

宗教改革与西方艺术图像志的变化

杨道圣

(北京服装学院美术学院, 100029 北京朝阳区)

提要:宗教改革一方面反对具有偶像崇拜性质的图像,反对以积累功德为目的的图像制作,一方面也利用图像作为装饰、教导和宣传。这种对于图像的态度不仅导致北方在新教影响下的图像志发生了巨大的变化,也对南方天主教引导下的艺术图像志产生了关键性的影响,最终使得图像失去了传统的魔力,成为具有审美意义的艺术。

关键词:宗教改革;图像志;新教;天主教;艺术独立

作者:杨道圣,教授,北京服装学院美术学院,北京朝阳区樱花东街甲2号,100029。电话:18610309956;邮箱:marriagecourse@126.com

按照潘诺夫斯基的说法:“图像志是美术史研究的一个分支,其研究对象是与美术作品的‘形式’相对的作品主题和意义”。〔1〕本文所说的图像志主要是对作品主题的研究,对于作品的“图像、故事和寓意的认定”,至于对作品意义的研究则进入到图像学研究的范围。按照比亚洛斯托基的说法,指的是“意图性图像志”,指“艺术家、赞助人或同一时代的观看者对视觉符号和图像的功能和意义所持的态度”。〔2〕比氏认为西方艺术形成了两种图像志系统:“中世纪的宗教系统、文艺复兴和巴洛克的人文主义系统”。〔3〕本文将要指出的是,从宗教系统的图像志到人文主义系统的图像志的转变中,除了古典文化,宗教改革在其中产生了巨大的影响。对此,图像志研究的权威埃米利·马勒在其经典图像志著作《晚期中世纪的法国宗教艺术》中早就指出:“如果中世纪传统消亡了,不是由文艺复兴,而是由宗教改革引起的。宗教改革通过迫使天主教会监管其思想的各个方面,并坚定地转向自身而结束了漫长的传奇、诗歌和梦幻的传统”。〔4〕但马勒关注的重点是法国,对于宗教改革在整个欧洲艺术图像志中产生的影响则较少提及。一般研究宗教改革与艺术的关系的学者,多是强调其对于图像的反,对于视觉艺术造成的损害。如艺术史家奥托·本内施在《北方文艺复兴》中说到:“新教实际上使德意志成为文化沙漠。伊拉斯谟斯叹息到:‘在路德主义统治的任何地方,人文研究都衰退了’。……宗教改革完全战胜了人文主义。我们知道,在那个世纪的剩余日子里,虽然还出现了一些创造性天才,但德意志艺术的脊背已经受到难以估量的伤害。在这种环境下,霍尔拜因这样宽荣大度的艺术

〔1〕潘诺夫斯基 Pannuofusiji [Erwin Panofsky], 戚印平 Qi Yinping, 范景中 Fan Jingzhong 译 2011,《图像学研究:文艺复兴时期艺术的人文主题》*Tuxiangxue yanjiu: Wenyi fuxing shiqi yishu de renwen zhuti* [Studies in Iconology: Humanistic Topic in Renaissance Arts], (上海 Shanghai: 上海三联书店 Shanghai sanlian shudian [Shanghai Sanlian Book Store]), 1.

〔2〕贡步里希 Gongbulixi [Ernst Gombrich], 杨思梁 YANG Siliang 范景中 Fan Jingzhong 译 2015,《象征的图像》*Xiangzheng de tuxiang* [Symbolic Images], (南宁 Nanning: 广西美术出版社 Guangxi Meishu chubanshe [Guangxi Fine Art Press]), 279.

〔3〕*Ibid.*, 280.

〔4〕Emile Male 1986, *Religious Art in France; the Late Middle Age*, Princeton University Press, 440.

