《歐美研究》第五十五卷第三期 (民國一一四年九月)，415-482
DOI: https://doi.org/10.7015/JEAS.202509_55(3).0003
https://euramerica.ea.sinica.edu.tw

瞻望・默觀・記憶：義大利文藝復興時期佩魯吉諾升天母題主祭壇畫與平信徒觀眾的相遇*

蘇信恩
東海大學歷史學系
E-mail: shin7fr@thu.edu.tw

摘 要

本文藉由檔案與文獻回溯，梳理佩魯吉諾於文藝復興時期教堂主祭壇所繪《基督升天》與《聖母升天》的歷史情境，探討這些祭壇畫與平信徒觀眾之間的視覺和心靈互動。佩魯吉諾運用天界／人界、垂直／水平並置的構圖，創造重複的記憶結構與往上望向不可見者的視覺修辭，導引觀者由凝望進入默觀和神聖體驗；透過此些皆位於主祭壇升天畫作的統一性來強化救恩臨在，使信眾主動連結基督宗教聖祭禮儀的蘊含，進而深化對救恩史的體悟。在圖像、空間與感知的交互作用下，促使「畫作參與者」男女平信徒得以默觀升天母題之歷史真實、宗教價值與文化意涵。

© 中央研究院歐美研究所
投稿日期：113.3.21；接受刊登日期：113.9.29；最後修訂日期：113.8.6
責任校對：王宥朋、李赫軒、曾嘉琦
* 由衷感謝匿名審查人與編輯委員細緻審閱，惠賜寶貴意見；所提建議不僅促使本文更臻完善，亦為本人後續研究帶來深刻啟發，謹此致謝。

關鍵詞：瞻望、默觀、記憶、男女平信徒觀眾、佩魯吉諾升天母題主祭壇畫

壹、前言

本文主旨是欲探尋義大利文藝復興時期畫家佩魯吉諾 (Pietro Perugino) 升天母題主祭壇畫 (high altarpiece) 與其平信徒觀眾相遇初始所存在的意義、作用和對話關係。現今佩魯吉諾 (下方多處亦以佩氏簡稱之) 這些升天主題圖像大部分並不在原受託創作的教堂主祭壇位置，或已被移至側祭壇處，更多是已被移轉至博物館等公眾展示空間。佩氏這些主祭壇畫也因所處環境性質的變異，在受眾心中生發的意義與視覺效用，跟原初文藝復興十五、十六世紀的情境比擬亦已大異其趣。當時主祭壇畫原扮演的是以圖像傳遞聖經訓示，並為啟迪觀者內在心靈、引發其祈禱與默想這樣的角色 (Wackernagel, 1938/2011)。而就佩氏所處的時代而言，在教堂內會與主祭壇畫相遇的觀眾，並非只有神職與修會成員、畫作委託者或識藝者；實則絕大多數是尚不識字的平信徒 (laity)。

彼時因羅馬天主教會禁止任意翻譯聖經，故而聖經受限於教會所定的拉丁文譯本。那時雖有方言神學的口說布道，例如創立並主導佛羅倫斯神權共和國 (the theocratic Florentine Republic, 1494-1498) 的薩佛納羅拉修士 (Fra Girolamo Savonarola) 即會以方言布道，使不識拉丁文的信眾能聽取基督宗教的精神與內涵 (Paoletti & Radke, 1997/2005: 287)。此時亦有修會團體以傳播方言宗教歌曲的方式為部分商人與勞動階級傳教；這類音樂在佛羅倫斯受到高度歡迎，曲目傳遞著簡單卻強烈的虔誠感，可與此些階層人士有效地產生共鳴 (Dal Pino, 1997: 126-129)。但當時在教堂中禮儀的進行與聖經教義的傳講仍是以拉丁文為主；亦因諸多保守宗教人士認為拉丁語博大精深，而大部分人不諳，可更顯宗教的神秘莫測，並使人更敬畏上主 (Waquet, 1998)。是以那時除非為知識分子，一般信徒可獲取聖經、甚至能閱讀此文字文本者仍屬少數；而只通曉方

言的平信徒，被算為不識字的「文盲」(Ardissino & Boillet, 2020: 1-2)。即因這些文盲平信徒無法獲得或閱讀聖經文本，故而藉可視性圖像來傳達它就更顯重要。而對這些信眾而言，圖像敘事文本會較道理聽取與文字文本更具影響力之因，亦在於視覺圖像所營造的氛圍，能讓他們藉以瞻望與默觀 (*contemplatio*) (Zachari, 2021)；探究基督宗教圖像與文盲信眾間的對話關係亦因此具有重要意義。本文所要關注的問題意識核心，與畫家佩氏繪於教堂主祭壇處的《基督升天》(*Ascension of Christ*) 或《聖母升天》(*Assumption of the Virgin*) 作品相遇的主要對象，亦因而是界定於義大利十五世紀後半到十六世紀初期的「平信徒觀眾」(lay audiences)：此可由兩個相關意涵來概括，即不具備特定主題知識的一般文盲觀眾，及有基督宗教信仰、但有別於神修人員的平信徒。

當時拉丁語對於神修者、知識分子與藝術家來說至關重要。而藝術家那時的地位已漸從小資產階級工匠、逐步提升為自由的知識型工作者；佩魯吉諾在工作室學徒制度訓練的環境中，[1] 即受當時強調對古代語言研究的人文主義與新柏拉圖思想影響 (Gregori et al., 1992)。而佩氏為了能夠閱讀聖經文本與委託契約，並在交流中保持順暢無礙，亦學習了拉丁語的知識；這可透過他所創作之祭壇畫、濕壁畫、肖像畫等多件作品畫面中實際書寫的拉丁銘文，或是聖經章節的拉丁文字得到證實 (Camesasca, 1969: 102-103)。[2] 因

---

[1] 佩魯吉諾那時按照行會規章在佛羅倫斯藝術家維洛及歐 (Andrea del Verrocchio) 的工作室完成教育課程，並接受學徒制度訓練約莫八至十年的時間。可參考 Tanner (2003: 113)。

[2] 例如佩氏約於 1496 至 1498 年《聖彼得多聯式祭壇畫》中央畫板《基督升天》裡，為兩天使手持飄帶所寫的拉丁文聖經章節 (參圖 1-2)：“VIRI GALILEI QUID ASPICITIS IN CELUM? . . . HIC JESUS QUI ASSUMPTUS EST A VOBIS IN CELUM SIC VENIET” (*Biblia Sacra Vulgata*, 405/2005, Actus Apostolorum 1:11)；中文和合本譯

而佩氏究竟如何透過圖像傳達聖經義理，怎麼藉由升天母題祭壇畫與無法閱讀拉丁文聖經的平信徒觀眾對話，值得深究。

在佩魯吉諾所處的時期，委託作畫者主導作品形成的過程和結果，但作品風格也會流露畫家本身的創作技巧和思維模式；而作品成形的歷程，亦絕不能忽略那時觀眾在閱讀畫作時，於社會、宗教與經濟等認知風格上的「時代之眼」(period eye)。此與當時觀者的閱讀與凝望相關連的時代之眼概念，是英籍學者巴山戴爾 (Michael Baxandall) (1972/1988: 1, 27, 151-153) 在他這本對藝術社會史產生深遠影響的著述《十五世紀義大利的繪畫與經驗》(*Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*) 當中所提出。然其所提之觀者凝望是著重於當時社會中知識階層的看法，這些社會菁英亦經常是藝術作品的委託主，但他們僅能代表當時社會中的一小部分人士，當然他們亦絕非唯一的觀眾群。並且，巴山戴爾論述的切入點又是以男性觀看為中心，缺乏對女性視角的關注。當代學者克拉克 (Timothy James Clark) (1974) 即曾由其藝術社會史觀點批評巴山戴爾於該著作裡，僅關注社會中的菁英階層，卻沒有處理「階級、性別、意識形態和權力」等問題。美國學者瓊斯 (Pamela M. Jones) (2008: 5-7) 亦曾指出，文藝復興宗教藝術的社會史研究，通常過於偏狹地聚焦於藝術品與菁英觀眾間的關係，並總是在這個階層的社會背景下進行詮釋。她因而提出需要新的方法和資料來源，並參照當時一般大眾的文化面貌，以便能更全面地理解那時基督宗教藝術在社會各階層被接受與了解的可能情況。而確實，本研究主角佩魯吉諾所繪升天母題主祭壇畫的受眾可能來自當時社會的不同階層、行業，並且或為男性、或是女性。彼時佩氏如何在教堂主祭壇神聖

為：「加利利人哪，你們為甚麼站著望天呢？這離開你們被接升天的耶穌，你們見他怎樣往天上去，他還要怎樣來」(聖經，1919/2021，使徒行傳 1:11)。

空間設想其所繪圖像，這與主祭壇畫被觀看的場域和觀者在此場域的神聖瞻望、默觀與記憶之間有著重要關連性。那時代有些教堂又會因空間使用、性別區隔，或是雙面主祭壇畫的多種因素，而使得受眾觀看主祭壇畫的潛在條件不盡相同 (Allen, 2022; Cooper, 2001)。是以筆者由此亦特別意識到，關注當時期為數繁多的一般男女平信徒階層，跟畫家佩氏繪於義大利多所教堂內之升天母題主祭壇畫相遇，所產生瞻望、默觀與記憶等議題的重要性。而本文這些問題討論的起始點，即是從文藝復興時期這類一般信眾行為的發現與反思開始。

首先，筆者注意到佩魯吉諾這些升天主題作品原皆受委託繪於教堂的主祭壇 (high altar) 處所，而非僅受託為教堂側祭壇 (side altars) 位置的其中一角作畫。主祭壇處其重要性不言而喻，但在如此神聖、莊嚴又這麼重要場域的主祭壇畫，一般信眾仍可能忽略它，或不以敬虔的心重視它 (McHam, 2016)。而筆者在探索佩氏升天母題主祭壇畫與信眾關係的過程當中，透過文獻資料的爬梳，先發掘到這樣的問題：當時一般信眾普遍重視、喜愛佩氏柔美恬靜氣息融入虔敬宗教氛圍的圖像語彙，這並會驅使他們低頭祈禱 (Arasse, 1981; Garibaldi, 2014; Rio, 1836)；而佩氏在創作時亦心懷平信徒觀眾 (Greenstein, 1997)。此令筆者反思：這些信眾在凝望佩氏這些升天題旨主祭壇畫時，其本身並不在教堂現場為他們詮釋作品。並且，詮釋 (interpretation) 此詞雖是十五世紀之際來自於拉丁文“*interpretatio*”的語詞，但當時進行「詮釋」這件事是為了解釋聖經或古文，並無包含闡明圖像作品之意 (Mayol, 2001)。況且在歐洲十五世紀已經有印刷術的年代，大部分的義大利人並不識字 (Fragnito, 2005)。甚且在佩氏這些主祭壇畫所處的場域裡，也並沒有像當時義大利神聖劇 (sacra rappresentazione) 於教堂內演出含

有聖經對話、虔誠傳說或聖徒生活的戲劇內容之時，會有為觀眾開場和介說這樣的「導聆者」(festaiuolo) 角色，來做為觀眾與所陳述故事間的中介人 (Chastel, 1989)。那時亦不存在如同當今博物館學在觀眾研究上所看重之「詮釋者－導覽人員」這樣的身分，能即時在其間扮演畫家、畫作與觀眾之間溝通的橋樑 (Hooper-Greenhill, 2006)。就此，佩氏在創作之際是如何心懷他那時期不識字的平信徒觀眾？而當這類信眾在凝望他所創作的升天母題主祭壇畫時，其本身即便無法隨時在一旁解說作品內蘊的深意，他又是怎麼運用視覺語言策略，邀請這類觀者自行體驗，並讓他們不單只以視覺「觀看」這些主祭壇畫，亦能用心靈之眼「默觀」此些畫作的內涵呢？專研文藝復興早期的藝術史家阿哈斯 (Daniel Arasse) (2004/2006: 97-98) 曾意義深遠地用其母語法文來詮釋 “contempler” 這個語詞，他談及此字中間即蘊藏著聖殿 (temple，源自拉丁文 “*templum*”) 的字詞與奧義；此指涉了「聖所內的觀看」。而審視畫家佩氏於文藝復興當時是如何設想，好讓平信徒觀眾在瞻望、默觀這些位於主祭壇聖所的升天母題畫作之時，能藉畫中重複性的構圖，及其中人物與天使所給予的提點、導引的視線，進而深切地感知、想像與記憶，且能自我明瞭、自行解釋這些主祭壇畫之蘊含，即為本文重要的探究核心。

筆者因而除了思慮怎麼將「時代之眼」概念擴及到非神修人員、非知識分子的「平信徒之眼」議題，也涉及到「女性平信徒之眼」的問題，亦探討當時平信徒女性與佩魯吉諾升天母題主祭壇畫的對話關係。美國學者凱利加多 (Joan Kelly-Gadol) (1977: 137) 曾對女性有否文藝復興提出質疑，因她認為該時期女性似乎並無真正經歷過所謂的「再生」。可當時實有如作家德皮桑 (Christine de Pizan)、詩人科隆納 (Vittoria Colonna) 等博學女性。然而，即便

如此，女性知識分子在當時所引發相關社會史的問題較隱而不見，男性知識分子所引發的議題為顯而易見確為事實 (King, 1991)；亦因當時不管是男性或女性知識分子，皆被侷限於王公貴族或士紳富商等社會階層。是以本文為何要從一般信徒這階層為切入點的重要性便更加明確。

長久以來，當論及文藝復興十五、十六世紀的基督宗教藝術，我們對於當時知識分子等菁英階層如何看待這類聖藝的掌握較有把握，但對於文盲平信徒與這些作品相遇時可能產生什麼互動情境的描述則受到限制。當然，少有學者僅憑一般信徒階層來引發討論的原因，亦在於相關的第一手史料相對稀缺。學術研究中對於當時義大利一般信眾如何崇敬祭壇畫的直接證據著實有限，此乃因這類事件很少被記錄下來。不論教堂記錄、委託契約、書信等皆是寶貴的資料，確可從中獲致主祭壇畫跟禮儀使用及贊助者需求等的相關證明；然而，一般信徒如何崇敬主祭壇畫的紀錄資料就明顯不足 (Jones, 2008)。從佛羅倫斯國家檔案館 (Archivio di Stato di Firenze; ASF) 相關義文史料的紀錄來觀察，即可知當時一般信徒的確很少被直接提及，如果難得被提到，也總是被描述為「一大群雜沓難分的人潮 (群)」(Archivio di Stato di Firenze [ASF], n.d.b)。[3] 筆者因而在抽絲剝繭本論文所提多位曾以「觀眾」為研究主題學者的論證方法裡，求取較為客觀的方式來探索「平信徒觀眾與主祭壇畫相遇」的議題。除透過可直接取得相關平信徒的證據來析論之外；另亦間接藉由祭壇畫怎麼產生內容和風格等的脈絡，或藉著分析視覺圖像作品是如何實踐虔誠感，及其與平信徒觀眾宗教信仰與社會行為的聯結來審視；抑或透過藝術家如何為一般信眾設想，怎麼考量這些

3 本文所引用第一手史料的中文翻譯，皆為筆者依其原文所譯。

信眾在教堂中觀看主祭壇畫的方式，及其作品跟此類信眾崇拜經驗的關聯等來彌補。

筆者即由上述巴山戴爾「時代之眼」所反思有關平信徒觀眾心靈之眼的問題，及瓊斯所提出文藝復興宗教藝術不只涉及與菁英觀眾之間的關係，也需參照當時一般大眾文化的面貌；還有克拉克所指出，亦須關注當時知識階層外的階級與性別等的思維為研究進路。並兼以「圖像學分析」與新藝術史「符號學」的研究方法。圖像學以德籍藝術史家帕諾夫斯基 (Erwin Panofsky) (1939/1972: 16) 所提，須著重於藝術家創作時個人特質所展現的社會、宗教、哲學與文學等傾向為核心論點；符號學則以尼德蘭學者巴爾 (Mieke Bal) (1994: 6-9) 所指出的觀點為參考方向：符號學相較圖像學所論的共同性，更重視於特定圖像與特定觀者之間的研究，並從中窺見圖像的特殊性。因此，本文除採圖像學方法進行圖像敘事的比較研究外，亦引入跨學科的符號學取徑，細緻探問與考察佩魯吉諾之升天母題畫作如何被建構？及其圖像意涵如何在禮儀與敬禮的現場經驗中為觀者所領會？在視覺藝術研究這樣的框架中，將圖像形式分析與宗教藝術史、社會文化史研究相交疊，來闡釋佩氏主祭壇畫作，跟文藝復興當時社會及文盲觀者之間的關聯性，並從中了解藝術家本身、一般信眾和文化是如何相連與互動，進而產生出意義。而由上述多個問題與討論角度切入，藉以分析佩魯吉諾升天母題主祭壇畫蘊藏之深意，跟平信徒觀眾瞻望、默觀與記憶互涉的學術研究尚有遺缺之處，甚至還有些跟佩氏升天母題畫作相關的檔案資料尚未被深入討論；本研究因而亦將透過第一手史料進行更全面的考證，輔以文獻的爬梳，來深入探究。

