

互為鏡像、互相成就

——蓬皮奧·巴托尼與十八世紀英國壯遊文化

陳 芸

[提 要] 18 世紀中葉,義大利畫家蓬皮奧·巴托尼為英格蘭、愛爾蘭青年貴族繪製 175 幅肖像畫,成為當時壯遊文化中最重要的人物。作為帶回的藝術收藏品,肖像畫完美地將貴族們自我形象與義大利的風景名勝、雕塑風物融合在一起,兼有審美價值與社會意義。透過巴托尼所作的幾幅肖像畫,可揭示他為何大受歡迎的原因。藉助對布置的場景、服飾的描畫、儀容美化等諸多因素的分析,進而挖掘巴托尼與英國贊助人之間形成了互為鏡像、互相成就的關係。

[關鍵詞] 壯遊文化 巴托尼 肖像畫 紳士教育

[中圖分類號] J110.94; I109.4 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874 - 1824 (2022) 03 - 0060 - 09

一、引言

始於 17 世紀、興盛於 18 世紀的英國青年貴族的“壯遊”(Grand tour)現象,被稱為文藝復興之後最重要的文化現象之一。一群英國貴族之子在博學嚴謹的導師陪伴下,在歐洲度過兩、三年的時光。在古典文化的熏陶下,青年貴族們學習禮儀、醫學、外交、舞蹈、騎馬、擊劍、藝術,最終,完成紳士的教育。

這些遊客大多是英國的皇室成員、貴族政要、風雲人物,當他們結束旅行,帶着各種禮物歸來,其中就包括了自己的肖像畫。英格蘭、愛爾蘭的 175 名遊客都聘請了同一位藝術家為自己畫肖像畫,這位炙手可熱的藝術家便是義大利畫師蓬皮奧·巴托尼(Pompeo Batoni, 1708~1787)。巴托尼在世時候,烜赫一時,去世之後,名聲消散。或許,因為他的畫都是私人訂制,藏於貴族之家,普羅大眾難以一睹風采。

隨着英國學界對 17、18 世紀義大利繪畫興趣的增加,巴托尼的名氣在 20 世紀開始復蘇。得益於一些私人捐贈,博物館、畫廊的收集,1967 年,在他的家鄉盧卡,市政廳舉辦了一次專題展覽“巴托尼在盧卡”。^①伊莎·貝里·巴薩利(Isa Belli Barsali)負責整理展品,結集為《蓬皮奧·巴托尼》出版,附錄中收入盧卡檔案館裡的巴托尼信劄。^②

1982 年 6 月到 8 月間,由藝術史家埃德加·比德斯·鮑倫(Edgar Peters Bowron)負責設計的

“巴托尼和他的英國贊助人”在倫敦肯伍德樓(Kenwood house)展出,為巴托尼重返英國做足前期準備。1985年,美國學者安東尼·克拉克(Anthony M. Clark)與鮑倫合編《巴托尼作品全集》,^③克拉克撰寫前言。2007年10月到2008年1月間,美國休斯頓美術館舉辦巴托尼畫展,鮑倫與彼得·比約恩·科貝爾(Peter Björn Kerber)是主要布展人。同年,二人合編《巴托尼:18世紀羅馬的繪畫王子》出版。^④2008年2月到5月間,英國國家美術館為了紀念巴托尼誕辰三百年,舉辦巴托尼的繪畫佳作展,將“義大利最後的大師”的風采推向新的高峰。

關於巴托尼的研究,早期的研究主要有德國學者恩斯特·恩門靈(Ernst Emmerling)《巴托尼:生活與作品》,^⑤英國學者約翰·斯蒂格曼(John Steegman)的《巴托尼的一些肖像畫》^⑥等。近年,一些研究者重新萌發對巴托尼的興趣。2010年,薩布麗娜·諾拉德·埃利亞松(Sabrina Norlander Eliasson)的專著《18世紀的肖像畫與社會身份》,着重分析18世紀羅馬貴族與壯遊的英國貴族如何對待肖像畫中古典雕像姿勢的態度問題。從巴托尼的肖像畫中大量移用古典肖像姿勢,體現英國貴族對於古羅馬輝煌歷史的嚮往,試圖在通過神話背景的設置,讓自我顯得更有男子氣概與英雄氣質。^⑦

2015年,美國威斯康星大學的馬太·盧感(Mattew Rogan)在《在喬治王時期大不列顛的風尚與身份認同:壯遊中的巴托尼肖像畫》一文中指出,從巴托尼的肖像畫中,可以看出喬治王時貴族們看重着裝以及背後文化背景,他們正是通過繪制肖像畫的方式來進行自我塑造。^⑧2017年,愛丁堡大學的馬維·安妮·奧德維爾(Maevae Anne O'Dwyer)的博士論文《從巴托尼之筆到卡諾瓦之鑿:1740~1830年羅馬的肖像畫和肖像雕塑》同樣聚焦在巴托尼畫中的英國贊助人的複雜身份,並從巴托尼對古典女性雕像移用到男性肖像畫,談及性別轉換與男子氣概的問題。^⑨

