

## 走出昔日的風景：

### 十九世紀美國畫家喬治·英尼斯訪義大利後的蛻變

國立中央大學藝術學研究所 郭宜旻

#### 摘要

十八世紀考古的成果助長了歐洲藝術家和藝術愛好者前往義大利大旅行的風氣，1783 年始獨立的美國也同樣深受義大利的吸引，美國畫家或出於嚮往義大利的文明風景抑或是慕名文藝復興巨作而遠赴「義」地創作，他們在這座蘊含古蹟遺址與自然風光的天然博物館吸收藝術的養分，出於不同的目的，也孕育出不同的藝術結晶。美國風景畫家喬治·英尼斯 (George Inness, 1825-1894) 於 1851 年首次造訪義大利，但僅只短暫停留一年的時光；1870 年英尼斯又再度前往此地，直到 1874 年才又離去。1850 年前後有關英尼斯作品的輿論多是出自於他對老大師作品的模仿過於拙劣，並將問題歸咎於英尼斯那殘害眼睛的色彩。走入義大利後，在自然風光的薰陶之下，英尼斯的風景畫開始出現明顯的轉變，雖然旅居的時間並不長，仰賴風景速寫的輔助，英尼斯從義大利汲取的養分得以在回國後持續發酵，並且在追求藝術理想的實驗過程中，逐漸地蛻變成英尼斯獨有的風格。早期英尼斯依循知名畫家克勞德 (Claude Lorrain, c. 1600-1682)、柯爾 (Thomas Cole, 1801-1848)、透納 (J. M. W. Turner, 1775-1851) 和柯洛 (Jean-Baptiste Camille Corot, 1796-1875) 的足跡學習風景畫，爾後其風景意識則有所轉向，選擇甚麼風景作為描繪對象已非英尼斯的創作要素，他僅是醉心於最熟悉的畫類——風景，以此作為實現藝術理想的介質。

#### 關鍵字

喬治·英尼斯 (George Inness)、義大利風景畫、哈德遜河派 (Hudson River School)

## 前言

喬治·英尼斯生於紐約，年少時代曾任職地圖鐫刻師，同時短暫師從於法國風景畫家吉努（Régis François Gignoux, 1816-1882）。英尼斯曾偶然途經一家商店的櫥窗，遂旋即被一幅老大師（Old Master）的版畫作品吸引，雖然他已回想不起是哪一幅作品，但是此機緣卻觸動了英尼斯開始追求老大師畫作的決心。<sup>1</sup> 其中最令其著迷者為巴洛克時期主要活動於義大利的法國風景畫家克勞德。1840年代中期，英尼斯加入國家設計學院（National Academy of Design），這所學院致力於純藝術的推廣，由美國哈德遜河派（Hudson River School）畫家柯爾、杜蘭德（Asher B. Durand, 1796-1886）等人所組成，其中，柯爾對英尼斯早期風景畫風格的影響最為深刻。<sup>2</sup>

《古典風景》（*Classical Landscape*, 1850）【圖 1】為英尼斯前往義大利之前的作品，他於背景中融入許多歐洲風景畫家喜愛的古代遺址，並以人物的衣著暗示中世紀十字軍東征的故事，這種遠離現實時空的風景畫在十九世紀中期的美國十分普遍。柯爾的《啟程》（*The Departure*, 1837）【圖 2】即是一例。<sup>3</sup> 雖然英尼斯的《古典風景》畫面構圖和明暗色調配置還能明顯看見克勞德的影子【圖 3】，然而，此幅畫卻不見克勞德風景畫幽微的漸層色調與和諧的色彩，是甚麼因素導致英尼斯作品無法顯現克勞德的色彩？是本文欲探究的議題之一。其次，美國藝術家何苦風塵僕僕遠赴義大利創作？兩次旅居義大利的經驗對英尼斯藝術風格帶來甚麼樣的轉變？而英尼斯又是透過什麼方式在回國後繼續義大利風景畫的創作？皆是本文將關注的面向。

### 一、義大利吸引十九世紀美國畫家前往的原因

隨著 1738 年赫庫蘭尼姆古城（Herculaneum）被發掘、1734 年卡比托利歐博物館（Capitoline Museum）開幕，這些事件皆鼓動了十八世紀歐洲的藝術家和藝

<sup>1</sup> Mark D. Mitchell, *George Inness in Italy*, (Philadelphia, Pa.: Philadelphia Museum of Art, 2011), p. 12.

<sup>2</sup> 哈德遜河派約於 1850 年代成立，是美國第一個真正的藝術家團體，主要成員為紐約市的風景畫家，其中柯爾（Thomas Cole, 1801-1848）最具影響力。團名源自於成員喜愛的風景畫題材哈德遜河，他們擅以細微的筆觸表現倒映在沉靜水面的景物和柔軟的天空，並注重光線在畫面的作用，二十世紀中的藝術史學家將此冠以透光風格（luminism）。

<sup>3</sup> Mark D. Mitchell, *George Inness in Italy*, pp. 13, 15.

