

喬凡尼·巴里歐內的藝術聲譽：從誹謗圖像與展覽切入探討

摘要

在 17 世紀羅馬，喬凡尼·巴里歐內（Giovanni Baglione, 1566-1643）是位成功的畫家，如今他卻是藝術史上最受輕視的藝術家之一。因為他在 1603 年提出控告卡拉瓦喬（Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1571-1610）的誹謗訴訟案，其名如今才仍為人熟知。但若以 17 世紀社會背景來看，巴里歐內比同時代畫家更擅於經營自身的藝術聲譽。本文從巴里歐內著名的誹謗圖像，以及 20 世紀以降的畫家相關展覽，試圖回應巴里歐內如何建立其藝術聲譽，以及他在現今的藝術史名聲，是如何變化至現今這般田地。

關鍵字：喬凡尼·巴里歐內、卡拉瓦喬、誹謗圖像、17 世紀義大利藝術

17 世紀義大利社會中，喬凡尼·巴里歐內（Giovanni Baglione, 1566-1643）是享負盛名且位處藝壇核心的成功畫家，¹ 如今他在藝術史上的地位卻是一落千丈。自 20 世紀以來，長期籠罩在卡拉瓦喬（Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1571-1610）藝術熱潮陰影下的他，其藝術成就備受忽視。雖然學者 Longhi 於 1930 年給予巴里歐內之於藝術史有「無數貢獻」的中性肯定後，² 其藝術價值再次受到學界檢視。但多數學者推崇卡拉瓦喬藝術風格，並粗略地定位巴里歐內為與卡拉瓦喬敵對立場的「二流畫家」。³ 但若以當時代社會背景脈絡來看，巴里歐內比同時代畫家更擅於用各種手段，經營自身的藝術聲譽與地位，並在其身處的 17 世紀，堪稱是位「一流畫家」。

1600 年新世紀之初，隨著卡拉瓦喬崛起，面對來勢洶洶的競爭者，巴里歐內欲與之抗衡的各種行為中，最有名的便是 1603 年控告卡拉瓦喬等人的誹謗案。巴里歐內聲稱卡拉瓦喬及其黨羽——奧諾里奧·隆吉（Onorio Longhi, 1568-1619）、菲利波·特里塞尼（Filippo Trisegni, 生卒年不詳）與奧拉齊奧·簡提列斯基（Orazio Gentileschi, 1563-1639），自他替耶穌會（Society of Jesus）教堂委託製作的祭壇畫《耶穌復活》（*The Resurrection of Christ*, 1603）公開後，這些人一直詆毀此作，並書寫誹謗他藝術的下流詩文在羅馬散布。他向羅馬總督提出起訴，請求將攻擊他名譽的人繩之以法，並企圖藉此重擊卡拉瓦喬的藝術聲譽。⁴

現今學界有三幅畫作，被認為是巴里歐內為報復卡拉瓦喬等仇敵而繪製的誹謗圖像，這些圖像所表現的主題、圖像意涵為何？如何與訴訟案聯結？除此之外，巴里歐內所處的 16 世紀、17 世紀羅馬社會，瀰漫著強烈的「誹謗」風氣，以及長久以來流傳於義大利的誹謗詩畫與諷刺漫畫傳統。對畫家來說，在這樣的社會氛圍與價值觀念中，提起誹謗案及繪製誹謗畫的舉動有何效益？本文另一焦點，是爬梳 20 世紀以降巴里歐內相關展覽的線索，推敲他的藝術聲譽在 20 世紀後變化狀況如何。

¹ 巴里歐內 1596 年取得羅馬聖盧卡藝術學院（Accademia di San Luca）成員資格，1600 年更成為宗座精藝及萬神殿大師學院（Pontifical Academy of Fine Arts and Letters of the Virtuosi al Pantheon）一員。1606 年，教宗保祿五世（Paul V, Camillo Borghese, 1550-1621, 教宗任期：1605-1621）封他為「基督長袍騎士」（Cavaliere dell'abito di Cristo）。1617 至 1619 年，他當選聖盧卡學院院長（Principe），並持續獲得大型委託案工作及知名贊主們的賞識。1621 至 1622 年間，他榮幸獲得貢薩加宮廷（Gonzaga Court）邀請，成為曼圖瓦（Mantova）宮廷御用畫家。晚年時期，巴里歐內在藝壇還是持續保持崇高的地位，並對學院的影響力在人生最後十年達到頂峰。

² Roberto Longhi, *"Me Pinxit" e quesiti Caravaggeschi* (Firenze: 1930 [1968]), p.152.

³ 例如：Creighton Gilbert、Helen Langdon、Desmond Seward、Catherine Puglisi 等學者在卡拉瓦喬相關研究中，皆將巴里歐內視為卡拉瓦喬的敵對畫家。

⁴ Maryvelma Smith O'Neil, *Giovanni Baglione: Artistic Reputation in Baroque Rome* (Cambridge: Cambridge University press, 2002), p. 7.

一、1603 年訴訟案

1881 年，當圖書館管理員兼傳記作家——安東尼諾·貝托洛蒂（Antonino Bertolotti, 1834-1893）發現 1603 年訴訟案文獻紀錄後，巴里歐內與卡拉瓦喬勢不兩立的形象因此被形塑出來。關於兩人的相關研究，也重新受到世人檢視。⁵ 案件檔案記載，1603 年 8 月 28 日，巴里歐內向羅馬總督費蘭特·塔韋爾納（Ferrante Taverna, 1558-1619）提起這場「知名的訴訟案」（libelli famosi）：

誠如你所知，我是一名已在羅馬執業多年的專業畫家。現在這場案件起因於我受耶穌會總主教（克勞迪奧·阿夸維瓦，Claudio Acquaviva, 1543-1615）委託，描繪一幅以吾主復活為題的祭壇畫，並於 1603 年復活節首度公開展示。但是他們（隆吉、卡拉瓦喬、簡提列斯基）因為嫉妒…到處說我壞話，並詆毀我的作品。他們甚至做了一些壞我聲譽、辱我名節的詩文…⁶

巴里歐內提到誹謗他的下流詩，是畫家友人托馬索·薩里尼（Tommaso Salini, 1575-1625）告訴他的。誹謗詩共有兩首，內容提及巴里歐內的藝術資質並不高，建議他把作品拿去雜貨店低價賣出，或當做衛生紙用，又或者拿給他的朋友薩里尼的老婆，讓她塞入陰道，避免薩里尼和她做愛。詩中提及巴里歐內不配擁有從主教貝內迪托·朱斯蒂尼亞尼手中得到的金鍊酬賞，並認為給他戴鐵腳鍊還比較適宜。當薩里尼出庭作證時，宣稱當他向特里塞尼問起羅馬藝術家們，對巴里歐內為耶穌會繪製的《耶穌復活》有何評價時，特里塞尼將這些誹謗詩給他看，並聲稱詩文是卡拉瓦喬、隆吉、與簡提列斯基等人所作。此外，薩里尼的證詞是誹謗詩取得出處的唯一消息來源：特里塞尼告訴他這些詩文，是從一名被稱作喬瓦尼·巴蒂斯塔（Giovanni Battista）的少年男妓那裡取得，這名少年是卡拉瓦喬和隆吉的共同情人。特里塞尼在出庭作證時承認自己給薩里尼看了詩，但否認自己曾提供任何名字給薩里尼，且對有關男妓的問題也一概否認。⁷

⁵ Maryvelma Smith O'Neil, *Giovanni Baglione: Artistic Reputation in Baroque Rome*, p. 39.

⁶ 原文：“Doveto sapere che io fo professione di pittore et essercitio in Roma da parecchi anni; et adesso occorre che hauendo io fatto un depinto della resurrettione di N. S. al Padre Generale della Compagnia del Giesù, dopo essersi scoperto detto quadro, che fu questa Pasqua di Resurrettione prossima passata li detti querelati per invidia perche loro pretendevano...sono andati sparlando del fatto mio con dir male di me et biasimare l'opere mie, et in particolare hanno fatto alcuni versi in mio disonore et vettoperio...” Antonino Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI, e XVII: studi e ricerche negli archivi romani*, vol. II (Milano: Ulrico Hoepli, 1881), pp. 51-52.

⁷ Andrew Graham-Dixon, *Caravaggio: A Life Sacred and Profane* (London: Allan Lane, 2010), pp. 249-260.

1603 年 9 月 13 日，卡拉瓦喬出庭作證。他的證詞離題、矛盾，且對於誹謗詩一事，僅稍微回應自己並非誹謗巴里歐內的詩文作者，也從未聽過這些詩，況且他也不喜歡寫義大利文詩或拉丁文詩。此外，他也不認識喬瓦尼·巴蒂斯塔。卡拉瓦喬多數時間都在說明他認為誰是羅馬城內好的畫家、闡述何謂好的藝術等等自己對於藝術的信念。卡拉瓦喬首先表示自己不明白為何在納沃納廣場（Piazza Navona）被捕，並表明自己因為畫家身份，幾乎認識羅馬的全部畫家，接著列出 11 位畫家的名字，包含巴里歐內在內，他說這些人幾乎都是他的朋友。但卡拉瓦喬之後又迅速改口說其中有幾人未跟他說過話，包括切薩里、巴里歐內、簡提列斯基等人。卡拉瓦喬與簡提列斯基兩人皆在證詞中極力強調他們彼此並未聯繫，因此無從合寫污蔑巴里歐內的下流詩。接著卡拉瓦喬說明上述他列舉畫家們並非全是好畫家，庭上問他何謂好的畫家，他冗長的回應此問題，認為好畫家懂得師法自然，並鼓吹自己堅信的寫實主義。他舉出朱塞佩·切薩里（Giuseppe Cesari, Cavalier d'Arpino, 1568-1640）、費德里科·祖卡羅（Federico Zuccaro, 1541-1609）、阿尼巴列·卡拉契（Annibale Carracci, 1560-1609）等人皆是好畫家（valent' huomini），⁸ 而巴里歐內並不包含在好畫家名單中。⁹

當卡拉瓦喬談起巴里歐內時，他卻簡明扼要的說明，表示自己曾經看過巴里歐內的《耶穌復活》一作，但除了巴里歐內的「守護天使」（Angelo custode）薩里尼外，從未有人讚揚過這幅作品。卡拉瓦喬甚至宣稱自己曾看過巴里歐內的全部畫作，並對此作斥之以鼻：「我不喜歡這幅耶穌會委託的《耶穌復活》，因為它很笨拙，我甚至認為這是他（巴里歐內）最差勁的作品。」¹⁰ 《耶穌復活》原作尺寸巨大，高約 800 公分，寬 450 公分。當 17 世紀晚期，耶穌會教堂翼廊的祭壇重新整修時，此作從原本位置上移開，之後不幸佚失，但透過留存下來的預作習作，還是能大致了解原作樣貌，以及巴里歐內構思的過程。

野心勃勃的巴里歐內欲以《耶穌復活》一作，挑戰卡拉瓦喬於聖王路易教堂的《聖馬太殉難》（*Martyrdom of Saint Matthew*, c. 1599-1600），¹¹ 並認為要勝

⁸ 卡拉瓦喬這項聲明著實令人費解，因為他與切薩里交惡是眾所皆知的事情，更無理由讚賞與他藝術理念完全相反的祖卡羅。卡拉瓦喬或許認為這些畫家（卡拉契除外）都不是好畫家，他只是任選幾個名字嘲弄這個問題，或是藉由隨意的回答，強調此調查根本毫無意義。

⁹ Maryvelma Smith O'Neil, *Giovanni Baglione: Artistic Reputation in Baroque Rome*, pp. 347-348.

¹⁰ 原文：“Quella pittura della Ressurectione di Cristo li al Gesù a me non me piace perché è goffa et l'ho per la peggio che habbia fatta...” Antonino Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI, e XVII: studi e ricerche negli archivi romani*, vol. II, pp. 59-60.

¹¹ Roberto Longhi, “Giovanni Baglione e il quadro del processo,” *Paragone* 163 (1963): 26.

過卡拉瓦喬藝術的唯一方法，必須「以精確的自然結合良好的風格」¹²。學者 Longhi 認為，現存羅浮宮（Musée du Louvre）的《耶穌復活》單色油彩畫¹³中，可見巴里歐內以卡拉瓦喬擅長的明暗對比法，營造光線投射在人體上的樣貌。Longhi 亦表示，《聖馬太殉難》更是《耶穌復活》人物的範本：《耶穌復活》前景右方人物，及身體微向下傾、呈現攻擊下方人物之動作的左側站立角色，分別與《聖馬太殉難》右下方的旁觀者、中心的行刑者，在形式與動作表現雷同。¹⁴

雖然 Longhi 的圖像分析不無道理，但欲借此兩幅作品，將巴里歐內與卡拉瓦喬之間的對立關係加以突出，似乎過於牽強。筆者認為，包含 Longhi 在內的巴里歐內早期研究學者，在文獻材料尚未豐富時期，大多依循巴里歐內《畫家、雕刻家與建築家的生涯》（*Le Vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi de Papa Urbano Ottavo nel 1642, 1642*）¹⁵內容加以分析。筆者推測 Longhi 將巴里歐內《耶穌復活》與卡拉瓦喬《聖馬太殉難》兩相連結的原因，是因為《畫家、雕刻家與建築家的生涯》中的卡拉瓦喬傳記，巴里歐內花了不少的篇幅記錄聖王路易教堂的祭壇畫。十分有趣的是，巴里歐內描述祖卡羅對祭壇畫的評價：「這有什麼好大驚小怪的？…我在畫中只看到喬久內（Giorgione da Castelfranco, 1477-1510）的風格…」¹⁶如此極具戲劇性的情節，巴里歐內似乎借刀殺人般，間接表達自己對卡拉瓦喬作品的感想。Longhi 或許藉此記錄揣摩巴里歐內的心思，從這兩幅創作時間相近的祭壇畫作為發想，提出兩位畫家相互競爭之論點。

巴里歐內雖然在《耶穌復活》的部分人物形式與位置安排上，刻意模仿卡拉瓦喬的《聖馬太殉難》，但兩人表現出來的畫作整體氛圍明顯不同。巴里歐內設計的宏偉構圖明顯將天堂與俗世區分開來，為數眾多的音樂天使群圍繞在左右兩側，迎接正從墳墓中升起的耶穌進入天界，形成一種華麗、莊嚴的榮耀場面。卡

¹² 原文：“l'esatezza del natural...con buon stile.” Giovanni Baglione, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi de Papa Urbano Ottavo nel 1642* (Roma: 1642), p. 287.