在中國學界,2008年,重慶出版社曾出版巴托尼的畫集。^⑩但由於對18世紀壯遊文化的研究尚處於濫觴期,專業的研究者對於巴托尼似乎還未引發真正的關注。在一些藝術網站上雖有一些概述式的介紹,相關深入的論述暫時闕如。

故而,本文試圖圍繞着巴托尼所作的幾幅肖像畫揭示他為何大受歡迎的原因,借助對布置的場景,服飾的描畫、儀容美化等諸多因素的分析,進而挖掘巴托尼與英國贊助人之間形成了互為鏡像、互相成就的關係,展示處於上升期的英國文化與衰敗期的古羅馬文化之間的微妙關聯。

二、長於設計的傳神描摹

巴托尼的肖像畫為何能夠獨領風騷?我們先來分析巴托尼的兩幅畫作。

第一幅畫是格雷戈里·佩奇·透納爵士(Sir Gregory Page Turner, 3rd, 1768~1769)肖像畫,現藏於曼切斯特美術館。作為壯遊時代最常被引用的畫,此畫不僅出現在各種畫冊的插頁中,甚至直接成為專著的封面。作為蘇格蘭名門望族之後,透納爵士(1748~1805)正好20歲,像那些青年貴族,他在人生最好的年紀來到羅馬。^⑪透納爵士在著名愛爾蘭歷史學家托馬斯·紐金特(Thomas Nugent, 1700~1772)的帶領和指導下遊歷了法國和義大利。紐金特所著的《穿越德國》(*Travels through Germany*, 1768)、《壯遊》(*Grand tour*, 1756)正是當時最時髦的旅行指南。得益於名師指點,透納爵士成為赫赫有名的翩翩公子。壯遊歸來之後,每每出席公眾場合,他都能輕而易舉地成為焦點所在,他所穿的服飾引領整個時尚界的品位。之後,他擔任牛津郡的郡督(High Sheriff),成為瑟斯克選區的長期議員。

畫中的透納爵士身穿金線修飾的深紅色外套,白色領結,紅色背心,紅色馬褲,一把佩劍掛在他

的腰間，刀柄隱約可見。他的左手按在一張綠色大理石桌上，上面鋪着一張陳舊的羅馬地圖，右臂微微抬起，手心向上，似有所指。在他的身後，遠景處是羅馬鬥獸場的廢墟，近景處則有一尊智慧女神雅典娜的半身像，在塑像底下隨意堆放着幾本歷史或是詩歌的書籍。

有意思的是，透納爵士的站姿仿效了當時最著名的古代雕像阿波羅（Apollo Belvedere）的姿勢。該雕像表現身為文藝、射手之神的阿波羅剛射完箭的模樣。雖然弓箭部分已損毀，但從他的右手拉弓的姿勢還可以看出，他才結束戰鬥。一般認為該原件是希臘青銅的羅馬複製品，後又塑成大理石雕像，在 15 世紀文藝復興時期出土，曾經過一些修補，現存於梵蒂岡博物館。德國藝術史家溫克爾曼稱贊該雕塑是最完美的藝術品，最好體現希臘藝術“高貴的單純、靜穆的偉大”。阿波羅的左腿略微彎曲，身體的重量都放在他的右腿上，顯現出古希臘“對立式平衡”（Contrapposto）的經典站姿。除了披搭在肩部的長袍，他全身幾乎赤裸，因為剛剛結束戰鬥，健美的胸部還保持着運動後的舒展和力量感。阿波羅的臉龐顯得柔和平靜，沒有表現出任何感情，仿佛戰鬥與他無關，顯露出希臘人的堅韌主義。整個雕像完美展現男性美的巔峰，孔武有力，又不粗野放肆。

與阿波羅相似，透納爵士的左腿也略微彎曲，身體的中心稍稍後移，微微抬起的右手沒有阿波羅拉弓的右手所放的位置那麼高，與搭在桌邊的左手也形成一個對立面，較好地打開身體。這個姿勢後來被嘲諷為“昂首挺胸、過分招搖”（Swagger Pose），頗有傲慢自負之嫌。但從畫面的效果看，確實使得透納爵士更加優雅自信，流露出一股少年英氣。全畫的高光處是他的面容，較之於背景中的昏暗，他的面部光線充足，面如冠玉，豐神俊朗。不難看出，透納爵士高貴的身份、壯遊的經歷使得他更加成熟冷靜，配搭的雅典娜塑像、佩刀恰到好處地增加幾分男子氣概，平衡中和紅色服飾可能帶來的女裡女氣。

