第五章、拉斐爾的繪畫所透顯的美學

文藝復興時期的人們，總認為中世紀的一切都是十分落後、不優美、毫無可取之處的，尤其完全為了宗教的目的而生或死，人生在世遭受苦難是應該的，總是將期盼寄託在更美好的天國來世。他們以這樣的中古黑暗時代為恥，希望能完全的抹滅掉這段不光彩、黑暗的一個時代記憶。基於此種心裡，希望能夠完全避談中世紀的一切，直接跳回之前光輝燦爛的古希臘、羅馬文明，重新找尋源頭以獲得重生的力量。因而，在這種訴求中，自然而然地，文藝復興時期的藝術方面便標榜著「復古」，意即恢復古希臘、羅馬的古典藝術風格，包括崇尚自然寫實、講究協調、均衡、優雅、以及特別注意人體裸身的描繪…等，所以欲瞭解拉斐爾的繪畫藝術，雖然他的作品被稱為是「盛期文藝復興」的代表，但首先必須先回歸到古希臘、羅馬時代的藝術風格、美學思維開始，然後進一步探討文藝復興前期剛開始模仿古代「復古」的藝術風格、型態是如何呈現的，接著描述如何由這樣的「仿古」到「創新」過程，其中經歷了怎樣的轉變、刺激、衝突和調和，最後走出適合這個時代、獨樹一格的作品風格。拉斐爾可說是最後（義大利文藝復興盛期）集大成者，是一位綜合型的畫家。

為了要瞭解拉斐爾獨特且令人折服不已的美學思想，我們從與他同時代藝術家的藝術風格以及背後的美學思維來探討起；因為雖說是「復古」，但真正呈現出來的藝術哲學與作畫標準是否完全與他們想追求的古希臘、羅馬一模一樣，還是個問題。是否有可能無形中摻雜了中世紀的風格演變[1]、或是不僅止於「模仿」，更有可能像破繭而出的蝴蝶，形成另一種嶄新的風格出現，這都是可以好好探討一番的問題；然後將目標慢慢縮小至當時期義大利的畫家或畫派呈現怎樣的風格，或是怎樣的風格才能引領風騷，歷久不衰。

經由上述一層一層的抽絲剝繭，最後便可深入拉斐爾美學的中心思想與其藝術哲學，這樣的結果當然也可以說是整個文藝復興時期最顯目的藝術果實（因為拉斐爾的繪畫藝術被公認為融合當代佛羅倫斯畫派大師達芬奇與米開朗基羅二人的特點）。在我們把拉斐爾的藝術創作放在整個歐洲歷史、或是義大利歷史中來討論時，除了釐清藝術演變的脈絡外，當然最重要的是瞭解社會文化史與藝術史之間的互相影響的情況。這是比較難以呈現出的部分，但也是比較有意義的，因為它能幫助我們看的更透徹，對於一些脈絡演變有跡可尋，不會如無頭蒼蠅一般棲棲遑遑，找不

[1] Gérard Legrand 原著, *L'Art de la Renaissance*,董強等譯,《文藝復興藝術》,台北:閣林國際圖書有限公司,2002,6 頁。甚至有人一度說過文藝復興實際上不過是「中世紀的沒落」而已，在其多樣化的表現之中，文藝復興似乎是處於中世紀經院學派（探討柏拉圖、亞里斯多德），甚至是封建體制的輝煌顛峰。

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

著頭緒。

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

第一節　美學的幾個重要課題

一、「模仿」與「表現」

（一）模仿（imitation，即「再現」）

藝術的本質，說穿了便是從正確的「模仿」開始[2]；如一座雕像的目的就是要能逼真的模仿一個真實、活生生的人，把它生動的呈現；一幅畫則是刻畫真實的人物與姿態，按照現實自然界所提供的形象描繪室內的擺設景物或是室外的自然風光，儘可能地給大眾最明確最忠實的形象。假如形象表現得不夠充分或不正確，就會給人「假假的」感覺，美感不復存在。既然藝術家們所創作的藝術品是從「模仿」而來，那麼「模仿」的對象為何呢？當然是自然界的萬事萬物，所以我們又把這樣的藝術風格、手法稱作「再現」，意即藝術創作是經過畫家之手、之眼，把自然界的事物再度呈現出來，可能是「再現」於畫布上、牆壁上或是雕塑上。

（二）表現（representation）

如前所述，藝術的本質在剛開始是以忠實的模仿自然為美，可是倒過來說，是不是完全正確的模仿必定產生最具美感的作品？眾所皆知事實並不如此。以雕塑而言，用模子澆鑄是複製一件真實物件最忠實的作法，可是一件澆鑄產生的作品不如一個好的雕塑；繪畫也是一樣，攝影無疑是最能把實物與形體複製出來，達到完全一樣，毫無錯誤的目標，不過似乎沒有人將攝影與繪畫相提並論。據此，藝術應當力求形似的是客體的某些部分而非全部，有時藝術家過份正確的模仿給人的不是美感，而是反感，甚至令人作噁，如雕塑所採用的材質通常只有一個顏色，也許是青銅色，也許是雲石、大理石的顏色，而且雕像的眼睛沒有眼球，但也因為色調的單純和淡然的表情構成雕像的美，如果一個雕像從眼睛、頭髮、服飾都裝扮的與真實的一樣，可以說就失去雕像純粹的美感了。繪畫也是如此，一模一樣的臨摹，用相機就可以做到，何必麻煩用畫的，便是經由繪畫將人物的表情、野心、型態、姿勢、激情透過畫家的眼、心、手重新表達出來，需要表達的不僅是肉體單純的外表，而是與其相連接的各個部分的關係複製出來，這不僅止於單純、或機械式的模仿，我們稱之為「表現」。但當藝術家以為對事物的認識已經到了無法再有更進一步的瞭解、認為已達窮盡的境界，沒有新東西可發現時，就會慢慢地離開自然界活生生的模仿客體，而轉向依靠經驗蒐集而來相當數量的形式、運用越來越高明的技法、越

[2] 范明生，《西方美學通史》，第一卷，古希臘羅馬美學，上海：上海文藝出版社，1999，第一篇第一章，第二篇第七、八章。模仿說是人類同世界建立聯繫方式最早的一種解釋，如古希臘哲學家畢達哥拉斯把「數」當成萬物依照此模仿而成的范型（或原型）；柏拉圖的理念論中有模仿的觀念，世間的實物便是模仿理念分有而來；亞里士多德更是強調模仿的積極面，模仿成了人學習自然典範的一種技藝，是出於人的天性、本能；以致於後來的美學、審美方面的觀念均從模仿開始。

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

來越驚人的姿勢…到了技巧高於一切的情形下，就不再是模仿而是表現了[3]。所以，喬治・桑塔耶那（Jeorge Santayana）[4]賦予「表現」一詞的涵意為：用來決定事物美或不美的含意；亦即是認為「表現」為經驗能授予的任何一個形象，而這個形象使之能在心靈中喚起另一個形象的能力，它能促成事物的審美變化，因此，這個表現力本身就構成一種審美價值。喬治・桑塔耶那的美學，認為美是一種價值，不是真實；是一種快感的客觀化，一種擬人化的作用[5]。

