

十七世紀法蘭德斯繪畫的精髓

——兩大方向和三種內涵

王秀雄

研究美術史的方法大約可分為兩大類別：一為「內在要素研究法」(intrinsic methodology)，另一為「外在要素研究法」(extrinsic methodology)。前者是針對藝術現象本身來研究，一切藝術以外的社會與環境等要素一概不考慮。如鑑定學、風格、圖像學及藝術的機能或目的等研究，都屬於此類型的研究法；與此相反，後者認為藝術作品的創作，很難脫離當時代的環境，必定受該時代的時空所制約，所以為了有效的了解藝術作品，有必要探討藝術作品產生的時代與社會。如考察藝術家的傳記，運用精神分析學、完形派心理學、記號學、贊助者和其他政治、經濟、宗教、社會、文化、哲學等外在要素的知識與技巧，來分析和解釋藝術製作的動機、內涵以及風格的形成和演變等。

說實在的，藝術之創作，一方面是由藝術家自身的藝術觀與技法所決定；然而另一方面，藝術家的思想、觀念以及其題材等，無形中也受該時代的環境與社會所制約。所以現代的美術史家把視野放得更廣，往往不拘泥於某一類型的研究法，常採取內在與外在要素合併的研究方法了。這一種「統合研究法」(integrative methodology)，目前為大多數美術史家所樂用，並有豐碩的研究成果。藝術的研究方法如此，要了解某一畫家或某一時代的美術，亦該如此。先了解某一時代的社會背景後，再來探討該時代的美術風格，如此才能廣泛地了解該時代為何產生其美術風格出來之道理了。

一、十七世紀法蘭德斯繪畫的社會背景

美學家泰納(Hippolyte Taine, 1828-1893)，認為藝術絕不是跟社會完全孤立的狀況下所產生。相反地，下列所述的三種要素，強烈的制約藝術的製作，產生該時代獨特風格的藝術出來：

1. 種族 (race) —— 遺傳的民族性，如進取與保守、勤勉與懶惰、勇敢與膽怯、以及其他先天的體質與氣質等。
2. 環境 (milieu) —— 藝術家週圍的自然環境，以及社會與文化環境等。
3. 時代 (epoch) —— 以前的思想及當代的思想，亦會作用於某一作家或某一時代的藝術思想。

這三種要素跟該時代之藝術，雖然不是絕對的因果關係，然而有某一種密切的關係是不能否定的。現在就讓我們來探討十七世紀法蘭德斯繪畫的社會背景吧！

法蘭德斯（Flanders），是指現在的荷蘭和比利時地方的低窪地帶，因低地地帶的英文叫做「尼德蘭」（Netherland），所以「尼德蘭」又成為此地的名稱。在十六世紀以前，尼德蘭的經濟與文化中心，是位於今日比利時南部的法蘭德斯，因此，又以「法蘭德斯」的名稱來取代「尼德蘭」的用法。

法蘭德斯的民族，是第五世紀時北方的「法蘭克族」（the Frank）的一支，遷移到此地定居而逐漸發展形成。這裡土地窄小而不肥沃，陽光不普照。加上當時較不開化的法蘭德斯人，想在這一個地方生存發展，當然非要比其他地方勤勉辛勞不可。他們跟海爭地，與大自然搏鬥，辛苦地種田與畜牧。這一種辛勞與奮鬥的精神，不久就形成法蘭德斯人的勤勉、樸素、務實、奮發、認真與忍耐性很強的民族特性。

十世紀以前的法蘭德斯人是以務農為主，然而十世紀以後，他們很熱心的參加了十字軍東征。由於十字軍東征的經驗，他們的見聞增廣，知識與技能突飛猛進，也就逐漸的脫離農業社會，轉變為工商業為主的社會了。到了十二世紀時，法蘭德斯是繼義大利之後，首先誕生都市的地方。過去被農地束縛著的農民，集中到都市來，完全以自己的能力與勤勉，換得生活與自尊。於是法蘭德斯的毛織工業與貿易，終成為歐洲的中心。根特（Ghent）、布魯日（Bruges）、安特衛普（Antwerp）等都市，在十四世紀時，已擁有十萬人以上的人口了。

