

從法國十九世紀藝評看風俗畫價值的肯定

蘇文惠

自十七世紀法國皇家雕刻與藝術學院創立以來，除了歷史畫之外，風俗畫一向不是法國藝術與知識份子關心的畫種。然而這樣的情況在十八世紀末開始出現變化，至十九世紀中葉時期的藝評，逐漸出現明顯的支持聲音，最主要來自當時的沙龍藝評。十九世紀沙龍已成為民眾普遍的社交場合，受過良好教育的知識份子或經濟方面較為弱勢的社會階級都會逛逛沙龍，¹ 評論沙龍畫作的文章也如雨後春筍般興起。在沙龍展覽中，風俗畫和歷史風俗畫的數量已經像洪水一般佔據沙龍展大部分的空間，相對地，歷史畫越來越被邊緣化。這種情況使得一些藝評家相當擔心，寫文章表達憂慮之感，如 Henri Dumesnil 在 1859 年寫道：「令人難過的是，看到藝術家放棄歷史畫，轉而投向風俗畫，這情況已有四十年了。今天，其結果非常明顯：這股潮流不停壯大轉變成如同河流。」² 藝評家不只是擔心潮流走向，也透過發表文章，表達意見，解釋為什麼風俗畫能夠吸引到這麼多注意，而這樣的現象對社會來說到底是好是壞，與此相關的討論大多集中出現在 1855 年到 1880 年左右。當風俗畫真正氾濫到藝評家不得不重視時，這些討論紛紛出現，互相筆戰，其討論牽涉到風俗畫與歷史畫的本質。

簡單來說，這些討論大致可分為兩大陣營：對此現象持負面看法者與正面評價者。持負面看法的一方普遍將之視為藝術的墮落，而持正面看法的人則認為這現象代表一種新的契機，擺脫傳統的負擔，風俗畫才是真正適合現代社會的藝術。兩派陣營都有充分的理由，沒有一方是絕對錯誤的。我們一般較熟悉的是負面陣營的觀點，然而正面的觀點更值得我們重視，因為此觀點反映出當時的主流價值觀，而且其論述邏輯也會持續到十九世紀後半葉，從古典理念藝術應該畫出美與理想的世界，到藝術應該表現人們現代生活經驗或情緒反應，此一想法甚至持續到二十世紀。

¹ 雖然沒有確實的統計數字得知入場觀眾的年齡、性別、階級，不過從 Neil McWilliam 整理出大批沙龍評論即可知熱門程度，從 1831 年到 1847 年間有 1655 篇沙龍評論出現在各種報章雜誌上，這些雜誌包含專業雜誌、女性雜誌、兒童雜誌。參考 Petra ten-Doesschate Chu, "Pop Culture in the Making: the Romantic Craze for History," *The Popularization of Images: Visual Culture Under July Monarchy*, edited by Petra ten-Doesschate Chu and Gabriel P. Weisberg (Princeton: Princeton University Press, 1994), 178.

² "On se plaignait déjà, il y a quarante ans, de voir les artistes abandonner l'Histoire pour peindre le Genre... Aujourd'hui, le résultat est évident: le courant a sans cesse grossi dans sa marche, et il s'est transformé en fleuve." Henri Dumesnil, *Salon de 1859* (Paris: Jules Renouard, 1859), 99. 轉引自 Marc Joseph Gotlieb, *From Genre to Decoration: Studies in the theory and criticism of French Salon painting, 1850-1900*. Ph.D dissertation, The John Hopkins University (1991), 16.

先讓我們來看看持負面評價者對此現象抱持的憂慮悲觀看法。經筆者整理後，他們的論點大致上約略分為三個重點：一、風俗畫缺乏原創性；二、過多精力放在炫耀技巧以致於忽略展現深度內容；三、風俗畫本身即具有的商品化性質更加嚴重，導致品質日益低落。

關於第一點，藝評家 Théodore Duret (1836-1927) 的看法可作為代表；他認為風俗畫家缺乏原創力，許多作品只是互相互相抄襲，毫無可看性：「風俗畫代表的是東拼西湊的大雜燴和仿造……風俗畫家之中有新意和原創性的人太少了……只要其中之一有人發現有創意且吸引人的東西，在他之後很快地就會跟上一批抄襲者和模仿者，這些人等級又更低了，抄襲大師的模仿者的作品。」³ 沒有創意是風俗畫的最大缺點之一。

