

THE
METROPOLITAN
MUSEUM
OF ART
EUROPE
IN
THE
AGE OF
ENLIGHTENMENT
AND
REVOLUTION

歐洲啟蒙和 革命時期



大都會博物館《美術全集》⑦

歐洲啓蒙和革命時期

THE
METROPOLITAN
MUSEUM
OF ART

EUROPE IN THE AGE OF ENLIGHTENMENT AND REVOLUTION



臺灣麥克股份有限公司
TAIWAN MAC EDUCATIONAL CO., LTD.

大都會博物館美術全集〈中文國際版〉

原 著 者 紐約大都會博物館

發 行 人 黃長發

審 訂 王哲雄

翻 譯 周純淑

發行公司 臺灣麥克股份有限公司

國嘉文化事業有限公司

維京國際股份有限公司

地 址 台北市南京東路四段51-2號7樓

電 話 (02)7173523 (代表號)

監 製 林蔚穎

編輯製作 躍昇文化事業有限公司

印刷裝訂 大日本印刷株式會社 (日本)

出 版 國巨出版社

登 記 證 局版台業字第3270號

ISBN 957-9277-00-1

初 版 1991年9月

ISBN 957-9277-03-6

初 版 三刷1992年11月

售價／全套十二冊 貳萬捌仟元整

版權所有・翻印必究

歐洲啓蒙和革命時期

十八世紀後半葉是個充滿矛盾的時代：奢華與赤貧、專制帝王與鼓吹共和者、絕對的信仰與理性的懷疑，洛可可的綺想與古典的純淨同時存在——這是一個舊秩序逐漸消逝與新時代驟然迸發的時代。

雕刻家與裝飾藝術家為少數特權階級創造了一個我們名之為洛可可的纖巧華麗世界：裘塞波·瑪莉亞·邦薩尼戈 (Giuseppe Maria Bonzanigo) 螺形支柱的桌子，傑昂·福黑曼 (Jean Frémin) 的金製鼻煙盒，奧古斯丁·帕茹 (Augustin Pajou) 的鍍銅大理石壁爐座鐘，傑昂·亨利·讓奈 (Jean Henri Riesener) 的寫字桌，以及波荷多 (Bordeaux) 與格哈斯 (Grasse) 兩地的室內裝飾，在在說明了十八世紀美術優雅的風貌。

在繪畫方面，巴洛克風格漸漸為各種新風格取代：巴托尼 (Baton) 、孟斯 (Mengs) 與更斯布洛 (Gainsborough) 優雅的肖像畫，弗拉格納 (Fragonard) 畫作的熱情與歡愉，龐尼尼 (Pannini) 、畢拉內西 (Piranesi) 與羅伯特 (Robert) 作品融合考古學與幻想的奇妙風格。

還有因發掘龐貝與赫丘拉南姆 (Herculaneum) 古城遺址，重新燃起一股對古典世界的狂熱。幾百年來，藝術家蜂擁至羅馬瞻仰古蹟，而今藝術贊助者也加入他們的行列，藉著遊歷學習的機會，前來這座永恆之城探尋歐洲古典風格老老祖宗卓越的真理。是新古典主義美學最大膽的代言人，他的《蘇格拉底之死》(Death of Socrates) ——色調樸實嚴謹，絕無祕聞軼趣，無論在考古學上與道德意識上都是「正統而正確」——在法國大革命前夕，為共和政體的希望提供視覺上的對照。

隨著拿破崙軍隊強悍地將法國大革命的理想散播到歐洲各地，法國政府支持的美學也隨之散佈開來：裝飾藝術式的帝國風格與繪畫上的新古典主義風格，對歐洲人感覺意識上所造成的根本變革，一如人權宣言與緊接而來的弑君事件一樣重要。

新古典主義風格最初得以展露其藝術風貌時，恰是在法國大革命最動盪的時期，但更新的感覺品味逐漸出現，並成為十九世紀後期美學的特徵：浪漫主義與寫實主義。在英國，傅塞利 (Fuseli) 和布雷克 (Blake) 就表現出沈鬱的浪漫主義精神。在西班牙，哥雅 (Goya) 不願漠視現實殘酷的世界，他的作品猶如一面鏡子，反照出既殘暴又悲憫的人性。在法國，安格爾 (Ingres) 將古典肖像畫推展到頂峯，同時傑里柯 (Gericault) 與德拉克窪則嘗試閃亮獨特的色彩與異國風情的題材。但最後到英國的泰納 (Turner)、康斯塔布爾 (Constable) 及法國的哥賀 (Corot)、胡梭 (Rousseau) 和庫爾培 (Courbet) 等人的畫作，才出現真正十九世紀的繪畫主題：實地精確地觀察的大自然。

「啓蒙和革命時期的歐洲」介紹十八世紀末與十九世紀初各種風格與品味的範例，都是選自大都會博物館的收藏。總計複製了一百二十多件繪畫與藝術品，使讀者對此多難時期的歐洲藝術有一個概括性的了解。

底特律藝術研究院歐洲繪畫館館長馬蘭德 (J. Patrice Marandel)，為本書撰寫導論，說明此一時期各種風格與畫法的美學與哲學源流，馬蘭德在歐洲繪畫方面著述甚豐，最近並為大都會博物館與巴黎大皇宮國家藝廊舉辦的布樹 (Francois Boucher) 作品展撰寫展覽目錄。(接後欄頁)

(承前頁)

總計118幅插圖,其中103幅為全頁彩色

「歐洲啟蒙和革命時期」是一系列介紹從遠古時代到現代所有的全世界文化的叢書之一。全套書總共有一千五百件左右的作品,由「大都會博物館」的各部門抽調出來,絕大部分以全頁彩色印製。

封面圖片——

《陽台上的瑪加》(Majas on a Balcony)細部

法蘭西斯可·德·哥雅·路希翁

(Francisco de Goya Lucientes)

西班牙人,1746~1828

油彩,畫布,194.8×125.7公分

H.O.Havemeyer 夫人遺贈,1929

H.O.Havemeyer 藏(29.100.10)

封底圖片——

《雨果肖像》(Portrait of Victor Hugo),1828

皮耶·傑昂·大衛·東傑

(Pierre Jean David d' Angers)

法國人,1788~1856

青銅浮雕;直徑10.8公分

Samuel P. Avery 贈1898(98.7.45)

大都會博物館《美術全集》

1. 埃及和古代近東
2. 希臘和羅馬
3. 中世紀歐洲
4. 義大利文藝復興
5. 歐洲北方文藝復興
6. 歐洲君主專政時期
7. 歐洲啟蒙和革命時期
8. 近代歐洲
9. 美國
10. 回教世界
11. 亞洲
12. 太平洋群島·非洲和美洲



臺灣麥克股份有限公司

TAIWAN MAC EDUCATIONAL CO., LTD.

台北市南京東路4段51-2號7樓

7Fl., No. 51-2 Nanking E. Rd., Sec. 4.

大都會博物館《美術全集》⑦
歐洲啓蒙和革命時期

THE
METROPOLITAN
MUSEUM
OF ART
**EUROPE
IN
THE
AGE OF
ENLIGHTENMENT
AND
REVOLUTION**



臺灣麥克股份有限公司
TAIWAN MAC EDUCATIONAL CO., LTD.



