



# 序 言



“艺术”是一种技艺或实践知识，而我这本书，《中世纪爱的艺术》，也意在提供这样一种确切的学习意义上的洞识。就像从前那些著名的爱情指导书所做的一样，它们中有罗马诗人奥维德的《爱的艺术》，以及12世纪的教士安德烈斯·卡佩拉努斯所著《论爱》，后者在英语中被译为《典雅之爱的艺术》。不过，“艺术”一词也应该让当代读者联想到，在欲望的生产过程中，那种特殊的图示性的、而非仅仅言语符号的力量。尤其在类似本书的著作中，被大量复制的中世纪的艺术作品，在普通读者看来，或许只是历史现实的“图解”。这些“中世纪生活的图像”被毫无批判地展示出来，不是作为其自身，而是作为文学作品或观念的映像。它们如今成了奔涌全球的图像洪流的一部分，出现在电脑屏幕、贺卡、年历、茶杯和托碟等形形色色的物件上。在这里，我不想单单把它们当作图像，而是希望依其本性来对待这些作品，它们有自己的生命，为特定的目的、仪典和时刻而制作。这些华丽的东西，通常由男人赠送给女人，有时则相反，与其说表现不如说具体化了中世纪的情爱经验。它们标志着夫妻的身份，或使他们的婚姻合法化，并为他们提供性爱中控制、屈从和欲望的繁复幻想。

欲望，无论中世纪还是现在的，有着同样的自相矛盾的性质——渴望某种对象却永远得不到满足。一旦满足，欲望便消失了，于是欲望的欢娱就在于它无限期的延宕。据研究中世纪情爱与婚姻的法国学者乔治·杜比所言，“历史学家无法度量欲望的作用”，但这恰好是他的同胞，哲学家米歇尔·福柯的课题，在其未完成的伟大著作《性史》（1976）中，福柯试图评估，用他自己的话来说，“那种能引导个人将其注意力集中于自身，解释、辨识和承认自身作为欲望之主体的实践”。作为一个艺术史家，与度量欲望相比，我对于理解欲望在客体与主体的创造中所扮演的角色更感兴趣。这些术语，正如本书副题所用的，可以在某个层面上被简单地理解为华美的“物件”（objects）或者印在这里的复制品，以及它们的“主题”（subjects）或者内容（subjects-matter）。但是“subject”一词还有另外两个相关的意义。一个人可以在受控制和被统治的意义上“屈从”（be subject）于另一人，也可在精神上自我控制的意义上“成为一个主体”（be a subject）。在心理分析中，“subject”一词的后一种意义经常用来和“客体”（object）作对比，暗示某种内在驱动的能力和意愿，与之对应的则是外部事物那种沉默的被动性。“subject”的这两重意义对于中世纪的情人都适用，一个男人既可以“拜倒”在爱人的石榴裙下，同时又是他自己充满激情或长久痛苦的“主观性”（subjectivity）的创造者。至于“object”，与之相应，则成为他欲望投射之所在，即那美丽、空洞而孤独的被爱者，即那遥远的、静态的、难以企及的女性的身体，而女性也日益被视为艺术作品。



图1 一个求爱者被女子“俘虏”了，  
从图4中摘录下来的画面。

## 导 论

# 逝去的爱之遗物



在 12 世纪亨利二世时期的金雀花王朝，法国著名的女诗人玛丽创作了一首最令人难忘的短篇叙事诗《夜莺》。诗中描写了一位年轻的妻子和她的隔壁邻居之间的爱情故事。每到深夜，男女俩通过窗户注视着对方，甚至能够彼此交谈。但是，诚如作者所说的那样，这对男女之间不能够“彼此交欢”，因为，“那位年轻的妻子被自己的丈夫牢牢地看着”。一天，疑心的丈夫问妻子为什么要下床，去了哪里。妻子回答说，自己起床是听附近的夜莺那甜美却忧伤的歌声去了，并强调说：“夜莺的歌声令我兴奋。我是如此喜欢和渴望听到它，以至于我根本无法入眠。”愤怒的丈夫让仆人捕捉了那只夜莺，并把它带到了妻子的房间，在那里，他活生生拧断了夜莺的脖子并把它扔向妻子。“因此，她的束腰外衣上溅满了血，而且正好溅在她的胸脯上。”这类基督受难式的暗示延续至诗行结束，诗歌描绘了一件美丽精致的物品，它由这对受阻的恋人创造，象征着他们永难完满的情谊。这位女士先做了