與透納爵士相對的畫作，我們另舉一幅女性的畫作作為參照和對比。較之男性，能參加義大利壯遊的女性較少，現今存世的女性畫作約有 25 幅。這裡選取“瑪格麗特·喬治安娜·斯賓塞夫人”（Lady Margaret Georgiana Poyntz, later Margaret Georgiana Spencer, Countess Spencer, 1764）的肖像畫略作分析。

斯賓塞夫人（1737~1814），外交官之女，1755 年嫁給當時英國最富有的貴族約翰·斯賓塞（John Spencer, 1734~1783），婚後育有三個子女。如今，斯賓塞夫人之所以有名得益於她的長女，英國最有名的貴婦德文郡公爵夫人喬治安娜（Georgiana Cavendish, Duchess of Devonshire, 1757 ~ 1806）。當然，僅憑斯賓塞夫人自身修養，在當時亦是鶴立雞群。德蘭妮女士（Delany）稱讚待字閨中的她：“良好教養，敏感慷慨，心思縝密，善解人意。”¹² 1764 年，她遊歷羅馬時，紅衣主教阿爾巴尼（Cardinal Alessandro Albani, 1692~1779）讚許斯賓塞夫人是他所見過最完美的女性。

斯賓塞夫人是作家、藝術家們慷慨的贊助人，常在自己家中舉辦大型的戲劇和音樂會。她愛好音韻，業餘作曲，善拉維奧爾琴，義大利作曲家、小提琴大師菲利斯·賈爾迪尼（Felice Giardini, 1716 ~ 1796）的六首吉他、小提琴和鋼琴三重奏（1775）就是獻給她的。¹³ 不僅如此，斯賓塞夫人通曉希臘語、法語和義大利語，對植物學亦有研究，熱衷書信。她的書信現藏於大英博物館，是館藏中最豐富的個人書信收藏。

在巴托尼的畫中，巧妙地把斯賓塞夫人的這些愛好和特質都融在一起。¹⁴ 與之前的青年貴族相比，此時的斯賓塞夫人已 27 歲，年紀超過了青年受教育的時期。畫中的斯賓塞夫人端莊嫺靜，完美展現年輕少婦的風采。與青年人誇張的站姿相比，女性肖像畫常常呈現的是坐姿。斯賓塞夫人坐在桌邊，仿佛剛剛才讀完一份書信，不經意地抬起頭，雙眼平靜地直視觀眾。精致小巧的五官，略帶

微笑的臉龐,使得畫中人看起來親切優雅。斯賓塞夫人梳着簡潔清爽的髮髻,長發縮成一圈小辮,呈現出類似希臘羅馬式的心形結,脖子圍着一圈緞帶蕾絲。薑黃的長裙簡潔大方,通體一色,僅僅在領口與荷葉邊的袖口又飾以一層白色的蕾絲。胸前的蝴蝶結,收緊的腰身凸顯了斯賓塞夫人的年輕活力,繁複、半透明的蕾絲與長裙厚重的褶皺垂感形成有趣的輝映。而撩開一角的朱紅帷幔使得原本靜態的畫面靈動起來,如緩緩展開的幕布,一方面巧妙地展示遠景中羅馬風景一角,一方面又與暗花紋的墨綠靠背椅形成鮮明的反差。遠景中的羅馬遺址,近處的維奧爾琴、琴譜和展開的信劄,充分地表露她的愛好,也側面說明羅馬文化給予她的滋養熏陶。

較之於透納爵士畫像中的站姿,斯賓塞夫人畫像中戲劇化的部分體現在對比顏色的運用和不同布料材質的體現。薑黃、墨綠、朱紅三種濃烈的色彩佔據全畫,卻並不顯得突兀,相反映襯出女貴族的持重冷靜。棉質長裙、絲綢蕾絲、天鵝絨的椅背、帷幕呈現出不同的質感和色澤,都烘托斯賓塞夫人白皙的膚色,使得她的臉部如含苞欲放的玫瑰,熠熠發光。

三、神話設置與身份認同

由此,我們不妨總結一下巴托尼畫作的一些特徵。

首先,畫中古希臘雕像、羅馬鬥獸場、書籍、佩刀、樂器、獵犬、噴泉等布景的設置,大大打開傳統肖像畫的領域,人與自然之景、藝術之景形成了有趣的對照和呼應。這些場景設置正是壯遊肖像畫最重要的標志性符號。

