

## 根茲巴羅風景畫研究的變遷及其意義——一個藝術史學史的考察

謝佳娟\*

十八世紀英國畫家根茲巴羅(Thomas Gainsborough, 1727-1788)是當時難得同時有大量肖像畫與風景畫創作的藝術家，在世時即是英國皇家藝術學院(Royal Academy of Arts)創始院士，身後也是藝術史書寫上「英國畫派」(English school)的奠立者之一。相對於二十世紀前期根茲巴羅以其肖像畫聞名，二十世紀中葉以來根茲巴羅的形象卻轉為「熱愛風景的肖像畫家」，且風景畫成為學界研究的焦點，並在二十世紀末引發激烈論辯。這樣的轉變，不僅事關根茲巴羅的評價與定位，更牽涉到藝術史學界品味的轉移以及理論框架的變動。本文首先爬梳二十世紀中葉以來有關根茲巴羅風景畫研究的發展，分析各種研究與論述方式的假設前提，以及各自所形塑出的藝術家形象與風景畫意義；繼而提出從收藏與展覽、複製版畫、國家畫派、全球化過程等四個方向，來推展根茲巴羅風景畫未來研究的前景。這些面向的考察，並非針對繪畫創作過程與畫面內容意義，而是釐清根茲巴羅及其風景畫如何被接受的歷史過程。探究根茲巴羅風景畫研究的轉變與前瞻，不僅揭示了英國藝術史研究的重要進展，亦有助於反思藝術史作為一門批判性學科的限制與潛能。

關鍵詞：根茲巴羅、風景畫、英國畫派、藝術史、藝術社會史

---

\* 國立中央大學藝術學研究所副教授

## 一、前言

湯馬斯·根茲巴羅(Thomas Gainsborough, 1727-1788)對於西方藝術愛好者與藝術史學生而言，是位不陌生的畫家。西方藝術通史書籍提及十八世紀英國的篇章，總不會錯過根茲巴羅。1993年起，在臺灣的中文讀者更可以找到專書介紹根茲巴羅的生平與畫作，這些翻譯書籍雖然並非學術著作，卻也在不同程度上概括了西方學界對畫家的研究成果。<sup>1</sup>這些書中強調，根茲巴羅在藝術性格上與1768年成立的皇家藝術學院(Royal Academy of Arts)首任院長雷諾茲(Joshua Reynolds, 1723-1792)形成鮮明對比：相較於理性、提倡古典與學院理念的雷諾茲，根茲巴羅則是直覺、獨創個人風格的感性藝術家，甚至是浪漫主義的先驅。在創作類型上，不同於雷諾茲畢生之作幾乎盡是肖像畫，並將其歷史畫的宏偉風格概念運用於提升肖像畫的崇高性，根茲巴羅縱然迫於當時藝術環境也以肖像畫為業，但他真正熱愛的乃是風景畫。

所謂「熱愛風景的肖像畫家」這樣的形象，不僅勾勒出根茲巴羅個人的創作類型與藝術傾向，更與二十世紀中葉以來藝術史學界如何看待十八世紀英國藝術環境與繪畫發展息息相關。根茲巴羅的創作確

---

<sup>1</sup> 參見史蒂芬·巴特勒(Stephen Butler)著，《根茲巴羅》。此書原英文版由倫敦 Studio Editions 公司於1992年出版，為繪畫大師系列之一，臺灣麥克公司發行國際中文版，全套共24冊。另2本見許麗雯輯，《巨匠美術週刊——根茲巴羅》與胡永芬輯，《熱愛風景的肖像畫家——根茲巴羅》，此2本亦翻譯自外文藝術套書，但篇幅更精簡，皆僅32頁。此三種套書中所含其他英國風景畫家還有康斯塔伯(John Constable, 1776-1837)與透納(J. M. W. Turner, 1775-1851)。此外，臺灣坊間介紹西方畫家的專輯，尚有1996年起藝術家出版社以「世界名畫家全集」為名陸續發行的叢書，但此系列僅納入康斯塔伯與透納，並未包括根茲巴羅。

實以肖像畫與風景畫為大宗，但此二者對根茲巴羅來說並非毫無相關的獨立領域，其肖像畫常以風景為背景，而風景畫中也幾乎都有人物點綴。把根茲巴羅僅歸為「肖像畫家」或「風景畫家」，確實都有所不足。然而，值得注意的是，1960年代以來，西方(以英美為主)藝術史學界對根茲巴羅的研究，極大比重都是落在其風景畫上。根茲巴羅的肖像畫雖然未被遺忘，但這半個多世紀以來，主要學術進展乃是針對根茲巴羅風景畫的討論而來。<sup>2</sup>

有趣的是，若依1946年英國學者沃特豪斯(Ellis K. Waterhouse, 1905-1985)所言，當時根茲巴羅的名氣主要建立在肖像畫上，其次才是風景畫。<sup>3</sup>更早十年，倫敦的一場根茲巴羅特展，則展出了70幅肖像畫，風景畫僅25幅。當時任職於倫敦國家畫廊的戴維斯(Martin Davies, 1908-1975)在《伯靈頓鑑賞家雜誌》(*The Burlington Magazine for Connoisseurs*)上發表的展覽簡評中指出，「根茲巴羅的生涯使他專擅肖像畫」，且根茲巴羅「對繪畫最原創的貢獻，在於他能以自然的手法捕捉與記錄下極為精緻、飄渺的女性氣質」。至於根茲巴羅在巴斯(Bath)與倫敦時期的「處境使他無法對自然進行不矯情的研究(an unaffected study of nature)」，其風景畫時而像是「陰鬱而造作的羅曼史(a gloomy if artificial romance)」。<sup>4</sup>1936年的觀點，顯然和二十世紀下半葉學界對根茲巴羅風景畫的看法有極大出入。究竟根茲巴羅的風景畫何以在二十世紀中受到重視？在接下來的數十年間又如何被詮釋？當然，對本文最根本的問題乃是：為何

<sup>2</sup> 以其肖像畫為專題的著作僅有 Hugh Belsey, *Gainsborough's Beautiful Mrs Graham* 與 Benedict Leca, ed., *Thomas Gainsborough and the Modern Woman*, 此二者都是展覽圖錄。

<sup>3</sup> Ellis K. Waterhouse, "Gainsborough's 'Fancy Pictures'," 134.

<sup>4</sup> Martin Davies, "A Gainsborough Exhibition," 140. 戴維斯一直在國家畫廊工作，並於1968至1973年擔任館長。

根茲巴羅風景畫研究的變化值得探討？這些提問除了攸關「根茲巴羅」與「風景畫」的接受史，也涉及英國藝術史學科的建制與研究發展等議題。

二十世紀中葉以來，有關根茲巴羅風景畫的研究，恰恰坐落在英國藝術史論辯最熱烈的戰場之一：風景畫。1997年，時任華威大學(University of Warwick)藝術史系的羅森叟(Michael Rosenthal)在《國家前景》(*Prospects for the Nation*)論文集導論中指出，1960年代以前，英國藝術鮮少是被論辯的議題，然而自1960年代末之後，英國風景畫開始成為熱門的展覽與研究主題，諸多專書相繼出版。<sup>5</sup>這些展覽與專書力

---

<sup>5</sup> Michael Rosenthal, "Introduction," 1-4. 羅森叟所舉出具里程碑意義的展覽與著作包括：John Gage, *Colour in Turner: Poetry and Truth* (1969); John Gage, *A Decade of English Naturalism, 1810-1820* (1969); John Barrell, *The Idea of Landscape and the Sense of Place, 1730-1840: An Approach to the Poetry of John Clare* (1972); Conal Shields and Leslie Parris, *Constable: The Art of Nature* (1971); Conal Shields and Leslie Parris, *Landscape in Britain* (1973); Luke Herrmann, *British Landscape Painting of the 18th Century* (1973); John Barrell, *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting 1730-1840* (1980); David H. Solkin, *Richard Wilson: The Landscape of Reaction* (1982); Andrew Wilton, *The Great Age of British Watercolours, 1750-1880* (1993); Christiana Payne, *Toil and Plenty: Images of the Agricultural Landscape in England, 1780-1890* (1993); Katharine Baetjer and Michael Rosenthal, *Glorious Nature: British Landscape Painting, 1750-1850* (1993). 值得注意的是，在藝術家個展或專書方面，羅森叟只舉出透納、康斯塔伯與威爾森，而未提及根茲巴羅。另外，雖然羅森叟認為1960年代以前英國藝術鮮少是被論辯的議題，但這並不意味1960年代之前沒有關於英國藝術或風景畫的展覽與書籍出版。羅森叟身為1980年代「新藝術史」(New Art History)的戰將，顯然將目光放在造就「新藝術史」出現的研究上，而未深入考慮二十世紀前期的藝術史環境，以及這段期間有關英國風景畫的展覽及出版的意義。就筆者所知，此問題目前尚未有專門研究，其問題牽涉之廣，亦非本文主題與篇幅可以處理，需待日後專文討論。



圖反省有關英國風景畫長久以來的某些迷思，並強調對風景畫與美學、政治及社會的關聯進行更謹慎周密的分析。即便如此，這些「迷思」——視風景畫為「英國畫派」(English school)的精髓、且以英格蘭南部鄉土代表英國國土——依舊普及，而康斯塔伯(John Constable, 1776-1837)描繪家鄉塞佛克(Suffolk)鄉間的〈乾草車〉(The Hay Wain, 1821)或〈玉米田〉(The Cornfield, 1826)則幾乎有著英國國家／國土象徵的地位。

今日，人們對於英國風景畫「黃金時期」認識的重點，仍是自十八世紀後期起逐漸脫離歐陸古典風景畫範式、走向戶外實景寫生，並在十九世紀初期達到高峰的自然主義(Naturalism)。事實上，此一史觀的建立，至少可以溯及 1930 年代：引領英國現代主義(形式主義)的藝術評論家弗萊(Roger Fry, 1866-1934)，在 1934 年出版的《反思英國繪畫》(*Reflections on British Painting*)一書中，即以康斯塔伯作為全書終點，視其為西方繪畫「逐漸發現表象」(gradual discovery of appearances)之進程的重要里程碑，銜接了十七世紀荷蘭繪畫以及十九世紀後期法國印象主義。<sup>6</sup>同樣的觀點，也出現在克拉克(Kenneth Clark, 1903-1983)於 1949 年首度出版縱覽中世紀晚期至十九世紀末歐洲風景畫發展的《風景入藝》(*Landscape into Art*)，<sup>7</sup>以及佩夫斯納(Nikolaus Pevsner, 1902-1983)於 1956 年出版的《英國藝術

<sup>6</sup> Roger Fry, *Reflections on British Painting*, 134-135. 此書原稿為弗萊針對倫敦皇家藝術學院於 1934 年 1 月舉辦之「英國藝術展」(Exhibition of British Art, c.1000-1860)所給的兩場演講。弗萊於 1910 與 1912 年兩度在倫敦格拉弗登藝廊(Grafton Gallery)舉辦「後印象派」畫展，為英國觀眾引進了法國後印象派畫家之作。弗萊甚為推崇塞尚畫作的造型性，並於 1927 年出版首部研究塞尚的專論。展現弗萊藝術觀的重要書籍參見其 1920 年出版的《視覺與設計》，見 Roger Fry, *Vision and Design*.

<sup>7</sup> Kenneth Clark, *Landscape into Art*. 克拉克在該書第 5 章〈自然視覺〉(The Natural Vision)論及康斯塔伯與法國寫實主義、印象主義畫家後，在第 6 章〈北方之光〉(The Northern Lights)論透納與梵谷(Vincent van Gogh, 1853-1890)充滿強烈情感與色彩的浪漫畫作。最後第 7 章〈重返秩序〉則以秀

的英國特性》(*The Englishness of English Art*)。<sup>8</sup>在佩夫斯納看來，對生活與自然的仔細觀察，是英國繪畫的首要特質。他認為根茲巴羅的成就乃在肖像畫上，至於風景畫則和其他十八世紀風景畫家一樣，尚未擺脫「人為改善」自然的意識。要到康斯塔伯等輩，才真正面對自然，展開對英國鄉間日常景色、尤其是幻化不定的空氣(atmosphere)的觀察與研究。

不難理解，在此種自然主義風景畫觀盛行之際，根茲巴羅的風景畫(尤其是中晚期在巴斯、倫敦的畫作)會因其慣用之構圖模式(包括畫中醒目的鄉野人物)而被認為難以擺脫「矯情」。在克拉克的書中，根茲巴羅甚至僅被引述為自然主義風景畫在十八世紀難以發展的例證；要到十九世紀初，「只有天才康斯塔伯首先發現而且持續證實了自然主義的藝術」。<sup>9</sup>不過，根茲巴羅年輕時在家鄉(和康斯塔伯一樣是塞佛克)描繪的鄉

---

拉和塞尚作為全書之結。此書原為克拉克在牛津大學擔任史雷德美術講座(Slade Professor of Fine Art, 1946-50)第一年的演講稿，1976年再版。臺灣在2013年首度出版了中文譯本，見肯尼斯·克拉克(Kenneth Clark)著，廖新田譯，《風景入藝》。值得一提的是，在羅森叟看來，《風景入藝》是「從形式主義與現代主義觀點寫成的一本篇幅簡短但跨時甚長的風景畫概觀」，顯然和他強調的風景與政治、社會文化之複雜關聯有所距離。Michael Rosenthal, "Introduction," 1.

<sup>8</sup> Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art*, 147-162. 佩夫斯納出生德國萊比錫，1924年在德國取得藝術史博士學位，1933年移居英國，成為重要的現代設計史與英國建築史學者。此書稿最初源自他於1941至1942年在倫敦大學博貝克學院(Birkbeck College)講授的課程內容；1955年10至11月在英國國家廣播公司(BBC)以瑞斯演講(Reith Lectures)公開廣播後成書出版，並多次再版。在繪畫方面，佩夫斯納依序以賀加斯(William Hogarth, 1697-1764)、雷諾茲、布雷克(William Blake, 1757-1827)、康斯塔伯等4位畫家為主題論述，另兩個主題則是哥德式建築以及風景園林。針對「英國特性」概念的回顧與檢討，參見 William Vaughan, "The Englishness of British Art," 11-23; "Behind Pevsner: Englishness as an Art Historical Category," 347-368.

<sup>9</sup> Kenneth Clark, *Landscape into Art*, 67-68, 147; 廖新田譯，《風景入藝》，頁

間林地景象，以及在巴斯時和友人透露希望出走到村落畫風景的心聲，使得根茲巴羅在此一風景畫史觀中，仍有翻身機會。同樣在 1930 年代末起，針對根茲巴羅風景畫的專門研究開始出現；接下來半個世紀，以「根茲巴羅對自然田野的本能喜愛」為基調論述其風景畫的著作陸續出版，直到 1980 年代出現重大研究轉折。

研究者們開始體認到，以「自然主義」觀點作為貫穿十八世紀中至十九世紀初英國風景畫發展的唯一主軸，即便確實容易在當時勃興的風景畫實踐中指出一條重要趨勢，<sup>10</sup>但卻不免忽略或過度簡化了當時風景畫發展的其他面貌及影響因素。更甚者，專注於畫面構圖與風格的形式主義觀點，也限制了對風景與政治經濟、社會文化、美學等關聯的深入思考。<sup>11</sup> 1980 年以來根茲巴羅風景畫受到的關注，顯示了

90-91、154。

<sup>10</sup> 十八世紀後期至十九世紀初，英國確實經歷地誌景觀畫(topographical view)、如畫風景(picturesque)、與實景寫生的興盛，水彩媒材的應用與發展更助長了戶外寫生的風潮，甚至戶外油彩速寫(oil sketch)也在此際開始成為風景畫家運用的作畫方式。可以說，到了十九世紀初，以實景寫生為基礎發展出的風景畫乃成為此畫類的常態。甚至在以歷史畫為尊的皇家藝術學院展覽中，也出現了以某地景觀(view)或「自然速寫」(Sketch from Nature)為題的畫作。雖然當時的學院遲遲不願肯定在其看來缺乏傳統構圖思維的康斯塔伯實景畫作(康斯塔伯五十二歲才獲選學院院士)，但也正因為康斯塔伯的風景畫脫離了傳統的古典構圖與用色，因此在二十世紀學者的眼中更加具有彰顯「自然主義」的里程碑地位。與康斯塔伯的命運不同，透納年輕時便獲得學院讚許(二十七歲即成為學院院士)，其加入歷史元素並展現澎湃色彩的想像風景畫，使其成為古典風景畫在十九世紀初英國的再現代表，然而，透納同樣勤於戶外寫生，也有諸多實景畫作。

<sup>11</sup> 和早期弗萊、克拉克、佩夫斯訥不同的是，晚近的研究者在論及十九世紀初「自然主義」潮流時，更加警覺、細緻地探討此際風景畫實踐的個人與社會條件，以及風景與美學、哲學、甚至自然科學的關聯。有關此際英國藝術家至戶外寫生的研究，可參考 Charlotte Klonk, *Science and the Perception of Nature: British Landscape Art in the Late Eighteenth and Early*

藝術史學界不斷在調整對「風景」的理解，以及如何看待風景畫——一套文化再現系統——的方式。<sup>12</sup>在這過程中，不只根茲巴羅，其他十八世紀風景畫家，譬如威爾森(Richard Wilson, 1714-1782)及其弟子瓊斯(Thomas Jones, 1742-1803)，也陸續獲得學界的重新審視。<sup>13</sup>整體而言，這些觀點的調整或論辯，不僅關係到「英國藝術史」作為一個研究領域的蓬勃發展，也呼應了二十世紀後期以來「藝術史」這門學科在理論與內涵上的變化。

以下本文將先爬梳二十世紀中葉以來有關根茲巴羅風景畫研究的發展，分析各種研究與論述方式的假設前提，以及各自所形塑出的藝術家形象與風景畫意義，並從此個案中窺探藝術史研究在這半個世紀間面臨的一些重要問題與前進軌跡。到了二十一世紀初，根茲巴羅風景畫意義的詮釋似乎難有再進一層的推展。這是否意味根茲巴羅風景畫的研究已經窮盡？本文最後將提出一些線索，論述根茲巴羅風景畫未來研究的可能面向。這些面向，正是藝術史研究在二十世紀末以來所拓展的視野與關切的重點。

---

*Nineteenth Centuries.*

<sup>12</sup> 有關風景畫定義的思考，尤其針對十八世紀英國的脈絡，參見Nicholas Grindle, "New Ways of Seeing: Landscape Painting and Visual Culture, c.1620-c.1780," 122-143. 此文之內容簡要，參見謝佳娟，〈書評——《英國藝術史 1600-1870》〉，頁 157-158。1990 年以來歐美學界探討西方風景藝術的重要著作，可參見W. J. T. Mitchell, ed., *Landscape and Power*; Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*; Ian D. Whyte, *Landscape and History since 1500*.

<sup>13</sup> 有關威爾森研究的發展，參見 Paul Spencer-Longhurst, "'This delightful Artist': Cultural Trends in the Historiography of Richard Wilson." 瓊斯因其風景油彩速寫而自 1970 年代起重新受到重視，參見 Ann Sumner and Greg Smith, eds., *Thomas Jones (1742-1803): An Artist Rediscovered*.

## 二、風景畫家形象的建立——藝術家「其人其畫」的書寫傳統

藝術家傳記是歐洲藝術史書寫最古老的方式之一。十六世紀中葉義大利畫家瓦薩利(Giorgio Vasari, 1511-1574)所撰寫的《最優秀的畫家、雕塑家、與建築師的生平傳記》(*Le Vite delle più eccellenti pittori, scultori, ed architettori*, 1550)，奠定了此種描述藝術家生平事蹟兼以評述其作品的寫作傳統。根茲巴羅去世那年，好友西克尼斯(Philip Thicknesse, 1719-1792)便出版了《湯馬斯·根茲巴羅生平與畫作略稿》(*A Sketch of the Life and Paintings of Thomas Gainsborough, Esq.*)。<sup>14</sup>十九世紀到二十世紀初，這種畫家生平軼事與作品介紹的書籍不勝枚舉，顯示了此種藝術史書寫有其通俗性以及一定的閱眾。<sup>15</sup>

首先將目光轉向根茲巴羅風景畫的藝術史學者巫道爾(Mary Woodall, 1901-1988)與黑斯(John Hayes, 1929-2005)，著作基本上承續這種「其人其畫」的傳統。然而和過去不同的是，巫道爾與黑斯是 1932 年新成立的專業藝術史研究機構倫敦科陶德藝術學院(Courtauld Institute of Art)訓練出來的「專業藝術史學者」，<sup>16</sup>他們的著作皆基於博士論文，而過去的書

<sup>14</sup> Philip Thicknesse, *A Sketch of the Life and Paintings of Thomas Gainsborough, Esq.*

<sup>15</sup> 此處僅簡要列舉幾本：George W. Fulcher, *Life of Thomas Gainsborough*; Sir Walter Armstrong, *Thomas Gainsborough*; William B. Boulton, *Thomas Gainsborough, His Life, Work, Friends and Sitters*; William Thomas Whitley, *Thomas Gainsborough*.

<sup>16</sup> 科陶德藝術學院由紡織業鉅子科陶德(Samuel Courtauld, 1876-1947)、外交官李子爵(Arthur Lee, 1st Viscount Lee of Fareham, 1868-1947)、藝術史家威特(Sir Robert Witt)共同成立。三位都是藝術收藏家。科陶德除了出資成立藝術學院，並贈與其繪畫收藏，設立「科陶德藝廊」。參見科陶德藝術學院官網：The Courtauld Institute of Art, "History," accessed 26 May, 2016,

籍則是由文人、藝術愛好者等「業餘」藝術書寫者所撰的通俗讀物。以當時的標準而言，巫道爾與黑斯的著作顯然經過更為嚴謹細緻的考證工夫。其實，英國在科陶德藝術學院成立之前，藝術史的學術化已經在二十世紀初的美術館界陸續展開。當時美術館的典藏管理員(curator)、看管人(keeper)與館長等，往往是牛津大學與劍橋大學文科畢業生；基於整理館藏與舉辦展覽所產生的研究成果——主要是畫作風格分析、鑑定與歸屬問題——多半發表在 1903 年由弗萊等人創辦的《伯靈頓鑑賞家雜誌》。1948 年該刊更名為《伯靈頓雜誌》(*The Burlington Magazine*)，顯示其脫離「業餘鑑賞家」傳統、朝向「專業」藝術史的新定位。不過，從藝術史學科角度來看，科陶德藝術學院的設立，更加意味著英國的藝術史研究開始進入了專業的學術軌道，<sup>17</sup>不再由過去的畫家與文人雅士鑑賞傳統所主導，縱然這個藝術史專業問題到了 1980 年代還將掀起再一次論戰。<sup>18</sup>

---

<http://courtauld.ac.uk/about/history>.

