中央研究院歷史語言研究所集刊
第七十一本，第四分
出版日期：民國八十九年十二月

從瓦撒利 (Vasari) 論「淺平浮雕」(rilievo schiacciato) 談東拿帖羅 (Donatello) 浮雕創作的特色

花亦芬*

瓦撒利 (Giorgio Vasari) 在一五五〇年出版的《傑出藝術家傳記》中提出深浮雕 (mezzo rilievo)、淺浮雕 (basso rilievo) 及淺平浮雕 (rilievo schiacciato) 三種浮雕類別。但是因他對「淺平浮雕」的定義並不清楚，以致造成西方藝術史界在理解上眾說紛紜的困擾。本文嘗試回到瓦撒利的原文去釐清他對「淺平浮雕」的闡釋難解處究竟何在，並根據史料記載指出，浮雕在十五世紀上半葉並沒有被視爲獨立的創作類別。從「淺平浮雕」形式的開發上來肯定東拿帖羅 (Donatello) 的成就與當時的史實並不相符。此外，東拿帖羅致力於開發淺雕與極淺雕之藝術表現力，其源流應追溯自吉柏提 (Ghiberti) 開發浮雕底板表現深度空間感與西也納 (Siena) 淺雕傳統之影響。本文最後以創造連續敘事的場景、從觀眾觀視的角度營造可感知的深度空間以及帶領觀者進入作品呈現的戲劇化場景三個角度剖析東拿帖羅浮雕作品的主要特色。希望這三個特點的提出能爲東拿帖羅的浮雕研究開啓新的討論方向。

關鍵詞：瓦撒利(Vasari) **東拿帖羅**(Donatello) **淺平浮雕**(rilievo schiacciato) **立體**(rilievo) **浮雕**(relief)

* 國立陽明大學

一、序言：「淺平浮雕」(rilievo schiacciato)——一個定義混淆的藝術史術語

義大利藝術史家瓦撒利 (Giorgio Vasari, 1511-1574) 所著的《傑出藝術家傳記》(*Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 第一版1550年，第二版1568年)[1] 是歐洲史上第一本系統地撰述義大利文藝復興藝術成就的專著。自一五五〇年出版以來，一直是探討十四世紀初至十六世紀中葉義大利藝術史不可或缺的經典。在本書開論的「理論與創作技巧導論」(Introduzzione di Messer Giorgio Vasari pittore Aretino alle tre arti del disegno cioè architettura, pittura e scoltura) 專門討論浮雕的章節中，[2] 瓦撒利特別標舉佛羅倫斯十五世紀重量級雕刻家東拿帖羅 (Donatello, 1386/87-1466) 在創作「淺平浮雕」方面傑出的成就。自此「淺平浮雕」成爲研究這位深刻啓發米開朗基羅 (Michelangelo Buonarroti, 1475-1564) 早年雕塑風格的前輩大師必不可少的討論重點。但是由於瓦撒利對「淺平浮雕」的定義並非十分明確清楚，西方藝術史學界在援用這個術語時，往往隨詮釋者個人的理解及立說的方向自瓦撒利的說法中衍伸出不同的重新定義，最終造成眾說紛紜的現象。

一九五七年詹森 (Horst W. Janson) 在其專著 *The Sculpture of Donatello* 一書中提到，要詳盡明確地定義淺平浮雕並非易事。他強調，淺平浮雕應表現空間的一致性及連貫性 (spatial unity and continuity)，並且藉浮雕原本具有的雕塑實體性，塑造畫面上的光影效果。[3] 上述兩項特質其實並不見於瓦撒利對淺平浮雕的闡釋中，而是受了十九世紀末德國雕塑理論家希爾德布朗 (Adolf von Hildebrand) 討論對浮雕創作的認知 (Reliefauffassung)，[4] 以及二十世紀上半葉德

---

[1] 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) (以下簡稱：Vasari-BB).

[2] Vasari-BB, vol. I, pp. 92-96.

[3] Horst W. Janson, *The Sculpture of Donatello*, 2 vols. (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1957), vol. II, pp. 30f.

[4] Adolf von Hildebrand, *Kunsttheoretische Schriften*: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (Baden-Baden: Verlag Heitz GmbH, 1st edition 1893, 10th edition 1961), pp. 31-38.

國著名的東拿帖羅研究學者考夫曼 (Hans Kauffmann)[5] 論淺平浮雕之影響而來的論點。[6] 一九七五年羅森瑙爾 (Artur Rosenauer) 在其專著《東拿帖羅早期藝術成就之研究：近代雕刻裡空間的延展問題》(*Studien zum frühen Donatello: Skulptur im projektiven Raum der Neuzeit*)[7] 一書中，完全避用瓦撒利創鑄的這個術語，而另創一個新辭彙「如畫般的浮雕」(das bildhafte Relief) 取代之。「如畫般的浮雕」指放棄雕塑實體可觸性，而在浮雕上營造十五、六世紀佛羅倫斯繪畫熱衷追求的深度空間感。由於「如畫般的浮雕」不受人物實體性隨距離遠近漸層遞減的規範限制，可將整個浮雕畫面如同繪畫平面般處理，在其上刻劃較爲繁複的敘事內容。此外，當代著名的文藝復興雕塑史學者波頗—漢納希 (John Pope-Hennessy) 在其生前最後一本專著 *Donatello Sculptor* 一書中，將淺平浮雕定義爲運用線性透視技巧構圖的大理石極淺雕，主要的創作方式是將繪製好的素描底稿直接傳移到大理石板上，再加以刻鑿。[8]

從字面的意義而言，"schiacciato" 意謂著「壓扁的、壓平的」，因此本文將 "rilievo schiacciato" 翻譯成「淺平浮雕」。這個術語首先出現在瓦撒利《傑出藝術家傳記》「理論與創作技巧導論」討論浮雕的章節中。瓦撒利以主題人物凸出於底板平面 (relief ground) 的程度區分三種浮雕類別——「深浮雕」(mezzo rilievo)、「淺浮雕」(basso rilievo) 及「淺平浮雕」，並分節闡述各項的創作要點與形式。瓦撒利認爲，「深浮雕」是古代浮雕藝術主要的創作形式，而「淺浮雕」及「淺平浮雕」應以東拿帖羅的作品爲典範。

正是由於瓦撒利高度推崇東拿帖羅在浮雕創作上的獨特成就，並將之與當時極力復興的希臘羅馬上古藝術相提並論，使得後世學者在研究東拿帖羅時，必得正視淺平浮雕的問題；但是又由於瓦撒利對此術語的定義頗爲混淆難解，因此造成現代研究者詮釋東拿帖羅的浮雕作品時，各說各話的困境。本文第二節嘗試回

---

[5] Hans Kauffmann, *Donatello: Eine Einführung in sein Bilden und Denken* (Berlin: Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1935), pp. 58f.

[6] 希爾德布朗及考夫曼的論點牽涉到十九世紀末、二十世紀初對浮雕創作理論的爭辯，不在本文討論範圍內，將另作他文詳述。

[7] Artur Rosenauer, *Studien zum frühen Donatello: Skulptur im projektiven Raum der Neuzeit*, Wiener Kunstgeschichtlichte Forschungen III, hrsg. vom kunsthistorischen Institut der Universität Wien (Vienna: Verlag Adolf Holzhausens NFG, 1975), pp. 72-86.

[8] John Pope-Hennessy, *Donatello Sculptor* (New York: Abbeville Press, 1993), p. 115.

到瓦撒利的原文中去理解，他對「淺平浮雕」的闡釋究竟指涉爲何？混淆難解處到底何在？第三節將繼續深入反思，是否瓦撒利刻意從「淺平浮雕」的角度來闡發東拿帖羅浮雕創作的成就，是貼切、值得繼續援用的？如果不是，我們應該改從什麼方向切入，以確實了解東拿帖羅想透過浮雕作品傳遞的訊息？第四節將特別著重探討，如何從作品原具有的功能以及創作者如何逐步引領觀者感同身受地進入作品所呈現的場景與氛圍，來重新審視東拿帖羅在創作浮雕時，極欲塑造的藝術表現效果。

二、瓦撒利論三種浮雕形式

瓦撒利在《傑出藝術家傳記》的「理論與創作技巧導論」裡，標舉出三種浮雕類別並加以闡釋。這是歐洲藝術史學史及理論史上，首次將「浮雕」（現代義大利文：rilievo；英文：relief）——不論表達內容、作品功能及形式——直接視爲獨立造型藝術類別，並加以細分及闡釋特質的嘗試。這些說法深遠地影響了後世對文藝復興浮雕藝術的理解。若要深入討論瓦撒利對淺平浮雕的闡釋是否得當，首先應了解他對三種浮雕類型的定義。

1.「深浮雕」(mezzo rilievo)

瓦撒利首先使用 "mezzo rilievo" 來指稱現代藝術語彙慣稱的「深浮雕」(high relief)。[9] "Mezzo" 在義大利文是一半的意思，瓦撒利是從浮雕上主題人物約有一半以上的實體凸起於底板來論這個字面上應翻譯爲「半浮雕」的類別。在闡釋深浮雕時，他首先開宗明義指出，深浮雕是附著在二度平面上的雕塑作品：

> 雕塑家所稱深浮雕的人物，可在古代人爲了美化牆面而製作的敘事作品 (istorie) 上看到。而且古代人亦將其表現在劇場的牆上或凱旋門上。[10]

---

[9] 瓦撒利所謂的 "mezzo rilievo" 相當於現代所稱的「深浮雕」，參見：Louisa S. Maclehose and G. Baldwin Brown, *Vasari on Technique* (London: J. M. Dent & Company, 1907; New York: Dover Publications, 1960), p. 154, footnote 1; M. J. Liebmann, "Giorgio Vasari on Relief", *Acta Historiae Artium* 27(1981): 281-286, particularly p. 281.

[10] Vasari-BB, vol. I, Ch. X, p. 92: "Quelle figure che gli scultori chiamano mez[z]i rilievi furono trovate già dagli antichi per fare istoria da adornare le mura piane, e se ne servirono ne' teatri e negli archi per le vittore".

瓦撒利接著定義深浮雕上的人物實體性是完整造像的一半左右：

> 深浮雕如同繪畫一般，主要是在畫面上表現主題人物。深浮雕上的主題人物實體性爲完整造像的一半或比一半多一些。而位於中景的人物則部分被前景人物遮住，正如同遠景人物也被中景人物遮住。這個情況就像我們看活生生的人聚集擁擠在一起似的。[11]

爲了符合人類視覺經驗看到越遠的物象越小，所以創作深浮雕時，應注意遠近人物深淺大小相對的比例：

> 在深浮雕這個類別裡，爲了表達眼睛所見越遠的物體越小這個道理，他們只讓最遠景的人物凸顯出很低的實體性，其中有一些人頭部凸顯出的實體性甚至低到如同最遠景的屋舍與風景那樣的程度。[12]

深浮雕的創作注重隨距離的遠近依序遞減物象的實體深淺 (regola dello sfuggire e diminuire)。從實體感最強的前景人物一直到最遠景的人物與遠方景色，都應依照由前及後的順序遞減凸起的深度。是否能正確地將這種依序遞減的立體效果塑造出來，正是判斷深浮雕是否成功的關鍵因素。

2.「淺浮雕」(basso rilievo)

瓦撒利稱第二種浮雕類型爲淺浮雕 (basso rilievo)。在淺浮雕裡，人物與物象凸起於底板的程度只有深浮雕的一半。由於畫面上各物象實體的差距不太懸殊，所以創作的難度不像深浮雕那麼困難：

> 第二類稱爲淺浮雕。其凸起的程度少於深浮雕，實體性只有深浮雕的一半。在淺浮雕上可以正確地表現出平地、屋舍、遠眺的景色、樓梯和鄉間景緻，如我們可在東拿帖羅爲佛羅倫斯的聖羅倫斯教堂 (San Lorenzo) 所作的佈道壇上之銅雕、以及他創作的所有淺浮雕見到一般。東拿帖羅用極

---

[11] Vasari-BB, vol. I, Ch. X, p. 93: "il quale [i.e. mezzo rilievo], a similitudine d'una pittura, dimostra prima l'intero delle figure principali, o mez[z]e tonde o più come sono, e le seconde occupate dalle prime e le terze dalle seconde, in quella stessa maniera che appariscono le persone vive quando elle sono ragunate e ristrette insieme."

[12] Vasari-BB, vol. I, Ch. X, p. 93: "In questa specie di mez[z]o rilievo, per le diminuzione dell' occhio, si fanno l' ultime figure di quello basse, come alcune teste bassissime, e così i casamenti et i paesi che sono l'ultima cosa."

> 細微的觀察把這些作品表現得出神入化。這些作品在觀看時很容易理解，並不會有讓人感到錯愕的失誤或不合矩度的敗筆。正是因爲所有表達物象的凸起程度沒有那麼高，所以可避免上述的錯誤。[13]

基本上，瓦撒利仍沿用解析深浮雕的角度來說明淺浮雕。也就是說，人物、物象應隨距離遠近適度縮減實體的凸起深淺。但是，在淺浮雕上，由於各物象實體凸起性差距不大，所以在創作時比較容易控制適當的深淺比例。瓦撒利在論述中以東拿帖羅的作品作爲淺浮雕創作的範例。雖然他並沒有很明確地說明，是否東拿帖羅爲聖羅倫斯教堂兩個佈道壇（圖一、二）製作的所有銅雕都可歸爲淺浮雕。以鑲在北邊佈道壇上的一幅銅雕《耶穌墓旁的婦人》（圖三："Marys at Sepulchre"）爲例，故事人物的實體性幾近於三度立體全雕。若以放置在南邊佈道壇上著名的銅雕《哀泣基督之死》（圖四："Lamentation over the dead Christ"）爲例，則除了聖母馬利亞的頭部及左肩部的突出性較強，藉以投射陰影在耶穌臉上，加強畫面低鬱哀淒的視覺效果；以及除了框緣左右兩側的人物有部分的肢體較爲突出外，將這幅作品依瓦撒利的定義理解爲淺浮雕，基本上沒有什麼困難。

瓦撒利在《傑出藝術家傳記》裡的東拿帖羅傳中，將不少東拿帖羅的浮雕作品描述爲淺浮雕。例如，東拿帖羅最早期的作品之一《聖喬治屠龍記》（圖五："St. George and the Dragon", 1417/18, Museo Nazionale, Florence）[14] 以及他爲 Padua 城著名的聖安東尼教堂所鑄的祭壇銅雕（圖六："High Altar of the Santo", Basilica del Santo, Padua）[15] 與上述東拿帖羅爲聖羅倫斯教堂兩個佈道壇（圖一、二）製作的銅雕情況相同，在這種依靠許多幅較小的銅雕組合而成的大型作品上，東拿帖羅並不墨守一成不變的創作技法與形式。以上述的聖安東尼祭壇爲例，其上的銅雕《聖安東尼顯現在新生嬰兒身上的奇蹟》（圖七："Miracle of the

---

[13] Vasari-BB, vol. I, Ch. X, p. 94f: "Le seconda specie, che bassi rilievi si chiamano, sono di manco rilievo assai ch'il mez[z]o, e si dimostrano almeno per la metà di quegli che noi chiamiamo mez[z]o rilievo; e in questi si può con ragione fare il piano, i casamenti, le prospetive, le scale, et i paesi, come veggiamo ne' pergami di bronzo in San Lorenzo di Firenze et in tutti i bassi rilievi di Donato, il quale in questa professione lavorò veramente cose divine con grandissima osservazione. E questi si rendono a l'o[c]chio facili e senza errori o barbarismi, perché non sportano tanto in fuori che possino dare causa di errori o di biasimo."

[14] Vita Donatello, Vasari-BB, vol. III, p. 208.

[15] Vita Donatello, Vasari-BB, vol. III, p. 214.

Newborn Child", Basilica del Santo, Padua）便有實體性極強的人物凸起於底板上。相對地，在《聖安東尼顯現在逆子里奧納多 Leonardo 身上的奇蹟》（圖八："Miracle of the Wrathful Child", Basilica del Santo, Padua），則可看到構圖及刻劃都極爲繁複、細緻，而整體凸起程度極爲低平的浮雕。

3.「淺平浮雕」(rilievo schiacciato)

在闡釋淺浮雕時，瓦撒利特別標舉東拿帖羅的作品爲淺浮雕創作的典範。在闡釋「淺平浮雕」時，他又再度推崇東拿帖羅超卓的藝術成就：

> 第三種類別稱爲淺平浮雕 (bassi e stiacciati rilievi)。其主要的特質是在如同被鑿凹、壓平的浮雕 (amaccato e stiacciato rilievo) 上，表現出對人物造型的構思與勾畫 (disegno della figura)。淺平浮雕的創作頗爲困難，因爲它依靠豐富的構思與表現能力 (disegno) 以及創發力 (invenzione)。因爲是藉輪廓線來表現，所以想賦予淺平浮雕優雅感並非易事。東拿帖羅憑其精湛的技藝、構思與表現能力以及創發力，在這個領域的成就超出任何人。淺平浮雕這類作品可見於阿瑞丟 (Arezzo) 地區的古陶瓶、古代人物的造像 (figure)、面具以及其他古代的敘事作品上；同時亦可見於古代刻有浮雕的寶石 (cammei, 即英文 cameos) 以及用青銅鑄造的徽章及錢幣上。選擇淺平浮雕的技法來製作上列物品是考慮到，如果浮雕太高，便無法打造，因爲鎚子無法從模具上敲打出所要的型。用淺平浮雕正因爲它的凸起性極低，不需要花費太多體力便能就模具的凹槽敲打出所要的圖型。[16]

---

[16] Vasari-BB, vol. I, Ch. X, p. 95: "La terza spezie si chiamano bassi e stiacciati rilievi, i quali non hanno altro in sé che 'l disegno della figura con amaccato e stiacciato rilievo. Sono difficili assai, attesoché e' ci bisogna disegno grande e invenzione, avvengaché questi sono faticosi a dargli grazia per amor de' contorni. Et in questo genere ancora Donato lavorò meglio d'ogni artefice con arte, disegno et invenzione. Di questa sorte se n'è visto ne' vasi antichi aretini assai figure, maschere et altre storie antiche; e similmente ne' cammei antichi e nei conii da stampare le cose di bronzo per le medaglie, e similmente nelle monete. E questo fecero perché, se fossero state troppe di rilievo, non arebbono potuto coniarle, ch'al colpo del martello non sarebbono venute l'impronte, dovendosi imprimere i conii nella materia gittata, la quale, quando è bassa, dura poca fatica a riempire i cavi del conio."

