大衛的羅馬想像

許淳涵

羅馬，為什麼是永恆之城？因為她永遠是西方世界中代代「今人」的借鏡，她讓人正衣冠、知興替、明得失——她是美感的標竿，她是時間與人事的明鑑，她是諷喻功過的辭源。這是為何她是學人墨客壯遊（grand tour）的必訪之地，歌德在她的列柱之間歎息，濟慈在她的公寓裡頭斷氣，而大衛（Jacques-Louis David，1748～1825）則在獲羅馬獎赴該城留學之後，把她作為繪畫靈感泉源的一畝方塘。飽覽古帝都風光的眼睛，如何看見新古典主義的面影？學院培植出的手，如何樹立自成一格的典範？這篇評論將聚焦於大衛一七八四年所繪之〈荷拉斯兄弟的誓言〉（Le Serment des Horaces），討論該畫對當時畫壇帶來的震撼、在評論界激起的漣漪，試解釋該畫體裁與風格與革命思潮的互動，亦即兩個層面的「羅馬想像」：一是大衛個人取經羅馬之後的繪畫風格形塑，二則是革命前夕該畫對激進份子產生的精神號召，進而變成一種政戰宣誓，一種在新時代觀畫的公眾所期待的藝術高度。

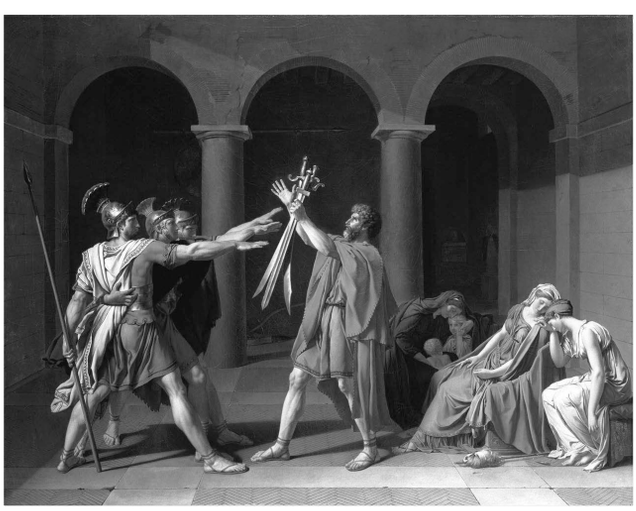
「荷拉斯兄弟的誓言」的畫壇迴響

〈荷拉斯兄弟的誓言〉的出色，除了在沙龍展出前未演先轟動、展出後成功，還在於它所引起的兩極批評，為大衛日後與學院反目奠基。荷拉斯家族三兄弟誓言出戰與 Curiatii家族的決鬥，以了結與該家族代表城市的長年戰爭。然而這個事件最為揪心的緊張，除了羅馬主人翁懸命於斯，還有對戰雙方的聯姻關係，荷拉斯家族三兄弟其中之一娶了Curiatti之女為妻，舍中妹妹亦已許配給Curiatti的一名子嗣。當羅馬武士浴血凱旋，回到家中只見妹妹正為死去的未婚夫悼亡並詛咒羅馬的命運，把心一橫，手弑親妹妹。而該以哪個橋段入畫？幾經思量與習作實驗，大衛決定將這則傳說的干戈硝煙內化，將焦點凝聚在一個家庭的悲愴，讓父親傳遞刀劍的手高懸畫面中心，一邊是哭泣的婦幼，一邊，是誓死血戰的子嗣。而大衛得到的讚譽是熱烈的，信使報（Mercure）評道：「該畫的構圖是新類的奇葩，它帶來一種突出且大膽的想像。」一個三角構圖裡融貫了傳說的所有情緒：父親的凝重、母親與妹妹的悽愴、兄弟的堅決，以及整個事件體現羅馬創始初年的腥風血雨，其作為歷史敘事的莊嚴。僅管佳評如潮，然而保守意見的反感亦隨之產生。大衛是叛徒，還是新的經典？他挑戰了學院之所以為學院的根柢，亦即，藝術是一門眾人皆可習得的技藝，是共享的一套形式辭彙，是過往權威模範的延續。大衛挑戰了這一切。文章指出，以Carmentelle為代表的反對意見反映了保守勢力的警覺、焦慮與害怕：「大衛描摹那些駭人的教示與情緒衝突是膚淺的。」自此，大衛與激賞的公眾形成了一種同盟，在事業順遂的同時做出了凌駕權威的冒犯。

