

現代繪畫欣賞

陳沁楨 (本文作者為美國密西根大學藝術碩士)

第一篇：現代繪畫前史——新古典主義 與浪漫主義 (Neo-Classicism. Romanticism 1750—1850)



(1)馬內·《草地上的野餐》1863 (214×279cm)



②庫爾貝·《畫家的畫室》1854~55 (360.7×597cm)

■前言

向來藝術史的介紹皆以流派的推衍為其架構，這多多少少有其牽強武斷的一面。除了一些如未來派或超現實主義有開宗明義的宣言，而其作品與流派發展有著同一節奏外。流派的命名則都出自藝術史家或藝評家後來的杜撰。藝術家個人往往不同意於被歸納成或固定為某一流派，如被尊為印象派之父的馬內 (Manet)，從來就不同意自己是屬於印象派的。而1905年之際的野獸派 (Fauves) 的成員，則是在秋季沙龍展後，被半憤怒的藝評家硬是捆綁成一群。裡面包括馬蒂斯 (Matisse)，魯奧 (Rouault)，烏拉曼克

(Vlaminck)，它們的作品後來更是發展成截然不同的面貌。像這樣只因作品蘊涵了一些共同特徵，而被納於同一流派，但他們作品間彼此的差異，有時可說要大過於其他流派的作品。然而在這迢迢廣袤的藝術史裡，這種流派系統，便利於引述論證，況且日積月累，根深蒂固。今天藝術史家即使想推翻改寫這套系統，更是不可能。可幸的是藝術作品是屹立不變的。大半的藝術史及藝評家的文字則像潮水一樣起落不斷，各顯繽紛。我們有幸從中學習，藉以深入藝術的堂奧罷了。

至於現代繪畫史要從何時算起呢？也有多種說法，一般最被採納的是以1863年為開場

鑼，這一年在巴黎推出了，「落選沙龍展」(Salon de Refusés)，其中展出了震驚聽聞的馬內的《草地上的野餐》(圖1)大作。但也有以1855年，這年「卡拉瓦喬式」(Caravaggiosque) (註1) 的寫實主義之父——庫爾貝 (Courbet) 在巴黎的世界博覽會中，擁有一間專屬陳列館，展出了《畫家的畫室》(The Painter's Studio)

(圖2) 一作。或以1824年，「巴黎沙龍展」展出康士坦伯 (Constable)、波寧頓 (Bonington) 等英國畫家艷麗的浪漫派風景作品算起。還有更追溯到1784年，大衛 (J.L.David) 完成的新古典主義的經典大作《賀瑞西的盟誓》(Oath of Horatti)



③大衛·《賀瑞西的盟誓》1784~85 (427×335cm)

(圖3)，造成新古典主義席捲歐洲及美國的畫壇，回頭向希臘、羅馬的古典精神探掘，而走向反「洛可可」(Rococo)的主流。以上這些里程標誌都有其深具意義而言之成理之處。因為在藝術史裡，沒有一個風格是遽然形成的。像一棵大樹的根部，盤繞牽扯，難以分辨其起落。同時這些里程碑也都分別反映出繪畫在實質與外在的轉捩點。其中包括藝術贊助者角色的遞嬗，法國藝術學院及畫家社會地位的轉變。而最重要

的畫家對藝術的表現技法、主題、文學內容、色彩學、對大自然的新看法。

■從法國大革命談起

1789年到1815年間的法國大革命，可說是中產階級(Bourgeois)的革命。革命開始是欲廢除擁有土地的貴族及宗教神權的特權，以削弱君主制度的權勢。但其「民主」、「自由」、「國家主義」的革命宗旨卻從未在法國真正被實現。理性的不足及對狂熱勢力

的盲目崇拜，人事運作加上來自精神的衝突，更是將「自由」與「平等」這種合理的觀念糟蹋了——革命流於血腥及恐怖暴政，政權終於落到拿破崙手中，拿破崙於1804年登基，在一連串歐洲各地的征戰後，終於1815年下台，波旁王室即復位。革命雖未成功，但法國革命帶來的思潮已瀰漫到全歐各地、南美、近東等地。整個法國大革命最重要的，並不在於實際政治所發生的改變，而是從此改變了人的思想，種下了人在各



(4) 衛思特·《沃爾夫將軍之死》C.1770 (151.1×213.4cm)

方面「現代化」的希求與期盼的種子。

18世紀末到19世紀初，這種革命性劃時代的政治動盪，不僅沒有斷傷文化的發展，相反地，在哲學、科學、藝術各方面也順應革命的潮流，開始萌生許多「現代化」的新理念。如林奈創植物分類法，達爾文的「進化論」亦逐步發表成型中，德國的康德學派更勢如破竹的將哲學從自然科學的領域中獨立出來，他並且將美學納到哲學系統的核心來討論。而在藝術方面的轉變則包括了藝術家直接面對「藝術表現」而提升藝術創作「個性化」的層面。藝術開始以藝術家為主，而不以贊助者為主，藝術家與社會因此建立起獨特的關係。但最主要的一點還是來自18世紀的啓蒙運動 (Enlightenment) 與對理性主義的樂觀信仰，在革命期間瓦解了；藝術家超越了思想