第一步工作，她小心地将夜莺的尸体包裹“在一块饰满金线与图案的锦绣里”，并让仆人带给了那位年轻的骑士。“骑士准备了一个小匣子，小匣子不是用钢铁做的，而是用纯金做的，并且装饰着美丽的宝石，价值连城。他小心地将夜莺的尸体放入匣子中并封上，让它永远与自己相伴。”正如玛丽诗中所描述的那个存放夜莺尸体的珍贵的仿圣物匣子一样，本书讨论和复制于此的精美物品都是爱的纪念物和化身。

### 吟游诗人的激情

一个较小的 12 世纪的里摩日珐琅匣子与教堂艺术品中的任何一个圣物匣一样华丽炫目（图 1 与图 4）。金制的花卉图案背景上衬托着青色、绿色和白色的珐琅绘画，这种工艺最初是由法国南部的金属工匠发明的。但是，这里所表现的并非基督或圣人的激情，而是另一种



图2 一个吟游诗人和一个女子在跳舞，石灰石的柱子上，1230年，西班牙。

更加愉悦的磨难。它展示的不是人和神不可言说的上帝之间的关系，而是男人和他梦寐以求的女人之间的关系。图中左边的男乐师正在为舞女伴奏，这种画面也经常出现在同时代的基督教堂的装饰物中。例如，作为对世俗罪恶的说明，出现在修道院的雕刻中（图2）。但是，匣子上的舞蹈，表现的并非对身体的指责，而是年轻人高尚的愉悦之情，这种欢愉首先是被法国南部的诗人所颂赞，据说就是这些行吟诗人发明了现代爱情。在一个同时代的更大的彩绘木制平顶镶板上也描绘了相同的内容（图3）。或许受到了摩尔时期西班牙传统的影响，



图3 一个吟游诗人和一个女子在跳舞，匣子，1180年，上了漆的木头制成，瓦讷教堂宝库。

乐师和舞女都穿着紧身且暴露的服饰，他们暴露的大腿和胸部对12世纪的观赏者来说具有极大的挑逗意味。那开衩到臀部的乐师的长袍，加上刮胡子和用镜子，这些都被维吉斯修道院的院长在1184年批评为了男性虚荣的极大的罪恶行为。这一时期，男人往往被人批评为太女性化了，这不是说他们像女人，而是说他们太想吸引女人。修道院长的愤怒反映了12世纪文化的一种普遍的变化——发端于法国南部，随即蔓延至北方的宫廷。匣子可为这一文化变迁作证，关于这个匣子的制造地，有些学者认为是南部的奥克语地区（Pays d'oc），另外的学者则认为是北部的奥依语地区（Pays d'oïl）。

里默森的吟游诗人贝尔纳特·德·温塔多（1145—1180）唱道，他希望成为一只鸟，这样，他就“可以在情人的闺房里自由自在地飞翔”。这就可以解释里摩日匣子上的鸟为什么会在乐师和舞女之间飞翔，原来它抒发的乃是诗人的渴望。匣子锁扣另一边有一只飞向太阳的鸟，这让人想起贝尔纳特所描述过的另一只鸟——那只朝着将置它于死地之物飞去的云雀。匣子右边的女人手腕上停着一只猎鹰，飞翔的猎鹰象征求爱者的情欲，此时则已完全处在她的控制之下。她另外一只手紧紧握住套在年轻男子脖子上的皮缰绳，这绳子原本是用来套住主人手腕上那只雌鹰的（图1）。这个男子是属于她的。他的跪姿和合握的双手表明他已经拜倒在女人的石榴裙下了。在贝尔纳特的另一首诗里有这样的描述：“无论在何处我都是她的仆人，我发誓忠诚于她，俯首听命于她，双手紧握，我因她的高兴而高兴，我希望一直拜倒在她脚下，直到她发善心允许我进入她的闺房为止。”1180年代，在伯爵夫人香槟的玛丽的宫廷，安德烈斯·卡佩拉努斯写就了著名



