

A TREASURY OF WORLD MASTERPIECES IN PAINTING

世界繪畫珍藏大系

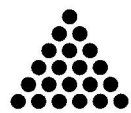


A THIRTIEN OF WORLD MASTERSHIP

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
ASTOR LENOX TILDEN FOUNDATION
1892



A TREASURY OF WORLD
MASTERPIECES IN PAINTING



新古典主義繪畫

7

國家“九五”重點圖書

A TREASURY OF WORLD
MASTERPIECES IN PAINTING
世界繪畫珍藏大系

SHANGHAI PEOPLE'S FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

上海人民美術出版社

主編 張少俠



編者

《世界繪畫珍藏大系》編輯部

張少俠

楊學昭

李 超

錢欣明

趙 音

總體設計

陸全根

監製

吳士餘

序言

全面而系統地將世界繪畫精品介紹給中國讀者，這對人類文化的交流是富有極大價值和意義的。倘若我們設想一下這一巨大的讀者群體，那麼就會為其潛力無限的精神消費和審美需求所感慨。為此我們潛心於這方面的開拓和探索，希望將這批代表人類文明的繪畫精品，編輯成卷、薈萃一體，展現在我們讀者的視野中，仿佛是在中國本土上，建構起一座“流動的博物館”。

就目前條件編輯或出版一套普通畫冊已不是難事，但要編輯出版一套像《世界繪畫珍藏大系》這樣規模的大型畫集就並非易事了。近年來，我們飛越重洋，跑遍歐美大陸，其中法國、意大利、西班牙、比利時、荷蘭、盧森堡、德國、美國和俄羅斯等諸國各大博物館都給我們以鼎力支持。同時，我們還專程赴法蘭克福國際圖書博覽會，去感受當今世界最新的出版成果。如今書已出版，我們的設想已成現實，我們的希望如願以償。可以說，我們圓了一個長久的夢：那就是編纂出版了這套大規模的世界名畫的中國版本。

概括地說，這套畫冊是以其規模之大和內容之新為主要特徵。洋洋大觀 20 卷本，3000 幅作品彩圖，數十萬字專論，其範圍所及，展示了自文藝復興至 20 世紀世界繪畫名家名作的藝術風采。前後歷時五百年，構成了人類輝煌而偉大的視覺藝術長廊。而其中我們孜孜以求的努力方向，正是克服由於多種條件影響而導致的對歐美繪畫介紹和研究的局限與不足。因此，以全新的面貌展現美術史上重要流派的完整風格，補充優秀畫家的鮮見作品，注重不同國家的藝術特色和相互影響，豐富讀者對於美術遺產的完整認識，成為本套畫冊編輯工作中的一個開拓性的課題。這種新的特色的注入，將大大拓展中國讀者對於世界名畫的觀賞視野，尤其是對於傳統的關於學院派繪畫、現實主義繪畫、浪漫主義繪畫以及印象主義繪畫的理解和認識，將獲得一種更為新穎的印象。與此完整規模和全新特色相應的是本套畫冊的完美裝幀和精良印製，此亦體現了編輯者的傾心所求，即努力將資料價值、學術價值、欣賞價值和收藏價值融會一體，以體現此套畫冊的精品風範。

隨着《世界繪畫珍藏大系》的問世，相信不久的將來，作為全人類文明的珍貴遺產，世界名畫和中國讀者的距離將愈加縮短，這便是編者的真心祈盼。

凡例與說明

1. 本卷畫冊以法國新古典主義繪畫為主，其中也包括法國新古典主義繪畫前後一段時期風格近似的幾位畫家的部份作品。另外，因 18 世紀下半期的英國和 19 世紀上半期的德國畫家作品，在本套畫冊中不再另行成冊，故一並列入本卷畫冊之中。
2. 本卷畫冊的彩色圖版基本上以法國、英國和德國等順序編排，多以畫家的藝術活躍時期及作品創作年代的先後為序，但部份圖版因畫家及其作品在編輯上的需要而有所穿插。
3. 圖註文字按作品名、創作年代、作品尺寸、材料、館藏地點、畫家名、生卒年和國籍為順序排列，其中畫家名和館藏地點附外文。個別資料不詳，即略，不再說明。
4. 畫冊中的畫家名、作品名和館藏地點的中文翻譯均出自有關人名和地名等譯名詞典，部份譯名遵從約定俗成。
5. 本卷畫冊頁碼排在每頁上端，如“■7-68”即本套畫冊第 7 卷 68 頁。彩色圖版編有序號，均列在圖註前。
6. 本卷畫頁版式設計為達到良好視覺效果，根據作品構圖情況特作橫豎兩種編排。

高貴的單純 偉大的靜謐

——19世紀法國新古典主義繪畫及其他

張少俠

18世紀末和19世紀初是法國歷史上風雲變幻，各種社會矛盾空前激烈和尖銳複雜的時期。凡爾賽宮的“三級會議”，巴士底牢獄的攻破，法國資產階級革命的開始，法蘭西共和國的成立，路易十六被送上斷頭臺，熱月黨人的政變，拿破崙的稱帝和封建王朝的復辟，直至1830年的7月革命，在近半個世紀的時間裏走馬燈式的政權更替和各個階級、政黨、派別的鬥爭形成了法國歷史上一個極其特殊的現象。在這樣的情況下，藝術已成了一種鬥爭的武器，並比任何時候都表現出一種鮮明的政治傾向。所謂新古典主義美術運動就是這一歷史階段的產物，它像一面多棱鏡，從各個不同的角度反映了這段歷史的真實。

以復興古希臘羅馬古代藝術為旗號的古典主義藝術，在17世紀的法國就已出現，法國大革命前古典主義藝術已佔據一定地位。資產階級的反封建、反專制和爭取民主自由的鬥爭，首先要在人們的心理上樹立起鬥爭的勇氣和美德，而古希臘羅馬時期的英雄正是當時資產階級的理想和行為的典範，借助古希臘羅馬的“亡靈”纔能有助於資產階級革命的進行。所以在藝術上重新興起一場古典主義的運動是符合歷史需要的。同時，長期以來就為封建王朝所壟斷的羅可可藝術也成了資產階級的批判對象，他們提倡以精練、實用、具有嚴格的合理性和莊重、嚴肅、強有力的格調為特點的古典主義，來代替繁縟豪華到極點以致耗費了大量財富的充滿脂粉氣的羅可可藝術。另外，古典主義的新高漲不僅是為了滿足一種外在形勢的需要和具有它內在的主導力量，而且在當時也有一種相應的美學思想作為它的理論根據，這就是德國美術史家溫克爾曼(1717—1768年)的美術理論。18世紀的下半期，人們對於古代文化藝術的認識要比100多年以前古典主義剛剛興起時深刻全面得多。1738年赫爾庫拉萊維姆的發掘和1748年龐貝的發掘，使世紀初就已被埋在地下的古代都市和古代文化重見天日，它給人們以新的刺激。早就對古希臘羅馬文化藝術抱有興趣的古典主義藝術家們，此時更增加了一種瘋狂般的熱情和充滿了崇敬之感。這種人心的嚮往正好與溫克爾曼的崇古的美學觀點相吻合。這一方面使溫克爾曼的美學觀點得到了廣泛傳播的機會，另一方面也為古典主義的新高漲提供了理論基礎。

這段時期的法國藝術家以溫克爾曼提出的“高貴的單純和偉大的靜謐”為古典主義的標準，圍繞這個方面進行了一系列的題材和風格的變革。他們主張藝術作品應該選擇嚴峻的和重大的題材，並在古代的歷史中和現實的重大事件中吸取。用歷史畫這個“高貴的體裁”代替風俗畫、風景畫和肖像畫。在藝術形式上，他們強調理性的表現而不重視藝術家感性的色彩，認為“美”的理想就是“理性”的理想。在構圖上強調完整性而反對片面形式感的追求。在造型上重視素描和綫與輪廓，而不重視色彩和反對過分的渲染。

當然，應該指出的是這段時期的法國美術既不是古希臘羅馬藝術的重複，也不是17世紀古典主義的翻版，所謂新古典主義也就是相對於17世紀的古典主義而言的。同時因為這場新古典主義美術運動與法國大革命緊密相關，所以也有人稱之為“革命的古典主義”。這場新古典主義美術運動的領袖人物是達維德，而他的弟子格羅、熱拉爾和安格爾等人則是新古典主義美術的生力軍。

雅克-路易·達維德(1748—1825年)是法國美術史中最偉大的畫家之一。他君臨18、19世紀之交的法國畫壇，他的創作活動與法國資產階級革命有着直接的聯繫。

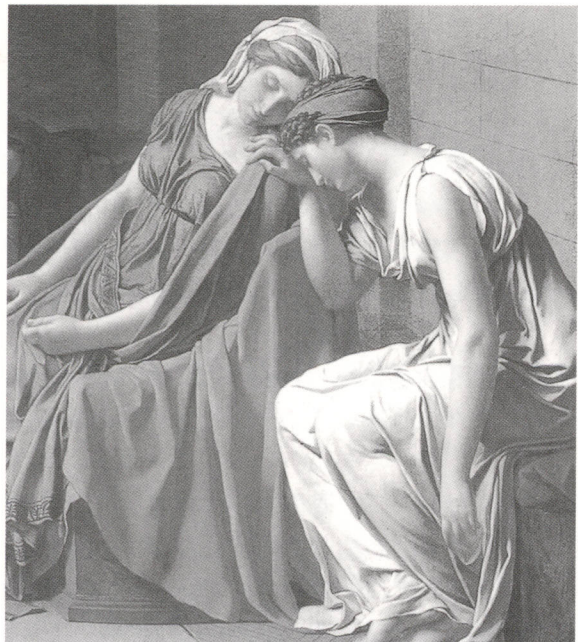
達維德在皇家美術學院學習時通過考試獲得了去羅馬留學的機會，他在意大利的五年奠定了一個古典主義繪畫大師必須具備的一切藝術條件。18世紀80年代初的法國正是資產階級大革命的醞釀階段，各種政治力量活動頻繁，紛紛登上政治舞臺。達維德作為一個資產階級的藝術家，對法國的封建專制統治

早已不滿，他是雅各賓派的成員，和著名的革命領袖馬拉、羅伯斯庇爾等交往甚密。在這樣的情況下他不可能對古代藝術作單純的和消極的摹仿，而是開始借助古代英雄題材和相應的形式風格，來創作具有革命鼓動意義的作品。他最初創作的《乞食者貝里塞赫》是借助被東羅馬帝國皇帝遺棄的一位屢立戰功的將軍流落街頭、乞食為生的故事，來影射行將滅亡的封建制度和揭露王朝的昏庸殘暴的本質。他根據羅馬野史故事創作的《荷拉斯兄弟之誓》是明顯地號召和鼓動人們為了祖國的利益，要大義滅親，要勇敢的戰鬥，這在大革命的前夕引起了強烈的共鳴。他創作的《運送布津蒂斯兒子屍體的軍士們》是直接向路易十六王朝挑戰的代表作，作為古羅馬第一個推翻王政而建立了共和政體的執政官，布津蒂斯毅然處死了兩個熱衷於王朝復辟的兒子，如此的描繪對當時渴望着推翻封建王朝而建立資產階級共和國的人們無疑是一種巨大的刺激。正是這些作品奠定了達維德作為一個藝術家在大革命時期的重要地位。

在大革命的年代裏，達維德參加了資產階級左派的雅各賓派，並被選為國民議會的議員，繼而又被任命為公安委員、雅各賓俱樂部的主席、藝術委員會和國民教育委員會委員。他積極開展大革命時期的藝術活動，籌建了盧浮宮博物館，下令封閉了皇家美術學院，並成立了包括有三百名成員的革命藝術家組織。他公開主張，藝術是為人類幸福而服務的，他在國民議會中發表的批評美術學院的演說中講到：“美術是公民教育的一部份，它必須幫助人民得到幸福和灌輸必要的道德，並且必須宣傳政治的概念。那討厭人類美德的歷代暴君們，在很長的時間裏是獎勵淫靡風俗，各種藝術墮落為僅供少數逸樂之徒的所好而作。因此，美術學院將天才的人們，大凡抱着道德與純粹思想來到這裏的一切人們，逼得無路可走了。”還說：“拿調色板不一定是畫家，拿調色板的手必須服從於頭腦。”在此期間，達維德已直接用藝術作品來表現革命的英雄人物和革命中的重大事件。他畫的《網球場宣誓》構圖宏大，人物眾多，雖未最後完成，但大革命時期的那種激奮人心的場面卻得到了充分地表現。他畫的《馬拉之死》顯示了畫家對革命領袖的尊敬和愛戴，被保皇分子刺死在浴盆裏的革命者沉浸在色調低沉而灰暗的背景之中，構圖單純明瞭，在紀念碑似的表現中充滿了悲壯的力量。他畫的《巴拉之死》同樣也是激勵了法國人民為共和國而獻身的革命精神。毫無疑問，畫家創作的一系列作品已使他無愧於大革命時期偉大藝術家的稱號，同時在藝術上也達到了就歷史而言的最高水平。

當然，達維德畢竟還是作為一位藝術家而出現在歷史舞臺上的，他還不是像馬拉或羅伯斯庇爾那樣具有徹底獻身精神的資產階級革命家，所以一當“熱月政變”，他兩次被捕入獄後，不得不放棄自己的政治信仰，以至於在藝術創作上出現了所謂的“達維德的轉向”。他創作的《賣菜女》以人物神經質般的、不安的表情顯示了內心“轉向”的苦痛。他創作的《薩賓婦女》已是在借助古羅馬的題材，告誡人們要和平、容忍和妥協，儘管作品自身的藝術價值是無可挑剔的，但其創作思想的轉變是顯而易見的。拿破侖執政後，他成了宮廷首席畫家，在十餘年時間

荷拉斯兄弟之誓（局部） 1784年
雅克-路易·達維德



運送布津蒂斯兒子屍體的軍士們（局部） 1789年
雅克-路易·達維德



裏創作了一系列以歌頌拿破侖為特色的作品。他畫的《拿破侖一世及皇后加冕典禮》是達維德一生作品中最大的一幅油畫，作品真實地表現了拿破侖在巴黎聖母院舉行加冕儀式的盛況。畫面上出現了近百個人物，有教皇比維斯七世、拿破侖和皇后約瑟芬、拿破侖的家族成員和財政總督勒·勃蘭、政治家達列拉等宮廷大臣與文武官員，以及西班牙大使和意大利外相等各國使節，他們都是真實的人物，其中許多人物還到畫室裏作過模特兒。在這幅規模恢宏的巨製中，畫家已在莊重質樸的新古典主義畫風中多少加進了華麗、裝飾的效果。當然，這也是這類題材表現所必然的。同時，在“轉向”之後達維德還畫了許多優秀的肖像畫作品，如《謝利薩夫人》、《雷卡米埃夫人》、《波利娜·讓寧男爵夫人像》和《南特郡的安東尼·弗朗塞伯爵像》等。即使在這些肖像作品中也同樣顯示了達維德作為新古典主義繪畫大師的傑出才能，其構圖、造型和色彩等都給同時代的畫家們予極大影響。

1814年3月拿破侖帝國滅亡，波旁王朝復辟，作為拿破侖的首席畫家和帝國頌讚者的達維德又遭到了復辟王朝的迫害。1816年他被流放到比利時的布魯塞爾，直到1824年去世為止的十年時間裏，他繼續創作了一些以神話故事為題材的作品，但大都調子低沉。1824年創作的《被維納斯解除武裝的戰神瑪斯》預示了轟轟烈烈一生的藝術家生命的終結。1825年，他客死異鄉。

在法國繪畫史上，安格爾(1780—1867年)似乎是一位最容易引起爭論的畫家。自他去世後，在關於他和他的藝術評價的浩繁著作中，或全面肯定，或全盤否定，褒貶不一，議論紛紜，持中庸之見者也不乏其人。其根本的原因是因為藝術家本人就是法國繪畫史上的一個最複雜、最矛盾的混合物。他是達維德的學生和崇拜者，但他所堅持的新古典主義的藝術卻與達維德相去甚遠。他是浪漫主義的仇敵，但他本身卻包含着浪漫主義的氣質，祇不過是他的浪漫主義與眾不同，並常用古典主義標榜自己。他反對寫實主義，但他卻對自然作着不懈探索。安格爾的名字好像已成了資產階級大革命後保守藝術的代名詞，但他自己卻是一個勤奮不怠，並有所創造的藝術大師。同時，他漫長的藝術生涯也使他幾乎經歷了19世紀法國畫壇相繼出現的各太流派的全過程。但無論如何說他是一位學院派的古典主義大師是毫無問題的。

安格爾真正踏上藝術之途是在達維德的工作室，後來進了當時已經恢復開辦的皇家美術學院，仍然是達維德的學生。在學校裏他曾因成績優異多次獲獎，甚至被拿破侖免去了服兵役。1801年，他成功地創作了以希臘神話為題材的《迎接亞加姆諾使者們的阿基列斯》，並因此而獲得了去羅馬留學的獎學金。但拿破侖政府正在忙於應付戰爭而導致的政治和經濟的危機。去羅馬留學一事竟被拖延了5年之久。在此期間，他成功創作的《拿破侖肖像》和《皇座上的拿破侖一世陛下》，使他在巴黎畫壇上獲得了一定的聲譽。

1806年他終於離開巴黎去羅馬留學。在意大利期間，他先後去過羅馬和佛

薩賓婦女(局部) 1799年
雅克-路易·達維德



羅倫薩等地，不僅為意大利的古代藝術所深深迷戀，而且對文藝復興，尤其是拉斐爾的藝術產生了極大的興趣。兩年短暫的留學生活結束後，他依然流連忘返，在那裏逗留了 18 年之久。在此期間，他一方面以繪製肖像畫作品維持生活，一方面對意大利的藝術進行深入的研究和探索。同時也創作了一些作品，其中的《朱庇特和泰提斯》、《拉斐爾和弗娜里娜》、《宮女》和《瓦品松的浴女》等送往巴黎的“沙龍”參加展覽。但是，這些作品並未引起強烈的反響，一是因為作品的内容遠離法國的現實生活，二是因為當時法國的許多藝術家已對新古典主義的風範不感興趣，而崇尚新的改革。

1824 年，已經 44 歲的藝術家回到了巴黎。他為家鄉蒙托邦教堂繪製的《路易十三的誓約》在沙龍展出，立即受到了官方的讚揚和對拉斐爾藝術無限崇拜的藝術家們的熱烈歡迎。路易十七為此授予他獎章。翌年，他成為美術學院的院士，並在巴黎開設了自己的畫室。1829 年，他作為國家美術學院的教授確立了在巴黎的重要地位，並成為法國畫壇上的中心人物。

30 年代左右，正是以德拉克洛瓦為中心的浪漫主義美術運動的全盛時期。安格爾作為新古典主義陣營的主宰人物，與浪漫主義針鋒相對，兩派之間勢均力敵，壁壘分明。安格爾的作品雖然受到新古典主義捍衛者們的歡迎，但卻不斷地遭到反對派的誹謗。1834 年，他精心構思創作的大幅作品《聖撒弗里亞的殉難》在沙龍展出時，評價極壞，被人們認為是佛羅倫薩畫派的摹仿之作。他憤怒之餘，又離開巴黎第二次去意大利，並擔任了羅馬的法國美術學院院長。這次意大利之行成了安格爾藝術生涯中的重要轉折。他在這裏的創作活動十分活躍，常常接受私人的訂件。他創作的《土耳其宮女和奴婢》以及《安第舒斯和斯塔東尼斯》曾使他在羅馬獲得了很大的聲譽。

1841 年，安格爾從意大利載譽而歸，他不但受到許多崇拜者的歡迎，國王路易·菲利普的政府還為他組織了有 426 人參加的空前盛大的宴會，著名的音樂家柏遼茲也為他組織了隆重的音樂會。1848 年，他成為第二共和國美術委員會的成員之一，同年當選為沙龍評審委員會的會員，掌握着當時作品展覽的大權和在美術界獲有至高無上的地位。1850 年，他成為國家美術學院的院長。1862 年，他還獲得了元老院參議員的稱號。翌年，他家鄉蒙托邦市授予他最高榮譽，贈給他黃金花冠。安格爾的晚年就是在這樣的光榮和輝煌中度過的。

安格爾一生的藝術活動極為活躍，他作為學院派古典主義大師留下了豐富的作品。他的藝術成就大多體現在女性人體和肖像畫的創作上。波特萊爾曾說：安格爾“對女性的嗜好是深刻而一貫的。當安格爾的天才同青春的美麗妖嬈爭艷時，他的幸運和強有力往往是空前的。肌肉、曲綫、酒窩、柔韌的皮膚——所有這些，我們都可以在他的油畫上看到”。他畫的《瓦品松的浴女》和《半身的浴女》有某些相似之處，那充滿青春活力和體形優美的描繪無絲毫性的誘惑，尤其是平和單純的色彩和那種半明半暗的調子在柔嫩背影上的顫動，使女性膚色顯得特別細膩而富有無窮魅力。他畫的《泉》體現了藝術家對於綫、形體和色調探



朱庇特和泰提斯(局部) 1811 年
讓-奧古斯特-多米尼克·安格爾

索的結晶，少女的純潔美麗和一種典雅、恬靜而又充滿抒情意味的藝術意境能給觀者以無限美的享受。不過，對女性人體的描繪在安格爾晚年的作品中也顯示了一些新的變化，他的《土耳其浴室》難免會使人想起他對魯本斯女性人體的評價：“魯本斯給人的感覺是賣肉的，在他的觀念裏，首先是新鮮的肉，而全面佈局則簡直是肉鋪。”其實，在他這幅擠滿了各種姿態的女人體的圓形構圖中，給人最明顯的感覺是一種性感和肉慾的表現。其實，一貫迷戀於女性人體描繪的安格爾，其全部藝術遺產中最有價值的似乎是他創作的一大批肖像畫作品。他早期創作的《里維埃小姐像》和《德韋塞夫人像》就已顯示了安格爾在肖像畫創作上對於色彩運用的傑出才能，前者以優美的服飾和形體構成的勻整的顏色如同鑲嵌般的和諧地融合在一起，而紅、黃小色塊的變化則活躍了整個畫面。後者柔軟晶瑩的膚肌和色彩豐富的服飾顯得極為和諧，同樣以紅、黃、黑等各種色塊的對比又增添了畫面形象的生動性。安格爾肖像畫的代表作《路易－弗朗索瓦·貝爾坦像》使畫家的肖像畫藝術獲得了極高的評價，他筆下人物的銳利目光和一雙有力的手顯示了這位著名辦報人的堅強個性和旺盛精力。

作為學院派古典主義大師的安格爾，為人類留下了大量的藝術作品，史學家們甚至把從拉斐爾到安格爾的繪畫看作是構成歐洲正統藝術的主要綫索，把安格爾的繪畫看作是歐洲學院派繪畫的頂峰。確實，在安格爾之後的歐洲畫壇似乎出現了前所未有的快速迭變的過程。

達維德作為新古典主義的創始者和最有代表性的藝術家，在當時的法國畫壇上是影響極大的。在大革命以前他君臨畫壇，在大革命期間他是共和國革命藝術的領導者，在拿破侖帝國他是首席畫家，在王朝復辟以後他又成為新恢復的美術學院的領導。他的崇拜者和追隨者很多，僅學生就有四百多人，他們大多成了當時法國畫壇上的活躍人物。他們中間有出生於法國南部的風俗畫家弗朗索瓦·馬尼維斯·庫拉萊（1775—1849年）和帶有裝飾意味的細密畫大師讓·巴蒂斯特·依撒貝（1767—1855年）等。而其中最享盛名的並就某種程度來講獲得了獨立意義的是熱拉爾、吉羅代和格羅等，他們一方面是達維德的得意門生和新古典主義美術的活躍人物，又一方面在藝術中體現了時代的推移，預示了浪漫主義美術的誕生。

弗朗索瓦·熱拉爾（1770—1837年）是法國人，出生在羅馬。他是達維德的弟子，法國大革命期間他尚年輕，並未作出什麼貢獻，而祇是沉浸在對達維德藝術的摹仿和歷史與神話題材的創作之中。

1798年，他創作的《普賽克第一次接受愛神之吻》在沙龍展出時，受到了極高的評價。在這幅作品裏已顯示了一種風格的轉變，在靜謐的田野裏女性人體被表現得充滿魅力，他既沒有受新古典主義謹嚴風格的束縛，也沒有像巴羅克大師那樣去表現肥滿和肉感的女性人體。他筆下的女性人體是在莊重中隱現着誘惑，在美貌中顯示着風情，這在當時對看慣了新古典主義作品的人們是頗有吸引



拉斐爾和弗娜里娜(局部) 1814年
讓－奧古斯特－多米尼克·安格爾

力的。達維德曾經說過：“我在藝術中所開闢的方向，要是想使它在法國長期被人歡喜，那它就未免過分嚴格了。”的確，熱拉爾的這種風格轉變是有一定社會因素的。這在他成為拿破侖的宮廷畫家和其後成為波旁復辟王朝的宮廷畫家以後，就表現得似乎更加明顯了。他和達維德同為雷卡米埃夫人作過肖像畫，但達維德的樸實和古典的美卻讓位給世俗的美貌和風情了。

吉羅代(1767—1824年)出生在法國的莫達爾喬。他早年從達維德學畫，並對老師的風格刻意摹仿，但他似乎天生帶有浪漫氣質，從最初的作品中就顯示了與新古典主義美術的某些不同之處。無論是帶有年輕美貌的牧羊人的《昂第米隆的夢鄉》，還是充滿着奇異幻想的《洪水的情景》都具有一定的浪漫主義因素。他的最著名的代表作品是為裝飾馬爾曼松沙龍而創作的《法蘭西的英雄們》，這已是一幅完全充滿豐富幻想的作品了。

除了安格爾以外，在達維德的弟子中最富有才能和個性的畫家是安托萬－讓·格羅(1771—1835年)。他出生在巴黎，對達維德的藝術有着深入和獨特的理解，同時還是巴羅克大師魯本斯的熱烈崇拜者。在色彩的表現上，在人物安排和空間處理上，以及整個畫面的生動活躍氣氛上都顯示了與達維德的不同之處，並且獲得了成功。

格羅從青年時起就崇拜拿破侖，並通過皇后約瑟芬的關係受到拿破侖的恩寵。拿破侖帝國時期，他作為拿破侖的宮廷畫家隨軍遠征，畫了不少謳歌拿破侖一世的軍事畫。1796年，他為拿破侖繪製了第一幅肖像畫《阿科爾橋上的拿破侖》，畫中人物年輕英俊，左手執旗，右手握刀，從他那側身轉首的大幅度運動中，顯示了這位年輕將領的堅毅、剛強和野心勃勃。他那微顰的雙眉、堅挺的鼻子和緊閉的雙唇充滿着智慧和力量。拿破侖那矮而敦實的個頭被表現得如此頹長而健美，顯然是藝術家美化了他心中所崇拜的英雄偶像。

的確，格羅對拿破侖的崇拜在他的每一幅作品中幾乎都得到了反映。1804年創作的《拿破侖視察加法的鼠疫患者》和1808年創作的《1807年2月9日拿破侖在伊魯戰場上》同樣是對拿破侖英雄史迹的頌讚。前者描寫的是1799年拿破侖在率領大軍遠征敘利亞的途中，全軍鼠疫流行，拿破侖作為這支軍隊的統帥親自在加法城視察患者的情況，並設法控制鼠疫的蔓延，鼓舞了軍隊的鬥志，在當時被作為美談。後者描寫的是拿破侖正在巡視伊魯戰場，他在一群將領的簇擁下，一邊策馬緩行，一邊向清掃戰場的士兵和傷員揮手致意。左邊的一群傷兵們看到自己的統帥親巡戰場感到十分激動，一個老兵被打傷了手臂還撲向前去，一個年輕的士兵以手撫胸似乎在表示着自己的忠誠。而皚皚的雪地上到處都倒斃着敵人的屍體。這些作品都被描繪得十分出色，藝術家充溢着的創作激情，已使他不自覺地突破了新古典主義的束縛，而得心應手地大筆揮灑，使畫面出現輝煌生動的效果。

格羅在政治上是一位堅定的拿破侖的謳歌者。但在藝術上卻始終顯得有些矛盾重重，他崇拜達維德，並受到古典主義美術根深蒂固的影響。然而，他的許



雷卡米埃夫人(局部) 1805年
弗朗索瓦·熱拉爾

多作品從輝煌的色彩、生動的筆觸到一切形式的表現都體現着激越的感情，這是和新古典主義格格不入的，卻受到了浪漫主義者的尊崇。所以，他常常陷入深深的矛盾之中而不能自拔，當安格爾和德拉克洛瓦旗幟鮮明的捍衛着各自藝術的時候，他為自己的徬徨和動搖而深感羞愧，最後投塞納河自殺身亡。

在大革命前後的法國畫壇上，達維德的藝術幾乎影響到每一個畫家。可以說在法國繪畫史上的任何一個階段中都沒有人像達維德那樣獨霸畫壇。然而，皮埃爾－保羅·普呂東(1758—1823年)的出現卻多少給達維德的一統天下帶來了某些新的因素。他是和達維德同時出現在大革命年代中的，他的創作活動表述了大革命年代中藝術理想的另一個方面。他尊敬比他年長 10 歲的達維德，但對其倡導的嚴格的“理想美”的模式和對古代藝術的嚮往不屑一顧，而走着獨自的藝術道路。他的一生也不像達維德那樣活躍，祇是在默默地從事着藝術探索。但是，作為一個藝術家，有的人甚至認為他並不比達維德遜色，而且在某些形象的嚴整和作品富於生氣的處理上還在達維德之上。

普呂東曾和達維德一樣去羅馬留學，在那裏對意大利古代和文藝復興藝術進行了深入地研究，尤其是受到文藝復興時期的大師，如達·芬奇、拉斐爾和柯雷喬等人的影響。但是，他與達維德在對待古代藝術的觀點上卻不相同。達維德稱頌的是古代的英雄主義精神，並把這種精神直接體現在作品之中，而普呂東傾心的則是阿拉庫列奧(古希臘的抒情詩人)抒情詩般的充滿愛的古代世界。所以，在藝術中他雖然也曾經極力追求“理想美”的表現，但他與達維德的嚴格的理性追求不同。他尋求在藝術中表現人的熱情，同時也回避激烈的感情。

普呂東常以當時流行的寓言或神話題材繪製大幅作品。在藝術手法上，他喜歡像柯雷喬和達·芬奇那樣用強烈的側面光來表現形體，而形體的輪廓卻融化在柔和的明暗之中，虛實對比十分微妙。從而形成一種朦朧飄忽、美妙如夢幻的意境和柔和細膩的風格，在當時曾被稱作“法國的柯雷喬”。1808年，在沙龍展出的《普賽克的誘拐》便是他這種風格的代表作品。希臘神話中的美女普賽克被兩個小天使和風神捲起，冉冉昇入空中，美麗潔白的身體在深暗的背景中顯得非常動人。這裏也是一種“理想美”的追求，但與達維德的那種莊重、宏偉的“理想美”風格迥然不同。他筆下的人物、細膩的筆觸和甘美富麗的色彩一方面是承繼了 18 世紀法國繪畫的傳統，另一方面也具有比較明顯的浪漫主義的色彩。所以，有人不僅把他看法國 18 世紀的繪畫繼承者和新古典主義繪畫的並行者，同時也把他看作是席里柯和德拉克洛瓦的先驅人物。他的《神聖的正義和復仇女神驅逐罪惡》被認為是最為成功的代表作品。在這幅寓意畫中不僅體現了他對古代雕刻和柯雷喬、拉斐爾藝術的研究成果，而且也利用了巴羅克式的構圖和預示了浪漫主義繪畫的誕生。說明了普呂東在繪畫藝術中的多方面繼承和吸取，以及一種高度的綜合性和創造性。

普呂東不但擅長於寓意的和神話題材的創作，而且在肖像畫藝術上也顯示



拿破侖視察加法的鼠疫患者(局部) 1804年
安托萬－讓·格羅

了傑出的才能。他為友人和革命家沙·喬斯托以及皇后約瑟芬繪製的肖像曾引起同行們的重視。那種正確的形體表現、深入的個性刻畫和豐富的感情描寫使他的作品足可以與任何一位同時代的大師相媲美。不僅如此,普呂東作為一位藝術家的才能還表現在他的插圖和素描方面。他為別爾納金·達·森·普耶拉小說所作的插圖《痛哭保利之死的維金尼婭》充滿了激情的表現,波濤洶湧的大海,閃電照亮着的天空,年輕美麗的女郎在死亡的威脅之中進行着殊死的搏鬥。如此激奮人心的描寫在 18 世紀的畫家們和達維德的作品中是從未見過的。他的素描習作和創作草圖也是同樣卓越的,現存巴黎盧浮宮的《婦人立像素描習作》精彩絕倫,那種女性人體的優美曲線被表現得盡善盡美。其細膩的筆觸使明暗的強烈對比變得柔和而充滿魅力,人們似乎可以在人體中感受到血脈的跳動。顯然他受到以表現女性美而著稱於世的柯雷喬的強烈影響。《達芙妮和赫洛雅》的素描草圖所運用的自由奔放的筆觸顯示了他與新古典主義的不同風格,尤其是在這對年輕情侶身上帶有的狂歡和情慾的表現更是與新古典主義的規範背道而馳的,它顯得更加富有時代氣息和充滿活力。

就嚴格意義而言,興盛於 18 世紀末和 19 世紀初的法國新古典主義繪畫並未對歐洲其他國家和地區產生十分明顯的影響,但其中應該提到的是同時期的英國繪畫。自文藝復興以來,英國繪畫一直受到歐洲大陸繪畫的影響,德國的小漢斯·荷爾拜因和佛蘭德斯的凡·代克都曾長時間的在英國從事繪畫活動。但到了 18 世紀下半期英國繪畫開始呈現了新的狀況,一大批優秀的畫家活躍在畫壇上。理查德·威爾遜(1714—1782 年)和保羅·桑德比(1730—1809 年)是風景畫家,他們的藝術不僅給其後的透納和康斯太勃爾等英國風景畫家以一定的影響,甚至也引起了德拉克洛瓦等法國畫家的極大興趣。喬治·斯塔布斯(1724—1806 年)是當時著名的動物畫家,尤擅畫馬。其作品顯然受到古羅馬雕刻藝術的啟示,具有崇高典雅的風範。亨利·富塞利(1741—1825 年)是英國畫壇上獨具風格的畫家,他的作品常取材於古代神話傳說和當代的文學作品,並使其帶有夢幻般的和舞臺戲劇般的效果。詹姆斯·巴里(1741—1806 年)是英國同時期畫家中最具古典趣味的畫家,很多作品顯然受到法國新古典主義繪畫的影響。本杰明·韋斯特(1738—1820 年)雖出生美國,但長期在英國從事創作活動,並繼雷諾茲之後任皇家美術學院的院長,其作品也頗具新古典主義的繪畫特色。

另外,同時期的德國畫家約翰·戈特利布·希克(1776—1812 年)、約瑟夫·安東·科赫(1768—1839 年)和博納凡托拉·杰內利(1798—1868 年),以及瑞士畫家安杰利卡·考夫曼(1741—1807 年)等部份作品也在本卷畫冊中有所涉及。



被囚禁的馬里尤斯(局部) 1786 年
讓-熱爾曼·德魯埃



圖版