

THE
METROPOLITAN
MUSEUM
OF ART
EUROPE
IN
THE
AGE OF
MONARCHY

歐洲君主專政時期



J 111
N 418

大都會博物館《美術全集》⑥
歐洲君主專政時期

THE
METROPOLITAN
MUSEUM
OF ART

EUROPE
IN
THE
AGE OF
MONARCHY



臺灣麥克股份有限公司
TAIWAN MAC EDUCATIONAL CO., LTD.

大都會博物館美術全集〈中文國際版〉

原 著 者 紐約大都會博物館

審 訂 王哲雄

翻 譯 劉世惠

發 行 人 黃長發

發行公司 臺灣麥克股份有限公司

國嘉文化事業有限公司

維京國際股份有限公司

地 址 台北市南京東路四段51-2號7樓

電 話 (02)7173523 (代表號)

監 製 林蔚穎

編輯製作 躍昇文化事業有限公司

印刷裝訂 大日本印刷株式會社 (日本)

出 版 國巨出版社

登 記 證 局版台業字第3270號

初 版 1991年7月

初 版 三刷1992年11月

ISBN 957-9277-00-1

ISBN 957-9277-02-8

售價／全套十二冊 貳萬捌仟元整

版權所有・翻印必究

歐洲君主專政時期

十七世紀的歐洲遍響著偉大帝王的名字，他們征服封建貴族，成功地創建了帝國。這些帝國的宮廷不僅是權力與財富的集中地，也是各種藝術蓬勃發展的地方。

英國的伊麗莎白一世替她的繼承人奠定了清教徒(新教)王位繼承(Protestant Succession)的基礎，也使英國擁有了海上霸權；法國的路易十四將遭他擊敗的諸侯都集中在凡爾賽宮；瑞典的阿鐸福斯·古斯塔維斯二世(Gustavus II Adolphus)和克利絲汀娜(Christina)一度曾經是歐陸最有權勢的君主；西班牙的腓力普三世和四世在新大陸統治了一個大帝國，並且密謀讓舊大陸的哈布斯堡王室(Habsburg)能接續其霸權；俄國的彼得大帝則鞏固了羅曼諾夫皇室(the House of Romanov)的力量，並且以此為基礎，將他的國家提昇為歐洲政治、文化和藝術生活的主流。

當然，針對國家統一與集權主義挑戰而成功的例子也很多，雖然教廷的權力和威望如同那些偉大帝王。義大利大部分還是城邦國家；荷蘭從信奉天主教(舊教)的西班牙爭取到自由，建立了一個清教徒的新教派共和國；比利時則繼續為舊教國家，臣服於哈布斯堡王室的統治下；德國只是一個聯合大公國，而且像義大利一樣，一直要到十九世紀才完成國家的統一。然而儘管有這些例外的情形，歐洲的政治體制的確在十七世紀經歷了不可能再回頭的改變，而隨著新教改革的發生，以往一統的教會從此就分崩離析了。

「君主專政時期的歐洲」一書複製了超過125幅的大都會博物館的館藏作品，包括各種類別與媒材。它們為一個動盪而又刺激的時代描繪出一幅令人屏息的景像。那個時代不僅是君主專政時代，更是藝術的黃金時代。就像當時的國王和皇后依然是皇室權勢與精明政治家的典型，當時的藝術家一直到今天仍舊是歐洲藝術的大師。這些大師包括了卡拉瓦喬(Caravaggio)，貝尼尼(Bernini)，提耶波羅(Tiepolo)，瓜第(Guardi)；艾爾·葛雷科(El Greco)，委拉斯凱茲(Velázquez)；魯本斯(Rubens)，范戴克(Van Dyck)；哈爾斯(Hals)，林布蘭(Rembrandt)，維梅爾(Vermeer)，魯依斯達爾(Van Ruisdael)；德拉杜荷(de La Tour)；普桑(Poussin)，克勞德(Claude)，華鐸(Watteau)；布榭(Boucher)，夏荷丹(Chardin)。

不論是採用那一種媒材，傳統古典風格與較新的巴洛克視覺之間的衝突與融合，為我們留下了豐盛的寶藏。

由於那是一個富麗堂皇亦是代表權勢的時代，當時的國王、朝臣和人民都要求室內陳設及飾品要適合自己的身份地位。因此擔任粉刷、木工、大理石工的工匠們設計了氣勢宏大、細部工夫又相當精巧的房間。金匠和瓷器師父的作品也是極盡奢華之能事。至於在法國，由於太陽王(the Sun King，即路易十四)所要求的是無可匹敵的光輝燦爛，在波維(Beauvais)的織工，在塞弗勒(Sèvres)的陶瓷工廠，以及凡爾賽宮的高級家具木匠們聯合發展了「宏偉優雅的品味(the grand goût)」——這一種風格永遠會讓人聯想到法國的「輝煌世紀」。(接後禮頁)

(承前頁)

約翰·史派克(John T. Spike)為本書撰寫導論，他探討了當代藝術家是如何面對繼承的古典傳統，以及藝術家們自己發掘出來的巴洛克風格，另外還討論到新藝術贊助者所發揮的影響力。史派克先生曾擔任過美國好幾家美術館的客座館長及顧問。所主持籌劃的展覽包括了為金貝爾美術館(the Kimbell Art Museum)所舉辦的「季斯佩·瑪莉亞·葛累斯畢與義大利民俗繪畫的興起(Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy)」，以及替約翰與梅伯林格林美術館(the John and Mable Ringling Museum)舉辦的「在義大利的巴洛克風格肖像畫(Baroque Portraiture in Italy)」。除了為主辦的展覽撰寫目錄外，史派克先生亦曾在美國及國外發表過不少的學術論文。

總計132幅插圖，其中129幅為全頁彩色
「君主專政時期的歐洲」是一系列介紹從遠古時代到現代所有的全世界文化的叢書之一。全套書總共有一千五百件左右的作品，由「大都會博物館」的各部門抽調出來，絕大部分以全頁彩色印製。

封面圖片——

梅熱庭(Mezzetin;義大利演員, 1654~1729)

安端·華鐸(Antoine Watteau)

法國, 1684~1721

油畫; 55.2 × 43.2公分

Munsey基金會購入, 1934(34. 138)

封底圖片——

路易十五半身像, 1737

傑昂·巴普提斯特·雷莫安(Jean Baptiste Lemoyne)

法國, 1704~1778

青銅雕像; 高41公分

Irwin Untermyer贈, 1964(64. 101. 1630)

大都會博物館《美術全集》

1. 埃及和古代近東
2. 希臘和羅馬
3. 中世紀歐洲
4. 義大利文藝復興
5. 歐洲北方文藝復興
6. 歐洲君主專政時期
7. 歐洲啟蒙和革命時期
8. 近代歐洲
9. 美國
10. 回教世界
11. 亞洲
12. 太平洋群島·非洲和美洲



臺灣麥克股份有限公司

TAIWAN MAC EDUCATIONAL CO., LTD.

台北市南京東路4段51-2號7樓

7F1, No. 51-2 Nanking E. Rd., Sec. 4,

Taipei, Taiwan, R.O.C.

Tel: (02)7173523 · Fax: (02)7173693

J 111
N 418

大都會博物館《美術全集》⑥

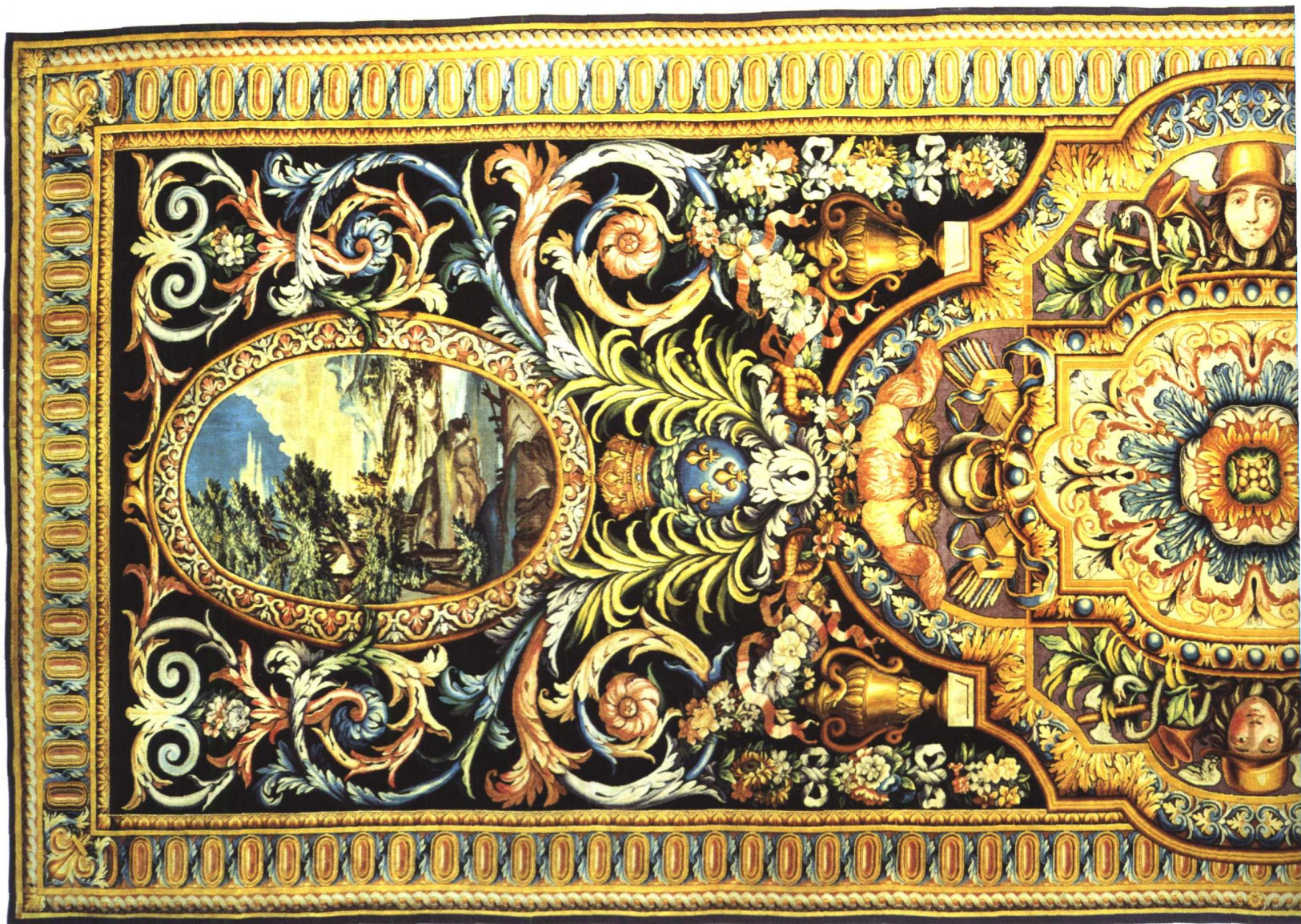
歐洲君主專政時期

THE
METROPOLITAN
MUSEUM
OF ART

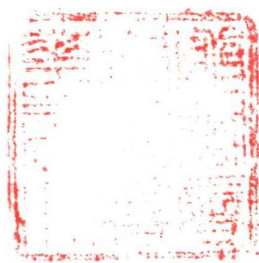
EUROPE
IN
THE
AGE OF
MONARCHY



臺灣麥克股份有限公司
TAIWAN MAC EDUCATIONAL CO., LTD.



