

# 「華麗巴洛克」展的

## 哈布斯堡家族肖像畫

賴瑞瑩

遠在古羅馬帝國之時，人

民必須向皇帝肖像行禮跪拜，為帝王立像早已蔚為風氣。中世紀是基督教化的時期，由於基督教禁止崇拜偶像，因而廢止了塑像及畫像的習俗。代之而起的只有為了圖解聖經而繪製的圖像，但是為了有別於真實的情境，中世紀的畫像採用的是象徵性的手法，畫出來的人物顯然不是真實人物的形貌，而是以抽象的形體作為代表。這時候的畫像，不論是基督、聖人或捐贈人，都一律採用不按真實人體比例的平面化形式呈現，且在相貌上不具個性特徵，只以姿勢和動作陳述內容。到了中世紀晚期，畫中人物逐漸展露立體感的身體，但在相貌上仍未賦予個性化的表徵。

### 肖像畫的開始

奧地利公爵（魯道夫四世（Rudolf IV, 1339-1365）畫像）是德奧地區最早的獨立肖像畫，這張畫像是魯道夫四世一三六五年過世後繪製的，因此在那張四分之三側面的頭像上，魯道夫四世的眼皮半垂、嘴巴微張、臉孔些許浮腫，顯示著無生命跡象的鬆弛狀態。由此可知，此張畫像是依照魯道夫四世的遺容描繪的。相對於立體寫實的臉孔，魯道夫四世頭上的王冠卻是以平面展開的形式呈現。儘管如此，這幅人物的畫像，就以相貌上的寫實，在西洋肖像畫史上已算是中世紀的首例。

十五世紀初，尼德蘭畫家發明了油畫顏料，由於油彩凝結的過程較為緩慢，畫家有充分的時間進行細部的精密描繪和色彩層次的修飾，這對肖像畫的發展極為有利。又因十五世紀尼德蘭地區商業發達，富有的市民階級也做做貴族延請畫家為自己畫像，使得肖像畫在北方大為流行。

尼德蘭地區肖像畫的開始，是隨著祭壇畫的捐贈人而來的。當時的人只要認捐宗教畫作，便能在該畫作的邊角處留下自己虔誠的畫像，而且依照捐贈人的長相特徵描繪出這些人物。尼德蘭畫家在掌握了描繪人物的生理和心理方面的訣竅後，正式的肖像畫便開始流行於世俗的生活中。

此時出現在祭壇畫中的捐贈人，眼睛都注視著所崇拜的對象，而且多流露著謙恭含斂的眼神。但在肖像畫中，從

「華麗巴洛克」展的哈布斯堡家族肖像畫



圖一 萊瑟，《勃艮地的瑪利亞半身側像》，1500年左右，維也納KHM藏。

十五世紀上半葉開始，畫家便刻意突顯畫中人物的面貌特徵，除了畫出主人翁五官的立體感外，還讓畫中人物的眼睛直接注視著觀畫的人，使畫中人物彷彿從畫框中探頭往外望一般，製造出一種與觀畫者互動的眼神，有時還輔以手勢作為語言的訊號，或手持特定物品代表畫中人物的身分。

像畫中人物手持物品或配戴特定飾品以代表身分的動機，是源自中世紀的聖人畫像。在聖像畫中，通常憑著聖人手中的象徵物來識別聖人的身分，這種由來已久的圖像典故，被尼德蘭畫家轉用到肖像畫中。此外，尼德蘭畫家還大展其精密細繪的長才，精確地描繪畫中人物華麗精緻的服裝和珍貴的配飾，以彰顯主人翁榮華尊貴的儀表。

