Globethics Repository



格呂瓦德——十字架上的榮耀之美

This page was generated automatically upon download from the Globethics Repository. More information on Globethics see https://www.globethics.net. Data and content policy of Globethics Repository see https://repository.globethics.net/pages/policy.

Item Type	Article
Authors	Sha, Mei
Publisher	Logos and Pneuma Press
Rights	With permission of the license/copyright holder
Download date	2026-11-15 14:15:17
Link to Item	http://hdl.handle.net/20.500.12424/167021

格呂瓦德

——十字架上的榮耀之美

沙湄（北京大學哲學系／香港中文大學宗教系博士生）

引言

就宗教藝術所能達到的偉大程度和震撼人心的力量而言，特別是就對於苦難與榮耀之永恆辨證的深刻揭示而言，如果要在繪畫領域中提出一個名字來與音樂領域中的巴赫 (J.S. Bach) 和文學領域中的陀斯妥也夫斯基 (Dostoyevsky) 相提並論，那麼，這個名字非格呂瓦德 (Grünewald) 莫屬。他的作品被沃爾夫林 (H. Wolfflin)、潘諾夫斯基 (E. Panofsky) 和貢布里希 (E.H. Gombrich) 等藝術史學家毫不吝惜地冠以最高贊詞，被貝克曼 (Max Beckmann)、諾德 (E. Nolde) 等表現主義畫家奉為偶像，影響直達畢卡索 (P. Picasso)；並博得里爾克 (R.M. Rilke)、托馬斯・曼 (Thomas Mann)、本雅明 (Walter Benjamin) 和史懷哲 (Albert Schweitzer) 等文化大師的愛賞；欣德米特 (Paul Hendemith) 專門為格呂瓦德寫下整本歌劇和交響曲；神學立場向來針鋒相對的巴特 (Karl Barth) 和蒂利希 (Paul Tillich) 唯一表現出趣味相投的地方就是對格呂瓦德的共同熱愛。然而，這一切都發生在畫家辭世近四百年之後，這其間的漫長歲月中，美術史冊上幾乎不見他的蹤跡，就連「格呂瓦德」這個名字都是評論者的杜撰。至今談到德國文藝復興美術，

人們首先想到的仍然是丟勒(Albrecht Durer)、荷爾拜因(Hans Holbein the Elder)、克拉納赫(Lucas Cranach the Elder)，儘管格呂瓦德的宗教繪畫成就遠遠在這三者之上，卻很少為人所知。雖然被時代湮沒無聞的天才自古有之，但格呂瓦德不啻是個極端的例子，其人其作均充滿晦澀難解但令人心弛神往的謎團，正如他畫筆下那在十字架上死去又復活的奧秘。

一、畫家馬蒂斯

馬蒂斯．格呂瓦德(Mathis Grünewald, 1475/80-1528)被研究者公認為「藝術史上最神秘的人物之一」。[1]逝世後近一百五十年，他首次含混地出現在正式出版物《德國建築、雕塑和繪畫藝術學派》(*Teutshe Academie der edlen Bau-, Bild-, und Mahlerey-Kunste*)中，作者桑德拉特(Joachim von Sandrart, 1606-1688)遺憾地記載道：「這個傑出人物的作品被埋沒到如此境地，沒有一個人能提供關於這位大師活動的任何書面或口傳資訊。」[2]桑德拉特只好將他命名為"Grünewald"。遲至一九三八年，他的真實姓氏才被蘇爾世(Karl Walter Zulch)發掘出來[3]——格呂瓦德被同時代人稱作「畫家馬蒂斯」(Mathis der Maler)，他自稱Mathis Gothart或Mathis Nithart，僅有的作品簽名顯示為M裹套一個G，

---

1. Otto Benesch，《德國繪畫：從丟勒到荷爾拜因》(*German Painting: from Durer to Holbein*，H.S.B. Harrison譯，Cleveland: The World Publishing Co., 1966)，頁47。
2. 轉引自Andree Hayum，《伊森海姆祭壇畫》(*The Isenheim Alterpiece*, New Jersey: Priceton University Press,1989)，頁9。參見John Oliver Hand，《德國繪畫：15到17世紀》(*German Paintings: Of the Fifteenth Through Seventeenth Centuries.* Washington: Cambridge University Press, 1993)，頁70。
3. Karl Walter Zulch，《歷史上的格呂瓦德》(*Der historische Grunewald. Mathis Gothardt-Neithardt.* Münich, 1938)。參見Andree Hayum，《伊森海姆祭壇畫》，同前，頁146。以及John Oliver Hand，《德國繪畫：15到17世紀》，同上，頁71。

另有兩次加入了N，全名估計應該是Mathis Gothar (d) t N (e) ithar (d) t。[4]

與格呂瓦德同時的丟勒 (1471-1528) 不僅在自己的得意之作中傲然簽上全名，還以本國美術改革領袖的姿態詳細記錄下自己的創作意圖和計劃、研究進展、旅行見聞和感想，反覆將本人形象畫進重要作品，並著書立說來教導他那一代的人，另有數量頗豐的書信傳世。格呂瓦德卻是相當沉默的。除了一紙遺囑，他沒有留下隻言片語，更沒有自畫像，甚至還有匿名創作的傾向。格呂瓦德也從不創作當時盛行的木刻和鐫版畫來傳播自己的名聲。其結果是，「當丟勒像個活生生的人站在我們面前，我們對他的習慣、信仰、偏好與奇癖幾乎瞭如指掌的時候，格呂瓦德卻神秘一如莎士比亞。」[5]推測他的姓名尚且這麼困難，鑒定他的作品也頗令專家頭痛。幾個世紀以來，格呂瓦德的作品往往被歸在丟勒、施恩告爾 (Martin Schongauer)、巴爾東 (Hans Baldung-Grien) 等人名下，而他從未創作過的作品則被無數小冊子和博物館目錄歸在他的名下。[6]直到十九世紀，格呂瓦德最優秀的作品「伊森海姆祭壇畫」(*Isenheim Alterpiece*) 還被誤認為是出自丟勒的手筆 (通過下文對他與丟勒的分析比較，可以看到這種誤會是多麼荒唐)。造成這種窘境的主要原因是畫家生平資料的極度匱乏，在十六世紀德國文藝復興時期的記錄、評論和文獻裏，都找不到格呂瓦德的痕跡。現在我們關於他的所有知識，都是近年學者們艱苦研究的結果。但是，所有文獻中提到過的畫作均已逸失，

4. Michael Meier，〈藝術家及其作品〉(The Artist and His Works)，見《格呂瓦德》(*Grunewald*. New York: Harry N. Abrams Inc., 1958)，頁21。
5. E.H. Gombrich，《藝術的故事》(*The Story of Art*. London: Phaidon Press, 1966)，頁257。
6. J-K Huysmans，《格呂瓦德》(*Grunewald*. Netherland: Phaidon Press, 1976)，頁3。

而僅存的畫作又絕少見於現存文獻。[7]

根據現有的充滿假設和猜測的研究成果，可以將格呂瓦德的生平大致勾勒如下：

於一四七五至一四八〇年間，格呂瓦德生於緬因河(Main)畔的古城維爾茨堡(Wurzburg)，比丟勒、荷爾拜因和克拉納赫都年輕。他像丟勒一樣做過金匠，還是一名水力工程師。早年主要活動在離家鄉不遠的澤林根城(Seligenstadt)和阿莎芬堡(Aschaffenburg)附近，有自己的作坊，並為教區主教服務。大約從一五〇八至一五一一年左右開始，他受雇於美因茨(Mainz)大主教烏瑞爾(Uriel von Gemmingen，1508-1514在位)，成為大主教的宮廷畫家和藝術顧問，同時也接受其他主僱的訂單，如法蘭克福(Frankfurt)的多明我會(Dominican)、海勒(Heller)祭壇畫、伊森海姆祭壇畫以及阿莎芬堡的「降雪之童女」(*Virgin of the Snow*)祭壇畫。伊森海姆祭壇畫和「降雪之童女」祭壇畫的任務差不多同時下達，但格呂瓦德將後者推遲到前者完成之後數年(1517年)才動工——他在伊森海姆祭壇畫中投入了很大精力，暫時無暇顧及其他。

一五一六年，格呂瓦德受雇於烏瑞爾的繼任者、兩年後選為紅衣主教的阿爾伯特(Albrecht von Brandenburg，1514-1545年在位)。貴為朝臣的格呂瓦德身着華服、絲絨、裘皮和金銀珠寶，享受穩定的俸祿，並跟隨主人出遊。在一五二〇年為皇帝加冕而做的亞琛(Aachen)之行中，他遇到了丟勒。丟勒在日記中寫道：他向「Mathes」展示了價值兩個弗羅林(當時很昂貴的價格)的個人作品——這是兩位大師會面的唯一記錄，也是格呂瓦德與同時代藝

7. Michael Meier，〈藝術家及其作品〉，同上，頁21-22。

術家接觸的唯一記錄。當時格呂瓦德所在的美因茨大主教轄區正是精神動盪的中心地帶，路德(Martin Luther)不滿於羅馬教皇和阿爾伯特的買官鬻爵和贖罪券買賣，以諸篇信綱發難，掀起了宗教改革的狂飆。格呂瓦德並未加入這些騷亂。一五二〇年左右，他為美因茨大主教座堂的小禮拜堂畫了三個祭壇(後逸失)以及哈勒(Halle)學院教堂聖莫利斯(St. Maurice)祭壇的一幅大型鑲板畫。格呂瓦德現存的最後作品是「陶伯比邵夫海姆(*Tauberbischofsheim*)祭壇畫」和一幅「哀悼基督」(1525)。

一五二四至一五二五年，農民戰爭爆發並失敗。一五二六年，阿爾伯特返回阿莎芬堡重新執掌大權，進行嚴厲清算，凡有路德份子嫌疑的人均被解除宮廷職務，格呂瓦德可能由於同情農民戰爭而在那時失去了職位。在將養子送到一名木雕師門下學藝之後，他離家遷往法蘭克福和哈勒，寄居在不同朋友家裏，似乎從事過肥皂製造、承攬過市政水力工程。一五二八年八月，格呂瓦德去世。

格呂瓦德死後，作品大受歡迎，特別是他的伊森海姆祭壇畫，成為許多君王級收藏家垂涎和競相購買的寶物。但格呂瓦德本人很快被遺忘，並與其他畫家混淆起來，最終成為一個傳奇人物。[8]

研究者指出，格呂瓦德其人其作的晦澀難解並非純粹的偶然。他的個人資料遺失或許是出於意外，但是，現存文獻所能呈現的個人經歷和社會背景根本無法解釋他的藝術：「一個宮廷畫家，拿着固定的薪俸，過着體面的生活」，卻「賦予『基督受難』的傳統表達以空前絕後的力度。」[9]是

8. 關於格呂瓦德的生平資料，參見Michael Meier，〈藝術家及其作品〉，同上，頁21-25；以及John Oliver Hand，《德國繪畫：15到17世紀》，同前，頁70-71。
9. Michael Meier，〈藝術家及其作品〉，同前，頁25。