術愛好者湧入羅馬大旅行（Grand Tour）的風潮。<sup>4</sup> 雖然早在文藝復興時期，羅馬的主要遺址已經透過版畫傳開，但這些歐洲的旅客追求的是身歷其境（*in situ*）的感覺。<sup>5</sup> 1783 年始獨立的美國也逐漸興起這股大旅行風潮，義大利美麗的風光同樣讓美國畫家著迷不已，甚至多次往返於兩國之間。<sup>6</sup> 對此現象，著有《義大利隨筆》（*The Italian Sketch Book*）的十九世紀旅義美國學者塔克曼（Henry Tuckerman, 1813-1871）解釋，義大利坐擁古老文化，反之，美國才建國不久，與義大利悠久的歷史與文化形成強烈對比；再者，義大利點燃了許多藝術家的創作靈感，因而產出許多傑作，亦是她的魅力之一。是以，義大利對美國藝術家而言意義非凡，甚至遠超過義大利之於他國藝術家的意義。<sup>7</sup> 義大利悠久的歷史令美國畫家仰慕不已，她猶如一座天然的博物館，除了文明遺址與建築，還蘊含了豐厚的人文氣息以及優美的自然景緻。不僅如此，義大利金黃色的陽光正恰如其分地向世人展示了她的收藏，透過她的光芒，美國畫家得以學習掌握光影與顏色之間的互動，進而描繪出令人嚮往的自然風光。雖然美國偌大的自然風景也可被視為時間積累的成果，但唯有義大利深厚的文化根基才能孕育出美國畫家所嚮往的文明風景（civilized landscape）吧。

此外，享負盛名的藝術作品也是吸引美國藝術家前往義大利的誘因之一，國家設計學院的校長摩斯（Samuel F. B. Morse, 1791-1872）就曾經在梵蒂岡花上數週臨摹拉斐爾（Raphael, 1483-1520）的傑作《雅典學院》（*The School of Athens*, 1509-10）。以肖像畫著稱的美國畫家皮爾（Rembrandt Peale, 1778-1860）則是在佛羅倫斯繪製了多幅拉斐爾的《椅上聖母子》（*Madonna della Seggiola*, 1513-14）。當時美國藝術家通常是受雇主之託而前往義大利臨摹文藝復興巨作，這些作品隨藝術家返國後除了作為履行契約的條件，另一方面也造福那些無法遠赴義大利的美國藝術家，提供他們一睹文藝復興風采的機會。<sup>8</sup> 然而，1831 年首次踏上義大利土地的柯爾對複製文藝復興巨作一點也不感興趣，反倒是對於克勞德的繪畫迷戀不已，並奉他為「最偉大的風景畫家」。英國皇家學院院長雷諾茲（Sir Joshua Reynolds, 1723-1792）認為「和歷史畫家一樣，風景畫家的創造力也將是從古代

<sup>4</sup> 「大旅行」是一種歐洲貴族子弟受教育的傳統方式，他們通常會沿經法國，和文藝復興發源地——義大利。除了享受被文化陶冶的雅致，在這一、二年，甚至八年的旅程中，他們還必須學習外語、地理、歷史、藝術鑑賞、外交手腕等知識。大旅行的風氣約在十六世紀末展開，十八世紀到達巔峰，而考古發掘的成功是助長大旅行風氣的重要因素之一。

<sup>5</sup> Couturier, Sonia, Musée des Beaux-Arts de Caen., and National Gallery of Canada., *Drawn to Art: French Artists and Art Lovers in 18th-Century Rome* (Ottawa: National Gallery of Canada; Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale, 2011), p. 151.

<sup>6</sup> 十八世紀末至十九世紀中之交，前往義大利的美國畫家較知名者為 Benjamin West (1738-1820)、John Copley (1738-1815)，前者以歷史畫著稱，後者以肖像畫著稱。直到 1831 年哈德遜河派核心人物柯爾赴義之後，才明顯助長了美國畫家前往義大利的風潮。

<sup>7</sup> Theodore E. Stebbins, *Lure of Italy: American Artists and the Italian Experience, 1760-1914* (Boston, MA: Museum of Fine Arts, Boston, 1992), p. 19.

<sup>8</sup> Theodore E. Stebbins, *Lure of Italy: American Artists and the Italian Experience, 1760-1914*, pp. 36-37.

出發」，<sup>9</sup> 依循雷諾茲的觀點，柯爾也將歷史故事畫入義大利的風景之中。

## 二、 走入義大利：看見自然的光與色

受到美國企業家海格蒂（Ogden Haggerty, 1810-1875）贊助，英尼斯終於在 1851 年二、三月之交抵達義大利，此行一方面是作為與第二任太太哈忒（Elizabeth Abigail Hart）的蜜月之旅，一方面也藉此機會走訪那些曾經啟發老大師藝術創作的景點，體驗身歷其境的感覺。

1850 年前後有關英尼斯作品的輿論多是聚焦在作品的原創性和模仿老大師作品的探討，甚至有評論指出其風景畫之所以會失敗是因為它們作為回憶（memories）或是引發聯想的相似事物（reminiscences），猶如克勞德風景畫的幽魂。1849 年英尼斯在國家設計學院展出《早期的往事：風景》（*Early Recollections: A Landscape*, 1849）【圖 4】，對此《紐約月刊》（*Knickerbocker Magazine*）<sup>10</sup> 予以不甚樂觀的評價：

英尼斯先生變得過分固守形式，而且是以一種很差勁的方式。前景樹木的顏色和中景的山坡地是一樣的，整張畫瀰漫著既黯淡又沉重的色調，簡直是在殘害眼睛。<sup>11</sup>

並且建議英尼斯應該要學習大自然的色彩，留心光影的千變萬化，而不是把大量的心思耗費在模仿老大師的繪畫。假使英尼斯也能確切地掌握克勞德的色彩，固守老大師的繪畫形式還會是一種錯誤嗎？老大師的畫作多是藏於歐陸地區，英尼斯是透過甚麼傳播媒介一睹老大師的風範，也將會連同影響其作品所呈現的結果。根據記載，小英尼斯（George Inness, Jr., 1854-1926）曾經在父親的書堆中發現一本老舊的風景畫冊。<sup>12</sup> 作為藝術傳播的媒介，複製版畫可謂最經濟且方便的

<sup>9</sup> 原文：“like the history-painter, the painter of landscapes...sands the imagination back into antiquity.” In, Joshua Reynolds, Robert R. Wark, ed., “Discourse VIII” *Discourse on Art* (New Haven: Yale University Press, 1975), p. 237. 轉引自 Theodore E. Stebbins, *Lure of Italy: American Artists and the Italian Experience, 1760-1914*, p. 43.