法蘭德斯，不像義大利、法國和西班牙似的，沒有歷史悠久的王權政治。十四世紀後半葉以降統治法蘭德斯的是，法國東部布根第（Burgundy）公國的諸位大公，如腓力豪勇公（在位 1363-1404）再無畏公（在位 1407-1419）、腓力善良公（在位 1419-1467）、查理突進公（在位 1467-1477）等。尤其在腓力善良公治世下的約五十年間，他不僅獎勵藝術，對工商業的進步也貢獻很大。布魯日的企業家，從英國輸入羊毛，經過紡織和加工後，又輸出到歐洲各地，所以根特、布魯日、安特衛普的經濟，就執西歐的牛耳了。如凡·埃克兄弟（Hubert and Jan Van Eyck）在根特的聖巴芬教堂所畫的祭壇畫龐大的經費支出，以及此地盛行的把商業公會的諸位理事，畫在一個畫面的集體肖像畫等，在在顯示了工商業經濟的力量與商人階層的抬頭了。

十六世紀的法蘭德斯，無論在經濟與宗教來說，是遭遇到激變的時代。就經

濟來說，英國禁止羊毛原料的輸出，並且在本國加工紡織後，再將高級毛織品傾銷到歐洲各國。法蘭德斯的商人，為了對抗英國毛織品的挑戰，反而在鄉下找出低廉的工資，把其工廠遷設農村中，好不容易地重整法蘭德斯毛織業之王國。此時布魯日的港埠，由於泥沙淤積，商船航行不便，佔地利之優的安特衛普，因而成為世界貿易的中心，由此把商品輸出到新大陸和世界各國。法蘭德斯雖然能突破經濟危機，繼續維持經濟的繁榮。不過在都市中失業的勞動工人間，卻傳開了對新教的信仰，再加上從鄉下而來的貧窮工人對社會的不滿，使得宗教改革就與社會革新結合，蘊釀了日後新教徒獨立革命的溫床。

就政治來說，法蘭德斯，也數易其主。在一四七七年時，法國路易十一世併吞了布根第公國。同年，奧地利的馬西米安國王典布根第大公國的女兒瑪麗結婚，法蘭德斯就成為奧王之統治。然而到了一四八七年，由於瑪麗逝世，法蘭德斯又回歸於法國。不過於一五一九年時，西班牙國王卡羅斯一世與法國國王法蘭西斯一世間，起了爭端，西班牙國王獲勝，他遂成為神聖羅馬帝國查理五世，於是哈布斯堡領地的奧地利與法蘭德斯，就成為西班牙的屬國。西班牙國王是很重視法蘭德斯地方的稅收的，尤其治理法蘭德斯的總督，均由西班牙國王親自選任，無論在政治、宗教與經濟方面，很牢固的控制了法蘭德斯。

到了西班牙國王腓力二世時，西班牙本國由於經濟凋敝，於是派遣阿爾巴總督到法蘭德斯，一方面課以重稅，來增加西班牙的稅收，另一方面，對於新教徒加上殘酷的迫害。市民階級與商人是愛好自由，重視現實生活的。所以新教徒較多的北部七州，就在威廉（1533-1584）領導下，於一五六八年發動了獨立戰爭。與當時世界兩大軍事強國之一的西班牙為敵的獨立戰爭，不是一件容易的事。然而以爭取政治自由與經濟自主的理想，使得他們能經得起任何考驗，終於在一五八一年宣布獨立，成為荷蘭。並於一六〇九年與西班牙締結了十二年的休戰條約，實質上成為一獨立之國家。

另一方面，在南部十州居住的信奉舊教的法蘭德斯人，以及在經濟和政治上跟西班牙較有密切關係的保守人士等，儘管西班牙軍隊跟荷蘭的戰爭，吃了敗仗逃亡到安特衛普後，對安特衛普市民予以大殘殺，他們對西班牙的這一種殘暴行為，不僅絲毫不怨恨，反而跟西班牙和談，繼續成為西班牙的屬國。重整舊秩序與維持以安特衛普為中心的毛織工業，與貿易為主的經濟社會，這就是以後的比利時。

商人是重視現實講究實利的。他們組織商業同業公會，確保自己的利益，並

積極選出自己的代表，參與議會與政府，制定有利於自己和公會的種種法規和制度。所以他們之間，有許多是商人兼企業家、銀行家以及能左右市政的政治家。藝術與文化，在法蘭德斯，實由這一種商人為主的都市貴族做支助人（patron）所發展出來的，他們的品味及嗜好，往往決定了美術的方向。另一方面，以織布工人為主的工人階層，也組織了他們的工會，與都市貴族對抗。法蘭德斯的政治、社會與經濟，實由這兩大階層的相互競爭與互動下，逐漸走向民主化與繁榮之途。

