

貴族統治、人文主義與科學精神： 安特衛普畫家們及其《五感》寓意畫

符周陽 *

摘要 “五感”作為傳統寓意畫題材，在不同歷史時期的寓意並不相同。在十七世紀的安特衛普城，老揚·勃魯蓋爾及其合作者們所創作的兩套《五感》寓意畫是作為向王公貴族的獻禮而被創作的。畫家們在圖像的選擇和安置上，體現了他們對天主教教義、古希臘人文思想以及貴族統治精神的融合與權衡。這種將不同精神整合起來的做法與阿爾伯特公爵夫婦統治時期的宗教改革有着極大的關係，也暗自表現了由資本主義社會發展而來的人類主體精神和科學精神。

關鍵詞 五感；寓意畫；圖像學；老揚·勃魯蓋爾；社會學

引言

1617年1月18日，安特衛普市政廳通過了一項重要的決定：“市長與參議員們一致同意，委託財務大臣和工會大臣從畫家老揚·勃魯蓋爾（Jan Brueghel de Oude）處購買兩件表現‘五感’的作品，這兩件作品由安特衛普頂尖的12位大師共同完成，以此獻給我們尊貴親善的公爵夫婦。”¹在這項交易中，老揚·勃魯蓋爾的收穫頗豐，共獲得了2,200荷蘭盾的報酬，²而這兩件作品也最終得到阿爾伯特公爵夫婦（Archduke Albert and Archduchess Isabella）的認可，³被掛在他們在比利時布魯塞爾附近的狩獵行宮之中。不幸的是，這兩件作品在1731年毀於一場大火，因而我們已經無法再見其真跡。目前得到公認的這兩件作品的複製品，是藏於馬德里普拉多博物館的《視覺和嗅覺》（*Sight and Smell*，圖1）和《聽覺、味覺和觸覺》（*Hearing, Taste and Touch*，圖2），它們由西班牙菲利普四世的妻子伊莎貝爾於1623年收藏，屬於同時期的複製品，雖說不似原作技藝高超，但依然可作為我們研究老揚·勃魯蓋爾所作的五感寓意畫

的圖像證據。

在1617至1618年間，老揚·勃魯蓋爾還和魯本斯（Peter Paul Rubens）合作了另一套《五感》寓意畫，這套作品將視、聽、嗅、味、觸五種感官分別表現在五張不同的作品之中，其畫面主角均為女性，以繪畫、音樂、鮮花、食物和盔甲等隱喻五感（圖3至圖7）。與12人合作的兩件作品的版本比起來，這套作品的尺寸稍小一些，每幅作品表現一個主題。這套五件作的《五感》依然由老揚·勃魯蓋爾主創，由擅長歷史畫和人物畫的魯本斯繪製其中的寓意人物形象，⁴它於1636年出現在哈布斯堡王朝的盟友普法爾茨紐堡的沃爾夫岡·威廉大公（Duke Wolfgang Wilhelm）的收藏清單之中。⁵雖然沒有證據表明，這套作品是直接獻給大公爵夫婦的，但其畫面中的形象卻顯示了二者之間緊密的聯繫：如在《視覺》一作中，就出現了公爵夫婦的雙人肖像，房間中的吊燈上有清晰的哈布斯堡王朝的雙鷹頭標誌；作品中描繪的許多繪畫作品都是公爵夫婦的私人收藏；在《觸覺》一作中出現了哈布斯堡軍隊的盔甲，其中一些還是勃艮第金羊毛騎士團的象徵，其意義直指阿爾伯特公爵與神聖羅馬帝國之間的血緣關係等。⁶

* 符周陽，中央美術學院藝術學理論博士。



圖 1. 《視覺和嗅覺》，1620 年，布面油畫，176×264 厘米，馬德里普拉多博物館藏。（圖片來源：[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Brueghel_\(I\),_Hendrick_van_Balen_\(I\)_and_Gerard_Seghers_-_Allegory_of_Sight_and_Smell.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Brueghel_(I),_Hendrick_van_Balen_(I)_and_Gerard_Seghers_-_Allegory_of_Sight_and_Smell.jpg)）

兩套《五感》寓意畫相互印證，共同呈現了宮廷畫家在為至尊的哈布斯堡家族、西屬尼德蘭的統治者阿爾伯特公爵夫婦繪製風俗性的畫作時所進行的圖像篩選、並置以及其中的隱喻。本文將以這兩套《五感》寓意畫為研究對象，討論在十七世紀初的安特衛普的宮廷繪畫中，貴族精神、古希臘哲學、基督教思想以及近代科學是如何在同一畫面中得以協調和共存的。

一、關於《五感》寓意畫

歷史上，以五感為主題的圖像創作，一直到中世紀才有較為完整的展現，目前所知最早關乎五感的圖像出自一枚九世紀的富勒胸針（Fuller Brooch，圖 8）。這枚銀制胸針的中央圓盤上是一位雙目圓瞪（代表視覺）的男性，其四周分割出的畫面空間中分別以人的動態表現了味（將手放於口中）、聽（將手放於

耳旁）、觸（雙手搓掌）、嗅（鼻子湊向植物）等四感。就這枚胸針的圖像來看，五感的性質是中性的，它只對人獲取五感的方式進行了概括和提煉，並未引入更多的象徵符號，或將之等同於人的欲望或原罪。但胸針的構圖還是展現了五感之間的等級高低：居於正中的視覺，其位置和比例明顯高大於其餘四感——這便與自古希臘哲學發展而來的以“眼”為尊的傳統聯繫了起來，大英博物館在關於這枚胸針的展品介紹中，將之與“心靈之眼”（Eye of Mind）相關聯。