843818



歐洲君主專政時期

本冊導論由
約翰·史派克(John T. Spike)
負責撰寫

法國巴黎第四大學美術史與考古學博士
國立台灣師範大學美術研究所教授
王哲雄先生負責審訂



PUBLISHED BY
THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART
New York

PUBLISHER
Bradford D. Kelleher

EDITOR IN CHIEF
John P. O'Neill

EXECUTIVE EDITOR
Mark D. Greenberg

EDITORIAL STAFF
Sarah C. McPhee
Josephine Novak
Lucy A. O'Brien
Robert McD. Parker
Michael A. Wolohojian

DESIGNER
Mary Ann Joulwan

Commentaries: Matthew Armstrong (paintings and prints); James D. Draper, curator, Department of European Sculpture and Decorative Arts [ESDA] (Plates 6, 7, 86, 112, 120); Jessie McNab, associate curator, ESDA (Plates 84, 87); Clare Vincent, associate curator, ESDA (Plates 93, 94); Johanna Hecht, associate curator, ESDA (Plates 11, 12, 23, 41, 42, 92, 104, 108, 110, 123); Daniella O. Kisluk-Grosheide, curatorial assistant, ESDA (Plates 22, 31, 90, 91, 111, 118, 122); Maureen Cassidy-Geiger, research assistant, ESDA (Plates 32, 33, 85, 95–97); Alice Zrebick, associate curator, Textile Study Room (Plates 109, 113); Helen Mules, assistant curator, Department of Drawings (Plates 27, 30, 35, 36, 47, 49, 58, 59); Lawrence Turčić, research associate, Department of Drawings (Plates 2, 8, 9, 13, 15, 20, 107, 114, 115).

Photography commissioned from Schecter Lee, assisted by Lesley Heathcote: Plates 2, 4, 7–9, 12, 13, 15, 20, 25–27, 28, 31–33, 35, 41, 42, 49, 54, 61, 66, 68, 69, 72, 77, 84, 86, 92, 95–97, 104, 107, 108, 110, 112, 114, 115, 120, 121, 123. All other photographs by The Photograph Studio, The Metropolitan Museum of Art.

Maps and time chart designed by Wilhelmina Reyinga-Amrhein.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.)

Europe in the Age of Monarchy.

Includes index.

1. Art, European—Catalogs. 2. Mannerism (Art)—Europe—Catalogs. 3. Art, Modern—17th–18th centuries—Europe—Catalogs. 4. Art—New York (N.Y.)—Catalogs. 5. Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.)—Catalogs. I. Title

N6754.M47 1987 709'.4'07401471 86-23649

ISBN 0-87099-449-2

ISBN 0-87099-450-6 (pbk.)

Printed in Japan by Dai Nippon Printing Co., Ltd. Composition by U.S. Lithograph, typographers, New York.

This series was conceived and originated jointly by The Metropolitan Museum of Art and Fukutake Publishing Co., Ltd. DNP (America) assisted in coordinating this project.

Copyright © 1987 by The Metropolitan Museum of Art

◀ 《薩伏納里地毯》(羅浮宮長廊編織的92張地毯之73號)

法國、巴黎、薩伏納里工廠，

細毛打結後切斷、每平方英寸大約90結，

9.09×3.15公尺，

Mr. and Mrs. Charles Wrightsman捐贈

《瓶》法國、凡森，約1745~50 ▶

硬瓷，高16.2公分

The Carles E. Sampson Memorial 基金，

1972 (1972.132.1)



本書專門探討西元1600到1750年的歐洲藝術，是一套包括十二冊叢書中的第六冊。這套書分別從館內十八個收藏部門中精選最佳的作品，以呈現大都會博物館典藏品的整體面貌。

這個規模龐大的出版計畫，其構想旨在盡其可能向更多更廣大的觀眾引介大都會博物館的收藏。此一系列叢書展現油畫、素描、版畫、攝影與雕塑、家具，以及裝飾藝術諸如服裝、軍械、甲冑等項目，綜合歸納出博物館各種類的藏品，來呈現各時代與各文化統一完整的風貌。其內容比一般博物館的導覽詳盡，而範圍則較本館的學術著作更為廣博。本套書所選錄的作品，雖只佔本博物館收藏的一小部分；卻能堂堂地呈現出各個收藏部門網羅之廣度及其卓越的特點。內文則論述有關該作品之文化環境與時代背景，同時納入近代學術研究心得。所附的圖片提供觀者一個絕妙詳盡的博物館導覽。

我們特別感謝日本福武出版公司(Fukutake Publishing Company, Ltd., Japan)已故的總裁，福武哲彥(Tetsuhiko Fukutake)先生，由於他的投入，使本套書得以成功地出版，他誠然居功甚偉。

大都會博物館所收藏的巴洛克時代以及稍晚的歐洲藝術品特別豐富，這麼多的收藏品除了諸多贊助人士的慷慨捐贈之外，博物館館藏充實基金的正確判斷，作了許多明智的採購也是因素之一。

在許許多多繪畫的捐贈者中，我們特別要感謝班傑明·亞爾特曼(Benjamin Altman)、裘爾·巴契(Jules Bache)、米歇爾·弗里善(Michael Friedsam)、哈維麥爾夫人(Mrs. H.O. Havemeyer)、哈洛·摩滕·蘭登夫婦(Mr. and Mrs. Harold Morton Landon)、羅伯特·列曼(Robert Lehman)、傑克與貝爾·林斯基(Jack and Belle Linsky)、亨利·馬寬德(Henry G. Marquand)、偉登斯坦基金會(the Wildenstein Foundation)以及查理士·萊茨曼夫婦(Mr. and Mrs. Charles Wrightsman)。

至於歐洲雕刻與裝飾藝術品的捐贈者之中，我們要特別感謝裘爾·巴契、道格拉斯·狄龍(Douglas Dillon)、傑昂·摩釵夫人(Mrs. Jean Manze)、皮龐特·摩根(J. Pierpont Morgan)、約瑟芬·貝·保羅(Josephine Bay Paul)與米歇爾·保羅(Michael Paul)、約翰·徐福(John M. Schiff)、伊瑪·西佛(Emma A. Sheaffer)、莉里安娜·提魯茲(Lilliana Teruzzi)、艾爾文·翁特梅爾(Irwin Untermyer)、桑頓·威爾遜(R. Thornton Wilson)以及查理士·萊茨曼夫婦。克羅斯比·布朗(Crosby Brown)與喬治·高德(George Gould)對於博物館所收藏的豪華樂器則特別有貢獻。

此時期重要的版畫捐贈人有莎拉·拉紮羅斯(Sarah Lazarus)、羅伯特·曼尼(Robert L. Manning)與伯特納·薛達·曼尼(Bertina Suida Manning)以及菲力克斯·華伯(Felix M. Warburg)。重要的素描畫捐贈者有華特·貝克(Walter C. Baker)、安·培尼·布魯蒙梭(Ann Payne Blumenthal)、哈洛德·霍希德(Harold K. Hochschild)及羅伯特·列曼。

採購各部門重要館藏的基金會促成者包括有格威尼·安德魯(Gwynne M. Andrews)、艾迪·培利·查布曼(Edith Perry Chapman)、哈里斯·布里斯本·狄克(Harris Brisbane Dick)、伊薩克·弗雷柴(Issac D. Fletcher)、亞德萊德·米爾頓·德·葛魯特(Adelaid Milton de Groot)、弗雷德里克·喜衛特(Frederick C. Hewitt)、薩繆爾·李(Samuel D. Lee)、約瑟夫·普立茲(Joseph Pulitzer)、賈可伯·羅傑斯(Jacob S. Rogers)以及亨利·史波林(Henry G. Sperling)。

寫這本書的時候，編者請教了許多部門館長的專業知識。我們特別要向詹姆斯·大衛·德瑞普(James David Draper)致謝，除了提供本書架構方面極大的幫助之外，並協助由他負責的部門中選取作品，還寫了許多段評論，也校對了許多別人的評論。他的同事，歐洲雕刻與裝飾藝術館的許多人員，包括摩琳·卡西狄·蓋格(Maureen A. Cassidy-Geiger)、喬安娜·哈茨(Johanna Hecht)、丹尼拉·基士路·格西得(Daniella O. Kisluk-Grosheide)、傑西·麥納普(Jessie McNab)、克萊兒·文森(Clare Vincent)及愛麗絲·紫蕾畢(Alice Zrebiec)，他們都為與各人專長有關的作品寫了評論。馬休·阿姆斯壯(Matthew Armstrong)替繪畫與版畫作品寫評論。素描部門的海倫·沐里斯(Helen B. Mules)與羅倫斯·特其(Lawrence Turcić)則負責他們專長部門的評論。歐洲繪畫部門凱撒琳·貝伊齊(Katharine Baetjer)覆審過整本書的編排，而約翰·史派克(John T. Spike)不只是緒論的撰寫人，他對於研究資料、確保整本書的品質居功厥偉。

