

《装饰》杂志编辑部 编

辽宁美术出版社



装饰文丛

DECORATION THESIS COLLECTION

特别策划卷

05

05
特别策划卷

装饰文丛

DECORATION THESIS COLLECTION



《装饰》杂志编辑部 编

辽宁美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

装饰文丛. 特别策划卷. 05 / 《装饰》杂志编辑部编. —
沈阳: 辽宁美术出版社, 2017.3

ISBN 978-7-5314-7599-6

I. ①装… II. ①装… III. ①艺术-设计-文集
IV. ①J06-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2017) 第038240号

出 版 者: 辽宁美术出版社

地 址: 沈阳市和平区民族北街29号 邮编: 110001

发 行 者: 辽宁美术出版社

印 刷 者: 鞍山市春阳美日印刷有限公司

开 本: 889mm×1194mm 1/16

印 张: 19

字 数: 470千字

出版时间: 2017年4月第1版

印刷时间: 2017年4月第1次印刷

责任编辑: 彭伟哲

装帧设计: 彭伟哲 林 枫 王 吉

责任校对: 郝 刚

ISBN 978-7-5314-7599-6

定 价: 275.00元

邮购部电话: 024-83833008

E-mail: lnmscbs@163.com

<http://www.lnmscbs.com>

图书如有印装质量问题请与出版部联系调换

出版部电话: 024-23835227

前言 Preface >>

《装饰》是一本有近 60 年历史的设计期刊，也是中国唯一的综合性设计类学术期刊，涵盖了设计学科所有领域。设计学在世界范围内都属于年轻的学科，并且发展、更新的速度极快，无论是观念还是具体知识，因此也对设计期刊的办刊人提出了挑战：刊物如何适应学科特点，如何准确、及时地反映全球设计发展的形势，介绍最新的成果，助推中国设计的发展。伴随着改革开放，中国经济以一日千里的速度成长，设计在其中一方面贡献了很大力量，另一方面也同步得到了有力的环境支撑。在这样的形势下，设计也吸引了越来越多的关注，得到前所未有的重视，自 2007 年以来，《装饰》编辑部逐步调整办刊策略，以期更好地适应形势，推动中国设计学科的健康发展，紧密联结设计学界与产业界。这些举措得到了学界、产业界的广泛认可，在这个过程中也积淀下了一批优质的内容资源。承蒙辽宁美术出版社领导的关爱，自去年开始就酝酿出版《装饰文丛》，以图书的形式重新编辑刊物的优质内容，便于读者系统地了解相关成果。

自 2007 年 4 月始，《装饰》每期组织一个专题，名之“特别策划”，就某个话题邀约专家、学者撰文，集中讨论，拓展议题思考的维度。许多专题特意邀请不同学科背景的学者撰文，力图更为立体、全面地呈现理论探索。专题的策划使刊物每期形成一个重点，给读者留下深刻印象，经年累月地渐次组织，专题的策划至今已逾 100，形成富有特色的一批设计文献，也是《装饰文丛》的重要组成部分。

“特别策划”之外，编辑部自主采编的“第一线”栏目也是《装饰》

有特色的重头内容，栏目的宗旨是更好地联系学界与业界，每期采访一位设计师或一个设计机构，选择的标准并非拘于年资或知名度，而是着重于被访对象从业经验的启发性。其中既有一线的设计明星，也有教育家、协会组织者、产业链的构造者，甚至初出茅庐的新锐，无论何种身份，我们都希望挖掘出现象背后值得深思的规律性内容，这些访问无疑构成一幅幅深入体察中国设计现场的生动画面，成为了解中国当代设计的直观窗口。

编辑部为更好呈现设计的优秀成果，除上述两个栏目之外，还有“海外动向”栏目（邀请国际知名学者、双语发表其成果），“学人问津”栏目（重要学者的最新成果），“纸上展览”栏目，以及有悠久传统的“民俗民艺”“史论空间”“教学档案”“设计实践”“个案点击”等栏目。北京老字号同仁堂有副对联，“修为无人见，存心有天知”。《装饰》编辑一直秉持着精益求精的原则来办刊，《装饰文丛》的编辑出版，既是书刊互动的一种形式，也是多年办刊成果的一次集中展示。

《装饰》的办刊宗旨是“立足当代，关注本土”。相信《装饰文丛》对于关心中国设计的朋友们来说，是非常好的学术资源。在大众创新、万众创业的大形势下，中国的本土设计无疑将发挥更为显要的作用。而《装饰文丛》的出版也将在学术上有力推动中国设计的健康发展。

