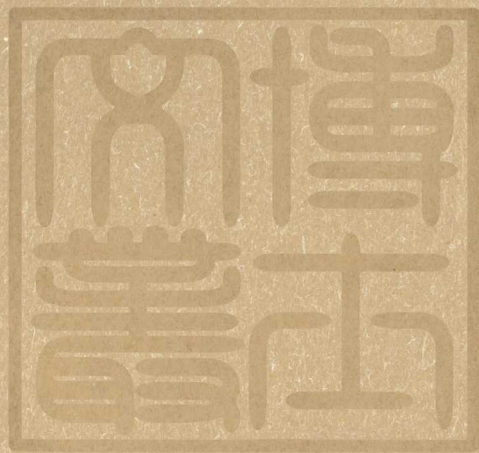




美术学博士文丛



郑春泉 著

十五世纪欧洲

绘画风格史及

哥特风格史研究



天津人民美術出版社



美术学博士文丛

15世纪欧洲绘画风格史及 哥特风格史研究

郑春泉 著



天津人民美術出版社

出 版 人：刘子瑞

责任编辑：李正平

鲁 荣

技术编辑：郑福生

图书在版编目（C I P）数据

十五世纪欧洲绘画风格史及哥特风格史研究 / 郑春
泉编著. —天津：天津人民美术出版社，2009.12

ISBN 978-7-5305-4037-4

I. ①十… II. ①郑… III. ①绘画史—研究—欧洲—
15世纪 IV. ①J209.5

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第232192号

天津人民美术出版社出版发行

天津市和平区马场道150号

邮编：300050 电话：(022) 23283867

出版人：刘子瑞 网址：<http://www.tjrm.cn>

天津市豪迈印务有限公司印刷

全国新华书店经销

2010年1月第1版

2010年1月第1次印刷

开本：635 × 965 毫米 1/32 印张：5.25

印数：1-1000

版权所有，侵权必究

定价：37.00元

序

著名的物理学家大卫·格罗斯曾经说：“知识最重要的产品是无知。当我们知道得越多，就会发现我们不知道的也越多。”就西方艺术史而言，我们总以为自己对欧洲15、16世纪的文艺复兴最为熟悉和了解，认为那个时代所崇尚的人本主义、科学研究、理性精神和写实风格也为我们这个时代所推崇，在这个领域中我们取得的成果似乎也较为丰富，许多专门的历史和理论著作先后出版。但事实是我们对那个波澜壮阔的史诗时代并没有真正深入的了解，有一些所谓研究成果并没有能够揭示历史的面目，让我们更加接近真实，而是平添迷雾，让我们产生了更多的误读。我们不仅误读了作品，误读了画家，甚至误读了整个时代。更为糟糕的是面对那个时代，我们感觉不到自己的无知。在很大程度上，我们总把文艺复兴看作是一个有始有终的运动，这个时代与它所连接的中世纪决然断裂，它总是以一种彻底的批判精神来否定中世纪。一切主张和口号，诸如以科学反对神学、以人权反对神权等似乎是在一个明确的时间段里突然得以彰显。但我们必须清醒地意识到文艺复兴不是一个政治运动，它的本质是一场文化的承继和创造。既然是文化的，它的起始和终结就很难找到明确的界限。众所周知，任何一种旧文化的衰败或新文明的诞生都是一个渐变的过程。往往是一种新文明引以为自豪的特征在它所继承的旧文化中就已经萌发，只不过是太明显罢了。就这个问题，荷兰著名的文化史家海津加在他的《中世纪变革的方向》中曾经这样说过：每次，当人们想要划出中世纪和文艺复兴之间的清楚的界线时，这条界线好像在努力往后退移，直退到中世纪的深处。在中世纪极盛时期，具有文艺复兴时代烙印的形式和活动已有一定的地位，而文艺复兴的概念为了把这些现象都包括进去，不得不把界线扩大，一直扩大至一切可能性都穷竭为止。同样的文艺复兴的影响并没有止于17、18世纪，即便在精彩纷呈、多元变化的今天，我们仍然能够感受到它的存在和力量。

该书的作者郑春泉先生是一位油画家，但他感兴趣于艺术史，尤其对欧洲中世纪和文艺复兴时期的艺术情有独钟。在油画创作的同时，阅读了大量的艺术历史和艺术理论的书籍。他又勤于思考，对许多艺术史中的问题进行了较为深入的研究。他从哥特式绘画的风格和图式入手，进而对15世纪意大利绘画风格和图式的形成进行了系统的探讨，既有个案的分析，也有整体的把握，尤其是对哥特式艺术的价值和意义进行的阐释尤为具有独特性和学术性。为了印证他的思考，做实他的研究，他还多次游历欧洲，回到艺术发生的原点，参访博物馆和图书馆，为他获得第一手资料做了大量的工作。我相信他的这本著作对我们重新认识这段历史一定会有所启发和帮助。是为序。