二、美的基本構成要素

「美」是一個十分抽象的概念，似是難以掌握，但當它出現時，大家都可以感受到。古典希臘的藝術，一直以來都是公認近乎完美的典型，不論是建築，或是裝飾其上的壁畫、雕塑，總讓人流連忘返、驚歎不已！這讓人不禁想問一個問題：「為什麼？」不論是藝術界或是一般社會大眾，都會自然而然稱呼古典作品為「優秀的」、「理想的」、「優美的」。到底希臘藝術品能夠取得如此優越性地位的原因和基礎為何？曾有人歸結於氣候的影響[6]，藝術發展就像植物的種子，需要溫暖的氣溫，濕潤的雨水，充沛的陽光，肥沃的土壤才能萌芽，以此項論點觀之，古希臘的自然地理條件是十分優越的；另一部分原因歸結於希臘當時國家型態體制和管理，意即我們耳熟能詳的「城邦政治」以及由此而產生相應的思維方式。這樣的政治型態，有一個十分可貴的特點，那就是「自由」。希臘人很早就開始獨立思考，不斷地進行對真理的追求，淵博的學問隨手可得，即使在市集中也有探討宇宙人生真理的爭論在進行著，一個慣於思考的人，他的心靈、藝術的境界、美的哲學自然而然優越於其他民族。當然希臘人對藝術家的尊重更是促使古希臘的藝術發展處於蓬勃興盛的情況。一般來說，希臘人對藝術或各種工藝領域中表現的完美技巧，都會給予高度評價，因而即使在一些冷門的領域內，只要是優秀的技師都可以使自己的名字流芳百世。甚者，希臘人把許多他們認為特殊的物品冠以製造者的名字，這些名稱也會隨之傳世；另外，也曾有傑出的藝術家被冠以「神聖的」的稱號，凡此種種，無不說明，在希臘，藝術家的地位令人心動莫名。最後，古希臘人他們日常生活中大量使用、傳播這些藝術品的高頻率，也是重要原因之一。「美」的構成要件歸納成幾個要素：「和諧」（harmony）、「勻稱」（proportion）、「對稱」（symmetry），意即繪畫上的構圖、比例、色彩均要合乎上述原則，局部和整體的關係，局部與局部之間的關係，

---

[3] Hippolyte Adolphe Taine 原著,***The Nature of Art,***世界文學名著經典第一輯，《藝術哲學》，長春：時代文藝出版社，2004，12 頁。

[4] 朱狄，《當代西方美學》，台北：谷風出版社，1988，52 頁。喬治・桑塔耶那（Jeorge Santayana），為現代美國最早、最著名的哲學家和美學家。他的第一部美學著作即 1896 年寫的《美的感覺》（紐約 1896 年出版）。

[5] 劉昌元，《西方美學導論》，台北：聯經，1994，56～57 頁。

[6] Wincklemann 著，邵大箴譯，《論古代藝術》，北京：中國人民大學出版社，1989，134 頁。

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

除了表現出真實外，也要表現出超越凡界的一種不朽的恬靜。

三、「美」、「善」與「真」的關係

古希臘的藝術現在廣為人知的大多是以人體為模仿對象的雕塑，因為他們認為最美的形象便是存在於人體，即使是希臘的神也是以人的形象出現，只不過神比人更高大、更強壯、更美，反過來說，特別美、特別高大的人則近似於神。荷馬史詩《奧德賽》中好幾次講到，于里斯或泰雷馬卡斯突然遇見一個又高又美的人，就問他是不是神？[7]《伊里亞德》中當看見特洛伊的海倫時，也嘆道這樣美的一個女人根本不是人而是女神了。也就是說「美」是一種終極的表現，包括「善」、「真」及所有完善的一面。這也可以從古希臘哲學家們提出的哲學觀點中找到蛛絲馬跡，希臘文的「美」（kalon）確有「完美」或「善」的意思[8]，但正好暴露了當時所謂的「美」，還不是純粹的審美範疇，而是帶有形而上、先驗的部分，意即藝術美尚未成為真正獨立的課題，但是卻是當時理論思維的一個特點，美學史的演變有了出發、著力點，漸漸醞釀發展。把「美」與「善」視為一體，最著名的便是柏拉圖的哲學學說。他認為外表的美、現象界的美、形式的美，並不是實質、本質、真正的美，所謂的「美」是一種「理念」或是「美」的本身，在柏拉圖的學說體系裡，「善」是最高的本體和絕對的存在原則，就這樣，柏拉圖把倫理道德中「善」的因素也放了進去，從此，「美」和道德判斷開始了夾纏不清的長期依存，到底是讓「美」的範疇更為廣泛，還是更讓人對「美」這個觀念難以掌握分辨。

另外，由於古代希臘對於人體的喜愛，認為人由神創造，而神是依據自己的形象創造出人，因此完善的人就與神一般。所以對於人體的描繪會盡量真實，越能表現真的一面，就越接近神當初所創造的型態，如此一來，古代希臘的雕刻對於人體的真實比例掌握得十分透徹，這也是影響拉斐爾的地方，描繪得越接近真實、越忠於自然，就越接近「美」，「美」與「真」以及「善」的關係就因此而變成古代希臘藝術家一併追求的目標。

四、「先驗」（a priori）和「後驗」（a posteriori）

古希臘的哲學家，都在致力於思考天生萬物的本源為何的問題，想要找出一個最原始、最基本、最初的以及最簡單的構成元素；因此對於「美」這個範疇，也想像當時代哲學思維一樣，要找到「美」的本體論，對於「美」是從何而來或是從何產生？提出許多觀點，其中分為兩大類：一類是源自於上帝（或大自然），這一類的

[7] 轉引 Hippolyte Adolphe Taine 原著,***The Nature of Art,***世界文學名著經典第一輯，《藝術哲學》，長春：時代文藝出版社，2004，220 頁。

[8] 張弘，《美之魅—20 世紀前的西方藝術和審美沈思》，上海漢語大辭典出版社，2004 年，41 頁。

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

美被視為神聖的屬性，並不來自經驗可感的世界，而是一種「理念」，而這個「理念」是從上帝的神聖屬性中「流溢」而來，被稱為「先驗」；另一種則是來自於經驗界中不斷體驗，然後綜合所有美的部分，從而創造出美，此為「後驗」的美學思維。但究竟是哪一種才能體現真正「美」這個概念，仍舊爭論不休，難有定論。如果美是屬於上帝的，那麼人類會有美的感受，便來自於對神性的崇拜或感應，這樣的美是難以經由人類的經驗界或感官得知，只能盡量模仿大自然之物，並依據心中的「理念」來創作，這個「理念」來自於上帝，透過這個才有可能達到「美」的境界，這一派的說法便強調藝術家在創作時，要依據的不是經驗界或感官獲得的訊息，而是要從藝術家自己的心中理念出發。如果是「後驗」的美學觀，便會強調不斷地臨摹、練習，務必仔細觀察大自然界中的萬事萬物，把許多細小部分都拆開來研究，反覆觀察，最後綜合各個部分最美合而為一整體，「美」就被發現或創造出來。

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

第二節　拉斐爾作品所呈現的和諧美

拉斐爾可以說是充分把握了古希臘所謂「和諧」的極致美感，從他的作品中深深體會到古希臘藝術的此項特質，並將之發揚光大，達到一個他身處時代中無人可及的地位。溫克爾曼認為拉斐爾描繪人物比例如此對稱、和諧、完美，便是學自古代希臘藝術家對人體各部位和身體整體比例美早已確定的普遍觀念[9]，用人的理智創造出來的、包含精神性的自然，這種觀念無疑是高於自然的。拉斐爾便是運用這樣的原型，創作出《嘉拉提亞》(Galatea）的。拉斐爾筆下的人物不但具有形似，同時加以美化，這樣的方式也是古代希臘藝術家們遵從的最高法則。無論從拉斐爾的任何一件作品中，都可以發現其畫面構圖、色彩調配、陰影明暗對稱、背景……等所有的元素都是那麼和諧地相配在一起，也就是說不只是畫面主體呈現平衡完美，就連畫中的每一個細部、環節都是那麼自然、合宜地調配在一起；由此可知，拉斐爾深受古希臘藝術「均衡」、「對稱」的美學觀影響，太過強烈的喜怒哀樂、太過扭曲、激動的身體姿勢、或任何會破壞畫面整體、讓人心緒波動起伏過劇的呈現都不會出現在拉斐爾的繪畫創作中，雖然當時仍流行的宗教畫相關題材總是含有濃厚的悲愴、哀傷、甚至恐怖等強烈情緒，但當拉斐爾在詮釋這方面的主題時，仍是能找到之間的平衡點，既能妥切的表達主題，但又不背離均衡、和諧之美，這就是拉斐爾享譽極高的天賦才能。我們會稱呼拉斐爾的作品含有深深的「古典的」氣息便是源自於其中的和諧，而這樣的「和諧美」美學觀來自古希臘哲學家對宇宙、自然、人生的探尋密切相關，拉斐爾也從中吸取了養分，形成他創作時的一個重要指標。

