞士也为风景美术的发祥作出了重要贡献。在风景画中占主导地位的,是独立于宗教主题、猎奇、探险的精神以及诗意的飞扬。在曼努埃尔[Manuel Nikolaus Deutsch]描绘德意志高大岩山的素描<sup>①</sup>和汉斯·路易对某个瑞士湖泊的神奇描绘中<sup>②</sup>,我们也可以看到这种表现。在汉斯·路易的那幅湖泊图中,岩石像巨树一般突兀在前景,背景是高耸的雄伟冰川。

帕拉切尔苏斯把解释自然的艺术称为“手相术”。他认为这种方法不仅适用于人的手相,而且还适用于植物、树木、森林甚至于山岳、道路和河流之类的自然风光。阿尔特多费尔1529年为巴伐利亚威廉四世公爵[Wilhelm IV of Bavaria]绘制的《亚历山大大帝与波斯王大流士在伊苏河畔的战斗》(图30,慕尼黑古画藏馆),就是自然风光的最宏大的手相图。它像新的宇宙志地图那样,拉开了宇宙世界的全景画。一种颜色流入另一种颜色,水与火等自然元素像尘世中的人类那样在空中厮杀。斜阳炽烈的赤色与橙色,将龙胆色的群山之巅染成金黄,蜿蜒起伏的山脊,围拱着地球的穹窿,黄昏沐浴着神奇的月光。帕拉切尔苏斯记述道:

如此浩瀚的苍穹不只有一种容颜,而是由纷呈多姿的形态所构成。

---

<sup>①</sup> J. Meder, *Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina*, Neue Folge (Wien, 1922), vol. I, pl. 30.

<sup>②</sup> 巴塞尔美术馆。P. Ganz, *Handzeichnungen Schweizerischer Meister des XV. - XVII. Jahrhunderts* (Basel, 1904-1908), vol. I, pl. 21.

在弗吕豪夫的画中,一种特定的地方色彩被当作万物的属性。阿尔特多费尔画中的色彩与帕拉切尔苏斯记述的基本物质的状态很相似。

它们没有固定的某种色泽,但五颜六色却由此而生。原始事物是由许多色彩构成的。<sup>①</sup>

阿尔特多费尔同时代人胡贝尔赖以成名的,是他出色的风景素描。他第一个关注身边的母题,以地理志的准确性来描绘它们。他认为:最平凡的事物都可以作为绘画题材。在意大利,只有理想中的英雄和圣人才是值得美术表现的主题,但北方的素描画家却把小河侧畔的几株垂柳、水边磨房提升到与之相同的高度。在阿尔特多费尔的影响下,胡贝尔晚年的绘画主题也从身边的琐碎转向宇宙的宏阔。在1541年一幅素描中,<sup>②</sup>他的画面已经扩展成为地球的巨幅全景画,画面囊括了湖泊、高耸的峰峦、冰河及城镇。在他1551年的素描中,我们面对的是石化的宇宙起源,奔涌的岩浆结晶为幻想中的群山,茫茫松林像披在它身上的绒毛,丛林深处是山民的村庄。我们已经来到勃鲁盖尔的宇宙风景画的门槛外,这是他艺术创作的源泉。

阿尔特多费尔则背道而驰,虽然他的艺术借用来自故乡的母题,但他将大宇宙浓缩成为静谧的构图。接着,他在绘画和木刻两个领域中,迈出了将风景画作为独立画种的重要一步。在

---

① *Dess Buchs Meteorum Caput I.*

② London, University College. K. T. Parker, *Belvedere*, Ⅷ, 78 ff.

一幅蚀刻版画中，<sup>①</sup>他将一株枝条茂盛、纪念碑式的老枞树作为构图的主要对象而英雄化了。在多瑙河峡谷宁静的绘画(慕尼黑,旧画藏馆)中,阿尔特多费尔将风景画从一切宗教、历史及寓言性的内容中解放出来,开拓了拥有独立的,在近代美术中占有重要地位的画种。这种静谧和谐的绘画将伟大的神秘主义者弗兰克[Sebaseian Franck]的感觉视觉化了,这位哲学家是思想领域中新泛神论自然观念的后继者,在他关于人类技术和科研成果的著作中<sup>②</sup>也包含着同样的情感:

正如空气充斥了一切空间而不为一隅所困,正如太阳远离大地,但它的光芒却普照整个地球,使人间万物郁郁葱葱、茁壮成长,神栖息于万物中,万物也驻于神中。

---

<sup>①</sup> Bartsch mno. 67; W. Schmidt, no. 103; H. Voss, *Albrecht Altdorfer und Wolf Huber* (Leipzig, 1910), pl. 32 (*Meister der Graphik*, vol. 3).

<sup>②</sup> 'Die vier Kronbüchlein' ('Von der Heillosigkeit, Eitelkeit und Ungewissheit aller menschlichen Kunst und Weisheit'). V. Dilthey, 'Auffassung und Analyse des Menschen im 15. und 16. Jahrhundert', *Gesammelte Schriften*, vol. 2, pp. 80 ff.

## 第四章

# 宗教改革、人文主义 及新人类观

16世纪,欧洲北方的宗教改革与艺术、科学创新同时出现,这一因素导致了内容丰富的文化绘画,而且带来了许多问题。虽然这一变革在意大利也同样如火如荼,但它仅限于从萨伏那洛拉到巴尔德斯[Juande Valdés]的单纯征候与个性产物,它并不妨碍与人文主义发展和艺术复兴步调一致的宗教生活的传统进程。在北方,宗教改革的要求对艺术的理性生活产生了强烈的影响。在德国,这种影响比其他任何国家都要强烈。

在北方欧洲,人文主义与艺术复兴在15世纪末的相同时期中迅猛地勃兴起来。英语 Humanities 和德语 Humanistische Bildung 包蕴的各种理性精神价值的基础,也就奠定在那个时期。它与古典语言研究互相渗透,难分难舍,没有拉丁语和希腊语的知识就无法研究人类自己。当然,这种知识中也包括语法、句法和词汇记忆以外的内容——即对待生活的新的精神态度。在中世纪,已经开始有人部分地模拟古典作家,但真正理解这些作家的独特个性却始于这一时期。人文主义努力恢复古典人性和纯正的语法,这些努力确立了基于理性文化的新的人类理想以及个性的精神自由与自律。它的含义比意大利人所说的 rinascita 更为深刻。这与对古代形式的皮毛模仿截然不同。在北



方欧洲,它明确意味着有关性格与理性个性的新人类观的确立。<sup>①</sup>

古典研究的新精神首先出现于维也纳、巴塞尔与奥格斯堡等城市。这些北方通往南方的门户很容易受到新文化的渗透。奥格斯堡是面向意大利的艺术和经济的桥头堡,该城的商界领袖富格尔家族在这儿完成了可与佛罗伦萨美第奇家族相媲美的使命,其他任何德意志城市都不像奥格斯堡那样富有南方气息。意大利文艺复兴新艺术对奥格斯堡的渗透也是其他一切城市无法比拟的。奥格斯堡的布克迈尔和小霍尔拜因[Hans Holbein, the Younger]用一种自然或自发的方式使北方艺术充满了南方的光辉和新人文主义的精神。在奥格斯堡成为文艺复兴的城市之前,人文主义的理性文化已经占领了维也纳和巴塞尔。1497年,新人文主义运动最早的领袖采尔蒂斯,被马克西米连皇帝任命为维也纳大学的修辞学和诗学教授。他在他的讽刺诗、颂诗以及《爱的四书》中,努力模仿古代的诗人们。正如丢勒《启示录》插图中可以看到与11世纪初期中世纪艺术的某种新关系那样,采尔蒂斯实现了对中世纪早期拉丁语法的再发现。他再版了甘德斯海姆的赫罗斯维塔修女的拉丁语喜剧。丢勒为她的好几本书绘制题头与插图。<sup>②</sup>1508年2月,布克迈尔在采尔蒂斯去世之前,应邀为他绘制了一幅纪念性木刻(图31)。这幅木刻画是诗人的半身像,他像长眠在墓碑上的人,闭着眼睛,双手交叉搁在书上。拱门环绕着诗人。整个画面就像是一座罗马墓碑,

<sup>①</sup> Konrad Burdach, *Reformation Renaissance Humanismus* (Berlin, 1928).

<sup>②</sup> *Opera Hrosuite illustris virginis et monialis germane gentis Saxonica opte nuper a Conrado Celte inventa* (Nürnberg, 1501); *Quatuor Libri Amorum* (Nürnberg, 1502).

故人在小神殿中面对着我们,阿波罗和墨丘利在三角小空间中悲叹。<sup>①</sup>

人文主义文学的另一个中心是巴塞尔,那儿有许多繁忙的印刷厂。在巴塞尔,不仅古代诗人和哲学家的著作能够出版,而且还能出版现代讽刺作家的作品,例如我们已经提到过的与采尔蒂斯同时代的布兰特。丢勒和其他一些青年画家虽然有敏锐的现实观察力,但在为布兰特的《愚者之舟》作插图时,仍属于晚期哥特精神之中。在布兰特为自己所画一幅漫画中,他遵照中世纪哲学者的典型形象,把自己描绘成一个狂热的藏书家。在1508年布克迈尔绘制的布兰特肖像中(图32)<sup>②</sup>,他那高贵、充满活力的脸庞,就像意大利徽章上的侧面头像一样机敏而优雅,充满了文人学者的内在尊严和自我意识。这幅肖像体现了个性的新观念及其价值,其本质是属于人文主义的。

接替采尔蒂斯在维也纳大学教席的,是人文主义者科斯皮尼,这位出身于福兰克的年青人有着非凡的经历。他27岁成为大学校长,皇帝授予他“桂冠诗人”的称号。他最重要的著作描述了凯撒和罗马的皇帝们。在那些书籍中,他按照古代文化,美化了德意志皇帝的思想。科斯皮尼是克拉纳赫的朋友。1502

---

① H. A. Schmid, *Forschungen über Hans Burgkmair*, Dissertation (München, 1888), p. 32; E. Panofsky, 'Conrad Celtes und Kunz von der Rosen'. *Art Bulletin*, vol. 24 (1942), p. 42; A. Burkhard, *Hans Burgkmair der Aeltere (Meister der Graphik)*, vol. 15), (Berlin, 1932), catalogue no. 9, dated 1507; M. Geisberg, *Der deutsche Einblatt Holzchnitt* (München, 1923 - 1929), no. 504.

② 卡尔斯鲁厄美术馆。A. Burkhard, *Hans Burgkmair d. Ae.* (Leipzig, s. a.), pp. 79, 80.

年，克拉纳赫为他和他的妻子画了幅肖像(图 33)。①这对肖像堪称旧德意志最美丽的肖像画，它成功地表现了对人生的新的积极态度。两位年青人淹没在自然的宇宙整体中。夫妻俩穿着最有特色的衣裳，坐在户外生机勃勃的草地上，草地四周还有些野生植物，这些特征是史无前例的。29 岁的大学教授披着黑色天鹅绒和茶色皮毛缝制的庄重的教授长袍，戴着酒红色的帽子，金色的卷发围绕着他那张玫瑰色的面庞。他容光焕发，流露出驾驭时代和世界难题的坚定信念。绚丽的风景展示出我们在多瑙河派早期作品中熟悉了的自然魅力。粗壮的橡树伸向森林和山崖。现实和幻想中的丰富多彩的生活都身处于这一风景中——河畔有洗衣妇和浴者、森林中有流浪汉、猎人、云游诗人和龙。天空中有一颗星和属于教授星相的昴。星座和各种自然力将人置于它的摆布下。这两幅肖像画将新人文主义的尊严和早期风景画家、科学家和泛神论感情视觉化了。科斯皮尼第一个妻子、16 岁的安娜的肖像光灿夺目，比她丈夫的画像更胜一筹。她那红色织锦和黑天鹅绒缝制的衣裳，与四大元素——以太、火、水和大地——所统治的鲜花盛开的自然交相辉映。她那孩子般的脸，在辉煌自然的炫耀下甚至显得有些阴郁。这对肖像显然是结婚肖像画。夫妻双方的星相上的鸟，即昴和鸚鵡栖息于一棵树上。这棵树在前一章讲过的圣哲罗姆的画中也出现过。这对肖像画也许是艺术家赠给他俩的结婚纪念品。

18 年后的 1520 年，施瓦比亚木板画家斯特里格尔 [Bern-

---

① 温特图尔·赖因哈特收藏。H. Ankwitz v. Kleehoven, 'Cranachs Bildnisse des Dr. Cuspinian und seiner Frau', *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, vol. 48 (1927), pp. 230 ff.; M. J. Friedlander und J. Rosenberg, *Die Gemälde von Lucas Cranach* (Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1932). nos. 6, 7.

hard Strigel]又为科斯皮尼和他的亲人绘制了一幅合家欢。<sup>①</sup>在这幅画中,学者的容貌已大异往昔。他有了两个孩子,其中一个已经长大成人。学者青年时期进取的活力、狂飚突进的气质已凝结在大学教授的矜持风度中。他显得有些心宽体胖了。他的第二位妻子阿格奈斯是一位娴静、谨慎的主妇,她懂得自己在著名教授身边的位子。这幅画的构图、线条及色彩也趋于缓和,趋于宁静的均衡和清澈。往日丰富多彩的背景只剩下一棵秃树。这个神圣家族成员的名字写在每个人身上,他们扮演着圣者的角色。

在科斯皮尼的推荐下,克拉纳赫以接近于自然的率直天性,为维也纳大学评议会其他成员画肖像。奥地利人总是喜爱自然。1503年,克拉纳赫为校长斯特凡·路易斯博士画了肖像。<sup>②</sup>他虽然缺少他同事科斯皮尼的那种欢乐,但在午后蓝天白云的灿烂阳光下,小憩的神态更具有成熟男子的风采。在这幅肖像画中,画中人物那被太阳晒黑的脸,以及身着镶有褐色貂皮的深红大袍,表现出了温暖无比的效果。同时,这种温暖也洋溢在他那天然无饰的人性情感中。校长夫人也表现出成熟安详的性格,这与她衣裳色调中欢快的木茵红与金色十分协调。这些画堪称新世纪使者的肖像,如果我们将这些画与15世纪后期的肖像画比较一下,就会更清楚其中落落大方的人性和世俗性质。老布克迈尔[Hans Burgkmair, the Elder]的父亲托曼·布克迈尔[Thoman Burgkmair]在1498年为富豪富格尔[Jakob Fugger]和

① 威尔沙克[Wilczek]伯爵, Seeborn 城堡。奥地利低部(原位于维也纳近郊的 Kreuzenstein 城)。

② 纽伦堡,日尔曼国民博物馆 Friedlander - Rosenberg, nos. 8, 9.

他年轻貌美的妻子西比拉画过结婚肖像。<sup>①</sup>画面仍充满了哥特式的做作和克制。富尔格是当时欧洲财政的顾问,是帝国经济的后盾,但我们无法从这幅肖像画所表现的有产阶级的优雅风度中感受到他那令人凛然的力量。由此可见,在克拉纳赫那些维也纳肖像画中,人物个性得到多么强烈的张扬啊!如果我们把哥特时代末期这幅奥格斯堡夫妻的肖像画,与文艺复兴末期的肖像画作一比较,我们会对此有更深的感受。1527年,布克迈尔的弟子卢卡斯·弗尔特盖尔[Lucas Fartenagel]为师傅、师母画了幅肖像画(图34)。<sup>②</sup>黑色背景中,被剥夺了生活勇气的老人充满了悲剧性的萎靡,他心灰意懒,把脸扭向画外。布克迈尔的妻子在后里握着镜子,镜中可以看到两个死神的头颅。铭文如下:“我们人生的状况就是如此,除了镜中所现,我们一无所有。”文艺复兴盛期的积极精神、生活乐趣已经衰退,人们再次考虑来世和什么是永恒价值。现实世界的虚妄暴露无遗,但人们再也不可能重新返回中世纪,在幻想的天空中飞翔。生命必须被超越,而人性必须在那里受到严厉而苛刻的验证。生活已不是个性化的艺术实践,而是义务和任务。宗教改革赋予生命以这种新的意义。在作于1550年的老克拉纳赫《自画像》中那严峻的面容上,我们可以读解出这一含义。<sup>③</sup>作为艺术家,克拉纳赫是

① 以前收藏于奥地利的海尔佐根堡修道院,现在由伦敦个人收藏。E. Buchner, 'Die Augsburger Tafelmalerei der Spätgotik', *Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst*, vol. II (Augsburg, 1928), pp. 81 ff.; E. Buchner, *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit*, (*Denkmäler deutscher Kunst*), Berlin, 1953, pp. 180, 220, no. 204, fig. 204.

② 维也纳美术馆。Inv. no. 924. L. Baldass, *Pantheon XVII* (1936). pp. 143ff.

③ 佛罗伦萨美术馆。Friedlander - Rosenberg, no. 342.

路德派新教最忠实的解说者。

1509年,克拉纳赫为维滕贝格大学的法律教授、校长、纽伦堡的克里斯托夫·舍伊尔[Christoph Scheurl]博士画了一幅肖像画。<sup>①</sup>那年,博士因此为画家写了赞辞。这些赞词是填补克拉纳赫传记的宝贵资料。<sup>②</sup>1504年,这位以福兰克小镇克拉纳赫为名的画家,被萨克森选帝侯、智者腓特烈召至维滕贝格,成为他的宫廷画师。他就这样来到新教运动的中心。起初,他的画还保持着几分奥地利时代的绘画风韵。例如在1506年的一幅木刻画中,萨克森王子在以维滕贝格为背景的山水中,骑着小马驰骋。<sup>③</sup>但不久之后,绘画性的灵巧在他的画中逐渐消退,克拉纳赫开始专攻作为人性图像的肖像画。

在1509年的铜版画中,<sup>④</sup>克拉纳赫描绘的腓特烈是个正直、虔诚、慎重的男子。他是德意志诸选帝侯中最受尊敬、最富同情心的人物。马克西米连[Maximilian]死后,如果他意识到自己拥有控制互相纷争的各种势力的强大力量,他极有可能当选为德意志皇帝。但腓特烈讨厌武力,他只喜欢用城堡来装点他美丽的领地,这些城堡中收集了许多杰出的艺术品。<sup>⑤</sup>他早先曾是丢勒的赞助者,而丢勒也向他奉献了他晚年最感人的铜版肖像画。<sup>⑥</sup>在那幅铜版画中,选帝侯成为深谋远虑的精神象征,

① 纽伦堡,肖洛尔男爵收藏。Friedlander - Rosenberg, no. 22.

② J. C. Schuchardt. *L. Cranach der Aeltere, Leben und Werke* (Leipzig, 1851, 1871); J. Heller, *Lucas Cranachs Leben und Werke* (Nürnberg, 1854); E. Flechsig, *Cranachstudien* (Leipzig, 1900).

③ Bartsch, no. 116; Schuchardt. no. 123.

④ Schuchardt, no. 3.

⑤ Leopold von Ranke, *Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation* (Berlin, 1839 - 1847).

⑥ 有1524年的记年。Bartsch, no. 104; Meder, no. 102.

他脸部线条刚劲有力的造型,表现出他那巨人般的人格力量。丢勒似乎将自己的几分苦斗精神赋予他的模特儿。克拉纳赫的木刻《在圣母前祈祷的智者腓特烈》<sup>①</sup>(图 35),准确再现了比他文静性格更真实的形态。腓特烈为其礼拜堂搜集的宝物中有许多圣物。<sup>②</sup>他坦诚的面庞流露出发自内心的敬虔之情。他的率直和公正是他支持宗教改革事业的真正原因。他像路德那样,对圣经抱有深深的敬意。因此,他成为路德为追求神言纯正性而斗争的政治庇护人。

逼真的人物肖像是克拉纳赫艺术的特长。不言而喻,强调个人信仰虔诚与否的新教精神氛围,当然会激发克拉纳赫的艺术才能。就这样,克拉纳赫成了宗教改革者的肖像画家。他在自己的生活中实现了新教圣化的理想,即每天勤奋劳动。除了艺术创作活动外,他还作为市参事会员的书记,投身于公共生活。最后,他还担任了维滕贝格市长的职务。克拉纳赫是路德博士的密友。1520年,克拉纳赫第一次为路德制作铜版肖像,路德也在那一年中成了克拉纳赫女儿的教父。当时,路德还是一位奥古斯丁派的修道士。<sup>③</sup>在那幅细腻的铜版肖像中,宗教斗士刚毅的面容充满了为福音斗争的不屈信念。他的皮肤覆盖在他那一往无前、坚强有力的头盖骨上,他的双眼放射出机敏炽热的光芒。当时,路德已经公开发行了他的早期力作:《致德意志人民书》、《基督徒的自由》、《教会的巴比伦之囚》。在他看来,宗教的本质是通过坚信神恩的心灵信仰而舍身取义。所谓信仰,

<sup>①</sup> Bartsch, no. 77; Schuchardt, no. 97.

<sup>②</sup> 附有克拉纳赫木刻插图的维滕贝格圣遗物书(Heilighthumsbuch),出版于1509年。C. Dodgson, *Catalogue of Early German and Flemish Woodcuts* (London, British Museum, 1911), vol. II, pp. 290 ff.

<sup>③</sup> Bartsch, no. 5; Schuchardt, no. 6.

是一种内在经验,它不需要外在象征的器具、圣衣或宗教场所。人必须塑造心中的基督。由于信仰是灵魂中无形的过程,所以人必须通过“在现世中完成神的伟业”来证明他的信念。路德对于道德人格的这些果敢断言,与克拉纳赫肖像画中那种强硬语言所表达的意念是相同的。

1521年,路德在沃尔姆斯国会为其主张辩护后,在归来的途中遭到了强制性的保护性监禁。他立即写信告知此事的惟一朋友就是克拉纳赫。我们不禁想起丢勒在尼德兰听说此事后心灵所受的震撼。路德在写自沃尔姆斯的信中再三提到克拉纳赫。当他留着美髯、身穿全副铠甲,化装成“乡神伊尔格”悄悄回到维滕贝格时,克拉纳赫为他作了一幅肖像素描写生,并将它复制成一幅并不逊色于其他绘画作品<sup>①</sup>的强有力的木版画(图36)。<sup>②</sup>

1522年,路德违背选帝侯用心良苦的忠告,在维滕贝格恢复了公开活动。他服从于来自内心的呼唤。在1526年克拉纳赫绘制的肖像画中,我们看到的是一位将自己的命运托付给上帝,严肃而坚毅的男子汉。与这幅肖像配对的是路德夫人凯特琳娜·冯·波拉的肖像画。这也是一对结婚肖像。<sup>③</sup>克拉纳赫作为证婚人出席了这位宗教改革者的婚宴。当路德第一个儿子出世时,他又成了他儿子的教父。克拉纳赫和他的朋友是路德最忠实的追随者,他曾为路德宗教改革的小册子设计过扉页和插图,他的弟子甚至和大学中的天主教学生发生过激烈冲突。

① 莱比锡造型美术馆。Friedlander - Rosenberg, no. 125.

② Schuchardt, no. 179.

③ 柏林。R. von Goldschmidt - Rothschild 伯爵夫人收藏。Friedlander - Rosenberg, no. 160.



沃尔姆斯城的路德故居中保存着路德父母的肖像画。这是克拉纳赫给人印象最深的肖像作品。<sup>①</sup>这对肖像绘制于1527年,那一年,老俩口来维滕贝格看望他们那声名卓著的儿子。路德出生于图林根一个古老的农民家庭。他曾这样写道:

我是农民的儿子。我的父亲、祖父和先辈们都是正直的农夫。后来,我父亲搬迁到曼斯菲尔德,当了一名矿工,然后在那儿生下了我。

老汉斯·路德作为无愧于伟大儿子的父亲出现在画中,他充满了内在的活力和力量,严肃的神情中还带着令人生畏的严厉和铁面无私,路德年少时曾为此吃了不少苦头。路德的母亲是一位卑微的德意志农家妇女,她将她在艰难岁月的劳作视为向神的奉献。克拉纳赫先在纸上为模特儿作水彩和水粉素描,然后在此基础上小心谨慎地绘制肖像画。这些素描比完成后的板画更直接、更生动。出于幸运的偶然,路德父亲的素描保存至今(图37)。笔者在1931年发现了它,并将它购入阿尔贝蒂娜美术馆。<sup>②</sup>老人性格的伟大在素描原作中给人留下了更深的印象,他就像自然界的精灵一样,出现在我们面前。在这幅画中,克拉纳赫在奥地利时代肖像画中的泛神论感情又苏醒了。

毫无疑问,克拉纳赫对人性庄严姿态的这种执著追求,意味着他早年充满丰富想象力的艺术的某种贫困化。对艺术而言,

<sup>①</sup> Fridelander - Rosengerg, nos. 253, 254.

<sup>②</sup> O. Benesch, *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* (Wien, 1932), p. 14; O. Benesch, *Meisterzeichnungen der Albertina*, Salzburg, 1964, p. 339, no. VII, 及图版。

新教主义并不合适,它更注重道德及伦理的价值。在克拉纳赫艺术的发展中,我们可以看到新教主义渐逐扩展的阴影。

1514年,克拉纳赫为亨利敬虔公[Henry the Pious]和凯瑟琳·冯·梅克伦堡[Katharina von Mecklenburg]绘制了一对结婚肖像。这对肖像画具有华丽的喜庆外观。<sup>①</sup>阿尔贝特那家族的亨利公爵将新教引入德累斯顿和莱比锡,他年轻时曾是一名火炮收藏家。这些火炮都是克拉纳赫为他设计的。他喜欢亲自为它们打扫卫生。在后来作于1537年的肖像画中,<sup>②</sup>所有绘画性情都消失了,我们看到的是一位手持骇人宝剑、拥戴福音信条的神情阴沉的老公爵。美国大都会博物馆保存着克拉纳赫早期的另一幅青年男子像。<sup>③</sup>在这幅画中,我们似乎感受到模特儿身上逸射而出的柔和辉光,一切对比都溶化在因和谐而获得的绘画性统一之中。1529年,克拉纳赫为天文学家约翰内斯·薛勒博士作了一幅肖像。<sup>④</sup>在阳刚、明快,近乎于抽象的昼光中,模特儿脸上每一条皱纹都显现出他刚毅的性格。克拉纳赫后期肖像画中的人物不再美丽多彩,而是一味地刚毅。

正如我们在宗教改革者最后的肖像画中所看到的那样,严厉性已演变为麻木不仁,就像早期宗教改革运动的精神那样,由生机盎然的湍流冻结成新的教条主义。这种历史过程在现实中也确有其事。新教步入学究式的穷途。这种趋势也是梅兰希顿

---

① 德累斯顿绘画馆。Friedlander - Rosenberg, nos. 53, 54.

② 德累斯顿绘画馆。Friedlander - Rosenberg, no. 286.

③ Friedlander - Rosenberg, no. 49.

④ 布鲁塞尔美术馆。Friedlander - Rosenberg, no. 266.

[Philipp Melanchthon]的悲剧。<sup>①</sup>梅兰希顿是宗教改革者中最好、最仁慈的人，他试图将宗教改革者的宗教决断与人文主义结合起来。他远离一切暴力，真诚希望所有基督教会的统一。在他看来，神学只不过是人类生活道德化的手段。虽然新教将它的伦理学和宗教理论最初就形成于他的“神学事项共通的场”和《奥格斯堡信纲》之中，但他因为“神学家们的愤怒”而最终丧失了所有的希望。他临终前的最后祈祷，仍是祝愿互相争斗的不同教会的和解。在丢勒1526年铜版画<sup>②</sup>中那张异常明朗、精神化的脸，在克拉纳赫绘制的最后一幅木刻肖像中，<sup>③</sup>他已经对生活厌倦了。梅兰希顿情操高尚，他完成了对未来而言亦极为重要的教育工作，并努力获得思想上的明确性——这种明确性与他所倾慕的画家丢勒的创作相类似。这位西塞罗[Cicero]和斯多葛学派的继承人，试图以人性和忍耐的思想来调和分裂基督教社会的深壑，但终因绝望而垮倒了。人文主义走向不同于新教教条主义的道路，在另一种环境中显现出它那最高贵的艺术表现。

神学家梅兰希顿竭力将古典哲学家著作中的人类理性的灿烂的自然之光，纳入一种历史关联之中，这种关联以基督的教诲为完美的终结点。鹿特丹的伊拉斯莫斯也努力洞悉从西塞罗、塞涅卡[Seneca]和柏拉图[Plato]到“基督哲学”的所有历史，这

---

① W. Dilthey, 'Das natürliche System der Geisteswissenschaften im 17. Jahrhundert', IV: 'Melanchthon und die erste Ausbildung des natürlichen Systems in Deutschland', *Gesammelte Schriften*, vol. 2.

② Bartsch, no. 105; Meder, no. 104.

③ F. Lippmann, *Lucas Cranach: Sammlung von Nachbildungen seiner vorzüglichsten Holzschnitte und seiner Stiche* (Berlin, 1895), pl. 55. 这帧木刻是小克拉纳赫在他父亲绘画基础上绘制的作品。

位人文主义者也是以研究古代作家为起点的。对他来说,基督教义的本质就是慈悲、纯真、忍耐和纯洁。因此,那个时代伟大的宗教疑问,向神学家和人文主义者提供了不同努力的“几何学的会合点”。

我们对伊拉斯莫斯个性的认识,很难与汉斯·霍尔拜因<sup>①</sup>为他所作的肖像画分离开来。在这位艺术家为他画的第一幅肖像(朗福德城堡收藏)上,有1523年的记年。学者那活跃、高雅的疑虑神态,被荷兰圣职人员的黑色帽子和镶皮毛的法衣所簇拥。他微微侧向观者一方,但目光却不为之所限,而是超然地眺望着远方。这就是常常使人感到冷漠,决意从尘世束缚中抽身而退的真正的伊拉斯莫斯。围绕着他的是典型的文艺复兴式的圆柱和书籍——对他而言非常可爱的书籍世界。他双手搁在一本装帧精美的书上,书上的希腊语标题是《海格拉斯的业绩》。霍尔拜因还留下了另外一些描绘伊拉斯莫斯的习作。在这些素描中,霍尔拜因用他早期素描作品中常见的纤细线条,表现出学者瘦骨嶙峋的双手。这双手与伊拉斯莫斯的神采飞扬的面庞一样雄辩而富有生机。<sup>②</sup>

当时,伊拉斯莫斯的声名已臻巅峰,是文明世界知名度最高的学者。他正沉浸在古城巴塞尔的友好氛围中。那片亲切的土

---

① 研究霍尔拜因的主要著作有 H. A. Schmid in Thieme Becker. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Kün stler*, vol. 13 (Leipzig, 1924) 以及 *Hans Holbein der Jüngere*, Basel, 1945, 1948. 并请参照 A. Woltmann, *Holbein und seine Zeit* (Leipzig, 1866, 1868); A. B. Chamberlain, *Hans Holbein the Younger* (London, 1913); Paul Ganz, *The Paintings of Hans Holbein* (London, 1950).

