

安特衛普的 矯飾主義繪畫

賴瑞登

我們一般知道的矯飾主義，是一五二〇年以後在義大利興起的藝術風潮。它沒有特定的形式，也沒有成文的理論。是在文藝復興盛期之後，一些畫家在模仿米開朗基羅和拉斐爾的作品時，無意間超越了古典藝術的規範，有些畫家則一味抄襲兩位大師的形式，使畫作呈現違反古典原則或者流於單調空洞的形式演練。但是其中也出現了一些畫家，不顧古典傳統的規範，另闢新的途徑，大膽地變異自然形體，或刻意突顯特殊的效果，因而引發了自由創作的風氣。

例如巴沙諾（Jacopo Bassano，約1510-1592）是這時期才華洋溢的一位畫家，他深受威尼斯大師丁多列托

圖一 巴沙諾，「三王來朝」，1555-1560左右，維也納KHM藏。



(Tintoretto, 1519-1594)、維洛內西(Paolo Veronese, 1528-1588)和提香(Tizian, 約1488-1576)的薰陶，其矯飾派作風則是來自巴米加尼諾(Parmigianino, 1503-1540)的影響。他於一五五五年至一五六〇年左右繪製的「三王來朝」(圖一)是他的代表作之一，在此畫中他融匯了威尼斯畫派和矯飾主義的風格特色，表現出他個人的繪畫特質。首先將人物的體型拉長，並使人物的肢體自由轉動，展現出戲劇性的動感；然後運用鬆散奔放的筆觸和對比強烈的光影作用，但在色彩的配置則趨於柔和；整幅畫便籠罩在一襲輕鬆自然、優美嫵媚的氣氛中。

像這樣形式特異、一反文藝復興古典規範的藝術風潮，其實並不只有流行於義大利、歐洲其他地方也有類似的趨勢。一五三〇年左右，法王弗朗索瓦一世(Francois I)，在

楓丹白露建造行宮時，曾延攬義大利藝術家前來裝飾行宮，這些義大利藝術家與法國當地藝術家共同合作之下，義大利的風格便結合了法國的哥德式傳統，形成線條優美、形體細巧的華麗裝飾風尚。這種在楓丹白露形成的藝術潮流，稱為楓丹白露的矯飾主義。

尼德蘭地區一直保有自己的繪畫傳統，他們在十六世紀以安特衛普為中心，發展出安特衛普的矯飾主義。安特衛普的矯飾主義繪畫通常被視為獨立的一支畫派，並不與義大利矯飾主義混為一談。不像義大利受到宗教思想和圖像傳統的限制，安特衛普的繪畫在商業導向下，熱切地表現出對物質生活的描繪，而且也朝著風格不一的多樣性發展，因為這樣才有利於與其他國家或其他地方進行商業交易。

發展 十五世紀尼德蘭繪畫的

從哥德藝術盛期到十四世紀，巴黎原是聖經手抄本的繪製中心；十四世紀中，已有尼德蘭畫家前往法國，擔任皇家或貴族的專職畫師。當時傑出的旅法尼德蘭畫家有：布魯德拉姆(Melchior Bröderlam)、黑斯丁(Jacquemart de Hesdin)、布斯考特大師(Meister Boucicaut)和林堡兄弟(Bruder Limburg)；這些人秉持尼德蘭人愛好自然的天性，對自然景物別具慧眼，於法國哥德式繪畫中注入了自然主義的成分。西元一四一五年，法國在阿津柯爾(Azincoort)戰役中為英軍所敗，自此歐洲北方的藝術中心逐漸由巴黎轉移到尼德蘭。法國的繪畫傳統結合了尼德蘭地區新發明的繪畫技法，促使繪畫加速地朝著自然主義的路子發展。觀察入微的立體寫實、光影作用下的色彩變化及質感呈現，還有營造三度空間和氣氛等多項技法的開發，令尼德

蘭的繪畫界一時充滿了蓬勃的朝氣。

早期尼德蘭畫家苦於媒材的限制，無法發揮個人的理想，他們努力研究，嘗試以各種油料來代替蛋作為調和顏料的膠合劑，經過長期的實驗，終於在十五世紀初成功地發明油畫媒材。這一種油畫顏料比起之前的蛋彩顏料所需的凝結時間較長，畫家可以有足夠的時間來從事細部的精密描繪。早期尼德蘭畫家之所以能夠在精密寫實上嶄露頭角，油畫顏料的研發成功乃是重要關鍵。這種以油為膠合劑繪製出來的畫，不僅色彩鮮豔亮麗，無須在畫面上覆以清漆，畫作本身就能產生像釉彩一樣的光澤。擁有此項得天獨厚的條件，早期尼德蘭繪畫才能在光線和色彩的營運上領銜群雄。

