

# 基督形象的艺术神学

GOTTES WORT IM BILD

〔德〕亨利克·菲弗 著 萧潇 译



中国社会科学出版社

# 基督形象的艺术神学

GOTTES WORT IM BILD

[德] 亨利克·菲弗 著 萧潇 译

中国社会科学出版社

图字：01-2005-3041号  
图书在版编目（CIP）数据

基督形象的艺术神学/(德)菲弗著；萧潇译. —北京：中国社会科学出版社，2005.10

书名原文：Gottes Wort in Bild

ISBN 7-5004-5222-5

I. 基... II. ①菲...②萧... III. 基督教—宗教艺术 IV. J19

中国版本图书馆CIP数据核字（2005）第097035号

Titolo originale:  
Gottes Wort im Bild—*Christusdarstellungen in der Kunst*  
© Verlag Neue Stadt, München-Zürich-Wien 1986  
Wuppertal: Brockhaus, 1986.

Traduzione dal tedesco  
di Giuseppe Vigilante; revisione deH' Aujtore

根据 Verlag Neue Stadt 1986年版译出

责任编辑 雁 声  
责任校对 李小冰  
装帧设计 木 子

---

出版发行 中国社会科学出版社

社 址 北京鼓楼西大街甲158号

邮 编 100720

电 话 010-84029450（邮购）

网 址 <http://www.csspw.cn>

经 销 新华书店

印刷装订 1201 印刷厂

版 次 2005年10月第1版

印 次 2005年10月第1次印刷

开 本 889×1194毫米 1/16

印 张 7.25

插 页 2

字 数 192千字

图 版 20

定 价 88.00元

---

凡购买中国社会科学出版社图书，如有质量问题请与本社发行部联系调换  
版权所有 侵权必究

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen  
Bibliothek

*Gottes Wort im Bild: Christusbild in d.  
Kunst* / Heinrich Pfeiffer. — 1. Aufl. —  
München; Zürich; Wien: Verlag Neue Stadt;  
Wuppertal: Brockhaus, 1986.  
ISBN 3-87996-149-2 (Verlag Neue Stadt)  
ISBN 3-417-24308-4 (Brockhaus)

NE: Pfeiffer, Heinrich (Mitverf.)

本书图片来源

图 1, 21, 41, 47, 58, 77: © Museo del Prado, Madrid.  
图 2: © Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.  
图 3, 61, 76, 80, 83: © 1984 by: A.D.A.G.P., Paris & Cosmopress, Genf. Foto 3,80: DIAFRANCE, Paris. Foto 83: Zentrale Museumsverwaltung, Essen.  
图 4, 5, 9, 12, 14, 20, 62: © Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, Rom.  
图 6 nach: Comte Du Mesnil du Buisson, *Les peintures de la synagogue de Doura-Europos*, Rom 1939.  
图 7, 63: © Deutsches Archäologisches Institut, Rom.  
图 8: © Bild-Archiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien. Foto: Lichtbildwerkstätte Alpenland.  
图 10: © Les Presses de Taizé.  
图 11, 46: © Scala, Florenz.  
图 13: © Stiftsbibliothek, St. Gallen. Foto: C. Seltrecht.  
图 15, 40: © Museum Unterlinden, Colmar. Foto: Giraudont.  
图 16, 22: © Archivi Alinari, Florenz. Foto: Anderson.  
图 17: © Hirmer Verlag, München.  
图 18, 23: © Archivio Fotografico dei Musei Vaticani.  
图 19, 32, 45, 50, 54, 60, 64, 67, 68: © Bildarchiv Foto Marburg.  
图 24: © Alte Pinakothek, München. Foto: Joachim Blauel-Artothek.  
图 25, 72, 73: © Galleria d'arte contemporanea della Pro Civitate Christiana, Assisi.  
图 26 mit freundlicher Genehmigung aus: K. Weitzmann, *The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai. The Icons, Bd. I. Taf. I*. Foto: John Galey.

图 27, 31, 33, 37, 66: Heinrich Pfeiffer, Rom.  
图 28: Foto: Comm. Giuseppe Enrie, Turin.  
图 29, 39: © Ikonenmuseum, Recklinghausen. Foto: Wiemann.  
图 30: © Graphische Sammlung Albertina, Wien.  
图 34: © Museu d'Art de Catalunya, Barcelona.  
图 35: © Museo Arqueológico Nacional, Madrid.  
图 36, 70: © Musée du Louvre, Paris. Foto: Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux, Paris.  
图 38: © Wallfahrtssekretariat, Sachseln.  
图 42: © Diözesanmuseum, Rottenburg. Foto: Eschenfelder.  
图 43: © Agence de presse photographique Rapho. Foto: Saler.  
图 48, 51, 76: © Öffentliche Kunstaustellung, Kunstmuseum Basel, Colorphoto: Hans Hinz (51).  
图 49: © Biblioteca Apostolica Vaticana.  
图 52: © Museo Nacional de Escultura, Valladolid.  
图 53: © Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, Brüssel; A.C.L. — Brüssel.  
图 55: © Ashmolean Museum, Oxford.  
图 56: © Kunsthistorisches Museum, Wien.  
图 59: © Art Gallery & Museum, Glasgow.  
图 65: © Groeningemuseum, Brügge. Foto: Hugo Maertens, Brügge.  
图 69: © National Gallery, London.  
图 71: © The Museum of Modern Art, New York, Schenkung von Dr. W. R. Valentiner.  
图 74: © Wilhelm Nyssen, Köln.  
图 75: © Roland Peter Litzemberger, Markdorf-Leimbach.  
图 78: © Staatliche Graphische Sammlung, München.  
图 79: © Monumenti Musei e Gallerie Pontificie, Città del Vaticano.  
图 81: © Les Embruns, Bidort. Foto: Helene Adant, Bidort.  
图 82: © 1985: Société de la Propriété Artistique et des Dessins et Modèles, Paris.