② Paul Ganz, *Die Handzeichnungen Hans Holbeins d. J.*, Kritischer Katalog (Berlin, 1937). 霍尔拜因现存全部素描都由这位瑞士学者复制出版(*Denkmaler deutscher Kunst, herausgegeben von Deutschen Verein für Kunstwissenschaft*)。为朗福德城肖像而作的伊拉斯莫斯手、脚部素描现藏卢浮宫。

地不仅风景宜人,而且是学术界的中心,所以能够冷静地思考问题。<sup>①</sup>伊拉斯莫斯以前与霍尔拜因见过面,但不是私人会晤。当时,巴塞爾是北方书籍印刷业的中心,在它的吸引下,伊拉斯莫斯于1514年首次来到巴塞爾。他之所以能保持对西方世界的知识领导权,印刷厂功不可没。他在巴黎和威尼斯曾分别与巴迪斯[Badius]和马赛斯[Quentin Massys]合作。即使在印刷厂业务繁忙的情况下,伊拉斯莫斯也能获得著述、修改以及校对的充分时间。在巴塞爾,有弗罗本[Johannes Froben]的出色的印刷厂,伊拉斯莫斯编辑的古代作家《格言集》和他自己写的《愚人颂》使弗罗本名扬天下。后来,他更热衷于出版圣哲罗姆的著作和新约圣经的希腊语版本。当伊拉斯莫斯逐渐从古典学者转变为宗教思想家后,西方将所有的希望都寄托在他的身上。为了从原典中获得基督教的记录,伊拉斯莫斯主要致力于希腊语的研究。

作为一个高雅而睿智的著作家,伊拉斯莫斯从未懈怠过他那天才的发挥。在从意大利去北欧途中翻越阿尔卑斯山时,他构思了《愚人颂》<sup>②</sup>。在英国朋友托马斯·莫尔[Thomas More]家中,他最后完成了这部著作。在书中,他以某种伟大的精神洞悉了人世间的一切傲慢、野心以及事业成功的虚幻,并嘲讽了社会和他自己。痴愚女神来到傻呼呼的听众面前宣称:如果神和人是幸福的,那将归功于她。她效法古代的诡辩家,发表令人赞叹

---

<sup>①</sup> J. Huizinga, *Erasmus* (Basel, 1928); B. de Ligt, *Erasmus begrepen uit de Geest der Renaissance* (Arnhem, 1936).

<sup>②</sup> *Erasmus Desiderius Encomium moriae i. e. Stultitiae Laus, Lob der Torheit. Basler Ausgabe von 1515, mit den Randzeichnungen von Hans Holbein d. J., in Facsimile mit einer Einführung herausgegeben von H. A. Schmid* (Basel, 1931).

的宏论——事实上,这只是她的自我吹嘘。她毛遂自荐道:那些只会向青年们传授起哄方法的大学教授都是现代诡辩家,我这一套比他们的更管用。她宣布说,所有的智者迟早会露出马脚,而她才是纯真无瑕的。伊拉斯莫斯的朋友,教师奥斯瓦尔德·密考纽斯[Oswald Myconius]让安布罗修斯·霍尔拜因和汉斯·霍尔拜因兄弟俩为他自己私人所有的《愚人颂》抄本作边饰插图。这项工作完成于1515年至1516年的冬季,当时,他正在向青年们作关于《愚人颂》的晚间讲座。其中有一幅素描是,伊拉斯莫斯本人在大街上被美女迷住了,以致于一脚踏进了买蛋女的筐子里。伊拉斯莫斯从奥斯瓦尔德那儿借来的书中看到这些画时很高兴,他叹息道:“噢!如果伊拉斯莫斯还这么年轻,他马上就会娶妻的。”

霍尔拜因和他哥哥安布罗修斯·霍尔拜因[Ambrosius Holbein]都是奥格斯堡的杰出画家老汉斯·霍尔拜因[Hans Holbein]的儿子。儿子的出色的肖像艺术受到过父亲的指点。老霍尔拜因用他那极为生动的银笔素描,为同时代的许多人画过肖像,其中最优美的作品是他为自己16岁、14岁的两个儿子所做的素描(柏林,素描版画收藏馆)。我们从一幅写有1517年字样的青年肖像素描<sup>①</sup>中得出这样的结论,安布罗修斯·霍尔拜因也是一位出色的艺术家。然而,他的生命之花还没有开放就迅速凋谢了——他死于1519年。

霍尔拜因在巴塞尔最初的重要保护人是银行家雅各布·迈尔[*Jacob Meyer*]。当他于1516年当选为巴塞尔市长时,霍尔拜因为他们夫妇俩绘制过两幅优美的肖像画。画中人物是欢乐而

---

<sup>①</sup> 巴塞尔美术馆。E. Schilling, *Zeichnungen der Künstler familie Holbein* (Frankfurt, 1937), pl. 17.

坚定的,充满了作为市民的自豪与谨慎,是文艺复兴瑞士人的典型形象。<sup>①</sup> 迈尔市长还为巴塞尔大教堂订购了一幅圣母画,这是霍尔拜因最伟大的宗教画杰作。画中,他虔诚地跪拜在家族保护者的圣母面前。<sup>②</sup> 这幅画充满了和谐的古典美,具有霍尔拜因在1518年见到的伦巴第绘画的那种深邃的清澄感,但感觉却完全是北方的。此外,这幅画还记录了那个时代的宗教信仰,作为巴塞尔特别激烈的宗教改革动乱的初始时候,是霍尔拜因去英国前的最后一幅作品。伊拉斯莫斯在给霍尔拜因同行的彼得勒斯·埃吉迪厄斯[Petrus Aegidius]的信中写道:“在这里,艺术冷得颤栗。”迈尔属于天主教主教派,他把自己和自己的家族托庇于圣母的保护。

由于为《愚人颂》所作的素描,霍尔拜因受到印刷商弗罗本的注意。从1516年开始,画家成了他手下最忙碌的设计师之一。他创作了许多文艺复兴风格的扉页图案、首字母,页边饰和小花饰,<sup>③</sup>他的设计像伊拉斯莫斯的拉丁文那样清新、高贵、优雅脱俗。其中之一是他为托马斯·莫尔《乌托邦》所作的扉页图案。我们下面还要谈到这位英国哲学家对霍尔拜因的影响,现在我们先简短地谈谈霍尔拜因与巴塞尔学者的关系。把霍尔拜因介绍给伊拉斯莫斯的,是印刷业主阿默巴赫的儿子,年轻的大学法学教授博尼法斯·阿默巴赫[Bonifazius Amerbach],他后来成了伊拉斯莫斯的继承人,是巴塞尔博物馆霍尔拜因全部作品的最初收藏者。1519年,霍尔拜因为他画了一幅肖像画,在青

① 巴塞尔美术馆。

② 达姆斯塔特王宫。

③ H.A. Schmid, 'Holbeins Tätigkeit für die Baseler Verleger', *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, vol. 20 (1899). I. pp. 233 ff.

年学者俊美执著的头像后,几条月桂枝互相交叉,地平线上银装素裹的群峰指向深蓝色的天空。在这幅画中,意大利文艺复兴与北方风格和谐地融为一体。这幅画完美地体现了人文主义精神,而伊拉斯莫斯就是这种思想的象征。

1523年,霍尔拜因又画了两幅几乎相同的伊拉斯莫斯的肖像。其中一幅现藏卢浮宫(图39),另一幅保存在巴塞尔。两幅画都描绘了伊拉斯莫斯写作时的姿态,都是学者的侧面头像,并具有伟大的单纯和清晰。伊拉斯莫斯沉湎于工作中,揶揄的皱纹在他紧抿的口角漾开。在这幅画中,我们看到伊拉斯莫斯正埋头于他所热衷的著书立说。他全神贯注、小心冷静地斟酌词语——可以说,这是现存人文主义肖像画中最具有说明力的作品。

在英国的几次滞留期间,伊拉斯莫斯与当地的许多人文主义者建立起亲密关系,尤其是托马斯·莫尔。伊拉斯莫斯曾将他的《愚人颂》献给他。<sup>①</sup>1526年,巴塞尔的社会形势日益恶化,霍尔拜因带着伊拉斯莫斯写给莫尔的介绍信去了英国。莫尔在12月18日写给伊拉斯莫斯的回信中说:“亲爱的伊拉斯莫斯,您的画家是一位出色的艺术家。”1516年,莫尔出版了《乌托邦》一书,这是政治理想国系列的最初杰作。莫尔的理想国建立在一个岛上,它确立了宗教自由的法则,所有的信仰差异都徐徐消融在一个伟大的宗教之中,信仰和永恒建立在理性基础之上,理想社会的法则是由神移植于此的。莫尔虽然被天主教会册封为神圣的殉教者而跻身于圣人行列,但他的这种宗教理想却与宗教改革者一脉相通。《乌托邦》充满后来成为现实的大胆预言。

---

<sup>①</sup> William Roper, *The Life and Death of Sir Thomas More* (Paris, 1626; Oxford, 1716). 此书是关于该学者最重要的著作。



莫尔是作为与时代相悖原理的牺牲者而倒下的,他是一个伟大的理想主义者。霍尔拜因到达英国时,莫尔的星正在上升,政治家为画家打开了通往英国上流社会的道路。1526年的圣诞节,霍尔拜因开始绘制莫尔全家的巨幅群体肖像。这幅画一直没有完成。1528年霍尔拜因回到巴塞尔时,带给伊拉斯莫斯的礼物就是那幅群体肖像的钢笔素描(图38)。伊拉斯莫斯写了一封感谢信,信中再三提到借助肖像画与友人相会的喜悦。<sup>①</sup>这幅重要作品在这种绘画样式(群体肖像的嚆矢,这种绘画样式在17世纪哈尔斯[Frans Hals]和伦勃朗[Rembrandt]的作品中达到了顶峰。家人以端坐的莫尔和他父亲为中心,聚集在英国式的客厅里。霍尔拜因不仅是一位伟大的画家,还是一位伟大的素描家。他为这幅群体肖像作过一系列出色的彩色粉笔素描,这些素描目前保存在温莎城堡图书馆中。在这些群体肖像素描中,我们看到莫尔16岁的儿媳安娜站在他身后,她很漂亮。<sup>②</sup>20岁的女儿西西里坐在父亲身边,开朗聪慧的目光显示出她的性格。<sup>③</sup>画中的那位老年绅士是高等法院的法官,(她的)祖父约翰·莫尔[John More],<sup>④</sup>他充满生机的脸庞洋溢着活力和英国式的敦厚。

在另外一些绘画和肖像素描中,霍尔拜因还向我们介绍了几位卓越的英国神职人员,他们都是伊拉斯莫斯的人文主义朋

---

① 巴塞尔美术馆 Ganz, no. 24. 派西特[O. Pächt]认为这幅素描上的名字铭文,也许是出自向莫尔孩子教授天文学的尼古拉斯·克拉策(Nicholas Kratzer)之手。(‘Holbein and Kratzer as Collaborators’. *Burlington Magazine*, June 1944)

② Ganz, no. 30. 关于温莎城堡的那幅素描,又见 K. T. Parker, *The Drawings of Holbein at Windsor Castle* (London: Oxford, 1945).

③ Ganz, no. 31.

④ Ganz, no. 27.

友。其中有圣保罗教堂的教长约翰·科利特[John Colet],<sup>①</sup>他是伊拉斯莫斯的一位密友。这位学者博览群书,知识渊博,曾在牛津大学作过有关“使徒保罗书简”的讲座。另一位是罗切斯特主教约翰·费希尔[John Fisher],<sup>②</sup>他在1535年被英主亨利八世[Henry VIII]下令斩首。为了信仰,他和莫尔一起赴殉教者之死。伊拉斯莫斯晚年曾打算将他的著作《传道书》献给他。还有一位是坎特伯雷大主教威廉·沃勒姆[William Warham]<sup>③</sup>;他曾授予伊拉斯莫斯以奥尔丁顿牧师一职,满怀热情地想借此将伊拉斯莫斯留在英国。霍尔拜因还为一位出身于慕尼黑的巴伐利亚人、亨利四世的宫廷天文学家尼古拉斯·克拉策画过肖像。<sup>④</sup>他曾于伊拉斯莫斯在尼德兰的家中与丢勒会过面。克拉策是德国宗教改革的支持者,曾就科学及宗教问题与丢勒通过信。

1528年霍尔拜因重返巴塞尔时,发现他的家庭正处于经济困境中。当时,他为他的妻子和两个儿子画了极为出色的肖像画(巴塞尔美术馆藏),表现了他们疲惫、悲哀的面容。不可思议的是,我们竟然在这幅作品中,看到与格吕内瓦尔德绘画风格的某种近似。当时,巴塞尔的宗教骚乱尤为激烈,新教的偶像破坏运动正处于优势,群众在袭击各个教堂,捣毁一切宗教艺术品。伊拉斯莫斯写道:

修道院、教堂正门和修女院都被洗劫一空,绘画被涂抹掉了,能够燃烧的东西都被投入火中,剩下的东西被砸碎。无论从

① 温莎城堡。Ganz, no. 58.

② 温莎城堡。Ganz, no. 35.

③ 温莎城堡。Ganz, no. 19. 为伦敦兰贝斯宫1527年绘画所作的习作。

④ 上有1528年的记年。巴黎,卢浮宫。

金钱价值还是艺术价值上看,这样做都没有好处。

迫于形势的压力,霍尔拜因勉强屈从于新教的教义。他是1530年6月因不参加新教礼拜和圣餐而被传唤到市议会去的一个人。他为自己所作的辩护理由是:在这样行事之前,有必要就圣餐式作详尽的说明。<sup>①</sup>

伊拉斯莫斯搬迁到了弗赖堡,因为他厌恶巴塞尔事变那可怕的气氛。弗赖堡是信奉天主教的奥地利皇家的领地,费迪南大公向他提供保护伞。在弗赖堡,他不必担心巴塞尔事件的重演。新教实际上使德意志成为文化沙漠。伊拉斯莫斯叹息道:“在路德主义统治的任何地方,人文研究都衰退了。”路德在一次讲演中,对伊拉斯莫斯破口大骂:“他是一切宗教的敌人,是不同一般的反基督者,是伊壁鸠鲁[Epicurus]和卢奇阿诺斯[Lucianus]的标准翻版。”宗教改革完全战胜了人文主义。我们知道,在那个世纪的剩余日子里,虽然还出现了一些创造性天才,但德意志艺术的脊背已经受到难以估量的伤害。在这种环境下,霍尔拜因这样宽容大度的艺术家也无法忍受。他的艺术是属于世界的。1632年,他重返伦敦。

霍尔拜因在永远离开巴塞尔之前,在弗赖堡伊拉斯莫斯的新居中为他画了幅肖像。这幅小型的圆形肖像画(图40)现存于巴塞尔美术馆。素洁的蓝色底子上,这位曾经是整个世界教师的老人人文主义者,拥衾着厚重的黑衣,劳碌和坎坷的一生使他憔悴不堪,但他清瘦的面庞依然隐隐透出内在的光芒——

<sup>①</sup> 'Meyster Hans Holbein der maller spricht, man muss im den disch bass uszlegen, ob er gang'. E. His, 'Holbeins Verhältnis zur Basler Reformation'. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. II (1879), p. 156 - 159.

那光芒来自于伊拉斯莫斯心中永不熄灭的理性之焰。他虽然知道时代对精神、宗教提出的要求,但还是从路德提出的激进结论中悄然退去,不敢和旧教分道扬镳。他偏好静谧、和谐与均衡的人文精神,厌恶暴力。<sup>①</sup>朋友莫尔和费希尔之死在他心灵上投下了阴影。他的这一立场可以与站在新教一侧的梅兰希顿进行比较。在同一时期,霍尔拜因也为梅兰希顿画了一幅同样的细密画(汉诺威州立美术馆)。正如梅兰希顿晚年因调解互相抗争的教会的失败而抛弃幻想一样,老伊拉斯莫斯怀疑的目光似乎已洞悉,一切企图用剑与火征服天上王国的努力是徒劳无功的。

霍尔拜因最后一幅伊拉斯莫斯肖像,是学者去世后制作的一幅木刻,这幅木刻发表在1540年出版的伊拉斯莫斯选集中。这是为这位人文学者绘制的一种可供印刷的墓志铭。《僧房里的伊拉斯莫斯》倚靠着他的象征,朱庇特护界神的柱像,站在文艺复兴风格的圆形拱门中。亚历山大·斯图尔特[Alexander Stewart]曾送给伊拉斯莫斯一只镶有古代宝石的戒指,宝石上刻有护界神朱庇特的形象。后来,伊拉斯莫斯把刻有其象征的那枚宝石当作印章使用。他把护界神与万物极限的理念联系起来,这样,护界神就使他想起人生的归宿。在那幅画中,伊拉斯莫斯站在这一象征的背后回首往事。木刻画中的护界神不仅象征着伊拉斯莫斯,而且还象征着那个文化时代,西方历史上最伟大时代的终结。

---

<sup>①</sup> R. Pfeiffer, 'Humanitas Erasiana', *Studien der Bibliothek Warburg*, vol. XXII (Leipzig, 1931).

## 第五章

# 晚期哥特式绘画 与文艺复兴绘画的融合

### ——尼德兰的大师们

德意志民族有这样一种特性，他们往往中途截断某一发展过程，抛弃已经取得的伟大成就，投身于另一种新的发展潮流之中。德意志民族的这一特性会造成突然的变化，产生非理性的跳跃。德意志历史上一再遭遇的灾难性转向，亦缘由于此。这一民族特性在造型美术上也有所反映。它使我们想起成年丢勒在回顾青年时代给他带来很大影响的作品时所发出的感慨。<sup>①</sup>

与之相反，西欧各国，尤其是尼德兰的发展趋势却十分稳定。由于广泛的国际联系，尼德兰比北欧各国更迅速地吸取艺术和科学上的新发现和新趋势。尽管如此，文艺复兴的荷兰和佛兰德斯绘画却仍然继承了中世纪晚期以及早期尼德兰绘画那源远流长的伟大传统。到15世纪，尼德兰绘画达到其他任何地方都未曾达到过的卓越高度。强烈的历史意识使荷兰和佛兰德斯的美术家避免了德意志人与历史一刀两断的鲁莽作法。在

---

<sup>①</sup> 见丢勒1506年2月7日寄自威尼斯的信件。带来很大影响的作品也许是指意大利的铜版画。

此,我举二三例说明这一点。<sup>①</sup>

15世纪后期德意志的主要画家、铜版画家施恩告尔的作品具有强烈的感染力,青年丢勒一看到他的作品,就产生了拜他为师的迫切愿望。《玫瑰花篱圣母》是其真迹中最好的作品,这幅作于1473年的杰作现存于科尔马。它完全体现了晚期哥特艺术中的圣母理想。它构图均衡,重点突出,作为当时画风特点的轻盈波动充满了整个画面。圣母欣长的外衣飘飘冉冉,褶皱萦缠,轮廓线飘忽不定,人物像脆弱的棘枝那样纤细。按南方的标准,这幅画还很粗卑,圣母脸部和手掌细部的描绘具有强烈的德国韵味,这种描绘与凸现于抽象金色背景中的花鸟的自然主义观察,并没有损害画面的整体构思和谨严的绘画风格。一切都基于表情丰富的线条。绘画本身价值远比其铜版画更受压抑。

在施恩告尔绘制此图的30年后,丢勒在威尼斯作了《鹈鹕圣母》。<sup>②</sup>天使和正在与花鸟嬉戏的儿童簇拥着圣母。这幅画的主题与施恩告尔的《玫瑰花篱圣母》完全一样,但两者已经有了很大变化。三角形构图演变成为略呈圆形的固体组合。玛利亚庄重的形态笼罩着画面,儿童也包容在她的轮廓中。哥特艺术的不稳定荡然无存,圣母的双手强劲有力,头部呈圆形,面容也是典型的理想形态。就像贝利尼[Giovanni Bellini]的绘画一样,圣母靠着祭坛壁障坐着,明亮的光线使一切景物具有色彩和雕塑效果。转眼之间,艺术的目的与理想的位置几乎被颠倒过来。

就像丢勒在德意志画坛上扮演的角色一样,尼德兰文艺复

<sup>①</sup> M. Dvorák, 'Ueber die geschichtlichen Voraussetzungen des niederländischen Romanismus', *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, p. 208.

<sup>②</sup> 画上有1506年的记年。柏林国立博物馆。

兴的开创者是马西斯[Quentin Massys]和马比斯[Jan(Mabuse) Gossaert]。下面,我们将他们的几幅作品与尼德兰较早期的作品作一个比较。在15世纪30年代,杨·凡·爱克[Janvan Eyck]绘制了《教堂中的玛利亚》。站在哥特式教堂侧廊里的玛利亚不仅体态轻盈,而且有着超人的身高(图41)。<sup>①</sup>泻入窗棂的阳光以神奇之光的诗意洗涤着教堂。光与色酿造的统一不仅极度现实,而且充盈于那假日般的氛围和清静闲适的情景之中。身穿祭服饰的天使面对着中央大厅祭坛上的明亮烛光,像唱诗班的孩子那样履行着他们的使命,而玛利亚就是这座教堂神圣气氛的具体表现。

大约70年后,马西斯也画了一幅《教堂中的玛利亚》<sup>②</sup>(图42,安特卫普,安托万·德·赛伦伯爵收藏)。正如我们在梅姆灵的晚期绘画中看到的那样,文艺复兴建筑的风格因素已被应用于画中的建筑物。富有表现力的华丽装饰已经销声匿迹。这两幅画的表现方法虽然不同,但马西斯仍试图表现与扬·凡·爱克的相同精神。圣母妙曼的躯体裹着褶皱丰富的透明外衣,像天后一般款款而出。当小天使们围着怯懦的婴儿翩翩起舞时,华丽的乐曲奏响起来。通过圆形拱门,我们看到天使正在恭候玛利亚的来临。他们铺设宝座,高举松明,在静谧的教堂大厅中排列起庄严的队列。

1460年,15世纪晚期布鲁日画派的领袖梅姆灵[Hans Memling]为基特维里的约翰·邓恩爵士[Sir John Donne of Kid-

---

① 柏林国立博物馆。关于以下各章涉及到的佛兰德斯及荷兰美术家,均可参照 M. J. Friedlander, *Die altniederländische Malerei*, 14 vols (Berlin - Leiden, 1924 - 1937)。

② L. Baldass, 'Gotik und Renaissance im Werk des Quinten Metsys', *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, Neue Folge, vol. 7 (Wien, 1933), pp. 137 ff.

welly]画了一幅祭坛画。在哥特式的庄重气氛中,赞助者的家人和奏乐天使在守护圣人的引导下,围在宝座上的玛利亚周围。<sup>①</sup>背景中加入了一些寂静的佛兰德斯风景,几对修长的人物互为对称地排列在圣母身后,他们不仅无损于庄严虔诚的氛围,而且还具有使之升腾飞扬的效果。

1511年,马比斯为另一位意大利赞助者绘制了马尔瓦尼亚的三联画。这幅画现在保存在巴勒莫美术馆。从1508年到1509年的两年中,马比斯一直居住在意大利,但在这幅三联画中,他落笔前刚刚体验过的南欧美术那雄壮的、纪念碑风格的痕迹却荡然无存。在画中,玛利亚依然在天使乐团的簇拥下,坐在宽敞的屋内。窗外田园牧歌式的风光依稀可辨。虽然天使们取代了身穿长袍、神情腼腆的孩子,以半裸的神童现身于画中,但假日般的闲适氛围依然如故。梅姆灵画中庄严的贵族建筑,在这里成了石材和金属构成的玲珑剔透的华丽花边。在晚期哥特火焰样式的五彩锦缎般的建筑中,我们看不到一点南欧文艺复兴的蛛丝马迹。在连续不断的摇摆和曲线萦缠下,建筑物的框架仿佛是龙骨状的拱门。15世纪绘画那宝石般的完美一如往常。在两侧的翼画中,远离尘世的超然情趣更为强烈。圣凯瑟琳和圣多罗西坐在贝让修道院的院子里苦思冥想。她们身边的侍女有的在翻书,有的在催促她们制作花环,但圣女并不为之所动。马比斯有意保存了晚期哥特形态的世界。在其他一些作品中,他显然已经知道丢勒对文艺复兴的发现,但他仍然为保持古老传统而呕心沥血。

丢勒虽然从承上启下的前辈施恩告尔那儿学到了许多东西,但他们俩人有一种精神断裂,这种断裂暗示了他们属于不同

<sup>①</sup> 现由贾瓦斯·德文郡公爵收藏。



的时代。从扬·凡·爱克到马西斯的这一演变过程长达四分之三个世纪,但却看不出这种裂痕。一个巨大的、统一的发展潮流淹没了基本精神形态的突然变化,将西方绘画一个伟大章节的开端和另一个章节的终结的巨匠们联系在一起。马西斯对早期尼德兰“英雄”绘画的回归,对扬·凡·爱克、赫里斯特斯〔*Petrus Christus*〕、不来梅巨匠未登〔*Der Rogier van Weyden*〕的回归,正如我们在丢勒《启示录》插图和格吕内瓦尔德坦诚自白中所看到的那样,不是对刚刚过去的哥特晚期非英雄主义艺术的抗议,而是顺应其自身发展规律的必然结果。

尼德兰美术一直扮演着自律的角色。16世纪的尼德兰虽然和德国一样卷入政治、文化和宗教纷争的漩涡,但从来不像德语国家那样走极端地将美术一脚踢开。在尼德兰,夹在两个伟大时代中的过渡阶段产生了许多富有魅力的美术作品,它们不是卓越个人的创造,而是极为丰富的艺术文化的记录。

在本书研究的那个时期,尼德兰在政治上是勃艮第玛利亚的夫君、马克西米连一世统治下的统一体,但与此同时南尼德兰、佛兰德斯和北尼德兰(荷兰)的民族分裂明显化,不时出现兼并与合并的政治变动。在佛兰德斯,昔日的绘画中心的布尔日和卢万,向该国经济、文化中心安特卫普和宫廷所在地布鲁塞尔转让它们曾经拥有的崇高地位。在荷兰,在17世纪美术中举足轻重的哈莱姆、代尔夫特、莱顿等城市的艺术流派开始显示出它们的特色。尼德兰美术并不局限于尼德兰的地域,虽然意大利文艺复兴在15世纪只囿于意大利境内,而尼德兰风格却风靡整个欧洲。为了了解这一国际性的现象,我们有必要来看看几位外国的尼德兰大师怎样由古典美术朝新的绘画风格发展的。

丢勒在马林(梅伦赫)停留期间,曾谒见过皇帝的女儿、荷兰统治者、奥地利的玛格丽特女大公〔*Margaret of Austria*〕。公主

让丢勒看了40幅一组的小型板画。丢勒在日记中写道：“我从来未见过比它更高雅的精品。”这些使丢勒如此激动的板画取材于基督传和圣母。这套组画出自于任事卡斯蒂利亚的伊莎贝拉 [Isabella of Castile] 的宫廷画家胡安·弗兰德斯之手，<sup>①</sup>还被称为《伊莎贝拉的小礼拜堂》。其中一部分现存于马德里皇宫，另一部分收藏在欧洲的几个美术馆中。如果看看现存卢浮宫的《基督与萨马利坦的女人》，我们就会明白，这些作品的高雅构图、精巧图式和超凡脱俗的色彩无不优美绝伦。基督修长的身体与背景中悬挂井桶的柱子和树干十分和谐。由微妙而流畅的线条所勾勒的妇人洋溢着孩童般的纯真。画面构思像金银饰品那样完美无缺，色彩华美得如同彩虹一般。在人物身后，西班牙光秃秃的石山在光雾中渐渐隐退，潜入深邃的大气中，具有异常美妙的空间效果。弗兰德斯 [De Juan Flandes] 从1496年起一直服务于伊莎贝拉，他于1519年歿于帕伦西亚。他的美术对其故国几乎没有产生什么影响，但他却将尼德兰美术的声誉弘扬于国外广阔的地域。他的板画有一种宝石般的完整性，就像1500年前后佛兰德斯抄本的插图那样令我们赞叹不已。弗兰德斯抄本插图的杰作之一，是现藏于维也纳国立图书馆的《生命之园》。<sup>②</sup>巨人般的圣克里斯托弗从遍地岩石的海滨抱起年幼的救世主。夜的帷幕垂向大地，晚霞的余辉染红了天空。在前景中，渔夫们借着松明的光亮在捕鱼。光与环境和谐地融为一体，整个画面真实感人。插图画家往往是观察现实的前驱者。

胡安·弗兰德斯还是一位优秀的肖像画家，他曾为不少皇室

① C. Justi. 'Juan de Flandes', *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, vol. VII (1887), pp. 157ff.

② 参见 F. Dornhoffer 的 *Hortulus Animae* (Frankfurt, 1907).

