

解析維梅爾的宗教畫－兼論維梅爾的宗教觀念

張純櫻*

摘 要

本文旨在分析十七世紀荷蘭風俗畫畫家－維梅爾三幅以宗教故事或儀式為題材的畫作內容之意涵，期望能探索出維梅爾如何藉由圖像來傳達和不同信仰的女子結婚之後，其個人宗教觀念的轉折。

一生都不曾踏出過國門的維梅爾其思想觀念足以作為當時一般人民的典型，是以，文章的另一項重點是，希望藉由討論維梅爾對宗教的態度來探討當時尼德蘭聯合省的國家宗教政策和教會的規範彼此是衝突的情況下，兩者對民眾的影響力孰大孰小。

關鍵詞：維梅爾、荷蘭、尼德蘭聯合省、風俗畫

* 張純櫻：國立台灣藝術大學通識教育中心講師

投稿收件日：94 年 03 月 30 日；修正日：94 年 06 月 15 日；接受日：94 年 06 月 27 日

解析維梅爾的宗教畫－兼論維梅爾的宗教觀念

張純櫻*

壹、緒論

荷蘭「黃金時期」(the Golden Age)的畫家維梅爾(Johannes Vermeer, 1632-1675)以氣氛寧靜、構圖精緻和饒富寓意的風俗畫，備受現代人的青睞。一生都不曾踏出過國土一步的維梅爾他的藝術風格和思想足以作為十七世紀荷蘭一般藝術家和百姓的代表，在探索其人其畫的同時，也可以一窺十七世紀荷蘭社會的梗概。

獨立後的荷蘭共和國(Dutch Republic)為了貫徹最初的建國理念：自由，因此力主開放與包容的宗教政策。但是荷蘭人對於和不同的宗教派別和社會階級人士之間的交流，卻是和歐洲其它的國家一樣也很難做到自由開放與互相包容。在這種時空背景之下，身為喀爾文教徒(Calvinist)的維梅爾居然能夠和信仰天主教(Catholic)的卡塔琳娜·波恩斯(Catherina Bolnes, 1621-1688)小姐結婚，這是一件極不尋常的事情，因此維梅爾對宗教的觀點與態度格外引人好奇。

本文以解析維梅爾的宗教畫為主軸，希望透過分析畫中物件的象徵意義來了解維梅爾是如何藉由圖像展現其個人宗教觀念的轉折，並希望兼而了解當時的宗教政策對一般荷蘭民眾的宗教態度的影響程度。文章將先略述當時荷蘭的社會概況與維梅爾的生平簡介，作為分析圖像時的背景參考資料。接著是逕行分析維梅爾三件以宗教為題材的作品裡的圖像符號，最後是將兩者作綜合分析，探討維梅爾是抱持著怎樣的宗教信念，以及國家政策對人民宗教信仰的影響程度等問題。

* 張純櫻：國立台灣藝術大學通識教育中心講師

貳、十七世紀時的荷蘭

一、柱式化的社會

維梅爾和卡塔琳娜兩人的結縭之所以會令人好奇的主要原因和當時的社會結構有關。荷蘭在中世紀時，並沒有實施當時流行的封建制度和莊園制度，後來也沒有發展出君主專制的政體。荷蘭人民很早就享有自由與自治的權利，自由的意識早已深植在荷蘭人的潛意識之中。

重視自治與自由的意識、長期遭受外族霸權欺凌的歷史傷痕、受到人道主義者伊拉斯默斯（Desiderius Erasmus, 1466-1536）的影響和基於商業交易的考量，這些因素形塑出荷蘭人具有人道主義、理性主義和寬容精神的人格，讓1648年獨立的荷蘭在政治上雖然是由貴族和仕紳階級等級少數人所壟斷的寡頭政治，但是基於「自由被看成是“荷蘭的女兒”，擁有至高無上的地位，自由也被看成是繁榮和正義的泉源」這個共同理念，使得當時的荷蘭人所享有的自由度高居歐洲第一¹。只是當時所謂的「自由」是指容許社會上能說話的人繼續保全他們的權益，但是並不鼓勵所有的人都各抒己見，因此只能算是發揮了自由的精神，仍然稱不上是個民主的社會。

由於缺乏大一統的觀念與政權²，因此荷蘭社會的發展得以朝向多元化的方向行進。荷蘭共和國為了順應這種趨勢，故允許各式各樣的組織存在於社會之中，造成荷蘭產生柱式化（pillarization）的特殊社會現象。這些林林總總的組織不但成為共同建構荷蘭社會的基石，同時對於組織成員也具有一定的約束力。宗教信仰和社會階級是柱式化社會主要的畫分界線。基於利益與信念的考量，當時一般荷蘭民眾只能夠和自己所隸屬的宗教團體或社會階級裡的成員來往和互動，宗教團體的限制尤其嚴格。荷蘭人終其一生的一切活動範圍總脫離不了自己隸屬的宗教團體，很少有機會和不同教派的人員進行交流活動，更別提是彼

¹ 張健雄（1999）。**荷蘭的社會政治與經濟**。北京：社會科學文獻出版社，第45頁。

² 當時荷蘭沒有大一統的政權和其政體有關。荷蘭共和國不設國王，最高的權力機構是聯省議會（States General），其成員為各省代表和相關人士。由於規定凡涉及國家決議事項的達成，必須是聯省議會全體成員一致通過，方可行使。因此聯省議會開會的目的往往是在為各省間作出協調，真正的權力是在各省的省議會。事實上，荷蘭共和國形同七省各自為政的「聯邦」國家。有別於歐洲其它設有國王的中央集權的政治體制。張淑勤（2005）。**低地國（荷比盧）史**。台北：三民書局，第6章。

此通婚。根據張健雄的研究，即使在二十世紀的現代，也只有極少數的夫婦彼此的宗教信仰是不一樣的³。因而三百多年前，分別來自不同的宗教派別和社會階級的維梅爾和卡塔琳娜居然能夠認識和結婚，自然是一件極不尋常的案例。

二、開放的宗教信仰

當時荷蘭的教會團體以羅馬天主教和喀爾文教為兩大宗，但也以這兩個團體的隔閡最深，宗教迫害事件仍時有所聞，特別是天主教派從十六世紀後即屢遭壓制與排斥，時間長達一、二百年。造成宗教衝突的因素，除了過去的歷史積怨之外，其實也只是為了捍衛一些不同的觀念而已。例如，天主教為了讓俗世的人能了解與獲得天主所啓示的信仰，教會必須經常舉行各種儀式來協助民眾。然而，天主教徒的這種想法卻遭到新教徒們大力地反對。新教徒們堅信只要閱讀聖經即可明白上帝的偉大。

在政治的紛擾暫告段落之際，宗教方面由於一直無法讓兩大教派間的信念達成共識，所以整個「黃金時期」的荷蘭總是發生主張宗教的自由主義者與虔信主義者不間斷的對教條主義者加以挑釁的事情。所謂的「宗教包容政策」只是指民眾可以自由的選擇宗教信仰，國家並沒有統一的宗教信仰。這情況最多也只是讓新教與舊教雙方避免發生像過去時常發生的流血衝突事件而已，想要他們彼此之間有交集，彷彿是在緣木求魚。所以，出生時即已受洗為喀爾文教徒的維梅爾和信仰天主教的卡塔琳娜的婚事遭到卡塔琳娜的母親－馬利亞·亭斯（Maria Thins, 約 1594-1680）的反對是預料中的事情。

三、「黃金時期」的藝術特色

文藝復興（the Renaissance）之前的荷蘭因為沒有君主極權的政體，也就沒有產生和其它歐洲地區一樣的富麗堂皇的宮廷文化。少了強而有力的政體為後盾，荷蘭的整體藝術氛圍因而顯得比較黯淡與貧乏。所幸在文藝復興期間，由於藝術重心由理想化的宗教情感轉移至強調人文的現實主義，這股思潮很有利於荷蘭人一向重視的寫實主義藝術風格的發展。

³ 從張健雄（1999）。**荷蘭的社會政治與經濟**。北京：社會科學文獻出版社，第 173 頁的資料來看，即使在 1960 年荷蘭的天主教已婚教徒的配偶中也只有 5.3%是非天主教徒。絕大部分的荷蘭人一生都在一個同質的宗教圈中渡過。因此 300 多年前的維梅爾居然能夠和不同宗教信仰的女子結婚，自然會是件令人好奇的事情。

