



歐洲藝術史之人文精髓—— 論梵蒂岡宗座圖書館收藏

■ 張省卿

本文以國立故宮博物院特展「梵蒂岡宗座圖書館珍藏」暨「明清宮廷藏書」特展之圖書圖像為基礎，探討歐洲藝術史之自由人文精神與多元文化內涵。近代歐洲，天主教教會因為受到新教的批判，力圖除舊革新，加入改革運動中，其中包括對圖書收藏的加強、對學術研究及對藝術的提倡；從此次展覽中，可以看出圖像的媒介對歐洲藝術發展發揮作用。在宗座圖書館收藏的圖像藝術中，包括古希臘羅馬時代（約西元前十二世紀至西元五世紀）海港城市的瞬間印象、對人類形體美的讚揚，中古時代（約476至1453）展現在信仰中的堅毅信服，文藝復興時代（約十四至十六世紀）以今仿古的世俗自信，或是聖彼得大教堂、廣場為羅馬城建立的多元文化城市景觀，聖城羅馬的自由形象，及異教與基督文化的融合，以上種種，在在都精準貼切地展現了歐洲文化史的脈絡。

導言

羅馬教廷城內梵蒂岡宗座圖書館（*Bibliotheca Apostolica Vaticana*）興建於文藝復興盛期，由教皇尼閣五世（*Nicholas V., r. 1447-1455*）主導建立。自十五世紀下半葉以來，館內圖書與文物收藏，在西方近現代化的改革過程中扮演重要角色，尤其珍藏中的圖像藝術，展現歐洲文化的人文精神。珍藏的圖書、文物，橫跨藝術史二千五百年，從古希臘羅馬時代、中世紀、文藝復興、科學革命、啓蒙運動，一直到十九、二十世紀的現代。

天主教羅馬教廷從中世紀以來，便扮演著歐洲知識階層中的菁英角色；十六世紀初，新教改革以來，因為基督新教對天主舊教的挑戰，以及十五世紀末以來的地理大發現，歐洲人將全球各大洲資訊輸回歐洲，教廷在面對危機的應變過程中，使梵蒂岡成為教會內部少數菁英改革的重鎮。雖然教會體制積習陋規不斷顯現，但為了因應時代變化，在十六、十七、十八世紀時代，教會反成為訓練先進思想的重要地點；其中耶穌會對教士嚴格的全方位訓練，使教廷培育出新一代的人文學者與自然科學家。¹ 教廷宗座圖書館之跨領域全才學科收藏，也包括異國文化之圖書；從人文學科圖書，到自然學科

圖書，它們是孕育教會人才的溫床，也正好說明本圖書館收藏在歐洲歷史上扮演引導學術研究與人文主義思想的重要證明。本文將以圖書收藏中的圖像風格，分析自古典時代，到中古、文藝復興的人文精神如何被傳遞到現代。

古羅馬帝國風景圖之空間瞬間展現

西元四至五世紀，古羅馬帝國晚期出版的拉丁文《維吉爾作品集》（*Opere*），是奧古斯都時代（*B.C.63-14*）普布利烏斯·維吉爾·馬羅（*Pulius Vergilius Maro, B.C.70-17*）的詩文集錄再版，書中插畫，展現古羅馬繪畫風格。一幅以〈海港水岸風景〉（*Vergilius Vat Folio 31v*）為題材的圖畫（圖1），成熟展示空間寫實立體與色彩透視效果。此時期，雖還未發展出以後文藝復興時代所運用的線性透視準則，也沒有所謂嚴謹的中央透視技巧，² 但這幅古風作品，卻對空間作出較為成熟實證的展示。圖中前景左右兩側陸岸，漸漸向中間中景與後景內縮，不斷延伸，變窄變小，使立體空間因由產生；此處用色彩上的光與影，來塑造港口陸地與水景的靜與動，尤其藍色水波上的光亮效果與水面上白色反光技巧，跳動筆觸忠實呈現海港氛圍印象，可算是歐洲風景畫的先驅。此處用同樣白色線條與光影變化，寥寥幾筆，快速勾勒出陸上神廟等各式建築、海上船艦、船帆、半圓列柱迴廊等景色細節，這幅靜中帶動，鬧中取靜的風景畫，可說是以後十九世紀印象派的先驅；這幅〈海港水岸風景〉圖，讓人聯想到今日收藏在那不勒斯（*Naples*）國家博物館（*National Museum*）的古羅馬斯塔比伊（*Stabiae*）繪畫殘件〈港口景色〉（*Hafenansicht*）（西元前25年，高24公分），兩圖皆塑造了瞬間印象氛圍，是古羅馬帝國時期的藝術成果。



圖1 4～5世紀 維吉爾（*Vergil*）海港水岸風景 梵蒂岡宗座圖書館藏
取自《維基百科》：<https://reurl.cc/vkrnjo>（Public domain），檢索日期：2023年5月5日。