的邏輯過程，轉變以「心性」、「感情」為依歸，浪漫主義的基本精神於是產生。

■新古典主義 (Neo-Classicism)

新古典主義的名稱是在19世紀中葉才被杜撰出來的，但其盛期乃是指18世紀後半到19世紀初期的藝術，它比浪漫主義鼎盛於1790年到1830年之間，約早了三、四十年。促成新古典主義的第一號功臣是德國考古學者溫克曼 (J.J. Winkelmann, 1717-68)，配合騷動一時之1784年出土的龐貝文化的推波助瀾，他在1755年的一本藝術理論大作中說了一句流傳後世的名言，即「高貴的簡樸，與沉靜的莊嚴」(註2)來重估並熱烈的擁抱古希臘、羅馬藝術 (全是雕刻作品) 的古典精神，認為其表現了人性至真、至美、至德，而名正言順的將「道德」

及「正義」的內容帶進了藝術，也適時的滿足了許多人對當時輕浮、甜美的洛克克藝術的不滿。

■魏思特 (Benjamin West 1738-1820)

溫克曼的影響遍及全歐洲，尤其是在羅馬一地，因他於1755~68年間旅居該地，因此特別影響到當時在羅馬的兩位畫家；蒙斯 (Anton R. Mengs) 及漢彌爾敦 (Scottsman G. Hamilton) 及法國的維恩 (Joseph-Marie Vien)，這些人的重要性並不在於他們的作品，而是他們都全盤的接受了溫克曼的理論，並以它為教授學生的金科玉律，流風影響及美國畫家魏思特，他是於1760出現於羅馬的第一位美國畫家，因此造成不少轟動與矚目。後來他到英國，並接掌雷諾茲成為當地皇家藝術學院院長。但他始終以來自「新大陸」為榮。其代表作品《沃爾夫將軍之死》(The Death of General Wolfe, 1770) (圖4)，描繪的是法國和印地安人在北美魁北克之役中，沃爾夫將軍的臨終一刻。畫中構圖有著普桑 (Poussin 1593-1665) 式的古典主義的人物造形 (圖5)，畫上顯眼的印度安人及當代的服飾。配上巴洛克的光線手法，畫面充滿英雄悲壯的氣氛，整張畫看起來就像文藝復興時期，表現基督殉難的祭壇畫。魏思特在此將一個現代英雄與溫克曼的理論



⑤普桑·《戰神與維納斯》C.1630 (155×213.3cm)

融合成一體，成功的將世俗題材神格化了。樹立了將「宗教感情」移情到「國家主義」的新繪畫典型，引起了許多後學者仿效。

■ 大衛 (Jacques Louis David 1748—1925)