在古希臘哲學體系中，柏拉圖和亞里士多德都將視覺作為人的感官系統中尤為重要的部分。在《蒂邁歐篇》（*Timaeus*）中，柏拉圖藉蒂邁歐之口介紹了視覺、味覺和聽覺，並指出眼睛是“給我們帶來最大福氣的通道”。⁷ 亞里士多德則將五感等級依次排列為：視、聽、嗅、味、觸，其順序亦與五種感覺器官在人身



圖 2. 《聽覺、味覺和觸覺》，1620 年，布面油畫，176×264 厘米，馬德里普拉多博物館藏。（圖片來源：https://commons.wikimedia.org/wiki/File:File-Bruegel_d_%C3%84.,_Jan_-The_Senses_of_Hearing,_Touch_and_Taste_-_1618.jpg）



圖 3. 《視覺》，1620 年，布面油畫，64×109 厘米，馬德里普拉多博物館藏。（圖片來源：https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/Jan_Brueghel_I_%26_Peter_Paul_Rubens_-_Sight_%28Museo_del_Prado%29.jpg）

體上的位置相對應，並與其感知事物的方式有關，⁸這種理念一直延續到了中世紀。十二世紀詩人伯納德·希爾維斯特里斯（Bernardi Silvestris）的長篇寓言詩《宇宙志》（*De Mundi Universitate*）中，依然將視覺作為最為尊貴的感官，將太陽比作眼睛：“遠勝凡星，坐擁蒼穹。”⁹而在天主教傳統之中，對於五感的態度卻並非一致而正面的：在“七宗罪”訓誡中，對感官享受的追求被認為是有罪的，味覺（暴食）首當其衝；在“摩西十誡”中，“不可拜偶像”的戒律亦是在拒絕神的視覺形象。另一方面，托馬斯·阿奎那（St. Thomas Aquinas）曾提出：“我們所有的知識都源於感官。而且，因為要對我們最初的原罪進行補救，那麼，物種感官之處就都應是受膏的。”¹⁰他還將聽覺提升為人與上帝溝通的唯一途徑，在其詩歌《我今虔誠朝拜》（*Adoro te devote*）中如此描述：“眼見、手摸、口嘗，難以將你認識，唯獨誠實的耳朵，值得我們依靠。”¹¹故而，在基督教的文本中，感官是悖論式的存在：“一方面，出於求知的目的，對感官的追求被視為合理的；另一方面，過度沉迷於感官追求所導致的腐朽與墮落則為道德所譴責。”¹²

現藏於法國國立中世紀博物館的一套被命名為《淑女與獨角獸》（*The Lady and the Unicorn*）的掛毯中，就表現了寓意更加複雜的五感圖像。根據掛毯上的服飾判斷，這套六件作的掛毯大約製成於1485年至1500年間——這個時期正是“千朵繁花”式樣的鼎盛期。六幅掛毯的內容分別是五感主題和“致我唯一之所欲”（*À mon seul désir*），在多次的展覽中，五感的排列順序均為：觸、味、嗅、聽、視，與亞里士多德在《論靈魂》中對五感的排序相一致。但顯然，這件作品中的五感已不僅僅是表現人的感知能力和方式，它引入了眾多具有象徵意義的圖像符號，如鸚鵡、猴子、獅子、獨角獸等，這些形象都已形成一定的宗教隱喻含義，如猴子與味覺相關，在與夏娃形象並置時意味着放縱和墮落；獨角獸意味着野蠻，只有保有童貞的女性才能將其制服。因而，

與最後一張有題詞的掛毯相搭配，整套掛毯的圖像系統藉由對五感的描述，暗含道德訓誡的意味，最後“唯一之所欲”，便是超越五感、獲得自由。

1494年，在丟勒（Albrecht Dürer）為塞巴斯蒂安·布朗（Sebastian Brant）出版的《愚人船》（*La Nef des Fous*）所作的木板插圖中，也出現過與五感相關的畫面——“視覺”手拿鏡子凝視自己，“聽覺”則表現為彈琴歌唱。而在同一時期博斯（Hieronymus Bosch）所作的《愚人船》（*Das Narrenschiff*）中，對感官享樂的諷刺意味同樣明顯，畫家將人們因貪圖五感所帶來的愉悅而表現出的醜態盡顯於畫中。可以說，在老揚·勃魯蓋爾創作《五感》系列作品之前，五感寓意畫已經經歷過一段發展歷史，它從古希臘哲學中的認知理論出發，融入基督教對感官和享樂的肯定和批判，並形成了一系列相對穩定的指示符號，表明各種感官的性質和特點。至十七世紀初，老揚·勃魯蓋爾創作《五感》時，他既繼承了此前傳統中的一些圖式符號，又根據現實狀況對畫面內容重新進行了衍義。

二、安特衛普的獻禮

在十七世紀初的安特衛普，老揚·勃魯蓋爾與其合作夥伴在為大公爵夫婦創作《五感》時並未表現出強烈的諷刺之意，更多的是藉由這一主題，將自十六世紀以來便已躋身彼時最繁華的國際性大都市之一的安特衛普的豐富物產與大公爵夫婦的高貴、富有都展現出來。因而，這一系列五感作品也被認為是十七世紀的珍寶畫——在一件作品中並置和呈現繪畫、古物、雕塑、樂器乃至兵器等多種器物，其中既有真實存在的形象，亦有杜撰所成。