關於第二點，藝評家認為過於注重炫耀技巧的結果是使藝術家 (artist) 淪為工匠 (artisan)，當時的學院訓練強調培養學生卓越的技巧，卻沒有同時加強作品深度。如 Henri Delaborde (1801-99) 寫道：「手的技巧、手工藝、將鄙俗的真實模仿得分毫不差，這些就是大部分作品表現的東西，似乎定義了而且宣稱是代表我們學派的美學理念。」⁴ 這個觀點牽涉法國古典學院理論對於「物質」(matter) 與心智 (mind or spirit) 兩者間的區分。根據古典理論，素描是人類心智活動的體現，因此繪畫若越能呈現出素描中線條的理智作用，越可使繪畫推離物質因素。這個概念表達心智優於物質，藝術應該展現心智活動，而非物質生活。歷史畫表現普遍真理，以人類偉大而崇高的德行爲主要內容，相較之下風俗畫的主題多爲日常生活一景，缺乏嚴肅深刻的思想，僅有美麗外表，而無內涵。⁵ 根據這樣的邏輯，風俗畫不值得認真對待，因此自古以來缺乏詳細完整的論述討論風俗畫的價值與意義；但是有關繪畫位階高低的分類方法，後來也被支持風俗畫一方的批評家提出來加以反駁。

風俗畫的特色，如炫耀精湛的寫實技巧和缺乏原創性，事實上都與其商業性質有關。大部分的風俗畫是爲了因應市場需求而作，視覺上讓眼睛看起來舒服愉悅是最重要的，亦即，風俗畫就是商品，和其他商品一樣被消費，而購買者大多

³ "Les peintres de genre personnifient le pastiche et l'imitation... Parmi les peintres de genre, l'invention et l'originalité sont rares... et aussi dès qu'un des leurs a découvert un filon originaire, derrière lui viennent les copistes et les imitateurs, et ceux qui, en dessous encore, copient et imitent les premiers copistes du maître." Théodore Duret, "Salon de 1870," in *Critique d'avant-garde* (Paris: Charpentier, 1885), 15-16. 轉引自 Marc Joseph Gotlieb, *From Genre to Decoration: Studies in the theory and criticism of French Salon painting, 1850-1900*, 8.

⁴ "L'adresse de la main, les ruses de métier, l'imitation succincte ou minutieuse des vérités vulgaires, voilà ce qu'expriment la plupart des toiles exposées, voilà ce qui semble définir et proclamer la foi esthétique de notre école." Delaborde, "Le Salon de 1861," in *Mélanges sur l'art contemporain*, 162. 轉引自 Gotlieb, 71.

⁵ 參考黃婉玉，〈法國學院古典繪畫理論的傳統簡介〉，《議藝份子》第二期（中壢：中央大學藝術所，1999），頁 1-15。

是有錢但缺乏深厚文化素養的新興中產階級，和過去貴族的品味比起來，中產階級庸俗的品味是導致繪畫品質逐漸低落的原因。事實上將市場機制引入藝術並不如一般人想像中那麼糟糕。市場本身不會製造出好或壞的商品，決定商品品質的關鍵是消費者，市場只是反應現實的一面鏡子，我們不應先預設市場一定會降低品質。如果消費者有足夠的水準，市場也可以製造出好藝術，當然，如果消費者的素質不高，藝術媚俗化無可避免。關鍵在於藝評家認為新興中產階級和參觀沙龍的一般平民大眾是一群沒有文化水準和藝術品味的人，這些人有錢，同時也因為他們的財富控制了主流藝術品味。Delécluze 在〈一八五五年，兩個世界的藝術〉(*Les Beaux-arts dans deux mondes en 1855*) 一文中抨擊沙龍開放，無可避免地造成藝術商品化：

