

湯瑪斯·古圖爾之年輕人系列畫作：

以流行圖像詮釋寫實主義

國立中央大學藝術學研究所 張慈倫

摘要

本文將以亞伯特·波伊姆 (Albert Boime, 1933-2008) 研究湯瑪斯·古圖爾 (Thomas Couture, 1815-1879) 的專書為基礎資料，從古圖爾晚期的年輕人系列畫作來進行探討，同時也透過此主題與早期的歷史畫作之異同，來概述古圖爾的生平，最後再從這一位折衷主義畫家的主張來側面觀看第二帝國 (1852-1870) 到第三共和 (1871-1914) 年間的寫實風潮轉化。古圖爾晚期的年輕人系列畫作可說是他個人的藝術家宣言，這些作品多半是應和美國贊主的理念要求，延用法國流行主題：義大利喜劇、17 世紀荷蘭風俗畫和 18 世紀流行寓意圖像等。基本上反寫實主義的古圖爾透過這些主題，從現代生活的觀看角度中重新詮釋傳統圖像意義，藉以貼近當時社會的流行議題，另闢出他自己所體會到的寫實主義新章。

前言

1848 年，當樂手的鼓棒節奏地敲落在定音鼓上，隆隆的鼓聲急促地喚起了法國第二共和的到來，3 年後，路易拿破崙 (Napoléon III, Louise Napoleon, 1808-1837) 挾持著農工階層的支持自立為王，成為第二帝國皇帝，並以帝國保衛警察 (imperial guard) 之姿，引爆歐洲各路戰爭，又以巡訪濟貧的慈善行動來撫順國內外的反動之聲，直到 1870 年普法戰爭的重挫，第二帝國才正式結束，法國人民於是迎接第三共和的到來，這是 19 世紀法國社會的政局紛擾概觀。而身處於此時代的古圖爾，其畫風的大致轉變為：早期繪製歷史畫、新希臘風格等大尺幅畫作；晚期則多製作風俗畫、風景畫、肖像畫等架上畫作。

激烈更迭的政治變化帶來了現代城市的都市建設，喬治·巴隆·豪斯曼 (George Baron Haussmann, 1809-1891) 在 1852 年到 1870 年之間執行的「大巴黎計劃」，督使了不同類別的公眾更自主的追求自己的權力。此時的知識階層反對過去拿破崙一世 (Napoléon I, Napoléon Bonaparte, 1769-1821) 的絕對獨裁政權，也反對激進的革命，主張制度化的君主立憲制度。維克特·古尚 (Victor Cousin, 1792-1867) 1830 年提出折衷主義，希望透過理性的思考來重新形塑適

當的現代社會樣貌。知識份子鑒於 1789 年大革命後的恐怖動亂，試圖取得平衡以維繫身家穩固，所以廣納不同體系的精華，意欲開闢出理想的政體與和諧的社會面貌。折衷主義因而也成為傅立葉（Marie Charles Fourier, 1772-1837）、普魯東（Pierre-Joseph Proudhon, 1809-1865），以及後來的實證主義者聖西蒙（Comte de Saint-Simon, 1760-1825）的改革基礎。

藝術史上的寫實主義多半以左派思潮來進行描述和詮釋，強調下層勞動人民的反動。然而折衷主義的熱潮實為當時的趨勢，這不僅是中產民眾之意識形態，同時也為執政者拿破崙三世所應用，並結合了官方的政治正確意識（*juste milieu*）¹ 的概念，聚集了至今被我們稱之為消防員（*L'art pompier*）² 或是折衷主義（*eclecticism*）³ 的畫家類型，而古圖爾就是其中一例。古圖爾在第二共和到第二帝國期間能順勢隨著政局演變撤換自己的畫作主旨，服膺拿破崙三世宮廷所委任的作品，儘管皆未完成，但未完成的底稿與教學主張，皆是現在學者主張他是現代與前衛導師的原因。

古圖爾晚期獲外國的幾所美術學院頒發為榮譽院士，像是強里諾里歐美術學院（Academies of Fine Arts in Rio de Janeiro）等，而他的學生在國際間也有所活動，這皆是造成他在 1850 年代享有國際名聲的原因之一。然而 50 年代晚期，納達（Félix Nadar, 1820-1910）的諷刺漫畫【圖 1】則顯示出古圖爾的藝術家定位已經隨著拿破崙三世時代的結束而劃下句點；加上他未曾到羅馬等地進行旅行研究，也未曾真正進入法國學院，而前衛派的寫實主義者也是他反駁的對象。於是，在這樣多方的不認同之下，1859 年起，他將個人教學工作室（art school）停業，並且遠離首都巴黎，移居故鄉盛理（Senlis），在 60 年代後繪製了一系列的架上畫作。當時彼岸的美國正值南北內戰（American Civil War, 1861-1865），而美國的暴發鉅子們急於尋求一個可資代表自身政治立場與表徵的文化代表物。所以古圖爾早期描繪共和理念的一系列畫作，其中的鼓手角色則成為美國富商的首選主題。鼓手是法國傳統軍樂的形象代表，在時代變遷中成為廣為人知的流行圖像，同時也再現出了當時民眾們的日常生活意識。

¹ 政治正確（*juste milieu*）會在本文的第三大段〈1860 年代的古圖爾與寫實主義潮流〉中的第三小標〈政治正確與折衷主義之間〉中進一步說明。

² *L'art pompier*（Fireman Art）直譯是指消防員藝術，取自於過去法國消防員頭上的飾有馬鬃之鋼盔。由於此種鋼盔的樣式相似於古希臘戰甲頭盔，也和拿破崙時代的騎兵裝束雷同，並且在歷史與寓意畫中常見，同時也有龐貝城（Pompeii）和浮華（*pompous*）此字根上的雙關意指，所以在一開始是用來嘲弄 19 世紀晚期，由法國官方和中產階層所支持之過於浮誇的學院藝術。然而現代學者勒卡尼（Louis-Marie Lecharny）在 1998 年撰寫《消防員藝術》（*L'art Pompier*）一書，跳脫庫爾貝的寫實主義陣營之藝術史觀看角度，試圖重審消防員藝術家的定位，像是 William-Adolphe Bouguereau、Paul-Jacques-Aimé Baudry、Alfred Agache、Alexandre Cabanel、Thomas Couture 幾人皆在此名單中。Wikipedia: <http://en.wikipedia.org/wiki/L%27art_pompier> (2011/07/29 瀏覽)

³ 折衷主義（*eclecticism*）會在本文的第三大段〈1860 年代的 Couture 與寫實主義潮流〉中的第三小標〈折衷主義與政治正確之間〉中進一步說明。

古斯塔夫·庫爾貝（Gustav Courbet，1819-1877）在1855年個展的展出手冊中，宣稱畫家不可能描繪無法親眼所見的事物，而真正的歷史必須由日常生活中找尋。庫爾貝要求從傳統與現代中汲取知識，進而呈現自身所處的時代特質。所以，他認為不要去模仿古代或當代的畫作，但這並不是為了要達成「為藝術而藝術」（*l'art pour l'art*）的主張，而是企圖去創造一個「反映現代生活面貌的藝術」（*l'art vivant*）。⁴ 庫爾貝的日常生活主題特別落在中下階層的勞動生活表現上，這不僅是因為庫爾貝的左派立場，同時也因為藝術觀眾在19世紀前半葉迅速擴增，造成大量的中產階層和勞動民眾可以參與藝術展示活動。相較下，古圖爾的此系列畫作並未描繪中產階層與勞動民眾的生活樣貌，而是以當時的流行圖像作為表現題旨，是古圖爾個人所重新定位出的一種寫實表現。

