

宣道·空間·論壇：從安基利科修士聖馬可祭壇主畫板 前緣《基督受釘》錯視圖與多元觀眾的對話關係談起 *

蘇信恩 **

摘 要

本文的研究進路是由安基利科修士《聖馬可祭壇主畫板》，這件近年被紀念式修復、重現於類似原教堂高祭壇上方之現代展示空間與觀眾對話方式的論題談起。透過社會學家布爾迪厄設身處地於當時空與社會脈絡的「雙重歷史化」觀點，回溯並反思這件祭壇主畫板前緣《基督受釘》錯視圖初始所處的環境與情境；亦相較原十五世紀聖馬可修道院內安基利科於多處空間所繪的《基督受釘》壁畫。藉以探索這些圖像中框緣、色彩、十架上基督身體、血液等符號與當時多元受眾間的對話關係，及超越物理性空間所產生作用與意義的異同點。

筆者跨越歷史的斷裂與時間性，從中找尋這些目前於聖馬可博物館中多件《基督受釘圖》最初在圖像學、符號學、文化史和神學詮釋的辯證關係，及其中不可見的宣道意圖；進而發現安基利科對那時不同觀者有不盡相同的創作設想，卻同樣都想藉由基督救恩的奧秘，以使所有相異身分的觀者，皆有機會實現其欲臻至天國福祉之想望。本文亦在今日博物館論壇的觀點下，論辯館方如何更能為這些基督受釘圖像提供有意義的敘事和詮釋，來與現今觀眾對話；使觀者在該博物館空間藉由身體移動的參觀路徑之中，能在連續性的參與、凝望、回想、比較、溝通與討論的行為下與這些圖像相遇，重建當時的歷史語境，並理解其中所隱含的美學與神學意涵。

關鍵字：安基利科修士、宣道、空間、論壇、基督受釘圖與多元觀眾間的對話

* 本論文在內容架構與研究方法上充分增修了原以〈論藝術家安基利科修士《聖馬可祭壇畫》與文藝復興早期平信徒觀眾的對話關係〉為題，口頭發表於2022年10月21-22日，由台灣西洋古典、中世紀暨文藝復興學會（TACMRS）所舉辦的第16屆「引人入勝：古典時代到文藝復興的展演術」國際研討會；個人對會議中所引發的學術交流與討論表達謝意。亦特別感謝本文兩位匿名審查委員惠賜寶貴修改建議，及編輯委員提供的複審意見，使本文更臻周詳完善，感激至極，謹此致謝。

** 東海大學歷史學系助理教授。

（收稿日期：113.09.23；通過刊登日期：114.02.20）

一、前言

(一)研究背景與動機

近來關於十五世紀義大利畫家安基利科修士（Fra Angelico）所繪《聖馬可祭壇主畫板》（*San Marco Altarpiece*）（圖1-1）最重要的討論，莫過於它於近年被修復的過程與結果。因著佛羅倫斯聖馬可修道院變為博物館之後，於近年為慶祝該館成立150周年，特別修復了安基利科於1438-1443年為聖馬可教堂所繪，描述聖母子正坐在寶座上、被聖徒與天使所環繞的祭壇主畫板。在2021年有關這件主畫板被修復、保存與研究的義文著作中，即敘明了為何將這件作品展示於原聖馬可修道院中新安基利科廳的適切性，乃在於這裡匯集了這位修士畫家在世界上最重要的畫作蒐藏品；此展間並經過全面翻修，展示格局亦隨之重新規劃。而修復這件作品也是該博物館為了讓現今觀眾可以更貼近原畫面貌的一項重要紀念活動，希冀藉此讓今日觀者可因進入該館親睹聖馬可祭壇畫於視覺美學上的風采；能在審美意義上，重新找回畫家於圖像創作中令人驚歎的形象、透視、色彩等表達的價值。¹展示功能於現今時常被理解為「觀看」與「行動」之間雙重動態的相遇，且重視觀眾參與在展覽敘事脈絡之中的情境；²而確實，聖馬可博物館方為了吸引現今觀者的注意，展示的空間、物件和主題的整合，亦盡量向觀眾呈顯它們所承載的意義。但筆者卻也從中發現，其間因歷史層疊或時間性讓這件聖馬可祭壇主畫板產生出的間隙與斷裂，還有已脫離它本來語境的情況，並沒有因此在展覽中被處理或關照，甚或被掩蓋與忽略。

首先，這件作品原處聖馬可教堂焦點所在的高祭壇（*high altar*，或稱主祭壇）上方，雖然聖馬可博物館方刻意讓修復之後的主畫板，再現於類似當時高祭壇上方的位置與高度的立意良好，但這僅呈現了物理性層面上的重置（圖1-2）。現今觀眾進到此公眾展示空間時，除先可發現主畫板兩側並無原畫有站立聖徒的附扇（因僅有其中兩位聖徒的形象被重現於下方）；而於十七世紀拿破崙鎮壓期間，主畫板下面

¹ Cecilia Frosinini, ed., *La Pala di San Marco del Beato Angelico: restauro e ricerche* (Firenze: Edifir, 2021), 1-5.

² Jean Davallon, *Claquemurer; pour ainsi dire, tout l'univers* (Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1986), 14.

遭拆解的附飾畫 (*predella*)，目前亦只有兩件回歸到這間博物館（對照圖1-3原始整體祭壇畫）。³另外，現今觀眾站在仿倣當時祭壇上方高度的這件主畫板面前，仰頭即可如十五世紀當時觀者向上凝望到坐在寶座上的聖母子；平視之眼界則可近身看到位於主畫板前緣的《基督受釘》(*Crucifixion of Christ*) 錯視圖 (圖1-4)，這也是那時大部分受眾在可見此畫時，視線落下的位置；但這整件作品已脫離原教堂高祭壇處的歷史情境和社會背景的部分並沒有被處理。特別還有因受限於聖馬可教堂的嚴格規定，那時教堂中設有兩個屏風 (圖2-1)；除神修人員、重要贊助者和朝聖者等觀眾身分外，一般信眾其實只有於特定時節⁴，才得以見此祭壇畫這樣的境況亦需被了解。⁵而雖然聖馬可博物館方於2008年末至2009年初為期約三個月的特展——「重新發現安基利科：聖馬可祭壇畫的研究與調查」之展覽敘事，就曾嘗試在前聖馬可修道院的圖書館裡（現亦為此博物館的一部分），以最貼近安基利科原初為聖馬可教堂高祭壇上方處創作的情境來展出；⁶但那時其實就沒有處理此畫因歷史層疊所產生斷裂的問題。現今觀者與十五世紀該時期觀眾⁷所處的情境雖有少部分相似性，但亦存在諸多差異性；例如現代觀者可在身分不受限的情況之下在該博物館內行動，然卻非於原所在教堂高祭壇前觀看此作。

安基利科修士當時除受託為聖馬可教堂高祭壇，亦為修道院內多處空間繪作《基督受釘》壁畫（現皆屬聖馬可博物館）；但這些圖像當時是哪些人士可以見到？這會是畫作委託者、在俗的人文學者、初學修士、在俗修士、正式修士，或是一般平信徒等。筆者在研究過程中因而關注到，安基利科修士當時在創作時除會根據贊

³ 聖馬可祭壇主畫板原下方遭拆解的附飾畫，除其中兩幅於 2007 年被買回博物館之外，其他已分屬巴黎、慕尼黑、都柏林和華盛頓等多間博物館的蒐藏品。可參考 Magnolia Scudieri and Sara Giacomelli, "Alla ricerca della 'Pala' perduta," in *L'Angelico ritrovato: studi e ricerche per la Pala di San Marco*, eds., C. Acidini and M. Scudieri (Livorno: Sillabe, 2008), 127-133.

⁴ 當時一般信眾可見聖馬可祭壇畫的特定時節，為主顯節 (Epiphany)、聖馬可節 (Feast of Saint Mark)、聖誕節 (Christmas)、聖母升天節 (Assumption of Mary)、諸聖節 (All Saints' Day)、聖週 (Holy Week) 和復活節 (Easter) 等。可參考 Eugenio Garin, "La Biblioteca di S. Marco," in *La Chiesa e il Convento di San Marco di Firenze*, vol. 1 (Firenze: Giunti, 1990), 80-85.

⁵ Donal Cooper, "Franciscan Choir Enclosures and the Function of Double-Sided Altarpieces in Pre-Tridentine Umbria," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 64 (2001): 47-49; William Hood, *Fra Angelico at San Marco* (New Haven: Yale University Press, 1993), 110-111.

⁶ Magnolia Scudieri, "La Pala di San Marco," in *L'Angelico ritrovato: studi e ricerche per la Pala di San Marco*, eds., C. Acidini and M. Scudieri (Livorno: Sillabe, 2008), 41-63.

⁷ 本文在行文的過程中為避免語詞運用上的混淆，在提及當時（代）觀眾時，是指與安基利科修士同時期的觀者；而論及現今（代）觀眾，則是指稱我們此時代的觀者。

助人的意願，其亦依道明會傳統、藉圖像來宣道，按預期觀眾所在空間，以其各自適切的符號與構圖方式來繪作《基督受釘圖》。⁸他於這些《基督受釘圖》中展現與不同對象觀眾對話的救恩宣道意圖，依循十三世紀道明會創立者聖道明和隨後之聖多瑪斯·阿奎納（St. Thomas Aquinas）對救贖和信仰的宣揚；視耶穌基督的救恩是為將人類靈魂直接引向神，並終能達至天國的至福。聖道明在創會之初即強調基督在救恩裡的中心地位，以其降臨、受難和復活對人救贖的計畫為核心。因而秉持福音宣道使命的普世性，重視個人靈性體驗與默觀的幅度，按社會各階層人士各自恰當之方式，來宣揚基督救恩神學這樣的宗旨，對道明會而言就顯得特別重要。⁹聖道明的救恩神學強調人對神的回應與接受，及怎麼在當代宣道和教育中實踐這一救恩。¹⁰因此，安基利科當時如何根據道明會福音宣道的使命，以不盡相同的目標意義與針對性作法創作《基督受釘圖》？怎麼在這些基督受難作品中藉由錯視圖、錯視性框緣創造當時不同類型受眾與畫作神聖空間之間的互動？又如何促使十五世紀當代或現今個體觀眾領略此母題畫作中，道明會所強調之宣道義理及救恩神學，即為本文的探究核心。

筆者先藉由法國社會學家布爾迪厄（Pierre Bourdieu）所提出之「雙重歷史化」（double historicization）觀點切入來進行反思。由安基利科所處文藝復興時期的宗教、文化和政治氛圍等歷史背景為其《基督受釘圖》帶來之影響進行分析。同時，也析論安基利科創作這些圖像時的社會結構，尤其是他與當時所屬道明修會、贊助人及藝術家社群之間的關係；以了解這些社會關係如何影響他的藝術創作，及他的基督受釘作品在當時社會和觀者中如何扮演宣道的功能。¹¹亦論辯現今展覽敘事如何融入現代詮釋的議題，怎麼讓現今觀眾理解和解釋安基利科的作品；這也涉及此

⁸ Phyllis Zagano and Thomas McGonigle, OP, *The Dominican Tradition* (Collegeville, MN: Liturgical Press, 2006), xviii-xix.

⁹ 道明會在十三世紀創立之初即非屬隱修院，宗旨著重於對外的宣道、宣揚基督的救恩。聖道明先行創設第一修會，作為男修士團體；其後又成立第二修會，專為女性修士設立；最終更推廣至在俗男女平信徒，形成第三修會。可參考 Ralph F. Bennett, *The Early Dominicans: Studies in Thirteenth-Century Dominican History* (Cambridge: Cambridge University Press, 1937), 75-93.

¹⁰ Guy Bedouelle, OP, *Saint Dominic: The Grace of the Word* (San Francisco: Ignatius Press, 1987), 1-5.

¹¹ 布爾迪厄指出：我們不可僅以現世代的觀點去思忖過去某時期人們的藝術心態或慣習，而必須設身處地於原時空脈絡與社會條件之中，對那時的傳統及此傳統之運用有所了解，才能更接近於真實之情況。參見 Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field* (Oxford, UK: Polity Press, 1996), 309-312, 320-321.

母題作品在現代社會中的意義，及社會與文化對話的議題。在雙重歷史化所觸及的層面下，如何讓這些十五世紀時期的作品在現代背景下仍然具有共鳴；使現今觀眾亦能深入瞭解這些作品背後的歷史根源及它們與那時社會的互動，藉以提升現今觀眾的參與感。使他們能夠將心比心於安基利科所處的時空和社會，並能回返並了解聖馬可祭壇主畫板及其前緣《基督受釘》錯視圖原來所處教堂高祭壇的語境，及眾多在目前聖馬可博物館（原修道院）中，帶有框緣之《基督受釘圖》所闡釋的美學意涵與救恩神學。

(二)文獻回顧

筆者在研究的過程中為得正確之史料，考察了兩份與安基利科修士及其所繪《基督受釘圖》，還有聖馬可教堂和修道院相關的第一手編年史資料；這包括《佛羅倫斯聖馬可修道院編年史》（*Chronica Conventus Sancti Marci de Florentia OP*）與《菲耶索萊聖道明修道院編年史》（*Chronica Conventus Sancti Dominici de Fesulis OP*），並於註釋中附上原拉丁文引文以資參照。在近人論著的部分，本文所參考二十世紀末期以來相關安基利科修士的研究與論著中，最具代表性的有法國美學家翟迪-宇貝曼（Georges Didi-Huberman）從經院主義向度，融合新藝術史理論進行思辨的著作；¹²美國藝術史學者胡德（William Hood）以視覺文化來思考十三至十五世紀聖馬可修道院的著述；¹³還有同為美國藝術史學家史派克（John Spike）的著作，關注以人文主義與宗教虔誠為切入點的研究視角。¹⁴另亦有如義大利藝術史家邦桑迪（Giorgio Bonsanti），於其著述中分析與討論了安基利科與其助手於聖馬可修道院創作的歷程。¹⁵此外，從歷史語境與安基利科那時代觀者關係的討論則分別可見：熱布朗（Cyril Gerbron）¹⁶、普羅喀奇（Ugo Procacci）¹⁷、阿爾（Diane Cole Ahl）¹⁸

¹² Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico: Dissemblance et Figuration* (Paris: Flammarion, 1995).

¹³ William Hood, *Fra Angelico at San Marco* (New Haven: Yale University Press, 1993).

¹⁴ John T. Spike, *Fra Angelico* (New York: Abbeville Press, 1996).

¹⁵ Giorgio Bonsanti, *Beato Angelico: catalogo completo* (Firenze: Octavo, 1998).

¹⁶ Cyril Gerbron, "The Story of Fra Angelico: Reflections in Mirrors," *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 57, no. 3 (2015): 292-319.

¹⁷ Ugo Procacci, *Il Beato Angelico al Museo di San Marco a Firenze* (Firenze: Ente Provinciale per il Turismo, 1990).

¹⁸ Diane Cole Ahl, *Fra Angelico* (London and New York: Phaidon Press, 2008).