巴托尼並不是發明這些背景的人,早在十幾年前,已有不少的義大利畫家自覺地在肖像畫中運用這些元素,如弗朗切斯科·特里威扎尼(Francesco Trevisani, 1656 ~ 1746)和阿戈斯蒂諾·馬祖奇(Agostino Masucci, 1691~1758)等。特里威扎尼曾被視 18 世紀中葉義大利最重要的畫家,他的作品被廣泛收藏,不僅僅在義大利,歐洲和俄羅斯的貴族們都聞風而來,他的工作室是壯遊時代英格蘭貴族們趨之若鶩之地,正是他確定了壯遊肖像畫的風格。正如他的傳記作家帕克尼(Lione Pascoli, 1674~1744) 在 1736 年的手稿中,讚譽他:“神秀高妙,豐產迅捷。”^⑤這個評價相當精確地點出特里威扎尼作為優秀的肖像畫畫家應具有的素質。因為,所有的贊助人急切地期待藝術家能夠盡快完成畫作。^⑥對於只在歐洲停留兩三年的遊客更是如此,他們希望能夠帶着肖像畫回家。所以,這些客戶的要求時限無形地限制了他。

在特里威扎尼“愛德華·加斯科因爵士,男爵六世”(Sir Edward Gascoigne, 6th Baronet, 1724)肖像畫中,“贊助人坐在桌邊,桌上放着一本賀拉斯詩集,另一方面,他又指着屋外的鬥獸場。他穿着鑲嵌着銀線墨綠色的長袍。卷起的簾幕和大理石的桌面象徵着他的地位。他所閱讀的書籍說明他對人文主義的追求”。^⑦如果說鬥獸場代表羅馬的強盛壯大,那麼,賀拉斯便象徵羅馬的詩藝純熟。鬥獸場與賀拉斯的結合,隱喻着古羅馬的文治武功對畫中人產生的深刻影響,古典的教化可使得青年博學又睿智。

較之於這些前輩畫家的探索,巴托尼進一步脫胎換骨,開創新境界。他沒有停留在照搬古羅馬的名勝古跡或是強調古希臘羅馬元素上,而是善於移用古典雕像的經典姿勢,並進一步將神話背景與現實中的人物肖像背景疊加在一起。如前分析的透納爵士畫像對阿波羅塑像的模仿,透納爵士鮮亮的服飾、昂首挺胸的姿勢、雕像背景的設置也成為諸多畫作不斷有意重複的元素,後來,甚至成了攝影中最典型的姿勢,故而,此類的肖像畫被稱為擺譜的肖像畫(Swagger Portrait),亦是雄偉風格(Grand manner)中的一部分。^⑧

與之相似的還有巴托尼對沉睡的阿里阿德涅塑像 (Ariadne) 的運用。作為壯遊時期最著名的藝術品,該雕塑描繪阿里阿德涅與愛人忒修斯流落荒島,還在熟睡的景象。出於諸神的警告,忒修斯害怕與阿里阿德涅結合後厄運降臨,趁着她熟睡時悄然離去。而阿里阿德涅全無察覺,乃沉浸在愛情的酣夢之中。故而,雕像展示暴風雨來臨之前的寧靜,還不知已被愛人拋棄的女子的天真單純的睡姿,但周圍的環境似乎都已暗示着不幸即將發生。阿里阿德涅半坐半躺,右手支住頭部,左手環抱着後頸,半裸着胸部,身體的上半部分形成一個三角區。身體的下半部分,雙腳交叉,下垂的衣服層層疊疊,與光潔的皮膚形成鮮明對比。

1761~1774年,巴托尼曾在5幅的肖像畫中,^⑩都使用該雕像作為後置背景,在1761年的兩幅畫中,巴托尼又兩度化用該塑像的姿勢,在“狄安娜與丘比特”中,嬌豔的狄安娜奪走丘比特手中的弓箭,雙手高舉金弓,佯裝要折斷的姿勢正與阿里阿德涅側身左手抱頸姿勢相仿,似一個小三角區。狄安娜含嗔帶笑的臉,丘比特大驚失色,着急要奪回金弓,腳邊的獵犬蹲坐着好奇觀看,三者之間正好形成了大的三角區,兩個三角區的焦點集中在那把金弓是否會折斷,整個畫面充滿戲劇性的張力。

這個姿勢在“漢弗萊·莫里斯爵士”(Portrait of Sir Humphry Morice, 1761~1762)的肖像畫中再次使用。遠景中若隱若現的尖塔,暗示着這是在梵蒂岡的郊外。打獵歸來的莫里斯爵士半坐半躺着,在一棵樹下棲息,獵槍倚靠一旁,腳前散落着剛打的兔子飛禽。莫里斯左手撫摸趴在他腿上的愛犬,右手搭在胸前,雙腳自然交叉的姿勢與阿里阿德涅的側身像相仿。而趴在他腿上的獵犬取代了丘比特的位置,另外兩只獵犬蹲坐着觀看,莫里斯悠閒自得的面容再次形成一個三角區,與狄安娜畫中場景高度相似。