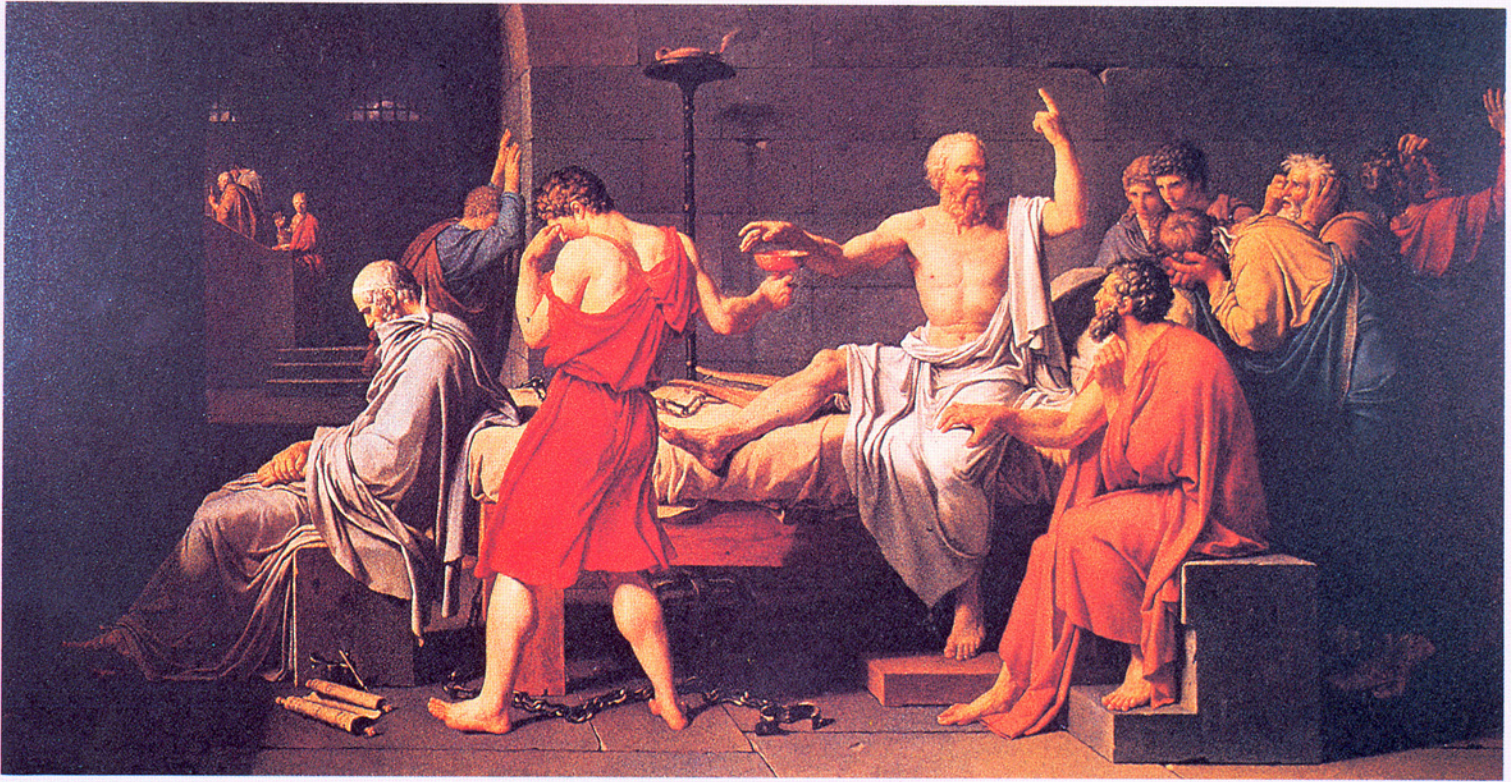
最能代表新古典主義的畫家，應該是1780年代法國的大衛了，他是維恩的學生，於1775~81年間滯留羅馬，在其地發展成他的新古典主義的風格。他的作品看來有著濃厚文藝復興期的風範。但他最大的創新是捨棄了自文藝復興二百多年來已臻登峰造極的透視學及前縮法 (foreshorten) 的應用；經過壓縮的畫面空間，橫向排開的人物組合宛如古代希臘羅馬建築橫飾帶 (frieze) 的浮雕效果 (圖6)。如《蘇格拉底之死》(圖7) (The Death of



⑥羅馬建築橫飾者局部13-9B.C.

Socrates, 1787) 這種抑制三度空間景深的表現，可視為現代繪畫「平面空間化」特點的濫觴。一如普桑，大衛的人物多像古代雕刻的造形，加上受到拉瓦喬的影響，大衛喜歡採用強烈的光源，來凸顯人物的細節。這種形體明確的表達風格頗能

輔佐他喜好的充滿正義、訓誡的歷史題材。新古典主義者主張從古典作品學習，但在這方面可資模仿的繪畫資料十分有限 (這也解釋了他們一再從普桑的繪畫借鏡的原因)。鑑於革命時期的新政府的氣象頗能投合這方面的品味。大衛於是轉

