

像與不像

從米開朗基羅雕像中的人物身份問題談起

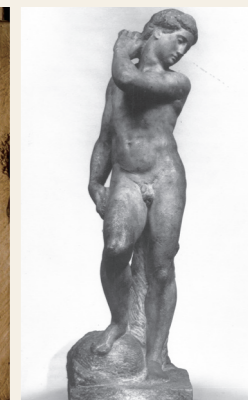
文 / 劉俊蘭 (國立臺灣藝術大學雕塑學系 教授)

米開朗基羅的雕塑，時有人物身份辨識的問題。早從米開朗基羅生涯初期的作品，即是如此。他十七歲時所做的浮雕〈半人馬之戰〉

(Battle of the Centaurs, c.1490-1492, 圖1) 中，只見纏打拉扯的激烈肉搏，何者為半人馬何者為其敵手，難分難辨。我們或可借用文藝復興



▲米開朗基羅〈少女頭部習作與題詞〉 墨水筆 6x6.2 cm 約1524 米開朗基羅故居博物館收藏/提供，佛羅倫斯。



1/2
3

圖1 米開朗基羅〈半人馬之戰〉石膏複製 85×90×20 cm 約1491 米開朗基羅故居博物館收藏/提供，佛羅倫斯。
圖2 米開朗基羅〈大衛-阿波羅〉大理石 高146cm 1530 佛羅倫斯國立巴爾傑洛博物館。
圖3 米開朗基羅〈勝利〉大理石 高261cm 532-1534 佛羅倫斯市政廳。

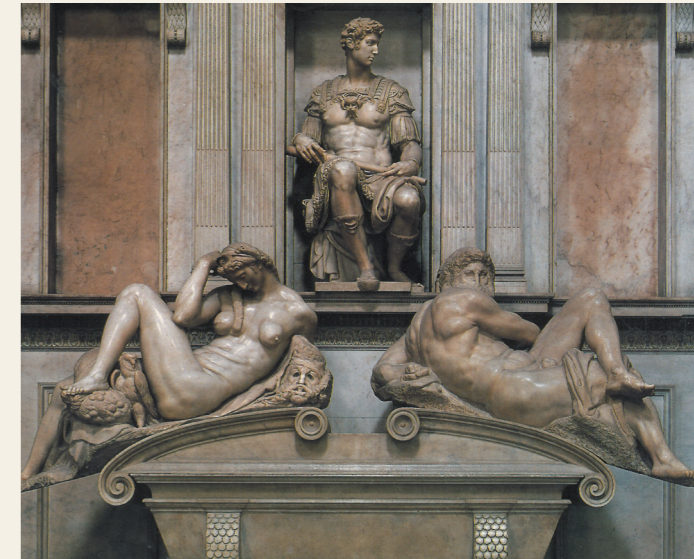
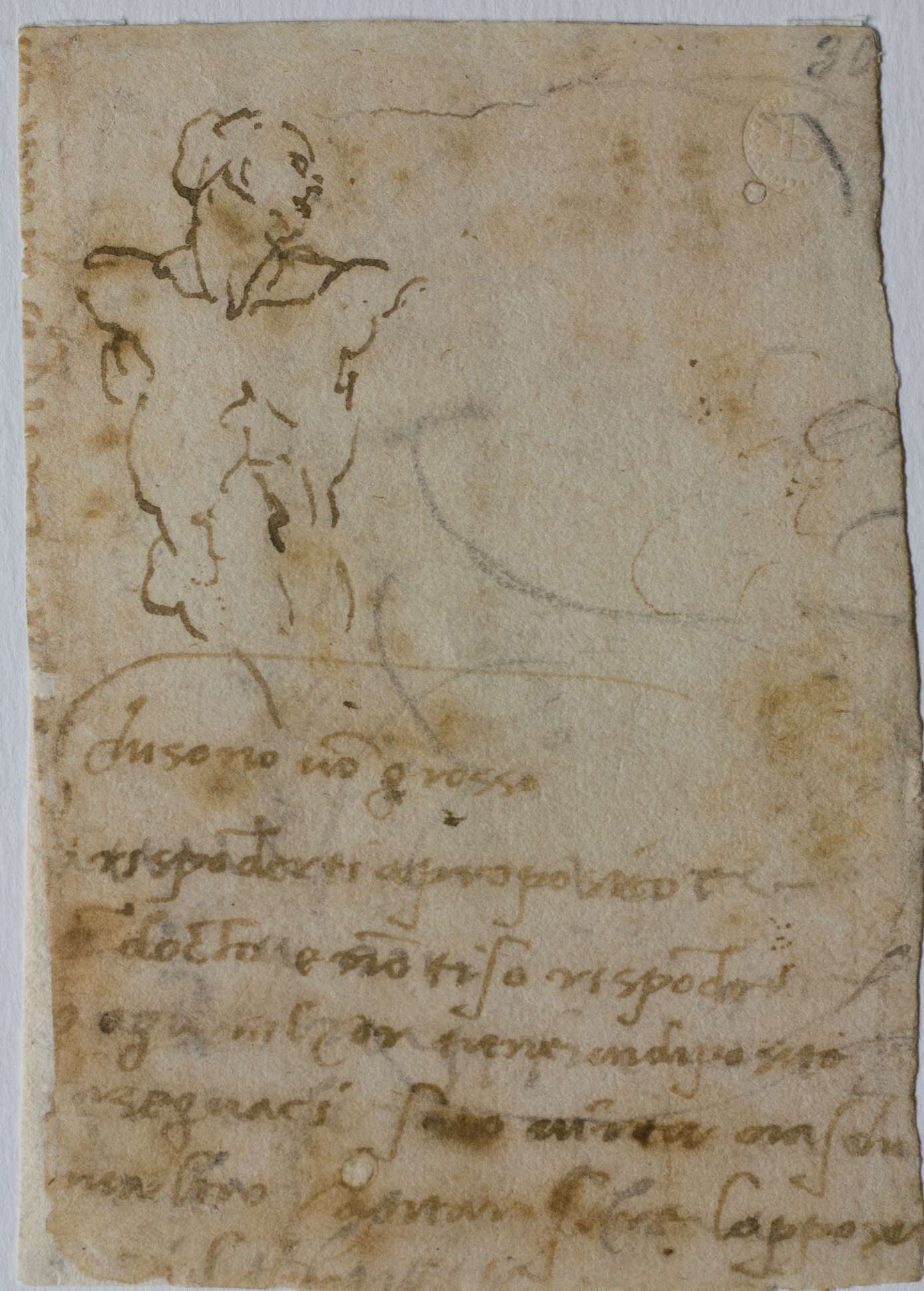
早期藝術家波拉友羅 (Antonio del Pollaiuolo) 作品的題目，單純的稱之為「裸體人的戰爭」。