家也无法忍受”。〔5〕荷兰的文化史家赫伊津哈则认为：“新教限制了画家的选材，从而损害了早些时候可能会辉煌闪现的能力，看来这似乎是没有疑问的”。〔6〕本文希望指出，一方面宗教改革确实对于西方艺术的图像志传统产生了深远的影响，这种影响虽然使得北方艺术在很大程度上失去了教会这一重要的支持力量，但却与南方艺术一起沿着与宗教分离的道路最终走向了独立。

一、宗教改革对于艺术的态度

有关宗教改革和艺术关系的研究，教会史学家和艺术史学家各自关注不同的方面。前者着重研究宗教改革先驱者们对于图像艺术的反对，他们多带着同情的态度，认同改教者们对于天主教的批评，把基督教图像看成是天主教礼仪的一部分，或是功德神学的一部分，因而非常赞成，而不作更加具体的分析。而艺术史家出于对于艺术的热爱多是对于宗教改革造成的影响给予否定或消极的评价。宗教改革到底对于欧洲的艺术史产生怎样的影响呢？我们首先需要具体分析 16 世纪的那些宗教改革的重要人物对于视觉艺术的看法。

马丁·路德最初认为图像会引起偶像崇拜，并且很多人把制作偶像当成是导致得救的功德，所以认为教堂内最好不使用图像。但他把教堂里用不用神像看作是一个自由的事情：“神像也是不必要的，我们有自由予以取舍，但我们若未曾有过，那就更好了”。〔7〕但他也承认神像对于一些人是有益的：“因为我们必须承认，还有许多人对于神像并无错误观念，所以对神像，神像还是有用的。虽然这样的人为数不多，但是我们对于任何还有益于灵修的事不能非难，也不应非难”〔8〕。

1522 年，马丁·路德在隐居瓦特堡期间，听到卡尔斯塔德在威登堡引发了毁坏圣像的动乱，立刻返回威登堡，在讲道中驳斥卡尔斯塔德的观点，恢复宗教改革的正常秩序。卡尔斯塔德的反对图像的观点可以说简单而粗暴，他同年发表的《论除去偶像》一文主要观点可概括如下：教堂里有图像是违背第一诫的；把偶像置于祭坛之上更是邪恶；因此，为了顺服圣经，我们要除去图像。〔9〕他指责艺术家是制作图像的罪犯，他们既没有什么益处，也什么都不懂。〔10〕

慈运理从禁止制作图像的诫命和反对以敬拜圣徒作为称义的手段出发来禁止使用图像，并且以一个政治家的态度发动毁坏偶像运动。在慈运理所主导的苏黎世，教堂里的祭坛被除去，赞助者要把他们所赞助的图像从教堂取走，可以自己保存，彩绘玻璃可以继续留存在教堂里。教堂如果保留图像，不能再在其面前点烛烧香。耶稣受难像也可以被保留，因为这种图像只是表达人性和基督的受难，而不表达神，它也是基督徒的一个记号。〔11〕

加尔文从对于神的认识出发，认为关于神和圣徒的图像无益于对神的认识，反而把神变成偶像。认识神唯有通过神自己启示的话语即圣经，教会的教导也唯有通过讲道以及藉着讲道而发生作用的

〔5〕 奥托·本内施 Aotuo Benneishi [Otto Benesch], 戚印平 QI Yinping, 毛羽 MAO Yu 译 2001:《北方文艺复兴》Beifang wenyi fuxing [The Art of the Renaissance in Northern Europe], (杭州 Hangzhou: 中国美术学院出版社 Zhongguo meishu xueyuan chubanshe [China Academy of Art Press]), 84.

〔6〕 赫伊津哈 Heyijinha [Johan Huizinga], 何道宽 HE Daokuan 译 2010:《17 世纪的荷兰文明》Shiqi shiji de Helan wenming [Duch Civilisation In The Seventeenth Century], (广州 Guangzhou: 花城出版社 Huacheng chubanshe [Flower City Press]), 64-65.

〔7〕 马丁·路德 Mading Lude [Martin Luther] 著作翻译小组译 2003:《马丁·路德文选》Mading Lude wenxuan [Selections of Martin Luther's Works], (北京 Beijing: 中国社会科学出版社 Zhongguo shehui kexue chubanshe [China Social Sciences Press]), 107.

〔8〕 Ibid., 109.

〔9〕 Sergiusz Michalski 1993: *Reformation and the Visual Arts: The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe*, 45.

〔10〕 Hans Belting, Tr. By Edmund Jephcott 1994: *Likenss and Presence*, the University of Chicago Press, 546.

