

藝術的故事

THE STORY OF ART BY E.H. GOMBRICH

E. H. Gombrich 原著 永續社編譯

導言-關於藝術和藝術家

第一章 原始藝術

第二章 西方古文明藝術

第三章 希臘與愛琴海文明

第四章 古希臘美學

第五章 古羅馬藝術

第六章 羅馬帝國的衰退

第七章 同時期的東方文明

第八章 中世紀歐洲

第九章 仿羅馬式風格

第十章 哥特式建築

第十一章 中世紀後期

第十二章 文藝復興即將萌芽

第十三章 文藝復興興起

第十四章 北方文藝復興

第十五章 義大利的文藝復興

第十六章 文藝復興的威尼斯學派

第十七章 北方文藝復興盛期

第十八章 文藝復興晚期矯飾主義

第十九章 巴洛克風格

第二十章 荷蘭巴洛克

第二十一章 義大利巴洛克

第二十二章 巴洛克至洛可可

第二十三章 理性主義時代

第二十四章 理性主義與浪漫主義

第二十五章 十九世紀印象派

第二十六章 工業化與後印象派

第二十七章 二十世紀現代潮流



第二十四章 理性主義與浪漫主義

英國、美國和法國 18世紀末和19世紀初

1689 年英國光榮革命；1776-1783 年美國獨立；1789~1799 年法國大革命。都成為民權主義國家，社會地位提高的人民不再為圍繞著宗教與君主服務，解開了束縛，藝術創作主題與對象發生很大的轉變。

理性主義的興起源於 17 世紀，這一時期歐洲正經歷科學革命和宗教改革的巨大變革。隨著人們開始質疑傳統的權威和教條，理性和邏輯逐漸成為新的認識世界的工具。代表人物如笛卡爾提出了“我思故我在”的命題，強調理性是認識真理的基礎。接著，像牛頓這樣的科學家用他們的發現進一步鞏固了理性主義的地位，形成了一套嚴謹的科學方法論。在哲學方面，理性主義也得到了發展，哲學家如斯賓諾莎和萊布尼茨將理性主義應用於形而上學和倫理學領域，從而豐富了這一思潮。

而浪漫主義則是在 18 世紀末至 19 世紀中葉作為對啟蒙時代重理性主義的反動而興起的。浪漫主義強調情感、想像力和個人主義，與理性主義形成鮮明對比。在文學和藝術領域，浪漫主義追求對自然和情感的深刻表達，突破了傳統形式的限制。作家和藝術家如歌德、雪萊以及貝多芬和蕭邦在他們的作品中展現了這一時期的特徵。此外，浪漫主義與民族主義緊密相連，許多作品強調了民族歷史和民俗傳說。在哲學上，浪漫主義強調主觀經驗和個體的獨特性，這與理性主義的普遍性和客觀性形成對比。理性主義與浪漫主義各自代表了一種世界觀和人生觀，對後來的藝術、文學和哲學產生了深遠的影響。

十八世紀末的歐洲，哥特式復興（Gothic Revival）是一場重要的文化和建築運動，它標誌著對中世紀哥特式建築風格的重新評價和復興。這一運動是浪漫主義的一部分，與當時對歷史、傳統以及個人情感表達的重視密切相關。

在這一時期，哥特式建築被視為一種具有深厚歷史和文化價值的風格。這一風格最初在 12 世紀的法國興起，並迅速在整個歐洲傳播，以其尖拱、飛扶壁和華麗的彩繪玻璃而聞名。然而，在文藝復興和巴洛克時期，哥特式建築被視為野蠻和落後的象徵，直到 18 世紀末，人們的觀點發生了轉變。

哥特式復興的起源與 18 世紀的英國有關。藝術家和建築師開始尋求一種不同於當時盛行的古典主義建築風格的新方向。他們轉向哥特式建築，尋找靈感，並在新的建築作品中融入哥特式的元素，如尖拱窗戶、尖塔和華麗的裝飾。這種風格迅速在英國流行起來，並逐漸影響到其他歐洲國家。

哥特式復興不僅限於建築，它還影響了當時的文學和藝術。例如，在文學領域，哥特小說成為一種流行的類型，這些作品通常以中世紀的設置為背景，充滿了神秘和超自然的元素，象徵著對未知的探索和對過去的迷戀。