<sup>10</sup> *Knickerbocker Magazine* 為美國的藝文雜誌，由編輯群 Knickerbocker Group 主筆，其名稱是來自成員之一，美國著名作家 Washington Irving（1783-1859）於 1809 年出版的著作 *A History of New York* 所使用的筆名 Diedrich Knickerbocker。*Knickerbocker Magazine* 別稱為 *New-York Monthly Magazine*（紐約月刊）。

<sup>11</sup> 原文：“Mr. Inness [sic] is rapidly rising into excessive mannerism, and mannerism of very worst kind. His for-ground trees are the same color with his middle-distance hills, and over the whole picture a sad and heavy tone pervades, and wounds the eye.” In, “National Academy of Design,” *Knickerbocker Magazine* 33 (May 1849): 468. 轉引自 Rachael Ziady DeLue, *George Inness and the Science of Landscape* (Chicago: University of Chicago Press, 2004), p. 91.

<sup>12</sup> Mark D. Mitchell, *George Inness in Italy*, p. 12.

選擇。複製版畫中的線條交織出構圖元素的同時也譜出畫面的明暗分布，浮現了老大師油畫作品的靈魂。然而媒材性質不同之故，無論複製版畫多麼精美，它和油畫之間仍舊存在著一道無法跨越的鴻溝。其次，十九世紀複製版畫市場普遍為單色鑄刻（engraving）或蝕刻（etching）作品，它們理性地複製老大師風景畫裡的光線，但是此光線卻無法映照出大自然萬物的顏色。上色石版畫（lithograph）或許能提供部分色彩的指引（其印墨顏色不如油畫豐富），不過此印刷技術遲至十九世紀末才問世。是以，我們可以合理地為英尼斯平反，固守老大師形式實非風景畫中色彩表現拙劣的主因，根本問題在於模仿對象無法傳遞色彩訊息，以致英尼斯將單色版畫轉譯為油畫時產生語境的落差，將前景樹木和中景山坡地畫成一樣的顏色。

《紐約月刊》的批評或許有失公允，但是它給予英尼斯的建議則是相當明智的。親臨義大利後，英尼斯終於可以直接觀察令十九世紀美國藝術家趨之若鶩的光影和色彩。義大利多元的地貌不僅坐擁眾多的人類文化遺產還位處於得天獨厚的地理位置，夏乾冬雨的地中海型氣候為它提供充足的陽光，教堂裡的藝術傑作因此愈發神聖，融合人文與自然的文明風景也因此涵濡於光輝之中。

在義大利自然風光的薰陶之下，英尼斯的風景畫也逐漸地蛻變。《坎帕尼亞的黃昏》（*Twilight of the Campagna, c. 1851*）【圖 5】裡沒有田園風景的牧羊人和古代遺址，也沒有繁茂的樹木遮蔽天空面積，往畫面中心微微傾斜的樹木枝葉稀疏，映襯著晚霞柔美的色調，池塘畔停駐的一對白鶴為畫面增添了敘事性，空曠寂寥的風景彷彿迴盪著輓歌的聲息。與先前作品對照，《坎帕尼亞的黃昏》並沒有使用那些人們早已帶有成見的元素暗示作品的寓意，這幅風景畫比較像是來自藝術家對於自然直接的觀察，除去精心組構的敘事，英尼斯在筆畫中流露了他對大自然的感悟。另一方面，空洞荒蕪的畫面則留給觀者無邊的想像空間，觀者的主體性於是成為了風景畫真正的主題所在。<sup>13</sup> 不過這並非英尼斯義大利風景的唯一風格。

1853 年英尼斯在國家設計學院的展出終於贏得佳評，有藝評家於《紐約月刊》讚揚其油畫成功地結合了自然與藝術，此為其他旅居國外的美國藝術家無法達成的境界，但英尼斯卻做到了。不過這位藝評家仍不忘告誡英尼斯盡可能別再倚賴老大師的傑作。<sup>14</sup> 然而，我們自《羅馬渡槽一隅》（*A Bit of the Roman Aqueduct, 1852*）【圖 6】畫面取材的考量還可看見克勞德對於英尼斯的影響，似乎說明了英尼斯對於那些輿論聲浪並不是很在乎。雖然英尼斯在此仍因襲克勞德的形式是不

<sup>13</sup> Mark D. Mitchell, *George Inness in Italy*, p. 16.

<sup>14</sup> Rachael Ziady DeLue, *George Inness and the Science of Landscape*, p. 93. 原始資料是出自“Exhibition of the National Academy of Design,” *Knickerbocker Magazine* 42 (July 1853): 95-96 的編輯群專欄，並無特別標明評論是源自於哪一位編輯。

爭的事實，不過整體呈現的氛圍和克勞德的風景畫《農民與牛群》(*Landscape with Cattle and Peasants*, 1629)【圖 7】已截然不同，《羅馬渡槽一隅》自藍天灑下的陽光終於穿透了茂密的樹叢，驅散了壟罩在前景的陰影，清晰了眼前的風景。

關於英尼斯義大利風景畫不一致的風格展現，可能原因在於英尼斯不斷地在畫布上尋求風景畫的可能性。<sup>15</sup> 紐約評論家斯凱勒 (Montgomery Schuyler, 1843-1914) 認為英尼斯有著「永不滿足的好奇心」以及「對於實驗樂此不疲」，因而造就其繪畫有時看似仿效前人作品，有時只參有部分前人的風格，有時則尋覓不著前人的足跡，<sup>16</sup> 可見已逐漸形成自我風格。斯凱勒的評論正好可以為英尼斯早期的繪畫尚未發展出純熟風格的原因做出合情合理的說明。

