

文藝復興時代德意志最負盛名的畫家杜勒 (Albrecht Dürer, 1471—1528) 於一五一四年創作了一幅至今還無法完全被理解的版畫——〈憂鬱〉 (Melancholia I, 亦依現代拼法改為 *Melancholia I*, 圖一)。一位長著翅膀的人，身著女裝坐在畫面右邊前景，右手拿著圓規，手下有一本闔上的、厚厚的書；左手撐著下巴，正在定神沈思。他的身旁坐著另一位稚齡小童，正低頭在一塊寫字版上寫著或畫著，他也有一對翅膀。圍繞在他們身邊則有許多彼此不完全相關的物件：有墨水瓶、度量的工具、建築的工具、一隻狗、牆邊有一個梯子、牆上掛著傳統上象徵光陰易逝的沙漏與象徵公平的天秤。畫面左邊遠景，彩虹底下，一隻狀似蝙蝠的小怪獸雙手拉開本畫的主題——*Melancholia I*，畫題右邊有一顆彗星正劃過，一個至今還無法完全解釋得清楚的畫題^{〔註一〕}。

一九六四年著名的藝術史學者潘諾夫斯基 (Erwin Panofsky, 1892—1968) 在哲學史學者克里邦斯基 (Raymond Klibansky, 1905—1985) 的協助下，將他於一九二三年與猶太裔文化史學者撒克叟 (Fritz Saxl, 1890—1948) 合寫的論文《杜勒的版畫〈憂鬱〉：歷史文獻學與圖像類型學發展史的考察》 (*Dürer's "Melancholia I": eine Quellen- und typengeschichtliche Untersucg*)^{〔註二〕} 增修為《土星與藝術家的憂鬱情性——自然哲學史、宗教史與藝術史跨領域研究》 (*Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*)^{〔註三〕}。自此，這幅版畫成為圖像學上花費藝術史家最多筆墨的單幅作品^{〔註四〕}，以致於另一位藝術史家——渥爾夫林 (Heinrich Wölfflin) 在一九二三年便斷言，這幅版畫將成為「藝術史學者各逞己意解讀下的

犧牲品」 (*Tummelplatz der Deutungen*)^{〔註五〕}。隨著現代藝術史對十五世紀末、十六世紀初歐洲藝術創作情境有越來越多元的瞭解，藝術史學者也越來越能接受，當時一些創新性較強的藝術家往往刻意使用私密、或隱晦的圖像語意，好讓他們個人論述性較強的作品不會受到太單一化的「理解」或「曲解」。以杜勒的寓意版畫〈憂鬱〉為例，這是創作於宗教改革前二年的作品。當時歐洲較有創新能力的藝術家對世界、對自我存在意義的看法，已非一四九二年地理大發現之前的守舊觀點所能完全制約的了。

杜勒用自我指涉性極高的圖像語言來創作，在他過去的創作裡，不乏先例。一五〇〇年，時年二十八歲的他，面對當時社會普遍憂懼最後審判就要來臨的宗教氛圍，畫了一幅〈自畫像〉 (*Self-Portrait, Alte Pinakothek, Munich*, 圖二)，並在畫像右邊寫下：「我，紐倫堡人亞伯·杜勒，



圖二 Albrecht Dürer, 〈自畫像〉(Self-portrait) 油畫, 1500. Alte Pinakothek, Munich. 引自: *Albrecht Dürer in der Albertina* (exh. cat. of Albertina, Vienna, 2003), p. 21.



圖四 Albrecht Dürer, 〈自畫像〉(圖二)幾何比例分析圖 引自: Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portrait in German Renaissance Art* (Chicago: The University of Chicago Press, 1993), Fig. 79 (after Winzinger).



圖三 Albrecht Dürer, 〈兩位天使展開基督聖容中〉(Das Schweifstuch, von zwei Engeln gehalten). 銅版畫, 1513 10 x 13.9cm.