雖然關於兩套《五感》作品的記載都表明它們是在1617至1618年間完成的，但它們作為安特衛普向阿爾伯特公爵夫婦獻禮的文化項目，應該是在1615年就開始進入了籌備期，老揚·勃魯蓋爾花了兩年時間來構思其複雜的



圖 4. 《聽覺》，1620 年，布面油畫，64×109 厘米，馬德里普拉多博物館藏。（圖片來源：https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f0/Jan_Brueghel_I_%26_Peter_Paul_Rubens_-_Hearing_%28Museo_del_Prado%29.jpg）

構圖和繁雜的合作細節。1615 年 1 月，紐堡的伯爵沃爾夫岡·威廉——也就是五件作《五感》的收藏者，從布魯塞爾到安特衛普進行了為期三天的訪問參觀；同年 8 月，阿爾伯特公爵也進行了他們自 1599 年上任以來對安特衛普的第一次正式訪問，其間還參加了一年一度紀念聖母升天節的歐梅崗巡遊 (Ommegang)。¹³ 正是他們在 8 月 13 日到 27 日的參訪，讓官員們和貴族畫家們開始籌備華麗且有象徵意義的獻禮。此次行程，一方面受到了市民們的熱烈歡迎，此前經歷了長期戰亂痛苦的市民向公爵夫婦治下的和平表現出了前所未有的熱情和尊敬；另一方面，安特衛普市政廳也被布魯塞爾激起了強烈的競爭願望。1615 年的 5、6 月間，阿爾伯特公爵夫婦曾到布魯塞爾參加了薩布隆聖母教堂精心籌備的慶典活動。在這次慶典活動中，伊莎貝拉化身為布魯塞爾弓箭手協會的“王后” (Queen of Old Crossbowmen's Guild)，¹⁴ 備受尊敬與崇拜。根據這次慶典活動，布魯塞爾的畫家埃爾斯魯特 (Denijs van Alsloot) 創作了一系列關於弓箭手協會慶典的

繪畫，畫面極為華麗。¹⁵ 他的兩件繪畫中，一件像《五感》一樣被掛在比利時的王宮中，另一件則被送往西班牙成為皇家收藏。¹⁶

在維納爾·托馬斯 (Werner Thomas) 看來，阿爾伯特公爵夫婦的巡遊以及參加布魯塞爾和安特衛普的慶典活動，都是向世人展示他們和平攝政願望的策略。¹⁷ 因為夫婦二人始終沒有子嗣，至 1615 年，西班牙各個省份都已奉腓力三世 (King Philip III) 為未來的君主，而尼德蘭的統治權也將被收歸西班牙。因而，作為攝政統治者的阿爾伯特夫婦，其維持和平的意願是非常重要的，也是需要被宣傳的。在布魯塞爾的遊行活動中，人們堅持讓伊莎貝拉作為王后的化身，將之與聖母瑪利亞聯繫起來，便是藉此隱喻她對這座城市的攝政權力。同時，如此盛大的場面也減弱了公爵夫婦喪失西班牙統治權的失落之感。

安特衛普市政廳的官員們和貴族畫家們對布魯塞爾的盛況必然是知曉的，同時他們也知



圖 5. 《嗅覺》，1620 年，布面油畫，64×109 厘米，馬德里普拉多博物館藏。（圖片來源：https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/Jan_Brueghel_I_%26_Peter_Paul_Rubens_-_Smell_%28Museo_del_Prado%29.jpg）

道哈布斯堡家族對布魯塞爾的至尊盛典回贈以巨大的贊助。¹⁸於是，他們也積極表現出對公爵夫婦的熱情，除了遊行中華貴的花車佈置之外，《五感》中幾乎溢出畫框的奢侈物品也算是一種表現。在《視覺和嗅覺》一作的左上角掛着的畫作表現的便是抹大拉在西蒙家裡為耶穌洗腳的場景，暗喻安特衛普的臣服之心。其後面的藝術品長廊中，還有不少表現戰爭痛苦記憶的作品：《聖塞巴斯蒂安的殉道》《拉奧孔》《維納斯祈求戰神不要參戰》等，均是對此前尼德蘭獨立戰爭之痛苦記憶的暗喻，從而顯示對和平的嚮往。¹⁹

然而，在安特衛普與布魯塞爾的競爭之中，公爵夫婦似乎更偏向於布魯塞爾。他們參加弓箭手協會的慶典本就讓安特衛普城的市民略顯尷尬，畢竟這一慶典所圍繞的神蹟對象——一尊聖母像，便是從安特衛普盜來的。而在安特衛普的遊行結束之時，市民代表還曾向公爵夫婦提出請求，要求重新開放斯凱爾特河，解決包括通行證的辦理、高昂的通行費和外國商人（尤

其是英國人）的住宿問題等。²⁰這些問題都是彼時作為貿易城市的安特衛普在公爵夫婦和哈布斯堡王朝的治下日漸衰落的表現，其貿易因此受到了不小的影響。關於兩座同為有聖母信仰的城市間的競爭及結果，本文不作贅述。這些隔閡並沒有影響安特衛普市政廳和老揚·勃魯蓋爾及其同伴們表達對大公爵夫婦的尊敬，他們所構思和呈現的《五感》，畫面之華麗、內容之豐富，最終得到了“至尊的”公爵夫婦的認可。