本文在以下起承轉合的撰述中，首先析論佩魯吉諾《基督升天》、《聖母升天》主祭壇畫構圖的重複性為平信徒觀眾呈顯的記

憶術 (*ars memoriae*)；亦著眼於佩氏在升天母題祭壇畫中，如何由重複的記憶結構、擴及到向上看透視的修辭體系，導引信眾往裡看、往上看、望向那不可見者；接著探討佩氏繪於主祭壇場域之升天母題畫作與男女平信徒觀眾間的對話關係；後續再探索佩氏升天母題主祭壇畫具有的神聖臨在經驗。最後則由上述彼此核心相連的幾個部分做綜合性總結，並回應前言所提出的問題。

貳、佩魯吉諾《基督升天》、《聖母升天》主祭壇畫構圖的重複性為平信徒觀眾呈顯的記憶術

教會在其存在的早期即有以圖像用於非識字者教育的觀點與做法，將圖像視為文盲者的文字，以使那些不識拉丁語的信徒，能夠瞭解聖經和教會的主要教義 (Antoine, 1988: 544)。而在佩魯吉諾所處的時代，相比於當時能識得文字的神修人員和社會菁英而言，文盲平信徒佔比為多數。針對這極大部分不識字的信眾，文藝復興時期在城市中雖有修道士會以方言布道，並講述聖經與教會歷史中的著名事件給居民們聽，使這些信眾對聖經事件轉化成視覺形象、圖像符號方面的感知能有些基礎。然在符合委託者的要求之外，當時畫家亦被期望能以符合人們視覺預期、閱讀習慣，普遍能吸引觀眾的方式去想像其將描繪的宗教主題與故事 (Soergel, 2004)。是以佩氏在教堂主祭壇場域以圖像呈顯「基督升天」和「聖母升天」主題時，在考量委託者的需求下，他亦心懷那些絕大部分不識字的信徒觀眾。這些屬當時社會中非知識階層的信眾，亦即是耶穌基督曾在聖經〈登山寶訓〉(即〈馬太福音〉第五至七章) 布道裡所指稱有福的人，及祂所特別鍾愛的人。佩氏在創作過程中即思量著可以透過怎麼樣的圖像語言來傳達宗教義理與訓示，甚至能如何以圖示

經地，把聖經語言文字的宗教意識轉化為視覺符號的呈現，來傳達給這類有福的、又受上主鍾愛的文盲信眾。

一、重複與模仿：以西斯汀小教堂升天題旨主祭壇畫為起始的原初構圖範本

首先，就佩魯吉諾升天母題主祭壇畫的創作歷程來論。根據其故鄉佩魯賈奧古斯塔市立圖書館 (Biblioteca Comunale Augusta, Perugia; BAP) 所存有的編年史檔案，可得知佩氏約 1496 至 1498 年《聖彼得多聯式祭壇畫》(*San Pietro Polyptych*) 中央畫板《基督升天》(圖 1-1) 所具有的獨特構圖形式與風格表現，在當時為全世界首屈一指。[4] 這件《基督升天》可能因是佩氏所繪升天母題祭壇畫現存最早的一件作品，所以從過去至今，可見部分學者或評論家以這件作品為起始點，來進行圖像的對照與分析 (Hiller von Gaertringen, 2004; O'Malley, 2005, 2007)。

然而，透過其他考證資料，可獲知佩魯吉諾這件《聖彼得多聯式祭壇畫》中央畫板《基督升天》構圖形式的來源，應要推到更早之前他所畫的這件已損毀、且不復存在的作品，即其約於 1482 至 1483 年間，為梵蒂岡宗座宮殿內的西斯汀小教堂 (Cappella Sistina) 所繪的大型《聖母升天》主祭壇壁畫 (Celio, 1638/1967: 102-106)。而雖然佩氏在西斯汀小教堂所創作的這件《聖母升天》祭壇畫與其底圖稿已不復見，但筆者認為在這當中已形成歷史性斷裂的部分卻不容忽視；因以佩氏升天母題創作的脈絡來看，此《聖母升天》構圖的原創意義和精神性，本即是他後來陸續幾件繪於不同教堂升天

---

[4] 參原義文檔案：「在那一時期，佩魯賈成員、彼得羅・佩魯吉諾大師在聖彼得教堂繪作了基督升天畫板，當時他被視為全世界這類藝術表現獨一無二之人」(Biblioteca Comunale Augusta, Perugia [BAP], 1496)。

主題祭壇畫的共同複製源頭。藉由文獻查考另可知悉，佩魯吉諾此畫消失之原由，乃是因教宗保羅三世 (Paulus PP. III) 為了讓米開朗基羅 (Michelangelo) 能於 1536 至 1541 年在該小教堂主祭壇牆面，再行繪作後來為大家所熟知的《最後審判》(*Last Judgment*)，致使必須摧毀佩氏此作 (Rio, 1836: 223)。然而，即便我們現已無法窺見佩氏這件《聖母升天》原作；但透過其身邊重要帶薪助手畫家平圖里奇奧 (Bernardino Pinturicchio) 或密切合作者，於當年仿其師《聖母升天》原畫與全尺寸底圖 (cartone)，[5] 所留存下來的模仿圖稿可見其原貌 (圖 2)。再藉佩魯賈編年史檔案之探查，除可知曉像佩魯吉諾西斯汀《聖母升天》所展現天界／人界、垂直／平行併置的這類構圖形式與內涵，為當時世界的第一把交椅外；相傳為我們留下佩氏西斯汀《聖母升天》模仿圖稿的平圖里奇奧，則是那時創作這類構圖型態的第二位大師。[6] 過往有相當長的時間，底圖稿並不被視為獨立的藝術創作品，但就現今視覺文化的觀點來看，底圖或圖稿不僅僅只是圖像成品的前置作業，這類製圖型式亦涵詠了藝術家極具關鍵性的原創構想，有其值得深究的重要價值 (Alexander-Skipnes, 2017: 162-163)。

於此，如若仔細審視、並對照前述佩魯吉諾這兩件升天主題祭壇畫：透過模仿圖稿所再現之西斯汀《聖母升天》與《聖彼得多聯式祭壇畫》中央畫板《基督升天》，則可發現兩者皆有上層天界和下層人界分野的構圖形式，天界中也都有奏樂天使正彈拉著各式樂

---

[5] 義大利文 “cartone” 意指為繪製壁畫、馬賽克、油畫或掛毯等大型作品，預先在紙板上描畫的底圖稿。此相關敘述可參見謝佳娟 (2012: 536, n. 1)。

[6] 參原義文檔案：「就如大師彼得羅．佩魯吉諾是這類藝術表現的第一人般，這位畫家平圖里奇奧則是第二人；而即使身為第二位大師，他在此領域也是無與倫比的」(BAP, 1496)。

器；而圖像中以優雅姿態與節奏感排列呈現的人物，及當中穩定均衡的結構，彼此也都有相仿之處。其中，佩氏在兩畫天界中心處皆運用了多個「振翅疊飛於杏仁形曼多拉 (Mandorla) 框構上的六翼小天使」圖像符號，來環繞正升上天的基督或聖母，以象徵其「肉身已離世、靈魂已進入上主榮耀」的神聖蘊含 (Orsini, 1804: 177)。亦可見其於兩畫裡皆思量畫內／畫外的連結，讓六翼小天使扮演天界的引導者，來領引信徒；另於畫作中軸處，皆安排呈祈禱手勢、正出神仰望的人物來連結天界與人界，讓他們以中介者之姿來導引信眾。

位於西斯汀小教堂主祭壇場域的《聖母升天》就像是一個原型 (prototype)，成為佩魯吉諾一系列同為教堂主祭壇處升天母題畫作敘事和結構的基礎。這件由教宗西圖四世 (Sixtus PP. IV) 於蓋建完西斯汀小教堂之後，委託佩氏所繪的《聖母升天》，是佩氏生涯中的重要代表作，亦是展現其創作核心價值的主題 (Sevesi, 1935)；更是他從十五世紀八〇年代到十六世紀初期，受託為不同教堂主祭壇處，繪作升天母題作品的原初構圖範本。雖此些畫作中人物、天使的數量，及細節的安排皆有部分差異性，但大體可見他這幾件升天主題祭壇畫構圖的相似性與連續性。依時間序來看，接續除有先前所提約 1496 至 1498 年佩魯賈《聖彼得多聯式祭壇畫》中央畫板《基督升天》；再來則是 1500 年佛羅倫斯附近瓦羅姆布洛薩修道院教堂 (Vallombrosa Abbey Church) 中的《聖母升天》(圖 3)；還有約 1505 至 1510 年托斯卡納地區聖塞波爾克羅主教座堂 (Cathedral of Sansepolcro) 的《基督升天》(圖 4)；此外，約 1506 至 1507 年佛羅倫斯聖母領報大殿 (Basilica SS Annunziata) 的《聖母升天》(圖 5) 亦屬之。

從以上佩魯吉諾現已不復見的西斯汀《聖母升天》版本開始，至後來幾件升天母題主祭壇畫，皆呈現構圖的重複性；直至約 1507 年其於佛羅倫斯聖母領報大殿《聖母升天》完成前後，米開朗基羅即曾當面批判佩氏並不擅長藝術、「藝術的表達笨拙」(goffo nell'arte)，那時較佩氏年輕的幾位藝術家和評論家，亦批評他因為貪婪與避免浪費時間，而重複使用了自己相類構圖與形象這種缺乏創新性的作法 (Vasari, 1568/1997: 534)。[7] 但如果以構圖的重複運用，在佩氏所處的十五世紀之交是一種創作方式和教導學徒的方法來看，此做法應無可厚非。如當時著述知名《藝匠手冊》(*Il Libro dell'Arte*) 的切尼尼 (Cennino Cennini) (ca. 1400/1933)，就曾論及「模仿是學習繪畫最踏實的基礎方法，並使同一工作室所合作的藝術品能以協調一致的風格與樣貌呈現」(46-47)。由此，透過佛羅倫斯國家檔案館史料的考證，除可獲悉瓦羅姆布洛薩修道院教堂《聖母升天》為佩氏親手所完成外 (ASF, 1500)；藉文獻資料的探查，另可得知他在此件《聖母升天》當中演繹並傳達了可感知天國境界的自我內在宗教經驗。他的得力助手佐波 (Rocco Zoppo) 並在佩氏聖藝涵養薰陶下模仿其創作精神，協同在該升天畫作中以「聖母正出神仰望」、「六翼小天使疊飛於曼多拉框構上」這樣的圖像敘事文本，來與信眾對話 (Gardner von Teuffel, 1995)。然而，卻因至

---

[7] 依照瓦薩利 (Giorgio Vasari) (1568/1997) 後來在其《傑出藝術家列傳》中義大利文的陳述，即可明瞭當時年輕藝術 (評) 家們對佩魯吉諾的評論之語：「米開朗基羅公開表示佩魯吉諾的藝術表達顯得笨拙，這為佩氏帶來極大的羞辱感，兩人因此將爭端提交給當地的八位議事官處理，最終佩氏離開，名譽並且受損。於此同時，佛羅倫斯聖母領報大殿的聖母忠僕會修士們盼能有知名藝術家來完成主祭壇畫……修士們便將此工作交給他們信得過的佩魯吉諾。然而，當該作品首次展現在大家面前時，新生代藝術家們批評佩氏重複使用了他以前常用的那些形象……佩氏的朋友們試圖說服他，並指責他不夠努力，只因著貪婪或不想浪費時間，就捨棄了往昔良好的工作方法……那些批評他的人亦用尖刻的詩句和公開的辱罵嚴厲地抨擊他」(534-535)。

十六世紀初期，佛羅倫斯當地對藝術作品評價的標準已有所改變。當時評論家這類屬知識階層的觀者，新修訂了「模仿」(mimesis) 的概念，且對其中相似性和可能性意義賦予了不同的解釋 (Gebauer & Wulf, 1992/1995: 80)。這亦是為何佩魯吉諾多次重複類似構圖的模仿方式，會被認為是一種複製，而非仿真之因 (Goodman, 2008)。而當時佩氏自己卻也如此辯駁：「我把於其他時刻被你們誇讚過，且你們亦極度喜歡的人物圖像都展現出來了；而如果你們現在後悔了、不誇讚了，我又能怎麼做呢」(Vasari, 1568/1997: 535)？

瓦薩利後來在其《傑出藝術家列傳》(*Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*) 中除記錄當時佩魯吉諾重複性構圖受當時藝術 (評) 家批判的歷史事件，也提及佩氏自身如上述這般的反駁之語。而當瓦薩利本身論及佩氏所創作的聖藝時，除讚賞其呈顯柔美優雅的圖像敘事與風格，卻也另帶貶意地評析其在繪作時經常缺乏創新性，金錢才是他真正的信仰對象等語；亦析論他會畫這麼多宗教藝術作品，且多次重複模仿相類的構圖，僅是為能爭取時效以賺取更多酬金此等目的 (Vasari, 1568/1997: 554)。

雖沒有確切證據能百分百證明佩魯吉諾有時是否如他周圍的藝術 (評) 家朋友或瓦薩利所稱，是為追求時效或金錢之因而多次重複運用相類構圖。然一如法國藝評家里約 (Alexis-François Rio) (1836: 217-222) 曾經的反駁：應以畫家本身聖藝所傳達的精神性與道德觀來獨立評價，而不應只以瓦薩利式強調藝術發展脈絡的進程史觀，來審視文藝復興時期藝術；或又如近年亦有駁斥瓦薩利這類評斷，且為佩氏辯護的著述發表 (Coonin, 1999; O'Malley, 2005, 2007)。但無論如何，筆者認為他也並非如文藝復興時期多個藝術 (評) 家所認為地那般缺乏原創性。如前曾述及，從考察出來的檔案史料當中，即記錄了其為當時繪作出升天主題祭壇畫獨特構圖形式

的首要人物。佩氏除為教堂中這些升天母題主祭壇畫構作出具有原創特性的風格，亦開展出一種新的圖像語言 (Bec et al., 1990)。並且，佩氏不只有其藝術創新性，繪作時的抉擇除反映委託人的要求外，其亦思量時代心靈和信眾的宗教需求，並考量這些畫作與平信徒觀眾的互動性。

又因本研究是欲回溯至佩魯吉諾升天母題畫作初始所處的主祭壇環境與情境，這必然亦會連結到當中禮儀因素和救恩聖事所賦予的影響。於是，佩氏以重複性構圖方式呈現其升天母題主祭壇畫的討論，就不能單只以形式和風格的角度來看待，亦不能僅從十六世紀以後對模仿定義已改變的方向去評斷其良窳；甚或只從純美學或藝術史面向去責難這些祭壇畫在構圖上有過高的重複性。尤其對當時一般文盲信眾而言，圖像敘事相較道理聽取與文字文本更具影響力，深探佩氏怎麼重複運用這些構圖傳達其中的精神內涵則更加重要。學者巴山戴爾曾分析佩氏相類構圖的重複再使用，導引的是一種易於識別的類型學 (typology)；目的是為讓當時觀者在凝望的過程中，能將他們自己內心的感受投射到畫作上 (Baxandall, 1972/1988: 45-47)。英國藝術史學家伯里 (Michael Bury) (1985, 1998: 82-84) 亦曾論及下述觀點：佩氏的畫作傳達符合宗教端莊得體的結構；展現古典修辭學理論所強調「一件藝術品的各種組成需互相協調，藝術品本身與它所反映外部現實的各個方面亦須相互切合」這樣的美學概念。

然就佩魯吉諾在升天母題畫作多次重複相類構圖這做法來論，不管是如上述巴山戴爾這樣，從「易於識別的類型學」看法出發；或者是像伯里這般，從「符合宗教端莊得體結構」的觀點談起。筆者認為，在回歸到這些升天母題主祭壇畫原所處的教堂境域及其與平信徒的互動關係來析論之時，相較形式主義上如何重複模仿的討