二、法蘭德斯繪畫的傳統

任何時代的繪畫，都是繼承前代繪畫的傳統，再加上當代新的內涵，而予以發揚光大的。十七世紀法蘭德斯的繪畫也沒有例外，所以欲了解十七世紀法蘭德斯繪畫的風格特性，有必要先探討法蘭德斯繪畫的傳統風格。

油彩的改良是得自於凡·埃克的研究。他把顏料以加熱處理的亞麻仁油和松節油、樹脂做為媒劑來鍊製，如此就製造出易乾、修改自如、彩度較高，細膩表現可能的油彩。凡·埃克的「聖巴芬教堂祭壇畫」以及「阿諾費尼夫婦結婚像」（Arnolfini marriage group, 1434）所見的遠、中、近的事物，都以細膩的手法描寫出，令人對法蘭德斯繪畫的寫實性和質感表現，嘆為觀止。所以遠從義大利到法蘭德斯學習油彩技法的畫家，大有人在。如此法蘭德斯的油彩技法就傳播到義大利和歐洲各地了。

（一）近代肖像畫的誕生

當時法蘭德斯在繪製祭壇畫或其他宗教畫時，往往有把出資的捐贈者像也畫進畫面內的風氣存在。例如凡·埃克所作的「尼古拉·羅蘭的聖母子像」（Madonna With Chancellor Rolin, 1436，圖 1），左邊捐贈者大法官羅蘭的人像，比起聖母和基督概念化的造形，來得更富有個性和思想。若把他切離開時，亦能成為單獨優秀的肖像畫。

肖像畫的成立，意味著市民階層地位的提高，現在他們的肖像亦能如國王和貴族的畫像一樣，成為永垂不朽的紀念。以商人和市民階層為主的法蘭德斯，自由平等的意識當然比其他地方來得高昂，所以近代肖像畫的成立，也就誕生於該地。凡·埃克著名的「包紅色頭巾的男人」（Man in a red turban, 1433，圖 2），以暗色為背景的半身像，栩栩如生的把一介市民的個性充分表達出來，讓人得知他是一位嚴峻，做事認真的人。凡·埃克在肖像畫的構圖上，採取七分與三分的

正面像來描繪，正比當時義大利佛羅倫斯畫派達文西的「蒙娜麗莎」(Mona hira, 1503-1506) 的(七分與三分的肖像畫)，早七十年，讀者可比較兩者之類似性與差異性。就構圖與姿勢來說，後者簡直跟前者一致；然而在人物個性之表達來說，凡·埃克較有現實性與生動性，而達文西的卻較理想化，令人覺得她是在故事中才能見到的人物。

凡·埃克除此幅肖像畫外，也留下「妻子瑪格麗特的肖像」(Portrait of Margarete, 1439) 與其他肖像畫等，奠定了近代肖像畫的風格與地位，使後代的肖像畫有所遵循和發展。

(二) 自然美的發現與風景畫之產生

十五、十六世紀時，義大利的文藝復興運動是復興古希臘與羅馬的人文主義思想。在美術上，能表現出人文思想的，當然以人物畫為主，所以無論初期或盛期文藝復興的畫家，都努力研究解剖學，想把人體美以及由人物之姿勢與動態所透露出的內在思想表達出來。當然，這些人物畫後面也有背景，不過此時的背景，只是居於陪襯的地位，不是所佔的畫面比率較少，就是被前面的人物所支配，不能跟人物居於相等的地位，甚至提昇到獨立的地位。

文藝復興不只是古代人文思想之復興，也是對現實與自然的再發現，使得他們的人生觀與世界觀，能配合當代之需要。不過義大利美術家的自然觀，乃是以人體美為代表，猶如米開蘭基羅所言：「人體是上帝依據祂的造形所創作出來的，所以要研究理想的比例以及最美的自然，最好從人體開始。」他又在其他的場所說道：「建築最好的比例，必能從男性人體美的研究得到。」由此可見，義大利美術家認為自然美的代表乃是人體美，所以只重視人物之表現，對風景與靜物就不屑一顧了。

透視畫法也是義大利文藝復興期藝術家，如何把三次元空間寫實地再現出來的研究成果。這一種「線透視畫法」(linear perspective)，與其說得自於直觀，還不如說得力於數學。試想，線透視法有效的運用於室內與建築，必甚於自然的風景，這也就是為什麼義大利文藝復興期畫家，人物背景的空間常以室內或建築物居多的原因。