十七世紀的荷蘭藝術得力於區域性的經濟繁榮和大眾性的支持才得以交出亮眼的成績。獨立後的荷蘭由於思想和體制的改變，以往對於藝術活動不太熱衷，也不太贊助的教會特權階級和宮廷貴族等富裕人士更不再是藝術家的主要經濟支援者；這意味的是，藝術家們已不再是王權和教會的附庸，可以擁有較高的自主性，也可以不必再爲了生計而讓貴族和教會來左右自己的作品。此時主要的藝術贊助者是新興的富有中產階級人士。這些新加入的藝術觀眾們由於本身生活經驗的關係，對於當時歐洲盛行用來歌功頌德、樣式華麗、雄偉和動感十足的巴洛克藝術風格（the Baroque Style）並不感興趣，反而是比較青睞於貼近自己生活經驗的風俗畫、風景畫和肖像畫等藝術類型。同時多元化的社會發展也讓荷蘭的藝術風格有著多樣化的風貌，如信仰傳統天主教的烏特勒支（Utrecht）的繪畫風格比較接近義大利的卡拉瓦喬式（Caravaggism）的藝術風格；而信仰新教的哈倫（Haarlem）則是產生以風俗畫爲主的小品風格的藝術，各種不同的藝術樣式都能夠在荷蘭存在著。

當時荷蘭的繪畫還扮演著社會教化的角色。貢布里奇（Ernst Gombrich, 1909-2001）曾指出十七世紀的荷蘭，其繪畫作品已經由傳統上應該出現在教堂和公共建築物等地方的習慣，改變成廣泛地掛在平民百姓的客廳裡之際，反而使得這些不再是高高在上的作品可以傳遞出更多的訊息與主張，可以將它們視爲“教化性繪畫”⁴（the domestication of easel painting）。

教化性繪畫的誕生和專業藝術行會的成立有著密切的關係。專業藝術行會的成立不但可以保護藝術家的權益和提供交流的機會，同時還激發了藝術家的社會責任意識。藝術家們開始意識到身爲專業的藝術工作者，除了要有藝術的專業智能與技能之外，更應善盡藝術家的社會責任。美化和教化都是藝術家們能夠盡一份心力去發揮的社會功能，因此當時的畫家們就不再只是以單純的將日常生活情景忠實地描繪下來爲要務，他們非常善於利用畫作來傳遞道德寓意與個人的情感思維，藉由畫面充分地發揮藝術的社會教化作用。所以，研究這時期的繪畫藝術除了分析繪畫技法之外，更必須詳細地分析畫裡的每一個圖像的涵義，兩者相輔相成才能真正了解畫作的內在蘊含。本文所要探討的畫家維梅爾其看似平常的畫作中總是隱藏著無盡的蘊含，不但發揮風俗畫的教化性功能，更提供了後世了解他的途徑。

⁴ Loughman, John & Montias, John Michael (2000). *Public and Private Spaces*, Waanders Uitgevers b.b., Zwoll, p132.

參、維梅爾謎樣的生平

一、短暫神秘的一生

維梅爾這位被現代人認定是荷蘭「黃金時期」最傑出的風俗畫家者，在生前卻只是台夫特（Delft）古城裡一位受人敬重和小有名氣的地方性畫家而已。其一生平淡無奇，作品的數量也不算多，過世之後很快地就被世人遺忘了。當時的荷蘭藝術界並不時興為仍然在世的藝術家們作傳記，再加上維梅爾的英年早逝以及名氣不夠響亮等因素，因此有關於維梅爾的文獻資料出奇地少。一直以來，世人對他的了解都是十分的有限。是以，維梅爾一直被戲稱為「台夫特的獅身人面」（the Sphinx of Delft）⁵或「台夫特之謎」（Vermeer, the Secret of Delft）。

但是，千里馬終究是不會被埋沒的，在 1866 年當法國記者兼藝評家托雷·伯格（Thoré Bürger, 1806-1889）無意間在海牙美術館（Mauritshuis Museum, the Hague）看到維梅爾畫的《台夫特風景》（View of Delft, 約 1660-1661）時，立刻被這幅精緻的作品深深地震懾住。經由托雷·伯格的大力鼓吹，大家才再度注意到維梅爾的繪畫才華，隨之開啓了研究維梅爾繪畫藝術的風潮。

至今世人對維梅爾的了解仍然是十分的有限，縱使耶魯大學（Yale University, America）的教授－約翰·麥克·孟提亞斯（John Michael Montias）花了十二年的時間去搜尋和整理台夫特的地方文獻⁶，也僅能揭開其一小部份的面紗而已，維梅爾仍留給世人許多未解之謎⁷。這麼多空白的生平雖然令研究者感到棘手，但是也讓研究者擁有較寬廣的揮灑空間。尤其是在解讀其畫作的寓意時，因為維梅爾並沒有留下任何有關於其創作理念的資料，欣賞者的解析角度反而可以非常的多元，作品寓意的多意性成了維梅爾作品的一大特色。

⁵ 法國記者兼藝評家托雷·伯格有感於當時代的人對於維梅爾的一切生平與畫作的了解十分有限，故將畫家冠以「台夫特的獅身人面」（the Sphinx of Delft）的稱號，凸顯了維梅爾的神秘與魅力。

⁶ Montias, John Michael 教授將這些資料集結，於 1989 年出版 *Vermeer and His Milieu: A Web of Social History* 一書，書中勾勒出較完整的維梅爾生平。

⁷ 諸如師承關係、畫家養成教育、成婚過程、收授學徒否、創作草圖、藝術贊助者和創作動機等問題都還是有待解開的謎雲。

目前僅知 1632 年出生在台夫特，10 月 31 日在新教堂（the Nieuwe Kerksbrug）受洗為喀爾文教徒，是家中的第二個孩子。1675 年過世，葬在舊教堂（the Oude Kerksbrug）⁸，得年僅 43 歲。一輩子都是在台夫特古城渡過的維梅爾在 1653 年時，曾以畫家的身分加入聖路克（the Guild of St. Luke）這個專業的藝術行會，並分別在 1662 年任該行會的副會長，以及在 1670 年升任為會長。1664 年曾擔任地方自衛隊隊員，1672 年應海牙法官的邀請，以專家身分前往海牙鑑定 12 幅畫作的真偽。從這些已經證實的事情來看，維梅爾在當時可以稱得上是位受人敬重的專業人士。

維梅爾在 21 歲時和卡塔琳娜在史其布魯登（Schipluiden）結婚，共生育了 15 名子女（其中 4 名子女早夭）。20 歲時即繼承父親遺留的藝術品交易和旅館等兩項事業。眾多的子女和父親生前留下的龐大貸款⁹讓維梅爾終其一生都為拮据的經濟窘況所苦。沉重的財務壓力不但牽絆了維梅爾藝術創作的發展，甚至成為導致畫家英年早逝的主因。和同時期的其他畫家比起來，維梅爾的一生或許只能用「貧窮」、「平淡」和「平凡」等詞彙來形容，儘管如此，維梅爾依然憑藉著精湛和豐富的繪畫圖像，獲得了荷蘭「黃金時期」的繪畫名家的殊榮。

二、受阻的婚姻

宗教信仰與社會階級是造成尼德蘭社會柱式化的主因，偏偏橫阻在維梅爾和卡塔琳娜之間的結婚障礙就是這兩項。背負著巨額貸款的維梅爾和富裕的波恩斯家族原本就是分屬不同的社經階層者¹⁰，再加上兩人截然不同的宗教信仰，

⁸ 新教堂最初供奉的是 the Virgin 和 Saint Ursula；舊教堂供奉的是 Saint Bartholomew 和 Saint Hippolytus，兩者在建立之初都是屬於舊教的教堂，在歷經宗教戰爭之後，都變為隸屬於荷蘭共和國的國家教堂，是喀爾文教派的財產。維梅爾死後並沒有和父母一同葬在新教堂，反而是被葬在岳母家族墓園所在的舊教堂裡。（Janson, Jonathan (2001). *The life and work of the 17th century Dutch master Johannes Vermeer*. Retrieved December 15, 2004, from Essential Vermeer web site://essentialvermeer.20m.com/.）

⁹ 當時一位工人的年薪大概是 350-600 個基爾德。（Loughman, John & Montias, John Michael (2000). *Public and Private Spaces*, Waanders Uitgevers b.b., Zwoll, 2000, p21.）雷尼爾·維梅爾（Reynier, 1591-1652）為了購買梅歇林旅館貸款 2700 基爾德，相當於是當時一位工人 93-54 個月的薪資。之後雷尼爾因投資城牆的修築工程失利，瀕臨破產的邊緣，讓維梅爾家族的經濟雪上加霜。（Schneider, Norbert (2000). *Vermeer*. Cologne: Benedikt Taschen Verlag GmbH. P7）

¹⁰ 兩家不同的社經地位可以從居住的地方窺知。卡塔琳娜的家位在 the Oude Langendijk（或“Papenhoeek”或“Papists’ Corner”），傳統上屬於較高社會地位者居住的地方；維