的，正是這樣一位教會御用畫家，在風格和趣味上「公然違抗傳統的、莊重得體的教規」，[10]用令人瞠目結舌的表現手法「逼近了教會體制系統的容忍力和可能性的極限」。[11]在伊森海姆祭壇畫的「基督受難」中，「傳統的處理方式遭到蔑視，令人震驚的幻象乃是格呂瓦德的自我斷言，既天才又樸實，既是野蠻人又是神學家，在宗教畫家中獨一無二」。[12]與同時代的其他大師相比，格呂瓦德的作品在數量上要少得多，主題也單調得多——全部是宗教的，這使他似乎應該比別的畫家更容易處理，但實際情況恰恰相反：確定他的宗教想象的來源比別人要困難得多；[13]同時，從對他的線條、色彩等技法的分析中也找不到明確的師承線索。一位評論家甚至這樣感慨：「他對你施以永遠的魔咒。而你若探尋他的起源，將是一場徒勞，因為沒有一個在他之前或同時代的畫家與他相似。」「他無師自成，除了將他歸為繪畫史上的特例藝術家之外，我們別無選擇。他是天才的蠻族，以獨創的語言和怪僻的腔調喊出色彩絢爛的禱告。」[14]應該說，生平資料的貧瘠和殘缺只是令格呂瓦德的神秘莫測的部分原因，這種晦澀難解更多來自他在神學觀念和藝術表現兩方面對自身背景的超越。

二、伊森海姆祭壇畫（1512-1516）

1.「這壇在耶和華面前為至聖」[15]

文藝復興時期，當阿爾卑斯山脈南方的意大利宗教繪

10. Eugene Monick，《格呂瓦德筆下基督身體的罪、性與病》(*Evil, Sexuality, and Disease in Grunewald's Body of Christ.* Dallas: Spring Publications, 1993)，頁35.
11. Otto Benesch，《德國繪畫：從丟勒到荷爾拜因》，同前，頁84。
12. J-K Huysmans，《格呂瓦德》，同前，頁3。
13. John Dillenberger，《形象與聖物》(*Images and Relics.* New York: Oxford University Press, 1999)，頁26。
14. J-K Huysmans，《格呂瓦德》，同前，頁10-11。

畫以氣勢磅礴、瑰麗華美的教堂壁畫和穹頂畫為主要載體的時候，北方的尼德蘭和德國卻正是祭壇畫盛行的時代。這種帶神龕的祭壇，頂部有精細的邊緣雕飾，下連台座，中間由多個固定和活動的側翼構成，可以開合，祭壇畫就畫在這些側翼的鑲板上。與壁畫和穹頂畫相較，可自由搬動的祭壇畫極大地擺脫了對教堂建築的依賴以及後者的桎梏，冥冥中暗合了北方正在醞釀中的宗教改革氣氛。

格呂瓦德名下的現存作品，總共只有大約二十二件單幅油畫(以及三十七幅為正式作品打稿用的素描習作)，[16]其中，由九件單幅聯成的伊森海姆祭壇畫就佔據了將近一半份量，其餘的正式作品裏，有五幅是伊森海姆祭壇畫的主題變奏。伊森海姆祭壇畫不僅是格呂瓦德最輝煌的成就，而且幾乎就是他的全部成就。「格呂瓦德是非常罕見的單一作品藝術家。瞭解了伊森海姆祭壇畫，你就得知了他的才華。」[17]

伊森海姆是阿爾薩斯(Alsace)南部的小鎮，聖安東尼會(the Order of St. Anthony)在當地擁有一間很大的修院，伊森海姆祭壇屬於修院財產，被安置在修院教堂的唱詩班席位上。早在格呂瓦德接下祭壇畫任務之前近十年，祭壇的主體結構和內外裝飾已經定形：神龕中的着色塗金雕刻由史特拉斯堡(Strassburg)雕刻家哈諾瓦(Niklas Hagnower)於一五〇五年完成，內容是聖安東尼(St. Anthony)、聖奧古斯丁(St. Augustine)和聖哲羅姆(St. Jerome)的坐像或立像；台座着色塗金雕刻由貝切爾(Desiderius Beichel)完

15.《出埃及記》三十章10節。
16. John Oliver Hand，《德國繪畫：15到17世紀》，同上，頁71。
17. Nikolaus Pevsner，〈格呂瓦德藝術引論〉(An Introduction to Grunewald's Art)，見《格呂瓦德》，同前，頁19。

成，內容是耶穌基督和十二門徒——所有裝飾和人物雕像的風格都是晚期哥特式的。整個祭壇由兩任修院院長共同捐贈，以椴木製成。在這樣一個被舊式風格牢固限定的框架中作畫是件高難度的差事，「很可懷疑，像丟勒那種習慣於設計自己的文藝復興式祭壇畫的人是否會接受這樣的任務」。[18]格呂瓦德面臨的難題是「如何使他那極度大膽而先鋒的繪畫契合於祭壇那詭魅炫麗的整體，並對晚期哥特風格加以自己的、現代的重新詮釋」。[19]祭壇畫的任務由當時的修院院長古爾西 (Guido Guersi) 指派給格呂瓦德，沒有任何材料能說明為甚麼這位意大利教士會將如此重要的工作委託給一位德國畫家，也沒有任何記錄顯示祭壇畫何時開工，估計不早於一五一二年，並在一五一六年古爾西去世前完工。完成後的伊森海姆祭壇的整體效果是：「儘管將歷史上藝術和精神的兩個偉大時代並置在一起，這件璀璨奪目的作品卻傳達出渾然一體的氣象。」[20]

伊森海姆祭壇畫的佈局如下：

1.全部側翼關閉時的外觀：

聖塞巴斯蒂安	基督受難	聖安東尼
(St. Sebastian)	(Crucifixion)	(St. Anthony)
(左側翼)	(中心雙側翼)	(右側翼)
	哀悼基督	
	(Lamentation)	
	(台座)	

18. Otto Benesch，《德國繪畫：從丟勒到荷爾拜因》，同前，頁87。
19. 同上。
20. 同上。

2.外層側翼打開時中層的外觀：

受胎告知 (Annunciation) (左側翼)	天使合奏與聖母聖嬰 (Angelic Concert & Madonna and Child) (中心雙側翼)	基督復活 (Resurrection) (右側翼)
	哀悼基督 (Lamentation) (台座)	

3.全部側翼打開時的內層神龕的外觀：

聖安東尼拜 會聖保羅 (Meeting of Anthony with Paul) (左側翼)	聖奧古斯丁 聖安東尼 聖哲羅姆 (神龕雕刻)	聖安東尼 的誘惑 (Temptation of Anthony) (右側翼)
	基督與十二門徒 (台座雕刻)	

伊森海姆祭壇畫宛如一隻由多重魔鏡組裝成的套盒，在開闔之際交替映射出天堂與地獄的眩目光影。「論及它那激情的能量，富於表現力的、熾熱的色彩，令人毛骨悚然的對苦難的刻畫，伊森海姆祭壇畫獨步北歐藝術。」[21]格呂瓦德不僅在純粹的形式和技術領域裏發掘出全新的繪

21. John Oliver Hand，《德國繪畫：15到17世紀》，同前，頁70.

畫潛力，他的藝術質量之所以能達到這樣的高度，與他的思想質量所能達到的深度是分不開的。統御着伊森海姆祭壇畫的結構與主題之精密裝置的整體概念，畫中極為豐富的隱喻和象徵及其非同尋常的表現方式，它在宗教禮儀方面的奇妙功用，那些狂熱而詭異的幻象的思想來源，以及畫家最終所要傳達的、神學上的深邃真理，令人眼花繚亂地緊密交織在一起，需要抽絲剝繭的細緻解讀才能一窺其真貌。伊森海姆祭壇畫本來是個不可拆解的有機體，但限於篇幅，下文將集中分析「基督降生」(Nativity，即「天使合奏與聖母聖嬰」) 和「基督受難」這兩幅規模最大、也是最具經典性的作品，同時涉及其他畫作。

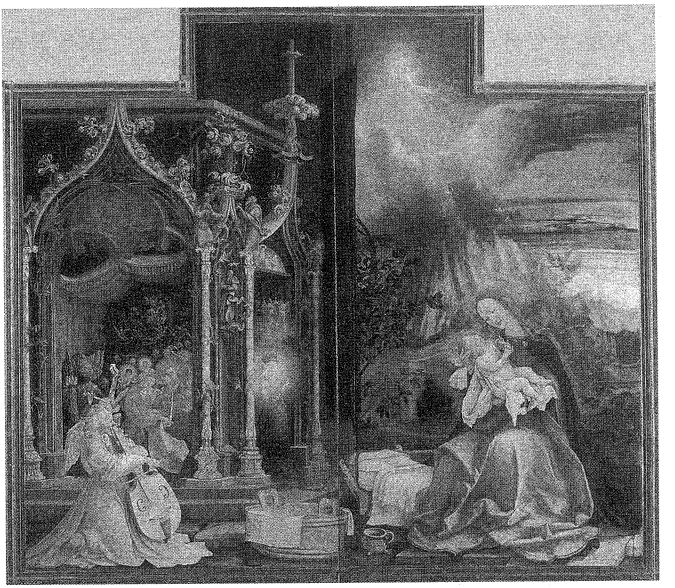


圖1 伊森海姆祭壇畫之「基督降生」，約一五一〇至一五一五年，木板油畫，265 X 304 cm。

2.「道成了肉身，住在我們中間」[22]

A「基督降生」(圖1)

恰好垂掛於畫面中軸線上的墨綠色簾幕將這幅畫分割成兩個既相連又獨立的場景，左邊是「天使合奏」，右邊是「聖母聖嬰」：一個晴朗的日子裏，瑪利亞懷抱聖嬰，獨自坐在郊外河邊的堤岸上。她身穿桃紅色長裙，披着深藍色斗篷，絲一般細軟的金髮在和煦的戶外空氣中微微飄拂。在她身後，右邊盛開着「無刺的玫瑰」，左邊一段圍牆上禁閉的大門代表着她的童貞，遠處聳立在河流對岸的教堂喻示着她乃是「上帝的居所」。瑪利亞懷中的聖嬰手裏玩弄着一串玫瑰念珠，仰視着母親那洋溢着慈愛光輝的臉。畫面最上方，白髮白髯的天父以極小的尺寸隱約出現在金色的光暈中，身披寬鬆的長袍，手持象徵權柄的王杖和頂端帶十字架的球體。從他那裏放射出萬丈光芒，由金黃色漸變為氤氳的粉紫色，穿透濃厚翻騰的烏雲，傾瀉而下，灑向遙遙處於畫面背景深處的、淺綠色和藍灰色相間的山巒和峭壁，也使瑪利亞和聖嬰沐浴在淡淡的超自然光線裏。在這個由天國到塵世的光明隧道中，懸浮着無數振翅高飛的、半透明的頌讚天使。

儘管背景裏充滿了超自然的象徵和氛圍，「聖母聖嬰」整幅畫卻飽含着鮮明的人間煙火氣。瑪利亞和聖嬰組成的三角形構圖，穩固而醒目地處於最前景，尺寸佔據畫面的一半，形成了視覺的重心。雖然瑪利亞和聖嬰頭部的朦朧光環暗示着人物的神聖性質，但他們的姿態和神情正如日常生活中任何一對平凡的母子：瑪利亞全神貫注地低頭俯視着懷裏的嬰兒，眼光溫柔而喜悅，似乎除了自己的愛子