图4 一位吟游诗人和一位女子在跳舞，一个人的手中拿着剑和钥匙，一个求爱者被女子“俘虏”了。1180年，珐琅匣子，收藏于伦敦大不列颠博物馆。

的拉丁论文《论爱》，其中使用过这些为爱俘获之狂喜的隐喻。安德烈斯是一个教士，他对动词 *amo* 到 *amor* 的变化过程的分析中把握到了“爱”或“男女关系”这个词的起源，其意思是说，“情人被欲望所奴役并且渴望奴役另一个人”。珐琅画上表达的意思也是如此，情人既是追求者又是被追求者，既是自己的主人又是自己欲望的奴隶。

在制作这种匣子的法国南部，*fin amors* 这个词指的是一种虚构的爱情模式，在这种模式中，女人被称作 *midons* 即“主人”。匣子上情人的姿势令人想起封臣对君主表示效忠的情景，他们跪下并将双手合拢放在自己主人的手中间。这里的女人采取的俨然是封建等级社会中权威男性的姿势。封印在骑士社会中是个人权威的象征，在封印上经常刻画着这种姿势，有些甚至还刻画着骑士对一位女子表达忠诚的画像（图5）。这也展示了封印的拥有者骑士般

的忠心形象，并且暗示着他因为对梦中情人的忠诚而变得“文明”。通过授予他的情人判断和控制他的情欲的权力，男人同时提升了他自己的主体性，女人的主体性则被否定，她的欲望被忽略了。

这个封印或许曾被用来批准土地交易契约，里摩日的匣子也曾被置于中世纪财产关系中，尽管它不能仅仅被等同于中世纪女人们的珠宝盒。通过男人来继承的不可剥夺的财产是土地，土地在法律上称为不动产。相比之下，动产被认为是具次等价值的，它们往往被保存在匣子里，通过女人继承的则是这些“动产”，珠宝、衣服、匣子之类的新娘陪嫁品都属于“动产”。*fin amors* 的观念趋向于认为，礼物是从男人流向女人，正如匣子画上的所有动作一样，男性情人般的凝视以及爱情鸟都是朝向女人的方向。而嫁妆、实际的货物和金钱的流动则是另一种形式。婚姻是一种礼物交换的形



图5 一位跪着的骑士正在向一位女子表示忠诚，圣奥贝尔的一个封印，1199年，收藏于巴黎国家档案馆。

式，通过女人作为交换的中介，男人们之间产生了血缘关系。男人也经常给其他人礼物。研究抒情诗的学者指出，尽管诗歌是写给虚构的女人的，但诗歌也可以写给有权威的领主，于是它们成为男性间权力游戏的一部分，并颂赞男性的地位。这个盖子上饰有勇士珐琅圆盘、前面镶板绘有行吟诗人的里摩日匣子，或许也曾是尊贵领主从他的臣子那里轻易得到的礼物，其中的男性认同了自己的地位，他臣服于领主，就像他拜倒并归属他的女人一样。与其说它是对个人关系的表达，不如说它是对权力的公开声明。

在我们放下这件迷人的匣子（图4）之前，还需特别注意，在锁扣——这可是个危险的地方——的正下方，还有一位人物。穿着黑色的衣服，他一手举剑指向跳舞的那对男女，一手拿着钥匙朝向右边的一对儿。与热烈舞蹈的那一对儿相比，他或许更认同另一对男女间封建制度所裁可的关系？他是唯一打破图画总体格局的人物，和他蓬松的头发一样，两只不同颜色的鞋子象征着他的奸诈。这个人物形象也曾出现在吟游诗歌中，作为高尚情侣的对立面，他属于饶舌谄媚的lauzengiers中的一员，专事

棒打鸳鸯和夺人所爱的勾当。他身上的号角也象征着他如城门的守卫一样。这个瘦骨嶙峋的男人朝匣子的匙孔举着钥匙，好像是在守护着其中的财物。被谨慎守护着的匣子似乎意味着男人得不到自己心爱的女人。如同吟游诗中的“封闭的诗歌”（closed poetry）流派一样，其语言复杂且多隐喻，这个匣子看来也是设计用来保守它的秘密的。

