

## 法國學院 古典繪畫理論的傳統簡介

黃婉玉

本篇文章，旨在梗概呈現十七世紀以來即已確立的法國古典繪畫理論的基本面貌，並進而探尋直到十九世紀前，這套理論被延續下來的幾個重要概念。在以下的文章裡，首先將從學院的建立及其繪畫理論確立的背後意義談起，然後再介紹其古典繪畫理論的內容，並指出在時代的遷移中，它所延續下來的傳統概念。

### 一、學院古典繪畫理論內容的確立

法國古典繪畫理論的確立，是在皇家繪畫雕刻學院（L'Academie Royale de Peinture et de Sculpture）中有計畫地進行，這項計畫性地從事繪畫理論的運作，除了可視作是延續義大利文藝復興時期欲將造型藝術提升為自由藝術的活動外，另一個更真切的意義，在於當時法國學院必須藉由掌握繪畫理論的運作，以去突顯它與公會組織的不同，並藉此來加強它之異於公會的合法性存在。因為當時學院成立的主要原因，即來自一群服務於宮廷的畫家聯盟和公會之間對於自身權力的競爭，此一競爭的結果，就是這群宮廷畫家聯盟在 1648 年得到皇家的應允，成立一個可以抬升其地位的學院組織<sup>1</sup>。但是這個新成立的學院組織在形式結構上仍保有和公會相似的結構，

<sup>1</sup> 當初宮廷畫家與公會的衝突，在於服務於宮廷之下的畫家們，他們不用再履行公會中的義務，而直接享有得自皇家的保護及贊助，因而危及了公會在當時對藝術生產的獨占權力。所以在 1646 年，公會遂向最高法院請願，希望限定服務於國王和皇后之下的皇家專任畫家（Royal Brevetaires）的法定數目分別不能超過六位，並且要求皇家專任畫家不得直接接受來自私人贊助和教會的委託工作。對於公會這個為鞏固其自身權力的舉動，宮廷畫家聯盟所採取的反擊，就是在 1648 年於皇家的應允下成立一個可以抬升其地位的學院組織。關於這部分資料，參見 Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* (New Haven & London, 1971) pp.1-3 和 N. Bryson, *Word and Image* (Cambridge, 1981) p.29 和 N. Pevsner, *Academies of Art—Past and Present* (Cambridge, 1940) p.83。

例如相應於公會的學徒 (apprentice)、職工 (journeymen) 和師傅 (master) 之關係，學院也有學生 (élève)、應允生 (agr  ) 和院士 (acad  micien) 這三層關係，並且學院也保留有公會中由職工到師傅的階段必須提出一件主要作品 (chef-d'oeuvre) 的概念，在應允生要成為院士之前，也必須提出一件被認可的主要作品<sup>2</sup>。因此，就這層關係而言，學院與公會似乎並沒有什麼實質的不同，所以為了彰顯學院不同於公會的設立精神，它便必須藉由強調學院活動中的智識性基礎，以相對於公會中藝匠的機械性活動。關於這個目的的達成，便是透過學院古典繪畫理論的形成，然後再藉由教育的過程，而讓代表學院獨特權威的古典繪畫理論得以延續下去<sup>3</sup>。

學院古典繪畫理論的正式形塑，是始於 1667 年開始的例行演講會議 (conférence)，並且到了 1670 年代，這套古典繪畫理論便也大致抵定。這套理論所定義的古典繪畫界限之所以能夠確立穩固下來，是與當時的財政部長 (surintendant des bâtiments) 柯勒貝 (Jean Baptiste Colbert) 和學院院長勒布翰 (Charles Le Brun, 1619-1690) 彼此合作下的強勢領導有關。演講會議的舉行，即是由柯勒貝所下令，並交由勒布翰去主持。在這些每月定期舉行的演講中，主要是由各位院士們針對國王收藏品中的一件作品來「描述及分析繪畫中的各個部分」<sup>4</sup>，以指出統御繪畫的主要原則。這些例行的演講內容及其中所歸納出的法則內容，並且由柯勒貝交給以名譽顧問 (conseiller honoraire) 身份進入學院的菲利比安 (André Félibien, 1619-1695) 來記錄，而在 1669 年首度付梓。此外，學院的秘書戴斯特稜 (Henri Testelin) 並且從這些演講的討論中，整理出表例式的定理箴言 (préceptes)，定義繪畫中的各個部分，例如：線條、表情、比例和構圖<sup>5</sup>，由此而更確立學院所認定的繪畫界限。這些箴言法則也同時成為院士們所應共同信奉的理念，並且也預告了往後學院古典教條的出現<sup>6</sup>。古典繪畫理論的建立，除了主要來自這些演講內容和定理箴言外，尚藉由一些有關藝術的論文出版物來形成，例如：菲利比安的《有關古今最傑出畫家之對話錄》 (*Entretiens sur les plus excellents peintres anciens et modernes*, 1666-1668)、夏布

<sup>2</sup> 參見 A. Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, pp.1-4。

<sup>3</sup> 參見 P. Duro, *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France* (Cambridge, 1997) p.41。P. Duro 指出，學院一開始就了解若要維持其組織的長久延續，它就不能只依賴一些宣言和皇家的支持，而更必須控制教育的生成，如此才能達至組織的生命延續。

<sup>4</sup> 參見 P. Duro, p.118。關於例行演講 (conférences) 的資料主要可見之於 Ch.3: "Discourse"，另也可參見 Martin Rosenberg, *Raphael and France—The Artist as Paradigm and Symbol* (Penn State Press, 1995), Ch.2: "The Academy in Paris and Rome: Theory and Practice"。

<sup>5</sup> 參見 M. Rosenberg, *Raphael and France*, p.193 的註 13，和 P. Duro, pp.139-140。

<sup>6</sup> 參見 P. Duro, p.139 和 Carl Goldstein, *Teaching Art—Academies and Schools From Vasari to Albers* (Cambridge, 1996) p.43。

黑(Fréart de Chambray)的《繪畫完美的理念》(*Idée de la perfection de la peinture*)和杜復黑諾(Dufresnoy)以拉丁文寫成的《繪畫的藝術》(*De arte graphica*, 1667),以及德畢勒(Roger de Piles, 1635-1709)於1668年出版對杜復黑諾作品的翻譯及註釋等<sup>7</sup>。不過在這些不同的理論書籍或是每次的例行演講裡,其中的觀點畢竟會有所歧異<sup>8</sup>,但是就像先前指出過的,在勒布翰的有力控制下,此時學院所確立下的古典繪畫理論仍可歸結在某些基本理念上,並且這些有關繪畫的基本理念,即是建基在義大利文藝復興時期對於繪畫走向自由藝術的論述內容上。以下,我們就對這個內容做重點式的介紹。