就此,這三件藝術品形成有趣的鏡像關係,“狄安娜與丘比特”模仿古羅馬肖像,莫里斯肖像又成為“模仿的模仿”,肖像畫與歷史畫之間的關係被有意無意模糊了。鑒於莫里斯既是“狄安娜和丘比特”畫作的收藏者,又委托繪制自己的肖像畫,也有論者指出,始終未婚的莫里斯借助貞女之神戲弄愛神丘比特典故來為對自己辯護。因為在此之前,莫里斯曾收到過控告他是同性戀的勒索信。^⑪故而,在此畫中,熱愛動物和打獵的莫里斯自比為狩獵女神、貞潔女神,又呼應即將面對厄運的無辜的阿里阿德涅。

其次,巴托尼的畫作中對於服飾的重視,延續洛可可時期對精細服飾的需求,華美的衣物常常都是世俗財富的象徵,代表着贊助人的身份、地位、品位。這一點上,巴托尼與馬科·貝尼菲爾 (Marco Benefial, 1684~1764)、喬治·多莫尼克·杜普拉 (Giorgio Domenico Duprà, 1689~1770) 的創作互為桴鼓。

以貝尼菲爾為例,在他的“布里斯托的愛德華·柯蒂斯的肖像”(Portrait of Edward Curtis of Mardyke House, Hotwells, Bristol)畫中,身着華服的柯蒂斯,坐在華麗的紅色靠背椅上,左手扶着地球儀,右手指着地球儀赤道的右下方,大約是中東的地方。之前的批評家曾提示觀眾注意他所穿衣服與這個指向的關係,原來他的衣服的裝飾性圖案,是以大羽毛葉子和小四花葉編織的金線,中間又點綴多色絲綢玫瑰,與當時的波斯紡織品大為相似。而柯蒂斯作為貿易紳士,主要的市場就在歐洲與中東地區的貿易,這或許也是他所穿的服飾具有中東風情的主要原因。換言之,服飾暗藏着客人的身份信息。

與前輩相比,巴托尼更是毫不遜色,如前所舉的斯賓塞夫人的畫像,此時女性的穿衣時尚已從洛可可時期向新古典主義時期過渡。故而,原有洛可可時代偏好服飾精致小巧的裝飾性讓位於更

為知性簡潔的英倫風格，緞帶結、花邊、褶折、突出女性腰身的曲線造型還保留着，色彩柔和的粉彩色系則被莊重典雅的薑黃、朱紅取代。這就考驗了畫師如何處理不同的紋理材質，通過暖冷色系的配搭出優雅輕盈的動感。薑黃朱紅為暖色調，墨綠則為冷色，在這三種顏色的衝撞下，領口、袖口處的白蕾絲處理得靈動飄逸就令人眼前一亮。可以說，從巴托尼對女性服飾的描繪中，完美地襯托出斯賓塞夫人尊貴的身份與低調沉穩的風格。

除了技藝精湛無比，巴托尼長於隨機應變，就此也不得不提到巴托尼職業生涯轉折點的作品：“米爾敦的伯爵一世，約瑟夫·利森”（Joseph Leeson, 1st Earl of Milltown, 1701~1783, 1744年）畫像。該作品現藏於都柏林的愛爾蘭國家美術館。據美術館的文字介紹：

“約瑟夫·利森是都柏林家族的第四代人，他從釀造業和地產買賣中獲得了巨大的財富。在威克洛郡的布萊辛頓（ Blessington）建造羅斯堡莊園（ Russborough House）。期間，他兩度前往義大利，提升教育，愛好收集藝術品。利森委托羅馬藝術家巴托尼為他繪制肖像。巴托尼筆下的他，頭戴裘皮帽、身着毛皮襯裡的外套，背景是層疊的窗簾和圓柱底座，這些特質為利森增添了高貴的氣質。”^②

巴托尼處理天鵝絨、金線和毛皮不同紋理材質的能力極出色，畫中利森頭戴皮裘帽，臉色紅潤，墨綠色外套與背景中的猩紅簾幕形成鮮明對比，皮毛的蓬鬆柔軟與外套的厚實光潔彼此映襯。利森的體型較瘦弱，或許為了襯托他的強壯威嚴，他用左手撩起衣服的右邊下擺，外套撐開體型，右手自然下垂，整個人顯得更為魁梧，外套上的褶皺與簾幕的褶皺彼此呼應，使得畫面頗具縱深感，原本靜態的場面也有一絲流動和凝重感，采用類似巴洛克時期處理人物的動態化。有趣的是，在炎熱的義大利並不需要如此厚實的外套，但為了突出贊助人來自寒冷的愛爾蘭，皮毛外套成了愛爾蘭的象徵。

多年後，一位佚名的藝術家為約瑟夫·利森一家畫“全家福”時，依然沿用利森身着皮毛外套的造型。但因為畫中利森的妻子、女兒、孫子都身着春秋裝的棉質衣服、薄紗套裙，皮毛外套顯得略微礙眼，顯出一家人的服飾並不在一個季節。

