

# 聖人的面孔——尼古拉·薩莫利對里貝拉聖哲羅姆圖像的 援引與重構

國立中央大學 藝術學研究所 徐婕

## 摘要

基督宗教神聖形像是西方繪畫中常見的主題，圖像（image）表現方式與其中蘊含的神學觀點有密不可分的關係。當代義大利藝術家薩莫利（Nicola Samori, 1977-）以聖人形象作為主題的畫作中，常常挪用 17 世紀西班牙藝術家里貝拉（Jusepe de Ribera, 1591-1652）的作品圖像，但在極度近似的複製後又加以破壞，這種既相似又相異的關係在宗教圖像的脈絡中具有什麼樣的意義，著實引人探究。聖哲羅姆（Saint Jerome, c. 342-420）是里貝拉與薩莫利共同選用的表現主題，本文即以聖哲羅姆圖像為出發點，首先梳理再現式聖人形象的表現傳統；接著分析里貝拉兩件聖哲羅姆主題畫作，佐以同時代其他藝術家的聖哲羅姆圖像，試圖呈現 17 世紀反宗教改革運動影響下神聖形象的特色。最後列舉薩莫利援引里貝拉相同主題的兩件作品，在分析其特殊圖像表現手法賦予傳統圖像的多層含義之後，探討在宗教脈絡下，薩莫利這種經由傷口指涉死亡的圖像如何隱含超越死亡的意義。

## 關鍵字

尼古拉·薩莫利、里貝拉、聖哲羅姆、聖像破壞、身體

## 前言

在基督宗教中，聖徒肖像之於信仰的傳遞是很重要的一種媒介。在識字率不高的時代，無論是傳播教義或是對信徒給予靈性引導都需要借助圖像（image）。從早期教父該撒利亞的聖巴西流（Saint Basil the Great, c. 330-379）以及教宗額我略一世（Pope Gregory I, c. 540-604）的論述中即可以見到對視覺圖像的支持與肯定，強調圖像如同不識字者的聖經，是視覺化的文字，具有重要的教育功能。<sup>1</sup> 儘管因舊約中明確表現出反對製造偶像的態度，以至於聖像是否應該存在的爭議從未停歇，甚至幾度發生大規模的聖像破壞運動（Iconoclasm），但相對的，支持聖像者也同樣可以在經文中找到支持的證據，其中最有力的便是新約基督道成肉身（Incarnation）的段落。<sup>2</sup> 教會最終的立場基本上是贊成使用圖像的，圖像是對原型的象徵而不同於原型。另一方面，對大多數平民百姓來說，信仰做為贖罪的指引與來生的寄望，是具有實用目的的，抽象的教義與深奧的神學問題並非他們關心的重點。視覺圖像相對是更容易理解、更實在可靠的信仰憑依。因此聖像的內容除了基督與聖母，也擴展到教父或聖徒。聖人的肖像除了具有傳遞信仰的功能外也兼有道德教化之效；信眾祈求與主同在的聖人為他們代禱，也以聖人的聖潔為人生的榜樣，同時滿足了宗教與社會層面的需求，因此聖人圖像在西方藝術傳統中向來具有重要地位。然而，這樣的傳統到了宗教氣氛逐漸淡薄的當代顯然產生巨大的斷裂。具象繪畫，甚至繪畫本身在當代藝術中都面臨生存的挑戰，更何況是宗教性質的聖徒肖像。但當代義大利藝術家尼古拉·薩莫利（Nicola Samorì, 1977-）卻反其道而行，他以十七世紀古典大師的聖人圖像為出發點，細膩的加以仿製後再毫不留情地以多種手法對完成的形象施加破壞，這種帶來強烈視覺震撼的創作方式讓觀者無不留下深刻的印象。薩莫利的作品顯然與基督宗教的聖像傳統有緊密的連結，但這個關係究竟是反叛還是繼承、他對聖像的態度是反對還是肯定，正是本文所欲探究的重點。

薩莫利選擇仿製的古典大師中，來自西班牙卻在義大利定居，與其同處義大利藝術傳統之中的里貝拉（Jusepe de Ribera, 1591-1652）特別引發他的興趣。他「一直孜孜不倦彷彿掠奪般地搜尋這位傑出前輩的作品圖錄，……從起初盡可能深入的瞭解，轉將如同神化人物的里貝拉創作變成了一種近乎戀物癖的情結。」<sup>3</sup> 而在里貝拉眾多的聖徒肖像中，聖哲羅姆（Saint Jerome, c. 342-420）圖像占有極大的份量，【圖 1-4】因此本研究選擇里貝拉的兩張聖哲羅姆主題畫作，與薩莫利翻製的版本互相對照，分別以圖像學（iconology）的三個層次加以分析，說明圖像的細節、主題，最後及於圖像的內在意義。在討論里

<sup>1</sup> 參閱陳璐，〈基督教有關聖像的神學美學論爭及對聖像製作的影響〉，《美學與藝術學研究（美術與設計版）》1期（2012），頁96。

<sup>2</sup> 贊成與反對聖像雙方分別在聖經中援引的依據。陳璐，〈基督教有關聖像的神學美學論爭及對聖像製作的影響〉，頁93-94。

<sup>3</sup> 黃翔總編輯，〈食人之道：尼古拉·薩莫利個展〉（南投：毓繡文化基金會，2019），頁78。

貝拉與薩莫利的作品之前，必須先對聖哲羅姆的圖像傳統有所理解，因此首先本文將概要梳理於十五、十六世紀時成形的聖哲羅姆圖像系統，接著分析里貝拉的聖哲羅姆圖像，以及其所身處的十七世紀聖徒肖像風格；最後討論薩莫利當代版本的聖哲羅姆與里貝拉版本的異同，分析當代繪畫如何在延續、衝突與碰撞中回應傳統的形式與主題，試圖讓古典與當代藝術之間的關聯呈現更為清晰的輪廓。

