

1758366

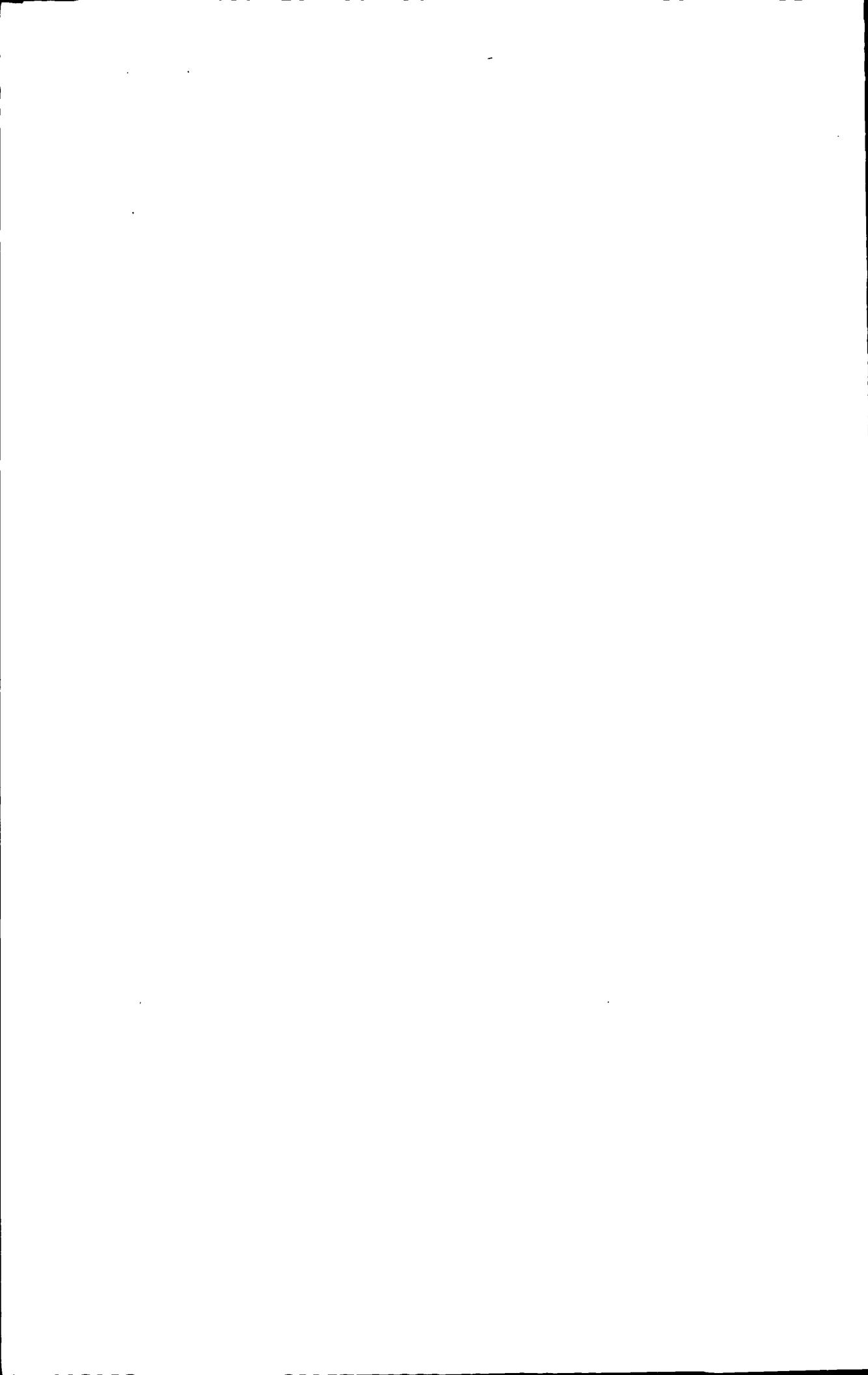
视觉的圣经
——基督教美术的图像学研究

学位论文完成日期:

指导教师签字:

答辩委员会成员签字:

2011年6月1日
王新平
刘春声
王春生
牛红
段晓英
郭敬进



视觉的圣经

——基督教美术的图像学研究

摘要

世界三大宗教之一的基督教，是欧洲近代文化的源流之一，作为基督教的正式经典《圣经》是古今中外发行量最大且影响最广的书籍。《圣经》题材美术作品是艺术与宗教相互撞击、融合的产物，其作品不仅盛行于中世纪、文艺复兴时期，即使在欧洲近代，以圣经故事为题材的美术作品仍会出现。圣经画作、建筑存在时间久远、影响范围广大，艺术风格迥异，使它成为一种特殊的历史文化现象，在西方美术史上十分罕见，更是世界艺术史不可缺少的一部分。

本文立足于基督教美术（以绘画、建筑为重点）创作范围内的大量图像，以社会历史学的分析视角，运用图像学研究方法，从基督教《圣经》题材在西方美术史中的表现与意义入手，具体阐述了耶稣基督外观形相、内在信仰的图像史、圣母玛利亚的图像史、上帝形象的图像学分析等，对基督教美术中的图式符号，尤其是十字架和光这两种符号的运用进行了详细论述。

本文的理论意义就在于运用图像学的研究方法，立足于基督教美术的背景平台，着重考察基督教美术中的图像母题、图式符号在时间和空间的不同维度上的形成和变化过程及其深层次的社会历史文化意义，力求对所选课题进行一番梳理和探索，为将来继续拓展和深化图像学的研究提供一定的参照和借鉴作用。

关键词：图像学 基督教 圣经 十字架 光 耶稣基督

VISUAL BIBLE

—STUDY ON CHRISTIAN ART IMAGE

ABSTRACT

One of the world's three major religions of Christianity, is one of the European origins of modern culture, as the official Christian classic "Bible" is the ancient and modern with the largest circulation and most influential books."Bible" is the theme of art and religious art of conflict, integration of product, it works not only prevalent in the Middle Ages, the Renaissance, even in modern Europe, the theme of the Bible story of works of art will appear. Bible paintings, architectural presence passage of time, effects are widespread, art styles, making it a special historical and cultural phenomenon is rare in Western art history, is the world an integral part of art history.

This article based on the Christian art (in painting, sculpture focus) created within the scope of a large number of images to the analysis of the social history perspective, the research methods of using images from the Christian "Bible" theme in Western art history and significance of the performance to start were discussed in detail the appearance of Jesus Christ of physiognomy, the inherent belief in the image history, the history of the Virgin Mary's image, the image of God's image analysis, etc., Christian art Schema symbols, especially crosses and light use of the two symbols discussed in detail.

The theoretical significance is to use the images on Research Methods, based on Christian art background, especially investigated the mother of Christian art images in question, schema sign in time and space of different dimensions and changes in the formation process and its deep historical and cultural significance, and strive to carry out some sort on the selected topics and exploration in the future continue to expand and deepen the study of images to provide a reference and reference.

KEY WORDS: iconology Christianity bible cross light Jesus Christ

目 录

1 前言.....	1
2 基督教的产生和《圣经》概况	
2.1 基督教的产生.....	6
2.2 《圣经》概况.....	8
3 早期基督教美术	
3.1 生涩的涂鸦——墓窟壁画.....	11
3.2 素朴的空间和绚丽的碎片——教堂建筑及其内部镶嵌画.....	13
3.3 混杂罗马风尚的技艺——石棺浮雕.....	15
3.4 隐喻的符号——象征图式.....	17
3.5 小结.....	18
4 基督教《圣经》题材在西方美术史中的表现与意义	
4.1 耶稣基督的图像史.....	20
4.1.1 耶稣基督外观形相的图像史.....	21
4.1.2 耶稣基督内在信仰的图像史.....	28
4.2 圣母玛利亚的图像史	
4.2.1 基督教对圣母地位的认识.....	42
4.2.2 圣母像、圣母子像.....	43
4.2.3 圣母领报主题的图像史.....	47
4.3 上帝形象的图像志分析.....	51
4.3.1 基督教美术中上帝形象图像志分析的基础——《圣经·旧约》文本中的上帝形象.....	51
4.3.2 基督教美术中上帝形象图像志分析的表现——基督教美术作品中上帝形象的母题演变.....	54
4.3.3 基督教美术中上帝形象图像志分析的延伸——基督教美术作品中上帝形象的图像学分析.....	55
5 基督教美术中的图式符号	



5.1 十字架的真义——浅析基督教美术中的十字架图示符号.....	56
5.1.1 十字架——基督教信仰的文化符号.....	56
5.1.2 十字架——基督教美术的图像符号.....	57
5.1.3 小结.....	60
5.2 为光作见证——浅析基督教美术中光的运用.....	60
5.2.1 绘画中的光.....	61
5.2.2 建筑中的光.....	65
6 结论与展望	
6.1 本研究的主要结论.....	67
6.2 本研究的主要创新之处.....	67
6.3 研究前景展望.....	68
参考文献	69
致谢	73
攻读学位期间发表的学术论文目录	74



前言

1.1 研究背景

基督教产生于公元1世纪罗马帝国统辖下的巴勒斯坦地区，饱受罗马政府的残酷迫害，因受到下层贫苦大众的信奉而得以迅速发展。早期基督徒大多是目不识丁的农民，直观的艺术形象成为教会宣传的有力工具。公元312年，罗马帝国君士坦丁大帝宣布基督教成为合法地位的宗教后，教堂建筑、壁画、镶嵌画开始逐渐达到很高的艺术水平。艺术担当起具有历史必然性的宗教职能，用象征的手法表现神秘的宗教世界，成为基督教的支配工具。14世纪以后，文艺复兴的旋风横扫欧洲，艺术家们勇于冲破教会的控制，抛弃呆板的绘画程式，高举人文主义大旗，用现世的人物形象表现虔诚的理性信仰，强调宗教题材的世俗化。16、17世纪，随着欧洲社会资本主义的发展，艺术不再专门为教会服务，逐渐走入社会，基督教艺术发展至一个新的层次。18、19世纪的欧洲画坛流派纷呈、名家辈出。艺术家们的大胆创作直指教会的残暴伪善，表达现实人民的苦难生活。20世纪以来，西方现代派运动如火如荼，画家笔下的基督教题材的表现背离了原先的宗教教义的目的，更多的是借形式的外壳来宣泄个人强烈的时代情绪，反映人的灵性生活。总之，近两千年来，基督教(像其他宗教一样)一直致力于支配艺术，使艺术为其宗教活动服务。同时，艺术家们尽量使用基督教义、圣经内容为创作素材，表达个人意志及时代特征。

基督教是欧洲近代文化的源流之一，作为基督教的正式经典《圣经》是古今中外发行量最大且影响最广的书籍。《圣经》题材美术作品是艺术与宗教相互撞击、融合的产物，其作品不仅盛行于中世纪、文艺复兴时期，即使在欧洲近代，以圣经故事为题材的美术作品仍会出现。圣经画作、建筑存在时间久远、影响范围广大，艺术风格迥异，使它成为一种特殊的历史文化现象，在西方美术史上十分罕见，更是世界艺术史不可缺少的一部分。

在美术史的研究领域里有一种研究方法——图像学，指对艺术中视觉图像所表现的题材及其隐含意义的研究方法。图像志研究侧重对图像的描述，即研究艺术母题和题材。图像学研究则是以图像志研究所确定的主题和意义为基础，进一步探寻图像所隐含的深层意义，即将艺术作品置于它们所产生的时代背景中进行考察，分析艺术家与所处时代的价值观、信仰、知识文化的关系，阐释图像的深层意义，使艺术史成为文化史研究的一部分。如帕诺夫斯基的“历史的重构”方

法，贡布里希的“方案的重建”方法。自 20 世纪初以来，另一种关于视觉艺术中的表现的研究方法——符号学（Semiotics）逐步发展起来，用来分析、阐释艺术作品。在广义上，我们可以将艺术作品中的象征图像，以及艺术作品本身都理解成符号（Sign）。

本文立足于基督教美术（以绘画、建筑为重点）创作范围内的大量图像，以社会历史学的分析视角，运用图像学研究方法，力求对所选课题进行一番梳理和探索，为将来继续拓展和深化图像学的研究提供一定的参照和借鉴作用。

1.2 研究目的和意义

本文立足于基督教美术（以绘画、建筑为重点）创作范围内的大量图像，以社会历史学的分析视角，运用图像学研究方法，发现和解释艺术图像背后的象征意义，揭示在两千多年的发展中，这些图像在中世纪、文艺复兴以及之后的各个艺术流派时期中的形成、嬗变及其所表现或暗示出来的思想观念和时代意义，力求对所选课题进行一番梳理和探索，为将来继续拓展和深化图像学的研究提供一定的参照和借鉴作用。

图像学研究是对美术内容的历史探究，它的目的是发现和解释艺术图像的象征意义，分析艺术家与所处时代的价值观、信仰、知识文化的关系，从而阐释图像的深层社会意义。近两千年来，基督教（像其他宗教一样）一直致力于支配艺术，使艺术为其宗教活动服务。同时，艺术家们尽量使用基督教内容为创作素材，以求获得更多的观众。两者是在历史发展长河中进行着支配与反支配、控制与反控制、利用与反利用的错综复杂的斗争中发展变化的。本文的理论意义就在于运用图像学的研究方法，立足于基督教美术的背景平台，着重考察基督教美术中的图像符号在时间和空间的不同维度上的形成和变化过程及其深层次的社会历史文化意义，借以拓展和丰富美术理论与美术史的研究空间。

1.3 国内外文献综述

1.3.1 国外研究动态

图像学（iconography）出现在 19 世纪下半叶，法国学者 E·马莱最早提出了图像学这一概念。图像学最初被看作是历史科学的一个附属部门，它在很大程度上被限于纯文献价值的研究。第一次世界大战期间，图像学在美国发展成为一个重要的学科。如学者莫雷教授用图像学在普大教导学生，研究早期基督教和中世纪文物，如雕刻精美的古物，象牙雕刻，金属制品的出处，日期及相关背景资料。他的学生史密斯专精于雕刻及建筑中之图像学，法兰则从事于拜占庭手稿与卡罗林

京艺术以及文艺复兴西欧艺术发展的情形。20世纪30年代，图像学在欧美国家进一步发展，探索到更深层的内容。阿比·瓦尔堡开启图像学研究美术史之体系学问的新研究论，他透过意大利文艺复兴美术的研究，解释阐明形象所具备的寓意与象征意味，除了处理作品中图像的问题外，还意图捕捉使图像成立的文化全体的图解。

美国现代艺术史家欧文·帕诺夫斯基于1939年出版他第一本对图像学的专论《图像学研究》，之后相继发表论文著作《视觉艺术的含义》、《文艺复兴及西方艺术中的文艺复兴》。帕诺夫斯基认为，对美术作品的解释分三个层次：①解释图像的自然意义，称前图像志描述；②发现和解释艺术图像的传统意义即作品的特定主题和概念（图像、故事和寓意的世界）的解释，叫做图像志分析；③解释作品的内在意义或内容，这称为图像学分析即帕氏所说的象征意义。

当代图像学的研究领域日趋广阔深入，其重点主要有3个方面：①解释作品的本质内容，即帕诺夫斯基所说的象征意义；②考察西方美术中的古典传统，古典母题在艺术发展中的延续和变化；③考察一个母题在形式和意义上的变化。当今的图像学者经常把图像学与形式分析、社会学、心理学和精神分析等其他艺术史研究方法结合起来，对美术作品进行考察。

国外学术界主要面向绘画个案、建筑雕塑个案、艺术家个人风格、某个地区等，进行图像学的深入考察研究，尚没有对基督教美术全面系统论述的图像学著作。

1.3.2 国内研究动态

中国的美术史学出现于20世纪初期，基于自身学科建设的要求，随着现实社会政治经济思想文化的发展变化，美术史学也取得了蓬勃的发展。尤其是在1986年至2000年间，美术史研究在扩大开放的背景下中讲求方法论，探讨学术史，在深化改革中拓广美术史研究领域，加深对民族传统的追寻，在这一时期主要有两个方面的动向是与本课题相关联的：一是西方美术史方法论的译介、传统书画史学的梳理和研究编写方法的评介；二是美术史图像被社科人文学者纳入研究资源，使美术界关心的“美术的历史”部分地演化为文化界关心的“历史的美术”。图像学在1984年通过《美术译丛》引入中国，当时范景中教授约请几位学者翻译了潘诺夫斯基和贡布里希的几篇著名论文，后来在1990年出版的《象征的图像》里，又系统介绍了图像学的理论、方法和成果，引起了国内学者的关注。随着大量考古文物的出土发掘，国内学者大多立足于中国传统艺术，针对原始时期岩画、新石器时代彩陶纹样、商周青铜器纹饰等古代美术作品，解释图像纹样的本质内容，考察古典母题在艺术发展中的延续和嬗变，观照特定的图像在特定古代历史时期的社会文化含义。近代以来，国内学者对敦煌佛教壁画的图像

学展开系统化的研究，并取得了相当的成就。

相比之下，受地域、民族等诸多条件的差异限制，国内学术界对欧洲、非洲美洲等地的外国美术作品的图像志、图像学研究尚有待深入。近年来，随着国外理论的大量引入，越来越多的中国学者针对西方美术的图像学问题进行了卓有成效的探讨研究，如查常平《基督教艺术的边界》（2003），翟晶《神子在人间——基督教艺术中的“圣家族”题材作品》（2006），陈云海《早期基督教美术中的女性形象》（2004）《早期基督教美术中的殉道女和修道女形象》（2005）《早期基督教美术中圣母形象的图式与功能》（2006），张国荣《图像与文化——从意大利帕尔马（Parma）的洗礼堂雕刻看中世纪基督教文化》（2006）马延岳《佛教与基督教绘画的图像学研究》（2007）等等，国内学者或立足绘画，或针对建筑，或从作品个案切入纵深考察图像母题背后的社会文化意义，或从整体着眼平铺研究基督教艺术典型图式的内涵外延，填补了国内对西方美术图像学研究的空白。但是由于对图像学的研究趋向涉及到诸如形式分析、社会学、心理学、伦理学和精神分析等多种学科，国内学者的研究起步较晚，所以尚未形成较为系统的理论研究框架。

1.4 文献检索和研究方法

任何一门学问的研究，都离不开文献资料，特别是人文社会科学研究，完全建立在大量实地物证和文献资料的基础之上。我认真阅读了外国美术史、西方美术风格演变史以及视觉艺术的含义、象征的图像等专著，综合、系统的把握基督教美术的发生、发展历程；理解、掌握图像学的理论和方法在具体研究中的运用。其次，分门别类仔细阅读欧洲各个历史时期（中世纪、文艺复兴、18、19世纪等）、不同艺术风格流派（哥特式、拜占庭艺术、现实主义、现代及后现代主义等）、各种美术形式（绘画、雕塑、建筑等）的美术史专著。补充阅读基督教简史、旧约、新约、欧洲各个时期社会状况等方面的书籍，对基督教美术的社会历史背景、意识形态有了更深层次的理解。其次，搜集整理了大量的美术作品图片。然后，利用网络对国内外期刊、学术论文进行了系统检索，基本上对文献资料做到了能力范围之内的全面收集，详细参考文献附于论文后面。由于条件所限，对本课题的研究不能到国外做实地考察是一大遗憾，现阶段只能通过收集参阅尽可能多的图片、外文资料弥补缺失，期待以后条件成熟时能够进一步深入研究。

本课题选取基督教美术在绘画、雕塑、建筑方面的图像学研究，力求运用美学与比较等多种方法，充分把握大量文献资料，借鉴国外最新研究成果，以基督教的《圣经》故事题材在美术作品中的体现为横轴展开，以同一母题在中世纪、

文艺复兴及之后的不同历史时期艺术流派中的嬗变为纵轴深入，从而拓展美术理论与美术史研究的平台。

需要指出的是，本课题的试验设计方案以内容分析为基本点，淡化纯形式分析的方法，根据传统历史的经济背景和社会意识形态去阐释美术作品所蕴含的深层意义和特殊功能。同时要意识到，作为宗教美术的基督教美术作品的内涵意义不能简单的套用艺术史现有的专门术语去描述，而必须采用相关学科的话语空间或“情景逻辑”。再者，基督教艺术在西方两千多年的发展历程中，进入19、20世纪后，西方现代派运动如火如荼，画家笔下的基督教题材的表现背离了原先的宗教教义的目的，更多的是借形式的外壳来宣泄个人强烈的时代情绪，从宏观的角度出发，将这一现象也纳入本课题研究的范围。

1.5 主要研究内容

本文具体研究内容如下：

第一，简要介绍基督教的产生和《圣经》概况。

第二，对早期基督教美术中墓室壁画、石棺浮雕、教堂镶嵌画等常见的图式符号进行图像志描述、图像志分析及其图像学象征意义的阐释。

第三，重点论述基督教《圣经》题材在西方美术史中的表现与意义，具体从耶稣基督外观看形相和内在信仰的图像史、圣母玛利亚的图像史、圣母领报母题、上帝形象的图像学分析等角度展开。

第四，选择基督教美术中的典型图式符号——十字架和光，分析其在美术史上的图像意义和文化内涵。

最后，对全文进行扼要总结，对未来研究工作进行展望。

2 基督教的产生和《圣经》概况

2.1 基督教的产生

4000 年前的巴勒斯坦，是苏美尔——巴比伦文明影响之下的诸古代民族并存的地区，以色列——犹太民族就是在这里兴起的，以色列人的先祖依次为亚伯拉罕、以撒和雅各，这个家族不断壮大形成以色列民族。然而这个民族不久却发现，他们在埃及竟然做奴隶服苦役长达四百年之久。首领摩西带领族人最终逃离埃及，凭着对耶和华上帝的信心前往上帝所应许赐给他们的迦南美地。很长一段时间里，以色列仅仅是由几个支派组成的弱小松散的联盟，由各支派自己的领袖或士师带领。这些支派很难抵御强敌，于是百姓要求立一位王来保护自己。这就是旧约中记载的扫罗、大卫、所罗门三王先后统治的时期。所罗门死后，这个民族就分裂成两个王国——以色列国和犹太国。以色列国于公元前 72 年被亚述人所灭；随后巴比伦人于公元前 586 年倾覆了犹太国，首都耶路撒冷被毁，大多数人被迫流亡至巴比伦。

巴比伦人入侵之后，巴勒斯坦地（以色列国和犹太国）又相继被波斯人和罗马人所侵占。此时的罗马经过长期扩张，建立了地跨亚非欧，囊括整个地中海地区的大帝国。其疆域北抵不列颠、莱茵河和多瑙河流域，南达包括埃及在内的整个北非地中海沿岸，东起底格里斯河沿岸，西到伊比利亚半岛。这时的罗马帝国统治范围囊括了现在的西班牙、法国、德国和奥地利的一部分、瑞士、意大利、希腊、小亚细亚、叙利亚、巴勒斯坦和阿拉伯的一部分、埃及和整个北部非洲^[1]。帝国的扩张引起社会经济、政治、文化以及宗教环境的深刻变化。“罗马征服者用荡平一切的铁拳”摧毁了被征服地区的传统社会条件^[2]。生活在社会底层的人们受到罗马统治者的强暴掠夺，高利贷、苛捐杂税、沉重赋役压得人们喘不过气来，现实中找不到出路带来的精神空虚使人们迫切寻求一种新的精神慰藉。然而，当时不管是传统罗马宗教还是被征服地区的民族宗教，都已不适应新的现实环境的需要。时代和人民都需要一种新的宗教，一种能适应这个时代需要的宗教，一种能满足大多数底层百姓需要的宗教。

在这样的社会条件下，“一种适应这个时代需要的宗教必须有一位讲公义的神，同时要让各种各样善的、恶的神灵有存在的余地：必须如犹太教那样有一种明白而肯定地启示人的意志的方法，这在犹太教中是一部权威的圣典：必须用与

神的品格和旨意相一致的道德行为作基础去教化这个不要道德的社会：必须提出一种赏善罚恶的来世生活；必须有象征的入教仪式并应许真正的赦罪；必须有一位赎罪的神，人们可以通过某种宗教仪式与之相结合为一体；必须提出人皆为兄弟的教训，至少教徒之间应该如此。”^[3]基督教正是具备了这些特点，所以能以一种崭新的面貌登上历史舞台。

根据《圣经》记载，基督教的创始人耶稣诞生在犹太的伯利恒城一个木匠家庭，父亲约瑟，母亲玛利亚。耶稣在加利利的拿撒勒成长，所以被称为拿撒勒的耶稣。耶稣30岁时在约旦河受洗于施洗者约翰。“通过这次受洗，他深信他是上帝选定在那即将到来的天国里完成独特使命的人，这个天国是驾着云彩降临的人子那样属灵的人物所开创的。”^[4]自己就是那位犹太人民一直以来热烈期盼的弥赛亚。随后耶稣开始在加利利布道宣扬天国的福音，称自己是上帝的儿子，是上帝派到人间的救世主。他劝人们祈祷上帝，爱人如己，认为不论是国王贵族，还是奴隶仆从，皆无所谓贵贱尊卑之分。《圣经》上说，耶稣周游各地广行善事，使残者复原，盲者复明，哑者复言，聋者复聪，死者复生，因而深受各地贫苦人民的爱戴和尊敬。然而，他的所作所为却遭到权势阶层的嫉恨，由于门徒犹大的出卖而被拘捕，在罗马总督彼拉多处受审并被判处死刑，先是鞭笞，继而头戴荆冠，背负十字架游行，最终被钉死在十字架上。他死后的第三天复活，复活后四十日升天。

耶稣的受难与复活事件是教会史上一个标志性事件。在此之后，门徒们信仰的不再简单只是犹太教旧约中的上帝，而是被钉死在十字架上又复活的耶稣基督。正是因为对耶稣基督的信仰崇拜，他们才被称为基督徒，这一教派被称为基督教。因此，基督教产生的标志就是对耶稣基督的崇拜和对他所宣讲的上帝天国的信仰。

