

浪漫主義畫家洛克普蘭
以沃爾特·史考特小說為題材之畫作的
「總體藝術」觀之探析

An Analysis of the Gesamtkunsterk in the Works of the
Romantic Painter Roqueplan Based on Walter Scott's Novels

鄭靈子

Zheng, Ling-Zi

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系博士生

摘要

19世紀，英國浪漫主義文學家沃爾特·史考特（Walter Scott, 1771-1832）的作品在法國十分流行，並成為浪漫主義畫家時常引用的素材。這種畫家以小說為題材的現象，除了小說本身具備一定的視覺想像空間外，另一方面，也與浪漫主義「總體藝術」的觀念有密不可分的聯繫。法國浪漫主義畫家洛克普蘭（Camille Joseph Étienne Roqueplan, 1800 - 1855）根據英國浪漫主義文學家史考特小說創作了一系列畫作，將視覺作品與文本有機結合，成為浪漫主義時期「總體藝術」的重要範本。

本文將從「總體藝術」這一觀念入手，分析十九世紀法國浪漫主義畫家為何將興趣轉向文學題材，以及史考特的小說為何在法國暢銷並大受畫家歡迎等問題，並以洛克普蘭以史考特小說為題材所創作的畫作為例，從內容、構圖、精神內涵等方面探討畫家對浪漫主義「總體藝術」觀念的實踐。

【關鍵詞】浪漫主義、沃爾特·史考特、總體藝術、洛克普蘭、浪漫主義文學

一、前言

浪漫主義是十八世紀末出現，興起於十九世紀，在歐洲盛行的一種文學思潮。它並非某種具體的技法風格，而是西歐各國文學家與藝術家在英國工業革命、法國大革命以及 1760 至 1780 年代德國狂飆運動推動下催生的思想傾向。

浪漫的 (romantic) 一詞最早可能出現於十五世紀的手稿中，但這個概念的歷史在十七世紀才真正開始，其最初的概念與藝術創作或藝術理論並無關聯，通常是指一些由記憶所喚起的地點及事物，或描述一些可能不真實的、誇張的、幻想的事物。¹ 直到十八、十九世紀之際，浪漫主義這一詞彙才逐漸變成一個代表源於中世紀文學和浪漫主義文學裡頌揚英雄的詩賦風格的術語。² 十八世紀末，德國詩人諾瓦利斯 (Novalis Friedrich von Hardenberg, 1772-1801) 首次使用了浪漫主義 (Romanticism) 一詞，指的是一種文學表達風格，有「奇妙的」、「別具一格的」或「生動形象」的意思。³ 浪漫主義是一個難以定義與解釋的名詞，評論家對其定義尚未有一致的看法。由於浪漫主義運動涉及眾多的國家和眾多的文學藝術種類，且與社會政治生活及道德生活相關，因而美國觀念史學家 A.O. 洛夫喬伊 (Arthur Oncken Lovejoy, 1873-1962) 認為，被歸結於浪漫主義這一概念之下之所指，因意指過多而變得空無所指。⁴ 英國哲學家和政治思想家柏林 (Isaiah Berlin, 1909-1997) 爬梳了兩個世紀以來最傑出的作者和評論家對浪漫主義的定義，試圖從中尋找其共同點，但他發現這些作者對浪漫主義這一概念的觀點繁雜不一。他總結出浪漫主義是統一且是多樣的。⁵ 柏林認為，浪漫主義文學與藝術有著極為密切的聯繫，

¹ Wladyslaw Tatarkiewicz : *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*, trans. Christopher Kasperek (Warszawa: Polish Scientific Publisher, 1980), p.187.

² Wladyslaw Tatarkiewicz: *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*, trans. Christopher Kasperek (Warszawa: Polish Scientific Publisher, 1980), p.187.

³ 維勒克：「文學的浪漫主義」(Rene Wellek, 'Romanticism in Literature'), 《思想史辭典》，紐約，1973，第四卷，第 187 頁。

⁴ A. O. Lovejoy 著，吳相譯，《觀念史論文集》(南京：江蘇教育出版社，2005 年)，頁 226。

⁵ Isaiah Berlin 著，呂梁等譯，《浪漫主義的根源》(南京：譯林出版社，2008 年)，頁 3。

他提到：

浪漫主義文學一誕生便與藝術息息相關。在某種意義上，浪漫主義與藝術之間的關係較之它與其他領域的關係要緊密的多。我們完全可以肯定，浪漫主義運動不僅是一個有關藝術的運動或一次藝術運動，而是西方歷史上第一個藝術支配生活其他方面的運動、藝術、君臨一切的運動。某種意義上，這就是浪漫主義運動的本質。⁶

由此可見，「浪漫主義」運動是以文學及藝術為綱領，滲透生活多個面向，且與藝術息息相關的一次運動。

洛克普蘭是十九世紀法國浪漫主義畫家兼平版畫家，於 1800 年在阿維尼翁（Avignon）出生，後又隨家人搬至巴黎。洛克普蘭起初只將繪畫當作生活中放鬆的部分，他志在醫學與解剖學，做過短暫的嘗試，後來又擔任過財政部的職員，最後都因為缺乏興趣而放棄，最終回到了繪畫。

1812 年 2 月，18 歲的洛克普蘭到巴黎求學，並在法國藝術家亞力山卓（Alexandre Denis Abel de Pujol, 1875-1861）的工作室工作過一小段時間。後來又追隨法國歷史和新古典主義畫家安東尼（Antoine Jean Gros, 1771-1835），收穫頗豐。洛克普蘭不僅跟他學習風景、海洋、歷史題材等方面的繪畫，同時還學習了平版印刷術，這在當時還是一種比較新的版畫技術。洛克普蘭在巴黎還結識了英國畫家理查德（Richard Parkes Bonnington, 1802-1828），在他的影響下洛克普蘭開始製作一些包括風景畫在內的小型繪畫作品。1824 年到 1835 年間，受蘇格蘭小說家史考特的影響，洛克普蘭創作了一系列取材於史考特小說的小幅作品。1835 年後，他的繪畫風格從小型風景畫轉向大型軼事作品。1836 年，洛克普蘭最負盛名的作品〈戀愛中的獅子〉（Lion in Love）（圖 1）在巴黎沙龍展出，反響熱烈。1843 年，洛克普蘭的健康狀況惡化，搬至 Pyrennees 山腳下休養，期間他畫了許多有關山地景觀及農民生活場景

