

米開蘭基羅雕刻藝術賞析(下)

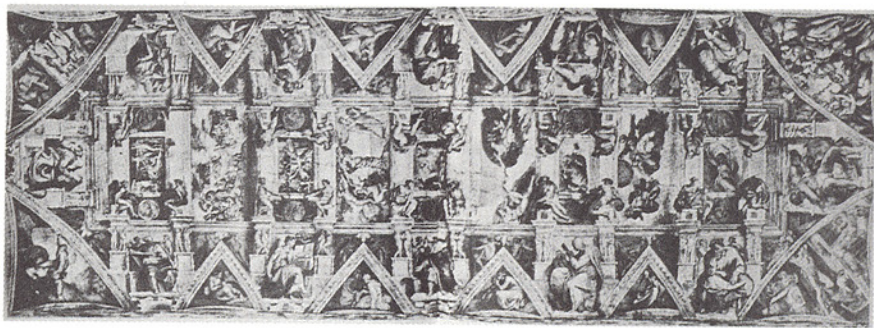
林仁傑 / (本文作者為國立台灣師範大學美術研究所碩士)

米開蘭基羅的中期雕刻藝術

米開蘭基羅享年八十九歲，其藝術創作觀點隨歲月之增長而有所改變，這是一個藝術家自我觀念的無形表露。

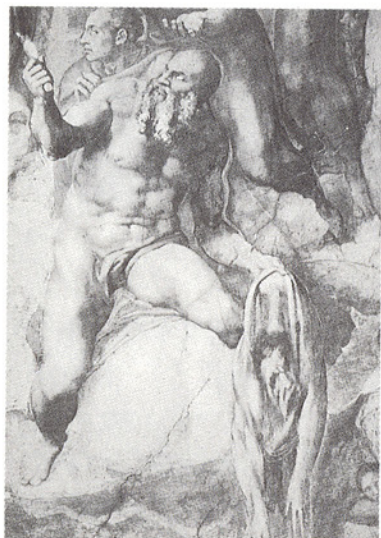
美國社會心理學家謝立夫 (Muzaffer Sherif) 指出，「自我」是一套態度的聚列 (a Constellation of Attitude)。他曾界定「自我乃是個人心理結構在發展中所形成，由個人對自己的軀體及其部位、對自身的能力、對事物、對他人、對家庭、對團體與社會價值、生活目標及社會結構所獲得的有關態度所組成。」(註十一) 米開蘭基羅對於藝術創作態度，自我要求極高，因此常因不滿自己所雕之作品而中途敲壞。當他的藝術才華普受敬重時，來自教皇、公爵、商人之請託而製作的雕刻逐日增加，尤其是來自教皇和弗羅倫斯地方首長之要求是他難予推辭的工作。這許多外在環境與人為因素往往是米氏本身難以控制的。

自從「聖彼得教堂之聖殤像」問世之後，大衛像、「布拉格斯聖母像」(Bruges Madonna)、朱利阿斯二世陵墓 (Tomb of Julius II)、「教皇永恆的銅像」(a larger-than-life bronze statue)、西斯汀教堂天篷畫 (Sistine Chapel Ceiling)、San Lorenzo教堂正面建築的設計、新聖器收藏室的設計、Medici墓、Laurentian圖書館的樓梯間設計、Sistine教堂祭壇壁畫最後的審判、甚至連弗羅倫斯的戰爭防禦工事，都可謂大規模的工程，以如此繁多而又責任重大的事務加諸於一位藝術家身上，若無獨特的能力與超人的耐心與容忍的胸懷，是無法負荷得起的。所幸，米開蘭基羅終生對宗教之虔誠與奉



▲圖十三之二 西斯汀教堂天篷畫 Sistine Chapel Ceiling

(註：圖片部份編號續上集)



▲圖十三之三 最後的審判
The last Judgment



▲圖十三之一 卡西諾的水中會戰
Battle of Cascina

獻，除了雕刻、繪畫、建築等事務之外，別無後顧之憂。

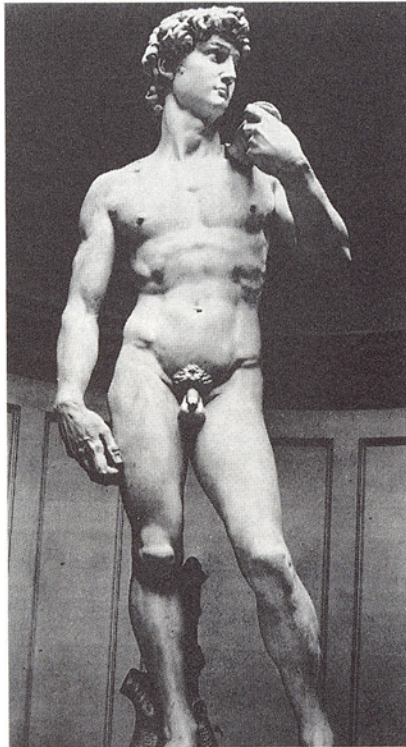
米氏單為雕刻工作，不知親自到大理石礦區採掘或坐鎮指揮多少次，有時到礦區一待就是數月之久。Carrara是他最常去採掘大理石的地方，其次就是Pietrasanta和Seravezza兩地，有時過於巨大的石塊還經由水運轉送。我們在此提及此事，乃在於說明一位偉大的藝術家的成功背後是隱藏著多少辛酸血淚。

本節所指之米氏中期雕刻藝術係指米氏自二十七歲到七十歲之間漫長的四十三個年頭裡所有的雕刻作品。此期間米氏的藝術創作是多方面的，他最出色的幾幅畫(壁畫)也都在這時期裡產生，如「卡西諾的水中會戰」(Battle of Cascina)(圖十三之一)、西斯汀教堂天篷畫(Sistine Chapel Ceiling)(圖十三之二)、「最後的審判」(the last judgment)(圖十三之三)等皆是。而這三件大作先後用掉了十一年時光，教皇Julius二世陵墓的建造計劃與執行也困擾米氏先後達四十年。也就因為上述種種因素影響下，米氏的雕刻作品產於此時期的數量雖然為數不少，但並未能與這段漫長的時期成正比例的增加。茲舉其較具代表性的作品逐一論述之：

(一)「大衛像」(David) (圖十四)

米氏的藝術創作，除了建築工程外，幾乎全以人物為表現之對象。他常以男性模特兒的速寫稿來改畫為女性人物，因此他的許多初步的素描幾乎很難分辨出是男人或女人，米氏認為人是神的化身，人體就是神的完美的顯現，所以他所雕所畫之人物多為裸體人物，依據史學家David Summers的觀點，他認為這是與文藝復興時代的哲學與宗教思想有關。他說：「在文藝復興時代裡，就如數世紀以來一般，均普遍地認為人體是可透過知覺感受的靈魂之替身或外觀者」(註十二，原文：It was universally assumed in the Renaissance, as it had been for many centuries, that the human body is the agent (or tool) and the outward expression (or palace) of the intelligible soul)，他又談到「面相術極端地把握住人體與靈魂之間的關係，基於此一前提，靈魂的特質得以顯現，它不只是表現在人體的行動中，而且還在它的特徵、輪廓和相類似點上」(Physiognomy carried the implications of this relation between body and soul to an extreme, Proceeding from the premise that the nature of the soul is evident not only in the actions of the body but in its character, configuration, and resemblances)。