十五世紀上半葉，尼德蘭肖像畫的發展已臻成熟，人物後面通常採用陰暗的背景，即使是稍有光暈，這時候的背景並非在於呈現空間的深度，而是藉由光影對比的作用，使

人物的臉孔浮現出來。到了「一四五〇年」左右，肖像的背景逐漸展開三度空間的表現，在人物背後明確地畫出室內的一個角落，甚至於透過牆面的一個窗子展現窗外的風景。

上述這些早期尼德蘭肖像畫的構圖方式和技法，很快地便流傳到歐洲各地。這次「華麗巴洛克」展中的兩張肖像畫——〈勃良地的瑪利亞半身側像〉和〈馬西米連半身畫像〉便十足地反映出這種早期尼德蘭肖像畫的傳統。

### 〈勃良地的瑪利亞半身側像〉和〈馬西米連半身畫像〉

勃良地的瑪利亞（Maria von Burgund, 1458-1482）是勃良地最後一任公爵大膽查理的唯一獨生女，她在一四七七年父親陣亡後，立即與哈布斯堡的馬西米連（Maximilien I., 1459-1519）結婚，而在一四八二年因狩獵意外喪生。她所繼承的領地和大批藝術收藏，便成為哈布斯堡的財

產。這幅〈勃良地的瑪利亞半身側像〉（圖一）是在她死後，由當時奧地利畫家萊瑟（Reiser）於一五〇〇年左右依照一幅既有的瑪利亞肖像繪製的。畫中瑪利亞身穿昂貴的義大利錦緞服裝，頭戴勃良地式的黑寧（Hennin）高帽，並配戴著豪華的項鍊，手持一紙文件，以二分之一的側面出現在構圖中央，面向右方陽台外的風景。瑪利亞細膩白皙的肌膚在黑色的帽子、深綠的衣服、以及暗紅色的背景襯托下，格外顯得清麗。畫家一絲不苟地畫出每個細節，如帽上的別針和項鍊上的珠寶、衣服的鑲邊、陽台外山水中的樹木和建築，就連陽台牆邊碰撞留下的缺角都清晰地刻畫出來。此幅肖像畫在構圖上承襲了尼德蘭十五世紀肖像畫的傳統外，技法表現方面也是奠基於尼德蘭肖像畫的風格之上，尤其是鮮麗的色彩和注重細節描繪所呈現出來的精緻裝飾性效果，更可看出符合十五世紀尼德蘭地區對繪畫品質的要求——



圖二 史特里格爾，〈馬西米連半身畫像〉，1508年之前，維也納KHM藏。

圖畫若能顯示出有如珍貴壁毯一般精細華麗的風貌，就能擁有更高的評價。

另外一幅由德國畫家史特里格爾 (Strigel, 1460-1528) 於一五〇八年之前所畫的〈馬西米連半身畫像〉(圖二)，也呈現著和〈勃良地的瑪利亞半身側像〉類似的構圖和精緻華麗的裝飾性效果，只是此畫中馬西米連略微側身向前，而且背景沒有風景。同〈勃良地的瑪利亞半身側像〉一樣的精細描繪技法，也顯現在馬西米連的王冠、盔甲、披風和金織教團勳章上面，尤其是周邊鑲滿珠寶的披風以及金織教團的勳章，更是一五一十地呈現出所有的細節。在此畫中，馬西米連頭戴王冠、右手握著權杖，象徵他當時貴為德意志國王的身分。馬西米連是一位藝術贊助者，他非常喜愛盔甲工藝，當時德國最卓越的盔甲樣式，便以其名「馬西米連型」命名。

〈勃良地的瑪利亞半身側像〉和〈馬西米連半身畫

像〉，不論是在構圖和技法方面，都表現出深深受到十五世紀尼德蘭肖像畫的影響。馬西米連相貌的特徵，還有勃良地的瑪利亞背景中的風景，也像十五世紀尼德蘭肖像畫一樣，忠實地呈現主人翁的真實面貌，並營造詩意的景致。