### 素描

承續文藝復興時期對於繪畫即已建立的素描概念——素描意謂人的心智活動之呈現,因而得以讓繪畫脫離公會中的藝匠之技藝,而提升其地位,在十七世紀這個概念更在當時笛卡爾(René Descartes, 1596-1650)的心物二元論,強調心的理性優勢下得到進一步的加強;於是在繪畫的過程裡,若是越能呈現出素描中線的理智作用,就越可讓繪畫脫離物質因素<sup>9</sup>。所以當學院要建立一個優於公會的繪畫地位時,它便主張素描與顏色對立的看法,認為顏色就像布料的染色工和裝飾工的技藝(craft),是手的運作之呈現,是專屬於公會生產的範圍<sup>10</sup>;但是素描則是心的理智作用之呈現,已脫離手和顏色等物質因素,因此素描是高於顏色的。此外,另一個造成這個對立的原因,即在於認為顏色所訴諸的感官作用是低於素描所訴諸的理性作用,因此,顏色在繪畫中只是次要的,它並沒有形式,它的功用只在裝飾與補充,而不像素描是構成形的基本,所以顏色只是服膺素描而存在<sup>11</sup>。

<sup>7</sup> 參見 P. Duro, p.143 和 M. Rosenberg, *Raphael and France*, Ch.1: "The Creation of a French Raphael"。

<sup>8</sup> 關於這個歧異,最明顯的例如杜復黑諾的《繪畫的藝術》一書中,主張顏色具有和素描同等的地位;並且其觀點後來由德畢勒進一步加以發揚(關於德畢勒談論顏色的問題,我們將留待後文再作討論);但是這種主張顏色優於素描的觀點,在勒布翰主政下,是不容許發生的,就像在1671年,雖然首次的素描顏色之爭在勒布翰因病不克出席演講會議下得以發生,但是一旦勒布翰病癒回來,他便發表對顏色嚴詞貶抑的演講。參見 P. Duro, p.213。其它有名的爭議或如:勒布翰和菲利浦·德夏貝涅(Philippe de Champaigne)在1668年對於普桑的〈井邊的艾莉莎和莉貝卡〉("Eliezer and Rebecca at the Well," 1648)中的駱駝之爭論,可詳見 P. Duro, pp.128-134。

<sup>9</sup> 參見 P. Duro, p.214。

<sup>10</sup> 參見 P. Duro, p.221。

<sup>11</sup> 參見 P. Duro, p.213。

## 模仿、古代

模仿概念亦是一個足以賦予繪畫活動智識性的意義，而加強它與公會生產的不同之重要概念。簡言之，學院古典繪畫理論中的模仿討論，乃建基在亞里斯多德的模仿論上。在亞里斯多德的模仿論中，他指出詩之優於歷史，在於它呈現「普遍真理」(general truth)，而不像歷史只是再現特殊事件的真實(fact)；因此，藝術也不該只是再現自然的樣貌，而應呈現自然應該要成爲的樣子(nature not as it is, but as it ought to be)<sup>12</sup>；並且這種理想的模仿自然之概念，亦構成往後法國學院理論中重要的理想美之概念。但是這種非寫實的模仿概念要一直到十六世紀中多爾齊(Dolce)的手裡，才又得到進一步的發展，並且深刻地影響法國學院的藝術理論。因爲一直到十六世紀時，「寫實的模仿<sup>13</sup>」和「理想的模仿」仍是兩個並存而互相矛盾的概念，但是多爾齊則以另一種方式來連結這兩者的間隙，亦即他認爲「畫家不只要努力去模仿自然，並且要努力去超越自然」。要超越自然，除了揀選自然中最美的部分以形成一個超乎自然平時樣貌的形像外，例如宙西斯(Zeuxis)選取眾多女人中的最美部分以形成絕世美女海倫(Helen)的形像；另一個方法就是尋找一個完美狀態的模特兒而來模仿，例如阿貝勒斯(Apelles)和普雷西泰勒斯(Praxiteles)即是從最美的宮女弗琳娜(Phryne)身上而創造他們的維納斯形像；但是在後者這個方法中，多爾齊認爲現在的畫家難以達到，因爲他們難以在自然中找到一個完美的模特兒，他並且認爲，即便是自然在其最美的狀態時，也難以沒有缺點，因此他認爲畫家們要向古人學習，因爲在古人的作品中，他們已達至理想的自然之呈現<sup>14</sup>。

這種認爲古代的作品已具現理想美，所以今人應向古人學習的看法，其實也一直是文藝復興時期以來談論繪畫理論的重要觀念，這種看法更構成瓦薩利(G. Vasari, 1511-1574)稱作「藝術復興」的概念，因爲就是在向古代的古典藝術之學習下，所以才達到高度文藝復興的成就<sup>15</sup>。因此這些看法，對於以教育爲其重要目的之一的法國學院而言，更提供一個可以將其古典繪畫理論付諸實踐的依據。例如巴黎的法國學院收藏許多文藝復興時期所讚揚的古代雕像的石膏模型，或是羅馬的法國學院之設

<sup>12</sup> 參見 Rensselaer W. Lee, "Ut Pictura Poesis: the Humanistic Theory of Painting," *Art Bulletin* 22 (1940) pp.197-269 中的 p.204, 和 P. Duro, p.72。

<sup>13</sup> 例如流行於文藝復興的藝術理論論述中，一則重要的例子就是宙西斯(Zeuxis)所繪的葡萄如真實般地再現，以至鳥兒也信以為真地飛來啄取。參見 P. Duro, p.136 和 C. Goldstein, *Teaching Art*, p.89。

<sup>14</sup> 以上這些有關模仿的討論，參見 R. W. Lee, pp.203-206 和 P. Duro, pp.135-136。

<sup>15</sup> 參見 C. Goldstein, *Teaching Art*, pp.137-139。

立，便都是希望能夠更進一步加強對古代的學習<sup>16</sup>。但是這種向古代學習如何看待自然，以揀選自然中最美的部分以構成理想美的概念，在法國學院中卻演變成一套精準的複製古代作品的法則，而在教育中留傳下去<sup>17</sup>。