米氏所雕的大衛像之顯著的特徵是寬肩、寬背、寬胸、平坦的臀部、強壯的脖子、大手和大腳、堅毅有力的面部表情。它們的比例尺寸並不完全合乎常人，但全身充滿了力量，這件雖未擺脫寫實形式的枷鎖，但已明顯的存在著「矯飾主義」的跡象。



▲圖十四 大衛像 David

義」的跡象。

David Piper在其著作「偉大的傳統」一書中提到「……目前矯飾主義專門指稱西元1520年到1600年間或者文藝復興全盛時期巔峰到巴洛克期的義大利雕刻和繪畫，地位已經獲得肯定……。」義大利的矯飾主義特異傾向就是改進文藝復興全盛時期的卓越技巧和典雅氣息兼具不朽和塵俗的價值觀，轉而強調蜿蜒曲線(米開蘭基羅的所謂彎曲圖形)，注重纖細的形體，加強人物姿勢和色彩的怪異對比，甚至刻意表現特異的肢體扭曲和情緒緊張模樣(註十三)。

可見矯飾主義背棄文藝復興藝術典雅、穩定、沈著的神韻，轉向比較易變的格調。此一特徵在米開蘭基羅的繪畫「最後的審判」作品中最為顯著。

大衛像只是比例上有些許的誇張，表情也傳遞出緊張的模樣(圖十五)。

▶圖十五 大衛像面部表情



▶圖十六 聖母子與聖約翰 Madonna and child with St. John



▼圖十七 聖母面部表情



▲圖十八 古羅馬雕刻 Ancient Roman Medea Sarcophagus



(二)「聖母子與聖約翰」(Madonna and child with St. John) (圖十六)

此作品義大利文為「Taddei tondo」，約翰在耶穌面前捉了一隻金翅雀(goldfinch)，耶穌顯然受驚而想躲進聖母的懷抱裡。聖母的

面部表情是不同於傳統的(圖十七),聖嬰帶著面臨危險的恐懼尋找聖母的庇護,然而卻終歸於無效,這正可從聖母無助的表情看出,而那隻象徵性的鳥所帶來的驚嚇正是耶穌悲劇命運的前兆。

這件作品製作於米氏28歲到33歲之間,我們依然看得出米氏參考古羅馬雕刻的痕跡,如(圖十八)的古羅馬雕刻(Ancient Roman Medea Sarcophagus)(註十四)中,兩個小孩的手腳動作與面部表情與米氏的「Taddei tondo」中的兩個小孩類似,只是傾斜角度有了改變。



▲圖十九 素描稿 Taddei tondo

我們再看看米氏製作此作品之素描稿(圖十九),又發現作品中的三個人物均來自他自己捕捉的速寫造形。由此可見,米氏在創作此作品時,靈感是來自古羅馬雕刻,但人物造形是自己揣摩而得。在文藝復興時期藝術品中運用金翅雀與小孩的驚嚇來表示聖嬰受驚的情景算是第一次被發現(註十五)。

(三)「聖馬太雕像」(St. Matthew)(圖二十)

此作品製作於米氏29歲到35歲之間。此作品所以引起研究的興趣是因為它顯現米氏藝術風格的戲



◀圖二十 聖馬太雕像 St. Matthew

劇化轉變。

米氏應用解剖學的基礎架構,將身軀扭曲,並使肌肉呈現極度緊張的情狀,令人體驗到人類的另一種特殊面貌,也反應米氏製作時對情緒的捕捉。此作品雖未完成,但較之米氏的其他作品,這件作品貴在保存了藝術家內心的困惑情感,也帶給觀賞者無止境的尋思與探討。

米氏之如何將雕像從大理石塊中引出,如何讓完整的雕像現形,這就是一個很好的範例。

(四)「Bruges 聖母像」(the Bruges Madonna, 1503-1504)(圖二十一)



▲圖二十一 Bruges聖母像 1503-1504 the Bruges Madonna

此雕像大約製作於米氏繪製「聖家族」圓形畫之同一時期。最近由Mancusi-Ungaro所發現的文獻資料顯示:一位影響義大利商業極大的Flemish商人Jean-Alexandre Mouscron首度交付此雕像的製作費於1503年12月14日,第二次交付製作費於1504年10月9日,到了1505年8月20日才由Mouscron的繼承人交付此像之運送費。

很奇怪的是Condivi和Vasari兩位傳記學者竟未看過此作品,並把此大理石雕像推想為銅鑄浮雕。而此一錯誤米氏並未曾糾正過。

最近Mancusi-Ungaro再度提到一個被遺忘多時的假設:此一雕像是準備安置於Siena大教堂的Piccolomini祭壇上之最高壁龕裡。

(五)「Pitti聖母像」圓浮雕(the Pitti Madonna, 約1506雕製)(圖二十二)

依據Vasari之記載,此一浮雕係受Bartolommeo Pitti委託而製作。後來Pitti的兒子將它送給Guicciardini家族。1823年時由Florence政府購藏。

此作品幾乎完全運用「布拉格斯聖母像」(圖二十一)的造形雕成



▲圖二十二 Pitti聖母像 the Pitti Madonna

的。造形中的肩膀、手肘、膝蓋、頭手和衣袍之皺摺等等均改良自「布拉格斯聖母像」。但此作品已顯示米氏不能忍受傳統的tondo（圓浮雕或圓形畫）形式之約束。作品內的聖母頭部突出於圓形的邊緣外，石塊般的長凳和聖母的外衣也突破底部的邊緣。米氏顯然不再拘守過去圓形格式的排列組合法（permutations and combinations），他已建立一個新的「tondo」模式。

(六)「反抗的奴隸」(Rebellious Slave) 與「垂死的奴隸」(Dying Slave)

這兩件刻劃「奴隸」的雕像係與「摩西像」(the Moses) 同時開始製作於1515年，完成於1542年，都是屬於Julius二世陵墓建造計劃中的雕像。

米氏早期的雕刻是屬於較典型的古典風格，多數沿襲自古希臘、羅馬的格調，除了「Centaur's之戰」外，各尊雕像之立姿、蹲姿或坐姿均顯得典雅、肅穆而端莊，但看了「聖馬太」與「奴隸」像，我們發覺米氏的雕刻已大為改變了。誠如前述在談到大衛像時所論及的「矯飾主義」之特徵一般，它背棄了文藝復興時期藝術典雅、穩定、沈著的神韻，轉向易變的格調。

