

从“天后”到“母亲”：德国晚祷像与圣母形象的演变

From “Queen” to “Mother”: The Evolution of the Vesperbild and of the Virgin Mary

吴雪婧 Wu Xuejing

摘要：晚祷像的诞生存在一个有关圣母崇拜的宗教语境，在中世纪中晚期盛行的灵修练习里，虔诚的信徒常常会将耶稣的生平与圣母的生平想象性地结合在一起。在艺术上，经由独立的圣母像、柱式圣母像，再到灵修的晚祷像，马利亚经过复杂的“天后—母亲”的身份转变，进入了最关键的基督受难叙事。哀伤的圣母马利亚象征着她与耶稣的“共情共难（Compassion）”，这种马利亚形象充满母性，也富有同情心。在晚祷像中，苦难的母亲抱着已逝的儿子，Pietà（圣母怜子）主题中渗透着一种神圣的“勿忘你终有一死”（memento mori）精神，它通过将此精神概念与耶稣与其母亲的受难相联系，给予人类的受难以尊严与意义。

关键词：晚祷像，中世纪艺术，圣母崇拜

在德国，表现“哀悼基督”（Pietà）主题的中世纪雕像被艺术史家们特别地称之为“晚祷像”（Vesperbild）（图1）。在艺术史中，晚祷像一词是一个14、15世纪德国宗教艺术中的概念术语，正如其名称所暗示的，晚祷像关涉的是修道院的圣母时辰祈祷仪式。在中世纪的灵修祷告传统中，基督受难的各个阶段会被分配给每日祈祷书（Brevier）中的对应时刻，其中在晚祷所进行的便是对哀悼基督（Beweinung）和埋葬基督（Grablegung）的冥想。

和中世纪时期其他的宗教礼拜图像一般，晚祷像有着明确且单一的形式构成。雕塑性的艺术作品几乎只限于马利亚和基督二人，两者结合在一起构成了一个内部封闭的人物群像。晚祷像从诞生之初就保持着极其固定的构图，圣母总是以坐姿抱着已逝耶稣的尸体，已逝耶稣也总是以身体右侧示众。这种稳定的造型形式也意味着晚祷像中的马利亚和基督之间的一种永恒的亲密关系。那是一种原始的人类经验被借用至一个明确的宗教性观念中，这种观念在圣经中没有相关言语，但在中世纪盛期的灵修实践中，它被渴望以形象化地想象。^[1]

在艺术史领域，对晚祷像的研究主要集中在德国，且相关的研究主要集中在对晚

Abstract: The birth of the statue of Vesperbild has a religious context related to the worship of the Virgin. In the spiritual practice that was popular in the Middle Ages and late Middle Ages, devout believers often imaginatively combined the life of Jesus and that of the Virgin. In art, from the independent statue of the Virgin, the column statue of the Madonna, to the devotional image of Vesperbild, Mary has entered the most critical narrative of the Passion of Christ through the complex transformation of the identity from “Queen to Mother”. The mourning Virgin Mary symbolizes her “Compassion” with Jesus. This image of Mary is full of motherhood and compassion. In Vesperbild, in which the distressed mother holds her dead son, the theme of Pietà is imbued with a sacred spirit of memento mori, which is achieved by connecting this spiritual concept with Jesus' and his mother's passion, gives dignity and meaning to human suffering.

Keywords: Vesperbild, Medieval Art, adoration of the Virgin

祷像的形式分类与意义阐释上。德国学者沃尔特·帕萨尔格（Walter Passarge）的《中世纪的德国晚祷像》（*Das Deutsche Vesperbild im Mittel Alter*）是有关中世纪晚祷像的形式分类与分析的代表性著作之一。从晚祷像的时间发展历程与知识语境出发，帕萨尔格将14—16世纪的晚祷像形式进行梳理，将之划分为诸如“马利亚与身体直立的耶稣”“马利亚与如孩童般大小的耶稣”等不同的形式类别。另一位德国美术史学家柯特·格雷文坎普（Curt Gravenkamp）的著作《马利亚哀歌：14至15世纪早期的德国晚祷像》（*MarienKlage: Das deutsche Vesperbild im 14. und im frühen 15. Jahrhundert*）同样是一部有关德国中世纪晚祷像及马利亚哀歌的重要参考文献。文中所涉及的对马利亚哀歌和晚祷像之间是否存在“晚祷像起源于马利亚哀歌”的问题探讨同样是建立在晚祷像的不同造型形式的分析与分类上的。捷克学者柳德米拉·克瓦皮洛娃（Ludmila Kvapilova）博士关于巴伐利亚地区晚祷像的专著《巴伐利亚的晚祷像——从1380年到1430年间的雕像进口和本地生产》（*Vesperbilder in Bayern - von 1380 bis 1430 zwischen Import und einheimischer Produktion*）是



