

古典与现代艺术书系

哥特艺术

辉煌的视像

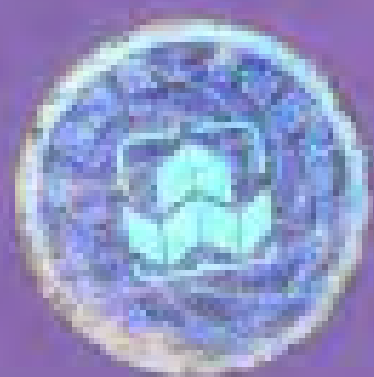
[美] 迈克尔·卡米尔 著 陈颖 译



中国建筑工业出版社
CHINA ARCHITECTURE & BUILDING PRESS

当我们注视着沙特尔教堂地大殿上方高耸的空间或是镀金并配有插图的手稿微微发亮的页面时，我们正用一种全新的视野观察着这个世界。本书对欧洲哥特时期艺术进行了重新评价，观点激进，这里“哥特式”一词所描述的不仅仅是一种艺术风格，还是一种对空间、时间和社会的概念上的转变，一种视觉上和精神上全新的视角，其中光线起着关键作用。卡米尔向我们展示了在十三、十四世纪人们是怎样看待当时的艺术的，并探索他们理解图像的方式。那一时期有着灿烂的绘画、宏伟复杂的建筑和雕塑以及宝石般的手稿装饰品，艺术用来表达宗教热情和世俗权力，显示公众和个人的财富，阐释自然科学和人文知识。这种新的视野引发的是一场视觉革命，绘画图像更辉煌灿烂，但也有其不足的一面，并往往被艺术史所忽视：“其他人”如犹太人、异教徒和被蔑视的人的形象被扭曲；不管是对那些非凡的神，还是对荒诞的人来说都是一种新视角。

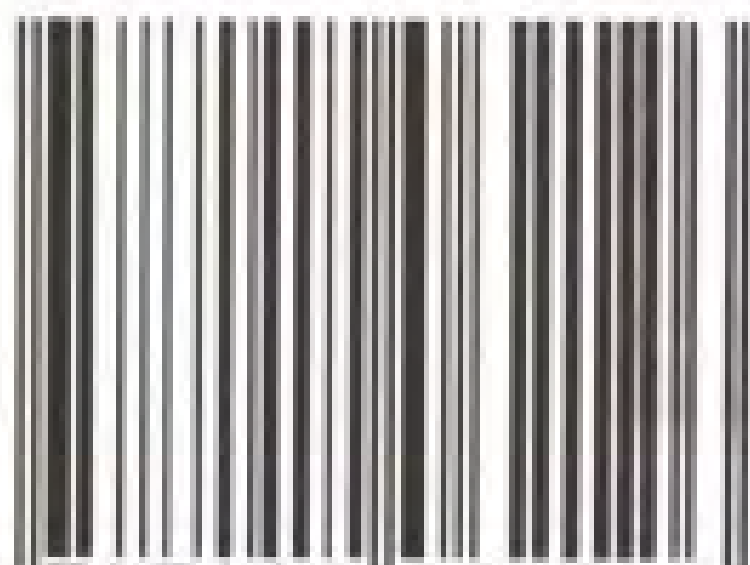
传统艺术历史研究往往关注于建筑的技巧和肖像画的细节，而本书则完全不同。一些总是被忽视的因素，如对十九世纪“哥特复兴”运动的论述，为评估提供了更广阔的视野，从伦敦到布拉格，从斯堪的纳维亚到西班牙南部，“哥特式”艺术作品随处可见，这种风格流行于全世界。



本书系共计 10 册

- 希腊艺术
- 罗马风艺术
- 哥特艺术
- 拜占庭艺术
- 文艺复兴在佛罗伦萨
- 文艺复兴在罗马
- 文艺复兴在威尼斯
- 人体雕塑
- 从格里柯到戈雅
- 印象主义

ISBN 7-112-06212-8



9 787112 062126 >

(12226) 定价：38.00 元

J110.93
5

古典与现代艺术书系

哥特艺术

辉煌的视像

[美] 迈克尔·卡米尔 著

陈颖 译

北方工业大学图书馆



00565380

中国建筑工业出版社

著作权合同登记图字：01-2003-2735 号

图书在版编目 (CIP) 数据

哥特艺术 / (美) 卡米尔 (Camille, M.) 著;
陈颖译. — 北京: 中国建筑工程出版社, 2004

(古典与现代艺术书系)

ISBN 7-112-06212-8

I. 哥... II. ①卡...②陈... III. 哥特艺术—研究
IV. J110.93

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 106065 号

Copyright © 1998 Laurence King Publishing Ltd.

Translation copyright © 2003 China Architecture and Building Press

本套图书由英国 Laurence King 出版社授权翻译出版

责任编辑: 马彦

责任设计: 彭路路

责任校对: 王莉

古典与现代艺术书系

哥特艺术

辉煌的视像

[美] 迈克尔·卡米尔 著

陈颖 译

*

中国建筑工程出版社 出版、发行 (北京西郊百万庄)

新华书店 经销

北京方舟正佳图文设计有限公司制版

北京中科印刷有限公司印刷

*

开本: 850×1168 毫米 1/32 印张: 6 字数: 160 千字

2004 年 7 月第一版 2004 年 7 月第一次印刷

印数: 1-3,000 册 定价: 38.00 元

ISBN7-112-06212-8

TU·5480(12226)

版权所有 翻印必究

如有印装质量问题, 可寄本社退换

(邮政编码 100037)

本社网址: <http://www.china-abp.com.cn>

网上书店: <http://www.china-building.com.cn>

古典与现代艺术书系

哥 特 艺 术

辉煌的视像



目 录

前 言 观看哥特艺术的新方法 9

哥特式外观 12

视觉之模式 16

观察与了解 21

第一章 全新的空间视角 27

圣城耶路撒冷 28

来自天国的光芒 41

凡间景象 57

第二章 全新的时间视角 71

过去 74

未来 88

现在 92

第三章 观看上帝的新视角 103

公共场所中的形象 105

私人眼中的形象 115

神话中的形象 120

第四章 审视自然的新视角 133

花朵与花园 134

野兽与鸟类 142

躯体与边界线 149

第五章 看待自我的新视角 163

肖像与创造者 164

镜子与情人 167

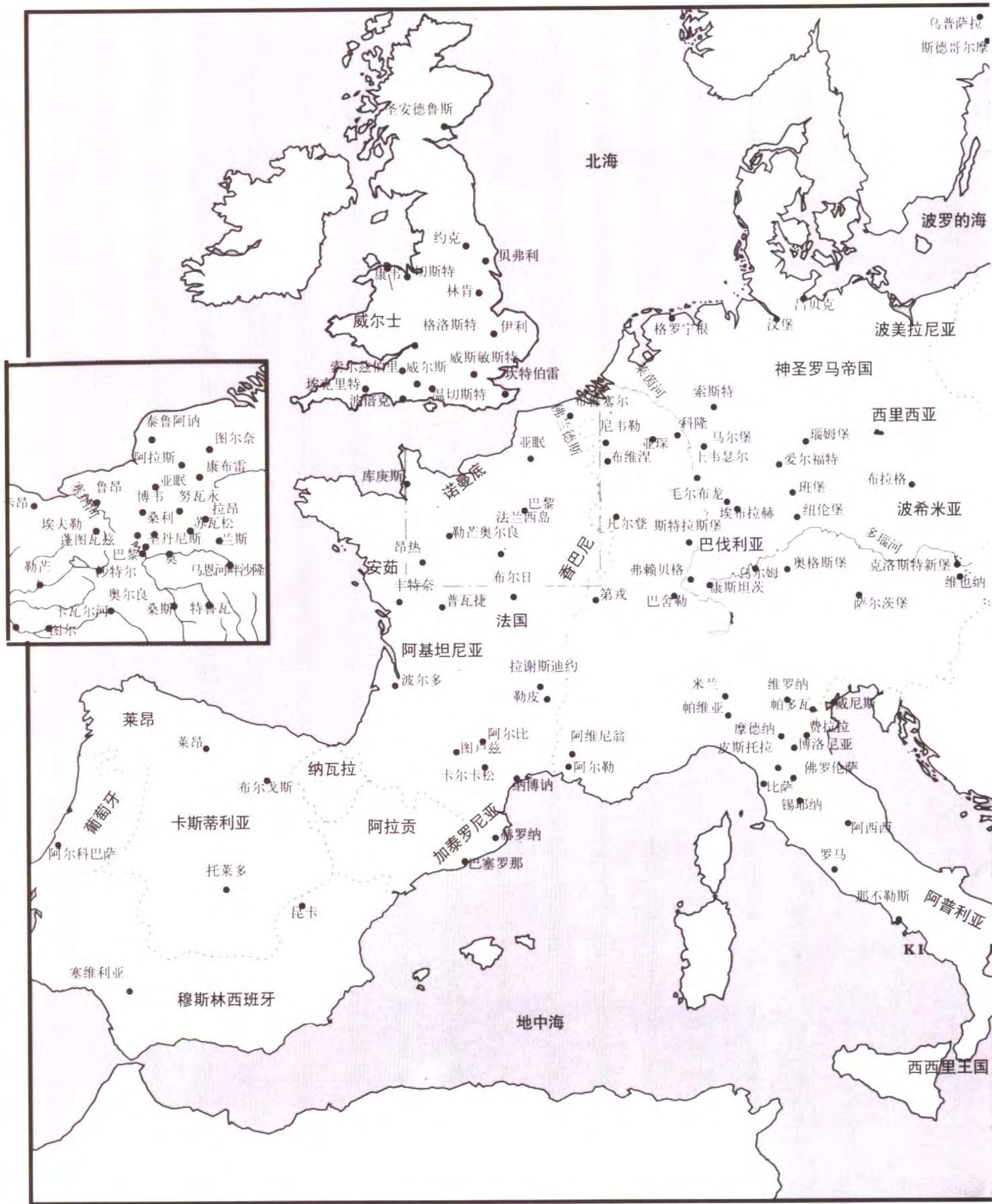
艺术家与观看者 173

时间表 184

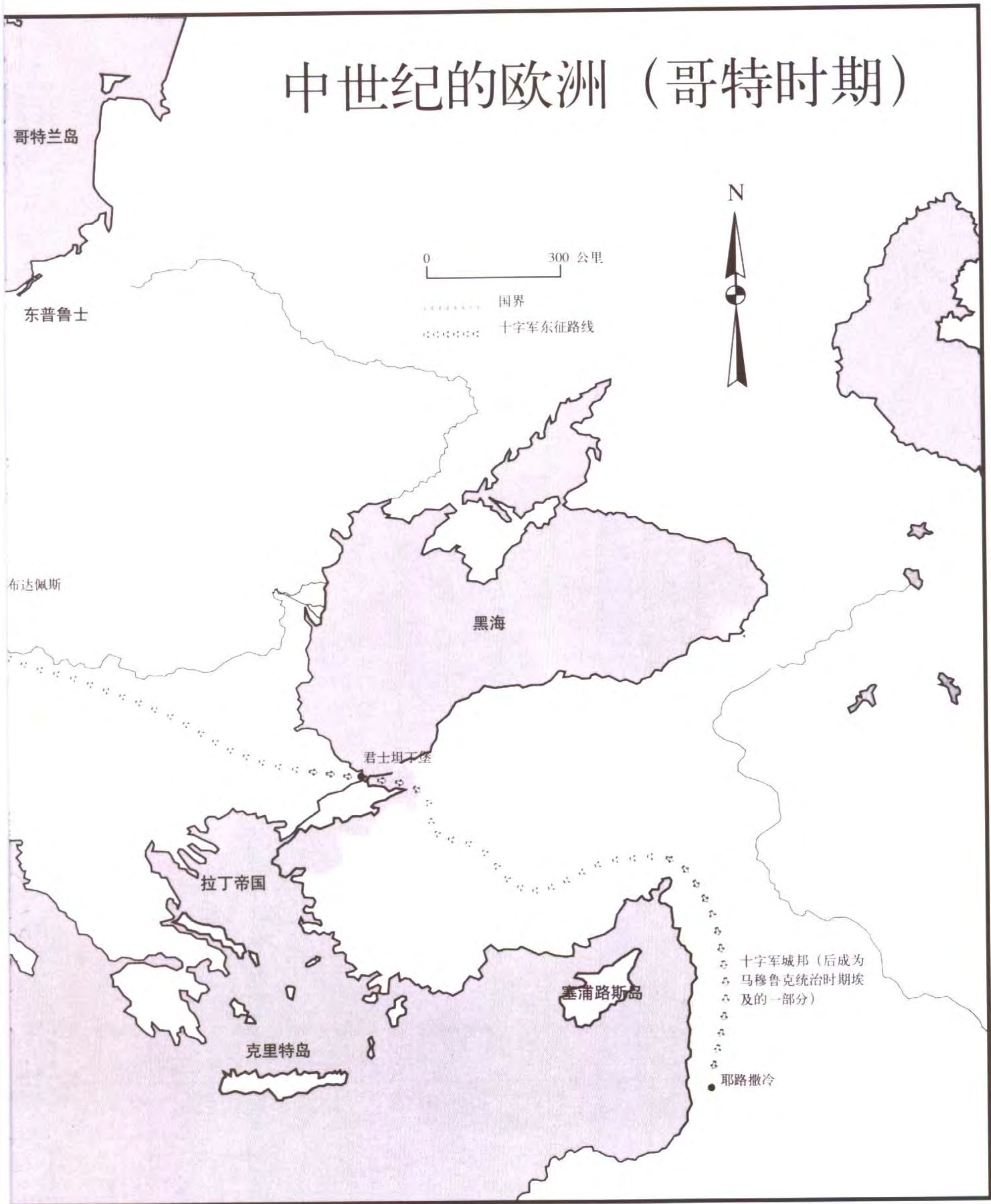
参考文献 186

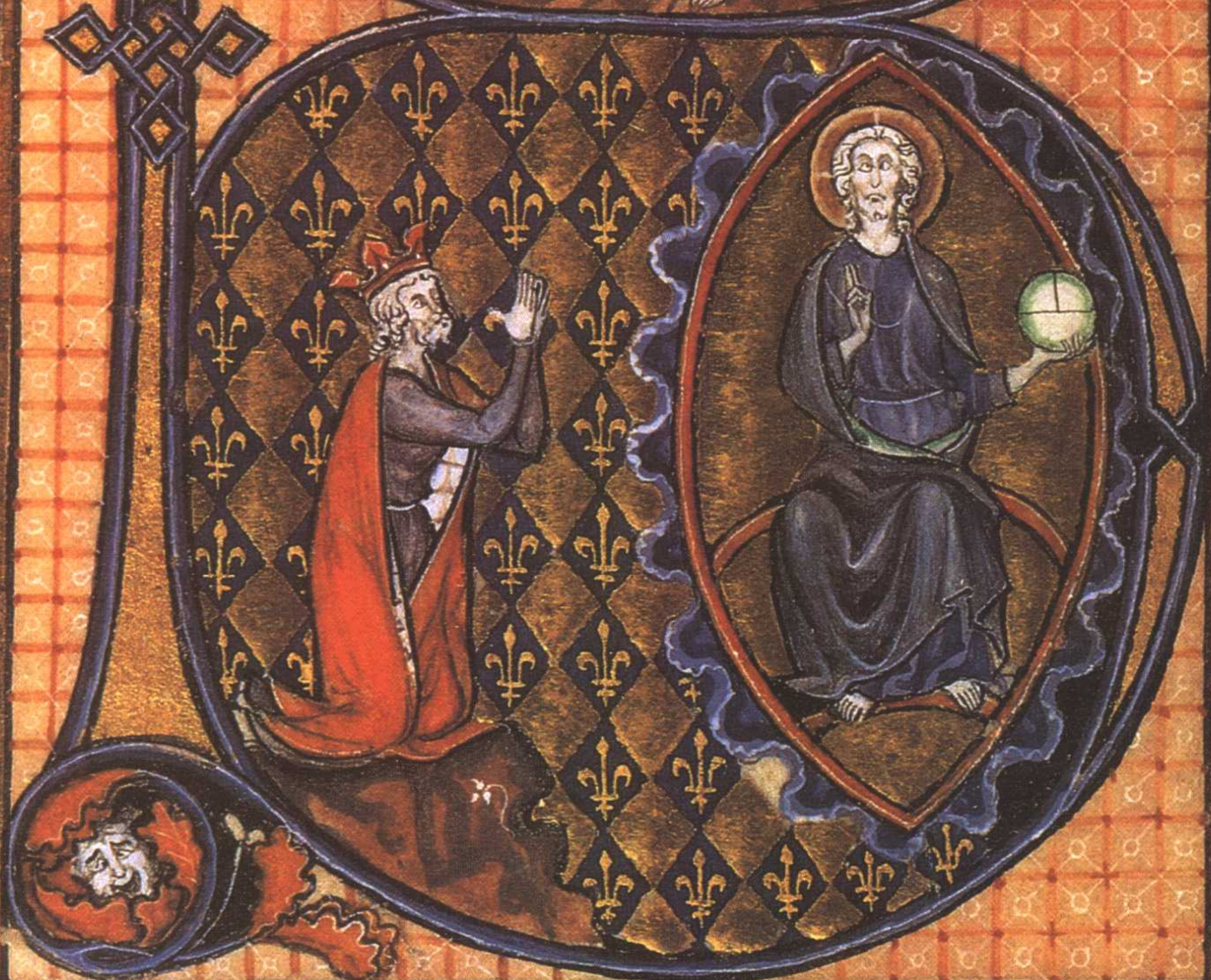
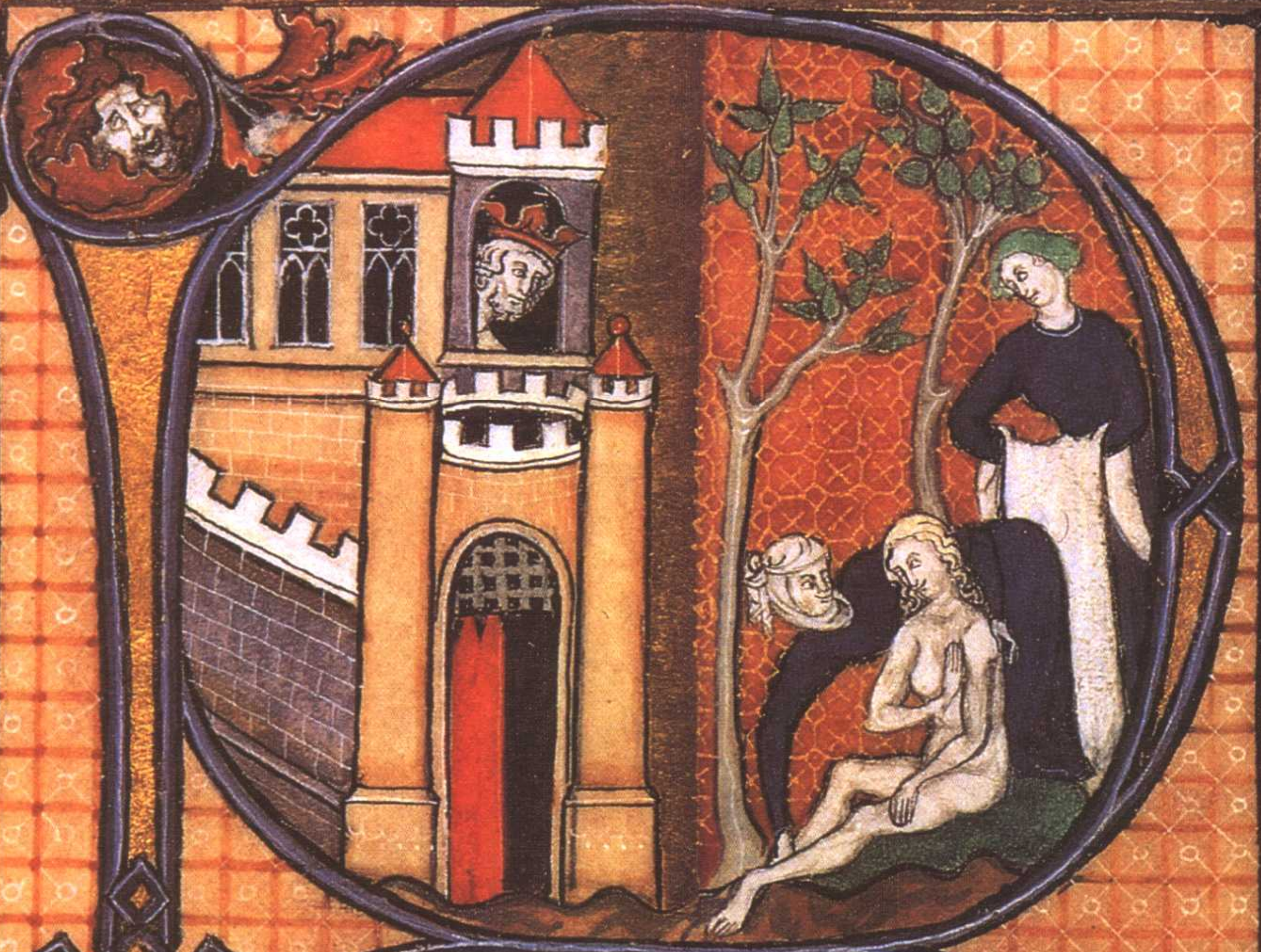
图片来源 187

哥特时期的欧洲



中世纪的欧洲（哥特时期）





前言

观看哥特艺术的新方法



“哥特”作为具有标记性的一词，其产生的历史背景极为复杂（图2）。通常我们用其来描述某些特定的建筑和物体，它们的形式均基于12世纪中叶至15世纪末在欧洲某些地区建造的尖拱。尽管如此，实际上，那一时期的人们对这一用词还一无所知。是文艺复兴时期的人文主义者首先采用了这一具有贬义的词，用以描述他们认为在衰落的古典文明与他们自己所处的辉煌的复兴时期之间所产生的“野蛮”建筑。这个词——及其所代表的风格——只是在18世纪末才又重领时尚，其追随者首先是那些力图保存废墟的古文物研究者，继而又有建筑学家，如奥古斯塔斯·查尔斯·普金（1768~1832）以及宗教复兴运动者，如其子奥古斯塔斯·维比·诺思莫尔·普金（1812~1852）。后者在1841年创作的名为《尖拱与基督教建筑原理》一书中认为，该风格为当时的社会及文化危机寻求到了答案。一年后，于13世纪开工的科隆大教堂的修建进行到了尾声。而在接下来的几十年间，在整个欧洲又兴建了成百所以复兴的哥特风格建造的教堂、学校乃至工厂。随着文化民族主义以及历史进步所带来的变革理论的崛起，法国、英国以及德国的建筑历史学家均宣称，他们的国家才是哥特风格的发源地。

很快，哥特一词不仅仅被用来定义一种艺术风格，而且还概括了整个这一历史时期——“哥特时代”。对于像维克多·雨果这样的法国浪漫主义作家（1802~1885）而言，这是一个伟大的信仰时代。就英国批评家约翰·拉斯金（1819~1900）来看，这是工业化开始前手工艺者的社会主义黄金时期。而对于后来20世纪初德国印象主义艺术家和批评家来说，那些被扭曲的哥特形式似乎预示了他们所处时代的焦虑。若是透过历史的多棱镜对其进行审视，那么在

图1 肉体与精神之视像的对照。大卫王向下偷窥沐浴中的拔示巴以及仰望上帝，选自巴黎圣路易圣诗集，约作于1260年。插图，21厘米×8.9厘米。巴黎国立图书馆藏。

图2 奥古斯塔斯·查尔斯·普金 (1768~1832)《哥特建筑实例》一书封面,作于1821~1823年,24厘米×18厘米,伦敦私人收藏。

这幅版画是根据普金所画威斯敏斯特隐修院亨利七世礼拜堂门口的草图创作的。哥特事物的被毁以及奥古斯塔斯·查尔斯·普金和其子、著名的奥古斯塔斯·维比·诺思莫尔·普金的努力,激发了人们对具有该风格事物的兴趣,并进而形成了当代建筑中的“哥特风格的复兴”。

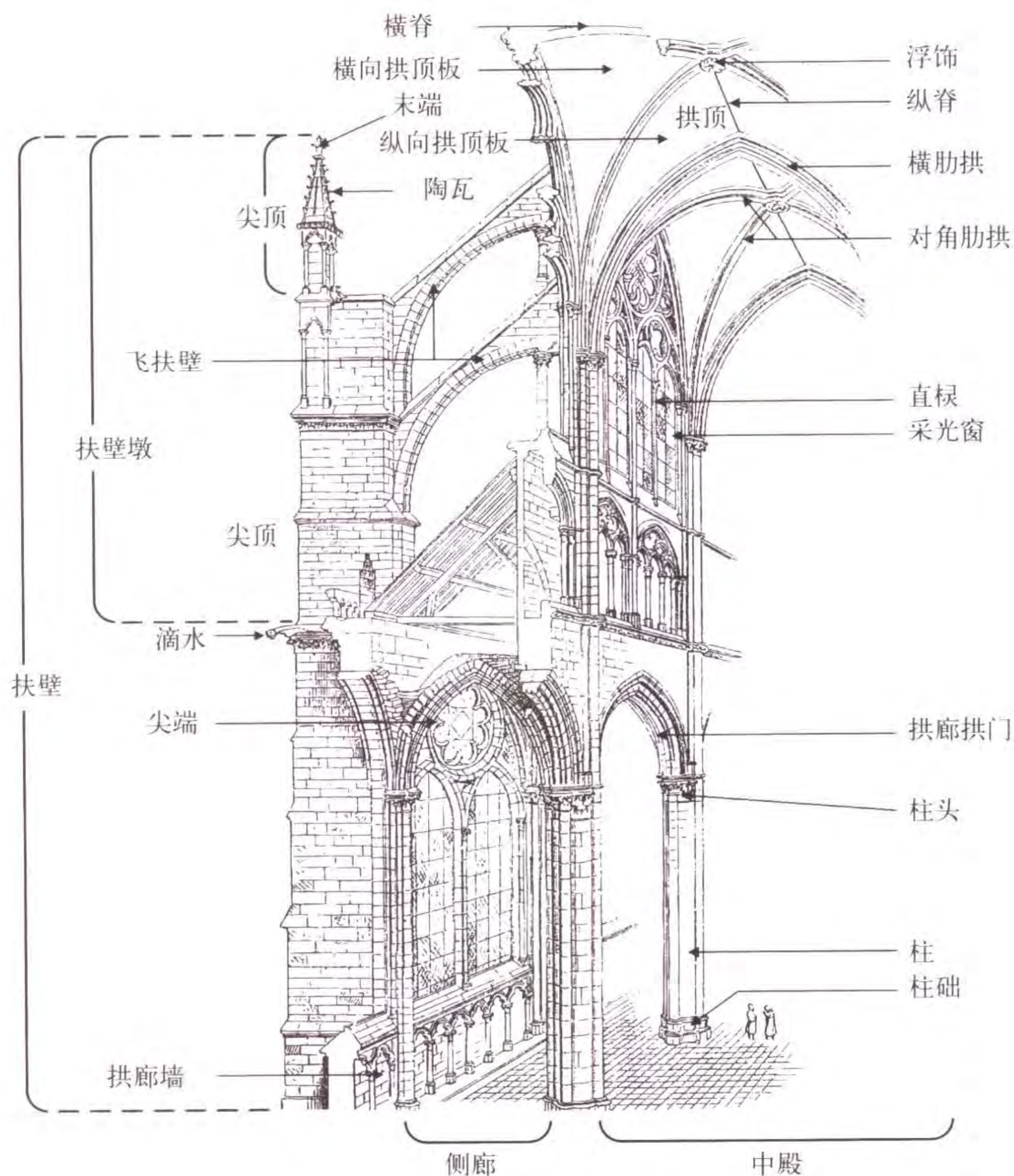


图3 根据欧仁·埃马纽埃尔·维奥莱勒—杜克所著《法国11~16世纪建筑词典》(巴黎,作于1859~1868年)所绘的亚眠大教堂中殿侧厅透视图。

该图展示了哥特风格鼎盛时期所有的建筑创意:并非创新的带肋拱顶令各个侧厅相互贯通;拱扶壁可以使墙壁既高又薄;带孔的暗楼和加大的纵向天窗使得早期廊台这一层被取消掉;窗户上的窗花格可以令墙壁渐渐地融入到光线中去。

处于后现代文化的今天看来,给哥特一词下定义的确是极其困难的。

目前研究哥特艺术与建筑主要有两种方法,均承袭了19世纪的传统。第一种属于世俗理性主义,历史学家、复原工程家欧仁·埃马纽埃尔·维奥莱勒—杜克(1814~1879)为该派的先锋,他认为大教堂应被视作日益进步的技术与功能工程学的产物。他精心描绘的亚眠大教堂截面草图,至今仍被建筑史学家用来研究大型教堂不同的建筑组成部分——从柱基和每一个开间的扶垛到高穹隆那弯曲的拱肋(图3)。研究哥特艺术的第二种方法更具神秘色彩和文学性,这一系统并非依照建筑石工构成来进行分类,它强调的是构成其寓意的象征标志——该方法后来被称为肖像学。



法国学者埃米尔·马利（1862~1954）的文章恰如其分地说明了这一点，他试图去“读解”诸如亚眠那样的大教堂，并将其视作是“石制的书籍”。这两种方法均具有其自身的价值，但是如果将形式与寓意分割来看，那么第一种倾向于将探讨的对象局限于截面图及设计草图，而第二种则局限于写作程序和文本。本书所采用的则是另外一种方法，我们认为，既不应以工程学的抽象眼光来理解它，也不要以肖像学拘泥于文字的目光来审视它，而应该采取中世纪看待它的态度才能最大程度地对其进行诠释——那是一种强烈的感官体验，人们从中获取知识并备感愉悦。

哥特式外观

当13世纪末的人们站在亚眠大教堂(图4)的中殿环视周围时,他们并不曾试图将建筑的构成部分进行分类,也不曾去解读那些具有象征意义的标志。他们为能够见证一种全新的、欣赏事物的方式而欣喜若狂。他们领略到了那薄薄的墙壁、宽阔的窗户以及高耸的穹隆,而这些都构筑成了一种崭新的建筑空间,这一点在第一章里将详细地探讨。如其他大教堂一样,亚眠大教堂是为每年循环举行的圣餐仪式建造的。在第二章里研究了哥特艺术中由时间所起到的决定因素。如今我们所看到的亚眠大教堂的内部与展现在中世纪参观者眼前的层出不穷的景象相去甚远。彩绘的柱子上曾经悬垂着挂毯,窗户上曾经满是由染色玻璃镶嵌的成百上千的人物,但如今大多已经被毁坏了。礼拜堂的壁龛和祭坛本应全部被塑像、祭坛画和圣物匣(用来放圣物的盒子或圣物箱)所占据,而这才是当初朝圣者的目光应该凝聚的地方。满是各种形象的哥特式空间是第三章的主题。在亚眠大教堂的中殿,花束和叶子的雕饰依然随处可见,它们宛如窗口的花坛,沿着暗楼的底部或是中殿拱门上部的廊台盘绕着。在挖掘隐藏事物的同时,哥特艺术还对自然的象征进行了全新的聚焦,而这一点我们将在第四章中讨论。如亚眠大教堂这般气势恢弘的建筑通常被认为是众多不计私利、默默无闻的泥瓦匠与工匠合作的结晶。但是于1288年在中殿底部中央建造的迷宫般的曲径,却拼写出了三个主要泥瓦匠的名字,用以称颂他们的技能,这三个人是罗伯特·德·卢扎尔奇(Robert de Luzarches),托马斯和雷诺·德·科芒(Renaud de Cormont)。这种独具创意的自我意识的出现,表明艺术家正感到自身所扮演的角色愈加重要,而这则是最后一章的主题。

图4 亚眠大教堂,1220年开工,从中殿向东看。

罗伯特·德·卢扎尔奇(主要创作时期为1220~1235年)主持建造了高耸的穹隆,它所形成的空间在将观看者的视线向前引入空间切割清晰的一串侧厅的同时,还让他们向上看到经过巧妙处理、层层相连、直插穹顶的集柱。它内部高度为142英尺(43米),表面面积超过26000平方英尺(约2400平方米),是北欧最大的哥特式教堂。

三百余年来,人们通过连续的视角来塑造和观察形象,而将哥特艺术视作中世纪视觉感受的具体表现则只是这其中的方法之一。可以说讨论哥特风格的难点在于,与罗马式艺术和建筑相比,它有更多的作品被保留了下来。哥特风格是第一种能够渗入到各种事物中的历史性风格。不仅仅在建筑上,而且从勺子到鞋的各种物体上均能看到尖拱以及装饰花窗图案。它还是第一种真正意义上的国际风格,其影响波及整个欧洲。从此种意义上来说,哥特艺术家首先开创



了我们今天所讲的“时尚”。这个时期的艺术和建筑应被视作是重塑文化与社会的巨大历史变革中不可或缺的组成部分，而非是对这一变革的反映。

这其中首先也是最重要的一点就是乡镇、城市以及贸易的兴起。中世纪传统的市井图依次描绘了当时社会的三个组成部分：祈祷者（牧师）、征战者（贵族）以及耕种者（农民），这后来被更为复杂的社会结构所代替，这其中就包括商人和手工业者。这一新的社会阶层不仅建造了教堂与礼拜堂，他们还创建了如网状的交流方式，并且鼓励货物流通。比如在14世纪，他们在意大利和佛兰德斯之间就进行这种贸易，而这的确对艺术产品产生了极为重大的影响。在这一时期，伴随哥特风格的发展，经济逐步增长且具有了举足轻重的地位，与此同时世俗统治者的野心也与日俱增。法国国王和神圣罗马国王甚至对教皇的权威进行了挑战。他们很快便意识到，树立光辉的公众形象极为重要，可以借此巩固其自身的权力。

历史学家认为，在13和14世纪，教会的影响力日渐减弱，它不仅受到皇家对特权认可的威胁，还要吸收当时新流行起来的精神团体诸如圣方济各会和多明我会的成员，而且（很显然）它还受到了教会大分裂的威胁（1378~1417）。当时的两位教皇一位在罗马，另一位在阿维尼翁，两者相互竞争。但是教会机构的衰败不应当被视作是社会的世俗化。事实上，在这一阶段，平民更需要借助形象在精神上进行密切的参与。从洗礼到埋葬，当地的教区教堂掌管着人们的生活。如果不能意识到基督教的意识形态对于人们身体乃至精神的进一步控制，那么便无法真正了解哥特艺术。此外有一种老生常谈的说法，那就是13世纪，即建造大教堂的时期，代表了文化的颠峰，而此后一切都在走下坡路，抛却这一说法也是十分重要的。由于宗教以及政治争斗，加之1348~1349年的黑死病，整个社会满目创痍，艺术衰败，但我们不能仅仅因此就以同样的眼光看待哥特后期（14世纪及15世纪初叶）的文化。现在人们认为那是一个才智勃发的阶段，是它将历史引入了我们所说的文艺复兴时期，所以我们不应当将它与这个时期完全分割开来。

哥特风格曾经是让观众参与到视觉交流上来的一种技术，而且这一点也将一直持续下去。与在此之前及之后的视觉时期相比，它更为注重观看者的角度。中世纪的大教堂

如同计算机一样，只有那些懂得密码的人们才能破译建造时所包含的有关它的全部信息。如同今天我们可以进入到电视以及计算机游戏的屏幕当中一样，中世纪的人们希望能令其自身处于他们偶像的地位。从这方面来讲，诸如意大利的乔托（约1267~1337）这样的哥特艺术家是首批尝试我们所说的“虚拟现实”的人们。

在以我们的经验来看待这一系列情况的同时，我们也必须意识到，视觉是有历史的。只有通过努力想像，我们才能理解那处于与我们截然不同的感官世界中所产生的感受。我们无法完全以另一历史时期的眼光来进行审视，但尽管如此，我们还是可以以某一特殊的人物或是群体的视角来品味当时那些为他们创作的雕像与建筑。这种方法可以将我们所看见的事物放置于特定的时间与空间中去，从而避免过去那种以上帝之眼纵览一切的观点。

由于所拥有的知识与所怀有的期待不尽相同，每一位踏进壮丽雄伟的教堂或是大教堂的中世纪参观者都会注意到不同的事物，但是他们当中很多人的感受都会与圣约翰一样——《启示录》中所描绘的天使敦促圣约翰去“观察与审视”（图5）。呈波浪状的拱型装饰织物以及天使那十字交叉的双臂将约翰凝视的目光引向天堂。林肯大教堂（图6）中被称为“疯狂的穹隆”的拱肋与这幅画里的回纹波型线条具有异曲同工之妙。手稿“插图”和教堂那巨大穹隆中的褶皱型饰物引导着人们的视线穿过一条由线条、光线以及影子组成的无尽的通道。但是与早些时候多变、繁复的罗马式图案设计所不同的是，这些形式均基于几何原则。图案的运动构成不仅有潜在的规律，而且都是同一朝向。这样的设计有其自身的目的。通过在建筑与书的某些部分之间进行比较的确可以看出，哥特时期的人们便具有了艺术史学家们所说的“时代的视角”——这是一种由观众与艺术家透过各种材质共同进行审视的方式。

图5 英文版《启示录》中天使为圣约翰指引圣城耶路撒冷，约作于1250年（局部），插图。全页27.2厘米×19.5厘米。纽约皮尔庞特·摩根图书馆藏，手稿524页，对开本第21页右页。



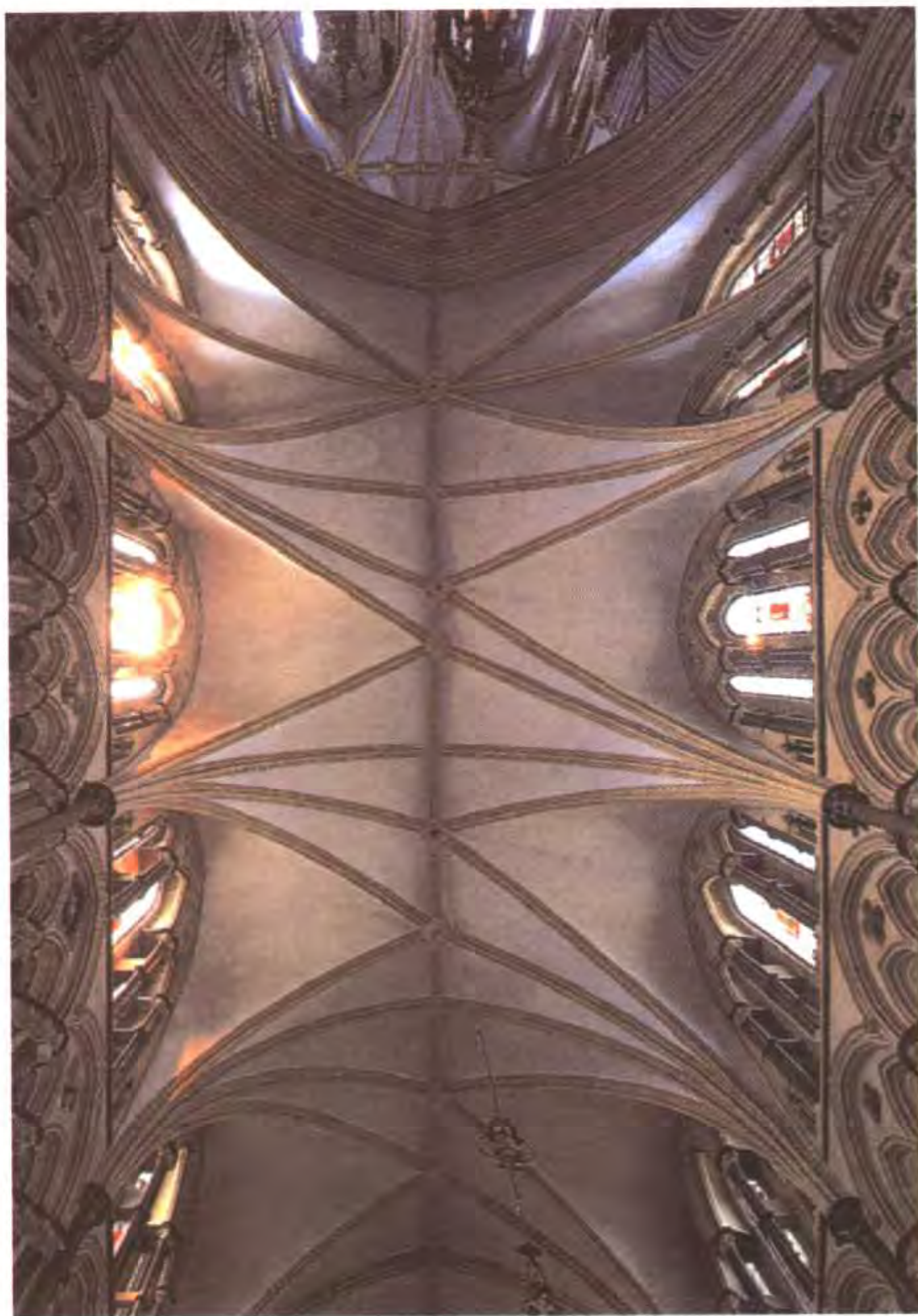


图6 林肯大教堂圣休高坛“疯狂的穹隆”，约1192年设计施工，1239年后重建。

除了沿中央对折部分建造的屋脊，这里还采用了少有的六分式拱顶对角及交叉拱肋，以切分不对称的方式沿展开来，从而取代了由于拱肋集中到屋顶中央所形成的一系列被明显划分的间隔。同时代《圣休的诗性生活》一书的作者陶醉地将此拱比作“一只展开巨翅欲飞的大鸟——立于坚固的基柱上，直插云霄。”

视觉之模式

当我们打开圣路易沙特尔教堂的大门时，一幅特别为法国国王路易九世（1226~1270年在位）绘制的场景浮现在了我们面前。背诵赞美诗是陶冶国王对上帝充满敬意之情的方式之一，而辉煌的装饰则令他的目光停留在正确的地方。显然这可以从缩写字母“B”看出，因为这正是赞美诗开篇的第一个字母（图1）。在这个字母的上半部分，大卫王正从一座高塔的窗户里向下偷窥裸体的拔示巴洗澡。观看为犯罪创造了机会，但同样它也可以为拯救灵魂寻求契机。在字母的下一半，展现在路易眼前的精神上的视觉形象处于更高的位置。此处，这位在旧约中与他处于相同地位的人物被

置于菱形皇家鸢尾花图案的背景当中，正跪在上帝面前进行忏悔。而上帝则端坐在宝座上，四周被椭圆型火焰装饰图案即杏仁状光圈所笼罩。这暗示上帝不仅形象地被呈现在皇家参观者的面前，它还是处于更高层次的视觉对象。中世纪的艺术家们在同一幅图片中通过抽象的形状及波浪般的线条来区分现实中不同的层次。对于现代哥特艺术观看者而言，他们所要面对的问题之一就是去理解并且区分这些复杂的视觉线索。

12世纪末，圣维克多的里查德（1173年去世）——后来在巴黎有以其名字命名的修道院——就《新约启示录》即《启示录》撰写了一篇评论，其中他将“精神”与“物质”层面分割开来，并将视觉效果归纳为四个明显的模式。其中物质上的视觉可以分为两种层次。在第一层次中，人们的眼睛能够“以简单的认识事物的方式看到可视物体的形状以及颜色”。第二个层次的形象模式也包括对“事物外在形态”的观察，但除此之外，还要能看到它“神秘的含义”。透过一个形象来审视另外一个形象的方法并非仅存于哥特艺术中，但在将形象作为传播知识的手段上，这一点却变得越来越



重要。第三个层次是指精神上的感知，依据圣维克多的里查德的说法，这意味着“通过形式和人物以及类似的事物”发现“隐藏于其中的真相”。这一层次与圣约翰在《启示录》中所受到的启示极为吻合。第四个层次是一种神秘的模式，犹如《哥林多前书》13:12中所描述的“以单纯的、毫无遮掩的眼光来审视神圣的实在”：“我们如今仿佛对着镜子观看，模糊不清，到那时，就要面对面了。”

这些分类并非仅仅是从理论上进行区分。它们与艺术家们所创造的以及赞助人希望看到的形象有着直接的联系。13世纪最为流行的画册描绘了《启示录》中圣约翰所看到的场景。国王、王后、主教以及富裕的教堂人员对那些绘有精美插图的书籍爱不释手，因为他们可以在福音传道者身上看到他们自身，而那些传道者最终可以在精神上与上帝面对面。标准的《启示录》整套故事里包含了无数场景，这首先是在英国逐步发展起来的（见图5）。后来这些场景被用于其他艺术形式的创作中，如14世纪末为安茹的路易（于1384~1417在位）在巴黎织就的纪念性挂毯（图7）。在手稿以及纪念性物品中，有一点被逐渐加以强调，即圣约翰以

图7 巴黎《启示录》挂毯中描绘在《启示录》12中圣约翰精神上所见的场景：天堂中的战斗，约作于1380年，高4.3米。昂热城堡藏。



旁观者的身份立于每一个场景当中。他的作用是向观看者传达他对所看到情景的体会，有时他会透过窗户观察外面的活动，而对于所看到的情况，他通常会做出积极的反应。

圣约翰那生动的形象体现了现代和中世纪的人们在视觉观念及其作用原理上最关键的差别。我们通常将所看到的事物视作是被动的，是在视网膜上所成倒像的映像。而中世纪的人们却认为这些事物具有主动性，拥有巨大的能力。无论是在光学著作中绘制光线图表的学者型哲学家，还是担心自己的牛群被“罪恶之眼”施以魔法的农民，对他们而言视力都具有潜在的力量。诸如托马斯·阿奎那（1225～1274）以及他的老师圣阿尔伯特·马格努斯（约1200～1280，即大阿尔伯特）这样的哲学家认为，感官所具有的能力是极其强大的，它甚至可以在事物上留下印记。怀孕的妇女们受到警告说不可去看丑陋的东西，以防生出怪物来。而由于恶毒的一瞥，人们真的就会染病。人们还通过对敌像施以巫术来迷惑他们（那时是指施魔法），而卜尼法斯教皇八世（1294～1303年在位）曾于1303年被谴责犯下这项罪恶。中世纪作家所描述的视觉物体不仅包括日常所见的有形物体，或是圣约翰所看到的精神上的场景，它还包括征兆、梦境、死者显灵以及魔鬼附体等奇特的景象。在一个满是神灵鬼魂的世界里，无论它们能否被看见，与今天相比，这些事物的形象都具有更为强大的力量。

这一点对于圣餐弥撒而言尤为恰当，圣餐弥撒是每一位基督教徒生活的中心，它逐渐成为了一种戏剧性的体验，最后在牧师举扬圣体（面包或是圣饼）的仪式中结束。圣餐仪式本身的变革就是所有视觉变化的榜样。根据1215年罗马教会第四次拉特兰会议的法令，这是圣餐仪式中“一次独具一格、精妙绝伦的变化”，面包和葡萄酒成为了耶稣的躯体与血液。如锡耶纳的圣凯瑟琳（1347～1380）和瑞典的圣布里奇特（约1300～1373）那样的神秘主义者，也是在见到圣餐仪式上的情景后直接受到启示的。在有关圣布里奇特生平的意大利手稿中，有一张全页小型绘画描绘了弥撒的场景，画中的圣人直视上帝。在天堂最高平面的宝座上坐着圣母和基督，从他们的手中各闪出一条光柱，这两条光柱在进入到呈坐姿的圣人眼中之前便合而为一了（图8）。这样的形象记录下了圣人的视觉感受，也使得普通的基督徒可以接触到超出其视觉能力的事物。

图8 圣布里奇特眼中上帝神秘的形象，选自《瑞典的圣布里奇特的启示》，约作于1400年。插图，26.8厘米×19厘米。纽约皮尔庞特·摩根图书馆藏，手稿498页，对开本第4页左页。



图9 国王埃夫莱克所见到的奇妙场景，选自 *L'estoire de Saint Graal*，约作于1316年。插图，6.8厘米×8.3厘米。伦敦大英图书馆藏。

无比震惊的国王拿进两支蜡烛，以便看清那奇特的夜间幽灵。他紧抓住一名仆人的手，而这名仆人惊恐万分，几近晕倒，此处国王就犹如为圣约翰指引《启示录》中场景的天使一般。

视觉体验中新强调的这一重点不仅仅改变了宗教生活。在欧洲宫廷，无论是在公众宣传还是私人娱乐方面，形象均扮演着越来越重要的角色。为了在日益扩张的领土上扩大自身的权力，统治者们要让比其地位低的人们在雕像中以及公开场所里更多地看到自己的形象。纹章所代表的视觉符号系统也演变得愈加复杂，贵族则运用它们来区分各自的血统，并借此表明那些有利可图的婚姻联盟。宫廷生活本身充溢着假象。即便是宫廷爱情也是以视觉理论为基础的。在诗歌和绘画中，情人们的眼睛被爱神之箭射中，或者被他们所爱之人那具有魅力的形象所迷惑。在这个世俗的圈子里，与宗教领域所不同的是，妇女成为了视觉的客体，而非主体。但是我们不应将观看者与被观看者之间的界限划分得过于清楚。那个时期公共场所里的两种主要娱乐方式就是神秘剧和马上比武大会，而那些活动都无须区分观众与参与者。

形象与观众之间的互动不仅出现在哥特风格的《启示录》中，它还出现在宫廷传说中骑士的爱情故事，即传奇里。

此处人们的感受依然与那些神秘显灵的主题有关，比如在一部绘饰精美的亚瑟王传奇中，有一幅小型绘画就说明了这一点（图9）。这部书是为圣欧麦，即法国佛兰德的泰鲁阿讷一位富裕的赞助人创作的。故事的一开始讲述了找寻圣盘的过程，艺术家在这里描绘了一位叫做埃夫莱克（Evelac）的异教国王在夜间所看到的奇特景象。他并非在梦中，而是在清醒的状态下看到这一场景的。在绘画的高潮部分，他目睹一个漂亮的孩子未曾开门便走进了房间，这种微妙的效果是通过透明的颜色层表现出来的。这里所看到的事物与中世纪传奇中经常出现的奇迹或鬼怪有所不同，因为当国王向床边走去的时候，有一个声音在对他讲：“埃夫莱克，就如同这个孩子进入到你的房间里一样，上帝之子也进入到了圣母玛利亚的体中。”异教统治者因此改信了基督教。这幅小型图画描绘了圣母那非同寻常的受孕，而这一主题也经常在宗教绘画中以象征的手法被表现出来。这说明，我们不应该在世俗与宗教的体验之间划分出一个严格的界限。在哥特艺术中并没有宗教或是世俗的视觉模式，而只存在不同的视觉层次，而观众可以通过这种逐步上升的感官途径被带往更高层次的精神王国。

观察与了解

在13世纪初叶，即沙特尔大教堂和巴黎圣母院正在建造的时期，一个新的机构正崭露头角。它取代了修道院的位置，成为了中世纪学习的重要中心：大学。学生从欧洲各地汇聚到巴黎的大学，在那里，亚里士多德有关自然科学的论著成为了课程的中心——尽管刚开始时人们对此持不同意见。学生们可以看到由阿拉伯文翻译过来的拉丁文新译本，而阿拉伯文版本则又是从希腊文翻译过来的。还有一点也极其重要，那就是这些新的城市机构处于教堂的管辖范围之内，而且巴黎、牛津以及波伦亚最为著名的教师中的多数都是方济各会和多明我会修道会的新成员。亚里士多德所表述的感知模式与圣奥古斯丁概括出的模式以及圣维克多的里查德所描述的四个层次截然不同。他将视觉放在人类五种感官的最顶层，并且强调，只有通过视觉世界的感受才能获取知识。罗杰·培根（约1214～约1292）在牛津和巴



图10 圣布里奇特眼中上帝的神秘形象，选自《瑞典的圣布里奇特的启示》，约作于1400年（局部）。插图，26.8厘米×19厘米。纽约皮尔庞特·摩根图书馆藏，手稿498页，对开本第4页左页。

黎均学习过，对于象他这样的亚里士多德学派的人而言，“了解世界上所有事物的真相都要依赖于如实反映现实的感官……因为只有将该事物呈现于眼前时，我们才能够完全了解它。”

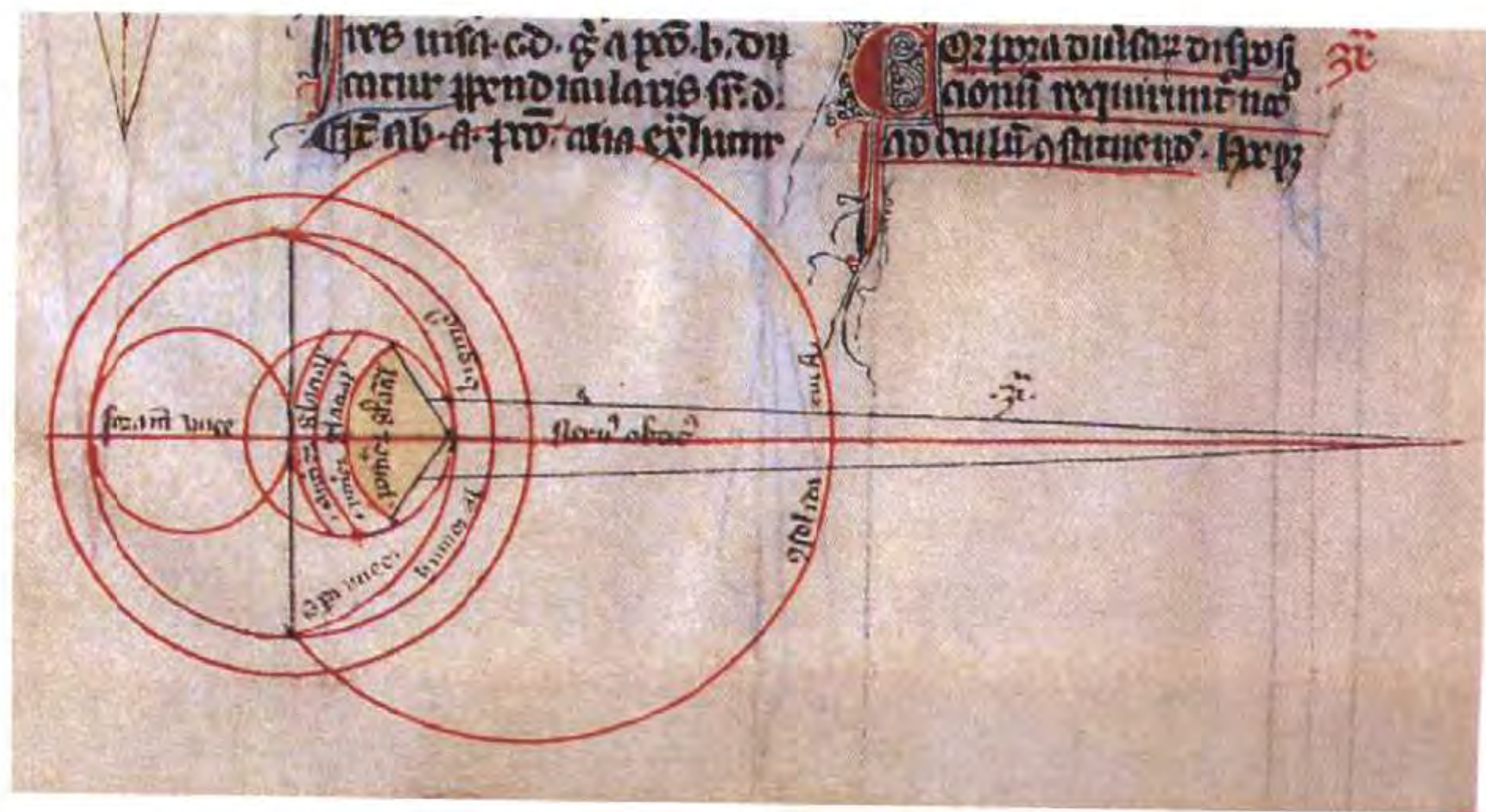
那么哥特风格的形象是如何呈现在人们眼前的呢？关于眼睛如何看到物体，在中世纪有两种截然不同的理论——发散与摄入。发散理论认为，眼睛如同一盏能够发出火焰般可视光线的灯，可以照亮物体，使其能够被看见。这基本上符合了柏拉图的理论，当它与当时最为普遍的一些说法——如罪恶之眼有邪恶的力量——联系在一起时，它便成为了当时中世纪早期最为流行的一种理论。但是对于有些问题，这种理论也无法解释，例如，如果是我们的眼睛而非其他外在物体才是视觉来源的话，那么为什么在黑暗当中我们无法看见呢？此外它还无法解释余象，即当我们看到明亮的物体之后，它的影象还能保留一段时间。

另外一种被称为摄入理论，其论点完全相反：它认为是物体本身而非眼睛在散发光线。这种理论在13世纪有所上升，部分原因在于亚里士多德似乎支持这种说法，极力拥护这一理论的都是几何光学理论基础方面的专家，这种基本原理被称为“透视法学说”。摄入法认为物体可以将其外型散发到空中，而后以直线或辐射线的方式沿着视觉金字塔被传送到眼睛底部，于是上面便呈现出看到的物体。显然那些正在观看的人物形象的眼睛处于接受的位置上，而光线也好像是从神圣的物体流淌到正在观看的对象上（图10）。

同罗杰·培根一样，约翰·佩坎（John Pecham，约1235～1292）也撰写了光学专著。对于这两位学者而言，视觉与几何学联系得越紧密，那么该视觉理论便越让人信服。人们认