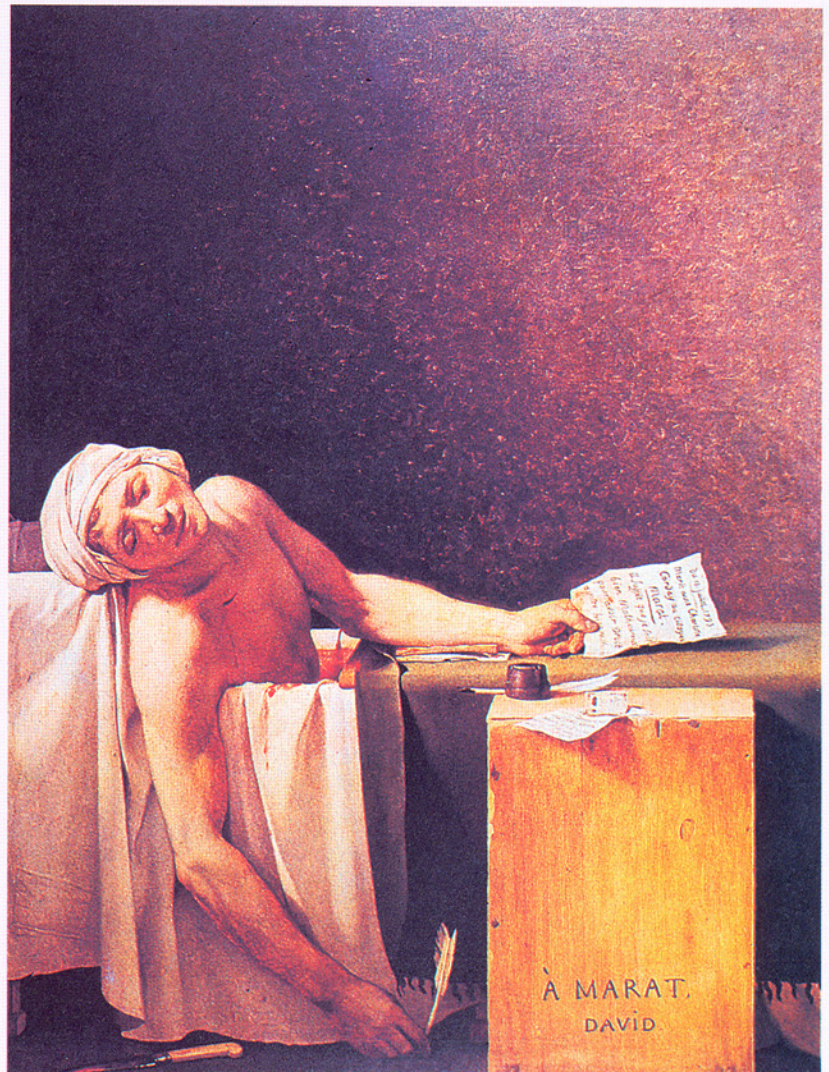


(7)大衛《蘇格拉底之死》1787 (150×98cm)

(8)大衛《瑪拉之死》1793 (160×124.5cm)

向現實環境取材，如《瑪拉之死》(圖8)(The Death of Marat, 1793)，畫的即是革命英雄瑪拉在沐浴中被謀刺的情景。這幅栩栩鮮明的畫作，充滿令人敬畏動容的感情。表現出大衛寫實及人性精神的一面。大衛在政治上也十分活躍，在革命期間對藝壇活動具有領導的作用。法國革命領袖羅伯斯比（Robespierre）下台後，大衛下獄數月之久。九年後，大衛會晤了拿破崙本人，而成爲一位不折不扣「拿破崙主義者」

（Bonapartist），畫了好幾幅對這位英雄歌功頌德的大畫。大衛的指定繼承人格羅（Antone Jean Gros 1771—1835）是他最鍾愛的學生，在描繪拿破崙英雄主義的創作上，頗有凌駕其師之處，並創造出大衛所沒有的浪漫主義式新巴洛克色彩，大衛其實有極好的



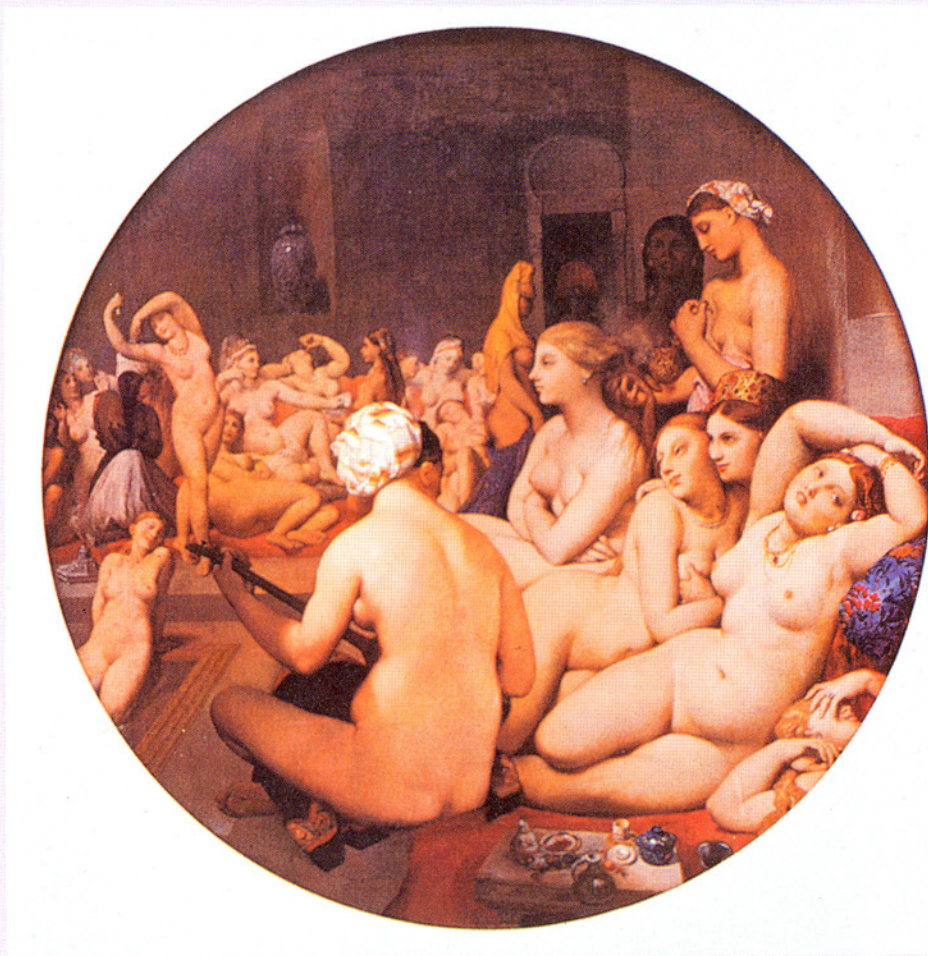


9 安格爾《侍婢》1814 (89.5×162cm)