22.《約翰福音》一章14節。

之外，對其餘一切渾然不覺。她的右手像每一位有經驗又盡責的母親那樣小心翼翼地托住嬰兒嬌嫩脆弱的頭部，左手盡可能讓他舒適地圈住嬰兒的臀部——這是一種發自母性本能的呵護姿態，是那永遠讓人感激和眷戀的母愛化身。胖乎乎、傻乎乎的聖嬰耶穌正是一個普通稚兒的模樣，他躺在瑪利亞懷裏，一邊玩耍一邊抬頭望着母親，表情依賴而頑皮，兩條小腿愜意地搭在母親的胳膊上，他的小木床、小木澡盆、毛巾、舀水的陶罐和喂食的玻璃水瓶環繞在瑪利亞腳邊——這些育嬰室用品出現在戶外場景中是違背常理的，然而，它們極為有效地提示了聖嬰耶穌像所有凡夫俗子一樣瑣屑的肉身需要，並且，這些器具簡陋的外表刻意暴露了聖嬰耶穌降格在此世的卑微出身，毫不遮掩地指向基督完全的人性，從而更加有力地指向神性的隱蔽品質和道成肉身中深藏不露的玄機，彷彿畫家無聲地向旁觀者指點着：「看哪，這人！」(Ecce Homo) 格呂瓦德將一種恰切的神學見解引進藝術表現，使「聖母聖嬰」這個近千年來被畫濫了的傳統題材呈現出煥然一新的風貌。他沒有像過去的絕大多數畫家那樣將瑪利亞畫成與聖嬰貌合神離的傀儡，也沒有將聖嬰畫成與生俱來的宇宙統治者，而是表達了他們沉浸於親子歡樂的感人時刻，以及彼此骨肉相融的交流；同時，格呂瓦德也沒有像同時代的米開朗基羅 (Michelangelo) 和拉斐爾 (Raphael) 那樣將瑪利亞畫成一個世俗化的村婦，他筆下瑪利亞纖細優雅的形象既具有神性的尊貴，又充滿了質樸的母愛，與活潑的嬰兒耶穌共用着其樂融融的美好時光。「如果說『基督受難』表現了痛苦的極致，這裏則是幸福的極致。」[23]但是，打開伊森海姆祭

23. Nikolaus Pevsner，〈格呂瓦德藝術引論〉，同前，頁16。

壇最外面那幅陰森悲慘的「基督受難」，才能看到中層的「聖母聖嬰」，這兩幅畫在內容和色調上的巨大反差所造成的悲劇張力，反過來加強了對方的效果，使「聖母聖嬰」所展現的無憂無慮的幸福到了令人心酸的地步。受難的陰影不僅潛伏在遠方，甚至在這個幸福景象中就已經悄然登場：瑪利亞懷中裹住聖嬰的粗糙破爛的繈褓像是一個凶兆，顏色和質地都讓人聯想到基督被釘十字架時身上的圍腰布。

墨綠色簾幕左邊的「天使合奏」是一個截然不同的夢幻世界，被譽為「一場十六世紀繪畫中無與匹敵的色彩盛宴」[24]：華麗而怪誕的半敞開式亭子幾乎撐滿了畫面，低垂的赭紅色洋蔥形鏤雕拱門，纖瘦的金黃色支柱帶有萼狀柱頭和螺旋形基座，捲曲的青灰色花簇葉飾浮雕突兀地蔓延在赤紅色的拱頂邊緣，先知們的小小雕像在柱頭上打着手勢交談……整個亭子體現出最晚期也是最詭異的哥特風格，但它完全是想象的產物，在現實中根本沒有原型。三個主要的天使在亭子內外彈奏着維奧爾六弦提琴 (Viol)。其中最突出的一個年青天使跪在亭外的前景處，正對右側的聖母聖嬰，她長着淡黃色頭髮、圓鼓鼓的小臉和粉色翅膀，快樂而仰慕的神態；第二個天使坐在亭中，像個普通教士的模樣，但頭髮、臉龐和身上的長袍都是熾熱的火紅色；亭中另一個六翼天使頭上有角質物，渾身覆蓋着綠棕色羽毛，臉和手也是灰綠色，樣子相當醜陋可怕，乍一看好像長滿了朝鮮薊葉子。此外，亭中還有無數個小天使浮現在一團團紅色、黃色、藍色和綠色的光暈裏，祈禱着、歌頌着。巴特在創造論的「上帝的使者及其敵人」中談到天使學說時批評

24. Otto Benesch，《德國繪畫：從丟勒到荷爾拜因》，同前，頁89。

道，基督教藝術中常見的甜蜜可愛的天使形象反映了一種輕浮幼稚的觀念，他以格呂瓦德等畫家的作品為例，說明如何正確地還原天使的雙重面目：「天使是上帝命令其所是。這意味着他既渺小又偉大，既可怕又迷人……他們應該被當作證明了上帝的神聖與善、威嚴與卑微、憐憫與審判的天使。」[25]此外，麥琳科芙(Ruth Mellinkoff)指出，那個六翼天使正是墮落天使路西佛(Lucifer)，即魔鬼撒旦，他成功地誘惑了始祖亞當和夏娃，使整個人類處於罪的統治之下。根據古老的傳統，路西佛對上帝的反叛和對人類的影響並非常勝不敗的，所以他對任何危險的跡象都保持着警惕。可是在「天使合奏」中，他目睹了基督的降生，卻看不透其中的意義和即將來臨的威脅，甚至還拿起樂器加入了合奏，象徵着魔鬼撒旦被基督人性背後隱藏的神性所愚弄並且擊敗。[26]在教會傳統和路德思想中，這種以基督為誘餌、使魔鬼落入圈套從而拯救人類的觀念都有顯要位置，對格呂瓦德應該也不陌生。[27]在這樣的場景中，「天使合奏」表達了對道成肉身為世界帶來的救贖的普天頌讚，是為神－人戰勝邪惡的凱歌而奏響的序曲。

瑪利亞腳邊的玻璃水瓶、木澡盆和毛巾在墨綠色簾幕下方越過中軸線，延伸到畫面左邊，形成巧妙的過渡，將「聖母聖嬰」與「天使合奏」兩個場景再度結合起來。奇怪的是，在那隻玻璃水瓶對面、亭子的另一側拱門下，出現了第二個尺寸小得多的聖母形象，她頭戴紅色王冠，跪在亭

25. Karl Barth，《教會教義學》(*Church Dogmatics*. 卷III第3部分。G.W. Bromiley & R. J. Ehrlich合譯，Edinburgh: T&T. Clark, 1960)，頁492-493。
26. Ruth Mellinkoff，《伊森海姆之魔》(*The Devil at Isenheim*. Berkely: University of California Press, 1988)，頁19-31；轉引自John Dillenberger，《形象與聖物》，同前，頁43-45。
27. John Dillenberger，《形象與聖物》，同上，頁45。

中，雙手合十，面朝瑪利亞和聖嬰的方向祈禱，臉部和身體幾乎被耀眼的金色光芒吞沒，彷彿被提升到了另一種存在層次——這顯然是一個超現實的幻象。關於它的來歷，費爾斯坦(Heinrich Feurstein)在一九三〇年第一個指出，《聖布里契特啟示錄》(*The Revelation of St. Bridget of Sweden*)很可能是整個伊森海姆祭壇畫的構思源泉。[28]該啟示錄由十四世紀瑞典修女聖布里契特(1303-1373)所寫，記錄了關於耶穌基督和聖母的種種神秘經驗和異象。此書先是被翻譯成拉丁文，在中世紀享有很高聲譽。一四九二年在呂貝克(Lubeck)出了德文初版，一五〇二年於紐倫堡(Nürnberg)再版，成為十六世紀初德國最流行的書籍，丟勒曾為它畫過插圖。[29]在啟示錄的最後一章De Excellentia B.M. Virginis中，聖布里契特寫到童女的身體像水晶器皿，像熱力四射的光，像火焰，以及天使們對童女的愛等等。[30]這些細節與格呂瓦德畫中的幻象十分吻合。除此之外，它還有一層深意。麥琳科芙拒絕將這個形象僅僅看作加冕的聖母瑪利亞，她指出，這個形象正是教會的化身，瑪利亞作為基督救贖使命的協助者，與教會作為道成肉身在歷史中的延續，這兩者在格呂瓦德那裏是合一的。[31]這種看法言之成理，一方面，它符合天主教的傳統理念，這傳統在格呂瓦德的時代仍然是強有力的；另一方面，從聖母形象在整個伊森海姆祭壇畫中的戲劇化轉變中也能得到佐證：從「受胎告知」中未經世事的愚鈍和羞澀、「聖母聖嬰」中因愛而更生的容光煥發、「基督受難」中劇烈但不失尊嚴的悲慟，

28. J-K Huysmans，《格呂瓦德》，同前，頁14。
29. Otto Benesch，《德國繪畫：從丟勒到荷爾拜因》，同前，頁87-88。
30. Nikolaus Pevsner，〈格呂瓦德藝術引論〉，同前，頁17。
31. 參見John Dillenberger，《形象與聖物》，同前，頁45-47。

到「哀悼基督」中的堅忍持重，格呂瓦德清晰地鋪陳了瑪利亞的成熟過程。它同時象徵着見證了基督的來臨、憑藉他建立、經歷了他的離去而逐漸成長發展的教會。

B「基督受難」(圖2)

這幅畫被蒂利希譽為「有史以來最偉大的德國繪畫」，[32]是伊森海姆祭壇畫的核心。它的背景是骷髏地陰沉荒涼的夜間景象，畫面上半部分瀰漫着一片令人窒息的、深不可測的黑暗，粘稠死寂的綠棕色河水在中間的遠景處遲滯地淌過，下方是褐色的不毛之地，土堆和石塊貧瘠地裸露着。格呂瓦德在這裏捨棄了他擅長的複雜細節陪襯，將背景中可能分散注意力的因素削減到了最低限度：黯淡無光的顏料，起伏平緩、邊界模糊的線條，幾乎沒有景色可言的景色。經過這種特殊處理，格呂瓦德不僅生動再現了那個殺戮之夜的恐怖氛圍，而且由於精心設計的高調反差效果，畫中的人物和事件得到了有力的強調，像淺浮雕一樣色澤鮮明地凸顯在平坦的昏暗背景之上，被虛幻的超自然光線照亮，加上現實生活細節的徹底缺席，使極度精簡的畫面散發出一種抽象的、概念化的意味。

「從午正到申初，遍地都黑暗了。」(太27:45)粗陋毛糙的樹幹製成的十字架和懸掛其上的基督身體形成一個頂天立地的巨大T形結構，赫然縱貫在整個畫面中央。耶穌戴着蓬亂鋒利的荊冠，手腳被三枚黑色的大鐵釘刺透，牢牢釘在十字架上，他的頭顱無力地垂落，歪到了右側腋下；眉頭緊鎖，眼睛緊閉，鮮血淋淋滴滴從髮際流過臉