例如，法蘭大師康平（Campin，約1375-1444）的維爾祭壇（Wiel Altar），構圖中聖女芭芭拉就如同一般女子一



圖二 瓦肯博赫，「魯道夫二世幸臨飲水療養地」，1593，維也納KHM藏。

樣坐在起居室中看書，其象徵物——「塔」則遠在窗外，有如大自然風景裡的建築。若不細加推敲此畫的用意，人們會以為這是個世俗題材的畫作。在中世紀的宗教圖像中，聖女芭拉通常是直立的站姿，一手托著其象徵物——「塔」；這種表明身份的圖像，對中世紀的人而言是約定俗成的。早期尼德蘭畫家這樣將宗教題材世俗化的作風，不僅豐富了繪畫的題材，還讓繪畫的內容表現得以多元發展。

十六世紀尼德蘭繪畫的發展概況

十六世紀初尼德蘭盛行擬古主義，畫家多模仿十五世紀大師的作畫風格；同時也流行著羅馬主義，有些畫家刻意學習義大利文藝復興繪畫的人體比例、消點透視的空間畫法、和統一光線的特色。並且在繪畫的題材上發展新的領域，除了聖經和神話故事外，肖像和

風景也是尼德蘭畫家經常描繪的主題。這時候畫家所畫的風景也和前一世紀一樣並非真實的景色，而是畫家心目中的理想世界風景，畫中人物變得細小並融入景深裡面，風景在構圖中所占的份量越來越大。帕提尼爾（Joachim Patenier，約1485-1524）是十六世紀初擅長描繪壯麗風景的畫家，他的風景畫地面由前而後依照褐、綠、青色的順序延伸到遠方，形成一幅高地平線的全景式風景。此外，老布勒哲爾（Pieter Bruegel d. Ä., 1525-1569），那種突顯宇宙宏大和氣氛無限的畫法，也深深地影響後人。在瓦肯博赫（Lucas I. van Valkenborch，約1535-1597）繪於1593年的「魯道夫二世幸臨飲水療養地」（圖二）的構圖中，我們可以看到與老布勒哲爾類似的構圖方式與氣氛。

在尼德蘭地區，由於教會贊助的繪畫工作日益減少，畫家為了生計只有轉移目標去迎

合大眾的需求。隨著風景畫的發展，靜物和日常生活的題材也越來越受歡迎。這些原本用來陪襯主題的元素，到了十六世紀下半葉逐漸發展成為獨立的畫科。塞維（Jan Baptist Saive d. Ä., 1540-1611/1624）於一五九〇年畫的「蔬菜市場」（圖二）便是結合靜物和日常生活的題材。就菜攤上色澤鮮美、描繪細密的蔬菜，以及牆上的兩幅圓形風景畫而言，此畫已足以稱之為靜物畫；若以整個構圖描述的買賣情景而言，則應將它歸屬於風俗畫的類別中。

安特衛普的矯飾主義繪畫

布魯日由於泥沙淤積日益嚴重，遠洋貿易船停泊不便，十六世紀尼德蘭的商業貿易中心遂轉移到安特衛普。而隨著日益蓬勃的商機，也吸引了大量藝術家來到這個城市，安特衛普便成了北方新的藝術中心。這時候藝術家拜訪安特



衛普是其終生的職志，因為在當時，藝術家只要到過安特衛普，便能擁有較高的名氣。根據記載，一五六〇年安特衛普的居民只有十萬人，其中藝術家的居民只有三百人。這裡由於聚集了各地來的畫家，而形成多元的繪畫風格；有迎合市場大眾品味繪製的畫作，也有受到義大利繪畫影響的羅馬主義，還有安特衛普的矯飾主義繪畫等。

安特衛普的矯飾主義可以說是早期尼德蘭繪畫的臨去秋波，是從之前尼德蘭繪畫精密寫實的裝飾和多元變化中衍生出來別具特色的繪畫風格，以色彩明亮鮮豔為主要印象。大部份這類畫作由於過度地描繪人物身上的動人衣褶，以致掩蓋了人體自然的輪廓和動作，使得人體呈現違反自然主義的形式；或者畫中人物被簡化，形成像瓷器塑像般的樣貌；或者畫中人物刻意擺出不自然的姿勢。也有人借題發揮，描繪