在畫面中呈現的諸多物品，如在《聽覺》（圖 4）中出現的大量精緻的樂器便是彼時安特衛普盛產且盛名的，《視覺》（圖 3）中放着夫婦肖像的博物櫃，亦是安特衛普的奢華特產。藝術家們着力描繪了大量精緻而豐富的物品，呈現了一個由極度的感官愉悅所組成的充滿物欲的空間：金銀、玻璃器皿、櫥櫃、鏡子、珠寶、樂器、掛毯、版畫、書籍，這些都是這個城市製造業和國際化貿易的產物；此外，還有錢幣、金屬、古代雕塑、外國貝殼以及大量



圖 6. 《味覺》，1620 年，布面油畫，64×109 厘米，馬德里普拉多博物館藏。（圖片來源：https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/95/Jan_Brueghel_I_%26_Peter_Paul_Rubens_-_Taste_%28Museo_del_Prado%29.jpg）

的繪畫。這個愉悅的空間，既是安特衛普城的敬獻之禮，也是阿爾伯特公爵夫婦之財產。

在背景中，大公爵夫婦的身份暗藏其中：除了《視覺和嗅覺》一作，其餘作品的背景都是遼闊的自然風景，且風景中的建築均可辨認。在《聽覺、味覺和觸覺》（圖 2）一作中，由三連拱望出去看到的便是諛諾的馬里蒙特王宮，同時它也出現在五件作的《五感》中的《聽覺》（圖 4）中；在《視覺》（圖 3）一作的背景中出現的建築，則是布魯塞爾的柯登堡王宮；《味覺》（圖 6）的背景中出現的是比利時的狩獵行宮，也就是公爵夫婦曾經懸掛兩件作《五感》原作的地方。馬里蒙特和比利時的王宮與公爵夫婦的哈布斯堡攝政王身份有着密切的關聯，因而也曾出現在他們各自的肖像畫中。值得一提的是，他們的肖像畫，亦出自老揚·勃魯蓋爾之手。此外，在《味覺》以及《聽覺、味覺和觸覺》中出現了大量的野味，如孔雀、野兔等，它們與《觸覺》（圖 7）中的弓箭等武器以及窗外的自然環境形成呼應，暗指了伊莎貝拉對狩獵的興趣。

總之，兩套《五感》寓意畫，以明示暗藏的方式，將豐厚的物質財產、自然風景和人物活動與安特衛普城和它的統治者聯繫起來，以期獲得公爵夫婦對這座城市的關注和贊助。這些畫面並非真實的客觀再現，亦非諷刺寓意，而是帶有一定政治目的創作，因而，較之於北部尼德蘭同時期的五感寓意畫，它們的語意更加複雜和隱晦。

三、哈布斯堡家族及其信仰

1609 年 4 月 9 日，在安特衛普簽訂的“十二年休戰協定”使得尼德蘭地區終於能從戰爭的痛苦之中解脫片刻，同時也基本解決了北部荷蘭聯省共和國與南部哈布斯堡王朝統治下的尼德蘭地區的宗教分歧，後者終於重新歸天主教的統治之下，而大部分新教教徒則離開了南部地區。在阿爾伯特公爵夫婦攝政期間，重振天主教也是其重要的文化項目之一，他們任命了一批有能力且信仰堅定的主教，並開始重修教堂，尼德蘭南部的第一批卡密勒派修道院的建立就是源於大公爵夫婦的贊助，伊



圖 7. 《觸覺》，1620 年，布面油畫，64×109 厘米，馬德里普拉多博物館藏。（圖片來源：https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Brueghel_Touch_Prado.jpg）

莎貝拉本人更是延續了其姑母匈牙利王后瑪麗（Mary of Hungary）在天主教改革中形成的對聖母瑪利亞的信仰。在建造比利時斯赫爾彭赫爾爾聖母教堂（Basilica of Our Lady of Scherpenheuvel）時，阿爾伯特公爵夫婦就希望建築樣式既能表現神權，又能體現他們的人性，最終決定修建聖母教堂。²¹而在此後的藝術作品中，伊莎貝拉也常被塑造成與聖母有關聯的形象，以象徵她對她的子民們有如聖母般的關懷，²²而安特衛普亦是一個極為推崇聖母崇拜的城市。

已經在安特衛普定居的老揚·勃魯蓋爾和魯本斯都是虔誠的天主教徒，且都與意大利的主教、教堂有過緊密的聯繫和接觸：老揚·勃魯蓋爾曾於 1595 年造訪米蘭，紅衣主教阿斯卡尼奧（Cardinal Ascanio Colonna）成為其重要的贊助人；魯本斯也曾為羅馬的耶路撒冷聖十字聖殿（Basilica Sanctae Crucis in Hierusalem）、小谷聖母教堂（Santa Maria in Vallicella）作祭壇畫，他們對宗教主題毫不陌生。作為向信仰天主教的哈布斯堡