圖 302 新哥特式別墅：草莓山丘，由 Walpole、Bentley 和 Chute 於 1750-75 建造。



圖 303 攝政別墅：切爾滕姆的多塞特別墅。由 J.B. Papworth 設計，約 1825。

在歷史書中，近現代始於哥倫布於 1492 年發現美洲。我們記得這個時期在藝術上的重要性。那是文藝復興時期，也是畫家或雕塑家不再像其他職業一樣普通，而是變成了一種與眾不同的職業。同時，這個時期也是宗教改革的時期，通過對教堂中的圖像的抵制，結束了歐洲大部分地區對圖片和雕塑的最常見用途，並迫使藝術家尋找新的市場。但是，儘管所有這些事件都非常重要，但它們並沒有導致突然的斷裂。大多數藝術家仍然組織在行會和公司中，他們仍然像其他工匠一樣有學徒，他們仍然主要依靠富有的貴族委託，這些貴族需要藝術家來裝飾他們的城堡和鄉村莊園，並將他們的肖像添加到祖傳的畫廊中。換句話說，即使在 1492 年之後，藝術仍然在休閒人士的生活中佔有自然的地位，並且通常被視為一種不能沒有的東西。即使時尚發生變化，藝術家們設定了不同的問題，一些人更感興趣於和諧的人物佈局，其他人則更關注顏色的搭配或戲劇性表達的實現，但繪畫或雕塑的目的總體上保持不變，沒有人認真質疑它。這個目的是為了為那些想要並且享受美麗事物的人

提供這些事物。的確，有各種各樣的思想流派，他們在“美”意味著什麼以及是否僅僅享受像卡拉瓦喬、荷蘭畫家或蓋恩斯博羅那樣的巧妙模仿自然而獲得了名聲的爭論，或者真正的美不是依賴於藝術家“理想化”自然的能力，就像拉斐爾、卡拉奇、雷尼或雷諾茲被認為已經做到了一樣。但這些爭議不應該讓我們忘記爭論者之間有多少共同點，以及他們選擇作為自己最喜歡的藝術家的之間有多少共同點。甚至“理想主義者”們都同意藝術家必須研究自然並學會從裸體中繪畫，甚至“自然主義者”們都同意古典古代的作品在美感上是無與倫比的。然而，到了18世紀末，這個共同點似乎逐漸消失了。我們已經進入了真正的現代時代，這個時代是在1789年的法國大革命結束了許多被視為理所當然的假設的時候開始的。正如偉大的革命植根於理性時代一樣，人們對藝術的思想也發生了變化。這些變化中的第一個涉及到了藝術家對所謂“風格”的態度。在莫里哀的喜劇中有一個角色，當他被告知他一輩子都在說散文時，他感到非常驚訝，而不知道這一點。18世紀的藝術家們也發生了類似的事情。在過去，時期的風格只是事物完成的方式，因為人們認為這是實現某些效果的最好和最正確的方式。在理性時代，人們開始對風格和風格有自我意識。許多建築師仍然堅信，正如我們所見，書中規定的帕拉迪奧的規則保證了優雅建築的“正確”風格。但是一旦你轉向關於這些問題的教科書，幾乎不可避免地會有其他人說：“為什麼一定要是帕拉迪奧的風格？”這就是18世紀英格蘭發生的情況。在最複雜的行家裡，有些人想要與其他人不同。在閒暇時光思考風格和品味規則的英國紳士中，最具特色的是著名的賀瑞斯·沃波爾，他是英國第一位首相的兒子。正是沃波爾決定，他的鄉村別墅在草莓山上建造得與任何其他正確的帕拉迪奧別墅不同，這讓人感到非常無聊。他喜歡奇特和浪漫，因其古怪而臭名昭著。他的性格非常符合他的性格，他決定將草莓山建成哥特式風格，就像浪漫的過去的城堡一樣(圖 302)。那時，大約在1770年左右，沃波爾的哥特別墅被認為是想要炫耀自己的古代興趣的怪癖；但是從後來發生的事情來看，它實際上不僅僅是如此。這是第一個跡象，表明人們選擇他們的建築風格，就像選擇壁紙圖案一樣。

