

世界美術全集

藝術家雜誌策劃 潘 禧／著
World Fine Arts Series

新古典與浪漫主義美術

Neo-Classicism & Romanticism Art



世界美術全集

新古典與浪漫主義美術

潘 禧 著

藝術家雜誌社策劃



藝術家



關於本書

古代憧憬、自然回歸、學院的理性美學、暴力的、恐怖的、個性的、醜陋的、崇高的、泛神論、生與死的人間無常感的觀念如何構成西歐美術的整體精神呢？這些當代的藝術觀念早已在兩百多年前形成於歐洲，作為新古典主義到浪漫主義的根本精神，然而今天我們似乎依然是陌生的。

歐洲文化、美術的整體輪廓從十八世紀中葉後的新古典主義開始漸露曙光，法國大革命的偉大歷史事件、拿破崙的歐洲征伐，使大衛藝術得以將古希臘、羅馬影像與當代精神結合為一，新古典主義美術達到顛峰。浪漫主義美術並非一般所知的羅曼蒂克的溫柔之情，而是具有個性的孤獨者靈魂的深層心理反映。這兩股思潮構成歐洲當代美術的主軸。

歐洲各國之間的美術整體有著千絲萬縷的關係。《新古典與浪漫主義美術》一書試著從巨視與微視的觀點，採用美術史學、美學、藝術學、藝術評論的方法論。從我們熟知的法國、德國、英國到相當陌生的西班牙、東歐、俄羅斯，擴大到美洲新大陸的美術史發展盡在本書。

我們常聽到學者呼籲徹底了解美術的呼聲，言猶在耳，美術史的有關著作卻缺乏廣闊的視野與敏銳的作品理解能力，貧乏的文獻使得生動活潑而充滿人性的美術作品氣息奄奄。這本書基於詳實的文獻價值、美學藝術學理論以及狄多羅、波特萊爾所開啓的藝術評論的方法，重新審視這段美術關鍵時期的藝術內容，補足我們對西洋美術的記憶空白。

[上圖]

萊辛

包圍攻擊

油彩畫布 113×174cm

1848

杜塞爾多夫美術館

[右頁]