<sup>17</sup> 同時期在倫敦成立的另一個藝術史研究相關的機構是「沃堡研究中心」(Warburg Institute)，為 1921 年以沃堡(Aby Warburg, 1866-1929)的藏書為基礎成立於德國漢堡，在納粹威脅陰影下，1933 年受科陶德等人支助遷移到倫敦。不同於美術館界以及科陶德藝術學院，沃堡研究中心強調德國文化史與智識史的研究傳統與脈絡，最初以文藝復興為主要研究領域。1937 年起該中心發行《沃堡研究中心期刊》(*Journal of the Warburg Institute*)，並於 1940 年起改為和科陶德藝術學院合作發行《沃堡與科陶德研究中心期刊》(*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*)，但特別申明該刊不刊登純粹討論畫作風格與歸屬鑑定的文章。參見 John Lowden, "Foreword: 'Wondering about the Journal'," i-v, 以及沃堡研究中心官網：The Warburg Institute, "History of the Warburg Institute," accessed 26 May, 2016, <http://warburg.sas.ac.uk/about/history-warburg-institute>.

<sup>18</sup> 英國藝術史學界另一個指標性的建制，是 1974 年成立的「藝術史家協會」(Association of Art Historians)，該會於 1978 年開始發行《藝術史》(*Art History*)學術期刊。

巫道爾於 1939 年完成的博士論文，就是研究根茲巴羅的風景素描。<sup>19</sup> 1949 年進一步出版了專書《根茲巴羅，他的一生與畫作》(*Thomas Gainsborough, His Life and Work*)，其中強調根茲巴羅「總是自認為是風景畫家，但為了維生被迫割捨真愛而畫肖像」。<sup>20</sup> 其實，弗萊在上述 1934 年出版的《反思英國繪畫》中即曾申明，風景畫自始至終是根茲巴羅的真正熱情所在。弗萊也相當讚賞根茲巴羅年輕時在家鄉塞佛克所作的風景畫，他甚至認為〈安德魯斯夫婦〉(Mr. and Mrs. Andrews, c. 1750)顯露了「風景畫的全新概念」，且「似乎離印象主義色彩所啟發的現代風景畫觀念只差那麼一步」。然而，令弗萊惋惜的是，根茲巴羅並沒有真正走上這一步，卻在中晚期的風景畫中又落入了古典構圖的老套。<sup>21</sup> 與弗萊不同，巫道爾積極為根茲巴羅中晚期的風景畫尋找正面意義，視其為畫家不同風格的展現。這樣的論調，即為黑斯所繼承。1962 年，黑斯完成了以根茲巴羅風景油畫為主題的博士論文；同年，他在英國諾丁罕大學藝廊策劃了一場根茲巴羅風景畫特展。這是首次僅針對根茲巴羅風景畫而排除肖像畫的展覽，包括了油畫、素描與版畫，縱覽根茲巴羅從早期到晚年風景畫的發展。<sup>22</sup> 基於多年的研究，黑斯終於在 1970 年出版了根茲巴羅素描的作品全集目錄(*catalogue raisonné*)，為根茲巴羅素描作品的研究奠定了重要的基礎。<sup>23</sup> 選擇素描作為此重量級出版的對象，適足以突顯根茲巴羅對風景畫的熱愛：在這本全集目錄中，一共列了 878 件素描，其中 745 件是風景素描，只有 66 件是肖像素描。也因此赫爾曼(Luke Herrmann)在書評中開宗明義指

<sup>19</sup> 其論文於同年出版。Mary Woodall, *Gainsborough's Landscape Drawings*.

<sup>20</sup> Mary Woodall, *Thomas Gainsborough, His Life and Work*, 9.

<sup>21</sup> Roger Fry, *Reflections on British Painting*, 69-76.

<sup>22</sup> John Hayes, *Landscapes by Thomas Gainsborough*.

<sup>23</sup> John Hayes, *The Drawings of Thomas Gainsborough*.

出：「過去十年中黑斯所發表的文章及所策劃的展覽大大增進了我們對根茲巴羅作為一位風景畫家的認識與欣賞；眾所週知，根茲巴羅身為藝術家所最愛的正是風景畫。」<sup>24</sup>隨後，黑斯又在 1971 年與 1975 年出版了根茲巴羅的版畫專輯，以及介紹根茲巴羅繪畫與素描的通俗書籍。<sup>25</sup>1974 年起黑斯擔任倫敦國家肖像藝廊(National Portrait Gallery)館長一職，但仍策劃了根茲巴羅特展，1980 與 1981 年分別在倫敦泰特藝廊(Tate Gallery)以及巴黎大皇宮(Grand Palais)大規模展出，使根茲巴羅的藝術成就獲得廣大國內外觀眾的注目。<sup>26</sup>1982 年，黑斯重回其博士論文的主題，出版了《湯馬斯·根茲巴羅的風景油畫——批判性文本與作品全集目錄》(*The Landscape Paintings of Thomas Gainsborough: A Critical Text and Catalogue Raisonné*)。<sup>27</sup>

在這種「其人其畫」的傳記書寫傳統中，藝術家的人格特質與藝術傾向往往是闡述的重點，也是用來解釋或印證其藝術風格與成就的依據。幸運的是，根茲巴羅生平留下不少書信，包括寫給在巴斯結交的好友管風琴家暨作曲家傑克森(William Jackson, 1730-1803)。巫道爾在研究中運用了這些書信，並於 1961 年首度將這些書信加以編輯出版，這些書信也就成為見證根茲巴羅藝術性情的一手史料。<sup>28</sup>其中後來為研究者不斷引用的一封信中，根茲巴羅向傑克森傾訴：「我厭煩了肖

---

<sup>24</sup> Luke Herrmann, "Review: Gainsborough Drawings," 874-875.

<sup>25</sup> John Hayes, *Gainsborough as Printmaker*; John Hayes, *Gainsborough: Paintings and Drawings*.

<sup>26</sup> John Hayes, *Thomas Gainsborough; Gainsborough, 1727-1788*. 1998 年黑斯再策劃一場根茲巴羅特展於義大利費拉拉舉行：John Hayes, *Thomas Gainsborough: Ferrara, Palazzo dei diamanti*.

<sup>27</sup> John Hayes, *The Landscape Paintings of Thomas Gainsborough: A Critical Text and Catalogue Raisonné*, 2 vols.

<sup>28</sup> Mary Woodall, ed., *The Letters of Thomas Gainsborough*.



像畫，多麼希望能夠帶著我的大提琴，出走到某個甜美的村落，那時我可以畫畫風景，在寧靜與輕鬆中享受餘生。」<sup>29</sup>基於這段吐露真情的告白，根茲巴羅真正的藝術傾向是風景畫、肖像畫只是為了維生的這一觀點，似乎找到了堅實可信的根據。不止如此，在巫道爾、黑斯、赫爾曼、沃特豪斯等學者筆下，根茲巴羅對風景畫的真情愛好，以及他那看似呈現田園風光的風景畫，進一步被解釋成是因生活所需而居住於巴斯、倫敦等城鎮的根茲巴羅，對於簡樸鄉野生活的渴望。

除了根茲巴羅自己的書信，好友傑克森對根茲巴羅的描述，也成為學者引用的依據。曾在 1953 至 1955 年擔任牛津大學史雷德美術講座、並受佩夫斯納之邀為「鵜鶘藝術史系列」(Pelican History of Art)撰寫首部書籍《英國繪畫，1530 至 1790》(*Painting in Britain, 1530-1790*)的沃特豪斯，<sup>30</sup>於 1958 年出版了《根茲巴羅》(*Gainsborough*)專書。書一開始便依傑克森所言，論及藝術家的個性(character)，譬如根茲巴羅「迴避與文人為伴」、「鮮少閱讀書本」、甚至是「厭惡閱讀」等。<sup>31</sup>根茲巴羅這種不喜閱讀的「非文學」(un-literary)傾向，剛好可以切合他對自然田野的本能喜愛。更重要的是，這樣的個性刻畫，被用來佐證其畫作缺乏文學性內涵，以及根茲巴羅「反學院」(anti-academic)的立場。

在論及此觀點時，學者們往往將根茲巴羅與雷諾茲對立起來，譬如沃特豪斯指出，「根茲巴羅在性情上幾乎是雷諾茲的正相反，雷諾

<sup>29</sup> 引自“No. 56, To William Jackson, 4 June [Year Unknown],” in *The Letters of Thomas Gainsborough*, ed. Mary Woodall, 115. 黑斯於 2001 年亦編輯出版了根茲巴羅書信集，此段話參見“No. 56, To William Jackson, 4 June [Year Unknown],” in *The Letters of Thomas Gainsborough*, ed. John Hayes, 68. 此封信未標記年代，但信末署名「巴斯，6 月 4 日」，應於 1760 年代根茲巴羅在巴斯時期所寫。

<sup>30</sup> Ellis K. Waterhouse, *Painting in Britain, 1530-1790*.

<sup>31</sup> Ellis K. Waterhouse, *Gainsborough*, 11-12.

茲的性向是智性的與世故的，他喜好與文人為伍」。<sup>32</sup>不同於雷諾茲，「根茲巴羅的至高品質則是他覺察到，英國景色之美存在於以抒情的方式開發世界(lyrical exploitation of the world)，而這是存在於社會階級典範之外的」。<sup>33</sup>黑斯則以更為戲劇性的方式對立兩人：「根茲巴羅是位直觀的天才，以感情與衝動行事，不像他同輩的重要畫家雷諾茲，是位理智之士，行事審慎精算，脾氣平和。」<sup>34</sup>事實上，這樣的個性對立，在雷諾茲自己的演講中就已透露端倪。身為皇家藝術學院院長的雷諾茲，在 1788 年底的演講以甫過世四個月的根茲巴羅為題，闡述他的藝術特色以供學子借鑑。雷諾茲指出，根茲巴羅善於以畫家之眼觀察自然，如實地再現平凡自然又不失其優雅(grace)，但「其優雅並非學院式的(not academical)或古典雕塑式的(antique)，而是他自己從偉大的自然學校揀選而來」。<sup>35</sup>赫爾曼便贊同雷諾茲的說法，認為雷諾茲將根茲巴羅視為一位「自然且本能的藝術家」，是對他最為公允的評價。<sup>36</sup>值得注意的是，在雷諾茲的演講中，雖然認可根茲巴羅「非學院式」的習畫過程與畫作特色，但最終認為根茲巴羅的描繪題材與風格屬於次一等的成就，而非學院所希望引導學生追求的宏偉風格歷史畫。

然而，到了二十世紀中葉學者筆下，根茲巴羅所代表的「自然」與「反學院」卻儼然成為更高的價值，這也是為何根茲巴羅的「自然傾向」與風景畫成為學者研究重點的原因之一。至於造成二十世紀中葉此種看法的因素，筆者認為，一方面可追溯到十九世紀在「英國畫

---

32 Ellis K. Waterhouse, *Gainsborough*, 11

33 Ellis K. Waterhouse, *Painting in Britain*, 261.

34 John Hayes, *Thomas Gainsborough*, 14.

35 Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, "Discourse XIV," 254.

36 Luke Herrmann, *British Landscape Painting of the 18th Century*, 91.

派」的論辯中，雷諾茲所代表的古典學院理念逐漸失勢的現象；<sup>37</sup>另一方面則是二十世紀現代主義興起後對「學院」所持的負面看法。前文已提到引領英國現代主義觀點的弗萊、克拉克，從形式主義的角度勾勒了歐洲風景畫通過自然主義、進而邁向印象與後印象之現代藝術的道途。而要走上這一條路，關鍵就在於掙脫學院推崇的古典規範。換言之，現代主義觀點認為現代藝術的進展發生在與學院保守體制對抗的前衛藝術中，在此意識形態下，為強調英國藝術的進步性格或前衛性，英國藝術史研究多關注學院以外的藝術活動，而避開學院議題。要到 1990 年代，學界才興起對學院體制的探討，重新審視學院對畫家的影響。<sup>38</sup>

基於上述對根茲巴羅個性的刻劃，第一批根茲巴羅研究專著的主要目的即在呈現藝術家的風格發展。在書寫策略上，一方面將風格發展連結個人生平事蹟，做生涯與風格的分期，另一方面則是辨認風格的傳承與影響。由於根茲巴羅一生遷移了幾次居住地點，其藝術生涯

<sup>37</sup> 「誰是英國畫派的建立者」此問題在十九世紀初成為討論議題。十八世紀末，視雷諾茲以及皇家藝術學院為「英國畫派」建立者的看法甚為普遍，然而在十九世紀初卻受到了挑戰。相對之下，反對將歐陸學院體制與繪畫理念移植英國的賀加斯，雖然在十八世紀後期受到學院論述的貶抑，卻在十九世紀初獲得重視與讚揚，並在康寧罕(Allan Cunningham, 1784-1842)的《最傑出之英國畫家、雕塑家與建築師的生平傳記》(1829)中成為英國畫派的建立者。從此，英國藝術史書寫便習以賀加斯開始。有關 1790 至 1830 年代賀加斯與雷諾茲評價的變遷，以及評論者之政治立場問題，參見 Martin Postle, "In Search of the 'True Briton': Reynolds, Hogarth, and the British School," 121-143.

<sup>38</sup> 相關著作參見 Rafael Cardoso Denis and Colin Trodd, ed., *Art and the Academy in the Nineteenth Century*; David H. Solkin, ed., *Art on the Line: the Royal Academy Exhibitions at Somerset House, 1780-1836*; Sarah Monks, John Barrell, and Mark Hallett, eds., *Living with the Royal Academy: Artistic Ideals and Experiences in England, 1768-1848*.

也就往往依此區分為幾個時期：家鄉塞佛克(1727-1740)、倫敦(1740-1749)、塞佛克(1749-1759)、巴斯(1759-1774)、倫敦(1774-1788)。居住地點的遷移，不只提供根茲巴羅接觸不同自然景色的機會，也使他身處不同的藝術環境，促成其畫作風格的改變。在每個時期中，其畫作風格特色則以他所受到的影響來加以描述，譬如最初塞佛克時期來自十七世紀荷蘭畫家魏能茲(Jan Wijnants, 1632-1684)與萊斯達爾(Jacob van Ruisdael, c.1628-1682)的影響；倫敦時期在法籍畫家葛哈夫洛(Hubert-François Gravelot, 1699-1773)門下受到當時巴黎洛可可(Rococo)畫風的影響；巴斯時期受到法蘭德斯畫家魯本斯(Peter Paul Rubens, 1577-1640)的吸引與影響；最後倫敦時期的主要影響來源則是擅長描繪羅馬郊區的噶斯帕·普桑(Gaspard Poussin, 1615-1675)與克勞德(Claude Lorrain, c.1600-1682)。<sup>39</sup>

除了風格發展與所受影響，這些書籍也都提及根茲巴羅作畫的特殊習慣與方法，而引證文獻也同樣是根茲巴羅自己的書信，以及雷諾茲的演講。同樣在 1788 年的演講中，雷諾茲提到根茲巴羅從田野間將樹枝、野草、動物等帶回畫室，利用這些物件來幫助構圖，「他甚至在他的桌上以碎石、乾草以及一些鏡子架構起風景模型，然後在畫中將它們放大與改良為岩石、樹木、與水池」。<sup>40</sup>雷諾茲的這段說法成為學者們解釋根茲巴羅如何進行「風景畫構圖」的依據。值得注意的是，這和學者們強調根茲巴羅創作風景畫是出自於對自然田野的本能喜愛，事實上是有所落差。前已述及，弗萊認為根茲巴羅中晚期又落入了古典構圖的老套，不再尋找新的方式表達新經驗，卻只是重複

<sup>39</sup> 噶斯帕·普桑是著名的古典歷史畫家尼可拉·普桑(Nicolas Poussin, 1594-1665)的小舅子。噶斯帕的風景畫在十八世紀英國收藏家間極受歡迎。黑斯另有專文討論根茲巴羅對噶斯帕畫作風格的援用，參見 John Hayes, "Gainsborough and the Gaspardesque," 308, 310-311.

<sup>40</sup> Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, "Discourse XIV," 250.

操弄固定的風景元素符號，雖流暢優雅，卻貧乏空洞。沃特豪斯也意識到這問題，在其著作中便說道，根茲巴羅的風景畫「或許不完全和我們通常所謂的『風景畫』相同。這是由於他經常用來『編構』(composing)風景畫的方法所致，這種方法在我們看來與自然相去甚遠(very far from natural)」。<sup>41</sup>然而即便如此，根茲巴羅風景畫中這顯然是「人工」的要素，卻未受到這些力圖強調根茲巴羅是自然風景畫家的學者的進一步討論；究其原因，大抵因為這和「根茲巴羅是熱愛鄉野自然的風景畫家」此一根本命題相違。這也使得對於根茲巴羅風景畫的討論，停留在藝術家性情以及技法風格的面向上。

類似的情形也出現在根茲巴羅風景畫中不斷出現的母題與人物上。根茲巴羅的風景畫中總有人物存在，尤其是鄉野形象的人物。這些風景畫中的人物，究竟有什麼作用與意義？根茲巴羅在給好友傑克森的一封信中說道：

但嚴肅來說(我知道你喜歡嚴肅)，你真的認為正規的風景構圖應該富有歷史典故，或者任何只要不是那種僅具填充位置(我不說終止空隙)之用的人物，還是製造一點小事來吸引目光，好讓視線重返樹叢時能夠更覺歡愉。<sup>42</sup>

這段話經常被引用來當作根茲巴羅的風景畫宣言。尤其所謂的「製造一點小事來吸引目光」(to create a little business for the Eye)，成為學者們解釋風景畫中人物功用的依據。根茲巴羅不創作當時流行的地誌景觀畫，也不仿效古典風景畫中繪以宗教或神話典故，或是古代牧羊人。其風景畫中的鄉野人物，明顯穿著當代服飾，包括樵夫、酪農女、趕著成

<sup>41</sup> Ellis K. Waterhouse, *Gainsborough*, 16.

<sup>42</sup> 引自“No. 49, To William Jackson, 23 August 1767,” in *The Letters of Thomas Gainsborough*, ed. Mary Woodall, 99. 另參見“No. 22, To William Jackson, 23 August 1767,” in *The Letters of Thomas Gainsborough*, ed. John Hayes, 40.

群牛羊的牧人、騎馬或駕著貨車的農家子弟、在茅舍門前的農家婦女及孩童等等。

這些不斷在根茲巴羅風景畫中出現的母題，巫道爾認為「幾乎有著象徵符號般的特性」；然而她卻不再追究可能的象徵意義，而是轉向形式觀點，宣稱「根茲巴羅此時的才情，主要顯現在對母題的安排以及對光影明暗的布署，展現出完美的品味與情感」。<sup>43</sup>換言之，這些人物在巫道爾看來如同圖案妝點，而非內涵意義的承載者。至於為什麼根茲巴羅要不斷重複描繪這些鄉野人物，巫道爾的看法則是「根茲巴羅此際似乎困於想回復簡單鄉間生活的渴望，這在他想像裡似乎遠勝於他所被迫過的矯揉造作的城鎮生活」。<sup>44</sup>

黑斯同樣注意到這些鄉野人物在根茲巴羅風景畫中反覆出現，甚至觀察到在巴斯時期有些主題上的更動，例如不再出現早期畫中描繪的日間犁田耕作場景，而新的主題則有農人們往返市場，以及茅舍門前的農村家庭，這些畫中人物數目變少但尺寸變大而顯眼。不過，黑斯依舊守著「根茲巴羅對鄉村的懷舊眷戀」的解釋，不再追究這些主題與人物的可能意涵，而轉向形式風格上的描述。<sup>45</sup>黑斯在 1982 年出版的根茲巴羅作品全集目錄中甚至認為，人物僅俱裝點效果的說法，即便面對根茲巴羅晚年畫中形體變大且更為理想化的人物描繪，依舊行得通。依他所說，根茲巴羅風景畫中的這些人物「鮮少傳達某特定訊息，表達特定情感……真正起作用感動觀者的，總是某種更為無形、更加嚴格屬於視覺的東西，整幅畫的靈光(aura)」。<sup>46</sup>

43 Mary Woodall, *Thomas Gainsborough*, 97-98.

44 Mary Woodall, *Thomas Gainsborough*, 100.

45 John Hayes, *Thomas Gainsborough*, 106-107.

46 John Hayes, *The Landscape Paintings of Thomas Gainsborough*, vol. 1, 97.

### 三、追尋風景的意義——研究路徑的開闢與拓展

此種個別畫家作品全集目錄乃是藝術史研究的重要根基，往往需由該領域專家耗時多年，經歷多方探查，鑑別出作品真偽與創作年代，勾勒出藝術家創作生涯與風格發展。照理說，黑斯累積多年研究根茲巴羅作品的經驗而出版此學界久待之作，理應受到高度讚賞。然而，1980年代恰恰是藝術史學界對於如何看待英國風景畫、甚至是如何進行藝術史研究，產生激烈論辯的時代。

當時任職華盛頓科倫藝廊(Corcoran Gallery of Art)的奈格任(Edward J. Nygren)，在書評中直言黑斯 1982 年的著作「部分觀察顯得過時或過分簡單」，並且認為黑斯採取「形式主義與傳記的進路顯示他有意在研究方法上堅持保守。他不從畫中讀出任何意義，也不對巴若(John Barrell)與波森(Ronald Paulson)的爭議性觀點進行論辯」。<sup>47</sup>這種對傳統鑑賞學的堅持，在索爾金(David H. Solkin)看來儼然不是「進步的」藝術史研究應持有的態度。加拿大出生的索爾金，1978 年在耶魯大學取得博士學位，論文題目為〈威爾森與英國風景畫〉(Richard Wilson and the British Landscape)；1982 年，他為倫敦泰特藝廊、耶魯英國藝術中心(Yale Center for British Art)與威爾斯國家博物館(National Museum Wales)聯合舉辦的威爾森逝世 200 週年特展撰寫圖錄，突破以往風格研究的取徑，強調威爾森的畫作在十八世紀下半葉英國政治、社會、文化局勢中的意義，成為威爾森研究的里程碑。<sup>48</sup>頗具意義的是，1986 年起，索爾金開始在科陶德藝術學

<sup>47</sup> Edward J. Nygren, "Review of John Hayes's *The Landscape Paintings of Thomas Gainsborough*," 239-242.

