

## 縱橫學院與宮廷

### ——勒布杭於十七世紀下半葉法國藝術中建立的聲望

中央大學藝術學研究所 顧志揚

#### 前言

勒布杭 (Charles le Brun, 1619-1690) 生於巴黎，為雕刻師之子。<sup>1</sup> 1632 年，十三歲的勒布杭進入畫家沛希耶 (François Perrier, 1590-1649) 的工作室開始擔任學徒，接下來他於 1633-1634 年期間轉往烏埃 (Simon Vouet, 1590-1649) 的工作室發展。勒布杭的第一位藝術贊助者為時任法國大臣 (Chancellor of France) 的塞吉耶 (Pierre Seguier, 1588-1672)。塞吉耶提供這個當時沒沒無名的年輕畫家住宿並推薦他以助手身份重回烏埃的工作室來協助烏埃在塞吉耶住宅當中的工程。勒布杭被指派的工作僅止於描繪細小裝飾與假浮雕，為此他感到自己的能力被低估而拒絕了繼續為塞吉耶工作。但塞吉耶並未將此事放在心上，反而於 1642 年以支薪的方式提供勒布杭到羅馬學習。<sup>2</sup>

在啓程前往羅馬之前的勒布杭所師從的畫家身上並不能看出任何激起他起而對情感表現有所研究的動力。<sup>3</sup> 在勒布杭事業的高峰所提出的激情表現理論 (the expression of the passions) 可以視為是從羅馬學習回來之後才逐漸發展架構而成的。再加上，普桑在羅馬給予勒布杭的指導讓他更為確立自己的風格與創作方向。他在羅馬期間除了對古代雕像及拉斐爾進行模仿之外，基督教藝術與義大利的前輩畫家卡拉契、雷尼 (Guido Reni, 1575-1642)、科爾托納 (Pietro da Cortona, 1596-1669) 的作品必然也對年輕的勒布杭有所啓發。<sup>4</sup> 勒布杭在 1646 年回到巴黎之後的主要受委托的作品偏向宗教畫，宗教畫對於畫家在畫面中表現出的敘事及構圖能力是一大考驗，而勒布杭都能不負所托而發揮的淋漓盡致。之後他為蘭貝荷別館 (Hôtel Lambert) 所做的天花板壁畫吸引了當時的財政大臣富凱 (Nicolas Fouquet, 1615-1680) 的目光，自此勒布杭在宮廷中的地位就漸漸地爬升，而與學院之間的關係也越形緊密。以下將就兩個方向來探討當時勒布杭是如何在上述兩者之間成就了自己在十七世紀下半葉法國藝壇中的聲望：首先，將討論在當時法國畫壇的時空環境下，勒布杭在學院的建立中所居要位及重要理論的建構。而勒

<sup>1</sup> Jennifer Montagu, "Charles Le Brun, Painter of Expression," *The Expression of the Passions: The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière* (New Haven & London: Yale University Press, 1994), p. 31.

<sup>2</sup> 同注釋 1，頁 31。

<sup>3</sup> 同注釋 1，頁 31。

<sup>4</sup> 同注釋 1，頁 31-32。

布杭的人際網絡也成爲決定性因素，尤其是法皇路易十四（King Louis XIV, 1638-1715）和柯貝爾（Jean-Baptiste Colbert, 1619-1683）對勒布杭的拔擢也將成爲接下來議論的重點之一。

## 一、勒布杭與法國皇家繪畫雕刻學院

在法國皇家繪畫雕刻學院成立之前的法國，繪畫仍然被視爲是工匠的技藝，大眾對於繪畫並未抱持任何較爲特殊的態度，其價值也未突顯於一般流通於市場上的商品。這些畫匠們由公會（guild）嚴格控管，遵守著學徒制的規範，從學徒到專業工匠的過程中須經歷許多階段與訓練。<sup>5</sup> 在這樣的制度之下往往是以家族工作室的方式來運作，因此是一種世代傳承（father to son）的事業。於此之中必然有一個負責統籌的角色，這樣的角色通常是公會組織當中既有成就又不失威望的人物而被稱爲師傅（maître）。<sup>6</sup> 然而，此時的繪畫依舊停留在一種機械藝術（mechanical art）的層次，<sup>7</sup> 不求個人表現的突出，只在乎模仿的相似程度。<sup>8</sup>

工匠公會在十七世紀前半所建立的傳統讓許多新興宮廷畫家感到不滿，他們大多不是公會制度下所認可的師匠。爲了跳脫這樣的束縛，於 1648 年所成立的法國皇家繪畫與雕刻學院（Royal Academy of Painting and Sculpture）體制在政府的轄管之下確保了學院內的畫家們能夠不受到公會師傅權威的干涉。<sup>9</sup> 漸漸的這些非師匠們所組成的學院系統成爲了一股強大的反對勢力挑戰著公會長久以來不可動搖的地位。他們在質疑工匠匠藝的同時，提出繪畫應該是一種自由藝術（liberal art），<sup>10</sup> 以區別純粹模仿與追隨形式主義者（mannerist）腳步的工匠技術。<sup>11</sup> 這些年輕的畫家們之所以對於公會的轄制如此反感就在於法國在經歷宗教戰爭（Wars of Religion）之後只有那些極爲有名的工作室能夠存留下來，再加上公會所立下的規定是如此的嚴峻，必定削減了年輕畫家們的發展機會。爲求生存，他們必須到國境之外另尋契機。<sup>12</sup> 不僅是這些年輕的畫家，其他在公會中早有一席之地畫家如普桑等也到義大利朝聖或長期定居，從此這樣的旅行在法國的藝術圈成爲了一種風尚，除了就近觀摩古代大師們的創作，也吸取近代與當

<sup>5</sup> Alain Mérot, "Painters and Their Public," *French Painting in the Seventeenth Century* (New Haven: Yale University Press, 1995), p. 22.