成员画过肖像。其中几幅珍品为哈布斯堡家族所有,后辗转流传到维也纳美术馆。<sup>①</sup>笔者荣幸地鉴定过一幅作品,它是寄放在福格美术馆的一位美国人的私人收藏品。它以前被认为是作者不详的佛兰德斯肖像画,画中人物也许是阿拉贡的凯瑟琳公主[Catherine of Aragon](图43)。<sup>②</sup>她原来是狂人约翰的妹妹,后来嫁给英王亨利八世。此画具有我们在《伊莎贝拉的小礼拜堂》中所看到的那种雍容与华贵。虽然公主还是一个清纯无垢的孩子,但她的神态已流露出皇室成员的气度,佛兰德斯将少女可爱的性格表现得淋漓尽致。这是早期尼德兰宫廷美术的一个明显特征。在长达一个世纪的岁月中,这种国际传统影响着整个欧洲的审美眼光。

佛兰德斯绘制《伊莎贝拉的小礼拜堂》时的助手是出身于爱沙尼亚塔林的米盖尔·齐托斯[Miquel Zittoz(Michiel Master)],这位在佛兰德学艺的德国艺术家<sup>③</sup>以米歇尔大师之名饮誉世界。他一生坎坷,四处流沛。1492年至1504年他在伊莎贝拉担任宫廷画师,后来又仕事于英国和丹麦宫廷,活跃在统治尼德兰、奥地利的玛格丽特和西班牙阿拉贡的费迪南[Archduke Ferdinand of Austria]和卡洛斯五世[Carlos V]的宫廷中。他的艺术在绘画性的优雅和精致上可与佛兰德斯相媲美。但他很快

<sup>①</sup> G. Glück, 'Bildnisse von Juan de Flandes', *Pantheon*, vol. 8 (1931), pp. 313ff.

<sup>②</sup> 这幅画的质量比洪茨宫图森公爵收藏的同名肖像更高。*Neue Pinakothek* (München 1930), no. 166. 这已由 M. J. Friedlander 加以确认。E. Redslob, *Meisterwerke der Malerei aus der Sammlung Thyssen - Bornemisza*, Berlin 1958, p. 12. 由于这类宫廷肖像画的目的是为了赠送,所以作者常常复制若干幅。从作品的色泽看,这幅画应为最初之作,而另一幅只是它的摹本。

<sup>③</sup> Paul Johansen, 'Meister Michel Sittow', *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 61, 1940, pp. 1ff.

放弃弗兰德斯的哥特式脆弱,大量吸收文艺复兴的圆形和流畅。在英国停留期间,米歇尔为他的一位赞助人、阿拉贡的凯瑟琳的一个随行贵族画过一对精美的双联画。现存柏林美术馆的左翼画描绘了在一堵女儿墙前的圣母子,他们前面还遮着一块东方风格的挂毯。现存华盛顿国立美术馆的右翼画表现了在圣母面前祈祷的捐献者(图 44)。浮凸于深色背景上的贵族肖像具有无与伦比的完整性,衣裳上的青色锦饰与画面整体的银色调子浑然天成,令人难忘。

这一过渡时期另一位杰出的尼德兰大师,是莱茵地区的扬·尤斯特[Jan Joest van Calcar]。1480年,他已经成为卡尔卡市的公民。<sup>①</sup>当时,这块德国土地还是荷兰的一部分。荷兰语是超越国界的说教性语言。扬·尤斯特的晚年是在哈莱姆度过的。如果说他与尼德兰某个流派有关系的话,那就是哈莱姆派。但是,他的作品一直流传到遥远的西班牙。帕伦西亚大教堂中就有他的祭坛画。他的代表作是他为卡尔卡市圣尼古拉斯教堂绘制的大型祭坛画。这幅作于1505年到1508年的杰作取材于《基督传》,严谨和纪念碑性质构成了这幅画的基调。细长的人物形态与他的动态颇为吻合。这种特征在布尔日派的作品中也可以看到,例如热拉尔·戴维[Gerard David]晚年的作品。扬·尤斯特通过添加在画面上轻盈飘渺的大气表现,避免了布尔日派因追求自身完美而造成的轻微僵化。他画中的严谨有一种恬适的闲逸,人物以纯真无邪的优美和气度飘然欲动。基督和萨马利坦妇人所处的环境,不仅弥漫着庄严的肃穆,而且洋溢着淡雅的诗意,沉浸在宁静自然梦幻般的氛围中。1500年前后,尼德兰绘画出现了更现代、更进步的某些因素,现在,我们将详细分析它

<sup>①</sup> Fridelande, *Altniederländische Malerei*, vol. IX, Berlin, 1931, pp. 9ff.

的重要性。

南北尼德兰各个画派,无一例外地汇入安特卫普这一中心。在这个时代转换的决定性时刻,出生于15世纪60年代的那一代艺术家步入中年,其中声名最为显赫的是马西斯,他的名望达到了近乎神话的程度。据说马西斯早年是个铁匠,他安特卫普的家中堆满了各种绘画,这情景被访问该地的丢勒视为奇观。他的作品气势磅礴,不仅具有纪念碑式的宏大气概,而且具有人文主义的精神。人文主义者彼得勒支·埃吉迪厄斯和鹿特丹的伊拉斯莫斯都是他的挚友。在托马斯·莫尔收到肖像画后写给马西斯的回信中,我们知道他在1517年为伊拉斯莫斯画过好几幅肖像画,他还制作过伊拉斯莫斯的徽章。马西斯出身于卢万,1491年作为画师在安特卫普登记入册。这本花名册以记有众多造型艺术的珍贵资料而著称。如前所述,其早期作品《教堂中的圣母》显示出他对于中世纪庄严绘画的偏好。类似的作品还有现藏于布鲁塞尔美术馆的《坐在哥特式宝座上的圣母》。这幅严肃的作品甚至还有几分忧郁的色彩。在这幅画中,马西斯恪守佛兰德斯绘画传统,用险峻上升的线条构成画面。这块板画是他着手绘制大型折叠式祭坛画——其创作时期从1507年一直延续到1511年——以前的作品。而在1520年左右,当马西斯在一幅玛利亚像中再次采用这一主题时(柏林国立美术馆藏),中世纪的忧郁已被文艺复兴的欢快和明朗所取代。圣母抛开祈祷书,幸福地亲吻赤裸的幼儿。桌上静物的排列富有韵味。火焰式的哥特要素虽然还支配着画面中的建筑,但它的作用是酿造明快氛围,将观众的目光导向美丽辉煌的远景。从圣母的形态中可以看出,马西斯已接受当时他所了解的美术种类,即莱奥纳多及其伦巴第继承者的影响。这种影响在他的肖像画中也很明显。现藏芝加哥美术研究所的《持石竹花的男子》,与15世

纪扬·凡·爱克及其继承者们的大幅肖像画如出一辙。人物形态的克制与古朴与埋头祈祷的人物颇为适合。在帕多瓦的普林顿和列支登士敦亲王[Prince of Liechtenstein]收藏的大教堂牧师会员的肖像中,人物已从僵硬线条的框圈中完全解放出来。在绮丽空间的景色中伸展的躯体圆润丰满,他的神态洋溢着自尊意识与果敢决断的意志力。

这种对照往往会诱使我们得出这样的结论,在哥特式艺术传统哺育下成长的大师们正在向文艺复兴的新风格发展。然而,如果根据这一观点来编排这些大师的作品就大错特错了。卢浮宫的《兑钱币者和他的妻子》上的记年虽然是1514年,但其画风完全属于哥特情调。画中人物正在向我们倾诉着他们的忧郁心情。他们住在哥特教堂旁阴暗压抑的小屋中,<sup>①</sup>漆黑的板壁几乎吞没了一切光明。女人一面翻看装饰祈祷书,一面扭头回顾清点钱币的丈夫。男人的夸张动作像是在进行宗教仪式。这位兑钱币者是让扬·凡·爱克和凡·戈斯[Hago van der Goes]为之画像的阿尔诺市民和波堤纳利式的银行家。安特卫普美术馆收藏的《从良妓女抹大拉》的半身像,其创作时期未必晚于卢浮宫的那幅画,但它却闪烁着尼德兰文艺复兴盛期绘画才有的精美光辉。色彩的层次极为优雅,浅褐色的肤色与湛蓝天空有着几乎同样的明暗关系,丝质外衣交织着胭脂色和橄榄绿,画面的色彩像是浮动的纹理,它拥有15世纪画家难以企及的亮度。

这种色彩的丰富层次也许能使我们从15世纪难分轩轻的大批杰作中甄别出马西斯的作品。他曾在卢万看过未登的《耶稣下十字架》。那幅画悲剧性的雄壮构图,成了他为安特卫普大教堂绘制大祭坛中央画屏时的灵感源泉。这幅画是他应木工同

<sup>①</sup> Friedlander, *Altniederländische Malerei*, vol. VIII, Berlin, 1929, pp. 10, 44.

业会委托,于1508年到1511年绘制的(图45)。基督瘫软在地上,他的亲人和弟子们簇拥在他周围,为处理遗体而四下奔忙。基督的手和头部的轮廓,构成弓状和三角形,庄严地将人物凝缩在永恒的和弦中。但是,作品的色彩却异于某些古老抄本上的雕刻性单纯,丰富的波动在画面上扩展,调子不断变化,彩虹般的光辉显示了新的时代精神。这种变化在表现材料质地和人物心理上显得更为突出。与佛兰德斯画派伟大先驱者们的杰作相比,这幅作品显得更复杂、也更含蓄。在烛光的照明下,墓穴洞开的附近遍地砾石,那里也笼罩着同样的丰富波动。两位神圣参事会员装束的圣人仪态雍容,威严而又虔诚。这幅三联画也许是尼德兰美术中惟一能和格吕内瓦尔德那幅纪念碑式的祭坛画相提并论的杰作。可以说,这幅三联画表现出与格吕内瓦尔德作品相同的现代性和对传统的继承。当然,马西斯从来没有格吕内瓦尔德那种过激的表现主义。整个画面恍如绚丽的挂毯。关于马西斯1491年至1507年间的早期活动,我们几乎一无所知。他在那个时期似乎更热衷于挂毯设计。在北方各国,挂毯与玻璃彩画与湿壁画在意大利的功能和重要性完全一样。1500年前后,佛兰德斯挂毯的图式在欧洲各国的宗教界广为流传,这些伟大艺术杰作有明显的马西斯风格,这不禁使我推测,马西斯的艺术天才首先在这一不朽的艺术领域中得以发挥。在他后来的祭坛画作品中,金线锦缎般的彩虹光焰也一再熠熠生辉。

从1507年到1509年,马西斯为卢万圣彼得教堂绘制了供奉圣安娜的祭坛画,祭坛画的中央是圣家族(图46)。它的年代虽然比安特卫普那幅祭坛画要早一些,但与前者中世纪的宏大毫无共通之处,安详的均衡与和谐使坐在文艺复兴圆顶大厅中的人们神态高雅。这简直就是意大利人爽朗欢快的“圣家族”的

北方版。色彩和弦中有一种透明的亮度。这位大师的勇敢创新还在两侧的翼画构图中得到证明。《圣安娜之死》的翼画展现了卧室一角,带华盖的寝床挤在狭窄的卧室里,躺在床上的圣安娜因透视短缩得很厉害,玛利亚和少年基督在一旁帮助她。人物构图与狭窄屋角的和谐布局令人赞叹。人物形象逐渐高大,似乎朝我们走来。另一侧的翼画表现了圣经阿希姆在山间接受天使圣告的情形。约阿希姆碑塔式的雄伟身躯跪了下来,忠实的爱犬挤在角落里。这种构图同样给人以简洁明快的印象。一切都是自然主义的,但它同时又给我们以明朗的、渗透于空气中微风般轻妙与柔和的感觉。这些令人惊叹的作品,似乎已经向我们预示了鲁本斯的祭坛画。

在马德里普拉多美术馆收藏的另一块板画中,马西斯描绘了《对圣安妮的诱惑》。画中的人物群像像是一种曲线的优雅晃动。背景的壮丽风景出自帕泰尼尔[Joachim Patenier]之手。帕泰尼尔出身于迪南,从1515年到1524年在安特卫普工作。他与当时的许多著名人物过从甚密。他最擅长的领域是风景画,而画中由其他画家绘制的人物往往成为风景的陪衬。在风景画领域中,波斯要比他早得多,所以帕泰尼尔不是这种风景画的创造者,但他把这种理想的风景画发展成为一种独立画种。在他的风景画中,世界像一幅展开的地图。地面按褐、绿、青的顺序,由近景延伸到远方。这是17世纪以前风景画惯用的套式。这种风景画并不囿于已知地域的狭窄空间,而是囊天括地般的宏大,是新宇宙时代特有的绘画。基于新的经验,无限扩展的物理世界已经采用异国风光。正如我们在《征服美洲》一画中看到的



那样,选择“世界风景”这一幻想性构思就是出于这一目的。<sup>①</sup>这幅画是奥地利的玛格丽特的宫廷画家、荷兰人莫斯塔特[Jan Mostaert]奉命而作的。

下面,我们将讨论与上述艺术家并驾齐驱的新一代艺术家。他们在下一个时代,即新时代伊始作为绘画师傅而独立,并作为画家行会的会员从事着这一职业。这些出生于15世纪70年代的画家有马比斯、路加斯·范·莱登[Lucas van Leyden]以及贝尔·杨[Jan de Beer],他们在1503年和1504年分别作为画家行会的会员登记入册。关于马比斯,我们已经简单地讨论过了。他出生于南尼德兰的佛兰德斯与法国相毗邻的地区,但他的家族以埃诺地区的莫伯日为故乡,他的绰号就缘于这一地名。我们在前面说过,马比斯1508年曾在意大利逗留过,他是最早从新的角度来研究古代遗产的尼德兰画家。他临摹古代雕塑的一幅素描保存至今。<sup>②</sup>在马比斯进行这种古代研究的同时,尼德兰美术中的全新趋势开始萌动。但我们还看到,这种研究并没有从根本上改变马比斯的绘画风格。数年后,他还绘制了哥特火焰样式的马尔瓦尼亚的三联祭坛画。两条道路并行不悖,但又常常交合在一起。古典样式占据了主导地位,以平缓而坚定的步伐逐渐取代了哥特晚期艺术。最后的结果并不限于在马比斯个人身上,这一过程直到下一代艺术家出现时才最终完成。正如我们在布拉格那幅著名的卢卡斯祭坛画(国立绘画馆)中看到的那样,其绘画的整体有机构造仍拘泥于哥特传统。促使他转向新风格的决定性因素不是意大利,而是从丢勒作品中接受的

<sup>①</sup> Carel van Mander, *Le Livre des Peintres*, ed. H. Hymans (Paris, 1884), 1, 264.

<sup>②</sup> 即所谓‘Hermaphrodite’,见威尼斯科学院。

巨大影响。他在1516年绘制的《尼普顿和安菲特里特》一画完全是文艺复兴因素,以丢勒的铜版画《亚当和夏娃》为蓝本。这样,南方文艺复兴的传播就通过北方美术的媒介而实现了。

青年时代的马比斯深深地扎根于早期尼德兰美术传统中。伦敦的《博士来拜》表现了15世纪教会风格婉约的宗教典礼,画面构图由庄严的教堂内厅和祭祀行列的垂直线条所组成。这幅画清楚地表明马比斯与15世纪大师——梅灵姆派和布尔日派的历史渊源。这幅画虽然充分吸取对现实世界的研究成果,但惊人的光线表现以及与之有关的自然主义观察,仍忠实地继承了我们在胡斯和其他插图画家作品中见过的那些自然观察。马比斯本人也接受过这类订货。他曾应安东尼奥·西茨利诺[Antonio Siziliano]的委托,与别人合作,共同为著名的《格尼曼尼祈祷书》作装饰插图。在其中的一幅装饰画中,我们可以看到他的签名。<sup>①</sup>祈祷书插图保存了15世纪,尤其是月历装饰画大师们的自然主义遗产,图案装饰以及建筑物的形式也没有超越哥特火焰式的范畴。这是马比斯从意大利回国后的作品,因此它足以证明晚期哥特风格在这类抄本装饰中仍然充满活力。与此同时,哥特火焰式以毫不逊色于意大利文艺复兴的时髦顺应时尚。马比斯不仅在这个世界中初试锋芒,而且在其中磨砺了很长时间。一幅由艾伯蒂娜收藏的、运用明暗法的素描,表现圣者们簇拥着坐在宝座上的圣母。<sup>②</sup>这幅素描就是用流畅波动的曲线,摇

---

① F. Winkler, *Die flamische Buchmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts* (Leipzig, 1925), p. 150.

② *Beschriebender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina*, ed. Alfred Stix, 5 vols. (Wien: A. Schroll, 1926 - 1933), vol. II, O. Benesch, *Die Zeichnungen der niederländischen Schulen des 15. und 16. Jahrhunderts* (Wien, 1928), no. 35.

摆、跳跃、晃动甚至不间断的螺旋和翻滚构成的。这与我们称之为和谐与均衡的文艺复兴美术的构图截然不同，而更像是晚期哥特固有倾向的高潮。这种形式的另外一例，是马比斯为大型玻璃彩画绘制的草图。<sup>①</sup>这些绘画取材于圣约翰的故事。这幅草图现存于乌菲齐美术馆。我们已经说过，彩画玻璃与挂毯一样，在北方起着相当于湿壁画的功用。包括马比斯在内的尼德兰美术家在这一领域十分活跃。本书图版中表现圣约翰自己步入棺材的素描，就是取自巨大玻璃彩画的一部分(图 47)。

这种倾向的探索者不只马比斯一人，他不过是以安特卫普为主要根据地的一群重要画家的一位先驱。他们被称为安特卫普的手法主义者或布莱斯团体的大师。<sup>②</sup>后一个名称是由于他们中的某个人留在现藏慕尼黑的《博士来拜》上的标署的假名，它使人们相信，这幅作品是那时代的风景画家布莱斯[Herrimet de Bles]所作。布莱斯团体的美术家在 16 世纪初十分活跃，其活动高潮大约在 1520 年前后。

学者们对这一团体的评价莫衷一是，有人把“手法主义”一词取做贬意，还有人站出来拯救这些蒙受僵化形式非难的美术家们，称之为晚期哥特式艺术的代表，认为他们的作品具有积极向上的意义。<sup>③</sup>然而，他们的火焰样式与 15 世纪佛兰德斯的哥特艺术大相径庭，它们确实是一种现代风格。我们可以将它们高雅凝练的形式技巧与意大利早期手法主义的各种倾向作一下比较。蓬托莫[Jacopo da Pontormo]在切尔多莎·德加教堂绘制

<sup>①</sup> O. Benesch, 'Die grossen flamischen Maler als Zeichner', *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 53, 1957, pp. 16, 18.

<sup>②</sup> Friedlander, *Altniederländische Malerei*, vol. XI, Berlin, 1933, pp. 15ff.

<sup>③</sup> L. Baldass, 'Die niederländischen Maler des spatgotischen Stiles', *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, Neue Folge, vol. XI (Wien, 1937), pp. 117 ff.

的湿壁画是这一风格中的佼佼者。<sup>①</sup>积极评价布莱斯团体的作品不仅是可能的,而且是必要的,有助于我们理解16世纪尼德兰的美术。正如我们在《圣约翰的授首》——他们还完成了慕尼黑的《博士来拜》——中看到的那样,手法主义的构图给人以完全丧失物质重量的感觉。<sup>②</sup>人物在复杂扭动的互相纠缠中逡巡,他们像背景中的宫殿细长怪塔一样,呈螺旋状上升。严格地说,他们既不是纯粹的哥特式,也不属于文艺复兴,而是两者前所未有的融合。

我们知道,那些安特卫普画家中最高雅的画家是雅恩·德·贝尔。他在1504年获得画师的身分。现藏于米兰的祭坛画《博士来拜》就出自他的笔下。画面上火焰般晃动的形体具有幻想般的骚动,它紧紧抓住匆匆一瞥的观者,将他们的视线迅速吸引到环环相扣的运动涡流中去。所有这些运动都具有非理性的、幻想或臆造的性质。作者试图运用彩虹般辉煌的色彩和鬼火般忽隐忽现的光焰效果,来强化这一运动。《圣诞图》给了作者表现这种神奇魔力的机会,这种光的魔力一方面将背景部分沉溺于黑暗之中,另一方面又用照明灯似的光亮照亮散落于各处的人脸、翼翅和在空中翻飞的饰带(图48)。<sup>③</sup>这很容易使人想起阿尔特多费尔的光线魔术,但它丝毫没有阿尔特多费尔那种童话般的天真神韵。

从收藏于阿尔贝蒂娜美术馆的素描《亚当和夏娃》中可以看出,马蒂斯成熟期的“文艺复兴”风格仍保持着几分手法主义者

① W. Friedlander, 'Die Entstehung des anticlassischjen Stils', *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. 46 (1925), pp. 49 ff., J. Cox Rearick, *The Drawings of Pontormo*. Cambridge, Mass., 1964, pp. 49 ff.

② 柏林,国立博物馆。

③ 里士满,赫伯特·库克收藏。

常用的、不间断的运动表现。<sup>①</sup>在这里,裸体的完美把握并不妨碍他随心所欲地进行与手法主义者相同的交错组合与动态表现。下面,我们将要讨论为手法主义者所保存的哥特遗产对16世纪美术发展有什么重要意义。现在,我们必须首先明确这一遗产的历史渊源。

正如登记簿上记载的那样,扬·凡·莱顿与马比斯在同一年于安特卫普登记入册,成为师傅。他出身于荷兰莱顿市,本名扬·凡·科克[Jan de Cock(Jan van Leyen)]。扬·凡·科克是手法主义火焰样式的代表,但他对火焰样式的处理却不同于佛兰德斯人。在他的作品中,叙述是第一位的,绘画的目的是讲述某个故事。他所采用的活跃的、令人耳目一新的表现手法,与15世纪后期尼德兰的宗教美术有关。在圣人背负年幼救世主涉过涨水河流的小品《圣克里斯托弗斯》中(图49、53),<sup>②</sup>没有一点单纯的装饰性构思。圣者背负着象征全世界的重荷,艰难地涉水而来。他屈身向前,背弓得很厉害,外套浮在水面上。汹涌的洪水淹没了荒芜的河岸,巨大的鲸鱼被冲上堤岸,许多人像蚂蚁一样挤在一起,正在处理这意外的收获。这种事并不偶然,1520年丢勒在尼德兰逗留期间就曾发生过。但在丢勒赶到现场前,鲸鱼又游走了。丢勒再三对此表示惋惜。载着圣者住所的树木像活物一样扭动着。在这幅画中,几条曲线有着深刻的寓意,它象征着生长在荒原中的繁茂草木。<sup>③</sup>这些象征在描绘圣保罗和圣安东尼住居的其他作品中也看到过。渡鸦衔来面包,使两位圣者惊

① *Beschreibender Katalog*, vol. II, no. 36.

② *Freifrau Myrrha von Aretin, Bayern* [曾由München, von Bissing收藏] *Friedlander, Altniederländische Malerei*, vol. XI, Berlin, 1933, pp. 59 ff.; Jan Wellens de Cock, *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F. XXIX, 1918, pp. 67 ff.

③ 由瓦德兹·利德休特公爵收藏。

愕不已。很快,渡鸦又像飞机一样翩翩远去。森林像阿尔特多费尔画中的草木一样开始衰败。这决不是忠实摹写现实的寻常之物,而是显现于梦中的幻想森林。

只要看看扬·凡·科克那幅记有1522年日期的木刻画《圣安东尼的诱惑》就会明白,这些着了魔的草木以及被咒语束缚着的蜿蜒匍匐的世界从何而来。在那幅木刻中,蹦蹦跳跳的恶魔和精灵从抛物状的曲线中跃出,把牧歌式的风光变成对圣者而言的秽物。这是博斯笔下幻想中的恶魔世界。荷兰人扬·凡·科克把它们从自己的故乡移植到佛兰德斯。在博斯的作品中,我们看到恶魔诱惑圣者的场景。在他的画中,万物都带有几分妖气。在博斯的基督受难传作品系列中,摩肩接踵的拥挤人群使我们感受到摇曳火焰般的韵律(图50)。在以后安特卫普手法主义者绘画中演变为闪耀烟花的这种韵律,在博斯画中具有深刻的表现意蕴。

虽然15世纪末荷兰美术的绘画技巧达到了令人惊叹的高度,但荷兰绘画的主要目的不在于佛兰德斯人追求的绘画技巧和自然观察的完美无缺,而在于精神内容的表现。虽然他们中的某些人像海特亨[Geertgen tot Sint Jans]那样,朝写实主义方向的发展,也有人像博斯那样朝想象或幻想方向的演进,但荷兰美术家们的作品仍躁动着宗教主观主义精神。这种精神引起了共同生活的教团和维特斯海姆修会的神秘主义运动。上述两个方向的发展趋势有着同样的表现力,并且一再互相融合。在由哈勒姆的海特亨的一位门生绘制的《下十字架》中,他们在位于清澈大气中的人物身上也使用了火焰样式,这些曲线充满了足以打动观者的精神。<sup>①</sup> 代尔夫特派的画家在这一点上比其他任

<sup>①</sup> 维也纳,原由菲格德尔收藏。

何画派走得都远。现藏萨格勒布斯特洛斯基画廊的《慈悲宝座》，就出自代尔夫特派一个匿名画家之手。据说，这个不可忽视的画家是描绘处女圣母的大师。图 51 中，天父抱着死去的基督，圣约翰臂弯中昏厥的圣母和玛利亚们恭立一旁，占据着围观刑场的位置。天使们参列两侧，手里拿着基督受难的刑具，戏剧性的内在张力笼罩着悲痛场面。灰白色的微曦中，弯曲的人体像可怖的幽灵舞蹈那样扭动，形体极其狰狞丑陋。基督看上去像个吉普赛人。作者为什么要用如此写实而又毛骨悚然的手法来表现如此神圣的场面呢？这是因为，他们认为丑陋、扭曲的形象比健美、传统的形象更能明确表达灵魂的心声。神秘主义的民间文学也有类似的描写。例如在扬·布鲁格曼 [Jan Bragman] 的布道中，他将耶稣与酒鬼相提并论：

当爱将他从辉煌的天际降到地谷深处时，噢——难道他不是烂醉如泥了吗？<sup>①</sup>

荷兰哥特火焰所具有的表现性迁延未消，直到 16 世纪，它一直延续在荷兰与佛兰德斯各个美术流派的分支中。在荷兰，它主要保存在莱顿派中，并由于扬·凡·科克的出现又扩散到安特卫普。扬·凡·科克的作品与科内利斯·恩格尔布雷希特 [Cornelis Engelbrechtsen] 的作品有不少相通之处。在后者 1506 年为马利恩博尔修道院所作的三联画《磔刑图》中，也挤满了在狂热屈身运动中扭曲身躯的细长人像。扬·凡·科克有一幅表现磔刑的三联画保存在阿姆斯特丹美术馆中，它告诉我们这两个艺术同行有多么亲密的关系。恩格尔·布雷希特是范·莱顿的老

<sup>①</sup> J. Huizinga, *The Waning of the Middle Ages* (London, 1937), p. 179.

师。范·莱顿是16世纪最伟大的荷兰画家，他像马比斯一样，是丢勒的追随者，是第一个将意大利文艺复兴介绍到北方尼德兰的画家。莱顿是位非凡的画家，在少年时代就有神童的美誉。他生于1494年，在1508年就已经完成技巧高超的铜版画和绘画作品。他在15岁时作的一幅绘画中，描绘了少年先知但以理在法官面前为苏撒拿作证（图52，现藏不莱梅艺术宫）。范·莱顿的早期绘画色彩柔和、富有光泽，像铜版画那样细腻，并以敏锐的自然与心理观察而著称。人群的集中安排，使这些人不得不朝哥特式的垂直方向伸展。在作于1526年的《基督的复活》和《末日审判》等大型祭坛画中，自由运动的人物填满了宽阔的画面。这些人像显示出他与丢勒和马比斯接触后对裸体的精通，但这并不妨碍其画面中的透明性和近乎自然光线下的色彩处理。在那些画中，晚期哥特式的韵律仍像幽灵一样在火焰式的曲线和锯齿状的剪影中游荡。

众所周知，尼德兰大师作品中的那种哥特绘画与文艺复兴绘画的融合，使得历史所取得的一切绘画成就获得了新的生命。这种对历史遗产的保护，还确保早期大师取得的自然视觉，在连结尼德兰美术的两大世纪——15、17世纪的中间期得以承续下来。收藏于不伦瑞克美术馆的范·莱顿的自画像，已经预示到哈尔斯和伦勃朗那种挥洒自如的绝妙笔触；而收藏于汉普登宫的马西斯绘制的丹麦王子像，也已经获得鲁本斯〔Peter Paul Rubens〕肖像画那种栩栩如生的雕塑感。范·莱登和马比斯的作品虽然表现出了截然相反的画风，但都是屹立在历史长河中的里程碑，没有它们，现代绘画的成就便无从谈起。



## 第六章

# 宇宙的精灵与构造

16世纪后半期,意大利美术的影响打开了尼德兰绘画的新生面。与世纪之初对古代及文艺复兴的外在形体作部分摄取不同,这一新倾向强调结构上的协调,庄重的扩展,仪表堂堂并可自由运动的人物形象等原理,并试图在此基础上获得整体构图的有机统一。文艺复兴美术中的科学因素完全成为自然风景的豪华和宏大装饰的附庸。引起这一变化的主要原因之一是拉斐尔[Raphael]古典美术的广泛传播。拉斐尔描绘基督及其使徒事迹的大幅原作被送到布鲁塞尔,作为编织挂毯的草图。在玛格利特女大公宫廷画家贝尔纳多·凡·奥莱的作品中,我们可以清楚的看到这种变化。他早期的作品中秉承北方传统的繁华繁杂的风格,消失在挂毯那蔚为壮观的雄伟节律中。他以南欧精神构思了取材于圣经的《为萨拉购买墓地的亚伯拉罕》的构图。<sup>①</sup>在尼德兰,这一风格由于罗马美术对其发展所起的决定性影响而被称为“罗马风格”。尼德兰的罗马风格并没有将拉斐尔的古典风格保持多久。16世纪中叶,它发展到了一个新的阶

<sup>①</sup> 这些精美绝伦的挂毯作品,现存维也纳艺术史博物馆和马德里皇宫内。参见 *Die Wiener Gobelin sammlung*, ed. by L. Baldass (Wien, 1920).