### 〈提洛爾的費迪南大公〉

早期尼德蘭的油畫技法透過義大利畫家安東尼羅·達·梅西納 (Antonello da Messina, 約1430-1479) 的傳播，在義大利得到很大的回響。而在他與威尼斯畫派宗師貝里尼 (Giovanni Bellini, 約1427-1516) 殷切的交往中，也促使十五世紀末威尼斯畫派的迅速成長。貝里尼在色彩和技法方面的成就，還多虧梅西納之賜。梅西納慣常描繪的人物肖像多呈現僵直的姿勢，眼光含斂且不強調戲劇性的強烈表態。這些特質都被貝里尼所吸收，並間接地影響了貝里尼的學生提香 (Tizian, 約1488-1576)。

提香於一五三〇年參加了神聖羅馬帝國皇帝查理五世 (Karl V., 1500-1558) 在波隆納的加冕典禮，並於數年之後成為查理五世的宮廷畫家。這段期間，提香曾仿照奧地利首創全身肖像畫的畫家塞斯納格 (Jakob Seisenegger, 1505-1567) 於一五三二年所繪的〈查理五世全身畫像〉，再畫了一幅同樣構圖的查理五世肖像。但是在這之後，提香的繪畫風格反過來影響了賽斯納格。

塞斯納格是查理五世的弟弟費迪南一世 (Ferdinand I., 1503-1564) 的宮廷畫家，專門為皇室家族繪製肖像，他在肖像畫方面的成就，特別表現在與人等身大小的全身畫上面。他的畫作呈現出威尼斯繪畫的風格，尤其是晚年的作品深受提香的影響。這次展出的〈提洛爾的費迪南大公〉(圖三)是塞斯納格於一五四八年繪製的，這幅肖像畫也和〈查理五世全身畫像〉一樣都是與真人等身的全身像，就連背



圖三 塞斯納格，〈提洛爾的費迪南大公〉，1548年，維也納KHM藏。

景也相似。畫中費迪南大公（Ferdinand II, 1529-1595）站立在構圖中央，巨大的身體占滿了構圖面，突顯著人物崇高偉大與尊貴莊嚴的威儀。在簡單空無一物的背景裡，半個牆

面遮飾著一片曳地的黛綠色絲絨簾布，以緩和冷硬牆壁和人物之間空蕩疏離的感覺，並為此畫平添一襲華貴的氣息。畫中的費迪南大公正值十九歲的少壯青年，他一身時

髦的開褶燈籠褲裝，畫家精細地勾畫出金絲線織出的衣服花樣，加強了華麗細緻的效果，也傳遞出貴重衣料的真實感。年輕的大公頭戴著羽毛裝飾的扁平禮帽，右手握著手



圖四 亞深，〈皇帝魯道夫二世肖像〉，1606-1608年間，維也納KHM藏。

套、左手搭在劍柄上，儀態從容大方，有如出席朝廷大典一般的英姿，展現皇家子弟非凡的氣質。光滑俊秀的臉上，五官清晰、兩頰紅潤，他的目光投向觀畫者，嘴唇微啟，流露著對人致意的表情。這幅〈提

洛爾的費迪南大公〉的等身肖像就以這種自然流露的情感和逼真的印象，給予人活生生的感覺。再加上衣服傳遞出來的真實感，以及自由移步的舒緩姿態，彷彿畫中人物就活在當下，他正步出簾幕、面對觀眾

致意一般。

費迪南大公為費迪南一世的次子，是哈布斯堡家族重要的收藏家之一，他先在波西米亞成立藝術收藏室，後來又將這些收藏遷移到茵斯布魯克的安布拉斯宮（Schlob Ambras），並設立博物館進行有系統的規劃，使得這裡豐富的藝術收藏，成為日後哈布斯堡家族的收藏基礎。其後，皇帝魯道夫二世（Rudolf II, 1552-1612）在位時，為了防止安布拉斯宮的珍藏流失，乃於一六〇五年重金購下這裡所有的收藏。