目 录

引 言	1
第一章	哥特式艺术风格历史研究 7
	第一节 哥特式艺术形式中的精神诉求 7
	第二节 哥特艺术：宗教与情感的表达15
	第三节 哥特艺术历史中的风格自觉..... 24
第二章	哥特式绘画风格图式研究..... 31
	第一节 艺术形式与意识的统一..... 31
	第二节 哥特绘画图式流变与意大利锡耶那 画派..... 38
	第三节 北方哥特绘画图式中的勃艮第与 德意志15世纪的表达..... 44
	第四节 尼德兰绘画艺术的自然主义精神 ——哥特晚期绘画..... 59
第三章	意大利15世纪绘画与传统关系..... 74
	第一节 传统与存在：意大利绘画艺术15世 纪的现在进行时..... 74
	第二节 意大利的宗教观念与艺术表现80
	第三节 乔托图式意义研究..... 89
	第四节 马萨乔图式的科学性与弗兰切斯卡 的平面性图式缕析..... 97
第四章	借鉴与超越：15世纪哥特风格的意大利化 109



第五章

参考文献

大事记

后 记

第一节	哥特式艺术与意大利文艺复兴意识	109
第二节	15世纪意大利各城邦哥特式绘画风格解析	113
第三节	戈佐利的《三王朝拜》的形式之选	124
第四节	波提切利图式的风格要素的再分析	132
	意义与沉思：15世纪人文思想与达·芬奇绘画	140
		147
		150
	学术的探微与哥特艺术的价值意义的思考	156

引 言

正如《美术史的观念》一书的作者邵宏先生所言，当代绝大多数艺术史学都不是为材料而研究材料的文献学家，这些文献资料通常只是给艺术史家的研究工作提供基础。欧洲美术史研究，涉及美术史背后的文化史、政治史、经济史以及宗教史，同时还有一部艺术史的观念史，其中涉及的学科使得艺术史学研究呈现出非常丰富的面貌。

本文在专注于15世纪欧洲美术史的历史文献资料研究的同时，尝试性地进行图像形式的分析，这也是本文的主要研究方式之一。

由于中世纪末至文艺复兴以来的美术史研究的成果卓越，加之已成定论的各类译著、史料陆续出版，史论研究开始向专题式跨学科的方面拓展。而现代技术条件的进步，更广泛的资料的收集以及比对扩大了美术史研究的新视野。加之我们所言的美术史（实际上也是艺术观念史、文化史），随着时代的发展也必然会产生一些新的见解和观点。本文所探讨的哥特式绘画风格对15世纪意大利绘画影响的研究正是基于本人在研读哥特式风格艺术史的相关资料过程中，在一些不同时期、不同民族（国家）、不同文化背景、不同观念的相关论述的文献资料以及专著中，从历史的哥特式艺术风格研究的领域，我们可以看到理论上的一种不断掘进的思想深度的影响。但是作为绘画的技术表现领域是否存在这样的可能性，大概由于史学研究对绘画形式及其视觉表达的一般技法认知的尺度还比较难于说清，或者说可能是我们的史论研究者各自侧重的学术背景的缘由，虽然我们在沃尔夫林、诺夫斯基等学者形式图像分析等方面获益多多，但是在针对每一位画家的作品的形式创造、技术手段表现进行研究的时候，我们还是产生了一些疑点，而这些疑点对进一步研究风格发展又是一种不利的因素。因此，带着这些疑点，我针对哥特式艺术形式和意大利绘画图式、表现方式、图像志等问题作一些必要的尝试性绘画技术形式分析。这个研究工作需要对15世纪的意大利绘画形式已有的理论分析和画作本身的分析作一

个横向的比较，其中包括意大利15世纪各城邦国的绘画风格特征的比较，同时在纵向上前溯到14世纪国际哥特式艺术风格与意大利绘画风格的整体比较。

阿比·瓦尔堡在费拉拉的斯基法诺亚宫中的《意大利艺术和国际星相学》演讲中曾提出：“在意大利艺术中对人的再现的风格的转变在多大程度上可被看作是对东地中海异教文化残存图像的辩证利用的国际过程的一部分？”¹