多年來，至少開放某些天讓人付入場費參觀展覽的慣例，尤其使得「展覽」，失去了昔日它所與眾不同的莊嚴、自由性格，如以前在羅浮宮的展出。大眾們原本來自社會各個階層，組成份子混雜，漸漸地形成其中一群較富裕的人，自然地將他們的品味和幻想加諸於藝術家身上，藝術家越滿足其慾望就得到越多獎賞。⁶

Maxime Du Camp (1822-94) 在 1855 年支持風俗畫，所持的原因是「藝術變得較為親切，較為真實，因此較為人性化。」⁷ 對他來說，風俗畫真誠地表現日常生活，關注人類生活經驗。他又繼續讚賞風俗畫促進藝術家的個人性，將過去學院的影響力減低：「令人震撼的就是，繪畫的法國學派精神消失……更確切地說，法國藝術已經不存在了，不像從前一樣奴役於有名畫家的指導，這是進步的事實，極盡所有努力擺脫傳統，解放個人性。」⁸ 但是到了 1863 年，他的態度卻轉變為批評風俗畫本質的空洞：

沒有大致的方向可言，也沒有一致的法則，個人隨意發展，不是由信念引導，而是由個人利益推驅使。信念瀕臨死亡，傳承的火炬熄

⁶ “Depuis plusieurs années, l’usage des exhibitions pour lesquelles on paye un prix d’entrée, au moins à certains jours, a singulièrement contribué à enlever aux Expositions, telles qu’elles avaient lieu anciennement au Louvre, ce caractère solennel et libéral qui les distinguaient. Peu à peu le public, qui se composait originellement de toutes les classes de la société, s’est trouvé restreint à un groupe d’amateurs la plupart opulents, qui naturellement ont imposé leur goût et leurs fantaisies même, aux artistes qu’ils récompensent d’autant plus largement que leurs désirs ont été plus complètement satisfaits...” E. J. Delécluze, *Les Beaux-arts dans les deux mondes en 1855* (Paris: Charpentier, 1856), 262. 轉引自 Gotlieb, 57.

⁷ “l’art devient plus intime, plus vrai et par conséquent plus humain.” Maxime Du Camp, *Le Salon de 1857* (Paris: Librairie nouvelle, 1857). 轉引自 Gotlieb, 34.

⁸ “Ce qui frappe d’abord l’esprit parcourant les salles...c’est qu’à proprement parler il n’existe plus d’école française de peinture; on ne suit plus servilement, comme autrefois, les instructions d’un maître célèbre ou adopté par la mode; on semble, et c’est un réel progrès, s’évertuer en toute sorte d’efforts pour briser les traditions et pour dégager son individualité.” 出處及轉引處同上。

滅……學院過去優良的名聲已經消失了……只剩下這種人，他們手邊有什麼知識可用，就儘可能地利用，竭盡所能地撈錢。⁹

Castagnary 亦有類似的看法：「風俗畫——主宰今日沙龍的元素……藝術家的名字列出來就如同地址簿中的商家一般。」¹⁰ 許多藝評家大書特書批評觀眾品味，將歷史畫的衰落歸因於市場因素，最主要是因為藝術家創作的動機不單純是為藝術或為表達思想，而是為生計為賺錢，藝評家在批評同時亦督促政府應正視此一問題，加強贊助歷史畫家，力挽狂瀾。雖然藝評家的觀察正確，當商品大量生產製造，有可能會使品質降低，但同時藝評家的立場也充滿菁英主義的思想，忽略市場開放的結果能滿足不同階級對藝術的需求和品味，在過去精緻藝術只為統治者和少數貴族服務，此時則是貴族菁英、中產階級與普羅大眾並存，觀看並消費藝術品。