歐洲啟蒙和 革命時期

本冊導論由
派翠思・馬蘭德(J. Patrice Marandel)
——底特律藝術研究院歐洲繪畫館館長
負責撰寫
法國巴黎第四大學美術史與考古學博士
國立台灣師範大學美術研究所教授
王哲雄先生負責審訂



PUBLISHED BY
THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART
New York

PUBLISHER
Bradford D. Kelleher

EDITOR IN CHIEF
John P. O'Neill

EXECUTIVE EDITOR
Mark D. Greenberg

EDITORIAL STAFF
Sarah C. McPhee Lucy A. O'Brien
Josephine Novak Robert McD. Parker
Michael A. Wolohojian

DESIGNER
Mary Ann Joulwan

Commentaries written by Museum curators: Costume Institute: Jean L. Druesedow, associate curator in charge (Plate 19); Department of Drawings: Helen Mules, assistant curator (Plates 12, 46, 47, 50, 52, 83, 93, 104); Lawrence Turčić, research associate (Plates 4, 15, 22); Department of European Paintings: Gary Tinterow, associate curator; Susan Alyson Stein, research associate; Anne M.P. Norton, research intern (All Paintings); Department of European Sculpture and Decorative Arts: James D. Draper, curator (Plates 13, 31, 32, 45, 67, 69, 86, 87, 91, 122); Johanna Hecht, associate curator (Plates 10, 26–28, 34, 89); Jessie McNab, associate curator (Plates 25, 58, 78–80); Clare Vincent, associate curator (Plates 21, 96, 97, 109, 111); Daniëlle O. Kisluk-Grosheide, curatorial assistant (Plates 8, 29, 30, 33, 39, 57, 59, 60); Maureen A. Cassidy-Geiger, research assistant (Plates 17, 20, 24, 44, 119); Textile Study Room: Alice Zrebick, associate curator (Plates 9, 40, 43, 61, 88); Department of Prints and Photographs: Suzanne Boorsch, associate curator (Plates 6, 7, 16, 53, 68, 74, 75, 77, 92, 108); Maria Morris Hambourg, associate curator (Plates 117, 121).

Photography commissioned from Schecter Lee, assisted by Lesley Heathcote: Plates 4, 8–10, 12, 13, 18, 20–22, 26–28, 31, 34–36, 40, 42, 43, 45, 48, 51, 56, 58, 63, 66, 69, 70, 73–76, 78, 80, 83, 86, 88–91, 93, 94, 96, 98, 100, 104, 107, 110, 114, 119, 122. All other photographs by The Photograph Studio, The Metropolitan Museum of Art.

Maps and time chart designed by Wilhelmina Reyinga-Amrhein.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.)

Europe in the Age of Enlightenment and Revolution.

Includes index.

1. Art, European—Catalogs. 2. Art, Modern—17th-18th centuries—Europe—Catalogs. 3. Art, Modern—19th century—Europe—Catalogs. 4. Art—New York (N.Y.)—Catalogs. 5. Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.)—Catalogs. I. Marandel, J. Patrice. II. Title.
N6756.M47 1987 709'.4'07401471 87-5547
ISBN 0-87099-451-4 ISBN 0-87099-452-2 (pbk.)

Printed and bound by Dai Nippon Printing Co., Ltd., Tokyo, Japan. Composition by U.S. Lithograph, typographers, New York.

This series was conceived and originated jointly by The Metropolitan Museum of Art and Fukutake Publishing Co., Ltd. DNP (America) assisted in coordinating this project.

Copyright © 1987 by The Metropolitan Museum of Art

◆ 《女人與鸚鵡》

古斯塔夫·庫爾培

法國，1865~66，

畫布上油彩，129.5×195.6公分

H.O. Havemeyer夫人遺贈，1929

H.O. Havemeyer藏品 (29.100.57)

《古典披衣習作》◆

傑昂·奧古斯特·多明尼克·安格爾

法國，黑粉筆、擦筆、

部分以黑粉筆調合，米色紙，

49.2×32.1公分

Gustavus A. Pfeiffer基金，1963 (63.66)



本書專門探討歐洲大約介於1750至1850年間的藝術，是一套包括十二冊叢書中的第七冊。這套書分別從館內十八個收藏部門中精選最佳的作品，以呈現大都會博物館典藏品的整體面貌。

這項規模龐大的出版計劃，旨在盡可能向更多更廣的觀眾，引介大都會博物館的藏品。這套系列叢書呈現油畫、素描、版畫、攝影與雕塑、家具以及裝飾藝術諸如服裝、軍械、甲冑等項目，綜合歸納出博物館的各種類收藏品，以展現各時代與各文化統一、完整的風貌。其內容比一般博物館的導覽詳盡，而範圍則較本館的學術著作來得廣博。所選錄的作品，雖只佔本館收藏的一小部分，却能堂堂地呈現出各個收藏部門網羅的廣度及其卓越的特點。內文則論述有關該作品之文化環境與時代背景，同時納入最新的學術研究成果。所附的圖片，提供觀者一個絕妙詳盡的博物館導覽。

本館特別感謝日本福武出版公司 (Fukutake Publishing Company, Ltd.) 故總裁，福武哲彥 (Tetsuhiko Fukutake) 先生，由於他的投入使本套書得以成功地出版，他誠然居功甚偉。

大都會博物館有關十八世紀末期與十九世紀初期歐洲藝術方面的收藏品特別豐富。透過許多捐贈者的慷慨贈與，以及本館購買基金的明智採購，使藏品日益豐碩。

在諸多油畫作品的捐贈人當中，尤須一提的有裘爾·巴契 (Jules Bache)、傑西·伍爾沃斯·多納休 (Jessie Woolworth Donahue)、哈維麥爾 (H.O. Havmeyer) 夫人、羅伯特·列曼 (Robert Lehman) 以及凱撒琳·羅莉亞·沃爾夫 (Catharine Lorillard Wolfe) 等人。至於歐洲雕塑與裝飾藝術的收藏品，則須歸功於薩繆爾·亞弗里 (Samuel P. Avery)、皮龐特·摩根 (J. Pierpont Morgan)、赫爾伯特·史特勞斯 (Herbert N. Straus) 夫人、和查爾斯·瑞茲曼 (Charles Wrightsman) 夫人。另外，本時期的重要版畫和素描作品，由羅伯特·哥雷特 (Robert W. Goelet) 夫人和羅伯特·列曼捐贈。

這些範疇的購得藏品，是透過由蓋恩·安德魯斯 (Gwynne M. Andrews)、哈里斯·布里斯本·戴克 (Harris Brisbane Dick)、伊薩克·弗雷柴 (Isaac D. Fletcher)、亨利·馬寬德 (Henry G. Marguand)、約瑟夫·普立茲 (Joseph Pulitzer)、亞爾弗列德·普內特 (Alfred N. Punnett) 以及賈可伯·羅傑斯 (Jacob S. Rogers) 等人所建立的基金，得以購入。

這冊書的編輯工作藉助於數位不同部門幕僚所提供的專業知識。特別感謝歐洲繪畫部門的蓋瑞·丁特羅 (Gary Tinterow)、蘇珊·艾麗森·史坦 (Susan Alyson Stein) 和安·諾頓 (Anne M.P. Norton)，以及歐洲雕塑和裝飾藝術部門的詹姆斯·雷伯 (James D. Draper) 諸位，他們對於本書的編排，從各部門挑選藏品、以及為出現在本書裡的作品撰寫評述，提供極寶貴的協助。歐洲雕塑和裝飾藝術部門的摩琳·卡西迪-蓋格 (Maureen A. Cassidy-Geiger)、喬安娜·赫西特 (Johanna Hecht)、丹尼耶爾·基斯路克——葛羅夏德 (Daniëlle O. Kisluk-Grosheide)、傑西·麥納伯 (Jessie McNab)、克蕾爾·文森 (Clare Vincent)、以及艾麗絲·雷畢克 (Alice Zrebiec) 諸位，負責撰寫其興趣範圍之作品的評述。素描部門的海倫·穆勒斯 (Helen B. Mules) 和勞倫斯·杜爾契克 (Lawrence Turčić)，版畫與攝影部門的蘇珊·布爾希 (Suzanne Boorsch) 和瑪麗亞·摩里斯·漢布爾格 (Maria Morris Hambourg) 則撰寫屬於他們部門收藏品的評述。同時本館要向為本冊書撰寫普論的底特律藝術研究院 (Detroit Institute of Arts) 歐洲繪畫的研究主管，派屈斯·馬蘭德 (J. Patrice Marandel) 先生致謝。