⁶ Isaish Berlin 著，呂梁等譯，《浪漫主義的根源》（南京：譯林出版社，2008 年），頁 3。

的作品。1855 年九月，洛克普蘭去世，享年 55 歲。⁷



圖 1 洛克普蘭，〈戀愛中的獅子〉，華萊士收藏館

作為一名浪漫派畫家，在同時代的畫家們沈醉於對古典主義陳詞濫調的激烈反抗時，洛克普蘭始終保持著對優雅的忠誠。這一特點是洛克普蘭的畫作與史考特小說最深的共鳴，他們共同信仰著強調感性與想像力的浪漫主義，同時又堅持著優雅的形式——史考特遵循著歷史事實，因此洛克普蘭以史考特小說為題材的畫作從內容到形式都呈現出高度的貼合。

1824 年到 1835 年間，洛克普蘭根據蘇格蘭小說家史考特的小說《肯尼爾沃斯》（*Kenilworth*, 1821）、《古董商人》（*The antiquary*, 1816）、《珀思少女》（*The Fair Maid of Perth*, 1828）等創作了一系列的畫作。這些作品可分為兩類，一類是文學作品的平版插圖，另一類是根據小說內容創作的油畫及水彩作品。無論是插圖還是獨立的畫作，洛克普蘭根據史考特小說繪製的作品在不同程度上依賴著文本，同時又將小說內容內化為視覺圖像，成為獨立的藝術作品，小說作為靈感的來源，與圖像在整個作品中和諧共存，共同構成一個有機不可強行分割的整體，成為浪漫主義「總體藝術」觀念的典型體現。

⁷ Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, (G. Charpentier et Cie, 1874), p190.

二、浪漫主義的總體藝術觀

1798年，德國理論家奧·施勒格爾（August Wilhelm Schlegel, 1767-1845）對浪漫主義作出定義。他在《雅典娜神殿》（*Athenaeum*）雜誌中提出：「前進的，宇宙性的詩」是浪漫主義的詩。⁸ 由此，「浪漫主義」這個名稱在德國被廣泛傳播。奧·施勒格爾的弟弟，同樣作為浪漫主義理論家的弗·施勒格爾（Karl Wilhelm Friedrich Schlegel, 1772-1829）在《雅典娜神殿斷片集》第116條曾提及「浪漫詩」的概念：

浪漫詩是漸進的總匯詩，它的使命不僅在於重新統一詩的分類，把詩與哲學和雄辯術溝通，它力求而且應該把詩和散文、天才和批評、藝術詩和自然詩時而混合起來，時而融匯於一體...用各種各樣純淨的文化教養的材料作為藝術形式的內容，充實藝術...⁹

弗·施勒格爾提出的「浪漫詩」是一個包容性巨大的概念，包含一切富有詩意的內容、體裁和形式，但他的思維焦點僅落在詩或文學上。「浪漫詩」的觀念很快成為德國浪漫主義的文學綱領。施勒格爾對文藝、浪漫下的定義有兩層意思，一是指文藝內部之間的關係，二是指文藝與社會和生活的關係。文藝自身應當是綜合體，它不僅應將各種種類、題材和形式匯聚成一個整體，而且還與其他學科結合。文藝與社會和生活固然分屬不同的領域，但不應彼此隔絕。更重要的是，文藝應當使社會現實和實際生活更符合人的要求，使它們富有詩意。

施勒格爾及其他德國的浪漫派作家對文藝整體性的追求，與當時德國的社會狀況息息相關。范大燠在《一個熱愛藝術的修士的內心傾訴》的序中提到，十九世紀德國的政治和經濟的轉型相對於英法等國來說要緩慢的多。包

⁸ Vaughan William, 李美蓉譯，《浪漫主義藝術》（台北：遠流出版事業股份有限公司，1995年），頁24。

⁹ Karl Wilhelm Friedrich Schlegel, 李伯傑譯，《雅典娜神殿斷片集》（北京：生活，讀書，新知三聯書店，2003年），頁72。

括文學家和藝術家在內的知識分子並沒有直接被捲入到政治和經濟轉折的浪潮中，而是流離在社會變革之外，成為旁觀者。因此，他們關心的就不是社會變革本身，而是它帶來的後果。他們對整體的喪失感到無比憂慮，於是在觀念中保持整體，在藝術中保持人格的完整自與由成為他們共同的強烈要求。¹⁰ 在此背景下，德國浪漫派作家最早、也最完整地對「總體藝術」進行了卓有成效的理論探索，從而為浪漫主義文學提出了完整的理論綱領。

德國理論家瓦肯羅德（Wilhelm Heinrich Wackenroder, 1773-1798）基於施勒格爾的理論，進一步將立足點落在藝術本身，在他的著作《一個熱愛藝術的修士的內心傾訴》（*Outpourings of an Art-loving Friar, Confessions and Fantasies*, 1797）中，藝術的整體觀不再局限於以詩為範式進行設想，而是以繪畫和音樂的語言為線索。書中除了其好友蒂克（Johann Ludwig Tieck, 1773-1853）補寫的四篇外，其餘十五篇文章都是關於藝術領域的探討，涉及的藝術家包括等拉斐爾（Raffaello Sanzio da Urbino, 1483-1520）、達文西（Leonardo da Vinci, 1452-1519）等等。關於這一點，正如德國學者恩斯特貝勒（Ernst Behler, 1928-1997）所說，因為瓦肯羅德和蒂克，繪畫和音樂這兩種從未被拿耶拿派學者重視的藝術形式投入到了浪漫主義理論的懷抱。¹¹

到了浪漫主義運動的晚期，德國音樂家威廉·理查德·華格納（Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883）更具雄心地正式提出了旨在融合音樂、表演、語詞、繪畫、建築等各種文學藝術形式以及各類表現媒介的「總體藝術」（Gesamtkunsterk），以使觀眾通過匯集各種不同的感覺，達到一種綜合性、整體性的藝術體驗。¹² 華格納早在 1849 年的理論著作《藝術與變革》（*Art and Revolution*）和《未來藝術》（*The Art-work of the Future*）中就對總體藝

¹⁰ Wilhelm Heinrich Wackenroder 著，谷裕譯，《一個熱愛藝術的修士的內心傾訴》（北京：生活，讀書，新知三聯書店，2002 年），頁 5-6。

