

# 从埃及亡灵画到拜占庭圣像画

褚潇白

## 画家们的两难处境

中世纪的哲学家和神学家都本着柏拉图的精神来解释基督教“福音”。特别在十分希腊化的拜占庭东方教会，基督耶稣完全是一位以希腊哲学为其精神内核的上帝。

耶稣基督的肉身特性为人类的“偶像崇拜情结”提供了最行之有效的藉口。形象拥护者们通过“道成肉身”学说有力地回应了形象反对者的挑战，在形而上的和历史的形象之间架起了桥梁。基督形象的创作获得了从基督神学而来的教义合法性。但是，在具体艺术实践活动中，基督教神学中的柏拉图主义内核还是昭然若揭。它以选言三段论方式表述了对基督形象制作的两难困境：绘制基督形象的人或者是在以圣像描绘他的神性，或者不是；如果是，他们就违背了不能描述、不能勾勒的这一本质属性；如果不是，他们就分离了基督的两种性质，因而分割了他单一的位格（J·帕利坎《历代耶稣形象》）。无论做出怎样的选择，对基督形象的绘制很难不被指控为亵渎神性的行为。

出于普罗提诺的原型流溢说，圣像画便类似于原型的流溢物。当拜占庭的耐斯法鲁斯声称“我们的救世主的神圣画像分有它的原型”（沃托德斯拉维·塔塔科维兹《中世纪美学》）时，他实质上是宣告了圣像画的真理性质：画家所画的并非是主观想象中的上帝，而就是上帝

本人，那个通过流溢而物化的上帝的原型。“原型不仅可以而且必然要在画像中自我显现，否则它就不是原型。两者虽有实质上的差别，但都有共同的形态。这种形态足以使原型将自己的力量传送给画像。”所以，拜占庭艺术必须尽量满足两个要求：放弃对自然的纯粹模仿，因为它必须正视自己必须描绘超验原型的根本任务；同时，它又必须考虑自然，因为自然是原型的一种流溢。

圣像画家们必须不再单纯模仿现实中的事物，如同那些为自己打造金牛犊的以色列民；他们需要在圣像中刻画耶稣和其他圣徒们的神性，一种在人性中取得独特言说方式的“神性在场”（the presence of divinity）。他们的任务与其说是要在想象中临摹一幅拿撒勒人耶稣的肖像，还不如说是：如何让柏拉图的“理念”或者普罗提诺的“太一”自然熨帖地寄居到具体的形象当中，用绘画的形式去表现基督两种特性——神性与人性——的教义。拜占庭圣像艺术就是在这样两难的罅隙中寻觅着适合自己的表达方式，一种在绘画中表达基督神人二性的恰似性。

## 制作与匹配

人类一直以种种深刻的不自觉的方式，在其基本信仰同其所使用的艺术特征之间寻求相适性。拜占庭艺术家在接受了其信仰的教义嘱托后，像所有历史

时期的艺术创制者一样，不可能立即发明一整套簇新的艺术法则去与他们的信仰内涵相适应。创作意图变化所引发的形象表现的变化方式必须诉诸于对往昔文化传统中艺术惯例的利用与改造。

贡布里希在《艺术与幻觉》中举了堆雪人的例子来引证他的一个著名观点“制作先于匹配”(making comes before matching)。在堆雪人的时候，我们没有见过那类似于柏拉图理念的“先存雪人”，而只是在雪堆为我们提供的最初轮廓上做着不断的修理直到达到一种精确的设定为止。图像创造如同堆雪人，它并不始于先观察现实然后尽力匹配现实，而是始于构作“最简单的模式”(minimum model)，并根据观者的反应逐渐加以修饰，直到它们与所期望的印象相匹配。希腊古典艺术虽是极富自然主义特征的艺术，却仍然是以东方埃及艺术作为其图式起点，经过几百年对这个图式的修正和调整，直到使它看上去与可见世界相匹配。

在我看来，如果从艺术创作的情境内涵进行考察，“制作”与“匹配”之间其实并不存在一个贡布里希所谓的概念化前后次序。历史传统极具开放性，它既不可能封闭自守，也不会将自有的诸多因素一股脑儿地倾倒给后世。“制作”要求制作者在选择“最简单的模式”时，对前代文化惯例中的种种既定观念进行承继，而这种承继又由于其必须受到“与它们所期望的印象相匹配”的督导而带有对传统的选择功能。历史传统的这种开放性为处于不同情境中的艺术家创造了能满足不同时代要求的可能性。对于艺术家而言，由于置身不同的具体情境，面对迥异的社会要求，他们当下的艺术观念也必然恭身倾听来自前时代艺术惯例中某些观念的召唤。由此，“制作”与“匹

配”在一个开放性的历史传统中达成了双向互动。在此，视觉的主观性和传统的支配作用都无法独自掌控“经由先验图式和校正试错的漫长道路”，但同时，两者都是必须的。

埃及画像中的永恒观念召唤了两难处境中的拜占庭艺术家。古代埃及人相信来世，死亡时离去的只是灵魂，只要肉体不腐，死去的人就必能复活。那些木棺、石棺上的人物形象以及死者肖像制作都不是模仿瞬息万变的现象，而是竭力强调了一种无变化的永恒理念。埃及形象艺术所展现的概念性图式特征正是永恒理念展放自己的一种艺术化表达。