32. Paul Tillich，〈現代藝術中的存在主義成分〉(Existentialist Aspects of Modern Art)，見《論藝術與建築》(*On Art and Architecture*. John & Jane Dillenberger合編，New York: Crossroad, 1989)，頁99。

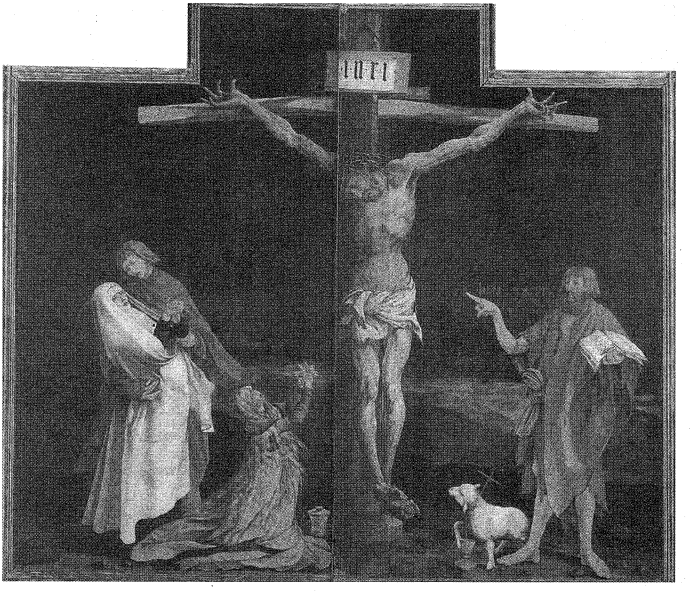


圖2 伊森海姆祭壇畫之「基督受難」，約一五一〇至一五一五年，木板油畫，269 X 307 cm。

頰，滴濺在雜草般的鬍鬚上，乾枯腫脹而發青的嘴唇張開，帶有血痕的牙齒和舌頭清晰可見。他的手指痙攣得像爪子一樣，僵硬地一根根翹起，雙臂的筋脈和肌肉被下墜的沉重身體撕扯得抽搐而緊繃，這重壓也使十字架的橫樑兩端微微向下彎曲。耶穌的整個身體由於臨終的痛苦掙扎而變形，他的胸腔膨脹得幾乎爆裂，肋骨歷歷可數；膝蓋向內側翻轉，交疊的雙腳被絞擰成慘不忍睹的奇形怪狀。他的皮膚和肌肉都是死屍才會有的蠟黃和灰綠色，與渾身上下佈滿的暗紅色傷口形成了駭人的對照；最不堪入目的是，這些傷口裏還深深嵌着許多鞭笞後留下的荊刺；同時，肋旁被矛尖捅破的創口裏汩汩流下猩紅的血液，滲入潦草地紮在胯間的破爛圍腰布。十字架的左邊，耶穌所愛

的門徒、福音書作者約翰攙扶着搖搖欲墜的瑪利亞，瑪利亞臉色煞白，大滴的淚水掛在低垂的眼瞼下，雙手緊緊握在一起，彷彿不忍凝眸正視愛子的慘死，又彷彿在竭力克制着內心的悲慟；形容憔悴的約翰憐惜地俯視着她，右手托住她的肘部，左手攬住她的腰身，神情蒼涼悽楚；地上跪着披頭散髮的抹大拉，她帶着膏藥罐，高高舉在半空的雙手瘋狂地絞扭着，抬起頭絕望地仰視着耶穌，咧開的嘴似乎在哀告、在呼號，臉上呈現出格呂瓦德表示人物處於激烈情緒狀態時所常用的皺褶。十字架的右邊，施洗約翰身穿駱駝毛的衣服，腰束皮帶，他的兩腿分開，赤裸的雙足穩穩地支撐着身體，左手持着一冊展開的經卷，右手以一種奇特的姿勢指向十字架上的基督；在施洗約翰腳邊，一隻眼神純潔無邪的羔羊攜着小小的十字架，把自己的鮮血滴入聖餐杯。

從沒有一個畫家像格呂瓦德這樣將基督受難表現得如此驚心動魄。他用一種近乎殘忍的自然主義手法描繪了耶穌所遭到的無情蹂躪、令人毛骨悚然的死亡的生理徵象、劇烈而痛楚的內在掙扎。作為一名虔誠的基督徒，纖毫畢現地刻畫如此不堪忍受的景象，不僅需要非凡的勇氣，更需要對基督受難這一事件所包含的神學意義具備深刻的理解。在充斥着教會史和美術史的大量相同題材作品中，基督的典型形象是莊嚴、順從而平靜，與衝突和困苦漠不相關，似乎在十字架上死去的只不過是一個蒼白貧血的幻影和假像，簡直就是異端的諾斯替派 (Gnostics)「幻影說」(Docetism) 在繪畫中的變相表達。那不是真正的死亡和受難。與此相反，格呂瓦德強調了基督真實的血肉之軀，強調了基督那凡人生命的脆弱、朽壞和短暫的性質，他逼使觀者面對十字架上所發生的確鑿無疑的肉身死亡，內部瓦

解進程中那足以摧毀肌體和意志的可怕力量，面對基督以飽經摧殘的軀體承擔起來的深重苦難，以及他為了世人的拯救而付出的慘痛代價。「這幅救主被釘十字架之僵硬殘酷的畫裏，沒有絲毫意大利藝術家眼中之美。格呂瓦德只帶給觀者恐怖的受難情景……藉他的容顏以及雙手動人的姿勢，受難者訴說了他身處骯髒地的意義。」[33]格呂瓦德畫筆下的基督死得像個賊，死得醜陋而卑賤，死得孤苦無助，那極度扭曲的姿態彷彿是靈魂深處的嘶喊：「我的上帝，我的上帝，你為甚麼離棄我？」(太27:46) 由於瑪利亞的在場，這種姿態又像是每一個受到虐待的孩子向母親發出的悽惶哭訴。于斯曼 (J-K. Huysmans) 正確地評論道：「這個粗魯不馴、催人淚下的受難像與自文藝復興以來教會沿用的溫文爾雅的受難像有天壤之別。這個牙關緊咬的基督不是富人的基督，不是加利利的美少年、高雅的公子哥、留着棕色鬈髮和兩撇鬍鬚的俊男，也不是信徒們崇拜了四個世紀之久的乏味玩偶。這是查士丁 (Justin)、巴西爾 (Basil)、塞里爾 (Cyril)、德爾圖良 (Tertullian) 的基督，是使徒教會的基督。這個粗鄙的基督，因承擔了我們全體的罪孽而醜陋，因謙卑而披上最下賤的外形。這是窮人的基督，在人類最悲慘的形象中道成肉身的基督。他為了拯救而來……被天父遺棄，直到不再有任何磨難的那一刻。」[34]

有研究者指出，伊森海姆祭壇畫的構思具有迥非尋常的深度，受難的形象被提高到概括的哲學觀念的水平，成為全人類痛苦的象徵。[35]這話沒錯，但是，如果格呂瓦德

33. E.H. Gombrich，《藝術的故事》，同前，頁257-258。
34. J-K. Huysmans，《在那邊》(*La-Bas*. New York: Dover Publications, Inc., 1972)，頁13-14。
35. 蘇聯美術科學院美術理論與美術研究所編，《文藝復興歐洲藝術》，下卷，嚴摩罕等

只是成功地渲染了耶穌受難的悲劇性，那麼他至多算是一個意志強硬而富於表現才能的自然主義者。然而他遠不止於此。「格呂瓦德乃是最不妥協的理想主義者。從沒有旁的藝術家懂得如此高尚的昇華，也不曾有人如此果敢地從精神的巔峰躍向極樂的天國。」[36]在十字架的右邊，格呂瓦德以獨特的表現手法將終極的希望之光帶回這個陰森悲慘的畫面：施洗約翰雙目炯炯有神，那堅毅沉着的臉部表情和穩定的姿態，與陷入哀痛不能自拔的瑪利亞、福音書作者約翰、抹大拉恰成對照，左手中的經卷標明了他作為啟示見證者的身分；他威嚴地舉起右臂，伸長的手指果斷有力地指向十字架上的基督。這個引人注目的手勢中蘊涵的意義通過旁邊的拉丁文金字題詞得到彰顯：Illum oportet crescere mu autem minui ——「他必興旺，我必衰微。」(約3:30) 施洗約翰裸露的右臂由於過分用力而肌肉繃緊，手勢誇張，伸出的食指被刻意拉長得超出了真實的生理極限，金字題詞恰好位於從他的嘴唇到指尖的空間裏。「藝術家無疑是要激勵面對祭壇的觀者，去默想這句借着施洗約翰的手指熱烈地強調出來的話。」[37]在這幅畫裏，格呂瓦德對人物和象徵符號的選擇是非常奇怪的，因為施洗約翰早在基督被釘十字架之前已經被殺害，如今卻奇蹟般地復活在這個事件的現場；而帶着十字架和聖餐杯的羔羊象徵着基督在十字架上的犧牲，也不應該出現在它所替代的事物旁邊。這種選擇的用意在於高度概括地以神秘象徵來傳達聖經和基督教信仰所支援的教義。「必須承認，將先知 (指施洗約翰——筆者注) 引入各各他的悲劇中是出於一個神學

譯，(北京：人民美術出版社，1985年版)，頁537。

36. J-K. Huysmans，《在那邊》，同前，頁15。

37. E.H. Gombrich，《藝術的故事》，同前，頁258。

家和神秘主義者的理念，多過出於一個藝術家的構思。」[38]曾經看見聖靈好像鴿子從天上降下的施洗約翰比任何人都更早認識耶穌的彌賽亞身分，為了把這個福音顯明給以色列人，他用水給耶穌施洗，並始終保持着見證者應有的謙卑而莊重的態度。如今在這幅畫裏，聖經敘事時序被打破重組，施洗約翰以同樣的姿態再次將福音顯明給祭壇的觀者。巴特在啟示論中將格呂瓦德筆下的施洗約翰當作啟示見證者的典範，「特別是他那異常龐大的食指：誰能比這更令人難忘和不留餘地地指向自身之外？誰能比這更為感人而真切地指向所指中包含的意義？」[39]通過自我貶抑——「我必衰微」，施洗約翰悖論性地彰顯了十字架上的神聖真理——「他必興旺」。他有力地指出隱藏在那受難的可憐形象背後的彌賽亞的權能和容光，指出因他的流血犧牲而給世界帶來的恩典和救贖希望，指出十字架上醜陋的死亡中所蘊涵的榮耀之美。施洗約翰就是在曠野呼喊者的聲音，他那奇妙的手勢有如神啟：「看哪，上帝的羔羊，除去世人的罪孽的！」(約1:29)。在伊森海姆祭壇的「基督復活」中，這神啟被格呂瓦德空前大膽而具象地用色彩和光線闡發出來，在那幅畫裏，基督的肉身消融了，好像一輪光輝燦爛的太陽從墳墓中噴薄而出，他的榮耀穿透了復活之夜的黑暗，由隱蔽的變為凡有眼睛都能看見的。