本书的后面章节所详细描述的许多主题故事都可以在这个匣子上得到解释。我们从中了解到了传统恋爱的所有阶段：初次见面、交谈、触摸、接吻，一直到完美的肉体结合。第一章论述了在爱的理论与实践中的视觉的重要性。这从里摩日匣子上左边那个女人的眼中可以见出，象征欲望的蓝鸟正朝她飞去；也就是这种眼神将这四个人分成了两对。这个匣子是否与男人或女人相关联，并且具有性别意味？这将会在第二章中讨论。第二章讨论了许多有关中世纪时期礼物赠予的主题。匣子上的背景是长满了花蕾的花园，而唯有右边跪着的男人旁边的一朵绽放出美的花朵，好像在满足他的欲望。第三章主要讨论爱的艺术中时间和地点等基本要素。第四章仍然和自然界相关，例如人物手腕上栖息的猎鹰，对动物的描绘使人想到捕猎，本章中许多内容讨论到了这个问题，而且还讨论了象征着情人间感情发展阶段的其他内容。乐师最终希望和自己心爱的人之间实现灵与肉的结合，在里摩日匣子上的相邻的匙孔和钥匙也有此意味，这些主题会在第五章中重点讨论。爱的消退和衰落以及让爱消亡的三个要素，结婚、年老、死亡，都不是12世纪在匣子上描述的主题，而是直到中世纪后期才形成完整的绘画内容，在结语中将以简短的篇幅讨论这些听起来不吉祥的事情。

书中大部分图片展示的都是创作于13世纪到15世纪早期的哥特式风格的艺术作品。但在本导论的余下部分,我想再讨论一下自12世纪以来保存下来的,在当时一直流行的罗马式的艺术作品。当然,我并不是要展示其他爱情语言的起源理论,也不想讨论爱情的艺术受到了其他众多因素的影响,如伊斯兰抒情诗的影响、中国宗教文化的影响、古典理论的复兴和对圣母马利亚的歌颂等等都不在讨论之列。“典雅之爱”一词并不是在中世纪开始使用的,而是由法国的中世纪史

学家盖士敦·帕瑞斯于1883年创造的,学界仍在争论“典雅之爱”是一个现实存在的爱情现象,还是诗歌中的虚构情节。对此,我将避免讨论这个问题。中世纪爱的艺术首先是由法国南部奥克语地区的吟游诗人发明的,那里的文化在13世纪十字军东征的早期却被毁灭了。不过通过这些讲奥克语的吟游诗人,这种文化传播到了法国北部和英国,然后传到了宫廷歌手那里,他们以德语来谱写爱之歌。历史学家倾向于把这一男女之间关系的革命性的变化,描述为作为现实社会和经济变化之反应的意识形态的变迁,比如教堂日益增长的对于控制求爱与婚姻的需求。文学研究者则更愿意将之看作一种更为自足的诗歌想像,并且是现代抒情诗主体性之形成的关键性开端。在我看来,毫无疑问,这种关于爱的新话语既是真实的又是想像的,这么说是因为,人们想像和塑造的图像是其实际生活的一部分,而非仅仅是某个外在于它的文本或意识形态的反映。也正是这种爱



图6 《亚当和夏娃的诱惑》,灰石柱上,1150年,基诺那教堂走廊。

情经验的非真实性,使得视觉艺术在爱情的历史性建构中发挥了非同凡响的作用。

## 亚当的羞耻感

中世纪艺术中最经常被描绘的情侣形象并未满含深情地相互凝望,而是带着可怜的羞愧神色。作为人类的始祖,亚当和夏娃不仅在《圣经》中有描述,而且还被雕刻在了教堂的大门和市政大厅上。在罗马风格的纪念碑上,亚当通常位于观赏者的左侧,夏娃则位于右侧(图6)。在观赏者眼中,夏娃是在右侧,而在上帝或死神的眼中,夏娃当然在不祥的左侧。而我们可以12世纪的教堂——比如Autun大教堂和位于Vezelay的玛德琳修道院——的中殿的雕刻中看到,上帝左手边的东西都受到诅咒并被打入地狱。许多爱侣则是无休止地重复着扮演“我们的祖先”所扮演过的角色。