此時藝術市場的發展確實達到空前盛況，私人藝廊逐漸興起，經濟發展也帶動藝術市場；如前文提到，市場不完全是製造低劣藝術的原因，如後來的印象派、或普普藝術，也都是在藝術市場的經濟支持下，實驗創新藝術，故關鍵重點在於，藝術是否能反映它所處的時代環境，如果它與自身環境脫節，喃喃自語，被邊緣化的命運幾乎是不可避免的。藝評家抱怨越來越多人不能欣賞歷史畫，投入庸俗的風俗畫懷抱，然而對大部分的民眾來說事實並非如此，他們感受到的是古典歷史畫離日常生活太遠，已經喪失了文藝復興時代 Alberti 提倡感動人心的力量，英雄、理想、道德被裹在一層層象徵意義的圖像之中，和當代生活有很大的落差，而風俗畫因為主題較不受限制，可以包含的內容較多元，觀眾接受程度較高。因此，大約自五〇年代末期開始，出現支持風俗畫的藝評家為文著述，呼籲大家重視風俗畫的正面價值。

藝評家 Charles Perrier 鼓勵風俗畫，對他而言風俗畫象徵一個新時代開始，擺脫傳統包袱。他反對一些藝評家將此現象視為藝術之死，藝術沒有死亡，只是再生：「有些人宣稱藝術受打擊、快要死了或者藝術已死：應該簡單且更公正地說，藝術再生了。」¹¹ 他了解到藝術家繼承龐大又沉重的傳統，此時正是一個可能的契機，將現代藝術與過去傳統分開來，獲得自己的生命：

⁹ “Nulle direction générale, nulle entente des lois d'ensemble; chacun va au hasard, non pas où le mènent ses croyances, mais où le poussent son intérêt. La foi est mourante, le flambeau s'éteint... Les anciennes distinctions d'écoles même ont disparu... il n'y a plus que des hommes qui, ayant à leur disposition une science quelconque, en tirent le meilleur parti pris qu'ils peuvent pour gagner le plus d'argent que possible.” Maxime Du Camp, “Le Salon de 1863,” in *Les Beaux-arts à l'Exposition, universelle et aux Salons de 1863, 1864, 1865, 1866, 1867* (Paris: Jules Renouard, 1867), 10-11. 轉引自 Gotlieb, 66.

¹⁰ “GENRE.—C'est l'élément qui domine du Salon... les noms d'artistes s'alignent comme ceux des boutiquiers dans le dictionnaire des adresses.” Castagnary, “Salon de 1863,” in *Salons*, 137. 轉引自 Gotlieb, 57.

¹¹ “D'aucuns s'en autorisent pour dire que l'art en souffre, que l'art se meurt, que l'art est mort: il

所有長年累積的豐富寶藏，可以說，我們必須承認沒有目標，最後終於找到他們的目的了。年輕的藝術家將其運用在當代的再現中，已經在這條道路上的年輕藝術家和其跟隨者們，有朝一日終將有幸發現這個過去大師只作準備的領域：自然主義。正是因為沒有傳統的束縛，經過上千次嘗試錯誤之後，現代藝術成長了，從自然主義中汲取養分壯大，終有一天變成普世藝術……人們一直提到傳統。傳統給我們什麼了？我們是希臘人、羅馬人或者是法國人？哎！永遠都是傳統，為什麼從來不提自然、現實和生活？……菲迪亞斯的耳朵就從來沒聽過傳統這個字。¹²

Perrier 這番意見有兩個重點，其一是鼓勵自然主義，突破傳統的束縛，其二是國族意識與時代感的抬頭。Perrier 不是直接否定源於希臘與羅馬文化的古典主義，而是使用「傳統」一字，意味著是後人將古典主義的原則公式化，變成許多僵化的教條，傳統反而是藝術家擺脫不掉的沉重負擔，限制藝術家可發揮的空間，若想有所突破，必須從日常生活中尋找靈感。第二點，Perrier 在話中提到「我們是希臘人、羅馬人或是法國人？」顯示 Perrier 欲將法國文化與古典文化區分的意圖，不以遵循古典文化來肯定自身文化，自我意識抬頭，加上他一開始即呼籲藝術家要從生活週遭尋找靈感，顯示他對時代感的重視，認為藝術應加強與當代社會脈絡的關係，表現獨特性，不一味套公式畫相同的古典圖像。

Perrier 是從意識型態與美學理念形而上的角度來鼓勵藝術家求創新，而真正創作的藝術家 Delaroché 則是從技術層面討論改變的必要性，他認為可將戲劇觀點引入繪畫創作，找到一條生路。身為友人兼學生的 Henri Delaborde (1811-99) 有一段文字紀錄了 Delaroché 的看法：