家族及其盟友的獻禮，兩套《五感》繪畫之中自然也暗含了天主教信仰的圖式符號。

《五感》背景中的建築物，其作用不僅提示公爵夫婦身份，還在構圖上起到了將主題從感官世界提升至神聖世界的作用。在老揚·勃魯蓋爾之前的安特衛普的畫家中，彼得·阿爾特森（Pieter Aertsen）和約阿希姆·比克萊爾（Joachim Beuckelaer）就精於以前後分離的構圖方式，在靜物畫中表現宗教精神。阿爾特森 1553 年所作的《馬大和瑪利亞房間中的基督》（*Christ in the House of Martha and Mary*，圖 9）中，前景是豐盛的佳餚與世俗生活的享樂，透過門柱，便是背景中基督救贖瑪利亞的場景，表現《馬太福音》中馬大與瑪利亞的故事——瑪利亞選擇追隨救世主而沒有像馬大那樣沉迷物質世界。這種前後分離的構圖並非是在前景和後景中表現兩個完全不相關的主題，而是通過這種關係，在自然世界與神的世界中建立聯繫，而這種聯繫便是斯多葛學派曾經論述過的聖餐變體論，²³表明由低級生活（食物、享樂）向高級世界（基督、救贖）

文學藝術



圖 8. 富勒胸針，西元九世紀，銀及黑金鑲嵌物，直徑 11.4 厘米，大英博物館藏。（圖片來源：https://en.wikipedia.org/wiki/Fuller_Brooch#/media/File:Fuller_brooch_Brit_Museum.jpg. CC BY-SA 4.0/ Trustees of the British Museum）

轉變的神蹟發生的可能性——哈布斯堡家族所信奉的天主教中就有聖餐變體的相關禮儀。²⁴ 如此，以分離式構圖的聖餐變體論寓意來考察《五感》系列作品，便能從飽滿的物質空間空隙中看到神聖的精神世界，也就解釋了前景中豐滿的物質欲望與遠景中遼闊的自然景象之間的對比和統一。在《聽覺》以及《聽覺、味覺和觸覺》兩件作品中，遠景中的馬里蒙特王宮都是在三連拱的視角中出現的，這種視角亦有所指：珍·特里爾（Jean Terrier）在 1635 年出版的介紹聖母美德的天主教徽志的書中指出，聖母的“智慧之所”（Maison de Sapience）

便是大理石三連拱建築形制的來源。²⁵ 就馬里蒙特王宮本身的建造歷史來看，其中也有不少聖母崇拜的淵源：它的前身是班什別墅，由信仰聖母的匈牙利瑪麗王后於 1545 年在馬里蒙特附近修建，用以聚會、狩獵和舉辦藝術展；1554 年，這座別墅毀於法國軍隊之手。後來，阿爾伯特和伊莎貝拉以紀念聖母瑪利亞之名，重新修建了馬里蒙特王宮，其紀念意義和重要性可見一斑。這座王宮在眾多繪畫中的頻頻出現，也說明了這一點。因而，遠景中的景色和建築絕非簡單的形象描繪，而是高於感官的精神世界之所在，對於公爵夫婦來說，就是對聖

母瑪利亞的虔誠信仰。

如果說，背景中關於聖母崇拜的暗喻是隱晦的，那麼前景中的細節則非常直白地顯示了哈布斯堡家族的天主教信仰。根據考證，在《聽覺、味覺和觸覺》一作中展開的曲譜的內容是《舊約·聖詠集》中第51篇的片段：“求你賜我聽見快慰和喜樂，使你粉碎的骨骸重新歡躍。”另一本合奏樂譜中展現了複調音樂卡農的章節，其中的拉丁語意為：“你賜我聽見快慰和喜樂。”²⁶在五件作的《五感》中，《聽覺》一作的前景中的曲譜亦是卡農，其冊頁上的拉丁文則為“聽神之道而遵守的人是有福的”，出自《路加福音》11章第28節；而在一本打開的樂譜上，還寫着給公爵夫婦的贈語：“牧歌……新作。”²⁷在關乎聽覺的兩件作品中，藝術家都通過音樂轉述了天主教的教義。在關乎視覺的作品中，藝術家則選擇以聖母題材的繪畫進行信仰的轉達：《視覺和嗅覺》一作中，居於畫面中心位置的便是一幅《東方三博士朝聖》，《視覺》一作中尺幅最大的則是一張《花園聖母》，兩件在觀看視野中佔重要地位的“畫中畫”在“五感”主題之中，對天主教信仰進行了描繪：這些細節一方面展現了天主教在以公爵夫婦為主角的貴族生活中的滲透與影響；另一面也表明了安特衛普的市民們對哈布斯堡王朝的追隨和對天主教信仰的虔誠。

四、人文主義與科學精神

雖然阿爾伯特公爵夫婦是虔誠的天主教徒，但他們並不排斥人文主義思想，這也是文藝復興以來形成的人文主義傳統：教皇、主教和貴族們都曾對人文主義和科學精神的發展起到過贊助、推動作用。安特衛普的人文主義發展有其獨特之處：在1558年以前，安特衛普的人文主義思想的發展主要來自布魯塞爾的影響，雖有發展，但並非重地。在十六世紀三十年代，尼德蘭地區文藝復興的中心梅赫倫產生了一大批文學作品，這些作品流傳到安特衛普的印刷商手中，由此帶來了人文主義思想的傳播。一般來說，教廷在文學的傳播中起重要作