菲利浦·德·蒙特貝婁 (Philippe de Montebello)

歐洲啓蒙和 革命時期藝術

到了1750年左右，「大環遊」(Grand Tour)對於英國年輕貴族仕紳而言，已是一項約定俗成的活動。「大環遊」是橫跨歐陸遠赴羅馬和那不勒斯，以尋訪古典之美和異國風味的長途旅行。參與此項朝聖活動者雖以英國人爲數最多，然而也不乏歐洲其他國家的成員。來自法國、德國、斯堪地那維亞和斯拉夫等各國的人士也都雲集羅馬，而接近該世紀結束之時，甚至也有美國人加入。遊訪羅馬在西方文化中並非一種新的特殊現象，最遲從文藝復興時代起，羅馬的宏偉古蹟便一直代表著每個藝術家所努力追求的理想。

法國人比起其他歐洲國家更依據嚴謹的原則來管理其文化範疇，對他們而言，旅居羅馬可說是每個藝術家培訓過程中的必修課程。而事實上，1666年在羅馬便有法蘭西研究院的成立，使得榮獲巴黎「羅馬大獎」頗具潛力的學生，能夠繼續深造。研究院的研修課程中，最重要的即是臨摹古代藝術品以及其造詣可以與古希臘羅馬先人相媲美的近幾代大師的作品。

然而到了十八世紀末，遊訪羅馬的外國旅客已經不只限於藝術家，更有越來越多的富人和知識份子參與。他們的期望、他們對於藝術家和藝術市場的需求，加上他們就地學習和帶回家鄉的觀念，凡此種種都成爲歐洲文化基本上產生變革的導因。這種發生在藝術、哲學、音樂和意識領域上，現在我們稱之爲「新古典主義」(Neoclassicism)的變革，本質上是十八世紀晚期的特殊現象，它惟有在羅馬這個溫床上才能生根、開花。

誠然，新興的美學信條，其根基的確是在羅馬形成，並且由一小群畫家開始運用在作品裡。這些畫家當中，有幾位主導人物甚且是來自外國的。這個新興學派的理論家是德國的撒克遜尼

(Saxon)人，瓊安·喬奇姆·溫克爾曼(Johann Joachim Winckelmann)。他曾在羅馬擔任樞機主教亞爾巴尼(Albani)的圖書館管理，而本身也是該時代最重要的古代文物收藏家。溫克爾曼的學說是根據他對於古代文物的研習成果，他的使命則是在重新建立在他看來已衰微頹廢的藝術；而使藝術再生的方法則端賴模仿古人至高無上的造詣。他的計劃簡明、雄心勃勃，也獲致非凡的成就。溫克爾曼的理論著作在歐洲廣爲流傳，而他在羅馬時環繞在他周遭受其論述啓發的畫家，相對地也激勵了溫克爾曼。

溫克爾曼品評人物畫的比例和諧以及構圖均衡的名言“典雅純樸”(noble simplicity)和“祥和莊嚴”(calm grandeur)，立即印證在安東·拉斐爾·孟斯(Anton Rafael Mengs)的作品裡。孟斯以其跨越國際界限的經歷，加上久居羅馬；因而得以進入這位德國理論家的圈子，與之交友。溫克爾曼加諸於孟斯的影響可用一個極端的例子來說明，即孟斯於1761年爲樞機主教亞爾巴尼的別墅所製作帕拿瑟斯(Parnassus)壁畫。畫中冷峻的聖職人物，像橫飾帶般地排列（彷彿在否定巴洛克式天花板壁畫的極度幻覺），在當時頗受讚譽。羅馬大多數的觀光客認爲此畫是新風格的最佳表現，這也是亞爾巴尼的別墅爲什麼會成爲當時羅馬城訪客最多的紀念性建築之一。這件壁畫呈現畫家極冷淡、難以親近、而又極其雄偉的風格。然而孟斯也能畫一些較爲溫馨的作品。他所描繪溫克爾曼的肖像(圖5)尤其顯露出他在這類題材上的才華，該畫盡除洛可可肖像畫靈巧鮮麗的風格。孟斯爲這位古代藝術“典雅純樸”的擁護者，選用一種審慎處理僵直刻板的架構，類似某些羅馬共和時代肖像畫的嚴肅特質，並在其中注入一抹令

人不解的寫實主義的訊息。

對於羅馬遊客而言，前往亞爾巴尼別墅觀賞孟斯的天花板壁畫，或許太過於嚴肅；他們通常寧願接受龐波奧·吉羅拉摩·巴托尼（Pompeo Girolamo Batoni）為他們繪製的畫像。據說請他畫過肖像的，單是英國人就超過150人。他的藝術，多樣且深具魅力，的確能立刻討人喜愛。他在美學的斟酌上不像孟斯那般激烈，他將模特兒安置在半自然的佈景裡，裡頭通常伴隨著有該人物所喜愛，甚至他們所擁有的羅馬雕塑或考古出土的文物，以增添一股較不傳統的現代感。而巴托尼的神話題材，甚至宗教題材作品也深獲買主的青睞（見圖3）。他們之中有許多人，在巴托尼的作品裡看到了義大利學派的精華：承襲自拉斐爾（Raphael）的素描概念、虛心習自古代雕塑的量塊感、以及類近波隆那（Bologna）學派細膩卻濃烈的色調。巴托尼並非僅在詮釋一種新的美學，他尚且能覺察到當時的品味，以因應一大群趕時髦的客戶。這批我們如今仍覺魅力十足的畫作，卻缺乏偉大藝術的嚴肅特質。它們的現代感大多是由於流行道具所產生，而不是基於對古代藝術深刻了解。這種情形早已被巴托尼的英國籍同儕，喬舒瓦·雷諾爾茲（Joshua Reynolds）爵士所洞悉，他在巴托尼過世後不久，在其第14次演講中，預言了巴托尼畫作將漸趨冷門。

巴托尼的肖像畫之所以廣受歡迎，大部分歸因於他引用古代文物的巧思、歡愉、優雅來替代難以親近和嚴肅感，最能反映出當時社會對於古代文物種種風貌的狂熱。1711年偶然被發掘出土的赫丘拉南姆（Herculaneum）城，以及隨後重現於世的龐貝（Pompeii），使歐洲的知識份子不僅接觸到比當時品質更優越的作品，也更能了解在過去只能從文學著作裡得知的一個完整的文明。這些一度被掩埋的城市，雖由那不勒斯（Naples）國王盡心保護監守，並且十分吝於展示給觀光客，卻仍舊成為準科學出版讀物的主題。「赫丘拉南姆出土文物」（Le antichità di Ercolano esposte）於1752至1792年間出版，而溫克爾曼在其「赫丘拉南姆出土文物信札」（Sendschreiben von den herculanischen Entdeckungen, 1762）著作中，批評直到該世紀仍一直在那不勒斯使用的簡陋的挖掘技術。

收藏家們，例如英國駐那不勒斯公使，威廉·漢米爾頓（William Hamilton）爵士，積極委託出版商將他們自己大批古代瓶壺的收藏品公諸於世，爭相與國王媲美。漢彌爾頓爵士於1766-67年間出版的「伊特魯利亞、希臘和羅馬的古物」（Antiquités étrusques, grecques et romaines），被列為十八世紀最豪華的書籍之一。這些對摺本和其他許多書刊提供了豐富的圖像，在十八世紀末到十九世紀初吸引了令人意想不到的龐大讀者群。更重要的也許是，這些書刊幫助人們建立起現代的考古論。的確，每一種視覺藝術，都對這項新文法的元素掀起了回響。