¹¹ Ernst Behler 著，李棠佳、穆雷譯，《德國浪漫主義文學理論》（南京：南京大學出版社，2017 年），頁 204。

¹² 龍迪勇，楊莉，〈「總體藝術」與西方浪漫主義文學的圖文一體現象〉，《理論》（2018 年 11 月），頁 129-130。

術觀進行了大量描述。這些著作中，他推崇所有藝術門類的同步以及藝術與生活相統一的觀點，他的成果較其浪漫主義時期的前輩來說，顯得更為具體，在實踐上的可能性也更為烏託邦。華格納認為，能稱之為「總體藝術」的作品，應當是一個綜合的、全面的作品。在這種作品中，所有的藝術元素、戲劇、詩歌、器樂、歌曲、演繹、動作、服裝和場景等再一次的被結合在戲劇性的神話敘述中並展現給觀眾，其中每個元素都要屈從於整體。¹³

洛克普蘭根據史考特的小說所創作的畫作並未囊括所有的藝術形式，事實上，他未曾追求華格納所倡導的烏托邦式的「總體藝術」，而是用一種相對簡單的方式——繪畫與文學結合來實現浪漫主義的「總體藝術」觀。如他以小說《肯尼爾沃斯》為題材創作的〈寬恕被拒絕〉（*The Pardon Refused*）（圖2）。畫面中，艾米（Amy Dudley）跪倒在丈夫萊斯特伯爵（Robert Dudley）腳下，請求萊斯特伯爵原諒自己不服從命令到肯尼爾沃斯找他，破壞了他討女王歡心的計劃，而萊斯特伯爵將被指控叛國罪。艾米俯在丈夫的膝頭祈求原諒，只給觀眾留下背影，而伯爵則不為所動，居高臨下地看著她，一手托腮，一手握著劍柄。畫家採用較為鬆散的筆觸來處理這一場景，人物集中在右側的檯面上，加上左側的落地窗簾，頗具舞臺效果。洛克普蘭小心地將人物的服飾、室內陳設按照十六世紀蘇格蘭的風格描繪，右側的格紋也帶有明顯的蘇格蘭意味，足見畫家對歷史的考究。精妙的筆觸、優雅的色彩以及舞臺化的構圖，使觀者在欣賞畫作時宛若觀賞一齣舞台劇，而戲劇背後之文本、史觀及精神內涵，也通過作家的筆觸傳達無遺。儘管我們不能忽視文本之於插圖的重要性，但對於從未閱讀過史考特小說的觀眾而言，在觀看這幅作品時，依舊能回到了十六世紀蘇格蘭的某個瞬間，看到冷漠的丈夫與悲傷的妻子之間的矛盾拉扯。即便脫離了小說本身，畫作始終具有一定的戲劇性、文本性、以及畫家技巧賦予圖像的美感。可見「總體藝術」這一理念在洛克普蘭以史考特小說為題材的作品中是一種多層次與多維度的內在響應，他以單一的形式——繪畫，構建集文本、圖畫、戲劇等為一體的「總體藝術」作品。

¹³ 龍迪勇，楊莉，〈「總體藝術」與西方浪漫主義文學的圖文一體現象〉，《理論》（2018年11月），頁130。



圖 2 洛克普蘭，〈寬恕被拒絕〉，大都會藝術博物館

三、十九世紀的法國浪漫主義繪畫與文學

由於浪漫主義的「總體藝術」觀，浪漫主義文學與藝術存在著一種特殊的黏性，這種黏性使得浪漫主義文學成為十九世紀畫家鍾愛的題材之一。儘管德國對於浪漫主義運動的理論倡導做出了極大貢獻，但真正對「總體藝術」做出實踐的，特別是將文學與繪畫相結合的，則是英、法、俄等國家。

在中世紀時期，圖像與文字之間的親密關係早已存在，但在浪漫主義運動之前，繪畫與文學的結合更多地是為了用圖像呈現文字內容，以便民眾閱讀（當時人們的受教育程度普遍較低）。十九世紀的法國，隨著職業作家的出現、印刷技術的發展、文學的平民化、閱讀的普及、教育水平的提高以及上演文學作品的劇院成為一種公共領域等，文學逐漸成為主導的藝術形式，這些因素同時也導致了從 18 世紀晚期開始，繪畫題材從宗教和宮廷轉向文學作品。¹⁴ 這一時期，法國藝術家們所借鑑的文學題材十分廣泛，從古典時期、意大利文藝復興、法國 17 世紀的作家們，到莎士比亞(William Shakespeare, 1564-1616)、彌爾頓(John Milton, 1608-1674)，還有和他們同時代的歌德(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)、拜倫(George Gordon Byron, 1788-

¹⁴ 楊冰瑩，〈雙重轉型——1789-1848 年法國繪畫中的文學題材〉(中央美術學院，2013 年)，頁 10。

1824)、史考特、雨果 (Victor Marie Hugo, 1802-1885) 等，無所不包。浪漫主義文學作品並非浪漫主義畫家所選擇的唯一的文學題材，但在藝術家們廣泛的選擇裡，浪漫主義文學作為浪漫主義繪畫的先聲，後者對生命的關愛、對崇高和恐懼的發掘、以及激情澎湃的人物形象、光影變幻的空間環境和富有想象力的心靈渴望，都源於浪漫主義小說與戲劇。

十九世紀法國兼具繪畫才能的作家不在少數。許多浪漫主義作家對繪畫十分熱愛，比如雨果就是著名的小說家兼畫家。他被公認為「19 世紀法國作家中最富天才的業餘畫家」，在他曾展出的幾幅畫中

他描繪光怪陸離的城市和詭異可怕的風景的鋼筆繪畫作品，作家借此在那段焦躁的時期宣洩出他最黑暗的浪漫主義血液。此外，這些作品也表明雨果在繪畫中也有著獨具天才的創造力。¹⁵

除了雨果之外，還有許多小說家受過專業的繪畫訓練。如普羅斯佩·梅裡美 (Prosper Mérimée, 1803-1870)、阿爾弗雷·得維尼 (Alfred de Vigny, 1797-1863)、泰奧菲爾·戈蒂耶 (Pierre Jules Théophile Gautier, 1811-1827)。也有一些小說家雖未受過專業訓練，但對繪畫表現出極高的興趣，如巴爾扎克 (Honoré Balzac, 1799-1850)、司湯達 (Marie-Henri Beyle, 1783-1842) 等。

義大利作家卡爾維諾 (Italo Calvino, 1923-1985) 曾經這樣描述：「隨著浪漫主義的到來，法國作家紛紛拿起畫筆。作家的筆在紙上飛馳、停頓、遊移，然後漫不經心或興之所至地在空白處畫下一張肖像、一個人偶、一幅塗鴉，或者全神貫注地畫出一段花紋、一片陰影，或是一座幾何迷宮」¹⁶ 這種「作家兼職作畫」現象出現，是由於浪漫主義時期文藝教育觀念的轉變：