菲利浦·德·蒙特貝羅(Dr. Philippe de Montebello)

君主專政時期 的歐洲藝術

十七世紀的歐洲，先是處於暴力和戰爭的局面，最後導致幾乎是全面壓倒式的君主專政；藝術方面則呈現誇張與炫耀的品味，然而這個時期，也還可以看到許多豐盛的藝術作品誕生。在歐洲的大部份地區，如西班牙、法國、荷蘭和法蘭德斯等地，十七世紀一直被視為是藝術史上的黃金時代，而義大利的巴洛克藝術 (Italian Baroque art) 更在沈寂了一個多世紀之後，再度受到人們的欣賞。

就如以往的許多例子一樣，藝術史為這一個時期所定的名稱——「巴洛克時代」——是個錯誤的名詞。在十七世紀與十八世紀初爭相綻放光芒的各種風格是令人興奮的（雖然有時也令人迷惑），而巴洛克風格只是其中之一。「巴洛克」這個名稱是一些不欣賞此一風格的批評家後來發明的，他們創造這個名詞為的是要指責這個藝術（與文學）風格，因為他們覺得它不但背離正道，而且與古典主義的箴言也無法諧調一致。在十七世紀，古典主義是巴洛克風格最主要的競爭對手，然而，值得注意的是，古典主義從來不乏挺身為它辯護的人，也從來不缺替它詮釋的文獻，可是在當時卻沒有所謂的巴洛克美學理論家，這種風格是在畫家彼得·保羅·魯本斯 (Peter Paul Rubens) 和雕刻家兼建築師季安·羅倫佐·貝尼尼 (Gian Lorenzo Bernini) ——舉兩個最具影響力的例子——的工作室裡頭慢慢被錘鍊出來的。

我們所知道的巴洛克風格其種類何等繁多，就像在不同國家與城市裡有著許多不同的繪畫派別一樣，甚至像各個獨特的畫家與雕刻家一樣衆多；而古典風格由於其內在的本質，往往比較有章法可循。雖然十七世紀藝術的界定格外困難，我們作以下的結論卻是相當合理，那就是巴洛克藝術家所著迷的是大自然與人類生命的變幻無常，至於具有古典風格的藝術家——譬如安尼巴爾·卡拉契 (Annibale Carracci) 和他的學生，以及承襲其精神的藝術家，尤其是法國的尼古拉斯·普桑 (Nicolas Poussin) ——所努力的是在永恆精鍊的形式裡表現美與和諧。古典主義者在處理各種形體與姿勢時，乃是以古希臘羅馬的雕像作為他們最好的典範。除此之外，他們也試著去體現斯多葛派哲學家 (the Stoic philosophers, 即禁欲主義者) 所標榜的感情平衡。相形之下，巴洛克風格是反對宗教改革的藝術 (Counter-Reformation art) 陣營中的利器，它被請出來大力抨擊羅馬天主教神秘主義者及幻想家的超然忘我與駭人聽聞的殉道精神。斯多葛派哲學家所宣稱的精神狂喜到底應該如何描繪呢？就像我們今天覺得有些奇怪一樣，古典主義畫家並沒有因為這項挑戰而退縮，而巴洛克不受拘束的唯情主義——我們把貝尼尼和多梅尼奇諾 (Domenico) 相比對——回顧起來似乎更適合當時的宗教狂熱。

我們不應該過份強調巴洛克與古典主義的衝突。大膽嘗試巴洛克風格的主要人物，其本身不大可能以如此狹隘的觀點來詮釋他們自己。現有的證據顯示出，大部分的藝術家都自認為是舊有價值的忠實護衛者。那不勒斯畫家薩瓦多·羅沙 (Salvator Rosa) 甚至熟讀古典作品以尋找新的主題，對它們在繪畫實際創作方面的可能性則似乎漠不關心 (見圖16)。羅沙總是能夠將文學的典故以令人嘆為觀止的圖像加以詮釋，這是他的天分的證明，而他的成功主要還是基於他對於最初始的本質、通靈術以及其它已經是浪漫主義前期概念的詮釋，這些乃是典型的巴洛克思想，而不屬於古典主義 (見圖15)。同樣地，彼得·保羅·魯本斯這位巴洛克時代最早成氣候的畫家非常熱中於古物的收集與研究。魯本斯在十七世紀各種學術領域裡都是位居第一，他可說是歷史上最博學的人之一。他刻意地讓古希臘羅馬的雕塑復甦，使它們恢復生命。然而，他卻在「自雕刻的模仿談起」(De Imitatione Statuarum) 這篇論文中特別提醒畫家，請他們千萬不要製作外貌像「塗抹上各種顏色的大理石」般僵硬沒有感情的繪畫作品，魯本斯當然會拒絕被冠上任何像「巴洛克」一樣，隱含著荒謬怪誕或者奢靡放縱等意義的標籤。然而，他那些充滿生命力、具有官能美、畫滿激情人物的作品，的確背離了正統古典主義步調節制的冷靜感。

巴洛克這個藝術史的轉捩點，它在歷史上的定位是屬於十七世紀的。它的發源地是羅馬。在前一世紀的後半葉，亦即米開朗基羅 (Michelangelo) 於1564年死後的半個世紀，羅馬很明顯地缺乏藝術天才，沒有任何居住在羅馬的畫家或雕刻家足以跟弗羅倫斯 (Florence) 的布隆吉諾 (Bronzino) 和季安波洛那 (Giam-bologna) 相比擬，更不用說出現像威尼斯的提香 (Titian)、丁多列托 (Tintoretto)、維洛內斯 (Veronese)、賈可波·巴沙諾 (Jacopo Bassano) 以及亞力山托·維托利亞 (Alessandro Vittoria) 等聲名顯赫的藝術家們。

不過，到了1600年，這種黯淡無光的局面就過去了。各種跡象都顯示出，羅馬已經準備好復出，將再度成為歐洲藝術之都。從本冊所介紹的整個時期 (大約1595年至1760年) 來看，羅馬的確是歐洲人文薈萃之地，它就像一所不設圍牆的學院，各國的藝術家都聚集於此，希望能藉著歷時久遠的古代藝術準則及當時最好的藝術來改善自己，測驗自己。因此，這個「永恆之城」(the Eternal City) 是我們逐步視察此時期一些顯著情勢最適當的第一個據點。

羅馬是雙重王國的首邑：既是天主教世界的心臟地，也是涵蓋義大利中部幅員廣闊的教皇國的首府。羅馬教皇在歐洲政治上扮演著樞紐的角色，只要任何人膽敢在非宗教的領域裡令他們失

望，他們就會毫無顧忌地與之爭鬥，而罔顧自己的宗教信仰，這種情形在教皇鄂爾班八世（Urban VIII, 1623-44）在位時尤為激烈。

每個人都承認這是個歷史性的時代；教皇克里蒙特八世（Pope Clement VIII）曾經諭令1600年為神聖年（a Holy Year），在那一年有超過五十萬的信徒（有些資料來源估計朝聖者人數超過百萬）從歐洲各地湧進羅馬。就在這個吉祥的一年裡，各種跡象都顯示出羅馬正在經歷最徹底的改變。

從1585年教皇席克斯五世（Sixtus V）被選任開始，一種革新的精神就促使許許多多的措施產生，為這個以中古時代的藍圖為建設基礎之「永恆之城」重建新秩序。在聖年（Jubilee）即將來臨的鼓舞下，克里蒙特八世（1592-1605）開始裝修歷史上最悠久的教堂，其中包括聖馬利亞馬吉歐（S. Maria Maggiore）教堂本堂以及拉特蘭宮（the Lateran）聖約翰（St. John）教堂兩側走廊上的大型濕壁畫。

特倫特會議（the Council of Trent, 1545-63）自我檢討之後所帶來的苦修風氣，到這個時候已完全消失。經歷了整個十七世紀，一種固定的贊助制度出現了：一旦新的教皇被選上，其家族（和聯姻）中的王親與紅衣主教，立刻就會按照自己的構想重新塑造羅馬，他們一方面設法提昇公共紀念建築的水準（教堂、宗祠、噴泉及其它都市景觀的改善），另一方面則刻意裝修自己的住宅。在那些大家族的公共及私人領地裡，肖像畫都扮演著不可或缺的角色，而雕塑是特別受到喜愛的媒材。鄂爾班八世與他的宮廷藝術家貝尼尼一起設計了教皇半身塑像的典型，這種典型處心設法恢復羅馬帝王們形象實際上被瞻仰的作法，亦即將各雕像陳列在顯眼的地方展示。

羅馬更帶動了國際間收藏藝術品的風氣。收藏風氣達到史無前例的蓬勃地步，每一位有財有勢的人都覺得贊助美術是他特有的權利——事實上，幾乎是為了他的地位而必須如此做。最典型的例子是教皇的姪兒紅衣主教塞邦·伯濟斯（Scipione Borghese, 圖12），他不但曾贊助他所喜愛的藝術家（如貝尼尼），甚至還濫用教皇的勢力，強迫其他的收藏家捐出寶物來充實他私人的收藏（現藏於伯濟斯別墅，Villa Borghese）。到了十七世紀末，一些貴族的宮廷裡已經擺滿各種室內陳設品（圖22），並且頗有大博物館的氣派。只有出身高貴的旅客、藝術家及某些知名人士才能獲准參觀這些貴族的宮廷。當代一些大私人收藏家——巴貝里尼（Barberini）、契吉（Chigi）、科隆納（Colonna）、德利亞·潘菲利（Doria-Pamphily）、魯斯畢格里奧西（Rospigliosi）及其他人——光是要將堆滿他們宮廷走廊與房間裡的繪畫與雕刻逐一列成清單，就要佔去好幾百頁的篇幅。

