

更勝自然：
米開朗基羅雕塑中的人體形貌與結構

Transcending Nature:
The Form and Structure of Michelangelo's
Figures

劉俊蘭 | Chu-Lan Liu

國立臺灣藝術大學雕塑學系教授
Professor, Department of Sculpture
National Taiwan University of Arts

摘 要

人類形體是文藝復興時期視覺藝術中的關鍵文本，師法自然以再現人體之論，普遍見諸於當時許多藝術家與理論家的主張之中。實際投入真實人體的探究、深入剖析人類身體的有機結構與組織運作，成為當時雕塑家的重要課題。米開朗基羅熱愛表現人體，亦投入研習解剖學。然而，他不分男女地以肌肉誇張、體格健碩的英雄典型來表現人體，卻致使他對解剖學的瞭解與運用，評價兩極；他刻畫兩性的方式，亦多方爭議。本文即是植基於此備受議論之問題的考查，分由「解剖學的探究與超越」與「男女性別典型的異化」兩方面，檢視米開朗基羅雕塑中的人體形貌與結構，藉以探討在一片模仿自然的呼聲中，米開朗基羅如何奠基於自然又超越自然，開創「更勝自然」的獨特人體形式與風格，證實他的藝術創作能量，也凸顯了「模仿」與「創造」的微妙關係。

關鍵詞：Michelangelo、雕塑、人體、模仿

Abstract

The Human form was the critical text of Renaissance's visual art, the claim of representing the human body by imitating nature was common among many artists' and theorists' contentions. The actual study of real human form, and thorough analyze of the organic structure and operations of the physical system were important subjects for artists, especially for sculptors, at that time. Michelangelo endeavored to express the human body, and was also devoted to anatomy. However, both male and female figures of Michelangelo were all in a muscle-exaggerated, and muscularly hero stereotype that received opposing reviews on his use and knowledge of anatomy, as well as the way he depicted male and female bodies. This article explores this controversial issue by the following two aspects: "the investigation and transcend of anatomy" and "the alienation of gender stereotype," to examine that with the trend of imitating nature, how Michelangelo's representations were based on nature while transcending it, and inaugurated the unique form and style of the body representation that approved his artistic creativity, also emphasizing the delicate relationship between "imitation" and "creation."

Keywords: Michelangelo, sculpture, human form, imitation

一、前言

人類形體的創造，向來是藝術中的重要母題。在文藝復興時期——法國歷史學家米歇雷 (Jules Michelet, 1798-1874) 所謂的重新發現「人」的時代，人體更是視覺藝術中的關鍵文本。它是學識淵博或詩意盎然的抽象思辯或想像對象，亦是揭示有機組織原則或建構形體再現方法的具體探索目標。藝術家們仿效古典藝術典律、藉助當代身體哲學的論據，建構完美和諧的人體比例系統。並且，也求師法自然，再現栩栩如生之真實人體，脫離中古世紀不著墨骨骼結構或刻畫筋脈肌肉之符號化的人體表現。如實地模仿自然之論，因而普遍見諸於當時許多藝術家與理論家的主張之中。隨之而來並且極具突破性意義的，藝術家實際投入真實人體的探究，不只是寫生，更深入剖析人類身體的有機結構與組織運作，以致於若說當時的人體解剖學研究，是在藝術家手中發展，亦毫不為過。¹

米開朗基羅為文藝復興時期人體表現的代表性藝術家之一，他熱愛刻畫人體，既使在宗教主題的作品中，也絲毫不掩此偏好。他曾因在西斯汀教堂溼壁畫中描繪大量裸體人物，而被視為異端，於 1549 年招致「關注藝術勝過靈修」的批評。「人類形體的創造」可謂位於其藝術活動的核心。米開朗基羅對人體解剖學，亦深感興趣。藝術家的好友兼傳記作者瓦薩里 (Giorgio Vasari, 1511-1574) (1568) 告訴我們：「米開朗基羅不斷地解剖，剝離大體的表皮，以探究人體結構的

奧秘，他後來獲得的偉大素描知識，也由此開始而逐步臻至完美」。² 然而，認為他因過度強調人體解剖學而導致誇張肌肉表現的批評，卻也自其生涯晚期開始出現。甚至，稍晚的巴洛克時期藝術家貝尼尼 (Gianlorenzo Bernini, 1598-1680) 也評述：米開朗基羅「主要關注的是解剖學，就像外科醫生一般」，因而喪失了優雅美感，難以與上古藝術相比美。³

抨擊米開朗基羅過度著墨於人體解剖學的砲火，亦連帶涉及他對兩性身體的表現。就如十六世紀中期威尼斯的理論家道爾齊 (Ludovico Dolce, 1508-1568) 讚賞米開朗基羅精湛地表現充滿強烈動態的裸體肌肉力量，但同時卻也認為人體解剖學不僅是米開朗基羅的強項，也是他最大的弱點。因為他據此而無法刻畫不同類型的人物，不僅未描寫年紀之分，更未盡然表現男女之別，而是以肌肉誇張、碩壯宏偉的英雄典型來刻畫每個人物，包括女性。⁴ 評述他作品中的女性「雙乳距離太遠、兩腿頃長又肌肉發達」而「倒人胃口」的觀點，直至現代都未曾消失。⁵ 一如霍爾 (James Hall) 所言：「二十世紀之前，沒有任何一位藝術家以如此『不女性』的方式描寫她們」，米開朗基羅表現女性的方式，無疑是他最原創也最引人議論的特質之一。⁶

1 法國著名藝術史學家 André Chastel 既曾謂：文藝復興時期的解剖學乃是「掌握於藝術家手中」。轉引自 *La Sculpture. De la Renaissance au XXe siècle* (dirigé par Georges Duby et Jean-Luc Daval), Taschen, 2006, p.615.

2 Giorgio Vasari: *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects* (trans. Gaston du C. de Vere), London, 1996, vol.2, p.649.

3 Paul Freart de Chantelou: *Diary of Cavaliere Bernini's Visit to France*, ed. Anthony Blunt, trans. Margery Corbett, Princeton, 1985, p.137.

4 Ludovico Dolce, *Dialogue de la Peinture intitulé L'Arétin*, [1557], éd. Lauriane Fallay d' Este, Paris, Klincksieck, p. 86.

5 Joseph Manca: "Contra Michelangelo", *Moral essays on the High Renaissance*, Lanham, New York, Oxford: University Press of America, Inc., 2001, p.23.

6 James Hall: "Mothers", *Michelangelo and the reinvention of the human body*, London: Chatto & Windus, 2005, p.1.

解剖學的瞭解與運用，以及刻畫兩性的方式，為米開朗基羅作品中極受爭議的問題。本文即是由此二面向，檢視其雕塑中的人體形貌與結構。內文中將首先討論米開朗基羅投入解剖學的背景與意義、不同層次的運用、及其不囿於甚或超越解剖學的人體再現；續而分析其雕塑中突破一般刻板性別典型的人體性別形貌，討論其中的轉化與變異、發展過程與背景緣由。藉此，以探究在一片模仿自然的呼聲中，米開朗基羅如何開創獨特的人體形式與風格。

二、解剖學的探究與超越

(一) 人體科學新知與雕塑創作

透視學和解剖學並列為文藝復興時期藝術的兩大支柱。透視學解決了繪畫營造三次元幻象的難題而成為畫家表現深度空間的利器，解剖學則被視為能將藝術家對人體的洞察從皮膚表層深化至內部構造，而成為表現真實人體型態必備的知識。為了有更確實的瞭解，藝術家甚至也投入人體解剖。在西歐，人體解剖首見於十三世紀末。解剖的身體圖像，也隨而大約於此時開始廣泛流傳。但真正的突破——不論是在醫學或藝術上——則是要等到十四世紀末、十五世紀上半葉，亦即文藝復興時期。⁷

早期文藝復興的建築師兼理論家亞爾伯提 (Leon Battista Alberti, 1404-1472) 是第一位強調解剖學對藝術家之重要性的人。在他的《論

繪畫》(On Painting) 中，他力促藝術家先探索骨骼，然後筋腱與肌肉，最後才是血肉與肌膚，以獲得正確比例。稍晚，在他試圖將繪畫納入「自由文藝」(liberal art) 之際，他再以語言為類比，強調人體解剖結構為作品構成之基礎：骨頭猶如字母，人體好比文字，作品則是一個句子。⁸ 在雕塑與繪畫圈之中，雕塑家吉貝爾蒂 (Lorenzo Ghiberti, 1378-1455) 也極力主張藝術家需研究解剖學；根據瓦薩里，波拉友羅 (Antonio del Pollaiuolo, 1429/1433-1498) 是最先執行大體解剖的藝術家，波拉友羅並因而「較之於昔日大師對裸體有更新的掌握」；⁹ 曾在要求所有門徒都探究解剖學的維洛奇奧 (Andrea del Verrocchio, 1435-1488) 門下學習的達文西，也進而效法，實際解剖了許多人體，留下了大量超越當時醫學知識範疇的解剖筆記。¹⁰

若說在廣泛的藝術領域裡解剖學的重要性已受普遍認定的話，深入探查人體結構之需求，在當時卻似乎對雕塑家尤然。古羅馬醫學家蓋倫 (Claudius Galenus, 129-c.200/c.216) 多次強調自然的雕鑿，遠勝雕刻家的技藝，因為，它不但如卓越的雕刻家波里克里斯 (Polyclitus, 約活躍於 B.C.450-420) 一般地完美構造人類外貌，而且還更超越表層、深入內裡。¹¹ 文藝復興時期，藝術本質的思考以及各類藝術的優劣高下——尤其是雕塑和繪畫這對「姊妹藝術」(sister arts) ——為藝術論辯中交鋒激烈的議題。不論蓋倫是否特別旨在批評

8 Leon Battista Alberti: *On Painting and sculpture*, ed. and trans. Cecil Grayson, London, 1972, pp.75, 97. 並參見 James Hall 的追溯：“Bodies”, *Michelangelo and the reinvention of the human body*, London: Chatto & Windus, 2005, p.70.