这是一个富于启示性的诘问，我们可否产生这样的认识，即便是意大利文艺复兴的伟大成就是意大利艺术天才的伟大创建，但对这一历史阶段的图像研究表明，它依然是对地中海异教文化的利用的国际文化的一部分。也就是说，无论是早期基督教艺术、拜占庭艺术或是由拜占庭艺术演化而来的所谓北方艺术（哥特式），它们或多或少地都是希腊文化艺术的利用的结果，是一种国际文化流变相互生发相互影响的结果，是被称作文艺复兴时代的那种国际性图像迁徙的时代，甚至可以说是“民族精神自律与开放”的结果。当然我们也要注意民族性艺术传播双向选择中的文化价值取向的优化效应的规律。在上述思考的前提下，我在对“北方”14世纪至15世纪同期的佛兰德斯画派的研究中，感觉到虽然如哥特式风格美术史专家所揭示的北方画派的自然主义手法与意大利古典主义手法在视觉形式表达方面具有某种相当等值的意义，或者说按照沃尔夫林的形式概念中的“线性和涂绘”、“绝对清晰与相对清晰”两对概念的范畴来明确区分古典艺术与巴洛克艺术，或是意大利和佛兰德斯（尼德兰）画派的作品不同。但是，无论是沃尔夫林的时代精神的论析，还是其后温尼·海德·米奈在其专著《艺术史的历史》中对沃尔夫林的质询，其思考的落脚处仍然依附在艺术观念的层面之上。与之有所不同的，德国艺术史家阿比·瓦尔堡探索的是图像本身与其所产生的文化背景，以及这种文化何以取向的图式选择。而这样的图式选择所形成的图像历史的上下文，在图式语言结构方面则为我们解读各种类型图像历史的语境或独特的技术层面提供了又一个富于启示性的通道。一些研究分析资料表明，北方画派的图像、图式产生于古罗马行省的历史相关图像志中，并且是从拜占庭图像志的谱系中衍生变异而来，这种变异中加入了北方民族自身文化的基因成分，因而在图像变异的形式上与南方（意大利）艺术形式表现出不同的视觉需求。贡布里希认为：风格演变一为技术改进，二为社会竞争。²意大利文艺复兴时期的古典主义绘画风格，也是利用了希腊古典文化的观念，但是我们也看到在利用异教文化的图像方面，意大利人却没有任何可资借鉴的绘画性图像资料（15世纪时，庞培城或其他古罗马城遗址尚未考古发掘出来），因而佛罗伦萨的画家在解决空间感、体积感、光感、质感等一系列的问题时自然地选择了古典雕塑。意大利文艺复兴杰出艺术家

1 范景中.美术史的形状——从瓦萨里到20世纪20年代[G].杭州：中国美术学院出版社,2003

2 邵宏.美术史的观念[M].杭州：中国美术学院出版社,2003.P143

米开朗基罗曾经表示：“我的意见是，绘画按程度越接近于浮雕效果，就越是出色，……我常认为雕塑是绘画的明灯。”¹正是因为意大利取法古典艺术中残存的雕像，才使得意大利绘画图式中始终存在着有别于北方国家图式的“东地中海”古典艺术的气质和形式要素，从而相对于尼德兰画派扬·凡·艾克艺术风格的自然主义手法，意大利15世纪画家马萨乔、戈佐利或者波提切利的绘画风格在我的形式分析中就具有特别的意义。我们可以在这南北两种风格的代表画家的作品中发现，它们不但在形式构成上存在差别，在图像引用的选择方面，或者在材料技术条件的运用方面，在暗部或阴影区的边缘线的处理上都具有不同的表现方式。再者与意大利相比，北方国家在古典时期的异教文化的遗存较少，也就是说，这种影响还没有多到足以改变北方国家对图像视觉的古典传统喜好的这种可能性，扬·凡·艾克在作品中的自然主义手法就是画家完全凭借自己的眼睛，以目力所及的“真实”再现客观对象的空间或质感。这种逼真描绘甚至近乎琐碎，这是由于北方的低地国家文化和思想观念所导致的选择。相应地，画家的眼光就不是投向前人的图像范式而是投向自然的非常朴素的现实主义眼光，这种全然不同于意大利的形式表达只可能在北方国家图像历史的上下文中去寻求。

意大利的图式在其图像历史的上下文中显然包含着更多的历史情境，无论是意大利历史中的罗马帝国还是基督教的罗马化，这种历史情境都表现在它图像的识别形式中，而且正如施洛塞尔所提出的“甚至拜占庭帝国的文化在拜占庭陷落之前也已经意大利化了”。²因而在研究15世纪及前溯14世纪的图像时，我们能一眼就区分出哥特风格的佛兰德斯绘画或意大利佛罗伦萨绘画风格。在贡布里希阐述风格演化史的两大因素之中，在文化传播交流的价值取向方面，这种演化在某种意义上体现了技术上的竞争性。中世纪末期佛兰德斯绘画借着其哥特式艺术精致品质和虔诚的宗教信仰在14世纪末至15世纪上半叶取得了引导国际风格的地位。这不但可以从14世纪中后期锡耶那画派的图式中无处不在的哥特风格影响中看到，还可以在15世纪意大利各城邦君主引进作为珍藏的佛兰德斯画派的绘画作品中看到，或者是从意大利威尼斯画派的风格演变中可以感受它的影响力。在艺术风格发展的过程中，风格之间的影响是正常的，但15世纪意大利在艺术风格发展中却始终存在着一个明确的形式追求。如沃尔夫林所指出的那样，平面性始终是意大利绘画图式的一个主要母题，意大利人在构图设计上似乎始终无法舍弃这种平面性的形式要素，只有在后来的巴洛克艺术中才逐渐获得绘画纵深母题的突破。关于这一点，有关学者认为这是意大利构图艺术或者是意大利造型艺术的审美特征，我们可以认为这是继承传

1 杨身源,张弘昕.西方画论辑要[C].南京:江苏美术出版社,1990.P252

2 范景中.美术史的形状——从瓦萨里到20世纪20年代[G].杭州:中国美术学院出版社,2003.P343

统古典艺术形式的可贵之处，但是，我们也要看到这正是意大利15世纪略显单一的构图风格面貌的主要原因之一。同时，我们还必须看到，15世纪的意大利在政治上的四分五裂也体现在艺术作为政治需要必须满足所谓艺术赞助的宣传需要，而这一点是15世纪涌现出来的各种风格交织并存局面的原因之一。从某种意义上说，这种种风格各显其能的局面为意大利文艺复兴古典主义风格的成熟提供了宝贵的滋养。