關鍵字

1830s—1870s、寫實主義（Realism）、流行圖像（Popular Image）、折衷主義（Eclecticism）、最接近完成作的畫稿（*ébauche*）。

一、古圖爾的年輕人系列圖像

（一）寫實主義者

古圖爾晚期開始以諷刺漫畫或油畫來針砭時弊，像是《寫實主義者》（*Realist*，1865）【圖 2】一作就是批評當時沸沸揚揚的激進寫實主義者，畫面描繪一個自許為巴黎波西米亞人的年輕學畫者，地上擺著酒瓶，坐在宙斯的石膏頭像上繪製桌上的豬頭！此主題的意涵不僅是在批評寫實主義畫作內容的粗鄙，同時也影射了猴子擅於模仿的高超或愚昧，又或單純紀錄學徒學畫的過程。描繪「猴子畫畫」的畫家從 17 世紀即有之，像是卡拉契（Annibale Carracci，1560-1609）或是 18 世紀夏丹（Jean-Baptiste-Siméon Chardin，1699-1779），甚至到 19 世紀的杜米埃（Honoré Daumier，1808-1879）的版畫、納達的攝影等。每位藝術家的作品皆有不同的意涵指涉，需要根據時空作不同理解。於此，將古圖爾

⁴ 「為藝術而藝術」（*l'art pour l'art*）是高提耶（Théophile Gautier，1811-1872）所提出的口號，在文學、音樂、繪畫等領域皆有相關的評論者相繼使用之。主要是認為藝術不需要道德寓意的主題，藝術應該為藝術自身而作。此概念在 19 世紀大行其道，但 19 世紀和後來皆出現批評的聲浪，像是小說家喬治桑（George Sand）就曾提出批判；相較之下「反映現代生活面貌的藝術」（*l'art vivant*），*vie* 是指生活，*vivant* 有生活在當下、活著、生動的意涵。換句話說畫家希望帶入的是生活中可以見到的情景，如現實的人物、小老百姓，而不是歷史人物。James Rubin, "Realism as Language and Attitude: A Manifesto and Its Contexts," in *Courbet* (London: Phaidon, 1997), pp. 156-174.

的《寫實主義者》一作若放回他的教學工作室中，從他提出的教條概念來看，其實我們應該要更關注放置在牆面上的工具和他畫面上的筆觸與油彩的運用。⁵ 從模仿技法的高超此角度來看，古圖爾之所以被提起的原因之一是因為他的教育方針影響後世藝術家。像是 1914 年詩人阿波里奈爾（Guillaume Apollinaire，1880-1918）就說到，古圖爾的教學方式是賦予學生獨立自主的工作時間，甚至可以回家自由工作。而此訓練方式改變了傳統的學習方式，使得藝術家得以有展現自我的新概念之誕生，而這正是一種前衛的態度。

19 世紀前期，是從浪漫到寫實的整體風格轉向，以前衛作為理念。而浪漫中真誠、貼近生活的幾個概念依舊在寫實主義潮流中延續。就庫爾貝 1855 年為其個人展覽所出版的《寫實主義》小冊來看，寫實可說是反對感傷（sentimental）、如畫（picturesque）、軼事（anecdotal）這樣的主題呈現，因為這些繪畫修辭語言皆會指涉到一個傳統的文本主題，不是澄澈透明的現實表現。⁶ 而古圖爾晚期的年輕人系列畫作，呈現出的寫實性反而是因為作品中使用了大眾流行的圖像，符合了中產階級所認同的生活面貌。本文即試圖透過年輕人系列畫作的探討來理解古圖爾所詮釋出的中產階層的寫實生活樣貌。

（二） 小丑

小丑皮耶羅（Pierrot）和哈樂奎德（Harlequinade）【圖 3】是義大利喜劇（*commedia dell'arte*）中大家熟知的要角。⁷ 小丑，不僅是因為愚鈍的行為帶給人直接的喜感，也因為對現實的不堪，所以更具有無力的嘲弄一笑之力道。這是波特萊爾《論笑的本質》（*On the Essence of Laughter*）一文中所提出的概念框架。在法國，義大利喜劇早期曾因為過於嘲諷，而受到政府的法令限制出境，不得在法上演，直到後來才又回到法國境內繼續演出。流行圖像無疑的就是有一定圖像文本依據，而畫家在作呈現時，也是在原來的傳統圖像上進行延用並增添新意。像是米勒（Jean-François Millet，1814-1875）的酪農女圖像，就衍用了傳統諾曼第女工、商業標籤的形象，透過大家熟悉的圖像反而更可以喚起觀者的認同定位。⁸ 項普佛樂西（Jules François Felix Fleury-Husson，Champfleury，1820-1889）針對中世紀版畫工業的研究中，以流行圖像此議題，對原創（authentic）和原始（primitive）的概念提出區辨，說明流行圖像與畫家所創作的圖像有層次差異，

⁵ Albert Boime, *Thomas Couture and the Eclectic Vision* (Yale University Press, New Haven and London, 1980), pp. 331-335.

⁶ Charles Rosen & Henri Zerner, *Romanticism and Realism: The Mythology of Nineteenth-Century Art* (W W Norton & Co Inc, 1985), pp. 164.

⁷ Albert Boime (1980), pp. 293-328.

⁸ Maura Coughlin, "Millet's Milkmaids," *19th-Century Art Worldwide*, Vol. 2, no. 1 (Winter 2003), 19th-Art-Worldwide: < <http://www.19thc-artworldwide.org/index.php/winter03/247-milletts-milkmaids>. > (瀏覽日期：2011/5/21)

所以不可將原創和原始相提並論。⁹ 畫家創作出的作品，不僅是應用流行圖像，更進一步在原有的圖像上進行擬仿和諧仿，使得作品可以展露出畫家內心真誠的一面。而古圖爾在繪製小丑此一主題時，即審慎地參考了杜米埃的諷刺版畫的手法，並考察當時的時事發展，以小丑為代言人訴說出他個人的政治觀。¹⁰

（三）吹泡泡男孩¹¹

古圖爾的《吹泡泡男孩》【圖 4】身著中產階層服飾，將書本與書包順手一丟就癱坐在椅背上，他渙散的眼神沒有盯著兩個肥皂泡泡看，反而是沉溺在自己的世界之中。而其學生馬內（Édouard Manet, 1832-1883）繪製此主題時，則是繪製了衣著破舊的男孩認真的要吹出個大泡泡來【圖 5】。同樣主旨，但古圖爾、馬內與夏丹在描繪男孩的動作表現上皆大異其趣【圖 6】【圖 7】。¹² 另就畫面繪製的技巧上看來，夏丹的繪畫技巧與同時代的布雪（François Boucher, 1703-1770）【圖 14】的精緻筆觸表現不同，夏丹將油料層層堆疊出立體感，更強烈表達出物件質感。而古圖爾的繪製方式，繼續延續了夏丹的技巧，並由馬內持續發展此繪製特色。油彩顏料本身的質料感與存在性日居重要地位，並成為寫實主義所強調的一種特徵。觀者不再視繪畫為真實幻像，而是單純的將繪畫視為一張畫。而古圖爾的作品即是跨越在幻象與一張畫作間的一個過渡期。