過去偉大的藝術家已經成功地開發詩意的創新領域，他們的足跡只留下一些地方供人拾穗。從現在開始，已經收成了。宗教的理念早已找到確定形式……還留下什麼可以嘗試的？純粹人物事件的分析、從純粹戲劇的觀點擷取和從最有可能的事實，然後再現出

serait plus simple et plus juste de dire qu'il se renouvelle." Charles Perrier, "L'Art Nouveau: 1857," in *Etudes sur les beaux-arts en France et à l'étranger* (Paris: Hachette, 1863), 189. 轉引自 Gotlieb, 35.

¹² *"Toutes ces richesses accumulées depuis longues années, et pour ainsi dire sans but, il faut bien l'avouer, vont enfin trouver leur destination. En les employant à la représentation de l'époque actuelle, les jeunes artistes qui se sont déjà lancés dans cette voie, et tous ceux qui les suivront, auront un jour la gloire d'avoir enfin découvert cette formule dont leurs maîtres n'ont pu que préparer la domination: le naturalisme... c'est par l'absence aussi radicale que possible de toute convention, qu'après mille tâtonnements et mille tiraillements, l'art moderne, devenu adulte, et régénéré par le naturalisme qui le complétera, pourra devenir l'art universel.... On nous parle de la tradition. Que nous importe la tradition? Sommes-nous Grecs ou Romains, ou simplement Français? Quoi! Toujours la tradition et jamais la nature, la réalité, la vie?...La tradition est un mot qui n'a jamais résonné aux oreilles de Phidias."* Perrier, "L'Art nouveau: 1857," 190-1. 轉引自 Gotlieb, 36.

來——即使它們不是那麼令人印象深刻。直接的指示和一定程度的熟悉度——這會是最符合現代藝術的情況和我們這時代的知識需求。¹³

Delaroche 不願受制於古代大師，嘗試用不同的方表現主題，在他看來歷史風俗畫正是最具潛力的畫種。Delaroche 另一位好友 Vitet 形容 Delaroche 的藝術是融合了「偉大的與如畫的風格」(a mixture of grand style and picturesque)。¹⁴

到目前為止我們看到支持風俗畫的藝評家多強調風俗畫是「自然主義」(naturalism)，畫出人類生活經驗，最直接的聯想是十七世紀荷蘭畫家作品。此時荷蘭風俗畫的價值已受到肯定。Thoré 在一文中認為荷蘭風俗畫是強調畫家本身的主觀表現力：「所有造型徵象、智識符號都預示了歐洲藝術的轉變。在無可阻擋的新生年代，此全新原則正是荷蘭藝術的本質：畫出所見與所感。」¹⁵ 風俗畫是畫出現實生活，不完美但實在，理想化的永恆世界完美卻遙遠不真實。

有的藝評家認為風俗畫的範圍不僅是日常生活，也能畫歷史、聖經的故事，更能適應社會大眾不同的需求。如 Eugène Guillaume 說道：

整體而言風俗畫在作品中觸及所有主題，而且它到處汲取好的：借用宗教如同歷史、幻想如同日常生活。¹⁶

Gautier 也有類似的想法：

風俗畫就像繪畫的小說，是我們時代獨特的延伸，幾乎沒有什麼主題是不能容納進來的。風俗畫的主題觸碰了全部：風俗場景、使已

¹³ "The great masters have exploited the field of poetic invention with such success, that only a few scraps remain to be gleaned from their traces. From now on the harvest has been gathered. Religious ideas have long since found their definitive human events, the representation of the facts from a purely dramatic point of view and from their most probably, if not their most imposing aspect. Instruction which is direct and to a certain extent familiar—that is what will be most appropriate to the condition of modern art and to the intellectual needs of our time." Henri Delaborde, "Paul Delaroche," *Etudes sur les beaux-arts en France et en Italie*, 2 vols (Paris: 1864), 278, 轉引自 Stephen Duffy, 12.

¹⁴ 轉引自 Albert Boime, *Thomas Couture and Eclectic Vision* (New Haven: Yale University Press, 1980), 55.