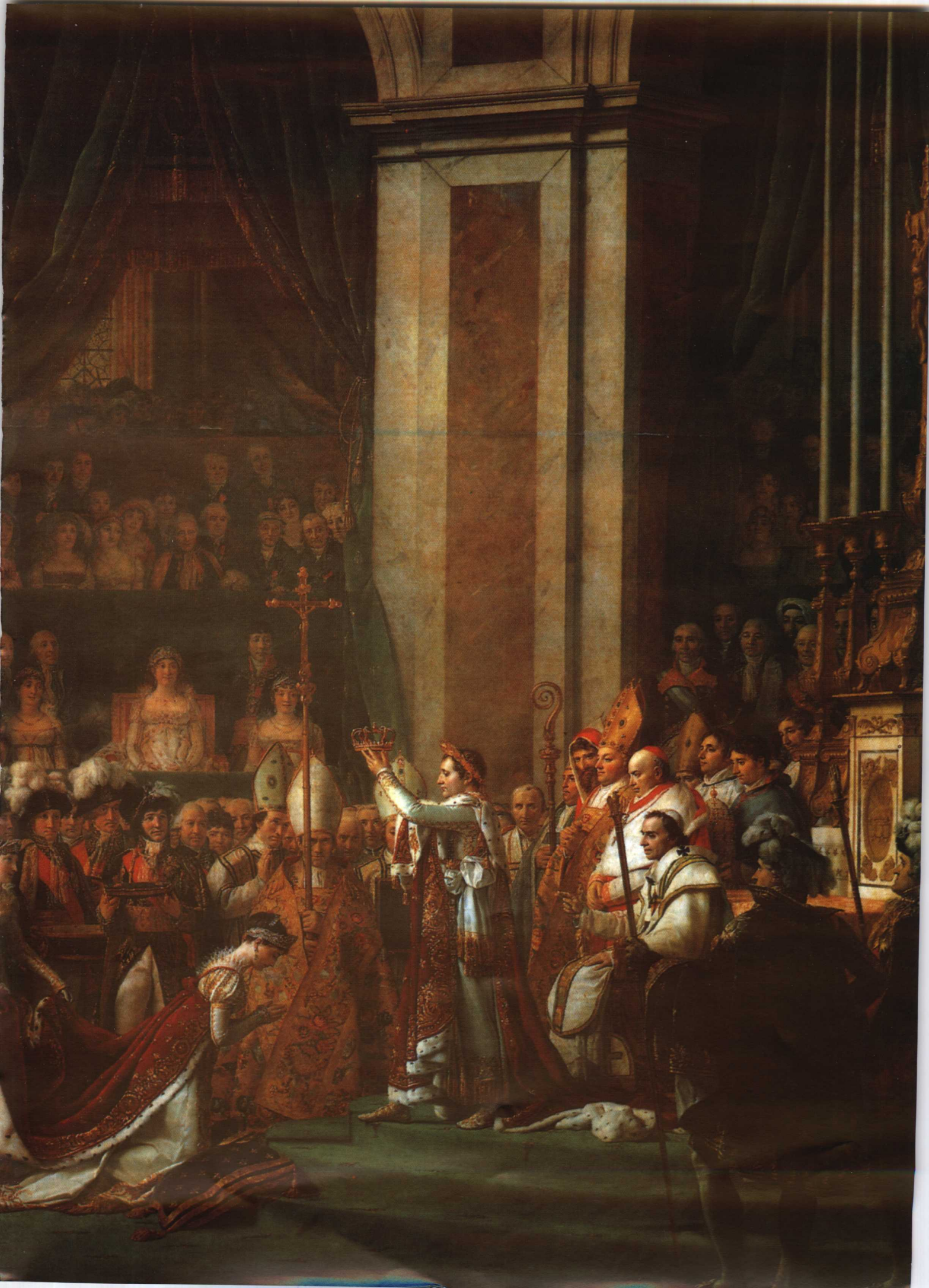
大衛

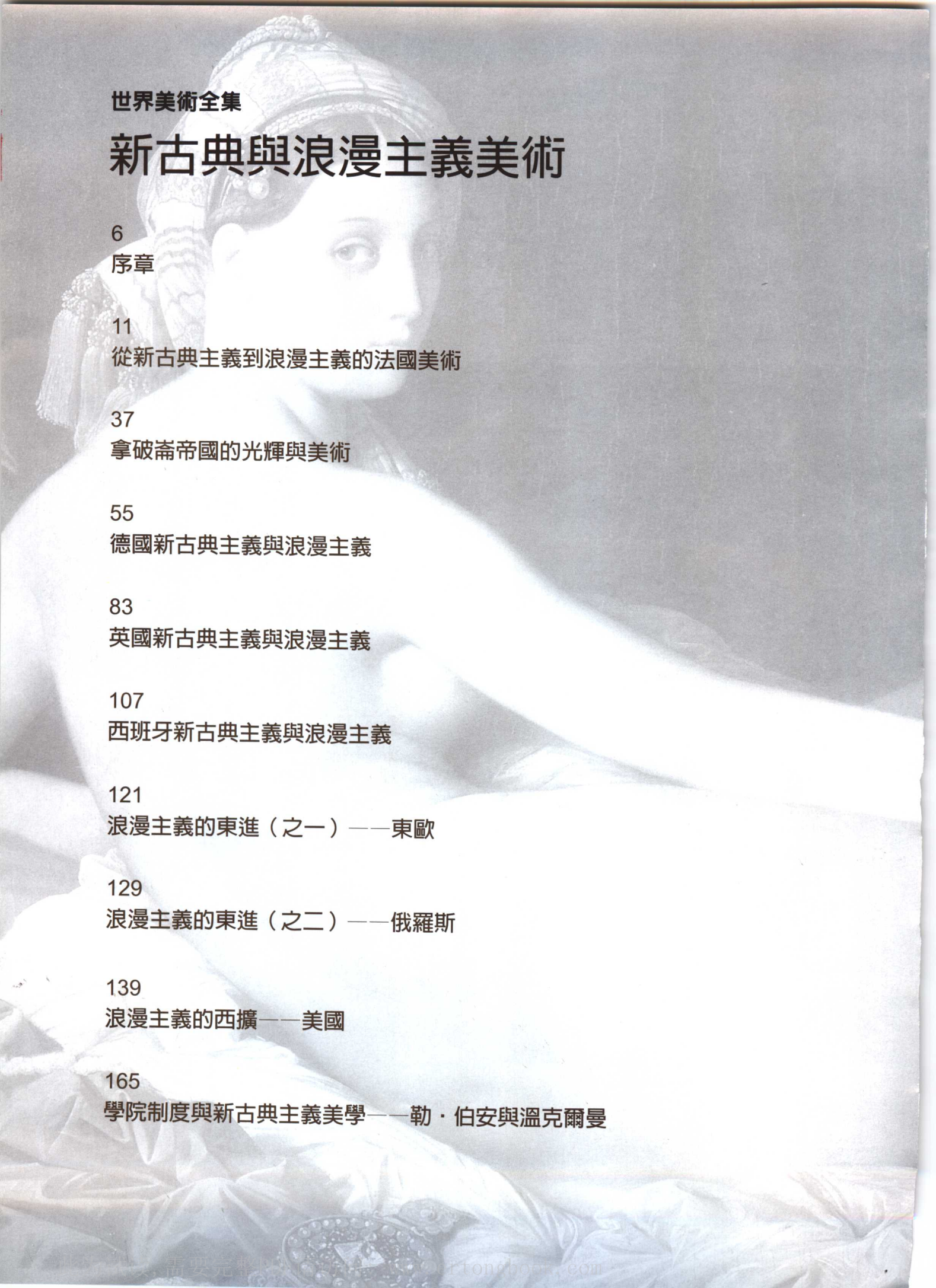
拿破崙一世加冕大典（局部）

油彩畫布 621×979cm

1805-07

羅浮宮美術館





世界美術全集

新古典與浪漫主義美術

6

序章

11

從新古典主義到浪漫主義的法國美術

37

拿破崙帝國的光輝與美術

55

德國新古典主義與浪漫主義

83

英國新古典主義與浪漫主義

107

西班牙新古典主義與浪漫主義

121

浪漫主義的東進（之一）——東歐

129

浪漫主義的東進（之二）——俄羅斯

139

浪漫主義的西擴——美國

165

學院制度與新古典主義美學——勒·伯安與溫克爾曼

179
泛神論的宇宙觀——德國浪漫主義風景畫

189
崇高論的高昂——英國的變奏曲

197
新古典主義與浪漫主義代表畫家

雅克—路易·大衛——新古典主義的激進份子 198

安格爾與東方派畫家——浪漫的異國情調 208

卡斯巴—大衛·菲特烈——神性風景 220

菲力普—奧托·倫格——德國浪漫主義的象徵繪畫 230

泰奧多爾·傑里科——現實世界的激情火花 236

鄂簡·德拉克洛瓦——色彩與線條的煉金師 246

約瑟夫—馬爾羅—威廉·泰勒——光線與陰影的劇場 254

約翰·馬丁——崇高風景畫的新貴 262

272
附錄一：浪漫主義的現代性——神林恆道著

278
附錄二：從新古典主義到浪漫主義美術年表

287
附錄三：主要參考文獻

序章

《新古典與浪漫主義美術》一書希望勾勒出西洋美術樣式中的新古典主義與浪漫主義美術的輪廓與歷史發展進程。這種嘗試面臨著高度挑戰，首先，新古典主義到浪漫主義的發展史將近一百年，時間過於漫長，如何設定斷代，區分樣式本質？其次，雖然新古典主義發源於義大利，開花結果於法國；其實，德國、英國的發展根源都出自義大利，並且呈現不同樣式，很難與法國相提並論。第三，浪漫主義美術的發展雖然因為拿破崙遠征埃及開啓異國風味的流行，往後因為傑里科的〈梅杜薩之筏〉的震撼，成為浪漫主義的開端；然而德國浪漫主義從一八〇〇年到一八一〇年之間已經因為卡斯巴一大衛·菲特烈·菲力普—奧托·倫格的泛神論的神性風景畫，使美術表現達到巔峰的燦爛期，同樣地英國也因為泰納的大自然能量，表現出人世無常感，建立起北方浪漫主義的風格。