裸體男像〈勝利〉(Victory, c.1520-1525, 圖2)，主題人物的身份同樣引人議論：究竟是大衛還是阿波羅，或是美德與罪惡的擬人化化身，或者象徵的是佛羅倫斯，亦或隱喻米開朗基羅與年輕的卡瓦列力 (Tommaso Cavalieri) 之間的異端之愛，至今仍未有定論¹。典藏於佛羅倫斯國立巴爾傑洛博物館 (Museo Nazionale del Bargello, Florence) 的一件裸體男像 (圖3)，同樣沒有說明確切身份的細節或象徵。這件約創作於1530年的作品，依1553年佛羅倫斯梅第奇家族的收藏清單所列，是大衛像；根據米開朗基羅的傳記作者瓦薩里 (Giorgio Vasari) 在《藝苑名人傳》(Lives of the Painters, Sculptors and Architects) 中的描述 (1550, 1568)，此作表現的乃是阿波

羅。主題人物舉向右肩背的左臂，隨著是大衛或是阿波羅的不同身份揣測，也有擲投石器或拔箭出鞘的相左說法；他右腳下所踏的半圓體，也衍生出是巨人哥利亞的頭顱或是太陽球體的不同猜想。甚至，還有另一種推論：米開朗基羅先是構想雕刻大衛像，後又轉為表現阿波羅²。

在米開朗基羅所謂的「人體造像」的藝術活動中，依循史實邏輯或既定典型來刻畫特定人物的形象樣貌或身份特徵，顯然並非他的藝術信條。甚至，在雕刻最要求「忠實」、「寫真」、求「像」的肖像時，也是如出一轍。

在西方傳統中，肖像藝術有其長遠歷史，古希臘的普里紐斯 (Plinius) 和昆提里亞諾斯 (Quintilianus) 甚至以此為繪畫創作的起源。他們敘述一位柯林斯 (Corinth) 女子，在與戀人離別之前，依著影子，將其戀人輪廓繪於牆面以為記憶。「再現」可謂為肖像



