



眼睛与心灵：艺术史新视野译丛  
李军 主编

# 信仰与观看

## 哥特式大教堂艺术

LE CROIRE ET LE VOIR :  
L'ART DES CATHÉDRALES (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> SIÈCLE)

[法] 罗兰·雷希特 (Roland Recht) 著

马跃溪 译 李军 审校



北京大学出版社  
PEKING UNIVERSITY PRESS

# 信仰与观看

## 哥特式大教堂艺术

LE CROIRE ET LE VOIR:  
L'ART DES CATHÉDRALES (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> SIÈCLE)

[法] 罗兰·雷希特 著  
马跃溪 译 李军 审校

眼睛与心灵：艺术更新视野译丛  
李军 主编

著作权合同登记号 图字：01-2008-2411

## 图书在版编目 ( CIP ) 数据

信仰与观看：哥特式大教堂艺术 / (法) 雷希特 (Recht, R.) 著；马跃溪译。  
—北京：北京大学出版社，2017.2  
(眼睛与心灵：艺术史新视野译丛)  
ISBN 978-7-301-26116-3

I. ①信… II. ①雷… ②马… III. ①艺术史—研究—世界 IV. ①J110.9

中国版本图书馆CIP数据核字 (2015) 第173010号

*Le croire et le voir: L'art des cathédrales (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)* by Roland Recht  
Copyright © Editions Gallimard, 1999  
Simplified Chinese Edition © 2017 Peking University Press  
All Rights Reserved

(本书中所有图片均已尽力联系版权，如有疑问，请与本书编辑部联系)

- |       |   |
|-------|---|
| 书 名   | 信仰与观看：哥特式大教堂艺术<br>XINYANG YU GUANKAN                              |
| 著作责任人 | [法] 罗兰·雷希特 (Roland Recht) 著<br>马跃溪 译 李军 审校                        |
| 责任编辑  | 艾 英 赵 维   |
| 标准书号  | ISBN 978-7-301-26116-3  |
| 出版发行  | 北京大学出版社   |
| 地 址   | 北京市海淀区成府路205号 100871  |
| 网 址   | http://www.pup.cn 新浪微博：@北京大学出版社                                   |
| 电子信箱  | pkuwsz@126.com  |
| 电 话   | 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62755910                            |
| 印 刷 者 | 北京中科印刷有限公司  |
| 经 销 者 | 新华书店<br>720毫米×1020毫米 16开本 25.5印张 370千字<br>2017年2月第1版 2017年2月第1次印刷 |
| 定 价   | 68.00元  |

---

未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有，侵权必究

举报电话：010-62752024 电子信箱：fd@pup.pku.edu.cn

图书如有印装质量问题，请与出版部联系，电话：010-62756370



## 中文版序

### 理解中世纪大教堂的五个瞬间

李军

什么是一座“中世纪大教堂”？什么是“哥特式艺术”？

至今犹记得，20年前秋天的一个傍晚，当我拖着沉重的行李，从混乱的地铁站升上来，第一次走进那个金色巴黎时的感觉。里沃利大街幽深笔直，像一道峡谷；两旁楼房的楼层形成一道道横向的直线，在柱廊拱券起伏节奏的有力带动下，把人们的视线，引向无尽的远方；市政厅连带着它的十几个圆塔，沐浴在夕阳中，那些矗立在空中、对称展开的古典雕塑，正用它们黑色的剪影注视行人；而行人，则交替行进在阳光和阴影中，他们浅色的头发漂浮在空气中，闪烁着奇异的微光……铁艺的街灯、透明的橱窗、玲珑的造型，到处都是水平线、垂直线、圆形、半圆形和曲线，到处是符合黄金比例的优雅，我仿佛行进在一个整饬谨严的世界，一个几何的世界中……尽管如此，这个世界于我其实并不陌生，而是早已熟悉。难道它不正是我们打小即从巴尔扎克、福楼拜的小说，稍长则通过印象派的绘画和插图，所看到的场景？仿佛跨越千山万水，我所走进的不是今天，而是19世纪的巴黎，一个古典主义的世界。

