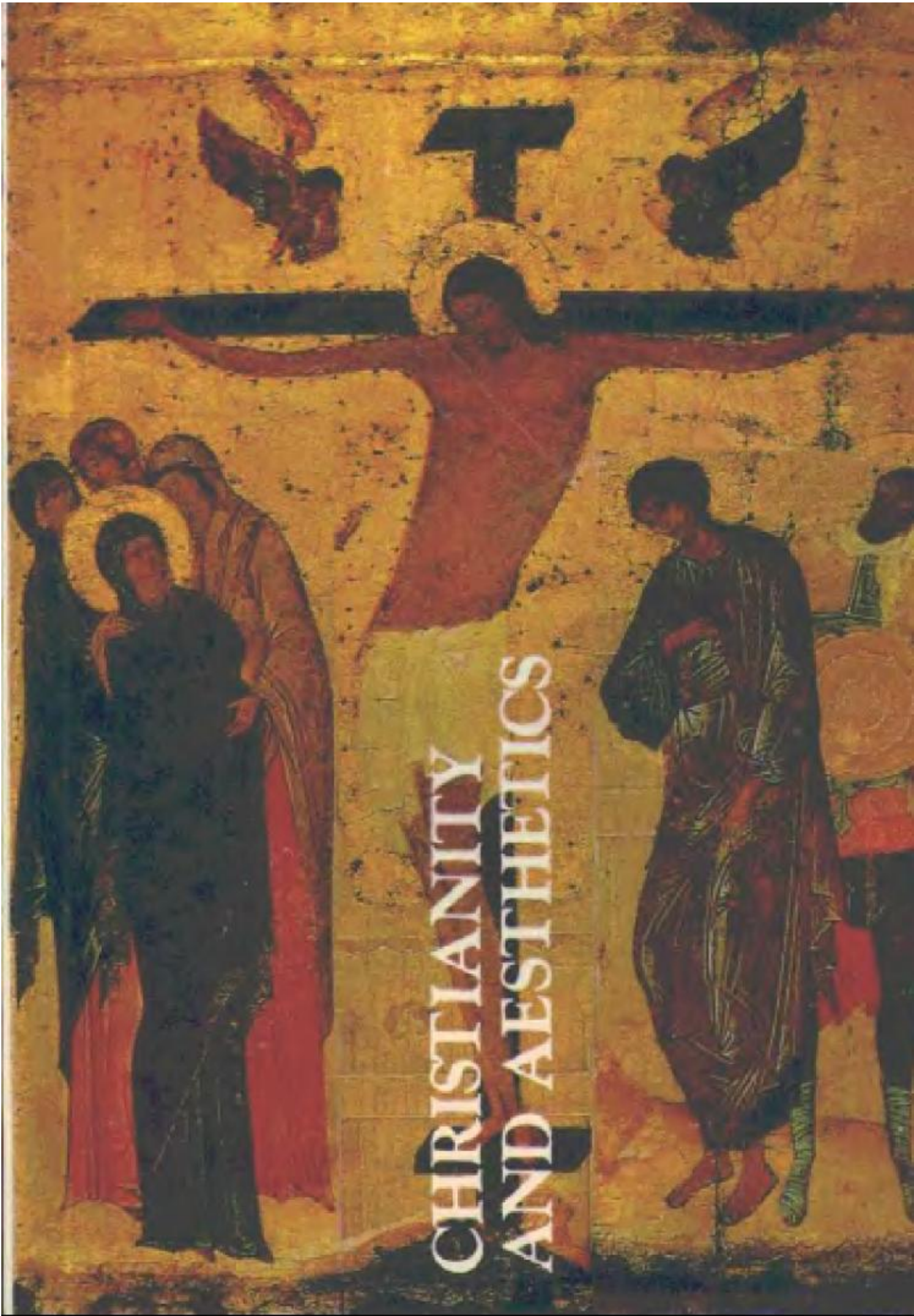




基督教與美學

▲ 孙津 著 ▲ 重庆出版社



CHRISTIANITY
AND AESTHETICS

问题的缘起

对西方中世纪美学的研究，至少在我国美学界似乎还不见有专门的论著。对此缺乏热情的主要原因，大多在于把中世纪看成是美学史上一个极为贫乏、甚至是一个空白的时期。这和历史上笼统地称中世纪为“黑暗时期”的看法是一致的。其实，这种看法不过是美学对美学史的误解，同时也是美学没能自觉认识到自身的存在性质的一种表现。因此，重新认识美学和美学史，便是一个需要讨论的现实问题了，而这一现实问题之所以与对中世纪美学的再认识有关，则在于中世纪美学的真实含义，即作为内涵于基督教思想本身的某种理论美学，恰恰能为今天美学研究的深入拓展提供突破性的启示。

（一）美学史的误解

把中世纪看成美学史上的贫乏和空白时期，至少是由于美学史中的两个误解造成的。

第一个误解在于，美学是作为感性学而得到命名的。由于这一误解，在中世纪占统治地位的、并且对世俗的和感性的事物抱

排斥态度的基督教意识形态和文化，也就被当成是与美学相敌对和相排斥的了。

我们知道，鲍姆加通正式为“美学”（Aesthetica）命名是在1750年，这被认为是对古希腊“感性学”（aisthetikos）的确认。然而在我看来，这种命名不仅是巩固了两千多年西方美学史中对“美”的误解，而且是人类理性一次保守的退却——它把哲学理性所不能解说的问题和现象推到某种感性和感知认识上去——以此来维护理性的尊严^①。这种误解没有看到，美学史在其重要的基本范畴上，从来都是理性化的，而且往往与一般表示欣赏情感的“美”无甚干系——至少不属于它。

柏拉图在《斐德罗》（Phaidros）中将善、美、真（good, beauty, truth）作为三种互有区别的最高价值；而在中世纪，善、美、真（bonum, pulchrum, verum）已不再是某种价值了，而是三种超验的存在（transcendentalia）或三种最高的判断力。这样，美已从价值认识论进入到哲学本体论与认识论的统一了。亚里士多德则偏重从方法上描述某种对象的本体含义，他所区分的人的三种功能和生活特征，即理论、行动和创造，在中世纪经院哲学中也还保持着。到了康德，这三者便成了纯粹理性、实践理性和审美判断力。

上述情况绝不可能代表整个西方美学史，在此也无意专门讨论全部西方美学史。然而至少已可以看出，美学的对象，一开始就是从最高水平上切入关于人的价值、功能、生活、创造、判断等问题的本体论含义和认识论含义的。审美现象诚然可以有其突出的感性或感知特征，但美学本身，不过是想超出理性之外去寻

^①参见拙著：《美学的终结和终结的美学》，载《当代文艺思潮》，1987年第3期。

求人类精神的更大自由。感性学的误解，在于它把这种对理性的超出退缩为低于理性水平或小于理性范畴的感性，而没有看到，美学其实是比感性学高得多、并且包括感性活动在内的一门学问。在此意义上，美学当然也是关乎人把握自身自由的一种认识活动。在古希腊，*aïσvησις*和*νόησις*是指认识的两种状态，一是感觉的，一是智力的，两者都具有知性认识能力上的理性哲学意义；在中世纪拉丁语中，这两者分别叫做*sensatio*和*intellectus*，前者在道德上低于后者。当美学（*aesthetica*）从*aïσvησις*中产生时，美学则归属于艺术或与此有关的一些经验的理论。

第二个误解，在于美学是用现代对艺术形态的理解和欣赏标准来看待中世纪艺术活动的。由于这一误解，缺乏甚或没有现代艺术形态的中世纪便被当成艺术的贫乏时期了。美学与艺术的密切联系，在此似乎不必赘述，但恰恰是中世纪艺术，明显具有人对超出哲学理性之外的精神自由的追求和把握这一性质，也就是一种更加具有美学性质的活动。

从古代到中世纪，所谓诗（*poetry*），其实并不具有现在的艺术含义，而几乎指某种超哲学的预言。在中世纪，所谓七种自由艺术，是指有教养的人所专门从事的某种职业的地位和所拥有的专业特权；希腊所以称自由艺术为“*encyclic*”艺术，指有教养的人组成的职业和学术“圈子”，有些近似现在的“百科”（*encyclopaedic*）的意思。七种自由艺术包括语法、修辞、算术、几何、逻辑、天文、音乐（类似于声学），这些在现在看来大多是“科学”而不是“艺术”。雕塑、绘画这类物质和手工操作特点的非自由艺术则属于“机械的艺术”（*mechanical art*）。至于诗，泰塔凯维奇说：“它既不属于机械的艺术也不属于自由

的艺术。它根本就不是艺术。它毋宁说是祈祷或忏悔的一种形式”^①。

如果撇开美学自身的性质，而从“美”和“丑”的意义上来看待艺术所具有的欣赏特性的话，那么，美（beauty）与艺术的合流并提，更是直到文艺复兴盛期才出现的事。即使如此，在16世纪也还没有我们今天“美术”的这层含义，美术或视觉艺术不是叫fine art或visual art，而是叫“图型设计的艺术”（arts of design）。艺术与美的脱离，从今天的观点来看似乎是美学的不幸，但我们是否可以反过来问：中世纪美学的核心含义其实不是与我们所说的“审美”无关的吗——既然艺术是审美活动最富特征的一个领域？事实上，我们之所以不能用今天的审美标准去衡量中世纪艺术，其根本原因正在于那时的艺术原是被作为实践理性（practical reason）的特性的。所以托马斯·阿奎那（Thomas Aquinas, 1225—1274）才说艺术是“理性的正确秩序（recta ordinatio rationis）”；邓斯·司各脱（Johannes Duns Scotus, 1265—1308，苏格兰哲学家）也才认为艺术是“那被创造的东西的正确观念（ars est recta ratio factibilium）”，或者“在真正原则基础上的创造能力（ars est habitus cum vera ratione factivus）”^②。

从上述两个误解可以看出，中世纪美学实际上是由于它与人们所认为的美学不同而被忽视了的。这种不同，一方面在于中世纪美学并不是什么感性学；另一方面，中世纪少有或没有其他历

^①泰塔凯维奇（W·Tatarkiewicz）：A History of six Ideas（六种观念的历史），Warszawa, 1980, P.111.

^②上述两种误解中所用的术语原文，见泰塔凯维奇《六种观念的历史》，第1—3页，第16—17、68、311页等。

史阶段中的艺术形态的欣赏标准。如果我们能在承认这些不同时，进一步思考这些不同之处得以产生的原因，便不难看到，中世纪美学并不一定是美学的贫乏状态，而应是另有其特殊的存在性质的。

（二）神学和宗教中的美学

人们并不否认中世纪美学主要存在于基督教思想理论中这样一个事实，然而却把这种特征就当作中世纪美学的存在性质，并因此对中世纪美学采取了一种贬斥的态度。

这种贬斥态度，首先也许可粗略地归之为政治方面的原因。我们知道，中世纪的神学意识形态，为历史上进步的文化意识所痛恨或忌讳；而这种痛恨或忌讳，又由于文艺复兴中人文主义思想被作为近代意识的开端而成为一种定论：仿佛是由于文艺复兴冲决了基督教神学罗网，才有了美学和艺术繁荣兴盛的光明历程。总之，科学与民主的旗帜，被认为是在对中世纪神学教条、宗教迷信和封建专制的革命中日趋昭著和高扬的。在社会主义国家，中世纪神学意识形态是被作为野蛮、黑暗、落后、反动的文化看待的，当然不可能认为它有多少积极意义。即使是资产阶级，他们的思想家同样也看到了宗教的虚幻性一面，当资产阶级的统治者需要宗教时，也不再欢迎中世纪那种愚昧落后的宗教观念和形式，因此也不会把神学意识占统治地位的中世纪的美学看得太认真。下面一段话，适足代表了人们对中世纪美学的一种较为普遍的看法：

“柏罗丁是古希腊罗马古典文艺思想的殿军，他死之后，从第四世纪到十三世纪这一千年左右漫长的时期中，欧洲文艺思想和美

学思想实际上处于停滞状态，如果说还有些活动，那也只是把柏罗丁所建立的新柏拉图主义附会到基督教的神学上去，一直到但丁，这种停滞的局面才开始转变”^①。显然，从本文要分析的中世纪“理论美学”来看，前引所谓“还有些活动”正是大可发掘的地方；而对于所谓“附会到基督教神学上去”，则要认真细究：为什么会有这种“附会”；姑且算做“附会”，这种“附会”对中世纪美学的实际含义是什么。正是这种发掘和细究，构成了对中世纪美学的一种再认识。

其次，对中世纪美学的贬斥，还在于近、现代美学史往往是越过中世纪而直接古希腊、罗马美学传统的。西方美学史把美学基础理论中的一些主要概念和范畴看成是在古希腊就开始提出和讨论了的，古希腊美学于是便被放到了一个很高的位置上来加以认识，却很少考虑古希腊美学是否与现代美学所说的东西是一回事。正因为如此，神学和宗教中的中世纪美学，由于从论述内容到论述形式乃至理论论述的目的等各方面都与古希腊、罗马以及现代美学大不相同，所以便很难谐调地安置在整个美学史中间。这种美学史的不谐调往往被归诸于中世纪美学自身的贫乏和落后，而很少有人想到这正是由于中世纪美学本是具有自己特殊的性质和特征的。因此，一些美学家或者从哲学意义上指出了柏罗丁把审美中人与对象的二元对待放到一元的“流溢说”中来了之后，便将整个中世纪美学一带而过^②；或者把中世纪美学只看作古希腊、罗马之后残留的一些美学意识之“痕迹”^③；或者零乱地介绍一些有关“美”的言论，仿佛中世纪美学本是不成气候

①朱光潜：《西方美学史》上卷，人民文学出版社，1979年，第122页。

②例如黑格尔：《哲学史讲演录》，第三卷，商务印书馆1983年。

③比如鲍桑葵：《美学史》，商务印书馆，1985年，第六章。

的^①；或者虽然表示不能抹杀中世纪美学的存在，但不仅也是以现在通行的美学和艺术理论观念去看待中世纪美学，而且还坚持美学也是“神学的奴婢”这一立论前提^②，等等。美学史就是这样自动地放弃了对中世纪美学的发掘清理，当然也就自觉地欠缺了“理论美学”的性质。下述各章的讨论将表明（主要见第九章），今天美学的深入拓展，恰恰是越过五百年历史直接中世纪“理论美学”的。

中世纪美学受到贬斥的最根本原因，应该说是由中世纪美学自己负责的——当然这其实很可能正是中世纪美学的荣光得利，即是说，中世纪美学一方面中断了古希腊、罗马美学，另一方面又预先排斥了文艺复兴以来的近现代美学。当中世纪思想面对古代遗产时，并没有沿用它们的美学理论，而是做了很大的改造，并且没有在这种改造中进一步将美学作为一门独立的学科来加以承认和研究，反而把它分散溶化在其他理论——主要是基督教教义和神学思想中了。这就难免给后人留下中世纪美学贫乏的印象。

对于这一点，比尔兹利的看法也许是不无道理的。他认为，造成这种局面的原因，主要在于基督教教父们需要投入几乎全副精力来处理两件大事，所以无暇过问专门的美学问题。“首先，他们必须建立一个可行的神学体系，来尽力解释上帝以及人与上帝的关系；其次，他们必须加强和捍卫基督教教义和教会本身，抵御基督教的敌人们，特别是异教和哲学。然而，正如我们将要看到的那样，这些任务都没有导致对美学问题做广泛的研究，尽

^①比如吉尔伯特和库恩(K·Gilbert & H·Kuhn): A History of Aesthetics (美学史), London, 1956., Ch.V.

^②B·N·舍斯塔科夫:《美学史纲》,上海译文出版社,1986年,第二章。

管第一项任务开始还十分肤浅地触及到美学，而且本来注定应该导致一些重要的美学成果的。可是，这两项任务加在一起，当然就几乎不会余下任何时间来对艺术和美进行本质性的思考了。”^①教父们工作繁忙也许是真的，不过就美学史家来讲，他们得出教父们不顾美学这一结论，可能是只看到了某种表面现象而已。且不谈中世纪基督教神学思想中自有其美学内容，或者说这种思想本身就具有某种美学性质，就从基督教神学思想对古代希腊和罗马哲学中异教成份的排斥来讲，中世纪基督教神学必然要在哲学和文艺学这两个方面中断古希腊、罗马的美学传统，从而使美学获得某种独特的存在性质。这种独特的存在性质，正是下述各章所要讨论的“理论美学”。

然而，中世纪在哲学和文艺学这两方面所排斥的东西，恰恰是近、现代美学史一般意义上的美学。因为哲学美学在美学史的一般意义上，就是从本体论、认识论和逻辑学（即辩证法和方法论）这三方面或这三方面的统一来研究人的审美活动的。在同样的意义上，文艺学美学不过是以文学艺术现象为对象，集中研究人的最富感性特征的活动的。换句话说，哲学美学历来被认为是研究人的一般感性活动的规律的；而文艺活动又是审美活动的集中表现，文艺学美学就是把这些集中表现作为感性活动的特殊和典型状态来加以研究的。鲍姆加通命名后的美学，指的就是这两方面的结合。但是，这两方面所具有的主要特征，即感性和经验，恰恰是中世纪占统治地位的思想意识，即基督教神学意识形态所反对的和排斥的，这种思想意识所强调的，是理性自由的规范和超验的极致境界。因此，古希腊美学在中世纪的被中断，以

^①比尔兹利(B·C·Beardsley): *Aesthetics from Classical Greece to the Present* (从古代希腊到今天的美学), The Univ. of Alabama, 1975., P. 89.

及近、现代美学与中世纪的背道而驰，都是思想史自身的必然；而教父们的太忙，其实也不过是由这种必然所决定的。与其说他们忙得顾不上美学，不如说他们认为神学和宗教中自有美学存在，不必再多此一举地单独为美学辟一处新地了。正是在此意义上，我才说美学在中世纪是被扭曲的和隐藏在神学思想中的某种理论特性。

(三) 与历史对话

至少有两方面的原因，使得重新认识中世纪美学并不等于还中世纪美学以本来面目。其一，我们总是只能从今天的某种理论出发去分析和认识中世纪美学，所以除了考证意义上的资料甄别，我们只能与历史对话，而不能还它的本来面目。其二，由以下各章我们将看到，中世纪并没有什么专门的美学论著，更没有文艺学论著，美学在中世纪原本就是没有被自觉认识的。正是这两个原因，使得对中世纪美学的重新认识不仅仅是一个重写美学史的工作，而且尤其是通过与历史的对话为今天的美学研究提供启示。

显然，这种历史的对话具有明显的释义学（hermeneutics）性质，也即是海德格尔（M. Heidegger, 1889—1976，德国哲学家）所谓的释义学循环：“任何有助于理解的释义必以理解即将释义的东西为前提”^①。这种循环使广义的“文化”在人的自我阐释中具有了某种本体论的含义，即是说，一切存在的被确定和参与人的活动，都必须依赖于人理解其“意义”的某种前认识

^①参见D·C·霍埃：《批评的循环》，辽宁人民出版社，1987年，第3页。

结构；而在某种存在得到定性的理解之前，人又是不可能表述这种前认识结构的。这里的本体论之所以指“文化”而言，在于这种释义学循环其实并不是一般意义上的哲学本体论，毋宁说是人的认识和实践的某种一体化存在的本体性特征。所以海德格尔（大多数释义学理论家也如此）并不怕承认这种释义的循环，相反，问题倒在于如何进入这种不可避免的循环，以确定某一知识的适当前提。

所谓在与历史的对话中重新认识中世纪美学，实际上正是寻找一种知识前提，以便使对中世纪美学的重新认识对今天的美学研究具有价值。因此，如果这种重新认识真的能够符合中世纪美学的本来面目，那也只不过是把中世纪美学当成一部展开的本文，从而象姚斯所说的那样，确定过去和现在不同理解之间的阐释差距^①。这种阐释差距，作为此处讨论的知识前提，其含义就在于重新认识美学的存在性质。看起来，这有点象是将“美是什么”这一老话重提了。其实不然。应该承认，美是什么的问题并没有得到回答，但正是这种得不到普遍认可的答案的现实，使我从另一个角度提出问题具有了可能性和理论根据。事实上，感性学作为美学的存在性质，这已为美学自身研究的拓展而证明不能成立。从哲学、文艺、心理、行为、生活、科学直到一般的技术操作，其中的美学性质和美学现象都在被逐渐认识并深入探讨；20世纪的文艺活动，也已使审美欣赏中“美”、“丑”的批评标准失去意义。当我前面讲“人们所认为的美学”时，一方面是指人们所以认为中世纪美学是贫乏的某种观念依据，另一方面则是指这种对美学的通常理解其实本身是模糊不清的，或者是缺乏前

^①参见H·R·姚斯和R·C·霍拉勃：《接受美学与接受理论》，辽宁人民出版社，1987年，“走向接受的美学”，第一章。

提的，只是盲目地维持着美学史的误解，从而慰藉着人们对那模糊不清的“美学”之存在的认可。

因此，当我寻找中世纪美学与今天的美学相联系的适当前提时，一方面是发掘整理中世纪基督教思想理论本身所具有的美学性质和特征，另一方面则是以我对美学自身性质的理解作为重新认识中世纪美学的前认识结构。如果说这种二而一的问题正是一种释义学循环的话，那么，通过下述各章的讨论（即循环的具体展开），我们将看到（主要见第三章），所谓中世纪“理论美学”，恰恰是以其必然具有的性质和形态，支持和阐释了我对美学的理解；而且，由于中世纪美学并未自觉到它已经具有的性质和形态，所以重新认识中世纪美学对今天的美学所具有的突破性启示，恰恰在于今天的美学拓展正是在一种新的意义上接续着中世纪“理论美学”（见第八章第二节）。这里要说明的显然有两个问题，一是我对美学的理解，一是中世纪“理论美学”一词的含义。

简单地说，美学的“美”字，是由于语言的局限而在形容词意义上对诸如“美好”、“圆全”、“完满”等含义的转用。人对一切形态的存在之把握和认识有两种途径，一是哲学，即玄想，一是科学，即操作。前者的局限在于语言无法说明自身，概念和范畴无法自明；后者的局限主要在于它只是旨在存真和实用的意义上作用于人自身之外的客体。由于这两者的局限，美学便作为一种抽象形态的文化生成于哲学的极限之外，同时又作为一种文化现象体现于科学操作之中。这样，美学便成为人自身自由实现的某种价值参照系，表征着自由实现所达到的某种完满型态或境界。这样，“美”一开始便作为人寻求自由时的伴随特征、作为人之为人的一个动因、作为人充分实现自己的最高表征而得

到抽象，从而以某种知识结晶的形式给了作为一门学科的“美学”一个名称^①。美学的各种误解，都在于不了解这一点。在此意义上讲，“美”不过是人在各种具体活动中的自我展开，而不是与人相对待的什么存在；而“美学”作为人自由实现自己的最高的参照系，组成了人在文化意义上对自己生活的一种态度和价值观。这样，具体事物和活动的美学含义和内容，只能在人的自我阐释中得到体现和定性，而不可能说“美是什么”。也许正是在这层含义上，伽达默尔（Hans-Georg Gadamer, 1900—，德国哲学家）才说，“美学必须在解释学中出现”^②。

所谓中世纪“理论美学”，并不是中世纪哪本著作中已有的术语，而是我的一个杜撰。不过唯其如此，只要不望文生义，这一术语之采用的准确恰当与否，也就不成其为问题了。简单说来，“理论美学”在此就是指从理论上反思人作为类存在的根据和自由目的，以及说明这种自由的完满实现型态。这种理论主要存在于基督教思想理论中，说它是美学理论，一方面在于它的确具有美学性质，另一方面则是说它生成于中世纪基督教思想理论中原本是一种必然，因此并不因为它们有神学和宗教理论便不能成为美学理论。相反，正因为中世纪理论美学也具有宗教性质和信仰特征，也就是正因为中世纪理论美学与基督教思想理论的互为表里，中世纪理论美学才一开始就是在哲学和科学的限度之外生成了自己的存在性质的。之所以说这是一种“理论”美学，主要在于它并不是针对审美和艺术欣赏而发的，而主要是以理论形态对有关人的自由的诸问题作抽象的探讨分析。

^① 此处不可能详述我对美学的理解，请参见拙著《在哲学的极限处——自由美学论纲》，中国文联出版公司，1983年。

^② 伽达默尔：《真理与方法》，辽宁人民出版社，1987年，第242页。

不过，“中世纪”显然是一个含糊的说法，由于划分的标准不同，其时间跨度也不同。如从古代希腊和罗马哲学的终结到经院哲学向近代哲学的过渡来看，中世纪大致可以从柏罗丁（Plotinos，公元前205—270，罗马的埃及哲学家）和奥康的威廉（William of Occam，约1300—1350，英国僧侣）为时间的上下限；如果从基督教由合法到极盛来看，恐怕就是从尼西亚会议（Council of Nicena，325年）的教条到托马斯·阿奎那的教义理论之定为正统权威了；如果再从正统天主教理论的发展来看，中世纪主要指教父时期结束（8世纪）之后到14世纪经院哲学和神学的衰落。在美学史上，中世纪一般指4世纪到14世纪这段时间，其根据主要在于这一时期专门的美学论著的稀少和文学艺术的实际状况与我们现在的不同。

显然，上述划分标准或者与美学无甚干系，或是出于对美学史的误解。在我看来，中世纪美学既然有其独特的含义，其历史划分的依据就应在于美学自身性质和特征的变化。这一依据包括两点，一是上述“理论美学”的含义，另一点则在于，中世纪美学是以信仰而不是以审美为前提、指归和特征的（详见“上篇”各章）。由此，本文所谓的中世纪，大致从结束古希腊、罗马哲学、美学和异教神学的新柏拉图主义者柏罗丁开始，到经院哲学衰落之后，艺术形式繁盛、经验审美意识迅速崛起的15世纪。在此，把一般放在古希腊、罗马时期的柏罗丁算作中世纪人物，一方面是由于他的美学思想结束了古代美学而首开了理论美学的探求，另一方面则是因为他为基督教神学提供了一种哲学形式。至于把15世纪的早、中期文艺复兴放在中世纪，其实并不是因为它的理论美学价值，恰恰相反，是由于理论美学在中世纪还没有得到自觉认识就被文艺复兴所抛弃了，也即是说，文艺复兴前、中

期是作为中世纪理论美学之殒灭的终端而部分地被划入中世纪的。显然，这种历史分期是与本文进行“历史对话”的适当前提相一致的，并非符合中世纪史实的唯一标准。

(四) 几点说明

上述三节，便是这篇《导论》的起因。简单地说，一是由于美学史的误解需要澄清，另一是由于当前的美学研究需要对美学作重新认识。就此意义而言，下述各章也可以看作对美学史的一种重写，由于所论对象和内容与一般美学论著所说的东西多有不同，所以有必要作如下一些说明。

第一，本文是一种与历史对话的再释义讨论，并不是什么相对主义；我对美学的理解，不过是为读者能够较清楚地了解本文的讨论提供一个理论出发点。

第二，我所要处理和分析的材料，是中世纪思想文化（包括美学）方面的一些原著，以及与此有关的评论著作。但是，在这些材料中，一般并没有我所谓的“理论美学”之现成说法，即使是在专门的中世纪美学史论著中，由于论述的出发点和注意对象不同，一般也没有与我要说的“理论美学”相对应或相近似的理论论述。因此，当我不得不重新发掘整理中世纪一些思想理论时，下述各章的论述也许会使有的读者觉得，我所说的东西与一般所谓的美学相去甚远，或者根本不是美学。其实也正是由于这一点，我才觉得上述较长文字的导论是很有必要的。我要强调的是，通过这些序言式的说明，可以使读者有一个比较一致的理论出发点，才不致于对后面各章所述的概念、范畴、术语、现象、

结论等等与一般美学论文所说的不一样而感到奇怪。

第三，中世纪时代在美学理论方面几乎没有多少专门的著作，即使从其他论著中抽出有关“美”的论述，如果不从整个著作的思想体系来加以理解，恐怕也难免会望文生义的。所以，我特别提请读者注意，当我论及诸如上帝、魔鬼、神、天使、罪、自由、偶像、神秘、象征等等问题时，这些概念术语在原来的著作（即中世纪基督教神学论著）中，其本身并不一定是作为美学概念来运用的。同样不可避免的是，我所使用的材料，在现在看来大多是非美学性的论著和历史事件。

第四，作为对美学问题的专门探讨，我的主旨当然不在辨析教义内容以及教义在论争中的发展问题，但对于含有理论美学性质，或者直接作为理论美学之内容成立前提的那些教义，也不得不作尽量简洁的介绍。当我把基督教思想作为中世纪主要意识形态理论，并从中发掘其理论美学性质和内容特征时，除了必要时加以说明外，我所讲的“基督教思想”（Christian thought）笼统地包括罗马天主教（Catholic）和拜占廷的基督教以及东方正教（Orthodox Church）。

第五，中世纪艺术活动尽管有其自己的成就，但就文艺理论来讲，则比美学更不幸——几乎一无所有。当我以中世纪的艺术创作为分析对象时，我所注重的是这些创作活动和作品本身所体现出的理论美学性质，或者与理论美学的关系。因此，它不同于今天一般的艺术批评和欣赏。而且，由于中世纪的艺术与今天所理解的艺术在存在性质和表现型态上都有较大的不同，在讨论中世纪艺术现象时尤其要持分析态度，切忌与今天的艺术作简单的比附。为了避免产生断章取义的误解，我将在对具体艺术现象进行分析时，注意指出它在上下文中的关系，以及它与特定章节主

旨的一致性。

第六，由于我强调所述分析是对中世纪美学的一种新的解释，因此并不是从美学史的角度提示人们如何看待所属和形容词意义上的“中世纪的”（medieval）理论美学，而是指我所认为的基督教理论美学是怎样产生“在”（in）时间意义上的中世纪（the Middle Ages）之中的，以及这种产生的意义何在，并以此为美学的进一步研究提供一个开端。

上 篇

本篇主要讨论分析中世纪理论美学的存在性质，这种理论美学之所以在中世纪基督教思想理论中得到诞生的必然性和根据，以及这种理论美学的主要内容、理论存在方式和它的主要特征。这也可以看做是对中世纪基督教思想理论所具有的美学性质和特征的发掘整理和再认识，并不意味着这些思想理论本身就不是宗教理论了。



第一章

安身立命

西方哲学史一般认为，中世纪哲学与古代哲学的一个显著不同，在于它所涉及到的一系列概念和范畴的二元对立特征^①。我觉得，这并非是一种“对立”，而是一种“对待”，即相互以对方为对象，并有着自己确定的存在位置。然而即使如此，这种“二元”的看法也未免有些流于表面。实际上，诸如上帝与子民、灵与肉、理性与感性、来世与现世、善与恶，等等这些二元对待的概念和范畴，不过是中世纪哲学的一种形式特征——对于中世纪神学和理论美学来讲尤其如此。其所以这样讲，是因为这些二元的形式特征隐含着一种深刻的人生一元论，即是说，中世纪的圣贤哲人们思考了这样一个问题：我们是谁、我们从哪里来、我们向何处去？这实际上是人在自身存在和实现这两方面的自由极限的本体论问题。这个问题在古希腊哲学中是相对忽视的，那时候，哲学的直观性，使人只看到人与自然、神与命运、理性与感性、实在与心象等等这些方面的天然对待，人完全是把自己与他所处于其中的活动以及人的活动对象区分开来的。这样，人是已然的、自明的，但美却难以在作为对象的存在中有其本体着落。因

^①比如罗素：《西方哲学史》，上卷，商务印书馆，1982年，第377—378页。

为美虽然没有被明确定义过，但它作为人所感受到了的某种状态，总可以用好、完善、适意、愉快、圆满等等说法来表述，而这些状态，在每一具体实现中都是人的具体自由的一种被达到了的极限。可是，一旦这些状态被作为一种本体意义上的对象而与人处于二元对待的存在关系时，人还怎么能够使美作为自己的感受并且称之为美呢？因此，柏拉图在否定了美是一个漂亮的年轻小姐、一匹母马、一把竖琴、一个汤罐等等之后，才不得不没有结果地说：“美是难的”^①。

中世纪思想为什么要对人的自由极致作本体论思考，这是很难回答的。不过正是在这种思考中，与人有关的一切都只对人的自由来讲才具有意义，而那些诸多形式上的二元对待的存在，对于人的自由存在来说则保持着某种一元的性质。这个性质在于，当人把自己作为中心向自由的各个方面展开时，各种相互平行、差异、对立的存在，便在自由实现的极致之处连成一个和谐整一的圆环。这便是美的完满，或者说，中世纪虽不言美学，但当人那和谐整一的圆环中安身立命时，他已在本质上穷尽了美的可能与实现。那么，有关于此种安身立命的理论，其实也就具有了美学的性质。在此意义上讲，中世纪基督教神学本身是具有美学性质的一种思想理论。

如果说，整个中世纪占统治地位的意识形态是基督教神学思想，那么，其中的美学性质显然应集中体现在各地域、各教会所共同关心和突出讨论的问题上面。这些问题中最重要的有三个，即创世（Creation）、三位一体（Trinity）和化为人身（the

^①柏拉图：《大希庇阿斯篇·论美》，见《柏拉图文艺对话集》，人民文学出版社，1980年。

Incarnation)。正是在这三个问题中，隐藏着中世纪理论美学的本体论内容。从下面的讨论将可以看出，这三个问题并不仅仅作为基督神学理论和教会教义^①，在理论上被中世纪圣哲和神职人员所讨论，而且更具有实践的伦理规范意义。

当然，伦理本身就是为了规范行为的，其实践特征原是很突出的。苏格拉底为后来贤哲们所尊敬，常常就因为他的伦理是与他本人的行为相一致的。早期基督教护教者（apologist）圣·汀斯加（St·Justin 100?—165）也许是最早使哲学伦理转为基督教生活准则的，他认为苏格拉底不怕邪恶而殉道，已具有了基督教徒的虔诚。圣·加斯汀在他的《和特利芬对话》（Dialogue with Trypho）中，认为哲学的目的在于将我们带入与上帝的同一存在。他尽管赞同斯多噶主义，但更主张一种实践的伦理生活，而不是某种伦理学理论。不过，在圣·加斯汀，还没有4世纪以后基督教伦理那种本体论的明确含义，只是开始把上帝作为行为目的而已，但同时又认为上帝的知识对人来说并不都是必要的。他在《和特利芬对话》中描述了他沉思理念而得到的智慧：“我尽可能地下功夫，因此得到进步，每天都有所升华。对于那种非肉体世界的理解完全占据了我，对理念的沉思使智慧进入我心田，因此很快，我在我自己看来已成为智慧的人了。我甚至妄想我将见到上帝，而这正是柏拉图哲学的目的”^②。

在中世纪基督教思想理论中，创世、三位一体、化为人身这

^①基督教思想史中的“教义”有两个词：dogma和doctrine，前者指在古代教会便已确定的、具有权威性的体系，等于有效的教条，其形式是各种信条（creed）；而doctrine则泛指对教义内容的解释，并常常指具体教义而言。此区别蒙陈泽民先生指教。

^②转引吉尔森（E. Gilson）：The spirit of mediaeval philosophy（中世纪哲学的精神），London 1936，translated by A. H. C. Downes，P. 24.

三个问题所具有的实践伦理性质，都是以往思想史上所不曾有的。简单地说，这种伦理是把善的形而上学加以本体化，它的实践意义，在于人在一定的先验规范之中才具有自身的本体存在，从而使我们是谁，我们从哪里来的问题得到定性。这其中的理论美学含义在于，人只有找到自己得以自由存在的根据，才能由此获得自己的安身立命之实现。

（一）创 世

关于上帝在六天之内创世的解释，在中世纪基督教神学理论和教会教义中都是一个具有头等重大意义的问题，这其中所包含的理论美学意义，在于要给人自身的存在以一个根据和保障。这样，上帝尽管是人造出来的，但对于人的自由存在来说，作为精神性实体的上帝反而成了人之被造的一个先在原因了。这是人在反思自身过程中一个新的变化，也是古希腊异教哲学思想中所没有的观念。就本节讨论的目的来讲，当然不在于教义史的变迁，而是中世纪创世理论与古希腊哲学中关于“存在”的理论有何不同，以及创世理论所隐藏着的中世纪理论美学内容。所以，一方面无需严格按照历史顺序来讨论各种理论，另一方面也无需辩明究竟谁为正统的创世说教义，而诸异教又是如何被击败的。

一般说来，关于“存在”的本体论概念，在巴曼尼德(Parmenides，公元前6世纪希腊哲人)已经形成。在他之前，米利都(miletos)学派的哲人们也谈到了万物的产生。比如，泰勒斯(Thales)把水作为一切的本原或基始，阿那克西米尼(Anaxi-

menes) 则认为是“气”。但是，他们的看法不仅是一种直观的臆测，而且对存在的本体论坚持得很不彻底：他们与其说是描述了实体存在是什么东西，还不如说对万物存在的运动过程之状态提出设想。所以亚里士多德才说，米利都学派“认为万物是借分离而从混沌中产生出来的”^①。到了巴曼尼德，情况便不同了，他似乎把存在就作为当下的“有”。存在的本体论在巴曼尼德并不是回答“有”是什么，而是说有就是有，不可能非有。这便是“存在”的概念。所以他说：“存在者存在，它不可能不存在。”而且，“存在者不是产生出来的，也不能消灭，因为它是完全的、不动的、无止境的。它既非过去存在，亦非将来存在，因为它整个是现在，是个连续的一”^②。

按照巴曼尼德的思想，创世的问题根本就是多余的，因为存在只是“有”的有罢了，而且存在者在他看来也是极为完满无缺的：“由于存在者有一条最后的边界，它在各方面都是完全的，好象一个滚圆的球体，从中心到每一方面距离都相等，因为不能在哪个地方大一点或小一点。因为既没有一个不存在者破坏团结，也没有一个存在者在这里或那里比存在者多点或少点，因为它是完全不可损毁的。因为那个与哪一方面距离都相等的点是与边界距离相等的”^③。但是，巴曼尼德这样说了之后，人并不是无事可干了，因为人自身的存在、尤其是人之存在的意义不仅根本没有被考虑，而且当巴曼尼德把思想和存在等同起来时，他一方面给了存在一个本体论的概念，另一方面也把存在之“有”弄得无从安

①《古希腊罗马哲学》（资料），商务印书馆，1961年，第7页，重点为引者加。

②《西方哲学原著选读》，上卷，商务印书馆1931年，31—32页。

③《西方哲学原著选读》，上卷，第33—34页。

置了。他说：“可以被思想的东西和思想的目标是同一的；因为你找不到一个思想是没有它所表达的存在物的。存在者之外，决没有、也决不会有任何别的东西，因为命运已经用锁链把它捆在那不可分割的、不动的整体上。因此凡人们在语言中加以固定的东西，如产生和消灭，是和不是，位置变化和色彩变化，只不过是空洞的名词”^①。

在巴曼尼德给存在以本体论概念含义之后，存在之“有”的现象究竟作何安置便成了问题。后来柏拉图为了安置现象，便说它是理念的“影象”，而理念作为一种绝对的、普遍的、不动的“相”，则成了现象界的原因了。所以他说：“一个东西之所以能够存在，只是由于‘分有’它所‘分有’的那个实体，别无其他办法；因此你认为两个之所以存在，并没有什么别的原因，只是由于分有了‘二’，事物要成为两个，就必须分有‘二’，要成为一个，就必须分有‘一’”^②。这样，理念作为共相而变成独立自存的东西，其最高形式对于非存在（即非有）也是适用的。用黑格尔的话来讲，“柏拉图的最高形式是‘有’与‘非有’的同一：真实的东西是存在的，但存在的东西并不是没有否定性的。于是柏拉图指出，‘非有’是存在的，而单纯的、自身同一的东西分有着对方，单一分有着复多”^③。但是柏拉图并没有在本体论意义上统一概念与现象，因为理念是先在于现象的。就现象界可感可触的事物来讲，柏拉图认为是被创造出来的，不过他并没有讲到如中世纪思想家所说的上帝创世。柏拉图心目中

①《西方哲学原著选读》，上卷，第33页。

②《西方哲学原著选读》，上卷，第74页；其中“实体”、“二”、“一”，均指理念。

③黑格尔：《哲学史讲演录》，第二卷，三联书店，1957年，第212页。

的神，不仅没有宗教含义，而且仿佛是一种客观规律，它成了事物在质料和形式的统一中生成的原因，但作为无规定的“质料”和有规定的“形式”这两个本原是否由神来造出就不得而知了。杨适在分析柏拉图的创世说时指出：“不过，《菲力希篇》只说神是把‘有规定者’和‘无规定者’结合以产生一切的原因。至于神同这两者究竟是什么关系，却没有说；他没有说这两个本原也是神创造的。似乎这两个本原在神的前面已经有了，他的事情就是把两者结合起来，构造万物和有秩序的整个世界”^①。

毫无疑问，柏拉图的神创造说对中世纪的上帝创世说有极大的启发，因为在这里，作为观念性实体的理念变成了第一因的存在。不过柏拉图只认为被造物是可感可触的实体，创造方式却是依据那只有理性才能理解的“数”和“相”对事物的安排，因为数是永恒的，可以用“一”来规定复多的数、相和形。奥古斯丁（St Augustine, 354—430北非主教）在《论自由意志》（on the Free Will）中 also 说，“数的本性或理由并不由身体感官所知觉，而要靠理解，因为它是一和永恒”^②。但是，认为“欧洲哲学传统的最稳定的一般特征，就是由对柏拉图的一系列注释组成的”^③这种看法，似乎忽视了中世纪思想其实并不只是注释柏拉图。中世纪的创世说根本不在于解决概念与现象如何统一，而在于确信上帝的绝对美善、完满或无限能力，以使人的存在得到保护和安稳。所以，中世纪在论述上帝创世时，反而更注意采用

① 杨适：《哲学的童年》，中国社会科学出版社，1987年，第609页。

② 理查德·麦克诺编(Richard Mckeoned): Selections from Medieval Philosophy (中世纪哲学文选), I, New York, 1929, P.34.