¹³ Giovanni Baglione, *Modello for The Resurrection of Christ*, 1601. Oil on canvas, 86×56.5 cm. Musée du Louvre, Paris.

¹⁴ Roberto Longhi, “Giovanni Baglione e il quadro del processo,” p. 26.

¹⁵ 《畫家、雕刻家與建築家的生涯》這本野心勃勃的著述，內容為巴里歐內對於從 1572 年到 1642 年為止在義大利與羅馬地區活動的 200 多位畫家、雕刻家、建築家們的主觀見解，其中亦包含他的對手卡拉瓦喬，巴里歐內為第一位撰寫卡拉瓦喬傳記的作家，但內容評斷上有失偏頗。

¹⁶ 原文：“Che rumore è questo ?... Io non ci vedo altro, che il pensiero di Giorgione...” Giovanni Baglione, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi de Papa Urbano Ottavo nel 1642*, p. 137.

拉瓦喬卻將聖經場面，描繪成現世生活一隅發生的景象，聖馬太驚恐的揮舞著手，所謂聖者的稱號蕩然無存，如此創新的詮釋手法，使整體氛圍顯得更加真實。卡拉瓦喬藝術雖然在當時廣為流行，但他以創新世俗手法闡釋聖經文本對於耶穌會來說過於冒險。且耶穌會總主教克勞迪奧·阿夸維瓦曾表明，耶穌會將僱用較為遵循傳統古典風格的畫家。雖說如此，耶穌會僱用巴里歐內繪製祭壇畫的可能原因，或許是因為巴里歐內既遵循耶穌會中庸的宗教藝術理念，又擅長模仿卡拉瓦喬式風格，因此雀屏中選。¹⁷

雖然卡拉瓦喬、特里塞尼、簡提列斯基因涉嫌誹謗而入獄，隆吉則在審判期間離開羅馬逃過牢獄之災。但此案最終在法國大使菲利普·德·貝提恩(Philippe de Béthune, c. 1565-1649)的介入調停下，1603年9月25日，卡拉瓦喬從托爾·第·諾那監獄(Tor di Nona)釋放，並僅被判處在家拘留1個月的刑罰。¹⁸ 為安撫訴訟案原告，卡拉瓦喬的擔保人——韋爾尼奧伯爵艾諾弗·巴迪(Ainolfo Bardi, Count of Vernio, 1573-1638)，致信羅馬總督費蘭特·塔韋爾納，他保證卡拉瓦喬將不再冒犯巴里歐內、薩里尼的生命安全與個人聲譽。¹⁹ 隆吉因為不滿判決結果，於訴訟案結束後返回羅馬，以短劍襲擊巴里歐內與薩里尼，隨即被逮捕入獄。卡拉瓦喬在訴訟案後，離開羅馬前往馬爾凱(Marches)躲避風頭，等待訴訟醜聞與輿論冷卻下來。²⁰

簡提列斯基於1603年訴訟案的證詞內容，明確指出巴里歐內為了與卡拉瓦喬《愛會戰勝一切》(*Amor Vincit Omnia*, 常譯為 *Amor Victorious*, 1601-1602)【圖1】一較高下，而繪製《神聖之愛征服世俗之愛》(*Divine Love Overcoming Earthly Love*, 柏林版本：c. 1601-1602)【圖2】，並將此作公開展示於大眾眼前：

這些畫家全部都是我的朋友，然而，我們之間有一定程度上的競爭。好比說，當我於佛羅倫斯聖若望聖殿(San Giovanni dei Fiorentini)懸掛一幅有大天使米迦勒(San Michele Arcangelo)的作品，巴里歐內在此作對面懸掛一幅畫作與我較量。這幅被稱作「神聖之愛」(*Amor Devino / Divine Love*)的作品，是為了與米開朗基羅·達·卡拉瓦喬的「世俗之愛」(*Amor Terreno / Earthly Love*)競爭而作。

¹⁷ Gauvin Alexander Bailey, *Between Renaissance and Baroque: Jesuit Art in Rome, 1565-1610* (Toronto: University of Toronto Press, 2003), p. 189.

¹⁸ 目前未發現關於特里塞尼、簡提列斯基與隆吉等人的判決結果，但推斷他們應與卡拉瓦喬相同，受到減輕的處罰。

¹⁹ Maryvelma Smith O'Neil, *Giovanni Baglione: Artistic Reputation in Baroque Rome*, pp. 33-34.

²⁰ Helen Langdon, *Caravaggio: A Life* (London: Pimlico, 1999), p. 273.

他將「神聖之愛」獻給主教朱斯蒂尼亞尼（Benedetto Giustiniani, 1554-1621），雖然此畫不如米開朗基羅（卡拉瓦喬）的作品那樣好。儘管如此，據了解，主教給了他一條（黃金）項鍊。這幅作品有許多不完美之處，我告訴他畫中武裝的成年人，應該要是一位裸體的孩童。所以後來他畫了另一個全裸的版本。²¹

事實上，簡提列斯基的證言真假參半：首先，巴里歐內忽視「神聖之愛」應描繪為全裸的建議，並在之後的羅馬版本【圖 3】中，僅將「神聖之愛」修改成露出腿部的樣貌。值得注意的是，畫家預備草稿【圖 4】的「神聖之愛」確為裸身之姿，²² 但在油畫成品中卻身著鎧甲或華美服飾。其次，巴里歐內與簡提列斯基確實於 1602 年 8 月 29 日公開展示畫作，但教堂並非佛羅倫斯聖若望聖殿，而是被斬首者聖若望教堂（San Giovanni Decollato）。最後是收藏問題，巴里歐內兩幅《神聖之愛征服世俗之愛》，的確藏於主教貝內迪托·朱斯蒂尼亞尼手中。²³ 但卡拉瓦喬的「世俗之愛」，即《愛會戰勝一切》一作，當時則被主教之弟文森佐·朱斯蒂尼亞尼侯爵（Vincenzo Giustiniani, 1564-1637）珍藏。此外，巴里歐內在自傳中提到，主教貝內迪托·朱斯蒂尼亞尼在朱斯蒂尼亞尼宮（Palazzo Giustiniani）中，賓客熙來攘往的接待廳內，將他訂製的兩幅《神聖之愛征服世俗之愛》，面對面懸掛於牆上，由此可見主教對此作的喜愛與重視。²⁴

「神聖之愛征服世俗之愛」此繪畫題材，出自義大利人文主義學者安德烈亞·阿爾恰托（Andrea Alciato, 1492-1550）的著作《寓意圖集》（*Emblemata*, 1531 首版）中，「安忒洛斯」（Anteros）與「厄洛斯」（Eros）兩位愛神的人物設定與寓言典故。²⁵ 簡提列斯基可能依循阿爾恰托的版畫插圖，認為兩位愛神樣貌應

²¹ 原文：“Io sono amico de tutti questi pittori, ma c'è bene una certa concorrenza fra noi, come a dire, che havend'io messo un quadro di S. Michele Archangelo a S. Giovanni de Fiorentini, Baglione se mostrò mio concorrente e ne mise un altro all'incontro che era un amor devino che lui aveva fatto a concorrenza d'un amor terreno de Michelangelo da Caravaggio; quale amor devino lui l'haveva dedicato al Cardinale Gistiniano, et se bene dicto quadro non piacque quanto quello de Michelangelo, nondimeno per quanto s'intese, esso cardinale gli donò una collana; quale aveva molte imperfettione che io gli dissi che aveva fatto un huomo grande et armato che volveva esser nudo e putto e così lui se ne fece poi un altro quale era poi tutto ignudo.” Antonino Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI, e XVII: studi e ricerche negli archivi romani*, vol. II, pp. 62-63. 目前學界對於巴里歐內在教堂展示哪種版本的《神聖之愛征服世俗之愛》，還未有定論。筆者依據簡提列斯基證詞的邏輯性，較支持巴里歐內在教堂展出柏林版本之說法。

²² Maryvelma Smith O'Neil, *Giovanni Baglione: Artistic Reputation in Baroque Rome*, pp. 29-30.

²³ Maryvelma Smith O'Neil, *Giovanni Baglione: Seventeenth-century Artist, Draughtsman and Biographer of Artists* (Ph.D., University of Oxford, 1992), p. 44.

²⁴ Giovanni Baglione, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi de Papa Urbano Ottavo nel 1642*, pp. 137, 403.

²⁵ 《寓意圖集》由寓意畫與一句格言或短評組成，在 1531 年首次出版，隨後被重新編排、翻譯超過 150 次以上，並於歐洲各地出版。希臘神話中，阿芙洛蒂忒（Aphrodite，即維納斯 Venus）

是全裸，且象徵「世俗之愛」的厄洛斯應為嬰孩、或剛進入青春期的少年形態，而代表「神聖之愛」安忒洛斯則要以青少年的樣貌表現。²⁶ 如圭多·雷尼（Guido Reni, 1575-1642）的《神聖之愛與世俗之愛》（*Sacred Love and Profane Love*, 1622-1623），安忒洛斯以高大、有著寬闊雙翼的青少年姿態出現，並冷靜地將箭筒送入火堆。呈現孩童樣貌的厄洛斯，則被矇蔽雙眼並束縛在身後的柱子上。雷尼作品中的兩位愛神，相當符合文藝復興以降的圖像傳統，但巴里歐內《神聖之愛征服世俗之愛》卻將「神聖之愛」描繪成一位武裝的成年男子，而非少年樣貌。兩種版本比較之下，可見羅馬版本的「神聖之愛」身體，比柏林版本要來得瘦小許多。推測這是巴里歐內為使「神聖之愛」看起來年輕一點而做的修改。²⁷

巴里歐內畫作的「神聖之愛」與「世俗之愛」，呈現上對下的制伏動作，與羅馬祖卡羅宮（Palazzo Zuccaro）費德里科·祖卡羅繪製的同主題壁畫²⁸，「神聖之愛」將右腳跨過「世俗之愛」腿部，並舉起右手作勢攻擊的構圖如出一轍。²⁹ 此兩幅向卡拉瓦喬宣戰的作品，除了強烈的明暗對比以及極具戲劇性的動作場面，是參照卡拉瓦喬的繪畫風格外，《神聖之愛征服世俗之愛》選材上，更直接呼應卡拉瓦喬的《愛會戰勝一切》。因此此作可說是巴里歐內藝術生涯中，與卡拉瓦喬藝術及生平皆有緊密連結的代表之作。現今卡拉瓦喬研究中若提及巴里歐內之名，他的《神聖之愛征服世俗之愛》經常被提出討論。這是因為巴里歐內以此作公開向卡拉瓦喬挑釁，成為 1603 年著名訴訟案件中，重要導火線之一。

二、巴里歐內的誹謗圖像

（一）惡魔化的卡拉瓦喬：《神聖之愛征服世俗之愛》

煩惱其子愛神厄洛斯無法脫離嬰兒狀態，正常長大。因此又生下安忒洛斯，企圖以友愛的手足競爭疏導厄洛斯停滯的動能。古典時期的厄洛斯代表「愛」，而安忒洛斯則代表「回應的愛」，也負責對愛的盲目者與不忠者進行懲罰。厄洛斯與安忒洛斯共同出現時，雙方常搶奪棕櫚葉，象徵著戀人之間的愛情角力。義大利文藝復興時期，安忒洛斯與「理性愛/神聖之愛」連結，並對抗象徵「官能愛/世俗之愛」的厄洛斯。阿爾恰托《寓意圖集》延續文藝復興的說法，抑制感官愛慾的安忒洛斯，將代表肉體情慾愛的厄洛斯綁在樹上燒死，並毀其武器。關於《寓意圖集》的詳情請參閱 Alciato at Glasgow: <<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/index.php>> (2018/4/8 瀏覽)

²⁶ Herwarth Röttgen, *Caravaggio: L'amore terreno o la vittoria dell'amore carnale* (Modena: Franco Cosimo Panini, 2006), p. 41. Charles Dempsey, "'Et Nos Cedamus Amori': Observations on the Farnese Gallery," *The Art Bulletin* vol. 50, no. 4 (1968): 364.

²⁷ Maryvelma Smith O'Neil, *Giovanni Baglione: Seventeenth-century Artist, Draughtsman and Biographer of Artists*, p. 45.

²⁸ Federico Zuccaro, *Amore divino sottomette Amore terreno*, c. 1598. Fresco, Sala Terrena, Palazzo Zuccaro, Roma.

²⁹ Herwarth Röttgen, *Caravaggio: L'amore terreno o la vittoria dell'amore carnale*, p. 40.