<sup>6</sup> 同注釋 5，頁 22-23。

<sup>7</sup> Jacqueline Lichtenstein, "The Clash between Color and Drawing; or, The Tactile Destiny of the Idea," *The Eloquence of Color: Rhetoric and Painting in the French Classical Age* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993), p. 139.

<sup>8</sup> 同注釋 5，頁 25。

<sup>9</sup> 同注釋 5，頁 28。

<sup>10</sup> 同注釋 7，頁 139。

<sup>11</sup> 同注釋 5，頁 26。

<sup>12</sup> 同注釋 5，頁 27。

代義大利藝術的成功經驗。學院創辦人之一的勒布杭就曾陪同普桑到羅馬遊歷四年之久（1642-1645）。在這四年之內，勒布杭主要的工作就是去模仿拉斐爾的作品。<sup>13</sup> 當勒布杭與這群年輕畫家回到國內的時候，過去的青澀已被自信所取代，從藝術中心義大利的羅馬等地所帶回的概念與視野成爲了這些畫家試圖翻轉法國畫壇局面的最佳利器。

事實上，勒布杭與法國皇家繪畫雕刻學院之間關係匪淺，除了身爲學院創辦人之一，早在 1655 年就曾繼任院長（Chancellor）。<sup>14</sup> 當路易十四的新任首相柯貝爾於 1661 年成爲學院的副監護人（Vice-Protector）之後，<sup>15</sup> 勒布杭接著在 1663 年被指派擔任學院的領導人（Director）及院長，<sup>16</sup> 並於 1668 年被指派爲主任（Rector）。<sup>17</sup> 勒布杭也相當自覺於他在學院當中的地位與權力。於 1661 年他就利用他的權力將令他感到如燙手山芋的伯斯（Abraham Bosse）逐出學院。<sup>18</sup> 在接掌學院院長的 1663 年期間他開始進行學院內部的改革，命所有握有皇家授權的藝術家都加入學院，否則即喪失宮廷藝術家資格，吸引了不少的藝術家加入學院，並且有皇家所提供的津貼（royal pension）。學生之間競爭也相當激烈，成績表現優異者將獲得羅馬大獎前往設於羅馬的法國皇家學院。學院同時也爲院士舉辦展覽，從 1667 年之後，每兩年舉辦一次，而於路易十四的任期之內就舉辦了有十次之多。<sup>19</sup> 從此舉看來雖然一方面學院的畫家藉由政治來擺脫公會的控制，另一方面反倒爲政治所鉗制與利用。然而，學院的院士並非個個都心甘情願的爲政治而服務或爲政治所擺佈。雖然學院的第一條院規就明訂：「針對藝術之難處，院士將自由陳述如何解決的意見」，學院的畫家們仍然不合作。<sup>20</sup> 這對於宮廷的人來說，尤其是對極欲鞏固路易十四王權的柯貝爾與勒布杭來說是一種消極的反動。身爲路易十四的寵臣，柯貝爾相當不滿意學院畫家對於智性論述的吝嗇與沉默。他認爲這些畫家都受到太陽王（le Roi Soleil）的尊榮與款待，有義務要有規律且持續的進行藝術相關的論辯來彰顯太陽王的恩澤。<sup>21</sup> 被路易十四封

<sup>13</sup> Charles Harrison ...et al. (eds.), "Charles Le Brun (1619-1690) 'First Conference,'" *Art in Theory, 1648-1815: an Anthology of Changing Ideas* (Oxford, 2000), p. 118.

<sup>14</sup> 同注釋 5，見第 11 章 "The Two Apelles: Le Brun and Mignard"，頁 268。

<sup>15</sup> Paul Duro, "Inscribing Authority," *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France* (New York: Cambridge University Press, 1997), p. 59. 柯貝爾於 1972 年升格成爲監護人。

<sup>16</sup> 同注釋 13，頁 118。

<sup>17</sup> 同注釋 13，頁 118。

<sup>18</sup> 同注釋 5，見第 11 章 "The Two Apelles: Le Brun and Mignard"，頁 268。伯斯爲版畫家，當時在學院當中教導透視法，並強調理性高過藝術。可參見 Alain Mérot, "The Founders of the Academy," *French Painting in the Seventeenth Century* (New Haven: Yale University Press, 1995), pp. 136-137. 當時學院當中以勒布杭爲首的勢力較爲強大，但相較於伯斯從幾何學延伸而來較爲嚴謹的科學透視概念而言，勒布杭等人對於透視的概念在架構上較爲鬆散，因此兩造之間的理念時有碰撞。伯斯的堅持與不讓步的態度終於被勒布杭藉勢逐出學院。

<sup>19</sup> 同注釋 5，見第 11 章 "The Two Apelles: Le Brun and Mignard"，頁 268。

<sup>20</sup> 原文 "The said academicians will freely state their opinion on any matters concerning the difficulties of the art in order to resolve them." 同注釋 7，頁 144。作者所引原文源自 1648 年 1 月出版的 *Statutes and regulations of the Royal Academy of Painting and Sculpture*。實際作者、出版地區與出版社不詳。