图11 眼部示意图，选自约翰·佩坎所著 *perspectiva communis*，约作于1320年。纸上钢笔画，全页18厘米×11厘米。牛津博德利图书馆藏。

左侧第一个圆圈代表瞳孔，看到的物体所发出的“外型”即光线落在瞳孔的凸球形表面上，而后穿过眼睛的三层体液，沿视觉神经进入到右侧。



为处于视锥中心的笔直的光线比那些折射过的光线更为合理，当那些折射过的光线从一种介质进入到另一种介质时，它们看上去是弯曲的，就如同放入水中的棍子看上去也是弯曲的一样。佩坎是坎特伯雷的大主教，和其他圣方济各会的学者一样，他试图运用自己的科学知识来深入地解读圣经。他仔细地绘制了眼部解剖图（图11），并且效仿阿拉伯学者海桑（965～约1040）标注出了眼部的四个层面和三种体液。他强调视力取决于玻璃体，并且认为玻璃体状如玻璃，而且对光非常敏感。



图12 根据阿维森那的草图绘制的脑部五细胞图，约作于1300年。插图，全页21.7厘米×14.2厘米。剑桥大学图书馆藏。

但是视觉过程并非止于眼部。只有当物体的外型被传送到内部神经汇集的脑部时，人们才能够看到东西。14世纪早期的剑桥图表便描绘了具有影响力的阿拉伯哲学家阿维森那（980～1037）绘有五个脑细胞或脑室的系统图（图12）。它展示了那些“外型”是如何通过第一个脑细胞进入到位于脑前部“掌管常识的细胞”即 *sensus communis*，从而可以识别事物的外型。下一个是想像脑细胞，即 *ymaginatio vel formalis*，它使得这些外型在脑部停留的时间延长；它上面的评估脑细胞，即 *estimativa* 对其做出判断。再往后，与掌管第一种想像脑细胞相连的是第二种该类细胞，被称为认知细胞，即 *cogitativa*，当人们想像一些奇妙的或是合成的事物时，它就会产生形象，并且将其进行组合。最后，在脑的后部是记忆库，即 *vis memorativa*，被称为“小脑之虫”，它通过膜瓣的张合可以使影像进进出出。这就解释了为什么当人们试图去回忆时，总是要将头部向后微微倾斜，这样可以使事物从主管想像的脑腔流向主管记忆的前部脑细胞。这张图表说明，中世纪的人们已经用专业医学和具体的术语构想出了我们所认为的主要心理过程。

视觉的这种摄入模式与接受性认知概念不仅改变了艺术家们进行观看的方式，而且还改变了他们创造形象以及

该人物直视的目光表明，这仅仅是通过观察进行了解的步骤中的第一步，“外型”正穿过进行观察的主体的“内部感觉细胞”，成为更高认知模式的客体。



图13 《对圣托马斯·阿奎那的颂扬》，西蒙·马尔蒂尼（主要创作时期为1315~1344年）与利波·梅米（Lippo Memmi, 约1317~1347年）创作的环状图，约作于1340~1345年。饰板蛋彩画，3.75米×2.58米。比萨圣卡特丽娜教堂藏。

这幅嵌板画是作为祭坛画面而创作的，赞美了在与异教思想斗争中被封圣的多明我派圣徒。它展示了圣徒从上帝那里获得的启示，并将知识传播给比他身份低的人们。人们从很远处便能够欣赏到这幅作品。表面刻画的金色光线对处于画内部人们的视线加以引导，而这些光线也以几何方式构成了外部观看者的视角。

人们看待这些形象的方式。因为在感知过程中，这种系统让物体和观察者均扮演了活跃的角色。这样在主体与客体之间，在观看者与被看物体之间就确立了一段至关重要的距离，这自然而然地令所看到的物体更加客观化，并且使观看的主体愈加个性化。现在观看就意味着从外部世界中直接获取有关该物体的知识。

有关光学本质及可见光线几何学的这些情况并未与艺术实践完全分割开来。从比萨多明我教堂的一幅嵌板画便可以看出这一点，它描绘了圣托马斯·阿奎那的胜利（图13）。上帝通过有规律的金色光线使圣人获得了启示。以闪亮的颜料所描绘的线条落在了摩西、圣保罗和其他四位依次排开的福音传道者的书上。亚里士多德和柏拉图站在低一些的位置上，将各自手中的书如射线枪一般指向托马斯，这代表托马斯对所学到的古典知识的感激之情。阿拉伯哲学家阿威罗伊（1126~1198）则是这场书本之争中被击败的敌人，因为他认为理性知识应该超越信仰：他一败涂地地被置于画面下方。一条光线穿过了倒扣在地上的书。在下方还有一群群平信徒和牧师，他们沐浴在从圣人胸前打开的书中所散发的代表知识的光线之中，那书上印着圣经上的句子：“我的口将讲授真理，罪恶的话语将远离我的双唇。”这幅嵌板画所产生的时期正处于早期口头文化与当代视觉文化之间。尽管在与异端邪说的斗争当中，多明我教派强调布道，但是在这里，上帝的话是通过视觉的排列顺序被传达出来的。人物形象成为了教义，光线则意味着学识。

这幅绘画在视觉与知识之间建立起了直接的关系，而这正是多明我派的阿奎那在其著作《神学大全》中所表述的。我们现在依然还用“我看到了（I see）”来表示“我懂了（I understand）”，同样对于阿奎那而言，*visio*（视觉）这个词并不仅仅意味着视觉。他写道：“考虑到视力的特性和准确性，在常见的用法中，这个词泛指通过所有感官所获取的知识，它甚至还包括智力方面的知识，如在《马太福音》5:8中提到的：‘清心的人有福了！因为他们必得见神！’”。当时的人们在刚开始时并未将比萨的那幅祭坛画视作是一件艺术品，而是象对待多数哥特风格的形象一样，认为它极具影响力并能加以利用，因为它们不仅仅能够反映世界，而且还可以通过上帝的形象来重塑这个世界。



第一章

全新的空间视角



拉

昂大教堂坐落于陡峭的山上，脚下是光滑的阶梯所形成的平台，它的西正面与天际相交，形成了醒目、开阔的界面（图14）。巴黎附近的圣丹尼斯修道院的正面为早期的哥特风格，在建造它的一个世纪之后，拉昂大教堂的建造者们将同样的元素——三座大门、中央耸立的窗户以及两个巨大的塔楼——糅合在了一起，创造出了最为和谐，也是当时最为壮观的早期哥特式风格的教堂西正面。在它的顶端建造了十六只长有弯角的公牛，用以纪念这些动物。在当地的传说中，在原址上建造一所早期教堂时，这些动物奇迹般地冒了出来帮助搬运石头。这些为农民们所熟知的动物体态笨重、难以将其拽动，但它们却能被那些看上去毫无重量的结构轻而易举地托起，这也为该建筑凭添了梦幻般的一笔。但是，和多数宏伟的大教堂一样，拉昂大教堂那本应直入云霄的尖顶，在仅建造了很短的一段后便停工了，那两个尖顶未能像预计的那样完工。原计划教堂的塔楼应不少于七座——比当时任何一座大教堂都要多——但当时只完成了西侧的耳堂（图15）。拉昂大教堂所具有的雄伟的外部效果——无论是已竣工的还是尚未完成的——都令我们意识到，多数哥特教堂设计者极力追求的就是——全新的空间视角。

图14 拉昂大教堂西正面，约1190~1195年建造。

在最低的一层，将建筑垂直分割的三个扶壁外被饰有三角墙的深邃的门廊所笼罩，在此之上又有三个开间，中间为玫瑰花窗，两侧是桃尖拱，均深深地镶嵌在雕刻精美的拱门缘饰内部。在第三层排列着多个样式相同的拱门，上面的两座巨型塔楼为建筑的顶部，其倾斜的边角向外侧旋转。

空间并非是一个在现代艺术中才形成的抽象概念。这个词用来指“间隔”与“广度”，是指那些可被衡量的有形的东西。尽管它的象征意义所指向的是另一个世界，但人们可以通过自如地操纵大教堂的构造以及对其空间的驾驭来证实他们对这个世界的控制。在1180年至1270年间，在法国估计共建造了八十所大教堂。其中部分是国王腓力二世（1180~1223年在位）在位时建造的，此间皇家在地域上的大肆扩张以及政治上的巨大影响使得该国成为了西方最为富

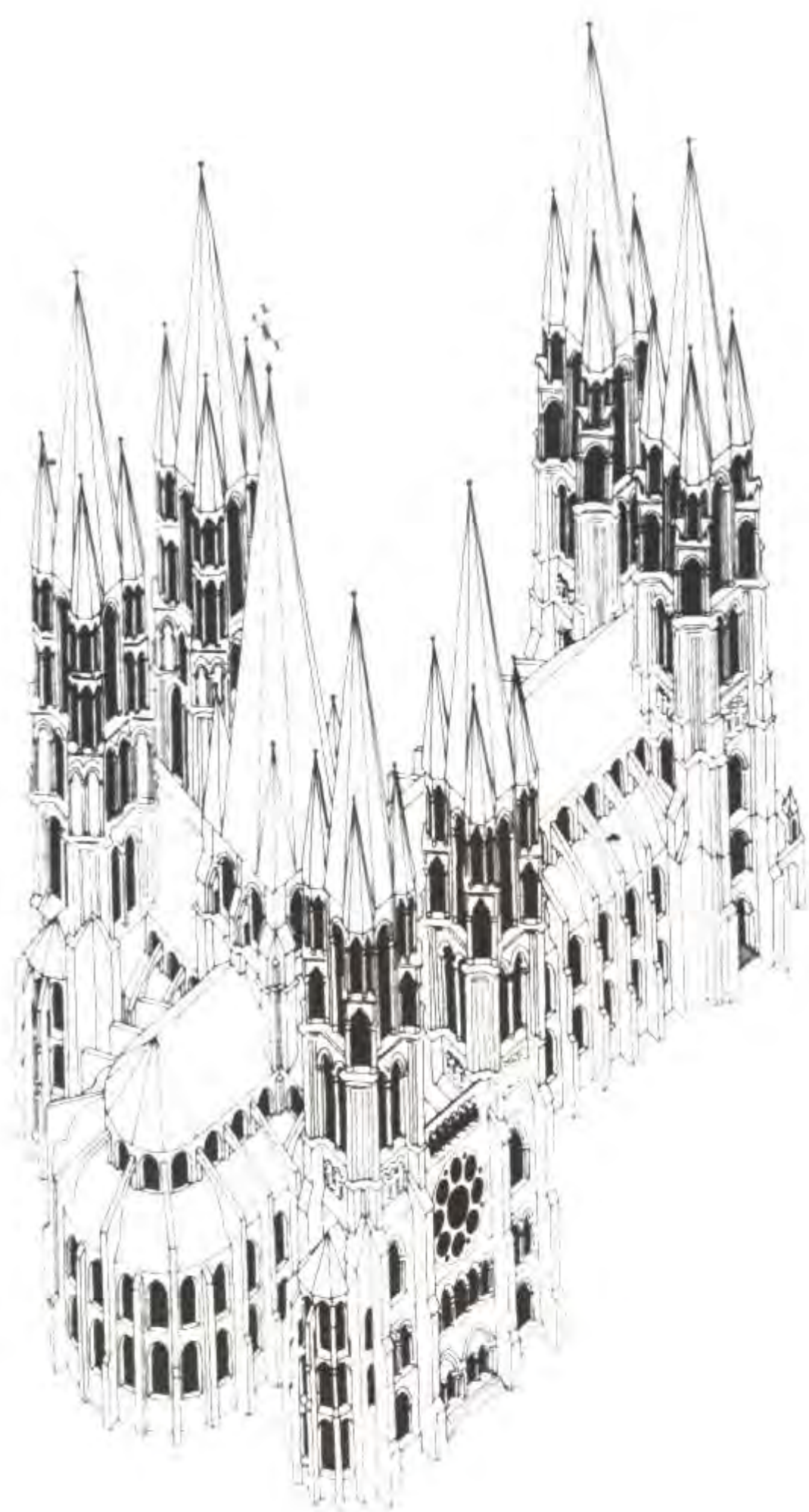


图15 拉昂大教堂，12世纪末重建草图。

庶的国家。当时的人们在谈及我们今天所说的哥特建筑时，会用*opus francigenum*这个词来描述，即“法国作品”，有时候也会说“新风格”。这种创新本身就是一种新现象，在当时它被认为是一种积极的力量。哥特建筑与当时人们所说的新诗歌、新音乐以及新哲学一起，代表着与传统的分裂。

即便从外部来看，建造哥特教堂的主旨也是为了使之能与人们进行交流。这些教堂犹如以石头建造的宣言，预示着它所承诺的辉煌事物的降临。在其内部，人们可以看到修道院院长絮热所说的“全新的光线”，是他营造出了首个哥特式的空间。无论是在主教堂还是在规模较小的教堂和礼拜堂，这些光线都有助于形成更为复杂的内部结构。在欧洲乡镇和城市的扩张中，哥特艺术起到了极为重要的作用，而在创建公共与私人空间的新形式上，它也确立起了自己的影响。

圣城耶路撒冷

面对任何一座哥特式大教堂的西正面，即便是目不识丁的人们也不由得联想起布道中《启示录》第21章里有关高潮部分的场景。

我约翰又看见圣城新耶路撒冷由神那里从天而降，预备好了，就如新妇妆饰整齐，等候丈夫……我被圣灵感动，天使就带我到一座高大的山，将那由神那里从天而降的圣城耶路撒冷指示我，城中有神的荣耀；城的光辉如同极贵的宝石，好像碧玉，明如水晶。有高大的墙，有十二个门。

在最大、最为精美的英文《启示录》手稿中，有一幅画以闪亮的金色和斑斓的色彩描绘了这一场景，处于圣城内部的矮小的观看者圣约翰和天使（图16）显得那么微不足道。没有一座教堂能像这幅绘画那样逼真地描绘出圣城耶路撒冷的面貌。它拥有“高大的墙”以及用“如玻璃般的精



图16 三一学院《启示录》，约作于1255年。插图，43厘米×30.4厘米。剑桥三一学院藏。

“我约翰又看见圣城新耶路撒冷由神那里从天而降”（《启示录》21: 2）。

金”和珠宝装饰的水晶般的外型，这令我们想到，如今某些颜色灰暗、饱受风蚀的教堂大门曾经有拥有多么绚丽多彩的外观。

当时大多数人都居住在拥挤、昏暗、烟雾弥漫的棚屋里，那些大教堂因此显得雄伟壮观便也不足为奇了。这显示出了教会在聚敛世间财富与权力时所取得的胜利，它们从所在地区获得了巨大的财政资助。但也有人对此提出了批评。这也包括一些教会人员，其中最为著名的是吟唱者彼得（于1197年去世），虽然他本人就是巴黎圣母院的教士，但是他却批评当时的人们建造了如此过于庞大的建筑，并将其比作《旧约》中的巴别塔。早期法兰西岛的哥特式建筑与卡佩家族的国王们，尤其是腓力二世的权力与财富密不可分。但是通常富裕的主教和教堂全体工作人员（指由枢密主教长领导的大教堂的全体教士）才是建筑计划的幕后操纵者。英国的情况便是如此，权力庞大的主教建造了具有英国特色的教堂，无论是建筑风格还是其具有的社会意义上它们都有别于法国的教堂。例如，在索尔兹伯里和韦尔斯的大教堂，包括教士居所和主教殿堂在内的宗教区域与周围的城

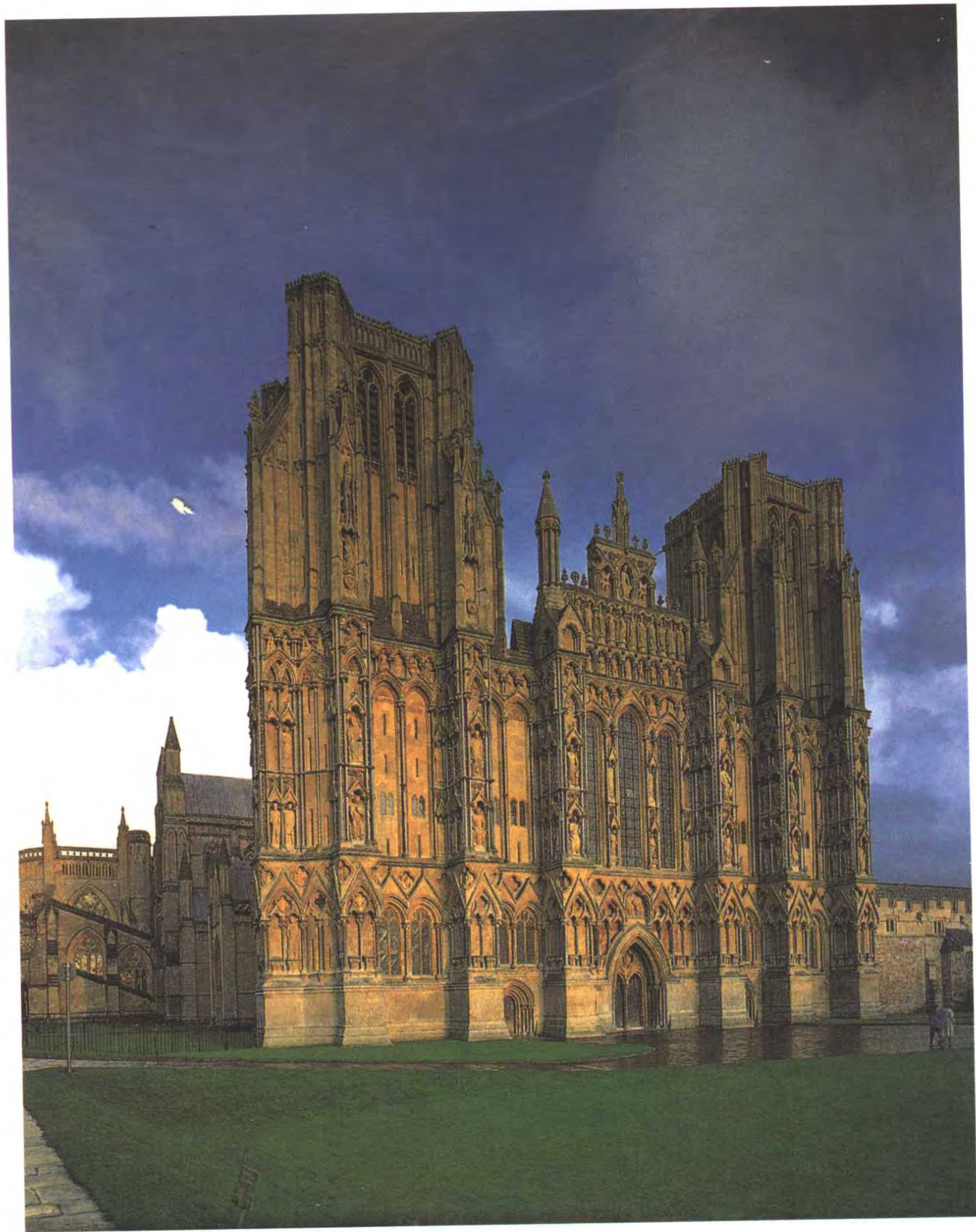


图 17 韦尔斯大教堂西正面，约 1230~1250 年间建造。

通过将中殿外墙的线条加以延长，并将拱扶壁边角四周的圆拱和四叶形装饰进行弯曲处理，从而强调了空间与形式上复杂的几何形图案。人们通常经由另一扇门去往北边，因而这西正面实际上并非真正的入口，它犹如一扇屏蔽，人们可以通过上面所展示的形象领略到政治与超自然的力量。

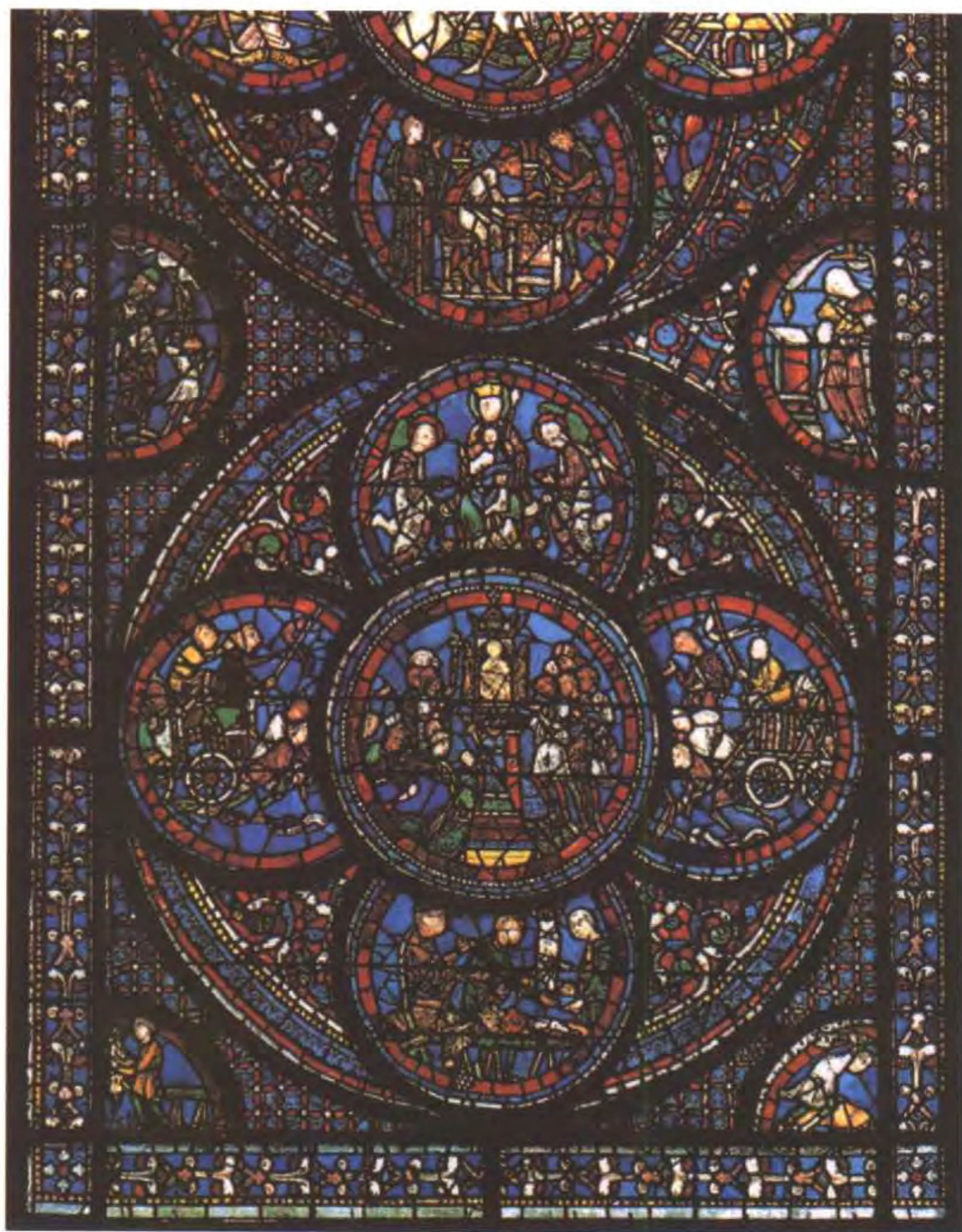
区都是分开的，这与在法国和德国建造的大教堂形成了鲜明的对比，在这些地方，圣城与凡间的城市成为了更为有机的整体。

韦尔斯大教堂是在乔斯林主教管辖区内建造的，虽然它依然能够令人们联想起圣城耶路撒冷的“许多住处”，（《约翰福音》14.2；图17），但它却与法国哥特式教堂的西正面大相径庭。它的建造者采取了一种截然不同的视觉风格，主张运用变化多样而非一成不变、有条理的图案。它不像法国的大教堂那样强调门廊的深度，而是将重点放在了门上如屏蔽般展开的部分，那里容纳了297座真人大小的雕像（原先有384座），描绘了最后的审判那宏大的场面。世俗赞助人的雕像被放在北面供人瞻仰，而教会赞助人的雕像则被置于南面，从而构成了胜利教堂（Church Triumphant）的一个个柱子和扶壁。整个画面在棕榈主日显得栩栩如生，它戏剧般地再现了在唱诗班（唱诗班里的男童歌手打扮成了天使的模样）的歌声中，基督进入耶路撒冷西面大门的场景。唱诗班的声音是透过天使石像身后下方特别设计的四叶形孔洞传出的。因而哥特式建筑应被视作礼拜仪式中不断变化的空间表演的一部分。

哥特式建筑之所以出现了繁荣时期，部分原因在于毁于大火中的古建筑需要翻新和重建——如1174年的坎特伯雷教堂，1194年的沙特尔大教堂以及1211年的兰斯大教堂。但是处于巴黎市外的第一座哥特式建筑圣丹尼斯教堂，是根据修道院院长絮热的意图建造的，以便解决对空间的需求，从而能容纳日益增长的朝圣者。在主教、教堂神职人员、甚至是城镇间所展开的竞争为

图18 作为朝拜中心的形象。描绘圣母奇迹故事的窗户，沙特尔大教堂，建于1220年。

这一场景令人想起了早期的“搬运膜拜仪式”，那时人们假设以搬运过来的石头来建筑教堂，此处它所刻画的主祭坛上的圣母新雕像是靠基金建造起来的，这是在敦促观看者大量地布施。



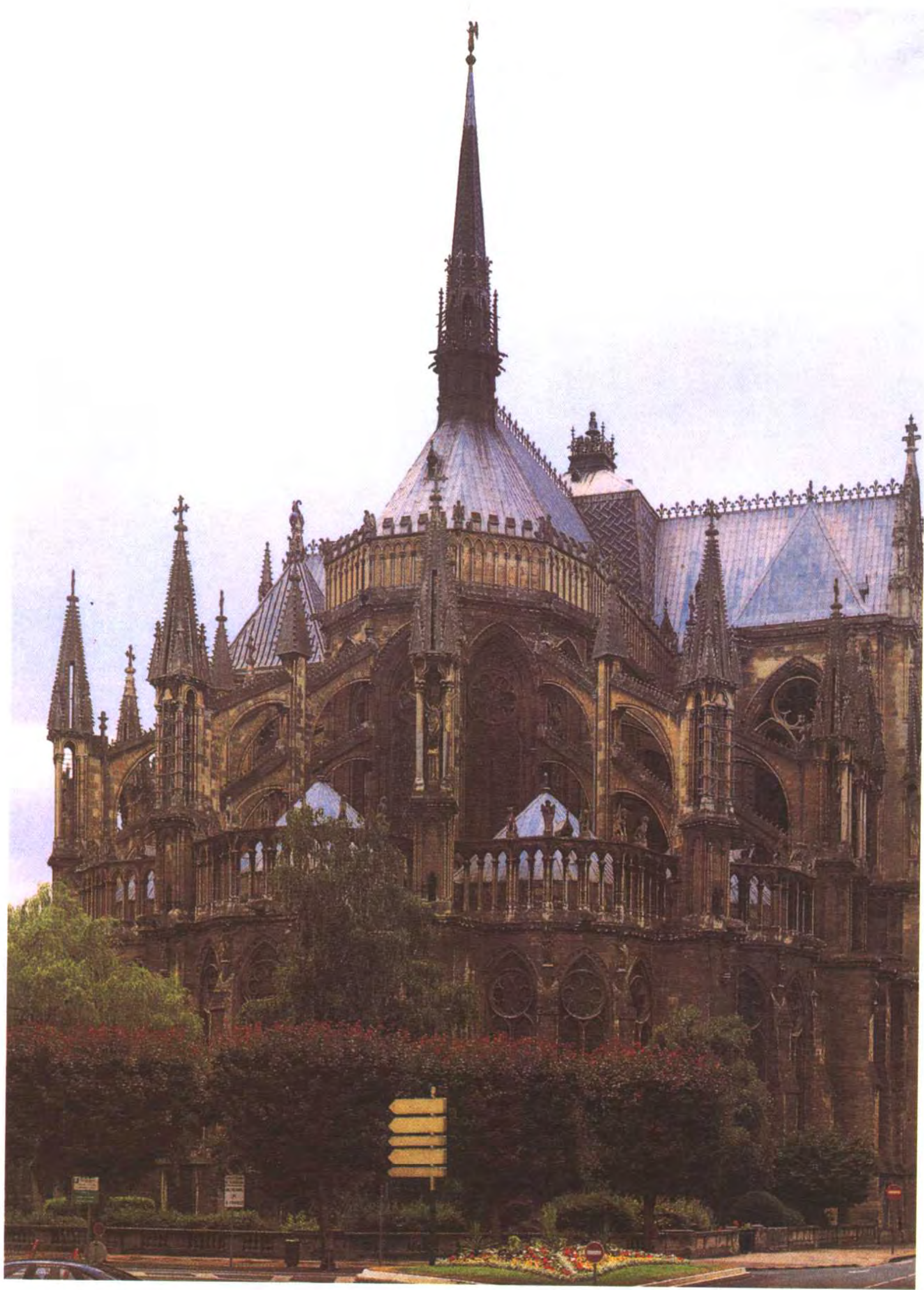


图 19 兰斯大教堂，带有拱扶壁的高坛外部，1211~1241。

以更为奢侈的方式建造新教堂找到了借口。在1194年的大火中,沙特尔大教堂的圣母玛利亚圣衣的遗物奇迹般地幸免于难。这被认为是她在敦促人们建立一座更大的教堂以向其表示敬意。在其中一幅彩色玻璃窗上所描绘的场景中,当地的人们正将礼物呈现给涂银的新雕像,它与其他遗物一起被放在了主祭坛上(图18)。尽管被供奉的圣母和圣婴像依然保持了罗马式风格,但是全新的背景和宗教仪式令其转变为了一个具有哥特风格的形象。从某种程度而言,许多大教堂显然就是用来供奉这种雕塑的大型神龛。对圣母玛利亚的膜拜成为了建造哥特式教堂和礼拜堂最主要的动力,因为除了耶稣被钉死于十字架上的受难像之外,以她的形象出现得最多。建造这些教堂旨在摆放圣遗物和雕像,以便吸引朝拜者。圣母玛利亚的形象是教会本身的象征,通过她可以在神与人之间建立起一种有形的关系。在这几何形的设计中,祭坛雕像上方的圆壁龛表现了该形象的原型——圣母玛利亚在天堂里被膜拜——同样,大教堂本身也是一种圣像,它所代表的宗教现实凌驾并超越了建筑本身。

从外部看,于1210年火后重建的兰斯大教堂的高坛将技术元素进行了崭新的结合:拱扶壁(从扶垛上突出的用以支撑拱顶的石拱)、窄墙和装饰花窗,这些都营造出了一种轻盈的、扶摇直上的效果(图19)。但是技术上的进步却无法解释文化上的改变,尤其是艺术历史方面的发展。它们仅仅提供了用以满足人们想象需求的工具而已。巨大的天使像位于小尖塔的露天神龛下,他们那正在拍打着的羽翼使得兰斯大教堂东部的顶端似要凌空跃起。被称为客迈拉(狮头羊身蛇尾饰)的怪兽如哨兵般蹲踞在隐蔽的拱廊之上,在它们的下面,高坛装饰花窗之间雕刻着真人大小的天使像。这些雕塑元素都在强调,东部是整个教堂中最为神圣和庄严的地方(图20)。

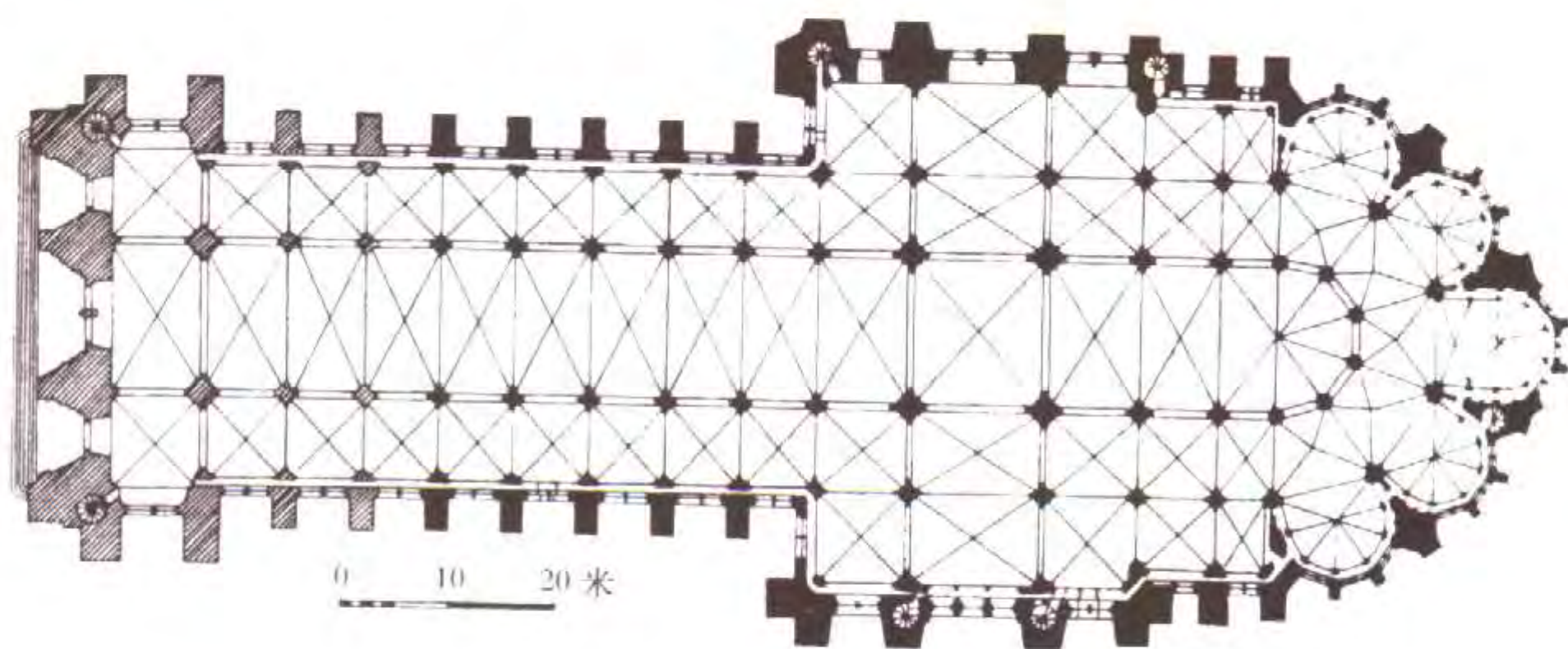


图20 兰斯大教堂平面图。



图21 阿特拉斯像，兰斯大教堂（高坛北部天窗），建于1233年之前。

再现如此雄伟的圣城耶路撒冷令凡间城市里的人们饱受苦难。建造兰斯大教堂的费用主要来自重税。对于那些提供建造资金的人，教堂牧师给予了他们豁免权。而这愈演愈烈的筹措资金的竞争使得教会疏远了市民。1233年，该城的人们攻击了大主教的宫殿，迫使主教和牧师逃往别处，这使得该建筑被迫停工。教皇因此禁止该城镇举行圣事活动，于是国王下令对叛逆者施以重刑，这延误了高坛的完工，一直到1241年它才被祝圣。大教堂并非如我们通常认为的那样，是社会和谐的一种象征。一个人所看到的辉煌景观却可能成为压迫其他人的工具。当教堂的教士认为新高坛的扶垛和小尖塔可以见证其精神上的强烈愿

望时，那些房屋被烧、财产被没收的市民却将整个教堂东部看成是暴君胜利的标志。这就如同，装饰花窗间的天使像似乎能轻而易举地托起高坛上那轻巧的石头，而阿特拉斯像柱却要费力地举起身上的巨型石块，用教皇英诺森四世的话说，他看上去就如同那负债累累的城镇居民，似要“被无法偿还的债务压垮”（图21）。

放眼13世纪的哥特式建筑，那规模宏大、气势雄伟的大教堂似乎令我们目不暇接，我们因此遗漏了那些规模较小的教堂，其实它们也令当地的环境焕然一新。最为典型的例子就是位于特鲁瓦的圣乌尔班教堂，它是教皇乌尔班四世（1261~1264年在位）在其父修鞋铺的原址上建造的（图22）。这座独特的小教堂改变了建筑学上的一贯理念。在建造它的半个世纪之前，兰斯大教堂标志着教会所拥有的巨大权力——这体现在拱扶壁、装饰花窗以及以卷叶型装饰（以花蕾和卷曲的叶子为装饰）进行点缀的小尖塔上——而在这里，这些都更富于娱乐性。在它的外部，墙体垂直插入又薄又长的石块中，这使得教堂的每一个构成元素——扶壁、窗户以及上面的三角形装饰——就好像与墙体分离开来。有些装饰花窗没有玻璃，平行梯级也无须承重，而且有

图22 特鲁瓦的圣乌尔班教堂，1262年开工。从东南面观赏。



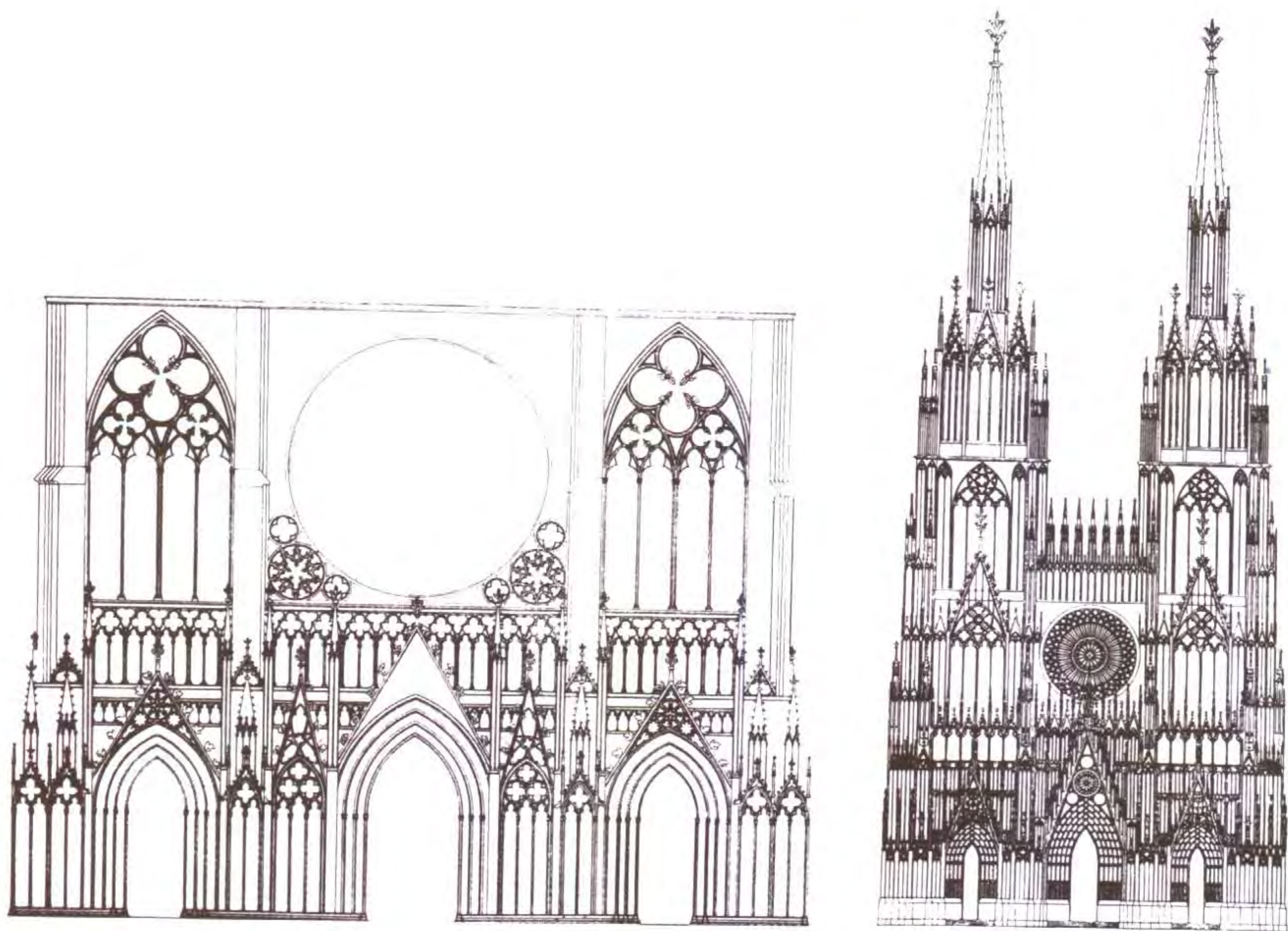


图23 斯特拉斯堡大教堂西正面设计图

左侧为设计图 A，约作于1260~1270年，右侧为设计图 B，约作于1277年。后者更为详细，小尖塔和塔楼也更为接近现在的西正面。

些地方根本就没有墙——只有狭长的空间。这绝妙的、令人称奇的哥特式建筑的每一个边角都经过了精心的雕凿——这怪诞与虚幻的风格一直延伸到了其内部——这些均与繁琐的逻辑学截然不同，而我们通常认为那才是法国哥特式建筑的主流。这便是想像力的重要性，研究想像力的专家们认为，这种能力可以令人们建立起空中楼阁。

根据不同的阶段，哥特式建筑的历史通常被进行了如下划分。在约1140年至1200年巴黎附近所进行的初步尝试（那时罗马式风格依然流行于欧洲的其他地区）一般被称为早期哥特式风格。下一个阶段被誉为哥特风格的鼎盛时期，主要指1200年至1260年间建造的建筑，包括沙特尔大教堂、兰斯大教堂和亚眠大教堂。圣乌尔班教堂通常被认作是下一时期的典范，这期间别具一格的风格被称为辐射式，是于1260年至1300年期间在巴黎附近兴起的，它更注重线条与通透的效果。但是从多方面来看，圣乌尔班教堂那复杂的、寓意模糊的风格促使了哥特式风格最后阶段的到来，这便是15世纪后期的火焰式风格。通常人们认为英国的哥特式风格遵循了自己的发展道路：1250年至1340年早期的英国风格被贴切地称为装饰性风格，而后从14世纪中期开始，则是如屏蔽般的垂直式风格。但是如此进行划分却并无太多用途，因为我们想要了解的是，当时的人们是如何从空间而

图 24 斯特拉斯堡大教堂西正面草图，约作于 1365 年。纸上钢笔画，约 4 米长。

草图由六张羊皮纸糊在一起，也许不只一位艺术家参与了工作。哥特风格具有多目的性，它通常采用多种材质。人们甚至可以想像出，在建造金属圣物匣或是祭坛边框时工匠们如何利用这样的草图，而且代代相传。设计图的流传对于哥特艺术在欧洲的迅速传播起到了至关重要的作用。

非风格的角度来看待这些令人称奇的建筑的。

从平面图与立视图来看，哥特时期的石匠领班并未像现代建筑师那样将建筑物概念化。但是只有极少数哥特时期的建筑草图被保存了下来。在苏瓦松和兰斯发现了雕刻在石头上的几何设计图，这表明设计师并非在纸或羊皮纸上，而是在工地现场将建造过程概念化的。一旦其中一个开间建造完毕，其余的便如法炮制。只有像西正面这样费时很长，或是无法从以前的图纸推导出的建筑部分，才被要求进行详细的设计讨论。在建造斯特拉斯堡大教堂西正面时，不同时期的一系列精美的草图被保存了下来，它们沿袭了法国辐射式时期的模式，由德国石匠领班们于约 1277 年设计。也许它们代表着不同的提议，这样赞助者便可有所选择，而无须在草图上进行修改了（图 23）。另一张更为详尽的斯特拉斯堡大教堂草图也被保存了下来。其时间可被追溯到 14 世纪的晚些时候，并且被认为与中欧帕勒斯（Parlers）家族有关，该家族以出石匠领班而著称。其中一部分用浅色进行了描绘，但它并非仅仅是一张功能性的草图，它还勾勒出了神龛中雕像的摆放位置（图 24）。显然，雕塑家与建筑师要进行密切的合作（他们通常就是同一个人，帕勒斯家族便是这种情况）。因为每一条拱肋和每一扇装饰花窗都要为特殊的空间量身订做，而对于更为复杂的元素——雕像而言也是如此，人们将其在作坊里雕刻完毕，而后把它们搬运到属于自己的位置上。雕塑家必须要根据观看者的主观视角——他们也许是在很远很低的位置观看的——来对客观物体的比例进行调整。他通常会将人物雕刻得很大，并且使其有些扭曲变形，以便适应人们观看时极为倾斜的视角。斯特拉斯堡大教堂的塔楼一直未能完工，但是亚眠大教堂西正面画廊里以及矗立于兰斯大教堂外部上方的雕塑均表明，早在文艺复兴之前，哥特时期的雕塑家们就已经意识到了视角所带来的问题。

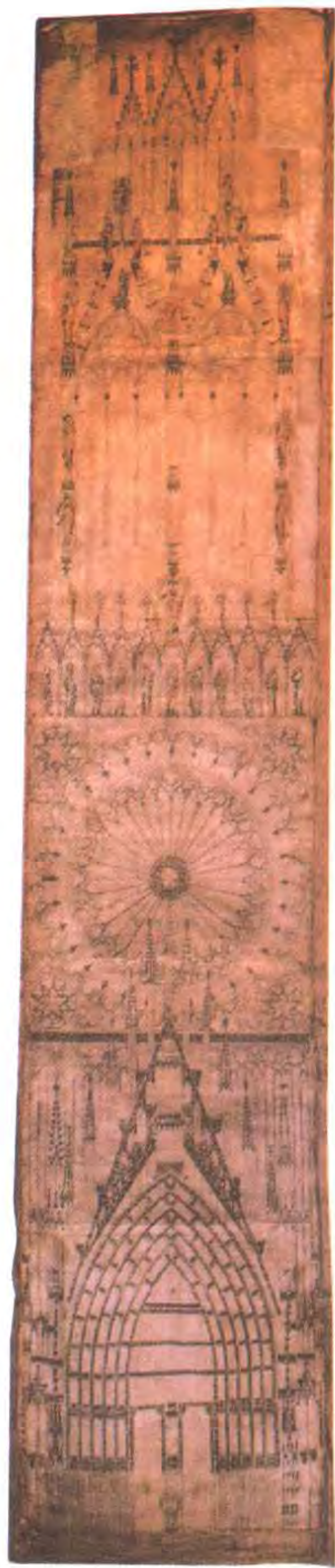


图 25 圣物匣三塔，1370~1390 年间建造。雕花镀银、珐琅和宝石，高 93.5 厘米。亚琛大教堂珍藏室藏。

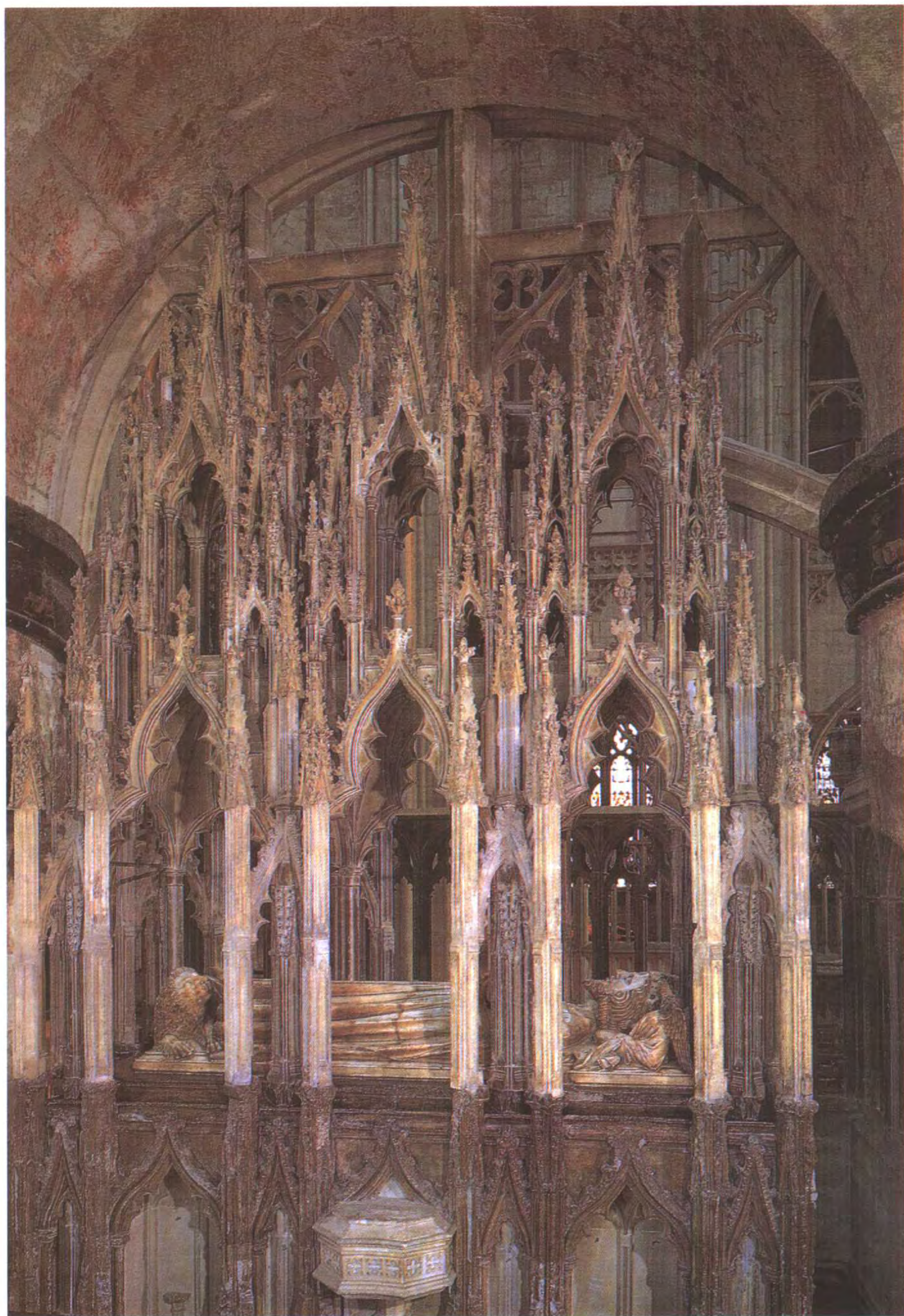
当罗马式的圣物匣被做成箱子或是教堂的形状以保存圣物时，哥特式的圣骨匣则犹如商店的橱窗一般，允许人们长久地凝视他们文化中最珍贵的物品。该圣骨匣还让我们联想到，后来的哥特式建筑师在建造容纳圣遗物的教堂和礼拜堂时也在追求此种眩目的效果。



多数哥特艺术中的人物形象是被摆放在建筑物式的空间内的，如斯特拉斯堡大教堂草图中处于最低一层的圣母玛利亚像和使徒像。作为哥特式艺术中最为常见的形式，尖拱和立体的天篷表明，其内部的物体处于安全的位置。这为观看雕像提供了一个场所，起到了类似现代绘画中画框的作用。更为重要的一点在于，它使观看者能够根据里面的雕像来调整自己的位置。在哥特风格的雕塑中，很少会看到头上没有天篷、完全独立的形象——除了怪兽状滴水嘴，在空间上它们被隔得很远。它们探向街头，显示出其被逐出教堂后的丑恶面孔，而这一点与它们作为雨水檐槽的功能相吻合。因此，拱顶所形成的包围不仅仅用来容纳人物形象，使其更为突出，而且无论它们被雕刻得如何逼真，当被置于永恒的教会环境中时，拱顶也令这些形象的地位得到了提升。

图 26 格洛斯特大教堂，爱德华二世陵墓，建于 14 世纪 30 年代。条纹大理石与石头。

在教堂的很多地方，如祭坛围屏、高坛的围栏、坟墓以及主教的宝座中，都运用了围拱。建造它的材质也不尽相同，从大理石到橡木应有尽有。所有形象都被置放于如冰柱



般垂直的小尖塔和尖顶之下。金匠的技艺,尤其是法国辐射式风格时期和英国装饰性风格时期金匠的技艺,促使这些空间包围物演变得愈加繁复。以圣物匣三塔闻名于世的亚琛圣物匣也许是佛兰德人的作品,它以典型的“先锋派”表现方式将哥特艺术中常见的内外关系进行了反向处理。它将圣遗物放在了外部结构中,而将雕像放在里面(图25)。透明水晶石管构成的锥形体里摆放的残片来自施洗者约翰的刚毛衬衣、基督下十字架时的擦汗布、鞭打基督的棍子以及斯蒂芬一世的肋骨。每一样物体均以手写的标签加以注释。在其内部有三座雕刻得精美绝伦的人物塑像,分别是施洗者圣约翰、基督以及穿着执事祭服的赞助人,他跪向站在中央的救世主。因此,这个圣物匣也表现出了视觉方面的感受。在著名的圣陵中,如坎特伯雷的圣托马斯陵、圣地亚哥—德孔波斯特拉的圣詹姆斯陵以及科隆的三王陵,那些虔诚的朝圣者如该执事那样跪在地上,通过瞻仰圣人们遗留下的残片,他们也许可以体会到看到完整的圣体是何种感受。

无论是在圣物匣那小型的建筑物中,还是在耗时极长才能完工的教堂那巨大的石块上,通常人们都以天篷、卷叶形装饰的尖顶以及顶部极尖的小尖塔来展示圣城耶路撒冷的面貌。在格洛斯特的爱德华二世的陵墓内,摆放着他那以条纹大理石雕刻的肖像。它被安置在小尖塔和内外四心桃尖拱(由两条在顶部汇合的双曲线组成的拱顶)所构成的精美的石笼内(图26)。这位被罢黜的君王在遭暗杀时被极不光彩地戳透了身体,但他的遗体却显得平静、完整、未曾遭受过破坏。这将其包围起来的如圣殿般的建筑物令国王的遗体变成了圣遗物般的物品。

从一开始,哥特式风格就远远超出了其建筑学方面的含义。尽管是教堂建造者首先尝试以营造天国般的氛围来重塑这个世界,但是若想达到这样的效果,就必须将各种艺术形式加以糅合,并且采用多种奢华的材料。在圣丹尼斯修道院院长絮热的著作中,他极力称颂将建筑与雕塑、染色玻璃、金匠业和绘画结合起来的方式。哥特风格创造出了一种完整的空间,整个环境将修道院院长带入了他所说的那个“宇宙中某个奇妙的地方,它既非在尘世,也不在纯净的天堂”。新高坛里如入云霄的空间、装饰祭坛的宝石所发出的光辉以及窗户中染色玻璃的斑斓色彩都令絮热激动不已。

来自天国的光芒

即便是在阳光明媚的早晨踏入沙特尔大教堂那神圣的殿堂，人们也会立即感到被无边的黑暗所笼罩，那里甚至让人觉得阴森逼人。只有当我们的眼睛慢慢适应了黑暗之后，窗户染色玻璃那一片片绚烂的蓝色和红色才开始显现出来。这展示了在另外一个世界所能看到的场景，那“是用各种宝石修饰的”（《启示录》，图27）。尽管那些染色玻璃已经使用了几个世纪，但是沙特尔西面老教堂的玻璃依然被保存了下来——在13世纪的建筑中重又强调使用这种材料。由于去掉了楼座或是廊台，加之拱扶壁增加了纵向天窗的