在 18 世紀末和 19 世紀初，對於立志從文的年輕人來說，不曾學過繪

¹⁵ Italo Calvino 撰，王健全譯，《收藏沙子的旅人》(南京：譯林出版社，2018)，頁 83。

¹⁶ Italo Calvino 撰，王健全譯，《收藏沙子的旅人》(南京：譯林出版社，2018)，頁 80。

畫就等同於不曾接受完整的教育。詩人和作家都開始執筆畫畫，要不是因為文學領域的魅力更大的話，有些人甚至可以在藝術領域從事專業工作。與此同時，那些從來沒有接受過繪畫教育的作家手稿中也開始出現塗鴉和簡筆小人。作家的整個文化面貌改變了，生出了創作「總體藝術」（這既是諾瓦利斯所珍視的夢想，也是瓦格納的標題音樂的基礎）的宏願。¹⁷

浪漫主義時期法國文學家對藝術的重視，亦是對整體的重視。正如范大灿先生所說的：「幾乎所有的浪漫派作家都崇尚整體主義（Universalismus），面對被分割的世界和被肢解的人，他們認為世界及人應該是一個整體。」¹⁸ 可見「總體藝術」這一觀念在浪漫主義文學家中被普遍接受，結合浪漫主義「總體藝術」理論的發展，「總體藝術」作品開始大量湧現。

在法國，「總體藝術」的概念除了在各種文學、藝術作品中，還體現在當時的浪漫主義團體——「文社」（cénacle）。「文社」這個詞原先是指耶穌聚集弟子舉行最後晚餐的廳堂，後來經過借代的手法，轉義為「具有相同思想、相同習慣或是追求同一目標的人們的聚會」。¹⁹ 1829年4月，聖伯夫（Charles-Augustin Sainte-Beuve, 1804-1869）把「文社」這個詞用在圍聚在兩果周圍的年輕人身上。這些年輕人包括作家、畫家、音樂家等。他們常常聚在一起，交流彼此的藝術思想及觀念。文學史上，Cénacle 這個開頭字母大寫的詞被稱為「兩果文社」、「大文社」或「約瑟夫·德洛姆」文社。1830年後，大文社開始分化，創始人聖伯夫和阿爾弗雷·得維尼離遠離了文社，各自專心於自己的事業。此後這個團體裏的年輕人走到一起，與同輩的男孩組成一個自主團體——「小文社」（le Petit Cénacle），1833年，隨著呂斯·博雷爾（Petrus Borel, 1809-1859），奧奈迪（Philothée O'Neddy, 1811-1875）等人作品的發表

¹⁷ Italo Calvino 撰，王健全譯，《收藏沙子的旅人》（南京：譯林出版社，2018），頁 82。

¹⁸ Wilhelm Heinrich Wackenroder 著，谷裕譯，《一個熱愛藝術的修士的內心傾訴》（北京：生活，讀書，新知三聯書店，2002年），頁 5。

¹⁹ Anne Martin Fugier 著，杭零譯，《浪漫主義者的生活（1820-1848）》（濟南：山東畫報出版社，2005年），頁 77。

走到了不可逾越的極端，公眾已經感到厭倦，這個團體氣數漸盡。²⁰ 隨後「小文社」再次分化，成為以泰奧菲爾·戈蒂耶為核心的杜瓦伊那文社(le Doyenné)，法國畫家洛克普蘭便是杜瓦伊那文社的常客。

1834年至1835年間，畫家卡米耶·羅吉耶(Camille Roche)在杜瓦伊那街租了一間公寓，後來這裡成了法國藝術家與文人交流的根據地，稱為「杜瓦伊那文社」。阿爾塞納·烏塞(Arsene Houssaye, 1815-1896)在1885年出版的《懺悔錄》(*Confessions*, 1885)曾提到杜瓦伊那文社：

一個人在火爐旁的角落裏寫作，另一個在吊床裏作詩；泰奧趴在地上，一邊撫摸著貓兒，一邊書寫著美妙的章節；熱拉爾總是飄忽不定，像其他尚在探求的追尋者一樣，懷著模糊的不安，走來走去...²¹

杜瓦伊那文社作為一個開放好客的地方，吸引了很多藝術家與文人。洛克普蘭及其朋友德拉克羅瓦(Eugène Delacroix, 1789-1863)、加布裏埃爾·拉維龍(Gabriel Laviro, 1806-1849)都是它的訪客。

1857年2月4日，德拉克羅瓦在他的日記中寫道「我應該為更好地閱讀偉大作品的教學做出貢獻。」²² 他認識到，偉大的藝術作品不僅是美學創作，而且是知識的結晶。以文學為基礎的偉大藝術作品，如果想要充分體現文本靈感的意義，就必須以文學為基礎。基於對形象化的主觀興趣，史考特的小說與詩歌激發了他一生的靈感。而他的這一看法，很快得到了一批畫家及朋友的響應，包括路易斯·布朗格(Louis Boulanger)、卡米爾·羅克普蘭、布羅斯·阿奇爾(brothers Achille)和尤金·德瓦裏亞(Eugene Deveria)。據不完全統計，

²⁰ Anne Martin Fugier 著，杭零譯，《浪漫主義者的生活(1820-1848)》(濟南：山東畫報出版社，2005年)，頁147。

²¹ Arsene Houssaye, *Les Confessions: Souvenirs D'Un Demi-Siecle 1830-1880*, (HACHETTE LIVRE-BNF, 1885), p56.

²² Beth S. Wright, *A better way to read great works: lithographs by Delacroix, Roqueplan, Boulanger, and the Deveria brothers in Gauguin's suite of Scott subjects (1829-1830)*, *A Journal of Verbal, Visual Enquiry* Volume 26, 2010, p340.