〔11〕 Ibid., 547.

圣礼来实施。所以在他看来,教堂的主要功能就在宣讲神的话语和举行圣礼,“其他的表征与这圣洁的场所极不相称”^[12]。他反对在教堂里面使用图像,但他“也不是偏激到认为神禁止一切的雕像和画像。因为雕刻和绘画的才能是神赏赐给人的。所以我们要圣洁和恰当地使用这样的才能,免得主为了他的荣耀和我们的益处而赐给我们的才能因邪恶的滥用而被玷污,至终导致我们的毁灭”^[13]。

改教家对于视觉艺术的观点基本上可以概括为三个方面:

从圣经的解释上理解视觉艺术,路德的观点是,圣经所不禁止的,都是可以的;卡尔斯塔德、加尔文和慈运理的观点则是,圣经不提倡的,就是禁止的。路德认为十诫的第二诫是禁绝偶像崇拜,而不是禁绝图像;而后者则从字义来理解,第二诫就是禁止制作各类的图像,

从神学上理解视觉艺术:路德认为,图像本身没有问题,问题在于图像的使用。天主教把图像的赞助或制作看作一种功行,这是同其功行有助于救恩的神学联系在一起的,如果这些图像,尤其圣母圣徒的图像如果看作一种信心的典范,这些图像就是可以使用的。后者则集中于天主教的崇拜中把图像等同于图像所表达的对象,因此把对对象的崇拜转移到对于图像的崇拜上,他们坚持崇拜神不可以以图像代替崇拜的对象。对于偶像破坏论者把自由的事变成必须的事,路德认为这同偶像崇拜者实质上是一样的,都把图像本身看得过于重要,如果偶像崇拜者把制作图像当成称义的条件,而偶像破坏者则把毁坏图像看作称义的条件,本质上都是想靠行为称义^[14]。

从心理学上或个人经历的角度理解视觉艺术,路德认为文字必然会引起内心的图像,这有助于敬拜;另一方面。路德认为根本的问题不是外在的偶像敬拜,而是内在的,如果将内在对于偶像的敬拜除去,图像就不会产生问题;而解决内心的问题不可能靠除去外在的图像。路德举例说有人敬拜太阳星辰,你能否把太阳星辰也除去呢?^[15]而卡尔斯塔德从自己以前对于图像的厌恶的经历来否定图像,他承认:“我心中存在着有害的恐惧,想要除去,但却不能”^[16]。慈运理也描述自己在年少时所经历的人为制造圣象奇迹的事情来表明对于图像崇拜的荒谬。

二、宗教改革对于北方艺术图像志的改变

从改教者对于视觉艺术的论述来看,他们并不是反对视觉艺术,主要还是反对视觉艺术在教堂里可能引起的误用与滥用。对于路德,完全可以发展出一种宗教改革的艺术或新教的艺术,卡拉纳赫父子成为与他合作最好的艺术家,可以称作为路德派的新教艺术的典范,丢勒也可以看作是自觉追随路德改教精神进行创作的艺术家。至于禁止在教堂中使用视觉艺术的改教者,视觉艺术可以自由地表现非宗教的主题。加尔文根据第二条诫命反对制作神的像,认为:“神唯独允许我们雕刻或描绘肉眼可见之物,不可将那我们肉眼看不见的神的威严用不恰当的象征玷污。神允许人雕刻和绘制的对象是历史事件和一切可见的形体,前者可用来教导和劝诫;至于后者,除了娱乐的用途之外,我想不到其他的用途。然而直到如今,显然教堂里面大多数的雕像和画像都属于后一类”^[17]。这些观念对于当时的艺术创作产生了巨大的影响。

[12] 加尔文 Jiaerwen [John Calvin], 钱曜诚 QIAN Yuecheng 等译 2010:《基督教要义》*Jidujiao yaoyi* [*Institutes of the Christian Religion*], (北京 Beijing: 三联书店 Sanlian shudian [Joint Publishing Co.], 上册), 87.

[13] *Ibid.*, 85.

[14] 《马丁·路德文选》*Mading Lude wenxuan* [*Selections of Martin Luther's Works*], 109.