巴里歐內在自傳談及《神聖之愛征服世俗之愛》圖像意涵為：「神聖之愛將世俗之愛、世界、惡魔及肉體壓制於腳下。」³⁰ 畫家除了借鑑阿爾恰托《寓意圖集》兩位愛神的故事外，畫面下半部被「神聖之愛」制伏在下方，呈仰躺姿勢的「世俗之愛」，及相反側那肌肉虬結、膚色深沉的惡魔，與薩里尼繪製的祭壇畫《聖尼古拉·達·托倫蒂諾》（*S. Nicola da Tolentino*, 1615-1616）³¹ 是相同的圖像概念。³² 薩里尼祭壇畫構圖，可追溯自安布羅喬·佛里傑里歐（Ambrogio Frigerio, 1537-1598）《神聖的懺悔者聖尼古拉·達·托倫蒂諾之崇高神蹟與光榮生平》（*La Gloriosa vita et gli eccelsi miracoli dell'almo confessore santo Nicola di Tolentino*, 1578）的版畫插圖【圖 5】：一名女人（肉體）、一個惡魔與一顆球體（世界），因被鐵鏈綑綁而相連。一位奧古斯丁神秘主義者，以勝利者之姿站在他們之上。³³ 因薩里尼祭壇畫與此版畫插圖有著十分相似的畫面構圖，再加上巴里歐內於《畫家、雕刻家與建築家的生涯》中，對薩里尼祭壇畫的主題描述與《神聖之愛征服世俗之愛》幾乎相同。因此能夠確認巴里歐內的畫作主題，有部分是從此處萃取而來。

學者 O'Neil 認為，巴里歐內曾參考拉斐爾位於佩魯賈的《聖尼古拉·達·托倫蒂諾》（*S. Nicola da Tolentino*, c. 1500-1501）祭壇畫，將聖徒把惡魔直接踐踏在腳下的構圖，移植到《神聖之愛征服世俗之愛》中。³⁴ 因拉斐爾祭壇畫已於 1789 年佚失，本文比對 18 世紀義大利畫家——埃麥尼吉爾多·康斯坦帝尼（Ermenegildo Costantini, 1731-1791）製作的祭壇畫副本³⁵，認為 O'Neil 的圖像比對不無道理，但學者並未多加說明有何證據，證明巴里歐內是直接學習拉斐爾祭壇畫構圖。筆者認為，拉斐爾祭壇畫、巴里歐內《神聖之愛征服世俗之愛》的雷同之處，僅能說兩人皆以「聖尼古拉·達·托倫蒂諾將惡魔踩於腳下」的畫面表現之。他們不像薩里尼將「肉體、惡魔、世界」完整表現於畫面之中。但能夠肯定的是，三位畫家的畫作主題，皆源自相同的中世紀罕見聖人故事情節。

³⁰ 原文：“due Amori Divini, che tengono sotto i piedi l'Amor profano, il Mondo, il Demonio, e la Carne.” Giovanni Baglione, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi de Papa Urbano Ottavo nel 1642*, p. 403.

³¹ Tommaso Salini, *S. Nicola da Tolentino*, 1615-1616. Oil on canvas, 300x150 cm. Cappella di S. Nicola da Tolentino, Chiesa di Sant'Agostino, Roma.

³² 巴里歐內在《畫家、雕刻家與建築家的生涯》中，描述薩里尼此幅於聖奧古斯丁諾教堂（Chiesa di Sant'Agostino）聖尼古拉·達·托倫蒂諾禮拜堂（Cappella di S. Nicola da Tolentino）的祭壇畫概念為：「聖徒將世界、惡魔及肉體壓制於腳下。」原文：“il Santo in piede, che tiene sotto di sè il Mondo, il Demonio, e la Carne.” Giovanni Baglione, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi de Papa Urbano Ottavo nel 1642*, p. 287.

³³ Maryvelma Smith O'Neil, *Giovanni Baglione: Artistic Reputation in Baroque Rome*, p. 29.

³⁴ Maryvelma Smith O'Neil, *Giovanni Baglione: Artistic Reputation in Baroque Rome*, p. 27.

³⁵ Ermenegildo Costantini, (after Raphael), *S. Nicola da Tolentino*, 1791. Oil on canvas, 310x176 cm. Pinacoteca Comunale, Città di Castello, Perugia.

《神聖之愛征服世俗之愛》柏林版本中，惡魔面部背對著觀者。但在羅馬版本中，巴里歐內將惡魔轉過頭來、一臉驚慌的樣態，生動地描繪出來。學者 Röttgen 指出，惡魔之面容是依照卡拉瓦喬的容貌繪製而成。³⁶ 由於學界普遍同意巴里歐內畫中的「世俗之愛」，為卡拉瓦喬《愛會戰勝一切》的愛神一角，這位愛神的模特原型，可能是來自一名叫作「切科」（Cecco）的少年，他當時是卡拉瓦喬的同性戀人兼畫室助手。³⁷ Röttgen 認為巴里歐內藉由欲與「世俗之愛」媾合、臉部為卡拉瓦喬容貌的惡魔，暗示著卡拉瓦喬與切科之間的同性禁戀，這是巴里歐內打擊卡拉瓦喬名譽的具體證據。³⁸

雖然《神聖之愛征服世俗之愛》中的「世俗之愛」，雙耳赤紅、皮膚細膩、姿態撩撥，或許還有暗示施虐、受虐的性癖傾向。但本文對於 Röttgen 認為巴里歐內以此作暗指卡拉瓦喬為雞姦者，進而誹謗其聲譽之說法持保留態度。筆者更相信「世俗之愛」如此媚骨的樣態，是巴里歐內依循愛神厄洛斯掌管情慾、官能愛的圖像意涵描繪而成。同樣的圖像表現，亦可在巴托羅繆·曼弗雷第（Bartolomeo Manfredi, 1582-1622）《丘比特受到懲罰》（*Cupid Chastised*, 1613）³⁹ 一作中發現。曼弗雷第將愛神丘比特（厄洛斯）描繪成誘人、無助之姿，並受到其父戰神瑪爾斯（Mars）的鞭打，母親維納斯在一旁試圖阻止。如同《神聖之愛征服世俗之愛》中，「世俗之愛」受到「神聖之愛」的壓制，《丘比特受到懲罰》的丘比特，受到父親瑪爾斯的管教，兩幅作品皆表現了掌管情愛、肉慾的愛神，需受到道德與克制管束的圖像含意。但必須承認的是，曼弗雷第畫作的丘比特露出雪臀與扭動的身體曲線，強調性感的暗示意味更加濃厚。這或許是為了滿足觀者、藏家的品味，或其他因素導致畫家如此描繪。

雖不能肯定巴里歐內是否曾以敵手性向問題進行攻擊，但「誹謗」的方式有很多種。就《神聖之愛征服世俗之愛》羅馬版本來說，畫家將卡拉瓦喬惡魔化，並置於針對性強烈的作品之中。我們可以從現存有關描述卡拉瓦喬容貌的記錄中，得到應證。首先是貝洛里在《現代畫家、雕塑家和建築家的生活》（*Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, 1672）的描寫，使後世得以了解卡拉瓦喬的可能樣貌：

³⁶ Herwarth Röttgen, *Caravaggio: L'amore terreno o la vittoria dell'amore carnale*, pp. 21-22.

³⁷ 學者 Papi 考證這名被稱作「切科」（Cecco del Caravaggio）的男子，本名為弗朗切斯科·布歐內里（Francesco Buoneri），除了是卡拉瓦喬的助手兼愛人外，他亦是《愛會戰勝一切》中的愛神模特。然而現今學界對於卡拉瓦喬為同性戀的假設，還是持懷疑的保留態度。Gianni Papi, "Caravaggio e Cecco," in Mina Gregori, ed., *Come dipingeva il Caravaggio: atti della giornata di Studio* (Milano: Electa, 1996), pp. 123-134.

³⁸ Herwarth Röttgen, *Caravaggio: L'amore terreno o la vittoria dell'amore carnale*, pp. 30-31.

³⁹ Bartolomeo Manfredi, *Cupid Chastised*, 1613. Oil on Canvas, 175.3x130.6 cm. The Art Institute of Chicago, Chicago.

卡拉瓦喬的風格就跟他的外表一模一樣：他的皮膚黝黑，眼神晦暗，睫毛與頭髮呈烏黑色。這樣的顏色，透過他的作品如實呈現。⁴⁰

除此之外，貝洛里甚至在他擁有的巴里歐內《畫家、雕刻家與建築家的生涯》之側邊空白處，描述卡拉瓦喬的「身材矮小且面容醜陋」⁴¹。貝洛里對卡拉瓦喬的外貌形容或許過於主觀，另一段描述卡拉瓦喬容貌的文字記錄，出自與卡拉瓦喬相識的理髮師盧卡（Luca）之證詞：

這位畫家是個身材結實的年輕人，年約 20 至 25 歲，留著黑色的鬍子、濃眉黑眼。他打扮得一身黑，沒什麼章法可言，腿上的緊身褲有些磨損了。他還有一頭茂密的頭髮，長過於前額。⁴²

依循盧卡的證言及貝洛里的文字記錄，在雙重文獻檢驗下，後世得以勾勒卡拉瓦喬的外貌形象。此外，「卡拉瓦喬自畫像的肖像：真實與推測」（Iconografia di Caravaggio attraverso gli autoritratti, veri e presunti）網站，除列出號稱是卡拉瓦喬自畫像的畫作清單外，更歸納出卡拉瓦喬的面貌除了上述特徵外，還有凹陷的眼窩、稍微浮腫的眼袋與淚溝、鼻子微塌及有厚耳垂的大耳等面容特色。⁴³

從萊奧尼的素描⁴⁴及聖盧卡藝術學院（Accademia di San Luca）會員畫家之肖像⁴⁵，除了確認文字記錄的敘述可信度，亦可加強後世對於卡拉瓦喬樣貌的認

⁴⁰ 原文：“Tali modi del Caravaggio acconsentivano alla sua fisionomia, & aspetto: era egli di color fosco, & aveva foschi gli occhi, nere le ciglia, & i capelli; e tale riuscì ancora naturalmente nel suo dipingere.” Giovanni Pietro Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (Roma: 1672), p. 214.

⁴¹ 原文：“(egli era) di statura piccola et brutto di volto.” Giovanni Pietro Bellori, Postilla alla pagina 139 nell'esemplare 31-E-15 dell'opera del Baglione (Accademia Nazionale dei Lincei, Roma). 轉引自：Herwarth Röttgen, *Caravaggio: L'amore terreno o la vittoria dell'amore carnale*, p. 23.

⁴² 1597 年一場羅馬街頭鬥毆事件，在事發的斯科洛法街（Via della Scrofa）附近，發現一件黑色斗篷。法庭傳喚理髮師盧卡做為證人，盧卡表示斗篷的主人為畫家卡拉瓦喬。此則 1597 年 7 月 11 日法庭紀錄，為目前發現最早有關卡拉瓦喬的文字記載。原文：“Questo pittore è un giovenaccio grande di vinti o vinticinque anni con poco di barba negra grassotto con ciglia grosse et occhio negro, che va vestito di negro non troppo bene in ordine che portava un paro di calzette negre un poco stracciate che porta li capelli grandi longhi dinanzi.” Sandro Corradini, and Maurizio Marini, “The Earliest Account of Caravaggio in Rome,” *The Burlington Magazine* 140, no. 1138 (1998): 25-28.

⁴³ 關於卡拉瓦喬肖像畫列表，及畫家容貌特徵之詳細分析，請見「卡拉瓦喬自畫像的肖像：真實與推測」（Iconografia di Caravaggio Attraverso gli Autoritratti, Veri e Presunti）網站：<http://www.cultorweb.com/MDV/CC.html>（2017/12/30 瀏覽）

⁴⁴ Ottavio Leoni, *Portrait of Michelangelo Merisi da Caravaggio*, c. 1621-1625. Black chalk heightened with white on blue paper, 23.4×16.3 cm. Biblioteca Marucelliana, Firenze.

⁴⁵ 卡拉瓦喬曾於 1600 年至 1601 年間，短暫成為聖盧卡學院成員。Anonymous, *Portrait of Michelangelo Merisi da Caravaggio*, c. 1617. Oil on canvas, 59×46.5 cm. Accademia Nazionale di San Luca, Roma.

識。以上列肖像畫比對《神聖之愛征服世俗之愛》羅馬版本的惡魔樣貌，可見惡魔魁武且深膚色的身軀，再加上大眼窩、長鬚角、黑髮濃眉等與卡拉瓦喬面容的相似之處，成為 Röttgen 推測巴里歐內在畫中惡魔化卡拉瓦喬，並藉由公開展示加以誹謗敵手聲譽，此論點的支持證據。

巴里歐內以畫作誹謗卡拉瓦喬的行為，是受義大利長久以來的誹謗文化之影響。17 世紀以前的誹謗文化，可從中世紀、文藝復興時期的義大利中、北部地區，繪製罪犯容貌肖像的傳統開始談起。這些傳播罪犯臭名的不名譽圖像（*pittura infamante*），犯人常以羞恥的倒掛動作、或處刑時的樣子呈現於畫像之中。將這些羞辱意味強烈的圖像布公於眾，主要目的為使犯罪者身敗名裂，並摧毀其家族的社會名聲。⁴⁶ 許多知名畫家曾接過繪製不名譽圖像的公共委託案件，舉例來說，李奧納多·達·文西（Leonardo da Vinci, 1452-1519）曾作貝爾納多·班迪尼·巴隆切利（Bernardo Bandini Baroncelli, 1420-1479），此位因參與「帕齊陰謀」（Pazzi Conspiracy）⁴⁷ 而被處以絞刑的罪犯速寫⁴⁸。安德烈亞·德爾·薩爾托（Andrea del Sarto, 1486-1530）繪製「佛羅倫斯之圍」（Siege of Florence）⁴⁹ 中的叛逃將領，呈吊掛姿勢的素描⁵⁰。不名譽圖像有另一個附屬功能，即藝術家能藉由這些公開的不名譽圖像，向大眾展現其繪畫才華與功力，進而增加自己的藝術聲譽。⁵¹ 雖然上述的不名譽圖像的確有誹謗他人的意涵，但與巴里歐內的誹謗圖像，在創作目的與實際作用上還是有所差異。

在前述提到卡拉瓦喬及其黨羽，疑似在羅馬散布誹謗巴里歐內的下流詩文，這可源溯自 16 世紀初起風行於羅馬街頭的誹謗傳統。當時羅馬市民將匿名的誹謗詩、諷刺漫畫（*caricature*）張貼在「會說話的雕像」——帕斯魁諾雕像（Pasquino）

⁴⁶ Peter Burke, *The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy* (Cambridge: Polity Press, 1986), p. 136.

⁴⁷ 15 世紀的佛羅倫斯城，由梅第奇家族統治。帕齊家族欲奪取統治權，於 1478 年 4 月 26 日，預謀刺殺掌權的羅倫佐·德·梅第奇（Lorenzo de' Medici, 1449-1492）、朱利亞諾·德·梅第奇（Giuliano de' Medici, 1453-1478）兩兄弟。羅倫佐重傷，朱利亞諾身亡，參與陰謀的帕齊家族及其同黨被判處重刑。

⁴⁸ Leonardo da Vinci, *Bernardo Bandini Baroncelli Shown Hanged*, 1479. Pen and ink, 19.2x7.3 cm. Musée Bonnat, Bayonne.

