

「殘軀」^{註 1}——藝術創作的源頭活水：

Torso Belvedere 對米開朗基羅的啓發與影響

花 亦 芬*

大 綱

壹、從對「復古／仿古」(*all'antica*) 的省思看 *Torso Belvedere* 對創作程序的啓發

貳、*Torso Belvedere* 與「未完成」雕刻

註 1 本文基本上將“torso”這個字譯成「殘軀」，而非只是一般辭典定義下的「人體的軀幹」（不包括頭部與四肢），主要是基於在西洋藝術史研究上“torso”這個字彙可以廣義地用來指稱一件不完整、殘缺不全的人體造像——沒有頭部或手臂或腿部。用大寫來表示“the Torso,” “der Torso,” “il Torso”或“le Torso”時，則是特定指稱本文專門要討論的泛希臘時代的雕像 *the Belvedere Torso*。參見：*Lexikon der Kunst* VII (Leipzig: E.A. Seemann Verlag, 1994), entry “Torso,” 374-6.

*國立陽明大學通識教育中心專任助理教授

**本文是根據筆者於2002年3月30日於國立台灣師範大學國科會補助西洋藝術史推動計畫主辦之國際學術研討會「西方藝術中身體的概念和意象」，以及2002年10月25日於美國 Sixteenth Century Studies Conference (San Antonio, Texas)所發表之論文修改而成。本文之完成感謝國科會研究計劃 (NSC91-2411-H-010-001) 之補助。

摘 要

Torso Belvedere 在西方藝術史研究上受到的重視遠勝於考古學。自米開朗基羅晚年以迄現代的藝術史學研究，只要談到 *Torso Belvedere* 一定也會談到米開朗基羅人體造像 (figure) 的創作。這個獨特的現象說明了，正是透過米開朗基羅對 *Torso Belvedere* 的創作轉化，後世學會如何欣賞這尊上古殘破雕像的精到之處；而米開朗基羅個人的創作觀點也主導了後世對這尊上古殘軀的理解與詮釋。雖然 *Torso Belvedere* 與米開朗基羅的關係不斷被強調，卻沒有任何確切的文字史料可以證實米開朗基羅親眼見過 *Torso Belvedere*。既然我們無法從傳統的研究方法追索確鑿的證據來說明米開朗基羅對 *Torso Belvedere* 探討學習的過程，我們便必須藉助當時圖像史料的輔助，從其他角度切入，重新解決這個問題。本文的目的便是從文藝復興藝術史兩個關鍵的現象著手，重新思考上述的問題：第一，從文藝復興藝術對上古藝術「復古／仿古」(*all'antica*) 的問題看 *Torso Belvedere* 對米開朗基羅創作程序的影響。本文不逐一比對 *Torso Belvedere* 與米開朗基羅作品形式模仿上的對等性，而從米開朗基羅的素描、繪畫、雕刻來探討，他如何從對 *Torso Belvedere* 的探索中，體悟出軀體是一種富含無限表現潛力的抽象形式與獨立表現題材，經得起不斷地再創造與再詮釋。瞭解這一點，便可明白，為何西方藝術史研究公認，*Torso Belvedere* 藝術史意義的確立，是從米開朗基羅讓他同時代的人瞭解到這是一尊可以讓藝術創作者不斷擷取靈感的源頭活水開始。而米開朗基羅的慧眼獨具，不但說明了他自己強調「塑形人體」(*far[e] le figure*) 是他藝術創作的終極關懷；更讓他同時代的人以迄現代的我們看到 *Torso Belvedere* 時，便不由自主地想到他。第二，從文藝復興雕刻

裡「未完成」(non-finito)風格的形成，看 Torso Belvedere 與米開朗基羅「未完成」雕刻可能的關係。Charles de Tolnay 認為，直至十六世紀中葉，「完成」(finito)仍是重要的鑑賞標準；但是，從事實際創作的藝術家卻自一五二〇年代起，便逐漸理解到，「未完成」是富有時代新意的美學價值。筆者認為，Tolnay 的說法是需要修正的。如果我們更廣泛地檢視其他史料，不難發現，自一五二〇年代初期開始，重要的藝術贊助者已經開始積極地收藏米開朗基羅未完成的雕刻。雖然在十六世紀上半葉「完成」仍被視為重要的鑑賞準則；但是，米開朗基羅未完成的雕刻或有所殘破的雕刻因具有強烈的古典風味，所以被重要的收藏家一齊置於個人所收藏的古希臘雕刻之列。對米開朗基羅這種類型的雕刻的珍視，從十六世紀上半葉起，逐漸形成一股不斷往前推進的潛流，也為「未完成」美學觀之成立開啓了先河。

關鍵字：米開朗基羅、Torso Belvedere、復古、仿古、未完成、人體

For Florence treats its artists as Time treats its creations, making and unmaking them and using them up little by little.

—Giorgio Vasari, *Le Vite* (1550)^{註 2}

自十六世紀初期起，義大利文藝復興盛期最著名的三件上古雕像 *Laocoön* (Fig. 1), *Apollo Belvedere* (Fig. 2) 以及 *Torso Belvedere* (Fig. 3) 一便逐一為羅馬梵諦岡教廷專門收藏上古雕刻名作的觀景庭 (Belvedere) 所收藏。^{註 3} 而這三件作品中，*Torso Belvedere*^{註 4} 與米開朗基羅 (Michelangelo Buonarroti, 1475-1564) 的關係尤為特殊：自米開朗基羅晚年以迄現代的藝壇

註 2 Vita Perugino, Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, eds. Rosanna Bettarini and Paola Barrochi, 6 vols. (Florence: Sansoni, 1966-1987), III, 598: "perché Firenze fa de li artefici suoi quel che il tempo de le sue cose, che fatte se le disfà e se le consuma a poco a poco." All Vasari quotes will be taken from this edition, which has parallel texts of Vasari's 1550 and 1568 texts; hereafter cited as Vasari-BB. English translation is quoted from: Ernst H. Gombrich, *The Heritage of Apelles* (London: Phaidon Press, 1976), 119.

註 3 *Laocoön* 在 1506 年出土後，隨即被教宗朱利阿斯二世 (Julius II) 購藏入梵諦岡觀景庭 (Belvedere)；*Apollo Belvedere* 則於 1511 成為觀景庭之收藏；*Torso Belvedere* 成為觀景庭之收藏的時間則顯於 1533-1536 年之間。參見：Francis Haskell & Nicholas Penny, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500-1900* (New Haven and London: Yale University Press, 1981), 148-51 and 243-7; Raimund Wünsche (ed), *Der Torso : Ruhm und Rätsel* (Exhibition catalogue of Glyptothek Munich in cooperation with Vatican Museum, 1998), 27.

註 4 有關 *Torso Belvedere* 在藝術史上的意義之研究相當多，參見：Christa Schwinn, *Die Bedeutung des Torso vom Belvedere für Theorie und Praxis der bildenden Kunst* (Frankfurt/M: Peter Lang Verlag, 1973); Gösta Säftund, "The Belvedere Torso: An Interpretation," *Opuscula Romana* 11 (1976): 63-84; Franz-Joachim Verspohl, "Der 'Torso' des Apollonios und der 'Moses' des Michelangelo Von der Genauigkeit des Künstlers," *Daidalos* 59 (1996): 92-97. 目前最詳盡的綜合研究參見：Wünsche (ed), *Der Torso : Ruhm und Rätsel*。

史學研究，只要談到 *Torso Belvedere* 一定也會談到有關米開朗基羅人體造像 (figure) 的創作。例如，一張以 *Torso Belvedere* 爲主題的十六世紀中葉素描 (Drawing after *Torso Belvedere*, red chalk, mid-sixteenth century, Cambridge sketchbook, fol. 22, Trinity College, Cambridge, Fig. 4)，便有如下的款識：「這是麗景庭 (Belvedere) 所收藏的古物中米開朗基羅最欣賞的一件作品」(This pees doth michellangeli/ exstem above at the anttickes/ in belle fidere)；^{註 5}而波隆那 (Bologna) 的自然史學者 Ulisse Aldrovandi (1522-1605) 在 1550 年所做的古物收藏調查中亦提到：「米開朗基羅極爲讚賞這尊雕像」；^{註 6} Giovanni Battista Paggi 在 1590 年寫給 Girolamo Paggi 的信上也談到米開朗基羅自稱是「*Torso Belvedere* 的學生」。^{註 7}上述三個例子清楚地說明了 *Torso Belvedere* 在十六世紀下半葉文獻記述上日形重要的藝術史意義。而現代文藝復興學者如 Phyllis P. Bober 與 Ruth Rubinstein 也在他們合著的 *Renaissance Artists & Antique Sculpture* 一書中特別指出：

這尊雕像 [*Torso Belvedere*] 並未被選列進各種古物圖錄中〔…〕；既非圖像學家、亦非遊客，而是個別的藝術家欣賞這尊雕像——當他們從米開朗基羅處學會欣賞這尊雕像的精妙所在。這位藝術大師對這尊殘軀雕像的讚賞主導著十六世紀文獻史料的主要內

註 5 *The Genius of the Sculptor in Michelangelo's Work* (Exhibition catalogue of the Montreal Museum of Fine Arts, 1992), 122.

註 6 Ulisse Aldrovandi, *Delle statue antiche che per tutta Roma in diversi luoghi e case si veggono* (1550), 收錄於：Lucio Mauro, *Le antichità della città di Roma* (Venice 1556), 121: “È stato questo busto [il Torso] singularmente lodato da Michelangelo.”

註 7 Paola Barocchi (ed), *Scritti d'Arte del Cinquecento* (Milan: Riccardo Ricciardi Editore, 1977), 210: “Michelangiolo diceva essere discepolo del Torso di Belvedere, sopra il quale manifestava d'aver fatto grande studio; ed in fatti dalle opere che fece diede a divedere di dire il vero.”

容：而他對這尊殘軀的激賞也具體轉化在不少作品上：例如他為西斯汀教堂屋頂所繪的一些男性裸像，以及在另一件更讓人驚歎的作品上，即他為梅迪西家祠（Medici Chapel）所做的《白天》雕像（*Day*, Fig. 5）的背部。^{註 8}

透過米開朗基羅不露痕跡的轉化，後世學會欣賞 *Torso Belvedere* 的精妙，這其實也意謂著，米開朗基羅個人的創作觀點主導了後世對這尊上古殘軀的欣賞與詮釋。這個現象確切點明了何以 *Torso Belvedere* 在藝術史研究上受到的重視遠勝於考古學。^{註 9}同樣地，Leonard Barkan 在其專著 *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture* 也強調，*Torso Belvedere* 與米開朗基羅藝術創作之間有著相互發明的關係：

將 *Torso Belvedere* 經典化為藝術傑作、為藝術的化身、為特定美學觀點下人體的典範課題，更確切地說，是將表現人的身軀規範為視覺藝術創作不可或缺的範疇。這一切如果沒有米開朗基羅藝術成就來推波助瀾，是不可能產生的。反之，如果沒有 *Torso Belvedere* 的啟發，也許米開朗基羅也很難開創出如此動人的藝

註 8 Phyllis Pray Bobber and Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture: A Handbook of Sources* (London: Harvey Miller Publishers, 1986), 167: "The sculpture [*Torso Belvedere*] does not appear in antiquarian repertoires [...]; it was not iconographers or tourists but individual artists who appreciated it—once Michelangelo opened their eyes. The master's praise for the torso is a *leitmotiv* in Cinquecento literary sources and his admiration is embodied in the poses of some Sistine ignudi and, dramatically, in the back of his figure of Day in the Medici Chapel, among other adaptations."

註 9 J. J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 311, note 22.

術高峰。^{註 10}

雖然 *Torso Belvedere* 與米開朗基羅的關係不斷被強調，^{註 11}但是米開朗基羅究竟是在何種因緣下見到這尊頗為殘缺的雕像，史料記載完全付之闕如。不論是文字史料或圖像史料，沒有任何確切的證據可以證實米開朗基羅親眼見過 *Torso Belvedere*。不像米開朗基羅與 *Laocoön* 及 *Apollo Belvedere* 遇合的經過有著相當明確的記載：1506 年 1 月 14 日米開朗基羅在 *Laocoön* 的挖掘現場，親眼見到它出土的樣貌；^{註 12}而一五三〇年代初期，當教宗克里門七世（Clement VII）熱衷於修復梵諦岡艷景庭（Belvedere）的上古雕刻時，^{註 13}米開朗基羅卻沒有親自動手為教廷修復 *Laocoön* 及 *Apollo Belvedere* 這兩座雕像，而讓他的追隨者 Giovanni Angelo Montorsoli 接手這些工作。^{註 14}

對於 *Torso Belvedere* 這件上古名作的來歷，可以確知的其實也頗為有限：最早的文獻記載出於一四三〇年代，當時它為大主教 Cardinal Prospero Colonna 收藏於其羅馬的豪宅；^{註 15} Colonna 大主教於 1463 年過世後，這尊雕

註 10 Leonard Barkan, *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture* (New Haven and London: Yale University Press, 1999), 197: “The canonization of the *Torso Belvedere*—as masterpiece, as representing art itself, as iconic of a particular aesthetic vision of the human body, indeed as defining the category “torso” as fundamental to the exercise of visual representation—is unimaginable without the career of Michelangelo. And perhaps vice versa.”

註 11 Maria Teresa Fiorio, “Broken Sculpture: Michelangelo and the Aesthetic of the Fragment,” in *The Genius of the Sculptor in Michelangelo's Work*, 68-84, esp. 77.

註 12 Recorded on 28 February 1567 by Francesco da Sangallo, the son of Pope Julius II's architect Giuliano da Sangallo. See: Barkan, 3.

註 13 Wünsche (ed), *Der Torso : Ruhm und Rätsel*, 16f.

註 14 Vita Montorsoli, Vasari-BB V, 493.