這也不是這種情況的唯一症狀。在沃波爾為他的鄉村別墅選擇哥特式風格的同時，建築師威廉·查理斯(1726-96)研究了中國的建築和園林風格，並在基伍花園建造了他的中國寶塔。誠然，大多數建築師仍然堅持文藝復興建築的古典形式，但即使他們也越來越擔心正確的風格。他們對自文藝復興以來形成的建築實踐和傳統感到擔憂。他們發現許多這些做法在古希臘的建築中沒有真正的認可。他們感到震驚的是，自15世紀以來一直被視為古典建築規則的東西實際上來自於某些多多少少衰落時期的羅馬廢墟。現在，佩里克利斯時代的雅典神廟被熱衷的旅行者重新發現並雕刻，它們與帕拉迪奧書中的古典設計看起來截然不同。因此，這些建築師開始專注於正確的風格。沃波爾的“哥特復興”被“希臘復興”所匹配，達到了攝政時期的高峰(1810-20)。這是英國許多主要溫泉療養地繁榮時期，也是這些城鎮中最適合研究希臘復興形式的地方。圖 303 顯示了切爾滕納姆溫泉的一座成功模仿希臘神廟純淨的愛奧尼亞式風格的房屋(圖 60)。圖 304 展示了多利克順序的復興，其原始形式如我們所知來自派特農神廟(圖 45)。這是著名建築師約翰·索恩(1752-1837)的別墅設計。

如果我們將其與威廉·肯特大約八十年前建造的帕拉迪奧別墅進行比較(圖 293)，那麼表面上的相似性只會凸顯出差異。肯特自由地使用他在傳統中發現的形式來構思他的建築。相比之下，索恩的專案看起來像是對希臘風格元素的正確運用的練習。將建築看作是嚴格和簡單規則的應用這一構想必定會吸引理性的宣導者，他們的力量和影響力在世界各地繼續增長。因此，湯瑪斯·傑弗遜(1743-1826)這樣的人，美國的創始人之一，也是第三任總統，設計了他自己的住所 Monticello，採用了這種清晰的新古典風格(圖 305)，而華盛頓市及其公共建築也是根據希臘復興的形式規劃的。在法國，法國大革命後，這種風格的勝利已經確定。巴洛克和洛可可建築師和裝飾師的舊傳統被視為剛剛被掃蕩的過去；它是國王城堡和貴族的風格，而革命的人們喜歡認為自己是新生雅典的自由公民。當拿破崙以革命思想的宣導者自居，崛起為歐洲的掌權者時，'新古典主義'建築風格成為了帝國的風格。在歐洲大陸，與純粹希臘風格的新復興並存的是哥特式復興。它特別吸引那些對理性改革世界的能力感到絕望，並渴望回到他們所稱之為信仰時代的浪漫心靈。