段。在早期尼德兰传统逐步朝新古典主义演变的时候,奥莱时代的画面结构消失得无影无踪,甚至连早期尼德兰构图手法的最后残痕也被一扫而光,取而代之的是众多起伏不定、挣扎着相互搏杀的形态。海姆斯凯尔克[Mavtin van Heemskerck]于1556年到1560年创作的,现藏于布鲁塞尔美术馆的《埋葬基督》,就是以强有力的人像构成的。这些人像以各种姿态和扭动,在由粗重笔触拉出来的曲线中跳跃,它使人想到充满刚毅和悲怆感的英雄雕像风格。画家在向我们炫耀他描绘人体的技巧,米开朗琪罗雄伟的风格彻底地改变了尼德兰美术。荷兰画家海姆斯凯尔克似乎为自己能采用外国方式完成工作而自豪。尽管如此,外国方式的采用没有摧毁突破北方特有表现方法的樊篱。海姆斯凯尔克绘画的夸张笔触,使我们想起安特卫普早期手法主义者的作品。我们可以看到,从文艺复兴盛期的短暂历史以及古典和谐的终结,到巴洛克初期为止的16世纪的所有美术作品,其特征或者表现为人为的强调与突出,或者表现为学术上的完美无缺——即艺术家对人体解剖学和构图对位法的精通已经达到了无与伦比的程度。这些特征被称为“手法主义特征”,因此,这个延续了将近一个世纪的晚期文艺复兴时期,又被人称为“手法主义”的时代。罗马主义——尼德兰对罗马画家雄伟风格的模仿,就是它最初的征兆之一。当时尼德兰的画家们没有不去罗马旅行的。<sup>①</sup>

尼德兰罗马主义的另一个范例是弗朗兹·弗洛里[Frans

<sup>①</sup> 参见 M. Dvorák, 'Ueber die geschichtlichen Voraussetzungen des niederländischen Romanismus', *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. 以及 O. Benesch, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina*, vol. II, *Die Zeichnungen der niederländischen Schulen des XV. UND XVI. Jahrhunderts*, Wien, 1928.

Floris]作于1554年的《恶天使的坠落》(安特卫普美术馆)。弗洛里是活跃在16世纪中叶的佛兰德斯画家中最杰出的罗马主义者。在这幅画中,他试图以巧妙组合的裸体人像合成大规模的理想构图,并以此与米开朗琪罗的《末日审判》一竞高下。尼德兰的米开朗琪罗模仿者与其意大利追随者的区别,大多表现在对物质质地的处理和色彩使用中的纯粹绘画性。

如果我们的目光从弗洛里《恶天使的坠落》,转向比它晚8年的另一幅同样主题的佛兰德斯绘画,就会看到我们所能想象的强烈而奇异的差异(图54)。在弗洛里的画中,上下左右的均衡依然存在,而这幅画却将我们困惑的目光引入暴风雪般狂乱的奇特生物的混杂之中。乍一看,观者甚至看不清那些寓意形象,他们很容易在这片混沌中被搞得晕头转向。但用不了多久,画中非凡的形象就使观者感悟到这些妖魔鬼怪是如此生动而意蕴丰富。在弗洛里的画中,那些米开朗琪罗风格的古典裸体像只有头部显得奇形怪状,但在这里,我们面对的却是梦魇怪诞的后代和杂种。我们很难无一遗漏地清点恶魔的种类,它们被画家丰富的想象力倾倒在画板上。我们看到有鸟、鱼、蛇、蜥蜴、蜘蛛、螯虾、牡蛎、甲虫、螃蟹、蝶以及各种各样的其他昆虫,画中的形象不仅是动物形体令人骇然的放大,而且是不同种类,甚至是植物和人造物令人难以置信的混合体。我们在画中看到以贝壳为翅飞翔的螻蛄,以朝鲜蓟为体、以罌粟果为头的蜻蛉,还有一只长着妇人头颅、蝴蝶翅膀、鲜花尾巴的鸟,烤焦的鹅、喜鹊,身体肥胖如蛋的蛇,像拉拉链一样裂开自己身体的鱼,安着螯虾头的手摇风琴,狂怒地残忍搏杀的纹章,闯入蝇群的蝙蝠,吹奏小号的珊瑚礁,长着美杜莎之头的昆虫,所有这一切与螃蟹、甲冑、猿猴杂然交错、混成一团。最后,我们在画面中央看到一条巨龙在痛苦地翻滚,龙头就像启示录提到过的七头怪兽,它获得了被

天国勇士的首领、圣米凯尔本人杀戮的荣耀。圣米凯尔身着金光闪耀的甲冑，用一对大翅膀和翻卷着的淡蓝色及苔色的外套支撑躯体。由于修长的肢体像蜘蛛脚那样细长，所以他全副武装，自如地飞翔在空中。弗洛里画中的天使和恶魔的身体还保持着完整的自然形态，而在这幅画中，天使们的形体与恶魔一样，都是超自然的怪物。这幅画可以与格列柯笔下的奇怪人像相比较。在哥特美术中，我们也可能找到与之相对应的表现。天使们与其说像弗洛里画中那样依仗强健的体魄，还不如说是以某种精神的恬淡与平静击败恶魔。他们手中的攻防武器就像堂吉河德的长矛一样，没有一点儿实战价值。只有一个特征能将这幅画与同时代罗马主义者的作品联系在一起，即强调总体风格的画面处理，细腻的笔触将强烈的色彩点缀在暖色调和冷色调的灰色之中。除此之外，其他一切都是另一种性质的东西。

正如色彩赋予精灵和恶魔的混战以某种意义那样，构图也表现着这种混沌所依从的宇宙秩序。出现在淡黄色光芒中的巨大的太阳高悬在画面上方，它代表着天国。来自天国的恶魔洪流以迅速、可怕、越来越大的规模向观众俯冲而来。表示天界区域的圆弧将天使和恶魔配置在同心圆中，它们像在空中传播的音波那样扩散开来。这种运动似乎冲跨了画面的约束，从上方蓝灰色的晨曦中一直扩展到下方烧得通红的地狱深处，甚至将观众也卷引进去。这场战斗发生在广阔无垠的宇宙空间，空间秩序连骤雨般坠落的恶魔流星也不能破坏，因此这一法则连那些自由落体也不得不遵循。暗藏在这一运动旋涡背后的天使和巨大的蝗虫像悬挂在暗淡太阳上的钟摆那样晃动着。虽然太阳的位置稍稍偏离画面中心，但它却将宇宙概念扩展得更为宏大。

这幅令人震惊的绘画现藏于布鲁塞尔美术馆，作者是16世纪尼德兰最伟大的画家勃鲁盖尔。他死后数十年，画家凯尔·范

·曼德为他写了本传记。这本传记过于贫乏，只是向我们提供了一些零星记录和简单史料。1569年，勃鲁盖尔结束了他的短暂一生，去了另一个世界。正如其传记作者所记述的那样，勃鲁盖尔似乎是在1520年于布兰特地区某个乡村里呱呱落地。勃鲁盖尔将安特卫普作为他主要的工作场所。1551年，他在那儿成了一名绘画师傅，1561年移居布鲁塞尔，在那儿与早年师傅彼得·库克·范·阿洛斯[Pieter Coecke van Alose]的女儿结婚。范·曼德[Carel van Mander]补充道：人们看到他的任何绘画都不能不开怀大笑，至少也得面含微笑。他说，勃鲁盖尔以博斯的风格作画，因此被称为丑角彼得。他喜欢那些在婚礼和集市上身着乡土服装的农夫们，并与他们交往甚笃。他还喜欢搞些恶作剧，让朋友和弟子们惊诧不已。另一方面，他又是沉默寡言、喜欢冥想的人。

由于这些记录，我们对勃鲁盖尔的了解要比博斯多一些，但对于如此伟大的艺术大师来说，我们了解的还是太少。勃鲁盖尔出生时，博斯早已去世——两人隔了三代。范·曼德记述道，尽管勃鲁盖尔的作品没有模仿博斯，但他仍常常以博斯的风格作画。他这番记述的正确性在勃鲁盖尔的作品中得到证明。博斯的《快乐园》、《干草车》这类说教性的三联画表明其灵感的源泉。在那些画中，也有与勃鲁盖尔画中同样的奇形怪状的妖孽们的躁动。天上的神和地上的人都同样被虚化和精神化了。在那些画中，我们第一次看到恶魔像蝗虫一样涌出天国。勃鲁盖尔重返往昔，也就是说，他在复苏过去的美术，即属于中世纪的美术。博斯本人也超越了他同时代人所面临的自然主义课题，

缅怀起 1400 年那优雅、精神化的美术。<sup>①</sup> 勃鲁盖尔导致了中世纪的历史性复兴,这一复兴在巴洛克的黎明中发展壮大,其中包括尼德兰美术家的晚期哥特风格的素描和木刻,以及莎士比亚 [Shakespeare] 的历史剧。现存于维也纳的勃鲁盖尔的《背十字架》中,正在悲泣的玛利亚们使我们想起了弗莱马尔巨匠的绘画和雄伟的中世纪雕刻。在超自然的人像虚构上,勃鲁盖尔比博斯走得更远,并以中世纪的规范将它们公式化。从比较中可以看出,他的人物处理不同于现实人体的比例,几乎是实际人体的两倍。在他的《贤少女与愚少女的寓言》中,我们也能发现这一点。被拯救的灵魂和天使们不仅可以与火焰式的哥特建筑一比高低,而且其描写少女们世俗生活的写实主义也可与莎士比亚笔下的著名场景相提并论。<sup>②</sup> 右侧的愚少女正在跳圆圈舞,左侧的贤少女俯身于飞旋的纺车、木桶和篮子上,正在虔诚地工作。整个画面犹如在巨大的圆中旋转。在博斯的画中,天堂和人间融合在一个超现实的魔法世界中,但在勃鲁盖尔的画中,两者却泾渭分明。在前者的画中,人物群像随意地散布其间,而后者却将他们固定在纪念碑式的重点区域中。圆圈的节律贯穿于整个画面。这与《天使与恶魔的战斗》中的宇宙组织是颇为相似的。天堂和人世虽然截然不同,但都包容于一个以自律法则所作用的巨大构造中。

在明亮的光芒中,基督走下地狱。他身边簇拥着奏乐天使,他们像肥皂泡那样飘出可怖面具上洞开的大口。<sup>③</sup> 我们可以将

① 德斯特官厅的《末日审判》(现藏于布鲁塞尔美术馆)具有国际风格,是博斯之前同类作品的范例。

② R. van Bastelaer, *Les Estampes de Pieter Bruegel l' Ancien* (Brussels, 1908). no. 123.

③ 阿尔贝蒂娜美术馆的素描。 *Beschriebender Katalog*, vol. II. no. 79.

这些天使与潜水钟做一番比较,他们保护主通过地狱那令人窒息的空气。在地狱中,有担着一挑渡鸦雏儿的游动着的鱼、自动前进的哥特头盔、缓慢转动的水车,水车传送的不是水,而是那些可怜死者的亡灵。整个画面千头万绪,纷繁复杂,妖魔们手忙脚乱地采取防御措施。这个不停运转的地狱世界,就像许多齿轮互相绞合着的巨大的钟表机械。

勃鲁盖尔画了许多这样的素描。<sup>①</sup>它们不是绘画草稿,而是为版画家绘制的底稿。安特卫普出版商科克 [Hieronymus Cock] 是勃鲁盖尔的保护人,但他却将勃鲁盖尔寓意性、说教性的作品以及风景素描制成蚀刻版画,大量复制,流散于全国各地。那个时代是复制版画和启蒙书籍的出版盛期,这些印刷物开始将知识和教养普及到社会各个阶层之中。

对美术史家来说,勃鲁盖尔的美术和他所处社会的强烈对比是一个巨大的谜。即使是在当时,他的立场也和者甚寡,其作品的源泉也令人困惑。某些学者这样评价道:他是尼德兰民族美术的再造者,他采用本国农民和民间的传统,是为了反抗西班牙外国统治权力象征的国际罗马风格。<sup>②</sup>这种观点不仅见于凯尔·范·曼德的传记,似乎还能从他的写生素描中得到证实。这些素描是他在国内旅行中缜密观察的记录,例如《挽双轮车的二

---

<sup>①</sup> K. Tolnai, *Die Zeichnungen Pieter Bruegels* (München, 1925), 以及 Charles de Tolnay, *Die Zeichnungen Pieter Bruegels* (Zurich, 1952).

<sup>②</sup> R. van Bastelaer, *Pieter Bruegel l' Ancien, Son Oeuvre et Son Temps* (Brussels, 1907); M. J. Friedlander, *Von Eyck bis Bruegel* (Berlin, 1916), p. 160, 以及 *Die altniederländische Malerei*, vol. XIV (Leiden, 1937); Axel Romdahl, 'pieter Bruegel der Aeltere und sein Kunstschaffen', *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhochsten Kaiserhauses*, vol. XXV, (Wien 1904), pp. 85 ff.

匹马》。二匹挽马像驭者一样老实纯朴。<sup>①</sup>或许为了回忆当时的情形,他将此稿重新画到画板上时,还有意记下他那颇具特色的化名。勃鲁盖尔以前访问过罗马,但他对南欧的回应方式不同于他的佛兰德斯同胞。毫无疑问,罗马给他的深刻影响持续了很多年,他对于意大利美术和意大利风光的感受远比那些浮躁的罗马主义者更为深刻而本质。在他去世前一年的1568年,绘制了充满生机的素描《收获者》(汉堡)。饮水农夫的魁伟身躯在前景中占据很大部分。他将米开朗琪罗风格的裸体像母题融入佛兰德斯的主题之中。在他晚年的绘画风格中,勃鲁盖尔充分掌握了在画面跌宕起伏的形体组合中,灵活运用意大利成就的方法。

另一些学者反对将他乡土风格的佛兰德斯民间美术视为对国外影响的一种抗议。他们强调,勃鲁盖尔的美术创作决不是为了农民,而是为了迎合上层社会那些有教养的鉴赏者的口味。事实上,勃鲁盖尔没有创作过一幅供教堂或其他公共场所使用的作品,他的绘画只是悬挂在收藏家的府邸中,只打算将版画作品出售给人口众多的民众阶层。他绘画的独特风格似乎来自于世俗主题的宫廷画风,这类主题的作品通常用水彩颜料画在画布上。在中世纪末,这种画风在贵族阶层中受到广泛欢迎。<sup>②</sup>勃鲁盖尔晚年的这类水彩画作也一直流传到今天,例如那个身穿丧服,哀叹不公世道盗去他的钱包的《悲观者》(那不勒斯)。但我们不知道他早期是否有这类作品,他没有留下一幅1552年到1553年去意大利旅行前作的、确凿无误的作品。因此,在他的作品中,没有多少证据能够证明勃鲁盖尔的美术来源于继承了

① 阿尔贝蒂娜美术馆, *Beschreibender Katalog*, vol. II, no. 81.

② Gustav Glück, *Bruegels Gemälde* (Wien, 1932; Wien, 1955).



15世纪自然主义传统的尼德兰美术的不起眼的某条支流。<sup>①</sup>尽管我们还想将约阿希姆·帕泰尼尔的“世界风光”也纳入这一流派之中,但勃鲁盖尔对宇宙总体的把握仍不同于前者那种幻想风景,这就像说帕泰尼尔的作品潜藏着北方传统那样无法令人信服。晚期哥特传统丝毫不能说明1553年《要塞城市》(素描,不列颠博物馆藏)中的那种宏大风格。这种交响诗般的宏大风格从大地和岩石中生长出来,并伸延到布满阴霾的天空,充斥于人和植物的生命之中。这种极为现代的风景感情与其说继承了早期佛兰德斯的传统,还不如说是更接近于提香的风格。

因此,我想把勃鲁盖尔作品中所看到的早期尼德兰的哥特倾向,局限于人物群像的构图中。在谚语图解《大鱼吃小鱼》中(图55),这种尼德兰的哥特倾向起着明显的支配作用。<sup>②</sup>一条大鱼搁浅在岸边,渺小的人们正在处理这一意外收获。一个人用巨大的厨刀剖开鱼腹。厨刀上的符号“古”是当时的一个天文学符记,它象征着人世间的学问。所有的鱼都在吞食比自己更小的鱼,有两条人腿从鱼腹中伸出,嘴里还衔着比自己小的鱼,它正从挂着其他小鱼的树旁经过。窃钩者盗,窃国者王。这个民谚反映了现实的人生。谚语包容着古代人民的智慧。正如我们从与博斯作品性质相同的布兰特·穆纳以及凯瑟斯伯格等人著

<sup>①</sup> 根据卡雷尔·范·曼德的记述,G·克里克是勃鲁盖尔前辈中最值得注意的一位荷兰人。被称为“沉默者”的扬·范·阿姆斯特比勃鲁盖尔早几年用同样的方法,即使用自然主义群像的表现手法表现圣经故事《鱼和面包的奇迹》和《背十字架》。(Pieter Bruegels Gemalde in Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien, Brussels, 1910)事实上,扬·范·阿姆斯特给了勃鲁盖尔决定性的影响。他的手法与勃鲁盖尔同样富有新意,这种新意与其说它与某种传统的支流有关,还不如说它显示了与荷兰文艺复兴大师(路加斯·范·莱登、斯霍勒尔的继承者们)的更深的渊源关系。

<sup>②</sup> 阿尔贝蒂娜美术馆收藏的素描。Beschreibender Katalog, vol. II, no. 76; O. Benesch, Meisterzeichnungen der Albrtina, Salzburg, 1964, no. 137 and plate.

作中所看到的那样,谚语在中世纪末的各种讽刺艺术和讽刺文学中起了很大的作用。经过反复考证,<sup>①</sup>人们认为,第一个将这类素描制成木刻的人是博斯,而不是勃鲁盖尔。也许勃鲁盖尔受到博斯的启发,因为博斯的这一发明也是由科克出版的。然而,勃鲁盖尔确实按自己的想法改造了这一构思。

一种看法认为,勃鲁盖尔作品中屡见不鲜的古风和传统特征,来自于他与伦理学家和讽刺作家的关系。也就是说,勃鲁盖尔是一位手持画笔的哲学家,一个柏拉图主义者和禁欲主义者,所以他才在自己的作品中采用古典讽刺作家和说教者的手法。<sup>②</sup>与之相反的另一观点认为:勃鲁盖尔在作品中使用过毫无讽刺意味的中世纪风格。现存伦敦的《博士来拜》(1564年)中的庄严的纪念碑性质,具有几分胡斯构图中的气势和内向性格,圣约瑟夫和在他耳边絮烦的人物显然来自施恩告尔的铜版画。<sup>③</sup>在《背十字架》中,我们看到玛利亚们具有佛来马尔作品中圣职人员的那种严峻感。

同样的中世纪严峻感在勃鲁盖尔的素描《画家与鉴赏家》中也可以看到(图56)。画中人物身着中世纪的服装。这些衣裳强调了半身像构图的纪念碑性质。托尔奈认为,这幅素描是勃鲁盖尔自嘲式的自画像,大师试图将画家的苦涩和穷困潦倒的社会地位与身着华衣美服的美术爱好者的社交风度和虚荣形态进行比较。他用写实的手法,惟妙惟肖地表现了艺术创造者内心的狂热和愤懑,表现了爱好者的自我愉悦。画家当然明白他

---

① W. Fraenger, *Der BauernBruegel und das deutsche Sprichwort* (Erlenbach Zurich, 1923).

② Charles de Tolnay, *Pierre Bruegel l' Ancien* (Brussels, 1935), p. 18.

③ 《博士来拜》。Bartsch, no. 6.

生活中的困顿,但仍不得不完成作品。我们应当注意到,两人的衣服都是中世纪的而不是当代的。勃鲁盖尔的这一处理方式可能是试图表现过去的人。我不排除这样一种可能性,勃鲁盖尔用这种方法来表现已经离开人世、在自由而奇怪世界中永生的伟大楷模博斯,尽管画中描绘的是理想中人,与博斯的真实容貌不尽相同。<sup>①</sup>鉴赏家的赞叹与艺术家对创造的热衷同样是赤裸裸的,手摸钱包的动作暗示了他急于得到一幅佳作的迫切愿望。勃鲁盖尔自己也有这样的朋友,那位名叫弗兰克特的商人在勃鲁盖尔作素描旅行时盯在他屁股后面团团转。鉴赏家的脸由于惊讶而显得瞠目结舌,活像一具惊诧的面具,张开的嘴如同用刀子割开的裂口。我在这里使用“面具”一词,是想指出理解勃鲁盖尔的一个核心观点:勃鲁盖尔避免在脸上出现心理描写的细微痕迹,他笔下的人物试图保持一种匿名性,保持作为普通人的独特价值。他们似乎对我们隐瞒了什么,正如收藏在布达佩斯美术馆的《圣约翰的布道》(1566年)中的听众那样,他们不理睬我们,将背朝向我们。这显然不同于罗马主义者喜爱的场面。吉普赛人、印度人、托钵僧、市民、香客以及土耳其人,无一例外地仅仅露出他们的宽厚背脊、帽子和头巾。蛙鱼色、柠檬黄、灰色、红色、白色和土褐色的衣服质地描绘得令人惊讶,比任何早

<sup>①</sup> 后来,这一假设由16世纪的勃鲁盖尔素描摹本上的铭文得到证实。这一摹本现藏于伦敦的维特·柯达。(De Tolmy, Zurich, 1952, no. 119)双方的解释——自画像或敬仰博斯的表现——也许蕴含在对艺术家社会关系这种道德、哲学表现的看法之中。总而言之,这幅素描中的意蕴正如C·G·西特派克的论文 *Bruegelstudien* (Stockholm, 1956, pp. 15-42)中假定的那样,有着更多的证据。他在画中看到绘画本与其作品的关系。这幅素描在16世纪被多次临摹。参见O. Benesch, *Bulletin, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten* 1-2, Brussels, marsjuin 1959, pp. 35-43; L. Münz, *Bruegel, The Drawings*, London, 1961, p. 224 又见O. Benesch, *Meisterzeichnungen der Albertina, Salzburg*, 1964, no. 138.

期尼德兰大师的杰作还要逼真。勃鲁盖尔是手持画笔的魔术师,然而,他笔下人物的思想感情却十分淡漠,即使他们在极其激动思索,我们也搞不清他们在想些什么。在他们仰望传教士的情景中,一张张脸成了发亮的圆盘,眼睛和口像洞开的黑穴,似乎正在进行奇怪地思索。他们对传道者心灵的震撼也许更甚于传道者对他们心灵的震撼。这种恍如圆盘的模式还被应用于其他形体,即一切细部描绘和轮廓勾勒。更令人惊愕的是,这种形式还常常用于居住在野外草木、森林沼泽中的令人叹为观止的微观事物上。勃鲁盖尔就是用这种圆盘形来表现人类生活中谜一般的内在生活,尽管它是难以预测、难以理解的。我认为,这种努力是勃鲁盖尔重返中世纪纯化形式的主要原因之一。在勃鲁盖尔的一块 1400 年的墓碑上,我们看到了所谓的“哭泣者,他们各自戴着厚厚的包头巾,消失在彻底的匿名性中。在柏林版画收藏馆收藏的勃鲁盖尔晚年的大型素描谚语图《工作中的养蜂人》中,他也创造了与之相同的人像。勃鲁盖尔当然见过真正的养蜂人,但重要的是,在他选择的主题中,人消失在拥有内在生命脉搏的、块量般的匿名性里。

勃鲁盖尔作品中这种匿名性意蕴究竟是什么呢?这种观念不是孤立的,它还表现在同时代的哲学思想中。正如马克斯·德沃夏克的基础研究所证明的那样,勃鲁盖尔是当时知识分子的精英,<sup>①</sup>他与当时思想界的领袖们接触频繁。在这些人中,最著名的有宗教哲学家科恩赫特[Dirck Volckertsen Coornhere]、出版商普拉丁[Christophe Platin]和地理学家奥特利乌斯。在勃

---

① 'pieter Bruegel der Aeltere', *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*.

鲁盖尔的作品中,我们也可以看到推动当时思想和科学的观念。<sup>①</sup>显然,勃鲁盖尔竭力超脱于嘈杂世情的旋涡并终身不渝,他是那种深思熟虑并具有冥想气质的人们中的一个。虽然他们中的一个——塞巴斯蒂安·弗兰克在勃鲁盖尔从事创作前已经离开人世,但正如托尔奈所考证的那样,他对世界和人类的某些看法与勃鲁盖尔不谋而合。他给人类下了这样的定义:

存在于这世上的,是一个相同的人生,所有的人也就是一个人,看到一个自然人,也就看到了人类全部。”<sup>②</sup>

从这段话中,我们明白了勃鲁盖尔笔下那恍如圆盘的面具般脸庞凝望我们的意蕴。正如自然法则支配宇宙天体的环行一样,人类被理解为屈从于支配人间万物的根本法则下的芸芸众生。宇宙的内容是一个巨大的构造。人类的日常生活的悲欢离合,就像钟表装置中预设的程序那样一一展开。

在勃鲁盖尔的早期绘画中,即使是喻意性的作品,也采用了如望楼上鸟瞰人类生活舞台的高瞻远瞩的俯视图法。他以这样的视角观察蝼蚁般芸芸众生的众生态。那些活泼得令人吃惊、令人愉悦的杰作描绘了假日和日常生活场面,以此象征整个人类。圣灰星期三临近了,佛兰德斯古老城市的广场上正萌发起

---

<sup>①</sup> 查尔斯·托尔奈的伟大功绩,在于他论文中论证了勃鲁盖尔艺术与北方文艺复兴哲学、宗教思想构造的密切关系。*Bruegels Handzeichnungen* (München, 1925); *Pierre Bruegel l' Ancien* (Brussels, 1935); 'Studien zu den Gemalden Pieter Bruegels d. Ae.', *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, Neue Folge, vol. 8 (Wien, 1934), pp. 105 ff.

<sup>②</sup> W. Dilthey, *Weltanschauung und Analyse des Menschen* (*Gesammelte Schriften*, vol. 2), 'Auffassung und Analyse des Menschen', p. 85.

狂欢节和四旬斋的骚动。<sup>①</sup>1559年，勃鲁盖尔描绘了这幅表现古老社团生活场面的作品(图57,维也纳美术馆)。在画面上,狭小的人字形住宅鳞次栉比,深紫色和褐色砖墙上覆盖着绿色屋顶。房宅的排列寓意深刻地围绕着沉浸在早春湿润气息的广场。时近黄昏,一股股人流从居室中涌出,构成一幅富有变化、色彩斑斓的画面。窗户擦净了,蛋奶烘饼烤熟了,鱼也卖掉了。在画面左侧,狂欢节的喧闹已近尾声;画面右侧,身穿黑衣的虔诚信徒们从充满四旬斋肃穆气氛的教堂中鱼贯而出,教堂的圣像上罩着黑纱。人们再次想到主的慈悲。队列前头,僧侣和修女们拖着瘦弱的“四旬斋”,朝另一侧骑在桶上、正杀向敌方的谢肉祭的冲突走去。两支行列的中央夹着一群孩子,左侧的孩子戴着面具,手持奶蛋烘饼,右侧的孩子手里拿着卷饼和拨浪鼓,他们正在做各种各样的游戏。整个画面仿佛在一个巨大的圆周运动中旋转,那个大圆中还有许多快乐旋转的小轮子。

1500年的板画《儿童游戏》也基于同样的原理,画中表现了上百种儿童游戏,其中大部分至今尚存。乐于游戏的孩子们被视为成人世界的缩影。这幅画也有说教性寓意。<sup>②</sup>有的孩子在高跷上昂首阔步,有的孩子倒立着看世界。成群结队的孩子们穿梭往返,勾勒出不计其数的小圆圈,他们在洒满霞光的道路中渐渐缩小消失。两人一组或单独一人的形态亦仿佛呈圆形或在旋转。

---

① La Bataille de Karesme et de Charnage. J. Huizinga, *The Waning of the Middle Ages* (London, 1937), p. 193.

② 这一解释最早由托尔奈提出,并被附有A·范·德·凡纳插图和雅各布·卡茨诗歌('Silenus Alcibiadis', 1617)所证实。见Q. Benesch, *Artistic and Intellectual Trends from Rubens to Daumier as shown in Book Illustration* (Cambridge, Harvard College Library, 1943), p. 38.

作于 1559 年,现存于柏林的《佛兰德斯谚语》,是在小丑伪装下展示人类全部智慧的百科全书。要解释它们,也许要花费许多时间,有一些书是研究它们的专著。<sup>①</sup>看到颠倒世界的旗语信号,旅店附近便举行演出,成群的人正在忙碌着各种稀奇古怪的工作。这是群众智慧创造的生动的寓意形象,它说明了人类许多欲望的虚荣和愚蠢。在这些画中,我们看到对母猪抛投玫瑰花的男人,往沉没牛犊的泉眼里填土的农夫,把绿外套披在丈夫背上的妇人,还有吹嘘能让地球在拇指上舞蹈的人,将麻质假发挂在基督腮上的伪善者,一面嚷着“为了这点儿毛,还这么叫唤”,一面给猪刈毛的人,用头撞墙的人,在猫脖子上挂铃铛的人,费尽九牛二虎之力、用篮子从旅店往光天化日下搬送光明的人,在阁楼里剃去胡须的傻瓜,意寓徒劳无功、一连射出两支箭的男子。屋脊上长出卷饼,念念有词的老妪以可怕的固执,终于将魔鬼捆绑在枕头上。佛兰德的粘西比正向冥府进军,在那儿获得宝贝和炊具等累累战果。这个谚语与“疯狂的马格利特”(疯女人马格利特)相同。妖精们遇一大批疯婆的入侵,一个个惊恐万状,以奇特的手段护身并狼奔豕突。1562 年,勃鲁盖尔把这个场面表现了出来(安特卫普,梅那·范·戴·派勒美术馆),画面上的腾腾烈焰染红了天空。

如果有人问,在 16 世纪文学的哪些人的作品中可以找到对人生整体、自然及宇宙的完整把握,我们必须举出拉伯雷[Francois Rabelais]和莎士比亚。在 1562 年出版的小说《巨人传》第五卷中,拉伯雷叙述了主人公高康大怎样来到反复无常国的女王的“精粹”宫廷,又怎样视察她的领地“灵性”。在这里,我们看到了与勃鲁盖尔绘画相同的愚者乐园。高康大看到女王的官员

<sup>①</sup> 参见 W. Fraenger, *Der Bauern Brudgel*.