### 三、 在美國畫的義大利風景

1852 年春分之際英尼斯突然離開了義大利，關於這無預期的決定最可信的解釋是來自於一則事件。某日民眾群聚在聖伯多祿廣場 (Piazza San Pietro)，引頸期盼教皇庇護九世 (Pius IX, 1792-1878) 現身聖伯多祿大殿的陽台，而英尼斯也在廣場中等待著。一旁的法國官員發現英尼斯並未脫帽，於是命令他遵守應有的禮儀，然而英尼斯卻不服從，觸怒法國官員，雙方立即引發衝突。<sup>17</sup> 該事件落幕不久後，英尼斯便決定返回美國。於返國途中順便遊歷了法國、英國與荷蘭，也因此接觸到巴比松畫派 (Barbizon school) 的作品，其中對英尼斯影響最顯著者為柯洛，但其成效是於創作生涯晚期才逐漸顯現。柯洛和義大利的淵源與英尼斯近似，兩人皆曾在此旅居並於返國後再訪。柯洛於 1850 年法國官方沙龍展作品《早晨·女神之舞》(*Une matinée. La Danse des Nymphes.*, 1850)【圖 8】已展現獨特的羽毛狀畫風，草坪、樹葉和雲朵都相當具有蓬鬆感，然而這樣的風景描繪技法並沒有立即反應在英尼斯首次回國後的創作。

儘管在義大利只是短暫停留，仰賴風景速寫的輔助，英尼斯得以將自義大利汲取的養分在回國後持續地發酵。幸運被留下來的英尼斯水彩風景習作【圖 9】讓我們得以認識這幅紀年 1875 的作品《聖彼得·羅馬》(*St. Peter's, Rome*, 1857)【圖 10】的構想來源，同時，也提供我們了解英尼斯油畫創作的過程。<sup>18</sup> 大抵上，英尼斯保留了風景速寫的構圖以及明暗色調，它們被作為油畫創作的基調，於此基礎之上，即使美國與義大利的距離遙遠，也不阻礙英尼斯描繪義大利的風

<sup>15</sup> 據稱英尼斯為了進行繪畫的實驗不惜作廢了許多很好的畫布。參自 Rachael Ziady DeLue, *George Inness and the Science of Landscape*, p. 95.

<sup>16</sup> 關於英尼風景畫的風格研究，可參考 *Inness and the Science of Landscape* (Chicago: University of Chicago Press, 2004)。

<sup>17</sup> Mark D. Mitchell, *George Inness in Italy*, p. 22.

<sup>18</sup> Mark D. Mitchell, *George Inness in Italy*, pp. 24, 26.

光。當時的美國藝術家習慣預先以水彩或是小幅油畫速寫紀錄義大利的風景，之後在進行大尺幅風景油畫創作時，它們將能輔助藝術家再現戶外的景物和陽光。除了英尼斯，其他旅義大利的哈德遜河派畫家：柯爾、吉福德（Sanford Robinson Gifford, 1823-1880）、克羅波西（Jasper Francis Cropsey, 1823-1900）、比爾施塔（Albert Bierstadt, 1830-1902）也依循了如此的創作習慣。<sup>19</sup>

再赴羅馬的前一年，英尼斯完成了《阿爾巴諾湖》（*Lake Albano*, 1869）【圖 11】。阿爾巴諾湖為羅馬東南部阿爾班山（Alban Hills）中的一座火山口湖，內米湖（Lake Nemi）亦在不遠處，《阿爾巴諾湖》畫入了羅馬城鎮 Palazzo Sforza Cesarini 以及埋身於山丘之中的阿里洽（Ariccia）高架橋。此外，自然景緻中還綴有許多人物，他們三五成群、和諧地交往互動，為風景增添了活潑氣息。如此複雜的人際網絡在英尼斯的風景畫中是相當罕見的。1860 年英尼斯已被讚譽為：

無庸置疑的天才畫家，是最卓越且最具詩意的自然詮釋者，其作品中流露的靜謐氛圍超然於其他美國的風景畫家。他不追隨任何大師的腳步，而是以自己的方式表達他的創作理念。<sup>20</sup>

但事實上，此畫的構圖與英國浪漫主義風景畫家透納的作品《恰爾德·哈羅爾德遊記—義大利》（*Childe Harold's Pilgrimage-Italy*）【圖 12】是十分相近的。透納曾將這幅風景畫與浪漫主義詩人拜倫的長篇敘事詩《恰爾德·哈羅爾德遊記》（*Childe Harold's Pilgrimage*）的第四章詩篇並置展出。身為民族獨立運動擁護者，拜倫並不樂見義大利在奧地利長期統治下喪失民族自由，然而他不諱言，儘管如此，義大利依然是那世界上最美侖美奐的花園。<sup>21</sup> 十九世紀民族主義席捲義大利半島，於拜倫辭世二十多年後義大利終於爆發革命，主張「義大利會自己建立自己」，宣告統一義大利的時刻已經來臨。然而其過程並不如希臘獨立戰爭順遂，直到 1869 年義大利仍未統一。《恰爾德·哈羅爾德遊記—義大利》現藏於泰特美術館（Tate），最早的展示紀錄是在 1832 年；而複製版畫【圖 13】則是最遲

<sup>19</sup> 柯爾在創作 *Aqueduct near Rome*（Kemper Art Museum 藏）之前先完成了油彩速寫 *Study for Aqueduct near Rome*（私人藏）。吉福德創作 *Lake Nemi*（The Toledo Museum of Art 藏）之前也進行了油畫速寫。曾與吉福德同遊寫生的比爾施塔於 1857 年返回美國麻州後憑藉著義大利畫下的速寫，持續描繪義大利風景，如：1859 年的 *View of Subiaco, Italy*（Georgia Museum of Art 藏）。1847 年秋天抵達義大利後未再返美的克羅波西也以早先畫下的風景速寫為基礎，於 1875 年完成了 *Ruins at Narni, Italy*（Georgia Museum of Art 藏）。參自：Paul A. Manoguerra, *Classic Ground: Mid-Nineteenth-Century American Painting and the Italian Encounter* (Athens, Ga.: Georgia Museum of Art, 2004), pp. 21-24.