<sup>48</sup> 索爾金博士論文見 David H. Solkin, "Richard Wilson and the British Landscape." 其 1982 年展覽圖錄，見 David H. Solkin, *Richard Wilson: The Landscape of*

院教授英國藝術史。前一年他在美國藝術史期刊《藝術佈告》(*The Art Bulletin*)上發表的評論文章，雖然認可黑斯在判定根茲巴羅風景油畫的歸屬與年代上所做的苦工，但他更直言：

我相當懷疑黑斯作為根茲巴羅鑑賞家(as a Gainsborough connoisseur)的信譽將會受到嚴重挑戰。但是在其他地方如第一冊副標為「批判性文本」的部分，黑斯卻陷入了許多壞習慣，這些壞習慣長久以來限制了英國研究的進展。<sup>49</sup>

他接著指出，這個所謂的「批判性文本」實則「缺乏批判性」(uncritical)；甚者，黑斯著作最嚴重的問題，是「根本上缺乏一個合理健全的理論基礎」。<sup>50</sup>簡言之，索爾金認為黑斯的著作一再強調根茲巴羅是位天生的風景畫家，對於自然有深刻的敏銳感受，終生畫藝不斷精進，最終超脫了傳統與時代，為下一世代風景畫發展奠下基礎等等說法，並非基於批判論辯而提出的理性知識，而只是「神話化」了藝術家。這種對偉大藝術家的頌揚神話，不僅有可能在根本上錯誤解讀了根茲巴羅的藝術成就，更不是「今日嚴肅的藝術史」所該採取的書寫方式。類似的觀點也出現在伯明罕(Ann Bermingham)於1986年論及康斯塔伯的著作中。她指出，有關康斯塔伯的著述，從雷斯里(Charles Robert Leslie, 1794-1859)於1843年出版的康斯塔伯傳記開始，<sup>51</sup>便不斷關注他生平中的細節，然而伯明罕認為：

弔詭的是，這些著作如此執著於生平細節，卻反而阻止了對康

---

*Reaction.*

<sup>49</sup> David H. Solkin, "Review: The Battle of the Books; Or, the Gentleman Provok'd—Different Views on the History of British Art," 507.

<sup>50</sup> David H. Solkin, "Review: The Battle of the Books," 507-508.

<sup>51</sup> 雷斯里是康斯塔伯的畫家朋友，1826年即成為皇家藝術學院院士，著作為 *Memoirs of the Life of John Constable*.



斯塔伯生命的理解。豐富的傳記細節在缺乏社會介入的真空中繁增；結果是，那些應該是對康斯塔伯最豐富最具體的研究，卻顯得最為貧乏而抽象，除了風格分析別無其他調解之道。同樣弔詭的是，把康斯塔伯畫作中的自傳成分，理所當然視為理解其成就的「鑰匙」，卻導致有關自傳的問題無法真正地**成為一個問題**：等待被說明、理解、與「回答」。<sup>52</sup>

以現今的角度回顧，1970、80年代正是英國藝術史研究開始突飛猛進的時期，在這一波「新藝術史」研究潮流中，意義——尤其是藝術的社會意義——的追尋成為重點，取代了對畫家個性的刻劃以及畫作的鑑定與風格分類。鑑定畫作的真偽、判定製作年代等固然重要，但僅僅如此，已無法滿足新一代研究者對藝術史作為一門嚴謹的批判性學科的要求。將藝術家視為超脫時代之天才的神話式頌揚，更被這些新的研究者視為阻礙藝術史前進的障礙。

那麼藝術史研究——根茲巴羅風景畫研究——究竟可以怎麼進展呢？回顧 1970 年代至二十世紀末的著作，大致可以歸納出以下幾種路徑：形式——心理分析、文學主題比較、藝術社會史、形式——視覺理論與智識傳統，其中又以藝術社會史的研究取向影響層面最大。以下依序討論這幾種研究路徑對根茲巴羅風景畫提出的觀看方式與意義詮釋。

<sup>52</sup> Ann Bermingham, *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860*, 89. 此書原稿為伯明罕於 1982 年在哈佛大學完成的博士論文，出版時，伯明罕為加州大學爾灣分校(University of California, Irvine)的藝術史教授，現為加州大學聖塔芭芭拉分校(University of California, Santa Barbara)藝術史系榮譽退休教授。

### (一)基於形式分析的藝術心理詮釋

在黑斯出版根茲巴羅風景畫作全集目錄之前，美國學者波森(Ronald Paulson)已在 1975 年出版的專書《寓意與表現——十八世紀英國藝術的意義》(*Emblem and Expression: Meaning in English Art of the Eighteenth Century*)中最後一章討論了根茲巴羅的風景畫，認為根茲巴羅完成了十八世紀英國藝術從「寓意」(emblem)走向「表現」(expression)的轉化。<sup>53</sup>波森是十八世紀英國文學的專家，出版此書時，任職於約翰霍普金斯大學英文系。除了文學之外，他也深入探討十八世紀英國的圖像傳統，更是賀加斯(William Hogarth, 1697-1764)研究領域的權威。與黑斯一樣，波森亦強調根茲巴羅「非文學性」、「反學院」的個性作風，認為根茲巴羅企圖擺脫將藝術視為詩歌或道德哲學之姐妹的古老傳統。他指出賀加斯與雷諾茲的畫作總有某個文本為據，與此相反，根茲巴羅則是一位「形式主義者」，其畫作不依賴文本，而是透過形式創發出意義。

波森進一步指出根茲巴羅風景畫中最富意味的形式特徵，是畫面中往往隱現一道向下傾斜的弧線，而這道弧線往往起始於畫面中遠景的城市或村落，之後向下彎斜，直到中前景處的茅舍以及前景更為陰暗的森林邊緣或池塘。他舉〈高地村莊以及人物與溪流〉(Upland Hamlet with Figures and Stream, c.1783)為例(圖 1)，指出在畫面中

我們看到所有這些依序緩降：教堂塔樓、茅舍、載貨馬車、農夫、一條道路、以及一個池塘。這座山丘從象徵文明與社會的端點，下降到原始狀態再到原初的黑暗和 / 或水。人與自然的融合，同時藉由構圖(透過朝下的道路)與風格(透過未區分的形式、紋

---

<sup>53</sup> Ronald Paulson, *Emblem and Expression: Meaning in English Art of the Eighteenth Century*, 204-231.

理、色彩)而完成。<sup>54</sup>

圖 1 *Upland Hamlet with Figures and Stream (Wooded Upland Landscape)*, c.1783. Oil on canvas, 120.3 x 147.6 cm.



資料來源：The Metropolitan Museum of Art, New York.

相較於黑斯對根茲巴羅風景畫的風格描述，波森的形式分析固然更為細緻，並且也極富創見地指出了此種反覆出現的畫面結構。然而，在詮釋此形式的意味時，波森依舊轉向藝術家個人，主張根茲巴羅風景畫中隱現的從文明下降到自然的形式趨向，乃是根茲巴羅個人「內心最深沈情感的表現」，甚至表達了「他想要遁入他所描繪的此種世界的慾望」，縱然波森也警覺到「將此分析延伸到心理分析(psychoanalysis)將是危險的」。<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Ronald Paulson, *Emblem and Expression*, 221.

<sup>55</sup> Ronald Paulson, *Emblem and Expression*, 224.

事實上，此種從畫作形式分析著手的意義追尋，若不能跳脫個別藝術家的框架，往往在找出形式特色而要討論意義或解釋原因時，容易落入藝術家個人情感或心理的詮釋。乍看之下，這樣的詮釋似乎令人更瞭解、貼近了藝術家的心理，但是，這樣的解釋也形同沒有解釋。形式特色與畫家心理形成封閉的迴圈；若把繪畫視為文化產物，畫作的意義顯然無法從藝術家個人私密的情感與心理中尋找。

## (二)文學主題比較研究

相對於波森的形式主義解讀，波因騰(Marcia Pointon)在 1979 年發表的文章〈根茲巴羅與退隱風景〉則從主題下手，探討根茲巴羅晚期風景畫(尤其是以茅舍門前為主題的畫作，見圖 2)的文學性意涵。<sup>56</sup>波因騰認為波森的解讀方式，讓根茲巴羅「充其量成為某種抽象表現畫家，最糟則是成為一位技巧好但卻天真幼稚的藝術家」。<sup>57</sup>至於巫道爾和黑斯將這些風景畫視為表達城市居民對淳樸鄉野生活的懷舊鄉愁，波因騰也不予贊同。反之，她提出，這些畫作所召喚出的世界，是「一個供人退隱沈思的世界。在這嚴肅、輓歌般的場景中，人思索著鄉野的美德以及他自身的墮落狀態」。<sup>58</sup>

更重要的是，對此退隱理想的思索，並非根茲巴羅風景畫所獨有。波因騰指出，十八世紀英國文學作品中不乏對鄉野茅舍生活、或者鄉野退隱意象的描寫與抒發，而根茲巴羅則分享了文人圈此一退隱理

---

<sup>56</sup> Marcia Pointon, "Gainsborough and the Landscape of Retirement," 441-455. 波因騰於 1974 年在曼徹斯特大學取得博士學位，發表此文時任教於薩塞克斯大學(University of Sussex)藝術史系，目前為曼徹斯特大學榮譽退休教授。

<sup>57</sup> Marcia Pointon, "Gainsborough and the Landscape of Retirement," 453.

<sup>58</sup> Marcia Pointon, "Gainsborough and the Landscape of Retirement," 453.

圖 2 *The Cottage Door*, 1780. Oil on canvas, 147.3 x 199.4 cm.



資料來源：The Huntington Library, Art Collections and Botanical Gardens, San Marino, California.

想。波因騰此一論點，實則違抗了從巫道爾以來對根茲巴羅個性刻劃的核心，亦即根茲巴羅不喜讀書、避與文人為伍、創作風景畫乃是出於對自然的本能喜愛。波因騰以文學與繪畫主題比較的研究方式，確實為根茲巴羅部分風景畫的詮釋開闢了一條新的路徑，使根茲巴羅的

風景構圖除了形式之外還有文化意義的可能。但由於她無法證明根茲巴羅對當代文學的熟識狀況以及和文人圈的實際交往情形，因而也招致黑斯的反駁，認為波因騰罔顧根茲巴羅好友傑克森所說根茲巴羅厭惡讀書這點，是對證據的扭曲。<sup>59</sup>然而，畫家友人的一句話，是否一定就是不可推翻的「證據」？對畫作意義的探尋，是否一定不可違逆畫家友人甚至是畫家本人曾經說過的一句話？

### (三)藝術社會史

前述根茲巴羅曾在給傑克森的信中說到，「製造一點小事來吸引目光」，這句話成為巫道爾、黑斯等學者理解根茲巴羅風景畫中人物僅具裝點功能的依據。1980年英國文學史家巴若(John Barrell)所出版的《風景的黑暗面——英國繪畫中的鄉野貧民 1730-1840》(*The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting 1730-1840*)，則對此句話採取了截然不同的態度。<sup>60</sup>巴若首度強調根茲巴羅風景畫中的「人物」並非只是微不足道的畫面裝點，而是決定畫作意義的重要角色。他主張嚴肅看待這些畫中人物，尤其這些人物顯然主要都是「鄉野貧民」，即便根茲巴羅本人的話語並不鼓勵此種態度。<sup>61</sup>之所以能夠不以藝術家本人所言為尊，因為巴若基本上不認為藝術家是一個全然自主的創作主體，而是身處各種社會關係之中，受到社會階級、慾望、觀

<sup>59</sup> John Hayes, *The Landscape Paintings of Thomas Gainsborough*, vol. 1, 150.

<sup>60</sup> John Barrell, *The Dark Side of the Landscape*, 16-17, 35-88. 巴若當時擔任劍橋大學英文系講師(1972-1985)；1985年獲聘薩塞克斯大學英文系，1993至2012年擔任約克大學(University of York)英文系教授，2013年起為倫敦大學瑪麗皇后學院(Queen Mary, University of London)英文系教授。

<sup>61</sup> John Barrell, *The Dark Side of the Landscape*, 35.

念、道德等等力量的牽制。<sup>62</sup>

不同於傳統藝術史學者強調根茲巴羅的藝術家個性與成就，巴若關切的是社會關係(特別是富人與窮人)如何在繪畫中呈現的問題，以及社會意識形態與十八世紀生活真實面向之間的交錯關係。該書一開始，巴若提出了一個以往藝術史學者不曾問過的問題：十八世紀英國風景畫中所描繪的鄉野生活，何以並不符合我們所知道的歷史實況？為了解決此問題，巴若援引了社會經濟史的研究，並運用了大量的文學文本，提出了三個考量脈絡：一、十八世紀英國農業經濟的轉型；二、當時有關勤勉與怠惰的道德論辯；三、富人的品味。尤其這些畫作乃是給富人觀看與收藏，因此畫家在考量如何在畫中描繪鄉野貧民時，勢必受到前者對貧富關係的看法所影響。巴若深知這些內容不一定在畫中顯而易見，也不見得是畫家所意圖表達，但他致力穿透看似和樂融融的鄉野畫面，挖掘壓抑在這些表象下的權力關係與衝突。<sup>63</sup>

基於上述截然不同的問題意識，面對根茲巴羅風景畫從早期到晚期的轉變，巴若不再與黑斯一樣以風格的概念來討論。就巴若看來，這樣的改變，絕不是僅以畫家所受風格影響或畫家個人發展成熟即可輕易說明帶過，而是需要放入更大的社會脈絡或歷史進程中加以解釋。簡言之，根茲巴羅風景畫中的鄉野人物從「快樂的農夫」朝向「勞動的窮人」發展，恰恰見證了英國農業經濟在圈地政策之後的轉型。在這轉型過程中，鄉野貧民的流離失所是歷史實況，為了轉化此境況

---

<sup>62</sup> 這樣的觀點，呼應了 1970 年代英國興起的左派「藝術社會史」研究路線，譬如伯哲(John Berger)於 1972 年出版的《觀看之道》，見 John Berger, *Ways of Seeing*，以及克拉克(T. J. Clark)於 1973 年論法國寫實主義畫家庫爾貝(Gustave Courbet, 1819-1877)的專書，見 T. J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*.

<sup>63</sup> John Barrell, *The Dark Side of the Landscape*, 1-5.

可能引發的社會衝突，當時的文學往往試圖「提倡『善良』窮人的意象，以同時教化富人與窮人」，<sup>64</sup>亦即，窮人被教導滿足於勤勉工作以及簡單家庭生活，而富人則被教導身懷同情心並樂於行善。此種道德與政治意識形態，巴若認為也同樣展現在根茲巴羅的風景畫中，譬如〈農夫在茅舍門前抽煙〉(Peasant Smoking at a Cottage Door, 1788)中的父親抽著煙斗，滿足地看著身旁子女圍繞的母親，享受辛勤工作之後家人團聚的溫馨時光，呈現彷如田園詩歌般的理想家庭生活意象。

縱然巴若大量援引文學文本的方式有不少瑕疵，未親自研究史料而倚賴社會經濟史研究成果也引來批評，<sup>65</sup>但是《風景的黑暗面》確實是首部討論英國風景畫如何再現鄉野貧窮百姓問題的專書，總結出從根茲巴羅、到莫蘭(George Morland, 1763-1804)、以至康斯塔伯的風景畫中，鄉野貧民形象如何從佔據前景的怡然自得樣貌，逐漸隱沒成中景裡的勞動背影，甚至消失蹤跡。這樣的轉變，並非只是畫家個人對於鄉間自然景色的喜愛，而也涉及社會中富有階級對於鄉野貧民的態度。換言之，在巴若的論述中，根茲巴羅的風景畫成為探討十八世紀後期英國社會貧富關係以及鄉間圈地政策及其對社會生活之影響的文本。這樣的研究取徑——不再關注於藝術家個人風格與自主成就，而將藝術家視為各種社會力量的中介者，將畫作視為意識形態的角力場——具體例示了「今日嚴肅的藝術史」可能的作為，而該書也堪稱為英國風景畫研究開闢新路徑最具影響力的著作。接下來的二十年，從社會經濟史的角度出發，探討英國農業發展與工業革命如何影響人們對自然的態度，以及商業城市與鄉村的對立等意識形態與國土、國族認同議題，成為英國風景畫研究發展蓬勃的面向。

---

<sup>64</sup> John Barrell, *The Dark Side of the Landscape*, 67.

<sup>65</sup> David H. Solkin, "Review: The Battle of the Books," 512-515.



此藝術社會史的研究取徑，也展現在 1999 年出版的《湯馬斯·根茲巴羅的藝術——「一點小事來吸引目光」》(*The Art of Thomas Gainsborough: 'A Little Business for the Eye'*)，<sup>66</sup>此書為繼黑斯著作之後重要的畫家專論，作者為本文前言已提及的羅森叟。<sup>67</sup>受到巴若的啟發，羅森叟同樣將根茲巴羅的風景畫視為是對當時英國農業經濟轉型的回應。此外，羅森叟這本專書也有更多空間涵納 1980 年代以來有關十八世紀英國社會文化史與藝術史研究的成果，尤其是倫敦藝術世界的發展，諸如藝術家團體、藝術學院、展覽機制、藝術消費與藝術公眾的形成等。<sup>68</sup>縱然此書前半部仍舊先依根茲巴羅生平的幾個住處勾勒他畫家生涯的發展，但在羅森叟的描述下，根茲巴羅不再是一位遠離藝壇、只依循自身對自然的本能愛好而創作的畫家，而是一位嚴肅經營其畫家生涯、深入交涉各種社會、經濟、文化、美學場域的藝術家。

針對風景畫意義的詮釋，羅森叟同樣把焦點放在畫面中的人物，並把書中討論風景畫的專章標題定為〈為風景添加人物〉(Figuring Landscape)。他認為根茲巴羅在塞佛克的早期畫作，譬如〈林地風景，茅舍、羊群、與一位斜倚樹下的牧羊人〉(Wooded Landscape with a Cottage, Sheep and a Reclining Shepherd, 1747-1748)(圖 3)，畫中人物往往處於悠閒的狀

<sup>66</sup> Michael Rosenthal, *The Art of Thomas Gainsborough: 'A Little Business for the Eye'*.

<sup>67</sup> 羅森叟於 1978 年在科陶德藝術學院取得博士學位，1983 年以其博士論文為基礎出版康斯塔伯專論，將康斯塔伯對家鄉風景的描繪置於當地農業經濟與社會處境的脈絡下來討論。參見 Michael Rosenthal, *Constable: The Painter and His Landscape*.

<sup>68</sup> 重要著作參見 Iain Pears, *The Discovery of Painting: the Growth of Interest in the Arts in England, 1680-1768*; David H. Solkin, *Painting for Money: The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*; Brian Allen, ed., *Towards a Modern Art World*; John Brewer, *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century*.

態，整幅畫也因而呈現靜謐滿足的田園景象。這是因為這些畫作描繪的是圈地政策之前的生活條件，這些人物是公共農地的耕作者(commoner)，

圖 3 *Wooded Landscape with a Cottage, Sheep and a Reclining Shepherd*, 1748-50. Oil on canvas, 43.2 x 54.3 cm.



資料來源：Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven.

享有經濟上的獨立，而非佃農或領工資的勞役。然而，自 1760 年代末以降，根茲巴羅反覆以農民往返市場為主題，這些遷徙中的農民圖像，一方面喚起聖家族逃往埃及的聖經典故，另一方面則回應了受圈地政策影響下鄉野生活的變化。譬如〈黃昏風景——農民與騎在馬上的人物〉(Evening Landscape: Peasant and Mounted Figures, c.1768-1771)(圖 4)，羅森叟認為畫中人物失去了公共農地的耕作權，無法再自給自足地生活，

圖 4 *Evening Landscape: Peasant and Mounted Figures*, c. 1768-71. Oil on canvas, 122.3 x 150 cm.



資料來源：The Iveagh Bequest (English Heritage), Kenwood House, London.

只能靠著前往市場以工資交易生活所需映照出英國農業走向「金錢經濟」的處境。<sup>69</sup>至於根茲巴羅晚期的林中茅舍門前畫作，羅森叟則認為展現了圈地政策後農民遷往林地尋求經濟獨立的生活型態，同時也顯現出根茲巴羅某種程度不認為農民在失去公共農地後只能淪為領工資的勞役，雖然被迫遷移到偏僻的林地，但仍能以樵夫生活維持起

---

<sup>69</sup> Michael Rosenthal, *The Art of Thomas Gainsborough*, 202.