¹⁵ "Tous les signes plastiques et tous les signes intellectuels s'accordent à présager une transformation de l'art européen. Et le principe nouveau, dans cette métempsycose irrésistible, est précisément le principe de l'art hollandais : Faire ce qu'on voit et ce qu'on sent." W. Bürger, *Musées de la Hollande*, 2 vols (Paris : Jules Renouard, 1858-60), 2 : xiii. 轉引自 Gotlieb, 45.

¹⁶ "La peinture de genre, prise dans son ensemble, touche à tous les sujets à la fois. Elle prend partout son bien : elle met à contribution la religion comme l'histoire, la fantaisie comme la vie journalière." Eugène Guillaume, "L'Art et la nature" (Salon de 1879), in *Etudes d'art antique et modern* (Paris : Perrin et cie, 1888), 199-200. 轉引自 Gotlieb, 30.

成為傳說的世紀復活、年代記錄、甚至是歷史本身；也可以畫新希臘、旅行、寫實主義、戰爭或運動，所有的習俗都好入畫；可以畫獵狐者的紅色衣服或古典衣服的皺摺，龐貝城的中庭，攝政王的起居室。¹⁷

在前文我們看到 Gautier 對歷史畫的認定主張採取較寬鬆的標準，保留歷史畫的抽象特質，如心智的活動、風格等去判斷是否為歷史畫，不拘泥於從內容主題嚴格劃分風俗畫或歷史畫。此時談論到風俗畫時，對於風俗畫多樣性題材來源抱持肯定其價值，並再次強調時代獨特性的要，呼應到 Perrier 的主張。在此我們看到美學觀的改變，以往古典主義追求超越任何時代的美感經驗，但缺乏時代的印記，而此時是主張時代獨特性高於完美的單一風格。

有了這麼多支持的聲音，風俗畫想真正佔有一席之地，還是需要打破畫種階級觀念，將風俗畫解放出來，因此也有藝評家嘗試瓦解過去學院理論建立起來的階級分類方法，時代不同，這一套階級分類不適用於追求平等與民主化的時代。Hector de Callias 認為藝術應當如科學一樣：「在藝術中這情況和科學是一樣的：過去這二十年來的定義都必須重新改寫，因為時代進步了。」¹⁸ 對他而言，風俗畫單純是一種分類方式，其分類原則和其他自然科學的概念沒有兩樣。過去將心智／物質二元對立的區分標準套用到畫種的階級分類上，已經不合時宜。

對風俗畫支持的聲音在十九世紀中葉後達到空前的盛況，再加上自十九世紀初即瀰漫的一股仿古、崇古之風，歷史風俗畫的魅力橫掃大街小巷也就不足為奇了。除了藝評家之外，執政者本身的個人收藏品味對社會風氣也有很大的影響，例如拿破崙與其妻約瑟芬也收藏歷史風俗畫，他們的藝術顧問 Dominique Vivant Denon 認為歷史風俗畫是結合了「法蘭德斯藝術對細節的描繪與法國藝術的優雅品味」，¹⁹ 而拿破崙三世的兒子，亦即第二帝國的王子，為慶祝新居落成，特地找來一批藝術家畫壁畫，整個房子的裝飾風格就是新希臘風格，本文討論的畫家 Gérôme 即是受邀的藝術家之一。從拿破崙、路易斯菲力普、和拿破崙三世這些執政者收藏歷史風俗畫作品的例子我們看到一個弔詭的現象：當藝評家嘆息中產

¹⁷ "Le genre, qui est comme le roman de la peinture, a pris de nos jours une singulière extension, et il n'est guère des sujets qu'il n'englobe dans ses cadres restreints. Il touche à tout : aux scènes de mœurs actuelles, aux résurrections des siècles passés à la légende, à la chronique, à l'histoire même ; il s'était fait néo-grec, voyageur, réaliste, militaire, sportsman ; tous les coutumes lui sont bons ; il revêt l'habit rouge du fox hunter ou le draperie antique, il va de l'atrie pompéien aux boudoirs de la régence." Théophile Gautier, "Salon de 1869," in *Tableaux à la Plume* (Paris : Bibliothèque Charpentier, 1880). 轉引自 Gotlieb, 29.

