臺大文史哲學報　第七十四期
2011年05月　　頁287~334
臺　灣　大　學　文　學　院

從喬凡尼・卡斯蒂利歐內的舊約遷徙作品看17世紀古典繪畫理論

蔡　敏　玲*

摘　要

自17世紀初期以降，不同的創作題材如風景畫、靜物或以描述現實生活為主的世俗畫（genre），已逐漸成為具有獨立藝術性與理論意涵的繪畫創作題材，而不再只是歷史性題材作品（istoria）中的點綴式景像（parerga）。此一現象帶來的不只是對藝術認知及概念上的衝擊，更對架構在「古典」理念的藝術理論提出質疑。卡斯蒂利歐內的舊約遷徙作品理應歸為歷史性題材作品。然而，卡斯蒂利歐內在畫中，強調對行進中旅隊及次要人物的描寫，並將舊約中的主角置於畫面背景中，打破了原有歷史性題材作品的表現形式。世俗、生活化（genre-like）的景像成為舊約遷徙作品中真正的主題。其次卡斯蒂利歐內摒棄歷史性題材作品宏偉、崇高風格（grande maniera）的表現方式，而採用文學作品中地位較低的田園牧人般（pastoral）的圖像語言，違反了每一創作題材所屬的規範及其應有的合宜性（decorum）。這種畫面主、附關係顛倒的表現方式及利用和畫作題材「不合宜」的圖像語言，可以說是卡斯蒂利歐內對畫面宗教性（fanum）和世俗性（profanum）與主題畫面和點綴式景像的傳統歷史性角色提出的質疑，亦影射出畫類層級區分論點的爭議性。

關鍵詞：歷史畫　牧羊人詩歌　繪畫理論　藝術理論　點綴性景物

臺灣大學學術期刊資料庫

99.08.13收稿，100.01.10通過刊登。

* 國立台南藝術大學藝術史學系助理教授

一、前言

1631/32年喬凡尼・卡斯蒂利歐內（Giovanni Benedetto Castiglione, 1609-1664）從熱那亞（Genova）經佛羅倫斯抵達羅馬。從其傳記家拉斐爾.索普拉尼（Raffaello Soprani, 1612-1672）的論述中，可得知畫家和義大利中、南部的藝術家們有所往來，而其創作亦被當時的委託者及藝術家們所賞識。[1]在行經佛羅倫斯時，卡斯蒂利歐內接受大公爵費爾迪南多二世（Grandduca Ferdinando II de' Medici, 1610-1670）的委託，畫了兩幅「歷史性題材作品（istoria）」及一幅自畫像，用以裝飾瓦薩里（Giorgio Vasari, 1511-1574）於1565年所建的通道（Corridor of Vasari）。卡斯蒂利歐內應在抵達羅馬後隨即加入當地的聖路卡藝術學院（Accademia di San Luca），而最早提及有關畫家在羅馬藝術創作的消息則出自1635年的法庭記錄。文中他被稱為擅於雅克遷徙題材的畫家，從中可推測卡斯蒂利歐內在羅馬三年內的時間，奠定創作此一舊約遷徙題材的名聲。[2]

舊約遷徙題材為卡斯蒂利歐內最重要的創作來源之一，並對他在藝術史地位上的評價有舉足輕重的影響。綜觀17至18世紀的藝術理論著作，其中對卡斯

1 "Hebbe genio Gio: Benedetto di portarsi in varie parti; ond'è, che per tutto essercitò il suo talento. Opero in Roma gran tempo, in Venetia, in Napoli; in Parma, ed in Mantova, in ogn' una delle Citta fu esperimentata la sua habilita, e virtu: che percio da tutti venne stimato, & honorato:.....diro bene, che non solo in dette Citta ma in ogn' altro posto fu visitato da Cardinali, Prelati, & altri Signori di gran vaglia, e ciascheduno d' essi, gareggiava per ottener alcuna delle sue opere, e per esse fu moltolagarmente premiato, e riconosciuto."摘錄自 Raffaello Soprani, *Vite de´pittori, scultori ed architetti genovesi*（熱那亞藝術家生平傳記）（Genua, 1674）224-225; Raffaello Soprani, and Carlo Giuseppe Ratti, *Vite de´pittori, scultori ed architetti genovesi*, ed. Carlo Giuseppe Ratti, 2nd ed., vol. 2 （Genua: Casamara, 1769） 308-319. Ratti 不只是再版 Soprani 的著作，更修正並延續 Soprani 的工作，進行對後繼熱那亞藝術家生平的記載。在文中他處，將以 Soprani-Ratti 的引述形式來標示此文獻。

2 1635 年卡斯蒂利歐內因涉入糾紛，被官吏列為證人傳喚。卡斯蒂利歐內當時人已前往拿波里。然而在法庭記錄中對卡斯蒂利歐內的身份職業，特別是繪畫題材的提及，為至目前為止最早有關卡斯蒂利歐內在羅馬的藝術創作記錄。"ci era nella detta commedia a sentire recitare un tal Benedetto Genovese Pittore [...], *il quale dipingeva spesso li viaggi di Giacobbe*." 摘錄自 Ubaldo Meroni, ed., *Lettere e altri Documenti intorno alla Storia della Pittura: Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, Salvator Rosa, Gian Lorenzo Bernini* （Monzambano: Edizioni per le Fonti di Storia della Pittura, 1978） 23.

臺灣大學藝術期刊資料庫

蒂利歐內藝術作品的評價常是褒貶參半。正面的是，卡斯蒂利歐內透過各種不同的表現形式及應用不同的媒材，將這一畫題本身在表現上的可能性發揮到極致。路易吉.藍奇（Luigi Lanzi, 1732-1810），18世紀的義大利藝術史傳記家，甚至將卡斯蒂利歐內的畫風和古羅馬文人維其爾（Virgil）的作品相比擬。[3]可見卡斯蒂利歐內在這一作品表現上的重要性。負面的是，在以歷史性題材作品為主要創作理念的義大利，卡斯蒂利歐內的表現手法，在當時仍遵循古典理論的藝術理論家，如喬凡尼·皮耶托·貝洛里（Gio. Pietro Bellori, 1613-1696）、卡洛·切撒爾·馬爾瓦細亞（Carlo Cesare Malvasia, 1616-1693）、菲利埔·巴爾第努奇（Filippo Baldinucci, 1624-1697）等人的眼中，被視為是違反「合宜規範（decorum）」，其主要原因為：卡斯蒂利歐內在其舊約圖中，加入了太多的動物及不重要的人物情節，不符合歷史性題材作品特別是聖經及宗教主題的繪畫表現。

這一系列作品對瞭解卡斯蒂利歐內的創作具有相當重要性，因為卡斯蒂利歐內是第一個也是唯一一個藝術家，在其四十年間的創作生涯中，不斷以相關的題材做為創作的靈感。因此，透過對其舊約遷徙作品繪畫語言及風格上的分析，可以幫助研究人員及觀者進一步瞭解，藝術家創作當時所欲藉由圖像語言傳達的內容及其蘊涵的藝術理念。另外，卡斯蒂利歐內在不同的媒材中（如版畫、油彩素描等），不斷的對其創作語言及表現形式進行實驗。這些於不同媒材的創作作品，在畫家生前便已是眾多藝術愛好者及藝術家爭相收藏的藝術品。其獨特的藝術語言也影響眾多藝術家在圖像上的表現。然而，不同的媒材表現之間又具有何種關聯性？它們在卡斯蒂利歐內的創作過程中，又扮演何種角色？這些問題仍有待做更深入的分析及探討。[4] 筆者在本文先只就舊約遷徙題材的油畫作品進行論述。首先，以卡斯蒂利歐內的舊約遷徙作品做為切入點，用以分析在長達四十年的創作生涯中，這一主題的表現在藝術語言及手法上產生何種變化。另外，透過和先前或同時期作品的比較，來釐清畫家在這一題材的詮釋上，是否受其他畫家的影響及其創新性為何。最後，將探討卡斯蒂利歐內刻意有別於當時歷史性題材作品創作形式背後所涵蓋的意義。

二、卡斯蒂利歐內的舊約遷徙作品

依舊約遷徙題材的繪畫語言，可將卡斯蒂利歐內的創作大致分為三個時

3 Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia: dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, vol. 4 （Milano: Societa Tipog. de' classici italiani, 1825） 363-365.

4 筆者下一階段的研究工作將致力於分析、探討卡斯蒂利歐內不同創作媒材間的相關性及其藝術創作（opus operandi）的意涵。

臺灣大學藝術史研究所

期：1640年以前，包括他第一次定居羅馬的前半段時期，其作品的風格，明顯受到尼可拉·普桑（Nicolas Poussin, 1594-1665）、阿寇斯提諾·塔西（Agostino Tassi, 1578-1644）等人的影響，著重於對風景的描繪。[5]現存於紐約私人收藏之作品《雅克的旅行》，為目前公認畫家最早的舊約遷徙作品（圖1），完成於1633年。卡斯蒂利歐內將正在行進的旅隊安置於大幅的風景之中，人物與旅隊似乎只是用來使畫面更加生動的「點綴式景象（parerga）」。[6]同樣的，在1640年左右完成的作品《牧人旅隊》（圖2）中，畫家更著重在對風景細膩、寫實的描繪。從同時期的素描作品（drawings），亦可看出畫家對風景表現的興趣。大部份的風景寫生作品，皆出自於卡斯蒂利歐內首次定居羅馬之時，說明了當時羅馬藝術思潮對卡斯蒂利歐內創作的影響。

除風景的表現外，卡斯蒂利歐內在部份題材的選擇及畫面構思上，亦受到普桑的影響。[7]將卡斯蒂利歐內以奧維德（Publius Ovidius Naso, 43 BC-17AD）《變形記（Metamorphoses）》中，牧羊神潘（Pan）和蘇琳克思（Syrinx）為主題的素描作品（圖3）和普桑於1635年完成的同名作品（圖4）相比較，可看出卡斯蒂利歐內對普桑的圖像語言、構圖及故事敘述手法做了深入的分析及模擬。[8]兩位藝術家皆將潘在追上蘇琳克思的同時，也目睹女主角開始轉化為蘆葦的當下，做為整體畫面的表現主題。[9]如同普桑，除了對三位主角人物的安排外，

5 有關卡斯蒂利歐內首次定居羅馬和羅馬藝術圈的交流情況參考 Ann Percy, *Giovanni Benedetto Castiglione. Master draughtsman of the Italian Baroque* (Philadelphia: Museum of Art, 1971) 25ff.

6 有關 parergon 在傳統歷史性作品中所具有的功能及其角色功能上的轉變，在 Henry Keazor 討論普桑的繪畫語言時便將此一現象做了詳盡的分析，有助於瞭解卡斯蒂利歐內的圖像表現。Henry Keazor, *Poussins Parerga: Quellen, Entwicklung und Bedeutung der Kleinkompositionen in den Gemälden Nicolas Poussins* (Regensburg: Schnell & Steiner, 1998).

7 有關普桑及普桑和卡斯蒂利歐內在藝術創作上的關係參考 Anthony Blunt, *Nicolas Poussin* (London: Pallas Athene, 1995); Percy, Giovanni Benedetto Castiglione 25ff.; Ann Percy, "A Castiglione "Album"," *Master drawings* 6.2 (1968): 144-148.

8 卡斯蒂利歐內的《潘和蘇琳克思》油彩素描為其成熟時期的作品約完成於 1550 年代中期。這一油彩素描主題的創作，源自 1537 年卡斯蒂利歐內對普桑同名作品的速寫。此一速寫現收藏於 Windsor Castle 的版畫收藏室。圖版請參考 Anthony Blunt, *The Drawings of G. B. Castiglione &Stefano Della Bella in the Collection of Her Majesty The Queen at Windsor Castle* (London: Phaidon, 1954) 28. Fig. 6.

9 故事描述牧羊神潘愛上蘇琳克思，一路追求蘇琳克思來到河邊。蘇琳克思最後求助於河神。就在被追上的那一刻蘇琳克思漸漸由人身轉化為蘆葦。潘在悲傷憤怒之際將其折下，蘆管發出輕微的聲響吸引了潘而將蘆管製成樂器，成為潘的神器之一，

卡斯蒂利歐內亦在畫面前景加入了兩位小男童的角色。但不同於普桑直式的構圖，卡斯蒂利歐內採取和普桑作品左右相反的人物架構方式，且較強調故事主題的表現。畫面中間是蘇琳克思飛躍而起的身軀，她向上注視的目光、嘴巴微張及向上伸起的手臂，戲劇性的表現出女主角的恐懼與無助。而在這一刻，蘇琳克思也得到另一種「解救」－這一表現時刻是對亞里斯多德在〈詩論（peri poietikes）〉中，所提及好的故事「轉折點（peripetie）」的體現。[10]卡斯蒂利歐內在蘇琳克思的後方畫了一叢蘆葦，似乎和蘇琳克思向上延伸的身軀相互呼應著，同時帶出整個故事的轉折及最終的結局。從人物的構圖中可看出，畫家如何透過流動、開放式的線條及顏料渲染的效果，來強調故事人物的戲劇性與張力：蘇琳克思被追趕她的潘從身後挽住，坐在地上的河神則側身轉向朝他飛奔而來的女主角，看似用手托起她的身體。這些人物在畫面的中間形成一環繞蘇琳克思的構圖。

第二創作階段大約介於1640至1655年間，這一時期的特色可初步歸納為下例幾點。首先，卡斯蒂利歐內利用畫中「主附關係反轉結構（reverse-structure）」，強調並局部放大旅隊中的某一景象，而真正舊約裡的主角如亞伯拉罕（Abraham）、雅克（Jacob）則如同點綴人物般被置於背景之中；其次為對角線的構圖，藉此強調出前景和背景在表現形式上的對立性，即前景人、物細膩、逼真的描繪手法相對於背景繪圖式（線條勾勒）的表現方式；再者，畫家刻意將遷徙的旅隊以側面（猶如旅隊正從觀者的身旁經過），甚至以背向觀者的前進方向來做呈現。換言之，故事主要人物雖位於畫面前景，但卻背對著觀者，即所謂「背對觀者的人物（Rückenfigur）」[11]。現存於拿波里（Napoli）聖馬丁諾國立博物館（Museo Nazionale di San Martino）的遷徙圖《利百加（Rebecca）的旅行》便是其一的例子（圖5）。畫中描繪的是，利百加在利以謝（Elizer）的陪同下，前往迦南（Canaan），在途中巧遇未來夫婿以撒（Isaac）的故事。[12] 畫面正中央是一位背向觀者騎座於馬背上的年輕女子，她低頭轉向站在身邊的隨從。從隨從的肢體動作可看出，他們正在交談。畫家在此利用強烈的明暗對比，

亦即今日排簫的原型。Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Lat.-Dtsch., trans. and ed. Michael von Albrecht （Stuttgart: Reclam, 2000） 54-57.