教會同樣扮演著一個贊助者的重要角色。羅馬天主教的新秩序與教會組織形成於反宗教改革（the Counter-Reformation）時期，他們自然需要合適的教堂以供禮拜。建造這些新建築所需財源有的來自各個信徒的捐贈，有的則來自私人舊禮拜堂的變賣。舉例來說，耶穌會（the Society of Jesus）、德亞底安修會（the Theatines）、以及奧拉托列修會（the Oratorians, 1564年及1611年分別在羅馬及巴黎成立的天主教修會）等教會組織就網羅了貝尼尼、勃洛米尼（Borromini）、皮耶托·達·柯多那（Pietro da Cortona）和其他頂尖的建築師來建造高聳的教堂，以紀念他們的守護聖人。從1523到1582年，沒有任何人被封為聖徒。而在1610至1746年，相反的，天主教教會追封了53位聖徒，而這些禮拜儀式行事曆上新添的聖徒常常會被人用石膏與石頭塑造成雕像而加以膜拜。這種風氣流行的結果，以羅馬天空為背景的建築物，其輪廓線就開始為巴洛克的建築天才留下永遠的見證。

贊助風氣的不斷推展，吸引了歐洲各地的藝術家，他們都希

望得到穩定的工作，也希望能有機會在羅馬發展出一番事業。因此，到了1600年的時候，已經在羅馬活躍了數年的米開朗基羅·梅利西·達·卡拉瓦喬（Michelangelo Merisi da Caravaggio）和安尼巴爾·卡拉契，開始固定地接受委託繪製赫赫有名的教堂祭壇畫，並且各自替他們顯貴的贊助者作畫。1590年代早期，卡拉瓦喬還只是一位未被肯定的新手，他離開了故鄉倫巴第（Lombardy），隻身來到羅馬，加入卡瓦利耶·達畢諾（Cavaliere d'Arpino）的工作室，成為他的學生。相對的，卡拉契在1594年已經受到紅衣主教奧多瓦多·法爾內茲（Odoardo Farnese）的邀請，離開波隆納，前去負責法爾內茲宮廷主要的濕壁畫裝飾工作。安尼巴爾也抵達羅馬，在他的兄弟亞格斯提諾（Agostino）的協助之下，於1597至1599年間，完成法爾內斯宮（the Palazzo Farnese）的海格立斯大廳（Salon of Hercule）圓頂上的繪畫，它是該世紀最著名的藝術作品之一。安尼巴爾剛完成法爾內茲長廊，這個時間如此湊巧，簡直可以說就好像特別為彼得·保羅·魯本斯完成的一樣。因為就在1600年，魯本斯這位在安特衛普（Antwerp）接受訓練的年輕藝術家，移民至義大利，並且在曼裘亞公爵（the duke of Mantua）文森佐·琴沙葛（Vincenzo Gonzaga）的宮廷擔任畫家一職。魯本斯於1601年首次造訪羅馬，並且在接下來的七年間經常回到那裡。卡拉瓦喬、卡拉契和魯本斯都不是羅馬本地人，可是他們卻在十六世紀邁向十七世紀之際，分別樹立了各自獨特的繪畫風格，共同為下一世紀相繼發展出的各個風格確立了多種變化的可能。

著迷於羅馬的魔力，安尼巴爾·卡拉契很快就拋開波隆納人對自然主義與生動活潑訴諸感覺的敏銳性，轉而研究拉斐爾（Raphael）及文藝復興鼎盛期對古典藝術的嗜好。安尼巴爾致力於使拉斐爾的風格符合他所處的時代，他這方面的努力從他早期在法爾內茲宮「小屋」（Camerino）的裝飾和他的作品《聖母加冕》（Coronation of the Virgin, 圖3）就不難看出；兩者都是1595年左右的作品。有不少當代重要的藝術家是他的學生，或是跟他來往密切，如古伊多·雷尼（Guido Reni, 見圖14）、多梅尼奇諾（見圖5）、法朗西斯科·艾爾巴尼（Francesco Albani）、喬凡尼·南佛蘭可（Giovanni Lanfranco）等。南佛蘭可源自巴馬（Parma）的藝術背景使得他跟安東尼奧·科雷吉歐（Antonio Correggio）的原始巴洛克的活力特別契合，而除了他之外，安尼巴爾·卡拉契的學生常常都被視為是十七世紀繪畫之古典潮流的維護者。就這一方面而言，法朗西斯科·艾爾巴尼的工作坊常被認為是最具影響力的：在羅馬，艾爾巴尼訓練了安德列亞·薩基（Andrea Sacchi, 見圖10），薩基又轉過來把卡拉契風格的繪畫傳給卡洛·馬拉提（Carlo Maratti, 見圖20）；在波隆納，艾爾巴尼訓練了卡羅·席涅尼（Carlo Cignani），而席涅尼最有名的學生就是馬坎多尼歐·法朗西契尼（Marcantonio Franceschini）。在十七世紀末十八世紀初，由於馬拉提、席涅尼和法朗西契尼的努力，安尼巴爾在一百年前所點燃的古典主義火把仍然光輝地照耀著。

卡拉瓦喬的承傳者所遭遇的命運就完全不同。一直到最近，卡拉瓦喬的聲望才恢復到像現在比卡拉契更受到人們激賞的地位，這是過去三百年來，人們對他態度的一項戲劇性大轉變。在十六世紀快結束時，卡拉瓦喬和卡拉契都致力於義大利繪畫藝術的改革，而他們的風格對於整個歐洲的繪畫都有極深遠的影響。安尼巴爾主張在十七世紀重創文藝復興的盛世，而他的確也做得非常成功。卡拉瓦喬的方式無疑地較為新穎：他全然蔑視過去的一切，除了相信自然與自己的眼睛之外，不遵循任何的方法。他意圖達成的，顯然是寫實風格，而他也因此受到責難。舉例來說，西班牙畫家梵尚西奧·卡爾杜喬（Vincenzo Carducho, 事實上他是移居西班牙的弗羅倫斯人），在出版於1633年的一篇論文中

就描述卡拉瓦喬代表了「繪畫的毀滅與死亡」。他的惡意無疑地是導因於他痛恨菲利浦四世宮中一位得勢的畫家，那就是來自塞維爾 (Seville) 的迪亞哥·委拉斯凱茲 (Diego Velázquez)。委拉斯凱茲的早期作品很明顯地呈現出與卡拉瓦喬鄰近的風格。就如羅伯特·隆基 (Roberto Longhi) 最先指出的，卡拉瓦喬的寫實主義乃承襲自倫巴第與威尼斯的淵源，但是在他之前從來沒有任何藝術家像他這樣執意地拒絕分辨聖人與罪人在面相上的差異。卡拉瓦喬的作品，不論是宗教的或非宗教的，似乎都是他的朋友或模特兒的肖像畫，只是他們稍微化妝過，並且依照他的指示，加上不同的道具後擺出他需要的姿勢。在1590年代，卡拉瓦喬能夠建立他的名聲，主要是因為他替一小圈贊助者（例如他為紅衣主教德爾·蒙特 [del Monte] 所畫的《音樂家》(Musicians, 圖1) 的風俗畫。他對靜物畫這種新興的門類也有相當大的影響力，雖然我們能確定出自他手筆的靜物畫只有一幅，那就是收藏在米蘭昂布洛西安那 (Ambrosiana) 的作品《水果籃》(Basket of Fruit)。

1599年7月，卡拉瓦喬受命在聖路易基·戴·法蘭塞西教堂 (the church of S. Luigi dei Francesi) 的康塔雷利禮拜堂 (the Contarelli Chapel) 畫兩幅側翼畫：《聖馬修的召喚》(The Calling of St. Matthew)，和《聖馬修的殉難》(The Martyrdom of St. Matthew)。到了1600年9月，這兩幅畫已經完成，呈現出來的就是他最為人知曉的風格——即在室內景或夜景中，一道焦點集中的光線沿對角線向下照射，使畫中的主角人物顯得特別突出。在往後的六年裡，卡拉瓦喬的生活由許多重大的事件交織而成，他參與激烈的活動，獲得成功，捲入爭議，並且牽涉越來越多的法律糾紛。1606年，卡拉瓦喬終於被迫逃離羅馬，因為他在瑪茲歐球場 (the Campo Marzio) 的一場球賽中與人爭吵，結果將對手殺死了。直到他於1610年因患熱病而在波特·鄂克爾 (Port' Ercole) 早逝之前，他一直過著逃亡的生涯，從那不勒斯 (Naples) 逃至馬爾它 (Malta)、西西里 (Sicily)，然後又再回到那不勒斯。

在十七世紀的前二十年間，卡拉瓦喬的寫實主義在羅馬與那不勒斯的影響力相當普遍，那是因為他把他的大部分作品都留在這兩個藝術中心。然而，他的創新風格顯然很快就聞名於整個歐洲。在羅馬，他的追隨者包括了許多外國人：法國的瓦朗丹·德·布洛涅 (Valentin de Boulogne)、西蒙·弗耶 (Simon Vouet)；荷蘭的吉拉·杭索斯特 (Gerard Honthorst)、戴克·范·巴布倫 (Dirck van Baburen) 及韓德列克·特爾·布魯格罕 (Hendrik Ter Brugghen)；西班牙的裘塞普·德·里貝拉 (Jusepe de Ribera)。卡拉瓦喬的義大利追隨者則包括了他的朋友卡羅·薩拉舍尼 (Carlo Saraceni)、奧拉濟歐·姜泰契 (Orazio Gentileschi) 和巴托羅米歐·曼弗來迪 (Bartolomeo Manfredi)。最後一批承襲他風格的藝術家中，有一位非常年輕的馬堤亞·布列堤 (Mattia Preti)，是一位自學成功的畫家，在1630年代時埋首研究卡拉瓦喬的風格，並且在後來因為作品表現強烈的心理剖析而嶄露頭角，他於1663年製作的《彼拉多洗淨他的手》(Pilate Washing His Hands, 圖18) 就是例子。

安尼巴爾·卡拉契的影響力與其名聲乃是藉著他學生的工作室散發出去，卡拉瓦喬的情況卻不是如此；他的獨特風格吸引了在他死後從事創作的第一代畫家，隨後他就失去了人們對他的喜愛。卡拉瓦喬從來沒有收過學生，事實上，當他在世的時候，曾疾言厲色地讓那些想追隨他的人知難而退。一般來說，卡拉瓦喬的追隨者會用其它的藝術風貌——例如裝飾的趨向——來結合他的寫實主義。不過，他終究還是影響自然主義潮流的主要人物。就我們所知，自然主義乃是巴洛克風格的中心思想，並以不同的