[15] *Ibid.*, 110.

[16] *Reformation and the Visual Arts*, 45.

[17] 加尔文 Jiaerwen [John Calvin], 钱曜诚 QIAN Yuecheng 等译 2010:《基督教要义》*Jidujiao yaoyi* [*Institutes of the Christian Religion*], 上, 85.

从欧洲北部这一时期的艺术看,在基督教艺术中,有一些主题逐渐减少或消失。圣徒虽然被路德解释为信心的典范,而不再是敬拜的图像,但 1540 年以后,除了使徒和福音书作者之外的圣徒图像就逐渐从教堂中消失了^[18]。路德对于玛利亚的图像相对容忍,但因为新教以基督为中心的神学,还是使 1550 年之后玛利亚从新教图像志和新教教堂中逐渐消失^[19]。另外会有一些新出现的主题,比如耶稣祝福小孩表达得救单纯因着信而不是功行,同时反对再洗礼派拒绝接受婴孩受洗的观点。这一题材中世纪的壁画中曾出现多次,但后来渐少,到宗教改革时期再次被不断表现,尤其卡拉纳赫父子。恩典与律法主题的出现,特别在卡拉纳赫父子的作品中,用以表达新教和天主教不同神学观点之间的对比。对于恩典而非功行的强调是因为新教看到功行非真正的功行,功行变得越发与真正的信仰无关,朝圣、向圣徒的遗骨和圣像奉献变成天主教神职人员敛财的工具。神职人员的特权和中介作用也成为堕落的根源,所以新教特别强调个体与上帝之间的关系。表现神直接救赎的题材,表现真实的悔改,敬虔的道德题材越来越多。布鲁盖尔《瞎子领瞎子》谴责天主教神职人员对于信徒的误导,伦勃朗《浪子回归》最清楚表现上帝对于诚信悔改之人的接纳。

圣徒在北方的图像中越来越少直至消失不见,而宗教改革的领袖人物取代他们成为重要的绘画题材。他们或被单独表现,或表现为与使徒具有同等地位的人物出现在十架受难的图像或最后的晚餐的图像之中,表明宗教改革的英雄们是接受使徒的观念,是要恢复教会回到使徒时代的状况。

即便是接受传统的基督教艺术的主题,在宗教改革的影响之下,其表达方式也根据观念和需要的改变而改变。由于圣餐既是新教同天主教之间,又是路德和慈运里之间争论的一个重要话题,《最后的晚餐》成为这一时期受路德影响的艺术家的一个重要题材。路德在诗篇 111 的评注中写到:“如果要在祭坛上摆放图像,就应该是主的晚餐,并在其周围用金字写上这些字句:‘恩典和仁慈的主设立了对他奇妙作为的纪念’。因为祭坛就是为圣礼的安排而设计的。不可能为它找到更好的绘画。上帝或耶稣的其他的图像放在其他地方”^[20]。卡拉纳赫父子的作品中,圣餐的画面一方面会表现这些门徒接受酒的场景,另外改革者们常常代替门徒出现于其中。

林赛在《宗教改革史》中也很难得地注意到:“德国的艺术家到处漂泊流浪。他们的主题转而改为人民的普通生活。但这变化是逐渐的。圣母玛利亚不再是天后,而纯粹是人间慈祥母亲的典型,她身旁的天使是几个欢乐的儿童,有的在摘花朵,有的在抚弄走兽,有的玩耍鲜果。在卢卡斯·卡拉纳赫的‘逃往埃及途中小憩’的画中,画着两个小天使爬上一棵树去掏鸟窝,鸟儿的双亲在树上对着他们吱吱叫。在阿尔伯特·丢勒的一幅代表作‘神圣的家’里面的是圣母马利亚和圣子耶稣坐在一农家庭院的正中,四周摆着各种各样农具。以后德国艺术家勇敢地投身于描绘平常常见的生活——骑士和骑士的比武、商队、街景、农民生活写实特别是农民的舞蹈、大学和学校的情景以及士兵的野营和行军等。即将来临的宗教革命在宣告人们的一切生活,即使最平凡的生活也是神圣的;那时的艺术展示出了人民在贵族城堡、城市市场和农村中的日常生活的生动画面”^[21]。这种改变为了响应宗教改革以上帝所创造的自然美以及按祂的形象所创造的人来荣耀上帝的观念。另外由于加尔文派教会鼓励人们自己阅读圣经,画家们便常以手持圣经或正在阅读圣经的人入画^[22]。比亚洛斯托基还提到:“徽志

[18] *Reformation and the Visual Arts*, 35.