<sup>20</sup> 原文：“...a man of unquestionable genius; he is one of the finest and most poetical interpreters of Nature in her quiet moods among our landscape painters. He follows no master, but adopts his own methods of expressing his ideas.” In, “Art Items,” *New York Daily Tribune* (September 29, 1860): 4. 轉引自：Rachael Ziady DeLue, *George Inness and the Science of Landscape*, p. 94.

<sup>21</sup> 參自：Tate: < <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-childe-harolds-pilgrimage-italy-n00516>> (2015 年 6 月 20 日檢索)

於 1861 年已流通於藝術市場。並置透納與英尼斯的作品，我們將觀察到，縱使兩者畫面結構雷同，其色彩呈現的結果卻相去懸殊，如此不完全複製的矛盾說明，英尼斯或許又再次將複製版畫做為師法大師藝術精華的途徑。《阿爾巴諾湖》是英尼斯向偉大藝術家致敬的另一傑作，除了繪畫技法的學習，或許他也希望藉由此作品呼應透納和拜倫的政治立場，一齊響應義大利統一運動吧。

當時波士頓最大的藝術經銷商威廉斯與埃弗雷特 (Williams & Everett) 對《阿爾巴諾湖》十分讚賞，也因而促成了英尼斯再赴義大利創作。十九世紀中，為逃離寒冬而遠赴羅馬度假已成為波士頓的風尚，波士頓人對義大利的喜愛也進而感染了美國的藝術圈。<sup>22</sup> 威廉斯與埃弗雷特堅信，若美國畫家遠赴義大利並且創作與該國文化有關的題材，將會比創作美國境內的題材更快獲得藝術市場注目。美國藝壇對於英尼斯風景畫的評價在 1860 年後漸趨高漲，藝術經銷商看準英尼斯風景畫的市場潛力，寄予厚望，於是欣然贊助他的二度義大利之旅。<sup>23</sup>

#### 四、 持續發酵的義大利養分

1870 年英尼斯又再度前往義大利，直到 1874 年才又離去。這次的旅行，英尼斯留下了許多油彩速寫作品，《羅馬·坎帕尼亞》(Roman Campagna, c. 1871) 【圖 14】是其中一個例子。這件習作與 1858 年的油畫《羅馬·坎帕尼亞》(Roman Campagna, 1858) 【圖 15】呈現迥異的氛圍，油彩速寫色調沉穩，地平線被拉抬到畫面上方，僅留下些許的天空，遼闊的草原似乎尋覓不著人跡。反觀 1858 年的油畫作品，空氣裡透著陽光，壟罩了義大利的古代遺址和自然景緻，畫面右後方倚著拐杖的牧羊人背對觀者，朝義大利的文明風景眺望。與英尼斯同時期的美國風景畫家吉福德也有相似構圖的作品【圖 16】。1843 年柯爾也曾繪有相同主題的風景畫【圖 17】，顯然英尼斯和吉福德都參照了柯爾的構圖。然而，英尼斯的風景與柯爾其實是有些差異的，由於英尼斯縮減了畫中人物與古代遺址的懸殊比例，使得遠方的山丘變得巨大許多，另一方面，英尼斯於畫面安置的高大樹木也加強了自然的崇高之美。柯爾畫中的遺址逆光佇立，散發出靜穆的氛圍；英尼斯的風景則以和煦的陽光和緩柯爾畫中的靜穆氛圍，藉此消解人們與歷史的距離。

次年，英尼斯又嘗試了另一種風景畫的可能，《內米湖》(Lake Nemi, 1872) 【圖 18】的陽光被水氣包裹，懸浮於空氣中，湖邊的風景也因此而顯得模糊，取而代之的是一層精緻的色調變化，光線和陰影和諧地交融，在樸實的色彩中進行風景畫光與影的實驗，形成獨特的風格。Mark D. Mitchell 認為這幅畫恬靜無暇

<sup>22</sup> Van Wyck Brooks, *The Dream of Arcadia: American Writers And Artists In Italy 1760 1915* (New York: E. P. Dutton & Co., 1958), p. 85.

<sup>23</sup> Mark D. Mitchell, *George Inness in Italy*, pp. 28-29.