## 一、十五、十六世紀的聖哲羅姆圖像傳統

聖哲羅姆被譽為早期拉丁教會最有學問的教父，是教會聖師 (Doctor of the Church, 或稱教會博士) 之一。聖師是教會賦予在神學或教義方面有卓越成就的學者及聖人的一種頭銜，他們的作品形塑了基督宗教的思想與教義。聖哲羅姆之所以名列其中，除了博覽群書、熟悉異教與基督教典籍、投身於抄寫與翻譯古籍手稿，大量保存本來可能就此失傳的古希臘羅馬典籍 (包含亞里斯多德 (Aristotle, 384-322 BC)、西塞羅 (Cicero, 106-43 BC) 與奧維德 (Ovid, 43 BC-17) 等人的作品) 之外，最重要的貢獻是他整理了當時混亂的聖經版本，前後花了二十多年的時間，直接根據希伯來文聖經原典，翻譯成《拉丁通俗譯本》(The Vulgate, 或稱為武加大譯本)。此譯本並非僅是將現存聖經統整修訂，而是經過大量研究與比對不同語言版本後，依據希伯來文原典手稿所做的全新譯本。405 年《武加大譯本》完成後成為西方教會認定的標準拉丁文譯本，可說徹底改變了後世研究和翻譯聖經的取向。因為擁有這項影響如此深遠的成就，聖哲羅姆經常在圖像中被呈現為正在書房中進行閱讀或書寫的學者。法布里亞諾 (Antonio da Fabriano, c. 1420-1490) 的《書房中的聖哲羅姆》(Saint Jerome in His Study)【圖 5】正是表現他振筆疾書的時刻。圖中蓄著一把白鬍子、穿著紅衣主教 (cardinal, 亦稱樞機主教) 的紅袍老者正是典型的聖哲羅姆形象。牆上掛著的那頂闊邊、附有穗帶裝飾的紅色寬邊帽 (galero)，也是紅衣主教的象徵。其實在聖哲羅姆的時代無論是紅衣主教這個職位或是其衣冠形制，都還沒有確立，但因聖哲羅姆擔任過教宗的秘書，後人便賦予了他這個形象，形成了聖人的既定象徵。<sup>4</sup>

聖哲羅姆圖像另一種常見類型是沙漠中沉思的苦行者。早年聖哲羅姆因為醉心於拉丁古典作家的作品，在一場大病中被顯現的上帝訓斥不夠虔誠，讓他深為驚恐。為了懺悔與專注於鑽研基督教神學和聖經，聖哲羅姆退隱到敘利亞的沙漠中苦行隱修。<sup>5</sup> 漢斯·梅姆林 (Hans Memling, c. 1430-1494) 的《聖哲羅姆》(Saint Jerome)【圖 6】身著簡樸的棕色隱修袍服，紅衣主教的的外袍與寬邊帽被扔在地上。他面向十字架上的耶穌，正敞開衣襟，以石頭捶打自

<sup>4</sup> 有關聖哲羅姆的生平概述，以及紅衣形象的緣由，請參閱 Rosa Giori, ed. Stefano Zuffi, trans. Thomas Michael Hartmann, *Saints in Art* (Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2003), pp. 179-180.

<sup>5</sup> 參閱華爾克 (Williston Walker)，謝受靈、趙毅之譯，《基督教會史》(香港：基督教文藝，2016)，頁 279。

己的胸膛，淤血的胸膛上已滲出了血滴。捶胸是猶太文化中一種表達情緒的傳統，在基督教中用以表達悲傷與悔罪。除了人物本身，背景的設置亦為敘事系統的一部分。聖人身處貌似荒山野嶺的岩洞之前，對比遠處隱約的城鎮建築輪廓，表明主角棄絕世俗的隱修者身份。

頭骨的隱喻則與「虛空畫」(Vanitas)的傳統有關。虛空畫是在中世紀後逐漸發展出來的一種具宗教勸世意味的象徵靜物畫。「虛空」一詞出自聖經《傳道書》第一章第2節「虛空的虛空，凡事都是虛空」(“Vanitas vanitatum et omnia vanitas”)。<sup>6</sup> 表明人終需面對死亡的降臨，無論貧富貴賤，擁有的金錢、權力、名聲或是知識，死後都將歸於虛無。虛空畫是一種對死亡的提醒，骷髏頭則是畫中常見的死亡象徵(Memento mori)；頭骨同時也與體認到死亡的必然、參透生命虛空本質的智慧相聯繫，所以也象徵了智者的身分。<sup>7</sup> 杜勒(Albrecht Dürer, 1471-1528)1521年繪製的《書房中的聖哲羅姆》(*Saint Jerome in the study*)【圖7】正是藉由博學多聞的聖師聖哲羅姆來闡釋這個主題。聖人一手撫著自己的頭，另一手指向前方的頭骨，表明就算如他一般經綸滿腹，末了也終將歸於塵土。強調現世的虛無，唯有精神上的信仰(後方的耶穌像)才是永恆的追求。前景左右兩側的書跟頭骨也是相同寓意的再次對照。

聖哲羅姆在藝術作品中的形象如上所述，經常以學者或是苦行者兩種類型呈現。到了十七世紀，聖人的形象與伴隨的象徵物仍然大致延續這樣的傳統。將聖哲羅姆呈現為學者，在書房裡工作的類型至十六世紀大為盛行，可說是人文主義(Humanism)理想的完美體現。而當聖哲羅姆以苦行者身分被描繪時，經常與頭骨、十字架或獅子一起出現。<sup>8</sup>

## 二、里貝拉的聖哲羅姆圖像

1591年里貝拉出生於西班牙瓦倫西亞，但其藝術生涯是在義大利開展的，前往義大利之前他的創作沒有留下任何記錄。在羅馬遊學數年後，1616年起定居於當時由西班牙總督統治的那不勒斯。彼時對自然的觀察與光線的運用幾乎同時在義大利和西班牙引起了新的興趣，貫穿里貝拉一生創作的風格除了自然主義(naturalism)，還有由卡拉瓦喬(Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1571-1610)從倫巴底地區帶來的「暗色調主義」(tenebrismo)。就寫實主義風格與暗色調的運用而言，里貝拉與卡拉瓦喬頗有相近之處，但表現宗教情感的手法有所不同。相較之下，里貝拉繪製了多幅聖哲羅姆的圖像，偏好以隱

<sup>6</sup> 楊秀娟，〈悖論的象徵——歐洲虛空畫思想研究〉，《藝術探索》32卷2期(2018.3)，頁72。

<sup>7</sup> 楊秀娟，〈悖論的象徵——歐洲虛空畫思想研究〉，頁76。

<sup>8</sup> 參見 Michael Scholz-Hänsel, *Jusepe de Ribera, 1591-1652* (Cologne: Konemann, 2000), pp. 18-19. 原文為 “There are two different arrangements for the presentation of St. Jerome: one was as the scholar at work in his study, a type that prevailed in the 16th century as the perfect embodiment of the humanist ideal[...]The other type shows the visionary ascetic in the desert, with his numerous attributes from earlier representations being reduced to the core features of a crucifix, a skull and a lion.”