<sup>21</sup> 同注釋 7，頁 146-147。

為首席畫家（Premier Peintre）<sup>22</sup> 的勒布杭就有責任去帶動這樣的學院新政策。

柯貝爾身為學院副監護人，在行政監督上對學院院士論述的大力鞭策與督促確實將許多本來雜亂無章、各自為政的習氣漸漸掃除而建立起一套有系統的規範。其實早在柯貝爾 1661 年擔任副監護人之前的 1653 年 8 月 2 日，學院內部就決定在每個月的最後一個星期六開會，但這樣的計畫持續的延宕。直到 1666 年 1 月 9 日柯貝爾出席一場學院會議，明令在每個月的集會之前學院的教授應從國王的收藏室當中選出一幅最好的畫作來帶領鑑賞的活動，學院的論述活動才終於開始落實。<sup>23</sup> 1667 年 3 月 26 日學院在柯貝爾的驅策之下加快了進度而建立了講座的制度，規定在會議前須先設定主題，讓院士得以事前準備討論的內容，而與會者必須提交自己書面的摘要，最後，為避免這些書寫粗糙且未經修飾的呈現在大眾面前，講座內容統一交由銘文與文學學院（Academy of Inscription）的院士，同時也與勒布杭及普桑頗有交情的菲利比昂（André Félibien, 1619-1695）負責謄錄及編纂。<sup>24</sup> 後來 1682 年出版的七場講座內容，就以勒布杭 1667 年 5 月 7 日的講座揭開序幕。我們可以從菲利比昂的“Preface to Seven Conferences”（1669）當中看到他如何記錄了此一講座的開端：

在柯貝爾先生告明這樣的研究行為與方法將帶來多大益處後，進一步議決院士們應該在每個月的第一個星期六於學院的大廳或是國王繪畫收藏室中開會，他特許他們進入審視以形成意見。而院長與主任們應該輪流主持講座以進行論述，內容以他們當日選定的畫作為對象進行審視：勒布杭先生身為院長，第一個星期六由他主持，至於皇家宅邸的管理者須將所有講座集結，並按照順序，時而進行出版。……

……我們可以從這些論述當中觀察到院士們如何對這些繪畫當中的各個部分做精準評論。第一篇針對拉斐爾的《聖邁可像》（*St. Michael*），可見許多針對當中設計與表現的博學觀察，這些對在學習如何設計的人來說是很好的課程與重要的規則。<sup>25</sup>

<sup>22</sup> 同注釋 1，頁 43。

<sup>23</sup> 同注釋 7，頁 145-146。

<sup>24</sup> 同注釋 7，頁 146。

<sup>25</sup> 原文 “Mr. Colbert having thus shown them how great an Advantage must attend this Conduct and Method of Study, it was resolved they should meet on the first Saturday of every Month in the great Hall of the Academy, or in the King’s Cabinet of Paintings, which he gave them the Use of to make their Observations in. That the Chancellor and Rectors of the Academy should open the Conferences in their Turn by a Discourse, in which they were to examine the Picture they had chosen for the Subject of the day: That Mr. Le Brun, as Chancellor, should begin the first Saturday, and the Intendant of the Buildings should collect all the Conferences, and put them in order, to be published from Time to Time...We may observe in these Discourses how many Parts of Painting they have already handled with great Accuracy. In the first which has for its Subject the Picture of St. Michael, by Raphael, there are learned Observations upon Design and Expression, which are so many excellent Lessons and

除了 5 月 7 日的第一場講座之外，同年的 11 月他則以普桑的 *Gathering of the Manna* (1639) 來進行鑑賞，<sup>26</sup> 拉斐爾與普桑的風格能成爲學院的正統所推崇的大師風範，主要也與勒布杭對於繪畫的想法有關。就像詩人認爲詩本身是如此偉大的藝術而能夠以簡單幾句早已存在於我們生活中的話語來傳達深刻的思想，同樣地，勒布杭認爲繪畫之所以豐饒而富麗，就因爲它與詩的功能一樣是在傳遞某種訊息給觀者。<sup>27</sup> 就如同聾人須以手勢及表情來傳達訊息，觀者透過了解畫中的習俗、象徵等事物就能夠解譯其中的一舉手、一投足。<sup>28</sup> 在羅馬的四年必定讓勒布杭吸收了不少義大利高度文藝復興時期的大師們作品中的養份。對勒布杭來說，風景畫等其他畫種都不如歷史畫。歷史畫和其他畫種之間的區別就在於它強烈的敘事功能，而拉斐爾與普桑正是過去擅長這類畫種的能手。而素描的重要性也因爲歷史畫而突顯，因此具有敘事特質的繪畫給予了素描發揮的空間，正因爲素描在此類繪畫中表現了畫家的智性。它是「上帝的印記」(segno didio)，也是精神性與智力的象徵。<sup>29</sup> 鑑此，我們不難想像爲何勒布杭對於風景畫、靜物畫及肖像畫如此的排斥而高舉歷史畫。歷史畫因此被提昇到至高無上的地位。不僅過去的歷史可以再現，當代的歷史更可以一種再現的方式被書寫而成爲一種視覺表述，<sup>30</sup> 這正是當時年輕的路易十四所最需要的政績宣揚工具。

即便當時學院的藝術主要做爲政治的附庸，學院內外依然有許多反對的聲浪。如長期和勒布杭處於競爭關係並長期不被學院所接納的畫家米納 (Pierre Mignard, 1612-1695) 就是一個明顯的例子。他們的反對並非直接針對路易十四的作法而來 (有些看來甚至是藉由不同的論述與風格以企圖在學院與宮廷獲取更高的權力地位)，但身爲路易十四的首席畫家的勒布杭在學院與政治之間的中介角色就成爲抨擊的明顯標的。