对于圣奥古斯丁而言,这第一次的犯罪乃是对所有犯罪的预演,其中包括三个阶段:建议,愉悦,同意。魔鬼(蛇)首先提出建议,作为第一个“爱情的奴隶”,亚当向女人屈服了。他经常被表现为正在吃禁果,正在通过他的嘴犯罪,这标志着他对性的渴望。夏娃看见树上的禁果“悦人的眼目,且是喜爱的”,乃屈从于这眼的欲望,她也经常被表现为正在摘果子。意味深长地,亚当和夏娃遮住了他们的性器,在此,亚当已不再处于自己的控制之下了。他们因这违抗而被逐出伊甸园,进到荒芜的世界,在这里,人类只有通过贪婪的情欲、痛苦的生育和可怕的死亡这无尽的循环才可延续繁衍,这个循环中没有爱的位置。

亚当和夏娃的举动都在明察秋毫的上帝的

掌控之中,与他们不同,“典雅之爱”的情侣因其秘密地相爱而不为上帝所发现。在科隆发现的一个1200年左右的小骨盒的横侧面上雕刻着一对树下情侣,男女二人被花园的围墙围住,男的也是在左边,女的在右边(图7)。这不是伊甸园,也不是亚当和夏娃,而是特里斯坦和伊索尔德,他们的悲惨故事被雕刻在小盒子的五个面上了。有关青年骑士和他的马克叔叔的妻子伊索尔德之间的奇遇的记载,在12世纪的时候有许多文学版本,其中最引人注意的是金雀花王朝时期诗人托马斯的描述。但是没有一个是和盒子上所刻画的情况是完全相同的,这就说明与书稿的情况一样,口头流传的故事很有可能也是经过改编了的。伊甸园中的亚当和夏娃是赤裸而羞涩的,而这两人则衣着



图7 树下的特里斯坦和伊索尔德,制作于科隆的“福勒”盒子,1180—1200年,骨制,收藏于伦敦大不列颠博物馆



图8 《阿尔伏鞠瓦和教士在哪里……》,巴约挂毯, 1080年,亚麻上绣了羊毛,收藏于巴约,织锦博物馆。

完整而华丽。亚当长着中世纪文化中男性之象征的胡子,而年轻的特里斯坦和中世纪艺术作品中的男性一样是刮光了胡子的。伸出双手摆出高兴和占有姿势的不是女人而是充满欲望的特里斯坦。在盒子的另一面上,马克国王和他的皇后也出现在相同的花园背景里,并且像新婚的夫妇一样握着双手。相比之下,偷情的恋人之间并没有相互触摸,这就更加突出地表现了他们之间那种悲伤而又夹杂着喜悦的艰辛爱情。中世纪艺术中所有的情侣都重演了亚当与夏娃失贞的故事,但同时,他们又以不洁情欲的全部能量抗拒着那承继下来的关于性与死的诅咒。

描绘 1066 年诺曼底公爵威廉征服英格兰的巴约挂毯(Bayeux Tapestry)以谜一般的场景中断了伟大史诗的叙述,上面写道:“阿尔伏鞠瓦和教士在哪里……”它好像要戏弄观众以填充这个丑闻故事,当然故事的详细细节已确实不为人所知了(图8)。此处表示感情亲密的姿势不是“卿卿我我”,而是一条分明的界线。在图案下方的边缘有一个赤裸的男人,他和上面的教士一样,手伸得直直的,阳具坚挺着,让人清晰地联想到男人的性欲和暴力。女人则被无名的教士不道德地占有着。她的名字写在“房子”的中央,在那个时代,这暗示着对氏族的背叛,也暗示着强夺男人的财产就构成强奸罪。违背了自己誓言的教士就是一个典型的例子。仅仅一个世纪之后,教士就成了情诗发展的前沿人物,并且人们在争论以骑士或教士作为情人的各自优点。与顽固、粗鲁和崇尚武力的骑士相比,礼貌、富有且大方的教士一直受到赞赏。人们确实相信骑士可以从教堂里学到礼貌和爱的艺术。在大教堂流派和欧洲宫廷创造理想的爱情之前,巴约挂毯中的教士就冲