[19] *Reformation and the Visual Arts*, 36.

[20] Bonnie Noble 2009; *Lucas Cranach the Elder; Art and Devotion of the German Reformation*, University of America, 78.

[21] 托马斯·马丁·林赛 Tuomasi Mading Linsai [Thomas M. Lindsay], 孔祥民 KONG Xiangmin 等译 2016:《宗教改革史》*Zongjiao gaige shi* [A History of The Reformation], (北京 Beijing: 商务印书馆 Shangwu yinshuguan [The Commercial Press], 上卷), 66.

[22] 马里特·韦斯特曼 Malite Weisiteman [Mariet Westermann], 张永俊 ZHANG Yongjun, 金菊 JIN Ju 译 2008:《荷兰共和国艺术》*Helan gongheguo yishu* [The Art of the Duch Republic: 1585-1718], (北京 Beijing: 中国建筑工业出版社 Zhongguo jianzhu gongye chubanshe [China Building Industry Press]), 51.

的构图原理,即把图像和文字结合起来的做法,在欧洲北部大受欢迎,这也许是因为在新教教义中占显著地位的文字在此得到了强调”^[23]。卡拉那赫的很多作品就是文字和图像的结合,甚至有些路德派的教堂中以圣经文字为图像作为教堂的装饰和教导的辅助。

很多艺术史家把17世纪荷兰现实主义绘画的出现归功于市民社会的发展,无视宗教改革运动对荷兰艺术造成的影响。比如阿诺德·豪泽尔在《艺术社会史》中就认为:“决定荷兰艺术命运的,不是教会,不是君主,也不是宫廷社会,而是市民阶级,这个阶级获得重要性靠的是富人众多的数目,而非个别人士众多的财富”^[24]。但正如赫伊津哈特别指出的:“我们看到,人们对我们的画家的期待是描绘朴实的日常事物。即使他们不刻意表现新教的思想,其作品仍然是在新教主导的环境中产生的,因而其艺术不会用圣徒或礼拜的主题。再者,无论神话故事对我们的文学产生了多大的影响,它们在商人住宅里悬挂的绘画作品中却是格格不入的”^[25]。克莱格·哈贝森解释这一影响时说:“当新教领袖对过去的滥用进行抨击时,他们并未推荐新的艺术形式,从而取代难以令人信服的旧形式,因而艺术家以及主顾们不得不自己去寻找”^[26]。前面提到的比亚洛斯托基认为:“17世纪荷兰现实主义绘画见证了一次重要的图像志征服。风景、海景、月夜景色、冬天风景中滑冰者瞬间的动作、市场景色、教堂内景、后院、渔夫、做饭的老妪、备有午餐的高级餐盘、商人和手工匠、优雅的出访绅士以及正在进行耸人听闻的街头手术的乡村外科医生,这一切都成为再现的题材”^[27]。这种图像志的变化显然是宗教改革带来的影响。对于如多瑙河画派的阿尔特多费尔(Albrecht Altdorfer, 1480—1538)、胡贝尔(Wolf Huber)、尼德兰的扬·莫斯塔特(Jan Mostaert, 1475—1555)对于原始风景的描绘,哈贝森认为:“德国与尼德兰两者的风景意象阐释了那与日俱增的原始理想所具有的吸引力。从有些方面看,这与新教改革的一些启示有关。改革家们对于教会统治集团,尤其是教皇周围日益增长的浮华与仪式持批评态度,他们敦促其复归于基督教精神的最原初状态,强调那简单、平等、传播福音的团体”^[28]。对于像比如教堂内景这一主题的出现,马里特·威斯特曼在其《荷兰共和国艺术》中就指出:“在确认北尼德兰没有教会这个重要的大主顾之后,一些画家创作出了一种新风格的教堂画——赞美四壁洁白,没有任何装饰物的新教教堂”。这些描绘教堂内部的画属于“中间派绘画”中的一种,加尔文派允许使用这类画作作为教堂的装饰”^[29]。