起初，罗马政府只是把基督徒们当作是巴勒斯坦地区犹太教的众多宗派之一，因而秉承了对犹太教的宽容政策而对这些人的传教运动没有干涉。当基督教日益形成规模后，基于政治上的考虑，政府仍然采取了宽容态度。统治者希望这些使徒们进行的非政治性的弥赛亚布道活动能帮助保持巴勒斯坦地区的和平。但宽容中也有迫害，帝国统治者迫害基督教和基督徒的直接和根本动机也是政治上的原因。罗马强迫人们称罗马皇帝为主，而基督徒相信只有耶稣是他们生命的主宰和主。他们认为除耶稣之外，不能称任何人为主。这就显露出早期基督教会与所在国家之间的深刻矛盾。罗马帝国为了巩固统治而转嫁矛盾和危机，认为他们是政治上的反动分子、革命势力。甚至误认为他们是食人种——吃耶稣的肉和血，因他们举行爱餐会，又被认为是以淫乱的集团。

罗马人迫害基督徒的手段多种多样：

尼禄皇帝在罗马城纵火（A.D. 64），却向基督徒追究责任，并诬陷说是相信世界将受到火的审判的基督徒纵火焚烧了罗马。尼禄下令在梵蒂冈公园，将基督徒处死于大庭广众面前，甚至在园子里钉上柱子，把他们挂在柱子上浇上油后点燃，并且在火光中开晚会。

罗马皇帝多米提安的表兄执政官弗莱维乌斯·克雷芒(Flavius Clemens)和他的夫人弗莱维亚·多米蒂娜(Flavia Domitilla)也成为基督徒。结果弗莱维乌斯·克雷芒被处死，其夫人多米蒂娜被驱逐出罗马。

一百二十岁高龄的耶路撒冷主教西门(Smeon)被钉十字架(A.D. 107)。同年，著名的安提阿主教依那提乌斯(Ignatius)被押送到罗马，扔在圆形大剧场(竞技场)的狮子之中，瞬间狮子将他血肉分噬，只剩几块残骨。

哈德良皇帝(Hadrian, A.D. 117-138)作为献身于罗马国家宗教的皇帝，对基督教和犹太教同时进行逼迫。他在犹太教圣殿遗址建希腊神丘比特神庙，在耶稣受难之地高高树立希腊神比诺斯之像来侮辱犹太教和基督徒^[5]。迫害持续了二百多年，直到313年康斯坦丁大帝(Constantinus)颁布“米兰诏书”，停止迫害基督徒。至此，基督教首次取得了政府的承认，成为一种具有合法地位的宗教，基督徒从地下走到了地面。在基督教合法化的同时，原始的教义被删改，其地位和作用等等也都有了质的改变，即由奴隶的宗教演变成神学的“婢女”。

2.2 《圣经》概况

圣经是希伯来—基督文化的经典，是世界两大宗教——犹太教和基督教的基石，也是世界综合性文献经典巨著。“Bible”(圣经)一词源于希腊文“tabiblia”，意思是书(复数)。它的复数使我们注意到，无论是犹太教或基督教的圣经都不是单一的一卷书，而是一部丛书，一个文库。

《圣经》主要包括《旧约全书》和《新约全书》。一般观点认为，在公元前14世纪至公元前4世纪初年间，经过漫长的历史沉积，希伯来民族编纂出了犹太教的经典文本——《塔纳赫》，由《律法书》(即摩西五书：《创世记》、《出埃及记》、《利未记》、《民数记》、《申命记》)、《先知书》(共21卷，包括约书亚记、列王记(上下)、以赛亚书和玛拉基书等)、《圣录》(共13卷，包括：路德记、历代志(上下)、及诗篇等)三部分组成。这些后来被基督教继承，演化成《圣经》的《旧约全书》部分。在这一转变过程中，文本的内容和结构有了一些变化^[6]。圣经的前半部分(即犹太教的整本希伯来圣经，亦即基督教的《旧约全书》)讲述了人类历史上最令人难忘的故事之一，也就是犹太民族历世历代饱经沧桑的

历史故事——从他们卑微弱小的开始，到一次次悲喜交替兴衰起伏的经历，到数度濒于灭绝的坎坷遭遇^[7]。

公元 1 世纪至 2 世纪末叶，《新约》各卷陆续出现、定型，但未被编订成一部法定典籍。直到公元 397 年，基督教第三次迦太基宗教会议才以教会的名义确定了《新约》的内容、目次，这就是现在通用的《新约》版本^[8]。圣经的后半部分——《新约全书》，是基督教的经典，是上帝通过耶和华与信者世人订立的“约”。《新约》共 27 卷书，包括《福音书》（《路加福音》、《马太福音》、《约翰福音》、《马可福音》）、《使徒行传》、《使徒书信》（即保罗、彼得、约翰及其他人的书信）、《启示录》四部分。追根溯源，从拿撒勒人耶稣的生平与教导起，到 1 世纪中叶早期基督教会的起源与发展，记叙了基督教信仰的早期历史。

《圣经》以独特的视角记录了宇宙的由来、人类早期的历史，渐渐归结到以色列人的民族史上，最后又豁然扩展到整个人类的未来；整部书以宇宙的创造为开篇，以人类的背叛、灵魂的争斗（即使是信心之父亚伯拉罕、“完全、正直”的约伯、忠心而又忍耐的摩西和胸襟恢弘、以德抱怨的大卫也不例外）和对弥赛亚的盼望为发展，以耶稣的布道、医治、受难和复活这些拯救工作为高潮，以耶稣再来末日审判和新天新地作为终结^[9]。

自《圣经》问世后，其中的许多故事就一直吸引着历代的艺术家，在西方艺术史上，《圣经》题材的美术作品（绘画、建筑、雕塑等）占有相当重要的地位，许多艺术大师以《圣经》为题材创作了大量辉煌的杰作。在本文中，要从图像学的角度来诠释西方美术史上《圣经》题材的作品是有相当难度的，除了对图像学方法的准确理解和运用之外，还有以下几点：

第一，艺术家所演绎的是《圣经》这样一部恢弘奇妙的作品，需要仔细体会《圣经》的内容。

第二，宗教和艺术在历史发展过程中相互作用、相互渗透，早期基督教力图支配艺术、利用艺术，使信众保持深厚的宗教情感与认知。在这个阶段艺术的宗教职能是占首位的。随着历史的发展和人类的进步，艺术家们突破教会的控制，虽然表面上仍使用基督教的题材，但凸显出艺术的审美职能。从艺术宗教职能到审美职能的转化过程反映了人类用自我创造的视觉形态及符号对人类自身意识形态和视觉认知过程进行描述的历史。这个发展脉络需要我们去捋顺梳理。

第三，在基督教美术发展最初的十几个世纪中，教会往往是艺术家唯一的委托人和赞助人，他们的宗教情结、审美趣味、对艺术家的要求大大限制了艺术家的自由创作，但艺术家们往往能以适当的理由打破常规，创造性的完成作品。在这两者间的相互制约中诞生了今天所看到的艺术作品，但其背后的创作过程和历史背景需要我们去挖掘、再现，这样才有助于我们准确的解读作品的真正含义。

另外，不同时代的艺术家在描绘圣经故事的时候往往掺杂进大量的自我意识，以及那个时代人们许多生活的场景和对事物的看法。也有一些艺术家，虽然描绘的是《圣经》中的故事，而他们真实的目的常常只是借用《圣经》中的故事或人物来反映他们自己当时的心态。这些都需要我们结合历史背景具体问题具体分析。

第四，艺术家在艺术语言方面多有创新，从点、线、面到视觉主题，从赋予视觉主题特殊含义到组织画面表现，都体现出他们独到的创作意识和驾驭艺术语言的高超能力，这既需要我们了解分析艺术作品的表现手段，更需要我们在作品的个案中仔细品味。

《圣经》对西方文化艺术的发展产生了持久且深入的影响，《圣经》与西方文化艺术碰撞融合的过程勾勒出了一段西方基督教灿烂的文化艺术发展的历史。以下的篇章会从早期基督教美术入手，具体论述基督教《圣经》题材在西方美术史中的表现与主题意义，选择典型的基督教美术中的图式符号着重分析，力求对所选课题做出有理有据的梳理和论述。

3 早期基督教美术

在基督教徒秘密活动于地下的早期，由于其秉承犹太教“反偶像崇拜”的传统和排斥艺术的观念，类似佛教初创时期那样，杜绝采用艺术图像来表现神祇和阐释教义，基督教的先哲们训示说：“你们不可描绘天堂中的事物，也不可描绘地狱中的事物。”在很长一段时间内，基督徒们重视语言表达甚于视觉直观，主要通过言传身教来聆听上帝的声音。3世纪之后，随着皈依基督教的教徒数量的增多和基于大多下层民众目不识丁的现状，为更有效地教化大众，基督教逐渐打破陈规，开始采用图像的方式直播教义。美术史上所称的早期基督教美术，是指基督教自产生、传播、遭受迫害一直到具有合法地位，被定为国教这段时期，也就是公元1世纪至5世纪之间的教会艺术。

较为典型的早期基督教美术可见于当时地下墓窟壁画、教堂建筑及其内部的镶嵌画和石棺浮雕。

3.1 生涩的涂鸦——墓窟壁画

基督教传入罗马城，基督徒们相信死者可以复活，反对火葬，因而他们同罗马人一样也在城郊挖掘地下墓窟，并将其作为秘密活动的场所。他们在墓窟的天顶和墙壁上绘制了各种圣经题材的壁画，这是最早的基督教绘画。由于当时基督教受摩西诫律中不准表现“天堂和尘世一切偶像”的约束，所以严格禁止直接再现基督的形象。绘画中通常描绘的是善良的牧羊人、鱼、十字架、庆宴等有关教义的寓意画。

图 3-1 壁画是基督教美术中最早的地下墓道天顶画的遗存之一。

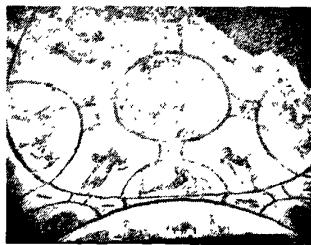


图 3-1 罗马圣彼得与圣马塞里那斯地下墓室天顶画 约 340 年

Fig. 3-1 St. Peter and St. Maceris Kaunas underground tomb in which Sri Lankan

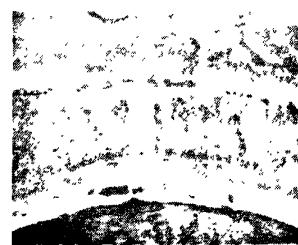


图 3-2 分食面包 普里希拉墓窟壁画
2 世纪晚期

Fig. 3-2 Share bread Priscilla tombcave paintings the late 2nd century painting zenith in Rome about 340

帕诺夫斯基对美术作品的解释分为三个层次：①解释图像的自然意义，称前图像志描述；②发现和解释艺术图像的传统意义即作品的特定主题和概念（图像、故事和寓意的世界）的解释，叫做图像志分析；③解释作品的内在意义或内容，这称为图像学分析即帕氏所说的象征意义。我们用这个方法对这幅壁画做如下分析。

第一层次：前图像志描述

浅碟般的穹顶里，是用粗犷的线条勾勒出的两个同心圆和四个半圆。正中间的圆当中站着一位男子，脚边蜷伏着三只羔羊。从中间圆形分出的四个分支分别连着四个半圆，其中一只已经脱损。左面的半圆中画的是一艘船在海中倾覆，右边的半圆中是一位男子正被鲸鱼吞入腹中，下面的半圆画着在植物藤下，一位男子左臂支撑地面右手置于脑后半躺在地上。最后一个半圆脱损。

第二层次：图像志分析

正中间的圆中是“善良的牧羊人”图像志的类型。三个半圆中的画面是“约拿的故事”图像志类型。

“善良的牧羊人”，《圣经》中有记载：“我们是他造的，也是属他的；我们是他的民，也是他草场上的羊”。耶稣自己也说“我父把羊赐给我”，“我是好牧人，好牧人为羊舍命”。所以用善良的牧羊人象征耶稣。

约拿的故事来源于《圣经》：有一天，耶和华对亚米大的儿子约拿说：“你到尼尼微去，告诉那里的居民，他们做的坏事我已经知道了。”可是约拿认为居住在尼尼微的亚述人是以色列的敌人，应早日受惩罚。所以他不愿去，而是在约帕港登上一艘开往他施的船，以躲开耶和华。行至海上，忽然风浪大作，船被巨浪颠来覆去。船上的水手一面纷纷向自己的神祷告，一面把船上的货物抛在水中使船轻一些。有人提议抽签看看是谁引来的这场灾难，结果抽出的是约拿。约拿承认他没有履行神的意志，触怒了耶和华。他们将约拿抬起，抛到海里，海面立刻平静下来。这时一条鲸鱼吞下了约拿，让他在腹中呆了三天三夜。约拿在鱼腹中不停地向耶和华祷告，最后鲸鱼把约拿吐到地上。奇迹般活过来的约拿立刻前往尼尼微忠告亚述人。

第三层次：图像学分析

由于当时基督教受摩西诫律中不准表现“天堂和尘世一切偶像”的约束，所以严格禁止直接再现基督的形象。用善良的牧羊人做耶稣的指代形象是早期基督教艺术中最为广泛采用的做法，也是基督形象最早的蓝本。他的含义既不至引起罗马政府迫害者的追究，又符合教徒们的宗教心理需要。

约拿被吞入鱼腹中三天三夜又奇迹般复活的故事使人想到耶稣被钉十字架死后三天又复活的事件。对于当时在地下墓道行走的教徒们来说，只需抬头一望，

便可更加坚定对耶稣基督复活的信心，唤醒心灵深处被拯救的渴望。

再来看一幅2世纪晚期的墓窟壁画（如图3-2）。长长的餐桌旁一群正在聚餐的人们，相邻的两人略微侧身面面相对，桌上摆着食物。人物场景模糊不清，但意义指向确定无疑——耶稣和门徒们最后的晚餐。面包和酒象征耶稣的肉与血，基督徒进行圣餐礼时分食面包和酒就像是回到耶稣和门徒们最后的晚餐时一样。大家分食了面包和酒就象征着耶稣的肉与血进入到每个人的身体，这样耶稣就包容了所有的人。

普里希拉墓窟壁画《三个在火窑中的人》（约3世纪）是三个人在烈火中的场景，但这三人没有受到丝毫伤害。图像取材于《旧约全书》中的《但以理书》。^[10]尼布甲尼撒王的三位手下沙得拉、米煞、亚伯尼歌违抗拜王像之命触怒国王，被投入烈火燃烧的窑中。但是，烈火丝毫没有伤到他们，“头发没有烧焦，衣裳也没有变色，并没有火燎的气味”，因为上帝“差遣使者救护依靠他的仆人”。这三位信徒因为虔诚信奉上帝而被护佑，免于受难。壁画的主要目的就是让教徒们时时想起上帝的慈悲和神力，坚定信仰。

高度简化和不求真实的表现手法，正是基督教美术的要求，以表达抽象思想为目的，不以视觉真实的描绘使人分心于图像。

3.2 素朴的空间和绚丽的碎片——教堂建筑及其内部镶嵌画

当康斯坦丁大帝颁布米兰敕令后，出于炫耀国教权威目的和举行盛大宗教仪式的需要，教会迫切要求有容纳更多教徒的大型礼拜场所。比较便利的方法就是沿用原罗马异教的一种公共世俗建筑样式——巴西利卡式（Basilicas）。巴西利卡是一种长方形、山字顶的会堂建筑，中厅两边是柱子，将中厅和侧廊分隔开，柱子上方是水平分布的高窗。中厅的尽头是一个凹进去的半圆内厅——举行仪式的地方。整个教堂是非常素朴的空间，只有柱子上方和内厅天顶上的镶嵌画非常醒目。

镶嵌画，顾名思义，就是用一些小的碎片拼成一整幅画。这种小单元拼画的制作工艺并不是基督教的首创，早在公元前3000年左右苏美尔人就用马赛克装饰建筑表面，而罗马人则用来铺设地面和浴池。教会的建筑师和艺术家们用小块彩色玻璃代替大理石片，来装饰教堂内部。他们把玻璃切成体积大致匀称的方片（有时也是圆形），然后嵌入湿水泥中。用到金箔时，就先把薄薄的金叶夹进两片玻璃间，再按进湿水泥中。玻璃上的颜色是人工制成的，所以能提供更多的色彩。由于粘贴的不平整使玻璃片产生漫反射，造成一种闪烁不定的绚丽效果，镶嵌画

在教堂中营造出了一个非现实的幻境。

和已有的基督教墓窟壁画一样，镶嵌画也受到反偶像禁令的制约，因此并不刻意塑造逼真的形象，而作为类似图案的建筑装饰，同时还得履行“向不识字的人传达上帝的神谕”的使命。随着基督教艺术趣味的转移，镶嵌画渐渐开始追求华丽的装饰效果，并以图解的方式阐释教义，以拜占庭文化区域为核心，在4、5世纪风行各地。由于艺术家们已经习惯异教的母题和自然写实主义表现手法，所以难免在不少作品中存在母题或风格的混杂现象。

这个时期的拉文那是镶嵌画的中心。加拉·普拉西迪亚陵墓教堂内的镶嵌画是5世纪最精彩的作品。陵墓正门上方的弦月形门楣上的《善良的牧羊人》（如图3-3）是其中的代表作。这幅作品也是“善良的牧羊人”图像志类型。半圆形的画面中间是一位坐在石块上的牧羊人，蜷曲的头发、年轻的面庞让人想到罗马艺术中的阿波罗形象。头部后面有深红色光环，身着有褐色挂饰的深红色长袍，穿着挂带式凉鞋的双脚交叉，头微微偏向左侧，注视着身边的羊群，神情沉思而专注。右手扶着十字形的长木架，左手抚摸着右边探过头来的羊的嘴部。画面上共有六只羊，在牧羊人的两边各三只，或站立或蜷伏，头部皆转朝牧羊人方向，温顺地看着牧羊人。牧羊人和羊群的身体都略带透视，有着明显的阴影和起伏。背景中天空的颜色自地平线尽头的浅蓝色向深蓝色渐变，前景中的石块和丛生的杂草表现得很概括，相当图示化。画面有一种空间的深远感，给人一种宁静温和的感觉。这幅画明显体现出了古罗马的自然主义写实风格与基督教母题的结合。

不同于之前圣彼得与圣马塞里那斯地下墓室天顶画正中央“善良的牧羊人”的地方是，这幅镶嵌画的颜色绚丽多彩，人物羊群刻画较之前生动，另外出现了十字形的木架和人物头部的光环。这就更加确指了善良的牧羊人形象代表耶稣基督的含义。熠熠耀目的画面营造出的牧羊人与羊群亲密无间的氛围使人时刻谨记救世主耶稣爱民如子，耶稣与其子民的密切关系。

建于432-440年的罗马大圣玛利亚教堂是基督教早期壁画最集中的教堂。但大厅两侧的艾奥尼亚柱式明显带有非基督教的色彩，这也是早期基督教教堂的特点之一。在大厅侧廊柱子上方，每个高窗下方都有一幅方形镶嵌画，如图3-4。

第一幅画面中左侧站立两人，右侧站有五人，为首的正谈论交涉着什么，神情激昂。众人都穿着罗马式长袍，其中一人袒露着肩膀。

第二幅画面中左侧一群人手执石头，高高举起，扔向中央的三个人。中间三人处在一个圆形护罩中，护罩外的石块纷纷落下。

前者讲述的是摩西带领以色列族人逃离埃及后前往上帝应许的迦南美地，途中每次遇到艰难险阻就会有人产生疑虑和抱怨，终于有人出来公然煽动大家颠覆摩西统治。后者讲的是煽动者发起攻击，朝摩西和他的同伴扔石头。这是一种流

行于古代中东地区的残忍的处决方法：被诛杀者绑在中间，四周的人们都向他扔石块。但上帝显神，降下一个圆形护罩将摩西三人罩住，石块触到圆罩纷纷落下，丝毫伤不到摩西等人。众人被神迹折服，摩西又恢复了统治者的权威。作品的风格类似于罗马的叙事浮雕，人物的衣着、发型都是罗马风尚，画面不单只有人物，背景中也有简单的建筑，略带透视，主要还是平面化的表现手法。这一戏剧化情节场面的处理虽不像罗马浮雕那般流畅，但也清楚地刻画出了向摩西扔石块这一圣经故事的高潮内容。

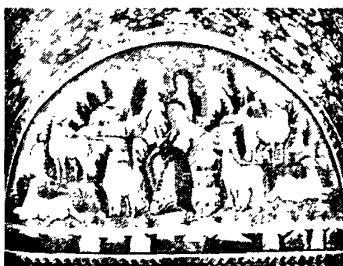


图 3-3 善良的牧羊人 拉文那
加拉·普拉西迪亚陵墓 银嵌画 约425年

Fig. 3-3 The good shepherd Ravenna
Mausoleum of Gala Placidia mosaic 425



图 3-4 以色列人企图颠覆摩西 向摩
西、亚伦、约书亚扔石块

大圣玛利亚教堂镶嵌画 432-440 年
Fig. 3-4 Israel attempts to subvert Moses To
Moses and Aaron, Joshua throw stones
St.Maria Maggiore mosaics 432-440

3.3 混杂罗马风尚的技艺——石棺浮雕

受摩西诫律约束最甚的要数雕刻了，尤其是圆雕，由于对“偶像崇拜”的恐惧，那时要在教堂里找到一尊基督的雕像几乎是不可能的。早期基督教雕刻成就主要表现在一些石棺浮雕上。首先来看圣玛利亚·安提奎亚石棺浮雕，图 3-5。



图 3-5 圣玛利亚·安提奎亚石棺浮雕 罗马

Fig. 3-5 Santa Maria • Antikuiya sarcophagus
bas-relief Rome



图 3-6 罗马 圣彼得教堂 朱尼尤斯·巴苏斯
石棺浮雕 359 年

Fig. 3-6 Rome basilica di san pietro Zhu Ni
Yousi • Bassous 359

这个浮雕上四个画面之间巧妙的用几棵树干隔开，从图像学分析的层次讲，包含了四个图像志类型。左边起第一个是约拿的故事，上文中详细讲过，这里选

取的是约拿被鲸鱼吐出后在葫芦架下醒来的一幕，约拿的形象显然参考了古罗马竞技场上肌肉发达体格健美的裸体运动员。左边第二幅是两个罗马人基督徒形象，坐着的男子手持希伯来文经典，他右边的女仆双臂上举，像在祈祷。第三幅是常见的图像志类型——善良的牧羊人。牧羊人有着阿波罗一样的面容，上身掮负着一只羊羔，腿后也蜷伏着一只。最右边的一幅是约翰在约旦河边为耶稣洗礼。年幼的耶稣有着不合年龄的强健的胸肌，须发虬髯的约翰把手放在耶稣头上，耶稣头顶上方有一只伸下头来似在耳语的鸽子，象征圣灵。

使用石棺的一般是旧罗马贵族，整个浮雕并非为了叙述圣经史传内容，而是选取圣经中几个典型传奇故事进行象征性的描绘，几个故事之间看似没有联系，但从图像学阐释的意义上讲，约拿最初是非基督徒，后来被神迹折服皈依上帝；两个罗马人开始信仰基督教；最后出现基督本人（先是牧羊人形象，再是幼年耶稣）。这是一个从黑暗到光明、从非信到皈依的过程，实际目的是作为对死者灵魂的拯救和复活的示范。

圣彼得教堂的朱尼尤斯·巴苏斯石棺浮雕是一件雕刻精美的代表作（见图3-6）。为了在有限的空间里表现尽可能多的内容，人物比例有些失调，但古典趣味丝毫不减。

石棺表面浮雕分为上下两层，由柱子分割出十个隔间，每个隔间刻画一则圣经故事。两层中间的画面都是直接表现耶稣的。上层是耶稣坐在一尊罗马天神托起的宝座上，象征基督升入天堂，站在耶稣基督两旁的是圣保罗和圣约翰。下层是耶稣骑马进入圣城耶路撒冷。年轻的耶稣面容也是按照太阳神阿波罗的样子来塑造的。

值得注意的是，下层左起第二个图像志是“亚当与夏娃”。两人都是裸露的，用手遮挡住下体。中间树上盘绕着象征罪恶的蛇，夏娃受其诱惑，人类背负上原罪之恶。古希腊罗马引以为荣的写实主义人体艺术在基督教中是不允许存在的。这个表现裸体亚当、夏娃的画面是绝少的例外，而且描绘人体也不是为了表达和谐优美的审美理想，而仅仅是教义的载体。

另外，上层左起第一个是“亚伯拉罕献以撒”图像志。浮雕上亚伯拉罕身着希腊式披肩，左上角的百合象征及时赶来阻止的天使，旁边的公羊是要代替以撒的燔祭。圣经记载以色列先祖亚伯拉罕100岁时老来得子，上帝耶和华为考验他的信心和顺从，要他以独子以撒献做燔祭。亚伯拉罕毫不迟疑，就在举刀要杀以撒时，天使及时而降拦住了他。亚伯拉罕放开以撒，另找了一只公羊做燔祭献给上帝。经受住考验的亚伯拉罕因此被人们称为“信心之父”。

下层右起第一个是彼得不认主的故事。浮雕中被罗马士兵抓住的彼得低着脑袋，不敢抬头看向正在直视着他的耶稣，画面将故事场面表现得非常集中紧凑。

图像的来源是福音书，耶稣被出卖审问时，圣彼得混在人群中，有三个人问他“你不也是那个人的弟子吗？”彼得三次都否认了。这时，他突然想起就在那天早些时候自己还在众人面前说过愿为耶稣舍命的话，于是懊悔痛哭。

第二个是“狮穴中的但以理”。雕刻匠人没有刻出坑穴，而是雕刻了左右两头狮子把但以理困在中间。

3.4 隐喻的符号——象征图式

在早期基督教美术中，除了上述这些表现圣经故事题材的墓窟天顶画、壁画，教堂的镶嵌画以及石棺浮雕画面外，还有一些隐喻性的图式符号也是不可忽视的重要组成部分。

第一，XP 标志。在基督教于公元 313 年被宣布为合法以前，教徒们为逃避残忍的迫害，创作基督形象时绝不使用人像，往往采用象征的手法。XP 是纯粹的字母组合，典型的象征基督的标志，有时也呈现为 Chi-Rho 字样的字母交绘图，即希腊文“christos”（基督）的头两个字母 XP (chi=X, rho=P) 的组合，如图 3-7。常见形式是字母 XP 交织构成的六分圆形，有时也和圆圈、十字形相搭配出现。