破了社会神圣的界限。所有这些都意味着对男性权威的崇拜和对英雄般背叛的赞美。实际上,挂毯本身就是这种崇拜和赞美的象征,它可能是由男人设计而由女人编织而成的。无论是修女或是贵妇,她们都和图中羞涩的少女阿尔伏鞠瓦一样,被紧紧地包裹着,在美丽的樊笼里编织着挂毯。

一个世纪以后,一个编织的钱袋也采用了相同的工艺,画面描述的是一对受到赞扬而不是受到指责的情侣(图9)。一只猎鹰栖息在男人的手上,这象征着男人的高贵,也说明他是处在追求者的地位。女人则用长长的皮带牵着一只狗,狗扑向男人,这代表女人对男人的控制能力,也意味着女人对男人欲望的控制。这个钱袋不仅是由女人而且也是为了女人而编织的,图案中的女人站在右边,似乎是对那种站在左边位置的夏娃是一个引诱男人的女人的传统形象的否定。挂毯上紧裹着身体的阿尔伏鞠瓦被困在由两个龙头形象组成的拱门之中,这象征着此时女人的地位是受到限制的。然而在这里,钱袋上的女人则自由地摇摆着自己的身体,炫耀着自己的身材,用锐利的眼神注视着我们。这是中世纪少见的作品,它以第一人称的身份来进行创作,看看那女人腰带上悬挂着的精美丝带和她的身体姿态以及她紧紧握住的钱袋上的丝带,她就像控制住了欲望,控制住了高贵的情人。有拉绳开合的钱袋在欧洲许多方言中被普遍喻为是女人的阴道,因此,女人们也控制着自己的身体。

相对于用于礼拜仪式的刺绣用品、烛台、十字架等教会和大教堂的艺术作品来说,这类钱袋等世俗艺术作品能够被保留下来的是如此之少,以至于我们经常以主教的眼光而非情侣的眼光去欣赏中世纪的艺术。因为教会会用它



图9 《牵着一狗的女人和手上站着一只猎鹰的男人哪里……》，刺绣小包，1170—1190年，亚麻布上绣有丝线。



图10 上帝看见这对羞涩的夫妇在“偷食禁果”，多尔多涅的塞纳克教堂梁托上的雕刻。

们来盛放圣物，所以前面提到的世俗的匣子和刺绣等作品也能流传下来。在罗马风格的艺术作品中常常可以见到对亚当和夏娃的羞涩的描述，那羞涩的感染力往往使人忽视了作品中的

人物形象。在公共建筑、教堂绘画和雕塑中，男女的交合往往意味着兽欲，在多尔多涅(Dordogne)的塞纳克(Cenac)教堂梁托上的雕刻就证明了这一点(图10)。雕刻中的这对男女就像上帝面前身处花园中的亚当和夏娃一样，难堪地仰望着苍天，因为他们“偷食了禁果”。在大众故事里他们长着很多疙瘩的双膝永远缠绕在一起，这时期的教士也经常以此作为讲道的内容，说这对男女因为在教堂里做爱而玷污了神圣的殿堂，所以被惩罚要像狗一样粘在一起达一年时光。旁边地狱的入口在等待着他们，雕刻也描绘出了这对男女的人性和羞耻感，以此作为对人类共同体的训诫。

在亨利希·冯·费尔德克(Heinrich von Veldeke)的手抄经卷里也讲述了维吉尔的《埃涅阿斯纪》(Aeneid)的故事，这是关于另一对男



图11 上帝看见阿瑞斯(战神)和维纳斯(爱神)在赫菲斯托斯(火神)的魔网下做爱，出自亨利希·冯·费尔德克的《埃涅阿斯纪》手抄经卷，1215年，收藏于柏林。

女“被当场拿获”的故事（图11）。战神和爱神这对经典的情侣被嫉妒的火神罩在网下，并暴露给其他的神看。在这类私人的手稿中，在床上做爱是作为两人相互吸引和身心交融的形式而值得赞扬的。扭动的趾头和缠绕的大腿刻画出了这些神的欲望，但这些动作却被火神的魔网遮盖着，也被魔网暴露出来了。很明显，作者并未描绘出男女在生理结构上的差异，两人画得几乎一模一样，仅仅位置不同而已。按照中古时期德国不同文本的解释，从上面其他诸神看上去，他们注视的目光是窥淫狂般的而不是爱挑剔的：“听着火神的抱怨，他们认为战神和爱神不该躺得那么近。但是，仍然有其他神乐意在这种状态下和爱神在一起而心甘情愿地被人拿获。”