甚至这一时期汉斯·巴尔东(Hans Baldung Grien, 1484—1545)所创作的一些巫师形象以及具有性意味的裸体人物形象也被哈贝森解释为与宗教改革相关:“从某些方面看,改革者将宗教信仰从人类日常污秽——从善行和恶行的积累,从人类罪恶的细节——中分离出来的尝试反而促进了人们对这一事情的沉迷:即个人恐惧通常代替了制度上的滥用”^[30]。

[23] 《象征的图像》Xiangzheng de tuxiang [Symbolic Images], 291.

[24] Arnold Hauser 1952: *The Social History of Art*, Butler and Tanner Ltd., Vol. 1, 462—463. 参黄燎宇 HUANG Liaoyu 译 2015:《艺术社会史》Yishus hehuishi [The Social History of Art], (北京 Beijing: 商务印书馆 Shangwu yinshuguan [The Commercial Press]), 271.

[25] 《17世纪的荷兰文明》Shiqi shiji de Helan wenming [Duch Civilisation In The Seventeenth Century], 64-65.

[26] 克莱尔·哈贝森 Craig Harbison, 陈颖 CHEN Ying 译 2010:《艺术家之境》Yishujia zhi jing [The Mirror of the Artist], (北京 Beijing: 中国建筑工业出版社 Zhongguo jianzhu gongye chubanshe [China Building Industry Press]), 125.

[27] 《象征的图像》Xiangzheng de tuxiang [Symbolic Images], 294.

[28] 《艺术家之境》Yishujia zhi jing [The Mirror of the Artist], 144.

[29] 《荷兰共和国艺术》Helan gongheguo yishu [The Art of the Duch Republic: 1585—1718], 48.

[30] 《艺术家之境》Yishujia zhi jing [The Mirror of the Artist], 123.

三、宗教改革对于天主教艺术图像志的改变

尽管天主教并不接受宗教改革的许多观念,但宗教改革所提出来的许多问题,他们不得不去面对,他们在为教会所使用的图像的辩护过程中,也意识到图像确实存在着误用和滥用的问题。特兰特会议对于基督教的图像志作出了很多规定。第一、确定“基督的圣像、上帝之母童贞女玛利亚以及其他圣徒的圣像是必须要有有的,尤其是在圣堂之中更是必须要安放他们的圣像;而且,必须要给予它们以应有的敬重和景仰”,^[31]同时重申如此不是要崇拜圣像,乃是为崇拜图像所代表的基督、圣母和圣徒。第二、要求对于图像的功能进行教导,再次肯定图像的教诲、记忆以及培养敬虔的功能。第三、意识到新教所指责的问题的存在,强调要铲除关于图像的错误教义,“在庄严地使用圣像时,必须摒弃一切迷信行为,必须根除一切贪财欲念,最后,还必须要避免一切淫荡猥亵之事。因此,不得将圣像人物绘制成或装饰成艳美的样子,以激起他人之淫欲”。^[32]不仅如此,会议还规定:“对于任何一幅不同于常规的圣像,如果事先未经当地主教的批准,那么,任何人都不得将之安放在任何一个地方,也不得将之安放在任何一个教堂之中,且不论该教堂拥有什么样的豁免权”^[33]。豪泽尔分析宗教改革对于天主教会对于图像态度的改变时指出:“教会太清楚宗教改革的主观主义对它构成的威胁了;它希望艺术作品像神学家的著作那样传达正统教义,排除任何随意的阐释。与艺术自由带来的危险相比,艺术作品的刻板化是两害中较轻的一个”^[34]。