《装饰》杂志主编 方晓风

目录 Contents >>

前言

从彩绘玻璃看哥特式艺术的审美特征 周 志 001

论哥特电影造型 韩 笑 014

从工艺美术到艺术设计 杭 间 030

从“工艺美术”到“艺术设计”之名实说 郑巨欣 036

《装饰》的译名 方晓风 043

关于“工艺美术”一词的几点诠释 朱孝岳 047

在夹缝中生存：“设计艺术”与“工艺美术”的是与非 诸葛锐 053

关于工艺美术和艺术设计的思考 朱培初 059

要“设计”，弃“艺术设计” 童慧明 068

交互与体验——交互设计国际会议纪要 074

Google用户体验设计 唐 绚 090

交互设计还是工业设计

——苹果公司设计师弗雷迪·安祖尔斯访谈 采访 吴 琮 李 云 / 翻译整理
曹 程 李 馨 094

回顾与展望：信息艺术设计专业发展 鲁晓波 103

交互设计的域与界 吴 琮 110

设计中的“仿”与“造” 李砚祖 117

清代皇家园林写仿现象探析 贾 珺 121

仿造中国：欧洲曾经的中国风 袁宣萍 130

日本工业设计的“仿造”模式分析（1945—1979） 周 志 142

山寨设计：伪民意的嫁接与草根民主的异化 周 睿 151

从宋瓷仿古看“仿”“造” 刘晶晶 158

“绿色之辨”座谈会	编辑整理 赵 华	163
城市生态园林的可持续实践		
——访北京奥林匹克森林公园主设计师胡洁先生	采访 赵 华 朱 亮/ 撰稿 朱 亮	177
一心化万境——北京地球村环境教育中心采访记	采访 赵 华 黄德荃/ 撰稿 黄德荃	188
走入现实的“绿色设计”	高 境 李艳萍	196
困惑与超越：走出绿色包装的误区	刘文良	202
建筑还是机器？——现代建筑中的机器美学	方晓风	210
现代产品设计的美学视野——从机器美学到技术美学和设计美学	徐恒醇	221
未来主义和纯粹主义——欧洲机器美学的缘起	陈岸瑛	230
机器美学对20世纪女装的影响	臧迎春	240
精致机器化然后生态化——超越机器美学	刘华杰	245
未来的梦想		
——上海世博会城市未来馆展示工程巡礼	采访 周 志 赵 华/ 整理 田 君 赵 华/撰写 周 志	249
上海世博会城市未来馆展示设计	清尚公司	258
梦想的实现从现在开始		
——城市未来馆概念开发指导卡门·布埃诺访谈	采访 周 志/ 翻译、整理 李 馨	264
精彩世博·点亮主题——上海世博会事务协调局主题馆部副部长许润禾访谈	采访 陈 曦 李 馨/整理 李 亮 王 倩	269
打造国家队品牌——清尚集团董事长吴晞访谈	采访、整理 周 志	274
开向未来的窗户——动画《未来之窗》作者卜桦访谈	采访 周 志	278
悬挂的城——雕塑《城市剪影》的创作实验	潘毅群	282
雾都嘉年华——再论伦敦设计节	汪燕翎 彭 宇	287
清华设计的旗帜：艺术与科学	李砚祖	295

从彩绘玻璃看哥特式艺术的审美特征

On the Aesthetic Fature of Gothic Art from Stained Glass

文 / 周 志

内容摘要：彩绘玻璃是窗户装饰的一种工艺，在中世纪时期是哥特式教堂建筑不可缺少的组成部分。本文试图从彩绘玻璃的材质与光线之美、色彩之美、窗户结构的发展以及人物形象的演变这四方面入手，由远及近、从宏观到微观地具体分析彩绘玻璃所体现出来的哥特艺术之美。

关键词：彩绘玻璃、哥特式、教堂、窗户

彩绘玻璃 (Stained Glass)，也有的翻译成彩色玻璃、镶嵌玻璃，是窗户装饰的一种工艺。简单来说，即先用铅条编连成各种抽象的轮廓，然后再用小块的染色玻璃拼接彩绘而成，所以带有单线平涂似的绘画意趣。^[1]彩绘玻璃窗在罗马风式建筑中便已经有所运用，但是早期罗马风式建筑因为内部光线较暗，为了更好的采光，多用淡色玻璃，甚至无色玻璃，纹样也较简明，大多为抽象纹样或植物纹样。到哥特式建筑诞生之后，为了便于采光，窗户不仅数量增多，而且面积加大，几乎占据了建筑的全部壁面，这就使得教堂内部惯用的装饰手法——壁画和壁面镶嵌再无用武之地。但大面积的窗户却为中世纪工艺匠师们提供了一个施展绝技的空间，并导致了彩绘玻璃工艺的兴起。尤其是到了公元13世纪和14世纪，彩绘玻璃窗已成为哥特式教堂建筑不可缺少的组成部分。本文试图从彩绘玻璃的材质与光线之美、

色彩之美、窗户结构的发展以及人物形象的演变这四方面入手，由远及近、从宏观到微观地具体分析彩绘玻璃所体现出来的哥特艺术之美。

一、材质与光线之美

“没有了阳光，哥特教堂中的彩绘玻璃窗也就失去了它的全部意义。”^[2]玻璃是一种具有折光反射作用的物质，它从诞生时起就与光线结下了不解之缘。同时，尽管几乎所有的原始宗教，特别是在创世神话中都突出了“光”

(光明)与世界同时诞生以及象征世界秩序的特殊意义，但是光在基督教信仰中的象征意义更加特殊，而且在中世纪时期逐渐在神学家和哲学家的努力下演变成为基督教神学美学的思想基础。彩绘玻璃在中世纪这个时期的产生与盛行并不是偶然的，玻璃这种材质与光之间的关系恰好形成了一种材质的象征性。^[3]

彩绘玻璃尽管是为宗教服务的，但是它毕竟是一门艺术，在它身上体现着深邃而丰富的美学意义，它不仅仅与宗教象征含义之间联系紧密，更为重要的是它适合了人类内心的情感需求。从材料上来看，玻璃这种透光的材质从它一诞生起就注定与光结下了不解之缘。但是，在古代，光的意义和象征性远没有中世纪那么明确，从古埃及人到古希腊和罗马人，似乎都没有形成把玻璃与光联系起来的观念。中

世纪以后,基督教神学思想与新柏拉图主义的结合促进了光的美学思想的大发展,光逐渐成了上帝绝对之美的化身。而彩绘玻璃窗的出现,恰好担当了上帝之光与凡世之间桥梁的作用。

今天的视觉知识告诉我们,通常人们所看到的事物都是物体在视网膜上所呈的倒像的映像。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。光线在基督教中一直被看作是上帝所赐,人们在所有造物中寻找神圣光线的痕迹实际上也就是寻找上帝的痕迹。在旧约里,光伴随着善,而黑暗则意味着神的愤怒。《创世记》中的第一句话便开篇明义地向阅读者宣告:“地是空虚混沌,渊面黑暗;……神说:‘要有光’,就有了光。”^[4]新约中则更加直接地暗示了上帝的本质:“生命在他里头,这生命就是人的光。光照在黑暗里,黑暗却不接受光……那光是真光,照亮一切生在世上的人。”^[5]这样一来,光就作为一个重要概念进入了美学之中,并成为中世纪盛期美学的核心观念之一。这样,彩绘玻璃窗所体现出来的光耀之美对于中世纪的大多数人来说就成为了对上帝本性的暗示,也是能够与上帝沟通的一座桥梁。