③ A·N·怀特海：《过程和实在》，转引《外国哲学史论文集》，第一辑，山东人民出版社1979年，第72页。

亚里士多德的方法，并且把对亚里士多德的注释当作重要的教育途径^①。

亚里士多德对中世纪关于创世理论的重要性，首先在于他把哲学看作是有关存在的科学，即是说，“专门研究‘有’本身，以及‘有’凭本性具有的各种属性。”“所以很明显，应当有一门科学把各种‘有’的东西当作‘有’来研究。既然无论在哪里，科学所研究的对象，都是那个最根本的、其他的东西所依靠并赖以得名的东西，那么，如果这是实体的话，哲学就必须掌握各种实体的各种本原和原因”^②。因此，亚里士多德的权威在于他表明了，概念与现象的统一在哲学本体论中有两方面的含义，一是作为存在的存在，是一种真实的本体；另一是存在的原因，它必须是世界万物的第一因。而且，亚里士多德的逻辑学，为论证上帝之存在和对上帝能力之确信提供了有力的工具。

但是，上述所有古希腊哲学传统，与中世纪的上帝创世理论都是有着本质的不同的。中世纪的创世说与其说是哲学或神学，不如说是人对自身伦理的一种关心和担忧。就象人必须有先祖一样，中世纪圣贤哲人在考虑自身存在的根据时，必定要设法使自己的心理有一种合乎逻辑的伦理慰藉。这样，中世纪的创世说所考虑的主要不是自然物从何而来，而是人从何而来。

除了文化渊源、知识延续、民族心理等原因，古希腊哲学对中世纪创世理论的意义，仅仅在于创世说作为理论的表述，只能

^① 欧·多尼尔编(J·Reginald O'Donnell ed): *Nine Mediaeval Thinkers* (九位中世纪思想家), Toronto, 1955, Foreword.

^② 《西方哲学原著选读》上卷, 第122, 124页; 并参见吴寿彭译亚里士多德: 《形而上学》, 商务印书馆1981年, 56, 57页, 其中“有”译为“实是”(即“存在”)。“实体”译为“本体”。

采取哲学的形式。纯粹从哲学方法论来看，古希腊哲学中有些思想其实已透露出，人以后总是要考虑创世问题的。比如，米利都学派的阿那克西曼德（Anaximandros）认为，如果要寻求本原，必定有一个自身是无界限、无限制、无规定的东西：“万物的本原是无限者，因为一切都生自无限者，一切都灭入无限者。因此有无穷个世界连续地生自本原，又灭入本原。”他对无限本原的证明在于：“因为那化生一切的应当什么都不欠缺”^①。亚里士多德由此便说阿那克西曼德实际上主张无限者没有本原，“因为说无限者有本原就等于说它有限。”所以依亚里士多德看来，万物本身就是“运动和变化的本原”^②。但是，这种“无限”距离人过于冷漠疏远，它只是原因或物，并不关心人的伦理。况且，亚里士多德尽管统一了概念与现象，但他下述一段话，使关心人的伦理位置的中世纪哲人听来更感到一种冷酷和麻木，仿佛人也不过和物一样，只是“运动”着而已：“并没有什么在事物之外的运动变化的东西，总是在实体方面变化，或者在量、质或位置方面变化的。我们说过，不可能找到一个东西为这些范畴所共有，却既不是‘这个’，也不是量，也不是质，也不是任何其他范畴。因此运动和变化都不能指上述这些东西以外的任何东西的运动和变化，因为它们以外别无它物”^③。

奥古斯丁在《自白》的开卷语中有一段话，表明了创世问题对于中世纪的人具有多么重要的伦理性质。他说：“你创造我们，是为了你自己。我们的心是不安定的，除非它们安息在你里面”^④。这说明，在中世纪，“我们是谁，我们从哪里来”的问

①《西方哲学原著选读》，上卷，第16页。

②《西方哲学原著选读》，上卷，第137页。

③《西方哲学原著选读》，上卷，第138—139页。

④转引休·马丁：《基督教名著评介》，青年协会书局，1949年，第16页。

题，其含义已超出了古希腊德尔斐神庙里铭刻的那条据说是神谕的箴言：“认识你自己！”希腊哲学从来没有做到这句神谕的要求，因为希腊哲学所认识的并不是作为“我”的“你自己”，也从来不是把对象当成与“我”互为存在前提的“你”的。神只要人认识“他”自己，却不要求“他”认识神本身。与此一致，希腊哲学研究的只是作为第三者的人或物的“他”；“我”本身也是作为“他”而归属于诸如“理性的动物”、“政治的动物”之类的种或类的。至于“你”，希腊哲学中几乎从未存在过，柏拉图的理念和神都是“他”，而这种“他”无论在理念、在神、或是在人，其实都是一种茕茕孑立的存在，孤苦零丁，无所依傍。所以在古希腊，哲学的乐观更多地是由于孩童的天真，待到国运不佳，家道中衰之后，“我”必然变得无依无靠，无着无落了。

中世纪贤哲们恰恰就是在这种孤独和担忧中，才去寻找自己存在的保障的。奥古斯丁《忏悔录》给人的深刻印象是：作者强烈的个人体验，使人所寻找的“保障”成了“我”得以存在的“你”了。上帝在奥古斯丁看来并不是被动地为人所寻找，从上帝创世造人是为了它自己以及上帝的无限能力和权威来看，上帝完全是处于积极主动的地位，它也在全能地、仁慈地、无所不在地寻找和看护着人。“认识你自己”于是不再是上帝作为神而谕令人的指示，而是人与上帝的同在中所把握的“我”“你”关系。奥古斯丁在这里是直接面对上帝说话的，他称上帝为“你”^①。

说上帝创世造人是为了作为人的“你”的上帝自己，这不仅表明了上帝的全能和无限，而且还表明，在上帝与人的关系成了

^①奥古斯丁：《忏悔录》，商务印书馆，1963年。

“你”与“我”的互为存在的关系，而人与自然也由“我”与“他”的关系进入“我”与“你”（或“我们”）的关系时，中世纪理论美学便以宗教信仰的形式（参见以下第八章第一节），也就是把异己的力量作为人的自由极限的形式得到了诞生。

因此，休·马丁说，奥古斯丁的《自白》，“是人性和神性之间的一种挣扎，也是‘我’和‘你’之间的一种斗争”^①。这是人对自己存在的自由度的一种量度，是思想史上一种全新的反思自身。六天创世的奇迹之所以并不因为它违背科学和常识而令人不信，其根本原因就在于，人是把它作为成全了“我”的“你”之活动和伟业来看待的，古希腊的自然哲学在这里已完全变成了人的某种伦理性存在性质的确证。所以我说中世纪的创世理论本身并不是哲学和神学，上帝创世也完全不同于柏拉图的神创万物。因为希腊的神彻头彻尾只是人造出来的一个“它”而已。希腊人可以造神，但中世纪的人则必定要被神创造——而且这种被造竟然是人关心自己的自由所带来的结果！

中世纪上帝创世理论中“我”与“你”作为一种伦理关系，在奥古斯丁以前经历了结束希腊异教哲学的柏罗丁的中介。他首先把一切存在的东西看成一种“统一”：“一切存在的东西，包括第一性的存在，以及以任何方式被说成是存在的任何东西，其所以存在，都是靠它的统一。因为，一件东西如果不是一件东西，它会是什么呢？把它的统一去掉，它就不再是我们所说的那个东西了。”“当身体组织成一个单位时，健康才存在；当统一的本性使各个部分结合在一起时，美才存在；当灵魂成为一个单位，在一个单一的和谐中统一起来时，才有美德存在于灵魂之

^①休·马丁：《基督教名著评介》，第12页。

中”^①。显然，柏罗丁在此把一切存在的原因看作是由于有一种“统一”在起作用，而且无论对于物质实体（如身体）、某种关系（如美）、精神（如灵魂）来讲都是如此。在此，不仅从原因来说存在是一元论的，而且，这原因本身如果是一元论的，那么它必定既不是某一实体，也不是某种精神。这种超然无执、决定一切，又不是一种存在的第一因，作为创造万物的东西，柏罗丁把它叫做“太一”。他说：“因为创造万物的‘太一’本身并不是万物中的一物。所以它既不是一个东西，也不是性质，也不是数量，也不是心智，也不是灵魂，也不运动，也不静止，也不在空间中，也不在时间中，而是绝对只有一个形式的东西，或者无形式的东西，先于一切形式，先于运动，先于静止。”“因为这个道理，所以柏拉图说，‘太一’是语言文字所不能名状的”^②。柏罗丁的这段话，已经明显地把“太一”当作神了，而且是一种唯一神论，因为如果是多神论，“太一”的单一性和完满性便由复多而受到破损。

其次，柏罗丁虽然不讲基督教信仰，但他对古希腊异教哲学的终结之处却在于，他用一种“流溢说”，把“太一”创世连成一个完整的圆环，人在这个圆环中并不是外在于他的造物主的，相反，人只有把他的造物主作为“你”而与人的“我”结成一种一元的关系，才能得到“我”的定性存在并最终实现我。存在在柏罗丁那里虽然也分为精神的存在和物质的存在，但它们作为以太一为发源地和终点的圆环上的各阶段，却仍是统一的。精神世界由灵魂、心灵和太一三个部分组成，前两者不过是从太一中

①《西方哲学原著选读》，上卷，第210—211页。

②《西方哲学原著选读》，上卷，第214—215页。

“流溢”出来的，因为太一是最完满的原始力量。“‘太一’是完满的，因为它既不追求任何东西，也不需要任何东西，它是充溢的，‘流溢’出来的东西便形成了别的实体。”太一就是这样由流溢而逐级创造了万物。“因为每当任何一件别的东西完满起来的时候，我们就看到它产生出别的东西，它不愿守着自己，因而创造出别的东西来。不但具有自觉目的的生物是这样，并无自觉目的而盲目发展着的东西也是如此”^①。

柏罗丁把上述流溢比作太阳光的辐射，其实这更象是一口永不枯竭的泉，泉水沿着山坡逐级注满各个池塘。问题在于，由流溢而得到充满的一切存在，最终目的是逐级上升而回到太一的。这是一种神秘的说法。水如何倒流，或辐射出来的光如何回收，在柏罗丁那里是语焉不详的。但正是在这里，中世纪理论美学看到了人的自由，并且以宗教的形式，靠着信仰而使这种“上升”得以达到。不过柏罗丁也明确认为，灵魂是最近物质存在的一级，那么，整个包括物质存在和精神存在在内的完整圆环如何运转，其实就在于灵魂的努力如何了。正是在这里，可以看到柏罗丁作为中世纪创世说的思想中介或过渡作用。第一，“太一”（作为上帝）是主动来寻找（流溢）包括人在内的世间万物的；第二，人的寻找上帝和向善努力，是由人自己的灵魂（具有自由意志）决定的；第三，这种创造阶梯是彻底一元的，而且第一因（上帝）的存在并不是原初物质本身；第四，创世是一种无中生有的创造，亦即真正的创造。这些观点，不仅是古希腊哲学中从未有过的，而且正是中世纪基督教思想和教义在创世问题上集中论争的，而中世纪理论美学的性质和特征，就隐伏在这些论争之

^①《西方哲学原著选读》，上卷，第215—216页。

中。

在对待创世问题上，与下述其他方面的问题一样，中世纪东方和西方的教父和神学家们是有着不同的特点的。简单地说，东方教父和神学家更多一些“冥契”（mysticism，也有神秘主义的含义）的思考方式，并多用某种体验的表述来达到结论；而西方的教父和神学家们则喜欢用“科学的”逻辑伦理来证明道理。东方着眼于人性与神性这种“我”与“你”的伦理关系；西方则多注重罪与恩典这种“我”与“你”的道德关系。不过就我的分析目的是找出其中的理论美学性质来讲，这种区别是无关宏旨的。

尼撒的哥里高利（Gregory of Nyssa 335?—395），是尼西亚会议之后东方最著名的教父之一。他对于基督教的贡献，一般认为是他在381年康士坦丁堡会议上提出的三位一体及道成肉身理论，保证了尼西亚信条的确立。按照《圣经·创世纪》的说法，上帝创世时先造天地草木，然后造鱼虫禽兽，最后造人。哥里高利遵循着这种说法，认为，“伟大的摩西所说：‘起初上帝创造天地’（《创世纪》1.1.），是指着有形的万物都是由动与静依从上帝意志所发出而存在的。”也就是说，“为维系及稳定这些已做好的万物起见，上帝乃在万物的滋长中培植了一种神力。这种神力藉双重作用（即运用动与静之理，使无变为有，又对已有者予以继续支持）引导万物”^①。在这里，万物之被造，不仅是出于上帝之伟力，而且，万物的运行变化之规律（即“神力”）也是上帝所给予的。但是，哥里高利的用意并不止于此，他不满足于说上帝创造了世间万物，而是要指出人在这种创造过程中所具

^①哥里高利：《人的造成》（一），载《东方教父选集》，基督教辅侨出版社，1962年。

有的位置。在他看来,人之在自然万物之后被造,是由于上帝赋予人优于自然万物的目的性。所以他又说:“同样地,我们那位阔绰的富主在装点了我们的住所,准备好了各种珍肴之后,便把人引进来,叫他享受已有的东西,而不是使他求取未有之物。上帝给予人一种双重机构的本能为基础,使之调和而一面属天;一面属地。人既属天就能欣赏上帝,又既属地就能欣赏地上的一切美物”^①。

这样,上帝先造自然尔后造人的次序,在哥里高利那里,就使人处在高于自然而次于上帝的居间位置。当人欣赏自然时,人与自然构成“我”“你”的存在关系,这里,自然是为人而设的;而当人欣赏上帝时,人与上帝则成“我”“你”的伦理关系,这里,人的存在是为了向往上帝的至美至善的。这后一层关系,从另一个角度即上帝赋予人向善向美之能力的角度说出了奥古斯丁所谓的上帝造人是为了它自己的意思。然而人之所以能处在这种位置,必有一种优于自然万物的特性,这便是人性:“上帝乃为人做了一种人性,适切配合人的作用,并且适宜于预定的目的”^②。在柏拉图和亚里士多德谈到人的时候,人应具有三个组成部分,即由营养供给的质料,由感官提供的感觉,以及心灵所具有的智慧。哥里高利认为上帝所造成的人性包括了这三个方面,即是说,“用‘身子’(some)一语代表人的营养部分,用‘魂’(psychē)字代表人的知觉性,又用‘灵’(pneuma)字代表人的理智”^③。于是,人的存在在实体、精神、功能和目的各方面都有了一个来源,哲学对于“存在”所做的艰苦思考,

①哥里高利:《人的造成》(二)。

②哥里高利:《人的造成》(三)。

③哥里高利:《人的造成》(八)。

已经被一种伦理的实践所代替。这种伦理的实践意义是双重的：一方面，就象子从父那里获得了生命一样，人不必担心自身存在的理由，同样，人在各种活动中的自由也就有了一种伦理的保障，这保障并不是人自己挖空心思寻觅来的，而是人的被创造本身所给予人的，仿佛众多的自由活动必定是处在和谐之中一样，而这和谐本身又成了人自由活动的理由；另一方面，人的被保障和被赋予（或被寻找）地位，使人的存在及活动都处在创造者所允许的极限之内，而这一层含义更突出了人的实践本身所具有的伦理性质（这在第三章还要详论）。

然而，在解释上帝创世时，那种认为上帝就是本原，也就是一种原初物质的看法，是被当成异端的。一直到了13世纪，托马斯·阿奎那还因为狄南的大卫(David de Dinant, 13世纪比利时哲学家)有此种主张而严加驳斥^①。为了解决上帝无中生有地创造之难题，达马色的约翰(John of Damascus, 700?—754, 东方教父中最权威者)提出了他的证明。此人和托马斯·阿奎那分别被认为是东、西方教会中系统神学的集大成者。一般地说，达马色的约翰是东方教会中最后一个教父，甚至也是整个基督教历史上教父时期结束的代表人物，尽管在他之后欧洲也还有被称为教父的人。

达马色的约翰首先肯定了上帝的存在，但认为那是不可描述的本体：“我们已充分证明了有一个上帝的存在，而他的本体是不能了解的。”上帝不可能是复多的神，“如果有人说每个神治理一部分，那么又是什么能来建立起这个秩序，来划分每个神的各个别领域呢？那就宁可说是上帝了。因此上帝只有一个，他是

^①参见《西方哲学原著选读》上卷，第264—265页。

完全的，不限定的，是宇宙的创造者，也是宇宙的维持和治理者，是超越一切完全的，而在一切完全之前。”“而且二元出于单元，这是必然的事”^①。同样，上帝也就在一切时间之前，并创造了一切：“毕竟，一切世代的唯一创造者就是上帝，他也创造了宇宙，他是在一切世代之前。”^②。达马色的约翰接着解释说，上帝这种无中生有的创造是凭借它的思想，即“道”（word）：

“这样，由于那美善而多过美善的上帝不以静思自己为满足，却由于他非常的美善，他喜悦某些事物生出来享受他的好处，并分沾他的盛德，所以他把有形的和无形的万有从无有中生出来，即是创造了它们；甚至创造了那由无形和有形所合成的人类。他藉思想而创造，思想就是工作的根基，‘道’充满着创造，圣灵完成了创造”^③。从凭借“道”对圣灵的充满而创造这种说中，我们可以明显看出柏罗丁流溢说的翻版。

然而，对于不同的存在，上帝创造的无中生有具有不同的方式，这对于人的伦理位置来讲尤其重要。达马色的约翰认为，对于有形的受造物，“有的是他不用先有的物质造出来的，如天，地，空气，水，火；又有的是他用这些元素造成的，如牲畜，树木，种子。因为这些都是遵照造物主的吩咐，用尘土，水，空气与火造出来的”^④。对于人，上帝则特别地恩宠，造人的方式也格外奇特讲究，即是“照着他自己的形象和样式，从有形的和无形的创造，把人造成”。这种被造的人住在适合神性的地方，即伊甸园中，为的是使人做“地上所有万物的统治者，俨然如一国

①达马色的约翰：《正统信仰阐详》，第一篇，第五章，载《东方教父选集》。

②达马色的约翰：《正统信仰阐详》，第二篇，第一章。

③达马色的约翰：《正统信仰阐详》，第二篇，第二章。

④达马色的约翰：《正统信仰阐详》，第二篇，第五章。

之王；这时他就先为人预备好象一个王国，好叫他在那里享受快乐和有福的生活。”“于是，上帝用这方法选作了精神的本体，就是天使和一切天上的师旅。因为这些明明有一种精神及无形的性格。‘无形的’即与物质的重滞比较而言，因为实际上只有神性是属非物质的和无形的。他又造出一些可感觉的物体，就是天，地，和天地中的万物。这样他一面照着自己的性格（因为凡与理性有关的性格是和神性有缘，是只能被心灵了解的）造精神的生命，一面造那因为落在感觉范围内，而与神有天渊之别的物质。很适宜地，还应该有一种由以上两类合成的混合物出来”，这便是人。“上帝用他自己的双手照着自己的形象和样式造出具有看得见和看不见的性格的人。一方面，他用泥土搏成人的身体，另一方面他用自己的呼吸赐给他有理性的及能思想的灵魂，这就是我们所说的‘照着他的形象’的意思。因为‘照着他的形象’一语明明是指人的精神和自由意志。而‘照着他的样式’乃指尽可能模仿他的德性”^①。于是，有物质和精神两方面存在，并由灵魂担负自由意志功能的人便诞生了，精神高于物质的地方，在于人是靠它来向往上帝的至美至善的。

达马色的约翰所理解的上帝无中生有地创造，被认为是正统的教义解释，西方教会除了也有自己的逻辑论证外，并不反对他的观点。直到今天，“在法国百科全书《大拉鲁斯》（第三卷，1960年）里的‘创造’一词的第一个释义仍然是神学的。从无有中建立、产生出来，神以此创造世界并使其独立存在。只是按第一义类推才确定了该词的具体意义：能够产生尚未有过的事物的发明、活动；天才活动的结果；艺术创新；发明创

^①达马色的约翰：《正统信仰释详》，第二篇，第十一、十二章。

造”^①。这位东方教父不仅从人之被创而存在的角度给了人一个本体的和伦理的位置，即作为物质与精神结合的上帝的子民，从而使创世理论具有了最根本的理论美学含义，即人的本体存在是来自美善的，而人的自由活动则是由完满来保障的；而且，这种创世理论还包含着一些具体的美学问题。

首先，作为美善之最完满者（即上帝），究竟有没有一个物质本体呢？根据正统教义，显然没有，否则那绝对的“一”便会成为“复多”了——因为物质本体是有限的，可数的，不完满的。那么，美和善也不应具有物质本体。其次，上帝既作为不可言说的绝对先在，何以会有“形象”？但它明明按自己的形象造了人，而这又是指人的精神和自由意志，由此人的自由意志便是有根据的了（其运用限度下面还要讨论）。那么，人能不能想象上帝的形象以见出美呢——既然人可以“欣赏”上帝？尤其是，人能不能运用自己的自由意志以实现自己的美呢？第三，美与善的同一或统一，作为自柏拉图以降的一个传统，由于是分享或分沾了上帝超完满的至美至善而成为伴随着人之被造的一个结果，更加巩固了人与上帝（即美善的完满）的伦理关系。当人把上帝作为“你”而确证自己的“我”的存在时，美善便成了人的本性和目的了。第四，感性的物质世界本身被排除在美善的精神之外，美善便不仅是精神性的，而且也是理性的了。第五，自然世界并非不美，但既然美不是自然世界本身的属性，这里便引出了“象征”的美学问题（这在后面还要详论，尤其是“偶像”问题）。正如比尔兹利所说的：“当然，一些基督教思想家或许会认为，物质与精神是对立的；但是，由于在这种造物说中，物质

^①亚·泰纳谢：《文化与宗教》，中国社会科学出版社，1934年，第72页。

本身并非是永恒的，也不是生来就与上帝的神性相对抗的，那么从某种意义上来说，把大自然解释为神性的活的象征，也许更为适当贴切”^①。

欧洲的教父和神学家们，在创世说中似乎更多地论证了上帝的完满性，以及形式与内容的问题。不过，他们的论证更显得是一种对于人的存在局限的自我安慰，好象上帝的完满便保证了人之存在的理由。

奥古斯丁被认为由于对上帝的论证而给了教会一个理论上的权柄——因为教会是作为上帝在人世的代理的，但实际上，奥古斯丁是由于无法看出人能够认识自己，所以才抬出上帝的权威的。在他那里，上帝的存在是自明的——就象在古希腊人的存在是自明的一样，他认为，如果说有人性的存在，那么比人性之原则更高的原则是什么呢？只能是上帝。至于人，他之所以要穷究上帝的存在，不过是因为智慧的引导和驱使，但人却无法知道自己是否在欺骗自己，所以，需要有一种来自绝对的真知。把这种真知归之于关于上帝的存在问题，这在他实在和上帝造人的说法是互为因果的。因此，库蒂斯认为，奥古斯丁在他对上帝的存在之证明中，预示了笛卡儿“我思故我在”的思想^②。不过，在这里，奥古斯丁不得不把信仰放在第一位，而且将信仰与科学和哲学对立了起来：“如果问我们在宗教上所信仰的是什么，那么，我们不必如希腊人所说的物理学家那样去考问事情的本性；我们也无需惟恐基督徒不知道自然界各种原来的力量和数目——诸天体的运行，秩序及其亏蚀；天空的形状；动、植物、山、水、泉、

^① 比尔兹利：《从古代希腊到今天的美学》，第106页。

^② 库蒂斯(S. J. Curtis)：A Short History of Western Philosophy in the Middle Ages (中世纪西方哲学简史)，London 1950, PP. 14—15.

石的种类与本性；时间及空间的意义；风暴来临的预兆；以及哲学家所发现或以为发现了的其他千万事物。”“我们基督徒，不必追求别的，只要无论是天上的或地上的、能见的或不能见的一切物体，都是因创造主（他是唯一的神）的仁慈而受造，那就够了。宇宙间除了上帝以外，没有一任何存在者不是由上帝那里得到存在；……”^①

但是，厄留根拿（Jhon Scotus Eriugena 800/815—877，爱尔兰僧侣）看到了问题仍未解决，因为论证上帝造人，本来就是为了人而不是为了上帝的。他赞同奥古斯丁说人是上帝造的，并且自己也从“创造”与“被创造”的角度论证了上帝的存在。他在《本性之分解》中认为，作为第一因的上帝，其本性是不被创造却能够进行创造的；在上帝的“逻各斯”（即道）中的观念，其本性是被创造的同时也能够进行创造的；我们所见、所感的世界，其本性是被创造的但却不能进行创造；而上帝本身，则既不能被创造也不能进行创造。人显然是被造的但也是能进行创造的，这就有些类似上帝逻各斯的观念了。因此厄留根拿把人定义为“一个永远在神心中存在着的睿智观念”，而且这就是“人的本体”。可是，他对自己的说法提出了一个矛盾：“那为人所藉以认识他自己的观念，怎能成为他的本体呢？”他接着引了奥古斯丁《六日创造之神工》（Hexaemeron）的一段话作答案：“凡被神所造之物，一方面是属于他之下的，另一方面，因为他所造，就是在它自己里面。因为在神意中万物的认识，无非是万物的本体，也可说是万物的本身。那使一个具有智性和理性的生物有自我意识的内在知识，这仿佛是他的第二本体，他藉此仅认

^① <西方哲学原著选读>上卷，第219页。

识他‘知道’，他‘存在’和他‘意愿’，但他不认识‘他究为何物’。”这样，厄留根拿就把人的本体一分为二，第一等本体是“出自本质的本体，和万有唯一的原因”，即上帝心中的观念；第二等本体则是上帝为我们造出的，人存在于本心之中的“人认识自己的认识”。对于这两种本体的存在，“理性告诉我们，两种都对，人心一方面认识自己，一方面又不认识自己。因它所认识的是‘当然’，而它所不认识的是‘所以然’。由于这种情形，上帝的形象充分地表现在人心里。正如一个人从创造中可以推出上帝的存在，由这一点而论，上帝是可能认识的；但他究竟是什么，就非人或天使所能理解，甚至他自己也无从理解，因为他是‘超本质的’，而不是一个‘什么’；所以就这一点而论，上帝是不能了解的；这样，人心对自己所能知道的是‘当然’，而无法知其‘所以然’”^①。

厄留根拿的困惑，其实是柏拉图主义的理念论在基督教信仰哲学中的必然矛盾。因为作为第四种本性（或自然）的上帝本身，即“既不被创造也不能进行创造的”东西，不过是一种绝对静止的理想，是作为宇宙（包括人）的发展归宿的那种至美至善^②。这个上帝和作为第一因的上帝，正好是一个伦理圆环的同一点：它沿着圆环出发，然后又回到原地（这个问题在第九章还要论及）。通过厄留根拿，我们可以看出创世理论对中世纪理论美学所具有的重要意义。

第一，这是一种由信仰来消释的怀疑论。怀疑论的传统是十

^①厄留根拿：《本性之分解》（即《西方哲学原著选读》中的《论自然的区分》），载《中世纪基督教思想家文选》，基督教辅侨出版社，1962年。

^②参见威廉·文德尔班：《哲学史教程》，上卷，商务印书馆，1987年，第390页。

分古老的。黑格尔在论述阿尔克西劳 (Arkesilaus, 公元前318—244, 希腊哲学家) 的怀疑论时说: “被思想到的东西是可以当作真的看待, 也同样可以当作想象的东西看待的, 换句话说, 也可以当作不真的东西看待的。”黑格尔继续考察怀疑论之后指出, 怀疑论推向极端, 便与一神论的宗教相矛盾了: “由此得出的结论是, 在宗教方面, 并没有什么客观的、真实的东西, 一切都归结于主观性, 于是反对全部真理的漠然态度便产生了。既然不复有教会, 每一个人就有自己的教会、自己独有的祈祷仪式, 每个人就有自己特有的宗教了”^①。当中世纪圣贤哲人把精神本体看作人的存在本体时, 它必然只在想象中被当作真; 同样, 上帝也只能在想象中被当作真。这不仅对教会来讲是致命的, 对中世纪理论美学中人的存在之根据也是一大威胁。为了消除这种怀疑论, 于是便转向了信仰。

信仰的传统当然和怀疑论一样古老。伊壁鸠鲁的道德哲学, 首先就是靠信仰来寻求生活幸福之道的存在的, 即是说, “就象一般关于神的信仰所认为的那样, 首先要肯定神是一个永恒的和幸福的生物; 还要肯定神本身不缺乏永恒性和幸福”^②。把人的被造相信为来自美善和完满, 是给人的存在的完满和美善以一种伦理的根据; 而人把自己的自由活动看作是美善和完满, 这本来就是一种信仰/只不过中世纪理论美学的信仰是从属于一种宗教信仰的罢了。当把美善作为精神本体而存在时, 思维本身的真假与否必然要引出怀疑论来。怀疑一方面动摇着信仰, 但其结果却仍然是回到信仰, 因此, 中世纪基督教思想中的理论美学具有怀疑

^①黑格尔:《哲学史讲演录》, 第三卷, 第92, 126页。

^②《Diogenes Laertius》(狄欧根尼·拉奥修), P. 649.

精神原是不足为怪的。

第二，上帝造人的说法，是人自觉地把自身存在的根据交给了一种非存在。按照厄留根拿对上帝本身的规定，那既不被造也不能进行创造的东西本来可以是自然物质，但这样一来便成了异端的解释了，于是便把它作为一种非存在，似乎是康德“物自体”（“noumena”）一类的东西了^①。换句话说，在上帝创世的理论中，非存在已不仅仅是如古代哲学中朴素幼稚的直观性那样被当作外在于人的“他”了，而是人心甘情愿设立的一个“你”。这个“你”也不仅仅是人自身存在的一种伦理根据，而且还是人自由实现的一个证明。人不必把这个“你”当作“物自体”般的赘物抛掉，相反，却把“你”作为争取实现的一个自由结果，因为“你”无非就是为“我”所实践的自由之“道”。所以厄留根拿又说：“万物的存在，无非是在上帝的道里面，那是最初的原因，所以对‘所以然’不能解释，因为它是超乎一切实体的定义之上。不过当它演变为（有形的或无形的）物类时，可以由它所缘生的境况而加以解说”^②。

第三，美善和完满既然作为一种精神本体先在于人，那么，“认识你自己”这句古老的神谕便在次序上对人具有意义了。按照厄留根拿的说法，人心可认识自己，但这只是认识作为人的第二本体的人对自己的认识，也就是人可以反思自己的实际存在与活动，但却不能（从信仰的角度来讲也不必）认识作为上帝之观念的人的第一本体。于是厄留根拿问，如果认识与被认识的事物是一体的，那么这两者谁先孰后？他的回答是很有趣的：“正如那创造的智慧，即上帝的道，在万物未造之前，乃观察万物，而

^①参见库提斯：《中世纪西方哲学简史》，第38页。

^②厄留根拿：《本性之分解》。

他那在万物未造之前对万物的观察，正是万物的真实，不变和永恒的本质。同样，这被造的智慧，即是人性，在万物未造之先，即已认识万物，而这在万物未造之先所有对它的认识，乃是它们真实的和不容怀疑的本质。因此那有创造力的智慧的认识，可说是第二种本质，和那高级认识的结果”^①。撇开这里的客观唯心主义不谈，可以明显地看出，人对自己的认识在厄留根拿看来是在人本身之先的。这对于中世纪理论美学具有特殊的意义。当人根据美善和完满自由时，人作为一种定性的存在，必然是在已认识了自己之后。在此意义上，美善不仅是人之为人的原因而先在于人，而且是作为一种精神文化之本体的自我展开，从而使人的“我”作为结果而存在的。如果美善是人的自由活动的目的，那么，自由对人便具有一种普遍的先在意义，在这个意义中，怀疑和信仰得到了统一。美善之本体的非存在性，正实现在当下人对自己的确证之中。在这里，美的本体成为虚设的信仰，但却保障和解说的人的现实的美的活动。这的确比穷究美是什么要明智得多。

自11世纪起，经院哲学家中有着许多对上帝之存在的繁琐论证，这些论证大多仍是从美善和完满的前提出发，然后反过来论证说，不可能没有一个作为第一因和造物主的上帝存在。安瑟伦（Saint Anselm, 1033—1109，意大利人，英国坎特伯雷大主教）在《独语录》（Monologium）中就是从必须先信仰而有真理出发，对上帝的存在作本体论证明的。这些证明可归结为三点。第一，如果存在的东西都是好的。那么必须有一个一切存在物所共有的单一原则，也就是必有一个自身为善的东西，才能使全体

^①厄留根拿：《本性之分解》。

事物为善。这便是上帝。第二，所有事物的存在，都因为它们有各自的完满性。但这具有完满性的原因不可能是多种的，因为A)。多种原因必归于一个始复的原因；B)。它们自己之所以能存在，便有共同的“存在”功能；C)。它们也不可能是相互产生的，因为这种相互的原因与理性相矛盾。因此，必归结为有一个使所有存在都得以存在的存在。这便是上帝。第三，事物的完满是有等级的。我们不能说存在物是不确定的，因为这显然荒谬，所以，只能说有一个对所有存在物的主宰，它处于最高级。这就是上帝。这种等级既是一种科学分类，也是教会所谓圣秩制度(hierarchy)的根据。安瑟伦认为他的证明是一个单一的证明，即我们不能再设想有比上帝更伟大的存在^①。

早在7世纪，康多利克(Condorcet)便提出了关于上帝创世中的“存在”问题。这些问题包括最高存在和它的态度，第一因和它要创造的宇宙，心灵与物质，自由的不同含义，心灵的不同活动和它对真实事物的理解，以及属性的分类，等等。这些问题从此便在经院哲学中成为形而上学和认识论的根本问题^②。然而安瑟伦对上帝的本体论证明，更在圣·杰罗姆(Saint Jerome, 340?—420? 拉丁教父)那里便有了。圣·杰罗姆认为，上帝是它自己存在的来源和原因，但他却是从人的实践的完满性角度来这样讲的，而且并不在乎事情的真正开端在哪里。所以，他一方面说：“请求的是我们，允求的是天主，开始的是我们，完成的是天主。我们能奉献，我们不能创造，创造的是天主。”另一方面又说：“呼唤是天主的事，信从是我们的事。如果我们不就信从，并不因为天主是无能的；天主把他的功能托于我们的意志，

^①安瑟伦：《独语录》，载麦克诺编：《中世纪哲学文选》，第一卷。

^②吉尔森：《中世纪哲学的精神》，第42页。

务使义人的意志获得报赏”^①。杰罗姆在此和安瑟伦不能设想有比上帝的存在更伟大的存在一样，不能设想还有比上帝更为完满的完满，因此也不能在上帝之外再找到“存在”的原因了。这种论证的传统，一直延续到托马斯·阿奎那。他从五个方面证明了上帝的存在：第一是从“事物的运动或变化”方面，即是说上帝是事物的运动或变化的第一推动者；第二从“动力因的性质”来看，上帝为最初的动力因；第三从“可能性和必然性”来说，上帝是自身为必然性并使其他事物得到它们的必然性；第四从“真实性的等级”来说，上帝是“世界上一切事物得以存在和具有良好以及其他完美性的原因”；第五从“世界的秩序(或目的因)”来说，上帝是给予一切事物以它们自身目的的那个智慧的存在者^②。

从经院哲学对上帝创世中的“存在”之论证来看，确乎比早期教父的说法要精细得多，也更有逻辑性或“科学性”，但是，不仅正是这种精细的逻辑论证（而不是怀疑论）最终松动了信仰（第九章还要论及），而且，这些论证的美学性质是远不如早期教父们的上帝创世理论的。首先，在圣·杰罗姆，对上帝存在的论证虽然也靠信仰，但却不是说上帝是全能的。由上帝的全能来证明上帝之存在，不仅经院哲学家如此，到笛卡儿也还是这样的。笛卡儿尽管也说，“这个本性具有我所能想到的一切完满性，就是说，简单一句话，它就是上帝。”但是，他最终是为了表明，不完满的东西的存在“一定要依赖上帝的力量：如果没有上帝，它们就一刻也不能维持存在”^③。当然，也许笛卡儿心目中

①F·甘兰：《教父学大纲》，第二卷，光启出版社1975年，第544页。

②《西方哲学原著选读》，上卷，第261—264页。

③《西方哲学原著选读》，上卷，第375—376页。

的上帝别有所指，但在用上帝之全能证明其存在这一点上还是与经院哲学家有相同之处的。圣·杰罗姆的不同在于，他所说的只是指，不能由设想存在一种外在于人自身的原因来保证人自身存在的美善与完满，因此他对上帝的论证实际上表明了上帝与人的同在。这种看法，在后来罗伯特·格劳塞提（Robert Grosseteste, 1175—1253, 英格兰主教）那里也可以见到。他在《论真理》（on Truth）中认为，“真理的意旨和存在的意旨一样，是多重含义的；一方面，它在所有真理中都是同一种，然而另一方面，在特定个体的指定用途中，它又是多样性的”^①。

第二，圣·杰罗姆由于不讲上帝的全能，人的实践之美善和完满就使人的被造成为虚设：因为人的实践并不需要从上帝那里找到一个开端。这样，对上帝的信仰，不过是为了消释人实践自由中的怀疑情绪罢了。人的意志使自身自由获得美善和美满，这恰好象是人报赏了美善与完满本身。这里的客观主义看起来是把问题搞反了，好象先有一个美善与完满作为人的目的而存在，但实际上，它一方面表现了人在实践中对美善与完满的追求，另一方面却以信仰的方式透露了人是按照对美的追求和美的规律来实践自身自由的。

当上帝作为超精神和超物质的本体，与人的实践本体在美善与完满中得到统一时，从理论美学的角度来讲，创世理论中所表明的上帝与人的一元性伦理存在关系，不过是人对自身本体存在的认识在实践伦理中的自我展开，当然也就成了人的一种根本的生活准则。

^① 麦克诺编：《中世纪哲学文选》，第一卷，第280、268页。

(二) 三位一体

我们已经看到，对上帝创世造人的信仰，使人自身存在的伦理性有了完满和美善的性质。然而，即使抛开宗教性质而只把上帝的存在作为确证人自己存在的一个前设，那也还是不能不使人产生这样一个问题：作为“你”的上帝是如何与作为“我”的人相关联的呢？

这个问题所包含的美学性质，也是古希腊哲人不大操心的。在古希腊，人和神之间不需要任何中介，人们可以直接面对着神。但是，这种无中介的面对，既不象中世纪神修功夫中的“冥契”（第五章将专论这种“冥契”），也不具有中世纪理论美学中上帝与人的“你”“我”关系。古希腊人是把神作为与己无关的，或者是由自己造出来的“他”来对待的。当古代的神具有人的一切特征时，人仅仅在神的身上看见他自己，相互之间却没有任何责任可言。“每个希腊人都感到可以自由地信仰他所愿意信仰的东西。从柏拉图对苏格拉底的论述中我们可以发现，雅典人很少关心某个人的信仰是什么，如果他仅仅拘泥于公共崇拜而不是一个改教者的话。”“这种宗教所明显缺乏的一点，就在于那种个人对他的同伴所抱有的责任感。希腊宗教几乎完全从人的角度来关系到神，没有其他什么宗教体系象希腊宗教那样表现出一种宗教和道德的完全分离——这两者联为一体的思想只是后来古代的事，而且在基督教中才成为不可分开的”^①。正因为如此，

^①海德(W·W·Hyde): Greek Religion and its survivals (希腊宗教及其遗风), Massachusetts, PP, 8—9; 10.