就圖像傳統來看，吹泡泡是傳統的「浮華」（vanitas）主題，主旨是：「生命虛幻，人必有一死」【圖 8-10】。從圖像索驥來看，羅馬時代的伐羅（Marcus Terentius Varro, 116 BC-27 BC）在他的建築專論中就提到：「人類是個泡泡。」（man is a bubble）；佩托尼爾斯（Gaius Petronius Arbiter, ca. 27-66 AD）認為人是在封閉的泡泡中思索自我生命意涵；17 世紀作家左蒙德（William Drummond of Hawthornden, 1585-1649）也寫到：「人生是種虛枉，就如同被寵壞的小孩到處在空中吹出泡泡一般，輕碰即逝。」；又或是 18 世紀攝政時期法國路易十五的凡爾賽宮廷生活的一種懷舊的態度，警示年輕人愛情的吹彈可破不可輕信。例如，在 18 世紀的複製版畫之文字增補中就寫到說：「女人的誓言就如同吹曳的風影或是飄動的水面一般難以捉摸。」；又或單純的只是畫家在考察光影在水面

⁹ Lorenz Eitner, "Subjects from Common Life in the Real Language of Men: Popular Art and Modern Tradition in Nineteenth-Century French Painting," in *Modern Art and Popular Culture: Readings in High and Low*, ed. Kirk Varnedoe and Adam Gopnik (New York: Museum of Modern Art, 1991), pp. 52-81, illustrations 44-76.

¹⁰ Albert Boime (1980), pp. 292-320.

¹¹ Theodore Rousseau, "A Boy Blowing Bubbles by Chardin," *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 8, No. 8 (Apr., 1950), pp.221-227 pp.335-342。吹泡泡男孩有三個版本：分別收藏在 Wentworth Fund、the National Gallery in Washington、the William Rockhill Nelson Gallery, Kansas City 三處。

¹² Theodore Rousseau, A Boy Blowing Bubbles by Chardin, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 8, No. 8 (Apr., 1950), pp.221-227。

和氣泡上的不同變化。夏丹延用了 17 世紀荷蘭風俗畫家的構圖，像是老米里斯（Frans van Mieris the Elder, 1635-1681）的作品《肥皂泡泡》（*Soap Bubbles*）【圖 15】。¹³ 而此主題也繼續為古圖爾作重新詮釋，並且在 19 世紀發展下，米雷（John Millais, 1829-1896）在晚期也繪製了吹泡泡此圖像，並同意肥皂公司作為廣告行銷之用【圖 11-13】。

就教育的角度觀之，觀者、收藏家在接觸這樣的畫作時，可以如同閱讀教養小說（*Bildung-Roman*）一般，透過畫作描繪的教育內容，人們進而改善自身，獲得突破自我生命困局的機會。¹⁴ 就中下階層來看，比起庫爾貝的《打石工》（*Stone Breaker*）所傳遞的生命無法改變之困境，古圖爾的吹泡泡畫作，更具面對人生、面對轉換自己的寫實社會動力。就中上階層觀者來看，教養小說類型的畫作，也受王室所喜好。因為透過讀圖，君主可以獲得齊家到治天下的進一步詮釋，成為教育明君的圖像。這即展現出流行圖像可容納不同階層的接受度。所以古圖爾才可以嫁接這樣的主題，來展示自己所認定的真實面貌：吹泡泡男孩閉目作白日夢的姿態，本被視作為好逸惡勞，卻也可解釋為個人的省思。

（四） 鼓手男孩

18 世紀以來的歐洲傳統中，鼓手要從 14 歲以下就開始學習節奏感和音律。因而需要成立男孩鼓隊，並作為成人鼓隊的輔助樂隊。鼓手男孩樂隊在法國大革命與美國獨立中特別盛行，有深厚的政治宣傳力量。透過鼓與定音鼓的信號節奏聲、與男孩的盛裝中，可以清晰的傳遞出執政者的意識形態。拿破崙三世在克里米亞戰爭（*Crimean War*, 1854-1856）爆發後恢復了其叔拿破崙一世對軍樂的重視，並非常強調鼓手和號角的使用，任命比利時的音樂家來為其軍樂隊譜曲。希望透過軍樂來奠下歐洲帝國統治者的形像。另外騎兵手（*Timbaliers à cheval*）也是另一個被拿破崙三世所復甦的形像之一。¹⁵ 於是，鼓手男孩從路易十三和十四穿戴華美的騎馬鼓手形像，逐漸轉變成共和的代表圖像，成為政治宣傳的標記與載具。此種流行圖像在法國，成為孩童心中的英雄、成人的懷舊對象、國家精神的流行神話。¹⁶

鼓手男孩的成軍，主要是以士兵們的遺孤和原來就在樂隊裡作樂手的孩子所組成，而最主要的成軍則是拿破崙三世在造訪海牙（*Hague*）地區的災民後，所

¹³ Dorothy Johnson, "Picturing Pedagogy," *Eighteenth-Century Studies* 24, 1 (1990): 48, 58-9, p.225. 另外還有如下這幾位畫家曾描寫過吹泡泡男孩主題：Caspar Netscher、Pieter Cornelisz. van Slingeland、Pieter de Hooch、Nicolaes Maes. 後二者的圖像表現，與過去較為不同，請參考此期刊的圖版對照。

¹⁴ Dorothy Johnson(1990), p. 258.

¹⁵ Albert Boime, "The Image of the Drummer Boy in Nineteenth-Century Painting", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, (January 1978), p. 111.

¹⁶ Albert Boime (1978), pp. 109-110.

帶回照料的孤兒。這些孩子由政府的公共慈善（public charity）的項目經費來加以養育，是受政府監護人的看守下（pupilles）所組成的一群獨特群體。也因此成為帝國政策下的帝國警衛。這是拿破崙三世善用鼓聲、旗幟、海報等外在媒介的手段之一，並在 1830-48 年間大為盛行。¹⁷

然而，1857 年古圖爾所繪製的《鼓手男孩》【圖 16】，似乎有別於傳統的鼓手男孩之圖像常規表現。就衣著來看，另一位流行畫家巴薩給特（Numa Bassaget, 1848-1868）的鼓手男孩身著盛裝、意氣風發【圖 17】；而古圖爾的鼓手男孩則穿著破舊，是個帶有感傷笑容的男孩。古圖爾描繪此主題，一方面是承襲至雨果（Victor Hugo, 1802-1885）在小說中將鼓手闡釋為諭示災害來臨的預告者，同時，對於當時的大眾而言，鼓手男孩則成為代表國際警察年輕活力的圖像。事實上，鼓手此題材早在古圖爾受第二帝國委任所製的《1792 年的自願軍登錄》（*Enrolment of the Volunteers of 1792*）¹⁸ 一作中就是他個人持續繪製的主題。在古圖爾早期的創作生涯中，《1792 年的自願軍登錄》一作是採用了 1792 年的革命事件為基底，描繪出社會中各階級的人民爭相自願參與軍隊去爭戰的踴躍情景，表現出熱切的愛國情操，藉以謳歌 1848 年的革命成功。然而，古圖爾與第二帝國政府的關係逐漸決裂，而鼓手男孩此作就是在古圖爾個人職涯受到汙醜聞化之後所作的作品。¹⁹

但，晚期持續描繪此主題並非是古圖爾不明白此一圖像傳統的延續脈絡和意

¹⁷ Albert Boime (1978), p. 111.