1986, 1. Auflage

© Alle Rechte bei Verlag Neue Stadt,  
München 83

Gestaltung: Josef Schaaf

Gesamtherstellung: BOLIS, Bergamo

ISBN 3-87996-149-2 (Verlag Neue Stadt)

ISBN 3-417-24308-4 (R. Brockhaus Verlag)

## 译者序

# 《基督形象的艺术神学》

——指点基督宗教艺术江山的壮丽诗篇

萧 潇

《基督形象的艺术神学》是罗马哥来高里亚纳大学（Gregoriana）著名教授菲弗（H. Pfeiffer）神父一部很有影响的作品。该书以基督宗教造型艺术为题材，选择了近九十幅历史上著名的绘画、雕塑和马赛克作品，从历史、神学、艺术、文化及心理学各个不同的角度介绍这些基督形象的内涵和意义，人们在具体的环境中对“基督”的认识和索问，通过艺术作品展示了一条人类自身社会和心灵发展的河流。本书所选的作品包括不同的时代，不同的地域，虽然主要集中在欧洲艺术家的作品上，但是也有不少来自中国、印度、日本、非洲和南北美洲的作品。

作者菲弗教授为德国人，耶稣会士，1939年出生，先后就学于图宾根、伦敦、佛罗伦萨、柏林、摩纳哥、罗马和巴塞尔等地，研究艺术史、考古学、拉丁语言、哲学和神学，从1974年起在罗马哥来高里亚纳大学教授艺术史，是该大学“教会文化艺术研究所”前任所长，同时还是罗马教廷“文化艺术委员会”成员。菲弗教授在拉斐尔和米开朗基罗研究方面享有权威、闻名于世，在耶稣圣容像和圣像艺术研究上也贡献颇丰。在此中文译本中，作者从自己的另一著作《玛诺培娄的圣容像》（意大利，2000）中选取了两章，它们是关于收藏在都灵的裹尸布和“维罗尼卡”面巾上耶稣像研究的最新成果之一。

作者在本书中，从七个层次上介绍了基督宗教艺术的发展：转化为形象的天主“圣言”；非基督宗教艺术的影响；基督真容；信仰对艺术家想象力的启发；被天主所抛弃的耶稣；基督在人间；无数头衔和面貌的基督。以前三个层次构成命题、反命题和综合命题。作者将初期基督宗教家庭壁画和地下墓窟壁画中以最简单的方式直接根据字意将《圣经》语言转化为图像，甚至简单到符号化的作品作为命题，这些作品不在意形象的逼真、色彩和形式的美丽，它们注重的是宣讲天主的话语，以图像解读天主“圣言”、“道”的力量。随后继之产生的另一种基督宗教艺术形式是借助非基督宗教艺术对于神祇的表现来描绘基督的形象，作者列其为反命题，它是基督信仰成为罗马帝国国教的直接成果。希腊、罗马杰出的造型艺术不可避免的被融入到基督宗教的艺术表现中，异教神祇形象被翻版到对于基督人性和神性的探索中，正是它酝酿了近千年后文艺复兴的迸发，人的尊严和英雄主义在基督宗教神性环境中找到了最肥沃的土壤，最广阔的天地。第三个层次菲弗教授将其列为综合命题，它是随拜占廷帝国发展而起的东方圣像学，有着其特殊的神学背景和社会历史因素。东方圣像首先是直接的与礼仪合为一体，是壮丽的大教堂和盛大礼仪不可分割的组成部分，在美学上要求它们的色彩和构图都与教堂建筑和礼仪氛围相谐调。圣像的神学背景是“道成肉身”，并直接导致了对于基督真容的追问。那个历史中的、具体生活过的耶稣基督，独一无二的“那个人”，他经由一位母亲降生为人，曾经生活在某一个时空。只有表现了这种具体性，才有可能显露“圣子”与“圣父”之间的特殊关系，他是天主教给予世界的自己的形象，他是“天主荣耀的光芒，天主本质的印记”（西伯来书1，3），他是“不可见之天主的可见肖像”（哥罗森书1，15）。天主“圣言”不是抽象的概念，“道”已经取身为人，所以圣像要求传递耶稣基督的真正面容。

西方和受其影响的各大洲艺术发展了另外四个层次，特点是丰富地表现了人类想象力的广阔空间。基督形象多样性的特点起于教理讲授的职能，是向不会阅读的平民百姓宣讲教义的一种方式，也成为教义的形象阐释。艺术家们从圣经文字关于“天主之子”的叙述中寻找灵感，通过想象力和自己的生活经验，以及个人心灵的追求，以表现圣经对于基督每一个独特之处的叙述，传递自己和时代对于圣经的解读和对于神学的理解，同时也是对人的认识和对社会的反省，从而创造了许多不同类型的基督形像。

作者菲弗教授以圣经章句作每一章的主线：基督是人中最完美的形象，如圣咏唱诵的“人子中最美者”（45，3）；但是同时他也是为担负人类的罪恶而被压碎的“雅威的仆人”，因而再“没有任何美丽的痕迹”（以撒意亚53，2）。这种方式在表现基督形象中展示出的人类想象力为我们提供了第四个层次——以所有可能的美丽和尊严，或者以卑微和扭曲，甚至所有美丽的彻底被摧毁，根据个人对于圣经的阅读而进入前一种或者后一种表现中。尊贵的君王、安详的智者、俊美的英雄或者新生的婴儿，母亲怀中血肉模糊的死去儿子、十字架上垂死挣扎的殉道者或者是躺在棺材里的僵尸，不论是美丽的基督、痛苦的基督还是死去的基督共同组成人类心中的“基督”，每一部作品的背后都蕴藏着丰沛的人文和神学环境、个人的和集体的深厚历史。