但是，真正让我震撼的是第二天。因为时差睡不着，更因为兴奋，我与同事早早起了床，天刚蒙蒙亮就去看风景。我们所住的国际艺术城就在塞纳河畔，据说离巴黎圣母院很近，实际上穿过两座桥就到了。著

名的巴黎圣母院仍在沉睡，它那同样著名的正立面笼罩在黑暗中，影影幢幢什么也看不清，我们只好绕着它走。不知不觉来到了它的后面——这时候太阳升起来了，黑暗变得轻纱般透明，远远地，隔着一座桥，就这样与它不期而遇。不，是牠，也就是说，一个活着的生命。

这几乎是一个远古的生物，有着乌贼一样的身躯和无数的触角；牠的姿态仿佛刚刚从水里上了岸，正绷直牠的触角支撑起身体，冷不防撞见外人的目光，顿时凝冻在警觉的样态中。这个外人，一个正好是初升的太阳，你能看到阳光在牠的玻璃眼珠上（实际是教堂后殿的圆窗）所折射的反光；另一个恰是初来乍到的我们，两个从欧亚大陆的另一端陡然空降的不速之客。但这一次，居然不是我们，而是牠——这个地球人无所不知，似乎熟悉得不能再熟悉的著名景观——突然显示了牠的另外一面，牠那如同天外来客般怪异、阴郁、形态复杂、难以形容的面相，更确切地说，显示了牠的原形。

当时的我沉溺于文学，对于建筑所知不多，遑论哥特式建筑，对于它那由高窗、尖拱、扶壁、飞扶壁构成的结构系统，毫无概念。但那一刻的最初印象却始终保留着，终身难忘。那是我与中世纪的第一次照面，我只知道，那是一个在巴黎的古典主义表层之下的另一个世界，一个与“钟楼怪人”相出没的异形世界，与那人们耳熟能详的时尚首都，迥然不同。

很久之后才知道，我的这种纯属个人的观感，居然与四百多年前发明“哥特式”概念的那个人所持的态度如出一辙。换句话说，第一眼见到哥特式建筑予我的那种文化震撼，那种“异形”感受，恰恰是这个词最初所凝聚的情感。

1550年，文艺复兴时期的第一位艺术史家瓦萨里（Giorgio Vasari），

在其著名的《名人传》(*Le Vite*) 中将意大利古典时代至他所在时代之间的所有建筑,斥之为“充满幻想”和“混乱”的形态,认为它们是由野蛮粗鲁的“哥特人”(Gothi)所臆造的德意志(Tedesco)建筑。<sup>[1]</sup>他所表达的不仅仅是文艺复兴巨人们的文化自信,更是一种强烈的民族自豪感。这里,“哥特人”和“德意志”是来自北方、多次毁灭罗马的野蛮人的标签,更是低劣趣味的表现。截至当下,作为风格的“哥特式”(the Gothic)概念尚未正式登台(瓦萨里只是提到了“maniera de'Gothi”,即“哥特手法”<sup>[2]</sup>),但将民族性与风格属性熔为一炉,瓦萨里已经为后世概念的存在准备好了一切条件。其中最为关键的,是将文明和野蛮、此民族(意大利尤其是其中的托斯卡纳人)与他民族(德意志实质是阿尔卑斯山以北的民族)、此时与彼时相区别的那种历史意识;而哥特式正是这种历史意识中不可或缺的一环,位于两个高峰(古代与现代)之间那个最深的低谷。但是,让瓦萨里始料未及的是,他所开启的这部文艺复兴历史正在高歌猛进,无意中亦触动了另一部反向历史的枢纽;或者说,揭开了一种充满张力和生命的文类(genre)的封印。而民族性,正是这一文类诞生的第一个历史规范。

1772年,在瓦萨里建构的风格与民族性誉议风行近两百年之后,一位名叫“歌德”的年青“哥特人”(Goethe与Gothi十分接近),站在巍峨的斯特拉斯堡大教堂的中殿,被教堂内景的壮丽震撼得目瞪口呆:那是一种集“成千上万的和谐细节于一体”的“巨大印象”,犹如“一棵壮观高耸、浓荫广布的上帝之树”。青年歌德痛心疾首,深刻地反省了自己知识系统中的误区,即长期遭受拉丁“文明”的污染和遮蔽而不自知,竟至于丧失了对于真正美的感知,居然把这种醜陋般的“天国仙乐”,误读成“杂乱无章、矫揉造作”的败坏趣味!而现在,该轮到这

---

[1] “Eccì un'altra speci di Lauori, che si chiamano Tedeschi”, Giorgio Vasari, *Le Vite*, Florence: Lorenzo Torrentino, 1550, Vol.I, p.43.