色感，但新古典主義一般來說是不作興色彩表現的。格羅雖然尊重其師的教義，但他的氣質傾向巴洛克的強烈色彩及戲劇感，他的作品從未真正回到新古典主義的正統，他也不曾負起掌門人的任務，後來以自殺結束了自己的生命。

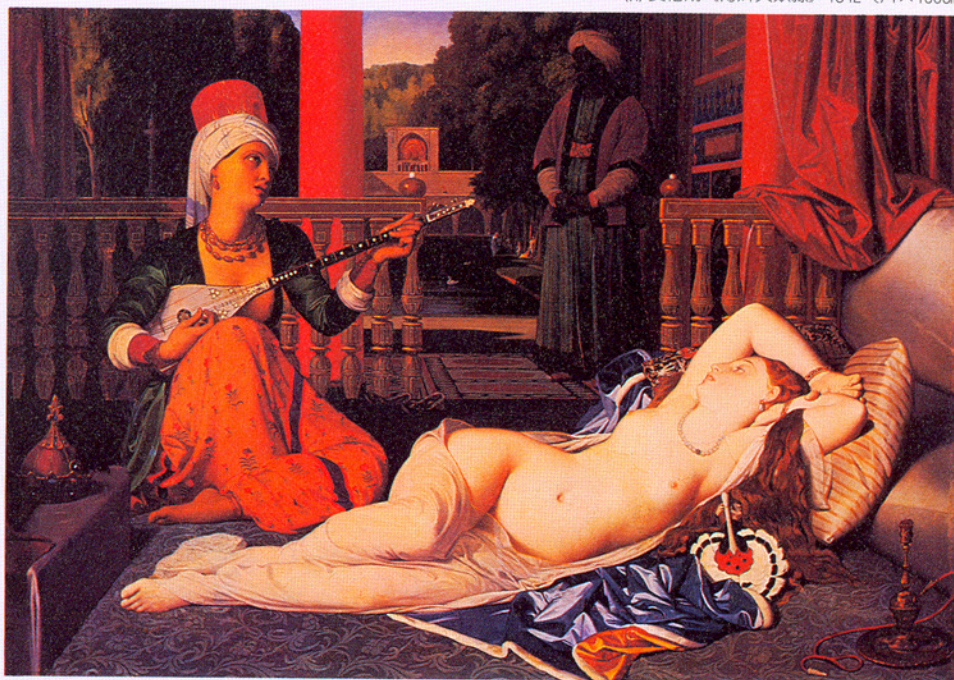
■ 安格爾 (Dominique Ingres 1780—1867)

大衛的另一位學生，安格爾被認為是大衛的真正衣鉢傳人，他出生較晚，已趕不上革命時期的熱情，也不會走拿破崙主義的路線，但他終其一生為新古典主義的代言人，後半生與當時一群浪漫派的年輕畫家展開長期無休止的爭辯。但五十年的物換星移，大衛傳統畢



10 安格爾《土耳其浴》1859-63 (108cm直徑)

(11) 安格爾《侍婢與奴隸》1842 (71×100cm)



竟已成過氣，即使連安格爾自己的畫，也與他的言論頗有距離。安格爾一向挾著新古典主義的歷史畫自重，口口聲聲低貶肖像畫，但他的專長卻在於肖像畫。一般都公認他是攝影問世之前，最後一位肖像畫大師。代表作品《侍婢》(Odalisque) (圖9)，畫的是一名柔美、馥郁的「東方維納斯」，花瓣般的玉雪肌膚，充滿異國風味的裝扮，可真像一千零一夜般撩人遐思，這種浪漫主義的特點，一再出現在這類型的作品，如《土耳其浴》，《侍婢與女奴》(圖10,11)中，可謂與古典主義美的理念相去甚遠。但是安格爾始終遵循新古典主義重視素描的傳統，將大衛作品中抽象的線條發揮得淋漓盡至；

他這種駕馭畫面如雲線般盤繞聚散的嚴謹線性結構技巧，我們可以在後來的畢卡索和寶加

(Degas) 作品中，找到一脈相傳之處。



(12) 德拉克洛瓦《侍婢》c.1845-50 (37.8×46.4cm)

■ 德拉克洛瓦 (Eugene Delacroix 1798 – 1863)

將格羅的新巴洛克浪漫主義，帶到最高峯的是德拉克洛瓦。他不但認為色彩遠比素描重要，並且認為「想像」比「認知」來得重要。當安格爾一派門徒遙奉拉斐爾及普桑之際，德拉克洛瓦卻獨尊威尼斯派及魯本斯。如拿安格爾的《侍婢》與德拉克洛瓦的《侍婢》(c.1845-50) (圖12)作一比照，後者奔放的筆觸，充滿原始氣氛的熱情，顯然與安格爾清晰的輪廓、嚴謹優雅的色調大異其趣。德拉克洛瓦不喜歡學院式的描繪題材，1832年遠赴北非去追尋他的色彩，及阿拉伯世界的浪漫風情。如《獵獅圖》(The Lion