⁴⁹ 哈布斯堡的查理五世（Charles V, 1500-1558）因受到教宗克勉七世（Clement VII, Giulio di Giuliano de' Medici, 1478-1534, 教宗任期：1523-1534）在政治、戰爭立場上的背叛，1527 年率領神聖羅馬帝國軍隊，向梵蒂岡宣戰。在這樣的背景下，1529 至 1530 年間，佛羅倫斯遭受帝國軍隊的圍城，並於 1530 年 8 月 10 日淪陷。

⁵⁰ Andrea del Sarto, *Two Men Suspended by their Feet*, c. 16 th. Red chalk on cream paper, 20.6x19.2 cm. Chatsworth House, Derbyshire, UK.

⁵¹ Todd P. Olson, *Caravaggio's pitiful relics* (New Haven: Yale University Press, 2014), p. 127.

基座，藉以抨擊社會及政治上的不公。⁵² 這些帕斯魁諾雕像，遍佈在人來人往的廣場與街道，因此加速流言蜚語的傳播速度，也成為百姓誹謗他人聲譽、宣揚政治理念、闡發個人見解的常見管道。⁵³ 在帕斯魁諾雕像誹謗藝術家創作的例子不勝枚舉，以普洛斯佩羅·布雷西亞諾（Prospero Bresciano, c. 1555-1592）創作的摩西雕像（*Moses*, 1587-1588）為例，當此作公開亮相後，便遭受匿名詩文攻擊，嘲諷此座如侏儒般的怪物雕像，大概是出自精神失常的雕刻家之手。巴里歐內在《畫家、雕刻家與建築家的生涯》寫道，布雷西亞諾起初還想說服大眾摩西雕像是均稱、美麗的，最終他發現所有人都在講這件作品的壞話，大受打擊的布雷西亞諾因而氣鬱成疾，英年早逝。⁵⁴

巴里歐內記述布雷西亞諾的生平中，雖然某些片段有誇大、不實的嫌疑，但從字裡行間中，可明顯感受到巴里歐內及 16、17 世紀的人們，對於「聲譽」的觀念是非常清楚且重視的。值得注意的是，在帕斯魁諾雕像散布諷刺詩文與漫畫，之所以能成功達成誹謗他人的功效，最重要的原因在於「公開展示」。上一節提到巴里歐內曾在被斬首者聖若望教堂，將《神聖之愛征服世俗之愛》公開示眾，是一樣的運作概念。這說明 17 世紀初，不只羅馬街頭的公開展示風氣已蔚為流行，連教會、教堂等正式場域的公共話語概念也已形成。⁵⁵ 學者 Olson 認為，雖然巴里歐內《神聖之愛征服世俗之愛》與卡拉瓦喬《愛會戰勝一切》，未曾並列展示。但巴里歐內曾於被斬首者聖若望教堂，與卡拉瓦喬忠實的追隨者——簡提列斯基的一幅題為「大天使米迦勒與惡魔」的畫作⁵⁶，一同展出。巴里歐內與此位卡拉瓦喬追隨者競爭之舉，頗具替代意味。其實際目的，可能是為了間接向簡提列斯基的藝術風格來源——卡拉瓦喬挑戰。⁵⁷

⁵² Anne Reynolds, "Cardinal Oliviero Carafa and the Early Cinquecento Tradition of the Feast of Pasquino," *Humanistica Lovaniensia* 34 (1985): 178-208.

⁵³ Maddalena Spagnolo, "Barn-owl Painters in St Peter's in the Vatican, 1604: Three Mocking Poems for Roncalli, Vanni and Passignano (and a Note on the Breeches-Maker)," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 73 (2010): 282.

⁵⁴ Giovanni Baglione, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi de Papa Urbano Ottavo nel 1642*, pp. 43-44. Steven F. Ostrow, "The Discourse of Failure in Seventeenth-Century Rome: Prospero Bresciano's Moses," *The Art Bulletin* (2006): 272-274, 283.

⁵⁵ Francis Haskell, *Patrons and Painters: A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, pp. 125-128.

⁵⁶ 簡提列斯基 1602 年於被斬首者聖若望教堂，展示以「大天使米迦勒」為主題的畫作，現已佚失。本文以畫家之後創作的《大天使米迦勒》（*Saint Michael the Archangel and the Devil*, c. 1608），此幅相近畫題的作品作為比對參考。從暗色調背景、整體的光影營造可見簡提列斯基受到卡拉瓦喬藝術風格的影響。

⁵⁷ Todd P. Olson, "Caravaggio's Dispossession and Defamation," in Gail Feigenbaum, and Sybille Ebert-Schifferer, ed., *Sacred Possessions: Collecting Italian Religious Art 1500-1900* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2011), p. 63.

在正式藝術委託案件中繪製具誹謗意涵的圖像，巴里歐內在義大利藝壇並非首見。舉例來說，喬治歐·瓦薩里（Giorgio Vasari, 1511-1574）曾在《藝術家傳記》（*Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, 1568）中記錄，文藝復興時期的大師米開朗基羅，在繪製西斯汀禮拜堂（Sistine Chapel）《最後的審判》（*Il Giudizio Universale*, 1536-1541）壁畫時，受到教宗司禮官比亞喬·達·切薩納（Biagio da Cesena, 1463-1544）批評，切薩納批評此壁畫有過多的裸體描繪，是不知羞恥且褻瀆神聖的行為。米開朗基羅將地獄判官米諾斯（Minosse）以切薩納的容貌描繪之。⁵⁸ 除此之外，米諾斯的外表更被加油添醋一番，如：象徵愚蠢的驢耳、性器則慘遭毒蛇啃咬等，皆是對切薩納的激烈報復。

另一例為費德里科·祖卡羅受教宗額我略十三世的管家——保羅·吉賽利（Paolo Ghiselli, 生卒年不詳）委託，繪製其於波隆那的家族禮拜祭壇畫⁵⁹。當祖卡羅交出作品後，受到波隆那地區畫家們反彈。他們不但詳列祖卡羅畫作的缺陷，更成功說服吉賽利拒絕接受此畫，並將委託案轉交給另一位波隆那畫家——切薩雷·阿瑞圖西（Cesare Aretusi, 1549-1612）製作。受辱的祖卡羅旋即展開復仇，他繪製一件名為《美德之門》（*Porta Virtutis*, 1581）的巨幅諷刺畫作，並於 1581 年的聖盧卡節公開亮相。祖卡羅在聖盧卡教堂（Chiesa di San Luca, Roma）正面懸掛此作，並花了一整個上午，親自向同行畫家們解釋圖像的含義。《美德之門》有許多具誹謗意涵的圖像，其中最使波隆那畫家們大為光火的是，左前方那象徵無知、愚蠢的驢耳人，透過其腳邊的調色盤及手中的畫筆，明顯可意會祖卡羅的指涉對象就是他們。之後他們集體向法院提起訴訟，控告祖卡羅誹謗。《美德之門》原作現已佚失，但從現存的草稿⁶⁰ 可見，美德之門上方天使們拿著一塊石碑。石碑中的圖像可清楚指認，正是 1580 年被吉賽利拒絕的《聖額我略的遊行》祭壇畫。但從法庭質問祖卡羅上方「空白」的石碑含義為何，可知祖卡羅最終更改畫面，如現存縮小版油畫副本⁶¹，可能是原作的最終樣貌。推測畫家此舉，可能是懼怕惹禍上身但又希冀報復敵手，而做的折衷方案。⁶²

⁵⁸ Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori (Volume III)* (Firenze: Appresso i Giunti, 1568), p. 747.

⁵⁹ 祖卡羅替教宗繪製的祭壇畫《聖額我略的遊行》（*The Procession of Saint Gregory*, 1580），現已佚失。本文以祖卡羅的現存預備草稿作為參考。Federico Zuccaro, *Preparatory Study for The Procession of Saint Gregory*, c. 1580. Red chalk, pen and ink, with wash, 27.4x14.3 cm. Albertina Museum, Wien.

⁶⁰ Federico Zuccaro, *Study for Porta Virtutis*, 1581. Pen and brown wash, 37.8x27.6 cm. Christ Church Picture Gallery, Oxford.

⁶¹ Federico Zuccaro, *Porta Virtutis*, c. 1581-1585. Oil on canvas, 159x112 cm. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

⁶² 關於《美德之門》其他誹謗圖像之含義，及祖卡羅與波隆那畫家們之間的誹謗訴訟案情，詳見 Patrizia Cavazzini, "The Porta Virtutis and Federigo Zuccari's Expulsion from the Papal States: An

（二）巴里歐內的其他誹謗圖像？

確認一件作品具有誹謗目的與功能，除了要具有明確誹謗意涵的圖像外，創作的時機點更是至關重要。以祖卡羅為例，他曾做過許多以誹謗故事、圖像為題材的畫作，但僅有少部份創作，如《美德之門》，被認為是畫家欲攻擊他人而繪製的作品。這是因為《美德之門》創作時機與誹謗對象，皆能與波隆那畫家打擊祖卡羅之事件契合。筆者將以相同的標準，來檢視其他學界認為可能是巴里歐內繪製的誹謗圖像。除了分析其中的誹謗意涵為何，檢驗這些作品具有誹謗他人聲譽的推論是否合理，更是本文關注的重點。

1. 《時間向和平揭示真相，嫉妒與不和旁觀》

與前述米開朗基羅、祖卡羅例子中使用的誹謗圖像相同，巴里歐內《時間向和平揭示真相，嫉妒與不和旁觀》（*Time Revealing Truth to Peace, with Envy and Discord Looking on*, c. 1606）【圖 6】⁶³ 一作中，也出現了有著驢子耳朵的人物。「驢耳」的負面含義，源自古希臘神話——邁達斯國王（Midas）的故事。從文藝復興初期畫家桑德羅·波提切利（Sandro Botticelli, 1445-1510）的《阿佩萊斯的誹謗》（*The Calumny of Apelles*, c. 1494-1495）⁶⁴ 為證，可以明確得知驢耳象徵某人愚蠢、昏庸又墮落的圖像意涵，在義大利早已行之有年。

巴里歐內以西方古代神祇故事——「時間向和平揭示真相，嫉妒與不和旁觀」作為畫題，這亦是學界認為此作有誹謗含義的判斷依據。當時間之父（Saturn），揭開真理女神（Verita）身上紗衣，並向頭戴桂冠的和平女神（Pax）表示，真相在時間的洪流下，最終將會昭然若揭。畫面最右側的老婦，象徵不和與衝突（Discordia），而長著驢耳的角色則是嫉妒（Invidia）的化身。巴里歐內筆下長著驢耳的嫉妒之神，此罕見的圖像模型可從現存於大英博物館，由北義畫家安德烈

Unjust Conviction?,” *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana / Bibliotheca Hertziana <roma>* (1989): 167-177.

⁶³ 現存的《時間向和平揭示真相，嫉妒與不和旁觀》素描，應為巴里歐內佚失油畫的預備習作。

⁶⁴ 古代史學家兼作家盧西安（Lucian of Samosata, 125 AD- 180 AD），在其著作《誹謗》（*Slander*）中記載，相傳古希臘畫家阿佩萊斯（Apelles of Kos, fl. 4th century BC），為駁倒競爭敵手安提菲盧斯（Antiphilus, 生卒年不詳）誣陷自己叛變的謠言，阿佩萊斯繪製一幅以「誹謗」為主題的畫作，向國王托勒密四世（Ptolemy IV Philopator, reigned 221-204 BC）自清。從時間點上的出入，可知這則軼事實屬錯誤。阿佩萊斯的原作早已佚失，波提切利依照盧西安對此作的相關文字記載，大致還原畫作的可能樣貌。Rudolph Altrocchi, “The Calumny of Apelles in the Literature of the Quattrocento,” *PMLA* vol. 36, no. 3 (1921): 454-491. Sandro Botticelli, *The Calumny of Apelles*, c. 1494-1495. Tempera on panel, 62×91 cm. Le Gallerie degli Uffizi, Firenze.

亞·曼帖那（Andrea Mantegna, 1431-1506）繪製的《阿佩萊斯的誹謗》（*The Calumny of Apelles*, c. 1504-1506）素描⁶⁵，看到相同樣貌的嫉妒之神圖像。⁶⁶

學者 O'Neil 認為，《時間向和平揭示真相，嫉妒與不和旁觀》的創作日期在 1622 年左右。他認為此作女性角色圓潤且略顯稚嫩的臉龐、狹長的眼睛，高顴骨及櫻桃小嘴，與巴里歐內 1620 年代初曼圖瓦時期的創作——《慈善與正義和解的寓言》（*An Allegory of Charity and Justice Reconciled*, Signed and dated 1622）⁶⁷，有類似的女性描繪特徵。⁶⁸ 但 O'Neil 僅憑人物面容相似作為判斷的證據，立論實在過於薄弱。且巴里歐內創作生涯各時期在女性面容、樣貌的表現上，大部分皆有上述 O'Neil 列舉出的特徵。⁶⁹ 2008 年德國杜塞道夫藝術宮博物館的「喬凡尼·巴里歐內：在矯飾主義與巴洛克之間的羅馬畫家，草圖與精選繪畫」，以及烏菲茲美術館於 2009 年的「無辜與誹謗：費德里科·祖卡里與藝術家的復仇」，此兩檔展覽的圖錄將《時間向和平揭示真相，嫉妒與不和旁觀》的創作年代，更正為 1606 年左右。⁷⁰

1606 年是巴里歐內創作風格轉變的關鍵時期，他的作品逐漸脫離濃厚的卡拉瓦喬藝術，短暫地回歸古典主義的行列。不久後巴里歐內便試圖在自然、古典與矯飾藝術中取得平衡，繼續朝向發展個人風格的道路邁進。造就巴里歐內風格轉變的原因，可能與卡拉瓦喬《聖母之死》在羅馬受到激烈批判，有一定程度上的關連。⁷¹ 根據傳記作家朱利奧·曼奇尼（Giulio Mancini, 1559-1630）的記錄，

⁶⁵ Andrea Mantegna, *The Calumny of Apelles*, c. 1504-1506. Pen and brown ink, with brown wash, 20.6×37.9 cm. British Museum, London.

⁶⁶ Luchinat C. Acidini, Elena Capretti, and Federico Zuccari, *Innocente e Calunniato: Federico Zuccari (1539/40-1609) e Le Vendette D'artista* (Firenze [u.a.]: Giunti, 2009), p. 262.