古典沉思美少年所建立的圖像誌典範

同一本書，另一個手抄版本，一幅出自六世紀初《維吉爾作品集》的插畫〈農事詩〉（圖2），頭戴桂冠美少年，化為兩種不同優雅姿態，一左一右，同時現身在同一插畫中；右上男子明眸淺笑，手扶頭，作沉思狀；另一邊，左下，同樣造型男子，秀目明眉，口吹長笛，置身田野風光。此處利用人物形象的俊美，沉思的表情，及吹奏音樂的動作，呈現優雅鄉間中，最深邃的閒靜氣氛，及如詩如畫的意境。

插圖中，兩種圖像技巧，在未來歐洲藝術史的發展中被運用：第一，同一人物造型重複出現，以呈現第四度空間動態的時間效果；也就是牧羊人在同一畫紙中，呈現出不同時間的姿態；相同的技巧，在十九世紀印象派大師奧斯卡·克洛德·莫內（Oscar-Claude Monet, 1840-1926）的仕女圖像（圖3）中便再度被運用。第二種技巧，是手扶頭之沉思圖；這幅出自

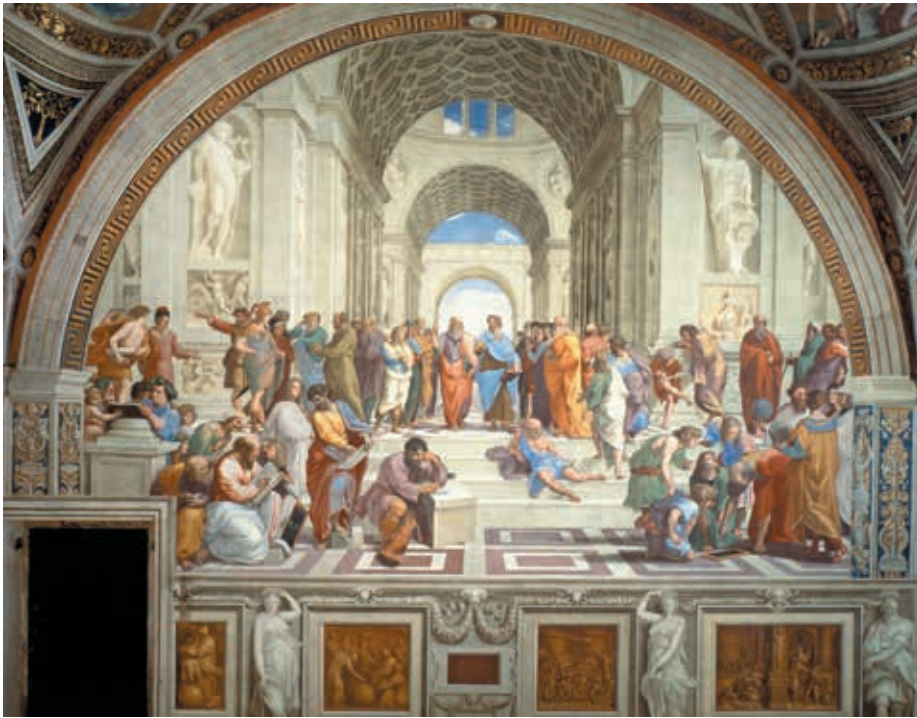
六世紀初，手扶頭的沉思圖像，成就歐洲藝術史經典姿勢，相類似的姿勢，不斷出現在未來藝術作品中。以後文藝復興時期拉斐爾·聖齊奧（Raffaello Sanzio da Urbino, 1483-1520）〈雅典學院〉（The School of Athens）中便出現類似姿態。正前景半圓拱門下，最顯著位置，中央主角人物（圖4）左手扶頭，臉留鬚鬚，右手寫字，展現智者形象，他是沉思者赫拉克利斯特（Heraclitus, B.C.540-B.C.480）的化身，一般也被學者認為是來自米開朗基羅·迪·洛多維科·博納羅蒂·西蒙尼（Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simon, 1475-1564）肖像；沉思者展現學院中，思想家們對探索真理與理性的歌頌，³其專注表情更是展現研究上的深思，但同時也是面對創作困境，尋找靈感的苦思姿態。

在米開朗基羅大理石雕像〈垂死的奴隸〉（Dying Slave）（圖5）中，人物頭顱扭曲轉動，身軀動作猛烈，整個胳膊與手扶著頭顱，唯美



左圖2 6世紀初 維吉爾 維吉爾作品集 局部 〈農事詩〉插圖 © 梵蒂岡宗座圖書館

右圖3 1886 莫內 (Monet) 花園中的仕女 奧賽博物館 (Musée d'Orsay in Paris) 藏 取自《維基百科》：<https://reurl.cc/xlzmOV> (Public domain)，檢索日期：2023年3月6日。