這兩尊奴隸像裡，米氏刻意表現特異的肢體扭曲和情緒緊張模樣正是矯飾主義表現特徵之一，這是從雕像造形觀察出來的。

另外，心理醫學博士Liebert則從米氏雕刻這兩件作品時寄給他哥哥的信文中捕捉米氏創作時的潛在意識，米氏的信中寫道：

「我必須告訴你的是：我無法想像到今年9月是否能回家，因為我已被這種連吃飯的時間都沒有的



◀圖二十四 垂死的奴隸
Dying Slave

◀圖二十三 反抗的奴隸
Rebellious Slave

▶圖二十五
勞孔群像
Laocoon Group



▲圖二十六 摩西雕像 the Moses

生活方式壓得透不過氣來。但願神保佑我，讓我勇往直前。」(註十六)

我們再進一步探討這兩尊雕像是否受到其他作品的影響。

依據史料記載勞孔群像已於1506年1月14日在羅馬城內展現。米氏當時正計劃著手製作Julius二世的陵墓，米氏或許從勞孔群像找到些許靈感。勞孔群像「Laocoon Group」(圖廿五)是仿Homeric神話雕成，是個表現強烈的痛苦掙扎場面，這些面臨蛇咬的死亡邊緣的雕刻人物是古代希臘雕刻，米氏是否曾從中獲得心靈的共鳴？米氏內心深沈的掙扎也可從雕像中得到真實的寫照嗎？更何況當時的矯飾風格已逐漸形成。勞孔群像的戲劇性表現，正巧提供藝術家們良好的參考模式。

(七)「摩西」雕像 (the Moses) (圖廿六)

此作品完成時，米氏已四十歲。這件作品是受教皇之託而作的，米氏在此雕像中已賦予一種超乎人類所具有的力量。米氏把摩西所扮演的角色充分的表現於大理石雕像裡，這種最高的心靈表現，從「摩西像」所散發出來的威嚴與強大的無形力量即已能深深地令人體會出來，這種成就乃是米氏長年艱苦奮鬥熬鍊出來的。

在敬佩米氏藝術才華之餘，讓我們探討此像製作是否來自某些淵源。我們試看Donatello大約完成於1410年的作品——St. John the Evangelist (圖廿七)。這件作品是Donatello早年所作，在整個造形中給人的感受與米氏的摩西像

頗為接近，但米氏的摩西像完成於Donatello之後一百餘年，難怪Liebert認為米氏的摩西像是汲取Donatello的優點。

再觀察米氏畫於Sistine教堂的頂篷之先知像——Ezekiel像(圖廿八)，我們可以推測米氏是源自Donatello的「St. John the Evangelist」側面像，而後再演化為摩西像。我們在比較中探尋米氏豐富的創造力之源頭，也從中瞭解米氏雕刻藝術所產生的震撼力是如何從長期的蘊釀中，藉著手、眼與鐵錘、鑿子等工具從堅實的大理石塊中雕琢出來。我們相信藝術家之成功絕非純粹的技術表現，而是在高超的技巧之外，尚包含著藝術家崇高的心靈與堅毅不屈的毅力。



◀圖二十七 St. John the Evangelist



▼圖二十八 先知Ezekiel像

(八)「基督持十字架」(Christ Holding the Cross) 1519-20 (圖廿九)

這尊復活的基督雕像立於Santa Maria sopra Minerva教堂微暗的室內，是米氏雕刻作品中最被喜愛的作品之一。

此雕像為聖彼得教堂之教士Bernardo Cencio和羅馬貴族Maria Scapucci和Metello Vari Porcari所訂製，1516年米氏離開Florence到羅馬時尚未完成，因為大理石像面部有黑色斑紋，Porcari堅持雕像必須完美無缺，於是米氏重雕另一尊雕像(第一尊已遺失)於佛羅倫斯，但最後是由米氏學生Pietro Urbano所完成。米氏對此一雕像一直覺得不滿意，曾於1522年提出重雕第三尊。

(九)「Giuliano de' Medici」像(圖三十)——Medici教堂的米氏作品之一



▲圖三十 Giuliano de' Medici

▶圖二十九
基督持十字架
Christ Holding
the Cross

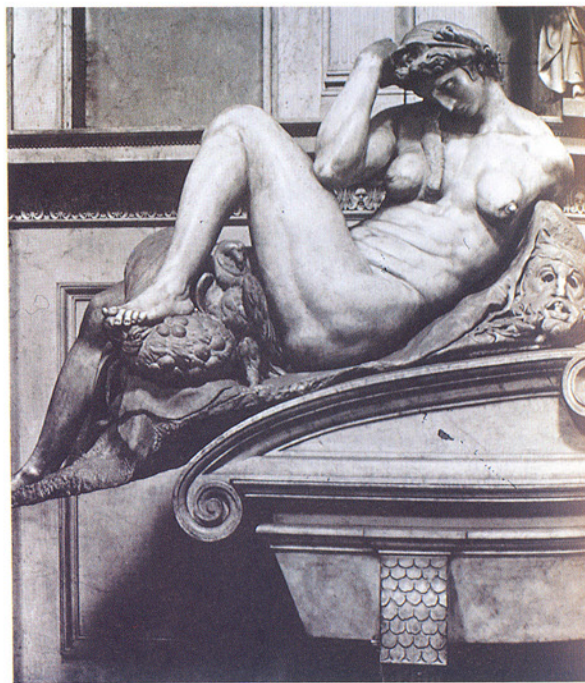


以現有之文獻資料顯示，米氏為Medici教堂所設計的七尊現存之雕像均於1526年完成(從1521年開始設計)。從米氏與當時的畫家——Sebastiano del Piombo的通信資料顯示，這些雕像均由米氏親自雕刻，但曾與Clement V II磋商請Giovannangelo Montorsoli協助米氏雕刻「Giuliano」像，而所幫忙可能是指Giuliano雕像的甲冑部分細節的修飾。至於臉部、軀幹、甲冑、膝蓋及強有力的手臂之高超雕刻表現則除了米氏之獨特功夫，別無他人可以取代(註十七)。

Clement V II未出任教皇之前曾委託米氏建一教堂於San Lorenzo來安置Leo的父親，Lorenzo the Magnificent, Lorenzo的哥哥Giuliano(紅衣主教——Clement V II的父親……)這些都是Medici家族的後裔，(圖卅四)的Giuliano de' Medici即是Medici教堂Lorenzo墳墓的雕像之一。



▲圖卅一 Giorno 晝 (Day)



▲圖卅二 Notte 夜 (Night)

(+)Giorno (Day,晝) (圖卅一) 與 Notte (Night,夜) (圖卅二)

這兩件雕刻作品均具有過度強化的肌肉的組織,「晝」是背向的,「夜」是正面的,巨大的裸體斜臥著,看似要滑落,但卻牢牢地固定於他們的位置上。它們好像告訴我們說:在面對死亡的痛苦中,他們會努力去託付Giuliano的希望已破滅。