这些规定对于南方天主教的艺术产生了深刻的影响,我们所说的巴洛克艺术风格的产生可以说就是这些规定引发的。埃米尔·马勒在《12 到 18 世纪的宗教艺术》中指出,罗马天主教会“赞助的艺术成为反宗教改革的助手,它为受到宗教改革所攻击的圣母、圣徒、教皇、图像、圣礼、功行、为死人祷告等作辩护。它发展了过去只是概略表现的主题,并且表达了全新的情感和敬拜形式”^[35]。首先是圣母形象的变化,针对宗教改革对于圣母图像的反,特兰托会议之后的圣母图像不单要表现圣母,还要具有为她的无染原罪和无玷受孕辩护的功能,因此把她表现为完全美丽、圣洁无暇、崇高而永恒,成为一个完全理想化的形象。比如穆利罗(Murillo 1617—1682)所画的 30 多幅的无染原罪的圣母图像。还有强调圣母的敬虔的灵性,把她表现为双手合拢祈祷沉思的形象,但站立在云端或站在弦月之上,如西班牙的圣母图像。针对罗马教会受到宗教改革的攻击,天主教的图像会为教皇的权柄辩护,贝尔尼尼在圣彼得大教堂所创作的圣彼得的宝座是对教皇权柄的一种非常直观的表达。宝座为教会的四位博士比真人还大的青铜雕像环围支持,里面的是两位希腊教父,金口约翰和阿塔那修,未加冠;外面是两位希腊教父安布罗修和奥古斯丁,均戴主教冠,象征东西方最美好的思想都服膺圣座的教诲。宝座顶部的三重冠和钥匙揭示了其含义。上面长长金线的中部,许多的天使在光中飘浮成一圈。象征圣灵的鸽子,如太阳一样耀眼,飞翔在宝座之上,似乎向它发光。在这里,艺术使得当时天主教的辩护者所表达的观念视觉化了^[36]。马勒评论说:“若无宗教改革,我们就不会有具有纪念碑意义的圣彼得的宝座,因为若无人挑战,则无需肯定”^[37]。宗教改革认为只有洗礼和圣餐礼是合法的礼仪,攻击天主教的七大圣礼中的其他圣礼,尤其是忏悔礼,17 世纪的艺术特别热衷于以末大拉的玛利

[31] 沃特沃斯 J. Wotewosi [Waterworth] 编,陈文海 Chen Wenhai 译注 2012:《特兰特圣公会会议教规教令集》*Telantuo Shenggonghui huiyi jiaogui jiaoling ji* [*The Canons and Decrees of the Sacred and Oecumenical Council of Trent*],(北京 Beijing:商务印书馆 Shangwuyinshuguan[The Commercial Press]),257.

[32] *Ibid.*,258.

[33] *Ibid.*,259.

[34] *The Social History of Art*,434.《艺术社会史》,253-4.

[35] Emile Male,*Religious Art: From the Twelfth to the Eighteenth Century*,Princeton University Press,198.

[36] *Ibid.*,171.

[37] *Ibid.*,171.

亚的忏悔作为对于忏悔礼的表达和辩护。这个主题之前也出现过,但在这个时候,末大拉也被表现为一位超凡脱俗的圣洁高贵的女性形象。特别是里贝拉在帕拉多创作的“跪着的末大拉”是其中的典范^[38]。天主教的圣餐礼认为基督实际的临在受到宗教改革的攻击,为此,17世纪的天主教艺术中对于圣餐礼的表现越来越多,尤其是临终接受圣餐成为艺术家表现的重要主题^[39]。

而一些新的修会和个别的灵修人物的出现对于图像的转变也产生了很深刻的影响。或许无论是新教还是天主教在这个时代都出现了一种灵性的现代性转向,就是更加注重个体,更加注重内心的心灵。宗教改革对于功行与救恩关系的否定和攻击,对于信心的强调实际上也是灵性的现代性转向的一个表现。信心同功行并非没有关系,但功行本身不再被看作信心的必然表现。过去圣母的图像注重她降生耶稣的事件,她乳养耶稣,她的七喜、七哀,而16世纪之后,更专注圣母作为沉默、谦卑、顺服的典型,不是描述有关她的事件,而是描述她的内心的情感。圣徒同样不再描述他们的神迹奇事或者殉道受苦等,而描述他们受启示、狂喜的时刻,动作表情特别具有戏剧化。