[2] “Questa maniera fu trouata da I Gothi”, Giorgio Vasari, *Le Vite*, Vol.I, p.43.

位年青的叛逆者发声了。他以青春期特有的否定性认同方式，以大无畏的“狂飙突进”的激情，将缙绅先生唯恐避之不及的“哥特式”收归己有，声称：“这是德意志的建筑艺术，是我们自己的建筑艺术。”<sup>[3]</sup>——也就是说，曾经的贬义词“哥特式”，业已成为一首颂扬德意志民族艺术的无上赞美诗。

然而，21岁的青年歌德的这篇宏文（《论德意志建筑艺术》[Von deutscher Baukunst]），这篇为德意志建筑艺术翻案背书的檄文，本身却建立在极不牢靠的历史根基上。例如，尽管此文的题献对象埃尔文·冯·斯坦巴赫（Erwin von Steinbach）是个德意志人，但他只是现存西立面的设计者（始于1277年），而教堂的主体部分如祭坛和十字翼堂，却恰恰属于罗马式而非哥特式。即使是教堂的西立面，现存素描设计稿显示，其第一个方案（Plan A, 1275—1277）中的具体细节，虽颇有几分兰斯大教堂的况味，整体却更接近于巴黎圣母院东西翼堂的立面。而埃尔文设计的方案（Plan B），则受到拉昂大教堂和兰斯大教堂的影响。<sup>[4]</sup>最近的研究还提醒人们注意，有一队来自夏尔特的工匠们参与了建造过程<sup>[5]</sup>——一句话，斯特拉斯堡大教堂的形式渊源与其说是德意志，毋宁更是法兰西。然而，开弓没有回头箭，在18—19世纪欧洲民族主义风起云涌的时代，民族主义叙事一旦建构起来，就会竞相成为人们追逐的目标。结果，是一个“哥特式民族主义”<sup>[6]</sup>时代的到来。

随着圣德尼-桑斯-拉昂-巴黎-夏尔特-兰斯等早期哥特式教堂谱系

---

[3] [德] 歌德：《论德意志建筑》（1772），范景中主编：《美术史的形状》第1卷，杭州：中国美术学院出版社，2003年，第151—153页。

[4] Paul Frankl, *Gothic Architecture*, Revised by Paul Crossley, New Haven: Yale University Press, 2000, pp.171-174.

[5] [https://en.wikipedia.org/wiki/Strasbourg\\_Cathedral](https://en.wikipedia.org/wiki/Strasbourg_Cathedral).

[6] 彼得·柯林斯（Peter Collins）用语。参见 [英] 彼得·柯林斯：《现代建筑设计思想的演变》，英若诚译，北京：中国工业出版社，2003年，第92页。

的逐渐建构，法国被公认为哥特式教堂的发源地；<sup>[7]</sup>与此同时，法国浪漫主义思潮对于“哥特式”进行了重新阐释。学者 A. L. 米林 (Aubin Louis Millin, 1759—1818) 于 1790—1799 年间，在巴黎出版的一部 4 卷本大书，标题即为《为了建构法兰西帝国一般和特殊史而汇集的民族古物或文物》(*Antiquités nationales ou recueil de monuments pour servir à l'histoire général et particulière de l'empire français*)，其大部分内容涉及法国中世纪建筑与墓葬——这里，所谓的“哥特式”建筑和器物，被直接贴上了“民族”的标签；<sup>[8]</sup>换句话说，曾经在青年歌德那里的“德意志”特征，现在摇身一变，居然变成“法兰西”的专属。而亚历山大·勒努瓦 (Alexandre Lenoir, 1761—1839) 在法国大革命之后建构的“法兰西文物博物馆” (Musée des Monuments Français, 1795)，则为米林的书箱形式，提供了空间和实物的形态，其中所陈列的正是从中世纪建筑物 (主要是哥特式) 肢解而来的大量建筑部件和雕塑残片。博物馆所在的小奥古斯丁修道院 (Couvent des Petits Augustins, 即今巴黎美术学院所在地)，因为到处点缀着中世纪器物，亦成为浪漫主义者探幽访胜、寻觅诗情的绝佳圣地。法国浪漫主义作家则更愿意把自己小说和故事发生的背景，安置在哥特式建筑物的框架中，如雨果笔下的巴黎圣母院和夏多布里昂 (François-René de Chateaubriand) 的墓穴等。