### 畫種層級——歷史畫最高

相應於上述的模仿概念，另一個構成學院古典繪畫理論的重要概念就是畫種層級的訂立。由於學院接受自然是不完美的概念，因而他們貶斥如實地模仿；從這個角度來看，他們認為荷蘭與法蘭德斯精細寫實描繪自然的畫，只是在複製不完美的自然，認為他們的繪畫方式與公會的藝匠之複製樣本書的作法相似；他們將這類畫歸於風俗畫（genre painting）的範疇，並將它放在繪畫中較低的層級裡<sup>18</sup>。相對於北方繪畫平鋪直述地複製自然，學院在定義最能代表其自身的繪畫時，認為他們所從事的繪畫，是要透過心智的作用，去修正自然，以呈現一個理想的、普遍的自然<sup>19</sup>。他們將能體現這類特性的繪畫，歸屬到所謂的歷史畫（history painting）範疇中，並認為這類畫在所有畫種中占居最高的地位。這種畫種層級的關係之確立，可在菲利比安於 1667 年記載的演講（conférences）內容之序文裡見到；在這裡，他將繪畫的等級由低至高區別如下：靜物畫、風景畫、動物畫、肖像畫、歷史畫。關於後者這最高等級的畫種，他如是說道：

因為不可避免的，（畫家）會從再現單一人物走向同時再現幾個人物，走向對歷史和寓言的處理，展示如同歷史學者所顯示的偉大事件或展示如同詩人所呈現的宜人題材。並且為了爬得更高，畫家必須——在寓意的構圖中——知道如何將偉大人類之德行和最崇高的奧秘掩藏在寓言之紗罩下。能成功地達到這些，便是一個偉大的畫家。這就是有力、高貴和偉大的藝術所包含的東西。<sup>20</sup>

對於繪畫中所謂的歷史和神話，菲利比安如此說道：

<sup>16</sup> 參見 C. Goldstein, *Teaching Art*, pp.146-147。

<sup>17</sup> 參見 C. Goldstein, *Teaching Art*, pp.147-151 和 P. Duro, p.136。

<sup>18</sup> 參見 P. Duro, p.44、p.135 和 Ch.2: "Le Brun and History Painting"，以及 Richard Wrigley, *The Origins of French Art Criticism—From the Ancien Régime to the Restoration* (Oxford, 1993) p.286, 290，此外，關於畫種層級的探討，可參見此書中 Ch.8: "The Hierarchy of the Genres"。

<sup>19</sup> 參見 P. Duro, p.87, 135 和 Ch.2，以及 R. Wrigley, p.286, 290 和 Ch.8。

<sup>20</sup> 轉引自 P. Duro, p.10。

我們在繪畫中所稱的歷史和神話，是對某種已發生在過去的情節之模仿，或是對某種可能發生在幾個人之間的情節之模仿；但是我們必須小心確定在這個畫中只有一個主題，並且雖然畫中充滿了許多人物，但是每一個人物都必須指向主要的情節。<sup>21</sup>

在上述的這些引文裡，有幾點值得我們再多做說明。首先，這個時候學院所訂立的歷史畫題材是來自於過去所發生的故事情節，簡言之，即是來自古代或古典的題材。其次，選用這些題材的用意，主要在於欲顯示隱藏在這些故事情節背後的普遍真理，而這個普遍的真理，就是人類行為中的偉大而崇高的德行。由這兩點來看，學院所推崇的歷史畫顯然不同於直接描述自然的風俗畫，因為在歷史畫中，畫家被要求要透過寓意的過程以呈現某種具有教化意義的內容，因而菲利比安認為藝術家不該只是實踐者，而且也是「有獨創力和知識淵博的創造者，當他發明和產生理念時，是不假借任何其它人。<sup>22</sup>」由此可知，歷史畫家的創作過程，首先要透過心智的作用，而這樣的過程，亦強調了代表學院的歷史畫與公會生產和荷蘭、法蘭德斯的風俗畫之不同，並且也顯示出學院要把歷史畫抬升到與詩相等的地位之企圖。此外，在上述的引文中，我們還可知道，歷史畫重在其中所要敘述的（narrative）內容，意在傳達某種隱藏在畫面內的意含給觀者；亦即在畫面與觀者之間製造一對話空間，讓觀者能夠「閱讀」畫，而非只是「看」畫<sup>23</sup>。就像普桑在談論他的〈以色列人在沙漠中拾取嗎哪〉（“Israelites Gathering Manna in the Desert,” 1637-9）一作時所說的：「去讀故事和畫，以了解每一件東西都與主題相適切。<sup>24</sup>」這個重在讀的特色，也就是「歷史題材的榮耀，同時也是讓描述畫（la peinture descriptive）臣服於敘事畫（la peinture narrative）之下，荷蘭藝術在義大利藝術之下<sup>25</sup>」的原因。

不過，在當學院致力從提升繪畫為自由藝術的角度來訂立歷史畫的最崇高地位時，歷史畫的寓意內容，在當時卻又明顯地與政治相關聯<sup>26</sup>。例如勒布翰繪製一系列

<sup>21</sup> 轉引自 P. Duro, p.68。

<sup>22</sup> 轉引自 P. Duro, p.71，這亦是菲利比安記載的演講（conférence）之序文。

<sup>23</sup> P. Duro 指出，風俗畫直接從自然中尋找指涉，因此難以在觀者和畫面中製造對話空間；但是歷史畫由於產生自畫家的理念，而不是直接對自然外貌的模仿，因此在畫面與觀者之間存在一個可資對話的空間。參見 P. Duro, p.89。

<sup>24</sup> 這是普桑在 1639 年寫給夏特路（Chantelou）的信件。轉引自 P. Duro, p.123。

<sup>25</sup> 參見 Nathalie Heinich, *Du Peinture À L'Artiste—Artisan et Académiciens à L'Age Classique*, (Paris, 1993) p.79。

<sup>26</sup> J. Lichtenstein 指出，雖然柯勒貝也想讓藝術脫離公會的束縛，但他更大的願望在於要讓藝術更確實地服膺在宮廷以及中央集權的政府之下。所以相對於義大利文藝復興時期要求藝術的尊嚴與自由，在法國，雖然亦追求藝術的尊嚴，但同時卻也讓藝術走向「服務」的方向，參見 Jacqueline Lichtenstein, *Eloquence of Color: Rhetoric and Painting in the French Classical Age* (University of California Press, 1993) p.109。