¹⁸ "Il en est de l'art comme dans la science: tous les vignts ans les definitions ont besoin d'être refaites, parce que ce le temps a marché." Hector de Callias, "Salon of 1864," 195. 轉引自 Gotlieb, 41.

¹⁹ 轉引自 Chu, "Pop Culture in the Making," 176.

階級和市場走向把法國古典傳統帶到危機之境時，受過高等教育的貴族們仍會收藏歷史風俗畫，顯示貴族或菁英階級仍肯定歷史風俗畫的藝術價值，值得收藏。

觀察入選此時期入選沙龍展的作品風格，普遍來說都接近照片特質的寫實主義。第二帝國事實上是鼓勵這種風格的，透過最直接作品審查機制沙龍展，挑出符合標準的作品展出，官方政策如此一來等於是鼓勵藝術家走向該風格。但是為什麼是鼓勵接近的照片寫實主義風格呢？學者 Albert Boime 認為，這是因為第二帝國希望提倡直接的視覺溝通形式，容易接近民心且能和過去的風格作一區分，每個時代都應該有自己獨特的藝術風格。²⁰ Achille Fould (1800-67) 身為第二帝國的財政部長，也對此發表意見，贊成風俗畫與歷史畫的結合，代表一種理想性與現實的折衷，結合成為「美」，這是融合「形式與場景的聰明形式，把自然可觀之處呈現在眼前。」²¹ 另一位政府官員 Emilien de Nieuwerkerke (1811-92)²² 認為每個時代都應有其代表風格：「每個時代都屈服於某一獨特風格，甚至到將此風格施加壓力給心智與品味的程度。重要的是一切的方向能讓藝術家們追求達到努力的最高極限。」²³ 從這段文字我們看到官方政策的制定者也認為藝術應該表現時代獨特性的概念，而第二帝國統治者認為如照片般逼真的寫實風格，正是這時代的特色。

一些藝評家將 1867 年視為歷史畫之死的年代，²⁴ Ingres 過世，沙龍展充斥庸俗的風俗畫，不過也有另外一批人持完全相反的意見，例如 Bonnin。他認為 1863 年 Delacroix 之死和 1867 年 Ingres 之死代表法國藝術一個全新的開始：

自從兩位前輩大師 Delacroix 和 Ingres 逝世後，新大師尚未出現，學院中缺乏強有力的領導強勢到引導他者，因而分成許多小團體……大部分的藝術家體認到不可能再回到過去那些耗盡的教條，嘗試回復已熄滅的光芒只是浪費天分而且白費力氣……他們應該勇敢地邁向未知之路……回歸自然。²⁵

²⁰ 參考 Albert Boime, "Second Empire's Official Realism," *The European Realist Tradition*, edited by Gabriel P. Weisberg (Bloomington: Indiana University Press, 1982), 32.

²¹ "with the intelligent study of forms and scenes which the spectacle of nature presents to the eyes." 轉引自 Albert Boime, "The Second Empire's Official Realism," 42.

²² 第二帝國時期曾任羅浮宮館長、沙龍展的監督人、藝術長 (Surintendant des Beaux-Arts)，主持美術學院課程改革等重要職務。

²³ "Each epoch...yields to a unique movement, to an extremely dynamic pressure on minds and on taste. What is important is that in all of the directions pursued talented people attain the height of their endeavor." 轉引自 Albert Boime, "The Second Empire's Official Realism," 46.

²⁴ 見 Patricia Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire*. (New Haven and London: Yale University Press, 1989), 162.