法蘭德斯人是居住在狹小而不肥沃的低地平原上的，在此種嚴酷的自然環境下，求其生活，必需與大自然搏鬥，勤勞地工作，才能維持其生存，因而就培養出重視現實，很能適應環境的民族特性。所以觀察自然、愛好自然的能力，也比

別的民族來得高強，風景畫與靜物畫的誕生，也就落在法蘭德斯畫家的手上。就這一點來說，他們在西洋美術史上的貢獻，實佔了一席很重要的地位。山、海、天空、森林、平原等所謂大宇宙（macrocosm）的風景，有不亞於人體之美；花卉與小動物等所謂小宇宙（microcosm）的靜物，亦有其可愛的地方，於是他們把圍繞的自然空間，以和藹可親的眼光表達出來。現在就讓我們來探討法蘭德斯風景畫的誕生過程，以及其特色吧！

在十五世紀時的法蘭德斯風景畫，還是停留在人物畫的背景而已，不過此時的背景已有重要的角色。例如以圖 1 凡·埃克的「尼古拉·羅蘭的聖母子像」來說，前景主要人物後面的自然風景，不僅表現細膩，一絲不苟，並且遠方的運河、橋樑、房屋、森林與山脈等，只要眼睛所及的地方，都想把它描繪進去。這一種手法，已不同於義大利佛羅倫斯畫派的簡潔理想背景之處理法，實有重視自然風景之思想存在。

風景畫到了十六世紀二十年代時，前景的人物漸漸縮小，背景的風景逐漸增加其重要性，到了十六世紀中葉時，人物完全消失，純粹的風景畫就出現。

對法蘭德斯第一階段的風景畫有貢獻的畫家，首推巴特尼葉爾（Joadchim Patenier, 1475/80-1524）。如其代表作「聖人希羅尼姆斯與風景」(a lanscape with St. Hieronymus, 約 1521, 圖 3) 所見，他為了儘量描繪出廣大與雄壯的風景，採取了深遠（從高處俯視下來）的手法，如此在畫面上才能收納寬潤的景色。其結果，地平線往往位於畫面上方，只留下稍許暗示大氣的天空。這一種把地平線放得很高，意圖能收容較廣大的自然空間，以後就由布魯格爾等法蘭德斯風景畫家所效法了。

再者，在此幅畫裡值得我們注意的是，其深遠的空間並不依靠線透視畫法來表現。相反地，他使用空氣遠近法（aerial perspective，或譯色彩遠近法）來表達。所謂空氣遠近法是，同樣物體的色彩，由於遠近的不同，其色彩就發生變化。就以風景來說，近處是棕綠色，中景呈綠色，而遠景因有大氣之作用就呈青色了。如此，以色彩濃淡的變化，不僅能描繪遠近感，並且也能表現出大氣之存在。空氣遠近法，不像線透視畫似的依數學推理而來，實是法蘭德斯人的重視自然，以其敏銳的觀察力所得到的空間表現法了。

法蘭德斯第二階段風景畫重要的人物，乃是老布魯格爾（Pieter Bruegel the Elder, 1525/30-1569）。其風景畫的地平線高度，仍仿照前輩巴特尼葉爾的手法，只是空氣遠近法中的近中遠之三種色彩比起前輩就較有漸層渲染之效果。然而，

老布魯格爾對風景畫的革新，在於有選擇性的摘取需要的自然風景來表現，而在他的風景畫內，人物與風景完全融合在一起，絲毫不像往昔一樣，風景只是居於裝飾的地位。我們從現今留存下來的五幅著名月曆畫中的兩幅，「雪中獵人」(Hunters in the Snow, 1565，圖 4) 與「小麥收割」(Wheat Harvest, 1565，圖 5) 來看，前者的獵人與後者的農夫，完全融合於自然風景中，好像人物就生存於其實在空間之感覺。再者另外一幅「巴貝爾之塔」(The tower of Babel, 1563，圖 6)，自然風景佔了畫面的大部分，左下角的人物卻有淪於點景人物之感，到此風景畫已建立其獨立自主的地位了。