基督受难直至被天主所抛弃，这个奥妙曾经使神学家们困惑不解，直到十六世纪才逐渐找到正确的态度来面对。而艺术家们则对这个主题做了更早更震动人心的反省。僵硬的死亡的没有生命的尸身开始腐烂的基督；孤零零地高悬于十字架上，在黑暗和死亡中，被人类、被弟子、也被天主所抛弃的基督，绝望地呼喊：“我的天主，我的天主，你为什么舍弃我？”（玛窦27，46）；渺小的隐失在茫茫人群中没有身份没有人在意，面对一个面具世界的基督。这些流芳百世的艺术作品不绝地质问着“基督”与没有基督没有神的世界。这个主题首先触及到艺术家个人心灵的最深处：神子基督，耻辱的酷刑，绝望的呼喊，荒谬的死亡……。“我的天主，我的天主，你为什么抛弃我？”第一次被单独作为主题表现一种深刻的奥秘，恰恰是米开朗基罗。

基督也是天主临在于“那里有两个或者三个人因我的名聚在一起”（玛窦18，20）的群体中。基督不只是作为世界的中心、普遍的试金石，而且艺术家们也描绘他对于自己周围的一切所产生的影响。基督活在每一个人内——这里是日常生活中的耶稣，平凡的耶稣：耶稣在死去的母亲前；耶稣在弟子们中间；耶稣面对反对他的人；耶稣与犹太；耶稣与爱徒若望；小耶稣在马槽内；耶稣在普普通通的人群百姓中，没有头衔没有荣耀；耶稣被欣喜的孩子们所接受也成为被广泛表现的题材。但是不论他在哪里，我们都可以通过周围环境的反映看出他的临在，他的影响。

大批出现在现代艺术作品中的基督形象被作者菲弗教授总结为：众多的名号，众多的容貌——非洲的基督，拉丁美洲的基督，美国新世界的基督，印度的基督，中国的基督……不同的人群对于基督——世界的救赎者做着不同的解读。各种社会问题、人间悲欢自然的也被引进了这种解读中。病人的基督，疯子的基督，穷人的基督，被囚禁的人的基督，战争受害者的基督，被凌辱、被践踏、被剥削、被剥夺了尊严的人们的基督……。基督说过：“你们对兄弟中最小的一个所做的，就是对我所做的”（玛窦25，40）。基督是他们中的一个，他是他们的兄弟，是重建他们尊严的那一位。基督在这些弱小的没有权力没有名号的人们中的形象成为人类良知的镜子。基督成为无名者，同时拥有许多名字，如此，他的临在在今天成为具有普遍意义的经验，他不再只是犹太的“默西亚”，基督徒的“基督”，不再是一个民族的天主，一个文明的天主，不再只是这本或者那本经书中所肯定的天主，不只是圣诞节的天主，或者各尔各答的天主，他是一个拥抱所有的人，邀请所有的人，超越一切界限的天主。这最后一类的基督形象总是越来越多，不受任何条件的束缚，进入所有的人民，所有的种族，人心灵的最深处。马梯斯为一所教堂绘制的“十字架路”达到了凝练、简洁的高峰，十四处十字架路程中仅仅出现了一次基督的容貌，明确地展示在“威罗尼卡面纱”上，在所有其它场景简练线条的烘托中，冷峻地质问着世界。费尔南多的“五伤”则如天空中震响的交响乐，在强烈的金黄色光芒中，五

伤如同五颗巨大的红宝石，灿烂地高悬于天空，它是天主的启示，也是人类的尊严。乔治的“纳匝肋”是一幅爱的乐园，色彩和线条编织出一个令人着迷的纳匝肋，耶稣的家乡，天人合一的福地。配合这几幅浪漫象征主义艺术杰作，斐尔福教授以这句话作为在全书的结尾：爱会永存。

另外本书在附注中对于所有的图片都作了详细的补充介绍，包括创作背景，画家的经历，所涉及的神学论题以及作品的历史和关于作品的论争，并附有丰富的参考书书目。

## 中文版序言

我很高兴将《基督形象的艺术神学》新版本比喻为象牙版双联画，如希腊文 diptychon，因为我有机会在书中增加了一小部分。该书首先是整体性的介绍艺术中的基督形象，以便给予读者关于这个题材方面的基本认识。所谓“双联画”的另一部分是得以进一步丰富而深入的第三章，主要围绕一个古老的话题——纳匝勒的耶稣，其真容肖像的真实性。

该书在1986年初版时德文版本书名是《艺术中的基督形象》，其后相继译成法文和意大利文出版面世。在那里我简单介绍了玛诺培娄的圣容面纱以及面纱上非常清晰的耶稣基督头像。我对此圣容像的研究起自到玛诺培娄的一次旅行，那是意大利中北部阿布鲁兹地区的一个小城。那次旅行使我意识到，这个小城与她的圣殿里所拥有的不只是那曾经展览在罗马梵蒂冈圣伯多禄大教堂接受朝拜的著名的圣容面纱，而且这面纱恰恰是与珍藏在都灵的裹尸布共同构成造型艺术作品中基督容貌古典形象的原版模型。正是这项研究促成了2000年我的另一本书《玛诺培娄的圣容》的出版。这本书中的一部分我们今天选插进新版本的中文《基督形象的艺术神学》中。