小家庭的生活。<sup>70</sup>另一方面，與巴若的看法一致，羅森叟也指出根茲巴羅以充滿感性的筆法呈現這種林中生活的意象，激發觀者產生憐憫、慈愛之心，以轉化社會現實可能帶來的不安與威脅。<sup>71</sup>

#### (四)從形式分析到視覺理論

到了二十世紀末，當藝術社會史的研究取徑儼然成為英國風景畫研究的主流，時任教於維也納大學的阿斯佛(Amal Asfour)與威廉森(Paul Williamson)，卻在同於1999年出版的專書《根茲巴羅的視覺》(*Gainsborough's Vision*)中採取了截然不同的路徑。相對於羅森叟強調根茲巴羅的「社會性」與風景畫的主題意涵，阿斯佛與威廉森則回歸風景構圖的藝術性問題，試圖以智識文化脈絡解釋根茲巴羅風景畫的構圖特色與根源。

阿斯佛與威廉森注意到根茲巴羅風景畫面往往有弧形的構圖，透過樹枝與坡地在畫面中央圈圍出一個近乎密閉的隱秘空間，譬如〈有樵夫的林地風景〉(*Wooded Landscape with Woodcutter, 1762-3*)(圖5)。不同於前述波森將形式結構連結到畫家內心情感及慾望，阿斯佛與威廉森認為，此種構圖模式正是根茲巴羅風景畫顯得「人工」(*artificiality*)的原因。這樣的構圖，造成如同透過窺視孔觀看的效果，一方面令觀者覺得眼前景緻顯得親密、吸引目光，另一方面卻又拒絕觀者的參與、將觀者隔離在景象空間之外。為了解釋這種構圖模式的來源，阿斯佛與威廉森指出「克勞德鏡」(*Claude Glass*)在十八世紀中成為風景畫家熱衷使用的工具，透過這種凸面鏡觀看自然，便會產生這種視覺效果。他們也舉出了根茲巴羅使用此種工具的「證據」：根茲巴羅的一張素描〈手持克勞德鏡的男子〉(*Man with Claude Glass*)描繪的正在使用此鏡進行速

<sup>70</sup> Michael Rosenthal, *The Art of Thomas Gainsborough*, 205-206.

<sup>71</sup> Michael Rosenthal, *The Art of Thomas Gainsborough*, 209-210.

圖 5 *Wooded Landscape with a Woodcutter*, 1762-3. Oil on canvas, 100.3 x 127 cm.



資料來源：The Museum of Fine Arts, Houston, Texas.

寫的情形。<sup>72</sup>除了工具之外，阿斯佛與威廉森進一步指出根茲巴羅也熟識十八世紀中葉流通的視覺理論，其主張在描繪事物時，呈現事物在眼中看起來的樣貌，比嚴守幾何透視法則更加重要。尤其，法國藝術理論家德彼勒(Roger de Piles, 1635-1709)對畫面統一(*unité d'objet*)的看法，是根茲巴羅極有興趣的參考對象。而德彼勒在其著作中即曾指出使用

---

<sup>72</sup> Amal Asfour and Paul Williamson, *Gainsborough's Vision*, 169-170. 另參見 Arnaud Maillet, *The Claude Glass: Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art*, trans. Jeff Fort, 22-23.

凸面鏡觀看有助於增進視覺統一，並建議畫家以圓形結構來組織畫面，透過中心點的強調，強化畫面視覺效果。<sup>73</sup>

雖然阿斯佛與威廉森選擇從形式分析出發，但與黑斯強調根茲巴羅對自然的本能喜愛或籠統地訴諸「感性時代」不同，他們主張根茲巴羅作為畫家其實是深思熟慮、嚴肅面對畫作構圖與視覺效果的，也正是在這層面上，展現了根茲巴羅的藝術家視覺(vision)。至於畫作內容意義，阿斯佛與威廉森顯然不願將根茲巴羅風景畫視為政治與社會意識形態的文本，他們轉而認為根茲巴羅之所以創作風景畫，是出於宗教情懷。他們強調根茲巴羅在「不信奉英國國教」(Nonconformist)的新教家庭中成長，此北方教派的文化傳統，尤其是寓意書及道德教化性文學，為他帶來深刻的影響。在他們看來，〈有樵夫的林地風景〉與〈飲水之地〉(The Watering Place, 1777)中的光芒，富含宗教性暗示；而〈茅舍門前〉(The Cottage Door, 1780)(圖2)則喚起和神聖家庭有關的聯想。<sup>74</sup>

#### 四、風景畫的定位問題——藝術史家立場與信念的歧異

相較於巴若與羅森叟將根茲巴羅視為積極的「社會行動者」(social actor)，並致力於解開其風景畫中隱藏的社會意識形態，阿斯佛與威廉森雖著力於深究根茲巴羅成長背景以及所受宗教文化與智識傳統，但

<sup>73</sup> Amal Asfour and Paul Williamson, *Gainsborough's Vision*, 180-181. 德彼勒於1699年成為法國皇家繪畫雕刻學院的榮譽顧問，1708年出版的《繪畫教程》(*Cours de peinture par principe avec une balance des peintres*)，英譯本於1743年在倫敦出版，見 Roger de Piles, *The Principles of Painting...In Which is Contained, An Account of the Athenian, Roman, Venetian and Flemish Schools. To Which is Added, The Balance of Painters*. 有關構圖的敘述在該譯本頁58-77，其中頁64-70特別強調畫面統一的重要性，頁67則提到了凸面鏡的使用。

<sup>74</sup> Amal Asfour and Paul Williamson, *Gainsborough's Vision*, 197.



最終則是要用來解釋根茲巴羅個人的視覺感知與美學觀點的形成。在此角度下，風景畫再度成為藝術家個人的精神寫照。換言之，羅森叟要探究的是藝術的社會角色，而阿斯佛與威廉森則是要解釋藝術自身的發展。

同時在 1999 年提出的這兩種觀看根茲巴羅風景畫的不同方式，一方面呈現藝術史研究的進展與研究視野的拓寬，另一方面卻也顯現在理論基礎與方法上即存在著歧異。而理論基礎與方法的選擇，實則涉及研究者的信念(亦是意識形態)：「風景畫」究竟是社會價值與權力關係的角力場，還是藝術家對自然的觀照？究竟要把「藝術作品」視為「社會文獻」(social documents)，還是「畫家個人的藝術成就」？此二者有無協調的可能？

這樣的問題，即展現在二十一世紀初第一場根茲巴羅特展及其評論上。羅森叟於 1999 年出版的《湯馬斯·根茲巴羅的藝術》，促使倫敦泰特藝廊決定在 2002 年舉辦一場規模超越以往的根茲巴羅特展，「力圖重新評價藝術家、他的作品，以及他的世界」，並在倫敦之後轉往美國華盛頓與波士頓展覽。<sup>75</sup>羅森叟並且受邀與館內的麥容(Martin Myrone)共同擔任策展人，<sup>76</sup>同時也為展覽圖錄撰寫〈湯馬斯·根茲巴羅——藝術，社會，社交文化〉(Thomas Gainsborough: Art, Society, Sociability)一文，<sup>77</sup>也因此，展覽主題的規劃與藝術家及其作品的詮釋方式高度呼應了羅森叟先前的著作。展場(與展覽圖錄)共分六個主題：「開端——早

<sup>75</sup> Stephen Deuchar, "Foreword," n.p.

<sup>76</sup> 麥容在索爾金的指導下於 1998 年在科陶德藝術學院取得博士學位，隨即進入泰特藝廊，目前為 1800 年以前英國藝術的首席策展人(Lead Curator, British Art to 1800)，其博士論文於 2005 年改寫出版，見 Martin Myrone, *Bodybuilding: Reforming Masculinities in British Art 1750-1810*.

<sup>77</sup> Michael Rosenthal and Martin Myrone, "Thomas Gainsborough: Art, Society, Sociability," 10-25.

年」、「公眾眼中的根茲巴羅——展覽作品」、「肖像與時尚」、「感性」、「風景與貧民」、「理想的與實驗的藝術——晚年」，雖大致依照時序，卻特別強調了根茲巴羅於 1761 至 1768 年在大英藝術家協會(Society of Artists of Great Britain)以及 1769 至 1783 年在皇家藝術學院參展的作品。<sup>78</sup>

綜觀之，雖然這是一場「藝術家個展」，展覽方式也循常規，依時序羅列藝術家作畫風格與主題的發展，呈現其藝術成就，但是策展人更力圖將根茲巴羅的繪畫生涯與十八世紀英國社會、經濟、文化多方面的發展做密切結合。在這樣的觀點下，風景畫就不只是畫家個人對自然的熱愛與觀照，或者技法風格的演練與實驗。即便在「早年」、「展覽作品」、及「晚年」3 個展區內也有風景畫，但是透過「風景與貧民」主題的框取，突顯了風景畫作為「社會文獻」的意義。就整體而言，這場展覽，不管在展件規模、詮釋架構與視野上，都標記了根茲巴羅研究的一個重要里程碑，事實上，也反映了二十世紀末以來藝術史學界與美術館方合作舉辦「學術性展覽」的趨勢。這樣的展覽，不僅提供觀眾親見、欣賞作品的機會，更力圖帶入豐富、雖時有爭議性的詮釋脈絡。也因此，伴隨的出版品不再只是簡單條列作品清單的輕薄導覽手冊，而是有著數篇學術論文以及詳細圖說的展覽圖錄。

然而，這種觀看藝術家及其畫作的方式，並未受到所有人歡迎。當時擔任「根茲巴羅之家」管理員／策展人(Curator of Gainsborough's House)的貝爾西(Hugh Belsey)便在《伯靈頓雜誌》發表批評。<sup>79</sup>他不僅不滿展品選

<sup>78</sup> 大英藝術家協會之成立，起源於 1760 年工藝勵進會(The Society for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce; 現簡稱 The Royal Society of Arts)舉辦的首次英國當代藝術展。在 1768 年皇家藝術學院成立前，大英藝術家協會為主要藝術家團體，每年舉辦藝術家聯展。關於大英藝術家協會之歷史，參見 Matthew Hargraves, 'Candidates for fame': the Society of Artists of Great Britain, 1760-1791.

<sup>79</sup> 「根茲巴羅之家」所在建築是根茲巴羅出生時的住所，位於塞佛克郡南部



件，也不認同把展場中最醒目的位置用來強調根茲巴羅在大英藝術家協會與皇家藝術學院參展的作品，更批評在展覽中納入素描，且把素描與一些諷刺漫畫並置的做法是「將素描劫持為社會史，且削減他們作為藝術品的地位」。<sup>80</sup>甚至，在以「揭露藝術個性」為目的之畫家個展中，以比較的方式並置其他畫家作品，「只會令觀者混淆，且削弱視覺衝擊」。<sup>81</sup>總之，在貝爾西看來，這場展覽更像是一本學術書籍的展演，而根茲巴羅則被「限制在具侵入性的策展詮釋下」；相較於此，貝爾西認為以「更為直接了當的概念」(他未進一步解釋)來策展，將減少大眾觀看根茲巴羅畫作的障礙。<sup>82</sup>由此看來，貝爾西的批評主要是針對策展與布展方式，然而，如何策展實則牽涉策展人對藝術品定位的認知與理念。就風景畫來說，看似弔詭的是，貝爾西讚許「風景與貧民」主題是該展覽最成功的部分，原因是選件優良，尤其是借到了「費城美術館那幅精湛的風景畫，以及藝術家最佳的『奇想人物畫』〈茅舍女孩與狗及水瓶〉」。<sup>83</sup>至於該主題的概念與詮釋，或者該畫作的內容意涵，貝爾西隻字未提。<sup>84</sup>換言之，貝爾西是從畫作品

---

的塞伯利(Sudbury)。1956年地方有心人士起而募款，買下該建築，並在1961年成立為美術館正式開放。開館之初，並無常設典藏，多由私人借展或捐贈，1980年代起陸續購置典藏。參見根茲巴羅之家官網：Gainsborough's House, "Museum," accessed 7 August, 2015, <http://www.gainsborough.org/page/483/Museum>.

<sup>80</sup> Hugh Belsey, "Gainsborough. London, Washington and Boston," 109.

<sup>81</sup> Hugh Belsey, "Gainsborough. London, Washington and Boston," 109.

<sup>82</sup> Hugh Belsey, "Gainsborough. London, Washington and Boston," 110.

<sup>83</sup> Hugh Belsey, "Gainsborough. London, Washington and Boston," 109. 借自費城美術館的畫作名稱是〈斯塔福德郡特倫特河畔的布羅姆利國王村附近一景〉(View near King's Bromley, on Trent, Staffordshire, 1768-1770)。這是根茲巴羅中期極少數有指稱地名的風景畫作之一。

<sup>84</sup> 同理，貝爾西指出「感性」主題是最失敗的展區，而「晚年」部分也令人

質與風格、以及畫家性情方面來思考策展。至於根茲巴羅風景畫可能的社會意涵，則不是他的關懷所在。這和羅森叟與麥容看待風景畫的方式以及策劃該展覽的理念，有著明顯差異。

這種對風景畫——甚至是藝術品——定位的差異性思考，也展現在貝爾西自己所策劃的展覽上。不同於前述學者多半在取得藝術史博士學位後任教於大學藝術史系，貝爾西在曼徹斯特大學取得藝廊與美術館研究的學士後文憑(Post-graduate Diploma in Art Gallery and Museum Studies)，並在伯明罕大學獲得美術碩士學位(MLitt in Fine Arts)，自 1980 年代起便擔任根茲巴羅之家的管理員／策展人，長達 23 年之久。<sup>85</sup>在他任內，該博物館的典藏大幅度增加，貝爾西也成為根茲巴羅專家。<sup>86</sup>為了提高這些藏品的能見度，貝爾西辦了幾場展覽，並撰寫圖錄與專書。<sup>87</sup>2013 年，貝爾西配合在美國加州杭廷頓圖書館、藝廊暨植物園(The Huntington Library, Art Collections and Botanical Gardens, 以下簡稱杭廷頓藝廊)所辦的展覽，再出版了《根茲巴羅的茅舍門前——探見藝術家生平最後十年》(*Gainsborough's Cottage Doors: An Insight into the Artist's Last Decade*)，是至今為止有關根茲巴羅風景畫最新的著作。<sup>88</sup>這場展覽特別之處，在於除了杭廷頓藝廊所藏

---

失望，理由皆是選件品質不夠精良。Hugh Belsey, "Gainsborough. London, Washington and Boston," 109.

<sup>85</sup> 參見貝爾西的個人網站，Hugh Belsey Art Historian, "About," <http://www.hughbelsey.co.uk/about/>, accessed 20 January, 2016.

<sup>86</sup> Hugh Belsey, *Gainsborough at Gainsborough's House*, 10-12.

<sup>87</sup> 參見 Hugh Belsey, *Gainsborough at Gainsborough's House; Gainsborough Pop: Gainsborough's Pictures through the Popular Imagination, 1760-2000; Thomas Gainsborough: A Country Life*.

<sup>88</sup> 杭廷頓藝廊於 2005 年曾針對其所收藏的《茅舍門前》畫作舉辦特展，當時展覽圖錄提到兩件新公開的私人收藏版本，參見 Ann Bermingham, ed., *Sensation & Sensibility: Viewing Gainsborough's Cottage Door*, 25-26. 伯明罕亦於同年另發表此主題的文章，見 Ann Bermingham, "The Simple Life:

的〈茅舍門前〉(圖2)外，還商借了兩件不久前公開的私人收藏版本一同展出。貝爾西在書中扼要敘述了〈茅舍門前〉主題的出現與發展，比較了幾件素描與油畫的異同，並指出這兩幅構圖上幾乎與1780年原作一模一樣的版本，經X光檢測顯示根茲巴羅回收使用舊畫布，意味根茲巴羅乃為自娛而做此二版本，以此舉減省支出。<sup>89</sup>對於畫作的意義，貝爾西特別著墨的是〈林中風景，兼有家人在茅舍門外嬉戲，樵夫返家〉(Wooded Landscape with Family Playing Outside a Cottage, Returning Woodcutter, 1778)(圖6)，<sup>90</sup>他認為此畫中的母親與年紀較長的女兒，形同根茲巴羅有貴族血統的妻子與兩位喜好豪奢的女兒，而畫面中較為孤立的扛著木柴、身負重擔的樵夫，則是根茲巴羅對自身處境的投射。<sup>91</sup>值得注意的是，貝爾西以根茲巴羅家庭生活以及與家人的關係來解釋此主題畫作的意義，行文中卻隻字未提先前巴若與羅森叟所論的社會性意涵，或者阿斯佛與威廉森所謂的宗教情懷。在貝爾西的詮釋下，〈茅舍門前〉主題風景畫不僅無關乎藝術家對自然的觀照，更不是「社會文獻」，而是藝術家心境與性情的顯露。

貝爾西採取「鑑賞」的方式觀看根茲巴羅的畫作，他的書寫也延續了「其人其畫」的傳統，似乎未受1980年代以來「新藝術史」思潮與論辯的影響。雖然採取何種研究路徑乃是藝術史家的個人選擇，然而，貝爾西的工作場域與性質或許也提供了一定程度的選擇條件。作為一個地方性小型美術館的管理員／策展人，貝爾西的工作與功勞，

---

Cottages and Gainsborough's Cottage Doors," 37-62.

<sup>89</sup> Hugh Belsey, *Gainsborough's Cottage Doors: An Insight into the Artist's Last Decade*, 80-88, 100.

<sup>90</sup> 此畫在辛辛那提美術館官網上的名稱僅為《茅舍門前》(The Cottage Door)，Cincinnati Art Museum, "The Cottage Door," accessed 26 May, 2016, <http://www.cincinnatiartmuseum.org/art/explore-the-collection?id=11296680>.

<sup>91</sup> Hugh Belsey, *Gainsborough's Cottage Doors*, 88-92.

圖 6 *Wooded Landscape with Family Playing Outside a Cottage, Returning Woodcutter (The Cottage Door)*, 1778. Oil on canvas, 122.6 x 149.2 cm.



資料來源：Cincinnati Art Museum, Ohio.

主要在幫根茲巴羅之家建立館藏以及推廣知名度。而根茲巴羅之家，由於是為紀念單一藝術家而成立的美術館，藝術家個人的藝術特色與成就，勢必成為推廣的重點。在大學內的藝術史學者，顯然有不同的環境與條件，對如何進行藝術史研究，如何看待畫作與畫家、與社會的關係，也可能造就出不一樣的思維與理念。事實上，藝術史研究的進展，從二十世紀以來，就在美術館與大學(還有以下將提到的藝術市場)的

交相推動下而行。本文第二節已提過英國藝術史的學術化，二十世紀初已在美術館陸續展開，之後由科陶德藝術學院(以及後續各大學中建立的藝術史科系)進一步推展藝術史研究的專業化。二十世紀中後期，當大學藝術史研究不斷追求研究內涵的創新與深度，及與其他學科或理論思潮的對話時，美術館則因其購藏、保存與展覽的首要工作，以及面對大眾的使命，成為與「新藝術史」比較下相對「傳統」之地。<sup>92</sup>不過，受新藝術史訓練的藝術史博士進入美術館成為研究員／策展人者，如麥容，也日漸增多，且二十世紀末以來美術館邀請學界(共同)策展的例子更與日俱長，時至今日，堪稱美術館舉辦重量級特展的常態。<sup>93</sup>回到貝爾西和羅森叟個人，兩人或因所受訓練學養以及所處機構不同性質，對於如何看待根茲巴羅風景畫、以及如何展示與詮釋藝術家作品的方式上，產生了不同的立場與信念。就學術趨勢而言，可以說羅森叟的策展理念具有里程碑的地位，不過，羅森叟之後並沒有再繼續研究根茲巴羅，而轉向十八世紀末至十九世紀前期澳洲殖民時期藝術。相對之

<sup>92</sup> 英語學界自 1980 年代末起也出現「新博物館學」，專精德奧現代藝術的英國藝術史學者弗苟(Peter Vergo)1989 年所編的《新博物館學》(*The New Museology*)論文集即是此一發展的重要里程碑。新博物館學從以往對「物」的收藏管理轉而強調與「人」的互動以及社會關係；尤其在文化研究與批判理論的借鏡下，反省博物館教育、展覽設計與論述、階級、性別與政治權力、文化再現、遺產與文化財、殖民與後殖民、全球化等議題。此外，有關美術館歷史、收藏與展示演變、美術館與藝術史關係的著作，也相繼出現，成為藝術史「體制研究」的一環。見 Peter Vergo, "Introduction," 1-5. 另參見《博物館學關鍵概念》中對「新博物館學」一詞的解釋，André Desvallées and François Mairesse, eds., *Key Concepts of Museology*, 55; Stephen Bann, "Art History and Museums," 230-249.

<sup>93</sup> 針對「大學」和「美術館」在藝術史研究上的差異與融合的可能性，參見 Charles W. Haxthausen, ed., *The Two Art Histories: The Museum and the University*; Charles W. Haxthausen, "Beyond 'The Two Art Histories'," 1-11.

下，貝爾西則持續專精於根茲巴羅畫作之研究與出版。<sup>94</sup>

二十一世紀以來另一位根茲巴羅主要研究者司婁門(Susan Sloman)，同樣也不在大學任教，而曾擔任巴斯公立美術館維多利亞藝廊(Victoria Art Gallery)的典藏管理人達 10 年之久，1999 至 2012 年間則是倫敦阿格紐(Thomas Agnew's Limited)商業藝廊的研究員。她在 2002 年依其博士論文所出版的《根茲巴羅在巴斯》(*Gainsborough in Bath*)詳述了十八世紀巴斯此地方城市的面貌與活動，並從根茲巴羅的各種人際關係與社交生活，仔細勾勒出根茲巴羅的繪畫事業。<sup>95</sup> 2011 年司婁門在巴斯的霍爾本美術館(Holburne Museum)策劃了一場小型的展覽「根茲巴羅的風景畫——主題與變奏」，並出版了同名的圖錄。<sup>96</sup> 這場展覽只有 35 件展品，大致依根茲巴羅生平時序分為 6 個「主題」(themes)，<sup>97</sup> 每一主題以一幅油畫為核心，伴以同主題的素描、水彩、或版畫等「變奏」(variations)。司婁門試圖以類比音樂的概念——主題與變奏，將根茲巴羅風景的構圖(composition)視為「作曲」，以呈現其中重複出現某些類型的現象。

司婁門的觀點與方法，較接近上述阿斯佛與威廉森對根茲巴羅風景畫視覺形式的分析，不過透過展覽選件的方式，更能夠突顯出根茲巴羅對於某些主題——或說構圖模式——的喜愛。以第三個主題「慈

<sup>94</sup> 如 Hugh Belsey, "A Second Supplement to John Hayes's *The Drawings of Thomas Gainsborough*," 427-541; *Gainsborough's Beautiful Mrs Graham*; "A Gainsborough Sitter Identified: John Hobart, 2nd Earl of Buckinghamshire," 211-215.

<sup>95</sup> Susan Sloman, *Gainsborough in Bath*. 其博士論文原題為 "Gainsborough in Bath, 1758-1774" (University of Bristol, 2000).