(三) 風俗畫之開發

法蘭德斯的城市是以商人為主的自由市民，鄉下則由以農民為主的勞動階層所構成。由於文藝復興人文主義思想的抬頭，過去以宗教畫為主的，到了十六世紀時就把市民與農夫的日常生活狀況，以及風俗與節慶活動等，也做為繪畫的題材，而把它描寫出來。老布魯格爾不僅是一位偉大的風景畫家，同時也是一位偉大的風俗畫家。他把農民的歡樂、工作與遊戲等，以諷刺、親密、寓意等手法來表達，令人對農民的生活與風俗，產生可愛之感覺，故他被稱為「農民畫家布魯格爾」(Peasant Bruegel)。試看「農民的婚禮」(The marriage of farmer, 1566-1568，圖 7)，全村農民藉一對新人結婚時聚集在一起，儘情地吃喝玩樂。有坐在地上貪吃的小孩，正在倒酒的農夫，更有搬運菜肴的農民，大家歡樂談笑的聲音，與悅耳的風笛聲交錯在一起，譜出一幕人間幸福的快樂圖。畫面中央處的黑幕前面，新娘含笑地獨坐，然而不見新郎，他到底跑到那裡？幽默與諷刺參半的風俗畫，就是老布魯格爾之特徵。

三、十七世紀法蘭德斯繪畫的風格

猶如上述，儘管法蘭德斯繪畫有自己結實的自然主義風格，有樸素而平民化的藝術內涵。況且到了十六世紀前半葉時，又有巨匠老布魯格爾的很有個性之藝術表現，卻由於整個法蘭德斯的畫壇，受到義大利的影響，漸漸失去法蘭德斯繪畫獨特的樸素結實之自然主義風格。像這一批盛行到義大利留學或崇尚義大利風格的畫家，史上稱為「羅馬風格畫家」(Romanists)。

當時的義大利有悠久的歷史，在畫壇上出現達文西、米開蘭基羅、拉菲爾、提香、丁多列特等巨匠，其文化與經濟影響整個西歐。與此較之，法蘭德斯雖在

經濟上，由毛織工業與貿易而致富，然而就文化、經濟與國勢來說，則不能與義大利分庭抗禮。像這一種強勢文化（義大利）與弱勢文化（法蘭德斯）互相接觸，總是弱的一方受到影響。強勢文化未必是優，弱勢文化未必是劣。然而強勢文化是量多、地方大、有吸引力，是主動、進取與輸出；反之，弱勢文化是量少、地方小，常居於被吸引、被動、跟進與輸入之狀態。所以從上述文化交流史或文化人類學的眼光來看時，我們就能了解法蘭德斯繪畫為何受到義大利繪畫較大影響的原因了。

法蘭德斯繪畫既然受義大利繪畫的影響，所以到了十七世紀時，法蘭德斯繪畫就與世界潮流合而為一了。十七世紀的西歐美術，叫做「巴洛克美術」(Baroque Art)，它是萌芽於義大利，而開花結果卻在法蘭德斯。尤其法蘭德斯繪畫的巨匠盧本斯 (Peter Paul Rubens, 1577-1640) 是巴洛克繪畫的太陽王，其影響力不僅限於本國，連法國、西班牙與英國畫壇等，都以他為中心而運轉，並受其衝擊。所以，我們要了解十七世紀法蘭德斯繪畫的特色，最好先來探討「巴洛克繪畫」的風格。

英文的「巴洛克」(Baroque)，是源自於葡萄牙文的「Barroco」，意為扭曲不正或走了樣不規則的黑珍珠。將這名詞首先用在美術史上，來形容十七世紀西歐美術的那些冗餘的曲線裝飾，喜好誇張與華麗的建築、工藝與繪畫作品的，乃是十九世紀德國美術史家布爾克哈特 (Jacob Burckhardt, 1818-1897)。跟端正、均衡，而有良好比例又嚴肅的文藝復興美術比較，他認為十七世紀西歐美術，顯然的有些不規矩和不端正，格外含有輕蔑之意而命名它了。然而，今日我們來看巴洛克美術時，它絕不是文藝復興美術的走樣與扭曲，而是它本身有其追求的形式與內涵，其獨特的價值絕不亞於文藝復興美術。

巴洛克美術由何時開始，眾說紛紜，但是大家有一致的看法是十七世紀初葉羅馬的「伊魯·傑施教堂」(Basilica of all Gesu)，以及卡拉契 (Carracci) 和卡拉瓦喬 (Michelangelo Merisi da Caravaggio, ?-1610) 兩人的繪畫開始的。如卡拉瓦喬的「聖保羅皈依圖」(Conversion of St. Paul, 約 1601, 圖 8) 所見，除結實的自然主義之外，其強烈的明暗法效果，以及光與影的宗教象徵內涵，已超越了文藝復興繪畫的風格。更具體地說，來自天上的神秘光線，把否定基督的聖保羅突然擊倒，而從頭往腳視看的前縮法 (foreshortening)，使聖保羅產生奇異的感覺，並且使用明暗強烈的對比法，來增加畫面的激昂與戲劇性。光與影在這裡，不僅是表現立體感與空間應用，更進一步的成為統一畫面與暗示宗教的象徵意義