一、古希臘的啟發

希臘美學的產生是隨著希臘哲學的開展而來，用一些抽象觀念去解釋、推理和論證，以文學、造型藝術作為研究的主要對象，從而探討作為審美主體（subject）的人和審美客體（object）之間的相互聯繫，以及美的創造、發展和規律為何。我們可以從西元六世紀末葉開始於希臘的殖民地義大利城邦中形成的畢達哥拉斯學派為主要代表。因為希臘美學中的注重比例、和諧、模仿……等重要範疇，都是與該學派的數理研究以及宗教信仰、宇宙觀緊密的聯繫在一起。

畢達哥拉斯（約西元前 570～499 年）的哲學中，有和諧美的部分，其哲學中與美學有關連的便是數學研究的領域，意即認為「數的本原就是萬物的本原」。所有一切的萬事萬物都可以用數來表示，而萬事萬物中也都存在著某種數量關係，數在整個自然界中是居於第一位的東西，數的元素就是萬物的元素。整個宇宙就是一個和

[9] Wincklemann 著，邵大箴譯，《論古代藝術》，北京：中國人民大學出版社，1989，31 頁。

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

諧的音律表現，也就是數；並且，數和音階的一切特性也和整個宇宙的屬性和整體的安排是一致的。凡是符合某種數的比例，就是「和諧」。畢達哥拉斯學說將數看做是萬物的本原，將萬物看做是「模仿」數的產物，從而開創了「模仿說」；又由於數是萬物的本原，而將美的特質歸納於合於比例、勻稱、和諧，得出了「事物因為數而顯得美」的結論，這就把「美」與「數」結合在一起，藉由探討數理學科來使美學思想得以論證和發展。宇宙中比比皆是對立的事物，畢達哥拉斯認為在對立雙方當中只有一個代表美：「奇數、直線與正方形既善且美，與之對立者代表錯誤、邪惡、不諧」[10]。

另外，如赫拉克利特（Herakleitos，約西元前 544～483 年）的和諧觀念，表現在藝術上則是認為不論音樂、繪畫、書法等藝術都是「模仿自然」。又因為自然是從對立的東西產生和諧，而非從相同的東西產生和諧，最有力的證明便是自然界一定由雌性和雄性的配合起來；所以藝術藉由模仿自然，也必須這樣的來產生藝術品。赫拉克利特用「對立統一」的觀點，來討論藝術中美的本質，認為音調之所以美，是由於不同音調的對立鬥爭造成的和諧。色彩最美的呈現也是不同顏色，特別是對立的白色和黑色、黃色和紅色，同樣可以造成最美的、或者是給人以和諧感的顏色[11]。他的主張和畢達哥拉斯不同，也提出不同的解決之道，因為宇宙包含很多彼此似乎不能相容的對立事物，因此赫拉克利特提出：「和諧不是沒有對立，而是對立物之間的平衡。」[12]美的產生，是要讓對立的雙方在一種持續不斷的緊張中並存。而非畢達哥拉斯所謂只有一種是美，另一種則是錯誤。

一直到亞里士多德（Aristotle，384～322B.C.）的美學和諧觀，他一部份繼承古希臘畢達哥拉斯學派的主要論述，認為數理學科所探討的與美有關，但又作了更進一步的闡釋，意即美的主要形式是秩序、勻稱、穩定（確定）性，並且美有客觀標準的，醜卻是相對的：比例和諧、各部分勻稱的聯繫起來便是美，但單個部分分開來看則是醜的，所以醜是因為單部分相對於整體，不協調的存在相對於所有部分和諧的關連在一起。所以我們可以說，亞里士多德的美學思想中，和諧的概念是建立在有機整體的概念上[13]。他認為所謂的美是以人的視覺所能掌握到為準，由於人對於太大或太小的事物，難以觀察到它們的秩序、比例，特別是不能觀察到它們的整體，這對於能否感受、鑑賞其究竟美還是不美是無法下判定的，除此之外，一定要各細

[10] Umberto Eco 原著, *Storia della Bellezza*（*History of Beauty*）,彭淮棟譯，《美的歷史》，台北：聯經，2006，72 頁。
[11] 范明生，《西方美學通史》，第一卷，古希臘羅馬美學，上海：上海文藝出版社，1999 年，92 頁。
[12] Umberto Eco 原著, *Storia della Bellezza*（*History of Beauty*）,彭淮棟譯，《美的歷史》，台北：聯經，2006，72 頁。
[13] 亞里士多德將美視作各部分的安排必須見到大小比例和秩序，形成融貫的整體，才能見出和諧。

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

部彼此間協調、並全部尚須統整、和諧在一個整體之下[14]。拉斐爾明顯受到古代希臘此種重視和諧觀念的影響，他的作品中處處流露出古希臘所要求的平衡、對稱、比例完美的特徵，除了畢達哥拉斯數的和諧，以及亞里士多德細部與整體的和諧外，他還運用文藝復興時期的幾何構圖概念，所以拉斐爾不僅止於古代希臘的和諧觀，尚還受到他之前與同時代藝術家的影響。

二、阿爾伯蒂（里昂・巴蒂斯塔・阿爾伯蒂，Leon Bapttista Alberti，1404～1472）的和諧觀念

阿爾伯蒂的美學思想極為豐富，他之所以在美學上有十分突出的表現，即在於他提出與柏拉圖純粹理念上的美，以及亞里斯多德傳統的完整、比例、鮮明三要素不同的說法，阿爾伯蒂的美主要在「和諧」（concinnitas）。他認為美產生於創造一種「和諧」之中，而「和諧」的定義在於一件創作品，其部分和部分之間要和諧、以及部分和全體之間也同樣和諧[15]，以致於增減任何一分都會破壞整個成品，藝術家必須運用其所有的智慧、天賦、才能去達成，即便是自然，要圓滿創造出一切方面都完美無缺的作品，也極為罕見。阿爾伯蒂反覆強調藝術是按照一定的原則（規律）進行創造，美做為事物殊為難得的一種和諧圓滿，多一分、少一分都不成為美，而且又具有客觀評判標準，由此可以看出阿爾伯蒂受到畢達哥拉斯數為宇宙和諧之源的思想影響。雖然這與前所提到的就連大自然也很難做到圓滿和諧極品的說法矛盾，但其實只是量的分別而非質的差異。阿爾伯蒂認為美是自然所賜，自然為上帝所賜，人敬仰上帝首先是出於愛美的緣故，其次才是有用的說法，這是首次將美置於善之前，不需考慮到其他作用，僅因為美而美，因而將「美」與「善」區隔開來。

阿爾伯蒂認為繪畫是由輪廓、構圖和配置明暗色彩三方面所組成，而這三種方面都是源自於自然，所以要師法自然、模仿自然。藝術家在模仿自然時不能僅止於外型的相似，更要通曉自然展示美的方式，所以藝術家對於所模仿的自然是一種「神似」而非「形似」，不單只是「複製」的再現，而是一種含有「創造」的表現。所謂模仿自然，即是在遵循自然的法則，亦即和諧的法則，而藝術是根據法則創造的，所以它具有必然性，而不是隨心所欲、個人專斷的行為。所以藝術家在進行創作時，

---

[14] 轉引朱光潛，《西方美學的源頭》，金楓出版社，1991，181 頁。亞里士多德《詩學》第七章專門談到美：「…一個有生命的東西或是任何由各部分組成的整體，如果要顯得美，就不僅在各部分的安排上見出一種秩序，而且還須有一定的體積大小，因爲美就在於體積大小和秩序。一個太小的動物不能美，因爲小到無須轉睛去看時，就無法把它看清楚（因爲我們對微小的事物的感覺是瞬間即逝，會變的模糊不清）；一個太大的東西，例如一千里長的動物，也不能美，因爲一眼看不到邊，就看不出它的統一和完整。…」

[15] Erwin Panofsky（1892～1968）原著, Joseph J,Peake 英譯 *Idea—A concept in Art Theory*, University of South Carolina press, Columbia, 1968，頁 54。

