

新柏拉圖主義的“流溢”圖景 與晚期哥特藝術之“流動”

——理解弗拉·安杰利科聖母題材祭壇畫的兩條路徑*

“Emanation” in Neoplatonism and “Flow” in Late
Gothic Art: Two Paths to Understanding Fra Angelico’s
Madonna Altarpiece

孫含露

SUN Hanlu

作者簡介

孫含露，北京大學藝術學院講師。

Introduction to the author

SUN Hanlu, Lecturer, School of Arts, Peking University.

Email: sunhanlu@pku.edu.cn

Abstract

The Virgin Mary is a pivotal figure in Christian iconography. This paper highlights the image of “divine illumination” in the Scholastic and neo-Platonic traditions using Fra Angelico’s altarpiece for insight, emphasizing the role of space, music, and material in mystical painting. The analysis demonstrates the metaphysical mechanism of light that is implicit in Fra Angelico’s altarpieces and in the Gothic cathedral of Saint Denis, as well as in the polyphonic hymns of Guillaume Dufay. The article reveals a common path that leads to the mind through art in the geographical, cultural and political framework of Flanders-Tuscany, and completes the construction of the image system from the late Middle Ages to the Italian Renaissance.

Keywords: Fra Angelico, Light, Madonna Altarpiece, Polyphonic Music, Incarnation

18世紀至19世紀初，弗拉·安杰利科（Fra Angelico，約1395～1455）曾歷經一段“邊緣”時光，因其繪畫相比文藝復興藝術的精確寫實，顯得“僵硬或缺乏技巧”，儘管瓦薩里的“這幅畫好似不是人畫的，而是在天堂中畫的”評價在隨後的幾個世紀中一直發揮着影響。^①進入19世紀30年代後，亞歷克西斯-弗朗索瓦·里奧（Alexis-François Rio）為安杰利科拂塵，“他繪畫的神秘性和精神品質比任何自然主義都重要得多”，使其被重新發現。^②風格服務於信仰是安杰利科的主動選擇，“光”一直是其作品言說的中心。同時代人文主義者洛倫佐·瓦拉（Lorenzo Valla）在其墓誌銘上寫道：“於佛羅倫薩城第一次看到世界之光。”詩人畫家喬瓦尼·桑蒂（Giovanni Santi）稱他是：“為救贖之光而奮鬥的修士。”^③1984年，安杰利科被教宗封為天主教藝術家的主保聖人，“他一生正直完美，所畫幾乎皆是神聖之美的圖像，為我們帶來最好的聖母像。”^④光是天主榮耀的顯現，聖母子形象更是道成肉身的隱喻，這裏的問題是，安杰利科何以在繪畫中呈現神聖之光？如何從他的藝術創作中發現更深層的文化內涵？他的創作又與哪些藝術實踐相合？

20世紀，約翰·赫伊津哈（Johan Huizinga）提出，“歐洲14至

*本文為2020年教育部（CSC）國家建設高水平大學資助項目（批准號:202006360113）結項成果。[This essay is the final result of the 2020 Ministry of Education (CSC) National Funding Programme for Building High-level Universities (Project No. 202006360113).]

^① Alison Clarke, *The Rediscovery of Fra Angelico in Nineteenth-century Britain* (Masters thesis, The Warburg Institute School of Advanced Study University of London 2014), 25.

^② Alexis-François Rio, *De la poésie chrétienne dans son principe, dans son objet et dans ses formes* (Paris: Debécourt Hachett, 1836), 96.

^③ 【德】巴茨：《安杰利科》，馬芸譯，北京：北京美術攝影出版社，2015年，底頁。[Gabriele Bartz, *Master of Italian art: Fra Angelico*, trans. MA Yun (Beijing: Beijing Fine Arts Photography Publishing House, 2015), back cover.]

^④ Matthew Bunson, Margaret Bunson, *John Paul II's Book of Saints* (Huntington: Our Sunday Visitor, 1999), 156.

15世紀之交的藝術扎根於佛蘭德斯、托斯卡納等地區，並找到通往人們心靈的道路。”^① 潘諾夫斯基（Erwin Panofsky）強調，“15世紀前25年席捲歐洲的創新精神，在尼德蘭是音樂，得益於兩位作曲家紀堯姆·迪費（Guillaume Dufay）和吉爾·班舒瓦（Gilles Binchois）；而北方專注於光線、色彩、表面紋理等都有利於開闊意大利畫家的眼界。”^② 這些研究深入地揭示了其歷史維度的意義，與此之時，文章基於歐洲文化思辨語境中光之形而上學^③，圍繞畫家聖母瑪利亞題材祭壇畫進行作品意涵的探討，指出其中的神聖之光是安杰利科在新柏拉圖派傳統及教父哲學持續推動的心靈與物質被照亮後上升的思想背景下所形成的創作思維，且在兩個層面具有易被遮蔽的重要性：首先，理解新柏拉圖主義的“流溢說”^④ 如何在藝術中發揮着神性的照

^① Johan Huizinga, *The Waning of the Middle Ages* (Oxford: Benediction, 1924, 2009 edition), 223-224.

^② Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art* (New York: Harper & Row, 1969), 168. 中譯本【美】歐文·潘諾夫斯基：《西方藝術中的文藝復興與歷次復興》，楊賢宗譯，上海：商務印書館，2022年，第213頁。

^③ “光之形而上學”這個定義是由克萊門斯·鮑姆克（Clemens Baeumker）於1916年提出，旨在表明中世紀拉丁哲學和神學文化的思辨語境，該語境在多重影響下逐漸嫁接新柏拉圖主義（普羅克洛斯、普羅提諾、《因果之論》）、神學（希臘教父、奧古斯丁和偽狄奧尼修斯）和阿拉伯人（阿爾金迪、阿維森納、阿爾加澤爾，尤其是阿維斯布龍）。奧古斯丁關於智力神聖光照的教義在中世紀思想中不間斷地傳播，提供了在光的旗幟下將身體、心理、認識論和神學層面連接在一起的機會，並與基督教教義嚴格連接。12世紀，偽狄奧尼修斯的作品對宇宙論和神學思想的方向產生了重大影響。參見：Roberto Grossatesta, *Metafisica della luce, Opuscoli filosofici e scientifici*, Milano: Rusconi Libri, 1986. (in particolare l'introduzione di Pietro Rossi).

^④ 普羅提諾（Plotinus, 204/5—270 C.E.）是一位希臘柏拉圖主義哲學家，出生並成長於羅馬統治下的埃及。現代學術界認為普羅提諾是新柏拉圖主義的創始人。他的老師是自學成才的哲學家阿摩尼烏斯·薩卡斯（Ammonius Saccas），屬於柏拉圖傳統。19世紀的歷史學家發明了“新柏拉圖主義”一詞，並用它指代普羅提諾及其哲學，其哲學在古代晚期、中世紀和文藝復興時期影響巨大。對普羅提諾來說，宇宙有四個層次，由太一開始，太一位於等級的頂端，它超越了存在本身，它無處不在，它必須與它創造的世界不同。從太一流溢到理智，理智流溢到靈魂，靈魂流溢到自然、物質和感覺的第四個領域；經過沉思，每個層級依次上升，最終由理智回歸太一。普羅提諾將“太一”比作“光”，將神聖理智/努斯（Nous）比作“太陽”，最後將靈魂（Psyche）比作“月亮”，而月亮的光僅僅是“來自‘太陽’的光的衍生聚集”，最初的光可以在沒有任何天體的情況下存在。

亮功能以及兩條進路的運動，分析傳統“光照說”及哥特式聖丹尼斯大教堂是其空間與視覺圖像之索隱；其次，強調聖歌的光之美學對他創作的沉思轉向價值，指出複調音樂與蛋彩技法發揮着安杰利科創作媒介內化的功能。