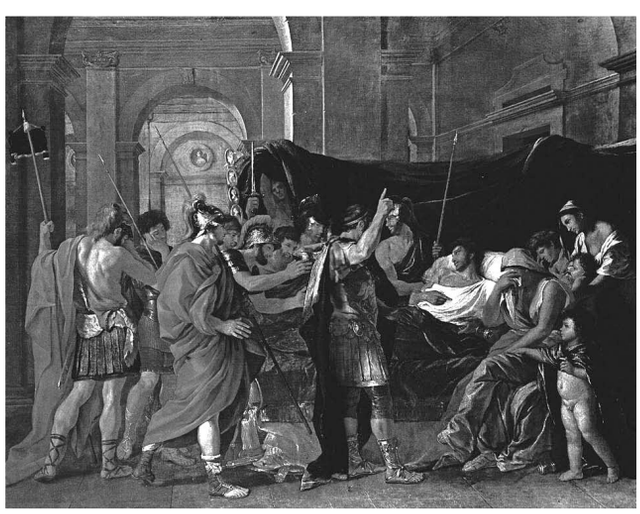
兩個羅馬想像

什麼樣的冒犯足以凌駕權威呢？那就是具備另一種權威氣派的冒犯。 1780年代的法國畫壇普遍欽仰普桑，甚至有「普桑主義」一稱，稱呼這種構圖嚴謹、題材古雅的繪畫風格。而年輕的大衛亦是普桑的追隨者，誠如他在 1783年畫的〈安德洛瑪克哀悼赫克托〉，與普桑（ Nicholas Poussin，1594～1665）的「傑曼尼克斯之死」呼應，是為他對前輩的致敬。荷馬史詩的題材能使作品格局宏大，而悼亡的場景則使作品有了較細膩的傷感（ pathos）調性，這些要素，顯然志不在討喜，而是訴諸一種較凝練的歷史懷抱，這是大衛創作中羅馬想像的出發點。但是在洛可可靡風猶盛的時候，如何陶冶這樣一絲不苟的品味？大衛在九歲喪父之後，由兩位封爵的叔叔教養，入學美術學院之後，不但與叔叔所贊助的名劇作家Sedaine同住，當他的同儕還在師傅的畫室打地鋪時，他已然能混進混出文藝名流的圈子，耳濡目染的良機與隨後赴羅馬的旅程給了大衛特殊的眼界。在羅馬的日子是一段日日親炙經典、與歷史對談的經驗，他忘不掉這筆活著的、思索著的財富。而畫歷史畫的刺激就在於：筆刷宛如吟遊詩人顫抖的琴弦，在一方白紙上，它能使歷史再現，與今日對話，它亦能是今日的投射或喬裝，唱自己的曲子。歷史畫作為學院裡的主科多半是為了政治宣傳、滿足權貴虛榮，但對於畫家個人，它是充斥符號與畫家主觀性的舞臺，這就是大衛的羅馬想像。

1781年的大衛是個謙遜謹慎的高材生，同時他悉心操作觀畫大眾的迴響，並以他對沙龍觀眾的熟諳使他的競爭對手失色，漸漸地，他變了。他出了名，變成一個公眾人物，敢說話了，他顯出對學院日益昭著的反感，他說：「學院就像間假髮匠的商店，你無法出其門戶而不染上一點它的粉齏在你的衣服上。」在〈談繪畫〉（ Sur la Peinture）裡頭，他作出工匠（ artisan）與藝術家（artiste）之分，講明了學院專訓練工匠而他不屑如此。直到1787年，他已然是置身論戰戰場的激進派英雄。