十八世紀的羅馬，經歷了一個大興工程的時代。目前眾所周知的羅馬景觀中，如特萊維噴泉（Fontana di Trevi）

或西班牙廣場（Piazza di Spagna）的階梯，都是這個時代的偉大傑作，令人讚賞不已，而在驚嘆之餘，他們也承認古與今之間的鴻溝已被填補起來。畫家對於這些紀念性建築的熱中程度，不下於古代建築物。風景畫，或稱景觀畫，可說是外國觀光客最喜歡、最愛收藏的紀念品之一。威尼斯人是擅長宣傳他們城市風貌的大師。許多威尼斯的畫家，特別是卡納雷托（Canaletto），即是以刻意鑽研舞台劇一般的詮釋手法來繪製眾所熟知的聖馬可（San Marco）或里亞爾托（Rialto）橋而聲名遠播。

羅馬在過去當然也有景觀畫家所因襲的傳統，但到了十八世紀他們注意的焦點有了轉變。也許將較早期充滿古典式沈穩氣氛的羅馬「景觀」以及卡納雷托畫作的威尼斯景致，與十八世紀在羅馬和那不勒斯出現的新型態景觀畫作相比照，便可更清晰地顯示出新興意識的特質所在。這類型繪畫的最佳代表人物即是喬凡尼·保羅·龐尼尼（Giovanni Paolo Pannini）。其作品題材包括古代與現代，有時將作品並置成對，以強調古今品味的承傳性。

（見圖1,2），他摒除卡納雷托的視覺效果，而醉心於建築物的精確描繪，古代與現代兼而有之，它的戲劇性效果使觀者接觸到直接且更真實的生活片斷，此點迥異於卡納雷托。龐尼尼在其豐富的古代風光裡，任其想像力自由發揮，將各式紀念物一個堆疊一個地匯聚在一起，利用想像力的拼貼手法，製造出令人印象深刻、充滿啓示性的視覺效果，他筆下的風景不管是取材上，或者是從其雄偉高貴的感覺來看，都是百分之百的羅馬。這些畫作曾經是這城市的最佳宣傳，它們歌頌着它，直到今日依舊如此。

對新興意識的發展同樣重要，面貌卻極不相同的另一種作品：是那那不勒斯近郊的景觀畫作。那不勒斯古蹟之多，絕不亞於羅馬；事實上在許多方面甚至凌駕其上。然而那不勒斯的景觀畫家，經常旅居國外，他們對於周遭環境的態度並不像羅馬人。這個城市坐落海灣內寬闊的沿岸平原，特殊的光線效果，加上頗具威脅性卻又令人陶醉的維蘇威（Vesuvius）火山日夜為伴，促使藝術家避開城市和古蹟，投身於大自然中，也因而在十八世紀晚期的文化中，激盪起第一股浪漫意識的波瀾。

然而，嚮往古代文物品味，若不是喬凡尼·巴提斯塔·畢拉內西（Giovanni Battista Piranesi）的積極投入、加以改變，終而使之復甦；它可能只是一種時尚。畢拉內西以銅版腐蝕為媒材，透過他機靈的商業頭腦，將古代的意象傳遍歐洲。他的創作範疇很廣，包括建築、設計和最主要的凹雕版畫，其才氣天賦實在難以歸類。充滿濃厚詩意的視覺影像，乃是植基於威尼斯前輩的想像世界，而全無溫克爾曼冷峻雄辯的教條主義。他的家鄉是威尼斯，因而他對於羅馬的熱中是屬於異鄉人的。畢拉內西對於鵝毛筆的駕馭，不像對蝕刻用針狀刻刀的控制那麼自在，他試圖反駁溫克爾曼這位德國美學家所認為「希臘文物優於羅馬」的學說。然而畢拉內西在這方面的論述卻未能激發學者們對於這個時下熱門話題的熱中。

鑑於早先的羅馬「景觀畫」只是忠於事實地刻畫出該城的面

貌，或者只是用古蹟廢墟來點綴畫面的想像景致，畢拉內西在他的作品中添加了一種明顯的戲劇性評量，透過至為靈巧的陰影處理，虛與實之間大膽的平衡，以及實地觀察的透視效果，使他的銅版蝕版畫達到壯麗雄偉的水準，而凌駕其他藝術家機械式記錄下各種景觀的作品。就是因為這些畫面的強烈印象深植在一些受過最高等教育的遊客的腦海裡，使得當他們真正來到羅馬時，反而感到黯然失望。哥德（Goethe）在其「義大利遊記」（Italian Journey）中，責怪畢拉內西使他在親眼目睹卡瑞卡拉浴場（Baths of Caracalla）時略感失望，因為實地的古蹟景觀就是不如畫中的鮮活。而畢拉內西也確實有為羅馬創造一種意象的無比天賦，即使並不符合實景，卻也忠於傳說。

畢拉內西同時也是古代文物的修復專家，所以自然而然地，和一心想獲得羅馬文明的遺物來裝飾他們自己的家的「大環遊」旅客打交道，這些旅客以英國人居多。畢拉內西的修復方法在今日看來可能極不正統，因為他僅依照古物原本大概的面貌來使這些殘片恢復原狀；對於畢拉內西而言，這是一項展現其才的方式：就像其羅馬古蹟圖獲致新的層次一樣，他的建議以及修復，使得這些古物轉變成神奇無比的創造品。這些苦心經營的成品很快地便為許多藝術家採納，他們加以延用作為圖象和物件的資料，幫忙把他的風格散佈開去。這群藝術家包括畢拉內西外國交遊圈的幾位藝術家，例如英國籍的羅伯特·亞當（Robert Adam）和法國籍的查爾斯·路易·克萊里梭（Charles Louis Clerisseau）。畢拉內西的影響最值得注意的，是英國的建築和應用藝術方面，尤其十八世紀的最後25年特別可以感受得到他的影響。這段期間，很多鄉間別墅依照「新帕拉迪奧」（neo-Palladio）型式而重新設計，以便使主人新近攜回的珍貴古物收藏品，有一個合宜的「古典式」收藏環境，這類房子的壁爐架源自畢拉內西獨到的設計，巧妙理想，而建築物的整體外觀則顯露出畢拉內西版畫裡所著眼的考古知識。

畢拉內西得自英國買主的委製作品件數極多。他的版畫在英國廣為流傳，影響力卻遍及全歐。畢拉內西可謂頗具商業頭腦的企業家，他在法蘭西研究院對街開設一間羅馬文物專賣店，出售他的版畫，而該地點學生輩藝術家極少會錯過。

渝貝荷·賀貝爾（Hubert Robert）在研究院的學生當中，具有一席不凡的地位。他在羅馬長期居留的期間，與畢拉內西結為朋友，並和喬凡尼·保羅·龐尼尼一起工作。雖然我們總是必須參閱畢拉內西的作品以及龐尼尼的例子，才得以了解賀貝爾的作品，然而把他和這二人區分開來，也是很重要的。他的城市景觀，以巴黎和凡爾賽宮為主，與龐尼尼略帶機械意味的圖景大為不同。賀貝爾的作品中，存在著某種來自直接觀察自然的東西，它們不是人工的，而是自然生成的。在他作品的角落裡，常會出現藝術家正在作速寫的影像，此點提示了觀者，大自然乃是最佳的導師。他速寫般的技法正說明了他對繪畫研究不是教條主義的。甚至在更繁複的奇想式古廢墟景觀中，大自然也從未稍離。

雖然畢拉內西的考古風味隱約浮現在他作品中，然而賀貝爾的纖巧圖像從未達到這位蝕刻版畫家的作品那種壯麗雄偉的境界。賀貝爾不像畢拉內西關注於面塊和體積感建築上的運用，他對於支配度有限，且較為細膩的庭園設計藝術感到興趣。他的建築物通常是想像的架構，例如在凡爾賽的瑪莉·安端內特（Marie Antoinette）皇后的小村莊，以及她在翰布耶（Rambouillet）的乳酪農場。