的色調表現與英尼斯首次旅義的風景畫相比明顯進步許多。至於畫作內容，早期英尼斯尚有著力於地誌紀錄，現在則已轉向傾注於光的表現，此畫可視為英尼斯風景創作的分水嶺。<sup>24</sup> 此外，《內米湖》的風韻還一直延續到英尼斯往後的畫作，無論是義大利或為美國風景，皆可見朦朧的空氣壟罩了畫面，畫面中的色彩吸附著不同層次的光線，漸進地交織成和諧的氛圍。

在《阿爾巴諾的松樹和橄欖》（*Pines and Olives at Albano, 1873*）【圖 19】我們可看見更進階的嘗試，這幅畫的構圖較《內米湖》複雜，英尼斯卻使用較少的顏色描繪風景。幸好他的藝術表現已漸臻成熟，能夠精準地掌握光線於色彩的微妙作用，我們所見的並不是那《早期的往事：風景》殘害眼睛的顏色。《阿爾巴諾的松樹和橄欖》中唯一立足於曠野的人物衣著十一世紀天主教卡爾特教團（*Carthusian*）隱士的白色長袍，為風景蒙上了神祕學的色彩。雖然就目前研究考察結果，阿爾巴諾一帶其實並沒有卡爾特教團的修道院，但是這種暗喻聖人為了追尋與上帝感應的機會而不惜翻越曠野的題材，早已是西方常見的繪畫主題。貝里尼（*Giovanni Bellini, 1430-1516*）的作品《沙漠中的聖方濟各》（*St Francis in the Desert, c. 1479-78*）即是一例。<sup>25</sup>

關於這時期英尼斯繪畫風格的轉變，藝術史學者 *Nicolai Cikovsky*（1894-1987）認為是受到日本藝術影響所致，英尼斯很可能透過同樣是旅居義大利的美國藝術家維德（*Elihu Vedder, 1836-1923*）的收藏而接觸到日本藝術。對此推論 *Mitchell* 表示懷疑，他指出，雖然兩位藝術家經常往來，然而他們的作品風格一點也不相似，並且研究上也從未指出維德是啟發英尼斯創作靈感的來源。再者，英尼斯對於深受日本藝術影響的印象派繪畫也不贊同。<sup>26</sup> 英尼斯在 1884 年與友人的通信中表示，被冠以當紅的印象派美名，他是有疑慮的。雖然英尼斯所繪的風景缺乏一般正統（*legitimate*）風景畫家著重的細節處理，但他不認為人們可因此而將他歸類為印象派畫家，他甚至排斥被貼上這樣的標籤。英尼斯諷刺印象派對於表現主觀色彩的興趣以及繪畫平面性的追求其實是一種欺騙的伎倆，當人們說印象派畫家體現了畫家所見的自然，他會說，那是個「騙局」！<sup>27</sup> 觀察哈德遜河派與印象派的風景畫作，我們不難發現，專於表現風景中的光和影是兩者共通的特色，不過印象派畫家習慣以明顯的筆觸描繪風景，哈德遜河派則不然。英尼斯的晚期風景畫雖然和印象派一樣，省略許多景物的細節，然而表現筆觸和色彩實非英尼斯強調的。他認為，藝術首重和諧（*unity*），其次為秩序（*order*），最後是體現（*realization*）。綜合上述，*Cikovsky* 的觀點可信度並不高。

<sup>24</sup> Mark D. Mitchell, *George Inness in Italy*, p. 31.

<sup>25</sup> Mark D. Mitchell, *George Inness in Italy*, p. 37.

<sup>26</sup> Mark D. Mitchell, *George Inness in Italy*, pp. 34, 36.

<sup>27</sup> George Inness, Jr., *The Life, Art and Letters of George Inness* (New York, 1917), pp. 168-173. 轉引自 John W. McCoubrey, *American Art, 1700-1960* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1965), pp. 121-122.

1872年波士頓大火（Great Boston Fire of 1872）造成經濟損失慘重，英尼斯迫於經濟來源短缺，只好在事發不久後返回美國。英尼斯於1879年完成了最後一幅義大利風景畫《佩魯賈》（*Near Perugia, Italy, 1879*）【圖20】，嘗試了直幅的義大利風景構圖。爾後英尼斯的風景作品則常是以時間、季節或是自然現象為主題，描繪甚麼風景地點已非英尼斯創作風景畫的前提。1878年英尼斯曾表示他的藝術目標「不在於給予指示或教誨而是在於喚起人們的情緒。」<sup>28</sup> 英尼斯揀取片段的風景、追求自然和心靈相通的唯心主義世界觀恰與浪漫主義的理念相合。即使描繪特定的景點，例如，紐約州哈德遜河以西的渡假勝地卡茲奇山（Catskill Mountains），也絲毫不動搖他對藝術目標的追求。哈德遜河派畫家杜蘭也曾畫下卡茲奇山溪谷的景緻【圖21】，透光風格（luminism）柔化了物體輪廓也閃耀了溪流和空氣，觀者所見的是一令人嚮往的風景名勝。反觀英尼斯《早晨的卡茲奇山溪谷》（*Morning, Catskill Valley, 1894*）【圖22】，以晚期發展純熟的色調風格（tonal style）呈現，於蒙上薄霧的統合氛圍中揉合了豐富而細膩的色調變化，改善了《早期的往事：風景》單調且黯淡、缺乏自然光影的貧瘠色彩，並以特殊的繪畫技法膨鬆了風景的每個角落，呈現近似柯洛的羽毛狀畫風，然而顏色的使用又非柯洛風景畫的風格。再者，畫面中並無任何可暗示景點所在位置的特徵。從同一風景主題的作品比較，我們可得知哈德遜河派對於枝葉等風景細節的描繪仍相當注重，並且極力凸顯風景母題的特色。然而，英尼斯晚期的風景畫已逐漸脫離哈德遜河派的影響，母題被作為實驗色調的場域，景物細節則被融於光線和色彩之中。此外，英尼斯也不盲從地追逐印象派的色彩遊戲，而是致力於鑽研畫面色調的和諧。