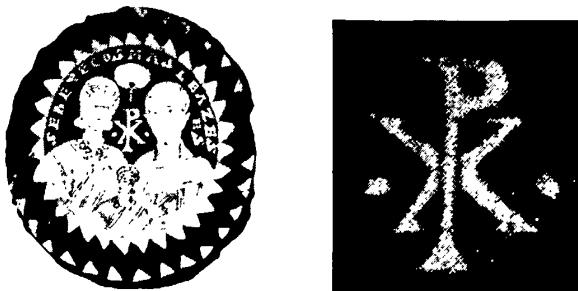


图 3-7 罗马家庭图 图案中间有基督字母拼图 绘制在一只玻璃器皿底部 局部

4 或 5 世纪

Fig. 3-7 Rome Family Chart Logo middle letters of Christ Mosaic drawn in the bottom of a glass 4 or 5 centuries



图 3-8 鱼 早期基督教镶嵌画

Fig. 3-8 Fish Early Christian
mosaics

第二，鱼。鱼的形象（见图 3-8）象征基督的名字。希腊语中的鱼字 Jcsogs，正好是下列各单词第一个字母的组合：“Jesus Christ son of God Savion(救世主上帝之子耶稣基督)。”

第三，羊羔。除了鱼之外，最常见的耶稣基督象征物是羊羔。在约旦河边为人洗礼的施洗者圣约翰看到耶稣来到时，说：“看哪，上帝的羔羊，除去世人罪孽的！”^[11]有时与牧羊人一同出现时，羊羔也象征耶稣的子民。

此外，鸽子象征圣灵，“……孔雀象征天国的永久，马象征生命逝去之迅速；雄鸡象征光明的先驱；鹿饮清泉，象征对天主之爱慕；棕榈枝象征胜利及不朽的光荣；蛇则除罪恶及一切黑暗的邪祟，别无可指。”

这些符号、形象都带有各自不同但相对固定的象征意义，这种为基督徒群体普遍认同，蕴含着特定信息的隐喻性符号，是基督教美术整套文化象征符号体系的早期构成元素。

3.5 小结

上述这些基督教地下墓窟壁画，教堂镶嵌画、石棺浮雕以及象征图示符号等显示出了早期基督教美术的一些基本特点：

第一，早期基督教美术没有独特的艺术技艺，也没有形成成熟的风格，而是呈现出借鉴异教的特征，沿用了许多来自罗马、两河流域、波斯等地的艺术手段和艺术元素，借助非基督教的艺术形式，赋予基督教的教义题材，呈现给教徒们的是饱含基督教精神内涵的艺术。

耶路撒冷、安提阿、亚历山大、罗马、君士坦丁堡形成了基督教传播的主要区域，由于地理位置上的毗邻，还有对古希腊罗马写实主义风格的排斥，来自两河流域、波斯的平面化、象征化、装饰化的东方艺术或多或少对早期基督教美术产生了一定的影响。

罗马圣彼得与圣马塞里那斯地下墓室天顶画中的十字形四个分支之间的人物向上伸展双臂的动作是当时异教里的成分，四个墙角扇形里的头像也来自古典艺术，善良的牧羊人表现的像古代的牧神。

镶嵌画这种小碎片拼画的技艺也不是基督教美术的首创，而是来自古老的苏美尔文明，在罗马时代曾普遍使用于地面铺设。

石棺浮雕风格不可避免的混杂着罗马的雕刻传统。前面提到的圣玛利亚·安提奎亚石棺浮雕中裸体约拿的形象酷似古罗马竞技场上肌肉发达体格健硕的角斗士。朱尼尤斯·巴苏斯石棺浮雕上的耶稣面容简直就是翻版的太阳神阿波罗，

手持经典的基督徒则像希腊哲人。^[12]

第二，早期基督教美术对于形象的认识有相当的局限性，这与基督教不准表现“天堂和尘世一切偶像”的诫律有直接关系，画面各部分之间没有严格的逻辑关系，也没有完整故事情节的连续描绘，只是选取了典型人物、典型情节进行集中紧凑的瞬间表现。而这寥寥几笔的线条勾勒、简化概括的人物形象、忽略不计的故事场景丝毫不影响教徒们的理解，他们一眼就会看懂图画上的圣经故事和符号中的象征意义，从而坚定对基督的虔诚信仰和被拯救的深切渴望。

第三，从图像学的视角来考察早期基督教美术，图像志描述、图像志分析两个层次是相对容易把握的，借鉴异教形式（有时是母题）传达基督教信仰，图像来源主要是圣经旧、新约中的记载。在图像学分析和阐释上，图像最终目的指向基督教信仰这一点是确定无疑的，但由于基督教发展初期，这些早期美术作品的作者（称不上是艺术家）大都是无名人士，大多数贫民信徒又目不识字，见于正书的历史记载并不多，再加上屡屡遭受迫害，流传下来的史料记载就更少，这对于详细研究当时的社会、经济等各方面因素对早期基督教美术的影响无疑是一个缺憾。

第四，早期基督教美术经历了一个从黑暗到光明、从素朴到绚丽、从旧约到新约的发展过程。从最初畏畏缩缩绘在地下阴仄狭窄墓道里色彩质朴单一的“简笔画”到拥有合法地位建立教堂彰显荣耀辉煌的镶嵌画，早期基督教美术如同基督教本身的传播发展一样，经历了从地下到地上，从星星之火到燎原之势的过程。另外，在1-3世纪，当时整个犹太民族中基督教徒的数量微乎其微，福音书尚没有得到广泛传播，所以早期基督教艺术中描绘的符号、人物或故事等题材基本上都来源于旧约，有些图像中的十字形构图或十字架形象，就不能确定跟耶稣受难的十字架有什么直接联系。随着基督教成为国教，组成新约的福音书随使徒们的广泛传播以及版本的最终订正确立，基督教美术中开始出现了新约中的内容。

第五，早期基督教美术的宗教职能居于首位，审美职能处于附庸地位。

4 基督教《圣经》题材在西方美术史中的表现与意义

4.1 耶稣基督的图像史

耶稣基督的真人形象在基督教话语圈里是一个避而不谈的话题，如果说上帝耶和华是无影无形的话，那么“道成肉身”的上帝之子——耶稣应该是可感可知的，但我们在《圣经》中找不到任何直接描写耶稣的只字片语。新约中详细叙述了拿撒勒人耶稣的生平与教导，对耶稣的身材、容貌等具体体征却只字未提，留给基督徒们无限的精神崇拜空间。但自从基督教艺术诞生之日起，对耶稣基督的虔诚信仰就不可遏止的通过艺术的形式表达出来。由于《圣经》诫命的制约，早期基督教在如何认识神像、如何表现神像上经历了两难的考验，最终以符号象征的表现手法为途径，达到艺术服务于宗教的目的。进入中世纪后，东、西罗马的拜占庭艺术和“蛮族艺术”这两大主流的圣像画取得了明显的发展，耶稣基督不再是隐晦的符号，而是以人的外在特征神性地直接出现在画面中，并且由于社会、地域的具体因素呈现出千姿百态迥然相异的面貌。进入“发现世界和发现人”的文艺复兴时代后，艺术家们对耶稣基督的表现突破了冰冷神性的束缚，赋予时代所特有的人性化的色彩。17世纪的卡拉瓦乔更是将耶稣从神圣宝座上拉下来，化身贫民形象。19、20世纪，艺术家笔下的耶稣基督形象看上去光怪陆离，似乎脱离了宗教氛围，但其精神内核却直接指向现代人迷茫困惑、缺失信仰的心灵。直接围绕基督教核心信仰展开的耶稣灵生、布道、受难，基督复活、升天、再来、审判等题材的绘画、雕刻作品在基督教美术史上更是层出不穷。下文将从耶稣基督的外观形相和内在信仰两个角度对耶稣基督的图像史进行论述。

4.1.1 耶稣基督外观形相的图像史

第一，符号基督——《圣经》诫命影响下的耶稣基督形象。基督教发展初期，秉承犹太教“反偶像崇拜”的传统，反对异教偶像崇拜。《旧约》在“十诫”第一条中明确写道“除了我以外，你们不可有别的神。不可为自己雕刻偶像；也不可作什么形象仿佛上天、下地和地底下、水中的百物。不可跪拜那些像；也不可侍奉它，因为我耶和华你的上帝，是忌邪的上帝。”另外，基督教认为偶像是人造的，是渎神的，《罗马人书》中“将不能朽坏之上帝的荣耀变为偶像，仿佛必朽坏的人和飞禽、走兽、昆虫的样式。……他们将上帝的真实变为虚谎，去敬拜侍奉受造之物，不敬奉那造物的主”这段话明确指出上帝的永恒神性是不能用物

质样式来表现的，物质化的偶像是无法承载精神化的信仰的。这种思想直接制约了基督教艺术的表现形式。在公元 2-3 世纪，为更有效地教化大众，基督教逐渐打破陈规，开始采用图像的方式直播教义，但地下墓窟壁画中并没有直接出现耶稣的形象，常见的是牧羊人、鱼、羔羊、庆宴等有关圣经教义的寓意画。羔羊、鱼、字母 XP 等都是耶稣基督的象征符号。

第二，千面基督——中世纪不同地区不同面貌的耶稣基督形象。基督教从地下走到地上后，4 世纪的石棺雕刻中出现了耶稣的形象，渐渐教堂里也有了直接描绘耶稣和使徒形象的镶嵌画。四部福音书作者都没有直接描写过耶稣的身材、容貌等体征，历史上也没有留下耶稣的真实肖像，美术作品中的耶稣基督在四、五世纪进入了形象爆炸、面貌各异的时代。

(1) 破坏偶像运动与偶像崇拜之争对圣像的影响。公元 415 年在查尔斯顿 (Chalcedon) 会议上基督教廷界定了基督形象的概念性：基督“就其神性而言与上帝同属一体，而就其人性而言则与我们同属一体。”^[13] 在 692 年的特鲁兰会议 (Trullan Council) 上，基督教廷正式认可了“图像中应当以人形来加以表现，而非古代的羔羊形象。”有了官方认可，圣像创作迅速发展，以至于基督教内部也卷入偶像崇拜当中。730 年，从拜占庭皇帝利奥三世开始，明令禁止偶像崇拜，严禁人们描绘上帝和耶稣的形象，损毁已有的圣像，君士坦丁五世更加严酷，对坚持偶像崇拜的人施以酷刑，处死了反对破坏偶像政策的君士坦丁大主教。这场反偶像运动对拜占庭帝国的艺术遗产带来了毁灭性破坏，也引发整个基督教廷的偶像崇拜之争。



图 4-1 五块面包与两条鱼的奇迹 拉文那
圣阿波利奈尔教堂镶嵌画 约 504 年

Fig.4-1 Five bread and two fishes miracle
Sant Apollinare church mosaics about504



图 4-2 耶稣基督为圣维塔里加冕
圣维塔里教堂

Fig.4-2 Jesus Christ is the coronation of
Shengwei Ta-ri Shengwei Ta Village Church

六世纪末的罗马教皇格利高里一世指出“我们知道图像不可能是感官知觉所达不到的一种本质的摹本。因此不应该去崇拜图像。但它们可以发挥启迪的作用……作为教育工具和帮助记忆的工具”，又说“崇拜偶像是一回事，从图像

中了解应该崇拜什么是另一回事，读书人可以通过文字了解教义，不识字的人只能根据图像了解教义。图像的意义不是供人崇拜，而是启迪无知者的心灵”。公元787年，在第二次尼西亚宗教会议上，根据格利高里教皇的主张，决定在基督教内恢复圣像的制作和敬奉。恢复绘画和雕塑艺术的创作，严格规定了教堂内各种壁画和圣像的内容和形式，对圣像则提出了程式化、公式化的要求。

(2) 拜占庭艺术中的耶稣基督形象。拉文那圣阿波利奈尔教堂约作于6世纪的镶嵌画《五块面包与两条鱼的奇迹》(见图4-1)，是拜占庭风格的典型作品。平面化的金色背景下，站在中间神情肃穆的耶稣身着紫色长袍，双手作祝福状，分别伸向两边手捧饼和鱼的四位使徒。这幅作品图解了圣经中耶稣行神迹之一——用五块面包和两条鱼喂饱五千人的故事。与一个世纪之前拉文那的镶嵌画相比，这幅作品已经完全摆脱了罗马自然写实主义风格的影响，背景处理成简化的平面，完全呈正面站立姿态的人物仿佛纸片人，表情简单生硬，大眼睛空洞的注视着观者。耶稣基督比使徒明显略高一些，身着只有帝王才能穿的紫色袍子更是这一时期东罗马帝国帝王神化、耶稣帝王化的政教统治需要的体现。东罗马帝国的君主凌驾于教廷大主教之上，所以东罗马的圣像和帝王形象之间有着明显的相似，图中的耶稣与《查士丁尼大帝及随从》中的查士丁尼大帝除了服饰的明显差异，面貌和神情几乎如出一辙。另外，此时的耶稣头部后面已经有了光环。位于圣维塔里教堂内厅穹顶镶嵌画《耶稣基督为圣维塔里加冕》(见图4-2)中的耶稣显得年轻俊秀，面庞白皙，短发，没有胡须。脑袋后面有金色十字光环，身着王室才能穿戴的紫色长袍，身后是象征宇宙的蓝色圆球，正要为圣维塔里加冕。这一仪式象征着主宰宇宙万物的上帝直接赐予东罗马君主至高的权力，具有浓厚的政教意味。耶稣基督的坐姿毫不真实，衣服褶皱也是非自然的状态，但这些已不是重点，重要的是人们可以从一进内厅仰望这金光闪耀的穹顶镶嵌画，便可油然而生强烈的宗教情感，拜占庭艺术程式化、概念化的特征已经表露无遗。



图 4-3 耶稣和圣麦纳斯 6世纪

木版蛋彩画

现藏巴黎卢浮宫

Fig.4-3 Christ and St. Miners
6th century
possession of the Louvre in Paris



图 4-4 基督保佑 6世纪

用琉璃作于板上

圣凯瑟琳修道院 西奈山

Fig.4-4 Blessing Christ 6th century
St.Catherine Monastery in mt.sinai

在同一座教堂里，耶稣基督的形象也有不同。内厅入口拱顶的最高处的弧形镶嵌画上是耶稣和他的门徒。正中间是耶稣的半身像，头部周围有金色光圈，蟠曲长发，浓密髯须，目光迥然直视，神情肃穆威严，俨然一派长者风度。

虽然基督徒一再强调他们的圣像是切合历史实情的，但这样说的根据更多是出于坚定的宗教信仰，事实并非如此。

6世纪木版蛋彩画（图4-3）中的耶稣浓密头发，络腮胡须，双目圆睁，神情威严，脑后有金黄色十字光环，一手搭在圣徒肩上，一手拿福音书搁在胸前。耶稣明显高于身旁的圣麦纳斯，就连脑后的光环也比圣麦纳斯的大一圈儿。两位人物头大身小，比例极不符合现实。

早期的耶稣画像各有不同，正说明那时的人们根本不知道耶稣到底长什么样。君士坦丁堡的杰拉迪奥斯（Gennadios of Constantinople, 458-471年在位）曾对一位画家说“耶稣应是留着卷曲短发的，这样才更真实”。在此之前，有人创作耶稣形相时借鉴了宙斯的模样，这两种形象在6世纪的圣像上都出现过。宙斯模样后来用得更为普遍，古代伟大的男性神阿斯克莱匹奥斯（Asklepios）、萨拉匹斯（Serapis）、苏克斯都采用了宙斯的模样：宽阔的额头，长头发、大胡子。在基督徒看来，耶稣至少应该和他们看起来一样伟大，所以也采用了这种模样。



图 4-5 穹顶上的全能基督
11 世纪后期 镶嵌画 藏于多米尼教堂 希腊达夫尼

Fig.4-5 The round dome of Christ The late 11th century Mosaic possession of the Dominican church of Greece Daphne



图 4-6 穹顶上的全能者基督与先知们

1310-1315 年 镶嵌画

藏于帕玛卡里斯托圣母的殡葬教堂

Fig. 4-6 Dome on Christ and the prophets of the Almighty 1310-1315 Mosaic possession of Pamacalisto Madonna church

耶稣像中，西奈山圣凯瑟琳修道院的基督保佑像（见图4-4）描绘的最为有神。圣像采用罗马人像所用的写实技巧表现耶稣的神圣伟大。耶稣的长发像宙斯一样及肩，披散开来，络腮胡不长不短。耶稣的左眉头向上拱起，略高于右眉，鼻梁直挺，胡子弯曲，根根可见，面庞瘦削，两腮凹陷，嘴唇紧闭。他站在一个

壁龛前，身体微向右转，使得左肩高于右肩。脑后的黄色光环中有红色轮廓的十字，左手捧着福音书，封面上饰有精美的十字架，右手在胸前作祝福状。这里的耶稣看上去有血有肉，神情肃穆，直视观者，双目炯炯有神。

图 4-5, 4-6 两幅全能耶稣像有相似之处，耶稣靠在一个圆形锥架中，左手紧握着福音书，右手正向人们祈福。这两幅耶稣半身像与 6 世纪时相似，不同的是它们被安置在内厅穹顶处，看上去像在拥抱穹顶下的整个空间。这种图像设计始于 9 世纪，在圣索菲亚教堂被称为“Pantokrator”，意为“万物主宰者”。希腊语中，“Krateo”同时有“主宰”和“包含”之义，因此拜占庭人通常将“Pantokrator”解释为“万有者”，即“上帝”包含“自然”，上帝是万物主宰者，宇宙统治者。格利高里说“万物共存于上帝之中”，宗教学家丹尼斯说，“他包容万物，他拥有万物。”因此，这个被刻在穹顶凹处的耶稣也正包含了他身下的空间，既是主宰，又是最高审判者。

放置于此的画像对于信徒的宗教体验至关重要，人们步入教堂内厅穹顶之下，耶稣将拥抱他并与他融为一体。在“万物主宰”洞察万物的双眼前，信徒们要历经整套神圣的宗教仪式，达到自身转化并与上帝同在的境界。

在拜占庭艺术中耶稣的形象从俊秀青年到沉稳中年，从哲人、长者到人间帝王，最后定位成宇宙最高的主宰者。

第三，人文基督——文艺复兴时期至 17、18 世纪的耶稣基督形象。中世纪后期，14 世纪开始到 16 世纪，欧洲历史上出现了以意大利为中心的文艺复兴运动，高举人文主义思想的旗帜，歌颂人性，肯定人的价值，蔑视神性，赞美人的尊严和创造力。文艺复兴时期的美术创作，用真实理想的人物形象和生动丰富的现实情景，体现了人文主义者强调的人性崇高与身心的全面完美；重视世俗的现实生活，反对神学权威和封建特权的思想。由于基督教是西方中世纪的精神支柱，这个时期的美术作品主要还是描绘《圣经》故事、基督神迹。但文艺复兴时期的美术作品，虽然也以宗教为主题，强调的却是宗教人物的人性，将宗教题材与现实生活巧妙地紧密结合。文艺复兴画家们笔下的耶稣形象从乔托开始，有了真情的流露，生命的白由。

乔托勇于突破哥特式和拜占庭的绘画程式，以自己所认知的真实的自然的世界为基础，走出了一条创新的改革之路，为佛罗伦萨画坛带来了一股人性的气息。在乔托的笔下，耶稣不再是僵化的、没有血肉的躯体，在《耶稣受难》（图 4-7）中，耶稣身体的肌肉纹理都处理的清晰可见，整个人仿佛正忍受着可怕的痛苦，当时，没有任何一位画家敢把耶稣的形象画的这样接近真实的人体。《犹大之吻》里的耶稣（见图 4-8）虽被犹大的黄袍挡住了身体，只有侧脸可见，但他双目紧盯犹大，更像是一位临危不惧、大义凛然的慷慨英雄，既生动又有生命气息，不

再是中世纪静止不动、呆板僵化的神的形象。

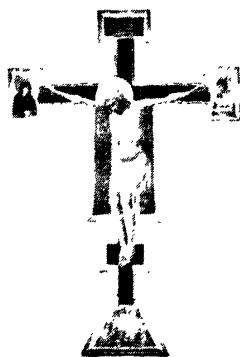


图 4-7 耶稣受难 乔托
1290-1300 年 板上蛋彩画
Fig. 4-7 passion of Jesus



图 4-8 犹大之吻 乔托 局部
Fig.4-8 Judas Kiss Giotto local

乔托之后画坛的一度沉寂被马萨乔的横空出世所打破，他在透视学、解剖学以及色彩的运用上比乔托有了更大的进步。《纳税金》中的人物更符合真实的人体解剖学和线性透视，耶稣的动作表情更加自然和人性化，突出人物的肉体感表现，宗教题材被赋予了明显的现实生活的烙印。

在达·芬奇《最后的晚餐》（见图 4-9）中，耶稣坐在餐桌中央，长发披肩，双手摊开，头略微偏低，眉眼下垂，表情平静却难以掩盖内心的悲伤。他明晰的轮廓映衬在背景的窗户上，窗外湛蓝明亮的天空犹如耶稣头顶的光环，富有象征意义。



图 4-9 最后的晚餐 达·芬奇 1495-1498 年 湿壁画 局部
Fig.4-9 The Last Supper Lionardo da vinci 1495-1498 Frescos local

如果说达·芬奇笔下的耶稣有着儒雅文静之风的话，那米开朗基罗的耶稣（见图 4-10）就是威武健硕的天神。在《最后的审判》那宏大的场面里，基督占据着中心地位，他站立云端，高举有力的右臂膀做出最后判决的手势。这里的基督，不同于任何画家笔下文弱、儒雅的基督，他体格健壮，果断坚决，掌握着天国里

芸芸众生的命运。



图 4-10 最后的审判
米开朗基罗 局部基督
Fig.4-10 Christian Last
Judgement
Michelangelolocal Jueus



图 4-11 自画像 阿
尔布莱西特·丢勒
1500 年
Fig.4-11 self portrait
Albrecht drer 1500



图 4-12 基督在以马忤斯的晚餐
卡拉瓦乔 1601 年
Fig.4-12 supper at Emmaus
Caravaggio 1601

德国的画坛巨匠丢勒一生创作了大量的肖像作品，他在最著名的《自画像》（见图 4-11）中把自己画成标准的正面像：长长的卷发披肩而下，面容庄重肃穆，双目直视观众，眼神坚毅笃定。通常，这种神圣的正面姿势只有在过去的耶稣圣像中才能见到。同时，画中的丢勒身穿皮领大衣，有些类似耶稣基督的长袍。他“仿效基督”的作画意图，正是意大利文艺复兴倡导的重视个人价值理念在艺术家创作中的体现，在丢勒的这幅自画像中，人与上帝已合二为一，融为一体。

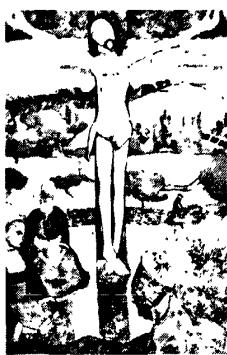


图 4-13 黄色基督 高更
油画 1889 年
Fig.4-13 Yellow Christ
Gauguin painting1889



图 4-14 十字架上的基督
乔治·卢昂
Fig.4-14 Christ on the Cross
George · Rouen

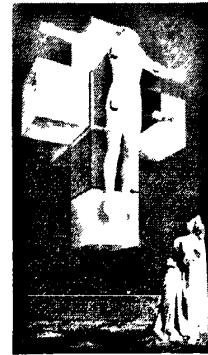


图 4-15 十字架上的
基督 达利 1954 年
Fig.4-15 Christ on the
Cross Dali

丢勒在艺术上的高度自觉和敏感，将基督从神回归到人的意识直接影响了后来的艺术家，随着宗教题材的逐渐世俗化，发展至17世纪，卡拉瓦乔进一步将基督化身为贫民的形象也让人觉得是意料之外情理之中了。《基督下葬》中的基督

骨肉嶙峋，面色冷青，只裹一块白布，完全是下层贫民的安葬场面。《基督在以马忤斯的晚餐》（见图4-12）中，耶稣穿着醒目的红色衣服，外面披着白色的披风，正举着右手给大家讲着话。他的黑色背影清晰地印在后面的墙上，衬托得桌子旁边更加明亮。在这幅画上，基督和门徒们都衣衫褴褛，甚至还有破洞。那些水果也不并不新鲜，有的已被虫蛀，有的失去光泽，有的已经开裂。画面反映的显然是下层人物的形象。卡拉瓦乔把一些生活中普通的人物形象入画，改变了过去宗教画中那些衣衫华丽、正面端正的耶稣形象。他忠于现实，坚持不对画面做任何美化，一直用最真实的视角去反映自己感同身受的社会，他这种在当时看起来有点极端的现实主义表现手法，是极为超前和大胆的，然而这种具有开拓意义的独创精神正是他的伟大之处，事实证明，卡拉瓦乔朴素、真实的现实主义绘画风格影响了几个世纪，给后世的许多绘画大师都带来了启迪和教益。

第四，印象基督——现代主义、后现代主义潮流中的耶稣基督形象。基督教对西方社会的政治、经济以及人们的思想、生活的影响是极其深远复杂的，直到近代西方社会经历了科学进步、战争涂炭和信仰崩溃的变革，进入了一个纷繁杂陈、美术流派各异的时代。即使是在现代艺术与传统法则决裂，外向性和具象性向内向性和抽象性转变的时期，许多个性创新的艺术家的笔下还是时时闪现基督的形象。他们脱离传统原型，突破旧的母题，运用色彩与线条这些形式因素去反映各自主观的心理现实。