¹⁸ Albert Boime, "Thomas Couture and the Evolution of Nineteenth-Century French Painting", *The Art Bulletin*, March 1969. 隨著 1848 年七月王朝失勢，第二共和開始主政，第二共和藝術學院院長布朗克（Charles Blanc）在 1848 年 10 月 9 日委任古圖爾製作一幅描繪慶賀共和政體成立的慶祝日為主題的畫作。主旨是要重現 1789 年大革命的精神，藉以指涉並展示出 1848 年革命的自由意涵，並計畫將這張作品放置在 Salle des seances of the National Assembly 中。此幅畫作名為《1792 年的自願軍登錄》，內容是根據歷史學者米歇雷（Jules Michelett）試圖喚醒社會各階層的熱情的理念所作，描繪了社會各階層團聚在一起共同抵制外來侵襲的樣貌。

¹⁹ Albert Boime (1978), pp.116-118. 《1792 年的自願軍登錄》一作的兩個版本中，版本 colmar 和 beauvais 都使用了鼓作為象徵圖像。鼓隊過去式在頌揚國王萬歲，但隨著拿破崙自稱為帝，建立第二帝國，《1792 年的自願軍登錄》此作已經不符合當時的政治意識，儘管古圖爾盡量在畫作上作出了許多妥協，但仍舊不被接受無法完成。這作畫作就如同第一共和政體生命一樣短暫。在此時，第二帝國政府所要求委任的作品，都是以克里米亞戰爭開始後的功績為主要的描述主題，企圖要以藝術來記錄下第二帝國的功績。並將這些作品集中在戰爭廳中展示。同時，美術學院院長也為法國畫家留下了位置，將法國畫家視作為代表繪畫最高層級的代表畫家，像是 Couture, Horace Vernet, Franz Xavier Winterhalter 等人皆是。而古圖爾的《帝國》（*Imperial*）一作，畫面中描繪了拿破崙三世的背後，有許多古代偉人一起作見證，將拿破崙推崇為天賦神權的君主，以服膺他的歐洲霸業雄心。然而，1857 年費加洛報（*le Figaro*）出現一封偽造古圖爾名諱的公開信，並導致古圖爾與第二帝國政府的關係逐漸決裂，而其作品也一樣再度無法完工。所以在 1857 年時，他逐漸退居首要的政府畫家職位，主力在自己的美國私人贊主之創作之中。而 1857 年以後這些年輕人主題和鼓手主題，就是在這樣的個人職業生涯背景變化所誕生，是帶著自己在畫壇上的失意與被指則為官派畫家的遣責生中所成形，因此，呈現出與過去傳統主旨意涵的不同聲音出來，並也企求獲得贊主的認同，所以放進了道德寓意的價值。這些畫作反應出他在 50,60 年代間的畫壇失意上的苦楚。

涵，相反的，正是因為他明瞭此圖像傳統，所以可以作出更迭變化，並透過與傳統圖像的差異來吸引觀者的注目。事實上，古圖爾這樣的作品反而受到評論家的激賞。評論家認為這樣穿著破爛衣著的小男孩擊著鼓，滿臉笑意的情緒表達，暗示出對未來勝利戰爭的想望，以及對帝國霸業勝利在握的無限美好。所以，小男孩的衣著表現，反而強調由窮至富的理想情景，成為被大眾所認可的作品。²⁰

鼓手男孩所代表的共和信念，是個虛構軼事：鼓手拔哈（Barra）瀕死前頭戴著繫有三色帽徽的帽子，一邊呼喊著：「共和萬歲！」（vive le republique!）。自此以後，拔哈就變成了鼓手男孩的代表形像，成為法國共和的代表徽記。而大衛（Jacques Louis David, 1748-1825）曾經繪製鼓手的瀕死形像【圖 18】，並在 1839 危險展中（d'anger show）中展出了一個鼓手拔哈的石膏塑像【圖 19】。根據上述的圖像溯源，無論是巴薩給特的甜美男孩，還是大衛的瀕死男孩拔哈，²¹ 英雄式的鼓手男孩形像，不僅是圖像傳統，同時也是社會能見度高的流行圖像，並在歐洲蔓延。就美國人試圖要將美國南北內戰冠予一個為自由而戰的意涵下，鼓手男孩自然符合美國贊主的需求。所以，當時的美國政治宣傳圖像中【圖 20】，才會延用了許多承襲至拿破崙三世所復甦的泛法國情結（francophilia）的軍樂、服飾、甚至英國的軍隊行進方式等，來強化對戰爭的呼聲。²² 也因而成為古圖爾延續此主題的主要成因【圖 21】。古圖爾的鼓手男孩一作，於是成為印證當時美國內戰下歷史變化的時代象徵【圖 22-24】。

（五） 小結：以流行圖像顯現出社會的寫實面貌

推崇寫實主義陣營的多雷（Théophile Thoré, 1807-1869）重新發現 17 世紀荷蘭畫家維梅爾（Johannes Vermeer, 1632-1675）的畫作並大加讚許，並認為 17 世紀的法國畫家勒南兄弟（Le Nain Brother）所描繪的農民主題，在衣褶、勞動間表現出活生生的現實世界。多雷認為 17 世紀荷蘭畫家的畫作突破了繪畫以偉大神話英雄為題的陳腔濫調，呈現出當代生活中生動的生活面。多雷在 1858 年所撰寫的《荷蘭美術館》（*Les musées de la Holland*）此書影響了許多現代畫家，並且影響了後來的評論者之觀點。卻也因為此書的大肆流行，造成當時的 19 世紀民眾忘了這些 17 世紀風俗畫其實也有所傳統圖式根源與意涵。所以，這就顯現出 19 世紀人在觀看 17 世紀繪畫，究竟是以風格（style）表現，或是圖像誌

²⁰ Albert Boime (1978), pp. 111-113.

²¹ Albert Boime (1978), p. 115.

²² Albert Boime (1978), p. 125. 古圖爾的學生杭特（William Morris Hunt）也沿用了鼓手男孩這樣的主題和流浪兒形像，來為美國內戰進行意識宣傳。強調主戰。並在一系列的鼓手宣戰、鼓手受傷、死去的圖像描繪下，成現出美國南北內戰間的意識形態。布羅傑特（William T. Blodgett）是古圖爾的最重要的美國贊主，像是美國畫家史考特（Julian Scott）後來加入布羅傑特的圈子後，因而也受到古圖爾的影響，創作了鼓手主題的畫作。

(iconography) 意涵來觀看的不同爭議。²³ 另一方面，19 世紀民眾又是如何看待 18 世紀畫作中的道德寓意？以夏丹的作品來看，夏丹早期以靜物畫知名，中期創作日常生活主題的風俗畫，事實上是展現中產階級的生活形態與品味的畫作。但同時夏丹的畫作也受到貴族王室的喜愛，這是因為王室透過此類型的收藏可以展現出個人親民的一面，並且跟上流行。所以，夏丹的畫作，可說是在高位者的一種防護罩 (protective curtain)、也可說是中產階層對社會理想的反射鏡 (reflective mirror)。²⁴ 而古圖爾的年輕人系列即可以看出作用在此兩種身分的觀者身上。

是以，19 世紀法國人對 17、18 世紀畫作的理解，會因為政治意念、觀看者的身分、傳媒的引介上的不同，而產生差異的詮釋。古圖爾的年輕人系列畫作，因而就是在普法戰爭爆發後，對於政府的交織複雜情感寄予下，一方面想要秉持著愛國情操，卻又怨對政府對他的不公，因而導制他對政府的失望，並造成理想的破滅。所以古圖爾形塑出的年輕人表情，面容上顯露出一蔑輕笑，又或是做白日夢般的無措等，直接的親近流行圖像，並間接的以面相學 (physiognomy) 中所強調的面容、姿態、衣著來反映出當代社會的寫實面貌。例如，馬內的《吹笛手》之服飾顯示出當時拿破崙火焰式 (napolian flambrant) 風格的重新復甦，是 1867 年萬博會的工業廳中對帝國警衛軍樂的熱潮現象之反應。但事實上，馬內的吹笛手，是將流浪兒裝扮的像個法國士兵一般，他的年紀尚輕，手指發育甚至可能都還無法掌握樂器，而空白的背景更令他像是個箭靶一般，顯得手無縛肌之力。馬內透過將畫中人物穿戴戲服，再進行描繪，來寫實的表現出歷史的變動情景。