<sup>96</sup> Susan Sloman, *Gainsborough's Landscapes: Themes and Variations*.

<sup>97</sup> 司婁門節選根茲巴羅書信中的語句來命名六個主題，依序為「自然是謙卑的(Nature is modest)」、「安靜與悠閒(Quietness & ease)」、「慈善與人道情感(Charity and humane feelings)」、「柔和的暮光(The mild Evening gleam)」、「避免偉大的題材(Avoiding great subjects)」、「岩石與瀑布(Rocks and Waterfalls)」。

值得注意的是，司婁門並沒有特別選擇以「茅舍門前」為主題。

善與人道情感」(Charity and humane feelings)為例，司婁門選擇了〈有從市場歸返旅人的風景〉(Landscape with Travellers Returning from Market, c.1770)為主要油畫(圖 4)，<sup>98</sup>指出根茲巴羅往往將行旅中的農夫與路旁乞丐並置在同一構圖中。在詮釋此種主題的創作動機與意涵時，司婁門首先刻畫根茲巴羅本人即是樂於行善的人，並舉出他曾經向其姊姊借款 20 英鎊以救助一位貧困的婦女。甚至這幅畫的贊主，國會議員貝特門子爵二世(John, Second Viscount Bateman, 1721-1802)，也是當時著名的貧民救濟者。<sup>99</sup>不過，司婁門不忘提及羅森叟曾對同一幅畫做過的詮釋，繼而從根茲巴羅及其贊主的慈善心，轉向陳述十八世紀英國鄉野農民的處境，以及鄉間沿路頻見乞丐的現象。<sup>100</sup>在說明其他三幅同主題水彩素描的技法之後，司婁門最後回頭重申，縱然根茲巴羅自身沒有對這些畫中人物給予評論，但「這些畫作勢必引起對貧民的同情心。根茲巴羅個人的善舉以及他的奇想人物畫(包括這些描繪旅人的風景畫)突顯出他是一位感性人士(a man of sensibility)」。<sup>101</sup>司婁門的論述方式，主要仍力圖透過畫作主題與藝術家生平的交織，彰顯出藝術家的性格與天才。然而，她也適度採用了藝術社會史的部分詮釋，引入了對當時英國社會狀況的說明。在她的處理下，風景畫既是展現畫家個人視覺的藝術成就，也是「社會文獻」，二者之間的可能衝突被轉化成互補的關係。

<sup>98</sup> 司婁門使用了與羅森叟書中不同的名稱。由於根茲巴羅畫作多半沒有固定標題，而由後人依其內容給予描述性的名稱，本文以所引述書籍中之名稱為準。

<sup>99</sup> Susan Sloman, *Gainsborough's Landscapes*, 49, 53.

<sup>100</sup> Susan Sloman, *Gainsborough's Landscapes*, 53-54.

<sup>101</sup> Susan Sloman, *Gainsborough's Landscapes*, 57.

## 五、尚未窮盡的根茲巴羅風景畫研究

經歷上述半個多世紀的研究，根茲巴羅風景畫的風格形式與內容意義已得到了大量的闡發。推動研究進一步發展的因素，若不是新的觀點，大抵就是新的材料。除了上節提到的〈茅舍門前〉主題因有兩幅私人收藏版本新公開於世而引發討論外，另外一項因有新發現之畫作而出版的書籍，即 2009 年的《「湯姆將成為天才」——新發現的年輕根茲巴羅之風景畫》（“Tom will be a genius”: New Landscapes by the Young Thomas Gainsborough）。<sup>102</sup>這本書乃是同年在倫敦菲利普·莫德(Philip Mould & Company)商業畫廊舉辦展覽的圖錄。<sup>103</sup>這場展覽針對根茲巴羅 1740 年代的早期風景創作，一共展出了 6 幅油畫(其中包括一幅畫家早期自畫像)以及一幅依據根茲巴羅油畫(已佚失)所作的複製版畫；其中 2 幅借自根茲巴羅之家，3 幅借自私人收藏，另 2 幅則是 2007 與 2008 年菲利普·莫德畫廊分別購入的畫作。圖錄內容作者司丹騰(Lindsay Stainton)<sup>104</sup>與葛洛夫納(Bendor Grosvenor)重新仔細檢視了根茲巴羅早年的生平，<sup>105</sup>追蹤考訂這幾幅畫作的創作背景，試圖修正長期以來認為根茲巴羅不創作地誌景觀畫的成見。<sup>106</sup>

然而此一成見並非毫無根據，不僅根茲巴羅中晚期確實只創作

---

<sup>102</sup> Lindsay Stainton and Bendor Grosvenor, “Tom will be a genius”: *New Landscapes by the Young Thomas Gainsborough*.

<sup>103</sup> 菲利普·莫德(Philip Mould)創辦之同名畫廊，專精於英國老大師畫作，尤其是肖像畫。莫德本身畢業於東安格利亞大學(University of East Anglia)藝術史系，除了經營畫廊外，也擔任藝術顧問，並常出現在英國電視、廣播。

<sup>104</sup> 司丹騰在 1978 至 1991 年間擔任大英博物館版畫素描部副主任(Assistant Keeper)。

<sup>105</sup> 葛洛夫納於 2005 至 2014 年間在菲利普·莫德藝廊工作。

<sup>106</sup> Lindsay Stainton and Bendor Grosvenor, *Tom will be a genius*, 38-41.



「想像的」風景畫，畫家本人也於 1760 年代留下著名的話語，表明他對地誌景觀畫毫無興趣。當時，哈德威克伯爵二世(Philip Yorke, 2nd Earl of Hardwicke, 1720-1790)欲委託根茲巴羅繪製其莊園景觀，根茲巴羅卻回信說道：

根茲巴羅向哈德威克閣下致上卑微的敬意；能被閣下僱用做任何事都是件光榮。但關於國內自然的真實景觀，他未曾見過任何地方提供的主題，能與模仿噶斯帕或克勞德的最差勁之作相匹敵。他相信，保羅·參比(Paul Sandby, 1731-1809)是以此法作畫的唯一天才——根茲巴羅希望哈德威克閣下不會誤會他的意思，但如果閣下想要有任何堪稱得起根茲巴羅名字的畫作，那麼主題、以及畫中人物等等都必須是出自他自己的構想；否則，哈德威克閣下將會付錢鼓勵一個人從事他所不擅長的事——那麼最好還是去買優秀老大師的畫作。<sup>107</sup>

即便如此，這場展覽中呈現的幾幅新發現的早期地誌景觀畫，顯示有關根茲巴羅風景畫觀念與創作的轉變，值得進一步重新評估。<sup>108</sup>其中最值得一提的是〈伊普斯威治一景〉(View of Ipswich, c.1746-1749)(圖 7)，

<sup>107</sup> 引自 “No.15, To Philip, 2nd Earl of Hardwicke [Date Unknown],” in *The Letters of Thomas Gainsborough*, ed. John Hayes, 30. 該信未註明日期，但黑斯指出應該在 1764 年 3 月菲利浦·約克(Philip Yorke)繼他父親成為哈德威克伯爵之後。

<sup>108</sup> William Vaughan 在其介紹根茲巴羅的入門書中，稍微提及了根茲巴羅在 1740 年代似乎一度認真看待地誌景觀畫，縱然其後表達了對這類畫的鄙視。該書中也複製了當時僅知的〈侯利威爾莊園〉(Holywells Park, 1748-50)與〈聖瑪麗教堂，哈德雷〉(St Mary's Church, Hadleigh, c.1748-50)兩幅景觀畫作，後者亦出現在菲利普·莫德的展覽中。參見 William Vaughan, *Gainsborough*, 48-51.

圖 7 *View of Ipswich*, c.1746-9. Oil on canvas, 68.5 x 89.5 cm.



資料來源：Philip Mould Ltd., London.

畫中的前景是基督教堂府邸(Christchurch Mansion)的庭院，當時是丰內若家族(Fonnereau family)宅邸，1895 年以來歸屬伊普斯威治市鎮，成為市立博物館的一部分，並展示著根茲巴羅的畫作。這幅畫在 2008 年由菲利普·莫德在倫敦蘇富比拍賣會買下時，僅只標記為「英國畫派，十八世紀」。經過一番畫作來歷(provenance)的追蹤與檔案考察，菲利普·莫德畫廊最後認定此畫作出自根茲巴羅之手。司丹騰與葛洛夫納舉出的主要證據，是存於大英圖書館的一份拍賣目錄，記載著於 1824 年 3 月 27 日在倫敦舉行的拍賣會上第 378 號為一幅根茲巴羅的畫作，描繪「從基督教堂庭園所見伊普斯威治一景」(View of Ipswich from Christ

Church Park)。這場拍賣是針對喬治·納索(George Nassau, 1756-1823)的收藏，而喬治的父親理查·納索(Hon. Richard Savage Nassau, 1723-1780)乃是根茲巴羅的贊主，1750年代末根茲巴羅曾為之畫過肖像。<sup>109</sup>雖然此畫在後世拍賣轉手之際，畫作作者歸屬變得不明，但司丹騰與葛洛夫納認為沒有理由不相信1824年喬治·納索收藏的拍賣目錄。<sup>110</sup>

雖然司丹騰與葛洛夫納提出的論據似乎並無不妥，但這裡顯露的問題之一，是商業藝廊在藝術史研究中的角色。2008年菲利普·莫德畫廊以67,250英鎊從蘇富比拍賣會買下〈伊普斯威治一景〉，經過判定出自根茲巴羅之手後，菲利普·莫德畫廊重新為此畫作定價為75萬英鎊。<sup>111</sup>此種判定是否有背後商業利益的考量？何以蘇富比拍賣之前詢問包括貝爾西在內的專家都拒絕認為根茲巴羅為此畫作者？<sup>112</sup>司丹騰與葛洛夫納指出，事實上蘇富比在拍賣前已經知道這幅畫中前景兩人的姿態樣貌，與巴黎羅浮宮所藏根茲巴羅的一幅鉛筆素描中的人物極為相似，然而，詢問的專家由於「相信根茲巴羅不畫地誌景觀，因而主張該畫非由他所作」。<sup>113</sup>

雖然商業藝廊的屬性使得作品的歸屬判定或許難以割離金錢價

<sup>109</sup> 該畫現存於蘇格蘭布洛笛克城堡(Brodick Castle)，歸屬於蘇格蘭國家信託。

<sup>110</sup> Lindsay Stainton and Bendor Grosvenor, *Tom will be a genius*, 31-34.

<sup>111</sup> 根據《古董貿易雜誌》(*Antiques Trade Gazette*)於2009年7月6日的報導，根茲巴羅之家希望能募集75萬英鎊，買下該幅畫作。參見“Dealer Unveils Gainsborough Sleeper,” accessed 8 August, 2015, <http://www.antiquetrade gazette.com/news/2009/jul/06/dealer-unveils-gainsborough-sleeper>. 再據2014年11月13日英國國家廣播公司網站的報導，該畫作尚未售出。參見“Gallery: Thomas Gainsborough,” accessed 8 August, 2015, [http://www.bbc.co.uk/suffolk/content/image\\_galleries/gainsborough\\_general\\_gallery.shtml](http://www.bbc.co.uk/suffolk/content/image_galleries/gainsborough_general_gallery.shtml). 目前為止，筆者尚未找到該幅畫作售出的資訊。

<sup>112</sup> Lindsay Stainton and Bendor Grosvenor, *Tom will be a genius*, 31, footnote 91.

<sup>113</sup> Lindsay Stainton and Bendor Grosvenor, *Tom will be a genius*, 31, 36.

值的因素，然而縱觀藝術史的發展，藝術經銷商(art dealer)卻也扮演不可小覷的角色。相對於大學教師與美術館策展人，藝術經銷商直接從藝術品買賣獲利，往往因「利害關係」而難免被區隔在「學界」之外；然而，其對藝術品的尋獵與鑑定卻也往往受到重視，甚至身兼經銷商與藝術史家者也不乏其人。<sup>114</sup>就 2009 年菲利普·莫德畫廊的展覽所示，若非經年習走於藝術拍賣會場上，一般大學藝術史學者難有第一手機會新發現這些畫作，也就難以因此重新檢視既有的藝術史論述框架。就此而言，商業藝廊確實扮演了藝術史研究的重要一環。

畫作的歸屬鑑定，向來是藝術史研究的基礎工作。十九至二十世紀以來，隨著鑑定方法的成熟以及科學儀器檢測的發展，解決了大多數作品的歸屬問題。然而這些鑑定工作，往往針對公立美術館的收藏，以及願意開放的私人收藏。民間是否仍有尚未公開的根茲巴羅風景畫作的私人收藏？可惜的是，此項問題並非研究者單方面即能解決。對藝術史學者而言，更重要的問題可能是：如果沒有發現新的畫作、沒有新的史料釋出，是否就意味著根茲巴羅風景畫研究已經窮盡？是否還可以找出新的觀點與脈絡，為根茲巴羅風景畫闡發出新的意義？或者，從根茲巴羅風景畫，還可以衍生出什麼樣的問題討論？對此，以

---

<sup>114</sup> 譬如，藝術經銷商伍德(Christopher Wood, 1941-2009)乃是 1960 年代末以來使維多利亞時期藝術在市場與學界重獲重視的推手之一，其相關著作甚多，包括通論《前拉斐爾派》(*The Pre-Raphaelites*, 1981)、《維多利亞時期繪畫》(*Victorian Painting*, 1999)以及畫家專論《弗利斯——畫家與其世界》(*William Powell Frith: A Painter & His World*, 2006)等等，我們很難說他不是「藝術史家」，雖然他不具備學院學者的身份。而十九世紀末至二十世紀上半葉，著名的義大利文藝復興藝術專家貝倫森(Bernard Berenson, 1865-1959)，本身雖非經銷商，卻擔任收藏家與畫商的顧問，深涉藝術市場。貝倫森未曾在大學任教，但其多部著作在義大利文藝復興藝術史的鑑定研究上有其當時代的開創地位。參見 Rachel Cohen, *Bernard Berenson: A Life in the Picture Trade*.

下提出幾點初步想法。<sup>115</sup>

### (一)從創作到展示與收藏

在羅森叟的研究中，首度討論了根茲巴羅參與大英藝術家協會及皇家藝術學院展覽的狀況。藝術的意義不再只附著於藝術家個人創作的單一面向，而是深深嵌鏈於藝術世界的複雜網絡。學院的展覽策略與展示環境、觀者的參與、報紙的評論等等，都與作品的意義互動著，甚至影響根茲巴羅對風景畫創作的看法。然而，除了根茲巴羅在世時的參展(或拒絕參展)外，十九世紀以來的根茲巴羅展覽又如何展開？對根茲巴羅畫家形象的建構與普及，與畫作意義的詮釋，有何形塑作用？

舉例來說，1805年由收藏家成立的大英美術提倡會(British Institution for Promoting the Fine Arts in the United Kingdom)<sup>116</sup>，在1813年史無前例地舉辦了英國老大師雷諾茲的特展後，於1814年再次舉辦英國老大師特展，這次包括了賀加斯、威爾森、根茲巴羅、以及鄒分尼(Johann Zoffany, 1733-1810) 4位畫家，共221幅畫作，其中根茲巴羅畫作就佔了73幅。展覽目錄中說道：

根茲巴羅的畫作，和賀加斯的一樣，完全出自英國天性(drawn entirely from English nature)。他的肖像畫，有些將出現在此展覽中，具有相當可觀的優點，但是他的名聲將主要建立在他的其他作品上；在他的奇想人物畫中，他的選擇特別的完滿——茅舍兒

<sup>115</sup> 以下提及的面向與議題，皆未有專文討論。礙於涉及問題與材料之複雜及此文篇幅有限，筆者僅初步提出一些線索，有待後續研究發展。

<sup>116</sup> 大英美術提倡會自1806年起便舉辦歐陸老大師畫展，提供皇家藝術學院學生臨摹，並舉辦當代英國畫家展覽。有關該會簡史，參見Peter Fullerton, "Patronage and Pedagogy: The British Institution in the Early Nineteenth Century," 59-72.

童的獨特神態、描繪動物展現出的真實與精神、對鄉野風光的公正再現、色彩的力道、以及精湛的明暗處理等等，賦予了他的作品最引人入勝的效果，並且無疑地讓他在這類畫家中享有最崇高的地位。<sup>117</sup>

若依展覽目錄中的畫作標題來看，其中只有 14 幅肖像畫，以及 1 幅聖經故事畫與 2 幅各自臨摹提香(Titian; Tiziano Vecelli, c.1488-1576)與委拉茲貴斯(Diego Velázquez, 1599-1660)的畫作，其餘 56 幅皆是奇想人物與風景畫。<sup>118</sup>由此看出，在十九世紀初，根茲巴羅的名聲主要建立在鄉野題材的奇想人物畫與風景畫。

然而，到了 1885 年，在倫敦葛洛夫納藝廊(Grosvenor Gallery)舉辦的根茲巴羅特展——2002 年泰特藝廊特展之前規模最大的根茲巴羅展覽——則有了顯著的反轉。<sup>119</sup>總共 216 幅畫作中，只有 58 幅風景畫，其餘皆是肖像畫。<sup>120</sup>雖然風景畫數量和上述 1814 年展覽相差不多，但就整個展場而言，絕大多數的肖像畫，容易使得焦點集中在根茲巴羅作為肖像畫家的形象上。事實上，葛洛夫納藝廊於 1884 年、1885 年、1887 年分別舉辦雷諾茲、根茲巴羅、以及范戴克(Anthony van Dyck,

<sup>117</sup> *British Institution for Promoting the Fine Arts in the United Kingdom. Founded, June 4, 1805. Opened, January 18, 1806*, 11.

<sup>118</sup> *British Institution for Promoting the Fine Arts in the United Kingdom*, 13-22.

<sup>119</sup> 葛洛夫納藝廊由林希爵士(Sir Coutts Lindsay, 1824-1913)於 1877 年成立，至 1890 年結束營運為止，致力推展當代英國藝術以及老大師畫作。參見 Christopher Newall, *The Grosvenor Gallery Exhibitions: Change and Continuity in the Victorian Art World*; Susan P. Casteras and Colleen Denny, eds., *The Grosvenor Gallery: A Palace of Art in Victorian England*; Colleen Denney, *At the Temple of Art: The Grosvenor Gallery, 1877-1890*; 李昀，〈論 Grosvenor Gallery 展覽對於英國藝術的推展，1877-1890〉。

<sup>120</sup> F. G. Stephens, *The Grosvenor Gallery: Exhibition of the Works of Thomas Gainsborough, R.A., With Historical Notes*, 7-97.

1599-1641)的特展，即有意鋪陳出英國肖像畫的傳統。<sup>121</sup>而這種對肖像畫的重視，在更早之前即有諸多事件推波助瀾：十九世紀英國除了諸多傳記文學以及肖像版畫出版外，1856年在倫敦成立了全世界第一間國家肖像藝廊；1866至1868年更連續三年在南肯辛頓博物館(South Kensington Museum, 1899年改名為維多利亞與亞伯特博物館[Victoria & Albert Museum])舉辦了3場「國家肖像特展」(Special Exhibitions of National Portraits)，其中即包括了諸多雷諾茲與根茲巴羅的肖像畫。<sup>122</sup>

這種對英國歷史人物與肖像畫傳統的重視，有助於提升根茲巴羅肖像畫(諸多為私人收藏)的能見度，使其受到重新審視。依本文前言所述，在1930、1940年代，根茲巴羅即是以肖像畫聞名。不過，除了肖像畫受到重視外，究竟十九初期至末期，根茲巴羅風景畫本身的觀看與評價又產生何種變化？原因為何？這和十九世紀風景畫與自然觀的發展變化有何關聯？透過對十九世紀各種根茲巴羅以及風景畫相關展覽與評論的進一步探究，將能助於回答此一問題。如此一來，我們更深入瞭解的，或許不是根茲巴羅的風景畫本身，而是十九世紀的風景畫觀點以及品味史。然而，這將有助於反思二十世紀中葉以來對根茲巴羅風景畫的看法與詮釋。

除了展覽之外，從收藏的角度，亦有助於瞭解根茲巴羅風景畫的地位變遷。根茲巴羅在世時受到的委託之作多是肖像畫，風景畫雖也有少數贊主，但多半是根茲巴羅先行創作再等待買主，或者由根茲巴羅送給友人。據黑斯所述，根茲巴羅死後，其風景畫銷售狀況並不好，

<sup>121</sup> 參見李昀，〈論 Grosvenor Gallery 展覽對於英國藝術的推展，1877-1890〉，頁 46-50。

<sup>122</sup> Samuel Redgrave, *Catalogue of the Second Special Exhibition of National Portraits. Commencing with the Reign of William and Mary and Ending with the Year MDCCC, on Loan to the South Kensington museum. May 1, 1867*, 73-184.

如在 1797 年與 1799 年的拍賣中，每幅畫作價格平均在 100 基尼(guineas)之下。<sup>123</sup>那麼，究竟何時開始，英國收藏家甚至是後來崛起的美國收藏家，產生對根茲巴羅風景畫的收藏興趣？原因為何？

就收藏史的脈絡而言，我們知道除了肖像畫外的其他畫種，十八世紀英國貴族偏愛歐陸老大師畫作；就風景畫而言，普桑、克勞德、羅薩(Salvator Rosa, 1615-1673)等，都是當時的寵兒。對英國本土畫作的興趣，在歷經十八世紀後期皇家藝術學院藝術家們的努力後，終於在十九世紀初獲得貴族收藏家們的支持。<sup>124</sup>舉例來說，上述大英美術提倡會的會員萊斯特爵士(Sir John Fleming Leicester, 1st Baron de Tabley, 1762-1827)不僅竭力贊助當代英國畫家(包括透納)，更收藏近期逝世的英國畫家之作。<sup>125</sup> 1809 年，他以 400 基尼之高價買下〈茅舍門前〉(圖 2)，此為其收藏中最貴的畫作，<sup>126</sup>使得這幅畫的能見度大為提高。萊斯特爵士在倫敦的宅邸闢置畫廊，並於 1818 年 4 月 6 日至 5 月 25 日間首度開放

<sup>123</sup> John Hayes, *The Landscape Paintings of Thomas Gainsborough*, vol. 1, 237-238.