要清洗狩猎场,用一对狐狸牵引犁铧耕耘沙滩,从骡马身上割取长长的绒毛。谚语用隐喻的方式喻世状事,勃鲁盖尔用形象的手法表现寓言,并获得喜剧性效果。无独有偶,莎士比亚笔下的人物也常常用双关语和隐喻来获取令观众忍俊不禁的诙谐效果。

在完全相同的图式结构中,勃鲁盖尔以华丽的、不间断的透明色彩描绘了这些人物群像。他们那朴素、呆板的圆盘形态使人想起15世纪版画中的人物。同时,他们还具有自动旋转偶人的性质,这些偶人一面在世界构造中团团打转,一面发出欢乐的喧嚣。这是一种宇宙构造的观念。这种观念统治着16世纪后半期的泰莱西奥·贝尔纳迪诺[Bernardino Telesio]、康帕内拉[Tommaso Campanella]、布鲁诺[Giordano Bruno]等哲学家、天文学家和地理学家的思想体系。造物主创造了这一构造,而它至今还在遵循自身法则的道路上前进。头脑清醒者的使命是在文学和绘画中表现这种构造。教会和神学的形而上学都不能妨害这一浑沌初分时确立的法则。对世界作出新的合理理解的时代来临了。勃鲁盖尔的朋友、地理学家奥特利乌斯是第一个试图用地图书、世界地理图谱(Theatrum Orbis Terrarum)表现地球真实面貌的人。<sup>①</sup>勃鲁盖尔从意大利回到故乡后,马上绘制了《那不勒斯港风光》(罗马,多利亚画廊)。这是我们所知道的勃鲁盖尔最早期的作品。画中把握宇宙的恢宏气度中蕴藉着类似的宇宙图志的概念。同时,球和圆的概念还支配着他的人物画和风景画,作者以此向观者传达地球巨大穹庐的感受。在勃鲁盖尔另一幅早期绘画《伊卡洛斯的坠落》(布鲁塞尔美术馆)中

---

<sup>①</sup> A. E. Popham, 'P. Bruegel and Abraham Ortelius', *Burlington Magazine*, vol. 59(1931), pp. 184 ff.



(图 58),我们也可以看到相同的宇宙风光。这幅作品是图解奥维德[Ovid]《变身记》中的一个故事情节。它可以证明勃鲁盖尔对古典知识的态度,是一幅值得注意的作品。<sup>①</sup>画中的农夫、牧羊人和渔夫采自奥维德的拉丁语本,但又与书中的描写稍有不同。在奥维德的书中,他们以关切的神情注视着这场灾难,但在勃鲁盖尔的画中,他们默默地干着自己的工作,对双脚没入海浪的倒霉的飞翔者不屑一顾。<sup>②</sup>大自然不会因为一个人的命运而乱了方寸,它依然遵循着自然法则,在预定的轨道上运行。黄色的太阳在西方落下,像地图一样在地球表面扩展的海水、海岸和岛屿,闪烁着银色的光辉,光霭在宇宙中流溢,大自然焕然一新。<sup>③</sup>

正如地球和天体服从宇宙法则那样,人类也服从于某种法则,这是人类学、社会科学在下一个世纪试图发现的法则。实际

<sup>①</sup> G. Glück, 'Peter Bruegel the Elder and Classical Antiquity', *Art Quarterly*, (1943), pp. 167 ff.

<sup>②</sup> 同一主题的另一幅作品曾由巴黎的 J·艾尔布郎收藏,现为布鲁塞尔的 D·M·范布莱恩所收藏。F. Grossmann, *Bruegel, Die Gemälde, London - Köln, 1955*, pi. 3. 格里克在画面上方的中央部,发现布鲁塞尔美术馆藏品所没有的,飞翔的伊卡洛斯。牧羊人仰面看着他。但勃鲁盖尔并没有说明这种姿态。

<sup>③</sup> 我们想起布鲁诺的一段话。“虽然诸天体以其自身的光灿而闪耀,或散发热量,但太阳不因太阳而闪耀,大地和水也不因同样的大地和水而闪耀。每个星球都从它对面的星球接受光明,这就像在高台上眺望波光闪耀的大海一样。在大海自身映射的反射光线中,我们只能望到太阳或月亮映像所及的远方”。‘Sesto, come di corpi, benche altri sieno per se lucide e caldi, non per questo il sole luce il sole e la terra luce alla medesima terra ed acqua alla medesima acqua; ma sempre il lume procede dall' apposito astro, come sensibil mente veggiamo tutto il mar lucente da luoghi eminenti, come da monti; ed essendo noi nel mare, e quando siamo ne l'istesso campo, non veggiamo risplendere se non quanto a certa poca dimensione il lume del sole e della luna ne si oppone, *De l' infinito, universo e mondi* (Venezia, 1584). Proemiale Epistola. 选自对话第三篇、第六节。

上,勃鲁盖尔早在这些科学形成近代体系之前,就在其作品中预告了受法则支配的整体性的科学概念。他笔下类似宇宙结构的钟表装置的外观,即匿名自动偶人的人物性格就来源于此。除了中世纪末期画家笔下那种四肢细长的、僵硬的、圆盘状的古拙形象,还有哪种表现风格更符合这种普遍的、匿名的自动偶人世界呢?这才是勃鲁盖尔重新采用博斯和15世纪传统方式的主要原因。

没有一幅作品可以与令人生畏的《死亡的胜利》(马德里,普拉多美术馆)相提并论。这幅画充满了中世纪咄咄逼人的威严和惊心动魄的现实感。尼德兰进入了一个黑暗年代,西班牙的统治者压迫着尼德兰开放的宗教和民族的精神自由。80年战争迫在眉睫,勃鲁盖尔的知识分子朋友面临着生存危机。正如这幅不祥绘画所表现的那样,宗教裁判所的火刑光焰染红了天空。这幅画就是发展成宏伟交响乐的古代哥特的《死亡舞蹈》。虽然霍尔拜因在他著名的系列木刻中,赋予少数人像以文艺复兴盛期性质的经典意义,但勃鲁盖尔始终在唤醒中世纪的复式音乐,并赋予它近代意蕴——这种处理对文艺复兴末期及手法主义的时代来说,也是意味深长的。生者与死者的恶斗在近景处展开,但结果显而易见。在棺盖盾牌的后面,无数死神预备队整装待发,而生者最终将一个不剩地被押入鼠笼般洞开的巨大棺材中。

描绘七美德的系列素描表明这些群像描绘与中世纪美术的巨大距离。七美德描绘属于中世纪晚期美术的保留节目,常常用于手抄本的插图装饰。<sup>①</sup>在勃鲁盖尔的素描中,这些女性寓意

---

<sup>①</sup> E. Male, *L'Art religieux de la fin du moyen age en France* (Paris, 1908), 'La vie, le vice et la vertu', pp. 316 ff.

像只是微不足道的小角色。人类社会因全自动装置而作机械性的旋转。在《正义的表现》(布鲁塞尔,皇家图书馆)中,真实和虚构的罪恶自动接受对它们的惩罚。勃鲁盖尔这样处理是为了表现无助于世界颠倒的残忍拷打等刑罚手段。

我们在前面已强调了勃鲁盖尔在作品中极力展现的宇宙构造,所以或许有人会问,在他的想象中,外部世界是否被理解为一个缺乏灵魂和感情的机械物质呢?为了回答这个问题,让我们再来看看勃鲁盖尔的风景画吧。恰巧,勃鲁盖尔去意大利旅行时绘制的一批素描保存至今。在这些画中,我们看到了不是罗马主义者素描中常见的古代废墟和古罗马的壮丽景色,而是意大利的田园风光——河岸上盛开的花朵、绿荫丛中的修道院,尤为引人注目的是南下途中翻越过的雄伟的阿尔卑斯山脉。这一体验就像它当年打动丢勒那样强烈地震撼了勃鲁盖尔的心,并作为永恒的印象烙刻在他心中,直到晚年还记忆犹新。范·曼德记述道:“他访问阿尔卑斯山时,将他见到的山岳和断崖一点不漏地吞进肚子,回家后再将它们吐在画布和画板上。”在去大马士革途中的一个山坳中,浓密的椰安树隐天蔽日(维也纳,1567年)。白云石山的峰峦和圆锥形伸展的榉树虽然被画面边缘所截断,但它们仍伸向无垠的天空。飘浮的云层像衣带一样缭绕在它腰间。观者不过是从巨大云彩的圆形舞台推测天空的存在。疲惫的士兵喘着粗气,艰难登攀着,望着幽深的峡谷,没有人不感到头晕目眩。只有亲眼目睹这一现实的美术家才能画出如此令人信服的风光。勃鲁盖尔以独特的方式完成了这种风景的内在性格和精神表现。在另一幅素描(福格美术馆)中,峻峭的高大石峰耸立在眼前。我们正朝踞伏在丛林深处的一个村

庄走去。<sup>①</sup>观者会获得身临其境的动感。勃鲁盖尔对自然风光的解释如此意味深长,他不仅描绘山岳的地貌,同时还表现在山谷中呼吸、引导它枯荣盛衰的宇宙生命。山岳仿佛是有血有肉的生物。山麓的丛林绽开新芽,到处都是自然有机物的生命在喧闹婆娑。画笔勾勒点线的运动,使素描具有了色彩和动感,它还使我们产生了生命本初之物的印象。由于采用与人物画完全相同的手法,勃鲁盖尔的风景画生机盎然。

对勃鲁盖尔作品的大量搜集,始于其艺术爱好者、皇帝鲁道夫二世的赞助,这一努力一直延续到今天的维也纳美术馆。在那里,我们可以看到一系列出自大师之手的、风格独特的风景画系列作品。在勃鲁盖尔的画中,福音书里讲述的圣迹都与自然的永恒运行交织在一起。《背十字架》(1564年)的背景,就是充满湿润气息和新鲜感的春日的风情。绵绵细雨使道路成为一片泥沼,行进的队列不得不淌入水洼。在右侧,嘈杂的人群在刑场四周挤成一个大圆圈。遥远的天际,低垂的雨云仍然覆盖着大地;左侧晴空万里,耶路撒冷城廓从乳白色的明亮雾霭中显现出来,太阳胜利地喷薄而出。为了审视富有刺激的刑罚的每一个细节,人们有的骑马,有的步行,蜂拥而至。位于中央的人群几乎被骚乱的人群淹没了。

这幅画的姐妹作描述路加传第二章中的故事,它就是现藏于勃鲁盖尔美术馆的《圣诞夜的户籍调查》(1566年,图59)。这幅画展示了大祭日前夜农民和市民的日常生活,以及冰天雪地中佛兰德斯牧歌式的田园风光。在悬挂绿色花环标识的旅店

<sup>①</sup> A. Mongan and P. J. Sachs, *Drawings in the Fogg Museum of Art* (Cambridge, Harvard University Press, 1940), no. 459. Charles de Tolnay, *Die Zeichnungen Pieter Bruegels*, Zurich, 1952, no. 17.

前,人们忙着宰杀肥猪,收拾椅子。新酿就的啤酒运到了。户籍调查官租用旅店作为检查所,户籍调查还兼收赋税。居民们已经在窗前排起队伍,圣约瑟夫陪着圣母悄悄来临,隐入人群,完全没有引起我们的注意。居民们从四面八方聚集起来。孩子们在溜冰,有的在滑行,有的在打雪仗。圣经图解成了画家忠实再现社会生活的风俗画——这对于以后的时代而言,是非常重要的史料。丰富多彩的生活场景是这幅画的主要表现内容。这与莎士比亚在《亨利四世》中将主要场面交织于丰富多彩的风俗画的手法如出一辙。在这幅画中,画家不仅抓住了自然氛围,即冬日风和日丽的古老乡村的节日气氛,而且还抓住了村邻街坊们的欢快神情。虽然村民们的聚集是强制性的行为,但他们不是丧失灵魂的躯壳,而是与自然一样被赋予生命的伟大存在。

在完成于1565年的日历系列画中,自然的精灵仍然在叙事诗般的壮丽中向我们絮语。<sup>①</sup>这种系列画的最初创意可以追溯到哥特时期的祈祷书,它的装饰画再现了自然界在每个月的不同风光和人们在不同季节中的劳动场面。同年,勃鲁盖尔还着手绘制不同季节的系列素描,我们刚才提到的《收获者们》就是其中一幅。《春》(阿尔贝蒂娜美术馆,1566年)表现人们在收拾庭院。这种几何样式的庭院在手法主义时代十分流行。在系列板画中,勃鲁盖尔向我们展示了自然生成的寥廓自然。在十二月到一月的冬季图中,作者让我们驻足山岗,俯瞰平原、海岸以及山岳间广袤的田园风光。大自然被严寒的淫威束缚住了,惟一发光的是白银般辉煌的雪原。板滞的天空披着深浓的灰绿。猎人带着快冻僵的猎犬步下山岗。人物形态是纯白光灿中的黝

<sup>①</sup> 记录表明,收藏家尼古拉斯·约格林克是1565年那套组画的拥有者。G. Glück, *Bruegels Gemalde* (Wien, 1932), p. 52.

黑的剪影。大自然在迷迷糊糊地酣睡。但生命总是在任何地方躁动。冰封的地面上,有的人在滑冰,有的人摔倒了,有的人在旋转。大道上马车飞驰,白雪覆盖的小屋上飘出缕缕青烟。在勃鲁盖尔的画中,我们能够看到动人心魄、美丽如画的世界。

《阴天》是表现二月及三月间的自然风光。早春那冰消雪融的阴郁调子笼罩着画面,人们开始伐木,南风在墨黑的枝条间啸叫,沉船覆舟似的狂涛在海面上翻滚。阴郁的大地开始喘息。大地的精灵又开始起舞。村落挤在阴影中,暗褐色调子中暗藏着灼热的光辉,新的生命力充斥于天地之间。最令人赞叹的是高耸的、白雪皑皑的绵绵群山和冰川,它们像穿云破雾的月光一样发出神奇的青光。只有莱奥纳多·达·芬奇和阿尔特多费尔才能用如此娴熟的技巧来表现高山鬼魅式的雄姿。

勃鲁盖尔惟一的蚀刻版画《猎兔》(1566年)似乎是这套系列画中早已佚失的春月图的摹本。自然界在晚春温馨和煦的阳光下繁芜萧郁,丛林披上明亮的艳装。在这幅画中,勃鲁盖尔以其特有的、可称为其绘画特点的点描法,再一次将色彩喧闹的闪动表现得淋漓尽致。他的画不仅完美,而且极度细腻。山水画已不是自然在图画中的简单移植,而是它自身在萌动、生长。色彩上似乎覆盖有一层绒毛或者轻薄的罗纱,近景处的青苔和远处高大的林莽像是作者变幻的魔术。在这些描绘自然的作品中,勃鲁盖尔图示了康帕内拉的万物有灵论,即他在其著作《关于事物的感觉和魔术》<sup>①</sup>中试图从哲学上加以论证的东西。康帕内拉将意识赋予存在于自然界的一切事物,它不仅包括人和

---

<sup>①</sup> *Instauratarum scientiarum per F. Thomam Campanellam juxta propria dogmata, ex natura et scriptura Dei Codicibus Tomi X. III. De sensu Rerum et Magia.*

动物,还有整个宇宙。“天地和世界也有与极小微生物相同的感觉。”

生命的单一性有不同的表现方法,它们相互交融般地极为相似。绘画《六月》(布拉格,国立美术馆)表现头顶筐篮、搬运水果的收获者们。他们的头部几乎被遮没,人类似乎成了开花结果的水果和草木。大都会美术馆收藏的《七月》与《八月》是合众国唯一可以确认的勃鲁盖尔的作品。谷物黄金般的光灿在起伏的原野上泛滥,农夫们在午间的树荫下小憩。夏日雾霭般的暑气笼罩着大地。

这批月历画中最完美的杰作是维也纳的《十一月》(图 60)。冬天临近,农夫们赶着牛群从阿尔卑斯山的牧场回家,玩偶般的牛踏着撒满落叶的泥泞款款而去。秋天的色彩浓重的交响曲覆盖着田园。葡萄收获者们还在园中劳动。左侧晴朗的天空下有一抹明亮的淡蓝色,右侧条纹状的雨云在逼近,发绿的青黛色使光线渐趋阴暗,给人以寒风料峭的感觉。这幅画的构图带有早期世界风景画的开放性质。威尼斯大师首创的这种恢宏图式在这里臻于极限,使它具有一种划时代的性质。这幅作品对自然的亲近在美术史上是绝无仅有的。远景在温润的空气中净化、飘浮,我们甚至可以清清楚楚地分辨出峡谷对面山坡上的农舍、礼拜堂和树木。

在对于自然精灵的令人惊叹的把握上,没有一位艺术家能够望其项背。对勃鲁盖尔来说,宇宙万物实际上不仅是纯粹构造的世界,它也是伟大的生命体。勃鲁盖尔显然在绘画和素描中征服了这样的观念:那宇宙是一个有形的无限之物,而宇宙形体必须服从某个强大的法则。《海上的风暴》(维也纳)表现一头鲸因为和空桶嬉戏而忘记吞没舟船的寓言。风暴覆盖着黑褐色和绿色的大海,它拥抱着在可怕光亮中凸现出来的巨大地球。

在文艺复兴晚期的哲学家中,布鲁诺率先反对托勒密[Ptolemy]的天动说。这位科学思想家在《关于无限、宇宙、世界的对话》<sup>①</sup>中论述了宇宙无限而有序的宏大。他认为宇宙不是有限的,而是连贯的、无边无际的以太空间,其中有无数天体在运行,宇宙的构造表现在天体的圆周运动。然而每一个单独的天体又由于它自身的精灵而被赋予生命,所以它的运动又来自于它自身的冲动。这些无数精灵的总和就构成宇宙的精灵。

人类面对宇宙的创造姿态,是英雄般积极而自强不息的姿态。“船头有人类的意志,源于内心的力量屹立在精灵的船尾,以理性之桨与肆虐的自然之力相对峙。”<sup>②</sup>这是勃鲁盖尔在描绘威严船队的系列版画(巴斯特尔, Nos p. 8 - 108)所表现的生命情感。

勃鲁盖尔晚期绘画的内容就是这种未经古典理想雕琢的,被旺盛生命力所包裹的人类本性。这些绘画受到鲁本斯的赞赏,后者在自己的农民画中将这种宏大的气韵进一步发扬光大。描绘了盲人们互相拉扯着,跌入沟中的《盲人的寓言》(那不勒斯, 1568年)给人以难忘的印象,这就是命运的残酷。残酷的命运骑在于黑暗中摸索、栽倒的人类的头上。在他们无法感知的阳光下,盲人的脸像是一个面具,徒劳地睁着空洞的眼窝。他们脸上悲怆的表情没有任何绘画能与之相比。

《鸟巢的寓言》(维也纳)将一个跃跃欲试、米开朗琪罗笔下英雄般的单身农民放在佛兰德斯的风景中。这个毫不逊色于宏

<sup>①</sup> *De l' infinito, universo e mondi.*

<sup>②</sup> *De gli eroici furori* (Paris, 1585) Prima Parte. Dialogo primo. 'Questo capitano ella voluntade umana, che siede in poppa de l' anima, con un picciol temone de la ragione governando gli affetti d'alcune potenze interiori contral'onde degli empiti naturali'.



大宇宙的小宇宙给人以一种亲切和庄重的感觉。在这幅画中，勃鲁盖尔已经预见到17世纪荷兰风景画的真谛，这恰恰与他以《海上的风暴》首创的海洋画——受到荷兰人广泛好评的画种——的情况相似。在《农民的婚礼》(维也纳)中，厨师抬着卸下铰链的仓库门板，一面行走，一面分发堆在上面的菜盘。画中的人物群像如同在轨道上运行的天体一样循规蹈矩，同时又洋溢着充满生机的活力。

在《露天狂欢》(维也纳)中，朴素的舞蹈者和举杯换盏的狂欢者虽然具有凡世的重量感，但又给人以借宇宙阳刚之翼迎风飞动的印象。中世纪举止笨拙的自动偶人已没有什么必要了，因为人类在自我享乐的尘世中意满踌躇地大步前进。罗马主义者孜孜以求，但从未获得的意境，在勃鲁盖尔的画中自然而然地实现了。

## 第七章

# 法国美术和文学中古典 与哥特式的复兴

15世纪前后,曾在中世纪艺术和文化活动中扮演领导角色的法国再也没有起到像意大利、德意志和尼德兰所起的那种卓越的作用。15世纪末,当邻近各国焕发出创造力时,数世纪间不断靡费国力的法国却似乎步入衰退的穷途,它充满了被法国人自己称为“弛缓”的中世纪的优雅的回光返照。我们在一些雕刻作品中可以看到它的完美表现。诗意的优雅也许是这种“弛缓”之作最显著的特征,这种趣味对未来产生了重大影响。在短暂的休耕期后,法国在16世纪获得新的收获,在这些硕果中,诗歌的地位是举足轻重的。法国的造型美术不像德国那样,因宗教改革而受到损失,它理所当然地与文学一起分享卓越的荣誉。但在16世纪的那个时代,法国人主要在文学领域作出他们的民族贡献,因此,将文学和艺术联系起来考察,也许是理解两者的有效方法。

法国文艺运动与统治者文化计划的关系比其他任何国家都更为紧密,它不像我们在德国和尼德兰所看到的那样,仅仅表现为艺术家和学者的个人努力,然后才引起人们对意大利文艺复兴的重视。相反,法国君主有计划的政府行为,为艺术家和文学家敞开了充满新希望的大门。16世纪的法兰西文化不是德国

和尼德兰那种市民文化，而是宫廷文化——它在这一前提下成为中世纪秩序的延续。弗朗西斯一世赞助造型美术的政策，使这一运动走向全面发展的新阶段。国王姐姐玛格丽特·纳瓦尔（昂古莱姆的）[Marguerite of Navarre]哺育了法国的人文主义与文学，而亨利二世[Henry II]只不过是收获前辈播种的硕果而已。

如果把古典的复兴视为文艺复兴新文化的主要特征，那么法国与其他国家相比曾是个落后国。在法国，这一复兴运动的高潮在其他国家开始走下坡路的15世纪末才姗姗而来。它在枫丹白露派的美术和六星诗社派诗人们的文学作品中开花结果。虽然诗人们的地位举足轻重，但最早获得优先权的还是画家，他们的作品极大地影响了对诗歌意境的发展。为了理解发生于亨利二世时期的情况，我们必须首先研究弗朗西斯一世和玛格丽特·纳瓦尔在15世纪前期耕耘过的土地。

弗朗西斯一世[Francis I]自称绘画鉴赏家，他同时是个狂热的大收藏家。他在意大利文艺复兴中看到了自己的美术理想。青年时代进行的探险和旅行向他提供了直接接触这个文艺复兴发源地的机会。他派驻在意大利的代理人，千方百计收集尽可能多的美术品，并将它们送回法国。莱奥纳多·达·芬奇一生的最后时刻就是在克鲁度过的。安德利亚[Andrea Sarto]曾为这位君主工作过一年。意大利美术家有组织地移居法国开始于1528年之后。那一年，国王在枫丹白露重建古城。那块被森林和清泉环绕的地方富有田园气息，是他最称心如意的地方。他把去枫丹白露称为回家。国王成功地使枫丹白露成为新时尚的象征。16世纪意大利权威评论家瓦萨里[Giorgio Vasari]盛赞这儿是“新罗马”。这一成功应归功于在枫丹白露中的意大利

艺术大师的众多艺术活动。<sup>①</sup>他们定居在这座庄园里,以新艺术的福音装点这块土地。同时,他们自己也被当地的艺术传统所同化。这样一来,一种具有特殊风格的艺术文化就诞生了,它在形式上追随意大利文艺复兴,在文学内容上从属于拉丁主义和希腊主义,在精神上则继承法国的传统。

性情高雅、思想解放的玛格丽特·纳瓦尔主动吸取人文主义科学与文学中的一切进步思想,她是当时最有教养的女性之一。她不仅学习近代语言,还研究古代语言。德佩里那[Bonaventure Despériers]曾为她翻译柏拉图的对话集《里西斯》(友谊篇)。她不但宠爱诗人马罗[Clément Maroe],还以心灵中神秘的、充满爱心的全部热情,保护了加尔文[Jean Calvin]那样的宗教改革者。她留下许多文学作品,其中最著名的是模拟薄伽丘[Giovanni Boccaccio]小说的《七日谈》。她开创了对质朴、纯洁的自然魅力,即牧歌式田园风光的热爱。这种情感在七星诗社派的诗歌中起着众所周知的重要作用。

佛罗伦萨给法国宫廷时尚很大影响。与莱奥纳多和安德烈亚的接触,培养了弗朗西斯对佛罗伦萨美术的鉴赏力。枫丹白露派的第一个发展阶段,还囿于佛罗伦萨的传统之中。1531年,罗索(即 Giovanni Battista de' Rossi)<sup>②</sup>来到枫丹白露,成为美

<sup>①</sup> 我们极大地受惠于迪米埃对枫丹白露所作的极为广博而重要的研究。参见 *Le Primatice, peintre, sculpteur et architecte des rois de France* (Paris, 1900); *French Painting in the Sixteenth Century* (London, 1904); 'Les Origines de l'Art Français', *Les Arts* (Paris, 1905); *Fontainebleau* (Paris, 1925); *Histoire de la Peinture Française des Origines au Retour de Vouet, 1300 à 1627* (Paris, 1925). 近年来,西尔维·贝克女王也投身于这一领域,并取得显著的成就。见 *L'École de Fontainebleau*, Paris, 1960; *Niccolo dell' Abbate en France*, *Art de France*, II, 1962, pp. 113 ff.; *Toussaint Duberuil*, *Art de France IV*, Paris, 1964.

<sup>②</sup> K. Kusenbergh, *Le Rosso* (Paris, 1931).

术工作中无可争辩的领袖。罗索的美术受米开朗琪罗和安德利亚的双重影响。罗索从他的楷模中发展出一种具有高度表现力,甚至是夸张的风格,其特点是拉长的人像、强烈的对比和尖利的锐度。这种风格与一切和谐的圆形与均衡适成对照。从作于1521年,现存于沃尔泰拉[Volterra]的《下十字架》等作品看,他的构图表现出超自然、超人性的倾向。他的构图像哥特尖塔一样直上九霄,将米开朗琪罗美术中内在的中世纪倾向加以凸显和强化。在同时代艺术家蓬托莫的作品中,我们也可以找到同样的特征。蓬托莫的构图也像火焰一样直上云天,他和罗索在意大利美术中开创了我们称之为手法主义的流派。<sup>①</sup>在前一章里,我们曾说过手法主义是美术史中的一个特异组合,它至少有好几个分支。<sup>②</sup>南北手法主义美术在近一个世纪的各种变化中,清楚地展示出显而易见的若干特色。因此,美术史习惯将这个紧随文艺复兴短暂盛期之后的文艺复兴末期称为手法主义时期。手法主义从16世纪70年代一直延续到17世纪初叶。

由于16世纪法国美术仍然原封不动地保持着哥特美术的特色,所以罗索的美术当然会满足法国人的口味。意大利对16世纪法国美术的影响主要是手法主义。枫丹白露城中最早完成的杰作是弗朗西斯一世回廊。这个回廊装饰着许多湿壁画,壁画的外框上也满是雕塑和灰泥堆砌的凹凸物,整个画廊给人以五彩缤纷、庄重豪华的印象。它为南欧艺术注入一种与中世纪北方雕刻的混合风格,一种幻想、嘈杂的趣味。画廊的整体构思

<sup>①</sup> W. Friedlander, 'Die Entstehung des anticlassischen Stils', *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. 46 (1925), pp. 49 ff.

<sup>②</sup> 马克斯·德沃夏克首先指出,手法主义是思想史上一个重要时期,见'Ueber Greco und den Manierismus', *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München, 1924, pp. 261 ff.