因此，遭到卡塔琳娜的母親拒絕再結婚證書上簽名是件意料之中的事情。

雖然維梅爾一家和波恩斯家族或亨斯家族之間在財力方面有著顯著的落差，但是被維梅爾父親收購和經營的梅歇林旅店（Mechelen Inn）在當時可以稱得上是間設備豪華的中級旅館，店中經常往來的客戶也都是些文人雅士之輩¹¹，因此維梅爾的岳母在這方面恐怕是比較難有置喙之處。那麼橫梗在維梅爾和卡塔琳娜之間的最大障礙恐怕還是宗教信仰的不同這個問題了。是以，一直流傳著維梅爾雖然在出生時就已經受洗成為一名喀爾文教徒（這件事情已經在維梅爾出生的台夫特的新教堂（Nieuwe Kerksbrug）所登載的資料中獲得證實），但是很可能會為了博取馬利亞·亨斯的好感而改為信奉天主教。不過，找不到確實的證據來證明這一項傳說。

其實改變宗教信仰在當時並非是罪不可赦的事情，例如一向備受荷蘭人敬重的沉默者威廉（William I, the Silent, 1533-1584）就曾經改變過宗教信仰。只是，喀爾文教和天主教在宗教改革時期彼此是死對頭，雙方人馬經常會為了捍衛自己堅信的教義而打的你死我活。即使在十七世紀政府已經開始訴求宗教的自由與包容了，不過這兩派的教徒彼此之間仍然是涇渭分明。所以維梅爾藉由改變宗教信仰來突破結婚障礙的推論是很合理的懷疑。

只是，按照天主教教會的慣例，凡是一個決心接受信奉耶穌基督的人，都必須行使洗禮的儀式，作為進入教會的儀式。由於洗禮儀式是由神父，牧師和一班宗教人士執行，不是隨時可以為之的，因此有意願者必須在事前先向教會登載。因此，如果維梅爾確實接受了天主教的洗禮儀式的話，一定會有符合規定的文字紀錄被保存下來。然而至今只有維梅爾出生時受洗為喀爾文教徒的登記資料，卻一直找不到任何有關維梅爾接受天主教的受洗儀式的登錄資料或維梅爾的親筆手稿來證實是否確有此事。由於缺乏直接的文獻可資證明，所以維梅爾是否曾為了突破馬利亞·亨斯的反對而改信奉天主教這件事情至今仍屬爭論的議題。

梅爾家住的 the Market Square 雖然也很繁榮，但通常是中下階層者或技工之流居住的區域。

¹¹ 維梅爾的父親曾以畫商的身分加入聖路克行會，本身除了經營旅館之外，也兼營畫作的買賣，所以常有畫家在旅店內走動，如巴塔沙·范·德·阿斯特（Balthasar van der Ast, 1593-1656）、彼得·史坦維克（Pieter Steenwyck, 1615-1654 之後）和彼得·格羅尼維根（Pieter Groenewegen, 1600-1658）。（Schneider, Norbert (2000). *Vermeer*. Cologne: Benedikt Taschen Verlag GmbH. P8）

三、藝術贊助者

新興的布爾喬亞階級（Burgher）是造就尼德蘭「黃金時期」藝術輝煌成就的大功臣。這些富有的大眾不但讓尼德蘭誕生了歐洲第一個藝術市場，同時也讓當地藝術家的創作比其他歐洲國家藝術家的作品更多元與更豐富。但是從維梅爾的遺作數量和作品的精緻度與深度來看，其作品應該是沒有在一般的公共藝術市場中流通¹²，維梅爾很可能只有為極少數的贊助者¹³作畫而已。

對維梅爾的藝術創作有助益者，除了這些以金錢作為報酬的贊助人之外，維梅爾的岳母和朋友也是他很重要的藝術支持者，尤其是他的岳母，在兩人成為翁婿之後，亨斯女士就一直贊助著維梅爾的繪畫創作，她不但提供住所和經濟援助，舒緩了維梅爾的財務壓力之外，惠拉克（Arthur K. Wheelock）曾指出亨斯女士還提供一些物件和藝術品給維梅爾做為作畫時的參考¹⁴。

維梅爾的岳母對他的幫助可能還不止於此。這位既能幹又財力雄厚的岳母曾經捐助過教會，提供住所作為教徒聚會的場所，家人也曾任職於教會¹⁵，所以她替維梅爾仲介一些委製的工作應該不是難事。因此筆者認為有些他人委託維梅爾繪製的作品很可能是由這位頗具社經地位的岳母介紹的。就像維梅爾是經由天主教徒的畫家朋友－李奧那多·布拉梅（Leonaert Bramer, 1594-1674）的介紹而認識不同信仰的卡塔琳娜的情形是一樣的。

目前關於維梅爾的生平事蹟可以確知的部分似乎都和聖路克行會有關，可見這個專業的藝術行會必定曾經是維梅爾生活的重心。聖路克行會讓一生都不曾出過國的維梅爾可以透過作品觀摩和與朋友切磋畫藝等方式，習得義大利的

¹² 當時如果是在藝術市場出售的風俗畫，其平均售價低於 10-15 基爾德。而一幅受委製的風俗畫平均要價在 600-1000 基爾德之間，通常願意支付這個價錢的大部分是中上階級的精英份子，因此接受委託的畫家會比較用心的繪製畫作。

¹³ 約翰·那許（John Nash）根據當時曾出現維梅爾作品的財產清單，整理出 7 位專門收藏維梅爾作品的人。其中以亨德立克·范·波依籐（Hendrick van Buyten, 1632-1701）、雅各布·迪修斯（Jacob Dissius, 不詳-1695）和彼得·卡勒之·范·魯文（Pieter Calesz van Ruijven）和他的關係較密切。

¹⁴ 根據 Wheelock, Arthur K (1997). *Vermeer the complete works*. New York: Harry N. Abrams, Inc., p14 所提，《音樂課》和《坐在小鍵琴前的女士》兩件作品中都出現的畫中畫，係根據巴卜仁（Dirck van Baburen, 1595-1624）的《老鴿》（The Procuress, 1622）畫的。而這幅巴卜仁的《老鴿》的擁有者就是維梅爾的岳母。其它像是掛毯之類的物品也都是維梅爾的岳母的物品。

¹⁵ 卡塔琳娜的兄弟威廉曾在教區任職牧師。

藝術風格。這些行會裡的朋友不但和他討論藝術，也對他結婚一事扮演著關鍵性的角色。像年長維梅爾 40 歲的李奧那多·布拉梅擔任維梅爾婚姻的介紹人和兒子受洗時的見證人。和卡塔琳娜家有姻親關係的畫家亞伯拉罕·布魯馬特（Abraham Bloemaert, 1564-1651）可能是維梅爾的婚姻介紹人。名字曾出現在維梅爾的結婚證書上的畫家希爾拉德·特·伯赫（Gerard Ter Borch, 1617-1681）兩人之間也有著不匪的交情。這些人都和維梅爾維持著亦師亦友的情誼，替經濟狀況不佳的維梅爾介紹工作實屬常情。所以有些他人委託維梅爾繪製畫作的工作極有可能是這些朋友促成的。

當時成立專業行會的目的之一是保護和提昇本地的藝術產業，因此行會有時候會干涉藝術品的交易與生產。行會有時候也出面承包委託繪製的任務，因此，維梅爾一些被認為是接受耶穌教會（Society of Jesus）委託畫的作品¹⁶，很可能是聖路克行會先以專業團體的名義接受這些工作，然後分配給經濟狀況不佳的維梅爾¹⁷來畫。如果是這樣的話，就不會涉及維梅爾宗教信仰的問題。雖然目前缺乏直接的證據來證明此事，但也不排除有這種可能性。

肆、作品分析

在維梅爾不超過 40 幅¹⁸的遺作中，總計有歷史畫 3 幅、肖像畫 6 幅、風景畫 2 幅與風俗畫 25 幅。作品內容則包括：風景、人物肖像、宗教故事、神話故事，以及表面上看只是一般日常生活情景的描繪，實際上卻是饒富道德教化意味的寫實圖像。維梅爾的畫作數量雖然不多，但是無論就主題或內容來看，其作品還算是多樣化。

雖然維梅爾不是以宗教畫見長，但是這僅有的三件和宗教有關的作品，仍是臻於一定的水平。重要的是，完成於早期的《耶穌探望馬大和馬利亞》（Christ in the House of Mary and Martha, 約 1654-1655）（圖 1）和《聖巴瑟大》

¹⁶ 在 National gallery of art, Washington 在 1995 年的維梅爾大展的專刊第 194 頁既寫到《信仰的寓意》是耶穌會委託畫的。