9 Giorgio Vasari, *op.cit.*, vol.1, p.533.

10 1517年，達文西聲稱他生涯中解剖過30具屍體。參見 Nadeije Laneyrie-Dagen, *op.cit.*, n.7.

11 Galen: *On the usefulness of the parts of the body*, trans. Margaret Tallmadge May, Ithaca, New York, 1968, pp.726-727. 轉引自 James Hall, *op.cit.*, p.71.

7 參見 Nadeije Laneyrie-Dagen: “Le Corps comme vanité”, *L'Invention du corps: La Représentation de l'homme du moyen age à la fin du XIXe siècle*, Paris: Flammarion, 1997, pp.181-184, n.7.

雕刻家，他的觀點流傳於文藝復興時期，成為抨擊雕塑家的論據。佛羅倫斯畫家兼藝術理論家比諾 (Paolo Pino, 1534-1565) 在其《繪畫對話》(Dialogo di pittura, 1548) 中，既分享了蓋倫的看法。他闡述雕刻次於繪畫，因為雕刻家的創作總是由外而內，從石塊的外部起手；相反的，畫家乃是從內而外、由簡至繁地建構人體，依序地先建立骨骼結構、然後覆以血肉、確認筋脈組織乃至身體各個部分的表現。¹²

如此的藝術論爭，無疑激發雕塑家更深入探索並展現自己的解剖學知識。¹³ 以雕刻家自居並力駁雕塑次於繪畫之說的米開朗基羅，¹⁴ 相當早便學習解剖學。雖然受限於現有文獻與研究，我們無法得知米開朗基羅對解剖學的完整認知程度，但可以確定的是，他甚至曾於 1490 年代和 1500 年代初期在佛羅倫斯，以及 1540 年代於羅馬，實際進行動物和人體的解剖。由米開朗基羅的學生兼助手康迪維 (Ascanio Condivi, 1525-1574) 寫就、且經其親自複閱的傳記，載明藝術家在首度進行解剖時，獲得極大樂趣，並描述他一再投入屍體解剖直至反胃而無法進食。¹⁵ 根據雕塑家旦堤 (Vincenzo Danti, 1530-1576)，米開朗基羅投入人體解剖的時日達十二年之長。¹⁶ 米開朗基羅對自

己的解剖學知識，亦信心滿滿，他不僅曾計畫替其醫生友人科隆伯 (Realdo Colombo, c.1516-1559) 的解剖學著作提供插圖，也曾企圖編寫一冊藝術家專用的圖文並茂書籍，聚焦於人體動態與姿勢的探討。

(二) 人體解剖與自然探密

霍爾曾將米開朗基羅在實際解剖上投注的時間與努力，與他為了採得完美大理石而多次造訪並長時停留礦區的旅程相類比。¹⁷ 事實上，自十三世紀起，雕塑家或建築師親自礦區選擇所需並安排運送事宜，已相當普遍。但是，藝術家們大多是短暫停留。米開朗基羅卻不但多次往返，還曾長駐達八個月之久。而且，他不只是挑選大理石，甚至自己選擇要開採的礦脈。¹⁸ 一如霍爾所揭示，值得注意的是，搜尋礦源或開礦採石在傳統上正是被視同如「深入地球體內臟腑」的解剖之舉。¹⁹ 對於鍾情於大理石雕刻並賦予其特殊定位的米開朗基羅而言，穿透地球與人類身體的解剖，都同樣位於其「人體造像」之藝術的核心。

人類身體與宇宙地球之間的類比，在文藝復興時期相當普遍。達文西既曾如此對照人體與地球結構：

12 *Trattati d'arte del cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, ed. Paola Barocchi, Bari, 1960, vol.1, pp.128-129. 轉引自 James Hall, *op.cit.*, p.71.

13 James Hall 甚至認為，雕塑家或跨足繪畫與雕塑兩領域的藝術家，為文藝復興藝術圈中解剖學研究的先驅 (*op.cit.*, p.72.)。

14 關於米開朗基羅的雕塑家立場以及其積極意義，筆者曾專文探討，參見拙作〈雕塑的越界演繹——從米開朗基羅的雕塑家立場談起〉，《天堂·審判·重生：米開朗基羅，文藝復興巨匠再現》(臺北：國立歷史博物館，2013)，頁 33-43。

15 Ascanio Condivi: *Life of Michelangelo*, trans. by Alice Sedgwick Wohl, ed. by Hellmut Wohl, The Pennsylvania State University Press, 1999, p.17.

16 David Summers: *Michelangelo and the language of art*, Princeton, 1981, pp.397-405.

17 James Hall, *op.cit.*, p.75.

18 1505-1506 年間，米開朗基羅為了教皇朱力烏斯二世陵寢工程，曾在卡拉拉 (Carrara) 停留八個月；1498-1525 年間，米開朗基羅的礦區之旅，不下二十四次之多，他投入聖勞倫佐門面工程之際，尤其往來頻繁。若說文藝復興時期藝術家親至礦區採集大理石的現象相當平常，自十六世紀中期以後，卻也漸次罕見，而且更少長時駐留。參見 William E. Wallace 的追溯 (*Michelangelo at San Lorenzo: the genius as entrepreneur*, Cambridge University Press, 1994, pp.15-43.)。

19 James Hall, *op.cit.*, p.75.

就如人體內有骨骼，以為血肉的骨幹支架，同樣地，世上也有岩石，用以維繫土壤；若說人體內有血液，肺臟隨著呼吸吐息縮放，地球上也有海洋，潮水亦隨著地球的律動，每六小時漲退一次；血液滿布於血脈，以分支引流遍布人體，同樣的，海洋經由無數的水道，流向地球各處。²⁰

在由其弟子整理而成的《繪畫論》(Trattato della Pittura) 手稿中，他更將對人體不同部分所做的解剖圖解，視同如「小宇宙」的「宇宙誌」。視人類身體的「小宇宙」為神秘「大宇宙」縮影的觀點，深深影響當時的藝術實踐：藝術家不滿足於視覺體表的認識，而撥去表皮深入內裡地瞭解人體內部結構，以求創造能逼近自然、揭露神聖宇宙奧秘的藝術。

如果說就像當時的藝術家一樣，米開朗基羅對解剖學的探究和興趣與其哲學意義密切相關，他卻並未如同達文西一般地留下實際解剖的大量素描紀錄，尤其未分享他對於探索並筆記人體複雜內臟器官的勃勃興致。由米開朗基羅留傳的素描得見，他所重視的，特別是人體骨骼結構，尤其是體表肌肉。他探索解剖學的成果，主要反映在這兩方面。米開朗基羅真正關注的核心乃是人體造型，也由此清楚得見。

(三) 人體解剖學與動態表現

米開朗基羅第一件表現大量人體的作品，為其十七歲之際創作的〈半人馬之戰〉浮雕(圖1)。作品中由雕刻刀斧鑿之凹凸起伏變化豐

20 轉引自 Nadeije Laneyrie-Dagen, *op.cit.*, p.229.