論，**想像與記憶**在當中所伴隨而來的議題探索更顯重要。十三世紀的聖多瑪斯・阿奎納 (St. Thomas Aquinas) 即曾指出，想像與記憶在人的靈魂思維活動中乃位於同一位置；從古代各族群亦皆可見記憶和想像原指同一件事的紀錄 (Parshall, 1999)。而筆者另認為，由想像與記憶這樣的思考來探入，一方面能揭示出建構想像與記憶所需的平信徒觀者心智和社會條件；另一方面也能了解這些信眾對透過想像所創造出之圖像所寄予的期望。因這既能夠使圖像所呈現的事實與其社會歷史背景相融合，亦能夠避免圖像所呈顯之事實被消解於此背景之中。基督宗教圖像本即為信仰的輔助記憶媒介，亦是創造信仰的有效工具；記憶的圖像系統從古代一直延續到聖多瑪斯經院派時代，並在佩魯吉諾所處的文藝復興十五、十六世紀得到多樣化的發展 (Arasse, 1976)。於是，佩氏在升天母題主祭壇畫所展現的想像力，無論是精神上的、還是具體呈現出形象的想像是如何構成？他的想像與平信徒觀眾的想像可以產生甚麼樣的交互作用？甚至他是如何在符合委託契約之要求下，藉升天母題畫作引發這些文盲信眾靈魂內在心智的想像與直覺，並幫助他們記憶等的問題與討論，因而皆具關鍵意義。

二、想像與記憶：圖像參與形式對文盲平信徒的重要性

此時，透過 1495 年佩魯吉諾受託繪作《聖彼得多聯式祭壇畫》及其中央畫板《基督升天》(參圖 1-1) 的委託契書拉丁文本為例來進行細查與分析，並回歸此畫作原所處主祭壇物理性空間的情境和

完整性來觀察，[8] 即可發現委託主讓佩氏可按其所認為合適的方式來創作基督升天圖像；我們亦可從中窺見他如何展現想像力，並藉此與文盲信眾的想像交流：「在中央畫板上，可依實際情況適當地繪作耶穌基督的升天，還有最光榮聖母瑪利亞形象與十二使徒的圖像，並可描繪若干天使和其他裝飾。至於上方圓形區，則應繪製全能聖父的形象，及兩側各有一位天使承托該圓環的景象」(Archivio di San Pietro, Perugia, 1495)。前言曾述及，佩魯吉諾以聖經文本為圖像母題之依據，藉此畫中間兩手持飄帶的天使，用拉丁文題辭引出了〈使徒行傳〉第一章所記載耶穌升上天去的話語 (圖 1-2)。佩氏從中想像了位於杏仁形曼多拉裡雙手指向天國、在其使徒注視中升起這樣的基督形象；同時亦傳達出聖經中耶穌升天是有形地回歸至天堂，且當一朵雲彩把耶穌接去後，兩天使出現並許諾著「你們見他怎樣往天上去，他還要怎樣來」 (聖經，1919/2021，使徒行傳 1:9-11) 的情景。佩氏呼應聖經的啟示，並考量信眾的主觀經驗，而原聖經所敘述基督升天在空間上的移轉，就非只為基督個人，更是為了信徒主觀上的經歷；這是因在基督裡的信徒，在地上亦享受著這些屬天的福分 (以弗所書 1:3)。

而佩魯吉諾在創作該中央畫板《基督升天》時，又是怎麼想像「最光榮的聖母形象」亦令人玩味。對照委託契書內容與佩氏所展現的聖母形象，可感受其想藉所繪位於畫面中軸處、正向上仰望基督升天之聖母，來彰顯她的關鍵身分。聖母瑪利亞身為耶穌的母親，扮演著基督信仰者重要的中介、保護與代禱者角色 (Warner,

[8] 本文是回返至教堂主祭壇空間的環境與情境，來探索佩魯吉諾《聖彼得多聯式祭壇畫》中央畫板《基督升天》與當時平信徒觀眾的對話關係。另有學者則是從該《基督升天》在聖彼得教堂內部的歷史背景及其最初的功能談起，並考察後續如何隨博物館對觀眾展示的情境而漸次變化的著述。可參考 Gromotka (2015)；Manuali (2003)。

1983)。佩氏本極尊崇聖母，他經常在其創作品中描繪聖母做為基督信仰裡至高無上母親的超凡力量和神聖光輝，亦呈顯她作為信眾庇護者與慈母的形象，來激發信眾對她的崇敬之心。筆者認為佩氏將這樣的體會融入他對此《基督升天》裡最光榮聖母的想像；且追本溯源，在當中亦融入其西斯汀《聖母升天》此原初構圖範本裡，委託者教宗西圖四世強調聖母始胎無染原罪 (*Immaculata Conceptio*) 在神學上的崇高地位與靈性意涵 (Jugie, 1944)。佩氏更在此約 1496 至 1498 年所繪的中央畫板《基督升天》裡，續用西斯汀版本中軸處、正向上仰望聖母升天之基督使徒的手勢與神情，並藉由理想化其夫人基亞拉 (Chiara) 的形貌來想像聖母的光榮形象。亦從地到天，於中軸處畫出一條連接聖母、基督與聖父的垂直線，以強調此中軸位置聖父、基督和聖母的正面性、中心性與崇高意義。

而談到佩魯吉諾的妻子基亞拉，憑藉義大利曼托瓦檔案館 (Archivio di Stato di Mantova) 的史料，可得知佛羅倫斯建築師范切利 (Luca Fancelli) 於 1493 年一封致侯爵岡薩加 (Francesco Gonzaga) 的書信中，提及在朋友的鼓勵下，將女兒嫁給了畫家佩魯吉諾。[9] 瓦薩利在《傑出藝術家列傳》中，亦寫及佩氏婚後以其美麗妻子為範型，創作了多件相關聖母的作品 (Vasari, 1568/1997: 532)。當代義籍視覺藝術家斯卡佩里尼 (Pietro Scarpellini) (1998: 96) 在其論著中，也述及佩氏於 1493 年婚後有關聖母的圖像，幾乎都是以他妻子的形貌為創作時的靈感來源。佩氏讓妻子擔任繪作聖母時的模特並非偶然，尤其他於婚後所完成的許多聖母圖像之間的相似性，更有助於強化此一觀點。如若仔細對照佩氏從約 1496 至

[9] 參原義文檔案：「岡薩加您曾承諾在 1493 年諸聖節後將我房子剩餘的部分給我，這部分我原是要為我女兒基亞拉的婚事做準備的。在朋友們的鼓舞下，我把她嫁給了畫家佩魯吉諾」(Archivio di Stato di Mantova, 1494)。

1498 年聖彼得多聯式祭壇畫中央畫板《基督升天》接下來的幾件升天主題祭壇畫，即可發現當中出現的聖母圖像 (不管是正升上天的，或是在畫面中軸處擔任中介者，抑或是結合兩者特點的)，佩氏皆相類地融入並理想化其夫人的相貌於其間，以優雅、神聖之姿來詮釋他心目中的聖母形象。而事實上，重複以理想化的表徵，並融合其當代真實人物形貌來表達基督宗教的聖者圖像，這是佩氏慣常使用的方法 (Camesasca, 1969)。或即是因此，這些聖者圖像經常呈現出較為缺乏個性化的特點。

然筆者認為，佩魯吉諾在升天母題畫作當中讓諸多聖者形象呈現重複性的視覺化特性，所發展出一種易於複製的形式語言和技巧，此舉雖賦予了其創作品「無個性化」的特徵。但這些看似變化無多、具重複性的人物圖像，會受一般虔誠信眾喜愛亦並非沒有原由，因這可理解他為信眾提供了普遍又可交替之基督、聖母和基督使徒等角色的類型 (types)。學者巴山戴爾即曾描述佩魯吉諾所繪作的重複性形象是普遍的、非個性化及可替換的人物類型。佩氏主要提供一個基礎的模式，藉外在的視覺想像力 (exterior visualizations) 來展現聖經中的故事和人物；虔誠信眾也能透過內在的視覺想像力 (interior visualizations)，藉靈視經驗 (visionary experiences) 將自己本身聯想的細節加諸其中 (Baxandall, 1972/1988: 45)。信眾此內在想像力，與新柏拉圖主義 (neoplatonism) 所指稱默觀可提升靈魂至更高意識狀態的實踐相關連，因這能讓靈視超越此些類型的物質性，指向其內在，並將外觀與理念、事實及精神相連起來 (Hadot, 1963/1993)。或許就是因為這些類型的文化形式，已在這些信眾心靈中經過長時間累積而形成深層、具有意義的基礎形象，因此不致干擾信眾內在的視覺想像力，而是能讓他們將自己熟悉的人物特徵投射於其上，並能結合他們心智的想像與直覺，同

時亦能連結至他們自己的情感和信仰經驗。當時宗教實踐的氛圍相較前期已有顯著變化，越來越著重於個人信仰的內省化，並更加關注於個人虔誠和靈性的感受 (Johnson & Rodrigues, 2021)。這些平信徒藉由進入教堂，並且無論是在紀念意義上或是在崇拜經驗上，能藉由瞻望、默觀佩氏在主祭壇處所繪的升天母題圖像，因著「思維習慣」而回想 (recollect) 他們所信仰的對象基督，或是憶起聖母和基督使徒中介者正為他們代禱，甚至得以感知圖像象徵背後的神性臨在。這亦類似於法國學者安東 (Jean-Philippe Antoine) (1988: 543) 從記憶與心像探討有關文藝復興早期「記憶術實踐的文化」議題時，所闡釋信眾對圖像所產生的心智直覺反應；即是當他們看見基督的圖像時，直覺地感知自己亦正被基督看望著，這個瞻望立即導引到一種基督真實存在，並已超越了圖像所顯現之外在形式的感受。圖像是直接指向它所闡明的話語，以及這些平信徒對此些話語的默想；它能激發觀者內在默觀的能力，喚起神聖的存在。相較逐一默想圖像的形式，重要的更在於這些信眾能立即識別它所代表的本質。

筆者因而以為，佩魯吉諾所繪升天母題主祭壇畫當中多次重複的，看似無個性化的基督、聖母和基督使徒圖像，不宜僅將它們當作視覺藝術作品來審視，其所扮演的宗教功能更加重要：除為要實踐對基督宗教的服務之外，還須進一步幫助平信徒觀眾藉圖像來進行宗教體驗與默觀，以使基督升天和聖母升天的事件對他們而言愈顯真實和親近。十九世紀布克哈特 (Jacob Burckhardt) (1898/1988) 就曾在他義大利文藝復興時期祭壇畫的相關研究這麼說：「那些看似單調的聖母與聖徒形象，不僅是那個時代人物形貌的再現，亦呈顯出精神昇華之後的樣態」(90)。於文藝復興當時，不論平信徒或神修人員實際上都被鼓勵運用「視覺想像力」，來增加他們在精神體驗

之際的準確性、有效性與情感共鳴。不識字的平信徒尤受倡導以具虔敬性的視覺圖像作為其具體之參照，另亦創造自己個人化的心像來默想聖者，並代入自己生活中熟悉的人物形象，且融入本身日常於教堂中所見的宗教藝術圖像，讓內心能藉以探索神聖事件和聖經故事 (Parshall, 1999)。如此看來，佩氏為這些信眾繪作出具有普遍性和非個性化的視覺化形象，以避免跟信眾心中已存在的個人化版本人物形象與場景有所衝突之做法，亦因而不難讓人理解。

佩魯吉諾在其升天母題畫作中融入記憶術的技巧，透過特定的符號、象徵和場景，創造出一種視覺化的記憶系統。他在這些畫作中重複使用類似的構圖，除發揮古羅馬西塞羅 (Marcus Tullius Cicero) (55 B.C.E./1967: 461-463) 記憶修辭法所強調視覺圖像重複記憶的特點外；更重要的是將古代記憶術要求從情緒上挑起記憶的這種作用，擴及到能感動並說服信眾的修辭，創造易於記憶的圖像，並促進一般信眾對其內在經驗與知識的回想。這種非文字的參與形式，對當時無法通過閱讀聖經來獲取和理解基督宗教教義的文盲平信徒來說尤為重要。這除能幫助他們藉此與升天母題畫作互動，並獲得靈性上的體驗之外；佩氏所繪位於主祭壇上方的升天相關作品，更可因此促成信眾對祭壇意義的體認與連結，並由此憶起基督從降生→受難→復活→升天線性時間觀的救恩歷史。佩氏為一般信眾的思量相應了此身後被列入真福 (*beatificatio*) [10] 的道明會修士卡爾卡諾 (Fra Michele da Carcano) (1492)，於當年談及教堂中宗教圖像須能喚起信眾虔敬感，並要能幫助他們記憶與明瞭救恩聖事的講道文內涵：

---

10 「真福」(*Beatus*/*Beata*) 為位階僅次於「聖人」(*Sanctus*/*Sancta*) 的稱號，是受天主教會追封的已逝信徒，用意在於尊崇其德行，並認定其信仰足以升上天堂。

> 讓那些不識字者透過見著救恩聖事和信仰圖像能習得經上所言；
> 藉由基督宗教圖像能喚起信眾的虔敬感；
> 幫助信眾記憶，因有許多信眾無法記得他們所曾聽到過的道理，但卻會記得他們所曾看過的宗教圖像。(177)

文盲信眾的虔誠感及其對基督救贖意涵長久以來的內化，亦因此能與佩氏這些升天母題主祭壇畫相互呼應，他所創作的這些升天圖像亦成為了可導引信眾進入神聖精神領域的媒介；促使信眾將自己所感知的心理圖像融入畫面，這也讓佩氏所繪的升天母題祭壇畫與信眾有了情感的連結。當時平信徒觀眾本身亦因而不只是「畫作的旁觀者」(Houston, 2019: 9)；他們個人心智的想像是能與佩式於畫作中所創造的圖像敘事共存。這除能增添教堂中升天母題主祭壇畫的可親近性，將信眾引入畫面中，促成信眾與所描繪之主題及神聖敘事的個人連結，同時能強化其對該敘事的記憶。佩魯吉諾所創作這些具重複性構圖的升天母題主祭壇畫，在客觀上能達至有助信徒記憶之果效外，亦能成為每位懷有宗教熱忱又內心質樸的平信徒觀眾私密性記憶的展示場所。佩氏讓沒有能力閱讀相關文字文本的一般信眾亦能夠辨識升天事件，並使他們在個人層面上得以參與、理解，並將之內化為記憶。信眾藉由參與的過程演繹了這些圖像，佩氏自己在創作過程中，亦預先假設信眾參與了此些升天母題畫作之所以而為的功能與目的。

三、瞻望與默觀：引導平信徒觀眾往裡看、往上看、望向那不可見者的透視觀

如若藉由佛羅倫斯國家檔案館史料，來審視佩魯吉諾 1498 年受託繪作瓦羅姆布洛薩修道院教堂《聖母升天》(參圖 3) 的拉丁文原始契書，我們則另可獲取如下詳實記錄的內容：

> 瓦羅姆布洛薩修道院教堂主祭壇上的大型畫板中央，當繪正升上天的聖母瑪利亞，身著蔚藍色長袍，坐在寶座上；周圍應伴有智天使和熾天使，另應畫若干奏樂天使，及其他相稱的裝飾……中央上方圓框內則當繪聖父，並由智天使與熾天使所托持。所有人物之比例須合宜，並與整體畫面相協調，且畫面背景應為海藍色。(ASF, 1498)

從該契書可得知委託主對畫作中的構圖與顏色有部分要求，而對正升上天聖母的神情並無相應訴求，但可發現佩氏採用其前一幅《聖彼得多聯式祭壇畫》中央畫板《基督升天》中軸下方，所想像之呈祈禱手勢、正仰望耶穌的「最光榮聖母形象」；在精神內涵上並讓該瓦羅姆布洛薩修道院教堂《聖母升天》版本中的聖母擔任神／人間中介者，及連結畫內／畫外的角色。佩氏的表現亦相符於委託契書中多次強調應呈現智天使 (Cherubim，或稱基路伯) 和熾天使 (Seraphim，或稱撒拉弗) 的要求，讓飛翔於畫裡天界的眾多六翼小天使成為引導者。此時，倘若仔細觀察佩氏這幾件升天主題祭壇畫，不只單看瓦羅姆布洛薩此版本中智、熾天使的呈現。即可發現其於十五世紀八〇年代至十六世紀初期，所創造之天界／人界二元空間的畫作裡，在天界與曼多拉相伴出現、最靠近上主居所的天使，都非以傳統「成人形貌天使」來呈現，亦不像過去會以紅、藍顏色來區分熾天使和智天使；而是皆以其極具辨識度的多彩六翼「嬰兒形象天使」來詮釋。這些在天界正振翅飛動的六翼嬰兒天使齊圍繞著一個基督或聖母所處的曼多拉神聖空間，來增添天界的聖潔和權力，並成為彰顯祂超自然本質的一個媒介 (Cole, 2004)。這些天使亦與此神聖場域保持著一個不可觸摸性，但以拍動的翅膀與頌讚的聲音來引領一般信眾，同時提醒信眾神的莊嚴、榮耀和永在。此亦可窺見佩氏以圖示經，用較貼近於聖經舊約〈以賽亞書〉第六

章中所陳述的熾天使（撒拉弗）形象，來詮釋屬他個人特色的多彩六翼小天使。其欲使這些具六隻多彩小翅膀的「佩魯吉諾式」嬰兒天使能同時展露視覺和聽覺的興味，藉以振拍出頌讚神的強大聲響，並齊呼喊出天國敬拜與讚美上主之聲。此相應的是大先知以賽亞於聖經中描述其自身於神御座前目擊六翼天使之時，是如此充滿震撼聲響的這種經過：