當米氏雕這些作品時曾寫信給梵蒂崗的紅衣主教Bibbiena說:「我是貧窮的、卑賤的、也近乎瘋狂」,並說「我覺得自己好老(當時米氏四十歲左右),我每工作一天就得休息四天」。而這兩件作品正如表現米氏的心緒一般,顯得無比痛苦而無奈。

那尊稱為「夜」的雕像,好像被藥物所迷昏而顯得無精打采,雕像縫中的貓頭鷹(圖卅三)的叫聲好像不絕於耳,而那可怕的面具(圖卅四)位於雕像旁,好像時時帶來困擾,令人難以入眠。



▲圖卅三 夜局部:貓頭鷹



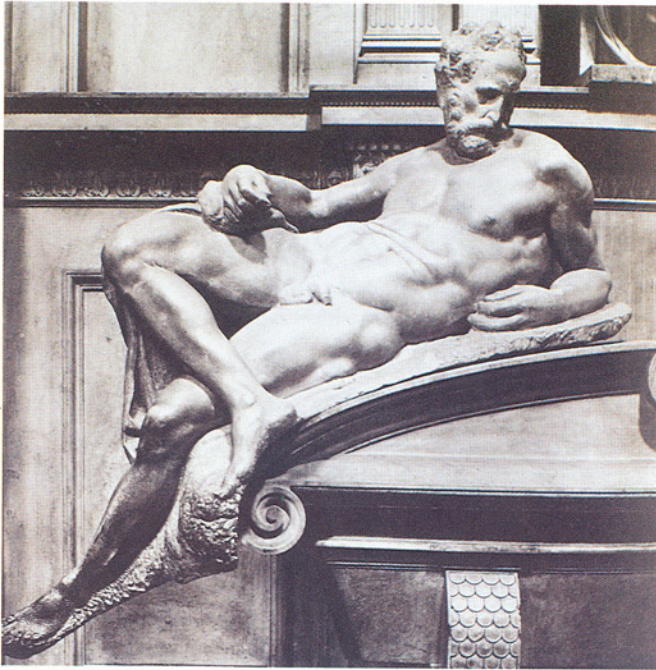
▲圖卅四 夜局部:面具

(+)Lorenzo De' Medici雕像 (圖卅五)

這尊雕像顯得沈靜、陰暗、憂鬱的Lorenzo正面對著Giuliano,兩者在Medici教堂內顯得對立而又有相反的表情。雖然甲冑的細節曾由米氏助手Montorsoli修飾過,但也和Giuliano一樣,面部、膝蓋、手臂等等均為米氏的遺蹟。左手仍顯現粗糙的表面,脖子和腳亦未完成也未打光。



▲圖卅五 Lorenzo De' Medici 雕像



▲圖卅六 Crepuscold
黃昏 (Twilight)



▲圖卅七 Aurora 黎明 (Dawn)

(卅)Crepuscold (Twilight, 黃昏) 和Aurora (Dawn, 黎明) (圖卅六、卅七)

「黃昏」雕像的肌肉顯得下垂而缺乏兇猛的力量。那未完成的臉部和鬍子很像米氏自己的臉部和手也都未完成，但身軀部分已作最後的打光，腿部尚留下些許的齒狀鑿子的痕跡。

「黎明」雕像裡，光滑而又結實的肌肉與胸部都顯示年輕女子的特徵，也象徵米氏的「理想美」之人物特徵。米氏常以男性的身體來表現於女性的人物雕像或畫像中，尤其在Sistine教堂的天篷畫裡的女預言家的造形最為明顯，「黎明」雕像亦有此特性。在整個人像的動態中，以頭巾為最高點，面紗垂落於肩膀上，臉部帶有希臘古雕像的模樣，我們可以將佛羅倫斯的許多聖母像拿來做一比較即可得到證明。



▲圖卅八 Medici 聖母像

(卅)Medici聖母像 (圖卅八)

此像是米氏為Medici教堂所雕刻的作品之一，當時米氏同時著手設計七尊現存於該教堂內的雕像，從四十六歲開始，到了五十一歲左右才全部完成。

Medici Madonna 雕像依Fraderick Hartt的觀點是認為它與Cimabue, Giotto 和 Masaccio等畫家之聖母像屬於同一傳統表現方式，米氏之Medici Madonna主要的創作風格卻是他早期作品「階前聖母子」、「Taddi聖母子」、「布拉格斯聖母子」、「Pitti聖母子」等作品的延續。這尊像雖然延續自前述諸聖母子像，但一反以往之強烈的神聖至尊之表現，而是顯得謙卑而高尚。此聖母的造形並不推崇華麗與堂皇富貴等特性。



◀圖卅九 蹲伏著的青年
Crouching Youth



◀圖四十一
David-Apollo 雕像

(共)David-Apollo雕像(圖四十一)

Vasari描述此作品為「阿波羅從箭筒取箭」，並說它在Medici伯爵Cosimo I的收藏目錄中稱之為「大衛」。此一說法可以顯示米氏在文藝復興時代裡是何等輕易地轉變古典的聖經人物。Frederick Harrt說米氏在1525或1526年間開始雕此像時稱之為David，到了1529一年間，佛羅倫斯經過掠殺之後Medici的統治者Baccio Valori要米氏為他雕一座雕像時，才改稱為Apollo，這位令米氏厭惡的贊助者引起米氏為他雕像的興趣，因此以此像敷衍了之。

此像並未完全雕好，在右腳下的圓物體本來是要當作大衛所殺的巨人Goliath的頭顱。

(圖)蹲伏的青年(Crouching Youth)(圖卅九)

目前並沒有證據可以說明為何放棄此一雕像(Medici教堂七雕像之外的作品)，而不置於公爵墳墓的柱頂平臺上。此像是置於所謂「王座」的側翼。

此一顯現出被壓縮的姿態和強有力的人物雕像的重量感覺足以令人信服它是米氏所設計的作品，但它身上軟弱又不穩定的齒形鑿子(the toothed chisel)用法大大不同於米氏的技法，且尚未雕琢完整，一般推測此一情形可能是他的助手Niccolo Tribolo所造成的。

(圖)河神(River God)(圖四十)

此一由泥土、亞麻纖維、木頭和毛料混合雕塑而成的「河神」模型至少有二個，曾於十六世紀中期放置於「黎明」與「黃昏」兩座雕像下方，此一模型軀幹部分曾被擊傷，它是在本世紀初被發現的。而另一河神模型則已遺失。這兩個模

型被認為是Porrini所寫的拙劣詩句中的Tiber和Arno(註十八)。新柏拉圖主義學者Benedetto Varchi曾於他的兩篇有關米氏的文章中提到Gandolfo Porrini的詩：

“The magnanimous Kings of Tiber and Arno The great sepulchers will awiat in vain”

▼圖四十 河神 River God



(c) 四個奴隸雕像——

- 有鬍鬚的奴隸 (Bearded slave)
- 塊頭的奴隸 (Blockhead slave)
- 無鬍鬚的奴隸 (Beardless slave)
- 交腿的奴隸 (Crossed-leg slave)