修苦行者的類型來表現這位聖徒。<sup>9</sup> 以下以兩張作品為例，分析里貝拉聖哲羅姆圖像的特徵。

### (一)《聖哲羅姆》(*Saint Jerome, 1638-1640*)【圖 8】

穿著紅袍、鬍鬚花白的老者獨自靜坐，裸露的左肩呈現蒼白削瘦的身軀。老人表情凝重沉鬱，微蹙的眉頭、泛紅浮腫的雙眼與落下的淚滴，顯示出他內心激動的情緒。一本陳舊的書與書寫工具擱在面前的大石頭上，破損的書脊與磨損捲曲的頁緣，顯示此書經歷了經年累月的翻閱。背景一片昏暗，但人物身後投下的陰影顯示出灰黑色澤的壁面，加上前景置物的大石，可推斷主角置身岩洞一類的處所。老人左手持十字架，右手握著一顆圓石緊靠胸膛；圓石靠近身軀的一側與持石的指尖都可以看到紅色的血漬，而簡易粗陋的十字架與充滿污垢的雙手，相當寫實的呈現了此人正進行著一種貧窮刻苦的宗教靜思生活。綜合以上種種特徵，明確顯示出畫中主角就是屬於隱修苦行類型的聖哲羅姆。在圖像內容上里貝拉承繼了前述的表現傳統，並沒有添加新的象徵物件，但跟十五、十六世紀的作品比較起來背景明顯簡化了，人物似乎從現實場景被抽離出來，彷彿聚光燈製造的高光更加強了這種效果。含蓄細膩的臉部情感表現更是比過去的聖哲羅姆圖像更具情緒感染力、更令觀者動容。彷彿能夠感同身受聖人那為自己的罪惡深深自責懊悔，不禁哭泣著祈求上帝垂憐寬恕的心境。

### (二)《沉思的聖哲羅姆》(*Saint Jerome in Meditation, 1640-1650*)【圖 9】

承襲著同樣的表現傳統，從著紅袍的老者與角落的書籍可知這同樣也是一張聖哲羅姆的圖像。但與《聖哲羅姆》相比，畫中聖人肌骨顯得更加嶙峋蒼老。他輕柔的用衣袍裹著頭骨，以雙手捧起、垂眼與其對視，穿過骷髏漆黑的眼框彷彿看到生命的虛無。似乎隨著遲暮之年的到來，聖人感受到自己與眼前的骷髏距離益發接近了；眼下還活著的自己，不久也就會變成這樣一顆眼神空洞的骷髏。面對死亡，書籍中的知識也起不了作用，只能倚靠上帝給予救贖與來生的盼望。昏黃的光線加深了暮年的時間感，一片黑暗的背景帶領觀眾進入一種超乎現實之外的精神空間，在聖人與骷髏的凝視中一起沉思生命與信仰的意義。

### (三) 十七世紀聖哲羅姆圖像的特色

十七世紀藝術風格的發展與彼時宗教的脈動息息相關。天主教教會面對新教的挑戰與自身內部改革的壓力，於 1545 至 1563 年召開了特倫托大公會議 (The Council of Trent)，明確反對宗教改革方的論點，竭力鞏固教會權威。針對新教對天主教聖像為偶像崇拜的指控，教廷重申使用聖像的正當性，再次強調圖像與原型的差異、重拾傳統支持使用聖像的觀點：

<sup>9</sup> 參閱【圖 1-4】，皆為里貝拉所繪苦行者形象的聖哲羅姆。

大公會議決議應當將耶穌基督、天主之母瑪利亞以及其他諸使徒的聖像放置在教堂裡特別地加以禮敬，主教們應當使用聖像向信徒講解救贖的神秘故事，以加強信徒對於信條的理解，通過信徒眼前所見的天主以及聖徒的奇蹟，使得他們能夠在生活中加以仿效、培養虔敬以及對於天主的崇拜。<sup>10</sup>

在這樣一種社會背景——將圖像視為表達教廷的勝利以及說服信眾之有力武器——下催生的巴洛克藝術，自然著重於視覺圖像的感染力與戲劇性張力，強調宗教的激情與獻身的熱情，而聖徒與殉道者對信仰的執著與虔敬正適合點燃觀者對信仰的渴望。除此之外，在特倫托會議的決議中，認定《武加大譯本》為權威聖經譯本，更讓聖哲羅姆持續成為藝術家選擇描繪的對象。基於這些原因，此時反宗教改革一方的聖徒肖像有淡化聖徒的世俗性格、排除中世紀傳說中過於迷信的情節，強調聖人精神性的傾向。我們可以從里貝拉作品中顯示聖徒身分的象徵物逐漸簡化這一點看出這種轉變，例如常常伴隨聖哲羅姆一起出現的獅子，成為聖人身分的象徵物是根據《黃金傳說》（*The Golden Legend*）——中世紀一本廣受歡迎、被翻譯為各種語言的聖徒文學作品——裡的一則敘述。文中記載當聖哲羅姆隱居在修道院的時候，有天一隻獅子突然走了進來，聖哲羅姆沒有嚇得逃跑反而走近牠，為牠拔掉腳掌上的刺，醫治傷口，從此獅子就一直跟隨聖哲羅姆直到聖人過世。<sup>11</sup> 或許因為這樣的故事明顯帶有穿鑿附會的傳說性質，過去常常以不符實際的比例與相貌出現在畫面中的獅子，在里貝拉作品中出現的頻率明顯降低。

對宗教激情與精神性的強調尤其表現在兩方面，在同時代其他藝術家的作品中也能看到類似的布局與調性：一是去除背景細節，轉變為易於營造冥想氣氛的單一暗色調空間。對照里貝拉《沈思的聖哲羅姆》與圭多·雷尼（Guido Reni, 1575-1642）的《聖哲羅姆》（*Saint Jerome*, 1624-1625）【圖 10】，可見背景的處理方式、人物姿勢與整體構圖都相當類似，幾乎可以斷定雷尼對里貝拉有著不下卡拉瓦喬的影響力；<sup>12</sup> 二是戲劇性光線的使用，里貝拉提高明暗的對比，暗部與亮部的明度差距更勝卡拉瓦喬，營造出一種莊嚴肅穆的神聖

<sup>10</sup> John T. Paoletti and Gary M. Radke, *Art in Renaissance Italy*, 4th ed. (Upper Saddle River, N.J.: Pearson Prentice Hall, 2012), p.502.