註 15 Cyriacus d'Acona 在 1432-1435 年之間記下 Cardinal Colonna 收藏這件作品，見：Annegrit Schmitt, “Römische Antikensammlungen im Spiegel eines Musterbuchs der

像應繼續被羅馬大家族 Colonna 所收藏；至 1500 年左右才流傳到雕刻家 Andrea Bregno 的手中。此時，知道這尊雕像的人雖然越來越多，相關的文字記述與圖像紀錄也有若干流傳至今，^{註 16}但若反觀 *Laocoön* 出土後不久便立刻被教宗朱利阿斯二世（Julius II）所購藏，而 *Apollo Belvedere* 在一四九〇年代末期先為大主教 Giuliano della Rovere（1503 年登基為教宗朱利阿斯二世）所收藏，在 1511 年也正式成為梵蒂岡麗景廳（Belvedere）的收藏，*Torso Belvedere* 相較之下是經歷相當長時間的輾轉流傳，才獲得後來在藝術史上的肯定。從目前所有相關的史料來推斷，這個關鍵的轉變的確與米開朗基羅慧眼獨具的賞識與仿效息息相關。然而，如何在確實可溯的研究基礎上重新建立米開朗基羅與 *Torso Belvedere* 的關係，卻是十分棘手、也沒有真正被西方藝術史研究嘗試過的。

過去研究米開朗基羅的學者通常只停留在指出西斯汀教堂（Sistine Chapel）屋頂壁畫的男性裸像（*Ignudi*），梅迪西家祠（Medici Chapel）裡《白天》（*Day*, 1520-34, San Lorenzo, Florence, Fig. 5）這尊雕像，以及當初計畫為教宗朱利阿斯二世（Julius II）陵寢雕刻的《俘虜》（*the Rebellious and Dying Captives*, 1513-16, Louvre Museum, Paris）與《奴隸》（*the Accademia Slaves*, c. 1520-30, Accademia Museum, Florence, Fig. 6, Fig. 18），都是受 *Torso Belvedere* 影響而創作出來的。然而，這些作品都是經過精心的轉化，而非直接依樣模仿而產生，因此很難根據這些作品具體逐一地追溯米開朗基羅對 *Torso Belvedere* 的學習與思考。其實，這個難題在十六世紀已見於瓦撒利（Giorgio Vasari, 1511-74）處理米開朗基羅創作轉化的問題上。瓦撒利雖然在《傑出藝術家傳

Renaissance.” *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 21 (1970): 99-128, esp. 109, 123, note 33.

註 16 參見：Wünsche (ed), *Der Torso: Ruhm und Rätsel*, 25-29.

記》第一部分的導言（Proemio）中，將 *Torso Belvedere* 列入十六世紀所收藏的重要的白物，^{註 17}卻沒有將它放在米開朗基羅傳中來討論。相反地，在 1568 年米開朗基羅傳第二版中，瓦薩利特別提到：

米開朗基羅的記性極佳，別人的作品他只要看過一次，不但就可以牢牢地記在腦中，而且也知道如何巧妙轉化運用，讓人絲毫不會察覺，這是經過轉化而來的作品。同樣地，在自己的創作中，他也不會創作兩個互相類似的東西，因為他記得自己創作過的所有作品。^{註 18}

既然我們無法從傳統的研究方法追索證據確鑿的史料來說明米開朗基羅對 *Torso Belvedere* 探討學習的過程，我們便必須從其他角度切入來解決這個問題。本文主要的目的便是從文藝復興藝術史兩個關鍵的現象著手，重新思考上述的問題：第一，從文藝復興藝術對上古藝術「復古／仿古」（*all'antica*）的問題看 *Torso Belvedere* 對米開朗基羅創作程序的影響；第二，從文藝復興雕刻裡「未完成」（*non-finito*）風格的形成，看 *Torso Belvedere* 與米開朗基羅「未完成」雕刻可能的關係。本文不逐一比對 *Torso Belvedere* 與米開朗基羅作品形式模仿上的對等性，而從米開朗基羅如何轉化與 *Torso Belvedere* 相關的問題為

註 17 Vasari-BB, IV, 7: “Bene lo trovaron poi dopo loro gli altri, nel veder cavar fuori di terra certe anticaglie citate da Plinio delle più famose: il Laoconte, l’Ercolo et il Torso grosso di Belvedere, così la Venere, la Cleopatra, lo Apollo, et infinite altre [...]”在這段敘述中，有一點十分值得注意，即 *Belvedere Torso* 事實上並沒有被 Pliny 記載於其所著的《博物志》中，但 Vasari 卻將之歸為 Pliny 的記載。

註 18 Vita Michelangelo, Vasari-BB, VI, 114-5: “È stato Michelagnolo di una tenace e profonda memoria, che nel vedere le cose altrui una sol volta l’ha ritenute sì fattamente e servitose in una maniera che nessuno se n’è mai quasi accorto; né ha mai fatto cosa nessuna delle sue che riscontri l’una con l’altra, perché si ricordava di tutto quello che aveva fatto.”

自己創作的活水源泉，來看他對這件上古名作深刻的探索，並藉此重新確認米開朗基羅與 *Torso Belvedere* 之間緊密的關係。

壹、從對「復古／仿古」(*all'antica*) 的省思 看 *Torso Belvedere* 對創作程序的啓發

米開朗基羅年少時代便以擅長仿作古物贏得重要藝術贊助者與收藏家的重視。十三、四歲的時候，他以一件幾可亂真的「仿古贗品」——尊長著羊角與羊腿的牧神雕像 (*Pan*)——贏得教掌當時佛羅倫斯政治實權的「輝煌者羅倫佐·梅迪奇」(Lorenzo il Magnifico de' Medici, 1449-92) 的賞識，讓他住進自家豪宅，與白晝的子嗣 Piero 以及 Giovanni (後來的教宗里奧十世 Leo X) 一齊接受人文學者 Angelo Poliziano 古典文化的教育。^{註 19}也因此米開朗基羅有機會進入梅迪西家位於聖馬可廣場的雕塑庭園 (Lorenzo de' Medici's sculpture garden at San Marco)，^{註 20}在 Donatello (1386/7-1466) 的學生 Bertoldo (c. 1430/40-1491) 的指導下，學習上古雕刻藝術的精華。二一歲的時候 (1495)，他的仿作《沉睡的邱比特》(*Sleeping Cupid*) 被當作古畫賣到羅馬。羅馬重要的古物收藏家 Cardinal Riario 在賞識米開朗基羅仿古造假的精湛技藝之餘，也正式委製他雕刻一尊富有古典藝術風格的《酒神像》(*Bacchus*, c.

註 19 Vita Michelangelo. Vasari-BIB, VI, 10-11. 與米開朗基羅年少時期各種相關問題的廣泛研究見：Kathleen Weil-Garris Brandt (ed), *Giovinezza di Michelangelo* (Exhibition catalogue of Palazzo Vecchio and Casa Buonarroti, Florence 1999-2000).

註 20 有關米開朗基羅年少的雕塑訓練與位於聖馬可廣場的梅迪西雕塑庭園之間的關係，參見：Caroline Elam, "Lorenzo de' Medici's Sculpture Garden," *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 36 (1992): 41-84; Paola Barocchi (ed), *Il Giardino di San Marco: Maestri e Compagni del del Giovane Michelangelo* (Exhibition catalogue of Casa Buonarroti, Florence 1992).

1496-7, Bargello Museum, Florence, Fig. 7) 這是米開朗基羅在羅馬得到的第一件委製工作。

雖然米開朗基羅可以藉精湛的仿古造假技藝在義大利蓬勃發展的藝術市場輕易佔有一席之地，但他並不滿足於只作個技藝高超的手工藝匠。相反地，自年少起，他便努力將自己塑造為一位開創時代新局的藝術家。從他現存最早的少作之一，《人頭馬怪之戰》（*Battle of the Centaurs*, c. 1492, Casa Buonarroti, Florence, Fig. 8）便可清楚看出，他藉著模仿古羅馬石棺殘破粗獷的樣貌（*Death of Meleager*, detail, Museo Archeologico, Perugia, Fig. 9），創作深具復古風采、卻又流露濃厚時代新意的作品。瓦撒利（Vasari）將這件充滿三度實體性的浮雕定義為米開朗基羅帶領文藝復興雕刻跳脫 Donatello 「淺平浮雕」（*rilievo schiacciato*），邁向盛期文藝復興浮雕的里程碑之作。^{註 21}年輕的時候，米開朗基羅喜歡在信件未署名「雕刻家米開朗基羅」（*Michelangelo scultore*）；他也經常提醒自己的家人：「我從來就不像那些開店做生意的畫家或雕刻家」。^{註 22}對當時人仍將雕刻家視為刻石頭或刻木頭的工匠，他也相當不以為然。^{註 23}正是憑著這種高度的自我期許，不願以依循前人腳步為滿足，讓他不解地追求創新突破。這種努力開創新局的雄心也深刻地影響他在取法仿效上古藝術傑作時，採取與當時人相當不同的途徑與態度。

註 21 Vasari-BB, VI, 11. 有關這個問題詳細的探討請參見拙著：《瓦撒利（Vasari）論「淺平浮雕」（*rilievo schiacciato*）——以奧拿咕羅（Donatello）的浮雕創作為例》，《中央研究院歷史語言研究所集刊》71.4（2000年12月），頁745-805。

註 22 See Michelangelo's letter to his nephew Lionardo on 2. May 1548, in *Il Carteggio di Michelangelo*, eds. Paola Barocchi & Renzo Ristori (Florence: Sansoni Editore, 1965-83), IV, 299: "io non fu' mai pittore né scultore come chi ne fa boctega."

註 23 有關米開朗基羅自年少起便積極地塑造雕刻家高貴的新形象參見：William E. Wallace, "How did Michelangelo Become a Sculptor?" in: *The Genius of the Sculptor in Michelangelo's Work*, 151-167.

文藝復興出土的上古文物或多或少是殘缺不全的。所以，藝術家都努力爭取修復名貴古物的機會，以表現自己高超的技藝與對上古文物深刻的見解。與米開朗基羅同時的重要藝術家如著名的建築師以及負責梵諦岡古物收藏事務的主管官員 Bramante (c. 1444-1514)，畫家 Raphael (1483-1520)，與雕刻家 Baccio Bandinelli (1488-1560) 都對古物修復有高度的興趣。修復 *Laocoön* 便是他們熱烈討論的話題。十六世紀初期的藝術家熱衷於修復 *Laocoön* 這組群像其實是有特殊的時代因素。教宗朱利阿斯二世 (Julius II, 1503-13) 可說是將 *Laocoön* 視為強化自己積極恢復羅馬威權的藝術代用品：他認為 Julius 這個名號源自凱撒 (Caesar) 及奧古斯都 (Augustus) 所屬的古羅馬皇室 Julius 家族，而這個家族又認為自己是羅馬城的創建者 Aeneas 之子 Julus (又名 Ascanius) 的後嗣。所以朱利阿斯二世認為自己的名號正暗示了自己與羅馬城的創建者有密切的淵源，因此積極恢復古羅馬帝國光榮是他責無旁貸的重責大任。而古羅馬詩人維吉爾 (Vergil) 的史詩《伊尼依德》(*Aeneid*) 所敘述的 *Laocoön* 故事正與羅馬城的建立相關，因此 *Laocoön* 在當時深受藝術家青睞是有歷史因素的。^{註 24}

在 *Laocoön* 重新出土後四年 (1510)，Bramante 舉辦了一場 *Laocoön* 修復比賽。他邀集了四位年輕雕刻家，請他們就 *Laocoön* 修復後應有的完整造型，各自創作一件適合鑄銅的大型蠟模。^{註 25} Bramante 邀請 Raphael 擔任這個比賽的評審，評審結果由 Jacopo Sansovino 拔得頭籌。^{註 26}此外，Bandinelli 在 1525

註 24 參見：Paolo Liverani, "Der Statuenhof im Belvedere," in: Wünsche (ed), *Der Torso : Ruhm und Rätsel*, 13-19, esp. 13-15.

註 25 Barkan, 9; Haskell and Penny, 244.

註 26 Vita Sansovino, Vasari-BB, VI, 178.

年也依據 *Laocoön* 原寸大小作了一件大理石雕的複製品。^{註 27}

與他同時代的藝術家相比，米開朗基羅對親自參與古物修復頗為淡漠。反觀他年少時便精於假造古物，在樹立自己藝術風格之後，反而對修復古物興味索然，這正顯示出他並不認為亦步亦趨地仿作古物、或是依樣比附上古文化是文藝復興力追希臘羅馬古典文化應走的路。雖然米開朗基羅個人也相當欣賞 *Laocoön*，但是正如 1597 年 Jean-Jacques Boissard 在《羅馬城志及古物志》（*Romanae urbis topographiae & antiquitatum*）所說，米開朗基羅認為面對 *Laocoön* 這樣絕無僅有的傑作，人們應讚賞其出神入化的非凡技藝，而非想要依樣模仿它。^{註 28}上述這個觀點清楚說明了，為何米開朗基羅對親手修復上古雕刻名作並不積極，卻獨鍾 *Torso Belvedere*——一個殘破到無法藉由任何表示身份的象徵符號來確定原本表現主題的殘軀。

米開朗基羅對 *Torso Belvedere* 這尊殘軀獨具的見解，就當時的時代風尚而言，其實是相當不尋常的。這個殘軀的手臂斷裂，腿部僅存的部分也不完整。由於相當殘破，已無法確切推斷它原先可能表現的主題為何。雖然在文藝復興時代人們通常將之視為古典神話裡力大無比的英雄海克力斯（Hercules），^{註 29}但因斷裂得只剩下殘軀，因此很難確切斷言其所意寓的圖像內涵究竟為何；也無法援引任何上古文獻說明如此緊繃、扭曲的體態勢是表現哪一個特定的故事

註 27 Vita Bandinelli, Vasari-BB, V, 245-6.

註 28 拉丁文原文轉引自：Hans Henrik Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere* (Stockholm 1970), 271: “Hanc Michael Angelus dicit esse miraculum artis singulare: in quo divinum artificum debeamus suspicere ingenium, potius quam ad imitationem nos accingere.”

註 29 由於 *Torso Belvedere* 被表現為坐在一張獸皮上，所以在 Winckelmann 之前，這尊雕像基本上被詮釋成戰勝猛獅的 Hercules。參見：Bober and Rubinstein, 167; Wünsche, 39-40.

情節。不像 *Laocoön*，雖然出土雕像裡的 *Laocoön* 父子三人手臂都或多或少有些斷裂殘缺，但仍不難辨認出雕像所表現的故事情節；而且維吉爾（Vergil）的史詩《伊尼依德》（*Aeneid*）也提供文藝復興藝術家可靠的文本，可以據以討論正確修復的相關問題。^{註 30}

相反地，*Torso Belvedere* 因它不受限於代表特定的人物、特定的題材，所以觀者對此殘軀原先的樣貌可以有更多想像的空間。而藝術家也可以自由地以其為創作出發點，繼續構想各式各樣變形、轉化的可能，且不必受到原來題材既定表現方向的限制。^{註 31}既能吸收上古古典文化的精髓，又能超脫其外，獨立創造出具有現代新意的作品，這正是文藝復興討論「復古／仿古」（*all'antica*）問題的關鍵。^{註 32}米開朗基羅對這個問題的用心，正可從他慧眼獨具賞識一尊尚未受到高度重視的上古殘軀清楚地看出來。而他這種積極汲古創新的理念亦如他自己所說：

一個只想跟隨別人的人，永遠無法超越別人；一個不懂得運用自己才華創造出好作品的人，也不會真正懂得善用別人作品裡的精妙之處。^{註 33}

註 30 Matthias Winner, "Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance," *Jahrbuch der Berliner Museen* 16 (1974): 83-121.