富的人體肉搏，肌肉組織輪廓鮮明、動態表現強烈，堪謂為展現人體解剖學的絕佳之作。米開朗基羅的傳記作者康迪維，見證了藝術家本人對於此作也頗表自豪，其中的成功表現讓他自覺顯見過人的雕刻天賦。²¹ 米開朗基羅此作為仿古羅馬石棺的浮雕，衍生自古羅馬表現戰鬥景象的主題傳統。描寫戰鬥中動態強烈與活力勃勃的裸體，有利於展現藝術家對解剖學的透徹瞭解與精熟掌握的這類主題，自十五世紀後期開始，既相當受到藝術家喜愛。就如波拉友羅的版畫〈裸體人的戰爭〉(圖2)，或是曼太尼亞(Andrea Mantegna, 1431-1506)的〈海神之戰〉(Battle of the Sea-Gods, c.1490?)。波拉友羅展現戰鬥動態中複雜人體肌肉組織的作品，尤其廣為人知，啟發了許多藝術家。

米開朗基羅對表現動態裸體的濃厚興趣，與此潮流不無關係。除了雕塑之外，這也是貫串其繪畫的核心主題。就如1503年，他與達文西雙雙受委託，在佛羅倫斯市政廳以重要戰役為題所繪製的溼壁畫。前不久才完成壯麗〈大衛像〉(David, 1501-1504)的雕刻家，同樣以蘊含飽滿生命力的裸體刻畫迎接溼壁畫的挑戰，藉此與早已負盛名的前輩對壘：他選擇表現卡西納之戰(The Battle of Cascina)中，軍士們裸體於亞諾河休憩沐浴而遇敵突襲之情節(圖3)。看來似乎缺乏宏偉旨趣的題材選擇，並不真令人意外。瓦薩里告訴我們：藉由各種動態姿勢的裸體人物，米開朗基羅企圖展現其藝術的精深造詣。²² 就

21 Ascanio Condivi, *op.cit.*, p.15.

22 Giorgio Vasari, *op.cit.*, vol.2, p.657. 如 James Hall 所言，米開朗基羅選擇的場景，讓此作幾乎位於風俗題材邊緣，因此相當引人困惑而紛紛揣測其中的隱晦寓意。許多學者都認同米開朗基羅做此表現乃是基於形式理由，如 Kenneth Clark 就認為其中並無社會或圖像學上的意義，純然是「為藝術而藝術」(*The Nude*, Harmondsworth, 1960, p.191.)。Hall 在他的研究中，另也追溯了其中可能的宗教寓意(*op.cit.*, p.85-89)。然而，不論其中是否有何弦外之音，此作確實達成了 Giorgio Vasari 所載的藝術家企圖，展現了米開朗基羅在人體表現上的出色才華。

如同之前的〈半人馬之戰〉，或是後來的西斯汀教堂的溼繪畫〈最後審判〉(Last Judgement, 1537-1541)，此場景讓米開朗基羅得以氣勢磅礴地營造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以及整體的戲劇性。²³

在米開朗基羅的雕塑中，動態強烈的人體所營造之震撼動人的力量，也同樣地一再重現。尤其是米開朗基羅「未完成」的雕像，如奴隸系列(圖4)或〈聖馬太〉(St Matthew, 1503, 圖5)，在粗糙大理石對照下的人像，猶如掙扎肉體禁錮的靈魂，特別具有驚人的動態美感。事實上，對十六世紀的藝術家而言，展現雕塑家創意的，正是雕像的動態。米開朗基羅的雕像中，生動的肢體姿勢、活力十足的動態、栩栩如生的美感，是當時極為人稱道之處。²⁴ 在米開朗基羅眼中，於他雕刻刀下現身的，並非靜態僵硬、冰冷無生命的石像，而是充滿生命能量、鮮活靈魂的人體，而這事實上即是由活靈活現的動態造型所傳達。他藉此賦予人像破石而出的驚人氣勢，為「生命」提供了力道十足的形象化詮釋。深入探究人體解剖學的達文西曾勸誡畫家勿盡顧墨守解剖學成規而使作品中的人體顯得「呆板無生氣」，或讓撥去表皮的肌肉成捆成束地猶如「一袋核桃」或「一捆蘿蔔」。若說達文西的評述乃是因波拉友羅的作品有感而發，²⁵ 米開朗基羅顯然比波拉

友羅更成功地克服解剖學的難題，將動態人體的形貌與結構表現得流暢有力而且生氣勃勃。

(四) 人體解剖學的超越

然而，人體解剖或者說解剖學的知識，都無法完全說明米開朗基羅作品中複雜的人體再現形式。在他進行實際解剖之前創作的〈半人馬之戰〉，已堪稱人體表現之傑作，即可以為證。事實上，米開朗基羅的作品中並無直接採用其人體解剖所得的確切證據：米開朗基羅的人體解剖素描留傳的不多，大部分都僅描繪部分肢體，而這些身體局部的解剖筆記，鮮少與其完成作品中的類近，易言之，少有與其完成作品直接相關者。²⁶ 這類素描幾乎都呈現的是直向的身體，這與屍體乃是由頸部自天花板懸吊的作法不無關係；另外，死屍實亦難擺出米開朗基羅作品中變化豐富的各類不同人體姿勢與動態。²⁷

對於要表現的人體，米開朗基羅常先藉素描進行分析與構思。這些習作，大膽而明確地描繪身體各部分，有一些也加上了與人體解剖學相關的細節標註，特別是針對肌群結構複雜的部位。這些標記說明了米開朗基羅對人體組織結構的重視與瞭解，但卻一方面也見證了他並不具確切的科學術語。²⁸ 然而，透過實際觀察，米開朗基羅卻掌握了解剖學不能完盡解析的人體動作：他的人體素描中有不少描寫複雜

23 參見 Frederick Hartt 的比較：*Michelangelo*, New York: Harry N. Abrams, inc. 2004, pp.14-15.

24 參見 Joachim Poeschke 的討論：“The sculptor as artist: ideation and realization”，*Michelangelo and his world: sculpture of the Italian Renaissance*，HARRY N. Abrams, 1996, pp.32-34.

25 Léonard de Vinci: *Traité de la peinture*, textes traduits et présentés par A. Chastel, Paris: Berger-Levrault, 1987, p.226. 並參見 Mark J. Zucker: in *Six Centuries of Master Prints* (ed. by KL Spangeberg), Cincinnati Art Museum, 1993, no 16.

26 根據 James Hall, 這其實也是文藝復興時期其他藝術家作品中都可見的現象 (*op.cit.*, p.68.)。

27 Paul Joannides: *Michelangelo and his influence: drawings from Windsor Castle*, exh. cat., National Gallery of Art, Washington, 1996, nos.26, 27, 41, 42.

28 參見 James Elkins 針對米開朗基羅的人體素描和雕塑作品進行對照比較的詳盡分析：“Michelangelo and the human form: his knowledge and use of anatomy”，*Michelangelo: selected readings*, Garland Publishing, 1999, pp.652-666.

肌群的連動關係，其中有些小肌肉，在解剖學中都尚未命名。²⁹ 米開朗基羅的創作與其人體寫生和觀察之間的關係，並非本文探討範圍，但可以確定的是，它確為其模仿自然、再現真實人體的重要方法。

事實上，米開朗基羅於作品中再現的，幾乎都是平常肉眼可觀察到的肌肉動作。他所雕刻的形貌輪廓與姿勢動態複雜的人像，與其說是反映他具體實踐關於體表下之肌肉運作的解剖學理論，無寧說是見證他對真人模特兒詳細敏銳的精確觀察。當然，若說米開朗基羅確實藉助肉眼觀察完成作品，並不代表他未運用解剖學知識來創作，也非意味他對解剖學瞭解不夠透徹，而是因為肌肉有很多層理，有些深層的肌肉和體表的肌肉並無直接的連動關係。³⁰

人體解剖顯然並非米開朗基羅表現人類形貌與結構的唯一根基，實際的寫生觀察扮演著不下於——若非更勝於——解剖學的重要角色。然而，他也可能無須寫生就可直接表現人體。就如十九世紀下半葉藝評家布朗 (Charles Blanc) 以西斯汀教堂溼壁畫為例所做的闡釋：

米開朗基羅變得如此精巧、熟練、對自己的才能充滿自信，以致於無須模特兒便能描繪動態人物，想像屈身姿態，讓人物的奔放衝動、前縮透視、靈活柔軟，都鮮明可觸。我說他無模特兒，乃是因為《最後審判》中入地獄者的墜落和進天堂者的浮升，顯然都不是任何模特兒能擺出的姿勢……。³¹

Ibid., p.657.

James Elkins, *op.cit.*, pp.657-658.

Charles Blanc: *L'oeuvre et la vie de Michel-Ange, dessinateur, sculpteur, peintre, architecte et poète*, Paris: Gazette des Beaux-Arts, 1876, p.20.