<sup>11</sup> Jacobus de Voragine, trans. William Granger Ryan, *The Golden Legend: Readings on the Saints* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993), pp. 211-216. 此書抄本甚多，流傳範圍極廣，可謂歐洲聖徒文化的經典之作。歐洲中世紀後期及文藝復興時期藝術作品中的聖徒形象與象徵符號，往往出自其中。

<sup>12</sup> 參閱 Michael Scholz-Hänsel, *Jusepe de Ribera, 1591-1652* (Cologne: Konemann, 2000), p. 22. 原文為“Though Ribera’s connection with Caravaggio and especially with the latter’s followers, the Caravaggists, is accepted by all scholars, opinions differ about the artistic sources of the second phase of his œuvre after 1632[...]Other art historians prefer to account for the change of style in Ribera’s work with the influence of the classical painters, above all Guido Reni (1575-1642).”「儘管里貝拉與卡拉瓦喬，尤其是與後者的追隨者卡拉瓦喬派的聯繫為所有學者所接受，但對於他1632年之後第二階段的藝術來源卻意見不一。[...]其他藝術史學家更願意將里貝拉風格的變化歸因於古典畫家的影響，尤其是圭多·雷尼。」

氣氛。這種強調宗教神祕主義的傾向在西班牙特別明顯，另外兩位時代相近的西班牙藝術家葛雷柯（El Greco, 1541-1614）【圖 11】以及祖巴蘭（Francisco de Zurbarán, 1598-1664）繪製的《聖哲羅姆》（*Saint Jerome*）【圖 12】中那種強烈到幾近泛白的光線，創造了一種以直觀情緒呼召信仰的力量、營造出一個超現實的精神空間。十七世紀的聖哲羅姆圖像呈現了當時教廷企圖利用藝術達成的目的——藉由對自然的寫實描繪來表現超自然的神學內涵、以氣氛的渲染塑造強烈激情的宗教體驗。

### 三、薩莫利的聖哲羅姆圖像

薩莫利 1977 年出生於義大利弗利（Forlì），作品大量使用古典繪畫語彙與技法。寫實、宗教性、巴洛克式的明暗戲劇張力，以及不完整的身體形象，是薩莫利作品的特徵，這些特徵彼此之間互有牽連、彼此加乘，呈現出強烈的視覺震撼。身體與傷口是天主教神學裡的重要象徵，也是薩莫利作品探究的中心主題。主題、媒材與技法三者緊緊相扣，一眼即可辨識出薩莫利作品中與天主教藝術傳統的緊密關聯。其作品中主題人物的形象皆援引自古典大師，但在寫實的複製後，卻以切割、腐蝕、撕扯、剝離與刻除等不同的方式，在原本完好的表面上施加破壞。形象肢體的缺損彷彿經歷過一場殘酷的折磨，黑色的視覺空間成為一個凝聚殘骸的暗黑劇場。薩莫利製作了大量以里貝拉作品為仿製對象的作品，對其寫實傳統、巴洛克劇場式美學一貫加以延續；而對於巴洛克風格中源於卡拉瓦喬的暴力激情，則在其獨特的破壞性技巧下，有過之而無不及。以下兩張薩莫利的作品人物形象明顯分別引用里貝拉的《聖哲羅姆》與《沈思的聖哲羅姆》，但相較於里貝拉著重於以聖人細膩的表情表現情緒感染力與精神意涵，薩莫利反而選擇破壞聖人的面孔，在完全無法辨識人物五官的狀態下，薩莫利表現聖像精神性的方式，必定與里貝拉大為不同。

#### （一）《懺悔之石》（*Penance Stone, 2016*）【圖 13】

相對於里貝拉的《聖哲羅姆》，在構圖上，薩莫利將里貝拉的長方形畫面轉變為正方形，因此同樣黝黑的岩洞，在橫向背景空間加大的狀態下更顯空洞。同樣的紅衣，同樣的姿態，只是聖人的象徵配件除了右手拿著的石頭，一概加以刪減，以此呼應此作的主題，聚焦在懺悔的面向。在傳統的敘事中，聖哲羅姆用石塊擊打胸口，以痛楚遏止肉體的罪。在薩莫利的作品中，這項苦行不單單只存在由象徵所指涉的敘事裡，而是更暴力、更直接的以一個實際發生的動作來呈現——存在於聖人被石塊挖除的臉孔裡。薩莫利以數週的時間反覆在木板上疊加油彩，塗層厚度超過三公分。待表層的油彩乾燥後，再以一塊真正的石頭直搗人物的臉部，並一路往下挖過軀幹，直至左手手腕處，被劃開的圖像表面形成一道實質的裂口。石頭所經之處，層層堆積、尚未乾透的濃稠顏料透過這表面的傷痕重新湧現。被搗毀的臉部只見一個巨大的坑

洞，膚色、白色、黑色與紅色，組成人體形象的色彩彷彿從內部被翻攪而出的組織，令人怵目驚心。

## (二)《嚴酷的聖哲羅姆》(*Jerome's Rigour*, 2016)【圖 14】

圖像援引自里貝拉《沉思的聖哲羅姆》。在此薩莫利同樣將里貝拉的長方形構圖改為正方形，加深了背景空間的幽暗。除此之外，讓畫面更顯深沉的是，與里貝拉的作品相較，畫面整體亮度明顯降低，色調也由原本的暖黃轉為森冷的灰白色。前景作為象徵配件的書本仍在，但最重要的聖人臉部再次被破壞了。這張以油彩施繪於銅板上的聖哲羅姆，從頭部開始，包含整個軀幹與左手，以及左手捧持的骷髏頭，整片區域表面的油彩都被刮除，再以酸液腐蝕。刮落的油彩，一絲一絲垂掛堆積在被腐蝕一空的區域邊緣，像是被腐蝕的火焰焚燒後軀體遺留下的焦黑殘骸。而被腐蝕殆盡的聖人頭部，依稀可見眼眶與皮膚皺褶的痕跡。在剝去了由油彩所建構的皮膚表層後，與手上的骷髏頭如出一轍，原本生死對望的兩造，已成為死亡的同語反覆。舞台上的燈光頓時黯淡，沉思的時間結束，具象的形象化為廢墟，聖人已然由暮年跨入死亡。

## (三) 模糊的臉孔與神祕主義

十七世紀里貝拉以其寫實手法、深具戲劇性的光線表現塑造出聖哲羅姆睿智、虔敬的神聖形象，引導觀眾經由畫面進入宗教信仰的體驗。讓信眾可以藉由體會、模仿聖人的虔誠行徑，更接近上帝的意旨，聖人是信眾與上帝之間的媒介。但在薩莫利的作品中，這種刻意營造出的神聖空間被暴烈的力量陡然破壞，精心描繪的表面被抹除，聖人的身分曖昧不清。原本具有神性的聖徒被開膛剖肚，皮膚、骨骼和肌肉被從表面撕裂，翻攪出你我皆有的，表層之下的肉體。