上帝创世造人对人所具有的伦理意义，对古希腊人来说是十分陌生的。从表面上看，希腊人是十分崇拜美的。“也许，在雅典的荣光世纪里，希腊宗教中最突出的特征便是美和娱乐（beauty and joy）——公共崇拜的盛观，美丽的庙宇，艺术家的崇拜雕像，庄严的行列，狂欢的节庆，谨严的仪典。”“人们在对神的崇拜中看见他们自己的理想”^①。然而，这种对美和娱乐的崇拜不仅使人把美与感性愉悦联系在一起，而且，当人们思考人生的责任时，也不可避免地回过头来斥责这种感性愉悦——象柏拉图所做的、以及中世纪基督教会继续做着的那样。

相反，中世纪的创世说表面上看并不讲美的问题，但是，当人的实践伦理取得美善与完满的性质之后，人却感到必须对作为与“我”结成一体的“你”的上帝之认识作出说明。这并不是说，在作为“我”的人和作为“你”的上帝之间需要什么中介，而是人在把上帝作为人之存在的前设提出来之后，人的信仰必须有所附丽，有其对象。教会作为上帝在人间的代理人，不过是人的信仰得以实现的一种方式。由此产生的关于圣三位一体的问题的解说所具有的理论美学性质就在于，人用具体的信仰、具体的信仰对象和具体的信仰方式，来安置和落实人自己的美善与完满。这是信仰对美之本体的解释，也是所有被造之人共同的责任。在这个意义上讲，美之转换为信仰，原本是对美的崇拜和深化的必然结果。因此，如果我们说中世纪理论美学对感官愉悦的贬低显示了它的理性主义特征，那么这主要是由于信仰与理性的奇特结合，这在以后的论述中将经常可以看到。

有关三位一体的问题，也反映了中世纪神学对概念与现象如

^①海德：《希腊宗教及其遗产》，第30页。

何统一的解释。因为上帝如果是一种超实体的前设，那么它只能是一种概念，当它作为具体的信仰对象的时候，必然要产生这概念如何与现象统一的问题。在这个意义上，后来经院哲学中唯名论（Nominalism）和唯实论（Realism）的争论，是对上帝之论证的一个必然的哲学结果，同时也不再具有溶化在信仰中的美学性质，而成为纯粹的哲学问题了。

当我们从具体的信仰、具体的信仰对象和具体的信仰方式这三者的统一来分析三位一体理论中的美学性质时，有两种情况必须加以说明。其一，我们的着眼点显然是三位一体问题中的理论美学性质的内容，那么，和讨论上帝创世造人时一样，对于哪种解释为异端、正统是如何确立的等教义史方面的问题，除必要的说明外，将不是十分重要的。其二，就本节的讨论来讲，主要涉及的问题大致有：在沉思中现象与概念的统一、理念的含义、理性如何工作及其能力、真理、神与人的结合，等等。但是这些问题往往是纠缠在一起的，其理论美学性质就是在这纠缠不清中隐藏着，因此对它们的分析应是一种整体的态度，而且实际上也难以将它们作截然明显的区分。

3世纪时就有一些关于三位一体的解释，在尼西亚会议之后是被作为谬说看待的。这些“谬说”主要可分为两大类型，即变态论（Lemodalisme）和义子论（Adoptianisme）。所谓变态论，即认为上帝只是一位（person），不过有时被称为父，有时称为子，有时称为圣神。这三种称谓，是基于一位的上帝的不同属性之表现，是我们观察上帝所取的不同角度造成的。与这种认为上帝只是一位相近似的“谬说”，还有主宰论（Monarchianisme）、父受苦论（Patripassianisme）等。而义子论则认为，基督是上帝的义子，这样，上帝与基督便不可能是一样

的。^①显然,这样理解上帝,是与创世理论相矛盾的。因为上帝在此似乎成了一个实体,这样它便不再是无限的了。在此情况下,人的自由意志尽管得到了强调,因为人是按照自己所愿望和需要的那样来看待上帝并确认它的属性的,但是上帝造人的一元性伦理系列仍然由此而遭到了破坏。于是,人自身存在的美善与完满性也就失去了一个先在的保证。另一方面,基督成了上帝的义子,因此人就面临着两位神而不是一个逻辑的前设了。这对于信仰的单一性和绝对性来说是不和谐的。

对圣三位一体的教条,在第一次尼西亚会议确定后一直被作为正统,与此相左的解释都是不允许的,被当作谬说。不过,尼西亚教条主要是制定有关圣职人员的职责、生活准则和教徒应遵守的规则等等^②,真正明确对圣三位一体作了教条性解释和说明的,还是尼撒的哥里高利。他在反驳父子异体派的学说时认为,《创世纪》中上帝讲“我们要照着我们的形象造人”这句话中的“形象”是单数,因此,“其中所谓‘我们’者,当然是指圣三位一体。若三位一体的三个原型各不相同,则上帝断不能说是一个形象;因为几种不同之物,断不会被表现在一个形象里。假如父、子、灵的本性异殊,则上帝也必然要造三个形象,必然使各本性有其适当的形象”^③。后来丢尼修(Dionysius此为伪名,后据考证认为是五世纪末一叙利亚教父)所写的《神的名称》,更详尽地阐述了圣三位一体的理论。

丢尼修认为,“合一的神名是属于完整的神体”,这种神体是

^①F·甘兰:《教父学大纲》,第一卷,第170—171页。

^②《尼西亚教条》载《拉丁教全文集》,“教条集”卷,基督教辅侨出版社。

^③《东方教父选集》,第10页。

超本质的。“因为正如那些被理性所察知的不能为感官所觉到，纯一无形的不能以形象来理解，抽象的也不能以具体来说明，同样，那无限的超本质是超过了本质所能理解的，超理性的‘统一’超过了理性所能涉及的，超思想的‘独一’是通常思想所不能达到的，超言语的‘善’是我们所不能言喻的。”“他也可称为三位一体，因为他那超自然的丰富是在一个三面的位格显出的，所以天上地下一切称为‘父’的，是从他那里得着名称。他被称为一切事物的本源，是因为一切的存在都出自他的慈爱；他被称为上智者和纯美者，因为他所造的一切，若保留其原性而不败坏，便是充满着神圣的和谐和优美；他特称为仁爱的，因为他的三位格中之一，成为象我们人类一样的人，好将堕落了的人类召唤回来，予以提高，这样，不可解喻地，原来单纯体的耶稣就变成了复杂的，原来永恒的就变成有时间性的，原来超自然界的就诞生为人身，却不伤害他那些根本的特性”^①。533年康士坦丁堡会议上，丢尼修对圣三位一体的解释被作为基督教的正统信仰。后来达马色的约翰又补充说：“上帝本体的三个绝对神圣位格是互相一致的，因为这三位都具同一本质而不是被创造的。”“同时我们应当知道：父、子、圣灵这三个名号并不是由我们奉给上帝本身的，反之，乃是由上帝宣示给我们的。”“当我说上帝的时候，我显然是指父，和他的独生子我们的主耶稣基督，以及他的全圣的圣灵，这就是我们的独一上帝”^②。

上面讲的是东方教会的教父们对圣三位一体的解释，实际上，至少到9世纪后期，东、西方教会在圣三位一体的教条方面

①《东方教父选集》，第79、80、83页。

②《东方教父选集》，第323、342页。

理解是一致的。奥古斯丁解释圣三位一体在基督教教义中的意义，并不在于具体的内容论述，而是论证角度的不同。也就是说，他不是从西方传统的逻辑辩论方法来论证圣三位一体，而是从神学和修道士的立场来看待圣三位一体，这样，就使对此的理解由哲学变成了信仰。奥古斯丁并不从某一位格，即所谓“父”的存在出发，而是从“天性”出发，即讲“唯一含三”。这就是第一，圣三位对外行动的纯一性；第二，圣三位绝对的平等性与同体存在性；第三，关于天主和绝对性的一切，都应用单数来称谓^①。从历史角度来说，10世纪欧洲经院哲学中对圣三位一体的理解与东方教会有所不同，即偏重逻辑论理和理性证明，但就信仰来讲，对圣三位一体的理解大体上可归纳如下：圣三位一体作为完整的神体，是绝对的、超本质的、非言语所能描述的，其中，圣父、圣子、圣灵是没有时间先后而永恒同在的三个位格(person)，而这三位格的“一体”，并不是指三圣位的“实体”，而是说它们的“本性”是单一的(unite)。

圣三位一体理论本身并不是美学理论，但是，当上帝创世造人给人的存在以伦理的和本体的保证之后，这保证本身是被作为绝对完满和美善的，正因为如此，上帝被称为上智者、纯美者、以及神圣的和谐，而这些正是“自由”本身的属性和特征。第一次自觉担忧安身立命问题的人，设想绝对的自由状态是一种纯美，但他们认识上的幼稚却在于不知道如何理解和表达他们所经验或体验到的非实在。直到13世纪的阿刻阿斯帕的马休(Mathew of Aquasparta, 1234/40—1302)还在他的《知识问题论辩》(The disputed questions on knowledge)中说：“上

^①参见F·甘兰：《教父学大纲》，第二卷，第615页。

帝知道非存在的事，因为它拥有它们的理由；但是人的理解则不拥有非存在事物的这些理由；因此，无论如何都不能认识或理解非存在”^①。这是理论美学在把精神作为精神本身而存在时所遇到的概念与现象如何统一的难题。因此只能设想出一个绝对的纯美，一切事物的美只在于反映着这纯美。也许正由于此，吉尔森（E. Gilson）才认为，奥古斯丁的《论三位一体》对三位一体问题的理解具有了心理学的意义^②。而阿刻阿斯帕的马休则从对于存在物的知识推论，真理在于理由的相等，人们之所以能认识美的事物，就因为有一个对个别的美的事物来讲是共同理由的美之存在^③。这些看法，其实是美学史上柏拉图的“美本身”在中世纪理论美学中具有了宗教信仰性质之后，向康德的“物自体”的一种转变过程。

尽管从4世纪起已经确定了对圣三位一体的正统解释，但是，由于对概念与现象如何统一的理解不同，以后还不断出现与正统教义不尽一致的看法。在所有这些对圣三位一体正统、非正统乃至异端看法中，引出了一些与中世纪理论美学至关重要的概念和范畴。

厄留根拿虽然坚持上帝是超实体的绝对本质，但它所具有的三种属性，却使确切的知识成了问题。三位格的统一，使开端或原因都无法被知识所掌握，因为上帝“就是开端、意义和终点”（end，也有“目的”的意思——引注）。所谓开端，是指所有事物都来自于它并分享它的本质；意义，是指在它那里并通过它所有事物才存在并运动；而终点，则指所有事物都朝向它运动。”

① 麦克诺编：《中世纪哲学文选》，第二卷，第245页。

② 吉尔森：《中世纪哲学的精神》，第212页。

③ 麦克诺编：《中世纪哲学文选》，第二卷，第288页。

“因此，每件事物之被称为存在，并不是由于它们自己，而是由于分享了上帝那真正存在之本质才成为存在的”^①。由于这三种性质，甚至上帝也不认识它自己的本质，因为如果它能有一个确切的知识，它必须首先限定它自身，这又与上帝的超本质，即无限本质相矛盾。从对上帝难以有确定的知识，厄留根拿引出了一个十分重要的概念，即沉思（contemplate）。“沉思”在这里也有“期待”的意思，即是说，尽管我们无法得到对上帝的确切知识，但我们却可以在沉思中知道它的存在，并期待着这种知道的意义，因为我们毕竟是从上帝那儿来的。

沉思的重要性，在于提出了超出作为理性认识的哲学之外的信仰的一个突出特性，它的最终目的，是维护人反思自身的完满性。信仰要求不能怀疑圣三位一体，但圣三位一体作为信仰的具体对象，无法在哲学认识和分析中得到概念与现象的统一。因此，当人沉思的时候，人是通过精神上与被信仰对象的一致，从而达到排除对一切繁杂存在的执着，使上帝与人自己作为概念与现象统一起来。这是神修中一种神秘的功夫，同时也是一种极完满的审美状态（见第四章）。但是厄留根拿似乎还不知道这种神秘的功夫，也不理解他所说的沉思的重要性。他不否认圣三位一体，却从知识的角度怀疑对此的认识；他仍然追问那从上帝来的存在到哪里去了。他举例说，存在分享绝对的光，好比铁在火中融化了，但铁毕竟还存在。正是由于这一点，尽管他自己回避二元论，人们也还是说他不是一个一元论者，并说他对后来狄南的大卫的泛神论错误负有责任。不过，教皇英诺森三世（Pope Innocent III, 1161—1216）指责一个叫做阿马利克（Amalric of Bene）的人为异端

^①转引库蒂斯：《中世纪西方哲学简史》，第40—41页。

时，确是因为后者由厄留根拿说创造者和被造者是一回事而得出人不可能有罪的结论^①。

人所以能沉思自己与信仰对象的同一，其中一个重要的原因，就在于人自身的美是从圣三位一体中来的。正象尼撒的哥里高利已指出的那样：“诚然神性之美并无任何形式或仪容，也没有美丽颜色；但其妙处在于卓绝之非可言喻的福份。”正如画家可以美丽地画出人体来，上帝造人时也已经给了人在身体上的各种美，“你若细察神性美被表现在人上面的其他各点，那你会发现到它们是十足地保存了上帝的形象。上帝就是心与道。”“且你可以在你自身中见到表现力与理解力，而这些，实不过是真‘心’与真‘道’的摹仿物而已。”因此，人身体各部分以及人的表情和心理美不美，并不在它们表面上的比例恰当、和谐与否，而在于这些方面的联系是否符合上帝造人时所安排的那样^②。显然，在这种人的美与上帝的纯美的伦理关系中，美与善是密切相连的。因此，人不仅由于自己有着与纯美相连结的原则，从而能以沉思来超越哲学对美的理解，而且这种沉思本身也具有道德上的善的性质。后来的罗吉尔·培根（Roger Bacon 1210/15—1294，英国僧侣）在其《道德哲学》（Moral Philosophy）中说：“如果哲学家在所有沉思的哲学中贯穿着道德哲学，那是不足为怪的；因为他们知道，这是人的救世；所以，他们才把美的原则（beautiful doctriens）溶进所有的科学中去”^③。

这种沉思的美学特性尽管是由信仰保证着的，但它的意义已

^①参见库蒂斯：《中世纪西方哲学简史》，第45—46页。

^②《东方教父选集》，第7—8页，第26—29页。

^③麦克诺编：《中世纪哲学文选》第二卷，第83页。

完全不同于诸如早期教父特尔图良 (Tertullian, 150—225, 罗马教父) 那种非反思自身的信仰了。特尔图良的名言“我相信, 正在于其不讲理 (Credo quia absurdum)”在4世纪已被当成是信仰中的蒙昧主义了。但是, 对于圣三位一体毕竟是不可言喻的, 所以在后来对此的解释中, 沉思就成了信仰与理性奇特结合的一个产物了。它在中世纪理论美学中的一个特殊作用, 是人用一种超哲学的方式对自己的认识, 其特征之一, 便是强调人的形象与圣三位一体的完满形象的内在关系。这一点似乎也是中世纪的独创。

在古希腊, 比如苏格拉底, 认识自己就是认识自己, 而在中世纪的沉思, 认识自己则要求人必须认识到上帝所给予他的本性, 以及神名用普遍性 (概念) 所标志出的人的自身位置 (现象)。这里, 美学的完满特征与对圣三位一体的单一特性是完全吻合的, 也即是厄留根拿在《本性之分解》中所说的, 人是什么、能干什么、干了些什么, 这三者虽是不同的, 但却是人的本质、力量以及行为的三位一体^①。甚至, 即使从中世纪理论美学所追求的完满的美的单一性看来, 有些异端也似乎是应该指斥的。圣安瑟伦强烈谴责洛色林 (Rosellinus, 1050—1112, 法国哲学家), 就在于后者主张一种三神论或三位异体说 (tritheism)。这种三位异体说认为, 圣三位是三种存在, 都能够独自化为人身。在1092年法国的苏瓦松公会 (Council of Soissons) 上, 洛色林为避免被逐出教, 公开撤回了自己的观点。这样讲并不意味着异端理论中没有美学, 恰恰相反, 异端和正统的不同, 同样说明了信仰在中世纪各种思想理论中的重要性。在圣三位一

^① 麦克诺编: 《中世纪哲学文选》第一卷, 第101页。

体的理论中，中世纪理论美学再次表明的，其实就是人所进入的由审美到信仰的独特美学阶段。

但是，上帝是一种超实体的存在，当人在沉思中见到上帝的纯美时，必然产生这样一个问题：人如何认识上帝的形象。我们已经知道，上帝的形象尽管是非实体的形相，但就上帝与人的一元性存在的伦理关系来讲，人不能只把上帝的形象当成一种想象，所以，对上帝形象的理解所遇到的困难，其实是中世纪理论美学中一系列形而上学范畴的本体化。这样，对于人如何认识上帝形象的纯美，并且如何在这种认识中掌握人自己的理性，就包含了两层含义。其一，如果上帝形象的纯美与上帝作为绝对真理是一致的，那么，人的理性理解力是如何达到这种与真理等价的纯美的；其二，上帝纯美的形象是如何落实在人对自身的认识中的。这两个问题，都表明着中世纪理论美学的理性主义特征，以及中世纪审美活动本身的理性化特征。

中世纪神学理论中所谓的“理性”（ratio），并不仅仅指原因和道理（reason）。同样，也不仅仅是古希腊哲学中所认为的，人所生来具有的认识能力，从人与上帝的一元性伦理角度出发，厄留根拿甚至批判了把人作为一种理性的动物的定义，因为他把人看作在上帝心中一个智慧的概念。所谓形而上学本体化，对于理性来说，就是指它不仅仅是人的一种精神的和心理的功能，更重要的是，理性还表明着一种“关系”。这个关系就是一切事物得以联系的一种规律，但这种规律并不是抽象的或没有本体性存在的，只不过这种规律的存在是理性的（rationale）罢了。因此，理性又是指实体的一种基础或原因（raison d'être），还指一种知识的原则和潜在的原因（ratio seminalis）^①。这

^①参见麦克诺编：《中世纪哲学文选》，“导论”。

样，当我说中世纪理论美学是一种理性主义的美学时，指的既不是它的正确性，也不是指经院哲学那种论理特征，而是说，这种理论美学采取的是一种客观主义态度。纯美不仅是一种先在于人的客观实体，而且对这个客观实体的把握也应是对真理的认识一致的。但是另一方面，这种客观实体又不是一般的物质实体，它是超物质的；它固然具有“美本身”的含义，但更是一种潜能，成为人追求美、实现美的原因。正是在这种矛盾中，美不仅具有目的性的善，而且也只能在神秘的沉思中被达到其极至状态。这又是理性与神秘的奇特结合了，并且同样反映出对于非存在的幼稚理解。

对理性的理解，突出地反映了柏拉图理念说对中世纪理论美学的影响。柏拉图的理念是存在于上帝之外的，它仅仅是一切事物的终极原因，并不具有信仰崇拜的含义和必须，所以人可以摹仿理念。而托马斯·阿奎那则在《神学大全》里说，众多的理念是从上帝那里来的，并作为所有被造物的形式而起作用。然而，对于上帝来讲则没有什么理念可言，因为理念是其他事物之生成的原因，上帝既然没有原型，就不能用理念这个方式来说明自己。人的理性所以具有理解能力，是因为这些理念作为被造物的形式将靠它自己来存在。人的这种理性又为什么能理解上帝呢？因为上帝作为一般(*genera*)同样也离不开特殊(*species*)，如果没有众多作为人的理性形式的特殊之理解，也就无法见出由上帝而来的理念^①。显然，托马斯·阿奎那是靠了对作为一般的上帝之信仰，才能用宗教的方式，把理念变成人的众多理性形式之特殊的。然后，当他反过来说，一般寓于特殊之中时，他当然不是指上帝由人来决定，而是说在人的存在与活动中见出上帝的

^① 参见E·吉尔森：《中世纪哲学的精神》，第157—158页。

光。正是在这种由信仰支撑着的沉思意义上，波拿文图拉（Saint Bonaventura, 1221—1274，巴黎大学教授、红衣主教）才在他的冥契神学中力图证明，信仰可以作为哲学沉思的源泉。

人类理性的理解力究竟有没有极限，或者说人所能够理解的到底是什么，对于这个问题的回答；便引出对“真理”的讨论。中世纪对真理的看法，一般说是传统的，即一方面指柏拉图的理念说，一方面指亚里士多德的逻辑学。柏拉图把对知识的认识看作是对灵魂的“回忆”，这一说法是中世纪基督教神学所反对的（第三章还要论及），但柏拉图区分两种不同知识的作法，则为中世纪理论美学所接受了。在柏拉图看来，一种是对事物的“意见”，一种是对真理的“洞见”，后者才是理念本身的真理，对美本身具有知识是属于对真理的洞见^①。在中世纪经院哲学中，真理也被明确区分为两种，一种是神的真理，一种是人的真理。罗伯特·格劳塞提在《论真理》（on truth）中认为，所谓真理，就是指对事物的适合和理解。但存在着两种真理。神的真理是指事物存在的“根据”，事物根据它而在永恒的道中与它的理性相一致；另一种真理是人的理性可以掌握的，那就是事物之所以具有意义的“是”^②。用近代哲学的话来说，神的真理是指现象界后面的物自体而言的；而人的真理则指对现象界自身特性的把握。之所以现象界的真理也能成立，是因为从逻辑上讲，现实的存在必有其存在的充足理由和实际意义，否则人不仅无法进行活动，甚至人的存在也无从确定。因此，安瑟伦在《关于真理的对话》（Dialogue on Truth）中认为，所谓真理，就是指正确

^①参见《西方哲学原著选读》，上卷，第84—90页。

^②麦克诺编：《中世纪哲学文选》，第一卷，第282页。

(right), 即正确地阐述一个有意义的事物。但真理并不是指“肯定”, “否定”同样可以是真理。安瑟伦说:“真理和正确在于它们的能够, 因为它们表示出某种意义时, 就是能够干什么, 这包括表示意义的能力和什么是已经发生了的这两层含义。因此, 真理的两种表述方式, 即是与否, 都可能是正确的”^①。

安瑟伦的真理论有一个循环: 一切正确地阐述一个有意义的事物就是真理, 但这正确地阐述本身所依据的还是真理。换句话说, 我们知道事物的本质之中具有真理是因为确有真理的缘故。对此, 安瑟伦解释说:“如果因此真理和正确都存在于事物的本质中, 那么, 这样的事物也就是在终极真理(Supreme truth)之中, 这等于说, 事物的真理就是正确”^②。安瑟伦通过把循环的一头归之于“终极真理”即上帝来解决真理与正确的难题, 但一碰到对现象界真理的解释, 困难还是显露了出来: 因为托马斯·阿奎那说过, 只有在现象界的特殊中, 才能见出终极真理的一般。这一问题, 实际上就是中世纪基督教神学对上帝与人的一元性伦理存在之信仰本身的两难矛盾; 而具有理论美学意义的沉思, 才因此对解决这个两难矛盾具有了特殊的意义。同样, 对圣三位一体的解释, 不过是在对信仰对象本身的认识中所体现出的, 对于解决这个两难矛盾的一种努力。

这个两难矛盾是这样的。当我们从基督教正统教义出发, 把上帝作为一种终极的单一“存在”(Being)时, 那么众多的“存在”(beings)便是从终极的单一存在中来的。问题在于, 如果众多的存在各有其存在的充足理由, 它们便无须从终极的单一存在中产生, 至少不必再去顾及它; 如果众多的存在本身没有

^①麦克诺编:《中世纪哲学文选》, 第一卷, 第154—155页。

^②麦克诺编:《中世纪哲学文选》, 第一卷, 第164页。

充足理由，那么，终极的单一存在也就是没有充足理由的，至少它在创造众多的存在方面是能力不足的。这一两难矛盾，尽管靠信仰的支撑维持着它的神秘统一，但还是引出了诸如真理、沉思、理性、理解力、正确、知识等一大堆形而上学范畴来。在此讨论这些范畴的理论美学特性主要有两层含义：其一是说，中世纪理论美学并没有把终极的单一真理当成人的理性所不能掌握的神的真理之后就此完事，而是为了在这个前提下更充分地探讨人实际上所能把握的自身自由的限度是什么；其二是说，双重真理所显示的概念与现象的区分，不过是传统美学中整一与杂多区分的一种本体论深化。在这种深化中，已经不是某一事物本身在合适与比例意义上的整一与杂多，而是美的概念与具体事物所显现的美的区分，而这种区分所要保证的是它们的统一，即具体事物所显现的美的现实，是被作为人的理性能力所能够正确理解与把握的。这两层含义当然是统一的，第二层含义不过是第一层含义在中世纪理论美学中更为具体的展开。

格劳塞提在把神的真理与人的真理区分之后，着重说明了杂多的现象之所以具有真理，和这些现象作为存在一样，都有着自身的特定用途。他说：“上面讲的真理的限定（即前面关于双重真理的话——引注）对于所有真理都是共同的。但如果把它缩减到一个单独的事物上面，就将看到对于每一个真理来说的一种多样化的原则（ratio）。因为个别事物的真理是对于它们的存在的一种限定。就见解的真理来讲，由于有这个真理此见解便为真实，这就恰似一些事物的陈述是关于这些事物的，或者说一些事物的陈述是来自这些事物的，这就是对它们的存在的第一种限定。然而，见解的真理，又由于这个真理此见解成为正确，这就恰似那个存在之所以是或者之所以不是的意义。这便是对它的存

在的第二种限定。所以，真理的意旨 (intention)，就象存在的意旨，是多重含义的：从一方面来讲，它在所有真理中都是一种，然而，在指定的用途 (appropriation) 中，它在特定的个体中又是多样性的”^①。这两种限定，一是指陈述而言，一是指意义而言，但来源却都是同一个真理。

被称为伪格劳塞提 (Pseudo-Grosseteste) 所著的《哲学大全》(The Summa Philosophiae, 约1260—1277) 进一步认为，绝对真理之所以可以在沉思中被人所接受，是因为它本身就是存在的一种永恒特性。他说：“那永恒的真理，它的存在现在已被表明是最为必然的了，它或者是一些由实体形式构成的在自身之中的一些存在——这是我们所主张的——或者是一些永恒存在的安排或倾向。”因此，“真理被多种方式所表达，并且还依照不同的限定或由不同的人来多样化地加以接受。”他这样讲，并不贬低终极真理，甚至也没有抹杀神的真理与人的真理的区别。所以他才说：“然而，那复杂的真理，实际上就被理解为它的充分原因，在事物中它自身就作为内容；而在非被造的真理中，则只是形式和目的”^②。

当美被当成一种永恒的精神形式时，人的理解对象究竟是什么便成了问题。大阿尔伯特 (Albert the Great, 1193/1206—1280, 德国神学家) 在《论理解之本性》(on the Nature of the Intellect) 中认为，我们所理解的对象并不是它存在的实体和状况，而是它的“可理解性” (intelligible)，通过任何事物的可理解性，也就理解了它自身和它的活动。这样，理解力实际上是理解它自己的理解，而这种对自己的理解，就产生于

^① 麦克诺编：《中世纪哲学文选》，第一卷，第280—281页。

^② 麦克诺编：《中世纪哲学文选》，第一卷，第292、297、300页。

理解任何可理解的事物之中。大阿尔伯特举例说，比如色彩，它本身并不是物质，而是由于光才被人见出，而光的存在又分为三个方面，即光、照、亮（Lux、Lucere、et Lumen），因此，色彩在这种透明中是作为一种精神性的存在的。于是，“除了一般概念，没有什么是可以理解的。”根据这一点，我们所能理解的美，只能是美的一般概念^①。

托马斯·阿奎那关于理解的看法似乎正好与大阿尔伯特相反。在《真理问题论辩》（The Disputed Questions on Truth）中，托马斯·阿奎那认为，所谓真理，就是指与某一事物所是的绝对等同，但真理不在感觉中，因为感觉不是真理的本性。他区分了对上帝的认识的真理和对一般事物的认识的真理。在认识上帝的真理时，必须是从圣三位一体的含义来理解的，这就是说：“第一，真理位格地（personally）存在于诸神性事物中；第二，由于真理是一种等同（equality），因此，它使神性事物中的那种位格的（personal）区别意合；第三，因此，真理是本质性的而不是位格性的。”至于一般的存在，所谓错误，就是指“不是”，“但由于它不是，它就不是任何事物。因此也就没有什么事物是错误的。”托马斯这样讲，就认为凡是存在的必有其理由，也即合理性，无理由的和不合理的则是不存在的。”因此，谬误不在理解中。谬误不能在理解中。谬误是在理解中被发现的”^②。因为理解本身是对于真理和谬误的理解，尽管谬误是指不存在，但这个不存在便不能存在于理解中，相反，是由理解来发现的。正因为如此，托马斯·阿奎那不仅讲美在上帝，同时也肯定美在一般存在物之中，即所谓一般物中的鲜明和比例正

^①麦克诺编：《中世纪哲学文选》，第一卷，第368—370页。

^②麦克诺编：《中世纪哲学文选》，第二卷，第160、209、218、220、232页。

确：“美包括三个要素：第一是一种完整和完满，凡是不完满的东西就是丑的；第二，是适当的比例或和谐；以及第三，是鲜明，因此鲜明的颜色被称作是美的”^①。他在这里又是从已然存在的对象形式上来分析美的要素了，这仿佛又回到了古希腊对美的看法上，而不仅和大阿尔伯特不同，更与尼撒的哥里高利讲人本身是不美的大相径庭了。

然而，尽管上述看法存在着不同的地方，但有一点是共同的，即是说，人所掌握的具体真理（包括美），不仅能见出永恒真理，而且是与永恒真理一致的。这样，人的理性便可以在真理的意义上理解上帝的知识和绝对美善，这是现实的美反映上帝的纯美在认识论方面的根据。所以波拿文图拉说，如果我们的理解在各方面不出错误，“上帝便可以在理性的本性之光中被造物所认识。”而且，如果不懂得这个道理，那么对上帝的认识是不完全的（half-fully）。所谓完全的、无错误的理解，是指对圣三位一体的性质的理解，即作为“统一、真理、以及善”来理解^②。

因此，对于美和美的艺术的理解，并不是指把艺术当成由人的想象力创造出来的形象，也不是由于这些形象本身是美的，它们同样都要归于与纯美的一种关系，即“相象”（likeness）。后来波拿文图拉认为，受造物有三种组成成分：质、形、联系（La matière, La forme, et Luer conjonction），由此见出受造物也是一种三位一体的存在，当然也就有与圣三位一体的“相象”^③。奥古斯丁在《论三位一体》（De Trinitate）中就

^①卡瑞特（E·F·Carritt ed）：Philosophies of Beauty from Socrates to Robert Bridges（从苏格拉底到罗伯特·布里奇的美的哲学），Oxford, 1952·PP. 36—37。

^②麦克诺编：《中世纪哲学文选》，第二卷，第126，131—140页。

^③参见F·甘兰：《教父学大纲》，第四卷，第1133页。

已指出，我们对于肉体的美和物质的艺术的把握，要靠单纯的智力去注视，而不是用心灵的热望来幻想。因为这些美和艺术之所以美，并不在于它们那暂时性的存在，而在于永恒精神的形式，靠了这种精神形式，我们才能用真实的和正确的理性在任何事物中去把握住我们自身的美^①。

这里，“相象”是一个十分重要的范畴，以后在讨论化为人身、偶像崇拜等问题时还要碰到它。所谓“相象”，一方面指人的形象与上帝的形象、美与纯美的相象，这突出了上帝与人的一元性伦理存在的关系；另一方面，同样也指人的理解与被理解对象的相象。正是在相象的后一层含义上，中世纪理论美学并不认为对美的认识在于形象本身，而认为是在于对纯美的沉思和理解，也就是理性化地对待所以为美的原因（而不是“美本身”的本体）。彼得·阿伯拉德（Peter Abalard, 1079—1142，法国僧侣）认为，“某一事物的形象（image）是那事物的相象（likeness）。但是，这并没有什么理由使我们不把理解也称为一种相象，因为很显然，那理解被叫做它所理解的事物的相象是很恰当的。但我们说，这种相象和作为形象的形象不是一回事。”阿伯拉德举例说，比如一座塔，它的面积和高度只在它自身，理解的相象便是与此等同，但塔的形象却是可以构想的（fictive），这构想并不与塔本身等同，而是从属于它的。即使是如镜子那样反映出的形象也是如此，在镜子中我们所见到的视觉对象，其实可以真实地说什么也没有。“因为显然，那些性质相反的颜色照样能出现在无色的镜子表面”^②。

从沉思圣三位一体见出纯美，到认识理解与事物的相象，中

^① 麦克诺编：《中世纪哲学文选》，第一卷，第268页。

^② 麦克诺编：《中世纪哲学文选》，第一卷，第239—240页。

世纪理论美学的审美既不是针对形象的，也不是指某种感性认识。奥古斯丁在《论自由意志》中说，理解一个东西要靠看、听、闻、尝、摸这五种功能的结合，但是，当我们辨认颜色时，看到的并不是它的真实面貌，而是我们自己的觉察；我们听见的也不是声音本身，而是我们自己的听力；玫瑰香也不是玫瑰本身，而是我们的闻向我们散发香气；某种滋味也是在于我们用口来品尝时才产生的；触摸的含义也不在被摸的东西上，而在触摸本身。如此等等，可见所有这些感觉都不是对对象的理解，尽管这些物质的东西要由感官来知觉。正因为如此，奥古斯丁把美好的东西、财富、肉体快感、荣华、权势等等，都作为感性的和世俗的美，和次要的美。“假如漫无节制地向往追求这些次要的美好而抛弃了更美好的，抛弃了至善，抛弃了你、我的主、天主，抛弃了你的真理和法律，便犯下了罪。”“如果追究一下之所以犯罪的原因，一般都以为是为了追求或害怕丧失上文所谓次要的美好而犯罪”^①。奥古斯丁的忏悔，集中体现着中世纪理论美学对感性活动的排斥。

另一方面，中世纪理论美学所以认为形象（包括艺术形象）与事物的相象不具有真理性，在于当时美学是被溶化在“科学”——即神学——中的。伪格劳塞提在《哲学大全》中专门论述了科学与艺术的不同。他认为，科学主要沉思和研究真理的原因，而艺术则是根据真理而传达和安排出的一种行为方式（manner）。“因此，哲学家和艺术家虽然可以有共同的对象，但却有着不同的操作方法或原则以及目的”^②。我们在上面已讲了“艺术”在中世纪的含义，因此，艺术被作为行为方式是不足为怪

^①奥古斯丁：《忏悔录》，第30—31页。

^②麦克诺编：《中世纪哲学文选》，第一卷，第312页。

的。至于文学，由于是神学和哲学的预言，当然也是科学了。所以波伊修斯(Boethius, 480—524/525, 罗马哲人)在身陷囹圄死到临头时, 便用哲学来安慰自己, 但却在《哲学的安慰》(Consolatio philosophiae)一开头便赋诗说:

只有那些艺神没有任何畏惧,
还陪着孑孓的我同上倦疲征途,
文艺曾是我的光辉, 忆当年生活优裕,
值今衰老凄凉, 它成了我慰安的伴侣。①

(三) 化 为 人 身

在我们讨论了创世和三位一体之后, 上帝与人的一元性伦理存在, 便保证了人自身存在的充分根据, 因而溶化在这种信仰中的中世纪理论美学, 便解决了与人有关的现实的美同上帝的纯美之间的关系, 这种关系决定了中世纪理论美学的理性主义和客观主义特性, 以及人在把握美的活动中理解力的限度。然而, 人之所以要为自己的存在及自由活动寻求如此完满的根据, 必定由于这样做对人具有“好的”目的, 也就是具有善的性质。化身为人的理论, 正是延伸着上帝创世造人的伦理性质, 在信仰中成了善行实践的一种神圣体现。其中的理论美学含义, 不仅在于美与善的统一, 更在于产生了中世纪理论美学中一些独特的美学范畴, 即象征、偶像、爱心, 等等, 从中可以看出, 上帝的纯美是如何

① <中世纪基督教思想家文选>, 第2页。

落实在人的现实的美的活动之中的。

为什么基督教教义中会有“化为人身”这么一种理论信仰，我觉得这是十分难以说清楚的——如果这不仅仅是用圣经记载来作为回答的话。从中世纪关于化为人身的正统教义解释来看，我也许只能这样讲，第一，由于上帝是超实体的存在，那么它实际上只能是一种观念；第二，可是人所关心的毕竟是他自己，逻辑上讲上帝必须与人有关，而从直观上看，这超实体的存在必须具有人所能够具有的一切性质和特征，当然也就包括人的肉身形相；第三，观念如果纯粹只是人的肉身形相，那么信仰将失去有神论的宗教性质，甚至由于肉身的物质繁多性而失去基督教的一主神教性质，所以，观念又必不能是人的肉身，也不能是肉身形相；第四，耶稣基督是作为一个曾实际存在过的人来被人追忆的，因此必须贴切地说明那替上帝行道的耶稣基督的存在位置，而这存在位置必须与上帝的本性或圣三位一体相一致；第五，所有对这些理由所做的解释必须完满。但是，关于化为人身的解释的一个麻烦之处，在于不能简单地，说那化为人身的就是上帝、耶稣、或者《圣经》，因为必须考虑到不致与创世及三位一体的理论相冲突。由于这些困难，化为人身的解释中的神秘性似乎就是不可避免的了。就本节分析主旨来讲，当然也没有必要叙述化为人身的理论形成、发展沿革及多种论辩，因此只引述达马色的约翰对此的阐说，以明了此理论所说的主要内容是什么。不过，他的阐说不仅最为详尽，而且基本上也是被作为正统的教义解释的。

在达马色的约翰看来，化为人身的理论包括这样四个内容。第一，化为人身最核心的内容便是基督的由来，也即是由神的圣灵和童贞女玛丽亚的结合而诞生。玛丽亚 (Marie) 是从大卫

(David, 圣经中, 约公元前1000年以色列第二任国王) 的支派传下来的, 神差遣天使向她报喜, 并说, “你在主面前已经蒙恩了, 你要生子, 可以给他起名叫耶稣。” “所以在圣童贞女同意之后, 圣灵就临到她身上, 依着天使传主的话, 使她洁净, 并准她有能力接受‘道’的神性, 也准她有能力可以产生出来。于是至高神自己的智慧和能力荫庇她, 就是与父有同性的子, 即如神圣种子, 从她圣洁而最纯净的血液, 他形成了涵有理性和思想力的肉体, 也就是我们复合性格的初熟果子, 这肉身的形成不是由于生殖, 而是藉着圣灵造的; 其体形的发育并不是逐渐增加, 而是一次就长完全了, 他自己, 正是‘神的道’, 在内存性上与肉身一致的。”这便是基督由“道”而受孕并作为神的化身借玛利亚的子宫而产生。这样, 基督便同时具有了神和人两种性质和能力, 因为“神性在它的运行中与肉身相交”, “肉身也在它的运行中与道的神性相交”。具有神人两性的基督, 也就有了两种活力: “一个是属于他神性的神力, 一个是属于他人性的人力。”

第二, 但这并不是说上帝的“体性”也就成了人, 而是说上帝作为“一位”, 在其内部所显现出的共同性格, 作为“道的性格”成了肉身, 或者反过来说, 基督的肉身领承了道的共同性格。“因此, 化身的上帝‘道’, 并未承当那被认为是属纯粹思维的一个抽象物的性格(因为这不是化身, 而只是欺诈和假的化身), 也未承当那在种类上观察到的性格(因为他不曾承当种类内所有个体的诸凡性格), 而是承当了在个体方面所观察到的性格, 这性格是与在种类上所观察到的性格相同。”“因为上帝‘道’的本位这时自己成了在肉身里的本位, 所以‘道成了肉身’(《约翰福音》1.14.)明明是没有转变, 同样, 肉身成了道也没有替换, 于是上帝就成了人。”在这种神秘转换中, 上帝的

道成肉身就是上帝本位中的共同性格成了基督的人身，而所谓“没有转变”，是指上帝的本位和三位一体的共同性格而言。

第三，上帝之所以与化为人身有关系，在于上帝是这一神秘事件的原因，正如上帝是一切事物和道理的原因一样。“所有适合于父的名称，如‘因’、泉源、产生者都只归于父；然而那些适合于‘果’的，被生的子，道，直接能力，意志，智慧等名称都被归于子；而那些适当于‘果’的，被发出的，显示而完成的能力等名称，都被归于圣灵。父是子和圣灵的泉源与起因，却对子是父，对圣灵是发出者。圣子就是‘子’，‘道’，‘智慧’，‘能力’，‘意象’，‘光辉’，‘父的印证’，而且是从父来的。但圣灵的确不是父的儿子，而是从父发出的灵。因为没有圣灵就没有感动。我也说子的灵，这不是说圣灵从他发出，而是透过他从父发出。因为只有父是起因。”因此，“除了关于行奇迹，善意及目的外，父与圣灵在道的化身里面一点没有份。”

第四，童贞女玛丽亚也是产生上帝的母。这是化为人身理论中最为令人惊奇的地方，但却不是不可理解的——只要我们知道了创世和三位一体的理论。首先，“我们宣告圣童贞女确切真正是生产上帝者。因为由她所曾产生的真是上帝，当然那怀养化身真神的就是神的产生者了。”“我们并不说圣童贞女是生产基督者，因为这称呼会取消‘上帝之母’的名号，而亦会耻辱那实在唯一在一切受造物之上，最值得尊重的‘上帝之母’；这所谓生产基督的名称乃是那不洁而可憎，依从犹太教规的涅斯多留派——那污秽的器具——为了施行侮辱而发明的。”其次，由玛丽亚作为上帝之母的道理，见出基督的神人两性兼有：“我们认为上帝是由她生的，这并不是说‘道’的神性，及其存在的元始是因她得

来，而是意谓那由父在万世以前，无时间性地所生的，无元始地，永久与父和圣灵同在的神道自己，在末后的日子，为了拯救我们，才定居在童贞女的子宫里面，不经转变就成了肉身，由她产生出来。圣童贞女生的不只是人，也是真神；不仅是神，也是化身的神，他没有把自己的身体从天上带下来，也不仅仅是藉童贞女作为经过的通道，而是从她得到与我们的本质一样的肉身，而成立在他自己的本位里。”因此，第一，“那依照一个神圣的，无元始的本质的法则，而由上帝圣父出生的他”，和第二，“那在后来依照一个有起始的，属时间的本质（就是人类的本质）的法则，而由童贞女出生的他，分明必定就是同一的这一位。这名称实在就是表示我们的主耶稣的一个位格，与其两个性格，两个出生。”第三，只有这样讲，道和肉身才可能是同一的。“因此，我们以圣童贞女为生产上帝者，称为上帝之母，这不仅是因为道的性格，也是因为人性的神化，即怀孕的奇迹和存在的奇迹是一同成就的，意即是，那道的妊娠和肉身存于道身这两者是同时成就的”^①。

说童贞女既是上帝之母，又是基督诞生的通道，这不仅使人感到惊奇，而且我们尤感奇怪的是，那些教父们竟丝毫没有感到乱伦的耻辱——如果神秘的奇迹也有伦理性质的话。不过，就本节的讨论来讲，重要的是“化为人身”所体现出的解释的力求完满性。因为化为人身所体现出的含义，在于它是“神性和完满生活在宇宙中的永恒显现，并同样也显现在个人灵魂的升华之中”^②。正是这种永恒的完满性，对人自身的自由至关重要，并

^①达马色的约翰：《正统信仰阐详》，载《东方教父选集》。

^②盎德赫尔（E·Underhill）：Mysticism（神秘主义），New York, 1961, P.118.