> 我見主坐在高高的寶座上。他的衣裳垂下，遮滿聖殿。其上有撒拉弗侍立，各有六個翅膀：用兩個翅膀遮臉，兩個翅膀遮腳，兩個翅膀飛翔；彼此呼喊說：「聖哉！聖哉！聖哉！萬軍之耶和華；他的榮光充滿全地！」因呼喊者的聲音，門檻的根基震動，殿充滿了煙雲。(聖經，1919/2021，以賽亞書 6:1-4)

筆者認為，佩魯吉諾藉由重複其升天母題祭壇畫中天界引導者的特性，即這些多彩六翼嬰兒天使的形貌（就視覺符號來說），及其頌讚與振翅拍打的聲響（以樂音可視性而言），來引領平信徒觀眾「往裡看」向曼多拉的神聖空間，以感知那不可見的神。佩氏意圖讓信眾不單只以視覺「觀看」，更欲讓他們能夠進一步「默觀」畫作。亦即讓這些觀者在凝望這些祭壇畫時就像在探看鏡子一般，能感知圖像，而非僅知覺到圖像所在的畫作表面；此呼應的是其前期阿爾伯蒂（Leon Battista Alberti) (1435/1966: 56, 109)《論繪畫》(*De Pictura*）中「建構一個透視空間，從一扇打開之窗來展現敘事」的理念。這是一種「往裡看」的透視，觀者的視線是穿越過畫面，而非僅注視在畫面上。阿爾伯蒂認為繪畫建構三度空間的這種透視為第一種透視，並另又指出「手勢在畫中的意義就像是第二種透視—我喜歡看到有人用手勢為我們指出究竟發生了什麼事，或邀請我們一起參與」(67-68)。阿爾伯蒂於此所形容畫中手勢的表達，不只是針對肢體上的動作，主要亦在傳達靈魂的內在（Barasch, 1987)。

就此點而論，佩魯吉諾也借用了阿爾伯蒂所言的第二種透視——手勢，及手勢此媒介欲傳達的靈魂、思想和情感；重複在他升天母題祭壇畫裡，藉畫面中軸處正出神仰望人物的「祈禱手勢」，邀請信眾進入畫中，帶領他們看畫，亦引領他們回想與默觀。

此外，佩魯吉諾除藉其升天母題圖像的中軸位置，來傳達基督論或聖母論的神學思想之外，畫面中軸處還有一個非常重要的角色，就是聯結畫內／畫外、神／人之間，引導信眾往上看的聖母或基督使徒中介者。即前所述及，擔任保護與代禱者這重要的神人間中介者聖母；還有因耶穌復活後把一些中介者權柄賜與其使徒們，賦予這些使徒新約時代新祭司的角色，讓他們成為能解釋法律、獻祭和赦罪的中介者。若相互對照聖經新約對舊約脈絡化的詮釋，此時的基督使徒就如同舊約〈利未記〉中居神人間調解的祭司身分(Raguin, 1981)。佩氏在這些升天母題畫作中，即是將中介者在基督信仰裡的精神意義，融入其畫面構圖中；藉「呈祈禱手勢、正出神仰望曼多拉或聖父」此聖母和基督使徒中介者的凝望，來展現其具創新性的透視觀。因筆者以為，這就像是延伸了阿爾伯蒂所指「三度空間」與「手勢」之外更具奧秘的「往上看透視」，為引導平信徒觀眾感知天國、看向那不可見者。佩氏不只在其升天母題祭壇畫中為這些信眾展現了「往裡看」的透視，亦為他們呈顯了「往上看」的透視。這除反映了佩氏自己對神聖的尋求和渴望；亦投射了他個人心靈所見、所感之內在宗教經驗，所具體視覺化出來的天國境界(Bloomer, 1990; Gardner von Teuffel, 1995)。但佩氏的重點並不在於滿足平信徒在可視性圖像上的審美快感，而是讓信眾能藉五感所綜合交融的作用，能與升天母題畫作所營造的臨在感相遇，進入畫內感知天國。佩氏即透過畫面中軸處的聖母或基督使徒中介者，藉此已感悟天國真理與永生道路人物的祈禱手勢指引信眾；藉該角色

正出神仰望的神情，連接天界與人界、畫內與畫外，意欲引領信眾觀照這隱含於圖像中、跨越時空的升天奧跡事件，促使他們能看向那超越在圖像之上不可見的祂。

佩魯吉諾多次重複使用「呈祈禱手勢、正出神仰望者」這種類型，藉此中介者有信、有望、有愛向上連結的神情，引導平信徒往上看這樣的設想，來激發這些信眾的感知與渴望；讓畫中天界和人界的上、下層空間相連起來，並牽起身處經驗世界的信眾與神聖世界的關連。這個中介人物與一般信眾內心的視覺化感受亦進行了交互作用，能引領信眾的心靈進入畫中，讓這些信眾在凝望的過程中映射他們自己的感受；且能被指引向祂，進而以默觀體會無限者的超越性 (Castets, 2010)。這除了如前所提，像是由阿爾伯蒂往裡看透視觀所延伸出來、具創新意味且更具奧秘的「往上看透視觀」外；亦因有記憶術在其間推波助瀾的正面效應，而使得此些信眾能更加熟稔圖像所傳達的精神意涵，這「視覺中介者」類型亦成為了佩氏深具辨識度的創作招牌。於此，這些主祭壇畫本身也因而變成了空間、透視和感知相匯聚之處 (Didi-Huberman, 1992)。佩魯吉諾的升天母題祭壇畫所展現的記憶術，也因納入了當他還在維洛及歐工作室擔任助手和學徒時期就耳濡目染的費契諾 (Marsilio Ficino) 新柏拉圖主義思想 (Coonin, 2003)。[11] 因而佩氏所開展的記憶系統強調心靈布局，並建立在人相信自身擁有神聖之力量，且有能力用自己心智的小宇宙來反映神聖的大宇宙。佩氏透過他視覺化的圖像構作文本，帶出費氏新柏拉圖主義所指稱「世界的連結者」(Castro-Klarén & Fernández, 2016: 222) 這角色的象徵意義，引領當時的

[11] 那時佩魯吉諾即會跟其他同期亦在工作室裡的達文西、波提切利等畫家交流，並因而接觸到了當時掌政者梅第奇家族 (Medici Family) 所創立柏拉圖學院裡盛行的新柏拉圖主義 (Szakolczai, 2007)。

平信徒觀眾，在新柏拉圖主義靈性上的回想 (anamnesis)[12] 中，尋找並憶起其所崇敬之對象，看向那不可見者的榮美與神聖性；使他們通過默觀逐步上昇到望見上主 (Kristeller, 1987)。

佩魯吉諾在這些升天母題主祭壇畫裡，依照委託契約並結合其自身想像，於畫面中軸處安排正向上仰望、且連接天界／人界的聖母或基督使徒中介者。這些沉浸於天界諸多奏樂天使所演奏樂音，及六翼小天使頌讚振翅聲響的中介者，都藉由抬頭向上凝望的眼神和表情，邀請並導引平信徒觀者默想上主，並連結信眾的凝望至天界，以感受祂那無可比擬的愛。佩氏並在畫中融入他個人神聖的宗教經驗，以樂音做為協調人類與神聖之間的和諧媒介，將音樂聯結聖母或基督使徒正出神的仰望，讓音樂以有機的視覺生命與圖像形式呈現。並賦予當時費契諾式基督靈性的形上思想，繫結費氏新柏拉圖主義所詮釋音樂的三重性質：樂器的音樂 (*musica instrumentalis*)、人內在的音樂 (*musica humana*) 和宇宙音樂 (*musica mundana*)。[13] 佩氏將這三層音樂特性連結起來，以體現宇宙的和諧，並展現音樂對人心靈的感召，讓無形的、又不可言喻的音樂內在精神實存於這些主祭壇畫之中，並透顯出來。而雖然費契諾的新柏拉圖思想對當時平信徒觀眾而言顯得複雜，一般信眾不見得能完全明瞭其間形而上內容的箇中意涵 (Davies et al., 2011: 541)。但佩魯吉諾藉形而下的圖像敘事文本，來闡明當中深具奧秘的形上精神內涵；不僅讓這些升天母題主祭壇畫展現其視覺藝術風格上的創作技巧，更重要的是藉樂音可視性與視覺符號引領平信徒觀眾一

---

12 這裡所提新柏拉圖主義靈性上的回想 (anamnesis)，與前述學者安東記憶術實踐文化因「思維習慣」而有的回想 (recollection)，兩者內涵雖不盡相同；但對平信徒觀眾的記憶而言，這兩種回想亦可能產生相互交織或融合的情況。可參閱 Peone (2019)。

13 有關費契諾新柏拉圖主義所詮釋音樂的三重性質可參考 Gouk (2004: 101-102)。

條精神性的道路。尚且，其所處文藝復興的那個時分，繪畫的整體構作與觀眾存在的考量本即相連於一起，觀眾與畫作這個對象的相遇，特別是與教堂主祭壇神聖場域裡畫作的相遇，更隱含了信眾心智上主體性的內在渴望 (De Keyser, 1978)。信徒們藉由瞻望佩魯吉諾升天母題主祭壇畫的過程，建構他們與觀看對象之間的流動；他們的眼睛主動捕捉圖像對象，而被觀看的對象也同時流向了這些信眾。佩氏創造的是一個能讓他當時平信徒觀眾可用身心靈去感知天國信息的特有結構，並讓此些信眾在受導引之下，能藉由觀看、沉思與默想，來體悟、感知、回想和自行詮釋這些升天母題畫作。

參、佩魯吉諾繪於主祭壇場域之升天母題畫作與男女平信徒觀眾間的對話關係

回望文藝復興十五世紀後半到十六世紀初期的時空背景，在有文字閱讀／書寫能力的平信徒觀眾稀少的情況之下，能夠滋養他們靈信生活的面向，主要即是彌撒禮儀的定期參與、聖體聖事與懺悔聖事的領受，以及一些存在於社會上的宗教和道德價值 (Gaston, 2006)。就此，曾對文藝復興時期觀者行為提出看法的美國歷史學家崔克斯勒 (Richard C. Trexler) (1980) 如此道述：「當時能引起信眾教會禮儀意識的誘導元素，不只是教堂建築空間載體本身，更重要的是呈顯於教堂中的聖藝或聖物」(53)。而當涉及觀者對教堂中宗教圖像是否抱持虔敬態度的議題討論時，德國藝術史家貝爾丁 (Hans Belting) (1994) 亦曾提出如下觀點：「能否讓信眾對圖像所展現之價值產生『感知的功效』這件事情非常重要」(408)。然文藝復興當時教堂內所存有的聖藝，也並非都能讓男性和女性平信徒觀眾產生感知的果效。此即意味著當時存在於任何一所教堂主祭壇、側祭壇和小聖堂處的數十幅宗教藝術圖像中，可能只有少數幾幅能

誘發一般信眾虔敬的態度；這是因為愈能引發信眾祈求禱告的、是讓他們能感知到神聖敬虔的對象物。當時一般信眾最常是為了參與彌撒，或是為了能在特定聖徒遺骨和「非人手所造」(acheiropoieta)的神蹟圖像面前祈禱而去教堂。譬如跟佩魯吉諾佛羅倫斯聖母領報大殿《聖母升天》屬同所教堂的小聖堂祭壇畫《聖母領報》(*Annunciation*)，相傳是由天使所完成，即屬被視為神蹟的非人手所造之作；在佩氏所處的時代，這類於祭壇處的神蹟圖像總能吸引絡繹不絕的朝聖者前來，並可觸發平信徒熱切的祈求與禱告 (Belting, 1994)。而佩氏一系列升天母題畫作相比於其他也在教堂內部之「非人手所造」或「由人手所作」的圖像，能讓平信徒觀眾感知到神聖敬虔，並能激發他們渴望祈禱之心的原因究竟為何？這些信眾又是怎麼讓佩氏繪於主祭壇處的升天相關畫作，成為他們宗教信仰與實踐的重要角色，並能依他們自己的崇拜經驗來表達敬畏與虔誠之情呢？

一、升天母題主祭壇畫與平信徒觀眾感知聖祭禮儀意涵的關連

佩魯吉諾在他多件升天母題主祭壇畫中回溯它們的共同源頭，將西斯汀《聖母升天》這原初構圖範本的委託者教宗西圖四世、當時強調教堂內主祭壇畫要能為信眾傳導聖祭禮儀意義這功能一直謹記於心 (Galizzi Kroegel, 2004)。又因西斯汀小教堂雖屬教宗私人教堂，但自從該教宗令其建造以來，就在此定期舉行特殊宗教儀式和官方活動，邀集並開放讓一般群眾參與 (Goffen, 1986)。佩氏因而除呼應教宗此委託者著重的焦點，融入主祭壇處的畫作必得扮演好傳遞聖祭禮儀意涵的功能之外，並也戮力思忖該神聖場域與平

信徒觀者間的對話關係；其亦把這樣的精神延伸並鋪敘到他接續下來的升天母題主祭壇畫之中。

佩魯吉諾在西斯汀《聖母升天》之後受託創作的升天母題畫作，雖目前大部分已不在原主祭壇處；然若回到佩氏所處時空之向度來考察，並藉相關文獻的查考，則可明確知悉佩氏接續創作的幾件類似於西斯汀版本構圖的《基督升天》、《聖母升天》作品，亦皆是為教堂主祭壇場域所繪 (Canuti, 1931; Garibaldi, 2004)。而其中，透過存藏於佛羅倫斯國立中央圖書館 (Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze) 的檔案，此記錄著佩氏瓦羅姆布洛薩修道院教堂這件《聖母升天》1500 年為信眾揭幕時之景況，即可為其升天母題主祭壇畫與平信徒觀眾感知聖祭禮儀意涵之間，如何相涉的命題提供直接證據與解釋：該史料顯示當時這件畫作展露了正升上天、並仰望著聖父的聖母瑪利亞。就聖母角色的本質來論，這「基督信仰的中介」是為道成肉身聖子的承載者，是基督救贖工程的初果，她升天的重要意涵更在於她引領信眾敞開心靈迎向耶穌，以紀念耶穌死亡的聖祭禮來彰顯基督的榮耀，並為信眾祈福。[14] 聖母肉體升向天

[14] 可參檔案史料：「主祭壇上方的畫作繪有聖母瑪利亞升天的景象……所有人都脫帽並且跪下來，齊聲唱誦〈聖母頌〉和其他虔誠的讚美禱詞，謙卑地祈求榮耀的聖母瑪利亞與我們同在，求她讓我們更親近耶穌基督，並使一切為全體信眾所樂意舉行的儀式，都成為祂的榮耀與我們的救贖」(Inanzi alla quale tavola scoperta et ferma in su li gradi dell'autare magiore, nella quale in mezo in aria è dipinta l'assumptione della vergine Maria . . . tutti col generale ginochioni et con la testa scoperta si cantò la Salve Regina et altre devotioni, preghando humilmente la gloriosa Vergine Maria che ci tenessi apresso di Jesu Christo che quel tanto che pel generale s'era facto volentieri fussi ad suo gloria et a nostra salute) (Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, 1500)。從這份難得的第一手古義大利語證據中的 “tutti col generale” 及 “pel generale” 等詞語，即可看出此處的 generale 所指為「一般人」、「群眾」，用以稱呼當時的一般平信徒／會眾。

堂的「升天」，於此呈現了強大的象徵意義與精神，佩氏亦欲藉此來喚起一般信眾的虔敬感，並激發信眾內心深處對基督救恩意義的反思和默想；讓他們得以感知其升天母題畫作整體構圖形式、呈顯於主祭壇這神聖空間載體中，所帶出基督「一次獻上自己成為永遠贖罪之祭，而非如大祭司須帶著牛羊之血多次獻上」(聖經，1919/2021，希伯來書 9:25) 這樣的救恩歷史記憶。此些過程並與信徒觀眾息息相關，因時間進程最後亦是要將信眾引至上主的救贖史觀。