在討論瓦撒利對第三種浮雕類型的詮釋之前，首先要釐清的是，現代西方藝術史研究慣稱的「淺平浮雕」這個術語其實是依據瓦撒利在《傑出藝術家傳記》中，對第三種浮雕類型幾個較爲繁瑣、又不太一致的指稱方式約定俗成而來的簡稱。在上面引述瓦撒利對淺平浮雕的論述文字中的第一句，他是用複數形式 "bassi e stiacciati rilievi" 稱謂第三種浮雕類型。用文法上單數形式來說，可稱之爲 "basso e stiacciato rilievo"，中文字面上可翻成「低淺與被壓平的浮雕」("stiacciato" 與 "schiacciato" 其實爲同一字，在當時並沒有硬性規定正確的拼寫法；"schiacciato" 則爲現代義大利文正確的拼法）。在接下來的句子中，瓦撒利又用 "amaccato e stiacciato rilievo"（鑿凹的及壓平的浮雕）說明第三種浮雕的特性。在總結三種浮雕各自的特質時，瓦撒利只用「壓平的浮雕」"stiacciati"（"stiacciato" 的複數形式）來指稱第三種浮雕類型。[17] 但是，在東拿帖羅傳中，瓦撒利沒有使用上述任何一個指稱方式來描述第三種浮雕類型；反而一致使用 "schiacciato rilievo" 來指稱數幅已無法完全確認的大理石浮雕，其中包括被梅迪曲 (Medici) 家族收藏的幾幅敘事作品 (storie)[18] 以及一幅聖母抱子像。[19] 此外，在解釋深浮雕時，瓦撒利曾提及，在深浮雕中，人物的實體凸起性應隨距離遠近漸次遞減，由最深至最淺，最後達到「壓平及低淺的浮雕」(rilievo stiacciato e basso) 之程度。[20]

瓦撒利藉著語意類似相近的辭彙來指稱第三種浮雕的特質。如果我們根據「深浮雕」及「淺浮雕」間的關係，也就是淺浮雕的實體凸起程度只有深浮雕的一半，來類推淺浮雕與淺平浮雕的關係，則基本上可以推論，瓦撒利是想用第三種浮雕類型——「淺平浮雕」——來描述比淺浮雕實體凸起性更低淺的浮雕類型。這個推論可從以下兩個事實得到佐證：第一，如前段末尾所述，瓦撒利在解釋深浮雕時曾提及，在深浮雕中人物應隨距離遠近漸次遞減實體凸起性，而且最低淺的部分應達到「壓平及低淺的浮雕」(rilievo stiacciato e basso) 之程度；第二，瓦撒利在東拿帖羅傳最後的贊辭中，總結東拿帖羅一生的藝術成就時談到，東拿帖羅

---

[17] Vasari-BB, vol. III, p. 96.

[18] Vasari-BB, vol. III, p. 211: "altre storie di marmi di figure bellissime e di schiacciato rilievo maravigliose".

[19] Vasari-BB, vol. III, p. 218: "e fra l'altre una Nostra Donna col Figliuolo in braccio dentro nel marmo di schiacciato rilievo".

[20] Vasari-BB, vol. I, Ch. X, p. 94.

創作的範圍包括所有雕塑的創作形式——立體全塑像 (tonde)、深浮雕(mezze)、淺浮雕 (basse) 以及極淺雕 (bassissime)。[21] 此處他並沒有用類似於 "schiacciato" 或 "stiacciato" 的用語來指稱，卻直接用 "bassissime"（極淺雕）來描述。

當然，我們還可以繼續追問，到底淺到什麼程度才是極淺雕？當瓦撒利想藉著定義淺平浮雕的特質來突顯極淺雕的藝術價值時，我們卻可以發現，不同於他清楚地區別深浮雕及淺浮雕的不同，他並沒有嚴格定義淺平浮雕與淺浮雕的差別。相反地，他只是強調低平、甚或鑿凹進去的性質。淺浮雕與淺平浮雕兩者的區分界線沒有那麼嚴謹，亦可從以下的事實看出端倪：在定義淺平浮雕時，瓦撒利特意標舉阿瑞丑地區古陶瓶上的圖飾（圖九）作爲淺平浮雕的典範之一；但在《傑出藝術家傳記》第一卷的導論 (proemio) 中，他又將其稱之爲淺浮雕。[22]

根據上面的說明，基本上我們還是先接受淺平浮雕應是比淺浮雕更低淺的浮雕形式。接下來繼續針對瓦撒利對淺平浮雕的論析討論之。瓦撒利在對淺平浮雕的論述中，沒有像討論深浮雕與淺浮雕一般，提出可供具體觀察的要點，作爲判斷的依據。例如，強調人物實體性隨距離遠近由深入淺遞減以塑造距離層次感。取而代之的是，他提出了對人物造型的構思與勾畫 (disegno della figura) 是淺平浮雕創作的要點。「構思與表現力」(disegno) 在瓦撒利對整體藝術史的構想中，是藝術創作最首要、也是最基本的要素。創作者如何捕捉腦海中浮移、尚未成形的創作意念，使之具象化；並利用精湛熟練的素描技巧，將其生動地表現爲具有感發力的造型藝術品，瓦撒利統稱這整個過程爲「構思與表現力」。瓦撒利對此問題的討論亦可與他在《傑出藝術家傳記》第三部分的導言闡釋「構思與表現力」之義相互參照：

> 所謂「構思與表現力」是用雕塑或繪畫描摹大自然裡最美的人物造型。「構思與表現力」特質的展現仰賴的是精湛的手藝與藝術的才思，可以將眼睛所見的一切精確地在平面創作媒材——素描、紙張、任何塊面或其它任何材質的平面——上表達出來，就如同在雕塑中的浮雕上表現出來一般。[23]

---

[21] 見Vita Donatello, Vasari-BB, vol. III, p. 225: "E fu nientedimanco necessariissimo alla scultura il tanto operare di Donato in qualunque spezie di figure, tonde, mez[z]e, basse e bassissime".

[22] 見：Vasari-BB, vol. II, p. 10.

[23] Vasari-BB, vol. IV, p. 4: "Il disegno fu lo imitare il più bello della natura in tutte le figure, così scolpite come dipinte: la qual parte viene dallo aver la mano e l'ingegno che raporti tutto quello che vede l'occhio in sul piano, o disegni o in su fogli o tavola o altro piano giustissimo et apunto; e così di rilievo nella scultura."

如同克里司特勒 (Paul O. Kristeller) 指出，瓦撒利提出「構思與表現力」在造型藝術創作中的意義，主要在於將造型藝術創作提升到知性創作活動的境界，並往近現代所謂的「精緻藝術」(fine arts, Beaux Arts) 方向推進。在此理論基礎上，造型藝術的創作不再如先前般，只被視爲作坊 (workshop) 的手工業 (crafts) 製造活動。[24] 從這個角度來看瓦撒利闡釋「淺平浮雕」的特質，更可見其用心也是在突顯他藝術理論極力提倡的「構思與表現力」之意義與價值。然而，這個抽象特質的認定卻是屬於自由心證的範圍。如何判定一幅極淺雕是否具有瓦撒利所謂的「構思與表現力」，而可將之歸類爲「淺平浮雕」，是藝術史學研究無法客觀舉證及檢驗的。事實上，對瓦撒利而言，「構思與表現力」是所有造型藝術創作必備的前提。在闡釋「深浮雕」時他亦提到，「構思與表現力」是創作「深浮雕」必不可缺的。[25]

值得注意的是，在抽象的特質之外，瓦撒利提出淺平浮雕主要是依靠輪廓線來表現。也就是說，在實體凸起性已降低至最小限度的淺平浮雕上，個別人物與物象的造型以及彼此的前後空間關係，主要依賴輪廓線來表現。但是，這個陳述其實是很籠統的：第一，輪廓線存在於具有實體凸起性的圖像造型中，輪廓線也可見於從浮雕底板鑿凹進去的線條上；第二，輪廓線包含清楚的輪廓線，但也可包含適度淡化處理的輪廓線。

上述第一個疑問牽涉到淺平浮雕實體可觸性的問題。也就是說，是否淺平浮雕基本上已放棄雕塑品原應具有的實體可觸性，只是依靠在浮雕底板上刻鑿線條來表現題材內容？換言之，淺平浮雕創作究竟是「浮」雕或是「凹」雕？「凹」雕的形式常見於古埃及藝術中。但從藝術史文獻及十五、六世紀義大利的雕塑品，尤其是東拿帖羅的浮雕作品上，見不出可靠的蛛絲馬跡來推斷古埃及藝術的影響。在東拿帖羅可以被稱爲極淺雕或淺平浮雕的作品上，其實往往是「浮」雕畫面上，混合了不少直接在浮雕底板上刻鑿的線條，但這種表現方式與古埃及的「凹」雕大不相同。

---

[24] Paul O. Kristeller, "The Modern System of the Arts", reprinted in: Paul O. Kristeller, *Renaissance Thought and the Arts* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990), pp. 163-227, particularly p.182.

[25] Vasari-BB, vol. I, Ch. X, p. 94: "ch'è necessario avere grandissimo disegno a volere in ciò mostrare il valore dello artefice".

以著名的大理石浮雕《希律王的宴會》（圖一〇："The Feast of Herod", c. 1425-35, Musée des Beaux-Arts, Lille）爲例，直接在底板上刻鑿的線條並非如瓦撒利論深浮雕時所述，只存在於最遠處的背景。在里葉 (Lille) 美術館收藏的這幅《希律王的宴會》中，整個格子地板從最前景到後景完全只用刻鑿的線條來表現。而右方樓梯部分的刻劃也不符合瓦撒利的說法，隨距離遠近漸層縮減物象造型的實體凸起深淺。從圖版一〇可以清楚地看出，空間上與畫面前景較接近的樓梯下半部，只用刻鑿的線條淡淡地暗示出來；而位於畫面背景部分的樓梯上半部，卻具有十分明顯的實體可觸性。同樣地，位於左邊中景的迴廊廊柱之輪廓線，實體凸起性遠勝於左邊前景裡任何一個人物的輪廓線造型。

上述第二個疑問牽涉到，浮雕畫面上的人物與浮雕底板間的關係。由於瓦撒利只談到，一切都依靠輪廓線來表達，但沒有確切表明，究竟在浮雕畫面上，不論前、中、遠景人物都應被清楚具體地刻劃出來，並與浮雕底板本身所代表的背景平面有清楚的區隔？還是表示有些人物的輪廓線可以適度地被淡化處理，在若隱若現的氛圍中，與週遭的場景交融在一起？在第一種情況下，浮雕底板只是毫無表現力的背景，人物浮顯於其上，但不與背景融合在一起。也就是說，浮雕底板意味著創作平面的極限。這可用東拿帖羅爲聖羅倫斯教堂所做的銅門爲例。這個銅門上的浮雕（圖一一："Martyrs' Door", c. 1435-40, Old Sacristy, San Lorenzo, Florence）表現出浮雕底板是藝術家構思的底限，所有畫面場景是從浮雕底板以上開始塑造的。在第二種情況下，浮雕底板則具有描述、表現空間深度的功能。藉著適度淡化遠景人物輪廓線，並將之與遠方景致融合爲一，可虛擬創造出漸遠漸淡的深度空間感。在這種情況下，浮雕底板不是創作與觀賞界面的底限。反之，如何虛擬浮雕底板的空間深度，使之脫離二度平面性，而在視覺上表現空間向內無限延伸的可能性，這是創作思考時極爲重要的基準點。這種情況可以用東拿帖羅爲西也納 (Siena) 大教堂受洗池所做的銅雕《希律王的宴會》（圖一二："The Feast of Herod", Baptistery, Siena）爲例。東拿帖羅在浮雕底板上虛擬出羅馬宮殿的場景，迴廊內尚有人物演奏音樂及出入其間，強烈的景深豐富了浮雕底板本身的敘事、描寫功能，並具有與前景互相呼應的力度。

如上面的分析，所謂淺平浮雕依賴輪廓線來表達，可以同時存在多種的解讀可能。由於瓦撒利並沒有詳論他所指稱的究竟爲何；而從東拿帖羅的作品亦可見到，每一種解讀方向都可在他的作品上見到相應的有效性；再加上瓦撒利在接下來對淺平浮雕的闡釋中，並沒有繼續緊扣輪廓線的問題加以詳述，所以對瓦撒利

討論淺平浮雕輪廓線的問題，只能在接受不同詮釋可能的情況下，存而不論。[26]

瓦撒利接下來舉了古代阿瑞丑——佛羅倫斯附近的小鎮，也是瓦撒利本人的故鄉——陶瓶上黏附的淺雕（圖九）、人物的造像 (figure)、面具、敘事作品 (historie)、刻有浮雕的寶石、徽章、錢幣等，來說明淺平浮雕的源流。並從當時金匠藝術常用的、在模具上打鑄的創作技法來解釋淺平浮雕的創作要點。「人物的造像」及「敘事作品」是歐洲視覺藝術傳統上對人物造型及表現宗教、神話敘事題材作品的通稱，可同時用於繪畫與雕塑上。由於瓦撒利沒有舉出明確的作品供比對參考，在此很難進一步提供我們作爲釐清淺平浮雕問題的依據。至於瓦撒利舉出其他的上古工藝品——阿瑞丑古陶瓶、刻有浮雕的珠寶、徽章、錢幣——作爲淺平浮雕創作形式的源流，又提出用金屬薄片在模具上敲打以製造器物的創作方式，爲選擇淺平浮雕的原因，亦顯得難解。

瓦撒利在寫作《傑出藝術家傳記》時，不放棄任何可資利用的機會宣揚自己家鄉阿瑞丑藝術文化成就之超絕優異，[27] 以及高抬瓦撒利家族在藝術創作上之傑出貢獻，可在他將阿瑞丑古陶瓶列爲希羅上古文化之重要藝術成就之一，[28] 並將重新發現阿瑞丑古陶瓶之製作秘訣完全歸功於自己的祖父——亦名之爲 Giorgio Vasari[29] ——幾件事上見出端倪。故在推崇淺平浮雕藝術價值之際，將阿瑞丑古陶瓶一併算入淺平浮雕之源流，雖然沒有確切可信的線索可以佐證，但就瓦撒利喜愛光宗耀祖之撰述習慣而言，並不難理解。至於其他如寶石上的浮雕、錢幣、徽章，以及在模具上敲打以製作器物等，均屬於當時金匠藝術的創作範圍與技法。金匠藝術由於處理的材質屬於貴金屬，在中古及文藝復興時代受到相當的重視。但是，以金匠藝術的創作方式與藝術價值來詮釋東拿帖羅的浮雕成就，卻顯得格格不入。因爲這不僅與東拿帖羅用青銅、大理石、甚或灰泥來創作浮雕的方向大不相同；東拿帖羅也不像金匠藝術家披撒內羅 (Pisanello, c. 1395-1455)，開創了十五世紀義大利金匠藝術的新風貌。披撒內羅所創作的錢幣與徽章，有些是

---

[26] Michael Godby 亦提及，瓦撒利論淺平浮雕的輪廓線有可質疑處。參見 Michael Godby, "A Note on *Schiacciato*", in *The Art Bulletin* 62(1980): 635-637, particularly p. 636.

[27] 有關這個問題參見：Paul Barolsky, *Why Mona Lisa Smiles and Other Tales by Vasari* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1991), pp. 88f.

[28] Vasari-BB, vol. II, p. 10.

[29] Vasari-BB, vol. III, pp. 293-298. Vasari 一姓即源自於義大利文「作瓶罐的人」"vasaio"。有關這個問題亦參見：Paul Barolsky, *Why Mona Lisa Smiles and Other Tales by Vasari*, pp. 91f.

仿效古羅馬的側面肖像，有些則充滿了文史典故與寓意。這些作品不僅廣受當時義大利上流階層與知識份子的喜愛，披撒內羅更被當時的人文學者視爲最有人文修養的藝術家。[30]

上述有關瓦撒利對淺平浮雕特質、源流以及創作方式的闡釋顯示出，瓦撒利在定義淺平浮雕時，想要同時兼顧的範圍遠比定義深浮雕及淺浮雕來得廣泛。他想藉著突顯一些不同的特質，以標舉東拿帖羅在浮雕創作上獨到的成就。但是，他所列舉的這些項目卻因定義不夠明確、甚且牽涉到一些與東拿帖羅浮雕創作未必有直接關聯的要素，而顯得籠統蕪雜。欲在此基礎上繼續探討東拿帖羅浮雕創作真正匠心獨具之處，反而造成眾說紛紜、莫衷一是的詮釋困境。如果我們接受瓦撒利的看法，肯定東拿帖羅在浮雕——尤其是淺雕、極淺雕——創作上，開創了時代的新風貌，那麼我們便該暫時放下學術術語帶來的詮釋迷障，重新回到當時的創作環境來理解東拿帖羅的浮雕創作在十五世紀上半葉雕塑史實際的意義。下一節將針對這些問題，提出一些反省性的看法。

三、從十五世紀雕塑史反省瓦撒利論「淺平浮雕」

雖然瓦撒利在東拿帖羅傳的結尾肯定他在雕塑創作領域全方位的成就，但是就浮雕而言，瓦撒利特別從創作形式上，肯定東拿帖羅在淺雕及淺平浮雕上不凡的成就。從創作形式的開發上肯定一個藝術家的貢獻，固然有其道理；而且這也符合瓦撒利在「理論與創作技巧導論」中，想要將浮雕視爲獨立藝術創作類型的構想。但是，就東拿帖羅所身處的十五世紀上半葉歷史環境、以及個人在藝術創作上接受到的啓發與影響而言，瓦撒利的詮釋恐怕不免落入遷就預設的理論框架、進而忽略了當時史實的失誤中。以下將從十五世紀雕塑史史實的角度，分成四個項目，討論瓦撒利以「淺平浮雕」這個新創術語的觀點，詮釋東拿帖羅浮雕成就的問題。

---

[30] Michael Baxandall 指出，十五世紀上半葉最廣受義大利人文學者稱賞的藝術家，並非瓦撒利《傑出藝術家傳記》中亟力稱賞、以及備受現代藝術史研究肯定的建築師布魯內斯基 (Brunelleschi)、雕塑家東拿帖羅以及畫家瑪撒丘 (Masaccio)，而是深受十四世紀末法國宮廷風格（俗稱的 International-Gothic）影響的畫家兼金匠藝術家披撒內羅。有關這個問題參見：Michael Baxandall, *Giotto and the Orators: Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450* (Oxford: Clarendon Press, 1971), pp. 91-96.

1. 東拿帖羅時代浮雕並沒有被視爲獨立的創作類型

雖然上古希臘羅馬藝術裡，不乏現代所謂的「浮雕」作品，但是與義大利文息息相關的拉丁文裡，並沒有完全相當於「浮雕」這個概念的字彙。羅馬作家普里尼 (Pliny the Elder, 23/4-79A.D.) 所著的《博物志》(*Naturalis Historia*)，是用 "toreutice"[31]（用任何材料雕鏤、雕塑、打造、澆鑄而成的物件及各式容器）一字來泛稱歐洲現代語文由 "rilievo" 這個字衍伸而來的「浮雕」概念。[32] 在中世紀及近代義大利文口語中，"rilievo" 的原意基本上是「凸起來」的意思。仔細檢查自十四世紀末至十五世紀義大利的藝術史典籍與各種文獻可以清楚地看出，"rilievo" 在當時主要用來形容藝術品在視覺上呈現的各種立體性，是一個具有語意多義性的字彙。"Rilievo" 語意範圍涵蓋了雕塑品原具有的實體凸起性，以及繪畫作品利用光影對比及色彩烘染在畫面上虛擬出的三度立體感。[33] 但有別於瓦撒利之後的語意變遷，"rilievo" 在十六世紀中期之前，並不特別用來指稱「浮雕」作爲雕塑裡獨立的創作類別。也就是說，"rilievo" 在當時是普遍描述性、而非特別指稱性的用語。十五世紀的「浮雕」主要爲建築物、祭壇、受洗池、講道壇或大型墓碑上附屬的一部份；如果獨立出現，往往是平置於教堂地板上的墓碑。此外，不同於現代藝術史研究的稱謂，當時所謂的「浮雕」作品主要是依據作品表現的內容或具有的功能，分別稱爲「敘事作品」(storia, istoria, historia)、[34]

---

[31] Pliny the Elder, *Naturalis Historia*, XXXIV, 19, 54-55. 參見：K. Jex-Blake and E. Sellers (eds.), *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art* (Chicago: Argonaut Inc., Publishers, 1969), p. 42.