在格呂瓦德的「基督受難」中，「藝術家沒有將耶穌被釘十字架僅僅呈現為一個歷史事件，而是表達了基督之犧牲的奧秘。」[40]然而，若以自文藝復興開始建立的現實主

38. J-K. Huysmans，《格呂瓦德》，同前，頁5。
39. Karl Barth，《教會教義學》(*Church Dogmatics.* 卷 I 第1部分，G.T. Thomson編，Edinburgh: T&T Clark, 1960)，頁125-126。
40. Michael Meier，〈藝術家及其作品〉，同前，頁37。

義繪畫構圖原理來苛求的話，這件傑出作品的透視是不正確的，它缺乏景深感，所有的人和物都平鋪直敘地並置在前景，好像陳列在同一個平面上；人物形象的尺寸更存在着嚴重的比例失調，基督的身體被放大到無以復加的地步，幾乎撐住了整個畫面的上下端，其次是施洗約翰、瑪利亞、福音約翰……遞次縮小，到了抹大拉那裏，她已經渺小得像個侏儒。比較基督和抹大拉的雙手就可以看出它們之間的驚人差距：基督的手差不多是抹大拉的三倍。二維平面感和人物比例失調是中世紀繪畫的特色，有一種古樸靜穆的超自然風味，這種手法被引入「基督受難」後，在矛盾中產生的卻是十分怪異而強大的表現效果，因為它與格呂瓦德那逼真的、自然主義的細節描畫正是兩個互相衝突的極端；而且，格呂瓦德的其他作品顯示出，他實際上熟知文藝復興的經典構圖法則，並完全有能力駕馭和分配正確的比例，在畫面中製造真實感。但為了強化基督受難的可怕景象和情緒上的感染力，這位「均衡構圖的大師」[41]在此存心放棄了同時代畫家遵奉的「科學新知」，「格呂瓦德顯然拒絕文藝復興以來所發現的現代藝術規則，並且刻意回歸到中古和先民畫家的原則——按照畫中人物的重要性而定其尺寸大小。正如他為了祭壇的精神喻意而拋棄討人喜歡的美一樣，他同時也忽視正確比率的新要求，因為這樣做才更有助他去表達施洗約翰話中的神秘真理。」[42]儘管比例失調、人物形體扭曲、情緒激烈、線條充滿緊張節奏，「基督受難」那紀念碑式的整體構圖卻極其均衡穩定，佈局形式波瀾不驚。十字架和基督身體形成的T字結構像

41. J-K. Huysmans，《格呂瓦德》，同前，頁4。
42. E.H. Gombrich，《藝術的故事》，同前，頁259。

天秤一樣豎立在畫面中央，天秤下方是左右兩個份量相當的三角形構圖。左側的聖母三人組看似面積更大，這種必要首先是由一個純粹技術上而非構圖上的問題造成的：這幅祭壇畫所在的鑲板分作兩扇，切割線不能直接穿過基督的身體，以致十字架並不是正好壓在中軸線上，而是稍微偏右。其次，這三個情緒起伏的人物身體全部後仰，輪廓線處於動態，因此畫家使他們形成一個大些的鈍角三角形構圖，與右側施洗約翰和羔羊那面積小些但穩定感更強的銳角三角形構圖達到平衡。在畫面情緒上，施洗約翰的沉着也平衡了瑪利亞等人的激動。色彩方面亦是如此，福音約翰的深紅色斗篷、抹大拉的粉紅色長裙與施洗約翰身上層次豐富的紅色衣服互相呼應，瑪利亞的白色披風與羔羊和經卷的白色互相呼應，在視覺上分佈均勻。在這種嚴謹節制的構圖氛圍烘托之下，十字架上的受難景象顯得分外觸目驚心。「『基督受難』是一幅均勻對稱的作品，它如此平靜而平衡，使得畫面敘說的內容及其陳述方式加倍地令人震撼。」[43]這震撼來自強烈的視覺衝擊，並最終達成精神上的嚴峻挑戰，它逼使觀者去深思十字架上的慘死和做門徒的代價，將人們的視野從心安理得的市民宗教引向恐懼與顫慄，重返信仰的真正核心——認識基督是認識他的謙卑和受難，而不是玄想和膜拜他的神聖存在，需要個體在最嚴酷的道德掙扎面前去主動承擔信仰的全部風險。格呂瓦德總是將受辱的、受難的耶穌畫成人類中最貧賤醜陋的形象，只有在復活之後才恢復他榮耀的神聖外觀。伊森海姆祭壇的「基督受難」和「基督復活」這兩幅迥然相異的畫面，精闢地表明了格呂瓦德在神－人的降格 (humiliation)

43. Nikolaus Pevsner，〈格呂瓦德藝術引論〉，同前，頁13。

與提昇 (exaltation) 之間做出的截然劃分，與路德「十字架神學」的精神氣質頗為一致。

3.「因他受的鞭傷，我們得醫治」[44]

如前所述，伊森海姆祭壇畫的構思源泉之一是中世紀的神秘主義著作《聖布里契特啟示錄》。在該書中，除了關於聖母瑪利亞的異象，聖布里契特修女還用大量篇幅寫下她對基督被釘十字架的幻覺，具體內容很像是對格呂瓦德畫作的描述：「荊冠壓逼在他頭上，遮住了一半前額；血流如注……死亡的顏色瀰漫開來……斷氣之後，口唇咧開，旁觀者能看到嘴裏的舌頭、牙齒和血痕。眼睛低垂，膝蓋彎扭向一邊，雙腳在釘子上擰得好像在鉸鏈上一樣……痙攣的手指和胳膊張開。」[45]她甚至還寫道：「約翰用手指頭指點着，汝即羔羊。」[46]此外，格呂瓦德其他作品中的畫面意象也明顯帶有《聖布里契特啟示錄》的印記。另一個可能與格呂瓦德的繪畫有微妙聯繫的是萊茵地區靈修學派領袖蘇索 (Henry Suso, 1295-1366)，這位神秘主義者在著作中提出，視覺意象像聖物一樣能夠激發超越性的宗教想象，並且在私人禮拜堂裏珍藏着與聖安東尼、隱士保羅、聖母瑪利亞、使徒約翰、抹大拉有關的一系列繪畫——這些人物形象全部進入了伊森海姆祭壇畫。[47]

中世紀以降的德國基督教神秘主義實踐對伊森海姆祭壇畫 (尤其是「基督受難」) 的表現方式有深遠影響。在這股複雜多端的信仰思潮中，有一條主要線索是清晰的，那就

44.《以賽亞書》五十三章5節。
45. 轉引自Jane Dillenberger，《聖俗藝術的形象與精神》(*Image and Spirit in Sacred and Secular Art.* New York: Crossroad, 1990)，頁127-128。
46. 轉引自J-K. Huysmans，《格呂瓦德》，同前，頁15。
47. John Oliver Hand，《德國繪畫：15到17世紀》，同前，頁74。

是將得救的信念歸於在基督的使命和功德中顯示出來的上帝的恩典，強調對基督生平的效法，這種效法特別集中於對基督受難的沉思冥想，它要求直接針對身體的禁慾和苦修，通過身體上懺悔贖罪的實際行動刻意加劇痛楚，使個人達到對被釘十字架的基督的深切認同。肯培修士(Thomas Kempis，1380-1471)的名著《遵主聖範》(*Imitatio Christi*)敦促平信徒在生活中實行基督的道德教訓並親身經驗他的苦難，在當時流傳甚廣。靈修文學中，福音書對基督受難的記載還嫌不夠，連舊約中與受難有關的章節也被歸諸基督，例如「從腳掌到頭頂，沒有一處完全的；盡是傷口、青腫，與新打的傷痕，都沒有收口、沒有纏裹，也沒有用膏滋潤。」(賽1:6)並且告誡懺悔者說：「除耶穌基督之功德及其受難致死外，其餘汝均不可信。」節慶遊行隊伍要走遍設有基督受難像的地方並停下來舉行宗教儀式，規模盛大的耶穌受難劇也被搬上舞台，有時要連續表演兩三天之久。同時，在十四世紀到十五世紀初的繪畫和雕塑中，也可以找到用恐怖的現實主義手法來表現基督被釘十字架的先例。[48]據研究者猜測，在這方面對格呂瓦德的思想有所觸動的可能是雄踞史特拉斯堡大教堂三十多年之久的佈道家蓋勒(John Geiler，1445-1510)，他的講道和著作重點強調通過參與基督受難而活出個人生命。在關於死之預備的佈道中，蓋勒教導人們倣效基督死亡時的祈禱、臨終掙扎、赦免罪孽、啜泣、哭喊、對母親的託付和對天父的屈從。蓋勒與格呂瓦德的相通之處還有，他們都推崇聖母的關鍵地位，並對當時教會裏泛濫成災的聖人不感興趣，

48. 參見同上，頁73；John Dillenberger，《形象與聖物》，同前，頁32以及林賽，《宗教改革史》，孔祥民等譯(北京：商務印書館，1992)，頁108-114。

只尊敬幾位古典聖人。[49]

然而，最具決定性的因素還是伊森海姆祭壇自身的奇特背景——它所屬的聖安東尼會伊森海姆修院實際上是一所教會醫院，專門照看患有丹毒、壞疽、癲癇、梅毒、瘟疫、麻風等疾病的患者，這些疾病在當時被籠統地稱為「聖安東尼之火」(St. Anthony's Fire，亦稱burning sickness)。聖安東尼會於一〇九三年由法國貴族嘉士頓(Gaston)在道芬(Dauphine)創建。關於創建的緣起有兩種說法：一說是嘉士頓患有「聖安東尼之火」的兒子經由聖安東尼的代禱而痊癒，他從此立志獻身於這類疾病的醫治。嘉士頓還夢見聖安東尼指示他種下一個T形十字架(Tau)，上面很快結出具有療效的果實，於是T形十字架成為該會的標誌；另一說是十一世紀時，聖安東尼的遺物從君士坦丁堡搬到了法國中南部的一個禮拜堂Sanit-Didier-La Mothe，致使一群貴族在當地建立起成為聖安東尼會前身的兄弟會。無論如何，聖安東尼會的道芬主修院一直享有照顧病患的盛名。十四世紀時，它由於成為聖奧古斯丁會的分支而在法國和德國迅速發展起來，流傳到包括伊森海姆在內的廣大地區。一五〇二年，聖安東尼會被德皇馬克西米蘭一世(Maximilian I)正式承認，得到了在徽章上刻有皇帝盾形紋章的特權，以及將藍色T形十字架印在僧侶黑色法衣上的權利。到格呂瓦德時，伊森海姆修院已經有百年歷史，它延續了聖安東尼會的醫療傳統，患者被接收進來後，先要被領到教堂裏的祭壇面前為痊癒的奇蹟禱告，然後送去治療。[50]

49. John Dillenberger，《形象與聖物》，同上，頁36。

50. 關於聖安東尼會和伊森海姆修院的背景，參見Andree Hayum，《伊森海姆祭壇畫》，同前，頁13-52；J-K. Huysmans，《格呂瓦德》，同前，頁9；John Dillenberger，《形象與聖物》，同前，頁29-31；Nikolaus Pevsner & Michael Meier，《格呂瓦德》(*Grunewald.* New York: Harry N. Abrams Inc., 1958)，頁13-22。