需要特别提出的是15世纪哥特式风格对意大利绘画的影响还有一个更深层的含义，那就是在国际风格取得更广泛影响的时期，意大利人对新风格影响的积极反应，表现在意大利的人文主义思想影响下所形成的佛罗伦萨“现代”画派能够在消化国际风格的优良视觉要素的同时，以科学的精神调合传统和外来的绘画经验及表现手法，在15世纪中后期即形成了以焦点透视法和人体解剖及构图创设等专业知识贯穿其中的意大利文艺复兴古典主义绘画风格，把视觉艺术推向了一个崭新的完全区别于中世纪艺术精神的新境界。这就是以佛罗伦萨画家马萨乔为突出代表的“现代”风格绘画。这种新风格注重在图像事件中的心理显现。图式中的人像形式构成具有现场感的心理反映，具有一种现实主义的绘画趋向。与新风格相比，虽然佛兰德斯画派的自然视觉空间在绘画构成上以眼睛的常态观看方式显现出来，但是扬·凡·艾克的图式中依然保持某种中世纪传统的观看心理表达。而在马萨乔的作品中，我们看到的是日常生活的心理反映。一个是反映圣迹的心理需求，一个是表达日常生活的自然心理反映；一个是超越的信仰诉求，一个是现实生活的可感经验交流。这是15世纪欧洲绘画风格多样性中最为显著的观念对比，这也是意大利绘画最终取得16世纪辉煌成就的优势所在。

有关文艺复兴绘画史的研究可谓汗牛充栋，在这样一个西方艺术史研究丰富成果的领域进行研究，显而易见是十分困难的，但是我们如果运用反向思维方式则可以在这个思想丰富，观念各有不同的历史图像的研究之中，发现正是这些课题研究具有非常广泛的学术意义，因为意大利文艺复兴历史和北方画派堆积出了人类文化历史中丰厚的艺术形式。在世界民族、文化、政治、宗教等因素的刺激和制约下，呈现出因上述因素所产生的变形，艺术史的考证研究也可以说如同考古挖掘，在不同地域不同历史学术视野的条件下会产生不同的学术评价或结论。

只要提及关于15世纪意大利绘画艺术史的研究，首先想到的一定是佛罗伦萨的画家、雕塑家、建筑家和作家乔尔乔·瓦萨里在1550年出版的《意大利艺苑名人传》。就历史条件而言，瓦萨里的资料极其详细、完备，对画家艺术家的背景资料的记述非常有价值，同时由于瓦萨里著述中明确提出了艺术风格发展的周期性规律而初创了艺术史的理论建构，瓦萨里早期的生物学模式的艺术史观为艺术研究的学科建立了基础。但是，由于作者对历史的近距离

的观察，全面客观的洞察显然有所缺失，因而对15世纪的意大利其它地区——北方欧洲的艺术评价带有明显的地域偏见。受18世纪60年代后期的浪漫主义运动的影响，歌德在1772年发表了著名的《论德意志建筑艺术》文章，对德国的斯特拉斯堡的哥特式大教堂发出了激情热烈的歌颂。歌德认为哥特式并不是16世纪以来人们所认为的混乱而堆砌的无理性的艺术形式，而是具有一种清澈性的逻辑性的艺术风格，歌德的贡献在于为哥特式艺术形式的正名，并从根本上为改写欧洲艺术史提出了洞见。19世纪早期的黑格尔在他的美学著作中认为艺术史存在着三阶段的发展形式，这就是象征阶段、古典阶段、浪漫主义阶段。而他的浪漫主义所指正包含着中世纪末期基督教艺术中北方哥特式艺术，“所以就无限精神的伸展来说，浪漫艺术处于艺术的最高的发展阶段……”¹ 我们看到黑格尔的艺术史观的历史精神虽然为风格类型的划分提供了某种参照体系，但他的大而统之的逻辑推论往往把艺术风格的历史的影响和演化的复杂性给简单化了，无可否认的是黑格尔艺术史观对后世的影响非常深远。但是随后的布克哈特在其研究中并没有依附当时德国浪漫主义艺术观（他们认为日尔曼人是希腊人的真正继承者，哥特艺术的真正创造者是日尔曼人，哥特艺术“是唯一”、“有机的”、“独创的”，意大利的艺术倒属于派生的），而是提出文艺复兴风格的艺术是一种全新的个人艺术的自觉，是新世界创造力与根植于古典时代（中世纪也是同一范式）规范之间富于成效的张力的产物，布克哈特认为文艺复兴的艺术风格是意大利新与旧的对抗与遵从之间的实践结果。当然他主要记述从中世纪末至文艺复兴盛期的意大利历史，而15世纪也只是处于他的研究中的一个期段。而后的维也纳学派的艺术史学家李格尔提出普遍的规律性支配艺术的历史发展的理论，并坚称艺术总是进步的。只是每一个时刻所遵循的规律是一种总规律的变体。文艺复兴是基督教或中世纪艺术发展的结果（艺术意志也是李格尔艺术理论中主要的论点，该论点涉及新艺术创造中的形式与精神的强力作用）。作为另一位维也纳美术史学派的最主要的人物是尤利乌斯·冯·施洛塞尔在其《论美术史编纂史中的哥特式》一文中特别强调了哥特式风格在意大利历史境遇的状态。哥特式风格的主体作为罗马帝国的葬送者之一，在意大利精神中留下了时时刺痛意大利民族心灵的象征。因此，在意大利深深根植于古典文化土壤之中的意大利艺术与哥特国际风格融合中，我们能够清楚地意识到他们（哥特）的北方感情如何处处都必须与南方古典的空间感相妥协。也就是说哥特式的北方艺术形式感即便在15世纪作为国际风格在意大利居于流行状况，但哥特式从未真正取代过意大利古典文化的形式感，或许是15世纪最广泛的意义上的哥特艺术，成为15世纪意大利时髦的艺术，尽管这样的艺术也包含了对意大利艺术形式某种迎合才得以流行。对意大利深层文化心理的

