

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

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: 中国建筑工业出版社, 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

*

中国建筑工业出版社 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

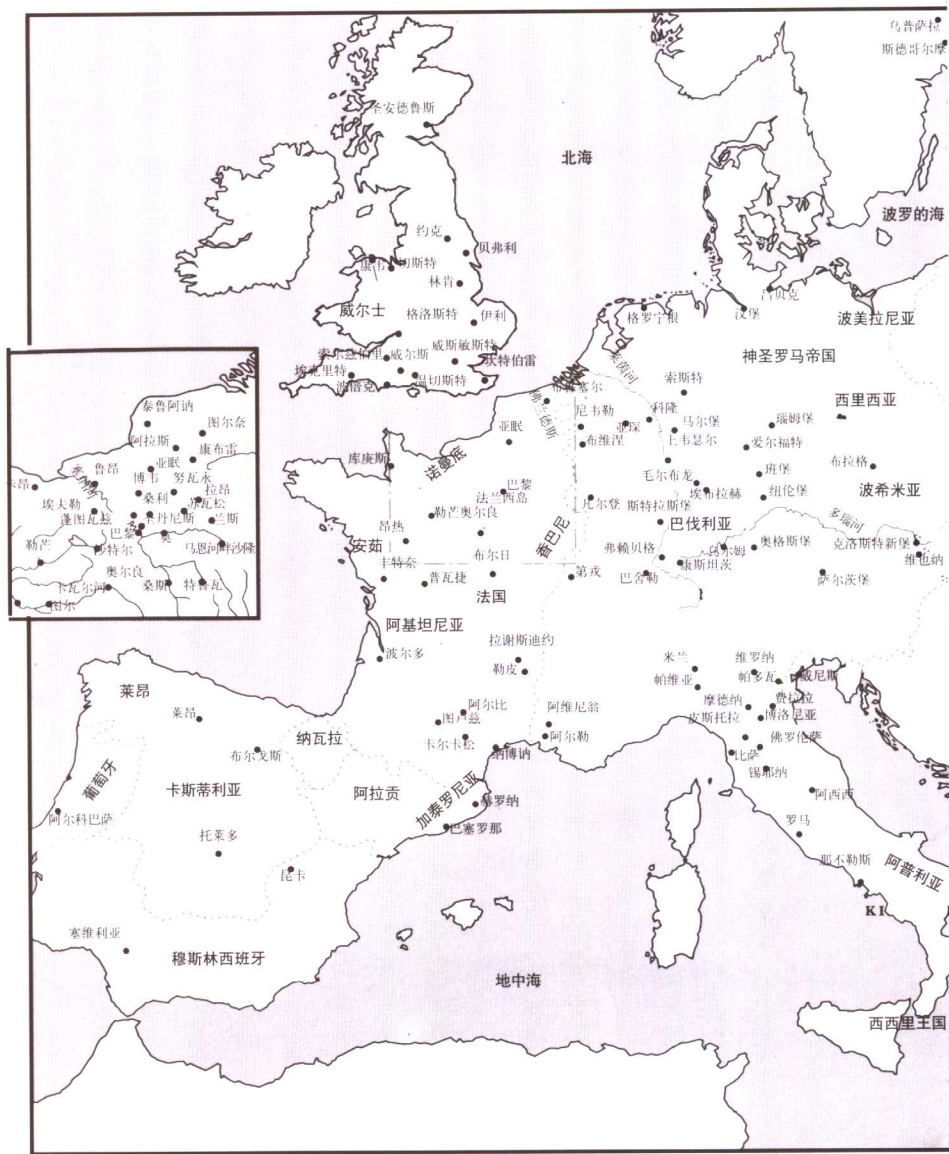
艺术家与观看者 173

时间表 184

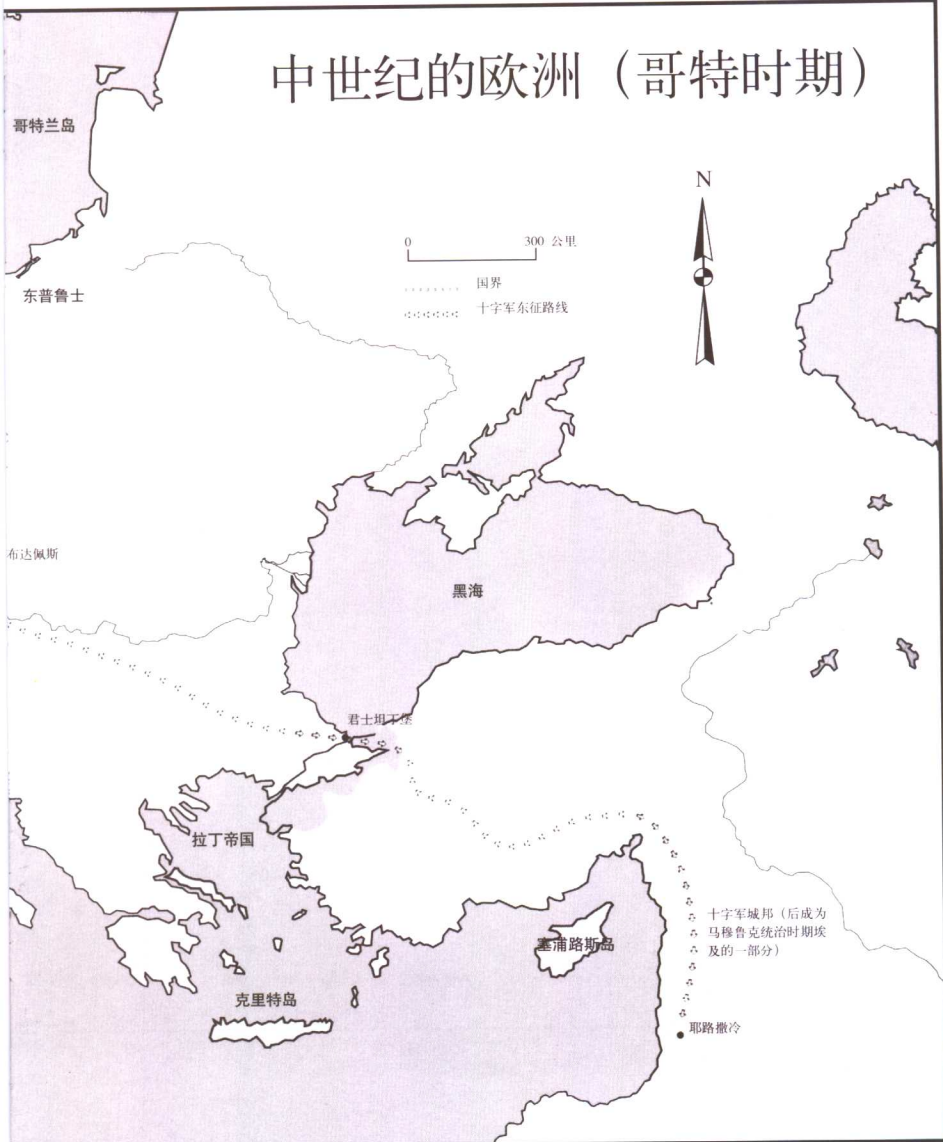
参考文献 186

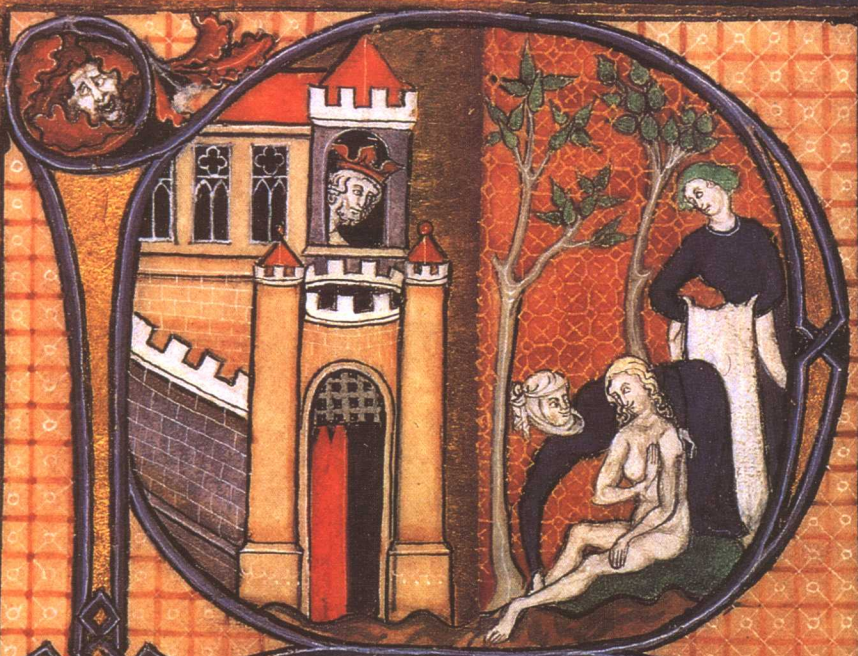
图片来源 187

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”。

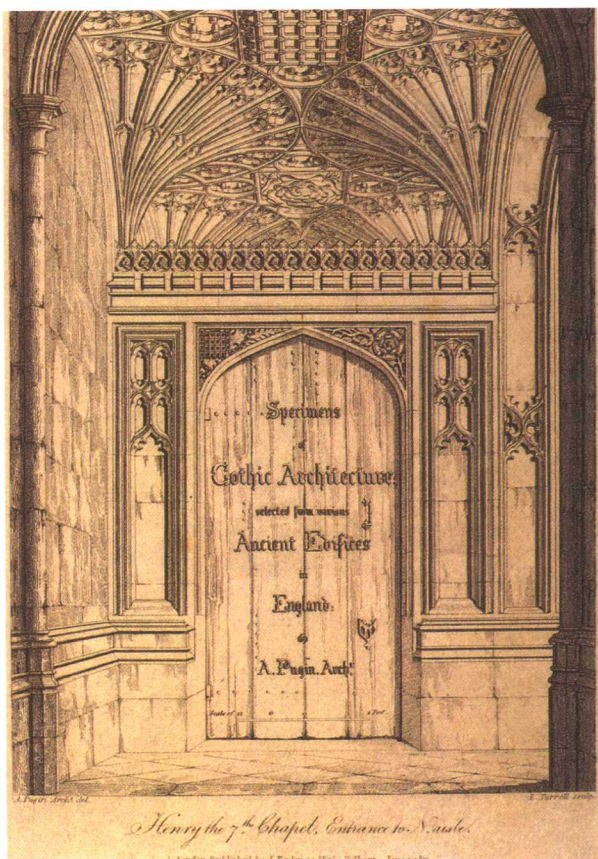