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

除了孜孜不倦的求取各部分間的和諧安排，數量、功能、比例、次序、種類、位置、色彩都要詳加研究、考慮之外，更要將之統一為整體的和諧美；要理解和表達美可說是世界上最困難的工作，因為美不是集中在一人或一物的形體外觀上，而是遍佈在萬事萬物中，處處可見，所以阿爾伯蒂建議藝術家們應該從眾多的自然事物中選取其最美的部分，才能把握美的光輝。

阿爾伯蒂從希臘古典時代「純然現象學」的解釋，來反對菲奇諾對於美的任何形而上的詮釋。也就是前所提及，美應該是要從許多人、事、物中選取最美的部分，再加上藝術家用十分精準的比例、色彩、次序將之巧妙安排所形成的和諧；而棄絕菲奇諾的美來自上帝的屬性，是超越經驗可感世界一切的理論，阿爾伯蒂的美學反映了文藝復興時代「全才」的人文主義精神。他相信認知「美」的能力，只能經由經驗和反覆練習得到，美依靠經驗來得到，但卻不源自經驗[16]。這點與拉斐爾創作的過程十分相符，他也是從對現實的模仿，自眾多自然事物中選取最美的，來加以綜合以求得美。不過，拉斐爾選取的方式是透過他心中的「理想型」，所以其實拉斐爾是用心中的心靈圖像來表現他所描繪的對象。

三、拉斐爾作品呈現的和諧美

由於以上的論述，我們再次看到拉斐爾不愧是一個「綜合型」的畫家，他作品中所流露濃厚的和諧之美是無庸置疑的，但是這個「和諧美」的產生，可是融合了各家長才所產生的。有取法於古希臘畢達哥拉斯數的比例和諧美、亞里士多德大小、秩序、比例都需適中的整體與部分的和諧美、還有阿爾貝蒂反覆練習、按照一定原則進行創作的和諧美等，拉斐爾在學習他人的論點之後，同樣以自己的高超的能力與冷靜的判斷，將之和諧的調和在一起，所以他的作品中總是流露出渾然天成的和諧感。

溫克爾曼曾不遺餘力地盛讚古希臘在和諧美上的極致表現，稱作：「高貴的單純和靜穆的偉大」[17]。他認為這些特徵構成了拉斐爾作品的非凡偉大，強調拉斐爾之所以能達到這一點，是通過模仿古代這條道路的[18]。溫克爾曼特別舉拉斐爾的《西斯廷聖母》(Sistine Madonna)【圖 25】為例：「請看聖母，她的臉上充滿純潔表情和一種高於女性偉大的東西，姿態神聖平靜，這種寧靜總是充盈在古代神像之中。她的輪廓多麼偉大，多麼高尚。她手中的嬰兒的面孔比一般嬰兒崇高，透過童稚的天真

[16] Erwin Panofsky(1892～1968)原著, Joseph J,Peake 英譯 *Idea—A concept in Art Theory*, University of South Carolina press, Columbia, 1968，頁 65。
[17] Wincklemann 著，邵大箴譯，《論古代藝術》，北京：中國人民大學出版社，1989，41 頁。
[18] Wincklemann 著，邵大箴譯，《論古代藝術》，北京：中國人民大學出版社，1989，44 頁。

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

無邪似乎散發出神性的光輝。……」[19]，拉斐爾透過高超的模仿筆法，重現了古典風格中的和諧之美，讓畫中人物散發出合乎比例、對稱、莊重典雅之姿。不過，當我們看到拉斐爾的畫時，是絕對不會將之錯認為古代希臘的畫家所作，為什麼呢？因為拉斐爾的作品還具有當代濃厚的文藝復興時期的主要人文主義精神。同樣以《西斯廷聖母》為例，畫中的聖母儼然下凡來拯救世人，挾帶無限神恩與威力，全部的人無不震撼而俯首；但同時她也是一位母親，手中懷抱的稚子何辜，聖母的眼神透露出此種矛盾掙扎，除了神性尚有人性的一面，看了讓人動容不已；拉斐爾的創作，不是高高在上不帶一絲情感的完美、和諧，如果僅僅如此，他只不過是厲害、精準的模仿畫師，又怎能享有如此盛名；拉斐爾的和諧美在於他能協調畫中的所有要素、情感，就算是極端或對立的各項細部，也能天衣無縫的統合調適在一個整體之下，這種融合、適應的功力，才是拉斐爾作品讓人感受不出突兀、怪異、不對稱，而保有整個和諧美的精要之處。

除了設計、構圖上呈現比例、對稱、秩序和諧外，另外色彩上的和諧也是不容忽視，因為一幅畫除了比例和諧的構圖能夠給予觀眾美感，顏色的調配也會讓一幅畫增色不少。如果一幅畫空有完美的構圖，卻配上不和諧的色彩，也無法令人有和諧美的感覺產生。拉斐爾在很多的繪畫作品中呈現出色彩的和諧美，例如《嘉拉提亞》(The Triunph of Galatea)【圖 14】，首先看背景，在澄瑩的白雲及藍、綠、紫渾然一體的海底與天空的烘托下，人魚黝黑的肌肉和仙女粉嫩的肌膚顯得格外鮮明，尤其是嘉拉提亞身上纏繞的紅色斗蓬，襯托金色長髮迎風飄逸，和一旁海神手中被風吹鼓起的金黃色紗巾，更是鮮豔奪目。從這幅壁畫中不難看出，拉斐爾對藝術講求「盡善盡美」，不只體現在構圖上，色彩也是他十分重視的。他用畫面中心纏繞在嘉拉提亞身上的紅色，配上了大海與天空的藍色，並且與海神、天使肌膚的黃色，構成了一種色彩的和諧之美。整個格調顯然受到古代希臘神話的影響。此外，拉斐爾在諸多聖母畫像中，也使用了色彩紅黃藍三原色，如《西斯廷聖母》，聖母紅色的衣服，外罩藍色的披風，再加上背後的神聖黃光，搭配出一種柔和、協調的顏色，這種顏色的和諧是希臘的古風[20]所要求的。

[19] Wincklemann 著，邵大箴譯，《論古代藝術》，北京：中國人民大學出版社，1989，45～46 頁。
[20]Simonetta Nava, *L'Age d'or de la peinture italienne*, Stock, 2000，291 頁。

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

第三節　拉斐爾作品所呈現的構圖美

在拉斐爾的繪畫中，相當注重構圖。他曾經使用金字塔型構圖、圓形構圖（tondo），或者在同一幅畫中使用多種構圖法。也曾大量使用單點透視法以創造出立體感和畫面的深度感。他的構圖有一部份是受到古代希臘雕刻的啟發，絕大部分是受到他之前與同時代的畫家所影響，分別探討如下。

一、馬薩喬（Masaccio，1401～1428）的啟示

馬薩喬繼承了喬托所開創的寧靜而穩重的繪畫風格外又再加以精進，同時也對空間透視感十分重視，他不斷在他的作品中探索如何讓畫面具有空間感和體積感的表現方式，其畫中純樸而厚重的人物形象、造型令人回想起喬托，但在運用光線來表現人物的體積、質感，則是採用固定傾斜角度的光線投射到人體上所產生的明暗層次，從而產生立體感，比起喬托僅用平光來塑造形體更進一步，所以馬薩喬可說是第一位把繪畫從中古時代的超越世界離開，使之重臨人間的畫家[21]。馬薩喬確立了「造型美」[22]。就如同瓦薩里所說的：「馬薩喬使他畫中的人物用自己的雙腳站住，穩固地立在地面上」[23]。拉斐爾便是吸取了馬薩喬對空間、深遠、距離、人物立體感、整體畫面堅實結構…等的空間表達法，再融合學自家鄉翁布里亞以佩魯及諾為首的畫派風格，架構出自己構圖堅實穩固的方式，讓欣賞者充分體驗到畫面整體的構圖之美。拉斐爾受到馬薩喬最重大的影響為「單點透視法」（linear perspective）[24]，《雅典學園》便可明顯的看出。