Hunt) (圖13)，在此也顯示了他對現代畫最大的色彩貢獻，即將強烈色彩和諧並置的本事，如朱紅和青綠、金黃與紫色之互補原色。這種色彩的使用方式，我們很容易從後來的梵谷及塞尚作品找出源頭，他們兩人早期都曾臨摹過他的作品。德拉克洛瓦晚年的作品，顯示出與現實生活離題越來越遠，或許我們可以看作對當時產業革命的一種逃避現實吧，卻也因此註定了這個風格的窮途末路。

■新古典主義與浪漫主義之間

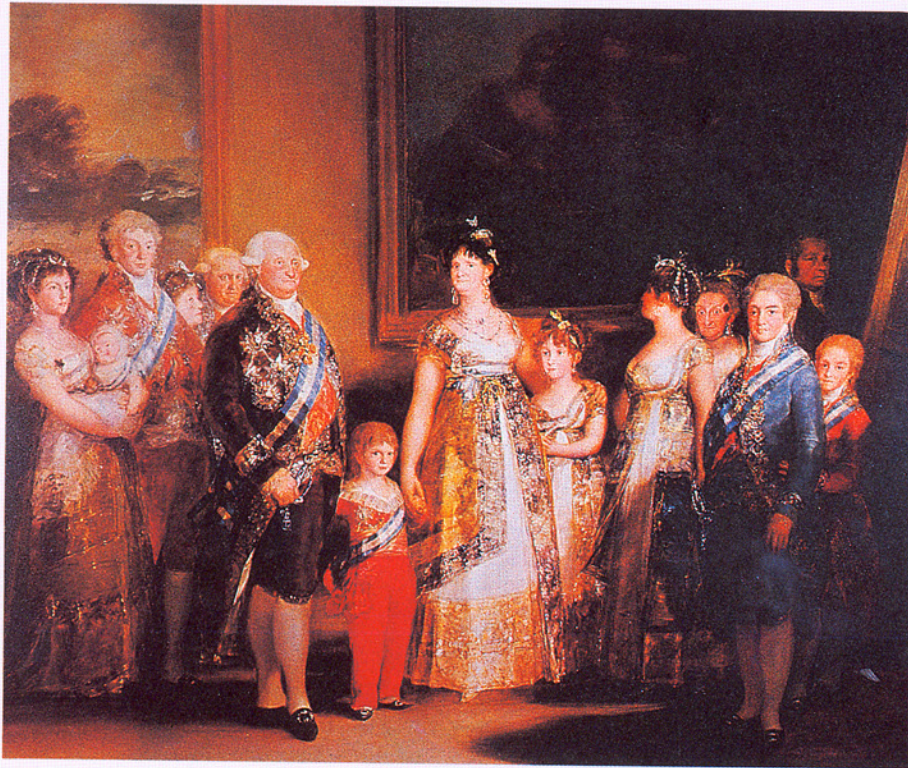
事實上，這兩個共佔了約

一百年間的藝術潮流，在當時雖被看作是兩極的表現，但隨著歷史的推移，今天我們再來看這兩個流派，兩者的距離似乎並不太大。反而更像四肢動物的前後雙腳，互相配合著前進。一些藝術史家更是把前者歸屬於浪漫主義，稱為「浪漫的古典主義」，或若以時間的先後來看，也可說浪漫主義為從新古典主義衍生出來的一群充滿個人風格的作品。兩派之爭其實很像17世紀的「普桑派」、「魯本斯派」之爭；前者重視學院素描的理性份量，後者強調維尼斯派色彩的感性表現。

浪漫主義的作品，一般來說很難理出一個統一的風格，

可說是個涵蓋廣泛，難以定義的觀念。「浪漫的」(Romantic)從「Romance」一字而來。「羅曼史」是指流行於18世紀的「圓桌武士」、「聖杯」一類中古世紀的傳奇故事（因為它們是以羅馬文而非拉丁文寫成的）。但這種對中古世紀的興趣，毋寧說是對當時社會秩序與宗教價值產生反感的徵兆；亦可廣泛的解釋為普遍對感情經驗強烈渴望的肇端。這種感情經驗包括了想像的與現實的兩方面。比如浪漫主義宣揚最力的是「回歸自然」的口號，立意於撤除所有阻礙重返自然的屏障。「自然」被認為是：無窮的、美如畫的、原始的、莊嚴的象徵，





(14) 哥雅《查雅四世的家族》1800 (279.4×335cm)