這種施暴於圖像的行徑，很難不讓人聯想到始終存在於基督宗教中那股聖像破壞的伏流。對聖像的支持與破壞兩股相抗衡的力量各自有神學上的依據，雙方陣營彼此互相角力。如前所述，里貝拉身處的十七世紀表現聖人形象的模式，就是立基於教廷強力支持圖像的立場。聖像破壞者的立論主要根據的是十誡中的第二條：「不可為自己雕刻偶像，也不可做甚麼形象，彷彿上天、下地、地底下和水中的百物。不可跪拜那些像，也不可事奉它。」(出埃及記 20:4-5) 認為製作和使用圖像進行崇拜顯然背離了聖經的指示。所以聖像破壞多針對形象的臉部，去除最能夠表現肖似性的部份，與薩莫利這種抹煞人物面容的作法極為類似。但與偶像破壞者那種粗暴的砍斷頭部或刮除臉孔，將圖像中最富有精神性象徵的區域直接剷除的作法相比，薩莫利並非單純的破壞，他的破壞手法看似是減法，實則是加法，破壞參與了新象徵的建構，圖像的毀滅是在掙脫舊時傳統的束縛後以當代精神重新編碼。

由於我不能畫出神跡，我選擇將它的形成託付給機運：這就是為什麼有時石頭上的天然空洞或在油彩銅板上用硫酸蝕刻出的湖泊開啟了與基督復活的對應關係。石頭的書寫，以及化學反應，釋放出我無法企及的奇蹟。但是如果沒有我繪製出的有意義形象作為框架，這些自然事件將難以辨認。<sup>13</sup>

由其自述可知，薩莫利毀壞圖像並非基於聖像破壞的立場，而是繼承了以圖像表達宗教精神性的脈絡，只是採用的不再純粹是自然主義式的精確寫實。伴隨半自動性破壞技法而生的是一種無法預知的神秘性質，精神性因物質的變化而具象；加上模糊難辨的形象，激發了非理性的、精神性的宗教氛圍。「觀者覺得自己得到了允許，看見平常對自己關閉的——恰恰是看不見的——『真實』世界……一塊理性無法達及的大陸。」<sup>14</sup> 薩莫利確實藉由破壞性的操作，以消滅可見而與精神性相連結，成功游移在兩端之間。破壞後細節的缺失與寫實確立的基本框架聯合造就了薩莫利作品的精神力量，如同他所自陳：「我是一個偶像崇拜者；我相信圖像的力量。」<sup>15</sup> 此外，由於頭與臉是人體中與個體特質、精神，以及生命最高度相關的部位。因此，針對代表人類生命中樞的頭部與臉孔進行破壞可謂一種「死亡式破壞」，營造出強烈的死亡氣息。

#### （四）以死亡消滅死亡

薩莫利的破壞手法除了在非理性層面創造精神性之外，也強調了「身體」這個核心主題。這個主題同時顯現於兩個層面：再現的身體，以及實存的繪畫材料的身體。經由對繪畫載體製造出物理性的傷口，畫面上再現的身體與實存的繪畫材料的身體合而為一，聖徒形象由肉體的象徵，成為真實的肉體具現。顯示聖人的身體如同繪畫本身，終將腐朽。《懺悔之石》中聖哲羅姆悔罪的行動已經結束，以畫面中可見的石頭為證，聖人已為罪行付出代價，也就是死亡。《嚴酷的聖哲羅姆》裡則消除了聖人以其沉思作為傳達虛空意義的中介地位，讓觀眾直接面對死亡的本體。死亡看似歸於虛無的終結，但在基督宗教中，基督死後三日復活，並在這過程中贖去眾人的罪。由於祂的贖罪，使眾人都有機會克服罪所帶來的靈性死亡，遵守祂福音的人將會獲得永生的恩賜。可知死亡並非生命的終結，而是真正的開始。「因為已死的人是脫離了罪。我們若是與基督同死，就信必與祂同活。」（羅馬書 6:7-8）基督徒要脫離罪的轄制、要獲得真正的生命，就必須先經歷死亡。基督教圖像以身體的傷口與死亡來消滅死亡、尋求拯救，以擁抱死亡而生。死亡是必經的過程，追

<sup>13</sup> Annalina Grasso, "Nicola Samori. Everything is Grace," *Juliet Art Magazine* (16 April 2021). 網址：<https://www.juliet-artmagazine.com/en/nicola-samori-everything-is-grace/>（2023年6月18日檢索）。

<sup>14</sup> 烏利西著，胡育祥譯，《模糊的歷史》（台北：一行，2021），頁65。

<sup>15</sup> Lucia Rossi, "A Conversation with Nicola Samori. Preparing for Darkness," *Contemporary Art Issue* (24 January 2021). 網址：<https://www.contemporaryartissue.com/an-interview-with-nicola-samori-an-extract-from-preparing-for-darkness/>（2023年6月18日檢索）。

求死亡的目的是為了超越死亡。是故在薩莫利《懺悔之石》與《嚴酷的聖哲羅姆》裡面目全非、充滿死亡氣息的聖哲羅姆，在肉體朽敗的恐怖中，暗藏著一股黑暗的、尋求永生的渴望。薩莫利割裂、刮扯、沾黏、踩踏、擊打、腐蝕，在肉體的撕裂與毀壞中，探索各種死亡的技術。不但緊扣宗教血脈當中的傳承，更讓古老經典閃現當代的新生，在黑暗中牢牢吸引觀眾的目光。