二、佩魯及諾（perugino）的影響

作為拉斐爾的老師以及翁布里亞首屈一指的著名畫師，佩魯及諾對拉斐爾的影響可不能小覷。前文曾經談及佩魯及諾對畫面立體感和秩序感的追求，他將之變化為對節奏感的探索，而其節奏感主要是表現在畫面前後層次，尤其講究自然光線的效果。這些都被拉斐爾一一吸收、採用，作為他一連串繪畫的基本構圖方式。佩魯及諾具有原創性的綜合風格，影響了拉斐爾初期的作品[25]。尤其是佩魯及諾第一幅重要的畫《接受天國之鑰的聖彼得》（1481～1483）【圖 2】。前排人物配置十分流暢，這也是拉斐爾後來作品中，特別會將眾多的人物自然且和諧地安排在整個畫面之上，如《雅典學園》中聚集了五十七位的人物，不但面貌、姿態各異，尚能在整個

---

[21] Ivan Cloulas 所編,***L'Italie de la Renaissance***（Fayard,Paris,1990）,頁 143。
[22] Ivan Cloulas 所編,***L'Italie de la Renaissance***（Fayard,Paris,1990）,頁 143。
[23] Giorgio Vasari(1511～1574)原著, Julia Conaway Bondanella&Peter Bondanella 英譯 *The Lives of the Art*, University of Oxford, New York, 1992，頁 102。
[24] 王秀雄等人編譯增訂，《西洋美術辭典》，台北：雄獅圖書股份有限公司，1990，647 頁。
[25] Ivan Cloulas 主編,*L'Italie de la Renaissance*（Fayard,Paris,1990）,頁 257。

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

空間中完美分佈而不感到擁擠，這就是拉斐爾學自其師佩魯及諾對於整個畫面空間構圖和諧、完美性的特性。

三、達芬奇的金字塔構圖

達芬奇的畫作留下來的並不多，但是由現藏於羅浮宮的《岩間聖母》【圖 19】的構圖，可看出對拉斐爾的影響。達芬奇在此畫中引人注目的是採用古老的三角形構圖，不過，卻是立體化了的三角形構圖，因此稱之為「金字塔構圖」。達芬奇利用延續自馬薩喬的明暗法，將之表現在兩方面：第一個便是畫中人物形象的實體化、立體化；第二個，透過光線明暗對比，將畫面的氣氛和畫中人物的情感表達出來；這也是文藝復興時期藝術家所追求的，人物及其內心的心靈活動才是最困難描繪的部分，必須透過其軀體四肢的姿態及活動才能流露出來，這些特點拉斐爾也常應用於其畫中。如拉斐爾在佛羅倫斯時期一連串的《聖母像》畫作，均是採「金字塔構圖」，如《草地上的聖母》、《金鶯聖母》、《美麗的女園丁》…等，這樣的構圖會使整幅畫十分穩定，給人實在、安定之感，就好像古希臘在畫面中所使用的平衡構圖法，而且強調畫面細部與細部之間細微的過渡，再加上肢體一些細膩的姿態、手勢、動作，整個畫面所呈現出的構圖之美不言可喻。

四、拉斐爾作品所呈現的構圖美

綜合上面三位大師的影響，拉斐爾透過不斷的練習，為了讓作品構圖呈現完美，拉斐爾採用幾何構圖，因應不一樣的主題、畫面內容而有不一樣安排，但是不論使用哪一種幾何構圖，都充分那人感受協調、平衡、對稱之美。

如《嘉拉提亞》，此畫明顯分為上下兩半，重點在下方人物的聚集，姿態神情各異，而且動感十足，藉由嘉拉提亞的髮絲飄揚，仙女的紗巾被風吹得鼓漲，但畫面仍顯得平穩和諧，上方射箭的小愛神分布成一個小的圓形構圖，而嘉拉提亞足踩貝殼船，與下方被拖曳的小天使彎曲的身體，形成另一個圓形構圖，正中央嘉拉提亞身旁的其他海神仙女們的手勢、姿態，圍成中心的另一個圓形構圖[26]，三個圓重疊在一起，達到飽滿的張力效果，這種完美便是來自一種刻意講究的古典風格，以及嚴密的平衡，藉由堅實、配合無間的構圖，才能不留痕跡的表現出來。拉斐爾常用圓形構圖，原因無他，圓形構圖可以讓畫面看起來非常的有一體性、完整的感覺，如《主顯聖容》【圖 55】也是，基督在山頂上被激烈的氣流強力往上提升，腳底下是被風橫掃在地的聖彼得等人，而兩旁飛舞的是摩西和以利亞，形成一個圓形構圖；下方圍繞在被魔鬼附身孩子周遭的人，也形成一個圓形構圖，再藉由大家的手勢、

[26] Clark Kenneth, *The Nude—A Study in Ideal Form*, Princeton Univ. Press, New Jersey, 1972，301 頁。

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

眼神、姿態、動作而把上下兩個部分連結在一起。《西斯廷聖母》也是圓形構圖，聖母懷抱稚子耶穌冉冉從雲端步下人間，一旁是教皇朱利斯二世，另一邊是聖巴爾巴看著下方的兩個小天使，無疑構成一個圓形構圖。《椅子上的聖母》【圖 22】也是一個非常明顯的圓形構圖。圓形構圖除了有視覺上的和諧感外，它也象徵一種宗教意義，代表圓滿、和諧、神聖。

另外，深知古典對稱、均衡之美的拉斐爾，當然在構圖上非常頻繁的使用對稱構圖法，如梵諦岡宮「簽字廳」的大型壁畫，便是使用對稱臻至完美境界。首先分開來看，《雅典學園》【圖 39】是一幅使用透視法讓左右對稱非常合乎比例的傑作，畫面中心由步下階梯的兩位哲學家師徒做為分界，剛好把畫面切成一半，兩兩相對稱，柏拉圖那邊有二十九位人物，亞里斯多德那一方則有二十八位人物，然後上方一個厚重的大拱門橫跨整個畫面，又把左右對稱的兩半包括在一個整體之下，構成一個穩定而莊重的平穩氣氛。對面牆上的《聖禮之辯》【圖 5】則沒有宏偉壯觀的建築分隔，但是拉斐爾採用另一種方式，用雲來分割成上下兩的對稱的和諧構圖，象徵天上、地下；神聖、世俗兩兩對稱；然而沒有巨型建築物的拱門來整合，要用什麼來貫穿全場使畫面不至於零散破碎？拉斐爾的天賦便在此，他運用上下方場中人物均在進行熱烈討論的這個型態，來維持整個對稱上下畫面的一體感。

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

第四節　拉斐爾作品所呈現的理想美（ideal beauty）

拉斐爾繪畫上追求的是如何在「表現」與「再現」之間取得平衡，以及綜合「先驗」與「後驗」的美學思維，他對於自己在藝術要追求的目標非常清楚，便是一種「理想化」或「理念」的美，這種思維從他的作品中都可以看的出來，不論是聖母像、人物肖像畫、宗教畫、羅馬梵諦岡壁畫…等。究竟拉斐爾作品中的「理想美」是如何形成的？以及如何表現在其作品中？分別探討如下。

一、藝術中的理想（何謂理想美）

藝術品的目的，便是能夠表現基本或顯著的特徵[27]。一件藝術品如果能把其主要的特徵比實物所表現的更完全、更清楚，那就是我們所稱呼的「傑作」了。相同地，藝術家會對基本特徵先構成一個觀念，然後按照觀念改變實物，這樣就把一件真實的物品改變成「與藝術家的觀念相符」之物，就是說它變成為一種「理想的」了。簡單的說，當一位藝術家根據他自己的觀念，把現實中的事物加以改變而「再現」出來時，這個「事物」便從現實的改變為理想的了。

接下來就產生一個問題：理想有等級高低之分嗎？畢竟它是這麼主觀的東西，藝術家可以依他的口味來採取這個或那個觀念，我們是不能有異議的；而且同一個體材可以用完全不一樣甚至是相反的手法去處理，這種特性在繪畫中更顯著也更得到肯定。是無邊幸福的感覺所產生的詩意動人呢？還是剛強嚴肅悲壯的氣魄？還是甜蜜入微的深刻醉人呢？其實，三個境界都符合人性中的某個主要部分，意即是都很能感動人、打動人心，在藝術領域中都有著地位。因此，當我們看到義大利文藝復興時期的大師達芬奇、米開朗基羅、拉斐爾的作品時，大都不約而同一致公認他們超出一切畫家之上，而他們的作品都是可以經過一代又一代的審查品評，仍歷久不衰的曠世傑作。因此我們說，「理想的」典型，便是依據這樣慢慢凝聚而成越來越清晰的規律。