確切地說，米開朗基羅作品中強調猛烈扭曲、勃勃生氣的肌肉張力與人體動態，不僅無法由死屍解剖獲得，也常是真人模特兒難以持久固定或未能展現而讓藝術家得以觀察寫生的姿勢。米開朗基羅的雕塑亦如是：其中的人體表現，並非全然源自人體解剖或真人寫生。受上古藝術啟示而來的想像，是其創作的另一重要根源。

除了人體解剖或真人寫生之外，文藝復興時期的藝術家尚且還透過古代雕塑研習人體表現，米開朗基羅亦不例外。米開朗基羅深深濡染並領受上古藝術精髓，特別是希臘化時期充滿強烈情感與動態張力的雕像。其中，對其影響最深遠者，無疑是〈勞孔與其子〉 (Laocoön and his sons, 圖6) 以及〈麗景庭的殘軀像〉 (Belvedere Torso, 圖7)。他對〈麗景庭的殘軀像〉尤其讚賞，不僅自稱為徒，並引以為仿效典範。巴爾肯 (Leonard Barkan) 在其探討文藝復興文化中的考古學與美學關連的研究中甚至指出，若無此雕像的啟示，米開朗基羅或許無法開創其藝術巔峰。³² 這尊殘像對米開朗基羅的啟發，在其雕塑中清楚可見。就如〈反抗的奴隸〉 (Rebellious Slave, 1513, 圖4)、〈勝利〉 (Victory, 1532-1534, 圖9)、尤其是〈晝〉 (Day, 1524-1531, 圖13) 之中，對軀幹表現的特別著墨，以及雄渾的肌肉團塊與腰背扭轉的戲劇性力量，都顯見〈麗景庭的殘軀像〉的影響。藉此，米開朗基羅發展出了相對於古典之對稱均衡與穩定靜態的突破性律動美學，在十六世紀的雕塑甚至繪畫中造成極大影響。就如〈酒神〉 (Bacchus,

32 Leonard Barkan: *Unearthing the past: archaeology and aesthetics in the making of Renaissance culture*, New Haven and London: Yale University Press, 1999, p.197. 對於此殘軀像與米開朗基羅創作之間的關係，學界多所討論。臺灣學者花亦芬亦對此專文探討：〈「殘軀」——藝術創作的源頭活水：Torso Belvedere 對米開朗基羅的啟發與影響〉，《國立中央大學人文學報》26，(臺北：2002)，頁143-211。

1496-1497, 圖 15) 尤其是〈勝利〉(圖 9) 扭動旋轉的動態, 其實已預示了後來矯飾主義強調可多視角觀看、螺旋結構的雕塑風格。

根據拉涅西-達芎 (Nadeije Laneyrie-Dagen) 的觀察, 米開朗基羅的人體解剖素描, 大多繪於生涯早期, 愈晚期愈罕見。他認為這或許並非表示米開朗基羅愈趨輕忽解剖學, 相反的, 可能意味的是他對之已瞭解嫻熟, 而且, 米開朗基羅不但從實際的屍體解剖, 也從寫生觀察, 進而發展到受上古雕像啟發而想像的一種「理想解剖學」(une anatomie idéale)。³³ 除了解剖學之外, 真實人體的觀察與上古藝術的啟發, 確實為米開朗基羅表現人體的根源。然而, 這三者之間, 甚或它們與藝術家的原創想像之間的關係, 其實是交織混融, 難分彼此, 不易顯見清楚的發展進程。其中的關鍵原因在於: 米開朗基羅向來具有過人的視覺記憶, 並擅於巧妙地演繹轉化其藝術根源。就如瓦薩里的證言: 「米開朗基羅具有極強的記憶力, 對他人的作品, 他總是過目不忘, 並且能夠以讓人無能察覺的方式微妙地轉化運用……。」³⁴ 以米開朗基羅的素描為例, 自其生涯早期, 他有些人體習作便常讓人難以分辨是表現上古雕像亦或是模特兒寫生。典藏於法國康迪博物館的〈人物習作〉(Figure studies, Musée Condé, Chantilly, c.1501-1053) 中的女性, 看似當時許多藝術家都重複臨摹之古典維納斯像的再現, 但肉體的官能美感, 卻又像真人寫生的素描。³⁵

33 Nadeije Laneyrie-Dagen 檢視 Charles de Tolnay 依史序編撰的藝術家作品圖錄 (前三冊, 1975-1980) 之後發現: 第一冊中有許多人體解剖素描; 第二冊罕見, 第三冊則無。參見 "Le Corps magnifié: la beauté de Dieu", *L'Invention du corps: La Représentation de l'homme du moyen âge à la fin du XIXe siècle*, Paris: Flammarion, 1997, p.110, n.43.

34 轉引自 Sharon Gregory: *Vasari and the Renaissance print*, Ashgate Publishing Limited, 2012, p.232.

35 Joacim Poeschke, *op.cit.*, pp.20-22.

另一件典藏於倫敦大英博物館, 很可能是米開朗基羅為〈勝利〉一作所繪的人體軀幹習作 (Two studies of a male torso in profile, British Museum, 1519-1523, 圖 8), 與〈麗景庭的殘軀像〉(圖 7) 之比較, 最能說明米開朗基羅如何融治三者。於此, 再次的, 素描習作中的軀幹讓人無法確定是古代殘軀像的記憶再現, 還是真實人體的觀察寫生。其中, 米開朗基羅也展現了他對人體解剖學的認知, 因為有些肌肉細節與骨骼線條, 在一般脂肪較多的人體上不易得見, 除非深諳解剖學, 否則將很難表現如此精微的身體變化。然而, 若未曾見過或無著名的上古殘軀像的啟發, 他也不大可能有如此的表現。³⁶ 可以確定的是, 無論是古代藝術經典或真實人體的觀察, 都與解剖學有了微妙的融合。

人體的觀察與上古藝術的啟發, 滋養米開朗基羅不囿於傳統解剖學的人體表現可能。為了表現需要, 米開朗基羅甚至不惜犧牲符合解剖學的人體結構標準。就如在著名的〈大衛像〉(David, 1501-1504, 圖 11) 中, 米開朗基羅為了作品表現, 調整了大衛肌肉緊繃、筋脈突起的手部比例, 使它顯得更具份量; 而看來過大的頭部, 則很可能是因為雕像原預定立於屋頂高度的佛羅倫斯教堂東側扶壁 (buttressed) 上方, 藝術家為了不讓頭部因仰望透視而顯得太小所做的比例調整。又如為梅第奇家族陵寢教堂所做的男性裸體像〈畫〉(圖 13), 藉由就整體比例而言偏小的頭顱, 米開朗基羅有效地強調了雕像身軀的龐然壯碩。再如與〈畫〉成對的裸體女像〈夜〉(Night, 1524-1531, 圖 12), 頃長的雙腿與軀幹, 幾近乎多出一關節的腰椎,

36 Joacim Poeschke, *op.cit.*, pp.20-22.

都脫離了一般我們對人體結構的理解，然而，卻強化了雕像的造型變化與生命力量。文藝復興時期，藉由瞭解作為人體比例之本質基礎的骨骼結構，增進對比例的掌握，為研習解剖學的主要功效之一。深諳解剖學的米開朗基羅，卻顯然並未僵化地恪守其比例標準，而解放了人體形貌與結構表現的活力。

三、男女性別形貌的異化

米開朗基羅常以體格健碩又肌肉結實的英雄典型來刻畫人物，然而，晚近發現而推測應為米開朗基羅所做的〈耶穌釘刑像〉(Crucifix, 圖 14)，引人注意米開朗基羅作品中的另一種人體性別形貌以及不同的形式風格。1492 年為聖靈教堂 (Santo Spirito) 所做的這件木雕中，雖可見十字架上基督的男性性徵，但他的身形卻纖細修長而微妙優雅。此作的優美形式，展現了米開朗基羅較罕為人知的早期藝術性格。它與後來作品中身形魁梧、肌肉遒勁的男體的差異，亦讓人清楚意識到米開朗基羅作品的極大轉變，以及他愈益戲劇化的風格發展趨向：從優雅祥和到猛烈激動的情感表現。米開朗基羅雕塑中的人物性別形貌，事實上也與此形式風格發展同步演變。我們可對照〈酒神〉(圖 15)、陽剛氣概的兩件聖母像 (Tondo Pitti, c.1503-1505, 圖 18; Madonna Medici, 1524-1534, 圖 10) 與〈夜〉(圖 12)、以及最後的〈聖殤〉(Rondanini Pietà, c.1555-1564, 圖 22)，分別於早、中、晚期創作的男像、女像與雙人像，來檢視米開朗基羅雕塑中人物性別形貌的變異與演化。

(一) 陰柔氣質的男性雕像：〈酒神〉

米開朗基羅早期創作的〈酒神〉(圖 15)，為其完成的第一件真人尺寸的雕像。首度造訪羅馬、深為傳世的古希臘羅馬藝術所啟發的米開朗基羅，重新詮釋這個古典傳統題材，造型上充滿新意：呈現微妙兩腿歇站姿態 (contrapposto) 的酒神，身形線條變化微妙，帶動活潑的視覺動線。並且，不論就當時的雕塑或藝術家個人生涯而言都是少見的，米開朗基羅和諧地融合了兩性特質：手舉酒杯、頭綴葡萄，略傾首、微張嘴，似流露酩酊醉態的酒神，臀部有如維納斯的一般；微向前推的腹部，形狀也柔和飽滿；軀幹上半身略向後傾，雙肩寬闊但下垂，柔化了肩背的線條。如此的形貌，讓藝術家知名的傳記作者瓦薩里不禁讚稱米開朗基羅成功地再現「男性的青春修長與女性的肉感圓潤」。³⁷ 雖具男性性器官，但酒神的身體卻相當的女性化，米開朗基羅也因而不觸及性徵問題地微妙結合了男女兩性。如葛芬 (Rona Goffen) 所指出，米開朗基羅因此超越了古典傳統中「雌雄同體」(androgynie) 的經典，亦即在女體上嫁接男性性器官的艾馬芙黛特像 (Hermaphrodite)。³⁸ 〈酒神〉的陰柔特質，可比美達文西作品中形體纖柔的男性，他後來創作的〈施洗者聖約翰〉(Saint Jean-Baptiste, 1508-1513, 圖 16) 是最知名的典型。在達文西筆下，施洗約翰不僅無鬚而長髮、五官輪廓細緻，而且微妙暈染的身影，朦朧柔和，消解了男性氣概。葛芬推論兩位大師在此雌雄同體的主題上彼此相互較量，不無理由。³⁹

Giorgio Vasari : *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, trad. André Chastel, [1981-1987], Arles, Actes Sud, 2005, livre IX, p. 194.