當論述主題涉及到主祭壇畫這類宗教圖像時，此類畫作對信眾產生怎麼樣的感知功效與作用，而信眾又是如何瞻望這些祭壇畫的相關討論確實至關重要 (Belting, 1994; Smith, 2017)。筆者認為佩魯吉諾在創作過程中即連結升天母題畫作及其所在主祭壇空間的禮儀意涵，並且考量祭壇畫與信眾感知間交互作用的意義。當時信眾在凝望佩氏這幾件升天題旨畫作之際，即經常是在彌撒聖道禮儀至聖祭禮儀進行的時候。尤其主祭壇處不僅僅是一個空間載體，它是從聖所的一個高處升起，是教堂內部視覺焦點之所在。這使得信眾在望彌撒期間，有機會見著背對信徒的神職人員在祝聖之後，為讓信徒的視線能聚焦，會將代表基督身體和寶血的聖餅與酒高舉 (Cooper, 2001)。主祭壇本即象徵著基督，這裡亦是舉行紀念耶穌犧牲與死亡聖祭禮的主要場所；它承載了基督從降生、到受難、再到復活、而後升天的救恩史意涵 (Le Goff, 1988)。佩氏藉這連續數件在主祭壇上方的升天主題圖像來強調救恩的歷史記憶，這與神職人員高舉聖餅與酒的做法實有異曲同工之妙，卻又更能藉這些具大尺寸、有著明顯視覺效用的主祭壇畫讓信眾感知並沉浸於聖經所載之：「祭壇」這用來主持聖祭禮的祭台，呈顯了基督真實存在於聖

禮之中，並再次獻上身體和寶血這樣的神聖臨在感（聖經，1919/2021，希伯來書 13:10-15)。

而針對教堂主祭壇畫，阿爾伯蒂在其《論繪畫》中曾如此談及：欲了解教堂中主祭壇畫的敘事與構圖，重要的不僅只是「透過」主祭壇空間去了解，更重要的在於從主祭壇此場域「出發」去感悟 (Alberti, 1435/1966: 56-57, 109)。佩魯吉諾這幾件升天母題畫作現雖大部分已分屬數間博物館的蒐藏品，或已被移至側祭壇處；當時這幾件畫作所處教堂的儀式空間彼此也不盡然相同 (Johnson & Rodrigues, 2021)。但筆者認為，若回歸到它們原所在主祭壇場域的意義和功能性來出發，則可明顯感悟佩氏欲藉這幾件升天圖像「皆位在主祭壇處這一統性」的特點，來建構畫作和聖祭禮儀間的互涉關係；此所呈顯的重點因而非在這幾件主祭壇畫間形式主義上重複的相似性，而是他讓這些主祭壇畫皆連結了不受時空限制之「基督光榮的救恩史記憶」。回顧這些升天題旨畫作受委託的原初，筆者以為亦就是因佩氏當時皆是為不同教堂的主祭壇（屬正式彌撒之敬虔實踐功能）所繪，而不是為側祭壇（屬非禮儀性敬禱之功用）所畫；所以佩氏能透過這些同屬主祭壇處的升天母題畫作，明確地連結聖祭禮的神學意義，並統一地藉此以強化救恩臨在的功能性。

主祭壇此場域將人與神的世界區分開來，但它亦成為了兩個世界藉由禮儀以進行交流的象徵符號。主祭壇作為圖像的載體，亦創造了其與進行中儀式與所承載圖像間的緊密關係 (Zachari, 2021)。筆者認為主祭壇畫、主祭壇場域與彌撒聖祭禮儀的相輔相生，在佩魯吉諾的升天母題畫作中表露無遺。因佩氏將圖像中升天行動發生的場所－主祭壇這個載體緊密相連，讓其成為具有說服力之記憶的修辭，創造引人入勝之果效，使信眾於默觀中如同置身於基督升天或聖母升天的神聖場景之中；同時能在彌撒聖祭禮的儀式過程中，

感悟基督救恩與升天事件緊密的繫結關係。佩氏亦讓潛藏的聖經或聖書文字敘事在其升天母題主祭壇畫中開展，讓無法閱讀文字文本的平信徒可藉以瞻望、默觀，並能跟他們個人的信仰與崇拜經驗相結合。

筆者亦因而在以上檔案和文獻資料的爬梳，並延伸前述崔克斯勒「聖藝的禮儀意識」觀點 (Trexler, 1980: 53) 及貝爾丁「圖像的感知功效」說法 (Belting, 1994: 408) 之下，提出這麼一個跨越於兩學者見地的發現與思考：即佩魯吉諾在升天母題主祭壇畫中亦設身處地為當時的平信徒考量，並連結這些信眾對聖祭禮儀意義感知的圖像敘事文本。但佩氏創作這幾件構圖相類的升天母題主祭壇畫，亦並非只為收取讓信眾喜愛的果效，或僅為引起他們心中的反應；他更在乎信眾對歷史性的意義、神學上的重要價值，及聖祭禮與主祭壇畫的極密切關連有否深刻之體悟。此乃是為讓平信徒觀眾的目光不只反映形式的意義，更要能探入其深蘊的象徵與內涵，且令他們想重複這個在精神意義上的美感經驗，並渴望多次對此母題圖像祈禱。

佩魯吉諾在其升天母題的圖像結構裡，呈顯深刻基督符號的「信仰文本指涉」。其在創作之時心懷信眾，將超越在圖像邊框外的情境帶入，連同參與教堂彌撒宗教儀式的平信徒觀眾都一起數算在裡頭；讓主祭壇畫這個視覺藝術作品與基督信仰的內涵相連於一起。佩氏將視覺圖像顯諸於外，信眾也能由此產生形諸於內的視覺化感受。在信仰的引領與氛圍的營造中，佩氏讓他的升天母題主祭壇畫具有與他者交通的外顯特質；例如其於當中的天界都安排了六翼小天使為「引導者」，另在畫面中軸處亦皆安置了呈祈禱手勢、

正出神仰望的聖母或基督使徒為「中介者」，[15] 讓這些在畫中承擔連結、過渡、導向功能的人物，在構圖與觀看路徑上把信眾「帶進」神聖層次。而不管圖像中的引介者是聖母、基督使徒或是天使，這些角色本身雖不具特殊的儀式意義，但由於是位在教堂主祭壇場域的畫作，其所處空間與這些信眾產生了強烈的連結，於是信眾亦在崇拜的過程中賦予了這些升天主題祭壇畫禮儀的意義。

從符號學的角度切入來看，筆者認為佩魯吉諾所繪位於主祭壇上方的升天母題畫作，藉其最初西斯汀《聖母升天》這個原型，陸續演繹下來多件升天主題祭壇畫所透顯的圖像語言及模式，跟當時的社會與觀者建立了強連結；由此強化了平信徒這類觀眾對升天此基督宗教主題的印象，亦藉此推升他們去回想、默觀，且能從中連結主祭壇場域與紀念基督死亡救贖的聖祭禮。佩氏透過這些在主祭壇處的升天母題畫作，將基督救恩史這長久時間所累積構成的記憶、文化與傳統，轉換成若干類型。從他自己約 1482 至 1483 年西斯汀《聖母升天》版本的圖像結構為起始，直至 1500 至 1510 年間，有時間序、且具歷史連續性意義地在其數件升天主題祭壇畫中反覆使用。佩氏這些升天母題畫作由一個重複的記憶結構、擴及到向上看透視的修辭體系；以修辭的雄辯力，來說服信眾相信正在發生的事 (Arasse, 2004/2006)，並讓他們能有身歷其境之感。此不僅

---

[15] 佩魯吉諾不管在升天或受難相關的母題圖像中，均喜透過中介者來指引信眾，在升天母題圖像裡，我們已看到他如何藉著聖母、基督使徒和天使等中介者讓信眾感知天國和默觀永生的真理；另在基督受釘的主題中，佩氏亦會透過聖母或聖約翰、抹大拉的瑪利亞等聖人中介者，為信徒的直觀感受帶來深沉哀痛的反思，可參考 Bellosi (2007)。持續在中介者這個議題上觀察，可發現在東正教傳統下的聖像，不需借助中介者來引導信徒進行宗教體驗，因聖像本身即為神聖臨在的載體，可以直接將信徒與神聖世界連結起來，此可參考 Ouspensky (1992)。而在基督新教的宗教信仰和實踐中，因強調信徒皆祭司和基督為唯一中保這兩個概念，所以拒絕傳統中介者這個角色；而特別重視個人信仰和靈性上的自主性，請參 Hillerbrand (1968)。

促進虔敬感、符合宗教的端莊得體，亦增進圖像本身與觀眾之間的互動，更能深化男女平信徒對救恩史敘事的記憶與熟悉度。

二、思量女性平信徒觀眾的瞻望和默觀之例

佩魯吉諾約 1506 至 1507 年受託為佛羅倫斯聖母領報大殿繪作《聖母升天》(參圖 5)，此作原是繪於畫家利比 (Filippino Lippi)《基督被解下十字架》(*Descent from the Cross*) 主祭壇畫的反面。但在 1667 年之後始有一歷史的斷層，因佩氏這件《聖母升天》在該年之後，即從主祭壇處被移至同一教堂中殿左側的聖母升天小教堂裡；利比的畫作亦已與之分離，並被移轉至佛羅倫斯學院美術館 (Galleria dell'Accademia) (Casalini, 2008)。因而要闡釋佩氏這件《聖母升天》，必須回返至當時這件雙面祭壇畫的社會實踐面與功能性情境來深加探究。當時在義大利針對有修士聖詠團 (monastic choir) 之教堂於禮儀進行時座位區的安排，會按順序、且嚴格地以修道士、男信徒和女信徒三個等級的結構加以區分。而相較那時男信徒會被安排坐在較接近主祭壇的上中殿區域，女信徒的座位區則被安排在靠近主要門口附近的下中殿，甚或被安排於後殿 (apse) 的女性小教堂 (chiesa delle donne) 之中；另相比於男性的座位言之，女性座位亦較為窄小而簡單 (Israëls, 2009: 127)。這種區隔明顯反映了當時社會對於男、女信徒在宗教場所中角色與地位的觀念。

而彼時多數雙面祭壇畫之中若有一面繪有聖母的全身圖像，這面理應朝向教堂中殿 (nave)，且緊鄰男性座位區。[16] 但實際審視該聖母領報大殿雙面主祭壇畫當時所處的空間，佩氏繪有聖母全身像

---

16 雙面祭壇畫的相關慣例可參考 Gardner (1974)。

的《聖母升天》卻非對向中殿，而是由利比《基督被解下十字架》正對中殿。究其原因，乃在於雇主是特別恭敬承受了聖子犧牲、受苦難母親瑪利亞之聖母忠僕會修士團體 (Servite friars' community)，故而委託佩氏描繪《聖母升天》，並朝向修士他們自己所坐的聖詠團席位 (choir stalls) (Nelson, 1997: 85, 88)。[17] 並且，當時聖詠團席位是在後殿區，女性座位區亦位於後殿的小教堂內 (參圖 6)。此新空間布建的歷史從該大殿於十五世紀中期受到贊助，欲增建一個圓形結構體 (rotonda) 而肇始；這結構包含聖詠團席位及其周圍九個小堂，主祭壇亦同時被構思置放於聖詠團席位的入口處。這整體建築設計隨後即遭逢批評的聲浪；此從商人阿爾多布蘭迪尼 (Giovanni Aldobrandini) 於 1471 年初寫信給相關贊助人，提及若遵循此圓形建築設計會帶來莫大困擾的義文信件史料裡可窺見其始末：後殿多個小教堂與聖詠團席位之間的距離過於侷促……女性平信徒可處的小教堂和修士聖詠團席位之間只有大約八到九個手臂長的距離，除了相距過近不合宜外，屆時整個通道空間亦將被完全擠滿 (as cited in Gaye, 1839: 225-242)。阿氏並且指出受委託建造的米開羅佐 (Michelozzo di Bartolomeo) 與阿爾伯蒂所規劃主祭壇位置的不適切性，認為主祭壇不應放在修士聖詠團席位的入口處，因這會導致聖詠團席位與中殿男性座位區的通道受阻；[18] 阿氏雖亦在該信中提出一個大型方形建築結構的建議以供參考，然最終在佩魯吉諾繪作該《聖母升天》的主祭壇處及其週邊整體結構，仍

---

[17] 有關文藝復興時期托斯卡納和翁布里亞地區的雙面祭壇畫，可用來作為教堂中修士聖詠團席位與平信徒觀者間區隔之進一步討論。請參見 Cooper (2001)；Hall (1974)。

[18] 十五世紀後半期聖母領報大殿聖詠團席位安置於主祭壇後方的相關討論，另可參 Allen (2022: 79-81)。

保有了原先米開羅佐和阿爾伯蒂所規劃建造的圓形結構樣貌 (Borsi, 1977)。

此時回顧佩魯吉諾這件《聖母升天》與當時女性平信徒之間的對話關係則顯得特別。事實上，正因聖母領報大殿仍維持圓形空間結構的同時，修士聖詠團席位即與女性平信徒座位區相距極近，此亦意味著主祭壇與這兩個區域皆呈現出緊密的空間關聯，這些女性並因規範而被限制在後殿小教堂內參與禮儀；於此脈絡下，《聖母升天》主祭壇畫所構築的凝望經驗與靈性互動，卻因而更能突顯其在女性信仰實踐中的特殊意義。特別更因女性小教堂空間狹小，缺乏足夠的座位，當人數超過容納量時，許多婦女即會站著參加儀式，甚至簇擁在該小教堂與聖詠團席位間的後殿繞廊 (ambulatory) (Israëls, 2009)。上述情況反而讓約 1506 至 1507 年在此創作主祭壇畫的佩魯吉諾，能對後殿從十五世紀末期以來的禮儀空間與情境做相應的考量。此畫作又屬垂直往上發展的正向祭壇畫，而非橫向祭壇畫 (Cooper, 2001: 39)；其高度較之聖母忠僕會修士聖詠團多層座位區為高 (Fastenrath Vinattieri & Schaefer, 2011: 34-38)。因而佩氏不但能為這些極為恭敬「痛苦聖母」(Our Lady of Sorrows)、且倚重他創作才能的修士們之凝望與默觀考量，亦同時可為緊鄰他們後面，或坐、或更多是比鄰而站的平信徒女性之瞻望與默想而思慮。前已述及，雖佩氏於此大殿主祭壇處所繪《聖母升天》在揭幕前後，於畫作形式與風格的重複運用上，受到米開朗基羅等諸多較其年輕藝術家批評這樣的做法不具創新性。[19] 但如就佩氏在創作升天母題主祭壇畫會回溯其初始西斯汀《聖母升天》版本重視禮儀意

---

[19] 可再次參考註 7 瓦薩利在其《傑出藝術家列傳》中陳述當時藝術 (評) 家對佩魯吉諾的批評，及聖母忠僕會修士們委託信得過的佩氏繪作《聖母升天》主祭壇畫的境況 (Vasari, 1568/1997: 534-535)。

義傳導此功能，亦會思量畫作所處主祭壇場域與平信徒觀者間的對話關係，這即有了不同的解讀。佩氏於此聖母領報大殿《聖母升天》不只為就座於唱詩席的修道士呈顯了聖經所載：當耶穌被奉獻於聖殿時，瑪利亞就被告知「妳自己的心也要被刀刺透」(聖經，1919/2021，路加福音 2:34-35)，即此生要承受許多苦難的痛苦聖母意涵。亦為就座於緊鄰修士唱詩席的平信徒女性觀眾，思量這死後身體與靈魂一同升天、成為可代人祈求赦罪之聖母 (神人間的中介) 理想化的形象；亦能為尊崇聖母的她們，設想通過默觀基督奧跡來深化信仰的宗教實踐，並藉此激發她們對救贖的渴望。

再則，就聽覺空間來論，因該後殿空間的圓形結構，是將聖詠團席位與男性平信徒所處的中殿隔開，雖然當時這些男性平信徒會聽到修士們於唱詩席的頌禱之聲，但他們卻因空間區隔的關係無法進入後殿區 (如為後殿小堂的平信徒贊助人則例外) (Nelson, 2006)。[20] 這因此衍生出修士們本身在彌撒和日課 (divine office) 進行中，有屬於後殿區的隱秘性；這些聖母忠僕會修士們亦因而更會在此空間裡，加強其以聖母瑪利亞為中心的虔誠頌詠禮儀 (Nelson, 1997: 92)。而佩魯吉諾為這些修士們所畫的《聖母升天》，除亦可為這些因物理性空間上離聖詠團席位過近、只得待在後殿小教堂及其前方繞廊處的女性平信徒設想；佩氏在此另也思量了聽覺空間及其中的視覺流動性，連結先前曾提及有關費契諾新柏拉圖主義所詮釋音樂的三重性，將聖母忠僕會聖詠團的人聲頌唱 (樂器的音樂這重性質亦包含人聲)，與人內在的音樂及宇宙的音樂相融合。佩氏即是將極尊崇聖母的這些修士們在時辰頌禱、日常固定重複唱詠的禱詞，及配合默觀祈禱來達成禮儀過程中所頌詠之歌，例如：

---

[20] 除了物理性空間的區隔之外，教堂中聲音與空間方面的討論另可參考 Guillebaud & Lavandier (2020: 1-10)；Stabenow (2006: 9-23)。