及泰瑞-弗里奇（Allie Terry-Fritsch）¹⁹等學者的著作。上述多位學者皆是直接回返到安基利科修士所處的文藝復興時代，並討論安基利科畫作與當時觀者的關聯性。筆者於本文則另闢蹊徑，從現今博物館展示安基利科聖馬可祭壇主畫板及其前緣《基督受釘圖》之時，怎麼跟觀眾對話與敘事方式所引發的問題談起，並回望過去以進行比較、反思與探討當時安基利科如何為不同空間和對象創作《基督受釘圖》，亦適時拉回至我們現今又怎麼詮釋的議題。

（三）研究方法與步驟

本論文的研究方法是以跨學科、整合性的觀點來建構，將這些《基督受釘圖》的形式分析與宗教藝術史、社會文化史的研究相交織；借鑑圖像學、符號學來進行神學詮釋，將焦點放在安基利科基督受釘作品與社會脈絡，及不同類型觀者間對話關係的新藝術史研究。以下分別提出本文透過圖像學與符號學方法進行探究分析的步驟：

1. 在圖像學方面：

- （1）《基督受釘圖》的比較分析：系統性地比較安基利科在聖馬可場域不同地點（教堂高祭壇處、修道院一樓迴廊，初學、在俗和正式修士等寢房裡）所繪多種基督受難場景的構圖。亦關注當中基督身體和血液所傳達的救恩意義，還有聖母瑪利亞、使徒約翰和聖道明等人物在這些畫作中的相連意義。
- （2）聖馬可場域中的脈絡化空間：思慮畫作原初所處位置，還有每個空間中的目標觀眾（贊助者、在俗人文學者、修道士和一般平信徒），以及這些基督受釘圖像在聖馬可教堂和修道院具體空間中被觀看的脈絡。

2. 在符號學方面：

- （1）錯視圖與圖像背景色彩的象徵意義：著眼於畫作中錯視圖、錯視性框緣和圖像背景顏色（金色、藍色、黑色、白色）所被賦予的象徵性解釋，並將它們與特定空間、目標觀眾默觀救恩神學的靈性體驗相連起來。
- （2）藝術與宗教的互文性：探討安基利科的基督受釘作品與其他思想之間的

¹⁹ Allie Terry-Fritsch, "Florentine Convent as Practiced Place: Cosimo de' Medici, Fra Angelico and the Public Library of San Marco," *Medieval Encounters* 18, no. 2-3 (2012): 230-271.

互文性，包括聖道明、聖多瑪斯和聖女加大利納（St. Catherine of Siena）的神學思想。析論安基利科的藝術創作選擇如何反映與表達基督的救恩神學？及怎麼在藝術和宗教思想之間形塑出深層的對話脈絡？

- (3) 博物館作為論壇：探究現今觀眾如何能藉由參與在聖馬可博物館的行動過程中，重新建構館內多處空間裡，安基利科所繪基督受釘圖像的歷史語境和神學意義？亦探索館方又能如何發揮其作為溝通場域的角色，使現今觀眾不再僅帶著瞻仰與朝聖之心態前來，而更能對自 21 世紀以來博物館論壇（museum forum）在歷史事件、文化和宗教對話中開展的新觀點²⁰有所理解與詮釋。

二、圖像宣道的救恩神學：《聖馬可祭壇主畫板》及其前緣《基督受釘》錯視圖與多元觀眾的對話關係

首先由安基利科修士怎麼透過《聖馬可祭壇主畫板》與當時受眾進行對談來論。他在這件作品中精煉了「神聖對話」（*sacra conversazione*）的繪畫形式，非以傳統多聯畫隔開畫中人物的方式，而是採新祭壇畫型式來呈顯畫面裡以聖母子為中心的統一空間；兩邊並伴隨有其他聖徒，開展出一個時空交錯的聖徒集會，當中人物亦在神情或姿態上相互交流。²¹畫作透顯那時資助整個聖馬可教堂和修道院重建、裝飾工程之委託主梅第奇家族老科西莫（Cosimo de' Medici）在當中所扮演的主導角色，該權勢家族的主保聖人施洗約翰（St. John the Baptist）也醒目地出現在主畫板上；畫中帶有紅色梅第奇家族標誌的奢華地毯，亦展示了此家族的財富與深厚影響力。²²其中，跪於聖母子左前與右前的人物為聖葛斯默和聖達彌盎（Ss. Cosmas & Damian），安基利科讓有著老科西莫形象的聖葛斯默看向畫外的觀眾，似欲邀請觀眾進入畫內一起與聖徒互動；另以老科西莫親弟達米亞諾（Damiano）的形象來詮釋正抬頭仰望的聖達彌盎，意圖藉由他的神情引觀者看向畫中的聖母子。其並藉由當

²⁰ Paul O'Neill and Mick Wilson, eds., *Curating and the Educational Turn* (London: Distributed Art Pub, 2010), 11-22; 另參 1970 年代博物館論壇觀點剛被提出時的著作：Duncan F. Cameron, "The Museum, a Temple or the Forum," *Curator* 14, no. 1 (1971): 20-21.

²¹ Ahl, *Fra Angelico*, 80; Hood, *Fra Angelico at San Marco*, 97-104.

²² Anthony Fisher, "A New Interpretation of Fra Angelico: Part II," *New Blackfriars* 75, no. 883 (June 1994): 297.

時畫中聖人神情的提點、手勢的表達，來傳達靈魂的內在；此誠如藝術史學家阿爾所言，這裡安基利科對聖葛斯默和聖達彌盎的描繪，呼應了其同期阿爾伯蒂（Leon Battista Alberti）《論繪畫》（*De Pictura*, 1435）裡對觀者的看法，即畫作應包含「提點觀眾發生了什麼或用手勢來示意」²³的人物。²⁴

安基利科在《聖馬可祭壇主畫板》中使用華麗的窗簾和地毯，精緻的拱門椅與臺階引觀眾入畫內，讓救恩神學如同神聖劇般的語法呈現；有著老科西莫形像的聖葛斯默就像是一個導聆者（*festaiuolo*），引導觀者進入參與其中的神聖對話。此戲劇修辭的精要之處，更在於潛藏於作品裡的隱喻，此正如為安基利科神學思想帶來重要影響的聖多瑪斯所闡述「精神總是隱匿在事物譬喻之後」的深意；於其《神學大全》（*Summa Theologica*, 以下簡稱 ST）中揭示「發生在基督身上的事件之記號，皆指向了永恆的榮耀（*aeterna gloria*）」（ST, I, q. 1, a. 10）。在多瑪斯主義的世界觀中，神是內在於自然，人並可藉由自然而有所悉。聖多瑪斯認為神創造自然是為了讓人類的信仰和理性能夠在物質中感受到神的臨在；因此，藝術作品中的視覺形象不僅僅是物質的呈現，更是神聖與世俗之間的橋樑。²⁵安基利科修士在《聖馬可祭壇主畫板》即呼應多瑪斯主義此地上與神聖相連結的概念，標誌出既熟悉又超越之物；試圖讓人們在世界普遍的經驗界限內認識神，並促使觀眾能帶著自身的宗教和文化背景來進行祈禱與默想。²⁶筆者因而以為，安基利科於此的符號語彙所呈現的不僅僅是視覺感官上可見的形象，形象之上還有著超越性的「形上隱喻」，此涉及的是神性與救恩奧跡；安基利科欲藉此將當時受眾帶入一個更深層次的思考和感悟之中。

而本論文會以《聖馬可祭壇主畫板》前緣《基督受釘》錯視圖為問題意識的起點，先是因此圖像位於該主畫板中軸底部，亦正好是當時觀者平視時最貼近畫作的位置，且安基利科將它安排在畫內與畫外的邊線上。就今日聖馬可博物館對此祭壇主畫板的展覽規劃而言，館方刻意將它展示在現今觀者眼睛平視看望之處，目的亦為使現今觀者可以回顧那時的物理性空間（參圖1-2）。但其實當中還有更深沉的意

²³ Leon Battista Alberti, *De pictura* [*On Painting*], 1435, trans. J. R. Spencer (New Haven: Yale University Press, 1966), 67-68.

²⁴ Ahl, *Fra Angelico*, 120.

²⁵ William Vander Marck, "Faith: What It Is Depends on What It Relates to: A Study on the Object of Faith in the Theology of Thomas Aquinas," *Recherches de théologie ancienne et médiévale* 43 (1976): 123-125.

²⁶ Fisher, "A New Interpretation of Fra Angelico: Part II," 299-300.

涵，即安基利科在那時各類節日慶典和戲劇演出蓬勃發展，對市民日常生活帶來深刻影響的時分，採用了戲劇舞台台口（*proscenium*）的概念；將此《基督受釘圖》繪在該祭壇主畫板最前緣的邊線上，用以區分觀眾所處的空間與畫作本身的空間。²⁷這邊線不僅是此圖像的物理邊界，也是一種視覺和心理的界限，像是提醒觀者神聖的不可侵犯性；此成為畫內聖界與畫外俗世間的界限，但卻亦有讓聖界和俗界能因對話而相連的設想。聖馬可祭壇主畫板前緣的《基督受釘圖》創造了場景與觀者之間的界限；它一方面是視覺上的中介者，二方面也呈現了基督具體生命的終結。安基利科欲藉此讓觀眾靈性能通過體驗與默想來感受基督在人世間最終犧牲的途徑；此《基督受釘圖》因而展示了一個流動的邊界，它呈顯的不僅僅是救贖的通道，更是觀眾能透過信仰和崇拜通向救恩的過程。²⁸

倘若仔細觀察，我們另可發現這件聖馬可祭壇主畫板前緣《基督受釘圖》（參圖 1-4）四邊帶有會讓觀者產生錯視感的畫框，此框緣即如同一個媒介，營造出阿爾伯蒂所言「像一扇打開之窗的透視」²⁹；這就像是要讓畫裡人物與畫外觀眾產生互動關係，為多元受眾開啟朝向精神世界的窗口。在可視性上，此似乎相符於阿爾伯蒂「通往世界開放窗口」的理論。然而，安基利科實質上並沒有將其延伸至阿爾伯蒂所定義之觀者現實空間至畫面空間的連續性。此錯視框緣讓畫面看起來像是一個三度空間，邀請觀眾進入另一個場域；這象徵著一個通往神聖世界的窗口，其與現實隔離，但又不完全關閉，提示當時觀者需透過信仰來進入神的救恩計畫。³⁰法國藝術史家阿哈斯（*Daniel Arasse*）認為十五世紀繪畫中的「框緣」，不僅是繪畫的界限，同時也決定了透視；以其母語法文指出「框緣營造了畫面」（*Le cadre fait tableau*）的看法。³¹而筆者認為，安基利科以具有錯視效果的框緣來構作基督受釘的畫面並非偶然，因為他在聖馬可修道院多處空間中，也為修士們創作了多件帶有框緣的《基督受釘圖》，雖會因對象的不同而有不盡相同的設想，但主要目的皆是為能引導觀者進入一個神聖的敘事空間。安基利科運用具錯視性的框緣，使畫面成為一種默想

²⁷ Ophélie Dozat, "Le cadre, de la figuration à la spatialité," *Architecture, aménagement de l'espace* (2017): 5.

²⁸ Georges Didi-Huberman, "La dissemblance des figures selon Fra Angelico," *Mélanges de l'école française de Rome* 98, no. 2 (1986): 790-793.

²⁹ Alberti, *De pictura* [*On Painting*], 56, 109.

³⁰ Didi-Huberman, *Fra Angelico: Dissemblance et Figuration*, 21-24.

³¹ Daniel Arasse, *Histoires de Peintures* (Paris: Folio Essais, 2004), 84.

的工具；觀者被要求實現心靈的探入與信仰的體驗，透過參與基督的苦難和復活以獲得靈魂救贖這樣的救恩神學。安基利科此種錯視框緣的神學意義強調了從俗世向神聖救贖過渡的動態過程。框緣傾向於把觀者引入一個超越現實的精神體驗中，強調救恩的神聖性；它讓觀眾知悉，雖然基督的受難發生在歷史之中，但其影響與重要性卻超越了時間與空間，能把神的救贖計畫帶入觀者的現實生活裡。基督的犧牲對所有人都是開放的，安基利科以自己身為道明會修士的普世福音宣道使命，讓圖像本身宣揚救恩，並且任何一個觀看該基督受難母題畫作的人，都能在其中找到符合自身靈性需求的聯結。安基利科這些《基督受釘圖》的框緣改變了原本強加於觀眾的歷史因果性；此些圖像向觀眾揭示其自身及聖經的奧秘，還展示了神聖的存在，讓觀者所處的世俗空間向神聖空間過渡。

安基利科當時受梅第奇家族之託為聖馬可教堂和修道院作畫，但因這事涉畫家自己所隸屬的道明修會，是以當時並未正式簽署契約。³²而雖然缺乏相應的委託契書內容可供查考，但透過安基利科發願為正式修士之菲耶索萊聖道明修道院的拉丁文編年史料來了解，即可得知他為聖馬可教堂和修道院繪作的1436-1445年之際，菲耶索萊聖道明修道院和佛羅倫斯的聖馬可修道院原由同一位院長統掌，皆明確走著道明會創立者聖道明的理念。直至兩院由不同院長掌理的1445年之後，菲耶索萊的修士仍持守聖道明的信念；但聖馬可修道院的修士則改訴求聖馬可的思想。³³回顧安基利科身為聖馬可修道院修士、並為該處教堂與修道院多個空間創作的期間，仍是該院以會祖聖道明理念為主體之際。所以安基利科在此處以該院修士身分呼應聖道明初創修會時所強調的救恩神學，及讓觀者用心靈默觀聖言，又能將「默觀所得、分享與人」(*contemplare et contemplata aliis tradere*)之宗旨；³⁴還有以恰當圖像

³² Christa Gardner von Teuffel, "Clerics and Contracts: Fra Angelico, Neroccio, Ghirlandaio and Others: Legal Procedures and the Renaissance High Altarpiece in Central Italy," *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 62, no. 2 (1999): 206.

³³ 參《菲耶索萊聖道明修道院編年史》拉丁原文：

Predicti itaque conventus, scilicet Sancti Dominici de Fesulis et Sancti Marci de Florentia, uniti fuerunt et gubernati per unum eundemque priorem ab anno Domini 1435 usque ad annum Domini 1445, et tunc divisi et distincti fuerunt per bullam papalem tempore prioratus fratris Iuliani Philippi de Lapaccinis de Florentia. [...] nam fratres fesulani querebant sub nomine Sancti Dominici et fratres conventus Sancti Marci sub titulo eiusdem Sancti Marci. (*Chronica Conventus Sancti Dominici de Fesulis* OP, fol. 3v).

³⁴ Bennett, *The Early Dominicans*, 75-93.

詮釋方式為處於不同空間之多元受眾宣道的創作選擇、意圖與方向，在做法上會秉持其修院會祖的觀點就不難讓人理解。

此時續由《聖馬可祭壇畫》來觀察，可得知安基利科於1443年1月6日（主顯節）前完成該作品之後，此畫平時僅有主要贊助人、神修人員、重要的朝聖者與處於聖詠團席位（*choir stalls*）中的道明會修士有權得見此作。藉由《佛羅倫斯聖馬可修道院編年史》的紀錄，即可知曉平時俗人信眾無法親見之因，乃是因聖馬可教堂日常在彌撒之際，教堂內的空間會嚴格區分為三個部分，包括緊鄰前方高祭壇的修士聖詠團席位、上中殿的男性平信徒區，及下中殿的女性平信徒區。³⁵當中並有兩個屏風遮擋，其一介於修士們所處聖詠團席位和男性平信徒座位區；其二介於男、女平信徒座位區之間（參圖2-1）。³⁶但相較於安基利科為聖馬可修道院裡其他多處空間所創之作，該祭壇畫還是當時可在特定時節讓較多不同階層受眾在同一時間看見的作品。如在主顯節之際，佛羅倫斯市民都會趁此機會蜂擁至該祭壇畫前朝見基督聖嬰，並爭睹遊行過程中，扮演三賢士者進入修士聖詠團席位時，向基督嬰孩致敬這重要時分的景況。³⁷一般市民信徒亦於此接受基督此大祭司對他們的賜福；表達對基督道成肉身降世歡慶之意，以及對基督受難死亡的紀念。

十五世紀佛羅倫斯的主顯節雖然根基於宗教慶典，是為慶祝三賢士朝見基督聖子的事蹟，但當中的政治意圖卻相當明顯。因著梅第奇家族在佛羅倫斯政治和文化方面的影響力，當時由梅第奇和其他貴族家族、政治家及商人等共組三賢士兄弟會（*Compagnia de' Magi*），負責籌畫、贊助並參與主顯節的奢華表演與遊行。佛羅倫斯於此時此刻象徵聖地，聖馬可教堂高祭壇處則為遊行最終目的地，連結聖經上原從耶路撒冷希律宮殿，到伯利恆馬槽的歷史記憶。³⁸此時，如若相互對照聖馬可祭壇畫與修道院二樓北棟屬贊助者老科西莫之38-39號雙連默想房中的壁畫，則可清楚發現安基利科於聖馬可祭壇畫整體所展現的救恩神學，還有連結三賢士來朝的主

³⁵ 參《佛羅倫斯聖馬可修道院編年史》拉丁原文：

Et sic triplex distinctio apparuit: prima est chorus seu oratorium fratrum reclausum, tanquam a laicis separatum; secunda est chorus laicorum in 2^a parte ecclesiae; tertia est ecclesia inferior, quae dicitur mulierum [...]. (*Chronica Conventus Sancti Marci de Florentia* OP, fol. 6r).