Rona Goffen : *Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titien*, New Haven and London, Yale University Press, 2002, p. 99.

³⁹ *Ibid.*, p.169.

陰柔男體的表現，不僅牽涉到文藝復興時期的性別觀點，更觸及當時對「雌雄同體」的特殊鑑賞品味。文藝復興時期最具影響力的人文主義者之一、同時也是新柏拉圖主義 (Neoplatonism) 的哲學家費奇諾 (Marsilio Ficino, 1433-1499) 既曾解釋：女人雖的確很容易虜獲男人，然而，卻不及男性彼此間的相互吸引。費奇諾的信徒依達科拉 (Mario Equicola, 1470-1525) 於 1525 年更聲稱：「女性化的男性和男性化的女性幾乎不論怎麼看都優雅」。⁴⁰ 前者，見諸於當時許多具陰柔特質的男子圖像，達文西畫筆下的男性，米開朗基羅的〈酒神〉都在此列；然而，米開朗基羅特別是致力於後者，為此類型提供了氣勢震撼的獨特範例。米開朗基羅的作品中，如〈酒神〉一般流露女性氣息的男性人像，畢竟為罕見殊例。早期生涯中的這種具陰柔特質的男性，與後來作品中健壯陽剛的女性，形成極大對比。他作品中的「雌雄同體」，就如以下我們即將看到的，傾向陽剛而非陰柔的端點。

(二) 男性化的女性雕像：聖母像與〈夜〉

米開朗基羅對於表現男性人體的偏好，鮮明具體。在他的作品中，男性與女性人物的數量，差異懸殊：相較於以各類不同姿勢與動態現身的男性，女性相對而言為少數。尤其是裸體雕像，僅有〈夜〉與〈黎明〉兩件表現女性。在其以男性為中心的藝術世界裡，女性不僅較少，而且，常常都是體格碩壯、肌肉結實、顯露陽剛男形，有些聖母像的表現也是如此。與達文西筆下的聖母典型相較，即可清楚得見。

40 轉引自 Jill Burke: Men with Breasts—Michelangelo's women II (<http://renresearch.wordpress.com/2011/02/25/men-with-breasts2/>)

約於兩人先後受委託各以一件溼壁畫裝飾佛羅倫斯市政廳而正式對壘之際，米開朗基羅同時另以系列聖母子像挑戰前輩達文西。在 1501 年，達文西著名畫作的草圖〈聖母、聖子、聖安妮和施洗者聖約翰〉 (The Virgin and Child with Saint Ann and Saint John the Baptist, 約 1499, 圖 17) 於佛羅倫斯展出，廣受讚嘆，米開朗基羅也前往觀賞並臨摹。如果說此作中聖母與其母親交錯的肢體所組成的複雜結構讓米開朗基羅受惠良多，他在許多作品中都一再演繹如此的身體組合的話，米開朗基羅卻並未接收達文西筆下的聖母形象。相反的，他以結實碩壯、身形健美的聖母，與達文西作品中曲線優雅的女體樣態相抗衡。此時創作的數件同主題作品中，被視為是藝術家首件公然表現男性化聖母的圓盤浮雕〈聖母子像〉 (Tondo Pitti, Florence, Bargello, c.1503-1505, 圖 18)，⁴¹ 特別是蛋彩畫〈聖家族〉 (Tondo Doni, c.1504-1506, 圖 19)，可為例證。⁴² 後來為梅第奇陵墓教堂所做的〈聖母子像〉 (Madonna Medici, 1524-1534, 圖 10) 中，聖母的輪廓甚至近似屬於同一創作計畫的男像〈勝利〉 (圖 9)。相對於達文西的女性化世界，米開朗基羅提供的是一個男性氣概激化的人體形貌。就此而言，米開朗基羅不僅與達文西差異清楚，也與拉斐爾明顯不同。如當時的理論家道爾齊所評述：米開朗基羅的藝術，傾向於男性美的表現，與拉斐爾成功地呈現女性美的形式風格形成對比。⁴³

41 Frédérique Villemur: "De la transgression des genres chez Michel-Ange", *Revue des Etudes Italiennes*, t.51, n 3-4, Juillet-Décembre 2005, p.149.

42 關於米開朗基羅生涯早期的六件聖母像——從最早的〈階梯聖母〉 (Madonna della Scala, c.1491) 到〈布魯日聖母〉 (Bruges Madonna, c.1503-1506)，參見 James Hall 的專文: "Mothers", *Michelangelo and the reinvention of the human body*, London: Chatto & Windus, 2005, pp.1-36.

43 *Dialogo della pittura intitolato 'L'Aretino' (Dialogue de la peinture intitulé L'Arétin)*, éd. L. Fallay d'Este, trad. N. Bauer, Paris: Klincksieck, 1996, p.87.

米開朗基羅兒少時期母親缺席的成長環境、男性主宰的家族背景，尤其是他特殊的同性戀傾向，常被視為是致使他獨鐘男性裸體而未精確地表現女性之因。⁴⁴ 除此之外，更常被歸因為是文藝復興時期沒有女性裸體模特兒，藝術家因此在男性身軀上嫁接女性頭顱和胸部。若說米開朗基羅作品中的女性裸體人物，常常猶如是「添加了女性乳房的男性」，那麼，梅第奇教堂中的〈夜〉（圖 12），是個最好的例子。⁴⁵ 1989 年，桑德斯 (Gill Saunders) 在《裸體：一個新視野》(The Nude: A New Perspective) 中寫道：「文藝復興時期繪畫與雕塑中的女性人物，乃是來自男性模特兒……她們因此看來不具說服力」⁴⁶。利用男性模特兒來刻畫女性人物，在文藝復興時期的確相當普遍。米開朗基羅不少的聖母像、⁴⁷ 西斯汀教堂天篷壁畫中的女祭司，都是如此創作而來。圓盤浮雕〈聖母子像〉(Tondo Pitti, c.1503-1505) 與同時期創作的〈大衛像〉，甚至是植基於同一位年輕男子的寫生習作。⁴⁸ 當時的藝術家，就如拉斐爾 (Raphael, 1488-1520)、薩托 (Andrea del Sarto, 1486-1530)、丁多列多 (Tintoret, 1518-1594)，也都使

43 關於米開朗基羅的雕塑與同性戀的問題，參見 James M. Saslow: "Michelangelo: sculpture, sex, and gender", *Looking at Italian Renaissance Sculpture* (ed. by Sarah Blake

44 McHam), Rutgers University, New Jersey, 2000; James M. Saslow: *Pictures and Passions: A History of Homosexuality in the Visual Arts*, Viking Adult, 1999.

Jill Burke: Men with Breasts I (Or Why are Michelangelo's Women so Muscular?) . <http://renresearch.wordpress.com/2011/02/11/men-with-breasts-or-why-are-michelangelos-women-so-muscular-part-1/>

45 轉引自 Jillburke, *Ibid.*

例如：早期的〈階梯聖母〉(Madonna della Scala, c.1491)、圓盤浮雕〈聖母子像〉(Tondo

46 Pitti, c.1503-1505)、蛋彩畫〈聖家族〉(Tondo Doni, c.1504-1506)、後來為梅第奇陵

47 墓教堂所做的〈聖母子像〉(Madonna Medici, 1524-1534)。

48 Frédérique Villemur, 2005, op.cit., p.149.

用男性裸體模特兒。然而，如此的慣常作法，卻未有礙他們表現柔美優雅的女體，也因此，不必然會衍生桑德斯所謂的「不具說服力」的女性典型。

並且，誠如布魯克 (Jill Burke) 的研究所揭示：雖然現今留存的文藝復興時期女性裸體寫生的素描並不多，但卻有許多的證據顯示，文藝復興時期藝術家曾使用女性裸體模特兒。米開朗基羅也不例外。典藏於羅浮宮的一幅跪姿裸女素描 (圖 20)，為祭壇畫〈埋葬〉(Entombment, 1500-1501, 圖 21) 一作中抹大拉的瑪麗亞 (Mary Magdalen) 所繪的習作，即可為例。⁴⁹ 若說米開朗基羅得以使用女性裸體模特兒，轉化男體為女性形貌的素描能力更非問題的話，使用男性模特兒的慣例就不足以完全說明米開朗基羅作品中體格強壯宛如男性的女性人物形貌。