左圖 4 1509 拉斐爾 (Raphael) 雅典學院 梵蒂岡博物館 (Musei Vaticani) 藏 取自《維基百科》：<https://reurl.cc/2W5986> (Public domain)，檢索日期：2023 年 3 月 6 日。

右圖 5 1513 米開朗基羅 (Michelangelo) 垂死的奴隸 巴黎羅浮宮 (Louvre Museum) 藏 Jörg Bittner Unna 攝 取自《維基百科》：<https://reurl.cc/OVxNEy> (CC-BY-SA 3.0)，檢索日期：2023 年 3 月 6 日。

容貌仍然繼承古典，但它是另一種沉思的姿態，展現生命正在凋萎，從筋疲力盡與奮鬥生命中鬆釋解放出來，同時展現活力與靜息兩種不可言喻的狀態。這件作品，改變古典時代唯美人體的展現，它更強調表現人類內心的痛苦與被虐的心靈，直指人性的脆弱與恐懼，及不為外人所知、被壓抑的黑暗面；米開朗基羅把奴隸從冰冷的大理石中解放出來，勇於呈現人性真實面，充滿對人性的自我檢視與反省，是認清世界黑暗面後，所展現被壓迫、被迫害的不公世界。在另一件作品中，米開朗基羅溼壁畫〈最後審判〉(The Last Judgment, 1534-1541) 中，右下側半蹲裸體壯男，手扶頭部前臉頰，在這場天堂與地獄交錯混亂，猛烈激情的場景中，這位沉思者，反而顯現其靜息穩固的存在。

沉思者姿態，在日耳曼地區版畫家阿爾布雷希特·杜勒 (Albrecht Dürer, 1471-1528) 〈憂鬱 I〉(Melancholia I, 1514) 也曾出現，女神手中執著測量工具圓規，展現創作上憂鬱與悲天憫人的情懷。到了十九世紀，奧古斯特·羅丹 (Auguste Rodin, 1840-1917) 〈沉思者〉(Le Penseur, 1880-1882) 雕像，繼承手扶頭的圖像誌傳統，雕塑粗曠的線條，刻意展現不完美造型效果及創作進行的過程；沉思者右手托著下巴與嘴唇，目光下垂、表情痛苦，深陷冥想之中，體現人類內心極度壓抑與隱藏的痛苦。歷代藝術家繼承古典圖像誌傳統，以寫實手法，利用沉思模型，不斷演變更新，開創另一類呈現人類歷經現世痛苦的人文精神。

中世紀感性執著、堅毅信服的基督圖像

中世紀中期，因為基督信仰的傳播及普及，在圖像造型藝術上，探索出用新的表現形式，展現人類心靈的信仰狀態；利用圖像氛圍，形塑對上帝堅定不移的信服，呈現熱衷服務於教會團體的救世信念。⁴ 十世紀出版希臘文版的《利奧聖經》（*Bibbia di Leone*），其中《出埃及紀》（*Book of Exodus*）的彩色插畫〈摩西十誡〉中，栩栩如生地展現出聖諭的神聖時刻。（圖6）在山脈風景中的圖畫裏，分隔成上下兩單元，山下岩洞中，左右兩邊人群，或驚訝、或疑惑的朝上方觀看正在顯現的神蹟；圖中央上方最顯眼處，是顯現聖蹟的群山峻嶺，摩西曲身向上，其淺色袍服的折紋與山脈岩紋相互呼應，富變化跳動的流線形筆觸與色彩，具體呈現心靈信仰的感動氛圍。圖中，摩西分扮兩個角色，一是左側坐地正在脫去涼鞋者；繼續往前，右側，是位於中央位置的摩西，身體朝上，面向來自天上上帝的手，上帝正將白色十誡石板（*Tables of the Law*），交予摩西，預示十誡的頒佈；雖然著白袍先知摩西的頭與金色光圈，並沒有合理的與整個身體融為一體，但其利用強化的線條，色彩及金飾元素，使整個激動情緒躍然紙上。這裏樸拙的繪畫技巧，非自然寫實的臨摹，不是追求觀物的認證，而是展現個性化的感性氣氛與內心世界的誠服，它是心靈的高度體現，用以激勵人生，宣佈福音，是講述聖經故事最好的搭配手段；此外，圖像不再只是文字的輔佐，這幅情景，就像讀者正在觀看一幕舞台劇，充滿著激勵的情感與信服的心境。這種具有張力情緒的氛圍與鼓舞傳教者的幻景，在十四世紀，喬托·迪·邦多內（Giotto di Bondone, 1267-1337）的教堂溼壁畫〈哀悼基督〉（*Compianto sul Cristo morto*）（圖7）中