所有的藝術品都和人脫離不了關係，每一個創作的主旨都是想要將畫面呈現讓觀賞者感到生動而非平板僵硬，因而會特別利用描繪人的姿態、手勢、表情來增加其活潑、流動的感覺，或為了感動人心，在畫面中增加人物情緒、故事情節的描繪，但過與不及都會破壞畫面的和諧之美；太過強調畫面的故事性，就會淪為文字性質濃厚；同樣地，缺乏人物的情緒、肢體動作則平淡無味，許多藝術家便是在這兩端載浮載沈，拉斐爾可說是在這兩端之間找到一個平衡點或是橋樑，作品對於畫面的和諧安排近乎理想。

---

[27] Hippolyte Adolphe Taine 原著,***The Nature of Art,***世界文學名著經典第一輯，《藝術哲學》，長春：時代文藝出版社，2004，285 頁。

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

二、柏拉圖的「理念」與新柏拉圖主義的美學

柏拉圖（Plato，427～347B.C.）的哲學，在整個歐洲或西方哲學史和文化史中都佔有重要的地位，柏拉圖在《斐多篇》中認為，美的事物之所以美，是因為它「分有」（metecho）美的理念[28]。接著在《會飲篇》中的主題是頌揚厄羅斯（eros），「厄羅斯」在希臘語中有愛神、和愛、慾望的意思。柏拉圖進一步解釋「厄羅斯」就是追求幸福（eudaimonia）的那種慾望，廣義的愛來講就是對於善的事物的渴望、對於幸福的嚮往。所以對於柏拉圖而言，作為審美主體的「厄羅斯」有更高的目的：推動心靈或靈魂憑藉著沈思凝神的觀照真、善、美理念世界。意即利用探討「厄羅斯」為審美主體的同時，轉入其對審美客體（真、善、美）認識的過程。柏拉圖的晚年《蒂邁歐篇》將美、善、真和勻稱聯繫在一起[29]，由此可看出柏拉圖在晚年已不停留在對美的抽象探討，而是將美和比例、勻稱、尺度…等聯繫在一起。

新柏拉圖主義是到了羅馬帝國時，有一位學者普羅丁（Plotinus，204～270）對柏拉圖的思想重新再做詮釋。主要是對於羅馬人越來越沈溺在感官的享受中，以及藝術的世俗化等發展末流提出批評，認為藝術目的不只是實用、享樂，應該通過一定的形式加以昇華，不在於事物的本身，而是閃耀在事物之上的光芒，而這個光芒就是神之光、理性之光，有助於抵制當時藝術創作中越來越氾濫的感官成分。新柏拉圖主義再度拋棄了對感覺有限的肯定，重新主張在自然界之上、或是人生萬物、甚至心靈上有一個更高於一切、更深刻的存在，這一個超越一切，不管是塵世生存或是理性的探求的存在，實質上就相當於柏拉圖所謂的「善」，不過在新柏拉圖主義的學說裡面，名稱換了，被稱作「太一」或「本原的神」，如此一來，增添了神秘主義的色彩。

普羅丁的審美觀還是建立在神學色彩濃厚的理性主義上，但是對於藝術模仿自然則大加讚許，因為對於自然界來說也是一種模仿，因為它是對「理念」的一種模仿。這點就和柏拉圖的觀點不同，柏拉圖認為「美」是一種理念，超越所有現象界的一切而存在，大自然已經是第一重模仿，而藝術家模仿自然是模仿又再模仿，層次更低，離真正「美」的理念越來越遠。另外文藝復興時期的菲奇諾（Marsilio Ficino，1433～1499）把柏拉圖哲學與基督教神學結合起來[30]，在菲奇諾的哲學中，基督教的

[28] 柏拉圖，《會飲篇》，221B：「一切美的事物都以美理念爲泉源，所有一切美的事物分有美理念，有了它那一切美的事物才成其爲美。但是，那些美的事物時而生，時而滅，而它卻毫不因之有所增，有所減。」

[29] 柏拉圖，《蒂邁歐篇》，65A：「要是我們不能在同一種理念的幫助下來捕獲到善的話，那麼就讓我們將善同其他三個東西（美、勻稱和真）貫穿在一起，把它們看做是一種東西，可能比所有其他混合物的組成部分，更爲適當地看作爲是的原因，由於這些東西的善性，這種混合物本身已成爲了善。」

[30] 苗力田，《西方哲學史新編》，北京，人民出版社，1990，頁 226。

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

上帝取代了普羅丁的「太一」。菲奇諾繼承了柏拉圖靈魂不死的學說[31]，他認為生活最高的目的，就是通過沈思逐步上升到認識上帝，但不是每一個人都可以達到這樣的目標，只有少數智者的靈魂可以在今生達到這個目的。儘管菲奇諾在哲學思想方面的地位現今已受到挑戰，但是他的思想對十六世紀的藝術與詩歌卻影響深遠，他的「新柏拉圖主義」成為一個世紀位居支配地位的理想，啟發了當時許多偉大的作品，其中便是菲奇諾對「美」的觀念，他認為美是神性象徵的一種，通過這樣的思想，在當時可以讓藝術與視覺圖像獲得新的功能和尊嚴[32]，把藝術的地位由「工匠」的卑下地位解放出來：「藝術家要提高地位的要求有兩條路可走，他可以盡力表現他與科學家平等，或者他可以強調他與詩人的親緣關係。」[33]這一段話，讓當時的藝術家深受影響，像達芬奇窮畢生之力，就是走前面第一條路，他不斷用各種方式讓自己作畫的技巧根植於科學，所以利用各種技法，解剖學、光線明暗法、暈塗法…等來讓自己的創作更接近自然、真實世界；另一種方式，便是像詩歌一樣創作，一幅「有哲理」的繪畫就是藝術家像詩人一般創作，把自己的理念富有含意的「發明」創作在藝術品當中，也正是這個學說讓畫家有資格與詩人、人文主義者並肩站在一起，因為他們都同時在作品中「表現我自己」。

新柏拉圖主義是文藝復興時期，義大利思想界的一個最大特徵，它對文學、藝術、哲學、科學等各領域以及歐洲的各個角落都產生了深刻的影響。拉斐爾身在其中，也和一些新柏拉圖主義者有所往來，自然會受到影響。總結來看，便是因為文藝復興時期深受這樣的觀念影響，藝術家們無不嘗試著把最美的「理念」創作出來，也就是說一件藝術品的創作，都表現藝術家的整個心靈，菲奇諾說道：「無論藝術家懷著何種情感，他的作品都會在我們心中激起同樣的情感…」[34]如果我們受到某件藝術品的感動，那種感動便是創作者本身經歷了這樣的感受後，把它表達在作品中，是反映了藝術家的內心「理想」，而這種「理想」、「理念」透過作品才能傳達，這解釋了我們聽到一首歌或看到一幅畫會哭、會微笑、會生氣，那些都是藝術家在體驗到後把它具體化留住，這也是藝術家偉大的地方，因為我們一般人也許可以感受美，卻不能使之具像化，必須要通過藝術家的巧手、巧思才能把屬於上帝的美帶到人間來。

三、拉斐爾作品呈現的理想美

（一）「理想美」（le beau idéal）的提出

---

[31] 苗力田，《西方哲學史新編》，北京，人民出版社，1990，頁 226。

[32] Gombrich 著，楊思梁譯，《象徵的圖像—貢布里希圖像學文集》，上海浦江印刷，1990，103～104 頁。

[33] Gombrich 著，楊思梁譯，《象徵的圖像—貢布里希圖像學文集》，上海浦江印刷，1990，104 頁。

[34] 轉引自 Gombrich 著，楊思梁譯，《象徵的圖像—貢布里希圖像學文集》，上海浦江印刷，1990，105 頁。

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

到底什麼是「理想」？這個主題可能如詩歌一般，會激起我們的熱情，值得大肆歌詠一番，而且每位藝術家心目中的「理想」不盡相同，甚至是大相逕庭，如果以拉斐爾著名的一封信，寫於 1514 年，對象是一位當時有名的外交家兼文人，巴爾達薩雷・卡斯蒂廖內（Baldassare Castiglione），是為了拉斐爾在臺伯河畔的豪華小宮殿法爾尼西納別墅（Farnesina）繪製了一幅壁畫《嘉拉提亞》（Galatea）的誇獎，然後拉斐爾看完後的回信如下：