圖三 塞維，「蔬菜市場」，1590，維也納KHM藏。

諷刺的題材，畫中人物不是滿面皺紋、表情誇張，便是一身浮華過時的裝扮。此外，安特衛普矯飾主義畫作經常出現充滿活力和深具魅力的構圖，畫面呈現著律動的效果，這種律動感是來自畫中人物的衣褶和身體的曲線。有些則表現出有如袖珍手抄本般纖細精緻的品質，而使畫面展示著裝飾性的效果。甚至於有些構圖還在人物的後面安排著點綴古建築廢墟的浪漫風景，或者是一望無垠的夢幻奇景。

常有人認為，安特衛普的矯飾主義繪畫是來自義大利矯飾主義繪畫的影響；其實不盡如此，安特衛普矯飾主義是從尼德蘭十五世紀的傳統中孳生出來的。當北方藝術中心由布魯日移到安特衛普後，來自各地的畫家匯集在安特衛普，而且因應市場的廣泛需求，這裡並未凝聚出一種統一的風格。一般而言，十六世紀初的尼德蘭畫家仍延續著十五世紀的繪



圖四 佛里斯，「宮殿建築與散步的人」，1596，維也納KHM藏。

畫傳統；稍後雖有畫家直接到義大利去見習，但是除了消點透視的空間表現和一些動態表現之外，在人體的形式表現上，依然保留著北方繪畫的特色——也就是晚期哥德式比例修長的人體、衣著華麗又細緻、姿態表情複雜、表現力強烈的人物典型。還有此時尼德蘭畫家除了十五世紀已成立的肖像畫之外，在靜物和風景的描繪方面，也是延續十五世紀既有的成就，且更進一步讓靜物和風景逐漸在構圖中擴大所占的份量。尤其是全景式的風景在此時大為盛行，不僅是對景物的描繪更為精確，在組合岩石和山峰的複雜結構上，也展現出畫家的才華和魄力。

十六世紀，安特衛普取代布魯日成為北方的商業中心後，因商致富的人極多，這些新興的富有市民多希望在家中掛上幾幅畫以為裝飾，這種風氣也連帶刺激了繪畫市場的蓬勃景氣。當時不論是否居住在

安特衛普的畫家，都嚮往著這個城市，並常到訪此地，因此也加速了安特衛普矯飾主義繪畫的傳佈。在尼德蘭的其他城市，到處都可見到安特衛普矯飾主義的流行。此外，尼德蘭的畫作也常隨著貿易品轉運義大利，安特衛普流行的畫風也透過這個管道，在義大利繪畫界產生影響力。義大利畫家正逢苦思變異形體及繁複變化之時，安特衛普的畫作適時地提供他們靈感。

安特衛普的矯飾主義繪畫雖然有別於義大利的矯飾主義繪畫，但是兩者畢竟是屬於同一時代的產物，在某些地方上仍然反映出共同的現象。就一般而言，只有在細部的建築、人物的服飾和動態表現上，安特衛普的矯飾主義繪畫較常受到義大利的影響。例如佛里斯（Hans Vredeman de Vries, 1527-1606左右）在一五九六年畫的「宮殿建築與散步的人」（圖四），是以嚴謹的消點透

視畫出宮殿建築，並且運用色透視的原理加強深遠的空間感。悠遊其間的人皆體型修長動作嫺靜優雅，但稍微顯現出僵硬的姿勢。在這幅構圖裡，我們可以看到此畫的作者佛里斯引用義大利的消點透視繪製建築物，完成了一幅秩序井然的構圖，畫中建築和人物依稀可見義大利矯飾主義的成因。安特衛普畫風多元，畫家在結合義大利盛行的動態表現之際，仍保留著尼德蘭繪畫精細而繁複的傳統。

昆丁·馬西斯（Quentin Massys, 1466-1530）可說是安特衛普矯飾主義繪畫的創始者。他是十六世紀初著名的肖像畫家，除了宗教畫之外，他也經常描繪道德性的風俗畫。他的繪畫風格變化多端，在當時頗為受人矚目，尤其是一幅繪於一五一五年左右的「醜陋的公爵夫人」更是震撼人心。這幅畫中出現一位醜陋又畸形的老婦人半身