此時，學院當中出現了不同以往的聲音。當 1667 年，菲利普·尚帕涅 (Philippe de Champaigne, 1602-1674) 選擇提香的 *Entombment* (1525) 及委羅內塞的 *Supper at Emmaus* (1560) 來做爲其講座的鑑賞對象時，學院內部有一股對色彩產生興趣的勢力開始崛起。<sup>31</sup> 他們是一群與學院正統崇尚素描體制的主流意見相左的人士，他們被稱爲「色彩派」(colorists)，<sup>32</sup> 這些人被支持素描的院士們認爲是散布著帶有敵意且不利於繪畫榮光的錯誤理念與虛假原則而威脅了繪畫的尊貴

---

important Precepts for such as are learning to design.” 同注釋 13，頁 110。作者所引原文源自匿名出版英譯本 *Seven Conferences held in the King of France's Cabinet of Paintings* (London: T. Cooper, 1740)。

<sup>26</sup> 同注釋 5，見第 11 章 “The Two Apelles: Le Brun and Mignard”，頁 268。

<sup>27</sup> Michel Gareau, “Lebrun's Technique,” *Charles Le Brun: First Painter to King Louis XIV* (New York: H. N. Abrams, 1992), Ch. 10.

<sup>28</sup> 同注釋 27，見第 9 章 “Conclusion”。

<sup>29</sup> 同注釋 7，頁 149。

<sup>30</sup> 同注釋 7，頁 149-150。

<sup>31</sup> 同注釋 5，見第 11 章 “The Two Apelles: Le Brun and Mignard”，頁 268。

<sup>32</sup> 同注釋 7，頁 147。

性。並且這些所謂的「密謀者」(cabalist) 得到了一位強有力的領導，那就是日後成為學院重要理論家的德·彼勒 (Roger de Piles, 1635-1709)。<sup>33</sup> 德·彼勒的 *Dialogue on colour* (1673) 掀起了軒然大波。他強調色彩並非只是裝飾，相對於所謂形式的素描來說更非只是繪畫當中的偶然因素。相反的，色彩與素描一樣重要，因為它提供觀者畫面當中有關光影明暗的資訊，進而打破了素描總是高於色彩的等級次序。<sup>34</sup> 當學院主流一再強調素描在繪畫當中所表現的藝術通性時，色彩派則不斷的要將繪畫的討論帶向藝術的殊性。德·彼勒更進一步說明顏色是一種素材，使不可視見的對象變得可見，而色澤 (coloris) 才是繪畫的本質。<sup>35</sup> 勒布杭的反擊也不遑多讓，認為顏料的使用若沒有用素描加以區隔，會使得畫家與顏料的研磨者無異。<sup>36</sup> 他解釋顏色是完全依賴物質性，而素描才較高貴，因為它只來自我們的心靈。<sup>37</sup> 這樣的素描與色彩的爭論進一步成為二種繪畫風格的較勁，前者支持拉斐爾乃至於普桑風格譜系的一派以勒布杭為首，被稱為「普桑派」(Poussinists)；後者支持魯本斯風格的被稱為「魯本斯派」(Rubenists)。雖然在這樣的對立中魯本斯派漸佔優勢，色彩已經變成學院之內極具吸引力而不得被探討的議題，<sup>38</sup> 但勒布杭對繪畫的見解持續藉由理論的建立為支持素描至上的一方帶來更加清晰的理念，以與色彩派抗衡並幫助學院的主流論述站穩腳步。除了 1667 年的兩場鑑賞講座之外，另於 1668 年在學院舉行的兩場演講更可以說是勒布杭將過去自身對繪畫的體認做了一次精要的濃縮。接下來我們將從這兩場重要演說當中勒布杭所透露的繪畫見解，以審視勒布杭地位的提升與他的理論在學院藝術與宮廷政權之間產生了什麼樣的交互作用。但在此之前，有必要先對於當時勒布杭所身處的時空背景及其周遭的重要人物加以釐清。

## 二、勒布杭、路易十四與柯貝爾

1660 年，路易十四正值二十二歲蓄勢待發的年紀，他開始委託勒布杭製作 *The Battles of Alexander* 的系列歷史畫，此系列畫當中的第一幅名為 *The Queens of Persia at the Feet of Alexander* (1661) 【圖 1】，描述亞歷山大與赫菲斯欽 (Haephestion) 進入大流士帳篷內的情景。路易十四每天都會和他的臣子來到勒布杭工作的地方來觀察他作畫，而他處理畫作的速度每每讓國王感到驚奇不已。<sup>39</sup> 基本上勒布杭在此之前主要是處理有關宗教題材的畫作，而委託他作畫的贊助者通常都帶有宗教背景，如路易十三的兩位大臣——主教黎胥留 (Cardinals