二、1860 年代的古圖爾與寫實主義潮流

(一) 1860 年代的寫實主義表現

波特萊爾 (Charles Baudelaire) 就在 1859 年的沙龍展評論《法國諷刺劇》(Revue française) 中說到：「實證主義者試圖再現出事物應有的樣貌。」；就科學眼光來看寫實，寫實是指沒有受到扭曲變化的直接所見；而學院典範中的宏偉風格 (Grand Manner) 則是強調寫實是透過高超巧技所形塑出的理想形像；若以政治角度來加以類比，寫實主義則具有民主性格、反獨裁的概念，可以透過主

²³ Peter Hecht, The Debate on Symbol and Meaning in Dutch Seventeenth-Century Art: An Appeal to Common Sense, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 16, No. 2/3 (1986), pp.173-187.

²⁴ James D. Herbert, A Picture of Chardin's Making, *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 34, No. 2, *Antiquarians, Connoisseurs, and Collectors*(Winter, 2001), p. 252.

題、觀眾、社會運動等面向來提出與傳統的學院、官方的不同之處，成為當時在浪漫之後，最為被重視的先鋒概念，並引領後來的前衛與現代主義。所以由政治意識上觀之，寫實主義就形成自由的發言者，並與獨裁的學院藝術呈現對立。²⁵

然而，實際上，藝術家或是評論家本身對定義寫實主義，也會有所更迭，像是波特萊爾對寫實主義的關心，後來的聲明則是放置在攝影的表現上，甚至批評寫實主義者的真實性再現意義何在。而近代學者福里德（Michael Fried，1939-）則是透過鏡像左右顛倒成像和修正與否，來討論視覺與生理真實的矛盾與模糊性。就當時評論家和現今學者的觀點展開下，這只是兩種個案下的陳述，而寫實主義在此幾近是一種藝術家（畫家、評論家、藝術史家）的個人寫實主張，個人皆執己見，因而喧嘩不已。

根據荷蘭學者強賀（Eddy de Jongh，1920-2002）的圖意學（Iconography）研究指出，19 世紀前半葉以來所盛行的 17 世紀荷蘭藝術，並非單純的日常生活之再現，而是有上帝光輝流溢在一草一木的宗教涵意。²⁶ 這其實正顯現出 1860 年代的寫實主義發展：例如，杜宏提（Edmond. Duranty，1833-1880）就認為寫實主義可喚醒愛好真理之人的心思。²⁷ 卡斯塔內里（Jules Castagnary，1830-1888）也說到，視覺藝術不是自然的拷貝也不是自然的再現而已，而是極端個人選擇下的產品。²⁸ 所以，在這樣的前提下，17 世紀的荷蘭、西班牙繪畫對寫實主義的影響在於他們的畫作乃是以描繪日常生活小民為題材，在 19 世紀畫家的部分誤解下，正好貼合某些寫實主義者所要求的人民的藝術（an art for man）。另外，巴比松畫家因描繪看似未遭到工業侵擾的楓丹白露森林與農民主旨，所以在 1860 年代這樣的基著點上大放異彩，受到城市贊主的肯定、也受到中下階層及左派份子的讚揚，就如同古圖爾的《1792 年的自願軍登錄》在不同的政體更迭中，也可以被接受的情況類似。²⁹ 是以，寫實主義可分殊為真實（real）、寫實的（realistic）、寫實主義者（realist），三種概念去加以理解。並且會因為不同觀者的需求在不同概念中被接受。

（二） 古圖爾的繪畫性修辭

²⁵ Oxford Art Oline: Realism. (瀏覽日期：2010/5/10)

²⁶ 轉引自 Eddy de Jongh, Kist Kilian Communications trans, "Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting," in Franitsed., Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Reconsidered (New York: Cambridge University Press, 1997), pp. 21-56.

²⁷ *Le Réalisme* (15 Nov 1856) Louis-Edmond Duranty claimed: 'Realism is the reasonable protest of sincerity and hard work against charlatanism and laziness ... in order to awaken people's minds to a love of truth'.

²⁸ Oxford Art Online: Realism. Jules-Antoine Castagnary, while advocating Naturalism (his word for a more politically neutral Realism than Courbet's), recognized in his review of the Salon of 1857 in *Le Présent* that 'visual art can be neither a copy nor even a partial reproduction of nature, but, rather, an eminently subjective product' (瀏覽日期：2011/05/10)

²⁹ Oxford Art Online: Realism. (瀏覽日期：2011/05/10)

1847 年古圖爾發出一份聲明宣傳稿，公告他將開創新學派，設立一間藝術工作室來教導學子【圖 25】。強調此工作室將引領國家風格，結合早期希羅典範和法蘭德斯的老大師風格，並重繪畫中線條與色彩的表現力。古圖爾拋開了傳統學院的技巧，而是將油彩顏料和打稿的素描筆跡留在畫布表面上，這樣的繪畫技巧影響了其學子。³⁰

古圖爾早期的《墮落羅馬人》（*Romans of the Decadence*, 1840-1847）³¹ 仍是採用傳統神話、文學故事情節，作為依據。另外像是以民族傳說 Orgy 傳奇、中世紀騎士精神等母題來創作的作品也有許多。這樣的主題在當時的流行漫畫家，像是吉侯岱（Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, 1767-1824）、葛宏維（Jean Ignace Isidore Gérard, 1803-1847）作品中也可以有所見得。那麼，儘管寫實主義聲稱不要有文本主題（subject），但實際上，我們可以在強調要描繪當代生活的藝術家之作品中，也見得許多有主題的作品。因而，流行主題的應用，並非屬於學院中深奧難解的圖像文本索驥，而這正是古圖爾作品內容呈現的主流：蒐羅大家可茲理解的根源，應用流行圖像來展現當代生活的一種視覺表達。也就是以「反映現代生活面貌的藝術」來作表現出中產階層所在乎的寫實性。

（三） 政治正確（*juste milieu*）與折衷主義（*eclecticism*）

政治正確（*juste milieu*），直譯是指走在中間路線上，又可說是一種無風格的表現。但此處所說的無風格，並非寫實主義中所強調的澄澈透明貼近生活和理解，而是規避過於極端的兩個陣營，所作的綜合表現。對於資產階層與王權而言，政治正確的行使方式是指，為了快速適應變動的政治環境，藝術家必須見風轉舵擁抱不同政府的政策方向，藉以取得生存的機會。所以，像是七月王朝時期的路易菲利浦企圖在凡爾賽宮放置代表國家歷史表徵的作品，同時也展示歷代軍事領袖的肖像，展示了由路易十四到波旁王朝復辟時代的作品。並且在 1837 年開放戰爭畫廊、1838 年開放西班牙畫廊，透過公眾參觀來內化形塑出公眾的政治正確之意識形態與偏好。³²

折衷主義（*eclecticism*），基本上是要排除黨派（*partisanship*）、一律性（*uniformity*）、分離性（*separation*）的概念。郝藍尼（Duvergier de Hauranne, 1798-1881）在《世界》（*Globe*）一書中寫道說：「當有較古老的和較新穎的二

³⁰ Oxford Art Online: Thomas Couture. (瀏覽日期：2011/05/10) 他的學生包括 Edouard Manet、Pierre Puvis de Chavannes、Anselm Feuerbach，以及美國畫家 John La Farge、William Morris Hunt、Eastman Johnson 等人。

³¹ Couture 的《墮落羅馬人》（*Romans of the Decadence*, 1840-1847）此作是在諷刺七月王朝、貴族、中產階級、激進份子的政權，其實皆走向道德衰敗的局勢，背離了理想。這件作品看似以批評政府的姿態提出道德寓言上的諷刺，服膺了當時大眾對於政體更迭與墮落的失落感和不平，同時也符合了當時掌權者的懷柔政策。因此使得他的折衷風格之畫作可以持續受到官方喜愛。

³² Charles Rosen & Henri Zerner (1985), p. 31.