<sup>124</sup> 參見 Francis Haskell, "The British as Collectors," 50-59; Holger Hoock, "'Struggling against a Vulgar Prejudice': Patriotism and the Collecting of British Art at the Turn of the Nineteenth Century," 566-591; James Stourton and Charles Sebag-Montefiore, *The British as Art Collectors: From the Tudors to the Present*, 101-125.

<sup>125</sup> 萊斯特爵士的收藏，在他在世時即有目錄出版，參見 William Carey, *A Descriptive Catalogue of a Collection of Paintings by British Artists in the Possession of Sir John Fleming Leicester*; John Young, *A Catalogue of Pictures by British Artists in the Possession of Sir John Fleming Leicester*.

<sup>126</sup> 參見 Dongho Chun, "Public Display, Private Glory: Sir John Fleming Leicester's Gallery of British Art in Early Nineteenth-Century England," 181. 然而要注意的是，威爾森的〈尼歐比兒女的毀滅〉(Destruction of the Children of Niobe)在 1806 年以 800 基尼售出，而克勞德的風景畫價格則通常落在 1000 至 6000 基尼之間。參見 Kay Dian Kriz, *The Idea of the English Landscape Painter: Genius as Alibi in the Early Nineteenth Century*, 58.



參觀。此一盛事獲得媒體注目，譬如 1818 年 5 月 12 日《早晨先鋒報》(*Morning Herald*)宣告「這場展覽展示了英國藝術天才的最高境界」，更讚揚根茲巴羅的〈茅舍門前〉「擁有最崇高且名符其實的聲譽。整個房間被用來展示這幅畫作，周圍牆面佈滿鏡子以達到最好的展示效果」。<sup>127</sup>透過這種獨特、且獨尊的展示方式，〈茅舍門前〉受到前所未有的關注，從此成為根茲巴羅代表畫作之一。幾經轉手之後，〈茅舍門前〉終在英國畫商杜旻(Sir Joseph Duveen, 1869-1939)的仲介下，於二十世紀初由美國鐵路鉅子亨利·杭廷頓(Henry E. Huntington, 1850-1927)買下，至今仍存放於由他所成立的杭廷頓藝廊之中。<sup>128</sup>

## (二)從原作到複製

根茲巴羅風景畫的地位變遷，除了上述展覽與收藏的作用外，複製版畫(reproductive prints)的流通亦是重要影響。<sup>129</sup>在二十世紀攝影成為主要的影像複製手段之前，複製版畫的製作與出版，乃是大眾得以一窺畫作樣貌的主要管道(若不是在私人收藏、美術館或公開展覽中見到原作的話)，

<sup>127</sup> “Sir John Leciester’s Gallery,” *Morning Herald*, 12 May 1818, 轉引自 Dongho Chun, “Public Display, Private Glory,” 180.

<sup>128</sup> 杭廷頓自 1911 年起開始收藏根茲巴羅畫作，尤以肖像畫為主，其購藏的三幅重要風景畫，分別是根茲巴羅的〈茅舍門前〉、透納的〈威尼斯大運河〉(*The Grand Canal, Venice*)、以及康斯塔伯的〈得登附近的斯陶兒河景觀〉(*View on the Stour near Dedham*)。參見 Shelly M. Bennett, “Henry E. Huntington: An American Model for Collecting Art and Instituting Cultural Philanthropy,” 209-220.

<sup>129</sup> 有關複製版畫的一般性論述，參見 Susan Lambert, *The Image Multiplied: Five Centuries of Printed Reproductions of Paintings and Drawings*, 其中談及根茲巴羅處見 124, 144; Linda C. Hults, *The Print in the Western World: An Introductory History*, 282-322.

並且在十八世紀已形成規模可觀的市場。根茲巴羅在世時，其畫作便有專業版畫家複製出售。這種藉由複製版畫打響畫作知名度的方法，在十八世紀後期至十九世紀相當普遍。<sup>130</sup>比較同一畫作在不同時期的複製版畫，探討其技法、版畫大小與品質、出版形式等等，不僅可以釐清版畫史本身的發展過程，也可以藉此探究該畫作在不同時期的接受狀況。此外，若把觀察範圍拉大，調查哪些畫作有無被製成複製版畫，並探究其可能原因，也可進一步揭示某時期哪些畫作可能受到較多的關注，或相反地受到忽視。

舉例來說，上述〈茅舍門前〉於 1809 年由萊斯特爵士購藏後，便於 1811 年 12 月 1 日以鐫刻版畫(engraving)出版(圖 8)，題辭上載明原作為萊斯特爵士所藏。更重要的是，這張版畫收錄在地誌學暨建築史家布里騰(John Britton, 1771-1857)所編寫的《英國藝派之美術》(*The Fine Arts of the English School*)。<sup>131</sup>這本包含精美圖版的書籍於 1810 至 1811 年梯次發行，所選錄的畫家除了根茲巴羅外，亦包括雷諾茲、威爾森、威士托(Richard Westall, 1765-1836)、羅姆尼(George Romney, 1734-1802)、豪爾德(Henry Howard, 1769-1847)、諾斯寇特(James Northcote, 1746-1831)、透納與魏斯特(Benjamin West, 1738-1820)等皇家藝術學院院士，<sup>132</sup>此外還有數件雕塑，以及由瑞恩(Christopher Wren, 1632-1723)設計的倫敦聖保羅教堂立面圖。其中，威爾森、

<sup>130</sup> 參見 Brenda D. Rix, *Pictures for the Parlour: The English Reproductive Print from 1775 to 1900*; Martha Tedeschi, "'Where the Picture Cannot Go, the Engravings Penetrate': Prints and the Victorian Art Market," 9-19.

<sup>131</sup> 布里騰於 1801 至 1816 年編寫了《英格蘭與威爾斯之美》共 18 冊，之後陸續出版了有關英國中世紀建築書籍多部，是英國哥德式建築史的早期研究者，見 John Britton, *The Beauties of England and Wales; The Architectural Antiquities of Great Britain*. 有關布里騰和哥德式建築研究的關係，參見 J. Mordaunt Crook, "John Britton and the Genesis of the Gothic Revival," 98-119.

<sup>132</sup> 只有羅姆尼並非皇家藝術學院院士，但他在世時是相當熱門的肖像畫家。

圖 8 John Scott after Thomas Gainsborough, *The Cottage Door*  
(*The Cottage, A Landscape*). Etching and Engraving.



資料來源：John Britton, *The Fine Arts of the English School*, London, 1812.

透納、根茲巴羅以風景畫家身份入選，且獲選之畫如根茲巴羅的〈茅舍門前〉與透納的〈波普的別墅，一幅風景〉(Pope's Villa, A Landscape)，原作都為萊斯特爵士的收藏。唯威爾森的版面以孟斯(Anton Raphael Mengs, 1728-1779)於 1752 年在義大利所繪的威爾森肖像畫替代。

布里騰在附隨〈茅舍門前〉圖版的文字描述中，首先即讚揚「這幅畫的作者無疑地是一位天才」，並認為風景畫「是他的主要作品；其最佳之作證明他是一位真正的英國藝術家(a genuine English artist)。這些作品有明確的國家性格(national character)；絕不會被誤認為是魏能茲、荷比馬(Hobbema, 1638-1709)、萊斯達爾或普桑」。<sup>133</sup>他尤其認為像〈茅舍門前〉這樣的晚期之作，更展現了根茲巴羅在構圖、色彩與筆觸上的原創性，而這幅畫則充滿了詩意，畫中「女性人物更像是阿卡迪亞居民而非英國人(more Arcadian than English)，而色彩與效果則更趨近想像而非真實」。最後，布里騰也記錄了這幅畫的來歷：1786 年諾佛克的鄉紳哈維(Thomas Harvey, 1748-1819)買下此畫，1807 年賣給了柯平(Daniel Coppin)，而布里騰即是在柯平先生那裡看到了這幅畫，隨即推薦給萊斯特爵士，後者也欣喜地買下。<sup>134</sup>

透過複製版畫的出版，以及後續萊斯特爵士收藏的開放參觀，根茲巴羅風景畫的名聲在十九世紀上半葉很快地水漲船高，根茲巴羅也成為英國風景畫派的創立者之一。值得一提的是，根茲巴羅這樣的地位與形象，除了出現在《英國藝派之美術》如此精緻的圖冊外，後來也以木口木刻版畫(wood engraving)的形式，於《倫敦畫報》(Illustrated London News)之類的大眾報刊流通普及(圖 9)。1852 年 10 月 30 日《倫敦畫報》以「根茲巴羅及其作品」為專欄，評論了根茲巴羅的風景畫特色，附

<sup>133</sup> John Britton, *The Fine Arts of the English School*, 101-102.

<sup>134</sup> John Britton, *The Fine Arts of the English School*, 102.

圖 9 *The Cottage Door*. Wood engraving.



資料來源：“Gainsborough and His Works,” *Illustrated London News*, 30 October 1852, 361.



隨的圖版即是〈茅舍門前〉，而該評論則宣稱：

根茲巴羅是一位徹底原創、且獨特的英國藝術家。最初他從家鄉塞佛克的鄉野樹叢中擷取靈感與題材，隨後便以他自己的天才改善最初的成果。他未嘗向外國取經；且也鮮少向別人學習藝術的奧妙。因此，他和所有風景畫家前輩的差別非常顯見且明確。<sup>135</sup>

以《倫敦畫報》的高流通量，這樣的評論報導，對根茲巴羅的名聲與形象塑造，勢必產生不小的影響。

需注意的是，十九世紀展覽與評論的根茲巴羅風景畫，主要都是較晚期的作品。相形之下，早期與中期的風景畫，在十九世紀則較少見複製版畫。此一現象，也是探討根茲巴羅風景畫接受史的重要線索。另外，除了複製油畫之外，根茲巴羅的素描在十九世紀初亦被複製出版。風景版畫家拉波特(John Laporte, 1761-1839)與威爾斯(William Frederick Wells, 1762-1836)於 1802 至 1805 年以軟底蝕刻(soft-ground etching)技法，複製了一系列共 71 幅根茲巴羅的鉛筆素描(圖 10)，並為這一系列題名為「英國景緻」(English Scenery)。<sup>136</sup>此種軟底蝕刻技術在十八世紀中葉發展成熟，可以逼真模擬鉛筆或碳筆素描的紋理，根茲巴羅自身也曾經運用此法創作。<sup>137</sup>這一系列素描原作，當時由多位收藏家所有；依照版畫上的題詞所示，該素描原作當時乃為孟柔醫師(Dr. Thomas Monro, 1759-1833)的收藏，而孟柔自身即是業餘水彩畫家，曾向拉波特學畫，也是透納、葛汀(Thomas Girtin, 1775-1802)等風景畫家的贊主。<sup>138</sup>進一步探

<sup>135</sup> "Gainsborough and His Works," *Illustrated London News*, 30 October 1852, 361. 《倫敦畫報》首期發行於 1842 年 5 月 14 日，每週六發行，為世界最早的畫報，2003 年停刊。

<sup>136</sup> 此圖冊見 W. F. Wells and J. Laporte, *A Collection of Prints Illustrative of English Scenery, from the Drawings and Sketches of Thos. Gainsborough, R.A.*

<sup>137</sup> 參見 John Hayes, *Gainsborough as Printmaker*, 13-20.

<sup>138</sup> 有關孟柔醫師與畫家們的關係，參見 Andrew Wilton, "The 'Monro School'"

圖 10 John Laporte after a sketch by Gainsborough. From *A Collection of Prints Illustrative of English Scenery, from the Drawings and Sketches of Thos. Gainsborough, R.A.*, 1803. Soft-ground etching, 24.4 x 31 cm.



資料來源：The British Museum.

究此套圖冊以及其他根茲巴羅風景素描之複製版畫，將有助於瞭解根茲巴羅風景素描和十九世紀初興盛的風景寫生與水彩風景——包括專業及業餘——的關係與影響。<sup>139</sup>尤其，此圖冊的出版者威爾斯，即

---

Question: Some Answers,” 8-23.

<sup>139</sup> 伯明罕曾指出，西克尼斯為根茲巴羅所作的傳記，以及十八、十九世紀之交的一些評論，將根茲巴羅形塑為「如畫風景」美學的代表畫家，參見 Ann

是 1804 年成立的「水彩畫家協會」(Society of Painters in Water Colours)的創立者，並於 1806 至 1807 年擔任會長。<sup>140</sup>

### (三)從個人到國家畫派

從以上收藏展覽以及複製版畫兩面向的探討，已可見若要探究根茲巴羅風景畫的地位變遷，需處理的已不只是畫家個人畫作風格與評價的問題，而還包括十八世紀末以來有關「英國畫派」之論述。<sup>141</sup> 1788 年根茲巴羅去世當年，雷諾茲在學院演講評論根茲巴羅藝術成就時，便曾說道：「如果這個國家未來培育的天才，足以令我們獲得英國畫派之榮銜，那麼根茲巴羅的名字將流芳百世，躋身此新興畫派之首」。<sup>142</sup>十九世紀初，各種凝聚或形塑「英國畫派」的行動與論述不

---

Birmingham, *Landscape and Ideology*, 58-63.

<sup>140</sup> 該會於 1881 年獲得皇室特許狀，更名為「皇家水彩畫家協會」(Royal Society of Painters in Water Colours)，1988 年起更名為 Royal Watercolour Society。針對該會的早期歷史，參見 Timothy Wilcox, *The Triumph of Watercolour: the Early Years of the Royal Watercolour Society 1805-55*.

<sup>141</sup> 「英國畫派」的稱呼，最早出現於 1706 年德彼勒所著《論繪畫藝術，暨畫家傳記》的英譯本之末。譯者巴克利居(Bainbrigg Buckeridge, 1668-1733)不滿書中未提英國畫家，因此在書末補撰〈論英國畫派〉一文，以之宣告「英國畫家與繪畫，不論在數量或品質上，都比法國更值得享有『畫派』之榮銜」，見 Roger de Piles, *The Art of Painting, and the Lives of the Painters...To Which is Added, An Essay Towards an English-School, With the Lives and Characters of Above 100 Painters*, trans. Bainbrigg Buckeridge, 397. 不過，此文實際上形同藝術家簡要生平的串連，且包括了許多從歐陸到英國工作的藝術家。要到賀瑞斯·沃波(Horace Walpole, 1717-1797)於 1762 至 1780 年間出版的 4 大冊《英國繪畫軼事》，英國畫派的歷史性論述才獲得初步的輪廓，見 Horace Walpole, *Anecdotes of Painting in England*, 4 vols.

<sup>142</sup> Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, "Discourse XIV," 248.



斷進行。<sup>143</sup>如前已述，根茲巴羅以及威爾森與透納，以其風景畫入選《英國藝派之美術》，並且布里騰也讚揚根茲巴羅畫作有「明確的國家性格」。這種論調也出現在蘇格蘭作家康寧罕於 1829 至 1833 年出版的《最傑出之英國畫家、雕塑家與建築師的生平傳記》(*The Lives of the Most Eminent British Painters, Sculptors, and Architects*)，其中便主張根茲巴羅「所有的作品都烙印著老英格蘭的形象；他的繪畫有著國家的樣貌(a national look)」。<sup>144</sup>

「英國畫派」意識之高漲，除了英國畫家欲在藝術市場與藝術史定位上爭取一席之地外，十八世紀以來英國和歐陸其他國家(尤其是法國)在軍事外交、商貿以至文化上的競爭則是重要背景。到了十九世紀後期，英國的勁敵法國也正視了英國畫派的存在：法國作家薛耨(Ernest Chesneau, 1833-1890)於 1864 年首度出版了並論英法藝術的著作《法國與英國的現代藝術》(*L'Art et les artistes modernes en France et en Angleterre*)，並以「有英國畫派！」此充滿驚嘆的語句開啓英國繪畫的篇章。<sup>145</sup>1882 年，薛耨進一步出版了《英國繪畫》(*La peinture anglaise*)專書，1885 年倫敦出版的英譯本中並有羅斯金(John Ruskin, 1819-1900)為之作序。<sup>146</sup>在《英國繪畫》中，薛耨雖指出英國藝術史中「首位具有重要性的風景畫家」

<sup>143</sup> 1802 年，以「英國畫派」(*The British School*)為名的展覽社團在倫敦成立，其展覽開幕之致辭，強烈宣告了欲與法國畫派較勁的企圖。「英國畫派」展覽社團雖短命(1804 年即結束)，但其向收藏家借展(包括根茲巴羅的風景畫)的做法，成為大英美術提倡會的先驅。關於此展覽社團的短暫歷史，參見 John Gage, "The British School and the British School," 109-120.

<sup>144</sup> Allan Cunningham, *The Lives of the Most Eminent British Painters, Sculptors, and Architects*, vol. 1, 345.

<sup>145</sup> Ernest Chesneau, *L'Art et les artistes modernes en France et en Angleterre*, 45.

<sup>146</sup> Ernest Chesneau, *La peinture anglaise*. 英譯本見 *The English School of Painting*, trans. Lucy N. Etherington.

是威爾森，但主張「根茲巴羅是英國風景畫之父」。<sup>147</sup>

前已述及，1885年葛洛夫納藝廊舉辦的根茲巴羅特展，突顯了根茲巴羅作為肖像畫家的形象。雖然根茲巴羅風景畫未被忽略，但進入二十世紀初，如本文前言所述，根茲巴羅在英國風景畫的地位，卻移到了舞台的旁側；在弗萊、克拉克、佩夫斯納的眼中，根茲巴羅和十八世紀末興起的實景描繪擦身——或說轉身——而過，要在康斯塔伯身上，才看到代表英國風景畫派精髓的「自然主義」的實踐。然而，也正在這種看待英國風景畫發展的觀點之下，巫道爾、黑斯、沃特豪斯選擇以根茲巴羅「熱愛自然的天性」為基礎，重啟對根茲巴羅風景畫的探究。

除了上述簡要地勾勒「英國畫派」論述的幾個重要實例，究竟十九世紀論者如何看待根茲巴羅在英國風景畫發展脈絡中的位置？這些看法，到了二十世紀「專業的藝術史研究」形成後，是如何地被繼承或修正？這些對於當今考量根茲巴羅風景畫的定位問題，都是值得仔細探究的脈絡。再者，二十世紀後期以來，也有諸多有關英國風景畫的回顧展覽，這些展覽如何陳述英國風景畫的發展？<sup>148</sup>又如何影響與形塑根茲巴羅風景畫的定位與評價？透過對這些問題的思考，不僅有助於瞭解現今看待根茲巴羅風景畫的眼光，其實也是在反省「英國畫派」或者英國老大師聲望的建立過程。

---

<sup>147</sup> Ernest Chesneau, *La peinture anglaise*, 114, 120; *The English School of Painting*, 109, 115.

<sup>148</sup> 除前曾列羅森叟所舉的展覽與著作外，另可參考 Hugh Belsey, ed., *From Gainsborough to Constable: The Emergence of Naturalism in British Landscape Painting, 1750-1810*; Robert Hoozee, ed., *British Vision: Observation and Imagination in British Art, 1750-1950*; Tim Barringer and Oliver Fairclough, *Pastures Green and Dark Satanic Mills: The British Passion for Landscape*.

#### (四)從地方到全球

有別於上述對「英國畫派」的強調，近來也有愈多的研究關注英國與歐陸、北美、甚至印度、遠東的關係與互動。2014年甫出版的《理查·威爾森與歐洲風景畫的轉變》(*Richard Wilson and the Transformation of European Landscape Painting*)，除了重申威爾森作為英國風景畫傳統的開端外，更強調了威爾森在1750年代旅居羅馬時發展出的新風景畫視野，參與了歐洲繪畫的轉型。<sup>149</sup>根茲巴羅的風景畫，有可能以歐洲甚至全球的角度來觀看與討論嗎？

事實上，根茲巴羅未曾踏出英國，當然也就未曾加入當時流行的大旅行(Grand Tour)行列，更不用說像哈吉斯(William Hodges, 1744-1797)、丹尼爾(William Daniell, 1769-1837)等畫家遠渡重洋到亞洲甚至大洋洲。過去，當英國藝術史著重在「英國本土」創作與論述時，這些畫家往往處於邊緣；然而，在全球化視野受到強調的今日，這些畫家的創作也就值得重新審視。既然根茲巴羅沒有異國旅行作畫經驗，當然也就沒有描繪異地風光的畫作可供檢視。不過，或許值得考慮的是，根茲巴羅及其畫作(包括複製)如何被引入其他國家的過程，尤其，根茲巴羅如何進入中文世界讀者的眼界？中文世界對根茲巴羅的認識，和英國藝術史論述中的根茲巴羅，有何差距？這些都是值得探索的議題，也是「藝術史」要成為「世界藝術史」應該要考慮的面向。

「世界藝術史」在二十一世紀初提出，乃是為了檢討、甚至摒棄十九世紀末以來以歐洲藝術為中心發展出的分析與論述傳統，但最初探討的仍是創作面向，嘗試在單一論述架構下涵納「世界各地」的藝

---

<sup>149</sup> Martin Postle and Robin Simon, eds., *Richard Wilson and the Transformation of European Landscape Painting*.