1824 至 1829 年間，洛克普蘭根據史考特的小說共創作了 5 件畫作，包括一幅油畫，一幅水彩以及三幅版畫。

在浪漫主義運動興盛之時，無論是在時間先後還是在影響力的大小上，文學都明顯優越於繪畫。19 世紀早期的法國繪畫對於文學是亦步亦趨的，鮮有佔過先機，而這恰恰是畫家最擔憂的，「尤其像德拉克洛瓦這樣的明白人，他清楚的預見了畫家被文學佔領的危險。他充分意識到文學性繪畫的陷阱，並始終拒絕將自己的藝術僅僅作為文學的描述，努力要把這藝術從這些危險中解救出來。然而，又沒有一個藝術家像他一樣大量的使用文學題材，從莎士比亞到拜倫和史考特，這也是德拉克洛瓦那個時代所有人面臨的矛盾。」²³ 這種矛盾的具體體現，是 1829 年左右德拉克洛瓦與洛克普蘭、路易斯·布朗格（Bouis Boulanger, 1806-1867）、尤金·德瓦裏亞（Eugene Deveria, 1805-1865）為英國浪漫主義作家史考特的小說創作了大量的插圖。德拉克洛瓦反對萊辛所認為的，敘事的時間可變性使其不適合視覺藝術，因為它們被束縛於代表特定的時刻和地點的觀點。相反，他認為視覺作品與敘事作品一樣能夠表現想像力及時間性；他寫道「藝術作品是藝術家和觀眾想像力之間的橋樑。」²⁴ 這種對文學的時間性以及靈活性的表達訴求對視覺作品提出了新的要求。

因此，為了實現以及證明視覺作品與文學作品同樣具有想像力與靈活度吸引力，浪漫主義畫家們孜孜不倦地從文學作品，特別是小說中汲取靈感進行創作。而英國浪漫主義小說家史考特的小說，尤受法國浪漫主義畫家歡迎。

四、史考特的小說與浪漫主義繪畫

史考特 1771 年 8 月出生在蘇格蘭愛丁堡（Edinburgh）的一個法律世家。

²³ Anne Martin Fugier 著，杭零譯，《浪漫主義者的生活（1820-1848）》，（濟南：山東畫報出版社，2005 年）頁 106。

²⁴ Beth S. Wright, *A better way to read great works: lithographs by Delacroix, Roqueplan, Boulanger, and the Deveria brothers in Gauguin's suite of Scott subjects (1829-1830)*, *A Journal of Verbal, Visual Enquiry* Volume 26, 2010, p337.

由於他 18 個月時患有小兒麻痺症導致腿部肌肉萎縮，他的父母將其送到蘇格蘭邊境，靠近斯梅洛姆塔（Smailholm Towe）的祖父的農場養病。斯梅洛姆塔自古以來都是兵家必爭之地，流傳著許多傳奇的故事，也是口述歷史，歌謠傳統十分深厚的地區。他的姑姑教會了他讀寫，並給他講了許多童話故事，這些故事後來在他的文學創作中也常有出現。12 歲時，史考特進入愛丁堡大學，受德國狂飆運動的影響，他開始翻譯一些德國的民謠，後來他開始進行詩歌創作。1802 年，他出版了《蘇格蘭邊境的吟遊詩人》（*Minstrelsy of the Scottish Border*, 1802），1805 年，他的第一部重要作品《最後一個吟遊詩人之歌》（*The Lay of the Last Minstrel*, 1805）問世。之後他又創作了《湖畔女子》（*The lady of the Lake*, 1810）、《島嶼的領主》（*The Lord of the Isles*, 1815）等一系列詩歌，這些充滿冒險故事的詩歌深受讀者歡迎。1817 年，史考特創作了最後一部長詩《無畏的哈羅爾德》（*Harold the Dauntless*, 1817），後來在讀到拜倫的詩後承認「拜倫打敗我了」，遂放棄詩歌，專事小說。

1813 年，史考特出版了第一部小說《威弗利》。該小說以賈克拜特（Jacobite）叛變的歷史為藍本，以英格蘭青年威弗利的視角展開敘述，借用這個虛擬人物來表達古典情愫終將失落，只能坦然接受現代生活的挑戰這一主題。這種敘事方式在他之後的小說中也一直被沿用，如《羅伯·洛依》（*Rob Roy*, 1817）、《艾凡赫》（*Ivanhoe*, 1820）等，都將主人公夾在充滿英雄情景的古代與平庸無奇的現代生活之間，並由主人公調停二者之間的矛盾。受哥特小說家安·拉德克利夫夫人（Ann Radcliffe, 1764-1823）的影響，史考特的小說中對自然風光及時代風俗有着細緻的描繪，特別是蘇格蘭風光及民俗的描寫，並藉此烘托作品的歷史氣氛。

出生於法律世家的史考特在青年時期便完成律師訓練，在愛丁堡最高民事法庭擔任秘書。他認為法律是一個國家社會規範的具體表徵，故常在小說融入法律層面。與許多浪漫主義者一樣，史考特將想像力認定為小說家必備的品質，「每一位小說家或多或少必須是一位詩人，想像力是絕對不能缺少

的」²⁵。但他所謂的想像力並非天馬行空的，而是一種受限於自然與人類思維的聯想能力，因此他的小說一方面用一系列陌生的環境和令人驚訝的冒險來吸引讀者注意，另一方面又遵循歷史事實。由此可見，史考特的小說兼備了18世紀的理性思想與19世紀的浪漫主義兩種的特點。他採用這種現實與想像交織的敘事方式，通過在讀者心中已根深蒂固的歷史喚起讀者的熟悉感與畫面感，加上虛幻的傳奇式的描寫，在給予讀者畫面的同時又促使他們進行想像，形成「歷史小說」的獨特魅力。

奧古斯汀·蒂埃裏（Augustin Thierry, 1795-1856）認為「史考特是歷史上最偉大的大師。」²⁶，他在1820年把《艾凡赫》作為史書而不是小說來研究，他認為史考特能夠「第一次揭示諾曼征服持續影響的真相」²⁷，因為他認識到歷史不是王朝的繼承，而文化的傳承——一種更大的「衝突」。史考特的歷史感並非以物質（動作、手勢、服裝、工藝品）為中心，而是根植於無形和主觀——文化、宗教派別和社會階層的衝突，其特徵不僅表現在形象的動作上，還表現在道德、方言和洞察力上。²⁸

史考特作為浪漫主義歷史小說的代表，其歷史觀是文化、宗教派別或社會階層衝突，這與當時法國所經歷的大革命，帝國復辟的動蕩狀況十分吻合，因而其小說在法國十分暢銷，幾天內就賣出了數千本。1830年，他的出版物的銷售在英國占了四分之三，另外四分之一在法國售出。²⁹ 此時的法國被新

²⁵ John Lauber, *Scott on the Art of Fiction*, *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 3, No. 4, *Nineteenth Century* (Autumn, 1963), p551.

²⁶ Alexandre Dumas: *Sa Vie, Son Temps, Son Oeuvre* (Paris: Calmann-Lévy, 1885), p. 21

²⁷ Sur la Conquête de l'Angleterre par les Normands, A propos du roman Ivanhoe', *Censeur Européen* (May 20, 1820), reprinted in *Dix Ans d'Etudes historiques* (Paris: Just Tossier, 1834), pp. 131-140.