高更，从“以形式表现塑造生命”出发，提出并倡导“综合”：简化的巨大形体，均匀单一的色彩，素描与颜色的抽象化等等，揭示出世间物象背后更深层的本质。布列塔尼半岛天堂一样的环境赋予他创作的激情，就在此时完成的《黄色基督》（见图4-13）中明晰的线条、硕大的体积感和对比生硬的色彩塑造了一个新的基督形象，他周围的人物不再是悲痛的圣母和追随基督的圣徒们，换成了布列塔尼当地的妇女，远处背景也是布列塔尼的自然风光。这种空间位移场景变换的处理手法折射出高更独特的心灵状态，也是他记忆中印象、观念和经验的一种“综合”。

乔治·卢昂从修复中世纪玻璃花窗技术中吸收艺术养分，用简单扼要的色块来描绘耶稣、十字架及周围的人物，明亮丰富的纯色块被粗而有力的黑色线条框住，像极了彩色镶嵌玻璃画的风格，耶稣身上发光的线条显然倾注了画家极大的宗教热情，有着极强的艺术感染力。（见图4-14）

德国表现主义运动先驱诺尔德的作品《基督在孩子们中间》，以平面而夸张的色彩和激愤而紧张的情绪，对传统的圣经故事给出一个非传统的解释，表达了人道主义和拯救人类的哲理内涵，使作品迸发出爆炸般的力量，以及原始性和中世纪的热情^[14]。

20世纪最伟大的宗教画的作者达利，在1954年推出了一幅由立体派艺术因素构成的形而上学的作品——《十字架上的耶稣》（见图4-15），也被称作“极变立方体的耶稣”。画面表现的是从仰视角度所看到的耶稣形象，张开手臂靠在一个由八个立方体组成的十字架上，躯体刻画细腻，身上并无伤痕创口，光线使人物形象从黑暗中突出出来，加强了悲剧效果。这已经远远背离了《圣经》文本中的原始情景，但这也正是这个时代才会出现的艺术作品。达利说过：“在我们这个艺术颓废的年代，与其把希望放在那些没有天分的信徒身上，不如指望那些没有宗教信仰的天才。”

西方艺术史上无数个知名与不知名的，各种流派的不同画家将耶稣基督的形象反反复复画了不知多少遍，但这个题材仍旧吸引着现代的以及后来的艺术家们，艺术家们的耶稣基督形象千变万化不拘一格，但无论如何，创作的都是属于他们时代的基督。耶稣基督为人类为信仰献身的精神激励着人们，在宗教意义和非宗教意义上都给予人们以无尽的反思空间。

4.1.2 耶稣基督内在信仰的图像史

《圣经·新约全书》从拿撒勒人耶稣的生平与教导起，到1世纪中叶早期基督教会的起源与发展，记叙了基督教信仰的早期历史。通篇以言成肉身——耶稣的灵生为开端，以耶稣的受洗、布道、医治为发展，以耶稣在十字架上受难和复活为高潮，以基督再来末日审判和新天新地作为终结。基督教信仰的核心教义就是信仰基督，信仰历史上的耶稣。“基督徒的基督是一个十分具体的、人性的、历史的人：基督徒的基督只能是拿撒勒的耶稣。从这一意义看，基督教在本质上是以历史为依据的，基督信仰在本质上是历史的信仰。”^[15]耶稣的历史性，体现在拿撒勒人耶稣的灵生、布道、医治和受难的实际行动上，又贯穿于他的死后复活、升天、再来、末日审判的信仰过程中。坚信历史的耶稣和信仰的基督，即是对基督教信仰的笃定。在基督教的发展历程中，基督教艺术抓住了基督教信仰的本质，艺术家们充分利用耶稣基督内在历程的圣经故事题材，创作了大量的艺术作品。

第一，历史的耶稣。

(1) 耶稣灵生。从基督教神学意义上讲，耶稣灵生指的是上帝之言生成历史的肉身的耶稣。在这之前应该是童贞女玛利亚感灵受孕，这将在本章第二节圣母专题中详细论述，美术史上艺术家们把对这一事件的描绘命名为耶稣降生。

耶稣降生是基督教中最著名的故事之一，在《马可》《约翰》两福音书中却没有记载，在《路加福音》2：1-21；《马太福音》2：1-12中的记载有不同之处。

《路加福音》中记载，大希律做犹太王时，罗马帝国在犹太人中进行人口普查，犹太人按规定都要回原籍报名上册。耶稣的父亲约瑟是大卫王的后裔，原籍在伯

利恒，就带着已经怀孕数月的妻子玛利亚回伯利恒去。到了那里，旅店里已经住满了人，约瑟一家不得以住到城郊的一间马厩里。玛利亚的产期到了，生下耶稣，用布包起来放在马槽里。这天夜里，天使们向在野外看守羊群的牧羊人报告了救世主降生的喜讯，让他们去寻找那个包着布躺在马槽里的婴儿，那就是犹太人盼望的弥赛亚。牧羊人赶忙去找，果然找到了约瑟、玛利亚和躺在马槽里的耶稣。又有东方的三位博士根据天上出现的一颗新星，推算出降生了一位新的犹太王，在那颗星的引领下，来到伯利恒朝拜耶稣，向他献上黄金、乳香、没药三样贵重的礼物。

所以画家们对耶稣降生这一题材既有单独的表现，又常常和报佳音、三王来朝的故事放在一描绘。图 4-16 是俄罗斯东正教 13 世纪的圣像画，明显受拜占庭风格的影响。自 11 世纪中叶起，拜占庭艺术风格趋于没落，但东欧地区却保留了东正教的习惯，加上受东方阿拉伯、伊斯兰文化的影响，形成了另一种程式化、平面化的风格。本图将耶稣降生、天使报喜、三王来朝、耶稣受洗放在同一个画面中，人物姿态已经比拜占庭风格自然真实了几分。画面被大面积的土黄色和少量红色、蓝色充斥着，背景山峰土地近乎是色块的平涂，人物的衣纹处理也很概括，整体看上去刻板、缺乏生气。



图 4-16 三王来朝 佚名
13 世纪



图 4-17 基督降生
杜乔 约 1308-1311 年



图 4-18 耶稣降生
菲利波·利比修士 约 1459 年

Fig.4-16 Three Kings
to the DPRK
Unknown
13th century

Fig.4-17 The birth of
Christ
Duccio 1308-1311

Fig.4-18 the birth of
Jesus
Fra Filippo Lippi
1459

《耶稣降生》(见图 4-17) 是杜乔 (Duccio di Buoninsegna) 所作的巨大复杂的麦斯塔绘画的一部分，明显摆脱了拜占庭艺术的平面化、程式化。在这样一个伟大的瞬间，把如此多的事物纷纷集中展现出来，几乎使人目不暇接。有着明暗关系的宏伟岩石包含了与这一伟大时刻相关的一切因素：天使、牧羊人、羊、为婴儿洗澡的接生婆和约瑟。金色的背景表现了金色的祝福和天国的欢乐，天使们

纷纷做着虔诚的祈祷，使画面极富感染力。圣母玛利亚在蓝色和红色的表现下成了画面的焦点，圣婴反倒显得有些次要了，因为在杜乔看来，这是属于圣母玛利亚的时刻。这一系列祭坛画就是杜乔以玛利亚的名义为锡耶纳的教堂绘制的。13世纪的意大利富裕充足的经济条件、较为自由的社会氛围大大鼓励了绘画的发展，滋养了浓厚的艺术气息，培养了一大批的艺术家。杜乔就是当时锡耶纳继契马布埃之后的画坛高手，但他的创作巅峰正好和乔托重合，光芒被乔托遮盖。不过在嵌板画方面，他的画技无人能及，作品中特别看重线条和色彩，因此，绘画的情节表现力特别强烈。



图 4-19 圣玛利亚·安提
奎亚石棺浮雕局部 罗马
Fig.4-19 Santa Maria •
Antikuiya sarcophagus
relief local Rome



图 4-20 耶稣受洗
皮罗·迪利亚·弗朗西斯科
1448-1450 年
Fig.4-20 baptism of Jesus
Piero della Francesca
1448-1450



图 4-21 基督受洗 安德烈
亚·德尔·韦罗基奥 约
1470-1480 年
Fig.4-21 baptism of Jesus
Andrea del Verrocchio

15世纪的佛罗伦萨已经敲开了文艺复兴的大门，透视、解剖学的发展和应用为艺术家们打开一扇发现世界发现人的窗户。菲利波·利比修士这幅早期的宗教画（见图 4-18）颇具创意：第一，一改过去表现这个题材时的传统，将伯利恒郊外的群山、马厩一概省去，仿佛时空转换般将玛利亚和耶稣置于一片树林中，这片意念中的树林显然使用了不太成熟的透视技法，比过去色块平涂的方法进步了许多。第二，人物不再是无表情无个性的生硬姿态，而是各自具有独特的个性，玛利亚注视着刚刚出世的圣婴耶稣，谦恭的俯身祈祷着，专注的神情里透出单纯、强烈的情感。圣婴耶稣不再是过去绘画中那个缩小了比例的“小男人”，而是具有儿童特征的“小男孩”。有着银白色长发和胡须的上帝在云端现身，伸开双手，散放出金色的光芒，降福于他喜悦的爱子。旁边的圣徒和天使，一老一小也都有可圈可点之处。另外，人物脑后的光环随着头部转动的角度随之扭转，不再是刻板的正圆形。第三，这幅作品具有浓厚的象征意味。云端下方的圣灵鸽子将金光

直指向草地上的圣婴，凌厉的金光凝练了上帝的力量与祝福，自上而下贯穿整幅画面，这也是早期绘画中不多见的对圣三位一体的表现。作品将不同人物通过象征物在精神上进行组合，这也是具有修道院僧侣身份的菲利波·利比修士独特的宗教情感在艺术上的表露。

(2) 耶稣受道。《圣经》记载，耶稣30岁时在约旦河受洗于施洗者约翰，通过这次受洗，他确定了自己就是犹太人民一直以来热烈期盼的弥赛亚。耶稣受洗在《马太福音》3: 13-17; 《马可福音》1: 9-11; 《路加福音》3: 21-22; 《约翰福音》1: 19-24 中都有记载。约公元27年，有一个名叫约翰的犹太人在约旦河下游以先知的身份向人们传达上帝的启示，呼吁人们悔改，行悔改的洗礼，被人们称为“施洗约翰”。耶稣听说后，也来受他的洗，从水里上来的时候，“天忽然为他开了，他就看见上帝的灵仿佛鸽子降下，落在他身上。从天上有声音说：‘这是我的爱子，我所喜悦的。’”

耶稣受洗的题材最早可见于早期基督教圣玛利亚·安提奎亚石棺浮雕（见图4-19）中最右边的一幅。当时耶稣不合实际的表现为幼年形象（实际受洗时30岁），却受异教风格的影响，有着罗马运动员般发达的胸肌，须发虬髯的约翰把手放在耶稣头上，耶稣头顶上方是象征圣灵的鸽子。

意大利画家皮罗·迪利亚·弗朗西斯科的《耶稣受洗》（见图4-20）就选取了福音书中的这一瞬间，耶稣正以祈祷的姿势接受约翰的洗礼。从图像学分析层次讲，这幅作品饱含了丰富的含义和暗示。象征圣灵的鸽子将光直射向耶稣，耶稣的面部因受光而显得发红。耶稣身旁的高树有多重象征含义：一是象征伊甸园中的“生命之树”；二是象征着耶稣受难的十字架；三是因为外形类似教堂而表明教堂的重要性。地上的约旦河被神奇的隔断成两部分，耶稣却站在干地上，这不禁使人想起《旧约》中记载的以色列人在约书亚带领下步行穿过约旦河到达迦南的情景。约翰身后是一个正等待受洗的人，他代表着任何一个想悔改受洗的人。耶稣左边的三个天使表情各异，离树最近的这位悲伤地看着我们，因为他已经预见到耶稣将来受难的十字架。背景中的春色，最前方的几株植物以及耶稣和树干之间微小的新的耶路撒冷城又都向我们昭示着希望。画面中的多处细节在皮罗有秩序的组织下将耶稣生命中的这一瞬间表现得含义丰富。

15世纪稍晚些时候，安德烈亚·德尔·韦罗基奥笔下的耶稣受洗这一瞬间处理的更加集中紧凑（见图4-21）。基督和圣约翰都有着完美的身躯，比例均匀，肌肉结实。鲜艳的衣着有一种优雅的格调。旁边的两位小天使为画面增添了几分柔美，却与这幅画整体的硬朗风格有些不同。坚定有力的线条使人想到画家在雕塑上的卓有成就。上帝并未显形，只是从云端伸出的两只手降福于爱子耶稣，圣灵鸽子将圣光直接射到耶稣头上，这也正是《约翰福音》里约翰所说的“‘他’

是用圣灵施洗的。我看见了，就证明这是上帝的儿子”一幕。

一个世纪之后威尼斯画派的代表人物帕里斯·波尔多内更是将场景进一步缩减，以突出进入圣父上帝状态的耶稣和正在进行洗礼的圣约翰（见图 4-22）。浓重的背景烘托出幽静的氛围，耶稣站在幽深的水中，双手合十，虔诚地祈祷，发光的健硕的身体暗示了此时此刻一种非同寻常的意义。施洗约翰异常紧张的肌肉和扭曲的身体，使人深深体会到他心中的敬畏。天使的出现是一个鲜明的视点，也使画面透出几分希望的光亮。

受洗之后耶稣又经历了旷野苦修和魔鬼诱惑，然后开始在加利利布道宣扬天国的福音，称自己是上帝的儿子，是上帝派到人间的救世主。他劝人们祈祷上帝，爱人如己，认为不论是国王贵族，还是奴隶仆从，皆无所谓贵贱尊卑之分。《圣经》上说，耶稣周游各地广行善事和神迹，使残者复原，盲者复明，哑者复言，聋者复聪，死者复生，因而深受各地贫苦人民的爱戴和尊敬。历来的画家也都选取其中的经典故事进行描绘。

在迦拿的宴席上变水为酒是耶稣行的第一件神迹，《约翰福音》2：1-12 记载，耶稣传道之初，曾随母亲玛利亚到加利利的迦拿参加婚宴，婚宴还没进行完，仆人发现酒用尽了，这是件很失礼的事，于是他赶紧悄悄告诉了玛利亚。玛利亚就对耶稣说：“他们没有酒了。”耶稣回答说：“母亲，这不关我的事，我的时候还没有到。”玛利亚就出来对仆人们说：“我儿子告诉你们怎么做，你们就怎么做。”犹太人每家都有六个盛净水的大缸。耶稣出来吩咐仆人们把缸里盛满清水，然后舀出来送到宴席上去。席上的管事接过酒尝了尝，觉得比先前的好喝多了。意大利画家马提亚·普拉提却将这神圣的奇迹一刻当成真实的普通人的宴会来表现，没有丝毫的程式化和象征性（见图 4-23）。普拉提熟练运用明暗关系，选取宴席上的场景和二十多个人物，强调人物各自不同的面部表情、身体姿势，充分的刻画了人们面对奇迹的瞬间作出的一系列的反应。身着蓝衣的耶稣沉稳的告诉仆人应做的事，玛利亚平静的注视着他，面部表情使人感到她也许正在回想过去先知对耶稣的预言，所以对这一奇迹并不感到惊愕。画家使用左上右下的对角线分割画面，将众多的人物统一在长桌周围，使画面具有整体性和平衡感。餐桌摆设、角落的小狗都证实了婚宴的普通性和尘俗性，众人的反应也表明并不是所有人都意识到了耶稣就是上帝。画家将神圣的宗教场面当成普通尘世生活来描绘，这也是当时意大利的人文气息滋养的结果。



图 4-22 基督受洗
帕里斯·波尔多内约 1540 年
Fig.4-22 baptism of Jesus
Paris Bordone about 1540



图 4-23 迦拿的宴席
马提亚·普拉提 1660 年
Fig.4-23Cana's Feast
Mattia Preti 1660

耶稣使盲者复明的故事早在拜占庭艺术中就有表现，拉文那的圣阿波罗大教堂镶嵌画《疗盲图》（见图 3-24）中耶稣很优雅地将一根手指指向一个拄着盲棍的盲人，另外两个人目睹这一过程，其中一人表现出非常惊讶的表情，整个画面的背景以纯金制成，营造了神圣的宗教氛围。人物刻画是典型的程式化手段，但表情不再冰冷生硬，有了些许生气。

在由珍贵紫羊皮制成，金字写就的福音书中记载耶稣在耶利哥城外与两位盲人见面的那一页的页脚^[16]，也画着一幅《疗盲图》（见图 4-25）。右边的几棵树交待了事件发生的背景是在户外路旁，四名信徒紧随耶稣身后，耶稣则用手指着俯身向前的两位盲人。画面的意图在左右两边的预言家那儿得到解释：左边的大卫正在援引《诗篇》139: 5 “我接手在我身上”，右边则是作者翻开《以赛亚书》35: 5 “瞎子的眼必睁开”。这一切都表明基督实现了那个救世主降临人间的古老预言。



图 4-24 疗盲图 约 500 年 镶嵌画
拉文那 圣阿波罗大教堂

Fig.4-24 Blind treatment plan about 500
Mosaics Ravenna Shengeboluo Cathedral

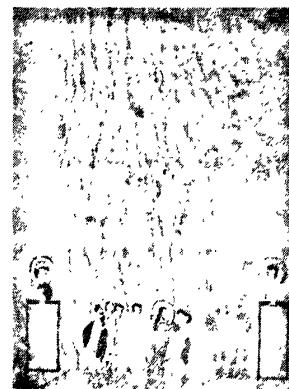


图 4-25 疗盲图 摘自西诺斐尼西斯抄本 500 年
Fig.4-25 Blind treatment plan
Transcript taken from Xinuofeiini Sith

使睚鲁的女儿复活是耶稣行的诸多医治工作之一，《马可福音》5：22-43 记载，耶稣传教时，一个管会堂的人名叫睚鲁，他 12 岁的女儿病危，求耶稣去医治。耶稣随他在去的路上时，睚鲁家的人来报信说：“你女儿死了，不用再劳动先生了。”耶稣却对睚鲁说：“不要怕，只要信。”耶稣带门徒彼得、雅各、约翰来到睚鲁家中，见许多人在哭泣，就说：“为什么哭呢？孩子没有死，是睡着了。”众人不信。耶稣让他们出去，只留睚鲁夫妇和三个门徒进屋，拉着孩子的手说：“闺女，我吩咐你起来！”那女孩立即起来行走。

在列宾的笔下，这一宗教历史题材被赋予了另一种现实意义，一条对角线将画面分成光明与黑暗两部分，耶稣背后是目光中充满希冀的睚鲁夫妇和门徒们，象征着俄罗斯广大贫苦农民，镇定自若的耶稣正在拯救病榻上垂死的 12 岁女孩，她是俄罗斯的象征，代表希望与光明的烛光照亮了所有人的面前。与其说是画家描绘了正在拯救睚鲁女儿的耶稣，不如说是刻画了一个意欲拯救俄罗斯的深刻的知识分子形象。列宾是俄国 19 世纪民主主义、批判现实主义的画家，他借用圣经中的题材，深刻表现出当时的知识分子对于时局的忧虑，对下层贫苦劳动者的同情以及对俄罗斯民族的深深的责任感。（见图 4-26）



图 4-26 睚鲁的女儿复活 伊凡·列宾 油画 229×382cm 1871 年
现藏于圣彼得堡博物馆

Fig. 4-26 Resurrection of Jairus's daughter Ivan Painting 229×382cm 1871
in the possession of St. Petersburg Museum

除了大量的医治、布道工作，耶稣自己身上也显现过奇迹，《马可福音》9：2-8 记载说，约公元 29 年下半年，耶稣在该撒利亚腓力比一带传教。一天，他带着彼得、雅各、约翰上了一座高山。祷告的时候，耶稣身上忽然大放异彩，“脸面明亮如日头，衣裳洁白如光，忽然有摩西、以利亚向他们显现，同耶稣说话。彼得对耶稣说：‘主啊，我们在这里真好！你若愿意，我就在这里搭三座棚，一座为你，一座为摩西，一座为以利亚。’说话之间，忽然有一朵光明的云彩遮盖他们，且有声音从云彩里出来说：‘这是我的爱子，我所喜悦的，你们要听他。’门徒听见，就俯卧在地，极其害怕。耶稣近前来，摸他们说：‘起来，不要害怕！’他们举目不见一人，只见耶稣在那里。”这就是耶稣登山变容的故事。

现存的最早表现这一题材的画面是拉文那圣阿波利奈尔教堂的天顶画。只是并没有出现耶稣本人，而是用巨大的华丽的十字架象征耶稣，被包裹在一个深蓝色的繁星闪烁的圆圈里，象征上帝主宰的宇宙，十字架两边是两位先知：摩西和以利亚。彼得、雅各、约翰则用下方的三只羔羊表示。在十字架上面即穹顶的正中间，密布的云端中伸出一只手，代表圣父上帝。这幅天顶画充分体现了早期拜占庭程式化、象征化的特点。（见图 4-27）

耶稣变容的题材在当时十分受信徒们的喜爱，西奈山教堂的天顶镶嵌画将这一场面描绘的更加直观精细（见图 4-28）。有着中年外观的耶稣沉稳地站在一个鸡蛋纵切面形状的光圈里，头部和光圈外面有着福音书里所说的太阳般的光芒，身上的洁白圣袍也和书中说法相符。耶稣左手边是摩西，右手边是以利亚，三人手势都作祈福状。雅各、彼得、约翰同上方庄重站立的三位圣人不同，貌似是随意的横躺竖卧，其实不然，这三位门徒是因为目睹这一奇观和耳闻上帝的声音后害怕的俯卧在地。抽象和平面化的处理手法，使所有人物看上去都像处在一个时空无限的环境中，无论是谁，仰望穹顶都会与耶稣对视。

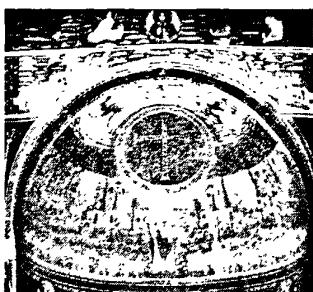


图 4-27 耶稣变容 圣阿波利奈尔教堂 天顶画 约
549 年 拉文那

Fig. 4-27

Transfiguration of
Jesus
Sant Apollinare
church
Zenith painting
about 549 Ravenna



图 4-28 基督变容 埃及西
奈山教堂 天顶镶嵌画 约
550-565 年

Fig. 4-28

Transfiguration of
Jesus
Egypt's Sinai
church mosaics zenith
about 550-565



图 4-29 耶稣显示
圣容 拉斐尔 油画
1518-1520 年

Fig. 4-29

Transfiguration of Jesus
Raphael
1518-1520

到了拉斐尔笔下，耶稣变容又是另一幅景象，画面突出表现了耶稣的神性，他高高在上，伸展双臂，在手持先知书卷轴的以利亚和手持律法法版的摩西的陪护下，周身散发出神圣的光芒。耶稣面容平静柔美，正沉浸于上帝的神性之中。他们下方是因光芒太盛不敢直视而俯卧在地的三位门徒。画面的下半部分描绘了

一个混乱的戏剧性故事。人物动作表情富有张力，构图布局饱满紧张，将上下画面联系起来的是两个用手指向耶稣的凡人。这是拉斐尔的最后一幅油画，他把所有的智慧和技巧都融入到这幅作品中，每一处细节都精心刻画，来表现神与人、天堂与人间相遇的这一瞬间。（见图 4-29）

耶稣对自己的将来和结局很清楚，他知道犹大出卖了他。《约翰福音》13：1-11 中记载，在最后的晚餐之前，他离席脱下外衣，将盆中倒满水，为门徒们洗脚，用束腰的毛巾擦干。这是犹太人的习俗，主人为远道而来的尊贵客人洗脚。耶稣为门徒们洗脚，大家不禁感到意外失措，彼得说：“主啊，你洗我的脚吗？”耶稣回答说：“我向你们所做的，你们明白吗？我是你们的主，你们的老师，尚且为你们洗脚，你们也当彼此洗脚。我给你们做了榜样，叫你们照我的样子去做。你们若去行就有福了。”

10 世纪作于修道院隔离立柱梁上横置木板上的《濯足图》（见图 4-30）片段是现存叙事性圣像中最早的一幅，和 11 世纪乔斯岛上尼娅·莫尼教堂前廊镶嵌画《濯足图》（见图 4-31），这两幅圣像都取材于上述福音书中的记载，彼得激动地说：“主啊，不但我的脚，连手和头也要洗！”^[17]房间的背景和其他使徒的反应都是次要的，画面重在刻画耶稣和彼得之间的交流。程式化的人物刻板没有生气，但这一场面却会让信徒们时时感受到耶稣的教导，要彼此相爱，要虚心谦卑。



图 4-30 濯足图 10 世纪
西奈山圣凯瑟琳修道院



图 4-31 濯足图 1042 年 乔斯岛
尼娅·莫尼教堂前廊镶嵌画



图 4-32 犹大之吻 乔托
约 1305 年

Fig.4-30 footbath 10th century
St. Catherine's monastery at
Mount Sinai Painting

Fig. 4-31 footbath 1042 Jose
Island, Virginia · Sihamoni
church porch mosaic

Fig. 4-32 Kiss of Judas
Giotto frescoes 1305

(3) 耶稣受难。耶稣广行善事，深受贫苦人民的爱戴和尊敬，却也因此遭到当局权势阶层的嫉恨，由于门徒犹大的出卖而被拘捕。《路加福音》22：1-6, 47-53 中记载，耶稣的门徒犹大聪明能干，善于管理，耶稣让他掌管钱袋。在犹太复兴问题上，倾向于激进派的犹大对耶稣的十字架之路从不理解到产生二心，最终

以三十块金币的代价向罗马人出卖了耶稣，约定用亲吻的暗号指认耶稣。逾越节晚餐后，耶稣带领 11 个门徒去橄榄山的客西马尼园，犹大也领来祭司长和法利赛人的士兵，“那十二个门徒里名叫犹大的，走在前头，就近耶稣，要与他亲嘴。耶稣对他说：‘犹大！你用亲嘴的暗号卖人子吗？’”于是耶稣被罗马人抓走。