一、“光的流溢”：從聖丹尼斯大教堂到安杰利科祭壇畫

晚期哥特風格是歐洲藝術史上的一個階段，其歷史可以追溯到1370年左右至15世紀的大部分時間，此時藝術在整個歐洲形成趨於一致的傳播。事實上，自1420年開始在佛羅倫薩發展起來的文藝復興藝術，直到15世紀下半葉才在意大利站穩腳跟，晚期哥特式仍是多數客戶的主要品味。^①安杰利科出生在佛羅倫薩旁的菲耶索萊小鎮，按照多明我會的培養接受了系統的神學學習，經過嚴格的細密畫訓練，藝術上他的老師是洛倫佐·莫納科（Lorenzo Monaco）；1445年他被尤金四世召喚到羅馬創作，自然也有機會參與到尼古拉五世廣闊的文化視野中，他與法國繪畫的革新者讓·福凱（Jean Fouquet）有着多年的密切往來。^②讓·福凱此時也在梵蒂岡繪製壁畫且關注揚·范·艾克（Jan van Eyck）與羅伯特·坎平（Robert Campin）等早期尼德蘭^③畫家，並將其融入自

^① Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana* (Firenze: Sansoni, 1978), 62.

^② Sergio Samek Ludovici, *Beato Angelico* (Milano: Giunti Editore, 1998), 9.

^③ 尼德蘭（荷蘭語：Nederland）意為低地國家，舊時尼德蘭地區包括相當於今天的荷蘭、比利時、盧森堡和法國北部部分地方。中世紀初期，尼德蘭是法蘭克王國的一部分，法蘭克王國分裂後，它分屬於德意志皇帝和法蘭西國王。佛蘭德斯（荷蘭語：Vlaanderen，英語：Flanders），又稱佛蘭德或法蘭德斯，其派生自原始日耳曼語“flaumaz”，意為“洪水、溪流、泥漿”。傳統意義上的“佛蘭德斯”指的是佛蘭德伯國涵蓋的地區，大致對應今比利時東、西佛蘭德省，法國北部的法國佛蘭德與荷蘭南部的澤蘭佛蘭德，如今指代了更大的區域，用於表示比利時整個荷蘭語區。佛蘭德斯和尼德蘭在古代地理上有時指同一區域。16世紀至20世紀初，用荷蘭（Holland）來稱呼尼德蘭這個國家，用佛蘭德斯代稱尼德蘭也是常見稱法。自2020年1月起，荷蘭政府不再使用“荷蘭”（Holland）稱謂，一律使用官方的正式名稱“尼德蘭”（Nederland）。

己的技法中。^① 這些經歷在安杰利科後來的作品裏發揮了巨大作用，安杰利科以神聖之光構建心靈與永恆的關係，那麼，在聖事藝術中，光何以與上帝建立聯繫，又如何讓空間內充滿神聖之光？

提及中世紀對神聖光照視覺經驗的實踐，其大成者便是首座哥特式建築——聖丹尼斯大教堂（Saint Denis Basilica Cathedral，圖1、2）。^② 潘諾夫斯基認為哥特時期的建築藝術與經院哲學之間明顯地存在着一種同步關係。12世紀的院長絮熱（Abbot Suger）以偽狄奧尼修斯（Pseudo-Dionysius the Areopagite）的新柏拉圖主義光之美學為理念重建了聖丹尼斯修道院。哥特風格的藝術也是從本篤會修道院開始萌芽，到了聖丹



圖1 聖丹尼斯大教堂內部結構



圖2 聖丹尼斯大教堂西立面

^① François Avril, *Jean Fouquet: Peintre et enlumineur du XVe siècle* (Paris: Bibliothèque nationale de France / Hazan, 2003), 432.

^② Watkin David, *A History of Western Architecture* (London: Barrie and Jenkins, 1986), 126-128. 唱詩席於1144年完工，因此聖丹尼斯大教堂被廣泛認為是第一個採用所有哥特式建築元素的結構。

尼斯修道院絮熱院長之時便開始成型。^①有趣的是，約9世紀，偽狄奧尼修斯和聖丹尼斯的傳說就開始經常被混淆。根據聖徒傳，丹尼斯是3世紀巴黎的主教，因信仰被斬首而殉道，手抱頭顱的雕像和這所修道院都是為了紀念他；而偽狄奧尼修斯被波那文圖拉（Bonaventura）稱為“神秘主義王子”，一些資料表明他可能是雅典的第一任主教。^②838年，當時的聖丹尼斯修道院院長希爾杜因（Hilduin）首次將偽狄奧尼修斯的作品翻譯成拉丁文。為了提升修道院的地位，希爾杜因傳播聖丹尼斯就是《使徒行傳》中的偽狄奧尼修斯。^③

事實上，重建後的聖丹尼斯大教堂與安杰利科的祭壇畫，皆是釋經學傳統的傑出代表，對不識字的人具有神學教學的作用。中世紀在認識機制上的貢獻主要有兩個來源：亞里士多德傳統的抽象論和新柏拉圖傳統的光照說，這兩個傳統實際同出一源，在經院哲學盛期的發展中又彼此滲透，相互結合；“光照說”又叫“神聖光照說”，認為人類需要上帝額外的或超自然的幫助，才能在日常認識活動中獲得理智認識。^④因此，光成為必不可少的建造原則，並且從一開始就決定了哥特建築的設計。首先，最為清晰的便是光在空間中直接體現的神性。入口設計的一組“三位一體”之門，中間的由閃亮的鍍金的青銅打造，象徵着天國之門（porta coeli），門扉刻有“……願其光芒普照眾生，以求在真光的指引下，他們能達到真正的澄明之境，基督是

^① 【美】潘諾夫斯基：《哥特建築與經院哲學》，吳佳琦譯，南京：東南大學出版社，2013年，第20頁。[Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, trans. WU Jiaqi (Nan jing: Southeast University Press, 2013), 20.]

^② Jane Vadnal, *Images of Medieval Art and Architecture: Saint Denis* (London: Longman, 1911), 19.

^③ A. Hamilton Thompson, “Reviews of books: The Royal Abbey of Saint-Denis, 475-1122, vol. i. by Sumner McKnight Crosby”, *The English Historical Review*, no. 231 (1943): 357-359.

^④ 吳天岳：《古代中世紀哲學十五講》，北京：北京大學出版社，2023年，第545頁。[WU Tianyue. *Gu dai zhong shi ji zhe xue shi wu jiang* (Beijing: Peking University Press, 2023), 545.]

那裏真正的大門。”^① 接着，細長的柱子代替原先走道和後殿沉重的分隔牆，中間部分變得明亮，明亮與明亮相接，將是被新光所籠罩的崇高建築。^② 羅馬式的小窗被裝滿透明彩繪玻璃的巨型窗戶（圖3）取代，用它美化光線，以將其轉化為“神聖之光”；聖伯納德將彩色玻璃比作瑪利亞，像聖母在保持純潔的同時賦予耶穌生命；唱詩席創新的設計成十二位，代表十二使徒，一切都在上帝的光照下。大教堂很快成為北方畫家的空間模型，在揚·範·艾克的祭壇畫中（圖4），“聖母領報”場景的建築為古羅馬式，拱門的尖角卻具有哥特氣息，這一選擇也出現在安杰利科1434年創作的《聖母加冕》（圖5）中：兩根所羅門石柱（Solomonic Column）搭配科林斯柱頭，支撐三個哥特式的柳葉刀窗環繞着祭壇華蓋，連同華麗的金色掛毯坐落在色彩斑斕的大理石臺階上。揚·范·艾克巧妙地將靠後與頂部的區域留在陰影中，呈現空間的縱深感，地平線很高，我們彷彿被“包圍”其中；牆上一扇聖父形象的彩色玻璃窗，下方三個回廊象徵着



圖3 聖丹尼斯大教堂的玫瑰花窗



圖2 聖丹尼斯大教堂西立面

^① Suger, *La Geste de Louis VI et autres oeuvres* (Paris: Impr. nationale, 1994), 12.