其他欧洲国家也不例外，“哥特式”变成了时髦，变成了欧洲各国

---

[7] 是 A. C. 杜卡雷尔 (A.C. Ducarel) 最早在《英格兰-诺曼古物》(*Anglo-Norman Antiquities, Considered in a Tour through Part of Normandy, 1767*) 一书中提到，哥特式艺术诞生于法国。G. D. 惠廷顿 (George Downing Whittington) 则在《以说明哥特式建筑在欧洲的兴起与发展的眼光来论述的法国教会古物史纲》(*An Historical Survey of the Ecclesiastical Antiquities of France with a View to Illustrating the Rise and Progress of Gothic Architecture in Europe, 1809*) 一书中进一步巩固了这一说法。1841 年，F. 默滕斯 (Franz Mertens) 在一部研究科隆大教堂和法国建筑学派的专著中，具体证明是建于 1135 至 1144 年的圣德尼修道院教堂而非任何德意志教堂，标志着哥特式教堂的诞生，并将这一成就称作“法兰西的建筑革命”。参见 Jean-Michel Leniaud, *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, Paris: Mengès, 1994, p.48; David Watkin, *The Rise of Architectural History*, London: The Architecture Press, 1980, p.26.

[8] David Watkin, *The Rise of Architectural History*, p.25.



竞相追逐的花环。19世纪以来，经济较为发达的国家如英美诸国身体力行，相继掀起了自己的“哥特式复古运动”；美国甚至创造了“摩天大楼”这种新哥特式建筑形式；就连身处欧洲边缘的西班牙和蕞尔小国瑞典，也不忘记赶时髦，期望攀上自己与所谓“西哥特人”的远亲，进而为自己国家的新哥特式建筑张目（如西班牙的高迪和瑞典的“哥特主义”城市建筑）。

具有讽刺意味的是，在欧洲各国之间此起彼伏、辗转流播的“哥特式民族主义”，恰好证明的是它的反面：哥特式风格非但不属于民族主义，而是一种国际性和具有内在共性的运动。

## 二

何谓哥特式建筑的内在共性？被意大利人文主义者誉议为“混乱”和“怪异”的哥特式建筑，在其繁冗复杂的外观之下，真的隐藏着某种内在一致的本质么？

理解中世纪大教堂的第二个决定性的瞬间，正是产生于对这一问题的追问。

事实上，从技术和结构角度考量建筑的传统在民族主义叙事尚未形成之前，即已在法国开始。1702年，米歇尔·德·弗莱芒（Michel de Frémin）出版了《蕴含着真实与虚伪建筑理念的建筑的批判考察》（*Mémoires critiques de l'architecture, contenant l'idée de la vraie et de la fausse architecture*）一书，从书名即可看出此书的用意在于用“真实”和“虚伪”这一对概念，来区分建筑与建筑的好与坏；而与上述概念相对应的，则是建筑中古典柱式和装饰的对立，言下之意即建筑应该以物质和材料的形态反映功能的要求。<sup>[9]</sup>在弗莱芒之后，则有阿贝·德·科

---

[9] David Watkin, *The Rise of Architectural History*, p.22.