<sup>33</sup> 同注釋 7，頁 147。

<sup>34</sup> 同注釋 5，見第 11 章 “The Two Apelles: Le Brun and Mignard”，頁 268。

<sup>35</sup> 同注釋 7，頁 152-153。

<sup>36</sup> 同注釋 7，頁 153。

<sup>37</sup> 同注釋 7，頁 155。

<sup>38</sup> 同注釋 5，見第 11 章 “The Two Apelles: Le Brun and Mignard”，頁 268。

<sup>39</sup> 同注釋 27，見第 6 章 “First Painter to His Majesty King Louis XIV”。

Richelieu, 1585-1642) 與馬薩林 (Mazarin, 1602-1661)。因此勒布杭所被委託的題材都不是出自畫家本身的想法，而是由贊助者所指定。<sup>40</sup> 他早就深諳這種委託的模式，並懂得去迎合贊主的口味。當他了解到路易十四委託他製作這一系列過去雄才大略之君主的光榮戰績的真正意圖時，他特意將過去亞歷山大的臉孔的神韻和當時深自期許的法王路易十四的面容畫得極為相似，連陪同路易十四前往勒布杭工作室的宮中大臣們都不約而同的注意到這個事實。<sup>41</sup> 路易十四對政權的掌握有著強烈的企圖心。先王的大臣馬薩林於 1661 年 3 月 9 日去世後，路易十四就開始了他中央集權的作為與政策，先廢除了隸屬於首相的部門，而下令所有的決策與委派必須先經過他的許可與同意。<sup>42</sup> 當然，路易十四的野心不只於此，他不只要做法國的國王，更渴望君臨整個歐洲。當他發現勒布杭歷史畫當中的敘事性與宏偉的構圖剛好可為他所用於時，勒布杭就成為他在政治宣傳謀略上的發聲管道。<sup>43</sup> 然而，即便 1661 年勒布杭得到路易十四封為國王的第一畫家的殊榮，柯貝爾的出現，或許更成為勒布杭在宮廷當中的地位能夠扶搖直上的因素。勒布杭並從此成為路易十四身邊最得寵信的宮廷藝術家及學院的領導者。

學者認為路易十四本身對於藝術並沒有鑑賞的眼光，<sup>44</sup> 在他貧乏的藝術概念裡，繪畫之於國王，就如同威嚴的象徵，與必須為王室所擁有以用來彰顯其身份地位的物品。繪畫有如其他國王的收藏品一般，並沒有特別的價值考量。<sup>45</sup> 更甚者，路易十四對於以自己的名號所收藏的藏品的關注甚微，相對地，身為首相的柯貝爾在宮廷藝術政策上的角色就相當重要。在路易十四開始嘗試建立自己的威望之時，他必然注意到自己與其他國家同時期的王公貴族之間在相較之下對於藝術收藏的缺乏。<sup>46</sup> 1661 年柯貝爾繼馬薩林而成為路易十四的首相之後，解救並紓緩了這方面的收藏困境。柯貝爾來自法國東北部一個名叫Rheims的布爾喬亞家庭，早年跟隨馬薩林學習藝術與政治。一直以來沉潛並蘊釀政治能量的柯貝爾，在馬薩林去世後，得到了路易十四的注目與信任。<sup>47</sup> 首先他鏟除了政治上的強敵富凱。富凱當時長期擔任皇家住所的監督 (Superintendent of Buildings) 及國家財務的監督 (Superintendent of Finances)，也較柯貝爾更早注意到勒布杭的才華而給予委託。然而，富凱盜用皇家財富的罪名終於使得他在政治上失利，柯貝爾也因此於 1661 年順利登上首相之位。<sup>48</sup> 相對於路易十四對藝術看法的狹隘，身為國王身邊重要大臣的柯貝爾早年在馬薩林教導下所培養的藝術涵養就派

<sup>40</sup> 同注釋 27，見第 10 章 “Lebrun’s Technique”。

<sup>41</sup> 同注釋 27，見第 6 章 “First Painter to His Majesty King Louis XIV”。

<sup>42</sup> 同注釋 27，見第 6 章 “First Painter to His Majesty King Louis XIV”。

<sup>43</sup> 同注釋 5，見第 11 章 “The Two Apelles: Le Brun and Mignard”，頁 257。

<sup>44</sup> Jonathan Brown, “Reasons of State,” *Kings and Connoisseurs: Collecting Art in Seventeenth-Century Europe* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1995) p. 223.

<sup>45</sup> 同注釋 44，頁 223。

<sup>46</sup> 同注釋 44，頁 223。

<sup>47</sup> 同注釋 44，頁 206。

<sup>48</sup> 同注釋 44，頁 206。

上了用場。柯貝爾對藝術與文化的認知與他對法國十七世紀中期以後藝術的影響，首先可以從他在擔任學院副監護人職務期間所制定的講座政策來進行概略的了解。肩負了國家與君主的使命，他有責任要讓學院當中對於藝術的學術討論活絡起來。而這方面的成就體現在 1682 年出版並由菲利比昂所編寫的 *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667* 當中。菲利比昂曾說：「柯貝爾先生說過，在科學與藝術當中都有兩種教學方式：透過規則與範例來學習。第一種能幫助我們發展理解能力，另外一種則是幫助我們發展想像力。」<sup>49</sup> 此外，菲利比昂在 *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667* 就曾載明柯貝爾對於學院進行講座並定期出版的想法。他認為學院有自己的出版物能讓這些只在學院之中進行的講座內容更為學院以外的藝術愛好者所獲知。實際上，文字出版能夠使得原先封閉在學術殿堂之內的討論更為透明化，並吸引潛在對此領域有興趣的人們。<sup>50</sup> 菲利比昂甚至將柯貝爾的成就拓展到一種國際間漸漸生成的對於法國藝術與文化中心主體的認同，在 *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667* 中的一篇書信形式的誌辭就對柯貝爾大加讚揚：「先生，不就是您要求我們去發現希臘與羅馬藝術之美；而這種種被帶回法國的一切，將使外國的人們都受到啟發並從各地來到這裡向我們學習，就像我們之前去國外向他們學習一般？」