此四尊雕像之石塊裁製於1516—20年間，但可能雕琢於1527—28年間。高度分別為7'8 ½；7'11 ⅝；7'11 ⅝；7'9 ⅝，這四尊像高度彼此僅有大約三英寸的差距，可能是用來充當飛簷的支柱，奴隸像所舉起的手臂或手肘就是接合飛

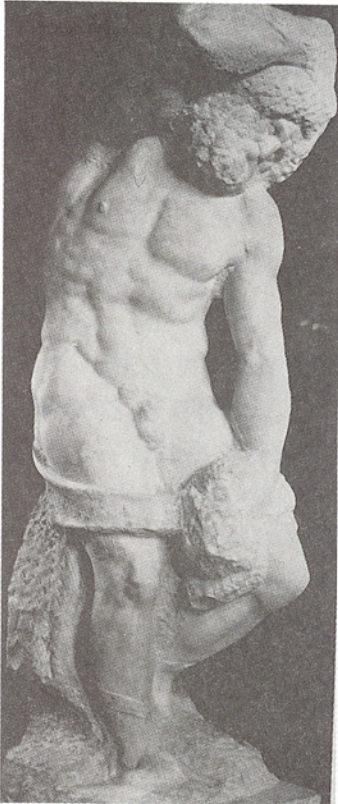
簷之頂點。但假如以米氏慣用的人物造形觀之，則這種姿態只是人物雕像在實用功能上加入了他的藝術表現。

米氏於1564年去世後，他的外甥Lionardo Buonarroti將此四尊雕像送給大公爵Cosimo I，公爵指令建築家Buontalenti運用這些雕像於Boboli花園的避暑洞室的結構裡，此一避暑花園就在Pitti宮廷的外邊，後來成為大公爵的住宅。

他們被置放在這灰泥牆壁的工事的四個角落，這個地窖被裝飾奇形怪狀的鐘乳石。本世紀初，這些雕像只被認為是裝飾品而被現今的學術院收存。

這四尊像的雕像的雕琢，米氏強調於軀幹上而且從正面開始進行，雕像上佈滿了齒狀鑿子雕琢的痕跡，頭部都顯得很粗糙，其中的「塊頭奴隸」甚至連頭部都深藏在石塊裡，有的是從兩側雕刻，背部仍隱藏在大理石塊裡。

▼圖四十二 有鬍鬚的奴隸
Bearded Slave



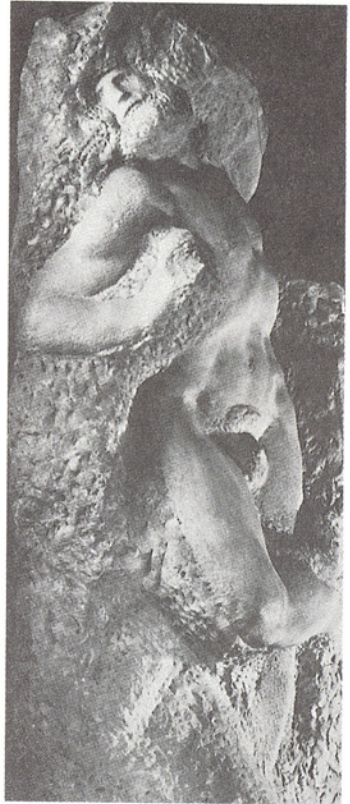
▼圖四十三 塊頭的奴隸
Blockhead Slave



▼圖四十四 無鬍鬚的奴隸
Beardless Slave



▼圖四十五 交腿的奴隸
Crossed-leg Slave



(六)「勝利者」(Victory,1527-28)

(圖四十六)與「勝利者泥模」(圖四十七)

目前「勝利者」雕像外表之粗劣，實在不能怪罪米氏之不是。這組雕像於1564年於置於Vecchio廣場，1868年首次移動到Bargello，然後又移往Accademia。1921年開始放置現今位置。這許多次的遷移，有時為墊高，有時以水泥填補表面，使此雕像看來非常粗糙。有時，為了使雕像伸出壁龕而不得不使「勝利者」本有的垂直、有力的雄姿向前傾斜，於是米氏原已賦予此一雕像的動勢與美感在人們的視覺效果上大為減弱。若依米氏創作此像之原意而將雕像直立起來則不但原有的優點立即顯現，而且還能與建築的設計相調和。尤其重要的是它可重獲米氏在雕琢此像時所賦予的神聖與威嚴。

勝利者左腳下所制服的敵人(圖四十八)前額小、造形古典、鬍子向前突出。此一組雕刻的寓意明

▼圖四十八 勝利者左腳下所制服的敵人



▲圖四十六 勝利者
Victory,1527~28



▲圖四十七 勝利者泥模

確的表示出千年的基督教傳統，實現文藝復興時期和米氏藝術對人體藝術的觀點(如本文論米氏大衛像時所提到的David Summers之觀點)。同時也類似於亞里斯多德的主張。亞里斯多德主張「藝術的模仿，可把原來事物表現得更美或較醜，它也可以把它們表現得像已往那樣子或應該顯現出來的那個樣子」(註十九)。「亞里斯多德雖然保留了藝術模仿實在的主張，但他所謂的模仿並非對實在之忠實之臨模，而是對實在的一種自由的接觸」(註二十)。

米氏將制服的敵人醜化而將勝利者美化，雖然有學者認為那被制服的敵人(士兵)是影射米氏自己，但那或許只是一種聯想或憑著個人的猜測而來的吧？

至於那高度僅26½英寸的「勝利者」泥質模型(圖四十七)中的兩個纏鬥中人物不只是古代神人(半神半人)與敵人的對抗，也是聖經裡的鬥士與非利士戰士(Philistine warriors)的對抗，也是文藝復興時期民衆與充滿野心的教皇之對抗。它最初的用意是象徵Hercules(大力士)與Cacus的戰鬥，象徵佛羅倫斯政府的不屈不撓精神。

(戊)「活動的生命」(the Active Life——Leah) 和「深思的生命」(the Contemplative Life —— Rachel)(圖四十九之一、四十九之二)

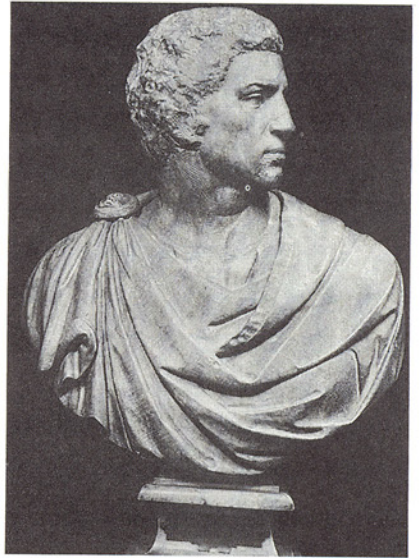
在「教皇Julius II陵墓」(圖五十)原計畫的八個巨像中只有雕了摩西像：而原計劃代表七種自由藝術的奴隸中只雕了「反抗」與「垂死」兩尊奴隸，而且這兩尊奴隸像被搬到巴黎羅浮宮，在羅馬的Julius II陵墓除了摩西之外，另外放上兩座雕像去代替米氏計劃中的「活動的生命」與「深思的生命」——拉希(Rachel)和麗亞(Leah)都是舊約中的人物(註廿一)。這是傅雷(1908—1966)在「世界美術名作二十講」裡所說的。