在玛诺培娄圣容面纱被发现的同时，另外三件事情更促进了对于基督形象认识的深化。

第一件是1988年对于都灵裹尸布的形成日期所进行的碳14测验，以及随后的一系列科学研究和国际研讨会。第二件是1996年由枢机主教安杰利尼成立的“基督容中容”研究所每年一次的跨学科国际研讨会。第三件是2000年千禧年之际，在伦敦国家画廊和罗马国际展览大厦所举行的基督形象展览，接着在2004年又在杰诺瓦（Genova）举行了纱布上的基督形象展览。如此也很有必要修正参考书目录，丰富关于玛诺培娄圣容这部分的内容，以及面纱和都灵裹尸布上的圣容与艺术作品中基督容貌之间的关系等问题。

我将自己的研究成果奉献给各位读者，作为一份感恩，因为我曾经有机会认识和赞扬这个伟大的民族，这个拥有数千年历史、博大精深文化的古国。这些机会不只是在欧洲通过研究书籍及与朋友交谈，而且我还亲自来过中国，那是1994年，我来做一个关于艺术史的讲座，三个星期内我应邀去了杭州研究院、南京基督宗教艺术阿米蒂（Amity）中心、北京大学和北京工艺美术大学。

非常感谢萧潇女士潜心将此书从意大利文译成中文，使我与各位读者得以更多的机会来交流。

亨利克·菲弗  
罗马 2005年 1月8日



# 目 录

意大利文版前言·····	1
前言·····	2
简介·····	3
第一章 转化为形象的天主圣言·····	7
第二章 非基督宗教艺术的影响·····	18
第三章 基督真容·····	30
第四章 信仰启发艺术家的想象力·····	49
第五章 更深的奥秘——被天主所抛弃的耶稣·····	57
第六章 基督在人间·····	66
第七章 有着无数头衔和容貌的基督·····	76
跋·····	86
注释	
材料与补充	

## 意大利文版前言

这本书的写作在十年前就受到耶稣会士阿路斯哥里美尔的一再催促，他是著名的初期教会基督学问题专家。在成书之前这些题目曾作为课程的内容在哥来高利亚纳及西班牙托雷斗的依德芳所神学院讲授，以及在阿尔卑斯山脉周围的一些学术研讨会和讲座中介绍过，也常常是与同事、学生及朋友们谈话的主题。对这些不可能一一提名的人们，我衷心地致以诚挚的感谢。书中所有七章的内容和选取的图片都保持了最初的构想和组成。

但是作为书来完成一直被推迟到了现在。原因是基督像在近期的演变，以及在今天的走向，如在霍斯特·舒贝尔（Horst Schwebel），弗兰茨·约瑟夫·冯（Franz Joseph van）和弗里德海姆（Friedhelm M.）教授的著作中只是附带提了一些。事实上对基督像的研究遇到一些来自这个领域之外的挑战。由于近来围绕都灵亚麻布的研讨，使圣像学的问题与其他学科的联系变得非常重要。因此我与沃纳·布尔斯（Werner Bulst）教授合作，希望能够在书中也介绍一些关于裹尸布与基督像关系的研究。

书中的照片来自一些公共收藏机构，图书馆和教堂以及艺术研究所，尤其是罗马的赫赞那（Hertziana）图书馆和巴维拉隐修院艺术史研究中心。如果没有这两个研究部门的帮助，这本书真可以说会失色不少。对于他们热情充分的帮助，在此致以衷心感谢。

最后，需要感谢意大利新城出版社、德国纽埃·斯塔特（Neue Stadt）和法国诺维尔·赛塔（Nouvelle Città）出版社，及布劳克霍斯（Brockhaus）出版社，感谢它们对于本书所制作的完美计划，为其出版所付出的持续不断的热诚，以及我们合作过程中的默契与和谐。

1986，罗马，圣母领报节

# 前 言

在形象艺术史中，综观所有的时代，最丰富、最深刻的主题可能就是耶稣基督的形象。任何科学方法对此都无法做出合适的解释。艺术史在这里遇到了其限度之一——除非打通与神学的对话。事实上只有《圣经》之言才是这种才慧的保障，使基督形象历经各个时代在不同的国家、不同的文化中得到如此丰富的展现，至今不衰。

这本书中，我们通过83幅来源非常不同的图像，涵盖不同时代、不同地域的作品，但同时遵循一定的发展线索，展示一幅全景整体构图，使读者对这些图像有一个全新的、又是系统的接触，就如同对自己最熟悉的题目一样。

绘画，雕塑，马赛克，刻印和图案，它们最初的灵感泉源都来于对《圣经》新旧约之言的反省。形象通过线条和色彩变为“天主圣言”的话语，开始说话。这“天主圣言”——若望福音宣示——成为血肉，以可见可触的方式，居住在我们中间。同样，这里所收集的大多数作品也是对于“启示”和“道成肉身”的深刻反省。

## 简 介

介绍基督形象的书已经有很多<sup>1</sup>，这的确是一个无可穷尽的题目。世界上没有任何历史人物对艺术家的激励可以与耶稣基督并驾齐驱。

只有释迦牟尼我们知道有着相当可观的艺术形象，但是他所引起的形象表现范围是很有限度的一些题目和场景。而基督形象所展现的是非常丰富而广阔的领域，无可匹敌地拥有大地上所有的人民和文明。

这种形势取决于基督徒的信仰。基督不只是一个宗教创始人。对于那些相信他的人，他既是天主也是人。天主，意味着无可穷尽的富源。在纳匝勒的耶稣基督的生命中，这种富源得到完美的展现。基督，从死者中复活的天主之子，他临在于所有的时间和所有的文化背景中。因此，对于基督徒来说，他的确是一位曾经生活在一定的历史时期、创立了一个广传于全世界的宗教的历史人物，但更重要的，他是天主，永恒的临在于所有的时代所有的地域，无时不有，无处不在。