肯定出自罗索之手,所以人物构图不过是整体设计的一部分。散布在画廊各处、作为廊壁建筑构件一部分的裸体像,一面在给予它们的狭窄空间中苦苦挣扎,一面努力维持着扭曲的平衡。这些裸体像似乎受到米开朗琪罗为西斯廷教堂所作的天顶画和美第奇家族陵墓寓意像的启迪。壁画主题取自古典神话、历史记述和诗歌。文学上的典故出自于荷马的《伊利亚特》、《奥德修斯》,希罗多德、瓦勒里乌斯·马克西穆斯[Valerius Maximus]的作品,以及阿普列乌斯[Apuleius]的《小爱神与普西赫》、奥维德的《变身记》等著作。《阿多尼斯之死》的画面构成,使裸体像都在非现实的、富有装饰意趣的破碎空间中伸展。罗索那色彩清澄的额画也具有同样的性质。这些湿壁画大作经过后世画家的修补,要恢复作品原来的面貌,只能借助于草图。这些作品的素描大多保留至今。表现战斗、骑马及游泳场面的《阿喀琉斯接受马人喀戎的教育》(巴黎美术学院收藏),证明了大师在有限空间中归纳一个优雅典范的能力。这些作品没有丝毫的图画性,作品效果大多与雄辩的线条有关。因此,那些细腻的素描草图向我们传达了作者所追求的完整艺术概念。手法主义者是杰出的素描家,在别的资料中,我们也不难体会到罗索在《阿多尼斯之死》原作中所展示的华丽构思。我们已经讲过挂毯艺术对北方各国的重要意义。维也纳美术馆收藏的一系列挂毯<sup>①</sup>再现了弗朗西斯一世回廊的几个区段。这些作品和谐丰润,洋溢着沉重的色彩和黄金般的光芒。值得惊叹的是,设计师将建筑、雕刻和绘画构成的强烈对比,转变为哥白林双面挂毯中的梦幻世界——那种翻卷舒扬的诗意正是这一绘画流派追求的最终目标(图61)。

<sup>①</sup> 参见第六章注1。

幻想的诗意性后逐渐强化。波摩娜圆亭中装饰着出自意大利艺术大师之手的系列湿壁画。罗索在画中描绘了维尔图姆努斯和波摩娜的故事。这个题材取自奥维德的《变身记》。圆亭建筑现已不存,但罗索构思精巧的草图使我们对那些湿壁画产生了美好的联想。<sup>①</sup>变化成老太婆的秋天之神维尔图姆努斯,正热情洋溢地试图说服果树女神波摩娜;果树女神以少女般纯真的神态,沉耽于对这一求爱的思索之中(图 62)。围绕在四周的丘比特,将神矢射向丽人和长着蝴蝶翅膀的守护女神。篱笆、院门、水池以及头戴果实冠冕的奇特人面,共同构筑起故事意境中富有牧歌风光和宫廷氛围的舞台背景。充满诗意的想象,酿出历史梦境和现代时尚水乳交融的氛围。

以枫丹白露风格编织的系列挂毯是维尔图姆努斯和波摩娜传说的最美丽的图解之一。这些挂毯以佛兰德斯画家米尔默朗[Jan Cornelisz Vermeyen]的草图为底本。在建筑图案和自然花草完美统一中掩映生辉的美丽庭院,成为展现这个迷人故事的舞台。<sup>②</sup>这是对自然和花园的热烈礼赞,这种花园在弗朗西斯一世和亨利二世统治时期在贵族阶层中极为流行。现在,让我们来看看另一幅美丽的大型素描所描绘的场面吧(图 63)。这幅佳作在过去很长时间曾不为人所知,它是笔者在卢浮宫素描室的藏品中发现的。骑士和驯鹰者在庭院中欢声笑语,贵族们向牵着爱犬的妇女们大献殷情。这使我们想起贝莱[Joachim du Bellay]在其动人诗篇中讴歌的可爱的小普罗东。树篱经过精心

---

<sup>①</sup> P. Lavallee, *Le Dessin Francais du XIIIe au XVIe Siecle* (Paris, 1930), p. 92.

<sup>②</sup> M. Crick - Kuntziger, 'L' auteur des cartons de "Vertumne et Pomone"', *Oud Holland*, vol. 44 (1927), pp. 159 ff.

的修剪,它与绿叶攀缠的圆屋顶依次排列在庭院深处。歌手、鲁特琴演奏者、乐师以及其他赴宴者三五成群地聚集在院子里。画面虽然洋溢着雍容华贵的气氛,但人物具有哥特艺术的纤细体态与莫名其妙的傲慢神态。在意大利手法主义者为此贵族社会绘制的其他作品中,也可以看到同样的表现。这就是隐含着哥特风格,而这个社会又恰恰是法国抒情诗人在作品中所赞美的。<sup>①</sup>在那些抒情诗中,画家笔下的情景成为富有韵律的语言。马罗在他的诗歌中生动地描写了这一场面。

Mais soulz belle ombre en chambre et galeries  
Nous pourmenons , livres et raillerise,  
Dames et bains , seroient les passetemps,  
Lieux et laberurs de nos espritz contens.

在那厅堂和长廊优雅的阴影里,  
我们不停地散步。惟有阅读和逗趣,  
丽人和水浴,才能使我们神清气爽,  
满足心灵的旅宿,才是心灵的工作。

马罗是最早吟咏这类诗歌的人。他不仅赞赏彼特拉克[Petrarch]和薄伽丘[Giovanni Boccaccio],而且还试图翻译维吉尔[Vergil]、奥维德、卡图卢斯[Catullus]等人的作品。我们谈论的那个时代正是伊拉斯莫斯所处的时代,他的《格言集》刚刚在巴黎出版。中世纪的质朴还在马罗的古典趣味中呼吸。他在以《马罗幼年时代》为题讴歌自己童年时期的诗中,描述了法兰西

<sup>①</sup> Epigrammes a l'imitation de Martial, livre V, No. 18.



乡村的美景。他在诗中使用的手法使我们想起抄本的装饰月历画。如前所述,同样的自然感情亦在马罗的保护人玛格丽特·纳瓦尔的作品中得到明显的表现。在名为《四轮马车》的长篇叙事诗中,她叙述了在辽阔乡间策马散步,溪谷和森林的自然风光以及与纯朴农夫谈话的情形。三位贵妇人走出森林,互相倾诉着爱情的蹉跎。她们交谈中的话语长短合乎修辞学的要求。她们默默流淌的泪水化为低沉的云雾,终于落下的倾盆大雨降下这挽歌之宴的帷幕(图 64)。虽然骤雨突至,但她们告别田园舞台、登上四轮马车的从容步履仍然保持着优雅的风度。优秀的插图画家贝尔纳·萨洛蒙在一帧精致的小型木刻中描绘了这一情景,这幅画后来成了让·德·图雷出版的纳瓦尔诗集的插图。<sup>①</sup>

在法国文艺复兴的最初阶段,自然和古代就像我们在 16 世纪初叶尼德兰绘画中所看到的那样,以偶然、局部的形式同时并存。而两者充分融合,统一于新的想象力之中,则是在七星诗社派出现之后。所谓七星诗社,是亨利二世时期,由七名志趣相同的诗人和学者组成的团体。他们模仿公元前 3 世纪住在亚历山德里亚的古代诗人团体,根据黄道十二宫确定社团的名称。七星中最明亮的星辰是龙萨[Pierre de Ronsard]和贝莱,簇拥着他俩的小星星是贝洛[Remi Belleau]、巴伊夫[Jean - Antoine de Baif]、若代尔[Etienne Jodelle]、多拉[Jean Daurat]和蒂亚尔[Pontus de Thyard]。

七星诗社派有两个区别于其他流派的主要特征。第一,它追求合乎诗歌艺术性及语言学规范的学院派诗歌,并根据既有

<sup>①</sup> *Marguerites de la Marguerite des princesses, Tres illustre Royné de Navarre. A Lyon, par Jean de Torunes 1547.* 本书图例 64、67 是根据哈佛大学提供的弗朗西斯·霍弗藏本插图拍摄,在此,谨向他表示谢意。

的传统原则建立诗歌理论。总之,他们始终在追求文学理想。在这一点上,它可以与遵循法则与原理的枫丹白露派画家的作品相提并论,那种学院派美术总是在迎合有教养的鉴赏家的趣味。其二,由于其代表人物非凡的创作技巧,七星诗社派的诗歌使这种学术研究成果充满生机。他们的研究成果已越出古板的考古学范畴,成为对充满诗意之生命的新姿态的媒介。这种诗意的增长与阐扬,使人性、自然风景和神话凸现于空前绝后的光华中——它不是作为编织在传统社会秩序中的既成事实,而是创造性、诗意心境的流露。

七星诗社派的诗人们通晓古代语言和古典文学。龙萨曾和希腊语学者多拉一起研究希腊语。他的榜样是荷马[Homer]、品达罗斯[Pindar]、维吉尔、奥维德、贺拉斯[Horace]、提布卢斯[Tibullus]、普洛佩提乌斯[Propertius]以及那些伟大的意大利人。七星诗社派的诗人们轻蔑那些吟咏叙事诗的民谣诗人,认为他们“没有多少关于艺术和创作理论的知识,仅凭天赋”进行创作。他们在诗歌中采用亚历山大诗体(十二音节诗)的形式。颂歌和十四行诗是他们最喜爱的诗歌形式。然而,七星诗社派诗人却与人文主义者冰炭不容,因为后者深信自己能像希腊和罗马人那样写作。他们的宗旨是复活法语,使之获得新生,并具有与古典语言相匹敌的灵活性和表现力。1549年,贝洛公开发表了这一团体的理论纲领:“法语的拥戴与弘扬”。他说:“对于某些已故同胞的轻率,无论怎样谴责也不过分,他们虽然不是希腊人或罗马人,但却轻视、抛弃所有的法语作品。”他主张对母语施以音乐性的雕琢。事实上,16世纪作曲家特别喜爱用龙萨的诗歌来做歌词。

马罗曾在其诗歌《黄泉国》中,歌唱过令人想起弗朗西斯一世回廊中古代神祇的世界。在冥间判官米诺斯前辩解的诗人,

呼唤着一切他所知道的所有的异教神祇。

En la mer suis connu des plus hauts dieux,  
 Jusqu'aux Tritons et jusqu'aux Nereides  
 En terre aussi des Faunes et Hvmnides  
 Connu ji suis, Connu je suis d'Orphee,  
 Demainte nymphe et mainte noble fee.

在海上,从特里同到涅瑞伊得斯,  
 至高无上的神灵我们无所不知,  
 在陆地上,我们对法乌努斯、许门,  
 俄耳普斯也并不陌生,  
 因而受到众多神灵和仙女们的垂青。

从这些诗中,我们可以窥见到回廊湿壁画的主题。但诗歌以枫丹白露绘画那种高尚、文雅的风格表现古代神祇,则是在龙萨出现之后。与枫丹白露派的许多作品一样,龙萨讴歌了在枫丹白露运河上举行的盛宴。在题为《夜雾》的诗中,他让异教诸神与尘世中人同时并存。

Quand nos ayeuls n'estoyent tels que nous sommes,  
 Apparoissoyent lse Nymphes et les Dieux,  
 Et sans avoir une voile sur les yeux.  
 Ne desdaignoyent la presence des hommes.  
 Par les forests les Sylvains habitoyent,  
 Et sur les monts deasoyent les Oreades;  
 La mer avoit son Glauque et son Neptun,

Desur les bords venoit jouer Fortun.  
Et les ruisseaux abondoyent des Naiades.

我们先人的日子与今不同，  
那是与仙女和神祇共享的世界，  
神不用面纱遮住他们的双眼，  
也不轻视人类的存在。  
森林里居住着西尔瓦诺斯，  
山岳女神在山峦上舞蹈，  
海洋是格劳科斯和尼普顿的家园，  
海滨是波尔图努斯嘻戏的舞台，  
潺潺溪水中夹杂着水泽女神的欢笑。

这些诗歌中最受人欢迎的礼赞对象，是徘徊于森林之中的身材修长、洋溢着青春活力的处女神狄安娜。由于她和她的侍女以及精灵们体现了混合男女形体的新的审美标准，所以被普利马蒂乔[Francesco Primaticcio]在无数表现变身的画中加以颂扬。1532年，博洛尼亚(波伦亚)的普利马蒂乔来到了枫丹白露，成为罗索死后枫丹白露的艺术领袖。起源于拉斐尔和罗马画派的意大利手法主义潮流，随着他一起涌入法国美术界。普利马蒂乔曾在朱利奥·罗曼诺[Giulio Romano]手下为曼托瓦的代特宫工作过6年，是一个有多方面才能的艺术家和大家风格的天才创造者。他制定的形体标准支配着枫丹白露派第二个发展阶段，并进而由此及彼地风靡了整个欧洲美术界。16世纪中叶后，枫丹白露成为欧洲北部众多意大利风格流派的中心和发源地。

普利马蒂乔以细长、憔悴的优雅取代了罗索的粗犷表现方

式。这正是龙萨在咏唱欧里曼顿和在森林里化身为井的卡里洛艾的诗歌中赞赏的美。<sup>①</sup>

Je voudrais ce jourd'huy , par bonne destinee,  
 Me changer d'homme en femme , ainsi que fit Coenee,  
 Coenee pui tOurnant par miracle sa peau,  
 Estoit tantost pucelle , et tantost jouvenceau,  
 Je verrois dans le baing la belle Calliree;  
 Je faux , mais je verrois la belle Cytheree.

我真想交个好运,就像今天开纽斯那样,  
 从男子变为妇女,  
 在那奇迹中,改变我们的肌肤,  
 就像开纽斯,变成仙女或青年,  
 我们看到,那优雅洗浴的雅典娜,  
 我们错了,我们见到的是美丽的库柏勒。

处女神狄安娜与她的侍女们在洗浴时被阿克泰翁撞见,这是美术家和诗人常用的母题。龙萨在《颂歌第五书》第十三段中这样咏唱道:

O beau crystal murmurant,  
 Que le ciel est azurant  
 D'une belle couleur blue,  
 Ou ma Dame toute nue

<sup>①</sup> 'Les Vers d'Eurymedo et de Calliree; Le Baing de Calliree.'

Lave son beau teint vermeil

Oui retenoit le Soleil...

噢,美丽的青黛,  
染遍天空,  
美丽水晶般的碧波。  
看到沉浸在水中,洗涤鲜红皮肤的,  
赤裸的情人,  
太阳也停下脚步……

普利马蒂乔曾用这一母题的壁画来装饰枫丹白露宫的浴室。我们通过他自己作的素描了解了这幅画的构图(图 65)。使人想起“松树洞穴”的人工洞窟在“狄安娜浴场”富有诗意的庭院设计中成为现实。<sup>①</sup>身材苗条、四肢细长的女性形象同样也出现在古戎的作品中。古戎是枫丹白露法兰西雕刻的代表人物。他制作的群像《狄安娜与雄鹿》十分著名,这是他在 1547 年到 1549 年间,为亨利二世的情妇、普瓦捷的黛安娜的宅第阿内城堡的魔泉制作的。

手法主义不仅喜爱以某种在空中飘浮的典雅人体,而且还追求雌雄莫辨的形体变态。替换与变形是最合乎手法主义者胃口的绘画母题,所以源于奥维德《变身记》中的画题特别符合他们的口味。1557 年版《变身记》中出自贝尔纳·萨洛蒙之手的插图,形象地展示了人和动物的形体在茂盛树林变身的过程。塞浦路斯王子库帕里索斯的动人故事,细腻地讲述了少年用黄金

<sup>①</sup> M. L. Gothein, *History of Garden Art* (London, 1928), I, 400.

和花草打扮自己心爱的牡鹿的情景。<sup>①</sup>少年在狩猎途中误杀了它，阿波罗只好将因失去宠物而痛不欲生的王子和牡鹿一起变成树木。

普利马蒂乔在枫丹白露完成的两大杰作是尤里西斯回廊（18世纪毁坏）和大舞厅。这两大杰作都完成于亨利二世统治时期，他是1547年从弗朗西斯一世那儿继承王位的。普利马蒂乔用神话题材的湿壁画装饰拱门上的三角小间，他在绘制这些作品时，还得到阿巴特[Niccolo dell'Abbate]的协助，这位画家于1505年来到枫丹白露，是当时在枫丹白露工作的第三号意大利名画家。阿巴特在枫丹白露传授了帕米贾尼诺[Parmigianino]的凝练的手法主义技巧。在那些湿壁画中，普利马蒂乔风格的装饰性华丽被发挥得淋漓尽致。表现不和女神将金苹果投入宾客之间的《珀琉斯和忒提斯的婚宴》，用极其巧妙的手法将众多宾客安排在三角空间中。普利马蒂乔精美的素描甚至超过了他的湿壁画。

在16世纪，法兰西宫廷每逢重大节日，都要在宫廷大厅或露天花园中举行名为化装舞会的豪宴。罗素和普利马蒂乔这两位导演不仅要设计全部的舞台布景，还要负责服装样式和细节考证。模拟神话人物的演员咏唱着龙萨的诗篇，这些应景之作构成其诗歌的主要部分。除了服饰考证外，我们还可以从普利马蒂乔的素描推测这些庆祝宴会的盛况。那幅素描是他为德汤普公爵夫人起居室湿壁画准备的。素描描绘了在波斯波利斯举行的亚历山大的假面舞会（图66）。演员们做作地踮着脚尖，在庄严的合唱队前鱼贯而过。合唱队员穿着想象中的服装，那些

---

<sup>①</sup> Ovidius, *Metamorphoses* (Lyon, Jean de Tournes, 1557 法文版), p. 136, 'Ciarisse en Cypre'.

凭空而来的奇装异服被视为古人的衣裳,但实际上,它们与龙萨诗篇中的古代描写一样,都是幻想的产物。

如前所述,七星诗社的诗人们努力从学术研究的成果中唤起一种纯然的诗情,追求生命中的新的诗意。这种追求在抒情诗中表现得尤为鲜明,诗人们抛弃古风的悲剧色彩,直抒胸臆,情景交融。表现在这些诗中的自然感情带有异教的清朗,另一方面,它又与中世纪末期自然享受的传统密切相关。在这里,枫丹白露的精神完全演变成法兰西的民族精神。在这里,我想列举龙萨颂歌中的一些作品——例如吟唱选择自己墓地的诗句(第四卷,第四段)。

Antres , et vous, fontaines  
De ces roches hautaines  
Qui tombez contre - bas  
D'un glissant pas,  
Et vous, forests et ondes  
Par ces plez vagabondes  
Et vous, rives et bois,  
Oyez ma vois。

清泉啊,  
您从洞穴中涌出,  
沿着山岩飞驰而下,  
激起阵阵浪花。  
森林哟,  
在牧场徘徊流淌,  
小河哟,丛林哟,



回荡着我们的歌声。

在美术领域中,枫丹白露派的风格也逐渐表现出法兰西民族的风采。在贝尔内·萨洛蒙描绘奥弗涅山泉的美丽的木刻中,我们可以看到这种表现。这幅画通常被认为是龙萨颂歌的图解(图 67)。小古尚是从枫丹白露国际风格明确转向法国风格的另一位画家,笔者成功地收集到一些小古尚[The Younger Jean Cousin]的素描作品,这些散见于各种绘画目录中的作品曾被误认为是若干意大利、尼德兰大师们的作品。<sup>①</sup>阿尔贝蒂娜美术馆藏有他的一幅清晰的钢笔素描。淡紫色的纸上,描绘着狄安娜和恩底弥翁的传说,背景是林木茂盛的迷人森林。这幅画显然具有荷兰画家斯科尔[Jan van Scorel]的风格。弗朗西斯一世曾经想把那位荷兰画家召到法国宫廷,但始终未能如愿。画中小不大的森林风光使我想起龙萨的《卡斯廷森林》。

Tes bocages soient tousjours pleins  
 D'amoureuses brigades,  
 De satyres et de Sylvains,  
 La crainte des Naiades.  
 En toy habite desormais  
 Des Muses le college,  
 Et ton bois ne sente jamais  
 La flame sacriege.

<sup>①</sup> O. Benesch, 'Jean Cousin fils dessinateur' *Promethee*, I, (Paris, 1939), pp. 271 ff. 由于近来的不断发现,小古尚的素描作品已上升到相当的数量。

埋葬在森林里的，  
成群的恋人，  
还有萨堤罗斯和西尔瓦诺斯的身姿，  
这就是水泽女神的令人敬畏之处。  
那以后，在你的出生地，  
有群居的缪斯，  
林子里，  
不再升腾衰湮的火焰。

在路易·贝洛和女诗人路易斯·拉贝[Louise Labbé]的十四行诗中，月亮女神狄安娜被赞美为“松明的传送者，黑夜的惟一继承人和女儿”。女诗人拉贝的爱情诗很有深度。

贝莱是七星诗社派诗人中最有思想的人，他不仅欣赏古罗马的遗迹，而且一直怀念他的故乡昂茹。佩特[Walter Pater]曾将其出色研究的一部分献给他。<sup>①</sup>贝莱对风景的研究也许比任何人都更有诗意，更有感情。一对高贵的夫妻在微风荡漾的旷野里徜徉，享受着田园的芬芳。看到枫丹白露派的《收获》<sup>②</sup>（图68），我便情不自禁地想起贝莱的诗——《临风麦箕之歌》。

A vous, troupe legere,  
Qui d'aile passagere  
Par le monde volez,

① *The Renaissance* (1873).

② 这幅绘画通常被认为是尼克洛·德拉·巴德的作品，S.贝尔则进一步指出此作绘制于他回到儿子身边。（L'Ecole de Fontainebleau, pp. 657）这位女士还将巴黎艾菲尔中心收藏的他描绘田园风光的另一幅作品公布于众。

Et d'un sifflant murmure  
L'ombrageuse verdure  
Doucement ebranlez.

J'offre ces violettes,  
Ces lis et ces fleurettes,  
Et ces roses ici,  
Ces vermeillettes roses,  
Tout fraîchement écloses,  
Et ces ceillels aussi.

De votre douce haleine  
Eventez cette plaine,  
Eventez ce sequer,  
Cependant que j'ahanne  
A mon ble que je vanne  
A la chaleur du jour.

候鸟的翼翅，  
周游世界，  
在翠绿的林木中，  
柔声鸣叫，  
温柔地摇抚，  
体态轻柔的你们。

我们捧起这紫花地丁，  
这些百合、这些小花，

还有这玫瑰，  
刚刚盛开的，  
鲜红的玫瑰，  
再加上这石竹花。

汝等温柔的呼吸，  
吹拂着这片原野，  
吹拂着这个住所，  
在炽热的向阳处，  
将簸箕中的麦颖，  
扬向我们吹散的空间。

在16世纪法国美术和文学领域中，如此显著、辉煌且喜气洋洋的古代复兴趋势，并非是惟一的时代思潮，它也始终未能取得主导地位，而与另一个和它同样强有力、同样重要的趋势——中世纪精神的复兴——同时并存。如上所述，15世纪自然享乐的态度在抒情诗中又一次复活了。在枫丹白露派手法主义中，我们也可以看到一种隐含的哥特倾向。毋庸置疑，这两大潮流互相给予强烈的影响。中世纪传统从未完全中止，何况哥特潮流在法兰西美术和文学世界的存在远非幽灵般地若隐若现。纳瓦尔·玛格丽特的神秘主义、马罗铿锵有力的韵文《诗篇》的翻译，都说明人们重新关注中世纪的宗教精神。同样的潮流在欧洲其他国家也可以看到。与法国墓地石墙上哥特石雕的死亡舞蹈一样，马罗在他的诗篇《死神致词》中，让死神与人进行对话。诗篇开头的诗句是这样的：

Incontinent que la mort entendit

Que l'on voulait inutile la dire,  
 Son bras tout sec en arriere etendit,  
 Et fierement son dard mortel brandit,  
 Pour Republique en frapper par grande ire...

一片空虚亦想谈论死神，  
 世人何必当真，  
 死神从身后伸出干枯的手臂，  
 狠狠举起寒光闪闪的长矛，  
 怒气冲冲地想砸碎人类世界……

读了这段诗，谁都会想到巴勒迪克圣彼埃尔教堂中的利热·里希耶[Ligier Richier]的《卢内·德·夏龙墓志铭》。在那时，白骨森然的死神骇人地扭动着。在马罗的诗中，死神还对人们说道：

L'ame est le feu , le cprps est le tison :  
 L'ame est d'en haut , et le corps inutile  
 N'est autre cas qu'une basse prison  
 En qui languit l'ame noble et gentille...

灵魂化为火焰，肉体已经燃烧，  
 灵魂从高处坠下，无用的肉体，  
 无非低矮的笼牢，  
 优雅的灵魂受尽熬煎……

在这些诗句中，有对彼岸世界，即在中世纪人看来惟一幸福境界的憧憬的话语，这些诗句清楚地表明了影响法国诗人和美

术家的双重思想。我们常常可以从七星社派的诗人,尤其是贝莱的诗中,听到剖析现世无常的严肃感慨。复苏了的中世纪精神,在金银匠、铜版画家迪未[Jean Duvet]的作品中得到最壮观的表现。迪未生于1481年,殁于1561年。他主要研究意大利文艺复兴大师的作品。他熟悉莱奥纳多·达·芬奇、曼特尼亚和拉斐尔的作品。他的造型方式与弗朗西斯一世时代文艺复兴的构图手法很协调,然而他造型所遵循的精神却与众不同。其构图完全无视一切自然、理性的空间关系,这使我们想起挂毯和16世纪珐琅工艺品中的中世纪恐怖空间里鼎沸熙攘的人流。迪未自己亦从事珐琅工艺品的制作。即使是《独角兽故事》这样富有诗意的主题,也被他表现为梦魇般的怪诞幻影。<sup>①</sup>迪未最伟大、最富有表现力的作品,是在1546年后的5年中应弗朗西斯一世和亨利二世委托制作的《启示录》铜版画。<sup>②</sup>这些铜版画虽然从丢勒《启示录》的中世纪宏大中获得灵感,但仍具有迪未作品特有的明显特色。在海面和大地,与火柱并排屹立的天使让福音记录者吞下书籍。天使的身躯在起伏的云浪中显现出来,头上放射着交错的光芒。高耸的山岩、树木、宫殿以及漂泊于海洋中的舟船,在幻想的浑沌中互相重叠,填塞了剩余的空间。如果是丢勒,他会用现实的手法努力将虚幻之物化为有说服力的形象,而迪未却似乎有意舍去文艺复兴的一切现实性效果,例如空间的广度和深度、逻辑关系以及结构上的抑扬顿挫。背负巴比伦妓女的七首怪龙像袅袅升腾的烟柱一样昂起头颅。燃烧的城镇、惊悸的人群,挤压在画面所有的空白处。迫在眉睫

<sup>①</sup> A. P. Robert - Dumesnil, *Le Peintregraveur français*, 11 vols. (Paris, 1835), vol. 5, nos. 549.

<sup>②</sup> Robert - Dumesnil, nos. 2749.

的危险、滔天洪水的袭击以及世界大火灾的步步逼近,这一切都在布莱克[William Blake]的幻想中得到预示。《七宝烛台的幻想》在椭圆和圆的振幅中发出阵阵啸鸣(图 69),支配构图的法则与其说根据南方的建筑学,还不如说是依照天体运行轨道的神秘交错。人似乎失去立体感,成为一种晃动的装饰性图纹,成为表现某些意境——不安、恐怖、威严乃至燃烧的热情和优雅的氛围——的装饰。

除去早期德意志美术的范例,我们找不到任何作品能与迪未作品的幻觉相比较,而他的作品肯定在当时人们的心底激起强烈的共鸣。渴望精神表现的哥特风格在北方美术中生生不息,难以消亡。这种倾向甚至表现在一些外国画家的作品中,例如罗索临终前为埃格温城堡所作的阴暗、悲惨的《哀悼基督》。

16 世纪后半期,潜涌在法兰西文艺复兴大潮中的哥特倾向渐渐强大,并最终在 1600 年前后达到了它的顶峰。严肃、冥想式的悲叹气氛日趋深浓,这个宗教改革时代西方世界的一般趋势取代了支配弗朗西斯一世时期的明快精神。中世纪的阴影逐渐昂起巨大的头。身体是心灵渴望突破的牢狱,肉体美和自然享受在消退。如果形体凌驾于了自然之上,那便将打破美的准则,是为了表现心灵,传达深层的内在感情。照耀人类道路的光芒不是照亮精灵和牧神居住的森林的太阳和月亮,而是宗教之光,信仰之光,彼岸之光,人类生涯中漫长黑洞尽头的灿烂的超自然之光。在法国,这种感情最强烈的表现是皮隆[Germain Pilon]的雕刻、贝朗热[Jacques Bellange]的蚀刻版画和素描,以及圣弗朗索瓦·德萨勒[St. Francois de Sales]的著作。

皮隆生于 1535 年,青年时代曾参加过枫丹白露派,<sup>①</sup>为枫

<sup>①</sup> J. Babelon, *Germain Pilon* (Paris. 1927).

丹白露的花园制作过几件装饰雕刻。但他的主要作品与古戎 [Jean Goujon] 那种世俗性、装饰性的作品恰恰相反,他用枫丹白露的风格,创造出严肃、庄重的格调。正因为如此,皮隆才热衷于教堂雕像和墓碑雕刻。1560年至1563年,他为装有亨利二世心脏的香油壶做了一个三体守护神雕像(卢浮宫)。他的作品洋溢着帝王风范的泱泱气度。其中尤以大型墓碑著称于世。虔诚的忧郁感、强烈的精神表现以及准确的写实性是构成其作品的基础,中世纪的内敛逐渐侵蚀了文艺复兴的高贵。这些雕像向人间荣华富贵的空虚敲响了警钟。皮隆1572年着手制作的瓦伦丁·巴尔比那尼墓碑,在平板上表现盛装的故人及其带着爱犬小憩的情形<sup>①</sup>(卢浮宫)。而在石棺的浮雕上,则采用惨不忍睹的逼真的写实主义手法:表现她形销骨立的衰败躯体赤条条地躺在灵柩上。1563年到1570年,皮隆制作了亨利二世和美第奇家族的卡特琳娜的大型墓碑。这些墓碑现存圣德尼修道院教堂。作者用跪在礼拜堂阶梯上的堂堂王者的姿态来表现故人。而棺盖上,则横卧着他们已被剥夺了一切荣华富贵的裸体,

<sup>①</sup> 弗拉维尼奥·皮拉克为可爱的宠物写下悼辞。J. Babelon, p. 67.

*Épithaphe d'un petit chien de Madame la chancelière de Birague*

'Ce petit chien aima tellement sa maîtresse,

Qu'après qu'elle eut quitté la terre pour les cieux,

Le regret causa tant en son cœur de tristesse,

Qu'après trois jours laissa le vivre soucieux.'