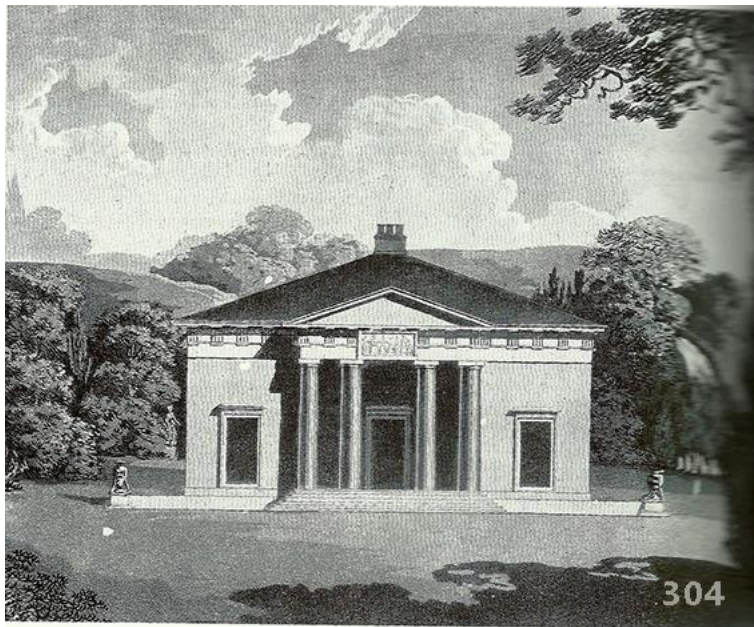


圖 304 約翰·索恩(John Soane)：鄉村別墅設計。摘自 1798 出版的《建築素描》。



圖 305 蒙蒂切托 Monticetto (Virginia)。由 Thomas Jefferson 於 1796 至 1806 間建造。

在繪畫和雕塑領域，傳統的中斷可能並不像在建築領域那樣立即可察覺，但它可能具有更大的影響。在這裡，問題的根源也可以追溯到十八世紀。我們已經看到霍加斯對他所發現的藝術傳統感到不滿，他有意創造一種新的繪畫形式來迎合新的觀眾。我們還記得，另一方面，雷諾茲渴望保護傳統，仿佛他意識到它處於危險之中。危險在於前面提到的事實，繪畫已不再是一種像其他職業一樣由師傅傳給學徒的普通工作。相反，它已經成為一門像哲學一樣在學院裡教授的學科。甚至“學院”這個詞都暗示了這種新的方法。它源於希臘哲學家柏拉圖教導他的門徒的別墅的名稱，並逐漸應用於尋求智慧的學者集會。藝術家們起初將他們的聚會場所稱為“學院”，以強調他們對與學者平等的重視；但直到十八世紀，這些學院逐漸開始承擔起向學生教授藝術的功能。因此，過去偉大的大師通過磨顏料和協助前輩學習他們的手藝的舊方法已經逐漸衰落。難怪像雷諾茲這樣的學院教師感到有必要敦促年輕學生勤奮學習過去大師的傑作，並吸收他們的技術技能。十八世紀的學院在國王的贊助下，以表明國王對國內藝術的興趣。但是，藝術是否能夠蓬勃發展，也許不是在皇家機構中教授藝術，而是是否有足夠多的人願意購買現代藝術家的繪畫或雕塑。

正是在這裡，主要的困難出現了，因為學院強調了過去大師的偉大，使贊助人更傾向於購買古代大師的作品，而不是從現代藝術家那裡訂購繪畫。為了解決這個問題，學院首先在巴黎，然後在倫敦開始舉辦會員的年度展覽。今天，我們已經習慣了這個想法，即藝術家繪製和雕塑作品的主要目的是將它們發送到展覽中，以吸引藝術評論家的注意，並尋找購買者，但我們可能會發現這是一個巨大的變化。這些年度展覽是社交活動，成為有教養社會中的談論話題，並樹立和打破聲譽。藝術家不再為他們理解的個別贊助人的願望工作，也不再為他們可以衡量的大眾口味工作，而是必須在一場展覽中爭取成功，在那裡總有危險，奪目和炫耀可能會超越簡單和真誠。誘惑確實很大，藝術家們通過選擇戲劇性的題材來吸引人們的注意，依靠大小和響亮的色彩效果來打動觀眾。因此，不足為奇，一些真正的藝術家鄙視了學院的“官方”藝術，那些有能力吸引觀眾口味的人和那些發現自己被排除在外的人

之間的意見衝突威脅到了所有藝術迄今發展的共同基礎。這個深刻危機最直接和明顯的影響也許就是藝術家們無處不在地尋找新的題材。在過去，繪畫的題材很大程度上被視為理所當然的事情。如果我們在美術館裡四處走走，我們很快就會發現有多少幅畫描繪了相同的主题。當然，大多數舊畫都描繪了取自聖經和聖人傳說的宗教題材。但即使是那些具有世俗性質的題材也大多限於少數幾個選定的主题。有古希臘的神話，講述了神祇的愛情和爭吵的故事；還有古羅馬的英勇故事，展示了勇氣和自我犧牲的例子；最後，還有通過擬人化手法來說明一些普遍真理的寓言題材。有趣的是，在十八世紀中葉之前，藝術家們很少超越這些狹窄的插圖範圍，很少繪製來自浪漫小說、中世紀或當代歷史的場景或事件。所有這些在法國大革命時期發生了迅速的變化。突然之間，藝術家們感到自由選擇他們的主题，可以是莎士比亞的場景，也可以是時事事件，可以是任何激發想像力和引起興趣的事物。這種不理會藝術傳統主题的態度，也許是該時期成功的藝術家和孤獨的反叛者唯一共同擁有的東西。