当一个艺术家描绘基督的形象时，针对他而行动时——不论本人是否意识到——总有出于信徒们的无声期望。由于意识到其创始者，纳匝勒的耶稣，被钉十字架死而复活的那一位，同时又是永恒天主之子，他以不同的方式临在于他的教会中及世界上，因此，更加强了教会——这个团体或者机构——在世界和历史中的可触可感性。

艺术家们因此也面对这一要求，着意创造一位不是属于过去某一时间的基督形象，而是时时临在于整个历史中的天主，即使用肉眼看不到他。只有这种前提才可能正确地理解基督形象如此特殊如此多样化的特点。在马德里的普拉多(Prado)博物馆，出于罗杰·冯·德·维登(Rogier Van der Weyden)画室(图1, 图2)的一幅三折祭台装饰屏恰恰说明了这一点。画面上被钉在十

字架的基督位于一座哥特式主教座堂的大门下，同时教堂内一位神父正在祭台上奉献弥撒圣祭。很明显，在这幅基督形象画中，艺术家不只是一要表现多少世纪前加尔哥达山上基督之死的历史事件，而且也通过祭台上奉献弥撒这个举动使加尔哥达事件所有的意义都重现于现实。画家为了表现教堂结构和信徒，对环境作了写实主义的描绘。然而不同的尺寸——嵌入敞开的大门里的巨型十字架上的基督、若望和圣母玛丽亚；微小的在主教座堂里的人们——这当然不符合以人眼所观察的正常现实尺寸，但却给人以象征性的反省，强调一种比神圣的人物更高的价值。

表现基督永恒地临在于每一个时代、每一个地方，而人眼却无法看到，这对艺术家是一个相当大的难题。在总是不断创新的尝试中，艺术，她寻找着在这个任务上走得更高。这种努力的基本方式可以划分为七个范畴或题目圈。出自人类交流需要的两项最重要的表述性领域，即形象和语言，使前三个形成命题、反命题和综合命题的构成。

在《旧约》中，对于天主形象的表现，法律允许的只有语言，而不允许成像。但是由于每一个词汇都带有相应的形象，这种禁令便制造了一种张力。很明了，人类的想象力从来不可能给予天主所启示的言语一个适当的形象。艺术，明白这一点，因此起初很乐于以最简单的方式直接根据字意将《圣经》中的话语转述为形象，而并不是真正的为了艺术。与属于这第一个范畴的基督形象相反的是，对《旧约》的禁令不感兴趣，宁愿借助非基督宗教艺术对于神祇的表现来描绘基督的形象。然后东方圣像神学以它对于基督形象的特殊概念，产生了超越于上述第一和第二范畴的第一个综合命题。