且直接产生出一些具体的美学范畴来。

就完满性来讲，显然那差天使报喜玛丽亚的神就是上帝，也就是真神。达马色的约翰说它是“不可思议的，亦是的确无名可名的”^①。上帝要基督作为人来到尘世，以行上帝之道。这是从“位格”来说的。但另一方面，从“三位”的“一体”，即共同性格的一致来讲，上帝必将显示它本位的共同性格也放入了玛丽亚的子宫里面，因此，道才能成肉身，基督才能化为人身，神性与人性也才能互交而同生共存。这里，上帝作为一切的因，以及上帝本位所显示的共同性格使上帝之道成为肉身，这两方面极为具体地充实了前述创世和三位一体的内容，巩固了人对这方面的信仰。基督不过最完整地体现了上帝与人的一元性伦理存在。这种人的神化和神的人化已完全是一种“我”“你”关系——而且是采取了人的分娩方式来达到此种关系的——而绝不象古希腊的神只是人所生产出的一种异己的“他”。神在古希腊所象征和体现出的人的理想，不过是人替代现实人生之不完满的一张“画饼”罢了。正是在人与上帝的这种“我”“你”面对的相互存在中，人把自己自觉地交给了对“完满”本身的信仰，并使人的形成的自然过程驻在神性（完满性）的自由之中。神性的“道”，作为自然万物之运行规律和人自由实践之基本准则，必须与人本身的存在结为一体。从这种神与人的结合中所直接引出的一个重要美学范畴，便是形象（包括象征和偶像）。

我们这里所讨论的“形象”，并不是如近代以来美学和文艺理论中所讲的审美形象和艺术形象，而主要是指人的形象。但是，审美也好，艺术欣赏也好，不仅其形象主要是人本身的形象

①《东方教父选集》，第333页。

或关系到人的形象，而且，与理论美学把握人的自为存在和自由实现时，人的形象对人的本质的关系及其所具有的意义必定突显出来。因为这是人对实现自我的一种直接观照，也是现象与概念之统一的具体状态之一。人对于自己形象的态度，无疑表明着人认识自身的一个方面，以及理性在把握人自身实现方面的某种程度。这在中世纪基督教神学理论乃至与艺术活动直接有关的一些论争中，主要体现为对于“象征”（symbol）和“偶像”（idol）的看法。我们已经讲过，中世纪很少有专门的美学论著，更没有文艺理论论著，形象问题的理论美学形态，就蕴藏在有关象征和偶像的论辩中。实际上，从问题发生的方式来说，关于化为人身的理论之所以涉及到人自身形象的问题，主要也正是经由对象征和偶像的看法而产生的。就化为人身理论来说，与形象问题直接有关的根据主要在于这样三个方面。

其一，从认识上讲，非经象征不能了解上帝。达马色的约翰说，“我们在圣经上找到许多有关上帝的名称都是譬况之言，是可以应用在有躯体的人身上的。我们应当承认，要我们这些血肉之躯的人类去了解或解说神本体之神圣的，崇高的，非物质的一切活动力，乃是没有办法的，除非是用一些在我们自己生活中所有的各种形象，样式，和象征，才可以做到。因为上帝是单纯的，无形体的，所以一切对他所作含有身体之意的说话都是象征的，而却含有较高的意义”^①。

其二，从本体含义上讲，基督代表了道与肉身的人形存在，然而这种存在又不仅仅是对上帝之道的一种象征，仿佛人仅仅把基督作为了解上帝的一个中介似的。相反，基督被当成一个具体

^①《东方教父选集》，第330页。

的、活的、有肉身、会流血、有感情的人。早期教父中所谓形相说基督论 (Modalism) 和幻形说基督论 (Docetism) 都是被作为异端的。这类理论认为, 基督只是一个形相, 不可能是物质的, 比如说基督只是看上去在干什么, 当他被钉在十字架上时, 基督只是以形相附在耶稣身上, 被钉死的是肉身而非耶稣。列奥第一 (Leo I, 390—461, 罗马教皇) 在阐述道成肉身理论并斥责谬解时指出, “基督是真实的”, 因为他在十字架上的确滴了不少血^①。那么, 真实的血肉之躯岂能没有人的形象呢? 况且, 基督本是具有神人两性的, 这在亚里山大利亚的克莱门 (Clément d'Alexandrie 150?—220? 埃及教父) 便明确指出了这一点; 而当东方教会在 5—6 世纪间的分裂, 其主要原因之一, 正在于安提阿的聂斯托利异端只讲基督的人性, 而亚里山大利亚学派则只讲基督的神性^②。

其三, 人是按上帝的形象造出的, 上帝便有人的一切特性。因此, 只有在量 (形象) 和质 (子民) 两方面反思自身, 人才可能认识自己, 也才可能见出上帝的“道”来。圣·贝尔纳德 (Saint Bernard, 1089—1153, 法国僧侣) 在其《劝思考书》中说: “因此, 假如你思考你的量, 你也要思考你的质, 即你是怎样的人。”同样, 上帝的本性为一, 但它也有形象, 而且“当我们力求明白他的统一时, 他就对我们显为四重的。”这四重便是“长、阔、高、深”。长代表永恒, 阔是博爱, 高在万物之上, 深在万物之下, 这种可见的四重外形表明同一性质: “就永恒是长的, 就爱是阔的, 就尊严是高的, 就智慧是深的”^③。

①《拉丁教父文集》, 第299页。

②参见F·甘兰:《教父学大纲》, 第一卷, 第185页, 第三卷, 第673页。

③《中世纪灵修文学选集》, 基督教辅侨出版社, 1964年, 第47、132—134页。

由上，形象的问题便使人通过现象把握自身存在本质，通过创造形象实现自身自由要求这两方面对人具有了理论美学的意义。这首先反映在宗教信仰中具体物件所具有的含义中。丢尼修详细说明了对上帝的信仰所必须采用的一些象征。比如，“火”用来说明超本质的神体，“火的比喻无非是指示天上众灵十分酷似上帝，为了圣洁的神学家们屡次拿火去形容那超本质的，无形相的‘真体’，好象火在许多方面是把上帝的特质有形地表现出来。”“火还有许多足以展开神的精能之特质。所以神学家既懂得这个道理，就用火去描写天上众灵，表现它们的类似神性和尽量模仿上帝。”人的形象，当然更能象征上帝和天使的形象，因此，“另一方面，神学家们又用世人的形象去描摹众天使（《创世记》32、24）。这是由于天使们有理智的本性，有向上仰望的能力，有垂直的样式，有天赋的治理指导才能。”于是，“可以在人身的许多部分里，找到天上众灵的肖像。”比如，“鼻孔”、“听觉”、“触觉”、“眼睑和眉毛”、“壮年和少年”、“肩肘和手”、“心”、“胸膛”、“脊背”、“脚”、“裸体和赤脚”等等，无一不有固定的象征含义。比如，“壮年和少年表示那象永不残谢的花一样的生命力”；“背脊表示把全部生产力结集在一起（《但义理书》，P.10、5）”，等等。甚至，服饰也有固定的象征含义：“由于单一而又庞杂的智慧，拿衣服给赤身穿上，并分配器具携带，无非叫我们按着自己能力，悟知天上众灵的圣袍和用品。”这些服饰和用品有诸如“腰带”、“棒杖”、“枪矛和釜钺”、“测量和匠工的仪器”，等等。比如“腰带指示他们保守自己的生产力，和他们那归向上帝，围拱上帝，永不溃散的共同习惯”；“棒杖表示王权和领导能力，做好万百事情”，等等。连自然现象和物质，诸如“风”、“光”、

“铜”、“金”，以及动植物，诸如“鹰”、“马”等等，都有其象征含义^①。在拉丁教会，比如哥里高利一世（Saint Gregory I 540?—604）教皇也曾做过这样的说明和分析^②。在这些解释中，象征是作为信仰的手段，也就是具体的信仰方式之组成部分的，但却是与自身自身的存在与活动相联系的，也是人在自由活动中运用形象的内在根据和教义规范。因为，人是自觉地把自已交给信仰的，所以形象的运用不仅要追究其从上帝而来的根据，而且尤其是印证自己自由实现的一种手段。

形象与理论美学有关的另一问题，是偶像问题。所谓偶像，主要指圣象和与圣象有关联的装饰物，这在我们今天看来，往往被称为宗教艺术或教堂艺术。确实，既然可以用形象来象征信仰对象和内容，并印证人的自由实现，那么形象用之于艺术创作也就是理所当然的事了。但是我们已强调过，中世纪理论美学并不以艺术创作为对象，也没有艺术理论，因此，尽管下面分析的偶像问题的确在事实上直接影响乃至决定了教堂的装饰风格，但如果认为偶像问题的论争是一种有关艺术创作的美学理论或艺术理论，那就是对中世纪偶像问题之论争的最大误解——这当然也是美学本身的误解。

偶像问题的论争，比之其他具有理论美学性质的问题之论争远为激烈，这主要表现为二、三百年中偶像崇拜和反偶像崇拜的运动。这些运动实际上是有其政治和经济原因的，同时也是教权与皇权激烈争斗的一种反映。比如那位曾经为查理曼大帝（Charlemagne the Great, 742—814，法国国王，神圣罗马帝国皇帝）加冕的教皇列奥三世（Leo III, 756?—816），他本人因偶

^① 丢尼修：《天上圣品等级》，载《东方教父选集》。

^② 《拉丁教父文集》，第283—285页。

象有用处而并不彻底捣毁偶像，但却指责哥里高利三世（Gregory III? —741，罗马教皇）镇压破坏偶像运动是一种“卤莽的造反”，以维护教权大于皇权^①。不过，这些与理论美学无甚关系或无直接联系的因素，此处从略，只简单谈一下几次崇拜偶像和反对偶像崇拜的经过。

正式的反偶像运动是在八世纪开始的。但早在四世纪，福音书中的人物肖像插图，也曾被指责为对偶像的崇拜。反对偶像崇拜，从基督教教义来讲，当然是和反对只崇拜肉身形相相一致的。309年在西班牙埃尔维拉（Elvira）召开了一次宗教会议，其中教规第36条就讲到不许在教堂中设置画像，这大概是在反对偶像崇拜方面最早的明文规定^②。可是到了六世纪的哥里高利一世，则公开为偶像辩护，偶像的普及，使之甚至成了各种守护神。拜占廷帝王的肖像，也和圣像的规模一样大，并具有了偶像崇拜的意味^③。反偶像运动的第一阶段大约在725—780年。首先是拜占廷伊扫利安王朝的建立者列奥皇帝（Leo III, the Isaurian, 680?—741）在725年下令捣毁一切圣像，然后康士坦丁五世（Constantin V Copronome, 741—775）强迫希亥利亚（Hieria）会议接受反偶像崇拜主义。在反偶像运动中，有人被指为异端，有人被革出教门。第二阶段，是780—831年，即公教胜利阶段。在皇太后爱里尼（Imperatrice Irène）与主教圣·塔莱

①参见 贝克 维斯（J·Beekwith）：Early Christian and Byzantine Art（早期基督教和拜占廷艺术），London, 1979, PP.169—170。

②参见 拉奥切利（S·Laeuchli）：Religion and Art in Conflict（冲突中的宗教与艺术）Phila, 1980, PP.57—58；The New Encyclopedia Britannica, “idolatry”（不列颠新百科全书，“偶像崇拜”），London, 1980。

③参见 贝克 维斯：《早期基督教和拜占廷艺术》，第42、80、86、88页，并插图第26、70页。

士 (Saint Taraise) 联合行动, 指示787年举行的尼西亚第七次公会肯定了崇拜偶像的合法性。第三阶段, 列昂·阿美尼安 (León l'Arménien) 在813年又提出偶像的合法性, 圣·狄奥多·斯图狄提 (Sain Théodore Studite, 759—829) 并且论证了它的传统和历史性。在842年终于结束了反偶像运动^①。

对偶像的崇拜, 实际上只是被敬礼的信仰对象必须有其具体形象而已, 因此, 即使从人是按上帝形象而造的, 以及只有通过象征人才能了解上帝来看, 对圣像表示崇拜, 也不是没有根据的。在被敬礼的对象中, 属于偶像的除了圣像, 还有圣人遗物、十字架、塑像等等。不过, 东方教会和西方教会在崇拜偶像的看法上并不一致。总的说来, 圣像在东方比在西方更重要, 或流行, 这对于拜占廷教堂建筑和装饰来说具有极为重要的意义。根据崇拜的目标, 崇拜可分为两种, 一是对天主的崇拜, 称为钦崇 (La latrie ou ladoration), 一是对圣人的敬礼崇拜 (La vénération ou la dulie)。第一种崇拜是绝对的, 第二种则是相对的。不过, 就天主与圣人都亲自领受崇拜来讲, 第二种崇拜当然也具有绝对的意义。这其实在尼西亚第二次公会 (Second Council of Nicaea, 787年) 就已明确规定的, “向图像致敬就是向图像所代表的人物致敬”^②。

简单地说, 肯定偶像崇拜, 不仅仅在于没有具体形象作为信仰对象, 信仰便无所附丽; 就偶像作为信仰对象, 人可以在形象中实现自身自由来讲, 其理论美学的含义尤其在于, 人创造形象以达到信仰实现之完满, 是依据上帝与人的一元性伦理存在之原则的, 因此便从人的本体存在方面肯定了形象对于认识的作用。

^①参见F·甘兰:《教父学大纲》, 第三卷, 第953—954页。

^②F·甘兰:《教父学大纲》, 第三卷, 第955—956页。

这并不是说人可以任意创造形象，恰恰相反，形象的自由程度是紧紧维系于对上帝之道的信仰的。达马色的约翰在专门讨论形象问题时，认为被崇拜的形象并不是古希腊、罗马那种艺术形象，因为那种形象没有信仰之根，会使人堕落。他说：“希腊人所雕刻的像是鬼的雕像，所以被拒绝和禁止。”在这句话里，对形象的认识和运用已具有了善的含义。而且，天主的神体实际上是画不出来的，如果真的画出了（比如希腊人的神像），那才是犯了不信之罪。这样，形象只是一种象征罢了^①。就形象象征上帝的纯美来讲，象征也就作为一种审美范畴进入了信仰之中。所以我认为，在中世纪，形象的问题是象征和偶像这两个问题紧密联系的，并主要通过这两方面被认识并得到体现的。

形象问题所反映出的第三个问题，是人把握形象的能力。首先，人的认识一般地说离不开对具体形象的反映。象征固然是一种手段，但丢尼修在《神的名称》中已指出，上帝在《圣经》中的象征方面，是作用于人的感性知觉的，这只是使人进一步达到理性认识的手段，因此并不能保证一定能达到对无限的理解^②。所以，当丢尼修在基督教的上帝理论中引入了一种“超人”（Super-personal）的概念时，由形象为手段来崇拜上帝，实际上就是人力图超越自己作为上帝与人一元性伦理存在的位置局限，以在对与人同形的信仰对象上达到对人与上帝的“我”“你”关系之把握。在确立形象的象征意义方面，托马斯·阿奎那对自然领域和神学领域的区分是具有深远意义的。他实际上第一次坚决地主张了理性知识的独立性，在自然领域树立了经验的权威，认为一切知识都靠人自己的能力，并能够用理性来解释观

^① 《东方教父选集》，第495—497页。

^② 参见库蒂斯：《中世纪西方哲学简史》，第22—23页。

念的始原 (L'origine des idées)。这与奥古斯丁只讲与上帝对话，沐浴上帝之光是不同的，也即是用双重理性 (Le théorie du double intellect) 来代替奥古斯丁学派的照亮说 (La théorie augustinienne de l'illumination)。托马斯·阿奎那说：“我们理智的自然之光，无非就是第一真理的一种印象。”这样，天主虽是理智的创造者，但它只作为一切真知的基础，而并不直接给人以真知。而在真知的得到中，象征的重要性在于感觉的不可回避。在托马斯看来，人的认识对象是“物”，物是理智观念中最初的也是最高的一种，是形而上学的顶点。但如果只是面对物，这就把一切都归于肉身感官了，也是不行的。因此，人的认识对象其实是一种抽象的有形之物，这对象虽然抽象，却是实在的。由此，理论的界定便是“物与理智的符合 (Adequatio intellectus ad rem)”^①。

我们不难看出，托马斯·阿奎那区分自然领域和神学领域以维护人自身的理性，其实是从一种错误的角度出发的：他把人的理性认识看作是越过对物的感性知觉而对抽象实在的理解。但是，这样一来，形象的象征意义却大大突出了。因为形象本是一种现象（实在），象征着本质（抽象），当形象在象征的意义上被人理解或把握时，那形象必然是符合人的理解力的，而这种理解力所达到的真知，则是形象所象征的本质含义。这看起来是一种认识论，其实是把形而上学的本质加以本体化，从而可以使人能在象征的意义上对待形象。如果根据这种说法，托马斯·阿奎那当然不会反对崇拜偶像，因为这正是人理性认识的自由实现，但是对偶像所象征的“纯美”之把握，却只能是理性主义的。我

^①参见F·甘兰：《教父学大纲》，第四卷，第1188—1195页。

们在阿伯拉德那里已经看到，“形象”和“理解”都可以看作是
与物的“相象”^①，那么，象征意义上的形象，对于人把握自身的
自由来讲，当然也就是合理合法的了。

实际上，上述关于形象、象征、偶像和把握形象的能力的分
析，说明形象问题在中世纪理论美学中的性质并不仅仅是（甚至
主要不是）审美的，而是追求人的自由程度的一种表现。波依修
斯已经说过，只有人的理性自身才具有四种能力，一是寻问事物
是否（whether）如此；二，如果确定它是，那么再问是什么
（what）；三，如果理性知道上述两点，便寻求单个事物是怎样
的（how），并且研究其中其他偶然事物的变化；四，如果知道
了所有这些，理性还必须追问为什么（why）是如此的^②。当理性
沿着这种自由走下去时，形象的问题才最终摆脱对神的信仰而达
到艺术创作的。哥里高利一世是把偶像作为帮助人达到信仰的手
段的；而康士坦丁五世则认为人根本无力去画圣像，实际上已把
形象作为一种造型技艺看成人可以为自己而进行的自由创造了。
至于皇宫贵族们，则更是按照自己的爱好对待一切有形的偶像
了。比如列奥四世（Leo IV）的第二个皇后佐金娜（the Emp-
ress Zoe Zaoutzina），由于在899年用圣物（一根腰带）治好
了自己的病，便对偶像大为迷恋起来。而哥里高利一世则比较聪
明，当拜占廷皇帝马奥利塞（the Emperor Maurice, 582—
602）的妻子康士坦丁娜（the Empress Constomtina）向哥
里高利索要作为圣遗物的圣·保罗（Saint Paul）身体的一部
分时，哥里高利回答说既做不到也不敢这样做^③。

① 麦克诺编：《中世纪哲学文选》，第一卷，第233—240页。

② 麦克诺编：《中世纪哲学文选》，第一卷，第71—72页。

③ 贝克维斯：《早期基督教和拜占廷艺术》，第99—91页。

到了奥康的威廉，他认为上帝不可能是直接（或直观）知识的对象，不论感觉还是直觉的理性见解都不能给我们有关上帝的知识，上帝本身的思维也是由许多个别形象构成的^①。这样，一方面拆除了对上帝的信仰，另一方面，却也消解了形象在中世纪理论美学中的含义，因为他使形象只具有认识论的性质和作用，而失去了形象作为人在自身存在和自由目的两方面之绝对保证的含义。而这正是文艺复兴的艺术对待形象的态度（见第七章）。

然而，偶像之争毕竟影响了僧侣、修道士和工匠们对形象塑造的态度和实际处理方式。总的说来，这种争论促进了造型艺术的发展。尽管当时的“艺术”被当成一种技巧性的操作方式或物质生产模式，但当人在这些完成了的形象而获得各种精神的和心理的不同体验时，形象的审美性质和作用是无庸置疑的。就反对偶像崇拜来讲，固然不是彻底销毁一切画象和雕刻，相反，那些奉迎宫廷显贵和表现世俗生活的画象倒是由此更加自然主义化和现实化了，以此来与“圣事”相区别，也就避免了偶像崇拜之嫌。如果从赞同偶像有助于信仰来讲，那么象征圣三位一体以及各种超存在的崇拜观念的众多形象，不仅应是完美无缺的，以保证与“纯美”的一致，而且，为了使这些观念显之于形象，画象和雕塑以及各类装饰品的制做，无疑大大激发了僧侣、修道士、工匠乃至一般信徒们的想象力和欣赏态度。

（四）我 们 是 谁

上述对创世、圣三位一体以及化为人身的讨论集中说明了一

^①参见奥·符·特拉赫坦贝尔：《西欧中世纪哲学史纲》，中国对外翻译出版公司，1985年，第185页。

个问题，即我们是谁。这是中世纪理论美学最初的，也是前提性的问题。当我们把理论美学看作关于人自身存在和自由实现的完满状态的理解时，这种状态对于人本身来讲，其美善和完满的性质要求人必须首先对自己存在的根据做出回答。因此，这里所谓的“我们是谁”，并不是仅仅指人的肉体存在和理性功能，而更是指人是在什么意义上具有这种肉体存在和理性功能的。简单地说，这种根据在中世纪理论美学中，就是上述上帝与人的一元性伦理存在，在这一点上，也是和中世纪基督教神学理论一致的。

对于人自身存在之根据的这种认识，是通过对上帝之信仰的认识得来的，这是人第一次反思自身存在时，为这种存在所找寻的一个自为的、绝对的规律性和保证，所以我说人是自觉地把自己交给对一神的信仰以获得自身存在的自由之根据的。根据奥古斯丁《论自由意志》的观点，“人必须先理解，而后才知道自己是什么，并且生活着。”而这种理解由于是以人自觉地把自己交给对一神的信仰为前提的，因此就与对上帝的理解相一致，并首先体现在对上帝的信仰之中。人由这种对上帝的正确认识证明着人的理性之完满性，或者用奥古斯丁的话来说，“对上帝的理解来自理性的一种完满的说明”，并且，“每个善和每个完满都来自上帝。”^①

所谓理性自身的完满性，从中世纪思想史的角度看，一方面是人对自身功能所寻求的一种先在保证，另一方面，同样以人自身活动的完满性来证明这种先在保证自身。安瑟伦对上帝的本体论证明，是从美善与完满作为自由的必须属性出发的，因此上帝的存在是不得不存在的，也就是说，人自身的存在依据是必然

^①麦克诺编：《中世纪哲学文选》，第一卷，第19，56，62页。

的、绝对的。托马斯·阿奎那则关注第一实体的现实性和个别事物的实际存在的客观性。因此他反对用一个先在 (a priori) 来表述上帝，而是提出五个属于一种后在 (a posteriori) 的理由来证明上帝，认为离开对个别事物的经验是不可能有什么知识可言的。然而就存在本身来讲，必须用第一运动者、第一原因，也即美善的终极源泉才能得到解释，而这第一运动者、第一原因和绝对美善本身却不能理解自己。这样，托马斯·阿奎那实际上是用人的自由活动反过来说明，人的存在必有其外在于人的规律在起作用。这是思想史和神学史上的一个转折。后来邓斯·司各脱虽然也认为用一个先在不能证明上帝的存在，但并不象托马斯·阿奎那那样反对安瑟伦的本体论证明，却对安瑟伦进行修改或“歪曲”^①，即更多地用后在而不是先在来认识上帝。

然而，无论从什么角度来认识上帝，从理论美学角度来讲，人其所以离不开上帝，只在于上帝是纯美和完满本身。人自身存在所具有的美善和完满性，在人来说是由人的自由存在所证明着的，但这种证明不过印证了上帝的至美至善；同样，具体的美的现象，也只是对作为绝对自由的上帝之形象的印证。这样，上帝与人的一元性伦理存在就不仅仅是肉体给予和被造的关系了——甚至只讲这种关系对人的自由追求来说还是一种倒退，并且是对上帝信仰的一大罪过——而是具有了上帝的道与人的美善这种一元性伦理存在。这当然也就是一种形而上学的本体化了。因此，认识上帝就是认识美，这种认识也就是理性主义美学活动本身。由此我们也可以看出，强调上帝无中生有地创世造人，其实是给美善和完满本身作为一种“无”而体现在人的“具体”的自由存在和自由实现之中。因此，波拉文图拉强调上帝创世造人的无中

^①参见麦克诺编：《中世纪哲学文选》，第二卷，第307页。

生有是一种“造化”，也就是强调从无（Ex Nihilo）中生有的“从”（Ex）^①。用托马斯·阿奎那的话来说，这是一条自然法则，即“人天然就希望知道有关上帝的事实并希望过社会的生活”^②。正是由于上帝与人的一元性伦理存在，人的美善和完满性便可以使人具有无愧于上帝所造之物的福份，即达到与天神处于同一链环上的天使的品性，如丢尼修所说，成为“有悟性者，有理性者”^③。上帝与人的伦理关系之形而上学，在此是由无从生有这一本体化解释而进入理论美学中的。

因此，溶化在神学思想中的中世纪理论美学，解决了它的一个基本的和前提性的问题，即我们是谁，我们从哪里来。这个问题的解决，使人的实践活动有了一个可以安身立命的本体论保证和伦理性慰藉。然而，人第一次自觉反思自身存在的幼稚性，却使人用单一的原因（作为保证的逻辑先在）、单一的动机（对美善和完满的证明）和单一的目的（认识上帝而使人自己得以美善和完满）这一圆满人生的链环，生硬地禁锢了人本来是丰富多样的生活自由，这也是使后来美学史家难以看清中世纪理论美学本来面貌和实际含义的原因之一。

① F·甘兰：《教父学大纲》，第四卷，第1132页。

② 《阿奎那政治著作选》，商务印书馆，1982年，第112页。

③ 《东方教父选集》，第206页。

第二章 行为指归

当中世纪理论美学通过对上帝的知识而知道了人自己的存在依据时，人的存在性质已大体确定，即作为上帝与人这种一元性伦理存在中的子民，他具有肉身、理性、情感，并必将死亡。另一方面，人只能在实现自己中确证自己的存在性质，这就使理论美学转向了人实现自己的最佳状态，即自由实现的完满型态的问题。

由于人的存在与活动是人的完整含义的两个方面，所以不难理解，理论美学对于人的自由实现之完满型态的各种看法，是与人的存在性质紧密联系的。从下面的讨论来看，这些看法实际上大多出自于人对自身存在性质的把握。关于自由实现的完满型态的各具体表现，将在“中篇”，特别是第五章专门讨论，本章所要讨论的是，自由的完满实现如何对人的实践具有目的性，也就是说，中世纪理论美学所探讨的人的自由实现，是在什么意义上成为人的行为指归的。这种探讨在这样三个问题上具有最为直接的理论美学性质，即灵魂与善、魔鬼与恶、上帝保佑。

（一）灵魂与善

灵魂在中世纪基督教神学思想中的含义是多方面的，就其理

论美学性质来讲，灵魂问题体现了人使自己的自由实现在目的性方面具有了善的性质和意义，尽管灵魂本身并不就是善。

灵魂和肉体一道同时由上帝给出之后，灵魂并不就是人的精神或心灵，同样也不是一种纯粹形而上学的概念；灵魂的不朽使灵魂可以在一种超实体的意义上独自存在。这样，灵魂其实成了人类理性能力的一种保障和证明，但这种保障和证明并不是属于上帝的，从存在位置来看，它是处于上帝与人之间的；但就它对人的自由实现之善行目的性来讲，毋宁说灵魂是人自己为自己的理性能力和自由活动所设立的属人的根据。如果说，上帝与人的一元性伦理存在为人的自身存在提供了依据和保障，那么，灵魂则作为一种中介，使人的行为符合上帝之美善动机或意图，这就解决了人不能直接认识上帝、但人的行为又是依上帝之道为准则的困难。因此，就灵魂作为人的理性之理性来讲，灵魂同样体现了作为人的实践之善行目的这个形而上学概念的本体化。这种形而上学的本体化，与理论美学所要求的人直接面对他的自由实现之完满型态是一致的：人把自由实现的完满型态作为一种文化本体，认为它的背后存在着一种功能性的原因。下面简单讲一下中世纪有关灵魂的主要见解。

为什么会有灵魂这一问题，我以为也是难以回答的。或许，当中世纪圣贤哲人把人的存在与人的自我反思连在一起时，不能不考虑到，肉体存在之寂灭（死亡）之后，人的存在将作何解释便成了问题；这个问题与灵魂不朽有关，下面再讨论。这里将讨论产生灵魂问题的另一方面，即是说，人类理性作为观念性存在，也必得有所支撑才行。因此，在尼撒的哥里高利看来，“本来灵魂只能以有智性与理性始符合于完整之实际；然而世间往往没有智性与理性之物，居然亦有‘灵魂’之名。其实这些并不是

真正的灵魂，却是一种只与‘灵魂’名称相接近的生活力而已。”灵魂既然只与智性和理性有关，那么，它似乎就是人与其他动物的一种区别了。“因为真正的灵魂只能在精神益效的事中出现，至于感官作用则人与禽兽同其效能”^①。同理，智性与理性是上帝造人的一个方面，因此必须说上帝是同时使人具有肉身和灵魂，而不可能是先造肉身后造灵魂的。因此达马色的约翰说：“身体和灵魂是在同一个时间造成的，并不象奥利根（Origen, 185? —254, 亚里山大利亚学者，后定为异端——引注）那样愚笨的推测，以为是有先后的。”这样，上帝所造的人“是灵与肉的交界，藉着恩典他是灵，但由于骄傲他是血肉；是灵则他能生存，并能将荣耀归给他的恩主，是血肉则他要受苦”。“所以灵魂是一种活的本质，单纯的，无形的，它的固有性格是肉眼所不能见的，不死的，有理性 and 才智的，无格式的，使用身体为器具，是身体的性命，生长，知觉，以及产生各种能力的源头，心悟不过是灵魂的最纯洁的一部分，而和灵魂不是完全两样的；譬如眼之于身体，即相当于心悟之于灵魂。灵魂又有自由，决意，和活能；它是易变的，意即是它注定要变化，因为它被创造的。它所有的这些品质，依照本性，都是得自造物主的恩典，它从这恩典获得它的存在与这一种特性”^②。

灵魂与人的肉体是上帝造人时同时造出的，灵魂本身则是人理性的本体，理性的运用（包括感性认识）不过是灵魂自身功能的实现。波拿文图拉在《心灵进入上帝之路程》中详细阐述了这一点。在他看来，整个世界是“大宇宙”，它之被人认识是经过作为人类“小宇宙”的灵魂。“灵魂拥有三种的力量（记忆、智

^①《东方教父选集》，第31、32页。

^②《东方教父选集》，第360、361页。

力、选择)”，我们感知外界，欣赏美，认识事物，乃至达到由认识上帝而获得的喜悦有福，都是靠了灵魂的力量。这样，灵魂不仅作为人类理性的功能性本体，尤其使人逐步完善自己达到自由的完满实现型态得以可能。“接着上升至神的六个阶段，我们的能力亦有六个阶段，使我们起于深渊而能直达穹苍至高之处，由外形而转入内心，由暂时而成为永久——那六个阶段就是：感觉，想象，悟性，理智，明慧，以及心灵最高之点，即是良心的豁朗”^①。

显然，从灵魂的产生、性质、功用各方面来说，灵魂并不是一般所谓的“心灵”，也不是“精神”，它是上帝给人的一种属人的精神本原，既可以与人的肉身结合，也可以离开肉身而独在。灵魂的这些含义，是中世纪以前所没有的。比如在亚里士多德那里，灵魂不过是人的物质有机体的一种潜能性形式，它能够使人的智力无中生有地出现在灵魂中。实际上，灵魂就成了人的智力，是人比动物多出来的一种东西，灵魂赋予这种东西以形式。灵魂不死在亚里士多德那里不对肉体具有本体存在的含义，倒是另一种可能没有死亡的东西^②。而在中世纪基督教思想中，灵魂不仅是形式，尤其是肉体的本原，是行动本身，所以我说是一种形而上学的本体化理解。因此，人并不简单地由灵魂与肉体相拼而构成，而是一种复合体，即是说，人是他的肉体之灵魂的实体化，与存驻于这个灵魂中的肉体这两方面的统一体。同样，当柏拉图说真知来源于对理念的回忆时，“他就不得不肯定灵魂的先在”。“基督教的主流从来没有承认灵魂的先在，因此当然也不接受这种回忆论的认识论；可是对感知的怀疑和不信任却在

^①《中世纪基督教思想家文选》，第401—407页，第495页。

^②参见E·吉尔森：《中世纪哲学的精神》，第175—178页。

基督教中很受欢迎”^①。我们已经看到，波拿文图拉把记忆看成灵魂的一种能力，但记忆的运用本身亦是一种行动。在这种理智活动中，灵魂能够从可感觉的东西中抽出可想象的东西，这是理智活动的一种行动的两个方面，即结合两种能力：主动理智（intellet agent）和主受理智（intellet possible）。这样，灵魂虽在躯体之外独立成一完整实体，但却是神性的个体化^②。

灵魂较之肉体的优越性（不是时间上的先在）在中世纪被突出了，这是中世纪理论美学要求精神作为精神自身而存在的一个突出表现。而这一突出表现的具体含义，便是灵魂与自由意志的关系，这种关系所强调的，是人对自己行为的负责精神，同时，也就使人的自由实现具有强烈的善的性质。

人之所以具有自由意志，就在于人有灵魂，灵魂是人的自由意志的本原。唯其如此，灵魂便对在择善恶方面负有责任了。达马色的约翰说：“上帝造人，人的本性是无罪的，又天赋有自由意志。圣于无罪，我不是说他不能犯罪（因为只有上帝才是这样），而是指罪恶不在人的本性里，毋宁说是在他的自由意志里。那就是说，藉着与天恩合作，他有能力在美善上生活，不断进步，同样也能离弃美善而成为罪恶，因为上帝已经由于授予他以自由意志，而将这择善恶之权交给他了。因为那由强迫而作的不能称为德行”^③。在此，自由意志与人的本性分开了，而德行则不是强迫给予的。

灵魂对于人的自由意志所负的第一个责任，便是“原罪”（original evil）。关于原罪的问题，中世纪基督教正统教义是

^①贡扎勒兹（J. Gonzalez）：A History of Christian Thought（基督教思想史），I, Abbingdon—Nashville, 1974, Ch. I.; 并参见陈泽民先生译稿。

^②参见F·甘兰：《教父学大纲》，第四卷，第1334—1335页。

^③《东方教父选集》，第360页。

在131年的以弗所(Ephesus, 小亚细亚一古城)公会上决定的,大体上以奥古斯丁的观点为准,从此教会便有了一个理论权柄,可以主宰人的得救与否。会议之前,奥古斯丁与伯拉纠(pelagius, 360—430, 英国修道士)就自由意志与罪的问题展开过激烈辩论。他们两个人的观点针锋相对,但都是将罪与自由意志联系在一起。在伯拉纠看来,如果自由意志只能叫人选择恶,那么便与上帝告诫的“你要行善、讲公义”相矛盾。人因此并无什么原罪,死亡是人的自然现象;人也无“原过”(original guilt),“过”是一种法律上的责任。这样,伯拉纠虽然承认罪的普遍性,但这只是由于天性的情欲,本身并无罪,是中性的,自然的,犯罪只是受了“试探”(temptation)或诱惑。因此,罪不遗传,婴孩也无需受洗。恩典仅仅是上帝给人的光照和启蒙(enlightenment)罢了。由此,伯拉纠被看作历史上的自由主义者、理性主义者和人本主义者,他完全排斥了恩典的超自然性。而奥古斯丁自387年在米兰受洗,摆脱了摩尼教(manichaeism)而皈依基督教之后,主张一种预定论(prevenient)。他认为,人本来有和上帝一致的本性,可以控制情欲,但正是人的自由意志选择了恶,使人堕落了(fall)。自由意志只能选择罪的种类和大小,但却不能超出罪的范围,因此,人人皆有罪,而罪的结果和惩罚便是死亡。这里的“因此”(拉丁文in quo; 英文in which[whom]),其意便指“在(亚当)里面”犯了罪,所以叫“原罪”。人的得救只能靠上帝的恩典,不能靠人自己的善行,由神父为中介带来的洗礼,便是上帝恩典于人的一种赦免。这种恩典是预定的,不可抗拒的^①。

^①参见G.F.穆尔:《基督教简史》,商务印书馆,1981年;龙塞;(B.Lohse): A short History of Christian Doctrine(基督教教义简史), Philadelphia, 1978.

显然，奥古斯丁的说法由于加强了教会的权力而为教会所欢迎，不过他和伯拉纠之争论的具体观点对我们并不很重要，在此仅仅是说，作为灵魂自身功能的自由意志，决定了人对善恶的选择，而在中世纪，这与人对美丑的选择是完全一致的。从理论美学的角度来看，伯拉纠更强调人灵魂实践的自主性，但他把恩典看作上帝对人的光照或启蒙，善对人的绝对权威也就受到削弱。相反，奥古斯丁讲极端的预定论，表面上否定了灵魂实践的自我善意，但却突出了善的绝对权威，而且这与中世纪理论美学是以人自觉地把自已交给信仰为前提而获得其完满性相一致的。伯拉纠和奥古斯丁在理论美学上的共同点，是他们都使人的善行实践有了目的性，而就这种目的性是由上帝的绝对美善所规定的来讲，奥古斯丁远比伯拉纠更坚决地肯定了这种目的性。在这个意义上，后来康德的“道德律令”，可以说是伯拉纠和奥古斯丁的一种结合，即从人的自由实现的目的性来讲，善对人是绝对的和不可违抗的。

实际上，由于奥古斯丁的预定论过于严厉，人们由此可能对善的难以企及和没有报答而感到心灰意懒，也可能自暴自弃地对自己的恶行不负责任，所以后来的思想家大多不严格遵守奥古斯丁的说法。这样，灵魂对人的自由意志负责的另一方便显突出出来了，即灵魂本身向善功能得到了重视。波依修斯首先指出，灵魂有能力看出万物运行是依一种公正的规律的，

你试以心智的净洁
留意观察上帝的律法，
看天上群星藉着公平的契约
永远保持它们一定的轨则。

然后，哲学告诉我们，自由意志的善行是和万物运行的公正规律一致的，而自由意志的选择也必然是为着向善的：“她（指哲学——引注）继续说：‘你现在知道我们已经说过的一切所引致的结论吗？’我问：‘那是什么呢？’她回答说：‘一切运数（fortuna）无不是善的。’‘你得那一种的运数，可由你自己任意选择。因为所有艰苦的运数，若不是为立德的，乃是为纠正和惩罚罪恶的’”^①。如果我们从上帝与人的一元性伦理存在之完满特征出发，牢牢把握住这一前提，即中世纪理论美学是以人自觉把自己交给信仰的，那么我们就不难理解，即使是原罪问题，也透露出基督教思想的一种乐观主义精神。

基督教思想在原罪问题上的这种乐观主义，是与上帝创世造人的理论一致的，并且突出表现在对诺斯底教派（gnostic sets）的批判上。诺斯底教派主张智与信的对立，人的得救靠智而不靠信。在存在的问题上，则主张一种善恶的二元论（这和摩尼教是一致的）。在诺斯底教派看来，物质并不是上帝创造的，而是从太初“丰满”（plenius或fullness）中流溢出来的各种有创造能力的“伊安”（aeonis）造出的，最低一级直接创造物质的称为典米尔（demiurge）。这样，在基督教思想看来，诺斯底教派是把创造的责任推给了一些较低级的造物主了，从而便为上帝创造了一个有着邪恶的世界开脱责任。但是，基督教的创世说则认为，创世造人是上帝行善的活动，这个被创世界的一切不能被认为是任何原罪的结果，以及任何类型的堕落、过失、无知、恶意等等，因此不必庸人自扰地妄图为上帝开脱什么责任^②。那

^①《中世纪基督教思想家文选》，第116、118、119页。

^②参见E·吉尔森：《中世纪哲学的精神》，第110页。

么，把原罪推到人的自由意志上面，其实正是为了保证人自身存在以及自由实现的逻辑合理性，从而人的自由实践才可能在目的意义上具有必须为善的绝对性，同时又显示出人对自身自由的高度责任感。

其实，除开纯粹的教义之争，即使在非正统乃至异端的灵魂理论中，仍然可以看出，灵魂作为人向善的一种功能性本原，保证着人的自由意志可以选择美善。柏罗丁由于他对神的一元论本体观，与其他早期基督教异端相区别开来，因此尽管他并不是基督教思想家，但却以新柏拉图主义哲学对基督教后来的发展产生了很大影响。灵魂在柏罗丁那里，同样是具有自由意志的，并且是可以向善的。柏罗丁认为，存在是经历着三个阶段的，即太一、诺斯（*nous*）和灵魂。诺斯由太一漫溢出来，并再漫溢出灵魂，物质就是灵魂创造出来的。柏罗丁的这种说法，和诺斯底教派的“流溢说”（*emanation*）是十分相似的，但是，柏罗丁并不讲二元论，他说真正的美善之达到，是依靠经由灵魂的努力而从物质回到太一的。这一说法其实也可以看作后来中世纪神契文学的滥觞，不过在柏罗丁，所强调的是灵魂向美向善的能力。因为诺斯一方面趋向太一，一方面趋向灵魂，灵魂本是与诺斯合二为一的，它不过是诺斯的一个方面而已。灵魂对于物质的重要性，不仅在于创造它，更重要的是，物质的存在本来是既无形式又无独立性的实体，全靠灵魂来给它定性。那么，当柏罗丁认为现实的美只是分享了纯美的光辉时，这种分享在人来讲就是靠灵魂所具有的功能了。因为物质并不能表现精神之美，人离开灵魂也便是不真实的存在；而真实就是美，与此相反的就是丑。所以，当人具有定性的时候，便有了活的灵魂，这种人的美比任何不具活的灵魂的东西的美更加可爱，而且，一旦人找到了精神性的美，

“爱便由此萌发了”^①。同样，柏罗丁也认为，“美也就是善；从这善里理性直接得到它的美。”“美是理性所在的地方，善在美后面，是美的本原”^②。

为了达到美后面的善，灵魂必须具有特定的功能。波依修斯为灵魂规定了三种力量：“在有生气的身体里，可以找到灵魂的三种力量。在这三种力量中，一种力量支撑着身体的生命，它由诞生所生成并由营养所组成；另一种给知觉（perception）以判断的能力；第三种力量提供了心灵和理性所能达到的程度”^③。到了阿维森纳（Avicenna，即伊本·西那Ibn Sina，980—1037，阿拉伯哲学家），更进一步分辨了灵魂的两种理智机能。他说：“人的灵魂的第一种机能，是一种与思辨有关、称为思辨理智的机能。第二种机能则是一种与实践有关、称为实践理智的机能。前者是判别真和伪的，后者是判别特殊事物中的好和坏的。前者是判别必然、不可能和可能的，后者是判别丑、美和尚可的”^④。灵魂这种向善和认识美的功能，一方面是必然的，另一方面则需要以自我为形式，也就是灵魂所达到的美善对于人自身来讲必须是同在的、现实的、具体的。托马斯·阿奎那在《神学大全》中说，“上帝的形象，根据灵魂的朝向上帝，可以在灵魂中找到，或者说灵魂拥有一种能够向上帝的本性”^⑤。登斯·司各脱则认为尽管形象作为心灵的印记已经具有其真实性了，但它只有明显地把它自己提供为它的形式，即为灵魂所把握，才算是充分现实的。灵魂使人的自由意志向着美善活动，这是由灵魂自己的能力

①卡瑞特编：《从苏格拉底到罗伯特·布里奇的美的哲学》，第47、49页。

②《西方美学家论美和美感》，商务印书馆，1982年，第58页。

③麦克诺编：《中世纪哲学文选》第一卷，第71页。

④伊本·西那：《论灵魂》，商务印书馆，1963年，第210页。

⑤转引E·吉尔森：《中世纪哲学的精神》，第213页。

决定的。正是在这种看法中，中世纪理论美学在给人的存在和自由活动设定了绝对保障和目的之后，便让属人的灵魂承担起实现人的自由的工作。这是灵魂问题对中世纪理论美学具有重要意义的主要内容；而灵魂在这里进入美学范畴，正是由于它承担着作为精神自身而存在的精神的含义。或者说，它是自由的完满实现型态得以实现的本体性保证——这一点还将由灵魂之不朽得到巩固（下面将讨论灵魂不朽问题）。既然美的也就是善的，而且善是美的本原，那么灵魂必然向善的特性便使人自由实现的完满性质（美的性质）具有了善的目的，这在中世纪基督教思想中叫做“爱心”，即人与人之间博大的互爱。

灵魂对这种爱负有责任和能力，这由基督的身体力行做了示范。基督被钉十字架不仅仅是为了对人类之爱而替人赎罪的一种自我牺牲，按照达马色的约翰所说，在基督死后，他的灵魂还降到了地狱阴间，为了“将光亮带给那些坐在地底下的黑暗处及死阴下的人们。”“在他释放了那些被捆绑多年的人之后，他立刻从死里复活过来，把复活的道路指示给我们”^①。人之间的博爱，是基督教人道主义最富有理论美学性质的部分，它表明，就美学型态的本义，即人的自由实现之完满型态来讲，其实就是一种爱的极致。在这种被完满地实现了的自由中，爱同样具有本体论的含义。显然，在此必须讨论什么是爱、为什么爱、以及怎样去爱这三个问题。

一般地说，基督教思想家感到麻烦的并不是为什么要爱，而是追问爱是什么，爱的可能性在哪里。在我看来，中世纪理论美学的爱就是向善的最普遍、也是最高级的方式。但爱又是具有本体性的一种固有存在，即绝对的善的必然要求。当我们把上帝作