⁶⁷ Giovanni Baglione, *An Allegory of Charity and Justice Reconciled*, Signed and dated 1622. Oil on canvas, 255.3×227 cm. King's Drawing Room, Kensington Palace, London.

⁶⁸ Maryvelma Smith O'Neil, *Giovanni Baglione: Artistic Reputation in Baroque Rome*, p. 300.

⁶⁹ 以 1598 年菜園聖母教堂（Santa Maria dell'Orto）的壁畫《聖母加冕》（*The Coronation of the Virgin*, 1598）為例，正中央的聖母面容，即符合巴里歐內一貫的繪畫形式。Giovanni Baglione, *The Coronation of the Virgin*, 1598. Fresco, Santa Maria dell'Orto, Roma.

⁷⁰ Sonja Brink, *In Una Maniera Propria: die Zeichnungen des Giovanni Baglione aus der Sammlung der Kunstakademie im Museum Kunst Palast Düsseldorf* (Düsseldorf: Museum Kunst Palast, 2008), p. 62. Luchinat C. Acidini, Elena Capretti, and Federico Zuccari, *Innocente e Calunniato: Federico Zuccari (1539/40-1609) e Le Vendette D'artista*, p. 262.

⁷¹ 1601 年，卡拉瓦喬接到史卡拉聖母教堂（Santa Maria della Scala）的凱魯比尼家族禮拜堂（Cherubini Chapel）委託，描繪《聖母之死》（*The Death of the Virgin*, 1601-1606）祭壇畫，並於 1606 年 5 月完成。此作中的聖母樣貌年輕，死人般蒼白的肌膚，腫脹的身軀如同死於水腫病的重症患者。儘管卡拉瓦喬仍賦予聖母一個光芒微弱的聖人光環，但此幅背離圖像傳統的祭壇畫，還是無法得到史卡拉聖母教堂神職人員，與委託贊主拉耶吉歐·凱魯比尼（Laerzio Cherubini, c. 1556-1626）的認同。Helen Langdon, *Caravaggio: A Life*, pp. 246-251. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *The Death of the Virgin*, 1601-1606. Oil on canvas, 369×245 cm. Musée du Louvre, Paris.

卡拉瓦喬把娼妓當作模特兒來描繪聖母，因此使得贊主不滿並拒絕收購。⁷² 在巴里歐內與貝洛里的著述也談到聖母在此作中，被卡拉瓦喬描繪成擁有一雙腫脹且赤腳的低俗女人。⁷³ 《聖母之死》遭到教堂贊主拒絕後，卡拉瓦喬的名聲因而受到詆毀，再加上同月他因殺人罪而逃離羅馬，流亡至南義地區，迫使卡拉瓦喬無法繼續在羅馬藝壇耕耘。聲譽因《聖母之死》而受到重創的卡拉瓦喬，其藝術的影響魅力，也受到聲望日漸走高的圭多·雷尼（Guido Reni）挑戰。雷尼雖然在卡拉瓦喬風格的基礎下創作，但明顯的不同之處，在於雷尼將卡拉瓦喬藝術中過於寫實的銳利棱角刨平。雷尼筆下的聖人，呈現柔和、端莊的聖潔樣態。因此可以合理推測，當羅馬藝壇開始追捧重回古典傳統的雷尼藝術風格，巴里歐內也深受此波潮流影響。《時間向和平揭示真相，嫉妒與不和旁觀》雖然還存有卡拉瓦喬式的光影表現，但在人物典雅的妝束，以及對於圖像解讀、詮釋上，更趨近於古典主義式的傳統路線。

綜觀《時間向和平揭示真相，嫉妒與不和旁觀》的創作時間點，以及此作的圖像含義，筆者認為可以合理推測，當卡拉瓦喬聲名狼藉地從羅馬出走，巴里歐內趁勢以此作暗示觀者，他的藝術是受到卡拉瓦喬等人的嫉妒，並在 1603 年遭受嚴重詆毀。巴里歐內向世人宣告，歷史會替他洗刷誹謗污名，且時間會證明一切並還給他真正的公道。而惡意中傷他人者，最終會得到應有的報應與懲罰。

2. 《繪畫的寓言》

1999 年，學者 Bissell 將原被認為是阿爾提米希亞·簡提列斯基（Artemisia Gentileschi, 1593-1653）之作的《繪畫的寓言》（*Allegory of Painting*, 1620s or c. 1630-1640s）【圖 7】，重新歸屬於巴里歐內，並提出此作為畫家 1620 年代繪製的誹謗畫。Bissell 的論點，是根據 1977 年學者 Zeri 在〈情色畫家喬凡尼·巴里歐內〉一文，公開發表他所收藏的兩件具有情色意涵之作品——《愛情鞭打維納斯》（*Venus Whipped by Love*, c. 1624-1625）【圖 8】、《愛情阻礙本能》（*Love Impedes Instinct*, c. 1624-1625）⁷⁴，與《繪畫的寓言》有相似的人物形式與構圖而判斷之。⁷⁵ Bissell 推測，自 1603 年誹謗案結仇，以及長久以來在羅馬藝壇的競

⁷² Giulio Mancini, *Considerazioni sulla Pittura (1617-1621)* (Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-1957), vol. 2, pp. 120, 124.

⁷³ Giovanni Baglione, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, pp. 137-138. Giovanni Pietro Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, p. 231.

⁷⁴ Giovanni Baglione, *Love Impedes Instinct*, c. 1624-1625. Oil on canvas, 128×192 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia.

⁷⁵ R. Ward Bissell, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonné* (Pennsylvania: Pennsylvania State University, 1999), pp. 299-301.

爭關係，⁷⁶ 巴里歐內一直在找機會向奧拉齊奧·簡提列斯基展開報復。1611 年，奧古斯丁諾·塔西（Agostino Tassi, 1578-1644）強姦阿爾提米希亞一案爆發，再加上 1620 年代阿爾提米希亞已是羅馬知名的畫家，她很容易被聯想成下面即將談到的「繪畫」（Pittura）之化身。巴里歐內眼看時機成熟，便將阿爾提米希亞的面容畫進《繪畫的寓言》中，透過畫中淫穢的圖像暗示、提醒觀者，阿爾提米希亞受到姦汙後的不潔，以及傳聞奧拉齊奧以其女的裸體作為繪畫模特等流言蜚語，藉此誹謗奧拉齊奧的聲譽。⁷⁷

事實上《繪畫的寓言》在學界討論中，有許多面向一直備受爭議。首先是作者判定問題，19 世紀至 1930 年代，此作曾被認為是圭多·卡尼亞契（Guido Cagnacci, 1601-1663）所繪。雖然卡尼亞契以擅長描繪女體得名，但比對其相似構圖的畫作《年輕的女殉教者》（*Young Female Martyr*, 1640）⁷⁸，可明顯觀察到卡尼亞契在整體風格上更顯細緻，且女體身材表現上也不會過於豐滿，因此卡尼亞契已被排除在可能的作者名單之外。1980 年代，學者 Brejon de Lavergnée 提出此作應為追隨卡拉瓦喬藝術的畫家，於 1610 年至 1620 年代期間所繪製的作品。此作某些地方有簡提列斯基父女的風格，且與巴里歐內某些色情作品也不無關係。⁷⁹ 1995 年，學者 Chaserant 將畫作作者精確歸屬為阿爾提米希亞，但並未提供任何說明與證據，因此無法得知他從何判斷。⁸⁰ 1999 年，專家 Bissell 反對《繪畫的寓言》歸屬阿爾提米希亞的看法，並建議此作應出自巴里歐內之手。現今學界提出新說法，從此作的暗色調表現及對於創作年代的重新評估，認為應是 1630 年至 1640 年間，拿坡里畫派（Neapolitan School of Painting）畫家所作。⁸¹

⁷⁶ Bissell 舉出兩位畫家自 1603 年誹謗案交惡後，在之後亦保持對立狀態的證據，舉例來說，當佛羅倫斯大使皮耶特羅·圭恰迪尼（Pietro Guicciardini, 1560-1626）抵達羅馬，於 1615 年向巴里歐內問起奧拉齊奧此人在羅馬的風評，巴里歐內給予了非常負面的評價。R. Ward Bissell, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonné*, p. 301.

⁷⁷ Bissell, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonné*, pp. 300-301.

⁷⁸ Guido Cagnacci, *Young Female Martyr* (or *Santa Mustiole*), 1640. Oil on canvas, 98×130 cm. Musée Fabre, Montpellier.

⁷⁹ Arnauld Brejon de Lavergnée, et al., *Musées de France. Répertoire des peintures italiennes du XVIIe siècle* (Paris: Editions de la Réunion des Musées nationaux, 1988), p. 161. 轉引自：R. Ward Bissell, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonné*, p. 300.

⁸⁰ F. Chaserant, in Chambéry, Musée des Beaux-Arts, *Du maniérisme au baroque: art d'élite et art populaire* (Chambéry: Musée des Beaux-Arts, 1995), pp. 92-95. 轉引自：R. Ward Bissell, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonné*, p. 300.

⁸¹ Roberto Contini, and Francesco Solinas, *Artemisia Gentileschi: The Story of a Passion* (Milano: 24 ore cultura, 2011), p. 250.

Bissell 提出立論基礎，與此作的第二個爭議面向相關：藝術風格與圖像意涵。學者 Lecoq 比對美學兼圖像學家——切薩雷·里帕（Cesare Ripa, 1560-1622）《圖像手冊》（*Iconologia*, 1593）⁸² 的「繪畫」圖像典範，指出《繪畫的寓言》出現的畫具、面具，暗指這位斜躺女性即「繪畫」的化身（personification）。因此判斷此作命題為《繪畫的寓言》。⁸³ 但 Bissell 對 Lecoq 的命題存有懷疑，一方面是由於 Lecoq 為合理化自身論點，擅自更動圖像細節的真正含義，且有過度延伸詮釋的嫌疑。以《繪畫的寓言》中的面具為例，Lecoq 認為是新型的自然主義藝術之視覺宣告。面具意指繪畫的新局面，應致力於卡拉瓦喬自然主義的絕對真實，並且屏除矯飾主義的虛假浮華，反映了 16、17 世紀的羅馬藝壇風尚。但若依照《圖像手冊》中的說法，「繪畫」脖子上掛著的面具，應是象徵藝術的模仿功能，有邪惡、欺騙的嚴重負面意涵。另一方面則是對於此作富含的淫穢意涵，致使 Bissell 很難相信此為阿爾提米希亞所作：畫中的部分女體被帷幕遮蔽，有強化觀者視線聚焦於人物臀部的功能。女子打盹的面容，則意味著交歡後的疲勞媚態與纏綿萬千。這樣刻意為之的情色暗示，在阿爾提米希亞的創作生涯中極少出現。且 Bissell 認為任何有尊嚴的畫家，尤其是阿爾提米希亞，對於代表其職業的「繪畫」之化身，應與她的自畫像《繪畫的寓言》（*Self-Portrait as the Allegory of Painting*, c. 1638-1639）⁸⁴ 呈現一樣莊重的氣質，而非以如此粗俗、赤裸的畫面表現之。⁸⁵ 時至今日，學界對此畫主題依舊無法肯定，因此目前還是以《繪畫的寓言》將就稱之。⁸⁶

基於主題的不確定性，Bissell 大膽假設，若忽略 Lecoq 對小細節的錯誤分析，且《繪畫的寓言》為正確主題判定，那麼此作很可能是巴里歐內對奧拉齊奧的強烈報復。這是因為《繪畫的寓言》人物那露出引人遐想的臀部、神情放鬆眯起的雙眼，分別與巴里歐內《愛情鞭打維納斯》、《愛情阻礙本能》有相似之處。再加上這兩件作品已經由學者 Zeri 與 Guglielmi 分析認定，巴里歐內採用類似奧

⁸² 《圖像手冊》一書共蒐集 1250 個事物的化身（personification），在木刻版畫插圖中，每位化身皆有具體的標幟物（attribute）之表徵（emblem）。此書於 1593 年首次出版，在 17 至 18 世紀已成為歐洲藝術家常見的取材來源。關於《圖像手冊》的詳情，請參閱 Cesare Ripa: *Allegorie dell'Iconologia di Cesare Ripa*: <<http://dinamico2.unibg.it/ripa-iconologia/index.html>>（2018/5/10 瀏覽）

⁸³ Anne-Marie Lecoq, et al., *La peinture dans la peinture* (Dijon: Musée des Beaux-Arts, 1982), pp. 40-41.

⁸⁴ Artemisia Gentileschi, *Self-Portrait as the Allegory of Painting*, c. 1638-1639. Oil on canvas, 98.6×75.2 cm. Royal Collection, London.

⁸⁵ R. Ward Bissell, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonné*, p. 300.

⁸⁶ 另有一說認為此作描繪的是古希臘神話之喜劇繆思——塔利亞（Thalia），因為她的圖像經常以手持喜劇面具的樣貌出現，但這個說法無法得到學界的普遍認同。Roberto Contini, and Francesco Solinas, *Artemisia Gentileschi: The Story of a Passion*, p. 250.