1. 晚祷像示意图：科堡晚祷像，维斯特科堡艺术收藏，约1320年

有关德国晚祷像形式研究的最新力作。巴伐利亚地区是德国晚祷像的主要集中地，这本著作详细地记录了1380年到1430年间该地区本地生产和进口的晚祷像作品，并将之分类别，解释不同形式所蕴含的意义。

普遍认为诞生于13—14世纪交接时代

下的晚祷像，其主题“Pietà”是圣经中未涉及的主题，该主题在13世纪的神学和神秘文献中首次得到描述，但直到14世纪初才以图像的形式流传开来。想理解晚祷像，我们需要在图像史的历史序列里寻找它的位置，那些先前的其他圣像图示中蕴藏着晚祷像的形式踪迹。本文将通过对圣母形象演变的梳理，在圣母崇拜观念的演变中理解晚祷像里哀痛的母亲所意蕴的独特内涵。

在漫长的基督教发展历史中，圣母马利亚可以说是继“耶稣基督”以外，最重要，也是最受信徒喜爱的宗教人物，信徒既可以在《圣经》经文中找到马利亚其人的“教条式”描述，也可以在充满诗意和创造性的敬虔历史中找到对她更“立体”的想象与解释。从天堂里尊贵的天后，到整个人类的代祷人、庇护所有信徒的母亲，深知自身罪恶的信徒们在自己的幻想中努力挖掘这位诞下救世主的最伟大的母亲，并不可避免地将一些人类生命的经验投射到她身上，马利亚也因此在此之外，被赋予了无数隽永的诗意想象、精神性的意涵和期许。在艺术上，经由独立圣母像、柱式圣母像、再到灵修的晚祷像——马利亚以一种复杂的“天后—母亲”身份进入了最关键的基督受难叙事。

一、崇高的代祷者：作为天主之母的圣母马利亚形象

对圣母马利亚的崇拜被认为与自古以来的女神崇拜文化有深厚的关联，在小亚细亚的土地上，对女性神灵阿尔忒弥斯（Artemis）的广泛敬拜，庄严地奠定了自431年起在图像和祈祷中的马利亚崇拜。^[2]在以弗所（Ephesos）——传说是圣母马利亚的终老之处——举行的宗教会议（Konzil）上，马利亚的圣母庇护（Gottesmutterchaft Mariae）被提升为宗教信条（Glaubenssatz）的地位。这仿佛是一个起点，在西方艺术的发展过程中，各民族和各时代都以自己独特的方式来塑造自己的圣母图像。

最初，图像中的马利亚被表现为一个抬起手臂的女神形象，张开的手臂被认为是对信徒的庇护，马利亚成为了教会的象征。到了中世纪，天主之母的形象才完全进入到基督教的形象语言中。黄金成为塑造高贵的天主之母的重要材质。在少数现存的奥托时

代的金器作品中我们可以看到，宝座上的圣母马利亚和小圣子在金子流溢的光芒下被赋予了极致的象征性力量——虽然是人类，但具有一种崇高的超越性。这种崇高的超越性的最佳体现是德国埃森大教堂的黄金圣母像（Die Goldene Madonna）（图2），马利亚笔挺又不生硬地坐在宝座上，小基督圣子坐在她的腿上，身体躺倚在母亲的臂弯里。马利亚身上的长袍贴着她的身体，外面套着斗篷，头上饰有头巾。她的右手用拇指和两个手指举起一个圆球，左手支撑着她挚爱儿子的肩背部。相比于她的儿子，马利亚显得十分高大，因小耶稣的重量而微微分开的双腿显示出她身形的修长和健硕。圣母的威严、崇高和神圣完全被表现在了可见的外观，她拥有一般妇女的外形，但超越了人类，不再受束缚于人类躯体的种种形式限制，成为了一个特殊的精神上的现实。从这时起，天主之母人物作为一个神秘的核心，成为基督教绘画内容的主题宝藏，并一直被纳入不断变化的艺术和精神丰富意涵的长流中。