古代埃及艺术向人们传递着一个关于永恒的信息。因为这一点，它就可以当之无愧地接受拜占庭基督教艺术在新时代的承继。古埃及的多神信仰与基督信仰风马牛不相及。如果从信仰的规定性来理解两种艺术规范之间的传承，那是大错特错了。不过，拜占庭东方教会关于基督教世界图景的框架完全是由柏拉图主义提供的。在拜占庭，埃及人对于永恒的执著追求已经被一个柏拉图式的神圣理念所悄悄置换。那位希腊异教思想的上帝聆听到了来自古埃及的召唤，便欣然分享了一个更为古老的传统定例。

我们来看一幅从埃及出土的“亡灵画像”，它作于2至4世纪，也就是基督教诞生之初。那时的埃及盛行为死者画像的习俗。成像后，它们会被悬挂于装有死者木乃伊的坟墓前或者取代往昔木乃伊脸上的面具。这些画像的明显特征是：所画的都是死者的正面肖像，并且都圆睁双眼，紧盯住观看画像的人。这些特征都可以在几个世纪后的拜占庭圣像画中找到。在这幅“亡灵画像”中还有特别需要注意的特点，那就是，画中的人物形象虽然着力于对永恒世界的再现，即那种

超越现实时空的凝视意味,但“亡灵”的五官和表情都极富个性。在回顾古代埃及的人形棺具、绘画作品中的人物形象时,我们会发现那时的人物形象基本是千篇一律的。如果不是循着某些饰物与象征性图案的暗示指引,我们几乎无法分辨这些形象的确切身份。埃及艺术家按照他们既有的规则完成形象的制作。而面前的这两幅“亡灵画像”诞生在古罗马统治下的埃及,希腊文化的影响已在所难免,所以那种希腊化的写实主义倾向在陈旧的题材中找到了新的表达空间。

在安提诺发现的一块 3-4 世纪的裹尸布上,画着另一帧妇女像。画中的妇女身穿宽大长衣,右手上举到胸前,左手拿着一个顶端附有圆环的十字架造型。这种十字架造型可能是埃及人秘密皈依基督教的证明,当然也许仍是古代埃及文化的一种象征,因为在古埃及,附着圆环的十字架造型是代表“生命”的象形文字。虽然这帧画像的象征含义无从考证,但我们仍能在该画像所处的“科普特文化”中找到从埃及肖像向拜占庭圣像画发展过程中的具有承上启下意义的作品。所谓“科普特人”(Copts),是指改信基督教的埃及人。“科普特艺术”则是以古代埃及文化为基础,受到希腊罗马艺术的影响,继而又受到基督教文化刺激而形成的一种埃及基督教艺术。木版画“基督与圣梅纳斯像”描画了身着祭服,手抱圣经,且头顶光轮清晰的基督形象。它不仅是现存科普特圣像画艺术中最杰出的作品,也是拜占庭圣像画创制者的灵感源泉。画中的基督形象显然趋向图式的抽象化,但无论是对人物眉目还是唇髭的刻画都显示出其写实倾向。

这种制作特色同样出现在整个中世纪艺术中,特别是与希腊文化有更多直

接传承关系的拜占庭帝国。贡布里希在讲述艺术的故事时,把这种制作手法称为“原始手法和精细手法的希奇古怪的混合”(贡布里希:《艺术的故事》)。这里存在着一个有趣的现象。基督教帝国的确立使拜占庭艺术战胜了古典艺术,然而,基督教艺术获得统治权的重要手段之一却是为自己输入那曾被严词拒绝过的古典先驱们的宝贵血液。在埃及艺术的程式化手法和其它诸多反古典元素的重要作用下,拜占庭圣像画家同时灵活地运用了古典元素。这种灵活性被拜占庭学者们称为“拜占庭式的妥协”。丰富的古典元素被稀释到非古典元素中,每个时期的艺术家们都在这稀释过程中寻找着适合时代情境的不同而独特的元素间的平衡。

古典晚期和整个中世纪的圣像制作在“先验图式”和“校正试错”的双向互动中实现着艺术对“期望世界”的匹配。在一个具有开放性的历史文化传统中,古埃及艺术和古希腊艺术只是这个传统中的一部分。反古典元素和古典元素都不是单一的,它们包含了小亚西亚、亚述帝国等近东和中东文化传统,甚至包含后来发展起来的更为抽象的波斯风格。在形象绘制中,抽象与写实这对矛盾始终有意识地被努力统一起来。这种努力的结果有时制造了崇高的效果,但也时常会显得牵强,至少在我们看来,会像贡布里希描述得那样,希奇古怪。无论如何,圣像画的视觉效果是引人沉思的,它是极富沉思意味的造型艺术,因为,灵魂必须在对基督人性之“神性在场”的沉思中与神圣相遇,因为,拜占庭东方教会的基督信仰始终是以柏拉图思想为内核的沉思型信仰。