面貌出現在魯本斯、里貝拉、委拉斯凱茲和林布蘭 (Rembrandt) 等風格迥異的藝術家的作品中。

最早以明確的巴洛克風格完成的畫作乃是出自早熟的法蘭德斯畫家彼得·保羅·魯本斯之手筆。客居義大利的期間 (1600-08)，他活動於曼妥亞、羅馬和熱那亞 (Genoa) 之間。像安尼巴爾·卡拉契一樣，魯本斯最想做的是莫過於復興文藝復興時期的繪畫，而他的靈感源泉跟二十年前給予波隆納大師卡拉契作畫靈感的畫家完全相同，同樣也是科雷吉歐、巴洛西 (Barocci)、維洛內斯、提香以及拉斐爾。不過，魯本斯並沒有像安尼巴爾日後一樣，將拉斐爾以外的上述畫家都棄置一旁。除此之外，魯本斯還佔了一項優勢，那就是他知道卡拉契及其競爭者卡拉瓦喬各自所達到的成果是什麼。基本上，其風格的形成是沿用了兩位大師之人物塑造方式所表現的官能性以及三次元誇張而延擴的感覺，此外他還融合（這是典型的巴洛克作法）卡拉瓦喬對自然細節的觀察，加上卡拉契精確無誤的合宜感（傳統上「合宜」這個名詞常用來分辨宗教與世俗圖像之間的差異）。為了達到兩者間的平衡，魯本斯本身提供了兩個非常重要的變數，亦即，他不但了解空間可以擴展至無窮盡，並且還能以他的天分在畫布二次元的平面上表現出那種無垠的感覺。

魯本斯於1606-08年間為奧拉托列修會坐落在費爾莫城 (Fermo) 的聖菲利浦·奈利教堂 (Church of St. Philip Neri) 畫了夜色中的《基督誕生圖》(Nativity)，這是參考科雷吉歐的作品而完成的，然而，畫中各類不同的人物在空間安排上所呈現的活力與流動感，甚至超越他所效法的大師。就在同時期，魯本斯還替奧拉托列修會完成了當時羅馬最令人感到榮耀的任務之一：他被選出來替該教會的首要教堂——位於瓦立斯勒 (Vallicella) 的聖馬利教堂，亦即大家所熟知的新教堂 (Chiesa Nuova, 見圖47)——畫了高大的祭壇擺飾畫。這項委託工作對外國畫家而言是無上的榮耀，也更進一步證明了（如果有此必要的話）魯本斯如何融合義大利藝術風格。因此，魯本斯在1608年重返安特衛普時，已經在羅馬公共景觀留下足以證明他在風格上有所創新的證據。然而，值得注意的是，當魯本斯的作品被孤立在羅馬畫派裏長達十幾年之際，大部分和他同時代的人卻還只是在設法個別地了解卡拉瓦喬與卡拉契兩種對立的風格。

1620年代，巴洛克風格終於在羅馬站穩了自己的腳步，這是在兩位多產而又有萬般才藝的藝術家之領導下才達成的，一位是我們前面提到過的安尼巴爾·卡拉契的學生，喬凡尼·南佛蘭可，另外一位是受到魯本斯以及他自己對威尼斯繪畫深入研究影響的皮耶托·達·柯多那。教皇葛雷哥萊十五世 (Gregory XV, 1621-23) 短短的在位期間，伊爾·桂奇諾 (Il Guercino, 見圖13) 這位承襲卡拉契傳統的巴洛克畫家，來到了羅馬，並且留下頗具影響力的作品。原本是弗羅倫斯人的皮耶托·達·柯多那，在巴貝里尼教皇登位時期，由於托斯卡尼人的偏愛而受惠。他在巴貝里尼宮 (the Palazzo Barberini, 1633-39) 天花板的濕壁畫《神聖上帝的勝利》(Triumph of Divine Providence) 裏展現的義大利巴洛克風格，和魯本斯十年前在法國所畫的瑪莉·德·麥第奇 (Marie de Medici) 一生的畫作非常類似。這兩件作品在誇大而具有說服力的體積感方面，尚無任何作品能與之匹敵，而兩者也都因為所表現的精純繪畫技巧而獲得肯定。皮耶托·達·柯多那訓練了許多學生，因此他的風格一直延續到十八世紀，雖然到了這一時代的末期，他的追隨者所畫的作品與卡羅·馬拉提的學生表面上較具古典風格的作品變得很難分辨。

至於十七世紀的羅馬建築與雕塑，貝尼尼就像巨人一般高踞於衆人之上。季安·羅倫佐·貝尼尼於1598年出生自那不勒斯，他

是弗羅倫斯一位雕塑家的兒子，在保羅五世（Paul V, 1605-21）統治期間，隨父親移居至羅馬。不到數年的時間，這位天才神童就已經在當時的羅馬雕塑界嶄露燦爛的光芒；漸漸地他被認為是米開朗基羅之後最有才華的雕塑家。在他漫長的一生當中（除了紛爭不斷的巴貝里尼教皇統治時期後的幾年之外），貝尼尼一直支配著羅馬藝術界，沒有人能與之抗衡，而他也一直擁有來自梵諦岡的贊助。他亦是一位畫家，雖然到目前為止只有極少數的油畫——肖像畫居多——能被確認為他的作品。貝尼尼在負責大規模的濕壁畫或祭壇畫工程時，通常都會將他的設計委託手下高黎（G. B. Gaulli）——也就是人們稱呼的巴席契奧（Baciccio）——去建造，高黎是來自熱那亞的畫家。貝尼尼主持了一個工作室，其規模連安特衛普的魯本斯——也是一位領導能力出眾的籌備人——都不得不感到既羨慕又嫉妒。在一大群門徒、雕刻夥伴及青銅鑄造師的協助之下，貝尼尼重新建造了聖彼得大教堂，使它成為巴洛克的領航旗艦。

羅馬、波隆那與那不勒斯號稱義大利三個最享有盛望的畫派。羅馬與那不勒斯繪畫之間的關係密切，而且往來頻繁，這一點我們在前面已經稍微提過。卡拉瓦喬在那不勒斯兩度停留的時間雖然都很短，卻足以讓1610年的那不勒斯，同時有好幾位當地畫家（特別是卡拉契奧羅 [Caracciolo]），以義大利當時最新穎的風格從事創作。大約在1616年左右，來自羅馬的里貝拉，帶給那不勒斯另外一種面貌的卡拉瓦喬主義。到了1630年代中期，那不勒斯繪畫就開始偏離原來的卡拉瓦喬路線，因為當時卡拉契的門徒古伊多·雷尼和南佛蘭可等的影響力意外地顯現在里貝拉、麥西摩·史坦希恩（Massimo Stanzione）及他們的門徒的風格上。里貝拉完成於1648年的《神聖家庭》（Holy Family, 圖44）代表了他個人發展的最後階段；人物的安排偏重古典風格的均衡感，可是卻是以最寫實的手法表現每一細節。

1656年的瘟疫使那不勒斯的人口急遽下降，藝術家也不能倖免。在接下來的五十年間（甚至更長），兩位畫家崛起，建立了那不勒斯繪畫的大略風貌。第一位新登場的畫家是馬堤亞·布列堤，這位年屆成熟的藝術家將卡拉瓦喬風格與新威尼斯派的色彩主義（neo-Venetian colorism）及構圖方式（見圖18）融合在一起，形成了一種強烈而又具有高度原創性的巴洛克風格。第二位登場的是一位奇才，他擁有像變色蜥蜴一樣多變化的才華，那就是路加·喬達諾（Luca Giordano, 見圖19）。喬達諾可以將他的老師里貝拉或任何他選擇的畫家之風格模仿得完美無缺（他畫的仿冒作品常常不只一件）。不過，影響喬達諾最深的卻是皮耶托·達·柯多那。喬達諾將柯多那迷人的表現手法與亮麗的色彩發展成一種巴洛克晚期的風格，這使得他在十七世紀末成為一流的濕壁畫裝飾大師。路加·喬達諾有個「快手」（fa presto）的別號，可以說是畢卡索（Pablo Picasso）之前最多產的藝術家了。喬達諾的名聲很快就傳到查理二世（Charles II）耳裡，1692年他被召喚到西班牙，並且一直很滿意地為西班牙王室服務到1702年為止。他在西班牙伊斯科里爾宮（the Escorial）的濕壁畫可以說是他一生中最著名的傑作。

喬達諾受雇於國外正好方便我們把討論重心轉移到西班牙。十七世紀被視為是西班牙藝術史上的黃金時期，不僅僅因為堪稱一流的大師比比皆是，更因為人們都有一種看法，認為西班牙巴洛克風格的雙重特色——它融合了熱情的神秘主義與苦澀的寫實主義——是最能表現西班牙民族精神的風格。這種驕傲是可以理解的，可是它卻產生了人們沒有預期到的一種結果，那就是西班牙藝術史的文獻往往會把西班牙巴洛克風格分開來單獨處理，並且低估或忽視來自西班牙以外的地方——尤其是

法蘭德斯與義大利——的影響力。事實上，里貝拉、委拉斯凱茲、巴特洛梅·慕里歐（Bartolomé Murillo）等雖然都是典型的西班牙藝術家，他們的成熟與發展卻與外來影響關係密切。