用，但在安特衛普，人文主義者是在城市的行政管理圈內出現的：上層的城市管理者通常都受過良好的教育，曾到奧爾良接受法學培訓，他們也將新的觀點和方法引入其管理事務之中。安特衛普著名的人文主義者彼得·吉利斯（Pieter Gillis）便是司法官員，他以拉丁語統一了本地及外國的世俗與神權之爭，接待了外交官托馬斯·莫爾（Thomas More），²⁸也曾在當地為查理五世（Charles V）舉行過勝利大遊行。這些管理者們還有着強大的經濟支撐，如銀行家伊拉斯謨·斯科特斯（Erasmus Schets）及其家族，就為人文主義思想的傳播提供了不少資助。因而，在1555年到1585年間，人文主義在安特衛普有了極大的發展。1585年以後，加爾文教徒們北遷，安特衛普重歸羅馬天主教統治，歌頌維納斯的詩歌變成了聖母頌，但這並未讓安特衛普的人文主義銷聲匿跡。不少城市管理者依然保持了人文主義的哲學傳統，如揚·布蘭特（Jan Brant）、卡斯帕·吉瓦爾特（Caspar Gevaerts）等。²⁹此前在各行各業中出現的人文主義者，如牧師、醫生、版畫家、印刷商等，使得其人文主義的傳統在1685年以後依然得以持續，而老揚·勃魯蓋爾本人也是安特衛普人文主義圈子中的一員。

在《五感》中，老揚·勃魯蓋爾正是通過古希臘的哲學思想，實現對感官、思想和神性的調諧的。在《視覺與嗅覺》一作中，右側桌子上擺放了一張繪有幾何圖形的稿紙，從內容上來看，這是歐幾里得的《幾何原本》書中的圖解，稿紙上還用拉丁語寫了：“Utram maius aut minus”³⁰（Greater or Lesser，大或小）。按照前文亞里士多德對五感的排序來看，兩件作的《五感》作品的懸掛方式應該是組合懸掛，《視覺和嗅覺》放於左邊，這張稿紙和拉丁短語便會進入觀看的中心區域，而非邊角上不起眼的細節。這頁稿紙中所繪的圖解即歐幾里得對畢達哥拉斯定理（即畢氏定理）的證明，這一定理在當時包括老揚·勃魯蓋爾在內的人文主義圈內備受重視。在中世紀的四門學科（算數、幾何、天文、音



圖 9. 《馬大和瑪利亞房間中的基督》，1553 年，布面油畫，126×200 厘米，鹿特丹波伊曼·凡·布寧根博物館藏。（圖片來源：鹿特丹波伊曼·凡·布寧根博物館授權，筆者複製提供。）



文學藝術

樂)中，畢達哥拉斯一直有着非常重要的影響力，如數值比例決定了音樂的和諧度，天籟之音來自於天體幾何模型中的七大天球等理論，與藝術、音樂都有着緊密關聯。至於拉丁語“大或小”的概念，則來自柏拉圖。在柏拉圖的《巴門尼德篇》中就推演論證過“一”與大、小兩個範疇的問題，³¹在這個論證中，“大與小”並不是比較關係，而是關於實體“一”“雙數”(即“大與小”)等對象的一種理念學說，可以由此來解釋世界萬物。

如果僅將畢達哥拉斯定理和柏拉圖“大與小”概念的出現看作是人文主義思想出現的簡單象徵，那麼這種無足輕重的設定與接近畫面中心的構圖位置便有些矛盾了。在天主教神權、人文主義思想與科學精神互相交重的時代，老揚·勃魯蓋爾需要像此前的人文主義者一樣，在三者之間進行調諧與平衡，才能使其畫面變得和諧且被接受。因而，拉丁語的“大或小”以及畢達哥拉斯理論實際上在作品中是有統領畫面的作用的。當然，這種統領不是形式上的，而是語意上的統領。

畢達哥拉斯定理的內容是“直角三角形的兩條直角邊的平方和等於斜邊的平方”，訴諸圖形，即底邊的平方與其上方的兩條直角的平方和相等。這種相等的關係，雖與柏拉圖所論述的“大或小”範疇並不同，但柏拉圖也在其推論中對“大或小”兩個範疇之間的同一性進行過證明。而這種相等或同一性的關係，可以延伸至《五感》中所構建的幾對二元對立的範疇之中：感官與心靈；物質與精神；人性與神性等等。在《聽覺》及《聽覺、味覺和觸覺》中，前後分離的構圖表明了前景中的物質世界向背景中的精神世界轉變的可能性——通過聖餐變體論。那麼通過柏拉圖和畢達哥拉斯等人的理論暗示，則得以實現這些二元概念之間更廣泛的和諧與共融。魯本斯在談及畢達哥拉斯的理論時曾寫道：“萬物始於一，它是所有數的開始……這也就是為甚麼亞里士多德稱它為‘心靈’(Mind)甚至與神相似……這是第一個奇數(Masculine)，有了一，也就有了第

一個一的平方。”³²可見，對於老揚·勃魯蓋爾和魯本斯來說，畢達哥拉斯理論絕非簡單的圖解與公式，它們與神學理念相結合，共同解釋了這個世界的組成，並將看似分離的人性的世界與神性的世界聯繫了起來。如此，在畫面中同時出現的人類的享樂、基督救贖、聖母形象等都不會顯得有悖教理或互相衝突了。