^② David Watkin, *A History of Western Architecture* (London: Barrie and Jenkins, 1986), 127.



圖5安杰利科，《聖母加冕》，
1434—1435年，木板蛋彩畫，
213x211cm（主面板），盧浮
宮博物館藏，巴黎

“三位一體”。安杰利科同樣設計了來自左側的光，加冕中聖母的藍色長袍在光照下幾近透明，耶穌與聖母最為明亮，“根據他們自身，賦予他們適當的光，以便在神聖中得到完美。”^①安杰利科用黃金繪製光環和掛毯，以昂貴的青金石罩染天空與長袍，突出了物質的多重意義，表達光照亮靈魂，靈魂以其光芒完成對物質照亮的新柏拉圖式路徑。

神聖之光是遵循比例的，朱利奧·卡洛·阿爾甘（Giulio Carlo Argan）類比道，“若如菲利波·布魯內萊斯基所說空間是一種幾何形式，而神聖的光，如托馬斯·阿奎那所說的光，充滿了空間，那麼幾何形式就是光的形式。”^②幾何即比例，中世紀以數來詮釋秩序。比例與神聖光芒並存，偽狄奧尼修斯寫道，“上帝自身充沛地放出一道堅定而超越的光芒，按比例啟示各種存在。”^③新設計的唱詩席比例是3：4，

^① Cornini Guido, *Beato Angelico* (Florence: Giunti Press, 2000), 23.

^② Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana* (Florence: Sansoni, 1977), 146.

^③ 【中世紀】偽狄奧尼修斯：《神秘神學》，包利民譯，北京：商務印書館，2012年，第2頁。[Pseudo-Dionysius, *Mystica theologia*, trans. BAO Limin (Beijing: Commercial Press, 2012), 2.]



圖6 安杰利科，《聖馬可祭壇畫》，1439—1442年，木板蛋彩畫，220x227cm，聖馬可博物館，佛羅倫薩

暗示了四度，中殿和過道的比例為4：5，對應了三度，而教堂中心的十字則是最完美的和弦（1：1），這些也是當時音樂的基礎。^①數代表了與此不可分的神聖等級，在普羅提諾“流溢說”中，光的流溢是“有序”的，被照亮後的上升也是“依次”的，畫中的神聖人物往往相對建築都超出正常比例，這也是神學意義上的原因。在《聖母加冕》（圖5）《聖馬可祭壇畫》（圖6）中，耶穌、聖母位於畫面透視的焦點與頂點處，與其他人物共同形成一個環繞的金字塔形，對應神學體系的等級，阿爾甘評論道，“一方面它是理性的宗教，另一方面它是心靈的宗教。對於清晰的理智，對於純潔的靈魂，所有的現實都以完美的形式有序而清晰地表現出來。”^②部分祭壇畫的壁龕是哥特式教堂的三角尖頂，以此喚起人們面對神性空間的心理。

光照的進行離不開“運動”，這一運動按照兩條進路——“上升”與“下降”。“神聖光照”引入了新柏拉圖主義的“流溢”圖景，這種“上升”與“下降”是空間的，更是神秘主義的，對於普羅提諾

^① Otto von Simson, *Die gotische Kathedrale* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979), 276-279.

^② Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana III* (Firenze: Sansoni, 1968), 69.

來說，“太一”散發出本質，就像陽光，太一將其光芒流溢照亮理智，理智流溢照亮靈魂，靈魂流溢照亮物質；萬物在感受到神聖之光後依次上升，物質上升到靈魂，靈魂上升到理智，理智上升回歸至太一。運動的終極目標是領受神聖之光後回歸太一，呈現了受造物與造物者的關係，偽狄奧尼修斯在《教階體系》（*ecclesiastical Hierarchy*）中指出，“所有階層體的共同目標就在於對上帝和神聖事物連續不斷的愛……它由享有那養育理性和祝聖一切向它上升的聖潔異象所構成。”^①天使也是升義（*anagogy*）的形象，升義能夠從此時此地引導一種來世的神視，目的是為了沉思天國的奧秘。^②為了靠近上帝，聖丹尼斯大教堂用尖拱拔高建築，以向上的層疊實現了更高的高度，上升是靈魂沉思後的必然。喬治·迪迪-於貝爾曼（Georges Didi-Huberman）研究安杰利科在聖馬可修道院繪製的壁畫時也推論畫家在這裏的圖書館讀過偽狄奧尼修斯的神學文本，以此暗示其神學思想深不可測。^③在《聖馬可祭壇畫》（圖6）中，安杰利科通過跪地回頭的聖科斯馬斯的凝視，將我們拉入畫中，但前方描繪的耶穌被釘十字架的金色聖像，卻暗示現實世界與神聖世界的分隔。^④內、外兩個視角的“看”，既相連又分隔，而消弭距離的唯一方法便是沉思。

不難想像，聖丹尼斯大教堂高聳挺拔、流溢神光的空間對畫家是多具啟發性。這裏“光”的運用有設計者有意為之的神秘主義象徵意

^① 【中世紀】偽狄奧尼修斯：《神秘神學》，包利民譯，北京：商務印書館，2012年，第161頁。[Pseudo-Dionysius, *Mystica theologia*, trans. BAO Limin (Beijing: Commercial Press, 2012), 161.]

^② “Anagogy”（來自古希臘語：*anagagé*）是一種苦行概念，表示靈魂向天國的提升，在神學中，是對試圖從字面意義過渡到精神或神秘意義的文本解釋。參見：Henri de Lubac, *Exégèse médiévale* (Paris: Aubier, 1959), 624.

^③ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico: dissemblance et figuration* (Paris: Flammarion Press, 1990), 56.

^④ Barnaby Nygren, “Fra Angelico's San Marco Altarpiece and the Metaphors of Perspective”, *Source: Notes in the History of Art*, v.22.1 (2002): 25-32.

義，是上帝的真理與啟示之光。^① 安杰利科的作品有北方藝術家在複雜透視中塑造光影傳達強烈光感的痕跡；^② 而他也對在意大利半島停留的佛蘭德斯畫家羅吉爾·范·德·韋登（Rogier van der Weyden）等產生了深刻影響，他們學習安杰利科獨特的構圖創作了多幅祭壇畫。^③ 這一時期，藝術家們在各個宮廷間流動，傳播了本民族藝術的新面貌，彼此交織與生長。

二、“靈魂的上升”：安杰利科與復調音樂

“天使音樂家”是安杰利科聖母題材祭壇畫中常出現的形象（圖7），其含義與光的形而上學及靈魂的救贖有關。勞倫斯·呂特肯（Laurenz Lütteken）在著作《文藝復興時期的音樂》中將這個時代的音樂和音樂創作視為文藝復興的重要組成部分——應將音樂融入一部全面的文化史中。^④ 安杰利科所處的時代，歷史上尤為深刻的一次音樂盛會是紀堯姆·迪費為佛羅倫薩聖母百花大教堂圓頂完工創作的複調聖歌《最近玫瑰盛開》（*Nuper rosarum flores*）。聖母百花大教堂始建於1296年，相對聖丹尼斯大教堂它更像一座“隱含”的哥特式建築，它的圓頂根據承重肋骨的哥特式原則建造，是巨大的尖拱形拱頂偽裝成的圓頂。^⑤ 圓頂（圖8）由菲利波·布魯內萊斯基（Filippo

^① 陳越驊：《光的降臨與靈魂的上升——神秘主義對西方中世紀文藝美學的影響》，載《基督教文化學刊》，2021年第2期，第2-25頁。[CHEN Yuehua, “Guang de jiang lin yu ling hun de shang sheng——shen mi zhu yi dui xi fang zhong shi ji wen yi mei xue de ying xiang” *Journal for the Study of Christian Culture*, no.2 (2021): 2-25.]