《聖母頌》(*Ave Maria*)[21] 或《聖母讚歌》(*Magnificat*) 等拉丁文歌詞內容；與其所繪《聖母升天》中天使彈拉奏頌的可視性樂音產生互動和交流。促使這些可聽到比如「萬福瑪麗亞」、「妳在婦女中受讚揚」、「聖母瑪利亞，上主之母」等聖詠團頌詞，又能親眼瞻望《聖母升天》這面祭壇畫的平信徒女性能產生共鳴與靈性上的回想，使其內心和諧，通往神聖境界。在這樣的對話關係中，天主之母是既神聖且受尊崇的理想化母親，亦是女性學習的對象和典範；瑪利亞此母親角色與諸多或站或坐於教堂後殿區、具母親身分的婦女信眾之間，看似是受讚揚理想化聖母與一般母親崇敬者間非對等的對話關係 (Zanovello, 2014)；實則隱含緊密地母親與母親之間微妙的牽繫。因佩魯吉諾藉其《聖母升天》這主祭壇畫與修士聖詠團在彌撒及時辰禮儀頌詠，所產生的交互作用，讓這些女性觀眾的視界與默觀，能從人性世俗的疆域，移轉至對聖母虔敬的境域之中，並可在神聖的本質中相融於一起。

論及佩魯吉諾特別為女性平信徒觀眾思量的主祭壇畫之例，實際可上溯至約 1502 至 1504 年其所繪的《蒙特里皮多雙面祭壇畫》

---

21 聖母忠僕會修士們彌撒和日常時辰頌禱時《聖母頌》的詠詞：

Ave Maria, gratia plena,	萬福瑪麗亞，妳充滿聖寵，
Dominus tecum.	主與妳同在。
Benedicta tu in mulieribus,	妳在婦女中受讚揚，
et benedictus fructus ventris tui, Iesus.	妳的親子耶穌同受讚揚。
Sancta Maria, Mater Dei,	聖母瑪利亞，上主之母，
ora pro nobis peccatoribus,	為我們罪人祈求，
nunc et in hora mortis nostrae. Amen.	現在，及我們臨終之時。阿們。

該詠詞前半段取自聖經〈路加福音〉1:28 與 1:42 拉丁通行本 (*Vulgata*) 的語句；後半段為中世紀後期所追加的祈禱詞。可參考 Johnson (2015: 216-217)。由於中文難以全然再現拉丁詠詞的語境與聲韻，此處以拉丁原文對照中文呈現。當時多數平信徒雖不懂拉丁語，但在反覆聆聽拉丁詠詞的過程中，仍能對其基本意旨有所領會，並可憑藉熟悉的曲調輕聲應和。

(*Monteripido Altarpiece* [double-sided]) (圖 7)；此畫的創作年代略早於佛羅倫斯聖母領報大殿《聖母升天》。根據現存於佩魯賈國家檔案館 (Archivio di Stato Perugia; ASP) 一份有關這件雙面主祭壇畫的契約紀錄，可得知該委託契書是由方濟各會修士 (Franciscan friars) 與佩魯吉諾共同簽訂。其中可見修士們選擇讓自己的聖詠團席位正對《基督受釘》(*Crucifixion of Christ*) 這主畫面，要求佩氏在原已有木製基督受釘十字架矗立處繪作它，此旨在喚起修士們自身宗教虔誠與認同基督十架受難及苦難的宣言。而在畫作反面的《聖母加冕》(*Coronation of the Virgin*)，雖直接對向後殿小教堂的女性座位區；但此安排不僅展現了對女性平信徒凝望需求的細緻考量，卻亦反映了方濟各會修士們對瑪利亞崇拜和聖母始胎無染原罪學說的偏好。[22] 委託契約上並且載明佩魯吉諾承諾為此雙面祭壇畫中的人物進行布局和構思，亦樂意為朝向後殿女性小教堂《聖母加冕》的畫面中央，繪製坐於寶座之上的基督和聖母 (Archivio di Stato Perugia [ASP], 1502)。在這件《聖母加冕》圖像中，除一樣可見雷同於佩氏自己諸多升天主題祭壇畫裡，天界／人界、垂直／平行共置這類構圖的運用之外；也同樣可見其重視畫內／畫外精神性的互動關係，及在該畫作裡為女性平信徒觀者安排引導者與中介者的做法。但這相較其此前已繪的升天母題主祭壇畫構圖上最大的區別，在於此《聖母加冕》中天界杏仁形曼多拉裡不只有基督或聖母單獨一人。就此，若仍依佩魯賈國家檔案館的委託契書來查考，即

---

[22] 十五、十六世紀之際，方濟各會特別推崇與維護「聖母始胎無染原罪」的理念。曾擔任方濟各會總會長、蓋建西斯汀小教堂，並委託佩魯吉諾繪作該小教堂《聖母升天》主祭壇畫的教宗西圖四世，除公開支持此學說；亦在 1476 年頒布《事既傑出》(*Cum Praeexcelsa*) 典章，頒發大赦予參與敬禮無原罪聖母日課的信徒們。相關參考可見 Pius PP. XII (1955: 43)。

可發現佩氏於該畫作天界曼多拉之中，讓基督與聖母齊坐於寶座上進行加冕禮此等榮美，是特為傳達給就座於教堂後殿區、正瞻望該畫的女性們感知 (ASP, 1502)。佩氏竭力思慮畫作與場域，及其心懷女性觀者之心由此亦可見一斑。佩魯吉諾在作品中呼應了方濟各會修士對聖母始胎無染原罪的重視，並延續了他早前為教宗西圖四世創作西斯汀《聖母升天》時所形成的神學詮釋。透過此作，他向信眾表達了聖母始胎無染原罪的崇高神學意涵。無怪乎當代義籍藝術史家皮基亞雷利 (Veruska Picchiarelli) (2020: 69-72) 曾如此主張：佩魯吉諾在《蒙特里皮多雙面祭壇畫》中，特意彰顯了鮮明的方濟各會神學觀點，此既針對修士群體，亦關注女性信徒的靈性需求。

由相關委託契約史料所獲悉佩魯吉諾樂於藉這件位於主祭壇的《聖母加冕》，來為女性平信徒觀眾的瞻望與感知考量，箇中原因應受當時女性普遍被認為知識文化的認知能力較低於成年男性，會更需要藉由畫中引導者及清晰易瞭的視覺圖像來轉譯基督宗教義理與文化的想法所影響；如十五世紀末薩佛納羅拉修士在布道時即曾提出：教堂中的圖像須成為婦女的指導；一個優良畫家需以明晰的視覺化方式來傳達耶穌基督博愛的精神與靈魂 (Savonarola, 1846)。然佩魯吉諾實更欲讓《聖母加冕》圖像中，那與基督同坐寶座，既崇高又被理想化為純潔無瑕的母親能與在俗的一般女性互動，將聖母置於垂直中軸的榮耀位階，同時以下方在俗女性信眾可感知的祈禱姿態與視線導引，營造出一條由俗世上升至天上尊位的觀看路徑。此種安排不僅促成兩端之「對話」，更使看似不相等的兩者在禮儀與敬禮的現場經驗中被連接並提升。筆者以為，此可視為十五世紀德國神哲學家庫薩 (Nicolaus Cusanus) (1440/1981: 81-82, 108-111) 在新柏拉圖主義脈絡下所提出「對立之契合」

(*coincidentia oppositorum*) 的視覺詮釋；因這讓那彼此不對等的聖母與女性平信徒兩方，得以在更高且更包容的合一之中相契。

於佩魯吉諾所處的文藝復興時期，主祭壇場域的畫作扮演了一個傳遞基督宗教信仰訊息的重要角色。佩氏為能藉此場域傳達信仰虔敬的功能，在這非僅給得以識字、能閱讀聖經的神修人員或知識分子觀看的教堂神聖空間裡，讓其升天母題主祭壇畫的圖像功能就像神聖的文字文本一般，敘說著聖經故事和歷史；欲使當時大多為文盲的信眾能透過此更清楚基督宗教教義，並能藉由瞻望和感知這些主祭壇畫以了解圖像意涵。佩氏亦為進教堂望彌撒、參與活動，抑或對著上主及聖徒祈禱的一般信徒，提供由圖像進行默觀的途徑，冀求使信眾（不論男性或女性平信徒）得以感受神的啟示；讓這些信眾能由此達至與祂情感相觸及這樣的功能與目的。

三、升天母題主祭壇畫具有神聖臨在的經驗

瓦薩利在其《傑出藝術家列傳》中除評論佩魯吉諾「重複類似構圖，是以金錢為信仰的對象」，亦指出其「不是一個敬虔於基督宗教的藝術家」(Vasari, 1568/1997: 554)。就此，學者雷格米 (Pie-Raymond Régamey) (1963) 曾在其有關宗教藝術的著述中提及一席相應的話語：「有時真正的藝術家無法在信仰問題上表達他的信仰，因為他一直在信仰中工作」(223)。筆者以為，這是因藝術家的本性會促使其成為傳遞精神的真正僕人；而信仰的表達其實有千萬種面貌，敬虔與非敬虔之間亦有著極其複雜的光譜分布，無從由何處切割出一條明晰的界線。就基督宗教圖像應具備的社會文化功能言之，重要的價值更在於怎麼透過這些圖像可達致感動、說服信眾，並令其走向虔誠；亦由此提醒他們宗教基本義理之目的 (Arasse, 1981)。

細查佩魯吉諾的創作生涯，其有大部分畫作與基督宗教主題密切相關，這當然很大程度與其委託者的冀求有關。但假使拿此跟文藝復興那時像安基利科修士 (Fra Angelico)、巴爾托洛梅奧修士 (Fra Bartolomeo) 等，這類將個人內心深處對形而上永恆真理的渴慕與敬虔體現出來的修道者畫家創作相比較，佩魯吉諾一樣能夠在作品中展現虔敬意味，並透顯其個人心底對那不可見者的渴慕之意；他亦同樣可以激起平信徒觀眾的虔敬心，並引導信眾瞻望與默觀其聖藝。佩氏繪於主祭壇處的畫作並非獨立於教堂建築空間之外，而是能讓畫作與主祭壇處、畫家與祭壇場域、畫作與平信徒、畫家與信眾相連於一起，並能由此迸發出多面向的交流與效應；主祭壇與主祭壇畫互為因果的關係，主祭壇畫也與平信徒觀眾相互為因果之關聯。此即是筆者為何認為佩氏這些主祭壇畫皆是我們審視其心懷平信徒觀眾的經典範例之因。佩氏繪有升天相關畫作的教堂主祭壇處，即因著升天主題作品呈顯於其間，而成為許多思想及信息的交匯點。如前曾述及，佩氏在他一系列同屬主祭壇處的升天母題畫作中，投射他自己對神聖的渴求及他自己內在的宗教經驗，亦連結聖祭禮的神學意涵，強化救恩臨在之功能；於其中微妙地帶出了創作者佩氏本身與平信徒觀眾共感的連結。

筆者認為，佩魯吉諾這幾件在不同教堂主祭壇處的升天母題畫作，能單獨地被閱讀，亦能夠有脈絡地、按時間序地被集體審視。就佩氏以重複之記憶、擴及至往上看透視的修辭，所連續建構升天母題圖像的創作思路來說，這就像是他自己進行嚴謹和連貫性沉思、默想的一整段歷程。佩氏在此創作過程中，真切地融入了他自己對於天國的感知，並傳達給平信徒觀眾；亦以圖示經地，讓傳遞福音訊息的功能更勝於口語講述和文字文本，並從中演繹其虔敬樣式 (Groppe, 2020)。而為激發信眾感知基督救恩與天國境界之心，

佩氏亦具象化他自己對天國的看見，並表達自身內在心靈的感受與情感於其中。此即如費契諾所言：「藝術家懷想甚麼樣的情感，他的作品也會在我們心中激起同樣的情感」(Ficino, 1561: 504)。尤其像「基督升天」和「聖母升天」這樣的主題，圖像呈現又是跟一般信眾這麼密切相關的主祭壇畫；佩氏心裡更加懷想著信眾，用心去思量如何具體視覺化他本身的宗教體驗和心靈感受於此些圖像之中，並把屬上主的美帶給人世間的平信徒觀眾。鑽研文藝復興藝術史的當代學者霍爾 (Marcia B. Hall) (1992: 85-89) 就曾如此稱道：佩魯吉諾深知如何將他自己的神聖宗教經驗投注於畫作中，亦知曉如何融入其個人的情感。

佩魯吉諾這幾件《基督升天》、《聖母升天》主祭壇畫所呈顯的徵象除與委託者有所關連，明顯亦與其自身的宗教態度、思想意識與人格特質相關，更與文藝復興時空背景下平信徒觀眾對基督信仰的認知，以及他們對宗教敬虔與渴求的態度密切關聯。佩氏著實心懷觀眾地為進到教堂當中參與彌撒及活動，抑或是在升天母題畫作前祈禱的平信徒設想。佩氏綿密又重複地視覺化其內心所感受到的形象，映射部分的自己，使其升天母題主祭壇畫產生神聖臨在的經驗，好讓這些信眾不單只看到畫作表象，亦能憶起並默觀其本質；更能感知所面對的不只是一個對象物，而是一位具有位格的神，並由此誘發他們亟欲祈禱的渴望。筆者由此亦深以為，佩魯吉諾即便有生之年並沒有留下文字類的自傳性作品，但其所創作的升天母題主祭壇畫就是他所留下的美好書信與札記之一。

肆、結論

本文在歷史的層疊與斷裂中，透過檔案和文獻的探查，回歸至佩魯吉諾升天母題畫作初始所在主祭壇的環境與情境，來思考這些

畫作的意義、功能性及其與平信徒觀眾之間的互動關係。佩氏從西斯汀版本起始一連串位於義大利多所教堂內的《基督升天》、《聖母升天》主祭壇畫，重複地揭示了具清晰性又有果效的結構；思慮了平信徒觀眾之心，並融入了他自己的宗教體驗與情感，他的宗教心靈透過廣闊天界和人界構圖所連結的奇妙力量，賦予了榮耀的場景。當中並且展現了一種視覺隱喻，透過天界振翅六翼小天使的色彩形貌與頌讚聲響做為「引導」，且以祭壇畫中軸處聖母或基督使徒的祈禱手勢和出神仰望表情為「中介」，引領當時信眾往裡看與往上看的透視，並讓他們能藉以看見那可感知的天國境界、望向那不可見的神。而文藝復興那時文盲信眾也在自己所處位置，凝望佩氏這些升天題旨祭壇畫之際，受畫中「引導者」和「中介者」指引，來與這些主祭壇畫互動與交流。因而，當時平信徒觀眾本身絕不僅僅只是畫作的旁觀者，這些觀眾是能用心智的想像與直覺，藉由瞻望、默觀，感知到圖像所潛藏的基督信仰意涵與奧秘；更是能主動與佩氏具象化的圖像敘事文本產生強烈對話關連的「參與者」。

就宗教與美學的感知而言，佩魯吉諾的升天母題主祭壇畫，不論就單件作品言之，或就一系列畫作的整體而論，皆展示了一個祭壇畫演變過程裡的關鍵角色，並於此遞嬗歷程當中呈顯出重要的價值。相較過去從中世紀以來，於祭壇處這類受平信徒熱切祈禱與狂熱崇拜之「非人手所造」的神蹟圖像來說，筆者認為佩氏這些「由人手所作」、以宗教涵養與藝術美感雙重意義交織而成的升天母題畫作，所創造出來的是一種能讓平信徒觀眾感知到虔敬意涵的新穎構圖。他從中履行了雙重職責——除讓這一連串升天主題祭壇畫成為能引發信眾神聖敬虔之具位格的對象，而不只為對象物外，亦是美學構思饒富興味的優良藝術品。佩氏所創作的升天母題圖像，貼近於當時一般觀者的認知風格，備受信眾喜愛之外，亦能使這些有

福的、且受祂鍾愛的平信徒觀眾信服，並渴望多次以佩氏所創造具重複性之圖像為祈禱的對象。

佩魯吉諾多件升天母題畫作明顯重複使用相似構圖及天使、人物類型之做法，在「升天」這個引人注目的主題上確實會讓當時觀者產生重複性強烈的熟悉感。但筆者以為，這種耳熟能詳的感受如果僅以「內容」(content) 向度言之，即從視覺表象上立刻可接受到基督或聖母升天的再現此層面來看，就可能誘發出如同佩氏同期或後期一些較其年輕的藝術（評）家，如米開朗基羅、瓦薩利等質疑他這些作品不具創新性的抨擊。但如果我們回到這些作品原初所處的場域和情境，並感悟畫作與平信徒之間的關係，即可獲致不一樣的解讀。若能用更多的觀察、體會與背景去領略，即能發現佩氏在當時是如何地運用外在的視覺想像力，延續他自己升天母題原初創作時所構思的點子，並連結後續類似主題作品的圖像表現與人物類型，不僅讓他那時代的人物形貌再現，亦顯現其精神昇華後的樣態。讓這些屬主祭壇場域的升天相關畫作就像是講道者在傳講一般，整體所串連產生的是更大的「脈絡」(context)，裡頭實深藏著更具決定性的意義與價值：即是在圖像文本、神聖空間和視覺感知的交互作用下，讓平信徒觀眾這「畫作的參與者」在瞻望這些升天題旨主祭壇畫的過程中，能被說服、被感動之外；此些畫作亦能激發信眾內心的默想，促其靈魂提升至更高意識的狀態，使他們能藉由內在的視覺想像力讓靈性與實踐相結合，記憶並能深有感觸地被召喚起來；透過思維習慣、甚或靈性上的回想，憶起其所敬拜的對象，且能主動連結他們對基督宗教聖祭禮儀意義的感知，並由此明瞭其中所隱含基督博愛與憐憫的救恩史意涵。