迪默瓦 (Abbé de Cordemoy) 和阿贝·劳吉尔 (Abbé Laugier) 等人接踵而来；而这一领域登峰造极的王者，则是一个世纪之后的维奥莱-勒-杜克 (Viollet-le-Duc, 1814-1879)。

维奥莱-勒-杜克不仅是巴黎圣母院、圣德尼修道院教堂等著名哥特式建筑的修复师，更是一位伟大的建筑理论家和建筑史家。他的十卷本煌煌巨著《11至16世纪法国建筑分类词典》(*Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, 1854—1868)，以词条和图文并茂的形式，收录了哥特式建筑中几乎每一个部分的细节和内容，并加以详细的解说，堪称19世纪建筑史的里程碑。他的基本观点，被后世的建筑史学家称为“结构理性主义”(Structural Rationalism)，即认为哥特式建筑从内到外，是一个理性的结构；<sup>[10]</sup>在它“简单的建筑外观下，隐藏着建造者所掌握的深奥科学”。<sup>[11]</sup>这种科学由哥特式建筑的各部分相互叠加而呈现，是一个犹如动物骨架般的功能和力学体系；用维奥莱-勒-杜克的话说，即“一套‘隔空’的撑扶体系”<sup>[12]</sup>，其中无一处无用处，每一个元素都是体系中的必然。其中最关键的因素，即所谓“尖形拱券”(ogive, 又称“尖拱”“肋拱”)或“对角肋拱”(la croisé d'ogives)。

在维奥莱-勒-杜克看来，哥特式建筑与古典式建筑最大的区别，在于古典建筑是以立柱为中心、从下往上发展的系统，其基本原则是横梁与立柱之间垂直的承重；而哥特式系统，则是以拱顶为中心的一个从上往下发展的系统，其基本原则在于整体结构的承重。而尖形拱券或对角肋拱，正是这一体系的各种力学关系在拱顶最集中的表达，正是它构成了所谓的哥特式拱顶；它与与之连成一体的组合束柱、与构成拱顶边缘的横拱和边拱一起，形成一个逻辑系统，将侧推力直接传递到系统中

---

[10] Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950*, Montreal: McGill-Queen's University Press, 1998, p.199.

[11] 见本书第16页。

[12] 同上。

的每一个特定承重因素之上。而其他的侧向推力，则由附加的飞扶壁 (arc-boutant)、扶壁垛 (contre-fort)，或者以适当增加竖向压力如小尖塔 (pinacle) 的方式，来分解和承担。

然而，也正是对哥特式本质的这种纯结构与技术的理解，招致后人从不同方向的攻击。其中最猛烈的火力，来自于艺术史学者的“象征性解读”思潮。

### 三

“象征性解读”并不出自一种统一的方法，更多是一种或多或少相似的立场，源自对于“结构与技术论”共同的反感。

这种反感最早根植于 20 世纪上半叶维也纳学派的艺术史家（如李格尔 [Alois Riegl]），根植于他们试图对同时代甚嚣尘上的物质-材料主义 (Materialist) 艺术主张（如戈特弗里德·森柏 [Gottfried Semper] 的观点）矫枉过正的“艺术意志”。但在哥特式建筑领域，“象征性解读”的代表人物，首推德国艺术史家保罗·弗兰克尔 (Paul Frankl, 1878—1962)。

作为艺术史中的形式主义代表人物沃尔夫林 (Heinrich Wölfflin) 的弟子，弗兰克尔早年曾亦步亦趋地追随过乃师的轨迹，在 1914 年出版了一部《建筑史的基本原则》(*Die Entwicklungsphasen der neuen Baukunst*)。此书把沃尔夫林运用于绘画史的原则搬到建筑史领域，讨论文艺复兴与后文艺复兴时期的建筑风格。他晚年的巅峰之作，是两部均冠之于“哥特式”标题的巨著：其一是《从八个世纪以来的文献记载和诸家阐释中所见的哥特式》(*The Gothic: Leterary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, 1960)；其二是他临终前刚刚完成的《哥特式建筑》(*Gothic Architecture*, 1962)。二书均聚焦于对哥特式风格基本原则的探讨：前书处理“涉及哥特式基本原则的历代评论和评

述”，而后者则“用具体案例来说明”这种风格的“几项基本原则”及其“逻辑过程”。也就是说，前者用文本证据说话，后者则透过建筑本身阐明原则。<sup>[13]</sup>

那么，什么是哥特式风格的基本原则呢？最集中体现哥特式风格之基本原则者，不是别的，恰恰是同样成为结构-技术论者立论基石的肋拱（英文 rib，亦即法文中的 ogive）。对此，建筑史家保罗·克罗斯利（Paul Crossley）做了很好的概括：