也就說，浪漫主義在各國之間都存在不同表現樣相。難以一舉地來概括全篇。第四，我們似乎也因為法國從十九世紀起主導歐洲畫壇，而忽略其餘各國的樣式發展的殊相，譬如美術大國的西班牙，受維也納文化圈影響的東歐，受法國、德國、義大利影響的俄羅斯，甚而在大西洋對岸，在二十世紀中葉以後崛起的美術大國的美國，常常都受到不當的忽視。上述這些問題確實是目前我們難以全然梳理清楚，而卻又渴望進一步理解美術發展的真正輪廓。

為了能真正釐清這樣複雜的問題，筆者將本書分成歷史篇、藝術論篇、藝術風格篇。歷史篇著眼於新古典主義到浪漫主義的美術發展史，以時代發展為主軸，透過個人樣式的分析，建立民族大樣式與個人小樣式的脈絡間的相互關係，突顯出民族樣式的特質。因為藝術樣式的本質是生存於一定空間，隨著時間、事件而變動，抽象的美術樣式背後存在著有機的生命體。這種有機的美術樣式發展史不論是向來所說的誕生、茁壯、暮年、死亡或者春夏秋冬的循環，抑或與社會事件糾結為一，其發展不外是民族的大傳統與個人傳統之間的互動發展而已。筆者在歷史篇裡試圖建立這樣的嘗試。

第二，主導美術發展的要素除了政治、事件之外，其內在的思想底盤卻是藝術論，因此我們藉由勒·伯安的《各種情感的表現》與溫克爾曼的《希臘美術模仿論》來簡述學院美學與新古典主義美學。前者建立起學院美學，後者則是新古典主義的綱領之作。德國浪漫主義美術的發展具有濃厚的哲學與宗教背景，其內容洋溢著日爾曼民族特質，在此藉由卡爾—古斯塔夫·卡魯斯的《九封風景畫書簡》來闡述德國浪漫主義的藝術論。英國崇高論美學成熟十分早，愛德蒙·巴克的《崇高與美的觀念起源之哲學論考》基於聯想心理學理論，精妙地分析審美心理中的崇高與優美之間的本質，影響康德崇高論之形成，可以說是英國藝術論中的白眉。無數的哲學、美學論文環繞在這數本著作，勾陳出豐富多彩的藝術論，構成美術作品背後的思想；即使如此，現在的美術史論述中往往短短數語帶過，難見新古典主義與浪漫主義的本質。筆者在藝術論篇裡試圖藉由藝術學的觀念，簡單而淺顯論述如此複雜的觀念。