相比“晚祷像”里情感饱满的母亲马利亚，早期的马利亚就是这样一种形象，她是一位地位崇高，与凡人情感相距甚远的女性。例如，在8—9世纪的宗教祈祷文中，信徒就曾盛赞马利亚是“光荣的天主之母”，是“为世界的救赎立下汗马功劳”、“将世界的光和天的荣耀献给坐在黑暗和死亡阴影中的人”。这样的圣母是一种典型的女王形象，她拥有崇高的身份和位置。那些深陷苦难的虔诚信徒会因此恳求崇高的马利亚，渴望她既能倾听自己，又会在“全能的父神面前有帮于我”，使得自己“值得为自己的过错得到宽恕，摆脱地狱的黑暗，获得永生。彻底的永生”。^[3]对于那些沉沦苦与罪中的中世纪信徒来说，那高高在上的天主之母如同照亮他们心灵的启明星，她是救世主最亲近的人，她仿佛“一定”会“顺利地”接受信徒的赞美与请愿，尊贵且无罪的她能够在天堂成为有罪人类的代祷者。

在祈祷的过程中，信徒强调马利亚作为天主之母的力量，和自我作为有罪人类的无能与苦难。通过强烈修辞对立，圣母马利亚所呈现的是女王马利亚对苦难罪人的直接“作用价值”，越是诚恳、虔诚、卑恭，圣母便更有可能倾听那祈祷的人，帮助他在天主面前提出相应的请求，怜悯那祈祷的人。



2. 德国埃森大教堂的黄金圣母像，约1370年

也因此，这一时期的祷告文虽没有太多对圣母生平的想象，但具有一种言辞恳切式的工具性。

二、慈爱的母亲：人情化的圣母马利亚形象

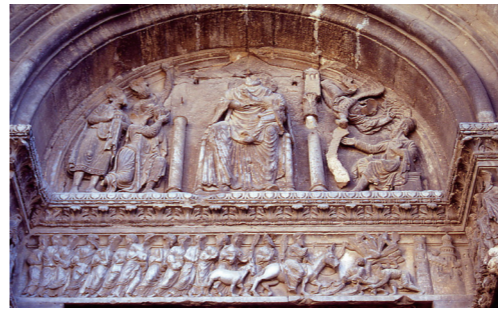
时间进入中世纪中期，装饰于13世纪法国的亚眠大教堂的圣母像所展现的已不再只是尊贵的天主之母形象了。高贵超凡的圣母已然跨越人与神之间的鸿沟，进入了与人类世界更接近的状态。在位于山墙和门楣柱的交汇处，高高地立在亚眠大教堂的门廊上的带小圣子的加冕圣母像便是一例。建筑物的高大门墙立面上还装饰有其他圣徒，它们都安立在自己的位置上，庄重又不失雅致形式彰显着教会世界的尊贵。这位优雅的“金色圣母（Vierge Dorée）”（图3）拥有金色的装饰主色，但相比埃森金色圣母像，亚眠的金色圣母面部展露出更多的情感表现。头戴至尊冠冕，身着华美金袍，这般尊贵的有福圣母微微侧着头，笑着望向自己臂弯里的挚爱儿子——也是救赎人类的唯一希望。小耶稣稳稳地坐在马利亚的左臂弯处，头部转向圣母，回应着她母亲专注又包含温情的目光。这样，小耶稣与“金色圣母”形成了



3. 亚眠大教堂的“金色圣母”像



5. 法国沙特尔主教座堂北部大门的龕楣



6. 圣-吉尔修道院展示墙立面北部的龕楣上的浮雕壁画



7. 圣-吉尔修道院中央的大门上方的浮雕壁画



8. 圣-吉尔修道院中央的大门上方南侧的浮雕壁画

一种自足的温柔关系，但同时，这种关系的圣母子参与到了教堂的建筑结构中，成为极为重要的一环；教堂、教会、圣母、圣子的最深层的情感关联仿佛都隐喻在这件位于门楣处的柱式圣母像中。

随着圣母主题的发展，人类母亲般的马利亚逐渐超越天国女王般的马利亚，成为艺术家热衷表现的圣母类型，这种改变的发展在15世纪的荷兰市民阶级的木版画（Tafelbild）中有着明确的展现，例如，在弗莱马勒大师（Meister von Flémalle）笔下的圣母马利亚正自然地身处与家庭居室环境中（图4），居室内有着一些市民阶级常见的简朴物品，在这样一个简洁有序的室内空间里，圣母端庄又不做作地倚靠着长椅，全神贯注于一本书籍；朴素日常的周遭与纯洁洁净的她显然形成了一种比照。这种圣母主题在拉斐尔那里达到了至高的意义，他将马利亚的人性之美发挥到极致，在他的画作中，母亲马利亚和她小圣子之间的人类关系是其中的核心。他们的亲密和深厚的关联在拉斐尔的作品中闪烁着动人的美感与崇高的圣洁。