◀◀圖4 米開朗基羅〈尼姆爾斯公爵朱利安諾墓〉大理石 1524-1531 佛羅倫斯梅第奇教堂。

藝術關鍵的本質特性，肖像也因此可說位於西方模仿再現（mimetic representation）傳統的核心。對肖像表現而言，最重要的是展現與特定人物形貌的「肖似性」（portrait likeness），藉此指明其身份。形貌的紀錄與留存，為主要的訴求與功能。米開朗基羅對如此的肖像表現卻興味索然，他的肖像雕刻作品並不多。然而，數量鮮少的這類作品，卻凸顯米開朗基羅雕像中人物身份表現的問題，更讓人進一步得見他真正關注的藝術內容。他為梅第奇家族兩位公爵——烏比諾公爵勞倫佐（Lorenzo de' Medici, Duke of Urbino）和尼姆爾斯公爵朱利安諾（Giuliano de' Medici, Duke of Nemours）——所做的雕像，可為討論例證。

這兩位公爵的雕像（圖4、7），位於梅第奇教堂（Medici Chapel）中兩人的石棺上方，屬於米開朗

基羅於1519年底承接之梅第奇家族陵墓計畫的一部分³。根據1544年馬帖利（Niccolò Martelli）的書信，米開朗基羅無意刻畫精確的肖像，完全拒絕依循肖像表現的「肖似性」原則，因為，在千年之後，無人會確實知曉公爵們的長相。兩件雕像所表現的人物，雖已於米開朗基羅在世時經其傳記作者瓦薩里和康迪維（Ascanio Condivi）兩人確認，然而，藝術家不願賦予其雕像鮮明而確實的形貌特徵，仍是讓雕像人物身份的辨識，幾度成為爭論主題。韋恩伯格（M. Weinberger, 1967）和崔克斯勒（R. C. Trexler, 1981），甚至認為兩人的身份被顛倒誤植⁴。

教堂內左右對稱而立的這兩件公爵像，有許多值得關注的差異之處。勞倫佐（圖7）以手支頰、傾首沈思，左手肘下方墊有一個小方盒，一般認為是

◀米開朗基羅〈局部男體的習作與筆記〉墨水筆 10.6x7.4 cm 約1524 米開朗基羅故居博物館收藏/提供，佛羅倫斯。



圖5 米開朗基羅〈晝〉大理石 1524-1531 佛羅倫斯梅第奇教堂。

個錢盒，很可能意指節約的美德。朱利安諾（圖4）則正身側臉，姿勢隱含動態；右手握著棍棒，左手指間有幾個銅板，暗喻富足或慷慨。兩人相形之下，構成了行動與思考、樂觀與沈鬱、甚至寬宏大方與簡約節制的對比⁵。霍爾（James Hall）晚近的研究指出，勞倫佐與朱利安諾像的內斂與開放的特質差異，大致上與他們的性格相符。他並且引證當代人的描述，說明朱利安諾「言行舉止莊重，善良，仁慈，親和，謙恭，機智，溫和……慈悲，非常自由開明」⁶；勞倫佐則是較專斷、驕傲，常衣著尊貴，高不可攀，民眾必得脫帽方得與其談話，出入並且必有武裝護衛。霍爾認為，這是教堂內的勞倫佐像既使面對聖母，仍頭帶盔帽之因⁷。

若說米開朗基羅就如霍爾所言，暗喻了兩位公爵的性格之別，他卻未盡然刻畫他們真實的外表形貌。分任佛羅倫斯統帥（captain general of the Florentines）與教會統帥（captain general of the Church）的勞倫佐與朱利安諾，一身軍戎，但藝術家並未忠於史實地以當代服飾來表現他們：兩人身著古代的鎧甲，而非是十六世紀的軍裝樣式。勞倫佐還外加了件軟袍，頭冠形制怪異的面甲頭盔。這種與史實有違的古典甲冑裝扮，在當時卻獲得相當迴響：十六世紀中期，許多佛羅倫斯雕塑家紛紛選