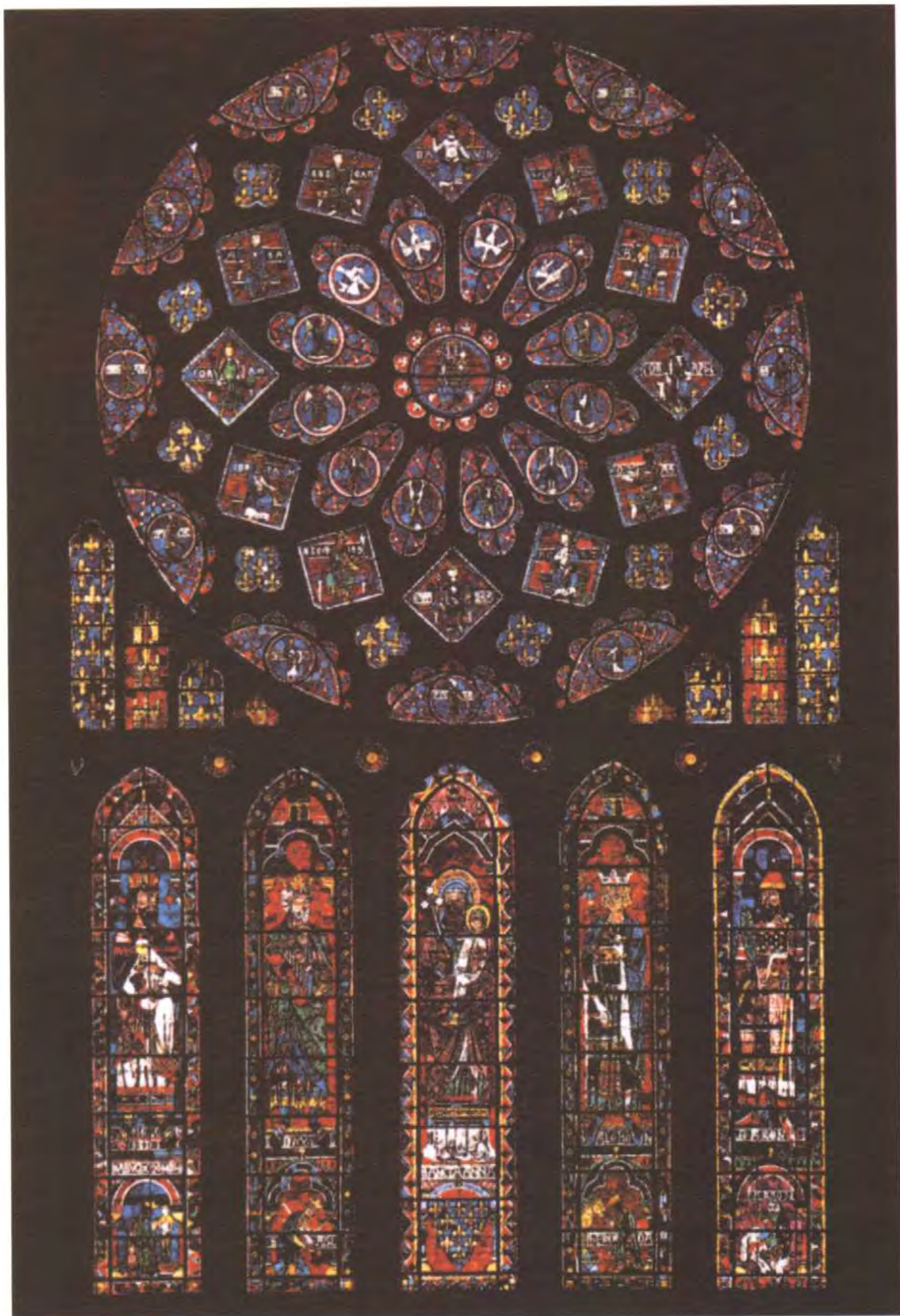


图27 沙特尔大教堂，北侧耳堂，内部玫瑰花窗与尖头窗，约造于1220年。

端坐在玫瑰花窗中部的圣母显得阴暗而又神圣，周围环绕着鸽子与天使。在下方的五扇尖头窗上，设计者将每一块玻璃都嵌入到铅框里，这样人们从很远处便能辨认出这些人物。他们大量使用红、蓝和绿色玻璃来塑造高大的预言家、圣安妮以及中央圣母的形象。卡佩皇室更是将家谱融入到了该设计当中。拱肩的角上镶嵌着黄色的百合花以及红色背景上的城堡图案。该城堡属于赞助人法国皇后路易九世的母亲，即卡斯蒂利亚的布兰奇。

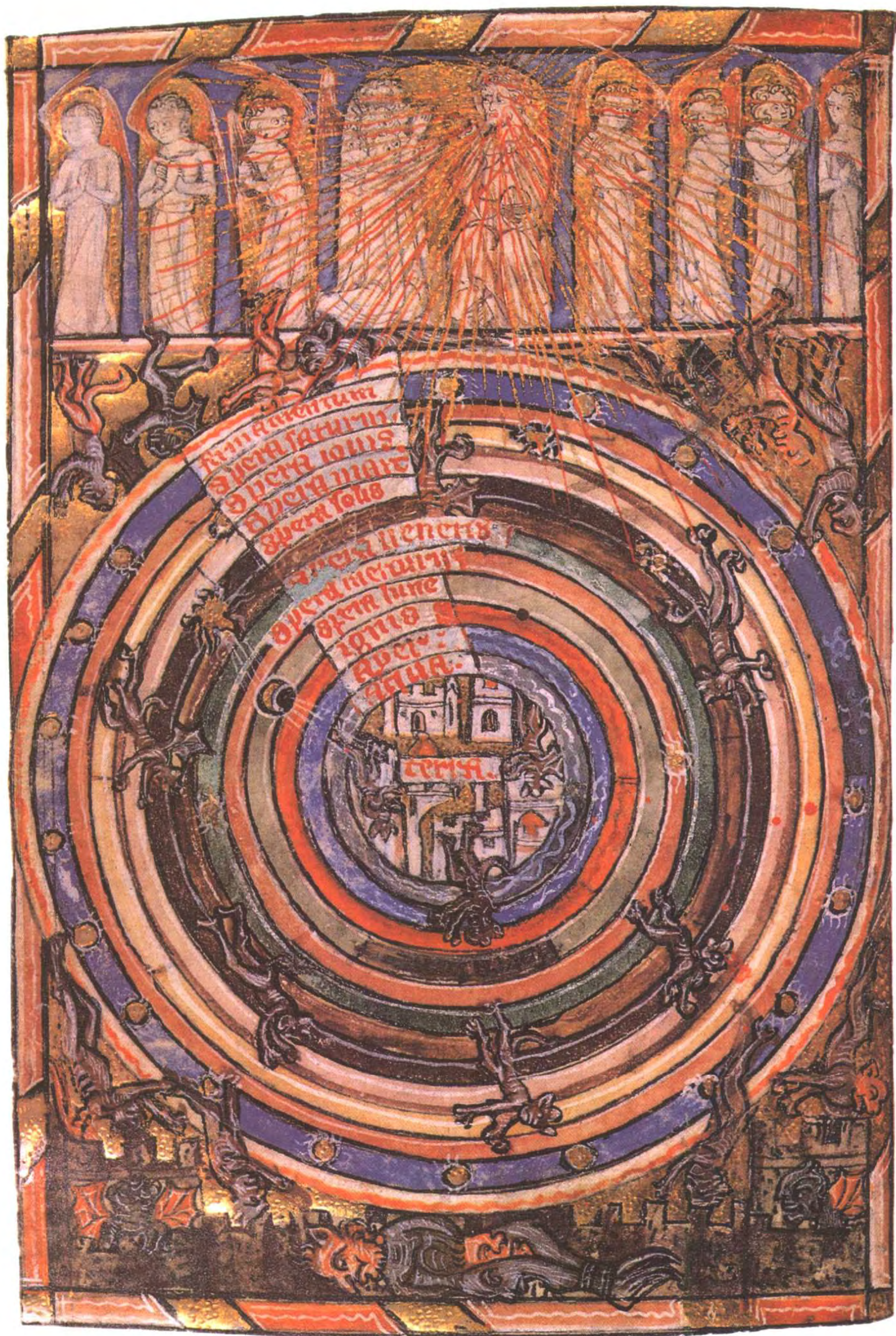
尺寸，整个内部便形成了一幅眩目的图景。

北侧耳堂的玫瑰花窗展现了另一幅圣母玛利亚的辉煌形象，她坐在中央，将圣婴放在膝上。世界之光耶稣正是通过她这扇窗户进入凡间的。但是，所有早期的染色玻璃之所以显得清晰分明并非过多地仰仗其材料的透明性，而是来自排列紧密、色彩浓重的红蓝宝石的物质性，它们这种宝石般的特性并非将光线进行折射，而是能发出光芒。人们通常将玻璃与宝石那浓重的色彩联系在一起，修道院院长絮热就认为它具有“神圣的特性”。神秘主义者所看到的最为纯净的光线形式显示出了一种神圣的高贵，但是其物质形式却是以丰富的拉丁词汇来描述的。“*Lux*”这个词用来指光源，比如从太阳般发光物体发出的光线。光线在空中的增加被称为“*lumen*”，而从物体反射出的光线被称为“*splendor*（闪耀）”。当修道院院长絮热认为圣丹尼斯教堂那被扩大了的高坛上部“沐浴在新的光线(*lux nova*)之中”时，他是在指染色玻璃窗令光线更为明亮。尽管依照20世纪的审美观点来看，闪亮的物体总是会令人想到庸俗艺术那浮华的光芒，但是对于中世纪的观看者而言，没有比这种明亮的色彩更加美丽的东西了。

哥特艺术总是让人们联想到光的深奥莫测，尤其会令人想到伪丢尼修理论。人们认为他是一位5世纪的基督教神秘主义者，在他的理论中，上帝犹如“深不可测、无法接近的光芒”，而这一理论在12世纪又重新兴起。在修道院院长絮热的文章中，这一点尤为明显，他曾尝试将这位具有神秘色彩的作者与圣徒圣丹尼斯联系起来，后者是自己皇家修道院的主保圣人。但是在整个哥特时期，并非所有的人都欣赏我们所说的光的“美学”。在沙特尔大教堂的染色玻璃和13世纪后期教堂的染色玻璃之间便产生了深刻的变化，前者代表了修道院院长絮热所描述的那种玻璃，它不透明、几乎为暗色且具有神秘色彩，而后者则可以透过更多的光线。采用后一种玻璃装饰的教堂墙面逐渐融入到了飘渺的光线当中，因而它看上去似乎并不太像是用宝石马赛克进行装饰的。人们的品位也同样产生了变化，他们更愿意使用具有折射特性的高透明度的石头，诸如水晶和钻石。与此同时，透视学家正在探索光线透过人眼玻璃体中透明物体时所形成的折射。彩色玻璃制造技术的改进也同样反映出，人们希望通过增加透光度使更多的空间得以呈现。例如，人们采用

图28 光与天体的诞生，选自一本祈祷书，约作于1340~1350年间。插图，17厘米×10.5厘米。伦敦大英图书馆藏。

此处，与以前的形象形成鲜明对比的是，位于中心的地球处于宇宙的最低点，也最为阴暗，神圣的光线从这被创造出的宇宙外部流淌了下来。



了于 1300 年发明的银色染色剂。在后来的染色玻璃中，白色便成为了极为重要的色彩了。

我们还可以从其他的材质，如珐琅工艺和插图手稿中，感受到那愈加飘渺轻柔的光线。在那上面，透明的浅颜色层代替了 13 世纪的深蓝和深红色。在英文祈祷书里有关上帝创造光的描述中，无论是从人物的外型还是有关他们的题材中，我们都可以看到这种向透明的转化。上帝站在一群形如天使的、发光的人物中间，火焰般的光线从他的身上射出（图 28）。罗伯特·格罗斯泰斯特（约 1168~1253）是林肯地区的主教，他将有关光线的新柏拉图理论与亚里士多德光线传送的观察结果加以结合，论述了光的产生过程，并且

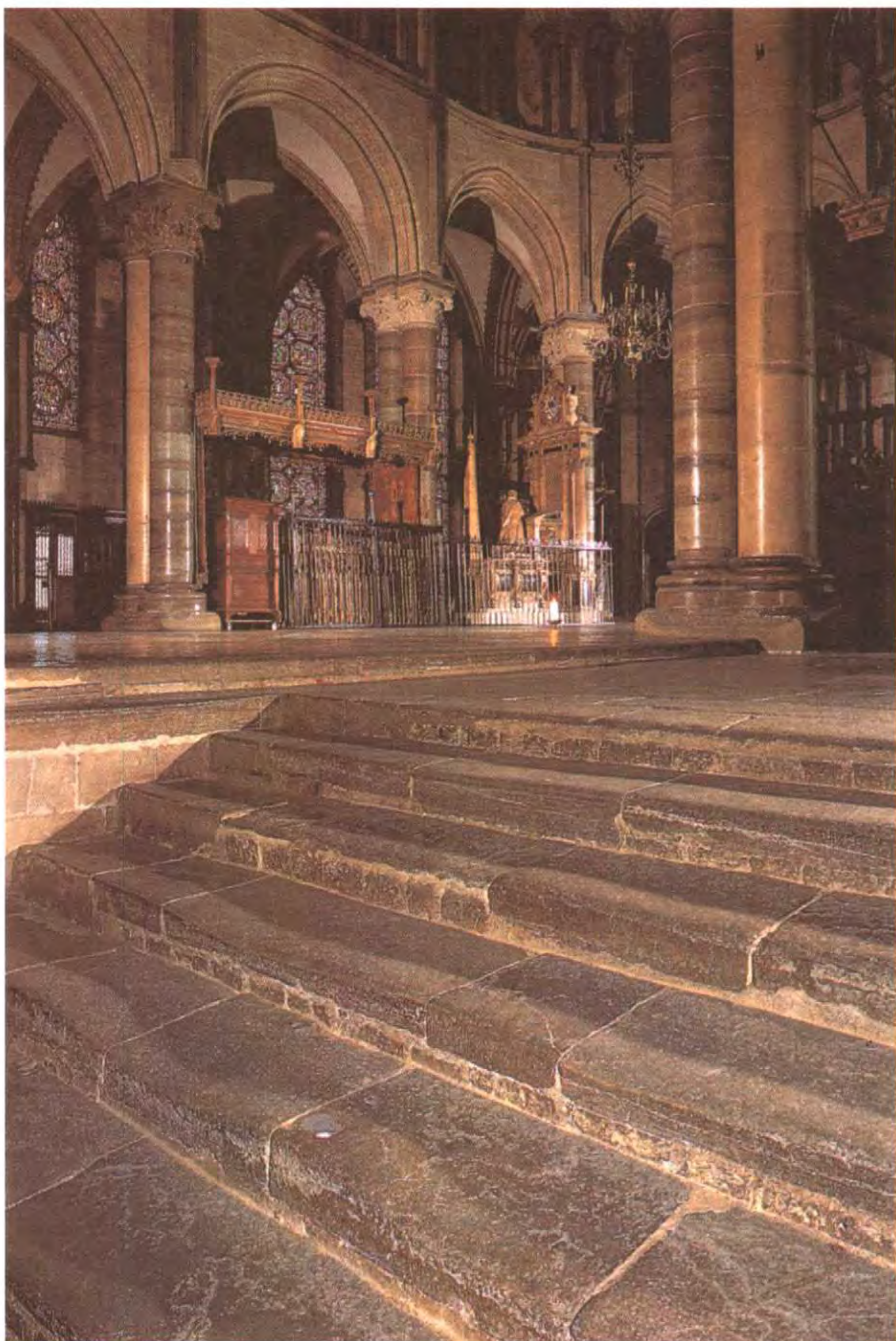


图29 坎特伯雷大教堂
南侧殿，向上观看三一
礼拜堂，约建于1220年。
通往礼拜场所的台阶已
被朝圣者的双足和膝盖
磨损。

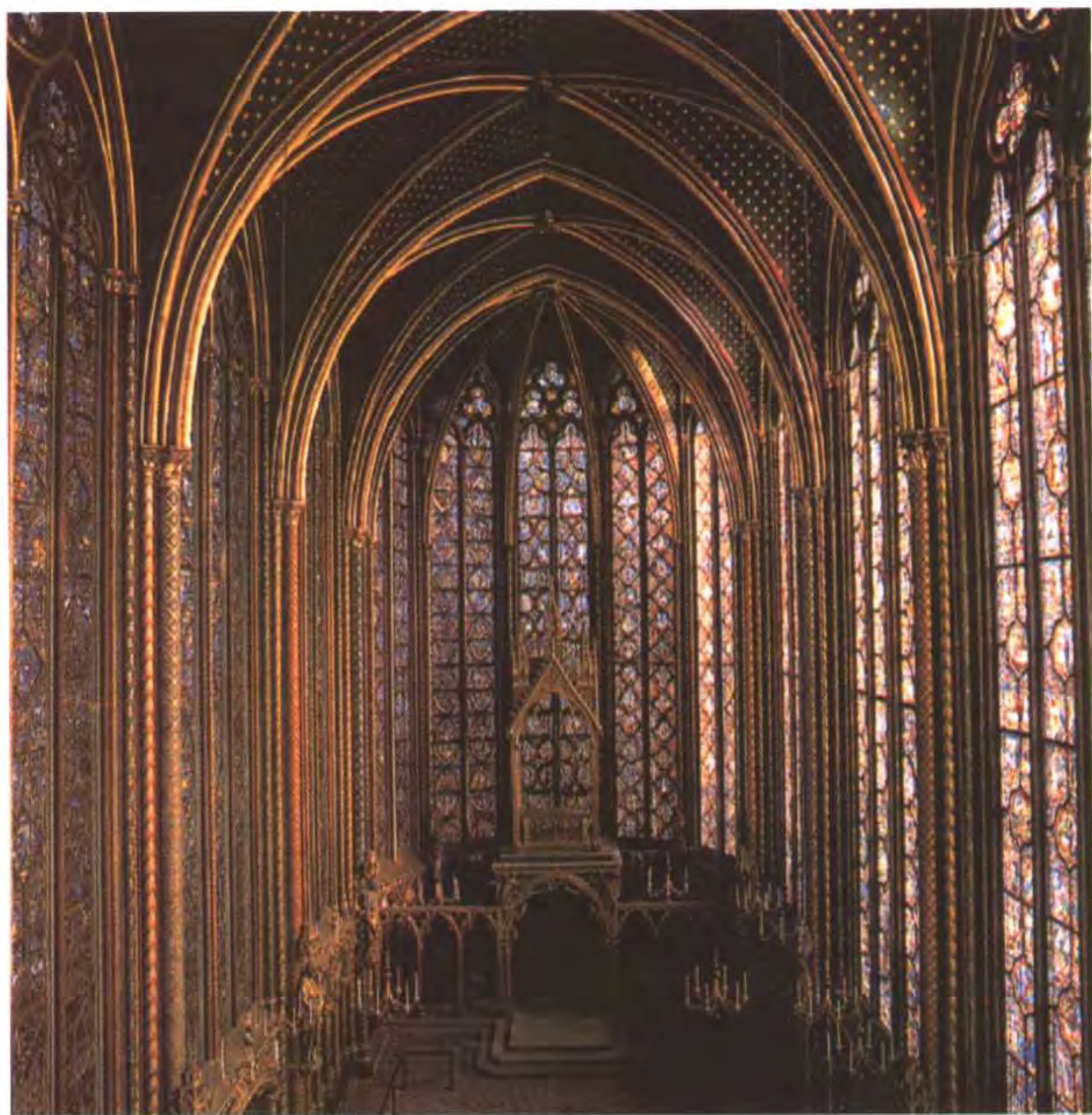
使之与天使的诞生联系起来,如这张图中所描绘的情形。与哲学家们一样,中世纪的艺术家用辩证对比的方法进行思考。因而,此处与纯光的产生并存的是黑暗中反抗上帝的异教徒的形象。叛逆的天使在下方的黑暗处跌倒,离光线越远,他们就变得愈加狰狞可怖。处于书页正中的是中世纪宇宙那旋转着的球体。地球处于不变的中心,周围被三种元素——水、空气和最为神圣的火——所包围。在书页的最下面,撒旦躺在黑暗的地狱之中,身上被铁链捆绑着。尽管没有接受过任何理论和玄学方面的学习,但拥有这本小祈祷书的女主人也等于拥有了中世纪有关视觉理论的初级课本。光线与神圣、黑暗与卑劣是相互联系的,每一种成分都有其色彩,每一个星球都有它的位置。

但是对于多数观看哥特艺术的人们而言,光线依然是难以触摸到的东西。坎特伯雷大教堂中的新建筑令朝圣者领略到,空间带给他们的感受有多么重要。当朝圣者从地下室进行膜拜的地方被引领着向上走过两层,来到新三一礼拜堂陈列着圣托马斯(贝克特的)遗骨的地方时,他们便也从黑暗走向了光明。于1220年建造的熠熠生辉的祭坛在1538年被国王亨利八世摧毁,但是它周围的布置依然得以保存。在过去的几百年间,通往此处的台阶被无数朝圣者的躯体、双足和膝盖磨损(图29)。尽管人们无法以同样的方式令自己的目光在这些台阶留下标记或是痕迹,但是我们依然能够想像得出,当人们从黑暗的底下走出,逐渐适应了明亮的空间后所流露出的惊诧的神情。除了东部富于变化的珀贝克大理石柱,那些饰有染色玻璃的窗户也构成了教堂内精心设计的朝圣之路。它们描绘出了沿途所发生的奇迹,在新殉道的圣徒的帮助下,跛子可以行走,疯子也安静了下来。对于那些寻找同样场景的朝圣者而言,此处所展示的或跪或卧的人物形象实际上成为了他们的向导。日积月累而成的英国著名教堂的典型建筑风格在坎特伯雷大教堂上得以体现。它拥有罗马风格的地下室、垂直式的中殿、早期的英国高坛、呈马蹄型的扩建部分——三一教堂,以及有“贝克特的王冠”之称的巨型环形吊烛架。但是在圣徒膜拜仪式中,这一切都显得很协调,令人们感受到了视觉上的整体性。

在位于巴黎市西岱岛上的皇家宫廷建筑群内,路易九世建造了巨大的圣物匣,用以摆放耶稣受难故事中的圣遗

图30 巴黎圣礼教堂上
礼拜堂，1241~1248年。

国王从南边凹进处望向
南侧高起的天篷，在那
里摆放着珍贵的圣遗物
(毁于法国大革命)。他
面对着绘于染色玻璃上
的《国王传》中的场景。
坐在他身旁的皇后注视
着《旧约》中以斯贴这
样的女英雄。这张照片
显示出，若采用这一视
角，礼拜堂则呈现出半
透明的效果，人们难以
将玻璃上的叙事故事加
以区分，也无法对其进
行解读。



物，这其中就包括从君士坦丁堡的拉丁国王那里买来的荆棘王冠（图30）。在上礼拜堂，石匠、雕塑家以及画家所创造的内部结构将光线加以反射，使得其内部看上去犹如一枚多面的钻石。以彩色玻璃镶嵌的闪亮的墙体，扶垛上十二使徒的镀金像，以及为采光而在玻璃和银色背景上描绘的叙事性圆雕饰，这些都令今日的参观者感受到了哥特式建筑内部呈现出的绚烂多彩。为了符合在那之后几个世纪里人们更为严格的品位，这里大部分的色彩已经被改变得较为柔和了。在十字军东征中去世的路易试图将巴黎变为新的圣地，即 *locus sanctus*（神圣的地方），因而建造这华丽的内部不仅仅是为了摆放圣遗物，而且也是为卡佩家族的国王增光添彩。

六十年之后，在一座规模教小的私人礼拜堂里，意大利画家乔托将各种材质进行了截然不同的糅合，他并非要把观看者带入到神圣的王国中去，而是将神降到与他们相同的位置上来（图31）。在阿雷纳教堂里有三十六张连续叙事性场景图，描绘了耶稣和圣母玛利亚的生平，它们处于令人产生错觉的建筑之中，而这一建筑结构又恰好令参观者位于教堂的正中央。在如巴黎的圣礼教堂这样的哥特式建筑



图31 乔托·迪·邦多尼(约1267~1337),《犹大的协定》及具有错觉效果的礼拜堂,作于1305~1310年。湿壁画。左侧祭坛墙,帕多瓦的阿雷纳教堂。

乔托和谐的画风令其塑造的人物具有立体感,透过西墙窗户射进的光线似乎可以照在每一位人物身上。人们认为他的画风在遵循哥特传统风格的同时对光线进行了合理的运用。四周的边框看上去犹如内部嵌有马赛克的石板,这是在试图重新营造将昂贵大理石切割后所形成的效果,这在当时的罗马极为流行。因而,这些具有错觉效果的绘画不仅表现了人类的活动,而且还成为了经过精心装饰的表面。

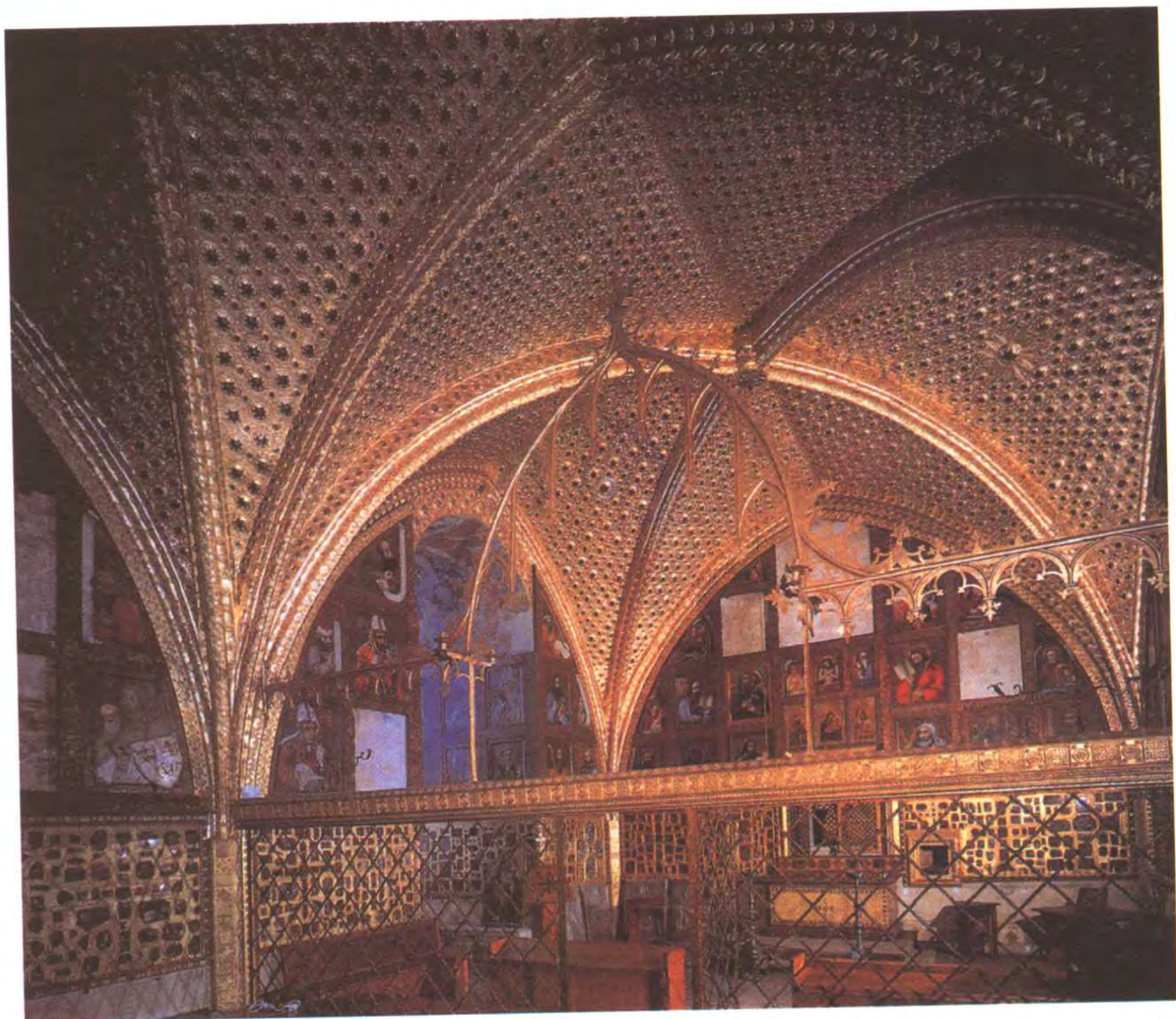
内,当人们不断变换自己的位置时,便可以感受到光线在不同方向的折射,这就犹如在转动一枚宝石一样。然而此处的中央位置却有最佳的视觉效果,人们可以按照顺序来浏览宗教故事。而且,构成这种布局的光线并非是通过金子、宝石或是半透明材料的折射,而是来自绘画本身。在意大利,染色玻璃还未能取代湿壁画,人们还是主要通过湿壁画来界定空间。造成这种情况的原因来自光线本身:南部灼热的阳光需要大面积的冷却墙。如果说乔托依然在运用光线进行绘画的话,那光线也并非来自宝石和彩色玻璃所发出的神圣光芒,是光线从他描绘人物形象的材质上反射之后造成了这种明亮的效果。

乔托在阿雷纳教礼拜祭坛墙两侧小礼拜堂创作的绘画有如梦境,从中可以看出,他对于描绘光线本身情有独钟。这个梦幻般的哥特式空间是通过一扇尖头窗——顶端呈拱形的、又高又窄的窗户——和一个悬挂于拱顶顶部、熟铁制的穹隆顶塔来进行照明的。正如我们在沙特尔大教堂看到的那样,进入到教堂内的光线总是让我们联想到圣母玛利亚,所以这里四面的围墙上也绘满了她的生平故事。因此可以说,那拱起的空间象征着圣母玛利亚那被围护起来的、纯洁的躯体和该教堂具有的神性。即便对于乔托这样善于制造空间的大师而言,空间也并非只是象它看上去那样简单。阿雷纳礼拜堂的作品显示出他是一位遵循哥特传统的艺术家,然而从其他方面来看,也恰恰是这一点令他的艺术具有了前瞻性。当时的诗人乔瓦尼·薄伽丘认为,乔托才是“真正将光线带回到艺术当中的人”,但是这样的光线还需要经过教堂赞助者的审视。恩里科·斯克罗维尼(Enrico Scrovegni)是一位富有的土地开发者,而他的父亲却是一个臭名昭著的高利贷者。绘画部分的内容与他替父赎罪的要求有关,在《犹大的协定》这样的画面中,罪恶的魔鬼手拿金钱被指认了出来。斯克罗维尼已经指定了当时技艺最为精湛的画家为其教堂作画,但他也肯定借此在寻求其他的东西。对于观看者而言,空间与光线的统一令事物变得触手可及,并且极具现实性,而这也令人想到他那种贪婪的观点——将空间视为私人财产,而并非将其看作某种象征。那有坚固外屏蔽的空旷的礼拜教堂并不仅仅具有神圣的意义,它们还犹如嵌入墙体的保险箱。

如果说乔托在阿雷纳礼拜堂内部所营造的采光效果似

乎超越了他所处的那个时代，那么布拉格附近卡尔斯腾(Karlstein)圣十字城堡礼拜堂内的采光看上去就显得有些落伍(图32)——该城堡用于盛放神圣罗马帝国皇帝查理四世(1355~1378年在位)的遗物和王室宝器。乔托似乎要为容纳日光而更多地拓展礼拜堂内部的空间，而与之相比此处皇帝的礼拜堂看上去却如同珠宝洞一般。星形的镜子点缀着穹隆，画有130座圣徒像的廊台下面的墙里镶嵌着各式各样、图案繁琐的大理石和宝石。这些圣人由波西米亚艺术大师狄奥多里克绘制，他们呼之欲出，似乎要浮现在观看者面前。他们那肥胖的手紧抓着雕花的盾牌和印有大量凸饰的书本。乔托可以在绘画中描绘出立体的效果，然而大师狄奥多里克却不断地采用实物来打破这种梦幻般的表面。他将这些实物钉入嵌板，令它看上去如同一幅现代的拼贴画。人们认为，在此处以及毗邻的查理的私人祈祷室里营造出了由多种材质形成的辉煌效果，而这意味着他将自己视

图32 卡尔斯腾圣十字城堡礼拜堂，约建于1365年。





作了新的“君士坦丁大帝”。也许他试图创造出自己想像出的模式——将“拜占庭”效果转为哥特式风格。在欧洲，只有在这里，处于幽闭空间内的对神权与政权的极度渴望才会被表现得如此淋漓尽致。

尽管哥特式建筑首先是由西多会的修士引入意大利的，但是能够展现出全新视觉效果却是由圣方济各会和多明我会的新托钵修士建造的各类大相径庭的教堂——这些教堂是为了能容纳更多的群体而修建的。这些建筑的内部沐浴在光线之中，里面是新型形象。比起北方同时期的哥特式建筑来说，这些教堂的中殿构造较为简单。它们主要用于布道，但如此建造的初衷也是为了能够使其得到不断的改变，尤其是为了纪念富商家庭可以增建并装饰私人礼拜堂。佛罗伦萨的圣十字教堂（Santa Croce）便属于这一类的典型，它由圣方济各会于1296年建造，细长的扶垛营造出了宽阔的空间，里面有巴龙切利礼拜堂，由乔托的教子即学生塔迪奥·加迪（约1300～约1366）于1330年至1334年间绘制其内部图画（图33）。

多点聚光的运用令这一空间比它刚看上去时显得更为复杂。在意大利的教堂里，人们只是偶尔才使用染色玻璃以加强其恢弘的效果，而此处高大的尖头窗上一开始就采用了这一手法来描绘圣方济各领受圣痕的场景。在该礼拜堂里，塔迪奥对于光线的运用达到了痴迷的程度，据说其中部分原因在于，他于1332年试图观察日全蚀时几近失明。他所采用的描绘礼拜堂的方式旨在捕捉从尖头窗射进的南部光线的实际效果。在左侧，塔迪奥接连刻画了一系列神秘主义的经历。顶端描绘的是圣母领报，传统中这一场景总是让人联想到大量的光线，因为玛利亚在怀基督时身体上实际上并无踪迹可循。下面的画面描绘了牧羊人被告知圣母受孕的场景，一道突然而至的夺目光线惊醒了睡梦中的牧羊人。在最下面一层，东方三博士跪在他们所看到的另一幅场景前，婴儿时期的基督犹如一颗熠熠生辉的星星出现在他们面前。此处的光线可被视为神的启示，并且其绘制的方向与从窗户流淌进来的实际光线相吻合。

祭坛画为巴龙切利礼拜堂内另一重要的、崭新的视觉构成部分。这便是由乔托及其助手绘制的圣母加冕联屏画。原先这一作品被置于尖顶天篷内部而非经典的矩形框架内，并且其外型与它上面的染色玻璃的外型相互呼应。该作品

图33 塔迪奥·加迪(约1300～约1366)
巴龙切利礼拜堂，佛罗伦萨圣十字教堂。建于1330～1334年间。



图34 位于索斯特的维瑟河圣母玛利亚教区礼拜堂，始建于1331年。

此处的窗户为典型的后期染色玻璃，即运用黄色以及银白色来代替早期深蓝及深红进行染色，如此可以令更多的光线进入教堂内部。

也具有视觉层次：作为底座的附饰画饰板上刻画了独立的人物形象，其上面的主饰板则描绘了头顶有光环的密集的人群。不同的形象类型要求运用不同的绘画风格。祭坛画为饰板蛋彩画（以蛋清或其他黏性液体代替油作为调制粉状颜料的介质），一圈圈涂金的光环采用了精致的刻饰法（这是精神光辉的象征）。它周围表现叙事性场景的湿壁画更具自然主义风格，与之相比这一祭坛画所采用的模式更为保守。这并非仅仅因为蛋彩画所营造的效果与湿壁画截然不同。还有一点也同样重要，即人们观看祭坛画的方式有别于他们欣赏壁画的方式。墙壁为尘世间事物的组成部分，因而也同样沐浴在阳光之中；而饰板则被置于被祝圣过的祭坛之上，散发出自身的光芒。在它前面，跳动的烛光以及弥撒仪式上使用的器皿也为该场景增添了光辉。

在14世纪的欧洲共建造了成百所供奉圣母的教堂，依据当地的风俗和建筑材质，这些教堂也大相径庭。北部的教堂内有如殿堂般的广阔空间，巨大的尖头窗使得其内部光线集中落在祭坛与人物形象上，位于索埃斯特的“牧场的圣母玛利亚”教堂（始建于1331年）便是典型的这类建筑（图34）。在北欧，祭坛画取代了壁画的地位，上面描绘了更多的故事，并且其构造历经演变，有如神龛般复杂。它通常塑有雕像，并且带有可折叠的屏翼，可根据宗教日历开合。由梅尔希奥·布罗德兰姆（Meilchior Broederlam，约1381~1409）绘制的《圣母领报》为礼拜堂左翼外侧作品的一部分，是为“勇敢者菲利普”，即勃艮第公爵创作的，该礼拜堂位于第戎附近的尚默尔修道院。在这幅《圣母领报》中，背景深深地凹陷了进去，并且呈现出多棱的效果。画中的一个空间展开插入到另一个空间当中，这就如同祭坛联屏画本身要依靠铰链来衔接，将它打开后人们眼前便会展现出的新的远景（图35）。布罗德兰姆在绘画背景中所尝试的这一形状极为罕见，这是因为它必须要与中央祭坛画外翼的形状相吻合，那祭坛画里还容纳着雕塑作品。左侧上帝口中发散出的金色光芒所呈的角度与边框的锐角相一致。画中的建筑既具象征意义，又扮演着限定空间的角色。远处

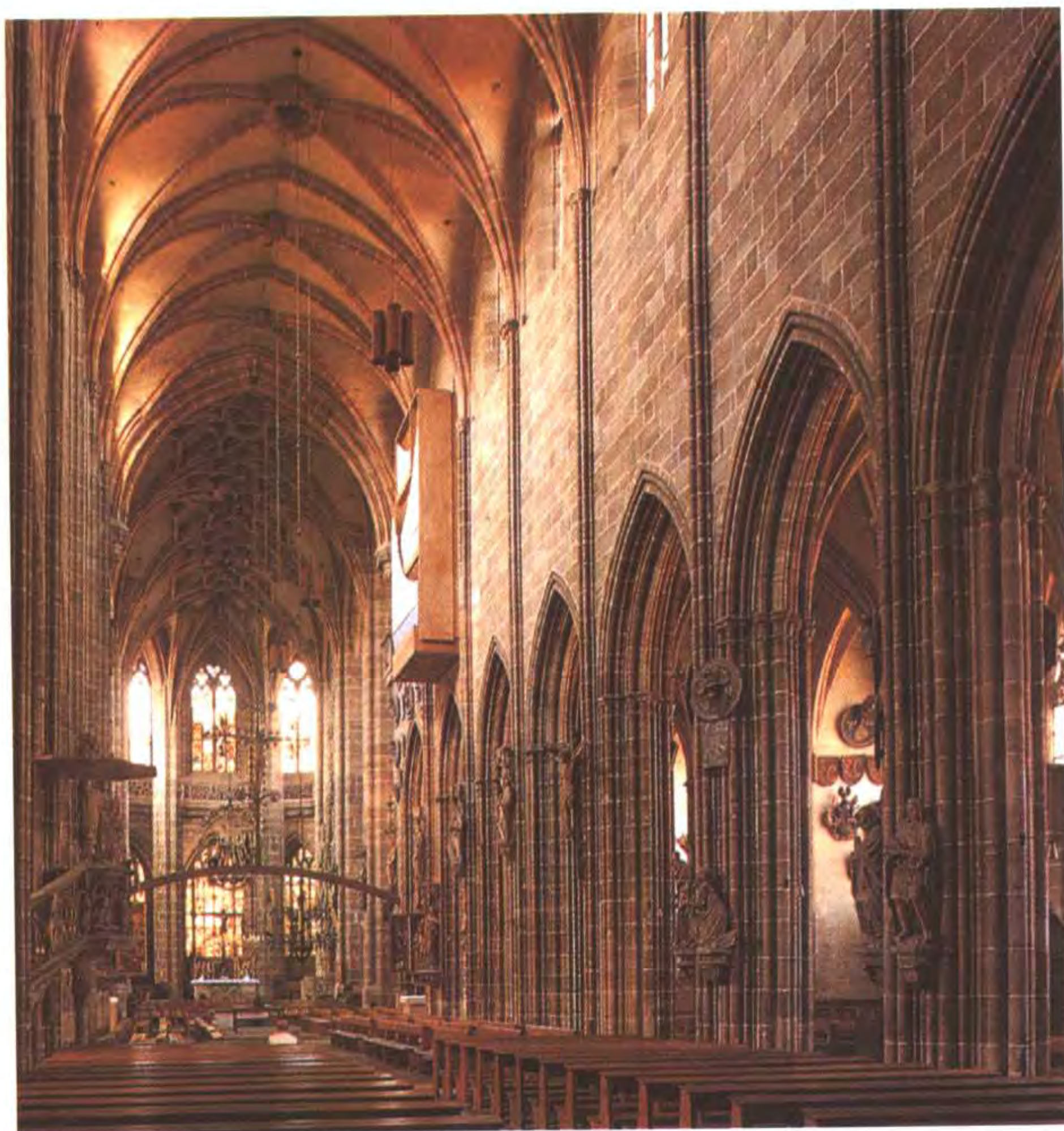


图 35 梅尔希奥·布罗德兰姆（约 1381~1409）

《圣母领报》（局部），作于 1395~1399 年间。饰板蛋彩画，每一幅嵌板为 1.67 米 × 1.25 米。选自第戎的尚默尔加尔都西会隐修院里祭坛画的外翼。第戎艺术博物馆藏。

图36 纽伦堡的圣劳伦斯教堂，1445～1472年建造。

由于宗教改革或是艺术风尚的变化，多数教区教堂里具有哥特风格的形象都已消失殆尽，然而此处虽于1525年成为了新教教堂，但却依然保持了中世纪原有的风貌。部分原因在于，人们已在这里倾注了对当地的情感，同时贵族也已投入了大笔资金。



粉色的圆顶带有罗马式的圆拱，这代表着旧约，而旁边的附属殿堂则意喻新约，其顶部有哥特式的装饰花窗。在光秃秃的岩石背景中可以看到逡巡的天使，它凌空而起，被嵌在了深邃的天幕之中。

对于中世纪的观看者而言，这一形象之所以令他们受到了强烈的震撼，原因在于它的 *varietas*，即绘画中丰富的内涵。从前景中代表贞洁的百合花到远处的尖塔，这些都在该画的空间中展现出了一个层次分明的象征系统。左侧迅速凹陷进去的长廊代表了将圣母玛利亚围护起来的空間，以保护她的纯洁。它顶端的开间并非是要以透视法的科学眼光来表现对空间理性的征服，而是代表了圣母那无法穿越的躯体，它有如透明的玻璃杯或是四周有护栏的花园，保持着自身的完美。透过哥特式装饰花窗撒下的光线形象地表明了圣经的内容——它直接来自上帝之口，在圣母的体内化为基督之身。窗户是最常令人联想起圣母的物体之一，我们在沙特尔大教堂和阿雷纳礼拜堂内便有这样的感受。此处以嵌板画这种方式也展现出了这一场景，她本身成为了“天堂之窗”，“上帝透过这扇 *fenestra coeli*（窗户）将真



理之光撒向尘世。”

此处这一有代表性的空间布局极为紧凑，同样，15世纪的教堂空间里也挤满了各种物体。在德国的王国里，教堂大厅演变为了充满阳光的独立空间，这使得人们能够很容易地看到那用于纪念贵族赞助者的祈祷场所。例如，纽伦堡圣劳伦斯教堂的建筑轮廓为多边形，扶垛一直延续攀升到呈星状交叉的穹隆，它的外墙上仅有两层装饰花窗（图36）。从这里射入的光线照亮了摆放在其内部的人物形象。在祭坛的左边，那放置着被祝圣过的圣体的巨大石神龛几乎达到了穹隆顶部，它出自亚当·克拉夫特之手（约1455~1509），是1493年由纽伦堡郡长老汉斯·伊姆波夫（Hans Imboff）委托建造的。穹隆顶部悬挂着一尊木制的圣母领报像，它是由另一位纽伦堡市民安东·塔克委托法伊特·施托斯（约1445~1533）在后来雕刻的。单看这两部作品时，它们均可被视作为北方文艺复兴艺术的代表作。但是，当将其共同摆放在教堂内部时，它们便成为了表现哥特式传统的组成部分。

哥特风格对遍布欧洲的成千所小型教区教堂和礼拜堂

图37 拉布罗教堂，哥特兰岛。高坛北墙上绘有一条龙、手掷祝圣十字架的福音传道者以及耶稣受难像。约1280年建造。

比起北欧其他多数地区，斯堪的纳维亚教堂更好地保存了内部物体安排紧凑的艺术氛围。



所产生的影响要远胜于对那些著名教堂和主教堂的影响。哥特艺术并非是一种独立的、一成不变的风格。依据当地的传统它会产生多种变化,从而演化出截然不同的形式。举一个例子说明就足矣。在瑞典沿海的哥特兰岛上的拉布罗牧区有一座小型教堂,建于13世纪末,比起我们目前已经分析过的皇家、教会和居民建筑来说,它的投资要少得多(图37)。其高坛的北墙显示出,即便只利用有限的资源,人们也要试图令该空间具有哥特风格。一条长有翅膀的龙——它为罗马式风格,也许还保留着异教的痕迹——盘踞在圆拱的底部。从它那三维立体的头部延伸出了一条螺旋状的尾巴。基督教于1026年才传到哥特兰岛,因而在这里,宗教艺术依然属于宗教信仰转变过程的一部分。用轻型石块建造一座这样的建筑物既不需要太多资金,也无需当地的技巧,但是这个通过汉萨同盟贸易与欧洲其他部分联系在一起的地区希望其建筑也能达到某种效果。墙上描绘的十二使徒像看上去颇似雕刻在圣礼教堂内的同类形象,只是此处人们是以简单的土制颜料对其进行描画的。他们手拿十字架,表明那是一场祝圣仪式。尽管教区的信徒无钱聘请亚当·克拉夫特来为圣体建造雕花的神龛,但是通过保存圣体的壁橱上方那有卷叶装饰的山墙上所描绘的场景,他们也表达了自己对圣物的崇拜。更为重要的一点在于,在圣体所指向的上方,描绘了基督在十字架上受难的情景。圣母玛利亚站在一旁,她的心被一支箭刺穿,这用来表现她对其子的悲哀和怜悯。这也是当时新兴的一个主题,通常这样画面朝向北边。在夏日漫长的傍晚,光线落在柔软的灰浆表面上,令墙上顶端呈尖形的凹口显得更加突出。在遍布欧洲的无数小型教区教堂里,人们都是用类似线条简洁、颜色简单的壁画来表现哥特风格的形象。

凡间景象

在13世纪,哥特风格以极快的速度被广泛传播,那么人们又是如何描绘处于这一时期的世界呢?当时的一本圣诗集用一整页描绘了当时世界的情形,它将耶路撒冷置于世界的中心(图38)。在先知书《以西结书》5:5中提到:“主耶和华如此说,这就是耶路撒冷。我曾将他安置在列邦之

图38 世界地图,选自一本圣诗集,约作于1260年。插图,17厘米×12.4厘米。伦敦大英图书馆藏。

欧洲位于圆圈的左下方,上面标注出了罗马和巴黎这样的城市。而亚洲则处于右边,那里罗列着怪物般的物种,人们认为它们就生活在地球的边缘。在这一有各种标注但却无法转动的世界地图上,非洲占据了整个上半部分。耶路撒冷位于中央,有些人也将其称为世界的“肚脐”。地图的上下部分形成了鲜明的对比,从而说明顶端的上帝和天使在统治着世界。在地图底部下方绘有两条对峙的龙,它们的尾部逐渐变为了具有半写实风格的叶子。



图39 康维城堡，位于威尔士的圭内斯。向西眺望外堡场，约建于1283~1292年。

左侧为呈弓型的大厅，原先曾经有木制横梁和屋顶。此处的视点处于较为安全的内部堡场，即皇室房间所在地。



中，列国都在他的四周。”此外耶路撒冷还是十字军东征的中心，为了替全体基督教徒从穆斯林统治者手中夺回圣地的拥有权，人们依然进行着战争。耶路撒冷是朝圣者们最渴望到达的精神目的地，因为它是最为重要的基督教场所——那是耶稣被钉在十字架上受难的地方。刚开始绘制地图时，人们总是把我们所说的东方而不是北方放在顶端。该典故出自最后的审判，那里的人们认为耶稣如太阳一般，是从东方升起的。教堂里经常摆放着象这样描绘基督对空间统治的地图，只是尺寸要大得多。例如，在赫里福德大教堂里就保存了一张这样的地图。在1236年，国王亨利八世命令在威斯敏斯特和温切斯特其行宫的墙上绘制世界地图，这表明对于世俗统治者来说，它还同样具有地域上的含义。由于将人们所说的怪物放置于地球的边缘，所以这些地图在描绘实际的空间关系时，也将圣经、神话以及当地的传奇故事糅合了进去。尽管这些地图的构图依然具有象征意义，但是它却表明了哥特时期与日俱增的割据和对实际空间在视觉上进行的组织安排。

法英两国国王及其贵族的领土扩张直接导致了城堡的兴建。在征服新领地后，为了保卫自己的边境线，君主们安排布置了一套防御系统，其细致程度绝不亚于圣诗集中所描绘的地图。城堡是为了获取有利地点而进行了望的建筑。但是与那些著名的教堂一样，为了强调其外观，城堡也在不断发展，并且逐渐形成了一套代表城堡拥有者权力的标志。通过具有象征意义的特定结构——尖拱、扶壁、小尖塔——可以表明建造教堂的目的和意义，同样，坚固的堡垒也通过其建筑形式传达着这样的信息——那些原先具有功能性的建筑形式很快便成为了堡垒象征意义的组成部分。这些建筑形式包括巨大的圆形塔楼或是城堡主塔，护城河系统以及参差不齐的城垛（在13世纪，建造这样的建筑，必须要获得皇家的许可）。

康维城堡是亨利八世之子爱德华一世（1272~1307年在位）于1283年开始兴建的，用来确保其征服威尔士后的统治。尽管如今它已是一片废墟，但是我们依然能够通过该皇室城堡生动的空间布局领略其曾经的恢弘气势（图39）。由于地处河口湾的战略要地，它占据了有利的位置，可以眺望广袤的土地，发现前来的敌人。康维城堡的内部也有最佳的位置，国王在礼拜堂上面的私人房间里便可看到弥撒仪



图40 带圆拱的集市，位于1285年英国国王爱德华一世建立的新城镇蒙波利埃内。

与后来位于“新世界”的殖民城市一样，中世纪为防御而建的法国城镇（来自法语 *batir*，意为“建设”）使得城内的居民遭到大肆剥削，因而与同时期的意大利城市不同，这类城内的民主尚未形成。

式，还能眺望远景，可以鸟瞰城堡的外部堡场以及城堡外面同时期建造的有围墙的城镇。在今天，当人们看到这中世纪城堡的废墟时，只能想像它内部曾经有过的富丽堂皇：大厅和皇室房间曾以旗帜和织物来进行装饰，木制的横梁上绘制着明快的图案，而卫兵和仆人则穿着颜色统一的绣花制服。

隐修院是展现罗马式艺术和建筑的主要场所。对于哥特艺术而言，表现它的主要场所则是城市。在法国和神圣罗马帝国，王室和主教的财富日益依赖贸易，而哥特艺术也正是在这些围墙环绕的大城镇里得以繁荣起来的。我们已经习惯将尖拱与神圣的建筑物联系起来，以至于我们忽略了一点，即无论是在城堡还是在城市新建筑物中，这种形式其实是无处不在的。那些大教堂矗立于熙熙攘攘的集市城镇中，而且还要依赖城市商业来为其建造提供资助。集市里的建筑也有尖拱，例如于1285年由国王爱德华一世建立的新城镇蒙波利埃就有这样的拱廊，也有人将它们称作 *couverts*（覆盖物）（图40）。

英军在侵略加斯科涅——如今位于法国西南的蒙波利



埃内——的时候建立起了典型的用于防御的城镇，并且进行了棋盘式的街道布局，集市和教堂分别位于中轴线两端。经过如此系统规划的城市空间与任何一座大教堂那样，将象征性与实用性结合了起来。在通往集市广场的四个角，各有两条构成锐角的拱廊，它们被称作*cornières*，既可以为摊位遮蔽风雨，同时也为实施监管创造了空间——没有贸易权的无证经营者是不能进入集市的。在有些城镇，建造城镇大堂和集市大厅等公共建筑的事宜均由集体掌管。在重要的北海贸易港口吕贝克依然可以看出这一点，那闪亮的暗色砖头以及其带有孔洞的雄伟拱廊，在经过大量修复后依然展示出了城市哥特风格的辉煌（图41）。尽管中世纪的城镇是摆脱其所在领地封建义务的一种象征，但实际上在所有中世纪场所中，它所受的管辖却最多。由于被不同权势进行了分割，一条街道可能属于当地的隐修院、一位主教、当地的伯爵或是市镇政府。每一样建筑物的构成部分，每一扇门或每一块界石都是社会控制的标志。当时人们以象棋游戏对其进行了形象的比喻，卒子代表不同的城市贸易，它们之间相互竞争以便控制地盘，棋盘被比作城镇的布局，每一

图41 市政厅，吕贝克，建于约1250年。

这一市政大厅位于集市的两侧，几个世纪以来，如同大教堂一样，它也是市民们引以为傲的中心。北侧高耸的尖塔中间有两个巨型圆洞，用以减小风的阻力，这是该建筑的早期部分。毗邻的一侧则始建于约1440年，其带尖顶的墙面更为精美。

图42 圣丹尼斯进入巴黎,选自《圣丹尼斯的一生》,作于1317年。插图,24厘米×16厘米,巴黎国立图书馆藏。

在该全页小型画中,两侧的小尖塔和扶垛将巴黎放置在了一个具有精神和宗教意义的框架之内,这与该城市第一位主教圣丹尼斯的叙述相吻合。但是场景中呈锯齿状的城垛又着重强调了现实中城市防卫墙的实际外型,这对于城市的安全与繁荣都是至关重要的。



个棋子的移动都受到了严格的控制。

巴黎无疑是13和14世纪最为著名的城市。在市中心拥有皇家宫殿和圣礼教堂,在西岱岛有巴黎圣母院这样的巨型教堂,右岸为大型市场和贵族住宅,左岸则建有欧洲最为著名的大学。在一幅描绘圣丹尼斯生活的手稿中(图42),这位巴黎第一任主教被安放在描绘当时市井生活的背景当中,塞纳河上熙来攘往的渔船和商业活动令巴黎成为了欧洲第一个“艺术”之都。画面上铺路者在摆放石头建造交通干道,货物与物品通过这些道路途经首都。环绕城市的高大围墙表明这是一座雄伟的城市。人们将其称作“*Parisus paradisus*”(如天堂般的巴黎)——圣城耶路撒冷作为交易场所而非圣地被带到了凡间。“在这里,你可以看到最具创

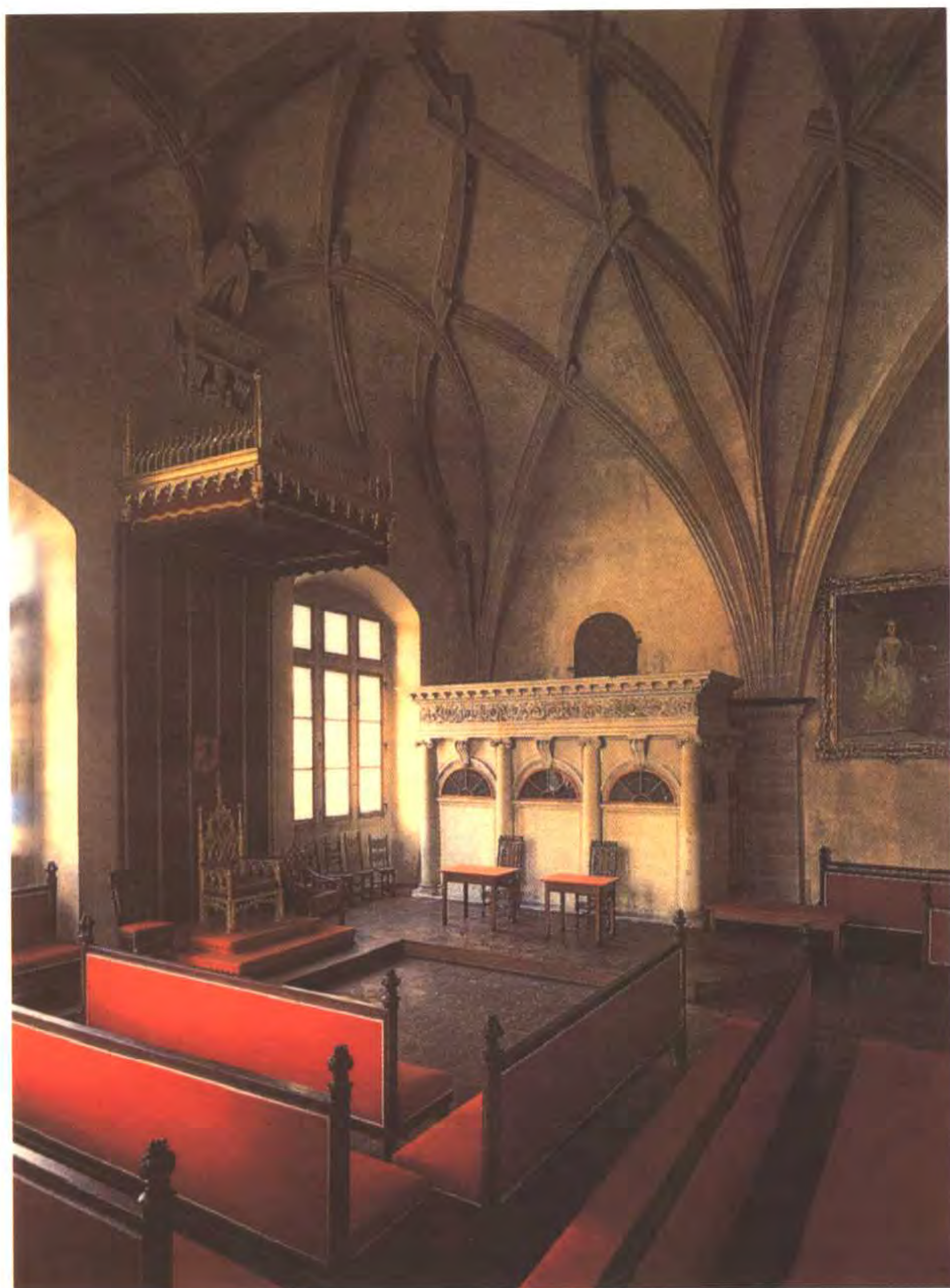


图43 本尼迪克·里德，布拉格的赫拉德恰尼城堡觐见室，建于1502年。

造力的人们以雕塑、绘画以及浮雕所塑造的各种形象，”巴黎的学者这样描绘道。巴黎已经成为了欧洲的时装中心。时装的概念——如在服装上追随某种特殊的风格——在当时富人们那里已演变成为要塑造“形象”，而无论是在当时还是今日的巴黎，你都可以看到在街头展示的时装。