明確地說來，西班牙的黃金時代是因為一位外來藝術家的來臨而揭開的，他是提香的學生，出生於希臘殖民地的克里特島。在1570年代晚期，多明尼可斯·疊奧托柯布洛斯（Domenicos Theotocopoulos）——一般人所熟知的名字是艾爾·葛雷科（El Greco）——決定離開藝術處於停滯狀態的羅馬，前往西班牙定居。毫無疑問地，他希望能爭取到菲利浦二世（Philip II）的贊助，因為他知道菲利浦二世是提香最好的顧客。艾爾·葛雷科終究沒能當上馬德里的宮廷畫家，不過他卻發現托雷多（Toledo）這個西班牙精神之都，具有一種開放、且能激發藝術家無限靈感的風氣。他畫了一幅靜臥於山頂上的托雷多市，那是歐洲藝術史上的第一批純風景畫之一（圖38）。他為托雷多的神職人員（圖39,40）和知識份子所畫為數頗多的肖像畫，一直是十七世紀時歐洲肖像畫中成就最被認可的作品。艾爾·葛雷科的肖像畫受到讚美，最主要並不是因為它們畫得和真人一模一樣（我們並不會要求一位拜占庭的人做到這點），而是因為從畫像可以感覺到，藝術家的眼神已看穿了他所畫的人的內在本质。

艾爾·葛雷科有兩位出名的學生：他的兒子喬吉·曼紐爾（Jorge Manuel）和路易士·崔斯坦（Luis Tristán）。後者是位能幹的大師，我們在這裡提到他，主要是因為他對迪亞哥·委拉斯凱茲早期的影響，雖然那並不是最重要的影響。委拉斯凱茲是西班牙歷史上最偉大的畫家，他是塞維拉（Seville）人，也是當地一位畫家法朗西斯可·帕奇哥（Francisco Pacheco）的門徒（帕奇哥後來成為他的岳父）。然而，委拉斯凱茲從一開始就表現出不願將自己的志向侷限在一個小地方的樣子。帕奇哥替他的女婿寫了一本傳記，證實他的早期畫作，如《汲水者》（Water Carrier）

（現藏於倫敦的威靈頓博物館 [Wellington Museum]），就已經顯示出他對卡拉瓦喬風格的繪畫下過一番功夫。很多的文獻也指出，當時的西班牙的確有臨摹卡拉瓦喬的作品，並且至少有一幅卡拉瓦喬的油畫原作。首相奧利維勒斯（Oliveres）向新國王菲利浦四世介紹了委拉斯凱茲及他的新風格，委拉斯凱茲於是遷居至馬德里，並且在西班牙宮廷工作度過了其餘生。

現在回顧起來，竟然會有巴洛克時代的君王選擇不重潤飾的卡拉瓦喬派畫家擔任其宮廷肖像畫家，這的確有些矛盾。在整個1620年代，委拉斯凱茲都是在自然主義的描繪手法上下功夫。當1628年魯本斯這位年長的大師造訪西班牙時，委拉斯凱茲得以和他碰面，這可以說是他身為畫家發展上的一個轉捩點。魯本斯說服委拉斯凱茲前去義大利，並且勸告他要跟上當代的藝術發展潮流。或許就是魯本斯讓委拉斯凱茲睜大了雙眼，能專心研究西班牙王室們收藏的威尼斯文藝復興時期的繪畫作品。在他從義大利回去後，提香和維洛內斯亮麗的色彩首度出現在他的藝術作品中，1634年所畫的名作《布拉達的投降》（Surrender of Breda, 現藏於馬德里布拉多 [Prado] 博物館）就是其中的一個例證。

在往後的數十年，委拉斯凱茲藉著兩度造訪義大利（1629-31與1648-51），以及西班牙王室在收藏方面的努力，終能繼續跟上時代潮流。當委拉斯凱茲在1650年二度造訪義大利時，他已經是一位能隨心所欲地控制自己作畫技巧的大師了。他決定要展現自己的才華，於是畫了一幅作品，然後將它送至羅馬的萬神殿（the Pantheon）公開展出。這件作品所畫的是他的僕役裘安·德·帕雷亞（Juan de Pareja, 見圖43），他擺出提香式的姿勢，並且流露出威尼斯行政首長般的自信神態。

1630年代早期，委拉斯凱茲的肖像畫風格已臻於成熟，不再有早期的嚴峻感，取而代之的是溫馨的氣氛以及明艷躍動的色彩

——對三個世紀之後的馬內 (Manet) 和印象派畫家而言，這些仍然是很具現代感的。委拉斯凱茲顯然相當了解安東尼·范·戴克 (Anthony van Dyck, 魯本斯才氣橫溢的弟子) 的肖像畫。雖然范·戴克不會到過西班牙，而由法蘭德斯與西班牙之外交官和軍事將領間的密切往來就足以讓我們肯定，范·戴克所發揮的影響力必然和他實際到西班牙工作一樣深遠。委拉斯凱茲一定相當欽佩提香與范·戴克的流暢筆法，而後者的肖像畫必然對他更具啟發意義，因為他放棄了原來所執著的卡拉瓦喬式的嚴肅風格。話雖如此，有一個重要的特點使得委拉斯凱茲的肖像畫和范·戴克的作品不但有所不同，甚至還使他超越了范·戴克。即他所畫的王室肖像畫雖然是正統且威嚴 (就這一點他和哥雅是多麼地不同啊!)，他卻從來就不是一位只表現社會階段的畫家；他畫下了他的眼睛所見到的，並且掌握住對象具有微妙心理的面部表情：一位被路易十四壓倒性的超越而顯得日暮西垂的國王；或者一位可能活不過嬰兒期的小王子的纖弱臉龐。

自從委拉斯凱茲在1660年去世之後，西班牙藝術的驅動力就從馬德里轉回塞維拉，也就是轉到巴特洛梅·慕里歐身上。這位畫家的創作生涯一連串地採用了多種非常特殊而不同的風格。他最早期的作品是將里貝拉的自然主義做巧妙的變化；然而，他最後受到范·戴克所畫聖母像的吸引，自己也就因此成為這類主題的專家。慕里歐的《聖母與聖嬰》(Virgin and Child, 圖45) 就是將范·戴克的流動筆法附加在拉斐爾式的構圖上面，因而轉變成光輝燦爛的西班牙格調。慕里歐晚期的風格表現出一種優雅和“水蒸氣般”的輕盈，暗示了洛可可風格 (the Rococo) 的即將到來。

西班牙巴洛克藝術家中最多才多藝者是亞隆索·卡諾 (Alonso Cano)，他是畫家、雕塑家、也是建築師，如果不是因為他的作品在西班牙以外的地方很難見到的話，他的名聲應該不僅止於此。同樣的情形也發生在十七世紀一些傑出的西班牙雕塑家身上，例如裘安·馬堤內茲·蒙塔涅斯 (Juan Martinez Montañés, 見圖42)，及佩托·德·梅納 (Pedro de Mena)。這些雕塑家主要從事多彩木刻 (polychromed wood)，並且大都描繪受困的基督或苦修贖罪的聖徒等人物，他們可以把寫實主義與神秘的宗教信仰推展到極致。

法朗西斯科·德·儒巴蘭 (Francisco de Zurbarán) 和委拉斯凱茲一樣，所受的基本訓練主要是來自塞維拉。儒巴蘭的事業在一開始時非常出色，他當時的嚴肅自然主義風格和委拉斯凱茲的風格非常類似；不過，他的作品在1640年代卻令人遺憾地退步。他嘗試模仿慕里歐的畫風與慕里歐所融合范·戴克的法蘭德斯式優雅感，但是事實證明他的氣質並不適合如此做。

我們已經好幾次提到魯本斯和范·戴克這兩位十七世紀頂尖的法蘭德斯畫家。當歐洲因宗教改革而分成天主教區與新教教區時，荷蘭的南部 (即今日的比利時) 仍然是在西班牙的統轄下，並且忠於羅馬的教會。魯本斯回到安特衛普時，可以說是帶著頌揚上帝與西班牙君王所需要的所有道具，而他的人格特質會烙印在法蘭德斯的各個藝術領域並不令人詫異。他所組成的工作坊其規模之大是史無前例的，在那裡他以不同的媒材來複製或製作他的設計，從銅版雕刻至掛軸畫都是他試驗過的素材。

魯本斯跟他的門生常常在其他畫家的風景作品中加畫人像：法蘭德斯家族畫家前一代的大彼得·布魯格爾 (Pieter Breughel the Elder) 其風範，出現在這一代一位與之相稱的繼承者——他的兒子——揚·“天鵝絨”·布魯格爾 (Jan “Velvet” Breughel) 的作品裏，他擅長風景與靜物。揚也曾經到過義大利旅遊，然而是在魯本斯之前去的；而魯本斯有好幾次邀請他在安特衛普從事各種不同的共同創作。

魯本斯超人的才智與天生的機敏替他爭取到數度代表西班牙

王室的外交使命。我們可以說，魯本斯就好像是自己任命的巴洛克大使一樣，在歐洲各地巡迴來去發展事業。1622年時，法王路易十三委託人替他一系列的君士坦丁織錦畫素描，魯本斯當時立刻前往法國。不久之後他就開始進行一系列的大幅油畫 (1622-25, 現藏巴黎羅浮宮)，此系列油畫是以瑪莉·德·麥第奇幾近昏庸的生活與攝政時期為主題。這些大手筆的作品，畫滿了比實物大的海螺與美人魚，正代表了巴洛克浮誇與富麗的巔峰，更代表了帝王的自大。這些作品對爾後兩百年的法國繪畫之影響，再怎麼形容都不至於太誇張。

1628年魯本斯因為外交任務而前往西班牙時，就已經看出國王的年輕畫家委拉斯凱茲的才華，並且與他建立了具有重大影響的熱誠友誼。1629年時魯本斯正在英國畫肖像畫，並且接受了查理一世的授爵：不論他到那裡，人們都會覺得自己從沒見過如此有活力的作品，以及如此熟練的技法。1635年魯本斯再度回到英國，替國王宴客廳的天花板作畫。他婉拒了留在英國定居的邀請，不過他也沒讓他的主人太失望，因為他推薦了他最出色的弟子安東尼·范·戴克。特別值得一提的是，英國人希望他們的肖像畫能有某種適度的優雅感，而范·戴克一生中的最後九年都在致力於使他的官式肖像畫風格達到完美的境界。他的風格一直有人試圖模仿，但不曾有人能夠超越他 (見圖52)。