在这种感知论视觉美学理论的影响下,彩绘玻璃艺术所凸现出来的光线的作用,自然而然地被罩上了一层神圣的外衣。这是因为,在早期基督教和罗马式风格时期,教堂内的光源主要是依靠烛光,但是哥特式风格却是通过采进阳光这一过程,使室内呈现灿烂的景象。在当时的所有艺术类型之中,只有在哥特式教堂中巨大的彩绘玻璃画其接受的光线是直接的,这也是其他艺术媒介不能达到的光线效果。正如Hayward所说,没有其他任何一种艺术能像彩绘玻璃那样直接地受到环境的影响,因为它的美感就存在于光照之中。^[6]就这样,建筑师便

可以通过将阳光转化为五光十色的光谱来控制室内光,使光线完全根据设计师的预定要求射出(图1)。

可见,在整个哥特式艺术体系中,彩绘玻璃在传达宗教思想方面起着不可替代的作用。因为哥特式大教堂是针对一个个信徒而建造的,其核心目的是要宣扬救赎的思想,因此,令信徒感受到与上帝之间的交流是教堂建筑的主要目的。这种双向式的交互过程正如布鲁斯·雪莱所形容的:“中世纪哥特风格大师们试图用石头和玻璃来描绘人类的宗教核心问题。他们想描绘一种张力,一方面是人立志达到天国的高度;另一方面是神屈尊向卑微者讲话。因此,哥特式运动是双向的。柱子、拱门和尖塔,像一排排准备升至天空的火箭一样连为一体,指向高空。另一方面,神的荣光透过色彩斑斓的铅框玻璃窗与卑微者相遇。这就是建筑大师们融人类理性与神的启示为一体的版本。”^[7]于是,窗户上的彩色玻璃以及它所透射出来的光,就成了信徒们接近上帝的神圣通道,彩绘玻璃艺术也就通过光的魅力传达出了基督教思想的核心理念。

到了13世纪中后期,光学理论的发展逐渐改变了人们的视觉经验和观看方式。英国牛津大学的首任校长格罗斯泰斯特(Robert Grosseteste, 1168—1253)写过一部《论光》的著作(De Lace),他致力于沟通观察和理解,发展了光的“入射”理论,其对折射之光的理解已初涉“物理学”的基本原则了。^[8]格氏的学生罗吉尔·培根(Roger Bacon, 1212—1294)是一位更具实验意识的开放学者,他清晰了解只有实验方法才能给科学以确实性。他对光学尤其感兴趣,其阐述已经涉及了许多透视学和光学的理论,例如他对光的折射和反射等光学性质就进行了详尽叙述,探索了光线透过人眼玻璃体中透明物体时所形成的折射现

象。这些光学科学家从理性和科学角度对光的作用进行的研究和论述,不仅体现了13世纪人们试图调和信仰之光与理性之光的努力,客观上也促进了光学技术的进一步发展。值得注意的是,这里提到的这些科学家都是教会人士,包括 Grosseteste 和培根。生活在一个主教堂大兴土木的时代,他们却如此强烈地关注光学及相关学科显然并不仅仅是一个巧合,他们极可能受到了从庄严的彩色玻璃窗涌入的光线的影响。卡米尔认为:“视觉的这种摄入(入射)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人们看待这些形象的方式。……这样在主体与客体之间,在观看者与被看者之间就确定了一段至关重要的距离,……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。”^[9]同时,他指出,对光线折射现象的探索改变了彩绘玻璃的表现方式。彩色玻璃制造技术向更高透明度的改进趋势,反映出了此时人们开始希望通过增加透光度而使更多的空间得以呈现。这方面的一个明确例证就是氧化银着色剂的发明。^[10]

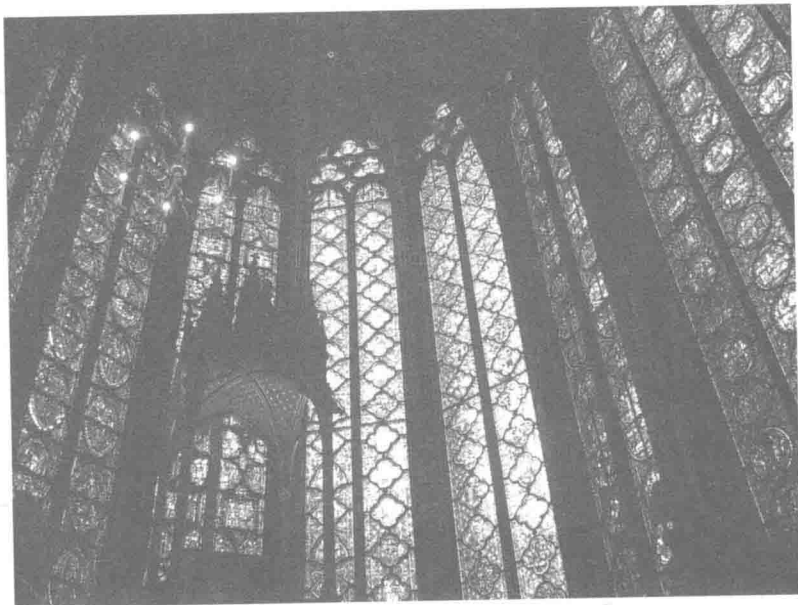


图1 巴黎圣礼拜堂室内及细长的窗户造型, 1241—1248年

二、色彩搭配之美

色彩也是彩绘玻璃自身魅力得以传达的重要途径之一。哥特式彩绘玻璃最为典型的色彩就是蓝色与红色,蓝色与红色的组合搭配除了具有明确的宗教象征意义之外,在色彩对比与调和的基本原则上也非常适合人的视觉感受。尤其是在圣丹尼斯修道院和沙特尔大教堂的彩绘玻璃上,蓝色与红色的搭配更是产生出一种冷色的、四散弥漫的神秘光芒。此后,这种红—蓝色组合成为哥特式彩绘玻璃的基本色彩模式并广泛流传开,延续了大约上百年的时间,并且在巴黎圣礼拜堂内达到了色彩运用的极致。可以说,哥特式盛期教堂内彩绘玻璃艺术表现力的很大一部分来自于色彩的组合搭配。

