

新教倫理與荷蘭靜物畫

● 蔡楓、施虹

一般認為靜物畫作為獨立的繪畫形式是從十六世紀開始的，在此之前，靜物畫只是作為宗教畫或肖像畫背景上的點綴，到了十七世紀，靜物畫才在北歐漸趨普及。貢布里希(Ernst H. Gombrich)指出：靜物畫作為一個獨立畫種出現在文藝復興後期尼德蘭的「專家」之手，尼德蘭的靜物畫主要是在宗教改革運動以後流行起來，並發展出了各種類型的①。雖然韋伯說過：「清教對沒有任何直接宗教價值的文化物品持懷疑的而且往往是敵對的態度」②，但靜物畫為何產生於荷蘭這個新教國家？靜物畫與新教倫理是否存在某種關聯？這是我們需要認真探討的問題。

一 倫理話語與描繪財富

從1608年起荷蘭擺脫了西班牙的統治。直到十七世紀60年代，這塊土地獲得了經濟上前所未有的繁榮，荷蘭是這個時期最富裕的歐洲國家。因宗教改革斷絕了將國家財富向教會及宗教藝術轉移的可能，荷蘭只能靠倫理來解決財富問題。布列遜(Norman Bryson)指出：「有關財富的話題一直到荷蘭的經濟優勢不復存在時，也始

終是以倫理為中心的。繪畫中的情形也不例外。」③財富的過度膨脹，對於重視家庭的荷蘭市民來說，花費在室內空間裝飾成為重要的消費項目。逐漸地，把室內的空間堆積得滿滿當當，成為了他們的嗜好。如祖姆托(Paul Zumthor)所說：「一幅畫如同一件傢具，不能隨意替換，傢具的一個功能是遮擋房屋中令人討厭的裸露部分。」④在這種蔚然成風的氣象中，倫理的態度和暗示是十分重要的。靜物畫一方面反映物質財富，另一方面又把對財富的期望反饋到創造財富的社會中去，靜物畫表現着人們如何看待財富和理解倫理的態度。

靜物畫的表現圍繞着兩端，一端是放縱奢侈的罪行，另一端是節儉的美德。克拉斯(Pieter Claesz)「早餐」的靜物畫中所描繪的就是這種悖論。那些鑲金鍍銀的餐具是財富的象徵，吃剩的麵包和打碎的酒杯則是放縱的行為。克拉斯雖然以調和與樸素的色調取得了某種平衡，但仍然暗示着炫耀和放縱之間的矛盾。他通過對「單色調」技巧的運用來控制奢侈之物的光彩奪目的質感，「儉樸」的調子是對華麗炫耀的克制。克拉斯以「單色調」變幻出各種微妙的灰調子，猶如把流光溢彩的照片處理為棕色調子或黑白照片

的效果。這樣，圖像所表達的意味就有所轉換，使得「儉樸」的觀念與炫耀的方式得到某種中和與消解，在富裕與美德之間架起倫理的橋樑，謳歌財富、批評消費的意義又得到表徵。富貴必須節制，「富貴不能淫」，靜物畫通過這種巧妙的表徵「將財物的過剩現象從倫理的領域轉向了美學領域。」^⑤

對於欣賞者同時又是擁有者來說，靜物畫是比真實財富更為安全的財富，它既是富裕又是和諧，是對潛在難以控制的欲望的規訓，觀看主體通過佔有這個形象並以其可以看見為條件支持這種審美化的限制策略：這種圖像是值得期待的，因為它正和新教倫理暗合。

二 新教的「天職觀」與繪畫的「專門化」

新教倫理中的「天職觀」，不僅促成了新教教徒積極地向傳統主義發出挑戰，而且激發了「資本主義精神」，同時也改變了職業世界的力量。韋伯注意到，不僅僅是宗教教義或神學領域內的革新，這種改革還延伸到職業勞動的「專業化」之上。新教倫理的職業觀在社會生產和社會生活方面都發生了深刻影響。反映在文化領域，同樣引起了一場變革，在荷蘭的繪畫領域中，也出現了前所未有的「專業化」趨向。許多新教教徒反對在教堂裏擺放繪製的聖像和雕像，認為它們是天主教的偶像崇拜的一個證明，這樣，新教地區的畫家就失去了「畫祭壇嵌版畫這宗最大的經濟來源」^⑥。貢布里希把這一事實稱為宗教改革所引起的「藝術危機」，但實際上，這場改革使