概念同時被提出時，必會有一端想要超越另一端，而調解者必會找到適宜的路徑去整合。」³³ 而古尚在《真善美》（*du vrai, du beau, et du bien*）一書中，強調知識並非由分析研究法或綜合研究法而來，而是由剛開始的明察（*observe*）而來。古尚強調要透過觀察自然世界，以及回憶和想像曾見過的世界，才可以獲得真、善、美。³⁴ 就繪畫來看，寫實的標定就遊走在真實與理想的辯證之間。

政治正確與折衷這兩個概念彼此近似，此二概念相較下，政治正確比起折衷更要求藝術家要符合官方政策需求去作調整轉換，有更強烈的時代意識形態。而第二帝國時代的官方意識就結合了學院藝術的運作，呈現出國家風格的大敘事表現（*Grand Manner*）。也因此，在當時造成了學院成為官方的代表，而寫實主義陣營則因為反對官方，在政治正確下的潮流中，導致學院與寫實主義的相對峙局面，因而折衷主義的畫家總被概化標記為政治正確的畫家。然而，實際上，第二帝國時代中，折衷主義畫家並非完全聽命於官方政治力的主導，古圖爾即是一例。所以，學院藝術與官方藝術是否一定可以等價觀看？以下將就這幾點進行探究。

（四） 學院（*academy*）與官方（*official*）

學院藝術與官方藝術常被賦予貶意，也常混淆不清。藝術學院的功能常表現在文化政治宣傳之中。例如，1848、1849年間，由專制到共和的激烈轉變，影響了展示畫作的選取。在專制年間，勒南兄弟、夏丹、華鐸、普魯東等人的作品被視為退步的藝術，然而共和派主政後，18世紀洛可可風格的作品卻可以並駕展出。在巴薩藝廊（*Bazar Bonne-Nouvelle*）中，這是以左翼分子的國家意識形態展現，左翼分子為了對抗階級畫分清晰的神話性歷史性畫作，所以推出各式過去被認為風俗類畫種或是衰敗的藝術形式，強調此類形藝術的不矯揉造作與表現真性情的價值。由上述的史實得知，展示作品的方式，像是藝術家、風格、學派、年代、展間等，與對這些作品所架設上去的政治意識，其實並無所謂對錯，都應視為一種藝術品的闡釋方式。這顯示出法國1847-70年間的藝術，是緊密與政治掛勾的。

藝術學院長久以來一直以獲得有錢贊主的委任營生，並且透過贊主的重視和提拔獲取自己位階的提升。藝術學院中的畫家們，為贊主捏造了一個特定菁英階層中的理想情景與意識形態，這是只屬於特定階層的心中之寫實，自然是無法被當時突起的眾多民眾之聲所接納。學院（*academy*）一詞的字源來自希臘文 *academeia*，指涉到特洛伊戰爭中以英雄阿卡德瑪斯（*Academus*）之名所命名的花園或是橄欖園。這是為了記念柏拉圖（*Plato*）在雅典城外設置的一處房產。另

³³ Albert Boime (1980), p. 22.

³⁴ Albert Boime (1980), p. 28.

外，編撰《百科全書》的狄德羅(Denis Diderot, 1713-1784)與達朗伯(Jean-Baptiste le Rond d'Alembert, 1717-1783)，也在書中區隔出學院(academy)與大學(university)在教育的過程與目標上皆有所不同。因為學院有「保護完美」的意涵存在，所以學院的角色是要滿足國家的文化需求，並作為存放與教學闡出思想的貨櫃(a think tank)。³⁵ 是以，藝術學院才會成為官方機構作為產出自己思想的文化倉儲。而此表現，以第二共和的形象徵選事件最具代表性。

當時第二共和公開徵選一個可以代表第二共和國家的形像(The Symbolic Figure of the Republic)。³⁶ 主旨是要繪製出一個 20 號畫布大小的代表國家形象的人物，競賽時間主要是在 4 月，透過第一階段第二階段的徵選和裁決，並伴隨展出直到最後在 10 月定案。古圖爾儘管並未曾真正成為學院院士，但身為帝國王儲御用畫師，仍以官方評審的身分，擔任法國第二共和形像比賽的評審員。³⁷ 參選的藝術家有折衷、有寫實主義者，也有巴比松畫家等不同陣營。而政府為了顯現自己的公平性，在比賽時也只使用號碼來標記畫作，避免藝術家的名字會影

³⁵ Albert Boime, "The Culture Politic of the Art Academy," *the Eighteenth Century*, vol. 35, no. 3, 1994. p. 204. Boime 在這篇文章中從聖路加學院(Academia di st San Luca)的淵源到美國學院的發展，做了一系列的索驥，討論國家與美術學院間的依存關係，並舉出法、英、美三地的政府政策對藝術學院的影響，以及藝術院所作出的回應方式，是以怎樣的畫家層級制度和畫種來加以標章他們的重要贊主之名望，進而奠定與展現出國家財之文化意涵。並在文章中提出藝術學院服務宗教與貴族之階級面貌，持續繼承 1796 年聖路加學院建立了藝術學院成立的宗旨：'conservare, propagare'，並轉變為民主的代表，成為羅浮宮的基本宗旨。關於學院與官方之深入可再參見 Boime 的 *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*.

³⁶ Albert Boime (1971), pp. 74-80. 代表共和國的寓意圖像傳統，由來已久，最早可溯源至羅馬公國(roman republic)。後來的藝術家在製作類似的形象時，常會將代表第一共和、第二共和的形像錯置誤認。而法國此時期主要以自由(Libertas)和勝利(Victoria)兩個女神形像作為代表。前者為自由女神，手持權杖且頭戴便帽，作為向平民致意之態；後者為勝利女神，背後長著羽翼且頭戴桂冠。後來的形象會將她們手中所持之物或是戴的冠冕植物作一些置換，而代表共和國形像的許多象徵性的裝飾物，在傳統的寓意圖像中並沒有出現，是後來的藝術家所作的偽形(pseudomorphosis)，這是一種混融的複合形像。里帕(Cesare Ripa)的《紋章學》(Iconologia)、葛行維若(Gravelot)和古相(Cochin)的《人物紋章集》(Iconologie par figures)這兩本寓意圖像集，提供了藝術家大量的圖像資料庫以供使用。大衛的自由女神和魯東(Rudon)的勝利女神，都仍屬於較為傳統的寓意形像表現，而 1848 年以後，共和國的女神形像，則被加諸了母性哺育下一代的意涵。會有這樣的表現，與社會情勢相關，因為大革命的時代受到上層階級長期的高壓，人民需要的是具備勇氣與前進的激進形像作號召；然而共和國在獲取大局後，試圖平緩社會緊張局勢並表現共和國的美好平等理想，需要的則是較為溫和低調的形像，來加以歌頌共和國的理想性。儘管杜米埃的共和國形像，在競賽中只排名第 11，但他也一樣參考了這兩部圖像集，使用了之前畫家像是法蘭德連(Flandrin)和沙托(Andrea del Sarto)描繪共和國的圖例。並且，此種母性形像的呈現，也可追溯到聖經中所講述的耶穌之家譜傳承是來自無原罪的聖母與伊甸園、所羅門王、與大衛，這一脈相承的大衛族譜(David Circle)。藉以將共和國歌頌為聖母，強調出共和國之神聖性與哺育的美德。其他入選者，也有相類似的表現，透過個人繪畫風格，在女性形象上描繪出各式具有象徵性的裝飾配備。像是米勒就繪製了公義三角鐵(Triangle of Equality)藉以代表公正之意涵。但米勒其實也曾大幅更動過自己的設計草稿，一開始甚至是描繪一個女獵師，後來才轉變成女農民的形像。