51

若我們將眼光暫時放向國外，來到位於地中海的義大利，將發現十七世紀的法國藝術不僅只在法國的國境之內產生影響力，甚至曾為整個歐洲藝術中心的義大利也受到其沾溉。在十七世紀下半葉最知名的義大利藝術書寫就屬貝洛里（Giovan Pietro Bellori, 1613-1696）在 1672 年所出版的 *The Lives of the Modern Painters, Sulptors, and Architects* 了。<sup>52</sup> 貝洛里一直以來都被視為是個親法份子。<sup>53</sup> 他與普桑一生相知甚篤，並在 *The Lives of the Modern Painters, Sulptors, and Architects* 將普桑列入十二位他所挑選最重要的「現代」藝術家當中。<sup>54</sup> 在 *The Lives of the Modern Painters, Sulptors, and Architects* 這本書之中另有一個耐人尋味的重要線索，那就是在書中曾在一篇誌辭及給讀者的一封信的序言當中提到獻給柯貝

<sup>49</sup> 作者引用原文“Mr. Colbert said that in both the sciences and the arts there are two ways of teaching: to know by precepts and by examples. The first develops understanding, the other imagination.” Janis Bell, Thomas Willette, “*Con modo nuovo li describe: Bellori’s Descriptive Method*,” *Art History in the Age of Bellori* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), p. 234. 原出處可參見 André Félibien, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667* (Paris: Leonard, 1669), Préface, IIv.

<sup>50</sup> 同注釋 49，頁 234。

<sup>51</sup> 作者引用原文 “Was it not you, Sir, who has required us to discover all the beauty that has been made visible by the Greeks and Romans; and all of that which has been brought into France will inspire foreigners to come from everywhere to learn from us just as we have done formerly from them?” 同注釋 49，頁 235。原出處可參見 Félibien, *Conférences*, Epistre.

<sup>52</sup> 同注釋 49，見 “Introduction”，頁 1。

<sup>53</sup> 同注釋 49，見 “Introduction”，頁 5。

<sup>54</sup> 同注釋 49，見 “Introduction”，頁 49。

爾、太陽王及勒布杭這個事實。<sup>55</sup> 這暗示了當時的法國文化政策的影響力如此強大，連身處過去藝術中心的重要藝術評論家貝洛里都願意接受擔任該政策在羅馬的代言人的角色。<sup>56</sup> 貝洛里所參與的 1676 年羅馬法國皇家學院（French Academy in Rome）與羅馬的聖路可學院（Roman Academy of Saint Luke）的象徵性合併，也是十七世紀下半葉法國文化政策強勢作風的證明。<sup>57</sup> 法國藝術如此蓬勃發展而成爲歐洲新的藝術中心，柯貝爾在政策的推動方面當然功不可沒，但他最明智的抉擇則是不計前嫌的任用了原先爲富凱服務的勒布杭。

1661 年成了勒布杭人生重要的轉折點。他與建築家勒沃（Louis le Vau, 1612-1670），庭園設計師勒諾特（André le Nôtre, 1613-1700）共同合作打造富凱所屬的維孔宮（Vaux-le-Vicomte）。<sup>58</sup> 但當富凱因爲弊案而下台之後，勒布杭就未再接受任何來自私人的委託案，而專心致力於爲路易十四的榮耀效命。<sup>59</sup> 1663 年更被任命爲高布林工廠的主管人（Director of the Manufacture Royale des Meubles de la Couronne at the Gobelins）。<sup>60</sup> 高布林的染織技術在當時已經有數世紀以上的歷史，但是高布林的名聲直到路易十四決定將皇家的掛毯與傢俱的製作交付給他們之時才真正的響徹法國。勒布杭在高布林的工作就是去尋找並帶領一群優秀的畫家、雕刻家、鍍金工人、金屬鑄模師、掛毯工人以及金匠與銀匠以製作任何皇家所指定使用的裝飾物與器具。<sup>61</sup> 勒布杭的職涯並不在這裡就止步，從接管高布林開始，勒布杭的品味就等於皇室的品味，舉凡後來他所負責的一些大型的皇家宅邸宮闕，較爲人所熟知的如羅浮宮（the Louvre）、凡爾賽宮（the Versailles）的室內設計與裝潢，以及國王的座車與法國海軍艦艇都能看到勒布杭的設計，而勒布杭的素描與繪畫就是其中的最高指導原則，如掛毯的草圖及宮殿天花板的壁畫也依照勒布杭的素描與繪畫原型而完成。<sup>62</sup> 柯貝爾同時管理法國的財政與文化，自然與勒布杭之間產生一種依存的關係。之前提到路易十四並非真正對法國藝術的發展感到興趣與關心，因此他將掌管文化政策的權力下放給柯貝爾。但是任何藝術的活動都仰賴國家的經費予以贊助，在以突顯太陽王的聲威爲前題下，深受太陽王認可並與學院關係深厚的勒布杭就不可避免的成爲柯貝爾長期委託的對象。除此之外，勒布杭之所以在其他同期畫家當中能夠鶴立雞群的原因，在於他爲繪畫建立了一套有關激情表現的理論。

<sup>55</sup> 同注釋 49，見第 1 章 “Belloriana methodus: A Scholar’s Bildungsgeschichte in Seventeenth-Century Rome”，頁 64。