得荷蘭繪畫發生了「專門化」的轉變，風俗畫、風景畫、肖像畫、靜物畫這些繪畫的分支就是在這種情景下繁榮起來的。正如貢氏所說：「全歐洲只有一個新教國家的藝術安全無恙地度過了宗教改革的危機，那就是荷蘭。」^⑦那些荷蘭的畫家們不得不打消主要依靠應邀作畫謀生的念頭，而是改向市場公眾兜售他們的作品。

與宗教改革之前的情況不同，畫家們先是作出畫來，然後去找買主，或是通過畫商幫助出售作品。競爭是很激烈的，因此他們只能專精於一個特殊的繪畫分支，即一種繪畫類型。這種情況在十七世紀的荷蘭走到了極端，像出現了精通畫破浪和雲彩的畫家弗利格 (Simon de Vlieger)、格因 (Jan van Goyen)；專門畫林地景色的風景畫家雷斯達爾 (Jacob van Ruisdael)。靜物畫的市場更是空前繁榮，當時的不同城鎮喜好不同的主題：繁榮的海牙喜歡貝葉倫 (Abraham Hendrickz van Beyeren) 的魚，富裕的哈勒姆喜歡黑達 (Willem C. Heda) 和克拉斯的早餐畫，大學城萊頓喜歡書本和頭蓋骨，阿姆斯特丹的卡爾夫 (Willem Kalf) 描繪的奢侈品更是一種出人意料的形式。

與荷蘭繪畫「類型化」、「專門化」不同，雖然其他國家偉大的藝術家同樣被靜物畫所吸引，但是絲毫不涉及「專門化」的問題。譬如，西班牙的蘇巴郎 (Francisco de Zurbarán)、科坦 (Juan Sánchez Cotán)、委拉斯凱茲 (Diego Velázquez)，以及後繼的戈雅 (Francisco Jose de Goya) 都致力畫過靜物畫，但是他們都是以創作「更高等級」的繪畫題材而名聲顯赫的。科坦是西班牙十七世紀傑出的畫家，

1603年加入加爾西教會後為教會繪製宗教畫；蘇巴郎則是西班牙十七世紀最受人矚目的傑出畫家，相對於其宗教畫和歷史畫的突出成就，他的靜物畫並不佔主要地位；同樣，意大利現實主義大師卡拉瓦喬 (Michelangelo Merisi da Caravaggio) 也是靜物畫史上的重要人物，他在歷史畫和宗教畫領域成就輝煌，但是在靜物畫領域只留下一幅《水果籃》。雖然歐洲其他地區在這一時期也很流行靜物畫，但是作為新政體和信奉加爾文教的荷蘭，繪畫領域的「專門化」達到了前所未有的高度和廣度，其背後正是畫家從為教會的委託性服務轉向職業性的工作，畫家「把藝術當做一種志業」^⑥。

雖然畫家的社會地位較低，生活較為貧寒，屬於邊緣群體，但是畫家對創作是非常努力和嚴謹的，他們的工作量也是十分繁重的 (實際上新教也鼓勵從事繁重的腦力勞動和體力勞動的職業)，尤其是靜物畫的創作，更是一種既費腦力又費體力的活計。當時的購買者也十分明白這一點，精湛的技藝與作品的價值是成正比的。荷蘭的畫家似乎沒有顯著對個人風格的追求，他們真正重視的是技藝上的精益求精和在作品上所花費的勞動，高度「專業化」和實實在在的功夫鑄刻在畫面上，畫家的創造和勞動態度是與倫理的話語相一致的。

三 靜物畫中的「入世制欲主義」

「顧名思義『制欲』指的是克制一個人的欲望，宗教的禁欲是表現對世俗事物的棄絕和對來世嚮往的動機。」^⑦

這種「出世」的特徵是通過獻身於宗教的僧人來承擔的，出世的生活是通過「制欲」獲得最後的救贖，禁欲主義是以排斥世俗事務為核心的。加爾文教提倡的乃是俗世內的制欲，這和天主教主張的「出世制欲」是極為不同的。入世制欲主義的積極要素是使信徒願意去選擇這種制欲生活。

如果我們將荷蘭靜物畫與西班牙靜物畫作比較的話，這種宗教意識的差異和制欲方式的不同是顯而易見的。科坦的靜物畫面裏帶有強烈的天主教禁欲意識，他的創作靈感來源於天主教加爾西教會的隱居生活，其作品傾向於出世的精神意味。加爾西教會是一個苦修型的極端宗教團體，強調獨居生活的重要性，僧侶們生活在獨立的小房間裏，無論是祈禱學習還是吃飯起居都是一個人，這種獨處的積澱就像靜觀凝思是精神修煉一樣。