圣丹尼斯手稿于1317年在西岱岛被呈献给了腓力五世，而在西岱岛上雄伟壮观的皇家宫殿中，只有圣礼教堂被保存了下来。若要领略那些哥特式听众大厅的宏伟气势的确极其困难。伦敦威斯敏斯特宫殿的听众大厅可以追溯到13世纪末，它于19世纪毁于一场大火。布拉格的赫拉德恰尼(Hradcany)城堡觐见室与格斗大厅合二为一的建筑由本尼迪克·里德(约1454~1534))建造，尽管其建造时期晚了



图44 安布罗吉奥·洛伦采蒂（主要创作时期为1319~1348年），《秩序井然的共和城》作于1338~1340年。锡耶纳公共宫九人大厅东墙。

站在屋中人们很难将《好政府与坏政府的寓言》这一作品一览无余，这有别于观看复制品的情况。人们需要从较低的角度，甚至是斜角进行欣赏，这使得以透视法被缩短的城墙——它将北侧的城市区域与右侧的乡间分割了开来——具有了强大的视觉冲击力。

许多，但是它却是现存最为精美的王室房屋（图43）。那别具一格、起伏的拱肋形成了如火焰般升腾的曲线，从地板一直流向顶棚，形成了令人称奇、造型大胆的独立空间，典型地说明了世俗统治者在竭力追求那种哥特式的怪异风格。

现存面积最大的哥特式世俗装饰作品位于雄伟的意大利城邦内。由安布罗吉奥·洛伦采蒂（主要创作时期为1319~1348年）在锡耶纳的公共宫所绘制的壁画生动地描绘了当时的情景，是画面最为丰富、政治含义最为复杂的作品之一（图44）。这间屋子的北墙所绘壁画名为“良好政府的高尚品德”，由九位锡耶纳“守法的好商人”组成的统治委员会曾经就坐在它下面。上面以有韵律的方言提写道：“睁开眼睛，看一看你所统治的城邦，”它敦促统治委员会观看左侧绘制的“暴君统治下的城邦”，而后再端详右面描绘的“秩序井然的共和城”。画面中安定的城市呈现出新的格局，以条纹石建造的大教堂被放在了高处的角落里。在中央，以透视法被巧妙缩短了的锡耶纳城墙展现了画家的技巧。以层次和同心圆划分的等级森严的空间从画面中消失了。锡耶纳的城墙只是将社会空间加以划分，从门廊前井然有序的舞者到远处田地里收割的人们，居民们均可以自由出入。但是这里依然受到了严格的管理，社会角色也被进行了明显的划分。依照城内发布的农业政策，田地分割成小块的土地、牧场和草地。从这一点来说，我们是以城市居住者的视点来眺望乡间的，而这也逐渐成为了艺术家的视点。



此处，洛伦采蒂所采用的多角度法也意味着田野里的农民可以在同一个季节种植和收获。该画如同任何一所教堂的正面，其整个构图犹如在以哲学的观点来看待世界，呈现出理想化、系统化的特点，所不同的是，在此处有关数学与几何的文科艺术被城市所取代，而宇宙学中行星的运动则让位给了乡村景色。依城门延伸开的远景被称为西方艺术中首批风景画之一。但是当时的人们并非是以美学观点，而是从其经济和政治价值出发来看待这一空间的。

在阿尔卑斯山的另一侧，城市商人形成了一个新的艺术资助阶层。他们试图借皇家热衷于展现艺术品之风确立起自己的鉴赏模式。从15世纪中期雅克·科尔(1396~1456)的府邸便可明显地看出这一点。在其政治垮台以前，他从经济上资助法国国王，并且控制了从苏格兰到巴勒斯坦的地域广袤的贸易王国。在其住所的通道上有两个入口，一扇进马车，另一扇窄些的供行人出入。在入口的上方有一扇大型的装饰花窗和一个火焰式的塔楼（图45和46）。在主要入口处上方的天篷和神龛下面曾摆放了一尊国王的骑马像，而雅克自己的骑马像则装点在里面大门相应的位置上，这令他成为了自己领地的统治者。今天在正面所能看到的最令人叹为观止的部分就是两扇假阳台窗。一男一女两尊真人大小的雕塑从里面探出头来，窥视着下面的街区。而在他们的上面，有两个很小的开口，那才是真正的窗户，这样可以使光线进入到内部男女主人各自的祈祷室里。与为教堂

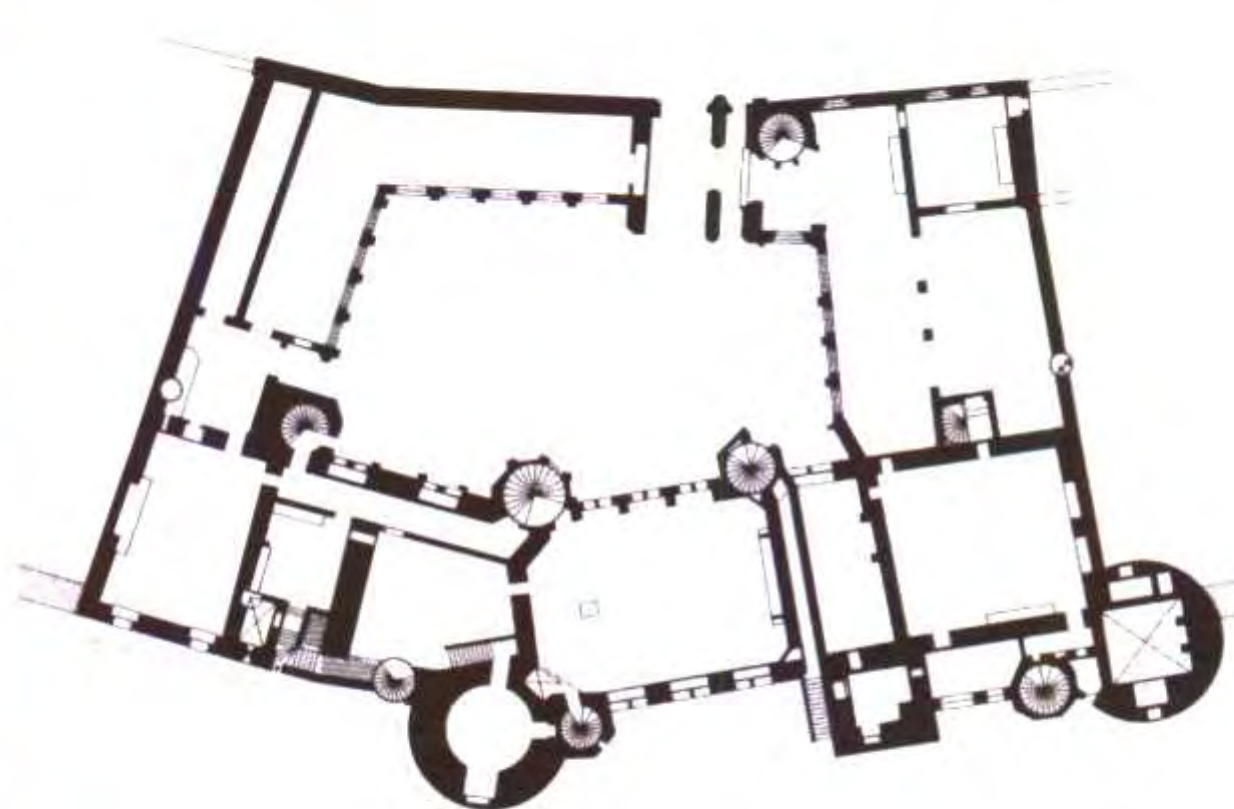
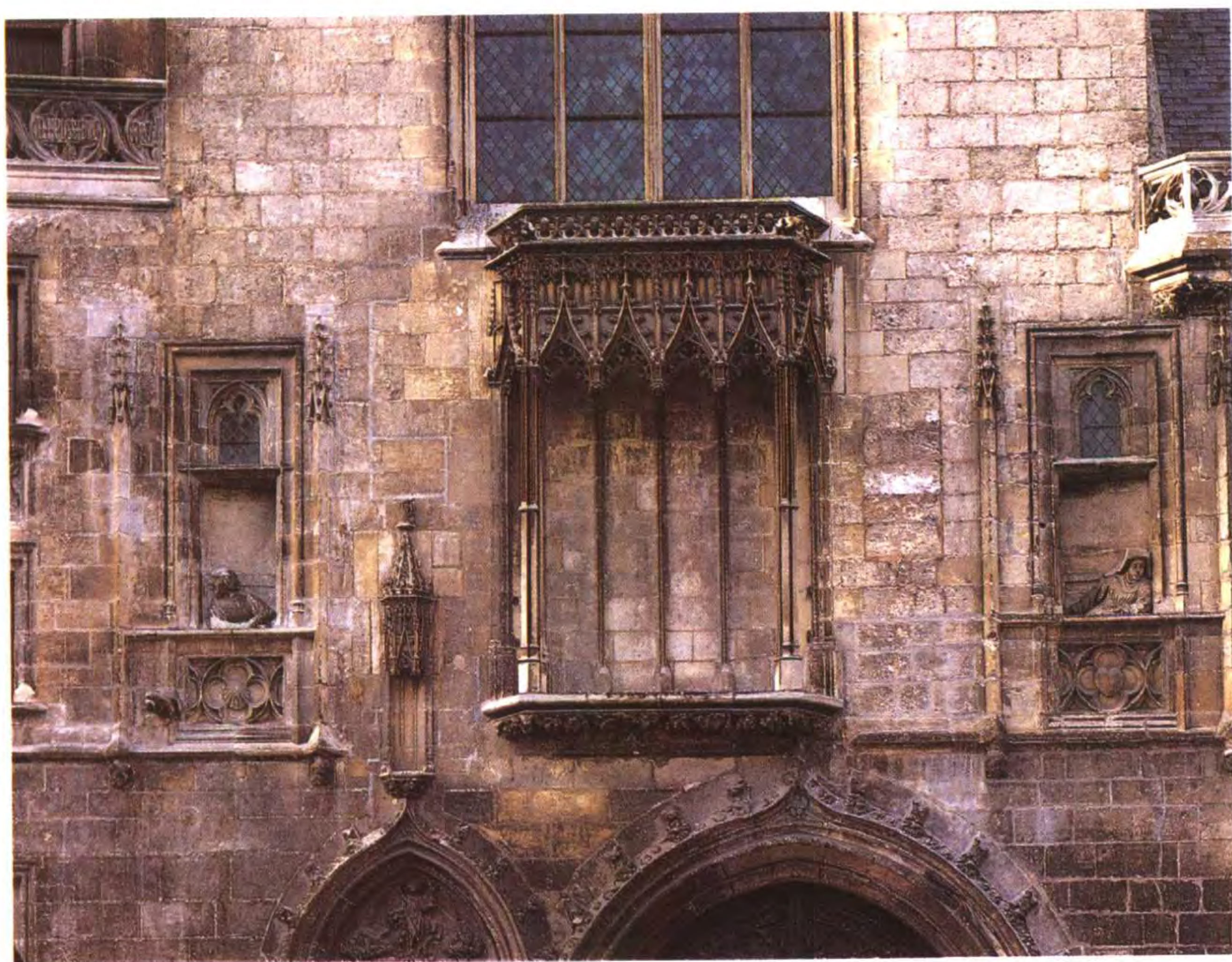


图 45 （上图）雅克·科尔于布尔日府邸的一层平面图，约建于 1443 年。

图 46 （左图及下图）雅克·科尔于布尔日府邸的临街正面，约建于 1443 年，以及两仆人的雕像（下图）的局部。



进行采光的由四部分构成的装饰花窗不同，建造这些假窗户的目的是要将其内部事物隐藏起来，而并非将它们进行展示。

精美的外部正面遮挡住了里面的私人院落，院子四周均经过了精心的安排。第一层为公共场所——有饭厅以及商人展示商品的拱廊。第二层是科尔的私人礼拜堂和居住场所。这种公共与私人区域的相互作用成为了这栋别有情趣的房屋的重要组成部分。该住所也反映了主人的现实生活，这里雕刻着大型的壁炉，描绘了雅克的小划艇，这是他主保圣徒（圣詹姆士）的标志，中间还间或饰以心形装饰（科尔的标志）。里面没有太多宏伟的大厅和房间，而是由无数小场所构成的，而且每个地方都有其特定的功能，显示出从公共贵族场所向私人家居环境的一种过渡。寝室通往仆人们的走廊，那里众多列队的仆人可以从下面厨房里拿取物品。城堡是环绕公共大厅建造的，因而里面的居住者并无太多隐私。与之不同的是，这所房子有其隐秘之处。一幅小型画详尽地表现出了这种对隐私的偏好。这是由巴黎的一位书籍装饰家于1410年创作的，描绘了一对夫妇在床上交欢的场景。尽管他们的下身被谨慎地掩藏在窗帘里，但是通过画中的窗口，两个窥淫癖者还是可以直接看到他们。在中世纪的家中，只有床才是真正属于私人的空间。床上精美的华盖与装饰常常使其成为整栋房间里最为昂贵的物品。此处，床第的场景也解释说明了当时流行的一本百科全书《关于事物所有权的书》（Livre de la Proprietes des Choses）中有关人类繁衍的章节（图47）。在一所开放的建筑里允许观看者偷窥，这显示出人们对当时家庭建筑内公共与私人空间的相互作用同样也很感兴趣。

如果说在雅克·科尔的府邸里，空间与其间的物体已经成为了私有财产的话，那么我们应该追溯一下15世纪初叶的一位贵族赞助人——贝里公爵，当时雅克也许正力图去模仿他。他是国王查理五世（1364~1380年在位）的兄弟，也是当时法国最为富有的人之一。通过向

图47 私人空间。选自《关于事物所有权的书》中的小型画，约作于1410年。插图，全页40.2厘米×32厘米。沃尔芬比特尔的奥古斯特公爵图书馆藏。

该画作者所处的年代与巴黎的一位书籍装饰家布西考特·马斯特（Boucicaut Master）接近，后者在手稿插图中进行了更为复杂的采光与空间安排。绘画内部的两位观看者见证的并非是神的启示，而是人类的繁衍。



图48 林堡兄弟（主要创作时期为1400~1415年）

《对基督的诱惑》，选自《非常丰富的日课经》，约作于1415年。插图，17厘米×11.4厘米。尚蒂伊的孔代博物馆藏。

其法国的臣民征收重税，贝里公爵聚敛了大量财富。他在巴黎有两处住宅，在贝里和奥弗涅其公爵领地里有不少于十七座城堡。他通常被誉为首批艺术鉴赏家之一，至少从艺术史的角度来看，他津津乐道于精美的事物，并进而进行纯粹的收藏，这可以粉饰其不道德的虚荣心。他的品位极具典型性。1416年他去世后列出的清单表明，其收藏品中除了古老的多彩浮雕宝石、挂毯、钟表、珠宝以及装帧精美的书籍外，还包括一大群猎狗、查理大帝的一颗牙齿、圣母玛利亚的母乳和1378年在里昂附近挖掘出的一位巨人的骨头。这些奇怪的收藏品中的多数被保存在布尔日附近他最喜欢的城堡当中。该城堡建于14世纪末，在里面他喂养了天鹅和熊，此外还保存了以他一位情妇名字为基础的私人徽章。到了1393年，该城堡已享有盛誉，因而他的兄弟菲利普（勇敢者）派其宫廷雕刻家去该处研究那些“绘画、人物雕塑以及雕刻作品”。

和许多哥特时期的世俗建筑一样，被编年史家博华萨誉为“世间最美丽的房子”的依夫河畔的梅安（Mehun-sur-Yèvre）如今已成为一片废墟。但是，从林堡兄弟（主要创作时期为1400~1415年；图48）为贝里公爵绘制的最为著名的祈祷书《非常丰富的日课经》里，我们依然得以一见那精美的小尖塔和白色的塔楼。无疑，林堡兄弟为其主人所钟爱的城堡描绘了一幅极不寻常的图画，它尽展世间之财富，而被旷野中的恶魔所诱惑的基督则拒绝了这一切，他站在画页的最顶端俯瞰下方。而公爵也凝视着自己那豢养着异域珍禽异兽的城堡。这幅图画诱惑公爵将世间财富视为己有，当然这样做并非要他像基督那样拒绝财富，而是让他尽情地享乐。圣城耶路撒冷最终落入了凡间，但却是以虚幻的、代表欲望的哥特式物体表现出来的——这幅可被称作现代“艺术品”的绘画也仅仅是为了愉悦观看者而已。



Dominica .i. quadriage
 Si vocavit me sine.
 et ego exaudiam eū
 et eripiam eum et glo

rificabo eum longitudine
 dierum adimplebo eum.
Qui habitat in ad **ps.**
 iutorio altissimi in pro



第二章

全新的时间视角



对于中世纪参观沙特尔大教堂的朝圣者而言，空间与时间之间的关系错综复杂、纠缠不清。他们不是以英里，而是以天数来计算从教堂到其村落的距离。他们也曾听到从巨大塔楼传来的划分时段的礼拜钟声。当落日余晖撒在雕刻精美、图案丰富的柱子、天篷和西门的雕塑上时，他们也曾目睹又一天临近终结（图49）。在漫长的夏日傍晚，西面的雕塑在夕阳中显得光彩夺目，这令人们联想到，这不仅仅意味着那一天的结束，它还象征着最后的审判中时间本身的终结。如今，石灰岩人物形象那饱受侵蚀、颗粒分明的表面似乎象征着时间的长河在流经物体后所留下的痕迹。当初人们对其精雕细画时，它们代表着一个生机勃勃的历史阶段，人们认为在拯救灵魂的进程日臻完善的过程中，时间的流逝似乎微乎其微。对于中世纪的观看者而言，时间有始有终，有目的也有计划，而这些均由来自外部空间的上帝进行安排。而现代的人们在观看时往往误解了中世纪画面所讲述的故事，这并非因为视觉形式大相径庭，而是因为创作之初它们旨在让另一个截然不同的时段里的人们来欣赏，在那一时期中，过去、现在和将来相互交织，构筑成了有关末世论的框架。

沙特尔大教堂西正面的三座大门即门廊之间由于有人物雕塑相连，显得浑然一体（图50）。在门廊两侧斜面上雕刻着高高的立柱人物形象，在此之上是顶端呈拱形的山墙饰三角面部分（传统三角楣饰的中间部分），周围是精心雕刻的拱门缘饰（浅雕刻的圆拱以及装饰线条）。在法国的不同地区，所有这些构成部分曾经都是以罗马式雕塑来表现的。而此处它们形成了一个主题一致的整体，令人耳目一新。这是12世纪中期一队雕塑家的杰作。其鲜明的主题和紧凑的构图给人们以极为深刻的印象，因此即便在1194年

图49 沙特尔大教堂西门廊，约建于1150年。

光线照在立柱雕像下部时的效果——这些雕像依然保持了罗马式的风格。

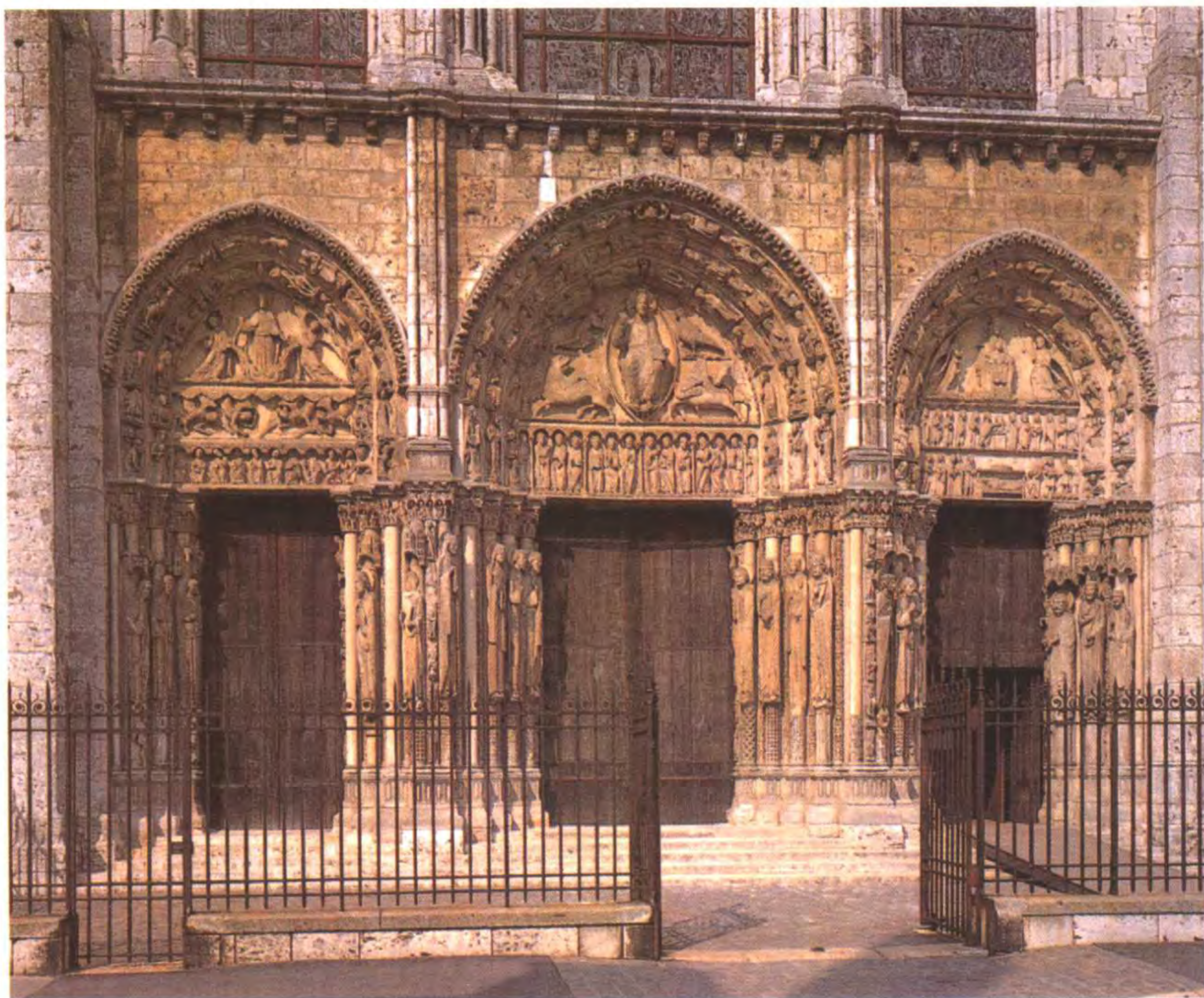


图50 沙特尔大教堂西门廊，约建于1150年。

复杂的雕塑设计横跨三座门廊，使得人们无法对其一目了然。由于中世纪人们习惯就一件物体进行长时间的思考，所以他们对于瞬时视觉的概念还很陌生。

大火之后重建沙特尔教堂时，这三扇门也得以保留，此外还另加了两扇新的耳堂大门。在12世纪40年代的圣丹尼斯大教堂中，人们也这样有意识地将过去的形象融入到新建筑当中，而这一点也成为了哥特艺术中一个极为重要的方面。过去不能被忘却，而应被纳入到现在。同样，新的哥特式形式并不摒弃过去的事物，而是通常在原有基础之上有所增加。

沙特尔大教堂的大门将时间多层次地展现了出来。过去、现在与将来并存于三座门廊的视觉整体中。首先，竖直的柱子隐喻时间的纵向流失。在立柱上雕有《旧约》中的国王、王后以及预言基督降临的预言家。他们那张开的躯干显得很紧张，似乎要支撑住上面《新约》中的场景，同时也将人们的视线引向圣城。在下一层面叙事性的雕带上雕刻了成百座小型人像，它贯穿了三扇大门柱顶上的整个平面。这一条呈水平的装饰带讲述了圣母玛利亚和基督的生平，故事从中间开始向右侧进行，而后又折返至三扇大门左侧外

部，接着再往中间继续。这种安排暗示着尘世间事物的轮回。在此之上的三面山墙分别以不同方式描绘了上帝突然降临人世间的场景。

北门即左侧门廊的三角墙装饰部分刻画了耶稣和六位天使，他们的下方有一排向上张望的人物形象。对这一主题争议颇多。传统的说法认为，这是耶稣离开尘世升天的过程。还有人将其诠释为在时间伊始时所进行的创造活动，而最新的说法则认为这表示基督降临——作为上帝的儿子，他的降临是永恒的主题，但是人类却无法看到。我认为后两种说法是正确的，它们共同做出了解释，这部分三角墙面代表了过去——具体来讲是指人类的堕落和基督道成肉身（即化身为人类赎罪）之间的这段时间。这与周围拱门缘饰雕刻的十二个月的符号相吻合，它们代表了在亚当与夏娃被逐出伊甸园后，人类因受罚而周而复始地工作。

在南面即右侧门廊山墙上的三角部分里，基督也处于中心位置，圣母玛利亚位于“智慧的宝座”，即*sedes sapientiae*上，而基督则坐在她的腿上（图51）。在两道过梁下面，基督出现在古神殿圣母进殿节和耶稣诞生的场景中，两个场景均着力刻画了神秘的道成肉身。因而可以说这个三角形装饰代表了处于“现在时”中的上帝的恩典。在其周围雕刻着以妇女形象表现的文科七艺，而亚里士多德这样的古代男性解说者则作为作者被置于她们的下方。这些拱门缘饰代表了在今世可以获得的智慧和学问（这些都可以在沙特尔教堂学校学到）。人们通常认为，拱门缘饰左侧里面两块表示月份和劳动场景的砖块被放错了，但实际上它们却强调了人类周而复始、延续至今的劳动。因为圣维克多隐修院的于格曾说过：“一年即指基督复临与世界末日之间的、现在的这段时间。”

中间山墙上的三角部分描绘了耶稣出现在将来时那带有光轮的圣像，而基督徒所期盼的将来便是基督复临（图52）。他被四只具有象征意义的野兽所包围，它们代表着《启示录》中所描绘的福音传道者和二十四位长者。比起早期罗马式的光环圣像，这深度雕刻的形象显得更为平静，显示出了他的仁慈。但是具有讽刺意味的一点在于，尽管这是一尊庄严的、恒古永存的救世主形象，但在这扇大门所有的雕像中，耶稣以其人类的形象和直视的目光成为了最可亲的人



图51 沙特尔大教堂西门右侧山墙饰内的三角面部分，约建于1150年（图50的局部）。



图52 沙特尔大教堂西门中间山墙饰内的三角面部分，约建于1150年（图50的局部）

物。而小型人物形象那凝视的目光也令他们显得极为出色；那些在上帝恩典之前的人物并未注视基督，而处于他下方的使徒和环绕其周围的天使却在欣赏着神那辉煌的形象，同样，站在下面的观看者在无形当中也在模仿着雕像向上凝视的神态。尽管对于中世纪的人们来说，世界的末日正一步步地逼近，但是哥特艺术家采取了一个极为重要的新方向，即通过“这里”和“现在”来洞悉永恒。我们通常所讲的三个时间概念——过去、现在和将来——均存在于那不断展现出的现在，而这才是哥特式形象所要表现的真正的时间概念。

过去

在1140~1144年间，修复圣丹尼斯教堂的工程令这一坍塌的修道院被建为了第一座哥特式建筑，而当院长絮热描述这一新的工程时，他甚至认为石像不值一提。在记录中他认为，高坛和彩色玻璃窗而非西门的建筑才是“新”作品。他认为其中有一件作品“敦促我们从物质世界走向非物质世界”，而这句话恰好表述了12世纪超然之光的概念。但同时絮热也描述了一种至关重要的暂时的动态。在窗户向上数第二块圆形装饰板上，摩西脸上的面纱被掀了起来，上面还刻着一行字：“摩西所揭示的，基督的教义还未曾揭示。”而在此之下的另一幅场景则描绘了从《旧约》到《新约》的过渡：清澈的光线取代了浓重的黑暗。基督自己将代表“会堂”的一位妇女的脸蒙住，并且为另一位代表教会的女性戴上王冠（图53）。这种做法被称为象征学，已经在视觉艺术中得到了长期的运用。它并非像人们通常认为的那样，是由修道院院长絮热发明的。在象征学中，历史是由上帝安排的，因而《旧约》便成为了一套精心编写的密码，预示着《新约》中事件的来临。尽管象征学可以生动地再现过去，使其与当时意识形态中的有关事物产生联系，但它并未将当时的事件视为一个发展的过程或故事来看待。它仅热衷于与拯救灵魂相关的主题。这为哥特艺术家重新采用过去的形象找到了很好的借口——这一点不言自喻，他们可以在不同场景中临摹并重新安排相同的构图和图案。正如《新约》

图53 圣丹尼斯修道院教堂，表现类比内容的窗户，建于1140~1444年间。

这些窗户上复杂的形象为修道院院长絮热设计中的一部分，他认为“只有有文化的人”才能领悟其含义。浏览染色玻璃窗的顺序并非是从上至下，也不像读书那样从左到右，而是从最低一层开始。中世纪的叙事故事均需要从下往上观看，就如同絮热所描述的那样，人们的思想透过“类比的形象”逐步跃升，接近上帝。

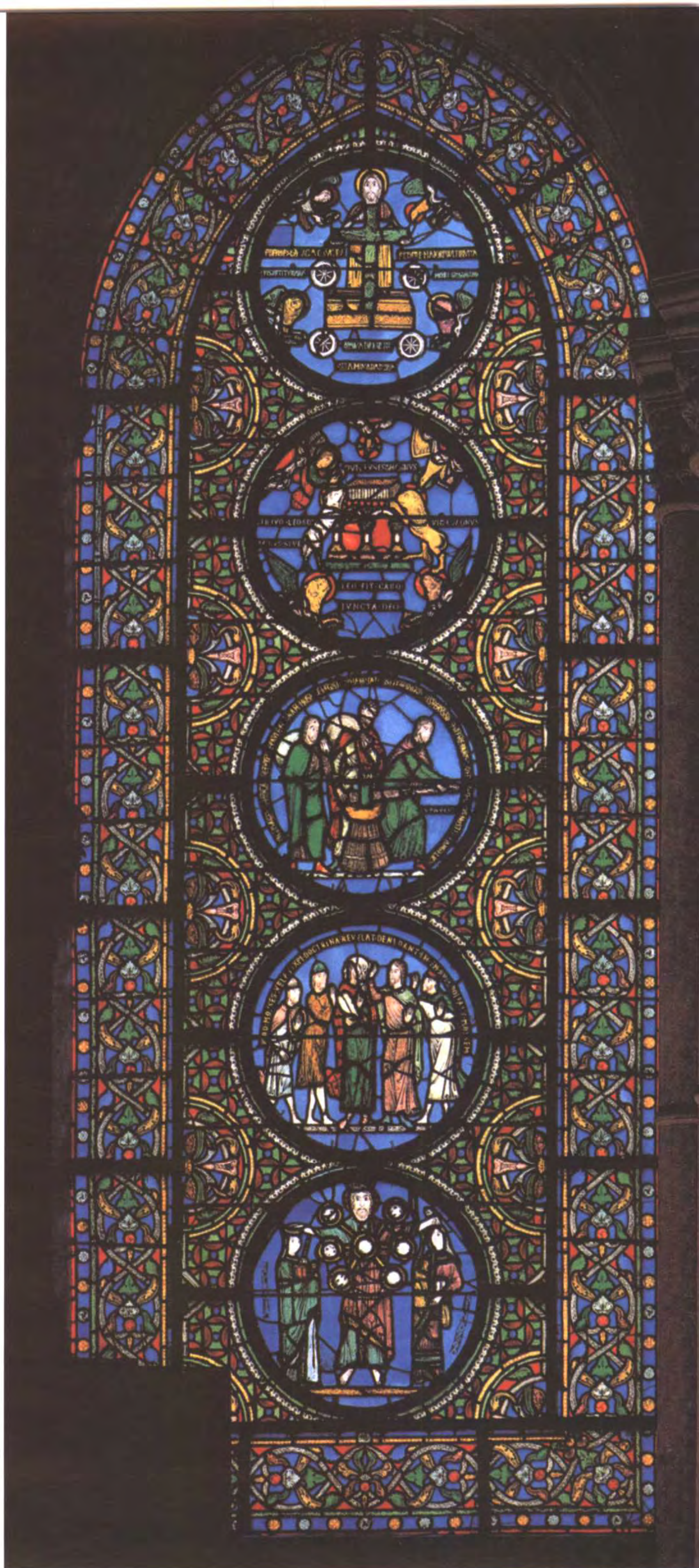
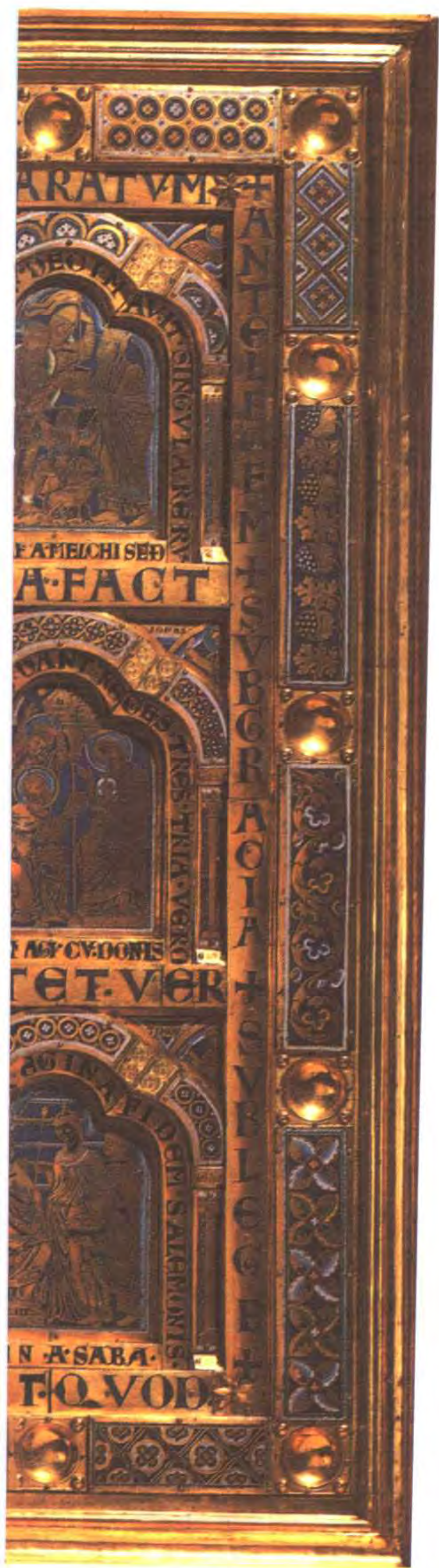




图 54 尼古拉（凡尔登）（约 1140~1216）

克洛斯特新堡左侧祭坛画，作于 1181 年。镀铜与珐琅，高 108.5 厘米。

该作品的象征学结构与时间的跨度一致。基督的生平沿中间部分展开，成为整个作品的焦点。圣母领报、耶稣诞生、割礼节以及东方三博士朝见，这些事件都比祭坛画上下两部分《旧约》中场景发生的时间要晚。



令《旧约》臻于完整，絮热认为他那哥特式的“新”教堂并未与过去完全地割裂开来（而这一点正是我们关于创新的概念），而是从过去的事物之中逐渐显现出来的。

尼古拉（凡尔登）（约1140~约1216）的祭坛就属于这种情况，它是为维也纳附近克洛斯特新堡的隐修院建造的，是中世纪最为精美的象征主义作品之一。于1181完成时它只是一个读经台，即宣读圣经的讲坛，上面的塑像也有出处，但是后来它被扩建为对折形式的祭坛（图54）。画面并非按照时间顺序，而是按其象征意义进行排列的。按水平方向它们被分作三组。最上面的一组描绘了《旧约》中律法产生之前（*ante legem*）的人物原形。底层的一组则展示了圣经中的下一阶段，即律法统治之下（*sub lege*）所发生的事件，包括从摩西传授律法到《旧约》结束。中间的一组则描绘了恩典时期（*sub gratia*）基督生平的场景，这令整个神圣的画面完美无缺。左屏的第四竖行刻画的是亚伯拉罕将捐税赠给麦积洗德，在底部是希巴女王将礼物赠给所罗门王的情景。中间画面描绘的则是这两个事件所预示的场景，即东方三博士朝见。

在圣丹尼斯教堂，铭文对于表现这些联想事物起到了至关重要的作用。通常人们认为，早期神学家的文字是被刻在整个画面背面的。但是整个精美的作品之所以显得气势宏伟并非在于宗教人物本身——这在当时被称为象征学的形象，而要归结于尼古拉（凡尔登）所塑造人物的身体特征。尼古拉突破了默兹河谷地区（位于今天比利时境内）通常采用的金属工艺传统，他将乌银（金属合金）与珐琅技术结合起来，这可以使精致的人物形象置身于如池塘般明澈的珐琅背景当中。他并非仅将发生的事件简单地在画面中呈现出来，而是令整个永恒的故事回音不绝。例如，这三个表现赠送礼物场景的构图顺序就经过了极为巧妙的调换，只有中间的一组——神学中具有极高地位的基督学事件——才是从左到右观看的，即从时间上来看是前进的，而在描绘两个预示性的事件时，方向则是向左的。人物躯体那戏剧性的动作似乎经过了上帝神旨的安排。和其珐琅作品一样，由于同时受到了拜占庭式和罗马式两种风格的影响，尼古拉（凡尔登）的艺术既具前瞻性，又有复古性。他将这两种艺术加以改善，通过借鉴古代雕塑中打褶的装饰织物以及视觉冲击力很强的肌肉运动形成了自己的艺术风格，在大约1200



年左右这种风格预示着被称为古典形式的微型“文艺复兴”的到来，是罗马式风格与哥特式风格的过渡时期。

修道院院长絮热曾认为，“只有有文化的人才能够理解”他那具有纪念意义的象征学作品。因而13世纪最为精美的象征学画面出现在插图手稿中也就不足为奇了。《圣经的道德教谕》是一本配有插图的大型圣经，是在皇家的赞助下在巴黎绘制的。书中的每一个圣经事件都配有一张解释其道德意义的插图。在维也纳发现的一份副本中的说明文字不是以拉丁文，而是以少见的法文书写的，整张首页描绘了上帝那庄重的形象，他以几何学家的身份出现在画面中。作为所有事物的建筑师，他依靠手中的指南针来建构宇宙（图55）。他左手拿着一大团不规则的东西，其侧面为太阳和月亮，这代表着未曾成型的事物，或者说是一片混沌，而

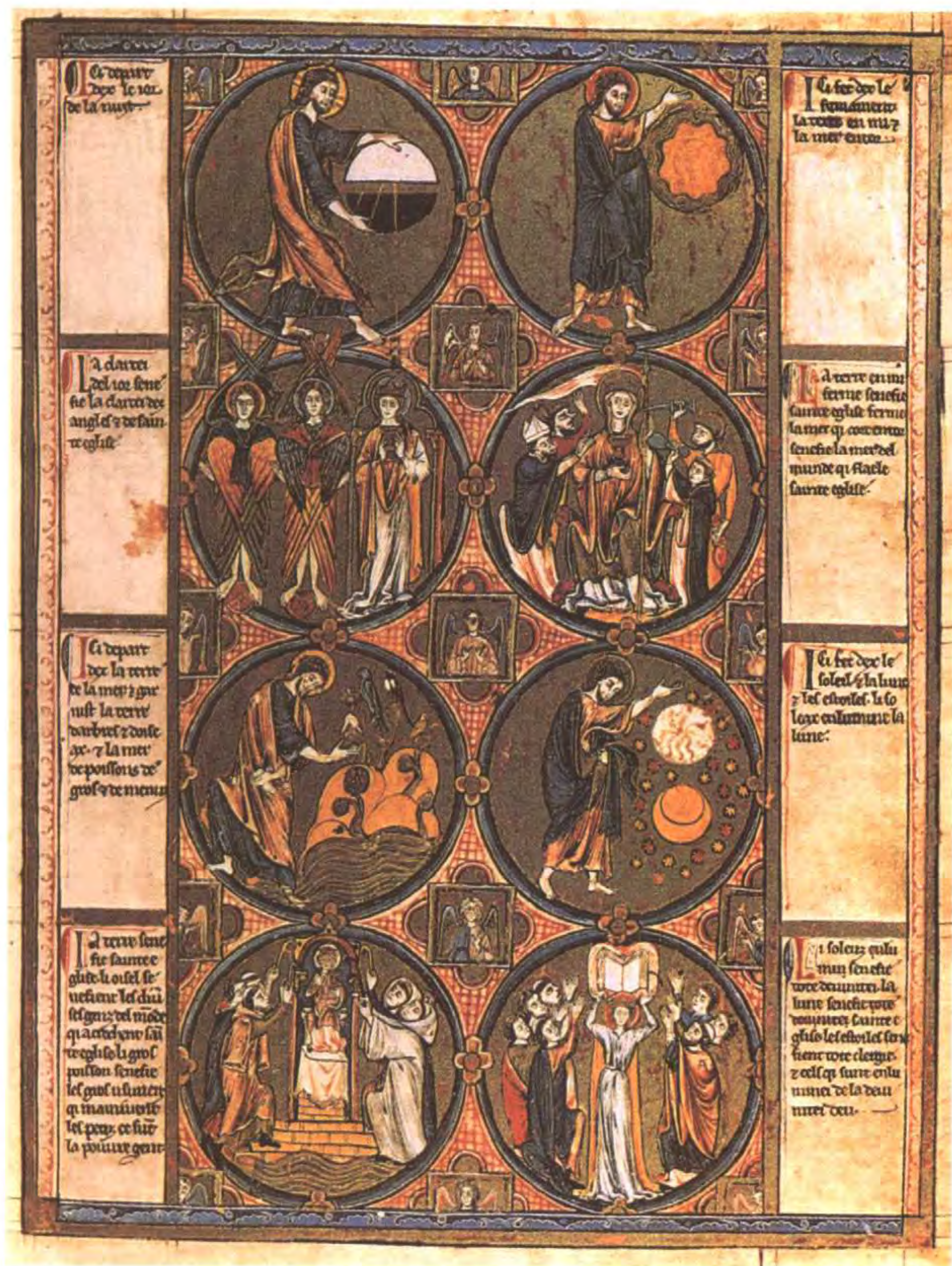


图55 创造天地的前四天,选自《圣经的道德教谕》,约作于1220~1230年。插图,高34.4厘米。维也纳奥地利国立图书馆藏。

左侧画页刻画了上帝的形象,他作为具有神性的几何学家在创造宇宙,而右侧画页上则描绘了创造天地的前四天。与阅读的方式一样,人们在欣赏该作品时也是从左至右,由上到下。只不过右侧画页上讲述圣经故事的四幅圆形装饰画下各有一幅对其寓意进行解释的图画,它们均与当时的宗教及政治事件有关。

作为工匠,上帝正在从中构造宇宙的形象。正如同人们认为时间会终结一样,宇宙的这一时刻清晰地表明了时间的开始。在这一时期,将上帝造物的行为与艺术创作的技术联系在一起对于艺术实践而言具有极其深远的意义。在中世纪早期有关造物的情景中,上帝一边说话(“让光出现”),一边在宣讲中作手势,他用手一指,宇宙便形成了。然而此处的上帝则不得不弯着腰,通过努力工作来缔造世界。

在右页第一幕中,上帝创造出了白天和黑夜,时间也开始运行。每一幅叙事性圆形装饰画下面都配有图画对其进行诠释,而在两者旁边均列有解释性的文字。这些文本是在绘画完成后添加上去的,而我们通常认为,哥特艺术是以文字为基础的。与克洛斯特新堡祭坛画不同,严格来说此处相配的图画并不具有象征学意义,相反,它们令事件之间的关





图56 兰斯大教堂西正面。《天使传报》，作于1245~1255年；《圣母领报》，约作于1230年；《圣母往见》组像，约作于1230~1233年间。

站在深陷的门廊外侧观看，故事是从内侧立柱上圣母玛利亚领报开始的，而后是圣母往见以及圣伊丽莎白和圣母玛利亚间的会面。因此故事似乎是从中间向外侧展开，逐步被引向那尊正在观看的雕塑，并最终使之参与到画面中来。当我们认为时间是沿直线流逝时，哥特时期的人们却认为它是多维的。

系更为错综复杂。例如，在第四个场景中，上帝创造了太阳、月亮和星星。在下面的解释性图画中，太阳代表了上帝的神性，这是以一本打开的圣经来象征的。而星星则表示牧师。在这些画面中，上帝创造世界的经过被阐释为他建造教堂的过程。这里面所要表达的信息极具时代性，其历史、政治、习俗方面的含义要远大于其精神方面的意义。《圣经的道德教谕》被认为是以图片方式表现的、反对异教徒尤其是犹太人的一场规模宏大的战争。在本书的其他画页更是对犹太人进行了丑陋的刻画。为了满足基督教的目的，象征学不仅被用于重新编写犹太人的历史，而且它还成为了敦促迫害犹太人的因素。《圣经的道德教谕》在刚开始时还展现了教会辉煌的形象，然而最后它却变成了可怕的视觉宣传品。

诸多哥特式画面中所描绘的形象均取自古老圣经故事中的人物。但是艺术家通常将其刻画成与他们生活在同一时代的人物。这并非因为形象创造者头脑简单或是犯了历史性的错误。只是他们没有意识到，在其自身与基督和圣人所处的时代之间，存在着一条无法逾越的巨大鸿沟。那些人物并非仅仅是旁观者，而是圣经历史的参与者。这一点可以从兰斯大教堂西正面立柱上的人物看出。在沙特尔大教堂，基督先人的形象彼此独立，而与之不同的是此处这些人物之间相互呼应，正在讲述基督的生平。在中间大门右侧边框上雕刻着圣母领报。旁边则刻画了圣母往见，描绘了圣母玛利亚会见圣施洗者约翰的母亲，即她的表姐伊丽莎白的情景。此时的玛利亚感受到了孩子在她子宫内的跳动，这一场景首次表明了她所怀的孩子具有神性（图56）。年老妇女那扬起的手臂显示出意识到这一重大时刻时所流露出的惊诧。

对于这四尊雕塑所讲述的故事本身，当代学者并不很感兴趣，他们关注的是表现这些故事的世俗作品。它们展现了哥特式雕塑中风格鲜明的三个阶段。其中圣母领报的创作时间被认为是最早的，它是由此前曾在亚眠大教堂工作过的一位雕刻师于大约1230年创作的。他在亚眠大教堂逐渐形成了一套方法，可以快速地将石头雕刻成为光滑的、呈静态的表面。而创作旁边圣母往见中两座人像的雕刻者的作品风格却截然不同。除了借鉴金属工匠尼古拉（凡尔登）大量运用褶皱的古典主义，他还着力刻画了老年怀子的伊丽莎白那衰老的面庞和躯体。离门最近的那尊天使的创作日期大约要晚十五年，她从左侧大门作为随从的位置被移

到了现在中间的位置上。这位天使被视作是整个雕塑群中最晚创作也是最具有哥特风格的人物。那轻盈的体态和灿烂的笑容令她与外侧的两位人物截然不同。我们总是期望能通过一个形象看到故事的连续性,但显然这并不为13世纪的观看者所看重(图57)。此处他们既没有将伊丽莎白视作一个“年代久远”的形象(而仅仅是一位上了岁数的妇女),也没有意识到她那紧贴身体的褶皱型衣服具有古典意味。雕刻者并不认为重新发掘古老的形象导致了当时雕塑与绘画中明显的“自然主义”以及仿古主义倾向,他们只是在寻找任何一种可以将其人物形象展现出来的资源而已。那叙事性的人物形象并非像我们今天想像的那样,仅仅凝固于时间的某一点上,它们一直被延续了下来,直至永恒的现在。兰斯大教堂正面的基督十字架受难像以及天使与母亲们之间生动的互动无疑就属于这种情况。

圣奥古斯丁认为,记忆就是“对过去的事物之展现”,从这一点来说,多数中世纪的艺术都与回忆有关。这被认为是一个物理以及物质上的过程。您也许还记得本书前言中介绍过的大脑图以及被明确标注的记忆库。如果您已经想不起来这张图的话,那么您可以经常翻回去查看。但是对于很难接触到书本的中世纪的人们来说,训练自己记住重要的形象和物体则是教育中的一个基础部分。他们可以通过视觉系统记住复杂的物体,这被称为人工记忆,人们可以通过系统的空间分割、联想以及顺序回忆起物体。艺术家若要人们记住自己创造的形象,就必须令它们引人入胜、构图清晰。比如在兰斯大教堂里,以绘画和雕塑所展现的故事极为醒目,而染色玻璃窗上的叙事性故事更是讲求几何构图,通过它们,神圣的故事被深深地印在了观看者的脑海中。

对于圣托马斯·阿奎那来说,教堂形象最为重要的功能之一就是它们能促使观看者去回忆。当时在教堂内外通过树立雕像来纪念创建者之风日渐盛行。于13世纪40年代建造的德国瑙姆堡教堂西高坛是与圣礼教堂同时代的建筑,那里面摆放着迈森



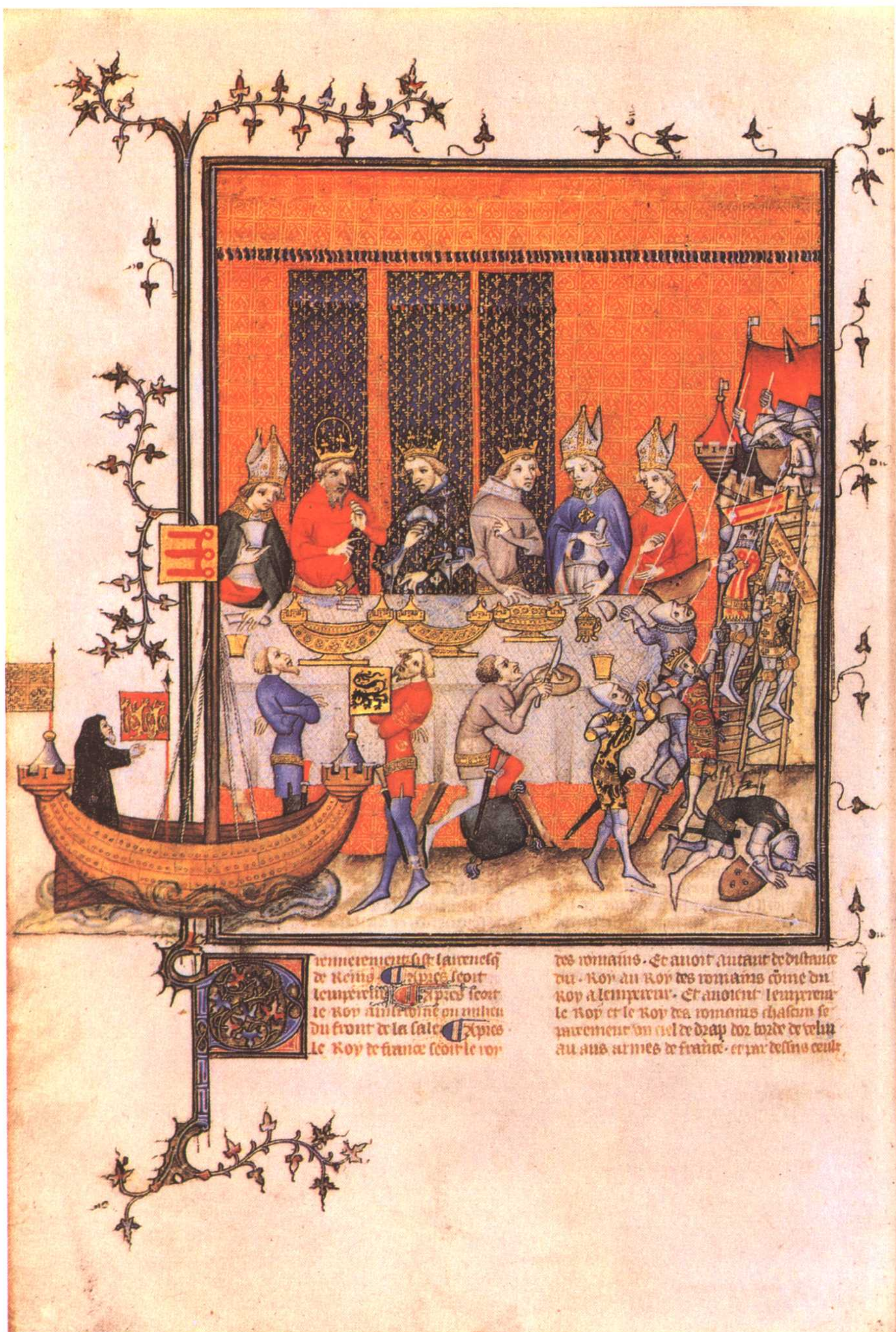
图57 兰斯大教堂西正面伊丽莎白以及天使传报的头像,分别创作于约1233年和约1245~1255年(图56的局部)。

家族真人般大小的塑像，该家族在两个多世纪以前就成为了该教堂的创建者和赞助者。这些人物形象显露出了浓重的自然主义风格，这表明艺术家们力图使过去的人物为今天的人们所铭记。另一尊著名的、具有“历史意义”的德国哥特式雕塑——“班贝格的骑马者”（图58）——也属于这种情况。这尊雕像现位于班贝格大教堂一个扶垛的旁边，但他原先可能是被安放在外面的。我们无法确切地知道他究竟代表了哪一位人物。多年来他一直被认为是东方三博士中的圣乔治，或者是几位世俗人物中的一位，如第一位信仰基督教的皇帝君士坦丁一世，匈牙利国王斯蒂芬，或者是皇帝康拉德三世。另有两种最为合理的推测，那就是他代表了国王亨利二世（1014~1024年在位）——他于1007年建立了班贝格主教管辖区，或是圣罗马皇帝腓特烈二世（1220~1250年在位）——他也是该教堂的资助者。“班贝格的骑马者”非常年轻，那理想化了的面容令他实际上更像是德国史诗文学中的一位骑士，而非当时的一位军事领导者。中世纪的雕塑体现出了在过去与现在之间的流动性，而这令人们难以确定他的身份。不过了解他所代表的含义比研究他的身份更有意义——他代表着圣罗马帝国与教会之间强大的联合。年代久远的经典骑马像，还有当时基督复临这样的宗教仪式——它展现了统治者骑马进入城市的场景，这些都令人联想到了皇帝。通常我们认为这些雕塑是为了纪念死去的人们，但事实上树立这样一尊雕像的意义就在于，它能够成为“活的记忆”，从而使其臣民总能看到他那飞扬跋扈的神情。

在13世纪，书面记录以及编纂隐修院、皇室乃至乡镇编年史的工作日渐兴起，而人们对于利用形象来记录并保存回忆的兴趣也随之浓厚了起来。13世纪圣阿尔班斯的修士马修·帕里斯以生动的页边绘画来阐释他的编年史。在《大编年史》当中，对于自特洛伊时期以来的法国历史，国王们都有各自详细的记录。几个世纪以来，记录历史事件通常为隐修院所独有，但后来它逐渐成为了宫廷文化的一部分，而且职业编年史家为了支持其上级的政策和权力，也令其记录更为理想化。一本精美的《大编年史》副本就是这样一件宫廷作品，该书是1370年至1380年间特为国王查理五世（1364~1380年在位）所作。其中有一张全页插图，描绘了1378年圣罗马国王查理四世（1355~1378年在位）携其