10 Peripetie意指悲劇故事的發展由好轉壞或由壞趨好的轉折變化，若這一轉折處能同時帶出對事件真相的認知時便是亞里斯多德所指的好的故事轉折點。有關亞里斯多德在詩論中對peripetie的論述參考Aristoteles, *Peri poietikes-Poetik*, Griech.-Dtsch., trans. and ed. Manfred Fuhrmann （Stuttgart: Reclam, 1997） 25-27.

11 Rückenfigur—「背對觀者的人物」—為capriccio藝術表現手法之一和16世紀末及17世紀初開始的「反學院」藝術潮流與藝術理論有密切的關係。

12 參考舊約創世紀 24, 1-67 （特別是61-67）.

臺灣大學藝術史研究資料庫

突顯作品中的主要人物，其他人物情境的描繪則與大自然融為一體。

在另一收藏於羅馬波各賽美術館（Galleria Borghese）的作品《雅克的旅行》中（圖6），畫家利用狹長形畫面空間的特色，架構出旅隊正在行進的景象。整個畫面的安排，猶如觀者恰巧從一旁看到或注視到旅隊的行進。藉此，觀者名符其實的成為或只被設定為一事件觀看者的身份。卡斯蒂利歐內違反自阿爾貝悌（Leone Battista Alberti, 1404-1472）以來奠定的歷史性題材創作規範－即藝術家要在畫面中加入一人物角色，用來引導並建立和觀者直接的溝通，使觀者和畫中陳述的故事情節合而為一。[13]在卡斯蒂利歐內眾多的作品中，很難找到具有類似功能性的人物。更令人訝異的是，在部份作品中，卡斯蒂利歐內似乎賦予畫中的動物此一重要角色，如圖面正中央的羊隻正直視著觀者。牠站立於畫面前景邊緣處，看似要跳出畫面，進入觀者所存在的空間。不同於阿爾貝悌對畫家的要求，卡斯蒂利歐內上述的表現方式，雖將兩個不同的空間－（畫面上）虛擬的和（觀者存在）真實的空間－連結在一起，卻不具有引導觀者，使觀者和畫中故事結合的功能，更進一步證實上述觀者在卡斯蒂利歐內作品中所扮演觀看的角色。

收藏於熱那亞貴族世家帕拉米奇尼（Durazzo Pallavicini）的舊約遷徙圖《亞伯拉罕的旅行》（圖7），呈現出另一畫面架構形式。在這一時期的作品，風景似乎又退居為背景元素，旨以強調主題故事的氛圍。畫家用對角線的構圖形式，將故事場景分為前後兩部份：和前述作品顯著不同的是，前景所描繪的不是行進中的隊伍，而是由大量的物品和動物所構成的景象，沒有故事敘述性的描述。前景人物中，亦不見舊約故事中的主角。卡斯蒂利歐內技巧性的透過向畫面左方（背景）眺望的駱駝及男性僕役，將觀者的視線從前景引導至背景中，繼而將前景與背景畫面的故事情節加以連貫。和前景的畫面相比，背景中卻只見一群點綴般大小的人物。畫面中沒有任何確切的元素，足以讓觀者於第一眼看出，畫面所表現的為舊約長者遷徙的故事。在這一時期的作品，畫家刻意突顯前、後景的差異。前景大多以放大的手法，來描繪一般世俗性（genrehaft）的景象如搬運貨物、驅趕牲畜的男性人物，配合大群的家禽及載重的驢子或馬匹等；而背景則以較小的比例，來描繪已走遠的旅隊或其他故事情節，通常為真正舊約故事及主要人物的畫面。除了大小、遠近的對比外，卡斯蒂利歐內以近乎「欺眼法（trompe-l′œil）」的方式，來描寫前景的景物，而背景中的主要情節則以速寫的形式帶出。這一類型的表現－在此僅列出部份作品－包括在羅浮宮的《舊約遷徙故事 （圖8）、慕尼黑的《亞伯拉罕前往迦南》或位於熱那亞斯皮諾拉宮（Palazzo Spinola）的《亞伯拉罕的旅行》（圖9）。

13 Leon Battista Alberti, *Della pittura*, Ital.-Dtsch., ed. Oskar Bätschmann and Sandra Gianfreda (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002) 132-135.

臺灣大學學術期刊資料庫

1655/60年至其逝世1664年年間，為卡斯蒂利歐內最後的創作階段，其作品的表達方式及部份畫面元素明顯受到威尼斯畫家亞寇波·巴薩諾（Jacopo Bassano, 1510-1592）作品的影響：[14]普遍以較小的人物比例，來描繪畫中的景象、畫面人物眾多、強調對前景人物特徵、姿態動作的描繪如收藏於德勒斯頓（Dresden）的作品《托比亞（Tobia）的歸來》（圖10）。畫家這一階段的創作，仍保有先前畫面構圖的特色，即以對角線分割畫面。然而在這段時期，卡斯蒂利歐內強調的不再是背景、宗教性及前景、世俗性的對立或差異性，而是利用此一結構來敘述、說明故事發展的時間性及空間性，如1655/60年間所完成的《亞伯拉罕的旅行》（圖11）。畫面部份細節說明，前景和背景所描繪的是，同一旅隊出發前整裝及旅隊已在途中的情景。[15]相同的人物重覆出現在兩個場景中，前景的右下方為一身穿藍白服飾的女性人物，手中抱著一位受驚嚇的小孩，另一位繫黃圍巾、頭戴黑帽並插有白色羽毛的男童坐在她的身旁。在背景畫面的安排上，不同於大部份已隱入山岩風景中的旅隊，畫家利用光線點出一群行進中的人物：一位同樣身著藍白服飾，騎坐於馬匹上的女性人物和站在一旁帶領著馬匹的男童。女性人物露肩及用白布巾紮起頭髮的樣式和前景坐在包裹的女子相同。而背景中的男童也同樣繫著黃圍巾，頭戴黑帽，且依稀可見帽上的羽毛裝飾。透過這一細節的安排，卡斯蒂利歐內間接的帶出這兩個畫面的關聯性及故事發展的時間、空間變化。

卡斯蒂利歐內在這一時期的創作中，已較少使用「主附關係反轉結構」。觀者可清楚的界定出作品中的主要人物，如畫面中唯一騎乘馬匹的男性人物。其服飾和動作表現說明這位人物身份地位的不同，因此可推斷為舊約中的長者亞伯拉罕。畫家雖以較合宜的方式帶出畫中的主角，卻也在其周圍添加了一些「奇特、誇張的（grotesque）」人物景象，[16]尤其是一群位於建築物前方的男性人物。他們簇擁在一狹小的空間中，不同的面部表情－有的睜大眼睛、張大嘴巴或露出訝異、好奇的面容－和亞伯拉罕形成強烈的對比。除了對部份人物近似誇張的表現手法外，卡斯蒂利歐內亦擅長於在畫面前景中，加入與故事本身無實質關聯的詼諧景象，類似的表現方式為當時傾古典、嚴謹的學院派畫家及理論家所抨擊，認為不符合歷史性題材作品崇高、精神性的理念。

卡斯蒂利歐內並非首位將舊約遷徙故事圖像化的藝術家，然而這一題材可

14 有關亞寇波·巴薩諾之作品分析參考本文第 295-297頁。

15 此幅私人收藏作品不論在構圖或繪畫語言上，皆和現存於Palazzo Rosso的同名作品相去不遠，據部份文獻提及兩幅作品的尺寸約莫相同，大多學者研判兩幅作品約在同一時期完成。

16 有關特指人物誇張性的描寫及caricare的意義參考Werner Hofmann, *Die Karikatur von Leonardo bis Picasso* (Vienna: Brüder Rosenbaum, 1956).

臺灣大學學術期刊資料庫

說是在他的創作下，達到繪畫語言及藝術意涵的整體發展。卡斯蒂利歐內的舊約遷徙作品的特色及創新性為何？蘊涵了何種理念？在探討其作品意涵之前，先就舊約遷徙題材的圖像傳統進行梳理，以說明卡斯蒂利歐內在藝術語言上的特殊性。

三、拉斐爾以降的舊約遷徙作品之表現形式

拉斐爾（Raffaello Sanzio, 1483-1520）可以算是現代[17]藝術家中，首位以繪畫形式來呈現舊約遷徙題材的畫家，儘管這件作品在功能上及意義層面上皆和後來同題材之作品不同。1515至1518年間，教皇雷歐內十世（Leone X, 1513-1521）要拉斐爾設計和其寢室相連接的涼廊（Loggia），在涼廊的拱形屋頂架構中，拉斐爾以壁畫的方式繪製了聖經的故事，共52個畫面，題材涵蓋舊約的創世紀一直到新約耶穌升天。[18]整個設計被稱為「拉斐爾的聖經（Biblia di Raffaello）」。在描繪雅克生平的拱頂中，有一遷徙畫面。依作品排列的順序，可以判斷故事描繪的內容為雅克在獲得上帝的指示下，帶著妻小及所攢得的財物返回家鄉的景象（圖12）。除此之外，拉斐爾清晰的構圖，亦有助於觀者對畫中舊約內容的理解。透過人物在畫中的位置及其姿態動作，可區分出人物的重要性。位於畫面正前方，騎馬的男性人物應為雅克，緊跟在雅克身後的是他的二或四位妻子及孩子們，其次才是其他家屬成員。在雅克之前為兩位徒步，正在驅趕羊群的牧人。相對於拉斐爾的遷徙圖，卡斯蒂利歐內的作品，所呈現的多為散落一地的器具、包裹及看似無人看管的家禽動物（圖13）。卡斯蒂利歐內甚至將舊約中的主角放置於背景之中或完全從畫面中除去。這樣的畫面表現真的可稱為舊約遷徙圖嗎？

拉斐爾的遷徙圖和其他同題材作品最大不同處在於，儘管拉斐爾這一系列的壁畫以其裝飾性為出發點，然而作品宗教上的意義卻直接和其所在的位置梵帝崗（Vaticano） 聯結在一起，意即梵帝崗天主教教皇的所在處，已賦予這些作品實質宗教上的意涵。有別於此一地緣特色，後來的舊約遷徙圖大都隸屬於私人的收藏作品（Gallerienstück），它們和其他不同屬性的作品被懸掛於私人

17 現代（modern）一詞為瓦薩里用來區分現稱為文藝復興藝術家和早期（中世紀晚期）藝術家在表現手法及藝術語言上的不同，瓦薩里用moderna來說明文藝復興藝術家的創新。

18 Nicole Dacos, *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all' antica* (Rom: Istituto Poligrafico dello Stato, 1977); Bernice Davidson, *Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge* (The College Art Association of America University Park, et al.: Pennsylvania State UP, 1985).

臺灣人文學術期刊資料庫

宮殿、府邸的各大廳堂、廊巷或「讀書、收藏室（studiolo）」內。換句話說，作品中的宗教性不再是這些宗教題材創作的重點，[19]而是作品本身的藝術性及美感、理論概念成為藝術家在創作時與委託者收藏考量的要點。因此，在分析、探討卡斯蒂利歐內或其他藝術家的作品時，也必須將此一觀點納入考量之中。

亞寇波·巴薩諾為繼拉斐爾後，曾以舊約遷徙題材進行創作的畫家。[20]他亦是第一位以「可移動的作品（quadro riportato）」[21]形式來創作這一主題的藝術家，同時為此一畫類注入不同的表現形式。藝術史學家們將巴薩諾的圖像語言稱之為「牧人式的宗教性表現手法（biblico pastorale）」。他擅長以農村、田園或牧羊人的生活方式，來體現聖經、宗教類的故事題材。[22]1560年間，巴薩諾完成第一幅現存於倫敦漢普頓宮（Hampton Court） 的《雅克的旅行》（圖14）。除了正在進行不同活動的人群外，畫面中充滿了各式各樣的家禽及動物。從這一畫面安排不難看出，巴薩諾想表現的是旅隊在遷徙途中休憩後正準備再度踏上旅程的時刻。畫面由兩個主要軸線所構成，由左上右下的動線帶出整個旅隊前進的方向，扣合右下方正領著羊群的牧童，另一平行的軸線分別由畫面中兩位顯著的「背對觀者的人物」所組成。除了突顯出這兩位人物的特殊性外，也間接的強調出介於他們之間的母子畫面景象。此外，巴薩諾應用顏色、服飾、姿態等元素，來區分畫中人物的身份地位如位於畫面中央，身穿亮綠色服裝的男性人物應為故事的主角，而坐在一旁的母子，從女子合宜的打扮及姿態可得知其地位遠甚於畫中其他人物，應是雅克的妻子。

然而，當我們嘗試去定義、比較畫中和舊約裡所描述的人物時，問題也隨之產生。舊約中較主要且清晰記載雅克遷徙的事件分別為，第一次雅克因害怕大哥以掃（Esau）的殺害，而單獨逃至其母系親戚拉邦（Laban）家。[23]其次，

19 雖不以宗教教義為創作的重點，但並不等同於作品完全不具任何宗教意涵。

20 有關威尼斯畫家亞寇波·巴薩諾對卡斯蒂利歐內在藝術語言上的影響，由於尚缺乏任何形式的史料佐證只能透過對兩位畫家藝術語言及題材的分析加以推論。從歷代熱那亞的典藏記錄中得知，當卡斯蒂利歐內仍於熱那亞習藝時，有很多機會進出當地重要收藏家處習畫，其中包括多幅亞寇波·巴薩諾的作品。之後卡斯蒂利歐內又曾多次旅居威尼斯。因此，可斷定卡斯蒂利歐內很早便認識巴薩諾的作品及其特色。