以蓝色和红色这样的单纯色彩作为彩绘玻璃的主色调,一方面是由于当时的染色技术的限制,另一方面也与当时的艺术家追求一种更具有象征性意义的纯色有关,因为彩绘玻璃这种为宗教服务的艺术不可避免地要运用象征性色彩。在基督教义里,蓝色代表天国的颜色,又表现忠诚、信念、真实、贞洁,因此它也象征着圣母玛利亚,她所穿着的蓝色披风就如同宽广的蓝天一样护卫着信徒们,这个传统在西方艺术里一直保持了下来,潜移默化地影响着西方人的观念,一直到今天。包豪斯色彩理论家伊顿认为:“蓝色是一种捉摸不到的东西,然而又作为透明的气氛出

现。蓝色以信仰的颤动把我们的精神召唤到无限遥远的精神境界。蓝色对西方人意味着信仰。”^[11]当我们在教堂内部观看彩绘玻璃窗上的蓝色时，在黑色的背景下，象征纯洁信仰的蓝色就像远方来的一线光明那样闪耀。而红色则是神圣化的色彩，在希伯来语中，红色和血这两个词是同源的：红色是“dm”，血为“dom”，因此，红色在基督教义中象征上帝之爱和基督与圣徒的流血牺牲。耶稣和圣徒的衣着均以红色为主，就体现了红色的这种象征性。

当然，红色和蓝色在哥特式教堂彩绘玻璃窗上从来也没有单独地运用过，它们总是相互配合、并列在一起使用。当两种色彩并置在一起的时候，自然会产生出相互对比和相互调和的关系。红色与蓝色的对比关系体现在两个方面：冷暖对比与色相对比。首先，从色彩的冷暖对比来看：红色与蓝色是冷暖对比的两个极端：红色是最暖色，而蓝色是最冷色。因此，红色与蓝色的色彩组合方式就使得画面的冷暖色反差非常强烈。伊顿指出，冷暖对比包含了提供远近感的因素，在相同明度的冷色调和暖色调中，暖色向前而冷色退后。同样明度的蓝绿色和红橙色衬以黑色背景观看时（正如彩绘玻璃上所显示的效果），蓝绿色后退，红橙色前进。此外，日本色彩学家大智浩指出，冷暖对比需要由一方作主角，另一方作配角，附属之，方能得到统一与秩序，整个性格才能明了。^[12]以沙特尔多教堂为代表的彩绘玻璃艺术正是遵循了这个规律，其以蓝色背景为统领，红色为点缀，其他色彩为辅助（图2）。^[13]此外，从色彩的色相对比来看：色相对比是由未经掺和的色彩以其最强烈的明亮度来表示的，黄、红、蓝就是极端的色相对比例证。美学家艾柯在《美的历史》一书中认为，中世纪的艺术以运用原色见长，色区明确，不兴暗示，诸色错

落，以整体的协调发光，不将颜色包藏于明暗对照之中，也不让颜色溢出人物形体轮廓。这实际上就是对彩绘玻璃色相对比方式的一种阐释。^[14]

有趣的是，蓝色与红色除了具有明确的对比关系之外，还具有相互调和，趋于统一的趋势。尽管纯粹的蓝色与红色并非是一对互补色，但是当它们并置在一起的时候，蓝色就会

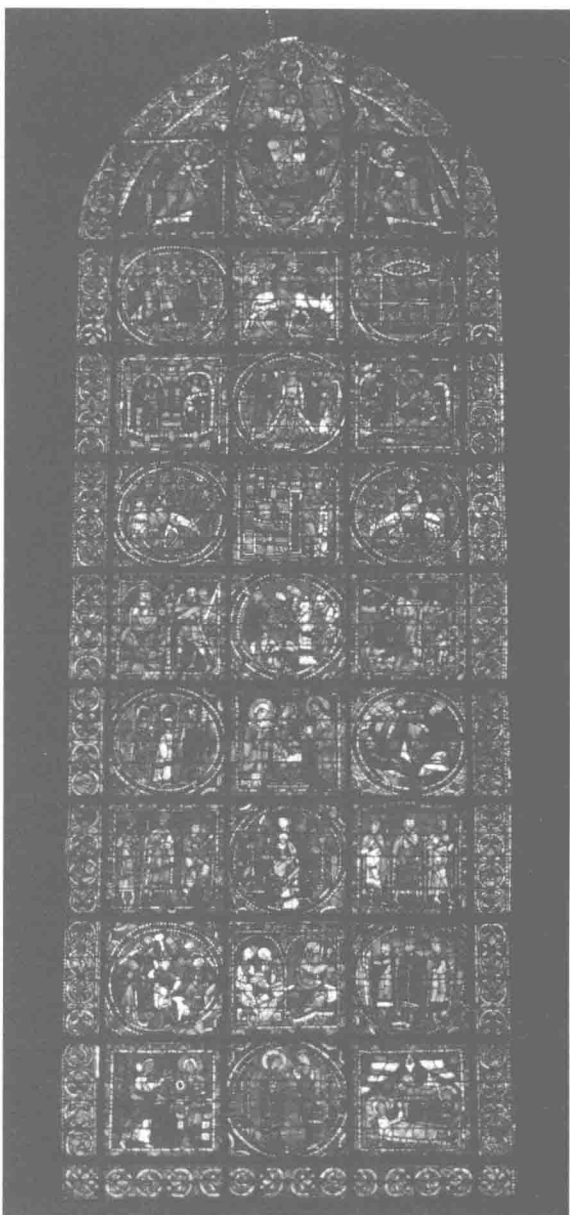


图2 “基督的一生”之窗局部，沙特尔多教堂，1150年

从红色中吸取了一些补色（绿色）而呈现出蓝绿色，而红色也会从蓝色中吸取补色（黄色）而呈现出橙色。这样，红橙和蓝绿就形成了一对互补色，这种色彩上的变化直接表现为对二者冷暖关系的调和，并最终导向了两者的协调统一。哥特式时期彩绘玻璃艺术对蓝色与红色的运用就建立起了这种微妙的平衡感，彩绘玻璃的工匠们巧妙地平衡了蓝色、红色以及绿、黄、褐等辅助颜色之间的关系，利用它们在面积、明度等多个色彩要素方面的差别，明确了作为主调者与其附属者的关系。这种在统一和谐中充满了丰富变化的色彩效果成为那些没有留下姓名的彩绘玻璃工人留给我们的巨大财富，即使到今天，仍然能够给我们的色彩构成与设计以深刻的启迪。