图 58 《班贝格的骑马者》，班贝格大教堂，内扶垛。约建于1235~1240年。石雕，高2.3米。



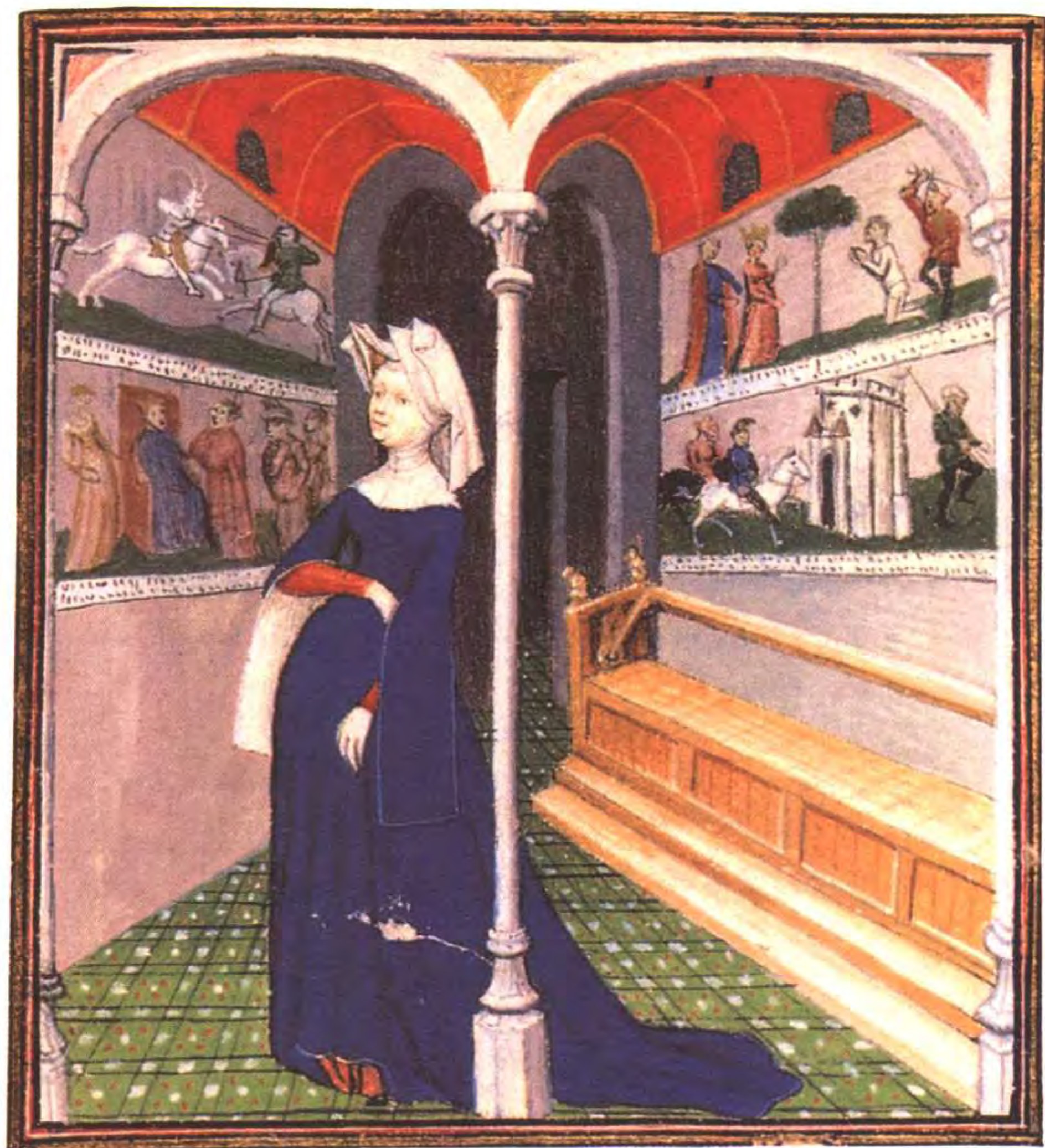
子瓦茨拉夫来巴黎时举行的一场国宴（图59）。该小型图前的文字说明此图是一份记录，指出“下面描述了宴会中人物的分组及其位置，此后的小型图（*en l'ystorie*）描绘了该场景”。在中世纪，彩色图片被称为“*ystoire*”，它可以被理解为历史、故事或者是图片。该图尤为引人入胜的一点在于，它不仅记录下了六位就餐者的位置与形象——三位皇室成员被精心放置于有鸢尾花图案帷幕的背景当中，而且还向我们展示了作为娱乐活动上演的历史剧。它讲述了在距此三百多年的第一次十字军东征中，伟大的法国十字军战士杰弗里（布永）征服耶路撒冷的过程。这种配以精美服装和布景的娱乐活动在宫廷生活中十分常见。查理五世希望通过这一特殊的历史剧促成一场新的反对穆斯林的联合东征。为了便于记录，此处的画面经过了处理，因而它描绘的并非真正的舞台场景。就演员而言，由于戏剧演出的地点离得很远，所以他们并不打算真实地再现这一场景。尽管如此，这一场景还是被放在了比较突出的位置上，与餐桌旁准备盛宴的仆人混在了一起。与编年史本身的文字记录一样，此处过去与现在、故事与现实交织在了一起。

如今我们将历史与文学分为两个不同的领域，然而在哥特时期，仅根据法国东征的功绩便创作了诸多传奇故事，其内容类似亚瑟王或是亚历山大大帝传奇，就如同它们均属于同一类型的事件。国王和贵族们在壁画和挂毯中记录其祖先的业绩时，试图将他们描绘成骑士或是东征倡导者的形象，因为这可以将过去引入到现在，并且可以巩固他们自身的权力。在欧洲的皇宫和宫廷里，描绘英雄作品的比比皆是，这些历史人物不仅取自圣经或亚瑟王故事，此外还包括古典传奇。国王查理尤其偏爱古代历史学家李维的作品，他有很多译自拉丁文的法文译本。克里斯廷·德·皮萨（Christine de Pisan）是查理的传记师和宫廷诗人，她于1403年完成了一首诗，有一幅小型画便描绘了其内容。在画中，她通过观看命运大厅里的装饰壁画来纵览历史（图60）。克里斯廷在诗里描述了著名的“命运城堡”大厅，里面绘满了历史英雄的丰功伟绩。画家以家居环境中壁画的摆设方式为基础来进行描绘。这张特殊的画中画表现了两位在马背上争斗的骑士。下面是两行模糊不清的铭文，沿着优雅的筒型穹顶两侧的墙壁延伸开来。这一点令“命运城堡”具有了特殊意义。它暗示世间所有的事物变幻莫测，世

图59 国王与查理五世观看演出《第一次十字军东征》。选自《大编年史》，约作于1380年。插图，35厘米×24厘米。巴黎国立图书馆藏。

在皇室用餐者面前上演的围攻耶路撒冷的场景从左至右展开。隐士彼得（他的布道为十字军东征赢得了更多的支持）依然站在运送十字军的船里，而这条船的一半则探出了边框。这意味着作为过去发生的一场戏剧和表演，从页边处挤入画面中“真实时间”的这一场景描绘了另一不同时空中所发生的真实故事。

图60 克里斯廷·德·皮萨通过壁画纵览历史，选自《命运大厅》，巴黎，约作于1410年。插图，全页 35 厘米 × 25.5 厘米。慕尼黑巴伐利亚国立图书馆藏。



事变迁都掌握在命运手中。令人遗憾的是，克里斯廷那个时代多数的世俗绘画都未能逃脱厄运，它们恰恰被毁于这些画面所歌颂的战争当中。他们之所以被毁还有另外一个原因，即后世更为看重描绘教会永恒真理的图画的价值，而非宣扬自我的当地贵族的世俗编年史。但是对于过去，宗教和世俗的观点均认为，形象可以用于储存记忆，它不仅能令人们记住先人的功绩，而且还敦促他们在当前全力效仿。

未来

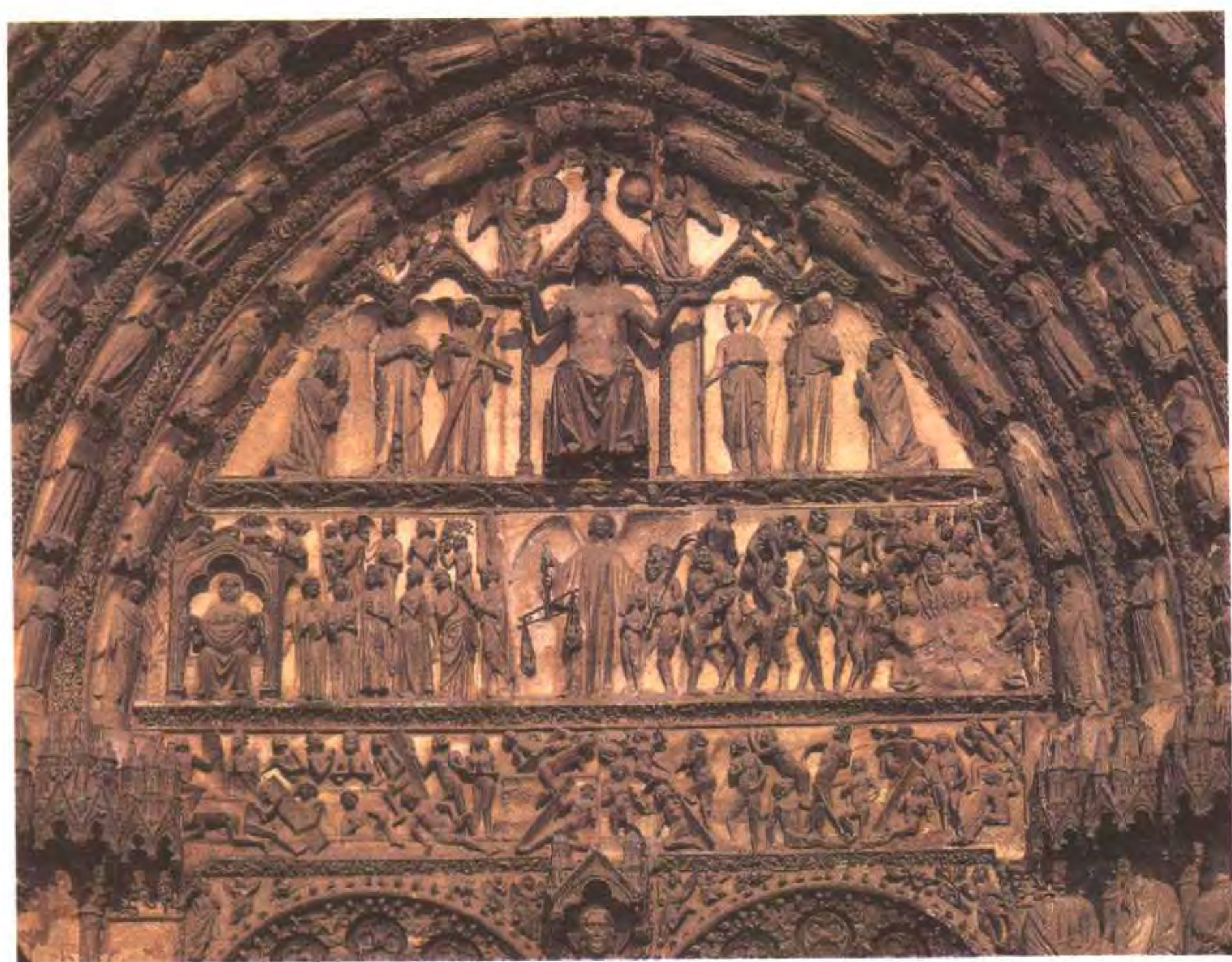
当13世纪的人们举目前望时，他们看到仅仅是结束，而非未来：在“最后的审判”中，基督以光辉的形象降临，对生者和死者做出判决。哥特时期对于时间终结的观点也影响了建筑物的外观，使其呈现出与欧坦和康奎斯的罗马式教堂截然不同的外型。刻画复活者的躯体成为了新的重点，从而使观看者有认同感。“但是，看吧，”圣保罗在《哥林多

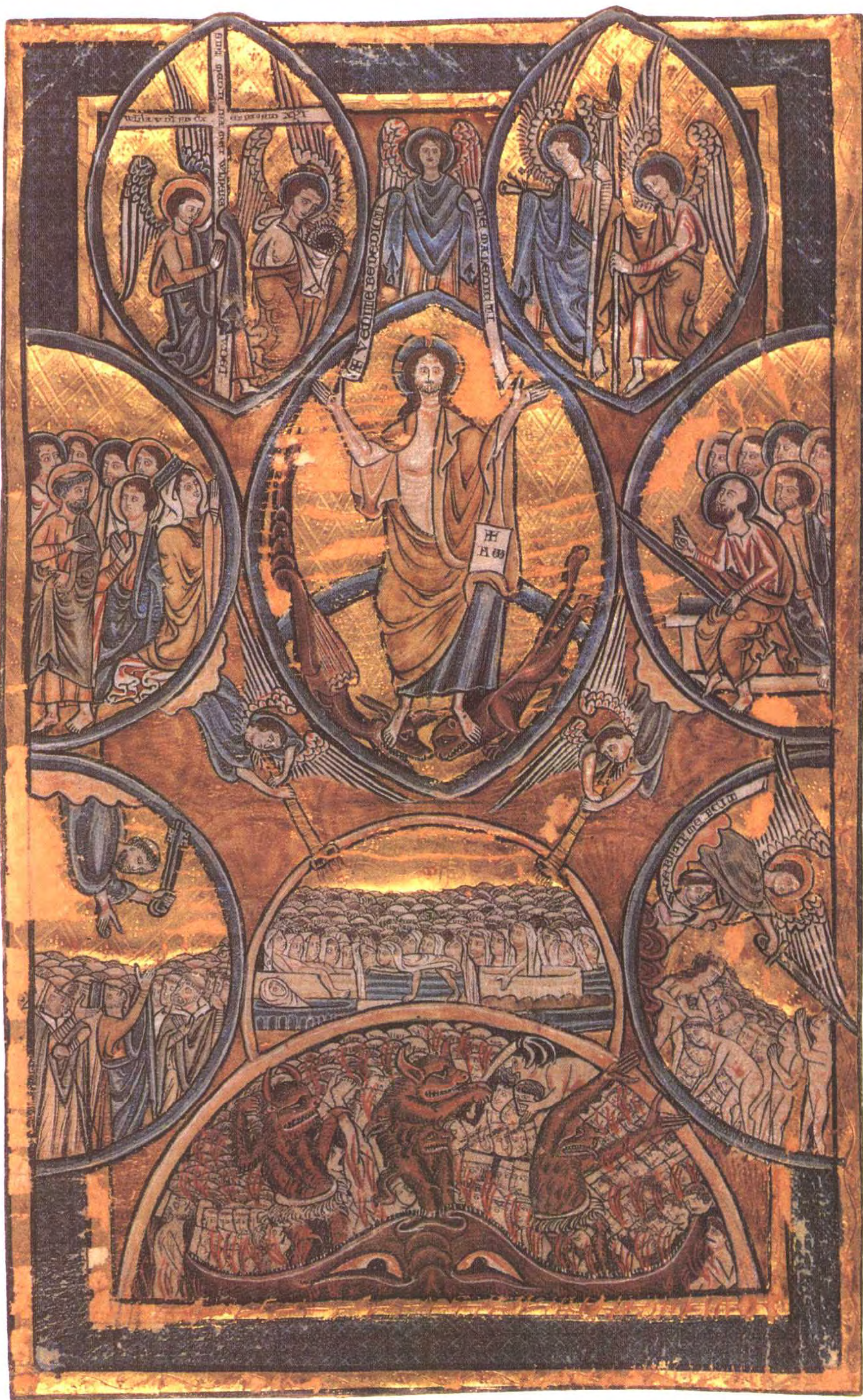
书》中说道，“我将向你们展示一个奥秘……在瞬间，在一眨眼的工夫，我们都将被改变：因为号角即将吹响，死者也将成为不朽。”布尔日大教堂西门山墙上的三角部分就展示了该奥秘的三个层次（图61）。在最下面一层，那些复活者的肉身重新附体，他们正费力地爬出坟墓。在第二组中，基督左边的人物正被遣送到地狱里的大锅中，这些形象似乎更能吸引今天的人们，他们那经典的姿势更具感官冲击力——那闪亮的裸体摆出了古代青铜器中扭曲和转动的造型。在兰斯大教堂中，古代的褶皱形衣物可以令基督的母亲显得更为庄重；而在布尔日教堂，古典的肉体形象则被视作为堕落的躯体。与之形成鲜明对比的是基督右侧被神所保佑的人们，他们排着较为整齐的队伍，准备进入天堂那三叶形的拱门。在那儿，亚伯拉罕将灵魂放置在一块布中。布尔日教堂里这些被神保佑的人们保持着直立、对称的队行，脸上挂着与兰斯大教堂的天使同样的笑容。他们还保留了其削发仪式和王冠，因而依然能保留其修道士、牧师或皇室成员的身份。过去的事情历历在目，同样，具有预言性的将来也如同发生在现在一样。

纪念时间终结的场景对个人也产生了影响，从一幅在艺术上表现自我意识的作品便可看出这一点，这在当时是十分罕见的。在这张描绘“最后的审判”的全页画中，牛津的装饰画家威廉·德·布雷利斯（主要活动时期约1230~

图61 布尔日教堂西正面山墙饰内三角面部分，《最后的审判》，约作于1270年。

尽管当世界末日来临时，空间与时间将消失殆尽，但在描绘世界末日的形象中它们却是不可或缺的。就空间而言，该雕塑的左右两侧被认为是最后审判中处于最高位置的基督的左右两边。在中间一层，他右首的人们得到了拯救，而左面的人们，即罪人则被带入了地狱。世俗间的场景也得以展现，即在最低一层，死者从坟墓中立起。





1260年)将自身作为了该事件的一部分,从而表达自己对于时间终结的观点(图62)。据说他的焦虑源自其已婚的身份。尽管在画面中,他已经举行了教士的削发仪式,但威廉·德·布雷利斯只是低等教士中的一员,而且还未取得正式资格。在最后一刻,当他被基督左侧执剑的天使抓起时,他展开了一个字卷,上面写道“是威廉·德·布雷利斯创造了我”(W. De Brailes me fecit)。也许,他希望绘制者的角色可以令自己免入地狱之门,而在那里,成百的灵魂正挤作一团。

在哥特艺术中,坟墓雕塑也显示出人们在展望未来。通常死者被安葬时面向东方,这样当他们从坟墓中坐起时,便可看到在时间终结之时出现的上帝。在伊内兹·德卡斯特罗大理石的棺木上也雕刻着《最后的审判》。由于她与王储唐·佩德罗私通,在1355年的6月,葡萄牙国王阿方索四世(1325~1357年在位)下旨将其杀死。在佩德罗成为葡萄牙国王之后,他将她的棺木放在修道院耳堂里他自己的棺木旁边,上面铭刻着“直至世界末日”。到了那一刻,伊内兹可以如雕刻在其棺木上的小型人物那样,将石棺上厚重的盖子推开(图63)。人们认为,建造该棺木的西班牙雕刻师借鉴了法国的模式,因为比起北方“最后的审判”的场景,这具棺木上雕刻了罕见的流动曲线。基督如同凡间的国王一样端坐在宝座上,在他身后的阳台上,小天使们举着他受难时的各种刑具。在将“超度”与“入地狱”这两个场景分割开来的弯路上,被神所保佑的人们列队穿过了天堂的大门——天堂那圆形的屋顶令它看起来象当时西班牙——摩尔风格的宫殿。

在“最后的审判”的手稿和纪念性雕塑中,通常所描绘的场景是:“成百上千的人们”从坟墓中费力地爬出来,而14世纪意大利艺术家马索·迪·班科(Maso di Banco)绘制的巴尔迪家族一位男性成员的画像则与之形成了鲜明的对比。他跪在自己的石棺上,在象征来世的荒原上显得格外孤单(图64)。他的石棺以大理石耶稣浮雕和巴尔迪家族特有的臂

图62 威廉·德·布雷利斯,《最后的审判》,1230~1340年。插图,27.5厘米×17.5厘米。剑桥大学菲茨威廉博物馆藏。

图63 伊内兹·德卡斯特罗棺木上雕刻的《最后的审判》。阿尔科巴萨的圣玛利亚修道院教堂,作于1355年后(局部)。

在棺木之上,死者的雕像平静地躺着,被垂落的衣物所覆盖的双足似要攀入圣城——她身下的雕刻便代表着这一地方。就连起支撑作用的人面怪兽也向上凝视着光线,面对着时间的终结。



状物进行装饰，而石棺上面的壁画则描绘了基督作为审判者的形象，他正在展示自己的伤口，周围环绕着天使。这位赞助人似乎正在接受为他个人举行的审判。在其旁边离祭坛更近一些的地方，同一家族的一位女性成员将自己的画像放置在一个相似但是略小些的建筑物中，该画由塔迪奥·加迪创作。更为大胆的一点在于，她目睹了基督的下葬，基督的坟墓位于她自己的坟墓之上，而她则注视着他的尸体被放了下去。在今天看起来，这些不同时段人物场景的组合令人颇感奇怪——14世纪的赞助人、基督受难以及未来的审判——这些都展现了赞助人在思想或视觉上的一种期待。在这一时期，有一篇名为《对基督生平的思考》的文章十分流行，它鼓励人们将自己视作基督生平主要事件中在场的人物，将自身放置到历史事件当中去。佛罗伦萨圣十字圣方济各教堂那不同寻常的审判场面表明，人们可以通过艺术在时空中穿梭前行。

在私人礼拜堂那精美的装饰中，时间扮演了一个基本的角色。首先，教会在死亡与最后的审判之间创立了一个新的时段。人们通常认为炼狱的过程要持续成百上千年，而这个过程可以通过祈祷、捐献物品以及在礼拜堂里唱颂弥撒曲来缩短。人类无法控制或是拥有时间，因为人们认为它是属于上帝的财产。因此，教会谴责放债——这通常被称作放高利贷，因为通过利息来获取利润与累积时间具有同样的作用。因此与其他有罪之人一样，放高利贷者总是试图寻求各种方法以期将其不法所得返还给上帝。中世纪后期的很多艺术品和建筑物都是为了买回时间而创作的。如果说人们无法购买时间的话，那么他们可以购买空间，于是富有的商人以及巴尔迪这样的贵族家庭就将其财产的一大部分用于投资建造这些形象，希望借此保证其灵魂能获得拯救。

现在

《人生十阶段》这幅图表中环绕于上帝面庞四周的铭文写到，上帝既不知过去，也不晓将来，他只知道无所不在的现在：“我纵览一切，我以我的安排来统领一切”（图65）。在这张图中，上帝审视着一个人的生命历程，从他坐在母亲的腿上一直到他进入处于画页底部的哥特式坟墓。从中可

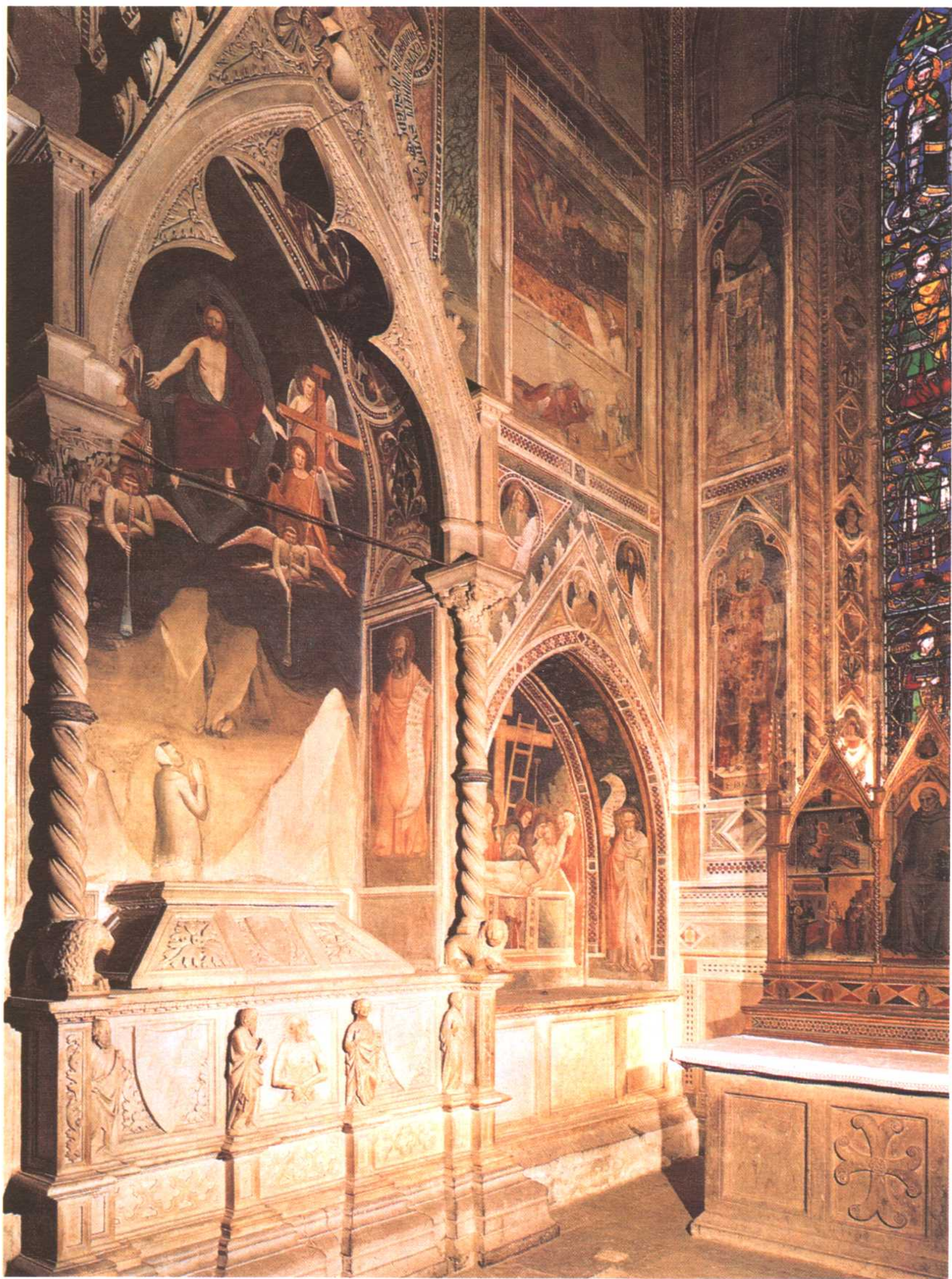


图 64 马索·迪·班科(认为是其作品)(主要创作时期为 14 世纪中期)
陵墓上的湿壁画描绘了巴尔迪家族一成员的复活。

塔迪奥·加迪 (1300~1366)

描绘基督下葬的陵墓，作于约 1335~1341 年间。湿壁画，4.1 米 × 2.2 米。
佛罗伦萨圣十字教堂，巴尔迪·迪·维尔尼奥礼拜堂。

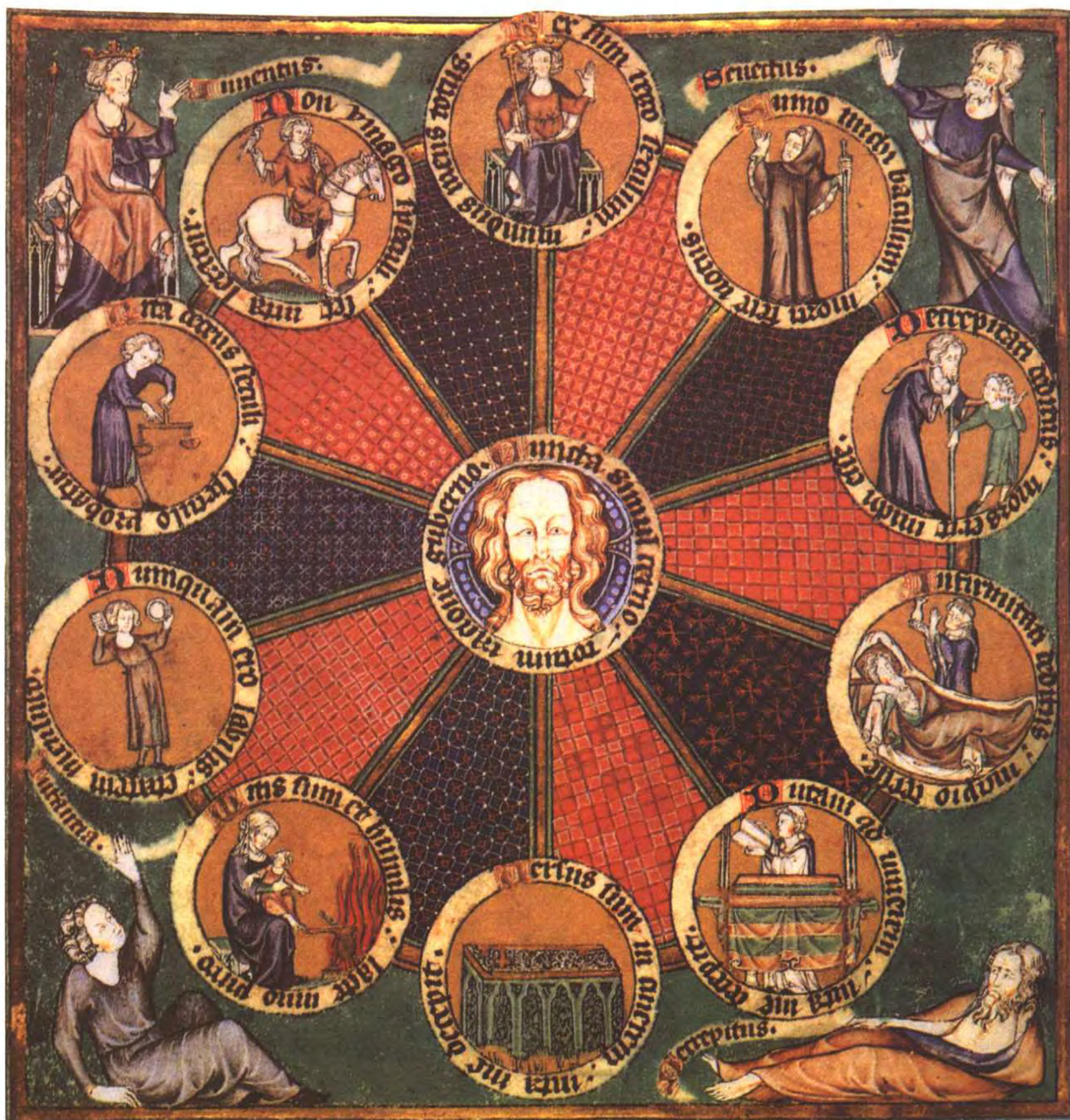


图 65 《人生十阶段之轮》，无所不见的上帝位于中心位置，选自罗伯特·德·莱尔所作诗篇，作于1339年以前。插图，33.8 厘米×22.5 厘米。伦敦大英图书馆藏。

人们通常采用圆环来表现时间的轮回，而后又将其运用到年和人的生命历程当中。从钟表的表面到今天的数字计时，我们总是认为时间的流逝是以数字来计算的。而对于中世纪的观看者而言，时间不是以数字，而是通过空间被安排的。国王位于我们现在所说的“十二点钟”的位置上，这也许意味着这是一天中的顶点，因为太阳在空中处于相同的位置。

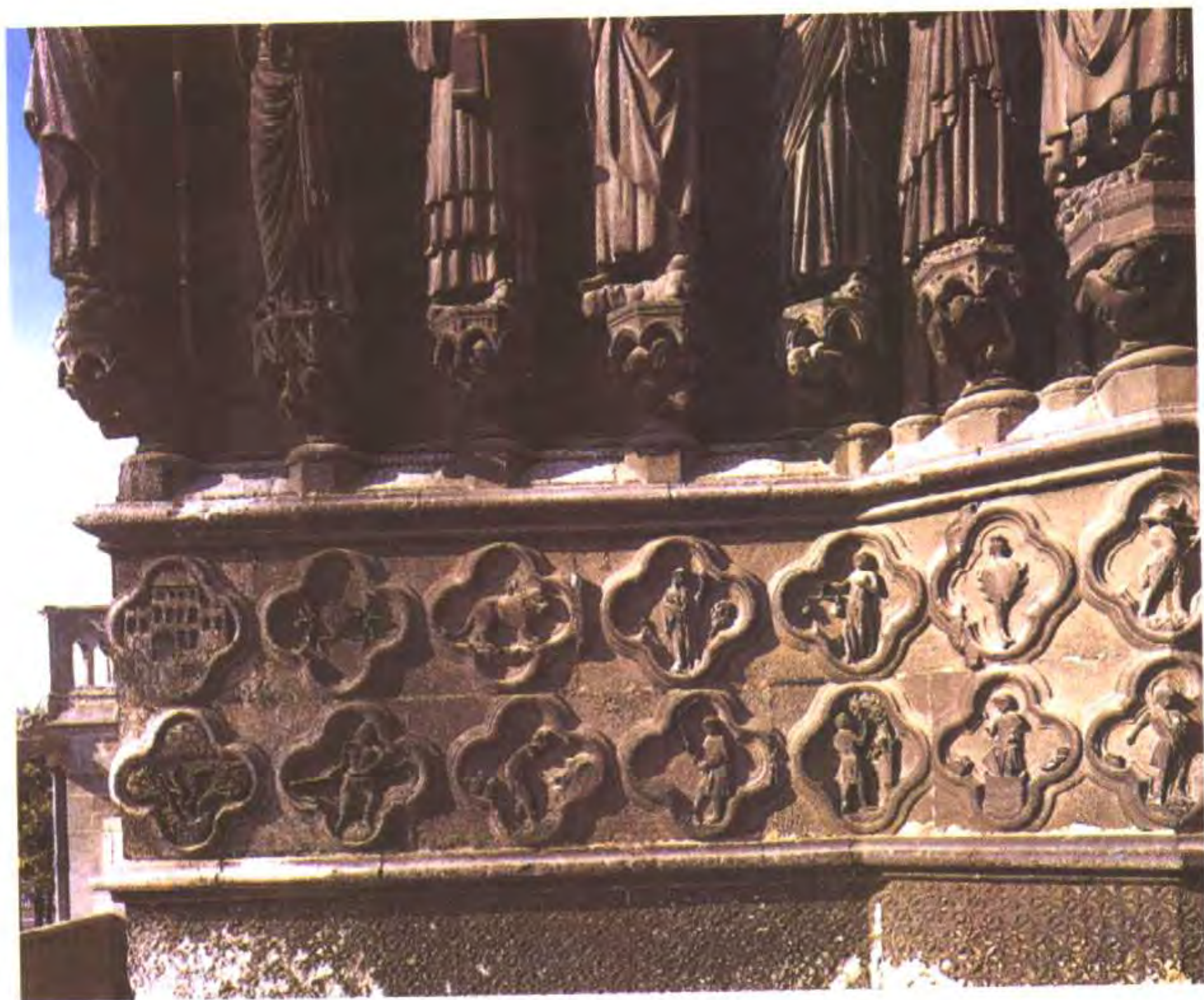
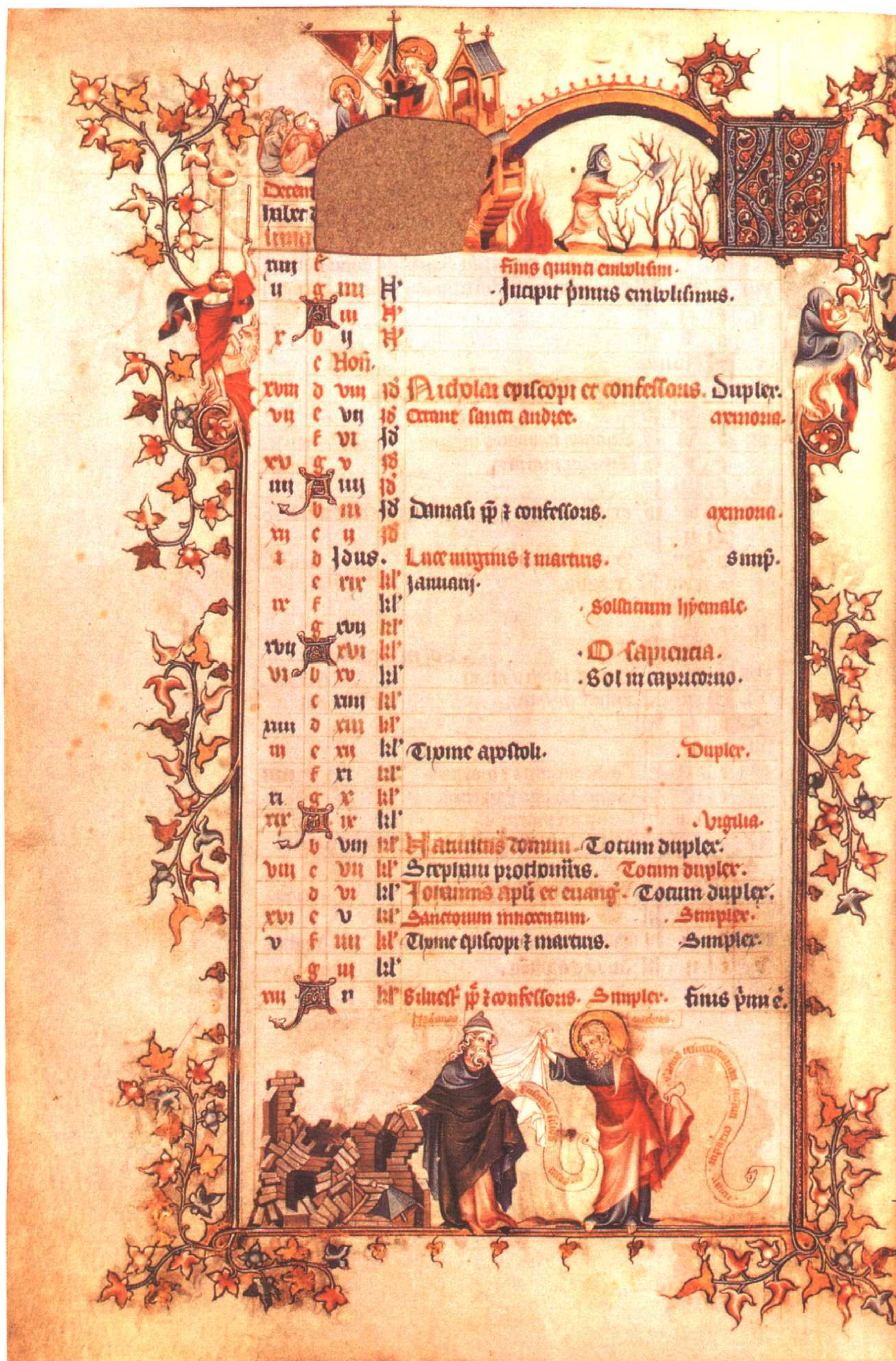


图66 亚眠大教堂西正面的北门，约建于1220~1230年间。年历中6月至11月的场景，上面有相应的黄道十二宫图。

依照太阳由东向西的运动，此处图案的走向也呈圆形。在其左侧即北面（阴冷的一面），夏季月份为冬季所取代。后面六个月则位于对面的南侧，从门的位置开始顺序排列开来，随着春天的再次降临，一切又重新开始。

以看出形象塑造满足了中世纪对于回忆的需求。英国罗伯特·德·莱尔男爵所作诗篇的前言印有一系列图解式的形象，阐释了诸如七种圣礼、七宗罪和有关信仰的十二篇文章的内容，而这幅画便是其中之一。与当时较为流行的另一类时间环状图相比，这一幅“命运之轮”的不同之处在于，这里所有轮子的辐条都指向上帝。人们通常将人类与世界的生命历程联系在一起。因而这一时期的人们认为，他们所处的世界如同那躺在右下角老朽的形象一样已经衰老了。这个世界正处于一种道德败坏、社会衰落的状态，正等待最后时刻大火的降临。在看到画面中圆环那不可阻挡的转动后，罗伯特·德·莱尔也意识到了这一点，于是在其生命的晚些时候，他便加入了圣方济各会，希望通过遵循宗教礼仪来保证其灵魂能获得拯救。

年复一年的轮回囊括了所有现在的时刻。亚眠大教堂西正面的北门是献给当地的一位圣徒圣弗明的，在山墙上的三角形装饰部分刻有其传奇故事。在高大的立柱人物下面，沿柱脚的最低一层描绘了一年十二个月的劳动场景以及相应的黄道十二宫图（图66）。一年始于右侧里首的十二月——一位农夫在杀猪——他位于人马座之下。在另外一侧则有代表夏季的较为温暖的月份，从晒干草的六月，踏碾葡萄的十月，一直到表示冬季播种的十一月。通常这些形象都经过了浪漫手法的处理，刻画了农夫们为了他们热爱的



教堂而辛勤劳作。但是事实上,这些劳动场景也构成了某种“社会日历”,诸如五月便令人们联想起了狩猎或带鹰行猎这些更为贵族化的爱好。但是形象雕刻者或设计师并非简单地模仿那些流传下来的旧模式,而是在观察当时他们周围的世界。在欧洲,气候的迥异造成了劳作安排上的更替。同样位置的画面显示出,当意大利的农民们在三月份开始修剪葡萄藤的时候,法国的农民却还在火边取暖。在亚眠大教堂十二宫图标志的下方,沿柱脚呈顺时针方向雕刻着人们年复一年的劳动场景,农民们可以从中看到自己的影子,看到自己在灌溉良好的索姆河流域的田地上劳作着。此外我们还应该记住,哥特艺术在欧洲的兴起与占星术的重新发现在时间上是一致的。无论是在国王的宫廷还是医生的诊所里,占星术都决定着人们当时应该过何种生活。无论是放血还是结婚,时间均由天上不断变换的星星图案安排,而这些我们用肉眼便可以看到。

另一个不断变化的便是宗教礼拜年中的日祷仪式,这是由教会规定的圣徒们日间、工作乃至宴会中所要遵循的仪式。著名的巴黎书籍装饰家让·皮塞勒(约1300~约1355)绘制了贝尔维尔每日祈祷书,他在该宗教节日表里将礼拜仪式进行了再创作,绘制出了最为复杂、精致的组图(图67)。该书内容复杂,由一位多明我教的神学家设计并撰写文字部分。这种以文字和绘画来记录具有象征意义画面的作品现存已极少了。在贝尔维尔每日祈祷书现存两页里的一页当中,重要的日子被列在了下方。书页顶端有一个人在砍伐冬日那光秃秃的树枝,此外在本页根据文字还设计了具有象征意义的元素,以证明“《旧约》与《新约》的和谐统一”。因此在十二个月份每月的下面都有一位预言家将一份预言递给使徒。在12月里,撒迦利亚打开了预言,“我要激发你的众子”(《撒迦利亚书》9:13),反过来也有一条相应的诺言:“躯体复活,生命永恒。”每位预言家都从会堂撤走一块石头,因而到了12月份,那里便仅剩下一堆瓦砾了。在画页上方,还有一座有象征意义的建筑物,它令我们想到了教堂在空间上所具有的隐喻。圣母玛利亚站在门口上方,“向我们打开了大门”。她手举一面三角旗,上面的图案代表了那条诺言:一具裹着尸布的尸体从坟墓里站了起来。这一画面虽晦涩难懂但却极受欢迎,法国皇室接连几代都将其复制到宗教节日表,尤其是《祈祷书》中。而由于拥有了这

图67 让·皮塞勒(约1300~约1355)所绘贝尔维尔每日祈祷书中的《十二月》,约作于1323~1326年间。插图,24厘米×17厘米。巴黎国立图书馆藏。



图 68 布莱克内星盘，英国，1342 年。黄铜与其他金属，直径 21.8 厘米。伦敦大英博物馆藏。

本列有宗教节日表的祈祷书，平信徒们便也拥有了自己反复诵读的文字以及在白天不同时段背诵的祈祷文。

时间通常是利用空间来衡量的，这不仅包括日晷和新发明的沙漏这样的普通装置，还包括用以测算星星位置的、更为复杂的天文仪器，比如星盘。

星盘是途经穆斯林西班牙从阿拉伯人那里继承而来的，同时流传过来的还有学术知识，尤其是光学知识。不过星盘被改成了哥特式样，比如这只被保存在大英博物馆的星盘，它造于 1342 年，上面刻着 Blakenei me fecit（布莱克内制造）（图 68）。钩环上雕刻着哥特风格的装饰花窗图案，它将悬挂圆环与底座即“固定托”连在了一起，此外上面还镂空雕刻了一个精美的三叶形装饰。“网”是机械装置的一部分，用于进

行精确的计算，它可以在基座上转动。即便在这上面也可以看到其他具有哥特风格的形状，比如四叶形装饰。“网”上有两个指星针被做成了滴水嘴怪兽的形状。星盘的作用之一就是通过对太阳和“网”上某颗星的高度来精确测定白天或黑夜里的时间。作为中世纪最为复杂的计算工具之一，星盘的做工通常极为精美复杂，其程度决不亚于任何一件工艺品。哥特艺术的历史如哥特建筑史，与科学技术的历史紧密相连，前者是后者有机的组成部分。

在 14 世纪 30 年代，当乔托及其追随者利用新的采光法改变了空间的形状时，机械装置中擒纵轮的发明使得机械钟表随之问世，它可以准时敲钟点，而这彻底改变了人们对时间的观念。它可将一天进行等分。在 14 和 15 世纪，西欧的城市里出现了公共钟表，这也改变了人们的时间安排。城市委员会、宫廷、学校乃至工地都开始采用新时制来制定工作，而这与宗教仪式中的时间安排截然不同，后者根据教规制定且变化多端。钟表所带来的变化对于艺术史的影响难

以尽述，与此同时，人们对衡量空间重新产生了兴趣。在意大利和北部地区，人们摒弃了那重复的、有关末世论时刻的故事。随着新钟表的出现，由于钟与日晷报时不统一所造成的混乱局面也随之消失了。人们仅用一台仪器便可为所有的计时器调时，同样，在某一连续、统一的空间中发生多种事件的想法也成为了可能。

钟表不仅仅是一种满足人们世俗目的的装置，在教堂里也很快就摆放了这种新的机械报时钟。让·福索瑞斯（Jean Fusoris，约1365~1436）于15世纪20年代在布尔日大教堂便建造了这样一座钟表。宗教寓言也采用了这一新的时间概念。例如，亨瑞奇·苏索（Heinrich Suso）撰写了《智慧之钟》，即 *Horologium Sapientiae*。该书作于1334年，描述了作者与智慧女神之间的对话（图69）。这本多明我派小册子旨在能起到闹钟般的作用，里面写道：“将迟钝的人们从慵懒的睡梦中唤醒，保持警觉……目前的工作虽微不足道，但它可以显现救世主的悲悯，这就如同一个装有好齿轮、能发出悦耳声音的钟表，可以发出甜美的、有如天堂般的声音。”到了15世纪中期，人们已经确立了标准的新计时法，而在绘于巴黎的该作品的配图手稿中，书页和图片也删去了哥特式的计时器。智慧女神站在一堆计时器中间，以戒酒女神的姿态出现在作者面前。从左至右我们看到的有星盘、一座有五口小钟的巨型机械表，以及放在桌上的五个小型便携式计时器——其中一个是靠弹簧驱动的。不过此处描绘的机械装置依然被放置于哥特式的罩柜和扶壁中间，同样，在文字上也采用了神学比喻来讲述有关永恒价值的寓言。在左侧，多明我派的虔诚教徒将目光从书本上移开，面对时间及其明智的安排陷入了深深的思考。尽管该图勾勒出了纵深的空间，并且细致入微地描画了新的机械发明，但是如同亨瑞奇·苏索的文字一样，这构图精美的画页依然被锁定在哥特式的视点里。

图69 亨瑞奇·苏索(约1295~1366)

《智慧之钟》，(*Horologium Sapientiae*)。约作于1334年。插图，全页37厘米×25.5厘米。布鲁塞尔皇家图书馆藏。

请注意，钟表展示中就有星盘这一计时器，但是智慧女神还是手拿一本打开的书，站在画面内部的观看者面前。文字以及圣经那翻开的书页依然是最基本的元素，并未被用以计时的钟表所取代。





An felix q d' h'm
ho finis et ma





第三章

观看上帝的新视角



在哥特艺术中，上帝缺席的场面反而更有助于人们形成看待上帝的新视角。基督升天时在躯体上没有留给其追随者可以膜拜的东西；因此与其死亡相关的物品，尤其是十字架就成为了基督教世界中最具影响力的事物。君士坦丁堡的母亲圣海伦的传奇故事中讲述，她于大约公元300年发现了十字架，但是直到1204年之后，它的碎片才流入到了西方。那时东征军试图从穆斯林手中夺回巴勒斯坦，在去往那里的途中，他们洗劫了东部基督教的首都君士坦丁堡，带回了大量的战利品，包括画像、圣像以及圣遗物。君士坦丁堡的拉丁皇帝鲍德温一世（佛兰德）（1204～1205年在位）获得了其中一小片木十字架，而后其兄瑙姆公爵贵族菲利普（Philip the Noble, Count of Namur）将其赠给了位于今天比利时境内的弗洛雷夫修道院，随后它又被放置在金碧辉煌的哥特式三联祭坛上（图71）。当时东部基督教已经发展成为了一种以形象为中心的神学，这赋予了圣像其神圣的原型所拥有的某些力量。与此同时，在西方只有圣遗物这样的物品才能作为被摆放的圣物，从而得到人们的膜拜。肖像令不在场的人物得以重现，而圣遗物则只展示其自身。

人们认为圣遗物具有神奇的力量。1254年5月3日在“真十字架创造祷告仪式”（Office of the Invention of the True Cross）上，弗洛雷夫的圣物开始滴血，之后人们便建造了三联祭坛。当时成千“假冒”的十字架碎片涌入市场，令圣遗物价格暴涨，且有蔓延之势。此时发生这样一件奇迹对于修道士来说极其重要，因为这可以证明，他们所拥有的宝物才是真品。容纳圣遗物的建筑物风格具有剧院般的效果，表现了人们对它的虔诚，如此摆放物品的方式可以显示其所具有的力量。几个世纪以来，圣遗物都是西方精神策略的一

图70 迈斯特·弗兰克（主要创作时期为15世纪早期）
《基督耶稣》，约作于1420年。饰板蛋彩画，42.5厘米×31.5厘米。莱比锡绘画博物馆藏。

画框上的五瓣玫瑰令我们不禁要去触摸基督的躯体——在神秘主义传统中，玫瑰是鲜血与死亡的象征。



图71 弗洛雷夫十字架圣物匣，创作于1254年之后。银与镀铜，透雕细工，宝石与乌银，展开72厘米×90厘米。巴黎卢浮宫藏。

该陈列柜的形状为哥特式微型礼拜堂，上有尖塔和三角墙，打开后能看到中央有一如盛开花朵般的镀金十字架，由两位天使高高举起，两侧饰有略小些的基督受难的立体场景。

个焦点，但是在哥特时期与众不同的一点在于，圣遗物与祭坛之间的界限——就如同肖像与绘画间的界限一样——变得模糊了。在弗洛雷夫三联祭坛中，膜拜的焦点从物体本身转到了那如舞台般展开的影像中。中世纪早期的圣遗物吸引着朝圣者们，但他们只能通过面前的棺木去感受其中的圣人，或最多透过石头护栅看一眼圣物的残片。随着时间的推移，圣体残片被放入透明的容器内展出（图72），或者正好相反，像弗洛雷夫修道院里的情况那样被层层地围裹起来，以至于它们几乎被人们忘却了。

在13世纪又产生了一些固定的新主题与人物形象，因而这一阶段可谓是形象创作剧增的时期，虽然在今天的弥撒仪式中所用的图片也越来越多，但是这两种情况却大相径庭。如果从一开始就未确定雕像的观众和塑造它的具体目的，那么这些圣像就会因过于神圣而难以为大众所接受。于是不同的社会组织为了其特殊的祈祷目的塑造了不同类型的形象，这些组织包括世俗的兄弟会（致力于宗教或慈善目的的兄弟会），以及宗教外的团体如贝居安女修女会、宗教修道会和与世隔绝的修士与修女。尽管如此，这一时期最

主要的变化之一就是，普通民众不仅可以透过教堂里那框架之中的作品——被膜拜的圣像通常占据着极为重要的位置——看到上帝的形象，而且还能在集体和社会活动所形成的氛围中感受到上帝的存在。

公共场所中的形象

在大教堂里，巨大的石制高坛屏风被称为pulpitum（讲道台）或祭廊，它将中殿与高坛分割开来，使得普通百姓无法看到里面所举行的礼拜仪式。沙特尔和亚眠大教堂里的屏风后来被移开了，但是13世纪中期瑙姆堡大教堂那雕刻精美的屏风还留在原处（图73）。其上半部分描绘了基督受难的场景；但是最令人叹为观止的是高坛入口处突出的三角墙门柱上那真人般大小的雕塑。按照传统，耶稣受难像里的三个人物——基督、其侧面悲痛万分的圣母玛利亚以及圣约翰——是被放于屏风的顶端的，但是此处他们却被放置在与祈祷者同等的水平面上。痛苦的圣母玛利亚转向观看者，仿佛在说“看吧”，而另一侧的圣约翰则引领着观看者走近基督，从另一个角度将人们带入这动情的一幕。有别于哥特式兰斯大教堂外部雕塑的一点在于，这些雕像不仅仅在以其躯体讲述故事。此处的这些人物啜泣着，泪流满面，痛苦地绞着手，他们所展现的状态能够唤起情感的对应，令面对他们的人们也充满了怜悯之情，引起共鸣。基督那松松下垂的躯干还代表了一种新的自然主义，勾勒出了其倍受折磨的肉体。他位于门槛之上，处于教士与平信徒所处的空间之间，而当牧师进入圣殿时，也可以说他们的确穿过了他的身体。

在13世纪，哥特风格的形象逐渐“生动”了起来，这一老生常谈的论调包含了一个历史性的事实：由于栩栩如生的新雕像赋予了人们充分的想像力，他们感到自己与真实存在的上帝之间有了更为直接的联系。公共场合所展示的耶稣受难像甚至会具有生命，对观看者开口说话，比如圣达弥盎教堂里对阿西西的圣方济各（1182~1226）讲话的十字架。后来上方教堂描绘圣人生平的壁画故事中也描绘了这一时刻。一些艺术历史学家依然认为，这全套壁画故事有一部分出自乔托之手（图74）。该十字架（现依然保存）具



图72 圣物匣三塔左首水晶容器与圣遗物，1370~1390年（图25的局部）。雕花镀银、珐琅和宝石，高93.5厘米。亚琛大教堂珍藏室藏。

图73 璺姆堡大教堂高坛屏风耶稣受难像，约作于1245~1260年间。

除了两侧具有强大感染力的圣母玛利亚和圣约翰的雕塑外，沿高坛顶部还运用浮雕手法雕刻了一系列极具自然主义风格的故事。



有1200年左右的典型的罗马——拜占庭式艺术风格；因而在哥特式的画面中，这一幕代表了对罗马式形象的崇拜。通常旧形象要比新形象显得更为神圣。这一幕还显示出，与东欧相比，意大利的形象塑造截然不同。在法国和德国，表现宗教仪式的形象通常为立体祭坛像或大型雕塑，比如璺姆堡大教堂内的雕塑。然而在意大利，在壁画与嵌板画创作中依然习惯沿用拜占庭风格。此处那些不可思议的十字架形象——它们对意大利圣徒、圣方济各以及锡耶纳的圣凯瑟琳等神秘主义者讲话，在他们面前滴血，与他们交流——通常不是以雕塑，而是以平面绘画表现出来的。

圣达弥盎教堂里受难的基督还告诉年轻的圣方济各：“去修复我的屋子。”中世纪后期，模仿基督成为了宗教体验中最基本的一点，而画中的这些形象则为模仿提供了模式。



后来圣方济各在自己的身体上接受了圣痕——基督受难时的痕迹，同时他也相应地为其追随者提供了一种模式。尽管原先圣人立誓要注重简朴，但在1209年创建圣方济各会后的几十年里，圣方济各会的教堂就如德国爱尔福特的教堂那样，与这一誓言背道而驰。里面满是奢华的玻璃镶嵌画面，其中也包括圣方济各接受圣痕这样的场景（图75）。在运用人物形象规劝和转化听众方面，方济各会走在了前沿。圣方济各首先向格慈奥（Greccio）虔诚的观看者提出，运

图74 《圣方济各与讲话的十字架》，约作于1295年。湿壁画，阿西西的圣方济各教堂上方教堂。

在意大利，显得栩栩如生的通常是绘画而非雕塑。



图75 《圣方济各接受圣痕》，1235~1245年。爱尔福特的巴福瑟教堂(Barfusserkirche)。

在有关该主题的意大利嵌板画中，光线从被钉在十字架的小天使的手脚上流向圣方济各的四肢，这令他成为了活生生的基督模仿者。但在此处，染色玻璃本身便可突出这种极强的光线流动性。

用圣诞摇篮来生动地再现耶稣诞生这一幕。根据他的朋友传记学家托马斯(切拉诺)的记录，他想“亲眼目睹”有关基督的奇迹。这彻底颠覆了传统意义中形象所具有的力量。因为它不再需要人们去寻求肉眼以外的东西，而是强调利用普通视力就能感受到神的存在。

多数人认为，在圣餐弥撒中，当再现基督的死亡并将其躯体以圣体的形式呈现出来的那一刻，他们感到离上帝是最近的。人们认为圣体并非是一种象征，而是与圣遗物有关的、具有真正神圣力量的物品。在1264年引入基督圣体节后，对圣体的膜拜与日俱增。在十四世纪的英国，有一本特为平信徒印制的、阐述弥撒议事的指导手册，书中的图片引



导读者去经历宗教仪式中的各个时刻，文字部分则告诉人们，在这些时刻应该做什么以及思考何种问题（图76）。对于这一时期的多数人而言，弥撒的高潮是仪式中的举扬圣饼，这本书也是如此描画的。在说完祝圣词后，圆形的圣饼就被举起，这时就如图中左边所示，教士助手开始敲钟。为了描绘这一时刻在精神上具有的重大意义，画家还作了一幅图中图，但是他却让它脱离开了原有的框架，将其放在一个颜色更为丰富的背景当中。这表示，当虔诚的人们从被举扬的圣饼中看到钉在十字架上的基督躯体时，他们便过渡到了一个更高的视觉模式。

弥撒仪式是一种多重感官的体验，它包括仪式的场景、丰富的物品和服装、钟声、香料的味，以及触摸和品尝基督的躯体。一件法衣上所描绘的“怀疑的多马”这一幕就将渴望触摸的这种强烈愿望表达了出来。基督正引着多马的手指插入他自己的身体（图77）。如今我们将这件法衣视作为一件精美的 anglicanum 作品——英国妇女因这种刺绣而享誉欧洲。现在它被摊开呈半圆状放在博物馆中展出。这特殊的一幕位于衣服的右上方，但它本应被放置在主持仪式牧师的左胸，与另一侧的垂饰连接在一起。此外该法衣还展示出基督死后的另一幕：基督站在抹大拉的玛利亚面前说道“不要碰我的身体。”如果像其后来的拥有者所述，该法衣最

图76 《举扬圣饼》，选自一本平信徒弥撒手册，约作于1320年。插图，20.5厘米×13厘米。巴黎国立图书馆藏。

主持仪式的牧师不再像以前那样面对群众，而是背对他们，面向圣坛。圣坛画和祭坛装饰是用来吸引牧师和集会群众的注意力的，宗教仪式上的这一变化也对它们的发展产生了影响。但是在这幅小型画中，基督受难像并非仅仅是一个具体的形象，它代表了人们此刻应当思考的问题。