作為最早興起資本主義且國際貿易發達的城市，安特衛普城的哲學、神學思想都未曾與其經濟發展和社會生活完全隔離。《五感》雖是向信仰天主教的統治者的獻禮，但並未囿於宗教主題，其畫面中也表現了當地的生產、貿易場景，並在一定程度上肯定了人的主體性與科學精神。除了樂器、博物櫃等精美特產之外，在《觸覺》的背景出現了金屬冶煉與鍛造的場面，這也是十六、十七世紀安特衛普的重要產業之一；在《嗅覺》一作中，前景中的人物被自然植物的香氣圍繞，背景中的兩名女人則在進行香水的提煉；《味覺》以及《味覺、聽覺和觸覺》中都出現了備餐場景，它們正好提示了我們：只有藉助先進的大型廚具，才能製作孔雀派這樣極為複雜的菜品；《視覺和嗅覺》之中，則出現了望遠鏡、地球儀等科學研究工具。同樣，這些場景的出現不僅將器物製作場景與享樂場景並置，還展現了自然之物與人造之物之間的關係，即人對自然之物(如打獵獲得的野味、自然中的植物和金屬)有認識和征服的能力，這也就進入了現代科學精神的領域，也就是前笛卡爾主義的範疇。當然，這種主體性依然是在前文所述的聖餐變體論以及畢達哥拉斯的數理哲學的統籌之下，從而能夠得到恰當而不失禮的顯現。

結語

老揚·勃魯蓋爾及其合作者們所創作的兩套《五感》寓意畫是安特衛普市政廳與市民們向阿爾伯特公爵夫婦的獻禮，以期獲得統治者對這座城市的更多關注與厚待。安特衛普的畫家們構建了一個關乎哈布斯堡家族的豐富物質世界和精神世界，在感官物質世界中，哈布斯

堡擁有對自然、王宮和各種物品的所屬權，享有和展現了貴族在現實生活中的優越和特權；而在感官愉悅的同時，它們還展現了天堂聖音與詠讚的環繞以及基督的救贖，通過前後分離的構圖方式以及畢達哥拉斯數理哲學的暗示，低級的物質、社會、政治場景最終與神性的精神世界達成和諧。

事實上，《五感》在風俗畫中將不同精神整合起來的做法與阿爾伯特公爵夫婦統治時期的宗教改革有着極大的關係，他們對傳統進行了一定的挑戰，但也使得已經式微的天主教信仰得以重建。而另一方面，《五感》也顯現出了安特衛普這座彼時正在衰落的國際貿易都市的獨有氣質：“安特衛普的貿易、市集、旅館、研究和工作室等，它們構成了一個豐富的商品世界，其中有誇張的喜劇服飾和獲得知識的各類儀器，農貿市場中可以看到大量的野味和農產品。”³³ 安特衛普的畫家們，不僅表現了安特衛普的物質特產，也暗自表現了由資本主義社會發展而來的人類主體精神和科學精神。因而，當人們在比利時王宮中看到《五感》作品時，不僅將之視為是哈布斯堡統治者的財富象徵，也看作安特衛普城的產物。

註釋：

- Margit Thøfner, *A Common Art: Urban Ceremonials in Antwerp and Brussels During and After the Dutch Revolt*, Zwolle: Waanders publishers, 2007, pp. 37–40.
- Frans Jozef Peter van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Antwerp: Buschmann, 1883, p.652, n.1.
- 阿爾伯特公爵夫婦 (Archduke Albert and Archduchess Isabella) 於 1598 至 1621 年間為西屬尼德蘭的攝政統治者。1598 年 5 月 6 日，西班牙國王腓力二世宣佈將其長女伊莎貝拉公主嫁給阿爾伯特，並割讓西屬尼德蘭的統治權，但規定如果夫婦二人無子嗣，最終將收回其統治權。
- 根據對作品進行的 X 光掃描分析，勃魯蓋爾先進行構圖，再將寓言形象和薩提爾的位置空出來，然後畫完他負責的部分，再由魯本斯補充。最後，勃魯蓋爾再對畫面進行整體的調整。參見：Elisabeth Alice Honig, *Painting and the Market in Early Modern Antwerp*, New Haven: Yale University Press, 1998, pp. 177, 186.
- El Inventario del Alcázar de Madrid de 1636; Matías Díaz Padrón, *El Siglo de Rubens en el Museo del Prado*, vol. 1, Barcelona: Editorial Prensa Ibérica, 1995, p. 266.
- Barbara Welzel, "Armoury and Archducal Image: The Sense of Touch from the Five Senses of Jan Brueghel and Peter Paul Rubens", in Werner Thomas and Luc Duerloo, eds., *Albert and Isabella, 1598–1621: Essays*, Turnhout: Brepols, 1998, pp. 99–106.
- [古希臘] 柏拉圖著，謝文鬱譯：《蒂邁歐篇》，上海：上海人民出版社，2005 年，第 32 頁。
- [古希臘] 亞里士多德著，秦典華譯：《亞里士多德全集》第三卷，北京：中國人民大學出版社，1999 年，第 33 頁。
- Bernardi Silvestris, "De Mundi Universitate", in Carl Barach and Johann Wrobel, eds., *Bibliotheca Philosophorum Mediae Aetatis*, Innsbruck: Verlag der Wagner'schen Universitäts-Buchhandlung, 1876, p. 37.
- St. Thomas Aquinas, *Summa Theologica*, trans. by Fathers of the English Dominican Province, New York: Benziger Brothers, 1947, p. 6024.
- Paul Murray, *Aquinas at Prayer: The Bible, Mysticism and Poetry*, London: Bloomsbury Publishing, 2013, p. 238.
- 李冰清：《五感寓意畫：以歐洲中世紀藝術為例》，《藝術學研究》2019 年第 3 期，第 90–103 頁。
- Pieter Génard, "Redevoeringen en Verwelkomingen der Stadspensionarissen van Antwerpen aan de Hertogen, Graven, Landvoogden, Bisschoppen en Anderen enz. enz., Van het Jaar 1562 tot het Jaar 1618", in *Antwerpsch Archievenblad*, vol. 6, Antwerpen: Guil, 1873, pp. 260–399.
- 布魯塞爾弓箭手協會於 1304 年在薩布隆建立了一座供奉聖母的小教堂，1348 年因一座從安特衛普帶來的聖母像顯現神蹟，於是吸引了無數朝聖者。
- Pieter Génard, "Redevoeringen en Verwelkomingen der Stadspensionarissen van Antwerpen aan de Hertogen, Graven, Landvoogden, Bisschoppen en Anderen enz. enz., Van het Jaar 1562 tot het Jaar 1618", in *Antwerpsch Archievenblad*, vol. 6, Antwerpen: Guil, 1873, p. 75.
- Margit Thøfner, "The Court in the City, the City in the Court: Denis Van Alsloot's Depictions of the 1615 'Ommegang'", in *Netherlands Yearbook for the History of Art*, no. 40 (1999),