這種脫離歐洲藝術傳統的行動部分是由來自大洋彼岸的藝術家完成的，他們在英國工作。顯然，這些人感覺不那麼受束縛於老世界的神聖習俗，更願意嘗試新的實驗。美國藝術家約翰·辛格爾頓·科普利(John Singleton Copley, 1737-1815)是這個群體的典型代表。圖 306 展示了他的一幅大型畫作，該作品在 1785 年首次展出時引起了轟動。主题確實是不尋常的。莎士比亞學者馬龍(Malone)是政治家艾德蒙·伯克(Edmund Burke)的朋友，他建議畫家選擇這個主题，並提供了所有必要的歷史資訊。他要繪製的是著名事件，即查理一世要求眾議院逮捕五名被彈劾的議員，並且議長挑戰國王的權威並拒絕將他們引渡。這種相對較近歷史的事件從未成為大型繪畫的題材，而科普利為這項任務選擇的方法同樣是前所未有的。他打算盡可能準確地重建現場，就像它會呈現給當時見證者的眼睛一樣。他不遺餘力地獲取歷史事實。他向古物學家和歷史學家諮詢了十七世紀議院的實際形狀和人們穿的服裝；他從一個鄉村莊園到另一個鄉村莊園，收集了盡可能多的已知曾經是議會成員的人的肖像，這些人被認為是那個關鍵時刻的議會成員。簡而言之，他的行為就像今天的一位盡責的製片人在為歷史電影或劇本重建這樣的場景時可能會採取的行動。我們可能會或可能不會認為這些努力是值得的。但事實是，在之後的一百多年裡，許多偉大和小偉大的藝術家都將自己的任務看作是進行這種類型的古物學研究，這應該有助於人們想像過去的決定性時刻。

在科普利的情況下，這種嘗試重新喚起國王和人民代表之間的戲劇性衝突顯然不僅僅是一個無私的古物學家的工作。僅僅在兩年前，喬治三世不得不接受殖民地人的挑戰，簽署了與美國的和平協定。提出這個主题建議的伯克，一直是戰爭的堅定反對者，他認為這場戰爭是不公正和災難性的。科普利喚起對國王權力的先前拒絕的含義被所有人完全理解。據說當女王看到這幅畫時，她驚訝地轉身離開，然後長時間的不祥寂靜後對這位年輕的美國人說：“選擇了一個非常不幸的主题來鍛煉的畫筆，科普利先生。”她無法知道這個回憶會變得多么不幸。那些記得這些年歷史的人將會被這個事實所震撼，幾乎在四年後，這幅畫的場景在法國得以再現。這一

次，米拉波否認了國王干涉代表人民的權利，並為 1789 年的法國大革命拉開了序幕。

法國大革命為對歷史的這種興趣以及英雄主題的繪畫提供了巨大的推動力。科普利在英國的國家過去尋找了例子。在他的歷史畫中，有一種浪漫的元素，可以與建築中的哥特復興相比。法國革命者喜歡認為自己是希臘人和羅馬人的重生，他們的繪畫與他們所謂的羅馬壯麗相呼應，與他們的建築一樣。這種新古典主義風格的領先藝術家是畫家雅克·路易·大衛(Jacques Louis David, 1748-1825)，他是革命政府的“官方藝術家”，並為諸如“至高者節”等宣傳性盛會設計了服裝和佈景，在這些盛會中，羅伯斯庇爾自封為高祭司。這些人覺得他們生活在英勇的時代，他們自己年代的事件和希臘和羅馬歷史的事件一樣值得畫家的關注。法國大革命領袖之一馬拉被一個狂熱的年輕女人在浴缸中殺死時，大衛將他畫成為了一個為了他的事業而死的烈士(圖 307)。馬拉顯然習慣了在浴缸中工作，他的浴缸上配有一個簡單的書桌。襲擊者遞給他一份申請，他正準備簽字，當她襲擊他時。這種情況似乎不容易呈現出尊嚴和宏偉的畫面，但大衛成功地使它看起來英勇，同時又堅持了一個員警記錄的實際細節。他通過學習希臘和羅馬雕塑如何塑造身體的肌肉和筋肉，並使其具有高貴的外觀；他還從古典藝術中學到了去掉所有不必要細節的技巧，以及追求簡單。在這幅畫中沒有雜亂的顏色和複雜的透視效果。與科普利的巨大作品相比，大衛的繪畫看起來樸素。這是對一個“人民的朋友”(馬拉自稱如此)，為了公共福祉而遭受烈士命運的令人印象深刻的紀念。