²⁸ Beth S. Wright, *A better way to read great works: lithographs by Delacroix, Roqueplan, Boulanger, and the Devéria brothers in Gauguin's suite of Scott subjects (1829-1830)*, *A Journal of Verbal, Visual Enquiry* Volume 26, 2010, p338

²⁹ Beth S. Wright, *A better way to read great works: lithographs by Delacroix, Roqueplan, Boulanger, and the Devéria brothers in Gauguin's suite of Scott subjects (1829-1830)*, *A Journal of Verbal, Visual Enquiry* Volume 26, 2010, p338.

的歷史主義、歷史意識與渴望權威性所吸引，使得史考特成為當時最富盛名的小說家，而他的作品及歷史觀念，也喚起了法國藝術家重新解構歷史的熱情成為許多畫家靈感的源泉。

在 1824 至 1863 年間，史考特的小說被畫了不下 180 次（其中包括水彩和素描），拜倫是 103 次，莎士比亞 95 次。³⁰ 對史考特小說表現出強烈興趣的法國畫家包括洛克普蘭、德拉克洛瓦、路易斯·布朗格、尤金·德瓦裏亞等。1821 至 1860 年間，德拉克羅瓦的許多畫作都從史考特的小說中汲取靈感，如他在 1821 年的〈自畫像，拉文蘇德〉（Self-Portrait as Ravenswood, 1821）（圖 3）的靈感便源自史考特



圖 3 德拉克洛瓦，〈自畫像，拉文蘇德〉，尤金博物館

特的《拉默莫爾新娘》（*The Bride of Lammermoor*, 1819）中的主人公。此外，他還為史考特的小說繪製了許多插畫作品，如在戈甘（Gauguin）出版的系列版畫。

畫家們對於史考特的模仿很大程度上也包含美學原因，史考特小說中瀟灑的中世紀情緒回應了拿破崙帝國之後法國公眾對於歷史往昔的普遍懷念。³¹ 他對於蘇格蘭高地的描繪對法國人產生了巨大的吸引力，這使其作品極受浪漫主義畫家歡迎。法國畫家洛克普蘭也常在史考特的小說中汲取靈感，除了與德拉克洛瓦一同在戈甘出版社創作的一些列版畫作品外，還繪有幾幅水

³⁰ David Wakefield, *The French Romantics: Literature and the Visual Arts 1800-1849*. (Chaucer Press, 2007), p133.

³¹ 楊冰瑩〈雙重轉型——1789-1848 年法國繪畫中的文學題材〉（中央美術學院，2013 年），頁 152。

彩及油畫。如他在 1834 年創作油畫〈間諜莫裏斯之死〉（Mort de l'espion Morris）（圖 4），以小說《羅伯·洛依》為靈感，生動地描繪了英格蘭人和蘇格蘭人之間的氏族戰爭中叛徒莫里斯被處決的戲劇性場景。



圖 4 洛克普蘭，〈間諜莫裏斯之死〉，
里爾美術博物館

五、洛克普蘭以沃爾特·史考特小說為題材的作品

如前所述，洛克普蘭在同時代的畫家們沈醉於對古典主義陳詞濫調的激烈反抗時，始終保持著對優雅的忠誠，這種堅持在當時的文藝氛圍中十分不易。儘管同時期的不少畫家如德拉克洛瓦、路易斯·布朗格、尤金·德瓦裏亞等也創作了許多以史考特小說為題材的畫作，但其表現形式都相對簡略，筆觸也更為粗獷。而在洛克普蘭的作品中，我們既可以看到追求自然、情感的精神表達，同時又能看到古典主義時期的優雅細膩。畫家精細的刻畫與小說家對歷史的嚴格遵守形成一種獨特的默契，呈現在一幅幅圖文一體的「總體藝術」畫作中。

浪漫主義的「總體藝術」觀在洛克普蘭所創作的平版插圖、水彩及油畫中皆有體現。他繪製的插圖，如〈寬恕與拒絕〉（圖 2）和〈肯尼爾沃斯〉（圖 5），都嚴格細緻地按照小說所描繪的歷史時代刻畫人物的服飾及室內陳設，以重現史考特小說中的歷史氛圍，將觀眾帶到史考特所營造的小說與

現實交錯的歷史時空。與〈寬恕與拒絕〉類似，〈肯尼爾沃斯〉，為人物搭建了一個舞台，向觀眾呈現小說剛開始的一個場景——艾米平靜地端坐著，萊斯特伯爵向她展示著珠寶，並請她指點搭配。儘管沒有〈寬恕與拒絕〉中優美的色彩，但洛克普蘭細膩的筆觸，優雅的明暗表達，依舊使觀眾無法忽視這件作品的藝術性。艾米上方明亮的燭火宛若追光般映照著兩位主人公，洛克普蘭將這平靜的一幕戲劇化，彷彿提醒著觀眾，這不是發生在現實生活中的場景，畫中的人物也並非歷史上的艾米與萊斯特伯爵，而是畫家與小說家共同構建的戲劇化場景。在洛克普蘭根據史考特小說繪製的插圖中，文字有著不容忽視的重量，它隱藏在洛克普蘭細膩的筆觸裡，與洛克普蘭畫作的藝術審美共同交織成文本與圖像兼備的「總體藝術」作品。



圖 5 洛克普蘭，〈肯尼爾沃斯〉，法國國家圖書館

洛克普蘭善於捕捉小說中的典型場景，將小說中流動的畫面與情節定格於視覺圖像中，並通過描繪人物關係來表現小說的戲劇性。如他根據史考特小說《修道院》（*The Monastery*, 1820）所創作同名的平版作品〈修道院〉（*Le Monaste`re*）（圖6），描述的是聖公會神父菲利普（*Philips*）騎著騾子回到了聖瑪麗修道院，在拜訪了阿文內爾



圖 6 洛克普蘭，〈修道院〉，法國國家圖書館

（*Avenel*）的瑪麗夫人（*Mary*）之後，他帶著阿文內爾家族的《黑皮書》離開。在經過特威德河的時候遇到一位神秘的女子——阿文內爾夫人的白女士（*White Lady*）。有學者稱她是新教徒阿文內爾家族的慈善精神，是「翁丁（*Ondine*）、女妖（*banshee*）和帕克（*Puck*）與愛麗兒（*Ariel*）的淘氣結合」。³² 她折磨著菲利普神父，好讓他把那本《黑皮書》還給她。她跳上那匹騾子，騾子飛快地跑進河裏，開始游泳，兩個騎手還騎在騾子背上。白女士唱道：

我們歡快地遊來遊去，月光皎潔，水波蕩漾……

我們向下漂過陰影和光明。³³

洛克普蘭並未對小說亦步亦趨地表達，他將唱詞中歡樂的氛圍隱去，在插圖中我們看到，月光穿過雲層灑落在流動的水面，渡河中有一隻掙扎的騾子和驚恐萬分的修士，他掙扎著想要留在馬鞍上，卻被一個美麗邪惡的精靈緊緊束縛。畫家將人物置於畫面中心，在整體偏暗的畫面中，白女士的身上似乎打了一束追光，使觀眾的目光忍不住停留在這戲劇性的時刻。修士掙扎的

³² Edgar Johnson, Sir Walter Scott. *The Great Unknown*, ((London:Hamish Hamilton Ltd, 1970), p. 749.