以如此方式親自將自己刻劃出來，時年二十八歲繪製數彩完成本畫」(Albertus Durerus Noricus/ Ipsum me propriis sic effin/ gebam coloribus aetatis anno XXVIII)。仔細審視這幅〈自畫像〉，可以發現，杜勒其實是用當時盛傳在羅馬教地區的耶穌形象(圖三)來畫自己。如果做更深入的構圖

分析，還可看出，杜勒是以極嚴謹的幾何構圖與數學比例來刻劃自己的相貌(圖四)。為何以這樣的方式來描繪自己？是狂傲自大的褻瀆神明嗎？如果我們看杜勒同一時期所作的另一幅〈自畫像〉(Self-Portrait, 一五〇〇—〇五，圖五)將自己私密、真實的一面毫不隱諱地表現出來，我們應該可以接

受，杜勒並不是一位心高氣傲，目中無神、無人之徒。相反地，他之所以用耶穌的形象來描繪自己，一方面應該從宗教改革前夕，西北歐盛行的「平信徒靈修運動」(Devotio Moderna)所積極提倡的「仿效基督」(imitatio Christi)宗教背景來理解；另一方面，這樣的自我呈現方式也透露出，文藝復興時代的藝術思想努力要將文化藝術創造比擬作仿效上帝造物的精神；藝術傑作是透過「神啟」，為人間創造美好的文化。

作為德意志藝術家，杜勒從一跨進視覺圖像創作這個行業，就相當有使命感地要為德意志藝術打開新局。^(註六)面對歐洲當時兩大藝術重鎮——義大利與尼德蘭地區——杜勒很清楚，傳統的繪畫創作類型(壁畫與油畫)裡，早已大師輩出。對藝術發展相對比較邊緣的德意志地區而言，突破困境的契機應該著眼於新興的版畫藝術。因此，在結束學徒訓練後，他立即於一四九二年



圖六 Martin Schongauer, 〈惡靈誘惑聖安東尼〉(Temptation of St. Anthony) 銅版畫, c.1470-1475。31.2 x 23 cm。引自:Laurinda Dixon, *Bosch* (London: Phaidon Press, 2003), Fig. 94。



圖五 Albrecht Dürer, 〈自畫像〉(Self-portrait)素描, 1500-05。29.1 x 15.3 cm。Schlossmuseum, Graphische Sammlung, Weimar。引自: *Albrecht Dürer in der Albertina* (exh. cat. of Albertina, Vienna, 2003), Plate 52。

前往寇爾瑪 (Colmar, 位於今天法國東南), 希望跟隨當時德意志最有名的版畫家馬丁·匈高爾 (Martin Schongauer, 約一四三〇—一四九一) 學習精湛的版畫製作技巧, 不幸當他到達時, 馬丁·匈高爾已經病逝將近一年了。馬丁·匈高爾的版畫在十五世紀聲名遠播到藝術文化最輝煌燦爛的佛羅倫斯。為米開朗基羅口述自傳執筆的孔蒂維 (Ascanio Condivi, 一五二五—一五七四) 便在《米開朗基羅傳》(Vita di Michelangelo Buonarroti. 一五五三) 寫道, 米開朗基羅最早從畫家吉蘭達優 (Ghirlandajo) 兄弟所開設的工作坊處開始接觸繪畫, 他最早臨摹的畫稿就是馬丁·匈高爾的版畫〈惡靈誘惑聖安東尼〉(Temptation of St. Anthony, 圖六)。

雖然, 杜勒一生創作了許多重要的油畫; 但是, 在他生前, 他的確是靠版畫的非凡成就, 享譽全歐。由於版畫製作材料便宜, 不需仰賴有權勢

者、或有財力者贊助，因此藝術家能盡情發揮自己的想像力或創造力；也能將個人獨到的思想見解，透過圖像語言或直接、或委婉陳述出來。另一方面，由於版畫可以大量製作，攜帶、傳播也極為容易，因此成為當時突破交通不便、地域阻隔最有效的「大眾傳播」工具。對於地處文化藝術發展比較劣勢的德意志地區而言，杜勒的確懂得利用這項新興創作