^② Gino Piva, *La tecnica della pittura ad olio e del disegno artistico* (Milano: Hoepli, 1985), 11.

^③ Alexander Duckers, Marcello Toffanello, *Van der Weyden* (Milano: Corriere della Sera, Rizzoli/Skira, 2004), 142.

^④ Laurenz Lütteken, *Musik der Renaissance: Imagination und Wirklichkeit einer kulturellen Praxis* (Stuttgart: J. B. Metzler, 2011), 60.

^⑤ Bertrand Jestaz, *Art of the Renaissance*, trans I. Mark Paris (New York: Harry N Abrams Inc, 1995), 525.



圖7 安杰利科，《聖母加冕》，
1432—1434年，木板蛋彩畫，
112x114cm，烏菲茲美術館，佛
羅倫薩



圖8 聖母百花大教堂圓頂與其內部結構圖

Brunelleschi) 設計，內徑 41.98 米，於1436 年完工，迄今都是世界最大的磚形圓頂。^① 教宗尤金四世將這一獻給聖母瑪利亞的教堂與典禮選在聖母領報節（3月25日），並提前獻上一朵金玫瑰裝飾主祭壇。^②

^① “Florence Cathedral, Duomo di Firenze”, A View on Cities. <https://aviewoncities.com/florence/duomo-di-firenze> (accessed October 25, 2024).

^② Craig Wright, “Dufay’s ‘Nuper rosarum flores’, King Solomon’s Temple, and the Veneration of the Virgin”, *Journal of the American Musicological Society* 47, no.3 (1994): 395-427, 429-441.

“最近教宗不顧嚴冬將玫瑰作為禮物，獻給您，天國的聖母，一座設計壯觀的聖殿通過神聖的儀式虔誠地獻給您。願它們一起成為永久的裝飾……”^①

歌聲瀰漫在大教堂中，這部複調聖歌因其綜合了古老的等節奏風格和新的對位風格（Counterpoint）而格外引人注目，被視為西方音樂史上的標誌。^② 吉安諾佐·馬內蒂（Giannozzo Manetti）記錄到，“聽到如此多樣的聲音在歌唱，這樣的交響樂升向天空，人們以為他們正在聽一場天使的音樂會……當歌聲停止時……他們可以聽到樂器的聲音以一種歡快而甜蜜的方式……那一刻，整個大教堂都回響着如此和諧的交響樂，伴隨着不同樂器的聲音，人們會說，天堂已從天上降臨到人間。”^③ 這一時期，前往意大利半島的北方作曲家與歌手也穩步增加，對複調音樂的發展產生了主導影響，根據他們的起源地，被稱為佛蘭德斯音樂。第一位代表人物便是紀堯姆·迪費，他走遍了西歐，與羅馬教宗、美第奇家族都有往來，其作品融合了法國、意大利、英國等地域特徵，形成了一種世界性風格。

14世紀是繪製“天使音樂家”最多的一個時期，天使通過他們的和諧，成為神聖與萬物和諧的調解者。波愛修斯（Severinus Boethius）在著作《論音樂制度》（*De institutione musica*）中認為，聲音是一種融入空氣的天體之光，因此天體也有自己的音樂。光滲透到自然物體中，即光的結合學說（dottrina dell'incorporazione della luce）。^④ 波

^① 英譯版：Recently roses (came) as a gift from the Pope, despite the cruel winter, to you, heavenly Virgin, to whom a temple of magnificent design is dedicated dutifully and through sacred rites. Together may they be perpetual ornaments.

^② Craig Wright, “Dufay’s ‘Nuper rosarum flores’, King Solomon’s Temple, and the Veneration of the Virgin”, *Journal of the American Musicological Society* 47, no.3 (1994): 395.

^③ 【英】威廉·弗萊明：《藝術與觀念》，宋協立譯，西安：陝西人民美術出版社，1992年，第336頁。[William Fleming, *Arts and Ideas*, trans. SONG Xieli (Xi an: Shanxi People’s Fine Arts Publishing House, 1992), 336.]

^④ Cecilia Panti, “L’incorporazione della luce in Roberto Grossatesta”, *Medioevo e Rinascimento*, no.13 (1999): 45-102.

愛修斯是繼奧古斯丁後最偉大的經院哲學家，他的《哲學的安慰》（*De consolatione philosophiae*）在中世紀被廣泛傳播，《論音樂制度》則直接影響了中世紀到文藝復興的音樂發展。^① 宇宙型（*Musica mundana*），源自畢達哥拉斯“天體音樂”（*musica universalis*）的構想，是三者中最重要，代表了完美的宇宙和諧，它存在於天體之間並影響行星，是基於和諧而不是聲音的概念。“天體音樂”傳入基督教，得到進一步的沉思，於是將神聖事件的描繪注入“音樂”的場景。“天使合唱團”也被稱為“天體音樂”的隱藏和聲，天使的音樂實現了奇蹟，即天體的回響韻律的靈性轉變，也是永恆天體的星體必然性。^② 這裏的音樂是一個諧波（*Harmonic*）與數的概念，融合了形而上的原理，表達着精神的特質。^③ 人文音樂（*Musica humana*），指人類靈魂與身體中的“音樂”和諧，波愛修斯將其描述為“凡是回歸自我的人”都能聽到，代表了宏觀世界的音樂對人類微觀世界的反映，如柏拉圖在《蒂邁歐篇》和《理想國》中指出的，它在於將那至高無上的、聽不見的音樂轉化為人類可感的形式，代表理性與非理性結合的隱喻，唯有通過內省方能實現，這一分析源自亞里士多德的《尼各馬可倫理學》（*The Nicomachean Ethics*）。^④ 波愛修斯的哲學是新柏拉圖式的，這一點可以從他假設世界靈魂的存在中看出。^⑤ 器樂與聲樂（*Musica*

^① J. Haines, “The Origins of the Musical Staff”, *The Musical Quarterly*, vol. 91, no.3-4 (2008): 327-378. 波愛修斯將音樂依次分為宇宙、人文、器樂三種。Cecilia Panti, “Boezio e la scienza della musica”, *Storia della Civiltà Europea* (Rome:Treccani, 2014),62.

^② Cacciari Massimo, *The Necessary Angel*. Trans. Miguel E. Vatter (New York: State University of New York, 1994), Chapt. 1.

^③ Piero Weiss, Richard Taruskin, *Music in the Western World: A History in Documents* (New York: Schirmer, 2007), 3.

^④ 陸揚：《中世紀文藝復興美學》，上海：上海文藝出版社，1999年，第84頁。[LU Yang, *Zhong shi ji wen yi fu xing mei xue* (Shanghai: Shanghai Literature and Art Publishing Group,1999), 84.]