弗兰克尔的《哥特式建筑》是对于理性主义阵营的一次突袭，它将后者视若拱璧的肋拱窃为己有，并将其从结构功能转化为审美功能。不管某个拱顶的实际静力学属性如何（有时起承载作用，有时则不），对弗兰克尔来说，肋拱的重要性首先是审美性质的。假如理性主义者视交叉肋拱为哥特式结构体系之创造者，那么，弗兰克尔则视其为在所有哥特式建筑之审美特性背后发生作用的动力。在他看来，四分肋拱顶是哥特式教堂之三项基本原则的第一要素，即在空间方面，它将整个拱顶区分为四个相互依存的空间部件（它同样也遵从“部件性”的原则）；在视觉方面，肋拱的对角线方向阻碍了罗马式正面性观视的产生，并使观者在观看其他所有形式时，都可以按对角线方向站立，同时体验到空间的退缩，而非处在平面之中；而在力学方面，四分肋拱顶从14世纪初开始已经完全失去了重量和撑扶感，从而变成了纹理（texture）——一种美化拱顶单元的装饰线条的无尽涌流。然后，这三项原则全部从该拱顶扩散到建筑的其余部分，并使建筑的整个立面变得既通透玲珑又轻盈纤巧，且按对角线方向组

---

[13] Paul Crossley, "Introduction", in Paul Frankl, *Gothic Architecture*, Revised by Paul Crossley, p.9.

织结构，同时在空间上保持开放。<sup>[14]</sup>

概而言之，哥特式风格的秘密，即在于从肋拱拱顶发端并内蕴于其中、从而在本质上区别于罗马式的一系列基本特征（弗兰克尔的“基本原则”）。具体而言，可以从三个方面来看这些特征：空间形式（the spatial form）上，它以“减法”取代罗马式的“加法”，意味着罗马式由不同部分相加而成，哥特式则由具有内在联系的部件形成有机的整体；视觉形式（the optical form）上，它以斜向的对角线性取代罗马式的正面性，意味着罗马式要求的视角是固定、封闭的，哥特式要求的视角是运动、开放的；最后是力学形式（the mechanical form），这一方面的原则是以“纹理”取代罗马式的“结构”。结构意为各部分之间在力学关系（压力与抗压力）中保持的平衡，其中每一个部分都是一个整体，即使在整体中亦保持为一个亚整体<sup>[15]</sup>——正如罗马式建筑整体由坚固的石头团块垒成的那样。表面看来，以纹理取代结构，具现的是建筑从罗马式向早期哥特式，以及进一步向晚期哥特式演变的趋势。但事实上，命名形式在这里具有鲜明的意向性含义——弗兰克尔指出，来自拉丁文 *tegere* 的 *texture*（纹理）一词，其原意恰好为“覆盖”<sup>[16]</sup>，因此，从结构向纹理的过渡，岂不正好在隐喻的层面上，象征着弗兰克尔所挚爱的形式主义之审美和装饰的“涌流”，对于理性主义者之“结构”的一次永久性的“覆盖”（其实质为“埋葬”）？

事实上，较之文字游戏的雕虫小技，弗兰克尔要在更为宏大的意义上使用象征方法。在他眼里，象征分为意义的象征（symbols of meaning）和形式的象征（form symbol）两类。前者类似于图像志含义，意为某个

---

[14] Paul Crossley, "Introduction", in Paul Frankl, *Gothic Architecture*, Revised by Paul Crossley, p.12.

[15] *Ibid.*, p.49.

[16] *Ibid.*

建筑单元在宗教和文化层面上的用意，如絮热修道院长在圣德尼教堂的内殿建十二根立柱以代表十二使徒，<sup>[17]</sup>这需要相应的文化知识才能释读；后者指建筑形式或风格本身具有的表现性含义，以及它们在观者那里唤起的审美情感效应——例如，同样作为“新耶路撒冷”象征的教堂，在形式上却有拜占庭、加洛林、罗马式和哥特式等风格之别，遑论同一种风格中，还有不同历史阶段和不同地方流派的差异。<sup>[18]</sup>