## 結語

基督宗教聖人圖像的意義除了敘事，更在於精神性表現。里貝拉循再現形象的傳統，以象徵手法表現聖哲羅姆圖像中懺悔與虛空的主題，在寫實的傳統中傳達出深厚虔誠的宗教信仰。薩莫利則是以破壞肉身、製造物理性傷口的方式，在畫作載體上表現出傳統主題的同時留下視覺上的空白，讓精神性煥發於圖像意義的模糊曖昧之中。薩莫利作品的起點是對里貝拉原作的忠實複製，但在一連串的重組與破壞中，形成了自己的繪畫語言，呈現出與原作完全不同的、強大的視覺衝擊力。這種破壞的手法可視為對傳統的一種反叛、掙脫寫實繪畫千百年來的桎梏。但破壞傳統必須先建立傳統，打破規則必須先擁有規則，沒有規則便沒有障礙，也就沒有辦法在衝突與碰撞中產生新的意義。「我的反傳統立場只是一種充滿激情的翻譯行為。我相信有些藝術作品需要經歷一次垮台、一次劫難，才能找到一些新鮮的、嶄新的血液。」<sup>16</sup> 更新並非全然推翻，薩莫利對古典寫實聖像先是以複製進行深入的鑽研與理解，而後再以破壞拆解的手法將過去與當代精神相縫合。形／非形、秩序／混亂、結構／解構、表皮／內裡、再現／呈現，顏料在薩莫利的作品中既覆蓋，又開顯，傳統與當代並非二元對立，藝術的生命始終綻放於新與舊的相互疊加與混同之中。

沒有永恆不滅的圖像，但對圖像的記憶是遺存在腦海中的某種能量軌跡，代代建構出人類群體的社會記憶。薩莫利就像是當代的煉金術師或是薩滿巫師，在基督宗教傳統中喚回古代異教的氣息，召喚出嶄新的能量。在看見與看不見之間，探索積累數百年的圖像傳統。透過挖掘、挪用與重組，既是模仿又避免一切精確描述，打破可見以顯現不可見。薩莫利援引里貝拉的圖像並加以重構，以傳統再現圖像的死亡重新為信仰與藝術開展出新的生命。

---

<sup>16</sup> Angelica Moschin, "Between Life And Death/ Nicola Samori," *NASTY Magazine*. 網址：<<https://www.nastymagazine.com/art-culture/between-life-and-death-nicola-samori/>> (2023年6月18日檢索)。

## 參考資料

### 中文專書

1. 烏利西 (Wolfgang Ullrich) 著，胡育祥譯，《模糊的歷史》，臺北：一行出版，2021。
2. 黃翔總編輯，《食人之道：尼古拉·薩莫利個展》，南投：毓繡文化基金會，2019。
3. 華爾克 (Williston Walker)，謝受靈、趙毅之譯，《基督教會史》，香港：基督教文藝，2016。

### 中文期刊

1. 陳璐，〈基督教有關聖像的神學美學論爭及對聖像製作的影響〉，《美學與藝術學研究（美術與設計版）》1期（2012），頁 89-98。
2. 楊秀娟，〈悖論的象徵——歐洲虛空畫思想研究〉，《藝術探索》32卷2期（2018，03），頁 72-78。

### 西文專書

1. Jacques, de Voragine. *The Golden Legend: Readings on the Saints*. Trans. William Granger Ryan, N.J.: Princeton University Press, 1993.
2. Scholz-Hänsel, Michael. *Jusepe de Ribera, 1591-1652*. Cologne: Konemann, 2000.
3. Paoletti, John T. and Gary M. Radke. *Art in Renaissance Italy*. 4th ed., Upper Saddle River, N.J.: Pearson Prentice Hall, 2012.
4. Rosa Giori, ed. Stefano Zuffi, trans. Thomas Michael Hartmann, *Saints in Art*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2003.

### 網頁資料

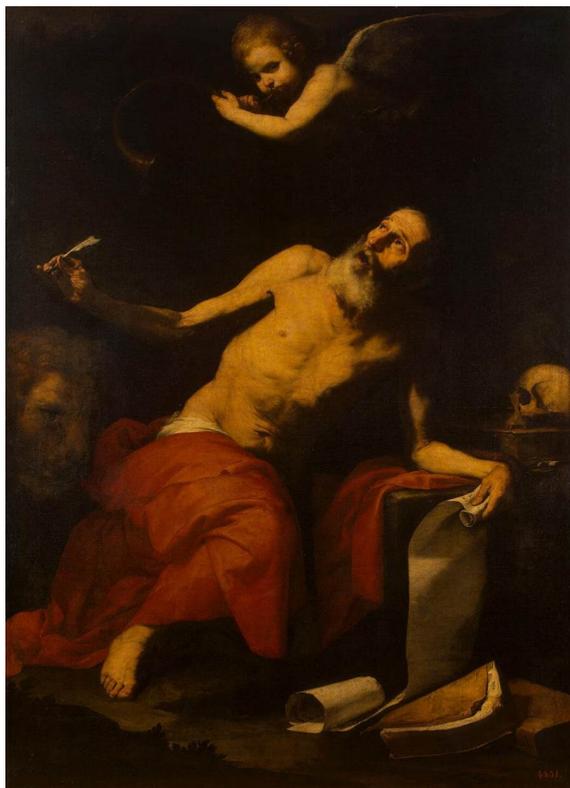
1. Grasso, Annalina. “Nicola Samorì. Everything is Grace,” Juliet Art Magazine (April. 2021). 網址：<<https://www.juliet-artmagazine.com/en/nicola-samori-everything-is-grace/>>（2023年6月18日檢索）。
2. Moschin, Angelica. “Between Life And Death/ Nicola Samorì,” NASTY Magazine. 網址：<<https://www.nastymagazine.com/art-culture/between-life-and-death-nicola-samori/>>（2023年6月18日檢索）。
3. Rossi, Lucia. “A Conversation with Nicola Samorì. Preparing for Darkness,” Contemporary Art Issue (24 January 2021). 網址：<<https://www.contemporaryartissue.com/an-interview-with-nicola-samori-an-extract-from-preparing-for-darkness/>>（2023年6月18日檢索）。