圖七 Albrecht Dürer, 〈憂鬱版畫人物習作：坐在長條板凳上的婦人〉(Studie zu Melencolia I. Auf einer Bank sitzende Frau). 素描, 1514. 21.8 x 16.1 cm. 引自: Albrecht Dürer in der Albertina (exh. cat. of Albertina, Vienna, 2003), Plate 141.

媒材，讓自己在義大利與尼德蘭文藝復興大師林立的困境中突圍而出，為德意志民族藝術的開展，打開一條無限寬闊的道路。

在這樣的歷史背景下，重新來理解〈憂鬱〉(圖一)這幅寓意版畫的涵意，應該可以得到比較開闊的視野。

〈憂鬱〉這幅版畫的主題人物穿著一件當時紐倫堡地區(Nürnberg, 杜勒的家鄉)

婦女常穿的及地洋裝，同樣的裝扮可見於杜勒於一五一四年所畫的一張鋼筆素描(圖七)。如果〈憂鬱〉這幅版畫裡的主題人物是一個寓意人物(allegorical figure)，也就是說，杜勒想藉此來闡釋與「憂鬱」相關的某個重要主題，很顯然地，他將這位寓意人物的性別看成比較屬於當時人認知裡的女性氣質。這位主題人物有一對翅膀，卻沒有飛翔上天，反而沉沉地坐在靠近地面的台階上，右手拿著圓規，左手撐住下巴，雙眼凝望遠處，一副若有所思的模樣。另一方面，他的腰間低低垂掛著一串鑰匙與一個錢袋，看起來與圖七的素描有些相似；但是，現存大英圖書館另一張杜勒的素描(圖八)，卻提供我們解讀這一串鑰匙與這個錢袋寶貴的線索。在圖八的素描左邊，杜勒畫了一個類似〈憂鬱〉這幅版畫的稚齡小童，也同樣長著翅膀。在圖八的右邊，杜勒寫下兩行字：「鑰匙代表權勢，錢袋代表財富」(Schlüssel

從杜勒的寓意版畫〈憂鬱〉談起



圖八 Albrecht Durer, 〈小天使速寫稿〉(Skizze zum Putto). British Library, London. 引自: Hartmut Bohme, *Albrecht Durer Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung*. Frankfurt/M: Fischer Taschenbuch Verlag, Fig. 11.



圖九 中古手繪本聖經插圖〈上帝以創造的藝術家形象出現〉(God as Deus Artifex), 1220-1230. Nationalbibliothek, Cod. 2554 (*Bible moralisee*), Vienna. 引自: Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portrait in German Renaissance Art* (Chicago: The University of Chicago Press, 1993), Fig. 16.

betewt gewalt/ pewtell betewt reichum)。比較圖七所畫的尋常主婦，鑰匙繫在腰間，生活周遭的櫥櫃房間顯然是在她腰間鑰匙時時可以開啟的掌控下。然而，這位長著翅膀、卻低坐在人間的「憂鬱」寓意人物，反而用手撐住下巴，任憑鑰匙與錢袋垂落下去，心思放在與它們不相干的事情上。

從左右手的姿勢仔細分析「憂鬱」寓意人物的造型，可以看出，杜勒的圖像語言經過相當審慎的安排。中世紀的圖像常常將上帝是造物主的形象

以手持圓規來表達(圖九)。因為圓規代表精確嚴謹的幾何學，在當時人心目中，上帝創造天地萬物，是依照嚴謹的理性與完美的結構、比例來完成的。圓規這個簡單的工具，最能清楚說明上帝創造宇宙萬物時依循的理性規則。