Frederick Hartt則在著作中提到：一般人對於Julius二世陵墓的那尊具有威儀相貌之摩西較為熟知，但對於放置在摩西兩側的「the Active Life」和「the Contemplative Life」卻認識不多。

Vasari在1568年版的「藝術列傳」裡第一次提到這尊雕像的名稱為Rachel和Leah，他們是Jacob的妻子，至於他們的進一步意義則仍未瞭解。但傳統的說法是Leah的分娩是件值得驕傲的事，她象徵活動的生命；而Rachel苦等她的丈夫十四年，當她臨終時生下最後的孩子Benjamin，她象徵「深思的生命」。但沒有證據足以說明米氏雕此二像的真實意義。

(己)布魯塔斯(圖五十一)(Brutus, 高291/8英寸, 1537以後所雕)

在Clement V II與帝國軍隊的協助下,1530年時由Medici重新佔領佛羅倫斯,接著在權貴人士的裁決下劃定佛羅倫斯城和領土之疆界,當時年輕的Alessandro de Medici雕製陵墓於Medici教堂,1537年1月6日Alessandro的堂兄弟Lorenzino de Medici以匕首刺殺公爵而犯罪逃亡威尼斯。在逃奔之後,Lorenzino被尊為「新的布



▲圖五十一 布魯塔斯Brutus

魯塔斯」(a new Brutus)(註：布魯塔斯係西元前85—42年間的羅馬政治家,是暗殺凱撒之一)。Alessandro下葬時,仍穿著有刺繡的睡衣而不是穿壽衣,葬於Medici教堂裡米氏所雕的石棺(Lorenzo陵墓)的上方,這是在1875年開棺檢查時所發現的。

在Lorenzino刺殺Alessandro之後,米氏被放逐期間的好友Donato Giannotti和紅衣主教Ridolfi出主意請雕刻家雕刻Brutus半身像以紀念暴君被殺。

米氏雕刻Brutus的確實時間已無從查證,而且此一主意的產生是突發的。而另一方面是米氏亦已積怨於Medici多年,因此也樂意雕此像來紀念Lorenzino之刺殺Alessandro de Medici,這尊像是為紀念Lorenzino而以Brutus為名,因此雕像應該雕得很像Lorenzino才是,但誠如前述所言,米氏不雕刻與現實人物的模樣完全一樣的雕像,也不畫和現實人物完全一樣的肖像畫(除了自畫像和他最親密最俊美的摯友以外)。所以此一雕像恐怕是不可能和Lorenzino的長相一樣。



▲圖四十九之一 活動的生命
The Active Life



▲圖四十九之二 深思的生命
The Contemplative Life



▲圖五十 教皇Julius II陵墓

米開蘭基羅晚期的雕刻藝術

此階段泛指米氏七十歲至八十九歲之間的雕刻作品。由於米氏晚年大部分的時間多從事於建築工程，因此相對的使雕刻作品大幅減少。

米氏晚年幾年僅留下兩件為自己而刻的聖殤像：

(一)弗羅倫斯的聖殤像 (The Florence Pietá) (圖五十二)

此作品著手於 1547 年，米氏 72 歲時。那是為他自己的墳墓而雕的，在雕刻的過程中，米氏已開始受到腎結石的病痛所干擾，情緒十分低落，1555 年，米氏 80 歲時，此像已接近完工，但米氏並不滿意，因此親身將此像敲毀，所幸及時被其學生所阻止，僅受到些微的損傷。

此像之人物造形已無早期、中期雕刻作品高度的表現力，作品的雕琢比往前粗糙，但群像的整體配置仍看得出米氏造詣之深。



◀圖五十二 弗羅倫斯的聖殤像
The Florence Pietá

(二)「隆達尼尼聖殤像」(The Rondanini Pietá) (圖五十三)

這件作品直到米氏辭世時仍繼續進行雕琢工作，我們不易確定他何時開始製作此像，但一般均認為是米氏損毀那件存於Florence教



▲圖五十三 隆達尼尼聖殤像
The Rondanini Pietá

堂的聖殤像之後不久開始動工的。

該作品裡聖母與耶穌修長的身體似乎是刻意拉長的，其尚未完成的面部表情，米氏仍將之微妙地顯露出來。但顯而易見的是，米氏的體力已無法充分地將其心中意象完滿的發揮於作品中。

這件作品的整體造形仍顯得自然，可是較之聖彼得教堂的聖殤像與弗羅倫斯教堂的聖殤像，則可發現聖彼得教堂的Pietà的整體架構是潛存著外張的力動感；弗羅倫斯的Pietà已出現內縮之勢，而隆達尼尼Pietà卻已近乎筆直的造形。

綜合分析

米開蘭基羅的藝術思想、感情和表現就像任何一個人一樣，是由完全未開發的狀態開始，然後在環境中、學習中逐漸壯大，最後臻於成熟。而米開蘭基羅之成長過程與一般人不同之處就是他從小就住在石匠的家裡，六歲時生母就去世了，接著他主動的要求去跟Domenico和David Ghirlandaio

學畫，然後又奇蹟似地進入Medici家園學雕刻，並蒙受當時新柏拉圖主義思潮與人文主義之影響，這許許多多的特殊因素漸漸地使米氏與一般人之間產生差異。也許有人還會追究到遺傳因子與智慧之高低問題，當然這也是應考慮到的問題，可是事隔數百年已無從查起。

經過前幾章的分析研究，我們對米氏的藝術成就感到無比的欽佩。但我們實在有必要對其藝術成就的促成因素徹底探討。美國學者梅耶(Norman C. Meier)對這一類問題特別感到興趣，他和C. Tiebout於1936年在美国Iowa大學曾針對具有美術才能的學生加以觀察、測驗並深入分析，最後他提出的結論是：一個成功的藝術家往往具備下列特質：(一)具備藝匠風範(二)堅毅精神(三)審美智慧(四)知覺敏銳(五)創造想像(六)美術判斷力(註廿二)。這些特質融滙於米氏藝術創作品——包括雕刻、繪畫、建築及詩句之後，我不得不加以認同。

為了對米氏藝術有個整體認識，特綜合分析如下：

(一)米氏的藝術思想探討：

米氏終生對宗教信仰之虔誠，又受Medici家族教育薰陶內心深植著新柏拉圖主義思想與人文主義思想，造成他具有有一股強有力的藝術創作理想。

本文介紹米氏早期雕刻作品時，我們提到新柏拉圖主義的「模仿」概念，它不祇是重振柏拉圖哲學，而且把柏拉圖思想、古希臘的重要思潮，甚至連東方的宗教思想都融合進去，可見此一思潮博大精深。我們無法瞭解米氏他是否精確把握了新柏拉圖主義的精髓並充分發揮於藝術創作中，但我們很容易從米氏的藝術風格，例如米氏的