³⁷ Albert Boime, "The Second Republic's Contest for the Figure of the Republic," *The Art Bulletin*, Vol. 53, No. 1 (Mar., 1971), pp. 68-83. 舉辦時間如下：October 23, 1848. 評審團主要人物有 Blanc, Flocon, Arago, Albert de Luynes, Vernet, Picot, Robert-Fleury, Meissonier, Couture, F. B. de Mercey。

響評審意見。藝術家也向政府建議要開放給外國藝術家機會，才真正可以表達出共和國公平的精神。然而這並非第二共和的意圖。另一方面，在最後決選的時候，則是出現一些批評聲浪，認為選出的畫作並沒有完善的呈現出一開始草圖中所要求的標準。所以儘管最後有 20 位藝術家入選，但最後仍未選出代表第二共和的圖像。³⁸ 事實上，這正是共和國尋求一個代表共和平等意象上的美學困難。因為，要有象徵意，又要有寫實的表現，是相互矛盾的，因而，庫爾貝為了要秉持自己的寫實立場，早已嗅出此次競賽所遭遇的危機：理想與現實之間的難以彌合。³⁹ 然而，共和國需要的是一個人民可以共同認同的形象，寫實主義者與巴比松畫家，透過他們對當代生活的體察與表現，融匯了傳統圖式卻又不受其影響，展現出共和民主的社會精神。而古圖爾早年經過共和與帝國的雙重承襲與整合，他個人身分既非官方亦非學院。他以折衷主義的態度割離傳統象徵圖式，在晚期的作品中塑造出新的視覺修辭。⁴⁰

（五）古圖爾以繪畫技巧 *ébauche* 造就出理想與現實的整合

素描在法國學院中有下列幾個不同的完成層次：最潦草的鉛筆速寫（*Croquis*）；稍微完成的畫稿（*étude*）；最接近完成的畫稿（*ébauche*）。古圖爾在 1830 年進入葛侯斯（Gros）的工作室中學習，30 年代晚期則進入德拉羅須（Delaroche）的工作是學習，他的 *ébauche* 的概念承襲至葛侯斯對習作的前置研究（*preliminary studies*）的重視，同時開始將素描習作草稿保留在底稿（*under-painting*）上，此種繪畫程序成為古圖爾後來的主要繪畫準。*ébauche* 的作畫程序如下：先準備一個以紅棕色來繪製陰影面表現的素描底稿，再以厚塗法（*impasto*）來修飾亮部【圖 26】。他後來的畫作因為研究德拉羅須，所以與其關係更為深。古圖爾這樣的繪畫技法，與傳統作畫程序有所不同，造成了對於完成性（*finish*、*fini*）定義的不同。提出對素描習作的重視，打破了傳統對一幅「完成畫作」的定義。事實上，也反映出 19 世紀繪畫之轉變，從強調博學思辨的自由藝術傳統，轉向更為直接的陳述出內容。這不僅是一種意識形態的轉折，也與

³⁸ Albert Boime (1971), pp. 68-80.

³⁹ Albert Boime (1971), 早期的畫家像是安格爾（Ingre）等人，對此次的競賽並不感興趣。這次的競賽主要是給與新秀展演的機會，所以像是杜米埃就有參加，然而庫爾貝一開始也想要參加，但後來則決定要反對此競賽，但是庫爾貝和他的友人波文（Bonvin）仍然支持杜米埃參賽。

⁴⁰ Albert Boime, Thomas Couture and the Evolution of Painting in Nineteenth-Century France, *The Art Bulletin*, Vol. 51, No. 1 (Mar., 1969), p. 53. 當時的歷史學者米歇雷以贊成革命之姿，頌揚女英雄瑪莉古特（Tharaigne de Maricourt），而古圖爾因而就更動了此圖式，試圖平息第二帝國對畫作中過多自由意涵的不滿。並將畫作展示為符合第二帝國所要求的勇氣、奉獻之意涵。但其實古圖爾的《1792 年的自願軍登錄》此作，由左而右的各階層人士也呈現出暴動與反抗之姿。當時，拿破崙三世則將馬內的《馬西米連皇帝行刑》（*Execution of Emperor Maximilian*）一作視作為對他個人的抨擊。所以，若古圖爾真的有意要反抗第二帝國，那為何他無法在第三共和期間完成此作呢？所以，這不再只是他個人的政治立場而已，他個人在繪畫美學上的觀點變化，也是導致作品未完成的原因之一。他執著在如何容納理想（*idealism*）與真實（*reality*），將理想與現實作綜合的演出，是 19 世紀重要的美學概念。

19 世紀美術教育的學習方式與限制相關。法國美術學院中的傳統訓練，是需要經歷長久磨練的教育訓練程序才得以真正進入學院學習。然而參予者眾造成競爭激烈，畫家們無一不盼望可以獲得正式院士的資格以利進入沙龍展獲取穩固的名望和收支。而古圖爾的工作室，對於無法順利進入正式學校的學生而言，是快速獲取繪畫技法的途徑，同時又可以吸納學院所長。

高提耶（Théophile Gautier，1811-1872）和門茲（Paul Mantz，1821-95）稱讚古圖爾是斡旋在舊與新的一個新學派（new school）。⁴¹ 認為此新學派可以使過時的沙龍展再獲得新生。也因為他能夠順應不同政體的氣候，又可以得到大眾的喜愛，因此古圖爾在當時評論家的評論與現今學者的研究下，被提出是拿破崙三世政治正確環境下所釀造出的藝術家。從古圖爾的《墮落羅馬人》的繪製方法與內容來看，畫中的人物是透過真實的模特兒經過扮裝後，再由古圖爾繪製和合成，而非僅從傳統的圖式資料庫取圖。另外，在色彩與筆觸上，也應用了 *ébauche* 的技法來強調第一印象的新鮮感，顯現作畫的過程感。

古圖爾身為一個過渡在浪漫與寫實、政體多變的社會情勢中，對歷史性強力訴求的環境中，為了生計與個人理想，他的畫作以折衷的姿態呈現，但實然記成了某一類型的寫實真意。此種真實性的（realistic）描繪，以不掩蓋草稿作為直陳表現形式，但也儼然無法與庫爾貝的真實寓言之修辭形式畫上等號，而是承繼更早一輩的畫家之圖式作為典範，以流行的 17 世紀荷蘭風俗畫和 18 世紀作品為範式，透過這些當時大眾廣為熟悉的流行圖像，來加以推陳出古圖爾所歷變的社會真實格局之風氣。