圖 306 Copley: 查理斯一世要求交出被彈劾的五名國會議員。1785。



圖 307 大衛 David: 馬拉刺殺 Marat assassinated。1793。

大衛那一代的藝術家中，拋棄了舊的題材的西班牙偉大畫家法蘭西斯科·戈雅(1746-1828)。戈雅精通西班牙繪畫的最佳傳統，該傳統產生了埃爾·格列科(El Greco)(圖 229)和貝拉斯奎茲(Velazquez)(圖 257)。與大衛不同，他沒有放棄早期畫家的絢麗色彩，而是青睞古典壯麗。事實上，他的肖像畫，使他在西班牙宮廷獲得了地位(圖 308)，在表面上看起來像範代克或雷諾茲風格的國家肖像。但只是表面上，因為一旦我們仔細查看這些貴族的臉，我們就會感到戈雅似乎在嘲笑他們的自負和

醜陋，他們的貪婪和空虛。在過去或以後的宮廷畫家中，從未留下過如此多的讚譽(圖 309)。



圖 308 戈雅 Goya: 西班牙國王斐迪南七世。1814 繪。



圖 309 左側斐迪南七世圖的頭像放大。



圖 310 戈雅 Goya: 巨人。銅版畫。約 1820。



圖 311 布萊克 Blake: 《遠古之日》。浮水印版畫，水彩。1794。

戈雅聲稱與過去的傳統不同，不僅僅是肖像畫家。像林布蘭特一樣，他製作了大量的蝕刻版畫，其中大部分採用了一種稱為“水精畫”的新技術，允許不僅蝕刻線條，還有陰影斑塊。關於戈雅的版畫最引人注目的事實是它們不是任何已知主題的插圖，無論是聖經、歷史還是風俗。它們中的大多數是關於女巫和神秘幽靈的奇幻幻象。有些意味著控告愚蠢和反動、人類殘酷和壓迫的權力，這是戈雅在西班牙目

睹的，其他則似乎只是給藝術家的噩夢賦予形狀。圖 310 代表了他的一個最令人不安的夢境之一，一個巨人坐在世界的邊緣。從前景微小的風景中，我們可以估算他的巨大尺寸，並看到他是如何將房屋和城堡變成微不足道的小點的。我們可以讓我們想像在這個可怕的幻影周圍遊玩，它的輪廓清晰地繪製出來，就像從生活中的研究一樣。這個怪物像一個邪惡的惡魔坐在月光下的風景中。戈雅是否在思考他的國家命運，思考它受戰爭和人類愚蠢的壓迫？還是他只是創造了一個像詩一樣的形象？因為這是對傳統的突破的最顯著的影響之一——藝術家們感到自由，將他們的私人願景放在紙上，就像詩人以前所做的那樣。

這種對藝術的新方式的最傑出的例子是英國詩人和神秘主義者威廉·布萊克(William Blake, 1757-1827)，他比戈雅小 11 歲。布萊克是一個深信宗教的人，生活在自己的世界中。他鄙視學院的官方藝術，拒絕接受其標準。有些人認為他完全瘋了；其他人認為他是無害的怪人，只有極少數他的同輩人相信他的藝術，並使他免於饑餓。他以製作蝕刻版畫為生，有時是為了別人，有時是為了插圖自己的詩歌。圖 311 代表了布萊克為他的詩《歐洲，一部預言》創作的插圖之一。據說布萊克曾在蘭貝斯(Lambeth)生活時，在樓梯頂部的頭上盤旋的一個幻象中看到了這個老人的謎樣形象，彎下腰用一個指南針來測量地球。聖經中有一段經文(箴言 8：22-7)，其中智慧說：“上主在創造他的道路之初擁有了我，在他的工程之前。在山脈穩定之前，在山丘之前我被帶來了。當他預備了天堂時，我在那裡：當他在深度的表面上設定一個圓規時：當他在雲層之上建立時：當他加強深處的噴泉時。”

這個宏偉的畫面是關於上主在深淵之面放置一個指南針的異象，布萊克加以描繪。這幅創造之圖像中有米開朗基羅的主之形象(圖 191)，布萊克欽佩米開朗基羅。但在他的手中，這個形象變得夢幻而奇幻。事實上，布萊克已經形成了自己的神話，而這個異象中的形象嚴格來說不是上主自己，而是布萊克想像中的一個被他稱為尤瑞森(Urizen)的存在。雖然布萊克把尤瑞森看作是世界的創造者，但他認為世界是邪惡的，因此認為它的創造者是邪惡的精靈。因此，這個異象具有令人毛骨悚然的噩夢特性，在這個異象中，指南針就像在黑暗而暴風雨的夜晚中閃耀的閃電一樣。