註 31 有關 *Laocoön* 與 *Torso Belvedere* 帶給文藝復興觀者截然不同的觀賞意義，參見：Schwinn, 2.

註 32 Ernst H. Gombrich, "The Style *all'antica*: Imitation and Assimilation," reprinted in his book *Norm and Form* (London: Phaidon Press, 1st edition 1966, 4th edition 1985), 122-128; Roberto Weiss, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity* (Oxford: Basil Blackwell, 1969); Ingrid D. Rowland, *The Culture of the High Renaissance: Ancients and Moderns in Sixteenth-Century Rome* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).

註 33 Vita Michelangelo, Vasari-1313, VI, 118: "Chi va dietro a altri, mai non li passa innanzi;

對米開朗基羅而言，吸收上古藝術的精髓，是爲了開創新的文化。接下來就米開朗基羅創作轉化的問題討論他的作品與 *Torso Belvedere* 之間的關連。

與文藝復興時代其他藝術家的素描相比，米開朗基羅的素描最突出的特點之一，就是他畫了許多以人體軀幹爲主題的素描。這些素描除了深刻表現米開朗基羅精確的人體解剖學知識外，更透過刻劃強有力的肌肉與急遽扭曲的體態，具象地表現了人類靈魂深處的悲喜哀樂。此外，這些素描也清楚表現出米開朗基羅在構思人物時，常常是從軀幹部分開始構思起，然後才旁及其他部位；而且軀幹的造型也決定了其他部位的造型可能：例如，他爲西斯汀教堂壁畫《逐出伊甸》（*Expulsion from Paradise*, Fig. 10）所做的亞當素描（*Adam*, Fig. 11）以及爲舊約聖經裡想要滅絕猶太人的哈曼（以斯帖記 3,1-8,17, Fig. 12）所做的素描（*Study for Haman*, British Museum, London, Fig. 13）；³⁴爲梅迪西家祠《白天》（*Day*, Fig. 5）這尊雕像所做的兩張練習素描（Ashmolean Museum, Oxford, Fig. 14; Teylers Museum, Haarlem, Fig. 15）充分表現出從側面與背部肌肉靈魂緊實扭曲的張力與戲劇性；以及爲西斯汀教堂《最後的審判》（*Last Judgment*）這幅壁畫裡聖羅倫斯（*St. Lawrence*, Fig. 16）所做的素描（Teylers Museum, Haarlem, Fig. 17）。

在雕刻上，米開朗基羅也常以一個肌肉健壯、在腿部強烈扭轉姿態的身軀開始構思一個人體。從米開朗基羅構思打稿用的小型蠟模或陶模（*bozzetto*）便可清楚看出他是如何開始構思一件大型人體造像的。爲《甦醒的奴隸》（*Awakening Slave*, Fig. 18）所做的小型陶土模型（*Casa Buonarroti*, Fig. 19）便是明顯的例子。甚至於從《甦醒的奴隸》這尊雕像本身，我們也可看出，米開

c chi non sa far bene da sé, non può servirsi bene delle cose d'altri.”

註 34 參見：Michael Hirst, *Michelangelo and his Drawings* (New Haven and London: Yale University Press, 1988), Plate 129.

朗基羅細緻地鑿磨這尊雕像身軀的部分，而讓其他肢幹部分維持粗略刻鑿的樣態。^{註 35}此外，從他為《勝利》這尊雕像（*Victory*, 1527-30, Palazzo Vecchio, Florence, Fig. 20）所做的素描練習稿（c. 1527, British Museum, London, Fig. 21）也可看出，米開朗基羅一開始時是如何構思這尊人體雕像的：《勝利》同樣沒有明確表示身份的象徵物，米開朗基羅主要藉著挺拔傲岸的肢體語言，表現主題人物的精神力量。^{註 36}對創作者而言，這尊雕像究竟是代表阿波羅（*Apollo*）或大衛（*David*）已不重要；^{註 37}重要的是，米開朗基羅想要藉著表現這尊雕像生動有力的軀體，去感發觀者對人物精神內涵的體悟。他想要努力捕捉的，是人物內在心靈散發出來的精神力量，而非依據訂製契約去完成一尊可以指名道姓的雕像。如同瓦撒利（*Vasari*）所說，米開朗基羅刻劃的人體生動地表現了其他藝術家不曾表現過的思想與情感。^{註 38}對於米開朗基羅以人體造像為自己藝術創作的終極關懷，瓦撒利在 1568 年為他作傳時，也特別藉著《最後的審判》（*Last Judgment*）這幅壁畫完全以表現人體為主來說明米開朗基羅創作最有指標性的特色：

米開朗基羅非凡的成就，單從下面這點來看，就已足夠：這位不世出的奇才一心一意專注於以極完美、比例極其均衡的方式表現各種不同姿態下的人體（*corpo umano*），以及藉由這些人體所傳達出來的人類心靈的悲喜哀樂。他專注地埋首在這個領域，對描

註 35 William E. Wallace, *Michelangelo: The Complete Sculpture, Painting, Architecture* (Hugh Lauter Levin Associates, Inc., 1998), 96.

註 36 Ibid, 119.

註 37 Johannes Wilde, "Michelangelo's 'Victory'," *Charlton Lectures on Art* (Oxford: Oxford University Press, 1954), 3-24; Edith Balas, "Michelangelo's *Victory*: Its Rôle and Significance," *Gazette des Beaux-Arts* 113 (1989): 67-80.

註 38 Vasari-BB, VI, 74: "et in quelle figure scorge i pensieri e gli affetti, i quali mai per altro che per lui non furono dipinti."

給其他對象一點也不感到興趣——但是單憑這一點，他就凌駕其他藝術家之上，而且也能藉此表現他獨具的宏偉壯闊的風格、他所塑造的裸體造型、以及他對塑形時會遭遇到的種種困難特有的深刻理解。總結而論，他為繪畫藝術的首要目標——即描繪人體——開啓了一條暢通便捷之道 [。] 註 39

同樣地，英國著名的文藝復興藝術史家 Bernard Berenson (1865-1959) 也指出，對米開朗基羅而言，人體裸像的塑形創作與藝術創作可說是同義的：

米開朗基羅是上古希臘雕刻黃金時代以來，第一位真正充分瞭解到將裸體人像與偉大的人體藝術等同視之的人。在他之前，對裸體人像的描摹習寫是出於技術上的需要——為了更精準表現衣衫遮蔽下的人像造型。米開朗基羅卻將表現裸體人像視為藝術創作的目的本身，以及他自己藝術追求的終極關懷。對他而言，人體裸像的創造與藝術創作是同義的。註 40

註 39 Vasari-BB, VI, 69: “Basta che si vede che l’intenzione di questo uomo singulare non ha voluto entrare in dipignere altro che la perfetta e proporzionatissima composizione del corpo umano et in diversissime attitudini; non sol questo, ma insieme gli affetti delle passioni e contentezze dell’animo, bastandogli satisfare in quella parte—nel che è stato superiore a tutti i suoi artefici—e mostrare la via della gran maniera e degli ignudi, e quanto e’ sappi nelle difficoltà del disegno; e finalmente ha aperto la via alla facilità di questa arte nel principale suo intento, che è il corpo umano[.]”

註 40 Bernard Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance* (Oxford: Phaidon Press, 1st edition 1952, 3rd edition 1980), 74: “The first person since the great days of Greek sculpture to comprehend fully the identity of the nude with great figure art was Michelangelo. Before him it had been studied for scientific purposes—as an aid in rendering the draped figure. He saw that it was an end in itself, and the final purpose of his art. For him the nude and art are synonymous.”

從米開朗基羅對人體塑像的關懷不是在意於去滿足傳統的宗教或政治功能，而是竭力追求軀體本身的表現力來看，軀體成爲一種富含無限表現潛力的抽象形式與獨立表現題材，經得起不斷地再創造與再詮釋。瞭解這一點，便可明白，爲何西方藝術史研究公認，*Torso Belvedere* 藝術史意義的確立，是從米開朗基羅讓他同時代的人瞭解到這是一尊可以讓藝術創作者不斷擷取靈感的源頭活水開始。而米開朗基羅的慧眼獨具，不但說明了他自己強調「塑形人體」(far[e] le figure)^{註 41}是他藝術創作的終極關懷；更讓他同時代的人以迄現代的我們看到 *Torso Belvedere* 時，便不由自主地想到他。在相當程度上，*Torso Belvedere* 的確成爲米開朗基羅竭盡一生以人體爲藝術表現最高創作課題的原型典範。

貳、*Torso Belvedere* 與「未完成」雕刻

米開朗基羅留下爲數不少的「未完成」(non-finito) 雕刻。甚至在他生前，藝術理論家與藝術史作者便開始思索如何詮釋這個棘手、但不可忽視的問題。^{註 42}米開朗基羅的學生 Ascanio Condivi 認爲，這主要是外在環境造成的悲劇，因爲米開朗基羅有太多躲也躲不掉的委製工作；^{註 43}而瓦撒利 (Vasari) 則認爲，米開朗基羅對藝術創作的完美性有超乎常人的高標準要求，作品稍不合理

註 41 See Michelangelo's letter to the humanist Benedetto Varchi in 1547, reprinted in *Il Carteggio*, IV, 266.

註 42 See for example: Werner Körte, "Das Problem des Nonfinito bei Michelangelo," *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 7 (1955): 293-302; Juergen Schulz, "Michelangelo's Unfinished Works," *Art Bulletin* 57 (1975): 366-373.

註 43 Ascanio Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, in *Le Vite di Michelangelo Buonarroti, scritte da Giorgio Vasari e da Ascanio Condivi*, ed Carl Frey (Berlin: Verlag von Wilhelm Hertz, 1887), 28 & 116.

想，他寧可將之棄於一旁，甚或將其毀壞。^{註 44}然而，現代藝術史研究對這個問題的剖析越來越超越只從藝術家的悲劇傳奇來詮釋這個複雜多面的現象，而更著重於上古殘缺不全的雕刻對米開朗基羅「未完成」雕刻風格之形成與社會大眾對此之接受所可能帶來的影響。換句話說，不論米開朗基羅是無奈迫於情勢，或有意讓「未完成」成爲他雕塑裡相當具有個人特色的一個面相，他的確是他所處的時代裡，唯一能在生前便親眼見到自己「未完成」的雕刻被同時代人如同精心完成的藝術品般珍視的藝術家。如 Maria Teresa Fiorio 指出，米開朗基羅並非是唯一留下未完成作品的文藝復興藝術家，但是「未完成」成爲一種創作風格特色，卻只適用於這位雕刻大師的作品而已。這種特殊待遇甚至連達文西都無法享有。^{註 45}此外，雖然瓦撒利（Vasari）在他所著的《傑出藝術家傳記》第三部分的導言（Proemio）中，竭力主張「完成」（finito）是盛期文藝復興藝術的重大成就之一，^{註 46}但是面對自己最推崇的文藝復興大師——米開朗基羅——大半雕刻作品都是未完成時，也只能特別加以解釋。他以梅迪西家祠的《聖母抱子像》（*Medici Madonna*, San Lorenzo, Florence, Fig. 22）爲例，說明他對米開朗基羅未完成雕刻的看法：

雖然這尊雕像有若干部分尚未刻好，我們還是可以從只是粗略雕刻的部分感覺到，刻刻的簡略裡暗蘊著作品無比完美的風采。^{註 47}

註 44 Vita Michelangelo, Vasari-BB, VI, 108.

註 45 Fiorio, 75: "Although he [Michelangelo] was neither the first nor the only artist to leave works unfinished, the term *non finito* was coined for and applied only to him, even though that aesthetic category might well have included works by other artists, most notably Leonardo."

註 46 Vasari-BB, IV, 10.

註 47 Vita Michelangelo, Vasari-BB, VI, 57: "ancora che non siano finite le parti sue, si conosce, nell'essere rimasta abbozzata e gradinata, nella imperfezione della bozza la perfezione dell'opera."

除了理論家、學者認真詮釋米開朗基羅未完成的作品外，米開朗基羅本人以及同時代的人究竟如何看待這個問題呢？Charles de Tolnay 奠定二十世紀米開朗基羅研究最重要的學者之一，曾針對這個問題提出相當有影響力的詮釋。他認為，直至十六世紀中葉，「完成（finito）仍是義大利具有文化素養的藝術贊助者與愛好者在鑑賞藝術品時注重的品賞標準；但是，從事實際創作的藝術家卻自一五二〇年代起，便逐漸瞭解到，「未完成」是富有時代新意的美學價值。⁴⁸ Tolnay 的解釋牽涉到兩個重要的切入點：一是十六世紀初期的雕刻家—尤其是米開朗基羅本人—新的雕刻理念，這個新的理念直接或間接促成了他留下不少未完成的作品。二是從接受史（Rezeptionsgeschichte）的角度來看，米開朗基羅雕刻的收藏者與欣賞者對其未完成作品的接受亦是讓「未完成」成爲一種獨立美學價值不可或缺的要素。始且不論 Tolnay 的詮釋是否完全正確，如果回到本文所關心的課題，即 *Torso Belvedere* 對米開朗基羅的影響，我們仍可從 Tolnay 所提出的兩個觀察點來著手探討 *Torso Belvedere* 與米開朗基羅未完成雕刻之間的關係。

1. 米開朗基羅對「雕刻」創新的理解

十六世紀是義大利藝術家重新定義「藝術」本質的世紀。如 Robert Williams 所言，在實際創作之外，藝術家也熱切希望從理論上爲藝術的本質重新下嶄新而且持久的定義。⁴⁹ 這段熱烈爭論各種藝術形式本質及其高下的風潮，初期最重要的倡導者者當以達文西（Leonardo da Vinci, 1452-1519）莫屬。自 1492 年起，他開始寫下不少札記，努力釐清繪畫與數學、詩、音樂、雕塑之間的異

註 48 Charles de Tolnay, *Michelangelo IV: The Tomb of Julius II* (New Jersey: Princeton University Press, 1943-1959), 63.