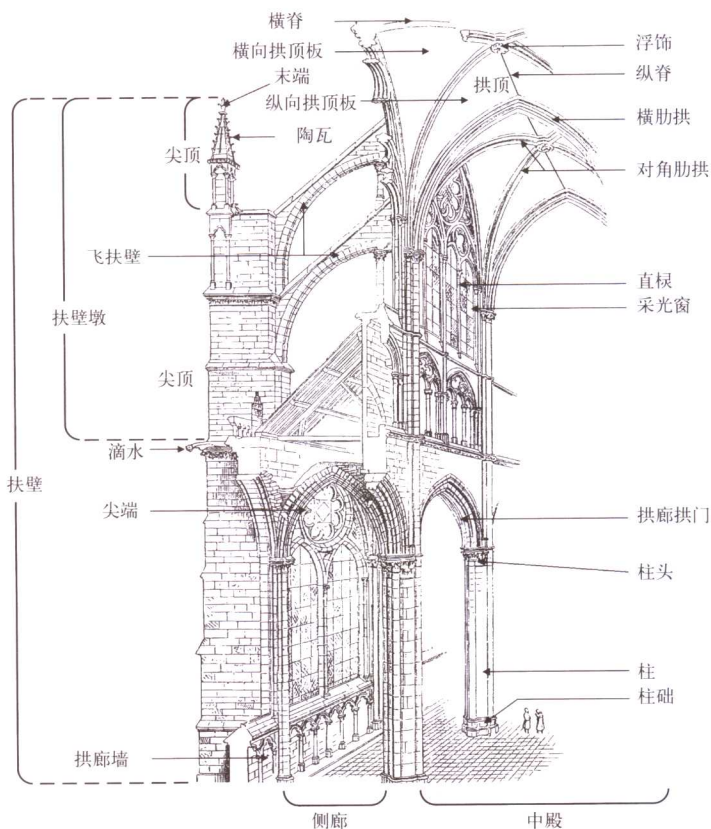


图3 根据欧仁·埃马纽埃尔·维奥莱勒—杜克所著《法国11~16世纪建筑词典》(巴黎,作于1859~1868年)所绘的亚眠大教堂中殿侧厅透视图。

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，并将其视作为“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，也不要以前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。

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

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。



了我们今天所讲的“时尚”。这个时期的艺术和建筑应被视为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为是社会的世俗化。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·虎特·摩根图书馆藏，手稿524页，对开本第21页右页。



视觉之模式

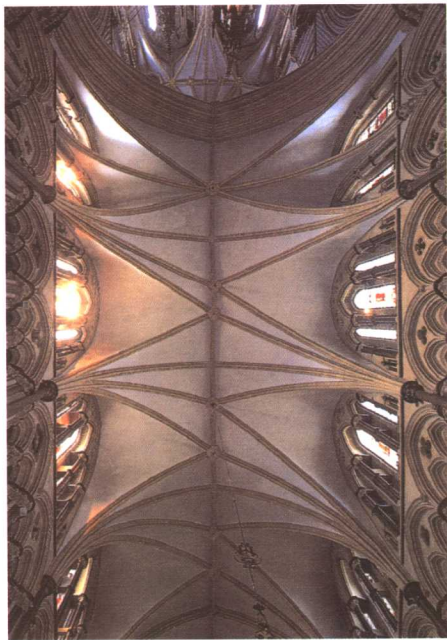


图6 林肯大教堂圣体高坛“疯狂的穹隆”。约1192年设计施工，1239年后重建。

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《圣体的诗性生活》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。”

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。背诵赞美诗是陶治国王对上帝的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。在字母的下半部分，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