^① <东方教父选集>，第454页。

为一个绝对的存在(Being)时,这个存在同时也就是绝对的善(Good),对于人来说,这种绝对的善便成了被爱的形而上学对象,但却本体化地落实在人与人之间。

作为绝对的善,并不是具体的道德规范,而只是万物化生存在、运行演变的终极保证乃至规律。就其是上帝的本性之一来讲,是一种超实体的本体存在,用丢尼修的话来讲,就是“创造万有的至善”,我们的爱心,便来自于这个至善,即“得以据有受造的良善”。由于美与善的本性一致,“天地万物各因渴慕其本身的‘美’而存在”^①。“美”(kallos)是与善同一的本体,但爱美则来自对善的爱,这成为人之为人的原因和目的,因此人作为一种具有美的性质的类存在,必定也是善的。然而,人所实践的爱(agape),与对至善至美所固有的爱不同,后者是上帝的善意,也是上帝造人的意愿和统治人的慈爱。因此,一般的互爱所依据的,是对至善至美的“爱慕”(eros)。这两种爱(指agape和eros)在人的互爱依据上帝的至善至美来进行这层意义上,具有相同的性质和意义。因为人的爱心作为灵魂的一种机能,是上帝所赋予的,而且人之互爱和作为爱心之目的的至善至美是处在同一圆满链环之上的。因此,丢尼修说,“它所意味着的机能是指一种在至善至美中联合统一人的,使人有特种的集合。这机能为了至美至善之故而先天存在,也以至美至善为其始源和终结,它使同级的相互联锁,使高位照顾卑位,使下级企求上级”^②。在波拿文图拉看来,“良善”是显出上帝三位一体的化名,因此它不仅具有本体的含义,就灵魂在实践中达到与神的完全契合来讲,对至善至美的“爱慕”是处于六级神修阶段中最

①《东方教父选集》,第104、108页。

②《东方教父选集》,第112页。

高一级的^①。然而，人如此去做，在阿伯拉德看来并不是此行就是善的本身，而是说，“善行由于善意”，“我们说一种内容是善，即是正善在它本身”^②。这样，所谓爱心，当然也指善意本身了。

就爱是向善的一种方式来讲，同时也就是美之实现的一种型态了。圣·贝尔纳德和他的门徒们认为，爱的基础在于人的自然之爱，这种自然之爱与对上帝的爱之统一，是由于上帝圣宠的引导。耶稣在“山上训众”（Sermon on the mount）时说：“你们曾听见这样的教诫：‘爱你的朋友，恨你的仇敌。’但我告诉你们，要爱你的仇敌，并且为那些迫害你们的人祷告”^③。对上帝之爱与人的自然之爱的统一，使爱超出了功利的直接性，而成为人自由实现的一种人生态度。所以圣·贝尔纳德认为对上帝之爱有三个原，一是因为上帝的恩惠，二是为了上帝的善意，三是纯粹为了上帝本身。但是，爱心可分为四级，即为私爱（L'Amour propre）、为利爱（L'Amour mercenaire）、为子爱（L'Amour filial）和纯爱，尤其指荣光之爱（L'Amour pur）。于是，爱又成为一种公式，一种力量，也就是一种礼赞（les dévotions）^④。这样，人的互爱并不仅仅是对上帝的爱，也不仅仅是由于耶稣基督为了人而牺牲自己所激发出的人的爱心，而是有着人自己的、现实的、朴素的本质的依据的，即一种自我主义和情欲（下一节将专论情欲）。但是，由于强调了爱慕大于爱，强调了对至善至美的爱的必须，人的互爱才更具有了中世

①参见《中世纪基督教思想家文选》，第442—426页。

②《中世纪基督教思想家文选》，第315页。

③《马太福音》第5章，43—44节，转引H·卡本特：《耶稣》，工人出版社，1986年，第107页。

④参见F·甘兰：《教父学大纲》，第四卷，第1062—1063页。

纪理论美学的特性，也就是说，才是包括功利在内而又超出功利之外的一种自由实现状态。后来形式主义美学只讲美的不关功利性，其实正因为忽视了“爱心”这一美学范畴的重要意义。

如果人的自由实现对人来讲具有善的目的性，那么，灵魂与善的密切联系所具有的理论美学性质便十分清楚了：在中世纪基督教思想史上，灵魂的智慧所达到的是辨明是非的真理；而灵魂的爱心，才能达到充分自由的至善至美。这和古希腊的思想传统是不一样的。

在古希腊，善不过就是所愿望的东西，于是也就对此表示爱，而在基督教思想家，对于应该爱什么并不成为问题，他们感到头痛的是爱的可能性何在，爱到底是什么。正由于此，他们才挖空心思提出一种绝对命令式的至善至美，以使人的自然之爱与人在精神上对于人类本为一体的感受融为一体，即自由实现的一种极致状态。在这种爱中，每个人结成“你”与“我”的伙伴关系，同时，个体与主宰作为类的人的一般概念而得到统一。因此，在基督教思想中，人类相互之间的博爱是一种自我之爱，如《利未记》中所说的那样：“要爱自己的同胞，象爱自己一样”^①。这种自我之爱与爱上帝的至善至美是和谐一致的。一方面，如果人是依上帝的形象造成，那么他越使自己象上帝，就越完满地实现着自己，这时，上帝是作为某种概念的完满，人自己则完全地理解了自己，并且完全地爱自己；另一方面，如果人充分地实现了他的现实性存在，即在完满自由中圆整地得到自身的定性，他就必定成为完满的上帝形象之体现，也就是处于一种为了上帝而爱上帝的纯爱之中。

吉尔森说：“在自我之爱和上帝之爱之间，由于人与上帝的

^①转引卡本特：《耶稣》，第106页。

相象和相似，人与上帝的对立便失去了任何存在的理由（no *raison d'être*）”^①。人正确地爱自己，也正是正确地爱慕上帝。因此圣·贝尔纳德才说，一个人的爱“必须是从有关自身开始的”，然后，这种自我之爱并不停留于狭隘的自我中心主义（*egoistic*），而是旨在进入天主的喜悦（*joy of the Lord*），全身心地向着上帝，“就象如果他在奇异的智慧中会忘记他自己一样，就象如果能得到自我开释那样，那么他所得到的必将全部是对于上帝的爱”^②。贝尔纳德并不只是说对上帝的爱是绝对命令，而是说对上帝的爱与人自然的爱是一致的，后者是前者的基础。这样，爱作为自由实现的完满型态之一，便具有了人自身存在性质的本能要求，这也即是中世纪理论美学中人本主义的基本因素。波拿文图拉所以强调因爱而信，主要也就在于上帝作为认识对象对于理性来说太高不可攀了，实在难以企及，只有通过灵魂所具有的爱心，才能把对作为统一、真理和善的三位一体的上帝之性质，当成人自身实践本身的结果来达到^③。

当我说爱是自由实现的完满型态之一时，其意是指爱对人的自由所具有的意义。正是在这一点上讲，奥古斯丁所标榜的超性别之爱，固然是一种精神之爱，但却不是一种形而上学的抽象概念，“它通过圣神赐予纯洁之灵以智慧，把关于天主和他的奥迹的天上光辉，奉献于人灵。”这也就是奥古斯丁所谓的“情爱之方（*methode affectiv*）”^④。奥古斯丁由于大谈爱德而被称为“爱德博士”。在爱的状态中，人得以御下尘世的一切功利名誉，从所有人的自身存在中体验到人生的要义，而这种人生要义

①E·吉尔森：《中世纪哲学的精神》，第288页。

②转引E·吉尔森：《中世纪哲学的精神》，第201页。

③麦克诺编：《中世纪哲学文选》，第二卷，第116，140页。

④参见F·甘兰：《教父学大纲》，第二卷，第610页。

的体验又不是理性的辨别和判断，而是人实践自身自由的一种证明。这实在可称之为理论美学所要求的终极目的。托名贝尔纳德（Pseudo-Bernard）写的《沉思》（meditations）中说：“确实，每一个有理性的灵魂，都是上帝的一个形象。那人于是便在他自身见到上帝的形象；在此，他见他的邻人与他自己全无区别；而当他发现这一点时，他便发现了作为类存在的所有人。因为对人的洞察力便是他的智力。如果你看见你自己，你也就看见了我，我于是与你无别；而如果你最爱上帝的形象，那么作为上帝的形象，你就最爱我；而我也就是在爱上帝，也爱着你。这种寻求自我认同（selfsame），对自我认同的趋向，在我们是体现为各自的区分，但在上帝中，我们相爱”^①。这是美的极致中的人类大同，是中世纪理论美学的最高理想，也是一种基督教的博爱平等观人道主义。悔教者圣·马克西姆（St. Maximus the Confessor, 580—662）说：“人的爱若完全，并在无欲上已经达到顶点，他就不复知有人我的区别，或信者与不信者，或奴役与自主，甚至男女之别亦忘怀。他既超越于情欲的苛虐，只注意到万人的一体，故特平等接物，对一切人的态度都一样。因为在基督教既不分犹太人或希利尼人，男人和女人，为奴的或自主的，唯有基督是包括一切，又住在万有之内”^②。

说人的自由实现之完满型态之一是在爱中达到大同平等，这种中世纪理论美学的乌托邦并不仅仅是一种个体的神契功夫和境界，更是一种人所创造的文化之抽象结晶。这种结晶作为凝聚了的美之存在，便是所谓灵魂不朽在中世纪理论美学中的核心含义。当人在反思自身时，当然不难想到个体的肉身总是要寂灭

^①转引E·吉尔森：《中世纪哲学的精神》，第218页。

^②《东方教父选集》，第254页。

的，因此，那肉身活着时所立下的功业之得以以文化的形式延传，必有其途径。但是，当中世纪哲人们把文化的抽象结晶作本体化存在时，必有一活动本体作为这一结晶的支撑，这便是不朽的灵魂。这样，“存在”的存在方式必然是不同的。波依修斯曾对此作过区分：首先，存在分为有形体和无形体两种；其次，无形体的存在又有两种方式，一种如点、线、面、数这种“特殊的性质”，它们不能与有形实体相分离而存在；另一种便是能够与有形实体相分离而存在的存在，“如上帝、心灵、灵魂”^①。

与肉体相分离而独自存在的灵魂，由于承载着凝结的文化，当然是不朽的。因此，这种不朽的灵魂虽然作为一种超实体意义上的实体，但它实际上从不真正“存在”，而是不断地“发生着”。这正是灵魂不朽所具有的深刻的理论美学性质。美作为一种自由实现的完满形态，并不仅仅对个体的人在瞬间暂驻，这种完满形态的存在本义，在于作为一种参照系进入人对自身自由实现的各项活动中去，这才使人的一切活动都能够在自由的完满实现之意义上，具有按照美的规律来活动的性质^②。这种由灵魂的一般概念所体现出的人对自身自由意志的永恒活动之把握，被表述为上帝的道之不朽，也就是说，灵魂之所以能够不朽，是由于上帝之道的永恒。这种看法，其实和肯定上帝与人的一无性伦理存在前提是一致的，这种前提所保证的是人的自身存在，而灵魂不朽则在于上帝之道的永恒这一说法所保证的，是人的自由实现之完满形态的可能性和现实性。

很显然，如果灵魂不朽只是一种永恒的不断发生，那么灵魂不朽的思想便与“轮回”的观念截然相反。在这方面，中世纪基

^①《西方哲学原著选读》，上卷，第228—229页。

^②参见拙著：《在哲学的极限处—自由美学论纲》，第八章。

基督教思想不仅和东方佛教不同，也与古希腊柏拉图传统不同。柏拉图讲灵魂不朽，为中世纪基督教所接受，但是，“用这种论证来为基督教辩护的人，并没有认识到，柏拉图的灵魂不朽论和基督教对复活的盼望是完全不同的两回事。在柏拉图思想体系中，来生并不是上帝的一种恩赐，而是人里面固有的神性自然发展的结果。”因此，柏拉图“不仅承认灵魂不朽，而且还可能承认灵魂的先在和轮回。这些主张都是基督教所没有的”^①。尼撒的哥里高利已批判了灵魂轮回的说法，在他看来，灵魂如果轮回，岂不又要附在一个肉身上，那么，本已纯洁的灵魂又将受到卑污，堕入尘世的腐败之中。因此，关于灵魂轮回的学说弄得“可以说是既无渊源亦无归宿”了^②。

从灵魂的不朽和不可轮回，我们不难看出，不朽的灵魂不仅不就是曾与个体肉身同在的理性功能，而且，也不是作为个体理性之本原的某种实体，而是提炼和凝聚了文化中被认为是“好的”和“美的”东西的一种文化结晶。所以，它是纯洁的，不能再让它堕落到可能犯罪的肉体中去，更不待说这种堕落可以为自由意志对恶的选择增加理由。所以，不朽的灵魂毋宁说是“好的”文化的一般抽象，也是“美的”东西的一种象征。但是，灵魂的不朽一方面表明灵魂对于人的自由实现来讲，永远是作为一种形式和一种运动，也就是不断发生着的；另一方面，认识和实践永远只是对活着的人而言的，那么，灵魂只能落实在活着的个体的人的实践中，灵魂由此便具有了个性和人格。

正是由于灵魂的这两种特性，不朽的灵魂和具体驻留在活着的人身上的灵魂的统一，便是人自由实现的一种性质。这种性

① 贡扎勒兹：《基督教思想史》，第二章，参照陈泽民先生译稿。

② 《东方教父选集》，第76—77页。

质，在灵魂不朽的学说中得到与上帝的道一样的永存，同样也体现了人的生命、人的理性能力、以及人的理性本体的三位一体。显然，这种三位一体的根据来自耶稣基督的化为人身和十字架蒙难。达马色的约翰曾论述了“即使在主死时，道的神性依旧未与灵肉分离，他的位格始终如一”。他得出结论说：“所以道的独一无二自存，与道连带灵魂身体的自存是相同的。因为灵魂或身体从来没有它们自己孤立的存在，以区别于道的存在，道的自存始终如一，从来不是两个。所以基督的存在也永远如一。因为虽然灵魂和身体局部地分开了，但是它们藉着道而本质上结合着。”他接着区别了“败坏”与“毁灭”，并且说基督之死在肉体真死的意义上是“败坏”，但在本质上不可“毁灭”的意义上则说基督的死不是“败坏”^①。

显然，由耶稣基督灵魂与肉体在本质上如一的示范不难看出，中世纪基督教思想在灵魂不朽问题上所强调的，其实是一般的文化意识与人的具体实践的统一。在这种统一中，个性和人格不仅是存在的，甚至是必须的。因为人只有用向善的行为来纯洁个体的灵魂，才能保证不朽灵魂的文化凝聚是“好的”和“美的”。在中世纪的审美体验中，这种个性和人格，往往集中体现在个体的神龛实践中（见第四章），因为上帝尽管给人以灵魂的理性能力，但却是人而不是灵魂本身在实践中领受那至善至美。由此便产生一个矛盾，即灵魂是如何能认识自己的，或者说，具体的灵魂是如何认识不朽的灵魂的。“正如基督教哲学家认为的那样，灵魂并不是一个理念的形象，或者一个复合物的可灭的形式；它是一种精神实体，一种不死的并且具有不可毁灭性的人格。在寻求自我认识时，人因此使用他的灵魂而面面相觑，就象

^①《东方教父选集》，第450、453页。

一些事物需要调查研究，但同时又去抵制它一样。也许，如果我们说，灵魂决不对自己成为一种可以理解的事物那样一种知识客体，但是，一个行动的主体自身的自发性又总是由它自己所能够具有的任何知识来预先设定，那么这其中的困难本质就很清楚了。总之，灵魂的直觉并不完全等同于那直觉的灵魂”^①。

这种矛盾，是中世纪哲学中的一种本体论悖论，即认识中的自我相关的本体化。因为作为理性之本原而独在的灵魂本体，其实既是人反思自身的根本保证，又是人对自己反思的具体过程。我们这里不打算讨论中世纪有关悖论的讨论^②，仅仅指出，悖论问题本来是人类认识中的局限，同时也是逻辑本身的生命力之所在——因为它能看出人类认识本身的局限。而中世纪在灵魂问题上所显露出的人自我反思的悖论，即人之不可自我证明的矛盾之所以成了本体论的，正在于人企图为自己的存在和自由活动寻求一种本原性的保证，这是客观唯心主义形而上学的一个不可摆脱的结果。但唯其如此，中世纪理论美学之产生的必然性也就是十分显然的了：它超出哲学和神学以及基督教教义所能达到的范畴，直接面对人的自由实现本身。这种直接面对，就是把凝结了自由实现之性质和形态的文化作为一种本体性实在，并以灵魂不朽来表述它。在这种直接面对中，灵魂与活着的人的同一，便使美的本性与人的存在得到同一，正如托马斯·阿奎那所说：“灵魂是身体的形式”^③。

当这种本体论理论美学以信仰为前提，以对自由实现之完满型态为主要对象而得以产生的时候，自由实际上便成为人的一种

①E·吉尔森：《中世纪哲学的精神》，第223—224页。

②可参见杨熙龄：《奇异的循环—逻辑悖论探析》，辽宁人民出版社，1986年。

③《西方哲学原著选读》，第269页。

最根本的被迫行为了——这也是灵魂对人的自由负责所具有的最根本的理论美学性质。所有人都能够、并且都必然要死去，对此的经历和体验是绝对的。死亡诚然可以是一种自由，且不谈这种自由在死的必然性面前不过是一种偶然的方式，只就从对死的选择上来说，实际上无论从道德上还是从肉体上都是不可能的、不允许的。死亡使人被迫在活着中争取自由，灵魂正是这活着的意义的一种承载和象征。当加缪（Albert Camus, 1913—1960, 法国哲学家）说柏罗丁使古希腊的理性由逻辑变为美学^①时，他也许没有想到，在中世纪理论美学来讲，自由的被迫性，理论上产生于人自觉地把自已交给对一主神的信仰，以换取自由在来源、目的和实现上的三位一体性的保证，灵魂只是使这种保证对人有效的一个中介。所以安瑟伦在关于“真理”（De Veritate）的对话中对真理的一般界定是：“只有理智能接受的正确性；它的对面是正义，意志自用的正确。最后，在受造物身上零星的真理之外，还存在着一个绝对的自立的真理，一个正确性，一个正义；这就是天主。”他又在关于“自由意志”（De libero arbitrio）的对话中认为，“自由就是为意志的正确性，而予以保持的能力”^②。

自由是人的本性，自由实现的完满型态是人对自己的充分确证，灵魂对人的行为的实践作用使自由与意志紧密关联，所有这一切，在中世纪理论美学中，都必须以对绝对美善的信仰为前提和指归。撇开关于灵魂问题的教义论争的功利性，便可以看出，灵魂作为理性之本原存在的圣洁性以及灵魂不朽，一方面是在反思自身存在中看到了理性能力所造成的文化凝聚；另一方面，则

^①加缪：《西西弗的神话》，三联书店，1987年，第59页。

^②转引F·甘兰《教父学大纲》，第四卷，第1023—1024页。

是人在把握自身自由实现中看到了鞭策和监督人向善实践的目的性、以及为自己行为负责的自我责任感。

(二) 魔 鬼 与 恶

魔鬼(Satan)历来是被作为恶的代名词或象征的,然而魔鬼问题之作为美学范畴进入中世纪理论美学,不仅因为恶作为伦理和道德问题是理论美学的一个重要内容,而且还在于通过对魔鬼和恶的分析,我们将从中看出中世纪理论美学在伦理和道德上的乐观主义和肯定自信,同时也再次证明中世纪理论美学的理性主义特征。这一节主要讨论的问题是:恶、死、欲。

我们已经看到,从上帝的至善至美来讲,上帝与人的一元性伦理存在使恶的存在成为不可能,因为上帝不可能造恶;另一方面,全能的上帝又不可能不知道恶的存在,它尽管不造恶也不主张人行恶,但却通过给人以自由意志而使恶行成为可能,因此人必须自己来解决人间的恶的问题。从这两方面来看,其对于恶的否定以及对克服恶行的自信都是很明显的。但这只是对恶的一种拒斥态度,并不能否定恶本身的存在和恶行的发生。因此,从人的存在和人的自由实现这两方面的完满性来讲,也就是从理论美学的角度来讲,都必须对恶的存在和恶行的意义作出充分的说明。恶的理论美学含义,是通过人在自己的自由活动中把恶包括进去而得到显露和被确定的。

如果只讲恶是人滥用了上帝所给予的人的自由意志,那么,或者仍然没有说明那恶的本原是什么;或者恶就产生于人对自由意志的这种滥用之中。但是,如果上帝本身不生恶,人的理性

作为上帝意志的系列，也不应自己生出某种上帝所没有的能力来造恶。对这种困难的解决，其实也不是哲学、神学和教义本身能够做到的，或者说，对此问题之解决的性质，是不属于哲学、神学和教义本身的。恰恰是中世纪圣贤哲人自己没有自觉认识到的理论美学，以其对人的自身存在和自由活动两方面的完满性的追求，把恶的本体存在安置在与美善同一的链环之中了。在这里，我们将再次看到，中世纪理论美学在人的本体存在和人认识自身这两方面的彻底一元论特性，也就是说，具有理论美学性质的论据，是把恶放到与善的根据相等价的水平上来考虑的。正因为如此，魔鬼的出现，其实是中世纪理论美学一元论特性的一个结果，而不是作为原因使理论美学挖空心思去论证它的。

从早期教父直到托马斯·阿奎那，对魔鬼的正统看法，大致认为魔鬼是一种非存在，它意味着善的不完全或部分失落。我们知道，奥古斯丁早期曾以摩尼教的二元论形式陷入诺斯底教派的善恶二元本体论，这是与基督教正统教义相抵触的。中世纪基督教思想的一元论，必然导出恶与善在存在性质上的等价。这种思想，可以在新柏拉图主义的思想中找到传统。因为存在的必然有其理由，存在（beings）本身必为善，那么恶如果存在，便不能说它是非实存（non-existence），而只能说是一种非善（non-good）。因此，柏罗丁在《九章集》第一集第八题中，仅仅从物质由灵魂给出，并在灵魂的实践中得到定性这一意义上，才说物质属于非存在（non-being）的，也才是罪的真正原则（principle）^①。

丢尼修在《神的名称》中说恶的非存在，无非就是亚里士多

^①转引E·吉尔森：《中世纪哲学的精神》，第111页。

德所谓的“无格式的物料”（我们常译为“无形式的质料”——引注）和“苦恶”。但是，“须知万物之得存在，正是为着‘美的’，他是万有的范本，叫他们由此而有其一定的范围。所以‘美’和‘善’是等同的，因为万有在一切动因上，无不同心企求美和善；而且世上固无一物而不在此二者有份。加之，我们的讨论敢于断言，甚至‘非存在’的东西亦有份儿在‘美’与‘善’之中，因为，当它们以超存在的说法否定了上帝的一切属性，则‘非存在’本身也就是美和善的了”^①。这里否定的“上帝的一切属性”，指存在的物质实体性。因此，从形而上学来看，恶是一种没有独立本体的存在；从美和善的角度看，恶却是美善系列中的存在。这是从古希腊哲学传统来讲的，即宇宙万物各由“质料”（matter）和“形式”（form）两者构成，万有既然本质上存在于善之中，而恶只有质料没有形式，在人来讲，亦即是没有得到灵魂实践的定性，因此恶才属于非存在。在这种看法中，既巩固了上帝与人的一元性伦理存在，也肯定了灵魂向善的必然性和可能性，这两方面与理论美学所要求的自由之完满实现是一致的。

所以丢尼修必然把恶作为非存在和作为善的不完全或缺联系在一起。他说：“恶不从善而来；善是从善而来，它便不是恶。”“这样说来，恶连存在也决不可能，只不过对于自己是恶的罢了。除非如此，恶不算全然是恶，却含有某些善的成份，因而藉能存在。”对于人自由实践中的善恶来讲，则“早有德者与不德者两方显然表出区别之先，美德与恶德的内在区别已先天地对立于灵魂之中，而情欲实与理性交战，所以我们必须假定世间实有与善作对之恶存在。因为，善根本不与它自己作对，善是

^①《东方教父选集》，第108页。

来自独一无二的大原，而为唯一本固的流裔，所以它以契合，统一与和谐为乐。甚至较少的善亦并不与较大的善相冲突，好比那较少的热度或寒度并不与较高的热度或寒度相冲突一样。所以恶是在存在物里面，自己也在存在着，十足与善相反相敌。即使恶是存在物的破坏者，也不足以否定其自身的存在性；它既本身存在，而亦生出其他存在。”恶作为一种破坏，当然也就不能进行创造，因此，“作为破坏力和恶而论，它只是恶化和退化；但它却透过善的活动而取得了产生和存在的形式。这样，恶在其本身是一种破坏力，而只透过善的活动才成为一种建设力。作为恶而论，它既无本身存在，亦不赐给存在；只是藉了善，它才有存在，甚至善的存在，并能产生善的事物。”由于善是本原，而且“每一事物之善性，须以它接近至善的程度如何为比例”，“所以纯粹的恶是属于‘非存在’”，同时也“只是不完全的善罢了。”“而且众魔鬼本来也不是恶。因为，要是他们是恶的话，他们就不会从至善出来，也不会于存在物中有一位置，并且，他们既在其本质上始终是恶，自然不至由至善堕落下来了。”魔鬼本来也是天使，而“魔鬼之所以被称为恶，不在于他们的存在上（这既然从至善者面来，固是善的），却在于他们的不存在上，如圣经所说的，他们‘不守本位’，故成为恶。”“他们之所以被称为恶，无非由于对固有之善的一种消耗，丧失，和错过。所以他们的恶，定按其不存在的程度；他们既企求非存在的东西，即是企求恶了”^①。

从对恶的论述中可以看出，恶的存在，是指实践中可以有恶行，恶的不存在，则是灵魂固有的向善性；而从灵魂与肉体的同在，从概念与现象的统一来讲，恶则是存在的。这不仅是人对非

^①《东方教父选集》，第116—123页。

存在的一种直观把握，而且，在恶向善的转变中也反映出人对战胜恶以实现完满自由的信心。这是中世纪理论美学对于恶和丑的一种乐观态度，也是人类爱心的具体体现。早在柏罗丁就讲过，“灵魂很自然地对神有一种爱，以一个处女对他的高贵的父亲的那种爱要求与神结合为一体”^①。这就要求人的实践必追求那至善至美，如波依修斯所说的：“假如你注意天命的处置，你就会承认你以为充满世界的恶，实在是全然没有地位的。”^②直到奥康的威廉，他在《七个细微的论点》(The Seven Quodlibeta)中也说，奥古斯丁后来所不允许的，并不是恶之不存在，而是说人的灵魂天生与上帝的至善至美一致。奥古斯丁所不允许的，是存在两个灵魂，一个来自上帝，一个来自魔鬼^③。

既然魔鬼本来也是天使，那么，魔鬼堕落成恶不仅是恶行对人的考验，也是现实生活中恶与丑对美的一种反衬意义上的肯定。这当然不仅仅意味着丑使美在对比中存在并更显其光辉，而且引出了恶与丑的更深一层含义，即魔鬼为恶的功能何在，也即是说，魔鬼究竟对人的影响是在什么意义和能力范围内讲的。

就魔鬼并没有自己的本体存在，而仅仅是不完全的善来讲，它的功能显然只是诱惑人作恶或犯罪。不过，对于魔鬼的能力和极限的看法是不尽一致的。安瑟伦认为，魔鬼自己并没有正当权利来惩治人，魔鬼的诱惑只在于使人不服从上帝。由于人的被造，人便对上帝欠了债，人把自己的意志服从上帝，本来只不过是一种“还债”。魔鬼的诱惑在于使人自高自大从而不还欠上帝

①《西方哲学原著选读》上卷，第217页。

②《中世纪基督教思想家文选》，第114页。

③麦克诺编：《中世纪哲学文选》第二卷，第402页。

的债，这便是恶之罪。他说：“请从严正的公义上着想；并根据人是否实在对上帝偿清了他的罪债来作判断。除非人，由于战胜魔鬼，把那因为他容许自己为魔鬼所制服而从上帝夺去的归还上帝，便不算是真正对上帝偿清了罪债。正如魔鬼由于制服了人，把那属于上帝的夺去，使上帝蒙受损失，同样在人的胜利当中魔鬼须受剥夺，而上帝得以恢复那属于他的。”人这种还债是绝对的，而他的“无能”或“不能”还债，都“无法成为原谅他的理由”^①。

显然，在安瑟伦看来，人的必然战胜邪恶与上帝作为人的存在和活动之最终保证是一致的。阿伯拉德虽然说罪在于“不信”，而不在“无知”和“无理性”，但同样认为魔鬼无权也无能力单凭诱骗来使人为恶，除非上帝把人交给魔鬼惩治。阿伯拉德对于罪的惩治规定很严：“正当地说，罪是意味着确实侮蔑上帝，或甘向恶投降”，所以，“事实上，不信福音，不从基督，不受教会圣礼的，足受永劫而有余，即使这样做是多由于无知而少出于故意。关于这一类人，经上也说：“不信的人，罪已定了’。”那么，对于“信”的人来说，魔鬼应是无能为力的了。然而阿伯拉德并不这么看，他又生出一条理由来：“魔鬼不曾有权单凭诱骗而把人害了，除非如上所述，这件事经蒙上主允准在先，把人交给恶魔当作狱吏或凌虐者而加以惩罚”^②。

这里，魔鬼的作恶能力是很清楚的，它或是诱骗人，或由于人自己的不信而得以教人为恶。在我看来，阿伯拉德把上帝看成可以同魔鬼合伙捉弄人的神，固然很有些对上帝不敬，不过也并非没有一点根据，因为旧约圣经《约伯记》中的魔鬼，就是上帝

^①《中世纪基督教思想家文选》，第255、256页。

^②《中世纪基督教思想家文选》，第317、320、329页。

的侍者，专门在上帝的同意或授意下对人施以种种考验。然而无论怎么说，对魔鬼之诱骗的抵制和对恶的战胜，其实就是人的一种“自救”，上帝作为人得救的保证于是便更加具有、或者只具有伦理的意义了；关键还要靠人自身实践中的善心和爱心。信仰在人的这种实践中成了对至善至美的信念，也就是对自由之完满实现的目的性和自信心。

如此看来，浮士德博士到了歌德那里已全无基督教信仰可言了；因为他胆敢不还上帝的债，甘愿受魔鬼的诱惑。这样一个糟老头子竟值得天使来拯救，在我看来是全无道理的。另一方面，魔鬼问题所以作为中世纪理论美学的一个结果而产生，在于魔鬼所属谱系的神圣性，以及作为将被克服的恶的非存在性，都保证着人从道德实践上对自身自由实现之完满性的把握，而又不致于使现实存在的恶行没有理由地随处漂泊游荡。因此，魔鬼是针对实践中的善行，而对人的完满自由实现具有理论美学性质的，而歌德的浮士德的生活则可以说是盲目的，他最终也只能外在地观看美，而不能把自己的德行实践化为美。

善的问题（包括恶）在美学中的麻烦，并不在于美学本身所具有的道德性质，而在于善作为形而上学的范畴，是如何具体地落实在人的现实的自由实现之完满型态中的。越是到现代哲学，比如维特根斯坦，越是把善（其实必然也就把恶）作为不可定义的形而上学范畴，但却又明确无误地把它推到美学范畴中来^①。然而这个麻烦在中世纪理论美学中，却由对恶的非存在位置和性质之设定，使形而上学的范畴得到本体化的落实。这种形而上学的本体化，不仅是一种理论化的证明，更是一种追求美之

^①参见拙著：《在哲学的极限处—自由美学论纲》，第三章。

完满的实践。恶对人的美学实践的意义，只在于善对恶、美对丑的融化，而这一意义，是在化为人身和基督蒙难这些具体的形象化示范中得到肯定的。

达马色的约翰认为，基督“承担了凡人所有的天性而无瑕疵的动情”，魔鬼虽“不能用武力胜过我们”，但却可以利用人本来无罪的“动情”中所固有的弱点，“如饥渴、疲乏、劳苦、眼泪、败坏、怕死、胆怯”等等来诱骗人，是基督为我们克服这些弱点作了榜样，担了罪责。“他担起了这一切人之常情，致于叫它们都成圣。他曾受过试探，因而得胜了，因而可为我们预备胜利，并且使性格有力量克服它的敌方，好使往日被压服了的性格，用它当初被压服的同一武器，去克服它从前的征服者”^①。基督的榜样还告诉人，要建功立业，同时也要付出代价，并对自己的苦痛负责。基督之所以成为人的榜样，在于他是为了拯救人类的，所以达马色的约翰又说：“为了拯救我们的缘故，他的两个性格都具有意志力和活动能力。”“因为他与父神有相同的本质，他就如神一样的随意愿望和运行；又因他也有与我们相同的本质，所以他照样可如人一样的随意愿望和运行。奇迹是他的，苦痛也是他的”^②。

魔鬼之可战胜，恶之可克服，都在于人的灵魂实践的自救。那么，和灵魂不朽相平行的另一个问题便产生了，即死亡对于人有什么意义，或者说，既然没有轮回之说，善必定是对活着的人的正义，那么为什么不让肉身不朽呢？这个问题的解决，是和对罪的看法一致的，即死是罪的结果——即使不是惩罚的话。

安瑟伦说，“上帝若强迫人——那他造为正直以享受永远福

^①《东方教父选集》，第438页。

^②《东方教父选集》，第409、408页。

乐的——无享受死，就是和他的智慧及公义相违背了。由此推论，如果人不曾犯罪，他永远不会死亡”^①。这里把人的死亡原因推到人自己的罪上面，固然是为了那至善至美之绝对的完满特性，但更深一层的含义在于，人不仅要为自己的善行负责，人同样要为自己的苦痛负责。把死亡说成是人自己造成的，是人对自己的非存在形态的认识，并反过来肯定生的善行目的和意义。因此，死的意义在此并不是针对暂驻的肉体的，而是如何使不朽灵魂得以为善、为好、为美。不朽灵魂作为好的和美的文化凝聚，被作为永生的本体，因此，生前如果有罪，断不能借此永生本体而得到超渡，用阿伯拉德的话来讲，就是“不许其进入永生”^②。

死虽然是对生之肉体的否定，但却是对生之善行的肯定，更是对灵魂不朽的肯定。中世纪理论美学对死亡所取的这种乐观态度固然是显而易见的，但这仍是对肉身死亡这一现实的拒斥，因此也还不是真正积极的乐观主义。作为肯定人自身存在和追求人自由之完满实现的理论美学，必然要思考死亡本身的直接含义。这里，再次提出了沉思生与死、以及正确认识自己的问题。

在这个问题上，中世纪理论美学有着古希腊关于存在认识中唯物主义的 tradition。赫拉克利特（Herakleitos，约公元前六世纪希腊哲人）曾说过：“这个世界，对于一切存在物都是一样的，它不是任何神所创造的，也不是任何人所创造的；它过去、现在、未来永远是一团永恒的活火，在一定的分寸上燃烧，在一定的分寸上熄灭。”从这种观点来看，生与死不过是“活火”本身在存在形式上的转换：“不死者有死，有死者不死；后者死则前者生，前者死则后者生。”“我们身上的生和死、醒和梦、少和

①《中世纪基督教思想家文选》，第266页。

②《中世纪基督教思想家文选》，第320页。

老始终是同一的。前者转化，就成为后者；后者转化，就成为前者”^①。但是，这种物质永存的本体论，并没有人的实践本身之善行目的的道德含义，而中世纪理论美学对死亡的认识，却以形而上学的灵魂不朽代替了死亡的存在，即作为一种客观的善而存在。

死亡作为一种客观的善而替代了肉身之死的恶，这一转变过程在中世纪基督教思想中是通过“沉思”来达到的。肯培的托马斯（Thomas a kempis, 1380—1471, 德国僧侣）在其《遵主圣范》中认为，人的存在并不仅仅是具有肉体生活，如果仅仅为了活着，那么“吃喝，醒睡，休息工作等人身所必有的事，对于一个愿意完全脱离罪的虔诚人，真是一种大苦。”如果人不知向善，那么“长寿未必使人改善，倒使过错加多了。”既然人必有一死，“如果你看轻世界，在道德上热心求进步，严守规矩，尽力悔改，急速听命，并克己，为基督的爱忍受诸般横逆，你必能心中确知要快乐地去世。”在这种对死亡的沉思中，“当将死的日期放在眼前，每天安排他临终的心，这人便为有福。你何时看见别人死去，就要想你也必走那条路”，“好使你的灵魂配得死后快乐地归到主”^②。这种说法当然可能导致消极厌世的结果，而且，肯培的托马斯自己是否平静地沉思死期，甚至盼望死期都是不得而知的。但是，对死亡的沉思默想之积极意义，在理论美学中并不仅仅是为了灵魂的为善，而恰恰是对生的自由实现之肯定。因为我们已经看到，人的自由之被迫性正是由灵魂不朽而在理论上指出了一条美学出路，而沉思死亡，便是这美学出路的方式之一，因为这种沉思所达到的是一种将生与死结成现存关

①《西方哲学原著选读》，第21、22页。

②《中世纪灵修文学选集》，第174、177—179页。

系的认识境地，而不仅仅是指虽死犹生（第四章的讨论将会使这一点更为清楚）。这种现存关系，便是人在追求和达到至善至美时，尽量使自己只面对自由实现的完满型态本身，仿佛由对生与死的执著而来的一切累赘都卸下了。正如托马斯·阿奎那在《神学大全》第一卷第88题中所说的那样：“达到上帝的路是容易的；因为我们只须摆脱我们自己，我们便前进了。如果我们必须携带每一件东西，那就会非常困难。卸掉你的负载，并由此让所有东西都失落，那么，直到最后否弃你自己”^①。

这种对死亡的平静沉思态度，无疑是中世纪理论美学关于人如何认识自己的一个组成部分，而这方面，在苏格拉底似乎已经有了身体力行的实践。哲学史上对苏格拉底的死之平静态度赞声不绝，圣·加斯汀也把他看作真正的基督徒。但这在苏格拉底，不过是他认识了自己的一种行为结果。杨适总结了苏格拉底关于“认识你自己”的基本思想，认为“它规定了（1）苏格拉底的哲学是道德哲学；（2）哲学的本体是精神性的最高的善；（3）这种心灵的善，不是现实的特殊的人们的目的或从肉体感官欲望看来的‘好’（或‘善’），而是普遍的‘善’，纯理智所把握的纯粹的‘善’，不是相对的善而是绝对的‘善’，而在苏格拉底看来不是主观的善，而是一种客观存在的‘善’。所以这哲学是客观唯心主义目的论；（4）这‘客观的’善不可能存在于感性物质世界里，也不能通过肉体感官来知晓，只能存在于神的世界里，只能由摆脱肉体的纯粹灵魂来知晓和达到的。所以这种哲学就通向了一种新的神学。雅典人控告苏格拉底信奉新神是合乎实际的；（5）不过它的主要形式并不是神学而是哲学，真正的善、真

^①转引E·吉尔森：《中世纪哲学的精神》，第272页。

正的美借以达到和论证的根据是理性和真理，美德本质上是知识，因此苏格拉底提出了‘归纳论证和一般定义’的方法，后来柏拉图把它发展为他特有的‘辩证法’和‘理念’论^①。

苏格拉底的哲学的确通向了一种新的神学，这是它与中世纪基督教神学的联系，但中世纪理论美学中那“客观的善”并不只在神界才达到，通过形象、爱心、灵魂、沉思等等范畴，这种客观的善同样在人的生命存在中达到，在人的审美体验中达到。死在中世纪理论美学中的意义，正在于确证着人在生命存在中和审美体验中这种客观的善。殉教固然是这种达到的死亡形式，但以死亡形式（即对肉体感官的蔑视和否定）所经验到的审美体验，更多地是把这种客观的善作为自由完满实现之目的的神契修行所特有的（见第四章）。

中世纪理论美学对死亡的乐观主义态度，以及沉思死亡的理性主义特征，显然都是和对上帝创世造人、化为人身、灵魂不朽等等信仰相一致的，甚至说是这种信仰的一个必然结果。生的善行目的和自由实现，其实包括着对死的态度和如何实践死亡；而且，如果恶对人来讲是一种负罪的苦痛，那么这种苦痛的解除，当然不仅包括善行的达到，而且也包括必将一死的运数对人的肉身负担的开释。就建功立业来讲，实际上所有人都面对着良心和历史的审判。奥古斯丁说：“援救我们的，不是圣洗，不是圣礼，不是完整的信德，不是单纯的施舍，而是我们生活的和我们善功的整体；世界末日，被责罚的，不只有偶像教徒和外教人”^②。所谓生活和善功的整体，便包括着生与死，如何实践死亡，同样是人建功向善的一个必经环节。20世纪的加缪说：“真

^①杨适：《哲学的童年》，第447—448页。

^②转引F·甘兰：《教父学大纲》，第二卷，第639页。

正严肃的哲学问题只有一个：自杀”^①。这是因为人过于清醒和过于荒谬结合得过于和谐的一种结果，这对中世纪理论美学来说却是陌生的，因为那是一个以信为前提和行为目的的美学时代。所以奥古斯丁反对奥利根对地狱永存的看法，并且还要求向善的人同时也必须为下地狱的人祈祷。但这样做全然不是什么慈悲派（*Misericordieux*）的含义，而是因为地狱之为罪的处所，一方面是由于这是天主生活的丧失（*Alienation a vita Dei*），另一方面，则是地狱烈火本身所带来的苦痛，这种苦痛，并不等到肉体的复活就已经开始了^②。

因此，说人世生活是堕落，说物质享乐是罪恶，这不过都是对死的一种态度罢了，这与中世纪理论美学强调人的自由实现之善行目的并不存在必然的矛盾。我这样讲，并不意味着不承认中世纪基督教思想关于死亡问题的理解中有诸多消极因素，但对理论美学具有重要意义的，却在于死是被作为人的自身存在和人的自由实现之完满型态的一个组成部分来对待的。魔鬼之恶，并不在于诱骗人去死亡，恰恰相反，正在于使人不能认识自己的死，或者以物质生活中的贪生怕死、苟且偷安为乐、为美、为善。哥德的浮士德之受魔鬼驱使，正在于他不认识自己的生，尤其不认识死到临头的含义。因此，对魔鬼之恶的战胜，落实在对死亡的态度上，同样是理论美学所要求的将精神作为精神本身而存在，也就是美善本身的永存；而对死的态度和对死的实践，则以活着的人的自由实现型态不断组构延伸着这永存的、客观的美善。由此我们再一次看到，所谓中世纪理论美学的形而上学本体化特性，也就是所谓将精神作为精神本身而存在，不过是把美的存在

^①加缪：《西西弗的神话》，第2页。

^②参见F·甘兰：《教父学大纲》，第二卷，第840页。

形态看成是灵魂所担负的某种文化凝聚。

我们已经看到，中世纪基督教思想对于“爱心”的提出，是基于人自然本性的情爱的（见本章第一节），这种情爱当然包括情欲在内。另一方面，中世纪基督教的禁欲主义思想，却受到人文主义和近代民主传统的批判。那么，爱心和情欲是如何统一的呢？简单地说，还是通过理论美学，使为恶的情欲得到一种肯定意义上的净化。