了。喜用明暗強烈對比法與前縮法，愛好斜線構圖，光與影的象徵意義，講究激昂與戲劇性效果的，就是巴洛克繪畫風格的一大特徵。

巴洛克繪畫後來的發展，有兩大方向，三種內涵。就內涵來說，以西班牙的葛雷柯（El Greco, 1541-1614）為代表的，乃是強烈重視宗教意義的。這是因宗教革命而失去北方教徒（如德國、荷蘭、英國等地的新教徒）的羅馬教廷，為了對抗新教，發動了反宗教改革運動，一方面重整舊教（天主教）的陣營，一方面也派了耶穌會的傳教士到世界各地傳教，以吸收教徒。在這一種意圖之下，居於天主教國家的畫家們，當然創作出極富宗教情懷的作品了。

第二種內涵是表現各國宮廷的絢爛豪華以及權威、雄壯的宮廷品味藝術。法國的梵爾賽宮建築，及以盧本斯繪畫為代表的跟神話結合的歷史畫，和表達出國王反貴族權威的肖像畫等。

第三種內涵是落實於現實社會，把所見所聞的自然（風景、靜物）和風俗以及人民生活，以寫實的手法忠實地描述出。如荷蘭的林布蘭（Rembrandt Van Ryn, 1606-1669）和法國的盧南兄弟（Le Nain Brothers: Antoine, 1588-1648; Louis, 1593-1648; Mathieu, 1607-1677）等，都屬於這一類的畫家。

教會與宮廷是想維持傳統的，如此才能確保他們的權勢與威信。所以第一種與第二種內容就結合在一起，發展為豪華、壯麗、誇耀風格的，以教會與宮廷文化為背景的美術；另一方面，教會與宮廷勢力比較薄弱而自由意識較強的地方，就產生了樸素無華之寫實風格的，以市民文化為背景的美術。前者是以義大利、法國、西班牙，法蘭德斯等有絕對王權與教會力量支配的天主教國家為主；後者是以市民與農民階層為主的新教徒國家，如德國與荷蘭等地。

十七世紀的法蘭德斯繪畫，是以教會與宮廷為背景的美術，尤其法蘭德斯畫家盧本斯，更是巴洛克繪畫的巨匠，當時的畫壇很少有人不受他的影響的，現在就讓我們來探討他的畫風吧。

盧本斯（Peter-Paul Rubens, 1577-1640），是一位法律學家之子，在尚未留學義大利前，曾跟隨三位法蘭德斯畫家（Verhaect, Adam Van Noort 與 Otto Van Veen 三人）學畫，之後就到義大利留學八年（1600-1608）。留學義大利期間，臨摹古代雕像，學習其優美的姿勢，研究提香（Titian 1487/90-1576）與丁多列特（Jacopo Tintoretto, 1518-1594）等威尼斯畫派的色彩，以及米開蘭基羅的雄壯構圖與力之表現，達文西與拉斐爾的理想美也影響不少。法蘭德斯畫派的畫面是較小的，因為法蘭德斯畫家的油畫都製作在木板上，加上他們細膩結實的寫實表現，所以畫

面就受到材料與技法之限制，無法繪製很大的作品。例如前面介紹的老布魯格爾作的「小麥收割」（圖 5.118X 161cm），其大小不滿二公尺；凡·埃克所製「尼古拉·羅蘭的聖母子像」（圖 166x62cm），竟不滿一平方公尺的畫面。盧本斯看到米開蘭基羅作的「創世紀」與「最後審判」等大壁畫，必定會被其規模宏大所感動。威尼斯派的油畫是畫在麻布上的，亦能製作出較大的畫面。盧本斯日後的油畫製作，均比法蘭德斯前輩畫家的面積較大，並且使用麻布，這些都與義大利留學有很大的關係。

在義大利期間，他對卡拉瓦喬的明暗強烈對比法及光與影的神秘效果等，初期巴洛克風格發生興趣；巴洛奇（Federico Barocci, 1535-1612）的甚富宗教感情繪畫，也給盧本斯很大的感動。

愈有創造性的藝術家，愈有多方面的學習。有以廣泛豐富的營養，才會有茁壯的成長。盧本斯結實的寫實手法（得自法蘭德斯畫派），自由奔放與規模雄壯之構圖，鮮明的色彩與明快之筆觸，激昂有力的明暗對比效果等，其風格的最大特徵，都是綜合過去的學習，吸收消化後，成長出新的面目。