¹⁷ 聖路克行會的入會費是 6 個基爾德。維梅爾在 1653 年加入行會，卻遲至 1656 年才繳清入會費，其個人不佳的經濟情況是有目共睹的。

¹⁸ 因為仍有《手持橫笛的少女》（*Girl with a Flute*, 1666-1667）、《戴紅帽子女孩》（*Girl with the Red Hat*, 1665-1666）和《聖·巴瑟大》等 3 幅畫被質疑不是維梅爾的真跡，所以對於維梅爾現存的遺作數量看法不一，大約是 33~36 件之間。

（St. Praxedes, 1655）（圖 2），與創作晚期的《信仰的寓意》（Allegory of Faith, 約 1671-1674）（圖 3）這三幅畫和他的風俗畫類型的作品一樣，畫中的圖像都帶有豐富的指意性，透過解讀這些圖像將有助於瞭解維梅爾的宗教觀念。

一、《耶穌探望馬大和馬利亞》

取材自聖路加福音書 10:41-42〈馬大為事忙亂〉的《耶穌探望馬大和馬利亞》是目前維梅爾所有的遺作中，最早以宗教為題材的作品。就作品完成的時間晚於維梅爾以畫家的身分加入聖路克行會的時間來看，維梅爾畫這幅畫的目的應該不是像諾貝特·施奈德（Norbert Schneider）宣稱¹⁹：爲了要證明自己是一名有學養的藝術家，有能力傳達藝術界所認可的合乎禮儀慣例的崇高內容，以便獲得藝術行會的認可，而能夠以畫家的身分加入聖路克行會才畫這幅畫，維梅爾應該是另有其創作動機。

（一）畫幅尺寸

按照慣例研判，由於當時一般的住家並不寬敞，以小尺幅的畫作比較能夠在藝術市場裡出售，大件作品既不好賣，成本又比較高，除非是有人訂購或者是另有目的，否則當時的畫家們很少會主動創作大尺寸的作品。因此，凡是屬於維梅爾比較大尺幅的作品都會被懷疑是接受委託繪製的。

這件《耶穌探望馬大和馬利亞》是 160×142 公分，以現代的油畫規格尺寸來看，大概略大於 100 號（162×112 公分）的油畫作品。這是維梅爾最大件的作品，會被認為是件委託之作也很合理。

承襲始於中世紀的作風，羅馬天主教一向有用藝術品來裝飾教堂的傳統，和利用藝術品宣揚教義的傳統。新教強調要信徒直接閱讀聖經才是了解上帝的最佳方式，對於要透過間接方式來認識上帝的做法並不認同。根據這項新教和舊教間差異的主張，因而這幅畫的訂購者被認為應該是某個天主教團體或如孟提亞斯所主張的是由天主教徒訂製的²⁰。

（二）岳母或朋友的推薦

¹⁹ Schneider, Norbert 著的 *Vermeer* 一書中即是持此看法。（Schneider, Norbert (2000). *Vermeer*. Cologne: Benedikt Taschen Verlag GmbH. P21）

²⁰ 大部分的學者均認為這些畫是耶穌會訂購的，惟 Montias 在 *Vermeer and his Milieu* 一書第 202 頁中卻提出這些畫是私人訂購的看法。

如果僅以能獲得天主教會的委製畫作這個角度來判定維梅爾已經改信奉天主教了，這種說法有些過於武斷。依照前述維梅爾的種種情況來看，筆者認為維梅爾可以有許多間接管道讓他獲得訂單。這些間接管道包括岳母和朋友。

維梅爾的岳母是位擁有龐大財富的天主教徒，筆者認為憑藉亨斯女士個人的社經地位，以及與教會間頻繁的互動情形，維梅爾經由這位身為天主教徒的岳母的引薦而獲得這份委託繪製的差事是可能的。

另一種可能是，烏特勒支在傳統上是天主教的大本營，也是承襲義大利藝術風格的地方。維梅爾因為作品帶有義大利畫風，因而被認為曾經在烏特勒支習畫。所以，如果不是岳母促成這件交易的話，維梅爾很可能是透過這些天主教徒的畫家朋友的推薦而接獲訂單的。因此，即使維梅爾依然維持著喀爾文教徒的身分，還是可以透過這些天主教徒的畫家朋友的推薦，以間接的方式獲得這項委製的工作。

（三）圖像寓意

維梅爾並不是第一位以這個故事為題材的畫家，十六世紀的彼得·愛爾森（Pieter Aertsen, 1509-1575）和約秦·伯克萊爾（Joachim Beucklaer, 1530-1575），以及安特衛普（Antwerp）畫家伊拉斯默斯·奎里那斯二世（Erasmus Quellinus II, 1607-1678）等都會畫過這個故事。只是維梅爾詮釋的重點和其他的畫家有些不同，這也正好可以透露些維梅爾的宗教觀點。

可是伊拉斯默斯·奎里那斯二世等畫家在處理這個題材時都會刻意地將代表積極主動與世俗世界的馬大單獨地安置在畫面的一旁，然後把耶穌和代表沉思與永恆生命的馬利亞作較緊密的安排，藉由這樣的構圖佈局來表達永恆的生命和冥想的生活比短暫的世俗世界來的重要與有意義。但是維梅爾畫中耶穌的手指向馬利亞，眼睛卻望向馬大，維梅爾將三人緊密地連接起來。作品裡的馬大只拿著一只籃子，籃內也只裝了一個麵包，維梅爾似乎是有意要突顯馬大不受物質慾念誘惑，以及身體力行的高貴，同時也是想藉由這樣的構圖來說明畫家強調物質和心意是一樣重要的想法。

維梅爾的想法其實是非常真確地反映了荷蘭人的觀點。荷蘭是個商業發達的國家，人民戮力以赴地追逐商業利益被認為是理所當然的，只要不是太過於物慾化或違反誠信原則，通常荷蘭人對於物質世界是持接受的態度²¹。這種概念讓荷蘭的新教徒即使是處理宗教題材的畫作時也會將故事的場景改成是他們生

²¹ 黃仁宇（1991）。《資本主義與二十一世紀》。台北：聯經出版事業有限公司。頁 89-101。

活當下的景況，不像南歐的畫家依然是按照傳統，讓畫中的聖徒穿戴著過去樣式的服裝和配件。

從維梅爾這張結婚之後畫的宗教畫來看，畫作題材是新約聖經的故事，繪畫風格帶有濃厚的義大利風味。畫中人物位置的安排、穿著或是傳達的重點都顯示了維梅爾的宗教觀念和荷蘭人重視物質與喀爾文教主張以世俗成就榮耀上帝的論點吻合。看來這時候的維梅爾其宗教觀點可能是舊教與新教的思維並存，荷蘭政府主張的宗教包容精神正逐步影響著民眾對宗教信仰的態度。

二、《聖巴瑟大》

聖·巴瑟大是西元二世紀時羅馬一位虔誠的少女，在目睹了當時的羅馬皇帝馬可士·安東尼（the Emperor Marcus Antoninus, 121-180）到處搜捕、屠殺、拘禁和奴役天主教徒之後，出於慈悲之心和對天主教的堅定信念，聖巴瑟大到處去協助埋葬這些殉教者的遺體。但是由於遺體的數量實在是太多了，聖巴瑟大在不堪負荷的情況下，央求上帝讓她以死來解脫這個苦難。聖·巴瑟大這種堅定信仰的態度和仁慈的心，在十六世紀末時，特別受到耶穌會信徒的尊敬。也因此，人們認為這幅畫是一位住在台夫特的舊長堤區（the Oude Langendijk）的耶穌會信徒訂購的。而且這個訂畫者很可能是和維梅爾的岳母－馬利亞·亭斯毗鄰而居的人²²。

（一）有爭議的畫

這幅畫遲至 1943 年才被一對來自比利時（Belgian），之前曾長時間從事古代藝術大師畫作買賣生意的難民雅各伯·瑞德（Jacob Reder）夫婦在紐約（New York）拍賣會的房間發現，它是維梅爾第七大尺幅的作品，大小大約只比現代油畫的 40 號（100×80 公分）的作品大一點，大約是現在一張報紙（76.1×53.2 公分）的 2 倍大。可惜，在這幅畫被發現的初始之際，所有號稱是研究維梅爾的專家都認為這不是大師的作品，使得畫作在雅各伯·瑞德死後被其遺孀賣給一位紐約的畫商，暫時典藏起來。

和《耶穌探望馬大和馬利亞》一樣的理由，這件尺寸比較大的作品也理所當然地被認為是訂購之作。不過，1969 年在美國大都會博物館舉行的佛羅倫斯繪畫展，當這件作品第一次公開展示在世人面前時，卻因為畫作的風格和圖像

²² Janson, Jonathan (2001). *The life and work of the 17th century Dutch master Johannes Vermeer*. Retrived December15, 2004, from Essential Vermeer web site://essentialvermeer.20m.com/.)