拉齊奧的繪畫風格來表現女體。⁸⁷ 綜觀相似的風格描繪特點、畫作主題的寓意，以及帶有情色意味的表現手法，如此特殊的繪畫若以動機論來評估，Bissell 認為相較於將《繪畫的寓言》判斷出於奧拉齊奧之手，巴里歐內利用此畫誹謗奧拉齊奧聲譽的推測，明顯要來得合理許多。學者 Garrard 也支持將此作歸屬巴里歐內的論點，但他認為此作的攻擊目標並非奧拉齊奧，而是針對阿爾提米希亞。Garrard 表示，阿爾提米希亞在眾多男性畫家的羅馬藝壇中，畢竟是少數有名氣的女性畫家。比對阿爾提米希亞《克莉奧佩托拉》（*Cleopatra*, c. 1620-1622）⁸⁸ 一作中那稍顯粗壯的雙臂，以及右手掐住毒蛇所表現出的肌肉張力，《繪畫的寓言》相形之下，女性角色雙手明顯較為纖細，以雙手支撐頭部的從容動作，巧妙遮蔽住手部的大部分面積。散落一地的畫具，則暗示著此人物與繪畫相關。綜合上述細節分析，可以解讀成畫中女子是位畫家，但負責繪畫工作的雙手卻顯得孱弱無比，暗示女子無法勝任這項職業。⁸⁹

筆者與學者 Judith W. Mann 立場一致，對 Bissell 的看法持保留態度。Mann 指出，畫家以《繪畫的寓言》為題材，可以有另一種解釋：斜躺的女體展現出高難度的透視、對角線之構圖，這或許是畫家為了展現自己技巧，而繪製的炫技之作。《繪畫的寓言》相較巴里歐內的《愛情鞭打維納斯》、《愛情阻礙本能》來說，其技法表現上的確較巴里歐內來得純熟。⁹⁰ 再加上筆者認為，若要有效打擊敵手聲譽，首先必須先找到敵手的「有機可趁之處」，且推出誹謗畫的最佳時機，須趁輿論熱潮尚存之時，誹謗效力最強。舉例來說，當卡拉瓦喬《愛會戰勝一切》約 1602 年出現後，巴里歐內同年以《神聖之愛征服世俗之愛》與之宣戰；祖卡羅《聖額我略的遊行》1580 年遭到波隆那畫家抵制後，隔年他以《美德之門》進行反擊。檢視《繪畫的寓言》可能創作年代，筆者不支持 Bissell 推測此畫是巴里歐內 1620 年代為攻擊奧拉齊奧聲譽，以阿爾提米希亞 1611 年強暴案的醜聞作為攻擊點之推測。因為誹謗畫若要強而有力的讓觀者立即清楚接收其欲誹謗之對象、目標，為何巴里歐內不選在強暴案爆發當下繪製，而要等到 1620 年代才創作？更何況奧拉齊奧在 1620 年代已離開羅馬，更於 1626 年定居於英國。巴里歐內若在此時以誹謗畫攻擊奧拉齊奧，絕不可能將誹謗畫的功效發揮至極致。

⁸⁷ 關於巴里歐內與簡提列斯基父女檔，相似的繪畫風格及共通圖像語彙分析，非本文關注重點，因此不多加贅述。詳細研究請參閱 Federico Zeri, "Giovanni Baglione pittore erotico," in *Giorno per giorno nella pittura* (Torino: Allemandi, 1998), pp. 35-38.

⁸⁸ Artemisia Gentileschi, *Cleopatra*, c. 1620-1622. Oil on canvas, 118×181 cm. Private collection, Milano. (Amedeo Morandotti collection)

⁸⁹ Mary D. Garrard, "Artemisia's Hand," in Judith W. Mann, ed., *Artemisia Gentileschi: Taking Stock* (Turnhout, Belgium: Brepols, 2005), p. 107.

⁹⁰ Judith W. Mann, and Keith Christiansen, *Orazio and Artemisia Gentileschi* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2001), p. 354.

綜合上述對《繪畫的寓言》的眾多分析，得知學界對此作的繪畫主題、作者歸屬、創作年代等諸多問題，目前尚未產生定論與共識。筆者支持的看法為：此作並非出自巴里歐內之手，可能是某位受到卡拉瓦喬風格影響的畫家，於 1630 至 1640 年所繪。⁹¹ 《繪畫的寓言》為正確的畫題判定，且 Garrard 推測此作誹謗目標為阿爾提米希亞的說法，也不無可能。

三、巴里歐內與卡拉瓦喬的聲譽交叉點

直至 18 世紀上半葉，巴里歐內在歐洲各地，依舊保有良好的藝術聲譽與知名的名氣。⁹² 但這樣的狀況在 18 世紀下半葉，則開始有了轉變。巴里歐內 1601 年的《聖方濟各的狂喜》（*The Ecstasy of Saint Francis of Assisi*, 1601）⁹³，在 18 世紀下半葉，被法國藝術家巴桑製成鐫刻版畫【圖 9】，巴桑版畫中左下方刻有銘文「米開朗基羅·達·卡拉瓦喬之作」，致使此作曾被 20 世紀學者 Benedetti，誤判為卡拉瓦喬所作。學者 Gianfranceschi 認為，雖然卡拉瓦喬的藝術名望自 17 世紀中、晚期起，曾經歷過一段被藝術圈遺忘的慘淡日子。但至 18 世紀中期，卡拉瓦喬的藝術重獲藝術界的喜愛。⁹⁴ 因此在未經精確考證原作收藏史、作者歸屬的狀況下，近似卡拉瓦喬風格的畫作，常在 18 世紀中期被直接判定為卡拉瓦喬之作，而複製版畫亦是相同的道理。⁹⁵ 1812 年，法國藝術家查爾斯·保羅·蘭登（Charles Paul Landon, 1760-1826）編輯的藝術展銷手冊——《朱斯蒂尼亞尼

⁹¹ 因學界聲稱此作為 1620 年代創作的說法，明顯是從作者為阿爾提米希亞或巴里歐內的前提下推測之。若否決此作為上述兩人所繪，1620 年代定年的推測很難站得住腳，因此筆者認為 1630 至 1640 年代的說法相對保險。

⁹² 1731 年，出版商福斯托·阿米得（Fausto Amidei, c. 1731-1771）集結多位 17 世紀傳記作家著作，揀選 12 位藝術家傳記集結成冊，成為《十七世紀一些著名畫家的肖像》（*Ritratti di Alcuni Celebri Pittori del Secolo XVII*, 1731）之內容。其中包括巴里歐內的自傳，可見巴里歐內在 17 世紀精心營造的良好自我形象，順利流傳到 18 世紀。羅馬鑑賞收藏家尼可拉·皮奧（Nicola Pio, c. 1677-1730）1724 年的著作——《畫家、雕刻家與建築家的一生》（*Le Vite di Pittori, scultori et architetti*, 1724），記載的巴里歐內生平事蹟，基本上與巴里歐內自傳中的內容相似。筆者認為，雖然皮奧的記錄並非像阿米得出版的《十七世紀一些著名畫家的肖像》一樣，完整挪用巴里歐內那自我塑造形象良好的自傳，但皮奧書中關於巴里歐內的生平，基本上也是源自巴里歐內的自傳。這也再次證明巴里歐內的藝術聲望，在 18 世紀應是保有良好的形象。值得注意的是，皮奧書中記載，法國宰相兼主教朱爾·馬薩林（Jules Mazarin, 1602-1661）曾收藏巴里歐內的繪畫。筆者因此推斷巴里歐內直至 18 世紀上半葉，巴里歐內在義大利與其他歐洲地區，依舊享負盛名。

⁹³ Giovanni Baglione, *The Ecstasy of Saint Francis of Assisi*, 1601. Oil on canvas, 155.3×116.8 cm. The Art Institute of Chicago, Chicago.

⁹⁴ 關於卡拉瓦喬藝術變動過程簡析，請參閱 Michela Gianfranceschi, and Stefania Macioce, *Le incisioni da Caravaggio e caravaggeschi: musici, giocatori e indovine nelle scene di genere* (Roma: Logart Press, 2011), pp. 79-80, 94-95.

⁹⁵ Michela Gianfranceschi, “Giovanni Baglione e la stampa di traduzione. Le carte ‘caravaggesche,’” *Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon* 16 (2016): 293-294.

畫廊圖錄》（*Galerie Giustiniani ou Catalogue figuré*, 1812），其中由路易絲·夏洛特·索耶（Louise-Charlotte Soyer, 17??-18??）製作題為《神聖之愛》（*L'Amour Divin*, 1812）版畫【圖 10】，明顯是依巴里歐內《神聖之愛征服世俗之愛》柏林版本而作，且與《聖方濟各的狂喜》版畫一樣，被錯誤標示為卡拉瓦喬的作品。《神聖之愛》版畫接續在名為《世俗之愛》（*L'Amour profane*, 1812）的版畫⁹⁶之後，此版畫原型即為卡拉瓦喬《愛會戰勝一切》。《神聖之愛》的解說文字表示，此畫為《世俗之愛》的衍生之作，兩作皆出自卡拉瓦喬之手。⁹⁷

1815 年，腓特烈·威廉三世（Frederick William III, 1770-1840）收購《朱斯蒂尼亞尼畫廊圖錄》圖錄中的一部份藏品。卡拉瓦喬《愛會戰勝一切》及巴里歐內《神聖之愛征服世俗之愛》柏林版本，自此登陸德國並在之後雙雙進入柏林畫廊（Gemäldegalerie）。⁹⁸ 現今畫廊展品陳列安排中，可見館方將兩作刻意懸掛在相互呼應的位置。筆者推斷蘭登之所以在《朱斯蒂尼亞尼畫廊圖錄》中收錄《神聖之愛》版畫，以及威廉三世之所以購藏《神聖之愛征服世俗之愛》柏林版本，與 18 世紀中葉卡拉瓦喬藝術名聲崛起有關。當國際藝術經銷商將含卡拉瓦喬風格的畫作納入銷售圖錄之舉，表明卡拉瓦喬作品在國外有良好的購買市場，也顯示卡拉瓦喬 19 世紀的藝術聲望，應遠超過巴里歐內。

卡拉瓦喬與巴里歐內在 18 世紀至 19 世紀年間，並未被傳記作家或藝術學者並列比較。在巴里歐內自傳中，也未有他於 1603 年與卡拉瓦喬交惡的訴訟案記載。直至 1881 年，圖書館管理員兼傳記作家貝托洛蒂發現 1603 年訴訟案記錄，兩人勢不兩立的敵對競爭關係，才被突顯、確立出來。

四、20、21 世紀在卡拉瓦喬熱潮下的巴里歐內：以相關重要展覽為例

隨著 20、21 世紀多場卡拉瓦喬展覽的舉辦，巴里歐內之作也因此有許多亮相機會。這些展覽對巴里歐內的論述，大部分聚焦關注於他如何追隨卡拉瓦喬風格，或是兩人的對立關係。⁹⁹ 然而，筆者觀察 2008 年德國杜塞道夫藝術宮博物

⁹⁶ Louise-Charlotte Soyer, *L'Amour profane*, 1812. Engraving, 12.5×9 cm. Charles Paul Landon, *Galerie Giustiniani ou Catalogue figuré* (Paris:1812), pp. 33-34.

⁹⁷ Michela Gianfranceschi, "Giovanni Baglione e la stampa di traduzione. Le carte 'caravaggesche,'" pp. 294-295.

⁹⁸ Giovanna Capitelli, "La collezione Giustiniani tra Settecento e Ottocento: fortuna e dispersione," in *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento, a cura di S. Danesi Squarzina* (2001): 122-124.

⁹⁹ 如：2016 年英國國家畫廊（The National Gallery）的「超越卡拉瓦喬」（Beyond Caravaggio）特展、2010 年，英國倫敦惠特費爾德藝廊（Whitfield Fine Art Gallery）舉辦「卡拉瓦喬的朋友與仇敵」（Caravaggio's Friends & Foes）展覽，與 2018 年法國雅克馬爾－安德烈博物館（Musée

館「喬凡尼·巴里歐內：在矯飾主義與巴洛克之間的羅馬畫家，草圖與精選繪畫」，2011 年羅馬國家檔案館「卡拉瓦喬在羅馬：真實的一生」、2012 年羅馬威尼斯宮國家博物館（Museo Nazionale di Palazzo Venezia）「卡拉瓦喬羅馬時期：1600 至 1630 年間」此三檔展覽，認為目前已有某些展方開始對巴里歐內與卡拉瓦喬兩人之間的比較，有偏向中立的立場修正。對巴里歐內個人藝術與生平，也有較多的深入介紹與論述篇幅。

（一）2008 年德國杜塞道夫藝術宮博物館「喬凡尼·巴里歐內：在矯飾主義與巴洛克之間的羅馬畫家，草圖與精選繪畫」¹⁰⁰

2008 年，德國杜塞道夫藝術宮博物館舉辦的「喬凡尼·巴里歐內：在矯飾主義與巴洛克之間的羅馬畫家，草圖與精選繪畫」展覽，為巴里歐內的首場個展。雖然此檔展覽亦有展出少數巴里歐內的畫作與相關版畫，但其中展出焦點，為杜塞道夫藝術學院（Kunstakademie Düsseldorf）收藏的 40 件巴里歐內素描之作。除了少數幾件作品，展覽中大部分素描是首次正式公開亮相。

在展覽圖錄的前言中，杜塞道夫藝術學院院長 Walter J. Hofmann 指出，在藝術史中談到義大利早期巴洛克（Baroque）藝術，巴里歐內至今是很少被提及的一位畫家，其聲名突出之處有兩點：一是 1603 年，當巴里歐內藝術聲譽達到生涯中第一次高峰時，他與卡拉瓦喬那「臭名昭著」（berühmt-berüchtigten）的訴訟案。二為巴里歐內 1642 年生命將至時撰寫的《畫家、雕塑家與建築家的生涯》，確保了他在文藝復興至巴洛克時期的藝術史文學之地位。Hofmann 更表示，從這批巴里歐內的素描圖紙中，雖然可以看出為何他的藝術無法居於一流，但不可否認的是，從巴里歐內的作品中，可見他處於矯飾風尚末期至巴洛克藝術萌芽的過渡時代，為尋找自我藝術風格而做的努力。值得注意的是，巴里歐內的藝術並非屬於矯飾或巴洛克單一類別，而是以「一種自屬的風格」（una maniera propria）表現之。¹⁰¹「一種自屬的風格」，即出自曼奇尼在《關於繪畫的思考》（*Considerazioni sulla Pittura*, 1617-1621）對巴里歐內的評價。在展覽圖錄的標題，也以此句話作為主打口號，用以彰顯巴里歐內的藝術價值。

Jacquemart-André) 的「卡拉瓦喬在羅馬，朋友與敵人」（Caravage à Rome, amis & ennemis）等展覽。

¹⁰⁰ 「喬凡尼·巴里歐內：在矯飾主義與巴洛克之間的羅馬畫家，草圖與精選繪畫」（Giovanni Baglione: Ein Römer zwischen Manierismus und Barock. Zeichnungen und ausgewählte Gemälde），展覽日期：2008/3/15-2008/6/1。展覽簡介：<<https://www.smkp.de/ausstellungen/archiv/sondera-usstellungen/2008/giovanni-baglione/>>（2018/6/1 瀏覽）

¹⁰¹ Sonja Brink, *In Una Maniera Propria: die Zeichnungen des Giovanni Baglione aus der Sammlung der Kunstakademie im Museum Kunst Palast Düsseldorf*, p. 7.