的亞歷山大大帝的偉大事蹟，以寓指和誇耀路易十四的德政及偉業。因此在這裡我們已可看到，歷史畫除了有屬於抬升其創作中智識性思考的高尚基礎外，另一個隱含於歷史畫中為政治而服務的目的也儼然形成。最後，在上述非利比安的引言中，我們知道，歷史畫為了達到能夠被閱讀的要求，非利比安與普桑一樣，他們咸認為畫中的一切人物與物件都須指向畫中的主要主題。至於如何達成主要主題的呈現，我們將在下個部分再做說明。

## 表情

關於畫面各部分的物件，彼此如何聯結，以指向主要主題，在學院的古典繪畫理論中，主要認為必須透過人物間的相關表情 (expression) 及姿態 (gesture) 來達成，其中尤其又以表情最受重視<sup>27</sup>。有關表情問題討論的確立，是在 1668 年，勒布翰於幾次的演講中所陸續提出的；他的這些討論並在 1698 年集結成《有關一般的和特殊的表情之演說》(Conférence sur l'expression générale et particulière) 一書出版，並且一直再版到十九世紀<sup>28</sup>。勒布翰的這些表情理論，基本上則又是建立在笛卡爾於 1649 年出版的《心靈之激情》(Traité des passions de l'âme) 一書的觀點上。此書意旨主要在於彌補心物二元論中心與物的二分。笛卡爾假定腦中的松果腺是職司心物間的交互作用，令無法在物理世界中被見到的人類之激情 (指人的心靈之知覺、情感或情緒)，得以在人類身體上引起相應的反應，例如：當心靈感到害怕就會引起想要逃離的慾望<sup>29</sup>。於是勒布翰由此基本觀點出發，更進一步認為人的面部是最能展現這些人類激情的地方，他並且將人的面容看成是由一些可傳送心靈訊息的基本單位 (例如：額頭、眉毛、瞳孔、鼻孔、嘴巴等) 所構成，而每一種不同的心靈反應，即顯現在由這些面部的基本單位之不等程度的組合變化上，例如：在尊敬的表情中，鼻孔朝下、嘴巴張開、瞳孔朝上；在輕蔑的表情中，鼻孔向上，嘴巴閉合、瞳孔居中<sup>30</sup>。於是，勒布翰訂立出一套表情的圖式化方法，並以各種的表情及相應的姿態來表現畫中各個

<sup>27</sup> Dorothy Johnson 指出：表情在法國藝術中的重要性，從勒布翰以來就被建立，她認為，甚至在 1750s-1770s 年代，在法國的藝術批評中雖然也出現了對人體姿體動作的關注，但是基本上，它們還是被放在從屬於豐富面部表情的意義下來看。參見 Dorothy Johnson, "Corporality and Communication: The Gestural Revolution of Diderot, David, and The Oath of the Horatti" *Art Bulletin*, v.71 (March 1989) pp.92-113。

<sup>28</sup> 參見 P. Duro, p.98。

<sup>29</sup> 參見 P. Duro, pp.98-99, N. Bryson, *Word and Image*, pp.47-48 和傅偉勳,《西洋哲學史》(台北：三民, 1965) p.275。

<sup>30</sup> 有關勒布翰的表情問題之探討，可參見 N. Bryson, *Word and Image* 中的 Ch.2: "The Legible Body: LeBrun"；此外，關於其中的圖式化之表情探討，尤可參見 pp.44-51，另也可參見 P. Duro, pp.99-100。

人物的彼此關聯以指向主要主題，或是以此來評判畫中的各個人物是否適切地傳達出畫中的主要意旨。於是這套方法，學者 Goldstein 稱之為學院藝術的圖畫化方法 (method of pictorialization)，讓學院主持下的古典繪畫有一個可預期的表現範圍<sup>31</sup>。

### 古典典範

在上面的簡介中，主要都是一些關於古典繪畫的理論討論，對於學院而言，光是從事這類理論性的說明，還是難以清楚呈現古典理論所定義下的繪畫面貌。所以就像之前已指出過的，這些繪畫理論的呈現是在例行演講會議中從一些具代表性的畫家作品出發以對理論和實作做交相比照說明。而這些被選取的具代表性畫家，便也將成為代表法國古典繪畫的典範人物。至於學院當時所選擇的典範，便是建基在拉斐爾和普桑之上。關於法國學院所塑造的拉斐爾典範，主要是來自瓦薩利以來的看法——拉斐爾模仿自然，並向古代學習以修正自然，而得到一理想美的再現，於是他讓繪畫達到如同古代的宙西斯和阿貝勒斯的繪畫境界<sup>32</sup>。雖然對瓦薩利而言，他真正最推崇的畫家是米開朗基羅，但是瓦薩利在討論藝術的生成演化時，最終還是把拉斐爾視為當時繪畫最高成就的一個濃縮代表，因為拉斐爾除了向古代學習外，並同時兼容有當代，例如達文西和米開朗基羅的成就。這種看法對於講究理性及向古代學習的法國學院而言，自然構成了他們最值得學習的典範；因為拉斐爾的成就不是來自像米開朗基羅的狂熱 (terribilità) 表現，而是來自不斷地向各種值得學習的模範綜合學習的結果<sup>33</sup>。簡言之，直到十七世紀中，拉斐爾在法國古典繪畫理論中的地位便主要建立在——拉斐爾向古代及自然學習，於是他能從畫面上的素描、構圖、創意和表情等方面達至對自然的理想美之呈現，所以是歷史畫家的典範<sup>34</sup>。於是在這個典範的確立下，對法國人而言，向古代及拉斐爾學習的普桑，便也順理成章地成為「法國的拉斐爾」<sup>35</sup>。於是，從十七世紀中開始，法國古典主義的傳統便建立在古代、拉斐爾以及普桑這樣的延續上。

<sup>31</sup> 參見 Carl Goldstein, "Toward a Definition of Academic Art," *Art Bulletin*, v.57 (March 1975) pp.102-109。

<sup>32</sup> 參見 M. Rosenberg, *Raphael and France*, pp.16-22 和 P. Duro, p.72 和 R. W. Lee, p.206。

<sup>33</sup> 參見 M. Rosenberg, *Raphael and France*, pp.16-22；此外尚可參見 C. Goldstein, *Teaching Art*, pp.75-79。