^⑤ Matthias Baltes, *Dianoemata, Kleine Schriften zu Platon und zum Platonismus* (Stuttgart: De Gruyter,1999), 51-80.

instrumentalis) 是最低層的，和宇宙運動完全脫節，代表器樂家演奏的音樂。波愛修斯認為在理性理解前有必要了解音樂是如何影響感官的，因為感官作為音樂的載體不可或缺，他不完全貶低人感官維度的傾向，了解音樂的重要性是這本書多次重申的概念。第二種與第三種側重於音樂的數。^① 在奧古斯丁的觀點中，發光媒介允許精神實體（靈魂）和物質實體（身體）之間的聯繫，傳播的媒介空氣充滿了光，這使得聲音能夠在不間斷發光的連續體中傳播。^②《音樂制度》在加洛林文藝復興（Carolingian Renaissance）中發揮了重要作用，並對格里高利調式的創建及從九世紀開始的聲樂練習和歌曲編排也產生了根本性的影響。^③

複調音樂在中世紀晚期發展起來，與經院哲學中的“共相”（universals）問題有關，顯示了“個體”與“整體”的關係。^④ 因為，音樂中的普遍性具有能夠同時出現在多個地方的特殊性，例如，複調（polyphony）就是兩條或多條獨立旋律同時進行的音樂紋理，具有很強的線性或水平方向結構，如此多活動與變化的聲音，結合它們互補的運動模式，共同創造了一個神聖的面紗。^⑤ 神性場域內，

^① Nicomachus of Gerasa, *The Manual of Harmonics of Nicomachus the Pythagorean* (Michigan: Phanes Press, 1994), 133-204.

^② Cecilia Panti, “I sensi nella luce dell’anima. Evoluzione di una dottrina agostiniana nel secolo XIII”, *Micrologus* 10 (2002): 177-198.

^③ 加洛林文藝復興是中世紀三次文藝復興中的第一次，是加洛林帝國的文化活躍時期，查理曼大帝的統治產生了一場始於8世紀並持續整個9世紀的知識復興，靈感來自古羅馬和希臘文化，以及4世紀的基督教羅馬帝國。在此期間，文學、寫作、視覺藝術、建築、音樂、法學、禮儀改革和聖經研究有所增加。參見：The Oxford Dictionary of the Christian Church (Oxford University Press, 2005), 290-291.

^④ “共相”（universals）與“殊相”（particulars）按中古思想方法，凡大前提無誤，則結論亦無誤；又因“種”（genera）是由“類”（species）而生，因此“類”就是概括一切的大前提，是觀念上的和超越一切事物之上的，稱為“共相”，波愛修斯首先使用這個詞來解釋事物存在的觀念。與“共相”相對的就是“殊相”，又稱為“個體”，是屬於感官上的，泛指一切感官可觸摸到的事物。

^⑤ Nun Sidonia (Freedman), “Polyphony and Poikilia: Theology and Aesthetics in the Exegesis of Tradition in Georgian Chant”, *Religions* 10, no.7 (2019), 441.

聖歌指向難以理解的“聲音”和“經驗”，對心靈體會神學極為有用。^①這種關係發生在安杰利科的祭壇畫上，是創作時心靈與至善的對話，通過如複調般多層、薄透的顏料（蛋彩畫技法），便如同天使儀禮的“美妙音符”與永恆天體的回響韻律間的對話誕生了樂章的複調。^②平滑的楊木板上，色彩層對光進行折射，畫面會有一種如玻璃般明亮的效果，產生一種與複調聖歌浸潤心靈通往超驗境界的相同幻象。

安杰利科1432年創作的金色背景《聖母加冕》（圖7），再現了但丁《神曲》中的畫面：“天堂是一個巨大的音樂會，充斥着器樂和聲樂的複調，星辰、天使的詠唱和受福的靈都參與其中，還能劃分成更小的歌唱團，就好像聖樂交響曲也可以偶爾分割成不同的歌唱團。”^③《神曲》代表了西方基督教傳統中形而上學導向的音樂的最高點。^④歷經一百多年完工的聖母百花圓頂被視作如但丁所靈見的天堂，即“九層一圈接一圈的同心圓環”設計。布魯內萊斯基是研究但丁的專家，他的建築直覺迫使他從幾何學層面仔細計算過書中“天堂”的大小。^⑤最新研究將15世紀的佛羅倫薩看作天上的新耶路撒冷，以此解讀迪費的複調聖歌、布魯內萊斯基的圓頂與《啟示錄》（*Book of Revelation*）之間的象徵關係。^⑥從光照認識至善，耶路撒冷的隱微教導以藝術的形式呈現給人們。音樂學家查爾斯·沃倫

^① Nun Sidonia (Freedman), “Polyphony and Poikilia: Theology and Aesthetics in the Exegesis of Tradition in Georgian Chant”, *Religions* 10, no. 7 (2019), 441.

^② Cacciari Massimo, *The Necessary Angel*. Trans. Miguel E. Vatter (New York: State University of New York, 1994), Chapt. 1.

^③ Locchi Giorgio, *Wagner Nietzsche e il mito sovrumanista* (Rome: Akropolis, 1982), 11.

^④ Reinhold Hammerstein, “Die Musik in Dantes Divina Commedia”, *Deutsches Dante-Jahrbuch* 41-42, no.1, (1964): 59.

^⑤ 【加】羅斯·金：《布魯內萊斯基的穹頂》，馮璇譯，北京：社會科學文獻出版社，2018年，第107頁。[Ross King, *Brunelleschi's Dome*, trans. FENG Xuan (Beijing: Social Sciences Literature Press, 2018), 107.]

^⑥ E. Gasparini, “Tra musica e architettura. Il Nuper rosarum flores di Dufay e la brunelleschiana cupola di Santa Maria del Fiore”, *Musica / Realtà*, no. 88 (2009): 587-614.

（Charles Warren）論證迪費的頌歌（圖9）同時參照了聖母百花大教堂（6：4：2：3）的整體比例。^①《最近玫瑰盛開》響起的一刻，音樂與建築、繪畫、文本在瞬間被包容，藝術家們共享了統一的比例。這是一場心靈的整一運動，在這一運動中，心靈被它所認識的原型吸引，宇宙的回響韻律與器樂、聲樂的音符似乎也達成了耦合，完成了新柏拉圖式靈魂的飛升。

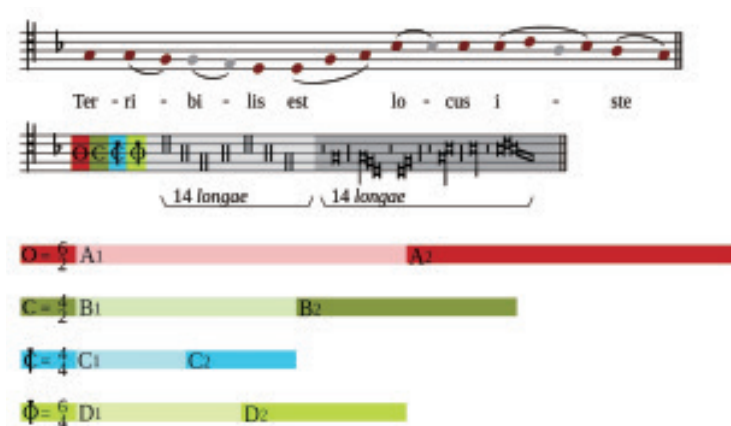


圖9 複調《最近玫瑰盛開》四個部分的節拍比例為6：4：2：3

三、沉思到合一：安杰利科聖母祭壇畫中的“道成肉身”

安杰利科的生活呈現出一種純粹而傳奇的面貌，他過着修士的虔誠和禁欲生活，畫作全是神聖題材，他從未在祈禱前作畫，每畫“耶穌受難”時會傷心流淚，畫“聖母領報”時會欣喜而泣，“聖母領報”是他常表現的主題。^②對於安杰利科來說，繪畫是一件“虔誠的工作”，如多明我會的箴言：將沉思的果實傳遞給他人（Contemplata

^① C. Warren, “Brunelleschi’s Dome and Dufay’s Motet”, *The Musical Quarterly* 59, no. 1 (1973): 95.