撇除杜塞道夫藝術學院的藏品侷限條件，展方以巴里歐內素描圖紙作為選件焦點，此舉刻意突顯、強化了對巴里歐內有利的素描藝術。¹⁰² 若要與頭號敵手卡拉瓦喬做出區隔，強調巴里歐內在素描上的深厚功力，的確是有助於策展論述切入點。在西方藝術史脈絡中，素描可以看出畫家在構思創作時的思考過程，對於突出巴里歐內在執行藝術創作時的深思熟慮，並以此洗刷巴里歐內僅為「卡拉瓦喬風格的二流模仿者」之污名，可說是頗具強勁力道的證據。除此之外，許多早期學者對巴里歐內藝術的粗略研究，以及某些未能深入探討的圖像或問題，終於在這批首度公開的素描中得到釐清與修正。

雖然德國杜塞道夫藝術宮博物館首開第一槍，替巴里歐內舉辦第一場個展，且展覽論述更將巴里歐內的藝術生平完整爬梳一遍，使觀展的大眾對這位陌生藝術家有初步認識。然而可惜的是，此次展出作品多為素描，展覽論述也花大半篇幅圍繞在藝術家的素描構思上，對油畫、壁畫等媒材的討論，尚未深入探究。但就杜塞道夫藝術學院收藏部兼藝術宮博物館主任 Beat Wismer 的立場來說，展方非常自豪此展與研究達到拋磚引玉的作用，除了將巴里歐內之名推向國際，引起義大利某些博物館的關注，他們因此集中精力專研巴里歐內，並進一步策劃將其作集合展示於大眾面前。¹⁰³ 雖然 Wismer 並未提及具體的義大利博物館名稱，但就筆者觀察，下面兩檔由羅馬館方舉辦的卡拉瓦喬特展，皆對巴里歐內的藝術有很大幅度的討論比重，因此應證 Wismer 所言不假。但兩檔羅馬展覽對巴里歐內的評價與論述觀點，卻有不一樣的敘事與關注焦點。

(二)2011 年羅馬國家檔案館「卡拉瓦喬在羅馬：真實的一生」¹⁰⁴

2011 年，羅馬國家檔案館「卡拉瓦喬在羅馬：真實的一生」展覽，展出的明星展件，為一批卡拉瓦喬在世時生活的相關檔案記錄，包括：房地產合約、畫作委託及刑事逮捕記錄，其中亦含卡拉瓦喬與巴里歐內的 1603 年訴訟案證詞記錄。雖然學界對於 1603 年訴訟案已有深入、全盤的研究討論，訴訟案文件也早已被學者們解譯完成。但這些文件公開展出的次數稀少，普羅大眾對這段史料亦不是

¹⁰² 除此之外，素描畫類更突顯了巴里歐內與卡拉瓦喬兩人，在藝術上處於彼此對立的立場。卡拉瓦喬不作預備素描、構圖習作的習慣，與巴里歐內完全相反。或許正因巴里歐內擅於繪製能清楚看見畫家「構思」(disegno interno) 體現的基礎素描，進而受 17 世紀某部分崇尚人文主義美學的委託者與贊主們賞識，這樣的推測也不無可能。

¹⁰³ Sonja Brink, *In Una Maniera Propria: die Zeichnungen des Giovanni Baglione aus der Sammlung der Kunstakademie im Museum Kunst Palast Düsseldorf*, p. 9.

¹⁰⁴ 「卡拉瓦喬在羅馬：真實的一生」(Caravaggio a Roma. Una vita dal vero)，展覽日期：2011/2/11-2011/5/15。展覽網站：<<http://www.archiviodistatoroma.beniculturali.it/index.php?it/272/caravaggio-a-roma-una-vita-dal-vero>> (2017/12/25 瀏覽)

非常熟悉。換句話說，在此展之前，巴里歐內尚未在展覽中與卡拉瓦喬齊名比較過。因此 2011 年展覽將這訴訟案文件第二次直接展示於觀眾面前，¹⁰⁵ 筆者認為這是此展值得提出討論之處。訴訟案文件的展示，透露展方是從巴里歐內與卡拉瓦喬兩人的敵對關係做論述。雖然如此的論述策略已非新意，但依據展覽的主題考量，筆者認為展方強調這段史實是必然之舉。

為增強 1603 年訴訟案論述焦點，館方展出巴里歐內《神聖之愛征服世俗之愛》羅馬版本，此幅被學界視為是巴里歐內欲報復卡拉瓦喬而做的誹謗畫作。兩位畫家的對立立場在展覽論述得到突顯後，誹謗畫更使觀者對於訴訟案更添戲劇化的亮點，筆者認為，如此展件安排有助於觀者加深對訴訟案發展過程的印象。此展除了展出《神聖之愛征服世俗之愛》羅馬版本外，展方亦挑選巴里歐內的知名作品，向觀眾解說巴里歐內的藝術風格與爭議：其中一幅是《戴荊冠的耶穌》（*Ecce Homo*, 1606）¹⁰⁶，現藏於羅馬博蓋賽美術館（Galleria Borghese）。《戴荊冠的耶穌》經學者依風格的判定，將作者歸屬於巴里歐內，並認為其創作年代約 1610 年。當學者 Michele Nicolaci 擔任導覽解說員時，在展場燈光的強烈照射下，他注意到隱匿在基督粉色衣袍右方，有一段大寫字母組合的文字：「IOANNES BALIONE / E.R.F 1606」。¹⁰⁷ 經過判讀後，確認《戴荊冠的耶穌》為巴里歐內之作，並修正創作年代為 1606 年，這項發現可說是此展的意外收穫。

通常在卡拉瓦喬特展中，巴里歐內僅被歸納為「卡拉瓦喬風格追隨者」畫家之一，就算提到兩人的訴訟案事件，也僅以小篇幅敘事帶過。對於畫家競爭關係，也多著重於強調卡拉契、卡拉瓦喬在切拉西禮拜堂的藝術競賽。「卡拉瓦喬在羅馬：真實的一生」將巴里歐內與卡拉瓦喬齊名比較，雖然可能會使觀眾加深巴里歐內為「卡拉瓦喬藝術模仿者」的疑慮，但不可否認的是，巴里歐內的油畫藝術，確實藉由此次展覽的機會被突顯出來。更可貴的是，此展有很大部分的展覽論述，圍繞在巴里歐內身上。因此筆者認為，此展對於巴里歐內於 21 世紀的藝術能見度，有一定程度的幫助與重要性。

¹⁰⁵ 1603 年訴訟案文件，在 1951 年米蘭皇宮（Palazzo Reale Milano）的「卡拉瓦喬與卡拉瓦喬主義者展覽」（Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi）中，首度公開展示。

¹⁰⁶ Giovanni Baglione, *Ecce Homo*, 1606. Oil on canvas, 163x116 cm. Galleria Borghese, Roma.

¹⁰⁷ 「E.R.F 1606」經 Nicolaci 解譯為「Eques Romanus Fecit」，即「羅馬騎士 1606 年所作」。ArtEconomy24, “Un cicerone scopre la firma di Baglione”: <<http://www.ilsole24ore.com/art/arteconomy/2011-04-27/un-cicerone-scopre-firma-baglione-073811.shtml?uuid=AaLIXFSD>>（2018/6/5 瀏覽）

(三)2012 年羅馬威尼斯宮國家博物館「卡拉瓦喬羅馬時期：1600 至 1630 年間」¹⁰⁸

延續 2011 年展覽氣勢，2012 年，羅馬威尼斯宮國家博物館「卡拉瓦喬羅馬時期：1600 至 1630 年間」，展出的巴里歐內作品包括：《天使向聖約瑟顯現》、《施洗者約翰》（*Saint John the Baptist*, 1606）、《聖方濟各的狂喜》羅馬版本、《神聖之愛征服世俗之愛》羅馬版本。¹⁰⁹ 此展選件亦是挑揀巴里歐內藝術作品中，較具卡拉瓦喬風格的畫作。撇除策展侷限之因素，館方此舉目的應是想藉由繪畫風格相似度，增強兩人比對連結。這樣的比較並不再僅是「創新者」與「模仿者」的二元對立論，而是藉由深入探究巴里歐內如何在自己的作品中，運用卡拉瓦喬藝術，並且細緻分析巴里歐內除了卡拉瓦喬風格外，他又是如何融入矯飾、古典等藝術元素，形成一種特殊的個人風格，並不斷改良、進化的過程。換句話說，此展獨到之處在於論述巴里歐內藝術時，雖重點還是聚焦在他曾學習卡拉瓦喬風格此面向，但巴里歐內藝術的多元面貌，在此次展覽中被有規劃地推廣在大眾面前，讓公眾對這位不常被認真提起的畫家，有更深入的認識。

從上述得以察覺，羅馬威尼斯宮國家博物館「卡拉瓦喬羅馬時期：1600 至 1630 年間」展覽，除了對巴里歐內生平有較完整的爬梳，也可見展方嘗試修正過往展覽對巴里歐內藝術的偏頗評價。筆者認為此展對於巴里歐內藝術的敘事角度，與 20 世紀末至 21 世紀的藝術史學界，重新替巴里歐內藝術翻案的研究，有相同的論述立場。因此此展可說是學術圈對藝術家的最新研究，在策展論述中相互接軌，並展示於大眾面前的一次嘗試。

2008 年德國杜塞道夫藝術宮博物館舉辦巴里歐內個展，以及 2011 年、2012 年密集的卡拉瓦喬相關展覽，展方舉辦展覽的時機點，與 2010 年適逢卡拉瓦喬逝世 400 週年，卡拉瓦喬熱潮達到 21 世紀巔峰，密切相關。2010 年前後，歐洲各大美術館陸續有卡拉瓦喬專題展覽出現，其中義大利奎里納萊宮（Palazzo del Quirinale）的「卡拉瓦喬」（Caravaggio）逝世 400 週年回顧紀念大展¹¹⁰，將 25 件確認歸屬為卡拉瓦喬的油畫作品集結展示，可說是當時規模最大的卡拉瓦

¹⁰⁸ 「卡拉瓦喬羅馬時期：1600 至 1630 年間」（Roma al tempo di Caravaggio 1600-1630），展覽日期：2011/11/16-2012/3/18。展覽簡介：<<https://www.civita.it/Civita-Cultura-Holding/Mostre/Roma-al-tempo-di-Caravaggio-1600-1630>>（2018/6/1 瀏覽）

¹⁰⁹ Rossella Vodret, Belinda Granata, and Fabio Isman, *Caravaggio's Rome 1600-1630: Works (Volume I)* (Milano: Skira, 2011), pp. 30-31, 140-147.

¹¹⁰ 「卡拉瓦喬」（Caravaggio），展覽日期：2010/2/20-2010/6/13。展覽網站：<<http://www.romeguide.it/mostre/caravaggioscuderie/caravaggioscuderie.html#immagini>>（2018/6/14 瀏覽）

喬特展。本文分析三場展覽，策展動機很可能便是隨著這波卡拉瓦喬熱潮，而順勢推展的結果。

21 世紀大型藝術特展，幾乎皆會選擇藝術史學科中被認為是一流藝術家，作為展出亮點與展覽主角。其他與「主角」生平相關或風格相近的藝術家，則成陪襯角色。本文主角巴里歐內，便經常是襯托卡拉瓦喬的綠葉角色。然而，這些一流藝術家是如何被選定的？藝術史的奠基者——瓦薩里，在《藝術家傳記》明確指出，藝術史具「篩選」特質：

我一直以來的努力，不僅要訴說這些人做了什麼（作品），還要辨別作品優劣，並從中找出更好的...¹¹¹

雖然藝術史學科的篩選機制，基本上以藝術風格原創性與藝術價值作為主要評判依據，將藝術家分門別類並區分其藝術成就的高低，逐漸形塑成一套科學化、客觀化且標準化的評分標準，作為藝術史學科的理論根基。藝術史學科篩網下選出一小群藝術家成為頂尖菁英，其藝術成為經典，並在藝術史中受到推崇。但這樣以擇選作為基礎的藝術史學科，也存在著一些缺陷。

藝術史學者會依循藝術史學科的篩選機制，擇選研究的藝術家對象。一流的藝術家往往會是學界研究的熱門選項，但藝術史發展至 20、21 世紀，學者們已不僅單純以風格分析、藝術原創性等原本用來判斷藝術家優劣的標準，來進行學術研究。當今學界風氣是以傳統藝術風格分析，結合藝術社會史或其他相關的文化脈絡，試圖從各種面向切入去檢視、討論藝術家。因此藝術史學界形成一種吊詭的現象，即起初藝術史學科評判標準，已不符目前藝術史學界進行的研究廣度。但藝術史學界還是熱衷、強調篩選機制下產生出的一流藝術家，並未考量研究面向的拓廣，而建立一套新的藝術史學科評斷機制。因此像巴里歐內這類目前被歸為二流、沒那麼好的藝術家，除了在學界中沒有太多學者關注，在當前展覽的論述比重與個展次數，與一流藝術家相比之下，差距有如天壤之別。當然，還有許多變動面向需要納入考量。但僅單就藝術史學科與學界發展的「篩選」問題，至經尚未解決的情況下，或者說，如果藝術史學界繼續朝著這樣的方向發展，連帶導致巴里歐內在展覽中的論述，始終難以擺脫卡拉瓦喬，其舉辦個展的頻率次數，也無法與卡拉瓦喬抗衡。

¹¹¹ 原文：“e mi sono ingegnato non solo di dire quel che hanno fatto, ma di scegliere ancora discorrendo il meglio dal buono, e l’ottimo dal migliore...” Giorgio Vasari, *Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori, e architettori (Volume II)*, p. 242.