第三部分是藝術風格篇。這裡我們舉出足以形成美術樣式的偉大藝術家的作品，藉由數個副子題，透過樣式來分析每位藝術家風格形成的思想與藝術現象之間的關聯性。在此我們儘量避免數據、年代的冗雜陳述，偏重其藝術家的精神本質的呈現。美術史的最根本特質是基於敏銳的視覺觀察，感受藝術家表現在畫面上的各種要素，一



層層進入藝術作品的生氣勃勃的世界，經由觸及到藝術家的生命底層，重新建構出真正的時代樣式史。因此，美術史的底層是個別的藝術作品以及藝術作品背後的藝術家精神。我們可以引用德國哲學家謝林名言：「藝術是哲學的機關，不朽的紀念碑。」藝術是哲學的中心，藝術家因對時代的洞見而提出卓越見解，解決時代問題。

因此，筆者在附錄裡面以日本美學會長神林恆道教授的〈浪漫主義的現代性〉作為本書延伸。當我們與二十世紀的前衛藝術家一樣，實際面臨到世紀開端的時候，美術的世紀激情到底又是什麼呢？藝術因為素材的多樣化，理論的頻繁出現，呈現五花八門的藝術現象，當我們試圖對藝術下明確定義時，往往讓人舉棋不定，猶豫不決。或許我們可以學習裝置藝術的觀念表現一般，將整個想要表達的抽象概念，藉由隱喻的、現實而即物的、美的或者醜的對象物來呈現，拉近作品與觀賞者距離，讓他們進入我們的藝術品，共同創造新的觀念。即使如此，素材雖然減低了技術限制，靈活而多樣，然而其內涵卻更讓大眾難以理解。藝術的真正了解者依然是少數，所謂的審美意識的根本問題已經由社會意識、民族意識等取代。昔日馬歇爾·杜象所嘗試的「反藝術」舉動，今天已經堂而皇之的成為藝術創作者最慣用的表現手法。本篇文章可以提供一位美學家的觀點，作為進一步思考的根據。

本書的內容構造意圖誠如上述，基於美術史學的樣式史觀念以及藝術學學理，試圖為讀者提供另一種問題的呈現方式。即使如此，讀者也會提出最根本的問題，到底新古典主義與浪漫主義是什麼？

新古典主義是指十八世紀末到十九世紀初期風靡西歐的建築、繪畫、雕刻、工藝等領域的藝術樣式。新古典主義思想是以溫克爾曼的回歸古希臘美術為起點，鼓吹希臘美術的優越性，強調樣式上的「高貴的單純與靜穆的偉大」。他希望畫家模仿古代美術品，學習古希臘人的精神，藉此廓清庸俗的官能主義。他的觀點十分明確，爭議性不大。然而浪漫主義的實質內涵卻不易理解。我們以題材的選擇而言，就三方面來涵蓋當時歐洲的流行品味，譬如中世紀品味、故事品味、異國風味。下面我們簡單論述。法國初期浪漫派作家查理·諾蒂埃（Ch.Nodier, 1780-1844）在《文學評論》（1820）中指出：「荷馬是站在從英雄時代到古典時代轉捩點的人，但丁是站在從羅馬樣式時代到浪漫與文學復興時代轉捩點的人。」這句話說明浪漫主義是指十三、四世紀的中世紀時代。然而，對於浪漫主義定義得更為清楚的是史塔爾夫人（Madame de Staël, 1776-1817）。她在《德意志論》（1813）中明確指出：古典主義的詩歌是古代理人的詩歌，相對於此，浪漫主義詩歌是與騎士傳統相關，起源於吟遊詩人的詩歌，亦即從騎士精神、基督宗教所產生。法國浪漫主義文學的創始人夏多布里昂（F.R.V.de Chateaubriand, 1768-1848）的作品《阿塔拉》（Atala, 1801）描繪美國的大自然與基督宗教，給予基洛德靈感，創作〈阿塔拉的埋葬〉（1808）。這種故事題材激發浪漫主義畫家。因此，浪漫主義的特質之一是中世紀品味。

其次是故事品味。德拉克洛瓦的〈但丁小舟〉、布雷克的《神曲》、《聖經故事》的題材、安格爾的〈奧西恩之夢〉都說明了浪漫主義時代，故事題材激發畫家的豐富想像力。莎士比亞讓英國畫家詹姆斯·巴利、亨利·菲斯利、拉斐爾前派畫家如癡如醉。但丁《神曲》更是十九世紀畫家的最愛題材。詹姆斯·馬克弗松（J.Macpherson,