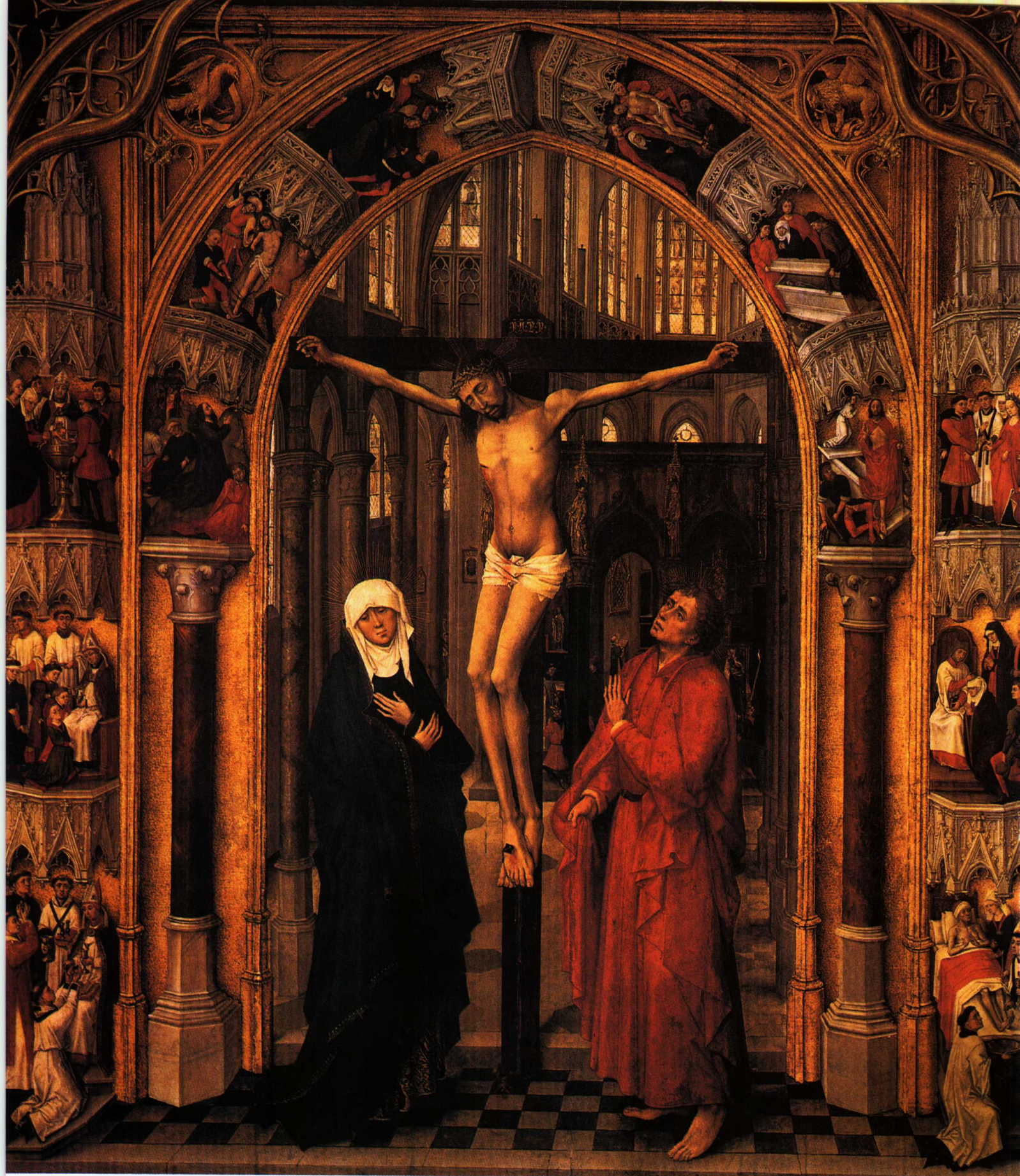


图1 救赎 (1455) Bottega Di Rogier van der Weyden (1399—1464) Madrid, Museo del Prado

多奇怪，为基督制作形象的基督宗教，恰恰源自严格禁止为天主造像的犹太教（出谷20，4；申命5，8）。对于基督徒来说，基督是“默西亚（救世主）”，是“天主之子”。因此，它对于基督形象的每一个描绘也会重新掉进《旧约》不许为神定像的禁令中。尽管如此，事实上，那些属于希伯来人一个相当大分支、远离圣地、移居世界各地的犹太人团体，他们也一直拥有自己的方式来艺术地表现天主的真实。初期基督徒表现得与他们非常相似。如果恰如我们前面所简单提到的，《圣经》的话语被转述为形象，如同从一种语言翻译为另一种语言，比如从希伯来语翻译为希腊语，这样便没有违背不准为神造像的禁令。

不过在这一点上，应该指出《旧约》的话语对于基督徒来说与希伯来人是有些不同的。对于基督徒，《圣经》的话语是天父对于永恒的“圣言”之身份的指示，也是对于“天主之子”、“道成肉身”的确认<sup>2</sup>：基督是“天主”彻底的现身，天主在哪里展现，基督就临在于那里。在《圣经》的话语中，以及在被转化成的形象中，基督的弟子们可以感知到他们的主的临在。

在所有其他范畴的每一个基督形象中同样还会感觉到第一范畴的性质，如何与《圣经》中的话语相联系。而第二个范畴上的基督形象表现借取了一些犹太—基督教启示之外的异教神概念，在这些形象中只能从《圣经》中的基督头衔上认出一些可能的关系。这种有歧途阐释危险，类似异教偶像的形象，曾经遇到很大的敌视，尤其在拜占廷反圣像运动中表现得更为强烈。“基督真容”，也即第三个范畴，它在“道成肉身”的神学中找到了方向。“圣言成了血肉”（若望1，14）。不过第一个范畴的要素对于东方基督徒的“基督真容圣像”也同样适用，比如对于基督圣像的解说词和深刻的象征性反省。“基督真容”的规范化——正如东方教会所有其他的圣像——要求放弃艺术家个人的想象力。

西方发展了另外后四个范畴，他们通过人类的想象力着意寻找以形象的中肯性表现《圣经》对于基督每一个独特之处的叙述。不过这些叙述是如此的不同，以至于所转化成的形象可能会失去被形象化的对象的身份同一性。

西方和受其影响的各大洲艺术，其特点是为

人类想象力留下了广阔的空间，他们从《圣经》文字“天主之子”中得到启发，而产生了许许多多不同的基督形象类型。“天主之子”的形象来自《圣咏》45，3“人子中最美者”，但同时他也是为担负人类的罪恶而被压碎的“雅威的仆人”，因而再“没有任何美丽的痕迹”（依撒意亚53，2）。这种方式，在表现基督形象中展示出的人类想象力——为我们提供了第四种范畴——以所有可能的美丽和尊严，或者以丑陋、卑微，甚至以所有美的彻底被摧毁，根据其形象偏向解经学的前一种或后一种而有所不同。

基督也是天主临在于“那里有两个或三个因我的名聚在一起”（玛窦18，20）的团体中。因此艺术有能力不只是表现基督作为世界的中心，作为普遍性的试金石，而且也描绘他对于围绕着他的一切所产生的影响。同时在这个范畴或题目圈中也有一个辩证对立关系。因此艺术家们表现孤零零地悬于十字架上的基督，呼喊：“我的天主，我的天主，你为什么舍弃我？”（玛窦27，46）这是一个在黑夜和死亡中，近于绝望的基督。

最后，另一个基督形象的范畴，这基督活在每一个人心内，因而有许多的名字，许多的面貌：如非洲的，印度的，中国的，以及我们这个时代被剥削的人们，被剥夺尊严的人们，等等。这个基督形象，这种对天主的经验也是受启发于《圣经》，或确切地说来自“你们对兄弟中最小的一个所做的，就是对我所做的”（玛窦25，40）。

即使乍一看可能似乎这里所强调的七个范畴或形象环境，其影响与时代有很大关系——开始于将天主圣言转译为形象的早期基督教会，结束于给予基督许多的名字和许多的面貌——但很快就会注意到没有任何形象主题完全只限于一个时间或地点，因此在一个单独的艺术作品中所有的范畴都互相渗透，而很少只属于某一个。就是说将话语转化为形象的第一范畴在今天我们这个时代的一些非常现代的艺术作品中也同样存在。来于非基督宗教神祇表现的影响不只是对于晚期古代，比如也同样表现在文艺复兴和巴洛克艺术中。只是这些范畴中的这个或那个因素在历史的某一时期得到更多的重视，或影响了更多的人或文化环境。