虽然中世纪爱的艺术是作为教堂训诫的对立面而产生的，但宗教艺术仍然受到了世俗样式的影响，即便它呈现这些世俗的东西是为了反对它。12世纪教堂门楣中央的雕刻就强烈地显示出了性爱等于死亡的意义。它描绘了一个关于原罪的传统爱情神话故事，即皮拉姆斯与西斯贝的故事：当西斯贝误信了情人被狮子吃了的消息后就自杀了，皮拉姆斯随后也伏身自杀在同一柄剑上（图12）。年轻人用粗糙的手温柔地抚摩着情人的长发，他们的身体难以区分，诸如此类的惊人细节使得作品令人感动和非同寻常。他们是在生命之树——桑树的叶子下面伏身自杀的。故事里的桑树被血染成了深红色，大多数雕刻最初或许也是漆上了这种颜色。在奥维德讲述的关于这个雕像的故事里，皮拉姆斯与西斯贝确实有着太多的辛酸，他们的爱情最初是甜蜜的，随后就像伊甸园中树上的果实一样变得苦涩了。他们没有面对面地躺着这个事实就意味着对他们堕落的指责，



图12 皮拉姆斯与西斯贝死在了一起，1180年，收藏于康布雷博物馆。

因为，这个雕像就雕刻在教堂里。有一张脸上头叶子的后面斜视着他们，一方面暗示明察秋毫的上帝，另一方面揭示出一个重要的享受爱情愉悦的秘密。这当然是所有情人的神话——他们本来是不被看见的——由于被创作成了图像作品，情人的秘密就被揭示出来了，当然不是在上帝而是在我们自己的注视之下被揭示出来的。

12世纪中期，在德国的一面青铜镜上，也有一个人在注视着床单下面那对相拥为一体的情人（图13）。这个人不是上帝，也不是嫉妒的丈夫，而是一个演奏着竖琴以激发出情侣们的情欲的观察者。作者或许曾经见过此类的古代铜镜，包括弹奏竖琴的人物创作在内，这都让人想起特里斯坦和伊索尔德的爱情传奇，想起“音乐是爱情的催化剂”的信条。作品中的人物刻画得极其美妙（从镜子的玻璃面上可以看出），这容易唤起人的情欲。男人不仅注



图13 镜子柄上和镜子盒的背面相拥在一起的一对情人,1150年,青铜镜,收藏于法兰克福博物馆。

视着,而且还拥抱着自己的爱人,抚摸着她,就像在弹奏一件乐器一样。他们亲吻在一起,面部难以描述,整个铜镜的手柄成了他们的全身像。我们在第二章中将会看到,在中世纪流传下来的众多精美的艺术作品中,镜子象征着诱惑和魅力,它反映着情侣之间的秘密,而且镜子和女人有着更多的联系。后来创作出来的巴黎式的象牙镜更多地意味着情欲,而作为早期作品,这里的这面青铜镜则不仅让人想到使用它,而且它本身也赞美了男女之间的情欲。

尽管在导论中我将宗教和世俗的情侣形象作了对比,但是,我并不是要将教会的权力以及它的社会和精神控制力放在一边,将世俗宫廷那种政治和理想的仪式放在另一边。我要强调的是,所有的艺术品,不论是政治的、心理

的、宗教的,或是世俗的,它们都具有相同的表现力,有着相同的主体性,都具有同等的艺术价值。创作了《玫瑰传奇》的同一个艺术家,也许有朝一日他会回过头去创作圣经和诗篇。制作了萨瓦宾镜的艺术家也为圣坛制作过烛台,尽管女人或许永远也不会像对待镜子那样地对待烛台。这些艺术作品的受众也是交叠的。而且据称,假若没有精神上的激变,爱情的新语言在12世纪根本不会有任何发展;至于这种精神上的激变,最值得一提的是西多会僧侣,比如12世纪的改革家明谷的伯尔纳(1090—1153),即一方面严正地谴责放荡不羁与当时流行的风潮,一方面以类似描绘情人间的亲密与性的结合的语言,来建构他自己与上帝的关系。