[32] 關於上古語彙無相對於現代的「浮雕」概念見：Henning Wrede, "Römische Reliefs griechischer Meister? Zur Antikenrezeption in der Renaissance", in: Christoph Börker & Michael Donderer (eds.), *Das antike Rom und der Osten. Festschrift für Klaus Parlasca zum 65. Geburtstag* (Erlangen: Erlanger Forschungen. Rheihe A. Geisteswissenschaft, Bd. 56, 1990), pp. 219-234, particularly pp. 233f.

[33] "Rilievo" 這個字用在視覺藝術上應是出自作坊用語，最早的文獻記載見諸於佛羅倫斯畫家雀里尼 (Cennino Cennini) 所著的《畫家手册》(*Il libro dell'arte*，約撰於1390年)。從雀里尼對這個字彙的運用便可清楚看出此字具有的語意多義性。參見：Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, ed. Franco Brunello, 2nd edition (Vicenza: Neri Pozza Editore, 1982), Chs. 9, 67, 102, 126. 從藝術史的角度詳細分析 "rilievo" 一字在雀里尼此書中的各種意涵，參見拙著 (Yih-Fen Wang-Hua), "*Rilievo*" *in Malerei und Bildhauerkunst der Frühneuzeit*, Ph.D. diss., Universität zu Köln 1999, pp. 10-22.

[34] 例如：吉柏提 (Lorenzo Ghiberti) 在他的自傳——歐洲第一篇藝術家的自傳——上稱呼他

墓碑(sepultura/sepoltura)、[35] 雕著聖母像的圓盤 (uno tondo chon una Nostra Donna)[36] 等。有時間或以創作媒材的型式與材質稱之爲方板 (quadro,[37] tavola[38])、表現敘事題材的方板 (tavola et storia)[39] 等。

一四二七年東拿帖羅委託雕刻家米開羅佐 (Michelozzo) 爲他所寫的報人頭稅 (Catasto) 資料上，他是以「敘事作品」(historia) 稱謂他爲西也納大教堂受洗池所製作的銅雕《希律王的宴會》（圖一二）。[40] 此外，東拿帖羅以一幅銅雕聖母抱子像（現藏於倫敦 Victoria and Albert Museum）送給他的醫生克立尼 (Giovanni Chellini) 先生作爲支付醫藥費之用。在克立尼醫生的收支帳簿中，這幅作品被稱爲「圓盤」(tondo)，[41] 而非浮雕。

在東拿帖羅的時代，創作者並非如瓦撒利所言，藉著開發新的創作形式——例如，「淺平浮雕」——樹立個人獨特的藝術風格。雖然這並不表示，東拿帖羅在從事今日我們所謂的「浮雕」創作時，完全不會去思考與「浮雕」創作相關的形式與技巧問題。但是，東拿帖羅時代的雕塑家在創作所謂「浮雕」時，主要追

一四〇一年參加製作佛羅倫斯受洗教堂第二個銅門的甄選作品爲 "storia"/"istoria"。參見：Lorenzo Ghiberti, *I commentarii*, ed. Ottavio Morisani (Naples: Riccardo Ricciardi Editore, 1947), §19, p. 42: "la quale *storia* elessono fusse l'mmolazione di Isaac e ciascuno de' combattitori facesse una medesima *istoria*."

[35] Ibid., §22, p. 46以及一四二七年吉柏提的報稅資料上的記載，收錄於：Richard Krautheimer and Trude Krautheimer-Hess, *Lorenzo Ghiberti*, 3rd edition (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1982), Doc. 81, p. 376.

[36] 參見梅迪曲 (Medici) 家族一四九二年所做的收藏紀錄：Marco Spallanzani and Giovanna Gaeta Bertelà (eds.), *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico* (Florence: Associazione 'Amici del Bargello', 1992), p. 57.

[37] Lorenzo Ghiberti, *I commentarii*, ed. Ottavio Morisani, §19, p. 42: "ancora in detta porta sono quadri ventotto".

[38] 見：西也納大教堂執事委員會 (operaio del duomo) 一四二七年四月支付 Antonio di Jacomo 到佛羅倫斯的差旅費紀錄，收錄於：John T. Paoletti, *The Sienese Baptistry Font: A Study of an Early Renaissance Collaborative Program, 1416-1434* (New York: Garland Publishing, Inc., 1979; original: Ph.D. diss. Yale University 1967), Doc. 147.

[39] 見於西也納大教堂執事委員會一四一七年五月廿一日與吉柏提簽訂的合約："tabulas et historias facere de bono attone", 收錄於：Richard Krautheimer and Trude Krautheimer-Hess, *Lorenzo Ghiberti*, Doc. 130, p. 395.

[40] 見：Creighton E. Gilbert (ed.), *L'arte del Quattrocento nelle testi-monianze coeve* (Florence and Venice: IRSA, 1988), p. 50.

[41] Ibid., p. 140.

求的應不是著意去開創新的浮雕類型，而是如何在這個自古即有的媒材形式上——不論是以青銅澆鑄打造或在石板上刻鑿，都能就題材內容以及作品應具有的功能，深刻地展現視覺圖像獨具的表現力與感發力。

2. 吉柏提 (Ghiberti) 銅雕創作方式對東拿帖羅的影響

若純粹從東拿帖羅個人雕塑創作的歷程來探討淺平浮雕的問題，本文要特別指出，雖然瓦撒利強調自己故鄉阿瑞丑古陶瓶在淺平浮雕源流史上不可漠視的地位、以及藉金匠藝術高抬淺平浮雕貴重的價值，他其實並沒有明確點出東拿帖羅在淺雕及淺平浮雕創作上，接受過最直接的師承與影響。一四〇四至〇七年以及約一四一五年之前，東拿帖羅曾陸續在吉柏提 (Lorenzo Ghiberti, 1378-1455) 的銅雕作坊——當時佛羅倫斯最大、也是最重要的銅雕作坊——擔任過助理。[42] 吉柏提當時正致力於創作佛羅倫斯受洗教堂第二個銅門。由於製造大型青銅作品的技法在十五世紀初的佛羅倫斯已失傳，[43] 吉柏提幾乎是完全重新探索銅雕的製作方式。

根據貝阿其 (Bruno Bearzi) 修復吉柏提這個銅門後所作的報告可知，受洗教堂第二個銅門每一幅根據蠟模灌鑄出的青銅初模都非常粗糙，以至於吉柏提幾乎必須像雕鑿大理石板般，在堅硬無比的銅版上，一刀一鑿刻劃每一個細部的造型。[44] 用如此耗力費時的方式創作，受洗教堂第二個銅門花費吉柏提二十一年 (1403-24) 的光陰才完成，是不難理解的。但也因吉柏提的銅雕創作程序不在灌

---

[42] 見吉柏提支付助理及幫手薪水的名單，收錄於：Richard Krautheimer and Trude Krautheimer-Hess, *Lorenzo Ghiberti*, Doc. 28 & Doc. 31 (p. 369). 對於上述這兩份文獻的分析見：Ibid., p. 109.

[43] 當佛羅倫斯於一三三〇年聘請安德瑞亞・比薩諾 (Andrea Pisano) 製造佛羅倫斯受洗教堂第一個銅門時，是借重威尼斯的工匠來處理鑄銅方面的工作。威尼斯由於地緣的關係，與比較熟悉古希臘鑄銅技巧的拜占庭文化接觸較多，故仍有技巧較精熟的鑄銅匠師。所以安德瑞亞・比薩諾的銅門一三三六年便完成。這與吉柏提重新摸索鑄造大型銅雕的技法不同。關於這個問題參見：Antonio Paolucci, *Die Bronzetüren des Baptisteriums in Florenz* (Munich: Hirmer Verlag, 1997), p. 27.

[44] 參見：Bruno Bearzi, "La tecnica fusoria di Donatello", in: *Donatello e il suo tempo*, Atti dell'VIII Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimentio, Florence and Padua 1966 (Florence: Istituto nazionale di studi sul rinascimento Palazzo Strozzi, 1968), pp. 97-105, particularly p. 100.

鑄初模時，便將畫面主要的造型大致塑造完成；而是極度仰賴後續不斷加工修改的功夫，所以他可在初模完成後，再慢慢鑿刻背景與各物象造型間的細部關係。藉著細緻的雕磨，將背景平面逐漸轉化爲極富深度空間層次感的畫面。

比較吉柏提爲第二個銅門所作的《孩童耶穌在聖殿聽道》（路加福音2, 41-46）（圖一三）與受洗教堂第一個銅門上安德瑞亞・比薩諾 (Andrea Pisano) 的作品《施洗約翰誕生》（圖一四），可以清楚看出，吉柏提努力將銅版底部所代表的背景平面營造成往畫面內部不斷延伸的深度空間。耶穌本人的造型具有相當清楚的實體可觸性。聖殿中的教師也隨各自所在的位置前後，或極爲立體或淺淡地被刻劃出來。但是耶穌所坐的殿室則除了椽簷與邊側的拱柱有些許的凸起外，完全是靠略爲浮凸或輕度鑿凹進去的輪廓線營造出來的。若以人物與物象應隨距離遠近漸次縮減實體凸起性的要求來看這幅作品，耶穌清楚的實體性與其所在之殿室只具有極低淺的凸起性頗不相稱；更何況在殿室的廊柱間，仍有深淺不同實體性的人群穿插其間。但是就作品的整體效果而言，吉柏提仍相當成功地將實體的與虛擬的兩種不同的造型方式結合起來；並在虛擬的建築空間上，有效地展現容納實體深度的潛力。從營造往畫面內部連續延展的空間這個角度來看安德瑞亞・比薩諾所作的《施洗約翰誕生》（圖一四），則可清楚比較出，浮雕底板是安德瑞亞・比薩諾畫面表現的底限，不具有立體深度感。在這幅作品上，所有的景象是以由下往上層層堆疊的方式表現出來，畫幅本身並非連貫一致的空間場景。

吉柏提轉化浮雕底板爲具有空間深度畫面的創作理念與技法，在當時可說是開時代風氣之先。而他在這方面持續的努力與開拓，更可見於他後來爲西也納大教堂受洗池 (1424-27) 以及佛羅倫斯受洗教堂第三個銅門 (1425-52) 所作的銅雕作品上。由於這非本文討論的重點，本文不擬詳述。但是，吉柏提開啓的這個創作新方向，以及處理銅雕如大理石雕之創作方式，都應對東拿帖羅個人的浮雕創作——不論是在吉柏提作坊擔任助理工作期間，或是後來透過其他途徑對吉柏提創作成果的知悉——有相當程度的啓發。這是在追溯東拿帖羅致力於開發淺雕與極淺雕表現力時，必須深切考量的要素之一。

3. 西也納淺雕藝術對東拿帖羅「淺平浮雕」創作的影響

在東拿帖羅的時代之前，淺雕或極淺雕本爲佛羅倫斯鄰近古鎮西也納地區頗

爲常見的創作型式。現存西也納十三、四世紀的藝術品中，還存有不少這類作品。例如，約於一二九八年爲西也納聖方濟教堂 (San Francesco) 墓園而作的石雕（圖一五，作者不詳），[45] 以及西也納十四世紀上半葉的雕刻家阿構思提諾・喬凡尼 (Agostino di Giovanni) 作坊的作品（圖一六：《安葬聖徒 Ottaviano》，成於1330年代，Museo d'Arte Sacra, Volterra）。[46] 西也納是義大利十四世紀極爲重要的藝術重鎮，又因與佛羅倫斯地緣相近，兩地藝術交流頻繁。[47] 尤其值得一提的是，西也納十五世紀上半葉著名的雕刻家逵嘉 (Jacopo della Quercia, c. 1374-1438) 與佛羅倫斯藝壇的關聯[48] 以及與東拿帖羅的往來。[49]

貝克 (James Beck) 指出，東拿帖羅應該是在逵嘉的協助下，取得製作西也納大教堂六幅受洗池銅雕其中一幅的合約，[50] 進而展開與佛羅倫斯前輩銅雕家吉柏提在青銅藝術——當時獲利最豐碩、也最受重視的創作媒材——直接的競爭。逵嘉的淺雕（圖一七：《聖徒理查遺骸製造的奇蹟》，"Miracle of the Body of Saint Richard", 1419-22, *Trenta Altar*, Cappella di San Riccardo, San Frediano, Lucca；圖一八：《逐出伊甸園》，"The Expulsion", 1429-c. 1434, Main Portal of San Petronio, Bologna）不以經營空間層次由近及遠的安排以及深遠感的創造取

---

[45] 對這幅浮雕的討論見：Anita Fiderer Moskowitz, *The Sculpture of Andrea and Nino Pisano* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986) pp. 99f.

[46] 有關阿構思提諾・喬凡尼的創作風格參見：John Pope-Hennessy, *Italian Gothic Sculpture* (London: Phaidon Press Ltd., 1972), pp. 18f & p. 187. 有關 Siena 十四世紀的淺雕傳統亦可參見：Max Seidel, "Das »gemeißelte Bild« im Trecento: Ein neu entdecktes Meisterwerk von Tino di Camaino", *Pantheon* 47(1989): 4-13.

[47] 有關東拿帖羅的創作與西也納中古藝術的關係，參見：Volker Herzner, "Donatello in Siena", *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 15(1971): 161-186; Martha L. Dunkelman, "Donatello and Medieval Siena", in: Clyde Lee Miller (ed.), *Old and New in the Fifteenth Century* (Binghamton: State University of New York, 1993), pp. 43-56.

[48] 根據吉柏提在自傳中的記載，一四〇一年逵嘉也到佛羅倫斯參加爲製作佛羅倫斯受洗教堂第二個銅門的創作甄選競賽，這是有關逵嘉藝術生涯最早的文獻紀錄。參見：Lorenzo Ghiberti, *I commentarii*, ed. Ottavio Morisani, §19, p. 42。至於瓦撒利在《傑出藝術家傳記》中提到，逵嘉在參加上述比賽前，已在佛羅倫斯住了四年，以及有關逵嘉參與佛羅倫斯大教堂 Porta della Mandorla 之製作等說法，依照 James Beck 的研究，難以完全採信。見：James Beck, *Jacopo della Quercia*, 2 vols. (New York: Columbia University Press, 1991), vol. II, p. 337.

[49] 參見：James Beck, "Jacopo della Quercia and Donatello: Networking in the Quattrocento", *Source: notes in the history of art* VI/4 (1987): 6-15.

[50] Ibid., pp. 7-9.

勝，而著重人物肢體動作以及面部表情的刻劃。所以達嘉浮雕作品上的人物通常佔據絕大部分的畫面，而畫面空間感的營造，主要依靠人物前後的交錯及肢體活動的走向來達成。[51]

達嘉是十五世紀上半葉西也納最受肯定的雕刻家。他所經營的淺雕風格雖然捨棄繁複的空間場景以及實體深淺的安排；但他的創作成就證實，只借重淺雕的技法以及人物造型本身具有的表現力，亦能在圖像敘事上，充分表現生動感人的畫面。他的創作思維不僅深刻地影響了後來的米開朗基羅，[52] 也是研究東拿帖羅浮雕風格形成過程中，不應忽視的重要因素。

4. 東拿帖羅的深浮雕創作不可忽視

瓦撒利在《傑出藝術家傳記》第二版的米開朗基羅傳裡提到，米開朗基羅在十五歲時，爲了表現自己在浮雕創作方面的才情，曾模仿東拿帖羅的淺雕，創作過一幅聖母抱子像（即："Madonna of the Stairs", Casa Buonarroti, Florence）。這是他一生中唯一創作過的一幅淺雕。而且從這幅少作上已可看出，米開朗基羅在表現優雅感 (grazia) 及「構思與表現力」上比東拿帖羅有過之而無不及。[53] 根據瓦撒利這個說法，米開朗基羅在模仿東拿帖羅的同時，也超越了東拿帖羅所樹立的典範。

瓦撒利寫這段文字的用意，很明顯是採取他撰史習於採用的詮釋模式。即在一位不世出的奇才以年少之姿嶄露頭角之前，必有傑出的前輩藝術家爲他藝術風格的開展，預舖了道路，並隨之被其超越。[54] 但是爲了造就米開朗基羅從一幅少

---

[51] 見 James Beck, *Jacopo della Quercia*, vol. I, p. 116: "he resolutely rejected the new perspective, seemingly disengaged himself from anything like the *schiacciato* technique that Donatello fostered, and chose instead to work out a pictorial and narrative formula independently. As with much of his later reliefs, he achieved a spatial conviction from the figures, rather than first creating the spatial context and filling in the figures in a subsequent step."

[52] Ibid., pp. 87 & 97.

[53] 參見：Vasari-BB, vol. IV, p. 11.

[54] 在瓦撒利《傑出藝術家傳記》中，第一個相關的例子便是 Giotto 超越他的老師 Cimabue 的故事。見：Vasari-BB, vol. II, pp. 96f. 關於上述瓦撒利慣用的這個撰史角度問題的討論參見：Ernst Kris & Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch* (Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 1995; 1st edition 1934), pp. 47-58; Giorgio Vasari, *La Vita di*

作便明顯超越東拿帖羅藝術成就的故事傳奇性，遷就詮釋藝術天才特需的撰史角度，以及強調米開朗基羅的創作理念超越前代藝術家，而從特定角度強調東拿帖羅的淺雕在雕塑史傳承上必須具備的地位；再加上《傑出藝術家傳記》「理論與創作技巧導論」行文中，亦特別推崇東拿帖羅在淺雕與極淺雕上的成就，終而造成東拿帖羅的淺雕與淺平浮雕一直是藝術史學研究的重點；相對地，他所創作的深浮雕並沒有得到應有的重視，形成研究視野的偏差。

其實，純就今日所謂的「浮雕」而言，東拿帖羅所創作的範圍並不只限於淺雕及淺平浮雕。以其著名的《天使報訊像》（圖一九："The Annunciation"，約成於1435年，Santa Croce, Florence）上的天使佳樂利與聖母馬利亞之造像，以及原爲佛羅倫斯大教堂製作的唱詩壇（圖二〇："Cantoria"，約1433-1438年，Museo dell'Opera del Duomo, Florence）上的天使造像爲例，二者都是以深浮雕雕刻而成的傑作。瓦撒利本人也在東拿帖羅傳中，盛讚這兩個作品重新掌握上古藝術的精髓，[55] 以及讓觀者在觀賞時，感受到作品上的人物呼之欲出的生命真實感。[56] 只有重新正視東拿帖羅在深浮雕創作上亦有可觀的成就，了解他勇於嘗試各種創作媒材與類型所具有的藝術表現力，我們才能深入認識這位十五世紀雕塑大家過人的實驗性與創發性。而淺雕或極淺雕其實早爲東拿帖羅之前便有的創作形式，刻意從這個角度肯定他的開創與貢獻，反而無法確實掌握東拿帖羅究竟想透過淺雕、淺平浮雕，來表現哪些尚未被深入探索、開發的視覺藝術新境地。

Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568, ed. Paola Barocchi, 5 vols. (Milan and Naples: Riccardo Riccardi, 1962), vol. II, pp. 105f; Paul Barolsky, *Giotto's Father and the Family of Vasari's Lives* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1992), pp. 3-6 ; Patricia Lee Rubin, *Giorgio Vasari: Art and History* (New Haven and London: Yale University Press, 1995), p. 332.

[55] Vasari-BB, vol. III, pp. 203f .

[56] Ibid., p. 207: "pare veramente che siano vive e si muovino". 形容藝術品上的人看起來像是活的、而且看起來像是自己可以自由伸展活動，是義大利文藝復興藝術批評裡，常被用來讚美藝術品表達眞切、生動傳神的用語。這個用語的起源可追溯自薄伽邱 (Giovanni Boccaccio, 1313-75) 在《十日談》(*Decameron*, VI/5) 中對畫家喬托 (Giotto, c. 1266-1337) 的讚美。有關這個用語傳統在義大利文藝復興藝術批評的流傳與意義參見：Volker Herzner, "Donatello und die »rinascita delle arti«", in: *Donatello Studien*, Italienische Forschungen, Folge 3, Bd. 16, ed. Kunsthistorisches Institut in Florenz (Munich: Bruckmann Verlag, 1989), pp. 28-42, particularly pp. 28-30.