「憂鬱」寓意人物的左手撐著下巴，傳統歐洲醫學上，這是代表性情「憂鬱」之人的標準姿勢。從古希臘醫學之父希波克拉提斯(Hippocrates, 約西元前四六〇—三三七)時代起，歷經古羅馬帝國醫

學家蓋侖(Claudius Galen, 約一二九—一九九)，以迄文藝復興時代為止，歐洲醫學習慣將人的性情差異從體液(humor)分泌不同的角度來解釋。基本上，「體液說」(Humorism)或「四性情性說」(Four Humors)將人的體液分為四種：血液(blood)、黏液(phlegm)、黃膽汁(yellow bile)、黑膽汁(black bile)^(註七)。理想情況下，如果四種體液均均衡分泌，人的性情是最和諧美好的。但是，人之所以才性氣質各有所偏，從「體液說」的角度來看，正因每個人體液分泌的狀況有所不同：血液分泌比較旺盛的人，性情偏向「樂觀爽朗」(sanguine)；黏液分泌比較多的人，性情容易「冷靜無情」(phlegmatic)；黃膽汁分泌比較多的人，傾向急進暴躁(choleric)；黑膽汁分泌比較多的人，容易沈思憂鬱(melancholic)。在圖像傳統上，憂鬱型的人往往被表現為低頭沈思、無精打采沒有活



圖十一 十五世紀中葉表現「四種情性」的圖像，由左至右是：「樂觀爽朗」、「急進暴躁」、「冷靜無情」、「憂鬱」。Zentralbibliothek, Zürich。引自：Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, and Fritz Saxl. *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*. London: Nelson, 1964, Fig. 79.



圖十 〈憂鬱者〉(Der Melancholiker). 13世紀。Wissenschaftliche Bibliothek, Erfurt。引自：Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, and Fritz Saxl. *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*. London: Nelson, 1964, Fig. 73.

力的模樣。在肢體語言上，為了凸顯憂鬱者沉抑不歡的情緒狀態，常以一手撐下巴作為說明性的姿態（圖十，圖十一）。

杜勒的〈憂鬱〉版畫很明顯是從中古體液說影響下的醫學圖像轉化而來的。但是，他所要藉此表達的，並非為當時的醫學知識做說明性的插圖；而是要跨越傳統醫學探討的格局，將「憂鬱」這個情性提升到藝術的領域來討論。在一點上，這個長翅膀，手拿圓規，靜坐在人世，卻無視於觸手可及的權勢與財富之人，就不應該只被看成是四種情性中的一個代表了。誰是杜勒心目中，介於長著翅膀的天使與凡俗之輩之間，深具創造潛力、通曉理性知識規則，但是卻也不時陷入憂鬱苦思之人？根據現代植物圖像的解讀，這位「憂鬱」寓意人物頭上所戴的頭冠並非詩人的桂冠，而是傳統上減輕頭痛症候的藥草——桃金娘（myrtle）、金蓮花（nasturtium）、圓葉當

歸（Levisticum officinale）、藥芹（Apium graveolens var. Dulce）、水芥（watercress）等等——所編織成的藥草葉冠（註八）。

從杜勒一生對藝術創作的認知與理想來看，這幅版畫所刻劃的，應該就是他對「藝術家」本質的思考。從這個角度來看，散落在「憂鬱」這個寓意人物四周的各種幾何形狀石塊，以及各種建築工具，都成為他用來表現藝術創作應奠基於符合幾何學理性規則的理想。而另一方面，「憂鬱」這個寓意人物背後的數字方塊，也成為藝術創作應遵循數學奧妙法則的象徵。這個數字方塊共包含十六個數，無論橫著數、直著數、斜著數、或相鄰四個數字放在一起數，每四個數字加起來的總和都是三十四。筆者認為，與其花費許多精神去猜測三十四這個數字有什麼特殊含意（註九），不如將這個數字方塊視為表現「數」之奧秘的最佳範例之一。這個在文藝復興時代發現

從杜勒的寓意版畫〈憂鬱〉談起



圖十三 Hans Sebald Beham, 〈憂鬱〉(Melancholia)。版畫，1539。引自：Rainer Schoch, Matthias Mende, and Anna Scherbaum (eds), *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, 3 Bde. (Munich: Prestel Verlag, 2001), Bd. 1, p. 183.