三、从慈爱到哀痛：圣母形象的“人情化”过渡

捷克学者柳德米拉·克瓦皮洛娃在她的著作《1830至1430年进出口商品视角下的巴伐利亚地区晚祷像》^[4]中写道：在某个特定的时间点上，对痛苦圣母的崇拜，与对作为有福天主之母的马利亚的崇拜，其实是平行的。^[5]以笔者看，如果想要明确这里的“某个特定的时间点”，13—15世纪将是这特定时间点的时段范围。上述叙述的圣母

形象均为有福的天主之母圣母像，在13—15世纪里，有福的天主之母正经历着从尊贵万福的天后形象向富有人情温暖的人类母亲形象转变，痛苦圣母的形象在一定程度上也属于拥有人类情感的人类母亲形象，它通过一种对哀苦情绪的表达来传达圣母与圣子之间作为人类母子关系的深厚动人的感情，并且这种感情似乎比仁慈的母爱更直指人心，更容易产生人类的共情。在这种逐渐更“人情化”的圣母像的背后，是马利亚在基督教救赎史上的重要意义的日益提高，这要归功于神学家克莱尔沃的伯纳德（St. Bernard de Clairvaux, 1090—1153）的神秘主义，他在他的教义里将马利亚置于非常重要的地位。大型教堂大门上有关马利亚与耶稣的雕塑图像是对伯纳德教义回应的最直观示例。

自12世纪以来，除了表现“最后的审判”、“基督升天”等基督论主题的雕塑外，人们还经常在教堂内外看到伴随其间的圣母马利亚的圣像。在一些法国地区的大教堂的龕楣（Tympana）处，除了最后的审判之外，还有对宝座上的马利亚或者是她的加冕场景的赞颂性描绘。法国沙特尔主教座堂（Kathedrale von Chartres）北部大门的龕楣（Tympana）便是一处例子（图5），雕塑图像中的马利亚正接受基督给予她的加冕，马利亚在这够获得如此重要的地位，与基督的形象并驾齐驱。

但“人情化的”圣母并不意味圣母已然超越所有的圣徒——包括耶稣最挚爱的门徒约翰——成为除基督外中世纪中后期乃至巴洛克时期最重要的基督教艺术表现对象。“人情”，或者说可以引发他者产生共情的

情感，展现的不过圣母身上的一种动人的高尚品德，而非时时刻刻等同于绝对合理、深刻的神学思想。是马利亚在救赎史上的独特位置让她成为表现救赎历史时不得不被描绘的对象，必须被赞扬的对象，甚至和她的儿子耶稣基督一样，她不仅要参与到某些故事场景的叙事性里，还要成为包裹起深厚神学思想的“喻像”——宝座圣母（der Darstellung der thronenden Madonna）和晚祷像便是最具代表性的两组主题。

宝座圣母的描绘形式源自基督论中三博士来朝（Anbetung der Heiligen drei Könige）的场景，其主要表现的主题是有关基督的道成肉身。^[6]圣-吉尔修道院（Église abbatiale de Saint-Gilles du Gard）的外墙立面的龕楣和门楣则是展现圣母马利亚在救赎史上无法忽视、不可替代的重要地位。圣-吉尔修道院建于12世纪，^[7]令人瞩目的是它拥有一座极大的、纪念性的展示墙（Schauwand），上面雕刻有极为精美的圣徒雕像和耶稣的生平故事场景，根据展示墙上的铭文以及精确的风格分析研究，这座展示墙立面的建造时期可以定为1125—1150年之间。^[8]展示墙立面北部的龕楣上刻画着“宝座圣母”，值得注意的是威严的“宝座圣母”是和圣经故事里的“三博士来朝”场景结合在一起的（图6）。中央的大门上方，基督被描绘在圣光轮（Mandorla）中，周围饰有象征四福音书作者的动物浮雕像（图7），最后南侧是基督的十字架之刑（Kreuzigung）（图8）。三个龕楣的下方的门楣以及连接三处龕楣之间的门楣，以丰富细腻的人物刻画，展现了

从“基督进入耶路撒冷的准备”、“进入耶路撒冷”到“空墓前的圣女”、“复活的基督向门徒显现”一共19处基督生平的场景，连同上方三处龕楣的内容，它们构成了一个完整的基督受难周期（Passionszyklus）。同时，它也不再只是基督生平故事的罗列图示，从左侧起有序的故事进程，让基督救赎的历史从他出生的开端到复活再临的结尾被联系在一起，这是一个十分明晰的图像。马利亚在其中是救世主的母亲，被列为救世的起点，有着永恒的位置。