<sup>34</sup> 關於法國古典繪畫理論對拉斐爾地位的建立之詳細內容，可參見 M. Rosenberg, *Raphael and France*, Ch.1: "The Creation of a French Raphael"。

<sup>35</sup> 對於普桑這樣的地位之建立，尤其可以反應在勒布翰和貝羅利 (Giovanni Bellori, 1615-1696) 的觀點上。參見 M. Rosenberg, *Raphael and France*, pp.37, 50-52 及參見 C. Goldstein, *Teaching Art*, p.77。(註：貝羅利是羅馬聖路加學院的一員，是普桑的朋友，在 1689 年成為巴黎學院的榮譽會員。)



到此，我們大致討論了幾個構成學院傳統繪畫理論的重要概念，包括：重素描貶顏色；強調向古人學習以修正自然，以求得一理想美的表現；主張歷史畫是所有畫種中最優秀的，並且重視由畫中人物的表情及姿態來表現畫中的主要主題，而此一主要主題，即在於傳達某種具教化性的普遍真理，所以貶斥北方繪畫如實描繪的風俗畫，因為這類作品不在寓意什麼，而只在複製有缺陷的自然；此外，最能具現這些標準的古典典範，即是拉斐爾和普桑的作品。於是，這些概念共同構成學院古典繪畫理論的傳統基石，並且透過學院的教育而留傳下去；這些概念除了讓渴求在學院體制內獲至成功的畫家信奉之外，它們也常成為評論者往後呼籲回復正統法國藝術的批評標準。以下我們就將針對此一古典繪畫理論的傳統之延續，作一梗概的探討。

## 二、學院古典繪畫理論的傳統延續

在前面一節中我們曾經指出過學院古典繪畫理論的確立，主要開始於 1667 年例行演講會議的舉行，並且在這些理論形塑的背後，有很大的原因即在區別學院與公會的不同。但是到了 1670 年代，一旦學院已確立它之有別於公會的古典繪畫理論後，演講會議的舉行便逐漸落入一再反覆從前的理論論述之境地，而難以在繪畫的論述上再製造新的意義<sup>36</sup>，這樣的情況早在 1678 年就可見到，並且成為十八世紀前半的主要現象<sup>37</sup>。除了反覆論述過去已確立的理論內容外，報告過去學院成員的生平與歌頌學院過往之成就，也成為這段時期演講的主要內容之一<sup>38</sup>。此外，這類學院史料的匯聚，也是當時學院的史官和秘書的主要工作，例如：1682-1705 年的學院史官——居業（Guillet de Saint-Georges）所收集編寫的演講內容，便都集中在學院成員的訃聞與入選院士當時所呈繳的個別作品之描述上，而不像菲利比安過去所出版的演講記錄，旨在記錄繪畫理論中的重要概念<sup>39</sup>；或是 1737 年的學院史官及秘書——勒匹西（François-Bernard Lépicié），也出版了學院成員的傳記匯集——《從勒布翰到當前，國王首席畫家的生平》（*Vies des premiers-peintres du roi depuis M. Le Brun jusqu'à présent*, 1752）<sup>40</sup>；甚至當名譽愛好者于勒斯特（Henri van Hulst）從 1747 年開始<sup>41</sup>，有企圖地撰寫學院百年來的歷史時，除了也收集編寫 1667 年以來的演講內

<sup>36</sup> 參見 P. Duro, Ch.3: "Discourse"。

<sup>37</sup> 參見 P. Duro, p.112 和 p.270 的註 18。並可參見 N. Pevsner, p.105 及其中的註 2，和 M. Rosenberg, *Raphael and France*, p.99。

<sup>38</sup> 參見 P. Duro, Ch.3: "Discourse", N. Pevsner, p.105 和 M. Rosenberg, *Raphael and France*, p.99。

<sup>39</sup> 參見 P. Duro, p.145。

<sup>40</sup> 參見 P. Duro, p.152。

<sup>41</sup> 于勒斯特自 1747 年開始這項工作，一直持續至 1754 年他過世之前，但是這些記錄最後還是沒有出版。參見 P. Duro, p.112 和 pp.152-153。

容外，他也帶著一種自滿的口吻，審視回顧學院自創立以來的成就。在其收編的學院歷史之前言中，他如是寫到：

讓我們對這些人(創立者)的恩澤奉上一會兒我們永恆的感謝。他們還沒贏得怎樣的稱讚嗎？我們正在追尋他們的步伐，視他們為(法國)畫派的領導，討論他們個別的行動。簡而言之，我們正在審視學院的黃金時代。<sup>42</sup>

因此，從上面段落所陳述的內容中，我們可以發現存在於學院活動中的一個現象——從1667年到1670年代，例行演講(conférence)在學院古典繪畫理論的建立中的確扮演了一個重要的角色，但是由此而後，學院在其繪畫理論的建樹上似乎逐漸停止，而只是一再重複過去已論述過的理論內容；於此同時，學院也呈現出一種自得意滿的心態，視路易十四時代的學院為代表當時法國繪畫成就的標竿。因此從這個方向來看，我們可以知道建立在勒布翰領導下的古典繪畫理論的確在時代的遷移中被延續下來。

關於這個古典傳統的延續，我們甚至也可在德畢勒最具挑戰古典繪畫論述的藝術理論中見到。不過，在進一步指出德畢勒藝術理論中對於傳統論述的延續前，我們仍需要先簡介其異於傳統古典論述的部分。不同於在勒布翰主持下以素描為基礎的古典主義，德畢勒的繪畫理論抬升了長久以來被貶抑的顏色地位。為了扭轉顏色被等同於藝匠的用色與歡愉的享受，德畢勒對顏色作進一步的再定義。他區分出顏色(color)與賦色(coloris)兩種概念，認為後者並非只是單純地使用顏料，相反地，它必須透過智識的活動，以達到有技巧地模仿自然的外貌，所以從這個角度來看，德畢勒是從確保繪畫身處自由藝術的地位來定義「賦色」的概念<sup>43</sup>。另一方面，為了還要確保顏色本身的獨特性——顏色能帶來感官的直接感受——德畢勒並且指出顏色是讓繪畫能夠顯出其獨特性，以不同於其它藝術表現的主要元素<sup>44</sup>。於是站在這樣的立場上，德畢勒對拉斐爾與普桑提出了批評。他批評拉斐爾過於重視素描，而損害顏色的表現，因而不能生動且真實地模仿自然；他批評普桑過度模仿古代，而令其作品過於冷淡，所以普桑難以同時達到對顏色和古代的美的掌握<sup>45</sup>。因此，在對過去藝術大師的敬仰上，德畢勒讚賞魯本斯的用色，尊他為藝術上的典範。而德畢勒如此的看法，對於學院過去所致力建立在拉斐爾與普桑之上的古典主義典範，簡直是完全的悖離<sup>46</sup>。