圖十四 〈憂鬱〉版畫，Frankfurt, 1589。引自：Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, and Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*. London: Nelson, 1964, Fig. 123.



圖十二 Albrecht Dürer, 〈自畫像〉(Self-portrait)。素描，1491/92。Graphische Sammlung der Universität, Erlangen. Inv. B 155。引自：Albrecht Dürer in der Albertina (exh. cat. of Albertina, Vienna, 2003), Plate 5.

的數學之美，杜勒應該是在義大利威尼斯學習到的。對他而言，數學與幾何學一樣，都是上帝造物所依據的完美法則；因此，也是藝術家在創作時，應充分遵循的基本原則。

檢視杜勒一生創作的一系列自畫像，有一幅畫繪於一四九一／九二年間（圖十二），是他最早的自畫像之一。這幅自畫像是他剛結束學徒訓練，將要前往萊爾瑪（Colmar）向馬丁·匈高爾（Martin Schongauer）學習更精湛版畫技藝前夕所創作的。在這幅自畫像裡，可以很清楚看到，杜勒已經採用「憂鬱者」的形象來表述他做為藝術家的自我認知。從杜勒這幅早年的自畫像以迄他一五一四年所畫的寓意版畫〈憂鬱〉，我們可以清楚看到它們在德

意志地區得到相當正面的迴響：一五三九年紐倫堡畫家貝漢（Hans Sebald Beham, 一五〇〇—一五五〇）所製作的版畫〈憂鬱〉（Melancholia，圖十三），可說是杜勒〈憂鬱〉寓意版畫的精簡版，全畫重點完全放在「憂鬱」是藝術家根本性情、以及藝術創作的基礎在幾何學這兩件事情上。一五八九年另一幅不知名的創作者在法蘭克福（Frankfurt）所製作的版畫（圖十四），也同樣將「憂鬱」與藝術創作連結起來。

從上述的發展脈絡來看，

圖十五 Nicolò Pisano,〈西耶納主教座堂講道壇〉(Pulpit, Siena Duomo), 1265-8.
攝影：花亦芬



圖十六 Giovanni Pisano,〈比薩主教座堂講道壇〉(Pulpit, Duomo, Pisa), 1302-11.
引自：Michael Ayrton, *Giovanni Pisano Sculptor* (New York: Weybright and Talley, 1969), Fig. 179.



我們清楚看出，杜勒不僅利用一五〇〇年那幅有名的油彩〈自畫像〉表明自己做為藝術家的自覺與高度自我期許；在另一方面，他也跳脫「自畫像」的格局，以「憂鬱」這位寓意人物，為「藝術家」之所以成為藝術家，作了本質性的定義。從〈憂鬱〉寓意版

畫開始，歐洲藝術家有了自我標記的圖像符號；這幅〈憂鬱〉寓意版畫也成為西方藝術家自我定義的圖像「原型」(prototype)。從文藝復興藝術家與藝術理論家不斷透過圖像創作與理論著述，希望幫助藝術創作者脫離過去只被視為手工業者 (craftsman) 的限制，進入與知識份子平起平坐的階層，杜勒繪製〈憂鬱〉寓意版畫的出發點，實在與達文西費心耗時書寫〈藝辯〉(Paragone)——探討視覺藝術與音樂、詩歌高下；繪畫與雕刻本質差異的藝術理論札記彙編——可以相提並論^[註1]。