³⁶ Cooper, "Franciscan Choir Enclosures," 47-48.

³⁷ Rab Hatfield, "The Compagnia de' Magi," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33 (1970): 108-109.

³⁸ Francis Ames-Lewis, *The Early Medici and Their Artists* (London: Birkbeck College, 1995), 107-108.

題，也同樣呈現在老科西莫此由一小段樓梯所相連的兩個房間中；其並於38號房《基督受釘》壁畫（圖3-1）的十架圖像下，安排了跪於聖母身旁的聖葛斯默（此與祭壇主畫板上有著老科西莫形象的聖葛斯默相互呼應）；另還有福音書作者約翰（John the Evangelist）與殉道者彼得（Peter martyr），這兩位老科西莫之子喬瓦尼（Giovanni）和皮耶羅（Piero）的主保聖人。安基利科並在會面向觀者老科西莫此《基督受釘》的圖像背景顏色，使用了可象徵「尊貴」的稀有昂貴青金石顏料烏爾特拉藍（ultramarine），這是修道院二樓寢間中唯一使用該色彩背景的作品。此除突顯此《基督受釘》壁畫是為獻給此權勢家族外，並顯示了該家族蒙受賜福與恩典（老科西莫本身亦是出入該修道院最重量級的人文學者）。³⁹此蒙恩福之意又特別可從畫中受釘基督口中所說出的兩句拉丁銘文看出端倪，這兩句話是上下顛倒並由反向寫出：「MVLIER. ECCE. FILIVS. TVVS.」（母親，這是你的兒子）和「ECCE. FILIVS. TV.」（這是你的兒子）」（參圖3-2細部圖）；這顯然是從基督神聖的立場與視角出發，安基利科轉變了原聖經中記載十架上基督讓聖母與門徒約翰之間相互認可的關係。原來實際上應是耶穌對其母說：「母親，看，你的兒子！」又對那門徒說：「看，你的母親！」（約 19:26-27）⁴⁰聖馬可祭壇主畫板前緣《基督受釘圖》即是按此聖經原文再現基督將母親託付給門徒約翰的場景，但在老科西莫38號房中卻變異為基督鼓勵其母認可兩個兒子這樣的表達。筆者認為，安基利科在此老科西莫38號房中的《基督受釘》壁畫有別於祭壇主畫板前緣《基督受釘圖》的詮釋方式，刻意偏離原聖經文本的陳述，讓文字和圖像之間產生微妙的效應；是為使基督在此的託付之語，還有聖母向圖像右側使徒約翰和殉道者彼得兩位聖人所做出的手勢，能與處於房中的觀者老科西莫對話，並藉此帶出聖母對老科西莫兒子們的神聖保護，及其家族蒙受福分的意思。

而安基利科除在聖馬可祭壇主畫板前緣和修道院老科西莫房裡這兩件《基督受釘圖》的設想上，會因圖像所在空間及所面對觀眾的不同，而有相異的詮釋方式外；其於聖馬可修道院迴廊和寢間創作其他多幅《基督受釘圖》的思慮中，亦皆會因圖像是與甚麼觀眾對話，及其所相應的情境、背景顏色及伴隨基督受釘時分的聖徒角色，甚或藉此母題圖像引發觀者祈禱或默想之心的各種可能，而有不盡相同的

³⁹ 關於此議題，可進一步參考 Richard Trexler, *Public Life in Renaissance Florence* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980), chap. 3.

⁴⁰ 本論文所引聖經經文，均依據《和合本修訂版》。

表達。這也是為何筆者認為，本文從安基利科聖馬可祭壇主畫板前緣《基督受釘圖》談起的議題導向，不能只單從傳統的圖像學出發，亦須帶入新藝術史的符號學方法之因。如當今對藝術符號學有真知灼見的尼德蘭學者巴爾（Mieke Bal）即曾如此提出，符號學不像圖像學強調圖像間的共同性，而更著重於特定圖像與不同觀者之間的研究，並從中窺見圖像的特殊性。⁴¹因而筆者認為，藉由符號學可讓我們更深刻地了解安基利科所繪同一主題圖像、對不同類型觀眾產生作用與意義之異同；亦更能透過此明瞭安基利科如何以基督受釘圖像與符號作為崇拜、默觀和教育的社會功能，⁴²甚至他為各類宣道對象設想如何達至幸福願景之途徑。

三、藝術性、神學性與空間情境的交織：聖馬可教堂和修道院《基督受釘圖》與十五世紀多元受眾的對話關係

藉由《佛羅倫斯聖馬可修道院編年史》的紀錄，即可明確知悉聖馬可祭壇主畫板前緣、修道院一樓迴廊、二樓寢間與餐廳中的《基督受釘圖》，皆是由屬道明會的喬翰尼·彼得羅·德·穆傑洛（即安基利科修士）所繪，他被認為是義大利繪畫藝術的最高大師，本身亦是一位謙遜並虔誠過宗教生活的人。⁴³透過文獻的查考，另可得知修道院中除餐廳裡伴有聖母和使徒約翰的《基督受釘》壁畫已失傳之外；⁴⁴其餘跟「基督受釘」主題相關的壁畫都還在原修道院多處空間裡。安基利科修士當時即因多方社會文化因素和思慮不同類型觀者的原由，所以在聖馬可教堂和修道院不同空間中，為多元受眾設想的《基督受釘圖》有著不盡相同的創作結果。是以本文在為安基利科修士於聖馬可教堂與修道院多件《基督受釘》作品進行圖像文本的解釋

⁴¹ Mieke Bal, *On Meaning-Making: Essays in Semiotics* (Sonoma, CA: Polebridge Press, 1994), 6-9.

⁴² Diana Njirić, "Semiotic Effect in Visual Communication," *European Journal of Multidisciplinary Studies* 1, no. 2 (January-April 2016): 308.

⁴³ 參《佛羅倫斯聖馬可修道院編年史》拉丁原文：

Nam tabula altaris maioris et figurae capituli et ipsius primi claustrum et omnium cellarum superiorum et crucifixi refectorii: omnes pictę sunt per quemdam fratrem ordinis Predicatorum et conventus fesulani, qui habebatur pro summo magistro in arte pictoria in Italia, qui frater Iohannes Petri de Mugello dicebatur, homo totius modestiae et vitae religiosae. (*Chronica Conventus Sancti Marci de Florentia* OP, fol. 6v).

⁴⁴ Raoul Morçay, "La cronaca del convento fiorentino di San Marco: la parte più antica dettata da Giuliano Lapaccini," *Archivio Storico Italiano* 71 (1913): 14.

時，除關注當中的藝術性與神學性，亦探查這些圖像於所在物理性及非物理性空間跟不同觀者之間，怎麼交織出不盡相同的對話意義。

筆者首先觀察到安基利科從他在發願之前的小修士時期，就曾以「基督受釘」主題為其所加入的平信徒兄弟會進行宣道；安基利科為此聖尼科洛·德爾切波兄弟會（Confraternity of San Niccolò del Ceppo）創作的《基督受釘》群像（圖4，目前也收藏於聖馬可博物館），受釘基督旁伴隨有巴里的聖尼古拉與亞西西的聖方濟各（Saints Nicholas of Bari and Francis of Assisi）兩位聖人，這是目前已知他所創作第一件直接邀請觀眾參與其中的基督受釘作品。安基利科在此打破畫框之侷限，特別以剪影藝術的形式呈現，使其更顯存在感和可觸及性；亦是這種較具戲劇化的詮釋方式，更能有助於年輕男孩觀眾們感悟、祈禱並默想基督的受難。⁴⁵透過這件剪影作品也讓我們窺見，安基利科修士從他最初期的《基督受釘》創作品，就已開始為這主題會面對甚麼類型的觀者而設想了。

安基利科後來於1436-1445年受梅第奇家族委託為聖馬可教堂高祭壇處與修道院多處場域繪作《基督受釘圖》之時，在此同樣的主題下，他亦根據不同空間中各類受眾的各種可能性，做了不盡相同的創作考量。其於聖馬可教堂與修道院東、北、南棟循序創作基督受釘圖像的歷程，是隨著早先即已受梅第奇家族委託之建築師米開羅佐（Michelozzo di Bartolomeo）修建的時間節奏而前進，哪邊修建完即從哪處繪作起，他帶著助手在已修建完成的空間中進行圖像的創作。⁴⁶修道院整個修建過程於1437-1438年，從修道院二樓正式修士的東棟寢間開始（參圖2-2）；於此其間，教堂亦開始翻新。1440-1441年則是北棟在俗修士寢間和客房⁴⁷開始擴建，委託人老科西莫的默想房即是安排於此北棟（38和39號相連房）；而為初學修士所修建的南棟寢間則是於1442年完成。⁴⁸安基利科與其助手搭配此修建節奏，陸續進行的

⁴⁵ Carl Brandon Strehlke, "Fra Angelico and Early Florentine Renaissance Painting," *Philadelphia Museum of Art Bulletin* 88, no. 376 (Spring 1993): 15, 17.

⁴⁶ Bonsanti, *Beato Angelico*, 1-3.

⁴⁷ 聖馬可修道院二樓北棟的寢間除供在俗修士住宿，還有老科西莫的專屬房間之外，當時也有部分寢房提供訪客（包含人文主義學者、神學家等）暫時居住；例如十五世紀知名人文主義者波利齊亞諾（Agnolo Poliziano）和皮科·德拉·米蘭多拉（Giovanni Pico della Mirandola）等訪客即曾居住過此。可參考 Gerardo de Simone, "Le Sette Parole di Cristo in croce nel ciclo di San Marco del Beato Angelico," *Predella. Journal of Visual Arts* 47 (2020): 100.

⁴⁸ Ugo Procacci, *Mostra dei Documenti sulla Vita e le Opere dell'Angelico e delle Fonti Storiche fino al Vasari* (Firenze: Giuntina, 1955), cat. no. 15.

壁畫裝飾工作於1443年仍未完成；而雖然該團隊實際完成工作的確切日期沒有被記錄下來，但可確知安基利科於1445年7月前還居住在聖馬可修道院之時，仍持續繪作。⁴⁹

在此其間，1440年代初期老科西莫委託米開羅佐設計的圖書館亦被建造在聖馬可修道院二樓北棟延伸出去的空間。透過《佛羅倫斯聖馬可修道院編年史》的查考，即可得知當時圖書館中的書籍，除部分是由老科西莫在不同時間以自己的資金購得之外；數量繁多的圖書則是由博學的歷史學家尼古拉·德·尼科利斯（Nicolaus de Nicolis）所留下，他過世時將所有的書籍留給了十六位貴族市民（知識分子和人文主義者）；老科西莫是其中一位，他並於履行支付遺產債務的承諾後，獲得全部的書籍，並將它們置於該修道院圖書館之中，其他十五位市民亦擁有這些書籍的使用權利。⁵⁰同時也是這些貴族市民，有權從圖書館中刪除任何手稿或允許其他人進入圖書館。⁵¹由此亦可清楚確知，當時修道院二樓不是只有修士們走動，亦有為了使用圖書館的知識份子和人文主義者會穿梭在聖馬可修道院二樓走廊和修士們的寢間前；這些前往圖書館的人士就像是移動的觀眾。此些人文學者早先是藉由面向一樓迴廊處《聖道明跪拜受釘基督》（*Saint Dominic Adoring the Crucifixion*）（圖5）左邊梯間上至二樓的圖書館；但於1443年始，聖馬可教堂的東北角又增加了一個可上達圖書館的梯間，後來他們也經常從此處出入（參圖2-2）。⁵²藉此另可推知，安基利科及其助手在1445年完成修道院的裝飾計劃之前，早已知悉修道院二樓諸多壁畫的觀者未必只有修道者，圖書館建立的時間又較早，不難想見安基利科亦已預先為這些

⁴⁹ Stefano Orlandi, OP, *Beato Angelico* (Firenze: Leo S. Olschki, 1964), 71.

⁵⁰ 參《佛羅倫斯聖馬可修道院編年史》拉丁原文：

[...] Nicolaus de Nicolis nomine, qui habebatur ab omnibus valde doctus, presertim in lingua romana et graeca ac poesi, precipuusque historiographus, habebat in sua libraria multos libros, et forte perveniebant ad numerum voluminum sexcentorum et ultra, ut apparet per quaedam inventaria post mortem eius reperta. Qui ad mortem deductus, omnes suos libros predictos reliquit in potestate xvjm nobilium civium, [...] Qui omnes, post multas practicas concordarunt ut qui vellet dictos libros habere et ponere in aliquo loco communi teneretur solvere omnia debita hereditatis [...]. Hinc est quod Cosmas predictus dictos libros petiit ut ponerentur in libraria huius conventus, quam ipse construxerat, ut dictum est; obligans se ad solvenda debita hereditatis. Ad quod consenserunt reliqui cives, retinentes libertatem usus dictorum librorum [...]. Reliqui libri, pene omnes habiti sunt a supradicto Cosma de Medicis, empti pecuniis suis diversis teniporibus. (*Chronica Conventus Sancti Marci de Florentia* OP, fols. 7v-8r).

⁵¹ Garin, "La Biblioteca di S. Marco," 113-114.

⁵² Terry-Fritsch, "Florentine Convent as Practiced Place," 234-236.

人文學者於當中移動時的凝望與感知考量。⁵³因而當時他在這些基督受釘圖像的構想中，既包含對修道院修士的直接考量，亦隱含對得以進入修道院二樓在俗人文學者的間接設想。

尤其聖馬可修道院是屬道明會中非常嚴謹的遵守派，而非屬一般的常規派；嚴格規定修道院中各個寢房的門必須始終保持開啟狀態。⁵⁴這意味著修士們不單只看到自己寢間的壁畫，從修道院二樓走廊經過就可看到其他寢間內的畫作。而當時有權利進入圖書館或暫居修道院二樓北棟的人文學者亦有機會因著寢間門不能關閉的規定，而能看到部分寢房內的壁畫；尤其是由聖馬可教堂東北角那個梯間進到圖書館的路徑，一定會於北棟老科西莫38號房前，及在俗修士40-42號房前看見《基督受釘圖》，因這些寢間內都畫有面向走廊的基督受釘壁畫。這些人文學者在行動穿越間可以見到這些《基督受釘圖》，在觀看中並能與這些圖像及其周圍寢房空間建立關係。因此，這些學者到聖馬可圖書館的流動過程，就不僅僅只有物理性的移動；他們除了成為最早一批非屬神修人員、卻有機會望見安基利科甫完成《基督受釘圖》的觀眾之外，在移動過程中所產生的意義亦絕不容忽視。

安基利科在創作時會超越物理性空間的意義，考量空間與畫作的結合，同時思量畫作所在空間與觀眾關係的做法；例如他怎麼決定基督受釘圖像要繪作在教堂祭壇主畫板的哪個位置？甚或為何選擇在修道院中的迴廊或哪些寢間進行此母題圖像的創作？這些抉擇最關鍵的意義在於他為觀眾的直接考量與間接設想，而非基於圖像學意義上的某種安排或邏輯。而不管是被允許暫居修道院或能進入圖書館的人文學者，還是在特定時節，可見到聖馬可教堂高祭壇上或修道院一樓迴廊空間中基督受釘圖像的多元受眾；抑或是在修道院迴廊、走廊、餐廳、寢間等處，能多次凝望到受釘於十架上基督形象的各類修士。這些觀者都不是只固定在某個房間裡或迴廊處的畫作前，也不是僅固著在教堂祭壇畫面前；他們會走動，在移動的過程中會怎麼看望基督受釘圖像，這絕不能單著墨於物理性空間的討論，群體與時間向度的議題討論在此的重要性更是顯而易見。此受難形象又是修道生活的最高指導，基督犧牲在道明會的精神生活中有著至關重要的意義。

⁵³ Procacci, *Mostra dei Documenti sulla Vita e le Opere dell'Angelico*, cat. no. 18.