1736-96) 杜撰的北方荷馬之稱的愛爾蘭英雄人物〈奧西恩〉長篇詩歌，在十八世紀後半起廣受歡迎。

一七九八年到九九年之間，拿破崙遠征埃及，對古埃及文明深感興趣，引起埃及熱。一八二一年開始爆發希臘獨立戰爭。一八二二年一月六十位希臘人代表在科林特斯東南的埃比塔羅斯森林宣布希臘獨立，制定憲法。土耳其政府展開大規模報復，除了在軍士坦丁堡屠殺希臘人之外，並破壞東正教教堂，四月派遣艦隊到愛琴海東邊的開俄島，屠殺兩萬兩千島民，擄獲四萬七千名男女充當奴隸。希臘人的苦難連連。浪漫派的英國詩人拜倫爵士親赴希臘，客死異鄉，引起廣大迴響。往後英國、俄羅斯軍事介入，擊潰土耳其，爾後法國也隨之介入，一八二九年希臘終於獲得獨立。這段時間內法國人高度重視東方。德拉克洛瓦為此描繪了〈西奧大屠殺〉、〈站在米索朗基廢墟的瀕死的希臘女神〉。拜倫有關東方的官能而華麗世界的影像，透過《查爾德·哈羅爾德遊記》(Childe Harold's pilgrimage, 1812)、《阿拜多斯的新娘》(The bride of Abydos, 1813)、《撒達納帕爾》(Sardanapalus, 1821) 等著作激發了浪漫主義畫家的靈感。此外《天方夜譚》這部阿拉伯世界的名著在十八世紀前期已經被介紹到西歐世界，十九世紀開始成為人們的靈感所在。夏多布里昂很早就指出：「描繪出野蠻民族的畫面上總有引發人們難以言說的浪漫之處。」

除了這幾種因素之外，東方交通打開之後，實際促使文學家、畫家真正到東方世界旅行，拜倫、夏多布里昂、泰奧菲爾·戈蒂埃 (Th. Gautier, 1811-72)、傑拉爾·德·內爾瓦爾 (G. de Nerval, 1808-55)、大仲馬 (A. Dumas, 1802-70) 以及以德拉克洛瓦為首的浪漫派畫家或者學院派的浪漫主義者都以文字或者繪畫記錄了東方影像。即使古典主義畫家安格爾也都藉由書籍，描繪出幻想而官能的東方女子的軀體。

浪漫主義的題材大抵可以分成以上幾種。那麼它與新古典主義之間的差異又是什麼呢？新古典主義所提出的憧憬對象是古代，席勒將自己與歌德之間的差異以「感傷詩人」與「樸素詩人」來劃分，說明撕裂時代的感傷詩人特質，而歌德則是古代的統一的樸素詩人特質。菲特烈·施萊格爾更提出神話論，讓古代憧憬超出古希臘。十八世紀末德國浪漫主義克服了古希臘為絕對優越的觀點，明確地指出「當代」與「古代」的不同。司湯達說：「所謂浪漫主義藝術是在風俗、信仰的現在狀態中，提供給人們最大喜悅的文藝術品。相對於此，古典主義是產生給予我們曾祖父那一輩最大樂趣的文學生父。」因此，浪漫主義是關心現實問題，具有現代性。值得深思的問題是，新古典主義旗手大衛鼓勵人們從現實中找尋題材，使得新古典主義蓬勃發展。這顯示從十八世紀末開始，藝術當代性的課題成為人們必須面對的趨勢。

溫克爾曼以熱情的筆調歌頌希臘美術的理想美，《希臘美術模仿論》、《古代美術史》被翻譯成各國語言，形成巨大而難以阻擋的潮流，影響到英國的福拉克斯曼、法國畫家大衛、君臨歐洲畫壇的宮廷畫家安東尼·拉斐爾·門格斯、丹麥雕刻家特爾瓦爾森。只是，德國詩人瓦肯羅德指出：「不只是義大利的蒼空與莊嚴的圓頂和克林斯樣式的列柱下，在像尖頂與唐草式樣的建築與哥德建築下，也生長出真正的藝術。」這樣的觀點表現出追求普遍性的理想美之外的民族多樣性美學時代的到來。波特萊爾斥責：「哪有絕對而永遠的美！」「過去的所有世紀、所有民族都有自己的美感。因此我們也確實擁有自