美术史上有无数的艺术家表现过这个主题，但乔托应该是最早的一位。画面中心，犹大急急向前拥抱耶稣，姿态紧张而慌乱，黄色长袍暗示了他的邪恶，侧面的背影角度是叛徒小人的写照。与犹大形成对比的是镇静的耶稣，他刚在客西马尼园经历了内心恐惧与神的意志的斗争，最终坚定奉行神的旨意，现在的人子完全恢复了自信和平静。犹大之吻已成为背叛的代名词，但在宗教意义上，它是耶稣既定的救赎之路上必经的一步。乔托的伟大贡献也正在于从冰冷的中世纪偶像走到了现实生活平凡的情感人物。他的宗教画中已经有了简单的空间透视和表现环境的树木、河流等景物，这在之前是绝对不允许的，乔托的觉醒开创了一个伟大的时代。（见图4-32）

耶稣在罗马总督彼拉多处受审并被判处死刑，先是鞭笞，继而头戴荆冠，背负十字架游行，最终被钉死在十字架上。耶稣为人类的罪而死，践行了上帝降人子为世人赎罪的圣言，将上帝对世人的爱推向高潮，正如使徒保罗所说：“为义人死，是少有的；为仁人死，或者有敢作的。惟有基督在我们还作罪人的时候为我们死，上帝的爱就在此向我们显明了。”^[18]这也正是基督信仰的最核心所在。

在神学界和艺术界，对耶稣受难的理解都经历了一个从浅显到深刻、从回避到彰显的过程。在基督教发展早期，人们认为被钉十字架受死是十分耻辱的事情，广大信徒也没有真正深刻领悟到基督受难的意义，没有意识到耶稣在十字架上的深深痛苦是为了赎人类的罪。即使有少数表现耶稣受难的作品，也是把十字架上的耶稣表现得正式庄重，像在宝座上一样，没有丝毫痛苦。拜占庭时期大量金碧辉煌的镶嵌画更是只着眼于耶稣基督的神圣和荣耀，对耶稣受难则鲜有描绘。一直到 9 世纪的西欧才有了表现耶稣受难的痛苦的作品。

在图 4-33 这幅微型图像上面留有题词，以观众的口吻对基督说：“看见你被钉在十字架上，噢，主啊！谁又能不惊吓颤抖呢？你撕碎死亡的衣服，却穿上了不朽的圣洁的袍子。”基督那裸露的躯体更能激起人们强烈的情感。反圣像运动前的耶稣受难像上，救世主穿着及踝的长袍，而之后的人文主义画像则坚持展示他裸露的躯体，只让他遮一块缠腰布。作者考虑到这个圣像的观看者可能会觉得不妥，因此在题词中坚信耶稣实际上穿着衣服，即使图像上并没有“不朽的圣洁的袍子”。这类裸露的耶稣受难像成为之后教堂壁画的主要内容。

在 11 世纪的这幅《耶稣受难》镶嵌画上，虽然耶稣的表情告诉人们他已经死去，但他的身体却依旧充满生机，皮肤闪闪发光，肌肉强健，悲痛的圣母玛利

亚掩面而泣。在第二次尼西亚会议的文件中塔拉西奥长老（the patriarch Tarasios）的发言反映了拜占庭对这幅画的看法：“如果我们看到上帝受难，我们会不伤心地流泪吗？这个时候我们才认识到为了我们他来到凡间付出了多大的代价！”这位神学家没有将耶稣基督之死与“赎罪”联系起来，而只强调其与“道成肉身”的关系。拜占庭人的看法就是，虽然圣体已死，但上帝永在，不仅如此，因为经历了死的考验，圣体由此成为生命的源泉。画面中心位置从耶稣身体一侧喷出的水柱和血柱就象征着洗礼和圣餐仪式上圣礼授予生命。（见图4-34）



图 4-33 耶稣受难像 9世纪
西奈山圣凯瑟修道院

Fig. 4-33 passion of Jesus 9th century
Monastery at Mount Sinai St. Kaise



图 4-34 耶稣受难像 11世纪 镶嵌画
希腊达夫尼多米尼教堂

Fig. 4-34 passion of Jesus
11th century mosaics Greek
Daphne Dominican church

西方美术史上无数的艺术家围绕着基督受难这一令人心悸的宗教主题，选取耶稣背负十字架前往各各他，耶稣被钉在十字架和耶稣下十字架等一系列前后相继的事件，充分展现高超的艺术才能，表达艺术家独特的宗教情感或对时代社会的个体感悟，甚至有的艺术家一生中前后对这个主题进行过反复的表现。本文将在下一章第一节中结合作品具体论述。

第二，信仰的基督。

(1) 耶稣复活。耶稣死后复活的历史事件将上帝和人再次关联起来，它是耶稣的重生、爱道、受难的下一步，证明了道成肉身的历史性和真实性，神学家汉斯昆说：“耶稣的复活是一切信仰他的人对复活所寄于的希望的依据。”只有耶稣复活升天，回到圣父那里去，才能够构成重生——爱道——受难——复活这一个圆圈的完整性，才能为信仰中的基督再来、末日审判开启道路。

《马太福音》28：1-10中说，耶稣受难后的第三天，天快亮时，抹大拉的玛利亚和另一个玛利亚来看埋葬耶稣的坟墓。忽然，地大震动，有天使从天上来把堵在墓门口的大石头挪开，复活的耶稣从墓中腾空而起，看守人吓的浑身战栗

东倒西歪。15世纪基督教界最杰出的画家之一——汉斯·曼林的《耶稣复活》即取材于福音书的这段记载。复活的耶稣位于画面的中心偏上，发出光芒的头部与左下方的看守人及右下方的玛利亚组成稳定的三角形构图，给人以完美的平衡感。画家把耶稣受难时的伤口表现的整齐微小，没有想象中的惨不忍睹，而且与通常耶稣胸前的伤口在右边肺部不同的是画家将伤口画在了左面心脏位置上。这幅图像画风细腻严谨，充分展示了尼德兰细密画的优良传统，风格上也可以看出凡·艾克兄弟以及汉斯·曼林的老师罗吉尔·凡·德·韦登的影子。（见图4-35）

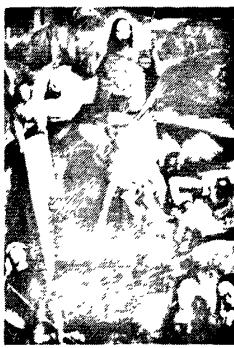


图 4-35 耶稣复活
汉斯·曼林 15世纪

Fig. 4-35 Resurrection of Jesus
Hans Memlin 15th century



图 4-36 复活 皮耶罗（德拉·弗朗切斯卡）约 1463 年
Fig. 4-36 Resurrection of Jesus Del Piero
(Della • Francesca) about1463



图 4-37 耶稣复活 马提亚斯·格林沃德伊森海姆
多面折叠祭坛画 约 1510-1515 年

Fig. 4-37 Resurrection of Jesus Gruenewald
Yisenhaimu multidimens folding altar
painting 1510-1515



图 4-38 基督复活 阿尼巴·卡拉奇
593 年 现藏于巴黎卢浮宫

Fig. 4-38 Resurrection of Jesus
Annibale Carracci 593
Possession of the Louvre in Paris

同样是传统的三角构图样式，圣体苍白、身披桃红色长袍的耶稣笔直地站着，右胸上、手掌上的伤口微小而整齐，他手握旗杆，一脚踏在棺材边上，正要走出坟墓。周围的看守人仍躺卧着，远处的天空微露清晨的熹光，人类世界在这一刹那终于苏醒。皮耶罗并未将这一伟大时刻描绘的石破天惊，而是为人类新纪元的开

始营造了一个庄重静穆的氛围。

不同于前面的图像，德国 16 世纪前期的宗教画家马提亚斯·格林沃德的祭坛画将耶稣复活的场面表现的比较具有动势，耶稣从棺中腾空而起，白色尸衣正在脱落。一团火红的灵光将耶稣的上半身笼罩，耶稣举起双臂向世人宣告：他奉上帝之命复活了，手掌上、胸口上带有被钉十字架的伤口。格林沃德生活的时代恰逢德国西南部农民运动火热高涨时期，他善用色彩来表现强烈的情感，在这幅图中，用虚幻的散光作色调基础，高度的明暗区域对比，用深色背景将红光中的耶稣衬托的愈发神圣灵性。（见图 4-37）

如果说格林沃德的《耶稣复活》是稍具动势的话，那阿尼巴·卡拉奇的这幅同名作则大气磅礴、动感十足（见图 4-38）。云团翻滚的天空，一束耀眼的圣光照亮耶稣的身影，死而复生的耶稣虔诚地仰望上天，一手持十字架，一手高高挥起，向着天国飞去。周围的天使舞动着、欢呼着，激动喜悦的情感溢于言表。坟墓周围的看守士兵一改过去沉闷昏睡的表现方式，惊愕地叫喊奔走。这幅画作是为伯洛尼亚鲁基尼家族的礼拜堂所作的祭坛画，卡拉奇充分展示了他高超的艺术技巧，他曾说：“我喜欢直率和纯粹的画风，或许看起来不够写实，但却生动自然。”卡拉奇对艺术的最大贡献则在于他与兄弟和堂兄一起于 1595 年创立了波伦亚美术学院，培养了一大批 17 世纪伟大的巴洛克艺术家，掀开了艺术史上新的一页。

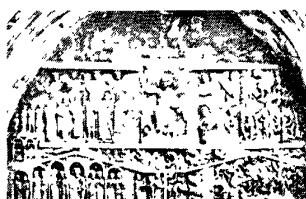


图 4-39 最后审判 康奎斯圣弗依教堂正门门楣半圆形浮雕 11 世纪 法国罗马式教堂

Fig.4-39 Last Judgement
conques Church of St. Vladimir
the main entrance by a
semicircular lintel relief 11th
century

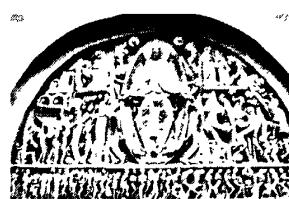


图 4-40 最后的审判 (局部)
圣拉撒路大教堂正面大门的三
角门楣 欧坦 (索恩-卢瓦尔河
省) 1130-1140 年

Fig.4-40 Last Judgement St.Lasa
Road Cathedral front door of the
triangular lintel Autun (Saône -
Loire Province) 1130-1140

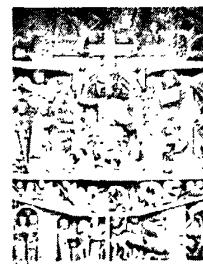


图 4-41 最后的审判 (局部)
孔克的圣女福瓦修
道院附属教堂正面大
门上的三角楣 (阿韦龙省)
1130-1140 年

Fig.4-41 Last Judgement
Kunkel convent chapel of
Saint Fawaz AlTriangular
fins on the front door
(Aveyron)
about1130-1140

(2) 最后审判。基督的再来、审判是基督教信仰的终端，为人类时代画上圆满的句号，然后开辟一个新天新地的世界。当中世纪的信徒还未完全领悟耶稣基督在十字架上受难的真正含义时，却对基督再来的末日审判充满了热烈的宗教情感，人们相信深爱他的子民的耶稣基督终会再来人世，使死者复活，世间的所有人，无论贫富贵贱，都将接受灵魂的审判，正义的灵魂会进入天堂，罪恶的则会坠入地狱。关于末日审判这一主题，本节主要选取中世纪的一组教堂门楣雕刻来分析。

当查理曼大帝建立起加洛林王朝的时候，西欧迎来了罗马帝国之后的第二次统一，查理曼大帝在位期间，极力倡导重建古罗马的文化和艺术。经历了他的铺垫，以及西欧的基督教信徒们掀起的新一轮朝圣的热潮，罗马式风格的教堂开始大行其道，这也是法国存留了目前欧洲最多的罗马式教堂的原因。在那个文字只被神职人员所掌握的时代，为感化教育目不识丁的平民教徒，教会只能竭尽全力的将圣经题材诉诸于教堂的雕刻和壁画。大部分壁画在千年的历史中化为斑驳，只有石头的雕刻在风雨中岿然不动。

位于圣弗依教堂正门三角形门楣下半圆拱顶上的浮雕（见图 4-39），根据图像学分析，表现的主题是“末日审判”。位于中间的坐在宝座上的基督，是整块浮雕中形体最大的人物，他头顶内嵌十字的圆形光圈，全身笼罩在一个椭圆形的“光环”中，称“光环”可能并不准确，《以西结书》中有描述作者以西结在迦巴鲁河边见到上帝的情形：“我观看，见狂风从北方刮来，随着有一朵包括有闪烁火的大云，周围有光辉，从其中的火内发出光耀的精金，又从其中显出四个活物的形象来。”在四活物（是天使）的头以上的苍穹之上“有宝座的形象，仿佛蓝宝石，在宝座形象以上有仿佛人的形状。我见从他腰以上有仿佛光耀的精金，周围都有火的形状；又见从他腰以下有仿佛火的形状，周围有光辉。下雨的日子，云中虹的形状怎样，周围光辉的形状也是怎样。这就是耶和华荣耀的形象。”^[19]这段话就是描绘的根据，这个类似椭圆形的“光环”就是两段“云中虹”左右对接构成的形状，这种光辉象征着基督的至高荣耀和神性。^[20]人世间鲜明的分成两半，圣人和圣徒们所在的一半在上帝指向上方的右手边，前后排列井然有序，等待升入天堂。而上帝指向下方的左手边则是奸恶之徒，他们正要坠入地狱，受撒旦和各种酷刑、鬼怪的折磨。

图 3-40 也是早期罗马式教堂表现“末日审判”的门楣浮雕，与圣弗依教堂浮雕风格接近，这两块浮雕已展现出基督教造型美术的风格：基督不再模仿写实性的希腊哲人或罗马运动员的形象，而是通过比例的夸大、失真达到教堂所需的醒目的视觉效果。浮雕注重刻画审判场面的静态瞬间，将所有人物定格，而不去叙述故事的连贯性。作者用深浮雕细致地刻画出人物衣褶简单、曲折的线条，有时

人物几乎完全从背景中突出来，通过一种强烈的震颤感，为雕刻带来了生命力。

在同时代的圣女福瓦修道院附属教堂上的门楣浮雕（见图 4-41）比前两块有明显进步，这是奥弗涅简洁、节制的雕刻风格的最佳表现。粗短的人物，大大的脑袋，磨光的衣褶，故事化的画面，一切显出一种令人感动的粗犷感。浮雕上至今尚存的许多彩色痕迹残留也正是用色彩来强调雕像人物起伏的奥弗涅风格的特点。

这一时期教堂入口的正门门楣上最常见的浮雕就是基督最后审判的图像志内容，将耶稣基督表现为一个统治整个宇宙的万能上帝形象，但最终将基督作为万物统治者的宏伟气魄诉诸于色彩的是乔托。他为阿里纳礼拜堂的所作的巨幅壁画《最后的审判》以清晰的布局、细腻的刻画将天堂的祥和美好、地狱的阴森恐怖展现给世人，也成为同主题作品难以跨越的范式。直到文艺复兴盛期的大师米开朗基罗，才彻底颠覆了乔托的框架，带给我们另一种风格的视觉和精神的飨宴。

4.2 圣母玛利亚的图像史

除了耶稣基督，基督教美术史上表现圣母玛利亚的艺术作品也是数不胜数，基督教话语圈里对耶稣基督是“崇拜”，因为上帝是唯一的神，对玛利亚则是“敬礼”，教徒们对圣母的信德、爱德、忍德充满了尊敬，尊她是人类的母亲、伟大的圣人，但另一方面，玛利亚又是世间的凡人，是上帝面前最谦卑的使女。她蒙上帝之恩无玷受孕，诞下人子耶稣，耶稣为人类的罪而死，实现了上帝与人类的重修于好。但在基督教早期，人们并没有将圣母抬升到很高的位置，一直到 431 年的以弗所宗教会议上，玛利亚才被尊称为“圣母”，中世纪的教会开始制作圣母子的圣像，进入文艺复兴，玛利亚剥下中世纪冰冷的外壳，成为艺术家笔下完美优雅的充满人性光辉的女性形象。17 世纪的现实主义艺术家却将圣母从高高的圣坛拉回到尘世凡间，当成贫民农妇的样子去描绘。本节内容以《圣经》中关于玛利亚的记载和圣母敬礼的发展为宗教、历史背景，对圣母子这一母题在美术史上的嬗变做一个简要的梳理，选取圣母玛利亚一生中最富有意义的时刻——圣母领报为切入点，着重分析这一类型的图像志在美术史上的表现。

4.2.1 基督教对圣母地位的认识

在基督教的早期，玛利亚的地位并未被抬到很高的程度，和犹太社会里的其他女人一样，地位低下，并不因为生下耶稣就高人一等。敬礼圣母现存最早的考证记录，是在纳匝肋相传为圣母宅址遗迹所发现的一块约 2 - 3 世纪的石刻，上有“万福马利亚”字样，这是天使报喜时说的话。3 世纪的一份埃及纸卷上写有赞美圣母的诗句：“天主圣母，我们投靠你仁慈的荫庇，当我们陷入诱惑时，请

勿拒绝我们的吁求，请救拔我们脱离危险。无玷者！万福者。”可见在2~3世纪初期基督徒中已有对圣母敬礼和祈祷的雏形。但是初期基督徒所有的注意力都集中在耶稣的复活与圣神降临这些极为醒目的事件上，无心旁顾，对耶稣的母亲只是自然地敬重。后来随着人们对耶稣的认识和神学发展，逐渐注意到耶稣的一生，圣母显出其特殊意义^[21]。431年，在以弗所举行的由教皇主持的宗教会议上，玛利亚第一次被称为“Theotokos”（“神的分娩者”），玛利亚开始被称为“圣母”。9世纪时，西欧才出现了对圣母的敬礼，在12世纪末13世纪变得普遍强烈起来，拜占庭帝国中出现了大量的描绘圣母的圣像。

4.2.2 圣母像、圣母子像

以弗所会议讨论认定，玛利亚不仅是耶稣之母，也是上帝之母。圣母玛利亚的地位得到了极大的提升，信徒们认为玛利亚是耶稣“道成肉身”的重要途径，更是上帝与人子之间的重要媒介。圣母玛利亚怀抱圣婴耶稣的图像开始渐渐多了起来。现存最早的圣母子像是克罗地亚波列克教堂的天顶镶嵌画。（见图4-42）

圣母怀抱圣婴以一种不真实的姿势坐在一个假想的宝座上，明显是没有支撑物的坐姿，耶稣只是一个缩小了比例的大人，而不是孩子的模样，圣母子头后都有圆盘状的光环。虽然人物表情呆板僵硬，略显拘束，但大大的眼睛直射的眼神却传达出一种强烈的宗教力量。



图 4-42 圣母子 约 550 年
克罗地亚波列克教堂
天顶镶嵌画

Fig.4-42 madonna and child
550 Croatia Bo Lieke church
mosaics zenith

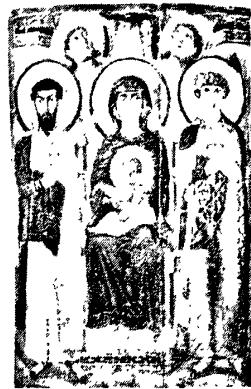


图 4-43 在圣西奥多和圣治之间
荣耀的圣母 6 世纪 用琉璃作于板上
西奈山圣凯瑟琳修道院

Fig.4-43 Between more and St. George
in the Sheng Xiao glory of Our Lady 6th
century to the board with a glass

圣母子的形象西奈山圣凯瑟琳修道院的木板画（见图 4-43）上进一步精细化。圣母在宝座上的坐姿显然比上图真实，对圣母白皙面庞、粉腮红唇的刻画也生动了一些。背后的天使可能是米迦勒和加百列，圣母子左右拿着象征牺牲精神的十字勋章的战士分别是留胡子的圣西奥多将军和年轻的圣乔治。人物精美的长袍已

经有了明暗的表现。



图 4-44 ①圣母像（局部）867 年 索菲亚教堂半圆形后殿 镶嵌画 现藏于伊斯坦布尔阿亚索菲亚博物馆

②圣母像 约作于 1060 年 镶嵌画 伊斯坦布尔希腊东正教教堂

③弗拉基米尔圣母像（局部）12世纪 木板蛋彩画 现藏于莫斯科特泰科维美术馆

④圣母头像 13世纪末 圣索菲亚教堂 镶嵌画 现藏于伊斯坦布尔阿亚索菲亚博物馆南方美术馆

Fig. 4-44 ① Madonna (local) 867 Sophia church in the apse mosaic Istanbul Aya Sofia
are hidden in the museum

② Madonna is about to make mosaics in Istanbul in 1060 the Greek Orthodox Church

③ Vladimir Madonna (local) 12th century wooden eggs painting 78 × 54.6cm
in the possession of Tetaikewei Gallery Moscow

④ picture 13th century Our Lady of Saint Sophia church mosaics are hidden in Istanbul
Museum of Southern Art ayasofya

到了拜占庭时期，圣母的形象比以前有了很大的变化。来看一组9世纪-13世纪的圣母像（见图4-44）。在867年索菲亚教堂这幅献给共主米歇尔三世和巴兹尔一世的镶嵌画的布道词中，弗提斯主教提到了圣母栩栩如生的人物形象：“嘴唇红润，你甚至觉得她能说话。”人物虽然比较程式化，仍采用正面坐姿，但镶嵌画特有的高纯度的色彩、明暗关系达到了既肃穆又绚丽的视觉效果，营造出一个永恒存在的天国世界。

从 11 世纪起的圣像中，圣母子不再是正襟危坐的形象，而是圣母怀抱圣婴，头部略微向左或向右低垂，呈现四分之三侧面给观众，圣母脸部棱角分明，阴影的处理使其显得柔和宁静，忧郁悲伤的表情、遥远的凝视、紧蹙的眉头似乎表示她已看见儿子耶稣未来被钉十字架的痛苦牺牲，这种“慈悲”（Eleousa）的风格在科穆宁王朝时期特别流行。另外，圣母所戴的与披风相连的白色面纱，以及额前的金十字这样的细节，都是拜占庭镶嵌画特有



图 4-45 圣母像圣母往见局部 兰斯大教堂正面大门南侧墙 1211-1233 年
 Fig.4-45 To see the Virgin Mary, as Reims Cathedral, the local south side of the wall
 facing the door

的。这一时期的圣母像常被用来在城里游行示众，表达信徒对圣母玛利亚的虔诚敬礼。另外帝王在庆祝战争胜利时也向这个圣像致敬，像那幅弗拉基米尔圣母像曾在 1131 年从君士坦丁堡被带到基辅，1155 年又被带到弗拉基米尔，在那儿它成为沙俄的主要保护神，1395 年，又被带到莫斯科，在多次蒙古人的进攻下幸免于难，得以保存下来。

哥特式艺术的代表兰斯大教堂正面大门南侧墙上的雕刻《圣母往见》（见图 4-45）中的圣母像突破了拜占庭的程式化，没有因为教堂整体的垂直、拉长而变得不合比例，相反，人物从墙壁中走出来，写实性大大增强。此时的玛利亚已经怀胎在身，肚子微微隆起，她的表情庄严、坚忍，充满了博爱，因为这时的她已经深深领悟自己孕育人子耶稣的重大意义。雕刻师尼古拉 (Nicholas of Verdum) 大胆突破前人程式，将人物的内心变化表达得淋漓尽致，另外，对衣服褶皱的处理极为细腻写实，令人赞叹。

乔托笔下的圣母形象（《宝座上的圣母子》《逃往埃及》）摆脱了中世纪的程式化，人物有了体积感、重量感，圣母不再是高高在上的王后，也融入了平民母亲的意味，但整体上仍有着浓厚的神圣性。

一直到文艺复兴时期，提倡现实享乐反对教会禁欲，提倡人文科学反对愚昧无知的艺术家们彻底消除了中世纪圣母脸上那丝冰冷的忧郁，赋予其阳光般的温暖人性。

巴尔托洛梅奥修士《圣·伯纳德的梦想》（见图4-46）中的圣母子完全脱离了中世纪僵硬的程式化，玛利亚怀抱圣婴以优雅得体的着装和姿态在一大群天使的簇拥下显现人间，圣子耶稣已经是典型的孩童形象，不再是中世纪的“小男人”。圣人头后的光环近乎蝉翼般透明，不是紧贴在脑后，而是悬垂于头顶。画面左右两部分色彩生动活泼，构图对比鲜明，显示了画家对两个世界的不同理解。正前方的地面上有一幅缩小的耶稣受难图，暗示了圣母怀中天真的小耶稣未来的命运，我们虽然看不到圣母的正面脸庞，但从她侧面微微低垂注视圣子的表情就可感受到圣母谦逊、隐忍、高贵的美德。巴尔托洛梅奥修士曾加入了多明我会，他一生中创作了大量的宗教绘画，寄托了他深厚的宗教感情。

文艺复兴时期的圣母子像以拉斐尔的作品最具代表性，拉斐尔将圣母的崇高寓于平凡之中，笔下的圣母温柔慈爱淳朴善良，圣子天真活泼自由嬉戏，充满了浓浓的人间母子情怀。他笔下的圣母完全是平民式的母亲，形象温柔娴淑，充满了母性的光辉，完全没有过重的宗教意味。

如果说拉斐尔让凡间的母亲化身为圣母的话，那卡拉瓦乔则让圣母走下圣坛，成为遭受世间磨难的贫民母亲。《圣母之死》（见图4-47）完全颠覆传统，圣母没有穿着华丽的锦袍升天，反而面色苍白，腹部肿胀，淤青的双腿沾满尘土。据考证，卡拉瓦乔是以一位溺死的妓女形象为蓝本创作的这幅圣母，没有对圣母进行任何美感的修饰，没有刻画圣母的崇高伟大，而是完全真实质朴的表现，他希望以更深刻的宗教精神来揭露神性和人性，在当时社会虽然不被接受，但除去历史的偏见，卡拉瓦乔的现实主义绘画的魅力在艺术史上曜曜发光。



图4-46 圣·伯纳德的梦想
托洛梅奥修士 约1504年 油画
Fig.4-46 St.Bernard's imagination
Fra Bartolommeo about1504 Painting