⁵⁴ Terry-Fritsch, "Florentine Convent as Practiced Place," 251.

就此，安基利科與其助手為初學修士們所繪作第15-21號寢間所呈現的情境尤其值得細提；因為這連續幾個寢房中每幅受釘基督皆呈現頭帶光環、並微微右傾的不變形象，僅有聖道明朝拜基督的不同手勢和表情有所變化（參圖6）。安基利科根據為輔助道明會初學修士學習的圖畫說明書《祈禱方式》（*De Modo Orandi*）之內容，再現聖道明以多種祈禱姿態禮拜受釘基督的場景；按著15-21號房的順序，陸續展現狂喜、祈禱的形象、默想、謙卑、祈禱的學習、自律和懇求等美德。⁵⁵筆者認為，安基利科利用聖馬可道明修會寢房門不能關閉這嚴格規定的特點，並帶著基督宗教倫理道德價值的觀點，來與初學修士觀者對話。讓這一系列聖道明以多種不同姿態向受難基督祈禱的壁畫，跟南棟寢間的整體環境融為一體，打破圖像、建築和觀眾之間的空間障礙，使可產生視覺上連續性的情境。這讓移動於南棟走廊的初學修士們能在融合感官、情緒、想像及記憶空間之下，不僅能在他們自己所處房間位置閱讀並實踐虔誠禱告的行為，亦能在行經其他初學修士房門前，因著房門必須維持開啟的情況，藉以循序學習聖道明為他們提供各種如何祈禱連續性形象的完整指導；聖道明就像是初學修士們的模範，亦是他們和受難基督之間的中介者，能促使他們從中默想上主的大能，並感悟靈魂得救贖的真義。

在聖馬可修道院這些初學修士的寢間中，安基利科的《基督受釘圖》促進修士們與基督受難救恩敘事之間的互動，並激勵他們進行靈性反思和實踐。此時若借用美國學者索雅（Edward Soja）第三空間（thirdspace）的概念來分析，將使我們更能理解這些《基督受釘圖》所處空間與觀者活動之際，抽象、複雜且多變的關係。索雅所提出的第三空間（社會空間），是在具有明確物質層次的第一空間（這可指涉聖馬可修道院南棟寢間的建築結構和空間佈局），還有精神層次的第二空間（此則可指與聖馬可修道院南棟寢房相關的意義空間）之外，再混合時間和使用對象，並融合感官、情緒與記憶空間的經驗；這包含人之群體與時間移動的向度，並透過空間中持續的對話與辯證，來顯露不同時間、不同使用對象的屬性與意義。⁵⁶第三空間是意識、心靈或靈魂的空間，觀眾對物質與視覺空間的反應在此形成；這是觀者的

⁵⁵ William Hood, "Saint Dominic's Manners of Praying: Gestures in Fra Angelico's Cell Frescoes at S. Marco," *Art Bulletin* 68 (1986): 198.

⁵⁶ 索雅基於二十世紀法國學者列斐伏爾（Henri Lefebvre）「空間生產」（production of space）的三元概念，提出他的「第三空間」理念。可參考 Edward W. Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* (Oxford, UK: Blackwell Publishers, 1996), 127-130.

接收空間，亦是一個與外在事物相關並受其形塑的內在空間。修道院裡初學修士們連續性的寢房即成為了默觀的空間，及心靈對話和集體經驗的場所。

當時安基利科與其助手於聖馬可場域所繪《基督受釘圖》的物質空間是教堂或修道院；而基督受釘圖像所在的教堂高祭壇處、修道院迴廊或寢間決定了圖像的性質，畫作與周圍的環境、空間即因而產生了互動。這些基督受釘圖像亦成為了教堂聖詠團席位和修道院日常節奏的重要部分。前已述及安基利科所屬道明會聖馬可修道院，是依循非常嚴謹規定的遵守派，嚴格要求修士們於日常起居中保持沉默，每天清晨三時起床祈禱、默想，有時甚至幾天或幾周不進食，他們所居的寢間之中亦只有一把椅子、一張窄床與一個祈禱桌。生活在當中的初學、在俗和正式修士，於每日必要的過來過往之間，至少會見著十幅以上的《基督受釘圖》，每一幅也起碼會看到兩、三或更多次。特別又因修道院中各個寢房門受規定必須一直保持開啟狀態，因而此母題圖像的贊助人，抑或是其他有條件進入和住居在當中的訪客等人文學者，亦會在前來離去的過程中看到多件《基督受釘圖》。⁵⁷當時一般平信徒雖然完全無法與修道院二樓的諸多《基督受釘圖》交流互動，並且只有在特定節日的移動，如前述主顯節等時分，才能有機會與聖馬可祭壇主畫板前緣《基督受釘》錯視圖產生交流的關係，修道院一樓迴廊稍隱蔽處的《聖道明跪拜受釘基督》亦只有在一些特殊時刻⁵⁸才會對一般信徒開放；安基利科卻亦因而特別賦予此些圖像宗教教育和靈修的功能，讓一般信眾也可以有機會對這些基督受釘圖像祈禱。

而對於有權進入修道院二樓圖書館的人文學者，在移動的過程中，即有機會因同時望見這些在迴廊或寢間中的《基督受釘圖》而產生互動的關係。例如這些學者若是從一樓迴廊或教堂東北角的樓梯上下圖書館，即有機會從北棟走廊看見老科西莫38號房內，伴有聖母和老科西莫之子主保聖人的《基督受釘圖》。就此，筆者認為安基利科讓這件在二樓寢間中，唯一以可象徵「尊貴」之烏爾特拉藍來作為背景色彩的壁畫，與一樓迴廊轉角梯間口、亦採用可表達「神聖」的烏爾特拉藍底色所呈現之《聖道明跪拜受釘基督》有了呼應，並且相映出特殊的關聯性。因這讓此些

⁵⁷ Giovanna Damiani, *San Marco, Florence: The Museum and Its Art* (London: Philip Wilson, 1997), 44, 51; Joanna Cannon, *Religious Poverty, Visual Riches* (New Haven and London: Yale University Press, 2014), 13-15.

⁵⁸ 此特定時節係指主顯節、聖馬可節（紀念聖馬可教堂的主保聖人）、聖葛斯默與聖達彌盎節（梅第奇家族的守護聖人）及諸聖節。可參考 Garin, "La Biblioteca di S. Marco," 80-84.

人文學者從一樓移動到二樓，或由二樓走下至一樓，在視覺感官、情緒與記憶空間的經驗上有了過渡與銜接（參圖2-2與附錄的分析表）。而對於從走廊望見老科西莫38號房內《基督受釘圖》的人文學者觀眾來說，安基利科與其助手繪此圖像的訊息指涉了梅第奇家族跟基督、聖母及聖人之間的特權地位。⁵⁹所以如果其中有人文學者這類觀眾在當時的行進過程中，帶著期許與感恩之心向圖像中梅第奇家族的監護聖人祈禱，該家族於此的意義就如同中介者般，亦把這樣的祈願轉達給了基督和聖母。

目前在聖馬可博物館所展示多件安基利科為不同場域所繪作的《基督受釘圖》（如前述編年史料的紀錄，包含原屬聖馬可教堂祭壇主畫板前緣的，或原即在修道院迴廊上的、於委託者老科西莫房裡的，或者是在初學修士、在俗修士、正式修士寢間中的），都傳達著藝術和神學間濃厚的互文性。安基利科思量這些《基督受釘圖》與不同受眾的關係，考量畫內、畫外多樣的實質性空間，亦考慮藝術、神學張力表現之非物理性空間與多元受眾關連的差異性。他藉此同一母題圖像對不同類型觀者的詮釋是開放的，除會思量預期觀眾的背景、經驗、知識和想像力等條件的可能性來進行繪作外；又會根據贊助人願望及其自身對宣道目的之選擇，來執行多個在聖馬可教堂和修道院「基督受釘」主題的創作。筆者因此認為，如果現今的我們不僅只著墨於聖馬可博物館公眾展示空間中《基督受釘》母題圖像的形式與風格；亦能回到安基利科所處時代，更加掌握他身為道明會宣道修士、救恩神學教義傳達者的背景，及其如何設想這些《基督受釘圖》跟所在物理性、非物理性空間之關係，我們對他的創作意圖及其作品的了解定能更加全面。

四、基督受釘身體、流淌血液與觀眾閱讀

此時，身為現代觀眾的我們如從圖像學來回望與審視，可以發現安基利科所繪基督受釘母題中身體的形象是按照古典比例描繪，並在肌肉、骨骼結構的處理上展現解剖學之特點。他大致以手臂肌肉較為緊繃、腹部呈下垂狀的樣態，來呈顯死亡不久後的基督。而雖然他的畫風陸續受到十五世紀諸如摩納科（Lorenzo Monaco）、

⁵⁹ Allie Terry-Fritsch, "A Humanist Reading of Fra Angelico's Frescoes at San Marco," in *Neoplatonic Aesthetics: Music, Literature and the Visual Arts*, eds., Liana De Girolami Cheney and John Hendrix (New York: Peter Lang, 2004), 118, 129.

吉貝爾提（Lorenzo Ghiberti）、布魯內萊斯基（Filippo Brunelleschi）和馬薩喬（Masaccio）等藝術家的影響，具有寫實主義色彩，卻亦更顯其個人強烈意識、富有思辨意味及神學化圖像的特點；⁶⁰在作品中融合古典美學和宗教象徵，關注畫作細節，並傳達其對基督受難感同身受的深刻情感。⁶¹他更為自己於不同時空繪作的《基督受釘》作品所會面對各類觀眾的默想與禱告設想，期許觀眾不只關注基督外在的形體，亦能強調祈禱和默觀投注於其中的內在屬靈意義。

「基督受釘」此主題據十六世紀瓦薩利（Giorgio Vasari）後來在其《傑出藝術家列傳》（*Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, 1568）裡的陳述，我們即可知曉安基利科每回繪作基督受釘圖像，即因其自身深刻感受到基督所遭受的苦難，而發自內心地失聲流淚、無法自己；也可得知安基利科經常述及此話：「那從事基督之事者，應當時刻與基督同在（*Chi fa cose di Cristo, con Cristo deve star sempre*）」，來表達其對基督宗教信仰的忠誠之心。⁶²身為現代觀眾的我們實亦可強烈感受安基利科在其所創作的《基督受釘圖》中，投射了他自己對受難中基督刻骨銘心的情感與神祕經驗，並以修道者身分藉此主題圖像呈顯其會祖聖道明「默觀所得、分享與人」的座右銘。其透過圖像再現基督的受難，從中反映他自己虔誠的心靈，這些基督受釘作品蘊藏了圖像與畫家間的交流；⁶³而這種互動也關涉到觀者，不管是當時觀者，或是現今觀者，皆可藉此母題圖像閱讀並認識畫家本身的心靈。於此情境之下，觀眾、創作者與符號本身並會因此而縮短相互間的距離。

道明會祖聖道明與聖多瑪斯對十字架符號所隱含的深意皆有特殊的虔敬情感，特別著重於道成肉身和救贖神學的意義，這對安基利科畫作的表現自然帶來重要的影響。曾任佛羅倫斯新聖母瑪利亞（Santa Maria Novella）修道院長的道明會士奇內利（Luciano Cinelli），即敘述了安基利科在多次描繪有關基督受釘的畫作中，是如何地傳遞了聖道明和聖多瑪斯的觀點，以展現十架上既正受苦、亦是幸福的救贖主；他讓畫中基督臉上帶有平靜氣息，但身上卻流淌滿滿血液，以一種充盈著生命

⁶⁰ Strehlke, "Fra Angelico and Early Florentine Renaissance Painting," 5.

⁶¹ Michael Prendergast, "Fra Angelico Paints the Crucifixion," *New Blackfriars* 72, no. 848 (April 1991): 194.

⁶² Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* (1568; repr., terza edizione, Rome: Grandi Tascabili Economici Newton, 1997), 385-386.

⁶³ Gerbron, "The Story of Fra Angelico," 309.

力的表達方式來呈現。⁶⁴其透過圖像，將個人發自內心的情感，傳導至觀者的心靈之中。安基利科本即是一個會將個人心靈深處對形而上永恆真理之渴慕與敬虔體現出來的修道者畫家；在繪作基督身體時，為了呈顯基督救贖犧牲的道成肉身真理，突顯基督受釘刑後可視的五傷，藉由傷口大量流淌、噴濺血液的方式來表達，此相較同期義大利畫家來說亦屬少見。⁶⁵他的《基督受釘圖》相比於約略同期北方文藝復興的寫實主義畫風，例如較之於畫家格呂內華德（Matthias Grünewald）會細緻描繪基督歪扭臉面及受釘後斑斑血痕身體的圖像表現，又大相逕庭。安基利科修士實質上除展現此主題圖像的形式與風格之外，其欲呈現聖經神學意涵的目的亦極其明顯。安基利科於基督受釘母題圖像中特別融入聖多瑪斯《神學大全》第三部分裡，嚴密辯證聖經中「基督受難對世人果效」問題所推論與解釋的內容，以神學化其畫作裡基督光榮身體的非物質性意義；他默想聖多瑪斯所演繹出的意義，並融之於其基督受釘畫作裡，呈顯出：基督受難所忍受的極大痛苦，這不僅是足夠的，而且是超出對人類罪行的補贖（ST, III, q. 48, a. 2）；此一闡釋亦是以聖經為依據：「祂為我們的罪作了挽回祭，不是單為我們的罪，也是為普天下人的罪」（約一 2:2）。

而十四世紀聖女加大利納，這位經常與基督展開密契對話的道明會第三修會成員，其神祕主義思想與靈修經驗深深影響安基利科。她亦曾寫下這段令安基利科久久咀嚼的一段話：「基督的聖言，如寫下來的聖書，但不是用墨水書寫在木製的十字架上，而是以血液寫成，此標記了基督至柔和、至神聖的傷痕。」⁶⁶的確，釘在十字架上的基督就像是聖經本身，此書可以被理解為基督道成肉身的具象：既是由 *Logos*（聖言、道）所構成，又是基督釘在十字架上的形象。聖多瑪斯於《神學大全》中亦早已依聖經內容如此詮釋：當我們主的受難臨近時，祂說：「我若從地上被舉起來，就要吸引萬人來歸我」（約 12:32）。祂會從地上被舉起，正是因為道成了可見肉身的祂在十字架上的受難（ST, III, q. 49, a. 1）。即是觀者能通過基督可見肉身

⁶⁴ Luciano Cinelli, OP, "Artiste nel chiostro: Premessa," in *Memorie Domenicane*, nuova serie 46, eds., Sheila Barker and Luciano Cinelli (Firenze: Nerbini, 2015), 9-12.

⁶⁵ Cyril Gerbron, "Le Christ est une page. Exégèse et mémoire dans l'*armadio degli argenti* de Fra Angelico," *Histoire de l'art* 71 (2012): 54-55.

⁶⁶ 義大利原文參照：Acci dato el libro scritto, cioè el Verbo dolce del Figliuol di Dio, il quale fu scritto in sul legno della croce, non con incostro, ma con sangue, co' capoversi delle dolcissime e sacratissime piaghe di Cristo. 轉引自 Jane Tylus, *Reclaiming Catherine of Siena: Literacy, Literature, and the Signs of Others* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2009), 254-255.