21 字面上的意思為可移動的作品。透過這一專業術語要表達的不只是一般中、小型，便於移動的作品，更指出了藝術創作目的、機能上的改變及委託者和藝術家間買賣、創作行為的變化。

22 這一類型的表現手法可以說是在威尼斯畫派中奠定了其藝術語言的價值。重要的威尼斯畫家如Giorgione，Tiziano，Bassano家族都是這一藝術語言的推動者。

23 雅克因蒙騙了父親以撒而得到了原本屬於大哥以掃該獲得的賜福（即和神直接的關係），而引起以掃的懷恨。因此，必須單獨逃難至其母系的親戚拉邦家。參考舊約

臺灣大學藝術史研究所

在為拉邦工作十四年之後，雅克在上帝的協助下，取得他應有的工資、財務後，依上帝的指示啓程回到他的出生地。[24]這一次的遷徙雅克攜帶妻小、僕役及財物返鄉。從巴薩諾的作品《雅克的旅行》中，不難推測畫面描繪的是雅克帶著妻小返回家鄉途中的景象。問題是畫中並沒有清楚帶出另一位女性人物，即雅克的另一位妻子。[25]巴薩諾的作品亦不像拉斐爾畫中清楚可見的主要人物。同時，亦不同拉斐爾的壁畫，隸屬在一個歷史流程的大架構下。因此，巴薩諾作品題材的本身具有其不確定性，[26]換言之，畫中的「圖像和文獻典故關係（Bild-Text-Verhältnis）」是開放的。針對這一議題筆者將在別的段落做更深入的說明。

回到巴薩諾的作品。這一幅畫屬於巴薩諾矯飾主義風格的晚期作品（圖14），和他之後的創作風格有顯著的不同。巴薩諾遷徙圖中的部份元素，為後來許多畫家模仿的繪畫語言，如散落一地的日常用具、正在打包收拾的人物亦或是畫面左下方母親和孩子的景象。相同的元素也重覆出現在巴薩諾同題材的作品中，如已損毀的《雅克的旅行》[27]（圖15），這一作品和現藏於杜林（Torino） 的《雅克和拉海爾相遇於井邊》（圖16）為對畫（Pendent）。比較這兩幅先後完成的作品《雅克的旅行》，不難看出巴薩諾畫風上的變化從矯飾主義風格轉變成較寫實的手法，另外在整體構圖上也有不同的安排。巴薩諾採用「近距離（close up）」的描繪手法，強調出部份旅隊的景象（圖15），驅趕羊群的牧人位於畫面的右半部，左半部則由不同的人、物景象層層架構而成，呼應著後方的山坡。畫面中重覆出現母子的圖像元素及向右驅趕羊群的人物景

創世紀27, 1-40及28, 1-5.

24 拉邦有兩個女兒，小女兒拉海爾（Rachel）和雅克互有愛意。拉邦同意其婚事，如果雅克義務幫他工作七年。婚禮的隔天，雅克才發現被騙。他娶的是大女兒雷雅（Leah）。拉邦便提出如果雅克再工作七年，也可以娶小女兒拉海爾為妻。因此雅克一共幫拉邦工作了十四年直到上帝命令雅克回到他的出生地。參考舊約創世紀31, 3-21.

25 據舊約的記載雅克正式迎娶拉邦的兩位女兒拉海爾和雷雅，而後拉海爾和雷雅又將她們的隨身女僕獻給雅克。在拉斐爾的畫中可見四位女子騎坐於馬匹上，清楚點出舊約故事的陳述。反觀巴薩諾的作品除了休憩中的女性人物外，其他女子正從事較低下的活動且服飾裝扮皆不合於對舊約主要人物的描寫。

26 藝術家為其創作命名的習慣約始於18世紀。相對於早期，大部份文獻資料有提及藝術作品時都只是針對畫中主要人物來做陳述如一幅描繪聖母瑪莉亞和聖子的作品或某一神話故事題材的作品。替早期創作品命名的過程必須配合藝術及考古的學術化及美術館化的過程來瞭解。

27《雅克的旅行》後來由德國科隆Wallraf-Richartz美術館收購，但已於二次大戰中損毀，故圖像的分析比較主要依當時館方保留下來的圖文資料為主。

臺灣大學學術期刊資料庫

象。1580年間，巴薩諾在遷徙作品中加入明確的宗教元素，即顯現在天空的天父或天使等如私人收藏的《亞伯拉罕返回迦南》（圖17）或先前已提及的《托比亞的歸來》（圖10）。這一元素的加入清楚的帶出作品的宗教性特質，和一般世俗性、描繪牧羊人遷徙的表現形式在畫類性質上有明顯的區隔。

巴薩諾的作品開啓了舊約遷徙題材獨立成為藝術家創作的主題及收藏的對象。相較於巴薩諾，卡斯蒂利歐內1650年前的作品不論在構圖、描繪的手法及色彩的應用上皆不同。一直到卡斯蒂利歐內晚期的作品如《亞伯拉罕的旅行》（圖18），才較明顯的呈現出巴薩諾的影響，特別是畫中人物景象的比例關係及部份構圖元素的安排，如置於畫面前景中的羊群及散落在地上的器皿、用具，畫面右下角描寫母子的景象，其中女子露肩的形像更多次出現在巴薩諾的作品中。[28]然而，這些共同元素在兩位藝術家獨特的表現方式及技法下，呈現出不同的藝術語言及意涵。

由於熱那亞在地緣上的特色，讓卡斯蒂利歐內在早期習畫的階段，便已接觸到大量北方藝術家的作品，故除了探究義大利當地藝術家可能對卡斯蒂利歐內產生的影響外，同時需針對當時熱那亞的藝術環境及身處在熱那亞從事創作的北方藝術家及其作品進行探討。

四、熱那亞的文化藝術環境對卡斯蒂利歐內創作的影響

熱那亞為海港城市早在13、14世紀便和尼德蘭不論在通商亦或是文化、藝術上有極為熱絡的交流，再加上尼德蘭藝術家要進入義大利最方便的管道，便是以水路從熱那亞登陸，也因此眾多前來的尼德蘭藝術家們都曾在熱那亞從事創作，部份藝術家甚至永久定居於熱那亞。兩位17世紀重要的藝術家魯本斯（Peter Paul Rubens, 1577-1640）及其學生范.載克（Anthony van Dyck, 1599-1641）都曾多次停留於熱那亞並廣受當地委託者的喜愛及藝術界的歡迎。魯本斯和范.載克在熱那亞留下大型的祭壇畫及肖像作品，據熱那亞藝術文學理論著作者索普拉尼的論述，魯本斯在創作其祭壇畫時已引來眾多當地藝術家的觀摩學習。而范.載克為當地重要家族所繪製的肖像作品，亦成為其他藝術家模仿的對像。他們的作品風格及詮釋手法對熱那亞藝術的發展皆具有相當的影響。[29]索普拉尼在卡斯蒂利歐內的傳記中，甚至提及卡斯蒂利歐內曾為范.

28 見註腳14.

29 Rubens和Van Dyck在熱那亞所從事的藝術創作及他們對當地藝術形式、風格的影響已是許多期刊論文及專書討論的議題。更深入之文獻資料請參考Nicolò De Mari, “I

臺灣大學學術期刊資料庫

載克的學徒，雖至今仍無任何有效文獻可供佐證，然而這一軼聞亦間接證明了兩位尼德蘭畫家深受熱那亞及義大利藝術家的讚賞。[30]熱那亞特殊的地理、文化環境對卡斯蒂利歐內日後的藝術創作亦產生必然的影響。

由於熱那亞為卡斯蒂利歐內藝術啟蒙教育的地方，故對當地藝術教育學制的理解將有助於對畫家藝術創作及藝術理念的探討。索普拉尼在畫家的生平傳記中提及，卡斯蒂利歐內最初在喬凡尼·巴提斯塔·帕吉（Giovanni Battista Paggi, 1554-1627）所創辦的「學院」中開始其藝術教育訓練。[31]嚴格說來，熱那亞在帕吉之前並無形成真正屬於當地的藝術畫派。14、15世紀熱那亞在安德烈亞·多利亞（Andrea Doria, 1466-1560）的領導下，其經濟、政治與文化上的地位才越加重要。[32]然而，多利亞及其他貴族世家在藝術上的喜好偏向以佛羅倫斯-羅馬及威尼斯等區域為主的藝術風格，因而延攬大量外地藝術家進駐熱那亞，而不以培育熱那亞本地的藝術家及當地畫派為主。在這樣的環境下熱那亞的藝術家們一直到16世紀末及17世紀初仍被視為工匠，並有嚴苛的法令條文限定如貴族不可從事此類創作工作；另外，藝術家在長達七年的學徒生涯後，須再經過七年的工作，才可獨立開設工作室及收授學徒等規定。由於被視為工匠，故藝術家的社會地位偏低。

帕吉出生於熱那亞貴族世家，無師自習繪畫。在一次意外中，不幸誤傷人致死，遂逃亡定居佛羅倫斯長達二十年的時間。[33]在佛羅倫斯的這段時間，帕吉加入了由瓦薩里所創立了繪圖藝術學院（Accademia del Disegno）並和當時的藝術人文學者有密切的往來。[34]在這段期間，帕吉得以接觸並直接融入當時的藝術

palazzi di Genova di P. P. Rubens: autorappresentazione di una cittá "nuova"," *Il disegno di architettura* 6.11 (1995): 55-56; Maurizia Migliorini, "Note sul collezionismo genovese da un manoscritto settecentesco e aggiornamenti su dipinti di Van Dyck a Genova," *Studi di storia delle arti* 9(2000): 211-233; Susan J. Barnes, and Piero Boccardo, *Van Dyck a Genova: grande pittura e collezionismo*(Milano: Electa, 1997); Julius Samuel Held, *Rubens and his circle*(Princeton: Princeton UP, 1982).

30 Soprani 223; Soprani-Ratti 309.

31 Soprani 223; Soprani-Ratti 309.

32 Pasquale Lisciandrelli, *Trattati e negoziazioni politiche della Repubblica di Genova 958-1797*(Genua, 1960).

33 Peter Lukehart, *Contending ideals: the nobility of G. B. Paggi and the nobility of painting* (Baltimore: John Hopkins U, 1987) 33-48; 391-395.

34 Lukehart, *Contending ideals* 33-48 ; Peter Lukehart, "Delineating the Genoese Studio: giovani accartati or sotto padre?" *The artist's workshop*, ed. Peter Lukehart (Washington: National Gallery of Art, 1993) 37-57; Mary Newcome, "Castiglione's teacher. Giovanni Battista Paggi," *Paragone* 36 (1985): 193-201; Mary Newcome, "Darwings and Paintings by G. B. Paggi," *Antichita viva* 34.1-2 (1995): 14-23.

臺大圖書館期刊資料庫

思潮及其相關的藝術文學理論著作，特別是佛羅倫斯早在藝術家及理論學者的努力下，有效的提昇藝術家的社會地位及認同，讓帕吉進而反思熱那亞對藝術家的看法仍停留於早期傳統的認知。也因此當帕吉於1591-92年間，獲釋得以返回熱那亞之際，便積極的透過其在議會執事的兄長吉諾拉莫·帕吉（Girolamo Paggi）從事推動有關藝術創作法令的修改工作。[35]帕吉的社會地位和在藝術上的成就，讓他和熱那亞的領導家族多利亞建立友好的關係。多利亞甚至開放他的宮殿供帕吉的學生進行作品模仿及討論的活動。在此也可看出多利亞欲仿效其他文藝復興藝術重鎮的領導者兼具藝術文化倡導者的身份。

帕吉的藝術學院為開放式的，亦即帕吉提供他的住處給習畫者及藝術家一個互相學習、討論的空間與環境。帕吉收集眾多素描、版畫、油畫及雕塑作品，以供學生進行練習，從最初對藝術物件的模仿至自然的寫生工作，旨在培養基礎的描繪及觀察能力，配合對重要藝術家的作品進行畫面構圖及表現形式的分析與練習。除此之外，從帕吉的遺產目錄中得知，帕吉擁有近千冊的藏書－在當時為相當可觀的數量。這些藏書為其理論教學的部份。[36]大致可分為歷史、文哲學、宗教、語言及藝術理論五大類，正好符合文藝復興自阿爾貝悌以來，藝術文學理論著作者對藝術家廣泛知識涵養的要求。索普拉尼在帕吉及其學生的傳記中偶有論及帕吉的教育方式。從斯寇薩（Sinibaldo Scorza, 1589-1631）和班索（Giulio Benso, 1592-1668）的例子中可看出，帕吉相當重視開發學生特有的專長與興趣。[37]這種因材施教的藝術教育理念在當時可算是相當前衛的觀點。卡斯蒂利歐內可以說在帕吉-斯寇薩（Paggi-Scorza）的藝術學院中，廣泛涉略不同的藝術表現風格，並奠定他對藝術理論發展的初步認識，為卡斯蒂利歐內創作的基礎。[38]

在分析熱那亞當地藝術文化環境及卡斯蒂利歐內早期藝術教育後，將就同時期在熱那亞從事創作的藝術家作品進行分析，以瞭解畫家舊約遷徙作品中特殊的表現形式是否受到當地藝術家的影響及其影響的層面為何，藉此探討卡斯蒂利歐內藝術語言的形成及其所蘊藏的意涵。

17世紀初，荷蘭畫家洋·羅斯（Jan Roos, 1591-1638）由熱那亞到義大利遊學，並於1614年定居於熱那亞。從現存於熱那亞白宮美術館（Palazzo Bianco）的作

35 這一法令修改過程在帕吉兄弟的通信中有詳盡的記錄，也是窺探喬凡尼·巴提斯塔·帕吉藝術理念的重要文獻。帕吉書信被收集出版於Paola Barocchi, *Scritti d´Arte del Cinquecento: I. Generalia. Arti e Scienze. le Arti* (Torino: Einaudi, 1977) 190-219.