註 49 Robert Williams, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century: From Techne to Metatechne* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 2.

同及高下。^{註 50} 1547 年，佛羅倫斯人文學者 Benedetto Varchi (1503-65) 更將這股風潮推向高峰。他向當時八位著名的藝術家，包括瓦撒利 (Vasari) 與米開朗基羅，發出問卷信函，請他們就繪畫與雕刻孰優孰劣，發表自己的看法^{註 51}。Panofsky 形容這件事為西方藝術史上為藝術的定義所做的第一次公開意見調查。^{註 52} 十六世紀這種有關何種藝術形式是較高尚的理論論戰，在藝術史研究上統稱之為「藝辯」(paragone)。「藝辯」風氣的形成其實正與畫家及雕刻家想要跳脫手工匠的傳統身份，將這兩種行業提升到具有知性內涵的精緻藝術密切相關。^{註 53} 而達文西與米開朗基羅則各自象徵這兩種視覺藝術形式最重量級的代言人。

但是，相較於達文西熱衷理論探索與著述，米開朗基羅並不喜歡透過抽象理論來談論藝術。即使他一生鍾情於雕刻，卻未曾埋首於理論論述來論戰雕刻獨占鰲頭之處，藉以提高雕刻家的身價。相反地，他一直透過實際創作將自己對雕刻本質的思考具體表現出來。從早年模仿古羅馬石棺的浮雕《人頭馬怪之戰》(Battle of Centaurs, c. 1492, Fig. 8) 充滿了三度立體的實體性，以迄為佛羅倫斯 Taddei 及 Pitti 兩大豪族刻的聖母像浮雕 (the Taddei Tondo, c. 1504, Royal Academy, London, Fig. 23; the Pitti Tondo, c. 1504, Bargello Museum, Florence, Fig. 24)，在當時便以未完成的樣貌交件，而且還獲得訂製者的賞識：

註 50 參見：Claire J. Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone: A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas* (Leiden: Brill's Studies in Intellectual History, vol. 25, 1992).

註 51 參見：Leatrice Mendelsohn, *Paragone: Benedetto Varchi's Due Lezioni and Cinquecento Art Theory* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1982).

註 52 Erwin Panofsky, *Galileo as a Critic of the Arts* (the Hague, 1954), 2.

註 53 Paul Oskar Kristeller, "The Modern System of the Arts" (1951-2), reprinted in his book *Renaissance Thought and the Arts* (Princeton: Princeton University Press, 1990), 163-227.

後來他出默許讓自己未完成的的作品公諸於世，例如上述的《聖母抱子像》(Fig. 22) 便是在未完成的情況下，被陳列在梅迪奇家祠 (Medici Chapel)。此外，現藏於羅浮宮的兩尊《俘虜》雕像 (*the Rebellious and Dying Captives*) 也是米開朗基羅於 1544 年當作禮物送給「顯耀者羅倫佐·梅迪奇」(Lorenzo il Magnifico de' Medici) 之曾孫 Roberto Strozzi，六年之後 Roberto 又將其轉贈給法王亨利二世 (Henry II)。^{註 54}凡此種種，存在顯示，從早年起米開朗基羅對雕刻便行自己獨到的見解，而這個見解也影響了他有意或無意讓不少未完成的雕刻成為公眾可以接受的「藝術品」。

但是，想要從米開朗基羅所留下來的文字來探討 *Torso Belvedere* 與他未完成雕刻之間的關係，實非易事。在直接史料缺乏的情況下，比較有啟發性與說明性的佐證資料應是米開朗基羅寫的詩，因為這位雕刻大師在詩裡面比在信札裡面透露出更多對藝術的觀感與想法。例如，在 237 號詩中，他寫下對時間滄桑的感嘆：

歲月的風霜與滄桑仍將
讓雕像殘缺零落^{註 55}

在不斷接觸、探索上古文物中，米開朗基羅深刻地體會到萬物存在的無常；正如同面對 *Torso Belvedere* 一般，再精心鉅製的藝術品，終會在時間的流

註 54 Ludwig Goldscheider, *Michelangelo: paintings, sculpture, architecture, complete edition* (London: Phaidon Press, 2000), 21.

註 55 目前米開朗基羅詩的編號主要是以 Enzo Noè Girardi 編纂的版本 *Michelangelo Buonarroti: Rime* (Bari: Laterza, 1960) 為主，本文亦依循他的編號。本文採用的版本則為：James M. Saslow (ed), *The Poetry of Michelangelo: An Annotated Translation* (New Haven and London: Yale University Press, 1991)。引用之詩句見 Saslow, 402: "Se po' 'l tempo ingiurioso, aspro e villano/ la rompe o storce o del tutto dismembra".

逝沖刷下，或多或少變為殘缺零落。因此，藝術永恆的感動力不在於作品的完美無缺，或對某些特定時空下才有效的符號意涵作精緻入裡的詮釋。藝術的永恆，在於藉著生動有力的視覺表現性，將人類心靈、人類存在的種種狀態深刻入裡地展現在觀者面前。如果米開朗基羅在上古傑作讀出自己特有的心得，那不只限於他在其中汲取了古典技法的精蘊；他也敏銳地在其中讀出了時間歲月的滄桑，時間的作用力終將改變一件藝術品的原貌，並讓後世的觀賞者或多或少必須從改變後的樣貌來認識這件作品。如同面對 *Torso Belvedere*，可貴的不是它是任何古代經典裡載錄的名作，可貴的反而是這尊古代典籍毫無著錄的殘軀同時代表著時間裡不可避免的無常與藝術經過歲月洗鍊後的永恆。因此，深入探討米開朗基羅如何表現時間無所不在的作用力與藝術永恆之間的關係，是瞭解這位天才藝術家藝術奧秘的關鍵之一。

由於文藝復興繪畫與雕刻題材仍與「敘事」(historia) 緊密相繫，所以在視覺藝術上如何表現「時間」的概念，本來就是十五、六世紀藝術創作相當重要的課題。⁵⁶ 傳統上，藝術家在安排一個「連續敘事」(continuous narrative) 的畫面時，故事情節前後發生順序的安排，往往左右了整個畫面的構圖；而構圖的安排也暗示了藝術家對圖像意涵的詮釋。以 Masaccio (1401-28) 《納稅圖》(The Tribute Money, 1426-7, Brancacci Chapel, Santa Maria del Carmine, Florence, Fig. 25) 描繪稅吏向耶穌收稅的故事(馬太福音 17, 24-27) 為例：畫面正中央描繪的是耶穌告訴彼得(耶穌手勢指充之人) 河裡的魚嘴內有交稅的一

註 56 Ernst H. Gombrich, *Means and Ends: Reflections on the History of Fresco Painting* (London: Thames and Hudson 1976); Lucia Corrain (ed), *Le figure del tempo* (Milan: Arnoldo Mondadori Editore, 1987); Lew Andrew, *Story and Space in Renaissance Art: The Rebirth of Continuous Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995); Jack M. Greenstein, "Mantegna, Leonardo and the times of painting," *Word & Image* 15 (1999): 217-242.

塊錢，彼得應去取來交稅；畫的左方是彼得從魚嘴中挖出銅錢；最右方是彼得將錢交給稅吏。依照故事發生的前後順序，彼得的行進方向恰似從正前方往左後方移動，再由左後方繞過耶穌及圍繞著耶穌的門徒之前方（畫面沒有描繪出的部分），繼續走向右前方將銅錢交給稅吏。在整個納稅事件中，耶穌維持住他主宰畫面中心的地位。同樣借用時間前後來貫穿畫面，並賦予構圖深刻意涵的例子，也可見於 Leo Steinberg 對達文西《最後的晚餐》（*Last Supper*, c. 1495-7, Convent Sta. Maria delle Grazie, Milan）這幅名作的詮釋。^{註 57} Steinberg 認為，在這幅壁畫上，達文西先藉著左邊六個門徒驚恐的表情，表現出「最後的晚餐」裡耶穌被出賣的悲愴；再藉著右邊六個門徒的手勢，表現出透過耶穌的犧牲，門徒接受「聖餐禮」耶穌血與肉的祝福。

承襲十五世紀「連續敘事」的表現手法，米開朗基羅也運用時間的連貫性來完整敘述宗教故事的情節。在他所繪的西斯汀教堂屋頂壁畫《亞當與夏娃》（*the Temptation and Fall of Adam and Eve*），畫面由左而右刻劃了人類始祖偷食禁果而被逐出伊甸的前因後果。在雕刻上，米開朗基羅同樣巧妙地將時間的概念運用來貫穿基督自襁褓至悲壯犧牲的一生。Kathleen Weil-Garris Brandt 特別指出，在梵諦岡的《聖母哀子像》（*the Vatican Pietà*, 1498-99）上，包裹住基督身體的布巾，應從兩層意義來解讀：很明顯地，它的第一層意義是一塊包裹基督屍體的裹屍布；但是，如果我們注意看這塊布巾其實是與瑪莉亞的身體繫在一起，便可清楚比對出，這是經常出現在十五世紀佛羅倫斯聖母抱子圖中聖母將聖嬰抱背在胸前的育兒巾。所以，米開朗基羅這尊《聖母哀子像》其實正是利用連續敘事手法，將聖母抱子像與聖母哀子像結合起來表現。^{註 58}

註 57 Leo Steinberg, "Leonardo's *Last Supper*," *Art Quarterly* 36 (1973): 297-410.

註 58 Kathleen Weil-Garris Brandt, "Michelangelo's *Pietà* for the Capella del Re di Francia," in *Il se rendit en Italie: Etudes offertes à André Chastel* (Paris & Rome: Edizioni

一則承襲「五世紀藝術表現「時間」在連續敘事裡的理念與手法，以符合宗教藝術品在功能上的要求；另一方面，米開朗基羅卻也開始超越藝術品功能性的限制，從雕刻的特性重新定義「雕刻」與「時間」的關係。

1538年，米開朗基羅寫給他的摯友 Vittoria Colonna 公爵夫人一首詩（編號 152），其中說道：

親愛的夫人，就像在雕鑿的過程裡，雕刻家
在採自高山的堅硬石塊中
讓一個人像活出來
當石塊越形消隱時，人像也越來越呼之欲出。^{註 59}

這首詩最值得注意的要點是，米開朗基羅不認為他是在雕刻一尊靜止的大理石像。也就是說，大理石雕塑他而言，不是雕刻一些讓人可以指名道姓說「這是代表某某意義、某某功能」的「雕像」。米開朗基羅認為，他是讓一個人像從石塊中活出來，所以他選擇用“una viva figura”（a living figure）來表現他對雕刻本質的看法。而人像活出生命來的過程，是雕刻的過程，也是人像與石塊的關係在時間裡不斷流變對話的過程。從這一點可以清楚看出，米開朗基羅對雕刻的定義超越了文藝復興兩位重要雕刻理論家阿爾博蒂（Leon Battista Alberti, 1404-72）^{註 60}與瓦撒利（Vasari）^{註 61}的定義：他們二人基本上還只是

dell'Elefante, 1987), 77-119.

註 59 Saslow, 305: “Si come per levar, donna, si pone/ in pietra alpestra e dura/ una viva figura,/ che là più cresce u' più la pietra scema”.

註 60 Leon Battista Alberti, *De statua*, in Leon Battista Alberti: *On Painting and On Sculpture. The Latin Texts of De Pictura and De Statua*, ed. Cecil Grayson (London: Phaidon Press, 1972), § 2. 120.

註 61 Vasari-BB, I, 82: “La scultura è una arte che, levando il superfluo della materia suggestta, la riduce a quella forma di corpo che nella idea dello artefice è disegnata..”

停留在定義雕刻是減法的藝術，即雕鑿掉石塊多餘的部分。而米開朗基羅卻從實際的大理石雕創作上深深領略到，雕刻的過程是現有的大理石塊與正在鑿刻成形的雕像之間無盡對話的過程，這個過程隨著雕刻程序的進展，不斷在時間裡流變。不像繪畫（尤其當時是畫在牆壁、木板或畫布上），畫家隨時可以將不滿意的部分刮掉重畫；大理石雕最困難的地方正在於巨型優質的大理石材昂貴而且難得，雕刻家如果因技術不夠純熟或一時疏忽，很容易在轉瞬間浪費了一塊上好的石材，糟蹋了一個可以完成巨型（monumental）雕刻的良機。因此，每一個斧鑿的過程，對好的雕刻家而言，都是展現他對雕刻程序的預見與掌握。每一個斧鑿的痕跡都代表雕刻家在創作過程裡，對正在成形的人像與正被鑿刻的石塊二者緊密互動關係的感受與思索。

這種藉著斧鑿的痕跡讓時間展現在正在成形的人像雕刻上的作法，並不只是如 Barolsky 所言，希望藉此保留藝術家創作的痕跡。^{註 62}米開朗基羅讓不少作品留著粗鑿未完成的樣貌，卻仍默許它們被當成已完成的作品交件展示，其實更應與文藝復興藝術積極追求藝術品栩栩如生的動感有關。正如瓦撒利對 Masaccio 繪畫的評價，讚美他讓《納稅關》（Fig. 25）中的人物「看起來真是栩栩如生」（che veramente appaiono vivi）。^{註 63}米開朗基羅在雕刻裡真正關懷的也是如何讓他所雕刻的人像具有栩栩如生的生命感。如同之前對米開朗基羅詩作的闡釋，雕刻是要讓一個人像從石塊中活出來，雕刻家是在創作一個有生命、有靈魂的人像，“una viva figura”，而非靜止不動的雕刻成品。所以讓斧鑿痕跡留在未完成的作品上，其實是藉此暗喻時間仍鮮活地流動在正在鑿刻的作品上，石塊與正在成形的人像對話的過程依然延續著，藉此讓靜止不動

註 62 Paul Barolsky, “The Poetry of the *Non Finito*,” in his book *The Faun in the Garden: Michelangelo and the Poetic Origins of Italian Renaissance Art* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1994), 63-76.

註 63 Vita Masaccio, Vasari-BB III, 137.