因母喪回到安特衛普的盧本斯，到了一六一〇年代的前期，所製作的作品仍留下義大利的影響。然而到了一六一〇年代的後期，就發展出自己獨特的豪華、雄壯、色彩豐富很有動感的風格。「劫奪留奇波斯的女兒」（The Rape of the daughter of Leucippu, 1618，圖 9），就是建立了自己風格時的初期代表作。

盧本斯最偉大的作品，乃是為亨利四世的皇后瑪莉·底·麥第奇所作的「瑪莉·底·麥第奇的生平」（The hife of Maria de Medici, 1622-1625，圖 10）連作。這是二十一幅一系列為裝飾盧森堡宮（現移藏於羅浮宮）起見，皇后瑪莉委請盧本斯為她製作的油畫。如其中最著名的「瑪莉在馬賽港登陸」一作所見，瑪莉由義大利坐船抵達法國馬賽港，身穿有法國王室百合花標誌藍色長袍者，代表法國王室迎接未來的皇后到法國來舉行婚禮。天上飛翔的天使，吹著喇叭告訴人們並祝賀這一喜事。船下的海神是保護航行的平安，三個美女是象徵海以及意味著光榮、幸福與美貌的寧芙（nymph）。如此，他把現實與神話結合一起，把世事提高到高貴幻想的意境。北方傳統的寫實性與義大利美術的理想美，在此巧妙地結合；其鮮明之色彩與豐滿的人體，敘述出快樂幸福之人生；雄壯的構圖與奔放的筆觸，正表達出高昂的情緒。這是地上同時又是天上的樂園，並且能表現出舊教與宮廷的豪華與權威，是典型盛期巴洛克繪畫的風格了。

一六二七年第一任妻子伊莎貝拉·布蘭特（Isabella Brandt）逝世，一六三〇

年跟年僅十六歲的海倫·弗曼 (Helene Fourment) 結婚，此時盧本斯已五十三歲。不過與年青貌美的少女結婚，精神上年輕了不少，因而他以前強烈色彩對比的畫面轉變為柔和溫暖的色調，色相數目也比以往豐富得多。「三美神」(three beauties, 1638-1640, 圖 11) 是此期的作品，那豐滿貌美的三美神，正表達出快樂與年輕之氣息，充滿了幸福的意境。最左端的女神，乃是以第二任妻子做模特兒的。

盧本斯的題材相當廣，擅長於宗教畫、神話畫、歷史畫、肖像畫、風俗畫、風景畫等，而且無所不精，均留下不朽之名作。他的畫室，有助手與徒弟們一百多個人，常為他工作。盧本斯為外交工作到法國、西班牙或英國時，其畫室的工作仍不間斷，為應付多方而來的訂畫而加緊製作。他通常是做素描或簡單的設色草圖，再以口頭指示後交給助手和徒弟們製作。但，最後的修飾工作仍是自己來，如此才能統一畫面與風格。作品的價格，往往依據盧本斯加筆的多寡而定的。當時著名的肖像畫家凡·戴克，風俗畫家尤當斯，以及擅長花卉畫的小布魯格爾，動物畫家史奈德等；都是他的第一流助手。盧本斯也給西班牙大師委拉斯蓋茲 (Diego Rodriguez de Silva Velazquez, 1599-1660)，以及法國的普桑 (Nicolas Poussin, 1594-1665) 很大的影響。換句話說，整個十七世紀的西歐畫壇，都以這位美術的太陽王為中心在運轉，很少有人不受其影響的。

十七世紀是法蘭德斯繪畫的黃金時代，除了盧本斯之外，還有許多著名的大師，現在讓我們來概覽這些畫家的風格。

央·布魯格爾 (Jan Brueghel, 1568-1625)，他是老布魯格爾之子，所以又叫做小布魯格爾。他繪畫的啟蒙老師是擅長纖細畫的外祖母「瑪莉·德·貝斯瑪斯」(Marie de Bessemers)，使得他的繪畫表現又細膩又正確。除風景畫外，尤擅長於靜物畫。特別是他的花卉，其甜蜜的色彩，令人陶醉嚮往，所以有「天鵝絨布魯格爾」(Velvet Brueghel) 之綽號。從「鬱金香」(Tulip, 1599, 圖 12) 一作中，我們可以窺探出這一種甜美芬芳的色調表現。盧本斯的繪畫中，背景的風景和花木，很多是出自小布魯格爾的手筆。