中世纪理论美学的理性主义特性，必然会出现对感性活动的排斥态度，情欲（尤其是性活动），作为感性的、形而下的活动中之最为强烈和最不能自禁者，其遭到排斥也是合乎逻辑的。但是，中世纪理论美学对情欲的排斥从根本上讲，不过是一种理论表述的表面形式，它并不一般地和绝对地排斥情欲，而只是有条件地排斥并克服那与魔鬼之恶有关的情欲。中世纪理论美学对待情欲的根本态度，是排除情欲中肉体的、功利的因素，从而使情欲洁净为一种无直接功利性的、精神与肉体两方面因素结合的审美体验，这种审美体验在人的情感方面的强烈和不能自禁之程度，相等甚至超过肉体的、功利的情欲体验之程度。

情欲之与魔鬼作恶的联系，是人们都很清楚的。魔鬼对亚当和夏娃的诱惑，实际上就是男女情欲的诱惑，而亚当和夏娃之使人类造下了原罪，也正在于他们获得了情欲并在相互交换中结合了这种情欲。这样讲，情欲当然也就是罪了，至少是产生罪的媒介，或者是罪的来源，总之，与罪有关。但正是在这里，长期以来美学史和文论史都误解地批判了中世纪的禁欲思想，同样，也不适当地抬举了诸如彼得拉克和卜迦丘（Francesco Petrarca, 1304—1374、Giovanni Boccaccio, 1313—1375，都是意大利诗人）等人文主义作家作品的美学意义。这个误解在于没有弄清

楚这样三个问题。其一，就情欲是人所固有的自然本性，当为上帝所给予，本身并不是恶，亦不必然犯罪；其二，作为性交的直接功能性结果的人类生殖，同样是上帝给予人的自然能力，也是受人的灵魂控制的，当然本身也不为罪恶，甚至还是符合伦理规范的事；其三，中世纪所禁的“欲”显然只能是超出上两项含义之外的欲，这种欲的恶之所以和魔鬼联系在一起，正由于它是魔鬼用诱骗战胜人的武器之一。

就情欲是人的固有本性来讲，达马色的约翰在论述化为人身的基督同时兼有神性和人性的时候说得很清楚：基督具有“人类性格的一切特性，甚至那些天然而无罪的动情”^①。当然，他这样讲并不是赞美人的情欲，相反，基督具有人的一切动情，只是为了能在抵制邪恶，拯救人类中，使自己的理性经受考验。在此意义上讲，情欲虽无罪，但并不是值得赞扬的好东西，正如尼撒的哥里高利已经指出的那样：“我们假定肉体倾向于情欲，但不许将其最初起源归之于那依照上帝样式而造成的人性。兽类生命既已先出现在这世界之中，而人则以上文所述的理由，有几分与兽类相似（我所指的是生殖方式），于是人不免带有多少兽类的属性起来了。人是容易冒火动怒的，但我们岂能说这是人和上帝相似之处？人之为欢求乐，又岂能说是高超性之物所好？此外，人之畏怯、卤莽，贪心，怕损失，诸如此类的性质，与上帝的特性大有霄壤之差”^②。

这里已经说得十分明白。第一，情欲（包括生殖）不过是人与兽相同的自然本性，但是兽亦为上帝所造，故不能说此为恶和罪；第二，对情欲的倾向，并不是上帝所造的人性本身，因此显

①《东方教父选集》，第331页。

②《东方教父选集》，第42页。

而易见，当禁的“欲”其实是对情欲的无节制的爱好和追求；第三，情欲虽无罪，但毕竟低下粗俗，而且不仅仅指性欲，还包括一些非善非礼的行为举止和性格脾气；第四，情欲的无度既不是上帝造人之本义，那么，这种无度除了来自魔鬼的诱惑，当然也是人的自由意志的选择结果。

作为非善非礼的行为举止和性格脾气，属于情欲的无度，此欲之当禁的伦理道德原因是可以理解的。然而，禁欲毕竟也涉及到性交和生殖，这其实是为了维护上帝创世造人的完满性。达马色的约翰说：“圣经写着：‘亚当夏娃两人赤身露体，并不羞耻’（《创世记》2.25）。等到他们犯了罪之后，他们才知道了自己是裸着，感到怕羞，‘便拿无花果树的叶子为自己编作裙子’（《创世记》3.7）。当亚当犯了罪之后，听到神说‘你本是尘土，仍要归于尘土’（《创世记》3.9），当死亡藉着犯罪而进至世界之后，亚当才和夏娃同房，而她亦才怀孕生子（《创世记》4.1）。可见，为了人类免得因有个人死亡而致灭种和整个枯竭。世上才立有婚姻嫁娶，好使生男育女，而人种得以保存。”^①

这说明，第一，人本无由情欲而产生的羞耻感，这羞耻感是犯罪之后才有的——人有羞耻感看来是要感谢魔鬼的，因此，情欲本身虽然并不是罪，但却是不纯洁的；第二，性交也是在犯罪之后的事，但这次却不是听从魔鬼的指点，而是听从了上帝的旨意；第三，性交生殖并不是上帝造人的方式，而是人犯了罪从而必将有死之后，上帝才允许将此方式作为人的繁衍方式而合法，因此性交生殖虽无罪，却亦不圣洁。

由于上述原因，禁欲就其本义来讲，其实是一种对社会纲纪

^①《东方教父选集》，第515页。

风化的维护，因为它禁的是情欲的无度，就性活动来讲，则是禁止非法的“淫乱”，包括乱伦、通奸、强奸、鸡奸等等。达马色的约翰接着说：“在法律范围内的生儿育女，诚然是好的；为免淫乱之故，婚姻自是好事，因为它可以防止奸淫；合法的男女交合，不许可有纵肆狂欲而陷于不法的行为。所以，对那不能禁欲的人，结婚是很好的，但守童贞则更好，因为它增加灵魂的果实，献给上帝祈祷的及时成果。‘婚姻是当受尊重，床也不可污秽，但苟合行淫的人，上帝必要审判’^①。这种对婚姻的法律限制，一直到罗吉尔·培根也是坚持的。他在《道德哲学》中说：

“因此，必制定各种婚姻法，并规定怎样的婚姻必须遵守，而什么样的障碍应被排除；最重要的是，通奸者和鸡奸者（fornicators and sodomites）要被国家驱逐，他们对国家的秩序稳定有害，因为他们引诱人们脱离那对国家来说是较好的东西，那婚姻，正如阿维森纳和其他一些人已指出的”^②。

既然情欲中的性欲毕竟粗俗，与兽性相同，那么，强调童贞是否意味着号召独身呢？这是一个十分复杂的问题，而且与我们这里所要讨论的中世纪理论美学无多大关系。简单地说，教会提倡独身，是为了防止教堂职位与教会财产的世袭，从而削弱了教会的经济地位。1059年拉特兰（Lateran）会议第一次正式制订了关于僧侣独身的法律，并公布施行，而安瑟伦在一项训令中规定：“至于教士，如果能有着正规的，也即独身的生活的人，就让他们替代其他的人，就是，已结婚的教士。”“甚至对年高的僧侣，你也可以这样地命令，直到已婚教士的这种顽固性屈服为止。”“如果那些被革除的人竟敢反抗，让全体基督教徒反对

①《东方教父选集》，第517页。

②麦克诺编：《中世纪哲学文选》，第二卷，第92页。

他们；不仅把他们从他们自己的社会里剔除出去，而且从他们所占有的土地上连同他们的女眷一并剔除出去〔！〕直到他们觉悟过来为止。”用今天学者斯密司（A.C.Smith）的话来讲，“僧侣的独身制度，在那个时候，在使宗教界与世俗分开，使教会纯洁化和它对世俗的影响方面，是必要的；僧侣的独身制度，事实上是使欧洲社会宗教化的一个必要阶段”^①。

但童贞问题在理论上却是与化为人身的学说连在一起的。既然童贞女以上帝的道受孕，她必没有体验到性欲快感，甚至在早期教堂中的一些基督受洗的画像中，基督也是无生殖器的^②。在这方面，奥古斯丁的解释最妙，因为这也许是他从亲身体验中得出的教训。在他看来，种的繁衍需要生育，这种意义上的性活动是必要的，但性交不能带有色情欲望，因为这种欲望正是亚当和夏娃堕落的可耻原因。奥古斯丁由此为终身侍奉上帝的处女遭强奸辩护，说只要她们不乐于受奸，就与她们的童贞并无妨碍^③。只是我不懂奥古斯丁如何证明她们的受奸不是“乐于”。不过，教会本来就是把自己看作侍奉上帝的童贞女的。圣·安波罗修（St. Ambrose, 344?—377, 米兰主教）说：“天堂是童贞之家，而上帝的儿子是它的创造者。他在童贞女之前便是童贞，但因为他为童贞女所生，所以他娶了童贞教会为新娘。我们都是由她生下的。教会的女儿们有一种特殊的优越地位，她们之守童贞并非出于教会的训诫，却是寻求虔诚的一种最有力的帮助。”他还把教堂的构造比作女人身体的各个部位，比如，“教会本身是

^①转引自J·W·汤普逊：《中世纪经济社会史》下卷，商务印书馆，1984年，第229—280、278页。

^②参见拉奥切利：《冲突中的宗教与艺术》，第63—66页。

^③参见罗素：《西方哲学史》，上卷，第438页、443页。

墙，而她的两乳象其上的楼”。并且还认为，童贞女“若有了爱情，她便在精神上犯了罪，或甚至在行为上犯了罪”^①。

但是，童贞也好，禁欲也罢，从实际情况看，其实只是针对女性的。仿佛女人是现实中情欲和淫乱的诱惑者，而对男性的圣贤哲人来讲，斥责女人的情欲和淫乱，其实只是为了解脱自己在犯淫中对罪的恐惧。在有人问及房事后能否上教堂时，哥里高利一世教皇回答说，可以，只要洗净了就行^②。而托马斯·阿奎那在主张给非基督教教派一点宽容时竟认为：“在人类的政治方面，当权的人可以正当地让某些弊害存在，免得某种善行会徒成泡影，甚或为较大的恶行所代替。像圣奥古斯丁在《论天命》（第二篇，第四章）中所说的：‘如果取缔娼妓，放荡淫乱的事情将层出不穷而不可遏制’”^③。这倒不是姑息养奸，实在是为了使男人犯淫不罪。在罗马，衣冠不整的女人不允许进教堂；而在东方教会，甚至一切阴性的东西（如女人、母猪、母狗等）都不准进教堂，为的是防止引起淫念！^④

凡此种种，都表明情欲中性欲力量之巨大和难以自禁。它作为恶，如果不从理论上加以禁绝，那么人的存在和实践之善行目的便无从保障，人的自由实现之完满性也将受到缺损。中世纪各种教条不仅明文规定了教职人员在婚姻方面的准则条例，而且还规定了对各种“犯淫”的处罚办法，在这些犯淫中，竟连“意淫”也属于恶的一种罪。比如《昆米安补赎条例》^⑤在“论私

①安波罗修：《论处女》，第一卷，第5章、第9章，第三卷，第3章，载《拉丁教会文集》。

②参见罗素：《西方哲学史》，上卷，第476页。

③《阿奎那政治著作选》，第132页。

④参见《克拉维约东使记》，商务印书馆，1985年，第29页。

⑤载《拉丁教会文集》。

通”中共有33条补赎办法，第一条就说：“犯私通罪的主教，须被降级，并作补赎12年。”第15条说：“希望在梦中和妇女犯淫的人，须起床跪唱九遍圣诗。第二天只能吃面包，喝清水，或唱三十篇圣事，并在每篇终结时跪下。”第20条说：“只在心意上对女人生爱念的人，须作补赎七天。”等等。惩罚意淫是有根据的，《马太福音》第5章第28节说：“如果一个人用色欲的眼光看一个妇女，他在心里已经跟她犯奸淫罪了”^①。

禁欲当然也涉及到禁止乱伦，但对乱伦解释的宽泛性，则反映出对性欲的恐惧是多么深，防范是多么严。哥里高利一世在谈到禁止乱伦时认为，乱伦尤其指父母与子女之间，以及弟兄与弟兄的妻子之间的性关系。这种根据来自法律的规定：“不可露你父亲和弟兄的下体”，而且，既然这规定是因为父和母本已结为一体的，那么弟兄和其妻亦已结为一体了^②。

尽管如此，圣哲们还是有许多淫荡的经历和体验：奥古斯丁早年长期过着有姘妇的生活，并有一私生子；阿伯拉德由于和一个主教的女儿私通而遭到被阉的侮辱；圣贝尔纳德在20岁时也受过妖媚女子的诱惑；等等。然而，把欲作为一种恶或者罪来禁止和斥责，对于中世纪理论美学来讲，重要的并不是教会在经济上的利益，也不是直接有关社会风化的考虑，而是灵魂在其实践中如何克服恶以向善的手段之一；另一方面，又同时把情欲中认为是恶的因素（主要是性欲）溶化在对至美至善的信仰中，从而使以这种信仰所保证与支撑的审美性自由实现能在强烈和不能自禁的程度上保持和超过情欲（主要是性欲）的体验程度。这是被作为

^①转引卡本特：《耶稣》，第111页。

^②参见《哥里高利第一选集》，第11集，第64函，载《拉丁教会文集》。

恶的情欲（包括性欲）本身为善为美的理论美学根据，所以教会自比处女，热爱、献给和侍奉上帝。当然，中世纪理论美学绝没有提出类似后来弗洛伊德那种从人的本能出发的泛性论。作为恶的情欲在中世纪理论美学中所显露出的自身为美为善，主要是通过两种方式来达到的，一是强调自觉经受情欲对人的考验，一是把情欲加以神圣化。

就第一点来讲，尼西亚教条中规定，教职人员不得以自阉来逃避作为恶的情欲对自己的考验。在此之前，奥利根在担任教职时，由于怕自己的行为可能给敌对的一方找到口实，于是便实行自阉。结果，他这一行为遭到狄麦多流（Demetrius）主教的严厉斥责。狄麦多流后来尽管仍让奥利根在他的教理学校教书，但却始终不肯为他祝圣任司铎^①。所以禁止用自阉来逃避恶的考验，在中世纪思想家来说，其实是对灵魂向善能力的自信。后来阿维森纳就认为，性交的快感是人“通过生殖而产生的机能”，“这种器官有强烈的感觉能力，以便有助于通过性的快感唤起性交。如果没有这种能力，如果在性交的时候人没有一种快乐，没有一种性的快感，人是不会努力去做这种事的，因为人并没有延续个体的需要。”但是，这种快感行为的实施与否，却是灵魂可以控制的^②。至于能否把这种强烈的快感加以神圣化，剔除其为恶的因素，以使人在达到至美至善中也能如此愉悦，这便成为中世纪理论美学的一大难题。后来，一些神秘主义的圣女们竟然圆满地以自身的实践解决了这个难题（并见第四章）。

圣·贝尔纳德在注疏《雅歌》（旧约《圣经》中的一卷）时曾认为，雅歌本是一种婚姻颂，它所歌颂的就是神人与教会、以及

^① 参见F·甘兰：《教父学大纲》第一卷，第189页。

^② 伊本·西那：《论灵魂》，第275页。

信灵的神秘结合。在这种神秘的结合中，属于人性的爱即感性之爱（*amour sensible*）和属于神的爱是互相补充，相得益彰的^①。这种把人的本能的情欲和性欲之快感转化为对信仰的狂喜，奥古斯丁的《忏悔录》固然作了极为生动的描述，然而凡亲身经历过淫佚放荡生活而最终又转为笃信基督的圣贤们，大都记载了他们在信仰中所得到的强烈的、不能自禁的神往和愉悦体验或情感。意大利僧侣，弗兰西斯教团的创造人弗兰西斯（*Saint Francis of Assisi, 1182—1226*），在记载他生平事迹的作品《灵花》（*Fioretti*）^②中，便典型地展示了把这种情欲之爱转变为对上帝的信仰之爱。纳查里斯的比特丽克（*Beatrice of Nazareth, ?—1268*，尼德兰宗教文学家）的散文《爱有七种方式》（*There Are Seven Manners of Loving*）^③，也是集中讲了如何爱上帝，以及在爱上帝中人心向善的强烈快感。然而，对此最为明确的表达，却是在圣女德列萨（*Sainte Thérèse, 1515—1582*，西班牙修女）所写的《神修大厦》（*Le château intérieur*）的记载中。从时间上讲，圣·德列萨已超出我的论述范围，然而在基督教神修传统中却是不能不提到她的，而且她的描述生动地表现了中世纪理论美学中“欲”之为美为善的基本特点。她的这部作品，在1622年被列入圣品。

圣·德列萨在她的《自传》（*Vie écrite par elle-même*）中，把祈祷分为四种方式，即推理、寂静、蛰眠、结合。第一种是自动的祈祷，后三种是被动的祈祷；第二、三种不过是被动的

^①参见F·甘兰：《教父学大纲》第4卷，第1084—1085页。

^②载《中世纪灵修文学选集》。

^③载考里奇（E·Collidge）编：*Mediaeval Netherlands Religious Literature*（中世纪尼德兰宗教文学作品选），New York, 1905。

程度不同，而以第四种为最高级，即在与神的结合中出神的祈祷，并得到与神相交的狂喜。在《神修大厦》里，她又把祈祷的阶段比作一座大厦的七个房间，在第五室便可达到神化结合（*unio transformante*）阶段。还这还是初级阶段，叫“一般结合”。圣·德列萨的这些话，主要是根据她自己的亲身体会而写的，特别是自1572年以后的神修体验。到了第六室便是与神的“剧烈结合”，第七室才是真正的“神化结合”。神与人密切结合时，人是狂喜的，剧烈情感冲动的，不能自禁的，因此是最高级的被动祈祷，这在圣·德列萨称为“与神的订婚”（*Fiansa illes spiritu elles*）。为什么要如此修行呢？她认为主要是这种与神结合的圣宠可以大大缩短人达到与天主心心相印的路程，如果只凭个人的努力和对自己的否弃，则过于艰苦且道路漫长^①。

圣·德列萨在与神结合的时候所体验到的狂喜与强烈冲动，与在性欲中得到的体验是十分相似的。她把在第六室得到密切结合的神恩分成四大种：第一是内在的求爱，这来自心灵；第二，一种超自然的语言，与来自像司与魔鬼的语言不同，是无比有力的；第三是出神状态中灵魂与天主结合，好比在神婚之中，并且采用一种飞跃（*Extase*）的方式，当天主的力量印在灵魂上，心灵便腾飞怒放（*Le vol de L'esprit*）；第四是最后出现的神见（*visions*）^②。在我看来，这种种神恩几乎就是圣女极端禁锢了内体的性欲之后，却一直念念不忘并难以抑制这种性欲，最后竟成了在一种臆病般的幻象中与神相交。她的苦苦祈祷，自是一种求爱；而那超自然的语言，便是对这求爱的接受，并且由于是

^①参见F·甘兰《教父学大纲》，第4卷，第1413—1427页。

^②参见F·甘兰：《教父学大纲》，第4卷，第1428页。

神的接受，因此是无比有力的；出神状态正是性交的不能自禁，并伴随着心花怒放的感情冲动；最后则是一种极为满意的放松和了然。看来，圣女所以认为只凭个人努力和否弃自己来达到与天主的心心相印这一过程太慢太艰苦，其原因恐怕正在于那将体验不到这种臆病式的性交快感了。但不管怎么说，她的亲身体验证实了中世纪理论美学将性欲加以神圣化的设想之可实现性——不过，假如仅此而已，那么这种神圣化可太不令今天的男女们神往了。

圣·德列萨的这些描述之所以被列入圣品并为神修家们所推崇，原因在于这是她自己的亲身体验。1555年，她在进入修道院20年后，突然感到自己与神接近了，并且感到自己已从一个热心修德的生活跃入一个成全生活的过程，她的这种“回头”，基督教史家都认为是不存在任何因罪而悔过的因素的。在1560年左右，她多次看见并感觉到天主的光刺伤了她的心，她由此体验到与神相交的强烈快感和狂喜，并见出天主的真理。后来贝里尼（Gianlorenzo Bernini, 1598—1680，意大利雕塑家）的雕塑作品《圣·德列萨的狂喜》，十分生动具体地再现了圣女的这一经历和体验。整个雕像有着极为自然主义的写实，而那些服饰、姿态上的细节刻画，又都表现出一种激动狂喜、心驰神往。天主的万道金光，象利剑直刺圣女的胸膛，圣女则仰面朝天，微张嘴唇，整个体态和表情都显露出，她正处于一种极为情愿、满足和愉快的状态中。“用大理石雕成的天使那晃荡着的脚，在那粗糙的、浮动着的祥云上更加显出肉体般的光滑细腻，而圣·德列萨正是躺在这祥云上神魂颠倒，一任自己昏迷过去”^①。

^①迈克尔·列维（Michael Levey）：A History of Western Art（西方艺术史），London, 1970, P.228, 并见此书插图195。

圣·德列萨特别强调了这种神的恩宠不产生于灵魂本身，因此不可期望。在与神的这种密切结合中，有一种情感和身体上的强烈冲动，这种冲突维持的时间不长，但特别圆润完满。在与神的结合中，好比两根蜡烛放出同一道光，如保罗所说：“与天主相结合，相融为一神”（《致格林多人书》，第四章第17节）。但是，当被天主亲吻之后，作为亲吻的结果，则是人的一种心满意足，和平安乐的持久心理状态。圣·德列萨将这种持久状态的特性比作如夫妇结合的永久性。因此她认为，在与神交中，不仅是灵魂与神结合的圆满活动，同样也是肉身冲动的一种圆润结果，“正如婚姻中的情谊，坚实而丰满”^①。

这种将情欲的婚姻和与天主的婚姻相统一的想法，便是对情欲神圣化的一种理解，而且这在历史上，的确有着一些信以为真的传统。其中有些传说不一定可信，但却是生动感人的。比如，4世纪末一个出身元老贵族家的富人英尤里奥苏斯，求到了一个门第相当的少女为妻。新婚之夜，新娘却向隅而泣，说她已将贞操奉献给了基督，“发誓充当他的侍女和新娘”，并且说，如果她身边这个男人同意，她愿意同他“共享我的丈夫”，这“丈夫”，指的是基督。英尤里奥苏斯听后大为感动，于是两人一辈子同床共寝，但始终保持童身，直到死时才说出这一秘密。人们把他俩的墓分开很远，但他们却自己贴在一块儿了。“这件事表明，当两个人在天堂结合时，埋葬他们的肉体的坟墓是不能把他们分开的”^②。显然，在天堂的结合中，情欲经过神圣化而合法了、高尚了、纯洁了。

我们当然很难设想圣·德列萨的体验以及英尤里奥苏斯夫妇

^①参见F·甘兰：《教父学大纲》第4卷，第1428—1431页。

^②参见格雷戈里：《法兰克人史》，商务印书馆，1981年，第35—37页。

的事情究竟是真是假，我也并不是说，那种臆病式的性交就是美的最佳状态。问题在于，性欲既然是人的情欲中最为强烈和难以自禁的，那么，它到底与对至善至美的追求有什么联系呢？其实，正是在这里，中世纪基督教思想对“情欲”的态度才具有了理论美学的性质。禁欲思想并不是中世纪基督教的独创，古希腊的伊壁鸠鲁、斯多噶学派、古罗马的加图（Marcus Porcius Cato，公元前234—149），他们的伦理学观点中都有禁欲主义的成份，但是，那不过是一种单纯的否定，并不要求对这种否定补偿些什么。中世纪的禁欲则不同，它并不是单纯地否定可欲的对象，也不是否定“欲”本身，而只是反对情欲的滥用和过度。更为重要的是，中世纪基督教的禁欲，着重在于揭示欲本身的存在意义，这样便使欲的含义更加明了充满。因此，如果中世纪的禁欲旨在肉体欲念的恶和罪，那么，它却能够提供一种更为完满、更为纯净、更为精神性的东西来克服和取代作为恶和罪的肉体欲念和行为。中世纪禁欲思想所提供的，正是对至善至美的追求，而这种追求的达到，应该具有乃至超过肉体欲念和行为之体验的强烈程度。这种把欲念和性欲行为溶化在信仰中从而达到了出神向往和激动狂喜，当然是作为自由完满实现型态之一来追求的。

对作为肉体之欲的恶和罪的克服，以及揭示欲的意义并以善的目的性和美的完满性来取代、充实它，这就是中世纪禁欲主义在理论美学的意义上对欲的肯定态度和理性乐观主义。这种有着肯定态度和理性乐观主义特征的理论美学，并不在于用信仰吞没了情欲，也不在于把情欲扩大到对信仰的包容，而在于信仰与情欲所结成的相互关系。信仰是普遍的，情欲是个别的；信仰是永恒的，情欲是暂驻的；信仰的对象是抽象的观念，情欲的对象是具体的实体（主要是肉身）；信仰是对真理而言的，情欲是对现象

而言的；信仰与情欲的共同之处在于，它们都是目的与手段的同一。就信仰与情欲的不同而言，这两者的结合本来就是自由实现的一种完满型态；就信仰与情欲的相同而言，把情欲圣洁化为信仰，不过是因为自由实现的完满型态在目的和手段上都包含着最强烈的情感、难以自禁的冲动、圆润的愉悦这些方面。换句话说，信仰与情欲各自本身就是一种自由实现的完满型态，不过后者多落实在个体的肉体感觉上，而前者则指灵魂的某种精神共性。

在信仰与情欲的结合中所达到的自由实现之完满型态，是由对作为精神本身而存在的精神之体验来实现的。因此，中世纪在禁欲问题上的肯定态度和理性乐观主义，是、也只能是理论美学性质的。所谓肯定态度，是指“欲”本身也是美善一元存在系列中的一个阶段，一种形式，因此即使是作为恶，“欲”同样具有向美向善的可能性和现实性。所谓理性乐观主义，不仅指人克服“欲”之恶的信心，而且是用信仰溶化了“欲”的恶，并在对恶的圣洁化过程中包含了“欲”的宣泄形态。忘我的入神化境、物我两忘、物我等同，这些都不是以“欲”的宣泄形态所达到的至美至善之狂喜，这种狂喜作为美学体验，是精神与肉体、概念与现象、真理与现实、永恒与暂驻、对象与自我等各方面的一种具体的统一。

（三）上帝保佑

将善与恶的形而上学作本体化的处理，中世纪理论美学便得到了人的自由实现的两种完满型态，即爱心与狂喜。爱心与狂喜本身是具有极强的伦理和道德性质的，然而，当它们以一种现存

的自由实现型态进入美学范畴时，还必须超出纯粹伦理和道德的性质。

就爱心来讲，这种对纯粹伦理和道德的超出，意味着对责任和义务的超出。责任和义务是针对某种功利关系或命定的强制关系而言的，比如对上级、下级、业务伙伴、老师、同学、父母兄弟、路人过客等等，我们之爱心总是有明确的责任和义务，它们来自情愿与不情愿、意识到与没有意识到的功利关系，来自人不得不负有责任和义务的命定缘联。这样，人虽然能够通过爱心达到自由实现的某种完满型态，但就爱心本身的存在性质来讲，其自由仍是不完满的，因为功利或命定的责任和义务是作为外在于爱心的异己客体而成为主体活动的对象的。同理，在这种情况下，自由意志的选择表面上看来是可以为善或为恶的，但这种善恶只是作为自由意志的结果与自由意志本身相对待而存在，由此，灵魂作为自由意志的一种精神本原，其自身并不具有包含善恶的性质。因此，为了给灵魂、自由意志和爱心这三位一体式的精神本体之存在以完满的性质，必须使它能够具有一种超出责任和义务的性质。

这种超出，并不是超越，而是在一种圆全的活动中包含了责任和义务，这便是理论美学的爱心所达到的一种至美至善。在这种至美至善中，爱心本身就是动机、手段和效果的整一。比如对于恶行和罪人，并不依它们的恶和罪来惩治它们，而是要求爱心对它们所施予的爱负有更大的责任和更多的义务。这也就是爱敌人、拯救下地狱的人这一要求所具有的理论美学意义，即是说，以美本身所具有的自由实现之圆全性质，作为这种爱心活动的一种参照系，以此为标准而使爱之活动具有美的性质。

就狂喜来说，它对纯粹伦理和道德性的责任和义务的超出，在于它没有理由仅仅陷入一种个人的自我陶醉。圣·德列萨在狂

喜中的体验如果仅仅是一种自我陶醉，那么由恶本身圣洁化而来的强烈冲动和不能自禁等体验，不过是她对灵魂智慧的玩弄：她欣赏并得意于她的神修技巧。我们已讲过，加斯汀在《与特瑞芬对话》中认为，指望能见到上帝是一种愚蠢的企图^①。上帝与人的一元性伦理存在，不过为人自我存在提供了一个绝对依据，如果由此便把对至善至美的追求和实现当成灵魂的某种智慧和技巧，而使灵魂本身与至善至美构成异己的对待，那么，灵魂实践美这一活动本身的圆全特性便将受到缺损。同理，把与至善至美同一的上帝从灵魂对美的实践这一活动本身的品格中分离出去，美作为一种参照系而实现了的精神作为精神本身而存在，就会堕落实为作为智慧和技巧之结果的某种实体了。这已经不是形而上学的本体化，而是把审美活动中具有具体形象的“美的”东西当成“美”本身了。因此，狂喜如果在于如圣·德列萨所说的与天主的“心心相印”，那么它同样包含着至美至善对人所具有的责任性和义务含义，而不是为着这责任和义务本身。恶本身的圣洁化，并不意味着人可以包容上帝，而是大于责任和义务要求的一种至美至善的实现状态。

由上述两个方面对纯粹伦理和道德的超出，美对于自由之完满实现的要求在形式上是非功利的，而在内容上却是功利内在于具体自由实现之本身的。正是这种形式与内容的同一，使一些哲学家认为，中世纪基督教哲学的核心问题，是在它们提出之前就由实践解决了的^②。实际上，这种实践就其理论性质来讲，正是一种美学实践，即是说，在非功利的形式和功利内在自身的同

^①参见E·吉尔森：《中世纪哲学的精神》，第24页。

^②参见罗素：《西方哲学史》，上卷，第381页。

一中，通过信仰人实践了上帝。这一实践的理论表述，便是上帝保佑 (Providence) 的思想。

从奥古斯丁到波拿文图拉和托马斯·阿奎那，对上帝的看法已不再是静止的 (static)，而是一种活力论的 (dynamic) 了。我们已经讲过，奥古斯丁深信，上帝是处在主动地位的，如果寻求上帝的人找不到上帝，那么上帝一定能找到他们的。这固然是从上帝造人的善意角度来讲的，但是从人对至美至善的找寻来讲，至美至善本身已不再是一种静止的绝对，它在人的自由活动中成为人不断实现自我的一种过程，这一过程的活力论基础，在于它就是自由实现本身。正是对于不了解这一点的人，奥古斯丁才说，“人若设法行善，或去寻找上帝，那是没有用的。原因是，他越挣扎得厉害，绳上的结就束得越紧，只有上帝才能解开它”^①。这便是预定论的上帝保佑 (“预定论”和“上帝保佑”原是同一个词)。上帝对人的这种保佑，在安瑟伦的本体论 (ontology) 证明中还是一种静止的观点，即上帝是作为人和万物的存在的绝对前提和保证的；但是在托马斯·阿奎那从宇宙论 (cosmology) 角度对上帝的证明中，则有了目的论 (design 或 teleological) 的含义^②。这种目的论表明，上帝关乎于我们人的并不是那静止的存在，而是上帝的“理念” (idea) 自身含义的不断丰富和展开对人的活动所具有的意义。正是这种意义，保佑着人的自由之完满实现；而上帝的理念之不断丰富和展开，又构成了人对上帝的实践。

就上帝保佑的意识来讲，当然也不是中世纪基督教思想的独

^①休·马丁：《基督教名著评介》，第23页。

^②参见约翰·希克 (John Hick)：Philosophy of Religion (宗教哲学) New Jersey, 1973, PP. 20—23.

创。柏拉图在《法律篇》(Laws Book X)中提出的三点思想,可以说是上帝保佑传统的最早意识。他认为,第一,有许多神存在;第二,这些神监护着人的行为;第三,我们不可能贿赂这些神,也没有任何办法可以买通他们的善意^①。这里,已经提出了上帝保佑的存在、保佑的功能、以及保佑善行目的的绝对性这种三位一体。但是,由于柏拉图理念是外在于神的,神又是外在于人的——况且又是“许多神”而不是一主神,因此他的上帝保佑只具有抽象的概念意义。而中世纪的上帝保佑,不仅建立在上帝与人的一元性伦理存在上,而且尤其落实在人的自由实现之完满中。这样,上帝保佑是对人的自由实践之圆全的保佑,因此人便在自身自由实践中实践着上帝至美至善的必然性。上帝保佑既是精神性的概念,同时也是人在实践中为圣的具体过程。当“上帝保佑”的意识进入中世纪理论美学范畴时,上帝保佑并不仅仅作为人必然导向至美至善的依据和保障,因为那样就会使人的恶行无所顾忌;上帝保佑同样也不是针对人在内心中的自我完善的,因为那样实际上就允许自由实践堕落为与至美至善之目的性相异己的技巧和智慧。

因此,在中世纪理论美学中,人的自由之完满实现对上帝保佑的需要,主要可以从三个方面来看。

其一,从存在的角度来看,也就是上帝与人的一元性伦理存在关系。我们在创世理论中已看到,上帝能创造万物和人,也能统治他们,这作为人自身存在之前提不仅是人的一种乐观主义态度,而且也是上帝保佑人的一种确证。但是,当从人自身的实践活动来看,静止的绝对保证必须对人的自由实现具有意义,于

^①E·吉尔森:《中世纪哲学的精神》,第148页。

是，绝对的存在便被作为人与万物自身存在之外的一个“有”^①。如果没有这个“有”，形而上学的本体化仍然没有其存在位置和形态，人以完满自由实现的具体型态来实践上帝也就成为不可能。在上帝保佑中，人在存在中与上帝的关系已不仅仅是将后者作为自己存在的绝对前提和保证，而且还作为人自由实践之绝对目的和完满实现型态两方面的同一之象征，这种把精神作为精神本身而存在，实际上是理论美学对美的活动即自由的完满实现之品格的理论确认。

其二，从上帝保佑的绝对性来看，自由实现的完满型态总是无限与确定的统一。就灵魂在自由意志中实践自身来讲，自由实现固然是一个不断发生的过程，也就是无限的；但从具体的自由实现来讲，某一自由实现的性质和型态又都是确定的。就理论美学作为一种参照系来看，自由所实践的对象和自由所实现的完满型态固然是无限的；但就上帝保佑着的自由活动之美善目的来讲则是确定的。这是“有”的完满性质在人的自由实践中的具体体现。上帝保佑的完满，在于它对“有”的不断充实和丰富之无限（infinity），因此，这种保佑对于人来讲，并不在于人的某一活动的实现，它也排除对实现的具体规定。即是说，这种无限既拒绝具体的确定（determination），也拒绝某种确定的无限（a positive infinity）。上帝保佑的无限是绝对的无限，它规律性地实现在人的具体自由实践中。在具体的自由之完满实现中，人作为有限的“自我”并不就包容了作为“保证”的上帝，而是抬举弘扬了被局限的自我，使这种抬举弘扬的活动具有了上帝保佑自身的圆全之无限性。就是在这种无限的上帝保佑与有限

^①参见斯玛特（Ninian Smart）：Philosophers and Religious Truth（哲学家和宗教信仰），Norwich，1978，P.75。

的自由确定的统一中，人才可以面对上帝而称它为“你”，如奥古斯丁那样。

其三，人的自由活动中相互冲突的因素的和谐，必然要求上帝保佑。这一方面固然是因为上帝是一切存在的原因，如托马斯·阿奎那在《简明神学》(Compendium theologiae)中说的，“上帝是第一和绝对完满的存在。因此它是所有其他存在的必须的原因”^①。所以，不完满的东西(imperfection)总是来自完满之中。另一方面，世界万物和人的存在不仅仅以自己的适当存在位置表示出他们与上帝的一元性伦理存在关系，如我们在波拿文图拉和托马斯·阿奎那等人那里已看到的那样；也不仅仅是说，部分的适当位置和比例就是美；而是说，这些部分在上帝保佑的统治下必须本身只作为部分而存在。在美的实现中，实现过程中的各种因素始终保持着它自身的存在，这样，作为和谐统一的结果只是人所获得的美本身。比如“恶”也是如此，在恶的圣洁化中所得到的，是至善至美在实践中的被达到，但并不是说“恶”本身已由美善所排除或消灭了——恶之所以能够被圣洁化，其根据恰恰也就在于此。如果恶没有自己的品格特征(比如性欲)，那么圣·德列萨与神相交的体验必定是另外一种性质和状态的，甚至这种神交根本就不可能发生。

然而，如果说在上帝保佑的和谐中仍有恶存在，那么上帝保佑的绝对性和权威性又将受到威胁，而且这种说法也与正统教义对恶的解释不同。我们已经看到，恶只不过是善的欠缺或不完整，在善行中，恶便得到克服。正如奥古斯丁所说的：“事实上我们所谓恶，岂不就是缺乏善吗？在动物的身体中，所谓疾病和

^①转引E·吉尔森：《中世纪哲学的精神》，第73页。

伤害，不过是指缺乏健康而已。若身体得医治痊愈，这并不是说，那先前存在的恶——疾病和伤害——离开身体去住在别处，而是说，它们都不再存在了。疾病和伤害并非什么实体，而是实体在肉身中的缺失。肉身既是实体，所以是善的。那些恶，即失去健康，对善乃是偶然发生的事。同样，心灵中的罪恶，也无非是缺乏天然之善。它们一旦被医治好了，它们并不是转移到别处去了。当它们不存在健康的心灵中，它们就不能存在于别处”^①。显然，奥古斯丁讲的善对恶的克服，是指某一事件、某一实体而言的，但是，即使说上帝保佑是在一种普遍性上对于美善的实现具有意义，美善的实现也还是得落实在各具体事物和过程中。因此说各种东西在上帝保佑中仍然有自己的存在，只能是就其存在对某种整体事件、过程或效果所具有的意义而言的，并不一定把这些东西作为实存的精神现象和物质实体。那么，上帝保佑下的那些整体事件、过程和效果，就必然在含义的包容量和适用的宽泛性上都大于各个作为自身而存在的组成部分。这就是被实现了的美。而且，从奥古斯丁直到托马斯·阿奎那，美都被看作是一种完整的東西，圣洁天堂和浑杂尘世，各有自己为美为善的位置，如果恶在美的实现中不见了，这种说法岂不是说至美至善本身可以是不完整的了吗？

中世纪理论美学的上帝保佑之成为人的具体实践，在于它作为协调各对立部分的可能性和现实性的同时，又保证着各部分自身品格的独立，美的实现作为一种自由实现的完满型态，毋宁说是在上帝保佑之下的某种格局。格局的含义大于各组成部分，而实践这一格局的人所体验的，则是各种“关系”在自由实现中的

^①《西方哲学原著选读》，上卷，第220页。

适得其位，各得其所，或融为一体。只有这样，美才可能作为各种自由实现之完满型态的一种参照系。如果说，托马斯·阿奎那的理性主义使得上帝保佑更多客观性，那么，登斯·司各脱使用“爱环”（Le Cyrcler d'amour）作为万物第一因的条件，认为一切由爱而得到结合^①，使上帝保佑更多地与人自身实践善行的目的性联系在一起了。

因此，中世纪理论美学的上帝保佑是针对人的自由实现的内容与形式的完满统一而言的，同样也是针对具体形象与精神本原的完满统一而言的。上帝保佑固然是至美至善之实现的主要保证和引导，但具体的自由实现却是与上帝保佑同在的，只有如此，人才能在自由实现中实践上帝。罗伯特·格劳塞提在《论光，或形式的开端》（On Light, or the Commencement of Forms）中认为，事物自有形式和内容，但事物的本体却在于光。因为光的特性在于它是永恒地产生于自我，并以一点为中心球形地向各方散播。由于上帝之光，被创的形式和内容才在事物中无限地自我增殖。他并且由此解释了自然天体，说光的扩散达到一种稀释的极限时，这个球形的极限便构成了苍穹，并且反映着它的中心，产生出它那依次排列的九个天国球形体^②。这种描述，令人想起后来但丁《神曲》中的九重天。上帝保佑对于自由实现的完满型态来讲，便是各种完满型态的中心之光，即至美至善，它不仅作为抽象概念保佑着人的实践，而且在人的实践中实现其保佑。在此意义上讲，上帝保佑就是人实践至美至善的法度，皈依上帝便是直达美善的中心。

在上帝保佑中，中世纪理论美学所要求的人的信仰是作为一

^①参见F·甘兰：《教父学大纲》卷四，第1260页。

^②麦克诺编：《中世纪哲学文选》，第一卷，第261页。

种形式与内容的同一，即是说上帝不再仅仅是信仰的对象，由上帝保佑着的实践不是从信仰到美，而是由美的实现达到信仰——对至美至善的信仰。这种自由实现之过程的方向，和设定上帝与人一元性伦理存在关系的方向是相反的：在上帝与人的关系中，人由信仰到认识自己的存在性质和位置；在上帝保佑中，人则在美的实现中达到对至美至善的信仰。

正由于中世纪理论美学中的上帝保佑是人自身自由的实践目的与型态之统一，上帝本身就可能被作为一种多余了。后来具有唯物主义思想的阿威罗伊主义（Averroism，阿拉伯哲学家 Averroës，即 Ibn Röchd，1126—1198，及其追随者的学说）就认为，上帝只知道他自己，甚至不知道个人的存在。上帝对自己的知识只在他自身的必然性之中^①。然而，如果我们知道中世纪理论美学是美学由美转入信仰的时代，那么，上帝一旦成为多余，理论美学也就有成为多余的危险——在第九章中我们将看到，随着上帝的被抛弃（或被冷淡），理论美学也被抛弃了。因此，上帝保佑的意识对中世纪理论美学的必然性，是与中世纪美和艺术实际存在状况（见“中篇”）一致的。所以上帝保佑在理论美学中其实又是美的必然性，是人对自己被迫自由的一大开释。

这种开释以信仰的形式表达出来，但信仰已不再是盲目的信仰。因为，信仰本身被当成对达到至美至善的一种允诺，即在上帝保佑下进入或达到“福象”（beatific vision）的完满光环。这样，对信仰本身的理解便成为一种知识，也即一种文化凝聚；正是在这种文化凝聚中，上帝保佑的结果成了人自身实践的结果。奥古斯丁一句著名的话，倒是从认识论角度道出了这层含

^①参见E·吉尔森：Reason and Revelation in the middle Ages（中世纪的理性与天启），New York，1986，P.55。