早期浮雕作品「聖母子」和「聖多美尼克之墓」(The Tomb of St. Domenic) 上的「聖者波特洛尼斯」都很顯然地模仿古代或早於米氏的藝術品。而米氏早期的其他雕刻和繪畫也都較具典雅、穩重之格調，這都與新柏拉圖主義之精神相符合。

一個藝術家深受時代潮流或合乎藝術家本身的偏好所影響而不自知是很可能的，米氏的藝術是受深植於心底的思潮所指引。但他向來不做與原物一模一樣的模仿之事實是可以從作品中得到證明。即使他所寫的詩篇也可用來印證。

Vasari曾記載：「米氏僅只畫過一張Tommaso的鉛筆肖像畫，而在此之前與在此之後未曾再畫過任何人，因為他憎惡模寫現實事物，除非它是極端的美。」(註廿三)

Anthony Blunt則提到：米氏認為藝術家追求「美」甚於追求「自然」。而在此一觀點上顯示米氏是新柏拉圖主義者，他可與強調理性的Alberti相匹敵。

▼圖五十四 最後的審判



▼圖五十五 貝尼尼作品局部



▲圖五十六 貝尼尼作品局部

▼圖五十七 素描圖



米氏有一首早年的詩寫道：「上帝創造整個宇宙；然後從中選出最美好的部分，去顯現於大地，就這樣他已完成他最崇高最完美的作品」(He who made the whole [universe] made every part; then from the whole chose what was most beautiful, to reveal on earth, as He has done here and now His own sublime perfections.) (註廿四)

米氏的繪畫與雕刻是不主張「被動而忠實的臨模」，而是汲取自然界的每一個美的部分來組合成更為完美的物象來。米氏的作品和傳達意念的詩都是最好的證明。

(二)米氏的藝術風格是文藝復興代的典型

在上述幾章裡也曾提過Gombrich對十五世紀繪畫的光、形和肌理之研究，他提出一句深具哲理的話：「在進行匹配之前，應先去探尋資料」(Making comes before matching)。Gombrich所提示的重點，彷彿米氏早已做到了，因為米氏的藝術創作就是從眾多的對象中找尋可匹配的美，來達到他所追求「理想美」。

米氏中年開始，藝術表現強烈地趨向於矯飾主義風格，他在「最後的審判」中所畫的人物幾乎都屬於此風格的表現。事實上米氏作品類似矯飾主義風格者非常的多，如「垂死的奴隸」、「反抗的奴隸」、「Centaur之戰」、「Sistine chapel ceiling」等等都在雕像身上或畫幅中充滿著此種風格特徵，就連素描稿裡常看見，如(圖五十四)與(圖五十五)都是實例。

依據美術史學家的研究，矯飾主義繪畫和雕刻乃專指1520到1600年間或文藝復興早期的風格，米氏中晚年的矯飾主義風格也象徵文藝復興盛期之風格。

十七世紀的巴洛克雕刻風格，從矯飾主義雕刻中已可看出其雛形，就如貝尼尼(1598-1680)的作品就顯然是由矯飾主義中演化出來的。如(圖五十六、五十七)中所見之貝尼尼作品之局部即可明顯看出來。

(三)米氏藝術風格中的「扭曲體態」
(Figura Serpentina) 探討

米開蘭基羅的藝術品中，最容易引起注意的是人物造形的強烈扭曲與變形。米開蘭基羅有著很深的解剖學根基，因此不管在人物的描寫與雕琢，如何的加以變形扭曲，都能避免結構上的錯誤，米氏的藝術表現能力超人一等，這就是一個其他畫家所不易做到之處。

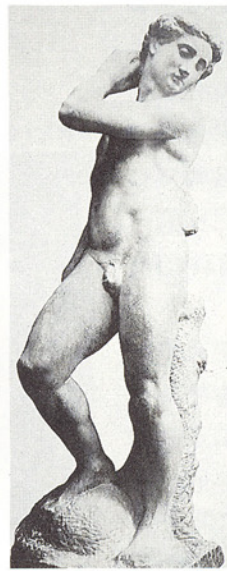
我們試著以米氏的數件雕刻和繪畫綜合比較之。由(圖五十八、五十九、六十、六十一、六十二)等作品比較後，我們同時發現了米氏如何的應用Contrapposto法則來表現人物的動勢。這種虛設一脚，以另一隻承負全身重量的站姿源出古希臘雕刻。此種動勢的應用者非常多，但以米氏的使用頻率最多。

(四)米氏的繪畫與雕刻之關係與表現上的交融運用

許多學者都強調米氏的繪畫如畫出來的雕刻 (painted sculpture)。事實上，米氏終生大部分時光都消磨於雕刻，當然在作畫時會把雕刻的大理石質感表現出來，米氏的繪畫善於強調光影效果，因此



▲圖五十八



▲圖五十九



▲圖六十

大理石雕刻的塊量質感就顯現於繪畫中。但有一個可能性是不能不提的：在第四章繪畫研究裡，我們提到阿爾卑斯山南北畫風的差異，Michelangelo是住在弗羅倫斯的藝術家，而弗羅倫斯畫家就是善於表現雕刻性的繪畫如Dominico即是，米氏受他的影響很深，因此米氏的繪畫等於直接受到長年從事雕刻工作與早年師承兩方面影響至深。尤其是中年以前的繪畫作品最顯著，但自從畫了Sistine教堂天篷畫之後，逐漸顯現米氏繪畫風格，到了米氏畫「最後的審判」時，整幅畫的繪畫性已遠超過「聖家族」

那般的雕刻性繪畫，當然其中受矯飾主義的影響是主要因素。

(五)米氏的聖母雕像造形與其他頭像之比較

在米氏眾多的「聖母子」雕像中以及「聖殤像」裡的聖母，臉孔的表情均十分嚴肅，而且帶有憂鬱、哀傷氣息，這是米氏為了配合作品主題之需要塑造出來的表情嗎？當然針對聖殤像而言那是絕對正確的，然而無論所雕的是男性或女性、青年或老人，幾乎找不到一個面孔是帶有笑容時，我們不得不懷疑米氏雕刻的心理因素裡存在著某些特異成分。也不得不全盤評估米氏的一生際遇與家庭環境背景。

米氏內心的痛苦顯然要比一般人深沈，當米氏的痛苦藉著獨特的才華發散於藝術品裡，其深刻動人之程度也就特別的深，然而米氏給我們的感受是悲劇性的哀戚之美（由人物臉孔引發），也帶給我們強烈的雄壯之美（由米氏雕刻人物之健壯身軀與動態引發）。米氏自出生到老年，確實是漫長的扮演著悲劇角色，母親早逝，父親與伯叔