³³ Walter Scott, *The Monastery*, (Cambridge : Chadwyck-Healey, 1999), p99

動作，動物驚恐激起的水花與白女士的平靜狡黠形成強烈的對比，強化了畫作的戲劇效果。與書中表達的一樣，恐懼的氣氛中夾雜著幽默。

相較於插圖，洛克普蘭以史考特小說為題材所創作的油畫作品是對浪漫主義「總體藝術」更深刻響應。洛克普蘭的另一幅作品〈春天的海潮〉(Spring Tide, 1826) (圖 7) 為洛克普蘭於 1826 年根據史考特的《古董商人》第七、八章所作，描繪了華鐸 (Arthur Wardour) 父女在返回諾克威諾克 (Knock winnock) 的路上，在霍吉 (Halket) 岬角突遇暴風雨的場景。

黑暗當中，伊莎貝爾 (Isabelle Wardour) 尖叫著，乞丐艾迪 (Edie) 祈求著：「上帝慈悲！」男爵哀歎：「孩子，我們就要這般死去了。」Isabella 緊抓著父親，叫著「爸爸！爸爸！」並對著艾迪說：「你也是，奮不顧身拯救我們，卻丟了自己的性命。」艾迪回答：「別考慮我，長期生活在土堆後方或波浪當中，我已經活得不耐煩了，老乞丐如何死去，又有什麼關係？」³⁴

畫面中，身著破舊藍袍的乞丐攤開手，眼睛看向岩石上方，他站在離水面最近的地方，雙腳被浪潮打濕，但神情依舊沉穩無畏。華鐸一手摟著驚恐的女兒，一手攥緊拳頭，滿臉憂愁地看著上方。而柔弱的伊莎貝爾則恐懼地用手臂捂住眼睛，將頭部埋在父親的胸膛，人物的驚懼躍然而出。畫面採用對角線構圖，奇險的懸崖與海面幾乎成直角，巨大的海浪席捲而來，拍打在堅硬的岩石上。白色的海潮與陰沉的背景形成鮮明的對比，與〈修道院〉類似，畫家用明亮的色彩將觀眾的注意力集中在前景人物的身上。遠處的馬車、人群、似乎也將目光投向前景小小的岩石，這種畫面內外的雙重觀看方式，進一步提升了作品的戲劇效果，既呼應了小說片段的瞬間表現，又引起觀眾遐想。那幾隻雨中飛舞的海鷗，即將人們的目光引導向遠景的人群，又象徵著人物與風雨的抗爭。史考特文字中的緊張、驚險、恐懼，被洛克普蘭以細膩鮮明的色彩與大膽的構圖極生動地表現出來。

³⁴ Walter Scott, *The antiquary*, (London: Dent 1907), p106.



圖 7 洛克普蘭，〈春天的海潮〉，奇美博物館

拋開小說本身，〈春天的海潮〉畫面精彩的構圖、自如的筆觸、鮮明得當的色彩足以體現其藝術性，哪怕是從未讀過史考特小說的觀眾，亦能感受到畫面中緊張、戲劇性的氛圍。與插畫不同的是，在這件作品中，文字本體幾乎被完全隱去，轉化為畫作的精神內核。畫家運用色彩與筆觸，對浪漫主義文學作品進行二次描繪。他甚至無需再現作家所要表達的真正意圖，只需要通過自己對文字的理解，將文字內化為精神，揮灑創作。畫家的技巧、審美、思想與文本的精神內涵交織著，構成圖文一體的「總體藝術」作品。

六、結論

十八世紀末，弗·施勒格爾在《雅典娜神殿斷片集》第 116 條提出「浪漫詩是漸進的總匯詩」，他所提及的「浪漫詩」是一個包容性巨大的概念，包含一切富有詩意的內容、體裁和形式。「浪漫詩」的觀念很快成為德國浪漫主義的文學綱領。瓦肯羅德基於施勒格爾的理論，進一步將立足點落在藝術本身，在他的著作《一個熱愛藝術的修士的內心傾訴》中，藝術的整體觀不再局限於以詩為範式進行設想，而是以繪畫和音樂的語言為線索。到了浪漫主義運動的晚期，德國音樂家威廉·理查德·華格納更具雄心地正式提出旨在融合音樂、表演、語詞、繪畫、建築等各種文學藝術形式以及各類表現媒介

的「總體藝術」(Gesamtkunsterk)，將浪漫主義的總體觀念推向烏托邦式的極端。

洛克普蘭是浪漫主義「總體藝術」的實踐者。他出生於 1800 年代的法國，在崇尚繪畫與文學的社會氛圍下成長，年輕時活躍於文學家與藝術家時常光顧的「杜瓦伊那」文社之間，在此環境下，洛克普蘭成長為強調想像力與創造力的浪漫主義畫家，不同於多數沈醉在浪漫主義強調感性而不再像古典主義畫家摒棄形式美的浪漫主義畫家，洛克普蘭在追求想像力的同時，對形式的美感也十分堅持，這在當時的文化氛圍中十分罕見。

在洛克普蘭以英國浪漫主義小說家史考特的小說為題材的 5 件作品中，我們可以看到圖像與文字的有機結合。史考特的小說是當時備受法國畫家歡迎的題材，他常常用一系列陌生的環境和令人驚訝的冒險來吸引讀者注意，另一方面又遵循歷史事實。這種感性與理性結合的特質，與洛克普蘭追求浪漫主義精神內核又不放棄形式美的繪畫方式極為默契。儘管許多畫家，包括德拉克洛瓦、路易斯·布朗格、尤金·德瓦裏亞等人皆以史考特的小說為題材進行過創作，但從效果上看，洛克普蘭的畫作與史考特的小說氛圍最為貼合。在洛克普蘭以史考特小說為題材的畫作中，無論是插圖或是獨立的畫作，我們所能看到的不僅是小說中人物及故事，還有畫家舞台式的構圖、優雅的色彩，以及 17 世紀蘇格蘭的歷史氛圍感。