这种情况在13世纪下半叶之后发生了变化，此时的彩绘玻璃开始给人以更为明亮透彻的总体感觉。在这种情况下再运用黄色与橙色等亮度较高的色彩，就不会再显得突兀了。此时，总体偏向暗色调的红—蓝色彩大大减少，不再是画面的主导色彩，而是让位给了辉煌的金黄色，这样，整个画面的色调也必然会随之变得淡雅，例如法国埃夫勒大教堂、鲁昂圣旺修道院教堂以及英国约克修道院14世纪以后的彩绘玻璃作品。此后，对鲜明发光的金黄色的运用成为哥特式晚期彩绘玻璃色彩的显著特征，15世纪以后更是成为统治性的色彩。这是一方面是出于透光度的需求，同时也是玻璃工匠们在具体制作过程中所采取的色彩配置方案。就这样，从总体上来看，13世纪下半叶以后的彩绘玻璃色彩变得比较单纯，不再像早期窗户的色彩那么繁复，色彩之间的密度也有所降低，特别是红色、金色、黄色等色彩闪现出非常突出的活力。这种趋势随着教堂室内光照程度的提高，一直持续到中世纪晚期和文艺复兴早期，从而带来了完全不同的光线效应和色

彩效果。^[15]

三、窗户结构的发展

建筑史学家格罗德兹基十分关注哥特式建筑中窗户的重要性，他指出，哥特建筑各个阶段的特征是在19世纪中叶根据窗户的形式和相关的设计确定的。^[16]哥特式建筑中厚实墙壁逐渐减少的结果意味着玻璃窗渐渐取而代之，窗户在取代墙壁而成为建筑重要组成因素的同时也拓展了自身的装饰发展空间，彩绘玻璃的诞生就适应了窗户结构的这些发展。哥特式教堂内玻璃窗的两个基本结构就是尖拱窗以及圆形窗（包括由其演化出来的玫瑰花窗），这两个形状的窗户互相搭配，形成了千变万化的无数种组合方式，这也是彩绘玻璃之美和哥特式教堂内部空间之美的重要来源。

1. 尖拱窗的演变

在哥特式教堂建筑的早期阶段，源自于罗马风式建筑中的龕状窗户是窗户结构的主要特征。窗户只是在墙面上简单凿出一个几何图形，然后砌成一种石板镂空式的窗框。从圣丹尼斯修道院教堂和英国坎特伯雷大教堂的窗户来看，基本上都是单一的尖拱窗结构，与罗马风建筑相比，只是单纯地扩大了窗户的面积。这虽然只是哥特式教堂中窗户的初级形态，但宽大的窗户面积可以说已经奠定了后来哥特式教堂窗户的结构基础。

到了盛期哥特式阶段，在最典型的教堂建筑代表沙特尔大教堂中，尽管开凿窗户的方式仍然是在墙面上镂空式的处理，但是由于建筑师增大了高侧窗的尺寸，因而使得室内获得了更多的光线。同时，在窗户结构上则进一步演化出来了一个眼洞窗（oculus）加两个尖拱窗（lancet window）这一基本组合格局，这种三窗一体的组合单元很好地适应了墙壁的形状，不仅为玻璃窗提供了最大限度的空间，也最大

限度地节省了砖石结构。在未来的一百多年里,这种组合将成为所有哥特式教堂窗户的基本模式。格罗德兹基认为:“由一个富于变化精心制作的玫瑰窗和位于其下的两个尖券窗组成的窗单元是沙特尔大教堂窗户的基本结构。从此,哥特式教堂的室内空间开始以充满力量感的强烈的光线形成的造型为特征。”^[17]自此开始,兰斯、布尔日、巴黎圣母院等大教堂都采用了这种大尺寸高侧窗以及眼洞窗加尖拱窗组成的窗单元结构,并加以丰富和发展。亚眠大教堂发展出了由四个或六个尖券窗层层顶起一个圆窗的更加复杂的结构。博韦大教堂内唱诗班席上方的高窗更为复杂,在两个尖券窗的上方又延伸出了两个小的圆窗,再由这两个圆窗顶起上面的大圆窗,并且在这种做法的基础上进一步拔高了窗户的高度。这些令人眼花缭乱的窗户结构充分展示了盛期哥特式教堂建设者们的建筑智慧和独特的审美眼光。而彩绘玻璃也正得以在这样的结构基础上大放异彩。

13世纪下半叶,哥特式建筑风格发展到了顶峰。此时的西方建筑师发明了条饰窗格(bar tracery),便不再把墙壁的石材表面凿出某种形状的孔,而是把玻璃镶入细长的石头窗棂内。对这种窗棂结构的运用在巴黎圣礼拜堂里发展到了顶峰。这种不可思议的高窗所形成的视觉效果来自于室外坚固的扶壁以及所采用的铁屋架技术。此后,由沙特尔大教堂奠定下来的基本窗格结构就像逐渐生长、吐出蔓藤的植物,渐渐突破了外包形状的限制。哥特式教堂窗户的结构之美到此时已被发挥得淋漓尽致,令人叹为观止(图3)。