「……至於《嘉拉提亞》，如果爵爺您寫給我的許多誇獎之詞中僅有一半是我應該領受的，我也會以為自己是了不起的大師。但是，無論如何，在您的言詞中我看出了您對我的厚愛，因此我要說，為了畫一個美女，我必須看到幾個美女，條件永遠是我在進行選擇時有爵爺您在我身邊。但是由於既缺少有眼力的評判者又缺少美女，我就利用了進入我心靈的某種理念（idea）。它是否具有藝術上的完美，這我不清楚，但是我努力予以實現。」[35]

在這段優雅的回信中，我們可以看出拉斐爾在畫《嘉拉提亞》這個海中女神時，本來應該是模仿自然，意即是找一位自然的美女來模擬女神，只要盡可能的忠實再現她的原貌即可，但是，這不適用於這美麗崇高的女神，因為在現實中找不著，或者說拉斐爾沒有辦法遇到這樣的模特兒，所以，他採用了另一種方式，他放棄了模擬自然，而是轉向模仿心中的某個理念，努力達到心中的完美。也就是說拉斐爾是從「內在概念」（inner notion）來建構他所謂完美女性的圖像（image），此種內在的心靈圖像（inner mental image）是由感官經驗轉化而成[36]。

拉斐爾與阿爾伯蒂一樣，都認為「理念（idea）」是超越自然美麗萬物的心靈圖像的表現，也由於拉斐爾除了在眾多美麗的人物上找尋最美的部分外，他必須要再通過自己內在的「理念」，加以潤飾統一為一個阿爾伯蒂所謂的部分與部分、部分與整體的和諧。而這個「理念」拉斐爾只能用「某種理念」（certa idea）來指出此種心靈圖像的本質，是人與生俱來的，或說是拉斐爾與生俱來便有的，他無法加以解釋得更清楚。除此之外，前面提及拉斐爾如何建構一個他所謂「完美」的女性圖像，與阿爾伯蒂相同，必須經由感官，而非超越經驗可感世界的形而上的美學思維。拉斐爾他所提出的「理念」（idea）幾乎與後來的「理想」（ideal）同義，他的「理念」是在提升一種形式（enhancing a form），因此他的美學可稱為一種「理想的美學」（idealistic aesthetics）。

---

[35] 轉引自 Gombrich 著，楊思梁譯，《象徵的圖像—貢布里希圖像學文集》，上海浦江印刷，1990，345～346 頁。

[36] Erwin Panofsky（1892～1968）原著, Joseph J,Peake 英譯 *Idea—A concept in Art Theory*, University of South Carolina press, Columbia, 1968，頁 60。

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

（二）從柏拉圖「美的理念」到拉斐爾的「理想美」

拉斐爾「理想美」的提出，可說是在美的理念上前進了一大步。從最初柏拉圖提出的「美」，乃是先於經驗界的一切而存在著，意即這個「美」的本身是一種「理念」(idea)，其他美的事物之所以被我們認為美，是因為由「美理念」而流溢、分有的，藝術家要創造「美理念」是不可能的，它是一種先驗的存在，至於要如何創造美，柏拉圖也認為不可能，頂多只能模仿，但那也不是真正的美。但是到了拉斐爾，已經十分明白的提出「理念美」(ideal）或是「理想美」，是介於先驗與後驗之間，這種「理想美」是存在人的心中，可以作為一種提升或篩選，經過不斷的練習與觀察美的事物，把經驗界中的事物提升為另一種形式，簡單說就是利用藝術家心中的「理想美」這個理念，把所觀察到經驗界的對象、客體加以昇華而變為理想美。

所以拉斐爾的「理想美」美學觀是介於先驗與後驗之間的平衡，也是「表現」與「再現」的平衡。但從柏拉圖「美的理念」到拉斐爾「理念美」可說走了一段漫長的路，到底拉斐爾是如何提出「理念（想）美」的？如前文所提到的，拉斐爾的和諧美是受到古代希臘的啟發，如畢達哥拉斯所講究的數的比例和諧，亞里士多德強調和諧要由可感知的經驗世界來入手，這些都可從拉斐爾符合比例、對稱、和諧的作品中看出影響。另外經過文藝復興時期的美學思維，如阿爾貝蒂反覆強調藝術是按照一定的原則（規律）進行創造，是一種極為難得的和諧圓滿，多一分、少一分都不成為美，美是遍佈在萬事萬物中，處處可見，所以阿爾伯蒂建議藝術家們應該從眾多的自然事物中選取其最美的部分，才能把握美的光輝，這在拉斐爾給朋友 Castiglione 的回函中也提到類似的觀點。再加上拉斐爾受到十五世紀以來文藝復興時期大師的影響，如馬薩喬、弗蘭契斯卡、佩魯及諾等人對透視、比例、構圖、設色、寧靜、柔美、和諧等實際運用在繪畫上的手法，以及達芬奇和米開朗基羅的創作等，這讓拉斐爾得以從不斷學習、吸收他人長才而得到新的想法。拉斐爾一生的創作量非常驚人，而在不斷創作中，他得以修正他所學習到的各家技法，包括美學思維。最後，他直接說出想要「理想的美」！運用畫家心中的某種理念，將現實之物轉化，而達到柏拉圖所說的「美」的本身。

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

第五節　總論拉斐爾作品所呈現的美學

在討論了有關許多美學上的幾個主要課題之後，回歸到拉斐爾本人及其作品呈現，到底拉斐爾的美學是以一種怎樣的型態來表達：

一、和諧美

在拉斐爾畫中所有的要件，均為完整和諧的一個整體，不可分割，也不可增刪。畫中細部與整體無不搭配地恰到好處，就算是人物，其姿態、表情、手勢都能相互呼應。所謂「和諧」便是比例完美，構圖對稱均衡，色調調配得宜…等。到底拉斐爾如何達到所謂的和諧美，除了學習古代希臘藝術作品的比例、對稱外，最重要的就是大量的素描，他的每一幅創作，均事先繪製多張素描草圖，不斷修正，企圖找到一個平衡、連貫整體的一致感，也許是一個姿勢、或是一個眼神；如聖母子與聖約翰的素描【圖 56】[37]、聖母的素描【圖 57】[38]，就可以看出拉斐爾藉由草圖，尋找動作與動作相呼應、形式與形式相呼應，以及創造出整個畫面最後流露出的和諧性與多樣性。

二、構圖美

怎樣的構圖能帶給觀賞者美感？必須構圖結構完整、堅實，能在畫中的二維平面上表現三維立體的空間深淺效果。拉斐爾學習十五世紀以來，馬薩喬以及弗蘭契斯卡等文藝復興大師們熱衷研究追求的透視法、明暗法，以及達芬奇運用前述概念將原本平面的三角形構圖化為金字塔型構圖的結構，拉斐爾綜合各家長才，將前人努力追求的形式推廣至更上一層、更形成熟、完美的模式於焉出現。如梵諦岡「簽字廳」的大型壁畫，無一不是呈現構圖美的極致傑作。

三、理想美

（一）介於新柏拉圖主義（Neo-Platonism）與經驗主義之間

拉斐爾既然是用「類型」或是「理想美」來作畫，他的畫長久以來一直被視為古典主義（classicism）表達手法的第一人，也導致其他文藝復興時期的畫家追尋他的腳步、作畫原則；這些原則顯然是依靠整個古典傳統中一個決定性觀念：「得體」[39]。尤其到了文藝復興時期之後，十七世紀的學院派教義中，「得體」儼然變成藝術中的學術用語，不過當時它主要是一個社會概念，例如規定什麼東西適合貴族，什麼適合農民；在達官貴人的肖像畫中要展現出什麼樣的內容才算「得體」，一定要符