在基督教中，人类救赎的发生以基督的十架之刑为高潮，面对儿子的惨死，母亲马利亚或许会有着人类共通的悲痛情感，早在14世纪，关于马利亚精神性地参与了基督受难并因此参与了人类救赎的信念越来越多地出现。一切仿佛都在为表现痛苦圣母的晚祷像的出现而预备着道路。事实上，自13世纪下半叶以来，晚祷像日益流行，并逐渐代替了带小耶稣的圣母马利亚像，在1380年至1430年之间，晚祷像的数量达到了顶峰，数量甚至超过了带小耶稣圣母子像。^[9]

晚祷像成为表现痛苦圣母的主要雕像形式，它源于人们对耶稣被抬下十字架后马利亚对耶稣的悲恸哀叹场景的想象。四位福音书作者完全专注于基督的受难史，只有约翰（《约翰福音》19.25—27）极为短暂地记叙了马利亚于基督十架之刑场景中的在场，但并没有进一步明确的行为或感情描写。而晚祷像中马利亚的主导性地位不仅意味着马利亚在基督受难场景中的明确登场，并且其身份是基督受难事件中的重要人物。相比于早先的“基督被抬下十字架”主题图像，当

耶稣从十字架下被抬下时，往往图中只有尼哥底母和约瑟夫，或只有约瑟夫。学者柳德米拉·克瓦皮洛娃简单地梳理了在晚祷像之前，马利亚在基督十架之刑场景中出现的美术史。第一次的十架之刑场景中的马利亚，被描绘在发源于意大利的大英博物馆（约420—430年）的象牙浮雕上。^[10]在基督被抬下十字架主题中，第一个表现十架之下的马利亚的是拜占庭，其历史可以追溯到9世纪。只有到了11世纪，才能在西方的十架之刑场景中看到马利亚。^[11]

四、圣母马利亚的“共情共难”观念与晚祷像

表现圣母哀悼亡子的晚祷像所展现的是有关痛苦圣母概念的历史性图像，这种图像的观念及复杂感受可以在13世纪有关痛苦圣母崇拜的虔敬生活中寻找到。这是德国早期存在的一种特殊的虔敬祈祷，在祈祷时，信徒常常伴随着晚祷像或其他十架下的圣母图像灵修祈祷。纯洁的圣母马利亚曾没有痛苦地生下小耶稣，而在十字架下，痛苦圣母身份下的马利亚则是在痛苦中诞下受难的耶稣，也就是救世主耶稣。痛苦圣母的概念源自圣母与耶稣受难的历史性的相互联系，目的是为了建构痛苦圣母与受难耶稣之间的虔修连接。

《圣经·路加福音》（2：23—35）对痛苦圣母思想的产生至关重要且被认为是马利亚将要遭受的苦难的预言。神学家奥利金首先建构起了这个预言和基督受难的关系，^[12]随后拉丁教会也认可西面的预言是马利亚精神上遭受她儿子身体上的苦难的证明，即马利亚的共情共难（compassio Mariens）。^[13]

圣母的哀苦，不仅是母亲对儿子所受磨难的心疼，也是对他为了人类救赎甘愿牺牲的痛彻心扉的认可与强调。基督的死带来了救赎的可能，他的伤口带来可供罪人沐浴净化的水和滋润的血。而马利亚的苦难并不同样在肉身。如本文开篇的那件晚祷像，这是一件来自德国科堡维斯特堡（Veste Coburg）的绍伊埃尔夫尔德晚祷像（Scheuerfeld Vesperbild），其年代可以追溯至1300年左右。在这件作品里，耶稣身形消瘦，嶙峋的肋骨处可以清晰地看到他那刺目的侧伤，耶稣的头无力地后仰着，脸上带着痛苦的表情，这一切都在默默地诉说着他已逝世的事实。而他的母亲马利亚，这位仿佛瞬间苍老下来的妇人，她将自己的独子抱坐在自己膝上，低垂的眼眸和泪水，以及满面深刻的愁容展现出此刻这位母亲正经历着极大的悲伤。神学家圣伯纳德宣扬，圣母马利亚在此刻不是在身体上而是在精神上殉道，西面预言的刺穿她灵魂的剑为人类带来了精神上的恩惠。马利亚被爱的甜蜜之痛所伤。爱的母亲（caritas）本身也被爱所刺，以使爱的甜蜜能流遍信徒。^[14]