的雕刻充滿呼之欲出的活動感與生命感。從上古殘破的雕像，尤其可能是從特別鍾愛、賞識的 *Torso Belvedere* 上，米開朗基羅體會到時間無所不在的作用力終將烙印許多歲月滄桑的痕跡在藝術品上；但同樣地，在歲月痕跡的襯托下，經得起時間考驗的藝術品更會煥發出超越時空的永恆美感。就像米開朗基羅讓斧鑿的痕跡保留在正在成形、尚未完成的作品上，創作的痕跡轉化為時間流淌的意象，每一個鮮明的斧鑿都是正在躍動的時間的符號。

2. 仿古／復古風尚與米開朗基羅「未完成」的雕刻

Charles de Tolnay 認為直至十六世紀中葉義大利具有文化素養的藝術贊助者與愛好者在鑑賞藝術品時，仍然將「完成」(finito) 當成重要的鑑賞準則。他的詮釋主要是依據兩個史實：^{註 64}首先是根據教宗朱利阿斯二世 (Julius II) 的遺族烏比諾公爵 (the Duke of Urbino) 在處理米開朗基羅遲遲無法完成朱利阿斯二世的陵寢 (Tomb of Julius II) 這個爭端時所持的立場。即烏比諾公爵接受米開朗基羅不需要依照原先協議的規定，完成整個陵寢的雕造計畫；但是他堅持米開朗基羅應在 1542 年之前將 *Moses, Rachel, Leah* 這三尊雕像親手雕刻「完成」(le tre statue interamente condotte e finite di mano vostra)。^{註 65}此外，從米開朗基羅將自己精心完成的素描當作禮物送給摯友 Tommaso de' Cavalieri (ca. 1509/10-1587) 與 Vittoria Colonna 公爵夫人 (1490/92-1547)，而此二人亦用「完成」這個詞語來表示他們對米開朗基羅素描衷心的答謝與讚賞。^{註 66}

註 64 Ibid.

註 65 見 Duke of Urbino 於 1542 年 3 月 6 日寫給米開朗基羅的信，收錄於 *Il Carteggio*, IV, 128f.

註 66 例如，米開朗基羅送給公爵夫人 Vittoria Colonna 一張著名的素描《十字架上的基督》(Christ on the Cross, c. 1538-41, British Museum, London)，Vittoria Colonna 在回信時寫道：“[...] ho hauto la vostra et visto il Crucifixo, il quale certamente ha crucifixe nella memoria mia quante altre picture viddi mai. Non se po vedere più ben fatta, più

Tolnay 由此斷定，在十六世紀中葉之前，「完成」仍是藝術鑑賞家注重的品賞標準。

根據二、三人留下來的文獻所下的這個結論，Tolnay 明顯忽略了其他相關的文字史料以及圖像史料可以提供的豐富訊息。如果我們更廣泛地重新檢視其他當時的史料，便不難發現，除了上述兩件各自為 Taddei 與 Pitti 家族所做的聖母像浮雕是未完成的風格外（Fig. 23, Fig. 24），從一五二〇年代初期開始，重要的藝術贊助者也已開始積極地收藏米開朗基羅未完成的雕刻。

1514 年在 Metello Vari 與其他兩位羅馬贊助者 Bernardo Cencio 與 Maria Scapucci 的資助下，米開朗基羅接下為羅馬 Santa Maria sopra Minerva 教堂雕刻一件《復活的基督》（*The Resurrected Christ*）的訂單。但在 1516 年，米開朗基羅發現，基督的臉部有一道黑色的大理石礦脈，不得已只好放棄先前的努力，另外訂購一塊新的大理石來雕刻。^{註 67} 1521 年 12 月 27 日這件後來完成的作品公開揭幕。揭幕之前，Metello Vari 透過米開朗基羅的助手提出要求，希望能收藏當初那尊被棄置一旁、沒有完成的雕像。^{註 68} Vari 本人也是古物收藏家，^{註 69}米開朗基羅順著他的心意將那尊沒有完成的《復活的基督》送給他。

viva et più finita imagine; et certo io non potrei mai exsplicar quanto sottilmente et mirabilmente è fatta, [...]. Io l'ho ben visto al lume et col vetro et col specchio, et non viddi mai la più finita cosa.”引自：Ibid, 104.對米開朗基羅與 Vittoria Colonna 的交往及其相關問題之研究見：Sylvia Ferino-Pagden (ed), *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse Michelangelos* (Exhibition catalogue of Kunsthistorisches Museum, Vienna, 1997).

註 67 Charles de Tolnay, *Michelangelo III: The Medici Chapel* (New Jersey: Princeton University Press, 1943-1959), 177.

註 68 見：Leonardo Sellaio 於 1521 年 12 月 14 日寫給米開朗基羅的信，收錄於：*Il Carteggio*, II, 336.

註 69 他的古物收藏情況記載於：Aldovrandi, 245-7.

Vari 隨之將這尊沒有完成的雕像與他所收藏的上古雕刻一齊展示在羅馬自家的庭院。^{註 70}

收藏家會將米開朗基羅未完成的雕刻與多少有些殘破的上古雕刻並列在自家宅院裡，主要是受到文藝復興復古／仿古（all'antica）風潮的影響。當時的世家大族喜愛將自家庭院布置地猶如古代再現，希望藉著上古雕刻的收藏與裝飾，來表現家族的身份地位與文化涵養。^{註 71} 這個更況清楚地表現在尼德蘭畫家 Marten van Heemskerck（1498-1574）就親眼在羅馬見到的古建築、雕塑所作的《羅馬速寫冊》（*das Römische Skizzenbuch*），^{註 72} 其中兩張速寫稿尤其啟發性：一張描繪的是 Palazzo Medici-Madama 的庭院裡，擺置了許多或多或少殘缺不全的上古雕刻（*Courtyard of Palazzo Medici-Madama*, c. 1532-6, Fig. 26）；另一張則顯示出 Palazzo della Valle 的庭院裡，放置了兩尊手臂斷掉的上古雕刻《半人半獸的森林之神》（*Satyrs*）（*Courtyard of Palazzo della Valle*, c. 1532-6, Fig. 27）。將米開朗基羅的未完成雕刻與上古雕像並列於自家宅院，正顯示出收藏家將米開朗基羅新創的作品視同充滿古味的作品，與真正的古物並列並不會讓他們覺得衝突不妥。這個例子在相當程度上顯示，米開朗基羅未完成的作品也讓收藏者覺得其殘缺不全的樣貌具有與激發思古幽情的殘破古物相互搭配映照的有效性。

《羅馬速寫冊》中另有一幅與米開朗基羅的作品直接相關，也可以提供我

註 70 *Ibid.*, 247.

註 71 C. Hülsen, "Römische Antikengärten des XVI. Jahrhunderts," *Abhandlung Heidelberg* 1917.

註 72 相關研究參見：Jaro Springer, "Ein Skizzenbuch von Heemskerck." *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen* 5 (1884): 327-33; Annegrit Schmitt, "Römische Antikensammlungen im Spiegel eines Musterbuch der Renaissance," *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 21 (1970): 99-128.

們進一步思考十六世紀上半葉米開朗基羅「未完成」雕刻被接受的問題。有一張速寫 (Fig. 28) 描繪了斷了右手的《酒神雕像》(Bacchus, Fig. 7)——米開朗基羅二十一歲時的作品。在羅馬收藏家 Jacopo Galli 豪宅的庭院裡與許多殘破的古希臘並列的情況。米開朗基羅未完成或者是受損的雕刻受到十六世紀收藏家的青睞，且能與上古雕像並列並裝，其實正清楚意謂著，收藏家珍視的是米開朗基羅雕刻裡自然煥發出的古典神采。在《羅馬速寫冊》之後，斷了右手的《酒神雕像》繼續成為頗受矚目的仿古新作。劍橋大學三一學院所收藏了一張約繪製於 1550 至 1553 的素描稿 (Fig. 29)，同樣畫了斷了右手的《酒神雕像》，其上還有款識：「米開朗基羅的雕刻。曾被埋在地底下，被視為古代雕刻。」

(Scoltur de Michelangeli the which was buried in the ground and fond for antick)。至 Jean-Jacques Boissard 寫《羅馬城志及古物志》時，斷了右手的《酒神雕像》已被形容成是米開朗基羅故意將其弄斷，以讓人相信這是一尊新出土的古希臘雕像。^{註 73}

上述的例證可以充分說明，雖然在十六世紀上半葉「完成」仍為不少藝術鑑賞家與愛好者視為重要的鑑賞準則；但是，另一方面，米開朗基羅未完成的雕刻或有所殘破的雕刻因具有強烈的古典風味，所以一齊被陳置於上古雕刻之列。而對米開朗基羅這種類型的雕刻的珍視，從十六世紀上半葉起便逐漸形成一股不斷往前推進的潛流，為「未完成」美學觀之成立開辟了先河。米開朗基羅過世後，這個新興的鑑賞觀更蔚為風尚。米開朗基羅於 1564 年 2 月 18 日過世，他的姪子 Lionardo 將自己繼承的四尊《奴隸》雕像 (the Accademia Slaves, Accademia, Florence, Fig. 6, Fig. 18) 於同年 5 月 22 日獻給大公爵 Cosimo 一世 (Grand Duke Cosimo I)。之後，Cosimo 一世令 Bernardo Buontalenti 將此四尊

註 73 Charles de Tolnay, *Michelangelo I: The Youth of Michelangelo* (New Jersey: Princeton University Press, 1943-1959), 142f.

未完成的雕像置於柏柏里園林 (the Boboli Gardens) 裡人造奇穴 (grotto) 的洞中作為裝飾 (Fig. 30)。直至 1908 年，這四尊未完成的雕像才移入佛羅倫斯美侖學院中。^{註 74} 1671 年 Francesco Bocchi 便寫道，與這些人造窟穴放在一起，這四尊只是粗鑿、未完成的《奴隸》雕像看起來如同大自然一般真實。^{註 75}

能夠脫脫十五世紀以來藝文鑑賞對「完成」(finito) 既有的認定，^{註 76} 開啓雕刻藝術創作與鑑賞新的格局，米開朗基羅的雕刻——縱使是未完成或者是殘缺的——自然煥發的古典神采深深切合當時復興上古文化的主流思潮是最重要的原因。而生將歲月痕跡在古典破損殘缺的雕像上所展現出來的時間作用力，轉化為賦予大理石人像生命躍動感、創造感的斧鑿痕跡，讓「未完成」具有創作過程中人體造像呼之欲出的活力與時間流動感，正也深刻地表達出，在造型之外，米開朗基羅對「殘軀」深具時代意義的創新詮釋。

註 74 Ibid, 114f.

註 75 轉引自 Ibid.: "Stupiscono gli artefici, e quelli, che sono intendenti, restano confusi, come sia stato racchiuso in uomo tanto sapere, che con lo scarpello, e con la mano, anzi con la gradina rozzamente abbia cavati dal sasso corpi umani, i quail non finiti, ne equivochi, ma naturali, e veri si dimostrano." 有關"Boboli Slaves"亦參見: Barolsky, 733-76.

註 76 Compared to the condition stated in the contract for Michelangelo's *St. Matthew* on 18. Dec. 1505: "absolvi et finiri in modo et forma prout dictis operariis videbitur," see: John Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance & Baroque Sculpture* (London: Phaidon Press, 1970), 311.

經常引用書目

Il Carteggio:

Il Carteggio di Michelangelo. eds. Paola Barocchi & Renzo Ristori (Florence: Sansoni Editore, 5 vols., 1965-83).

Vasari-BB:

Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, eds. Rosanna Bettarini and Paola Barrochi, 6 vols. (Florence: Sansoni, 1966-1987).

The Genius of the Sculptor in Michelangelo's Work (Exhibition catalogue of the Montreal Museum of Fine Arts, 1992).

引用書目

Alberti, Leon Battista. *De statua*, in Leon Battista Alberti, *On Painting and On Sculpture*. The Latin Texts of *De Pictura* and *De Statua*, ed. Cecil Grayson (London: Phaidon Press, 1972).

Aldrovandi, Ulisse. *Delle statue antiche che per tutta Roma in diversi luoghi e case si veggono* (1550), in : Lucio Mauro, *Le antichità della città di Roma* (Venice 1556), 115-315.

Andrew, Lew. *Story and Space in Renaissance Art: The Rebirth of Continuous Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).

Balas, Edith. "Michelangelo's *Victory*: Its Rôle and Significance," *Gazette des Beaux-Arts* 113 (1989): 67-80.

Barocchi, Paola (ed). *Scritti d'Arte del Cinquecento* (Milan: Riccardo Ricciardi Editore, 1977).

Barkan, Leonard. *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture* (New Haven and London: Yale University Press, 1999).

Barocchi, Paola (ed). *Il Giardino di San Marco: Maestri e Compagni del del Giovane Michelangelo* (Exhibition catalogue of Casa Buonarroti, Florence 1992).