图 4-47 圣母之死 卡拉瓦乔
1650-1606 年
Fig.4-47 Caravaggio Death of the Virgin
1650-1606

受卡拉瓦乔的影响，17世纪更多的艺术家用社会底层的人民形象来描绘圣经故事和宗教人物，这时期的圣母像更加接近社会真实，在内容世俗化的同时也注重增强形式美感。伦勃朗荷兰农妇式的圣母，里贝拉笔下朴实健美的圣母，都脱去了神圣的宗教外衣，充满了抒情的意味。

20世纪达利创作出许多以传统宗教画为蓝本的圣母像，几乎都是以他的妻子加拉为模特。达利在《利加特港圣母的第一幅习作》中把圣母子置身于一个非现实的，各种分割的物体混杂而有序排列的空间。作品将超现实主义的荒诞、潜意识里的人性以及加拉给予达利的爱与美的力量都融合在一起，以达利的个性绝不会顺从于宗教的神圣性，但他这样说过：“天国是什么？加拉才是真实的。……我从加拉看见天国。”

4.2.3 圣母领报主题的图像史

《圣经》中关于马利亚和对耶稣基督的灵生预言有以下记载：

《旧约》中有两位先知曾预言了耶稣基督的灵生。一是以赛亚，他曾说：“大卫家啊，你们当听……主自己要给你们一个兆头，必有童女怀孕生子，给他起

名叫以马内利（就是‘神与我们同在’的意思）。”^[22]二是弥迦，他说过：“伯利恒以法他啊，你在犹大诸城中为小。将来必有一位从你那里出来，在以色列中为我作掌权的；他的根源从亘古、从太初就有。耶和华必将以色列人交付敌人，直等那生产的妇人生下子来。那时，掌权者（原文作‘他’）其余的弟兄必归到以色列人那里。”^[23]

《新约》中对耶稣基督降生的事记载如下：“他母亲马利亚已经许配了约瑟，还没有迎娶，马利亚就从圣灵怀了孕。她丈夫约瑟是个义人，不愿意明明地羞辱她，想要暗暗地把她休了。正思念这事的时候，有主的使者向他梦中显现，说：大卫的子孙约瑟，不要怕！只管娶过你的妻子马利亚来，因她所怀的孕是从圣灵来的。她将要生一个儿子，你要给他起名叫耶稣，因他要将自己的百姓从罪恶里救出来。这一切的事成就，是要应验主藉先知所说的话，说：必有童女怀孕生子，人要称他的名为以马内利。约瑟醒了，起来，就遵着主使者的吩咐，把妻子娶过来，只是没有和她同房，等她生了儿子，就给他取名叫耶稣。”^[24]对玛利亚领报的记载则是“天使加百列奉神的差遣，往加利利的一座城去，这城名叫拿撒勒。到一个童女那里，是已经许配大卫家的一个人，名叫约瑟。童女的名字叫马利亚。天使进去，对她说：‘蒙大恩的女子，我问你安，主和你同在了！’马利亚因这话就很惊慌，又反复思想这样问安是什么意思。天使对她说：‘马利亚，不要怕！你在神面前已经蒙恩了。你要怀孕生子，可以给他起名叫耶稣。他要为大，称为至高者的儿子；主神要把他祖大卫的位给他。他要做雅各家的王，直到永远，他的国也没有穷尽。’马利亚对天使说：‘我没有出嫁，怎么有这事呢？’天使回答说：‘圣灵要临到你身上，至高者的能力要荫庇你，因此所要生的圣者，必称为神的儿子。况且你的亲戚伊利莎白，在年老的时候也怀了男胎；就是那素来称为不生育的，现在有孕六个月了。因为出于神的话，没有一句不带能力的。’马利亚说：‘我是主的使女，情愿照你的话成就在我身上。’”^[25]

自从基督教神学界充分肯定了圣母玛利亚的地位，认识到玛利亚是上帝和人子耶稣之间重要的人神关系的纽带，圣母领报（有时也称作受胎告知、天使报喜）图像志就成为教会常常表达的主题和艺术家最爱创作的题材之一。

在这幅早期基督教的镶嵌画《天使报喜》（图4-48）中，玛利亚头戴王冠，衣着华丽，像罗马王后般威严地坐在宝座上，脸上没有什么表情，天使加百列漂浮在画面上方的天空中，向玛利亚传达上帝的旨意，象征圣灵的鸽子在玛利亚头上降下神光。这一场面表现的并不写实，《圣经》中的玛利亚在领报时还是一位年轻的姑娘，并对神圣旨意的降临诚惶诚恐，这些在画面中都没有表现出来，也是不允许表现出来的。早期基督教只重视神圣教义的传达，将玛利亚表现成端坐在宝座之上的形象完全是出于宗教目的，教育信徒们恭敬玛利亚。

图4-49中这两幅中世纪的《圣母领报》是典型的拜占庭风格，在构图上也有相似之处。省去了不相干的人物，只有天使和玛利亚两人，表现的正是天使问玛利亚安的一瞬间。天使加百列伸出右手，将神意传达给玛利亚，“蒙大恩的女子，我问你安，主和你同在了！”玛利亚略微惊慌，但又虔诚顺从的接受了上帝的安排。左图中的天空仿佛裂了一个洞，金光闪闪直射向玛利亚，圣灵鸽子在这金光之中将圣子的胚胎放入玛利亚腹中，十月后就会诞下耶稣。右图中也是自裂开的天空中直射下圣光降在玛利亚身上。本来就是金碧辉煌的背景，更加突出了这一瞬间的神圣性，这是神人合一的一瞬，是圣子降临人间的唯一途径。这一时期特有的玛利亚忧郁而愁苦的面容与圣母子圣像中的“慈悲”风格是相一致的。

图4-50是哥特式写实风格的《圣母领报》，雕刻师尼古拉将这一瞬间表现得生动感人。天使加百利的笑容灿烂明媚，甚至带着点调皮，他望向玛利亚的眼神充满了天堂的温暖祥和，这在中世纪是极难得看到的作品，由于教义限制，人物往往表情冷漠，看不出喜怒哀乐，只有纯粹的宗教精神而没有人类情感。玛利亚初得神讯的惊慌失措、经天使解释后感到的荣耀幸福、少女怀胎的害羞，种种情绪糅合在一起，尼古拉在简洁的处理中又将其表现得惟妙惟肖。

活动于14世纪末15世纪初的意大利锡耶纳的洛伦佐·莫纳科以为教堂绘制祭坛画而闻名。他将圣母领报这一事件置于一片金黄的背景中，有着七彩翅膀的天使加百利飘然而至，双手合十放在胸前，美丽的玛利亚被一片沉静的蓝色包围着，下垂的衣裙形成最优美的波浪，圣灵鸽子降在玛利亚的前方。这里，画家为观者提供了两个层面的虔诚：一是圣母与天使温柔与沉思的面庞，二是蓝与粉随光线而变的瀑布状褶皱，使我们感到一种无法形容的柔美，蕴含着深深的宗教虔诚。洛伦佐·莫纳科常被人们称为洛伦佐修士，正因为画家本身的身份，他的宗教作品有着超乎寻常的感情和令人着迷的精神召唤力（见图4-51）。

北方文艺复兴时期的画家韦登抓住圣母领报这一事件中最富有戏剧性的时刻——天使突然出现在玛利亚面前的一瞬（见图4-52）。在其他画家的同名作品中，往往采用天使与圣母彼此正面相对的位置构图，但是，韦登别具一格，在闺房之中，加百列从天而降，恰好落在玛利亚身后，这一相遇使画面立即充满了动感和戏剧效果。加百列双膝微微弯曲，衣摆向后飘拂，显得他是从天上轻快地飞下，刚刚着地，尚未完全站稳。但是，他向玛利亚举起一只手，已经开始传达那神圣的讯息了。“我问你安，主和你同在了。”“玛利亚因这话就很惊慌，又反复思想这样问安是什么意思”。韦登想象当天使降临时，圣母正在房中诵经祈祷，这正符合她一向虔诚的纯洁天性。忽然听到身后的动静，玛利亚显然是吃了一惊，不由转过身来，既对眼前的奇异景象感到诧异和迷惑，又流露出因为天使的话语而沉思默想的神色。韦登力在传达出这一基督教圣经主题深刻而微妙的宗

教内涵，另外，对这一事件发生的环境交待的清清楚楚。有别于意大利文艺复兴的艺术家极力赋予圣经主题以庄严崇高的美感，尼德兰艺术家饶有趣味的把现实世界画入画中，绘画就仿佛是现实生活的映像。玛利亚的闺房被大胆地表现成一间 15 世纪典型尼德兰市民阶级的居室，房间陈设讲究、舒适，并井有条，看上去富裕充足，家境殷实。画家对每一件日常物品都精心细致地予以描绘，展现出尼德兰人对自己生活的满足和自豪。在圣母领报的图像志中，百合花是常常出现的图示符号，象征着圣母玛利亚的纯洁。韦登在这幅画中将一束百合插在画面左下方地毯上的一只中国青花瓷瓶里。这一处理或许不是画家的有意而为，但却从另一个层面反映了当时社会商业、贸易的发达，通过战争、航海贸易等各种途径，欧洲人在与东方世界的不断接触中开阔了眼界，促使他们接受不同文化的影响。物质文明的进步、经济条件的繁荣正是文艺复兴发生的先决条件之一。



图 4-48 天使报喜 432-440年 罗
马大圣玛利亚教堂拱门上的镶嵌画
Fig.4-48 Annunciation 432-440
Church in St. Mary's Roman mosaics on
the arch

图 4-49 圣母领报 中世纪壁
画 出处不详

Fig.4-49 Annunciation medieval
frescoes Source unknown

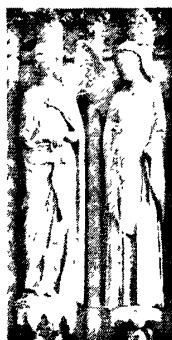


图 4-50 天使报喜 尼古拉 兰斯大教堂正面大门
南侧墙 1211-1233年

Fig.4-50 Annunciation Nicholas Reims Cathedral,
the south side of the wall facing the door 1211-1233



图 4-51 圣母领报
洛伦佐·莫纳科
Fig.4-51 Annunciation
Lorenzo Monaco

图 4-52 受胎告知
韦登 木板画Fig.4-52 Annunciation
Verden图 4-53 圣母领报 安东内罗 约
1465 年 现藏于巴勒莫国家美术馆
Fig.4-53 Annunciation
Antonello da Messina 1465
existing Palermo National Gallery图 4-54 圣母领报
罗塞蒂 1850 年Fig. 4-54 Annunciation
Rossetti 1850

15世纪著名画家安东内罗（达·摩西拿）这里的圣母玛利亚（见图4-53）较之其他为数众多的圣母领报中的玛利亚形象，有着罕见的成熟气质。她正在桌前读经祈祷，神态冷静似领袖，举起的右手彷彿不是在迎接天使，更像是平息天使迎接她时的巨大热情。清晰明朗的线条强调了圣母玛利亚坚强的内心，果断安详的气质为人们留下极为深刻的印象。大面积的蓝色同深色背景的对对比，以及三角形的稳定构图更加突出了圣母玛利亚的神圣、宁静和伟大。安东内罗没有像以往的画家那样，对天使、圣灵等一一加以刻画，也没有交待事件发生的坏境，只是将画面范围缩小至圣母一个人身上，时间定格于圣母被告知受胎的一瞬间，精致简单的画面，细腻严谨的笔触，明亮纯粹的色彩，革新式的油画技巧使这幅圣母领报成为安东内罗最精彩的肖像作品。

但丁·加布里耶尔·罗塞蒂的《圣母领报》（见图4-54）又是别样的面貌，长方形的画面，没有三维透视近乎平面的空间，左面是天使加百列，右手持百合花，左手伸向玛利亚传达圣讯，一只鸽子正从窗口飞入，玛利亚身着白衣卧在右侧的床上，面容苍白、憔悴，一副苦修少女的样子，目光也因内心的惊慌而显得有些呆滞。画面右边是一个刻有百合藤纹的朱红色木架。整个房间布景简单，极为简朴。罗塞蒂是英国19世纪“拉斐尔前派兄弟会”的创始人之一，拉斐尔前派与当时占画坛统治地位的学院派不同，主张面对自然描绘真实生活，企图恢复到拉斐尔以前的文艺复兴初期单纯、真挚、朴实的绘画状态。此派画家创作了许多宗教题材的绘画，都很注重宗教寓意。罗塞蒂的这幅《圣母领报》也使用了大量基督教艺术中的象征意义。玛利亚穿的白色长袍和天使手持的百合花象征着苦修者淡泊清贫的生活和身心的纯洁，白鸽象征圣灵，代表耶稣降临人世最隐喻的是

那个木架，上面垂直的绿色花藤有平均分布的分叉左右各有十个，表示玛利亚月经的行止时间，末端三朵开放的百合花则象征圣子的降生时间。罗塞蒂是以他的妹妹克里斯蒂娜为玛利亚的原型进行创作的，表现了一个憔悴苍白、弱不禁风的苦修女玛利亚形象，整幅图像给人一种病态的伤感和怪异的美感，这也是19世纪末英国盛极而衰的维多利亚时代在绘画中的映像。

4.3 上帝形象的图像志分析

早期的犹太教和基督教教义中，明确规定教徒不能崇拜偶像，也明确规定禁止图像，摩西十诫的第一条就是“不可为自己雕刻偶像，也不可做什么形象彷彿上天、下地，和地底下、水中的百物。不可跪拜那些像，也不可事奉他，因为我是耶和华你的神是忌邪的神。”当时中东地区的各个民族都有崇拜偶像的习俗，这条诫命就是将作为神的选民——以色列人同其他外邦民族区别开来，以色列的神是造物主，是唯一的、神圣的的神，根据诫命，信徒们除了不能膜拜其他的神之外，也是不能模仿、描绘上帝形象的。但是上帝只有通过可感的形象在宗教礼拜场合中出现才能向信徒传达宗教启示，也只有通过具体的形象在基督教艺术作品中出现才能使民众更真实的体会教义精神，获得审美体验。这种相悖的两难处境必然要求以色列人在“西奈山诫命”和宗教艺术活动之间独辟蹊径，既不违背上帝之言，又能满足人性之需。于是，聪慧的以色列人在《圣经·旧约》中创造了独特的上帝形象，也成了历代艺术家描绘上帝艺术形象的图像志来源。

4.3.1 基督教美术中上帝形象图像志分析的基础——《圣经·旧约》文本中的上帝形象

我们要研究基督教美术中上帝艺术形象的表现，唯一的科学依据就是犹太教——基督教文化的经典著作《圣经》。《圣经》的前半部分《旧约》即是由希伯来民族编纂出的犹太教的经典文本继承发展而来，在《旧约》中明确描写目睹过上帝的有摩西、以利亚、以赛亚、以西结、但以理。其中摩西、以赛亚、以西结、但以理都是《圣经》作者，他们所描写的上帝形象，就是犹太人创造的在遵循上帝之言与顾及人性之需两者平衡点上的上帝。

(1) 自然物象——烈火、云彩、荣光

《旧约》中记述：摩西在西奈山上第一次见到上帝时，先是发现不远处的荆棘“被火烧着，却没有烧毁”，当他要前去看个究竟时，却听到上帝在荆棘里呼叫他的名字，要他不要近前来。当摩西抬头见到神的形象时却“蒙上脸，因为怕看神”，历来神学家和《圣经》研究专家们都一致认为，荆棘丛中的火焰就是上

帝形临的空间形相，摩西蒙上脸不敢看上帝是因为烈火太旺无法睁开眼睛。大先知以利亚见到上帝时，“在他面前有裂缝大作，崩山碎石，耶和华却不在风中，风后地震，耶和华却不在其中；地震后有火，耶和华也不在火中；火后有微小的声音。以利亚听见，就用外衣蒙上脸，出来站在洞口。”从这看出，上帝不是在火里，而是上帝本身就是一团烈火，光芒强烈刺眼。由于摩西和以利亚亲眼见到的上帝耶和华降临如烈火，“烈火”便成了以色列人描述上帝的代称，《申命记》说“耶和华你的神乃是烈火”“他从天上来使你听见他的声音，为要教训你；又在地上使你看见他的烈火，并且听见他在火中所说的话。”《利未记》说“有火从耶和华面前出来。”

除了烈火，上帝在《圣经》文本中的另一物化形象是“云彩”。《出埃及记》中记载，摩西带领以色列人逃出埃及前往迦南的途中，上帝为帮助他们，“日间，耶和华在云柱中领他们的路，夜间，在火柱中光照他们，使他们日夜都可以行走。日间云柱，夜间火柱，总不离开百姓的面前。”^[26]“每逢云彩从帐幕收上去，以色列人就起程前往。云彩若不收上去，他们就不起程，直等到云彩收上去。日间，耶和华的云彩是在帐幕以上。夜间，云中有火，在以色列全家的眼前，在他们所行的路上，都是这样。”^[27]在何烈山上上帝耶和华要和以色列人立约摩西先进入会幕，“摩西进会幕的时候，云柱降下来，立在会幕的门前，耶和华便与摩西说话。众百姓看见云柱立在会幕门前，就都起来，各人在自己帐棚的门口下拜。”^[28]“摩西上山，有云彩把山遮盖。耶和华的荣耀停于西乃山，云彩遮盖山六天，第七天他从云中召摩西。耶和华的荣耀在山顶上，在以色列人眼前，形状如烈火。摩西进入云中上山，在山上四十昼夜。”^[29]这些章节里的“云柱”“云彩”都是上帝的物化载体，是上帝显现人间不露真身的障眼法，既没有违背禁止崇拜偶像的诫命，又能给人们可感的存在，在以色列百姓当中树立起神的威望。上帝借“烈火”与“云彩”的形象显现不是毫无根据的臆说，在早期人类社会里，烈火是地上强大猛烈可以毁灭一切的力量，云彩是天上变幻莫测可以生成一切的源泉，两者都是自然界具有神秘能量让人无法抗拒的神力，可以激起人们自觉的敬畏、膜拜。

上帝在《旧约》文本中还有一种物化形象的存在——荣光。作为上帝显现时所用的障眼法，上帝是“荣光”的说法在《旧约》中多次出现。“摩西说，这是耶和华吩咐你们所当行的，耶和华的荣光就要向你们显现。”^[30]荣光是上帝形象的象征和比喻，是描述上帝作为烈火、云彩显现时所发出的耀眼的光芒，在圣经文本中常常与“烈火”“云彩”等同时出现，以便于更传神的表达对至高无上的上帝的敬畏和崇拜。“当时，云彩遮盖会幕，耶和华的荣光就充满了帐幕。摩西不能进会幕，因为云彩停在其上，并且耶和华的荣光充满了帐幕。”^[31]“摩西

上山，有云彩把山遮盖。耶和华的荣耀停于西乃山，云彩遮盖山六天，第七天他从云中召摩西。耶和华的荣耀在山顶上，在以色列人眼前，形状如烈火。摩西进入云中上山，在山上四十昼夜。”^[32]摩西在西奈山上曾大胆要求上帝显现真身，“摩西说，求你显出你的荣耀给我看。耶和华说，我要显我一切的恩慈，在你面前经过，宣告我的名。我要恩待谁就恩待谁，要怜悯谁就怜悯谁，又说，你不能看见我的面，因为人见我的面不能存活。耶和华说，看哪，在我这里有地方，你要站在磐石上。我的荣耀经过的时候，我必将你放在磐石穴中，用我的手遮掩你，等我过去，然后我要将我的手收回，你就得见我的背，却不得见我的面。”^[33]《圣经》巧妙地安排摩西只闻真声不见真人，即使看见上帝的手和背，也看不见正面，至于上帝的手和背什么样子却又一笔带过，没有多余描写，可见的只有“荣光”“荣耀”，给教徒们留下无限精神联想的空间。这里的“荣光”“荣耀”就是上帝的真身，是上帝外观形象的指代符号。在圣经中对这一场面描写最为具体的是先知以西结的一段记载，“我观看，见狂风从北方刮来，随着有一朵包括闪烁火的大云，周围有光辉。从其中的火内发出好像光耀的精金。又从其中显出四个活物的形象来。……至于四活物的形象，就如烧着火炭的形状，又如火把的形状。火在四活物中间上去下来，这火有光辉，从火中发出闪电。这活物往来奔走，好像电光一闪。……在他们头以上的穹苍之上有宝座的形象，仿佛蓝宝石。在宝座形象以上有仿佛人的形状。我见从他腰以上有仿佛光耀的精金，周围都有火的形状，又见从他腰以下有仿佛火的形状，周围也有光辉。下雨的日子，云中虹的形状怎样，周围光辉的形状也是怎样。这就是耶和华荣耀的形象。我一看见就俯伏在地，又听见一位说话的声音。”^[34]在这里，“荣光”“荣耀”与“烈火”“云彩”都是上帝物化形象的象征，突显出上帝至高无上的全能地位和无与伦比的至尊荣耀。

(2) 人化形象——长衫君王、银发圣父

先知以赛亚笔下的上帝形象不再是物化的烈火、云彩、荣光，而是更直观、更具体的人化形象。在《以赛亚书》中，他这样描写：“当乌西雅王崩的那年，我见主坐在高高的宝座上，他的衣裳垂下，遮满圣殿。其上有撒拉弗侍立，各有六个翅膀；用两个翅膀遮脸，用两个翅膀遮脚，用两个翅膀飞翔，彼此呼喊说：‘圣哉！圣哉！圣哉！万军之耶和华’，他的荣光充满全地。”^[35]以赛亚笔下的上帝端坐宝座，万众簇拥，长袍垂地，荣光万丈，充满了世间君王的神圣威严，让人心怀谦卑的崇敬膜拜。^[36]

到了先知但以理的笔下，上帝耶和华的形象更加具体感人。他在记叙与上帝相遇时的情景时说：“我观看，见有宝座设立，上头坐着亘古常在者，他的衣服洁白如雪，头发如纯净的羊毛，宝座乃火焰，其轮乃烈火。从他面前的火，像河

发出，侍奉他的有千千，在他面前侍立的有万万。他坐着要行审判，案卷都展开了。”^[37]但以理笔下的上帝既有以赛亚笔下上帝的影子，“亘古常在者”坐在宝座上，侍奉他的有“千千”“万万”，这是人间君王般的上帝形象。“宝座乃火焰，其轮乃烈火。从他面前的火，像河发出”，这又与摩西、以利亚笔下的“上帝是烈火”的说法相契合。另外，但以理还有自己独特的表述：上帝的“衣服洁白如雪，头发如纯净的羊毛”，对照摩西十诫，这种程度的描写已是非常大胆，但正是有了但以理这样直接生动的描写，我们才感受到一个可感知的、更加人性化的圣父形象。

4.3.2 基督教美术中上帝形象图像志分析的表现——基督教美术作品中上帝形象的母题演变

前文中提到，帕诺夫斯基对美术作品进行解释的第二个层次是图像志分析——发现和解释艺术图像的传统意义，即作品的特定主题和概念（图像、故事和寓意的世界）的解释。我们追根溯源，在《圣经·旧约》中找到了基督教美术作品中上帝形象这一特定母题的文本解释，对照基督教美术作品，圣经文本中上帝是“长衫君王”“银发圣父”的形象描写远比上帝是“烈火”“云彩”“荣耀”的表述对后世影响深远，同时，画家们在描绘这一母题时也常常把几种表述相结合，创作出既有烈火或云彩围绕，又有具体人像刻画的上帝形象。

《创作亚当》是米开朗基罗为西斯廷礼拜堂拱顶绘制的大型壁画中最著名的一幅（见图 4-55），描绘了圣父正将生命和力量传给亚当的瞬间。亚当斜躺在山坡上，右手撑地，体格成熟而健美，但呆滞的目光缺少生机和活力。众天使簇拥着慈祥而又威严的天父冉冉飞来，他身披着宽大的斗篷，浓须飘飘，神情俊朗。画中的亚当正伸出左手等待上帝赋予他生命和智慧，上帝伸出右手即将于其轻轻相触，画面正定格在这一瞬间。这一天地无声的瞬间，蕴含着意味深长的内容——人类即将踏上历史舞台，演绎万千内容，洪荒的岁月一去不返。米开朗基罗将上帝银发、长须、白衫的特征相结合，创造出了一位体格健美精神矍铄颇具浪漫主义的圣父形象。

18世纪英国画家、诗人布莱克受米开朗基罗的影响，依据的是《但以理书》7: 9-10 的描述：“我看见，见有宝座设立，上头坐着亘古常在者，他的衣服洁白如雪，头发如纯净的羊毛。宝座乃火焰，其轮乃烈火。从他面前有火像河发出……”代表上帝荣耀的红色光环围绕着蹲伏在深渊上面的上帝，第一阵风将他纯净羊毛般的头发吹向一边。他正在创造金色的光，这光同时刺穿了周围的黑暗，也照亮了深远的边缘。上帝左手执圆规一下划分出了光明与黑暗——现实的超自然。布莱克用象征的手法强调光明带来的类似的闪电，同时，基于自己对《圣经》的深刻理解和绝顶大胆的想象，他别出心裁的画上了一个圆规，表示上帝创造的