以下將以東拿帖羅爲西也納大教堂受洗池所創作的浮雕《希律王的宴會》（圖一二："The Feast of Herod", Baptistery, Siena）作爲主要討論範例，試著從時間流程與空間場景的延展性，創作者從觀者立足點的角度營造作品與觀者互動、對話的交互關係，以及宗教圖像企圖感發觀者沉思冥想教義三個角度，剖析東拿帖羅淺雕與極淺雕的主要特色。希望這三個特色的提出，能在依循瓦撒利對淺平浮雕詮釋而來的學術爭論之外，以及單純從類別與形式剖析十五世紀浮雕藝術的研究方法之外，爲東拿帖羅浮雕研究開啓新的討論方向。

四、東拿帖羅浮雕作品的三個特色

東拿帖羅約於一四二五年所作的《希律王的宴會》（圖一二）是西也納大教堂受洗池（圖一二b）六幅銅製浮雕中的一幅。這六幅作品描述的是施洗約翰的生平故事。這個受洗池當初由佛羅倫斯著名的銅雕家吉柏提規劃並負責製作其中觀賞位置最好的兩幅。由於逵嘉後來將自己受聘製作兩幅中的一幅轉讓給東拿帖羅，所以六幅作品最後由三位西也納當地的雕刻家——逵嘉、撒諾及杜林諾(Turino di Sano & Giovanni di Turino) 父子，以及兩位佛羅倫斯最著名的雕刻家——吉柏提與東拿帖羅——分別完成。由西也納與佛羅倫斯的雕刻家共同完成這件公共藝術鉅作，並藉著一起展示作品供人比較優劣，激勵參與創作的藝術家竭力展露創思與技巧，這是當時相當引人矚目的藝術界盛事。[57] 以下是對東拿帖羅《希律王的宴會》三個特點的闡析。

1. 創造連續敘事的空間場景

與受洗池其他五幅作品均呈現單一場景[58] 相較，東拿帖羅《希律王的宴會》在敘事手法上顯得相當突出。因爲這幅作品將新約聖經記載希律王生日宴之前後

---

[57] 關於西也納大教堂受洗池的整個訂製過程及個別的藝術成就請參見： Wolfgang Lotz, *Der Taufbrunnen des Baptisteriums zu Siena* (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1948), pp. 3-16; John T. Paoletti, *The Sienese Baptistry Font: A Study of an Early Renaissance Collaborative Program, 1416-1434*, pp. 1-84.

[58] 逵嘉製作的是《天使向撒加利亞報喜訊》；撒諾及杜林諾父子製作的是《施洗約翰誕生》、《施洗約翰在沙漠傳道》；吉柏提製作的是《耶穌受洗》、《捉拿施洗約翰》。

經過（馬太福音14, 6-11；馬可福音6, 21-28）完整地表現在同一畫幅上：畫面右前方描述的是「莎樂美之舞」。莎樂美是希律王新娶之婦希羅底的女兒。由於施洗約翰嚴詞譴責希律王不該娶自己兄弟之妻爲婦，引起希羅底不悅，亟思報復。莎樂美於是趁舞蹈獲取希律王讚賞之際，要求斬首施洗約翰，以博得母親歡心。左前方呈現的便是臣僕將施洗約翰血淋淋的頭顱獻給希律王，希律王望之怵目驚心的景象。畫面的中景是爲晚宴助興的宮廷樂團。畫面的背景則延續左前方的場景，繼續描述臣僕將施洗約翰的頭顱獻給希羅底審視，以確定施洗約翰確已亡故。

將許多場景結合在同一畫面上的敘事手法，在歐洲藝術史學研究上稱之爲「連續敘事」(continuous narrative)。隨著一四二〇年代成功地發明線性透視，十五、六世紀有越來越多利用線性透視構圖的作品採用連續敘事的手法，儘可能將某個聖經故事前後完整地表現在同一畫面上，[59] 其中最著名的例子便是佛羅倫斯畫家瑪撒丘 (Masaccio, 1401-28) 在一四二六至二七年繪於布朗卡區教堂 (Brancacci Chapel) 的《納稅圖》（圖二一："The Tribute Money", Brancacci Chapel, Santa Maria del Carmine, Florence）。這幅畫記載了稅吏向耶穌收稅的故事（馬太福音17, 24-27）：畫面正中描繪的是耶穌告訴彼得（耶穌手勢指向之人），河裡的魚嘴內有交稅的一塊錢，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。在這幅畫中彼得共出現三次。依照故事發生的前後順序，他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。

東拿帖羅創作此幅《希律王的宴會》與瑪撒丘繪製《納稅圖》在時間上極爲接近，兩位佛羅倫斯藝術家在彼此創作理念上密切相互激盪可見一般。若將東拿帖羅這幅作品與十四世紀安德瑞亞・比薩諾在佛羅倫斯受洗教堂第一個銅門上的敘事手法相比，東拿帖羅一幅作品所涵蓋的敘事內容在安德瑞亞・比薩諾的銅門上，是用四幅表現單一場景的作品[60] 來涵括。

---

[59] 關於單一畫面上採用連續敘事的手法參見：Richard Krautheimer and Trude Krautheimer-Hess, *Lorenzo Ghiberti*, pp. 220f; Lew Andrews, *Story and Space in Renaissance Art: The Rebirth of Continuous Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), pp. 80-82.

[60] 即：《莎樂美之舞》、《斬首施洗約翰》、《將施洗約翰的頭顱呈給希律王》、《莎樂美將施洗約翰的頭顱呈給希羅底審視》。圖片參見：Antonio Paolucci, *Die Bronzetüren des Baptisteriums in Florenz*, 圖32-35.

這個表現時空延展性的新的創作理念，亦充分表現在東拿帖羅與其合夥人米開羅佐約於一四二五年共同創作的《葉瑞凡聖母抱子像》（圖二二："Yerevan-Madonna", Art Gallery, Yerevan, Armenian S.S.R.）[61] 上。在這幅聖母抱子像的背後，東拿帖羅用極淺的浮雕刻出天使向馬利亞報喜的圖案，以敘述耶穌誕生前發生的聖蹟。同樣將時間的流程隱含在單幅作品的描述手法，亦可見於東拿帖羅爲帕多瓦 (Padua) 守護神聖安東尼所製的祭壇。祭壇上《聖安東尼顯現在新生嬰兒身上的奇蹟》（圖七）表現的是一位被丈夫指控有外遇的妻子，將才新生幾天的嬰兒交到聖安東尼的手裡，以便他詳查誰是嬰兒真正的親生父親。畫面上雖然沒有表現出嬰兒被聖安東尼詢問的景象，但是東拿帖羅卻很有技巧地藉畫幅右方人們張口結舌、奔走相告的情景，暗示出只有幾天大的嬰兒竟然在聖安東尼詢問後，開口說話證實母親清白的奇蹟。藉著淺雕及淺平浮雕可以表現較繁複的畫面，進一步刻劃更詳盡的故事細節，東拿帖羅努力在單幅作品上，表現敘事的完整性；避免將一個宗教故事完整的經過，分割爲多幅只表現單一時間、固定場景的圖像。

2. 從觀眾觀視的角度營造可感知的深度空間

東拿帖羅在創作《希律王的宴會》時，不僅希望在單幅畫幅中，儘可能呈現故事的完整性；他更匠心獨具地考慮到，如何配合觀者觀視的角度，在淺雕及淺平浮雕作品中，營造可收放自如的深度空間感。

以《希律王的宴會》（圖一二）爲例，東拿帖羅考慮到了其擺置的位置低於平視的觀看角度（圖一二b），所以精心設計出適合觀者以站姿俯視的畫面空間。考慮到觀者正常觀視角度與作品放置高低可能產生視覺誤差，因而在作品空間設計與造形比例上，作必要調整的創作手法，在藝術史研究上稱爲「視覺校正」(optical correction)。[62] 比較兩張由不同角度拍攝的照片可以清楚地看出，根

---

[61] 有關這幅一九八三年才在俄國公諸於世的《葉瑞凡聖母抱子像》之闡析見：Charles Avery, "Donatello's Madonnas revisited", in: *Donatello-Studien*, ed. Kunsthistorisches Institut in Florenz, Italienische Forschungen, dritte Folge, Bd. 16 (Munich: Bruckmann, 1989), pp. 219-234, particularly p. 222.

[62] 見：Robert Munman, *Optical Corrections in the Sculpture of Donatello*, Transactions of the American Philosophical Society, vol. 75, Part 2 (Philadelphia: The American Philosophical Society, 1985), pp. 1-9.

據傳統蹲下來以平視高度拍攝所得（圖一二），與以站姿往下拍的結果（圖一二a），有明顯的差距。穆門 (Robert Munman) 簡要地描述了主要的差異所在：

> 從以平視角度拍攝的照片（以及在擺置現場以肉眼平視高度）來看，地板像是往上傾斜；而當我們居高往下看〔這幅作品〕，地板則以相當自然的方式逐漸往邊牆後縮。以這個正確的視角往下看時，我們同樣可發現，桌子在畫面上的水平效果看起來好多了；事實上，整個畫面呈現出更強烈的深度感。〔…〕更值得注意的是，希律王目光凝聚的方向有所不同。〔…〕平視這幅作品時，希律王的目光像是越過施洗約翰被砍斷的頭顱直直往前看。居高往下看這幅作品時，他的目光則清楚無疑地凝視在這個血淋淋的景象上，這個動作更深刻地表現了他為這整個事件感到驚駭的意義所在。[63]

穆門的說法亦可從《希律王的宴會》最初放置的位置光源來自左上方的窗戶得到進一步佐證。[64] 東拿帖羅打破一般將主要場景置於畫幅正中的創作習慣，而把希律王看到施洗約翰血淋淋頭顱那一幕，安排在畫面的左方，以便觀者可藉由較充足的光線，看清楚希律王見到施洗約翰頭顱時，怵目驚心那一幕。如此突顯出來的效果，讓觀者可以清楚地看到希律王驚駭不已的眼神。

東拿帖羅創作時，精心考量觀者觀看的位置與角度，進而依照不同作品的內容，塑造靈活的畫面空間，賦予表達的題材更生動的內涵，這才是他淺雕創新之處。這個成就也可從東拿帖羅更早之前所作的《帕契聖母抱子像》(Pazzi-Madonna, c. 1422, Berlin-Dahlem, Staatliche Museen)（圖二三、二三a）得到印證。

隨著世俗精神的日益開展，十五世紀在佛羅倫斯供大眾購買以應個人居家祈禱所需的「聖母抱子像」，逐漸脫離中古威嚴凜然的神像造型，朝向和藹親切的人性化風格發展。根據當時禱告的習慣，「聖母抱子像」通常掛在臥室或是接待

---

[63] Ibid., p. 39: "Whereas the floor seems to slope upward in a standard photograph (and, from an eye-level view, in reality as well), when seen from above it recedes in a relatively natural fashion toward the rear wall. The table too appears more horizontal when correctly observed and, in fact, the whole scene takes on a greater feeling of depth. […] But still more remarkable is the change in the direction of Herod's gaze. […] Seen from the front, Herod appears to look straight ahead, *over* the severed head of the Baptist. From above, however […], he clearly stares *down* toward the gory sight, thus giving deeper meaning to his horrified reaction."

[64] 參見：Enzo Carli, *Donatello a Siena* (Rome: Editalia, 1967), p. 15 and footnote 38 (p.138).

客人的起居室的牆上，像前另有燭臺以供祈禱時點蠟燭用。掛置聖母像的位置通常不會太高，以便跪著祈禱時，仍能不費力地仰望到聖母和藹的眼神，感受到宗教安慰的力量。[65] 與前面分析的《希律王的宴會》由俯視角觀看正好相反，東拿帖羅在創作《帕契聖母抱子像》時，也考慮到當時掛置的習慣，即《帕契聖母抱子像》應仰視而觀。仰視可見到的（圖二三a），聖母似乎是抱著小耶穌站在窗前，母子深情地互相凝視與撫觸；而且像是隨時都可從窗框探出頭來與禱告者細聲輕談。這與從平視角看這幅淺雕能感受到的，有顯著的差別。[66]

3. 帶領觀者進入作品呈現的戲劇化場景

東拿帖羅所作的《希律王的宴會》不祇藉著深遠空間的創造及視覺校正的技巧，靈活地呈現生動的空間視野。仔細觀看作品前景兩側：左下角兩個小孩乍看血淋淋的頭顱拔腿便往框幅外奔逃，而右下角亦可見祇出現半個側身不到的人物爭著向外逃竄。從這些往外驚慌奔逸、並沒有完整出現在框幅內的人物身上，我們可更深刻地看到，東拿帖羅極有技巧地賦予看似被框緣限制住的畫幅自由延展的空間。貢布里西 (Ernst H. Gombrich) 在討論邊框人物的運動與空間自由展延度的關係時亦強調，當邊框人物向外衝撞的能量看起來愈強，這個運動所能暗示出突破邊框限制、擴展可想見的框外空間彈性愈大。[67]

雖然邊框依然是視覺範圍內不可泯除的框幅限制，但是，東拿帖羅極有技巧地吸引觀者在觀賞時，注意邊框人物不完整的造型；從而吸引他們進一步細觀、設身處地去想像作品原應全備的面貌。當觀者開始隨藝術家暗示的景象更深刻去揣摩作品的完整情境時，他其實已不知不覺跨入藝術家精心營造的場景中，邁進

---

[65] Ronald Kecks, *Madonna und Kind: das häusliche Andachtsbild im Florenz des 15. Jahrhunderts*, Frankfurter Forschung zur Kunst, Bd. 15 (Berlin: Gebr. Mann, 1988), pp. 29-31.

[66] 參見：Geraldine Johnson, "Art or artefact? Madonna and Child reliefs in the early Renaissance", in: Stuart Currie and Peta Motture (eds.), *The Sculpted Object 1400-1700* (Aldershot: Scolar Press, 1997), pp. 1-24, particularly pp. 3-5.

[67] 參見 Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1969), p. 230: "The greater the suggestion of movement, or indeed of mobility [...] the more certain will be this effect which obliterates the ground from our awareness and turns it into a screen."

宗教藝術希冀能感發的深邃觀想裡。[68] 教義精神訴諸傑出藝術品的直接感發力來傳達，在觀者腦海中烙印下永誌難忘的印象，並啓發心靈深刻的感悟冥想，這是文藝復興宗教藝術品極爲重要的特色。

接續《希律王的宴會》之後，東拿帖羅繼續在淺雕創作中，探索邊框與其旁不完整圖像引人注目深思的張力關係。約成於一四二六年的《聖母昇天像》（圖二四），展現的是東拿帖羅對這個問題從另一個角度的思考。畫幅正中雙手合十禱告的聖母被天使張開的手臂所撐起的杏仁形光環（基督教藝術裡稱爲mandorla）護持著，緩緩向天際昇揚。相較以極淺的浮雕刻劃出的天使群，聖母的頭部雕鑿較深。而杏仁形光環在整個畫面的構圖占著舉足輕重的地位。爲何著意突顯這個光環在畫面上的份量，可從東拿帖羅處理光環與上方邊框交接處看出其用心：聖母的頭部正逐漸接近邊框，而杏仁形光環最上緣的部分已逸出框外，處於需藉想像來填合的空間裡。東拿帖羅藉這個沒有被完整刻劃出的杏仁形光環，將聖母昇天的動作流程清楚地暗示出來，誘發觀者在爲杏仁形光環上方的缺角感到納悶時，轉而去感受聖母緩緩昇天的動態。在看似靜止的大理石板上，東拿帖羅將聖母昇天的過程表現爲彷彿可以活生生感受到的場景。

東拿帖羅運用邊框旁不完整的造像吸引觀者的注意力、激發其想像，進而達到感發觀者深入地與宗教圖像對話，這種手法運用最具震撼力的應屬《哀泣基督之死》（圖四，約作於1461-66年）。這是他爲聖羅倫斯教堂講道壇所作的銅雕之一。題材表現的是將耶穌從十字架取下時，眾人圍視哀泣的景象。根據約翰福音十九章31-33節的記載，與耶穌同時被吊上十字架的其他兩人雙腿都被打斷。東拿帖羅很有技巧地將經文的記載與他處理邊框不完整造像的表現手法結合起來。這兩個人的上半身雖然不在表現的範圍內，而且邊框上方另有一裝飾條幅，但是他們不完整的身軀令人自然而然地想將框幅內的世界延伸到框幅外來理解。而且順著這兩個令人感到突兀的殘軀往下看，視線直落於哀泣基督之死的氛圍裡。希望透過強烈的藝術表現力，帶領觀者深入體會宗教故事的精神內涵。在此考量下，藝術家努力用各種暗示手法，泯除橫亙於圖像世界與現實界之間的有形

[68] 東拿帖羅這種手法後來被米開朗基羅所繼承，在米開朗基羅爲梵蒂岡的 Cappella Paulina 繪製的聖彼得與聖保羅受難圖中，他亦採用這種不完全的邊框人物造型，激發觀者特別的注意，從而將之引領入受難圖呈現的場景。參見：William E. Wallace, "Narrative and Religious Expression in Michelangelo's Pauline Chapel", *Artibus et Historiae* 19(1989): 107-121.

界線，逐步感發觀者將注意力轉化爲對故事場景感同身受的想像，體會宗教故事每個細節的微言大義。

五、結論

瓦撒利所著之《傑出藝術家傳記》自一五五〇年出版以來，在文藝復興藝術史研究上一直有著舉足輕重的地位。然而，近百年來，藝術史學者陸續對此書的敘事可信度與史事解析架構提出質疑。[69] 討論此書在藝術史學史的焦點已不再如先前，將其視之爲詮釋義大利文藝復興藝術最可參考、信賴的經典，以及將瓦撒利記述的史事當成一手史料來處理。相反地，當代的瓦撒利研究已轉向去討論，如何明辨他在史實、神學教義與義大利傳奇文學傳統之間選擇撰述的重點，以彰顯自己宣揚的價值與理念。如何透過重新理解文藝復興藝術史多元的面相來解讀這本藝術史名著，明辨過往眾所認定的權威意見所長之處與不足、偏頗之處，成爲目前研究瓦撒利著作首要的課題。

本文嘗試以瓦撒利論「淺平浮雕」爲例，討論他創鑄的這個藝術語彙固然符合他欲將浮雕視爲獨立創作類別的企圖，並藉「淺平浮雕」突顯浮雕與「構思與表現力」——瓦撒利藝術理論中最核心的概念——之間緊密的關係。但是，這個詮釋角度並不符合十五世紀上半葉的史實。因爲浮雕藝術在當時並未被視爲獨立的創作類型，開創新的浮雕形式也非當時藝術家竭力追求的創作標的。此外，瓦撒利欲藉著標舉東拿帖羅開創淺平浮雕的成就，以及在淺浮雕創作上的典範地位，突顯他在浮雕創作上無與倫比的貢獻，亦有值得商榷之處。一則，詮釋東拿帖羅的浮雕創作不應只偏重淺雕與淺平浮雕的討論，而應兼顧他在深浮雕方面亦有同等傑出的表現；二則，在探討東拿帖羅努力開發淺雕及淺平浮雕的藝術表現力時，也應注意到他所受到的直接師承與影響。吉柏提如何利用極淺雕的技法轉

---

[69] 首先指出瓦撒利《傑出藝術家傳記》所記載的史事脫離不了義大利傳奇故事 (novella) 文學寫法的學者是奧地利藝術史學者 Wolfgang Kallab。參見：Wolfgang Kallab, *Vasaristudien*, ed. Julius von Schlosser (Vienna: Graeser, 1908). 近十年來對瓦撒利的史觀以及藝術史詮釋方法所蘊含的各種問題加以深入探究的英文代表性著作如：Paul Barolsky, *Why Mona Lisa Smiles and Other Tales by Vasari*; Patricia Lee Rubin, *Giorgio Vasari: Art and History*.