文學藝術

- pp. 185–201.
17. Werner Thomas and Luc Duerloo, eds., *Albert and Isabella, 1598–1621: Essays*, Turnhout: Brepols, 1998.
 18. Luc Duerloo, *Dynasty and Piety: Archduke Albert (1598–1621) and Habsburg Political Culture in an Age of Religious Wars*, Farnham: Ashgate, 2012, pp. 405–410.
 19. Matías Díaz Padrón, *David Teniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de Pinturas*, Madrid: Museo del Prado, 1992, p. 167.
 20. Pieter Génard, "Redevoeringen en Verwelcomingsen der Stadspensionarissen van Antwerpen aan de Hertogen, Graven, Landvoogden, Bisschoppen en Anderen enz. enz., Van het Jaar 1562 tot het Jaar 1618", in *Antwerpsch Archievenblad*, vol. 6, Antwerpen: Guil, 1873, pp. 371–372.
 21. Luc Duerloo and Marc Wingens, *Scherpenheuvel: Het Jeruzalem Van de Lage Landen*, Louvain: Davidsfonds, 2002; Cordula van Whye, "Death and Immortality in Rubens Ildefonso Altarpiece", *Daphnis: Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur*, no. 38 (2009), pp. 216–275.
 22. Margit Thøfner, "The Bearing of Images: Religion, Femininity and Sovereignty in the Spanish Netherlands 1599–1635", PhD diss., University of Sussex, 1996, pp. 96–104.
 23. Victor Stoichita, *The Self-aware Image: An Insight into Early Modern Meta-painting*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 3–10.
 24. Marie Tanner, *The Last Descendant of Aeneas: The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, New Haven: Yale University Press, 1992, pp. 207–222.
 25. Jean Terrier and Cordula Van Wyhe, *Portraits des S S vertus de la Vierge Contemplées par feue S.A.S.M. Isabelle Clere Eugenie infante d'Espagne*, Glasgow: Dept. of French, University of Glasgow, 2002, pp. 5–40, esp. 12.
 26. Paul Taylor, "Composition in Seventeenth-century Dutch Art Theory", in Paul Taylor and Francois Quiviger, ed., *Pictorial Composition from Medieval to Modern Art*, London: Warburg Institute, 2000, pp. 146–171, esp. 153–154.
 27. Marcel de Maeyer, *Albrecht en Isabella en de Schilderkunst: Bijdrage tot de Geschiedenis van de 17e-eeuwse Schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden*, Brussels: Paleis der Academiën, 1955, p. 46.
 28. 托馬斯·莫爾 (1478–1535)，人文主義者，歐洲早期空想社會主義學說的創始人，著有《烏托邦》。
 29. Marcus de Schepper, "Humanism and Humanists", in Jan van der Stock, ed., *Antwerp, Story of a Metropolis: 16th–17th Century*, Gent: Snoeck-Ducaju, 1993.
 30. Joanna Woodall, "'Greater or Lesser?' Tuning into the Pendants of the Five Senses by Jan Brueghel the Elder and His Companions", in Meredith McNeill Hale, ed., *Cambridge and the Study of Netherlandish Art*, Turnhout: Brepols, 2016, p. 71.
 31. [古希臘] 柏拉圖著，王曉朝譯：《柏拉圖全集》第二卷，北京：人民出版社，2003年，第795頁。
 32. Tine Meganck, "Rubens on the Human Figure: Theory, Practice and Metaphysics", in Joost Vander Auwera and Sabine Van Sprang, eds., *Rubens, a Genius at Work: The Works of Peter Paul Rubens in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium Reconsidered*, Brussels: Royal Museums of Fine Arts of Belgium, 2007, p. 55.
 33. Joanna Woodall, "'Greater or Lesser?' Tuning into the Pendants of the Five Senses by Jan Brueghel the Elder and His Companion", in Meredith McNeill Hale, ed., *Cambridge and the Study of Netherlandish Art*, Turnhout: Brepols, 2016, p. 86.