义：“理解（wnderstanding）就是对信仰的知道。因此，寻求并不能理解你那可能的信仰，而是去信仰你那可能的理解。”^①

美的必然性以信仰的形式对被迫自由的开释，是中世纪基督教思想家对人的美学活动的一种不自觉的认识结果。即是说，他们看出了人必定有存在理由和完满的自由实现，但却不能正确解释这两方面的必然性，于是便把人的存在理由和完满的自由实现当成是服从或隶属于另一种更为本原的存在或更为主动的力量，而美的达到作为一种自由实现反面是被动的了。所以从奥古斯丁到波拿文图拉乃至后来的圣·德列萨，都强调上帝的恩典或圣宠。然而就理论美学所讲的人的自由实现之完满形态来看，中世纪的上帝保佑对人的实践意义还有着另外一个传统，即是人与上帝的结合或同一。所以丢尼修才会认为，上帝之光能够使灵魂失明，并创造一种绝对昏暗的状态。但这状态其实是似是而非的，只不过人在其中与上帝相结合为一。托马斯·阿奎那则认为，当人排除干扰和对立直至弃绝自我时，灵魂便成为完全来源于上帝的“神性”（deiformis）的了。艾克哈特（Johannes Eckhart, 1260?—1328? 德国神学家）对这种人与上帝的一体化说成是：“如果我能够直接知道上帝，我必定完全成为它，而它也就完全地成为我；因此，此在的它和此在的我便成为并且就是一个我”^②。

上帝保佑对人的被迫自由的这种开释，尽管已使上帝与人结成“你”、“我”关系，但是从理论美学的角度来看，却可以有不同的理解。其一，如果是上帝的“我”，作为人的“我”之“你”而吞噬了人，那么，上帝保佑是作为人的异己力量来开释

^①转引E·吉尔森：《中世纪的理性与天启》，第19页。

^②库蒂斯：《中世纪西方哲学简史》，第256页。

人的被迫自由的，人在这种开释中的自由便失去了自身实践的完满性。其二，如果是人的“我”包括了作为“你”的上帝，那么，上帝保佑必将堕落为对人的某种技巧的确证，从而无需上帝保佑。其三，如果人的“我”就是作为“你”的上帝，那么信仰便成为多余，这也就是从阿威罗威主义所导出的必然结论。其四，如果上帝保佑不过是建立人与上帝现实的你和我关系的一条通径，那么在人的自由实现之完满型态中，人与上帝都保持着各自的品格独立。因此，这条通径才是对人被迫自由的真正开释。这种开释作为一种审美体验，实现了自身自由的人无须也不能把它表述为审美活动中的固定规范和术语，尽管人们知道，完满的自由实现型态必得穿越这条通径来达到，这是美的一种法度。就中世纪是美学由“美”转变为“信”的时代来看，“其四”的含义才是中世纪理论美学所应有的本真含义。这样，上帝保佑的内容，也只能是作为人所信仰的他那“可能的理解”，即实现于人的完满自由之中的上帝的永新之道。

其实，人的美善需要上帝保佑，这在中世纪基督教思想中的理论根据并没有太多的复杂含义，无非就是讲美善来自上帝，因此人实现美善就是得了上帝的恩惠。之所以讲上帝之道在人的实践中永新，就因为上帝保佑是针对人对上帝的实践而具有意义的。比如圣·贝尔纳德认为，“上帝是天使所有恩赐和优美之源”^①。在此，天使其实是上帝保佑人的一条途径、一个中介、一种方式，是人把自己的实践与那绝对的美善联系起来的必要一环。由于有了这一环，虽然我们称上帝为“他”，但意思却就是指直接“我”“你”关系中的“你”了。因此，“话说我们爱，上帝也爱；话说我们知道，上帝也知道；并且在目的上是一样

^①《中世纪灵修文学选集》，第112页。

的。但是上帝的爱是真爱，他的知识是真理，他的审判是公平，他的治理是尊严，他的管理是权威，他的引导是安全，他的工作是能力，他的启示是光，他的帮助是慈爱。这一切的事天使也行，并且我们也行，但是远逊，当然不是凭着我们固有的善，而是凭着我们所分享的善”^①。上帝保佑的重要性在此已昭然若揭，而天使，不过是人实践成功的象征，是人的自由之不断实现的榜样。

波拿文图拉把上帝保佑的这种实践意义表达得更为清楚。他从人对对象的认识和判断来说明“美”是如何在人的实践中得到实现的：“一切赏心悦目之事物皆缘于该事物之配合相宜。但是，我们对每物都有三种看法：法式，力量，动作；换句话说，我们看它如何与其由来的原则有关，或如何与其过通的媒介有关，或如何与其行动的目的有关。因此，所谓配合相宜之处，也可以说在射影之中，因为那射影也是一种法式，所以可以称为‘美’，因为美无非是数量均衡，或某种配合拥有调和的颜色。再者，配合相宜或者亦可以说是一种力量，所以谓之‘举之适宜’。”“于是，因为人有这种欣赏之能，那外身的快感，就以三重的愉快方式由射影传入人的灵魂。”“照这样说，判断就是一种动作，在这动作中那由感官所感觉的物性，被净化了和抽象化了以后而传入人的智力。因此世界万物就按着上述三种作用，经过人的感官而进入人的灵魂”^②。在这里，波拿文图拉已明确地从反映论（射影）的角度讲了人如何认识和判断美了。但是，这种说法并不仅仅是一种对美的形式分析，而且这种审美实践之所以与上帝保佑联系在一起，却是因为审美对象之所以能够为

^①《中世纪灵修文学选集》，第113—114页。

^②《中世纪基督教思想家文选》，第401—402页，第402—403页。

美，在于“美本身”之有至美的存在，这就又回到了客观唯心主义。这种审美实践，不过证明了人可以由此见出上帝的至美至善。

所以他又说，“这一切都是各种使我们得见上帝的迹象。我们得认识某种物体，都是靠与那物体相似的射影，由媒介带来印在我们的官能上，而那射影就引领我们到达它的本质和根源，这就是我们所认知的对象了。”“象这样，那使我们欣赏而感到美丽，爽目和佳健的表象，就证明在那最初的表象中具有原始的美丽，爽目和佳健，这表象与其原体有最融洽和最平等的配合。其中浑是一种力量，不过这力量并非由幻想而得，却是由于真把握或真领会，而传入我们心灵的。这是一种印象，它能使人得益，满足，而且充实心灵的领会力或把握力。总而言之，若是所谓心赏无非是指与那相称之物联合起来，而惟有上帝的表象才是至美，至乐和至善的，并且，若这就是那表象和那运用我们全部身心的真理，那么很明显地，惟有上帝才是那原始的，真喜乐，而其他的一切乐事都在吸引我们归至他那真喜乐的本源”^①。

波拿文图拉在此不仅讲了审美实践是一种认识论的反映过程，而且认为在美的实现中可以充实人的认识力和判断力，从而更能把握美。但是，上帝与人的一元性伦理存在，以及人的自由实现之完满性，都使他不得不把美本身仍放在上帝那里。因此，上帝保佑中人的审美自由之实现不仅仍是理性主义的，而且也只能指精神本身的实践而言。但是，上帝作为客观存在的至美，却使得人实践美的这种精神性活动在本体论意义上具有了更为坚实的依据和更为明确的目的性。同理，如果离开了人的这种精神性审美实践，作为上帝本体性的“道”的至美也只能是一种抽象的

^①《中世纪基督教思想家文选》，第403—404页。

设定，不可能在人的自由实现中不断永新。

美学史正是在这里将美由外在于人的客观对象变成了人对自身实践的信仰，其信仰的形式，便是自由实现的完满型态。只是在这种美的信仰中，人才真正能够实现他对上帝的称“你”。这种对上帝的称“你”，在上帝的保佑中便意味着，上帝保佑就是人自身自由实践的目的和型态的统一。托马斯·阿奎那在《反异教大全》(De veritate fidei catholicae contra gentiles, I, 113)中认为，上帝保佑是对那不死的、永恒的类，而不是对个体自身而言的。而人在世界的存在中是唯一不朽的。但这并不意味着上帝只保佑人的抽象的类概念，恰恰相反，“对于人来讲，真正的个体是不朽的和不灭的，因此他们的存在并不仅仅为了类，也为了他们自身，所以上帝愿意并且为了他们自身而统治他们。”人的目的是最高尚的目的，人与上帝的相象使这一目的之达到成为可能。“上帝不仅用统治来保佑人，而且用与人的同在来保佑人。”其他事物只能用保佑作法则，人却在这法则下“自己约束自己，并且不仅仅是个人，也包括所有的人。”这样，每个人的存在就真正是一个个人(person)，他的行为也才是个人的(personal)行为，因为这些行为产生于一种有理性的存在的自由决定，并且依赖于他自己的主动性^①。

个人作为类的不朽，由灵魂不朽而在文化的凝聚中得到体现，但此种不朽作为实践，必须落实在每一个体的人的行为之中。上帝所保佑的正是这种个体与类概念相统一的实践。但是，和古希腊哲学中的神外在于人来对待人不同，中世纪理论美学的上帝保佑，是靠上帝与人的同在来实现的——人与上帝的“相

^①转引E·吉尔森：《中世纪哲学的精神》，第165—166页。

象”不过是这种同在的一种直观描述。这种同在的根本含义，就是人对上帝的实践，也就是至美至善对于自由完满之实现所具有的可能性和现实性。

正是在上述“同在”的意义上，上帝保佑在中世纪理论美学中的含义，突出地体现了美学史由美到信的转折，而这种“信”，其实只不过是对美本身的“信”，但美本身已不再纯粹外在于人了，而是在人对“美”的实践中成为人所“信”的对象和内容。在中世纪理论美学之前，“美本身”只是一种抽象的形式，而在中世纪的上帝保佑进入美学范畴之后，“美本身”才就是实践的形式和内容的统一。正是在这个意义上，前面才说，上帝其实有可能成为多余的了。

(四) 我们向何处去

在中世纪理论美学中，灵魂与善、魔鬼与恶、上帝保佑这三个问题所集中表明的，是人的自由之完满实现过程中的诸环节或诸形态，以及这种完满实现的可能性与现实性。由此，中世纪理论美学在以上帝与人的一元性伦理存在回答了人是什么、从哪里来的之后，又以人对至善至美的实践，回答了人将向何处去，而这个问题同时包含了人应该如何去生活，即人的行为指归这层意义。

从逻辑上讲，人的存在依据和人的行为目的都是从上帝那里得来的，那么，人最终必将回归上帝。达马色的约翰从人的存在根据讲了人对上帝的服从：“‘道’作为神与人之间的中保，他是人所唯一爱戴的，他之被原于马丽亚贞洁的子宫里面是没有意

向或欲望，或与男人有任何关系，或是愉快的生产，而只是藉着圣灵和亚当的最初子孙。他顺服那与我们同形象的父，他从我们所得的人格，就构成了一个救治我们违不从命的疗术，作我们服从的模范，因为若不顺服上帝，就不可能得到拯救”^①。肯培的托马斯从人的行为目的讲述了同样的话：“上帝是万有的归宿”，“上帝本身为人的安息所”，“弃绝世俗，事奉上帝，甜蜜的生活在此”。由于这种归宿的必然性，肯培的托马斯对上帝称“你”，“凡为你名的缘故进入小路，脱掉世俗挂忧的人，他们心中必大得自由”^②。

但是，如果仅仅从上帝与人的一元性伦理存在关系，把人的归宿当成肉体上回归上帝，那无疑是错误的和不可能的，因为上帝已经讲过，从尘土来的人还须回到尘土。既然如此，人又为什么死乞百赖地非要巴结上帝，把自己交给上帝呢？如果从理论美学的角度来看，这不过是人对至美至善生活的一种肯定和追求，因为在人堕落之前，人原本是生活在至美至善之中的。达马色的约翰想必知道这一点，他极富诗意地为我们描述过那至美至善的“伊甸园”（Eden），这是人的真正乐园。“乐园的位置在东方，比一切地都高；它的气候是温煦的，它的四面的空气是最轻凉，最纯洁的；四季常青的植物是它的豪华，充满着甜蜜的芬芳，通处是光亮，有想象不到的轻快，新鲜，和美妙。实际上这地方是神性的，是那照着上帝的形象所造出的人的合适家庭，没有什么缺乏理性的生物住在那里，只有上帝自己双手所造的人才能居住”^③。中世纪的一些绘画作品，也一再描绘着这种乐园生

①《东方教父选集》，第376—377页。

②《中世纪灵修文学选集》，第231、231、232、233页。

③《东方教父选集》，第355页。

活，这些作品甚至已看不出基督教的正统意识，而完全是世俗的田园生活景象。比如7世纪拉温拿的吉拉奥顿(Giraudon d' Ravenna)的作品《大卫演奏竖琴》(David Playing the Harp)，画面止绿树成荫，牛羊成群，大卫悠闲地拨弄着竖琴，他身边坐着音乐女神，右上方是和声女神在探头张望。所有这些都带有基督教徒的模样打扮，画中对于伯利恒(Bethlehem，耶路撒冷南方六英里的一市镇，为耶稣诞生地)这一地点的标明，其实只为了充分说明画中有闲的神的高贵和可敬，而且他们体现出对于永恒时间的一种拟人化。这种世俗恬静的乐园，常使人误把这件作品当成是亚里山太利亚的那些异教作品了①。

这种对天堂乐园的理想，作为“我们向何处”的归宿，并不只是一种逻辑推论，也不是替代人间之不美好现实的一种幻想，而是与“我们应该如何生活”这一人生态度和准则紧紧相系的现实指归。因为乐园只有理性的、美善的、与上帝有相似形象的人才能配得上在其中生活，那么，乐园作为人的最终去处，不仅是针对人的现实的实践如何而言的一种允诺，而且也是对待人的自由之完满实现型态的一种理性主义态度。因此，作为人的行为指归的终极结果的“我们向何处去”，对于人的自由追求来讲只具有精神性的意义，即是说，不是肉身对上帝的回归，而是人的精神本身回到上帝那至美至善的绝对本体，以及人对人生的认识达到上帝那至美至善的绝对要求。

这样，灵魂与善、魔鬼与恶、上帝保佑这些问题，不过说明了对于人的行为指归具有意义的诸种因素，包括人的理性、判断力、勤奋、毅力，以及上帝的指引、恩宠等等，这些方面的结

①参见塞维尔(John Ives Sewall): A History of Western Art(西方艺术史), Holt, Rinehart & Winston, Inc, 1961, P.213; 并见书中插图8.8.

合，才能构成人在实践至美至善中的现实格局。波拿文图拉用心灵进入上帝的路程为我们描述了实践至美至善的精神特性：“当我们回复了上帝的形象，当我们因受了神圣美德的感化，并得到属灵的快乐和极度的超越，欣然层层腾上，经过净化，澈悟，以至于完全的时候，那时圣城才降入我们的内心。我们的灵魂上升的步骤有九：认识，慎思，激动，拜令，增强，服诚，接受，澈悟，融合。这九步适与九级天使吻合。头三项是指人性；次三项则指奋勉；后三项指恩典。经过上述各步骤的锻炼，人的灵魂即能返本归真，进入天上的耶路撒冷。在那城中，灵魂从各级的天使即可看到上帝，因为上帝在他们之中指挥着他们一切的活动”^①。

当我们从人的认识来看待回归上帝对人的行为指归所具有的意义时，中世纪理论美学的实践性质再一次显露出来。托马斯·阿奎那的理性主义，使他十分清楚地看到了这一点。他特别强调，“快乐是为了工作，而不是相反”。肉体欲望、物质享乐、个人幸福，所有这些，都低于“最终目的”，“最后的目的，总是属于现实事物中最高贵的事物，它具有最好的事物的性质”，“人类最高的完善决不在于和低于自身的事物相结合，而在和高于自身的某种事物相结合。”这样，人的工作便具有了向着至美至善进升的最终目的，这被当作人的现实的活动，而“万事万物的最后目的就是上帝。我们已在前面证明。因此，我们必须把那些特别使人接近上帝的东西作为人的最后目的。”“歌林多人的错误，也受到批判。因为他们妄称人类最高幸福的状态是基督复活以后，他将统治一千年，人类将纵情得到饮食的享乐。他们也

^①《中世纪基督教思想家文选》，第414—415页。

因此被称为‘千年王国’的信徒”^①。

显然，人把上帝作为行为指归的终极目的，既不是指肉体上回归上帝，也不在于幻想一个幸福乐园以慰藉人生的苦难，更不是用等待“千年王国”之到来作为人生偷懒堕落的理由。从中世纪理论美学的角度来看，上帝仅仅在至美至善的意义上成为人行为指归的目的，而这一目的的达到，却只能在于人的现实的实践之中。这同样是把完满自由的实现看作是对上帝的实践的本义之所在。

^①《西方哲学原著选读》，上卷，第276—278页。

第三章

理性主义与实践观点

本章实际上是“上篇”的一个小结。如果理论美学关乎到人对自身存在性质和自由实现之完满型态的认识和把握，那么，在第二章中我们便看到，中世纪理论美学对人的自身存在性质的思考，是以上帝与人的一元性伦理存在为依据的，在这种存在关系中，人设定了自己存在的一个绝对前提，而这个绝对前提的伦理性质，是由人自身存在所具有的美与善的同一这种伦理性质所确证的。于是，尽管存在着在感性直观和认知方面对现实的美的事物的描述，但美的问题在本质上已和善的问题结合为一，并且美从属于善。这就使人在对自身存在性质的思考中，将美学史由对异己的美的观照转变为对人自身存在性质之美善的信仰，并以此慰藉着人的安身立命。因此上帝最终是在信仰的形式中成为人自身存在的绝对前设的。

在第二章中我们又看到，中世纪理论美学对人的自由实现之完满型态的思考，是以上帝作为绝对美善对人的行为的保佑为前提的。在这种保佑中，由于上帝是用与人的同在来保佑人自身行为在可能性和现实性上的完满的，上帝保佑便具有了人对上帝的实践性质。这种对上帝的实践，就是从自由实现的完满型态上，使美学史由对美本身的认识，转变为人对美的信仰的实践，这被

作为人的行为指归之目的和准则。

于是，中世纪理论美学的特征在于：从人的自身存在性质来讲，中世纪理论美学体现了一种理性主义的本体论，即把美的形而上学本体化；从人自由实现之完满型态来看，中世纪理论美学则体现了一种认识论的实践观点，即在实践美的过程中认识自身自由。这两个方面是互为因果，相互补充的，我把它们分为两章来讨论，仅仅是语言表述的迫不得已。这两方面的统一，便使中世纪理论美学从人的安身立命和行为指归这两层含义上，回答了人第一次自觉反思自身时所面临的核心问题：我们是谁，我们从哪里来，我们向哪里去？正是这些问题，组成了人的自身存在性质和完满自由实现在理论美学意义上的完整链环，并说明着为什么中世纪美学是我所谓的“理论美学”，以及为什么理论美学是在中世纪诞生的。

显然，前述的分析讨论大多是有关基督教思想中对圣事教理的解释的。对圣事的解释，当然涉及到对《圣经》的解释，而解释《圣经》，历来就是被作为一种专门的学问的，叫做解经学（hermeneutics）。如果说解释圣经透露乃至诞生了中世纪理论美学，那么我想便不难理解，释义学（Hermeneutic）作为我在此分析讨论中世纪理论美学的一种态度和方法，当然就有其历史的和学科的内在联系了——尽管现、当代的释义学并不就是解经学。隐含在基督教思想家言论著作中的中世纪理论美学，显然不可能不涉及到对圣经中一些问题的看法，但是对中世纪理论美学的发掘整理，当然也不是纯粹解经学意义上的注疏圣经，亦不是为了解释圣经中的有关圣事问题。但是，中世纪理论美学既然主要存在于基督教思想论著中，那么对于在圣事中所涉及的事件、说教和理论中有关理论美学的部分，就有一个再解释的问题。在

此意义上，我才说前述各章的分析讨论具有释义学的性质，也就是说，中世纪具有理论美学性质的一些圣事和理论，作为一种文化本体，是如何理论美学性地向人们解说和展现自己的。而当我们理解和说明了这些解说和展现，我们就从释义的结果这一意义上确证了中世纪理论美学的实际性质和内容。用伽达默尔的话来讲，“凡是成功地把一切科学认识都综合为个别人对个别事物的知识的地方，诠释学的努力就取得了成功”^①。因此，所谓“解释圣事”，在我们的讨论中与其说是我去解释圣事，不如说圣事中有理论美学的方面在解说我们对它的理解。

这里并不打算过多地讨论释义学对我的分析研究在方法上的意义，但必须解决的一个问题在于：第一章中已经说过，所谓中世纪理论美学，主要是从中世纪基督教思想理论中“发掘整理”出来的，并不意味着这些理论美学观点已被中世纪的圣贤哲人们所自觉认识到了，恰恰相反，当时的圣贤哲人们并没有自觉认识到所谓“理论美学”一说的存在及其意义，因此，在这一段小结中必须说明美学史由美到信，也就是产生中世纪理论美学的根据所在。

第一章中还说过，从美学史的现状来看，它为我提供了从另一个角度去寻求对美的存在与活动的解释之可能，但这种可能何以要在中世纪基督教思想中找到实现，却是因为当时的思想理论在第一次自觉反思人自身的一些问题时，一个必须解决的核心问题，就是人的“自由”问题。这是中世纪理论美学之产生的根本原因。

当然，几乎任何历史时期的思想理论都面临着解决人的自由

^①伽达默尔：《解释学》，见《哲学译丛》1983年第3期；解释学、诠释学，都是释义学的不同译法。

的问题，而且，这种问题的提出和解决，有着相当复杂的经济、政治、军事、宗教、哲学等各方面的原因。——分析这些原因显然不是我的研究所要完成的工作，我所谓回答中世纪理论美学之产生的根据，仅仅是指思想理论上对于“自由”这一问题的看法而言的。因为任何一个社会或历史时期，总有理论与实际情况不一致的地方，或者说理论论述和实际做法并不一致，而这种情况，在中世纪教会方面尤其突出。这种理论与实践的不一样，当然有促进历史文明进步的一面，也有阻碍历史文明进步的一面。基督教在意识形态上的专制、宗教裁判所的野蛮、盲目信仰对科学技术的障碍、教会对农奴制的顽固坚持，等等，教会在这些方面的反动性质，已是有历史公论的。但是另一方面，则是基督教思想和教会的实际行为所带来的关于社会民主、平等、自由的某些进步因素。汤普逊对此写道：“应该永远牢记：教会所面临的一种情况，在许多方面是同它的理论和理想相抵触的。”这个情况的实质就是，教会在与皇权的斗争中，一方面教会本身日益封建化，另一方面，“就它努力建立一种更好的封建制度之建设性意义来说，它往往是反封建的”^①。比如教会反对教职世袭、反对长子继承权、反对世袭君主制而赞助选举君主制、拥护妇女继承封邑权、反对近亲结婚、提倡参政和升任高级教职不论出身贵贱的机会均等，等等。这些民主、平等、自由的进步因素，在客观上当然也影响和促进着对自由问题的理论探讨。然而，在这种理论与实践结果的矛盾中，很难说清楚基督教思想和教会（尤其是其中的个人）本来的意图是什么，因此，这里只能就有关“自由”问题的理论论述作些分析。

^①汤普逊：《中世纪经济社会史》，下卷，第276、296页。

罗马帝国的灭亡，和基督教的兴起的原因一样，历来有许多解释和争议，我并不认为我对此能够提出一个令大多数人满意的解释。我只想从一个事实出发，即是说，当基督教在4世纪被作为欧洲一些主要国家和地区正式的、合法的宗教时，这种宗教便日益成为国家和民族意识形态中的最重要成份。东罗马皇帝希奥多一世（Theodosius the Great, 342—395）在位时期（379—395），被认为是教会和政府各方面日益联合的时期^①。因此，这样的官方意识形态必然要对它的传统依据，即圣经作出说明。这不仅因为大多数教徒是不识字的，而且还因为各种文本的圣经在许多事情上说法不尽一致，尤其是不同的福音书，其内容更加各自不同甚至相互抵触。

毫无疑问，这些解释中的第一个、也是最重要的问题，便是上帝创世造人的理论。因为这不仅仅是人对自身存在性质的一种纯粹理论性的反思，而且也直接关系到教会的权威；如果确立了上帝与人的一元性伦理存在关系，作为上帝在人间的代理人的教会，当然就握有人的自由与得救大权，因此也就具有了超过一切世俗权力的权力，人们称教会中实施此权力的人为教父、神父。但是，这个问题并不是一提出来就被论证清楚并得到确认的。我们已经看到，无论在东方教会还是西方教会，从尼撒的哥里高利、达马色的约翰，直到波拿文图拉、托马斯·阿奎那，创世问题一直是基督教思想和教理中的核心理论问题之一。同样，中世纪一千年中对此问题的证明也有相同的一点，就是上帝按它自己的形象来造人，那么，与上帝的相象，实际上象征着人把自己对自由意志的具有当成是被上帝所赋予的。

^①莫斯（L. B. Moss）：The Birth of the Middle Ages（中世纪的诞生），New York, P. 33.

但是，如果“自由”问题的提出仅限于此，那么，它不过仅仅具有教义的性质，甚至只是作为信仰所规定的一个神话。自由问题之真正具有哲学性质，并且使人感到难以解说的原因在于，一千年来基督教思想始终没有真正说明：为什么人能够运用这种自由意志，而且作为有主动性的人，将用什么来证明他的自由行为具有一种“准神性”（quasi-divine），即自由行为的性质高于任何一种行为的性质。这个问题之所以一直得不到解决，当然有着多方面的原因，比如生产力的不发达状态、科学技术手段的落后、唯物主义思想的贫弱、反动势力的强大，等等。但是，在理论上至少有两个主要原因是关系到中世纪理论美学之产生的根据的：第一是对“自由”的理解不一致，第二是实践中的不自由。

就对自由的理解来讲，中世纪思想家们不仅在内容的理解上不尽相同，而且在其所指的对应含义上也是不一样的。比如，心理学含义上的自由叫着一种必需（libertas a necessitate），而其他宗教的超自然含义上的自由，则叫着一种使我们从罪中的开释（libertas a peccato），以及那种从死亡或苦难中得到解脱的自由（libertas a miseria）^①。总的说来，即使从基督教正统教义的角度出发，把自由看作人的一种自动力（dynamism），也就是作为上帝造人时所赋予人的一种功能，比如生殖，或者是人的第二原因，比如选择（arbitrium），对自由的理解也还是可以大致分为两个传统。一是奥古斯丁、波拿文图拉、登斯·司各脱的传统，讲自由在于意志，因为按奥古斯丁的看法，意志产生于意志并且表达意志，所以意志的行为总是自由的。另一是由波依修斯、安瑟伦、托马斯·阿奎那组成的传统，讲自由在于理

^①参见E·吉尔森：《中世纪哲学的精神》，第315—316页。

性，因为按波依修斯的看法，意志从属于理性，动物也有意志，但只有人才有理性。所以，选择并不是凭意志自然地选择之自由，而是意味着理性本身的自由活动。

然而不管对“自由”的理解和论述角度如何不同，从中世纪思想家的有关论述中不难看出，自由含义的最主要和最本质内容，就在于人能否去愿意，并且能否决定付诸行动，也就是说，自由意味着理性自身的价值实现。正是在这里，产生了以自由问题为核心内容的理论美学，或者反过来说更为恰当，即自由问题本身便具有了理论美学的性质。

显然，我们这里所说的“自由”是一个哲学意义上的概念，一般地说，它与“必然”相对应。在此意义上，自由就是对于客观事物之存在性质和运动规律的认识、把握和利用。然而，自由问题之所以具有了理论美学的性质，恰恰在于它不是以“必然”为自己的对应物而得到成立的。在中世纪基督教思想理论中，“必然”的问题是早在《圣经》中就解决了的，留给第一次自觉反思自身存在性质的人的，必然只是“自由”的问题了。诸如我们已讨论过的创世、三位一体、化为人身、上帝保佑等等问题，从它们的提出到确定，都是由已解决了的“必然”所规定的，也就是说，都只是因了上帝作为绝对原因和终极目的的必然性。因此，中世纪基督教思想理论只能在上帝的原因和目的的两方面的绝对必然性之前提下，来讨论人的自由。而且，当正统教义和几乎所有中世纪的思想家都认为上帝本身是不可言喻的、上帝的知识是不可知的时候，自由也必然地不再是对“必然”的认识、把握和利用了。这时，人不仅在作为人的意义上，即必须进化自身的意义上真正地被迫自由，而且也使理论上

的自由成为一种被迫的自由——它必须在一种没有“必然”的情况下的自我自由。在这种情况下，自由只能是关于人的实践本身的形式，即怎样实践为最圆全。这就在超出哲学意义之外，使人的自身实践之自由具有了极强的伦理和道德性质；理论美学作为哲学之外的一种理论，它所谓的“自由”，也就在“好的”和“美的”意义上对至善至美的如何遵从作出评价，即是作为解说自由实现的完满型态的一种参考系。

但是，既然理论上所讨论的仍是“自由”，那么“必然”的问题也总还是不能避免的。前述那些如何认识上帝、实践上帝的讨论，实质上就是中世纪特有的对“必然”的认识、把握和利用了。然而恰恰是这层意义，为自觉反思人自身存在与自由的中世纪基督教思想家所不自觉地忽视了，因为这里对“必然”的考虑其实是在上帝之绝对必然性已经得到确定的前提下进行的，它不仅往往只成了理论表述上的需要，而且在实质上也只能是一种虚假的必然。因此，“必然”不仅只在实践的意义才被解决（或正确地说是用对异己力量的崇拜方式所回避）了，而且当美以信仰的形式转变为对人的自由实现之完满型态的思考时，中世纪基督教思想家们却把美的实现硬捆在与上帝至美至善的必然上面，同时又把人的自由行为看成是极可能产生恶与罪的一个重要原因，即对自由意志的滥用。

因此，我认为中世纪理论美学是一种不自觉地关于自由问题的理论美学，它产生于对人的自身存在性质与自由实现的自觉反思之中。因为“必然”的虚假性，使有关自由的理论只能是针对人的自身实践的型态而言的，但由这个虚假的必然前提所保证的“自由”含义，却真的只在于人的自由实现如何才为完满了。这

是一种具有极强的伦理和道德性质的理论美学，它的核心含义是对信仰的实践，这种实践的完满特性，是在虚假的必然性掩盖之下得到思考的，因此是不自觉的，但却不是不现实的。而且，当自由只关乎于人的自身实践时，那虚假的必然前提就只能作为完满自由之实现本身的必然性而进入人对自身自由的实践。因此，当美消溶在信仰之中时，美实际上已成为对自由的思考也确实是必然的了。历史的现实就是如此；发掘整理中世纪基督教思想中的理论美学内容之根据、理论美学只能诞生于第一次自觉反思人自身的中世纪之根据也就在于此。

从实践中自由的不可能来看，固然因为教会自身的利益并不在于给人以自由，而恰恰是要求人对它的服从。然而这一情况的理论意义，则在于自由虽然不是对必然的认识、把握和利用，但却仍然与“必然”保持着一种关系，因为“必然”本身并没被消灭。这种关系，就是由上帝与人的一元性伦理存在决定了的自由与必然的“你”、“我”关系。具体的自由实现是在“我”与“你”的共同允诺下才得以达到的。没有“你”的同意，“我”也不能自行其是。在此，第一个也是最重要的一个理论意义上使自由在实践中成为不可能的问题，便是“原罪”。对原罪的肯定，属于中世纪基督教思想中那“必然”的范畴，在这个前提下的自由，无论是凭意志还是凭理性，显然都只能是一种局限了的、不完满的自由——这也是中世纪理论美学不被当时思想界所自觉认识，而且实际上也必将在还没被认识时就中遭夭折的根本原因之一。但是，如果不坚持原罪，那么教会作为上帝在人间的代理人这一特权地位便将失去意义——因此人将无需教会作为自己得救所凭借的一个社会实体。

对原罪的理解，一直到12世纪仍有一些极端的看法。比如

托奈的奥都 (Odo of Tournai, ? —1113), 他作为一个极端唯实论者, 认为一个人吃了禁果, 所有人便都有了罪, 而且原罪是一种遗传的罪, 是人在所不免。即使是比较中庸的看法, 也并不推翻原罪说。比如阿伯拉德, 他既不是反唯实论者, 也不是唯名论者, 而是一个温和的唯实论者。阿伯拉德反对原罪遗传的说法, 但却坚持凡人皆有为原罪受过的责任。而且, 他还认为人的得救在于上帝的恩典, 只是把人的罪分了等级: 大罪在人死后仍带入灵魂 (由此他想必认为可以有恶的灵魂!), 而小罪或得到改悔或宽恕的罪, 则不至于把人与上帝分开^①。正是这些不同角度和不同程度上对原罪的肯定, 使人的自由实际上成为不自由。

从1260年代起, 被当成阿威罗伊主义的继承人的西格尔 (Siger de Brabant, 1235—1282, 法国哲学家) 与托马斯·阿奎那以及大阿尔伯特展开了论战。西格尔批评他们歪曲了亚里士多德, 而他所坚持的阿威罗伊主义则包括这样一些论点, 即“人的理性的统一性, 世界的永恒性, 灵魂随肉体的消灭而消灭, 上帝对个别事物的不可知性及其使有限物成为永垂不朽的不可能性”^②。这些问题当然都直接关系到人的自由问题, 因此在1270年12月, 巴黎主教坦皮厄尔 (Etienne Tempier) 谴责了西格尔所坚持的十三点阿威罗伊主义命题, 认为这是异端。这十三个命题是:

- (1) 所有的人的理智都是一个和一样的。
- (2) 将此作为个人的理解力的看法是错误的和荒谬的。
- (3) 每个人的意志和选择都是确定的。
- (4) 所有在这个世界上产生的事物都是由天体控制的。

^① 参见库蒂斯: 《中世纪西方哲学简史》, 第51、63、65页。

^② 特拉赫坦贝尔: 《西欧中世纪哲学史纲》, 第114页。

(5)世界是永恒的。

(6)这里从不存在某个第一因的人 (afirst man)。

(7)灵魂是人的形式，并且作为类的一员组成了人，在肉体死亡时毁灭。

(8)由死亡而与肉体分离的灵魂，不会受到物质之火的煎熬。

(9)自由意志是一种被动的潜在力，而不是一种主动的潜在力，它由欲望所决定并运动。

(10)上帝不知道个别的事。

(11)上帝除了自己以外什么都不知道。

(12)人的行为不受上帝保佑的规定。

(13)任何由其本性而为必有一死的和败坏的事物，上帝不会把它作为不朽的和不败坏的。①

不难看出，这十三个命题不仅坚持了人的自由，而且通过对物质世界的永恒性的肯定，也把自由当成了对必然的认识。西格尔坚持这些观点的结果，是在1277年被宗教裁判庭审讯，后又革除教门，并被迫离开了巴黎大学。

既然对教会利益事实上的不可违背，那么对自由问题的讨论就只得再次转向有前提的自由理论，而且这种理论自由本身，依然不得与教会利益相违背。在这种情况下，有关自由的理论只有一种可能，即以其自身所具有的完满特性，一方面满足教义的既定前提，另一方面又可以使人对自己的实践有一种完满的解释。这样，理论美学便以一种不自觉的、扭曲的、隐晦的形式，并且

①库蒂斯：《中世纪西方哲学简史》，第118页。

以实践信仰的自由这一核心问题为特殊内容，诞生于中世纪基督教思想理论之中了。这种“诞生”显然是一个漫长的历史过程，几乎贯穿于整个中世纪——因为在自由问题上所体现出的正统与异端的斗争本来就是贯穿整个中世纪的。

在这种调和教会利益与个人自由的理论中，自由由于是有限的，没有必然为对立物的，因此，中世纪的哲学便历来被看作是非世界观性质的。实际上，并不是中世纪哲学不讲世界观的问题，而是把它作为信仰之前提撇在一边，然后从一种本体论的角度对人自身认识和实践中的诸种范畴和现象加以描述。这是中世纪哲学史和思想史中客观唯心主义的理论特征，它同样也体现在中世纪理论美学上面，这就是人的存在和自由实现被当成一种包括上帝、天使和人（甚至魔鬼）在内的完整链环，这链环虽然不是物质的实体，但从理论上讲却是一种客观存在。所谓中世纪理论美学把形而上学本体化，也就是这个意思。

正是这条链环，完满地调和了教会利益和个人自由，同时也体现着至美至善本身的完满特性。罗吉尔·培根在《道德哲学》中对形而上学中自上帝以降各种范畴的次序排列，实在可以看作是对这条链环的绝妙描述：“（1）上帝必定在形而上学中呈现；（2）每个人都知道有上帝的存在；（3）上帝是无限的力量和无限的善，这两者相结合，他便是无限的实体和本质。因此是最好、最智慧、最有力的。（4）上帝本质为一而不是多；（5）然而上帝为一的本性却可以有三种表现方式，形而上学家可以解说这种情况，但就其原则却是属于它自身的；（6）上帝创造所有事物，并且在其本性的存在之中统治他们；（7）在物质事物之外，上帝组成了精神实体，即理解力和天使，前者是对于一种本性的名称，后者是对于一种功能的名称，它们的数量以及对此的理解，则靠

人的理性；(8)在天使之外，上帝又制造了其他精神实体，即人的理性的灵魂；(9)灵魂不死；(10)他人幸福是最高的善；(11)人能够达到这种幸福；(12)上帝对人的统治靠德行，而对其他事物的统治则靠本性的存在(being of nature)；(13)上帝允许遵守上帝统治的人在将来得到幸福，就象阿维森纳在《形而上学》(metaphysics)中第十书中所教导的，并在将来惩罚有罪生活的人；(14)全心全意崇拜上帝；(15)邻里和睦相处，互敬互爱；(16)人自己不能知道如何取悦上帝，不能分担他邻人与上帝的联系，也不能使自己加入其中，但人却需要上帝对这些事情的真理作启示；(17)启示只对单个的人而言，但他却可能成为上帝与人的中介(mediator)以及上帝在这个世界上的代理人(vicar)，正如阿维森纳在那书中所说的那样，他就成了仅次于上帝的可被崇敬的人。”由于这17条原则的次序排列是对形而上学的概念和范畴加以规范解释的，因此，这种“形而上学是继续着道德哲学，并且以达到道德哲学而作为形而上学的终点(end)的”^①。

实际上，中世纪理论美学所描述的上述完整链环，在调和教会利益与人的自由实现中，集中反映了中世纪基督教理想和教会实际行为方面的圣秩制度(hierarchy)。“圣秩制度，这个术语在一个更为特殊的意义上适合于天国的阶级制，由从天使以降的次序表现出来，并适合于作为这天国原型的尘世摹本，即教会的教阶制。下述便是主要的观念。即是说，每一种有限的实存，尽其可能地，映照造物主的美和完满，反射着神性的光辉，如果可能的话”^②。这种圣秩制度或教阶制，正是中世纪封建社会

^①麦克诺编：《中世纪哲学文选》，第2卷，第86—87页。

^②库蒂斯：《中世纪西方哲学简史》，第27页。

本身的结构在意识形态中的典型反映，正如马克思所指出的那样：“教阶制是封建制度的观念形式”^①。而这种典型反映所追求和描述的完满型态，则表明了中世纪理论美学本身的存在型态。

在古希腊，哲学所讨论的是美的“内容”；而在中世纪，审美活动则是溶化在信仰中的，而信仰则是自由实践本身的一种“力量”。因此，中世纪理论美学在美学史上所造成的由美到信之转变，有一个很大的特征，就是它是一种没有、或者不言“美”字的美学，美本身，是以自由的完满实现型态来体现和达到的，自由实践本身的力量，是由美与善的同一所保证的。正是在此意义上，这种美学的不言“美”字，实际上是中世纪理论美学理性主义与实践观点相结合这一大特征的形式表述。

这种理性主义与实践观点的结合，表明了中世纪理论美学是作为一种美的宗教而存在的。用对至美至善的信仰，理性主义地统辖和指导实践；而自由作为一种精神性存在，则使至美至善成了实践本身的力量。因此，中世纪理论美学的理性主义，是属于信仰的；而它的实践观点，则是指精神作为精神本身而存在而言的，也就是指精神的实践。

把中世纪基督教思想看作是非理性的观点，我以为是一种误解。这种看法的依据其实既不依据理性与非理性的哲学性范畴含义，也不依据它们的历史性范畴含义，而是依据是否“合理”，即是否合乎历史进步的思想准则，比如是否合乎人道、人权、自由、平等、民主等等概念和范畴的含义。因此，这其实基本上是从政治的角度、而不是从哲学和美学的角度来看待宗教。就信仰来说，其理性主义特征主要在于它只能是强制性地对概念

①《马克思恩格斯全集》，第3卷，人民出版社1960年，第191页。

的信仰；而就其实践特征来说，则是一种个人的行为和体验。因此谢扶雅先生曾说：“宗教生存发展于理性的探讨，朝离理性则夕死。”又说，“要之宗教最明显的价值，即为自我之强度认识，与最高问题之力求解答。”“‘我’之概念愈显明，即宇宙本体之探求愈迫切；宇宙观愈感兴趣，即自我观愈臻发展。两者互为因果，互相激励，而成宗教与人生相依为命之伟大保障”^①。这对中世纪理论美学来讲在特征上尤为如此。古希腊哲学中的美学“理论”，在中世纪理论美学中则成了实践中的信仰，成了完满人生的一种理性主义力量。

中世纪理论美学理性主义与实践观点相结合的特征，使这种美的宗教具有其存在的现实性。当然，美虽然溶化在信仰中，但美在中世纪本身并不就是一种宗教，说中世纪理论美学以一种美的宗教方式而存在，不过是指对美的理论和实践都是掩盖和浸透在真正的宗教——基督教活动之中。中世纪基督教思想家一般说来都是身兼三任的，即基督徒、神学家和宗教哲学家。这三重身份，使他们实践着美，但却不能自觉认识到理论美学的存在。就基督徒来说，他对上帝的信仰是一种身体力行，信仰的内容，也即概念之含义，是无关乎个人信仰本身的虔诚和坚定与否的，在此，自由是全无“必然”为其对应的——因此显出宗教的“强制性”来。作为神学家，他则必须从维护对上帝的信仰来论证上帝，从而上帝作为“必然”本身必定会进入他的理论，但对此的维护，便使这个“必然”最终将沦为虚设（见第八章），理论论证的目的和着眼点，仍在于劝诫和规范实践中自由的完满型态之实现。作为宗教哲学家，他不过是从哲学角度去研究分析宗教，

^①谢扶雅：《宗教哲学》，1927年，第265—266页。

这时，知识对他来讲只是与客观存在的一致，但是，这种客观态度即使是唯心主义的，只要与教义相抵触，也必定要被作为异端或谬说加以排斥——从早期的奥利根直到后来布拉班特的西格尔都难逃此劫。因此，这三重身份都使中世纪基督教思想家实际上只能使自己的理论服从教会的利益和王权的现实，当然，这种服从并不一定都是一种违心的被迫，实在也是当时理论本身的历史水平所致。