《比拉格大法官夫人爱犬的墓志铭》

这只小狗无比热爱它的主人,

在主人离开人世、赶赴天国之际,

哀惋之情使它满腔悲痛,

三天后,结束了它那悲痛的生涯。



这种形态就像一个亡命街头的乞丐。这种写实主义的目的,是为了将观者的思绪引往彼岸世界。出自于法国 16 世纪最伟大雕刻家之手的,最崇高、最精神化的作品,是巴黎圣保罗教堂的《悲哀的圣母》。它的精神内容与格列柯的作品有某种相似之处<sup>①</sup>(图 70)。圣母身姿优雅,垂直的躯体似乎冲破衣裳的包裹,像哥特尖塔那样升起。她前倾的头部弥漫着静谧、悲凉的气氛。我们看到的是法国哥特艺术中最精美的作品。表现恍惚、忘我境界的还有圣让·圣弗朗索瓦教堂中的方济各跪像。他有感于神圣的神灵,在献身于十字架上的基督降临的狂迷状态中受了圣痕。大理石含蓄的光泽,仿佛沐浴着宗教狂热和敬虔的光辉。这两件作品都作于 1580 年,与格列柯的祭坛画大致属于同一个时期。

由现世向精神与概念的转换在贝朗热的作品中达到了极限。他的构图极为优雅,所有的物体仿佛失去凡尘中的地球引力飘飘欲扬,画中的人物仿佛是悬浮的火焰飘忽着掠过地面。关于贝朗热的身世,我们所知甚少。他曾担任洛林公爵[Duke of Lorraine]的宫廷画家。另一个可追溯的活动时期是在 1602 年到 1619 年之间。他的创作活动一直延续到时过境迁的 17 世纪,是一个在追求自我理想的特殊境界中大器晚成的巨匠。他的作品是手法主义最后的硕果——这也许能说明贝朗热作品中他人无法企及的优雅和丰富表现力。他曾参与制作南希宫的装饰画和当地教堂的一些祭坛画,但今天都佚失不可再见,只留下一些版画作品和能够证明他是一位素描大师的确切证据。他描绘宫廷宴会和假面舞会的装饰画虽然遵从枫丹白露派的表现手

<sup>①</sup> 为圣保罗大理石像而做的同一尺寸的陶土模型,现存于卢浮宫。皮隆于 1586 年 4 月 4 日收到雕像大理石材,它是由美第奇家族订购的。Babelon, p. 68.

法,但我们仍能从一些素描中找到古典美的表现特征,世界被歪曲成魔镜之中的幻想的怪诞的鬼域<sup>①</sup>(图71)。人物已不是人类的形态,而是异国花草树木的形态,它们飘忽不定,像火焰那样冉冉升起。

同样怪诞的形态还表现在贝朗热的宗教作品中。这种手法主义所追求的最终目标已不限于图式结构与技法表现,而是尽量以柔和与纤细展示内在的精神世界。阿尔贝蒂娜有一幅优美的红粉笔素描,题为《墓地中的三位玛利亚》。三位玛利亚细长手指的微妙动作反映出她们各自感受到的神秘氛围<sup>②</sup>(图72)。她们是《菲洛特虔诚生活指南》中讲述的那种精神美的具体表现。<sup>③</sup>这本书在1609年由圣弗朗索瓦·萨莱斯出版。菲洛特是一位贵妇人,她向圣者学习如何生活在凡尘俗世的因陋习中而不受玷污,并在他的引导下迈向更高的精神境界。圣者教导她如何沉思,把自己献于主的面前,学会从情欲中纯化超脱的方法。这本书始终倾向于对神的神秘服从。这种火热而博大的精神毫不逊色于14世纪伟大神秘主义者的思想,而是更亲切、更

① 1924年这些素描中最主要的几张,在未经考证的情况下,在巴黎被拍卖。*De ssins anciens*, Collection de M. X<sup>XXX</sup>, Hotel Drouot, vendredi 11 avril, 1924. no. 37, 'Hendrik Goltzius, La chasse au cerf'. 这幅相当大的素描,以宫廷挂毯的风格,再现了狩猎雄鹿时的场面,预示卡洛作品的主要手法,使作品具有一种神奇的明暗效果。本书初版发行后,该画再次从私人收藏家手中转为南希的芬兰历史美术馆所有。

② O. Benesch, *Meisterzeichnungen der Albertina, Salzburg*, 1964, no. 208 and plate.

③ 德沃夏克在《格列柯论》['Ueber Greco'](p. 272)中讨论了贝朗热美术与潜藏在圣弗朗索瓦·德·萨莱斯思想中的神秘主义倾向的内在相似性。但圣弗朗索瓦的宗教思想还有理性的一面,这种理想倾向亦表现在贝朗热继承者卡洛的作品中,参见 O. Benesch, *Artistic and Intellectual Trends from Rubens to Daumier* (Harvard College Library, 1943), p. 20.

有个性,并被嵌入到在当时风格和时尚的框架之内。我们不妨把菲洛特想象为三位玛利亚中的一个。<sup>①</sup>她们在主的人去棺空的墓旁,与天使交谈。她们像妖娆的郁金香,亭亭玉立在主的花园里。她们的发式和飘曳的绸袍,符合当时的审美趣味;娇小的头上戴着轻盈的头饰,双手高雅地扭动着。

这些世俗特征是否意味着对神圣主题的亵渎呢?不!并非如此。她们是以宫廷式的优雅动作,向我们描述了这件圣事迹的奇迹性、神秘性和超自然性。少女们美好心灵的芬芳消弭了粗野的物质差异,坦露的肌肤和缠绕的衣服,融合在一个统一体,一个非衣非肉,被纯化了的新的实体中,即神秘感情的放射之中。1400年前后的国际风格的宗教美术,也产生过与之相类似的表现形式。

在大型蚀刻板画《背负十字架》中,由这些稀奇古怪的人物组成的大型圣歌队丧失了重心与形体,尤如喷涌的烟柱般冉冉升腾。浮现于其中的一张张脸庞,就像梦幻世界的鬼魅一般。<sup>②</sup>贝朗热在意大利逗留期间,曾向锡那纳派的手法主义作品学习过,它们也表现出同样的神秘主义倾向。但他不可约束的主观主义,将意大利艺术中不可少的形式逻辑的最后残余一扫而光。

贝朗热的美术将内在的精神表现推到了登峰造极的极限,他用中世纪的精神主义完成了手法主义古代复兴的最后阶段。

① 蚀刻板画。Robert - Dumesnil, vol, 5, no. 9.

② Robert - Dumesnil, no. 7.

## 第八章

# 文艺复兴晚期美术与科学的关系

如果有人询问,在16世纪末的欧洲,各种理性力量所面临的挑战及其处境时,我们知道能够满足文明世界最根本的需要的,既不是艺术和宗教,也不是诗歌和人文主义。能够满足这一需要的只有科学。科学在17世纪的欧洲建立起它的统治地位。科学的时代开始排斥艺术的时代,但它不是16世纪前半叶泛神论思想家建立的那种直观体系的科学,而是最富理性,体系最为严密的科学,即天文学、数学和人类学。

在以往的教科书里,本章将要讨论的16世纪末期有时被称为“早期巴洛克”时代。这种称谓并不正确,通过下面的作品分析,我们将明白这一时期美术作品的基本形态,仍然属于手法主义。尤其是在北方,手法主义显然是晚期文艺复兴时代的基本表现模式,但这一时代迁延久远。正如我们已经看到的那样,由于手法主义意味着哥特艺术的超越性和表现性——这是北方因其民族心理特征而孜孜以求的价值观念——的部分复苏,所以这个时代在北方比在南方的意大利南部持续得更为长久。在意大利,卡拉瓦乔[Caravaggio]强有力的写实主义在17世纪很快使手法主义寿终正寝,但在欧洲其他地方,手法主义依然生机勃勃,并与巴洛克的曙光融合在一起。这使人想起一个世纪前在

尼德兰所看到的晚期哥特艺术与文艺复兴艺术相融合的情景。文艺复兴末期的艺术依然充满活力,<sup>①</sup>因此,我们有理由把手法主义时期的下限,推迟到17世纪初叶。

关于本章研究问题的方法,必须作若干说明。我们非常清楚,艺术史上没有绝对的进步。在漫长的历史长河中,某种艺术的价值会增大或缩小。艺术天才会在传统形式逐渐衰亡的同时,不断创造出新的表现方式。科学发展也是一个不断前进的过程,任何伟业都会在以后的时代被改良、被发展。科学史上的这一心态主要产生于这样一个环境:我们生活在一个科学的时代,而科学进步又不断地改变着我们的生活。古典科学伟业在中世纪衰微或失传的事实使我们认识到,时至今日,科学的发展仍远远超出我们的想象,它也必须服从荣枯盛衰的历史法则。很难设想,人类文化生活的某个领域,能够摆脱支配其他诸领域的历史法则。与人类任何事业一样,科学历史也有不同形式与时代的风格。可以这么说,在某一特定时期,数学和科学问题的提出并非偶然,<sup>②</sup>至少这些问题的提出是服从历史发展的需要,甚至数学和精密科学领域也是如此。观念史告诉我们,不同的文化活动往往蕴含着相同的精神因素。因此,这种方法可以允许我们勾勒出艺术现象和科学现象之间的平行关系,并期待它们的互相印证。

<sup>①</sup> 参见 O. Benesch, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina*, vol. IV, *Die Zeichnungen der deutschen Schulen* (Wien, 1933) 以及其中的章节 'Manierismus'。

<sup>②</sup> 本书初版以来,相同的观点每见于马克思·本茨的著作。 *Konturen einer Geistesgeschichte der Mathematik*, 2 vols., Hamburg, 1946 and 1949; 以及奥斯维德·西派克拉的《关于数学的意义》 *Untergang des Abendlandes I*, 第一章中的《数学风格史》 (vol. I, pp. 19ff)。

1543年,哥白尼公开发表了《关于天体旋转》一书,他的惊人发现使16世纪的天文学黯然失色。<sup>①</sup>他宣称,地球不再像托勒密之后人们所认为的那样,是宇宙的中心、是万物的坚实基础,它在太阳周围的空间中自由运行。我们可以想象,这一发现会在当时人们心中激起多么深刻的反响。“太阳静止地处于万物的中心。所以人们会提出疑问,在这最辉煌的神殿里,是谁将这个光芒四射的物体放到这个优越的、至高无上的位置上,使它直接并同时照耀整个宇宙呢?……太阳像是雄踞在宝座上,统治着群星,让它们围绕它旋转……”(图73)<sup>②</sup>在哥白尼得出这个理论公式的同时,这一空间概念也在阿尔特多费尔和勃鲁盖尔的绘画中得到了展示——这种空间概念使人类位于偏离宇宙中心的位置,并以此暗示宇宙的雄伟。

尽管哥白尼将地球从其所处的中心位置上移开,建立起以太阳为中心的宇宙体系,但却没有改变当时关于宇宙空间本身的基础概念,这一概念认为:宇宙空间是七个水晶般透明固体组成的同心圆系统。每个天体都是一颗固定在正圆周上的大行星。最外层的壳上镶嵌着许多恒星。根据这一概念,宇宙形状是个完美的有限的球体。在威斯特法伦州画家赫尔曼[Her-

<sup>①</sup> *Nicolai Copernici Torinensis De Revolutionibus Orbium Coelestium Libri VI*. Norimbergae apud Joh. Petreium, Anno M. D. XLIII.

<sup>②</sup> Liber I, 'De ordine coelestium orbium', fol. 9 verso: 'In medio vero omnium residet Sol. Quis enim in hoc pulcherrimo templo lampadem hanc in alio vel meliori loco poneret, quam unde totum simul possit illuminare? Siquidem non inepte quidam lucernam mundi, alii mentem, alii rectorem vocant. Trimegistus visibilem Deum, Sophoclis Electra intuentem omnia. Ita profecto tamquam in solio regali Sol residens circum agentem gubernat Astrorum familiam' 拉丁语本的翻译,依据 Abraham Wolf, *A History of Science, Technology, and Philosophy in the 16th and 17th Centuries* (London, 1935), p. 16; 2nd ed. I, II, New York, 1959.

mann. tom Ring]作于 1555 年的素描《最后的审判》中,我们可以看到这种有限宇宙观的具体表现(图 74)。<sup>①</sup>画面挤满了米开朗琪罗式的、动感强烈的裸体像。这幅戏剧性的作品表现了复活的灵魂与魔鬼的搏斗。在这幅素描中,宇宙被表现为一个巨大而结实的带圆顶的内部空间。它的拱顶被切开,有圆窗形的窗口和盖子,跌落下来的盖子飘浮在空中,上面载着圣母玛利亚、圣约翰和宣告最后审判的天使们。基督在一个类似小天体的球上漂浮。他头上有一个以圣灵之鸽为中心的环在旋转,上面载着手持刑具的天使。在安放着使徒像的外侧圆的后面,是一层层扩展的圆形座席,上面坐着受到祝福的灵魂。由于这个具象建筑是这类描绘中云彩的替代物,所以附设了被祝福的灵魂通往天国的螺旋楼梯。

这幅素描是一个有益的见证,它证明了美术与科学在历史上互相结合的表现方法。在特定的历史瞬间,创造性精神以美术和科学中的相通的形式进行着思索。

在博斯的早期作品《被祝福灵魂升往天堂》中,我们也看到这种将宇宙视为具象建筑的宇宙观。<sup>②</sup>在那幅画中,黑暗的隧道穿透宇宙之壳,打开通往它身后魔光世界的通道。

16 世纪后半期,受数学支配的空间思维方式在美术和科学领域逐渐盛行。继中世纪的烦琐性后,哥白尼体系又导致了单

---

<sup>①</sup> 阿尔贝蒂娜美术馆, *Beschreibender Katalog*, vol. IV, no. 615. 这幅素描是现藏威斯特法伦地方美术馆中的一幅宗教画草图。(K. Hölker, *Die Malerfamilie Tom Ring*, Münster, 1927, p. 35, fig. 14). 它的背面,是表现人类拯救者的基督的宗教寓意画。为此所作的草图素描,亦收藏于阿尔贝蒂娜美术馆。(O. Benesch, *Meisterzeichnungen der Albertina*, Salzburg, 1964, no. 97 and plate).

<sup>②</sup> 维也纳总督府。参照 Charles de Tolnay, *Jerome Bosch* (Basel, 1937), pl. 28. L. Baldass, *Iheronimus Bosch*, Wien, 1959, p. 28.

纯化。从地球上看来,行星的运动勾勒着奇妙的环状线,托勒密以后的天文学对此所作的解释是:这是诸行星在沿自己主轨道作诱导圆运动的同时,在它主轨道圆周上划出的圆、即周转圆。哥白尼的理论取代了这种烦琐论证,提出了与追求均衡与和谐的文艺复兴盛期美学努力相呼应的伟大的单纯化。但另一方面,这一理论又彻底摧毁了支撑人类地球的安全地带,把人类抛向宇宙空间。尘世的基础崩溃了,人类在无边无际的宇宙空间中飘荡。我们能够充分理解,包括天主教和新教在内的、已确立巩固体制的教会,会多么激烈地反对这种威胁神的不动性的新学说。这种对立情绪在雅各布·丁托列托[Tintoretto(Jacopo Robusti)]的作品构图中也可以看到。那幅画作于哥白尼著作出版后第五年的1548年。这幅画表现圣马可拯救某些基督徒奴隶的奇迹。画面中心人物像受到相反引力作用的其他天体的使者,颠倒着坠入画面。画面上的一切都东倒西歪,人物失去坚硬地面的稳固支撑,不再像盛期文艺复兴构图那样保持在结构对称的对角线中。

空间造型是美术面临的一个主要课题。空间造型逐渐从静止的空间发展为弯曲扭动、孕育着其他可能性的空间。勃鲁盖尔对《通天塔》这一题材的处理方式,向我们提供了这一造型概念的发展轨迹。他1563年创作的《通天塔》现藏于维也纳美术馆,天然岩石构筑的巨塔直插云霄,巨大的阴影投射在大地和海面上。塔身以完美的均衡层层重叠。通过尚未完工的缺口,我们可以窥见巨塔内部的结构。这也许是画家在罗马逗留期间观看大斗兽场得到的启迪吧。我们在一座山岗上眺望的这座巨塔,似乎正脱离画面朝观者倾倒下来。这种倾斜是为了强调稳定性削弱的空间感。在勃鲁盖尔相同主题的另一幅作品中,这



种稳定性被进一步削弱(图 75)。<sup>①</sup>观者也失去立足之地,在画面暗示的空间中飘浮。在这幅画中,高塔在比例上显得更高更细,并在螺旋运动中旋转着直上九天。相同的螺旋形在赫尔曼《最后的审判》中也可以看到。在后来的变体作中,在 16 世纪末手法主义绘画中,这种形态屡见不鲜。它肯定比前者更适合当时的一般趣味。它证明更复杂的力学取代了盛期文艺复兴的稳定性,并在 16 世纪后半期发挥着主导作用。类似的情况在科学领域中也可以看到。<sup>②</sup>

16 世纪末期,是中世纪初期和盛期才可以相提并论的国际时代。寻追国际声望和商业订单的尼德兰人、法兰西人和德意志人纷纷访问意大利。与此同时,意大利人也涌向北方诸国。在布拉格皇帝鲁道夫二世的宫廷中,聚集着来自尼德兰、意大利、德国甚至斯堪的纳维亚的美术家和科学家们。就像手法主义文化那样,手法主义美术的风格语言也是国际性的。它通常集中在宫廷里,所以宫廷文化往往就是国际文化。<sup>③</sup>基于这一理由,笔者非但不能将视野局限于北方各国,而且还必须将意大利和西班牙纳入考察范围。因此,本章是对前面各章涉及的所有文化圈的再考察。

---

① 勃鲁盖尔美术馆。Ch. de Tolnay, 'La Seconde Tour de Babel de Pierre Bruegel l' Ancien', *Annuaire des Musées Royaux des Beaux - Arts de Belgique* (1938), pp. 113ff.

② 即以一定的角度,描绘与子午线交错的弧形航线。但是,在以平面绘画表现立体空间关系的海图中,这一想法导致了错误。发现螺旋形制图方式,并促成海图改良的是葡萄牙人努内斯。(T. H. Pledge, *Science since 1500*, London, 1939, p. 35.)

③ 参见 O. Benesch, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina*, vol. II, *Die Zeichnungen der niederländischen Schulen des XV. und XVI. Jahrhunderts* (Wien, 1928).

没有一位专门科学家能像 16 世纪后半期最伟大的科学家、哲学家布鲁诺那样勇敢,那样先知般地构想出一种宇宙观念。布鲁诺是哥白尼体系的热情拥护者,他一扫将宇宙视为一个有限天球的观念,力证宇宙是由无数天体构成的无限空间。他认为,宇宙中充斥着许多燃烧着的太阳,还有从太阳接受光芒、充满冰冷水气的月亮、恒星和行星。我们看不到那些星体的运动是因为我们离它们太远。他以艺术家的直觉,在《关于无限、宇宙和不同世界的对话》<sup>①</sup>(威尼斯 1584 年)和在讽刺对话集《圣灰星期三的祭祀》<sup>②</sup>中展开了这一观念。《圣灰星期三的祭祀》中有这样一段话:

我们理解是:只有一个天空,一个无限大的以太。在它中间,这些璀璨辉煌的天体为了加入永恒的生命而保持着符合法则的距离。这些光辉的天体是赞美神的崇高和尊严的使节。

在他写下这些文字三年后,年迈的丁托列托在威尼斯总督府大会议厅里开始绘制《乐园》(图 76)。<sup>③</sup>在画中,天使、圣徒和祈祷者们层层环立,他们的中间是在救世主面前祈祷的圣母。他们就是放射着内在光芒、具有独立飞翔和环行功能、严格按照数学法则运行的众多天体,他们由于其自身的精神力量而被赋

① 参见第 6 章有关章节。

② *La cena de le ceneri* (1584). Dialogo primo. 'Conoscemo, che non é ch' un cielo, un'eterea regione immensa, dove questi magnifici lumi serbano le proprie distanze, per commodità de la partecipazione de la perpetua vita. Questi fiammeggianti corpi son que' ambasciatori, che annunziano l'eccellenza de la gloria e maestà di Dio.'

③ 关于丁托列托,参见 M. Dvorák, *Geschichte der italienischen Kunst*, 2 vols. (München, 1927-9), II, pp. 144ff.

予生命和运动。<sup>①</sup> 宇宙空间充满着无数人体。让我从《关于无限、宇宙和不同世界的对话》中摘引下列这段文字吧。

由于必须以物质形态表现非物质之神的卓越完美要经过无数个阶段,所以那个伟大的生命体必然有无数个体(其中之一,便是生我养我,到头来又束缚我们的地球母亲)。要容纳这无数的天体,就必须有无限的空间。<sup>②</sup>

毫无疑问,这是美术和科学思想在共有基础上同一观念的不同表述。我们没有任何必要假定两个领域有直接的互相影响。当然,这也是不可能的。然而,这些重大问题和观念渗透在那个时代的精神之中,并且分别在艺术和科学中找到了它们的表现场所。

这位威尼斯巨匠宏大而丰富的构图,似乎还受到机械法则和数学精确性的支配。1560年,丁托列托为圣玛利亚·德洛特教堂绘制了《死者的复活》。这个教堂后来成了他的安息地。画中的人物犹如巨大钟表装置中的自动偶人,在内在动力的驱使下上下摆动。在手法主义时代,自动偶人和发条装置很受欢迎。因此,正如老卡尔五世在埃斯科里亚宫表现出的热衷那样,它们

---

① 关于丁托列托反映宇宙天体的构图意义,参见希尔·加内特的《宇宙的音乐》。Journal of the Walters Art Gallery, VI (1943), 95. 他以独特的思考方式,获得了相同的结论。

② *De l'infinito, universo e mondi*. Dialogo primo. 'Però, per la ragione de innumerabili gradi de perfezione, che denno esplicare la eccellenza divina incorporea per modo corporeo, denno essere innumerabili individui, che son questi grandi animali (de quali uno e questa terra, diva madre che ne ha parturiti ed alimenta e che oltre non ne riprendera), per la continenza di questi innumerabili si richiede un spacio infinito'.

已越出单纯消遣和娱乐范畴,这种时尚有着比较深刻的精神原因,即自动偶人反映了宇宙的构造。我们的确从丁托列托的绘画作品中发现与勃鲁盖尔作品的惊人相似性。这种相似性受时代精神支配,而不是由于外部影响所造成的。

我们在丁托列托的绘画中看到某种重复出现的人物类型。这些人物类型只是视点不同而已,他们不是单独的个人,而是抽象的精神运动的化身,就像音乐中的轮唱和赋格曲一样。主旋律始终不变,仅仅变换音程,获取不同的效果。这些绘画通过变换人像的位置来改变它的意蕴。

当年在威尼斯和阿尔卑斯山脉以北,音乐领域也与视觉艺术一样,出现了复兴中世纪晚期复调音乐的现象。威尼斯的安德烈和乔万尼·加布里埃利[Giovanni Gabrieli]以及管风琴演奏大师克劳迪奥·梅鲁洛[Coaudio Merulo]就是这种新型复调音乐的代表。他们主要致力于圣歌这一音乐形式的发展。如同在丁托列托惊人绘画上的发现一样,在声乐作品中,手法主义在赋格曲上甚至扩展到了16乃至20个声部。<sup>①</sup>与绘画领域一样,尼德兰人在15世纪的音乐领域中也占据了主导地位,并在复兴中世纪复调音乐上发挥主要作用。当时最伟大的作曲家是蒙斯的罗兰·德·拉特尔[Orlando di Lasso(Roland de Lattre)],拉索是

---

① 在1939年11月于剑桥大学举行的关于《丁托列托与提香》讲座中,作者对丁托列托的作品与科学概念以及当时音乐的相互关系作了详细的论述。此后,他又将有关论述发表于 *Arte Veneta*, XII, Venezia, 1958, pp. 79-90.

此外,关于手法主义末期宇宙论与音乐、绘画的相互关系,还可参见1942年3月至4月在哈佛大学图书馆进行的讲演。O. Benesch, *Artistic and Intellectual Trends from Rubens to Daumier* (Harvard College Library, 1943), pp. 29-30. 并可参见 Ch. de Tolnay 'The Music of the Universe', *Journal of the Walters Art Gallery*, VI (1943). 101.

他的意大利名字。他曾在慕尼黑巴伐利亚公爵的宫廷里工作过,而那儿正是手法主义的艺术中心。他运用富有生机的对位法技巧来处理世俗牧歌和宗教圣歌,并在多声部构造中运用和声,造成令人耳目一新的和谐效果。他还根据歌词配置有力的强声部,在加强声部旋律和谐的同时拓展音域宽度。<sup>①</sup>正如当时画家们在色彩使用中追求虹色变化一样,拉索大量使用半音阶。

与拉索同时在慕尼黑宫廷中主持工作的美术顾问是阿姆斯特丹的苏斯特里斯[Frederik Sastris]。我们将会发现,尼德兰在晚期手法主义的发展中逐渐占据了重要地位。和当年的意大利一样,充满活力的艺术波澜从尼德兰波及到欧洲,在尼德兰传统的美术规范中,那种纪念碑式的罗马风格演变成为纤细而脆弱的火焰形态。这种细长的火焰形态不仅使我们想起帕米贾尼诺和枫丹白露派,而且使人回忆起1520年前后晚期哥特手法主义美术的某些要素。在建筑装饰领域,安特卫普的弗洛里[Corneis Floris]的艺术风格独占鳌头。<sup>②</sup>从他们艺术构思那错综复杂的样式中,我们看到数学精确性与非理性幻想的组合。这种风格在工艺设计较多非理性色彩的德国工艺界十分盛行。石雕装饰、室内装修以及日用家具和首饰都热切地接受这种国际性风格。那是一个复杂易损的世界,它那尖利的针状物仿佛会扎伤触摸它的手指。金银匠大师、纽伦堡的文策尔·亚姆尼策

---

① Eduard Lowinsky, *Das Antwerpener Motettenbuch Orlando di Lasso's und seine Beziehungen znm Motettenschaffen der niederländischen Zeitgenossen* (The Hague, 1937).

② R. Hedicke, *Cornelis Floris und die Floris - Dekoration* (Berlin, 1913).

[Wenzel Jamnitzer]的作品,就是吸取这种流行样式的杰作。<sup>①</sup>

在科学领域,我们也可以看到这种复杂性和精致性的复兴倾向。天文学不仅是关于宇宙运行的抽象的理性科学,而且是处理宇宙基本现实的科学。因此,它处在高于其他学科的领袖地位上。16世纪最后10年间最著名的天文学家第谷[Tycho Brahe]继承了哥白尼体系那种对广阔天空的单纯、明了的解释后,又重新提出新的复杂性。他在其著作《关于天界的新现象》(1585年)中,又重返地球是宇宙不动中心的中世纪概念。在第谷的体系中,太阳使其他行星围绕自己旋转(图77),但同时又与月亮、恒星等天体一样围绕地球旋转。哥白尼宏大同心圆的和谐再一次为中心在外的离心圆体系所代替。虽然这个体系与哥白尼以前的本轮体系大相径庭,但两者间依然有某种联系。<sup>②</sup>这是科学领域与美术领域中的中世纪复兴相对应的平行现象。”

鲁道夫二世[Radolph II]是16世纪末天文学和数学的最大庇护者,同时他也是北方美术的最大赞助人。他不仅在自己最喜爱的住处,如布拉格普拉契城堡中收藏了许多当代最优秀的美术作品,而且网罗了一大批杰出的画家、雕刻家、建筑家、音

① 其中最典型的范例,是他于1571年呈献给皇帝马克西米连二世的论文构思。草图素描现藏阿尔贝蒂娜。参见 *Beschreibender Katalog*, vol. IV, no. 502. O. Benesch, *Meisterzeichnungen der Albertina, Salzburg*, 1964, no. 96 及图版。

② *Tychonis Brahe Dani di Mundi Aetherei Recentioribus Phaenomenis Liber Secundus qui est de illustri stella caudata ab elapso fere triente Novembris Anni 1577, usq; in finem Januarij sequentis conspecta. Uraniburgi, In Insula Hellepontis Danici Hvenna imprimebat Authoris Typographus Christophorus Vveida. Anno Domini MCLXXXVIII.*

其中第189页中说:“根据我最近发现的新的宇宙体系的构造,古人托勒密宇宙论中的烦琐与不协调,以及近年来哥白尼地动说中的不合理现象,都将得到弥补,天界的一切现象都将和谐而恰当。”

乐家以及数学家和天文学家。1598年,第谷也被皇帝从丹麦召到布拉格。虽然这些人的集合富有国际色彩,但仍然具有美术史上称为鲁道夫宫廷美术的风格特色,在那里唱主角的,正是尼德兰人。

这个艺术家团体的领袖是安特卫普的斯普朗格[Bareholomäus Spranger]。他在1580年从维也纳被招聘到布拉格。他的造型世界的复杂性可与天文学者和数学家最为复杂的计算相媲美。维也纳美术馆保存着他绘制的《打败无知、拥护艺术的帕拉斯》。在不同学艺的代表中,天文学家手持天体观测仪的姿态引人注目(图78)。这幅画描绘的是不稳定形体的复杂机制,这些不稳定形体既拥有微妙的感触,又孕育着强烈的动势。这些形体勾画出的蛇行线、抛物线和双曲线充斥着整个画面。<sup>①</sup>这个团体的画家在处理他们极为偏好的、表现爱欲的神话题材时,也全部舍去其栩栩如生的现实感,使之成为单纯的人工构造物。

斯普朗格几何学构造的形式概念在他的钢笔素描中反映得更为显著。在这些大胆而流畅的速写中,线条以出色的空间把握力在纸面上游走,就像第谷测定一颗行星到附近另一行星的距离。在这里,主题本身已无足轻重,即使是在表现《犹滴与何乐弗尼》<sup>②</sup>这类旧约故事或是《驯养珀伽索斯的柏勒洛丰》<sup>③</sup>这类

① 手法主义末期的维也纳作曲家的管风琴曲中有名为《蛇行曲》(La Serpentina)的作品(*Canzoni de intavolatura d'organo fatte alla francese de Vincenzo Pellegrini ecc.* In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti, M. D. LXXXXIX)。在这里,乐曲构思是按照与手法主义画家构思具有相同作用的形式理念来展开的。

② 巴黎,卢浮宫 Archives photographiques, no. 4442.