- Barolsky, Paul. *The Faun in the Garden: Michelangelo and the Poetic Origins of Italian Renaissance Art* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1994).
- Berenson, Bernard. *The Italian Painters of the Renaissance* (Oxford: Phaidon Press, 1st edition 1952, 3rd edition 1980).
- Bober, Phyllis Pray and Ruth Rubinstein. *Renaissance Artists & Antique Sculpture: A Handbook of Sources* (London: Harvey Miller Publishers, 1986).
- Brandt, Kathleen Weil-Garris. "Michelangelo's *Pietà* for the Capella del Re di Francia," in *Il se rendit en Italie: Etudes offertes à André Chastel* (Paris & Rome: Edizioni dell'Elefante, 1987), 77-119.
- (ed). *Giovinetta di Michelangelo* (Exhibition catalogue of Palazzo Vecchio and Casa Buonarroti, Florence 1999-2000).
- Brummer, Hans Henrik. *The Statue Court in the Vatican Belvedere* (Stockholm 1970).
- Condivi, Ascanio. *Vita di Michelangelo Buonarroti*, in: *Le Vite di Michelangelo Buonarroti, scritte da Giorgio Vasari e da Ascanio Condivi*, ed. Carl Frey (Berlin: Verlag von Wilhelm Hertz, 1887).
- Corrain, Lucia (ed). *Le figure del tempo* (Milan: Arnoldo Mondadori Editore, 1987).
- Elam, Caroline. "Lorenzo de' Medici's Sculpture Garden," *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 36 (1992): 41-84.
- Farago, Claire J. *Leonardo da Vinci's Paragone: A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas* (Leiden: Brill's Studies in Intellectual History, vol. 25, 1992).
- Ferino-Pagden, Sylvia (ed). *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse Michelangelos* (Exhibition catalogue of Kunsthistorisches Museum, Vienna, 1997).
- Fiorio, Maria Teresa. "Broken Sculpture: Michelangelo and the Aesthetic of the Fragment," in *The Genius of the Sculptor in Michelangelo's Work*, 68-84.
- Goldscheider, Ludwig. *Michelangelo: paintings, sculpture, architecture, complete edition*

- (London: Phaidon Press, 2000).
- Gombrich, Ernst H. "The Style *all'antica*: Imitation and Assimilation," reprinted in his book *Norm and Form* (London: Phaidon Press, 1st edition 1966, 4th edition 1985), 122-128.
- , *Means and Ends: Reflections on the History of Fresco Painting* (London: Thames and Hudson 1976).
- , *The Heritage of Apelles* (London: Phaidon Press, 1976)
- Greenstein, Jack M. "Mantegna, Leonardo and the times of painting," *Word & Image* 15 (1999): 217-242.
- Haskell, Francis & Nicholas Penny. *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500-1900* (New Haven and London: Yale University Press, 1981).
- Hirst, Michael. *Michelangelo and his Drawings* (New Haven and London: Yale University Press, 1988).
- Hülsem, C. "Römische Antikengärten des XVI. Jahrhunderts," Abhandlung Heidelberg 1917.
- Körte, Werner. "Das Problem des Nonfinito bei Michelangelo," *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 7 (1955): 293-302.
- Kristeller, Paul Oskar. "The Modern System of the Arts" (1951-2), reprinted in his book *Renaissance Thought and the Arts* (Princeton: Princeton University Press, 1990), 163-227.
- Liverani, Paolo. "Der Statuenhof im Belvedere," in: Wünsche (ed), *Der Torso : Ruhm und Rätsel*, 13-19.
- Mendelsohn, Leatrice. *Paragoni: Benedetto Varchi's Due Lezioni and Cinquecento Art Theory* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1982).
- Panofsky, Erwin. *Galileo as a Critic of the Arts* (the Hague, 1954).
- Pollitt, J. J. *Art in the Hellenistic Age* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).
- Pope-Hennessy, John. *Italian High Renaissance & Baroque Sculpture* (London: Phaidon Press, 1970)
- Rowland, Ingrid D. *The Culture of the High Renaissance: Ancients and Moderns in*

- Sixteenth Century Rome* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).
- Säflund, Gösta. "The Belvedere Torso: An Interpretation," *Opuscula Romana* 11 (1976): 63-84.
- Saslow, James M. (ed). *The Poetry of Michelangelo: An Annotated Translation* (New Haven and London: Yale University Press, 1991).
- Schmitt, Annegrit. "Römische Antikensammlungen im Spiegel eines Musterbuchs der Renaissance," *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 21 (1970): 99-128.
- Schulz, Juergen. "Michelangelo's Unfinished Works," *Art Bulletin* 57 (1975): 366-373.
- Schwinn, Christa. *Die Bedeutung des Torso vom Belvedere für Theorie und Praxis der bildenden Kunst* (Frankfurt/M: Peter Lang Verlag, 1973).
- Springer, Jaro. "Ein Skizzenbuch von Heemskerck," *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen* 5 (1884): 327-33.
- Steinberg, Leo. "Leonardo's *Last Supper*," *Art Quarterly* 36 (1973): 297-310.
- Tolnay, Charles de. *Michelangelo* (New Jersey: Princeton University Press, 5 vol., 1943-1959).
- Verspoñl, Franz-Joachim. "Der 'Torso' des Apollonios und der 'Moses' des Michelangelo - Von der Genauigkeit des Künstlers," *Daidalos* 59 (1996): 92-97.
- Wallace, William E. "How did Michelangelo Become a Sculptor?" in: *The Genius of the Sculptor in Michelangelo's Work*, 151-167.
- . *Michelangelo: The Complete Sculpture, Painting, Architecture* (Hugh Lauter Levin Associates, Inc., 1998).
- Weiss, Roberto. *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity* (Oxford: Basil Blackwell, 1969).
- Wilde, Johannes. "Michelangelo's 'Victory'," *Charlton Lectures on Art* (Oxford: Oxford University Press, 1954). 3-24.
- Williams, Robert. *Art, Theory, and Culture in Sixteenth Century: From Techne to Metatechne* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).
- Winner, Matthias. "Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance," *Jahrbuch der Berliner*

Museen 16 (1974): 83-121.

Wünsche, Raimund (ed). *Der Torso : Ruhm und Rätsel* (Exhibition catalogue of Glyptothek Munich in cooperation with Vatican Museum, 1998).

花亦芬，〈瓦撒利（Vasari）論「淺平浮雕」（rilievo schiacciato）——以東拿帖羅（Donatello）的浮雕創作為例〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》71.4（2000年12月），頁745-805。

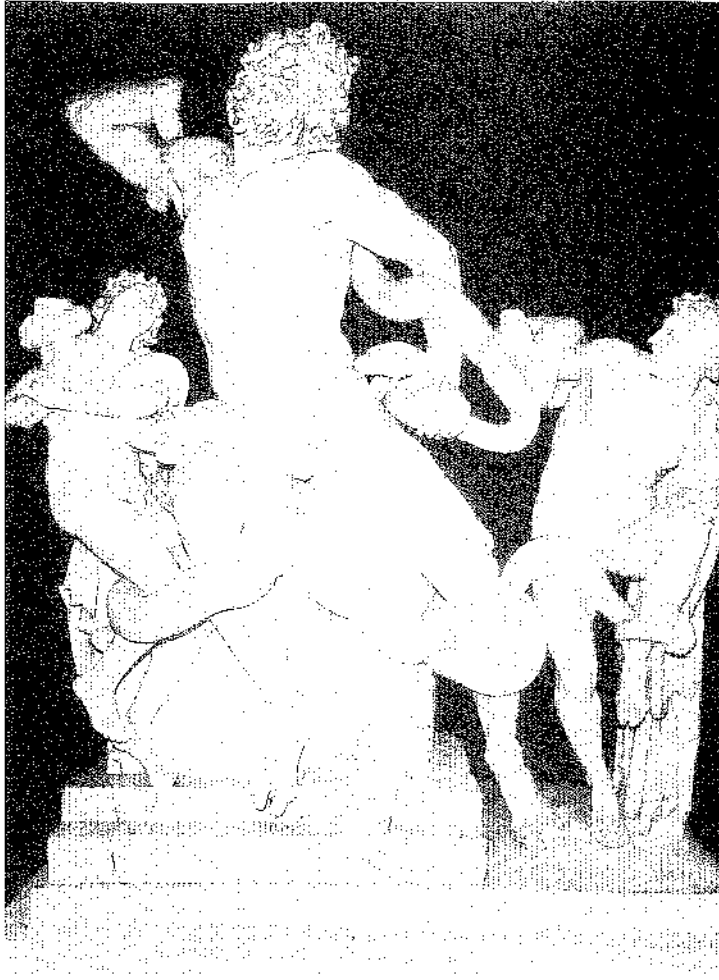


Fig. 1. *Laocoön*, marble, Roman copy, first century A.D., after Hellenistic original, Vatican Museums, Rome.

引自：Barkan, Fig. 1.1.



Fig. 2. *Apollo Belvedere*, marble, Roman copy, second century A.D., after Hellenistic original, Vatican Museums, Rome.

引自：Barkan, Fig. 5.2.



Fig. 3. *Torso Belvedere*, marble, first century B.C., Vatican Museums, Rome.

引自：Barkan, 3.79.

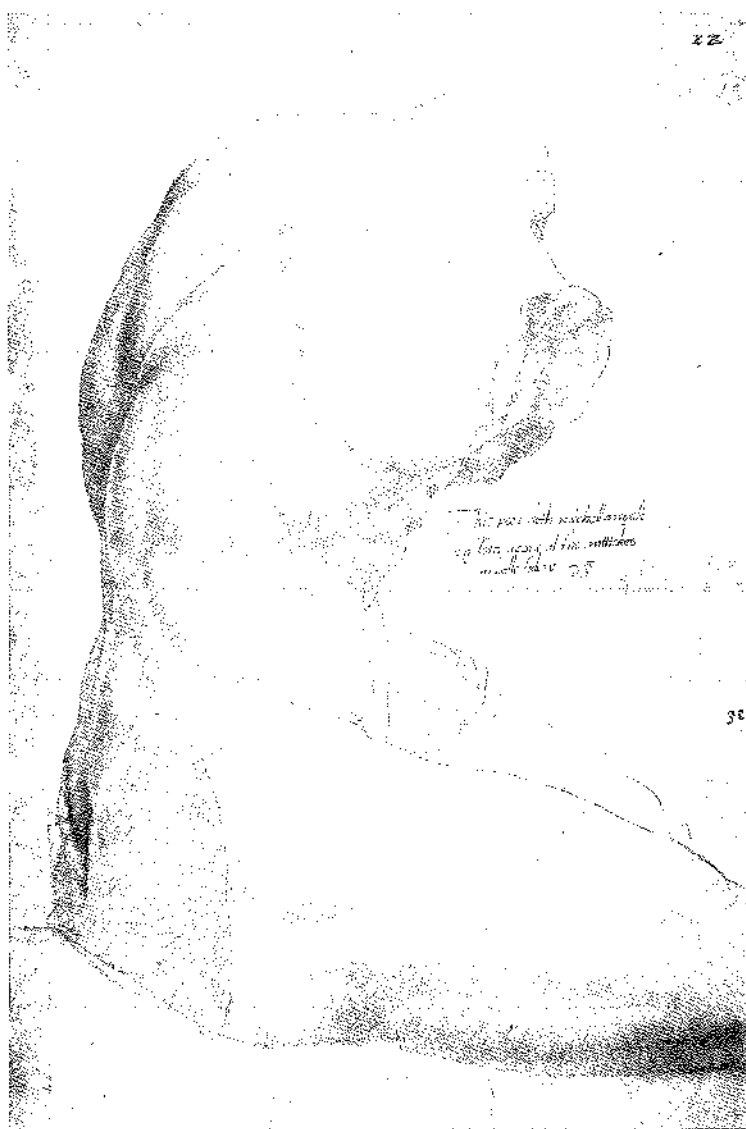


Fig. 4. Drawing after *Torso Belvedere*, red chalk, mid-sixteenth century, Cambridge sketchbook, fol. 22, Trinity College, Cambridge.

引自：The Genius of the Sculptor in Michelangelo's Work, Plate 18.

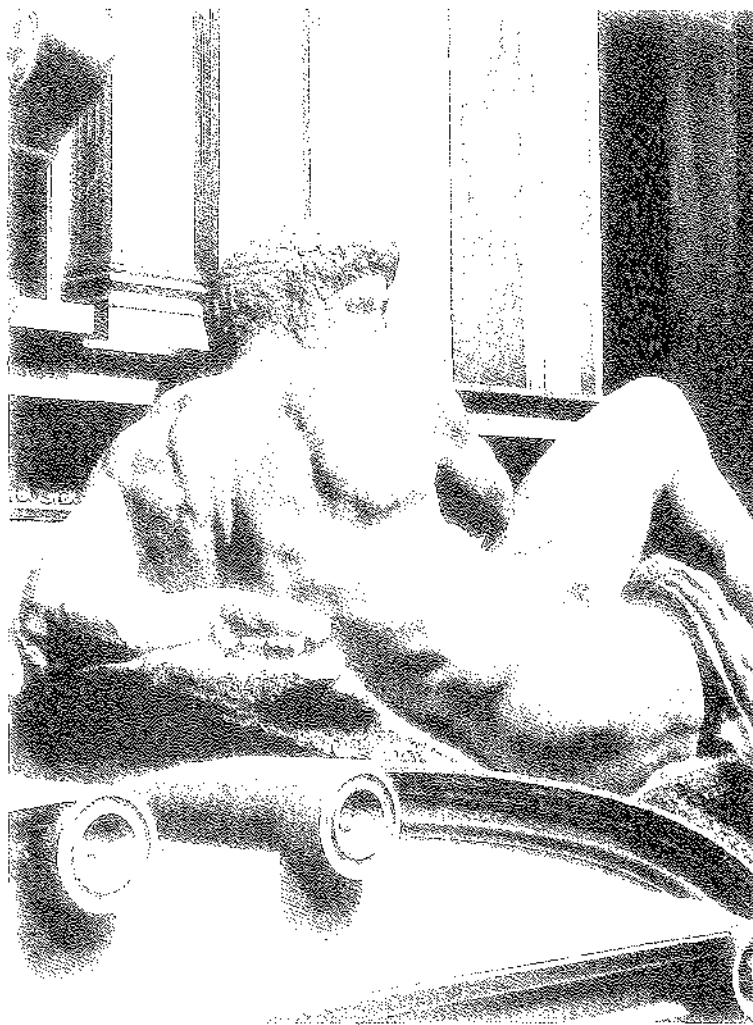


Fig. 5. Michelangelo. *Day*, 1520-34, San Lorenzo, Florence.

引自：James Beck, Antonio Paolucci and Bruno Santi et al., *Un Occhio su Michelangelo* (Bergamo: Edizioni Bolis, 1993), p. 89.



Fig. 6. Michelangelo, *The Block-Head Slave*, c. 1520-30, Accademia Museum, Florenc.
引自：Anthony Hughes, *Michelangelo* (London: Phaidon Press, 1997), Plate 100.

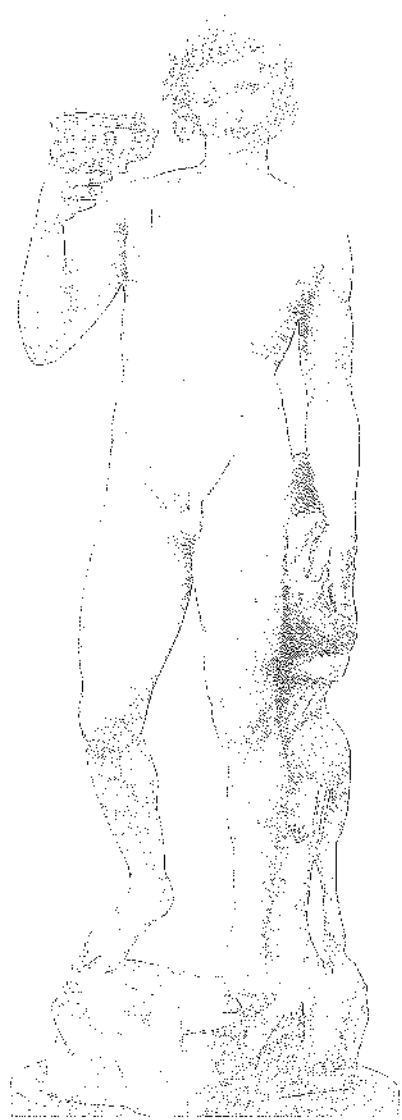


Fig. 7. Michelangelo. *Bacchus*. c. 1496-7. Bargello Museum, Florence.