從藝術家自我形象認知與塑造這個角度來看，杜勒的〈憂鬱〉寓意版畫更超越了義大利中古以迄文藝復興時代藝術家的自我認知的格局，為「藝術家的本質」塑造了通則性的形象。有關這一點，茲概述如下。

自十三世紀下半葉起，義大利雕刻家便開始將他們作為藝術家的自覺清楚表現

從杜勒的寓意版畫〈憂鬱〉談起



圖二十 Lorenzo Ghiberti, 為佛羅倫斯洗禮教堂做的第二個銅門上之自塑像。1425-1452. Baptistry, Florence. 來源同圖十九



圖十八 Lorenzo Ghiberti, 為佛羅倫斯洗禮教堂做的第一個銅門上之自塑像。1403-1424. Baptistry, Florence. 來源同圖十七



圖十九 Lorenzo Ghiberti, 為佛羅倫斯洗禮教堂做的第二個銅門，又稱《天堂之門》。1425-1452. Baptistry, Florence. 引自：Antonio Paolucci, *Die Bronzetzungen des Baptisteriums in Florenz* (Munich: Hirmer Verlag, 1997), p. 129.



圖十七 Lorenzo Ghiberti, 為佛羅倫斯洗禮教堂做的第一個銅門。1403-1424. Baptistry, Florence. 引自：Antonio Paolucci, *Die Bronzetzungen des Baptisteriums in Florenz* (Munich: Hirmer Verlag, 1997), p. 79.

出來。(註十一)一二六〇年代，著名的雕刻家尼可拉·比薩諾(Nicola Pisano, 活躍於一二五八—一二七八)在他為西耶納(Siena)主教座堂所雕刻的講道壇(圖十五)〈最後的審判〉浮雕下方刻上一行跋文：「一二六〇年，尼可拉·比薩諾雕刻這一件高貴的作品。祈願如此洋溢才華之手，能得到它應獲得的賞識。」一二〇二年開始，尼可拉·比薩諾之子——也是畫家喬托(Giotto, 約一二六七—一二三三)時代義大利最負盛名的雕刻家——喬凡尼·比薩諾(Giovanni Pisano, 約活躍於一二六五—一二三四)也為比薩主教座堂刻了一座類似的講道壇(圖十六)。他先在講道壇上方的浮雕下面刻了一段跋文，上面寫著：

「我讚美真神，所有美好之物的創造者，他應允一個人以無比的純粹刻出各式人物造型。〔……〕雕刻這個作品的作者者，是比薩人，名叫喬凡尼。他最傑出的特長就是具有創作純



圖二一 Michelangelo, 〈最後的審判〉(Last Judgment). 1536-1541. Fresco, 13.7 x 12.2 m. Sistine Chapel, Vatican.

粹雕刻藝術的才華，他能用石頭、木頭、黃金雕塑出各種令人驚嘆的人與物。即使他想要刻一些醜陋的東西，也無法做得到。天底下有許多雕刻家，但是喬凡尼最值得稱揚。他刻了許多高貴的作品與各式各樣的人物。如果任何人對此質疑，歡迎他用合理的評判尺度來鑑定喬凡尼的作品。願耶穌基督垂憐保守這麼有才華的人，阿們！」

後來，喬凡尼·比薩諾又在上述講道壇的底座刻了另一段跋文，跋文的意思是：

「喬凡尼曾周遊世界名山大川，為了增廣見聞；他也竭盡心力，為所做的每一件事奉獻付出。現在他要聲明：我所成就的愈多，我所受到的惡意攻訐也愈多，但這一切我都不在乎。我雲淡風輕地承受這一切傷痛。」

中古時期義大利雕刻家所展現出來的自覺，到了文藝復興時代，更由文字表述躍升為藝術家自塑像的展現。佛羅倫斯雕刻家羅倫佐·吉柏提

從杜勒的寓意版畫〈憂鬱〉談起



圖二四 Michelangelo, 〈聖殤〉局部

圖二三 Michelangelo, 〈聖殤〉
(*Florentine Pietà*)
c. 1547-1555, Marble, Museo
dell'Opera del Duomo,
Florence. 攝影：花亦芬



圖二二 Michelangelo, 〈最後的審判〉
(*Last Judgment*) 局部, 1536-1541,
Sistine Chapel, Vatican.