^② William Michael Rossetti, *Fra Angelico* (Chicago: Encyclopædia Britannica, 1911), 7.

Aliis Tradere)。安杰利科創作前的祈禱，並非單純的閱讀與歌咏，而是神聖情境中內在之眼與身的親見，激發內省和沉思。^① 繪畫是他將“所沉思的事物”轉向“傳遞給他人”的講道，^② 是賦予理念（道）以形象（肉身）。

基督教神學真理中最核心的便是“道成肉身”，道成肉身的教義認為，耶穌是先存的神，是聖子，是三位一體中的第二位，是邏各斯（Logos），通過聖靈的力量，在瑪利亞的子宮中受孕而“化為肉身”。“聖母領報”事件體現了這一關鍵環節：根據路加福音，大天使加百列向瑪利亞宣告，她將通過童貞生子，成為上帝之子耶穌的母親，標誌着耶穌化身為人。15世紀，“聖母領報”是神聖畫作的重要題材，通常瑪利亞和大天使在房子內部——象徵聖母的內心與童貞，她的周圍往往有一本聖經，強調與舊約中先知以賽亞宣告彌賽亞的聯繫；有時大天使會給瑪利亞帶來一朵白百合，隱喻她的純潔，聖母的手勢則表達出內心豐富的情感。1432年的《聖母領報》（圖10）是安杰利科這一主題的首幅典範，畫中連接着內部與外部空間的柱廊，是當時著名建築師米開羅佐（Michelozzo）為聖馬可修道院重修時建造的，安杰利科以此設計了神聖場景。揚·范·艾克也偏愛真實的細節構思，以此證明基督教教義的真理可以在世俗世界與神聖世界，現實與象徵的結合中找到。^③ 大天使凝視着瑪利亞，右手指向她，左手指着上方飛舞的聖靈，它張開翅膀散發神聖光芒等待她的回應，深藍色的拱頂和金色的星星暗示着天國。遠處是被逐出天國的亞當與夏娃，花園裏的棕櫚樹和紅玫瑰象徵着未來拯救人類時耶穌的殉道與受難，花園植物的生動設計幾乎貫穿在畫家這一主題中。

^① Julia Isabel Miller, *Major Florentine Altarpieces From 1430 to 1450 (Italy)* (New York: Columbia University Press, 1984), 59.

^② Barnaby Nygren, “Fra Angelico’s San Marco Altarpiece and the Metaphors of Perspective”, *Source: Notes in the History of Art*, v.22.1 (2002): 25-32.

^③ Craig Harbison, *Jan van Eyck: The Play of Realism* (Edinburgh: Reaktion Books, 1997), 590.



圖10 安杰利科，《聖母領報》，約1432年，木板蛋彩畫，175x180cm（主面板），科爾托納教區博物館藏，科爾托納



圖11 安杰利科，《聖母領報》，1435年，木板蛋彩畫，154x194cm（主面板），普拉多國家博物館藏，馬德里



圖12 安杰利科《聖母加冕》（圖5）中的神聖階梯

1435年前後創作的《聖母領報》（圖11），以上帝之手為起點，下方是分佈巧妙的金色神光，光與聖靈一起進入聖母身體，預示着瑪利亞的受孕，展現着上帝的超越。同時，窗外照入室內的太陽光，有投射陰影的細微痕跡，與上帝的神性光束共存，安杰利科將中世紀關於人間和天堂之美轉化為具象的理性語言。對於基督徒來說，來世是

天國；對於柏拉圖主義者來說，來世是永恆的理念世界，是與虛幻表象相對的真實世界。基督教神學家結合了這些觀點，呈現了普羅提諾的許多哲學思想。^①大天使俊美、優雅地傳遞着上帝的旨意，瑪利亞微微彎腰，純真而腼腆的接受了她的任務，這種理想美，不可名狀的純粹與聖潔，彷彿來自幻象。瑪利亞腳下的臺階色彩斑斕，與收藏在盧浮宮的《聖母加冕》中的“神聖階梯”（圖12）異曲同工。臺階曼妙的色彩中透有玫瑰花的形態，玫瑰象徵着聖母，作為符號，大理石的描繪便不再是模仿現實，而是瑪利亞化身的隱喻：層層階梯如同“神秘的向上之路”——“九”本身亦是天堂的一種暗指。耶路撒冷城牆的根基也是用各樣寶石修飾的，第一根基是碧玉，第二為藍寶石，第三為綠瑪瑙，第四為綠寶石，第五為紅瑪瑙，第六為紅寶石，第七為黃碧璽，第八為水蒼玉，第九為紅碧璽，第十為翡翠，第十一為紫瑪瑙，第十二為紫晶（啟示錄21:19）。安杰利科以蛋彩技法融合了這些寶石的顏色，瑪利亞從“領報”到“加冕”逐層向上步入天國。

刻有圖案的金色光環，鑲嵌金邊的藍色與粉色長袍，金箔打造的、飽含立體感的羽翼散發着根根分明的耀眼光芒，最大程度的展現了《天階體系》中物質與理念的關係：“物質最終是由於絕對之美而獲得自己的實存，並在它的所有塵世等級中保存了可理解之美的某些回聲。借助於物質，人可以被提升到非物質的原型。”^②中世紀到文藝復興，材料技法和理念是緊密相聯的。在意大利1285至1537年間擬定的畫家和購買者、贊助人的合約裏，金箔的花費大約占到了三分之一到一半。^③因為金箔越多，聲望越高，其他珍貴材料是青金

^① Bertrand Russell, *A History of Western Philosophy* (New York: Simon & Schuster INC, 1945), 284-285.

^② 【中世紀】偽狄奧尼修斯：《神秘神學》，包利民譯，北京：商務印書館，2012年，第113頁。[Pseudo-Dionysius, *Mystica theologia*, trans. BAO Limin (Beijing: Commercial Press, 2012), 113.]

^③ 【英】伊芙林·韋爾奇等：《文藝復興時期的意大利藝術》，郭紅梅譯，上海：人民出版社，2014年，第60、78頁。[Evelyn Welch, *Art in Renaissance Italy*, trans. GUO Hongmei (Shanghai: People's Press, 2014), 60, 78.]

石和朱砂，用青金石粉製成的藍色必須平塗，和金箔一樣，通過色彩的深度和亮度來彰顯贊助人的重要性。贊助人越富有，風格越顯復古，因此，祭壇畫給人的印象比壁畫更為保守。^① 鍍金的背景（fondo d'oro）是錫耶納畫派祭壇畫的顯著特徵，從中能看到西蒙內·馬蒂尼對安杰利科的影響。木板鑲嵌的材料是鬆軟的白楊木，在文藝復興時期並非是便宜或輕易可得的，特別在森林砍伐廣泛存在的托斯卡納地區，因其具有令人驚訝的幻象效果而備受畫家們的青睞。^② 1400年前後是西方藝術史上的一個創新時代，其複雜性尚未被完全理解，尤其是蛋彩畫到油畫的轉變。2023年，馬德里提森·波涅米薩博物館（Thyssen-Bornemisza Museum）對安杰利科1433至1435年創作的《謙卑聖母》（圖13）進行了修復，從繪畫的構思到藝術家的創作方式展開了全面探索。畫家使用蛋彩來表現人物的膚色和衣着，並通過上釉（glaze）的方式實現了精美的細微差別。“上釉”是蛋彩畫使用的重要技術，畫面會產生一種猶如覆蓋玻璃的透亮感，是一種在現實世界和繪畫幻覺之間創造另一條界限的技術。^③ 從天使音樂家藍紅色的長袍中獲得微型樣本，可以看到安杰利科連續疊加紅色和藍色透明層，前者是紅色顏料和胭脂着色劑，然後是藍色鉛白和青金石層；適量的碳酸鈣提供透明度，進而透出下面一層的紅色。安杰利科使用衝壓等技術在鍍金區域製作凹陷裝飾，使他能強調設計，體現建築般的體積、紋理和浮雕似的表面。^④ 可以說，安杰利科祭壇畫中色彩的抒

^① Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, (Oxford: Oxford University Press, 1974).