### 〈皇帝魯道夫二世肖像〉

魯道夫二世於一五七六年繼承皇位，並於一五八〇年將首都由維也納遷往布拉格。由於對土耳其人戰役的政治立場與其弟馬蒂亞斯（Matthias, 1557-1619）意見不合，自一六〇六年之後大權逐漸旁落。但是他以高深的藝術修養，在布拉格宮廷中聚集了來自歐洲各

「華麗巴洛克」展的哈布斯堡家族肖像畫

地的知名藝術家，並在他大力贊助之下，以此為中心敦促了所謂的「魯道夫式宮廷風格」——一種光線和色彩表現強烈、講究畫面精緻細膩的品質、人物突顯誇張的自由扭動姿態、富於情色意味的國際矯飾主義藝術風格。

當時的宮廷畫家亞深（Hans von Aachen, 1552-1615）曾在一六〇六年至一六〇八年之間為魯道夫二世畫了一幅肖像畫（圖四），畫中魯道夫二世的相貌顯示著哈布斯堡家族特有的前凸下顎，與魯道夫二世的其他畫像或雕像容貌一致；可見此幅〈皇帝魯道夫二世肖像〉是忠於真實長相，並未加以理想化或美化。此外，此時畫家筆下的魯道夫二世已經失去了權柄，顯現出一臉的落寞。儘管皇帝所戴的黑色高帽上裝飾著豪華的羽毛和紅寶石鑲造的精工飾物，黑色外衣上露出精緻的白色花邊高領，並配戴金織教團的勳章，但是已不如之前

的雕像一樣神采奕奕。在這張肖像畫裡的魯道夫二世，落落寡歡的神情盡寫臉上，感傷的眼睛四周佈滿了細紋及下垂的眼袋，臉頰肌肉微呈鬆弛，帝王慣有的自信、堅毅和豪邁風度，在此肖像中已被一股消沉、慵懶的氣息所掩蓋。

亞深不愧為卓越的形象畫家，擅於掌握主人翁的神韻。他讓身穿黑衣戴著黑帽的皇帝身陷在黑暗的背景中，而以打褶的白色花邊衣領、明顯地用光線將皇帝的臉孔和神情襯托出來，並以精美的帽飾、衣釦和唯一代表身分的金織教團勳章，暗示這位已無實權的皇帝的尊嚴。在當時，哈布斯堡家族統治下的德奧地區、西班牙、尼德蘭以及大部分的義大利地區，肖像畫多傾向於這種多愁善感、陰鬱深沉的表現，像〈皇帝魯道夫二世肖像〉這樣採用黑色的背景、黑色的衣服搭配白色花邊縐領，以及用燈光照亮人物的臉，這種流風是來自西班牙肖像畫慣用的手

法。魯道夫二世從小被送往西班牙宮廷接受教育，培養出來的高度藝術涵養，影響著他日後對藝術的喜好，這幅肖像畫的風格深深地反映出來自西班牙繪畫的色彩。

### 〈穿白衣的馬佳莉塔·德蕾莎公主〉

委拉斯蓋茲（Velázquez, 1599-1660）是西班牙十七世紀的代表畫家，雖然他不認為自己是肖像畫家，但是肖像畫卻為他贏得盛名。他在一六二三年成為西班牙國王王菲立普四世（Philip IV, 1606-1665）的宮廷畫家，專門為國王家族繪製肖像畫和宮廷生活畫作。一六二九年，魯本斯訪問馬德里時，兩人曾經晤面，這對委拉斯蓋茲日後的繪畫影響頗大。委拉斯蓋茲又於一六二九年至一六三一年間首度前往義大利，觀摩學習義大利的巴洛克繪畫。自此之後，他的畫技更為精進，尤其是在色彩表現方面大為改觀。他綜合義大利

繪畫的各種技法、特別是威尼斯的繪畫，發展出一種筆法奔放的分色技巧，使色彩更加流動、柔和，整個畫面呈現一片色和光的交融，近看時畫面佈滿凌亂的線條、遠看時這些凌亂的筆觸便凝聚出堅實的立體形狀。他這種大膽創新的技法