由利森的畫像，也引出巴托尼最大的長處，即他對於贊助人的面容、站姿的處理，修飾贊助人的儀容，使得畫中人不僅與現實中的人酷似，又帶有柔光美化的效果。將巴托尼的畫與1735年愛爾蘭畫家安東尼·李（Anthony Lee）繪制的全身像相比，高下立見。在全身像中，利森的體型顯得比較瘦弱，臉部特徵不明顯，觀感平平。巴托尼只畫了半身像，全畫的焦點都集中在利森的脸部與皮裘帽、皮毛外套，突出利森的尊貴身份與作為一家之主的霸氣自信。

簡言之，正是巴托尼善於捕捉贊助人豐富的表情、動作特徵，使得巴托尼的畫能有較高的辨識度。在保持真實性的前提下，巴托尼賦予了所畫的對象優雅的氣質與出色的風度。不僅如此，他繪畫的速度也大大加快，常常能在幾天的時間內，大致畫下基本的輪廓。他的工作室常常令人愉悅，贊助人身處在半自然的環境中，易於進入放鬆的狀態。再則，巴托尼有敏感的商业直覺力，他深知贊助人急於要畫的心理，所以，只要對方交納定金，就能較快地拿到作品。總之，作為集大成者的巴托尼通過紮實的繪畫功底，對人物表情、衣服配飾、背景搭配，完美地將贊助人的期待與藝術形式結合在了一起。

四、互為鏡像、互相成就

正是在利森的幫助下，巴托尼實現了職業的轉折。早期的巴托尼主要負責教堂中祭壇畫和歷

史題材畫,他最主要的作品便是為梵蒂岡的聖彼得大教堂繪制祭壇畫《西蒙·瑪古斯的墜落》(The Fall of Simon Magus, 1746)。到了1740年代,巴托尼與英國(主要是愛爾蘭人)訪問羅馬的遊客開始建立聯繫,開始的時候,進展並不順利,十年間只制作了六張肖像。利森的畫就是其中之一,在此畫獲得成功之後,利森成為巴托尼重要的贊助人,不僅委托他為其子作畫,還將他介紹愛爾蘭遊客,其中包括酷愛古典藝術文化,在歐洲壯遊多年的愛爾蘭政治家詹姆斯·考爾菲爾德,查爾蒙特的伯爵一世(James Caulfeild, 1st Earl of Charlemont, 1728~1799)。

在藝術贊助人的推波助瀾下,固定的客戶日益增多,巴托尼專工肖像畫。1750年至1760年間,他進入創作的高峰期,獨自制作近60幅肖像,以平均一年六幅畫的速度進行創作。吉蘇坡·孟讓達(Giuseppe Meranda, 1687~1767)和策薩羅·孟讓達(Cesaro Meranda, 1700~1754)兄弟是他最重要的贊助人,在1740年到1750年之間,他們委托巴托尼繪制至少32幅畫作。巴托尼的主要客源主要是漢諾威王朝時期大不列顛客戶(the Hanoverian British),他們在他的贊助人佔80%。其中包括馬修·費瑟斯豪赫爵士(Sir Matthew Featherstonhaugh, 1751~1752)及其家人的九幅肖像以及約翰·布魯德內爾勳爵(John, Lord Brudenell)、蒙瑟默爾侯爵(Marquess of Monthermer, 1758)等人的畫像。巴托尼的名聲鵲起之後,越來越多的皇室成員、貴族顯要都來參觀他的工作室。^②正是這些壯遊的貴族們造就了巴托尼,使得他從同輩畫家中脫穎而出。

另一方面,參觀巴托尼的工作室,成為巴托尼的模特成為羅馬的壯遊行程中的一部分,參觀本身構成英國貴族學習的一部分。^③正如大衛·索羅金(David Solkin)所言:“在18世紀的英國,個體最重要的表現就是符合要求,獲得掌權者的尊重。統治階層更加依賴於文化而不只是把權力當作一種社會的控制,儀表不可避免地包含重要的政治含義,在藝術中甚至比在生活中更重要。”^④故而,此時的肖像畫便不只是在羅馬留一個影像,而是通過服飾、姿勢、擺設、背景來自我提升,自我美容的過程。作為一個成功的畫家,巴托尼扮演了一位有文化的成年男子的凝視角色,能夠成為他的繪畫對象,亦表明通過義大利的考察和肯定。換言之,在繪畫的過程,巴托尼有意無意中充當“形象設計師”的角色,兼任美育教師的身份。

而對於那些英國青年貴族或穿着義大利鮮豔時尚的服裝,或穿着自己本民族的服裝,代表着自己對於異國文化的開放和接納程度各有不同。但無論如何,他們都樂於通過一系列的視覺上的設置和塑造,強調自己參加壯遊活動,並在此過程中,受益匪淺,“他們將自己投入到這場壯遊學習中,他們每一個個體都與壯遊團體緊密相連”。^⑤此時的繪制畫像又被追加一層含義,即社交表演或社交需要。