^② 【英】伊芙林·韋爾奇等：《文藝復興時期的意大利藝術》，郭紅梅譯，上海：人民出版社，2014年，第60、78頁。[Evelyn Welch, *Art in Renaissance Italy*, trans. GUO Hongmei (Shanghai: People's Press, 2014), 60, 78.]

^③ Barnaby Nygren, “Fra Angelico's San Marco Altarpiece and the Metaphors of Perspective”, *Source: Notes in the History of Art*, v. 22. 1 (2002): 25-32.

^④ “Restoration: Technical studies and research Fra Angelico, The Virgin of Humility”, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, <https://www.museothyssen.org/en/restoration/fra-angelico-virgen-humildad> (accessed October 25, 2024).

情性與神秘感，結構的堅實與清晰，離開蛋彩技法與珍貴材料是做不到的；與此同時，在傳道式的聖母題材中，這些圖像與細節吸引、召喚着我們，將神學傳統中不可言說和神秘的轉化為公開與明顯的。整個創作過程包含了兩面，一面是繪畫的可再現、可描述和與其相對的另一面——通過複調聖歌所產生的幻覺，以內在的沉思實現。



圖13 安杰利科，《謙卑聖母》，1433—1435年，木板蛋彩畫，
147x91cm，提森·波涅米薩博物館，馬德里

餘論

安杰利科在年輕時已是多明我會舉足輕重的人物，他拒絕了聖馬可修道院院長的職位，以及教宗尼古拉五世提議任命的佛羅倫薩大主教。瓦薩里回憶道，“如果他願意，他本可以過上舒適的生活，並通過他的藝術變得富有，但他總是迴避權力、財富和名譽。”^① 安杰

^① Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568 III*, eds. Rosanna Bettarini and Paola Barocchi (Florence: Sansoni, 1971), 273-274.

利科的祭壇畫技法精進，並非“笨拙的”才是“虔誠的”，瓦薩里最先將他作為反思中世紀宗教藝術傳統與現代審美理想之間關係的試金石。^①由《聖經》的創世說所決定，基督教關於“一”與“多”的思辨，不可能是從“多”到“一”的歸納或整合，而只能是從“一”向“多”的演繹和流溢（emanation）。^②這與道成肉身的奧秘相契合，是神聖之光對物質的照亮，是哥特式建築、複調音樂、蛋彩畫的豐沛而和諧。基督教信仰主體在神聖光照下渴望與其融合，從安杰利科輕柔飄然、熠熠生輝的天國形象中人們看見了神聖之光，聽到了他虔誠的內在聲音。如經典的新柏拉圖“神聖光照”理論者奧古斯丁在《懺悔錄》中寫道的，“誰認識真理，即認識這光，誰認識這光，也就認識永恆。惟有愛能認識它。”^③這種形而上學的光，亦是普羅提諾定義的神性之光，是“流溢說”中靈魂被太一流溢到理智的光照亮，而後上升至理智，由理智最終回歸於太一，光是通往神聖的啟蒙，是個體位格層面上所建立起的一種靈魂向上的互動關係。

教堂裏，彩色玻璃描繪的聖蹟隨陽光流入，與室內搖曳的燭光，共同照耀在祭壇畫、壁畫、雕刻上，伴以聖歌包孕其間，視覺、聽覺、觸覺、嗅覺共同作用產生幻覺——瞬間即永恆，靈魂浸於入迷（raptus）的體驗，如羅馬維多利亞聖母教堂中貝尼尼（Giovanni Lorenzo Bernini）的雕塑《聖女特蕾莎的狂喜》（圖14）。直到15世紀60年代，意大利畫家開始脫離北方的影響，更加強調各部分之間的和諧。^④理解圖像遠比

^① William Hood, “Fra Angelico at San Marco”, *The Art Bulletin*, Vol. 78, No. 3. (1996): 559-565.

^② 楊慧林、黃晉凱：《歐洲中世紀文學史》，南京：譯林出版社，2001年，第32頁。[YANG Huilin, HUANG Jinkai, *Ou zhou Zhong shi ji wen xue shi* (Nanjing: Yilin Press, 2001), 32.]

^③ 《懺悔錄》7.10.16. 中譯本【中世紀】奧古斯丁：《懺悔錄》，周士良譯，北京：商務印書館，2008年。[St. Augustine, *Confessiones*, trans. ZHOU Shiliang, (Beijing: Commercial Press, 2008).]

^④ Keith Christiansen, *From van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*, eds. Maryan W Ainsworth, Keith Christiansen (New York: Metropolitan Museum, 1998), 53.

其本身複雜，尤其現代社會與信仰已漸行漸遠，安杰利科作品中超驗的自然的光，且是關於瓦爾堡提出的：“繪畫中，中世紀與文藝復興在何處再次相逢？”^①最撼動人心的回應罷。



圖14 喬萬·洛倫佐·貝尼尼，〈聖女特蕾莎的狂喜〉，1645 - 1652年，大理石，350cm，維多利亞聖母教堂，羅馬

^① Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, London: The Warburg Institute, 1970. 中譯本【英】貢布里希：《瓦爾堡思想傳記》，李本正譯，北京：商務印書館，2017，第147頁。[Sir Ernst Hans Josef Gombrich, *by Warburg: An Intellectual Biography*, trans. LI Benzheng (Beijing: Commercial Press, 2017), 147.]

參考文獻 [Bibliography]

西文文獻 [Works in Western Languages]

- Argan, Giulio Carlo. *Storia dell'arte italiana*, Florence: Sansoni, 1977.
- Avril, François. *Jean Fouquet: Peintre et enlumineur du XVe siècle, catalogue de l'exposition*. Paris: Bibliothèque nationale de France / Hazan, 2003.
- Baltes, Matthias. *Dianoemata, Kleine Schriften zu Platon und zum Platonismus*. Stuttgart: De Gruyter, 1999.
- Baxandall, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford: Oxford University Press, 1974.
- Bunson, Matthew. Margaret Bunson. *John Paul II's Book of Saints*. Huntington: Our Sunday Visitor, 1999.
- Cacciari, Massimo. *The Necessary Angel*. Translated by Miguel E. Vatter. New York: State University of New York, 1994.
- Christiansen, Keith. "The View from Italy". *From van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*. New York: Metropolitan Museum, 1998.
- Clarke, Alison. *The Rediscovery of Fra Angelico in Nineteenth-century Britain*. Masters thesis, The Warburg Institute School of Advanced Study University of London, 2014.
- Cornini, Guido. *Beato Angelico*. Florence: Giunti Press, 2000.
- De Lubac, Henri. *Exégèse médiévale, Première partie*. Paris: Aubier, 1959.
- Didi-Huberman, Georges. *Fra Angelico: dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion Press, 1990.
- Duckers, Alexander and Marcello Toffanello. *Van der Weyden*. Milano: Corriere della Sera, 2004.
- Gasparini, Emanuele. "Tra musica e architettura. Il Nuper rosarum flores di Dufay e la brunelleschiana cupola di Santa Maria del Fiore", *Musica / Realtà*, no.88 (2009), 587-614.
- Giorgio, Locchi. *Wagner Nietzsche e il mito sovrumano*. Rome: Akropolis, 1982.
- Gombrich, Ernst H. *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. London: The Warburg Institute, 1970.
- Grossatesta, Roberto. *Metafisica della luce, Opuscoli filosofici e scientifici*. Milano:

- Rusconi Libri, 1986.
- Haines, John. "The Origins of the Musical Staff." *The Musical Quarterly*, no. (3/4), settembre (2008): 327-378.
- Hammerstein, Reinhold. "Die Musik in Dantes Divina Commedia", *Deutsches Dante-Jahrbuch* 41/42, no. 1 (1964): 59-125.
- Harbison, Craig. *Jan van Eyck: The Play of Realism*. Edinburgh: Reaktion Books, 1997.
- Hood, William. "Fra Angelico at San Marco." *The Art Bulletin*, No. 3. (1996): 559-565.
- Huizinga, Johan. *The Waning of the Middle Ages*. Oxford: Benediction, 2009.
- Isabel Miller, Julia. *Major Florentine Altarpieces From 1430 to 1450 (Italy)*. New York: Columbia University Press, 1984.
- Jameson, Anna. *Sacred and Legendary Art*. Cambridge: Cambridge Press, 2012.
- Jestaz, Bertrand. *Art of the Renaissance*. Translated by I. Mark Paris. New York: Harry N Abrams Inc, 1995.
- Ludovici, Sergio Samek. *Beato Angelico*. Milano: Giunti Editore, 1998.
- Lütteken, Laurenz. *Musik der Renaissance: Imagination und Wirklichkeit einer kulturellen Praxis*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2011.
- Nicomachus of Gerasa. *The Manual of Harmonics of Nicomachus the Pythagorean*. Michigan: Phanes Press, 1994.
- Nygren, Barnaby. "Fra Angelico's San Marco Altarpiece and the Metaphors of Perspective." *Source: Notes in the History of Art*, v. 22. 1 (2002): 25-32.
- Panofsky, Erwin. *Renaissance and Renascences in Western Art*. New York: Harper & Row, 1969.
- Panti, Cecilia. "Boezio e la scienza della musica." *Storia della Civiltà Europea a cura di Umberto Eco*. Rome: Treccani, 2014.
- Panti, Cecilia. "I sensi nella luce dell'anima. Evoluzione di una dottrina agostiniana nel secolo XIII", *Micrologus*, no.10 (2002): 177-198.
- Panti, Cecilia. "L'incorporazione della luce in Roberto Grossatesta", *Medioevo e Rinascimento*, no. 13 (1999): 45-102.
- Piva, Gino. *La tecnica della pittura ad olio e del disegno artistico*. Milano: Hoepli, 1985.
- RIO, Alexis-François. *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes*. Paris: Debécourt Hachett, 1836.
- RIO, Alexis-François. *The Poetry of Christian Art*. London: T. Bosworth, 1854.
- Rossetti, William Michael. *Fra Angelico*. Chicago: Encyclopædia Britannica, 1911.
- Russell, Bertrand. *A History of Western Philosophy*. New York: Simon & Schuster INC,

- 1945.
- Sidonia (Freedman), Nun. "Polyphony and Poikilia: Theology and Aesthetics in the Exegesis of Tradition in Georgian Chant", *Religions* 10, no. 7 (2019): 402-466.
- Suger. *La Geste de Louis VI et autres oeuvres*. Paris: Impr. nationale, 1994.
- Thompson, A. Hamilton. "Reviews of books: The Royal Abbey of Saint-Denis 475-1122." *The English Historical Review*, no. 231 (1943): 357-359.
- Vasari, Giorgio. *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568 III*. Florence: Sansoni, 1971.
- Von Simson, Otto. *Die gotische Kathedrale*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979.
- Warren, Charles W. "Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet", *The Musical Quarterly* 59, no. 1 (1973): 92-105.
- Watkin, David. *A History of Western Architecture*. London: Barrie and Jenkins, 1986.
- Weiss, Piero. and Richard Taruskin. *Music in the Western World: A History in Documents*. New York: Schirmer, 2007.
- Wright, Craig. "Dufay's 'Nuper rosarum flores', King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin", *Journal of the American Musicological Society*, no.3 (1994): 395-427, 429-441.
- Florence Cathedral, Duomo di Firenze, <https://aviewoncities.com/florence/duomo-di-firenze> (accessed October 25, 2024).
- Restoration: Technical studies and research Fra Angelico, The Virgin of Humility, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, <https://www.museothyssen.org/en/restoration/fra-angelico-virgen-humildad> (accessed October 25, 2024).

中文文獻[Works in Chinese]

- 【德】巴茨：《安杰利科》，馬芸譯，北京：北京美術攝影出版社，2015年。
[Gabriele Bartz. *Master of Italian art: Fra Angelico*. Translated by MA Yun. Beijing: Beijing Fine Arts Photography Publishing House, 2015.]
- 【加】羅斯·金：《布魯內萊斯基的穹頂》，馮璇譯，北京：社會科學文獻出版社，2018年。[Ross King, *Brunelleschi's Dome*. Translated by FENG Xuan. Beijing: Social Sciences Literature Press, 2018.]
- 【美】潘諾夫斯基：《哥特建築與經院哲學》，吳佳琦譯，南京：東南大學出版社，2013。[Erwin Panofsky. *Gothic Architecture and Scholasticism*. Translated by Wu Jiaqi. Nanjing: Southeast University Press, 2013.]

- 【美】威廉·弗萊明：《藝術與觀念》，宋協立譯，西安：陝西人民美術出版社，1992年。[William Fleming. *Arts and Ideas*. Translated by SONG Xieli. Xi an: Shanxi People's Fine Arts Publishing House, 1992.]
- 【中世紀】奧古斯丁：《懺悔錄》，周士良譯，北京：商務印書館，2008年。[St. Augustine. *Confessiones*. Translated by ZHOU Shiliang. Beijing: Commercial Press, 2008.]
- 【中世紀】偽狄奧尼修斯：《神秘神學》，包利民譯，北京：商務印書館，2012年。[Pseudo-Dionysius. *Mystica theologia*. Translated by BAO Limin. Beijing: Commercial Press, 2012.]
- 【英】貢布里希：《瓦爾堡思想傳記》，李本正譯，北京：商務印書館，2017。[Sir Ernst Hans Josef Gombrich. *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. Translated by LI Benzhen. Beijing: Commercial Press, 2017.]
- 【英】伊芙林·韋爾奇等：《文藝復興時期的意大利藝術》，郭紅梅譯，上海：人民出版社，2014年。[Evelyn Welch. *Art in Renaissance Italy*. Translated by GUO Hongmei. Shanghai: People's Press, 2014.]
- 陳越驊：《光的降臨與靈魂的上升——神秘主義對西方中世紀文藝美學的影響》《基督教文化學刊》，2021年第2期，第2-25頁。[CHEN Yuehua. "Guang de jiang lin yu ling hun de shang sheng——shen mi zhu yi dui xi fang zhong shi ji wen yi mei xue de ying xiang." *Journal for the Study of Christian Culture*, no. 2 (2021): 2-25.]
- 陸揚：《中世紀文藝復興美學》，上海：上海文藝出版社，1999年。[LU Yang. *Zhong shi ji wen yi fu xing mei xue*. Shanghai: Shanghai Literature and Art Publishing Group, 1999.]
- 吳天岳：《古代中世紀哲學十五講》，北京：北京大學出版社，2023年。[WU Tianyue. *Gu dai zhong shi ji zhe xue shi wu jiang*. Beijing: Peking University Press, 2023.]
- 楊慧林、黃晉凱：《歐洲中世紀文學史》，南京：譯林出版社，2001年。[YANG Huilin, HUANG Jinkai. *Ou zhou Zhong shi ji wen xue shi*. Nanjing: Yilin Press, 2001.]