渝貝荷·賀貝爾在1767年的沙龍展首度展出。該年凡爾賽宮的小特里亞農（Petit Trianon）別墅將近完工，它的地理位置和裝潢預示了法國宮廷一種新的生活藝術即將開始。這棟小建築物在正式而華麗的宮殿對照下顯得平實舒坦多了，它的裝飾摒棄凡爾賽宮以讚頌王朝為要務的傳統手法。其實「小特里亞農」幾乎就是一棟光潔無飾的建築物，外貌樸實無華却賞心悅目，室內宜人又安寧。這種品味上的轉變，必須再度歸功於畢拉內西，以及他的一些為他通譯的英國籍信徒，例如威廉·張伯斯（William Chambers），他於1759年出版的「論民間建築」（Treatise on Civil Architecture）在法國極為知名。一種考據復古之風於是開始，大多數建築師、家具設計師和裝潢師均群起而效仿。

建築和裝飾藝術雖然引領出一條傾向純美學的路子，繪畫和雕塑卻不然。在路易十六短暫的統治時期和十八世紀末的革命期間所盛行的刻板的、富象徵性和充滿道德寓意之繪畫興起之前，有許多藝術家沈溺於一種繁複華麗的風格，這種風格為絕大多數人視為洛可可（Rococo）風格最後一聲痛苦的悲鳴。1760-75年間的法國繪畫特別複雜，結合了許多元素以及各具特異的個人風格。如前文所述，賀貝爾即是主張歌頌古代之時必須伴隨著對自然的研究藝術家之一。賀貝爾的朋友，同時也是他旅遊羅馬時的同伴，傑昂·歐諾黑·弗拉格納（Jean Honore Fragonard）。其作品裡所表達的熱情、歡樂、愉悅的天地（見圖14-16、18），也同樣地難以分門別類。可以確定的是，他把曾經是他老師的法朗絲瓦·布樹（Francois Boucher）的獻媚風格，發展到極致，而他對於繪畫顏料濃厚的興趣，部分是受到北方大師如魯本斯（Rubens）和林布蘭（Rembrandt）的影響。然而最重要的一點是，即使他在義大利所學已不再屬於他那時代所慣常見到的，弗拉格納仍必須在這個環境裡重新體驗。他並不附和古代的宏偉，而對必須學習歷史畫的義務（由於是羅馬大獎得主，並且獲准進入法蘭西研究院），也全然假意敷衍。缺少道地學院派藝術家的投入感。弗拉格納以臨摹的方式學習義大利畫家的技法，但是無視於其故作莊重的官方主義。他在義大利確實學習到的是從他周遭的生活環境和風景，去汲取靈感且從未採納較為墨守成規之同輩的正統規格，卻代之以接近大自然，類似維吉爾（Virgil）的田園風味以及奧維德（Ovid）的情愛詩篇的境界。

在一個傾向頌揚「個人至上」的世紀裡，弗拉格納是排名第一的個人主義畫家，當時官聘藝術生涯仍舊十分熱門，藝術家只

要遵循嚴格的規定，便可以謀得一職，然而弗拉格納卻一點兒也無意隨波逐流。他只在1767年的沙龍展展出過，而從未成爲一位老資格的學院派藝術家。其畫作的規格，和華鐸（Watteau）的作品一樣，通常較小（他必定很仰慕華鐸的作品），而溫馨感則有如夏荷丹（Chardin，他曾經是夏荷丹的學生）的靜物寫生。表現私人冥想的意圖，遠超過公開展示的心願。構思巧妙的幽默和毫不靦腆的率真，只有在十八世紀的文學中才能找到足以與之相提並論者，它們使人想起構成拉克洛（Laclos）著作「危險關係」（Liaison dangereuses）的信件那種個人風格的筆調。此點也許看來和義大利沒有什麼關聯，然而弗拉格納略帶破壞性的藝術只能由他這麼一位敏銳易感應的藝術家在那個國家裡所學得的通俗形式裡植根。弗拉格納的早期習作顯示出他對於大自然極爲直接的感應，其中尤以1760年由堤弗里（Tivoli）的聖農（Saint-Non）修道院院長所贊助的習作爲最。此種特質在法國繪畫史上要到十九世紀末才會再度出現。弗拉格納將這種率直、真誠的特性注入筆下所有的創作裡，舉凡臨摹義大利大師傑作的作品以至於神采奕奕的肖像畫、充滿空氣感的風景畫和風俗畫，都具有這種特質。

1766年，歐洲人的意識轉移向推崇古代文物的夢想，當代知識程度最高的君主之一，俄國女皇凱撒琳二世（Catherine II），她在美學上遴選人才的觀點深受德尼·迪德賀（Denis Diderot）和弗雷德里克·梅爾席奧爾·格林姆（Frederick Melchior Grimm）極力推薦的影響，意圖吸收當時最不具新古典風格的雕塑家，克勞德·米歇爾·克羅迪翁（Claude Michel Clodion）到她的宮廷。此時克羅迪翁已在羅馬奠定事業基礎功成名就。克羅迪翁常常被他那時代的人提出來和弗拉格納比較，他的作品不像弗拉格納的多樣性。但是克羅迪翁對於古代文物——當時所有藝術的泉源——的觀點，與弗拉格納一樣同是源自一個異教徒的夢想，他以引人遐思的赤陶土塑製愛作怪的森林神和溫馴的仙女的雕像來表達。這些作品的媒材本身即充滿考古上的聯想，所以立刻獲致轟動成功。克羅迪翁和弗拉格納一樣歌頌酒神的生與愛，也同樣充滿幽默感和不帶虛飾的特質。並且一如弗拉格納，克羅迪翁較不關心古代文物遺留下來的圖像（雖然所謂的伊特魯利亞瓶甕上的描繪，可能是其雕塑作品的直接泉源之一），而取其精神以及朝氣蓬勃的特質，真實的或想像的。這種原始活力的感覺，事實上即是克羅迪翁的商標，而在該世紀的雕塑家中，他是唯一知道如何使之發出白熱光芒的，即使在他極罕見的肖像畫中亦然。

當克羅迪翁處理像蒙哥費耶（Montgolfier）兄弟發明熱氣球（圖32）這類兼具寓言象徵和歷史性的題材時，他的處理方式全無官方委製所期待的嚴肅性。帶翼天使攀緣在升起的氣球上，似乎想要用他們輕如鴻毛之軀，壓抑氣球的起飛。這件作品和當時其他人的作法截然不同，其特質簡而言之，即是幽默、動感，製作快速卻不失精確的細節刻畫，最重要的一點則是：表達一個想像的古代世界其生氣蓬勃的景象。

和克羅迪翁的氣質相去甚遠的雕塑家，當屬傑昂·安端·伍棟（Jean Antoine Houdon）。伍棟曾爲迪德賀繪製肖像畫而於1771年的沙龍展出（圖26），迪德賀言簡意賅地評道：「極爲神似。」伍棟依據真人所畫的習作，例如著名的《人體結構的解剖》（écorché，即剝去表皮的人體肌肉組織），構成他作品的根基。活人和死人的石膏面像，幫助他以嚴謹的手法塑造出模特兒最酷似逼真的肖像，不但讓我們看到他爲傑昂·古瓊（Jean Goujon）所作，現收藏於聖德尼斯（Saint-Denis）駭人的《死者臥像》（gisants），也讓我們追憶起羅馬共和時代的肖像作品。也許他對模特兒的心理特質較不感興趣，而對其赤裸的身體結構，如骨骼組織、鬆垂的肌肉、毛髮以及有痘痕或疤痕的皮膚，則近乎病態地著迷，絲毫不客氣地呈現出來。伍棟帶給今日觀者的震撼，和當時並無兩樣，他的風格和我們印象的十八世紀的藝術似乎顯得格格不入。