這種對自然宗教式的尊崇也可當作對宗教本位的懷疑，浪漫主義者崇拜一切與自然有關的如：自由、力量、愛、暴力、希臘的等一切可以喚起感情的自然因素。但是最終崇拜的還是「感情」本身。一般來說、浪漫派並不著意於「新創」，而是專注於復甦被丟棄遺忘的各種風格。這點與新古典主義頗有旨趣一致之處。差別只在於前者刻意於從古代時期取代，而後者則喜歡中世紀或異教、異國風味中的素材。話雖如此，安格爾本人在《侍婢》中的異國風味的表現，及德拉洛瓦的喜好希臘神話題材，使得這種分界開始混淆不清起來，到了十九世紀時，真要分辨這兩個流派的話，大概要從畫面造形及顏料的使用去著手了！新古典主義偏好平衡的正面法則構圖，

而浪漫主義者則喜好不對稱的斜角透視構圖；前者承傳文藝復興統一色調的敷彩傳統，有著釉光般的平滑畫面，而後者則循自林布蘭特、魯本斯的肌理活潑的油彩，並強調以色彩來經營氣氛，以表達內心的「靈視」世界。

■哥雅 (Francisco de Goya, 1746 – 1828)

與大衛同一時期，在西班牙的哥雅，生前除了在西班牙之外，毫無名氣。1824年，他自我放逐於法國南部波爾多，而終老於斯，死後不久才被馬內重估其天才，而被納到現代繪畫的主流。1780年代他開始成為西班牙的領銜畫家，擅長於宗教畫及人物畫，並受雇於宮庭，他是有史以來的宮庭畫師當中，唯一自由自在的表現了

他人物畫中的人性虛榮、醜陋、可憐、貪婪的特質。哥雅最崇拜的兩位畫家是委拉斯蓋茲及林布蘭特 (Rembrandt)。如作品《查理四世的家族》(The Family of Charles IV, 1800) (圖14)，即令人想起委拉斯蓋茲的《宮女》及林布蘭特所特有的色調層次。這張作品的寫實精神在當時可說相當的「現代感」，與一般巴洛克宮庭畫師的拘謹風格大相迥異。查理及家人的「眾生相」不尊也不貴的一一被畫下來。叫人納悶於這張畫當時如何被查理家人接受下來？也許他們頗滿意於哥雅表現了其華麗的衣著吧！哥雅是少數一兩受到啓蒙主義及法國大革命洗禮的西班牙畫家，因此中年之後的作品強烈的表現出痛恨邪惡、不公平、宗教狂熱、迷信、及控訴人類戰爭的殘忍，如1814年《1808年5月3日》(The Third of May, 1808) (圖15)畫的是拿破崙進佔西班牙後，處決馬德里市民的情景，哥雅戲劇化的畫出被處決者，手無寸鐵而驚惶絕望的表情，帶給人宗教作品般的震撼力量，差別只在於畫中人為了自由而不為基督殉難。哥雅的畫作反映出他的人生三部曲，由樂觀到青年的懷疑，晚年掉入絕望的深淵。他與林布蘭特一樣，晚年作了很多版畫，大半是以當時新的凹刻蝕版 (aquatinta) 技法完成的，而也是這些版畫中的主題對現代畫有著最大的影響，內容都是一些幻想式的視覺異象，如幽靈妖怪及藝術家的夢魘之類(圖16)，看起來怪誕不經，但也是

(15) 哥雅《1808年5月3日》1814 (260×345cm)



這類以藝術家內在的主觀心象為主的作品，直接影響了十九世紀末的象徵主義，乃至二十世紀的表現主義、超現實主義。

■ 布雷克 (William Blake 1757—1827)、弗烈德利赫 (Casper David Friedrich 1774—1840)

這種表現心象的幻象式風格，應該以英國的神秘詩人兼畫家布雷克 (圖17) 及德國的弗烈德利赫最為代表了。

現代藝術史家都習慣以法國的古典主義為起源，但近來藝術史家有逐漸重視在歐洲北方，德國、英國、北歐一地同時期的浪漫主

義畫家。尤其如純以浪漫主義「感情至上」的精神來論，則更可在這些活躍於十九世紀歐洲北方畫家中找到更具典型的例子。由這支傳統產生了如幻象表現的挪威畫家孟克 (Edvard Munch)，及解釋了後來德國的表現主義的出現，本世紀七、八十年代新表現主義 (Neo-Expressionism) 的火鳥重生，都可視為這一地帶的祖傳文化的產品。

以德國浪漫派最具代表的畫家弗烈德利赫來說，一般德國浪漫派比同一時期的法國浪漫派要深受詩人及哲學家的影響，尤其受自康德，而普遍對啓蒙主義的觀點、人類理性及宗教產生質懷。弗烈德利赫來自北德虔誠的新教徒 (Protestant) 的背景。很自然的，他拒絕了時下一般學美術的人前往羅馬 (天主教、舊教中心) 朝聖的傳統。從他的作品，可以顯然看出他對宗教及藝術學院的雙重質疑挑戰，及對個人本位判斷的執著，他很詩意的表達了一種由於神性秩序的消失，人類信仰所產生的掙扎懷疑。如作品《迷霧頂上的徘徊者》 (The Wanderer above Mist C.1817-18)，畫中人的孤獨疏離感，帶有一種游離於現實與自然之間。這類摒棄傳統的基督教精神，而以自然來取代表徵廣大、神秘的宇宙觀的一線傳統還可包括美國畫家、及英國風景畫家康士坦伯、英國米勒 (Millet) 及巴比松畫派 (Barbizon School)、康爾貝、惠斯勒、乃至印象派等不勝枚舉。