图77 圣多马将手指探入基督的伤口。西恩(Syon)法衣,约作于1300年(局部)。刺绣,整幅作品高为1.47米。伦敦维多利亚和艾伯特博物馆藏。

中世纪的织物现存有限,但在教堂里,闪亮的丝织物与金线织品却比比皆是。它们装点着祭坛的正面,在跳动的烛光中变幻莫测,或是如这件仪式上用的法衣一样,随穿戴者躯体的运动而有所改变。

早是为一座女隐修院制造的话,那么修女们可以从牧师法衣上的这些图案看出性别上的差异。一方面基督的女信徒只能看,不能碰。而另一方面,男信徒则可以与上帝之间有更为亲密的关系。此外,在弥撒中,当主持仪式的牧师背向祭坛转向人群时,两幕场景均能跃入人们的眼帘。

弥撒庆祝仪式与群众之间的距离日益加大,这意味着人们需要另外寻求能与上帝更为亲密的祈祷模式。为了展现这些新形象,人们建立起了半公开的场所和公共机构。1285年,圣母玛利亚兄弟会,佛罗伦萨的圣玛利亚·诺维拉教堂委托锡耶纳派画家杜乔·第·博尼塞纳(活跃于1278~1319年间)画像,合同中规定,这应该是“一幅大的嵌板画……要美丽之极”,并且

要按照赞助人的“意愿,描绘神圣的玛利亚、她那无所不能的儿子以及其他人物形象”。他必须自己出资为嵌板镀金,而且要“保证无论是整体还是细节都要十分精美”(图78)。这一现存至今的合同极为罕见,它表明兄弟会也在试图建立一个膜拜仪式的场所。而杜乔所描绘的圣母玛利亚的形象极为成功,此后一代代的人们来到礼拜堂,为它点亮明灯,对它顶礼膜拜。这并非是一张祭坛画,与宗教仪式无关,且没有展开的屏扇。其栩栩如生的画面使之成为了所在地区人们祈祷的焦点。和多数新的祈祷形象一样,这并非是根据福音书上某一事件而创作的故事形象。它生动地表达了一个神学主题,即基督的人性。

在意大利,人们通常以金碧辉煌的画像来表现圣母玛利亚,尽管她端坐于天堂宝座之上,但还是从她那平面的金色世界中直视着满脸希望的信徒;在北欧她通常被描绘成一位优雅的宫廷妇人,那石头或是象牙的雕像摇曳生姿,而圣子则坐在她的腿上以保持雕像的平衡。此处这一版本的玛利亚雕像展现出了截然不同的公众膜拜形象,在德国这一形象被称为“美丽的玛多娜”,而在巴黎则有其金制和象牙的小雕塑。这便是“勇敢者菲利普”及其妻玛格丽特(佛



图78 杜乔·第·博尼塞纳（活跃于1278~1319年间）
《鲁塞莱的圣母像》，作于1285年。饰板蛋彩画，4.5米×2.9米。佛罗伦萨乌菲齐美术馆藏。

图79 克劳斯·斯吕特
(1406年去世)

“勇敢者菲利普”及其妻
被引见给圣母玛利亚。
第戎的尚默尔加尔都西
会隐修院礼拜堂门廊石
雕，作于1385~1393年
间。

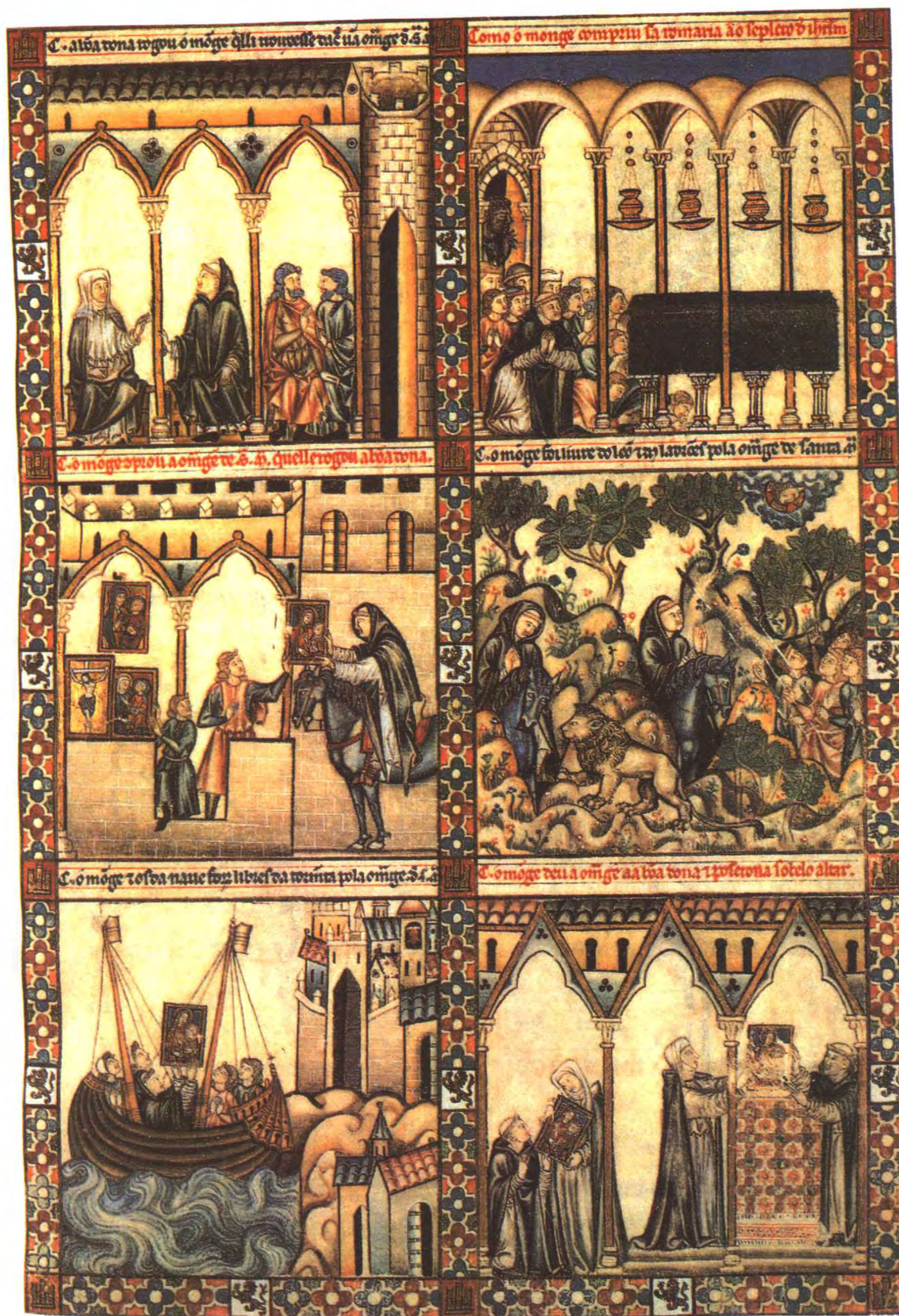
(最右端)小型插图展现
了门廊四周及中央间柱
的人物安排。



兰德)心目中的圣母,位于第戎附近加尔都西会隐修院公爵礼拜堂的门上。她被放置于中间那面墙上,两侧突出的梁托上是荷兰雕刻家克劳斯·斯吕特(1406年去世)雕刻的菲利普和玛格丽特真人大小的雕像。圣母头顶上悬着的天篷,以及摆放两位赞助者雕像的平台都犹如舞台上的道具,似乎与它们下面的人物毫无关系。这些形象打破了以往的列柱建筑形式,而自12世纪中期以来,大门上就一直采用这



种人物雕像。与杜乔嵌板画中高贵的玩偶不同之处在于，此处的圣子被塑造成了一个胖墩墩的婴儿，他向上看着（原先）天使们搬运他受难刑具的地方。而两位赞助者则像在宫廷里一样行着跪礼，由勃艮第王朝的主保圣徒圣施洗者约翰和圣凯瑟琳引见。雕塑能与观看者共享空间，而且其华丽细致的表面细节能营造出一种逼真的、触手可及的效果，因而它依然是将观看者融入到现场的最为有效的方法。如果



说该场景和斯吕特其他雕塑所描绘的情况一样，能使我们为之震撼，令我们有身临其境之感的话，那么我们可以想见，当这对皇家夫妇穿过大门，步入其私人礼拜堂参加仪式时，这场景会令他们产生何等的感受。

私人眼中的形象

私人开始拥有圣像是哥特时期形象文化中的另一项变革。比如《圣母玛利亚的赞美诗》里“萨达内的圣母”（“Our Lady of Sardanay”，图80）中就描写了修士从商店购买圣像的故事。这部大型手册是为国王阿方索（卡斯蒂利亚和莱昂）（1252~1284年在位）编纂的，里面的1800张图画描绘了有关玛利亚奇迹的故事。其中很多都与公共场所中神奇的玛利亚雕像有关，当人们身陷困难之时，这些雕像都能及时施救。但是这个故事却非同寻常，因为它所描绘的妇女希望能拥有属于自己的圣母子像。第一幕中刻画了一位在大马士革过着与世隔绝生活的女修士，她恳请一位修士在其去往耶路撒冷的途中为她带回一张圣母玛利亚的画像。在第三幕中，修士在膜拜完圣物匣后买了一张圣像，那家商店既卖圣母像，也卖基督受难像。但是在第四幕中，当他发现这张画像可以帮他免于野兽和强盗的侵害时，便决定将其据为己有。他走海路回家以避免途经大马士革，但是一场风暴还是迫使他回到了那里。在最后一幕中他意识到，是圣母玛利亚在坚持要他将画像带给真正的主人。这内容丰富的配图故事具有极为重要的意义，这体现在以下三方面：首先，画像来自圣地，而拥有者是一位修女，这可以看出，就拓展与形象之间的新型关系而言，修女这一群体尤为重要；第二，和这部画稿中其他部分不同之处在于，这里的圣母玛利亚形象既未显灵，也未走出画框。仅仅作为一幅图画，它就已经具有了极大的能力；第三，和其他神奇的形象一样，在最后一幕中，画板被置于祭坛上，成为了公众膜拜的中心。

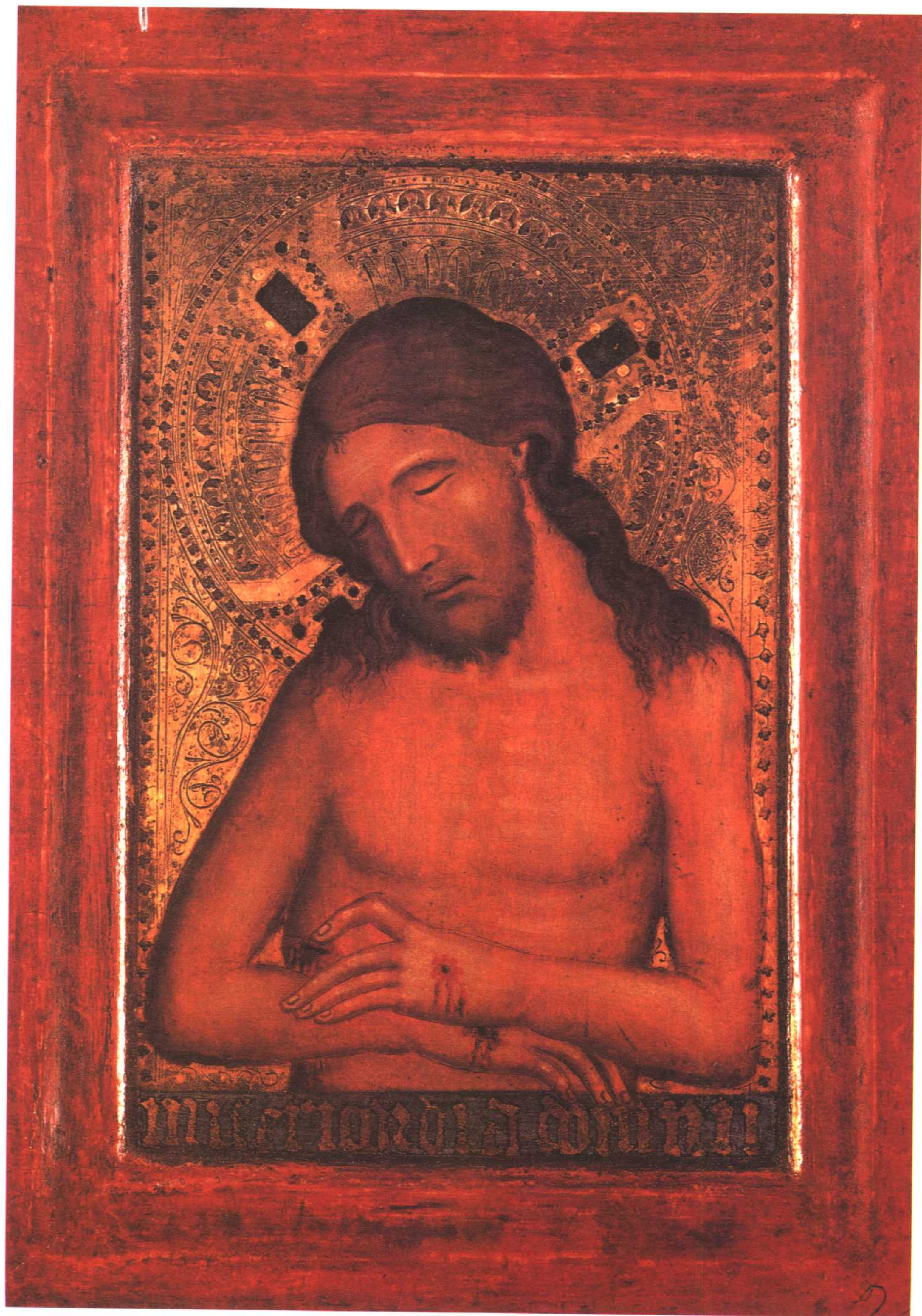
修女索要的那幅小型画像是双屏画中的一半，这种双屏画并非源自东方，而来自14世纪的波西米亚（图81）。当时较为普遍的做法是将原来一半大小的圣母子像与另一种流传进来的基督耶稣画像并排放在一起。它描绘了死去的

图80 《购买圣母饰板画的奇迹故事》，选自《圣母玛利亚的赞美诗》，约作于1280年。插图，全页33.4厘米×23厘米。马德里的埃斯科里亚尔建筑群。

图81 圣母子面对基督耶稣的双屏画，约作于1350年。饰板蛋彩画。卡尔斯鲁厄艺术馆藏。

尽管此处的圣母子看上去颇具新意，有如神来之笔，但实际上该形象是基于 Glychophilousa 的拜占庭风格。画中的婴儿轻触其母的下颌，这显示出，玛利亚以及其对面的基督耶稣归根结底是基于舶来的原型。





耶稣，他双眼紧闭，双臂交叉。罗马有一座显灵的圣像，是它令这一特别的姿势流传开来。但是经过新的组合，这一形象具有了新的感染力。基督耶稣与其对面顽皮可爱的圣子形象形成了鲜明的对比，而这更加突出了圣母玛利亚那忧郁的眼神，她似乎可以看到其子在未来所受的苦难。画像前的人们会效仿她进行 *contemplatio*，即思考，通过她的 *compassio*，即怜悯的神情，观看者也能与基督产生共鸣。

通过很多祈祷形象，人们不仅可以观看，而且能参与到基督受难的场景当中去。有些物品能令人联想起基督所受的苦难，因而获取这类物品便显得尤为重要。在大教堂里的公众雕塑中，天使手执耶稣受难的刑具；展出的圣遗物中还包括了荆冠以及鞭笞他的棍子。这些都是基督战胜死亡的象征，尽管这些物品让人感到毛骨悚然，但却不禁令人浮想联翩。越来越多的人们希望能拥有这些物品的小号翻版。这本象牙祈祷小册子里就描绘了基督受难时的一些标志性物品，比如基督的手臂，即 *arma Christi*，它犹如为基督绘制了一个可怕的纹章（图 82）。和诸多形象一样，这件物品也是在新精神的发源地莱茵兰制造并使用的。除了荆冠，醋桶、漂浮的奇特伤口以外，一些动作标志也相继出现了，比如那单独出现的鞭打基督的手。在画面下方，对面折磨他的犹太人刻画得面貌可憎。这些故事片段除了强调特写外还截取单独的物体，令画面看上去具有了电影般的效果。它

令手拿这一物品的人们可以根据残块碎片在脑海中勾勒出整个暴力场景。人们与这些形象之间的关系愈加紧密，这也许应归结于文化中那些普遍升值的商品。像珠宝这类用来佩带的装饰品不仅能表现传统的基督受难，而且确实可以用来保存圣物（图 83）。

来自格德斯（G u - elders）的艺术家迈斯特·弗兰克（Meister Francke）（主要创作时期为 15 世纪

图 82 祈祷手册上的“基督之手”（荆冠、吐唾沫的犹太人、醋和伤痕）约作于 1330~1350 年间。象牙彩绘，10.5 厘米×6 厘米。伦敦维多利亚和艾伯特博物馆藏。



早期)大半生都是汉堡多明我派的修士,在引起共鸣方面,他所绘制的基督像是最令人震撼的作品之一(图70)。在这幅画中没有人进行观看,因为画面上几乎没有可以产生这一动作的空间。而触觉似乎代替了这一点。侧面的两个小天使费力地用他们纤弱的手指举起基督那憔悴的躯体以及被缩小为玩具般大小的受难刑具,基督自己则如同松松的充气玩具一样,被一位黑翼天使扶着在我们面前无力地晃动着。天使那红红的眼圈提醒我们,当时的崇拜者常常会痛哭。在这样的形象面前人们会泪如雨下,而这会令那些本来很流畅的线条显得更为遥远。基督一只手的手指放在他身体的伤口旁,另一只手则拿着一只软软的鞭子。这条鞭子的绳子上有两个结,这一小小的器具令人想起,为了进行苦行修女们常轻轻地彼此鞭打,以此作为给对方的礼物。基督那深陷的眼睛像是直视着观看者,吸引着他们的目光。他下撇的嘴唇里露出了两颗小牙,这令人联想起弥撒仪式中人们咀嚼的基督肉体。最近的调查总是强调观看者与形象之间在肉体方面的接触,由此也可见一斑。

观看这些属于私人的形象不仅可以满足人们情感方面的需要,它还可以为人们在天堂里带来回报。免罪符的交易就与某些形象有关,购买它的教徒可以免去一定期限的罪恶。圣格列高利的弥撒仪式就是这样一种流行于15世纪的传奇,据说它记录了教皇圣格列高利一世(540~604)亲眼看到的一个场景(图84)。在一次举扬圣饼的过程中,他看到了被受难刑具环绕着的基督耶稣。这一形象并非根据文字,而是根据其他形象创造出来的。人们认为是加尔都西会



图83 雕有基督耶稣的三联圣物匣吊坠,约作于1400年。金、珐琅、水晶和珍珠,4.8厘米×5.3厘米。慕尼黑珍宝馆藏。

该小型三联作品可开合的折叠部分由水晶制成,这一点突出了用以覆盖圣遗物的塑像,而非宝贵的圣遗物本身。

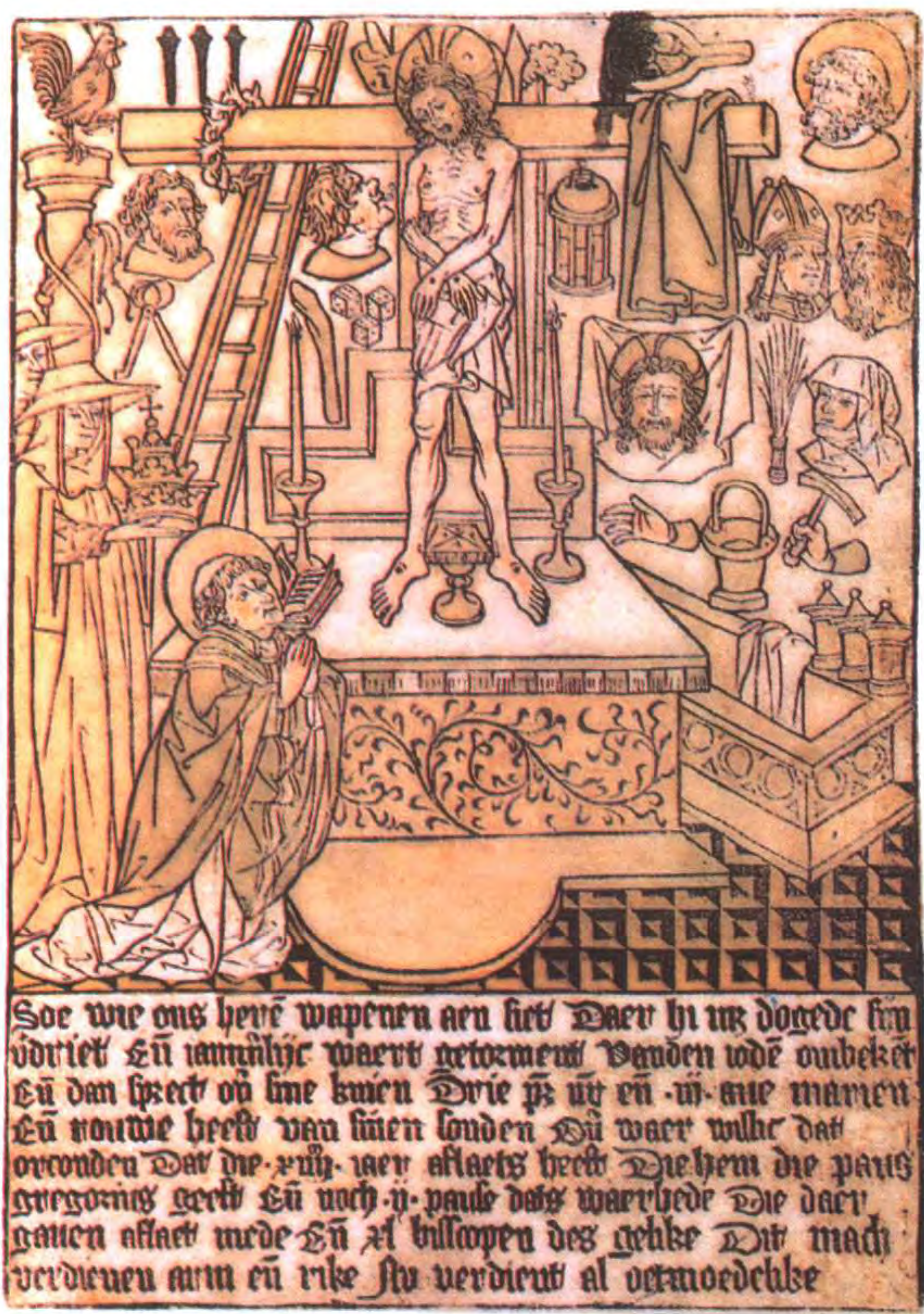


图84 圣格列高利的弥撒，约作于1460年。手绘木刻，25.2厘米×18.1厘米。纽伦堡日耳曼民族博物馆藏。

木版或金属制版的兴起对于圣像的普及产生了深远的影响。这非但没有降低膜拜形象所具有的神奇效果，反而赋予了复制品原作的某些能力。圣格列高利弥撒、维罗尼亚有耶稣面像的汗巾以及圣克里斯托弗等形象经常被复制，人们从中获利颇丰。

物”，从而保证他们在将来可以得到拯救。

神话中的形象

任何一个形象都有可能成为神话的中心。在1300年出版了一部为法国修女编写的小册子，在精美的哥特式边框里清楚地描绘了以神秘的方式进行观看的三个阶段（图85）。第一幕刻画了一位多明我派的修女，忏悔后她被告知要赎罪。她目睹了后面所有的场景，并且一直默默地聆听。在第二幕中，她跪在了栩栩如生的形象前——那是一尊为圣母玛利亚加冕的祭坛雕像。这是惟一个没有以字卷形式展现文字的场景，描绘了修女亲眼所见的那一刻。圆拱上所举着的太阳和月亮表明，修女在观看时有明确的时间，而后面场景中更高的视觉模式则超越了时间的限制。在处于

的修士们将其推广开来。这些修士认为，加尔都西会在罗马教堂里的一尊圣像是由格列高利委托建造的，用以纪念这一事件。这一形象在各种媒体流行起来的主要原因在于它带有教皇的免罪符。它以荷兰木版画方式印制，上面说明对于“任何看到基督刑具（无知的犹太人在基督受难时用来残忍地折磨他的凶器）并对此加以思考，而后又跪下念颂祈祷文开篇的人都将有一万四千年的免罪期”。十五世纪印刷术的传入使得许多人都能拥有类似木版画这样属于自己的圣画像，他们可以将其钉到墙上，或是随身携带，以作为上帝护佑的私人“纪念



图85 一位修女经历了与神灵相交的三个阶段。约作于1310年。插图，26.6厘米×18.4厘米。伦敦大英图书馆藏。

图86 马林施塔特的西多会隐修院高祭坛组塑，约作于1350年。镀金和木制彩绘。

比起私人场所，通常公共场所中的形象更能令人们产生与神灵相交的幻觉。这一作品便是如此，其复杂的内部难以尽展，它与打开的部分一起为观看者呈现了一场变化多端的展览。

下方的第三幕中，这位修女卧倒在地，面前是基督的形象，他的鲜血直接滴落在祭坛上面的圣餐杯里，他说道：“看一看我用什么来拯救我的子民。”在这里，修女并未直接观看基督，因为这一幕象征着思考的过渡阶段。只有在最后一幕当中，修女才抬头在三位一体中看到了上帝——在这被称为“怜悯宝座”的画面中，被钉在十字架上的基督由圣父上帝搀扶着，而圣灵则在他们之间翱翔。修女举起双手，显出一副惊诧的样子，而环绕在三位一体形象四周的层层云彩则暗示了这是在更高层次看到的场景。从加冕雕像到有关基督的想像和思考，一直到最后神秘的三位一体，最显著的特点在于，这些都是当时最为典型的形象。事实上，多数中



世纪的神秘主义者都是以很传统的方式来对待这些形象的。

上述微型画中祭坛上的圣母加冕像（图 86）也出现在马林施塔特（Marienstatt）的西多会隐修院折叠祭坛画的中间部分里。该祭坛画上部结构为一排雕像，下面是一层科隆贞女半身像，里面可用来盛放圣物，这代表了另外一种形式的圣城耶路撒冷。穿过前部和底部的铁栅栏里也盛放着圣物。也许多年来侧翼一直都是闭合着的，只在星期天展示圣物时和重要节日里才开启。也正是这不断变化的场景令这些祭坛画具有了非同寻常的经历，使之呈现出与在当代博物馆展览时截然不同的效果。在那里，所有展品被尽收眼底，但恰恰因为这一点，它们便无法再产生任何改变。马林



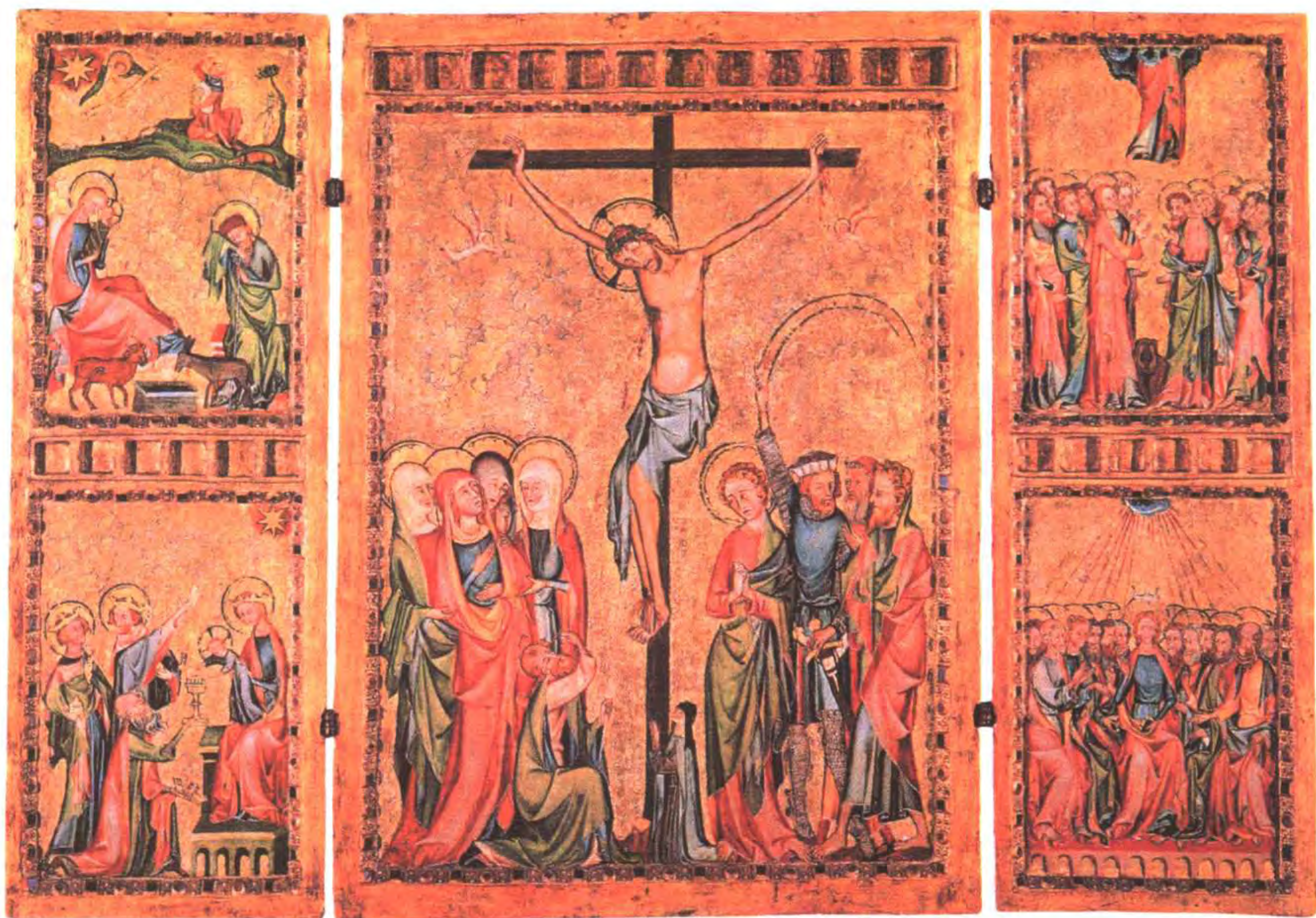


图87 一位修女在基督受难像前下跪，选自描绘圣母玛利亚生平场景的嵌板画，约作于1330年。饰板蛋彩画，65厘米×96厘米。科隆的华拉夫·理查兹(Wallraf-Richartz)博物馆藏。

画面中描绘的修女在其隐居的小屋中摆放了这样一幅作品，故事的焦点停留在了圣母玛利亚身上，这使得人们可以通过基督的母亲与其产生共鸣。

施塔特的教堂不得不对圣物的收藏以及祭坛画的展出加以控制，以这种半藏半露的方式来展示这些藏品。

私人拥有画像使得基督受难的形象更为普及。在科隆的一幅小型嵌板画中，中间的上部以及两侧故事之间的部分均可摆放圣物，这令一切都一目了然（图87）。十字架脚下的修女抬头仰望救世主。她直视着他，而她对面的朗吉努斯则指着自己的眼睛，他的长矛刺穿了基督的肋。当时失明意味着罪恶与无知，而清楚的视力则意寓着真与美。修女的形象比基督的要小得多，这表示她并非真正在场，而只是以精神上的方式出现。在每位修女的小屋里都可能有圣诗集或祈祷书，那里面的形象与私人嵌板画以及公众祭坛画拥有相同的主题。也许修女是拥有最熟练的视觉技巧的社会群体之一，她们能够通过比较或并列的方式来看待事物，这是因为她们生活的每一个方面——从参加弥撒、个人献身到祈祷——都恰好处于这些连续不断的画面所描绘的场景之中。而这些又敦促修女们进行自我鞭挞和采取其他方式的苦行，她们试图通过这种方式，将自己的身体变为耶稣受难的场所。

许多修女都来自贵族家庭，在那里她们不仅能接触到

精神上的恋爱,更多的是极具震撼力的性爱画面。马尔特尔(Malterer)家族在其女安娜于大约1310~1320年间成为修女时,将一幅刺绣赠予了阿德尔豪森(Adelhausen)的圣凯瑟琳修道院,该刺绣包括八个部分。其中一小部分场景可以被解释为具有象征意义的精神恋爱,比如由圣母玛利亚捕获的双角兽。但作为放置在修道院里的物品,有些部分就显得极不寻常,比如其中描绘了学者亚里士多德爱恋上菲莉斯的故事,他居然让她像对待动物一样骑在了自己的背上(图88)。当然我们也可以将其解释为一种警告,以避免故事中的情景发生。在第一幕中,学者将手穿过窗户,触摸着他喜爱的姑娘,在这里,世俗的性爱一目了然,其主题实际上是根据《雅歌》中的圣经原形塑造的,那里面提到情人“将手放到了门洞旁边”。我们无法将面前的这一艺术品界定在宗教或是世俗范围内,而它也只能徘徊在两者之间。

但是观看何种形象却是有界限的,意识到这一点极为重要。尽管修女处于视觉精神领域的前沿,但是对于其采用的祈祷和形象类型,正统派也是要加以限制的。在13世纪早期为一位修女所作的诗篇中,对“怜悯宝座”里十字架上受难基督进行祈祷的场景被小心翼翼地修改了,这样跪着的两位修女和观看者便无法看到上帝的面庞(图89)。这似乎反映出那些强调圣经格言的人们所提倡的神学教义,因为在《约翰福音》中提到“任何人在任何时候都无法看到上帝”。一个世纪之后,有关能否看到上帝面庞的问题已经在神学领域引起了争议,这时相关的担忧也就被放在了一旁。当时问题的焦点在于,那些被祝福过的死者能否在复活与



图88 《亚里士多德与菲莉斯》,约作于1310~1320年间。羊毛刺绣,整幅作品0.68米×4.9米。弗赖贝格的奥古斯廷博物馆藏。

图89 被遮住头部的上帝向跪着的修女们展示“怜悯宝座”，选自一本圣诗集，约作于1220年。插图，全页为28.5厘米×20厘米。剑桥三一学院藏。

犹太人的特征便是那尖顶的帽子，虽然他们也可以看到基督，但是与之上方的修女们相比，他们处于祭坛下面被征服的位置上，几乎被挤到了图形之外，这更加突出了他们作为异教徒的目光。有时候他们被描绘成盲人，因为基督徒认为他们无法“看到”，这也就是为什么在对会堂作拟人化处理时，它通常被刻画成为一个目不能视的人物。

最后审判之前与上帝“面对面”。教皇本尼狄克十二世（1334~1342年在位）于1336年颁布的教皇诏书中提到，在灵魂与他们的肉体合而为一之前，他们“通过直觉已经或即将看到神的主体，甚至和上帝面对面。”大约三十年之后，一位英国艺术家绘制了教皇的这一法令，强调了视觉等级以及上帝的不可见性（图90）。在最下方的画面里，一对平信徒男女跪在代表尘世的球体两侧，这表示尽管虔诚的基督徒无法看到上帝，但他们却相信他的存在。在这里可以看到神所发出的光线，但是这些并未和更高精神层次所散发出的光线相连接。在上面一副图中，圣本尼狄克和圣保罗这两位圣人是尘世与天堂的“中介者”，他们自己也在感受着“上帝之光”。在最上面一层，造物主那巨大的、没有实体的头意味着人们可以直接和他“面对面”。与以往一样，哥特式的形象在令人们进行想象的同时，又将人们带回到了现实。因而观看者只能在其死后才能最终看到这曾向他们许诺过的场景。

对于瑞典的圣布里奇特（1300~1373）而言，视觉体会之所以具有如此强大的力量恰恰是因为它不囿于教会那正统的教义。神秘主义者自己认为，他们是宗教中的激进人士，可以直接将自己置于拯救灵魂的历史之中。但是他们也





图90 《祝福的盛景》，圣本尼迪克和圣保罗以及平信徒男女所看到情景，选自*Omne Bonum*，作于1360~1375年间。插图，全页46厘米×31.2厘米。伦敦大英图书馆藏。

认为，教会大可不必将其自身的行为作为虔诚信徒的楷模。在1372年去伯利恒的朝圣中，圣布里奇特于耶稣诞生的岩洞目睹了基督降生的过程。根据她的描述，“转瞬间圣母玛利亚便生下了圣子”，他周身“放出了令人难以描述的光芒”。距此四十年后，有一幅小型嵌板画描绘了这一场景(图91)。这幅画原先是祭坛的一部分，而且可能不是用于私人



图91 《瑞典的圣布里奇特目睹耶稣诞生》，约作于1415年。饰板蛋彩画，90厘米×60.4厘米。康斯坦茨的玫瑰园藏。

该祭坛画的这一翼展现了伯利恒基督诞生的场景，圣布里奇特则参与到了她所经历的这一事件当中。来自上帝口中的光线代表着圣经，各有三条光线穿透马厩顶棚分别照亮了圣母和圣婴。约瑟夫手中的蜡烛则象征着凡间的光芒，它与新生儿所发出的神圣光芒形成了鲜明的对比。

祈祷场所的，对于观看这副画的信奉圣布里奇特的修女或任何人而言，场景中圣人的目光起到了中介的作用，而圣人自己只比跪着的圣母玛利亚略小一点。与早些时候科隆嵌板画中修女（见图87）的形象不同的是，画中的赞助者不再是宗教事件中微不足道的附加品，而是见证该场景的实际大小的人物。此处这一神秘的形象是为在公共场所展出而创造的。此外，借助圣布里奇特的文字描述，观看者也可以想像自己被带入了伯利恒的洞穴中，通过圣布里奇特的眼睛注视着圣婴。在精神领域，主观论和个人认同观念的新模式都逐渐发展了起来，这一点体现在私人场所中引人深思的形象与文字以及公共场所里的祭坛画和雕塑之中。

妇女的精神领域——无论是修女还是虔诚的平信徒女子——均着力强调基督作为其母凝视的对象，首先在耶稣诞生图中他是一个孩子，而后在圣母哀子图中他又成为了一具尸体。新创造的哥特式形象中普遍采用了后一个主题，从萨尔茨堡附近的西昂（Seon）隐修院中表现该主题的雕像便可以看出这一点。经过极为巧妙的建造，该雕塑强调了圣母的眼神——她正试图为膝上其子那巨大、笨拙的尸体保持平衡（图92）。在早些时候的私人嵌板画中，母爱与死亡这两个独立的概念是被并排展现的（见图81），而此处的圣母哀子像将二者相结合，从而构成了一尊可被置于祭坛上的立体形象，供人们膜拜。那沉甸甸的体重、织物的质感以及塑像脸上清晰可见的泪珠，这些都令人们不禁要去触摸该雕像。而这正是现代公共及私人场所的雕塑望尘莫及的，因为在教堂公开展出的诸多形象已成为了人们进行祈祷和

与神灵神交的焦点。此外，该雕像不仅仅是女性精神的依托。由于它将视觉上的母爱和触觉上的疼痛相结合，并使之高度地体现出来，这令男性也与圣母玛利亚产生了共鸣。

在最近的哥特艺术研究中，这些雕像在心理上所具有的感染力已经成为了最令人兴奋的研究领域之一。人们之所以对此感兴趣，除了因为我们当前的文化中雕像比比皆是，广告策略需要有诱惑力之外，还有就是对那个时代的怀念——那时的形象在人们的生活中意义非凡。但是在讨论哥特式宗教形象时，若认为文化本身也具有同样的特点就大错特错了。诸多广义的信仰也同时存在，而且通常从属于基督教信仰。这一结论可以通过比较两部手稿得出，两者都强调女性是祈祷的主体，而且它们都是为平信徒个人创作的。第一部强调的是，在基督教中形象要位于中心位置。画面中西里西亚的圣海德薇格紧抓着一尊圣母子的象牙雕像，她是特雷布尼茨（Trebnitz）西多会女修道院的创始者，于1243年去世。1353年的一部配画作品以文字和插图描绘了她的生平（图93）。即便在她死后，人们也无法从她手中取走她喜爱的这尊小雕像，于是便最



图92 《圣母哀子像》，萨尔茨堡附近西昂隐修院，约作于1400年。石灰石彩绘，高75厘米。慕尼黑巴伐利亚国立博物馆藏。



图93 基督教世界中心的形象，选自《海德薇格抄本》，约作于1353年。插图，34.1厘米×24.8厘米，马利布的让·保罗·格蒂博物馆藏。

边框里形象的中心是另一个形象。圣海德薇格紧抓着她喜爱的物品——一尊圣母子小雕像。该手稿的拥有者——雷格尼茨（Leignitz）的路德维希公爵及其妻阿格尼斯则从两顶小天篷中抬头凝望着她。

终将其与她埋葬在一起。这张全页图片描绘了站立着的海德薇格，她手握雕像处于天篷之中，而她自己 also 如一尊雕像一样，被跪着的两位赞助者路德维希公爵及其妻阿格尼斯所膜拜——这部作品就是为他们创作的。

另一部德国配图手稿以哥特式的圆拱为边框，表现了精神生活中妇女们所扮演的至关重要的角色。不过这一页是从哈加达——为了庆祝逾越节在犹太宴会即 *seder* 上所用的一部书——中选取的（图94）。在约1290年于布拉格建造了一座纯哥特风格的会堂，这表明哥特风格并不仅限于基督教。当然，哥特艺术是极力反对犹太教的。尽管犹太人对宗教画像很反感，但我们还应该记住，这一时期的犹太人在西班牙和德国都留下了丰富的艺术遗产。这本特殊的哈加达没有通常手稿中的那些圣经插图。它的图

片和文字都与德系犹太人仪式中该书所起到的作用有关。对于任何一个基督徒而言，事情是倒着发展的，也正因为此，他们是在“后面”开始为宴会朗诵仪式经文，而画页是向“前面”顺序转动的。但是该手稿是为一位犹太妇女所作，画页下方便展现了她的形象。她手中拿着妇女惟一可以使用的仪式经文，此时对她而言，她的基督教邻居们则成了最后拿到书的人。生活在莱茵中部的这一特殊的犹太人群体有可能聘请了当地一位基督教艺术家来为其犹太文字作画。该艺术家强调的重点并非是视觉，而是文字与口头表达，从巨大的希伯来文字以及手拿打开的书本、与年长学者争论的妇女身上都可以看出这一点。如果说在由圣海德薇格及其雕像所代表的基督教世界中，形象处于中心的话，那么在这另一种形式的哥特世界中，文字，而且只有文字才处于中心位置。

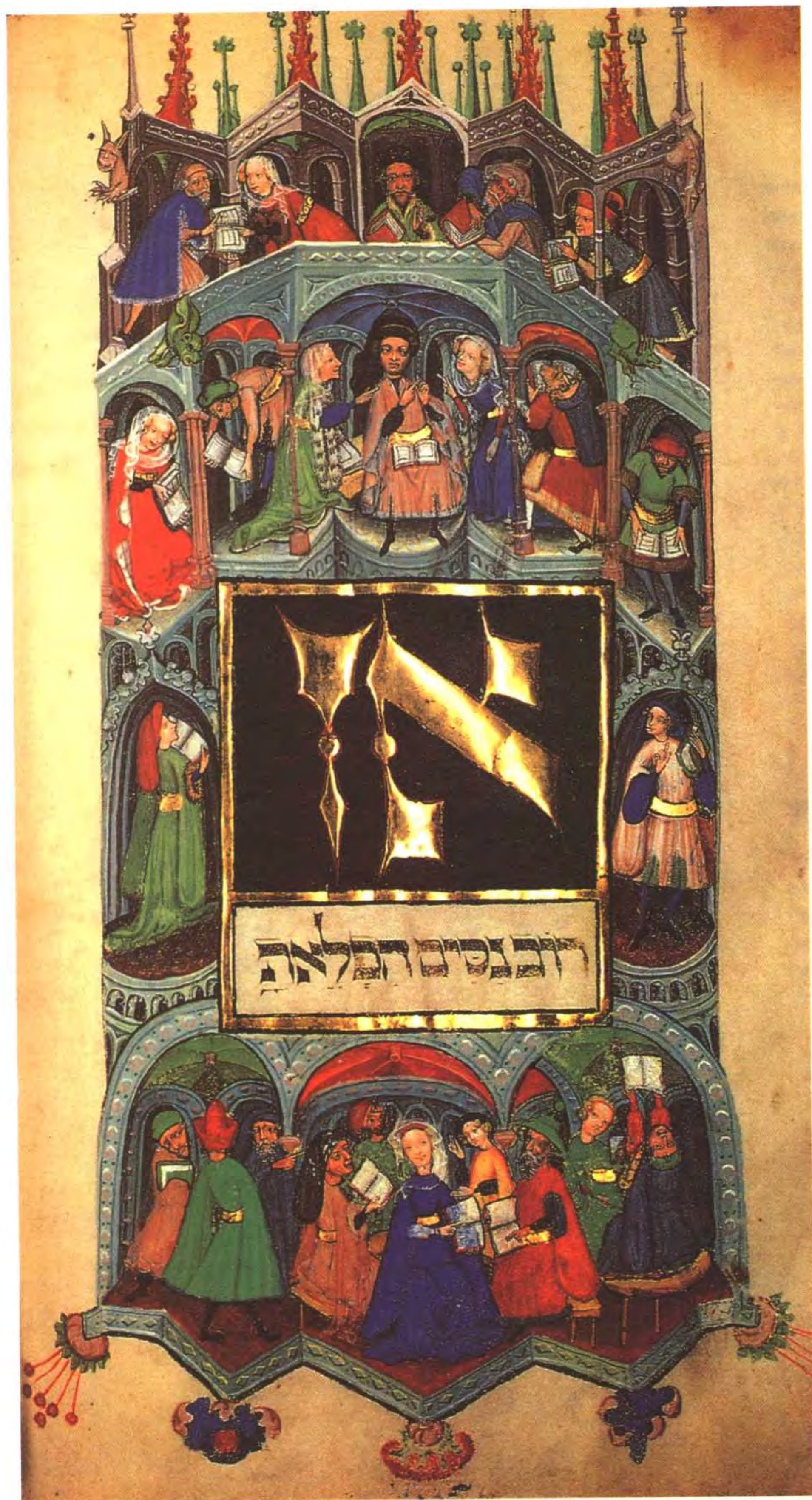


图94 文字处于犹太世界的中心，选自一本德系犹太人仪式上用的哈加达，约作于1430年。插图，35.2厘米×25.6厘米。达姆施塔特黑森州州立大学图书馆藏。

边框里画面的中心是巨型镶拼大写词首字母，包含了希伯来文的单词az，这是逾越节首夜所背诵的祈祷文——“你曾缔造了多少奇迹”——的起首字母。在环绕该字母的天篷底下，一群妇女手指书本与年长者争论，其中身着蓝衣的女子代表的可能就是该书的主人。她从书页下方凝视着观看这幅画的人，似乎要将我们带入她的书中。



第四章

审视自然的新视角



教堂通常被描绘成为巨大的暖房，它孕育出了西方艺术中第一批具有自然主义风格的动植物形象。然而对于中世纪的人们而言，自然所带来的是一种截然不同的联想。斯特拉斯堡大教堂的北门上雕满了各式各样自然界中的物体——花朵、苹果、茎蔓——这里的每一样元素都是以一种极为鲜明的方式被展现出来的（图95）。男像手中的苹果以及沿着他身旁生长的橡树叶都极具自然主义风格，相形之下雕像那棱角分明而又夸张的躯体却显得极为造作。这个人物形象代表的是世界。他头戴王冠，举止优雅，手中举起的苹果犹如他自己那丰润的脸颊一般显得成熟而饱满。他用手中的苹果来诱惑那被禁止踏入天堂大门的愚蠢的贞女。只有当我们绕到他的左侧时才会发现，在他那正在腐烂的脊柱上，蠕动的蛇和蟾蜍正将他的后背蚕食。人类并非仅仅是自然界的观察者，他还是这堕落世界中的一部分。他与世界那美妙的成长以及其衰落和消亡都密不可分。

在人物形象的旁边，茂盛的环状叶饰展现出了自然界的美丽，它看上去犹如盘绕在拱门周围的葡萄藤一般，外表清新可爱，但里面却已经腐烂了。下方柱角的四叶装饰代表了劳动的月份——从一月的宴请一直到五月时节的采花。但位于这之上的石头花朵却常开不败。这组雕塑所表现的反差已经向中世纪的观看者清楚地表明，教义谴责尘世间事物的虚荣。这些雕刻精美的人像原作现被保存在教堂博物馆里，它们提醒我们，在哥特艺术中，“自然主义”这一单独的风格并不能对所有事物进行统一的描绘，这一点与印象派截然不同。此处，雕塑家或画家展现出了不同层次的“自然”，用以表现不同类型的人物和物体。因此，人们通过观察真实的花朵来雕琢一朵石花，但却根据神学几何学者

图95 斯特拉斯堡大教堂西正面北门廊。世界之王与愚蠢的贞女，约作于1280~1300年。

绘制的示范图来塑造人类的躯干。堕落的人类躯体负载着禁忌与危险，因而不能像描绘叶子那样对其进行逼真的刻画。亚当和夏娃是最后被创造出的、同时也是最像上帝的生物，在艺术中他们的形象也绝少以自然主义风格被表现出来。

在审视哥特艺术时，人们时常犯的错误就是将自然与真实的事物等同起来。对处于这一时期开端的修道院院长絮热以及该时期末的尼古拉斯（库萨的）而言，真实的事物超越了感官的表面领域。尽管如此，哥特艺术同样也显示出了观察细节、审视外表的趋势，而这一点在这一时期的文学、诗歌和科学文学中是极为突出的。的确，自然依然被认为是上帝的作品。圣方济各会的圣波拿文都拉曾说过，“顶尖艺术家的作品要比任何人类艺术还要杰出”。尽管如此，艺术历史学家和科学历史学家均认为，哥特艺术的出现从根本上改变了欧洲对于自然环境的态度。自然不再是一系列标志与事物，人们也不再以无限的象征主义观点，而是以亚里士多德的光学理论来看待自然了。然而与今天的情况一样，在中世纪，没有任何一事物是“自然”的，所有事物都是被构造出来的；与以前不同的是，当审视表现植物界以及动物界（包括人体自身在内）的画面和雕塑的发展时，我们将不把重点放在呈现于人们眼前的事物上。

花朵与花园

苏瓦松大教堂建于12世纪末，与沙特尔教堂为同一时期的建筑。在该教堂高坛那细长的柱身上端，有一个柱顶上雕刻着两排欧洲毛茛叶，它们朝着东面的光线轻轻地弯曲着（图96）。这些雕刻在石头上的叶子似乎表明，将自然放置于宗教空间中的强烈愿望要远远超出对任何建筑整体性的考虑。这样处理柱头的方式是为了能够在遵循拉昂大教堂及巴黎圣母院那标准线条的基础上有所发展，在这两处教堂中，叶形装饰盘旋而上，逐渐变为了叶子与花蕾。这一趋势在13世纪30年代可谓登峰造极，其代表作为兰斯大教堂那雕有至少三十余种植物花朵的柱头。但当时的人们并未依照植物学来对这些种类进行划分：时至今日，人们依然能够辨认出它们，并且用当地方言叫出它们的名字。也许这

一部分石雕对于农民而言是最容易解读的。

当人们的居住地离植物很近,并且其自身及家畜的生存均倚赖这些按季节生长的谷物与蔬菜时,这些植物雕塑就并不像我们今天认为的那样“具有装饰性”了。在罗马艺术中,人物通常在鬼魅出没、盘绕交错的树木与藤蔓之间挣扎。与之相反,哥特艺术所展示的自然中有一处处的树荫和背景,显得更为宁静祥和,人们既可站在远处欣赏那些植

物,也能将它们从地上拔起近距离观看。大教堂中栩栩如生的植物并非与其所具有的神性相左;相反,这表明了 in 神学体验中,感知与知觉是极为重要的。而这一点通过上帝造物被越来越多地表现了出来。

运用花朵与植物作为宗教标志古已有之,但是在哥特式教堂内部采用花形柱头则是对艺术品所具有的地位从根本上重新进行了评估。当然,从视觉效果上看,在早期哥特式教堂中,沿柱顶盘旋而上的嫩芽令柱子具有了向上蓬勃生长的效果。18 世纪早期有关哥特风格起源的理论之一便是,延伸而上直达顶端穹隆的柱子、集柱以及支柱均受到了北方那高大森林的启发(图 97)。这是一种很浪漫的想像,然而绿色植物对于哥特风格所具有的重要性却是毋庸置疑的。在一年当中的某些时候,教堂总是被鲜花与树叶装点着。在英国,12 世纪晚期僵硬的树叶装饰被更为多变的自然风格的类型所代替,这一点在索斯韦尔便可看到。在亚眠大教堂里,横跨整个中殿雕刻着一条精美的植物扁带饰,看



图 96 苏瓦松大教堂,雕有叶子的柱头,建于 1192~1212 年间。

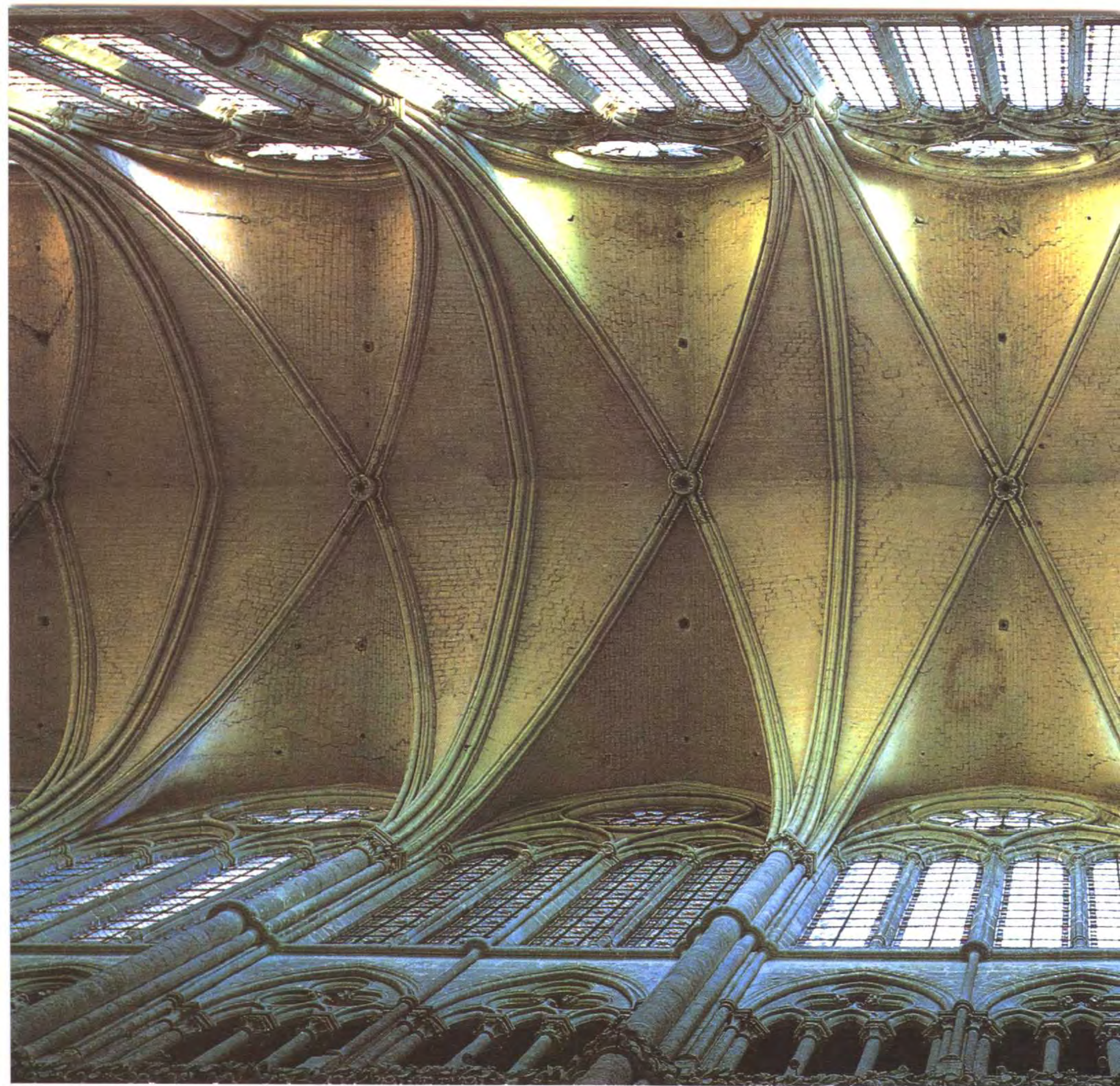
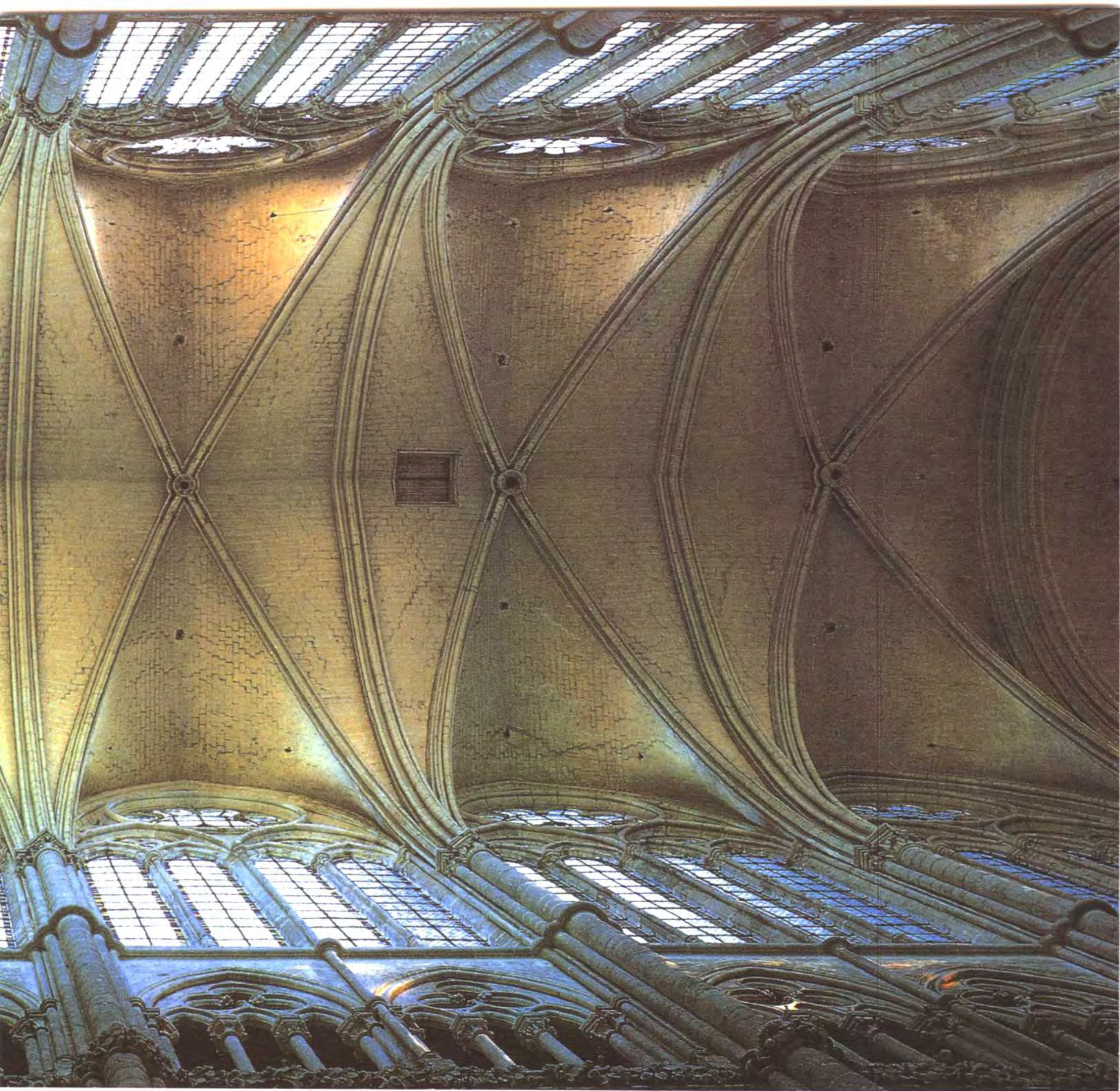