表現，開啟了後世油畫技法的改革，對現代繪畫影響甚鉅。當時奧地利和西班牙兩個哈布斯堡家族為了確保帝位正朔，以防哈布斯堡其他支系爭奪王位繼承權，乃採用兩方近親聯姻。西班牙國王菲立普四世的女兒馬佳莉塔·



圖五 委拉斯蓋茲，《穿白衣的馬佳莉塔·德蕾莎公主》，1656年，維也納KHM藏。

德蕾莎（Margaritha Theresa, 1651-1673）自幼便被許配給奧地利的表哥、皇位繼承人雷奧波德一世（Leopold I., 1640-1705）。從一六五四年開始，委拉斯蓋茲便陸續畫了三幅公主的肖像送到維也納去。這幅《穿白衣的馬佳莉塔·德蕾莎公主》（圖五）是一六五六年畫的，當時公主正值五歲。

畫中馬佳莉塔公主身穿水平外延的白色裙裝，站在鋪著紅色地毯的前景，胸前、臂上和袖口的紅色緞帶花，與身後的掛簾和腳下的地毯形成三個層次的紅色調；白色發亮的衣服上，胸針、領口和袖子滾邊的黑色，又與黑暗的背景相映成趣。在這幅構圖裡，委拉斯蓋茲只運用白色和紅色兩種簡單的色系，就巧妙地畫出流動的空間感。並且利用奔放凌亂的筆觸，讓光和色交融，塑造出小公主立體感的身體和生動的金色捲髮。他處理人物臉部的技法極為簡潔，以朦朧的陰

「華麗巴洛克」展的哈布斯堡家族肖像畫

影就呈現出小公主深具立體感的臉孔和清秀可愛的五官，在鮮紅色胸花的襯托下，小公主的臉孔更顯得栩栩如生。儘管小公主一身華服並擺出拘謹的宮廷禮儀姿勢，但是畫家筆下的小公主仍流露出一臉天真的稚氣。

〈瑪莉亞·德蕾莎與和平雕像〉和〈奧地利的法蘭茲二世與其姐瑪莉亞〉  
正當巴洛克藝術風潮襲捲全歐，各地也報以熱情的回應之時，對於這種光影對比強烈、色彩燦爛、構圖繁複紛亂、劇情誇張、激盪人心

的藝術表現，有些人已萌生倦意，他們開始期待一種風格靜止、平實理性的藝術形態。一七五五年，德國古典主義美學理論學者溫克曼（Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768）出版了《關於模仿希臘繪畫和雕刻作品的



圖六 馬龍，〈瑪莉亞·德蕾莎與和平雕像〉，1772年，維也納KHM藏。

省思》（*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*），提供了當時藝術家簡單明瞭的古典藝術規則。

奧地利畫家馬龍（*Anton von Maron, 1731-1808*）是當時深受溫克曼推崇的德國古典主義繪畫大師緬思（*Anton Raphael Mengs, 1728-1772*）的弟子，師承緬思反巴洛克的作



圖七 林斯，〈奧地利的法蘭茲二世與其姐瑪莉亞〉，1768年，維也納KHM藏。

畫理念，馬龍在肖像畫方面的表現特別傑出。他的肖像畫就以明朗和諧的色調與精明高雅的氣質，博得當時北方高階人士的青睞。

這次展覽中的〈瑪莉亞·德蕾莎與和平雕像〉（圖六），是馬龍於一七七二年繪製的肖像畫。畫中瑪莉亞·德蕾莎（*Maria Theresia, 1717-1780*）身穿黑衣、頭戴黑紗，側坐在案前，手上展示著維也納美泉宮（*Schloss Schönbrunn*，又稱夏宮）的庭園整建計畫圖，背景巨柱旁邊是象徵和平的雕像，她的腳下鋪著紅色的七城地毯（*Siebenbürgerteppich*，七城是羅馬尼亞的 *Transylvanian*，曾為奧地利領地，此具宗教意涵的地毯可供裝飾或祈禱之用）。