術傳統。<sup>150</sup>然而，世界各地藝術如何流通到異地、在異地容受甚至挪用的過程，也應該是世界藝術史的範疇。這部分向來在交流史的框架下處理，不過中西交流史著重討論外來的藝術品、觀念或技術如何影響本地傳統，重點多半仍是本地的創作，較少深究本地對外來藝術跨時代的認知與評價、甚至藝術史觀之形塑。<sup>151</sup>或許也因此，目前為止有關十九世紀末、二十世紀初「西畫東漸」的研究，多以中國現代繪畫創作面向為討論焦點，少有觸及跨越時代的藝術容受問題。在這樣的研究傾向下，根茲巴羅或英國風景畫，在何時、又如何成為中文世界觀者認識的對象，此一問題便不容易受到注意。

舉例來說，著名的散文家與畫家豐子愷(1898-1975)和文藝思想家暨翻譯家傅雷(1908-1966)在 1920、30 年代的著述中，都提及了根茲巴羅。在 1928 年由開明書店出版的《西洋美術史》中，豐子愷在「近代美術」下的「十八世紀英吉利的繪畫」中以短短幾句簡述了根茲巴羅：

---

<sup>150</sup> 2003 年出版的《真實空間》堪稱最早的大規模嘗試，見 David Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*。近來對「世界藝術史」的討論，參見 James Elkins, ed., *Is Art History Global?*; Kitty Zijlmans and Wilfried van Damme, eds., *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*; Craig Clunas, "The Art of Global Comparisons," 165-176。考夫曼在新出版的文章中特別提出，研究藝術品的移動與流通，是世界藝術史的出路，見 Thomas DaCosta Kaufmann, "Reflections on World Art History," 23-46。

<sup>151</sup> 以十八世紀中西藝術交流研究而言，歐洲方面向來在「中國風」(Chinoiserie)的框架下進行，從早期對裝飾藝術風格的爬梳，到近期針對品味論述的探討，如 Oliver Impey, *Chinoiserie: The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration*; David Porter, *The Chinese Taste in Eighteenth-Century England*。中國方面，則主在探討西洋繪畫、版畫、以及器物在清宮以及江南的影響；晚近也有研究者提出「西洋風」(Occidentarie)的概念來陳述此一現象，參見 Kristina Kleutghen, "Chinese Occidentaire: The Diversity of 'Western' Objects in Eighteenth-Century China," 117-135。其他近期研究概述，參見 Cheng-Hua Wang (王正華), "A Global Perspective on Eighteenth-Century Chinese Art and Visual Culture," 379-394。

「Gainsborough 是田舍的貧家子，善描森林，除後述的 Corot(柯洛，1796-1875)以外，無可匹敵。其死後 Reynolds 為題墓碑，曰：『後世可紀念的自然畫家。』」<sup>152</sup>相較於此，傅雷於 1934 年完成的《世界美術名作二十講》，<sup>153</sup>其中第 19 講則以「萊諾支與耿斯勃洛」(即雷諾茲與根茲巴羅)為題大篇幅介紹兩人的個性與畫業。有趣的是，傅雷在文章一開始即宣告：

[雷諾茲與根茲巴羅]是英國十八世紀兩個同時代的畫家，亦是奠定英國畫派基業的兩位大師。雖然耿斯勃洛留下不少風景製作，雖然萊諾支曾從事於歷史畫宗教畫，但他們的不朽之作，同是肖像畫，他們是英國最大的肖像畫家。<sup>154</sup>

文章隨後不斷對比兩人的不同個性與家世背景，指出當年輕的雷諾茲「優越的環境使他獲得當時的藝術家想望而難逢的機會——意大利旅行」時，根茲巴羅則「回到自己的家中。他一天到晚在田野中奔馳，專心描繪落日，叢林海濱，岩石的景色，而並不畫什麼肖像，並不結識什麼名人……他向大自然去追求萊諾支向意大利派畫家所求的藝術泉源」。<sup>155</sup>傅雷雖然強調了根茲巴羅喜徜徉於自然，但文中卻未提及根茲巴羅的任何風景畫作。文章的重點是生動勾勒雷諾茲與根茲巴羅兩人相反的藝術性格，最後則以兩人同為演員西鄧斯夫人(Mrs.

<sup>152</sup> 豐子愷，《西洋美術史》，頁 68。事實上，根茲巴羅並非田舍的貧家子，而是羊毛紡織商之子。

<sup>153</sup> 前 10 講最初於 1932 年 10 月至 1933 年 2 月發表在《藝術旬刊》上，是傅雷在上海美術專科學校授課時的部分講稿，之後於 1934 年 6 月完成《世界美術名作二十講》手稿，不過傅雷在世時並未將之集結出版，要等到 1985 年才由三聯書店首度出版。有關講稿的性質、和傅雷在上海美專所授課程之關係，參見呂作用，〈傅雷與視覺藝術〉，頁 95-114。

<sup>154</sup> 傅雷，《世界美術名作二十講》，頁 168。

<sup>155</sup> 傅雷，《世界美術名作二十講》，頁 170、173。

Siddons, 1755-1831)所畫的肖像之比較做結。<sup>156</sup>

豐子愷及傅雷何以在當時對根茲巴羅做出這樣不同的評述？他們的判斷根據為何？鑑於這兩部著述原初皆是對美術學生上課的講稿(豐子愷在立達學園，傅雷在上海美術專科學校)，這樣的評述內容在當時以及後續產生什麼樣的效應？<sup>157</sup>傅雷的《世界美術名作二十講》，已有研究者指出並非如一般所信是傅雷的原創之作，而是參照法國作家博爾德(L. Bordes)於1927年出版的《美術史二十講》(*Vingt leçons d'histoire de l'art*)的編譯之作，二書不僅章節主題一致，所論繪畫作品也相同。<sup>158</sup>考量傅雷留學巴黎的經歷，這樣的做法在當時可說合情合理。那麼，豐子愷的《西洋美術史》是否也有類似的參照來源？事實上，《西洋美術史》乃是日本近代美術評論家一氏義良(1888-1952)於1925年出版的《西洋美術の知識》的簡要編譯本。<sup>159</sup>如此一來，中文世界對根茲巴羅與英國畫派的早期認識，其實是輾轉透過法國與日本的中介。一

<sup>156</sup> 傅雷，《世界美術名作二十講》，頁176-178。

<sup>157</sup> 自1980年代以來，傅雷研究激增，但主要針對其翻譯家身份，關於《世界美術名作二十講》的研究甚少，較長篇幅且較深入者見呂作用，〈傅雷與視覺藝術〉。有關豐子愷的研究，主要集中在其散文、繪畫以及美育思想，目前為止尚無針對其《西洋美術史》之專門研究。

<sup>158</sup> 傅雷在《世界美術名作二十講》原序文末已提到：「是編參考書，有法國博爾德(Bordes)氏之美術史講話及晚近諸家之美術史。」見傅雷，《世界美術名作二十講》，頁14。呂作用對《世界美術名作二十講》和博爾德著作的相關性做了形式考訂，比較章節架構與部分行文的異同，然而其比較的部分不包括「雷諾茲與根茲巴羅」一章，且也未討論內容與藝術史觀的問題，見呂作用，〈傅雷與視覺藝術〉，頁102-111。

<sup>159</sup> 參見上海出版志編輯委員會編，《上海出版志》，頁555。一氏義良以兩頁的篇幅介紹根茲巴羅，見一氏義良，《西洋美術の知識》，頁293-294。有關豐子愷和西洋美術及日本的關係，參見西槇偉，《中国文人画家の近代——豊子愷の西洋美術受容と日本》，然該書中並無論及豐子愷和一氏義良的關係，且有關豐子愷的《西洋美術史》也只稍稍提及，見頁69、135。

位十八世紀英國本土畫家，其名聲如何在十九、二十世紀的全球網絡中流轉，顯然是世界藝術史值得研究的議題。

本文一開始曾指出中文翻譯的根茲巴羅專書在臺灣的出版情形。事實上，1990年代以前，臺灣出版的西方藝術史書籍甚少，且主要是翻譯之作。<sup>160</sup>李長俊於1979年出版的《西洋美術史綱要》，是極少數由國人撰寫、至今仍是一些大學藝術通史課程的書目。<sup>161</sup>這本極為簡略的綱要，對十八世紀英國繪畫僅有寥寥數語：

英國的繪畫，一向乏善可陳，到了十八世紀才略微開始顯出它自己的風格，而且主要地都是肖像畫家，受到文藝復興威尼斯派的影響較大。其中有為此後一百年的英國繪畫建立基石的霍加斯(Hogarth, 1697-1794[應為1764])，其代表作為「賣蝦女」。另外兩畫家為雷諾茲(Reynolds, 1723-92)，其人物畫雖然動人，但色彩與質感的表現並不如何，而庚斯伯羅(Gainsborough, 1727-88)則有較明亮的色彩表現。<sup>162</sup>

不僅根茲巴羅的風景畫未被提及，甚至整個風景畫類也形同未曾存在。相較於臺灣到1990年代才開始翻譯出版西方藝術家專輯，中國自1979年起，北京人民美術出版社即開始發行「外國美術介紹」系列，每冊20多頁的篇幅內，以短文介紹畫家生平，再配以數幅畫作圖版。根茲巴羅專輯於1985年出版，概觀了根茲巴羅的肖像與風景畫作；<sup>163</sup>同時期，在美術雜誌上也出現以根茲巴羅肖像畫為主的翻譯

<sup>160</sup> 例如貢布里希(E. H. Gombrich, 1909-2001)著，雨云譯，《藝術的故事》；健生(H. W. Janson, 1913-1982)著，曾培、王寶建譯，《西洋藝術史》。此二書原作分別於1950年與1962年初版。

<sup>161</sup> 早期由國人撰寫現今仍再版的書還有臺灣商務印書館出版之王仲章，《西洋藝術名家略傳》；後改名《西洋藝術家事典》，2006年由五南圖書出版。

<sup>162</sup> 李長俊，《西洋美術史綱要》，頁86。

<sup>163</sup> 參見人民美術出版社編，《外國美術介紹——庚斯博羅》。

或編寫短文，然其書寫方式離二十世紀前期的傳雷並不遠。<sup>164</sup>

西方藝術史在中文世界的傳播，自 1990 年代起有了較可觀的變化。臺灣方面，陸續出版針對西方藝術家、甚至西方藝術通史與斷代史的通俗書籍。此現象大抵與臺灣大學與研究所藝術史教學的拓展有關，另外也顯示了西方藝術史一般閱眾的興起。不過，針對十九世紀之前西方藝術家的書籍，仍以「其人其畫」或風格流派的介紹為主。中國方面，則在二十世紀末起大量翻譯西方藝術史相關書籍，並且開始編寫與出版包含數冊斷代史的「世界美術通史」系列書籍，以及以國家為單位的各國美術史；此外，近年也有西方風景畫主題的著作出版。<sup>165</sup>整體而言，中文世界對於根茲巴羅以及英國風景畫的認識與研究，雖然還遠不及歐美學界的廣度與深度，但卻也朝此方向逐步邁進。能夠邁向多遠，顯然和中文世界對「西方藝術史」或「世界藝術史」的研究與教學的整體發展息息相關，甚至涉及如何看待「藝術」(或本文舉以為例的「風景畫」)概念與價值的根本思維。今日檢視根茲巴羅在中文世界的接受過程，雖然無法對根茲巴羅風景畫的意義提供更進一步

164 例如羅伯特·休斯(Robert Hughes)著，朱雍譯，〈一個上流社會的桂冠畫家——庚斯博羅畫展一瞥〉，頁 47-49；湯麟，〈榕樹、泉邊、硝煙——庚斯博羅和他的《西頓斯夫人》〉，頁 138-139。

165 「世界美術通史」系列於 2004 與 2010 年由中國人民大學出版社出版，為多位學者分冊撰寫，共 21 冊。國別史方面，如李建群，〈英國美術史話〉，第 4 章，〈來自原野的清風——庚斯博羅的人物與風景〉，頁 43-50 介紹了根茲巴羅的生平與畫作。風景畫專著方面，有 2011 年出版之章華，〈思想的形狀——西方風景畫的意蘊〉，第 5 章，〈英國鄉村的如畫詩意〉，頁 159，論及根茲巴羅，指出：「不同於威爾遜和賴特那種對古典主義情調、古典建築布局以及理想化的風景的濃厚興趣，庚斯博羅創作風景的熱情簡單地源自他對自然的熱愛，對家鄉一草一木的個人情感以及荷蘭油畫風格的直接影響。」作者著重勾勒根茲巴羅生平與畫作風格的轉折，並將畫面意境視為畫家精神寄託，行文中無提及本文所討論的巴若、波因騰、羅森叟、阿斯佛等人的詮釋。



的詮釋，卻能夠讓我們更清楚看出中文世界對西方藝術史認知的變遷，以及一國的藝術家(或藝術史)如何推展到其他國度的問題，而這則是全球化的今日藝術史也需面對的課題之一。

## 六、結語

一位十八世紀英國畫家的畫作，究竟可以引發出我們對過去歷史怎麼樣的探究與理解？又可以提供藝術史研究什麼樣的反思？本文以此問題為出發點，回顧 1940 年代起有關根茲巴羅風景畫的研究，透過不同研究路徑的追索，勾勒出二十世紀後期以來藝術史研究的「進展」。從文藝復興開啟的「其人其畫」書寫傳統，一直到二十世紀中葉仍是藝術史書寫主流，尤其根茲巴羅因其豐富的書信及友人描述而顯得鮮明的性格，更提供藝術家傳記豐富生動的材料。不過，這樣的書寫方式，也使得對藝術家與其畫作的認識，長久以來停留在歌頌藝術天才。1980 年代，根茲巴羅風景畫研究一方面以作品全集目錄的出版而達到高峰，但另一方面也因來自左派思潮對歌頌藝術天才書寫方式的挑戰，而開啓了新的藝術社會史的研究視野。自此，「嚴肅的」藝術史研究不再天真的延續藝術家天才的迷思，也不再只關照畫作形式風格或畫面內容，而是致力於將藝術家生平創作置入具體的歷史實況解釋，考量各種藝術體制、社會、政治經濟、文化、美學的力量對藝術生產與消費的形塑。換言之，藝術家不再是不受外力干擾、獨立自足的創作主體，而需不斷地回應或調解複雜的社會網絡、權力關係、智識系統等。

在此研究框架轉變之際，「風景畫」也從藝術家個人對自然的本能喜愛與真情的流露，轉變為社會價值與權力關係的角力場。即便根茲巴羅的風景畫並非記錄地誌景觀或實景寫生，而是藝術家的「想像

性」構圖，卻也恰恰因其虛構性——不斷重複出現的構圖模式與點景人物——而成為解析十八世紀下半葉英國農業經濟生活與社會意識型態的視覺文本，或者成為探索當時代視覺感知形塑力量的案例。這樣的研究路徑，不僅在視野與材料上擴大了藝術史研究的範疇，也增加了研究的複雜與困難度，不過卻拉近了藝術史和其他人文社會學科的關係，提升藝術史作為一門嚴肅的人文學科之意義。

若說此根茲巴羅風景畫研究的轉型，標誌了藝術史研究的「進展」，影響此進展的因素之一則是藝術史研究的「專業性」。早期由畫家、文人、業餘愛好者等所共同撰寫的「藝術史」，到了藝術史專業研究機構成立、藝術史學者專業身份確立之後，便逐步面臨轉型的過程。學院的藝術史學者，對藝術史作為一門批判性知識的要求，使其在理論基礎、研究方法與詮釋架構上不斷反省、拓展、與深化。也唯有如此，藝術史研究才能「前進」。當然，研究者立場與信念的歧異難以避免，在有關根茲巴羅風景畫的定位上便遭遇不同研究者看法的衝突。究竟要視風景畫為再現社會價值與權力關係的文本，還是藝術家個人的性情抒發？舉辦一位藝術家的特展，究竟是要以淺白的時序方式彰顯該藝術家的生平轉折與藝術成就，還是要以批判的方式剖析藝術家在藝術體制與社會關係中如何經營其事業？

對於這些問題可能的不同回應，也顯示了藝術史界本身的複雜性。如果十八世紀英國藝術史的研究已經強調了「藝術世界」中多種角色與力量構成的複雜網絡，那麼，二十一世紀的藝術史學者同樣要面對當代更為複雜的結構。除了更為繁多的大學研究機構外，美術館、商業藝廊等機構，乃至藝術市場上的交易、大眾媒體上的報導宣傳等等，也都是對藝術史認知的推展甚為有力的機制。從根茲巴羅風景畫研究的進程，即可看到這些力量——雖然有可能互相衝突——的展現。

引人深思的是，當根茲巴羅風景畫形式與圖像意義的探討，在二

十一世紀初達到高峰之際，藝術史研究卻也面臨了如何再進展的問題。如果不是因為新發現或新公諸於世的畫作，根茲巴羅風景畫還能夠有什麼樣進一步的研究？針對此，本文在最後一節提出從收藏與展覽、複製版畫、國家畫派、全球化過程等四個方向，勾勒根茲巴羅風景畫研究的未來展望。這些面向的考察，不僅可以讓我們更加清楚根茲巴羅及其風景畫如何被接受的歷史過程，也令研究者更加自覺到觀看與評價方式的歷史特定性，並且關注於藝術史知識建構過程中的影響力量，乃至衝突。甚至，透過這樣的考察方式，也更可以看出「藝術世界」的複雜網絡，以及根茲巴羅風景畫何以不只是獨立的審美對象，而是關乎英國藝術史論述如何發展的重要環節，甚至是可以彰顯藝術史全球化進程的案例——雖然不是最成功或醒目的例子。

根茲巴羅對中文世界讀者雖不陌生，但也絕不是有名的西方藝術家。中文世界對根茲巴羅或英國風景畫的接受狀況，除了反映了中文世界本身的價值選擇，也折射出中文藝術史界的處境。究竟對於「外國」的藝術史，我們要認識、參與到什麼地步？藝術史的全球化進程，意味著我們只是被動地接受西方藝術史界建構的藝術典範？如果以「根茲巴羅風景畫來臺展出」這樣的假設性展覽來思考，或許更能突顯這個問題的切題性。在這樣的展覽中，我們要複誦著西方藝術史界已建立起來的詮釋觀點？還是能夠提出一套不同、但有意義且能夠對話的觀看方式？若能，則此場展覽所顯示的，將不只是根茲巴羅風景畫如何傳播到中文世界的軌跡，而也是中文世界如何觀看及參與建構「西方藝術史」甚至是「世界藝術史」的進程。

(本文於 2014 年 8 月 20 日收稿；2016 年 4 月 18 日通過刊登)

## 徵引書目

### 一、傳統文獻

一氏義良，《西洋美術の知識》，東京：アルス，1925。

傅雷，《世界美術名作二十講》，收入《傅雷文集·藝術卷》，瀋陽：遼寧出版集團，2003。

豐子愷，《西洋美術史》，上海：上海古籍出版社，1999。

Armstrong, Sir Walter. *Thomas Gainsborough*. London: Seeley and Co., 1894.

Bordes, L. *Vingt leçons d'histoire de l'art*. Paris: J. de Gigord éditeur, 1927.

Boulton, William B. *Thomas Gainsborough, His Life, Work, Friends and Sitters*. London: Methuen, 1905.

*British Institution for Promoting the Fine Arts in the United Kingdom. Founded, June 4, 1805. Opened, January 18, 1806*. London: W. Bulmer and Co., 1814.

Britton, John. *The Architectural Antiquities of Great Britain: Represented and Illustrated in a Series of Views, Elevations, Plans, Sections, and Details, of Various Ancient English Edifices: With Historical and Descriptive Accounts of Each*, 5 vols. London: Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1807-1826.

Britton, John. *The Beauties of England and Wales: Or, Delineations, Topographical, Historical, and Descriptive, of Each County*, 18 vols. London: Thomas Maiden, 1801-1816.

Britton, John. *The Fine Arts of the English School: Illustrated by a Series of Engravings from Paintings, Sculpture, and Architecture, of Eminent English Artists; with Ample Biographical, Critical, and Descriptive Essays by Various Authors*. London: The Chiswick Press, 1812.

Carey, William. *A Descriptive Catalogue of a Collection of Paintings by British Artists in the Possession of Sir John Fleming Leicester*. London: J. Nichols and Son, 1819.

Chesneau, Ernest. *L'Art et les artistes modernes en France et en Angleterre*. Paris: Didier, 1864.

Chesneau, Ernest. *La peinture anglaise*. Paris: A. Quantin, 1882.

Chesneau, Ernest. *The English School of Painting*. Translated by Lucy N. Etherington. London: Cassell & Company, 1885.

Cunningham, Allan. *The Lives of the Most Eminent British Painters, Sculptors, and*

- Architects*, 6 vols. London: John Murray, 1829-1833.
- Fulcher, George W. *Life of Thomas Gainsborough*. London: Longman, 1856.
- Illustrated London News*, London.
- Lesli, Charles Robert. *Memoirs of the Life of John Constable*. London: Longman, Brown, Green, and Longmans, 1845.
- Piles, Roger de. *The Art of Painting, and the Lives of the Painters...To Which is Added, An Essay Towards an English-School, With the Lives and Characters of Above 100 Painters*, translated by Bainbrigg Buckeridge. London: Printed for J. Nutt, 1706.
- Piles, Roger de. *The Principles of Painting...In Which is Contained, An Account of the Athenian, Roman, Venetian and Flemish Schools. To Which is Added, The Balance of Painters*. London: Printed for J. Osborn, 1743.
- Redgrave, Samuel. *Catalogue of the Second Special Exhibition of National Portraits. Commencing with the Reign of William and Mary and Ending with the Year MDCCC, on Loan to the South Kensington museum. May 1, 1867*. London: Printed by Strangeways and Walden, 1867.
- Stephens, F. G. *The Grosvenor Gallery: Exhibition of the Works of Thomas Gainsborough, R.A., With Historical Notes*. London: Grosvenor Gallery, 1885.
- Thicknesse, Philip. *A Sketch of the Life and Paintings of Thomas Gainsborough, Esq.* London, 1788.
- Walpole, Horace. *Anecdotes of Painting in England*, 4 vols. Strawberry Hill: Thomas Kirgate, 1762-1780.
- Wells, W. F. and J. Laporte. *A Collection of Prints Illustrative of English Scenery, from the Drawings and Sketches of Thos. Gainsborough, R.A.* London: W. F. Wells and J. Laporte, 1802-1805.
- Whitley, William Thomas. *Thomas Gainsborough*. London: John Murray, 1915.
- Young, John. *A Catalogue of Pictures by British Artists in the Possession of Sir John Fleming Leicester*. London, 1825.