加爾西教會創立者聖依納爵 (Saint Ignatius de Loyola) ^⑧所著的《精神修煉》中，強調修行者要積極去想像，設立視覺化的圖像。修煉規定了圖像必須在內心毫不動搖，用以保持時間的長度，以便注視與彌散無序的視覺相分離。科坦的視覺方式也是如此，在畫有椴梘果、捲心菜、甜瓜、黃瓜的畫中，那些懸掛在空中晃動的蔬果，與食欲無關，物品的無實用性產生了距離感，表明它們是潔淨無染的。與荷蘭的餐桌靜物畫相比，科坦的畫呈現出一種出世精神。他把繪畫當作了一種儀式和修行的方式，這樣的藝術並不是自身發明的結果，而是對上帝造物的敬仰。這種繪畫方式與精神修煉幾乎是一致的，使心神專注聚集，集中的視覺化與無序彌散的本能視覺模式是截然不同的。

而荷蘭的靜物畫是在宗教改革之後發展起來的，新教的教義已不再歧視俗世的生活，並在世俗生活中貫徹制欲的主張。加爾文教的生活實踐是從「出世制欲主義」向「入世制欲主義」的轉變，韋伯認為：由於這種轉變的成功，西方才逐漸走向具有特殊「俗世」的現代文化^⑩。教徒與俗眾不再從教堂的聖像畫中感受上帝，而是在日常生活中尋求上帝的恩典，荷蘭家庭的裝飾畫「卸下聖體的宗教畫被靜物畫所代替」^⑪。與科坦和蘇巴郎的靜物畫的「寂靜主義」不同，荷蘭靜物畫不追求那種來自聖靈的啟示式的靈感，而代之以客觀、有效的信仰實現。此時期的荷蘭倫理道德圍繞着神聖性與世俗性的雙重教育功能展開，在視覺的再現中同樣引入神聖與世俗的對話。伊爾特森 (Pierter Aertsen) 的圖像正是把世俗的現實性引出神聖性的微言大義，在《屠夫的肉攤》中，前景先擺設着豐富的食物，火腿、香腸、魚、野禽、鮮肉等，在這些食物充斥的畫架後卻是展現「逃亡埃及」這一神聖的主題。伊爾特森似乎有意顛倒神聖和世俗的關係，這種圖像的悖論在荷蘭靜物畫中比比皆是。

儘管加爾文教反對視覺享樂以及奢侈裝飾的生活方式，反對以形象為中心和對形象的依賴，但是加爾文教的倫理精神深深地植入到世俗的生活方式之中。在荷蘭的靜物畫中，世俗題材與道德象徵表面看起來是對立和矛盾的，但是重要的是新教的倫理精神在視覺產品及其生產者的意識中安營紮寨，荷蘭視覺文化的大眾性和准現代性證明了這種觀點。新教倫理的精神並非說教的道德，而是影響荷蘭視覺文化的關鍵所在。如果說韋伯的

「新教倫理」順理成章地打通「資本主義精神」的通道，那麼荷蘭繪畫的現代精神也與新教倫理的內在理路相一致，在當代藝術的大眾性和市場化的現象中，我們也能看到荷蘭文化精神的影子。

註釋

①⑥⑦ 貢布里希 (Ernst H. Gombrich) 著，范景中譯：《藝術發展史》(天津：天津人民美術出版社，1998)，頁438；206；209。

② 韋伯著，彭強等譯：《新教倫理與資本主義精神》(西安：陝西師範大學出版社，2002)，頁160。

③⑤ 布列遜 (Norman Bryson) 著，丁寧譯：《注視被忽視的靜物——靜物畫四論》(杭州：浙江攝影出版社，2000)，頁106；103。

④⑫ 祖姆托 (Paul Zumthor) 著，張今生譯：《倫勃朗時代的荷蘭》(濟南：山東畫報出版社，2005)，頁169；171。

⑧ 「以學術為志業」是韋伯在1918年一個演講稿的標題，收入Max Weber, *From Max Weber: Essays in Sociology*, trans. and ed. H. H. Gerth and C. Wright Mills (New York: Oxford University Press, 1946), 138-56。本文把「以學術為志業」改為「以藝術為志業」。

⑨⑪ 顧忠華：《韋伯〈新教倫理與資本主義精神〉導讀》(桂林：廣西師範大學出版社，2005)，頁56；77。

⑩ 聖依納爵，1491年出生於西班牙羅耀拉的貴族世家，出任過朝臣，後從軍。後經歷了深度的皈依，熱切追隨着基督。他對教會的忠誠和改革，對福音工作的推動，對社會邊緣者的關心愛護，對教育的投入，使他受人敬仰。

蔡 楓 中國美術學院副教授

施 虹 浙江大學傳播所博士生