魯 本斯周遊列國及范·戴克受雇於國外，只不過是十七、八世紀歐洲藝術國際化的兩個例子。這種國際化的程度是史無前例的。義大利——尤其是羅馬——是藝術家與收藏家匯聚之處。當然，北方的藝術家到義大利遊學並不是什麼新鮮的事。杜勒 (Dürer) 在1494年到過威尼斯，十年後又再次造訪。羅馬由於擁有古老的紀念碑與雕刻作品，因此一直是指引藝術家的燈塔，就以韓德列克·高濟亞斯 (Hendrik Goltzius) 為例，這位在十七世紀初最具影響力的荷蘭藝術家就曾在1590-91年間到了羅馬，完成一趟使其藝術風格成長之旅。可是十七世紀和在它之前與之後的任何時代都不一樣，因為有太多傑出的外國畫家選擇在義大利永久居留，以便納入義大利繪畫的主流。

這些寓居國外的人有許多都值得我們一提，其中最重要的應該是尼古拉斯·普桑和克勞德·羅翰 (Claude Lorrain) 這兩位法國畫家。普桑 (見圖101-103) 和克勞德 (見圖105, 106) 似乎都是因為對自己所研究嚮往的古代世外桃源 (Classical Arcady) 懷著熱情，因而長期滯留羅馬。普桑是位博學的畫家，他的風格變得越來越嚴肅而又帶有宇宙觀的傾向。至於克勞德的作品則是清一色的風景畫，他對古代的嚮往比普桑更富感情，而他的記憶就好像被朦朧的金色光線所環繞著。當然，他對自己的素描是否合於學院派一絲不苟的要求，似乎也並不頂在意 (見圖106)。

兩位法國大畫家對召喚他們返回祖國的要求都不肯接受 (普桑最後屈服在紅衣主教李奇路 [Richelieu] 的壓力下，於1640年回到法國，可是18個月後他找了個藉口又回到羅馬)，因此造成一個怪異的情況，那就是十七世紀的法國繪畫作品絕大部份皆是完成於國外。外來影響對這一時期的法國藝術非常重要，義大利是大部分藝術家的靈感源泉，例如把一種華麗的巴洛克風格帶回巴黎的西蒙·弗耶，甚至連喬治·德·拉杜荷 (Georges de La Tour, 見圖98, 99) 這類的藝術家也包括在內——拉杜荷是一位也許不曾離開家鄉，但卻很出色的鄉土藝術家。拉杜荷顯然知道荷蘭畫家所畫的卡拉瓦喬風格的作品。菲利浦·德·香培尼 (Philippe de Champaigne, 見圖100) 寧可至東邊的法蘭德斯去尋找靈感，而不是往南方與義大利去尋找靈感，他是選擇如此做的法國畫家中最重要的一位。

在法國，人們都認為十七世紀是路易十四的時代，而從政治

來界定十七世紀也的確比從文化來界定更為合適。這位「太陽王」(Sun King)在歐洲投下了最長的影子,並且不斷地對鄰國的安定構成威脅。事實上,他不但成功地重挫西班牙的銳氣,使西班牙再也無法恢復菲利普二世時的聲威,進而造成義大利的分裂。他更希望維也納會落入土耳其人的手中。

就像以往的例子一樣,路易十四對軍隊的興趣甚於藝術,然而他卻體認到建築物的吸引力,更知道引人注目地耗費金錢來促進王室的優勢。他在1648年創立了皇家研究院(the Academie Royale)及位於哥伯林(Gobelins)的織氈工廠,而在許多為他自己所建的紀念建築中,他還將原來只是打獵行宮的凡爾賽宮殿(Versailles)提昇為歐洲最宏偉的王宮。這位國王決心使他政權下的本土風格(即法國風格)成為古典的(Classical),而這種想法從此之後就成為法國人集體意識的一部分。路易十四很滿意於將國家的藝術製作(的確就是如此)工作交給柯爾倍荷(J. B. Colbert,見圖100)這位卓越的行政管理人才,以及查理·勒潘(Charles Le Brun,見圖107)這位擅長籌劃的稱職藝術家。為了製作織錦掛氈、毛毯、舞台設計及屋頂裝飾,勒潘跟他的人馬和裝備可以隨時接受徵召,提供直接而又有效率的服務。當然,能獲鑑賞家青睞的繪畫並沒有出現。除了極少數有名的肖像畫家之外,例如拉吉里葉荷(Largillière)和希果(Rigaud,見圖119),法國繪畫在十七世紀後半葉可說進入了冬眠期,一直要到路易十五的再度鼓勵,它才又蓬勃起來。

從政治的觀點來看,信奉新教的荷蘭(Protestant Holland)是這個君主集權世紀裡的一個獨行俠。1609年北部的尼德蘭幾個地區在橘黨國會(the House of Orange)的英勇領導下,與他們以前的西班牙大君簽訂了一項停戰協定,該協定等於實際承認他們的獨立。七個荷蘭省份於是鬆散地結合在一起,成為所謂的尼德蘭共和國(the Republic of the United Netherlands)。而荷蘭就是這個新國家最具影響力且最大的一省。阿姆斯特丹(Amsterdam)是它的商業中心,海牙(Hague)則是統轄總督的居住地,但是這個地方極少有(如果有的話)宮廷式的浮華奢侈。

在信奉天主教且貴族式的法蘭德斯,所有藝術表現都源自於它的首府安特衛普,亦即魯本斯善用造型藝術以彰顯教會與皇權的地方。相對的,在北尼德蘭許多的地方畫派相繼興起,不只阿姆斯特丹的情形是如此,就連哈倫(Haarlem)、萊登(Leyden)、德爾夫特(Delft)和烏特勒克(Utrecht)都一樣。藝術家在從事工作的人員裡佔著相當大的比例,而繪畫作品就像鬱金香一樣被熱絡地買賣著。荷蘭繪畫量多,易於辨識(附上署名的荷蘭繪畫比任何國家的都要多),且能保持精良的作畫技巧,正好符合了市場的需要。所有這些藝術創作的推動力來自誠實正直的市民,也就是優越的荷蘭公民。繪畫製作竟然會在反對偶像崇拜的喀爾文教區如此盛行,這真是一件奇怪的事。當時的教會已不再供奉聖像,荷蘭的住家、旅舍以及公共建築物到處掛滿了肖像畫、風景畫、靜物畫以及以日常生活為主題的繪畫,而令人覺得諷刺的是,以教堂內部擺設為主題的畫也包括在內。

在十七世紀前三分之二的時段裡,荷蘭藝術的特色乃是它擁有一種和歐洲其他國家迥然不同的巴洛克風格。傳統上,這種差異一直被歸因於尼德蘭共和國的特殊國情——它是藝術贊助主要來自中產階級新教教徒的唯一國家,而事實上也是如此。既然荷蘭人不喜歡他們的藝術屬於宗教或貴族,結果就是一種沒有浮誇奢華、沒有自我陶醉感覺的巴洛克風格產生了。荷蘭藝術的基本重點一直是以自然主義著稱——范·艾克(van Eyck)、范·德勒·魏登(van der Weyden)、及彼得·布魯格爾都是有力的證明,

因此荷蘭的觀賞者能毫無困難地接受這種強調重新發掘自然與直接觀察物象的巴洛克風格,至於高濟亞斯及北方矯飾主義者(Mannerist)之過份揮霍無度的扭曲變形,則不再被重視了。

實際上,高濟亞斯很長命(活到1614年,按貝內吉特[E. Bénédit]所編辭典為1616年,而小拉胡斯繪畫辭典[Petit Larousse]為1617),因此他還來得及回應從義大利往北飄送的新藝術潮流。他創作了嚴謹而忠實描繪的肖像畫,更引人注意的是,他製作了一系列已經擺脫矯飾主義速記式手法而採杜勒形式的風景木刻。高濟亞斯的家鄉哈倫會在十七世紀開頭數十年成為荷蘭繪畫的領導畫派,主要就是因為高濟亞斯改變了他的心意。

事實上,荷蘭繪畫領域的建立處是在哈倫,而不是在其東邊的阿姆斯特丹。伊瑟斯·范·德·魏爾德(Esaïas van de Velde)就是在那兒工作。魏爾德是荷蘭風景畫的核心人物,也是真正的民俗風景畫之父揚·范·高恩(Jan van Goyen)的老師。伊瑟斯·范·德·魏爾德同時也影響了另外一位住在哈倫的畫家所羅門·范·魯依斯達爾(Salomon van Ruysdael,見圖68)。范·魯依斯達爾是重視色調的一流風景畫家,而他的姪子賈可伯·范·魯依斯達爾(Jacob van Ruisdael)則是荷蘭最偉大的風景畫家。賈可伯·范·魯依斯達爾雖然出生於哈倫,但是他和阿姆斯特丹的關係卻較為密切,大約1655年後他就一直定居於阿姆斯特丹。這位魯依斯達爾為巴洛克繪畫開啓了一道浪漫主義前期的潮流,他那些安插在陰霾的灌木林中擬人形狀的樹木以及從上面鳥瞰的麥田(見圖81)似乎是他個人為人類的脆弱和短暫所找到的象徵。當他最傑出的門生緬德特·赫伯瑪(Meindert Hobbema)處於巔峰狀況時(見圖82),儘管他似乎並沒有掌握住魯依斯達爾藝術題材的重點,然而,技巧的熟練幾乎可以和他的老師媲美。

法蘭斯·哈爾斯(Frans Hals)雖然出生於安特衛普,卻在哈倫度過他的大半輩子。他將布魯格爾式的宴會與寓言用巴洛克的語彙表達出來,因而創造了一種肖像畫風格,具有令人屏息的急迫感與艷麗感(見圖55,56)。哈爾斯維持一間規模龐大的工作室,在以低階層社會生活及結伴享樂為題材的荷蘭傳統風俗畫的先驅當中,絕大部分是他的學生:例如亞德里安·布勞沃(Adriaen Brouwer)、揚·默勒內(Jan Molenaer)、裘第斯·雷斯特爾(Judith Leyster)、亞德里安·范·奧斯塔德(Adriaen van Ostade)、及菲利浦·烏沃曼斯(Phillip Wouwermans)。