## 二、近人論著

- 人民美術出版社編，《外國美術介紹——庚斯博羅》，北京：人民美術出版社，1985。
- 上海出版志編輯委員會編，《上海出版志》，上海：上海社會科學院出版社，2000。
- 王仲章，《西洋藝術家事典》，臺北：五南圖書出版，2006(原《西洋藝術名家略傳》，

- 臺北：臺灣商務印書館，1967)。
- 史蒂芬·巴特勒(Stephen Butler)著，《根茲巴羅》，第11冊，臺北：臺灣麥克出版社，1993。
- 西槓偉，《中國文人畫家の近代——豐子愷の西洋美術受容と日本》，京都：思文閣，2005。
- 呂作用，〈傳雷與視覺藝術〉，杭州：中國美術學院博士論文，2011。
- 李昀，〈論 Grosvenor Gallery 展覽對於英國藝術的推展，1877-1890〉，桃園：國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2013。
- 李長俊，《西洋美術史綱要》，臺北：雄獅圖書，1980。
- 李建群，《英國美術史話》，北京：人民美術出版社，2000。
- 肯尼斯·克拉克(Kenneth Clark)著，廖新田譯，《風景入藝》(*Landscape into Art*)，臺北：典藏藝術家庭，2013。
- 胡永芬輯，《熱愛風景的肖像畫家——根茲巴羅》，臺北：閣林國際圖書，2002。
- 貢布里希(E. H. Gombrich, 1909-2001)，雨云譯，《藝術的故事》，臺北：聯經出版社，1970。
- 健生(H. W. Janson, 1913-1982)著，曾培、王寶連譯，《西洋藝術史》，臺北：幼獅文化，1980。
- 章華，《思想的形狀——西方風景畫的意蘊》，北京：北京大學出版社，2011。
- 許麗雯輯，《巨匠美術週刊——根茲巴羅》，臺北：錦繡出版社，1994。
- 湯麟，〈榕樹、泉邊、硝煙——庚斯博羅和他的《西頓斯夫人》〉，《外國文學研究》，1982：4(湖北，1982)，頁138-139。
- 謝佳娟，〈書評——《英國藝術史 1600-1870》(David Bindman, ed., *The History of British Art 1600-1870*)〉，《藝術學研究》，4(桃園，2009)，頁153-162。
- 羅伯特·休斯(Robert Hughes)著，朱雍譯，〈一個上流社會的桂冠畫家——庚斯博羅畫展一瞥〉，《世界美術》，1981：1(北京，1981)，頁47-49。
- Allen, Brian, ed. *Towards a Modern Art World*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Andrews, Malcolm. *Landscape and Western Art*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Asfour, Amal, and Paul Williamson. *Gainsborough's Vision*. Liverpool: Liverpool University Press, 1999.
- Baetjer, Katharine, and Michael Rosenthal. *Glorious Nature: British Landscape Painting, 1750-1850*. London: Zwemmer, 1993.
- Bann, Stephen. "Art History and Museums." In *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*, edited by M. A. Cheetham, M. A. Holly, and K. Moxey, 230-249. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Barrell, John. *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting 1730-*

1840. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- Barrell, John. *The Idea of Landscape and the Sense of Place, 1730-1840: An Approach to the Poetry of John Clare*. Cambridge: Cambridge University Press, 1972.
- Barringer, Tim, and Oliver Fairclough. *Pastures Green and Dark Satanic Mills: The British Passion for Landscape*. New York: American Federation of Arts in association with D. Giles Limited, 2015.
- Belsey, Hugh, and Christopher Wright. *Gainsborough Pop: Gainsborough's Pictures through the Popular Imagination, 1760-2000*. London: Paul Holberton Publishing, 2002.
- Belsey, Hugh, ed. *From Gainsborough to Constable: The Emergence of Naturalism in British Landscape Painting, 1750-1810*. Sudbury, Suffolk: Gainsborough's House Society, 1991.
- Belsey, Hugh. "A Gainsborough Sitter Identified: John Hobart, 2nd Earl of Buckinghamshire." *Metropolitan Museum Journal* 45 (2010): 211-215.
- Belsey, Hugh. "A Second Supplement to John Hayes's *The Drawings of Thomas Gainsborough*." *Master Drawings* 46:4 (2008): 427-541.
- Belsey, Hugh. "Gainsborough. London, Washington and Boston." *The Burlington Magazine* 145:1199 (2003): 108-110.
- Belsey, Hugh. *Gainsborough at Gainsborough's House*. London: Paul Holberton Publishing, 2002.
- Belsey, Hugh. *Gainsborough's Beautiful Mrs Graham*. Edinburgh: National Galleries of Scotland, 2003.
- Belsey, Hugh. *Gainsborough's Cottage Doors: An Insight into the Artist's Last Decade*. London: Paul Holberton Publishing, 2013.
- Belsey, Hugh. *Thomas Gainsborough: A Country Life*. London: Prestel, 2002.
- Bennett, Shelly M. "Henry E. Huntington: An American Model for Collecting Art and Instituting Cultural Philanthropy." In *British Models of Art Collecting and the American Response: Reflections Across the Pond*, edited by Inge Reist, 209-220. Farnham: Ashgate, 2014.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation and Penguin, 1972.
- Birmingham, Ann, ed. *Sensation & Sensibility: Viewing Gainsborough's Cottage Door*. New Haven: Yale University Press, 2005.

- Bermingham, Ann. "The Simple Life: Cottages and Gainsborough's Cottage Doors." In *Land, Nation and Culture, 1740-1810: Thinking the Republic of Taste*, edited by Peter de Bolla, Nigel Leask, and David Simpson, 37-62. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005.
- Bermingham, Ann. *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- Brewer, John. *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century*. London: HarperCollins, 1997.
- Casteras, Susan P., and Colleen Denny, eds. *The Grosvenor Gallery: A Palace of Art in Victorian England*. New Haven; London: Yale University Press, 1996.
- Chun, Dongho. "Public Display, Private Glory: Sir John Fleming Leicester's Gallery of British Art in Early Nineteenth-Century England." *Journal of the History of Collections* 13:2 (2001): 175-189.
- Clark, Kenneth. *Landscape into Art*. London: John Murray, 1949.
- Clark, T. J. *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. London: Thames and Hudson, 1973.
- Clunas, Craig. "The Art of Global Comparisons." In *Writing the History of the Global: Challenges for the Twenty-First Century*, edited by Maxine Berg, 165-176. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Cohen, Rachel. *Bernard Berenson: A Life in the Picture Trade*. New Haven: Yale University Press, 2013.
- Crook, J. Mordaunt. "John Britton and the Genesis of the Gothic Revival." In *Concerning Architecture: Essays on Architectural Writers and Writing Presented to Nikolaus Pevsner*, edited by John Summerson, 98-119. London: Allen Lane, 1968.
- Davies, Martin. "A Gainsborough Exhibition." *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 68:396 (1936): 140-141.
- Denis, Rafael Cardoso, and Colin Trodd, eds. *Art and the Academy in the Nineteenth Century*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2000.
- Denney, Colleen. *At the Temple of Art: The Grosvenor Gallery, 1877-1890*. London: Associated University Presses, 2000.
- Desvallées, André and François Mairesse, eds. *Key Concepts of Museology*, translated by



- Suzanne Nash. Paris: Armand Colin, 2010.
- Deuchar, Stephen. "Foreword." In *Gainsborough*, edited by Michael Rosenthal and Martin Myrone, n.p. London: Tate Britain, 2002.
- Elkins, James, ed. *Is Art History Global?* New York; London: Routledge, 2007.
- Fry, Roger. *Reflections on British Painting*. London: Faber & Faber, 1934.
- Fry, Roger. *Vision and Design*. London: Chatto and Windus, 1920.
- Fullerton, Peter. "Patronage and Pedagogy: The British Institution in the Early Nineteenth Century." *Art History* 5:1 (1982): 59-72.
- Gage, John "The British School and the British School." In *Towards a Modern World*, edited by Brian Allen, 109-120. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Gage, John. *A Decade of English Naturalism, 1810-1820*. Hunstanton: Wiley Press, 1969.
- Gage, John. *Colour in Turner: Poetry and Truth*. London: Studio Vista, 1969.
- Grindle, Nicholas. "New Ways of Seeing: Landscape Painting and Visual Culture, c.1620-c.1780." In *The History of British Art 1600-1870*, vol. 2, edited by David Bindman, 122-143. London: Tate Publishing, 2008.
- Hargraves, Matthew. 'Candidates for fame': *The Society of Artists of Great Britain, 1760-1791*. New Haven: Yale University Press, 2005.
- Haskell, Francis. "The British as Collectors." In *The Treasure Houses of Britain: Five Hundred Years of Private Patronage and Art Collecting*, edited by Gervase Jackson-Stops, 50-59. New Haven: Yale University Press, 1985.
- Haxthausen, Charles W. "Beyond 'The Two Art Histories'." *Journal of Art Historiography* 11 (2014): 1-11.
- Haxthausen, Charles W., ed. *The Two Art Histories: the Museum and the University*. Williamstown, Mass.: Sterling and Francis Clark Art Institute, 2002.
- Hayes, John, ed. *The Letters of Thomas Gainsborough*. New Haven: Yale University Press, 2001.
- Hayes, John. "Gainsborough and the Gaspardesque." *The Burlington Magazine* 112:806 (1970): 308+310-311.
- Hayes, John. *Gainsborough as Printmaker*. London: A. Zwemmer, 1971.
- Hayes, John. *Gainsborough, 1727-1788*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1981.

- Hayes, John. *Gainsborough: Paintings and Drawings*. London: Phaidon Press, 1975.
- Hayes, John. *Landscapes by Thomas Gainsborough*. Nottingham: Nottingham University Art Gallery, 1962.
- Hayes, John. *The Drawings of Thomas Gainsborough*. London: A. Zwemmer, 1970.
- Hayes, John. *The Landscape Paintings of Thomas Gainsborough: A Critical Text and Catalogue Raisonné*, 2 vols. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1982.
- Hayes, John. *Thomas Gainsborough*. London: Tate Gallery, 1980.
- Hayes, John. *Thomas Gainsborough: Ferrara, Palazzo dei diamanti*. Ferrara: Ferrara arte, 1998.
- Herrmann, Luke. "Review: Gainsborough Drawings," *The Burlington Magazine*, 114:837 (1972): 874-875.
- Herrmann, Luke. *British Landscape Painting of the 18th Century*. London: Faber & Faber, 1973.
- Hook, Holger. "'Struggling against a Vulgar Prejudice': Patriotism and the Collecting of British Art at the Turn of the Nineteenth Century." *Journal of British Studies* 49:3 (July 2010): 566-591.
- Hook, Holger. "Old Masters and the English School: the Royal Academy of Arts and the Notion of a National Gallery at the Turn of the Nineteenth Century." *Journal of the History of Collections* 16:1 (2004): 1-18.
- Hoozee, Robert, ed. *British Vision: Observation and Imagination in British Art, 1750-1950*. Brussels: Mercatorfonds; Ghent: Museum voor Schone Kunsten, 2007.
- Hults, Linda C. *The Print in the Western World: An Introductory History*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1996.
- Impey, Oliver. *Chinoiserie: The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Kaufmann, Thomas DaCosta. "Reflections on World Art History." In *Circulations in the Global History of Art*, edited by Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin, and Béatrice Joyeux-Prunel, 23-46. Farnham: Ashgate, 2015.
- Kleutghen, Kristina. "Chinese Occidentaire: The Diversity of 'Western' Objects in Eighteenth-Century China." *Eighteenth-Century Studies* 47:2 (2014): 117-35.
- Klonk, Charlotte. *Science and the Perception of Nature: British Landscape Art in the Late*

- Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. New Haven; London: Yale University Press, 1996.
- Kriz, Kay Dian. *The Idea of the English Landscape Painter: Genius as Alibi in the Early Nineteenth Century*. New Haven: Yale University Press, 1997.
- Lambert, Susan. *The Image Multiplied: Five Centuries of Printed Reproductions of Paintings and Drawings*. London: Trefoil Publications, 1987.
- Leca, Benedict, ed. *Thomas Gainsborough and the Modern Woman*. London: Giles, 2010.
- Lowden, John. "Foreword: 'Wondering about the Journal'." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 71 (2008): i-v.
- Maillet, Arnaud. *The Claude Glass: Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art*. Translated by Jeff Fort. New York: Zone Books, 2009.
- Mitchell, W. J. T., ed. *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Monks, Sarah, John Barrell, and Mark Hallett, eds. *Living with the Royal Academy: Artistic Ideals and Experiences in England, 1768-1848*. Farnham: Ashgate, 2013.
- Myrone, Martin. *Bodybuilding: Reforming Masculinities in British Art 1750-1810*. New Haven; London: Yale University Press, 2005.
- Newall, Christopher. *The Grosvenor Gallery Exhibitions: Change and Continuity in the Victorian Art World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Nygren, Edward J. "Review of John Hayes's *The Landscape Paintings of Thomas Gainsborough*." *Eighteenth-Century Studies* 18:2 (1984-1985): 239-242.
- Parris, Leslie. *Landscape in Britain*. London: Tate Gallery Publications, 1973.
- Paulson, Ronald. *Emblem and Expression: Meaning in English Art of the Eighteenth Century*. London: Thames & Hudson, 1975.
- Payne, Christiana. *Toil and Plenty: Images of the Agricultural Landscape in England, 1780-1890*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- Pears, Iain. *The Discovery of Painting: the Growth of Interest in the Arts in England, 1680-1768*. New Haven: Yale University Press, 1988.
- Pevsner, Nikolaus. *The Englishness of English Art*. New York: Fredrick A. Praeger; London: The Architecture Press, 1956.
- Pointon, Marcia. "Gainsborough and the Landscape of Retirement." *Art History* 2:4 (December 1979): 441-55.

- Porter, David. *The Chinese Taste in Eighteenth-Century England*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Postle, Martin, and Robin Simon, eds. *Richard Wilson and the Transformation of European Landscape Painting*. New Haven: Yale University Press, 2014.
- Postle, Martin. "In Search of the 'True Briton': Reynolds, Hogarth, and the British School." In *Towards a Modern Art World*, edited by Brian Allen, 121-143. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Reynolds, Joshua. *Discourses on Art*. Edited by Robert R. Wark. New Haven: Yale University Press, 1997.
- Rix, Brenda D. *Pictures for the Parlour: the English Reproductive Print from 1775 to 1900*. Toronto: Art Gallery of Ontario, 1983.
- Rosenthal, Michael, and Martin Myrone, eds. *Gainsborough*. London: Tate Britain, 2002.
- Rosenthal, Michael, and Martin Myrone. "Thomas Gainsborough: Art, Society, Sociability." In *Gainsborough*, edited by Michael Rosenthal and Martin Myrone, 10-25. London: Tate Britain, 2002.
- Rosenthal, Michael. "Introduction." In *Prospects for the Nation: Recent Essays in British Landscape, 1750-1880*, edited by Michael Rosenthal, Christiana Payne, and Scott Wilcox, 1-12. New Haven: Yale University Press, 1997.
- Rosenthal, Michael. *Constable: The Painter and His Landscape*. New Haven: Yale University Press, 1983.
- Rosenthal, Michael. *The Art of Thomas Gainsborough: 'A Little Business for the Eye'*. New Haven: Yale University Press, 1999.
- Shields, Conal, and Leslie Parris. *Constable: The Art of Nature*. London: Tate Gallery, 1971.
- Sloman, Susan. *Gainsborough in Bath*. New Haven: Yale University Press, 2002.
- Sloman, Susan. *Gainsborough's Landscapes: Themes and Variations*. London: Philip Wilson Publishers, 2011.
- Solkin, David H. "Review: The Battle of the Books; Or, the Gentleman Provok'd—Different Views on the History of British Art." *The Art Bulletin* 67:3 (1985): 507-515.
- Solkin, David H. "Richard Wilson and the British Landscape." PhD diss., Yale University, 1978.
- Solkin, David H. *Painting for Money: The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-*

- Century England*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- Solkin, David H. *Richard Wilson: The Landscape of Reaction*. London: Tate Gallery 1982.
- Solkin, David H., ed. *Art on the Line: the Royal Academy Exhibitions at Somerset House, 1780-1836*. New Haven: Yale University Press, 2001.
- Spencer-Longhurst, Paul. “‘This delightful Artist’: Cultural Trends in the Historiography of Richard Wilson.” In *Richard Wilson and the Transformation of European Landscape Painting*, edited by Martin Postle and Robin Simon, 173-185. New Haven: Yale University Press, 2014.
- Stainton, Lindsay, and Bendor Grosvenor. *“Tom will be a genius”: New Landscapes by the Young Thomas Gainsborough*. London: Philip Mould Ltd, 2009.
- Stourton, James, and Charles Sebag-Montefiore. *The British as Art Collectors: From the Tudors to the Present*. London: Scala Publishers, 2012.
- Summers, David. *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*. London: Phaidon Press, 2003.
- Sumner, Ann and Greg Smith, eds. *Thomas Jones (1742-1803): An Artist Rediscovered*. New Haven: Yale University Press, 2003.
- Taylor, Brandon. *Art for the Nation: Exhibitions and the London public 1747-2001*. Manchester: Manchester University Press, 1999.
- Tedeschi, Martha. “‘Where the Picture Cannot Go, the Engravings Penetrate’: Prints and the Victorian Art Market.” *Art Institute of Chicago Museum Studies* 31:1 (2005): 9-19.
- Vaughan, William. “Behind Pevsner: Englishness as an Art Historical Category.” In *The Geographies of Englishness: Landscape and the National Past, 1880-1940*, edited by D. P. Corbett, Y. Holt, and F. Russell, 347-368. New Haven and London: Yale University Press, 2002.
- Vaughan, William. “The Englishness of British Art.” *Oxford Art Journal* 13:2 (1990): 11-23.
- Vaughan, William. *Gainsborough*. London: Thames and Hudson, 2002.
- Vergo, Peter. “Introduction.” In *The New Museology*, edited by Peter Vergo, 1-5. London: Reaktion Books, 1989.
- Wang, Cheng-hua (王正華). “A Global Perspective on Eighteenth-Century Chinese Art and Visual Culture.” *Art Bulletin* 96:4 (December 2014): 379-394.
- Waterhouse, Ellis K. “Gainsborough’s ‘Fancy Pictures’.” *The Burlington Magazine for*

- Connoisseurs* 88:519 (1946): 134-141.
- Waterhouse, Ellis K. *Gainsborough*. London: E. Hulton, 1958.
- Waterhouse, Ellis K. *Painting in Britain, 1530-1790*. 5th edition. New Haven: Yale University Press, 1994. (1st edition, Penguin Books, 1953).
- Whyte, Ian D. *Landscape and History Since 1500*. London: Reaktion Books, 2002.
- Wilcox, Timothy. *The Triumph of Watercolour: the Early Years of the Royal Watercolour Society 1805-55*. London: Philip Wilson Publishers, 2005.
- Wilton, Andrew. "The 'Monro School' Question: Some Answers." *Turner Studies* 4:2 (1984): 8-23.
- Wilton, Andrew. *The Great Age of British Watercolours, 1750-1880*. Munich: Prestel; London: Royal Academy of Arts; Washington, D.C: National Gallery of Art, 1993.
- Wood, Christopher. *The Pre-Raphaelites*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1981.
- Wood, Christopher. *Victorian Painting*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1999.
- Wood, Christopher. *William Powell Frith: A Painter & His World*. Stroud: Sutton, 2006.
- Woodall, Mary, ed. *The Letters of Thomas Gainsborough*. London: Lion and Unicorn Press, 1961.
- Woodall, Mary. *Gainsborough's Landscape Drawings*. London: Faber and Faber, 1939.
- Woodall, Mary. *Thomas Gainsborough, His Life and Work*. London: Phoenix House; NY: Chanticleer Press, 1949.
- Zijlmans, Kitty, and Wilfried van Damme, eds. *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*. Amsterdam: Valiz, 2008.

### 三、網路資源

- "Dealer Unveils Gainsborough Sleeper." *Antiques Trade Gazette*, 6 July, 2009. Accessed 8 August, 2015. <http://www.antiquetrade gazette.com/news/2009/jul/06/dealer-unveils-gainsborough-sleeper>.
- "Gallery: Thomas Gainsborough." *BBC*, 13 November, 2014. Accessed 8 August, 2015. [http://www.bbc.co.uk/suffolk/content/image\\_galleries/gainsborough\\_general\\_gallery.shtml](http://www.bbc.co.uk/suffolk/content/image_galleries/gainsborough_general_gallery.shtml).
- Cincinnati Art Museum. "The Cottage Door." Accessed 14 August, 2015. <http://www.cincinnatiartmuseum.org/art/collection/collections/?u=6906389>.

Gainsborough's House. "Museum." Accessed 7 August, 2015. <http://www.gainsborough.org/page/483/Museum>.

Hugh Belsey Art Historian. "About." Accessed 20 January, 2016. <http://www.hughbelsey.co.uk/about>.

The Courtauld Institute of Art. "History." Accessed 26 May, 2016. <http://courtauld.ac.uk/about/history>.

The Warburg Institute. "History of the Warburg Institute." Accessed 26 May, 2016, <http://warburg.sas.ac.uk/about/history-warburg-institute>.

## **Changing Views of Gainsborough's Landscape Painting: A Historiographical Investigation**

Chia-chuan Hsieh

Graduate Institute of Art Studies, National Central University

Thomas Gainsborough (1727-1788), one of the few painters who produced both portraits and landscapes in eighteenth-century England, was a founding member of the Royal Academy of Arts in 1768 and a founder of the English School in art-historical writings. In the early twentieth century Gainsborough was celebrated for his portraits; however, since the mid-twentieth century, the image of the artist has become one of a “portraitist whose real love was landscape,” and it was his landscapes that provoked most scholarly discussion toward the end of the century. This shift of focus not only related to the evaluation of Gainsborough's artistic achievement, but also involved the shifting taste of art historians and changes in the conceptual framework of art-historical studies.

This article begins with a discussion of the changes in the studies of Gainsborough's landscapes since the mid-twentieth century, analyzing various approaches to Gainsborough and his works. This article then examines Gainsborough's landscapes in different contexts: collecting and exhibition, reproductive printmaking, national school discourse, and globalization. These investigations, rather than focusing on the production



of paintings and their pictorial content, illuminate the process of reception of Gainsborough's landscapes through the centuries. This article illustrates that an analysis of Gainsborough studies reveals important progress in art-historical research and facilitates reflections on the restraints and potential of art history as a critical discipline.

**Keywords:** Gainsborough, landscape, English school, art history, social history of art