圖 312 康斯特布林 Constable: 《草船，油畫》。1821。



圖 313 康斯特布林 Constable: 《戴德漢姆磨坊》，油畫，1820。

布萊克如此沉浸在他的幻象中，以至於拒絕從生活中繪製，完全依賴他的內在眼睛。很容易指出他繪畫中的缺陷，但這樣做將忽略他藝術的要點。像中世紀的藝術家一樣，他不在乎準確的呈現，因為他的每一個夢想中的形象對他來說都具有壓倒性的重要性，所以純粹正確性的問題對他來說似乎是不相關的。他是文藝復興後第一位如此自覺地反叛傳統的藝術家，我們幾乎不能責怪他的當代人对他感到震驚。幾乎一個世紀過去了，他才被普遍承認為英國藝術中最重要的人物之一。

繪畫中的一個分支因藝術家在選擇題材方面的新自由而大受益，這就是風景畫。到目前為止，它一直被視為藝術的一個次要分支。尤其是那些以繪製鄉村別墅、公園或風景名勝的“景觀”繪畫謀生的畫家，並未被認真對待為藝術家。這種態度在 18 世紀晚期的浪漫主義精神中有所改變，偉大的藝術家們把提升這種繪畫到新的尊嚴視為他們生命的目的。在這方面，傳統既可以作為幫助又可以作為阻礙，看到同一代的兩位英國風景畫家如何不同地處理這個問題是非常迷人的。其中一位是威廉·特納(William Turner, 1775-1851)，另一位是約翰·康斯特布爾(John Constable,

1776-1837)。這兩位男士的對比有點像雷諾茲和詹斯伯勒之間的對比，但在分別了他們的世代的五十年中，這兩位競爭對手的方法之間的鴻溝已經大大擴大了。

特納，像雷諾茲一樣，是一位極為成功的藝術家，他的畫作常常在皇家學院引起轟動。像雷諾茲一樣，他對傳統的問題感到困擾。他一生的野心是達到，如果不是超越，克勞德·洛萊恩(Claude Lorrain)(圖 248)的著名風景畫。當他把他的畫和素描捐給國家時，他是在明確條件下這麼做的，即其中一幅畫(圖 315)必須始終與克勞德·洛萊恩的作品並排展示。特納幾乎沒有通過這個比較使自己合理化。克勞德的畫之美在於它們的寧靜簡單和寧靜，夢想世界的清晰和具體性，以及缺乏任何大聲效果。特納也有關於一個充滿光輝和美麗的奇幻世界的幻想，但這不是一個寧靜的世界，而是一個充滿運動的世界，不是一個簡單的和諧，而是一個令人眼花繚亂的盛大場面。他在畫中塞滿了可以使畫面更加引人注目和戲劇性的效果，如果他不是位優秀的藝術家，這種希望打動觀眾的渴望可能會產生災難性的結果。然而，他是如此出色的舞臺經理，他如此熱情洋溢且技巧嫻熟，以至於他能夠成功地實現這一目標，他的最佳畫作實際上讓我們理解了自然在其最浪漫和壯觀的時刻的偉大。圖 314 展示了特納最大膽的畫作之一——一艘在暴風雪中的輪船。如果我們將這個旋轉的構圖與弗裡格爾的海景(圖 261)。



圖 314 特納 Turner：《雪暴中的輪船》。1842 繪。



圖 315 特納 Turner：《迦太基的建立》。1815 繪。

進行比較，我們可以衡量特納方法的大膽程度。17 世紀的荷蘭藝術家不僅繪製了他們一眼就看到的景象，而且在某種程度上也繪製了他們知道存在的景象。他知道一艘船是如何建造的，如何配備的，看著他的畫作，我們可能能夠重建這些船隻。從特納的海景中，沒有人可以重建 19 世紀的輪船。他給我們的只是黑暗的船身的印象，勇敢地從桅杆上飄揚著的旗幟，與狂風暴雨和威脅性的陣風的戰鬥。我們幾乎感受到風的沖擊和波浪的撞擊。我們沒有時間去尋找細節。它們被耀眼的光和暴風雲的陰影所吞噬。我不知道特納是否曾經見過這種風暴，甚至不知道海上的暴風雪是否真的看起來像這樣。但我知道，當我們閱讀一首浪漫詩或聆聽浪漫音樂時，我們會想像到這種令人敬畏和壓倒性的風暴。在特納身上，自然總是反映和表達人的情感。面對我們無法控制的力量，我們感到渺小和不堪壓倒，被迫欽佩那位擁有自然力量的藝術家。