1 朱光潜.朱光潜美学论文集[C].第四卷.上海:上海文艺出版社,1983.P522

洞察是施洛塞尔在《论美术史编纂史中的哥特式》一文中非常有价值的思想。在其后的德国美术史学家阿比·瓦尔堡对意大利文艺复兴艺术史的研究中,反对诸如沃尔夫林及李格尔的美术史的规律与自律理论,他把对艺术史的研究扩大到包括邮票、扑克牌、海报、报纸插图和照片的资料方面,从而为意大利文艺复兴艺术创作的图像来源寻找到某些新的有价值的领域。对文艺复兴的研究在其后有欧文·帕诺夫斯基进一步扩展了瓦尔堡的学说,他的理论及他在美国的学生中对意大利文艺复兴的图像来源的研究在前辈的基础上又有了新的发展,只是目前国内关于他的文献资料鲜有译著。英国美术史论学者贡布里希由于中国美术学院范景中先生的大力推动,其译著已有几种,贡氏在其重要的著作《艺术与错觉:图画再现的心理学研究》中运用经验的构造主义知觉理论来处理图画再现的一系列问题,他认为所有成人所体验的视觉图像都是被知觉或概念化所制约所规定,视觉认知需要知性经验匹配,只有这样感觉才能保持平衡与秩序。这个理论也运用在文艺复兴时期佛兰德斯和意大利绘画的具体例证中,他对许多艺术史学者所解释的由直接观察自然现象所导致的差异性表示质疑,贡布里希的理论在对形式分析心理反映等方面又有了新的进展。美国的艺术史学者贝罗泽斯卡娅的专著《反思文艺复兴——遍布欧洲的勃艮第艺术品》对15世纪初期勃艮第王室奢侈艺术品审美价值,以及相关的资料文献的研究所提出的观点具有一定的学术价值。总之,对文艺复兴的艺术史的风格研究还将继续下去,也必然会有新的见解与方法。而针对15世纪意大利文艺复兴及北方画派研究正可以在上述的理论思想和研究成果的基础上进行比对性的研究。正如瓦尔堡所认为的那样,15世纪的意大利及佛罗伦萨是一个新与旧文化碰撞的历史时期,她上承中世纪余音,下接16世纪上半叶盛期,这段历史蕴涵着异常丰富的信息,在图式风格方面由于独特的历史状况,旧与新的风格在相互的竞争中既有坚守,又有吸收,还有排斥与反复,但是风格融合是大的发展趋势,也是必然结果。而艺术史本身所包含的变异与革新就存在继承与发展的母题之中。

范景中先生在《美术史的形状》一书的序言中说道:“我所谓的形状,是复数的形状,是多种多样的形状……当我谈论形状时,我想到的不是研究学科,而是研究问题。”¹对意大利文艺复兴和欧洲北方绘画流派和风格的研究在不同的时代存在着不同的问题,而且因为对不同材料和角度的利用,关于这些问题的研究就共同构成了美术史形状的多样性。

1 范景中:《美术史的形状——从瓦萨里到20世纪20年代》[G].杭州:中国美术学院出版社,2003.