对马利亚崇拜的动力，是人们总是在她的生命中寻找与基督生命的平行，使她在髑髅地（golgotha）的时刻成为基督受难的节点。然而，对晚祷像的理解不应只停留在它的历史意义上，还要从教义的面象征性地理解晚祷像。在哀悼已逝基督的场景里，圣母的受难包含了马利亚为耶稣基督献祭的想法，也因此她完成了自己的牺牲。马利亚是救世主的母亲，她在基督受难中与他有灵魂的共情共难（Compassio），故而参与了救

赎的工作 (corredemptio)。^[15] 视觉是纪念和重温马利亚在十字架脚下那一刻的有力提示,它指向一种模仿 (imitatio)。模仿的文化趋势首先意味着对基督和马利亚的苦难的认同。通过她的悲伤,祈祷中的信徒可以感受到失去和痛苦的刺痛。圣母成为了将救赎神迹的困惑转化为情感理解的工具。她使髑髅地的牺牲显得真实,因为她以一种可理解和可接触的方式集中了人类的感情。

圣母的共情苦难谱画着西方基督教传统里的情感历史。向晚祷像里圣母子祈祷,雕像中悲伤的情感激发了对宗教敏感的妇女和男性的情感潜力,隐喻在外部图像中的苦难与爱的神圣关系得以在灵修实践中走向人内在的认知与感受。这种哀伤的情感基调与其本身所承载的宗教虔修功能让这类作品呈现出一种独特的美感。饱受苦难折磨的受难耶稣和圣母不再仅仅是两个被塑造出来的人物,他们本身所呈现出的饱满情感使整件作品展现出一个情景交融的意象世界,一个拥有清晰而具体叙事,充满丰富且深刻意蕴的感性世界,令观者感受到别样的审美情趣。晚祷像里有关圣母哀悼亡子故事与情感直接指向一种人类最根本的生命体验,这也是其美感体验的基础,在这里,王夫之的“心目之所及,文情赴之”得到了最清晰的表达。

对中世纪的基督徒来说,对晚祷像中的马利亚和耶稣的冥想与共同受难性的、富有同理心的 (compassionate) 思考与模仿,意味着以新的工具来进行感受 (feel)。^[16] 作为虔修像的晚祷像为虔诚的中世纪信徒们所带来的首先是有关爱与生死的直接人生经验,而从对同为人类的母亲马利亚与人子耶稣之间的情感共鸣,到对圣母共情共难的神学观念与基督教里人类救赎的深刻意义的领会,具有“共情共难”观念的圣母形象帮助晚祷像中的人物形象创造了一个抽象的神学意象世界,实现了从情感到理性、从知觉到思维的跨越。这种从外到内的转向,就像卡洛林时期著名神学家拉得伯士 (Paschasius, 785-865) 向撒克逊人解释圣餐时所说的,是相信从一个现实到另一个现实 (人到神,人到人,文本到心灵,图像到原型) 的转换。^[17]

五、结语

从崇高的天主之母,到富有人类情感的

人子之母,圣母马利亚形象的转变所揭示的是信徒对圣母马利亚参与到基督受难过程中的想象,而晚祷像里悲痛的圣母形象则是对这种想象的最直观的展现。悲伤的圣母为晚祷像的叙述和情感奠定了形式与感情的基调。图像里,极度伤痛的母亲抱着她已逝的年轻儿子,膝上抱扶的动作仿佛将他们从死亡拉回小耶稣幼年的时刻。但死亡的分离已是定局,这种表面上的拥抱和占有实际上是真实的失去。最后的拥有和最后的告别同时凝结在画面里,人子耶稣受难死亡的结果和所带来的巨大悲痛在晚祷像中相遇,耶稣受难事件的叙述与视觉性同时又被隽永又强劲地表达在人物身份与情态中。

在晚祷像的人物形象里,圣母与受难耶稣的结合所表达的是圣母失子的事实与保有其子的愿景之间的冲突,这也正是晚祷像幽婉诗意的核心。在拥有的可叹形式中表达失去的巨大悲痛,并将这种强烈的、极具冲击性的情感引向一种持久空间里平静的、凝视的世界,这就是晚祷像。从不带情感的崇高的天后,到慈爱的人母,痛苦圣母的形象为诗意地表现马利亚渴望再次拥抱已逝耶稣的抒情性愿望铺平了造型形式与情感内涵的道路。