四、宗教改革与艺术的独立

汉斯·贝尔廷在《相似与在场》中,把宗教改革之前的基督教艺术称之为艺术时代之前的图像,而到了宗教改革时期,“艺术或者被接受,或者被排除,自身都不再是宗教现象。在艺术的领域,图像表达了文化和审美经验的新的、世俗的要求”^[40]。艺术作为一个独立的领域诞生了。图像成为艺术表明过去所赋予图像的神奇的能力消失了,宗教改革与艺术的诞生是同时的,这表明图像的概念和意义在这个时代被完全更新了。宗教改革攻击的不是图像,是图像被赋予的神秘的意义以及赋予其意义的教会体制。即便是宗教改革的激进派如卡尔斯塔德和慈运理也不反对私人拥有图像,不反对描述世俗事物的图像,不反对图像在非宗教场所的使用。加尔文更是肯定雕塑、绘画作为神的恩赐,马丁·路德认为只要避免对于图像的误用和滥用,图像还是可以存在于教堂之中的,只是图像不再作为敬拜的对象,而作为教导和宣传的工具。

如贝尔廷指出的,在教会内部一直存在着对于图像的反,从2世纪的德尔图良到12世纪的贝尔纳,再到东部教会的毁坏偶像运动。但这些对于图像的反,都没能如宗教改革那样产生如此深远普遍的后果,使得图像不仅在北方,包括在南方失去了过去所拥有的神秘的力量,一方面成为教化和宣传的工具,一方面更多地成为审美的对象,成为了艺术。前者仍然被机构、体制赋予意义和能力,但更多是政治的,而非宗教的。即便天主教使用图像,也是作为维护其正统地位的手段,而图像本身不再具有神奇的力量。后者更多被艺术家和观者赋予意义,作为艺术家才能和自我的表达,作为观者审美沉思的对象。甚至仍然具有宗教意义的图像,也更多是个体祈祷沉思的对象。如上所述,这一类的图像实际上在宗教改革之前就已经出现了,而不是宗教改革培养出来的。贝尔廷指出:“新教改革者并没有创造出与图像面对时意识的变化,实际上,在这方面,他们自己也是时代的产物。他们以宗教的名义所拒绝的很早就失去了直接图像启示的过去的意义”^[41]。这也是罗马天主教需要对于过去的传统重新创造一种新的态度的原因,上述特伦特会议对于图像的诸般规定就是针对此而作的努力。

所以说,宗教改革对于图像的反,是其所处时代的普遍的要求,一种对于图像的新的看法,新的使用,已经出现。但是宗教改革发动了对于传统图像及其所代表的体制的进攻,图像功能因此发生巨

[38] *Ibid.*, 172.

[39] *Ibid.*, 173.

[40] Hans Belting, Tr. By Edmund Jephcott 1994; *Likenss and Presence*, the University of Chicago Press, 458.

[41] *Ibid.*, 16.

大的变化。正是图像功能的变化使得图像志必然的随之变化,当教会限制了宗教图像表达的自由和范围之后,世俗的图像开始获得了表达的机会。图像表达什么逐渐变得不再重要,重要的是如何表达。艺术家对于图像获得了前所未有的权力,而观者也从图像的神圣魅力中脱离出来。宗教改革所引发的西方艺术图像志的变化不只是主题种类的变化,更是图像自身性质的变化,不仅人文主义的图像成为审美的对象,基督教的图像也成为审美的对象,图像因此成为了艺术。

English Title:

The Reformation and the Change of Iconography in Western Art

YANG Daosheng

Professor, School of Fine Arts, Beijing Institute of Fashion Technology, Yinghua dongjie jia 2, 10029, Beijing, P. R. China.
Tel: 18610309956; Email: marriagecourse@126.com

Abstract: Reformation attacked the images which was worshiped, and the making of image to accumulate the makers' works, on the other hand, it used images to decorate the church, to teach the assembly, and to propagate the doctrines. The attitude to images not only caused great change to the iconography in northern Europe but gave radical influence in that of south. This change in the iconography destroyed the magic power that traditional Christian images had, and cultivated the dependence of art.

Key Words: Reformation; Iconography; Protestant; Catholic; Dependence of Art