第一章 哥特式艺术风格历史研究

第一节 哥特式艺术形式中的精神诉求

“从历史的观点来看,民族学和批评美学上的两大方向支配了‘哥特式’观念的发展”。¹这是戴恩斯在《观念史大词典》中对哥特式概念所作的分析的一句话。的确,“哥特”一词首先是民族历史的概念,涉及欧洲历史中在罗马帝国末期民族大迁徙中的哥特人,这部民族迁徙的历史如果采用意大利艺术史来改写就会成为在中世纪胆敢进犯伟大罗马的野蛮民族,毁灭意大利及伟大的罗马,使那些伟大建筑和文明尽成废墟的罪魁民族,瓦萨里在《意大利艺苑名人传》第一部分序言中写道:“一切精美绝伦的塑像、绘画、镶嵌画及湿壁画等都葬身火海,罗马完了,罗马不仅丧失了昔日之庄严伟大,而且也丧失了她的特征和生命。”²意大利在罗马毁灭之后所有的艺术辉煌随着外族的入侵完全丧失了诸多形式的存在,历史翻开了新的一页。这一页并不像罗马人征服希腊,将爱琴海的文明一并收入并予以发展的一页。“野蛮”的外族人(以哥特人为主要族群)在这个时期定居于阿尔卑斯山的北面,山南的意大利不断地衰弱和山北的“哥特人”不断地发展形成了这段历史中民族“国家”的基本态势,于是我们就看到了被瓦萨里称之为缺乏秩序、优雅、比例(或原则)的新的建筑风格的出现,瓦萨里写道:“新的建筑师们为当时的野蛮民族创造了一种新的建筑风格,我们称它为‘哥特式’。”³从瓦萨里的“哥特式”一词所指和瓦萨里《意大利艺苑名人传》的上下文来看,这个新风格应该指的是由法国圣丹尼斯修道院教堂12世纪中叶的修建所引发的北方建筑样式风行欧洲三百年之久的哥特式教堂建筑风格。当然瓦萨里定义哥特风格不仅指示了建筑,而且涉及全部的视觉艺术门类,如雕塑、绘画、彩绘抄本以及彩色玻璃画。现在我们检讨起来,瓦萨里的一些观点未免失之偏颇,但是瓦萨里却准确地道明了哥特风格的独创性。虽然北方人称颂的哥特风格是无限美好,但瓦萨里却斥之为丑陋,显然这里就涉及了戴恩斯所谈到的批评美学。我们知道,哥特艺术的最伟大的成就集中表现在哥特式教堂,⁴我们大凡看到哥特式一词,马上在脑海中就可能会浮现出

1 范景中.美术史的形状——从瓦萨里到20世纪20年代[C].杭州:中国美术学院出版社,2003.P376

2 [意]乔尔乔·瓦萨里.意大利艺苑名人传[M].武汉:湖北美术出版社,2003.P30

3 [意]乔尔乔·瓦萨里.意大利艺苑名人传[M].武汉:湖北美术出版社,2003.

4 [德]黑格尔.美学[M].第三卷上册.北京:商务印书馆,2006.P88

一幅尖拔高耸的冲天塔楼。如歌德写于15世纪的激情之作《论德意志建筑》中那异常动人心魄的词句：“让你们准备砌得高耸云端，气势压人的高墙变得丰饶多姿吧，以便它们像一株崇高壮观，浓荫广覆的上帝之树，拔地而起，千枝纷呈，万梢涌现，树叶多如海中之沙……”¹关于哥特式艺术在风格美学批评上的观念上是如此尖锐对立，包含着作为早期罗马时代的北方行省在罗曼文化主宰及它的基督教罗马统治权方面的省察。在中世纪后期，北方的艺术形成形式自觉，这就表现为“北方艺术意志决然地放弃这异族的形式（意大利罗马的巴雪利卡的形式），而为自己创造出特有表现性的宏伟世界，它反对古代传统，因而是某种全新的和独立的东西。哥特式在这个词狭隘的学术意义上，就是指从所有古典性要素获得最后的解放。”²沃林格尔所说的反对传统，就是反对罗马艺术中的帝国主义意识形态，一种异族权力意志的话语方式。我们一方面看到瓦萨里对哥特人和哥特式艺术风格完全的否定，这种否定是缘于罗马毁灭者的民族敌视，因而涉及对其形式风格的全盘否定。而另一方面我们也看到沃林格尔对罗马艺术的排斥。然而从更广阔的历史纵深去考察欧洲艺术，我们分明看到阿尔卑斯山脉不是截然分割欧洲风格的山地边界，就像地中海不能分割希腊艺术与罗马艺术一样。但是，对立是必然的，在这种对立中我们确能清楚地看到形式语言的巨大的不同。“事实上，自从洪荒时代直到公元15世纪，建筑艺术一直是人类的大型书籍，是人在各种发展状况里的主要表现形式，它可以是力的表现，也可以是智慧的表现。”³法国伟大的作家维克多·雨果认为教堂是用石头写的十分坚固持久的书，他的见解非常深刻，雨果写道：“腓尼基的建筑艺术中有商人气息，希腊的则有共和政体气息，而哥特式艺术则有市民气息。”⁴于是我们在这些根本对立的论争中渐渐地意识到，罗马艺术中的气息飘散着静态的完美，传达着高贵者、统治者的肃目之态。与此相反，北方艺术从形式要素中更多地体现了变化多端的奇特而丰富、动态的感性信息，表现为世俗象征的富于想象的宗教形态。“它们想到的只是自己的美”⁵，北方对南方的排斥是出于对罗马霸权的弃绝，而南方对北方的美则视而不见，斥之丑陋，是因为被视之为野蛮民族。哥特艺术风格在早期民族文化中所呈现出的矛盾性恰恰证明了每一种艺术形式中都隐含着深邃的历史意识，在每一种文化的形式中都包含