像，她身穿過度華麗又不搭配的衣飾，用頭巾包成兩個角的頭飾是勃艮地一四三〇年到一四五〇年間的流行，在在都顯示著老醜粗鄙、衣著過時的樣貌。這張畫與達文西的一張女子頭像素描的形式非常近似；在諷刺的手法表現上，則與波虛（Hironymus Bosch, 1450-1516）畫中經常出現的怪誕人物雷同。這種一反傳統美學之典雅優美，刻意突顯醜陋不堪的人物形象，在傳統繪畫中只見諸邪惡的妖魔鬼怪。在這幅畫裡，昆丁·馬西斯顯然是以一個賣弄風騷的老醜女人來諷刺世態，意圖醜化形體以引人注目，並透過視覺迅速傳遞出隱含畫中的真諦。畫家在此不僅塑造了一個怪誕的角色，也以此外貌的醜陋影射內心的邪惡，這種刻意與傳統注重完美形象背道而馳的觀念，已算是矯飾主義繪畫的手法之一。

幾年之後，在一幅昆丁·



圖五 史普蘭格，「墨邱利警示維納斯和馬爾斯」，1586-1587，維也納KHM藏。

馬西斯與帕提尼爾合作的「聖安東尼的誘惑」中，也出現了一個類似「醜陋的公爵夫人」的老婦。在「聖安東尼的誘惑」裡，那位身穿過時的敞胸衣服、頭戴雙角頭飾、相貌醜

陋、並且動作粗鄙的老婦，是描繪一個邪惡的女巫。昆丁·馬西斯在前景中藉由這個老醜的女巫，襯托出三位誘惑聖徒的年輕女子之窈窕身材和姣好容貌。三位年輕女子的身材極

為修長，曳地的長裙不但突顯出女子拉長比例的下半身，還勾畫出女子婀娜多姿的曼妙身影。相對於女巫的醜陋，昆丁·馬西斯將這三位身穿華麗服裝的女子形塑成優美迷人的樣貌，這種極度嬌美細長的人物，也是矯飾主義繪畫常見的人物造形。

「聖安東尼的誘惑」之風景是由帕提尼爾所畫的。構圖採用相當高的地平線，主題人物置身於前景較高的丘地上，一望無垠的山川景色像舞台背景似的在丘地後面展開。嶙峋的山峰凌空竄起，與迤邐而去的河流和遼闊的平野，共同組成垂直和水平的構圖。帕提尼爾的風景畫，比起之前十五世紀的尼德蘭風景畫法，更為精細且更注重山峰細部的描繪。這些形狀奇特的山岩峭壁，在壯麗的風景中製造出一種怪異的氣氛。他的這種奇幻世界風景，是安特衛普矯飾主義風景畫的代表。

瓦肯博赫曾在一五七九年到布魯塞爾擔任西班牙總督馬蒂亞斯（Matthias）大公的宮廷畫家，他那幅「魯道夫二世幸臨飲水療養地」（圖二）的畫作中，充分地展現了身為尼德蘭風景畫家和人物畫家的天賦。他的風景畫雖然習自老布勒哲爾，但在風景的局部，如山岩、樹木、花草和建築等的描繪上，更為精確和細緻；而在描繪人物的衣飾方面，也恪盡精細縝密的功夫。此外，他的繪畫色彩鮮豔明亮、物象清晰，因而呈現著有如袖珍手抄本般的精美裝飾趣味。這種討好視覺感官、帶有裝飾趣味的繪畫表現，也是北方矯飾主義的特徵。

尼德蘭畫家塞維也曾於一五八四年到一五九〇年左右，在布魯塞爾擔任西班牙總督法內些（Alessandro Farnese）的畫師。他那幅「蔬菜市場」（圖三）也是色澤鮮美、輪廓清晰，展現著令人賞

心悅目的效果。畫中人物則被極度簡化，形成有如細瓷塑像般的人體，此一特色也是來自安特衛普矯飾主義的成因。

還有出生於安特衛普的史普蘭格（Bartholomäus Spranger, 1554-1611），他本著安特衛普的繪畫基礎，利用周遊法國和義大利的機會，吸收了楓丹白露和義大利矯飾主義的各種畫風，尤其是雕刻家吉安波隆那（Giambologna）對他的影響最甚。這些多元的風格在他日後的畫作中融合成了動作複雜、肢體交錯的人物組合。他於一五八〇年被聘至布拉格，擔任皇帝魯道夫二世的宮廷畫家；受到另外一位宮廷畫家亞深（Hans von Aachen, 1552-1615）的影響，一五九〇年之後逐漸改變個人的畫風，並且特別研究色彩的運用。