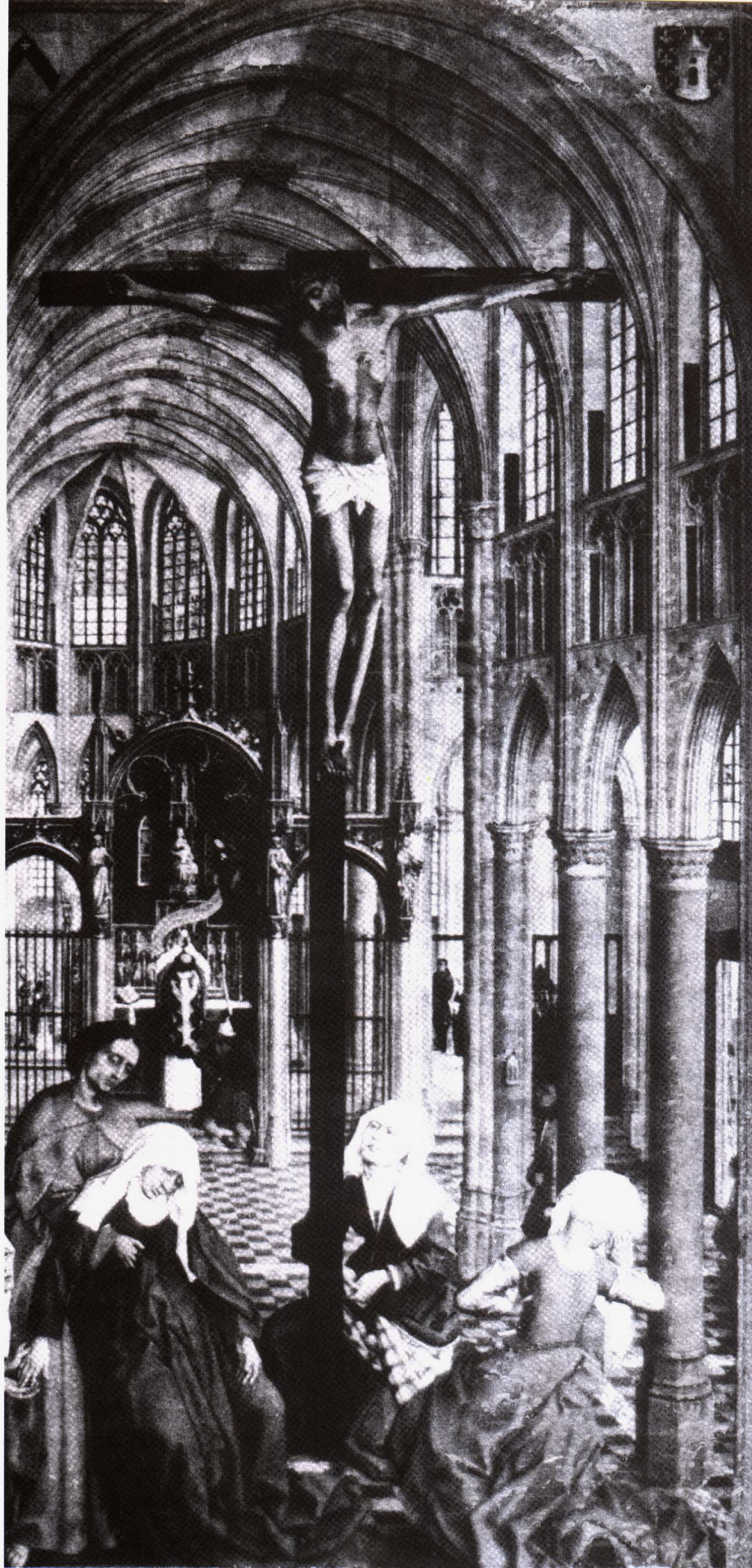


图2 圣祭 (1455) Rogier Van der Weyden (1399—1464) Antwerpen, Koninklijk Museum

因为这七个范畴都是植根于《圣经》，本书尝试对各个时代所有的基督形象归纳出它们所共有的神学主导。因此它不是圣像学地布置这些基督形象或依据特定的分类将其秩序化，而是以天主的话语去光照去阐释它们。那么这里也并不是给出一个特定的表格为基督形象的原则装框，如对丰富的素材进行历史时期或是针对越来越丰富的圣像学题目的详细分类<sup>3</sup>。这后两个原则是从外围进入圣像学的财富。而只有《圣经》的话语才吻合基督形象，才能内在地去了解它们，而且只有这话语才为我们的劳动建构起基本的阐释原则。

## 转化为形象的天主圣言

基督宗教诞生于希伯来人中间，最先传播于地中海地区、希腊文明的环境中。犹太教一向严格禁止为天主造像<sup>4</sup>；相反，希腊人却制造了数不清的神祇形象。而希伯来和基督徒所共同确认的是，不能在人类想象力的产物中追寻天主：人类意识到天主的临在是通过他奇迹性的和具有拯救性的话语。通过他的话语，天主，自我启示，他介入历史，这位天主禁止被赋予形象。

然而语言和形象是不可能彼此完全分离的。每一个词语都会唤起人一定的形象想象。原则上合乎情理地说，每一个词语都会以许多种方式转化为形象。这种情况使我们联想到书写体系在起初曾是表意文字，只是后来才改为注音。事实上，最初所要传递的含义可以由一个简单图形所构成的语言符号而被理解。以后书写符号才被用来模拟音节和词汇的声与调。学习这种语音书写体系或掌握一种由简朴表意书写体系构成的复杂书写种类，这在不久以前还是只属于一小群高层知识人士的保留任务，在所有的文明中都是如此。如果有什么事情需要与一个没有受过教育的人沟通，便需要求助于形象的使用。事实上，每一个人都有能力根据图像的含意马上做出解释，而不需要一个长久的学习过程。