的品質與維梅爾其它的遺作差別太大而被強烈地質疑這不是維梅爾的真跡。即使是和另兩件同樣以宗教為題材的作品比較起來，維梅爾的這件《聖巴瑟大》也顯得很不同，因此被認為是義大利一位二流的佛羅倫斯（Florence）畫家²³畫的。直到 1986 年這位佛羅倫斯畫家畫的同名之作在Ferrara的私人收藏中被發現。再加上維梅爾的簽名在作品的右下角被發現了。同時經過和維梅爾其它件作品比對與查證之後，發現這件作品無論是簽名、用色技巧和人物的樣貌等部份都和維梅爾同時期的其它作品相類似²⁴，所以認定這是維梅爾的真跡無疑。眾人才稍稍解除了疑惑。

（二）特殊的內容

維梅爾的這件作品會引發大眾的疑慮也不是沒有原因的。除了繪畫技法帶有濃厚的義大利風格之外，眾人主要質疑的地方還是在畫作的內容這部份。這是維梅爾所有的遺作中唯一一幅出現血的畫面的作品。這和一向以氣氛溫馨寧靜與充滿詩意氛圍見長的維梅爾的藝術風格，顯得格格不入。

其次是表情平靜與虔誠的聖巴瑟大正在一個聖壺前擰乾一塊吸滿血的海綿，聖·巴瑟大正在進行的事情看起來像是在舉行某種宗教儀式。對「儀式」的看法是新教與舊教之間的主要分歧點。對於天主教徒們奉行不渝的傳統儀式，新教徒卻認為這是虛飾和無意義的行為，新教徒則是主張獲得救贖與否是早已命定的事情，和舉不舉行儀式無關。所以，曾接受喀爾文教洗禮的維梅爾會以此為作畫的題材，其創作的動機頗令人好奇。

不像前一幅畫的主題比較難以區別是屬於新教的或是舊教的範疇，《聖巴瑟大》一作中表現出非常鮮明的舊教特色。所以，無論維梅爾改變宗教信仰與否，可以肯定的是，即使維梅爾仍維持著新教徒的身分，但是他對於傳統天主教的知識一定是相當地熟稔。他對宗教知識的涉獵必須已達一定的程度，內心也有接受的意願，才能夠畫出這麼豐富的圖像。

（三）創作動機

這幅表面上看是一幅以宗教故事為題材的畫，但是作畫的時間恰巧是和維梅爾所親眼目睹的發生在 1654 年 1 月 12 日，造成數百人喪生的火藥庫雜誌社的

²³ 也有人認為這幅畫是維梅爾模仿被佛拉拉（Ferrara）的私人收藏家所收藏，由費力斯·費丘瑞立（Felice Ficherelli, 1605-1669）畫的作品。

²⁴ 用色技巧和《耶穌探望馬大和馬利亞》、《黛安娜和她的同伴》（*Diana and Her Companions*, 約 1655-1656）相似。畫中人物的容貌則和《在桌邊沉睡的女孩》（*Girl Asleep at a Table*, 約 1657）一作中的女子如出一轍。

爆炸慘劇的時間點接近。維梅爾的摯友卡勒·法布利契亞斯（Carel Fabritius, 1622-1654）也在這次的爆炸中喪生，是以，惠拉克認為維梅爾是希望藉由畫出聖女仁慈地對待死者，來表達其心中的哀慟與作為精神慰藉的創作²⁵。對新教徒而言，形式的禮拜是表象，應該以內心的禮拜為主。且個人靈魂能否得救完全取決於內心的皈依和宗教情緒，所以維梅爾創作的動機未必是在強調「儀式」，很可能只是在祈求不幸喪生的摯友的靈魂能獲的救贖。

1654 年代的維梅爾仍然兼營著家族的旅館事業，結婚一年左右，最多只有一名子女，因此即使經濟不算寬裕，但是偶而藉由繪畫來抒發情緒的本錢應該還是有的。所以這幅尺寸不算小的畫，並不一定是維梅爾接受了他人或團體委託才繪製的。如此也就不會牽涉到維梅爾是否因為接受了天主教團體的訂單而改變宗教信仰的問題了。

三、《信仰的寓意》

《信仰的寓意》是維梅爾生前最後的作品之一²⁶，風格和其它同時期的作品不同，作品內容提供了許多關於維梅爾晚期在信仰方面的訊息，是探討「維梅爾宗教觀念的轉折」這個問題時非常重要的線索，因而引發大家探索的興味。

耶穌會是十七世紀義大利和法蘭西藝術的贊助者，不過，在荷蘭受限於當時的天主教堂是不被官方所允許的，因而該教會對荷蘭藝術的影響程度較不顯著。對反新教起很大作用的耶穌會一向重視佈道和對年輕人的工作，也很講究祈禱（羅耀拉式祈禱），主張經由祈禱與天主相遇，獲得支持並滋養他們的生活。這幅強調以信仰為題的作品，因為內容好像是在描繪單獨進行祈禱的儀式，是耶穌會喜愛的內容，因此這幅畫被認為可能是耶穌會訂購的。如果維梅爾還是維持著新教徒的身分的話，這幅可能是耶穌會訂購的畫作自然是格外地令人好奇。

（一）畫作尺寸

雖然同樣是以宗教題材作為創作的主题，也同樣是大尺幅的作品，可是這幅《信仰的寓意》卻透露出和另兩幅宗教畫相當不同的意義。維梅爾大約在 1666-1667 年畫完《繪畫藝術》（*The Art of Painting*, 約 1666-1667, 130×110 公

²⁵ 亞瑟·惠拉克（Arthur Wheelock）為 1996 年華盛頓國家畫廊舉辦的「維梅爾大展」所撰寫的專刊，在討論這幅畫時即持這種看法。

²⁶ 《站在小鍵琴的女士》和《坐在小鍵琴的女士》完成的時間比《信仰的寓意》大約晚了一年。

分，約 60 號）之後，就不再出現尺寸超過 40 號（100×73 公分）的作品了。這時候的維梅爾不但有 11 個嗷嗷待哺的小孩，也不再兼營父親留下來的旅館生意²⁷。更不幸的是，恰逢荷法戰爭，荷蘭經濟和國勢均呈疲態，種種因素導致維梅爾的生活陷入了空前的困境。1670 年開始，維梅爾所創作的作品幾乎都不超過 10 號（53×41 公分）²⁸。是以，再度出現這麼一幅異乎尋常的大尺寸作品，所處理的題材又是維梅爾以前較不擅長的宗教題材²⁹，自然容易讓人認為是因為有人指定他來畫這幅畫，最有可能的顧客還是天主教的教會人士或團體³⁰。

晚期的維梅爾既是畫家行會認可的畫師，也曾先後擔任該行會的副會長與會長，亦曾加入有著資格限制的地方自衛隊，並曾獲得法官的邀請進行鑑定畫作真偽的工作。這些個人的成就在台夫特這個古城裏不可謂不高，此時，如果富裕又能幹的岳母適時的予以穿針引線的話，維梅爾經由第三者獲得委畫任務的可能性其實是蠻高的。換句話說，和前兩件作品一樣，維梅爾有可能不是因為親自加入傳統的天主教團體才獲得這份訂單的，而是以輾轉的方式接獲這個任務。

（二）豐富的寓意

不論是《耶穌探望馬大和馬利亞》還是《聖·巴瑟大》，觀賞者一看就明白是件和宗教有關的藝術品，《信仰的寓意》則沒有這麼的直接。雖然這幅畫的內容和宗教有關，不過出現在這幅畫裡的物件和衣飾都是當時一般家庭的佈置與穿著，如果不細究畫中物件的深層蘊含的話，很可能會誤以為這只是一張描繪家庭生活情形的畫作而已，因而它一直被歸類為是一幅含有宗教寓意的風

²⁷ 1672 年，維梅爾決定成為一名專職畫家，所以將父親遺留的旅館與其兼營的畫作買賣的生意均停止。梅歇林旅館是以每年 180 荷盾的租金，簽約 6 年，轉讓他人經營。

²⁸ 《花邊飾帶編織者》（24.5x21 公分，約 1669-1670）、《情書》（44x38.5 公分，約 1669-1670）、《站在小鍵琴前的女士》（51.7×45.2 公分，約 1673-1675）和《坐在小鍵琴前的女士》（51.5×45.2 公分，約 1673-1675）。

²⁹ 維梅爾早期的宗教畫作，無論是在繪畫技法或者是創作理念方面都沒有突出的表現，甚至被認為是位二流的畫家。直到 1657 年左右，維梅爾開始改畫風俗畫之後，因著完美的構圖與色彩，營造出富含寓意，寧靜如詩的作品，維梅爾才逐漸脫穎而出，並被譽為是荷蘭「黃金時期」的三大畫家之一。