因此，正如洛克普蘭所堅持的，他根據史考特小說所創作的畫作包括插圖，都是承載著畫家審美、精神內涵的獨立作品，洛克普蘭以簡單的形式，回應著施勒格爾兄弟、瓦肯洛德等理論先驅的「總體」理想，同時與華格納烏托邦式「總體藝術」的觀念遙遙相對。洛克普蘭的筆觸與史考特的小說內容交織著，譜寫出一首首囊括文學、戲劇、歷史、繪畫的「浪漫詩」。

參考文獻

中文專書

- Vaughan William, 李美蓉譯,《浪漫主義藝術》,台北:遠流出版事業股份有限公司,1995年。
- Wilhelm Heinrich Wackenroder 著,谷裕譯,《一個熱愛藝術的修士的內心傾訴》,北京:生活,讀書,新知三聯書店,2002年。
- Karl Wilhelm Friedrich Schlegel, 李伯傑譯,《雅典娜神殿片段集》,北京:生活,讀書,新知三聯書店,2003年。
- Isaish Berlin 著,呂梁等譯,《浪漫主義的根源》,南京:譯林出版社,2008年。
- Wilhelm Heinrich Wackenroder 著,谷裕譯,《一個熱愛藝術的修士的內心傾訴》,北京:生活,讀書,新知三聯書店,2002年。
- Anne Martin Fugier 著,杭零譯,《浪漫主義者的生活(1820-1848)》,濟南:山東畫報出版社,2005年。
- 吳雅風,《浪漫主義》,台北:行政院文化建設委員會,2010年。
- Ernst Behler 著,李棠佳、穆雷譯,《德國浪漫主義文學理論》,南京,南京大學出版社,2017年。
- 蘇耕欣,《英國小說與浪漫主義:意識型態與衝突、妥協與包裝》,北京:北京大學出版社,2017年。
- Italo Calvino 撰,王健全譯,《收藏沙子的旅人》,南京:譯林出版社,2018年。

中文期刊

- 蘇耕欣,〈自然與文明、城市與鄉村——評英國哥特小說中浪漫主義意識形態〉,《國外文學》,(2003年第4期),頁40-48。
- 龍迪勇,楊莉,〈「總體藝術」與西方浪漫主義文學的圖文一體現象〉,《理論》,(2018年11月),頁129-130。
- Clement Greenberg 撰,易英譯,〈走向更新的拉奧孔〉,《世界美術》(1991年第4期)

碩博士論文

- 楊冰瑩，〈雙重轉型——1789-1848 年法國繪畫中的文學題材〉，中央美術學院，2013 年。

西文專書

- Théophile Gautier. *Histoire du romantisme*. G. Charpentier et Cie, 1874.
- Arsene Houssaye. *Les Confessions: Souvenirs D'Un Demi-Siecle 1830-1880*, HACHETTE LIVRE-BNF, 1885.
- Alexandre Dumas. *Sa Vie, Son Temps, Son Oeuvre*. Paris: Calmann-Lévy, 1885.
- Dacid Wakefield, *The French Romantics: Literature and the Visual Arts 1800-1849*. Chaucer Press, 2007.
- Edgar Johnson. *Sir Walter Scott. The Great Unknown*, London: Hamish Hamilton Ltd, 1970.
- Walter Scott, *The antiquary*. London: Den, 1907.
- Walter Scott, *Kenilworth*. Cambridge : Chadwyck-Healey, 1999.
- Walter Scott, *The Monastery*. Cambridge : Chadwyck-Healey, 1999.

西文期刊

- Beth S. Wright , "A better way to read great works: lithographs by Delacroix, Roqueplan, Boulanger, and the Devéria brothers in Gaugain's suite of Scott subjects (1829–1830)" , *A Journal of Verbal, Visual Enquiry* Volume 26, 2010, p340.
- John Lauber, "Scott on the Art of Fiction", *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 3, No. 4, *Nineteenth Century* (Autumn, 1963), pp. 543-554

附圖錄

序號	圖片	作品資訊	
圖 1		名稱	戀愛中的獅子 Lion in Love
		繪者	洛克普蘭 Camille Joseph Étienne Roqueplan
		年代、媒材、尺寸	1836 年，布面油畫， 195.5*153cm
		收藏地	華萊士收藏館 Wallace Collection
圖 2		名稱	寬恕被拒絕 The Pardon Refused
		繪者	洛克普蘭 Camille Joseph Étienne Roqueplan
		年代、媒材、尺寸	1826-29 年，水彩， 24.4*19.1cm
		收藏地	大都會藝術博物館 Metropolitan Museum of Art
圖 3		名稱	自畫像，拉文蘇德 Self-Portrait as Ravenswood
		繪者	德拉克洛瓦 Eugène Delacroix
		年代、媒材、尺寸	1821 年，布面油畫， 41*32cm
		收藏地	尤金博物館 Musée Eugène Delacroix

<p>圖 4</p>		<p>名稱</p>	<p>間諜莫里斯之死</p>
		<p>繪者</p>	<p>洛克普蘭 Camille Joseph Étienne Roqueplan</p>
		<p>年代、媒 材、尺寸</p>	<p>1827 年，布面油畫， 257*200cm</p>
		<p>收藏地</p>	<p>里爾美術博物館 Musée des Beaux Arts de Lille</p>
<p>圖 5</p>		<p>名稱</p>	<p>肯尼爾沃斯 Kenilworth</p>
		<p>繪者</p>	<p>洛克普蘭 Camille Joseph Étienne Roqueplan</p>
		<p>年代、媒 材</p>	<p>1829 年，石版畫</p>
		<p>收藏地</p>	<p>法國國家圖書館 Bibliothèque nationale de France</p>
<p>圖 6</p>		<p>名稱</p>	<p>修道院 Le Monastère</p>
		<p>繪者</p>	<p>洛克普蘭 Camille Joseph Étienne Roqueplan</p>
		<p>年代、媒 材</p>	<p>1829 年，石版畫</p>
		<p>收藏地</p>	<p>法國國家圖書館 Bibliothèque nationale de France</p>

圖 7		名稱	春天的海潮 Spring Tide
		繪者	洛克普蘭 Camille Joseph Étienne Roqueplan
		年代、媒 材、尺寸	1826，布面油畫，183*146cm
		收藏地	奇美博物館