的形象，藉以追尋那不可見的神聖。⁶⁷安基利科將前述聖經的話語與聖多瑪斯的解釋轉化為圖像，乃是為讓聖言和人言交流，亦是為當時觀者的祈禱與默觀設想。

此時再次由安基利科聖馬可祭壇主畫板前緣的《基督受釘圖》看起，這圖像當時是在象徵基督的高祭壇上，圖中釘著基督的十字架亦就如同祭壇上的十架般；畫作中基督流淌噴濺的血液，不單是自然主義的表現，這除跟紀念耶穌死亡的聖祭禮儀脫不開關係外；⁶⁸筆者認為更重要的是當中神祕主義的思想，即如何表達一個被救贖世界的願景，還有怎麼藉此宣道，並能引導觀眾祈禱與默觀的看法。其他在聖馬可修道院迴廊和寢間的多件《基督受釘圖》裡，流淌噴濺血液的重複性表現亦是引人注目的焦點。安基利科讓他這些圖像中受釘基督的肋旁、手上的傷口噴濺血液，鮮血亦從腳處傷口沿著十字架往下流。如再以前述索雅「第三空間」（觀者意識、心靈或靈魂的接收空間）之概念來觀察，修道院中的修士們（包括初學、在俗和正式修士），甚至有資格前往圖書館的在俗人文學者，或僅於特殊活動期間才得以前往特定開放區域的一般平信徒；在修道院裡不同群體或個人的移動向度中，都有機會望見一樓迴廊稍隱蔽處這件「流滿」血液的《聖道明跪拜受釘基督》（參圖5）。就實際而言，在安基利科所處時代的兩百年前，道明會就在討論基督所流血液的深意是為何，而非僅僅關注基督受釘的身體。相較當時方濟各修會僅將血液視為基督受難身體的附屬，道明修會卻特別強調流淌的血液象徵救贖；道明會的救恩神學並且認為是基督的血構成了贖罪祭。⁶⁹如聖多瑪斯即根據聖經所載：「祂愛我們，用自己的血洗淨我們的罪惡」（啟 1:5），進而闡釋「基督的血是生命、是救贖」（ST, III, q. 49, a. 1）。圖像中所呈現正流淌的血液遂蘊含豐富的象徵意義，由上流下並滴落至地面，使髑髏地的木製十字架與岩石因基督所流之血而聖化。⁷⁰是以在視覺呈現上，安基利科《基督受釘圖》所凸顯基督手腳、肋旁傷口流淌與噴湧血液的方式，明顯隱含了道明會的救恩神學思想。

尤其安基利科及其助手以鮮血淋漓的生動方式，讓受釘基督的血液從身體五處傷口噴流出來，並沿著十字架底部流至地質貧瘠地面的景象；這在聖馬可修道院二

⁶⁷ 張光琪，〈重構繪畫中的可見與不可見性〉，《藝術學報》第 113 期（2023 年 12 月），頁 119。

⁶⁸ Hood, *Fra Angelico at San Marco*, 110-111.

⁶⁹ Benjamin W. Allsopp, "His Blood Shrieks Out: The Blood of Christ in Fra Angelico's Frescoes for the Novices' Cells at the Convent of San Marco, Florence," *The Rutgers Art Review* 37 (2021): 6.

⁷⁰ Marilena Tamassia, "The History of the Museo di San Marco," in *Fra Angelico: Heaven on Earth*, exhibition catalog, ed., N. Silver (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2018), 119-133.

樓南棟15-21號初學修士房的《基督受釘圖》(參圖6)，鮮明又重複性強烈的呈現方式特別令人感到震懾。因著安基利科參考了《祈禱方式》圖畫書中原基督受釘血液噴濺形貌的圖像手稿(圖7-1、圖7-2)，並讓這幾間寢房畫作的底色保留原來裸牆的白色，所以視覺上更顯鮮紅與裸白的反差感。這些初學修士寢間的基督受釘圖像並且被紅色和綠色長條狀所框構出來的矩形所包圍，一如聖馬可祭壇主畫板前緣《基督受釘圖》的畫框錯視效果，安基利科同樣運用阿爾伯蒂以直角勾勒四邊形「打開之窗」自然主義透視的窗框來建構，由外向內達成聚焦視點的作用。但其更重要的意圖是由內而外往前推向這些初學修士的眼睛，由強調近處來頌讚遠方的神聖者，使他們能藉此感受到一個超越於具象外觀形象的祂；亦能引發他們融會此圖像於個人之體悟，以突顯血液救贖的神學意義。⁷¹此外，像安基利科這樣將基督受難鮮血噴流的形象呈現在裸白牆面上，並將其安排在具錯視效果的矩形窗框之中，這讓初學修士觀者所處世界和圖像本身的世界間建立了一種緊密繫結的關係。⁷²他為這些未滿一年初學修士觀眾的設想，很顯然是在道明會救恩神學的論述背景底下，藉由基督受難血液噴濺的強烈形象，來凸顯此形象對這些初學者學習過程的重要性；將此血液的紅顏色轉化為真實的視覺力量，透過此幫助他們了解與吸收道明會的信仰意義與價值觀。

五、基督受釘圖像的色彩背景、框緣運用與觀眾閱讀

這時如果身處現今的我們再度回望與觀察，另又可發現在俗修士房間的《基督受釘圖》也跟初學修士寢間一樣，是被展現在裸白的牆面上(圖8)；但受難基督形象的表達卻不像初學修士房中那般地強烈直白、又鮮血淋漓。安基利科於在俗修士所居修道院二樓北棟37、40-43號房，亦闡釋了聖道明於《祈禱方式》中所規範的多種祈禱姿勢；但這與初學修士接續幾間寢房，皆是以聖道明諸種祈禱姿態朝拜受釘基督場景的表達不同。卻特別呈顯了《聖經》新約福音書所記載耶穌受難敘事中的特定時刻(如聖母與抹大拉的瑪利亞見證了耶穌受釘的那個時刻；或如耶穌說我渴了，羅馬士兵向基督遞上浸滿醋的海綿；抑或耶穌在斷氣前說：「成了！」隨後士兵以長矛刺透其肋旁等時分)。這些畫面之中亦都另加上聖母和其他聖徒，抑或羅馬

⁷¹ Hood, *Fra Angelico at San Marco*, 203.

⁷² Dozat, "Le cadre, de la figuration à la spatialité," 5.

士兵等角色。再則，這些畫作的框緣上方呈圓弧狀，亦不同於初學修士房是以阿爾伯蒂四邊直角的矩形窗框展現，也不同於聖馬可祭壇主畫板前緣《基督受釘圖》的矩形框緣。此外，從安基利科為二樓東棟正式修士幾個寢間（第23、25、29、30號房）《基督受釘圖》的設想來看，可窺見其均採用了畫面兩側有岩石的V字形構圖，上方並有圓弧的框緣，且背景皆同樣是藉由黑色暗沉的天空，來傳達福音書所記載基督受釘時「天色昏暗」的景象（圖9）；⁷³圖像中受釘基督旁皆伴有聖徒，聖母瑪利亞與聖道明亦在其中。筆者於此認為，即因著安基利科考量這幾件壁畫所面對的觀眾是發願較多年的正式修士，所以讓基督受釘流淌噴濺血液的紅色，相融於視覺反差感較不明顯的黑色襯底，卻又能因此更加突顯正式修士默想基督戰勝死亡救贖的深刻蘊含；從中融入會祖聖道明將修會建立於默觀這樣的基礎，亦強調修士的使徒宣道工作與過去傳統隱修院就已重視之默觀生活，須相連為一體的實踐態度。於此我們亦可清楚發現，安基利科透過寢間裡《基督受釘圖》跟修士觀眾對話繁簡程度的設想，及隱喻意涵呈顯之深淺，是與這些修士觀者的資歷相關。對初學修士而言，畫面是以受釘基督與聖道明會祖的一系列祈禱形象來展現；對於較有經驗的在俗修士，則是以基督受釘的多個敘事場景來呈現；而面對資歷最深的正式修士，畫面顯得簡樸卻更有隱喻意味，這是為讓修道者本身自行解讀與默觀畫作。

另就安基利科所處文藝復興時期對色彩的運用言之，黑色和白色不僅用於表達藝術上的對比和深度，亦經常象徵純潔和死亡等的主題與情感。⁷⁴但當安基利科在聖馬可教堂高祭壇處和修道院畫作的色彩使用方面被後人提及時，焦點卻時常落在他於視覺層面上是如何以明亮柔美的顏色來表達；然色彩對安基利科而言不僅是顏色，更是一種強調宣道或默觀的工具與符號。⁷⁵但卻少有學者針對其多件《基督受釘》作品裡的背景顏色來進行比較與分析，甚或析論這些顏色在對應當時不同觀眾、框緣、環境與情境背後的意涵是為何？

筆者在研究分析後亦就此提出如下看法，即安基利科在不同場域的《基督受釘圖》背景用哪些顏色來詮釋的理由，不只是感官層面的物質意義，更重要的在於形而上的隱喻；這些色彩連結了空間與觀眾的關係，或反映了委託人的要求，但更有他個人欲向觀眾宣道，或引導觀者凝望與默觀的意圖。此時回顧聖馬可教堂和修道

⁷³ Gerardo de Simone, "Le Sette Parole di Cristo in croce," 100.

⁷⁴ Mecthilde Airiau, "Colour as Guideline in Fra Angelico's Work," *Caiana* 23 (2024): 63.

⁷⁵ Didi-Huberman, *Fra Angelico: Dissemblance et Figuration*, 23, 35-38.

院的多件《基督受釘圖》，可以發現當中唯有祭壇主畫板前緣《基督受釘》錯視圖的背景為金色。安基利科本身強調金色是為使人神視到一個不可見的形象，此是與祂相連，亦具有超驗的特質；它能隱喻式地引導觀者以心靈之眼去瞻望受釘的基督，並讓觀者能默想其中所蘊藏的神學意義。金色又特別是「清晰」(clarity)此概念在物質意義上最直接的表達。⁷⁶聖多瑪斯即曾如此闡述：「那被稱為美的事物所在之處就有明亮的色彩」(ST, I, q. 39, a. 8, co.)。但筆者亦進一步認為，此呈現不僅止於物質意義，對安基利科來說，更重要的是他使用金色背景來闡釋其中所隱含的形上深意；體現聖多瑪斯探討永恆問題所帶出的神學思想：「在時間中，我們區分了不可分割的瞬間，及持續的時間。然在永恆之中，不可分割的瞬間自始至終存在」(ST, I, q. 42, a. 2)。安基利科於其中之設想自是為讓當時能有機會在同一時間見著該作的多元受眾，能感悟此主畫板前緣《基督受釘圖》所呈顯基督為眾人受難、在救恩意義上永恆凍結的瞬間。亦採用了中世紀以來的聖像學傳統，讓金色不只是色彩，更欲顯出其「神聖」之光的屬性；⁷⁷使光內在於形象，並自形象中放射向觀者，為受眾（特別這些觀眾有許多是非屬修道者的在俗人文學者或一般平信徒）宣揚基督救恩的真義。

而前曾述及安基利科藉由可展現「神聖」特性的烏爾特拉藍，來作為修道院一樓迴廊稍隱蔽處《聖道明跪拜受釘基督》的背景顏色（這件作品的觀眾除有修道者之外，亦有在俗人文學者，另於少數特定開放時節也包含一般平信徒）；身為修士的安基利科本身因而也在此為多元受眾設想，強調此藍色所要傳達「神聖宣道」此使命的崇高意涵與教育意義。至於針對修道院二樓東棟正式修士、南棟初學修士與北棟在俗修士等修道者寢間中的《基督受釘圖》，安基利科除於其間表現宣道的特性，另則保留更多素樸本質的裸白或黑色背景，藉以強調道明修會在宣揚救恩神學之外，亦融入修道者須實踐默觀精神的深刻意涵。（可參照附錄之分析表以資比對）

就此，如同聖馬可祭壇主畫板一般，聖馬可修道院修士寢間內的基督受釘圖像，安基利科亦都將它們構思在由地面上拉一段不小距離之處。筆者以為，比之於該祭壇主畫板為讓多元觀眾產生「向上祈禱」的感受，修士寢間中的《基督受釘圖》雖亦被構想在觀者需要仰望的位置；但安基利科刻意將每間修士寢房畫作安排在相

⁷⁶ Airiau, "Colour as Guideline," 71

⁷⁷ 耿幼壯，《聖痕：基督教與西方藝術》（新北：臺灣基督教文藝出版社，2009），頁 96。

較窗戶更顯高位的考量，實別具用心（圖10-1）。修士寢間內帶有錯視性框緣的《基督受釘》壁畫都位於每扇房門對過去的窗戶邊；如前所提，有些是四邊有直角的矩形框，有些是上頭帶有圓弧的框緣。二十世紀專研義大利文藝復興藝術的學者波普-漢尼西（Pope-Hennessy）曾就此提出有意思的看法：即這些《基督受釘圖》中框緣的開口就像是朝向精神世界而內開，窗戶的開口則像是向著物質世界而外開；⁷⁸而確實，這些寢間中《基督受釘圖》的場景是為聖道明會祖強調修道者默觀精神的空間而存在，窗戶是對外物質世界所啟的開口，圖像則是向內對著默觀修道者精神世界的心口。而讓畫面跟地面有一段不小的差距，刻意比窗戶還要高，亦是為使修士們在默觀時，思想和身體可以被引進神聖的對話之中。⁷⁹此相較安基利科於半公共空間聖馬可祭壇主畫板前緣《基督受釘》錯視框緣，跟觀眾宗教經驗相互對話之由內向外的透視，可見異曲同工之妙；但於修士寢房中另有較《基督受釘》壁畫位置更低、並朝外的物質性窗口作為對照，又更能突顯安基利科針對修道者所處空間、往內實踐默觀精神這深刻意涵的特定設想。

此時拉回至現今觀者於聖馬可博物館的觀展動線來思量與對照，則可發現目前於館中諸多安基利科的《基督受釘》作品，除卻原於聖馬可高祭壇主畫板前緣之作，還有原屬佛羅倫斯聖母領報大殿（Basilica SS Annunziata）存放朝聖者奉獻銀器櫃門飾板上的《基督受釘圖》，及其為聖尼科洛·德爾切波兄弟會所創作的《基督受釘》群像等，是由外移轉至該博物館內。其他《基督受釘圖》原本就屬修道院空間裡的壁畫，現今觀眾看展就如同步行在當時修士們的路徑之中，再加上目前每間寢門都是開啟的連續性展示空間，與當時寢房門因規定不能關閉的情境相通。尤其現今於原修道院寢房門口都設有絨繩欄柱，只容觀者於房門外觀賞，卻可因此感受當時修士們由走廊經過其它寢間時，由門外向內看望的情景；亦同樣可清楚窺見安基利科為修士們深度實踐默觀精神的設想，而讓寢房中《基督受釘》壁畫和窗戶有明顯高低落差這樣的安排（圖10-2）。現今觀眾如若能不單只關注《基督受釘圖》的表象，並能思及圖像周圍與其內、外部的空間關係，還有其中符號所蘊藏的神學意涵；則更可與當時修士們所曾走過的路徑及他們在寢房中的感悟，甚至跟他們在多個寢房

⁷⁸ John Pope-Hennessy, *Fra Angelico* (London: Phaidon Press, 1974), 22.

⁷⁹ Hood, *Fra Angelico at San Marco*, 272.