〈荷拉斯兄弟的誓言〉（Le Serment des Horaces），1874年，油彩畫布，330×425cm，巴黎羅浮宮美術館藏

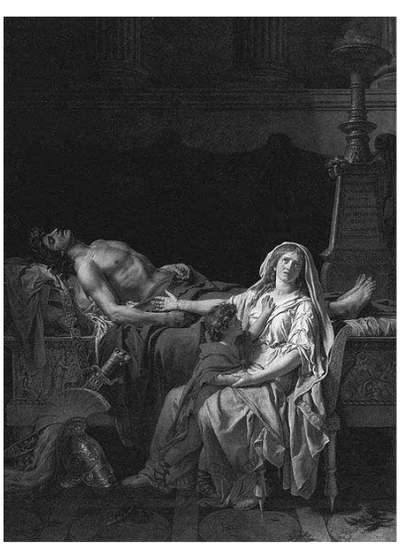


〈安德洛瑪克哀悼赫克托〉（La Douleur d’Andromaque），1783年，油彩畫布，275×203cm，巴黎羅浮宮美術館藏

革命在即，大衛要什麼？大眾在等待什麼？

為革命發聲的藝術家雲集，而為什麼大眾要大衛，不要劇作家博馬舍（Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais，1732～1799）？他是「賽爾維亞的理髮師」（Le Barbier de Séville，1775）與「費加洛的婚禮」（Le Mariage de Figaro，1784）的作者，兩部劇本分別由羅西尼與莫札特譜成了喜歌劇演出。他出版的小冊透露著政治自由主義的思想，同時他冷嘲熱諷的語調與風格化的口條受人喜歡，這亦是為何他的劇作演出成功。他希望眾人在「費加洛的婚禮」中讀到抗議出生不平等、諷刺貴族矯情，並追求戀愛自由的聲音，但是，他太好笑了。甜津的口味與創作手法，儼然就是另一則貴族鐘鳴鼎食之際的娛樂，於是他被揚棄了，他的人物被抨擊行為不檢點，他被嫌棄「說詞不適恰」、「語句拗口」與「旨意不通順」。他過時了。在看戲觀畫的群眾眼中，他與大衛清濁自明。

〈荷拉斯兄弟的誓言〉裡，沒有翻攪的雲彩，沒有飄飛的小天使，沒有肥臍臍的仕女撩弄裙襬。它沒有繁複的構圖，描繪中不重視各種誘人材質的炫技，它只呈現一個凝練的時刻，一個交雜情感蕩然無存的時刻。畫中人物被分成儼然的群組，父子剛婦幼柔的情感對比劃分出了不同的肢體線條，如此的秩序和幾何理性一樣不容撼動。大衛遂畫出了一種凜肅而凝滯的精神氣質，賞了洛可可粉馥纖柔的風格一計狠辣的巴掌。



〈傑曼尼克斯之死〉（La Mort de Germanicus），1627年，148×198cm，明尼亞波利斯美術館藏

眾人就在等這一刻。他們在等待一個畫家，賦予敵視學院權威的思潮一個形體。

大衛為激進份子帶來的羅馬想像，是感官的樽節，是渾樸的大氣。大衛的語彙，是真實的語彙（“langage de la vérité”，Antoine Joseph Gorsas）。他們在羅馬歷史的政治鬥爭中找到了比方，得到了共鳴。羅馬歷史使他們有了自比與自勵的借鑑，而革命份子的羅馬想像，便是「高貴」的定義與定位。有趣的事情是，革命前夕的激進思潮，其意識形態成形於官辦的機構與場域，成形於沙龍，它同時與體制的文化勢力交鋒，與學院交鋒。政治化「荷拉斯兄弟的誓言」，帶來了政戰效果，拉抬了革命情操的格調，變成了精神旗幟。千餘年前的儀式與誓言，因此鼓舞了1780年代的巴黎。

大衛是計算比例與構圖的大師，而他究竟能以同樣的精準洞悉多少公意動向，我們無從得知。他的羅馬想像是年少遊學的回憶與藝術理念，到了觀眾眼中，到了他們心裡，這進而變成了一則劃時代的信息，古意又有了新譯。在大衛的作品中，荷馬史詩與羅馬建國史中的英雄，不但是傳統繪畫表達彪炳功勳、高尚勇氣的符號，已而它們手中的刀劍漸漸轉變成革命份子挑戰體制的號召，變成象徵另一種高貴的儀仗 ——象徵高貴的基本權利，象徵自由、平等、博愛。

（本文作者為台灣大學外文系學生）