(Lorenzo Ghiberti, 一三七八—一四五五) 於一四〇三年起，以二十一年的光陰為佛羅倫斯洗禮教堂 (Baptistry) 製作一對銅門 (圖十七)。一四二四年完成時，他不忘將自己的自塑像 (圖十八) 擺在銅門新約故事浮雕中間的人頭塑像之列。一四五二年，當他又歷經二十七年完成佛羅倫斯洗禮禮拜堂另一個銅門時 (圖十九)，他再度依循前例，將自塑頭像 (圖二十) 放在銅門上。從這裡開始，義大利文藝復興藝術家開展出一系列製作自塑像／自畫像的傳統。發展到米開朗基羅 (Michelangelo Buonarroti, 一四七五—一五六四) 手裡，這個傳統更達到



圖二六 Paul Klee 在他位於威瑪 (Weimar) 的包浩斯 (Bauhaus) 工作室所拍的照片。1925。攝影者：Felix Klee。引自：Paul Klee. *Leben und Werk* (Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje, 1987), p. 8.



圖二五 Paul Klee, 〈自畫像〉 (Self-portrait en face), 1909。Private collection, Switzerland。引自：Paul Klee. *Leben und Werk* (Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje, 1987), Fig. 9

充滿靜觀內省的宗教境界。在梵蒂岡的西斯汀聖堂 (Sistine Chapel)，米開朗基羅在他所繪製的著名壁畫〈最後的審判〉(圖二一)，將自己隱喻性地畫進聖巴托羅梅歐 (St. Bartolomeo) 受難時被割裂下來的那塊皮囊裡 (圖二二)；現藏於佛羅倫斯主教座堂博物館的〈聖殤〉 (Pietà, 圖二三)，原是年邁的米開朗基羅為自己所刻的墓碑。在這組哀悼耶穌受難的群像中，他將自己刻成站在耶穌背後，身穿斗蓬的尼哥德慕 (註十二) (Nicodemus, 圖一四)。

如果說，義大利文藝復興藝術家為肯定藝術家創作自覺以及提升藝術家創作主體性所做的工作，主要是透過彰顯藝術家個人特殊成就以及對個人創作心靈進行深刻省思；那麼，杜勒所繪製的寓意版畫〈憂鬱〉則跳脫以個人為主體的觀照格局，在他當時所認知到的世界裡，更通則性地思考：如何為「藝術家」之所以成為藝術家打造一個識別標章 (hallmark)？在定義藝術家的才性特質、工作特質之餘，又能清楚將藝術創作的本質與凡俗營生工作做出清楚區隔。從達文西以迄杜勒，歐洲文藝復興藝術家正是藉由這種「本質性」的思維，確立了藝術創作的主體價值、以及不受凡俗利益驅使的獨立性格。所以，直到二十世紀，西方藝術家如果要以一個最簡單明瞭的姿態表現自己是具有藝術創作理想的藝術家，杜勒的〈憂鬱〉便成為最具典範意義的選擇。二十世紀初，德國現代藝術流派包浩斯 (Bauhaus) 的健將保羅·克利 (Paul Klee, 一八七九—一九四〇) 便常採用這個姿態來表現自己藝術家的身份認同 (圖二五, 圖二六)。在當今的網路世界裡，更可找出許多現代藝術家對這個姿勢的引用。