己的美感。」維克多·雨果在《克倫威爾》序文中也指出：藝術並不是以表現美為目的，而應該表現「性格」。

十八世紀中葉開始歐洲流行起告白文學。文學家們以敏銳的洞悉力，挖掘出深植於個人內心世界的個性，誠如尚一雅克·盧梭在《告白》提到：「我正企劃著向來從未有過的例子，今後也無法模仿的工作。我想要將一個人的自然真實面貌坦露在自己同胞面前。這個人就是我。」盧梭的告白文學開啓了個性美學的時代，同樣的，歌德的《少年維特的煩惱》、瓦肯羅德的《一位熱愛藝術的修道士的真情吐露》、繆塞的《世紀之子》、拜倫的《恰羅德·哈羅爾德遊記》都屬於告白文學的系列。不同於古典文學觀，笛卡兒遵奉普遍的理性主義，這些告白文學都是真實坦露心中的感受，呈現出孤獨靈魂的個別樣相。於是，在藝術表現上，古典主義訴諸普遍理性的線描，相對於此，浪漫主義則強調個人感覺的色彩情感。

十七世紀起的古典主義美學對於外在的自然觀視之為如同自己一般的具有秩序的現象。誠如德國哲學家萊布尼茲的「原子論」一般，認為紛然雜列的萬物背後具有神性，一切都預先存在著和諧感。法國悲劇作家高乃依也指出：「我是宇宙的主人，同時我也是自己的主人。」對於理性的絕對信賴也表現美學建立者包姆嘉登著作中，他說：「理性諸事項是——經由上級認識能力可被認識的——邏輯對象，感性諸對象是——經由下級能力可被認識的——感性學問的對象，亦即美學。」對於理性的絕對信賴是古典人性的特色。然而，英國的巴克卻在均衡美之外，巨細靡遺地分析人類心理內部的恐怖美感，這種由痛苦的減緩或者中止所產生的心理作用就是崇高美。於是泰納、約翰·馬丁等人畫面呈現出大自然的無窮能量，使人感受到生與死的震撼。

溫克爾曼的新古典主義美學是古典美學的集大成，此後開始出現複雜有趣的浪漫主義思想。如果我們看了洛斯基的抽象繪畫，是否能聯想到浪漫主義的崇高美學呢？新古典主義的崇高與浪漫主義的崇高之間的差別又是什麼呢？本書希望提供給讀者無限深思的可能性。然而，筆者還是需要重複往常的論調，西洋美術的發展是統一而不可切割的文化有機體，想要舉一端而窺見全貌是不可能的，即使當代最新潮的藝術，如果沒有新古典主義與浪漫主義的基礎，可能只洞見當代藝術的一角，無法深入並操作當代藝術而將本國藝術轉化成國際藝術，終究只附和西洋美術的走向，缺乏浪漫主義的民族的「多樣性」。本書的論述，希望能使讀者對西洋近代美術起點的浪漫主義及西洋美術思想底盤的新古典主義有深一層了解。二十一世紀應當是東方美術站起來與西方對話的世紀，甚而是提供滋養給迷走不定的西洋美術資源的世紀。然而，如果我們無法深刻了解西方美術近代化的根源，豈能談得上文化對話嗎？趁此機會，筆者也呼籲希望國人誠懇了解西方新古典主義與浪漫主義美術的思想，如此才能了解西方美術的根，才有進一步與西方對話的可能。筆者苦於時間、篇幅與學養不足，覺得尚有許多需要發揮的空間，只有留待往後來探討。

數年來藝術家出版社何政廣社長對筆者出版著作的發行，不拘體例，尊重個人構想，對於這種寬容與支持心中銘感。同時，東京大學副教授小田部胤久的古典主義美學、大阪大學神林恆道教授的德國觀念論美學與浪漫主義美學、神戶大學森良文教授的德國文學、巴黎第一大學業師尚一克勞德·雷本斯坦（J.-C. Lebensztejn）的色彩與音樂論等課程，無一不開闊了筆者的學問視野，異國師恩，再次致謝。





從新古典主義 到浪漫主義的 法國美術

大衛
拿破崙一世加冕大典（局部）
油彩畫布 621×979cm
1805-07
羅浮宮美術館

新 古典主義的震央在義大利，撼動德

國、英國，大規模餘震發生於法國，接著擴散到西班牙；新古典主義體系性理論的創立者是德國美術史學家約翰－亞奧希姆·溫克爾曼（J.-J. Winckelmann, 1717-1768），繼承義大利考古學成就與溫克爾曼思想在畫壇綻放耀眼光芒的是法國畫家雅克－路易·大衛（J.-L. David, 1748-1825）；這種對應圖式是向來的觀點。十八世紀中葉歐洲興起考古學風潮，法國的凱呂斯伯爵（A.C.Ph. Caylus）長達七卷的《古代美術集成》（1752）、英國考古學家詹姆斯·斯圖亞特（J. Stuart）、尼古拉·雷維埃特（N. Revett）從一七五〇年開始進行希臘、羅馬古文物的考古工作。十八世紀興起了憧憬古代世界的廢墟崇拜熱，描繪廢墟的風景畫家、造園師輩出，皮拉涅吉（G.P. Piranesi, 1720-1778）描繪羅馬與其近郊的建築物、遺蹟廢墟，完成〈羅馬風光〉一百三十七件，使得人們得以憑弔羅馬帝國的光輝，其建築物不僅表現出崇高的莊嚴，也喚起無限的感傷。英國史學家吉朋（E. Gibbon, 1737-94）坐在羅馬的卡皮多利，聽到修道士唱頌聖歌，有感而發完成長達六卷的不朽巨著《羅馬帝國興衰史》（1776-88）。溫克爾曼運用義大利赫爾克萊姆、龐貝城遺蹟的考古發掘的成就，為純粹的古代憧憬賦予完整的輪廓，形成古代美術史與希臘美術的美學理論。