門前移動所建構出的連續性意義產生共鳴。在詮釋這些圖像之際，更能有「參與」在十五世紀修道院之情境，以及跟這些《基督受釘圖》溝通與對話的臨場感。

六、聖馬可博物館中《基督受釘圖》與現今公眾的對話關係

現今安基利科多件《基督受釘圖》的物質空間已由教堂或修道院轉變為博物館；於150多年前1869年義大利統一後不久，此聖馬可修道院成為國家重要博物館之後，即向公眾開放。⁸⁰在原歷史和文化遺址上，以「現地博物館」(site museum)理念，來展示現地本體歷史和宗教文化有關的藝術品。而除後續有一些相關安基利科《基督受釘》的展示物件由外移至館內外，大體上仍以現地的展示為主，而現地展示本即須尊重「物」及其原存環境的脈絡關係，是以不但要保存「物」本身，同時也要保存「物」所在的環境。⁸¹所以原聖馬可博物館中多件《基督受釘》壁畫與所處空間的關係，對今日觀者而言保存了類似的環境。而現代觀眾雖然在此博物館的公眾展示當中，可以看到聖馬可祭壇主畫板，亦可看到所有一、二樓開放的迴廊、修士的寢間和圖書館等空間裡的畫作；但十五世紀那時的安基利科及其助手，必須設想的是一個管理極其嚴格的修道院空間，哪些地方誰可以去？哪些地方有哪些人經過，整體環境或情境與現今相比有其相異之處。不似當時在修道院環境中有不同類別的修士，甚或在俗人文學者出入，並且當時一般群眾只能在極有限度的情況之下，才得以進到修道院一樓的迴廊空間。現今觀者是否能以設身處地之心態，將自己置身於當時情境與歷史背景來瞭解其中的語境，便顯得格外重要。

質言之，參觀動線已不受身分約束或修道院生活規範影響的現今觀眾，更能超越空間的限制，在該博物館中移動、身體之運動所走出的路徑相較下也有更大的自由度。雖難免會因眾多《基督受釘圖》皆隱含道明會的語彙與深意，而不容易解讀；但現今觀者在其間的行動過程中，與此地歷史記憶和道明會氛圍之間的互動有著必然性，實亦有必要性。尤其現今博物館已從過去著重以物為主體、走向了以人為主體，極重視與公眾相關的功能。⁸²是以筆者認為，如若館方在展示內涵上可擴及至

⁸⁰ Ahl, *Fra Angelico*, 222.

⁸¹ Hermanus Johannes Moolman, "Site Museums: Their Origins, Definition and Categorization," *Museum Management and Curatorship* 15, no. 4 (1996): 387.

⁸² 趙欣怡，〈公共文化建設歷史性與變動性：以省美館到國美館建築空間發展為例〉，《興大人文學報》第71期（2023年9月），頁83。

「現地的非現地」，即除將「物」留存在原初的脈絡中，並且讓過去修道院中住居者的故事，畫家及其助手的創作歷程等屬於「人」的記憶，能在21世紀博物館論壇新觀點下與現今觀眾激盪與對話；那麼現今觀者在賞析這些《基督受釘圖》的形式與風格之外，或更能因此對博物館現地相關的歷史事件、文化和宗教背景有更清晰的詮釋與理解。該博物館本身亦能同時在突顯「展示」的作用首重教育性、教育觀眾這功能之外；⁸³又同時能呼應1970年代之後，新博物館學在「觀眾研究」(museum audience research)意義上，特別強調療育(cure)觀者靈魂這樣的社會文化關懷功能。⁸⁴

現今博物館也不再僅是服務於少數菁英觀眾的機構，現在的參觀者是公眾；此外，隨著博物館機構整體的發展，今天的公眾基本上亦應知悉自己處於博物館學實踐的中心。⁸⁵筆者於此因而想藉學者維隆(Eliseo Verón)與勒瓦瑟(Martine Levasseur)以社會符號學(sociosemiotics)分析現代觀眾看展行為，所歸納出四種不同類型觀者參觀路徑的重要研究，即有關螞蟥(嚴肅樣的學習者)、蝴蝶(點綴式的學習者)、蚱蜢(跳躍式的學習者)、魚(悠遊式的學習者)，這四種觀展學習者的行為模式來激發論題。⁸⁶現代觀者在參觀動線路徑中面對當下「即時的展覽」(*l'exposition en temps réel*)會有一系列的行為(包括前行、凝望、觀看、閱讀、比較、回想和討論等)。⁸⁷而不管是如學者維隆和勒瓦瑟所歸納出的哪一類型參觀者，其本身就是展示空間中的一個標誌，空間因其存在而結構化。在展覽中，參觀者不是展示物件的一部分，卻「參與在其中」；參觀者的身體在展示空間前進、移動，就如同一個意義的產生者。維隆與勒瓦瑟這兩位學者關注現今觀眾看展學習的研究一直都具關鍵意義，但筆者也注意到這兩位學者後續並沒有再進一步提出展示與觀眾間「溝通」此重要的議題。從2022年國際博物館協會(ICOM)最新通過的博物館定義足以看出，怎麼為觀眾提供教育、反思和知識共享等的多元體驗總不斷被強調，而多年來博物

⁸³ 博物館四大功能為研究、蒐藏、展示、育樂。可參考秦裕傑，《現代博物館》(新北：世界宗教博物館，1996年)，頁28。

⁸⁴ Alex Farquharson, "I Curate, You Curate, We Curate," *Art Monthly* 269 (2003): 7-10.

⁸⁵ Bernard Schiele, "L'invention simultanée du visiteur et de l'exposition," *Publics & Musées* 2 (1992): 77-97.

⁸⁶ Eliseo Verón and Martine Levasseur, *Ethnographie de l'exposition: l'espace, le corps et le sens* (Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1983), 135-136.

⁸⁷ Jean Davallon, "Un genre en mutation," in *Histoires d'expo: un thème, un lieu, un parcours* (Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1983), 9-11.

館與公眾溝通這議題的重要性，亦絕不能被忽略。⁸⁸展示場域在新博物館學的概念底下，除是提供觀眾學習的場所，其亦非僅單向式的提供展示物給觀眾學習；有時重要的更在於能扮演博物館與觀眾、觀眾與展品、觀眾與觀眾之間的溝通場域（communication field）。⁸⁹這溝通的意義又來自於觀眾與展覽物件、元素之間相互的碰撞、對話和討論。

筆者因而以為，聖馬可博物館方倘使能隨著展示，亦舉辦引人入勝的論壇或講座邀集觀眾參與及討論，或能有當今博物館學觀眾研究上極看重的「詮釋者—導覽人員」⁹⁰來引導與說明；甚或開發專門的AI導覽機器人，能夠在展間移動並與觀眾互動，即時扮演畫家、作品與觀眾之間溝通的媒介，適時給予相應的解釋。讓現今觀眾更能呼應布爾迪厄「雙重歷史化」的觀點，將心比心地了解安基利科修士這些《基督受釘圖》怎麼根據當時不同受眾，而有不盡相同的創作內涵。亦能促使現代觀眾不管是在展示空間觀展的過程中，還是處於與原聖馬可高祭壇處轉移而來主畫板前緣《基督受釘》錯視圖對話的情境；或是走在如同過去修道院迴廊，抑或感受寢房門須始終保持開啟狀態，於走廊行進間就能與連續寢間多件《基督受釘》壁畫互動等的情況。現今觀眾在參觀的過程中可以像是一個符號重建者般，在前進、移動和參與的過程中構築出連續性的意義。⁹¹並且不單只從這些圖像的內容（content）層面去體驗，亦能夠在更多的觀察、更深刻的體會，及從歷史背景下去領略，重建其中的脈絡（context），藉此更加明瞭當中藝術與宗教的互文性；亦能由廣泛的基督宗教義理，甚或在深入理解道明修會及參與在其相關的救恩神學思想之中，超越這些《基督受釘圖》的表象意義，同時能在這樣的連續性意義中獲致更豐饒的參觀經驗與心靈感受。

⁸⁸ 國際博物館協會歷經多方諮詢研商與表決下，於2022年通過最新的博物館定義如下：「博物館是一個為社會服務的非營利性常設機構，為有形及無形資產進行研究、蒐藏、保存、詮釋與展示。它向公眾開放，具有易近性和包容性的特質，促進多元性和永續性。博物館本於倫理、專業及社群參與的方式運營與溝通，為教育、娛樂、反思和知識共享提供多種體驗。」資料來源：國際博物館協會（ICOM）官網，<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>（檢索日期：2024年08月19日）。

⁸⁹ Bernard Schiele, “Des fourmis, des papillons, des poissons, des sauterelles aux prises avec deux ethnologues de l’exposition,” *Communication & langages* 196 (2018): 62-65.

⁹⁰ Eilean Hooper-Greenhill, “Studying Visitors,” in *A Companion to Museum Studies*, ed., S. Macdonald (Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006), 362-376.

⁹¹ Alain Rénier, *Espace, représentation et sémiotique de l'architecture* (Paris: Éditions de La Villette, 1982), 5-33.

七、結論、建議與未來研究深化的展望

義大利畫家安基利科修士所繪的基督受釘母題圖像可被理解為具神學意義的標誌，能被設想在身體之外再現神秘，在可見和想像的形象之外再現超自然。在著重現世的文藝復興時代，安基利科雖處於十五世紀，但他有時亦被歸屬於中世紀；其帶著非現世的想像，持守自身所屬道明會宣揚救恩的理念，表達對基督宗教的神往，重視對觀眾心靈的感召。透過具權威性和歷史性的《宗座公報》（AAS），可得知教宗庇護十二世（Pius XII）曾在1955年4月20日的講道文中如此表述安基利科作品與觀眾的關係：安基利科修士賦予其圖像強大的力量，使圖像能立即滲入觀者心靈；其創作的藝術品能引發觀者祈禱，並能激起他們虔誠之心。⁹²

筆者於是在研究過程中跨越歷史的斷裂與時間性，從中努力找尋這些目前於聖馬可博物館中多件《基督受釘圖》初始在圖像學、符號學、文化史和神學詮釋的辯證關係與其中的宣道意圖，並進而發現安基利科對那時不同觀者所處空間與情境，有著不盡相同的創作設想；他卻也同樣都想藉其基督受釘母題圖像，幫助多元觀眾能虔敬地望向那不可見的祂。但在這樣的研究歷程裡，於方法論的建構及資料找尋上，筆者卻也面臨到一些限制，以下提出個人所遭逢的侷限性：

（一）關於安基利科修士個人的第一手史料尚不足夠

雖然本文有依《佛羅倫斯聖馬可修道院編年史》與《菲耶索萊聖道明修道院編年史》這兩份一手史料進行考證，並且從歷史脈絡、社會結構與神學思想等角度去理解安基利科的創作。在研究過程中也很清楚我們在面對安基利科的作品之時，不僅僅是在觀看他的畫作，亦同時是跟隨他的視角，來探索他所屬時代的信仰、社會文化背景及其個人的情感。但因缺乏安基利科本人相關的書信或創作筆記等第一手史料，其個人之神祕經驗或靈修特質，在藝術史學界長期以來或是透過瓦薩利的《傑出藝術家列傳》來了解（但該作的寫成時間已是距安基利科過世後的一個世紀，部分陳述或也可能有失準之虞）；抑或是透過現今道明會士的論述，甚或近人論著的闡釋進一步知悉。而安基利科當時受梅第奇家族之託為聖馬可教堂和修道院作畫之際，此事因涉及畫家自己所屬的道明修會，是以如前已述及，亦並無委託契約等相關史料留下來。

（二）蒐集有關當時聖馬可修道院「人」的記憶資料之侷限

⁹² Pius XII, Sermon, April 20, 1955, in *Acta Apostolicae Sedis* 47 (1955): 287.

與該修道院相關的編年史料裡，記錄了曾有哪些修士住過其中，他們曾經從事甚麼工作、有甚麼貢獻，還有他們生卒年的紀錄，抑或有修道院規章等記載。但相關這些「人」在修道院裡生活的故事卻很少。或許還存在一些散落在修道院的住居者紀錄尚未被整理為檔案史料，抑或並無「開放取用」(open access)。倘使能有這些可能存在的直接證據作為輔助，或將更能了解安基利科原初在修道院的創作為當中的住居者帶來甚麼實質影響，他們又曾經給予安基利科作品甚麼樣的回應與反饋。

而本文研究內容亦在呼應前言所提出的方法與步驟，並在整體分析探究之後歸納出以下幾點結論、建議，及後續可延伸研究的未來展望：

(一) 安基利科修士的多元觀眾策略與宣道意圖

1. 安基利科並非僅僅根據贊助人的意願創作，更依循道明會傳統，運用圖像進行宣道。本文在研究後發現，他在聖馬可教堂和修道院不同空間創作的《基督受釘圖》，其框緣、色彩、基督身體和血液符號的運用，都展現了針對不同類型觀眾（贊助者、在俗人文學者、不同資歷的修士、一般平信徒等）的特定策略和宣道意圖，藉此傳達救恩神學，並引導觀者進行靈性體驗和默觀。分別在當時多元觀眾可以見著的教堂高祭壇半公共空間、特定時節為一般平信徒開放的修道院一樓迴廊稍隱蔽處、部分在俗人文學者可見的修道院二樓走廊，或屬修士們默觀靜修的寢間；安基利科皆以其各自恰當的方式，根據對象與情境調整他的設想和構圖（參見附錄分析表之說明）；同時希冀讓所有觀者皆有機會實現其欲臻至天國福祉的想望。他的基督受釘母題作品巧妙融合了藝術技巧與神學洞見，超越了物理性空間的限制；亦能持續引發現代觀眾的共鳴感，以感受在時間流動中可能的重疊性。
2. 安基利科讓聖馬可教堂和修道院不同空間中基督受難的事件真實臨在，並投射自己感同身受的情感，能讓不同時空的觀眾，甚或觀者在空間中的移動，產生一種身歷其境的感受。此如以瑞士學者索緒爾（Ferdinand de Saussure）把符號看作是「能指」(signifier) 和「所指」(signified) 相結合的觀點來思索；⁹³ 安基利科著實讓當時多元受眾可以藉其畫作明瞭能指（引發他們對基督受釘事件的聯想）與所指（表達基督受難的救恩意義）之結合，即由可感知的形

⁹³ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1916; repr., Paris: Payot, 1995), 53-56.

式面和可理解的內容面，來默觀並連結基督在十架上受難身體和血液符號的真義，及基督宗教必須活在十架上受難基督大能之中所繫託的希望。這其中所展現的美學與神學蘊含不只切合於當時觀眾，實質上對現今觀眾來說亦同樣適用。

(二) 錯視圖、空間與觀者互動的雙重歷史化詮釋

1. 安基利科在其基督受釘母題圖像裡巧妙運用框緣的錯視效果，創造出引人入勝的視覺體驗，邀請觀者進入一個超越現實的精神空間，讓俗世向神聖的救贖有了過渡，並讓觀眾能藉此反思基督受難的意義。
2. 本研究藉由布爾迪厄的「雙重歷史化」觀點，深入探討安基利科基督受釘母題作品的創作背景及其與當時社會結構的關係。研究分析了此母題圖像的社會功能，以及如何藉由錯視圖、錯視性框緣，創造出不同類型觀者與該母題畫作所處空間與情境之間的互動關係。同時，研究過程中也探討如何將十五世紀的《基督受釘圖》置於現代背景之下，讓現代觀者理解作品背後的歷史根源及其與社會的互動，並能進而提升現今觀者的參與感，且使這些觀眾能有共鳴、共情之感。

(三) 博物館論壇與溝通對話

1. 本文在今日博物館論壇的觀點下，論辯聖馬可博物館方如何更能為這些基督受釘圖像提供有意義的敘事與詮釋，來與現今觀眾對話；使觀者在該館空間藉由身體移動的參觀路徑中，能在連續性的參與、凝望、回想、比較、溝通與討論的行為下與這些圖像相遇，重建當時的歷史語境，並理解其中所蘊含的藝術與宗教意義。而現今觀者若能不單憑視覺欣賞這些藝術品，當更能體會那時道明修會所強調的默觀傳統，並透過心靈觀看受難的基督，亦能從中感悟基督救恩的深意，讓靈魂受到療育。在安基利科基督受釘作品藝術性和神學性的交織下，於其中找到啟發和意義，並藉由視覺經驗探求到更高層次的理解與靈性之轉變。
2. 聖馬可博物館近年相關祭壇主畫板的特展策劃，再加上常設展空間（原修道院環境）中多件《基督受釘》壁畫的展覽敘事，提供了絕佳的對話機會，讓過去和現在的觀點能相互交流。本文在研究分析之後，提議該博物館可以透過更全面的敘事和詮釋，將「現地的非現地」當中屬「人」的記憶帶入，並融入歷史的脈絡和現代的詮釋來改進展覽內容。亦建議積極採用觀眾參與策