註釋：Joachim Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien: Michelangelo und seine Zeit* (München: Hirmer Verlag, 1992), Plate 14.



Fig. 8. Michelangelo, *Battle of the Centaurs*, c. 1492, Casa Buonarroti, Florence.
引自：Wallace 1998, p. 36.



Fig. 9. *Death of Meleager*, detail, Museo Archeologico, Perugia.

引自：John Shearman, *Only Connect: Art and the Spectator in the Italian Renaissance* (Princeton: Princeton University Press, 1992), Fig. 65.



Fig. 10. Michelangelo, *Expulsion from Paradise*, 1508-12. fresco, Sistine Chapel, Vatican, Rome.

引自 Pierluigi de Vecchi and Gianluigi Colalucci. *Michelangelo: The Vatican Frescoes* (New York: Abbeville Press Publishers, 1996), p. 147.

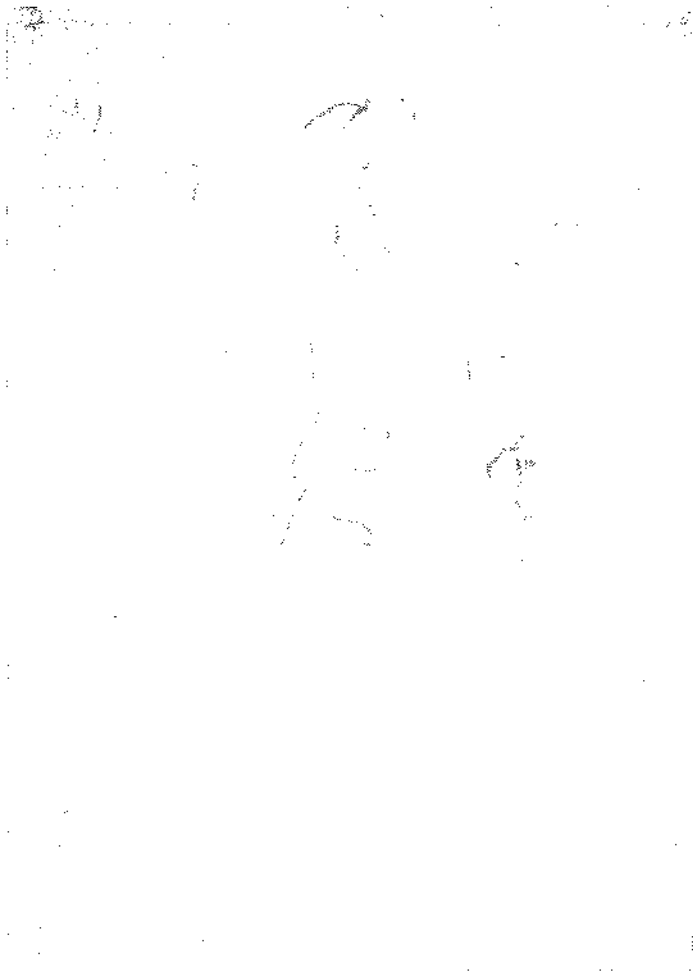


Fig. 11. Michelangelo, *Study for Adam*, Casa Buonarroti, Florence.

[註 1] Michael Hirst, *Michelangelo and his Drawings* (New Haven and London: Yale University Press, 1988). Plate 28.

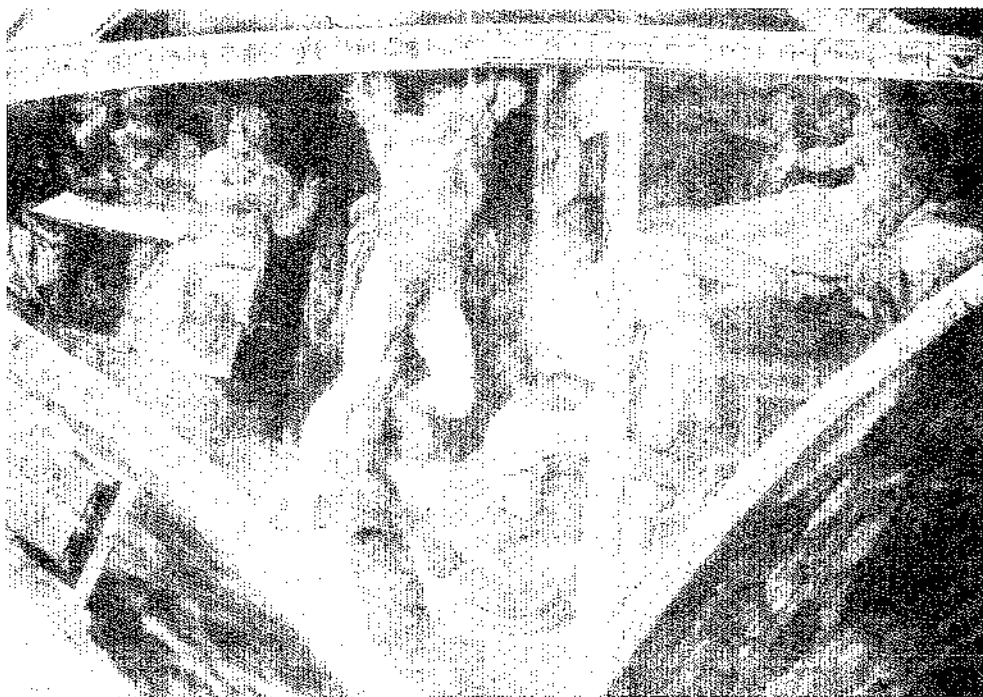


Fig. 12. Michelangelo, *The Crucifixion of Haman*, 1508-12. fresco, Sistine Chapel, Vatican, Rome.

引自：Johannes Wilde, *Michelangelo: Six Lectures* (Oxford : Oxford University Press, 1991), Fig. 45.

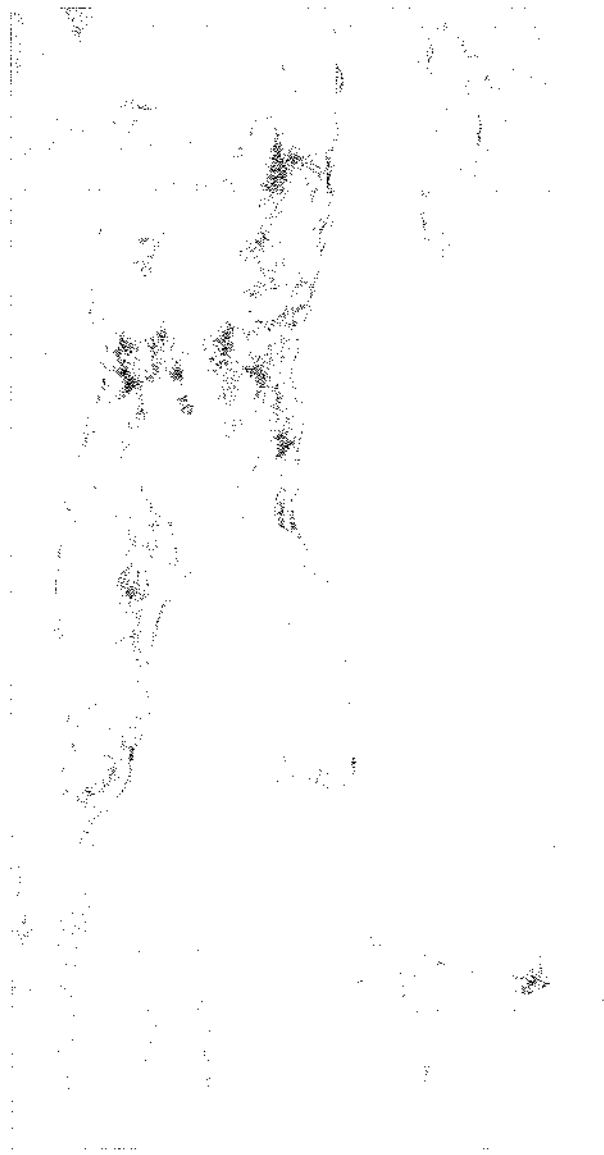


Fig. 13. Michelangelo. *Study for Haman*, British Museum, London.

引自：Hirst, Plate 129.



Fig. 14. Michelangelo, *Study for Day*, Ashmolean Museum, Oxford.

引自：Hirst, Plate 136.

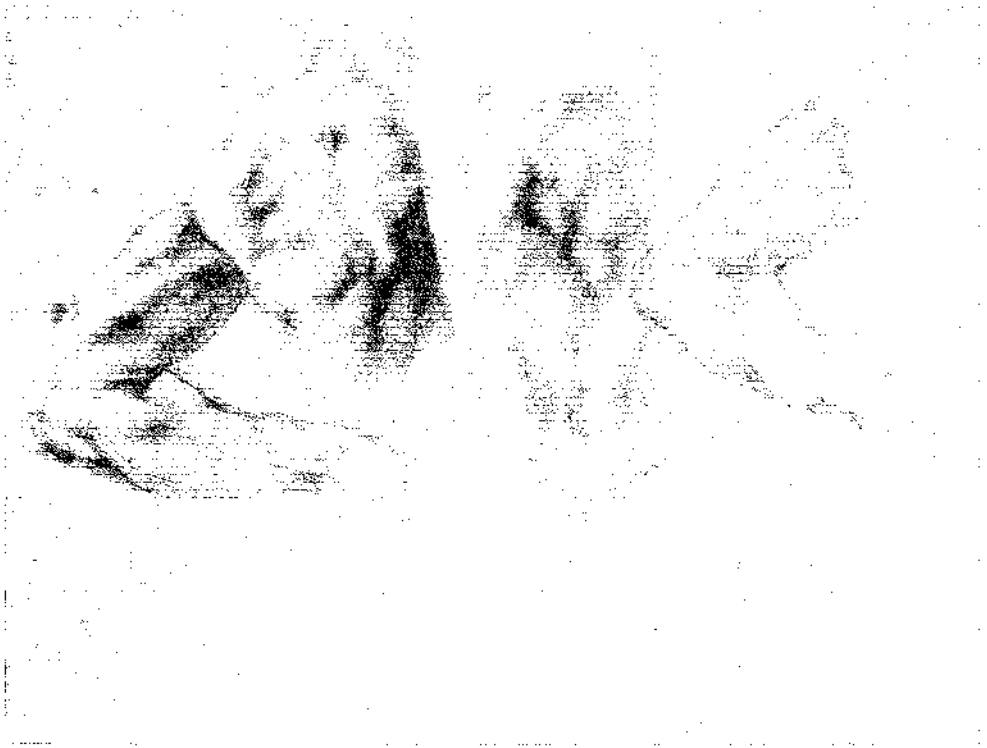


Fig. 15. Michelangelo, *Study for Day*, Teylers Museum, Haarlem.

引自：Hirst, Plate 138.

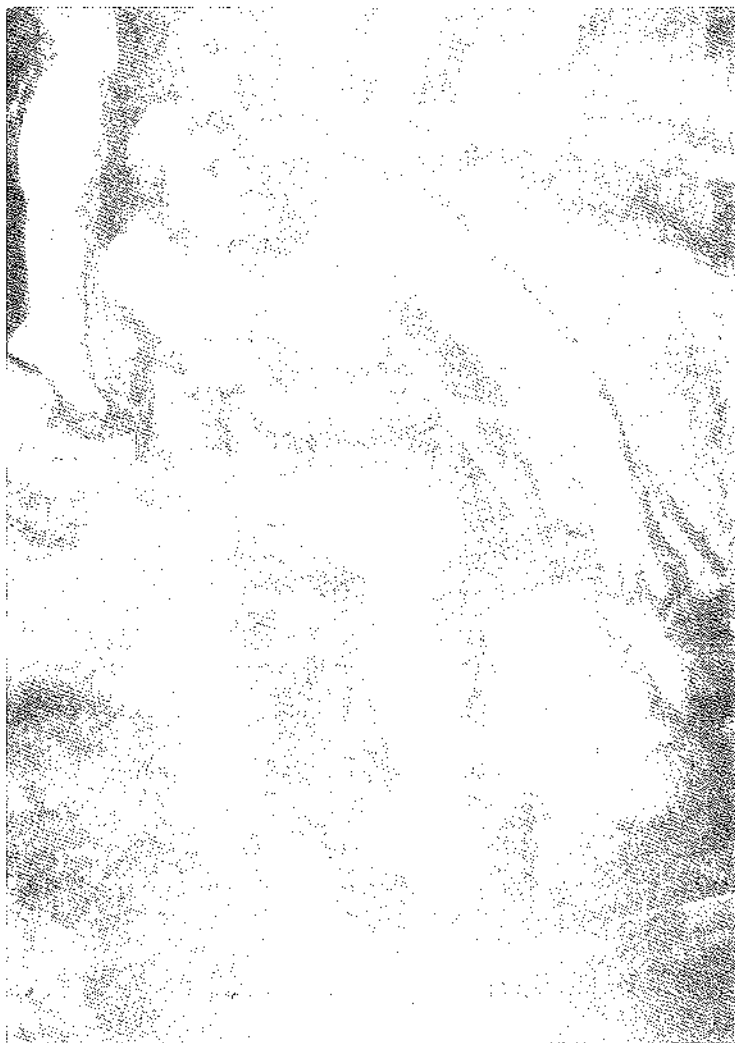


Fig. 16. Michelangelo, *St. Lawrence*, Sistine Chapel, Vatican, Rome.

引自：Hirst, Plate 143.



Fig. 17. Michelangelo, *Study for St. Lawrence*, Teylers Museum, Haarlem.

引自：Hirst, Plate 142.



Fig. 18. Michelangelo, *Awakening Slave*, c. 1520-30, Accademia Museum, Florence.

引自：Rupert Hodson, *Michelangelo Sculptor* (London: Philip Wilson Publishers, 1999), p. 96.

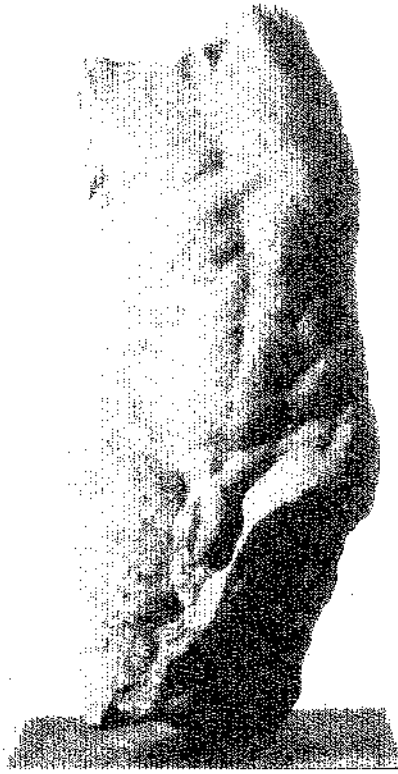


Fig. 19. Michelangelo, Bozetto for *Awakening Slave*, Casa Buonarroti, Florence.