這個特殊背景為伊森海姆祭壇畫的解讀開啟了另一個維度。祭壇是為修院的患者建造的，它的整體構思、題材選擇和具體表現方面，都不可避免地貫穿着戰勝疾病的主旋律。聖安東尼 (251-356) 除了因沙漠教父的事跡聞名於世，還以其長壽而著稱——他活了一百零五歲，被人當作健康的象徵，聖安東尼會特別將他尊奉為「聖安東尼之火」的克星。他的形象在祭壇裏出現了四次，佔有非常顯赫的位置。神龕雕像裏的聖安東尼端坐在法官的寶座上，代表着審判和懲戒的力量，三幅祭壇畫分別描繪了他憑藉信仰戰勝惡魔的傳奇、聆聽隱士保羅教誨的經歷和威風凜凜地手持T字權杖的模樣。在聖安東尼會的傳統中，施洗約翰和福音書作者約翰代表着癲癇症的救助者，他們共同出現在「基督受難」中有額外的作用和意義。同樣，聖塞巴斯蒂安 (St. Sebastian) 是瘟疫的救助者，他以身上插滿箭枝的殉難形象出現在祭壇畫裏，表現為征服死亡的勝利者的姿態。[51] 還有，被釘十字架的基督渾身上下好似發炎般暗紅色的傷口很像是「聖安東尼之火」的病理症狀，患者在這種令人毛骨悚然的景象面前會受到巨大的心理震懾 (特別是梅毒等與性的罪惡有關的病患)；同時，基督對苦難與罪孽的承擔又給觀者帶來無限安慰，它卸去了個人肩上的重負，並幫助他們依靠信仰去忍耐病痛、憂患與道德上的罪惡感。[52] 更明確的戰勝疾病的主題在「聖安東尼的誘惑」中：這幅畫描述了聖安東尼在沙漠裏遭到魔鬼攻擊的情境，那些惡魔

51. 聖安東尼、聖塞巴斯蒂安和兩位約翰在醫療方面的特殊意義，見John Dillenberger，《形象與聖物》，同前，頁41以及Otto Benesch，《德國繪畫：從丟勒到荷爾拜因》，同前，頁87。

52. 基督受難之身的外傷與「聖安東尼之火」、甚至與愛滋病的關係，詳見Eugene Monick，《格呂瓦德筆下基督身體的罪、性與病》一書。

形象完全是動物(走獸和飛禽)肢體的荒誕組合，在這個狂亂場面的左下角恰好與觀者視線平行的地方，卻出現了一個近似人類的生物。他戴着嘉布遣會(Capuchin)修士帽，歪坐在地上，腦袋虛弱無助地仰向天空，臉部和身體滿是潰爛、膿腫、流血、結痂的傷口，儼然是「聖安東尼之火」患者的化身；畫面右下角一張紙條上寫着：Ubi eras Jhesu bone, ubi eras? Quare non affuisti ut sanares vulnera mea? ——「你在哪裏，好耶穌，你在哪裏？為甚麼不來醫治我的創傷？」——這句話出自中世紀名著《黃金傳奇》(*Legenda Aurea*)對聖安東尼的幻象的記載，[53]它就像是那個患者在病痛折磨下發出的呻吟；並且，順着他的目光向畫面上方望去，可以看到他的哀求得到了回應：天父浮現在祥雲裏，他所派遣的守護天使彌迦勒正在天空中降服惡魔。另外，有研究者辨認出，格呂瓦德畫在伊森海姆祭壇畫裏作為點綴和陪襯的許多植物花草，實際上是當時用來醫治「聖安東尼之火」的草藥，如馬鞭草、鼠尾草、車前草、罌粟等等。[54]

戰勝疾病的概念和修院的背景不容忽視，也不宜過分誇大。格呂瓦德的卓越之處正在於，他的作品既出色地滿足了伊森海姆祭壇在禮儀功能方面的現實要求，兼顧了與祭壇舊式哥特風格的高度諧調，又沒有被如此嚴格的雙重限制所困，而是化腐朽為神奇，在一個需要瞻前顧後的給定框架內，才華橫溢地表達了自己的神學理念和精神世界，並賦予傳統題材難以逾越的深刻性和全新品質。格呂瓦德的思想來源是駁雜的，從最通俗的靈修小冊子到最高深艱澀的神學著作無所不有，[55]除了上述中世紀神秘主義

53. Andree Hayum，《伊森海姆祭壇畫》，同前，頁31、79。
54. 同上，頁22-23。
55. John Dillenberger，《形象與聖物》，同前，頁27、52。

傳統的影響，當時德國民間狂熱而樸素虔誠的宗教感情也反映在他的作品裏。就在宗教改革發生前夕，德國民眾普遍對羅馬教會堅定效忠，並且經歷了一場波瀾壯闊的信仰復興，其基礎是平民百姓的迷信恐懼心理和疫病的肆虐，它導致了舉國上下的朝聖風潮、贖罪懺悔的熱情和對聖母瑪利亞的頂禮膜拜。雖然這些民間信仰在神學上有荒謬之處，卻以其質樸嚴肅的道德感和宗教虔敬形成了反對腐敗的官方教會高層的巨大力量，最終成為宗教改革之火得以燎原的土壤。[56]蒂利希評價格呂瓦德時，說他的作品是「寥寥可數的既具有新教精神又是偉大藝術品的繪畫……不單表現了他所屬的前宗教改革社會的體驗，更傳播了宗教改革的精神。」[57]但是，綜觀整個伊森海姆祭壇畫，不難看出鮮明的天主教特質，包括聖母瑪利亞的崇高地位、對聖人代禱的重視、彌撒的記號、驅邪降妖的迷信等，洗禮和聖餐得到的強調也是由於其傳遞和轉化的終極神秘力量，而不是由於它們是被聖經所認可的、僅有的兩件聖事。[58]伊森海姆祭壇畫早在路德發表信綱之前就已經完成。而且，對格呂瓦德生平和作品的研究都顯示出，沒有任何關於他追隨路德主義的明證。[59]「他不是按照正統的教會慣例（舊的天主教慣例或新的基督教慣例）擬訂方案來處理宗教形象，而是用導源於民間反對立場基礎上的神秘的旁門左道精神來處理宗教形象。」[60]因此，為格呂瓦德強行貼上新教或

56. 林賽對宗教改革前德國公眾宗教生活的精彩論述，見《宗教改革史》上冊，孔祥民等譯，同前，頁104-134。
57. Paul Tillich，《系統神學》（*Systematic Theology*，卷3. Chicago: University of Chicago Press, 1963），頁198。
58. 洗禮和聖餐在伊森海姆祭壇畫中的意義與路德改革思想之間的差異，見Andree Hayum，《伊森海姆祭壇畫》，同前，頁116-117。
59. John Dillenberger，《形象與聖物》，同前，頁36。
60. 蘇聯美術科學院美術理論與美術研究所編，《文藝復興歐洲藝術》，下卷，同前，頁535。

天主教的標簽都是毫無意義的；毋寧說，他身處動盪時代的轉捩點，敏銳地感受到了所有的不安和矛盾，個人獨特的體驗、傳統的深厚熏染、加上與民間宗教感情的共鳴，使格呂瓦德的作品具有一種超越教派歧見、直指人類靈魂的普世精神，並先知性地把握住了時代的信仰精髓。伊森海姆祭壇畫混合了德國的過去與未來，混合了中世紀信仰和革命的徵兆，[61]「可以說，他將所處時代狂暴而詭辯的德國精神人格化了，那是一個被宗教改革的觀念所激盪的德國」。[62]

三、文藝復興的另類

再正確、再深刻的神學觀念也不足以保證藝術家創造出偉大的宗教作品。歸根到底，表現力的奧秘和畫家的天性還是蘊藏在他的技藝中，蘊藏在線條、筆觸、色彩、構圖等基本的繪畫形式語言所透露的風格線索中。

阿爾卑斯山脈南北的文藝復興的來源有很大差異。意大利文藝復興得益於對古希臘羅馬雕塑和建築及拜占庭美術的重新發現，崇尚完美和諧的古典藝術法則，並利用科學的透視法和解剖學知識來完善理想中的美，這種美滲透着世俗化的人文主義精神。北方文藝復興的感覺則是由關注古代文獻、經典和神學的重新闡釋而形成，在視覺藝術方面的努力是改造和發展晚期哥特美術的遺產，超自然的神秘理念仍然是統御性的，表現出深沉的宗教情懷和肅穆凝重的日爾曼特徵。幾乎就在格呂瓦德完成伊森海姆祭壇畫的同時，米開朗基羅完成了「西寺庭穹頂畫」(Sistine Ceiling,

61. Eugene Monick，《格呂瓦德筆下基督身體的罪、性與病》，同前，頁67。
62. J-K. Huysmans，《格呂瓦德》，同前，頁12。

1508-12)、拉斐爾完成了「西寺庭聖母」(Sistine Madonna, 1513)。它們共同代表着當時歐洲藝術的最高成就，但是處於多麼典型的兩個極端：同樣是宗教題材，米開朗基羅和拉斐爾那極富視覺愉悅性的壯麗場面、健碩或甜蜜的優美人體、在神蹟面前的一派欣喜讚歎之情，處處與格呂瓦德截然相反。

即便在同族同代的畫家中，格呂瓦德仍然是個另類。德國十六世紀美術有「丟勒文藝復興」之稱，作為當時地位至高無上的繪畫大師，丟勒作品所展現的世界，濃縮了德國文藝復興美術的主流，而他在一切方面都與格呂瓦德迥然不同，是分析格呂瓦德的一個很好的參照系。

德國文藝復興美術由於脫胎於晚期哥特風格，又缺少古希臘羅馬那樣的宏偉傳統，實際上比意大利更早地出現了矯飾主義(Mannerism)傾向，偏重繁瑣細膩的寫實和刻意雕琢的造型樣式，並被木刻和鐫版畫的盛行所加劇。到格呂瓦德時，正當浮誇的矯飾主義風格在德國素描藝術中達到巔峰，丟勒沉溺於一種複雜精致、優雅流暢的線條技術以及使公眾眼花繚亂、過目難忘的明顯企圖，他的輪廓線精確堅實，排列井然有序，曲線以平行的規律舒展，影線也是經過深思熟慮和周密計劃的，以交叉出的規則圖案完成較深較暗的強度部分，哪怕在使用粉筆、炭筆、毛筆等軟材料時也不例外。格呂瓦德的輪廓線和影線則暴露了敏感的躊躇，帶有膽怯不安、甚至粗枝大葉的痕跡，他的平行線和交叉線不規則，駁雜而游移不定，有一種近乎抽象的效果，沒有絲毫丟勒那種炫技和鋪張揚厲的姿態，非常有感染力。格呂瓦德不是像丟勒那樣強調構成機理上的重點部位，力求營造完美的意象，而是以強有力的密集筆觸突出那些富於表現力的醜陋局部，彷彿是自然的直接倒