相對於考古學的興起，啓蒙思想家德尼·狄多羅（D. Diderot, 1713-1784）強調道德意識，批判洛可可的感官主義繪畫，主張繪畫的教育作用。盧梭（J.-J. Rousseau, 1712-1778）基於自然法則理論，寫作《人類不平等起源論》（1755）、《社會契約論》（1762），說明自由的真諦，《愛彌爾》（1762）中他更提到「存在自然與秩序的永遠法則」，「這種永遠的法則對於聰明的人而言，比實際制定的法律還要優先。這種法則被良心與理性寫在心靈深處，為了自由，人們必須遵循這種法則。」「我們正接近危機階段與革命



時代。……我認為歐洲大君主國長此以往是不可能的。」盧梭主張市民作為人類必須享有自然法，說明法律不單單要保護自然法，同時也是改善道德的積極手段。盧梭並不會對歷史發展與理性光明寄予厚望，同時也不認為哲學努力可以為大眾幸福帶來希望。文明的發展與難以遏制的厲害、自私的作用將導致歐洲的血腥的無政府狀態。世界將被短暫而頻繁的革命所震動，其結果類似洪荒的未開化時代。不論是盧梭或者是狄多羅都基於時代的缺失站在不同層面指出了墮落道德，須依據各種不同手段採取不同方式來應對。同樣地，溫克爾曼由人性與美術發展的相互性體認到人性具有「完全的」（voll）、「自由的」（frei）、「不受強制的」（ungezwungen）特質。藉由模仿古代希臘美術作品，可以窺見希臘美術的自由精神。十八世紀中葉以後，時代氣氛越加緊繃，一七七六年路易十六世將自由派大臣圖爾戈（A.-R.J. Turgot）免職，使得伏爾泰（Voltaire, 1694-1778）晚年放棄理性的啓蒙主義立場，對國王所主導的改革感到絕望。

盧梭預言的革命爆發了。原本對國王宣誓的儀式，轉而成為國民對國家的效忠儀式。美術史學家尚·史塔羅賓斯基（J. Starobinski）說：「所謂祝聖是藉由上天的介入，在超越的神的名義下，將其權力的超自然象徵授與君主，才登上王位。革命的宣示創造主權，相對於此，君王從上

皮拉涅吉
柯羅塞姆內景
（羅馬風光之一）
銅版畫紙 49.1×70.8cm
1766
東京國立西洋美術館藏



于貝爾·羅貝爾
巴士底監獄的攻陷
油彩畫布 77×147cm
1789
巴黎嘉年華美術館

[下]
哥雅
暴風雪
油彩畫布 276×298cm
1786-7
馬德里普拉多美術館



天獲得。每位個人意志在唱頌宣誓文的瞬間，變成一般意志。」史塔羅賓斯基所說的是一七八九年產生的一連串宣示行為，四月三十日約翰·華盛頓依據美國憲法宣誓就任美國第一任總統，法國大革命爆發後，六月二十日一些有產階級、聖職人員與貴族在網球場舉行宣誓儀式。因為大革命的爆發，大衛藝術也由〈荷拉斯兄弟的誓言〉（圖見200頁）上的古代道德訓誡繪畫轉向見證當代激烈變化時代的〈一七八九年六月二十日網球場上的宣誓〉（1789）（圖見203頁）。一七八九年是歐洲政治史上的里程碑，美術史樣式隨之起了變化。史塔羅賓斯基回顧哥雅作品〈暴風雪〉（1787）說明大革命前夕的一年：一團人蜷曲在寒冬裡，農民在嚴冬下向前行走。大革命前，嚴冬襲來，哥雅為歷史做了見證。

大革命使人民甦醒起來，法國國歌「馬賽進行曲」開頭出現震撼人心的詞彙，「站起來吧！祖國的青年們，光榮的日子已經到來……」（Allons, enfants de la patrie, Le jour de gloire est arrivé……）人