文藝復興時期對男女分野的看法，與今日有別。當時，人體的標準範例，為男性的身體。早期的解剖學專書中，除非特定研究，否則用以說明人類生理的，普遍都是男性裸體。蘇尼亞 (Jean-Charles Sournia) 的研究既指出，既使對於被尊為「解剖學之父」的維薩留斯 (Andreas Vesalius, 1514-1564)，人體的「標準」解剖學，都顯然的男性化！⁵⁰ 男性與女性，就如上帝直接以其形象而造的亞當以及在亞當沉睡之際以其肋骨而造、因此為附屬造物的夏娃，前者為完美的人類知性與精神的代表，後者則是不完美的反映，也象徵人類的肉體與物質性。早期文藝復興的藝術家切尼尼 (Cennino Cennini, c.1370-1440) 在其《藝術手冊》(Il libro dell' arte) 描述理想人體的尺度標

49 Jill Burke, *op.cit.*

50 Jean-Charles Sournia: *Histoire de la médecine et des médecins*, Paris: Larousse, 1991, p.235.

準之前，既先行言明「關於女性，我將不予討論，因為她無任何完美的比例」⁵¹；連善於描繪優雅女性形貌的拉斐爾，在表現神話仙女嘉拉蝶 (Galatée) 之際都曾言「在女性身上很少得見美感，以致於我必得利用我的想像來創造」⁵²。這般視女體次於男體的性別美學，事實上一直延續至十七甚至十八世紀。⁵³

當時，甚至藝術類別高下的比較，也以男女為喻。溼壁畫需要嫺熟、快速、精確的獨特技藝，瓦薩里將之與油畫相評比，認定它為男性化的藝術。米開朗基羅也持一致看法：根據瓦薩里的記載，他曾稱油畫為「女性的藝術」。1538年歐藍達 (Francisco de Hollanda) 與米開朗基羅對話的記述中，載明藝術家認為訴諸於色彩的威尼斯畫派，以及在他眼中「既無內容也無蓬勃活力」的法蘭德斯繪畫，都同屬此類。⁵⁴ 相對的，訴諸於線條的素描，對米開朗基羅而言，則是一種充滿陽剛氣概的活動；他所熱愛的雕塑，著重於輪廓表現，也因而是男性化，更勝於女性化的油畫。⁵⁵

51 Cennino Cennini: *Le Livre de l'art (Il libro dell'arte)*, trad. critique, commentaire et notes par C. Déroche, Paris: Berger-Levrault, 1991, chap. LXX, pp.159-160.

52 Petrus Paulus Rubens 所編的《人類形體理論》中對於男與女體的討論即可為證 (*Théorie de la figure humaine, considée dans ses principes soit en repos ou en mouvement*, Paris: Chez Charles-Antoine Jombert, 1778, pp.9, 49-51.) (<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-8617&I=1&M=tdm>)

另參見 Johann J. Winckelmann: *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*, trad. de M. Charrière, Paris: Jacqueline Chambon, 1991, p.23.

53 *Ibid.*

54 Michelangelo to Lactanio Tolomei, in the *Second Dialogue of Francisco d'Ollanda*, 1538. 轉引自“Michelangelo on Art”, *Michelangelo*, Hamlyn, 1984, p.25. 另參見 Alexander Nagel 的追溯：“The controversy over images and the Paragone”, *Michelangelo and the reform of art*, Cambridge University Press, 2000, pp.193-195; 198-200.

55 Frédérique Villemur: “La masculine, le féminin/Corriger la nature: quelques remarques sur la figure androgyne chez Léonard de Vinci et Michel-Ange”, *Images re-vues, Revue*

人文主義男性至上的文化背景中，便盛讚知性與美德兼備的女子具陽剛氣概，意指她們具有足以掌控肉體的心智。⁵⁶ 米開朗基羅唯一的異性知己科隆娜公爵夫人 (Vittoria Colonna)，即是典型化身。她頗負學養，而且信仰堅定，守寡禁欲，追求崇高性靈，在當時深受眾人仰慕。藝術家對她的極致讚美，便是她具有男性的特質。⁵⁷ 易言之，女性的男性氣概，為其崇高與精神性的象徵。米開朗基羅作品中陽剛壯美的聖母形貌，因而為其神聖完美的體現，米開朗基羅藉此為馬利亞超越所有女性的聖潔賦形。⁵⁸

由米開朗基羅男性化的聖母像可見：他的確常藉助男性模特兒來表現女像，但在男性典範的轉移中，他並非意在中和兩性，而是讓被視為完美之源的陽剛力量具體而鮮明。甚至，就如梅第奇教堂的〈夜〉 (圖 12)，他不僅未和諧平衡地融合男性與女性，相反的，他讓兩者在同一個身體中顯得彼此扞格、幾乎崩解分離，因而張力十足。這也再次見證了米開朗基羅愈來愈遠離古典藝術的和諧秩序與節制穩健。當回望上古藝術時，米開朗基羅並未分享古典希臘推崇比例和諧之理想化身體形貌的審美觀。如前文所述，他熱愛的是希臘化藝術 (Hellenistic art) 的表現主義，激賞的是〈勞孔像〉 (Laocoön) 和

d'Histoire, Anthropologie et Théorie de l'Art, 3 | 2006, document 4. <http://imagesrevues.revues.org/188>

56 Frédérique Villemur, 2005, *op.cit.*, p.150.

57 Frederick Hartt, *op.cit.*, p.13. 另參見 Frédérique Dubard de Gaillarbois 的研究 (“«Un uomo in una donna, anzi uno dio...»: Du travestissement à l'androgynie ou l'énigme des genres dans l'oeuvre de Michel-Ange”, *Revue des Etudes Italiennes*, t.51, n3-4, Juillet-Décembre 2005, pp.175-176.)。

58 Rona Goffen: “Mary's Motherhood according to Leonardo and Michelangelo”, *Artibus et Historiae*, 20, 1999, pp.35-69.

〈麗景庭的殘軀像〉(Torso Belvedere) 強烈憾人的情感表現、直接爆發的戲劇張力。在男性雕像的表現中，他尤其恣意盡情地實踐如此的偏好。〈畫〉(圖 13) 的擬人化男體裸像即可為例：體型雄壯巨大，尤其是突出的肩胛骨、虬結的肌肉，組成肩背厚實的弓狀結構，雄渾有力。他身體軀幹健壯的肌肉，即受惠於〈麗景庭的殘軀像〉甚多。就文藝復興時期的美感類型而言，米開朗基羅的作品表現的並非輕柔、優美、恬靜，而是一種懾人力量與猛烈情感之美。這種挑戰人心的美感，除了源出人體表現的強烈動態之外，亦來自其雄強陽剛的男性美學。在女性的表現中，如此的形式追求顯然並未退場。與〈畫〉相稱成對的女像〈夜〉，寬大骨架、碩壯肢體、誇張肌肉合組共構的身體律動與生命活力，再度說明了米開朗基羅藉獨特的「雌雄同體」，超越性別差異，擁抱其「人體造像」的理想。

(三) 性別變異的終極演化：〈聖殤〉

米開朗基羅去世前仍持續創作的〈隆達尼尼聖殤〉(Rondanini Pietà, 1556-1564, 圖 22) 中，人體的性別形貌表現，有了終極的演化。這件「未完成」的作品，性別差異的刻畫，也是「未完成」。耶穌基督的性徵，仍令人得以辨識其性別身分，但除此之外，殘缺不完整的身體，讓兩個人物身形的性別特質，不論是男性或女性，都同樣地問題重重，模糊曖昧。男性的陽剛氣概或女性的陰柔元素盡皆消滅的雙重化約中，產生了一種新的性別矛盾，但卻也出現一種性別融合的新可能：超越性別二元分化的「未定型」，讓身體樣貌的性別特質再無可斷然分辨與識別，下半身分離但上半身緊緊依靠的兩個人體，在微妙地併比相應的修長曲線中，具有前所未見的一致性。幾近中性的男

女雙身，完全結合成一直立的造型整體。米開朗基羅向來避免人物個別特質、敘事細節的刻畫，以凸顯雕像本身的造型活力與情感力量，如此的藝術觀點，一貫而終。

四、結語

文藝復興時期，視解剖學對人體深入的探究為自然奧秘的發掘，以動態人體中解剖學知識的精確掌握與完美展演，為藝術家精湛技藝的表現。米開朗基羅熱衷投入人體解剖，與此哲學與象徵性意義，關係密切。他一再藉由動態強烈、飽富張力的人體刻畫，挑戰自己的解剖學認知，展現對人體的瞭解與表現能力。米開朗基羅的人體雕塑作品中，藝術形式與知識內容兩相呼應，而他嘗試取徑科學以再現真實人體，也體現了文藝復興時代的科學精神。

解剖學的深入瞭解，奠定米開朗基羅再現人類身體的重要基礎，然而，他雕塑中的人體表現卻無法全然歸因於此。米開朗基羅對人體解剖學的運用，不僅相當靈活而彈性，他也以敏銳的肉眼觀察，超越既有的人體科學知識，更逼近自然的真實人體；另也汲取古典藝術精華，啟發人體美感力量的表現。因此，他流暢有力的人體雕塑作品，除了解剖學的知識之外，其實融合了藝術家的透徹觀察和上古藝術經典的記憶。知識、觀察與記憶，成為想像與創造的根源。他作品中的人類形貌與結構，便是自此母體中孕育脫胎。