³⁰ 維梅爾生前是以風俗畫聞名的，因此不太可能會有收藏家指定要他畫宗教畫。所以，一般咸認以教會的可能性較大。維梅爾在 1660 年搬到 the Oude Langendijk 和岳母同住，該區就在耶穌會社區附近，其小兒子也以該會的創辦人依納爵羅耀拉（Ignatius Loyola, 1491-1556）為名，由此可見維梅爾和耶穌會是非常接近的。因此這件作品的訂購者還是以耶穌會的可能性較大。

俗畫。這件作品算是維梅爾所有的遺作中最富意涵的作品之一³¹。

「信仰」(faith)是三項神學德性之一³²，在宗教書籍中已有固定的圖像，只是會隨著時代的不同而有些微的差異。愛爾娜和雅各布·瑞德(Erna and Jacob Reder)認為《信仰的寓意》一作中的女子的樣貌可能是以凱薩雷·里帕(Cesare Ripa, 1560-1623)的《聖像學》(Iconologia, 1644 年荷蘭譯文問世)這本寓意書所描繪的信仰女神為參考的依據。只是維梅爾並沒有完全依照書中所陳述的信仰女神的特徵和姿態來描繪，而是綜合“Catholic Faith”和“Christian Faith”這兩位女神的樣貌畫的。然而，“Christian Faith”是荷蘭文的譯本才有的，在凱薩雷·里帕的義大利原版中的《聖像學》並沒有這位女神。維梅爾參考的可能是荷蘭文的版本，而不是原版書³³。

凱薩雷·里帕書中描述的信仰女神是身穿象徵光明與純潔的白色衣服，而維梅爾畫出來的信仰女神則是多加了藍色和金色。加上藍色的原因，可能是：(1)和椅子上的藍色座墊和藍色桌布形成三角形，不但可以讓構圖平穩，又可以作為觀眾的視線導引。(2)藍色與天空的顏色相同，是最能作為表達與世無爭和超脫於物質世界的概念的顏色，是以藍色可以作為是信仰女神的神性的代表色。(3)藍色也是忠誠的象徵，正好符合維梅爾的創作宗旨。至於金色則是代表始終如一與不容改變。金色與太陽的關聯，使得金色成為輝煌、神性、光明、皇權與真理的象徵。維梅爾似乎是有意借用金色的特質表達出對「信仰」的忠誠³⁴。

³¹ 在 1669 年 2 月阿姆斯特丹的 Herman van Swoll 拍賣會的目錄中，以'Een zittende Vrouw met meer beteeknisse, verbeeldende het Nieuwe Testament, door Vermeer van Delft, kragtig en gloejent geschildert.' (轉錄自 Hedquist, Valerie Lind (2000). *The Real Presence of Christ and the Penitent Mary Magdalen in the Allegory of Faith by Johannes Vermeerr, Art History*, 23(3), Note54) 來描述這幅畫，證明該畫具有豐富的內容。

³² 另兩項是「慈善」(charity)和「期望」(hope)。

³³ Wheelock, Arthur K. (1996). *Johannes Vermeer*. Washington: National Gallery of Art. Pp191-192.

³⁴ 本文係根據 Tresidder, Jack (2001). *Symbols and their meanings: The illustrated guide to more than 1,000 symbols- Their traditional and contemporary significance* (石毅、劉珩等譯)。北京：中央編譯出版社。(原著 2000 年出版)。和 Hall, James (2001). *Hall's Illustrated Dictionary of Symbols: in Eastern and Western art* (韓巍、徐延波、郝一匡等譯)。北京：中國青年出版社。(原著 1985 年出版)這兩本書來解釋畫中圖像的象徵意義。

維梅爾將信仰女神的服飾修改成類似於當時荷蘭婦女的服飾³⁵，其表現方式和開始於十四、十五世紀將風俗畫的手法應用到宗教作品中的方式相似，都是想利用一般民眾熟悉的平常事物來引人注意與關切宗教的事務。這種表現方式和新教徒比較強調耶穌的自然人性的思維吻合，所以荷蘭新教徒的畫家在處理類似題材時，大都習慣讓畫中人的衣飾和當時一般尋常百姓的穿著一樣，連畫裡的擺飾也和一般家庭的裝潢類似。但是如果是天主教徒的畫家們處理這類題材的話，他們通常會讓畫裡的人物帶有濃厚的義大利復古風味。例如葛瑞特·范·宏多斯（Gerrit van Honthorst, 1590-1656）畫的《快樂夥伴》（*Merry Company*油畫，畫布，123×153 公分），畫面強烈的明暗對比和衣飾都是屬於義大利卡拉瓦喬的繪畫樣式。

海德奎斯特（Valerie Lind Hedquist）則認為畫中女子是維梅爾完成《耶穌探望馬大和馬利亞》，在相隔約 20 年之後，又再一次的畫了馬利亞，目的是藉由馬利亞因為信仰上帝而得到救贖的故事來強調忠誠信仰的重要性³⁶。

手是人類動作的執行者，是力量、行動、能量和保護的象徵。手的象徵意義還可以再細分成左手和右手。因為大部分的人都是慣用右手做事情，所以右手是優先權、行動權和太陽、男性等的象徵。維梅爾讓畫中女子的右手輕撫胸口是表示忠誠信仰長駐其內心之中。

背景牆上的畫中畫是仿自安特衛普（Antwerp）畫家雅各布·尤登斯（Jacob Jordaens, 1593-1678）1620 年畫的《耶穌釘鉗圖》（*Crucifixion*）。實際上，這幅《耶穌釘鉗圖》是維梅爾的財產清單中的一項³⁷。在天主教的教義中「耶穌受難」這個圖像是象徵耶穌犧牲自己的性命為全人類贖罪的高超品德。這幅畫中畫的面積幾乎佔了整件作品 1/4 的畫面，維梅爾可能是想藉用這張畫中畫來提醒世人耶穌犧牲自我性命的崇高品格是值得大眾信仰的神。

女子向後側仰凝視的玻璃球可能是源自尤格爾（J.C.Jegher, 1618-1666）為天主教的耶穌會教友威廉·海因修斯（Daniel Willem Heinxius）在 1636 年出版的《象徵圖示書》（*Emblem ate Sacra de fide*）所繪的插圖。球體是眾神或皇族

³⁵ 畫中女子的服飾和裝扮與出現在《坐在小鍵琴前的女子》和《站在小鍵琴前的女子》的女子的裝扮相似。

³⁶ 參考 Hedquist, Valerie Lind “The Real Presence of Christ and the Penitent Mary Magdalen in the Allegory of Faith by Johannes Vermeer”, *Art History*; Sep. 2000, Vol.23 Issue3.

³⁷ 根據 Montias 在 1989 年所列的維梅爾的財產清單，雅各·尤登斯在 1620 年畫的《耶穌釘鉗圖》（編號 364）和出現在桌子上包括聖餐杯、十字架和書本等在內的物品（這些物品是里帕的書中沒提到的）都在列。

統治的象徵。女子右腳踩的地球儀是模仿亨德立克・宏迪佑斯（Hendrick Hondius, 1573-1650）1618 年製造的地球儀畫的。地球儀是世界的象徵標幟，被信仰女神踩在腳下，表達了信仰女神是位「世界在其腳下」的人。而腳是大地和上天的聯繫者，或許維梅爾真正想傳遞的是“世界上只有對上帝忠誠的人，才能夠上天堂”³⁸（像該名女子將忠誠的信仰長駐心田即可）。

左腳前面的地板上擱置著一粒蘋果。在天主教的藝術中，它是夏娃從智慧樹上摘取的禁果，所以，蘋果被用來象徵人類的墮落與原罪，是誘惑的化身。是以維梅爾將蘋果遺棄在地板上，表示遠離誘惑與原罪。

前方被石塊砸中的蛇是象徵意義最廣泛的動物之一。在西方傳統中，蛇成了邪惡、罪惡、誘惑和欺騙的主要代表，人們一致認為蛇是撒旦的同義詞，所以維梅爾安排蛇被象徵耶穌的石塊擊中，象徵耶穌擊敗了邪惡。

桌子上的聖餐杯是天主教的聖餐儀式中盛酒的禮器。相傳十字架上的耶穌傷口中流出的鮮血最後都流入亞當或某位天使的聖餐杯裏，所以聖餐杯具有耶穌為世人贖罪的力量。聖餐杯同時也是擬人化的忠誠的象徵，因為這個聖餐杯是耶穌在聖餐中使用過的杯子，使用它就意味著飲下了精神啓示、各種知識和贖罪的酒，人類從上帝的身上獲得了這麼多的澤被，人類對上帝的信仰必定是會更堅持與更忠誠。