倘使我們直接從佩魯吉諾所創作的升天母題視覺圖像文本來觀察，可以發現其再現聖經或聖書中文字敘述的歷史事件。而如若

以宗教藝術史和社會文化史相交疊的角度來審視，他的這些升天母題主祭壇畫也在十五世紀八〇年代至十六世紀初期，扮演重要的宗教與社會功能角色，為不識字的觀眾講述和傳揚基督信仰；這些「以圖示經」的圖像文本亦成為了平信徒觀眾道德、文化和精神感召的來源。佩氏心懷男性與女性平信徒觀眾，但並非譁眾取寵地，將這些不識字信眾的凝望與可能的感知一起構思在他的創作之中；因他不只關照到圖像本身所顯現的信仰意義，重要的更在於其思慮平信徒觀者在瞻望這些升天母題主祭壇畫的過程中，所可能產生的默想和默觀意義。更深層來論，此些意義是介於內在與外在、空間與時間、視覺與聽覺之間；亦是介於人界與天界、暫時與永恆之中。佩氏透過藝術表現傳達宗教情感，亦將其於學徒時期即耳濡目染，但當時一般信眾不甚明瞭的新柏拉圖主義形上思想，予以視覺化地展現。將「美麗的事物就是上主的榮光」理念融入其升天母題畫作當中，呼應大小宇宙，將大宇宙結合於人這個小宇宙心智中的力量，喚起這些信眾的認同感，並促進他們在靈魂、心智與宇宙之間的和諧。佩魯吉諾將神的計畫透過他獨特的構圖類型與徵象，此能觸動平信徒觀眾靈魂深處的圖像敘事文本，呈顯在主祭壇神聖空間之中，藉其一系列升天母題畫作帶來天界的超自然力量；一般信眾亦能由時代及心靈之眼，默觀「基督升天」和「聖母升天」的歷史真實、神聖價值與文化意涵。

附錄

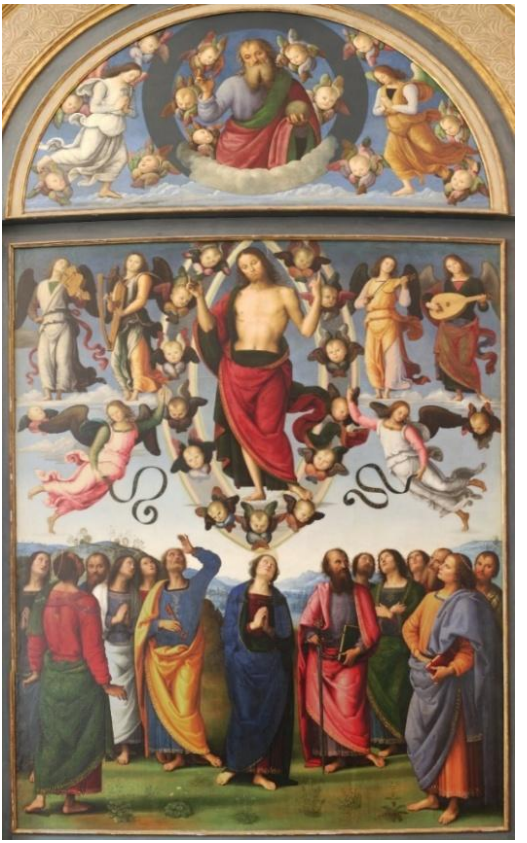


Image Credit: courtesy of Wikimedia Commons (photograph by Rama). Photographic reproduction from: Musée des Beaux-Arts de Lyon, *Ascension of Christ* (San Pietro Polyptych, composite view). CC BY-SA 2.0 FR.

資料來源：Perugino (ca. 1496-1498)。

備註：現藏於法國里昂美術館 (Musée des Beaux-Arts, Lyon)，原屬於義大利佩魯賈聖彼得修道院 (Abbey of San Pietro, Perugia)。

圖 1-1　佩魯吉諾，《聖彼得多聯式祭壇畫》中央畫板《基督升天》(ca. 1496-1498)

資料來源：筆者擷取自圖 1-1。

圖 1-2　佩魯吉諾，《聖彼得多聯式祭壇畫》中央畫板《基督升天》，藉兩天使手持飄帶呈現拉丁文聖經章節 (使徒行傳 1:11) 的細部

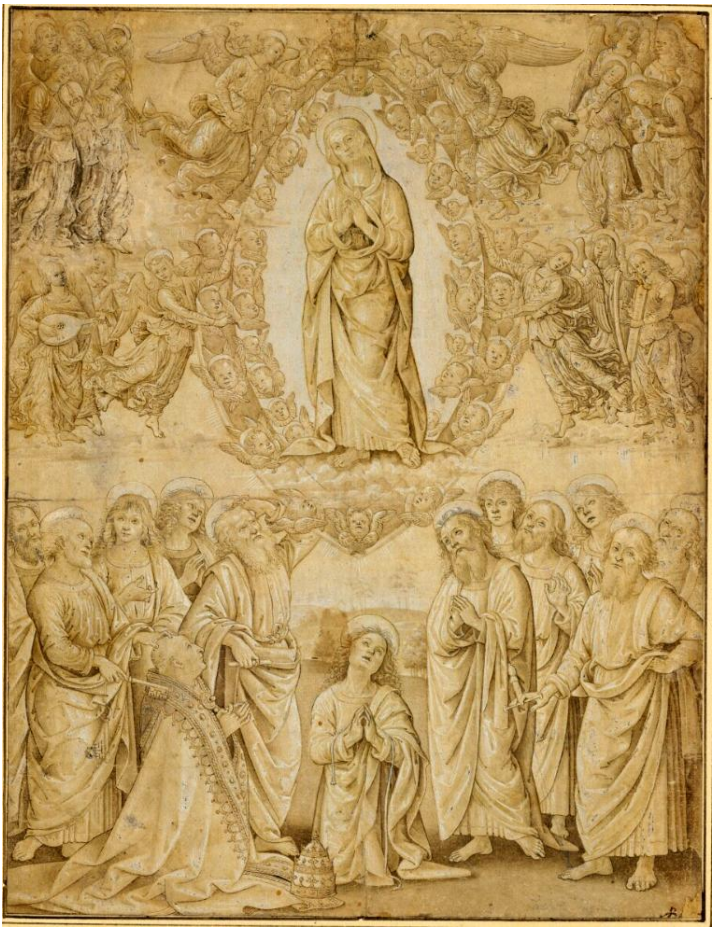


Image Credit: courtesy of Wikimedia Commons. Photographic reproduction from: Albertina Museum, Vienna, *Assumption of the Virgin* (pen and brown wash; copy after Perugino). Public domain (PDM 1.0).
資料來源：Circle of Pinturicchio (Late 15th c.)。

圖 2　相傳為平圖里奇奧或密切合作者所繪，
《聖母升天》模仿圖稿，臨摹自已佚失之
佩魯吉諾西斯汀小教堂《聖母升天》主祭壇畫

Image Credit: courtesy of Wikimedia Commons. Photographic reproduction from: Galleria dell'Accademia, Florence, *Assumption of the Virgin*. Public domain (PDM 1.0).

資料來源：Perugino (1500)。

備註：現藏於佛羅倫斯學院美術館，原屬於佛羅倫斯附近的瓦羅姆布洛薩修道院教堂。

圖 3　佩魯吉諾，《聖母升天》(1500)

Image Credit: courtesy of Wikimedia Commons. Photographic reproduction from: Cathedral of Sansepolcro, *Ascension of Christ* (Sansepolcro Altarpiece). Public domain (PDM 1.0).
資料來源：Perugino (ca. 1505-1510)。

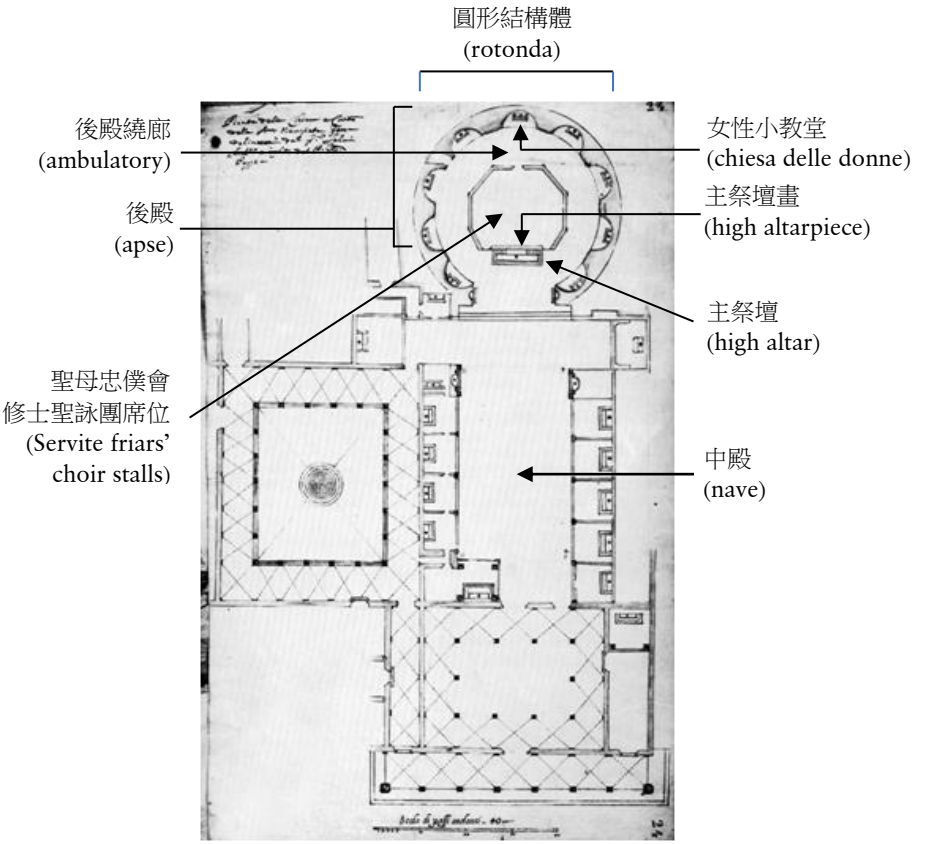
圖 4　佩魯吉諾，《基督升天》(ca. 1505-1510)

Image Credit: courtesy of Wikimedia Commons. Photographic reproduction from: Basilica della Santissima Annunziata, Florence, *Assumption of the Virgin* (*verso of the Annunziata Altarpiece*). Public domain (PDM 1.0).

資料來源：Perugino (ca. 1506-1507)。

備註：原為佛羅倫斯聖母領報大殿雙面主祭壇畫之反面畫作。

圖 5　佩魯吉諾，《聖母升天》(ca. 1506-1507)



資料來源：筆者修改自 ASF (n.d.a)。

圖 6　佛羅倫斯聖母領報大殿平面圖

Recto *Crucifixion of Christ*

Verso *Coronation of the Virgin*

Image Credit: courtesy of Wikimedia Commons. Photographic reproduction from: Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia, *Crucifixion of Christ / Coronation of the Virgin (Monteripido Altarpiece, double-sided)*. Public domain (PDM 1.0).

資料來源：Perugino (ca. 1502-1504a, ca. 1502-1504b)。

備註：現藏於義大利佩魯賈的翁布里亞國家美術館 (Galleria Nazionale dell'Umbria)，原屬於佩魯賈近郊蒙特里皮多的聖方濟各山上教堂 (San Francesco al Monte Church in Monteripido near Perugia)。

圖 7　佩魯吉諾，《蒙特里皮多雙面祭壇畫》(ca. 1502-1504)

參考文獻

《聖經》(和合本)。(2021)。聖經資源中心。(原著 1919 年出版) (*Holy Bible* [Chinese Union Version]. [2021]. Scripture Resource Center. [Original work published 1919])

謝佳娟 (2012)。〈十八世紀英國「宗教藝術」重建的契機：從對拉斐爾圖稿及二則宗教圖像的論辯談起〉，《歐美研究》，42, 3: 535-590。(Hsieh, C.-C. [2012]. Towards rehabilitating "religious art" in eighteenth-century England: Defending Raphael's cartoons and religious images. *EurAmerica*, 42, 3: 535-590.) https://doi.org/10.7015/JEAS.201209.0565

Alberti, L. B. (1966). *On painting* (J. R. Spencer, Trans.). Yale University Press. (Original work published 1435)

Alexander-Skipnes, I. (2017). Mathematical imagination in Raphael's *School of Athens*. In *Visual culture and mathematics in the early modern period* (pp. 150-176). Routledge.

Allen, J. (2022). *Transforming the church interior in Renaissance Florence: Screens and choir spaces, from the middle ages to Tridentine reform*. Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/9781108985659

Antoine, J.-P. (1988). Ad perpetuam memoriam. Les nouvelles fonctions de l'image peinte en Italie: 1250-1400. *Mélanges de l'École française de Rome: Moyen Âge, Temps modernes*, 100, 2: 541-615. https://doi.org/10.3406/mefr.1988.2985

Arasse, D. (1976). Présentation. In *Symboles de la Renaissance* (Vol. 1, pp. 9-12). Presses de l'École normale supérieure. https://doi.org/10.4000/books.editionsulm.375

Arasse, D. (1981). Entre dévotion et culture : Fonctions de l'image religieuse au XVe siècle. *Publications de l'École Française de Rome*, 51: 131-146.

Arasse, D. (2006). *Histoires de peintures*. Gallimard. (Original work published 2004)

Archivio di San Pietro, Perugia. (1495). Notaio Pietro Paolo di Ser Bartolomeo, Prot. 1486-1497, N. 507, Libro I, *Instrumentorum o Libro XV dei Contratti*.

Archivio di Stato di Firenze. (n.d.a). *Conventi soppressi*, 119, b 1273, fol. 24.

Archivio di Stato di Firenze. (n.d.b). *Guardaroba Medicea*, 1014, c. 16r.

Archivio di Stato di Firenze. (1498). *Notarile Antecosimiano*, 19171, notaio Simone di DIno di Simone, 1498-1517, busta 1, no. 33.

Archivio di Stato di Firenze. (1500). *Conventi soppressi dal Governo Francese*, 260, n. 35, fol. 510v.

Archivio di Stato di Mantova. (1494). *Archivio Gonzaga*, E. XXVIII, N.3, Busta 1102, Toscana, Diversi.

Archivio di Stato Perugia. (1502). *Archivio Notarile, Rog. Giacomo di Cristoforo di Pietro, Prot. 1502.*

Ardissino, E., & Boillet, É. (2020). Lay readings of the Bible in early modern Europe: Introduction. In *Lay readings of the Bible in early modern Europe* (pp. 1-17). Brill. https://doi.org/10.1163/9789004420601_002

Bal, M. (1994). *On meaning-making: Essays in semiotics*. Polebridge Press.

Barasch, M. (1987). *Giotto and the language of gesture*. Cambridge University Press.

Baxandall, M. (1988). *Painting and experience in fifteenth-century Italy: A primer in the social history of pictorial style* (2nd ed.). Oxford University Press. (Original work published 1972)

Bec, C., Cloulas, I., Jestaz, B., & Tenenti, A. (1990). *L'Italie de la Renaissance: Un monde en mutation: 1378-1494*. Fayard.

Bellosi, L. (2007). Considerazioni sulla mostra del Perugino. I. *Prospettiva*, 125: 67-87.

Belting, H. (1994). *Likeness and presence: A history of the image before the era of art* (E. Jephcott, Trans.). University of Chicago Press.

Biblia Sacra Vulgata. (2005). *Biblia Sacra juxta Vulgatam Clementinam*. https://vulgate.org/nt/gospel/acts_1.htm (Original work published 405)

Biblioteca Comunale Augusta, Perugia. (1496). *Francesco Matarazzo*, *Cronaca della città di Perugia dal 1492 al 1503*.

Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze. (1500). *B. Del Serra*, *Vita di don Biagio Milanesi*, Magliab, XXXVII, 325.

Bloomer, C. M. (1990). *Principles of visual perception*. Herbert Press.

Borsi, F. (1977). *Leon Battista Alberti*. Harper & Row.