## 圖版目錄

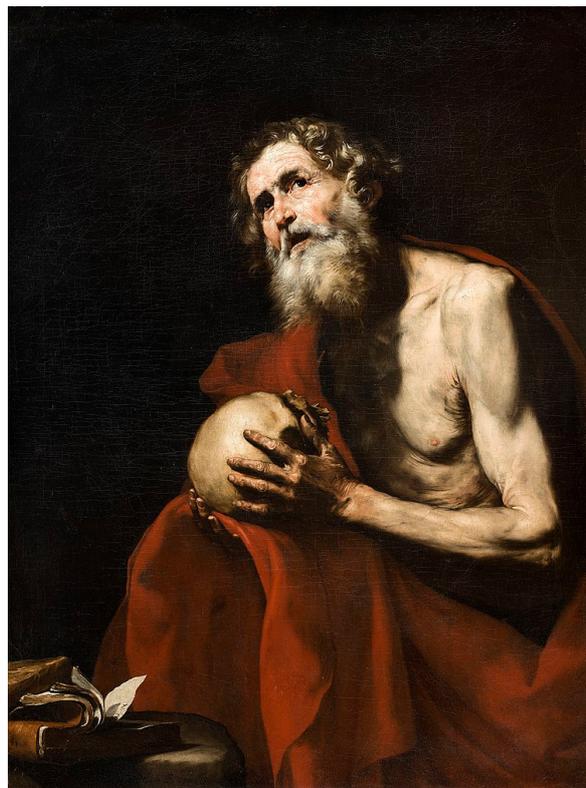
- 【圖 1】Jusepe de Ribera, *St Jerome and the Angel*, c. 1626, oil on canvas, 185 × 133 cm, Hermitage Museum, St Petersburg. 圖版來源: Hermitage Museum: <<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/32657>> (2023 年 6 月 18 日檢索)
- 【圖 2】Jusepe de Ribera, *Saint Jerom*, c. 1634, oil on canvas, 126 × 78 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. 圖版來源: Museo Thyssen-Bornemisza: <<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/ribera-jose/saint-jerome-penitence>> (2023 年 6 月 18 日檢索)
- 【圖 3】Jusepe de Ribera, *Saint Jerome*, 1643, oil on canvas, 78 × 65 cm, Palais des Beaux-Arts de Lille, Lille. 圖版來源: Wikipedia: <<https://it.wikipedia.org/wiki/File:Ribera-Saint-Jerome-Lille.jpg>> (2023 年 6 月 18 日檢索)
- 【圖 4】Jusepe de Ribera, *Saint Jerome in the Wilderness*, 1645-85, oil on canvas, 196.2 × 152.4 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit. 圖版來源: Detroit Institute of Arts: <<https://dia.org/collection/saint-jerome-wilderness-58368>> (2023 年 6 月 18 日檢索)
- 【圖 5】Antonio da Fabriano, *Saint Jerome in His Study*, 1451, tempera, oil and gold leaf on wood panel, 88.4 × 52.8 cm, The Walters Art Gallery, Baltimore. 圖版來源: The Walters Art Gallery: <<https://art.thewalters.org/detail/27087/saint-jerome-in-his-study/>> (2023 年 6 月 18 日檢索)
- 【圖 6】Hans Memling, *St Jerome*, 1485-1490, oil on oak, 87.8 × 59.2cm, Kunstmuseum Basel, Basel. 圖版來源: Wikipedia: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans\\_Memling\\_-\\_St\\_Jerome\\_-\\_WGA14945.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Memling_-_St_Jerome_-_WGA14945.jpg)> (2023 年 6 月 18 日檢索)
- 【圖 7】Albrecht Dürer, *St. Jerome in His Study*, 1521, oil on panel, 60×48 cm, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon. 圖版來源: Wikipedia: <[https://en.wikipedia.org/wiki/St.\\_Jerome\\_in\\_His\\_Study\\_\(D%C3%BCrer,\\_1521\)#/media/File:Albrecht\\_D%C3%BCrer\\_035.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/St._Jerome_in_His_Study_(D%C3%BCrer,_1521)#/media/File:Albrecht_D%C3%BCrer_035.jpg)> (2023 年 6 月 18 日檢索)
- 【圖 8】Jusepe de Ribera, *Saint Jerome*, c. 1638-1640, oil on canvas, 129 × 100.3 cm, Cleveland Museum of Art, Cleveland. 圖版來源: Wikipedia: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jusepe\\_de\\_Ribera\\_-\\_Saint\\_Jerome\\_-\\_1961.219\\_-\\_Cleveland\\_Museum\\_of\\_Art.tiff](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jusepe_de_Ribera_-_Saint_Jerome_-_1961.219_-_Cleveland_Museum_of_Art.tiff)> (2023 年 6 月 18 日檢索)
- 【圖 9】Jusepe de Ribera, *Saint Jerome in Meditation*, 1640-50, oil on canvas, 109 × 82 cm, Brera Gallery, Milan. 圖版來源: Brera Gallery: <<https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/san-girolamo-in-meditazione/>> (2023 年 6 月 18 日檢索)

- 【圖 10】Guido Reni, *Saint Jerome*, 1624-25, oil on canvas, 111.8 × 86.4cm, The National Gallery, London. 圖版來源：The National Gallery:<<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/guido-reni-saint-jerome>> (2023 年 6 月 18 日檢索)
- 【圖 11】El Greco, *Saint Jerome*, c. 1610-1614, oil on canvas, 166 × 110 cm, National Gallery of Art, Washington. 圖版來源：Web Gallery of Art:<[https://www.wga.hu/html\\_m/g/greco\\_el/21/2104grec.html](https://www.wga.hu/html_m/g/greco_el/21/2104grec.html)> (2023 年 6 月 18 日檢索)
- 【圖 12】Francisco de Zurbarán, *St. Jerome*, 1640, oil on canvas, 185.42 × 104.14 cm, San Diego Museum of Art, San Diego, CA, US. 圖版來源：Wikiart:<<https://www.wikiart.org/en/francisco-de-zurbaran/st-jerome-1>>
- 【圖 13】Nicola Samorì, *Penance Stone*, 2016, oil on wood, 100 × 100 cm, Tegeler Collection, Germany. 圖版來源：黃翔總編輯，《食人之道：尼古拉·薩莫利個展》(南投：毓繡文化基金會，2019)，頁 63。
- 【圖 14】Nicola Samorì, *Jerome's Rigour*, 2016, oil on copper, 100 × 100 cm, Private Collection, Germany.圖版來源：黃翔總編輯，《食人之道：尼古拉·薩莫利個展》(南投：毓繡文化基金會，2019)，頁 79。

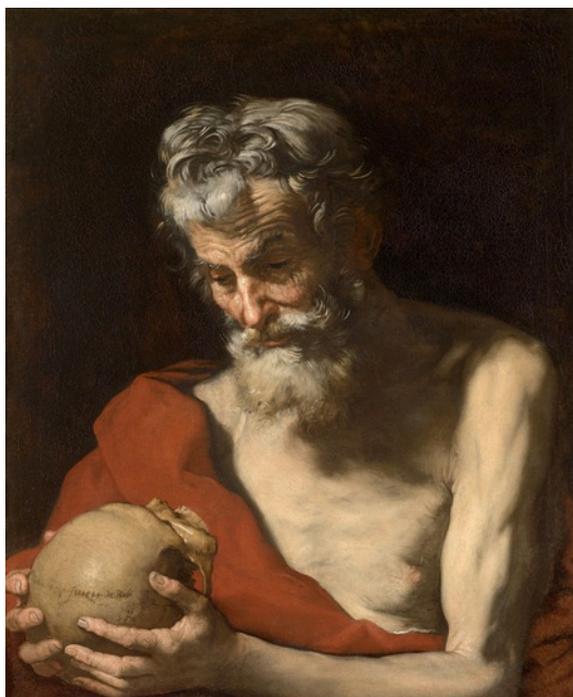
圖版



【圖 1】 Jusepe de Ribera, *St Jerome and the Angel*, c. 1626.