是一个美好的“秩序”，“上帝的救赎”乃是恢复原来的“秩序”。布莱克的作品充溢着更多的宗教情感（见图 4-56）。



图 4-55 创造亚当 米开朗基罗
西斯廷教堂拱顶画

Fig.4-55 Creation of Adam Michelangelo
Painting the Sistine Chapel vault

图 4-56 创造天地 威廉姆·布莱克
1795 年 现存伦敦不列颠博物馆

Fig.4-56 Creation William· Blake 1795
existing London British Museum

4.3.3 基督教美术中上帝形象图像志分析的延伸——基督教美术作品中上帝形象的图像学分析

深层发掘、解释作品的内在意义或内容，是图像志分析的延伸，即图像学分析。在犹太民族的宗教意识中，上帝是“自有永有”的“全知者”、“全能者”和“无限者”，具有抽象性和无限的想象性，一旦要用具体形象刻画出来，就失去了全能者的威严能量和神秘气质，就会沦为与邪教相同的偶像崇拜。但犹太人又相信上帝耶和华是有着真实物化形象的，只是真面目不能为凡人所见。即使见过上帝真身的几位先知摩西、以利亚、以西结也只是不同程度的见到了上帝的个别物化形相：烈火、云彩、荣光等，从摩西到以赛亚大约经过了五百年的时间，到以赛亚、但以理描写上帝形象时的表述已经十分大胆，几乎就要触到摩西诫命的底线。烈火的生成毁灭、云彩的变幻莫测、荣光的耀眼威力都是原始社会时期人们最为崇拜的自然力量，中古社会时期，自然崇拜向英雄崇拜过渡，人们自然把上帝想象成无所不能、威严深邃的君王、圣父。从物化形相到人化形象的演变正体现出犹太民族宗教意识和审美意识的突破与革新。诸位基督教先知在不违背基督教教义的前提下，对上帝形象做了大胆创新的描写，既刻画出一位威严公正、神圣伟大、全知全能的万物之神的形象，又赋予这神人性化、严慈兼备的一面。圣经文本中的上帝形象，成为后世艺术家们艺术构思时灵感爆发的源泉，为艺术图式的创作提供了最直接的原型。

5 基督教美术中的图式符号

5.1 十字架的真义——浅析基督教美术中的十字架图式符号

5.1.1 十字架——基督教信仰的文化符号

基督信仰的核心教义正是信仰基督，信仰历史上的耶稣。据《圣经》记载，基督教的创始者耶稣诞生于犹太的伯利恒一个木匠家庭。他从 30 岁开始布道，称自己是上帝的儿子，是上帝派到人间的救世主。他劝人们祈祷上帝，爱人如己，认为不论是国王贵族，还是奴隶仆从，皆无所谓贵贱尊卑之分。《圣经》上说，耶稣周游各地广行善事，使残者复原，盲者复明，哑者复言，聋者复聪，死者复生，因而深受各地贫苦人民的爱戴和尊敬。然而，他的所作所为却遭到权势阶层的嫉恨，由于门徒犹大的出卖而被拘捕，在罗马总督彼拉多处受审并被判处死刑，先是鞭笞，继而头戴荆冠，背负十字架游行，最终被钉死在十字架上，当时耶稣宣称：“我的时间即将到来”，他死后的第三天复活，复活后四十日升天。由此看来，一方面耶稣死前的这句话意味着对基督教的时间价值的充分肯定，即由复活、升天、再来、审判等实践环节所构成的时间流程；另方面通过十字架上的受难和十字架下的复活事件的转折与统一，即历史的耶稣与信仰的基督的统一，说明正是十字架将耶稣对上帝和对世人的爱推向高潮，如使徒保罗所说：“为义人死，是少有的；为仁人死，或者有敢作的。惟有基督在我们还作罪人的时候为我们死，上帝的爱就在此向我们显明了。”（《罗马书》）至此，原本世人引以为耻的作为死刑刑具的十字架，因着上帝之子耶稣的受难，为人类的罪而死，从而转换为荣耀的十字架，本是异教之物的十字架荣升为基督教的精神标志。于是，在“上帝的耶稣”和“信仰的基督”两者之间，十字架遂成为目标实现的关键性媒材，同时在象征性上向受众展示了基督教原初意义之所指，所以当艺术家在表现宗教题材时，可以去深刻把握和解读这一原初形式的内涵和外延。

关于十字架这一符号，并不是在耶稣受难之后不久就迅速成为基督教的信仰标志的。据 F·赫斯特著的《基督教教会史》（1897 年）指出：“公元一世纪的基督教徒既不使用基督受难像，也不使用任何样式的十字架。”^[38]正是因为耶稣与十字架的关系，当时的基督徒视十字架为绝望与耻辱的象征，十字架被引入基督教作为信仰的标志是从罗马皇帝君士坦丁大帝开始的。例如：出土的 4 世纪早期埃及墓碑上有十字架和基督教象征符号的罗马式门廊的背景图案；公元 5 至 6 世

纪出现了身着衣服，头戴王冠，两手下垂，双脚自由站立或踏在《圣经》上的耶稣受难像；公元7世纪开始出现被钉死在十字架的耶稣受难形象。从此，十字架充当了耶稣受难的符码，教会号召教徒尊敬它并且使用它，十字架成为颇具魔法力量的崇拜物，在之后的宗教画中出现的频率愈来愈高。

耶稣的十字架作为一个宗教的精神文化符号，其本身不可忽视的重要性在于它是基督教信仰符合现实的有力象征，从形式上呈现出的是历史上的耶稣为人类的罪所付出的生命本体的代价，从内涵上则深藏着耶稣对上帝和对世人的那种超越个体生命情感的绝对之爱。十字架带着人类生活的苦难与希望的双重含义，引领基督教徒们顶礼膜拜，并大量渗透于绘画、雕塑、建筑等美术形式中。

5.1.2 十字架——基督教美术的图像符号

当艺术家的个体意志指向基督信仰，通过物质性的媒介材料将其先验性感觉表现为带有象征意味的视觉图式时，基督教美术就产生了。我们把以视觉化形象呈现的，带有与基督教的信仰内容和信仰生活相关的象征性因素的绘画、雕塑和建筑等美术作品，统称为基督教美术。

尽管教会一致决定使用宗教图像的时间相当迟缓，但事实上，自从基督教被正式承认后，这类图像就已经出现于教堂内的镶嵌画、湿壁画上了。在这些公共场所放置基督教固有的图像，奠定了基督教与异教美术不同的审美概念的基础。与在希腊文明中所建构的和谐感性的美不同，以基督教内容为基础的美，则是表现在人的日常感觉中无法获得的超自然的灵魂存在及其价值的象征美。

基督教盛行时代的美术，宗教文化的元素和气息会深深烙印在美术作品中，即使它们已经化为一种集体无意识却也会在意识深处显现出来，美术家也往往借用宗教故事题材来发展自己的艺术语汇，并宣示其独特的想象力和创造力，同时“形式若从内容之中得到暗示，那么它将照着内容对它的要求而变得丰富新颖、饶有趣味”。而作为见证基督信仰及信仰基督的主题和图式的十字架，在美术家的创作中自然成为不可或缺的重要形象之一。

拜占庭教会、加洛林王朝和奥托王朝的教会，将宫廷的装饰艺术与宗教美术相结合。西奈山圣凯瑟修道院的《耶稣受难像》（木板蛋彩画，9世纪）（见图5-1），在这幅微型图像上面留有题词，以观众的口吻对基督说：“看见你被钉在十字架上，噢，主啊！谁又能不惊吓颤抖呢？你撕碎死亡的衣服，却穿上了不朽的圣洁的袍子。”基督那裸露的躯体更能激起人们强烈的情感。反圣像运动前的耶稣受难像上，救世主穿着及踝的长袍，而之后的人文主义画像则坚持展示他裸露的躯体，只让他遮一块缠腰布。在希腊达芙尼城多米尼教堂的《耶稣受难》（镶嵌画，11世纪）（见图5-2）上，虽然基督的表情告诉人们他已经死去，但他的身体却依旧充满生机，皮肤闪闪发光，肌肉强健，而从他身体一侧喷出的血柱和水柱则象

征洗礼和圣餐仪式。



图 5-1 耶稣受难像 木版蛋彩画
9世纪 西奈山圣凯瑟修道院
Fig.5-1 passion of Jesus
century woodblock tempera 16.6×13.9cm
Monastery at Mount Sinai St. Kaise



图 5-2 耶稣受难 镶嵌画
11世纪 希腊达夫尼多米尼教堂
Fig.5-2 passion of Jesus 11th century 9th
century mosaics Greek
Daphne Dominican church



图 5-3 基督下十字架 雅各布·丁托列托 约 1550-1560 年
Fig.5-3 Under the cross of Christ Jacob · Tintoretto 1550-1560



图 5-4 基督受难 韦登
祭坛画 1450 年
Fig.5-4 Passion of the Christ Verden altarpiece 1450



图 5-5 基督受难
马蒂亚斯·格吕内瓦尔德 约 1515 年
Fig.5-5 Passion of Christ Matthias· Grunewald 1515

14世纪的欧洲出于笼罩在严酷的宗教统治之下，画家必须符合教皇意愿方能施展才华，在声名显赫的教皇克莱蒙五世及权力阶层的资助下，画家西莫内·马尔蒂尼将朴素优雅的哥特式画风发扬光大，从而奠定其画坛的领导地位。所作的《背负十字架》(约 1336 年)，画面场景拥挤混乱，耶稣背负十字架前往骷髅地。众人脸上愁苦焦急的表情同鲜艳的色彩形成鲜明对比，显得格外生动。雅各布·丁托列托的《基督下十字架》(约 1550-1560 年) (见图 5-3)，金色光芒穿透黑暗，闪耀在基督的尸体和圣徒的身影上，圣母因悲伤而昏厥的身体犹如倒在祭坛上。画家将个人强烈的如狂风般的情感注入画面中，通过饱满的构图和富有力度的人

物造型，表达出一种强烈克制的悲痛情感。罗吉尔·凡·德尔·韦登的《祭坛画》（约 1440 年）（见图 5-4），注重画面情感的表达，并赋予绘画以故事性情节。基督在十字架上受刑，随风飞舞的基督腰布和搂住十字架悲痛欲绝的圣母玛利亚都是首次在绘画中出现。马蒂亚斯·格吕内瓦尔德的祭坛画《基督受难图》（约 1515 年）（见图 5-5），画家巧妙运用移情的手法，将惊人的写实因素融入宗教的痛苦深渊中，把中世纪人们经常遭受的麻风病，引进基督受难的题材中，基督浑身溃烂，血从伤口流下，变形的手指恐怖的弯曲着，使原本就惊心动魄的宗教场面更加惨不忍睹。在这比真人还大的受难基督面前，没有人不会感到内心的震撼！雅各布·蓬托尔莫的《基督从十字架上落下》（约 1526 年），在这个被无数画家重复的主题中，这幅作品显现出令人惊异的创意，架起基督的十字架并没有出现，画家引导着人们把注意力全部投在鲜艳的色彩和强烈动感的形体上，但宗教主题并未被削弱。所有这些作品将基督在十字架上受难这一信仰内核以不同的风格充分展现出来。

可见，当十字架肩负艺术使命的形式性，被作为宗教艺术的主题图式反映在美术作品中时，通过艺术对象的生命情感性和艺术语言的象征性的表现，美术作品突出了内容的升华，艺术接受者也完成了心灵的荡涤。

20 世纪后的图像艺术，与教会没有多大关系，基本上都是艺术家信仰体验的表现。风格多样的艺术作品是艺术家对信仰主题的自由解释和表现样式的主观运用的必然结果。在交织着宗教情感和现实苦恼的现代社会中产生的作品，大多呈现出表现主义的倾向。西班牙画家达利，在二战结束后的五十年代反思战争产生的原因，将创作主题转向宗教和神话，创作了“本世纪最伟大的一批宗教绘画”：《核子十字架》（1952）、《耶稣钉死在十字架上》（1954）、《克里斯托芬·哥伦布之梦》（1958—1959）等。将基督教古典的母题和形象——十字架、基督，放置到充满漂浮离散的物质元素的环境中，揭示了现代人类的悲剧命运和产生根源。意大利画家古图索亲历 20 世纪政治与艺术的动荡，目睹战争的残酷和人民的疾苦，其创作题材始终紧扣人们所关心的现实问题。寓意画《上十字架》（1942 年）采用平面的表现画法，对人物进行夸张、切割拼接的处理，多个十字架上受刑者扭曲痛苦的体态以及周围旁观者悲伤欲绝的表情，通过黑红蓝白色彩的强烈对比，突出揭示了战争给人类生命和心灵带来的严重伤害。前苏联艺术家梅尔尼科夫在 70 年代中期创作的《科尔多瓦的十字架》，取材于西班牙人民反法西斯斗争，将十字架图式置于画面的中心，黑色的十字架与周围红色的火焰、房屋墙壁形成鲜明对比，组成律动强烈的画面，以寓意的手法表现了西班牙人民的苦难、希望和信念。不少艺术家从图式关怀的角度挪用十字架符号，以表达当代人一种精神上的苦难与希望的辩证处境。20 世纪中后期，西班牙艺术家塔皮埃斯的代表作《红

十字架画》(1954年)《两个黑十字架》(1973年)、《大腿与红十字架》(1983年)。这些作品,选择用红、白、黑三色的十字架为图式主体,从个体生命的现世苦难、有限得救、未来希望的不同维面呈现十字架的救赎意识,阐释了个体生命在现世的沉沦生活中如何得以拯救的观念。

5.1.3 小结

总之,对十字架的阐释框架经历了“原初性”的死亡痛苦象征、“神性”的爱的福音的象征、“当代性”的苦难、希望与拯救意识的象征这三层演进。十字架不仅仅是呈现在西方基督教美术中的特殊符号,更是已纳入东方乃至世界文化艺术视野内的图像。面临当今人类价值虚无和精神绝望的现实境遇,艺术家们对十字架的解读也已超越其最初的宗教话语,并走出其代表的西方社会文化思维的层面,更多的切入现实意义,直面人类心态的绝望与救赎。十字架既然根植于人性,那么,它就属于全人类,真正的十字架上的真理是人性的实现。

5.2 为光作见证——浅析基督教美术中光的运用

基督教美术的一个重要图式就是对光的运用,在基督教中,光是神圣、智慧、爱人的象征。耶稣向所有的世人都表明上帝的爱和光明,要引导人们走向光明,但同时也要求人“在光明中行走”,也就是“爱人”:“谁说自己在光中,而恼恨自己的兄弟,他至今仍是在黑暗中”。^[39]做“光明之子”,当活出基督的样式,“在光明中分享圣徒的福分”,成为真正的基督徒。在基督教美术中,对光的运用一直是艺术家们孜孜不倦终生探讨的课题。绘画中光的运用主要体现在对圣经题材中光的主题的表达以及光作为塑造对象形体、表现明暗的手段(本文主要论述前者),建筑中则使用光作为装饰手段,充分发挥光在引领人们灵魂向基督天国上升过程中的感召力作用。

5.2.1 绘画中的光

《旧约·创世记》中记载:“神说:‘要有光’就有了光”,光是上帝的象征。基督教绘画中表现的“光”,最初就是按其宗教意义而获得神圣意义的。本文对以表达光为主题的绘画主要分为两种类型进行论述。

(1) 中世纪基督教拜占庭艺术和“蛮族艺术”这两大主流的圣像画,大约从5世纪早期至14世纪初。在所有基督圣像与圣母像头顶上或头后面都有金灿灿黄澄澄的光环,最初是生硬死板的程式化平面化处理,后来艺术家们将光环的角度随着人物头部扭转的动作幅度加以灵活调整,基督复活与升天的形象周围也都有金色的光环。按照《圣经》记载,光是上帝第一个创造的,它就是上帝的象

征，是世界上最崇高的、唯一的本源。而之所以是描绘成光环的样式也是根据《圣经》文本的叙述，《旧约》中记载先知以西结见到的情景：“在他们头（指四活物——作者注）以上的穹苍之上有宝座的形像，仿佛蓝宝石。在宝座形像以上有仿佛人的形状。我见从他腰以上有仿佛光耀的精金，周围都有火的形状，又见从他腰以下有仿佛火的形状，周围也有光辉。下雨的日子，云中虹的形状怎样，周围光辉的形状也是怎样。”^[40]两段虹相拼接的形状就是椭圆形的光环状。除了木板蛋彩画，中世纪最常见的教堂镶嵌壁画、天顶画在描绘圣像时都以金色的光为背景，营造出金碧辉煌的氛围。圣像常常被置于金色的背景中加以渲染，金色对表现圣像的“神光”是起着巨大作用的。东正教神学家弗洛连对圣像里的金色赞扬道：“所有形象都是在黄金灿烂的神恩之海里产生的，都沐浴在源源不绝的神光里……因此，圣像以金色为标准是不言而喻的，因为任何颜料都会使圣像接近尘世，从而使幻影黯淡无光。”^[41]当时君士坦丁堡的索菲亚大教堂内部的镶嵌画就有人曾赞扬道：“拱形屋顶下展开一块块金色的彩画，像金色的水流用它金色的光芒照射人们的眼睛，使人们难于凝视，就像仰望着春天正午的太阳……光代表着上帝的权势与威力。”^[42]

(2) 设计用光，渲染基督教主题氛围，从文艺复兴时期开始到 18 世纪。随着对光的独特表现力认识的加深以及绘画中明暗法、透视法等技艺的发明运用，画家们在表现圣经故事题材和教堂定制作品中常常巧妙构思使用光线，不再单纯用光塑造物体形象、表现远近明暗，而是更注重运用光来渲染故事主题，营造画面气氛，表达画家情感。

根据《圣经·新约》的记载，激进的法利赛人扫罗，对耶稣和他的门徒们没有好感并屡次逼迫教会。公元 33—35 年间，保罗行路将至大马色(即今叙利亚的大马士革)时，忽然被天上的一道强光射中，坠马倒地，双目失明，复活的耶稣向他显现。这一具有强烈个人宗教经验的事件，在一般人看来纯属不可思议，对保罗而言却是人生的转折，从此他皈依基督，由异教徒变成最虔诚的基督徒。米开朗基罗曾接受教皇保罗三世委托，创作了《扫罗皈依》(见图 5-6)。在画家笔下，这一瞬间被处理成一个混乱扭曲、对比强烈的宏大场面。画面明显分为天上人间两部分，充斥着表情动作各异的人物，昏暗的背景被左方从天而降的一道强光点亮，这道强光既指引救赎扫罗完成了皈依之路，也深深震撼着观众去领悟精神与信仰的转变过程。法国艺术家丹纳说：“作品的产生取决于时代精神和周围的风俗。”米开朗基罗这幅作品中表现出的世界观的变化，与当时 16 世纪宗教改革理论中的中心原则(即个人与上帝之间的直接关系)有着密切联系。画面每一处都暗示了皈依过程的艰难和痛苦，倒地的这位年老的扫罗的面孔，实际上乃是消除了对信仰的疑虑与恐惧、渴望，耗尽了精力的晚年米开朗基罗的自画像。

1600年，卡拉瓦乔接受委托，为罗马人民圣母教堂葬礼礼拜堂侧面墙所绘制的油画《圣保罗的皈依》（见图5-7）取材于这一故事，这是他巧妙用光形成明暗对比的代表作之一。卡拉瓦乔截取保罗被强光射中坠马的这一瞬间，有意识地加强光线的明暗对照，把光线处理的刺目耀眼，造成极具夸张性的效果。在这幅画中，卡拉瓦乔对光线的动态特征的把握达到了突破性的新高度。同时，几组鲜明的对比：立在明处的马与躺在暗处的保罗，扫罗红色的披风与白色的强光，深色马蹄与亮色马腿，深色马头与亮色马鞍，整体暗色的背景与亮色的马匹，突出了主题，预示着保罗弃暗投明。马的形象的处理是有寓意的，马的肚带和马具已经从背上落到地下，那是抛弃“尘世”束缚的表征，与主宰整个画面的“神的光”形成了对比和反差。失明坠马的保罗张开双臂，拥抱着那道直刺他心脏的光线，在这里，光是主角，是上帝存在的象征，他用巨大的力量击中保罗，使他倒地。而保罗接受了这神圣的洗礼，从身体的外在洗涤转向精神的内心净化。画面上那种“燃烧”的光感赋予这一“顿悟”瞬间以至高无上的神的恩宠。让人更加深刻理解了保罗归顺后所说的“现在活着的，不再是自己，而是基督在我生命里活着”^[43]的含义，“无论谁一旦有了基督的生命，就是新造的人，旧的已经过去，都变成新的了。”^[44]这就是上帝之光的救赎力量。

17世纪荷兰画派最著名的油画家伦勃朗对光线和投影进行过深入研究，华丽的笔触、丰富的颜色和强烈的明暗对比，使他无愧于“表现光与影的魔术师”的称呼。他的一生，创作了相当数量的以《圣经》内容为题材的油画，《亚伯拉罕献以撒》（见图5-8）无论从心理意识的角度还是绘画技巧的角度，都是伦勃朗画风成熟的代表作。画家通过大面积浓重色彩的背景，衬托出当赦免降临时亚伯拉罕脸上那惊诧的表情。我们的视线会从天使的脸转向亚伯拉罕的脸，再转向他按在以撒下颌上的手，最后停留在被一束强光照得通体耀眼的躯体上。光线的巧妙设计突出了画面主题，刻画出亚伯拉罕对上帝的绝对信心和无条件顺从的深厚情感。

设计用光的另一大类型就是突显画面中的烛光效果。画家在构思作画时将烛光设计成画面中的中心之一，将明亮的光线投射到蜡烛周围小范围之内的人物身上，其他部分相对位于暗处。这种做法被许多画家沿用过，比较具有代表性的是霍尔曼·亨特、霍恩索斯特、乔治·德·拉·图尔。

拉斐尔前派画家霍尔曼·亨特，从《圣经》故事中吸取灵感，《世上的光》（见图5-9）取材于《约翰福音》8: 12; 9: 5; 12: 46。耶稣说“我是世界的光，跟从我的就不在黑暗里走，必要得着生命的光。”又说：“我到世上来，乃是光，叫凡信我的不住在黑暗里。”画中，基督正敲响人类的心灵之门。约翰·鲁斯金在给《泰晤士报》的一封信（1854年5月4日）对这幅作品评道：“这扇门是人

类的灵魂之门，它从未开启过。”在夜里，基督来到门前。他象征着先知（身穿白色的长袍）、祭司（身带胸牌）和国王（头戴荆棘冠冕）。“画面中有两束光，一束是灯笼里的光，代表良心。这束光是热烈的红色，照在门旁的杂草上，也照亮了一个苹果（象征夏娃偷吃的禁果，是对人类原罪的提醒）。另一束光从耶稣的头上发出，非常的柔和，它代表拯救。”^[46]

格利特·凡·霍恩索斯特在16世纪末17世纪初的荷兰画坛堪称艺术的革命者，受卡拉瓦乔的影响很深，他的绘画也直接来源于生活，同时他也擅长用人造光，明暗对比来增强作品的戏剧效果。《耶稣受审》（见图5-10）中，霍恩索斯特选择了审判中最具戏剧性最关键的时刻，画面中光亮的唯一来源——蜡烛，把我们的注意力引到两个主要人物，耶稣和大祭司该亚法的身上。蜡烛照亮了两人的脸庞，形成了最鲜明的对比：该亚法身着华丽长袍，耶稣衣着单薄破烂；该亚法自由随意坐着，耶稣双手被缚站立。当我们的视线从该亚法的脸移到手指，再到耶稣的脸，然后是画面中心的蜡烛，最后移到背景，则会感受到更深层次的对比：该亚法焦虑急躁，耶稣平静镇定；该亚法双手紧绷，耶稣自然放松。更深入一步的寓意就是双方角色的颠倒，耶稣由被告变为审判者，宣布对该亚法等人的审判。

和卡拉瓦乔同属写实主义画家并受其影响很大的拉图尔更偏向冷淡宁静的创作方式，都善用光线技巧，不同的是，卡拉瓦乔的光线来自外部，像是一束光打在画布上，而拉图尔的光线则来自画中的烛光，由烛光为中心点掌握画面所有的明暗，“一只烛光”成为拉图尔的艺术特征。《忏悔的抹大拉的玛利亚》（见图5-11）主要是表现玛利亚内心的精神变化，画面构图简单，所有无关紧要的东西都被省略。玛利亚安宁的坐姿和看不清表情的脸透露出内心的平静、沉思和忏悔，她盯着一面镜子，但镜子中只反射出一束烛光却没有玛利亚的映像。这束烛光代表着基督之光，照亮黑暗，救赎世人，在这光的映照下玛利亚深红色的长裙（象征罪孽）被她上衣明亮的白色所削弱，突出了她悔改蒙恩的纯净之心。拉图尔对明暗配合的运用独树一帜，通过阴影和高光，把画面的每个部分都统一成为一个整体。

5.2.2 建筑中的光

公元后的西方是基督教的统治时期，原始宗教的神庙建筑在基督教的横扫之下逐渐销声匿迹，取而代之的是基督教堂的迅速崛起。将上帝的意志无限度传播，在人间营造一个至美至善天国的宗教使命，使基督教堂建筑在这一段时期飞速成长，十字式，集中式，巴西利卡式，无一不是营造庄严肃穆的空间形制，人们步入其中，往往觉得自己的渺小与上帝的浩瀚。哥特式教堂的产生，更是为基督教量身打造的天国。在黑暗和压抑的中世纪，哥特式教

堂承载着传播宗教教义，感化教徒大众等重要的精神层次的重任，哥特式建筑艺术也自然承担着这方面的意义。哥特式建筑艺术选择使用光来恰如其分地体现上帝的神秘力量，最突出的成就就是教堂门窗上的彩色玻璃画。

哥特式教堂内部的彩绘镶嵌玻璃窗堪称艺术史上的一朵奇葩，它伴随着基督教思想的兴盛以及哥特式教堂建筑艺术的兴起而产生，并发展到极致。

在这些色彩斑斓的玻璃窗上，工匠们把用最灿烂的色彩——深红色、蓝色、紫色烧制出来的彩色玻璃，按照设计图稿切成面积较小的不同形状块，再用工字形截面的铅条拼接起来，勾勒出人物的轮廓，组成图画。这些玻璃画大多描绘的都是《圣经》里的人物和故事，面向教堂内的芸芸众生讲述从上帝创世记到基督末日审判，从天使受胎告知到耶稣最后晚餐的人类救赎史。目不识字的教徒们可以通过窗户上的那一幕幕在阳光投射下绚丽耀眼的画面：该隐、亚伯骨肉相残（见图5-12），挪亚的献祭（见图5-13），埃及十灾（见图5-14），摩西带领族人渡过红海（见图5-15），伯沙撒王的宴席（见图5-16），施洗约翰（见图5-17），耶稣与尼哥底母的会话（见图5-18）等，深深地沉浸在对教义的领会与沉思之中。