36 Lukehart, *Contending ideals* 192; 549ff.

37 Soprani-Ratti 112-138; 270-285.

38 帕吉逝世後由斯寇薩接下帶領學院的工作至1632年。斯寇薩逝世後學院面臨關閉，在此同時卡斯蒂利歐內踏上前往羅馬的旅途。

臺灣人文與藝術期刊資料庫

品《雅克的旅行》，可看出羅斯在構圖表現上和前文已提及的義大利畫家不同（圖19）。[39]映入觀者眼前的是一群幾乎佔據整個畫面四分之三面積的家畜和載貨的驢子，畫面中只有一位以手肘靠著驢子，看似沉思的男性人物。沒有故事情節的發展，像是靜物般的描寫畫，連故事所在的場景畫家也未做深入的描繪。羅斯僅透過畫面右方狹長的空間，暗示故事發生的所在地－為一山區地帶，山腳下隱約可見用來點綴背景的人物。從背景人物的動作姿態可推測，畫家所欲表達的是兩位男性人物久別相見的情景。問題是除了作品名稱外，有那些依據可以斷定畫中所呈現的是舊約的故事。講到作品定名的過程要回溯到最早的訂購契約，其次便是收藏者的明細目錄。有關羅斯的這幅畫共存有三筆文獻記錄，1658年法蘭切思寇·尹佩瑞阿雷（Francesco Imperiale）的遺產目錄，其中在畫家名下的作品為《亞伯拉罕和洛思（Loth）分路而行「La divisione di Abramo e Lot」》與《雅克和以掃「Jacob e Esau」》。從羅斯畫中背景的分析，再扣合舊約上的記載，藝術史學家一般認為作品所描寫的應是雅克的生平故事。1684年在喬凡尼·法蘭切思寇·伊·布凌猷·沙雷（Giovanni Francesco I Brignole Sale）的目錄中，此作品再度被提及。這次只簡單的被稱為動物和人物圖「quadro di animali e figure」。1717年的目錄中，則被記載為驢子、羊及其他動物「somaro con pecore ed altri animali」。[40]從這些記錄可看出，在畫家逝世後約莫五十年間，作品本身所涵蓋的宗教意義已變得模糊，甚至不被收藏者所知曉亦或是不被重視。若依目前最早的文獻記載《雅克和以掃》而論，羅斯畫中背景應是描繪雅克和以掃在分離十四年後再度相遇的景象。[41]

羅斯在構圖上應用了所謂「主附關係反轉結構」。此一構圖形式主要受到北方國家（阿爾卑斯山以北）特別是尼德蘭藝術表現的影響。其中最著名的作品出自畫家彼得·艾特森（Pieter Aertsen, 1508-1575）之手。他創作了一系列以新約為題材的作品。畫中艾特森將新約故事與尼德蘭當時的市場販賣、居家室內等景象融合一起，如1552年的作品《耶穌在瑪塔和瑪莉亞的家中》（圖20）。整個畫面為藝術家特別擺設的靜物場景，僅在左下方的一角才描繪了聖經裡有關耶穌作客於瑪塔和瑪莉亞家的故事。[42]艾特森創新的部份不在於他突破前景空間的侷限，而在於他將觀者的空間拉入畫面中，將畫中虛擬及觀者實有的兩個

39 此幅畫在1942年的火災中遭受非常嚴重的損害。筆者只能借助損害發生前的舊式美術館圖檔資料來分析評估畫面構圖。羅斯在1614到1618年間完成《雅克的旅行》這一幅畫。綜觀文獻可推斷此幅作品為藝術家在沒有委任下的「自由」創作作品。

40 Orlando, Anna. “Il ruolo di Jan Roos. Un fiammingo nella Genova del primo Seicento,” *Nuovi Studi* 1.2 (1996): 35-58.

41 參考舊約創世紀 33, 1-16 .

42 參考聖路卡福音書 10, 38-42.

臺灣大學學術期刊資料庫

不同空間結合在一起。[43]另一幅作品描寫耶穌在途中見到一群人，正要以石頭擊打一位不忠於丈夫的女人（圖21）。畫中所描寫的時刻正是耶穌對眾人說道：「誰從未有任何過錯罪惡者，那個人就可以扔石塊。」[44]同樣的，艾特森將主要故事內容縮小比例放置於背景之中，而前景卻以描繪尼德蘭當時市集的街道景象為主。這兩個例子說明艾特森對此一「主附關係反轉結構」的創新，同時透過這一表視手法，畫面中宗教性（fanum）和世俗性（pro-fanum）的關係更加的對立化及具體化。此一對立性只限於表現手法，在意涵上卻是相扣合的。換句話說，位於前景的市集景象或靜物為聖經內容(位於背景的聖經故事)具體化、世俗化的闡釋——畫面彼此間的關係建立在聖經詮釋學上。[45]也因此透過這一畫中「主附關係反轉結構」所帶出的問題不只是「宗教性和世俗性的關係（Sakral-Profan-Verhältnis）」，也牽涉到前面已論及的「圖像和文獻典故的關係」。艾特森的此一創作風格不僅成為許多尼德蘭畫家模仿的對象，對17世紀西班牙蔚為潮流的「靜物、世俗畫風（bodegones）」亦有相當重要的影響，著名的例子如委拉斯奎茲（Diego Velázquez, 1599-1660）的作品《耶穌在瑪塔和瑪莉亞的家中》（圖22）或是《混血兒（La Muttina）》（圖23）。

1639年間，另一位熱那亞藝術家喬凡尼·安德烈亞·得·弗拉利（Giovanni Andrea de Ferrari, 1598-1669）完成其《雅克的旅行》，畫中可以清楚看出羅斯對得·弗拉利的影響。這一幅畫亦被稱為《雅克的家人》（圖24）。畫面以左邊的母子景象為主，其他人物則以她們為中心分佈在其四周如牧童、收拾行李的女傭或是照料馬匹的男丁，背景則描繪雅克和以掃的會面。[46] 兩個畫面之間並沒有直接的聯結性，如果不將背景所呈現的故事內容和前景畫面一起解讀，整個畫面的表現形式實際上和一般「風俗畫（Genre）」並無絕對的差異。

毫無疑問，卡斯蒂利歐內從羅斯及得·弗拉利的作品中獲得靈感，特別是畫面「主附關係反轉結構」的運用及前、後景人物比例關係的變化。卡斯蒂利歐內於1650年間所畫的《亞伯拉罕的旅行》（圖9）便是其一的例子。1652年熱那亞貴族安沙爾多.帕拉米奇諾（Ansaldo Pallavicino）向卡斯蒂利歐內購進此畫後，作品就一直懸掛於熱那亞的斯皮諾拉宮（Palazzo Spinola）中，現為展覽館。18

43 Victor Ieronim Stoichita, *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei* (München: Fink, 1998) 15ff.

44 參考聖約翰福音書 8, 1-11.

45 聖經的四種詮釋方法學（Theorie vom vierfachen Schriftsinn）指的是Johannes Cassianus於5世紀所提出的聖經詮釋方法論分別為：字面上的literal/historical，譬喻性的allegorical，道德上的 typological （moral），及類比性的anagogical，藝術家在表現宗教題材時，會適時將不同的詮釋觀點融入畫面的構思之中。

46 參考舊約創世紀 33，1-16.

臺灣大學藝術史研究資料庫

世紀中期，斯皮諾拉宮經歷大規模的整修，[47]由於文獻的缺乏無法得知，這幅畫的擺設位置是否因而被移動。在整修後，作品被鑲嵌於二樓（piano nobile）大廳的主牆面中。從懸掛的位置即可顯示出作品的重要性。畫面以描繪旅隊前進中，動物及貨物搬運的景象（圖9）。畫中的主角為一搬運工人，而真正舊約的主角只暗示性的被置於背景，亦即在已向前行進的旅隊中。當觀者的視線隨著旅隊移動的動線（向畫中背景的方向）前進時，由於繪畫媒材本身的平面（二度空間）特性，旅隊似乎又回到畫面中的出發點，和前景人物手中拿的器皿形成一環形帶狀構圖。這也是卡斯蒂利歐內不同於羅斯或得弗拉利表現之處，畫家利用構圖上的技巧如旅隊前進的方向、畫中人物透過姿態動作、表情或神韻強調出整體畫面即故事的連貫性，藉此亦將兩個不論在比例上亦或是表現技巧上相差極大的畫面情節連結起來。換言之，卡斯蒂利歐內從羅斯作品中的「主附關係反轉結構」，摘取其主、附關係顛倒的構圖概念，但相對於尼德蘭藝術的表現方式，卡斯蒂利歐內則利用連續敘述性手法將此一主、附關係顛倒的構圖畫面再度結合為一事件整體。

相同的構圖方式及表現手法大多出現在1640年後的遷徙作品中，如上述已提及熱那亞貴族世家帕拉米奇尼的私藏作品《亞伯拉罕的旅行》（圖7），或置於斯皮諾拉宮的作品，卡斯蒂利歐內應用對角線構圖，將畫面分割為兩個部份。他細膩的描繪出位於前景的人物、動物及各種器具，充分的展示畫家本身的繪畫技巧。相反的，陳述舊約故事的主要情節則被暗示性的置於背景之中（畫面的左半邊），背景的表現手法和前景亦全然不同。卡斯蒂利歐內用快速、簡短的筆觸（部份乾筆的應用）勾勒出人物的景象及對風景地域的描寫。乍看之下似乎無法將這兩個圖像視為對同一故事的陳述。除了畫面空間上的連結外，卡斯蒂利歐內更藉由畫中前景人物及動物的動作反應，來強調畫面之間的相關性，特別是透過立於畫面中間的黑人男性人物，他似乎被後方的聲音所動而傾身轉向聲響傳來的地方。藉此卡斯蒂利歐內不僅強調出畫面的整體性，同時前景的畫面也成為舊約故事「合理性及可能性（verosimile）」的發展。這也是卡斯蒂利歐內相較先前論及的畫家在表現上的不同。這個差異可以套用藝術史學者斯威拉娜（Alpers Svetlana）所說的：

> （相較於義大利藝術的表現）尼德蘭藝術的表現語言重於靜態的描繪敘述（Beschreibung），而非對重要人物事件（Handlungen 強調動態的、故事性的發展）的模擬。[48]

47 Carlo Giuseppe Ratti, *Instruzione di quanto può redersi di più bello in Genova in pittura, scultura ed architettura ecc.*, vol. 2 （Genua: Gravier, 1780） 139.

48 “Die Holländer verstehen ihre Bilder als Schilderung und Beschreibung der sichtbaren Welt und nicht als Nachahmung bedeutungsvoller menschlicher Handlungen.”摘錄自

臺灣大學藝術期刊資料庫

回到原先在論述巴薩諾作品時，已約略提及此一遷徙作品本身所蘊涵的問題，包括故事本身的不確定性，導致觀者很難將畫中所呈現的故事和某一特定的舊約情節聯想在一起。[49]此一不確定性亦涉及另一層面的問題，即畫面前景和背景在表現手法上的差異而引發有關畫面世俗性和宗教性的爭議，特別是繼羅斯的創作後，這一對立性更加顯著。卡斯蒂利歐內的作品亦不例外，綜觀畫家所有相關題材的作品，可以確定卡斯蒂利歐內意不在具體呈現舊約故事內容。

如上所述，典故及圖像語言的不確定性，導致很難斷定畫家所描繪的主題。卡斯蒂利歐內在創作這一系列作品時，是否以舊約故事為其圖像表現及構思的出發點？筆者在慕尼黑古典繪畫陳列館（Alte Pinakothek）的收藏室中，得以檢視數幅列在卡斯蒂利歐內名下的作品。其中兩幅從形式風格的分析，可斷定出自卡斯蒂利歐內之手。在其中一幅作品上，還依稀可見卡斯蒂利歐內的署名及書寫於畫面前景石塊上的文字 「Gen. XIV」，這一行字所指的內容為舊約創世紀中的第十四章，敘述亞伯拉罕拯救洛思，繼而和麥基洗德（Melchisedek）相遇於帝王谷（Tal Schawe）的故事。檢視此幅作品，畫面仍採用對角線的構圖方式，前景所描繪的是散落一地的器物和不同的動物（圖25）。相同的表現元素如收拾器物的年青男子或身上承載各種生活必需品的驢子皆出現在相同的主題作品中。而這些景象都不足以用來斷定畫中的故事內容。相較於前景的表現方式，背景的圖像語言為典型歷史性敘述的表現手法，儘管其技法應用與傳統歷史性題材作品全然不同。

背景所陳述的故事被設置在一山腳下（圖26），畫面中一位騎坐在馬匹上、背向觀者的人物最先吸引觀者的注意力。從他身著盔甲及位於其右方一群士兵與被捆綁的人物形象，不難推斷卡斯蒂利歐內描繪的是爭戰後的景象。透過這位騎馬人物轉向左側的肢體動作，間接的將觀者視線帶至畫面左側，兩位站立看似正在握手交談的男性人物身上。他們身旁環繞有婦女、小孩、撿拾物品及看顧馬匹、駱駝的男性人物，山岩上有人高舉雙臂，似乎歡呼戰爭的結束。在他們的旁邊，站立著兩位正在交談的人物，他們的面前陳列了盛滿物品的大籃子及大型盛水或酒的器皿。整個人物、場景的設置讓人聯想到舊約中亞伯拉罕和麥基洗德的故事。舊約中記載亞伯拉罕在拯救洛思及其家人並取回所有被奪

Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, 2nd ed. (Köln: DuMont, 1998) 34.

49 有關Bild-Text-Verhältnis參考Gottfried Boehm, *Beschreibungkunst-Kunstbeschreibung* (München: Fink, 1995); Klaus Dirscherl, *Bild und Text im Dialog* (Passau: Wiss.-Verl. Rothe, 1993); Hans Belting, *Bild-Anthrologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, 3rd ed. (München: Fink, 2006).