图97 亚眠大教堂的拱廊和纵向天窗（局部），约建于1235年。

这些如今看上去黯淡的石头构造在13世纪后期呈现出的面貌是截然不同的，当时窗户上的彩色玻璃以及柱子上所采用的彩饰法，尤其是绿色的运用，都令教堂内部显得极为生动。

上去就如同人们将花环悬在了石头上，而在圣弗明节，教堂内外也是这样用鲜花和绿色植物进行装点，这是为了纪念圣人在冬季唤醒树木发芽的奇迹。

“装饰性”的概念并不适用于这些具有自然主义风格的细节。同样这些细节也不能被单纯地视作毫无意义的观察资料。在教堂里雕刻何种植物与花朵通常与当地的农业、风俗以及某些圣人有关。但这并非说明人们就不欣赏花本身的颜色与香味。托马斯·阿奎那的老师圣阿尔伯特·马格努斯在其著作《论植物》中写到：“像紫罗兰、耬斗菜、百合、玫瑰、蝴蝶花……这些花的香味不仅使人愉悦，它们的美丽



也令人眼前一亮。”哥特艺术并未采用单一的、以线条为主的表现方式，有一个事实能清楚地说明这一点：最具自然风格的形式出现于13世纪早期雕塑中，这与兰斯大教堂的“古典”阶段约为同一时期，而15世纪垂直式与火焰式教堂中的石雕花朵与植物则重又采用了精美华丽的抽象形式。

自然并非仅仅是一件事物，它还具有一种力量。在巴黎版的亚里士多德《物理论》（在希腊语中，“物理”一词意为“自然”）手稿中，自然一词在自然哲学家的术语里恰好意为“所有运动的来源与规律”（图98）。通过阿拉伯译本重新发现的这一作品，加之其他自然科学著作均说明，学者们为自

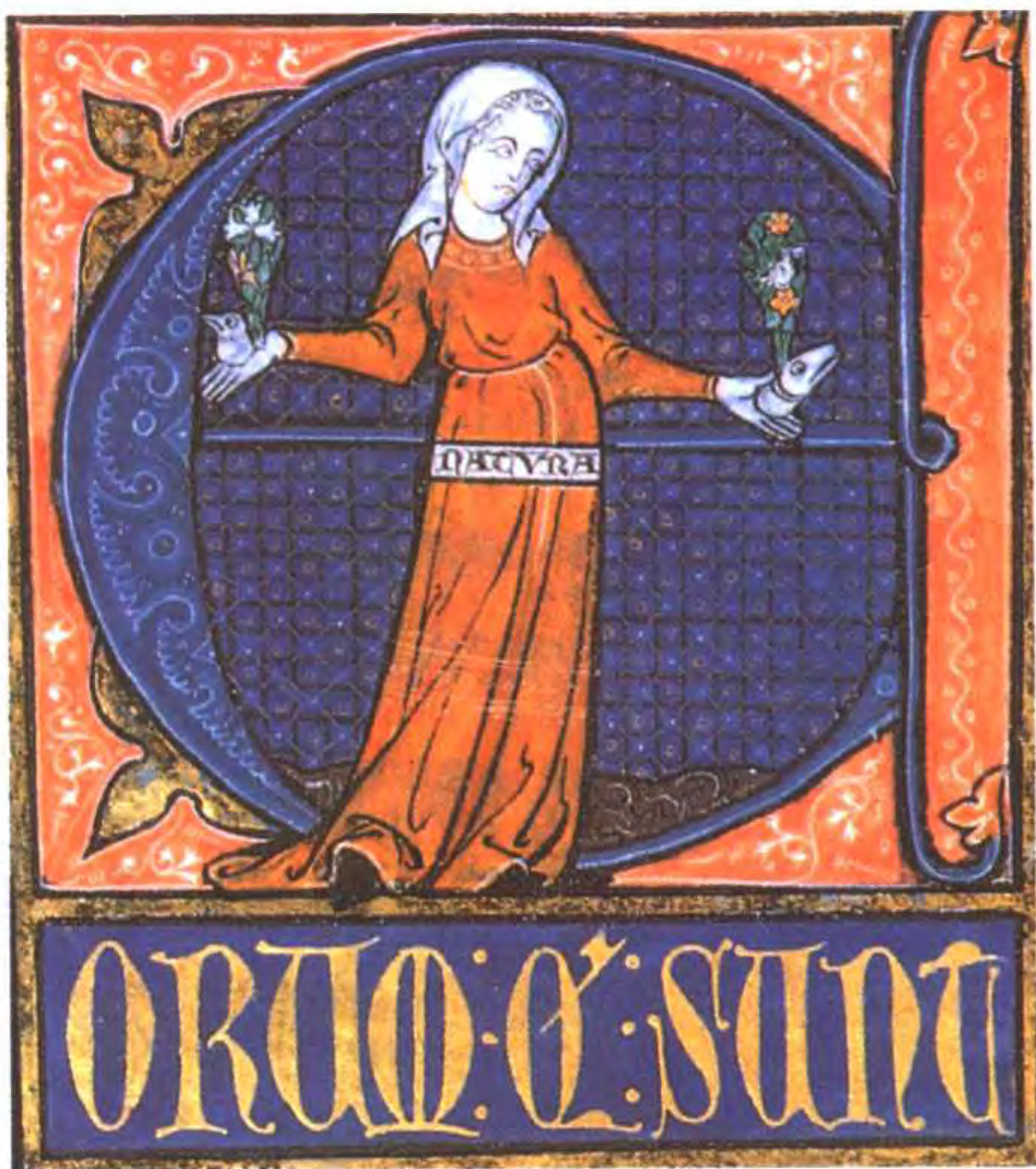


图98 代表“自然”的人物形象，选自亚里士多德《物理论》，约作于1300年。插图，全页42.5厘米×26.6厘米。巴黎马萨林图书馆藏。

该手稿的一部分是为巴黎的大学所作——早期那里曾禁止研究亚里士多德。这一起首字母犹如当时的雕像一般，将抽象化的、具有装饰性的自然（以外角处三叶草表示）与更为具体的观察资料（以人物手中长出的花朵表示）相结合。

然确立了一个全新的模式，而这与圣经中所展现的模式截然不同。在巴黎版的手稿中，自然女神手举地球的四种元素——土、气、火和水，这些均通过动植物的一部分来表现。它们在她的手中生长，寓意地球生物那活跃的运动。圣阿尔伯特·马格努斯和托马斯·阿奎那这样的学者型哲学家曾试图将这一新的经院自然科学与基督教的信条相结合，鉴于此，那么哥特艺术家就应当将新自然主义的萌芽建立在他所继承的一系列珍贵的原型之上。

这焕然一新的自然吸引了皇家、贵族乃至新兴的城市，然而正是在

城市里，现代人开始逐渐疏远了大自然。私人花园依然以伊甸园为原型，具有挂毯、微型画以及珠宝中人造花园的那种贵族式的奢华。但这些物品都逐渐采用了具有自然风格的样式。当人们在欣赏一把由整片黄杨木雕刻的美丽的吉坦，即中世纪的吉他时，他们要想像出这样一幅场景——早期14世纪的英国宫廷艺人手拿着它在演奏，伴着春日花丛和洋溢四周的爱情歌曲，歌者的身体在轻轻地晃动着（图99）。乐器的侧面由嵌板组成，分别雕有葡萄藤、山楂和橡树叶，



被雕得很小的猎人在其间追捕猎物，这些场景是根据年历中表现劳动月份的形象创作的——例如12月的形象就是一个人将打落的橡树果实喂猪。这一时期伴着流畅的乐曲所演唱的诗歌也被细致地刻在了这上面：“看到城堡中那优雅的、最优雅的人儿啊，我便犹如欧石楠枝头栖息的一只小鸟。她那洁白的四肢和白皙的面庞，令她犹如鲜花中最美的一朵。”不过此处同样保留了自然界中丑陋和神秘的生物。实际上整个吉坦状如一条长着闪亮绿眼的龙，它拥有如蝙蝠一样的翼和用来撕咬的尖锐的牙齿。

在普罗旺斯出版的一本14世纪草药专著中，也同样能看到将神秘怪诞与真实自然的物体相结合的画面(图100)。里面的形象展示出了只有艺术家和炼丹术士才能获取的“自然的秘密”，在这个世界里，每一样物体都具有魔力。在多数画页上，植物如同标本一样被孤伶伶地立在框架中央，周围那些奇怪的人物和生物暗指该植物在园艺中的分类及药用。此处左侧的欧亚甘草树并非为写生作品，而是和书中的文字一样，是根据更早些的模本复制而来的。其对面的这张画则描绘了泥土中发光的岩石，熠熠生辉的天青石对于艺术家和医生来说都极为重要。这种半宝石被用于降低体内热度，碾碎的粉末与牛奶混合后可用于治疗发烧和盲症(敷于眼部)。但是此处奇妙的景象并非用来说明它的用途，而是在描绘对它的地下开采。有一条龙在保护石头，人们认为，该石头的奇特能量来自于阳光在深层土壤里对它的作

图99 雕有树叶和人物形象的吉坦，约制作于1290~1330年间。木制，长为61厘米。伦敦大英博物馆藏。



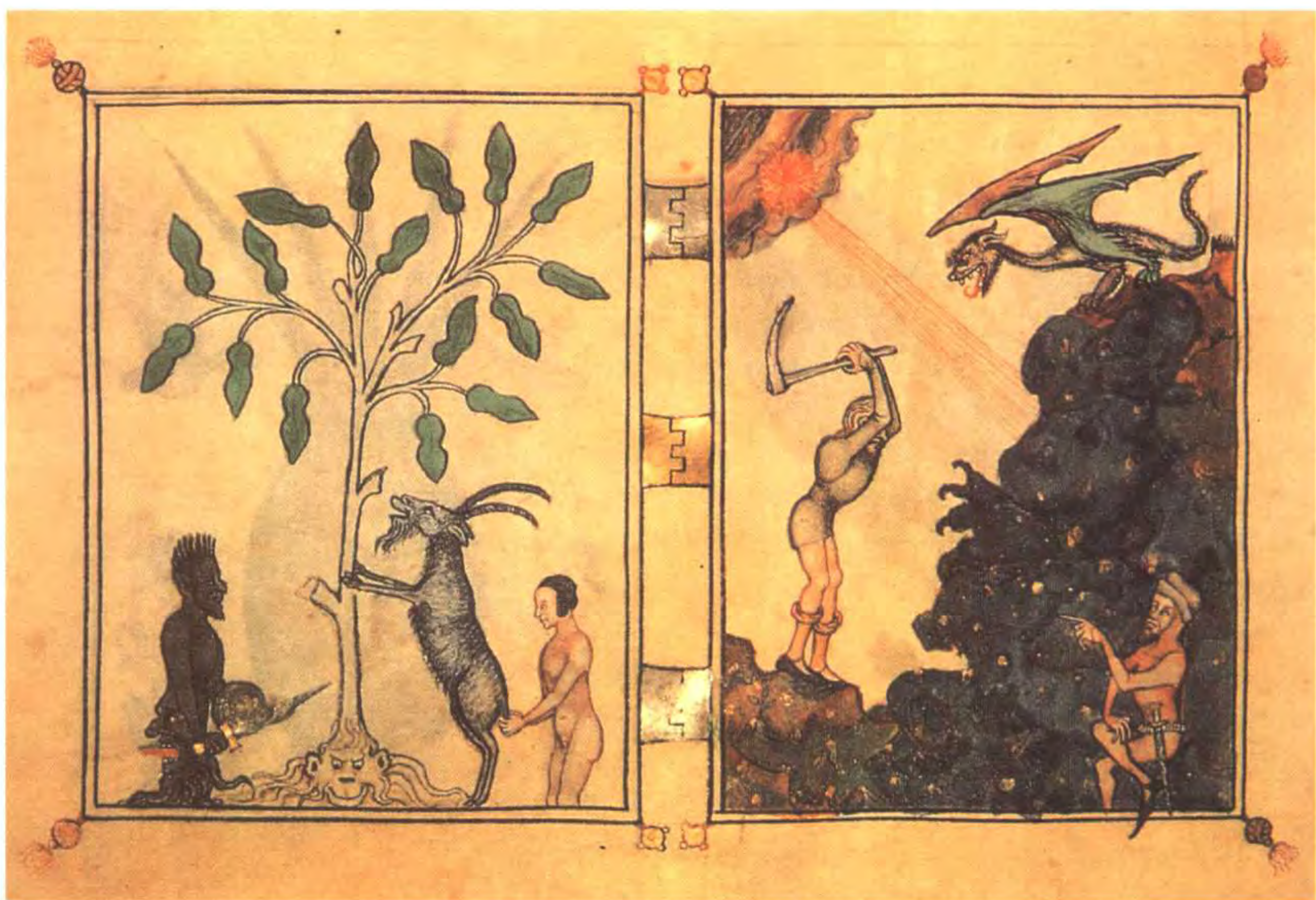


图100 欧亚甘草植物、神奇的产品以及开采天青石，选自一本草药专著，约作于1320年。插图，29.3厘米×21厘米。佛罗伦萨国立图书馆藏。

在右侧画页中，太阳所产生的自然力量造就了熠熠生辉的蓝色石头，它由具有超自然力量的龙来守护，手举鹤嘴锄的男子正将其从土层中开采出来。这种石头是哥特艺术中所采用的最广为人知、也是最昂贵的颜料之一。

用。这极好地说明，即便是科学领域里的人们也认为，“自然”本身就具有神秘感，它是自然与超自然元素的混合体。德国哲学家和教会医生圣阿尔伯特·马格努斯(约1200~1280)认为，古代多彩浮雕宝石是由星星与阳光生成的，因为它们的美丽是人类技能望尘莫及的。这生机勃勃的地球充满了奇妙的景观和各种迹象，尽管在单调的日光下人们并不愿意看到某些事物，但却依然希望它们——即便是在非宗教场合中，也能具有超自然的意义，这难道不令人感到奇怪吗？

花园是出于美学与经济利益而由人工建造的自然环境，情诗中所描绘的这类传统场所据说是从穆斯林西班牙流传进来的。在亚瑟王传奇故事中，花园是情欲相交的地点，在《玫瑰传奇》中，花园则成为了一个复杂的爱情寓言所发生的舞台。但是到了十四世纪末，花园已经成为了这样一种场所：它可以将内部空间转变为虚幻的阳光明媚的自然景色。与通常人们认为的不同，阿维尼翁的教皇宫邸鹿室(Chambre du Cerf)内所绘制的并非仅仅是一张风景画(图101)。它表现了拥有特权的人群在自然界所进行的活动，只是这些人不像农民那样与土地之间的关系极为紧密。狩猎和钓鱼的人物站在深绿色森林的背景前。对于教皇、国王以

及贵族而言，未开化的森林本身并不美，它们只是供人们狩猎和发掘丰富资源的未开发的土地。为了征服它，自然艺术家对其进行了虚假的描绘，对他们而言，大自然中的物体太过野蛮，带给人太多负面的联想。这一时期的壁画和挂毯将外部环境转换成为了内部环境，而这种对野蛮的驯服是这些世俗装饰中极为重要的一方面。还有一点也很有意思，除了在隐修院种植草药和药用植物等公共场所里发生的情节外，私人花园的首次出现似乎是在市内，即意大利和德国那自由的城邦中。

有一幅来自莱茵中部的美丽绝伦的小型嵌板画作于约1410年，其风格便是历史学家长期以来所说的国际性哥特艺术，原因在于它遍布各地，并且人们还以这一风格描绘了各式各样精心观察过的植物和令人备感愉悦的画面，这使得其宗教色彩一眼看去便不那么明显了（图102）。在这与世隔绝的花园，即 *hortus conclusus* 中展现的是根据圣母玛利亚的故事精心绘制的奇特场景。在围墙中僻静的居所里，宗教的象征变成了经过巧妙设计、具有宫廷风格的人物。圣母用大拇指翻着书页，她的随从在摘浆果、从小池子里舀水，或是照看圣婴——他正在拨弄圣塞西莉亚的索尔特里

图101 乡间生活场景，作于1343年。湿壁画。阿维尼翁的教皇宫邸鹿室。





图 102 莱茵中部的艺术大师

《花园中的圣母》，约作于1410年。木板蛋彩画，26.3厘米×33.4厘米。法兰克福的施塔德艺术学校藏。

琴。金色的光环被花环所取代。三位男圣人站在树荫下，他们已经不再是超凡的斗士，而成为了与宠物地位相差无几的人。圣迈克尔的怪物忧郁地蹲在他脚边，而圣乔治的龙则肚皮朝上舒适地晒着太阳。此处宗教与世俗的哥特艺术传统又一次被糅合在了一起。这幅画究竟为谁而作尚不得而知，但是可以想见它属于一位富有的城市居民，也许是一位商人，对他而言，这幅小型画中的花园已经成为了一个遥远的，甚至是具有怀旧意味的幻觉了，而这一点也正是当代热爱艺术的人们梦寐以求的。

野兽与鸟类

维拉德·德·霍内考特（Villard de Honnecourt，主要创作时期为1230~1235年）的模本中画有一头狮子，人们通常认为这一著名的哥特风格的形象说明了与自然的新型关系。在图上，艺术家骄傲地注上了“请注意，这是依照实际生活所画”（图103）。“画”用的是 *contrefait* 这个词，当

时它的含义与我们现在所用的“伪造”一词有些相像——它意为制造假的东西。哥特时期的艺术家认为他看到的或感受到的东西并不为其自身所拥有。艺术家只是一个制造者，一个工匠而已。于格（圣维克托隐修院的）曾写到“人类的工作不属于自然的范畴，那仅仅是在模仿自然，因此将其称作机械工作再合适不过了，也就是说，那里面掺了假”。从这一点来看，艺术家的作品全都是冒牌货。事实上维拉德并未进行写生，因为在中世纪的百科全书中，经常能够看到这种驯狮的故事。他将狮子那具有装饰意味的头画在顶上的角落里，同样，整幅画描绘的更像是早期艺术中的狮子，而非艺术家在现实中看到的真实动物。尽管维拉德没有为狮子“写生”，但有一点很重要，那就是他在文字中注明他是这样做的。这表明世上有些事物值得记录下来，而形象绘制者可以如实地描绘它们的外貌。恰恰由于中世纪的艺术家们未将展现在其眼前的世界如实地描绘出来，维拉德才不得不加上这段文字，以证明他当时在场。在该画集的其他部分也有同样的标注，比如在象拉昂大教堂这样的建筑物旁，他也以文字表明自己的确曾看到过它们，尽管许多学者都认为这些形象都是他从其他图画中抄袭来的。

在沙特尔大教堂里，将中殿平信徒区域与宗教高坛围栏分开的祭坛围屏上曾经雕有一尊精美的狮子，但是如今这围屏已被损毁了（图104）。围屏上的狮子以及其他动物处于各自的圆形装饰板中，被繁茂的叶形装饰隔开，它们与当时动物寓言集手稿中的形象相差无几。边角区域里雕刻了打猎的场面，此外还刻画了惊恐万状的骑士正试图逃脱巨蛇的追赶，也许这是要表明神职人员对于世俗价值的评



图103 维拉德·德·霍内考特（主要创作时期为1230~1235年）“狮子写生”，选自一部模本，约作于1235年。纸上钢笔画，24厘米×16厘米。巴黎国立图书馆藏。



图 104 沙特尔大教堂里被损毁的祭廊残片，上雕有野兽，在边缘部分刻有狩猎的场景，约建于1220年。石刻，107厘米×121厘米。

沙特尔大教堂高坛的围屏被毁于1763年，现存只有一些残片，上面的雕刻描述了耶稣诞生的场景以及动物的形象。该围屏相当于在教堂内设置的第二面墙，而且它将全体教士所处的高坛围栏与平信徒聚集的中殿分割了开来。

论。有一个事实有力地说明了这一论点，那就是普通人无法看到这些具有自然主义风格的圆形装饰板，因为它们只雕刻在祭坛围屏的内部，因此只能由教士来审视。这些场面清晰地展现出了另一个“自然”，它处于教士所处的宗教场所之外——那是一个由狮子与龙统治的、充满虚荣与暴力的世界。

诗人但丁(1265~1321)从诗歌的角度为本书所讨论的空间、时间以及自然的观念提供了相同的论点。尽管《神曲》的结尾描写了神秘的第四界——作者在那里看到了Paradiso(天国)里流光溢彩的超凡景象，但是书却是以Inferno(地狱)开始的，他在“黑暗的森林中迷失了正路”，而且还要饱受三只具有象征意义的野兽的侵袭，其中就包括一只狮子(图105)。一位锡耶纳的书籍装饰家描绘了这一连串的事件。首先，但丁在森林里从梦中醒来，看到远处山顶上照耀着的太阳。在下一界里，他开始向上爬，而后遇到了三只野兽。他首先看到的是一只豹子，在画页的中间它垂涎三

尺，紧随其后的是那只骄傲的狮子，而后我们看到，右侧贪婪的狼迫使他离开这座山。每个动作对于画中作者心理上的影响都分别被仔细地描画了出来，尽管重复的人物形象对于今天的我们来说似乎“不太自然”，但这对于表现画面的逐步展开却极为有效。这一画页展示了视觉技巧——通常是连续的故事情节——所具有的强大冲击力。由于该方法收效甚佳，以至于直到十六世纪初意大利的一些画家还在沿用。

英国哲学家奥卡姆的威廉（约1285~1347年）曾在位于巴黎和牛津的大学教书，他以视觉感受作为其哲学的基



图 105 但丁在黑暗森林中的梦境以及在《地狱》开篇遭遇野兽的场景，选自《神曲》。插图，36.3 厘米 × 10 厘米。佩鲁贾市的奥古斯都市政图书馆藏。

坊或是绣坊,以保证画面的质量。这些作品的创作日期很难确定,因为在艺术家毕生乃至其后的几代里,这本集子还会不断地得到添加和扩充。这样,线条画后来就被一系列精心绘制的、更具自然主义风格的彩色鸟类图案所替代了。模本画页中的这些片段反映出了哥特艺术家对自然态度的一个至关重要的方面,因为这意味着人们正试图通过一个特定的片段而非整体来构筑一个新的世界。

连续的自然场景首次出现于书籍装饰手稿的页边处。14世纪末出版于热那亚的有关七恶习的拉丁著作别具一格,它显示出了人们对鸟类和昆虫的全新态度(图107),而此后的15世纪后期,在页边上又进而印制了极具自然主义风格的花朵。在狩猎和放鹰行猎的场景中,画家在页边处绘满了各式各样的鸟类,它们并非如标本那样单独处于画页中,而是在展翅翱翔。在画页的上方,大乌鸦和秃鹫在夺食腐肉,这令大自然中残暴的一面一目了然。从远处可以看到集体前行的山鹑与鸭子,从仔细描绘的飞行姿势以及编队方式就能分辨出它们的种类。在其他画页上还以特写的方式细致地绘制了有壳水生动物、甲壳类动物以及昆虫,展示出了由上帝创造的微小生物所形成的奇妙的昆虫世界。

眼镜的发明时间大约为13世纪末,这使得人们可以以一种新的眼光来仔细地观察自然。特雷维索的牧师会礼堂里有一幅画展示了多明我教士成员那理想化的肖像,它是最具“学究味”的哥特湿壁画组画中的一幅。但同时它还表现了学术上的成就以及需要研究的技术,因为画面上不仅包括课桌、书本和钢笔,还有如镜片这样新发明的光学仪器(图108)。鲁昂的尼古拉斯红衣主教正透过单片镜阅读书本,他似乎是在观看书页边缘的一幅小型画。这组画中的其他人物正在将两部作品进行比较——这是一种年代久远的学术活动。事实上这种比较活动也表明,在14世纪,人们开始像对待文字一样注重视觉方面的审视。艺术家对于有关物体状态的哲学争论不甚了解,他可以通过自身的作品来具体地表现理论世界与物质世界间的冲突。当他应邀作画时,他并不特指某些人或事件。同样他也不需要有人为他做模特。他的模特一应俱全,有很多是从有价值的模本中承袭甚至是抄袭而来的。

在整个欧洲,从意大利到英国(见图106),模本是传播哥特思想的至关重要的工具,在那里对自然主义的推崇



到了极至。即便对于具有超前意识的意大利北部伦巴第宫廷的艺术家来说，文字在形象中依然占主导地位，并且可以将自然融入到画谜之中，例如乔瓦尼·德·格拉西（Giovannino de' Grassi, 1398年去世）及其追随者创作的令人惊叹不已的人物形象字母（图109）便极好地说明了这一点。这些模本上的字母不像是在临摹大自然，而更像是艺术家兴之所至的创作。多毛的野人是世俗艺术中常见的主题，它构成了字母k，而搏斗的骑士则形成了q，字母r是挤作一团的动物，其中居然还包括昆虫！这里有一点很重要，即人与动物并未被混为一谈。尽管他们的躯体如杂技演员一般地盘绕扭曲，但是他们之间的界线却非常明确。如此一来，这些精美的绘画既属于自然领域又显得庄重得体。这一点将它们与哥特艺术中的另一传统——怪兽区分了开来。怪兽与人类而非动物有着密切的联系，对于理解审视自然的新视角而言，它也是极为重要的。

图107 页边饰有鸟类的放鹰行猎场景，选自有关七恶习的热那亚著作，约作于1370年。插图，16.5厘米×10.2厘米。伦敦大英图书馆藏。

图108 托马索·达·莫登纳，《鲁昂的尼古拉斯红衣主教》，约作于1351~1352年间。湿壁画。特雷维索的牧师会礼堂。

躯体与边界线

在奥斯塔圣母升天教堂中，人物形象不仅仅将我们的视线引向上方。高坛上的一个木雕还让我们的目光落在人体的下半身上，这让我们联想起罪恶与性欲，甚至还想到了身体的内部（图110）。在哥特艺术的视觉形象中，有成千上万不雅的后背冲着我们。这其中包括教堂屋顶上的怪兽饰、配插图手稿文字边缘那摆弄姿势的顽皮的裸体人物，以及座椅托板（教堂椅子背面用来支撑的架子）上那些令人瞠目结舌的木雕人体——这具有嘲弄意味的场景恰好处于大教堂的正中心。这种风格怪异的作品在哥特艺术中占据着极为重要的一席，它从多方面展示了对于早期罗马式风格的承袭。在石雕与绘画中还有很多如怪物般半人形的野兽以及扭曲变形的躯体，这些都代表了人性中恶劣、堕落的一面。但是哥特式怪物之所以与众不同，部分原



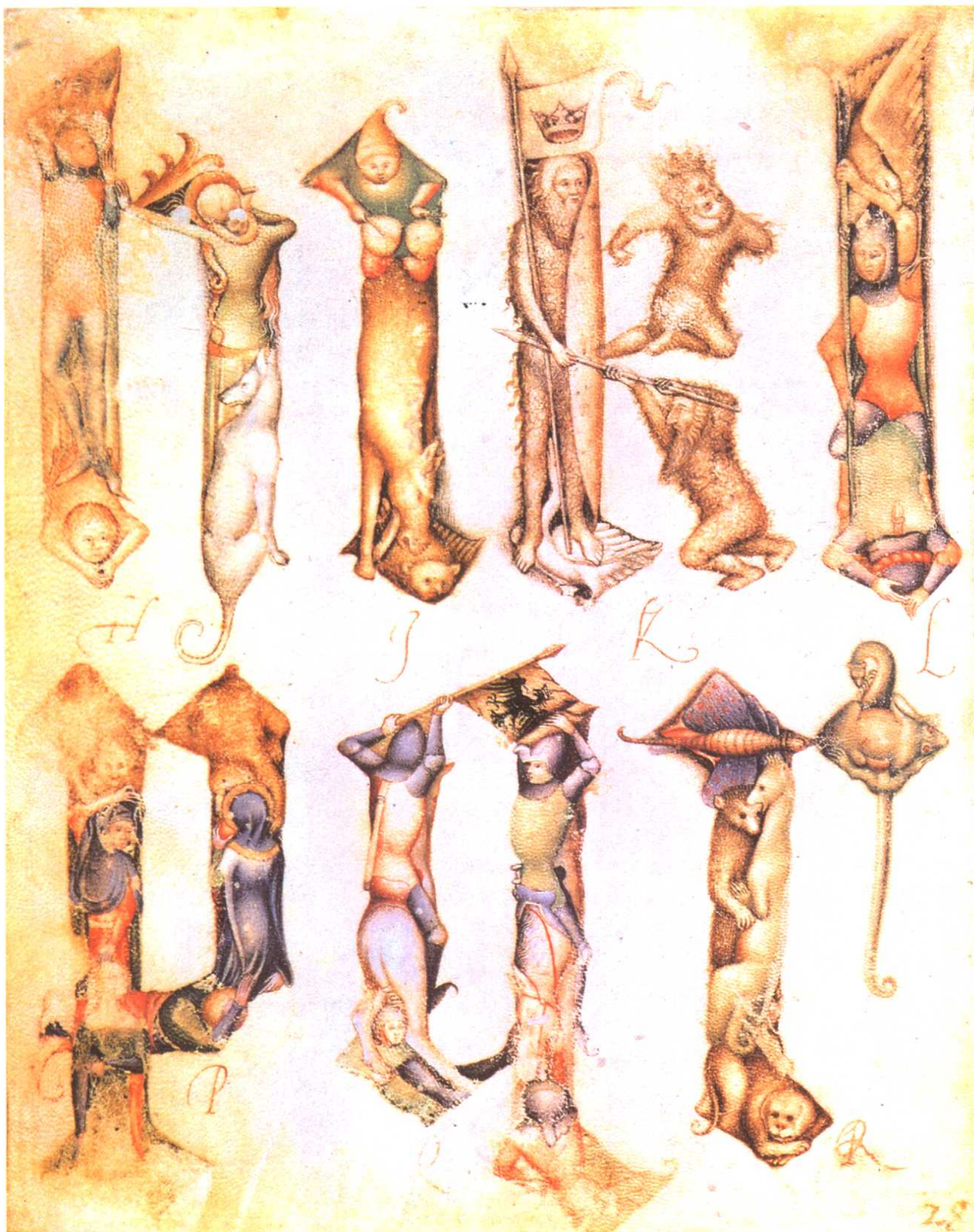


图 109 乔瓦尼·德·格拉西 (1398 年去世)

从 *h* 到 *l* 以及从 *p* 到 *r* 的哥特式字母，选自一本模本，作于 1390 年。插图，全页 26 厘米 × 18.5 厘米。贝尔加莫市的市立图书馆藏。

在 15 世纪 60 年代，德国艺术大师 E.S 将绘有两匹马的字母 *q* 运用到了字母表雕刻中，这意味着这些别具一格的设计长久以来一直广为流行。

因就在于，人类躯体自身已经成为了可怕的肉体象征，在表现各个部位时没有贵贱之分，而且常常使之与怪物混淆为一体。教士便是以这种眼光来看待这些形象的。此外这些形象还可以被视作为民间传说的衍生物，令人联想到其他不太正统的社会活动。在奥斯塔大教堂座椅托板上雕刻着嘴与肛门相交的图案，它将人们饮食的入口与排泄的出口连在了一起，这暗示着尘世间代谢的轮回以及正在狂欢的人物躯体——在“愚人节日”上，即便在教堂里人们也可暂时放松一下。在哥特艺术形象所产生的魅力中，这些倒置的人物也占有一席之地。它们直接面对着我们，起到传统中驱邪避魔的作用。在哥特艺术中，最为开放的躯体既非存在于宗教历史那重复的象征主义画面中，也非在教堂神龛中站立的雕像里，而是在页边上更为复杂、寓意模糊的躯体中。

这些各式各样的躯体并非只出现在具有纪念意义的宗教艺术品边缘或是哥特式手稿的页边处。在昂贵奢华的物体上也能够看到它们。和其他圣餐仪式上使用的器皿一样，这件小型镀银与珐琅花瓶状水壶上也布满了具有象征意义

图 110 奥斯塔教堂，杂耍人物舔舐自己，约作于1480年。木制座椅托板。

只有位于教堂高坛座椅上的教士才能看到这一雕刻。在耗时很长的宗教仪式中，人们可以使用座椅托板，因此它也被称作“施恩椅”。这些雕刻通常展现了人的肢体，这也许与牧师们开始接触与其神职有关的解剖学有一定关系。





图 111 饰有传奇故事的花瓶状水壶，边缘处绘有怪兽，1320~1330年间制造。镀银及半透明珐琅，高22.5厘米。哥本哈根国立博物馆藏。

的画面（图111）。尽管这类物品依然被划分为器皿一类，但在哥特艺术中，该物品的装饰技巧可谓登峰造极。人们将其称为*pochon temproir*，之所以这样说是因为水与葡萄酒的混合令人联想起了节制饮酒这一美德。但这本应让人适度饮酒的酒器上的图案却丝毫不显示不出要有所节制。环绕瓶身中间部分的画面描述了一个有关宴请的寓言或传奇故事，表现了农夫与贵族间的交往，然而在这个水壶所出现的极为正式的宴会中，这是根本不可能的。这个故事还有待进一步的诠释，在顶端，横七竖八的躯体也许表示饮酒略微过量后的微醉，此外还有踩高跷和捉迷藏的男孩儿嬉戏的场景。在壶把外缘和底座三叶形圆拱下，还以闪亮的珐琅勾勒出了更为怪异的躯体，以展现放任自流的情形。这些混合在一起的躯体被称为“*babewyns*”，是根据“丑陋之人”一词而来，即将人的上半身安在其他动物的下半身上。制造该物品的金匠采用了当时流行的、由巴黎书籍装饰家让·皮塞勒创作的怪诞生物，此外在为著名神职人员所做的精美的祈祷书页边上，这些形象也似乎在欢腾跳跃着（图112）。

在哥特艺术中，动物与人的界限通常非常清晰。在从大到教堂、小到胸针的每一样物体上，人与兽、圣人与毒蛇都可谓泾渭分明。只有在怪物，即“*babewyns*”身上，两者的躯体才被连在了一起。也就是在这一时期，教规的制定者才首次利用“自然”来为行为准则以及“违反自然”的行为下定义——比如鸡奸和手淫——人们认为这种行为无异于禽兽。在众多哥特式挂毯、圣经以及圣诗集那明快的背景中有很多这种半人半羊的混合物，人们虽不能谈论但却可以描绘这些有悖常规的混合生物。

在上帝所创造的万物中，人体在最后才顺应了哥特艺术的自然主义潮流。这也许是因为那堕落的躯体沾满了亚当与夏娃的罪恶——他们裸露的身体本身就代表着罪恶。



尽管艺术家可以通过裸露的躯体来描绘灵魂，但是这些还未发育成熟的婴儿般的身体并不给人以感官上的刺激。布尔日教堂的女性裸体是根据古代维纳斯的形象创作的，她那重新附身的肉体还要在永恒的火焰中饱受折磨。巴黎圣母院南侧耳堂内雕刻的亚当则表现了同样被诅咒的男性躯体，他肌肉紧张、显得柔弱而又笨拙（图 113）。古典的阿波罗像比例均衡、肌肉发达，而哥特式的亚当则身上满是赘肉。在堕落的这一刻，当“他们睁开眼睛，知道自己全身赤裸时”，便窘迫地站在那儿。他原先和一尊向外突出的夏娃像一起面对着三角墙上的造物主。这罪恶累累的躯体将恍然间发现的性征藏在一大丛树枝后面，而他腿间萌芽的树枝实际上更强调了隐藏在里面的东西。亚当像面冲里侧，看上去显得很顺从，而且从耳堂下面很难看到他纤弱的一面；但是他那保护自己的姿势和无边的罪恶却一目了然。

神学家认为，人的肉体早已死亡，但哥特艺术家总是力图将这些躯体栩栩如生地展现出来。具有讽刺意味的是，首次以自然主义方式被具体描绘的人体竟然是尸体。只有当人体变成虫子的美餐之时，它才成为了艺术的主题。艺术家和雕塑家之所以很难掌握人体解剖的原因之一在于，教会禁止肢解和研究尸体。但在博洛尼亚和巴黎的大学里，这一点却发生了改变。奎多（维杰瓦诺的）为法国皇后的医生，在一系列为解剖教学而绘制的逐步切除尸体的说明图中，他以优雅的姿势像对待情人般地拥抱着—具尸体，正一点点地打开它的腹腔（图 114）。尸体被放置在哥特式的边框中，俯看的角度令它犹如平躺在解剖台上，而且似乎已经被解剖了一半。在著作中，医生解释道，“由于教会禁止在人

图 112 绘于克吕尼圣诗集下部页边处的怪兽，作于约 1320 年。插图，全页 34.7 厘米 × 23 厘米。耶鲁大学拜内克图书馆藏。

这些图案是这一时期东英格兰典型的最具独创性且晦涩难懂的页边怪兽，这些多头生物出现在为一位修道士所作的私人祈祷书中。

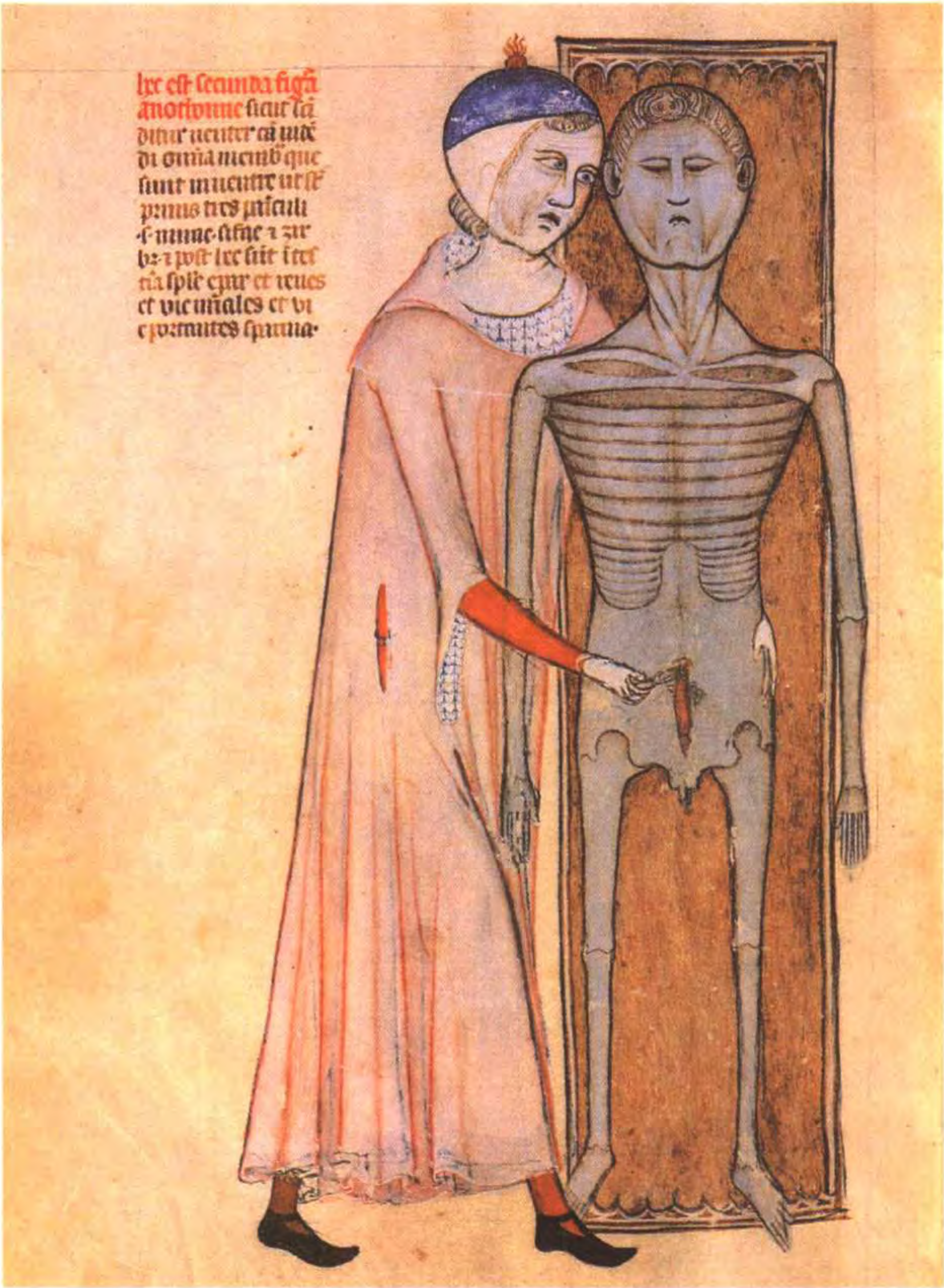


体上解剖……我将通过正确绘制的图形来向你们展示人体解剖，器官与在人体里的情况完全一致，即便是下层的器官也能清晰地被展现在图上，而且比在真正人体里看到的还要清楚，因为为了避免腐烂，我们在进行人体解剖时都极为匆忙。”这些画面不像实际操作时的情况那样杂乱无章，而且还避免了腐味。

奎多（维杰瓦诺的）自己也许就死于1348~1349年横扫欧洲的腺鼠疫，即黑死病，这场瘟疫夺去了欧洲三分之一的人口。他的皇室病人也未能逃脱厄运。法国多芬的妻子，即卢森堡的邦妮死于1348年。她曾长时间地思考有关死亡的问题，在她那装帧精美的祈祷书中就出现了有关死亡的主题。其中最为精致的一幅对开画页阐释了一首诗，题目为“极为奇特与恐怖的示例”（*moult merveilleuse et horrible exempliare*），也被称作“三个生者与三个死者的传奇”（图115）。宫廷画师让·勒·诺瓦（Jean Le Noir）在画中为她展现了生死间的绝妙对比。从右侧三具相应的死尸身上，左侧三位年轻的骑士看到了自己那令人毛骨悚然的未来。每一具尸骸都比前一具腐烂得更严重。第一具尸体两眼紧闭、双手交叉躺在临终床上，说道：“现在的你们就是过去的我们，现在的我们就是将来的你们！”第二具尸体依旧滔滔不绝，尽管在躯体上还贴着些如破布般的肉体，但它的眼睛已被虫子啃噬殆尽。最右端的第三具尸体只剩下一把枯骨，他咧着嘴嘲笑着，但四肢已经无法运动了。页边上还留有邦妮双手翻阅过的痕迹，那上面以自然主义方式绘满了美丽无比的鸟儿；顶端角上的一位人物掩鼻以挡住下面尸体散发出的恶臭，就好像他也看到了这一幕。事实上，人们之所以对自然的兴趣与日俱增也许与瘟疫有关，因为乡间代表着安全的田园生活，它令人们远离肮

图 113 《亚当》，取自巴黎圣母院南侧耳堂，约作于1250年。石雕，高2米。巴黎克吕尼博物馆藏。

图 114 意大利书籍装饰家在巴黎的作品。《奎多（维杰瓦诺的）的解剖》中的第二幅人物图，作于1345年。插图，全页32厘米×22.2厘米。尚蒂伊的孔代博物馆藏。



脏的、藏纳瘟疫的城市。

1348年非同寻常，而黑死病也对欧洲艺术品产生了很大的影响。第一次瘟疫便夺去了诸多著名艺术家的生命，而且该瘟疫还在欧洲其他地区再次肆虐。它所带来的影响极为复杂、难以尽述，这也许可以解释为什么直到该世纪末，在事情过去之后那么久，它依旧对幸存者的心理产生着影响。在14世纪后期的宫廷里，死亡无疑成为了“一种时尚”，在宫廷诗歌和庆典上被人们颂扬。在乡镇和城镇也是如此，以死亡为主题的舞蹈很流行。骷髅如鬼魂般在墓边游荡，它代表着截然不同的社会秩序，而巴黎“纯真墓地”的一系列壁画则以描绘这种场景著称。艺术家似乎只能将正在消亡的自然事物融入其所创作的形象中去，他们捕捉到的并非是稍纵即逝的生命，而是死亡的瞬间。



图 115 让·勒·诺瓦（主要创作时期为 1331~1375 年）
《三个生者与三个死者》，选自卢森堡的邦妮的圣诗集与祈祷书，作于 1349 年前。以灰色模拟浮雕画法制



作，着色，烫金，精制犊皮纸上棕色钢笔画，12.5 厘米 × 9.1 厘米。纽约大都会艺术博物馆修道院藏品，对开本第 321 页左页以及对开本第 322 页右页。

亚眠大教堂的红衣主教德·拉·格朗日是国王查理五世的顾问，在去世前的1402年，他开始在位于阿维尼翁的圣马提雅尔教堂内修建自己的陵墓。这座大型的尖顶建筑有五十英尺高（15米），底部雕刻着他正在腐烂的尸体（图116）。上面是他在节日庆典上穿袍的肖像，此外还有六层人物雕像，包括红衣主教跪在圣母面前的场景。依照他的意愿，该陵墓成为了令他从尘世升入天堂的场所，它描绘了从肉体转变成为尸骨的过程，故而有早期“过渡”陵墓之称。在尸体上方原来有一组腐烂程度不同的头像，描绘的分别是两位红衣主教、一位国王、一位教皇和一位主教。曲线流畅的字带以单词 *spectaculum*（奇观）开头，宣称这是世上奇特的场景。尸体和围绕着它的骷髅一同说出了下面的话：“可怜的人，你有何可引以为傲，你从尘土而来，也会如我们一样，重又变成腐臭的尸体，虫子的美餐。”人们直到尸体分解成为了骨头才能被叫作死得其所。红衣主教将其肉体埋葬在亚眠大教堂。而在阿维尼翁展现其腐烂肉体的石像下埋的只是他的骨头。和当时众多有权势的贵族一样，红衣主教试图在其死后将自己的尸体分于各处，以便从不同宗教场所人们进行的祈祷中获得祝福。尽管教皇卜尼法斯八世曾试图立法反对这种“恐怖的”、“令人厌恶的”尸体分解，但是这一仪式依然十分流行，尤其是在北欧。在此之后的又一个世纪里，尸体这一主题一直萦绕在艺术家的脑海中。

在镇痛药和麻醉剂还没有发明的年代里，有时候是生不如死。活生生的躯体被可怕的剧痛撕扯着。哥特艺术家通过描绘圣徒所承受的巨大苦难来表现这种痛苦。在中世纪



图 116 红衣主教德·拉·格朗日在坟墓中的过渡场景，作于1402年。石雕，0.84米 × 1.8米。阿维尼翁小王宫博物馆藏。

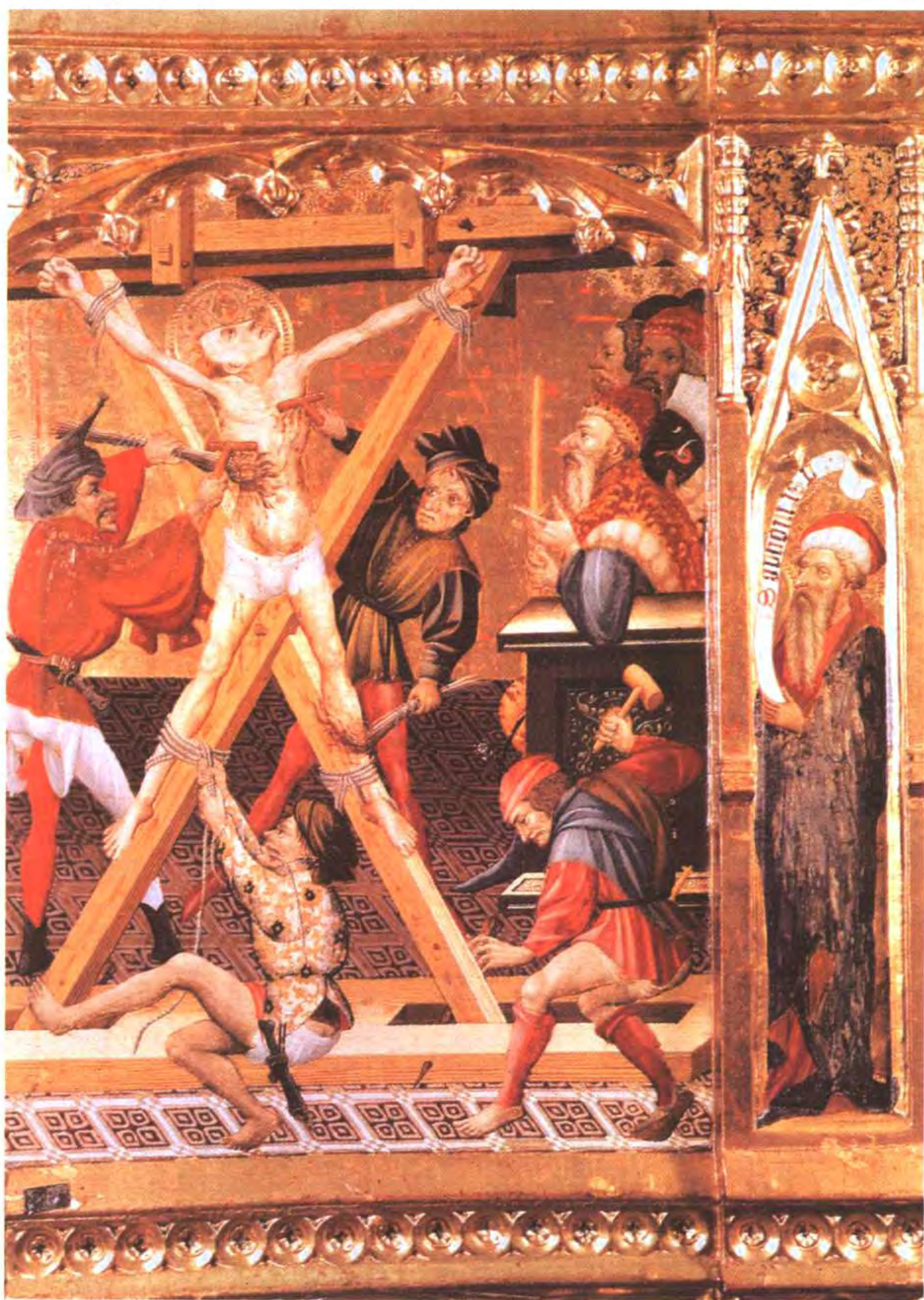


图 117 安德烈·马赫撒·德·萨克森(主要创作时期为1393~1410年)

《圣乔治殉道图》，选自圣乔治祭坛装饰，约作于1400年。饰板蛋彩画，整幅祭坛作品为6.6米×5.5米。伦敦维多利亚和艾伯特博物馆藏。

的早些时候，人们认为躯体是承受折磨的场所，是展现可怖场景的地方。在大型联屏祭坛画上，国际哥特风格的西班牙画家尤其擅长表现丰富的衣物质感和闪亮的肉体表面——丑陋的执刑者正狞笑着将肉体从骨头和皮肤里层往下撕扯（图117）。在成千支蜡烛跳动的火焰中，圣乔治那发亮的躯体闪现出一种血迹斑斑的辉煌，从他身上，所有那些正备受病痛折磨以及能体会圣徒肢体痛苦的人们都能寻求到一种认同感。产生这类死亡形象的文化已被连年的征战所摧毁，而且在城镇广场对异教徒施以肉体刑罚已成为司空见惯的公众景观了。性感的裸体被安排在页边上，而基督和圣徒那饱受折磨的躯体则被放置在中央。

奥皮西诺·德·坎尼斯特里斯（Opicino de Canistris）

图118 奥皮西诺·德·坎尼斯特里斯（1296~1355）

《非洲对欧洲耳语》，约作于1340年。纸上钢笔画，28厘米×20厘米。梵蒂冈的教皇图书馆藏。

该图中横扫的直线以及多层面上的小型题字都表明，奥皮西诺痴迷于将事物、肢体以及边境线融入到有关世界的预见性场景中去。在意大利这只“靴子”的顶端，他强调了自己的出生地帕维亚，从而将其自身投射到这安排有序但却令人费解的宇宙之中。



（1296~1355）是阿维尼翁教廷的文书，在哥特艺术中，他的绘画明显地将躯体作为了幻想和情感投射的场所。在1334年3月31日一场怪病过后，他绘制了两部手稿，他通过其中一系列怪诞异常、躁动不安的设计向我们暗示了他的想法。这时他握笔的手已经虚弱不堪，无法再承担教皇文书的工作；“但在进行精神方面的工作时，同样的这只手却比以前更加有力：因为绘制这些图画时我并未借助人类的帮助。”在绘满宇宙示意图的羊皮纸上写着这些话。作品中还包括现存于梵蒂冈图书馆里的令人备感震惊的自画像。在略小些的纸制日记样的书中，奥皮西诺记录了他所看到情形——他将非洲与欧洲的地图描绘成了两个人（图118）。奥皮西诺将当时意大利地图绘制者勾勒的有关海岸线的地

理知识与早期中世纪的宇宙象征符号相结合。欧洲是一位妇女,她的耳朵是葡萄牙,而淫秽手势代表的威尼斯则成了性器官——它的轮廓通过海洋被塑造了出来。奥皮西诺采用了中世纪惯用的方法,即以一种事物来展现另一种事物,并将这一点发挥到了极至。地中海成为了可怕的恶魔,大西洋则被描绘成一只贪婪的狼。奥皮西诺并未将自己的幻想描绘得有如充满光明的、永恒的天堂一般,他似乎将自身的位置抬高,俯瞰着那代表罪恶、紧密相连的大陆,并把自己的躯体叠放在那些支离破碎的轮廓上。他的出生地帕维亚也被他一再地强调,他在对其进行标注时采用了与大图形构造相同的小块形状,惟一不同之处在于,与其他绘画中的情形一样,此处这一状如欧洲的地方是以男性形象来表现的。通常人们不将这些疯狂的标记视作是艺术家精神分裂(另一位学者提到过)的证据,因为以传统的神秘眼光来看待它们显然能取得更佳的效果。但无论如何它们都算不得是壮美的景色,这些被扭曲了的自然场景令人感到恐惧,在那里邪恶的势力最终取得了胜利。

在哥特艺术史中,奥皮西诺那令人目眩的绘画占有一席之地,因为它们并未以其系统性的标志与象征充分地展示哥特艺术,相反,它们展现了哥特艺术令人迷惑、行将衰落的一面。奥皮西诺的艺术得以让我们直面该艺术家——他正竭尽全力描绘那统领一切的宇宙。在西方艺术中,尽管通过想像来看待事物的哥特式方法有助于探索这一充满魅力时期的构造主题,但是还有一点也同样极为重要,即感知的主观性根深蒂固。如同奥皮西诺的艺术所表现的那样,无论看待上帝或是自然,人们所看到的事物最终都带有个人色彩。