▲圖六十一



▲圖六十二



輩親屬的不諒解，藝術才華所帶來的繁重雜務，以及生存於宗教、政治、戰爭、藝術交錯的夾縫裡，一生未曾享受到溫暖的家庭生活，這就是促成米氏悲劇性的藝術表現之主要原因。米氏一生雖有兄弟之親情，但卻顯得那麼遙不可及，晚年雖有甥、姪之親情，可是卻也只止於書信來往而難得相聚，米氏的伴侶不是學徒，就是教徒、贊助人，而最重要的一生伴侶要算是冰冷的巨大的大理石塊、灰泥、鐵錘、鑿子、濕壁畫顏料、蛋彩顏料、炭筆、粉筆與畫紙等等。當米氏苦悶時，寫詩也是一大排遣煩惱的方式，寫信也是一個方式。

從米氏雕刻的雕像表現之表情，我們得以推敲出米氏之心理、感情與生活，也間接探求到米氏藝術表現之根源。

(六)米氏雕刻的技法分析：

我們都很明白的一件事是雕刻包括了「雕」與「塑」，而最新的概念還包括「構成」。米開蘭基羅的雕

刻尚存於現今者，除了極少數的泥塑模型(如河神與勝利者泥塑作品)外，幾乎是清一色的大理石雕刻，即不用等體積模型做範本，由正面直接入手的雕刻方法，這是米氏與眾不同，足證他天縱之才的地方。雖然米氏亦有鑄銅作品，但目前均已不復存在。我們且從下列幾方面探討米氏的雕刻技法：

(1)人體結構之精熟與藝術創作之活用：

米氏的解剖學根基非常紮實，我們僅知當他十八歲時在聖Spirit修道醫院學解剖學，每天晚上他偷偷進去解剖室工作直至次日早晨始匆忙離去，他在解剖時僅以剪刀及菜刀為工具 (I. Stone, Michelangelo, 1962, P.22)。

我們從米氏的眾多作品中觀察研究即可發現米氏靈活運用解剖學於繪畫與雕刻的事實是無可否認的。

(2)米氏雕像的頭部表現技法分析：

右列頭像分別取自米氏所雕之酒神、晝、聖殤像、十字架、聖母子圓浮雕、奴隸、大衛、阿波羅等人像，年齡包括幼童、青年、老年。表面處理有打光、磨平者，有保留雕鑿痕跡者，也有塑造著色者。顯然地，米氏非常善於把握年齡特徵，髮式變化很多，甚至連神話題材也表現得非常得體。米氏之藝術表現是活潑的運用著工具、素材與題材。

臉部表現則反應米氏的心理狀態，因此偏向於憂感、哀愁與痛苦表情，而缺少歡樂、安祥之氣息。

(3)米氏雕像與繪畫的人像軀幹表現技法分析：

在米氏的雕像與繪畫裡是不易找到肌肉結構鬆馳或瘦骨嶙峋的人物(除了米氏晚期的Florence's Pietá和Rondanini Pietá以外)有許多米氏較完整的雕像如大衛像、勝利者、酒神、Centaur's之戰、摩西像、晝夜晨昏……等雕像之軀幹肌肉可謂個個雄渾有力，男女對象

都相同，但對於年齡大小的區別就相當清楚，動態的刻劃亦頗能與雕像人物的年齡相吻合。

早期、中期雕像軀幹較注意打光，中期末及晚年之雕刻像則多粗糙地留下雕鑿痕跡。

(4)米氏雕像之手與腳表現技法分析：

在人體外形的觀察中，臉部、手部、腳部都是較富變化的重要部位，也是最能傳達雕像或繪畫人物精神的關鍵處。米氏對於這幾個部位的探求非常的深入，我們仔細觀察右側所列之米氏雕刻作品的手部，其中不難看出下列特點：

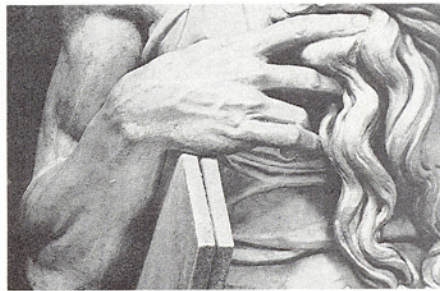
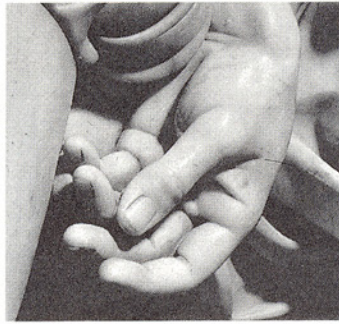
①男性的手強調筋骨、血脈與力量之強烈效果，使人視之猶如血液流動中，手腕也正在進行正常運作中一般。

②女性的手肌肉顯得較富彈性，光柔而優雅。

③單獨從米氏的手部雕刻比較下，米氏是非常寫實而又能正確配合雕像之整體需要，動作多變化而且很少有重覆之姿勢。

我們若將注意力集中於腳部之觀察，則可發現米氏所雕的人像中，腳部較手部雕得簡略些，當然，這與人視覺習慣有關，我們欣賞人像通常較少由腳部開始欣賞，另一原因則是人像的腳掌部通常均貼於地面，因此在雕琢時不易進行澈底之整修。我們從右列之米氏所雕人像腳部即可得到印證。

我們還可發現一個特點，那就是在雕像的整體上，上身往往重於下半身，假若兩腳又是併攏站立時，雕像非常容易產生重心不穩而告傾倒之危險，因此，米氏的立姿雕像通常都有依靠的物體，比如說，「持十字架的基督」是以十字架增加支撐整個雕像重量的效能。



「勝利者」則以腳下的敵人來加強整作品的底座寬度與重心的穩定。

米氏的雕像，對於高難度的克服是有其獨到之處，我們從米氏雕刻的腳部處理工夫即可觀察出來。

註11.：郭為藩，資優兒童生活適應（自我觀念）之評鑑，民61年。

註12.：Wendy Stedman Sheord & John T. Paoletti, Collaboration in Italian Renaissance Art, PP.113~114.

註13.：David Piper “Great Traditions” 佳慶圖書，P.164

註14.：同註4，P.99之圖例。

註15.：同註4，P.96.

註16.：同註4，P.165.

原文：I must tell you that I do not think I shall be able to come home this September, because I'm pressed in such a way that I haven't time to eat. God willing, I can bear up.

註17.：同註1，P.182.

註18.：同註1，P.236.

註19.：劉文潭譯「六大美學史」，丹青圖書。

註20.：劉文潭譯「六大美學史」，丹青圖書。

註21.：傅雷，「世界美術名作二十講」，聯合文學第八期，P.206.

註22.：參閱陳重美，程法泌「洪恩美術性向測驗研究」

註23.：Anthony Blunt, Artistic Theory in Italy 1405-1660, P.61.

註24.：同上註P.62.