康斯特布爾的觀念非常不同。對他而言，特納想要競爭和超越的傳統幾乎只是一種困擾。他想要繪製自己親眼所見的東西，而不是克勞德·洛萊恩的視角。可以說他繼續了詹斯伯勒的傳統(圖 297)。但即使詹斯伯勒仍然選擇了按照傳統標準“畫面如畫”的主題。他仍然把自然看作田園詩情景的愉快背景。對康斯特布爾來說，所有這些想法都不重要。他只想要真實。流行的風景畫家仍然把克勞德作為他們的模範，他們發展了一些簡單的技巧，任何業餘畫家都可以通過這些技巧創作出有效和令人愉快的畫作。前景中的一棵壯觀的樹可作為中央打開的遠景的鮮明對比。色彩方案被巧妙地制定出來。暖色，最好是褐色和金色調，應該在前景中。背景應該淡入淡出成淡藍色的色調。有繪製雲的方法，以及模仿扭曲橡樹樹皮的特殊技巧。康斯特布爾輕視所有這些套路。有傳言說，一位朋友曾因他未給前景以老小提琴般的醇褐色而勸告他，於是康斯特布爾拿了一把小提琴，放在草地上給朋友看，以展示新鮮綠色和傳統所需的溫暖色調之間的區別。但康斯特布爾並不想以大膽的創新來震驚人們。他所想要的只是忠實於自己的視覺。他走出鄉村，從大自然中繪製素

描，然後在他的工作室中加以發展。他的素描(圖 313)通常比他的成品畫更加大膽，但當時公眾還未接受快速印象的記錄作品，將其作為值得展示在展覽中的作品。即便如此，他的成品畫在首次展出時也引起了轟動。圖 312 展示了康斯特布爾在 1824 年在巴黎展出時使他聲名大噪的畫作。它代表了一個簡單的鄉村場景，一輛穿越河流的載草馬車。我們必須沉浸在畫面中，觀看背景的草地上的陽光斑點，看著飄動的雲彩；我們必須跟隨河流的走向，並在畫中留連，這個場景被畫得如此克制和簡樸，以欣賞藝術家的絕對真誠，他拒絕讓自己比大自然更令人印象深刻，以及他完全缺乏做作或自負。

與傳統的藝術家的分道揚鑣讓藝術家們有了兩種可能性，這些可能性體現在特納和康斯特布爾身上。他們可以成為繪畫中的詩人，追求感人和戲劇性的效果，或者他們可以決定堅持他們面前的主題，並以所有他們能夠掌握的堅持和誠實來探索它。無疑，在歐洲浪漫主義畫家中，有偉大的藝術家，比如特納的同時代人，德國畫家卡斯帕·大衛·弗裡德里希(1774-1840)，他的風景畫反映了他那個時代浪漫抒情詩的情感，我們通過舒伯特的歌曲更加熟悉這些情感。他對荒涼的山地景色的繪畫(圖 316)甚至可能讓我們想起中國山水畫的精神(圖 97)，這種精神也非常接近詩意的思想。但無論這些浪漫畫家中有些人在他們的時代取得了多大的成功，我們今天相信，那些遵循康斯特布爾之路，試圖探索可見世界，而不是召喚詩意情感的人，取得了更加持久重要的成就。

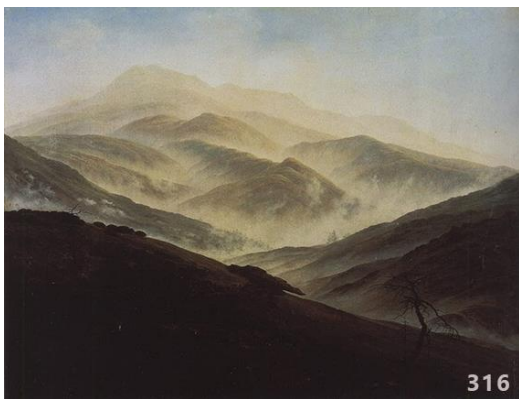


圖 316 弗裡德里希 Caspar David Friedrich: 《西裡西亞山區風景》。約 1815-20。

圖 317 官方展覽的新角色：法國查理十世在 1824 巴黎沙龍中分發勳章。由 F.C. Hein 繪。