若說解剖學與人體寫生同為米開朗基羅師法自然以再現人體之徑，他並未墨守規範而不知創新。對他而言，所有的標準都將因實際情況與藝術家的想像而有所變動，其中的關鍵在於眼睛而非既定的範

式。如他所言：「執行的是手，但做判斷的是眼睛」。⁵⁹ 據此，人體解剖學的規範轉渡為以視覺為取決根據的表現原理，重回藝術的「觀看」本身，亦即造型的視覺力量，而並非是否忠於真實自然。

米開朗基羅雕塑中的人物性別形貌，就未忠於真實自然。而且，其中與其說展演的是完美的性別平衡，無寧說是一種性別矛盾。在早期極少數表現陰柔特質的男像之後，米開朗基羅便投入宏偉碩壯的人像創作。他對此特別執迷，甚至不惜改造性別形貌，將女性予以男性化。這除了牽涉到他個人的性別傾向與偏好，更參雜著時代性別觀點與美學品味。米開朗基羅也因此而顛覆了古典傳統中被理想化的女性美，突破了恪守人體解剖學的寫實主義。不論是從如此的超越性別或到最終幾乎消解性別差異的〈聖殤〉，他都動搖了兩性之間的截然區隔。也就在此身體性別形貌的異化中，他創造了更富活力與變化的人體形式。據此而言，性別形貌的創造，與造型革新等同無異。

「任何只知道模仿別人的，將永遠不會超越別人」，⁶⁰ 米開朗基羅對同輩藝術家不知革新而一味模仿的批評，側寫了他自身超越與創新的態度。對他人的作品是如此，對模仿自然的態度亦如是，他的雕塑中清楚可見如此觀點的實踐。他多方師法自然，臨摹觀察或實體剖析，熱衷探究而深諳真實人體結構。但是，在不少的作品中，米開朗基羅卻超越提供真實人體範式的解剖學，也突破一般性別典型，變造身體的性別特質。如此的表現，不盡然符合「解剖學正確性」，但卻

59 參見 Joseph Manca, *op.cit.*, pp.6-7.

60 Giorgio Vasari: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, eds. Rosanna Bettarini and Paola Barrochi, Florence: Sansoni, 1966-1987, vol. VI, p.118. 轉引自 Sharon Gregory, *op.cit.*, p.232.

解放了人體形式的生命和活力而更忠於表現造型的雕塑本質，米開朗基羅藉此挖掘人體表現的不同可能，也為雕塑注入了新意。由此，讓人不禁聯想到以破壞為創造的現代藝術家典型。

早在古希臘時期，亞里斯多德 (Aristotéles, BC.384-322) 便曾言：「藝術補足了自然無法成就者。藝術家向我們展現的是自然不能實現的構思。」⁶¹ 易言之，藝術更勝自然。米開朗基羅雕塑中的人體，真實生動又推陳出新，充滿超乎凡人的力量與美感，並且飽含人文蘊意，耐人解讀與詮釋，既豐富了人體形式語彙與表現內容，也拓展了人體造型的極限與承載的意義。米開朗基羅因而為「藝術模仿自然又更勝自然」，提供了一個說服力十足的新例。於此藝術與自然的辯證視角下，他也為藝術的表現自由、藝術家相對的自主精神，豎立了範例。米開朗基羅的藝術創造能量，同時得證。

然而，意味深長的是，在其根源於師法自然的藝術原創性中，視「模仿」為「創造」之基石的古典傳統，卻因而更形穩固；在藝術中至今未變的「創造」與「模仿」的微妙關係，也昭然若揭。

61 轉引自 Nadeije Laneyrie-Dagen, *op.cit.*, p.110.

圖 錄：



圖 1 米開朗基羅 (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni) ,〈半人馬之戰〉 (The Battle of the Centaurs) , 大理石, 84.5×90.5cm, 約 1491, 佛羅倫斯米開朗基羅故居博物館 (Casa Buonarroti) 。
 圖片來源：http://en.wikipedia.org/wiki/File:Michelangelo_centaumachia_1492_ca_01.JPG



圖 2 波拉友羅 (Antonio del Pollaiuolo) ,〈裸體人的戰爭〉 (The Battle of the Nudes) , 凹版畫, 42.4×60.9cm, c.1470, 倫敦大英博物館。
 圖片來源：http://en.wikipedia.org/wiki/File:Pollaiuolo_battle_AN00034232_001_1.jpg



圖 3 桑加洛 (Aristotele da Sangallo) , 米開朗基羅〈卡西納之役〉摹本 (The Battle of Cascina) , 油彩、木板, 77×130cm, 約 1542, 英國霍肯樓 (Holkham Hall) 。
 圖片來源：<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sangallo2.jpg>



圖 4 米開朗基羅, 〈反抗的奴隸〉 (Rebellious Slave) , 大理石, 高 215cm, 1513, 巴黎羅浮宮博物館。
 圖片來源：<http://www.abcgallery.com/M/michelangelo/michelangelo18.html>



圖 5 米開朗基羅, 〈聖馬太〉 (St Matthew) , 大理石, 高 271cm, 1503, 佛羅倫斯藝術學院博物館 (Galleria dell' Accademia, Florence) 。
 圖片來源：http://claralieu.files.wordpress.com/2008/07/st_matthew005.jpg



圖 6 〈勞孔與其子〉 (Laocoön and his sons)，大理石，高 240cm，西元一世紀（原作為西元前二世紀的希臘化時期雕像），梵諦岡美術館 (Vatican Museum)。
 圖片來源：http://en.wikipedia.org/wiki/File:Laocoon_Pio-Clementino_Inv1059-1064-1067.jpg



圖 7 〈麗景庭的殘軀像〉 (Belvedere Torso)，大理石，高 160cm，西元一世紀，梵諦岡美術館麗景庭。
 圖片來源：http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Torso_Belvedere_01.jpg

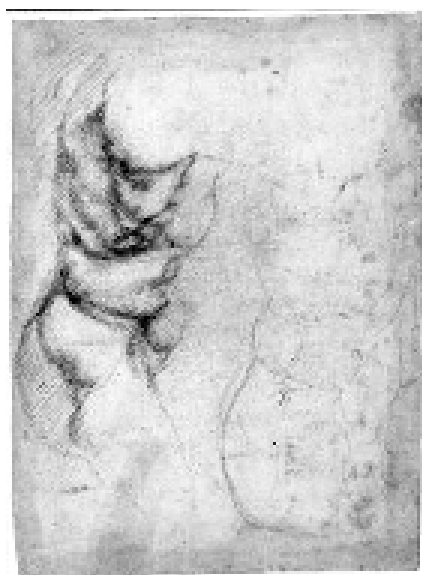


圖 8 米開朗基羅，〈男性軀幹側面習作〉 (Two Studies of a male torso in profile)，黑粉筆，22.5×16.5cm，約 1519-1523，倫敦大英博物館。
 圖片來源：http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_image.aspx



圖 9 米開朗基羅，〈勝利〉 (Victory)，大理石，高 261cm，1532-1534，佛羅倫斯市政廳 (Palazzo Vecchio, Florence)。
 圖片來源：http://www.art-prints-on-demand.com/kunst/michelangelo_caravaggio/genius_victory_hi.jpg



圖 10 米開朗基羅，〈聖母子像〉 (Madonna Medici)，大理石，高 226cm，1524-1534，佛羅倫斯梅第奇教堂。
 圖片來源：<http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>



圖 11 米開朗基羅，〈大衛像〉 (David)，大理石，高 517cm，1501-1504，佛羅倫斯藝術學院博物館。
 圖片來源：[http://en.wikipedia.org/wiki/David_\(Michelangelo\)](http://en.wikipedia.org/wiki/David_(Michelangelo))



圖 12 米開朗基羅，〈夜〉(Night)，大理石，高 194cm，1527-1531，佛羅倫斯梅第奇教堂。

圖片來源：<http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>



圖 13 米開朗基羅，〈晝〉(Day)，大理石，高 185cm，1524-1531，佛羅倫斯梅第奇教堂。

圖片來源：<http://static.ddmcdn.com/gif/michelangelo-sculptures-34.jpg>

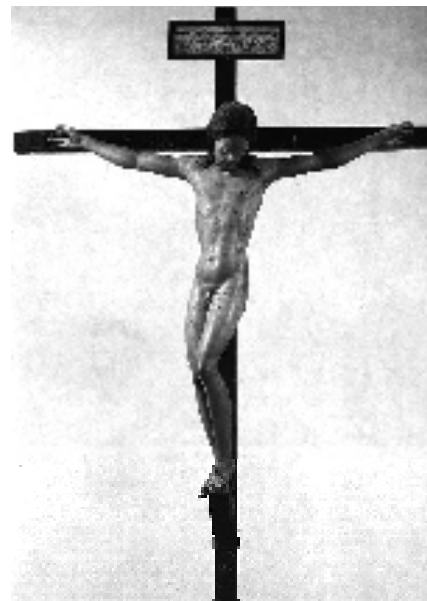


圖 14 米開朗基羅，〈耶穌釘刑像〉(Crucifix)，木材上彩，142×135cm，佛羅倫斯聖靈教堂 (Santo Spirito, Florence)。

圖片來源：<http://en.wahooart.com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-8EWLPV>