## 結語

英尼斯在親眼瀏覽義大利景緻後隨即轉變風格，他並沒有因此而更加致力於追求克勞德的田園風景，或是柯爾的歷史寓意，英尼斯反而是不斷地在創作中實驗風景畫的可能，並且在返國後也持續地描繪義大利風景。首次旅義畫下的《羅馬渡槽一隅》、《阿爾巴諾湖》和《羅馬·坎帕尼亞》之構圖雖然依序受到巴洛克時期風景畫大師克勞德、浪漫主義畫家透納以及哈德遜河派畫家柯爾的影響，但是英尼斯在色彩的使用上已明顯比《早期的往事：風景》精進許多。此外，在《阿爾巴諾湖》英尼斯甚至非常罕見地嘗試在風景中描繪人群交往互動的過程。起初英尼斯尚傾注於描繪地誌風貌，如：《聖彼得·羅馬》、《羅馬·坎帕尼亞》，但是自《內米湖》之後，義大利風景則逐漸成為英尼斯畫作中的次要元素，退居色調與光線之後，發展出有別於哈德遜河派的風格。

<sup>28</sup> 原文：“(the aim of art) is not to instruct, not to edify, but to awaken an emotion.” In George Inness, “A Painter on Painting,” *Harper's New Monthly Magazine* 56. 333 (February 1878): 458. 轉引自 Mark D. Mitchell, *George Inness in Italy*, p. 11.

走入義大利，在自然風光的薰陶之下，英尼斯除了在繪畫技法與作品表現內容有所突破，《阿爾巴諾湖》與《恰爾德·哈羅爾德遊記—義大利》的相應關係也說明了英尼斯在昔日的風景中，衍生出他對現實世界的關注。1870年英尼斯再訪義大利，先後畫的《內米湖》與《阿爾巴諾的松樹和橄欖》，皆是以曠野烘托孑然一身、背向觀者的人物，後者的人物衣著更是明白地暗示了英尼斯風景意識的轉向，跳脫風景母題框架，空洞荒蕪的畫面任由觀者遊蕩、經驗，發展出隱含神祕學色彩的風景。展現觀者主體性、隱含神祕學色彩的風景遂成為英尼斯晚期風格的特色。仰賴旅居義大利時期的風景速寫，英尼斯得以在返回美國後持續發酵自義大利汲取的養分。其晚期的風景已經不再依循昔日畫家的構圖，更不盲目附和當時的風景畫主流（印象派）。英尼斯取柯洛的羽毛狀畫風，保留哈德遜河派注重的光與空氣表現，再於風景中揉入細膩的色調變化，形成和諧有秩的風景畫，走出自己的色調風格。此時，選擇甚麼風景作為描繪對象已非英尼斯的創作要素，他僅是醉心於最熟悉的畫類（genre）——風景，以此作為實現藝術理想的介質。

## 參考資料

### 專書

1. Brooks, Van Wyck, *The Dream of Arcadia: American Writers And Artists In Italy 1760-1915*, New York: E. P. Dutton & Co., 1958.
2. Couturier, Sonia, Musée des beaux-arts de Caen., and National Gallery of Canada., *Drawn to Art: French Artists and Art Lovers in 18th-Century Rome*, Ottawa: National Gallery of Canada; Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale, 2011.
3. D'Ambrosio, Paul S., ed., *America's Rome: Artists in the Eternal City, 1800-1900*, Cooperstown, N.Y.: Fenimore Art Museum, 2009.
4. DeLue, Rachael Ziady, *George Inness and the Science of Landscape*, Chicago: University of Chicago Press, 2004.
5. Manoguerra, Paul A., *Classic Ground: Mid-Nineteenth-Century American Painting and the Italian Encounter*, Athens, Ga.: Georgia Museum of Art, 2004.
6. McCoubrey, John W., *American Art, 1700-1960*, Englewood Cliffs, N.J: Prentice-Hall, 1965.
7. Mitchell, Mark D., *George Inness in Italy*, Philadelphia, Pa.: Philadelphia Museum of Art, 2011.
8. Stebbins, Theodore E., *Lure of Italy : American Artists and the Italian Experience, 1760-1914*, Boston, MA: Museum of Fine Arts, Boston, 1992.

### 網頁資料

1. Tate:<<http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-childe-harolds-pilgrimage-italy-n00516>> (2015年6月20日檢索)

## 圖版目錄

【圖 1】George Inness, *Classical Landscape (March of the Crusaders)*, 1850. Oil on canvas, 91.4 × 121.9 cm. Fruitlands Museum, Harvard, Massachusetts. 圖版來源：  
<[http://www.taftmuseum.org/?attachment\\_id=1047](http://www.taftmuseum.org/?attachment_id=1047)> (2015年6月15日檢索)

【圖 2】Thomas Cole, *The Departure*, 1837. Oil on canvas, 100.3 × 161.6 cm. National Gallery of Art, Washington. 圖版來源：

<<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.166439.html>>  
(2015年6月15日檢索)

【圖 3】Claude Lorrain, *Landscape near Rome with a View of the Ponte Molle*, 1645. Oil on canvas, 73.7 × 96.5 cm. Birmingham Museums and Art Gallery. 圖版來源：

<<http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/landscape-near-rome-with-a-view-of-the-ponte-molle-33211>> (2015年6月22日檢索)

【圖 4】George Inness, *Early Recollections: A Landscape*, 1849. Oil on canvas, 39.25 × 50.125 in. Columbus Museum. 圖版來源：

<[https://s3.amazonaws.com/pastperfectonline/images/museum\\_94/016/028\\_g200411-2.jpg](https://s3.amazonaws.com/pastperfectonline/images/museum_94/016/028_g200411-2.jpg)> (2015年6月20日檢索)

【圖 5】George Inness, *Twilight on the Campagna (Evening)*, 1851-1852. Oil on canvas, 96.5 × 136.2 cm. Philadelphia Museum of Art. 圖版來源：