放在聖餐杯後方的黑檀木製的拉丁十字架是維梅爾的財產清單中的另一項，是天主教中“忠誠”的象徵。以往在古羅馬、波斯和猶太地區，十字架是用來對付非公民身分者被處以死刑時的工具。以色列王將耶穌釘死在十字架的目的是希望讓人看了這些血淋淋的情景，因而感到毛骨悚然而改變心意，不再追隨耶穌和信仰天主教。只是看在一些信仰堅定的信徒眼中，耶穌被釘死在十字架上上耶穌犧牲自己為全人類贖罪的高尚行為，耶穌的犧牲益發堅定了這些教友的宗教信仰。畫中的十字架上有一尊《耶穌受難》的小金像，是天主教徒慣常戴的十字架類型，維梅爾豐富的宗教知識在此表露無遺。這尊十字架上的《耶穌受難》小金像恰好和背景牆上相同主題的畫中畫互相呼應，更加強調「信仰的忠誠」這項主題。

書是象徵各種身分的學者，特別是通曉宗教知識的學者。在傳統天主教藝術中，它也可以用來象徵擬人化的忠誠。可以看出維梅爾是多麼不遺餘力的想藉用各式各樣的物件來傳遞「對上帝的信仰必須忠誠」這項理念。

³⁸ Wheelock, Arthur K. (1996). *Johannes Vermeer*. Washington: National Gallery of Art. pp. 190-194.

維梅爾擅長描繪代表神聖的自然光線，是以在這件作品中他並沒有遵循慣例地讓信仰女神的手握著蠟燭。蠟燭是作為抵擋無知和黑暗的精神之光，也是耶穌、歡樂、忠實和證言的象徵。雖然這幅畫少了蠟燭，但是並沒有減損這幅畫的主題的強度，反而更有利於場景光源的安排與景深的佈置。雖是指定繪製的作品，但是從維梅爾處理圖像的情形來看，維梅爾擁有相當多的自主權。

根據海德奎斯特的研究³⁹，女子身旁的桌上所呈列的物品和當時天主教徒習慣在私人住宅舉行望彌撒的的秘密儀式時的擺放物相同。這些物品也都屬於維梅爾所有，因而認為過去住在古達（Gouda）時即經常提供住所作為天主教徒聚會和舉行儀式用的岳母，也要求同住的維梅爾也必須如此。無論這個說法是否屬實，從作品的寫真程度來看，至少可以肯定的是維梅爾對於新教與舊教頗有研究。

（三）教化功能

十七世紀的荷蘭社會一片欣欣向榮，為了維持這得來不易的成果，荷蘭人對道德有著超高的標準，喀爾文教更是要求教徒必須以家庭為單位，過著虔誠的生活，力求避免虛飾與浪費，以及一切違反紀律的行為，具有相當嚴峻的道德觀。是以，表面上只是在描繪日常生活景象的風俗畫，其實是畫家們有心利用畫面作為提醒道德訓誡與傳遞個人思維之用。維梅爾就是運用畫面傳播豐富意涵的高手。維梅爾借用了各式各樣的日常用品傳遞「忠於信仰」的觀念，很符合荷蘭人重視「忠誠」的觀念。荷蘭人做生意時很重視誠信，對於婚姻生活則是嚴格地要求忠貞，所以維梅爾的畫經常闡釋「忠誠」這個概念。

其實，維梅爾這種藝術表現手法是完全符合當時的藝術觀念。因著民族本能的緣故，當時畫家的職責就是表現真實的人和真實的生活，而並非是像希臘的藝術家般，以展現理想的人體和優美的姿態為能事。所以即使是畫宗教故事或教義，畫家還是將背景與人物的衣飾描畫的和周遭現實生活的情況一樣。但是荷蘭的畫家們又不會以模擬的很真實為滿足，通常他們會在畫裡加添蘊含教誨和勸誡寓意的圖像。

伍、三幅畫作的訂購者

³⁹ Hedquist, Valerie Lind (2000). The Real Presence of Christ and the Penitent Mary Magdalen in the Allegory of Faith by Johannes Vermeer. *Art History*, 23(3), 333-364.

這三件和宗教有關的畫作，因為尺幅比較大的緣故，因而被認為有可能是某人或某團體委託維梅爾繪製的。不過因為缺乏確切的登載紀錄作為證據，所以訂畫者的身分仍然是個謎雲。但是因為這三幅畫的內容都和宗教有關，因此，探討訂畫者的身分也有助於了解維梅爾的宗教傾向。筆者綜合當時的社會情形、維梅爾的生活狀況，以及作品的內容，對於訂購者的身分獲得下列四項假設。

一、購畫者是個人，非教會

這三件目前分別陳列在英國愛丁堡和美國紐約的博物館中的作品，它們可以被追溯的起源、出處等相關的資料都十分地有限。目前已知的是《聖巴瑟大》最早的擁有者是 1943-1969 年間紐約的依娜和雅各布（Erna and Jacob Reder），《耶穌探望馬大和馬利亞》是 1829 年的約翰·哈克·史密斯·彼卡特（John Hugh Smyth Pigott, Brockley Hall），《信仰的寓意》是早於 1698 年的賀曼·范·斯沃爾（Herman Stoffelszvan Swoll, Amsterdam）。其中賀曼·范·斯沃爾是一名新教徒。顯然在這些可考的最早擁有者之前應該還有比他們更早的畫作擁有者才對。

從畫作的內容是新教與舊教觀點並存的情形來判斷，維梅爾出售這三幅畫的對象以個人的可能性比較大。因為如果是由教會逕行訂購的話，由於畫作將會展示在大眾面前，是以教會通常對於圖像樣式的要求會比較嚴格。然而從這些畫作具有多種風貌和帶有地方性的特色等情形來判斷，以個人訂畫的可能性較高。而且倘若購畫者是教堂或者是教會的話，除非是作品被竊盜，否則這些畫流出市面，並被輾轉拍賣的可能性微乎其微。

二、岳母的仲介

從維梅爾的作品中出現許多屬於其岳母的物品，以及婚後提供住所和金錢援助等情形來看，翁婿兩人的關係應該很好。以維梅爾岳母優渥的財力和虔誠天主教徒的雙重身分，為女婿促成這些訂畫交易並不是難事，更何況此舉不但可以為這家子增添收入，同時藝術活動是項高尚的社交活動，有機會時，維梅爾的岳母應該會樂意做這一舉兩得的事情。

三、行會的幫助

維梅爾加入行會約 3 年之後才繳清了入會費，其不佳的財務狀況在聖路克行會中是個公開的秘密。因此當行會接獲訂單之際，訂單交由維梅爾來承接也是可能的。更何況，後來的維梅爾不只加入有資格限制的地方自衛隊，還獲選為聖路克行會的副會長和會長，綜合這些因素，由維梅爾來執行這些訂單的可能性極高。

四、朋友的協助

朋友除了在維梅爾和卡塔琳娜的交往與結婚的過程中扮演了推手的關鍵性角色之外，與維梅爾的創作生涯也是關係密切。維梅爾一生都不曾踏出過國門，然而其早期的作品卻帶有濃厚的義大利藝術風格，其學習的對象除了觀摩義大利畫家的作品之外（維梅爾的父親曾兼營畫作的買賣，其中不乏一些義大利畫家的作品可供維梅爾參考），最經濟的方法就是向曾在義大利習藝的畫家們切磋和討教。

義大利是絕大部份的藝術家們嚮往的藝術殿堂，每年總會吸引著眾多的藝術家前來汲取藝術養分，如在烏特勒支的亨德立克·特布魯根（Hendrick Terbrughen, 1588-1629）、希爾拉德·特·伯赫、亞伯拉漢·布魯馬特和李奧納多·布拉梅等畫家都曾經在義大利習藝多年。這些人都曾被懷疑是維梅爾的師承對象，這些人之中部分是天主教徒。無論維梅爾到底是師承於誰，從維梅爾早期的畫作帶有義大利藝術風格的情形來看，維梅爾和這些天主教徒的畫家們時有往來互動和互有交情是事實。像是和卡塔琳娜家有姻親關係的亞伯拉漢·布魯馬特、名字曾出現在維梅爾的結婚證書上的希爾拉德·特·伯赫和名字出現在維梅爾的訂婚證書上，同時也是天主教徒的李奧納多·布拉梅等都可能是促成這樁婚事的功臣。這些人不但是可以和維梅爾互相切磋畫藝，還協助維梅爾娶得天主教徒女子為妻，這些朋友和維梅爾的友誼必定深厚非常。這些人對於維梅爾婚前和婚後的生活景況當然是知之甚詳。是以，這些維梅爾的朋友偶爾替他介紹工作乃是人之常情。