但是換個角度來看，藝術展覽在票房、宣傳與其他利益等種種考量下，藝術篩選機制，尤其是展品的藝術質量以及藝術家的知名度，此兩項極為重要的篩選條件，的確是藝術策展的必要之惡。藝術展覽中，藝術品除了是最主要的展示項目外，亦是讓參觀者最直接感受藝術家創作功力的強力媒介。雖然筆者對於未來以「巴里歐內個人藝術風格轉變過程」為策展主題的可能性，持樂觀態度，但僅就藝術原創性與掌握度來看，巴里歐內的藝術質量確實超越不了卡拉瓦喬的事實下，目前巴里歐內的作品多依附在卡拉瓦喬展覽中展示，是頗為實際的考量結果。除此之外，巴里歐內與其他當時學習卡拉瓦喬藝術風格的畫家，因為創作與卡拉瓦喬風格相近，順勢搭上卡拉瓦喬藝術熱潮的順風車，因此作品才能在展覽中得到展出的機會，進而被世人所知悉。其中巴里歐內因為在 1603 年訴訟案中，曾與卡拉瓦喬直接起衝突，成為他比其他學習卡拉瓦喬藝術的畫家，更常在卡拉瓦喬展覽中被提及的原因。

結論

藝術家之間的競爭關係愈加劇烈，對於受到藝壇寵幸的畫家來說，受到他人欽羨、妒忌，甚至是被同業視為眼中釘，皆是可能會發生的狀況。原本預期在羅馬藝壇引領風騷的巴里歐內，面對卡拉瓦喬的強勢崛起，不得已做出妥協。因為他深諳藝術市場潮流與走向，因此對於卡拉瓦喬創作風格並不加以排斥，而是取其藝術精華學習之。但巴里歐內並不從此屈就卡拉瓦喬之下，他終於等到適當時機，以《神聖之愛征服世俗之愛》向卡拉瓦喬發起挑釁。雖然敵手也疑似以下流詩文加以反擊，但巴里歐內採取更加極端的方法——提起訴訟案，企圖重擊卡拉瓦喬聲譽。對於巴里歐內提起訴訟案的舉動，至今還未有具體的證據可以得知，畫家為何要如此正式地向法庭控告卡拉瓦喬？因為回顧義大利誹謗傳統，通常會透過帕斯魁諾誹謗詩文、諷刺漫畫等非正式的管道，進行藝術批評與同業誹謗之行為。筆者目前想到的可能理由之一，是誹謗巴里歐內的兩首詩文中，多次提到主教朱斯蒂尼亞尼贈與巴里歐內的「金鍊」一詞。除了不認同畫家夠資格得到金鍊所代表的榮耀外，這或許亦是對贊主品味的嘲諷。因牽涉到身份高貴的贊主聲譽，巴里歐內提起公正、正規的訴訟案，一方面符合贊主的地位身份，另一方面或許更能使卡拉瓦喬得到嚴懲。

但事與願違，卡拉瓦喬背後亦有其他勢力份子支持，因此獲得輕判。這場誹謗案在近代研究中多次被拿出來討論。學者在分析巴里歐內疑似具有誹謗圖像的畫作，動機方面的推測也多與此場誹謗案相作連結。檢視三幅被視為巴里歐內的誹謗畫，《神聖之愛征服世俗之愛》與《時間向和平揭示真相，嫉妒與不和旁觀》，

筆者判斷的確應出自巴里歐內之手，且誹謗目標與敵手卡拉瓦喬有關。但在《繪畫的寓言》一作，基於過多的不確定性因素，以及牽強的動機推測，本文不認為此畫為巴里歐內所作，但此作具有誹謗意之推測，的確可以考慮。雖然目前並未有證據顯示，巴里歐內的誹謗畫達到攻擊卡拉瓦喬名聲的直接效果，但巴里歐內確實透過這些具有誹謗意涵的圖像，宣告自己與卡拉瓦喬勢不兩立的立場。

值得一提的是，每當展覽論述談到 1603 年訴訟案時，一定會提到巴里歐內的誹謗畫《神聖之愛征服世俗之愛》。雖然並沒有確切的證據顯示，17 世紀此作對於誹謗卡拉瓦喬名聲有直接性的攻擊效果。但時至今日，《神聖之愛征服世俗之愛》卻替巴里歐內擴展、提升了藝術聲名。這是因為此作展現出巴里歐內運用卡拉瓦喬風格的技巧功力，普遍受到藝術學界的肯定，因此頗具展示價值。再加上此畫背後的誹謗含義，具體突顯出兩位畫家戲劇化的敵對立場，具有十足的話題性與吸睛度，因而在當今策展論述中不斷被強調提及。總的來說直至現今展覽，巴里歐內的誹謗圖像才真正替他在博取知名度上，發揮具體且實質的作用。

參考文獻

一手史料

- Baglione, Giovanni, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a'tempi de Papa Urbano Ottavo nel 1642* (Roma: 1642).
- Bellori, Giovanni Pietro, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (Roma: 1672).
- Bertolotti, Antonino, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI, e XVII: studi e ricerche negli archivi romani*, vol. II (Milano: Ulrico Hoepli, 1881).
- Landon, Charles Paul, *Galerie Giustiniani ou Catalogue figuré* (Paris: 1812).
- Mancini, Giulio, *Considerazioni sulla Pittura (1617-1621)* (Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-1957).
- Vasari, Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori (Volume III)* (Firenze: Appresso i Giunti, 1568).

書目

- Acidini, Luchinat C., Elena Capretti, and Federico Zuccari, *Innocente e Calunniato: Federico Zuccari (1539/40-1609) e Le Vendette D'artista* (Firenze [u.a.]: Giunti, 2009).
- Bailey, Gauvin Alexander, *Between Renaissance and Baroque: Jesuit Art in Rome, 1565-1610* (Toronto: University of Toronto Press, 2003).
- Bissell, R. Ward, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonné* (Pennsylvania: Pennsylvania State University, 1999).
- Brink, Sonja, *In Una Maniera Propria: die Zeichnungen des Giovanni Baglione aus der Sammlung der Kunstakademie im Museum Kunst Palast Düsseldorf* (Düsseldorf: Museum Kunst Palast, 2008).
- Burke, Peter, *The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy* (Cambridge: Polity Press, 1986).
- Contini, Roberto, and Francesco Solinas, *Artemisia Gentileschi: The Story of a Passion* (Milano: 24 ore cultura, 2011).
- Feigenbaum, Gail, and Sybille Ebert-Schifferer, ed., *Sacred Possessions: Collecting Italian Religious Art 1500-1900* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2011).

- Gianfranceschi, Michela, and Stefania Macioce, *Le incisioni da Caravaggio e caravaggeschi: musici, giocatori e indovine nelle scene di genere* (Roma: Logart Press, 2011).
- Graham-Dixon, Andrew, *Caravaggio: A Life Sacred and Profane* (London: Allan Lane, 2010).
- Langdon, Helen, *Caravaggio: A Life* (London: Pimlico, 1999).
- Lecoq, Anne-Marie, et al., *La peinture dans la peinture* (Dijon: Musée des Beaux-Arts, 1982).
- Mann, Judith W., ed., *Artemisia Gentileschi: Taking Stock* (Turnhout, Belgium: Brepols, 2005).
- Mann, Judith W., and Keith Christiansen, *Orazio and Artemisia Gentileschi* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2001).
- Olson, Todd P., *Caravaggio's pitiful relics* (New Haven: Yale University Press, 2014).
- O'Neil, Maryvelma Smith, *Giovanni Baglione: Artistic Reputation in Baroque Rome* (Cambridge: Cambridge University press, 2002).
- Papi, Gianni, "Caravaggio e Cecco," in Mina Gregori, ed., *Come dipingeva il Caravaggio: atti della giornata di Studio* (Milano: Electa, 1996).
- Röttgen, Herwarth, *Caravaggio: L'amore terreno o la vittoria dell'amore carnale* (Modena: Franco Cosimo Panini, 2006).
- Vodret, Rossella, Belinda Granata, and Fabio Isman, *Caravaggio's Rome 1600-1630: Works (Volume I)* (Milano: Skira, 2011).
- Zeri, Federico, *Giorno per giorno nella pittura* (Torino: Allemandi, 1998).

期刊

- Altrocchi, Rudolph. "The Calumny of Apelles in the Literature of the Quattrocento." *PMLA* vol. 36, no. 3 (1921): 454-491.
- Capitelli, Giovanna. "La collezione Giustiniani tra Settecento e Ottocento: fortuna e dispersion." in *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento, a cura di S. Danesi Squarzina* (2001): 115-128.
- Cavazzini, Patrizia. "The Porta Virtutis and Federigo Zuccari's Expulsion from the Papal States: An Unjust Conviction?" *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana / Bibliotheca Hertziana <roma>* (1989): 167-177.
- Corradini, Sandro, and Maurizio Marini. "The Earliest Account of Caravaggio in Rome." *The Burlington Magazine* 140, no. 1138 (1998): 25-28.

- Dempsey, Charles. “‘Et Nos Cedamus Amori’: Observations on the Farnese Gallery.” *The Art Bulletin* vol. 50, no. 4 (1968): 363-374.
- Gianfranceschi, Michela. “Giovanni Baglione e la stampa di traduzione. Le carte ‘caravaggesche.’” *Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon* 16 (2016): 291-302.
- Longhi, Roberto. “Giovanni Baglione e il quadro del processo.” *Paragone* 163 (1963): 23-32.
- Longhi, Roberto, “*Me Pinxit*” e quesiti Caravaggeschi (Firenze: 1930 [1968]).
- Ostrow, Steven F. “The Discourse of Failure in Seventeenth-Century Rome: Prospero Bresciano’s Moses.” *The Art Bulletin* (2006): 267-291.
- Reynolds, Anne. “Cardinal Oliviero Carafa and the Early Cinquecento Tradition of the Feast of Pasquino.” *Humanistica Lovaniensia* 34 (1985): 178-208.
- Spagnolo, Maddalena. “Barn-owl Painters in St Peter’s in the Vatican, 1604: Three Mocking Poems for Roncalli, Vanni and Passignano (and a Note on the Breeches-Maker).” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 73 (2010): 257-296.

學位論文

- O’Neil, Maryvelma Smith, *Giovanni Baglione: Seventeenth-century Artist, Draughtsman and Biographer of Artists* (Ph.D., University of Oxford, 1992).

電子資料庫與網路資源

1. Caravaggio a Roma. Una vita dal vero:
<<http://www.archiviodistatoroma.beniculturali.it/index.php?it/272/caravaggio-a-roma-una-vita-dal-vero>> (2017/12/25 瀏覽)
2. Iconografia di Caravaggio Attraverso gli Autoritratti, Veri e Presunti:
<<http://www.cultorweb.com/MDV/CC.html>> (2017/12/30 瀏覽)
3. Alciato at Glasgow:
<<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/index.php>> (2018/4/8 瀏覽)
4. Cesare Ripa: Allegorie dell’Iconologia di Cesare Ripa:
<<http://dinamico2.unibg.it/ripa-iconologia/index.html>> (2018/5/10 瀏覽)
5. Giovanni Baglione: Ein Römer zwischen Manierismus und Barock. Zeichnungen und ausgewählte Gemälde:
<<https://www.smkp.de/ausstellungen/archiv/sonderausstellungen/2008/giovannibaglione/>> (2018/6/1 瀏覽)
6. Roma al tempo di Caravaggio 1600-1630:
<<https://www.civita.it/Civita-Cultura-Holding/Mostre/Roma-al-tempo-di-Caravaggio-1600-1630>> (2018/6/1 瀏覽)

7. ArtEconomy24, “Un cicerone scopre la firma di Baglione”:
<<http://www.ilsole24ore.com/art/arteconomy/2011-04-27/un-cicerone-scopre-firma-baglione073811.shtml?uuid=AaL1XFSD>> (2018/6/5 瀏覽)
8. Caravaggio:
<<http://www.romeguide.it/mostre/caravaggioscuderie/caravaggioscuderie.html#immagini>> (2018/6/14 瀏覽)

圖版



【圖 1】

Michelangelo Merisi da Caravaggio,
Amor Vincit Omnia (Amor Victorious),
1601-1602. Oil on canvas, 156.5×113.3 cm.
Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlin.
(INV. 369)



【圖 2】

Giovanni Baglione,
Divine Love Overcoming Earthly Love,
c. 1601-1602. Oil on canvas, 183.4×121.4 cm.
Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlin.
(INV. 381)

【圖 3】

Giovanni Baglione,
Divine Love Overcoming Earthly Love,
1602. Oil on canvas, 204×143 cm.
Galleria Nazionale d'Arte Antica,
Palazzo Barberini, Roma. (INV. F.N. 927)



【圖 4】 Giovanni Baglione, *Study for Divine Love Overcoming Earthly Love*, 1601. Red and gray wash, over red chalk under drawing, on buff paper, squared, 18.4×25.8 cm. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Galleria degli Uffizi, Firenze. (INV. 4327 verso)



【圖 5】

Ambrogio Frigerio

*La Gloriosa vita et gli eccelsi miracoli
dell'almo confessore santo Nicola di
Tolentino, 1578.*



【圖 6】 Giovanni Baglione, *Time Revealing Truth to Peace, with Envy and Discord Looking on*, c. 1606. Red and black chalk, pen and black ink, gray wash, 16.4×25.4 cm. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze. (INV. 123096)



【圖 7】Attributed to Artemisia Gentileschi (or Giovanni Baglione / Neapolitan of the first half of the 17th century), *Allegory of Painting*, 1620s (or c. 1630-1640s). Oil on canvas, 95.7×132.6 cm. Musée de Tessé, Le Mans. (INV. 10.69)



【圖 8】Giovanni Baglione, *Venus Whipped by Love*, c. 1624-1625. Oil on canvas, 122×172 cm. Federico Zeri collection, Mentana.

【圖 9】Pierre-François Basan,
The Ecstasy of Saint Francis of Assisi,
 second half 18th century.
 Burin engraving, 40.5×30 cm.
 Istituto Centrale per la Grafica, Roma.
 (INV. FC41288)



【圖 10】Louise-Charlotte Soyer,
L'Amour Divin, 1812.
 Engraving, 13.5×9 cm.
 Charles Paul Landon, *Galerie Giustiniani
 ou Catalogue figuré* (Paris:1812),
 pp. 35-36.