Burckhardt, J. (1988). *The altarpiece in Renaissance Italy* (P. Humfrey, Ed. & Trans.). Cambridge University Press. (Original work published 1898)

Bury, M. (1985). The taste for prints in Italy to c. 1600. *Print Quarterly*, 2, 1: 12-26.

Bury, M. (1998). The fifteenth- and early sixteenth-century gonfaloni of Perugia. *Renaissance Studies*, 12, 1: 67-86. https://doi.org/10.1111/j.1477-4658.1998.tb00038.x

Camesasca, E. (1969). *L'opera completa del Perugino* (Foreword by C. Castellaneta). Rizzoli.

Canuti, F. (1931). *Il Perugino* (Vol. 2). La Diana.

Carcano, M. (1492). *Sermones quadragesimales fratis Michaelis de Mediolano de decem preceptis*. Joannes & Gregorius de Gregoriis.

Casalini, E. M. (2008). *La SS. Annunziata di Firenze: Guida storico-artistica*. Becocci.

Castets, S. (2010). De Masaccio à Stalker: Pour une esthétique du seuil et de son franchissement. *Conserveries mémorielles*, 7. https://journals.openedition.org/cm/449

Castro-Klarén, S., & Fernández, C. (Eds.). (2016). *Inca Garcilaso and contemporary world-making*. University of Pittsburgh Press. https://doi.org/10.2307/j.ctt1g2kmm1

Celio, G. (1967). *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma* (E. Zocca, Ed.). Electa. (Original work published 1638)

Cennini, C. (1933). *The craftsman's handbook* (D. V. Thompson, Trans.). Yale University Press. (Original work published ca. 1400)

Chastel, A. (1989). *Mythe et crise à la Renaissance*. Skira.

Cicero, M. T. (1967). *De oratore* (E. W. Sutton & H. Rackham, Trans.). Harvard University Press. (Original work published 55 B.C.E.)

Circle of Pinturicchio. (Late 15th c.). *Assumption of the Virgin* (copy after Perugino) [Pen and brown wash drawing]. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Assumption_of_Mary_perugino_drawing.jpg

Clark, T. J. (1974, May 24). The conditions of artistic creation. *Times Literary Supplement*, 3768: 561-562.

Cole, S. G. (2004). *Landscapes, gender, and ritual space: The ancient Greek experience*. University of California Press. https://doi.org/10.1525/california/9780520235441.001.0001

Coonin, A. V. (1999). New documents concerning Perugino's workshop in Florence. *The Burlington Magazine*, 141, 1151: 100-104.

Coonin, A. V. (2003). The interaction of painting and sculpture in the art of Perugino. *Artibus et Historiae*, 24, 47: 103-120. https://doi.org/10.2307/1483762

Cooper, D. (2001). Franciscan choir enclosures and the function of double-sided altarpieces in pre-Tridentine Umbria. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 64, 1: 1-54. https://doi.org/10.2307/751560

Cusanus, N. (1981). *On learned ignorance* (J. Hopkins, Trans.). The Arthur J. Banning Press. (Original work published 1440)

Dal Pino, F. A. (1997). *Spazi e figure lungo la storia dei Servi di Santa Maria: Secoli XIII-XX. Italia Sacra* 55. Herder.

Davies, P. J. E., Denny, W. B., Hofrichter, F. F., Jacobs, J., Roberts, A. M., & Simon, D. L. (2011). *Janson's history of art: The western tradition* (8th ed.). Prentice Hall.

De Keyser, E. (1978). L'espace et le corps dans la peinture classique. *Revue Philosophique de Louvain,* 76, 31: 307-327. https://doi.org/10.3406/phlou.1978.5989

Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde.* Minuit.

Fastenrath Vinattieri, W., & Schaefer, J. (2011). *Pietro Perugino.* Lindenau-Museum.

Ficino, M. (1561). *Omnia opera*. Henricum Petri.

Fragnito, G. (2005). *Proibito capire: La chiesa e il volgare nella prima età moderna.* Il mulino.

Galizzi Kroegel, A. (2004). A misunderstood iconography: Girolamo Genga's altarpiece for S. Agostino in Cesena. In G. Periti (Ed.), *Drawing relationships in Northern Italian Renaissance art: Patronage and theories of invention* (pp. 75-100). Ashgate.

Gardner, J. (1974). The Stefaneschi altarpiece: A reconsideration. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37, 1: 57-103. https://doi.org/10.2307/750834

Gardner von Teuffel, C. (1995). The contract for Perugino's *Assumption of the Virgin at Vallombrosa*. *The Burlington Magazine*, 137, 1106: 307-312.

Garibaldi, V. (2004). *Perugino*. Scala.

Garibaldi, V. (2014). *Perugino*. Giunti.

Gaston, R. W. (2006). Sacred place and liturgical space: Florence's Renaissance churches. In R. J. Crum & J. T. Paoletti (Eds.), *Rrenaissance Florence: A social history* (pp. 331-352). Cambridge University Press.

Gaye, G. (Ed.). (1839). *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI: Pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti* (Vol. 1). Giuseppe Molini.

Gebauer, G., & Wulf, C. (1995). *Mimesis: Culture, art, society* (D. Reneau, Trans.). University of California Press. (Original work published 1992)

Goffen, R. (1986). Friar Sixtus IV and the Sistine Chapel. *Renaissance Quarterly,* 39, 2: 218-262. https://doi.org/10.2307/2862115

Goodman, K. (2008). Pietro Perugino (1450-1523), Raphael (1483-1520), and the practice of imitation in the Italian Renaissance. In S. Buxton, L. Campbell, T. Dawe, & E. Hugueny-Léger (Eds.), *Reflections: New directions in modern languages and cultures* (pp. 57-70). Cambridge Scholars.

Gouk, P. (2004). Raising spirits and restoring souls: Early modern medical explanations for music's effects. In V. Erlmann (Ed.), *Hearing cultures: Essays on sound, listening and modernity* (pp. 87-105). Berg. https://doi.org/10.4324/9781003103189-5

Greenstein, J. M. (1997). On Alberti's "sign": Vision and composition in Quattrocento painting. *The Art Bulletin*, 79, 4: 669-698. https://doi.org/10.2307/3046281

Gregori, M., Paolucci, A., & Acidini Luchinat, C. (Eds.). (1992). *Maestri e botteghe: Pittura a Firenze alla fine del quattrocento*. Palazzo Strozzi.

Gromotka, M. G. (2015). Transformation campaigns of church interiors and their impact on the function and form of Renaissance altarpieces: The example of S. Pietro in Perugia and Pietro Perugino's "Ascension of Christ." *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 42: 79-125.

Groppe, E. T. (Ed.) (2020). *Seeing with the eyes of the heart: Cultivating a sacramental imagination in an age of pornography*. Catholic University of America Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv1595kw3

Guillebaud, C., & Lavandier, C. (Eds.). (2020). *Worship sound spaces: Architecture, acoustics and anthropology*. Routledge.

Hadot, P. (1993). *Plotinus, or the simplicity of vision* (M. Chase, Trans.). University of Chicago Press. (Original work published 1963) https://doi.org/10.7208/chicago/9780226827131.001.0001

Hall, M. B. (1974). The ponte in S. Maria Novella: The problem of the rood screen in Italy. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37, 1: 157-173. https://doi.org/10.2307/750838

Hall, M. B. (1992). *Color and meaning: Practice and theory in Renaissance painting*. Cambridge University Press.

Hiller von Gaertringen, R. (2004). L'uso del cartone nell'opera di Perugino. In V. Garibaldi & F. F. Mancini (Eds.), *Perugino: Il divin pittore* (pp. 155-166). Silvana Editorale.

Hillerbrand, H. J. (1968). *The Protestant Reformation*. Harper & Row.

Hooper-Greenhill, E. (2006). Studying visitors. In S. Macdonald (Ed.), *A companion to museum studies* (pp. 362-376). Wiley-Blackwell. https://doi.org/10.1002/9780470996836.ch22

Houston, K. (2019). *The place of the viewer: The embodied beholder in the history of art, 1764-1968*. Brill. https://doi.org/10.1163/9789004400535

Israëls, M. (Ed.). (2009). *Sassetta: The Borgo San Sepolcro altarpiece* (Vol. 1). Villa I Tatti.

Johnson, I., & Rodrigues, A. M. S. A. (Eds.). (2021). *Religious practices and everyday life in the long fifteenth century (1350-1570): Interpreting changes and changes of interpretation*. Brepols. https://doi.org/10.1484/M.NCI-EB.5.122657

Johnson, M. E. (2015). *The church in act: Lutheran liturgical theology in ecumenical conversation*. Fortress Press. https://doi.org/10.2307/j.ctt12878f2

Jones, P. M. (2008). *Altarpieces and their viewers in the churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni*. Ashgate.

Jugie, M. (1944). *La mort et l'assomption de la Sainte Vierge: Étude historico-doctrinale* (Studi e testi 114). Biblioteca Apostolica Vaticana.

Kelly-Gadol, J. (1977). Did women have a Renaissance? In R. Bridenthal & C. Koonz (Eds.), *Becoming visible: Women in European history* (pp. 137-164). Houghton Mifflin.

King, M. L. (1991). *Women of the Renaissance*. University of Chicago Press. https://doi.org/10.7208/chicago/9780226436166.001.0001

Kristeller, P. O. (1987). Marsilio Ficino and his work after five hundred years. *Quaderni di «Rinascimento»*, 7: 1-16.

Le Goff, J. (1988). *Histoire et mémoire*. Gallimard.

Manuali, G. (2003). Il polittico di San Pietro del Perugino. Storia, vicende ed ipotesi recostruttive. In F. Mezzanotte (Ed.), *La basilica di San Pietro in Perugia intorno all'anno 1591* (pp. 63-67). Ali&No.

Mayol, P. (2001). De l'interprétation à l'herméneutique. *Musées et spectacle vivant: L'interprétation d'une scène à l'autre*, 1: 6-11.

McHam, S. B. (2016). Visualizing the Immaculate Conception: Donatello, Francesco della Rovere, and the high altar and choir screen at the church of the Santo in Padua. *Renaissance Quarterly*, 69, 3: 831-864. https://doi.org/10.1086/689035

Nelson, J. (1997). The high altar-piece of SS. Annunziata in Florence: History, form, and function. *The Burlington Magazine*, 139, 1127: 84-94.

Nelson, J. (2006). Memorial chapels in churches: The privatization and transformation of sacred spaces. In R. J. Crum & J. T. Paoletti (Eds.), *Renaissance Florence: A social history* (pp. 353-375). Cambridge University Press.

O'Malley, M. (2005). *The business of art: Contracts and the commissioning process in Renaissance Italy*. Yale University Press.

O'Malley, M. (2007). Quality, demand, and the pressures of reputation: Rethinking Perugino. *The Art Bulletin*, 89, 4: 674-693. https://doi.org/10.1080/00043079.2007.10786369

Orsini, B. (1804). *Vita elogio e memorie dell'egregio pittore Pietro Perugino e degli scolari di esso*. Nella Stamperia Badueliana.

Ouspensky, L. (1992). *Theology of the icon* (Vol. 2). St. Vladimir's Seminary Press.

Panofsky, E. (1972). *Studies in iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance*. Westview Press. (Original work published 1939)

Paoletti, J. T., & Radke, G. M. (2005). *Art in Renaissance Italy* (3rd ed.). Pearson Prentice Hall. (Original work published 1997)

Parshall, P. (1999). The art of memory and the passion. *The Art Bulletin*, 81, 3: 456-472. https://doi.org/10.2307/3051352

Peone, D. (2019). *Memory as philosophy: The theory and practice of philosophical recollection*. Ibidem Press.

Perugino, P. (ca. 1496-1498). *Ascension of Christ* [Oil on wood, transferred to canvas]. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ascension_of_Christ-Perugino-MBA_Lyon_A134-IMG_0051-IMG_0056.jpg

Perugino, P. (1500). *Assumption of the Virgin* [Oil on panel]. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Perugino,_pala_di_vallombrosa.jpg

Perugino, P. (ca. 1502-1504a). *Coronation of the Virgin* (*Monteripido altarpiece, verso*) [Oil on panel]. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_Perugino_cat65a.jpg

Perugino, P. (ca. 1502-1504b). *Crucifixion of Christ* (*Monteripido altarpiece, recto*) [Oil on panel]. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Perugino,_pala_di_monteripido,_recto.jpg

Perugino, P. (ca. 1505-1510). *Ascension of Christ* [Oil on panel]. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_Perugino_cat75.jpg

Perugino, P. (ca. 1506-1507). *Assumption of the Virgin* (*verso of the Annunziata altarpiece*) [Oil on panel]. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_Perugino_-_Assumption_of_the_Virgin_-_WGA17283.jpg

Picchiarelli, V. (2020). Novità per Perugino e la sua bottega: Due disegni preparatori inediti per l'"adorazione dei pastori" di Monteripido. *Bollettino d'arte*, 7, 105: 69-78.

Pius XII. (1955). The encyclical "Ad Coeli Reginam." *The Furrow*, 6, 1: 39-52.

Raguin, Y. (1981). Priestly spirituality. *East Asia Pastoral Review*, 18: 80-93.

Régamey, P.-R. (1963). *Religious art in the twentieth century*. Herder and Herder.

Rio, A.-F. (1836). *De la poésie chrétienne: Dans son principe, dans sa matière et dans ses formes*. Debécourt.

Savonarola, G. (1846). Sermoni sopra il salmo "Quam bonus." In R. Guasti (Ed.), *Sermoni e prediche di F. Girolamo Savonarola de' predicatori* (pp. 434-435). R. Guasti.

Scarpellini, P. (1998). *Il collegio del Cambio in Perugia*. Silvana.

Sevesi, P. M. (1935). Lettere autografe di Francesco della Rovere da Savona, Ministro generale (1464-1469) e cardinale (1467-1471), poi Sisto IV (1471-1484). *Archivum Franciscanum Historicum*, 28: 198-234, 477-499.

Smith, A. M. (2017). *From sight to light: The passage from ancient to modern optics*. University of Chicago Press.

Soergel, P. M. (Ed.). (2004). *Arts and humanities through the eras: Renaissance Europe 1300-1600* (Vol. 4). Gale.

Stabenow, J. (Ed.). (2006). *Lo spazio e il culto: Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*. Marsilio.

Szakolczai, A. (2007). *Sociology, religion and grace*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203968185

Tanner, J. (Ed.). (2003). *The sociology of art: A reader*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203633649

Trexler, R. C. (1980). *Public life in Renaissance Florence*. Academic Press.

Vasari, G. (1997). *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* (3rd ed.). Grandi Tascabili Economici Newton. (Original work published 1568)

Wackernagel, M. (2011). *The world of the Florentine Renaissance artist: Projects and patrons, workshop and art market* (A. Luchs, Trans.). University of Toronto Press. (Original work published 1938)

Waquet, F. (1998). *Le latin ou l'empire d'un signe: XVIe-XXe siècle*. Albin Michel.

Warner, M. (1983). *Alone of all her sex: The myth and the cult of the Virgin Mary*. Vintage Books.

Zachari, V. (2021). Rituels en image — Images de rituel. Iconographie—histoire des religions—archéologie. *Kernos*, 34: 304-306. https://doi.org/10.4000/kernos.3983

Zanovello, G. (2014). "In the church and in the chapel": Music and devotional spaces in the Florentine church of Santissima Annunziata. *Journal of the American Musicological Society*, 67, 2: 379-428. https://doi.org/10.1525/jams.2014.67.2.379

Look with Reverence, Contemplation, and Memory: Lay Audiences Encountering Ascension and Assumption Motifs in Perugino's Renaissance High Altarpieces

Shin-En Su
Department of History, Tunghai University
E-mail: shin7fr@thu.edu.tw

Abstract

In this paper I discuss the historical context in which the Italian Renaissance painter Pietro Perugino was commissioned to paint the high altarpieces the *Ascension of Christ* and the *Assumption of the Virgin*. The paper seeks to explore the interaction between these high altarpieces and the lay audiences of that time through archival research and document analysis. By using a compositional strategy consisting of visual symbols of a similar type and juxtapositions of vertical/horizontal and the celestial and human worlds, Perugino creates a rhetorical system of repeated recollections conducive to deeper understanding, leading inwards and upwards, towards that which is felt or intuited, allowing lay viewers to enter into the sacred verities depicted therein. Perugino uses the unity present in the motif of ascending to heaven to emphasize the immanence of grace and to engender in the lay audiences an experiential knowledge of Christian ritual practice, who thereby recollect and understand the glory and grace of Christ implied therein. Through the interplay of image text, altar space, and visual perception, Perugino enables both male and female lay audiences, as "participants of the paintings," to contemplate the historical truth, religious value, and cultural meaning of the *Ascension of Christ* and the *Assumption of the Virgin*.

Key Words: look with reverence, contemplation, memory, male and female lay audiences, Ascension and Assumption motifs in Perugino's Renaissance high altarpieces