作者简介:吴雪婧,浙江大学美学博士,浙江农林大学艺术设计学院讲师,研究方向:西方艺术史与艺术理论。

注释:

- [1] Curt Gravenkamp, *MarienKlage : Das deutsche Vesperbild im 14. und im frühen 15. Jahrhundert*, Paul Pattloch Verlag Aschaffenburg, 1948, p. 27.
- [2] Curt Gravenkamp, p.3.
- [3] Walter de Gray Birch ed., *Book of Nunnaminster* (London: British Library, Harley MS 2965), CLV - Edizioni Liturgiche, Rome, 2002, p.88.
- [4] Ludmila Kvapilová, *Vesperbilder in Bayern von 1380 bis 1430 zwischen Import und einheimischer Produktion*, Michael Imhof Verlag, 2017.
- [5] Ludmila Kvapilová, Item.3.4
- [6] Ludmila Kvapilová, Item.3.4
- [7] Thorsten Droste, *Die Provence*. DuMont Kunst-Reiseführer, 1986, p. 207.
- [8] Thorsten Droste, p. 225.
- [9] Ludmila Kvapilová, Item.3.4
- [10] Palli. E., *Lucchesi, Kreuzigung Christi*, in: LCI, Bd. 2, Freiburg im breisgau, 1970, p. 614, Image. 1.
- [11] Ludmila Kvapilová, Item.3.4

- [12] Theo Meiter, *Die Gestalt Marias im geistlichen Schauspiel des deutschen Mittelalters*, Berlin 1959, p.148.
- [13] 关于圣母在基督受难历史中的参与,以及对圣母在基督受难救赎中的“共情共难 (Compassion)”的灵修很难被追溯至一个明确且单一的起点。人们普遍认为这是在11世纪的某个时刻出现的,欧洲西北部的本笃会修道院 (Benedictine monasteries) 被看作是该观念出现的所在,并且在该世纪末坎特伯雷的安塞莫的祈祷和冥想中达到了它的第一个表达高峰。可参考文献: Rachel Fulton, *From Judgment to Passion, Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800-1200*, Columbia University Press, New York, p.60.
- [14] Marina Warner, *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, Oxford University Press, 2013, p.213.
- [15] 人们根据相应的早期基督教中的殉教者礼拜祭祀 (Martyrerkult), 马利亚的痛苦最初被视为她的殉难,并在礼拜祷告中尊她为殉难者的女王。在11-12世纪,殉难者圣母马利亚 (Martyrium Mariä) 又被看作共情共难的圣母马利亚 (Compassio Mariae)。13世纪,共情共难的圣母马利亚 (Compassio Mariae) 又成为马利亚哀歌的创作基础,如第二章第二节所展示的。从14世纪开始,共情共难的圣母马利亚 (Compassio Mariae) 一直是祈祷祷告和歌颂中的灵修冥想主题。
- [16] Rachel Fulton Brow, p.197.
- [17] Ibid..

参考文献:

1. Curt Gravenkamp, *MarienKlage : Das deutsche Vesperbild im 14. und im frühen 15. Jahrhundert*, Paul Pattloch Verlag Aschaffenburg, 1948.
2. Walter de Gray Birch ed., *Book of Nunnaminster* (London: British Library, Harley MS 2965), CLV - Edizioni Liturgiche, Rome, 2002.
3. Ludmila Kvapilová, *Vesperbilder in Bayern von 1380 bis 1430 zwischen Import und einheimischer Produktion*, Michael Imhof Verlag, 2017.
4. Thorsten Droste, *Die Provence*. DuMont Kunst-Reiseführer 1986.
5. Palli. E., *Lucchesi, Kreuzigung Christi*, in: LCI, Bd. 2, Freiburg im breisgau 1970.
6. Theo Meiter, *Die Gestalt Marias im geistlichen Schauspiel des deutschen Mittelalters*, Berlin 1959.
7. Rachel Fulton, *From Judgment to Passion, Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800-1200*, Columbia University Press, New York, 2005.
8. Marina Warner, *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, Oxford, 2013, University Press.