化原是創作平面底限的浮雕底板爲具有深度空間感的畫面，以及西也納藝術裡原本便有的淺雕傳統，都是討論東拿帖羅浮雕創作時，不應忽視的源流。

由於瓦撒利想從創作形式的開發上，肯定東拿帖羅在十五世紀浮雕藝術創作上超卓的地位，如此的詮釋觀點並不符合史實，所以本文試著從創造連續敘事的空間場景，從觀眾觀視的角度營造可感知的深度空間，以及帶領觀者進入作品呈現的戲劇化場景三個觀點剖析東拿帖羅淺雕與極淺雕所獨具之特色。希望這三個特點的提出，能在藝術史界爭論瓦撒利所謂「淺平浮雕」確實涵義究竟爲何之餘，提供新的討論方向。因爲只有當我們努力去了解，究竟東拿帖羅在創作這些浮雕時，需要實際考量的創作因素有哪些，以及他個人企圖在作品裡展現的藝術效果、感發的觀視情境爲何，我們才能深入透視他如何在前人用淺雕與極淺雕開創的藝術傳統上，探索、創新其在刻劃深度空間、戲劇化敘事，以及消弭圖像虛擬世界與觀者所存現實界之有形藩籬上，獨具的圖像表現潛力。

（本文於民國八十九年二月廿一日通過刊登）

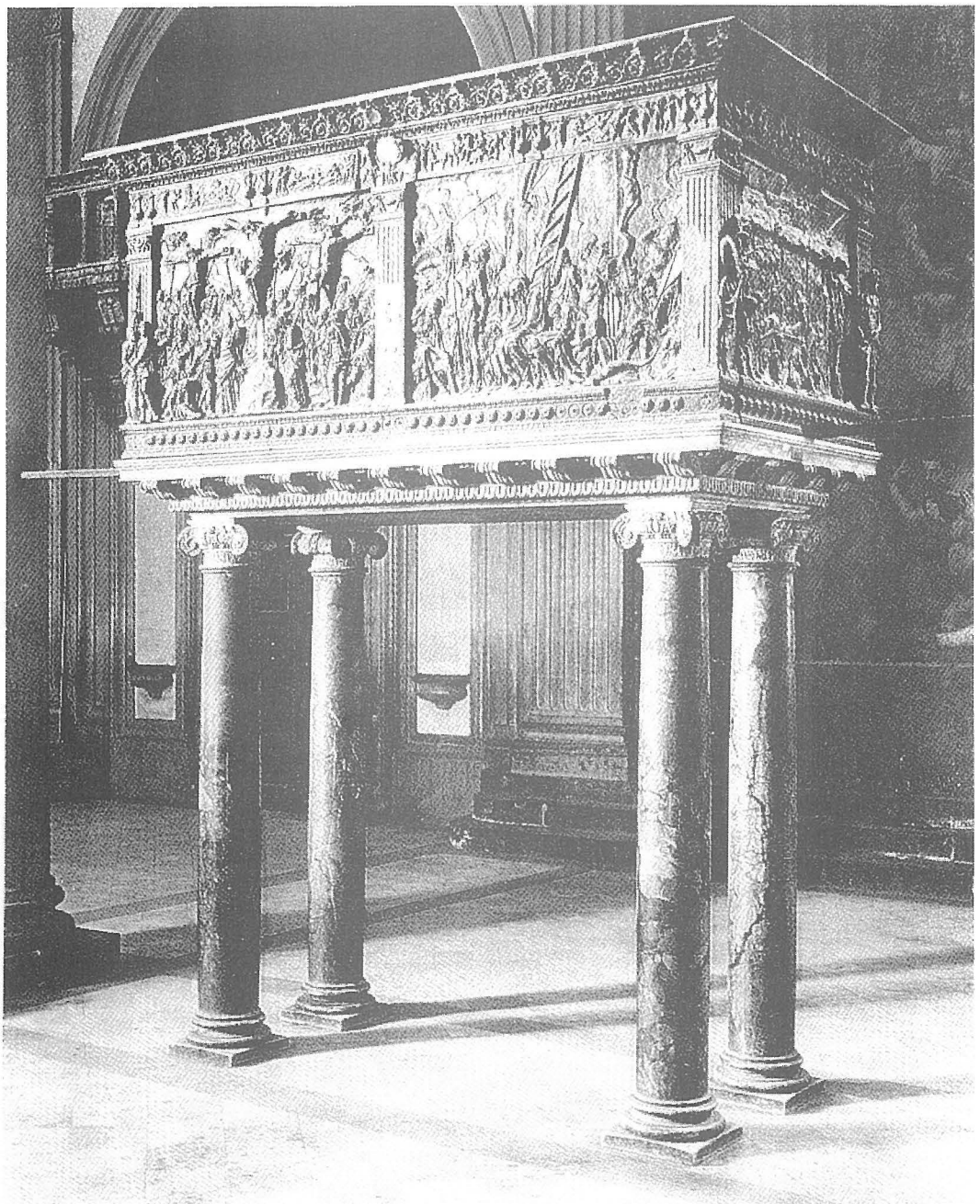
中外譯名對照表

Agostino di Giovanni	阿構思提諾・喬凡尼
Arezzo	阿瑞丑
Basso rilievo	淺浮雕
Bearzi, Bruno	貝阿其
Beck, James	貝克
Brancacci Chapel	布朗卡區教堂
Brunelleschi	布魯內斯基
Cennini, Cennino	雀里尼
Chellini, Giovanni	克立尼
continuous narrative	連續敘事
disegno	構思與表現力
Donatello	東拿帖羅
Ghiberti, Lorenzo	吉柏提
Giotto	喬托
Gombrich, Ernst H.	貢布里西
Hildebrand , Adolf von	希爾德布朗
historia	敘事作品
Janson, Horst W.	詹森
Kauffmann, Hans	考夫曼
Kristeller, Paul O.	克里司特勒
Masaccio	瑪撒丘
Medici	梅迪曲
mezzo rilievo	深浮雕
Michelangelo Buonarroti	米開朗基羅
Michelozzo	米開羅佐
Munman, Robert	穆門
Pazzi-Madonna	帕契聖母抱子像
Pisanello	披撒內羅
Pisano, Andrea	安德瑞亞・比薩諾
Pliny the Elder	普里尼
Pope-Hennessy, John	波頗—漢納希
Quercia, Jacopo della	逵嘉

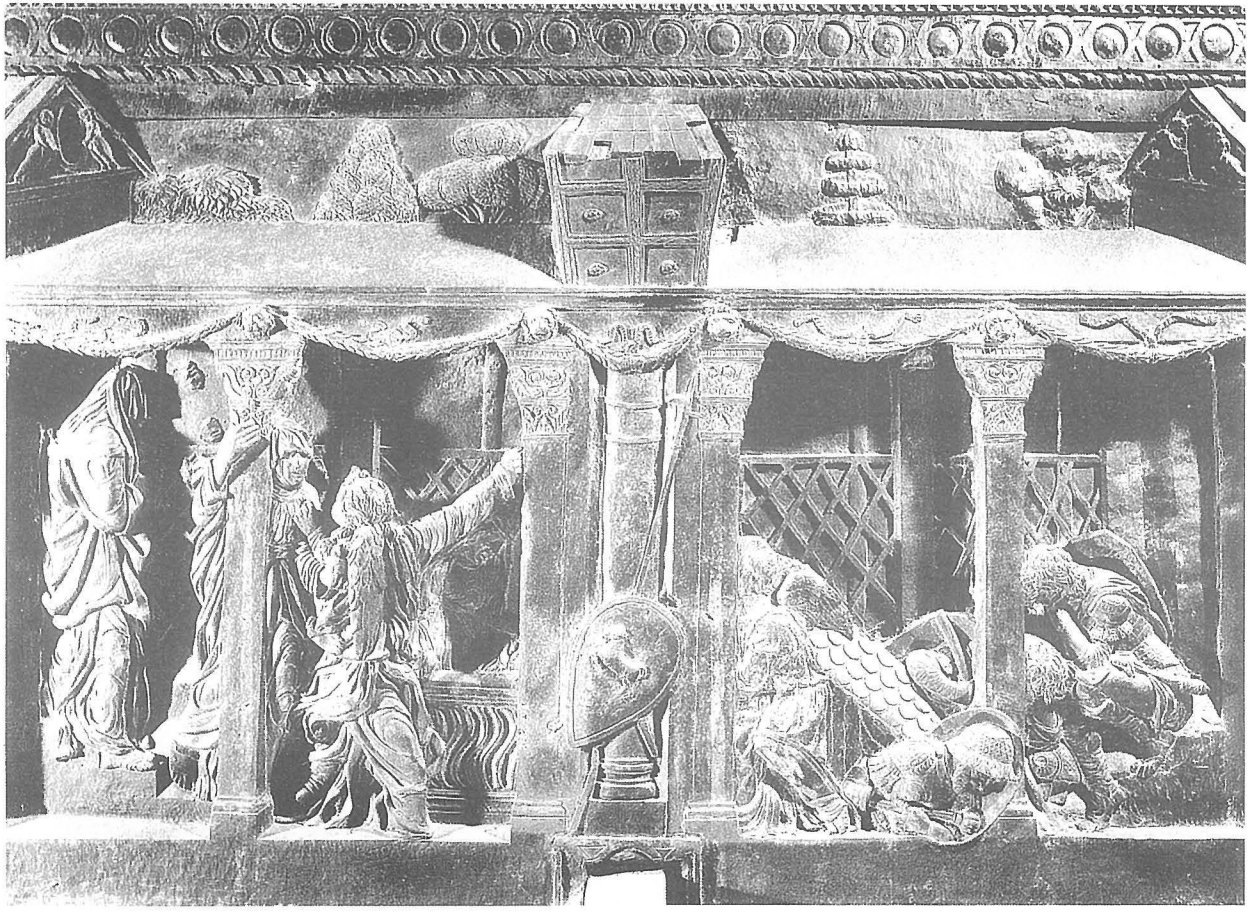
rilievo schiacciato	淺平浮雕
Rosenauer, Artur	羅森瑙爾
San Lorenzo	聖羅倫斯教堂
Turino di Sano & Giovanni di Turino	撒諾及杜林諾父子
Siena	西也納
Vite (*Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*)	傑出藝術家傳記
Vasari, Giorgio	瓦撒利



圖一：Donatello，**佈道壇** (San Lorenzo, Florence, **放置於北邊**)，c. 1461-66，**青銅**。
引自：John Pope-Hennessy (1993), *Donatello Sculptor* (New York: Abbeville Press), fig. 292.

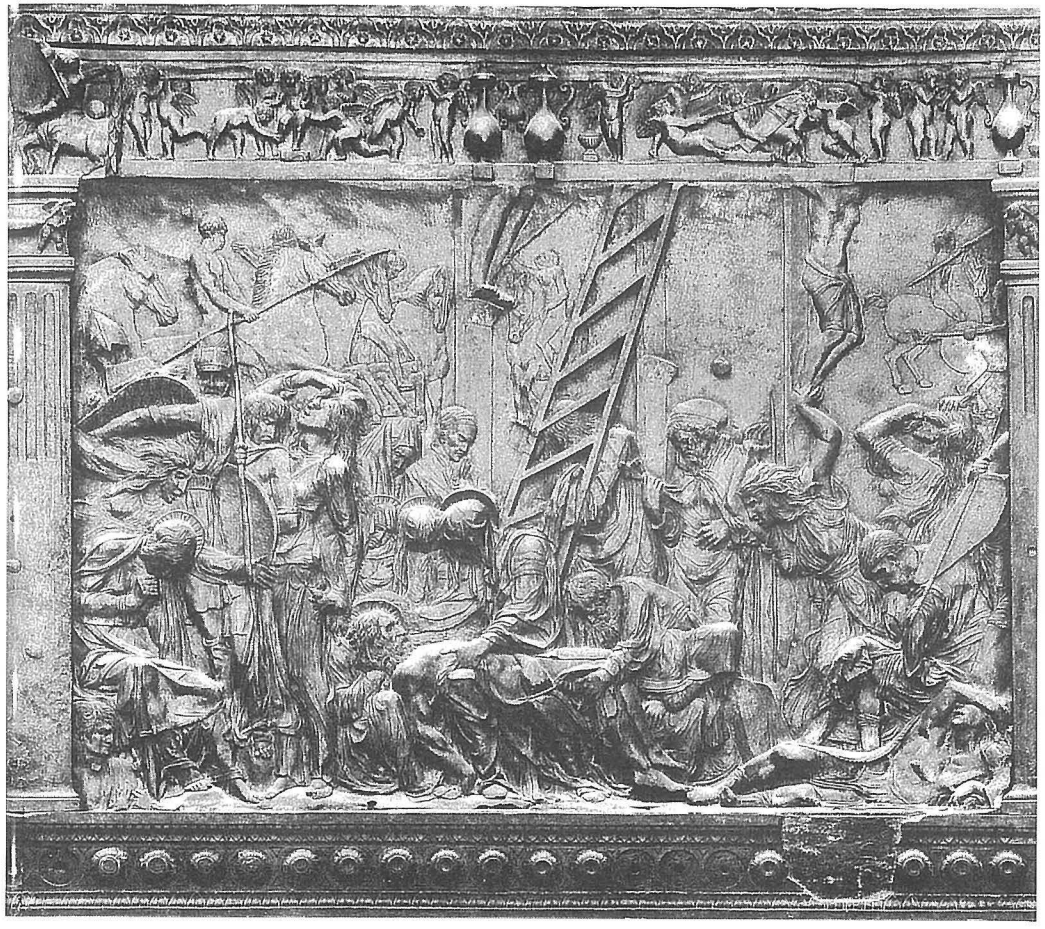


圖二：Donatello，佈道壇 (San Lorenzo, Florence, 放置於南邊)，c. 1461-66，青銅。
引自：John Pope-Hennessy (1993), *Donatello Sculptor*, fig. 293.



圖三：Donatello，**《耶穌墓旁的婦人》**(North pulpit, San Lorenzo, Florence)，c. 1461-66，**青銅**，75cm x 145cm。

引自：John Pope-Hennessy (1993), *Donatello Sculptor*, fig. 294.



圖四：Donatello，《哀泣基督之死》(South pulpit, San Lorenzo, Florence)，c. 1461-66，青銅，88cm x 123cm。

引自：John Pope-Hennessy (1993), *Donatello Sculptor*, fig. 310.



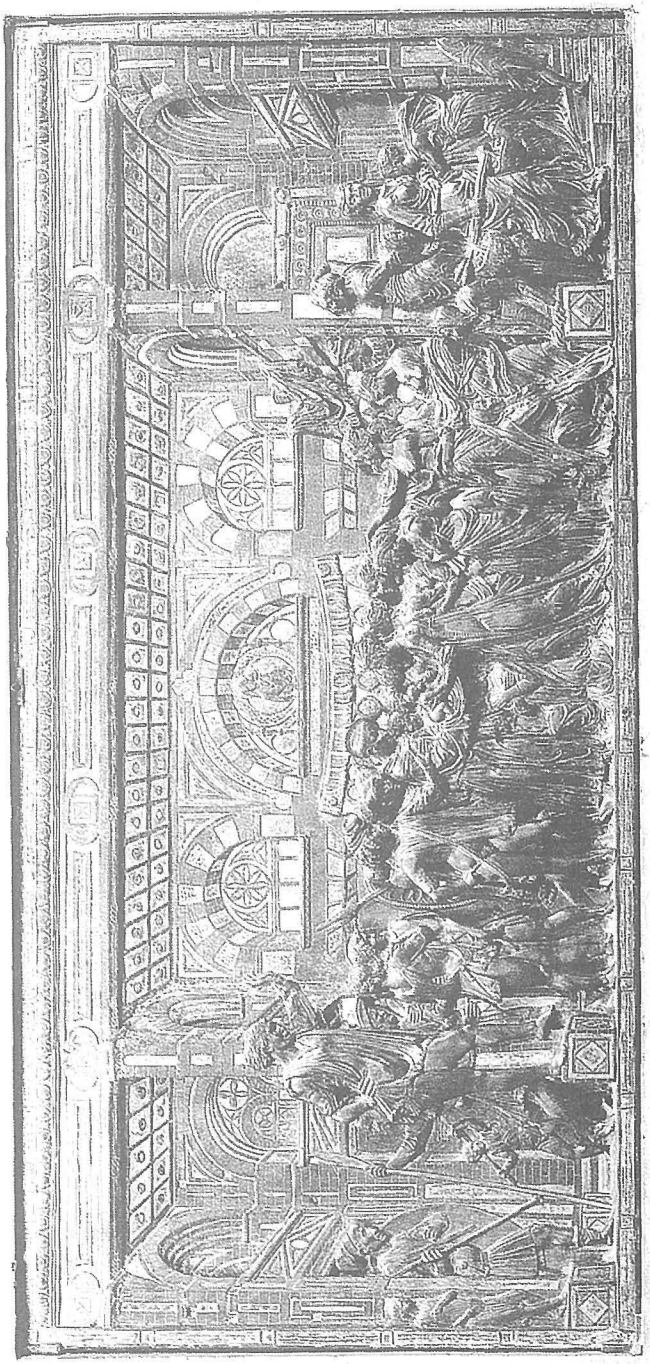
圖五：Donatello，《聖喬治屠龍記》(Museo Nazionale, Florence)，1417/18，大理石，40cm x 120cm。

引自：John Pope-Hennessy (1993), *Donatello Sculptor*, fig. 103.



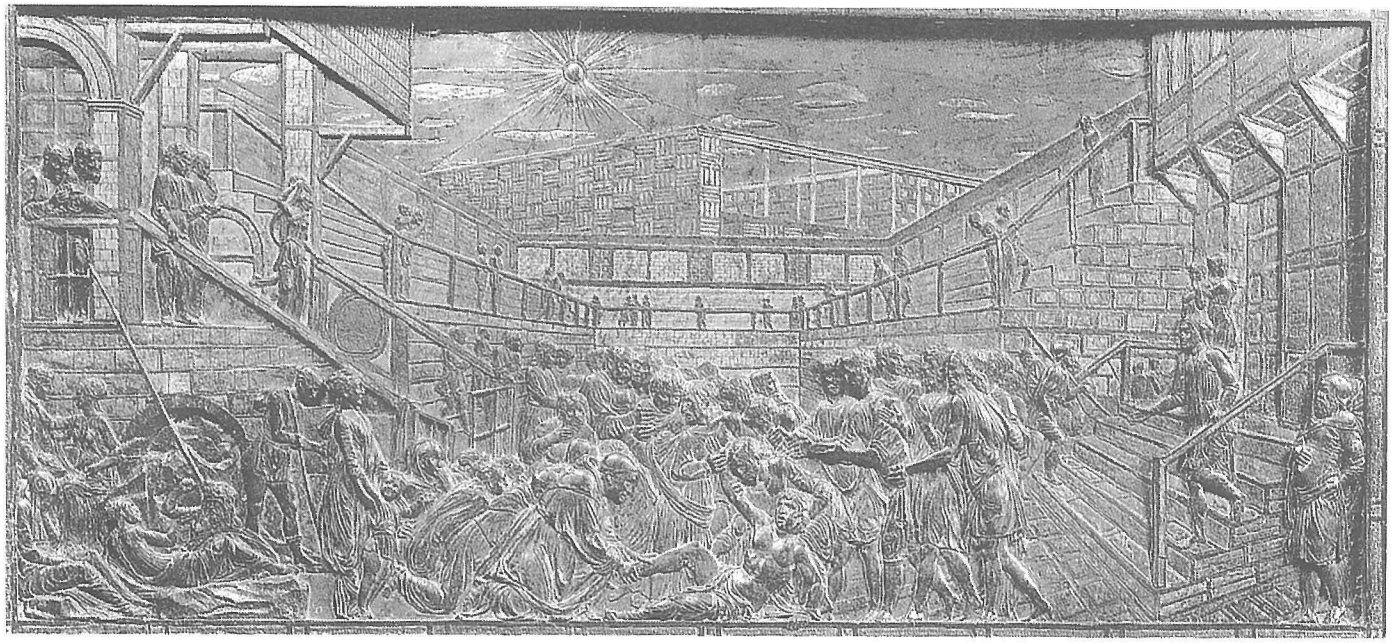
圖六：Donatello，聖安東尼教堂祭壇 (Basilica del Santo, Padua)，1446-50。

引自：Bonnie A. Bennett & David G. Wilkins (1984), *Donatello* (Oxford: Phaidon Press), Plate 132.