因此,對於那些帶着自己肖像畫回家的貴族們而言,那些懸掛在家中肖像畫主要對親朋好友、訪客門人彰顯他們的身份地位與尊貴財富,也映現他們的智性深度與道德理想。那些莊嚴崇高的肖像畫以豐富和諧的色彩變化,諸多的社會符碼隱喻兼有審美價值、社會意義。肖像畫既為貴族們提供社會地位的保障,表明他們有一段令人豔羨的海外經歷,又展示他們社會成就的可持續性,他們有能力有人脈,能夠治理好家業。

這些肖像畫也深刻地影響英國的肖像畫發展,之後,蘇格蘭畫家艾倫·拉姆齊(Allan Ramsay, 1713~1784)、英國畫家雷諾茲(Joshua Reynolds, 1723~1792)都紛紛參加義大利的壯遊活動,成為英國肖像畫雄偉風格(Grand Manner)的集大成者。^⑥他們一方面承繼從文藝復興以來范戴克(Anthony van Dyck)一脈畫皇室貴族巨幅肖像畫的雄偉風格,一方面也吸收義大利壯遊時期肖像畫畫風,畫面的背景出現古典雕塑,或人物化用古典雕塑的姿勢。如雷諾茲為友人科佩(Commodore

Augustus Keppel, 1753~1754) 所畫, 同樣採用阿波羅雕像的姿勢。此類畫像都凸顯畫中人物的雍容華貴, 與觀者正視, 將觀者帶入畫面, 具有很強的“臨場感”, 體現古典主義向浪漫主義的過渡。

值得一提的是, 拉姆齊師從巴托尼, 深深服膺於羅馬大師的創造力, 而雷諾茲卻在有人勸說他應該結交巴托尼時, 自負地說道, 自己已經沒有什麼需要學習了, 甚至在巴托尼去世次年, 預言他會很快被遺忘。從某種程度上講, 雷諾茲的預言確實實現了。

然而, 即便如此, 恐怕也無人會否認巴托尼的繪畫在義大利與英國文化交流史上起到重要的橋樑作用。隨著《威斯特伐利亞條約》(Westphalian Treaty, 1648) 簽署, 歐洲結束了三十年的戰爭, 英國貴族前往歐洲旅行變得越來越便捷。此時的英國, 雖然國內各種的政治勢力還在博弈中, 但資本主義經濟發展得蒸蒸日上, 海外殖民地已打開一方天地。相形之下, 此時義大利正處於外族的統治和經濟的衰退期, 政治經濟的積弱不振與古羅馬文化遺產的席豐履厚形成強烈反差。

故而, 在巴托尼的畫布上, 留下了兩種光彩、兩種文化的對照。一方面是來自文化上升期的英國青年貴族, 他們朝氣蓬勃、器宇軒昂, 他們遠渡重洋學習歐洲古老的文明。一方面是古羅馬文化的遺址, 它們以斷壁殘垣、空谷回音映現着往昔的輝煌。在巴托尼的畫布上, 這兩種力量交匯時衝撞、對抗、交融後留下的奇光異彩令人喟歎。

綜上所述, 從巴托尼的肖像畫中, 可以看出, 英格蘭、愛爾蘭的青年貴族們通過對義大利各地的遊歷, 通過壯遊這種教育方式進行自我塑造和培養。作為帶回的紀念品、藝術收藏品, 肖像畫完美地將貴族們的自我形象與義大利的風景名勝、雕塑風物融合在一起。

就其藝術聯繫而言, 在 18 世紀的上半葉, 整個的義大利藝術市場為壯遊的顧客提供成熟的個人肖像畫模式, 繪畫元素的設置、背後蘊含的隱喻指向都趨向固定明顯, 藝術委托人與藝術家之間已然形成穩固的關係, 一個成熟的藝術經濟市場正在勃興發展。

① Hugh Honour, *Pompeo Batoni at Lucca*, *The Burlington Magazine* Vol. 109, No. 774, 1967, pp. 547-550.

② Isa Belli Barsali (a cura di), *Mostra di Pompeo Batoni Catalogo*, Lucca: Rivista La Provincia di Lucca, 1967.

③ Anthony M. Clark, Edgar Peters Bowron, *Pompeo Batoni: A Complete Catalogue of His Works*, Oxford: Phaidon, 1985.

④ Edgars Peters Bowron, Peter Bjorn Kerber, *Pompeo Batoni: Prince of Painters in Eighteenth-Century Rome*, New Haven: Yale University Press, 2007.

⑤ Ernst Emmerling, *Pompeo Batoni, Sein Leben und Werk*, Inaugural-Dissertation, Köln University, 1932.