（六） 古圖爾的現代性思維：

先由法國藝壇當時的局勢觀之，畫家仍是以進入沙龍展出，獲取院士或進修羅馬的機會，以及讓自己作品在省立機構展出為主要目的。這是法國學院傳統的晉升程序。然而，我們知道大革命與共和體制的來到，就連藝術家兼政治人的大衛也反對學院的存在，進而廢除學院、另設置學習會和開放羅浮宮藝廊。與古圖爾仍舊企圖進入沙龍展之心態相較下，古圖爾與學院抗衡的這一個面向，可說是其個人民主意識的一種表現。加上古圖爾工作室的新教育模式，並熱於與新竄起的藝術贊主接洽，這皆顯現出古圖爾的現代性思維。

⁴¹ Charles Rosen & Henri Zerner (1985), 此書作者提出疑問說，古圖爾真的有成立出一個學派的誕生嗎？儘管古圖爾在工作室的宣傳單張上是如此的宣言，但就其學生後來的畫作表現來看，這些畫家間的聯繫力，似乎並未真正組成一個有共通語言的團體。此書作者批評波伊姆以 A 影響 B、B 影響 C，所以 A 影響了 C。作者認為此種邏輯推演並不完全適用在繪畫風格的演變上，是過於武斷、過於渲染的。

古圖爾嘲諷學院的嚴肅繪畫（*peinture sérieuse*），他認為嚴肅繪畫不過就是多樣小主題集結，並且運用了類同的構圖典範，所製造出的不變母題而已。但他並非是要否定學院中古典藝術的學習研究，他認為這些古典藝術只是藝術家手上的語彙工具，而不應該變成僵化的形制。所以，他在工作室開幕時，也曾說：「藝術是要描繪自己當下的故事。」（*parlez pour raconter votre temps.*），強調學生會在他的工作室中學習到文藝復興、法蘭德斯等古典藝術，並期許國家藝術可以有所新意與革新，從已經落入僵化的學院藝術，與落入流行隨俗的浪漫主義中，跳脫出來，開創一個合於現代的（*modern age*）藝術表現。

古圖爾始終無法忘懷要製作出國家藝術的理念。共和國時期的評審員經歷，在政體轉向帝制後，以近似於御用畫師的身分為皇室服務，顯示出他易於接受時代政治的變動而更換自己的立場，藉以達到符合不同政體的政治正確態度。然而，年輕人系列畫作中所呈現出的矛盾情感呈現出他晚期生涯中對政體和寫實主義潮流的反思，並透過流行人物圖像的動作與面容之改造，容納新舊並將當時中產階層所認同的現代性置入傳統的圖像中，作出個人詮釋。

三、小結

1830-70 年間，在寫實主義的浪潮下，這是一段充滿聲響、影像的時代。當時藝術界透過滿天飛的批評輿論、畫家與贊助間的磋商討論、在鼓聲鑿鑿響的政局下，揭開了理想與真實之間的拉鋸戰。而古圖爾在 1850 年代中後期所開始了一系列的年輕人系列畫作，是他以折衷主義作畫概念的延續，透過載有道德意涵的流行圖像，以及個人特殊的繪畫原則的使用，將寫實概念融匯其中。他早、中期的作品為共和政府和路易菲利浦政府所重視，將自身定位為政治正確的官方藝術家。晚期的作品則加入了現下的生活感，透過舊主題與流行圖像的參照，傳遞出自己所處的每個當下的時代生活感與反思。

不同於庫爾貝和米勒的寫實被社會主義者所援用，也不同於官方打壓寫實主義繪畫中主題的粗鄙，古圖爾的年輕人主題之流行圖像中所呈現的寫實特質之形象轉折在於：寫實是古圖爾觀看帝國到共和時期，整體公眾對自己生活變遷的一個寫照。而此即如同吹泡泡的年輕人，他在泡泡的靜謐薄膜中，或是省思現實，或是夢遊在理想天際之中。

參考書目

專書

1. Boime, Albert, *Thomas Couture and the Eclectic Vision*, Yale University Press, New Haven and London, 1980.
2. Rosen, Charles & Zerner, Henri, *Romanticism and Realism: The Mythology of Nineteenth-Century Art*, W W Norton & Co Inc , 1985.
3. Boime, Albert, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London, 1971, Second Edition with new introduction, New Haven, 1986.
4. Eitner, Lorenz, "Subjects from Common Life in the Real Language of Men: Popular Art and Modern Tradition in Nineteenth-Century French Painting," in *Modern Art and Popular Culture: Readings in High and Low*, ed. Kirk Varnedoe and Adam Gopnik, New York: Museum of Modern Art, 1991, pp. 52-81, illustrations 44-76.
5. Rubin, James, "Realism as Language and Attitude: A Manifesto and Its Contexts," in *Courbet*, London: Phaidon, 1997, pp. 156-174.

期刊

1. Rousseau, Theodore, "A Boy Blowing Bubbles by Chardin," *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 8, No. 8 , Apr., 1950, pp.221-227.
2. Boime, Albert, "Thomas Couture and the Evolution of Nineteenth-Century French Painting" *The Art Bulletin*, March 1969.
3. Boime, Albert, "The Second Republic's Contest for the Figure of the Republic," *The Art Bulletin*, Vol. 53, No. 1 , Mar., 1971
4. Boime, Albert, "The Image of the Drummer Boy in Nineteenth-Century Painting" *Bullein of the Detroit Institute of Arts*, January 1978.
5. Hecht, Peter, "The Debate on Symbol and Meaning in Dutch Seventeenth-Century Art: An Appeal to Common Sense", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 16, No. 2/3 ,1986, pp.173-187.
6. Johnson, Dorothy, "Picturing Pedagogy," *Eighteenth-Century Studies* 24, 1, 1990.
7. Boime, Albert, "The Culture Politic of the Art Academy," *the Eighteenth Century*, vol. 35, no. 3, 1994.

8. James D. Herbert, "A Picture of Chardin's Making," *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 34, No. 2, Antiquarians, Connoisseurs, and Collectors, Winter, 2001.
 9. Coughlin, Maura, "Millet's Milkmaids," *19th-Century Art Worldwide*, Vol. 2, no.1 (Winter2003).
- <<http://www.19thc-artworldwide.org/index.php/winter03/247-millet-milkmaids>.>

圖版出處

1. James D. Herbert, "A Picture of Chardin's Making," *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 34, No. 2, Antiquarians, Connoisseurs, and Collectors, Winter, 2001.
2. Boime, Albert, *Thomas Couture and the Eclectic Vision*, Yale University Press, New Haven and London, 1980.
3. Boime, Albert, "The Image of the Drummer Boy in Nineteenth-Century Painting" *Bullein of the Detroit Institute of Arts*, January 1978
4. Rousseau, Theodore, "A Boy Blowing Bubbles by Chardin," *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 8, No. 8, Apr., 1950, pp.221-227.
5. 網路搜尋：
Bubble Blower Museum：
<http://bubbleblowers.com/history.html> (2011/06/28 瀏覽)
John Millais as an Illustrator：
<http://myweb.tiscali.co.uk/speel/illus/milillus.htm> (2011/06/28 瀏覽)
Wikipedia：
http://en.wikipedia.org/wiki/Pears_soap (2011/06/28 瀏覽)
部落客 Marinni：
<http://marinni.livejournal.com/694731.html> (2011/06/28 瀏覽)