自我意识的运动——弗朗西斯·培根“身体”概念研究

The Movement of Self-consciousness — A Study of Francis Bacon's Concept of the Body

汤云鹏 张鹏 Tang Yunpeng Zhang Peng

摘要: 弗朗西斯·培根(Francis Bacon)将自己对绘画的追求概括为“临床学”^[1]绘画,并将其称为最完全意义上的现实主义。吉尔·德勒兹(Gilles Louis René Deleuze)称培根言及的现代主义绘画,所通达的是介于抽象与具象之间的“第三条道路”。但无论是培根,还是德勒兹,都忽视了对除意识之外的对象的再认识,最终难免落入空虚的向自身回归的运动当中。事实上,培根从身体所衍生的形象,以及画面中暴露的血肉,作为掌握无法被经验的对象,要求获得的并非现实性,而是自我意识的确证。因此,培根所选择的绘画道路,实为通过取消事物的自在性,以自我为存在本质,在否定性关系中循环往复的概念化活动。

关键词: 弗朗西斯·培根, 身体, 形象, 血肉, 自我意识

引言

弗朗西斯·培根作为二战后英国艺术史上举足轻重的艺术家,其以绘画中对身体与图像的理解与呈现,一举打破了现代主义中抽象主义与表现主义交相辉映的历史风尚。培根对于各类艺术逻辑的感受,以及关于现代性的反思,都足以使其作品的艺术性与思想性变得充实而又复杂。

关于培根的“身体”概念与自我意识的活动研究,必须建基于对培根绘画生涯的风格分期与理论批判。在《费顿·焦点艺术家——弗朗西斯·培根》中,马丁·哈默尔 (Martin Hammer) 对培根现存艺术作品进行梳理,认为其创作生涯大概可以分为三个阶段:成形成期处于1920至1954年之间,1955年至1970年为创作中期,1971至逝世为培根的艺术晚期。在《弗朗西斯·培根——感觉的逻辑》中,吉尔·德勒兹以“感觉”为基准,将培根纳入“形象”的转化问题维度,对培根进行哲学式解读。本文将借鉴罗伯特年代分期以及德勒兹“形象”分析的同时,以培根绘画中的身体与自我意

识为线索,重新对培根早、中、晚期阶段的作品进行推导。

在1944年,培根从二战的阴霾中脱身,创作了参照复仇女神欧墨尼得斯 (Eumenides) 故事原型的《以受难为题的三张习作》(Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion) (图1)。后来,培根谈及战争:“绘画的暴力与战争完全没有关联,而是与重视真实本身联系紧密。”^[2] 20世纪50年代中期,培根迅速从关心世界的伤痛转向对内心感觉的洞察,开始围绕影像以及偶遇创作场景人物。此时,在培根画作中,自我意识从如尼采所说的“通体透亮的玻璃房”^[3] 返归被困囿的自身,陷入静止的往复运动的空虚当中。

20世纪70年代一直到其逝世,培根创作了大量的人物肖像画与历史悲剧画。但是,由于题材与风格的重复,培根只能停留于简单描绘身体悲剧的意义之上。逐渐地,培根绘画的革新热情冷却下去,创作的自我批判能力丧失,进而不可避免地接受身体的无生命与非现实性孤独。

Abstract: Francis Bacon summed up his pursuit of painting as “clinical” painting, which he called realism in its fullest sense. Gilles Louis Rene Deleuze described modernist painting as a “third way” between the abstract and the figurative. However, both Bacon and Deleuze neglected the re-understanding of objects other than consciousness, and eventually inevitably fell into the empty movement back to itself. In fact, Bacon's image derived from the body, and the flesh exposed in the picture, as the object of mastery that cannot be experienced, demands not reality, but the confirmation of self-consciousness. Therefore, Bacon chose the path of painting, in fact, by canceling the self of things, with the self as the essence of existence, in the negative relationship of the cycle of conceptualization activities.

Keywords: Francis Bacon, body, image, flesh and blood, self-awareness

一、培根绘画作品中的“身体”: 身体概念的转化

在古希腊哲学中,“身体”涵括灵魂,由于身处外部空间,所以可以与实在者交互运动;文艺复兴时期,“身体”获得重新评估,加上自然科学的揭示,“身体”成为不需要“灵魂”也能感应的物质;及至19世纪末期,尼采 (Friedrich Wilhelm Nietzsche) 明确“身体”的主体性,其能够创造精神,并作为意志之手进行自我管理;在德勒兹的语境下,培根的“身体” (body) 概念属于流动的差别性。但是,针对其绘画作品,可以看出培根依旧逃脱不了灵魂与身体的二分,当图像进入身体成为形象,继而离开灵魂或是血肉的支持时,身体便会死去。

(一) 形象的发生: 身体与圈囿

20世纪50年代,培根根据委拉斯贵支 (Diego Rodriguez de Silva y Velazquez) 的《教皇英诺森十世》进行一系列再创作。在1953年创作的《根据委拉斯贵支的<教皇英诺森十世>所作的习作》(Study after