瑪莉亞·德蕾莎為皇帝查理六世之女，自從其夫婿法蘭茲一世（*Franz Stephan von Lothringen*）於一七六五年過世後，她便一直身穿黑色衣

服。這身素樸的黑衣與黑色的椅背相融合，並與背景裡光線明亮柔和的柱子、牆壁和雕像形成和諧一致的色調。而在色彩鮮豔的紅地毯襯托下，瑪莉亞·德蕾莎這襲黑衣顯得格外高貴大方。馬龍就以素樸的衣著、莊重平和的儀態，並搭配著和平雕像作為象徵，彰顯瑪莉亞·德蕾莎貴為一國之母的責任和慈愛。畫中沒有燦爛耀眼的華麗色彩，也沒有繁華富麗的裝飾，主人翁也不憑藉逼視人的銳利眼神和戲劇性的誇張動作來吸引觀賞者，一切都在簡單安詳中自然流露出瑪莉亞·德蕾莎母儀天下的風範。

瑪莉亞·德蕾莎貴為一國之母，協助夫君輔佐新君統理國家大事，深受奧地利人民的愛戴，她在家庭中也是一位賢妻良母，對兒女的關愛也被及孫輩。一七六八年初，當她獲知未來皇位繼承人法蘭茲二世出生的消息，欣喜萬分；幾個月後，從佛羅倫斯送來一幅〈奧地利的法蘭茲二世與其姐

瑪莉亞〉（圖七）的肖像。這張兒童肖像畫是比利時古典主義畫家林斯（Andries Cornelis Lens, 1739-1822）早年赴義大利研究古典主義理論時的畫作，畫中一絲不苟的技法和構圖，充分地表現出新古典主義繪畫工整精細、勻稱和諧的特點。

構圖中幾個月大的法蘭茲二世端坐在椅背上刻有大公爵王冠的紅色矮沙發上，大他一歲的姐姐瑪莉亞彎身扶著他，一手撫摸著一隻試圖撲到法蘭茲二世身上的小白狗。兩個幼兒姿態優美，尤其是才一歲多的瑪莉亞露出高貴淑女般的優雅姿態，更強調出古典主義繪畫中人物典雅的特質。法蘭茲二世與姐姐都全身穿戴著白色的衣帽，在紅絲絨座椅搭配暗紅簾幕的背景襯托下，顯得格外明潔、輕柔和粉嫩。在這幅肖像畫中，畫家透過嚴謹的三角構圖和古典主義繪畫的風格，塑造兩個皇家幼兒完美理想的形象；畫家又為了彰顯未

來皇位繼承人的身分，而賦予法蘭茲二世超脫一般嬰兒的尊貴氣質，其姐瑪莉亞則以從屬的姿態伴隨在他的旁邊，小狗也和瑪莉亞的姿態平行撲向年幼的法蘭茲二世。

在〈瑪莉亞·德蕾莎與和平雕像〉的背景裡，畫家馬龍安排和平女神雕像高舉一輪冠圈步向瑪莉亞·德蕾莎，以歌頌瑪莉亞·德蕾莎的仁德，並透過瑪莉亞·德蕾莎展示美泉宮庭園整建藍圖的手勢，表達其智者的角色。而在〈奧地利的法蘭茲二世與其姐瑪莉亞〉的肖像中，畫家林斯則採用紅色系的明暗效果烘托出兩位白衣小孩，又以刻有大公爵的華貴沙發標示著法蘭茲二世的尊銜；此外，還在法蘭茲二世和其姐瑪莉亞之間安插一隻小狗，以增添此幅兒童肖像溫馨可愛的氣氛。在兩位古典主義畫家的巧妙安排下，這兩幅肖像畫都籠罩在一股溫暖、和諧的氛圍中。