但更重要的是哥特式教堂的总体象征——关涉哥特式教堂的本质所在。这种本质即哥特式教堂的意义象征和形式象征熔铸浇灌而成的一个整体，它是“进入建筑物本身并被融化吸收的文化和智性背景”，是“文化意义与建筑形式的相互渗透和浑融”。<sup>[19]</sup>而能够将形式与意义两个方面融为一体的唯一形象，非基督教的主耶稣形象莫属。罗马式的上帝虽然也叫耶稣，但仍是《旧约》中的圣父形象；哥特式的上帝才是耶稣，也就是说，是具有“道”和“肉身”之二性的一个整体。因此，“哥特式建筑的本质，即作为耶稣之象征的12和13世纪教堂的形式”，首先呈现为教堂的十字架布局和形状；其次，这种本质必须是“艺术”，因为只有这样，它才能成为“耶稣意义的形式象征”。<sup>[20]</sup>在作为耶稣之象征的哥特式大教堂内，个人和社会作为部件与“上帝”融为一体，正如教堂内的每一个“部件”与教堂的整体融为一体——“根据这种根本性的部件性意义，部件性的艺术风格才得以出现”。<sup>[21]</sup>

人们很容易从中嗅到浓烈的宗教和“黑格尔主义”气息。但“象征性解读”并非只有弗兰克尔一家版本。事实上，在20世纪50年代，哥特式艺术的“象征性解读”曾经出现过一个短暂的研究高峰，正如

---

[17] Paul Frankl, *Gothic Architecture*, Revised by Paul Crossley, p.271.

[18] *Ibid.*, p.275.

[19] Paul Frankl, *The Gothic: Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, New Jersey: Princeton University Press, 1960, p.827.

[20] *Ibid.*, p.828.

[21] Paul Frankl, *Gothic Architecture*, Revised by Paul Crossley, p.277.

罗兰·雷希特 (Roland Recht) 所概括的,“短短十年功夫,就诞生了5部巨作,并且每一部都以独特的方式,在哥特式艺术史学史上留下了深深的印记”<sup>[22]</sup>。它们不约而同的前提,是“哥特式艺术的实质是精神性的”<sup>[23]</sup>,但其中帕诺夫斯基 (Erwin Panofsky, 1892—1968) 和奥托·冯·西姆森 (Otto von Simson, 1912—1993) 的研究,则把人们的视线引向了一个更积极、更具经验性意义的方向。

例如,无论是帕诺夫斯基还是西姆森,他们都把哥特式艺术的起源问题,集中在圣德尼修道院教堂和修道院院长絮热 (Abbé Suger) 身上。其中帕诺夫斯基率先提出,新艺术的发生与伪丢尼修 (Pseudo-Denys) 的新柏拉图主义的“光之美学” (esthétique de la lumière), 存在着具体联系,而絮热则起着中介作用;<sup>[24]</sup> 西姆森进一步发展了这一命题,认为是伪丢尼修的“光之美学”,与从古希腊到中世纪并具现在夏尔特学派中关于和谐、比例与模数的“音乐形而上学”发生的适度融合,才是新艺术诞生的奥秘所在。<sup>[25]</sup>

尤其是帕诺夫斯基。他对于经院哲学和哥特式建筑之关系的讨论,并未如弗兰克尔那样在思辨的领域展开,而是将其还原到围绕着法兰西岛即巴黎地区方圆一百公里和上下一个多世纪 (1130—1270) 的具体时空中,进而对其间出现的艺术与神学之间的“平行现象”,进行“真正的因果关系”的探讨。<sup>[26]</sup> 无论他所借助的当时各色人等共同拥有“心理惯习” (mental habit) 之说是否成立,这一洞见仍有助于人们深入思考相关问题,同时也在其他社会科学领域结出了硕果。著名社会学家布尔

---

[22] 见本书第12页。

[23] 同上。

[24] Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, traduction et postface de Pierre Bourdieu, Paris: Éditions de Minuit, 1967, pp.33-47.

[25] Otto Von Simson, *The Gothic Cathedral: Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*, New Jersey: Princeton University Press, 1984, p.58.

[26] Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, traduction et postface de Pierre Bourdieu, p.83.