略，例如導覽或加上能產生互動元素的設計，並鼓勵觀眾與觀眾之間的討論和反思。

(四) 後續研究深化的展望

1. 未來可擴展安基利科其它主題圖像的比較分析，如《聖母領報》(*Annunciation*)、《聖母加冕》(*Coronation of the Virgin*) 等類畫作的空間與構圖如何展現神學和靈修特質，又怎麼跟觀眾對話這樣的研究發展方向。
2. 另可開展安基利科與其它同期藝術家之間尚未被執行過的比較研究。將安基利科作品與其他同期或不同期、不同地區的基督宗教藝術作品相互對照，以探討其不同主題作品的獨特性與普遍性，並進一步了解當時聖藝的發展趨勢。
3. 提議導入現代觀眾參與看展的相關研究。在後續研究上，可更精確地界定現今不同觀眾群體（根據參觀者職稱、年齡、教育程度與宗教信仰等），以深入分析不同觀者在聖馬可博物館看展經驗的差異性。例如可導入「觀眾研究」相關的文獻與方法，如問卷調查、訪談、參與式觀察等，直接蒐集觀眾對安基利科作品的觀看經驗和理解，藉以了解不同類型觀眾詮釋安基利科作品的異同處，並驗證或可能修正本篇論文中的某些推論。另亦可透過現今「文字探勘」(*text mining*) 此研究方法，提取觀眾對該博物館的評論來進行分析，並為之後博物館教育策略提供有效的數據和見解。
4. 建議與時俱進地增添數位人文方法的應用。在本文揭示安基利科《基督受釘圖》於聖馬可場域的藝術、宗教與社會文化意義的同時，亦提議後續可運用數位圖像分析、地理資訊系統(GIS)等數位人文的方法；例如：創建互動式GIS地圖，展示安基利科每件作品在聖馬可博物館空間的位置，並附上詳細的圖片、資訊與註解；或是利用3D GIS或虛擬實境(VR)技術，模擬安基利科《基督受釘圖》或其他作品在展示空間內的觀看體驗。通過這些研究技術和數據，來提升安基利科作品與聖馬可博物館（原修道院）環境關係研究的客觀性和精確性；這亦能創造更具沉浸感的體驗，使觀者能再進一步與這些作品及它們的歷史背景和精神內涵產生有意義的連結。

最後，相信在上述多項與展示相關契機的提出與運作之下，現代觀眾將更能在參與和對話中，實際感受前曾提及之2022年國際博物館協會新定義所強調，博物館應提供教育、反思與知識共享等多元體驗的實質目的及真正意義；同時亦能夠對聖馬可博物館現地相關的歷史事件、文化和宗教背景有更深入的理解與感悟。

參考書目

檔案史料

Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV). MS Ross. lat. 3, fols. 6v, 12r. Vatican City.

Chronica Conventus Sancti Dominici de Fesulis OP, fol. 3v.

Chronica Conventus Sancti Marci de Florentia OP, fols. 6r, 6v, 7v-8r.

傳統文獻

Alberti, Leon Battista. *De pictura* [On Painting]. 1435. Translated by J. R. Spencer. New Haven: Yale University Press, 1966.

Aquinas, Thomas. *Summa Theologica*. 1265-1274. Paris: Bloud et Barral, 1880.

Vasari, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. 1568. Repr., terza edizione. Rome: Grandi Tascabili Economici Newton, 1997.

近人論著

耿幼壯，《聖痕：基督教與西方藝術》（新北：臺灣基督教文藝出版社，2009年）。

Geng, Youzhuang. *Stigmata: Christianity and Western Art*. New Taipei: Taiwan Christian Literature Council, 2009.

秦裕傑，《現代博物館》（新北：世界宗教博物館，1996年）。

Chin, Yu-Jieh. *Modern Museums*. New Taipei: Museum of World Religions, 1996.

Ahl, Diane Cole. *Fra Angelico*. London and New York: Phaidon Press, 2008.

Ames-Lewis, Francis. *The Early Medici and Their Artists*. London: Birkbeck College, 1995.

Arasse, Daniel. *Histoires de Peintures*. Paris: Folio Essais, 2004.

Bal, Mieke. *On Meaning-Making: Essays in Semiotics*. Sonoma, CA: Polebridge Press, 1994.

- Bedouelle, Guy. *Saint Dominic: The Grace of the Word*. San Francisco: Ignatius Press, 1987.
- Bennett, Ralph F. *The Early Dominicans: Studies in Thirteenth-Century Dominican History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1937.
- Bonsanti, Giorgio. *Beato Angelico: catalogo completo*. Firenze: Octavo, 1998.
- Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Oxford, UK: Polity Press, 1996.
- Cannon, Joanna. *Religious Poverty, Visual Riches*. New Haven and London: Yale University Press, 2014.
- Damiani, Giovanna. *San Marco, Florence: The Museum and Its Art*. London: Philip Wilson, 1997.
- Davallon, Jean. *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1986.
- Didi-Huberman, Georges. *Fra Angelico: Dissemblance et Figuration*. Paris: Flammarion, 1995.
- Frosinini, Cecilia, ed. *La Pala di San Marco del Beato Angelico: restauro e ricerche*. Firenze: Edifir, 2021.
- Hood, William. *Fra Angelico at San Marco*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- O'Neill, Paul, and Mick Wilson, eds. *Curating and the Educational Turn*. London: Distributed Art Pub, 2010.
- Orlandi, Stefano. *Beato Angelico*. Firenze: Leo S. Olschki, 1964.
- Pope-Hennessy, John. *Fra Angelico*. London: Phaidon Press, 1974.
- Procacci, Ugo. *Il Beato Angelico al Museo di San Marco a Firenze*. Firenze: Ente Provinciale per il Turismo, 1990.
- . *Mostra dei Documenti sulla Vita e le Opere dell'Angelico e delle Fonti Storiche fino al Vasari*. Firenze: Giuntina, 1955.
- Rénier, Alain. *Espace, représentation et sémiotique de l'architecture*. Paris: Éditions de La Villette, 1982.

- Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. 1916. Paris: Payot, 1995.
- Soja, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford, UK: Blackwell Publishers, 1996.
- Spike, John T. *Fra Angelico*. New York: Abbeville Press, 1996.
- Trexler, Richard. *Public Life in Renaissance Florence*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980.
- Tylus, Jane. *Reclaiming Catherine of Siena: Literacy, Literature, and the Signs of Others*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2009.
- Verón, Eliseo, and Martine Levasseur. *Ethnographie de l'exposition: l'espace, le corps et le sens*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1983.
- Zagano, Phyllis, and Thomas McGonigle. *The Dominican Tradition*. Collegeville, MN: Liturgical Press, 2006.

期刊論文

- 張光琪，〈重構繪畫中的可見與不可見性〉，《藝術學報》第 113 期（2023 年 12 月），頁 115-133。
- Chang, Kuang-Chi. "The Retrieving of the Visible and Invisible in Painting." *Journal of National Taiwan College of Arts*, no. 113 (December 2023): 115-133.
- 趙欣怡，〈公共文化建設歷史性與變動性：以省美館到國美館建築空間發展為例〉，《興大人文學報》第 71 期（2023 年 9 月），頁 81-134。
- Chao, Hsin-Yi. "Historic and Variability of Public Cultural Construction: Case study on Architectural Spatial Evolution from Taiwan Museum of Art to National Taiwan Museum of Fine Arts." *Journal of Humanities College of Liberal Arts National Chung Hsing University*, no.71 (September 2023): 81-134.
- Airiau, Mecthilde. "Colour as Guideline in Fra Angelico's Work." *Caiana* 23 (2024): 61-74.

- Allsopp, Benjamin W. "His Blood Shrieks Out: The Blood of Christ in Fra Angelico's Frescoes for the Novices' Cells at the Convent of San Marco, Florence." *The Rutgers Art Review* 37 (2021): 1-29.
- Cameron, Duncan F. "The Museum, a Temple or the Forum." *Curator* 14, no. 1 (1971): 11-24.
- Cooper, Donal. "Franciscan Choir Enclosures and the Function of Double-Sided Altarpieces in Pre-Tridentine Umbria." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 64 (2001): 1-54.
- Didi-Huberman, Georges. "La dissemblance des figures selon Fra Angelico." *Mélanges de l'école française de Rome* 98, no. 2 (1986): 709-802.
- Dozat, Ophélie. "Le cadre, de la figuration à la spatialité." *Architecture, aménagement de l'espace* (2017): 1-68.
- Farquharson, Alex. "I Curate, You Curate, We Curate." *Art Monthly* 269 (2003): 7-10.
- Fisher, Anthony. "A New Interpretation of Fra Angelico: Part II." *New Blackfriars* 75, no. 883 (June 1994): 290-302.
- Gardner von Teuffel, Christa. "Clerics and Contracts: Fra Angelico, Neroccio, Ghirlandaio and Others: Legal Procedures and the Renaissance High Altarpiece in Central Italy." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 62, no. 2 (1999): 190-208.
- Gerbron, Cyril. "Le Christ est une page. Exégèse et mémoire dans l'*armadio degli argenti* de Fra Angelico." *Histoire de l'art* 71 (2012): 51-62.
- . "The Story of Fra Angelico: Reflections in Mirrors." *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 57, no. 3 (2015): 292-319.
- Hatfield, Rab. "The Compagnia de' Magi." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33 (1970): 107-161.
- Hood, William. "Saint Dominic's Manners of Praying: Gestures in Fra Angelico's Cell Frescoes at S. Marco." *Art Bulletin* 68 (1986): 195-206.
- Moolman, Hermanus Johannes. "Site Museums: Their Origins, Definition and Categorization." *Museum Management and Curatorship* 15, no. 4 (1996): 387-400.

- Morçay, Raoul. “La cronaca del convento fiorentino di San Marco: la parte più antica dettata da Giuliano Lapaccini.” *Archivio Storico Italiano* 71 (1913): 1-29.
- Njirić, Diana. “Semiotic Effect in Visual Communication.” *European Journal of Multidisciplinary Studies* 1, no. 2 (January-April 2016): 308-317.
- Pius XII. Sermon, April 20, 1955. In *Acta Apostolicae Sedis* 47 (1955): 287.
- Prendergast, Michael. “Fra Angelico Paints the Crucifixion.” *New Blackfriars* 72, no. 848 (April 1991): 194-198.
- Schiele, Bernard. “Des fourmis, des papillons, des poissons, des sauterelles aux prises avec deux ethnologues de l’exposition.” *Communication & langages* 196 (2018): 55-72.
- . “L’invention simultanée du visiteur et de l’exposition.” *Publics & Musées* 2 (1992): 71-98.
- de Simone, Gerardo. “Le Sette Parole di Cristo in croce nel ciclo di San Marco del Beato Angelico.” *Predella. Journal of Visual Arts* 47 (2020): 95-132.
- Strehlke, Carl Brandon. “Fra Angelico and Early Florentine Renaissance Painting.” *Philadelphia Museum of Art Bulletin* 88, no. 376 (Spring 1993): 4-26.
- Terry-Fritsch, Allie. “Florentine Convent as Practiced Place: Cosimo de' Medici, Fra Angelico and the Public Library of San Marco.” *Medieval Encounters* 18, no. 2-3 (2012): 230-271.
- Vander Marck, William. “Faith: What It Is Depends on What It Relates to: A Study on the Object of Faith in the Theology of Thomas Aquinas.” *Recherches de théologie ancienne et médiévale* 43 (1976): 121-166.

專書篇章

- Cinelli, Luciano. “Artiste nel chiostro: Premessa.” In *Memorie Domenicane*, nuova serie 46, edited by Sheila Barker and Luciano Cinelli, 9-12. Firenze: Nerbini, 2015.
- Davallon, Jean. “Un genre en mutation.” In *Histoires d'expo: un thème, un lieu, un parcours*, 9-11. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1983.

- Garin, Eugenio. "La Biblioteca di S. Marco." In *La Chiesa e il Convento di San Marco di Firenze*, vol. 1, 79-148. Firenze: Giunti, 1990.
- Hooper-Greenhill, Eilean. "Studying Visitors." In *A Companion to Museum Studies*, edited by S. Macdonald, 362-376. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006.
- Scudieri, Magnolia. "La Pala di San Marco." In *L'Angelico ritrovato: studi e ricerche per la Pala di San Marco*, edited by C. Acidini and M. Scudieri, 41-63. Livorno: Sillabe, 2008.
- Scudieri, Magnolia, and Sara Giacomelli. "Alla ricerca della 'Pala' perduta." In *L'Angelico ritrovato: studi e ricerche per la Pala di San Marco*, edited by C. Acidini and M. Scudieri, 127-133. Livorno: Sillabe, 2008.
- Tamassia, Marilena. "The History of the Museo di San Marco." In *Fra Angelico: Heaven on Earth*, exhibition catalog, edited by N. Silver, 119-133. Boston: Isabella Stewart Gardner Museum, 2018.
- Terry-Fritsch, Allie. "A Humanist Reading of Fra Angelico's Frescoes at San Marco." In *Neoplatonic Aesthetics: Music, Literature and the Visual Arts*, edited by Liana De Girolami Cheney and John Hendrix, 115-131. New York: Peter Lang, 2004.

網頁資料

「國際博物館協會 (ICOM)」。*〈Museum Definition〉*。ICOM 官網。檢索日期：2024 年 08 月 19 日。<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>。

International Council of Museums (ICOM). "Museum Definition." *ICOM*. Accessed August 19, 2024. <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>

附錄

安基利科修士為其所處時代佛羅倫斯聖馬可修道院不同空間《基督受釘圖》之多元觀眾，所設想畫作框緣構圖、背景顏色與宣道方式等情境的分析表

空間 情境	教堂高祭壇 半公共空間	修道院一樓 迴廊稍隱蔽處	北棟寢間 38 號房	北棟寢間 37、40- 43 號房	南棟寢間 15-21 號房	東棟寢間 23、25、 29、30 號房
受眾 類型	平時是重要 贊助人、朝 聖者與神修 人員； 特定時節才 對一般信眾 開放	修道院中全體 修士、在俗人 文學者； 特定節日會對 一般平信徒開 放	老科西莫、 移動的人文 學者	在 俗 修 士、前往 圖書館的 人文學者	初學修士	正式修士
畫作框 緣構圖	矩形框緣	上方有圓弧的 框緣	上方有弧度的 框緣	上方有圓 弧的框緣	矩形窗框	畫面兩側有 岩石的 V 字 形構圖、 上方有圓弧 的框緣
畫作背 景顏色	金色	代表神聖的 烏爾特拉藍	亦表尊貴的 烏爾特拉藍	裸牆的 白色	裸牆的 白色	黑色
為觀眾 宣道的 方式	神聖性、 默想與教育 意義	神聖性、 默想、靈修與 教育意義	尊貴特性、 默觀意義	多個基督 受釘敘事 場景、 默觀意義	會祖聖道明 教導特性、 默觀意義	簡樸隱喻特 性、深度的默 觀

*本分析表由筆者整理製作

附圖



圖 1-1

安基利科修士，《聖馬可祭壇主畫板》
1438-1443, Tempera on wood, 220 × 227 cm
San Marco Monastery (San Marco Museum), Florence
圖片來源：Wikimedia Commons, Public Domain. *San Marco Altarpiece*.

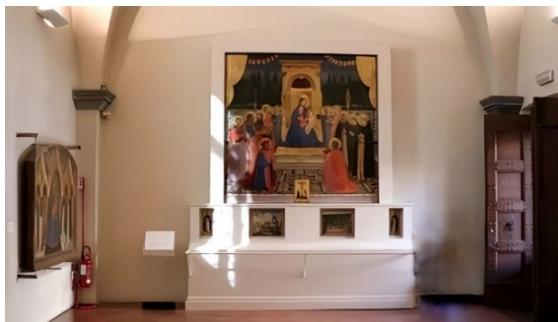


圖 1-2

現今模仿原位於高祭壇上方
《聖馬可祭壇主畫板》的展示空間
San Marco Museum, Florence
攝影：筆者。



圖 1-3

聖馬可祭壇畫整體（含側邊附扇和下方附飾畫）
圖片來源：Rivage de Bohème, Public Domain.
San Marco Altarpiece (Retable de San Marco).