維納斯和馬爾斯兩人身體互相交錯成「X」形，畫的四個角落分別以抱弓沉睡的邱比特、馬爾斯的盾劍、飛行的墨邱利、和紅色的簾布鞏固構圖。但因中央「X」形構圖軸造成的向外延展力量，以及周邊陪襯人物和器物的局部切割、雲彩飄動和簾布皺褶的流向，而使此構圖形成一股強烈的外張力量。這些紛亂不一，強調繁複變化的構圖，顯然是來自義大利矯飾主義畫家巴米加尼諾和雕刻家吉安波隆那的啟示。而此畫用色鮮豔明亮，輪廓清晰的畫面，則顯示出畫家源自安特衛普矯飾主義繪畫的習性。

史普蘭格在此畫中表現的紛亂不統一的構圖和人體上均勻平滑的光線，於之後一五九六年繪製「宙斯與安蒂歐普」（圖六）時，已轉變成統一的簡單構圖。在「宙斯與安蒂歐普」畫中，兩個主角就佔據了整個構圖面，而且兩個



圖六 史普蘭格，「宙斯與安蒂歐普」，1596，維也納KHM藏。

人的姿態優美，肢體扭動和動作伸展皆相互關照著對方，使兩人的形體交織成一個龐大的整體架構。在此畫中，大塊的光線和色面已被支解，人體表面閃爍著如珠寶般的光彩；強烈對比的光線和陰影，使人體的輪廓消融進陰暗的背景裡。

如此一來，人體的曲線就被突顯出來，肌膚更形晶瑩剔透，畫中人物更具迷人的魅力，甚至可說是散發出一股情色歡愛的吸引力。在這張畫中，已呈現出畫家與亞深交往後，受到亞深繪畫特色的影響。至於甜美迷人的一面，則近似義

大利畫家可瑞喬（Correggio, 1489-1534）的風格。

到了一六一〇年左右，史普蘭格繪製「維納斯在伏爾岡的鐵舖」（圖七）時，畫中的情色意味就更加濃厚了。此畫的光影對比更為強烈，背景幾乎全被黑暗吞噬，昏暗不明的背景已發揮不了多少空間效應。光線交集在主題人物維納斯身上，使維納斯豐滿白皙的身體自陰暗的背景中浮現出來，並突顯出性感的曲線。維納斯正以挑逗的姿態誘惑著身前的伏爾岡，伏爾岡半身掩在陰影裡，他迴身轉向維納斯，與維納斯形成強烈的黑白對比，在兩人動作的對應關係和肌膚色彩光線的對照下，昇華了畫中那股肉慾亢奮的情緒。

由史普蘭格這三幅不同時期繪製的畫作中，可以看出日益強烈的情慾作用，由此也可得知當時布拉格宮廷藝術的品味。為了迎合皇帝的興趣，畫家刻意扭曲人體，塑造性感

的體態；並且利用特殊的光影效果，製造錯亂人心的景象；又以極其細緻的色階變化和冷色調的搭配，使人體散發出美艷無比的魅力，進而刺激觀畫者的感官，使人產生亢奮的情緒。

十六世紀尼德蘭地區的繪畫雖然難免受到義大利的影



圖七 史普蘭格，「維納斯在伏爾岡的鐵鋪」，1610左右，維也納KHM藏。

響，但是在於精美華麗和繁複變化上面，仍是延續晚期哥德繪畫的傳統，甚至於在人體的造型上依然偏好修長的比例。可以說哥德繪畫的餘韻一直響徹整個十六世紀的尼德蘭地區。在這種情況下，以安特衛普為中心的尼德蘭繪畫，毋需憑藉義大利矯飾主義的激盪，

自身早已具備了繁複多元和非古典的基因。而且在安特衛普這樣繁華的港都，富裕的物質生活與重商主義的風氣，也使繪畫的發展趨於商業取向，涉獵的題材和元素多為展現豐富的物資和滿足感官的享受。於由這樣的畫作較能迎合大眾的品味，也就容易廣泛地銷售到歐洲各地，這對安特衛普矯飾主義繪畫的推廣極為有利。

十六世紀中畫家旅遊各國已蔚為風氣，尤其是位居當時北方藝術中心的安特衛普和南方的義大利，更是冠蓋雲集的地方；而且兩地畫家的交流也很頻繁，甚至常受邀到其他國家去作畫。就如畫家史普蘭格一樣，原本系出安特衛普又藉著旅遊的機會豐富自己的閱歷，並在布拉格與各國羣英相互切磋，最後終於集國際的風格於一身。類似史普蘭格這樣的畫家絕非特例，在當時這種情形是常見的。