迪厄 (Pierre Bourdieu) 的“惯习-场域”理论曾受到帕诺夫斯基“心理惯习”说的影响,这是一个不争的事实;<sup>[27]</sup>而前者,恰好是后者《哥特式建筑与经院哲学》(*Architecture gothique et pensée scolastique*)一书 的法文译者。

事实上,正如罗斯利所指出,帕诺夫斯基和西姆森这类具体探讨哥特式教堂与特定神学思潮关系的研究,已经越出了“象征性解读”的范围,而进入到“建筑图像志”的范畴。<sup>[28]</sup>

## 四

1942年,建筑史家里夏尔·克劳泰默 (Richard Krautheimer, 1897—1994) 在著名的《瓦尔堡与考陶德研究院学报》(*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*) 上发表了《“中世纪建筑图像志”导论》(Introduction to An “Iconography of Medieval Architecture”) 一文。<sup>[29]</sup>这篇只有 33 页的文章的发表,标志着中世纪建筑研究的一次重大转型:从此前盛行一时的形式主义方法,回归追寻建筑之“内容”或意义的图像志方法。

所谓“图像志”(Iconography),按照帕诺夫斯基的经典定义,即“关注艺术作品之题材(subject matter)和意义(meaning),而非艺术作品之形式的艺术史分支”<sup>[30]</sup>。在帕诺夫斯基看来,“题材”或“意义”

---

[27] Pierre Bourdieu, «Postface», in Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, traduction et postface de Pierre Bourdieu, pp.135-167.

[28] Paul Crossley, “Introduction”, in Paul Frankl, *Gothic Architecture*, Revised by Paul Crossley, pp.28-29.

[29] Richard Krautheimer, “Introduction to An ‘Iconography of Medieval Architecture’”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol.5 (1942),pp.1-33.

[30] Erwin Panofsky, “Introductory”, in *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Boulder, CO.: Westview Press, 1972, p.3.



包括三个不同的层面：首先是作为“初级或自然题材”的第一层（如辨识一个脱帽的男人）；其次是作为“二级或规范意义”的第二层（如意识到该男人脱帽是出自礼貌的行为）；最后是作为“内在意义或内容”的第三层（如该男人的行为是他整体“人格”的体现，包括他的国别、时代、阶级、知识背景等因素在其上的具体呈现）。<sup>[31]</sup>与之相对应的则是图像志三个层面的工作：针对第一层的“前图像志描述”（pre-iconographical description），即对于物体和事件的识别；针对第二层的被称为“狭义的图像志分析”（iconographical analysis in the narrower sense），即对于图像中“形象、故事和寓意”（images, stories and allegories）的分析和判定，如把一个持刀的男人解读为圣巴托洛缪；<sup>[32]</sup>以及针对第三层的所谓“深层意义上的图像志阐释”（iconographical interpretation in a deeper sense），涉及图像的象征价值亦其文化蕴涵，例如中世纪晚期的圣母子像之所以从斜躺着的圣母怀抱圣婴的形象，变成了圣母跪在地上膜拜圣婴的形态，其深层原因，恰恰在于“中世纪晚期形成的一种新的情感态度”<sup>[33]</sup>所致<sup>[34]</sup>。

正如 C. C. 默库莱希（C. C. McCurrach）所指出的，克劳泰默《“中世纪建筑图像志”导论》一文在概念和结构上，都烙下了帕诺夫斯基

---

[31] Erwin Panofsky, "Introductory", in *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, pp.3-5.

[32] *Ibid.*, p.6.

[33] *Ibid.*, p.7.

[34] 在 1955 年版本的《视觉艺术的意义》一书中，帕诺夫斯基全文收录了其 1939 年出版的《图像学研究》中的“导论”一文，同时做了部分重要增补和改写，并改名为“图像志与图像学：文艺复兴艺术研究导论”（*Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art*）。增补和改写部分主要体现在：他将 1939 年文中的“深层意义上的图像志阐释”直接定名为“图像学”（*Iconology*），而前者中的“狭义的图像志分析”，则变成了“图像志”，成为为“图像学”即阐释作品深层意义服务的必要基础，除了题材的文本出处之外，还为后者提供“年代、归属和真伪”方面的信息。参见 Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Chicago: The University of Chicago Press, 1952, p.31.