③ 不伦瑞克博物馆。 *Zeichnungen Alter Meister in Landesmuseum zu Braunschweig* (Prestel - Gesellschaft), pl. 55.

神话题材,线条结构同样脆弱并动感强烈,就像沾在玻璃窗上的冰棱羊齿花纹,人像的身躯扭曲着,手足外伸。像舞者那样手持竖琴、保持平衡的阿波罗(图79)<sup>①</sup>和拥抱白鹅的丽达,<sup>②</sup>也都处于这种形态不自然的扭动。这种构图的目的不是写实,而是在展示抽象动态。

如果说斯普朗格的美术是纯形式的、缺乏深刻内涵的,那么德意志人汉斯·冯·亚森[Hans von Aachen]的作品则包含着严肃的宗教内容。他的《哀悼基督》表现了强烈的内在悲哀,<sup>③</sup>而这种悲哀具有反宗教改革运动的宗教美术所特有的超越氛围。如果我们想在16世纪末的德意志美术中寻找在精神内容上与格列柯、贝朗热有几分相似的形象,那就是亚森的素描。在他的作品中,人物头部被绘成细长的鹅蛋形,祈求的目光或仰向苍天,或垂向地面,松明在他们身边熊熊燃烧。

吕伐登的汉斯·德·弗里斯是被鲁道夫二世罗致到这个团体中来的一位建筑家。他不仅是那些复杂建筑、豪华大厅、拱廊以及花园和庭院的才华出众的设计者,而且还是一名画家。他设计的这些建筑就像哥特教堂的长廊一样,在无限的序列中延伸。这些思辨性的、抽象梦幻般的城堡决不可能成为现实,它们是手法主义末期的器乐曲、古钢琴曲和风琴曲在视觉上的对应物。

---

① 阿尔贝蒂娜。Beschreibender Katalog, vol. II, no. 283. O. Benesch, *Meisterzeichnungen der Albertina*, Salzburg, 1964, no. 141.

② 弗斯坦·科普克,版画收藏。Th. Muchall - Viebrook, *Deutsche Barockzeichnungen* (München, 1925), pl. 1.

③ 阿尔贝蒂娜收藏的素描。Beschreibender Katalog, vol. no. 441. O. Benesch, *Meisterzeichnungen der Albertina*, Salzburg, 1964, no. 100及图版。1597年为Wilhelmsfeste所制作。参见H. Peltzer, 'Der Hofmaler H. von Aachen', *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, vol. 30 (Wien, 1911-12), pp. 59ff.



皇帝身边有一些音乐家,其中最著名的是雅各布斯·卡洛斯 [Jacobus Gallus] 和哈斯勒 [Leo Hans Hasler]。尼德兰时尚几乎在德意志的各个领域都占据着统治地位。

我们已经强调了这种文化艺术的国际色彩,那么,同样的风格在 16 世纪末风靡尼德兰故国也就不足为奇了。在那里,威尼斯人,尤其是丁托列托的影响力是决定性的。当时艺术家频繁前往威尼斯的情形并不逊色于他们以前去往罗马时的盛况。安特卫普的马腾·德·福斯 [Marten de Vos] 曾经是丁托列托的弟子和助手。在塞维尔美术馆的《最后的审判》中,他在画面中布满了大小不等的、熙熙攘攘的众多人物,这不禁使人想起让大小不同的人共聚一堂,以此造成空间紧张感的格列柯的作品。

16 世纪末的荷兰哺育出许多极有魅力的画家。哈勒姆和乌得勒支是当时艺术活动的中心。在哈勒姆,哈勒姆画院形成了自己的独特风格。<sup>①</sup>他们在正规素描和金属版画上取得的成就要比绘画更突出。正如这个团体名称所显示的那样,裸体研究是他们美术计划的中心课题。正如科内利斯·科内利森 [Cornelis Cornelissen] 作于 1599 年、现藏于牛津的素描《铜蛇》所证实的那样,<sup>②</sup>他已经很好地掌握了艰深的短缩法和扭曲的人体形态,并以洒脱而巧妙的技巧完成它们。霍尔齐厄斯 [Hendrik Goltzias] 是当时首屈一指的版画家,严格的训练使他的技巧炉火纯青,他的才华足以与前辈大师丢勒和路加斯·范·莱登相媲美。对这些画家来说,对哥特晚期和文艺复兴早期大师的回顾

---

<sup>①</sup> O. Hirschmann, 'Carel van Manders Haarlemer Akademie', *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, vol. II (1918), pp. 213ff.

<sup>②</sup> K. T. Parker, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum* (Oxford, 1938), vol. I, no. 34.

具有着重要的意义。即便如此,他们仍然不同于单纯的仿古主义者和折衷主义者,他们是极为现代、进步的画家。霍尔齐厄斯的《旗手》(1589年,巴尔奇, No. 125)充满了光辉与张力,这是他最引以为荣的得意之作。<sup>①</sup>在这幅作品中,我们看到他在某幅铜版画中曾经表现过的、与斯普朗格作品相通的形式理念。

在复杂的人物结构上,乌得勒支的画家们表现出娴熟的技巧。现藏不伦瑞克美术馆的约阿希姆·范·维德瓦尔的《奥林波斯》就是其中的典型。<sup>②</sup>厚重的云团像天体那样膨胀,云层上无数裸体扭曲着身子,或摆出平静收敛的优雅姿态——这是沐浴着彼岸光彩,巧妙制作的自动偶人世界。更具有蛊惑魅力的画家是布卢马尔特[Abraham Bloemaert]。他擅长画向外放射状喷发的画面结构,像收藏于维也纳美术馆的《犹滴》那样,<sup>③</sup>拥有足以震撼观者心灵的戏剧冲突。在黑夜中熊熊松明火光下,犹滴向犹太人出示何乐弗尼的头颅,明亮的红、青、绿、黄等色彩,犹如冥冥中的狼烟那样熊熊燃烧,人物以令人惊叹的姿态,出现在令人回味的空间。

这些美术家在作品中展示了一种我们在当代音乐中也能看到的精致与巧妙,而相同类型的音乐范例是阿姆斯特丹的斯韦林克[Jan Pietersz Sweelinck]的古钢琴曲和管风琴曲。

荷兰文艺复兴晚期的巨匠既是技巧结构的高手,又是人类形象的有力解释者。作为人类生活方式的科学,人类学的地位日趋重要。当时的荷兰语言学家致力于斯多葛哲学的复兴,而

---

① O. Hirschmann, *Hendrik Goltzius* (Leipzig, 1919), *Meister der Graphik*, vol. 7.

② C. M. A. A. Lindeman, *Joachim Anthonisz Wtewael* (Utrecht, 1929).

③ 上有1593年的记年。同样主题的相同的绘画亦存于法兰克福西蒂尔研究所。

此举的目标,在于更深刻地理解人类的特性,获得正确的生活原则。蒙田[Michel de Montaigne]、斯卡利杰[Joseph Justus Scaliger]、利普修斯[Justus Lipsius]等人在他们的著作中努力确立正确和诚实的人类观,这种人类观与我们在乌得勒支的安托万·莫尔[Antonis Mor]的优美肖像画中看到的形象不谋而合。他是一位服务于西班牙宫廷多年的御用肖像画家,并因此起到重要的国际作用。他绘制的威廉沉默王肖像,是生活在寡默与节操中的这一历史人物的最生动的肖像画(卡塞尔画廊)。勃鲁盖尔的朋友、版画家、宗教哲学家科思赫特由于西班牙人入侵而避难荷兰,他的名字由于霍尔齐厄斯的大型版画而流传后世。在画中,这位追求精神自由的斗士那严肃表情与强健体魄的特征栩栩如生,呼之欲出(帕尔契, No. 164)。荷兰美术家中最出色的素描家是出生于安特卫普的雅克·盖恩[Jacques de Gheyn],他画了一幅引人入胜并生动自然的速写。他画的是烛光下的妻子和正在翻阅父亲速写本的小儿子。<sup>①</sup>

只要研究一下晚期手法主义美术,我们就会发现,虽然其作品的一般性倾向显得过于烦琐并有些矫揉造作,但对于自然的研究和精细的现实观察仍在作品中占有相同的比重。科宁克斯洛[Gillis van Coninxloo]在表现原始森林的植物形态时,采用了表现普莱德马·德·弗里斯宫殿的那种梦幻般的灿烂的明暗法。巨细无遗的艺术表现显示出他对植物的详尽研究以及对自然的极大忠实。科学的客观性与艺术创作中的非理性混合在一起,步调一致地成长壮大。

在科学领域,我们也可看到致力于缜密观察现实世界的同

<sup>①</sup> 柏林,版画收藏馆。J. Q. van Regteren - Altena, *Jacques de Gheyn, an Introduction to the Study of His Drawings* (Amsterdam, 1935), pl. 10.

样倾向。精密的观测被视为第谷著作的主要特征,他一再将观测用具发展为巨型装置,从而大大提高了观测的准确性。<sup>①</sup>他编撰的恒星表是一部天体地图志,其准确性即使与后来新的天体图相比也毫不逊色。第谷不会在创造性思维中,以假定或构想新颖的独创概念来框套现实世界,然后再重新测定、考查概念与现实这两个方面的差异。他不是那种类型的学者,那种工作需要极富想象力的天才,即能以亲眼目睹般的清晰度描绘头脑中的新观念的人。在科学发展过程中,只有划时代的伟大天才才具备这种天赋。

继承第谷传统的开普勒就是这样一个天才。<sup>②</sup>1571年,开普勒[Johannes Kepler]生于施瓦比亚。他是一位虔诚的教徒,早年曾立志当一名神学家,但奥地利向他提供的天文学家、数学家这一职务,使他几乎终老此地。1600年,开普勒应第谷之邀移居布拉格,并在第谷去世后成为鲁道夫皇帝的宫廷天文学家。在《鲁道夫星辰表》中,他为这两个人——他的前辈和保护人——建立起一座纪念碑。<sup>③</sup>

开普勒在其著作《宇宙的和谐》<sup>④</sup>中,阐述了人类精神相同的基本冲动在艺术快感和天文学探索中的作用。在韵律与和谐

---

① Tychonis Brahe Astronomiae instauratae Mechanica. Noribergae, aqud Levinum Hulsium. Anno. M. DCII.

② E. F. Appelt, *J. Keplers astronomische Weltansicht* (Leipzig, 1849); Rudolf Wolf, *Geschichte der Astronomie* (München, 1877), pp. 281ff.; Christoph Sigwart, *Kleine Schriften* (Tübingen, 1881), I, 182ff.

③ 关于这一点,可以与 Ernst Cassirer, *Das Erkenntnisproblem* (Berlin, 1906, I, 253ff.)中的基本观点进行比较。

④ *Ioannis Kepleri Harmonices Mundi Libri V. Lincii Austriae, Sumptibus Godofredi Tampachii Bibl. Francof. Excudebat Ioannes Plancus. Anno M. DC. XIX.* 附录论述了托勒密与开普勒之间的差异。

的快感中,精神似乎是被动的,但实际上它一再展开自律运动和活动。精神感受到的那种纯真本能的激动与灵感,归根结底乃是精神自己的冲动,其诱因不是有意识的意图,而是自然之灵。

在这些记述中,开普勒只谈到了音乐,但我们亦可以将其视为造型美术。对开普勒来说,天文学与抽象法则之具现的几何学是一回事。在他最早的著作《宇宙之神秘》<sup>①</sup>(1596年)中,这一视觉性的美学观点已经讲得很清楚了。他试图在那本书中指出宇宙构造的和谐关系。他用4面体到20面体的5个正多面体,按容积大小依次与球体内接,再用这些球体外接多面体(图81)。<sup>②</sup>他假定的发现是,这些球体的半径与行星和太阳的距离成比例,这种立体组合在当时的造型美术中亦屡见不鲜。木匠和象牙工艺师喜欢制作几何立体物互相内接的工艺品。他们以较大的立体物为框架,使较小的立体物在其中自由旋转。1568年,亚姆尼策·文策尔出版了表现这种设计图形的《正多面体透

---

<sup>①</sup> *Mysterium Cosmographicum de Admirabili Proportione orbium coelestium. Libellus primus.* Tübingae in lucem datus Anno Christi M. DXCVI.

<sup>②</sup> 这也是15世纪后半期彼埃罗·德勒·弗朗西斯科研究过的老问题。(‘*Libellus de quinque corporibus regularibus*’ in Fra Luca Pacioli’s *Summa*)

视图法》。(图 80)<sup>①</sup>

开普勒舍弃了第谷对地心说的回归,重新复兴了哥白尼体系,但他发现了哥白尼计算方法中的谬误和缺陷。开普勒提出了新的行星理论,他把注意力集中在火星轨道及其考察上。在第谷 1580 年到 1596 年的观测中,这颗行星的运行轨道描绘着“手法主义”的环形(图 83),它使开普勒想起四旬节吃的卷饼。因此,开普勒为了消除地球的运动,就不得不重返到太阳中心论的体系,在《新天文学》(1609 年)<sup>②</sup>中阐述了他的最终结论。开普勒在卷首给皇帝的献辞中自豪地宣称:他可以像武尔坎努斯

---

① *Perspectiva Corporum Regularium*. 这就是亚里士多德与欧几里德论述过的 5 个正多面体。这一论证方式从未有人用过。此外,作者还以严密的理论程序,对其作了正确的分析论证。他绘制了 5 个立体形以及更为复杂的各种图形,并以富有创意的方式对其作了恰当的说明。这部著作就是纽伦堡金工大师、亚姆尼第·文第尔为自由学艺崇拜者所作。

亚姆尼第在序言中这样写道:光学与透视法是一回事。他说:“希腊语称之为 ΟΠΤΙΚΗΝ 的理论,也就是我们所说的透视法的别称。这种理论解释了从我们双眼投射于其他物体各点的线条与光波的性质与种类。”

在另外一节中,他直接或间接地引证了被阿尔贝蒂尼和皮埃罗·弗朗西斯科称为意大利理论家的观点。丢勒《测空法》第四卷肯定以他的这些知识为主要依据。

亚姆尼第将四原素与 5 个正多面体联系到一起。它们分别为:火,4 面体;风,8 面体;地,6 面体;水,20 面体;天,8 面体。

正如地球上的所有物体都由这 4 种元素所构成的那样,他认为其他所有的几何学立体图形亦可以由上述正多面体引申而出。

亦请参见 Kepler, *Harmonices Mundi*, Lib. V, Caput I. 'De quinque Figuris solidis regularibus.'

② *Astronomia Nova AITIOΛΟΓΗΤΟΣ, Seu Physica coelestis, tradita commentariis de Motibus Stellae Martis, Ex observationibus G. V. Tychonis Brahe: Jussu & sumptibus Rudolphi II. Romanorum Imperatoris & G. Plurium annorum pertinaci studio elaborata*. Praegae, A S<sup>o</sup>. C<sup>o</sup>. M. <sup>us</sup> S<sup>o</sup>. Mathematico Ioanne Keplero. 1619.

(赫维斯托斯)捕获战神阿瑞斯和爱神维纳斯那样,用计算之网抓住战神本人,把他带到保护人面前。这个比喻仿佛使我们看到手法主义体系中体魄魁伟、神情倨傲的众神。但《新天文学》与美术相关的要点,是将要在这里讲述的开普勒三大法则中的第一、第二法则。开普勒第一法则认为,行星的轨道不是正圆,而是有二个焦点的椭圆,其中一个焦点就是太阳的位置(图82)。<sup>①</sup>

根据与同时代美术家类似的那种独创视角,开普勒发现了潜藏在宇宙构造中的一个基本法则。我们在16世纪末的各个美术领域中,都可以看到椭圆、抛物线、双曲线在形式结构上所起的重要作用。这些类型的曲线是追求细长圆、动力圆以及冲破容纳自己的外壳、包含世界的超自然的圆。在艺术和科学领域中,宇宙都从协调体转化成了潜含运动的可能体。布鲁诺已经观察到,现实中有许多偏离正圆的运动。在丁托列托在为《乐园》所作的油彩草图中,扇形圆锥比完成之作更进了一步(图85)。<sup>②</sup> 在这幅草图中,圣者行列被表现为压缩成椭圆形的圆环,空间感比完成之作更强。征服空间是这一切努力的主要目的。对开普勒来说,如果单纯数字的算术与几何学,即空间直觉无关的话,那它就是空洞无物的。抛物线和双曲线是孕育运动

---

<sup>①</sup> Cap. LIX. 'Demonstratio, quod orbita MARTIS, librati in diametro epicycli, fiat perfecta ellipsis. Et quod area circuli metiatur summam distantiarum ellipticae circumferentiae punctorum.'

<sup>②</sup> 巴黎,卢浮宫。

的无限过程,是朝无限空间的扩展。(图 84)<sup>①</sup>我们知道,如果将目光投向 16 世纪那些绘画大师的作品,这种极富想象力的基本特征俯拾皆是。在与菲利普二世[Philip II]肖像同时绘制的、现藏于埃斯科里亚尔的《向耶稣名字的礼拜》中,格列柯把天界表现为神秘光线与曲线互相交叉的幻觉世界(图 86)。<sup>②</sup>这些特点是其作品的一个标志。巨大的椭圆使一大群天堂使节和人间信徒延伸至无限的空间。冥府洞开的血盆大口也是巨大的抛物线。天界的群像构成一束束光的殿堂。由耶稣名字向外直射的光芒在空中一泻千里,带翼的礼拜天使和云朵循着光流在空中

① 开普勒在他的 *Nova Stereometria Solidiorum Vinariorum, in primis Austriaci, figurae omnium aptissimae*. Lincii, Excudebat Joannes Plancus, sumptibus Authoris. M. DC. XV. 'De Sectionibus Coni, solidorum genitricibus.' 中论述了抛物线与双曲线怎样从圆锥形的断面中被绘出(此书的德语版《阿基米德的测量法》在第二年出版)。这一著作的真正目的,是为了帮助奥地利葡萄栽培地规范调查局确定容量规格。那部著作中的一些几何学图形与构造,给同时代的画家与素描家们的造型设计以很大的启示。我们已经论述过开普勒向丢勒的《测定论》学习代数曲线,并且深入到书中的几何图形。丢勒的著作导致了 16 世纪的数学发展。正如从开普勒的《新天文学》的一节以及写给达维特·法希里斯的信中所知道的那样,他知道丢勒的著作,并对它进行了研究。他在《阿基米德的测量法》一书中采用德语,也表明他受丢勒的影响。

参见 L. Olschki, *Die Literatur der Technik und der angewandten Wissenschaften vom Mittelalter bis zur Renaissance* (Heidelberg, 1919, pp. 414ff.) 中关于丢勒的富有启迪的章节以及 E. Panofsky, *Albrecht Dürer* (Princeton, 1944, vol. I, p. 255)。

在前面提到的《数学风格史》一书中,本茨将笛卡尔、加斯帕尔·莱布尼茨时代的巴洛克微积分学与文艺复兴时代欧几里德的几何学复兴作了比较。在那些详尽而透彻的论证中,我们注意到他没有提到在微积分曲线出现之前的中间时代——文艺复兴末期——并没有提到开普勒的名字,本茨论证说,我们依照生活在巴洛克数学时代中,而在物理学等其他领域,量子论的出现完全取代了微分方程式。作为方便的例证,他将源于绘画的新方法,即立体主义的出现与之进行了比较。

② 以下可参照 M. Dvorák, 'Ueber Greco und den Manierismus', *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München, 1924, pp. 261 ff.



结晶,人体似乎被束缚在神秘几何学的网中。在格列柯的宗教画中,这种神秘的几何学大网是为征服无界的超越性空间服务的。从他著名的《奥尔加斯伯爵的葬礼》中,我们可以看到这方面的明显表现。这幅作于 1586 年的杰作现藏于托莱多教堂。画中抽象形态的云、超自然拉长的人像以及光线,一起汇向放射着幻想辉焰的基督,同时似乎又从基督那儿放射而出。凡间人物的躯体、面庞和松明,都燃烧起对彼岸的神秘憧憬。这幅作品标志着手法主义精神化的最高境界。虽然哀悼者们奇特的细长面庞与肖像的细节描写真实得令人吃惊,但这幅画完全属于手法主义的艺术阵营。

在临终的 1609 年,格列柯描绘了《托莱多市的景色和地图》(图 87)。广阔的地平线在乌云密布的天空下延伸,天空中闪烁着片状闪电,城墙鳞次栉比的建筑侧影构成的曲线,从躺在左侧的河神那里开始,以有力的空间曲线扫向地平线;但它并未与之相交,而是缓缓消失在展示地图的男子身后的丘陵地带;前景中的巨大人像增强了画面空间的紧张感,支配这个景色的仿佛是带磁性的活力。

当时,数学已从已知数的计算,朝大概性和可能性的计算发展,维埃特[Francois Vieta(Viète)]把代数发展成为国际语言,并将其应用于三角学中。

开普勒认为,要建立天文学的基础,必须与物理学这一科学基础联系起来才能实现。他的兴趣日益转向作为一个问题的能量的概念与法则。他的第二、三法则解决了这一问题。第二法则认为:“行星以不同的速度围绕太阳旋转,所以从太阳引至行

星的动径以相同的时间描绘出相同的面积。”<sup>①</sup>这意味着在椭圆轨道上周转的行星,离太阳越近,转速越快。相反,距离越远。转速越慢。开普勒对活力作了物理学的说明:源于太阳的笔直的动力线,静止或驱动着行星的运行。这种力的线就是释放能量幅的运动源泉,即运动之灵。他的这一想法显然受了《磁石论》的影响。<sup>②</sup>吉伯特[William Gilbert (Guilielmus Gilbertus)]的这本书出版于1600年。在格列柯的作品中,我们可以看到艺术

---

① *Astronomia Nova* Lib. V, Cap. III, 'Summa doctrinae Astronomicae necessaria ad contemplationem Harmoniarum coelestium'. Wolf, *A History of Science*, pp. 140 - 141.

② *Guilielmi Gilberti, colcestrensis, medici Londinensis, De magnete, magneticisque corporibus, et de magni magnete tellure physiologia nova*. Londini excudebat Petrus Short Anno MDC.

大师是如何使这种力的放射线成为具象的视觉形象。<sup>①</sup>

开普勒第二法则则将能量的渐强、渐弱作用确定下来,这种变化在版画家和素描家们的作品中也可以看到。显然,贝朗热蚀刻版画《博士来拜》中紧张的人物群像,就是在已经精神化的能的弹力作用下穿梭飞舞,<sup>②</sup>人物划着优雅的曲线飞行、规避、纠缠或互相追逐。这是无机性的磁力运动,所以又是机械性的运动。

贝朗热绘制了包括著名的《东方三博士》在内的蚀刻系列圣人像,其中摩尔王伽斯帕尔的形象,不仅像他手中的容器一样精

---

<sup>①</sup> 1581至1584年,格列柯在为埃斯科里亚宫绘制的《圣马维特斯的殉教》与《约伯的军队》中,用超自然的光线形态来表现磁力线。格列柯色彩中模糊不清的光谱线条,最后在反宗教改革运动中,被埃雷拉晚期文艺复兴时期的建筑风格所取代。

埃雷拉是文艺复兴时代晚期长于科学思索的代表性画家。(A. Ruiz de Arcaute, *J. de Herrera*, Madrid, 1936)他在数学、天文学以及判图法等诸多领域中的研究活动,几乎与造型艺术的不同分支同样广泛。他的藏书主要是哲学与科学文献。在1562年前后,埃雷拉为阿方普·萨皮奥的天文学著作绘制素描插图,其中包括天文轨道、天体观测仪、昼夜平分仪以及各种类型的数学图形。对当时的西班牙来说,最为重要的问题是如何根据经纬度确定正确的位置、远洋航行以及测量地域广阔的殖民帝国。1573年,他获得皇帝的特许,允许使用由他发明的航海用具。在此之后,他还接受过绘制西班牙地图的工作。

由于普及科学教育的广泛要求,1582年创立了数学院。这与格列柯为埃斯科里亚宫绘制壁画同一时期。埃雷拉成为这一新学院的精神领袖,并担任首任院长之职,在学院中讲授数学、科学、军事建筑以及哲学。他还负责整顿与学院功能相适应的图书馆。1584年,当时获得的哥白尼《行星论》的著作,是从威尼斯寄往那里的。

美术领域中出现的情况与此相同,正如与精密科学密切相关的哲学领域一样,绘画也表现出对中世纪传统的回归。数学院中讲授的哲学,主要是Raymond, Lally的《大术》(他同时还举办有关记忆术的讲座)。非理性因素与最高理性相结合的中世纪的企盼,与文艺复兴晚期的思想完全一致。与此同时,埃雷拉根据欧几里德与亚里士多德的数学原理,撰写关于《大术》的注释 *Tratado del Cuer po Cubico*。

<sup>②</sup> Robert - Dumesnil, *Le Peintre - graveur francais*, 11 vols. (Paris, 1835), vol. 5, no. 2.

妙而优雅,而且以极其复杂且不平衡的效果感人至深,在他的构图中,旋转的能量竞相雄长。<sup>①</sup>缠着头巾的头部的椭圆形沿着羽毛划出的弧线在扩展。

贝朗热的另一幅素描现藏于卢浮宫,那是一群抱着孩子的妇人群像。在这幅作品中,人物变形为纯粹的几何抽象图形(图88),椭圆和抛物线时疏时密地逸出轨道,把人体的有机性表现为天体能的宇宙图式。

在雅克·盖恩的大型素描《播种人寓言》中,我们看到他以更为现实的方法展开同类线条的动力学结构。<sup>②</sup>就像恶魔播下毒种那样,魔鬼的力在宇宙间肆虐,它荡涤着女妖似的云团。这使我想起了莎士比亚悲剧中的场面。盖恩也许在英国逗留期间看过他的戏剧。

丁托列托和勃鲁盖尔在美术领域首创的宇宙观念,在开普勒的科学体系中臻于高潮。虽然后者用物理学的能替代了以往思想家们所提倡的心灵论,但这没有影响他思想中超自然的、深刻的哲学与宗教性质。正如我们在分析美术作品常常涉及音乐那样,开普勒自己也从科学分析走向音乐论证。他在探究宇宙和谐最根本原因的过程中,发现了他的第三法则,即“几个行星公转周期的平方,与它们和太阳平均距离的立方成比例。”他在《宇宙的和谐》(1619年)中公布了这一法则。<sup>③</sup>他把这种天体的和谐与谐音联系起来,用音符表现与不同行星相应的音程与旋律(图89)。这种天体音乐集中体现了造物主的观念。从开普勒到巴赫[Johann Sebastian Bach]时代为止的德意志音乐不仅

① Robert - Dumesnil, vol. 5, no. 34.

② 巴黎,版画收藏馆。J. Q. van Regteren - Altena, *Jacques de Gheyn*, p. 40.

③ *Harmonices Mundi Liber V Cap. 15.*

是数学性、超自然性的，而且还洋溢着深刻的宗教感情，充满了彼岸世界的乐观情绪。由于巴赫的音乐植根于对神的无上信赖，所以它比其他所有音乐家的乐曲都更优美而且欢快。

开普勒还研究了光的映象与折射，并试图以几何学原理处理光学问题。<sup>①</sup>这些探索在巴洛克前夜、手法主义末期绘画中起到了众所周知的重要作用，他用歌德称之为“大胆而奇妙”的术语，来阐述色彩的本质。“色彩是潜在的光，是包含在透明物质中的光。在物质状态的不同阶段，它的弛缓与紧密、透明或晦暗，都会引起色彩的差异。”在17世纪初德意志伟大画家亚当·埃尔斯海姆[Adam Elsheimer]的作品中，例如收藏于波恩美术馆的《复活节清晨墓旁的三位玛利亚》，我们可以看到作为潜在之光色泽，隐藏于透明物质中的光。

与哲学与科学思想中的情况相同，光线逐渐成为绘画领域中的核心问题。对从帕拉切尔苏斯思想中汲取智慧的哲学家伯麦[Jakob Böhme]来说，光是一种神奇的力；对科学家开普勒来说，色彩是光线的功能；而17世纪的伟大画家伦勃朗和弗美尔的作品中，这些探索臻于极限。

在北方文艺复兴的初期，丢勒通过新经验主义把精神领域从中世纪形而上学的束缚中解放了出来。而在文艺复兴晚期，整整比丢勒晚一个世纪的开普勒则坚持认为创造精神具有远胜于实证经验的优越性。

---

<sup>①</sup> *Ad Vitellionem Paralipimena, Quibus Astronomiae Pars Optica, traditur*…… Authore Ioanne Keplero, S. C. M. Mathematico. Francofurti, Apud Claudium Marnium & Haeredes Ioannis Aubrii. Anno M. DCIV.

*Ioannis Kepleri S. C. M. Mathematici Dioptrice seu Demonstratio eorum quae visui & visibilibus propter Cons - picilla non ita pridem inventa accidunt.* Augustae Vindelicorum, typis Davidis Franci. M. DCXI.

上述超验世界和经验世界都对 16 世纪的观念体系作出了重大贡献,合理性被限定于实证经验的有关问题。开普勒虽然把理性追求扩大到了思辨性的超验范围,但他依然是文艺复兴晚期思想领域的代表人物。他克服了理性和非理性自行其事的理论混乱,为科学时代的到来开辟了道路,使人类精神成功地超越一切理性研究的最终限界,深入到无限大和无限小的不同领域。

# 北方文艺复兴艺术

THE ART OF THE RENAISSANCE  
IN NORTHERN EUROPE



CHINA ACADEMY OF ART PRESS  
中国美术学院出版社

ISBN 7-81019-934-X



9 787810 199346 >

ISBN 7-81019-934-X/J·871

定价：20.00元