綜論以上所述，可以看出，杜勒的寓意版畫〈憂鬱〉藉著引用歐洲中古以降大家在醫學傳統上熟悉的視覺形象，

創造性地轉化出文藝復興文化積極形塑的「藝術家」形象。藉由這個藝術家形象，杜勒也將他心目中藝術創作應具備的理性知識、人世關懷、傑出藝術家應該要有一對可以超脫凡俗羈絆的翅膀……等等理想用形象的圖像符號表現出來。當然，在此同時，他也將藝術家容易憂鬱，喜愛陷入沈思，因此容易頭痛，眼前常出現一片混亂的工作情狀……這些日常生活現象刻劃了出來。透過這些本質性因素的呈現，西方藝術家越來越清楚自己的角色定位，以及藝術創作在人類精神文明發展上的神聖意義。也透過這樣直入核心的澄明觀照，藝術家更知道以主體自覺意識擺脫中古時代被訂製合約、權勢財富階層牽著鼻子走的手工匠認知，卓然獨立地將良知與想像力、對人世的關懷與悲憫，一筆一刀地化為西方文化的壯闊輝煌，與文字著述平起平坐地共同承擔起文明承先啟後的重責大任。



註釋

- 一. Hartmut Böhme, *Albrecht Dürer Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung*. Frankfurt/M: Fischer Taschenbuch Verlag, p.8.
- 二. Erwin Panofsky & Fritz Saxl, *Dürers "Melencolia I": eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*. Leipzig: Teuber, 1923.
- 三. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, and Fritz Saxl. *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*. London: Nelson, 1964.
- 四. Matthias Mende, "Melencolia I," in: Rainer Schoch, Matthias Mende, and Anna Scherbaum (eds), *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, 3 Bde. (Munich: Prestel Verlag, 2001), Bd. I, p.179-185, here esp. p.179.
- 五. Heinrich Wölfflin, "Zur Interpretation von Dürers Melancholie," in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 1923, p.175.
- 六. 參見: Jane Campbell Hutchinson, *Albrecht Dürer. A Biography* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1990), pp. 67-73.
- 七. 此處所謂的「膽汁」，與現代醫學所指稱的膽汁並非完全相同。「體液說」所指的黃膽汁主要是指肝、膽分泌的體液；黑膽汁主要是指腎所分泌的體液。有關這個問題的釐清，感謝陽明大學傳統醫藥研究所黃怡超教授的幫助。
- 八. Lottlisa Behling, "Betrachtungen zu einigen Dürer-Pflanzen," in: *Pantheon* 23 (1965): 279-291.
- 九. 參見: Klaus D. Hanson, "The Magic Square in Albrecht Dürers 'Melencolia I' —Metaphysical Symbol or Mathematical Pastime?" in: *Renaissance and Modern Studies* 23 (1979): 5-24.
- O. Claire J. Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*. Leiden and New York: E. J. Brill, 1992; 花亦芬, 〈跨越文藝復興女性畫像的格局—《蒙娜麗莎》的圖像源流與創新〉, 《臺大文史哲學報》五五期(二〇〇一年十一月), 頁77-130, 尤其是頁104; 花亦芬, 〈「殘軀」—藝術創作的源頭活水: Torso Belvedere對米開朗基羅的啟發與影響〉, 《人文學報》二六(二〇〇二年十二月), 頁143-211, 尤其是頁162-4。
- 一. 參見: 花亦芬, 〈瓦撒利如何書寫喬托時代的雕刻史?—以《比薩諾父子傳》為中心的考察〉, 《新史學》15, 2 (2004年6月), 頁1-54。
- 二. 尼哥德慕是新約聖經裡的人物, 根據《約翰福音》的記載, 他是一名法利賽人, 但是相信耶穌所傳的道, 因此趁著夜色拜訪耶穌, 請教「重生」之道(3: 1-21); 在耶穌於十字架受難後, 尼哥德慕也不怕受到牽累, 親自帶著沒藥與沈香幫耶穌包裹身體, 處理安葬事宜(19: 39-42)。