再度呈現。不管是十世紀的〈摩西十誡〉，或喬托十四世紀〈哀悼基督〉，都把在信仰上的強烈感受，宣洩在畫面上。十世紀〈摩西十誡〉中，對空間的詮釋，具有前衛性的創造力；與拜占庭人的平面繪畫截然不同，雖然圖中，上下兩半的空間層次感不清楚，但它的山脈景色充滿立體感，這樣的立體概念與效果，直接、間接影響到四世紀之後喬托〈哀悼基督〉的空間設計，喬托圖像中，中景一座由左向右往後延伸的山脊，凸顯了山脈遠近的層次感與一種近似空氣透視的遠近效果。〈摩西十誡〉，上半景與下半景，利用岩洞內與山脈上的不同構圖技巧與色彩氛圍，形塑兩不同情緒，充滿戲劇性張力。這種強烈感情宣洩，使圖像極度高漲的張力，有效體現聖蹟的說服力，具有激勵



圖6 10世紀 利奧聖經 摩西十誡 ©梵蒂岡宗座圖書館



圖7 1304～1306 喬托(Giotto) 哀悼基督 斯克洛維尼禮拜堂(Cappella degli Scrovegni)藏 Gennadii Saus i Segura攝 取自《維基百科》：<https://reurl.cc/4Q2zbV> (CC-BY-SA 4.0)，檢索日期：2023年3月6日。

人生效果，也被未來藝術家繼承與沿用。〈摩西十誡〉中，堅硬淺色山脈向天際延綿的構圖，再度出現在十五世紀文藝復興時代，例如貝諾佐·高卓利(Benozzo Gozzoli, 1421-1497)的〈三王來朝〉圖(Cappella dei Magi)(圖8)，高氏的整幅圖像主要是自然山景，堅硬白色石巖山脈串連主場景，東方三賢人浩蕩氣勢的遊行行列，藉由這片美好山景陪襯，更顯盛況空前；

此處經由商族仕賈麥地奇(Medici)家族的支持，藝術家高卓利藉用聖經故事，來凸顯十五世紀新世代生活中的歡樂娛樂性，生動活潑、鮮豔華麗的出行隊伍，顯現了其迷人快活的現世性。彩色華服行旅出遊隊伍，因為純白山脈的陪襯，更顯其多采多姿的世俗性與愉悅效果；文藝復興時代文人主義所強調的個人個性，在此更是展露無遺。



圖 8 1459 ~ 1461 高卓利 (Gozzoli) 三王來朝 梅迪奇里卡迪宮小禮拜堂 (Magi Chapel of Palazzo Medici-Riccardi) 藏 取自《維基百科》：<https://reurl.cc/WDpm7Z> (Public domain)，檢索日期：2023 年 3 月 12 日。

文藝復興時代實証、歡愉的世俗世界

中古十世紀〈摩西十誡〉聖經圖像中，所呈現虔誠、莊嚴、神聖、偉大的宗教激勵，到了十五世紀文藝復興時代，有了新的轉變與新賦予的不同內涵。藝術圖像中仍描繪聖經題材，但卻以更實證、更寫實、更自由的氛圍呈現宗教故事。十五世紀《烏爾比諾聖經》(Bibbia Urbinate) 中〈所羅門王之審判〉(Parabole Salomonis) 圖(圖 9)，書中這幅袖珍型插畫(Miniature)，運用大膽鮮豔華麗的亮橘色、艷紅色、藍色、紫色、綠色、黃色等色彩，凸顯

這場智慧審判的當代戲劇性效果，及其正義得以伸張的道德教化目的。插畫家德爾·基耶里科(Francesco di Antonio del Chierico, 1433-1484)，在圖中以成熟中央透視法，建構了空間的深度與立體感，它像是俗世市民宅第的私家迴廊空間，這裏同時區辨了主場景審判與次場景廊柱以外的風景背景。中央衆多人群圍聚、肢體彼此交錯，人物堅實逼真，顯現出與傳統不同之多變化肢體關係。正準備拯救被屠嬰的母親及圍觀的人群，與右側公正冷靜的審判王，形成鮮明對比；真實的當代富家宅第空間樣貌與母愛的

真情流露，使傳統聖經故事，匯入新的人文主義精神，這場智慧的判決，守護公正與伸張正義的道德勇氣，正出現在義大利市民生活中，比過去的傳統更具備現世化的意義；而其色彩鮮豔、人物肢體動作活潑、空間立體等元素，更是文藝復興時期圖像藝術的特徵，為未來樹立創作典範。圖像中的人文主義精神，也包括真實呈現人類身體樣貌、肢體比例，以醫學、物理、解剖的自然科學方式，呈現人類世俗的樣貌與肉體之美。