哥特式教堂利用光和玻璃来描绘基督教精神的象征符号：明亮的太阳光透过高大的窗户漫射进来，将光线集中在暗淡教堂的圣坛处，这样做就是为了将教徒的灵魂朝天际的方向引升。玻璃大花窗（见图5-19）呈正圆形，寓意太阳，象征着基督，而嵌入的五瓣花则象征圣母玛利亚。当阳光透过花窗上的彩色玻璃形成斑驳迷离的光线，营造出一种非人间的氛围，给人以神秘变幻令人目眩之感，唤起教徒与上帝沟通的心灵体验。正如但丁《神曲》中描写的：“丰富的神恩呀！你使我敢于定睛在那永久的光，我已经到了我眼力的终端！在他的深处，我看不见宇宙纷散的纸张，都被爱合订为一册；本质和偶有性和他们的关系，似乎都融合了，竟使我所能说的仅是一单纯的光而已。”这些用彩色玻璃描绘的宗教绘画，通过光线赋予形式和意义，达到了更加有效地表现超验观念的境界。“这也是其它艺术媒介不能达到的光线效果，它的艺术魅力使所有教徒们都立刻感觉到来自天国的神力”和一种无法言说的天启^[16]。



图 5-6 扫罗皈依 米开朗基罗
1543-1545 年
罗马梵蒂冈宫帕奥里纳教堂
Fig.5-6 Saul converted Michelangelo
1543-1545
Rome Vatican Palace Paaolina church



图 5-7 圣保罗的皈依
卡拉瓦乔 1600-1602 年
Fig.5-7 The Conversion
of St. Paul The
Conversion of St.
Paul 1600-1602



图 5-8 亚伯拉罕献以撒
伦勃朗 1635 年
Fig.5-8 Abraham offered
Isaac Rembrandt 1635



图 5-9 世上的光
霍尔曼·亨特 油画
1854 年
Fig.5-9 Light of
the world Holman Hunt
painting 1854



图 5-10 耶稣受审
霍恩索斯特 1617 年
Fig.5-10 Jesus before the
High Priest
Gerrit van Honthorst 1617

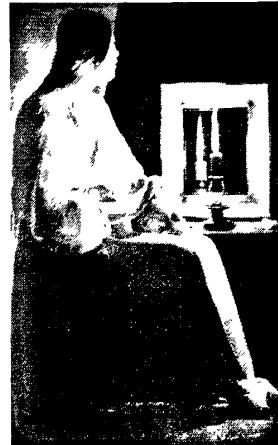


图 5-11 忏悔的抹大拉
的马利亚
乔治·德·拉·图尔
Fig.5-11 Penitent Mary
Magdalene George • de
• La • Tours



图 5-12 该隐、亚伯
骨肉相残
Fig.5-12 Cain Abel



图 5-13 挪亚的献祭
Fig.5-13 Noah's
sacrifice



图 5-14 埃及十灾
Fig.5-14 Ten
Plagues of Egypt



图 5-15 摩西带领族
人渡过红海
Fig.5-15 Moses lead
the people through
the Red Sea



图 5-16 伯沙撒王的宴席
Fig.5-16 Belshazzar the
king's banquet



图 5-17 施洗约翰
Fig.5-17 John the Baptist



图 5-18 耶稣与尼哥底母的会话
Fig.5-18 Conversation between
Jesus and Nicodemus

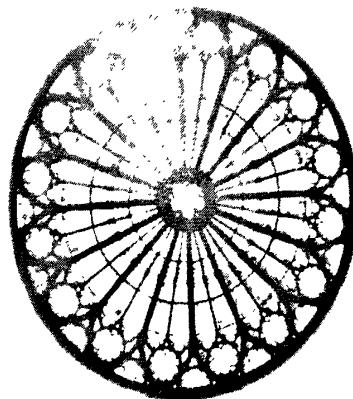


图 5-19 巴黎圣母院圆花窗
Fig.5-19 Notre Dame rose window

结论与展望

《圣经》对西方文化艺术的发展产生了持久且深入的影响，《圣经》与西方文化艺术碰撞融合的过程勾勒出了一段西方基督教灿烂的文化艺术发展的历史。本文在掌握基督教美术大量图像资料的基础上，以《圣经》文本为文化语言背景，具体论述基督教《圣经》题材在西方美术史中的表现与主题意义，选择典型的基督教美术中的图式符号着重分析，力求对所选课题做出有理有据的梳理和论述。

论文探讨了早期基督教美术的图像学分析，耶稣基督外观形象与内在信仰、圣母玛利亚、圣母领报、上帝的图像演变史以及十字架、光等图式符号的象征意义。揭示了这些图像在中世纪、文艺复兴以及之后的各个艺术流派时期中的形成、嬗变及其所表现或暗示出来的思想观念和时代意义。

1 本研究的主要结论

两千多年来，艺术家们从基督教的经典巨著《圣经》题材中汲取创作养分，诞生了大量风格迥异的宗教题材美术作品，基督教美术也经历了产生、发展、昌盛、衰微、突变的历史过程，在这一过程中宗教和艺术相互作用、相互渗透、控制与反控制，完成了从艺术宗教职能到审美职能的转化。

从图像学考察的意义上讲，每一母题、图式的嬗变过程都带有特定历史经济背景和社会意识形态的烙印，承载着画家自身独有的的艺术理念，蕴含着社会、伦理、宗教等层面的深刻意义，反映了人类用自我创造的视觉形态及符号对人类自身意识形态和视觉认知过程进行描述的历史。

2 本研究的主要创新之处

本文试图以基督教的《圣经》题材在美术作品中的体现为横轴展开，以同一母题在中世纪、文艺复兴及之后的不同历史时期艺术流派中的嬗变为纵轴深入，着重分析基督教美术中对基督信仰、圣母领报等《圣经》主题的图像呈现，十字架、光等基督教美术中的图式符号的内涵意义，努力建构一个图像学在基督教美术领域研究中的新框架。

3 研究前景展望

受本人学识与经验的限制，要从图像学的角度来诠释西方美术史上《圣经》题材的作品是有相当难度的，对基督教美术的图像学研究这一课题的把握具有一定的局限性，在许多方面仍需改进和补充完善：

- (1) 艺术家所演绎的是《圣经》这样一部恢弘奇妙的作品，需要仔细体会《圣经》的内容。
- (2) 在基督教美术发展最初的十几个世纪中，教会往往是艺术家唯一的委托人和赞助人，他们的宗教情结、审美趣味、对艺术家的要求大大限制了艺术家的自由创作，但艺术家们往往能以适当的理由打破常规，创造性的完成作品。在这两者间的相互制约中诞生了今天所看到的艺术作品，但其背后的创作过程和历史背景需要我们去挖掘、再现，这样才有助于我们准确的解读作品的真正含义。另外，不同时代的艺术家在描绘圣经故事的时候往往掺杂进大量的自我意识，以及那个时代人们许多生活的场景和对事物的看法。也有一些艺术家，虽然描绘的是《圣经》中的故事，而他们真实的目的常常只是借用《圣经》中的故事或人物来反映他们自己当时的心态。这些都需要我们结合历史背景具体问题具体分析。
- (3) 艺术家在艺术语言方面多有创新，从点、线、面到视觉主题，从赋予视觉主题特殊含义到组织画面表现，都体现出他们独到的创作意识和驾驭艺术语言的高超能力，这既需要我们了解分析艺术作品的表现手段，更需要我们在作品的个案中仔细品味。

参考文献

- [1] 杰弗里·巴勒克拉夫(英), 泰晤士世界历史地图集[D], 北京:三联书店, 1982。89
- [2] 马克思多格斯全集(第22卷)[M].北京:人民出版社, 1963。541
- [3] 威利斯顿·沃尔克(美)著 孙善玲等译, 基督教会史[M], 北京:中国社会科学出版社, 1991。12
- [4] 威利斯顿·沃尔克(美)著 孙善玲等译, 基督教会史[M], 北京:中国社会科学出版社, 1991。21
- [5] 王萍丽, 营造上帝之城: 中世纪的幽暗与冷艳[M], 北京: 北京大学出版社, 2005.1 。8-9
- [6] Friedrich Schleiermacher, On religion: speeches to its cultured despisers, translated and edited by Richard Crouter, New York: Cambridge University Press, 1996.
- [7] 迈克尔·基恩(英)著 张雅萍译, 圣经概况[M], 北京: 北京大学出版社, 2005.7。
- [8] Rudolf Otto, "Introduction" to Friedrich Schleiermacher, On religion, New York: Harper&Row, 1958。
- [9] 水生, 《演绎<圣经>的大师们》[M], 北京: 人民美术出版社, 2005.3。
- [10] 《旧约全书》[M], 南京中国基督教协会, 1989。809-810
- [11] 《约翰福音》1: 19-34
- [12] 迟轲, 西方美术史话[M], 北京: 中国青年出版社, 1990。
- [13] 约翰·弗莱明(美), 世界艺术史 [M] , 海口: 南方出版社, 2002。308
- [14] 马延岳, 外国美术史[M], 北京: 人民美术出版社, 2007.7。390
- [15] 汉斯·昆(瑞士), 论基督徒[M], 北京: 生活. 读. 新知三联书店, 2007. 7。
- [16] 《马太福音》20: 31-34
- [17] 《约翰福音》13: 9
- [18] 《罗马书》7: 8
- [19] 《以西结书》1: 4-28
- [20] 李不宇, 神圣的象征图式——基督教美术象征方法简析[J], 美术观察, 1997, 4: 70-71
- [21] 萧潇, 爱的成就——圣母玛利亚传 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1997。 386
- [22] 《以赛亚书》7: 13-14
- [23] 《弥迦书》5: 2- 3
- [24] 《马太福音》1: 18- 25
- [25] 《路加福音》1: 26- 38

- [26]《出埃及记》13: 21-22
- [27]《出埃及记》40: 36-38
- [28]《出埃及记》33: 9-10
- [29]《出埃及记》24: 15-18
- [30]《利未记》9: 10
- [31]《出埃及记》40: 34-35
- [32]《出埃及记》24: 15-18
- [33]《出埃及记》33: 18-23
- [34]《以西结书》1: 4-28
- [35]《以赛亚书》6: 1-3
- [36]房方, 上帝形相与希伯来人的审美意识[J], 兰州大学学报(社会科学版), 2005. 7, 33卷第4期: 45
- [37]《但以理书》7: 9-10
- [38]F·赫斯特, 基督教教会史[M], 北京: 北京大学出版社, 1897年。
- [39]《约翰一书》2: 9
- [40]《旧约·以西结书》1: 26-28
- [41]乌格里诺维奇(苏联), 艺术与宗教[M], 北京: 三联书店1987, 140
- [42]迟柯, 西方美术史话[M], 北京: 中国青年出版社1983, 53
- [43]《新约·加拉太书》2: 20
- [44]《新约·哥林多后书》5: 17
- [45]张浩达 文庸 荒园编著, 视觉《圣经》——西方艺术中的基督教[M], 北京: 社会科学文献出版社, 2001. 10. 90
- [46]黑格尔 著 朱光潜译, 美学[M], 北京: 商务印书馆, 1979年。第3卷上册, 93
- [47]Williamson Beth, CHRISTIAN ART, Oxford University Press, 2004.
- [48]George Willard Benson, THE CROSS: ITS HISTORY AND SYMBOLISM, Dover Publications, 2005.
- [49]Rowena Loverance, CHRISTIAN ART, Harvard University Press, 2007.
- [50]Stephen Bann, Meaning/ Interpretation In Critical Terms For Art History , Edited by Robert S. Nelson and Richard Shiff , The University of Chicago Press , 1992.
- [51]E·H·贡布里希 著 杨思梁 范景中编选, 象征的图像[M], 杭州: 浙江摄影出版社, 1990。
- [52]E·帕诺夫斯基 著傅志强译, 视觉艺术的含义[M], 吉林: 辽宁美术出版社, 1987。
- [53]伯德(法)著, 周嫵译, 早期基督教[M], 上海: 上海人民美术出版社, 2005。
- [54]G·R·埃文斯(英)著 茅卫彤译, 中世纪的信仰[M], 北京: 北京大学出版社, 2005. 7。

- [55] 傅宏基编著, 图解基督教: 认识西方文明之源[M], 西安: 陕西师范大学出版社, 2007. 11。
- [55] 迈克尔·基恩(英)著 张之璐译, 基督教概况[M], 北京: 北京大学出版社, 2005. 6。
- [56] 夏吕姆(法)著 刘芳 吴启斐译, 解读艺术——艺术馆丛书[M], 北京: 文化艺术出版社 2005. 3。
- [57] 马勒(法)著 严善淳, 梅娜芳译, 哥特式图像: 13世纪法兰西宗教艺术[M]. 杭州: 中国美术学院出版社 2008. 4.
- [58] E·H·贡布里希(英)著 林夕等译, 艺术与错觉: 图画再现的心理学研究[M]. 长沙: 湖南科技出版社, 2004. 2.
- [59] E·H·贡布里希(英)著 范景中译, 艺术的故事[M]. 广西美术出版社, 2008. 4。
- [60] 易英, 西方20世纪美术——世界美术全集[M], 北京: 中国人民大学出版社 2004. 10。
- [61] 苏联艺术科学院美术理论与美术史研究所编 严摩罕等译, 文艺复兴欧洲艺术[M], 北京: 人民美术出版社, 1985。
- [62] 徐庆平, 意大利文艺复兴美术[M], 北京: 中国人民大学出版社, 2004。
- [63] 马德琳·梅因斯通 著 钱乘旦译, 剑桥艺术史[M]. 北京: 中国青年出版社, 1994。
- [64] 罗曼·罗兰(法)著 傅雷译, 巨人三传 [M], 合肥: 安徽文艺出版社, 1989。
- [65] 柯耐尔 著 欧阳英樊小明译, 西方美术风格演变史[M], 杭州: 浙江美术学院出版社, 1992。
- [66] 张椿年著, 从信仰到理性[M]. 杭州: 浙江人民出版社, 1993。
- [67] 布鲁克(美)著 朱龙华译, 文艺复兴时期的佛罗伦萨[M]. 上海: 三联书店, 1985。
- [68] 韩丛耀, 图像——一种符号学的再发现[M], 南京: 南京大学出版社, 2008. 6。
- [69] 道森 著 长川某译, 宗教与西方文化的兴起[M], 成都: 四川人民出版社, 1989。
- [70] 李春, 欧洲17世纪美术[M], 北京: 中国人民大学出版社, 2004。
- [71] 胡春风, 宗教与社会[M]. 上海: 上海科学普及出版社, 2004。
- [72] 傅雷著 傅敏编, 世界美术名作二十讲[M], 天津: 天津社会科学院出版社, 2004。
- [73] 张育英主编, 中西宗教与艺术[M]. 南京: 南京大学出版社, 2003。
- [74] 李平晔, 宗教改革与西方近代社会思潮[M], 北京: 今日中国出版社, 1992。
- [75] 张延风, 西方文化艺术巡礼[M]. 北京: 中国青年出版社, 1998。
- [76] 陈钦庄, 基督教简史[M]. 北京: 人民出版社, 2004。
- [77] 麦格拉思(英)著 马树林 孙毅译, 基督教概论[M], 北京: 北京大学出版社, 2003。
- [78] 海伦·德·波希格里莫(英)编 彭燕 姚娟译, 基督教美术之旅[M], 上海: 上海人民美术出版社, 2002。
- [79] 约翰·德雷恩(英)著 许一新译, 旧约概论[M], 北京: 北京大学出版社, 2004. 11。
- [80] 法兰克·卡尔蒂尼(意)编著 张海虹译, 基督教历史[M], 广州: 广东人民出版社, 2006. 1。
- [81] 托马斯·F·马太(美)编, 拜占庭艺术[M], 北京: 中国建筑工业出版社, 2004. 1。

- [82] 基西克 (美) 著 水平 朱军译, 基西克艺术史 [M], 哈尔滨: 北方文艺出版社 2007. 11。
- [83] 扎内奇 (英) 著 陈平译, 西方中世纪艺术史 [M], 杭州: 中国美术学院出版社 2006. 6。
- [84] 约翰逊 (美) 著 李建群译, 文艺复兴时期的艺术 [M], 北京: 外语教学与研究出版社, 2008. 3。

致 谢

随着毕业论文的完成，我的研究生学习和生活也步入尾声。回首近3年的学习生活，我充满着深深的谢意。

首先衷心感谢我的导师马延岳教授对我的精心培养和谆谆教导，本文从资料收集、选题、论文撰写、直至论文的最终定稿，都离不开导师的悉心指导。由于导师对本文选题、修改和审定都付出了大量心血，才使我得以顺利完成学业和论文。此外，在平时的生活学习中，导师宽广的胸怀、严谨的治学态度、渊博的学识、诲人不倦的高尚品质以及在我遇到困难时所给予的鼓励和启迪，将永远铭记在我的心中，鞭策和激励着我勤奋工作和学习，不断进取！

其次真诚感谢青岛科技大学艺术学院邱振亮、殷晓蕾等所有教授我的任课老师们对我的培养和指导，在三年的研究生生活中，各位老师给予我知识上、生活上的指导和鼓励使我永记在心！还要深深感谢2007级研究生同学们给与我的学习和生活上的支持和帮助！

最后感谢我的家人，他们无微不至的默默关怀支持着我、鼓励着我，成为我在人生道路前进中的最大动力！



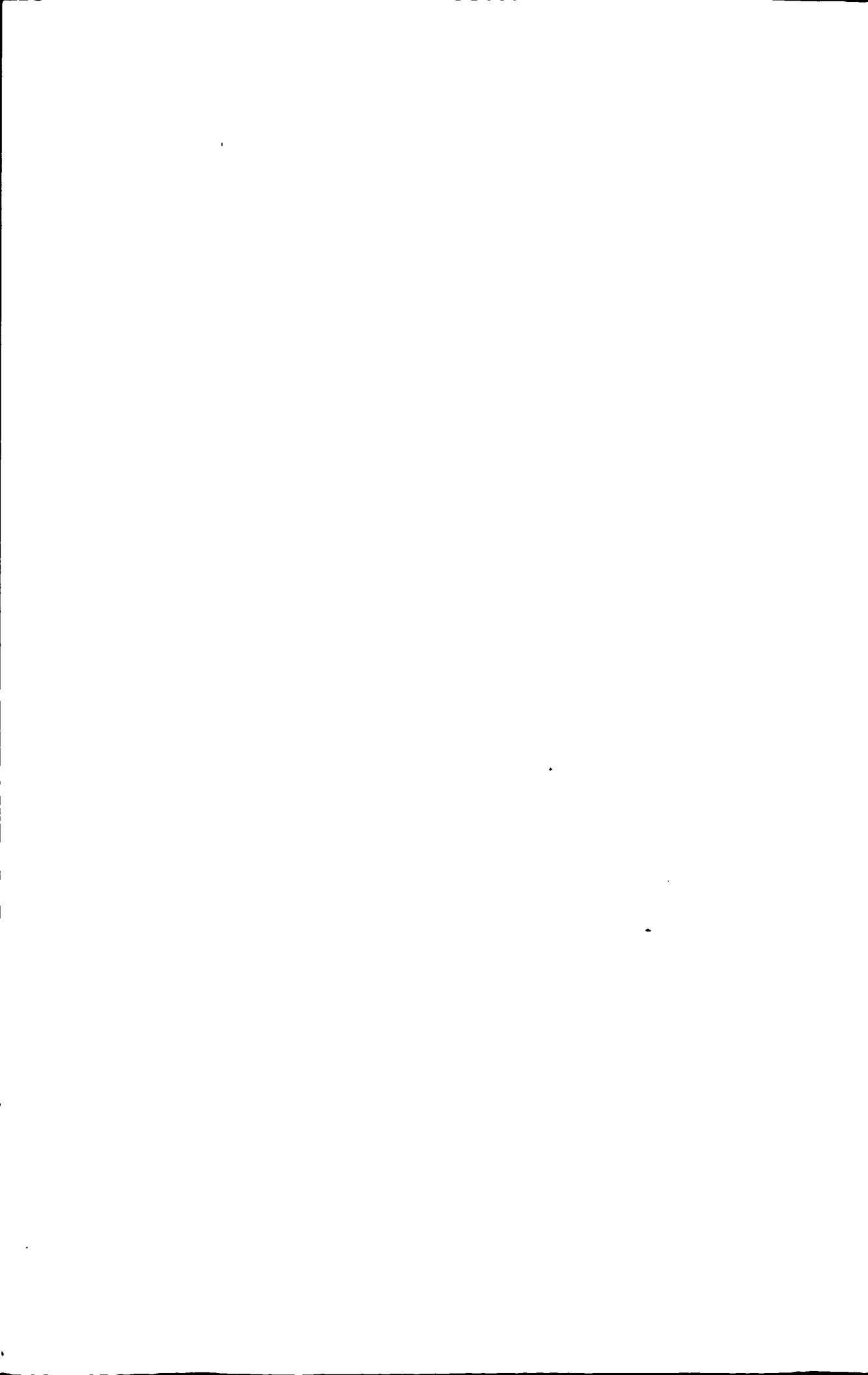
攻读学位期间发表的学术论文目录

发表论文：

1. 马延岳 乔晖, 基督教美术中的十字架图式符号[J], 青岛科技大学学报（社会科学版）2009. 3。 114-116

参与科研项目：

1. 青岛科技大学人文社科基金项目（ZD2006007）：佛教与基督教绘画的图像学研究，2006-2008。



独创性声明

本人声明所呈交的论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知，除了文中特别加以标注和致谢中所罗列的内容以外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含本人已用于其他学位申请的论文或成果。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中做了明确的说明并表示了谢意。

申请学位论文与资料若有不实之处，本人承担一切相关责任。

本人签名： 日期： 年 月 日

关于论文使用授权的说明

本学位论文作者完全了解青岛科技大学有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权学校可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。本人离校后发表或使用学位论文或与该论文直接相关的学术论文或成果时，署名单位仍然为青岛科技大学。(保密的学位论文在解密后适用本授权书)

本学位论文属于：

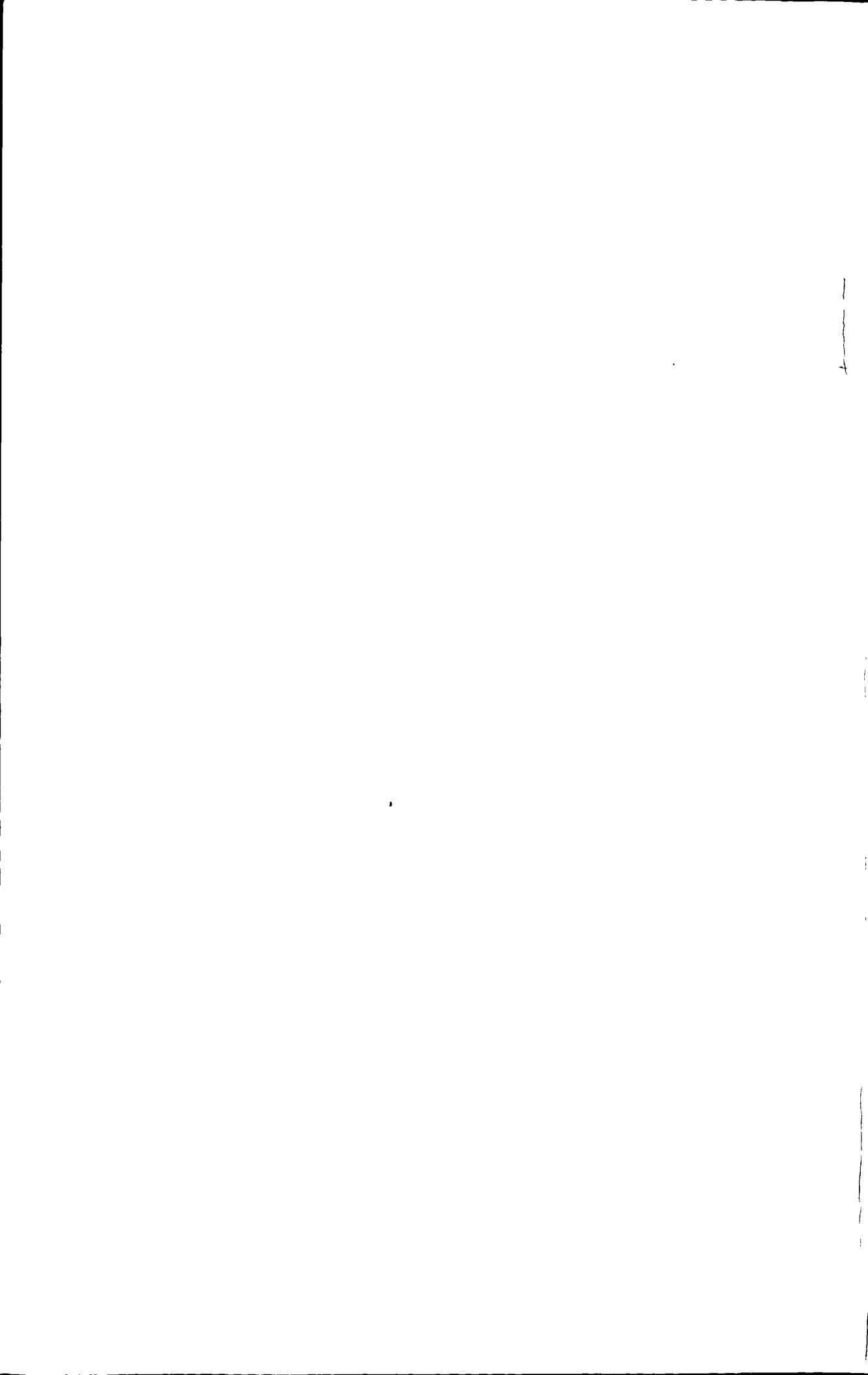
保密 ，在 年解密后适用于本声明。

不保密 。

(请在以上方框内打“√”)

本人签名： 日期： 年 月 日

导师签名： 日期： 年 月 日



视觉的圣经——基督教美术的图像学研究

作者：乔晖

学位授予单位：青岛科技大学



文献链接

本文链接：http://d.g.wanfangdata.com.cn/Thesis_Y1740567.aspx