影，一切都屈服於對真相的誠實洞察。丟勒的作品是形式主義和高度理性的，而格呂瓦德在概念上是主觀的、精神性的，類似的進路使偉大的現代畫家梵高 (van Gogh) 卓爾不群，他們在本質上的共同聯繫是遵循直覺的動態韻律將整個區域以筆觸的規則塗層覆蓋。這種「反漂亮筆法」(anti-calligraphy) 的畫風蓄意地粗野不羈和不合時宜，表達了格呂瓦德剛健的感覺，以及對時髦炫技和媚俗的優雅的嫌惡，在丟勒時代的德國畫家中是個最特殊的例外。以如此主觀和個人化的方式對流行趣味的蓄意冒犯直到巴洛克時期才再度出現。[63]「格呂瓦德在同時代的德國藝術家中是非同尋常的……即便他的素描也以自由散漫而柔和的輪廓及色彩斑斕的氛圍為特徵，與繪畫的親近性多過木刻或雕版的寫實規範。從伊森海姆祭壇畫的手法判斷，對版畫複製術的回避不啻一種審美上的選擇：一個不允許任何因素干擾他那畫家感覺的決定。」[64]在格呂瓦德的某些素描草圖中，有一種自我噴發的高度主觀性、極為先鋒的表現形式、脫離一切公認價值標準的自由感，彷彿直接來自他存在的核心，毫不希圖「偉大」，與文藝復興繪畫大師中的通行風格形成鮮明對照。丟勒是一位有着鋒利機敏的目光、穩健有力的雙手的勤勉巨匠，格呂瓦德更像一個心不在焉的白日夢者，凝望着遙遠的幻象，顫抖的手在紙上塗下即興創作。即使在必須以「官方」方式行事的時候，格呂瓦德的主觀創造性仍然拒斥着常規模式和定則；丟勒恰恰相反，他的理性約束使個人因素服從於風格的需要，服從於「手藝」和精致優美的表現。「格呂瓦德的素描與其時代全

63. 對格呂瓦德和丟勒的線條技法的分析，參見Eberhard Ruhmer，《格呂瓦德素描全集》(*Grunewald Drawings.* Complete edition. London: Phaidon Press, 1970)，頁17-20。
64. Andree Hayum，《伊森海姆祭壇畫》，同前，頁68。

然絕緣，懸着在切實和失重之間的刀鋒上。他對時代風尚毫不讓步，極少與丟勒耀武揚威的精湛技藝遙相競爭。普遍公認，他並不希望自己與以丟勒為主導的十六世紀早期官方繪畫風格扯上關係……他顯然也不想倣效拉斐爾及其追隨者華麗花哨、官能愉悅的筆法，或米開朗基羅及其學派的矯飾主義者那造型性的、雄渾魁偉的風格。」[65]但是，格呂瓦德的素描不僅像丟勒那樣展示了對線條和造型形式的嫻熟技藝，還展示了其他畫家所沒有的、駕馭光線的高超才能，在他手中，光線變得像色彩般具有魔術特徵，包含了精神品性。[66]而且，所謂的「未完成習作」在格呂瓦德的素描中實際上並不存在，所有作品均體現出相當的完美和完整性。[67]

格呂瓦德在色彩和光線方面的貢獻是開創性的。他是「最早進行下列藝術實踐的美術家之一，他解決了色彩與光線的對比關係問題，探索在空間的無限深遠中表現突破印象的手法，探索描繪陽光與夜間一片昏暗的手法」。[68]丟勒的色彩是固態的、反光的，帶有北方寒冷硬朗的色調，變化的處理勻淨妥帖、四平八穩。格呂瓦德的色彩是半透明的，彷彿由染了色的光線編織而成，從內部向外閃耀着光芒。在他最早的作品「基督受辱」(*Mocking of Christ*, 1503) 中，色彩在某些局部形成暗淡而輕盈的和諧，而在其他局部，色彩以深處熾熱的亮度燃燒，在陰霾的背景上放射出奇彩，顏色的變調具有熱烈的音樂節奏，並在效果上形成戲劇化的層次和統一。「這樣的色彩，自從十四世紀

65. Eberhard Ruhmer，《格呂瓦德素描全集》，同前，頁21。
66. Otto Benesch，《德國繪畫：從丟勒到荷爾拜因》，同前，頁86。
67. Michael Meier，〈藝術家及其作品〉，同前，頁26。
68. 蘇聯美術科學院美術理論與美術研究所編，《文藝復興歐洲藝術》，下卷，同前，頁536。

波西米亞和萊茵河的大師們之後，在德國繪畫中就沒出現過。」[69]有學者推測，格呂瓦德曾經到奧格斯堡(Augsburg)師從於老荷爾拜因，因為只有在奧格斯堡學派的畫作中方能找到與他近似的色彩，但是這些畫作缺乏格呂瓦德那種「不可思議的強度和敏銳、現實主義和白日幻象的融合，這只能解釋為一個具有無與倫比天賦的藝術家才華橫溢的獨創力」。[70]在格呂瓦德晚期作品「斯圖帕聖母」(*Stuppach Madonna*)中，他放棄了切實的三維造型和丟勒那種明確的輪廓勾勒，一切都以帶有氣氛深度感的平坦色彩表面來呈現，這表面由顏料塗層疊加而成，上層往往是半透明的，下面的塗層半隱半現，在清晰和模糊之間交替變幻，結果是光線的奇蹟戲劇，使聖母的形象在周遭氛圍中顯得更加穩固。這幅畫在精神品性和與自然的親合方面甚至超過了伊森海姆祭壇畫。[71]格呂瓦德的形式是情感的容器，光線、色彩和線條的技巧僅僅用於表現內在情感，對顏色的選擇完全由所希圖的情感效果決定；丟勒關心的是形式本身的精確性，他的色彩是對自然細緻入微的科學考察的結果，他在寫生畫裏對此做了忠實的還原，在概念性作品裏則依據美的形式法則加以理想化的修正，缺乏格呂瓦德色彩中那股生命的呼吸。

丟勒畢其一生孜孜不倦地追求美的黃金律，他兩度遠遊意大利吸取新知，縝密地計算正當的繪畫比例，不惜動用圓規和尺來量度所達成的和諧形式。格呂瓦德的藝術以給精神活動以視覺表現為旨趣，他的形式語言完全漠視丟勒那種對精確性的考慮，被推到了繪畫表現形式的極端。

69. Otto Benesch，《德國繪畫：從丟勒到荷爾拜因》，同前，頁48。
70. 同上，頁48-50。
71. 同上，頁117。

「在馬蒂斯身上，存活着過去中世紀偉大宗教心靈的精神；他表露了往昔神秘的、幻象的和迷醉的最極致體驗，逼近了教會體制系統的容忍力和可能性的極限。他那表現的掙扎幾乎脹裂了形式的邊界」，「馬蒂斯毫不關心丟勒在第二次意大利之旅後致力於的比例正確呈現……『正確的』形式對馬蒂斯毫無意義：他為達成所希圖的表現效果而欣然犧牲它。」[72]「他並沒有像丟勒一樣，奮力想成為異於純藝匠的人物，或者被晚期哥特宗教藝術的固定傳統所羈絆。雖然他熟悉意大利藝術的偉大發現，但是只在它們合乎他對藝術功能的看法時才加以應用……對他而言，藝術並不是要探究潛藏的美的法則，藝術只有一個目標，也就是中世紀一切宗教藝術的目標——用圖畫來提供教義，宣揚教會所倡導的神聖真理。」[73]格呂瓦德與丟勒之間最根本的區別在以下研究者的評論中得到了經典表述——拉默（Eberhard Ruhmer）：「丟勒的注意力集中於此世，格呂瓦德則對形而上者保持醒覺。」[74]「丟勒的藝術是精巧的、客觀的、理想主義的，討人喜歡。格呂瓦德極度敏感的藝術是難以估量的特殊個案。他不去尋求有形的、可操控的、具體的價值意義——他往相反方向尋求。格呂瓦德的藝術如此主觀，無法在風格上以學院手法進行模倣。丟勒學生的作品可以完美到與老師亂真，而對格呂瓦德的模倣根本不可能……他有一種極度的原創性、元氣淋漓的主觀性和深刻的精神性。」[75]潘諾夫斯基：「格呂瓦德是基督教神秘主義者……而丟勒再虔誠，本質上還是人文主義者。」「格呂瓦德是詩

72. 同上，頁84-85。
73. E.H. Gombrich，《藝術的故事》，同前，頁257。
74. Eberhard Ruhmer，《格呂瓦德素描全集》，同前，頁20。
75. Eberhard Ruhmer，《格呂瓦德的光輝》（*Grunewalds Ausstrahlung*），頁173-174，轉引自Eugene Monick，《格呂瓦德筆下基督身體的罪、性與病》，同前，頁64。

人，丟勒儘管有着熱烈的想象力，卻仍然是個科學家。」[76]莫尼克(Eugene Monick)：「人們欽佩丟勒作品的圓熟技巧和包羅萬象，欽佩他對新知的融會貫通，卻會在伊森海姆的『基督受難』面前感動得落淚。」[77]作為一般意義上的藝術家，格呂瓦德的成就遠遠不如丟勒，但是他的宗教繪畫達到了丟勒永遠無法企及的高度，其神性的光輝使丟勒筆下崇高的人黯然失色。所以沃爾夫林會發出這樣的感慨：「格呂瓦德在丟勒看來一定很恐怖：丟勒一生的全部作品在這樣的藝術面前均被質疑。」[78]

丟勒的成就是經過漫長的磨礪逐漸完善的，而格呂瓦德最初的作品就顯示了驚人的成熟。格呂瓦德那份橫空出世的天才或許會讓人誤以為他是在突如其來的瞬間靈感驅使下創作，然而整個伊森海姆祭壇畫的概念、構圖的細節、顏色的和諧或衝突都是精確計算的結果，是狂想和清醒節制的完美結合。X光透視顯示，格呂瓦德是以一種艱苦的方式工作，伊森海姆祭壇的每幅畫都經過了無數修改。以「基督受難」為例：基督的頭原來沒有垂得這麼低，他右臂的輪廓線比目前看到的要低將近一英寸；抹大拉原本是筆直地站立着，她的披風向後垂在一個後來消失了的天使身上；福音約翰最初只是支撐着聖母而不是緊緊摟着她，他的右臂沒有伸得這麼長，右手指的位置也有很大改動；聖母的眼睛本來是睜開的；施洗約翰的右手也被修改過——一切都是兢兢業業的努力和至高技藝的產物，一切

76. Erwin Panofsky，《丟勒的生平與藝術》(*The Life and Art of Albrecht Durer*. Princeton: Princeton University Press, 1955)，頁230。
77. Eugene Monick，《格呂瓦德筆下基督身體的罪、性與病》，同前，頁63。
78. H. Wolfflin，《自傳，信件》(*Autobiographie, Briefe*, 1982)，頁206轉引自Andree Hayum，《伊森海姆祭壇畫》，同前，頁184。

改進都是為了最大限度地強化表現力。[79]