路易·克勞德·瓦榭（Louis Claude Vassé，見圖13），或是皮耶賀·裘里安（Pierre Julien，見圖31），也許是因為缺少克羅迪翁的原創性以及伍棟銳利冷酷的雙眼，作品較能契合他的時代。二者的作品爲裝飾性質，簡樸純真，用以凸顯十八世紀末所流行的優雅建築和精緻室內的裝潢。裘里安的作品尤能反映該時代，結合中規中矩的古典主義和後巴洛克的優雅風格，若不是其造型的優美和製作的精細，可能會被認爲是拙劣的模仿品，充其量也不過是時興的產物。

在路易十五和路易十六王朝間之交替時期，不計成就如何，法國雕塑家皆能根據自己對羅馬的體驗，在作品中表達出個人對古代文物獨到的詮釋，而非一味抄襲前人之作。其中安東尼奧·卡諾瓦（Antonio Canova）的大批作品，在當時人眼裡，的確比得上古代雄偉之風，然而一旦將最偉大的巴洛克時代雕塑家，尤其是貝尼尼（Bernini）的作品列入比較，則卡諾瓦的作品斷然具有現代之風無疑。卡諾瓦和畢拉內西同是威尼斯人，他獲有教宗的贊助，成名於羅馬。卡諾瓦一夕間功成名就，可說是世紀交替間歐洲名聲最響亮的藝術家。他的造詣甚至遠超過溫克爾曼嚴苛的要求，雕塑品不僅符合這位德國史學家的「正確」標準，其構思和技法所展現的巨匠本色，更足以和過去歷史上最富才華的雕塑家相媲美。卡諾瓦一旦採納某種規範，便即刻超越之。此種原創性在其學徒的作品上通常很難見到，理由是這些學徒雖然欣賞卡諾瓦精湛的技法，却疏忽、或者只是沒有能力達到這位雕刻大師多變化、自由自在的創造力。卡諾瓦的作品浸潤著溫克爾曼視爲至尊最貴的「詳和莊嚴」特質，然而同時也對傳統雕塑的難題提出多種獨創的解答：他的《柏修斯》（Perseus，圖10）是英雄式凱旋的圖像，精神上是古典的，然而製作技法無疑地是卡諾瓦的創舉。

卡 諾瓦為雕塑提出革命性的探討，能與之相提並論的，唯有賈克·路易·大衛（Jacques Louis David）為繪畫所作的激烈變革。然而必須注意的是，甚至在大衛的繪畫改革完成之前，已經出現了重大的變化，影響著十八世紀末法國的視覺藝術。由常任審察人如迪德賀等加以適當評論，定期在羅浮宮舉辦的雙年展，提供了藝術家唯一真正能向有興趣的廣大觀眾，展現他們最新創作品的機會。1760年代末期到1770年代間，這些沙龍展舉辦過蔚為壯觀的展覽，也常出現略帶生澀粗拙的對比景象。例如年事已高幾乎失明的布榭其晚期作品，便成為迪德賀同好者的笑柄。他們將鬆散的筆法和輕鬆神話題材的經常使用，視為是格調和道德價值的衰微墮落。

和上述風格相對地，當時的評論家們反而喜歡傑昂·巴普提斯特·格赫滋（Jean Baptiste Greuze）獨立自主的作品。身為肖像畫家和風俗畫家的格赫滋，其作品富於情感，類似當時傑昂·賈克·胡梭（Jean Jacques Rousseau）文學作品中所傳達的時髦觀念。格赫滋於1755年所做的義大利之旅，近來被學者們研判和他藝術生涯的發展無關，然而他的畫作，對於古代的題材和母題，有極富創意的詮釋。他的敘事性畫作其實即是喬裝改扮過的寓言。畫中穿著文雅的農夫農婦，經常愛擺出希臘雕像的姿勢，或者像《破碎的蛋》（Broken Eggs，圖11）一圖中所見，玩味著一些通常只有在神話裡才能看到的特質，圖右的小男孩就像傳統上所象徵的邱比特（Cupid）正在修理斷掉的弓和箭的姿勢一樣。這幅畫乃是格赫滋與其贊助人，受過高等教育的古潔諾（Gougenot）修院院長，同遊羅馬時所作，因此其典故並非偶然。格赫滋的敘事畫作遠近馳名，導致他也嘗試歷史畫作。1769年他向法蘭西研究院呈遞《瑟普提摩斯·塞弗魯斯與卡瑞卡拉》（Septimius Severus and Caracalla），以為申請錄用之作，此乃其唯一的歷史畫作。結果他並非以歷史畫家，而是以風俗畫家的資格，獲准進入研究院執教。從此他與學院派結下密不可分的關係，且未再參加沙龍展。他過著他獨樹一幟的創作生涯，並且重返確立他聲譽的風俗畫創作。格赫滋的風格雖然對於促進近代繪畫改革的基本觀念之形成有極大貢獻，卻也難逃迪德賀的攻擊。他的後半生蒙受到不公平的冷落。

連繫1760和1770年代法國繪畫上的決定性變革且最後導致法國革命的啓蒙哲學思想的觀念，已常被論及。誠然，革命前這段時期，大多數繪畫的題材不外乎頌揚道德價值，以及呈現古代英雄的品德行為以為當時生活的典範。這種莊嚴樸素風格，完全杜絕洛可可的虛幻世界，顯示著畫家們所企盼的嚴肅性。甚至在私人屋宅的裝潢上，洛可可晚期情愛纏綿的題材，此時也似乎不得其所。這種品味上轉變的典型例子之一，即是1733年國王的前任情婦·巴利（Barry）女伯爵，她下令拒絕弗拉格納的絕佳畫作《愛的進展》（Progress of Love，紐約，弗利克[Frick]藏品）作為她在路維西恩（Louveciennes）府邸的裝飾，而改採由1770年代嚴苛風格的代言人之一，名不見經傳的維恩（Vien）所設計的較

為嚴肅的規劃。

然而從探索到採納一種新的風格，並不表示藝術家們必然贊同此一新的觀念。充滿美德情操和愛國教義的題材，大多數是出自藝術家傳統上的贊助人，即國王的旨令（或出自負責分派委製的官員，即國王的宅邸監督長）。事實上，很多“當代”的藝術家就是王朝的忠實擁護者。這些藝術家們的妻子，為誇示其愛國心，在巴士底監獄為巴黎市民攻佔後不到兩個月內，將其珠寶首飾捐獻給國民議會，也許有些矛盾的是，其中竟然也包括弗拉格納的妻子。

然而，伊莉莎白·維傑·勒潘（Elisabeth Vigée Le Brun）一直與皇室為伍，最後却遭到被迫流亡的命運。她的肖像畫作先是描繪法國貴族，後來描寫歐洲貴族的神采，刻畫精湛，絕非保守之風。她與皇室特別親近，尤其是和瑪莉皇后的交情匪淺。然而她所繪皇室家族的肖像畫，卻沒有傳統以來皇族肖像的拘泥形式。皇后與其子女的畫作，表現的是一個以子女為榮的尊貴母親。由於皇后不得人心，這些肖像畫便是最佳的政治宣傳了。肖像畫強調主題人物因其地位而戴的面具後面，所存有的人性特質。不論是這些肖像畫作或其他較不正式的肖像畫作，維傑·勒潘都採用生動迷人的自然主義手法。她的畫作即使缺乏深刻的心理刻畫，也絕不只是流於時髦而已。其用色和筆法時時流露出其不意的精湛才華。如此種種，她的作品成為介於十八世紀形式主義肖像畫與十九世紀較直接的處理手法之間的一個極重要的橋樑地位。

在如此一個推崇榮譽和愛國主義等“陽剛”美德的時代裡，卻也能見到女性畫家的崛起成長，也許並非事出偶然。最具才華的女性畫家之一，亞德萊德·拉碧依·琪雅荷（Adélaïde Labille Guillard），常被視為勒潘的對手。雖然二人在同一個沙龍展出，拉碧依·琪雅荷在革命期間卻投效新的政權。賈克·路易·大衛以相信人人平等的姿態，成為第一批收受婦女學生的畫家之一，學生當中包括了科學家兼包稅人，安端·羅杭·拉瓦西耶（Antoine-Laurent Lavoisier）之妻。

當 大衛的《拉瓦西耶與夫人》之肖像畫作（圖38）展出時，他已是西方藝術界最受爭議的人物之一。大衛的早期作品仍有布榭影響的影子（布榭與他是親戚，大衛曾短期受教於布榭），然而很快地便消失，轉而成就一系列描繪歷史上重要事件的畫作，徹底地改變了藝術的路子。大衛入選1785年沙龍展的作品，《歐哈斯的宣誓》（The Oath of the Horatii，巴黎，羅浮宮）繪於1784年，大大地削減了情緒成份，軼事性細節完全摒除，每項構成要件，諸如人物、動作、表情，甚至莊嚴肅穆的建築，都各有其象徵性意義。這幅由德昂吉維耶（d'Angiviller）為皇帝向藝術家訂製的畫，一般並不認為是在表現革命的信仰，而是更廣義地被視為一種至高美德的典範，畫中描述的是對“理性戰勝熱情”此一崇高目標的全心奉獻。隨著法國大革命的開展，這位藝術家

急進的繪畫風格（這種風格曾震驚所有1784年獲准進入大衛畫室參觀預展的觀眾）成為新政權紛擾不安的隱喻。大衛本身對於革命事件的擁護，更加強這幅畫作預言性的特質。

大衛的另一幅《蘇格拉底之死》（Death of Socrates, 圖37）同樣蘊涵考古精神和道德正義感。這幅畫作完成於1787年，並在同年的沙龍展出，委製人是年僅20的查爾斯·米歇爾·特魯丹·德·拉·沙伯里耶（Charles Michel Trudaine de la Sablière）。雖然原本並不被認為是一種革命聲明，然而畫中希臘哲學家由於政府罔顧正義而被處死的情節，却是大衛以冷峻、甚至毫不留情的忠實手法加以描繪的主題。該畫繪製之時，在位的政權正遭受猛烈的抨擊。無情的畫面中，實在很難避免讓人聯想起當時引起嚴重爭議的時事話題。這幅畫在革命期間的確轟動一時：於1791年的沙龍第二度展出，於1795年被冠上具有政治性意圖之名。而諷刺的是，當時該畫有意抗議霍伯斯皮耶賀（Robespierre, 即 Maximilien François Marie Isidore de, 1758-1794, 法國革命者，為 Jacobin 黨領袖，處路易十六以死刑，行恐怖政策，後被處決）恐怖政權的血腥手段，乃大衛全心支持的運動。

大衛在考古上嚴謹地追求精細真實，加之他在繪製《蘇格拉底之死》時曾獲當時傑出史學家的相助，由於這種因緣，使得其作品的真實作風，在同輩畫家中獨樹一幟。他的某些肖像畫也同樣具有這種特性，其中最佳的畫作既沒有來自傳統創作語彙的表徵，也不具備傳統上所認定的寫實性。他作品的進展，大致是從他的其他作品而來。《拉瓦西耶夫人肖像畫》即是相當禁欲主義的習作。畫中兩位人物所置身的優雅而樸實無華的房間，以及桌面和地板上繁多的科學器材，不但不會分散主題或攪亂畫面，反而賦予這幅畫某種意義，並且強調作品的嚴肅之風。

讚賞《蘇格拉底之死》的許多藝術家家中，包括年事已高的喬舒瓦·雷諾爾茲爵士。在大衛的畫作展出之時，雷諾爾茲已是英國事業最穩固的藝術家。他於1768年成為皇家研究院（Royal Academy）的創始人之一，並且擔任第一任院長。他是一個口才極佳的理論家，他的「演講」（Discourses）被譯成多種語言，普遍流傳全歐洲，尤其是法國，構成新古典主義理論的柱石之一。大衛的《蘇格拉底之死》雖與雷諾爾茲的當代人物肖像畫有天壤之別，然而兩人對於藝術的精確要求，都同樣地關切。對雷諾爾茲而言，美是藝術家無法完全囊括，却仍必須傾力追求的理想。這種新柏拉圖（Neoplatonic）主義的觀念，透露出其理論冠冕堂皇的根源，並且在古典傳統裡生根，根深柢固地成長。1750年代，他在羅馬目睹了孟斯和巴托尼如日中天的成就，然而，就像我們提過的，他輕蔑這兩人的作品。無論是否有理，他認為這幾位常被舉出來和拉斐爾（Raphael）相提並論的現代大師，不過只是膚淺而滑稽地模仿昂布利亞（Umbria）大師的手法罷了。雷諾爾茲本身的動作，踏實有力且充滿抱負，並不像法國的新古典主義繪畫那般直接引用古代文物。雷諾爾茲與古典傳統的關係是睿智的。他志在創造出一種絕對單純、媲美古代文物的藝術。這個心

願端賴徹底地了解歷史並抓住過去畫家們的神髓才得以實現。因此拉斐爾，以至於丁多列托（Tintoretto）、提香（Titian）、魯本斯等，均是激發他靈感的泉源。他融合古代大師的祕訣並新創方式以成為自己的創作技巧，目的是為了賦予他的作品一種古代大師的特質。

令雷諾爾茲頗感遺憾的是，英國人不像義大利人和法國人一樣具有歷史畫的傳統。歷史畫應是雷諾爾茲很自然地會選來用以表達其崇高理念的繪畫型式。由於他的英國藉贊助人只是委託他繪製肖像畫，雷諾爾茲便設法提昇這類繪畫達到真正宏偉的境界。位於諾森伯蘭（Northumberland）府邸的長廊，裝飾有仿自拉斐爾和波隆那（Bologna）畫家的畫作（有些出自孟斯和巴托尼之手），雷諾爾茲為它配置了公爵及其夫人的全身畫像，他的原作穿插在古代著名大師的作品間。雷諾爾茲筆下的模特兒往往並不穿著當時的時裝，他偏愛把他們的裝束畫成隱約帶有古典風味，且從事的活動又富有古代寓意的聯想。畫作結合傳統的永恆感與現代在心理刻劃方面的興趣。

雷諾爾茲和他在肖像畫方面的對手，湯瑪斯·更斯布洛（Thomas Gainsborough），偶爾也為相同的客戶工作。然而雷諾爾茲巍然屹立的肖像人物，迥異於更斯布洛優雅不拘的風格。雖然更斯布洛一生的經歷大致與雷諾爾茲相仿，且伴隨有新古典美學的出色成就，然而他的肖像以及風景畫作卻全然隸屬於洛可可風格。更斯布洛的作品與當時法國畫家的畫雖有類似之處，然而他們創造的是充滿神話幻想的世界，更斯布洛則不然。他出身鄉下仕紳，終其一生他的野心不如雷諾爾茲，並且也談不上是理論家。他的創作方式以及對於肖像畫的研究，怪異而非正統，與雷諾爾茲的說教論截然不同。一個是靠學習的畫家，另一個則是天生的畫家，他繪製肖像畫的手法儘管活潑，仍舊保存著塵緣深厚的特質。指引他的原則是大自然，而不是藝術。他筆下的人物真實可信，呼之欲出，藝術家心中的悸動與同情流露無遺。

雖然風景畫的創作數量比起肖像畫來得少，但也同樣被賦予直接親歷感和激盪人心的熱情。肖像畫的需求量頗大，他把越來越多的時間奉獻在這方面。他的肖像畫中若配上風景，往往不僅是背景的地位。雖然更斯布洛是強烈的自然主義者，他也同時能吸取他人作品之長。由於他曾在法國雕版師格哈夫洛（Gravelot）門下學習，因而使他十分欣賞華鐸「鄉野觀宴」（Fêtes Champêtres）的格調，然而他不接受這類繪畫的巧妙造作，轉而全心全意地專注於一種更直接觀察的真實景象。魯本斯輕巧的速寫性技法以及他那令人驚歎的風景描繪，似乎也是更斯布洛作品經常借鏡的對象——但是仍舊被他導向比較平易近人的層次。

天分不及雷諾爾茲或更斯布洛的喬治·羅姆尼（George Romney），承襲肖像畫的傳統將之帶入十九世紀。他的雄心和雷諾爾茲相同，目的是賦予英國的肖像畫以古典藝術的尊嚴。在巴黎停留期間，他是勒敘厄（Le Sueur）的崇拜者，另外在羅馬和威尼斯則分別看到了拉斐爾和提香的作品，並且也吸取古代文

物的精華。然而他的肖像畫作之所以引人注目，是因為他快鏡般靈巧的構圖、以及不具虛飾的特質，而不是因為他直接或間接引用古代的資源。他的進取心、公道的索酬以及極易親近的風格，使他成為多產藝術家，也造就他成為當時最炙手可熱的畫家。

當湯瑪斯·勞倫斯 (Thomas Lawrence) 以天才兒童的姿態首度展現在世人眼前時，引起多少人將英國繪畫的希望寄託在他身上。隨後他在同輩間建立起的聲譽，至少和雷諾爾茲在他那一時代的名望相當。然而在雷諾爾茲從事創作與勞倫斯風格成熟之間的短暫幾年，也就是說在十八世紀末數年之間，英國的藝術品味有了顯著的改變。勞倫斯的委製客戶不再要求雷諾爾茲極重視的古典聯想，而勞倫斯也無興趣以仿古的服飾來裝扮他的主題人物。1818年勞倫斯以色調豐富足以媲美提香的肖像畫作，震驚羅馬的藝評家。他頗為入世，不僅反映出新興的意識，同時也影響它。他的肖像畫作流露一股前所未見的多愁善感的氣質。

介於1760和1800年間的歐洲藝術特別難以下定義，其原因在於各種看似無關、甚至相互衝突的風格，出其不意地而且幾乎在同時出現。甚至單一藝術家就有不同風格的創作。羅姆尼的肖像畫作尤其出人意表地以古典或莎士比亞 (Shakespeare) 著作的題材為依據。在羅馬，大衛的《歐哈斯的宣誓》震驚了當地以及旅居的藝術家。這些藝術家當時的風格取向迥異於大衛，他們強烈地訴諸情緒，強調人性心理的黑暗面。大衛的好戰態度迫使這些藝術家的作品黯然失色，尤其是當它隨著拿破崙軍隊的足跡，和修正過的帝國風格一起傳遍歐洲時，硬是把他們比了下去。然而這種來自大衛的威脅為時很短暫，這些藝術家的作品隨著浪漫派運動的抬頭而興盛。說來的確矛盾，羅馬的過去雖曾提供歐洲新古典主義以基本原理，卻也成為浪漫派運動的搖籃。

這群以發展出原創形式的繪畫語彙為職志的藝術家，同時顯露出對旁徵博引之題材的特殊愛好，他們以出生於瑞士的亨利·傅塞利 (Henry Fuseli) 為中心。他在倫敦的藝術圈中很快地崛起，成為主要藝術家，往後便長久定居此地。傅塞利的繪畫題材往往頗為詭異不尋常，他的靈感泉源是文學，尤其諸如荷馬 (Homer)、但丁 (Dante)、莎士比亞、米爾頓 (Milton) 以及北歐傳奇故事等。然而有助於他形成獨樹一幟之特異風格的，卻是來自於接觸古代文物以及義大利藝術所得 (例如米開朗基羅 [Michelangelo] 和巴契奧·邦迪內里 [Baccio Bandinelli])。以極度線性描繪的手法，勾勒出扭曲的姿態和富戲劇性誇張的表情，一如希臘瓶繪一般，幾乎全無景深感。傅塞利的畫作往往隱含著兩性間的絃外之音，他那充滿幻想和非理性的世界，成為十八世紀末年英國和北歐地區畫家的商標。至少，這些畫作提供了令人耳目一新的視覺影像之寶庫。

年輕藝術家威廉·布雷克 (William Blake)，人們經常把他和傅塞利的圈子聯想在一起，他有一番不同於傅塞利的抱負。布

雷克是道地的幻想家，這方面他或許從他的朋友傅塞利的風格特徵裡汲取了某些靈感。布雷克素描方面的表達，正如傅塞利，十分有效地界定於嚴謹，卻又充滿原創性的線性風格裡。但是和傅塞利不同的是，他並不援引文學著作來激發想像力火花。他的圖畫完全是個人觀點的詮釋，是他極欲追尋的宇宙邏輯和個人哲學，而這些觀念在其文學著作中也可見到。布雷克最具創意的畫作，通常是小幅的水彩，是自我探索的奧秘景象的表現，與當時的美學或哲學牽連甚少。他認真而全心投入的態度，是同輩藝術家所未能及的，然而這些同儕僅僅肯定他雕刻方面的才華。布雷克作品中令人難忘的景象，浮現在歐洲藝術界，似乎預示著有什麼事情將要發生。在這一方面，他可以比擬和他同時期的藝術家，法朗西斯可·哥雅 (Francisco Goya)。

然而，哥雅的藝術領域並不是理智的或奧秘的思索。反之，是肉與血的探索、是烈陽與陰影的對比，也是人性和激情、悲觀和絕望的刻畫。一如與他年紀相當的同輩藝術家大衛，他也歷經了政治動盪不安的時代。然而他所得到的教訓並不是冷靜的禁欲主義式的。目睹拿破崙軍隊佔領西班牙時的血腥手段，以及接踵而至的一連串愚昧暴行，他起而大聲抗議人性的荒謬悖理。哥雅也未曾遺忘他在1770年代所繪製的織錦畫草圖中純真歡樂的景致，他更明白，這些景象是真實的。

哥雅以風俗畫起家，這種異於同時期法國藝術家的作品。他必定很快就體會出，直接觀察對象和無虛飾的描繪可以輕易地替代繁複的理論。他的作品經常透露出一絲絲類似大衛繪畫裡的寒意，然而達到這種效果的方式卻很不相同。他所繪的西班牙皇親貴族的肖像畫，不僅是該時代的聖像，同時也是一種政權的控訴。與一般的說法相反的是，雖然哥雅掌握和表現模特兒性格的能力是透過一些細部描繪，例如肢體的缺陷或特別發人深省的附加母題，而成功地穿透這些人物個性內裡的最深處；然而，他的洞察並不冷酷，也不具有政治色彩，範疇和風格十分多樣，從衣冠楚楚的紳士和打扮造作的貴婦這般令人炫目的肖像畫作，以至於以如著魔似的坦率手法描繪成的自我內省之作，在在呈現出他全心忠實於眼睛所見的最高主導原則。若說大衛的肖像畫中，人物被描繪成英雄，那麼哥雅的畫中，帝王后妃等傳統的英雄人物，卻有機會以普通人或有時甚至以悲愴式的姿態出現。哥雅拋開了十八世紀肖像畫普遍具有的優雅造作的面具，為我們提供了一處真正個性的展示場所。哥雅把向來只有在自畫像才可能出現的姿勢和可親性，應用在他的模特兒上，而為正統的肖像畫鳴了喪鐘。也許我們可以在十九世紀的文學中，發現早就存在著類似哥雅一般激烈刻畫人性的手法。哥雅的肖像畫作宣告著反英雄時代的來臨，舉凡巴爾扎克 (Balzac) 筆下的人性百態，或福樓拜 (Flaubert) 對各類角色的大膽描寫，均是這種例子。

回顧起來，很難理解這些穿透人性的赤裸表白如何能夠為當時的委製客戶所接受。然而哥雅確實是十八世紀晚期西班牙最著名、最時興的肖像畫家，也是王室的御用畫家。一直到晚年在波