們熱血沸騰，爭相站出來，為保衛祖國而戰。祖國的觀念從法國開始，法國人從原本為國王犧牲轉而為國家奉獻生命。法國大革命揭橥自由、平等、博愛的人類普遍精神；然而這種激情的革命浪漫與理想主義在殘酷的國際現實環境中，卻遭遇四周保守鄰國的敵視，引發數次的國際戰爭。基洛德〈被奧西恩迎接到奧丁樂園的法國英雄之靈〉（1802）描繪出為革命戰爭捐軀的英雄之靈魂升天，受到奧西恩及其同

僚的迎接。這樣的激情底層有了大衛強烈獻身於大革命，也有安端一尚·格羅（A. J. Gros, 1771-1835）爵士藉由戰爭畫紀錄拿破崙的燦爛史頁。因為大革命，拿破崙（Napoléon Bonaparte, 1769-1821，在位1804-14，15）遠征埃及，促使東方主義實際地映入畫家眼簾，擴大了實際的生活空間，傑里科開始熱愛阿拉伯駿馬，異國幻想使安格爾描繪出官能的土耳其後宮仕女，使德拉克洛瓦等人沉浸在熱情筆調

基洛德
被奧西恩迎接到奧丁樂園的
法國英雄之靈
油彩畫布 192×184cm
1802
法國瑪爾梅莊國立博物館



格羅茲
痛風病
油彩畫布 115.5×146cm
1763
聖彼得堡艾米塔吉美術館

裡。歐洲近代美術史由法國大革命的新古典主義跨出第一步，浪漫主義則擴大其近代精神內涵。

新古典主義的萌芽

大衛藝術是法國新古典主義的表徵，然而在大衛藝術形成之前已有一段醞釀期。洛可可藝術的末期，法國社會開始對

法朗斯瓦·布欣（F.Boucher, 1703-70）藝術表現上的感官主義，甚而歌頌恣意官能性的手法出現強烈反彈。「道德畫」（la peinture morale）的興起正說明了這種傾向。「道德畫」混合著學院主義的歷史畫與風俗畫兩種範疇。狄多羅以格羅茲〈痛風病〉（1763）為例，他說：「首先注意繪畫範疇。這就是道德畫。長期以來，為什麼畫筆沒有致力於放縱與品行不端呢？我們無法滿足於看到，它與戲劇詩歌一較上下，讓我們感動，教育我們，導正我們，引導至德性上嗎？鼓起勇氣，我們朋友格羅茲。拿著繪畫做道德教育吧！一直都這樣做吧！」（1763年沙龍評）

〈痛風病〉的副標題是「良好教育的成果」。畫中描述子女照料長久臥病在床的父親。他們親自照料父親，餵食湯藥，表現中產階級市民的孝道。狄多羅對於格羅茲的道德繪畫十分推崇，認為足以彰顯市民的理想影像。格羅茲的作品中最為膾炙人口的是〈鄉村新娘〉（1761）。狄多羅對於這件作品做了相當多的描述。鄉下的客廳裡家人齊聚一起。父親將女兒託付給



格羅茲
父親的詛咒
油彩畫布 130×162cm
1777-78
巴黎羅浮宮美術館



格羅茲
鄉村新娘
油彩畫布 92×117cm
1761
巴黎羅浮宮美術館

新郎，張開兩手表示祝福，母親則握住女兒的手。妹妹因為姊姊即將離家而傷感，右手邊是公證人。這幅作品描繪了農村家庭謹慎締結婚姻，新家庭誕生的瞬間，引起思想家、藝術愛好者的廣大回響。十八世紀中葉以後，巴黎的性生活十分混亂，私生子異常普遍，特別是貴族、中產階級都在正室之外，另置小妾。鄉下女子進入都市，稍不小心就被主人玷污。格羅茲的這幅作品很能夠反映當時道德繪畫的時代背景。因此，狄多羅稱讚格羅茲是善良風俗的畫家，嚴辭抨擊布欣及其弟子皮埃爾—安端·波多萬（P.A.Boudouin）為閨房畫家。格羅茲本身希望成為歷史畫家，結果卻以表現社會善良風俗的作品，在一七六〇年代到七〇年代之間廣受人們歡迎。他的〈刺殺塞維爾皇帝的卡拉卡拉〉（1769）展出於約瑟夫—馬里·維恩（J.M. Vien, 1716-1809）的〈賣愛神的女子〉（1863）與大衛的〈荷拉斯兄弟的誓言〉（1784）兩件作品之間。三者之間在新古典主義的發展意涵上具有脈絡相承的關係。

維恩〈賣愛神的女子〉表現出新古典主義的濃厚傾向。這幅作品透過垂直與水平的線條形成穩定構圖，人物數目減少，動作也含蓄許多。人物週遭的器物參照龐貝、赫爾克萊姆所出土的古代世界影像。維恩第一次滯留羅馬期間（1743-50）受到凱呂斯伯爵的庇護。他的〈賣愛神的少女〉被視為是法國新古典主義的出發點。

維恩
賣愛神的女子
油彩畫布 96×121cm
1763
巴黎楓丹白露宮