<sup>56</sup> 同注釋 49，頁 64。

<sup>57</sup> 同注釋 49，頁 64。

<sup>58</sup> 同注釋 1，頁 43。

<sup>59</sup> 同注釋 1，頁 43。

<sup>60</sup> 同注釋 1，頁 43。

<sup>61</sup> 同注釋 27，見第 6 章 “First Painter to His Majesty King Louis XIV”。

<sup>62</sup> 同注釋 27，見第 6 章 “First Painter to His Majesty King Louis XIV”。

這套理論發表於 1668 年 4 月勒布杭對學院的演講，<sup>63</sup> 多數學者認為勒布杭的激情表現理論植基於法國十七世紀哲學家笛卡兒的理論。<sup>64</sup> 在笛卡兒一種經驗主義式的認識論論述中，眼睛是人體在接受器官，但實際處理視覺資訊的是智力，智力存在於大腦之中來檢驗圖像以使之成為可觸，而大腦中的這塊區域就是松果腺（pineal gland），它是人類靈魂的所在。<sup>65</sup> 勒布杭觀察到這樣的論點，而進一步認為有一種精神（spirits）讓人在大腦中的靈魂感知到情感，但在心中產生效果。在前者（大腦中的靈魂）所產生的是簡單的情感，如愛、恨、慾望、喜悅、悲傷；後者（心中）為更為狂放與混合的情感，如恐懼、勇氣、希望、絕望、憤怒。當精神在人體內傳遞時必須依靠人的神經，它就像裝滿了精神的管子且潛藏在肌肉當中，因此肌肉會產生相應的動作。而臉部的曲線由鼻子、額頭、眼睛及眉毛所構成，不同的情感會造成不同的組合變化。<sup>66</sup> 在同年的秋天，他又舉行了另一場講座，解讀了人的面貌有時會因為負面情感的激起而產生兇惡的表情，而這些表情跟猴子、野豬、山羊、梟等等動物的外貌看來極為相似。<sup>67</sup>

當時被視為勒布杭勁敵的米納，雖然被認為其色彩豐富了畫面，並且在架上畫的成就足以和勒布杭並列路易十四身邊二位最重要的畫家，也因此普桑派就以勒布杭做為代表畫家，魯本斯派則推舉米納做為代表以與勒布杭抗衡。若勒布杭在繪畫上的表現出的是素描的「激情」，則米納表現出的是色彩的「優雅」（grace）。<sup>68</sup> 但之所以米納在勒布杭事業的鼎盛時期未能讓自己提升到與勒布杭相同的高度，甚至超越勒布杭，其中相當關鍵的因素就在於他未能為自己的繪畫風格提出相關的背景理論。而色彩派雖然在學院當中的勢力日漸壯大，米納持續的被學院排拒在外，也使得他始終未能在學院中獲取和勒布杭相等的影響力，連帶的在宮廷中米納也只有繪畫能力上能和勒布杭相提並論。

當路易十四決定移居凡爾賽宮而交待柯貝爾委託勒布杭製作裝飾壁畫的時候，他已經不滿足於比擬於古代的君主，而相當堅持地要勒布杭描繪出法國國王最近重要的軍事成就，而國王本人必須親自出現在圖像當中，以一種至高無上之姿帶領著為他而戰的眾神們。<sup>69</sup> 歷史畫在此就發揮了第二種功能，也就是除了

<sup>63</sup> 同注釋 5，見第 11 章 “The Two Apelles: Le Brun and Mignard”，頁 257。

<sup>64</sup> Alain Mérot, Jennifer Montagu, Benjamin Tilghman 都認為勒布杭的激情表現理論是根據笛卡兒對於靈魂在人體內運作的分析而來。詳見 Alain Mérot, “The Founders of the Academy,” *French Painting in the Seventeenth Century* (New Haven: Yale University Press, 1995), p. 139. Jennifer Montagu, “The Academy,” *The Expression of the Passions: The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière* (New Haven & London: Yale University Press, 1994), p. 72. Tilghman Benjamin, “Charles Le Brun: Theory, Philosophy and Irony,” *Reflections on Aesthetic Judgment and other Essays* (Aldershot, England; Burlington, Vt: Ashgate Pub. Ltd., 2006), p. 87.

<sup>65</sup> 同注釋 5，見第 11 章 “The Two Apelles: Le Brun and Mignard”，頁 269。

<sup>66</sup> 同注釋 1，見 “Le Brun's Lecture on Expression: Translation”，頁 126。

<sup>67</sup> 同注釋 5，見第 11 章 “The Two Apelles: Le Brun and Mignard”，頁 269。

<sup>68</sup> 同注釋 5，見第 11 章 “The Two Apelles: Le Brun and Mignard”，頁 273。

<sup>69</sup> 同注釋 5，見第 11 章 “The Two Apelles: Le Brun and Mignard”，頁 264。

再現歷史之外，還能書寫歷史。1674 年完成的這幅 *Modello for the The Second Conquest of the Franche-Comté* 【圖 2】就是一個很好的例子。所有的構圖重心都放在左前方的路易十四身上，平庸且看來長相差不多的士兵們都是用來突顯身著盔甲的路易十四的高貴氣質。雖然身處戰場之中，在他身上卻沒有激烈戰鬥之後的塵土與污泥，戰鬥的苦差事就交給戰神（Mars）及智慧女神（Minerva）。<sup>70</sup> 畫面當中出現了多達 21 個寓意，例如某個和路易十四眼神交錯的一名表情倉惶的士兵象徵了「恐懼」、哭喪著臉並爬行的婦人象徵了「城鎮」、方尖碑與金色的頭冠象徵了「榮耀」等。<sup>71</sup> 從此圖看來勒布杭充份的運用了其早期在羅馬模仿拉斐爾畫作的經驗及與普桑的學習中所獲得的繪畫知識，再加上其本身具有一定的繪畫能力，因此歷史畫的敘事特性得以在他後天的學習及個人能力下充份的被掌握。也因為他擁有極佳的論述能力，能夠建構理論並體現在自身的畫作當中。此外，柯貝爾對學院論述政策與要求，某種程度上催化了勒布杭將繪畫經驗轉化為理論的成果。以上種種促成了他的理論與創作之間的緊密連結關係，可供原先即被路易十四及柯貝爾認為是為王權所服務的學院所傳授與學習，這也成為勒布杭深受路易十四與柯貝爾信賴與喜愛的重要原因之一。