引自： *The Genius of the Sculptor in Michelangelo's Work*, Plate 41.



Fig. 20. Michelangelo, *Victory*, 1527-30. Palazzo Vecchio, Florence.

引自：Hodson, p. 90.

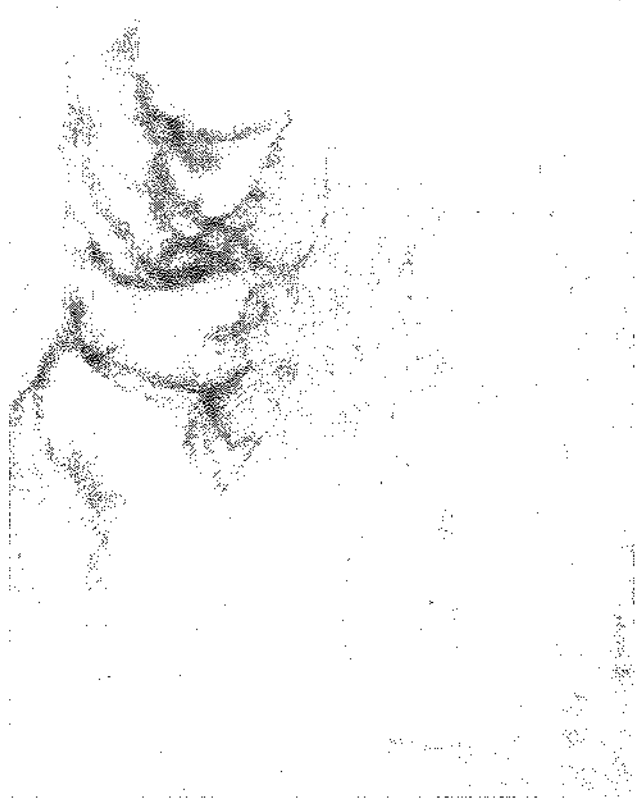


Fig. 21. Michelangelo, drawing for *Victory*, c. 1527, British Museum, London.

引自：Barkan, Fig. 3,89.



Fig. 22. *Medici Madonna*, 1524-34, San Lorenzo, Florence.



Fig. 23. *The Taddei Tondo*, c. 1504, Royal Academy, London.



Fig. 24. *The Pitti Tondo*. c. 1504, Bargello Museum, Florence.

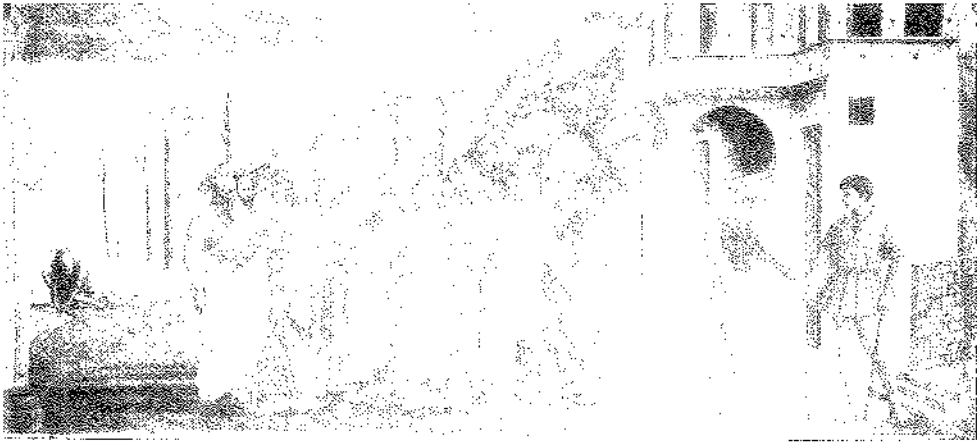


Fig. 25. *The Tribute Money*, 1426-7, Brancacci Chapel, Santa Maria del Carmine, Florence.

引自：Umberto Baldini and Ornella Casazza. *The Brancacci Chapel Frescoes* (London: Thames and Hudson Ltd., 1992), p. 38.

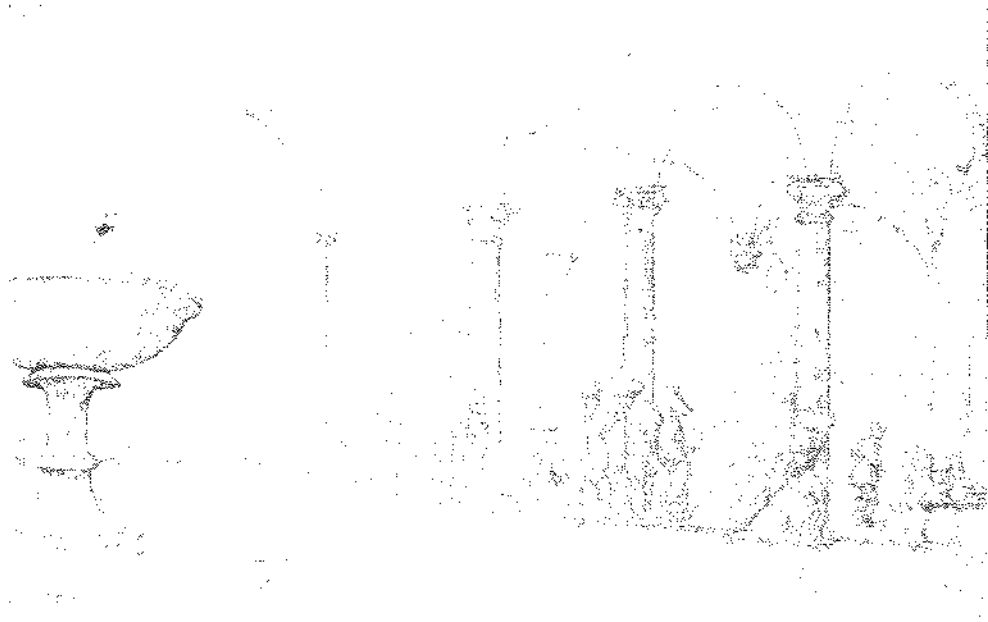


Fig. 26. Marten van Heemskereck, *Sketch of Courtyard of Palazzo Medici Madama*, c. 1532-6.
Staatliche Museen, Berlin.

引自：Barkan, Fig. 3.2.



Fig. 27. Marten van Heemskerck. *Sketch of Courtyard of Palazzo della Valle*, c. 1532-6, Staatliche Museen, Berlin.

引自：Haskell and Penny, Fig. 6.

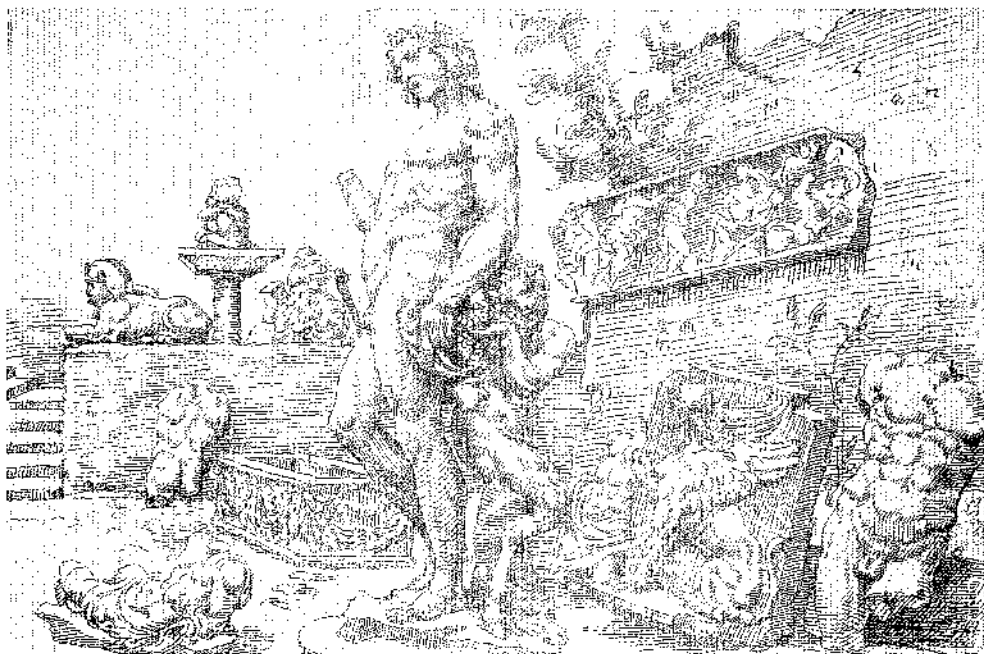


Fig. 28. Marten van Heemskerck, *Sketch of Galli Garden*, c. 1532-6, Staatliche Museen, Berlin.

引自：Barkan, Fig. 3.93.

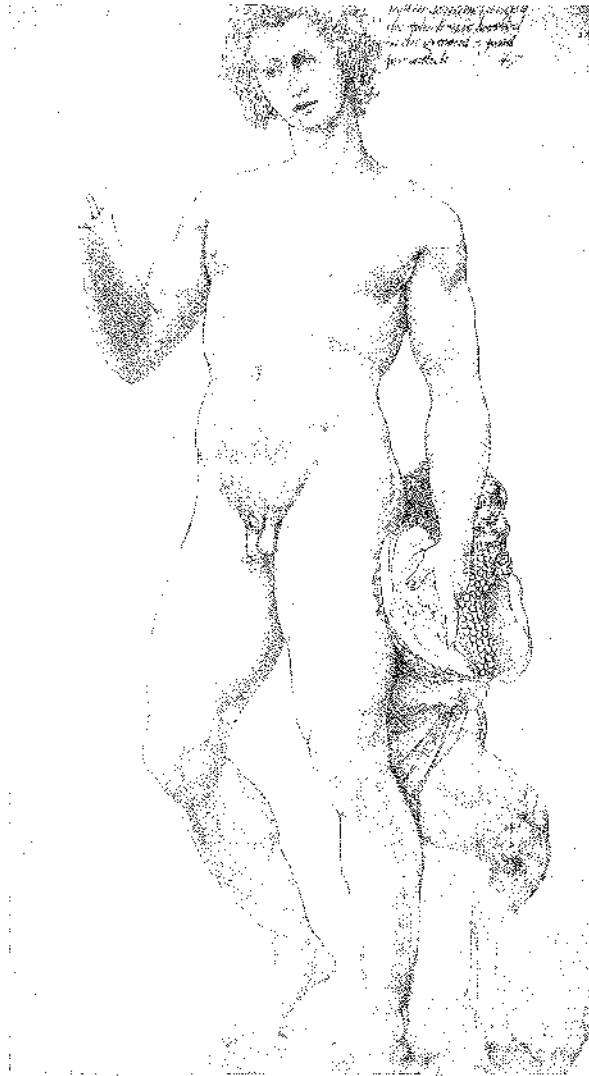


Fig. 29. Drawing after Michelangelo *Bacchus*, red chalk, mid-sixteenth century, Cambridge sketchbook, fol. 14, Trinity College, Cambridge.

引自：Barkan, Fig. 3.94.



Fig. 30. View of the Grotto at the Boboli Gardens, showing Michelangelo's *Slaves*.

引自： *The Genius of the Sculptor in Michelangelo's Work*, Fig. 20.

Torso as Inspiration for Visual Imagination: The Significance of the *Torso Belvedere* to the Art of Michelangelo

Yih-Fen Hua^{*}

Abstract

Of the most celebrated rediscovered antiquities during Michelangelo's lifetime, the *Torso Belvedere* holds a unique position in Michelangelo's development as an artistic master of "figura". However, when and how Michelangelo met with the *Torso Belvedere* remains unclear. This paper aims to examine the significance of the *Torso Belvedere* to Michelangelo's art from two crucial aspects of Renaissance art: first, the *Torso's* impact on Michelangelo's orientation in creating the *all'antica* style; and second, the *Torso's* impact on Michelangelo's unique innovation of *non-finito* sculpture. In this paper therefore I will not trace the literal correspondence in form, but ways in which Michelangelo incorporated and transformed the prototype of the *Torso* in his own creative work, thereby reconstructing the artist's profound reflection on the ancient fragment *Torso Belvedere*.

^{*}Assistant Professor of Art History, National Yang-Ming University, Taipei

Michelangelo's studies of the *Torso Belvedere* gave him an insight into the transience of being, the inevitability of becoming fragmentary over the future course of time. He came to understand that what lasts and always inspires, is not an artwork's technical perfection or the elaborate exposition of a certain set of symbolic meanings, but its visual expressiveness, which illuminatingly reveals the inner state of human existence. In light of this, it is easier to understand why Michelangelo was not interested in restoring *Laocoön* and *Apollo Belvedere*, but remarkably initiated Renaissance admiration for the fragment *Torso Belvedere*. Devoid of recognizable attributes and identity, the visual expressiveness of this massive body segment inspired the artist to go further than before in conceiving human forms in variation. Thus, the *Torso* became a starting point for artistic innovation and an independent form for visual imagination. The artist derived inspiration from it, but did not completely rely on the prototype to construct new works.

During Michelangelo's lifetime, he was the only artist who had the privilege to see his *non-finito* sculptures wholeheartedly accepted as such. If his *all'antica* approach indicates his keen awareness of the effect of time in changing the physical appearance of an artwork and, accordingly, determining the way future generations receive it, then Michelangelo must also have been conscious of that by which art truly impresses and moves people, regardless of its disfigurement and decomposition over time. If everything eventually turns into fragments, why not take fragmentariness seriously as something fundamental for

artistic creation right now? If the *Torso Belvedere* inspired Michelangelo to shape the human torso as an independent form for visual imagination, it must also have inspired him to invent his own personal expressions of time in sculpture. To leave the chisel marks on the sculpture does not only mean to eternalize the moments of the artist at work, it also reminds the viewer of the omnipresent and everlasting effect of time, which continues marking various traces on an artwork after it leaves the hands of the artist.

Key words : Michelangelo, the *Torso Belvedere*, *all'antica*, non finito, body