²⁵ "Après la disparition des deux maîtres de la génération qui nous a précédés, depuis que Delacroix et Ingres ne sont plus, il s'est produit une sorte d'intèrègne. L'école, sans guide assez fort pour la diminuer et la diriger, s'est divisé en une foule de petites groupes...La plupart des artistes ont reconnu qu'il n'y avait plus à revenir vers les doctrines épuisées, et qu'il useraient en vain leur talent et leurs

Bonnin 不滿的是「耗盡的教條」，亦即傳統，而非古典主義本身。回歸自然與生活，因為每個人觀察到的現象不同，畫作自然不同，作品也因此有了獨特性，表現出藝術家的原創性與不同的個人風格。

總結來看，藝評家憂心的品質低落問題和肯定風俗畫價值的藝評家們，彼此之間的意見並不衝突，但兩種意見是各說各話，沒有回應另一方的主張。一派是繼承十七世紀法國學院理論評斷藝術，窄化風俗畫可發揮的空間，另一派支持者認為風俗畫有其歷史必要性，因為吾人再也不可能回到過去，風俗畫從觀察自然開始，強調獨特性而非永恆完美的理想性，足以讓藝術家充分展現自我，表現原創性，風俗畫因而滲入學院藝術理論的傳統，建立其價值；然而此看法同時也低估商業利益考量對風俗畫的衝擊，容易陷入類似風格的趨勢。

參考資料

1. Boime, Albert. "Going to Extreme over the Construction of the Juste Milieu," *The Popularization of Images: Visual Culture Under July Monarchy*, Petra ten-Doesschate Chu and Gabriel P. Weisberg, eds. Princeton: Princeton University Press, 1994.
2. --- *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. New Haven: Yale University Press, 1986.
3. --- *Thomas Couture and Eclecticism Vision*. New Haven: Yale University Press, 1980.
4. --- "The Second Empire's Official Realism," *The European Realist Tradition*, Gabriel P. Weisberg, ed. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
5. Chu, Petra ten-Doesschate. "Pop Culture in the Making: the Romantic Craze for History," *The Popularization of Images: Visual Culture Under July Monarchy*, Petra ten-Doesschate Chu and Gabriel P. Weisberg, eds. Princeton: Princeton University Press, 1994.
6. Goldstein, Carl. *Teaching Art: Academies and Schools From Vasari to Albers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

efforts à tenter de reviver le foyer éteint de la lumière brillante... Ils se sont bravement avancés vers l'inconnu.... ils se sont revenues à la nature." Bonnini, "Salon de 1876," 162. 轉引自 Gotlieb, 37.

7. --- "Towards a Definition of Academic Art," *Art Bulletin* 57 (Mar 19):102.
8. Gotlieb, Marc Joseph. *From Genre to Decoration: Studies in the Theory and Criticism of French Salon Painting, 1850-1900*. Ph. D. Dissertation, The Johns Hopkins University, 1991.
9. Kahng, Eik. "L'Affaire Greuze and the Sublime of History Painting," *Art Bulletin* 86 (March 2004): 96-114.
10. Mainardi, Patricia, *Art and Politics of the Second Empire*. New Haven and London: Yale University Press, 1989.
11. --- *The End of Salon: Art and the State in the Early Third Republic*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1993.
12. Monnier, Gérard. *L'art et ses institutions en France: De la Révolution à Nos Jours*. Paris: Editions Gallimard, 1995.
13. Segre, Monique. *L'Ecole Des Beaux-Arts: XIXe et XXe siècles*. Paris: L'Harmattan, 1998.
14. Smith, Paul. Wilde, Carolyn (eds). *A Companion to Art Theory*. Oxford: Blackwell Publishing, 2002.
15. Taylor, Joshua C (ed). *Nineteenth Century Theories of Art*. Berkeley: University of California Press, 1987.
16. Trodd, Colin. Denis, Cardoso (eds). *Art and the Academy in the Nineteenth Century*. Manchester: Manchester University Press, 2000.
17. Turner, Jane (ed). *Dictionaries of Art*. New York: Grove Dictionaries Inc., 1996.
18. Vidal, Mary. "Looking Past the Mirror: Genre Painting Taken Seriously," *Eighteenth-Century Studies*, vol 36, issue 1 (Fall 2002): 99.
19. Wright, Beth Segal. *Painting and History During the French Restoration: Abandoned by the Past*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1997.
20. Zerner, Henri. Rosen, Charles. "Le Juste-Milieu et Thomas Couture," *Romantisme et Réalisme*, translated by Odile Demange. Paris: Editions Albin Michel, 1986.