第五章

看待自我的新视角



在爱德华一世之妻卡斯蒂利亚的埃利诺所做的家事记录中写明，1289年2月曾付给金匠威廉·德·法雷登（William de Farendon）68英镑4便士，命他创作“病中皇后的肖像”。这是因为在发烧几星期后她已预感到自己时日无多吗？还是在为用以装饰其三座陵墓之一的纪念性肖像做准备？或者在这肖像背后另有更为神秘的目的，以期借它赶走病魔？比起现代肖像的创作理念，哥特时期的人物画像创作具有更为复杂的目的。

她于同年11月去世，之后她的内脏被埋葬在距其死去地点不远的林肯，而她的心脏则被埋在伦敦黑修士教堂，骨头葬于威斯敏斯特修道院，另一位金匠威廉·托瑞尔（William Torel）（主要创作时期为1275~1300年间）为她创作了一尊美丽的铜像，放置在其饰有华盖的陵墓的顶端（图119）。但如果说这就是那位年满49岁、饱受死亡之苦的妇女，那便很难将其称为“肖像”了。这张理想化的、安详的面孔令她犹如教堂门窗边框上雕刻的圣徒。埃利诺抓着那环绕其脖颈的绳子，而这一点是在效仿公共场所里其肖像所特有的手势，这已经成为了她的标志。这一精美的、如纹章般的肖像穿着袍子与披风，她的头部枕在两个叠在一起的靠垫上，那上面的菱形花纹里饰有卡斯蒂利亚的臂形装饰。为了给这一肖像镀金，特地从卢卡的商人那里购进了三百五十个金弗罗林，这比为一个人制造 *persona*（拉丁文意为“面具”）的用量要少。在哥特时期，陵墓雕像是以极为奢华的方式展现自我形象的一种代表，但是如同这尊雕像一样，能够亘古永存的只有雕像所代表的社会性，而非其体现的个人身份。

图119 威廉·托瑞尔
（主要创作时期为
1275~1300年间）

皇后卡斯蒂利亚的埃利诺之肖像，1290年（局部）。青铜。伦敦威斯敏斯特修道院。



图 120 兰斯大教堂真人大小的枕梁头像，南侧耳堂东塔楼，约作于1270年。

肖像与创造者

当今20世纪有关个体的概念在中世纪是否就已经存在，历史学家们对此一直争论不休。人们认为，在进行自我审视时所发现的并非是他们最为基本的身份，而是其灵魂或自我。人们探寻内心的自我并非因其有何独到之处，而是因为通过它人们可以看到自身与上帝相似的地方。就外部世界而言，一个人的角色或地位是由其他人决定的。当哥特艺术家呼吁要对人物进行刻画时，事实上他们所描画的对象是这些人在公共场所里的形象或具有装饰性的容貌。在埃利诺去世三年后，爱德华一世恳请法国国王腓力四世（1285~1314年在位）将其妹布兰奇许配给他。他派大使前去探望布兰奇，并对其外貌

进行了评估，这其中不仅有容貌还有整个躯体，甚至包括腿与脚，这些都以当时惯用的诗句一一记录下来向他禀报。由于当时还未将肖像画运用于外交事务，所以他并没有派遣画家为她画像；以非理想化的模式来刻画未来妻子的肢体比记录她那变幻莫测的容颜更为重要。在那时，任何表面上的遮盖和躯体的畸形都被视为罪恶，无论是自身还是孕育后代的父母都认为外貌极为重要。那是一个不仅将精神生活推崇至极至，而且表面性事物泛滥的年代。

至于进行真实的描绘，最令人惊叹的肖像是在哥特艺术中初现端倪的。从兰斯大教堂原有的一组162尊实际大小的面部雕塑便可看出这一点，它们位于高高的塔楼之上或是藏匿于扶壁之后，从下面很难看到。兰斯大教堂其他的外部雕像被雕刻得气势宏伟，从很远的地方便可看清楚，然而这些头像似乎只是为了供上帝端详。只有通过可变焦距的镜头我们才能以工匠的视角将其看清（图120）。这一组从13世纪流传至今的脸谱都独具个性，包括愤怒、鬼脸以及咧嘴笑等各种表情。而与埃利诺那空洞的眼神不同，这些面庞并非是历史上任何一个真实人物的写照。历史学家曾认为，这些石雕表现了建造教堂中那成千座塑像的无名工匠们。另一些人则认为，它们展现的是中世纪所说的精神病患者以及病中之人的不同状态。这些脸谱本身就是驱魔的武

器或是掩饰物，在罗马式艺术中梁托上的脸部雕像也扮演着这种传统的角色。只是哥特艺术中出现的是人类而非怪物的鬼脸。

教堂的雕像处处都体现出了社会差别，而头像也是这其中的组成部分，与我们通常认为的不同，它们所表现的个体并非是有权势的人物，而是没有权力的、卑微的人们。在文字记载中，这些“小人物”通常被描绘得更加矮胖、丑陋。与哥特时期的诗歌一样，哥特艺术在表现人物形象时也按照他们的社会类别加以划分，比如高大优雅的宫廷侍臣或是相貌可怖的农夫。兰斯教堂的这些面孔也可被视作是描绘社会差异的示意图。在教堂中，这些奇形怪状的脸部雕刻也占有一席之地，比起圣徒和国王那较为抽象的肖像而言，它们更别具一格。

纹章是表明社会差别的最为复杂的符号系统之一，用以标明个人、王朝或是家族的身份。英国国王爱德华三世（1327~1377年在位）于1340年制造了第六枚“大印章”，它将该君主置身于以复杂的花窗进行装饰的宝座之中，这令人不由想起了教堂或是宗教建筑。但最为重要的标志并非是他的身体，而是那有如梦幻般的礼拜堂里悬挂着的两面盾牌（图121）。在欧洲的宫廷、礼拜堂以及从衣物到桌上器皿的各类物体上，纹章随处可见。当时的编年史家和传教士，如布卢瓦的彼得（1135~1212）曾就这种毫无意义的展示所显示出的虚荣批评贵族：“他们以战争和马上比武的场景来装饰马鞍和盾牌上的纹章，对那些假想出来的战争场面津津乐道，但是事实上，他们既不敢参与其中，也不敢观看。”

人们认为，现代概念中的肖像学的崛起与爱德华三世的敌人，法国的查理五世（1364~1380年在位）不无关系。查理是一位饱学的国王，他命人首次将诸多经典名作翻译成了当

图 121 英国国王爱德华三世的第六枚大印章，造于1340年5月至6月。蜡制，直径11.7厘米。伦敦大英图书馆藏。

尽管印制这类皇家印章的金属模具现存无几，但它们却是整个哥特时期中最为杰出的金属工艺制品。





地的语言。也许就是从这些以亚里士多德政治著作为基础的作品中，他为统治者勾勒出了一个新的形象。在广为人知的著作《关于秘密的秘密》(*Secret of Secrets*)中——当时人们认为该书为亚里士多德所作——哲学家告诉年轻的亚历山大，所谓皇室权威就是指他身着珍贵礼服出现在人们面前的形象。他在等待臣民们的注视，犹如上帝一样对一切一览无余，同时也被所有人关注。瓦卢瓦王朝王权的意识形态还包括通过大量创作雕塑、绘画以及进行文字记录来树立皇室形象。查理以多种形象被呈现于人们面前，那球状鼻和阔脸庞便是他的标志，这使他不再是一个理想化的典范。在哥特艺术的晚期，人们可以清楚地看到统治者的躯体，而以前则难以做到这一点。在古老的卢浮宫门廊的一侧摆放着查理及其妻真人大小的雕像(图122)。国王那亲切的面庞、略微现出的双下巴以及过大的鼻子都凸现出了他朴素的外表。这位君主的形象曾被多次刻画——他的肖像出现在纳尔榜装饰亚麻布上以及他图书馆里的诸多手稿中——在所有这些形象中，这一尊最为真实地再现了国王的体貌。雕塑家还极为注重国王的衣着。查理穿着罩袍——传记家记录说他不愿意穿当时流行于宫廷的紧身装束，部分原因在于他的身体比较虚弱。查理和他的妻子在这种非宗教场所扮演着如同教堂主保圣人那样的角色。自圣路易时期起，法国国王们就一直试图创立他们伪宗教的形象，但只有通过肖像他们才能达到这一目的。

国王也有自己看待事物的方式，比起作为国王理查二世个人的视角来说，他可以以更佳的方式来欣赏著名的威尔顿联屏画(该画以保存它的这栋房屋命

名)(图123)。在左侧画中,作为国王和殉道者的圣埃德蒙德,圣爱德华(忏悔者)以及圣施洗者约翰将跪着的君主引见给右侧穿蓝色衣服的圣母、圣婴以及随行的天使。左侧的背景是尘世间的森林,而右侧则是天堂里繁花似锦的花园。这位国王的画匠又一次没有着重刻画国王的实际性格特征,而是浓墨重彩地描绘了他个人的徽章和标记。由于此处创作的赞助人形象只是为了让他进行自我欣赏,所以也没有必要按实际描绘。这位君主在脖颈上佩带着白色的公鹿徽章,这是1390年理查所选用的个人标志。它并非仅仅出现在左侧的画面中。在国王光彩四溢的金色披风上还织着该标志以及法国金雀花荚(荚果)的图案。右侧十一位天使均佩带了白色公鹿徽章,这样她们便也成为了皇家的侍从。其中一位还手举一面圣乔治的旗帜。有人推测此处所纪念的事件是1377年理查的加冕仪式,或是他为其14世纪90年代中期的东征寻求神的支持,亦或是1396年会晤法国国王。不过是否有必要用它来特指某一特殊的历史时刻呢?无疑此处所塑造的私人形象极为出色,国王可以在旅途中随身携带这幅联屏画。每当他在它面前跪下时,他就会被带入到恒古永存的基督、圣母玛利亚以及天使们的行列中去。

图122 国王查理五世,为巴黎切莱斯廷教堂所塑雕像,作于1370年前。石雕,高1.95米。巴黎卢浮宫藏。

镜子与情人

和神秘主义中虔诚的精神之爱一样,宫廷里所讲述的爱情也是以视觉为中心的,只是此处人们渴望的对象不是上帝,即 *dominus*, 而是女子即 *domina*。哥特艺术通过情人凝望的眼神来创造形象,此外还有特为奢华的宫廷氛围所塑造的事物,情人们在那里可以通过目光来交流。丘比特之箭通过情人们间的对视将他们射中,而许多爱情诗人也着重描绘了情人间的凝视(图124),这其中就包括配有精美插图、被称作马奈塞手抄本的德国诗歌集。康拉德·冯·阿尔茨特腾(Konrad von Altstetten)将情人的欲望与夏日紧密结合了起来,盛开的玫瑰花丛从他腰部冒出,这具有了绝妙的有关性的双重含义——这既表现了他看到自己爱人时生理上的激动,也暗指哥特形象中的“杰斯之树”——在《旧约》中它从预言家身上同样的部位萌发生长。他手套上的猎鹰也是捕获猎物后狂喜的象征,只是究竟谁是猎鹰谁是猎

图123 国王理查二世跪在圣母玛利亚面前(威尔顿联屏画),作于1395~1399年。橡木饰板蛋彩画,每一板为36.8厘米×26.7厘米。伦敦国立美术馆藏。





图 124 女子拥抱诗人
康拉德·冯·阿尔茨特
腾,选自马奈塞手抄本,
约作于1300年。插图,25
厘米×35厘米。海德尔
堡大学图书馆藏。



物还不得而知。像这样表现宫廷情爱的画面并非是让传道士或农夫们一饱眼福,而是供世故的宫廷里的人们欣赏的。

在14世纪的巴黎,在为妇女们梳妆所制造的哥特式象牙器物上也可看到这种有所暗指、带有示意性动作的游戏。有时候它们出现在镜子的背面。以前人们认为这寓意着对性的评论,但事实并非如此。当人们注视着那闪耀着光泽的物体时,他们会愈加清楚地意识到,这是在以巧妙的方式来警示性方面的沉迷。无论是鹰猎、狩猎还是象棋,所有这些游戏都成为了爱的隐寓。此处下棋的真正目的是为了俘获女子的躯体——象牙雕中的一位青年便表现出了这一点,他以胜利的姿势交叉双腿,紧紧抓住了将帐篷分开的立柱(这本身暗指性)。女子胯部那深深的、参差不齐的哥特式褶皱也从视觉上突出了这一点。有一位仆人甚至还指着这个部位(图125)。男性玩棋者身后的随从手中举着一只猎鹰,

而女子的仆人手里则攥着花冠或是花环，这表示她对男子的喜爱以及接受。在当时布尔日大教堂里，表现女性躯体的雕塑（见图61）寓意着罪恶与死亡；而此处由于面对的观众不同，它则参与到了令人愉悦的、有关性的游戏当中。

当时插图数量最多、以当地语言撰写的最为流行的诗歌要算是由纪尧姆·德·洛里创作的《玫瑰传奇》了（1235年作者去世时该作品尚未完成），后由让·德默里（1240~1305）续写。爱的花园成为了复杂寓言的背景，展现了性爱的场面，但对于渴望爱情的人们而言，爱是否能带来欢娱则变得不确定起来。两位诗人都受了当时光学理论的影响，因而对于镜子功能和寓意的理解与以前大为不同。传统中镜子是 *luxuria*（奢华）虚荣的象征，但在这部作品中，在镜子前端详自己的面容则意寓 *oiseuse*，即闲散。一位巴黎艺术家为该诗歌的前面部分精心绘制了“那喀索斯与厄科”，在该插图中，他将照镜子与爱情联系在了一起（图126）。在这幅小型画中，我们看到那喀索斯对于厄科爱的表达没有做出反应，于是厄科恳请上帝让铁石心肠的那喀索斯自己也饱受折磨与煎熬。狩猎归来下马后，年轻人弯腰在小池塘边饮水，这时他“看到自己那棱角分明的面庞、鼻子与嘴唇”。于是他爱上了水中自己的倒影，为此变得形容憔悴，最



图125 镜子的背面展现玩象棋的情人，约作于1300年。象牙雕刻，直径10.8厘米。巴黎卢浮宫藏。



图126 《那喀索斯与厄科》，选自《玫瑰传奇》，约作于1380年。插图，全页29.5厘米×22.5厘米。牛津大学图书馆藏。

后为爱而死。艺术家力图表现方形池塘中的倒影，并以对称的方式暗示他的欲望不可能实现。但是故事的这一情节想要表明的并非是那喀索斯的自恋，而是他由于沉迷于池中的影像而忘却了周遭的一切，因而自恋（“那喀索斯”意为自恋）这个词与其现代的含义并不一样。他的罪恶在于偶像崇拜，而非自恋。即便在今天，镜子与自恋之间也没有太大的联系，它更多的是指在真实与虚幻间所做出的选择。

在15世纪末为勒·维斯特 (le Viste) 家族的一位成员——也许是安东尼·勒·维斯特 (Antonine le Viste) ——制作的表演“五种感官的挂毯”里有一幅被称为“视觉” (图127)，它也称颂了视

觉在爱情里所扮演的角色，而其中的镜子已经不再具有贬义了。虽然现存的挂毯已所剩无几，但当时象这样昂贵的挂毯不仅是人们争相寻求的对象，而且对于中世纪后期北欧奢华的哥特艺术来说也极为重要。在财产目录中记载，国王查理五世有200幅挂毯，远多于他所拥有的绘画的数量。它们从一个城堡被运送到另一个城堡，这些厚实的悬挂物被用来阻挡寒冷的气流，同时也为宫廷提供了奢华的背景展示。在“千朵细花”的背景图案中描绘了圣经、经典史诗以及骑士传奇等故事。统治者甚至还将其带到战争中去。通常这些挂毯为房屋营造出了一个主题，使光秃秃的墙壁转而成成为具有异域风情的背景，或者像维斯特那一系列挂毯 (有时被称为“与独角兽在一起的贵夫人”) 那样，将房间变为体验情欲的场所。

这一系列挂毯是作为订婚礼物而制造的，赞助人借此来向他的未婚妻表达自己对未来感官欢娱的期待。爱情的绘画语言、复杂的纹章标志以及嬉戏场面的暗示意义都令该系列挂毯趋于完美。维斯特自己并未以人的形象出现在挂毯中，代表他的是他的纹章，即一只狮子和一头独角兽 (后者以敏捷著称，而在古法语中 *vistesse* 是“敏捷”的意思，这也是维斯特家族纹章的来历)。在动物寓言集中，只有美丽的女子才能驯服这种谜一般的动物。因而在“视觉”

这幅挂毯中，女子自己并未看镜子，而是让如宠物般趴在自己腿上的独角兽欣赏着它自己的影像。除了独角兽凝视自己时那满意的笑容外，挂毯中女子衣物上如梦幻般再现的贵重编织刺绣物，以及在地面上以复杂方式展现的自然物体——如遍地的叶子和具有性意味的兔子，这些均以最为细腻的笔触展现了哥特艺术中对自我的反映。从“视觉”又过渡到了“触觉”——女子在抚弄着独角兽的角，这显然在暗示他们之间的最终结合，而通过挂毯表现的纹章、饰章以及个人所感受到的快乐，也展示出了家族权力结合的重要意义。在第六幅挂毯中，女子站在蓝色锦缎的帐子下，亭子上落满了泪珠。顶上书写着座右铭“*Mon seul desir*”（只能满足我的欲望）。如今我们认为，只有肖像这一方式才能展现自我，而对于维斯特及其同时代的人们而言，个人恰恰是在饰以纹章的盾牌或是长胡子的独角兽身上才能有所体现。

艺术家与观看者

从宫廷般的奢华与梦幻中那凝望的眼神上溯二百五十



图 127 “视觉”，选自“五种感官的挂毯”，约作于1500年。羊毛与丝绸，3米×3.3米，巴黎克吕尼博物馆藏。

图 128 马修·帕里斯
(1259 年去世)
跪在圣母子面前的自画像，选自 *Historia Anglorum*，作于 1250~1259 年间。插图，全页 35.8 厘米×25 厘米。伦敦大英图书馆藏。

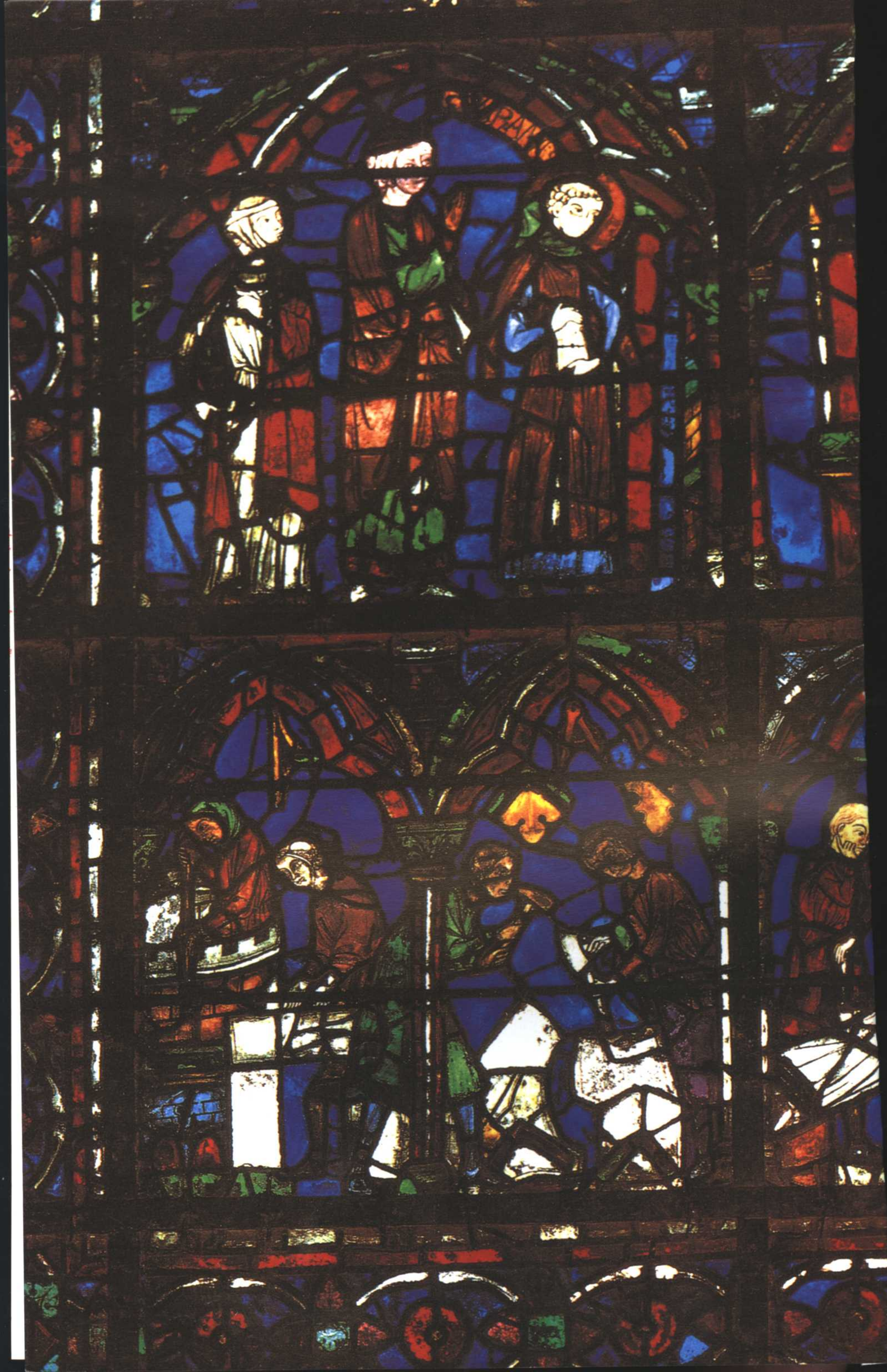
年，回头去看修道士兼艺术家马修·帕里斯（1259 年去世）那仰望其所敬爱的圣母玛利亚的目光，这之间的过渡似乎有些突然（图 128）。但在本书的最后一部分里有一点极为重要，即如何看待创造者的目光并将艺术家的这种凝视融入到哥特形象当中去。在马修编年史的前言中，圣母子位于框架之中，而作者则跪在其下方的页边部分，这时马修所处的空间依旧带有一些罗马风格，而在观看者与被看物体间依然存在着巨大的鸿沟。他被排除在神所处的空间之外，他的眼睛甚至没有向上去看他应该注视的对象。由于他的自我形象并非为自画像，所以他不得不在旁边以大写字母向后人表明自己的身份。他手中没有握笔，这说明他并非是用



其善于表达情感的双手来描绘这一形象的：在马修度过大半生的修道院里，该艺术家依然是服从神旨的仆人，这一点与罗马风格的艺术大师狄奥斐卢斯相同，后者认为，若不服从上帝的旨意艺术家将一事无成。一切均来自于上帝。也就是在马修·帕里斯所生活的时代里，艺术作品从隐修院进入到了城市职业工匠和宫廷画家的领域中。

在同时期的沙特尔大教堂里有一组有关职业艺术家的染色玻璃画，描述了沉思中的雕刻家（图129）。他正注视着另一位石匠，后者正在制作斜放于教堂工地上的门窗边框雕塑。雕刻家的手势表明他在沉思，或者这体现出了他忧郁的性格，而这一姿势便概括了观看者的概念。这幅画面将思考与雕塑这两个行为区分开来，这部分归结于传统中艺术家与工匠间的关系。通常艺术家最先得以鉴赏到艺术品，他目睹作品从轮廓分明的石料中渐渐展露，或是从墙壁或嵌板中显现出来。作为创造历史的人，他也同样成为了历史的一部分。人们很难诠释他的目光，部分原因在于哥特时期的工匠在诠释他人的思想时都较为谦逊，这一点很令人费解。石雕家最初只是另一种类型的石匠，与石匠们住在一起。但在13世纪，分工变得愈加普遍。被称为 *imagier*（形象创造者）的雕塑家与画家间的界限已十分明显。在1268年编纂的《职业全书》中记录了各类手工艺行会（见图42），明确地将制作象牙祈祷珠与制作象牙耶稣十字架受难像等物品的人员区分开来。某些行会比其他行会受到更为优厚的待遇。“形象绘画与雕塑”行会便享有特权，例如他们可以雇佣更多学徒以及在晚间工作，这不仅因为他们为最有权势的贵族制造奢华的物品，还因为他们在为“上帝及其圣徒”服务——他们创作的雕像便表明了这一点。

显然艺术家们的生活条件和社会地位都在得到提高。艺术曾作为一种手工劳动被排除在“文科七艺”之外，但随着才华横溢的艺术家进入宫廷并以组织建造教堂的方式为市政当局服务，艺术原有的概念也逐渐消失了。在这一个世纪中，建筑师和石匠领班地位的提高最为迅速。亚眠教堂建筑者的名字被刻在碑铭中，建造位于兰斯的圣尼凯斯（St. Nicaise）教堂的建筑师休斯·利伯基尔（Hughes Libergier）（1263年去世）让人为其描绘了他手拿工具、举着教堂模型的形象。皮埃尔·德·蒙特厄伊是巴黎圣母院后期工程的建筑师之一，在其墓碑上他甚至被称作“石雕学者”，就好像



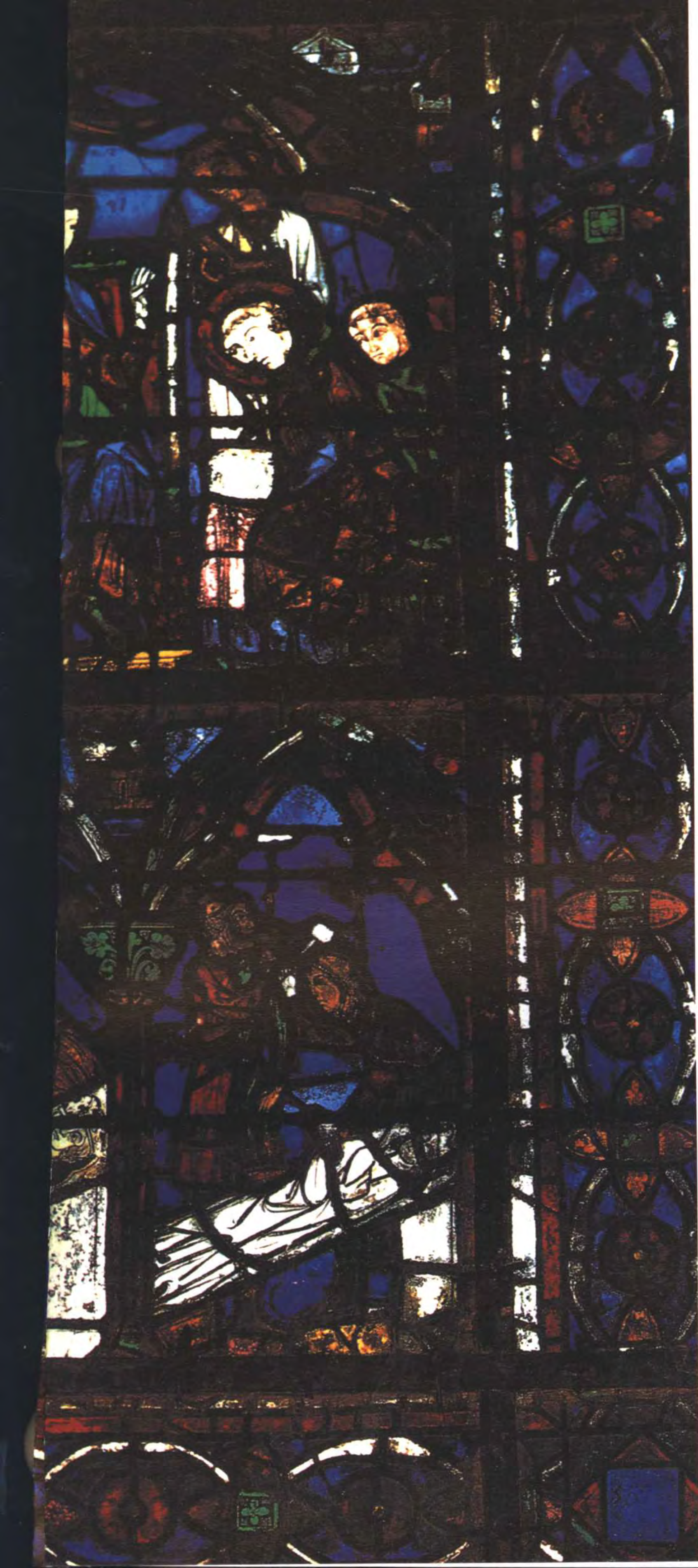


图 129 沙特尔大教堂，描绘着石匠与雕刻家的窗户，作约于1220年。

窗户最下方的四幅画面讲述了圣切戎（St. Cheron）的生平。这些被称作大教堂中典型的“交易窗户”，上面描绘了为该建筑提供资助的特殊群体。在左侧，有四位石匠在建造墙面，切割石料；而右侧另有四位专门的工匠在雕刻门窗边框雕塑。

他是一位大学里的艺术家。

在意大利这种变化尤为显著。安德烈亚·皮萨诺（约1290~1348）既是建筑师也是雕塑家，他负责为佛罗伦萨钟楼雕刻有关文科七艺和技工艺术的浮雕，在1334年至1337年间当乔托作为主教堂壁画画师们的师长时就已经对该浮雕进行了设计。四面的菱形浮雕歌颂了各个领域的发明创造。与展现技术领域七项成就的画面并列的是表现绘画、雕塑以及建筑等实用美术的浮雕（图130）。此处画家坐在凳子上，倾斜着身子盯着自己的画板，他头顶上方的基座上有一架三联屏。在构成该画面的另外一块石板上雕刻着一架以哥特卷叶花饰镶边儿的三联屏，这一片空白似乎在期待着艺术家着手进行创作。

图130 安德烈亚·皮萨诺（约1290~1348）艺术家在画板上作画，约作于1340年。原为佛罗伦萨大教堂钟塔浮雕；现位于主教堂藏品博物馆。



琴尼诺·琴尼尼（约生于1370年）在其著作《艺人手册》（约作于1400年）中认为，绘画“是所有职业中最美好、最干净的工作……的确是绅士们从事的工作，因为你^{可以}以身披天鹅绒做你想做的任何事情。”画面上的画家如同作家一样全神贯注，他的手如同放在纸张上方的尖笔一般抬了起来。他的目光集中在自己正在做的事情上。与沙特尔大教堂的情况不同，在这里思想与行动不再被分割开

来，它们均成为了绘画过程的一部分，至少在佛罗伦萨，绘画即将被法定为脑力

艺术。在《十日谈》中，薄伽丘

（1313~1375）这样描绘乔托：“他才智出众，可以以自己的风格用画笔将一切物体，包括大自然、人类和原动力所创造出的所有事物，以及气流涌动的天空，都一一描绘出来。他的作品似乎并不肖似，但是却反映出了事物的本质。因此通常他所刻画的事物与人们所看到并不相像。”

哥特时期艺术家地位的提
高并非意味着浪漫主义概念中艺术的自我表现在这一时期就已经产生了。这

意味着随着艺术家们身份的提升，他们所承担的工作就是为过着优雅生活的人们创作装饰用品以及设计徽章符号。自我也成为了表现的对象——即艺术家在其作品中，以创造者的身份表现了他们自己。这样他们与那些捐助者和赞助人一样，成为了另一种类型的作品内部的观看者。只是通常他们会向外注视着参观作品的人们，就好像他们正处于内部形象与外部的真实世界之间。他们就如同《启示录》中具有预见性的圣约翰一样，成为了现实与形象之间的传递者。另一位建筑雕塑家，维也纳的安东·皮尔格拉姆(Anton Pilgram, 1455~1515)就采取了这样的方式。



图 131 安东·皮尔格拉姆的自画像，作于 1510 年。石雕，小于实际身型。维也纳圣斯蒂芬大教堂。

他在圣斯蒂芬大教堂里两次表现了他自己。在布道坛的大型雕刻中，他手拿圆规，打开窗户，从自己创作的作品中向外张望着（图 131）。他位于巨大的管风琴阁楼下，这强调了他建筑师的身份。他的上肢和头部从一扇假窗户中探了出来。此处，他犹如阿特拉斯像柱那样融入到了该建筑当中。他手举有截面的石头——那石头如同杂耍里用以保持平衡的盘子，此外他的肩膀还承受着巨大的管风琴阁楼那哥特火焰式带肋拱顶的重量。这对于早期哥特式大教堂中托举重量的男像柱（见图 21）而言具有玩笑式的双重含义，它表明不仅具体建造这些建筑要依赖人类的智慧，建筑设计也是人类智慧的结晶。

如果说建筑师能够将自身融入到其建筑当中，那么传统中比他们社会地位要低的画家也正在逐步效仿。圣卢克是画家行会的主保圣人，展示他描绘圣母肖像的绘画作品详尽地展现了每一个细节，画室里的工作场面和他所采用的技巧都提醒我们，这并非是那类表现艺术家工作场景的自画像。在该画中（图 132）神成为了模特，但她并非仅仅作为另一个人物与画家出现在同一地点、同一时间。她被放置在另一所房间内，与通常的情况一样，她与作为观看者的艺术家被分隔了开来。画家甚至是通过一个框架来观察她，就好像她位于双屏画中那样，而且他们之间还呈斜角。该肖像原本应该被画在墙上，而画家正忙于将现实中的圣母描绘下来。此外，他所刻画的与所看到的形象完全一致，只是按照 15 世纪早期嵌板画的惯例，艺术家将圣卢克所描绘的

图 132 《奥古斯廷祭坛画大师》，圣卢克绘制圣母玛利亚画像，作于1487年。饰板蛋彩画，高1.36米。纽伦堡的日尔曼民族博物馆藏。

尽管该饰板画表现了画家所具有的影响——这被认为是“北方文艺复兴”的组成部分，但它依然明显地展示出，在传统画坊模式以及几百年来哥特式形象塑造传统中融合了诸多新空间和绘画创新的元素。

圣母放在一个金色的背景当中。具有讽刺意味的是，“北方文艺复兴”中如扬·凡·爱克（1390~1441）这样伟大的佛兰芒艺术家所创立的风尚是将圣母放置在家居环境中，而非如此抽象的背景里。从这一点来讲，这幅画中画依然遵循了哥特式的传统。

本书中一再强调哥特艺术是一种糅合了多种材质的艺术，这通常是由诸多石匠、雕刻家以及画家通力合作才构建起的整个艺术氛围。在15世纪，有一种材质被越来越多地采用，它不仅改变了人们在未来理解“艺术”的方式，而且还改变了塑造形象的方式，而这些形象则体现出了人们的视觉感受。这一新的材质就是嵌板画。当然嵌板画在此之前就已经出现了。在14世纪，诸多这样的绘画成为了人们用于祈祷的新型肖像。在意大利以及图尔奈和布鲁日这样的北方城市中，嵌板画的逐渐崛起具有重要意义，它代表着平面艺术超越了立体艺术，此外印刷术发明后于15世纪后二十五年由德国传入欧洲其他地方，而这也进一步加深了这一意义。哥特艺术的根源在于以三维立体的方式来看待空间，而在文艺复兴时期，它则屈从于由平面所产生的错觉。这听起来似乎与通常的解释相左。因为标准的说法为，哥特艺术是平面、非自然的、以直线为主，而且它让位于立体、自然、注重空间叙述性的文艺复兴时期的绘画。本书中我一直想要表明的一点就是，当中世纪的人们得知世界不再是平面的之后，我们没有理由还认为他们头脑中的形象依然是平面的。哥特时期的艺术家们揭示出了一个饱含艺术激情、绚丽多彩的绝妙世界，他们将三维的物体加以丰富的装饰，使得人们可以从心理上与之交融。在欧洲的多数地区，哥特传统一直延续到了15世纪，我们不应当将它视作被后来更为出色的透视法所代替的某种落后方法，而应将其作为一种看待与了解世界的方式来对待，只不过在有些地区它逐渐被另外一些方式所取代。

15世纪后期，在观看者与绘画、艺术家与其作品之间的关系产生了巨大的变化。一种崭新的、有自主意识的视觉观点显现了出来，它首先出现在意大利阿尔伯蒂（1404~1472）的理论中，随后佛兰芒艺术家著名的绘画作品也表现了这一点。该观点认为，绘画作品是一种错觉，是一种通过窗户所看到的场景，在此场景中观看者与艺术家的视角是一致的。显然，艺术方面的社会与政治变革以及艺术的各种





作用都过于复杂，而这一视角使可以将其简化。许多人认为，透视法在令视觉在某些方面摆脱束缚的同时，又以其他方式对其加以限制——受到这种方法的局限，观看者现在只能以一种角度去观察。随着错觉艺术手法所营造的新空间的出现，损失还不止于此。玛丽（勃艮第的）的祈祷书中有一页就极好地说明了这一点（图 133）。和我们在本书中所研究的诸多哥特式形象一样，该绘画所展现的事物超越了时间与空间的局限。它以哥特式建筑的尖顶饰和天篷作为边框，将我们的视线引向那令人倍感震惊的耶稣被钉在十字架上的故事情节。而正当我们要举目眺望远处所发生的场景时，目光却不由得停在了半路：一位虔诚的妇女向我们投来了一瞥，那自然流露的神情令她顾盼生辉，她似乎对我们在窗口处凝视的目光感到十分惊讶。而我们的目光则停留在前景中该书主人散落的随身物品上。这位主人就是玛丽（勃艮第的），她的肖像曾出现在早期的手稿中。在哥特形象中，这位赞助人的个人形象最具连贯性。但是现在她也退出了画面，而画家只是描绘出了她曾到场的情景。

观看者所面对的不再是一个“被看到的”事物，而是一个场景，窗户将他与之隔离了开来，当观看者的目光从该场景中撤回时，形象与观看者之间绝妙的相互渗透也就荡然无存了。画家与其绘画作品不再有情感上的交融，同样，观看者也不再参与到他所看到的场景当中去。玛丽（勃艮第的）已经离开了画面，任由其祈祷书的书页在从窗外各各他山（耶稣被钉死在十字架上的地方）吹来的微风中翻动着。这一形象开启了一个新的世界，在此后五百年的形象塑造中，绘画一直被作为产生错觉的手段，然而它却再也无法令人们产生幻想了。绘画仅仅描绘了事物的外在形象，而这种对真实的巧妙复制使得哥特形象创造者与诠释者所广泛运用的手段——包括多视角、情感投射以及幻想等——受到了限制。艺术本身成为了镜子的表面，但我们却无法从中看到自己的影像，因而也就被排除在了艺术之外。我们不得不期待着由计算机与模拟现实所创造的形象的来临，这能够令形象再次变得充满活力、与人们产生互动，能够再次拥有哥特艺术中那辉煌的视觉效果。

图 133 尼古拉斯·斯皮尔林（Nicolas Spiering 主要创作时期为 1455~1499 年）

基督躺在十字架上，选自玛丽（勃艮第的）的祈祷书，约作于 1480 年。插图，22.5 厘米 × 16.3 厘米。维也纳的奥地利国立图书馆藏。

历史事件与艺术生平

艺术与建筑

1150-1200

- 1170 托马斯·阿·贝克特在坎特伯雷大教堂遇刺身亡
- 1173 托马斯·阿·贝克特被迫封为圣者
- 1180 菲力普·奥古斯塔斯就任法兰西国王
- 1182 阿西西的圣弗朗西斯出生
萨拉丁人攻占耶路撒冷

- 1137~1240 圣丹尼斯，正面西部及唱诗坛
- 1150 沙特尔大教堂，西边入口
- 1175 桑斯的威廉重建坎特伯雷大教堂
- 1180~1212 苏瓦松大教堂

1200-1250

- 1200 巴黎大学成立
- 1202~1204 第四次十字军东征
- 1204 十字军攻占并洗劫君士坦丁堡，在君士坦丁堡建立拉丁帝国
- 1209 阿西西的圣弗朗西斯创立弗朗西斯式秩序
- 1214 弗朗西斯派僧侣兼科学家罗杰·培根出生
- 1215 英国国王约翰被迫签署《大宪章》，将个人、社会和商业改革写入法典
- 1220 弗雷德里克二世当选为神圣罗马帝国皇帝，在其统治时期与教皇关系恶化
- 1220 牛津大学成立
- 1223 菲力普·奥古斯塔斯去世
- 1225 哥特时期卓越的天主教神学家圣托马斯·阿奎纳斯出生
- 1225~1235 纪尧姆·德·劳瑞斯（1235年去世）撰写《罗马的崛起》（第一部分）
- 1226 圣弗朗西斯去世

- 1211~1241 兰斯大教堂，唱诗坛和十字翼
- 1220 沙特尔，坎特伯雷大教堂的处女窗奇迹，三一教堂
- 1220~1230 亚眠大教堂，正面西部和中殿
- 1220~1230 《圣经·论道德》
- 1228~1253 圣弗朗西斯科，阿西西
- 1230 兰斯，天使报喜之圣母
- 1230~1233 兰斯，圣母访问组
- 1230~1240 威廉·德·布接尔《最后的审判》
- 1230~1250 威尔斯大教堂，正面西边的雕塑
- 1235 亚眠大教堂，拱廊和天窗
- 1235~1240 班贝格德的骑士
- 1241~1248 巴黎圣教堂
- 1245~1255 兰斯，天使报喜之天使
- 1250 卢卑克市议会厅

1250-1300

- 1250 弗雷德里克二世逝世
- 1268 埃蒂安纳·布瓦洛在巴黎发表《行会的兴衰》（城市行会规章）
- 1271~1295 马可·波罗游历中国
- 1274 托马斯·阿奎纳斯逝世
- 1275~1280 让·德·蒙或克罗皮内（1240~1305）撰写《罗马的崛起》（第二部分）
- 1292 罗杰·培根逝世

- 1260 圣路易斯《诗篇》
- 1267 乔托·迪·波登出生
- 1278 杜乔·迪·博尼塞尼亚在锡耶纳
- 128 杜乔：《Rucellai 圣母玛利亚》
- 1288~1309 共和邸宅，锡耶纳
- 1290~1293 威廉·德·托瑞尔：埃莉诺·卡斯提尔之墓
- 1294 在佛罗伦萨开始兴建圣克罗齐大楼

1250-1315

- 1300 瑞典的圣布里切特出生
- 1303 教皇博尼费斯入狱
- 1304 彼得拉克出生
- 1307 但丁开始撰写《神曲》
- 1309 教皇被迫离开被神圣罗马帝国皇帝控制的罗马，并在法国南部的阿维尼翁建立教廷

- 1305~1310 乔托·迪·波登：圆场教堂的壁画，帕多瓦
- 1306~1345 皮埃托·洛伦茨蒂活跃于锡耶纳
- 1308~1311 杜乔·迪·博尼塞尼亚：《圣母子荣登圣座》

历史事件与艺术生平

艺术与建筑

1314 第一座公众大钟（在意大利）
1328 法国查尔斯四世逝世，英国爱德华三世称法国皇帝并陷入百年战争（1330~1453）
1348~1349 欧洲瘟疫流行（黑死病）
1349 威廉·奥卡姆逝世

1317 圣丹尼斯的一生（MS）
1330 开始在格洛斯特修建圣彼得修道院教堂
1330~1334 塔迪欧·加第：佛罗伦萨圣克罗齐巴隆杰里教堂
1334~1342 阿维尼翁，教皇宫殿
1338~1340 安布洛吉欧·罗兰哲提在锡耶纳完成共和邸宅的壁画
1339年以前 罗伯特·德·黎塞尔的诗篇
1343 阿维尼翁议院都瑟夫的墙画
1346~1352 托马索·达·摩德纳：特里维索圣尼克娄部分大厅

1315-1350

1356 英国在波瓦第尔战役中击败法国
1364 查尔斯五世加冕为法国国王
1373 瑞内圣布里奇特逝世
1374 彼特拉克逝世
1377 教廷重返罗马
1377 爱德华三世逝世，理查德二世继任英国国王
1380 法国国王查尔斯五世逝世
1399 英国国王理查德二世逝世

1365 西奥德利克大师：卡尔斯坦城堡圣十字教堂的壁画
1373 安茹的路易斯一世委托其画家让·德·波德尔设计《天启》挂毯
1385 克劳斯·斯拉特开始为勃艮第的伯爵们工作
1386 多那太罗出生
1399 斯特拉斯堡大教堂的高塔动工

1350-1400

1400 《坎特伯雷故事集》杰弗里·乔叟逝世
1403 克里斯丁·德·皮森撰写《财富的转变》
1415 宗教改革家让·哈斯烧死在瑞士边界的康斯坦茨，英国在阿金库尔战役打败法国
1416 贝里公爵让逝世
1417 马丁五世当选教皇，宗教分裂结束
1431 阿克尔的琼被英军烧死在法国
1432 巴塞爾委员会讨论教堂改革
1435 莱昂·巴蒂斯塔·阿尔伯迪撰写《关于艺术》
1446~1450 古腾堡发明活版印刷

1400 瑞典圣布里奇特的启示
1402 红衣主教德·拉·格兰齐之墓
1410 《财富的转变》手稿（巴黎）
莱茵兰德中部庄园主《花园中的处女》
1415 森堡兄弟《贝里伯爵的巅峰时刻》
1420 梅斯特·弗兰克《悲痛的人》
1434 杨·凡·艾克绘《阿尔诺芬妮的婚礼》
1443 开始雅克王在布鲁塞尔邸宅的装饰工作
1445 开始纽伦堡圣劳伦斯唱诗坛的装饰工作

1400-1450

1451 雅克王垮台
1453 君士坦丁堡被土耳其人占领

1471 阿尔布切特·杜特出生
1489 本第科特·瑞德开始对布拉格城堡的装饰工作

1450-1500

参考文献

The following is a short list of some standard works on Gothic art and culture:

GENERAL

- Age of Chivalry: Art in Plantagenet England, 1200-1400* (exh. cat.; London: Royal Academy, 1987-88)
- AVRIL, F. X., BARRAL I. ALTET, AND D. GABORIT
CHOPIN, *Les Royaumes d'Occident* (Paris: Gallimard, 1983)
- HENDERSON, G., *Gothic Style and Civilization* (Harmondsworth: Penguin, 1967)
- KIMPEL, D., AND SUCKALE, R., *Die gotische Architektur in Frankreich 1130-1270* (Munich: Beck, 1985)
L'Architecture gothique en France 1130-1270 (Paris: Flammarion, 1990)
- Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400: europäische Kunst unter den Luxembourgnern* (exh. cat.; Cologne, 1978)
- RECHT, R., AND CHATELET, A., *Automne et Renouveau, 1380-1500* (Paris: Gallimard, 1988)
- SAUERLÄNDER, W., *Le Siècle des cathédrales* (Paris: Gallimard, 1989); *Das Jahrhundert der grossen Kathedralen* (Munich: Beck, 1990)
- WHITE, J., *Art and Architecture in Italy: 1250-1400* (3rd ed.; Harmondsworth: Penguin, 1992)
- WILLIAMSON, P., *Gothic Sculpture 1140-1300* (London and New Haven: Yale University Press, 1995)

INTRODUCTION

- CAVINESS, M., "Images of Divine Order and the Third Mode of Seeing," *Gesta*, 22 (1983)
- FRANKL, P., *The Gothic, Literary Sources and Interpretation during Eight Centuries* (Princeton: Princeton University Press, 1960)
- LINDBERG, D.C., *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler* (Chicago: University of Chicago Press, 1976)
- MÂLE, E., *L'Art religieux du XIII^e siècle en France* (Paris: 1898 with numerous reprintings); *Religious Art in France: The Thirteenth Century* (Princeton: Princeton University Press, 1983)
- VIOLLET-LE-DUC, E., *Dictionnaire Raisoné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* (10 vols; Paris, 1859-68)

ONE

- ABOU-EL-HAJ, "The urban setting for late medieval church building: Reims and its cathedral between 1210 and 1240," *Art History*, XI (1988)
- ERLANDE BRANDENBURG, J., *La Cathédrale* (Paris: Fayard, 1990); *The Cathedral: the social and architectural dynamics of construction* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994)
- FRUGONI, C., *A Distant City: Images of Urban Experience in the Medieval World* (Princeton: Princeton University Press, 1991)

HILLS, P., *The Light of Early Italian Painting* (New Haven and London: Yale University Press, 1987)

WILSON, C., *The Gothic Cathedral. The Architecture of the Great Church 1130-1530* (London: Thames and Hudson, 1990)

TWO

- DOHRN-VAN ROSUM, *Die Geschichte der Stunde: Uhren und moderne Zeitordnungen* (Munich: Hanser Verlag, 1992); *History of the Hour: Clocks and Modern Temporal Orders* (Chicago: University of Chicago Press, 1996)
- FASSLER, M., "Liturgy and Sacred History in the Twelfth-Century Tympana at Chartres," *Art Bulletin*, LXXV (1993)
- GUREVICH, A.J., *Categories of Medieval Culture* (London: Routledge, 1985)
- PANOFKY, E., *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures* (2nd ed.; Princeton: Princeton University Press, 1979).
- BASCHET, J., *Les Justices de l'au-delà. Les représentations de l'Enfer en France et en Italie, XII^e-XV^e siècle* (Rome: 1993)

THREE

- BELTING, H., *Bild und Kult-Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (Munich: Beck, 1990); *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1994)
- GAUTHIER, M-T., *Les Routes de la Foi: Reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle* (Paris: Bibliothèque des Arts, 1983)
- GUTMAN, J., *Hebrew Manuscript Painting* (New York: 1978)
- HAMBURGER, J., "The Visual and the Visionary: The Image in Late Medieval Monastic Devotions," *Viator*, 20 (1989)
- VAN OS, H., *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe 1300-1500* (London and Amsterdam: 1994)

FOUR

- BEHLING, L., *Die Pflanzenwelt der Mittelalterlichen Kathedralen* (Cologne: Graz, 1964)
- CAMILLE, M., *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art* (London and Cambridge, Mass: Reaktion Books, 1992)
- MURDOCH, J., *Album of Science: Antiquity and the Middle Ages* (New York: Scribners, 1984)
- NORDENFALK, C., "Les Cinq Sens dans l'art du Moyen Age," *Revue de l'art*, 34 (1976)
- POUCHELLE, M.C., *Corps et chirurgie à l'apogée du Moyen-Age* (Paris: 1983); *The Body and Surgery in the Middle Ages* (London: 1990)

SCHIELER, R.W., *Exemplum: Model-book drawings and the practise of artistic transmission in the Middle Ages, ca.900-ca.1470* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995)

WHITE, L., JR., "Natural Science and Naturalistic Art in the Middle Ages," *American Historical Review* 52 (1946)

FIVE

ALEXANDER, J.J.G., *Medieval Illuminators and Their Methods of Work* (London and New Haven: Yale University Press, 1992)

BARRAL Y ALTET (ed), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen-Age* (3 vols; Paris: Picard, 1986-90)

CAMILLE, M., "The Body and the Self: Unwriting Late Medieval Bodies," in *Framing Medieval Bodies* (ed. S. Kay and M. Rubin; Manchester: Manchester University Press, 1994)

CORNELIUS CLAUSSEN, P., "Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterlichr Künstler über sich selbst," in *Der Künstler über sich in seinem Werk* (Hamburg: Acta humaniora, 1992)

MARTINDALE, A., *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance* (New York: McGraw Hill, 1972)

图片来源

Unless otherwise stated, museums have supplied their own photographic material. Supplementary and copyright information is given below. Numbers to the left refer to figure numbers unless otherwise indicated.

Title pages: see page 112

page 9 detail of figure 9

1 Bibliothèque Nationale, Paris (MS lat. 10525 fol. 85v)

4 © Angelo Hornak, London

5 The Pierpont Morgan Library/Art Resource, New York

6 © Angelo Hornak, London

7 Scala, Florence

8 The Pierpont Morgan Library/Art Resource, New York

9 By permission of The British Library, London (Additional MS 10292, fol. 7v)

11 Bodleian Library, Oxford (MS Ashmole 1522, fol. 153v)

13 Scala, Florence

14 © Angelo Hornak, London

page 27 detail of figure 18

15 Drawing courtesy Christopher Wilson from *The Gothic Cathedral* by Christopher Wilson, published by Thames & Hudson, London, 1990

16 Master and Fellows of Trinity College Cambridge (MS R.16.2. fol. 25v)

17-19 © Angelo Hornak, London

21 James Austin, Cambridge

22 © Angelo Hornak, London

24 Musées de la Ville de Strasbourg

25 © Domkapitel Aachen (Foto Ann Münchow)

26-27 © Angelo Hornak, London

28 By permission of The British Library, London (Egerton MS 2781, fol. 1v)

29 © Angelo Hornak, London

30 Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, Paris/SPADEM/DACS, London © 1996

31 Scala, Florence

32 AKG London, photo Eric Lessing

33 Studio Fotografico Quattrone, Florence

34 Florian Monheim, Düsseldorf

36 Michael Jeiter, Morschenich, Germany

37 Stuart Michaels, Chicago

38 By permission of The British Library, London (Additional 28681 fol. 9)

39 CADW: Welsh Historic Monuments, Cardiff. Crown copyright

40 Paul M.R. Maeyaert

41 Zefa, Dusseldorf

42 Bibliothèque Nationale, Paris (MS fr. 2091 fol. 97r)

43 Pavel Stecha, Černošice, Czech Republic

44 Scala, Florence

46 left: Michael Camille

46 below: Paul M.R. Maeyaert, Mont de l'Enclus-Orroir, Belgium

47 Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel (MS 1.3.5.1. Aug. 2 fol. 146r)

48 Giraudon, Paris

49-53 © Angelo Hornak, London

Page 71 detail of figure 66

54 Foto Ritter, Vienna

55 Österreichisches Nationalbibliothek, Vienna (Cod. 2554 fol. 1 recto and verso)

56-57 © Angelo Hornak, London

58 Scala, Florence

59 Bibliothèque Nationale, Paris (MS fr. 2813 fol. 473v)

60 Bayerisches Staatsbibliothek Munich (Cod. gall. 11 fol. 53)

61 Angelo Hornak, London

62 Fitzwilliam Museum, Cambridge (MS 330 fol. 3)

63 Fernando António Rodrigues Cruz, Amadora Portugal

64 Scala, Florence

65 By permission of The British Library, London (Arundel 83, fol. 126v)

66 Angelo Hornak, London

67 Bibliothèque Nationale, Paris (MS lat. 10483, fol. 6v)

68 Copyright British Museum (1853, 11-4-1, 326)

69 Bibliothèque Royale Albert 1er, Brussels (B.R. ms IV III fol. 13v)

Page 103 detail of figure 86

71 RMN, Paris

- 72 © Domkapitel Aachen (Foto Ann Münchow)
- 73-74 Scala, Florence
- 75 Artothek, Peissenberg, Germany
- 76 Bibliothèque Nationale, Paris (MS fr. 13342, fol. 47)
- 77 By courtesy of the Board of Trustees of the Victoria & Albert Museum, London (83-1864)
- 78 Scala, Florence
- 79 Paul M.R. Maeyaert
- 80 Patrimonio Nacional, Madrid (Biblioteca Escorial, "Cantigas de Santa Maria," Cantiga 9, fol. 17)
- 82 By courtesy of the Board of Trustees of the Victoria & Albert Museum, London (11-1872)
- 83 Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Berlin
- 85 By permission of The British Library, London (Yates Thompson II (formerly Add. 39843) fol. 29.
- 86 Paul M.R. Maeyaert
- 87 Rheinisches Bildarchiv, Cologne
- 89 Master and Fellows of Trinity College Cambridge (MS B.11.4 fol. 119r)
- 90 By permission of The British Library, London (MS 6 E VI fol 16r)
- 93 Collection of the J.Paul Getty Museum, Malibu, California (83.MN.126); (Ms Ludwig XI 7, folio 12v)
- 94 Hessisches Landes-und-Hochschulbibliothek, Darmstadt (Cod.or.8, fol. 48v)
- 95 Paul M.R. Maeyaert
- Page 133 detail of figure 107
- 96-97 © Angelo Hornak, London
- 99 Copyright British Museum (1963, 10-2, 1)
- 101 Giraudon, Paris
- 102 Artothek, Peissenberg, Germany
- 103 Bibliothèque Nationale, Paris (MS fr. 19093, fol. 24)
- 104 Angelo Hornak, London
- 105 Biblioteca Comunale Augusta, Perugia (L.70 fol. 1v)
- 106 Master and Fellows, Magdalene College, Cambridge
- 107 By permission of The British Library, London (MS Egerton 3127 fol.1v)
- 108-09 Scala, Florence
- 110 Fotostudio Dario Mazzoli, Aosta
- 111 National Museum, Copenhagen (10710)
- 113 RMN, Paris
- 114 Giraudon, Paris
- 115 The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, 1969 (69.86)
- 116 Musée Calvet, Avignon, on deposit at the Musée du Petit Palais, Paris. Photo Daspet, Avignon
- 117 By courtesy of the Board of Trustees of the Victoria & Albert Museum, London (1217-1864)
- 118 © Foto Biblioteca Vaticana (Vat Lat 6435 fol. 53v)
- 119 © Angelo Hornak, London
- Page 163 detail of figure 132
- 120 James Austin, Cambridge
- 121 By permission of The British Library, London (Seal XXXVI.4)
- 122 RMN, Paris
- 124 Universitätsbibliothek Heidelberg (Codex Manesse fol. 249v)
- 125 RMN, Paris
- 126 Bodleian Library, Oxford (MS e Mus. 65, fol. 12v)
- 127 RMN, Paris
- 128 By permission of The British Library, London (Royal MS 14 C VII, fol. 6)
- 129 © Angelo Hornak, London
- 130 Scala, Florence
- 131 AKG, London
- 133 Österreichisches Nationalbibliothek, Vienna (Cod. 1857, 43 v)

封面页
正文