臺北大學圖書館期刊資料庫

走的財物後，返回時在帝王谷遇到帶來酒及食物（麵包）的麥基洗德。[50]再回來檢視卡斯蒂利歐內於背景描繪的景象，畫面最深處應是亞伯拉罕和麥基洗德在帝王谷相遇的景象，那些盛滿物品的大籃子及大型的器皿描繪的是麥基洗德所帶來的酒及食物，前方的景象可詮釋為亞伯拉罕將財物分給他的隨從，而類似的圖像語言也出現在其他作品中。圖像分析的結果及1635年的法庭記錄[51]說明了，卡斯蒂利歐內在構思作品的初期確實有以舊約故事做為創作的出發點。然而，其作品最終的呈現卻同時影射畫家刻意顛覆傳統歷史性題材作品的表現規範，並將舊約遷徙主題予以「抽象化」。[52]

單從17世紀有關這些作品最早的文獻記載中，便可看出當時的訂畫者或是收藏家並不以畫中聖經的內容為其收藏、審美的重點。[53]他們強調的是藝術家在創作上的「創新（novità）」、「敏銳度（argutezza）」及所呈現的「奇特發想（capricci）」，如現存於熱那亞博物館（Palazzo Reale）的《雅克的旅行》（圖27）。[54]卡斯蒂利歐內將畫中主要人物安排在散置一地的物品及家畜中，並藉由對物品及動物細膩、逼真的描繪吸引觀者的目光，在畫面構圖上的創新使觀者訝異於畫中主角背對著觀畫者的點現方式，在當時被視為違反作品的「合宜規範」。更具爭議性的是，卡斯蒂利歐內甚至在畫面前景中加入動物排泄的畫面，如收藏於德勒斯頓古典大師陳列館（Alte Meister）的遷徙圖（圖28）。[55]對當時仍以古典藝術理論為主的學院派創作而言，這類畫面的安排是大膽且深具挑釁意味的。

卡斯蒂利歐內為何刻意突顯一般世俗性的景象，並掩蓋原本舊約主題？又為何

50 參考舊約創世紀 14, 13-24.

51 見註腳2.

52 筆者將這一創作階段的表現手法稱為「舊約故事的抽象化」。一如上文所列之作品特色可得知卡斯蒂利歐內刻意隱藏畫中原有之宗教故事內容而著重以世俗畫般（genre-like）的景象如牧羊人的游牧生活來架構畫面。世俗畫般的景象甚至取代舊約中的元老而成為畫中真正的主角。卡斯蒂利歐內成功的將舊約中記載的游牧生活方式結合一般世俗的游牧景象使觀者無法立即辨視出作品的主題。同時，藉此手法讓觀者進而思索畫中的意涵。

53 在目前找到的收藏目錄中，這些以舊約遷徙為題的作品常只被稱為caravana （商旅隊）或viaggi pastorali（牧人旅隊）。這反應出兩個現象：一為卡斯蒂利歐內這一系列作品的圖像語言是「開放性的」——同Wolfgang Iser在其論述文學作品中所提及的概念；其二它顯示了藝術欣賞觀點的改變。文獻部份參考Meroni, *Lettere e altri documenti* 24-41.

54 Jon R. Snyder, *L´estetica del Barocco* (Bologna: Il Mulino, 2005) 67-139.

55 《雅克的旅行》約完成於1640至1650年間。1742年 De Brais 和Araignon 從巴黎 Carignan 的收藏中購得此畫，而後納入德勒斯頓的館藏中。

臺灣大學藝術期刊資料庫

會在嚴謹的歷史性題材，特別是宗教議題中加入完全「不合宜」的圖像元素及表現手法? 從卡斯蒂利歐內1645年於熱那亞聖路卡教堂（Chiesa di San Luca）所完成的祭壇畫《聖誕夜（Natività）》（圖 29）中，不難看出卡斯蒂利歐內擅長以「grande maniera（宏偉、崇高風格）」來詮釋宗教歷史性題材。這幅作品也奠定卡斯蒂利歐內grande maniera的歷史畫家身份。[56]相形之下，卡斯蒂利歐內為何在舊約遷徙作品中使用不同的表現形式？

五、17 世紀藝術及繪畫理論思潮

卡斯蒂利歐內於1640到1660年間所繪製的舊約遷徙作品，因其表現手法的特殊性而備受爭議。畫家為何會在這段期間，選擇「非古典」的藝術語言，來詮釋宗教議題的歷史性題材？其原因或動機為何？藝術家希望藉此一圖像語言傳達何種藝術理念或表達對當時某種現象的反思？

卡斯蒂利歐內定居羅馬的期間，也是他畫風開始轉變的時刻。羅馬自教皇猶里尤斯二世（Julius II, 1503-1513）以來，又歷經兩位美第奇（Medici）教皇，雷歐內十世及克雷門斯七世（Clemens VII, 1523-34）的建設，早已奠定它在藝術文化上的領導地位。再加上，羅馬本身在歷史上的重要性及教皇，亦即整個西方天主教重心的所在地，故自16世紀，羅馬已成為歐洲各階層出遊到訪（grand tour）的目的地。許多藝術家紛紛來到此地遊學，進而帶入了各國、不同學派的藝術風格表現。17世紀初期，部份重要的尼德蘭、荷蘭、法國及德國藝術家都曾定居於羅馬，人數之眾多使其有成立自己專屬協會組織的必要。多樣的文化風俗與藝術潮流不僅對羅馬文化藝術界帶來相當的衝擊，不同的藝術風格對卡斯蒂利歐內及其他在地藝術家，不論在藝術創作或藝術理念上亦具有相當的影響。畫家定居羅馬的期間，正逢兩個重要藝術事件，即Bambocciata[57]的興起與安德烈亞·沙奇（Andrea Sacchi, 1599-1661）和皮耶托·達·科托納（Pietro da

56 位於聖路卡教堂（San Luca）的作品為卡斯蒂利歐內第一幅公開的祭壇作品。卡斯蒂利歐內會選擇在聖路卡教堂為Spinola世族的祈禱室繪製聖誕夜圖和藝術家自我的認知及聖路卡本身的象徵意義具有密切關聯。一來聖路卡教堂是由熱那亞兩個重要的貴族世家合資興建，後來成為其一家族Spinola的家族教堂如同佛羅倫斯聖羅倫佐教堂（San Lorenzo）之於美第奇（Medici）家族。換言之，教堂及家族的重要地位也指出被委託的藝術家的等級與社會地位。再者，聖路卡為藝術家的庇護者也是傳說中聖母子真跡畫像的創作者隱射出卡斯蒂利歐內藝術創作的原創性，也和卡斯蒂利歐內為羅馬聖路卡藝術學院院士的身份做一連接。

57 Bamboccianti一詞為當代作家用以稱謂一群以描繪羅馬小井市民生活為主的北方畫家。參考本文第309-312頁。

臺灣藝術期刊資料庫

Cortona, 1596-1669）對歷史性題材作品定義的爭論，我們將之稱為「沙奇-科托納之爭」。這兩個事件可說記錄了當地藝術界的轉變。

（一）、沙奇-科托納之爭（Sacchi-Cortona Controversy）

此一理論上的爭議，於1636年正式在羅馬聖路卡學院展開，[58]正值科托納擔任學院主席之際（1634-38）。透過米希瑞尼（Melchior Missirini）的記載可以得知，爭論的問題核心在於，如何定義一幅具有「宏偉、崇高風格」的歷史性題材作品。它應該是以較少的人物、較集中性的方式來做表現為佳，或是畫家應利用各式各樣的人物及參插其他小故事（episodi），來顯示歷史性題材作品本身的「華麗壯觀（pompous）」及重要性。[59]兩位代表人物分別引用自15世紀中葉以來，有關亞里斯多德〈詩學〉定位的理論來闡述自己的繪畫觀點。[60] 沙奇主張悲劇式的模擬語言（Mimesis）。亞里斯多德在〈詩學〉第二十六章，有關何種模擬方式－史詩式或悲劇性－是較高尚的論述中說明，悲劇在各方面都比史詩的表現方式來的好，特別是從（詩作）藝術所追求的效果而言，悲劇更是勝於史詩。[61]根據亞里斯多德所做的詮釋，沙奇拿歷史性題材作品和悲劇相比擬：「如同傑出的悲劇，在透過最少的演員而達到最高的藝術效應，歷史性題材作品的優越性及特別處亦為畫家能在被限定的條件下，達到題材表現上最大的效果。」[62]類似的觀點阿爾

58 同年阿寇斯提諾·馬斯卡爾底（Agostino Mascardi）出版他重要的代表性著作《歷史的藝術（Dell´arte historica）》。馬斯卡爾底在著作內論及如何真實、具體的陳述一件歷史性事件，其中亦拿繪畫的表現形式來做比較說明。馬斯卡爾底著作出版的同時在聖路卡學院也開始對歷史性題材作品應有的表現形式做熱烈的討論，依筆者淺見兩者之間不應只是時間上的巧合。然而，其間的關聯性仍有待更深入的探討。相關議題參考Elizabeth Cropper, *The Ideal of Painting. Pietro Testa´s Düsseldorf Notebook* (Princeton: Princeton UP, 1984) 118ff.

59 Melchior Missirini, *Memorie per servire alla Storia della Romana accademia di San Luca*（羅馬聖路卡學院歷代史料記錄 ） (Roma: De Romanis, 1823) 112ff. Missirini為San Luca學院史料之編傳者。他將San Luca從成立至Canova逝世前，所有第一手資料加以彙整、編列、重新謄寫、附以評論而後出版，為第一手文獻。很可惜，San Luca學院在一場祝融之災後，部份史料已完全損毀，有關論戰的細節、具體的內容也因此無法得知。

60 Locher在關於皮耶托·達·科托納的著作中再次強調沙奇-科托納的爭論其實是自15世紀中葉以來文學家對詩文本質討論議題的延伸。沙奇和科托納不僅拿亞里斯多德的〈詩學〉做為爭議的出發點，甚至借用亞里斯多德對史詩式和悲劇性模擬語言不同處的比較來說明一幅歷史性題材作品最終的目標。

61 Aristoteles 94-99.

62 “Un quadro volersi paragonare ad una Tragedia, la quale è tanto più laudevole, quanto

臺灣大學學術期刊資料庫

貝悌也在拉丁文版的《繪畫論（De pictura）》中提及。阿爾貝悌認為一幅好的歷史性題材作品，其人物應限定在九到十人的表現方式，如此畫家才能針對每位人物的特性及其在故事中的角色進行深刻的描繪。[63]沙奇在論點中，更進一步的將亞里斯多德所提倡的「一致完整性（unità）」概念融入「簡單性（semplicità）」的觀點。藉此沙奇摒除畫面中所有具裝飾意味的元素及次要故事情節。畫面所有的人、物應以傳達唯一的故事情節為主，而裝飾性的人物只會使故事本身變得「模糊及混亂（inutilità e confusione）」。沙奇強調亞里斯多德在〈詩學〉第七章中所提到的「模擬一個自身已包含一切、完整的故事情節」的悲劇概念，用來反駁科托納以「多樣性（gran moltitudine）」及「巨幅創作（gran tavola）」為主的歷史性題材作品概念。[64]沙奇反對的理由之一為在這麼大量的圖像元素下，眼睛無法得到平靜和休息，也因此眼睛（觀者）無法獲得真正的愉悅:

> l´occhio stancarsi in una gran moltitudine, e trovar difficilmente quel riposo, e quella pace che solo lo accheta, e lo contenta。[65]

此一論點不僅和修辭學中「倦怠（taedium）」的理念相契合，從觀者「接受和效應美學（Rezeptions- und Wirkungsästhetik）」的觀點而言，沙奇的論點結合亞里斯多德悲劇的概觀性及深刻性，故畫家應避免模擬過小或過大的故事題材。

相對於沙奇的觀點，科托納及大部份羅馬聖路卡學院的成員皆認為，一幅好的歷史性題材作品可以是悲劇式的模擬方式，同時亦可採用史詩式的表現模式。科托納也引用亞里斯多德在〈詩學〉中對史詩特點的敘述，如史詩本身具有較大的擴張、延展性，也就是說，史詩作家可以在陳述主要故事的同時，於不同的章節穿插其他較小的故事情節，以豐富故事單一主軸的陳述。[66]因此，史詩所傳達的美學效應是偏向於「隆重、慶典式的（pomp）」，一如亞里斯多德用來描寫史詩所用的字彙「ὄγκος（ogkos輝煌的）」及「μεγαλοπρέπεια（megalopreperia使壯觀華麗）」。[67]故在強調符合史詩般的模擬語言下，科托

---

maggiore effetto ottiene con minor attori”摘錄自Missirini 112。比較亞里斯多德《詩學》第二十六章提及悲劇在表現上的明確性/深入性（το εναργες）和雖在有限的條件（εν ελαττονι μηκει）下也能達到模擬最終的目標參考Aristoteles 96-97.

63 Leon Battista Alberti, “De pictura,” *Opere volgari*, ed. Cecil Grayson, vol. 3 (Bari: Laterza, 1973) 71.

64 Aristoteles 24-27.

65 Missirini 112.

66 科托納只擷取亞里斯多德在論述比較史詩和悲劇不同之處，而刻意避免提及亞里斯多德從詩文整體的模擬語言來評論史詩不及悲劇的缺點。

67 Aristoteles 80.

臺灣人文藝術期刊資料庫

納主張歷史性題材作品除了呈現主要故事內容外，也必須在畫面中，加入其他「輕快、簡單的故事情節（episodio leggiadro）」以豐富畫面整體的表現。[68]為了不抵觸亞里斯多德所提出故事的「一致完整性」，科托納用了「使串連（incatenare）」這一詞彙來說明，點綴性的情節必須是和主題緊密相扣合的。[69] 藉著史詩本身的特點，科托納將由許多大型繪畫場面集結而成的歷史性題材之表現形式合理化。在爭論的最後，科托納試著利用悲劇式表現語言本身所強調的「豐富性（copia）」及「莊嚴隆重（magnificentia）」的概念，將史詩及悲劇這兩個相對立的繪畫概念加以結合，並將史詩式作品中，點綴性的情節比擬為悲劇中合唱的部份（Chorus），具有連結情節、輔助表演者/主角的功能。[70]

從科托納的論點中，不難理解科托納是以大型壁畫的觀點亦即以壁畫畫家的身份，來分析並強調歷史性題材作品應有的特色，其中最為顯著的例子為科托納替教皇烏爾巴諾八世（Urbano VIII. Barberini, 1623-1644），巴爾貝尼里家族的同名宮殿（Palazzo Barberini）大廳天花板所繪製的壁畫《神預（La Divina Providenzia）》（圖30），用以讚頌教皇的美德。[71] 除了畫面中央及三面分別代表(天主教)美德的女性人物外，科托納還增加了眾多裝飾性的人物角色。整個畫面所呈現的「多樣性（varietà）」及「華麗（prompa）」，正符合科托納對歷史性題材作品的要求。而這些特色正是沙奇所為詬病的，包括造成主題畫面的混亂，使觀者無所適從，進而造成視覺上的疲乏。當時有關科托納這幅作品的文獻記載，也直接反映出沙奇的論點。[72]當觀者轉而欣賞沙奇同為巴爾貝尼里宮殿所繪製的天花板壁畫《神慧（La Divina Sapienza）》時（圖31），可以更清楚的瞭解，沙奇所主張悲劇式的模擬語言和科托納的創作形式極為不同。相較之下，不難看出其中的差異，沙奇畫面所呈現的單純性、一致性包括畫中人物

68 Missirini 113.

69 Missirini 113.

70 Missirini 113.

71 相關文獻參考Giuliano Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca* (Florenz: Sansoni, 1962); Jörg Martin Merz, *Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom*, diss., U Tübingen, 1986 (Tübingen: Wasmuth, 1986); Hubert Locher, "Das Staunen des Betrachters. Pietro da Cortonas Deckenfresco im Palazzo Barberini." Werners Kunstgeschichte (Worms: Werner, 1990) 27 ff.