彼得·塞安雷丹(Pieter Saenredam)這位最偉大的教堂內部畫家也是哈倫人。從各方面來看,教堂內部畫都可以被視為荷蘭特有的繪畫。從這類主題受歡迎的程度來判斷,荷蘭人似乎是藉著收集那些以未經裝飾的建築為主題的繪畫(他們不允許自己裝飾教堂),來表示對他們的教堂感到自豪。德爾夫特是本世紀中葉教堂內部畫的領導地,它產生了一些傑出的畫家,其中包括了韓德列克·柯內里茲·范·威利特(Hendrick Cornelisz van Vliet,見圖80)和艾曼紐·德·魏特(Emanuel de Witte),而後者比其他人都要出色。

烏特勒克是尼德蘭北部的天主教重鎮,那兒的子弟們到義大利去完成其最後一階段的學習似乎是理所當然的事。只有來自烏特勒克的荷蘭人,如特爾·布魯格罕(Ter Brugghen),才可能畫出像《上十字架》(Crucifixion,圖53)這樣的畫。烏特勒克的畫家回到北方後就完全採納卡拉瓦喬風格者,不在少數,特爾·布魯格罕是其中一位。他們就這樣帶回了一批本質上與荷蘭人相契合的自然主義繪畫。特爾·布魯格罕的卡拉瓦喬式明暗法(Caravaggesque chiaroscuro)被許多人認為對林布蘭有影響,而他那強烈、明朗的色彩則被視為曾引起約翰納斯·維梅爾(Johannes Vermeer)的共鳴。因此,他可以算是我們這篇研究裡反覆出現的一個主題——巴洛克的國際化——一個關鍵性而且特別具有啓

示性的例子。

林布蘭是這個世紀最偉大的荷蘭畫家，而大部分的批評家都會認為，不論有沒有特別指明他是“荷蘭的”，而直接指稱他為最偉大的畫家，也未嘗不可。林布蘭出生於萊登，最初受到彼得·拉斯曼（Pieter Lastman）及其他次要的義大利化歷史畫家（Italianizing history painters）的影響——這些人現在被稱為「林布蘭前派畫家」（the pre-Rembrandtist）。林布蘭25歲時，即1631年，移居阿姆斯特丹此一較大的藝術中心。他在萊登其實已相當有發展，曾經訓練了蓋利·杜（Gerrit Dou）這位後來以纖巧的風格畫聞名的畫家，林布蘭在阿姆斯特丹為自己打響了肖像畫專家的名氣，並且在爾後的十年間享受著成功的滋味。很明顯地，他非常篤信宗教，並且孤獨地承擔起塑造屬於新教徒的肖像集的工作。他的成就太多，而且也太常被傳頌，我們很難在短短的篇幅裡介紹完畢。不過，我們最少要提到，林布蘭一生創作不斷，並且總是能成功地畫出他所想要表達的任何事情。除此之外，他也和杜勒同樣，是歐洲藝術史上最具影響力的版畫家之一。

林布蘭於他有生之年能夠在歐洲建立他的名聲，和版畫的普遍流傳有密切的關係。在1650年代的末期，西西里的一位收藏家安東尼奧·盧弗（Antonio Ruffo）神父從林布蘭那兒取得一些畫，其中一幅就是大都會博物館收藏的《亞里斯多德與荷馬半身像》

（Aristotle with a Bust of Homer, 圖60），於是他委託了馬堤亞·布列堤與桂奇諾製作能與該畫搭配的作品。桂奇諾（見圖13）回了一封信給盧弗，在信中他表明他很高興接下這份工作，因為他非常景仰林布蘭的銅版雕刻（見圖61）。的確，在十七、十八世紀的義大利藝術文獻中，提到林布蘭版畫的地方非常多。此外，林布蘭與喬凡尼·貝內德托·卡斯堤格里奧內（Giovanni Benedetto Castiglione, 熱那亞的巴洛克藝術家）顯然都很清楚對方的版畫作品，並且透過版畫這一媒介互相影響（見圖17）。

林布蘭一直都有學生跟著他，其中不乏優秀的畫家：菲利普·柯寧克（Philips Koninck）就是他的門生中畫風景畫最具天賦者（見圖67）。以風格特異著稱的赫丘列斯·塞戈爾斯（Hercules Segers, 見圖66）所畫的幻想式風景曾深深吸引林布蘭。在這個世紀的中葉，尼古拉斯·麥斯（Nicholas Maes）從多德瑞克（Dordrecht）來到阿姆斯特丹，並且開始以林布蘭的風格來畫室內風俗畫（見圖71）。很不幸地，麥斯的藝術事業正好是荷蘭繪畫在本世紀後半葉走下坡的縮影；在1660年代造訪過安特衛普後，他就決定仿效當時具有法國風味的法蘭德斯肖像畫，尤其要模仿它那種優雅的裝飾性。

德爾夫特的維梅爾和哈爾斯、林布蘭，合起來構成了荷蘭繪畫的三巨頭。在1750-55年間，正當大部分的荷蘭繪畫都因為過份強調古典主義與虛浮的裝飾而黯然失色時，維梅爾崛起而成為最閃亮的新星。現在已被人們知道的維梅爾的繪畫作品不到40件，而大都會博物館就收藏了其中五件。這些畫大致上都表現了像大都會的《汲水的少女》（Young Woman with a Water Jug, 見圖77）一樣單純的模式：一位在窗前駐足的美麗少女，牆上一張地圖的一隅，鋪著東方毛毯的桌子。隨便找來十幾幅十七世紀荷蘭的畫作，我們都可以發現和上述作品相同的主題，尤其是德·荷（de Hooch）和特爾·波爾奇（ter Borch, 見圖72）等人的作品。維梅爾的室內畫作與其他人不同的地方是，他從來不曾以無用的細節來增添畫面的負荷。這位女孩想什麼想得這麼出神呢？在描寫故事的風俗畫家和記載史實的歷史畫家中，維梅爾顯得像是一位詩人。

在結束討論荷蘭的藝術之前，這個世紀的後半葉還有兩位風

格迥異的人物值得一提。艾伯特·克以普（Aelbert Cuyp, 見圖73, 74）是多德瑞克的畫家，在發展出他最後固定風格的海景與田園風光畫之前，他的風景畫與港口景物畫乃是受到所羅門·范·魯依斯達爾的影響。克以普的海景與田園風景具有黃色調，甚至於有克勞德·羅翰的浪漫主義色彩。好動而又親切的揚·史坦（Jan Steen）特別擅長畫喧鬧的酒館與臥房趣事（見圖75, 76）。就以史坦的例子來說，他的畫當然和他曾經擔任客棧裡的掌櫃有關。他從工作中找到許多新鮮的資料，以完成他那些不帶諷刺意味的社會喜劇。史坦是大彼得·布魯格爾這一派法蘭德斯傳統的傑出繼承者。

十八世紀的到來幾乎沒有帶來風格改變的預兆，倒是歐洲各重要畫派的創作與批評都面臨出乎意料之外的重大逆轉。荷蘭繪畫的黃金時代幾乎撐不過十七世紀末，因為越來越多畫家致力於在表面上模仿蓋利·杜和法蘭斯·范·麥利斯（Frans van Mieris）精細的風俗畫，要不然就是轉向一種法國式古典主義的神話題材，精巧卻沒有內涵。當哥雅在十八世紀的最後25年出現之前，西班牙境內一直無法找到一位足以繼承委拉斯凱茲的藝術家。

在 兒子多明尼可（Domenico）與羅倫佐（Lorenzo）的陪伴之下，威尼斯藝術家喬凡尼·巴提斯塔·提耶波羅（Giovanni Battista Tiepolo）到了西班牙。提耶波羅是以義大利式極類似洛可可風格的手法來描繪歷史與神話的畫家中之佼佼者，而他以此發展出的漫長且不平凡的事業，在他抵達西班牙時正是接近尾聲的時候。提耶波羅同時也領導威尼斯成功地脫穎而出，成為義大利最受景仰也最多產的畫派。他大約在1720年時就已嶄露頭角，這位奇才創造出一種可以追溯到巴洛克早期的新風格（值得注意的是，威尼斯在十七世紀由於缺乏朝氣蓬勃的巴洛克藝術運動而吃了大虧）。提耶波羅以文藝復興時代威尼斯畫派特有的華麗色彩來畫他的作品，很快地就得到歐洲各地人士請他製作濕壁畫的委託。當時天花板裝飾的需求已經不再來自教堂，而是私人宅第，因此主題也變成世俗的，這便是這個時代的典型特色，和前一個世紀正好形成強烈的對比。當然，提耶波羅重要的油畫系列或濕壁畫還是在威尼斯的宮廷裏面（圖26），或者在外地：烏第那（Udine）、米蘭（圖27）、烏茲堡（Würzburg, 圖28），最後在西班牙。

喬凡尼·巴提斯塔的兒子喬凡尼·多明尼可·提耶波羅在1772年回到威尼斯。他採用他父親賴以成名的風格作畫，表現得很好，而且有一段時間他還擔任威尼斯學院（the Venetian academy）的院長。1785年之後，多明尼可就不曾再接受任何規模較大的委託工作，而在生命中的最後幾年，過著退隱的生活。矛盾的是，他藝術事業的頂點竟然從1790年代這個新紀元開始。多明尼可·提耶波羅很早就顯現出和他父親的性格有所不同，他特別喜愛威尼斯的通俗文化及嘉年華會狂歡鬧劇的場面，這可以從他1756年的作品《鄉間的舞蹈》（Dance in the Country, 見圖37）看出。多明尼可在他的晚年，隨心所欲地發揮他偏好諷刺的個性，不過全部都以素描的方式表達。他採用了他父親的一個主題（見圖29），以鵝毛筆和褐色墨水畫了龐契內羅（Punchinello）這個無賴流浪漢冒險的生活。龐契內羅是義大利喜劇（the commedia dell'arte）中的一個丑角（見圖36）。在十八世紀的洛可可文化因拿破崙革命而瀕臨結束之時，這些素描可以說是它最後的一道微弱曙光。

十八世紀的義大利仍然是歐洲藝術的重鎮。的確，十八世紀是個「大環遊」（the Grand Tour）的世紀，當時的人咸認為，除非到過羅馬和威尼斯，否則一位紳士的教育就不算完整。義大利畫家當然不願意錯過英國紳士貴族（milords）的贊助，那些貴