完美圓形穹頂：公正、自由與獨立的人文主義精神

文藝復興時代萊昂·巴蒂斯塔·亞爾伯提（Leon Battista Alberti, 1404-1472）《建築論》（*De re aedificatoria*, 1450）書中提到，藝術可經由數學定理展現宇宙完美和諧，其中數學造型中的幾何圖形「圓形」，更是象徵上帝的完美與和諧，此時正圓形設計成為建築大師追求的理想造型。⁵1615年蝕刻板畫〈保祿五世時期的聖殿與梵蒂岡宮殿遠視圖〉（Visual Material-Stamp. IV.172）（圖10），圖像中，版畫家驕傲的展示了教廷首府，為人類文明樹立的城市景觀與建築典範；遠視圖中，除教宗宮殿、圖書館與綠地園林外，最引人注目的是左側坐擁正半圓穹頂的聖彼得大教堂（Basilica di San Pietro），及位於教堂前看似不顯眼，卻展示當代成熟工程技術的移位方尖碑。在多位大師近一百二十年的努力下，這幅1615年完成的遠視圖，可看出教堂建築主體架構已完成，它的巨大圓形穹頂建構了梵蒂岡城市景觀的最大榮耀；正圓穹頂的實現，是偉大藝術家米開朗基羅大膽冒



圖9 1478 費德里科·達·蒙特費爾特羅聖經 局部 所羅門王之審判
© 梵蒂岡宗座圖書館



圖10 1615 喬瓦尼（Giovanni, 1571?- c.1623）保祿五世時期的聖殿與梵蒂岡宮殿遠視圖 © 梵蒂岡宗座圖書館

險精神的體現，也是文藝復興盛期的典範巨作。米開朗基羅實踐了一個巨大單廳式教堂理想（1546-1564）：經過幾位巨匠大師們的共同參與，包括朱利亞諾·達·桑加羅（Giuliano da Sangallo, 1445-1516）、多納托·布拉曼帖（Donato Bramante, 1444-1514）、拉斐爾、米開朗基羅等藝術家，在一個世紀中，經由不同理念、造型風格的激辯、創新與實踐，聖彼得大教堂的巨大穹頂與中央精美大廳被完美結合融為一體。⁶米開朗基羅加大穹頂面積，利用其自身雕塑家的經驗，借用建築媒材特性，除使聖彼得建築雕塑造型更為豐富外，其在建築結構上，也作了重要創新。米氏的巨大穹頂外殼，如版畫所示，不是由內部肋拱架支撐，而是由穹頂建築外部下面的筒形座塔與穹頂外圍肋拱架支撐，它打破了中世紀哥德建築傳統，把內部肋拱移到建築外部，也修正了菲利波·布魯內列斯基（Filippo Brunelleschi, 1377-1446）在佛羅倫斯興建聖母百花大教堂穹頂時，所無法達到的正半圓理想。聖彼得穹窿圓頂達到了內部與外部皆為正半圓的理想，內外一體成形，風格、造型一致，展現文藝復興時代追求空間結構的勻稱與和諧。⁷其巨大穹頂也因為米開朗基羅雕塑技巧的設計，穹頂內部結構展現向上推力，因為拋物線的動感與空間的流暢度，具有強大視覺張力。⁸穹頂內部環形透窗因光線的射入，使穹頂顯得輕巧流動，像是飄浮轉動於宇宙間的穹蒼。米開朗基羅用其個人在藝術上的創新理念，展現宗教信仰上的心靈卓越，在這座聖堂的興建中，展現藝術家其個人自主獨立創作意志，是文藝復興人文主義精神所在。在 1615 年的版畫圖中，可看出聖彼得大教堂半圓穹頂是梵蒂岡城中的明亮皇冠，造型明快、簡潔華麗，它對未來歐洲建築與城市地標產生影響，這張版畫，就是時代

的見證。

聖彼得大教堂穹頂是一個完美的半球體，半圓形是圓形的延伸，符合古典希臘與文藝復興時代的美感理念；半圓球體是數學造型，代表科學與理性，⁹希臘化時代數學家歐幾里德（Euclid, c.367-c.283 B.C.）所著《幾何原本》（*Elementi*），於 1594 年在羅馬市依據阿拉伯文抄本再版印製；十四、十五、十六世紀文藝復興時代，歐洲人對古典希臘羅馬的認識，一部分就是來自被翻譯成阿拉伯文與希伯來文的古



圖 11 1594 歐幾里德（Euclid）幾何原本 幾何圖形
© 梵蒂岡宗座圖書館

典文獻。《幾何原本》書中論述幾何數學，提及正圓形、三角形、方形等等幾何形功能；正圓形（圖 11），除了具有數學計算功能外，造型也被人文學者做為文化意涵的延伸；如圖顯示，從正圓形正中央到圓弧形任何一個邊點，都是長度對等、一致，所以代表平等、公平與公正；圓形弧度沒有任何邊角，所以代表無瑕疵、完美、圓滿；圓形可以穩定、平衡、和諧的無止盡旋轉，因此代表永恆、永生、永世；圓形是數學造型，也代表理性、科學。¹⁰ 不管是圓形或圓球體，因為人文意涵的延伸，被大量運用在藝術創作造型中，包括建築、繪畫、雕塑、城市空間，用以展現造型藝術中的文化內涵。十七世紀完成的聖彼得大教堂，是此一人文精神的代表，它是這座城市的桂冠，因為它，城市不朽。