### 三、小結

當時的法國與義大利在表面上雖維持著藝術交流的關係，但私底下卻是暗自較勁的兩大陣營。路易十四對於藝術收藏的大量需求，及法國在繪畫上強調智性的概念，深深吸引著受過良好教育的義大利畫家。他們一方面純粹以一種經濟上的角度期待著法國能給予他們更多的藝術委託，一方面又強調自己在歷史上曾被定位為歐洲藝術中心的榮光而區別於其他地區的畫家。<sup>72</sup> 法國的畫家們當然也不甘示弱，為了得到更多來自皇室的委託案，學院漸漸的發展出自己獨有的「古典主義」（Classicism）傳統與義大利一較長短。Jennifer Montagu 則認為當時法國學國上下都對從拉斐爾乃至法國普桑的視覺風格深感興趣，蔚為一股風潮。<sup>73</sup> 曾為義大利高度文藝復興大師的拉斐爾反倒成為法國學院古典主義潮流下的精神指標，普桑更被視為是法國繼承了拉斐爾風格的大師級人物。事實上，從拉斐爾到普桑這一脈的視覺傳統的特質就在於它具有可分析、可學習、可運用的特質，這對於當時的學院來說既有系統又有組織。再加上早年受到普桑的指引，而確立了自己被認定為普桑接班人的事實，<sup>74</sup> 勒布杭有足夠的資格將這樣的視覺傳統轉化成一種可經由觀察來習得的技法演練的理論，使那些並非生而為天才的畫家

<sup>70</sup> 同注釋 1，頁 44。

<sup>71</sup> 同注釋 27，見第 10 章 “Lebrun’s Technique”。

<sup>72</sup> 同注釋 49，頁 234-235。

<sup>73</sup> 同注釋 1，頁 49。

<sup>74</sup> 同注釋 5，見第 11 章 “The Two Apelles: Le Brun and Mignard”，頁 257。

也能夠透過後天努力的學習與觀摩而達至一定的水準。<sup>75</sup> 就如同柯貝爾所認為的，這些透過學習規則所獲取的理解力必定得找到相關的範例來啓發想像力。勒布杭為宮廷所籌備的大型計畫案工作量之龐大，需要大批的年輕畫家的投入，而他們在勒布杭的主導下當然也開始傾向勒布杭的風格。<sup>76</sup> 勒布杭在當時的法國就這麼攀上藝術霸主的地位。直至 1683 年柯貝爾的去世、勞弗(Francois-Michelle Tellier, Marquis de Louvois, 1641-1691) 繼任首相、米納被重用、路易十四的財政漸漸吃緊，這一切才風雲變色。<sup>77</sup>

勒布杭在學院與宮廷之中地位的提升並非偶然。在法國與義大利爭奪歐洲藝術中心的背景下，學院發展出屬於自己的「古典主義」，勒布杭的激情表現理論提供了學院的年輕院士一個創作上的指南，而這樣的論述對於他在宮廷中受到路易十四與柯貝爾重用有著推波助瀾的效果，他在 *The Queens of Persia at the Feet of Alexander* 的成功及對於高布林及其他皇室大小工程的統御能力必定讓路易十四及柯貝爾更加肯定他的優異的繪畫才能、團隊管理能力及執行力。因此，縱觀十七世紀下半葉所有的畫家，能夠有充足的條件在學院與宮廷之間建立起如此的聲望的，也只有勒布杭了。

---

<sup>75</sup> 同注釋 1，頁 48。

<sup>76</sup> 同注釋 1，頁 48。

<sup>77</sup> 同注釋 5，見第 11 章“The Two Apelles: Le Brun and Mignard”，頁 269-271。

## 參考資料

### 專書

1. Montagu, Jennifer, *The Expression of the Passions: The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*, New Haven & London: Yale University Press, 1994.
2. Tilghman, Benjamin, *Reflections on Aesthetic Judgement and Other Essays*, Aldershot, England; Burlington, Vt: Ashgate Pub. Ltd., 2006.
3. Mérot, Alain, *French Painting in the Seventeenth Century/Peinture Française au XVIIe siècle*, New Haven: Yale University Press, 1995, Ch. 2 & Ch. 6.
4. Goldstein, Carl, *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge, 1996, Ch. 2.
5. Duro, Paul, *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France*, New York: Cambridge University Press, 1997, Ch. 1.
6. Harrison, Charles...et al. (eds.), *Art in Theory, 1648-1815: an Anthology of Changing Ideas*, Oxford, 2000, pp. 108-121.
7. Lichtenstein, Jacqueline, *The Eloquence of Color: Rhetoric and Painting in the French Classical Age*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993, Ch. 6.
8. Brown, Jonathan, *Kings & Connoisseurs: Collecting Art in Seventeenth-Century Europe*, Princeton, N.J: Princeton University Press, 1995, Ch. 5 & Ch. 6.
9. Gareau, Michel, *Charles Le Brun: First Painter to King Louis XIV*, New York: H. N. Abrams, 1992.
10. Bell, Janis, Willette, Thomas, *Art History in the Age of Bellori*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.