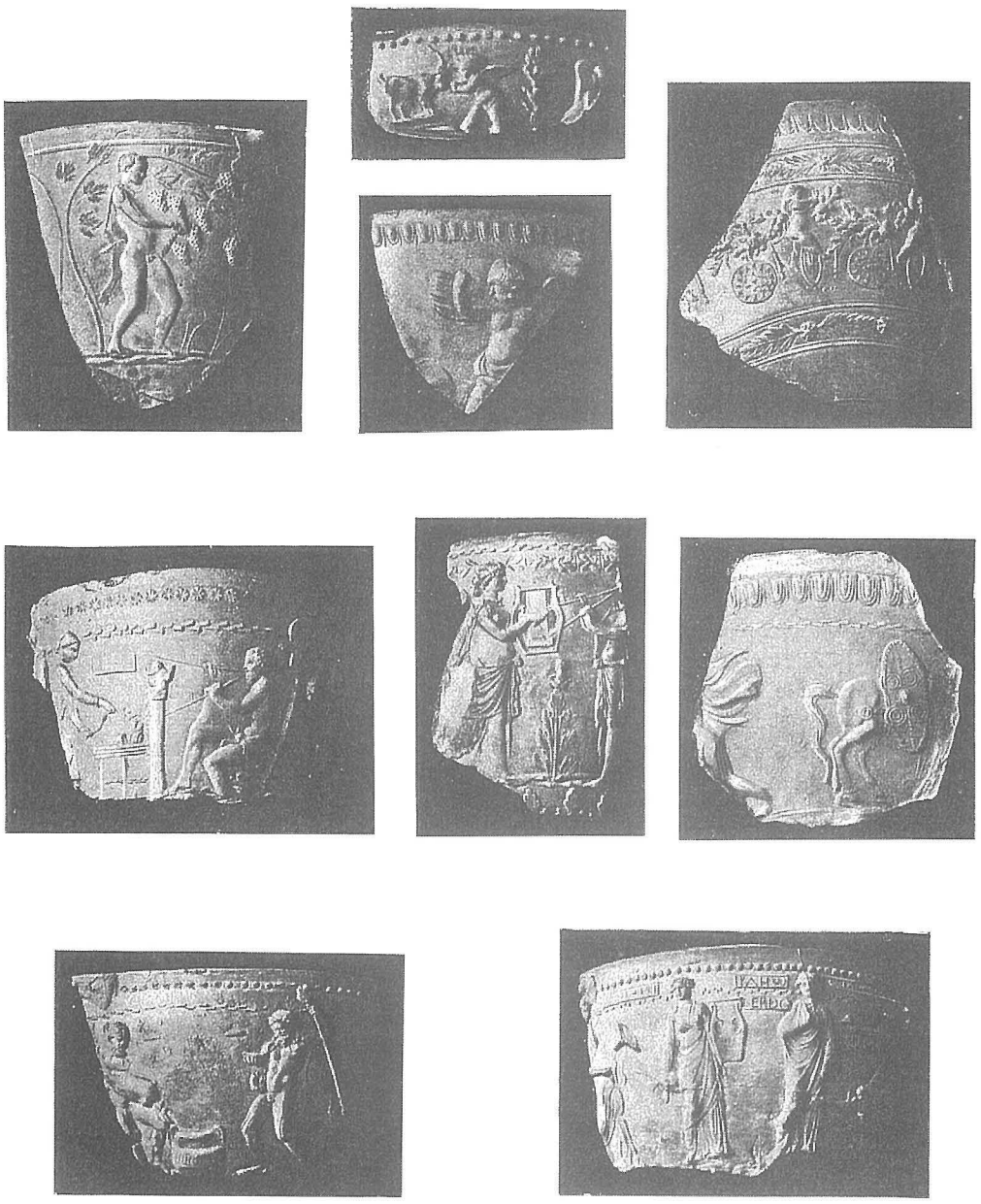
圖七：Donatello，《聖安東尼顯現在新生嬰兒身上的奇蹟》(Basilica del Santo, Padua)，1446-50，青銅，57cm x 123cm。

引自：John Pope-Hennessy (1993), *Donatello Sculptor*, fig. 237.



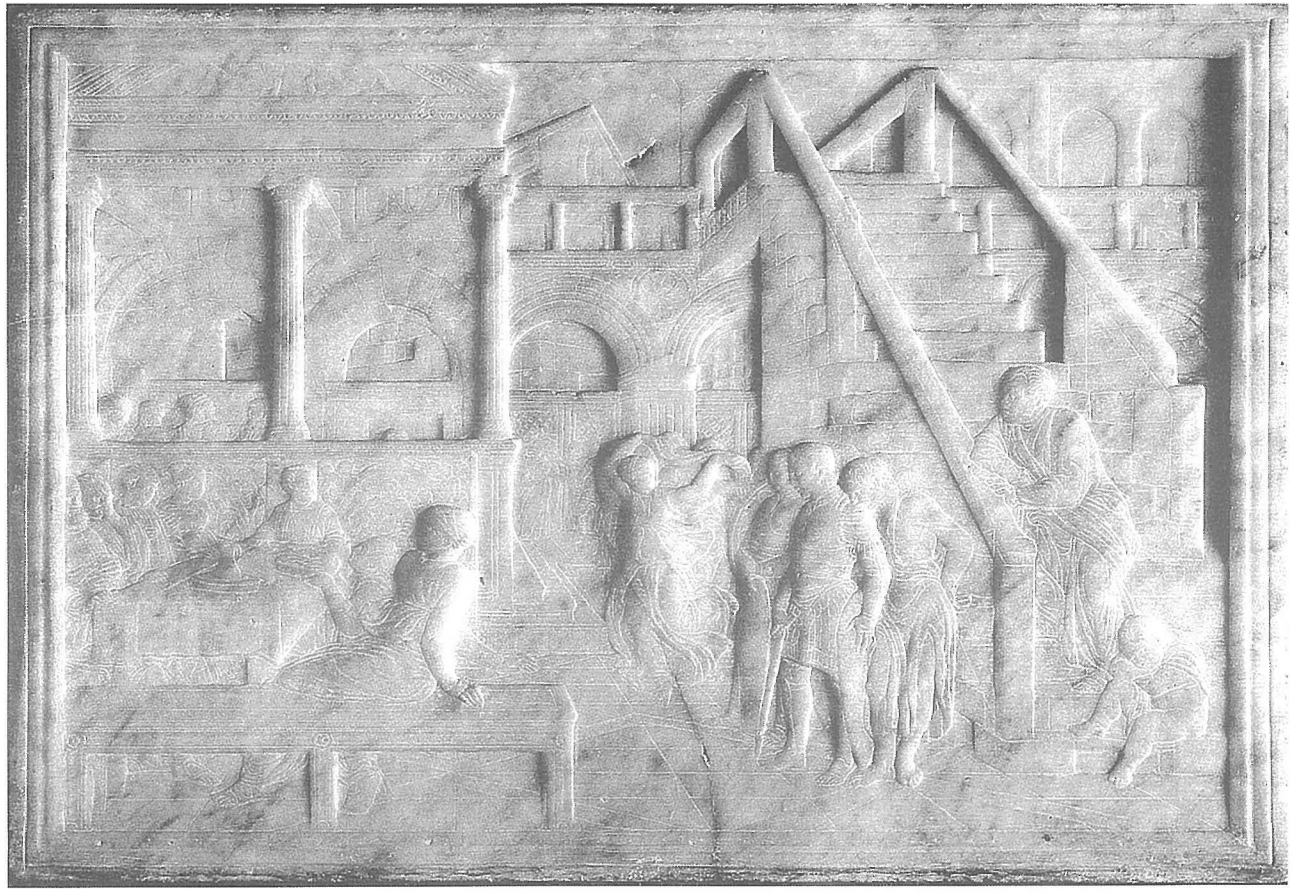
圖八：Donatello，《聖安東尼顯現在逆子 Leonardo 身上的奇蹟》(Basilica del Santo, Padua)，1446-50，青銅，57cm x 123cm。

引自：John Pope-Hennessy (1993), *Donatello Sculptor*, fig. 244.



圖九：Arezzo古陶瓶 (Museo Nazionale Archeologico, Arezzo)。

引自：Giannina Francioci (1909), *Arezzo*, Collezione di Monografie illustrate (Bergamon: Ist. Italiano d'Arti Grafiche).



圖一〇：Donatello，《希律王的宴會》(Museé des Beaux-Arts, Lille)，c. 1425-35，大理石，50cm x 71.5cm。

引自：John Pope-Hennessy (1993), *Donatello Sculptor*, fig. 118.



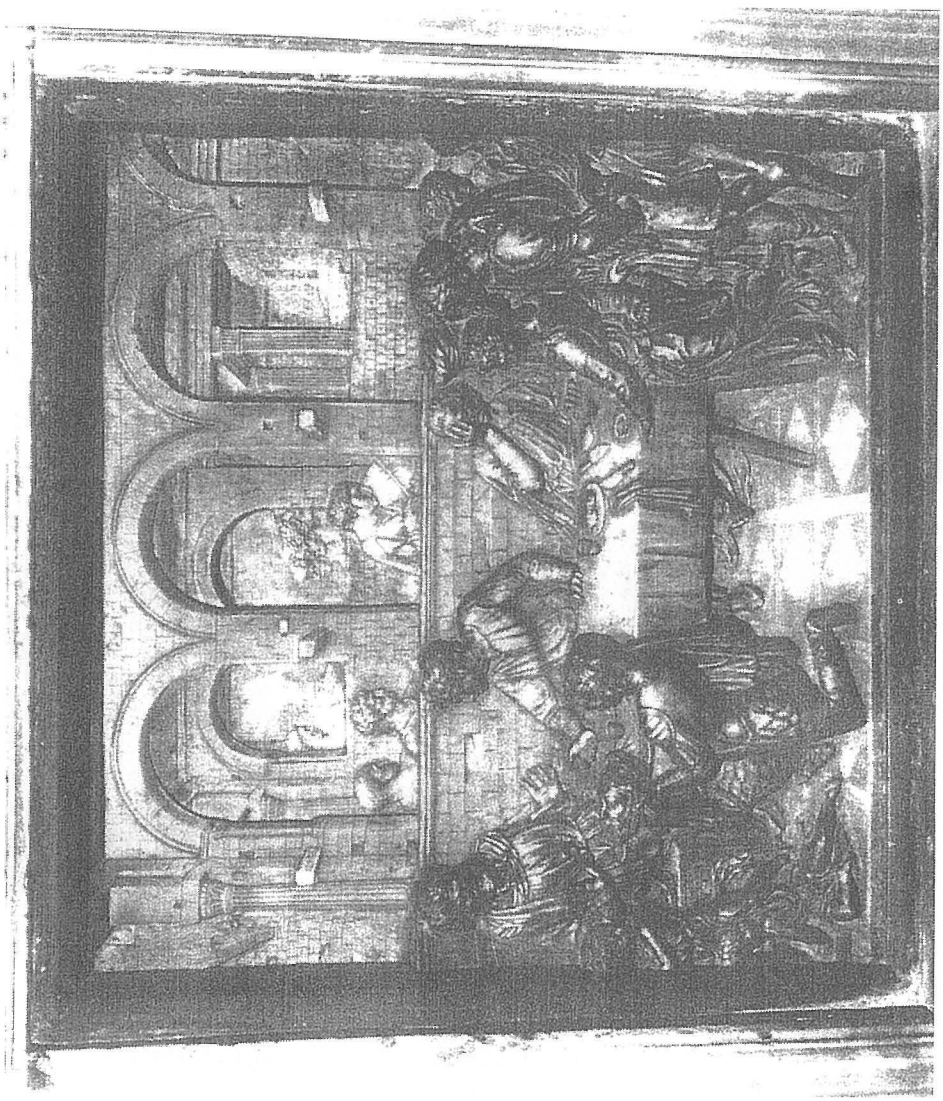
圖一一：Donatello，**聖羅倫斯教堂銅門上的銅雕**（Martyrs' Door, Old Sacristy, San Lorenzo, Florence），c. 1435-40。

引自：Bonnie A. Bennett & David G. Wilkins (1984), *Donatello*, Plate 92.



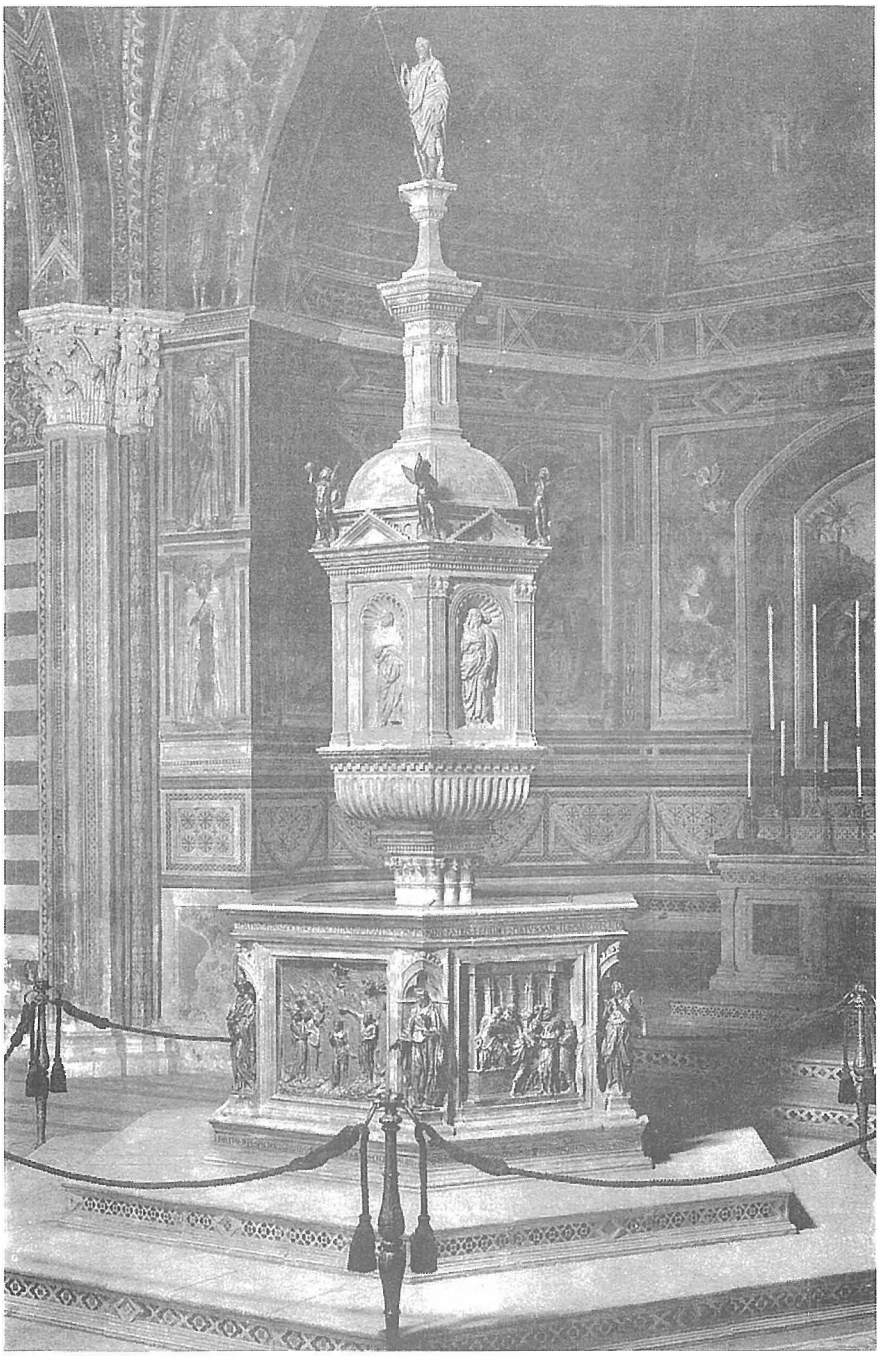
圖一二：Donatello，《希律王的宴會》(Baptistery, Siena)，以平視的高度拍攝，c. 1425，青銅，60cm x 60cm。

引自：John Pope-Hennessy (1993), *Donatello Sculptor*, fig. 67.



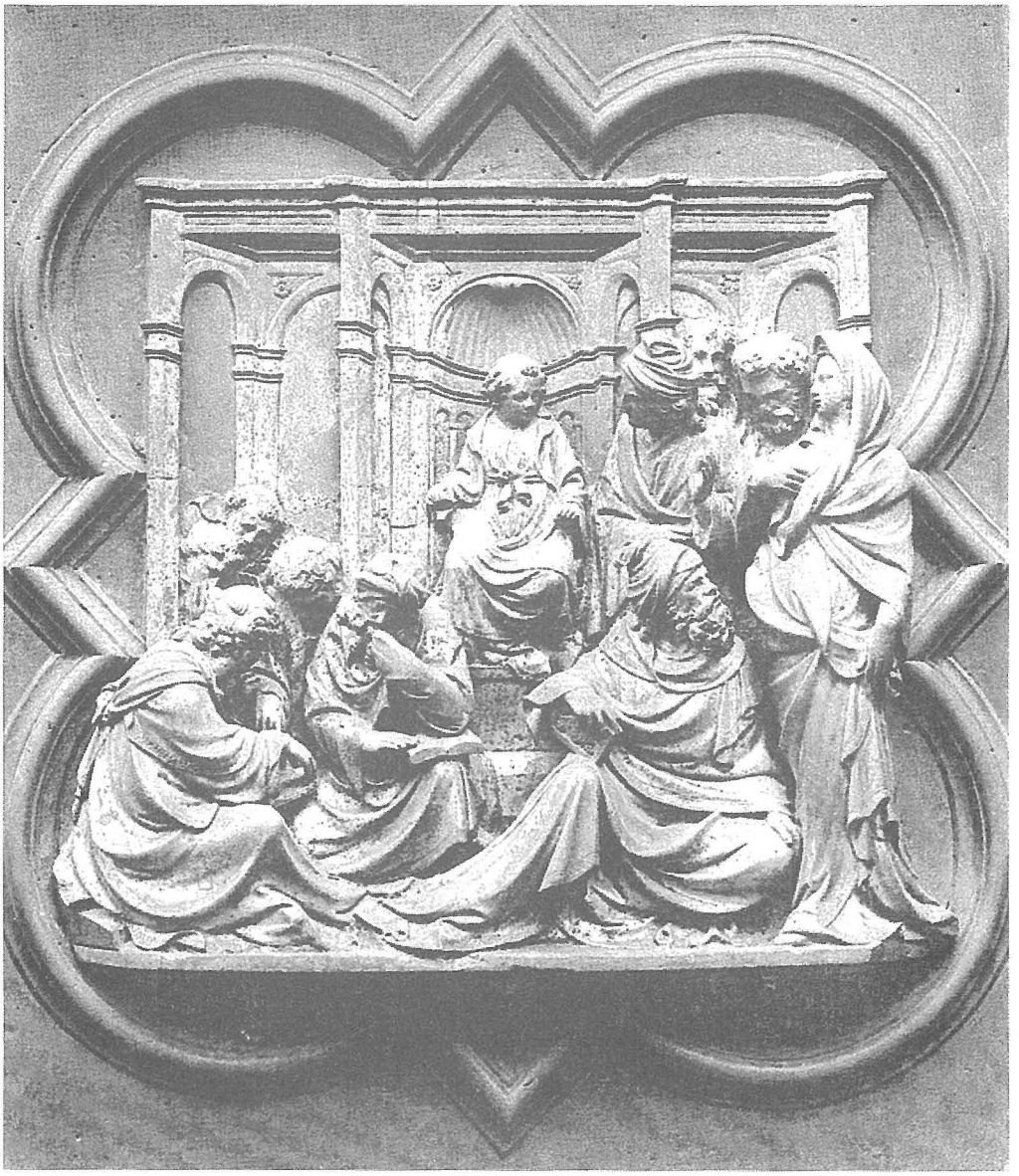
圖一二 a：Donatello，《希律王的宴會》，由上往下拍。

引自：Robert Munman (1985), *Optical Corrections in the Sculpture of Donatello*, fig. 38.