到14世纪初,以卡尔卡松圣纳泽尔教堂(Carcassonne Saint-Nazaire)为代表的一些教堂建筑内从地面到拱顶的墙体被最大限度地掏空。另外,开了窗洞的上层拱廊变得相当的高,往往和高侧窗结合在一起。然而,其整体

效果远不同于在13世纪的教堂里所体验到的那种。因为有着生动颜色的彩色玻璃几乎到处被灰彩饰(grisaille)装饰的玻璃窗格所代替,需要保留色彩的部分则使用色调更淡的玻璃。自此,灰彩饰在随后的一个半世纪里成为大教堂玻璃窗制作的主要手法。这种利用无色玻璃与铅条的组合来形成抽象纹样的一种玻璃窗装饰手法在更大程度地保证室内空间的透光性之余,实际上还可以更大程度地展现窗户的结构线条之美。1355年修建的亚琛大教堂唱诗班席部分的玻璃窗就是一个典型代表。结果,大片的光线被不再那么高的立面所强化,因为它使光源更靠近地面。换言之,“哥特建筑盛期的建筑师们所钟爱的巨大、感人、奇妙的室内空间,这时让位给了通透性,或通过光线使体量‘消失’。”^[18]

2. 玫瑰花窗的演变

玫瑰花窗(rose window)^[19],一般安置在大门入口处的上方,除了西面正门之外,还出现在横厅南、北门上。它是哥特式建筑中重要的组成部分,也是最能够展现哥特式风格的艺术形式之一。从教堂内部看,五彩斑斓如万花筒一般的玫瑰花窗视觉效果极为惊人,几乎吸引了观众的全部目光,仿佛真的成为了一扇向天国敞开的窗户。

玫瑰花窗最典型的造型特征有两个:即圆形的轮廓与内部放射状的辐条。简单的圆形窗或称“眼洞窗”在很早的时候就已经在西方的建筑上出现,主要作用是引入光线。真正意义上的玫瑰花窗的产生与流行要到了12世纪,法国大教堂的建造热潮促进了圆形窗户装饰作用与采光功能的分离,而彩绘玻璃技术的提高也丰富了传统圆形窗的艺术表现手法。法国最早的玫瑰窗主题出现在1135年修建的博韦圣埃蒂安教堂横厅北部,放射状的辐条被雕刻为细长的立柱形状,外形好似一个轮子,这一处理

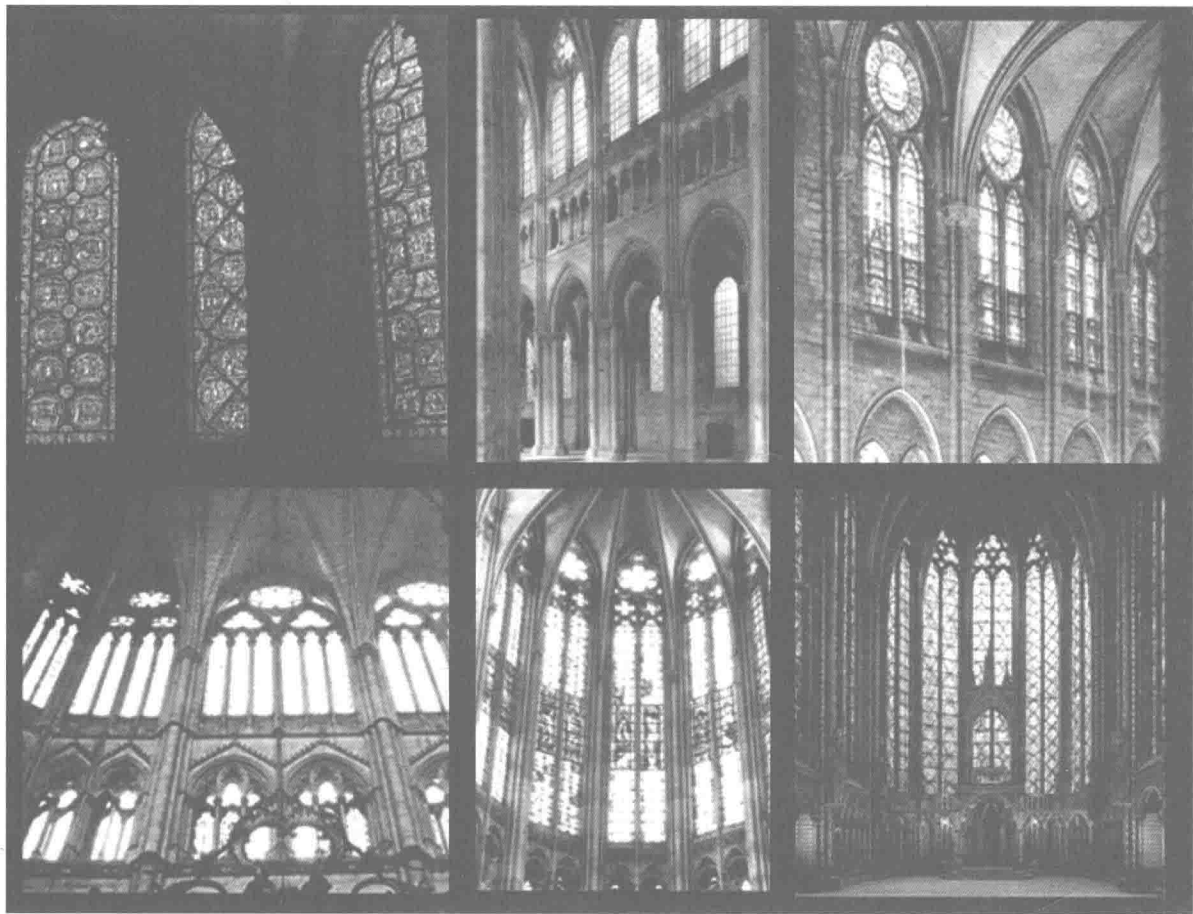


图3 哥特式大教堂窗户形状的不断演变（由左至右，由上至下：(1)坎特伯雷大教堂；(2)沙特尔大教堂；(3)巴黎圣母院；(4)亚眠大教堂；(5)博韦大教堂；(6)巴黎圣礼拜堂）