## 新娘的渴望

“啊，请用你的唇吻我的唇：因为我的丰胸比美酒更香醇。闻着那醉人的香味……注视着你的美人，啊，亲爱的，注视着你的美人，我的眸子是那样的多情……我是野地里的花朵，是山涧的一枝百合。”这些词句开启了圣经经卷中最具“情色”意味的《雅歌》，诗中的“你”是指新娘思念中的新郎，“我”是指哀怨中的新娘，这首乡情味颇浓的情诗在西方文化中流传了两千多年。在12世纪的大多数经卷当中，“吻”(Osculetur)中字母“O”，就是上面情诗中所说的那种男女之间“唇与唇”的结合。12世纪早期，在英格兰圣阿尔班斯修道院的《雅歌》的贝德注释手稿中，可以见到在汉堡镜子上面接吻的情侣坐的那张床，正是这张床使他们的激情达到了顶点(图14)。这幅作品是由伟大的僧侣艺术家贝德创作的，他在



12世纪20年代还为马克亚特的克瑞斯蒂娜画了一幅《诗篇》，它目前还保存在赫尔德塞姆。克瑞斯蒂娜逃避了父母替她包办的婚姻，她没有和情人私奔，而是成了修女，献身于基督，孤寂地生活在圣阿尔班斯修道院的密室里。由于联姻可以带来政治和经济利益，因此，对贵族阶层而言，克瑞斯蒂娜的逃婚就像私通一样，也是对社会的背叛。然而，贝德手稿中的新娘，不仅对于克瑞斯蒂娜等修女而且对于僧侣们而言，都是争论的焦点。因为，新娘是歌的“声音”，她坐在左边的主体位置上，然而，诚如我们在吟游诗人的画面中所看到的那样，这个位置通常是作为主体的男人观察客体的女人的位置。像大多数僧侣注解者一样，贝德将新郎解释成基督，将新娘解释成圣母马利亚和教堂。圣贝尔纳德的解释则更不循惯例和更具个性化，当然，也很神秘，他认为“吻”表示对上帝的精神追求。新郎/基督的脸和光环都

叠在新娘的脸和光环之上，这就暗示着新娘已被自己的情欲征服了。自我的消失让人难以理解，典雅之爱的情侣绝不会退居次席，而是永远突出自我。上帝绝不会像恋爱中的女人那样被动，所以，新郎在这里被描绘成了主动的人物形象。

12世纪，正统的宗教经文中的绘画较同时期的世俗作品有着更多的有关身体亲密接触和情欲的描绘。这是因为，神圣的图像本身并不是目的，绘制它

图14 情侣之间的亲密，出自圣阿尔班斯修道院的《雅歌》的贝德注释手稿，收藏于剑桥国王大学。

timpanum cum lyra. **D**o er zu der linden chom dixi se  
 deamus. diu minne twanch sere den man ludum faciam.  
**E**r grauf mir anden wizen lip non absq timore. er sprach  
 ich mache dich ein wip dulcis et cum ore. **E**r war mir  
 uf dar hemdelin corpe detecta. er rante mir iudaz pur  
 gelin cuspide erecta. **E**r nam den chocker unde den bogen  
 bene uenabatur. der selbe lyte mich betrogen ludus coptat.  
**S**olape flos florem quia flos designat amorem.



**I**llo de flore munito sum caput amore.  
**H**unc florem flora dulcissima semper odora.  
**N**am uelut acutiora fiet tua forma decora.  
**F**lorem flora uide quem dum uideas michi ride.  
**F**lore florem tu tua uox cantus phylomene.  
**O**scula del flor iubeo flos conuenit ori.  
**F**los in pictura non est flos in mo figura.  
**Q**ui pingit florem non pingit floris odorem.

图15 情侣之间的距离 出自《布兰之歌》，  
1230年，慕尼黑。