藝術美感與神學理論、禮拜功能之結合

早在古希臘羅馬時代，學者就把「圓」或天空，與神作連繫，柏拉圖（Plato, c.429-c.347 B.C.）與其他古典時期哲學家並以此理念來解說宇宙理論系統，¹¹ 米開朗基羅設計的聖彼得大教堂穹頂，完成了建築圓形理想與宇宙穹蒼的連結。在米開朗基羅對聖彼得大教堂的平面設計中，及其他藝術家的不斷爭辯與努力下，新建的聖彼得大教堂擺脫了中古純粹拉丁十字長條形中殿的平面佈局傳統，拉丁十字平面原來象徵基督受難十字架。聖彼得大教堂建築呈現了十六世紀新時代樣貌，它是藝術理想與宗教理念、禮拜功能的結合；因為藝術家們嘗試把古典時代的正圓理想與基督神學理論、教會禮拜功能的長條中殿融合為一體。整座建築平面主體（圖 12）是等臂希臘十字形的對等「中心建築」（Zentralbau, Central Building），¹² 再加上一個強

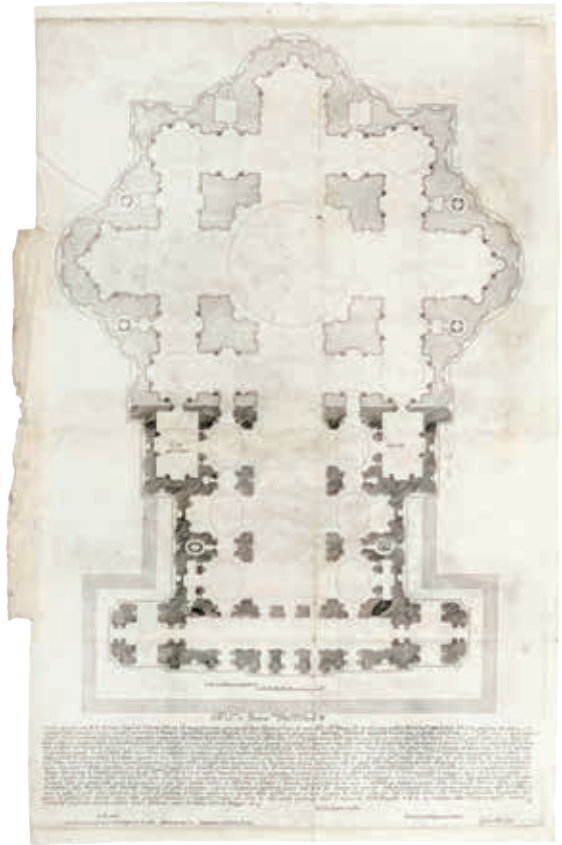


圖 12 1613 馬提亞（Matthäus, 1564-1638）繪製 聖彼得大教堂平面圖 取自 Invaluable : <https://reurl.cc/6NAzbZ>，檢索日期：2023 年 5 月 18 日。

化的入口與略為延長的中殿，同時完成美麗正圓理想，也利於禮拜儀式慢走長廊的進行，聖彼得大教堂正是藝術美感與教會功能的結合。

米開朗基羅用其藝術家個人強烈意志，打破傳統教會規則，於 1546 年至 1564 年間主持教堂規劃與興建，1549 年為教堂確定主體樣貌。米氏過世後，由賈科莫·德拉·波爾塔（Giacomo della Porta, 1532-1602）與多梅尼科·豐塔納（Domenico Fontana, 1543-1607）二位建築師接手工程，1590 年完成半圓穹頂建造。米開朗基羅証明了藝術家創作不再受教會委託人的局限，費用金額可以米氏自己決定，建築設計創作上

享有自主權，他為歐洲藝術史開創了一個全新時代的意識。此時與中古傳統不同，工藝創作者不再是工匠的身份，創作者藝術家，是大師身份，與東方中國工匠雕蟲小技的身份不同，他們在這個時代的歐洲，享有越來越高的身份地位。藝術家們強調個人創作的自由意志，追求造型上的自主權、自決權，可以更獨立的完成建築工程設計，¹³ 在在都顯示出米開朗基羅為時代所帶來前衛性的影響。米氏個人的藝術創作，呈現一種新的人文精神，是一種不拘泥於當前規範，敲破舊殼，讓新世界展現出來，在一件、一件的創作藝術中，充滿自覺的逐步實現自由。