手法影响了此后很长一段时期内玫瑰窗的结构特征。此后，这种轮辐状窗户又出现在圣丹尼斯修道院教堂上。而1180—1190年间制作的拉昂大教堂西立面的玫瑰窗则成为标志性的作品，严谨的数字化分割设计与协调的比例关系令整扇窗户显得极为庄重浑厚。自此，玫瑰窗在哥特式教堂中的重要地位保持了达百余年之久，它不仅成为影响室内外建筑结构的重要装饰构件，成为了教堂的重要组成部分，也成为彩绘玻璃发挥自身魅力的最重要的一个舞台。

到13世纪，“在造型的层次上，玫瑰窗成为聚集了哥特教堂最美丽的主题和最丰富的象征意义的部分。”^[20] Cowen甚至直接将哥特式

建筑时期称为“玫瑰的时代”^[21]。盛期哥特式教堂玫瑰花窗最经典的代表是沙特尔大教堂的三扇玫瑰窗和巴黎圣母院的西、北两扇玫瑰窗。尤其是巴黎圣母院教堂横厅北面令人惊叹的玻璃窗之墙（制作于1250年左右），通过万花筒一般的色彩展现了13世纪中叶盛期哥特式风格结构的融合，成为玫瑰花窗这一造型的最大规模与最高艺术水平的代表。巴黎圣母院这种框架纤细、排列紧密的放射状的造型影响了13世纪后期至14世纪的很多教堂玫瑰花窗的设计，成为“辐射式”时期哥特式建筑最典型的特征之一。14世纪以后，玫瑰窗朝着更加繁复的装饰造型发展。圆形中央不再以辐射状的辐条来

填充,而是把辐射形状创造性地发展成为由各种形状和大小的板块组成的各种新颖的图案,玫瑰窗朝着更加繁复的装饰造型发展,其象征学和结构学方面的意义逐渐让位给了对视觉效果方面的追求。同时,彩绘玻璃的也逐渐转向了以灰彩饰玻璃为主体的装饰方式,人物形象逐渐减少。如1310年左右建造的塞斯大教堂(Sees Cathedral)的玫瑰窗甚至呈现出放射状的六角形结构,宛如一片瑰丽的雪花。但是此后的玫瑰窗也因为过于琐碎而失去了早期的那种数字化的和谐感和整体性(图4)。

四、形象风格的演变

哥特式建筑产生于12世纪40年代,但是真正意义上的哥特式彩绘玻璃的造像风格要到13世纪才出现。以圣丹尼斯修道院教堂为代表的一批早期哥特式教堂中的彩绘玻璃,其图像表现方式和艺术风格与罗马风时代的艺术有着明

显的联系。因此,乔治·扎内奇将12世纪下半叶到13世纪第一个25年间所盛行的艺术风格称为“过渡风格”(Transitional Style)、“早期哥特式”或“1200年风格”。^[22]但是,这种艺术风格尽管属于罗马风艺术,但是比起其他地区的艺术作品要更具有自然主义色彩,也呈现出更为强烈的戏剧性张力(图5)。

真正代表哥特式彩绘玻璃造型风格的作品出现在沙特尔大教堂内。目前,教堂内拥有超过2000多平方米的176个彩色玻璃窗,大多完成于1203—1235年之间,描绘了有4000多个人物形象,被公认为是13世纪彩绘玻璃艺术最完美的典型。沙特尔大教堂彩绘玻璃窗创作的高峰时期,大约从1214年到1220年左右,主要集中在中厅侧廊开窗和高窗上。在中厅南北两面侧廊的窗户上是一系列精美绝伦的叙事题材彩绘玻璃作品,其中包括圣尼古拉斯之窗(Life of St. Nicholas)、约瑟之窗(Joseph)、圣尤