1 范景中.美术史的形状——从瓦萨里到20世纪20年代[G].杭州：中国美术学院出版社,2003.P151

2 [德]沃林格尔.哥特形式论[M].杭州：中国美术学院出版社,2004.P110

3 [法]雨果.巴黎圣母院[M].北京：人民文学出版社,2003.P202

4 [法]雨果.巴黎圣母院[M].北京：人民文学出版社,2003.P209

5 [法]雨果.巴黎圣母院[M].北京：人民文学出版社,2003.P210

着民族自觉的精神诉求。如果说我们以上仅是在艺术观念层面上的探讨，表明了哥特艺术在风格历史上与意大利传统风格和文艺复兴风格的巨大差异，那么我们还有必要从那些深邃的历史中去探讨艺术形式的主题，材料和那些创造形式的艺术家们，也许在那些材料中我们可以真正地窥见一个民族的律动的心灵和鲜活思想和情感。

建筑史学家们一致公认，哥特式的结构体系是继古罗马的拱卷结构之后，西方第一个真正全新的建筑结构体系，也就是在19世纪后半叶钢筋混凝土技术彻底改写建筑史以前，是为当时世界上（包括东方）最先进，最完善的建筑结构体系。¹显然，作为一个全新的最先进的建筑体系，我们在视觉形式上看，哥特式建筑在高度上的发展成为北方自我证明的特质，正如沃林格尔所言：“任何进入哥特式教堂的人会遭遇到某种与古典的感觉清晰性完全不同的东西，它的空间是令人沉醉的空间，是一种超验的神秘性的沉醉，同时那种强烈的精神性的空间（通过彩色玻璃的炫目之光）使人们远离古典的清晰的世界从而达到宗教迷狂。”²法国对圣丹尼斯修道院教堂的重建，开启了一个大教堂建筑的时代，尔后哥特式风格便超过法国疆界，至14世纪，米兰大教堂的始建，标志着意大利对哥特式风格的引进，虽然哥特式元素在意大利所有艺术门类中都有显现，但总体上意大利依然保持了罗马艺术形式的基本架构。然而，宗教之于意大利人来说可能成为一种政治，但对于阿尔卑斯山北面的人来说，却是一种生命的信仰，是一种维系生命本质的伦理价值，因此在艺术形式上，北方人更多地将可感的生命形式投射到宗教艺术形式中去，具有十分强烈的真挚的生命价值的认同。宗教方式就是生命方式或者就是艺术方式，这种情感在意大利是极为少见的，意大利思想中的理性色彩和个人至上的思想在罗马共和时代就有发展，所以至文艺复兴，这种思想获得前所未有的高度。而对于所谓的哥特式北方，由于中世纪基督教历史，使得北方与南方相比在艺术形式上，北方艺术几乎全部表现为神的艺术，教堂成为艺术形式和艺术表现最为集中之所，而且就其形式的最终来源，还是能够追溯到南方艺术或者说东方拜占庭艺术的源头。贡布里希指出：“事实证明，艺术在教堂中的正当用途对整个欧洲历史有重大意义。”³基督教的传播为欧洲精神的统一提供了平台，基督教思想促成了欧洲的文化交流，引导了商业经济的贸易，同时实现了艺术风格的传播与发展。我们这样认识基督教艺术和哥特风格的内在关系是因为我们在可称之为哥特建筑开山之作的