■從巴比松畫派到米勒 (Francois Millet 1814-75)

1848年之際，一群畫家聚集於巴黎附近的巴比松小城，就著康士坦伯的繪畫綱領研討並實際的觀察自然。這個法國本土性的浪漫主義風景畫派，在色彩的統一色調上卻是更接近十七世紀的荷蘭風景畫傳統，典型的表現是法國楓丹白

露 (Fontainebleau) 的森林寧靜內景，而不是耀眼的海景，但其掌握微妙的自然氣氛的表現，在精神上是屬於浪漫主義的，米勒決定將綱領推前一步，加入了寫實的人物。學院派在當時仍然認為尊貴的畫必須也是畫尊貴的人物。農人、工人這種不入流的人只能入畫於荷蘭傳統的風俗畫類中去了，但米勒決定去畫農民，畫在田野工作流汗的農民，在當時這種態度被認為是全新的方向。繪畫



(17) 布雷克《亙古常在者》1794.版畫



(18) 布勒哲爾一世《盲領言》1568, (86.3×172.7cm)

(19) 米勒《拾穗者》1857



史中，農民並不是不曾被畫過，但就像在布勒哲爾一世 (Bruegel The Elder) 的畫，農民只是不具尊嚴的滑稽鄉下佬而已 (圖18)。同一時期的庫爾貝也同樣熱心於農民的主題，但米勒表現出單純、高貴的

農村體驗及農人堅實的造形(圖19)，則無人能出其右，藝評家形容他們有著米開蘭基羅的不朽形體及普桑的莊嚴靜謐，我們從這裡看到了他對梵谷的影響；他們都以農民象徵了最原初自然的人。

■柯洛 (Jean-Baptiste-Camille Corot 1796-1875)

另一位與巴比松畫派有密切關係的是柯洛，他是印象派之前他那個時代法國最重要的風景畫家。但在風格上比較正確的說，他是介乎古典主義和浪漫主義之間，柯洛對現代畫的重要性來自他早期的羅馬作品。1825年，他前往羅馬兩年，在羅馬附近的鄉鎮徘徊寫生，作了好些花上一兩小時，現場完成的小幅寫生油畫。這些親切的小品，看起來似乎蠻傳統的，但它們對於後來的莫內及塞尚的印象派作品影響十分鉅大。這些畫沒有強烈的色彩或線條，祇是以濃厚的顏料，捕捉了當場的光線及調子微妙的變化。他說他的目的是“盡量誠實的去呈現我所看到的”。就這

樣，他並無特意去經營他的構圖，使得它們很巧合的看來就像照相機的取景，如《佛特爾拉》(Volterra,1834) (圖20)即完成於照相機問世之前五年，但柯洛的作品同時也沒有背棄感情的因素，他說：“在努力的模仿自然之際，我沒有片刻失去心中的感情。”

■ 結語

二十世紀的現代繪畫流派，儘管在內容與風格上有許多創新，但似乎每一個流派都可以在藝術史中找到它的原型(Prototype)，如以本文的幻象式風格來說，我們可從十五世紀的波希(Bosch)的啓示錄

式的作品為原型，再追蹤到十六世紀的布勒哲爾一世，然後接到浪漫主義的布萊克、哥雅等人，然後是十九世紀的象徵主義、二十世紀的表現主義、超現實等一條經線脈絡。循此，我們如以十九世紀的新古典主義和浪漫主義為兩翼，往前伸探入現代繪畫史來看，則可以看出傾向理性的古典主義則銜接了廿世紀立體主義及抽象主義、歐普藝術(OP)、及極限藝術(Minimal)等。而感性的浪漫主義則導引出象徵主義、表現主義、超現實、及部份的抽象表現主義(Abstract Expressionism)如行動繪畫(Action)等。

註釋：

註1

卡拉瓦喬(Caravaggio)：原名 Michelangelo de Merisi (1572~1610)，一般以他的義大利北方故鄉名，稱他「卡拉瓦喬」，他反對時興的矯飾主義，主張回復純樸的寫實風格，並創了卡拉瓦喬式的「紫金色黑暗法」(Tenebrism)，即運用強烈的明暗對比，以強光暗影突出主要物體。

註2

溫克曼1755年的著作“Thoughts on Imitation of Greek”，有各種文字版本，其中名言為“Noble Simplicity and Calm Grandeur”。

(20) 柯洛《佛特爾拉》1834 (47×82cm)