72 在科托納完成此畫並開放參觀的同時已有人繪製出版一本導覽的小冊子用以說明圖像本身的意義及如何「閱讀」這幅作品。從作者敘述的用語及對所有圖像意涵與彼此關聯性的瞭解可以推斷出作者為教皇身旁人士。除了用來歌頌教皇外，這本小冊子更說明了圖像表現本身的複雜性及「閱讀」的困難度使觀者無法單純的透過圖像語言來瞭解作品或畫家所要表達的意念。

臺灣大學學術期刊資料庫

限定在十人，讓觀者能清楚看出畫中所要表現的主題，和科托納華麗、多樣的巨幅作品形成強烈對比。

米希瑞尼在他對羅馬聖路卡學院的記載中，並無論及此一爭論的結果為何。然而，從科托納後來在藝術史上的重要地位，特別是在大幅壁畫上的成就，可以看出17世紀中葉以來對傳統繪畫概念及（審）美學觀點上的改變。

（二）、Bambocciata藝術潮流

另一17世紀為羅馬藝術界帶來衝擊的現象為Bambocciata藝術潮流。Bambocciata指的是一群旅居羅馬的北方藝術家，特別是荷蘭及尼德蘭人，專以描寫當地一般人民生活景象的創作潮流。約在1620年代，此一創作題材逐漸在羅馬成為蔚為時尚的小品畫作風格。Bamboccianti這一詞彙源自於形容詞bamboccio，用以描寫一個人的身材比例極端突兀、不自然。[73]Bamboccio也是此一藝術潮流創始人彼得·范·雷爾（Pieter van Laer, 1599-1642）的外號。1623年范·雷爾從荷蘭來到羅馬，同年加入由北方藝術家於1621年成立的藝術協會Bentvughel（字意為鳥群）。[74]這個「藝術家協會」在新會員入會時會舉辦一場特殊的入會儀式，其中包括賦予新會員一個獨特的綽號。范·雷爾則因其特殊的身材比例而被戲稱為Bamboccio。畫家將他在羅馬街道上所看到的情境轉化為畫面上的景象（圖32）。透過范·雷爾觀察式的描繪手法，當地的群眾和收藏家開始以一種情感上較中立、疏遠的審美觀點來欣賞下階層人民的生活，進而將此一類型的作品視為藝術創作。雖然，在Bamboccio之前已有許多旅居羅馬的北方藝術家，以相同的題材從事創作卻未能引起羅馬人的共鳴。當中所涵蓋的原因層面廣泛，在此無法逐一申論。單從圖像語言而言，范·雷爾在描繪及表現手法皆不同於先前的畫家以幾近醜化、寫實的方式來呈現下階層的生活景象。Bamboccio將所觀察到的現象從真實的窘境中抽離出來，再以另一趨近「理想化」[75]的描繪手法來表現羅馬居民的生活。Bamboccio的作品也因此受到眾多收藏家的青睞。隨著范·雷爾作品的崛起，其他畫家也逐漸以相同的主題及表現手法來從事創作。受到范·雷爾創作風格影響的畫家不只侷限於北方的藝術家如林格爾巴（Johannes Lingelbach, 1622-1674），

73 有關Bamboccianti及Bamboccio在藝術史中的意義參考Luigi Grassi, and Mario Pepe, *Dizionario dei Termini Artistici* (Milano: TEA, 1994) 109-110.

74 David A. Levine, “The Bentvueghels: “Bande Académique”, ” *Il 60: essays honoring Irving Lavin on his Sixtieth Birthday*, ed. Marilyn Aronberg Lavin (New York: Italica, 1990) 207-226.

75 這裡所指的理想化並非古典規範中以超越自然達到完美的模擬語言（mimesis）為目的的創作手法。而是指畫家在描繪下階層生活景象時，刻意強調並美化其生活中較美好的一面，而不以呈現下階層貧苦困乏的生活面為目的。換言之，觀者所看到的生活景象一部份是畫家所架構出來的圖像。

臺灣大學藝術學系圖書資料庫

更包括了17世紀重要的義大利畫家如沙爾瓦多·羅沙（Salvator Rosa, 1615-1673）、米開朗基羅·切括奇（Michelangelo Cerquozzi, 1602-1660）等。

遵循古典、學院派的畫家及藝術文學理論作家將這一現象視為破壞或污損藝術真正價值的行為。尤其在1644年，當教皇烏爾巴諾八世（Urbano VIII）逝世後，再加上主教長法蘭切斯寇（Francesco）及安東尼奧·巴爾貝尼里（Antonio Barberini）被迫逃難到巴黎，一時由巴爾貝尼里所建立的藝術系統被告中斷，許多著名的藝術家如貝尼尼（Gianlorenzo Bernini, 1598-1680）、沙奇、皮耶托·特斯塔（Pietro Testa, 1611-1650），在新教皇剛登基的這段期間，也被迫停止所有由巴爾貝尼里家族委託的藝術創作工作，而必須轉向私人收藏家的贊助。在這一段期間，以創作大幅歷史性題材作品的畫家，對於深受藝術市場喜愛的Bambocciata小品畫作不滿的態度更加的顯著。羅沙在他以〈繪畫（La Pittura）〉為名的諷刺性詩文中便對Bamboccianti做了非常嚴厲的斥責。[76]文中，羅沙首先針對羅馬的藝術發展，特別是以科托納為首的畫家群（i pittori de la Sapienza）進行評論。[77]在逐一論述文藝復興重要畫家後，羅沙列舉了一系列當時在羅馬隨處可見的「庸俗」創作題材，並直接在文中提及Bambocciata的藝術家們不具任何高尚的理念，只會畫要飯者（accattatozzi）跟窮人（poveri）。[78]羅沙的論點不外於，這些專門畫動物、花卉、物品用具(靜物)或以描繪下層階級生活現象的畫家，將原本崇高的繪畫變得像是拾破爛的乞丐一般。這些畫家不具有「正確的判斷力（Giudizio）」，來選擇他們的模仿對象。羅沙在文中不只逐一就不同專業題材的畫家如風景、靜物或動物等畫家進行評論，也對促成此一現象的藝術商人及收藏者加以痛斥，特別是在這些收藏家中不乏地位顯赫、家族歷史悠久的羅馬貴族如波各賽家族、巴爾貝尼里家族、羅思皮里歐西家族（Rospigliosi）。套用羅沙的用語，這些家族竟也「一時受到這些劣等作品的蒙騙，而以高價收購這些作品」。[79]

除了羅沙嚴厲的評論外，多位當時的古典藝術理論文學著作者皆對此一現象提出相關的記載與論述。馬爾瓦細亞於他的《藝術家傳記（Felsina Pittrice）》著作中，收錄了沙奇及其老師阿爾巴尼（Francesco Albani, 1578-1660）的通信信函。[80]沙奇在給阿爾巴尼的信件中，也以和羅沙相同的論點來評論

76 Salvator Rosa, *Satire*, ed. Danilo Romei (Mursia: Gum, 1995) 102-105.

77 Rosa 102-103.

78 Rosa 103-104.

79 Rosa 103-104.

80 馬爾瓦細亞在阿爾巴尼的傳記中特別收錄了這次通信的信函。藝術史學界對信函的真偽性仍持保留的態度。但可清楚的知道Malvasia遵循古典藝術理論的論述觀點在透過這些信件也得到有力的舉證。

臺灣大學藝術期刊資料庫

Bamboccianti及其作品之收購者。他們將范·雷爾比擬為古代專畫卑微、簡單的人、事、物為主的畫家佩依拉依寇思（Peiraikos）。[81]雖然，老普利尼（Plinius, 23-79 AD）也將這些畫家和以歷史性題材表現為主的藝術家加以區隔，但對老普利尼而言，這一區分並不涉及畫風或藝術表現本身優劣的問題。也因此老普利尼可以從作品本身所傳達的美感效應——「極致的樂趣（consummata voluptas）」——來論述佩依拉依寇思作品的特色。[82]如同老普利尼在文中對佩依拉依寇思的敘述，范.雷爾也因他的Bambocciata作品而聲名大噪－同樣為畫家帶來財富和名聲。[83]

從當代繪畫理論的觀點而言，此類型的作品被稱為「（藝術價值較低的）小型作品（pittura minore）」亦或是「一般世俗性作品 pittura di genere）」，在藝術理論地位及評價上，皆和歷史性題材作品形成兩個極端對比。[84] 羅沙、沙奇和阿爾巴尼等人在評論Bamboccianti的文章中，也影射出17世紀中葉後對繪畫類別層級區分（Gattungshierarchie）的問題。[85]范.雷爾或Bamboccianti所選擇的繪畫題材和表現形式都直接表達出，他們對傳統學院派藝術理論的質疑甚至無視於傳統規範，同時提出他們對繪畫類別層級區分此一論點的觀點。[86]17世紀許多在早期只被視為點綴性的畫面元素儼然成為一獨立、具有其藝術地位與價值的繪畫題材。Bambocciata此一藝術潮流不再只是，單純的一群北方畫家為了謀求生存而創作的小品畫作風格，而是一個具有藝術理念背景、反學院派理論的藝術運動。這一隱藏於Bambocciata作品背後的藝術概念很早便被學院派的畫家所洞悉，也因此1628至1634年間，基都·瑞尼（Guido Reni, 1575-1642）完成了兩幅同名作品《阿波羅（Apollo）和半人獸馬爾細亞思（Marsyas）》（圖33），以諷喻性的方式來

81 Gaius *Plinius* Secundus, *Historia Naturalis*, Lat.-Dtsch., trans. and ed. Roderich König, Book 35 (München: Artemis, 1978) 88 ff.

82 Plinius 88 ff.

83 Plinius 88 ff.

84 Pittura minore/pittura di genere參考Grassi and Pepe 349-350.

85 David A. Levine, "Pieter van Laer´s Artists´ Tavern. An Ironic Commentary on Art," *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*, Symbosium Berlin 1984, Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz. Sonderband 4, ed. Hennig Bock and Thomas W. Gaehtgens (Berlin: Gebr. Mann, 1987) 169-191.

86 有關范.雷爾及Bamboccianti畫中所具有的意義及反學院的思潮參考Giuliano Briganti, *I Bamboccianti: Pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento* （Rom: Ugo Bozzi, 1983）; Axel Janeck, *Untersuchung über den holländischen Maler Pieter van Laer, genannt Bamboccio*, diss., U Würzburg, 1966 (Würzburg: Offset-Druck Gugel, 1968); Levine, *Pieter van Laer´s Artists´ Tavern* 169-191.

臺灣大學學術期刊資料庫

懲罰Bamboccio與Bamboccianti的不自量力。[87]這幅畫在描繪半人獸馬爾細亞思自大的向象徵一切藝術、創作性活動的阿波羅提出挑戰，在失敗後必須接受剝皮的懲罰。[88]早在瓦薩里於佛羅倫斯創立西方第一個藝術學院時，當時的人皆已知曉，瓦薩里學院背後的理念源自於古希臘羅馬加諸於阿波羅的抽象概念，代表「理智（ratio）」，高尚的創造力，自此藝術學院和阿波羅的形象合而為一。[89]瑞尼為學院的一員，理應知曉藝術學院和阿波羅的關聯性。若瑞尼用阿波羅來代表藝術學院，那麼圖中的半人獸馬爾細亞思可比擬為Bamboccio或Bamboccianti。瑞尼會選擇半人獸的馬爾細亞思來代表Bamboccianti亦有其意涵上的根據。Bamboccio為Bentvughel的成員。此協會會員自稱是酒神戴奧尼索思（Dionysos 同羅馬神話之Bacchus）的跟隨者，每次的新會員慶典，Bentvughel的成員皆匯集在當時被誤認為是古代戴奧尼索思神廟的遺址中，飲酒作樂至深夜，甚至喧鬧遊街，一如古代傳說中戴奧尼索思的慶典一般。常常需要出動警衛來維持治安，[90]而半人獸正好是戴奧尼索思的隨從猶如以酒神的追隨者自許的Bentvughel成員。另外，戴奧尼索思代表的是感性、縱情的，正好和阿波羅所象徵的理性相反。故學院派的人士及藝術家們將Bamboccianti刻意不遵循傳統的藝術創作理念視為反學院、挑釁的行為。瑞尼等於透過《阿波羅和半人獸馬爾細亞思》圖，間接的處罰這群自大，膽敢向古典學院藝術(以歷史性題材創作為主)提出挑戰的Bamboccianti，同時預言Bamboccianti終將如馬爾細亞思要為其行為付出慘痛的代價。

六、結語：舊約遷徙作品之藝術語言——繪畫理論及繪畫種類層級區分論點的省思

自1634年卡斯蒂利歐內即為羅馬聖路卡學院的會員，同時在熱那亞的藝術教育過程讓他接觸到義大利中部以佛羅倫斯為首所建立的藝術理論系統。由此可推論，卡斯蒂利歐內對聖路卡學院所代表的藝術理念，包括對歷史性題材作品界定的理解，並熟知部份學院派人士對Bambocciata此一藝術潮流的不滿言論。另一方

87 這兩幅大型歷史性題材作品的創作年間正好是Bamboccio作品鼎盛的時期。時間上的巧合似乎說明了瑞尼對Bambocciata這一藝術潮流看法。

88 Ovidius 306-307.

89 Accademia del Disegno的成立終旨及和阿波羅的關係參考Wolfgang Kemp, "Disegno. Beitrage zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607," *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19 (1974): 219-240.