1 洪洋.哥特式艺术[M].石家庄:河北教育出版社,2003.P125

2 [德]沃林格尔.哥特形式论[M].杭州:中国美术学院出版社,2004.P104~105

3 [英]贡布里希.艺术发展史[M].天津:天津人民美术出版社,1991.P75

圣丹尼斯修道院大教堂的修建上就可以看到这种烙上了基督教文化精神的印迹。

我们知道12世纪欧洲基督徒已经进行了多次的十字军远征。十字军和朝圣者都是将拜占庭、伊斯兰以及许多其它艺术形态传向西方的媒介。“在西方，第一次十字军之前欧洲人就了解了尖券。但是它与东方的这一构件逐渐相似起来，这无疑促使一些罗曼式建筑采用了尖券。”¹乔治·扎内奇在他的西方中世纪艺术中有关的评述使我们得到更多的资料，正是对圣城耶路撒冷的征战使得北方的法国想要在法国自己的土地上重建一个圣城，这个新圣城就选择了圣丹尼斯修道院，这座著名的修道院教堂是奉献于法兰西的庇护圣徒巴黎第一位主教及殉教者圣丹尼斯的教堂。而且它还曾经是加洛林王朝的王室修道院，加洛林王朝的创建者矮子丕平和他的儿子查里曼都是在这里加冕为王的，况且，此修道院还是丕平之父查理·马特，丕平本人和其孙（秃头查理）的葬身之地。当年的修道院院长絮热是法国国王路易六世的朋友，路易七世的掌玺官，在路易七世于1146年统帅第二次十字军时，他为摄政官，这样的教堂的历史背景和主持这个工程的人的政治背景都使得圣丹尼斯修道院教堂代表了一种神权与王权的同一权威。因此这座教堂注定要成为与基督教罗马风格说不的始作俑者。因为我们知道在罗马式的建筑中其沉重的构件使得墙体必须厚实坚固，这在南方阳光充足的情形下没有什么不妥，但是对于北方来说，罗马式建筑窗体小光线不足，厚重的墙体也致使教堂显得阴暗寒冷，然而北方法国对这些因素的考虑还不是最为重要的。法国作为中世纪后期迅速崛起的民族国家，正是想利用基督教十字军运动的领导权和后继的成就来突显并强化法国基督教世界的政治权势。我们在这之后所看到的罗马教廷的巴比伦之囚就是这一政治图谋的表征之一，而圣丹尼斯对建筑形制上的选择在宗教意识中还特别利用了圣经的文本的权威寓意。关于这一点我们正可以在《圣经启示录》中看到教徒心目中的新耶路撒冷的壮观和辉煌，《圣经启示录》第二十一章新天新地中有这样的文字：“我看到了圣城，就是新耶路撒冷，……城墙是碧玉造的，而城本身是用透明像玻璃的纯金造的。”贡布里希这样描述：“在那一刻，那些建筑物的墙壁并不冰冷可畏，它们是由彩色玻璃构成，像红宝石和绿宝石一样闪耀着光辉，那些立柱、拱肋和花饰窗格上金光闪闪，沉迷于这整个奇观的信徒可能觉得他已经达到了那个神秘而又辉煌的王国。”²很显然，由法兰西首创并发展起来的哥特式教堂正是依照启示录中的新耶路撒冷的新世界为蓝本，将一个辉煌的视

1 [英]乔治·扎内奇.西方中世纪艺术史[M].杭州：中国美术学院出版社,1994.P313

2 [英]贡布里希.艺术发展史[M].天津：天津人民美术出版社,1991.P104

象化作荣耀的天堂降临了人间。

絮热正是按照这个圣经中所描绘的伟大之城、上帝之城来修建圣丹尼斯修道院大教堂的，我们在絮热的有关圣丹尼斯修道院教堂修建情况的著作中，发现他将建筑、雕塑、染色彩玻、金匠以及绘画结合起来，共同营造了一个上帝居所的辉煌空间。这是一个在视觉上保持完整而统一的空间，装饰祭坛的各种贵重宝石的光芒与窗户那一扇扇染色玻璃的斑斓色彩像是真的重现了纯金和碧玉奢华壮美的视觉影像。扎内奇写道：“罗马式建筑与哥特式建筑的本质区别在于，前者有着结实而厚重的墙壁，后者具有轻盈、纤细的结构。”¹圣丹尼斯修道院教堂之后的哥特建筑师继续利用尖券和拱肋来减轻拱顶的重量。因为尖券比半圆形的拱顶更坚固，同时也能跨越各种形状的开间。昏暗的罗马式教堂内部被宽敞的、开放的而且统一并充满着奇异彩色光线的空间所取代。絮热还喜爱使用象征主义造物手法，他在自己著述的《论圣丹尼斯大修道院教堂以及它的艺术珍品》中告诉我们：“环绕着歌坛的几根圆柱象征着十二使徒，后回廊的圆柱象征着十二位主要先知。”这些象征主义手法既是一种创新，同时也极大地影响了哥特教堂建筑的范式，然而最为重大的改变是由于尖券和拱肋的骨干架构，使得教堂的整体中墙体承重负荷大为减轻，哥特式的建筑才得以能够垂直升高，纤细的墩柱式簇柱便可以支撑拱顶的重量，大尺寸的窗体开始取代墙体。如同我们在前面所说的中世纪教堂是艺术的集大成者，基督教艺术中重要的艺术形式必须依附于教堂形式的结构而存在，哥特式教堂的改革的后果是艺术形式也必须适应这个改革，于是我们看到12世纪以后，逐步区分阿尔卑斯山脉南北的形式围绕着建筑艺术的不同而呈现出愈加分明的不同来。首先由于墙体的大量减少，作为重要的教堂壁画失去了存在的基本条件，但是正如贡布里希所说的艺术形式有其补偿的机制，在一处不能发挥的地方，必然会在另一个地方得到补偿的发展。北方基督教教徒希望他们的教堂内部依然如同过去能够读看圣经的故事和圣徒殉道的事迹，而这样的需求除了絮热的象征主义手法的表达之外，彩色玻璃必须承担这样的任务。因而在12世纪之后，北方的彩色玻璃镶嵌画得到了极大的发展。虽然这种工艺也源自东方的拜占庭或是罗马，但是一经北方教堂艺术的独特领域的需要，我们可想而知玻璃彩绘镶嵌艺术形式必然产生极大的改变，虽然有资料显示早期的彩色玻璃镶嵌画还主要借鉴于罗马风格，但在尺寸上已经有所改变，“而至13世纪第二个25年期间，……真正的哥特式人物形状，如那些在巴黎、亚眠和兰斯发展起来的人物形状，已经被广泛采纳了……也就是在这一时期彩色玻璃窗画对抄本彩饰画产生了

1 [英]乔治·扎内奇.西方中世纪艺术史[M].杭州：中国美术学院出版社,1994.P321