正如許多不容易為人所理解的大師的共同命運，格呂瓦德一方面被誤認為是陳舊的保守派，另一方面又被人謬托知己地當成現代藝術流派的開山鼻祖。許多藝術史學家將格呂瓦德的繪畫歸在哥特晚期，例如布克哈德(Burkhard)說他是「德國中世紀最後也是最偉大的藝術家」，[80]沃林格(Worringer)說格呂瓦德的作品是對哥特風格的「繪畫藝術上的歎惋」。[81]——這肯定是錯的。從前述對格呂瓦德的繪畫的分析可以看到，他雖然有意識地借鑒了哥特繪畫的構圖手段，但那是一種創新性的融合，而且在技術上無疑是屬於文藝復興時期的。貢布里希讚譽道：「格呂瓦德的作品再度提醒我們，一位藝術家可以不是『進步的』，但的確是非常偉大的；因為藝術的偉大性並不在於有無新發現。」[82]——這話也只說對了一半，因為無論從色彩和光線方面的探索還是從主觀表現的鋌而走險來說，格呂瓦德的繪畫都有無庸質疑的先鋒性，正是這種先鋒性使二十世紀表現主義(Expressionism)畫家將他視為先驅。表現主義畫家在現代社會中感到尖銳的孤立，希望從往昔藝術的超越、無限和絕對中找到肯定，這典範即格呂瓦德，伊森海姆祭壇畫被理解為追隨內涵和構成的直覺邏輯而非自然邏輯的自由創作，穿透了人類情感的核心，創造了突破實存表像的真理。[83]蒂利希不僅將它當作宗教藝術的神律(theonomy)理

79. Michael Meier，〈藝術家及其作品〉，同前，頁25-37。
80. Arthur Burkhard，《馬蒂斯．格呂瓦德》(*Matthias Grunewald*)，頁84轉引自Eugene Monick，《格呂瓦德筆下基督身體的罪、性與病》，同前，頁72。
81. Wilhem Worringer，《哥特風格的形式問題》(*Formprobleme der Gotik*. München, 1908)，頁78轉引自Andree Hayum，《伊森海姆祭壇畫》，同前，頁125。
82. E.H. Gombrich，《藝術的故事》，同前，頁259。
83. Peter Seiz，《德國表現主義繪畫》(*German Expressionist Painting*. Berkeley and L. A.: University of California Press, 1974)，頁17-18。

想，[84]還結合他那「宗教藝術是表現主義的」命題，宣稱格呂瓦德的繪畫「顯示了表現主義絕不是一種現代的發明」。[85]但是，格呂瓦德的構成非但沒有像表現主義繪畫那樣瓦解，反倒是均衡、穩定、完整的，他對人物的扭曲和變形也從未使它們喪失自然特徵。研究者指出，「儘管伊森海姆祭壇畫表面看來是非正統的，但它對廣大宗教觀眾的直接感染力確鑿無疑。而表現主義畫家的變形是孤立的，與虔敬的品性漠不相關，永遠不會擁有所渴望的公眾吸引力」。[86]筆者同意拉默對這兩種歷史定位的批判和他最終的結論：「我們必須謹記，格呂瓦德乃是自成派別的藝術家。這種『另類』與質量上的卓越共同確立了他的偉大，使他成為超越同時代人和自身背景的大師級畫家。」「這樣的偉大在歷史的任何時期都是可能的，只不過它在何種主觀形式中找到自身表達，直至二十世紀才被充分理解。」[87]

四、結語

具有諷刺意味的是，一八八〇年柏林美術館和紐倫堡的德國美術館一致拒絕收購格呂瓦德那「有史以來最偉大的德國繪畫」；[88]研究格呂瓦德的第一個專家施密德(H.A. Schmid)回憶道，直到一九〇〇年，都沒有出版商願意出版他的專論；一戰爆發期間，為了格呂瓦德作品在德國的收藏保護問題，還得表現主義畫家們出面奔走呼籲。[89]除

84. Paul Tillich，〈藝術與社會〉(Art and Society)及〈現代藝術中的存在主義成分〉(Existentialist Aspects of Modern Art)，見《論藝術與建築》，同前，頁33-36、92-99。
85. Paul Tillich，〈現代藝術中的存在主義成分〉，同前，頁99。
86. Peter Seiz，《德國表現主義繪畫》，同前，頁18。
87. Eberhard Ruhmer，《格呂瓦德素描全集》，同前，頁12、21。
88. Peter Seiz，《德國表現主義繪畫》，同前，頁16。
89. Andree Hayum，《伊森海姆祭壇畫》，同前，頁120、125。

了官方藝術界的冷遇，更發人深省的是以非常迂迴的方式來自政治意識形態方面的排斥。一九三四年，正處在創作巔峰時期的欣德米特(1895-1963)以伊森海姆祭壇畫為素材寫下了力作《畫家馬蒂斯交響曲》(*Mathis der Maler*)，計劃由富特文格勒(Furtwangler)指揮柏林愛樂演出。欣德米特自述道，寫這部作品的原因是由於他想不出比格呂瓦德「更真實、更富爭議性、在人格和藝術上更感人的形象……儘管他熟知當時文藝復興精巧的藝術時尚，卻選擇了在自己作品中將往昔的題材和風格發展到難以逾越的完滿地步，很像兩百年後的巴赫，在音樂的進步洪流中以保守派的面目出現。馬蒂斯置身於強有力的國家和教會的機制中……但他的畫作清晰地表明了，那個時代狂野的騷動連同其苦難、病痛和戰爭，是如何深刻地影響了他。」[90]欣德米特在作品裏有意無意地將自己的際遇投射在格呂瓦德身上，一方面因為他本人經過爵士樂和無調性音樂等實驗之後，選擇了回歸到以巴赫為典範的巴洛克音樂傳統，與形式和技法手段花樣翻新的前衛音樂抗衡；另一個更逼切的問題是如何在三十年代德國危險的政治氣候中為純藝術的正當性辯護。在交響曲的藍本、歌劇《畫家馬蒂斯》裏，欣德米特借格呂瓦德之口給出了這樣的答辯：「使你的全部創造成為對上帝的奉獻，祂將無所不在／謙卑侍奉同胞，用最偉大的技藝慷慨獻上你最神聖的本性／你將既被縛又自由：故土裏茁壯的樹。」[91]這個虛構的自白表達了欣德米特對格呂瓦德的透徹理解。在格呂瓦德那裏，由基督體現的上帝之道無疑具有至高無上的權威性，是必須聆聽、信賴、

90. David Neumeyer，《保羅．欣德米特的音樂》(*The Music of Paul Hindemith*. New Haven: Yale University Press, 1986)，頁100。
91. 同上，頁101。

服從的唯一真理，捨此之外啟示沒有別的源泉，即便是教會的欽定學說也不能凌駕其上，遑論世俗權力。《畫家馬蒂斯交響曲》以德國古民謠「三位天使之歌」開始，以格里高利聖詠 (Gregorian chant)「讚美救主」和「哈利路亞」結尾——這樣一部作品居然大大開罪希特勒，納粹當局組織了政治聲討並勒令禁演，欣德米特為此遭到逼害而流亡瑞士。[92]

歷史往往有驚人的巧合。就在欣德米特寫下《畫家馬蒂斯》的同年，巴特起草了反納粹檄文《巴門宣言》(*The Barmen Theological Declaration*)，以上帝之道向政治意識形態公開宣戰，結果被撤銷了在波恩大學的教職，次年又被納粹當局驅逐出德國，最後也是回到瑞士。在格呂瓦德、巴赫、巴特之間，有一種極其微妙的內在契合：他們都是悖論性的人物，保守派的面目之下掩藏的是真正的先鋒性，以回歸傳統的方式顛覆同時代人趨之若鶩的潮流，毫不炫技而技壓群雄，一切以榮耀上帝為指歸，因在恩典和奧秘面前的謙卑而偉大。巴特在《教會教義學》(*Church Dogmatics*) 和《羅馬書釋義》(*The Epistle to the Romans*) 裏多次提到格呂瓦德的伊森海姆祭壇畫，並用對它的描述來作為自然神學批判的最後總結，說明若非恩典自上而下之降臨，從人到神並無通路，僅僅由於上帝在耶穌基督裏惠予的自我啟示，不可能認識的才成為可能的，但已經啟示出來的上帝仍然是隱匿的，在耶穌基督裏對上帝神性的認識，與上帝在道成肉身裏的隱秘性，是悖理地同一的，啟示的奧秘永遠不會對有限的世界直接開敞，而教會的使命正是像施

92. 參見《畫家馬蒂斯交響曲》(*Mathis der Maler Symphony*). Sleeve notes, by Michael Steinberg, DECCA, 421 523-2, 1988。K. Shadwick，《吉尼斯古典音樂大師》，沈旋等譯 (上海：上海辭書出版社，2001)，頁295-297；林逸聰，《音樂聖經》(北京：華夏出版社，1999)，頁603-605。

洗約翰那樣的見證者。[93]格呂瓦德的繪畫輝煌地證明，視覺藝術不僅是聖經敘事或信仰體系的輔助性圖解工具，它本身就可以成為神學真理的一種特殊言說，而且是一種有強大感召力的言說。在巴特看來，他所堅持的一種恰切的基督論在格呂瓦德的繪畫裏成為明明可見的；同理，他的神學表述也與格呂瓦德的繪畫互為印證。巴特對《羅馬書》的以下釋義幾乎是對格呂瓦德的藝術的最好概括：

經文：「那叫死人復活、使無變為有的上帝」(4:17b)

釋義：「……這裏只有生與死、有與無之間最終的、無與倫比的矛盾，無處逃避。當生在世上的人除了死亡和非存在一無所見的時候，信仰將生命和存在握在手中；反之，當他將滿有血氣的生命握在手中，死亡和非存在顯露出來。我們看到，亞伯拉罕的形象就站在這條臨界線的強烈光芒中。拓寬、伸長、延展或增大臨界線兩邊的東西以圖越界是不可能的。從另一邊來看，這種延伸就等於死亡和非存在；從這邊來看，那種皺縮也無異於死亡和非存在。只有似乎不可能的『負負得正』才可以解決這個雙邊否定的兩難。這種關係一舉消解了兩個否定，是它們真正的意義和力量。為了使死的活過來，活着的必須死去。為了使無變為有，有的必須變為無。這裏是知曉的不可能，復活的不可能，上帝、造物主和救贖者的不可能，在祂之中，『此』和『彼』是同一的。亞伯拉罕被信仰帶入不可能性的領地，而信仰本身就是個非歷史和不可能的因素，它使可能性成為可能、使歷史得以確立。類似的信仰出現在柏拉圖哲學的邊陲之地，出現在格呂瓦德和托斯妥也夫斯基

93. Karl Barth，《教會教義學》(*Church Dogmatics*. 卷 I 第2部分，G.W. Bromiley & T. F. Torrance譯，Edinburgh: T&T Clark, 1956)，頁124-125。

的藝術中，以及路德的宗教裏。……上帝是全然的否定。祂既是『此』又是『彼』。祂是否定之否定，在其中，他世和此世往返衝突。祂是我們的死亡之死、我們的非存在之不存在。祂創造生命，將萬物帶入存在。這位上帝，在祂之中轉化萬物——我看見一個新天新地——是亞伯拉罕的信仰，自存之光的閃耀，創世紀的記載，一切歷史的邏各斯(Logos)。」[94]

94. Karl Barth，《羅馬書釋義》(*The Epistle to the Romans*，譯自第六版，Edwyn C. Hoskyns譯，London: Oxford University Press, 1933)，頁141-142。