<<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/49639.html?mulR=615662220|1>> (2015年6月15日檢索)

【圖 6】George Inness, *A Bit of the Roman Aqueduct*, 1852. Oil on canvas, 99.1 × 136 cm. High Museum of Art. 圖版來源：

<<http://www.high.org/Art/Permanent-Collection/CollectionDetails.aspx?deptName=American%20Art&objNum=69.42&pageNumber=0&search=true#.VX3Nmvmqqko>> (2015年6月15日檢索)

【圖 7】Claude Lorrain, *Landscape with Cattle and Peasants*, 1629. Oil on canvas, 106.7 × 148.6 cm. Philadelphia Museum of Art. 圖版來源：

<<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/102999.html?mulR=2012802177|15>> (2015年6月15日檢索)

【圖 8】Camille Corot. *Une matinée. La Danse des Nymphes*, 1850. Oil on canvas, 98 × 131 cm. Musée d'Orsay, Paris. 圖版來源：

<[http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire.html?no\\_cache=1&zoom=1&tx\\_damzoom\\_pi1%5BshowUid%5D=4059](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=4059)> (2015年6月20日檢索)

【圖 9】George Inness, *St. Peter's Seen from the Campagna*, c. 1851-52. Watercolor

and gouache over graphite on paper, 26 × 34.9 cm. Detroit Institute of Arts. 圖版來源：Mark D. Mitchell, *George Inness in Italy*, (Philadelphia, Pa.: Philadelphia Museum of Art, 2011), p. 26.

【圖 10】George Inness, *St. Peter's Rome*, 1857. Oil on canvas, 74.9 × 101 cm. New Britain Museum of American Art. 圖版來源：

<[http://www.nbmaa.org/timeline\\_highlights/essays/inness.html](http://www.nbmaa.org/timeline_highlights/essays/inness.html)> (2015 年 6 月 15 日檢索)

【圖 11】George Inness, *Lake Albano*, 1869. Oil on canvas, 77.1525 × 115.2525 cm. The Phillips Collection. 圖版來源：

<<http://www.phillipscollection.org/collection/browse-the-collection?id=0930>> (2015 年 6 月 22 日檢索)

【圖 12】J. M. W. Turner, *Childe Harold's Pilgrimage – Italy*, exhibited 1832. Oil paint on canvas, 142.2 × 248.3 cm. Tate. 圖版來源：

<<http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-childe-harolds-pilgrimage-italy-n00516>> (2015 年 6 月 21 日檢索)

【圖 13】J. M. W. Turner, *Childe Harold's Pilgrimage, Italy*, published 1859-61. Engraving on paper, 24.6 × 33.5 cm. The British Museum. 圖版來源：

<[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?assetId=1356615001&objectId=3492773&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=1356615001&objectId=3492773&partId=1)> (2015 年 6 月 21 日檢索)

【圖 14】George Inness, *Roman Campagna*, c. 1871. Oil on paper on board, 22.2 × 33.5 cm. Private collection. 圖版來源：Paul S. D'Ambrosio, ed., *America's Rome: Artists in the Eternal City, 1800-1900* (Cooperstown, N.Y.: Fenimore Art Museum, 2009.), p. 114.

【圖 15】George Inness, *Roman Campagna*, c. 1858. Oil on canvas, 50.8 × 76.2 cm. New Britain Museum of American Art. 圖版來源：Paul S. D'Ambrosio, ed., *America's Rome: Artists in the Eternal City, 1800-1900* (Cooperstown, N.Y.: Fenimore Art Museum, 2009.), p. 24.

【圖 16】Sanford Robinson Gifford, *The Roman Campagna*, 1859. Oil on canvas, 15.24 × 25.72 cm. The Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, Poughkeepsie, New York. 圖版來源：Paul A. Manoguerra, *Classic Ground: Mid-Nineteenth-Century American Painting and the Italian Encounter* (Athens, Ga.: Georgia Museum of Art, 2004), p. 23.

【圖 17】Thomas Cole, *Roman Campagna*, 1843. Wadsworth Atheneum - Hartford, CT. 圖版來源：<<http://www.the-atheneum.org/art/detail.php?ID=8564>>

【圖 18】George Inness, *Lake Nemi*, 1872. Oil on canvas, 75.56 × 113.98 cm. Museum of Fine Arts, Boston. 圖版來源：

<<http://www.mfa.org/collections/object/lake-nemi-33371>> (2015 年 6 月 21 日檢

索)

【圖 19】 George Inness, *Pines and Olives at Albano (The Monk)*, 1873. Oil on canvas, 97.95 × 162.88 cm. Addison Gallery of American Art, Phillips Academy. 圖版來源：  
<<http://accessaddison.andover.edu/Obj4098?sid=53266&x=207168>> (2015 年 6 月 21 日檢索)

【圖 20】 George Inness, *Near Perugia, Italy*, 1879. Oil on canvas, 105.4 × 85.7 cm. Collection of Mr. and Mrs. John F. McGuigan Jr. 圖版來源：Mark D. Mitchell, *George Inness in Italy*, (Philadelphia, Pa.: Philadelphia Museum of Art, 2011), p. 40.

【圖 21】 Asher Brown Durand, *The Catskill Valley*, 1863. Oil on canvas. Philbrook Museum of Art. 圖版來源：

<<https://philbrook.org/explore/art/catskill-valley>> (2015 年 6 月 21 日檢索)

【圖 22】 George Inness, *Morning, Catskill Valley*, 1894. Oil on canvas, 35 3/8 × 53 3/4 in. Santa Barbara Museum of Art. 圖版來源：DeLue, Rachael Ziady, *George Inness and the Science of Landscape* (Chicago: University of Chicago Press, 2004), n. pag.