圖 15 米開朗基羅，〈酒神〉(Bacchus)，大理石，高 203cm，1496-1497，佛羅倫斯巴捷羅國立博物館 (Museo Nazionale del Bargello, Florence)。

圖片來源：<http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>



圖 16 達文西 (Leonardo da Vinci) ,
〈施洗者聖約翰〉 (Saint Jean-Baptiste) ,
油彩、木板, 69×57
cm, 1508-1513, 巴黎羅浮宮博物館。
圖片來源：http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint_Jean-Baptiste,_by_Leonardo_da_Vinci.jpg



圖 17 達文西 (Leonardo da Vinci) ,
〈聖母、聖子、聖安妮和施洗者聖約翰〉
(The Virgin and Child with Saint Ann and Saint John the Baptist) ,木炭、粉筆、紙, 104.6×141.5cm, 約 1499, 倫敦國家藝廊 (National Gallery, London) 。
圖片來源：<http://www.leonardo-da-vinci-biography.com/leonardo-da-vinci-painting.html>



圖 18 米開朗基羅, 〈聖母子像〉
(Madonna, Tondo Pitti) , 大理
石, 85.8×82cm, 約 1504-1506,
佛羅倫斯巴捷羅國立博物館 (Museo
Nazionale del Bargello, Florence) 。
圖片來源：<http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>



圖 19 米開朗基羅, 〈聖家族〉 (The Holy Family, Tondo Doni) , 蛋彩、木板, 直徑 120cm, 1504-1506, 佛羅倫斯烏菲茲美術館 (Galleria degli Uffizi, Florence) 。
圖片來源：<http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>



圖 20 米開朗基羅，〈跪姿裸女〉 (Kneeling female nude in profile)，鉛筆、棕色墨水、紙，25.8×15.3cm，1503-1504，巴黎羅浮宮 (Musée du Louvre, Paris)。

圖片來源：http://www.wga.hu/html_m/m/michelan/4drawing/01/11early.html



圖 21 米開朗基羅，〈埋葬〉 (Entombment)，蛋彩、木板，159×149cm，1500-1501，倫敦國家藝廊 (National Gallery, London)。

圖片來源：<http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>



圖 22 米開朗基羅，〈隆達尼尼聖殤〉 (Rondanini Pietà)，大理石，高 195cm，1556-1564，米蘭斯夫薩堡 (Sforza Castle)。

圖圖片來源：<http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

參考書目

- ALBERTI, Leon Battista Alberti: *On Painting and sculpture*, ed. and trans. Cecil Grayson, London, 1972.
- BARKAN, Leonard : *Unearthing the past: archaeology and aesthetics in the making of Renaissance culture*, New Haven and London: Yale University Press, 1999.
- BLANC, Charles: *L'oeuvre et la vie de Michel-Ange, dessinateur, sculpteur, peintre, architecte et poète*, Paris: Gazette des Beaux-Arts, 1876.
- BURKE, Jill : *Men with Breasts I (Or Why are Michelangelo's Women so Muscular?)* <http://renresearch.wordpress.com/2011/02/11/men-with-breasts-or-why-are-michelangelos-women-so-muscular-part-1/>
- *Men with Breasts——Michelangelo's women II* <http://renresearch.wordpress.com/2011/02/25/men-with-breasts2/>
- CHANTELOU, Paul Freart de : *Diary of Cavaliere Bernini's Visit to France*, ed. Anthony Blunt, trans. Margery Corbett, Princeton, 1985.
- CLARK, Kenneth : *The Nude: a study of ideal art*, Harmondsworth, Middlesex : Penguin, 1960.
- CENNINI, Cennino Cennini: *Le Livre de l'art (Il libro dell'arte)*, trad. critique, commentaire et notes par C. Déroche, Paris: Berger-Levrault, 1991.
- CONDIVI, Ascanio: *Life of Michelangelo*, trans. by Alice Sedgwick Wohl, ed. by Hellmut Wohl, The Pennsylvania State University Press, 1999.
- DE VINCI, Léonard: *Traité de la peinture*, textes traduits et présentés par A. Chastel, Paris : Berger-Levrault, 1987.
- Dialogo della pittura intitolato 'L'Arétino'*(Dialogue de la peinture intitulé L'Arétin), éd. L. Fallay d'Este, trad. N. Bauer, Paris: Klincksieck, 1996.

- DOLCE, Ludovico: *Dialogue de la Peinture intitulé L'Arétin*, [1557], éd. Lauriane Fallay d'Este, Paris, Klincksieck, 1996.
- DUBY, Georges, et DAVAL, Jean-Luc Daval (dirigé par): *La Sculpture. De la Renaissance au XXe siècle*, Taschen, 2006.
- DUMMERS, David : *Michelangelo and the language of art*, Princeton, 1981.
- ELKINS, James : “Michelangelo and the human form: his knowledge and use of anatomy” , *Michelangelo: selected readings*, Garland Publishing, 1999, pp.652-666.
- GAILLARBOIS, Frédérique Dubard de : “«Un uomo in una donna, anzi uno dio...»: Du travestissement à l'androgynie ou l'énigme des genres dans l'oeuvre de Michel-Ange” , *Revue des Etudes Italiennes*, t.51, n3-4, Juillet-Décembre 2005, pp.161-176.
- GOFFEN, Rona: *Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titien*, New Haven and London, Yale University Press, 2002.
- “Mary's Motherhood according to Leonardo and Michelangelo” , *Artibus et Historiae*, 20, 1999, pp.35-69.
- GREGORY, Sharon : *Vasari and the Renaissance print*, Ashgate Publishing Limited, 2012.
- HALL, James: *Michelangelo and the reinvention of the human body*, London: Chatto & Windus, 2005.
- HARTT, Frederick : *Michelangelo*, New York: Harry N. Abrams, inc. 2004.
- JOANNIDES, Paul : *Michelangelo and his influence: drawings from Windsor Castle*, exh. cat., National Gallery of Art, Washington, 1996.

- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije : L'Invention du corps: La Représentation de l'homme du moyen age à la fin du XIXe siècle, Paris: Flammarion, 1997.
- MANCA, Joseph : “Contra Michelangelo” , Moral essays on the High Renaissance, Lanham, New York, Oxford: University Press of America, Inc., 2001, pp.1-40.
- “Michelangelo on Art” , Michelangelo, Hamlyn, 1984.
- NAGEL, Alexander : Michelangelo and the reform of art, Cambridge University Press, 2000.
- POESCHKE, Joacchim : Michelangelo and his world: sculpture of the Italian Renaissance , HARRY N. Abrams, 1996.
- RUBENS, Petrus Paulus(éd. par): Théorie de la figure humaine, considée dans ses principes soit en repos ou en mouvement, Paris: Chez Charles-Antoine Jombert, 1778. (<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-8617&l=1&M=tdm>)
- SASLOW, James M.: “Michelangelo: sculpture, sex, and gender” , Looking at Italian Renaissance Sculpture (ed. by Sarah Blake McHam), Rutgers University, New Jersey, 2000, pp.223-245.
(<http://art210-s12-areford.wikispaces.umb.edu/file/view/PDF+Saslow.pdf>)
- Pictures and Passions: A History of Homosexuality in the Visual Arts, Viking Adult, 1999.
- SOURNIA, Jean-Charles: Histoire de la médecine et des médecins, Paris: Larousse, 1991.
- VASARI, Giorgio: Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects (trans. Gaston du C. de Vere), London, 1996, 10 vols.

- Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes, trad. André Chastel, [1981-1987], Arles, Actes Sud, 2005, 2 vols.
- VILLEMUR, Frédérique: “La masculine, le féminin/Corriger la nature : quelques remarques sur la figure androgyne chez Léonard de Vinci et Michel-Ange” ,Images re-vues,Revue d'Histoire, Anthropologie et Théorie de l'Art, 3 | 2006, document 4. <http://imagesrevues.revues.org/188>
- “De la transgression des genres chez Michel-Ange” , Revue des Etudes Italiennes, t.51, n3-4, Juillet-Décembre 2005, pp.147-160.
- WALLACE, William E.: Michelangelo at San Lorenzo: the genius as entrepreneur, Cambridge University Press, 1994.
- WINCKELMANN, Johann J.: Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture, trad. de M. Charrière, Paris: Jacqueline Chambon, 1991.
- ZUCKER, Mark J. : in Six Centuries of Master Prints (ed. by KL Spangeberg), Cincinnati Art Museum, 1993.
- 花亦芬：〈「殘軀」——藝術創作的源頭活水：Torso Belvedere 對米開朗基羅的啟發與影響〉，《國立中央大學人文學報》26，臺北：2002，頁 143-211。
- 劉俊蘭：〈雕塑的越界演繹——從米開朗基羅的雕塑家立場談起〉，《天堂·審判·重生：米開朗基羅，文藝復興巨匠再現》（臺北：國立歷史博物館，2013），頁 33-43。