從前述維梅爾和信仰天主教的畫家們之間互動的情況來看，維梅爾對於天主教是不排斥的。再加上他的妻子和岳母都是虔誠的天主教徒，以及他婚後居住的社區傳統上也是屬於天主教徒聚居處所，相信這些因素多少都會讓維梅爾受到天主教文化的薰陶。至於他有沒有因此放棄喀爾文教徒的身分就不得而知了。

陸、結論

綜合荷蘭十七世紀社會情況、維梅爾的生平和三幅與宗教有關的作品分析之後，筆者認為，縱然和不同宗教信仰者結婚必定會承受極大的社會壓力⁴⁰，婚後的生活也會出現各種的矛盾與衝突，只有極少數的人敢邁出這一步，相信宗教信念在維梅爾的內心裡一定是激盪不已，頗有些轉折。之間，國家的宗教寬容政策對維梅爾在看待宗教事務時，也可能會產生一些影響作用。

《耶穌探望馬大和馬利亞》講述的是聖經故事，《聖巴瑟大》是描繪天主教的儀式，《信仰的寓意》畫的是天主教所強調在私人的空間進行祈禱這件事情。可見維梅爾接受了部分天主教的觀點，所以他會去研究相關的知識。卡塔琳娜的天主教信仰還是或多或少地影響了維梅爾的宗教信念。

不過，維梅爾似乎並沒有完全的認同天主教，仍保留著他早先接受的新教的看法，而且越到晚期，新教的觀念越多。不過，除了《聖巴瑟大》之外，維梅爾似乎沒有刻意地想以主題來突顯教派的意思。《信仰的寓意》將宗教畫世俗化的表現手法是比較接近新教所強調的本土性與地方化，主張用本土語言講解聖經和用地方民歌讚譽耶穌的觀念。但是該畫的內容和天主教所強調藉由聖餐儀式教徒了解耶穌為百姓犧牲生命的偉大行為，以強化忠誠信仰的作風吻合，維梅爾似乎同時接納了新教與舊教的信仰。或許維梅爾到後來對於宗教的體悟可能和新教徒一樣，認為「掌握信仰精髓比形式上的改隸更重要」。維梅爾對於宗教應該是抱持著比較開放的態度，不是一位偏狹的神學教條主義者。這點可以看出，雖然宗教團體的文化對於百姓有著相當的約束力，但是在國家開放與包容政策的鼓吹之下，民眾的宗教態度應該會比以往更寬容，對於宗教信仰依然堅持但不固執。

雖然社會階級和宗教派別對於百姓有著相當的約束力，但是因著國家版圖的擴張、和異國文化接觸日益頻繁與自由開放的國家政策的影響，十七世紀的荷蘭人在思想上一定會比以往開放，也比較具有包容力。所以，雖然作為荷蘭社會結構基礎的各個教會對於人們的行為仍然具有相當的規範力量，讓人們從產房到墳墓都是在這個同質性的柱式化社會中渡過，但是在國家開放與包容政

⁴⁰ 維梅爾的異教婚姻在當時並不是首例，畫家林布蘭的父親哈曼（Harmen）和母親柯妮麗雅（Cornelia）也是非同一個教派的人共結連理。

策的鼓吹之下，民眾的態度應該會比以往更寬容，對於宗教信仰是堅持但不固執。

維梅爾早期和晚期三件分別以宗教為主題的作品，其內容均呈現了新教與舊教的觀點並存的情形，所以不論維梅爾的宗教身分是天主教徒抑或是喀爾文教徒，其內在的宗教思維卻是遊走在新教與舊教的觀點之間。事實上，當宗教觸及人類的生活和思想時，宗教上的事也會因人性而被揉轉混合。因此，固然荷蘭社會結構基石的教會對人民的外在行為擁有強勢的約束力，但是在政府的政策是以保護私人的與商業的利益為前提的影響下，各個教派也會逐漸變成無法完全嵌制人們內在的思想，兩者間的作用力正互相較量與消長著。



圖 1 維梅爾《耶穌探望馬大和馬利亞》
Christ in the House of Mary and Martha,
c.1655. National Galleries of Scotland,
Edinburgh



圖 2 維梅爾《聖巴瑟大》
Saint Praxedis, c.1655. The Barbara
Piasccka Johnson Collection
Foundation



圖 3 維梅爾《信仰的寓意》*Allegory of Faith*,
c,1671-1674. The Metropolitan Museum of Art, New
York

參考文獻

- 吳錫德譯（2001）。**歐洲文明**。台北：遠流出版事業股份有限公司。
- 雨云譯（1991）。**藝術的故事**。台北：聯經出版事業有限公司。
- 施康強、顧良譯（2001）。**15 至 18 世紀的物質文明、經濟和資本主義**（卷 1-3）。台北：貓頭鷹出版社。
- 張建雄（1999）。**荷蘭的社會政治與經濟**。北京：社會科學文獻出版社。
- 張淑勤（2005）。**低地國（荷比盧）史**。台北：三民書局。
- 黃仁宇（1991）。**資本主義與二十一世紀**。台北：聯經出版事業有限公司。
- 橄欖基金會（2002）。**四福音書**。新店市：基督橄欖文化。
- Bailey, A. (2001). *A view of Delft-Vermeer then and now*. London: Pimlico Random House.
- Beckett, W. (1996). *Sister Wendy's story of painting*. New York: Stewart, Tabori & Chang.
- Burns, E. M., Lerner, R. E., & Meacham, S. (1984). *Western civilizations (Their history and their culture)*. New York: W. W. Norton & Company, INC.
- Gombrich, E. H. (1989). *The story of art*. London: Phaidon Press Limited.
- Hall, J. (2001). *Hall's illustrated dictionary of symbols: In eastern and western art*（韓巍、徐延波、郝一匡等譯）。北京：中國青年出版社。（原著 1985 年出版）
- Hedquist, V. L. (2000). The real presence of Christ and the Penitent Mary Magdalen in the allegory of faith by Johannes Vermeer. *Art History*, 23 (3), 333-364.
- Janson, H. W. (1991). *History of art*. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Janson, J. (2001). *The life and work of the 17th century Dutch master Johannes Vermeer*. Retrieved December 15, 2004, from Essential Vermeer web site: <http://essentialvermeer.20m.com/>
- Kren, E., & Marx, D. (1996). *Summary of paintings by Vermeer van Delft*. Retrieved December 20, 2004, from Web gallery of art web site: <http://www.wga.hu/frames-e.html>
- Liedtke, W. (2000). *A view of Delft-Vermeer and his contemporaries*. Zwolle: Waanders Publishers.
- Liedtke, W., Plomp, M. C., & Ruger, A. (2001). *Vermeer and the Delft School*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Loughman, J., & Montias, J. M. (2000). *Public and private spaces (Works of art in seventeenth-century Dutch houses)*. Zwolle: Waanders Uitgevers b.v..
- Montias, J. M. (1989). *Vermeer and his milieu*. New Jersey: Princeton University Press.
- Nash, J. (2001). *Vermeer*. London: Scala Publishers Ltd.
- Schneider, N. (2000). *Vermeer*. Cologne: Benedikt Taschen Verlag GmbH.

- Tresidder, J. (2001). *Symbols and their meanings: The illustrated guide to more than 1,000 symbols—Their traditional and contemporary significance* (石毅、劉珩等譯.)。北京：中央編譯出版社。(原著 2000 年出版)
- Westermann, M. (1996). *The Art of the Dutch Republic 1585-1718*. London: Calmann and King Ltd.
- Wheelock, A. K. (1996). *Johannes Vermeer*. Washington: National Gallery of Art.
- Wheelock, A. K. (1997). *Vermeer the complete works*. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Wheelock, A. K. (1998). *Vermeer*. New York: Harry N. Abrams, Inc..
- Wilson, B. (1999). *基督宗教的世界* (傅湘雯譯)。台北：貓頭鷹出版社。(原著 1998 年出版)

Analysis of Vermeer's Religious Paintings with Discussions on His Religious Beliefs

Chun-ying Jang*

ABSTRACT

The paper is to analyze the three paintings on religious stories and sacrament subjects by 17th century Dutch genre painter Vermeer to see how Vermeer used icons to express the transitions of his own religious beliefs after marrying to a woman with different religions.

Because Vermeer never stepped outside his country, his thoughts and beliefs are the representative of his contemporary people. Thus, the other purpose of the paper is to discuss, from the perspective of Vermeer's religious attitudes, whether people in Netherlands would accept the national religious policy for harmony coexistence or they would obey the separate rules endorsed by the churches, and to explore whether it is the policy or the rules that would exercise greater effects on Netherlands.

Key words: Vermeer, genre, Dutch

* Chun-ying Jang: Instructor, General Education Center, National Taiwan University of Arts