⑥ John Steegman, Some English Portraits by Pompeo Batoni, *The Burlington Magazine*, vol. LXXXVII, no. 65, 1946, p.63.

⑦ Sabrina Norlander Eliasson, *Portraiture and Social Identity in the Eighteenth Century*, Manchester: Man-

chester University Press, 2009.

⑧ Matthew M. L. Rogan, *Fashion and Identity in Georgian Britain: The Grand Tour Portraits of Pompeo Batoni*, Theses and Dissertations, University of Wisconsin-Milwaukee, 2015.

⑨ Maeve Anne O'Dwyer, *From Batoni's Brush to Canova's Chisel: Painted and Sculpted Portraiture at Rome, 1740-1830*, Edinburgh College of Art thesis and dissertation collection, 2017.

⑩ 孔宇編:《西方繪畫大師:巴托尼》,重慶:重慶出版社,2008年。

⑪ 1805年,透納爵士去世,在《每月雜誌》上,還有對他生平的簡要概括和回顧。*The Monthly Magazine*, Volume 19, 1805.

⑫ Mrs. Delany.ed., *The Autobiography and Correspondence of Mary Cranville*, A. Hall, 3 vols London:1861, iii, p.340; Friedman: Spencer House, p.55.

⑬ Peter Holman, *Life After Death: The Viola Da Gamba*

in *Britain from Purcell to Dolmetsch* Cambridge Library: Boydell & Brewer Ltd, 2013, p.247.

⑭在這本喬治安娜的傳記中,也曾描述過巴托尼的這張畫。Amanda Foreman, *The Duchess*, London: Random House, 1998, p.8.

⑮關於參觀英國旅行者畫室的材料,參見: Karin. Wolfe, *Acquisitive Tourism: Francesco Trevisani's Roman Studio and British Visitors*, in *Roma Britannica: Art Patronage and Cultural Exchange in Eighteenth-Century Rome*, ed. by D. Marshall/S. Russell/K. Wolfe, London: The British School at Rome, 2011, pp. 83-101.

⑯Francis Haskell, *Patrons and Painters*, New Haven: Yale University Press, 1980, p.12.

⑰Bruce Redford, *Dilettanti: The Antic and the Antique in Eighteenth-Century England*, Los Angeles: The Getty Research Institute, 2008, p.18.

⑱牛津藝術詞典:“Swagger Portrait,最早來自於1992~1993年的倫敦泰德美術館的同名展,它用來描繪17世紀到20世紀的英國肖像畫的一種趨勢。主要用雄偉的風格描繪對象,以此強調公開展示與畫中模特的社會期待。”Swagger有“自信滿滿,昂首挺胸”,做樣子之意,這裡,姑且將之翻譯為擺譜。<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100545570>

⑲這五幅畫分別是: Charles John Crowle(1761-1762), Thomas Dundas, later 1st Baron Dundas(1764), William Weddell(1765-6), Count Kirill Grigorjewitsch Razumovsky(1766), Thomas William Coke, Later 1st Earl of Leicester of the Second Creation(1774). Maeve Anne O'Dwyer, *From Batoni's Brush to Canova's Chisel: Painted and Sculpted Portraiture at Rome, 1740-1830*, p.65.

⑳Jeffrey Collins, *Review of "Pompeo Batoni, Prince of Painters in Eighteenth-Century Rome" by Edgar Peters Bowron and Peter Björn Kerber*, *caa.reviews*.2008, p.35

㉑參見愛爾蘭國家美術館主頁: <http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/10142/portrait-of-joseph-leeson-later-1st-earl-of-milltown-1711?ctx=8db0b886-661d-4e19-b5f6-dd722832761a&idx=5>

㉒ Anthony M. Clark, *Memoirs of the American Academy in Rome*, *Studies in Italian Art History 1: Studies in Italian Art and Architecture 15th through 18th Centuries*, 1980, Vol. 35, p. 336.

㉓ Wilton and Bignamini, *Grand Tour: Lure of Italy in the Eighteenth Century*, London: Tate Gallery Publishing, 1996, p.23.

㉔ David Solkin, *Great Pictures or Great Men? Reynolds, Male Portraiture, and the Power of Art*, *Oxford Art Journal*, Vol. 9, No. 2, 1986, p.42.

㉕ Maeve Anne O'Dwyer, *From Batoni's Brush to Canova's Chisel: Painted and Sculpted Portraiture at Rome, 1740-1830*, Edinburgh: University of Edinburgh, 2017, p.73.

㉖相關的討論還可參見 Andrew Wilton, *The Swagger Portrait: Grand Manner Portraiture in Britain from Van Dyck to Augustus John, 1630-1930*, London: Tate Gallery Publishing, 1993。

作者簡介:陳芸,浙江外國語學院副教授。杭州 310023

[責任編輯 桑海]