<sup>42</sup> 轉引自 P. Duro, p.153。

<sup>43</sup> 參見 J. Lichtenstein, p.155 和 P. Duro, p.221。

<sup>44</sup> 參見 J. Lichtenstein, pp.155-156、P. Duro, p.221 和 M. Rosenberg, *Raphael and France*, p.55。

<sup>45</sup> 參見 M. Rosenberg, *Raphael and France*, pp.56-57。

<sup>46</sup> M. Rosenberg 指出，直到德畢勒之前，法國十七世紀的主要藝術理論家，沒有人是把魯本斯

但是當我們進一步檢視德畢勒的理論內容，可以發現在這個挑戰勒布翰所建立的繪畫理論權威下，德畢勒與過去的繪畫理論傳統並不是完全地斷絕。因為基本上，德畢勒也是尊崇古代，他認為向古代學習，而不是奴隸式地複製古代，可以帶來對自然的修正，因此就像傳統的陳腔濫詞一樣，德畢勒也認為完美的狀態難以在單一模特兒上找到，因此要從幾個模特兒上去找取，並且通常是透過古代的作品，德畢勒稱由這個方法所完成的作品為「理想的真」(vrai idéal)，以拉斐爾和普桑以及其它羅馬畫派的人為代表<sup>47</sup>。只不過在接受過去的理想美的看法之餘，德畢勒還是認為「理想的真」也必須建立在對自然生動、忠實且簡單的模仿上；他稱這樣的模仿為「簡單的真」(vrai simple)，以提香等威尼斯畫派的人為代表。最後他認為越能趨向「簡單的真」與「理想的真」之綜合，就越能趨向「複合的真」(vrai composé)，亦即是「完美」(parfait) (雖然他亦認為在藝術史上尚無人能達此階段)。此外在德畢勒對拉斐爾的評論上，他終究還是沒有推翻掉拉斐爾在法國繪畫中的重要性；因為縱然德畢勒批評拉斐爾不善於用色，但他最後還是認為拉斐爾在其晚期已朝向自然與古代理想的融合之表現；拉斐爾這個沒有被完全顛覆掉的地位也可在德畢勒的畫家評分表中給予拉斐爾和他所推崇的魯本斯相同的總分下見出<sup>48</sup>。因此可以知道的是，德畢勒並沒有放棄掉學院過去所定義的古典主義，並且他也沒有完全顛覆掉拉斐爾在法國藝術中的典範地位，他之尊崇魯本斯為典範，在法國藝術史上也只是對傳統古典理論的一個暫時背離，因為縱使拉斐爾作品的影響在十八世紀前半曾在強調色彩的表現下而減緩，但是

置於典範地位的；並且在學院的演講中，魯本斯的作品也不是演講討論中的主題。甚至在 1671 年的顏色素描之爭中，也很少討論魯本斯那時在法國的重要作品——梅第奇 (Medici) 家族系列的畫作。參見 M. Rosenberg, *Raphael and France*, p.195 中的註 8。

<sup>47</sup> 關於德畢勒對「理想的真」以及以下將會提及的「簡單的真」和「複合的真」或稱「完美」之討論，參見 M. Rosenberg, *Raphael and France*, p.59。

<sup>48</sup> 「畫家比較表」(Balance des Peintres) 是德畢勒在他 1708 年的《繪畫原則教程》所附加的表。此表的內容主要如下：

	Composition	Design	Color	Expression	Total
Le Brun	16	16	8	16	56
Carracci	15	17	13	13	58
Domenichino	15	17	9	17	58
Giulio Romano	15	16	4	14	49
Michelangelo	8	17	4	8	37
Veronese	15	10	16	3	44
Poussin	15	17	6	15	53
Raphael	17	18	12	18	65
Titian	12	15	18	6	51
Rubens	18	13	17	17	65
Rembrandt	15	6	17	12	50

此表轉引自 Martin Rosenberg, *Raphael and France*, pp.188-187。此外有關德畢勒對拉斐爾的討論，參見 pp.55-60。

他在羅馬學院中作為學生教育的典範——尤其是拉斐爾在梵蒂岡的壁畫——仍是一個不變的事實<sup>49</sup>。

此外，雖然在德畢勒的理論中，這場意謂魯本斯與普桑之爭的顏色和素描的對抗裡，顏色暫時取得了勝利，但是嚴格說來，德畢勒所指出的繪畫方向仍是一個兼容有顏色和素描、仿古和寫真的折衷表現。所以顏色若想要在法國繪畫中完全取代素描而成為統御畫面的主要形式，最終還是要再遭受挑戰的。最好的例證就是當洛可可時期的繪畫越趨重視色彩表現，而走向享樂歡愉的世俗品味時，顏色便再次被批評它所代表的感官享受及物質因素，而一種訴諸回歸理性的、道德的繪畫表現便再度興起。於是在這個復興中，我們可以看到過去所確立的古典繪畫界限再次得到強調。首先，在繪畫的形式上，主張拋棄色彩的無形式而走往強調有明晰輪廓的素描表現，並且這個回歸素描傳統的表現，也同時與當時崇古的訴求和希臘的考古新發現相關，例如 1738 年的海克拉尼姆城 (Herculaneum) 和 1748 年的龐貝城 (Pompeii) 之挖掘。關於崇拜古代這個問題，當時最能產生深遠影響的理論家當屬溫克爾曼 (J. Winckelmann)。但是嚴格說來，溫克爾曼的言論其實也是回應著文藝復興以來學院早已建立的古典傳統論述；在他的論述裡，我們可看到強調希臘雕刻呈現超越自然的理想美之陳述，因而他也主張模仿古代，他並且以「高貴的單純和靜穆的偉大」這類精神性特質來稱讚希臘藝術的傑作。這種強調古代藝術中的精神性特質，讓他也認為繪畫首重素描，素描是繪畫的基本，而顏色只是輔助。此外，這種從古典傳統理論而作的觀察和論述，讓他也難以對當時古希臘藝術的新挖掘提出有關古代藝術的新發現<sup>50</sup>，並且這種情形並不只出現在溫克爾曼身上，我們也同時可在孟斯 (A. R. Mengs) 的言論中看到。對他們而言，古典理論的傳統繼續作用著，並且古典理論中所建立起的繪畫法則和典範作品也繼續成為他們評判藝術的尺度。所以對於這些帶有古樸特色的考古新發現，他們並不真正讚賞<sup>51</sup>；唯獨讓他們表現肯定態度的，就是希臘瓶飾上