【圖 2】 Jusepe de Ribera, *Saint Jerome*, c. 1634.



【圖 3】 Jusepe de Ribera, *Saint Jerome*, 1643.



【圖 4】 Jusepe de Ribera, *Saint Jerome in the Wilderness*, 1645-85.



【圖 5】 Antonio da Fabriano,  
*Saint Jerome in His Study*, 1451.



【圖 6】 Hans Memling, *St Jerome*, 1485-1490.



【圖 7】 Albrecht Dürer,  
*St. Jerome in His Study*, 1521.



【圖 8】 Jusepe de Ribera, *Saint Jerome*, c. 1638-1640.



【圖 9】Jusepe de Ribera, *Saint Jerome in Meditation*, 1640-50.



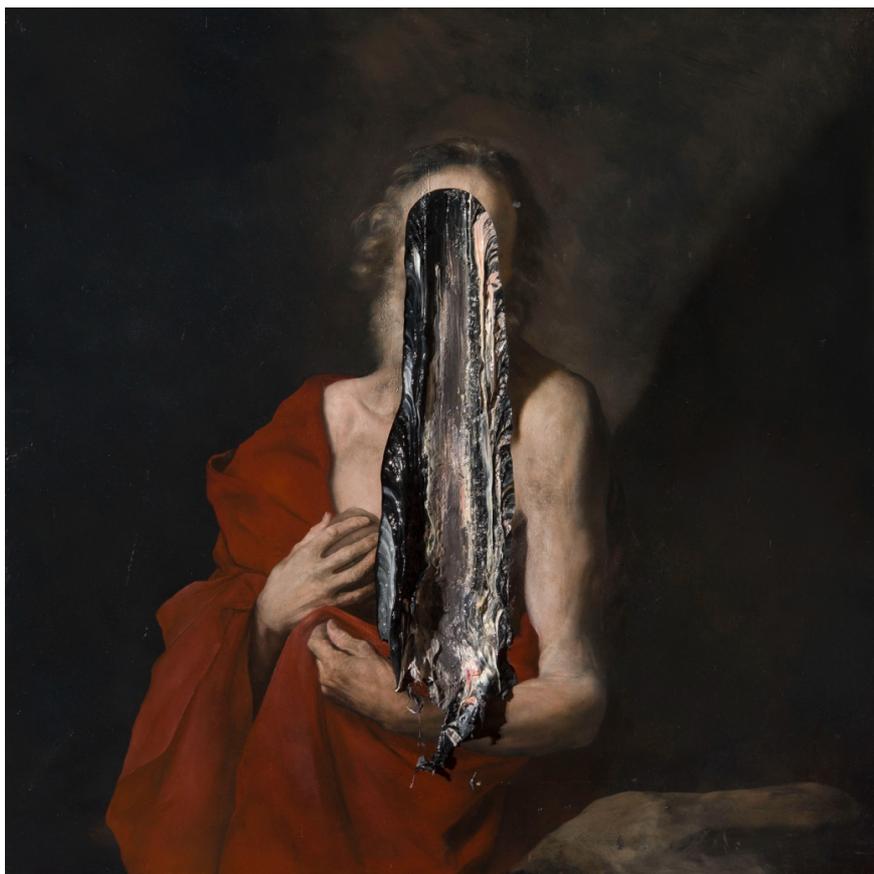
【圖 10】Guido Reni, *Saint Jerome*, 1624-25.



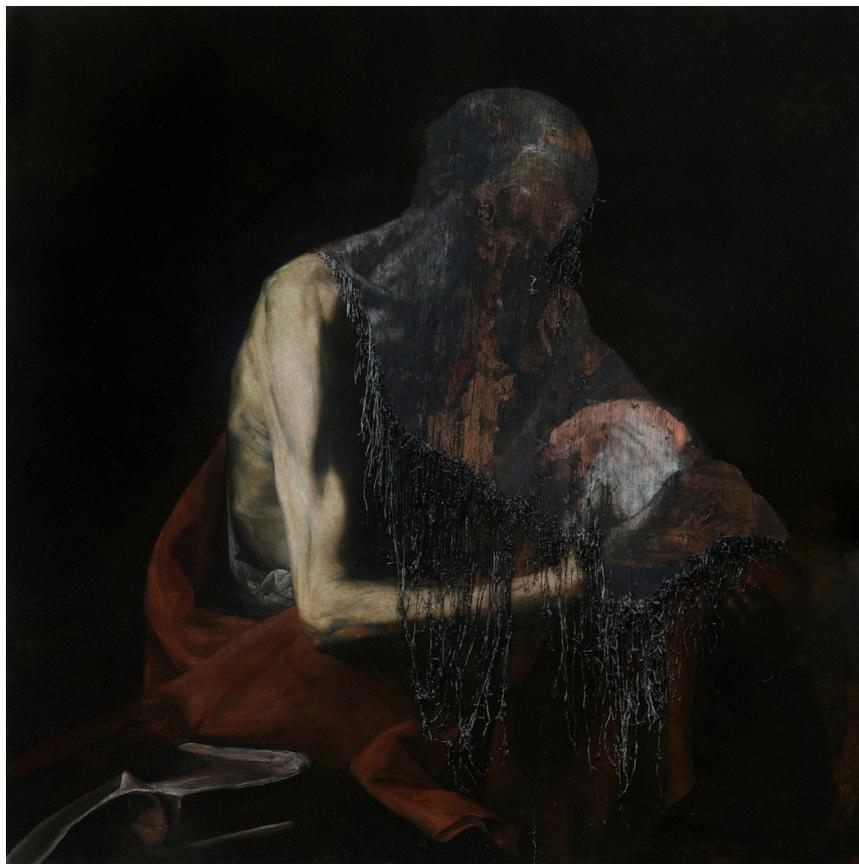
【圖 11】El Greco, *Saint Jerome*, c. 1610-1614.



【圖 12】Francisco de Zurbarán, *St. Jerome*, 1640.



【圖 13】 Nicola Samori, *Penance Stone*, 2016.



【圖 14】 Nicola Samori, *Jerome's Rigour*, 2016.