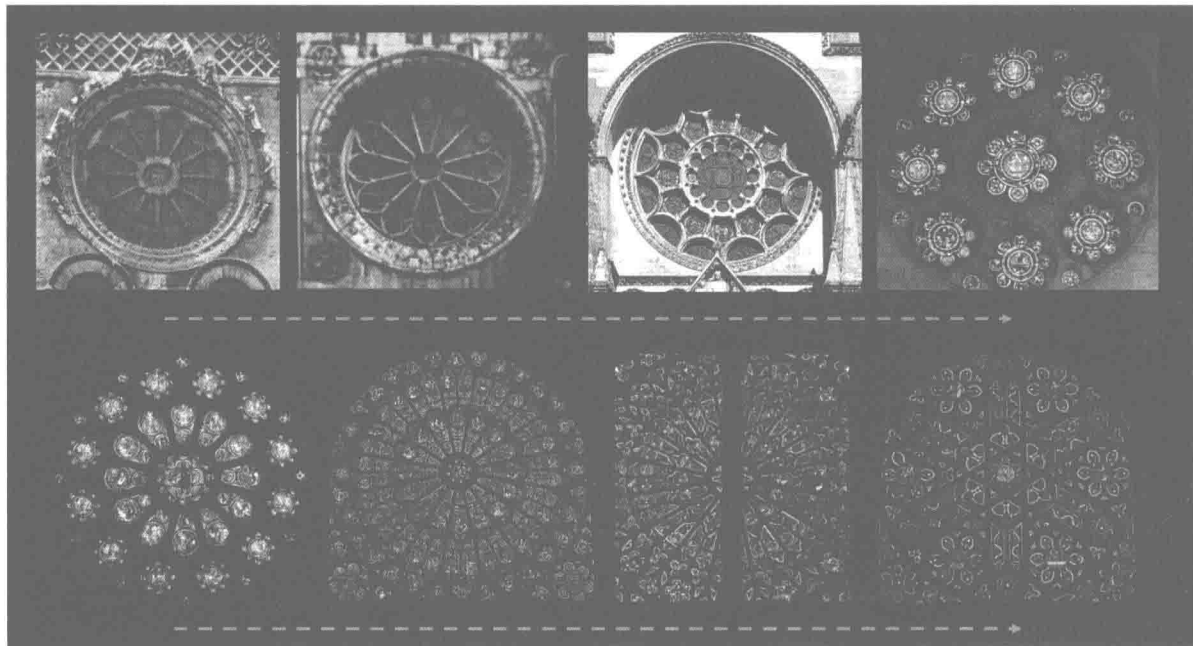


图4 哥特式时期玫瑰花窗的演变(由左至右,由上至下:(1)博韦圣埃蒂安教堂北部横厅玫瑰花窗;(2)圣丹尼斯修道院西面玫瑰花窗;(3)拉昂大教堂西面玫瑰花窗;(4)拉昂大教堂北面玫瑰花窗;(5)沙特尔大教堂南面玫瑰花窗;(6)巴黎圣母院北面玫瑰花窗;(7)图尔大教堂北面玫瑰花窗;(8)塞斯大教堂横厅北面玫瑰花窗)



图5 天使报喜，圣丹尼斯修道院，12世纪中叶



图6 尤斯塔斯与家人登上一条船，圣尤斯塔斯之窗局部，沙特尔多大教堂，1214—1220年

斯塔斯之窗 (St. Eustache) 等一些精彩作品。从这时起，玻璃艺术家显然已经得到了更加自由的发挥空间。如圣尤斯塔斯之窗人物动态还带有一定的古风，人物形象优雅清瘦，在色彩运用上显得清新透彻，明丽动人 (图6)。而圣尼古拉斯之窗的制作者就更像是一位具有强烈表现欲望的艺术家，其人物采用了比较明显的自然主义描绘手法，更具有动感和戏剧性。他的人物形象看上去十分高大，几乎要充满整个边框，甚至已经突出了边界的限制 (图7)。中厅高窗的彩绘玻璃大约制作于1217—1226年，上面描绘的使徒与先知形象显示了沙特尔彩绘玻璃在描绘人物形象方面取得的巨大成就，也标志着彩绘玻璃的创作已经完全摆脱了罗马风艺术和拜占庭艺术的影响，哥特式彩绘玻璃艺术风格已经基本成型。^[23]如先知但以理像，流动的线条勾画出他那卷曲的如瀑布般的头发，而面部的特征则证明玻璃艺术家对绘画技巧的掌握已然相当熟练 (图8)。

到13世纪中期，以巴黎圣礼拜堂为代表的玻璃艺术风格在法国逐渐占据了主要地位。巴黎圣礼拜堂在人物的细部刻画上缺少了沙特尔

和布尔日的那种力量感，人物较为拘谨，轮廓线比较纤细，衣褶的描绘也不像沙特尔的那么硬朗，细腻之中显得有些纤弱，一些学者称其为“鱼钩纹 (fishhook)”^[24]。但是，从总体来看，圣礼拜堂的形象虽比沙特尔略显拘谨，但却体现出一种王室所钟爱的那种庄重豪华、繁琐细腻的艺术风格 (图9)。总之，华丽的光环、灿烂的色彩与恢弘的规模共同构成了圣礼拜堂的皇家贵族气氛，而这也正是在基督教神圣思想指引下的法国君主王权所要追求的视觉效果，圣礼拜堂的彩绘玻璃作品标志着哥特式教堂中对彩绘玻璃艺术形式的运用达到了巅峰。^[25]

图尔 (Tours) 大教堂唱诗班席的彩绘玻璃窗大约制作于1260年，被认为是13世纪法国教堂彩绘玻璃窗发展史上的一个“关键时刻”。^[26]尽管玻璃艺术家在窗花格图案、主题选择以及人像造型等方面仍然没有脱离巴黎圣礼拜堂的宫廷风格，但是已经将其发展为适应不同的空间和与观众欣赏距离所需要的新的作品风格。人物面容的细部描画显得更加人性化，椭圆形的脸型，高直的鼻梁直接向上延伸与眉毛接在



图7 圣尼古拉斯之窗局部，沙特尔大教堂，1214—1220年

一起，杏仁状的眼睛非常灵动。对人物衣纹的处理更加精彩，平滑柔顺的质感被处理得简洁流畅。衣褶的折叠关系也非常合理，衣褶处那一笔灰调子明确了画面的明暗关系，似乎能够显出里面身体的结构，进一步突出了艺术家对作品中真实感的追求。^[27]无论是圣母子、使徒还是天使，都充满了真实感与生命活力，盛期哥特式彩绘玻璃中那种冷漠的神情与庄重的姿态不见了，代之以对人物心理和情感的刻画。眼神相互交流的圣母子像就是一个精彩的例证（图10）。这些画像也证明了《私人生活史》中的说法：“……种种迹象显示时代在变化。其中之一就是社会所描画的完人形象的变化。……稍晚些时候，在13世纪最后的三分之一的时间里，在人物塑造方面迈出了新的关键性的一步，那就是在雕塑时追求形似的肖像画法开始流行。”^[28]尽管这里提到的是雕像，但是从作品中可以看出，彩绘玻璃无疑也反映出了

当时的这种变化。

结语

沃林格尔认为：“哥特式，在其至深本质上一直是非理性、超理性及超验的。”^[29]在此，我们无意反驳他的论点，哥特式艺术在精神上所指向的确是那个超验的彼岸世界。但是，通过对彩绘玻璃之美的分析，我们发现，这个时代所产生的艺术远非我们所认为的那么简单。其实，所谓的哥特式艺术风格，从来都不是一成不变的。“归根结底，哥特式风格必须被看做是一个活性的发展过程，而不是最终的结果。”^[30]在12至14世纪，西方社会、政治体制以及思维模式等都发生了巨大的转变，随之而产生的宗教的、现世的和艺术的变化导致了



图8 先知但以理像局部，沙特尔大教堂中厅高侧窗上的先知像，1217—1226年，熟练而爽利的线条堪与现代艺术家相媲美，显示出纪念碑一般的浑厚表现力