圖 1-4

安基利科修士，《聖馬可祭壇主畫板》
前緣《基督受釘》錯視圖
圖片來源：筆者擷取自圖 1-1。

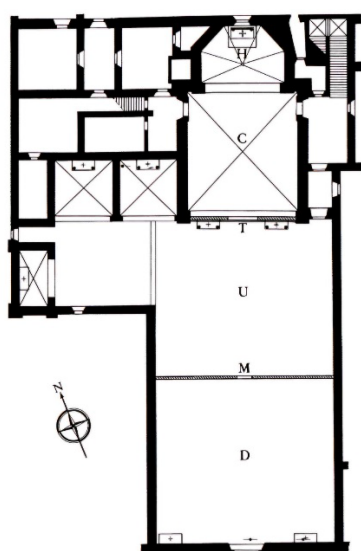


圖 2-1

佛羅倫斯聖馬可教堂平面分析圖

H (High Altar, 高祭壇)；C (Choir Stalls, 聖詠團席位)；

U (Upper Nave, 男性平信徒座位區)；

D (*Chiesa delle donne*, 女性平信徒座位區)；T (介於修士聖詠團席位和男性平信徒座位區的屏風)；M (介於男、女平信徒座位區之間的屏風)

圖片來源：Cooper, "Franciscan Choir Enclosures," 48.

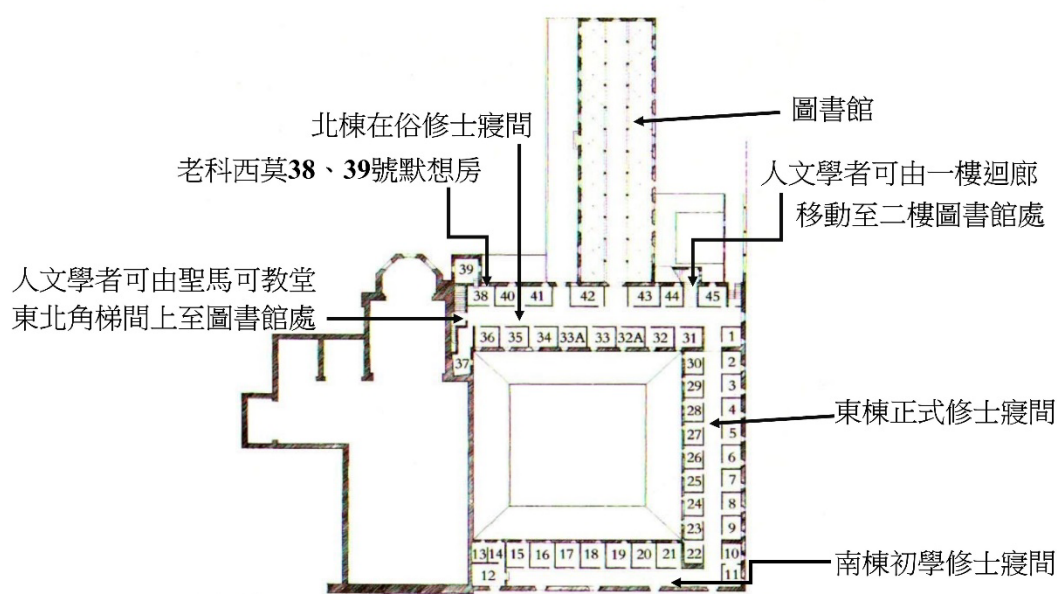


圖 2-2

佛羅倫斯聖馬可修道院二樓寢間與圖書館

筆者依據聖馬可修道院二樓宿舍平面圖修製。

圖片來源：Hood, *Fra Angelico at San Marco*, 146, pl. 139.

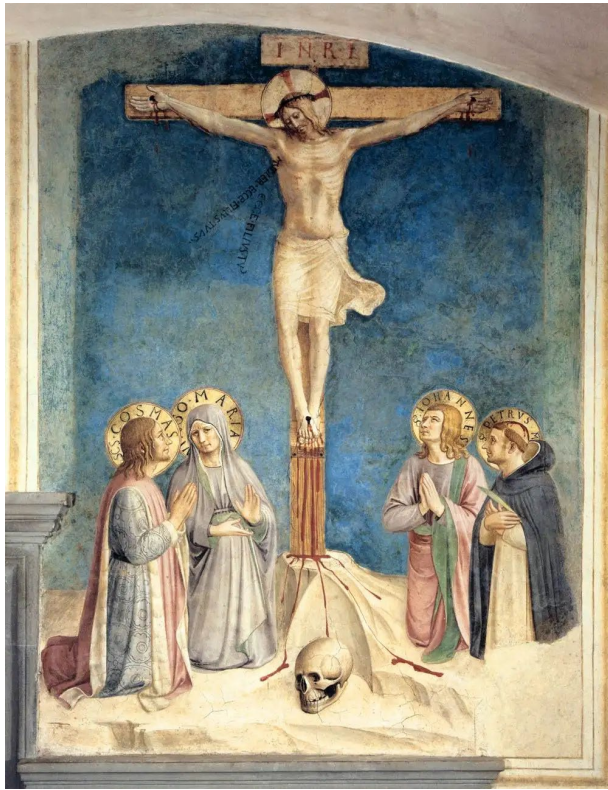


圖 3-1

安基利科修士與其助手，《基督受釘》壁畫

1442-1443, Fresco, 152 × 112 cm, Cell 38

San Marco Monastery (San Marco Museum), Florence

圖片來源：Wikimedia Commons, Public Domain.

Crucifixion (Cell 38).

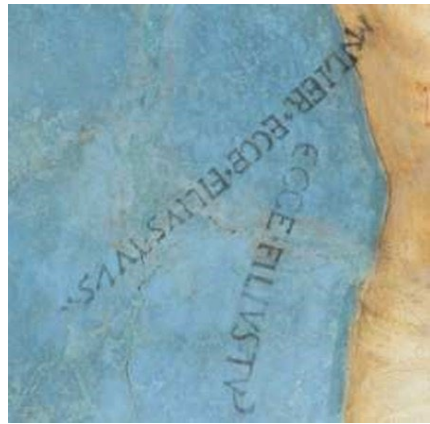


圖 3-2 細部圖

圖片來源：筆者擷取自圖 3-1。



圖 4

安基利科修士，《基督受釘》群像

約 1425-1433, Tempera and tooled gold on poplar, 210 × 145 cm

原屬：Confraternity of San Niccolò del Ceppo, Florence

現藏：San Marco Museum, Florence

圖片來源：Wikimedia Commons, Public Domain.

Cristo crocifisso tra i Santi Niccolò e Francesco.



圖 5

安基利科修士，《聖道明跪拜受釘基督》

1441-1442, Fresco, 340 × 206 cm, Cloister

San Marco Monastery (San Marco Museum), Florence

圖片來源：Web Gallery of Art, Public Domain.

Saint Dominic Adoring the Crucifixion.

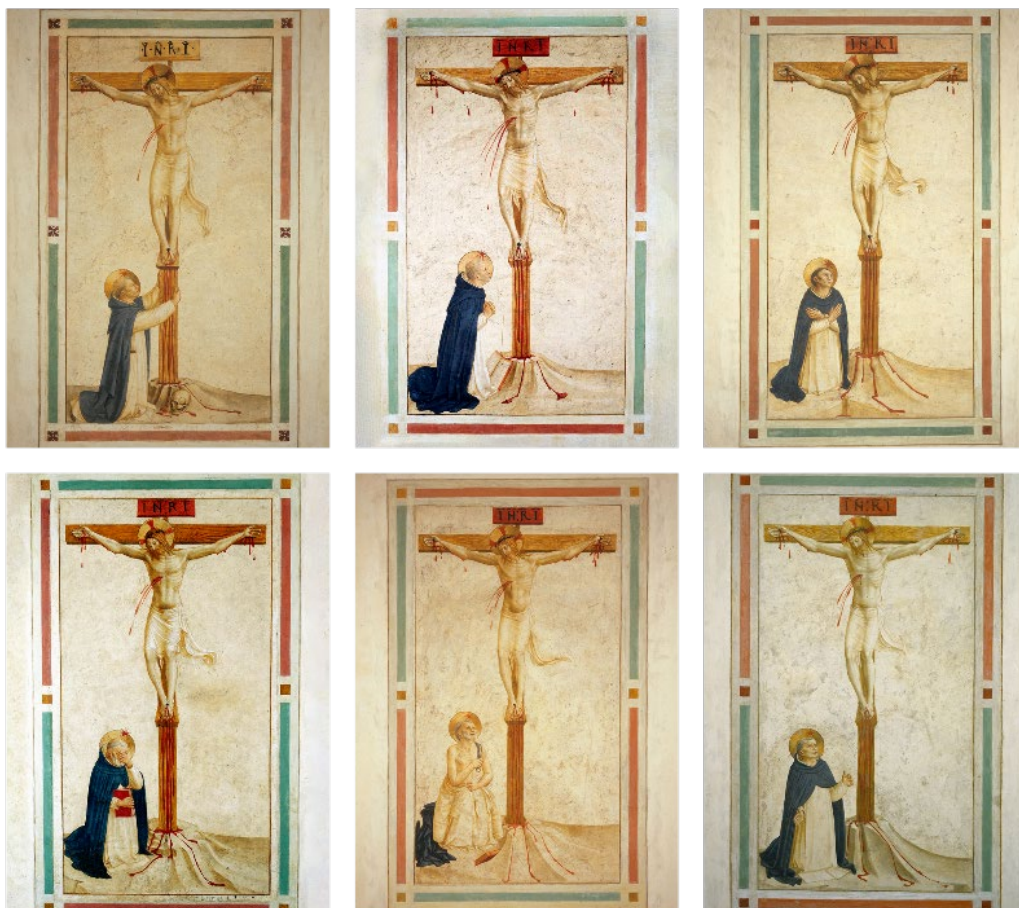


圖 6

安基利科工作坊，《聖道明朝拜受釘基督》

1442, Fresco, 155 × 80 cm, Cell 16-21（南棟初學修士寢間之例）

San Marco Monastery (San Marco Museum), Florence

圖片來源：Wikimedia Commons, Public Domain.

Workshop of Fra Angelico, *St. Dominic at the Crucifix*.

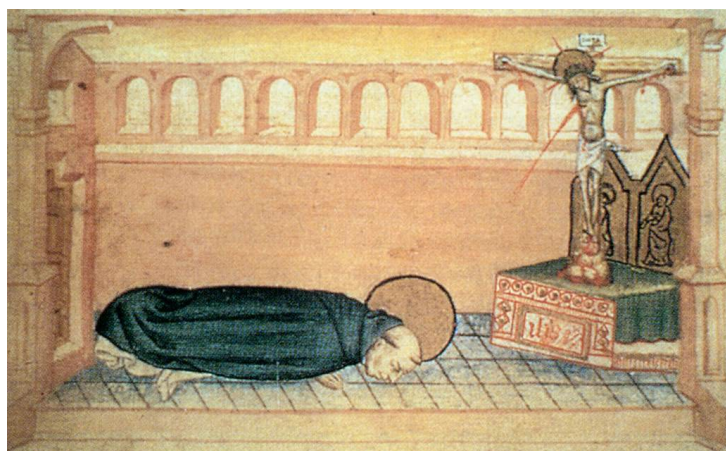


圖 7-1

《祈禱方式》圖畫書中原基督受釘血液噴濺形貌的圖像手稿例一
Unknown, *Saint Dominic in Prayer*, manuscript illumination,
from a 15th-century Spanish copy of the 13th-century *De Modo Orandi*.
圖片來源：Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV),
MS Ross. lat. 3, fol. 6v, Vatican City.



圖 7-2

《祈禱方式》圖畫書中原基督受釘血液噴濺形貌的圖像手稿例二
Unknown, *Saint Dominic in Prayer*.
圖片來源：BAV, MS Ross. lat. 3, fol. 12r.



圖 8

安基利科與其助手，《有聖母、抹大拉的瑪利亞與聖道明在場的基督受釘圖》

1442-1443, Fresco, 180 × 150 cm,
Cell 41 (北棟在俗修士寢間之例)

San Marco Monastery (San Marco Museum), Florence

圖片來源：Wikimedia Commons,
Public Domain. *Cristo crocifisso, Longino, Santo domenicano, Madonna, Santa Maria Maddalena.*



圖 9

安基利科與其助手，《聖母、抹大拉的瑪利亞與聖道明朝拜受釘基督》

1442, Fresco, 176 × 136 cm,
Cell 25 (東棟正式修士寢間之例)

San Marco Monastery (San Marco Museum), Florence

圖片來源：Wikimedia Commons,
Public Domain. *Crucifixion with the Virgin, Mary Magdalene, and St. Dominic.*



圖 10-1

原修道院情形：寢間中基督受釘壁畫
與窗戶高低差之對比

（以一間正式修士寢間為例）

San Marco Monastery (San Marco
Museum), Florence

攝影：筆者。

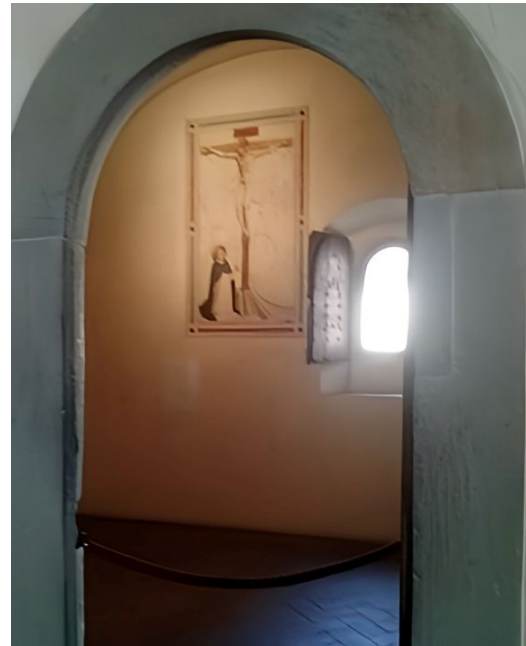


圖 10-2

現今展示狀況：寢房門口皆設置
絨繩欄柱，僅容觀者由門外觀看

（以一間初學修士寢間為例）

San Marco Monastery (San Marco
Museum), Florence

攝影：筆者。

Preaching, Space, and Forum: Dialogues with Diverse Audiences through the Perspective of Fra Angelico's Crucifixion Pax in the San Marco Altarpiece

Shin-En Su*

Abstract

In this paper I make a detailed examination of Fra Angelico's *San Marco Altarpiece*, which has been commemoratively restored in recent years and put on display in a modern display space similar to the high altar of the church in which it was originally placed so as to facilitate a dialogue with the viewer. Using sociologist Pierre Bourdieu's "double historicization" approach in adopting the milieu in which this altarpiece was produced, I give particular attention to the *trompe l'oeil* crucifixion pax at the bottom center and its relationship to the various other crucifixion murals painted by Fra Angelico in the 15th century at San Marco Monastery. I also discuss how the various types of viewers at that time would have understood the symbolism of the frame, colors, and body and blood of Christ in these crucifixion pieces, as well as the various ways in which the effect of transcending physical space would have been understood.

Transcending both time and gaps in history, I explore the dialectical relationship between these various crucifixion pieces in the San Marco Museum, in terms of iconography, semiotics, cultural history, and theological interpretation, so as to elucidate their unseen didactic message. I also examine the way in which Fra Angelico tailored his use of various motifs to suit various groups of viewers, using the mystery of salvation in Christ to assure the faithful of the opportunity to realize heavenly bliss. From the perspective of today's museum forum, I also discuss how the Museum can provide more meaningful narratives and interpretations of images such as Christ's crucifixion, making them more engaging for modern viewers, so that as they move from one to the next they engage in a continuous process of participation, contemplation, recollection, comparison, communication, and discussion. Such an approach is conducive to reconstructing the historical context of the time and for bringing insight into the aesthetic and theological implications implicit in these profound works of religious art.

Keywords: Fra Angelico, Preaching, Space, Forum, Dialogues between the Crucifixion of Christ and Diverse Audiences

* Assistant Professor, Department of History, Tunghai University.

(Received September 23, 2024; Accepted February 20, 2025)