<sup>49</sup> 參見 C. Goldstein, *Teaching Art*, p.78 和 M. Rosenberg, *Raphael and France*, pp.69-77 和 p.184。關於拉斐爾在整個法國藝術史中的地位之細節討論，可詳見 M. Rosenberg 在 *Raphael and France* 一書中的探討。

<sup>50</sup> 關於溫克爾曼這些言論的簡介，可參見 M. Rosenberg, *Raphael and France*, pp.117-124 和 C. Goldstein, *Teaching Art*, pp.152-153 以及 David Irwin, *Neoclassicism* (Phaidon, 1997) pp.28-35。

<sup>51</sup> 例如溫克爾曼認為海克拉尼姆城的壁畫應屬於標誌繪畫開始衰頹的尼祿 (Nero) 統治時期；孟斯則也認為這些作品並不能代表古代藝術的精萃。參見 H. Honour, *Neo-Classicism*, p.45。關於當時的考古新發現，一般說來當時的人並不能真正了解這類藝術，批評者除了溫克爾曼和孟斯外，法國當時的學院秘書柯香 (C.-N. Cochin) 亦是其中之一，他認為這些壁畫不論是在素描、顏色、表情或構圖上都沒有達到好的表現，參見 H. Honour, p.45 和 R. Rosenblum, *The International Style of 1800--A Study in Linear Abstraction* (New York & London, 1976) p.22。此外，就連當時對此一新發現表示興趣而出版的插畫書籍，亦不能確切表現對它們的認識，例如在貝利卡 (Jérôme Charles Bellicard) 的《對海克拉尼姆城的古物

的輪廓線條。因為對他們而言，這些線條是與素描的精神相當的；孟斯強調其中線的優雅與教訓價值，溫克爾曼甚至將瓶飾上的人物表現等同於拉斐爾的素描。對溫克爾曼而言，這些線就是素描，就是藝術最基本的元素<sup>52</sup>。因此可以想見的是，這些強調線的優勢的看法，在當時反對洛可可重視色彩的繪畫性之聲伐中，便也扮演著重要的角色，並且對於將繪畫引領至更具線性的素描表現也不無影響。在這個意義下，我們可以看到素描作為理智活動的呈現及繪畫基礎的看法再次延續了下來，並且也成為訴求復興繪畫時的一項重要概念。

另一個延續自古典繪畫理論，而在這個繪畫的復興計畫中扮演更重要的概念，就是訴求走向帶有教化意味的歷史畫表現，亦即訴求回歸路易十四時代的宏偉風格（la grande manière）。此時，在學院與政府的合作下，這些復興計畫包括有：在1748年成立學生促進學校（École des Elèves Protégés），其主要目的之一在於羅馬大獎的得主在前往義大利之前必須先花三年的時間在學生促進學校學習更多的歷史、文學、地理和歷史服裝等相關知識，以充實他們未來的歷史畫之內含<sup>53</sup>；此外，名譽愛好者卡律斯伯爵（Comte de Caylus, 1692-1765）重申「表情」在繪畫中的重要地位，於是在1759年設立「頭部表情獎」（prix de la tête d'expression），希望能夠促進學生們對人物表情的掌握；並且國家的繪畫贊助計畫也根據畫種層級的重要性，從先前對格荷茲（J. B. Greuze, 1725-1805）道德風俗畫的贊助走向贊助具有崇高道德寓意的歷史畫<sup>54</sup>，例如在國王的鄉間行宮胥瓦希城堡（Château de Choisy）中，分別贊助了凡路（Carle Van Loo）的〈奧古斯都關閉傑納斯神廟的門〉（“Augustus closing the Doors of the Temple of Janus,” 1765）、阿雷（Noël Hallé）的〈圖拉真的正義〉（“The Justice of Trajan,” 1765）和維安（Joseph-Marie Vien）的〈奧理略散發救濟〉（“Marcus Aurelius distributing Alms,” 1765）這類帶有濃厚道德意味的作品<sup>55</sup>。另一方面，這

之觀察》和卡律斯伯爵（Comte de Caylus）的《埃及、伊屈立亞、希臘和羅馬古物之彙編》，他們尚都以洛可可或巴洛克的光線塑形法來描繪這些新出土的古樸作品。參見 R. Rosenblum, p.22 註 1, p. 51 和 p.53。

<sup>52</sup> 參見 R. Rosenblum, pp.56-57。另外，關於溫克爾曼對希臘瓶飾的討論可再參見 David Irwin, p.46。Irwin 指出溫克爾曼對希臘瓶飾的討論不多，並且只停留在線條輪廓的脈絡中，而沒有再進一步擴展。

<sup>53</sup> 參見 Thomas Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, (New Haven & London, 1985) p.117。

<sup>54</sup> T. Crow 指出，早先財政部長馬希尼（Marigny）對格荷茲的贊助是希望格荷茲這類帶有高貴風格的風俗畫能夠來調解沙龍公眾的需求，並且在七年戰爭還沒結束前，政府也沒有餘力去贊助耗費龐大財力的歷史畫，因此這時馬希尼對格荷茲的贊助是私人性的。但是一旦七年戰爭結束，官方的贊助就又開始，馬希尼根據畫種的高低次序，來決定政府的贊助，而不再由他自己來出資贊助，因而他也停止對格荷茲的贊助。參見 *Painters and Public Life*, pp.141-154。