圖6 米開朗基羅〈夜〉大理石 1527-1531 佛羅倫斯梅第奇教堂。

擇以如此形式來表現王公貴族⁸。另外，米開朗基羅雖然具體表現了朱利安諾特有的長頸，但是，原來「高挑、蒼白……駝背，雙臂修長……體格羸弱」的身形⁹，卻有了截然的轉變：米開朗基羅雕鑿的朱利安諾，頭未戴帽，凸顯俊美英氣的臉部線條；海克力斯式的壯碩身軀，特別是健壯厚實的胸脯與軀幹、肌肉發達的雙腿，更強化了他的英雄形象。

政治才能亦不算卓越出色的勞倫佐的雕像，也一樣的壯偉恢弘，具有理想化的形貌。米開朗基羅隱略其自負傲慢，代之以沈穩威嚴。兩位公爵是否都轉頭面向教堂內的〈聖母子像〉以隱喻他們的虔敬，仍未有定論¹⁰，但可以確定的是，對米開朗基羅而言，賦予他們令人讚賞的宏偉、和諧與崇高，顯然更勝於外表形貌如實的精確再現。兩位公爵像碩壯完美的典型，也催生了十六世紀統治階級肖像的理想化趨勢¹¹。

兩件公爵像中，米開朗基羅未以寫實逼真的形貌複製為目的，而是著眼於抽象的心靈與內在精神力量、無時間性的普遍象徵意義。如此的創作意圖，亦可由陵寢雕塑群的整體構思中清楚印證。他省略敘事景象，避免歷史描述。同時，他預計安排一些代表自然的雕像，就如河神、天與地……等等的寓意人物，以及象徵時間的擬人



▲► 圖7 米開朗基羅〈烏比諾公爵勞倫佐墓〉大理石 1524-1531 佛羅倫斯梅第奇教堂。

化雕像。然而，米開朗基羅卻未能實現此陵寢計畫，象徵自然與時間的雕像，也僅完成後者。

斜臥於兩位公爵腳前的，即是表現晝夜晨昏，一日的四個不同時辰的擬人化雕像。在陵墓教堂中，時間其實具有雙面意義，它不只是展現並賦予永恆榮耀者，也是讓所有造物復歸虛無的毀滅性力量。康迪維在他所寫的藝術家傳記中，既見證了米開朗基羅對時間的悲觀想像：它猶如老鼠一般，無止盡地持續啃噬，終至吞噬一切¹²。藉由「四時雕像」，米開朗基羅為如此的無情時間歷程，也為人類共通而普遍的情感賦形。在勞倫佐跟前，以青春氣息為特徵的〈黎明〉，正掙扎地從睡眠中甦醒，似是意識到一日的復始而充滿不願；〈黃昏〉則以略微低頭垂首、面容憂慮的老者來表示（圖8）。〈黃昏〉與〈黎明〉既呈現對稱又形成對比，一如朱利安諾跟前的〈晝〉與〈夜〉（圖5.6）：〈晝〉張開雙眼、抬起頭來、神情機敏；〈夜〉則閉目垂首，墜入長眠。



不論是〈晝〉的滿面憂愁、〈夜〉的無盡睡眠、〈黎明〉痛苦的甦醒、或〈黃昏〉憂慮的回首，四件裸體人物雕像的身份與象徵意義，主要是由他們的神情與身體，特別是其姿勢和動態來表現。其中，〈晝〉尤其體現了米開朗基羅雕像的力量與律動美學。藉由就整體比例而言偏小的頭顱，他有效地強調了雕像身軀的龐然壯碩；厚實的雙肩、虬結的肌肉團塊，凸顯扭轉的腰背，雄渾有力，充滿戲劇性的猛烈動態與形體變化。由梅第奇教堂兩件公爵像以及四時雕像可見，米開朗基羅不但未恪守肖像再現之形貌肖似的原則，而且消滅或甚至去除標記身份的象徵物，探究身體語言，回歸最根本的人體表現。



米開朗基羅雖然熱衷於人物表現，但無意於外在形貌的忠實再現與精確刻畫，也常避免純粹的說明或敘事、過度地指涉文學與歷史，表現雕像本身的造型美感與生命活力才是他的意圖要旨。米開朗基羅因而可說超越了十五世紀反宗教改革以來賦予藝術的說教任務，視人類形體的創造為獨立表現主題³。影響所及，在他之後，十六世紀下半葉，藝術家對於表現內容，具有相當的自由。波隆那（Giovanni da Bologna）於1583年完成的〈沙賓女人的劫掠〉（Rape of the Sabine Woman，圖9），刻意展現可從各個視角欣賞的豐富動態，而非意在描述任何特定事件，題目乃是完成後才附加，即為膾炙人口的實例。透過「人體造像」，米開朗基羅不僅趨近雕塑本質的造型思考，更讓其承載精神性內容，賦予其普世意義。於此同時，雕塑也因而得以愈益導向其本體內容的探究，雕塑家也更進一步確立了表現的自主性。■