羅馬教廷在此時，也因為可以提供給藝術家創作的自由，展現梵蒂岡教會自由的新形象，且用來對抗來自新教改革的壓力；雖然聖彼得大教堂的興建，因為經費與販售贖罪卷，導致更大的信仰不滿，但單就聖彼得大教堂建築本身而言，確實是劃時代成果。它除了克服建造

正半圓穹頂在工程技術上的困難度外，在造型上所展現人文主義思想中的平等、自由、理性、科學，也被後世建築繼承。

歐洲古典、古埃及與基督宗教融為一體的城市景觀

文藝復興與科學革命交接的時代，強調科學工程技術的重要性，在依據喬瓦尼·格拉（Giovanni Guerra, 1544-1618）設計製作的銅刻板畫〈於聖伯多祿廣場立方尖碑〉（*Erezione dell'Obelisco in Piazza San Pietro*）（圖 13）中，實際紀錄同是聖彼得大教堂建築師之一的豐塔納，如何克服極富挑戰性的工程學任務，於同年 1586 年 8 月在教宗西斯篤五世（Sixtus V.）的委任下，利用龐大絞車、馬匹與人力，將有 4500 年歷史的古埃及花崗石方尖碑位移二百公尺，運移到廣場最重要的中央位置。一方面凸顯異教世界文化遺產，一座來自埃及古文明的方尖碑，如何被融入到基督信仰文化的聖彼得



圖 13 1586 納塔萊（Natali, 1538-1592）於聖伯多祿廣場立方尖碑 © 梵蒂岡宗座圖書館



圖 14 1746 ~ 1747 吉奧瓦尼 (Giovanni, 1697-1768) 泰晤士河岸聖保羅大教堂與市長就任遊行大典 (The River Thames with St. Paul's Cathedral on Lord Mayor's Day) 洛克維茲宮 (Lobkowitz) 藏 Ablakok 攝 取自《維基百科》：<https://reurl.cc/1erVyQ> (CC-BY-SA 4.0)，檢索日期：2023 年 4 月 4 日。

廣場中；另一方面，也展現歐洲追求艱難工程技術的野心。在接下來的一百年間，歐洲學界，有大量專書，重新理解與討論古埃及與古希臘羅馬時代的工程技術，思考藉由異教文明的經驗，促進歐洲在地技術的改進。雖然在版畫中，看不到整座方尖碑的巨大原貌，但事實上，整座古埃及方尖碑造型仿自太陽放射光芒，在古埃及是太陽神崇拜象徵。方尖碑一般豎立在神殿出入口或重要位置，是連結人、神世界的重要物標，也是彰顯法老聲譽的紀念物，具備宗教與政治多重意涵。到了羅馬帝國時代，方尖

碑被運到羅馬城，置放在城市公共空間，具備宣揚皇帝政治與軍事功績的功能；此時方尖碑在羅馬時代，也有宗教意涵，例如會將方尖碑置放在大賽馬場 (Circus Maximus) 中央，讓馬車圍繞，象徵眾星體圍拱太陽環繞，表現對太陽神的崇拜。¹⁴到了十五、十六到十七世紀，歐洲興起對古埃及文明研究熱潮，教會學者更是把古埃及文明與基督神學作比較、作結合，一如梵蒂岡聖彼得廣場上的方尖碑，被巴洛克橢圓形放射星狀柱廊圍繞，就是古埃及與基督文化融合一體的見證。



圖 15 2005 美國華盛頓大廈廣場（National Mall i Washington, DC） Chief Photographer's Mate Johnny Bivera 攝 取自《維基百科》：<https://reurl.cc/LA1o9X>（Public domain），檢索日期：2023 年 4 月 6 日。

對於城市景觀而言，聖彼得大教堂圓形穹頂，除是教堂的一頂冠帽外，教堂本身今後更成為教皇國整個城市的華麗皇冠，它是教皇國國家主權的象徵，形塑十七世紀以來羅馬城市容貌。米開朗基羅充滿自主性的創作方式，在各類創作上的自主權，也被用來表現現代國家所必備的主權象徵，及不可侵犯的統轄權。¹⁵以藝術的自主自由創作權及建築造型景觀，來表現教皇國的領土自主，這是過去藝術家所不曾有過的經驗，米開朗基羅開創了先例。羅馬在教廷支援下，召集當代藝術巨匠來到城內，興建教堂、宮殿、廣場，創作繪畫、雕像，美化這座聖城，這些曠世鉅作，擺脫傳統虔誠、協調形式，提供時代新美學、新觀點。十六、十七世紀完成的聖彼得圓形穹頂與對城市所形