但是图像不只是限于为没有受过教育或普通大众的一种书写体系。它与语音相比有着极大的优势。语言讲过之后就消失了；而对于图像，只要所承载它的物质还没有被破坏，它就会一直保留下去。存留下来的图像是坚实的证据，并在每一个可能的时刻，可以重新唤起对于过去所宣讲过的话语的记忆。

在语言与图像之间有一种深层的关系。图像是更具表现力的一种语言，它被物质化，变得更为持久，也可以说被坚固化。而语言是图像的灵

魂，更鲜活，更内在；使人与人的交流更为直接。在语言中，不论是讲话的人，或者是那宣讲的内容，相比画画的人和被画的内容，都以更为强烈的密度临在。图像，事实上，是交流者借用来交际的工具，存留于自然物质中，需要占有一定的空间。图像，在一定意义上来说，它停留在那里直到有人来阅读它所包含的或表达的语言，只有这时图像才变为人与人交流的载体。

图像以它可被持久观看的可能性而可以停留在一个中心位置。围绕着它的人可以观察它，并表达自己的观点，甚至进入其氛围。语言则缺少这种中心空间的特点。但另一方面，讲述的话却可以沁入得更深，在每一个空间都可以被领略、被想象，在每一个个体中、在其灵魂中，并且可以由此深奥之处出发，比面对图像走得更深。

为表达这个事实，耶稣用了种子落在肥沃土壤中的比喻。

天主已经在语言中自我显现，这语言由于个人信德的打开而进入深处，并在那里使其彻底转化为天主和他救赎工程的工具。如《圣经》中所叙述的一些人物，亚巴拉罕、梅瑟和玛利亚，在这个队列中的最后一位玛利亚，她接受召唤成为天主的母亲，带来完满的圣言和他的化成肉身。

与禁止造像有密切关系的是《旧约》中从属性的一条确认：人是按天主的肖像被造的（见创1，27），正如题句本身所肯定的，人被创造是为了做天主的肖像。再没有什么别的天主形象可以让人去形象化或去想象天主，因为人不是被指定去制作天主的肖像，而是自己成为天主的肖像。当天主的话语在某个人中产生影响时，这个人就成为天主的肖像。在这个人中天主有力的运作便成为可见的。

在禁止为天主造像的禁令中展示出一种放





图3 过红海 (1952—1956) Marc Chagall (1887—1985)  
Assy, Notre Dame de toute Grâce

弃，以及一种比可以想象得出的更强的严厉；它建构更纯正的信仰，不是看到天主，而是让自己浸入天主的话语，去体验天主。不许造像的禁令意味着一种深入内心的邀请，一种植根于尽可能深地倾听天主圣言的生活。

尽管这里强调对话语最高的重视，但是也不能完全的没有形象。即使在《旧约》中也有些天使和革鲁宾的形象被用来装饰约柜（出谷25，18），用可见的方式指示人眼看不到的天主的临在。甚至犹太人会堂很可能在耶稣降生前或者肯定地在基督宗教初期，由于与特别擅长使用形象的希腊文明的接触，在礼仪中，他们已经知道使

用形象表现。

因此语言化为形象，而这种形象不只是图像，它们是语言和谈话，有着各种独特的风格，来自不同的艺术家。这种观点的支持者努力强调他们的图像拥有语言的价值。

首先，一幅这种类型的图像不应该是为了悦目，因为有可能会偏移语言的真实含义，因而艺术实践应该居于第二位。次之，图像可以被一再改编直到变为纯粹的符号，只要它所承载的信息还可以被所有面对它的人认可。第三点，基本含义必须不被表现工具客体所衰竭，同时被表现的人物、客体和事件要有能力邀请观赏者进入比一般性更深刻的真实，它超于图像之外，被掩藏于图像之后。图像因此获得其象征性的价值。

艺术与神学在此第三点上互相作用，尤其当涉及《新约》、《旧约》的一致时。从基督徒的观点出发，《旧约》中的人、客体和事件被解释和理解成《新约》人物、客体和事件的模型和预示，它们在《新约》中成为现实。第四点，在这种类型的图像中，一些基本人物以双臂举起和弯起手指的姿势出现，这种祈祷的姿势<sup>5</sup>表明图像的目的不是再现某一个人，而是要在头脑中唤起这个人所讲过的话。最后，常有附属的文字帮助正确理解图像所表现的含意。

再看基督形象，这种将语言化为形象的特点所带来的结果是什么呢？基督是天主活的语言，他取得了肉体。他是道，是支撑一切、解释一切的语言。世界万物都是借他而被造成（若望1，3），并且在基督的话语和他本人身上一切都有了绝对的价值。基督的话语没有超出他这个人之外的含义，而是每一次都以补充完善的方式表现他这个人，基督的话语不像人的话语会消失。因而基督徒的图像是一种保存方式，为使这些话语持续临现；想要持续不断地宣讲甚至直到地下墓窟的死者，而使活着的人记起基督、圣言，直到这话语成为信徒内在的本质，通过他们的信德，基督居于他们心中（厄非所书3，17）。

由于道、圣言，这基督更深的本质，无限地超越他在尘世的外貌，所以起初形象表现显得微不足道。基督教艺术的第一个时期，基督人性的面貌可以通过任何一个人的外型，根据任何个人喜好的尽可能简单的方式，甚至只是一个记号来