史奈德 (Frans Snyders, 1579-1657) 是盧本斯的朋友兼助手。他有法蘭德斯繪畫傳統的細膩描寫和義大利繪畫的端正均衡之構圖，其動物畫之觀察力與細膩描寫之手法，當時無人能出其右。

凡·戴克 (Anthony Van Dyck, 1599-1641) 是繼盧本斯之後，法蘭德斯最偉大的畫家。從小就發揮很大的才華，年僅十六歲就成為盧本斯最得力之助手，同時是從其師盧本斯處學習了最多的一位畫家。盧本斯的藝術是豪華雄壯的男性風

格，與此較之，凡·戴克卻有一點優雅纖細的女性風格。當然，這些都是跟盧本斯比較而說的，倘若和另一人比較時或許就較有男性風格了。

他擅長於風景、宗教、歷史畫，不過最受歡迎的莫過於其優雅高貴的肖像畫。尤其一六二七年從義大利留學回國後，其肖像畫的造詣如日東昇，訂單簡直應接不暇。然而盧本斯的名聲太大，很不容易脫離其精神壓力，於是一六三二年渡海到倫敦，成為英國皇室的宮廷畫家。如「英王查理一世」(Charles I, the King, 1635, 圖 13) 所見，他開創了把人物置於風景的肖像畫作風。很有威嚴的查理一世，由於低地平線的廣大風景，更顯得他的偉大高貴地位，俯首的馬和柔順的侍從，則暗示了部下的絕對忠誠。前景的草葉，遠景的樹木等，有法蘭德斯傳統的細膩表現。

他客居英國九年，一六四一年逝世於倫敦，對英國畫壇的影響很大。

尤當斯 (Jacob Jordaens, 1593-1678) 也是盧本斯的親友與助手。盧本斯逝世後，他未完成的那些為西班牙國王腓力四世狩獵館裝飾而製作的油畫三幅，全由尤當斯繼續來完成。就作品之規模或表現的深度來說，他雖然不及盧本斯，不過粗曠而帶有卑俗感的神話畫和宗教畫，以及喜歡描寫當代庶民生活的風俗畫，卻有他獨特的風格。有人認為他是最能表現法蘭德斯庶民生活的畫家，例如「御庭」(The Feast Of the Kings, 1630-1640, 圖 14) 一作中，他刻畫出人間百態，以及富有寓意性的畫思。

布魯爾 (Adriaen Brouwer, 1605/6-1638) 所描繪的題材，大都是飲酒喧嘩的農民和污穢雜沓的酒館。他的生活也是如此，所以很能把握中下階層的生活百態。早期受到盧本斯的影響，然而到荷蘭後，卻受到哈爾斯 (Frans Hals, 1580/5-1666) 很能捉住一剎那間表情之影響。「抽菸的農夫」(Smoking Farmers, 1631, 圖 15) 可說是他的代表作，在幽暗的酒館中，農夫們抽菸陶醉的表態，很能博得觀眾的共鳴。

特尼爾茲 (David Teniers, 1610-1690) 最擅長的是農村風俗畫，早期的作品承襲布魯爾的風格，但在一六四〇年代間，發展出自己的風格，創作了他最好的作品。他雖然描繪庶民的生活，卻沒有布魯爾似的諷刺內涵，有的是把庶民融合於背景中，譜出詩情畫意的畫面。「野宴」(Luncheon at the outdoor 局部, 1652, 圖 16) 一幅，充分窺探出他對農民生活的同情與愛意。

四、結語

以西歐君主專政強國為中心發展出的十七世紀巴洛克美術，尤其是以豪華、壯麗、激昂、裝飾性見長的盧本斯繪畫，在十七世紀後半葉到十八世紀間，也波及到中歐和東歐。凡是君主專政，體制完備而以宮廷為文化主導者的時代，都是樂意吸收可象徵宮廷的這一種豪華、富貴、權威性質的巴洛克美術。十七世紀法蘭德斯的繪畫，尤其是以盧本斯為代表的繪畫，可以說是此種宮廷文化品味的反映。然而另一方面，跟這一種主流文化（**main culture**）為對抗的次主流文化（**sub culture**），也就是描繪庶民生活的風俗畫，在這一時代也漸漸興起，這乃意味著平民階層意識的抬頭，值得我們注意。文化要有多元或差異，才能互相刺激和交流，如此才能發展和開創。所以，從這一種眼光來看時，十七世紀法蘭德斯繪畫的兩大方向和三種內涵，實成為推展該時代美術的原動力，甚富歷史意義。



國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts