

從十八世紀法國學院沙龍展看法國風景畫的 崛起

黃淑玲*

Email: shulinhuang1966@hotmail.com

摘 要

法蘭西皇家繪畫暨雕刻學院沙龍展在十八世紀中葉的蓬勃發展，不僅可從展出畫作的數量大幅增多得以驗證，從展出的畫類日趨多元也可窺之一二。這樣的發展趨勢，不僅說明了自該世紀初以來，北方畫家與其偏好描繪自然景緻的創作觀，啟發了法國藝術家重視風景的表現，同時也暗示著學院畫家在選擇參展沙龍的題材時，可以享有足夠的自主權。根據當時沙龍展的展出目錄(livret)，參展的風景主題大致可區分為以下幾類：一、取法狩獵畫家德波特(Alexandre François Desportes, 1661-1773)與巫德利(Jean-Baptiste Oudry, 1686-1755)的風景表現；二、以「寫生」與自然光效取勝的風景畫；三、取材於歷史與神話典故的風景；四、懷古風景；五、表現『超乎尋常、無可名狀之美』(*sublime*)的風景；六、宛同地方誌的風景畫——「景觀畫」(*vue*)。由於十八世紀後半沙龍展的風景表現，使風景寫生的觀念正式納入學院的藝術教育體系。而沙龍展對風景畫家的開放政策，也能夠讓享有盛名的風景畫家，獲得學院與藝評家的重視，起碼在維爾內(Claude-Joseph Vernet, 1714-1789)之前，從來沒有一位風景畫家能像他一樣，獲致如此崇高的榮耀。更重要的是，經由沙龍展出以及藝

* 國立高雄師範大學美術學系助理教授

投稿日期：97.6.13；接受刊登日期：97.9.9；最後修訂日期：97.10.1

評人士大力推薦的風景畫，不僅能藉展出之機會，推廣欣賞風景的品味，鼓勵私人收藏風景畫，並且讓原來只具有裝飾性功能的風景畫，成為與歷史畫一樣具有教化廣大觀賞者之功效的畫類。也因此，當十九世紀印象主義畫家推翻學院「歷史風景畫」的品味被視為是法國風景傳統之現代化的表徵時，不要忘了，印象主義畫家的發展基礎正是建立在十八世紀的藝術理論者、評論家、學院教育與沙龍展對風景表現的全力支持之上的。

關鍵詞：風景畫、十八世紀、沙龍、學院

**From the Eighteenth Century's *Salons* of the
Académie royale de peinture et de sculpture to the
rising of the landscape painting in France**

Shu-lin Huang*

Email: shulinhuang1966@hotmail.com

Abstract

The vigorous development of the French Salon as promoted by the *Académie royale de peinture et de sculpture* during the Eighteenth Century can not only be confirmed by an increase in the quantity of paintings displayed, but also by an increase of their variety. For example, with the Salon's success, landscape painting—which was classified as a “secondary picture class” by the *Académie royale*—became more prosperous. During the Salon of the 1760's, it was even possible for landscape painters to be respected more than historical painters. This phenomenon can be proven by the fact that Denis Diderot (1713-1784) lavishly praised the famous French landscape painter Joseph Vernet (1714-1789) in his extensive *Salon* commentaries.

The variety of landscape paintings displayed in the Eighteenth Century Salon shows most vividly the freedom French Academic painters had in choosing subjects for their publicly displayed works. According to the *livret* of the Salon, themes for these paintings can be divided into the following categories: (1) Pastoral landscapes, taking Alexandre François Desportes (1661-1773) and Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) as examples; (2)

* Assistant Professor, National Kaohsiung Normal University

Received June 13, 2008; accepted September 9, 2008; last revised October 1, 2008.

Landscapes as realistic sketches of Nature; (3) Heroic landscapes; (4) Architectural or ruinous landscapes; (5) Landscapes as representing sublime beauty; (6) Topographical scenes based on Nature——“vue topographique.”

The Eighteenth-Century Salon's promotion of landscape painting exercised a decisive and profound influence upon the formation and accepted value of this “secondary class” of picture. This result was especially noticeable in academic circles and in art education, where the skills and theory of sketching nature became increasingly important. So, when we lionize the 19th century Impressionists because they “overthrew the conventional Academic tradition and modernized French landscape painting”, we should not forget that their achievements were, in fact, based on the very foundations established by the theorists, critics, academics, art educators and, of course, Salon painters of the 18th century.

Keywords: Landscape, Salon, Eighteenth Century, Academy

十七世紀被稱為法國史上「偉大的世紀」，尤其是在法皇路易十四（Louis XIV）統治時期，不論在王權統治與宮廷文化的發展，都達到了高峰。太陽王的專制集權，造就了法國十七世紀標榜古典主義的文藝風格，以及強調秩序的天主教社會。而 1648 年成立的「皇家繪畫暨雕塑學院」（L'Académie royale de peinture et de sculpture），在發展法國十七世紀的藝術品味上，居功厥偉。而拜學院教學與沙龍展出的體制之賜，法國歷史畫家普桑（Nicolas Poussin, 1594-1665）的嚴謹畫風成為典範，法國藝術家從此走出義大利的影響，發展出自己的藝術與社會型態。

繼路易十四之後，法皇路易十五（Louis XV）於 1715 年統治法國。他的藝術政策，與前朝強調皇權統治之品味大異。路易十五的開明作風，為法國十八世紀的學院藝術打開了許多可能，而逐漸擺脫路易十四時期莊嚴與拘謹風格。而受惠於來自於威尼斯畫派的色彩，以及法蘭德斯地區的寫實畫風的影響，使此時期的法國，在接收了義大利的巴洛克藝術遺產後，又能融合義大利以北的繪畫傳統，從中創造出純法蘭西的品味：洛可可（Rococo）藝術。尤其是學院負責舉辦的「沙龍」（Salon）在 1737 年後，正式改為定期舉辦的藝術展覽，學院沙龍的影響力擴大，更將這種法式貴族風格遠播到歐洲其他地區。

「皇家繪畫暨雕塑學院」沙龍展在十八世紀中葉的蓬勃發展，不僅可從展出畫作的數量大幅增多得以驗證，從展出的畫類日趨多元也可窺之一二。由於十七世紀末，許多巴黎的收藏家開始大量收集來自威尼斯與法蘭德斯（Flandres）地區的畫作，造成這些北方畫家所擅長的風景與肖像主題逐漸在法國流行¹，學院沙龍展出的畫類開始漸趨豐富。當然，在學院

¹ 以 1699 年與 1704 年沙龍展為例，1699 年沙龍展參展畫家總人數為 36 位，18 位畫家展出非歷史或神話題材的畫作（肖像畫家佔 11/36，風景畫家佔 6/36，靜物與花卉家佔 5/36）。到了 1704 年沙龍展，在總計 40 位參展畫家中，展出非歷史或神話題材的畫家已達 31 位（肖像畫家佔 24/40，風景畫家佔 5/40，靜物與花卉家佔 4/40）。從這些統計數據可得知，十八世紀學院畫家從事非歷史畫題材比例日增，肖像、風景、靜物、狩獵

沙龍向來視歷史、神話或是宗教畫為最重要與最高級的畫類的觀念掛帥之下，次要畫類如肖像、風景或靜物畫在沙龍展上的重要性仍無法與之相比。不過，到了 1737 年後，沙龍展成為在羅浮宮方形大廳內的一例行性展覽，而被學院認為是次要畫類的風景畫，則因展出機會增加而倍受藝評人士的重視，風景畫家也得以嶄露頭角。

在 1760 年代的沙龍展上，風景畫家甚至可以比歷史畫家還要風光。著名的藝評家也是百科全書的編纂者迪德羅 (Denis Diderot, 1713-1784)，開風氣之先，用大幅文字評論當時最重要的三位法國風景畫家：維爾內 (Claude Joseph Vernet, 1714-1789)、賀貝 (Hubert Robert, 1733-1808) 與路德布爾 (Philippe-Jacques de Loutherbourg, 1740-1812)²。尤其是迪德羅對海景畫家維爾內沙龍作品極盡讚譽之能事，更是藝術史上前所未見。對於從事一向被學院歸為「低階」畫類的海景畫家來說，這是史無前例的殊榮。因為不論是風景寫生技法與強調視覺震撼效果的「海難」主題，從來就不是沙龍藝評家注目的焦點。維爾內在學院與沙龍展的份量，也可以從他所獲得法國十八世紀官方最重要的訂畫——「法蘭西大港系列畫」³，窺之一二，可見當時皇室的收藏態度也完全不受學院所標榜的「畫類階級論」(la hiérarchie de la peinture)⁴之影響。何以風景畫家能夠擁有如此寵

等北方畫家所偏好的題材，成為沙龍展的展出重點。有關沙龍展出畫作與畫家，見 Jules Guiffery, *Collection des livrets des anciennes expositions, depuis 1673 jusqu'en 1800*, vol.42 (Paris: Liepmansshon et éditeur, février 1869-1872).

² 迪德羅對風景畫的評論以「論 1767 年沙龍」最具代表性，詳見 Else Marie Bukdahl, Michel Delon, and Annette Lorenceau, textes établis et présentés, *Ruines et paysages, Salon de 1767* (Paris: Hermann, 1995)

³ 從 1751 到 1787 年，皇室總訂畫支出為 143585 立弗 (livre, 古幣名)，支付給維爾內 99550 立弗，佔其中三分之二，而且絕大支出 (90000 livres) 即是給付其「法蘭西大港系列畫」(*Ports de France*)，賀貝所獲之 248000 立弗緊追其後。有關本時期法國皇室的訂畫紀錄，見 Fernand Engerand, *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des Bâtiments du Roi, 1709-1792* (Paris: E. Leroux, 1901).

⁴ 這是自文藝復興以來，法蘭西皇家繪畫學院為了強調以人文思想為主軸的繪畫教育，所

譽？其在風景畫發展史上的意義何在？

長期以來，與十九世紀印象主義的風景畫的盛名相較之下，法國古典時期乃至印象主義以前的風景畫，並未獲得相對重視，甚至還常常是刻意被忽略，用來強調印象主義畫家在推翻學院審美原則時所表現出的「前衛」與「現代」的特質。例如以研究法國浪漫主義與寫實主義藝術著稱的藝術史學家 Léon Rosethal，在論及法國 1830 年以前學院推崇的「歷史風景畫」(*Paysage Historique*) 時，就曾提及：「這些（歷史）風景畫家，不喜歡『自然』，他們不去懷疑『自然』是否可以獨立存在，也不想去質疑這個問題，他們只在『自然』之中看到某棟建築或是某件裝飾物品而已。」⁵這種輕率而又武斷的評論，完全否定了風景畫在十九世紀前半以前的發展。

基於推翻這種偏見，Vincent Pomarède（前法國里昂美術館館長，現任羅浮博物館繪畫部部長，*Conservateur en chef du département des Peintures du Musée du Louvre*），在 2002 年「巴比容畫派——印象主義以前的戶外寫生」一展的展覽目錄序言中曾提及對「有關巴比容畫派研究」

建立的觀念。當時，學院永久秘書菲力比安（André Félibien, 1619-1695）在 1668 年學院的例行講座（*Conférence de l'Académie*）中，公開發表此「畫類階級論」，目的在於用學院畫家所專攻的創作畫類，決定他們在學院內的地位與院士的席次。自此之後，創作歷史、神話、人物的歷史主題的畫家與肖像畫家，在學院內享有相對崇高的地位與較多的席次，而表現真實景物的風景畫家或靜物畫家，則被視為是次要畫家。見 A. Félibien, «*Préface*» des *Conférence de l'Académie royale*, 1668, xv. 引自 Alain Mérot, *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle* (Paris: Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996), 50-51.

⁵ 引自 Léon Rosenthal, *Du Romantisme au Réalisme — La peinture en France de 1830 à 1848* [「從浪漫主義到寫實主義——論 1830 到 1848 年的法國繪畫」] (Paris: Macula, 1987), 263: « Ces paysagistes singuliers n'aimaient pas la nature; ils ne soupçonnaient pas qu'elle eût une vie propre, et ne cherchaient pas à l'interroger. Ils ne voyaient, en elle, qu'une architecture, ou un décor. »

之翻案的必要性⁶。此外，2001 年假巴黎大皇宮舉辦的「義大利風景——談戶外寫生的畫家(1730-1830)」[*Paysage d'Italie——Les peintres du plein air (1780-1830)*, Galerie National du Grand Palais, 2001]，以及 2004 年假比利時安特衛普舉辦的「風景的發明——從帕特尼葉到魯本斯談 1520 年到 1650 年的風景畫」(*L'invention du paysage, de Patenier à Rubens 1520-1650*)，從展覽標題就可以看出這種重新審視古典風景以及寫生觀念的策展理念。他們試圖捐棄成見，追本溯源探討西方風景畫之發展。

延續此一研究論點，本文僅就十八世紀後半法蘭西皇家藝術學院沙龍展所展出之風景畫主題，探討啟蒙時期風景畫在題材與技法上的開拓成果。換言之，是希望借重沙龍展的原始文獻：展覽目錄 (*livret*)⁷，尋求十九世紀法國風景畫發展的原動力；在看似主題蔓雜而缺乏體系的十八世紀風景畫中，歸納出沙龍展風景主題的脈絡。也許透過這樣的研究結果，可以不再讓我們輕易地將法國風景畫的發展，完全歸功於十九世紀所有打著推翻學院美學的風景畫家們。

如果說風景畫的崛起，是推動西方現代藝術發展的一股伏流，那麼十八世紀後半學院沙龍所展出的風景畫作，與當時脫離古典風景畫創作窠臼的法國風景畫家先驅，他們在此發展上所具有的先導地位與他們在藝術史上的重要性，則不應該被忽略或遺忘，而必須被相對地被重視與強調。

⁶ 見 Vincent Pomerade, "L'étude de *L'école de Barbizon*: une nécessaire remise en question de l'histoire de l'art," *L'école de Barbizon——Peindre en plein air avant l'impressionnisme* (Lyon: musée des Beaux-Arts, 2002), 12-27.

⁷ 有關沙龍展覽作品的分類依據，以 Jules Guifferey 所收集完整的皇家繪畫暨雕塑學院出版沙龍展覽目錄為主要參考文獻，見 Jules Guifferey, *Collection des livrets des anciennes expositions, depuis 1673 jusqu'en 1800, op. cit.*, vol. 42，本書也是目前研究沙龍展內容最完整的原始文獻。

壹、十八世紀後半皇家繪畫暨雕刻學院沙龍展的多元風景主題

多元與豐富的風景主題，可以說是十八世紀法國風景畫蓬勃發展的最佳見證。這樣的發展趨勢，不僅說明了自該世紀初以來，擅長風景主題的北方畫家與他們偏好寫實自然的創作觀，啟發了法國藝術家重視風景的表現，將法蘭西學院沙龍的風景畫從普桑式的知性主題與從古典風景中的「想像至上」中解放出來。根據當時沙龍展的展出目錄，參展的風景主題大致可區分為以下幾類：

一、取法狩獵畫家德波特（**Alexandre François Desportes, 1661-1773**）與巫德利（**Jean-Baptiste Oudry, 1686-1755**）的古典巴洛克風景表現：

毫無疑問的，德波特與巫德利是法國十八世紀前半最重視風景表現的學院畫家。礙於篇幅關係，我們無法在本篇論文中深入探討他們的作品特質；但由於這兩位路易十五最寵愛的狩獵畫家都擅長寫生實景與表現明亮的色彩，而意外地在法國風景畫史佔有一席之地，其影響力不容忽視。如果把德波特視為是印象主義畫家的先驅，甚至也不過份。根據德波特的兒子的描述，在 1690 年到 1700 年間，德波特間經常帶著畫架與畫具前往 Marly, Meudon, Versailles, Saint-Germain, Saint-Cloud 等巴黎郊區名勝寫生風景⁸。這些作品多用油畫顏料直接在紙版上速寫下所見到的林木或者鳥瞰的全景，用來作為創作狩獵圖的背景。這種用油彩直接寫生的觀念，可說是一大進步，也就是說德波特的寫生不單只是觀察自然景物的造型，大自然中隨光影變化的色彩，也是他寫生實景的重點。

⁸ 見 Georges de Lastic Saint-Jal, “François Desportes (1661-1743),” in *Paysages de François Desportes (1661-1773), études peintes d’après nature* (Musée national de Compiègne: juillet-août, 1961), 3-6.

在重視寫生自然色彩⁹之外，德波特與巫德利也擅長以極為精準人物與空間的比例與構圖，力求畫中人物與景物的和諧。為了強調狩獵畫的真實感，他們尤其偏好將皇室人物表現在幾近寫實的風景背景中，用明亮的色彩追求畫中人物與自然景物相呼應的生命力。這類作品在沙龍展上深受好評，例如巫德利在 1753 年沙龍展展出的「獵鹿」(*Une chasse du cerf*)，其中所描繪的森林就是寫生巴黎近郊的布羅涅森林 (Bois de Boulogne)。

德波特與巫德利所創作的「田園」(*Pastoral*) 風景主題，講求人物與風景的調和，既有古典作品要求的完整度與完美構圖，所展現的自然景物又充滿了巴洛克式的活力與親自大自然的情懷。這類作品，在 1750 年以後依然盛行。順應這種流行，提倡新古典主義繪畫不遺餘力的安吉維葉公爵 (Comte d'Angiviller)，在 1774 年擔任路易十六的皇室藝術與精品製造廠總管 (Directeur général des Bâtiments, Arts, Jardins et Manufactures de France) 任內，便強調要以德波特畫室內留下的風景寫生速寫習作，作為塞芙荷瓷器製造廠的瓷器裝飾圖示，可見德波特作品的重要性¹⁰。

相較於德波特所受到的重視，巫德利對法國風景畫發展的影響力似乎也不遑多讓。他在 1736 年起擔任戈柏蘭織毯製造廠督察長 (Inspecteur de la manufacture des Gobelins) 一職，負責織毯設計總監。他以所擅長的狩獵圖為根本，而開創出有人物、動物與寫實風景相搭配的織毯圖示。巫德

⁹ A. F. Desportes 所留下約六百多件的戶外寫生素描以及用油畫直接寫生風景的彩色速寫，可以證明他愛好自然與重視大自然的光、影與色彩。這些速寫作品大都是以油畫直接寫生樹幹、樹皮或草本植物，目的是用來作為狩獵畫或者是靜物畫的背景，即便 A. F. Desportes 無意展示它們，但就風景畫發展的歷史而言，卻是重要的一大步，見證了法國戶外寫生自然的傳統，在十九世紀以前就已經盛行。有關 Desportes 的彩色寫生作品，請參考展覽目錄：*Paysages de François Desportes (1661-1743)*, 3-6.

¹⁰ 1784 年皇室從 Nicolas Desportes 手中買下德波特畫室內的所有素描與彩色速寫作品，詳請參考 G. Lechevallier-Chevignard, "Les collections de la manufacture de Sèvres, L'atelier de François Desportes," *Bulletin de l'art et moderne: Supplément hebdomadaire de la Revue de l'art ancien et moderne*, t.38 (Juin-Décembre 1920): 164-174.

利之所以借重風景，創新法國的織毯傳統，主要還是受到法蘭德斯裔的學院畫家拉吉列（Nicolas de Largillière, 1665-1746）¹¹重視風景表現的影響。在所有自然景物中，巫德利偏好表現綠意盎然的林木或是森林，而這種沿襲自十六世紀法蘭德斯狩獵畫家布立爾（Paul Bril, 1554-1626）¹²描繪風景的傳統，不僅使「風景」在戈柏蘭所製造的織毯中成為一項重要的主題，而且也是巫德利在沙龍展上經常展出的題材，例如他所繪的「路易十五狩獵圖」（*Chasses de Louis XV*）就是這種品味的經典之作，風景與人物在畫面中的重要性幾乎是平分秋色。

洛可可畫家布榭（François Boucher, 1703-1770）的風景表現，受到巫德利影響最深。而且巧的是，深受龐巴鐸夫人（Mme de Pompadour）寵信的布榭，也接掌了戈柏蘭織毯製造廠督察長職位。任命布榭領導織毯製造，對於當時法國的藝壇可說意義深遠，除了說明龐巴鐸夫人個人偏好的洛可可風將持續流行外，也意味著綠色景觀與風景主題的重要性。換句話說，在法國此時期的藝術，法蘭德斯繪畫傳統仍然具有歷久不衰的影響力

¹¹ 拉吉列是法國路易十四與攝政時期（La Régence）最重要的學院畫家之一，他是自安特衛普移居巴黎的法蘭德斯家庭後裔，如同許多來自此地區的畫家，拉吉列對於表現物件的質地以及對於色彩與光效的掌握，都十分專精，而且對於各類題材都很擅長：歷史、肖像、風景與靜物畫，並在 1686 年獲准成為皇家學院的畫家，比起同時期的學院畫家，他也是接受訂約最多的大畫家。

¹² 保羅·布立爾（Paul Bril, 1554-1626），法蘭德斯畫家，對歐洲的風景畫影響很大。他於 1582 年進入羅馬的聖路迦學院（l'Académie de Saint-Luc）研習，故早期畫作多強調羅馬殿堂濕壁畫單純、宏偉的風格。1600 年以後，受到來自北方日爾曼畫家艾什美爾（Adam Elsheimer, 1578-1610）精細的寫實風格的影響，改專攻小幅的畫作，也熱衷描繪羅馬的風光，在這些取材於羅馬風景的作品中，他喜歡表現茂密的樹林與曲徑通幽的水塘，由此可看出他並未放棄強調細巧、秀麗特質的荷蘭繪畫傳統，尤其是令人聯想同是北方畫家的帕特尼（Joachim Patinir, 1480-1524）所擅長茂密林葉的描繪手法。布立爾這種有意在義大利裝飾性的風景表現與遵循荷蘭風景畫傳統之間取得平衡的風景創作觀，也為後來法國畫家普桑（Nicolas Poussin, 1594-1665）與羅翰（Claude Lorrain, 1600-1682）開啟新的風景表現方式。法國羅浮宮博物館收藏有多幅布立爾的作品。

¹³。例如 1753 年的沙龍展目錄曾記載布榭所畫的「日出」(*Lever du soleil*) 與「日落」(*Coucher du soleil*)¹⁴這兩幅對聯畫 (*les pendants*)，是為戈柏蘭織毯製造廠所繪製的作品。此外，布榭的學生裘立亞 (Jacques-Nicolas Juliard, 或寫作 Julliard 或 Julliard, 1715-1790) 亦曾在 1755、1757、1761、1765、1767、1769、1781 年的沙龍展¹⁵上，多次展出迎合皇室品味的風景畫。從展出的年代，可以看出裘立亞在 1770 年布榭過世後，就鮮少展出這類主題簡單而風格輕巧的田園風景作品了。不過從十八世紀後半織毯製造中經常出現的「綠野」(*verdure*) 主題，可以得知風景一直是此時期織毯藝術中最流行的題材。

在巫德利與布榭相繼領導製造廠後，織毯風景從比較生硬、樣式化的裝飾圖式，蛻變成比較寫實、色彩明亮且具藝術價值的表現。這種轉變，可以作為學院畫家與繪畫如何影響十八世紀法國行會傳統精品工藝的最佳註腳。當然，透過沙龍展的展出方式，深受法蘭德絲風景傳統影響的法國織毯製造，也成為推動欣賞風景品味的一股重要力量。

二、以「寫生」與自然光效取勝的風景畫

自 1648 年法蘭西皇家繪畫暨雕刻學院成立以來，「寫生」(*d'après*

¹³ 布榭本人也收藏北方畫家的畫作，並常從中汲取靈感，2004 年法國第戎 (Dijon) 的瑪尼昂博物館 (Musée Magnin) 與倫敦瓦勒斯收藏館 (The Wallace collection) 特別以「布榭與北方畫家」(*Boucher et les peintres du Nord*) 為題，展出多幅布榭寫生風景之作 (見該展展覽目錄第 13、30、31、32、33、45、60、61、62、63、64、66、65、67 號畫作)。請參閱 François Joulie, *Boucher et les peintres du Nord* (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2004).

¹⁴ Jules Guiffrey, *Collection des livrets des anciennes expositions, depuis 1673 jusqu'en 1800*, *op.cit.*, t.XVIII, *Salon de 1753*, N°10.

¹⁵ Jules Guiffrey, *Collection des livrets des anciennes expositions, op. cit.*, t.XVIII (*Salon de 1755*, n°138-139), t.XIX (*Salon de 1757*, n°101-104), t.XX (*Salon de 1759*, n°68), t.XXI (*Salon de 1761*, n°85), t.XXII (*Salon de 1765*, n°91-93), t.XXIV (*Salon de 1767*, n°63), t.XXV (*Salon de 1769*, n°62-63), t.XXXI (*Salon de 1781*, n°84).

nature)似乎已成為學院公認的繪畫創作原則。這類強調寫實技法與色彩，訴諸於視覺感受的作品，在巫德利與布榭的沙龍畫作推波助瀾下，儼然成為沙龍風景創作的主要訴求。它使風景畫因此脫離歷史與神話故事情節，而逐漸具備獨立的藝術價值。有時作品的寫實程度，甚至還是藝術表現優劣與否的一項指標，例如在沙龍展出的作品中，許多畫家會刻意標上自己的作品是「寫生之作」。由此可見，「寫生」似乎已成為參展沙龍風景畫的品質保證，甚至還成為藝評家下筆評論作品時的焦點。著名的沙龍藝評家迪德羅，就曾建議畫家必須要觀察、比較一天當中不同時辰的自然光效，他說：

「比較大自然的景致，看看大白天或陽光普照時與陰天有何不同！一是光線與陰影效果皆強，一是光線全是弱的且是灰暗的！」¹⁶

這類推崇寫生的評論文字，也連帶地促成某些特定主題的流行。例如「日出」與「日落」的主題，因為能夠在畫面上彰顯出明顯的時間差距或是色彩變化，所以成為沙龍畫家偏好表現的題材，用來強調風景畫的色彩與光效變化。學院畫家如夏凡(Chavanne, 1673-1744)，在1738年的沙龍展，展出「日出」與「日落」。此外，海景畫或是以海難事件為主題，也成為潮流。擔任戈柏蘭製造廠監督的夏特蘭(Charles Chatelain, 1674-1755)，也在1743年展出「海港暴風雨景」(*Port de mer avec un mouvement de tempête*)¹⁷。此外，夏特蘭在1741、1745、1746年沙龍展展出標明為「寫生」的風景，也都可以歸為這類追求光效的畫作。夏特蘭甚至還在1742年的沙龍展上，直接標明他所展出的作品為「風景，寫生一景」(*Paysage, vue d'après nature*)，十八世紀前半法國畫家對寫生技法

¹⁶ 見 Denis Diderot, *Oeuvres esthétiques* (Paris: Garnier Frères, 1965), 688: « Comparez une scène de la nature, dans un jour et sous un soleil brillant, avec la même scène sous un ciel nébuleux. Là, les lumières et les ombres sont fortes; ici, tout sera faible et gris ».

¹⁷ Jules Guiffrey, *Collection des livrets des anciennes expositions, op. cit., Salon de 1743, N°80.*

的重視，可見一斑。

提到寫生自然光效，當然不能不提到十八世紀法國最重要的海景畫家維爾內的「法蘭西大港系列」畫作。這些作品曾陸續在 1755、1757、1759、1761、1763 與 1765 年沙龍展上展出，當時為了說明各作品中所呈現的光效，維爾內還常在展出標題上刻意註明風景寫生的時間。其他畫家如早期的葛雷芬布羅克 (Charles Léopold de Grevenbroeck, ?-1747)、或是與維爾內同時期的海景畫家兼戈柏蘭製造廠的監督者安東尼·勒貝爾 (Antoine Le Bel, 1705-1793)，也都曾展出過類似以海上光效為主題的海景作品。在他們所展出以海景 (marine)、古跡 (ruine) 或是日出等主題的風景畫中¹⁸，有的還刻意註明是到諾曼第 (Normandie) 魯昂 (Rouan) 或是塞納河上游的修翰尼 (Surennes) 地區寫生。這看似簡單的寫生動機，在法國風景畫發展史上卻意義重大。因為，這些畫家寧可想要表現具有真實感的法國實景，而捨棄表現義大利古蹟風景的歷史感，因此拓展了本時期風景畫主題的藩籬。而這股寫生風氣，則使追求色彩、光效與真實感成為風景表現的重要原則，有的沙龍作品甚至還強調是某個時刻的光效，例如畫家路德布爾就刻意在 1763 年沙龍展作品「有人物與動物的風景」(*Paysage avec figures & animaux*)¹⁹，標明所寫生的「時間是早晨」。

當維爾內的寫生海景作品一再受到迪德羅的吹捧時，我們就不難看出十八世紀後半風景畫發展的方向：戶外寫生不僅重要，而且還可被畫家用來突顯畫家客觀與理性觀察自然的態度，以及繪畫作品的藝術價值。甚至

¹⁸ 如勒貝爾在 1746 (Jules Guiffrey, *Collection des livrets des anciennes expositions, op. cit., Salon de 1746*, N°134, 135, 136)、1747 (Jules Guiffrey, *Collection des livrets des anciennes expositions, op. cit., N°106, 107, 108, 109, 110*)、1748 (Jules Guiffrey, *Collection des livrets des anciennes expositions, op. cit., N°73, 74, 75, 76*) 與 1750 年沙龍展 (Jules Guiffrey, *Collection des livrets des anciennes expositions, op. cit., N°106, 107, 108*)。

¹⁹ Jules Guiffrey, *Collection des livrets des anciennes expositions, op.cit., t. XXII, Salon de 1763*, N°154。路德布爾另外也展出四幅以一天的四個時辰為主題的風景畫作 (Jules Guiffrey, *Collection des livrets des anciennes expositions, t.XXII, N°156*)。

有的沙龍作品，還會在標題上註明是某一天候下的風景，如名為「密絲托拉風」(*Un mistral, ou marine par un vent frais, Salon de 1769, N°99*, 由路德布爾所繪)、「閃電交加的暴風雨」(*Une tempête avec un coup de tonnerre, Salon de 1769, N°101*, 由路德布爾所繪)、「月光」(*Un claire de lune, Salon de 1769, N°143*, 于月 (Jean-Baptiste Huet, 1745-1811) 所繪)、「大道上的暴風雨，外加一道彩虹」(*Un orage sur un grand chemin, avec un Arc-en-ciel, Salon de 1769, N°95*, 由路德布爾所繪)。不論是從標出作品寫生時間的動機，或是從這些前所未見的沙龍風景畫標題，都可看出風景主題的說明性越來越不重要，取而代之的是畫面的視覺美感。因此這類風景，不但不是人物的陪襯，而且還是一種可以單純地藉由色彩與光效展現藝術價值的主題。

三、取材於歷史與神話典故的風景

十八世紀前半，法蘭德斯繪畫大量湧入巴黎的繪畫市場²⁰，不僅帶來重視真實感的繪畫風格，而且這股崇尚北方畫家技法與主題的風氣，對一向獨尊義大利繪畫以及普桑 (Nicolas Poussin, 1594-1665) 的「法蘭西皇家繪畫暨雕塑學院」而言，可說是一大挑戰。除此之外，德比爾 (Roger de Piles, 1635-1709) 在學院鼓吹寫生自然的重要性，並公開發表「魯本斯 (Pierre-Paul Rubens, 1577-1640) 是最完美的畫家」²¹，為北方畫家專擅的風景畫與風俗畫主題打開大門。學院這種開明的態度，直接反映在 1717

²⁰ 有關十七世紀與十八世紀法蘭德斯與荷蘭繪畫在巴黎藝術市場的分佈與影響，請參考 Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle* (Paris: Gallimard, 1987); Antoine Schapper, *Curieux du grand siècle: oeuvres d'art* (Paris: Flammarion, 1994); J.-M. Montias, *Le marché de l'art aux Pays-Bas, XVIe-XVIIIe siècle* (Paris: Flammarion, 1996).

²¹ 「沒有人能比魯本斯更善用博學而又明確的方式來詮釋神話題材了」，德比爾如此評述魯本斯的作品與其人，見 Roger de Piles, *L'idée du Peintre parfait*, Préfacé et annoté par Xavier Carrère (Paris: Edition Gallimard, 1993), 121: « Aucun Peintre n'a traité si doctement, ni si clairement que Rubens les sujets Allégoriques ».

年接納洛可可畫家華鐸(Antoine Watteau, 1684-1721)成為皇家學院一員。當時學院院士一致同意讓華鐸以沒有明確主題與歷史典故的「西堤島朝聖」²²，獲得「雅宴小品」(*Fête Galante*)畫家之殊榮，入選為學院畫家。

不過，儘管德比爾偏好講求色彩與寫實感的北方畫家，但他並不想推翻學院的「畫類階級論」。德比爾只想在保守的學院畫風中，注入一股「重視真實」的創作氣象，打破義大利大師至上與過分重視「想像力」的學院繪畫傳統。而提倡風景主題與風景寫生的重要性，便成為他推動這項改革的最佳利器²³。對他而言，從大自然取材的風景創作，最能提供畫家在用色與構圖上的自由。因此，在既不推翻學院「歷史畫」至上的傳統，又能夠適度要求學院畫家「重視寫實」的理念下，德比爾刻意藉推出著作「條例式繪畫課」(*Cours de peinture par principes*, 1708)之便，鼓吹風景表現「二元說」，革新法國的風景創作觀念。他將取材自歷史或神話典故的「普桑式風景」歸為「歷史的或雄偉的風景」(*style héroïque*)²⁴，目的在擴大歷史畫的範圍，使表現自然的風景主題也像歷史畫一般，具有教化大眾的歷史意義；此外，他也將強調表現大自然光影與詩意的「克羅德·羅翰式」(*Claude Lorrain*, 1600-1682)的風景歸為「牧歌或田園風景」(*style pastoral ou style champêtre*)²⁵，目的是要讓單純表現視覺之美的風景，也可以納入學院風景創作的典範。

自從德比爾的風景表現二元說提出之後，普桑式的歷史風景便被學院視為風景表現的最高典範，而十八世紀的藝術理論家，似乎也從未質疑這種分類的合理性。但是在學院以外，普桑式的歷史風景卻有著截然不同的命運。十八世紀前半法國的繪畫市場，明顯偏好威尼斯畫家的色彩與法蘭德斯畫家的寫實風格。普桑式的雄偉風景，遠不及法蘭德斯與荷蘭風景畫

²² Antoine Watteau, 1717, 畫布上油彩, 129x194 cm, Musée du Louvre.

²³ 請參考 Roger de Piles, *Cours de peinture* (Paris: Gallimard, 1989), 98-99.

²⁴ Roger de Piles, *Cours de peinture*, *op. cit.*, 99.

²⁵ Roger de Piles, *Cours de peinture*, *op. cit.*, 100.

的風行，連沙龍展出的作品也都不能免除這種趨勢。一來是大畫商如傑桑（Edme-François Gersaint, 1696-1721）之流，為了商業利益，刻意吹捧北方畫家或者是年輕的洛可可畫家如華鐸等輩；二來則是大收藏家如柯薩（Pierre Crozat, 1665-1740）等輩，受到德比爾畫論的影響，而改變了收藏品味。這些能夠帶領品味與流行的「藝術愛好者」（法文稱之為 *amateur*），對威尼斯畫風與低地國（Pays-bas）畫家都趨之若鶩，因為他們的作品不僅色彩鮮麗，而且以表現真實景物之美為尚，欣賞這類作品比歷史畫更賞心悅目。為了挽回強調表現畫家想像力的普桑式莊重畫風在沙龍展的頹勢，自 1747 年起，打著改革學院沙龍旗號的修士藝評家勒布朗（L'abbé Le Blanc, 1707-1781），就開始對當時法國畫家一味崇尚被他認為是次等畫家的北方畫派感到擔憂。勒布朗在評論 1747 年沙龍展的藝評中談到：「許多人偏好法蘭德斯畫家的原因，有大部分是因為這些畫家擅於表現一動也不動的大自然，普桑就不會認同德尼爾（Teniers，安特衛普風俗畫畫家）是一位畫家，因為他只畫一些不重要的主題。但時至今日，這些畫作竟然如此搶手……」²⁶。對勒布朗而言，風景畫應該是要能夠讓觀者感到寧靜或者是受到感動，所以神話的啟示或是歷史的典故則不該被捨棄。所以，他認為學院應該要以強調哲理與道德感的普桑式知性風景為

²⁶ 引自 Le Blanc (abbé Jean-Bernard): « Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture et sculpture de l'année 1747 et en général sur l'utilité de ces sortes d'expositions, à R.D.R..., s.l., 1747 », 收錄於 Deloynes et Pierre-Jean Mariette, Charles-Nicolas Cochin, *Collection de pieces sur les beaux-arts (1673-1808)*, imprimées et manuscrits, recueillie par Deloynes, Pierre-Jean Mariette et Charles-Nicolas Cochin, auteur des Comptes, et Acquisée récemment par le Département des Estampes de la Bibliothèque Nationale (Paris: Alphonse Picard, M.D.CCC LXXXI, dite *Collection Deloynes*, vol. 2, pièce 26), 159-160: « Le goût que tant de gens ont pour les Peintres Flamands vient peut-être encore en partie de ce qu'ils ont Presque toujours peint la Nature reposée. Teniers, que le Poussin n'auroit pas voulu reconnoître pour un Peintre, parce qu'il n'a traité que des Sujets bas & dont les Tableaux sont cependant aujourd'hui si recherchés... »

典範²⁷。

十八世紀中葉，米葉（Joseph-Francois Millet, 1697-1777）是最有資格被冠上普桑式風景畫接班人的風景畫家。他出生於十七世紀末，因此他早期創作，偏向路易十四統治時期所講求古典與雄偉畫風。而他一生漫長的藝術創作生涯，也很輕易地能將十七世紀偏好「偉大風格」（grand style）的理念，帶進他在 1750 年後的法國沙龍展作品中。例如他 1755 年沙龍展畫作「風景——大流士在田野間」（*Paysage dont le sujet est Delius à la campagne*）²⁸，就是典型以普桑為典範的風景畫。

屬於同一類型的風景畫家夏爾（Charles-Michel-Ange Challes, 1718-1778），在 1761 沙龍展的作品「英雄式的風景，置身其中的是一位正在講述戰場上英勇事蹟的戰士」（*Un paysage dans le genre l'héroïque, où l'on voit un guerrier qui raconte ses aventures à ses campagnes*）²⁹。夏爾是布榭的學生，與布榭輕巧討喜的風格有別的是，他偏好表現宏偉的建築與帶有思古幽情的古蹟風景畫。夏爾曾經是「駐羅馬法蘭西學院」（L'Académie de France à Rome）的寄宿生，受到當時學院院長弗勒及爾（Nicolas Vleughels, 1668-1737）的鼓勵，他經常到羅馬近郊寫生風景與古蹟建築。所以他的古蹟風景畫除了重視歷史感之外，也可以作為法國學院寄宿生如何觀看義大利的古蹟與風景的見證。此外，以幾何線條建築風格見稱且擅於繪製羅馬古蹟與秀麗風光的義大利畫家與版畫家皮拉內斯（Giovanni Battista Piranèse, 1720-1778）³⁰，也是影響夏爾創作風格的畫家。受惠於皮

²⁷ Le Blanc (abbé Jean-Bernard): « Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture et sculpture de l'année 1747... », *op. cit.*, 156-157.

²⁸ Jules Guiffrey, *Collection des livrets des anciennes expositions, depuis 1673 jusqu'en 1800*, *op.cit.*, t.VIII, *Salon de 1755*, N°60.

²⁹ Jules Guiffrey, *Collection des livrets des anciennes expositions, depuis 1673 jusqu'en 1800*, *op. cit.*, *Salon de 1761*, N°41.

³⁰ 皮拉內斯對第一代的「駐羅馬法蘭西學院」寄宿學生畫家影響很大，1745 年他曾經在學院所在的曼契尼宮（Palais de Mancini）的對面開設一間大型版畫店，年輕藝術家經

拉內斯的啟發，夏爾在 1750 年後成為法國繪製希臘、羅馬古蹟或建築的最著名畫家，並且在 1758 年被延攬到學院擔任透視學教授。因為偏好幾何線條的品味，夏爾很自然地便傾向於表現強調歷史感的普桑式雄偉風景，繼他之後許多在學院教授透視學畫家，也不約而同地具有同樣的品味。例如分別於 1786 與 1812 年擔任皇家學院與美術學院透視學教授的德馬席（Pierre-Antoine Demachy, 1723-1807）與瓦倫西安（Pierre-Henri de Valenciennes, 1750-1819），而人都是以繪製歷史建築與古蹟的風景畫見長。瓦倫西安還曾提議要在學院羅馬大獎（le Grand Prix de Rome）中加開「歷史風景畫」（le Grand Prix de Rome du paysage historique）獎項，並推動以普桑為典範與兼顧表現戶外寫生之真實感的歷史風景畫。為了具體實踐他崇尚普桑風景的理念，瓦倫西安也在 1787 年沙龍展中展出「西賽龍在希拉柯斯發現阿基米德的墳墓」（*Cicéron découvrant à Syracuse le tombeau d'Archimède*）³¹，並以此畫入選為皇家學院畫家。在這幅畫中，瓦倫西安以當時流行的考古題材，創作出他日後一再推動的「歷史風景畫」（*Paysage Historique*），整幅畫雖以歷史典故為主題，但是風景卻佔了整幅畫的三分之二，而使畫中的人物僅具有裝飾與陪襯的地位。歷史主題，似乎只是被瓦倫西安用來抬高該畫作之份量的憑藉。因此，「西賽龍在希拉柯斯發現阿基米德的墳墓」，不僅呼應了十八世紀後半新古典主義強調古代文物與考古的美學，它同時還預示了瓦倫西安在 1817 年鼓吹結合風景表現與歷史主題的「歷史風景畫」創作觀。

取材歷史或神話典故的風景畫，或者說是普桑式的風景畫，在十八世

常在那裡與他共同討論如何表現與重組古代的建築物，夏爾也是其中之一。在耳濡目染之餘，夏爾也開始對於皮拉內斯用黑石與白堊在彩色紙上的技法深感興趣，並效法他成為一名所謂的「奇想」（*Caprices*）建築畫家。有關皮拉內斯對法蘭西學院的影響，請參考展覽目 *Piranèse et les Français: 1740-1790: Rome, Villa Médicis* (Dijon: Palais des Etats de Bourgogne; Paris: Hôtel de Sully, 1976).

³¹ Jules Guiffrey, *Collection des livrets des anciennes expositions, depuis 1673 juqu'en 1800, op.cit.*, t.XXXIV, N°172.

紀前半以洛可可風為尚的沙龍展中，幾乎無足輕重，一直要等到 1750 年後，學院在藝評家要求改革的聲浪中，以及新古典主義的興起，這類作品才得以在沙龍展中獲得重視。

四、懷古風景

這類的風景畫是以描繪歷史古蹟與斷垣殘壁等建築物為主，目的在強調某一風景的人文史實與歷史感。除了上述提及的德馬席經常在 1750 年後的沙龍展中，展出寫生的古建築之外，侯貝也是著名的古蹟風景畫家。前者是以取景巴黎的建築著稱，後者在 1767 年以後的沙龍展上則是以描繪羅馬的古蹟聞名。

寫生古蹟地點的擴大，暗示著在十八世紀後半，巴黎的建築已經不讓義大利的古蹟專美於前，羅浮宮（Palais du Louvre, 1763 年沙龍展第 109 號作品）、盧森堡皇宮（Palais du Luxembourg）（1773 年沙龍展第 73 號作品）、新橋（Pont-Neuf）（1777 年沙龍展第 62 號作品）等地，都是德馬席沙龍展上的風景主題。在這些畫作中，德馬席以類似記者報導的角度，透過巴黎的建築與古皇宮，訴說巴黎的歷史。在 1777³²年與 1781³³年的沙龍展上展出的畫作，都可以看出他有意強調巴黎的歷史與建築之美的意圖。

侯貝在 1767 與 1789 年間所展出的羅馬風景，則是一系列結合了想像力與他對古城的印象而完成的懷古風景。他與大多數曾經是「駐羅馬法蘭西學院」的寄宿生一樣，都經常到義大利各地的古蹟旅遊寫生。這股旅遊

³² 德馬席在 1777 年展出共計標有 12 組號碼（N°61-72）的畫作，大都是描繪巴黎的風景畫，其中也包含魯昂（Rouen）近郊的風景（N°71-72）。見 Jules Guiffrey (publié par), *Collection des livrets des anciennes expositions, depuis 1673 jusqu'en 1800, op. cit., t.XXIX.*

³³ 德馬席在 1781 年所展出的風景畫展出羅浮宮與其列柱、聖路易島（l'île Saint-Louis）、傷兵之家的穹隆（le Dôme des Invalides）、新外科學校（la nouvelle école de Chirurgie）、古監獄（la Conciergerie du Palais）等都是巴黎著名的景點。

寫生風氣，是由學院兩任院長弗勒吉爾與後繼的納托爾³⁴（Charles Joseph Natoire, 1700-1777）所帶動的。納托爾本人也非常偏好描繪義大利的風景，在他的筆下，羅馬除了是一座古城之外，也是令人心曠神怡的城市。十八世紀後半以旅行記遊的心情寫生義大利的法國風景畫家如擅長畫古蹟的華格納（Jean-Honoré Fragonard, 1732-1806）等人，大都受納托爾鼓吹旅遊寫生的影響。

學院院長鼓勵年輕畫家到羅馬近郊的古蹟寫生風景，並且規定到戶外旅行寫生是學院寄宿畫家必須研習的課程，有助於懷古風景在十八世紀後半的盛行。因此，此時的羅馬，不僅是法國學院畫家臨摹古代大師經典作品的殿堂，也是年輕畫家得以即景入畫，並興發思古幽情的天然「畫室」。這似乎說明了侯貝在返法多年後，何以仍無法忘情羅馬的風景。他的沙龍展出之作，經常是根據他在留學羅馬期間到戶外寫生的印象而完成的。1773 年以後的作品，則多是他移師到法國外省各地寫生的印象所完成的，如 1787 年展出描繪尼姆斯（Nîmes）幾處著名景點（1787 年沙龍展第 46-47 號作品）³⁵的風景作品。在這些作品中，侯貝抱持著如同在羅馬留學時期的同樣懷古心情，描繪法國的古蹟風光。此外，在他筆下的巴黎以及外省風景，也往往帶有畫家運用豐富想像所營造出的戲劇感。而從侯貝展出法國南部尼姆斯的考古遺跡觀之，除了可藉此推想風景畫家在十八世紀後半新古典主義崇尚古代文物的流行影響下，多偏好選擇可以引起歷史感懷的景點外；崇尚古文明的風氣，也使風景畫家寫生的地點，從巴黎延伸至外省的羅馬時代之古蹟，這說明了旅遊寫生的風尚拓展了風景畫的主題。

³⁴ 納托爾鼓勵學院學生用明亮的色彩在戶外寫生素描風景，對十八世紀後半的風景教學頗具貢獻。有關納托爾其人請參考 Lise Duclaux, *Charles Natoire (1700-1777)* (Paris: Cahiers du Dessin Français, N°8, Galerie de Bayser, 1991).

³⁵ 侯貝在 1787 年沙龍展展出兩件都是以尼姆斯古代遺跡為主題的風景畫，分別是編號第 46 號的「黛安娜神殿內部」(*L'intérieur du temple de Diane à Nîmes*) 與第 47 號的「方形神殿、競技場與馬聶塔」(*La maison carré, les Arènes, et la Tours-Magne de Nîmes*)。

五、表現「超乎尋常、無可名狀之美」(*sublime*) 的風景

Sublime (拉丁文為 *sublimis*) 一辭，在藝術上所指的是與古典美感背道而馳的一種極端的、不可估量的、超乎尋常的審美觀感，這也是十八世紀的文藝批評中特有的一種評價標準。英國哲學家柏克 (Edmund Burke, 1729-1797)³⁶與德國哲學家康德 (Immanuel Kant, 1724-1804)³⁷都曾著書區分「尋常之美」與「超乎尋常之美」的不同。因為要用鉅力萬鈞之勢或者是雄偉之至的氣魄，撼動觀者的感受，所以透過視覺藝術表現「超乎尋常之美」，除了形象美之外，畫家還必須具備敏銳的感官，捕捉形象所賦予人的感受，所以要比古典的美感更勝一籌。為了要達到這種動人心魄，狀無可名狀之美，過去被視為是危險象徵的高山與大海，也開始成為畫家筆下的動人主題，以呈現超乎尋常所見的風景之美。瓦倫西安在其著作中便特別針對風景畫家提出建議：

「對於博學者與愛好自然的人來說，阿爾卑斯山的冰河與庇里牛斯山是很令人好奇的，它們也給畫家不同的感受。我們建議年輕藝術家一定要去看看，甚至去寫生，因為，有時候這些習作的細節對於日後的創作非常有用。我甚至還要重申，與其說那裡的風光是如畫般的秀麗，倒不如說是令人嘆為觀止更為貼切。也因此，畫家在使用這些習作時，還是不應該濫用」³⁸。

³⁶ 柏克曾在 1757 年出版「論『美』與『無可名狀之美』的哲學性探究」(*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*)，提出這兩種審美的不同。他認為前者重在予人愉悅的感受，而後者重在震懾心目，這種美學觀對法國的藝評家迪德羅與康德影響甚大。

³⁷ 康德在 1764 年出版「『美』與『無可名狀之美』的觀察論」(*Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*)。

³⁸ Pierre-Henri de Valenciennes (peintre; de la Société Philotechnique, de celle libre des Sciences et Arts de Paris, etc), *Elémens de perspective pratique, à l'usage des artistes suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage* (Paris: Chez l'Auteur, au palais national des Sciences et Arts, An VIII), 478: « Les glaciers des Alpes et des Pyrénées sont très curieux pour les savants et les naturalistes. Ils

在瓦倫西安的眼中，高山峻嶺、深海冰河都可以是風景畫家重要的靈感源泉。但是，在十八世紀早期畫家的眼中，卻完全不是那回事。登高山、觀大海往往被看作是一種危險甚至致命的活動。高山大海給人的驚恐感受，要遠甚過啟蒙時期以後被文學家與藝術家賦予的崇高與淨化形象³⁹。

其實，早在十七世紀，著名的義大利海景畫家、戰畫家薩爾瓦多·羅莎（Salvator Rosa, 1615-1673），便對這類風景中的「另類主題」特別感興趣。他的海景作品與表現高山峭壁的畫作，場面浩大且常是驚心動魄的交戰實況，幾乎已經可以讓人感受到十九世紀浪漫主義畫家刻意強調的激盪情感。羅莎的畫作，可說是十八世紀畫家追求超乎尋常之美的先驅典範。尤其是羅莎的海景表現，對十八世紀法國海景畫家維爾內、卡薩諾瓦（Casanova Francesco Giuseppe, 1727-1802）與路德布爾等畫家深具啟發與引導的影響力。

維爾內曾在 1778 年曾旅遊瑞士，攀登阿爾卑斯山，並在 1779 年沙龍展上展出「位於琉森堡的萊茵瀑布」（*Les cascades du Rhin à Laussenbourg, près de Schafource*）⁴⁰，描寫瑞士的山色、瀑布以及人煙罕至的山中村落。對維爾內來說，阿爾卑斯山不再是邪惡的大自然力量的象徵，相反的，它的高度以及無法輕易被征服，可以產生令人敬畏的感受，甚至可以昇華與淨化觀者的心靈。同樣的題材與手法，也見於另一位畫家傑昂·法蘭斯瓦·于（Jean-François Hüe, 1750-1823）1787 年沙龍展的沙龍作品「月光下阿爾卑斯山的瀑布一景」（*Vue d'une cascade prise dans les Alpes au clair de*

n'offrent pas le même avantage au peintre. Nous conseillons néanmoins aux jeunes artistes de les voir et même d'en faire quelques études, dont les détails pourront leur être utiles dans certaines occasions. Mais nous le répétons, ces phénomènes sont plus admirables que pittoresques. Il faut par conséquent en user avec modération. »

³⁹ 有關此問題，請參考 Alain Roger, *Cour traité du paysage* (Paris: Gallimard, 1997), 87.

⁴⁰ Jules Guiffrey, *Collection des livrets des anciennes expositions, depuis 1673 jusqu'en 1800*, *op. cit.*, t. XXX, N°57, 58.

lune)⁴¹。傑昂·法蘭斯瓦·于的海景畫擅長以壓低的地平線，展現大片的天空與雲彩，並用鳥瞰角度，刻意縮小人物的比例，展現海景的壯闊，以表現全景圖的氣勢，可被視為是維爾內的「法蘭西大港系列」的真正繼承人⁴²。

海難主題在 1750 年以前非常少見，但經由沙龍展出維爾內與路德布爾作品後，這類海景畫用暴風雨以及海上作戰、天災與人禍的場面，引導觀眾用一種全新的眼光感受大海懾人的力量，而成了十八世紀後半葉的新流行。而強調視覺觀感與激越情感的美學，則促使畫家不斷地創新海景畫的主題，在畫作中表現不尋常的視覺形象，啟發他們以戲劇化、驚心動魄的畫面，勾起觀者驚恐、震懾與懼怕等感受。這也是何以在十八世紀末，天空、雲層、天候、水色與大自然氣象的變化能逐漸在風景畫中佔有重要地位的原因。

在追逐無可名狀的美感的動機下，尋找超乎尋常的自然景觀，用全景與俯瞰的角度構圖，用古蹟建築物的崩塌強調歷史興衰，或者是用海難事件呈現大自然力量的浩瀚與不可預期，以達到感動觀者的目的，這類風景畫可被視為是十九世紀浪漫主義風景畫家之先聲。

六、宛同地方誌的風景畫——「景觀畫」(*vue*)

這類的風景畫在十八世紀簡稱為「景觀畫」，亦即是實地取景入畫，而不加入作者的想像。其表現媒材包括素描、版畫或是油畫，而主題經常是以描繪某城、某地或是某一景點或某一建築的全景居多。簡言之，可以說是畫家對某一地理環境的視覺印象⁴³，此類型的風景畫也是十八世紀的

⁴¹ Jules Guiffrey, *Collection des livrets des anciennes expositions, depuis 1673 jusqu'en 1800*, *op. cit.*, t. XXXIV, N°87.

⁴² 請參閱 Marie Geneviève Trouve, *Un peintre de Marine: Jean-François Hue (1751-1823), continuateur de la série des ports de France* (Neptunia: 2001), 42-55.

⁴³ 有關「景觀畫」的定義，請參考 Guliano Briganti, *Les peintres de vedute* (Venise: Electa France, 1971), 6.

特有產物。

「景觀畫」主在真實地呈現某一地風光，所以與藉由描繪雄偉建築達到理想美的普桑式風景大相逕庭，十七世紀的荷蘭畫家最擅長此一主題。當年這些畫家是基於民族的情感，描繪獨立後的荷蘭的港口如鹿特丹（Rotterdam）、阿姆斯特丹或是哈倫（Haarlem）等大城市。畫家凡·德黑登（Jan Van der Heyden, 1637-1712）與維特爾（Gaspar Van Wittel, 1653-1736），也延續這種觀點，描繪義大利隆巴底（Lombardie）、西西里、威尼斯、羅馬等大城市的風光。當然，十八世紀最有名的「景觀畫家」首推義大利畫家卡納雷托（Giovanni-Antonio Canal, 人稱 le Canaletto, 1697-1768），他以描繪威尼斯的明媚風光而名聞遐邇。

在未發明照相寫真之前，「景觀畫」也是用來珍藏旅遊記憶的重要憑藉。拜十八世紀歐洲各國文人雅士愛好到義大利旅行的風氣之賜，「景觀畫」也得以成為流行。為了紀錄旅行所見，有錢有閒人士往往委託重要畫家隨行，將他所到之處畫成一幅幅的隨筆風景，並且冠上類似「如畫之旅」（*voyages pittoresques*）等標題，以作為個人旅遊紀念或供日後了解當地風土民情之用。例如名列法國最重要的藝術愛好者之一的德·聖·農修士（Claude Richard de Saint-Non, 人稱 l'abbé de Saint-Non, 1727-1791），為了能夠親眼目睹與研習他熟悉的古典畫家作品，便在畫家華格納與侯貝的陪同下，從 1759 年出發前往義大利旅居三年。如果說德·聖·農修士是出版此類「如畫之旅」的始祖，是一點也不為過的。他以極富文學價值的旅遊記聞，記下在義大利旅行所見，再委託畫家華格納與侯貝在各旅遊景點寫生後，畫成一件件具有史料價值的「景觀畫」。如今，這些圖畫都收錄在「那不勒斯與西西里王國如畫之旅」（*Voyage pittoresque des royaumes de Naples et de Sicile*）的畫冊之中。這本耗時五年（1781-1786）才得以出版的旅遊印象之作，在成書之後，不僅為許多文人、藝術家提供有關義大利南部風土的重要圖文資料，同時也成為爾後許多其他同類的旅遊「景觀畫」之參考版本。更重要的是，此類「如畫之旅」不但能鼓勵畫家或版畫

家從事風景寫生，而且也可以藉由寫生畫作製成版畫推廣創作與欣賞風景畫的品味。

其實，在此流行以前，維爾內就已經在 1745 年展出義大利南部那不勒斯海岸即景風景畫。在他繪製「法蘭西大港」的十年間（1754-1765），他也陸續在沙龍展上展出馬賽、土隆、波爾多、侯雪爾（La Rochelle）與狄耶普（Dieppe）等港的海景畫。即使這些作品在必須宣揚國家海港繁榮興盛的考量下，無法完全忠實紀錄當地的地理形勢，但是，經維爾內刻意加上穿著考究服飾的各類人物後，這一系列的海港風景作品，不僅沒有荷蘭「景觀畫家」只重風景不重人物的缺憾，而且還能藉由維爾內刻意強調天候變化的天空、光線與色彩，顯現他個人獨到的風景寫生技法，提高這類隨筆風景的藝術價值。

除此之外，從 1760 年以後沙龍展出的「景觀畫」，我們也可以看出義大利仍是所有畫家最嚮往的旅遊景點，尤其是羅馬與其近郊的古蹟，風景優美的堤佛利則是畫家最常造訪之處，例如華格納在 1765 年沙龍展出為德·聖·農修士所繪的「位於堤佛利的伊斯特館」（*Vüe de la ville d'Este à Tivoli*）⁴⁴，侯貝也陸續在沙龍展上展出以堤佛利或羅馬著名景點法斯卡堤（Frascati）為題的風景畫作。

胡衛爾（Jean-Pierre-Louis Houel, 1735-1813）是法國 1770 年代最重要的景觀畫家。比起前述的那些法國的「景觀畫」畫家，他在取材上更加多元，尤以表現義大利南部火山爆發的景緻見長，可以推知是受到 *sublime* 美學的影響之故，尤其是在 1775 年以後，他曾多次在沙龍展上展出配上海景的維蘇威火山或艾特那群峰（Monts Etna）火山爆發的風景畫。

到了 1780 年代，「景觀畫」在法國發展則更加蓬勃，上述的畫家如德馬席、傑昂·法蘭斯瓦·于、德威利（Charles De Wailly, 1729-1798）以

⁴⁴ Jules Guiffrey, *Collection des livrets des anciennes expositions, depuis 1673 juqu'en 1800*, *op. cit.*, t.XXII, N°178.

及胡衛爾都在沙龍展展出多幅「景觀畫」。這些畫家的隨筆風景，不僅顯示出他們有意用一種類似「新聞記者報導」的角度客觀呈現這些景點；而且，在地點的選擇上，也比十七或十八世紀的荷蘭與義大利畫家更加自由，取景巴黎的著名景物或是巴黎近郊也因此成為流行，例如傑昂·法蘭斯瓦·于在 1781 年以「楓丹白露森林」送交皇家學院審查，以期能獲選成為學院一員，之後並在 1783 年沙龍展展出此作。這說明了風景主題除了可以在沙龍展出之外，也可用以問鼎學院，成為畫家追求個人成就的選擇。

貳、結語

十八世紀後半沙龍展的風景表現，對於風景畫能夠脫離歷史、文學、神話或是肖像等主題，以及使風景創作成為具有獨立價值的重樣畫類，具有決定性的影響。

就風景寫生的發展而言，沙龍展出的風景畫作，具體而且公開地印證德比爾等重要藝術理論家的寫生觀念，將寫生風景正式納入學院的藝術教育體系。十八世紀的「駐羅馬法蘭西學院」兩任院長都相繼將旅遊寫生納入寄宿生的習作訓練，以及巴黎美術學院在 1817 年的羅馬大獎中開設「歷史風景畫類」大獎，強調學院畫家應該要到義大利旅遊寫生與見習，就是最佳的例證。這種將義大利旅行寫生視為所有學院風景畫家必經的訓練，無形中也肯定了戶外寫生技法在學院風景表現的重要性。

就提升風景畫家的地位觀之，十八世紀沙龍展對風景畫家的開放政策，使享有盛名的風景畫家可以如歷史畫家一樣，獲得學院與藝評家的重視。最佳的典範就是海景畫家維爾內所獲的殊榮與盛譽。他不僅以一海景畫家取得皇室的大量訂畫，而他的「法蘭西大港」系列也在 1758 年著名版畫家柯尚（Charles Nicolas Cochin, 1715-1792）建議的建議下，製成版

畫流通，以示宣傳法國海港之富⁴⁵。此外，「法蘭西大港」系列在沙龍展也受到藝評家高度評價，迪德羅在「評 1765 年沙龍展」的文章中曾評論維爾內的「狄耶普港」等作時寫道：「多麼不可思議的光效！多美的天空！多美的海水！多美的安排！多麼變化多端的景緻呀！（……）維爾內擁有的才能，而且實至名歸！」⁴⁶

在此之前，從來沒有一位風景畫家能像維爾內一樣，獲致如此的榮耀。而這也說明了即使十八世紀學院對「畫類階級論」的看法依舊，但在沙龍中風景畫家並沒有讓「最高級畫類的歷史畫家」專美於前。甚至到了十八世紀末，許多年輕畫家已經開始選擇以風景畫作為爭取入選為學院一員的叩門之作⁴⁷，而且這些畫家在沙龍展中幾乎都只展出風景畫作。可見維爾內為風景畫家所豎立的崇高典範，與他在沙龍所獲得的寵耀，對鼓勵年輕畫家創作風景畫應該具有極為正面之影響。

更重要的是，經由沙龍展出頗受好評的風景畫，不僅能讓風景畫家得以揚名立萬，而且還能夠藉由沙龍作品推廣欣賞風景的品味，鼓勵私人收藏風景畫，並且讓被認為僅具裝飾性功能的風景畫，搖身一變成為與歷史畫一樣具有教化廣大觀賞者功效的畫類。除此之外，由於在沙龍展出風景畫日增，藝評家很自然便以此作為下筆的題材與論述的焦點。在衛道人士

⁴⁵ 見柯尚於 1758 年 5 月 13 日致馬立尼伯爵書信 (*Lettre de Cochin au Marquis de Marigny datée le 13 mai 1753*) 收錄在 Jules Guiffrey (publiée par), "Correspondance de Joseph Vernet avec le directeur des Bâtiments sur la collection des Ports de France, et avec d'autres personnes sur divers objets," *Nouvelles Archives de l'art française*, 1-3 (Paris: Baur, 1893): 21.

⁴⁶ 見 Denis Diderot, *Salon de 1765*, Edition critique et annotée présentée par Else Marie Bukdahal et Annette Lorenceau (Paris: Hermann, 1984), t. II, 137: « Quels effets incroyables de lumière ! Les beaux ceils! Quelles eaux ! Quelle ordonnance ! Quelle prodigieuse variété de scènes ! [...] Vernet a tous les talents et tous les mérites ».

⁴⁷ 例如前述的胡衛爾、尼法 (Charles-François Nivard, 1739-1821, 於 1787 年入選) 與德馬恩 (Jean-Louis Demarne, 1752-1829, 於 1789 年入選), 這些畫家獲准為學院畫家後, 通常都只展出他們所擅長的「景觀畫」。

的眼中，風景畫不僅只是一種令人賞心悅目與滿足私人品味的畫類，同時也是能夠興發觀者想像或得以引人入勝的最佳題材，甚至還可以是誇耀國威的畫類。如此觀點，不僅帶動出版風景理論的文章與專書之風氣，無形中也提高風景畫的價值，鼓勵風景畫家打破十七世紀以來法國風景畫依附在歷史題材下的表現藩籬，擴大並豐富風景創作的內容。

如果沒有 1789 年法國大革命獨尊提高革命意識的歷史畫，而因此中斷風景畫的發展，以風景畫在十八世紀沙龍展的成果與藝評家的全力支持，也許整部十九世紀的風景畫史即將改寫。無論如何，當我們歌頌十九世紀印象主義畫家推翻學院「歷史風景畫」品味的同時，不要忘了，印象主義畫家發展的基礎正是建立在十八世紀的藝術理論者、評論家、學院教育與沙龍展對風景表現的全力支持之上的。

徵引文獻

(一) 近人編輯、論著

- Bukdahl, Else Marie, Michel Delon, and Annette Lorenceau. Textes établis et présentés, *Ruines et paysages, Salon de 1767*. Paris: Hermann, 1995.
- Diderot, Denis. *Oeuvres esthétiques*. Paris: Garnier Frères, 1965.
- Diderot, Denis. *Salon de 1765*. Edition critique et annotée présentée par Else Marie Bukdahal et Annette Lorenceau. Paris: Hermann, 1984.
- Duclaux, Lise. *Charles Natoire (1700-1777)*. Paris: Cahiers du Dessin Français, N°8, Galerie de Bayser, 1991.
- Engerand, Fernand. *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des Bâtiments du Roi, 1709-1792*. Paris: E. Leroux, 1901.
- Guiffery, Jules. *Collection des livrets des anciennes expositions, depuis 1673 jusqu'en 1800*. Paris: Liepmansshon et éditeur, février 1869-1872.
- Guiffrey, Jules (publiée par). "Correspondance de Joseph Vernet avec le directeur des Bâtiments sur la collection des Ports de France, et avec d'autres personnes sur divers objets." *Nouvelles Archives de l'art française*, 1-3. Paris: Baur, 1893.
- Lechevallier-Chevignard, G. "Les collections de la manufacture de Sèvres, L'atelier de François Desportes." *Bulletin de l'art et moderne: Supplément hebdomadaire de la Revue de l'art ancien et moderne*, t.38 (Juin-Décembre 1920): 164-174.
- Mérot, Alain. *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*. Paris: Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996.
- Montias, J.- M. *Le marché de l'art aux Pays-Bas, XVe-XVIIe siècle*. Paris: Flammarion, 1996.
- Piles, Roger de. *Cours de peinture*. Paris: Gallimard, 1989.
- Piles, Roger de. Préfacé et annoté par Xavier Carrère, *L'idée du Peintre parfait*. Paris: Edition Gallimard, 1993.

從十八世紀法國學院沙龍展看法國風景畫的崛起

Pomian, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux*. Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle; Paris: Gallimard, 1987.

Roger, Alain. *Cour traité du paysage*. Paris: Gallimard, 1997.

Rosenthal, Léon. *Du Romantisme au Réalisme — La peinture en France de 1830 à 1848*. Paris: Macula, 1987.

Schapper, Antoine. *Curieux du grand siècle: oeuvres d'art*. Paris: Flammarion, 1994.

(二) 其它

Paysages de François Desportes (1661-1773). études peintes d'après nature. Musée national de Compiègne: juillet-août, 1961.

Piranesi et les Français: 1740-1790: Rome, Villa Médicis. Dijon: Palais des Etats de Bourgogne. Paris: Hôtel de Sully, 1976.

L'école de Barbizon — Peindre en plein air avant l'impressionnisme. Lyon: musée des Beaux-Arts, 2002.

中央大學人文學報 第三十八期