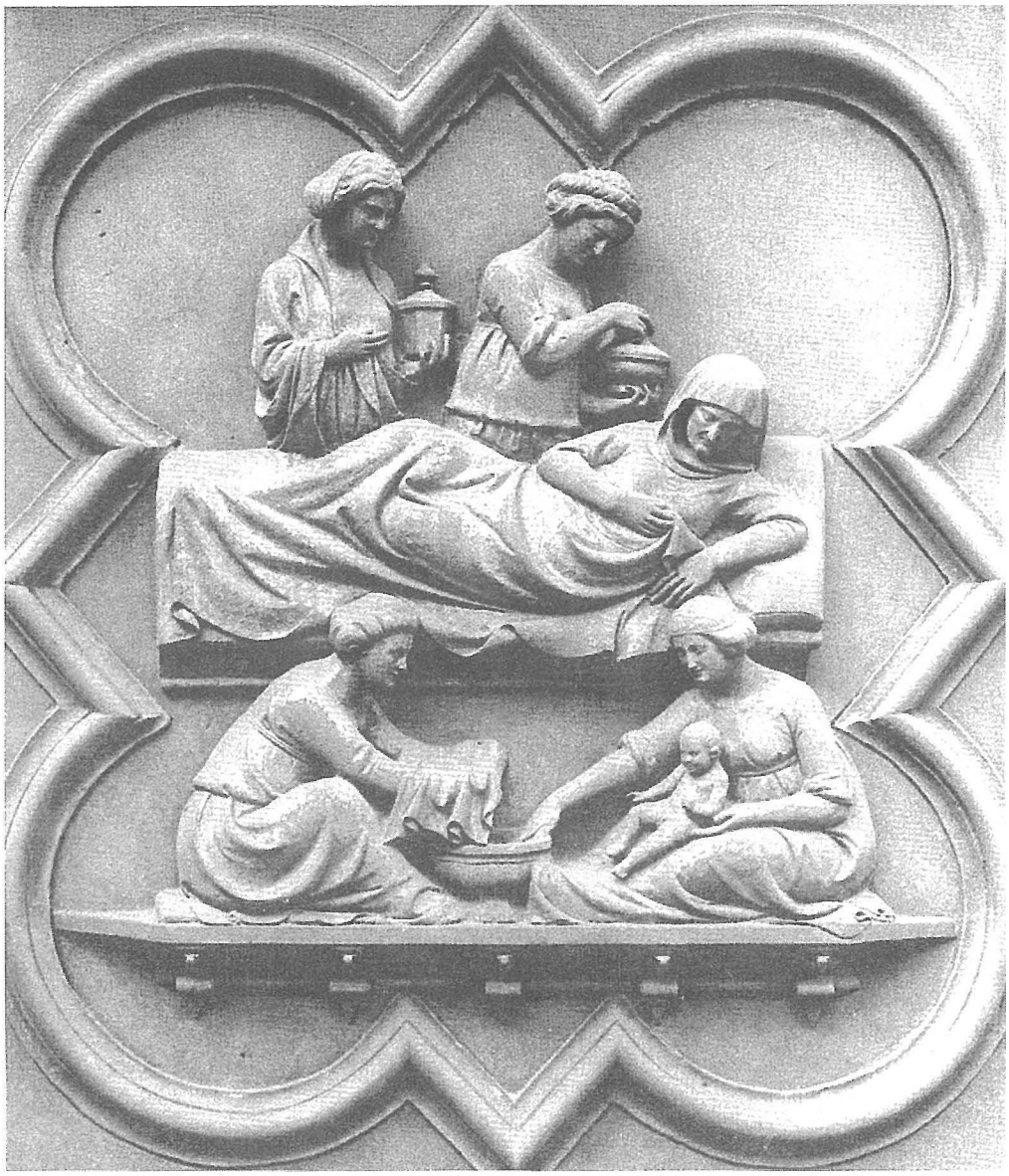


圖一二b：Siena 大教堂受洗池。

引自：John Pope-Hennessy (1972), *Italian Renaissance Sculpture* (London: Phaidon Press), Plate 11.



圖一三：Lorenzo Ghiberti，《孩童耶穌在聖殿聽道》
(North Door, Baptistery, Florence)，1403-24，青銅，39cm x 39cm。
引自：Kenneth Clark & David Finn (1980), *The Florence Baptistery Doors* (London: Thames and Hudson Ltd.), fig. 115.



圖一四：Andrea Pisano，《施洗約翰誕生》
(South Door, Baptistery, Florence)，1330-36，青銅，50cm x 43cm。
引自：Kenneth Clark & David Finn (1980), *The Florence Baptistery Doors*, fig, 13.



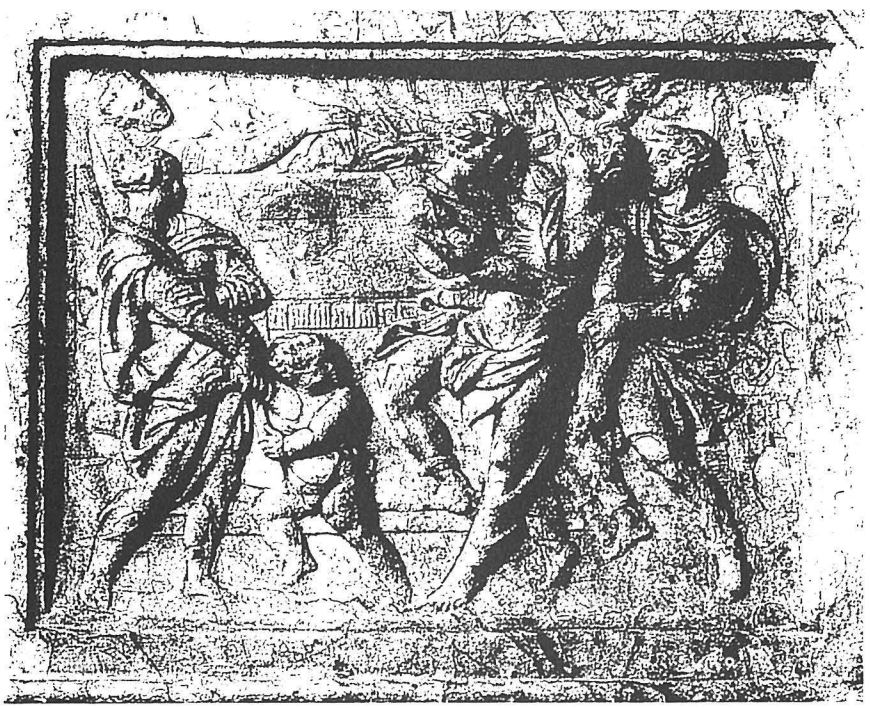
圖一五：墓園石雕 (San Francesco, Siena)，c. 1298。

引自：Gert Kreytenberg (1984), *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts* (Munich: Bruckmann Verlag).



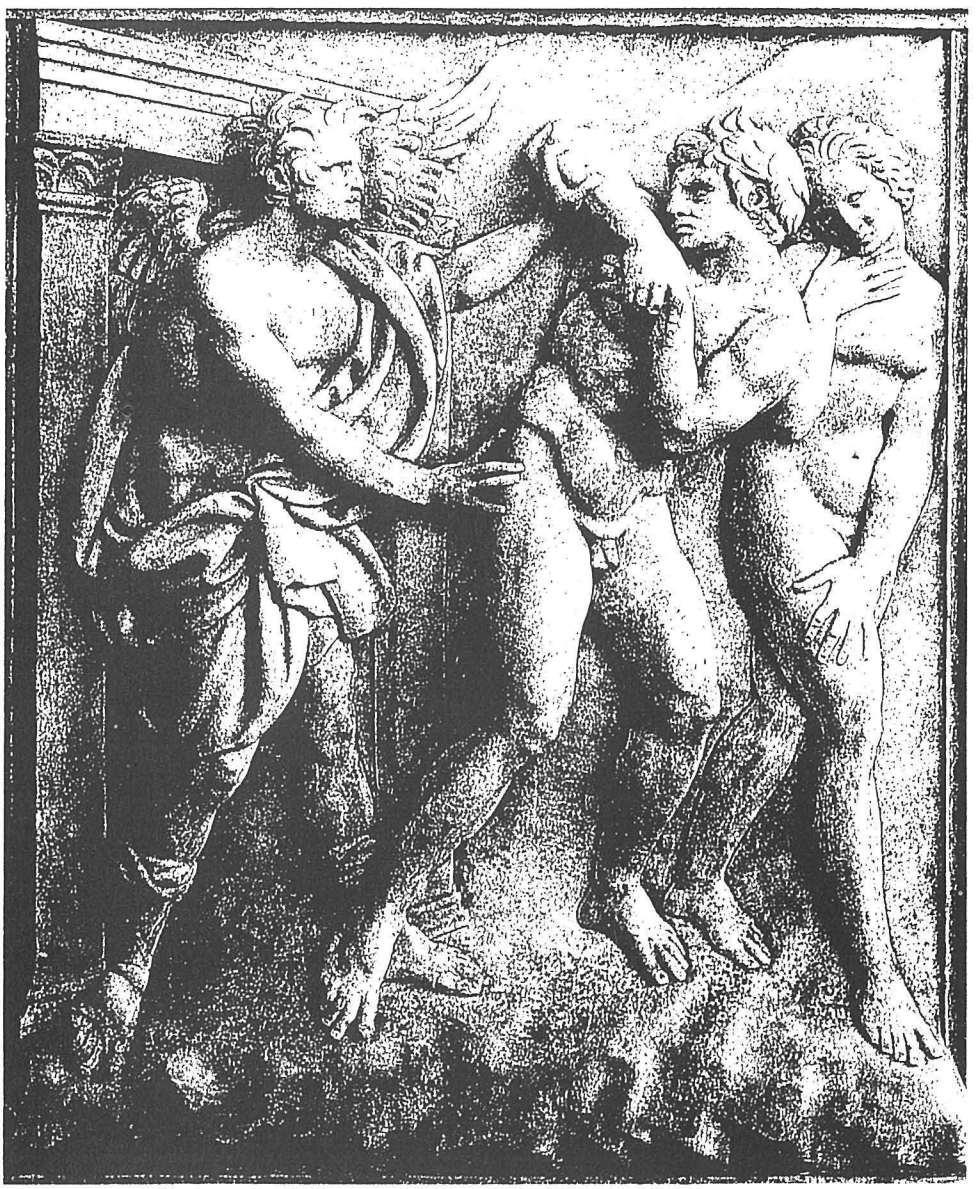
圖一六：Agostino di Giovanni 之作坊，《安葬聖徒 Ottaviano》(Museo d'Arte Sacra, Volterra)，c. 1330，石雕。

引自：Enzo Carli (1980), *Gli scultori sienesi* (Milan: Electa), fig. 97.



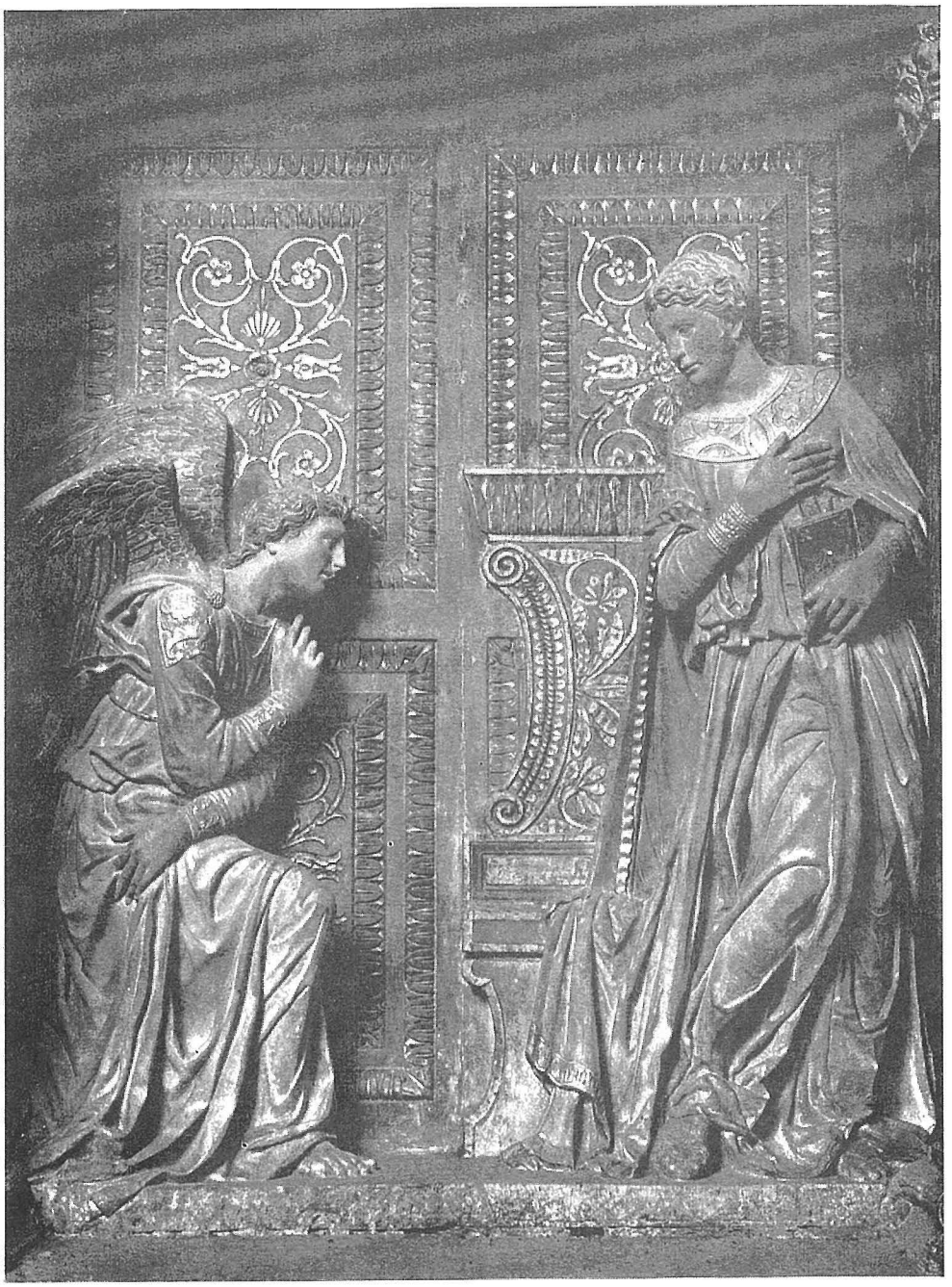
圖一七：Jacopo della Quercia，《聖徒理查遺骸製造的奇蹟》(Predella of Trenta Altar, S. Frediano, Lucca)，1419-22，大理石，24.5cm x 33.5cm。

引自：James Beck (1991), *Jacopo della Quercia*, vol. II, Plate. 37.

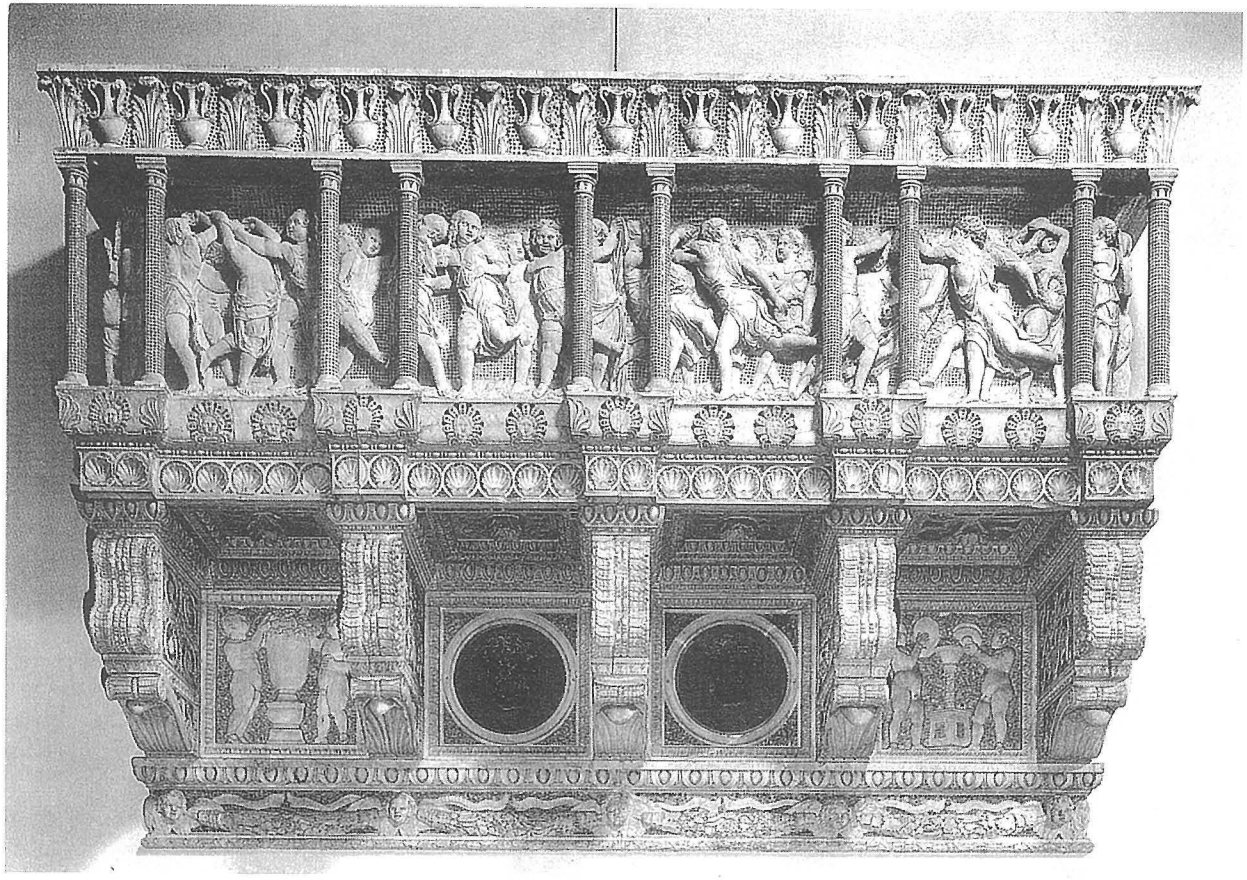


圖一八：Jacopo della Quercia，《逐出伊甸園》(Main Portal, San Petronio, Bologna)，1429-c. 34，大理石。

引自：James Beck (1991), *Jacopo della Quercia*, vol. II, Plate. 106.