（除圖1及手稿，其餘圖片由作者翻拍自：John Pope-Hennessy: Italian high Renaissance & Baroque sculpture, London: Phaidon Press, 1996. 以及 Joachim Poeschke: Michelangelo and his world: sculpture of the Italian Renaissance, New York: Harry N. Abrams, 1996.）

注釋：

- 1 Joachim Poeschke, *Michelangelo and his world: sculpture of the Italian Renaissance*, Harry N. Abrams, 1996, pp.102-103.
- 2 C. de Tolnay, *Michelangelo*, N. J.: Princeton, vol.III, 1948. 轉引自 Joachim Poeschke, op.cit., p.117.
- 3 關於此計畫的始末，參見William E. Wallace, "Medici Chapel", *Michelangelo at San Lorenzo: the genius as entrepreneur*, Cambridge University Press, 1994, pp.75-134.
- 4 參見Joachim Poeschke的追溯 (op.cit., pp.110-111.)。
- 5 *Ibid.*
- 6 John Pope-Hennessy, *An Introduction to Italian Sculpture*, London, 1996, vol.2, p.442. 轉引自James Hall, "Benefactions", *Michelangelo and the reinvention of the human body*, London: Chatto & Windus, 2005, p.155.
- 7 Felix Gilbert, *Machiavelli and Guicciardini: Politics and History in Sixteenth Century Florence*, Princeton, 1965, pp.135-136. 轉引自James Hall, op.cit., p.155.
- 8 Joachim Poeschke: "The Uses for sculpture and its subject matter between 1490 and 1560", *Michelangelo and his world: sculpture of the Italian Renaissance*, Harry N. Abrams, 1996, pp.46, 49.
- 9 John Pope-Hennessy, op.cit., p.442. 轉引自James Hall, op.cit., p.155.
- 10 James Hall認為兩位公爵皆轉頭面向聖母 (op.cit., p.115)，然而，Weinberger和Creighton E. Gilbert卻都持不同意見。Wallace進一步指出，兩人乃是望向原來設計的教堂入口，亦即面對前來的參訪者 (Creighton E. Gilbert, "Texts and contexts of the Medici Chapel", *Michelangelo: selected readings*, ed. by William

8 | 9

圖8 米開朗基羅〈黎明〉與〈黃昏〉（烏比諾公爵勞倫佐墓）大理石 1524-1531 佛羅倫斯梅第奇教堂。
圖9 波隆那〈沙賓女人的劫掠〉大理石 高410cm 1583 佛羅倫斯蘭齊迴廊。

E. Wallace, Garland publishing, 1999, p.309)。

- 11 Joachim Poeschke, op.cit., p.49.
- 12 根據康迪維所作的傳記，米開朗基羅為了表現「時間」，原來甚至構想要雕刻一隻老鼠：「……所以他在作品中預留了一小塊大理石（但後來卻受到阻止而未完成），因為，這個小生物無止盡地啃嚼吃食，就像時間吞噬一切」（Ascanio Condivi, op.cit., p.67.）Cristina Acidini Luchinat推測，這隻老鼠很可能原來是要雕刻在〈畫〉旁邊，參見 "Michelangelo and the Medici", *The Medici, Michelangelo, and the art of late Renaissance Florence*, Yale University Press, 2003, p.14.
- 13 1504年米開朗基羅接受佛羅倫斯政府所委託繪製的濕壁畫〈卡西那之役〉（Battle of Cascina），是另一個例子。他選擇表現卡西納戰役中，軍士們裸體地在亞諾河休憩沐浴而遇敵突襲之情節。不少評論家對於他為何會想要描繪如此一個看似無足輕重、毫不莊嚴的主題，感到困惑。事實上，就如同之前的〈半人馬之戰〉，或是後來的西斯汀教堂的濕繪畫〈最後審判〉，此場景讓米開朗基羅得以在一平面上展現身體的激烈行動和情感的強大張力，凸顯無與倫比的裸體塑造、整體的戲劇性。