90 Ekkehard Mai, "Satiren, Burlesken und Capricci. Salvator Rosa und die Bamboccianti in Rom," *Intellektuelle in der Frühen Neuzeit*, ed. Jutta Held (München: Fink, 2002) 149-169; Levine, *The Bentvueghels* 207-226.

臺灣大學學術典藏資料庫

面，卡斯蒂利歐內不論在熱那亞亦或是羅馬，皆和在當地遊學及從事創作的北方藝術家有密切的往來，其中不乏Bambocciata的藝術家們。也因此卡斯蒂利歐內對雙方－學院派成員及Bamboccianti－所提出的論點及其作品背後所蘊涵的藝術理念皆有確切的瞭解。

卡斯蒂利歐內在舊約遷徙作品中所採用的特殊表現手法，可以說是畫家對當時有關繪畫種類層級區分及歷史性題材作品表現方式等議題的看法。雖說文獻上極少記載有關卡斯蒂利歐內對藝術理論觀點的論述，然而從其一系列的作品及當時部份文獻提及，畫家哲學性思維的繪畫詮釋手法可以推斷，卡斯蒂利歐內對當時藝術理論思潮的敏銳度與理解。

卡斯蒂利歐內的舊約遷徙作品是史詩式的表現形式，他將原本舊約中簡單、平實的文字敘述－在故事的「合理性及可能性」下－添加了對旅隊行進景象的描寫。這種將主題延伸、擴張的表現方式如同科托納和沙奇的爭論中，對歷史性題材作品模擬語言所作的詮釋：「在主要故事內容外，也必需在畫面中加入其他輕快、簡單並和主題相扣合的情節，以豐富作品整體的表現。」[91]卡斯蒂利歐內史詩式的陳述風格，除了反映出他對歷史性題材在創作及詮釋上的多元性外，更重要的是，它成為卡斯蒂利歐內用來反思當時文化藝術現象的一個工具。換句話說，畫家對旅隊景象重點式的描繪、部份人物誇張的表現手法及刻意將舊約主題「抽象化」的藝術語言，除了打破歷史性題材作品原有的「合宜規範」外，也透過前景「世俗般」的景象－對世俗人、事、物的描繪從點綴性的畫面元素成為畫中真正的主角－和背景中主要舊約故事的對比，顛覆了古典傳統繪畫種類層級的區分。委託者或收藏家對不同類型作品的喜好及對新穎表現手法的鑑賞能力，更促使多樣闡釋的表現形式及不同繪畫種類的形成，對日後藝術理論的建立與討論皆佔有舉足輕重的地位。

除了構圖形式外，卡斯蒂利歐內同時運用不同的描繪語言，清楚的將所要傳達的藝術理念呈現在觀者的眼前。畫家將牧人式的視覺語言運用在其舊約遷徙作品的表現形式。[92]15、16世紀的文學理論中，田園牧人詩歌的撰寫形式，一直被列為是所有文學題材表現中最基礎、地位最低的文學創作模式（genus humilis）。從卡斯蒂利歐內和當時文人學者的交往情形可推斷，他對此一文學種類層級區分具有相當的瞭解。他刻意選擇當時被視為較樸實、平凡的模擬語言來做為對崇高、重要議題的描繪，說明了卡斯蒂利歐內對當時針對不同繪畫

91 Missirini 113.

92 除了透過和當時牧人式的圖像作品比較外，藍奇在他的《藝術史》著作中，亦將卡斯蒂利歐內的舊約遷徙作品之風格比擬為維其爾的「田園牧人詩歌（Buccolica）」。

臺灣大學學術期刊資料庫

層級高低論點的反思。[93]卡斯蒂利歐內並非第一位，以最簡樸、文學階層最低的藝術語言來表現宗教、精神性的題材，早在14世紀但丁（Dante Alighieri, 1265-1321），便已目的性的選擇佛羅倫斯方言，而非當時慣用的文學語言拉丁文，來撰寫他首要著作《神曲（Divina Commedia）》中的〈天堂（Paradiso）〉部份。相對的，當但丁在回覆其友人的指責信時，作家決定以古典式的拉丁文配合田園牧人題材的文學形式，來說明他為何用方言書寫《神曲》。藉此，但丁表明了他對當時「文學語言之爭（Questione della Lingua）」的看法。[94]相同的，卡斯蒂利歐內透過題材和表現手法的兩極化－宗教性題材和田園牧人詩歌的表現形式－提出他個人對畫類層級區分的質疑。

17世紀末翁德烈·菲里畢翁（André Félibien, 1619-1695）為繪畫種類層級區分奠定了一套理論架構。一直要到19世紀初期，傳統藝術學院才真正的打破此一理論的規範。[95]然而早在17世紀，卡斯蒂利歐內已透過其創作提出，他對當時繪畫理論的反思並顛覆了繪畫種類層級區分的概念。不僅在藝術語言上，卡斯蒂利歐內亦透過舊約畫題本身所蘊涵的意義來傳達藝術家在創作表現上的自主性，[96]打破單以畫題題材及其特定表現形式為主的區分條件，而逐漸強調或重視各個繪畫題材在視覺語言及詮釋上的可能性，已前瞻性的指出未來藝術創作必然的趨勢。

93 Min-Ling Tsai, *Giovanni Benedetto Castigliones biblico viaggio patriarcale: genere minore oder istoria. Pastorale Motivik als Mittel zur Darstellung der gattungshierarchischen Problematik*, diss., Freie U Berlin, 2008, Europaeische Hochschulschriften Reihe 28, vol. 437 (Frankfurt a. M., Ger.: Peter Lang, 2010).

94 13世紀正值義大利文學誕生及快速發展的階段。在因應政治與文化的變動，人文學者亦關注到人民所用的方言才真實扣合當地的文化、思想、情感的歸屬，而開始了對何種語言－拉丁文亦或是佛羅倫斯方言－為首的爭論。

95 翁德烈·菲里畢翁是第一位具體的將繪畫種類層級區分理論化的藝術評論者。在1688年出版的Conférences記錄中身兼Académie Royale秘書一職的菲里畢翁將繪畫表現的主題從歷史題材、肖像畫、世俗畫、風景及靜物五大類依次排列。雖然18世紀陸續有反對的聲浪卻一直要到19世紀初法國國家藝術學院才真正捨棄菲里畢翁所訂下的層級區分形式與論點。

96 舊約題材的本身其實是反層級區分的。舊約裡所描述的生活方式是游牧式的和牧羊人的生活形態基本上是相同的，換言之，卡斯蒂利歐內選擇以田園牧人詩歌的模擬語言來做為表現風格一來有其合理化。其次，舊約中所描述人和神的關係是直接。神的意旨直接融入於被挑選的子民的生活之中，體現在極其細微之處，也因此崇高的神性和人世間最簡單、卑微的事物是不可分的。

臺灣大學圖書館期刊資料庫



圖1 卡斯蒂利歐內，《雅克的旅行》，油畫，畫布，1633， 99 x 123 cm，私人收藏，紐約。*Il genio di Giovanni Benedetto Castiglione: il Grechetto*. By Gianvittorio Dillon, et al. Genua: Sagep, 1990. 65.



圖2 卡斯蒂利歐內，《牧人旅隊》，油畫，畫布，ca. 1640，61 x 99.5 cm，私人收藏，摩納哥(Monaco)。“Giovanni Benedetto Castigliones biblico viaggio patriarcale: genere minore oder istoria?” By Min-Ling Tsai. Diss. Freie U Berlin, 2008. Abb. 45.



圖3 卡斯蒂利歐內，《潘和蘇琳克思》，油彩素描，ca. 1650-55， 41.5 x 52.6 cm，維多利亞和艾伯特博物館（Victoria and Albert Museum），倫敦。*Giovanni Benedetto Castiglione. Master Draughtsman of the Italian Baroque*. By Ann Percy. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1971. Cat. 63.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 4 普桑，《潘和蘇琳克思》，油畫，畫布， ca. 1637，106.5 x 82 cm，古典大師陳列館（Alte Meister），德勒斯頓。 *Nicholas Poussin*. By Anthony Blunt. London: Pallas Athene, 1995. 511.



圖 5 卡斯蒂利歐內，《利百加和利以謝》，油畫，畫布，ca. 1655，120 x 170 cm，聖馬丁諾國立博物館（Museo Nazionale di San Martino），拿波里。20 October 2010〈http://www.wga.hu/art/c/castigli/meeting.jpg〉.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 6 卡斯蒂利歐內,《雅克的旅行》,油畫,畫布,ca. 1645,56 x 198 cm,波各賽美術館（Galleria Borghese），羅馬。

Il genio di Giovanni Benedetto Castiglione: il Grechetto. By Gianvittorio Dillon, et. al. Genua: Sagep, 1990. 105.



圖 7 卡斯蒂利歐內,《亞伯拉罕的旅行》,油畫，畫布，ca. 1645，116 x 133 cm，杜拉佐.帕拉米奇尼收藏館（Collezione Durazzo Pallavicini），熱那亞。*Il genio di Giovanni Benedetto Castiglione: il Grechetto*. By Gianvittorio Dillon, et al. Genua: Sagep, 1990. 70.

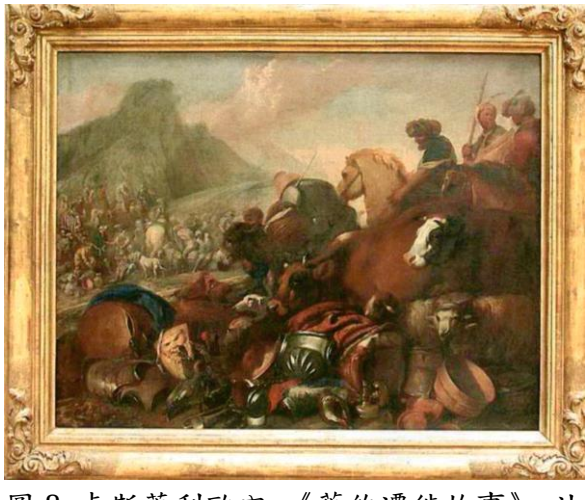


圖 8 卡斯蒂利歐內,《舊約遷徙故事》,油畫，畫布， ca. 1650，106 x 134 cm，羅浮宮（Louvre），巴黎。 “Giovanni Benedetto Castigliones biblico viaggio patriarcale: genere minore oder istoria?” By Min-Ling Tsai. Diss. Freie U Berlin, 2008. Abb. 32.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 9 卡斯蒂利歐內，《亞伯拉罕的旅行》，油畫，畫布，ca. 1652，240 x 275 cm，斯皮諾拉宮（Palazzo Spinola），熱那亞。*Il genio di Giovanni Benedetto Castiglione: il Grechetto.* By Gianvittorio Dillon, et al. Genua: Sagep, 1990. 79.

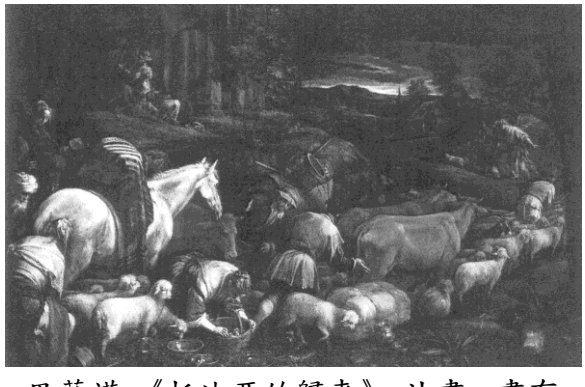


圖 10 亞寇波・巴薩諾，《托比亞的歸來》，油畫，畫布，ca. 1572，179 x 277 cm，德勒斯頓，古典大師陳列館（Alte Meister）。*Jacopo Bassano c. 1510-1592.* By Beverly Louise Brown, and Paola Marini. Bologna: Nuova Alfa, 1992. 135.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 11 卡斯蒂利歐內，《亞伯拉罕的旅行》，油畫，畫布，ca. 1655-60，熱那亞，私人收藏。“Giovanni Benedetto Castigliones biblico viaggio patriarcale: genere minore oder istoria?” By Min-Ling Tsai. Diss. Freie U Berlin, 2008. Abb. 25b.



圖 12 拉斐爾，《雅克的旅行》，壁畫，ca. 1515-18，涼廊，梵帝崗（Loggia, Vaticano）。*Michelangelo and Raphael in the Vatican. All the Sistine Chapel, the Stanzas and the Loggias*. Vatican: Vatican P, 1992. 197.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 13 卡斯蒂利歐內，《舊約遷徙故事》，油畫，畫布，ca. 1650，193 x 284 cm，美術學院美術館（Musée des Beaux-Arts），魯昂（Rouen）。The drawings of G. B. *Castiglione & Stefano della Bella in the collection of the Majesty the Queen of Windsor Castle*. By Anthony Blunt. London: Phaidon, 1954. 5.



圖 14 亞寇波·巴薩諾，《雅克的旅行》，油畫，畫布，ca. 1560，127.8 x 183.5 cm，漢普頓宮（Hampton Court），倫敦。*Jacopo Bassano c. 1510-1592*. By Beverly Louise Brown, and Paola Marini. Bologna: Nuova Alfa, 1992. 341.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 15 亞寇波·巴薩諾，《雅克的旅行》，油畫，畫布，ca. 1567，63 x 100 cm，於二次大戰中損毀。*Giovanni Benedetto Castigliones biblico viaggio patriarcale: genere minore oder istoria?* By Min-Ling Tsai. Diss. Freie U Berlin, 2008. Europaeische Hochschulschriften Reihe 28, vol. 437. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2010. 250.



圖 16 亞寇波・巴薩諾，《雅克和拉海爾相遇於井邊》，油畫，畫布，ca. 1567，62 x 101 cm，古典繪畫大師陳列館（Antichi Maestri Pittori），杜林（Turin）。*Jacopo Bassano c. 1510-1592*. By Beverly Louise Brown, and Paola Marini. Bologna: Nuova Alfa, 1992. 365.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 17 亞寇波‧巴薩諾，《亞伯拉罕返回迦南》，油畫，畫布，ca. 1570，191 x 257 cm，私人收藏，蒙特利爾（Montreal）。*Giovanni Benedetto Castigliones biblico viaggio patriarcale: genere minore oder istoria?* By Min-Ling Tsai. Diss. Freie U Berlin, 2008. Europaeische Hochschulschriften Reihe 28, vol. 437. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2010. 251.