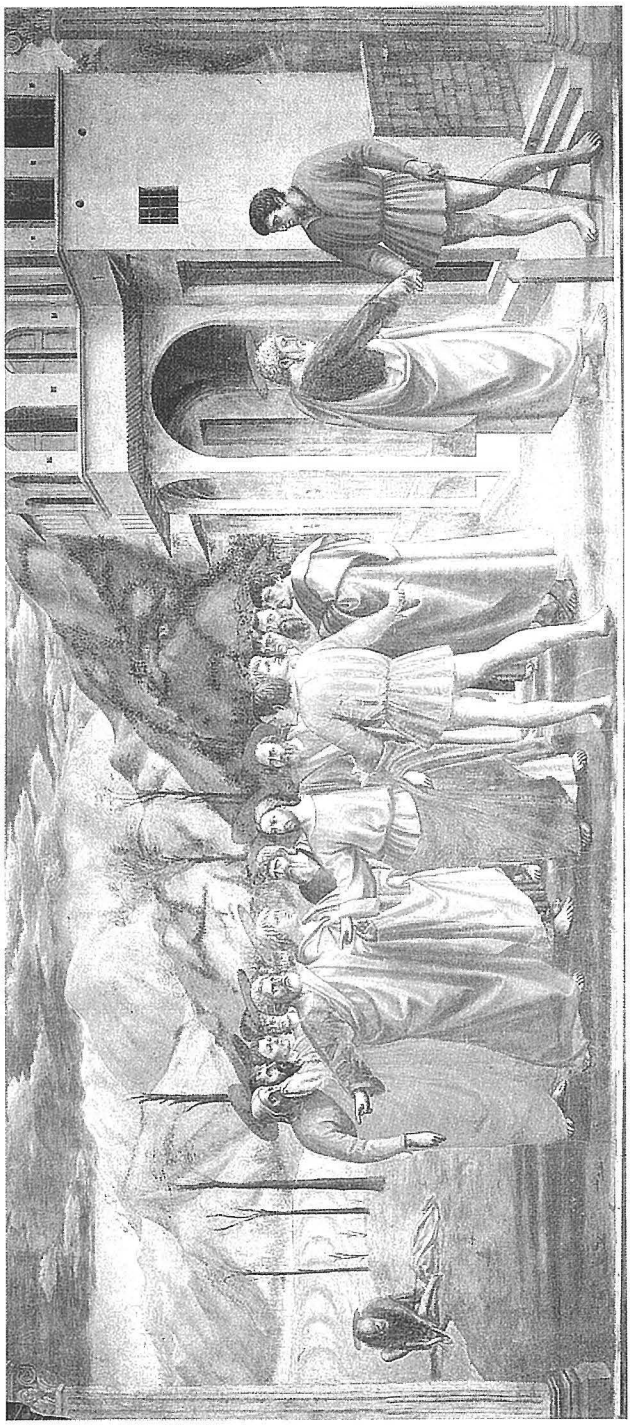


圖一九：Donatello，《天使報訊像》(Santa Croce, Florence)，c. 1435，高420cm。
引自：Bonnie A. Bennett & David G. Wilkins (1984), *Donatello*, Plate 35.



圖二〇：Donatello，《唱詩壇》(Museo dell'Opera del Duomo, Florence)，c. 1433-38, 348cm x c. 570cm。

引自：John Pope-Hennessy (1993), *Donatello Sculptor*, fig. 93.



圖二－：Masaccio，《納稅圖》(Brancacci Chapel, Santa Maria del Carmine, Florence)，1426/27。

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



圖二二：Donatello and Michelozzo，《Yerevan 聖母抱子像》(Art Gallery, Yerevan, Armenian S.S.R.)，c. 1425，85cm x 57cm。

引自：Charles Avery (1989), "Donatello's Madonnas revisited", fig. 8.



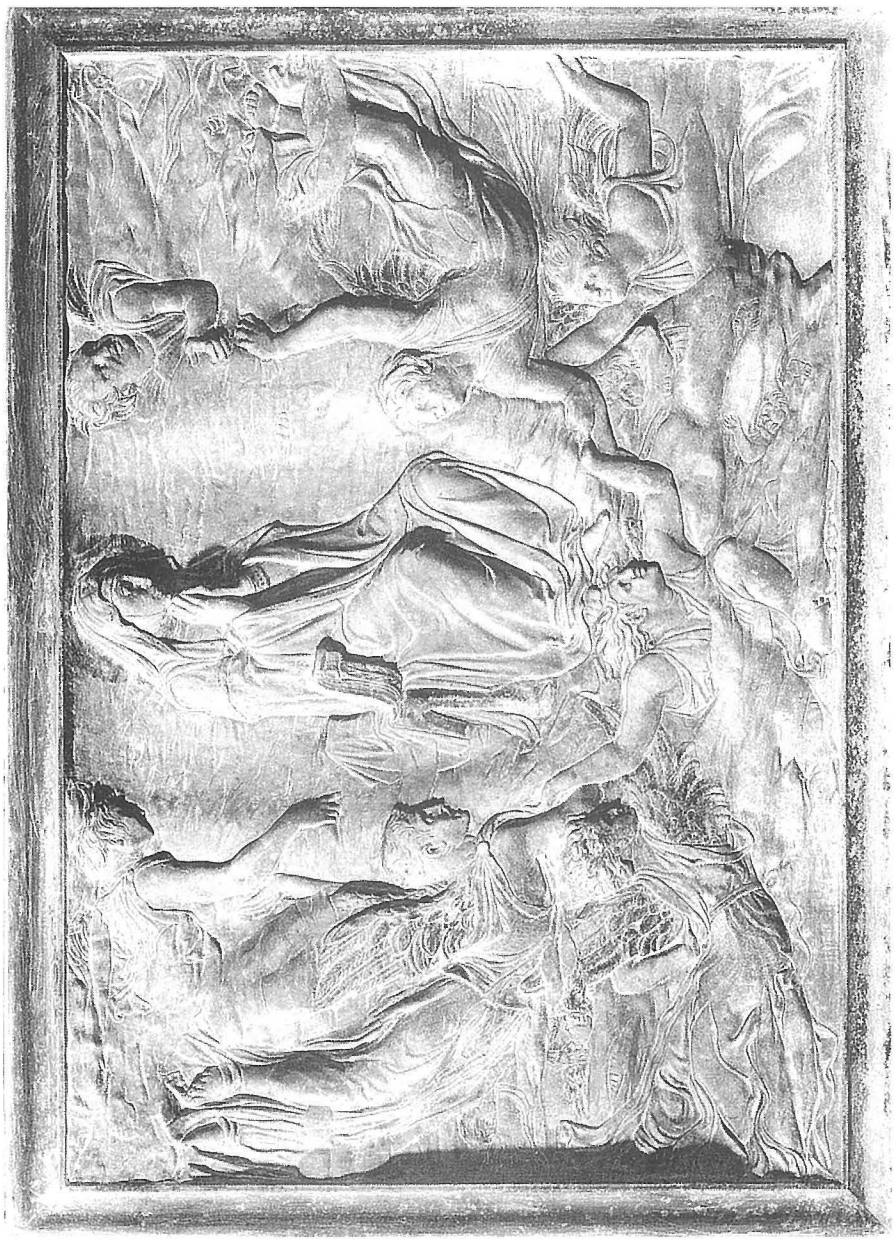
圖二三：Donatello，《Pazzi 聖母抱子像》(Berlin-Dahlem, Staatliche Museen)，以平視高度拍，c. 1422，大理石，74.5cm x 69.5cm。

引自：Geraldine Johnson (1997), "Art or artefact? Madonna and Child reliefs in the early Renaissance", fig. 1.3.



圖二三a：Donatello，《Pazzi 聖母抱子像》，由下往上拍。

引自：Geraldine Johnson (1997), "Art or artefact? Madonna and Child reliefs in the early Renaissance", fig. 1.4.



圖二四：Donatello，《聖母昇天像》(S. Angelo a Nilo, Nepale)，c. 1426，大理石，53.5cm x 78cm。
引自：John Pope-Hennessy (1993), *Donatello Sculptor*, fig. 107.

引用書目

Andrews, Lew

1995 *Story and Space in Renaissance Art: The Rebirth of Continuous Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.

Avery, Charles

1989 "Donatello's Madonnas revisited", in: *Donatello-Studien*. ed., Kunsthistorisches Institut in Florenz, Italienische Forschungen, dritte Folge, Bd. 16. Munich: Bruckmann, pp. 219-234.

1994 *Donatello: An Introduction*. London: John Murray Ltd.

Barolsky, Paul

1991 *Why Mona Lisa Smiles and Other Tales by Vasari*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

1992 *Giotto's Father and the Family of Vasari's Lives*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

Baxandall, Michael

1971 *Giotto and the Orators: Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*. Oxford: Clarendon Press.

Bearzi, Bruno

1968 "La tecnica fusoria di Donatello", in: *Donatello e il suo tempo*. Atti dell'VIII Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimentio, Florence and Padua 1966. Florence: Istituto nazionale di studi sul rinascimento Palazzo Strozzi, pp. 97-105.

Beck, James

1987 "Jacopo della Quercia and Donatello: Networking in the Quattrocento", *Source: notes in the history of art* VI/4: 6-15.

1991 *Jacopo della Quercia*. 2 vols. New York: Columbia University Press.

Carli, Enzo

1967 *Donatello a Siena*. Rome: Editalia.

Cennini, Cennino

1982 *Il libro dell'arte*. ed., Franco Brunello, 2nd edition. Vicenza: Neri Pozza Editore.

Dunkelman, Martha L.

1993 "Donatello and Medieval Siena", in: Clyde Lee Miller ed., *Old and New in the Fifteenth Century*. Binghamton: State University of New York.

Gilbert, Creighton E. (ed.)

1988 *L'arte del Quattrocento nelle testimonianze coeve*. Florence and Venice: IRSA.

Ghiberti, Lorenzo

1947 *I commentarii*. ed., Ottavio Morisani. Naples: Riccardo Ricciardi Editore.

Godby, Michael

1980 "A Note on Schiacciato", in: *The Art Bulletin* 62: 635-637.

Gombrich, Ernst H.

1969 *Art and Illusion*: *A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Herzner, Volker

1971 "Donatello in Siena", *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 15: 161-186.

1989 "Donatello und die »rinascita delle arti«", in: *Donatello Studien*. Italienische Forschungen, Folge 3, Bd. 16, ed., Kunsthistorisches Institut in Florenz. Munich: Bruckmann Verlag, pp. 28-42.

Hildebrand, Adolf von

1961 *Kunsttheoretische Schriften: Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Baden-Baden: Verlag Heitz GmbH, 1st edition 1893, 10th edition.

Janson, Horst W.

1957 *The Sculpture of Donatello*. 2 vols. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Jex-Blake, K. and E. Sellers (eds.)

1969 *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*. Chicago: Argonaut Inc., Publishers.

Johnson, Geraldine

1997 "Art or artefact? Madonna and Child reliefs in the early Renaissance", in: Stuart Currie and Peta Motture eds., *The Sculpted Object 1400-1700*. Aldershot: Scolar Press, pp. 1-24.

Kallab, Wolfgang

1908 *Vasaristudien*. Ed., Julius von Schlosser. Vienna: Graeser.

Kauffmann, Hans

1935 *Donatello: Eine Einführung in sein Bilden und Denken*. Berlin: Grotesche Verlagsbuchhandlung.

Kecks, Ronald

1988 *Madonna und Kind: das häusliche Andachtsbild im Florenz des 15. Jahrhunderts, Frankfurter Forschung zur Kunst*, Bd. 15. Berlin: Gebr. Mann Verlag.

Krautheimer, Richard and Trude Krautheimer-Hess

1982 *Lorenzo Ghiberti*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 3rd edition.

Kris, Ernst & Otto Kurz

1995 *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag; 1st edition 1934.

Kristeller, Paul O.

1990 "The Modern System of the Arts", reprinted in: Paul O. Kristeller, *Renaissance Thought and the Arts*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, pp. 163-227.

Liebmann, M. J.

1981 "Giorgio Vasari on Relief", *Acta Historiae Artium* 27: 281-286.

Lotz, Wolfgang

1948 *Der Taufbrunnen des Baptisteriums zu Siena*. Berlin: Gebr. Mann Verlag.

Maclehose, Louisa S. and G. Baldwin Brown

1960 *Vasari on Technique*. London: J. M. Dent & Company, 1907; New York: Dover Publications.

Moskowitz, Anita Fiderer

1986 *The Sculpture of Andrea and Nino Pisano*. Cambridge: Cambridge University Press.

Munman, Robert

1985 *Optical Corrections in the Sculpture of Donatello*. Transactions of the American Philosophical Society, vol. 75, Part 2. Philadelphia: The American Philosophical Society.

Paoletti, John T.

1979 *The Sienese Baptistry Font: A Study of an Early Renaissance Collaborative Program, 1416-1434*. New York: Garland Publishing, Inc.; original: Ph.D. diss. Yale University, 1967.

Paolucci, Antonio

1997 *Die Bronzetüren des Baptisteriums in Florenz*. Munich: Hirmer Verlag.

Poeschke, Joachim

1992 *Die Skulptur der Renaissance in Italien: Michelangelo und seine Zeit*. Munich: Hirmer Verlag.

Pope-Hennessy, John

1972 *Italian Gothic Sculpture*. London: Phaidon Press Ltd.

1993 *Donatello Sculptor*. New York: Abbeville Press.

Rosenauer, Artur

1975 *Studien zum frühen Donatello: Skulptur im projektiven Raum der Neuzeit*. Wiener Kunstgeschichtlichte Forschungen III, hrsg. vom kunsthistorischen Institut der Universität Wien. Vienna: Verlag Adolf Holzhausens NFG.

Rubin, Patricia Lee

1995 *Giorgio Vasari: Art and History*. New Haven and London: Yale University Press.

Seidel, Max

1989 "Das »gemeißelte Bild« im Trecento: Ein neu entdecktes Meisterwerk von Tino di Camaino", *Pantheon* 47: 4-13.

Spallanzani, Marco and Giovanna Gaeta Bertelà (eds.)

1992 *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*. Florence: Associazione 'Amici del Bargello'.

Vasari, Giorgio

1962 *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*. ed., Paola Barocchi, 5 vols. Milan and Naples: Riccardo Riccardi.

1966-1987 *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.（內文中簡稱：Vasari-BB）

Wallace, William E.

1989 "Narrative and Religious Expression in Michelangelo's Pauline Chapel", *Artibus et Historiae* 19: 107-121.

Wang-Hua, Yih-Fen

1999 "*Rilievo*" *in Malerei und Bildhauerkunst der Frühneuzeit*. Ph.D. diss., Universität zu Köln.

Wrede, Henning

1990 "Römische Reliefs griechischer Meister? Zur Antikenrezeption in der Renaissance", in: Christoph Börker & Michael Donderer eds., *Das antike Rom und der Osten. Festschrift für Klaus Parlasca zum 65. Geburtstag*. Erlangen: Erlanger Forschungen. Rheihe A. Geisteswissenschaft, Bd. 56, pp. 219-234.

Vasari on "rilievo schiacciato"—Some Reflections in the Light of Donatello's Reliefs

Yih-Fen Hua

National Yang-Ming University

Vasari discusses three kinds of relief sculptures in the technical preface "Della Scultura" of the *Vite*—"mezzo rilievo" (high relief), "basso rilievo" (low relief) and "rilievo schiacciato". While his definitions of the first two are quite clear, his definition of "rilievo schiacciato" is vague. In addition, Vasari points out that Donatello's relief works embody the quintessential nature of "rilievo schiacciato". How to understand Vasari's statements of "rilievo schiacciato" in context of Donatello's reliefs concerns not only the clarification of Vasari's controversial definition of the third kind of relief sculpture, but also a more adequate interpretation of Donatello's relief works.

This essay begins with the exposition of Vasari's accounts of the above-mentioned three kinds of relief sculpture. By the different degrees of plastic projection from the relief ground we see a clear distinction between "mezzo rilievo" and "basso rilievo"; however, the distinction between "basso rilievo" and "rilievo schiacciato" is not so obvious. In the literal sense, the plastic projection of "rilievo schiacciato" is lower than "basso rilievo"; while in fact, the lowness or even flatness of the plastic projection from the relief ground should not be taken as the most significant feature of "rilievo schiacciato". Instead, Vasari's emphasis on the character of "disegno" in "rilievo schiacciato" reveals more information about his intention to coin this new term of relief. "Disegno" is the basic concept of Vasari's historical construction of the Italian Renaissance art; also, it is Vasari's aim to establish "disegno" as the all-embracing idea for art *per se*. Vasari's intention to make "rilievo schiacciato" the embodiment of the concept "disegno" in relief sculpture clearly demonstrates his consistent assertion of the significance of "disegno" in every field of the visual arts.

Since Vasari characterizes "rilievo schiacciato" in connection with Donatello's relief sculpture, it is meaningful to investigate Vasari's statements in light of Donatello's reliefs. First of all we shall clarify whether it is really Donatello's intention to create a new kind of relief like "rilievo schiacciato". According to the evidence from many historical documents it is clear that in the fifteenth century "rilievo" was a general artistic term from the

workshop and was used to describe all projective plasticity of depicted figures and objects in painting and sculpture. The relief work in our sense was described in Donatello's time as "historia", "nostra donna col bambino", "tondo" etc. In fact, "relief" as a subcategory of sculpture is to be found for the first time in Vasari's *Vite*. Since it is Vasari's intention, not Donatello's ambition, to assert relief as an independent kind of sculpture, it seems ahistorical to interprete the originality of Donatello's relief sculpture as his striving to create a new kind of relief.

Furthermore, Donatello's endeavor to explore the potential expressiveness of (very) low relief is to be understood in the light of his studies of Ghiberti's bronze reliefs and the Sienese art. Some of Ghiberti's reliefs on the North Door of the Florentine Baptistery did reveal Ghiberti's endeavor to create with very low relief the spatial scenery for narrative on the relief ground. In the Sienese art of the fourteenth century there are numerous examples of low relief sculpture as well. In addition, the Sienese sculptor Jacopo della Quercia—Donatello's contemporary—is a capable master of (very) low relief.

Hoping to provide a new understanding of Donatello's relief sculpture instead of labeling it with the much disputed term of "rilievo schiacciato", I point out three features of Donatello's relief sculpture in the last chapter: (1) "continuous narrative"—the elaborately shaped spatial scenery for dramatic narration, (2) "optical correction"—taking the viewer's standing point into consideration instead of one-sided concentration on linear perspective system, and (3) active visual perception—stimulating the viewer's emotional involvement in the depicted scene.

Keywords: Vasari, Donatello, rilievo schiacciato, rilievo, relief