塑的美景，對未來英國倫敦城聖保羅大教堂（St Paul's Cathedral, 1675）（圖 14）、法國巴黎先賢祠（Panthéon, 1790）、美國華盛頓國會大廈（United States Capitol, 1793）（圖 15）及它們的城市景觀皆產生影響，甚至臺灣在日治時代所興建的西式總督府博物館（1915）圓頂，都是來自此種藝術歷史傳統，國立臺灣博物館也成為當時代臺北城中區重要地標。美國首府華盛頓國會大廈廣場前軸線上的方尖碑設計，更是承襲梵蒂岡城市景觀中，將古埃及文明融入到歐洲廣場的証明。原來梵蒂岡將古希臘羅馬、古埃及與基督藝術融合為一體，用以展現教廷在十七世紀「世界一家」與自由開放的胸懷，到了十九世紀的華盛頓城，則轉化為政治、社會與文化的開放象徵。

結語：跨域與跨州的全才收藏與藝術變革中的影響

梵蒂岡宗座圖書館內的圖書與文物收藏，展現歐洲近現代發展中，跨學科的全才、通才典範，除了文字文獻記錄以外，更是在圖書中採用大量的圖像藝術，以呈現歐洲人文科學與自然科學的重要發現及研究成果；如此蓬勃發展的圖像藝術，不同於中國的明清時代，在中國自然科學與技術工程圖像，並未被士子介定為重要媒材，四書五經的經典著作，主要都是文字、文獻的記錄，又或者是呈現書寫書法的藝術，圖像運用相對比較少，大大不同於西方。從此次國立故宮博物院梵蒂岡宗座圖書館珍藏特展中，可以看出教廷從古典、中古到近現代

的圖書與文物收藏中，不管是人文或是自然科學著作，其圖像藝術，精準貼切的展現歐洲藝術發展脈絡，也呈現了西方的人文與自然科學精神。從古典神話、詩歌、傳聞、圖像、藝術、歷史、律法，到宗教神學、聖經、在地部落民族軼聞、教會紀事，或是卡洛林文藝復興（Carolingian Renaissance）及義大利文藝復興的復古思潮，其它如近東、遠東等異國文化，亦或是自然科學中的地理測量、醫學解剖、天文發現、動植物、藥草記錄、數學理論等等，各類跨域議題與跨洲際文明記錄，在在皆由圖像藝術傳達其時代新思潮與新成果，同時也展現其影響力。

作者為輔仁大學博物館學研究所所長兼教授、
德國柏林洪堡大學藝術史博士

註釋：

1. Reinhard Dieterle, eds. *Universale Bildung Im Barock. Der Gelehrte Athanasius Kircher* (Rastatt: Stadt Rastatt, 1981), 9-15.
2. Gottfried Lindemann and Hermann Boekhoff, *Lexikon der Kunststile – Von der griechischen Archaik bis zur Renaissance* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1990), 50-51.
3. Hugh Honour、John Fleming 著，吳介禎等譯，《世界藝術史》（臺北：木馬文化事業有限公司，2001），頁 480-481、488。
4. Lindemann and Boekhoff, *Lexikon der Kunststile – Von der griechischen Archaik bis zur Renaissance*, 87.
5. Rudolf Wittkower, *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & co. KG., 1990), 21-25.
6. Horst Bredekamp, *Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung – Bau und Abbau von Bramante bis Bernini* (Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2000), 54-78.
7. Wittkower, *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, 27-32.
8. Wilfried Koch, *Baustilkunde – Das Standardwerk zur europäischen Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart* (Gütersloh/München: Wissen Media Verlag GmbH, 2006), 226-227；尼古拉斯·佩夫斯納 (Nikolaus Pevsner)，殷凌云、張渝杰譯，《歐洲建築綱要》（*An Outline of European Architecture*）（濟南：山東畫報出版社，2011），頁 168-169。
9. 張省卿，《新視界：全球化下東西藝術交流史》（臺北：時報文化出版企業股份有限公司，2022），頁 33-37。
10. Rudolf Wittkower, *Grundlinien der Architektur im Zeitalter des Humanismus* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2nd ed., 1990), 21-24, 29-30.
11. 張省卿，《文藝復興與人文風潮始祖——布魯內列斯基及典藏傑作帕濟禮拜堂》，《ARTIMA 藝術貴族 – Taiwan art magazine》，44 期（1993.8），頁 113。
12. 「中心建築」就是建築設計平面圖上各個最外圍的點，到達軸心點都是等長、對等，如果平面旋轉，會形成一個正圓形，見 Rudolf Wittkower, *Grundlinien der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, 11-13.
13. Horst Bredekamp, *Michelangelo* (Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2021), 629.
14. 王健安，《教宗西斯圖斯五世 (Sixtus V.) 之羅馬都市計畫 (1585-1590)》（新北：稻鄉出版社，2016），頁 63-91。
15. Bredekamp, *Michelangelo*, 629.