[37] 何政廣主編，《拉斐爾》，台北：藝術家出版社，1999，176 頁。
[38] 何政廣主編，《拉斐爾》，台北：藝術家出版社，1999，173 頁。
[39] 得體，拉丁文為 decorum，希臘文作 harmotton，羅馬帝國後期特別流行於羅馬的詩學和修辭學理論中的一個美學概念，它有兩個基本要求是：一件藝術品的各種成分要互相協調；和藝術品與它所反映的外部現實各方面都要相適合。

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

合這個條件後，然後才可以談「美」，反之，如果「得體」條件原先不具備，那麼這一件藝術品怎樣也不能稱之為「美」或是一件傑出的藝術品，也就是說對「得體」原則的破壞將會危害到藝術品的地位。所以，拉斐爾和後來的普桑（Poussin，1594～1665）[40]成了「得體」的典範。到底「得體」在藝術中的位置如此崇高，這一個「類型」是由何人定下？就要源自於希臘的哲人柏拉圖。柏拉圖在他的《大希比亞斯篇》（Hippias）中揭示了把「美」（kalon）相等於 prepon，它被譯作「適合的」或「得體」[41]；他對風格、旋律和節奏不適合作了指責，並要求表現手法要與主題和場景相符。這明顯是希臘人在尋求對「美」的定義。及至後來，羅馬的時代來臨，身為征服者的羅馬人孜孜不倦地學習被征服者希臘人的典範，但羅馬藝術仍表現出自己民族的特色，尤其進入羅馬帝國時期後，藝術審美眼光越來越迎合世俗享樂的趣味，審美想像中屬於人的情趣，代替了精神上的信仰，藝術更多地被運用到實用與功利的目的上，專注於實用的價值和享受的樂趣，但也慢慢形成一股反思的勢力，提出了一些問題：那麼實用的東西就代表「美」嗎？沒有目的或實用性、趣味性的創作就沒有意義或「不美」嗎？一些學者對羅馬帝國時期世俗化、感官化的藝術起了反感，普遍開始表現推崇哲學、貶抑造型藝術，認為唯一自由的藝術就是哲學，因為哲學是以美德或真實的「美」作為目的的藝術，其他都不值得一提，所以柏拉圖的哲學重新引起世人的關注，羅馬帝國時期流傳的柏拉圖思想，因為重新被解釋過，我們後人把它稱為「新柏拉圖主義」。文藝復興時期便是受到這一思潮的影響，畫家在創作時，

所謂「經驗主義」的美學，便是強調「美」存在於經驗界的萬事萬物中，而非來自不可捉摸、形而上哲思濃厚的理念界。以盛期文藝復興後的瓦薩里（Girgio Vasari，1511～1574）所提出的美學觀可以充分體認。瓦薩里的美學思維以經驗（experience）[42]為先決條件。我們可以這麼說，瓦薩里所謂的「理想美」或「完美」不僅以經驗界的一切為先決條件，事實上，它就是源自於經驗（originates in experience）。它不僅隨時與現實觀察結合在一起，它本身即是現實觀察的結果。瓦薩里的美學觀是「後驗的」（a posteriori），這與當時十分流行的新柏拉圖主義者的「先驗」美學觀大相逕庭。關於模仿自然，瓦薩里仍是承認這是真正藝術必須遵守的準則，但同時也堅持單純的複製自然是沒辦法達到作為藝術完善的目的，所以

[40] 普桑，是法國古典主義（classicism）的代表畫家。年輕時受到義大利「矯揉主義」（mannerism）或是「風格主義」（manierismo）的影響，1624 年前往羅馬研究盛期文藝復興的繪畫和理論。

[41] 柏拉圖，《大希比亞斯篇》，291D、292D。

[42] Erwin Panofsky（1892～1968）原著, Joseph J,Peake 英譯 *Idea—A concept in Art Theory*, University of South Carolina press, Columbia, 1968，62 頁。

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

藝術師法自然，但更重要的也要師法藝術家內心的意向和理念，經過這樣「構思」的藝術創作，會使藝術的美與完善甚至超越了自然的邊界，意即是藝術能夠並且必須改進自然。正因為藝術最後必須超越自然，所以瓦薩里心中的「理念」或「構思」是一種「想像」(imagination)[43]，相當於「思想」(pensiero)，他把藝術創作視為「構思」一種形式（conceiving a form)，這與拉斐爾「理念」或「理想美」的美學思維是提升一種形式(enhancing a form)[44]的看法是有區別的。由瓦薩里的著作，可以看出當時代美學思維的轉變，由十四世紀文藝復興先驅的喬托模仿自然，到十五世紀加入達芬奇、拉斐爾、米開朗基羅的「真」、「美」、「現代」風格，以及阿爾伯蒂也將心靈與外界萬物息息相通的神秘主義美學觀進而強調創作源於精神的觀點，最後似乎不得不走上超越自然，意即「風格主義」或「矯飾主義」美學觀點的新道路。拉斐爾也是從經驗界入手，

（二）兩者之間取得平衡點

拉斐爾從其作品所透顯出的「理想美」美學，是一種介於「先驗」與「後驗」之間的美學觀，從他致好友 Castiglione 的那封信中便可得知。當他要畫一個美女，必須廣泛地從經驗界中找真實的美女作為模仿的對象，而這些現實世界中的美女必須經過高明的「美女鑑賞家」評定後方可勝任。但是由於要找到世界上所有的美女，以及時時都要有高超的評鑑家在一旁協助判定，似乎是不太可能的事，便在有時缺乏上述所提到的條件時，拉斐爾會用「某種心中的概念」將他所能觀察到經驗界中的美女加以調和描繪出來。由此可知，拉斐爾要創造出一個「理想的」女性美的人物形象需要依靠的僅是「某種內在概念」，它並不一定需要來自有形、具象的某個單一個體。但是論及所謂來自他心中的「內在概念」，又非指的是一般規範的、有基準可尋的評斷標準，也不是前所提及「先驗」美學論者們所提倡的：美來自上帝賦予的那種形而上哲學本體論；拉斐爾似乎無以名之，既不知道這種「內在概念」到底是正確或有無任何價值，也不知道「它」(inner notion）來自何處？源自哪裡？事實上，拉斐爾對這個問題解答的無以名之似乎並不困擾也不那麼關心，他只是忠誠的將出現在他心中的心靈圖像描繪出來。但是如果拉斐爾曾被問到這樣的「內在概念」是從哪裡、會河以會出現在他心中？他大概也不會否認他的「內在精神圖像」是來自於一種他所看過、經驗過、體認到的所有總和所轉化而來的。

此外，拉斐爾的「理想美」是介於「再現」與「表現」之間。他是個非常高超

---

[43] Erwin Panofsky(1892～1968)原著, Joseph J,Peake 英譯 *Idea—A concept in Art Theory*, University of South Carolina press, Columbia, 1968，62 頁。

[44] Erwin Panofsky(1892～1968)原著, Joseph J,Peake 英譯 *Idea—A concept in Art Theory*, University of South Carolina press, Columbia, 1968，66 頁。

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

的自然觀察者，再加上深受古代希臘雕塑的影響，作品中對於人體的姿態、動作、表情皆能作真實、生動的描繪。但是拉斐爾從來不曾完全模仿古代希臘的模式，因為在他的心中有某種理念，他會透過這個理念將他所描繪之物重新表現出來，把真實之物透過畫家心中的理念而展現另一種面貌。重點在於拉斐爾的繪畫才能、手法調配得宜，他能夠在「表現」與「再現」二者之間找到一個平衡地帶，讓他的作品像有生命般地令人著迷，但又不會太過份以致遮掩了真實的面貌。

拉斐爾非常擅長於在兩種極端中尋求平衡點或是之間的橋樑，而這種才華是其他畫家難以拿捏得當的；也就是因為如此，拉斐爾才能在他這麼年輕又短暫的畫家生涯中獲得他人難以企求的殊榮、享譽當時，同時他的作品更被視為難以超越的曠世傑作，一直至今仍十分膾炙人口，歷久不衰，充分彰顯了藝術讓人獲致的美感經驗，可以跨越時空的考驗。

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com