<sup>55</sup> 有關這一項贊助計畫及畫作的討論，可進一步參見 T. Crow, *Painters and Public Life*,

類訴求復興帶有道德寓意的歷史畫之聲明，也出現在早期非官方的藝術批評者的言論中，例如拉奉（La Font de Saint-Yenne）的《對當前法國繪畫狀況的一些問題之思考》（*Réflexion sur quelques causes de l'état de la peinture en France*, 1747）。在拉奉的言論中，他也認為路易十四時代是法國繪畫的顛峰，它足以媲美教皇李奧十世時的義大利繪畫，然而這些成就現在卻被丟棄了，而導致一種衰頹的現象，因此拉奉也冀求復興歷史畫<sup>56</sup>。但是就像在第一節已指出過的，歷史畫的寓意內容早已和政治的目的相結合，所以在這些訴求復興歷史畫的聲浪中，對於歷史畫其中的內容該是什麼，卻又隱含著不同的聲音。誠如 T. Crow 所指出的，在盧瓦希城堡的畫作裡，其中的寓意主要在於塑造一個絕對王權作為「和平的調解者」之印象，就像過去對路易十四與亞歷山大帝的類比；但是在拉奉的言論中，他則主要立基在法院（*parlementaires*）的立場，訴求一種能夠顯示市民利益的英雄事蹟，因此在他所力促的題材中，多來自希臘城邦或羅馬共和的歷史<sup>57</sup>。於是，歷史畫該寓意怎樣的內容，隨著複雜的政治變化產生了更多的彈性空間<sup>58</sup>，而這個空間便也成為往後法國藝術史上對歷史畫定義的困難。但是儘管如此，歷史畫從過去以來作為畫種階層中的最高位階是不能被推翻的事實，並且，當法國的文化或藝術歷經衰頹的時候，歷史畫便成為所謂能夠復興法國文化和藝術的利器，成為最能夠代表法國畫派的概念。

這種以崇高的歷史畫為優先的考量，除了已是古典繪畫理論所確立的價值，以及成為評論中所訴求的最高表現標準外，它亦同時深深地被畫家們所信仰；因為在學院所確立的畫種層級基礎上，他們也同時訂立了從事各種不同畫種的畫家之社會位階，其中，只有歷史畫家才得以成為學院的教授，得以在學院體制中擔任官職<sup>59</sup>。在十九世紀之前，最能反應這個努力抬升自己作為歷史畫家的地位之追求，尤其可在格荷茲的身上見到。因為縱然一開始，格荷茲以畫風俗畫起家，但是在這之中已可看到他完全以一種歷史畫家的繪畫方式——畫各種古代及文藝復興雕刻的草圖以及強調勒布翰式的面容表情來作畫；更甚者，在 1769 年他更別有企圖地提出〈塞佛爾與卡拉卡

pp.153-163。

<sup>56</sup> 參見 M. Rosenberg, *Raphael and France*, p.113；更多的關於拉奉的這類言論，參見 T. Crow, pp.118-126。

<sup>57</sup> 有關這些寓意內容的差異之進一步討論，參見 T. Crow, *Painters and Public Life*, pp.118-130 和 pp.153-163。

<sup>58</sup> T. Crow 在 "Patriotism and Virtue: David to the Young Ingres," *19th Century Art—A Critical History* (London, 1994, ed. by Eisenamn, Stephen F.) pp.14-50 的 p.14 中指出：在 1760 年代和 1770 年代時的哲學及政治上的爭論，讓革命時期的古典文化走向強調市民利益與斯多噶的生活哲學，而與路易十四時代的古典文化訴求宏大王權的表現不同。於是在十八世紀後期，這個存在於古典傳統與統治者需求間的間隙逐漸加大，而這個新的間隙，便成為畫家可資運用的空間。

<sup>59</sup> 參見 R. Wrigley, p.293 和 T. Crow, *Painters and Public Life*, p.164。

拉) (“Septimius Severus and Caracalla,” 1769) 一作，希望能夠抬升自己成為歷史畫家，雖然最終還是宣告失敗<sup>60</sup>。

這些古典傳統的延續，我們也仍可在大衛的作品中見到。雖然在 1780 年代，大衛作品中的淺浮雕空間配置及其人物群組間缺乏相關的表情聯結，在當時普遍被保守的評論者批評<sup>61</sup>；但是，在大革命的時代氛圍下，大衛作品中強烈的線性素描、嚴峻地色調，以及訴諸古希臘羅馬時期而充滿政法道德意寓的主題，都逐漸讓他成為新古典復興中的新起領導者。

## 結語

從前面兩個小節的敘述裡，我們得知法國古典繪畫理論早在 1670 年代就已確立，並且這一套理論也在學院中不斷的被複述。簡言之，其內容就是主張繪畫需以素描表現為基礎，因為如此才能顯現繪畫為智識性的活動，才得以抬升至自由藝術的地位；此外也認為必需從模仿古代中去學習修正自然的方式，如此才能達至理想美的表現；在這個意義上，他們將法國古典繪畫的典範建立在古代、拉斐爾和普桑的延續上。此外，這套古典繪畫理論並明訂畫種層級的高低，並且以歷史畫居最高位階；而一幅好的歷史畫作品除了需有各種繪畫的基本元素(例如素描、構圖等)做適當的配合外，它尚需能夠藉由人物間的表情聯結以寓指出作品中的主要主題，而最能作為歷史畫的典範畫家，亦就是拉斐爾和普桑。

最能顯示出這套理論的傳統延續，就是去檢視挑戰這古典理論權威下的保守面向，這尤可在德畢勒的理論中見出。因為縱然他抬升顏色高於素描的地位，舉魯本斯為繪畫的典範，但究其根本他也尊崇對古代的學習，甚至他最終也沒完全顛覆拉斐爾在法國繪畫中的重要地位，而給予他和魯本斯相同的作品評判總分。另一個可以讓我們來判定古典傳統概念的延續，就是檢視每次訴求繪畫復興中的重要概念。這首次可見之於十八世紀中的古典復興運動。在這個回歸古典的訴求裡，其中延續自古典傳統的概念再次得到強調，例如素描為主，顏色為輔；模仿古代以得一理想美；回歸路易十四時代的崇高歷史畫風格等，尤其這歷史畫的概念，更被視作是法國畫派的代表，是足以證明法國在文化藝術上的優勢之概念。在進入 19 世紀前，這個古典傳統的延續，最後便體現在大衛作品中講究素描的強烈線性風格，以及其中所富含的政治道德之寓意，而大衛也就成為這股新古典復興中的新起領導者。

<sup>60</sup> 更多關於格荷茲的說明，參見 T. Crow, *Painters and Public Life*, Ch.5。

<sup>61</sup> 參見 H. Honour, p.36。細節討論則可參見 T. Crow, Ch.7: “David and the Salon”。