圖 18 卡斯蒂利歐內，《亞伯拉罕的旅行》，油畫，畫布，ca.1655-60，186 x 282 cm，紅宮（Palazzo Rosso），熱那亞。*Il genio di Giovanni Benedetto Castiglione: il Grechetto*. By Gianvittorio Dillon, et al. Genua: Sagep, 1990. 90.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 19 洋·羅斯，《雅克的旅行》，油畫，畫布，ca. 1614-18，169 x 179 cm，白宮（Palazzo Bianco），熱那亞。"Il ruolo di Jan Roos. Un fiammingo nella Genova del primo Seicento." By Anna Orlando. *Nuovi Studi* 1.2 (1996): 35-58. Fig. 48.



圖 20 彼得・艾特森，《耶穌在瑪塔和瑪莉亞的家中》，油畫，畫布，1552，60 x 101.5 cm，藝術史博物館（Kunsthistorisches Museum），維也納。 *Velazquez, Los Borrachos, and Painting at the Court of Philip IV.* By Steven N. Orso. Cambridge: Cambridge UP, 1993. 72. Fig. 36.

臺灣大學藝術期刊資料庫



圖 21 彼得·艾特森，《基督和淫婦》，油畫，畫布，1559，122 x 177 cm，施泰德藝術館（Städelsches Kunstinstitut），法蘭克福。20 October 2010〈http://www.wga.hu/art/a/aertsen/christ_a.jpg〉.



圖 22 委拉斯奎茲，《耶穌在瑪塔和瑪莉亞的家中》，油畫，畫布，ca. 1619-20，60 x 103.5 cm，國家畫廊（National Gallery），倫敦。20 October 2010〈http://www.wga.hu/art/v/velazque/01/0108vela.jpg〉.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 23 委拉斯奎茲，《混血兒（La Muttina）》，油畫，畫布，ca. 1618，55 x 118 cm，愛爾蘭國家美術館（National Gallery of Ireland），都柏林。*Pintura Espanola de Bodegones y Floreros de 1600 a Goya.* Museo del Prado, Ministerio de Cultura Direccion General de Bellas Artes y Archivos, 1983. 72



圖 24 安德烈亞·得·弗拉利，《雅克的旅行》，油畫，畫布，ca. 1639，156 x 212 cm，藝術學院博物館（Museo dell'Accademia di Belle Arti），熱那亞。*Giovanni Benedetto Castigliones biblico viaggio patriarcale: genere minore oder istoria*? By Min-Ling Tsai. Diss. Freie U. Berlin, 2008. Europaeische Hochschulschriften Reihe 28, vol. 437. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2010. 255.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 25 卡斯蒂利歐內，《亞伯拉罕擊敗埃蘭人》，油畫，畫布，ca. 1650，97.8 x 122.5 cm，古典繪畫陳列館（Alte Pinakothek），慕尼黑。Photoarchive of the Alte Pinakothek.



圖 26 卡斯蒂利歐內，《亞伯拉罕擊敗埃蘭人》背景細節，油畫，畫布，ca. 1650，97.8 x 122.5 cm，古典繪畫陳列館（Alte Pinakothek），慕尼黑。Photoarchive of the Alte Pinakothek.



圖 27 卡斯蒂利歐內，《雅克的旅行》，油畫，畫布，ca. 1650，96.8 x 157 cm，熱那亞王宮（Palazzo Reale），熱那亞。*Da Tintoretto a Rubens. Capolavori della Collezione Durazzo*. By Luca Leoncini, et al. Milano: Skira, 2004. 255.



圖 28 卡斯蒂利歐內，《雅克的旅行》，油畫，畫布，ca. 1640-50，144 x 198 cm，古典大師陳列館（Alte Meister），德勒斯頓。*The Glory of Baroque Dresden. The State Art Collection Dresden*. Ed. Jackson Mississippi. Verona: EBS, 2004. 82.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 29 卡斯蒂利歐內，《聖誕夜》，油畫，畫布，1645，398 x 218 cm，聖路卡教堂（Chiesa di Sam Luca），熱那亞。*Il genio di Giovanni Benedetto Castiglione: il Grechetto*. By Gianvittorio Dillon. Genua: Sagep, 1990. 82.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 30 皮耶托‧達‧科托納，《神預（Divina Providenzia）》，壁畫，c. 1634，巴爾貝尼里宮殿（Palazzo Barberini），羅馬。20 October 2010〈http://www.wga.hu/art/p/pietro/cortona/1/barberi.jpg〉.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 31 安德烈亞·沙奇，《神慧（*La Divina Sapienza*）》，壁畫，c.1632，巴爾貝尼里宮殿（Palazzo Barberini），羅馬。*Art and Architecture in Italy 1600-1750*. 5 ed. By Rudolf Wittkower. New Haven. London: Yale University Press, 1982. 161.



圖 32 彼得・范・雷爾，《小石灰窯》，油畫，畫布，c.1636-37，33 x 47 cm，造形藝術博物館（Szépmuvészeti Múzeum），匈牙利。*Genremalerei*. By Barbara Gaethgens. Berlin: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003. 187, Abb. 17.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 33　基都·瑞尼，《阿波羅和半人獸馬爾細亞思》，油畫，畫布，ca. 1630，220 x 165 cm，古典繪畫陳列館（Alte Pinakothek），慕尼黑。Photoarchive of the Alte Pinakothek.

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

(一) 傳統文獻史料

Alberti, Leon Battista. *Opere volgari*. Ed. Cecil Grayson. 3vols. Bari: Laterza, 1973.

Alberti, Leon Battista. *Della pittura*. Ital.-Dtsch. Ed. Oskar Bätschmann and Sandra Gianfreda. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002.

Aristoteles. *Peri poietikes-Poetik*. Griech.-Dtsch. Trans. and Ed. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1997.

Barocchi, Paola, ed. *Scritti d´Arte del Cinquecento: I. Generalia. Arti e Scienze. le Arti*. Torino: Einaudi, 1977.

Lanzi, Luigi. *Storia pittorica della Italia: dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*. 6 vols. Milano: Societa Tipog. de' classici italiani, 1825.

Meroni, Ubaldo, ed. *Lettere e altri Documenti intorno alla Storia della Pittura: Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, Salvator Rosa, Gian Lorenzo Bernini*. Monzambano: Edizioni per le Fonti di Storia della Pittura, 1978.

Missirini, Melchior. *Memorie per servire alla Storia della Romana accademia di San Luca*. Roma: De Romanis, 1823.

Ovidius Naso, Publius. *Metamorphosen*. Lat.-Dtsch. Trans. and Ed. Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam, 2000.

Plinius Secundus, Gaius. *Historia Naturalis*. Lat.-Dtsch. Trans. and Ed. Roderich König. Book 35. München: Artemis, 1978.

Ratti, Carlo Giuseppe. *Instruzione di quanto può redersi di più bello in Genova in pittura, scultura ed architettura ecc*. 2 vols. Genua: Gravier, 1780.

Rosa, Salvator. *Satire*. Ed. Danilo Romei. Milano: Mursia Gum, 1995.

Soprani, Raffaello. *Vite de´ pittori, scultori ed architetti genovesi*. 2 vols. Genua, 1674.

Soprani, Raffaello, and Carlo Giuseppe Ratti. *Vite de´ pittori, scultori ed architetti genovesi.* Ed. Carlo Giuseppe Ratti. 2nd ed. 2 vols. Genua: Casamara, 1768-1769.

臺灣大學學術期刊資料庫

(二) 近人論著

Alpers, Svetlana. *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts.* 2nd ed. Köln: DuMont, 1998.

Bernice, Davidson. *Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge.* The College Art Association of America University Park, et al.: Pennsylvania State UP, 1985.

Blunt, Anthony. *The Drawings of G. B. Castiglione & Stefano Della Bella in the Collection of Her Majesty The Queen at Windsor Castle*. London: Phaidon, 1954.

Briganti, Giuliano. *I Bamboccianti: Pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento.* Rom: Ugo Bozzi, 1983.

Dacos, Nicole. *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all' antica.* Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1977.

Davidson, Bernice. *Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge.* The College Art Association of America University Park, et al.: Pennsylvania State UP, 1985.

Dillon, Gianvittorio, et al. *Il genio di Giovanni Benedetto Castiglione:* il Grechetto. Genua: Sagep, 1990.

Gavazza, Ezia, et al. *Genova nell´età barocca.* Genua: Nuova Alfa, 1992.

Grassi, Luigi, and Mario Pepe. *Dizionario dei Termini Artistici.* Milano: TEA, 1994.

Janeck, Axel. *Untersuchung über den holländischen Maler Pieter van Laer, genannt Bamboccio*. Diss. U of Würzburg, 1966. Würzburg: Offset-Druck Gugel, 1968.

Jeutter, Ewald. *Zur Problematik der Rembrandt-Rezeption im Werk des Genuesen Giovanni Benedetto Castiglione: (Genua 1609- 1664 Mantua) Eine Untersuchung zu seinem Stil und seinen Nachwirkungen im 17. Und 18.* Jahrhundert. Weimar: VDG, 2004.

Levine, David A. *The Art of the Bamboccianti.* Diss. Princeton U, 1984. Ann Arbor: UMI, 1985.

---. "Pieter van Laer´s Artists´ Tavern. An Ironic Commentary on Art." *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert. Symbosium Berlin 1984: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz. Sonderband 4.* Ed. Hennig Bock, and Thomas W. Gaehtgens. Berlin: Gebr. Mann, 1987. 169-191.

---. "The Bentvueghels: "Bande Académique". " *Il 60: essays honoring Irving Lavin on his Sixtieth Birthday.* Ed. Marilyn Aronberg Lavin. New York: Italica, 1990. 207-226.

Engelbert, Kirschbaum SJ., et al., eds. *Lexikon der christlichen Ikonographie.* 8 vols. Breisgau: Herder, 1994.

Locher, Hubert. "Das Staunen des Betrachters. Pietro da Cortonas Deckenfresco im Palazzo Barberini." *Werners Kunstgeschichte.* Worms: Werner, 1990. 1-46.

臺灣大學學術期刊資料庫

Lukehart, Peter. *Contending ideals: the nobility of G. B. Raggi and the nobility of painting.* Baltimore: John Hopkins U, 1987

---. “Delineating the Genoese Studio: giovani accartati or sotto padre?” *The artist’s workshop.* Ed. Peter Lukehart. Washington: National Gallery of Art, 1993. 37-57.

Mai, Ekkehard. “Satiren, Burlesken und Capricci. Salvator Rosa und die Bamboccianti in Rom,” *Intellektuelle in der Frühen Neuzeit. Ed. Jutta Held.* München: Fink, 2002. 149-169.

Newcome, Mary. “Castiglione’s teacher. Giovanni Battista Raggi.” *Paragone* 36 (1985): 193-201.

---. “Drawings and Paintings by G. B. Raggi.” *Antichita* viva 34.1-2 (1995): 14-23。

Orlando, Anna. “Il ruolo di Jan Roos. Un fiammingo nella Genova del primo Seicento.” *Nuovi Studi* 1.2 (1996): 35-58.

Percy, Ann. “A Castiglione "Album".” *Master drawings* 6.2 (1968): 144-148.

---. Giovanni Benedetto Castiglione. *Master draughtsman of the Italian Baroque*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1971.

Poirier, Maurice. *Studies on the Concepts of Disegno. Invenzione, and Colore in 16th and 17th Century Italian Art and Theory*. Diss. U of New York, 1976. Ann Arbor: UMI, 1991.

Preimesberger, Rudolf. “Eine Peripetie in Stein? Bemerkungen zu Alessandro Algardis Relief der Begegnung Leos des Großen mit Attila.” *Festschrift für Hermann Fillitz zum 70. Geburtstag. Aachener Kunstblätter des Museumsvereins* 60 (1994): 397-416.

Stoichita, Victor Ieronim. *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei.* München: Fink, 1998.

Snyder, Jon. R. *L´estetica del Barocco*. Bologna: Il Mulino, 2005.

Tsai, Min-Ling. *Giovanni Benedetto Castigliones biblico viaggio patriarcale: genere minore oder istoria. Pastorale Motivik als Mittel zur Darstellung der gattungshierarchischen Problematik.* Diss. Freie U Berlin, 2008. Europaeische Hochschulschriften Reihe 28, vol. 437. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2010.

臺灣大學學術期刊資料庫

The "Biblico Viaggio Patriarcale" of Giovanni Benedetto Castiglione as a Reflection on 17th Century Classical Painting Theory

Tsai，Min-ling*

Abstract

After the seventeenth century, subjects such as landscapes, still life, or genre no longer played a minor role as mere decorative motif (parerga) in historical paintings; they came to be, rather, a major theme which possessed its own individual artistic value and theoretical significance. This change gave rise to questions and discussion about the traditional conception of art and art theories. Although Castiglione's "biblico viaggio patriarcale" is considered an example of traditional historical paintings, it conveys its painter's revolutionary ideas, especially regarding its construction. In this painting he emphasized the moving caravan and the description of minor characters, while the protagonist of the Old Testament was placed in the background. In such representation the artist breaks from the traditional norm in historical paintings. The genre-like scene is thus the real subject of the painting, not the biblical history. Furthermore, Castiglione did not use the "proper language" to formulate his historical painting. Instead, he used a pastoral approach to create his own biblical travelling scene. As this is a literary form that emphasizes rural life and peasantry with great simplicity, it acts against the decorum of historical paintings, which should be solemn and magnificent, the so-called grand manner style. However, seeing that the pastoral has always a biblical subtext since the Christian era, we can perceive why Castiglione intentionally used the reverse-structure and pastoral language to express his ideas about the traditional meaning of parergon and the genre-hierarchic-problem.

Keywords: historical paintings (istoria), Buccolica, theory of painting, art theory, parergon

臺灣大學學術期刊資料庫

* Assistant Professor, Department of Art History, National Tainan University of the Arts