这些历史现实集中到一点，就是在实践信仰时，把“好的”和“美的”事物与活动，从其来源、属性、目的、甚至于方式，都归结到上帝身上，这是中世纪理论美学理性主义的局限性；而这种生硬的“完满性”不可避免地禁锢了本来是丰富多样的生活，并只强调将精神作为精神本身而存在，这又是中世纪理论美学实践观点的局限性。美于是在这两种局限之下反而变为纯洁透明的东西了，至美至善的达到，不得不体现为对实践中作为杂质的物质成份的排斥，以达到精神本体的自由存在与实现。

这样，中世纪理论美学的至美至善，在今天看来简直是一种不可企及的神境，一种玄学，甚或一种痴人说梦。但是，这一特点的历史现实性却在于，理性主义与实践观点的结合，使人平静安详地对待生活，这与中世纪社会能在十分漫长的时间中始终维持一种大同小异的意识形态这种状况是完全吻合的——甚至是某种程度上的互为因果。古希腊的英雄征战、罗马帝国衰亡的灾难苦痛，似乎都对中世纪是那样遥远陌生；近代史上抛弃上帝的个人主义之奋斗进取、在大量财富涌现中的激烈竞争和挥霍享乐，对中世纪来讲，又都显得那样闻所未闻。正如有的评论家所指出的那样：“中世纪既不知道古代的沮丧，也不知道今天的希望。那时的人把世界看作总是他们所见的样子——顺便说说，这也是

为什么他们所画的古代场景看起来总是那么真朴——他们毫无疑问也同样看待那最后的审判”^①。这种历史现实性所体现出的对完满自由的态度，往往更多在于顺从而不是创造，是态度甚至可以从柏拉图《法律篇》中的一段话中找到渊源：“让我对青年说，宇宙的统治者曾命令万物都要有一种使全体得到保存和完善（的本性），……你是为了全体而被创造出来，并非全体是为了你而创造的”^②。

简括起来说，理论美学之所以在中世纪基督教思想理论中诞生，是和中世纪理论美学以自由问题为核心内容这一特性相一致的。这是一个问题中互为因果的两个方面。从理论美学只能在中世纪诞生来讲，主要是因为“必然”在基督教思想理论中的被丢失，使美学史只能由“美”转为“信”，也就是说，理论美学原本是以一种美的宗教的形式得到诞生的；从中世纪理论美学只能是关于“自由”问题的理论来讲，则主要因为自由的伦理和道德含义，使自由只有作为精神本身的实践才可能得到完满型态的实现。中世纪理论美学理性主义和实践观点相结合这个特征，就是由理论美学在中世纪的诞生和中世纪理论美学以自由为其核心内容这两方面的必然性所规定的。只有特别强调并牢牢把握中世纪理论美学这两方面的必然性、理论美学的自身内容、以及中世纪理论美学的主要特征，才可能理解“中篇”将要分析的中世纪的“审美”和“艺术”问题。

^①转引E·吉尔森：《中世纪哲学的精神》，第383页。

^②《西方法律思想史资料选编》，北京大学出版社，1983年，第27页。



中 篇



本篇主要分析中世纪一些具有美学性质的活动和现象的表现型——也即是诸种自由实现之完满型态，并探讨它们所体现的理论美学含义。本篇中所谓“审美”、“文学艺术”等术语，仅仅是从专门史角度的一种习惯沿用，并不完全具有今天人们一般所理解的含义。

第四章

审美极致

在这一章的讨论中有一个需要注意的问题是，当我们分析中世纪具体的审美活动和文学作品时，不可避免地要涉及到进行这些审美活动和文学创作的社会实体，直至具体的作家。所谓社会实体，这里主要是指教会，因为它无疑代表并实际延续着中世纪的主流文化。

然而，教会这个社会实体和精神支柱不仅集中着当时几乎一切主要的社会和历史矛盾，而且在其行为的客观效果上，也是极为复杂多义和充满矛盾的。汤普逊这样写道：“在中世纪时代，教会行为的特征是：民主而又有贵族气派的，慈善而又剥削人的，慷慨而又吝啬的，人道而又残暴的，放纵而又严厉压制有些事情的，进步而又反动的，激进而又保守的。然而，这些矛盾，不象它们表面看来那样奇特。因为必须记住：教会不是单一事物而是多种事物，一个复杂的世界性机构，也是一个富有地方色彩的机构；它执行宗教和世俗的两种权力，它又是一个错综的经济和社会团体。在它的态度上，它是非常平易近人的，它接触着每个男人，每个女人，每个孩子，可是它是高高在上、缈不可攀的和理想主义的。在这种情况下，不足为怪，教会是个复杂而矛盾的事物的集合体。虽然教会的最高职位一向是开放给微贱出身的

人们，但教会作为机构来看，是兼备贵族性和专制性的”^①。因此，对中世纪审美和文学活动的分析，必须考虑到教会作为一个社会实体，在意图、方式和结果上对这些活动的制约和影响。但是，这不仅是一项十分艰巨的工作，而且是另外一个专门的课题，就本章要讨论的内容来讲，主要是把这些审美和文学活动作为教会、教职人员以及世俗作家共同创造的一种精神性文化形态，对这种文化形态所结晶出的美学含义进行分析。

本章将通过神秘主义和灵修文学这两种中世纪文化形态的讨论分析，从中看出它们作为自由实现的某种型态所具有的美学含义。从分析中我们将看出，神秘主义和灵修文学这两种文化形态所具有的美学含义，在于它们体现着一种意志的自由。这是中世纪审美活动之实现的一种特殊型态，即一种精神的极致境界。

（一）神秘主义

当我说中世纪理论美学在美学史上的转折在于由“美”到“信”的时候，尽管这种转折具有理性主义的特征，但是，由于信仰是对概念的信仰，而这概念在信仰中又是作为一种超精神和超实体的客观存在，这就使实践信仰这一活动本身具有了神秘主义的特性。

显然，在中世纪以对信仰的实践为主要内容的审美和文学活动中，上述这种神秘状况是不可避免的。但是，严格地说，这只不过是从现在看待和分析中世纪美学和文学时所抱的一种观点。实际上，在基督教教义中，神秘主义是一个在理论上难以教会接受，而在实践中又确实不可避免的东西。神秘主义的一

^①汤普逊：《中世纪经济社会史》，第306—307页。

个显著特征，是把天上和人间的一切存在，包括精神的和物质的存在，都当成一个完全的整体。但这样便必然导致神秘主义与教义相抵触的结果。对此，罗素曾这样说过，“对基督徒来说，还有一种与此有关的避免泛神论的困难：如果世界仅仅是外表的，那么上帝什么也没有创造，而与世界相对应的实在就是上帝的一部分；但如果世界多少还是有点真实的，而且不同于上帝的话，那么我们就抛弃了一切事物的完整性，即神秘主义的基本学说，而且就不得不认为：既然世界是真实的，那么它所包含的邪恶也就是真实的。这类困难使得正统的基督徒很难接受彻底的神秘主义。例如，伯明翰的大主教就说：‘在我看来……任何形式的泛神论都是要不得的，因为人真是上帝的一部分的话，那么人的邪恶也就是上帝的邪恶了’”^①。从“上篇”我们可以看出，神秘主义所造成的困难在中世纪基督教思想理论中并没有罗素想象的这样不可克服（至于神秘主义与泛神论的关系，见第九章），不过，中世纪却存在着使教会感到头痛的神秘主义者，这倒是真的。事实上，中世纪宗教裁判所之所以迫害被称为是神秘主义的女巫们，就在于教会认为她们的行径使人觉得无所谓什么是恶和罪了^②。

神秘主义在中世纪之存在的这种两难处境当然也是确实而明显的。我们已提到过，奥利根被斥为异端，主要就在于他的思想所导致的泛神论；而恶本身也是被作为一种非存在来对待的。然而我们同样分析指出过，在审美实践中，美的达到并不意味着恶的消灭，所谓完满至美的境界并不含有恶与丑的性质，不过是指完美境界之实现的一个特征罢了。因此，这里所讨论的神秘主义，并不指为教会和教义所彻底接受并加以追求的一种理想或目

^①罗素：《宗教与科学》，商务印书馆1982年，第96—97页。

^②参见F·甘兰：《教父学大纲》，第4卷，第1400—1401页。

的，而只是指美的实现中的一种特征，或者是神秘主义本身成为美的实现的一种方式。

由于神秘主义在中世纪主要是作为某种活动的特征或方式而存在的，因此，“神秘主义”（mysticism）并不仅仅是（甚至不是）一般意义上的某种概念式的“理论”或“学说”，而更是一系列实际的行为过程（包括一系列宗教仪式，见第八章）。神秘主义正是在这一系列行为过程中，本身就成为某种精神性的文化结晶。不过，即使是在正统教义的解释中，神秘主义的具体含义也是繁杂多样的。

谢扶雅把神秘主义看作东方教会的一大特色，他说：

“‘mysticism’通常译作神秘主义，笔者在这里愿意改称‘冥契’主义的缘故，是由于这派的行径主要从透过沉默的‘冥思’（contemplation）而进达于与超本质的实体相‘契’合为一（union）。照一般通俗的看法，这当然是很神秘的，然而领会此道的人，并不认此事为离奇怪诞，反觉得这种心境正是真实的美满人生”^①。甘兰则认为，这种冥思所达到的神秘圣宠，“实在就是瞻祷（contemplation）”。而“神秘（mystique）本指圣宠在人灵魂上的智慧活动，使它一面认识天主，一面做最高的爱德工作”。“广义地说，神秘也指：1.由宠光引起的天主之爱的活动（Amour infus）。2.预备和伴随高级智慧之宠的至神恩宠的活动。3.直接以发展高级恩宠为目标之修成（洗除罪过只是间接的目标）。4.蒙受卓越圣宠的灵魂的状态。5.若干非常的现象（神现，出神，印伤）”^②。既然神秘主义多是关于得到上帝恩宠的活动和状态，当然它也就不会是为教会和教义所彻底排斥的了。

^①《东方教父选集》，导论，第22页。

^②F·甘兰：《教父学大纲》，第一卷，第23—24页。

在对神秘主义的不同理解和说明中，其实已可以看出神秘主义成为中世纪一种美学活动的特征和方式的原因了。因为至美至善作为一种超精神和超实体的存在，必然是不可言喻的，这种看法，即便在二十世纪非宗教的分析哲学中也还是维持着的。其实，认为有一个客观存在着的至美至善，这种看法不过是一种误解。这种误解，在认识上蒙蔽了美学的自觉，在理论本身则阻滞了美学的发展。然而，这种误解未必不是真的从审美活动的实际状态中得出来的。因为，美之达到作为一种自由实现的完满型态，本来就是人对自己的一种实践，这种实践的·体验性、不可重复性、不可转让性，其实就是指不可言喻。但是，在这种不可言喻中，以及在这不可言喻的实践实现之后，人们毕竟在谈论它，这就表明人们处在它之中的时候，必定感受并认识到了什么。所以，美的不可言喻，可以说是一种“非认识的认识”，而且，即使能够用语言和概念去表述这种非认识的认识，那也只是对作为不可言喻的“美”的阐说，即关于美的某种理论，而全然不是处于实践中的审美之实现了。

所以，当把这种非认识的认识作为对上帝之本性或真理的·了悟时，人必须采用一种超出概念推论和实际操作局限的方法。这种方法，在丢尼修看来，一是圣经中的象征（见第二章，后面还要论及），另一则是神秘的冥思，或者叫神契、冥契。他说：“我们必须按照圣经上所立的标准，不用人生智慧的委婉言语，却用圣灵和大能的明证（《哥林多前书》2、4）来说明关于上帝的真理，而且用一种超过语言和知识的方法，来包罗那些超过语言和知识的真理，这只有在一种超过我们的力量，超过我们的理论或直觉所能达到的那与上帝合而为一之中，才能成就。所以关于那隐秘着的超本质的神体，除了在圣经里面所显示者之外，我

们就不敢说，也不敢想象。因为对那潜在于超本质界的‘非认识’，只有那超乎理论，超乎直觉，超乎存在的超本质本身，才能了解”^①。梅教者马克西姆也说，这种了解是在“显圣”（Theophany）中成就的，而这种显圣有两种途径，一是上帝在作为理性的存在的人所能理解的范围内直接向人显示，另一条途径则是上帝的屈尊附就，需要人相应地升华自己的灵魂，通过冥思和修德来达到。在冥思可见世界的物体中，我们沉思上帝在它的效果中的天启^②。

神秘主义作为某种活动过程的特征与方式的统一，之所以具有美学性质，当然在于这种“统一”与一般审美活动的典型特征（即使从我们今天所认为的审美活动之特征来看也是如此）有一致的地方。其中最为突出的大致有四个方面。

其一是玄想与操作的同一。显然，在人的认识过程中和创造活动中，人的行为最主要类型有两种，即玄想与操作，或者说精神性的思考与物质性的实践，而人在这两方面的成功，当然是人的两种自由实现型态。但是，作为美的完满实现来讲的自由实现之完满型态，必然包括着这两种自由实现型态的和谐整一，也就是玄想与操作这两种成功在某种完整不可分的意义和型态中同时实现。

其二是实现型态的不可重复。实际上，这种审美特征是我们所熟悉的，即是说，一方面，每个人的特定审美实现都是独一无二的。即使是对同一审美对象，每次审美欣赏所得到的效果也是不一样的，而且对同一审美对象，不同的人也有不同的感受。无法制造两次相同的审美实现。

其三，是个人的体验性。审美当然可以有不同的感受内容和

①《东方教父选集》，第79页。

②参见库蒂斯：《中世纪西方哲学简史》，第41页。

方式，各种感受在审美对象、主体要求、欣赏手段、目的实现等各方面也可以是不同的，但其突出的一个共同点在于，审美实现一般总是作为个人的审美主体所体验到的。不进入审美状态，固然谈不上审美，即使是别人向你转述某件美的事物或经历，你也必须对这种转述的内容甚或转述方式本身有所体验，才能使这种转述的内容或方式成为你的审美对象。

其四是美之实现的不可再阐释。前述三个特点中，无论哪一个都是不可在对它的再阐释中获得美之实现的。阐释本身便是一种表述，可宽泛地属于“玄想”，如果加以示范动作，当然也可以属于“操作”，但这毕竟是对玄想与操作整一型态的分而别之。即使阐释本身可能同时具有玄想和操作的两种方式，或者这两种方式的统一，但这或者是阐释人本身从他的阐释活动中再次实现另一种他自己的审美，或者他的阐释只对被阐释者成为另一种审美对象。实际上，这两层含义都不是阐释所要说明的那已实现了的审美活动本身。这是语言本身的局限，当然也是思维本身的局限，当我说美学必定是在哲学能力之外产生的，指的就是这个意思。美作为自由完满型态的实现，本是对语言和思维局限的超出，怎么可能再将它装回一个容不下它的筐子里去呢？^①

上述四种审美特征，一般说是某一较为完满的自由实现型态同时具有的，当神秘主义作为一种非认识的认识而活动时，它一般也具有这些特征。但这并不是一种简单的特征类比，神秘主义之所以是中世纪一种特殊的审美活动，并且所达到的是一种精神极致状态，是与中世纪基督教信仰和实践中的某些现象密切相关的。正是这些现象，使神秘主义在中世纪所达到的，是一种特殊

^①参见拙著：《在哲学的极限处——自由美学论纲》，第八章。

的审美极致状态。在此意义上讲，神秘主义以具体的审美活动，确证着以对自由实现之完满型态的理解为中心内容的中世纪理论美学的存在性质和意义。就这些现象与神秘主义审美性质有关的方面来讲，主要有三种，即精神的升华、隐修和天启。

通过“上篇”的讨论，我们对中世纪基督教所谓的人的精神升华已经不陌生了，而这种精神升华中的神秘主义特征则是十分显而易见的，也是宗教信仰中难以避免的。这些神秘特征，首先来自于对灵魂能够独立存在的见解，特别是来自波拿文图拉和邓斯·司各脱的一些说法。在波拿文图拉看来，人达到与上帝至美至善契合为一的过程，完全是指精神而言的，并且在这种神秘过程中，灵魂与肉体是相互分立的，前者必须以排除后者的杂质为自我升华的前提。他说，“所谓上升，非指肉体之上升，而是心灵之上升。”“按着上升至神的六个阶段，我们的灵魂能力亦有六个阶段，使我们起于深渊而能直达穹苍至高之处，由外形而转入内心，由暂时而成为永久——那六个阶段就是：感觉、想象、悟性、理智、明慧，以及心灵最高之点，即是良心的豁然。”这种精神升华之所以能够完成，固然是根据上帝与人的一元性伦理存在关系之保障，但就其神秘主义的含义来讲，却是把整个世界与上帝，看成本来就是同一完整的。所以，“这六个阶段是与生俱来的，后因罪孽而失去本性，又藉着恩典得以恢复，经公义加以肃清，凭知识而得以运用，又靠着智慧使它完善无疵”^①。

在这里，神秘主义的精神上升几乎包括了灵魂功能的全部运用。然而，这种神秘过程的完成，却体现了某种二元论的观念，精神升华正是要使这种二元论的存在观得到一元论的统一。因为在神

^①《中世纪基督教思想家文选》，第393、395页。

秘的精神升华中,上帝的至美至善是一种达到极致的现实 (supreme Reality), 一切存在都是以这种极致的现实为其源泉和目的的。只有在这种精神升华中, 主观性与客观性、特殊与一般、悟性与直觉、个体与“道”, 才可能达到和解, 因此, 从哲学意义上讲, 神秘主义正是从一种二元论中来发现并完成精神升华之最高境界的整一 (unity) 的^①。

因此, 在精神升华过程中, 神秘主义的二元论不过是一种形式, 根据仍是一元的, 所以仍是和对上帝本性及上帝与人的关系等问题的一元论认识相一致的。波拿文图拉说, “那纯粹, 单一, 绝对的‘存在’, 是首先的, 永恒的, 最单纯的, 最真的, 最十全的, 极度纯一完整的。”在这种至美至善的绝对保证下, “我们不但可以从外界, 也可以在我们自身之内, 以及在我们的上头见到上帝”^②。这是一种一元论的升华, 其本质是使个体与上帝连结起来; 而灵魂对“道”的认同, 不过是达到升华中某种境界时必然出现的状态。

波拿文图拉显然并不忌讳用带有“欲”味的话来形容这一状态, 他说, “他一旦以爱心拥抱那道, 得到喜乐平安, 又以热烈爱慕之情投入他的怀中, 这就好象恢复了味觉及触觉。这些感官恢复以后, 他一看见他的配偶, 聆之, 嗅之, 闻之, 并拥抱之, 他遂如新妇般咏出一支新的赞美歌”^③。假如说情爱和欲念是一种恶的话, 那么, 这种恶不过是以它和美之实现具有相同的特征而得到肯定和保留的, 并且这种能力作为人的自然本性原是人

^①参见安吉尔(W·R·Inge): *Mysticism in Religion* (宗教中的神秘主义), London, 1947, P.148.

^②《中世纪基督教思想家文选》, 第419、417页。

^③《中世纪基督教思想家文选》, 第414页。

能够进而爱慕上帝的基础，如第三章所说。因此，当西拿的圣·凯瑟琳（Saint Catherine of Siena, 1347—1380，意大利修女）在幻觉中感受到自己与基督的结婚^①，便不是一种邪恶的情欲了。她和圣·德列萨一样，以自己的亲身体会，圆满解决了中世纪理论美学中关于情欲的圣洁化之难题（见第二章第二节）。

需要注意的是，在上述精神升华中，人是从一种“深渊”（abyss）向天国高升的。这种“深渊”固然是指人肉体存在的卑微，所以才要借助灵魂而得到精神的升华。然而在我们看来颇为费解的是，“深渊”的另一含义却是指上帝之道的至美至善。其实，这主要是因为人被诸多低于最高存在的杂质所迷障，因此使绝对的美对人来说变得“幽暗”起来，以至于难以见出；这种“深渊”之含义，同样又在于上帝之道的无限深邃了。这两种意义上的“深渊”，不仅说明了精神升华的必须性，而且也说明了这种升华只靠人的理性是不够的，因此还要靠上帝恩宠的指点和帮助。在这里，不仅体现了神秘主义将一切都看成是具有同一性的整体这个特点，而且在对上帝的信仰中引出了上帝指引和助人的一种独特方式，即启示的神秘特征，这一点马上就会谈到。奥古斯丁在《论赞美诗》（on Psalm）中这样说道：“那么什么是所谓的‘深渊’，而又有什么其他的‘深渊’呢？……我想那‘深渊’可能不是人的理性能够理解的，它不过意味着，在其他方面，人可以达到一种心灵的深处，但却要由上帝来将它提升”^②。德国神秘主义者约翰·陶莱尔（Johannes Tauler, 1300—1361）在一次关于施洗者约翰诞生节日（the Feast of

^①参见库蒂斯：《中世纪西方哲学简史》，第267页。

^②转引格兰特（Patrick Grant）：Literature of Mysticism in Western Tradition（西方传统中的神秘主义文学），London, 1983, P.18.

the Nativity of St. Jhon the Baptist) 的布道中说：“灵魂的力量是不够达到这神性地方的；用形象、形式和状态来发见这种神性地方都是徒劳的；因为无论这里和那里都找不到它。它就象那深不可测的渊壑，其自身是无底的和流动的”^①。

丢尼修在《冥契神学》中开门见山地提出了“什么是神的幽暗”这个问题，并且在对这个问题的回答中，谈到了精神升华的一些审美特性。他认为，这种“幽暗”是由于一般人与上帝之间的各种迷障造成的，尤其是物质和肉体本身的阻碍。他说：“我想，这事是指明：那为肉眼或心眼所看见的最神圣最崇高的事物，不过是象征的言语所表达一些隶属于上帝的事物，而他自己则是超过这一切的。他用这些事情显示他的不可能被认识的实在，只是他在至圣所的高峰所步行之迹象，为心灵所见到而已。于是他忽然离开了所见的事和见到这些事的心灵，使那果真掌握了秘诀的人投入这‘无知的幽暗’里；在那里它是弃绝了一切语言的理解，而披上那不可捉摸和不可看见的，完全属于超乎万有之他而不属于他自己或别人的；这样，由于他一切理解力的休止，他得依赖最高机能与那全然不可能认识的他合而为一，并由他的无知而达到那超过他悟性的知识。”接下来，丢尼修又描述了人的灵魂达到至美至善之“幽暗”这一神秘过程的审美特征：“我们祈求他使我们可能到达那超过亮光的这个‘幽暗’，并因弃绝眼光和知识才看得见，并知道那超过一切眼见和理解的事（因为这把我们机能都停息了才能委实看见和委实知道）；又使我们可供奉超越性的赞美诗给那超越万有的他。我们要弃却一

^①胡顿译(A·W·Hutton trans): *The Inner Way-Being Thirty-Six Sermons for Festivals* by Tohn Jauler (内心之路——约翰·陶莱尔在宗教节日上的36篇布道), London, 1901, PP.97-98.

切存在物，正如雕刻家从一块大理石塑成一个人像时，要除去那妨碍清楚看见人像的物料，就因这样除去才显出那被掩蔽着的美丽的像身。我们必须把这种否定从肯定说法区别出来；因为在后者中，我们先提出最普遍的公理，然后藉着媒介词演绎到最后的特殊条项；但在前者中，我们既从特殊条项层升至普遍公理，就要褫除一切附属质素，以便到达明知那‘无知’，即那伏在一切存在物中，并被一切知识的对象包裹着的无知；这样，我们可以看到那原为诸物之光所掩蔽的超本质的‘幽暗’”^①。

在丢尼修的论述中可以看出，神秘主义决不是一种象征，而是要通过作为上帝不可见本性之象征的诸实体，直达那与上帝本性的契合。所以，这是一种玄想与操作整一存在的状态。在此，至少有两个方面是直接有关神秘主义的美学特征的，一是非认识的认识，即“无知”；另一是在寻见美的升华过程中的个人体验。

就“无知”来讲，在中世纪基督教思想传统中，当然是指理性不能把握上帝的真理，但是在神秘主义的精神升华中，这种无知本身便是升华过程中的目的、手段以及实现状态这三者的统一。库萨的尼古拉（Nicolaus Cusanus, 1401—1464, 德国主教）虽然已是15世纪的人了，但他却试图从真正哲学认识论的角度来说明中世纪个人精神升华中的这种“无知”。他所得出的结论，仍然是回到这种精神升华的必要性及其神秘特征。库萨的尼古拉专门写了《论有学问的无知》，认为“哲学是一种有学问的无知”，因为“我们心中的自然求知欲既然不是没有目的的，它的直接对象就是我们自己的无知了。如果我们能够完全实现这一欲望，我们就会获得有学问的无知。即便是对于最热烈的求知者来

^①《东方教父选集》，第224—225，226页。

说，最有益的事情也无过于事实上精通他自己所特有的那种无知。一个人对自己的无知认识得越清楚，他的学问就越大”^①。其实，他这样讲无非是对人的认识局限的一种态度，但是把认识的对象当成主体特殊的无知，那么不仅认识对象本身成了精神性的，而且从本体论意义上讲，这种人对自身精神的认识反而必须依赖于有一个外在于人的绝对真理之存在。库萨的尼古拉也的确是这样认为的，他说把握绝对真理的事是“一项超乎理性之上的研究，是不能沿着人类理智的路子来进行的；我将仅仅以那位居住在不可逼视的光明中的上帝作为我的向导”^②。

且不管库萨的尼古拉是否怀着虔诚之意言及上帝，但他这样讲“无知”，其实和大阿尔伯特讲心灵只能认识人类理性自身的含义是一样的。其所以如此，还在于人的认识与绝对真理之间的迷障。这是有限与无限的对立。因此，必须需要有一种方法，能够超越理性科学而达到对上帝的不可言喻、不带符号的直接认识和了悟。维廉·文德尔班在谈到库萨的尼古拉“有学问的无知”的神秘主义性质，以及从哲学的角度来看“有学问的无知”一说之失败时说：“关于有限的知识无路通向无限。作为个别现实的东西只能在经验上被认识，其中主要关系和对立可以用理智来领悟、来区别；但是无限的统一超越所有这些对立面，包罗所有这些对立面，要直观（或感知）这无限的统一只有剥去所有一切有限知识才有可能，只有通过docta ignorantia〔有学问的无知〕的神秘升华才有可能。这样，库萨想结合起来的因素，甚至在结合的过程中，又分离了”^③。文德尔班没有看到，库萨的尼古拉想

①《西方哲学原著选读》，上卷，第300页。

②《西方哲学原著选读》，上卷，第301页。

③文德尔班：《哲学史教程》，上卷，商务印书馆1987年，第465页。

用哲学说明神秘主义，这才必然是徒劳的；而在尼古拉那里分离开的有限与无限，却正是神秘主义在对自身的无知（有限）与上帝的深渊（无限）的契合中所得到的统一体。

至于精神升华状态中神秘的个人体验，我们已经在圣·德列萨那里见到过了。这种体验的不可描述、不可再阐释和不可转达，本身就与审美体验的特征相一致，但是从那些体验过这种精神升华的神秘性的人的表述中，我们却可以更清楚地明了这一点。弗里格诺的安吉拉（Angela of Foligno, 1248—1309，法国神秘主义者）在《神性的安慰》中描述了他达到精神升华的极致时的体验：“我见到上帝对我说话。但如果你寻求知道我看见的是什麼，我要告诉你什麼也没有，因为我看见的是一个完满和一个清晰，我感觉它们是如此圆全充分，以致于我不可能再有智慧去描述它，也不能给出与它相似的东西来”^①。约翰·艾克哈特（即艾克哈特大师，Meister Eckhart）在《上帝的允示》（The Promise of the Father）中认为，灵魂在这种精神升华的寻求中是没有时间和没有数量的：“甚至灵魂，也不满足于这种地狱之光，它企图大量苍穹和探求天国，去寻找使它们得以运转的灵气（breath），上苍由于它们的旋转而造出所有地上的事物并让其增长和繁盛。它的精神决不满足和休止，直到它穿透这种旋转，进达那灵气的最初源头之处。这种精神知道，那里既无时间也无数量”^②。鲁尔曼·麦尔斯温（Rulman Merswin, 1310—1382，法国僧侣）在《九块石书》（Book of the Nine

^①The Book of Divine Consolation of the Blessed Angela of Foligno（有福者弗里格诺的安吉拉的神性安慰书），London, 1908, P.163.

^②弗兰兹·帕弗福尔编（Franz Pfeiffer ed）：Meister Eckhart（艾克哈特大师）Voll, London, 1924, P.183.

Rocks) 中描述这种神秘体验说：“我试图用我所有的理性，但没有词汇能描述它。我也无法描述我在哪儿或者看见和听见的是什么，只除了一件事：我知道我的心灵和灵魂充满那使我战慄的和压倒一切的快乐，因为我知道它是难以自控的”^①。

我们当然可以怀疑所有神秘主义者的自述都可能是假的，但是，作为一种文化形态的结晶，这些说法在历史上是真的被作为实有其事的。在精神的升华中，人们大多都体验到一种自我情绪或冲突方面的难以控制，这便是灵魂在上帝之伟力面前的被动性；在这种体验中所感受到的不可名状的至美至福，则是不可转述的。言语的不可表达，再阐释的不可能和没有必要，都表明了理性自身的局限；而将这种局限作为一种获得了的切身体会从而消融掉这种局限，恰恰是一种“有学问的无知”或非认识的认识状态。如果说在这种精神升华中，对上帝的信仰是玄想性质的，那么一整套修身瞻祷的功夫和程式则具有操作的性质，升华的极致状态，便在于这两种性质的活动在一种整一型态中的实现。所以，神秘主义者们说他们的体验是一种对美的极致的达到，这是很有道理的。这种美的极致之所以常在幻觉中实现，似乎正是神秘主义者在有限形式中见出无限信仰的一种功夫。达玛·朱丽安娜(Dame Juliana, 1343—1413? 英国神秘主义者)在重病的时候，朋友们给她看十字架，她便出现了幻觉，看见上帝是活的，而且以后便常有这种幻觉了。她写的《神爱的天启》(The Revelation of Divine Love)^②表明，她是把对上帝的爱当成一种对真正的、活着的、肉身的、甚至是有情欲的基督的一种个人奉

^①Mystical Writings of Rulman Merswin (鲁尔曼·麦斯温神秘文选), Philadelphia, 1960, P.130.

^②参见库蒂斯：《中世纪西方哲学简史》，第275页。

献和委身。在此，基督和她本人都是有限的，但对基督的献身这一行为本身作为对信仰的实践，却达到了上帝本性的无限。

神秘主义在目的、手段和实现状态这三者的统一，同样体现为中世纪的一种人生态度。这种人生态度，是指对人生要义的揭示和实践，而不是指对自然的把握。如果是对自然的把握，而且是用一种神秘的方式来作用或改变自然，那么就成为了魔法（magic）。魔法不仅为教会和正统教义所斥责，而且也与神秘主义所具有的美学性质相矛盾：因为魔法不过是在技巧上玩弄神秘——如果不是故意欺骗的话。罗素曾对魔法和妖术作过较为清楚的表述，由此可以将它们与本节的所谓“神秘主义”区别开来。罗素说：“里弗斯（Rivers）在《医学、魔法和宗教》（*Medicine, Magic and Religion*, 1924年）这本关于美拉尼西亚的非常有趣的书中说：‘当我说魔法时，我指的将是一套程序，人在这些程序中利用各种仪式，而这些仪式的效力则是依靠他自己的力量，或者依靠在这些仪式中所使用的某些物体和方法的内在力量或特性而产生的意志，即人们通过祈求和赎罪的仪式寻求其干涉的某种力量的意志。’要是我们所说的人们，他们一方面信奉某些无生命的东西，例如圣石的神奇力量，另一方面，认为一切非人类的妖魔都比人强，那么，这个解说是得当的。这两种情况对中世纪的基督教徒或伊斯兰教徒都不太真实。固然，点金术和长生不老仙丹被说成具有各种神奇的力量，但是这些东西几乎可归类于科学：人们通过实验来探求它们，而且，人们期望它们具有的各种特性未必比人们已经发现的镭的那些特性更奇妙。还有，中世纪人们认为，魔法总是祈求魔鬼的帮助，但是是恶魔的帮助。在美拉尼西亚人中间，善魔与恶魔的区别似乎是不

存在的，可是在基督教教义中这种区别是很重要的。撒旦和上帝都能创造奇迹，但撒旦创造奇迹是为了帮助坏人，而上帝创造奇迹却是为了帮助好人。我们从福音书中可以看到，基督时代的犹太人早已知道这种区别，因为他们谴责基督依仗撒旦的帮助驱赶魔鬼。在中世纪，妖术和巫术虽然不是基督教会唯一的但却是主要的绊脚石，它们的特殊罪孽就在于它们同那些魔鬼结成了联盟”^①。

因此，神秘主义不同于魔法妖术，它本身既有与教义和教会冲突的地方（主要是破坏了教会的权威，见第九章），又是从教义思想中直接产生出来的，并且是达到精神上对上帝本性之了悟的极致状态的特殊方式。教会尽管对神秘主义者感到头痛，但却只能以魔法和巫术为罪名来迫害异端和无辜。据丹皮尔的估计，15—16世纪中，欧洲大约有75万以上的人被以魔法、妖术或巫术的罪名而处死，其中多为女性^②。然而，教会信仰方式中的隐修（hermit）生活，却在和神秘主义人生态度相一致中，流行于欧洲中世纪。

所谓隐修，当然也就是一般所说的隐士，但在这里，我所侧重的是这种隐士生活所体现出的某种人生态度，而不仅仅是指隐士的生活方式。这种生活态度，同样表现了作为达到某种极致境界的神秘主义的一种特征。这个特征就是，人采用一种自我孤独（isolate）的方式来肯定和开拓人生。因此，这种人生态度和神秘主义一样，并不是一种厌世的或者异化了的与人世疏离（alienate）。帕特里克·格兰特说：“孤独并不是疏离。后者是野蛮的（savage），而前者则是接近神秘的一种方式，即用感情的精

^①罗素：《宗教与科学》，第47页。

^②参见W.C.丹皮尔：《科学史》，商务印书馆1979年，第212—214页。

微细致、同情心和相互理解来开拓和丰富生活”^①。采用这种隐修方式的神秘主义者，在内心并不与世隔绝，而是要求用一种特殊的方式来发现和知道上帝的秘密之事，以便直达那至美至善的最深处；然后，他们再去表达他们所认为的关于人类大多数利益的知识^②。

隐修作为一种人生态度，当然与哲学思想的研究相互关联。这种人生态度大致在13到14世纪比较突出和流行，而这一时期哲学研究的特征，如文德尔班所说：“中世纪晚期的现实科学更多地致力于研究活跃的人生，更少地研究自然界”^③。然而，从这种态度的神秘主义特征来讲，却是早在3世纪便有的了。亚里山大利亚的克莱门便开始强调神修，虽然还没有讲隐居独修，但其生活态度却和隐修一样是内心独省的。甘兰说，“克莱门的伦理学是他的一切学说的关键；而且他的伦理学简直就是一种神修，一种陟登。它的每一阶段，使灵魂更接近‘完人’之境。这些灵魂通过相连阶段，被视为‘灵邸’(Le Chateau de l’ame)中的各‘居室’(Les demeures)。这些上下不同的阶段的评定，都以行为的动机为标准。畏、信、望、爱都是动机；可是爱是最上级的”^④。

的确，这里虽然还没有隐修的具体生活方式，却有了与隐修相一致的人生态度。这种态度以爱为核心，说明着它强烈的伦理和道德性质。后来在主张隐修方式而以爱德为核心内容这方面最富特色的，是里查德·罗勒(Richard Rolle, 1300—1349, 英

①帕特里克·格兰特：《西方传统中的神秘主义文学》，第1页。

②参见佩莱尔编(A. Plé ed)：Mystery and Mysticism(神秘和神秘主义)，New York, 1956, PP.119—173。

③文德尔班：《哲学史教程》，上卷，第461—462页。

④F·甘兰：《教父学大纲》，第一卷，第181页。

国神秘主义者)。他写了一本书,叫《火热的情爱》^①,专门教导人如何沉思,爱自己的邻人,不要过火,要谦卑,等等,认为只有这样才能弃绝尘世而面向上帝,最终在上帝的指领下,达到最终的目的地。直到后来,圣·德列萨的《神修大厦》,也还是借用亚里山大利亚的克莱门关于“灵邸”(即“大厦”)和“居室”的比喻,并且说,“如果你见到一个你能够帮助的悲伤妇女,不要担心你的热心会遭到坏运的影响,你只管对她施以怜悯:……这就是真正和主的(His)意愿统一(union)了”^②。

隐修作为一种人生态度,并以具体生活方式加以实行,从4世纪开始,一直到14世纪经久不衰,越演越烈。甘兰说,“隐修主义发轫于四世纪;它在东方的发展,可以说是无边的。教会的和平恢复后,隐士的潮流,不但没有减弱,反而更形汹涌。这足以证明,那些人逃入荒野,不是为避免喧嚣,而是为获得一个人世所不能获得的安静,俾得在神修上的猛进”^③。隐修有独修和共修两种,在共修的隐士中,有“长上”作为节制众修士行为的管事人,并有修行规则。独修则是独自一人,自己约束自己。

隐修的生活方式开始时是具有禁欲苦行(scetic)观念的,在埃及,这些禁欲的隐修士们自愿放逐于沙漠,而在叙利亚,隐修者则多住在木柱子上。较为确切的隐修生活,一般认为是埃及的隐修士圣安东尼(Saint Anthony, 251?—350?)创始的。他20岁时在自己的村庄附近开始独修,15年后又去红海边上的波斯皮尔丛山中隐修,一直到死。后来有许多独修者都到他那里向他讨

^①里查德·罗勒: *Incendium Amoris*《火热的情爱》, Manchester Univ., 1970.

^②圣·德列萨: *Interior Castle* (内心的城堡,这是《神修大厦》的英译名), New York, 1961, P.116.

^③F.甘兰:《教父学大纲》,第二卷,第471页。

教。不过他在埃及也和帕孔缪斯(Pachomius, 290—346, 可能为埃及人)集合过一些禁欲者, 并将他们组织起来, 颁布共同遵守的法则, 实行财产公有。从那时起, 他们为自己起名叫僧人(monk), 这来自希腊“monos”一词, 意为“单独者”, 而对于隐修生活中的妇女, 则称之为修女(nuns)①。

不同形式的隐修, 直到14世纪仍然很多, 但其中直接的禁欲性质却大为减少, 苦修似乎更在于确证神秘力量本身。比如有个叫芝诺的教长(Abba Zeno), 曾经只吃一根黄瓜, 然后站在太阳下五天不吃不喝。这在神秘主义隐修士们看来, 并不是为了弃绝人的本性, 恰恰相反, 他们认为人性本有克制的一面, 而在这种克制功夫中, 才能见出神秘主义那特殊的和谐和真正的美。芝诺教长说: “人就象一棵树。……因此我们要做好培育心灵的各种准备, 因为这是我们的果实。我们还需要叶子, 用来作装饰和美化, 这是身体的修行。”② 弗兰西斯教派创始人, 阿西西的圣弗兰西斯, 他的隐修也最富传奇色彩, 而且突出表明隐修的“隐”主要指一种人生态度, 而不是单纯的隐居身体。他年少时曾骑马跃过一麻疯病患者, 先是感到一阵恶心, 但立刻又自我忏悔, 回身下马, 亲吻那麻疯病人。这是他立志隐修的一个转机。后来, 他以清贫乞食为生活方式, 四处布道。弗兰西斯原很富有, 也想做一番轰轰烈烈的大事业, 但后来却认识到, 那些都与爱德相去甚远, 且不能达到与上帝本性相契合的至美至福, 于是才自觉地寻求另一种生活方式的。弗兰西斯并不是为了自己的赎罪, 因为他无罪, 他是将自己的理想与行为化作一种整体的现实。在这整

①参见辛尼吉(W·G·Sinnigeu): Ancient History(古代史). New York, 1981, P. 510.

②查得维克编(Owen Chadwick ed): Western Asceticism(西方的苦行主义), Philadelphia, 1958, PP. 51, 107.

体现实中，意志和目的、手段与效果、有限与无限等关系都处于完整同一的和谐状态，而他自己，则不过是这种整体现实的象征罢了。在这种象征中，所有的“自我”只剩一种单一而透明的精神实体。这是隐修生活方式的神秘主义人生态度的一种典型体现。甚至连哲人的高谈阔论，也只在这种精神的纯粹和单一中才被认为具有意义的。弗兰西斯教派的著名诗人杰考布·德·托多（Jacopone da Todo, 1230—1306, 意大利人）在他的诗《帕里斯捣毁阿西西》（Paris has destroyed Assise）中，集中表达了这种感情。诗中写道：

柏拉图和苏格拉底可以进行辩论
他们耗尽了身体中的所有气力，
而这种论争却没完没了——
所有的我究竟是个什么？
不过是一个纯粹的和单一的精神
它所发现的路是直通天国的；
希腊人的国王则远远不及，
落后于这个世界的哲学。①

因此，隐修不过体现出一种人生态度，其中固然有积极的入世和消极的出世两种成份，但它的神秘主义特征，却在于身居人世，也能够使自己的行为（操作）与自己的理想或信仰（玄想）得到一种整一的实现，并且是以这种实现为自己的生活目的——而达到这一目的的手段或途径正是这种整一实现本身。这种整一实

①转引E·吉尔森：《中世纪的理性与天启》，第14页；我不会译诗，只逐字译出意思来，下同。

现把世间和天国的一切存在都化为一种精神性的道理，从中不仅隐修者自己心灵得到净化，而且为世人在道德上的完善和美的圆全方面树立了榜样。这种道德完善和美的圆全，是一种精神上彻底进入境界的孤独，而不在于实际上对现实生活的疏离。“因此，苦行并非要弃绝生活，而是寻求使基督教理想达到一种和谐与独立的境地”^①。

对于这种人生态度及其神秘主义特征，隐修者和神秘主义者自己也多有说明。圣德尔列的威廉（William of St. Thierry, 1085—1148，法国僧侣）在《信仰之谜》中说：“但是，就看见上帝这个问题来讲，在我看来较多地是由于一个人的生活态度（manner）的价值，而不在于他说话的态度如何”^②。圣德尔列的威廉和圣·贝尔纳德作为希妥教团（Cistercian Order, 1098年创建于法国）的修道僧，从理论到实践上建立了基督教的仁爱科学，即是隐退入沉默地实践上帝的博爱（Charity）之中，而不是对这种爱做专门而大量的讨论。在他们看来，因为博爱组成上帝，所以上帝的博爱就是它自己。我们所分享的不是作为上帝的实体的博爱，而是上帝的赐予（gift）。贝尔纳德在谈到隐修对尘世各种情感和喧闹的弃绝之后说，“不然的话，你就不是真正的孤独，尽管你没有看见你的同伴。难道你不知道，一个人可以周围有许多人而自我孤独，也可能表面上孤独而实际上又处于许多同伴之中吗？”^③艾克哈特在《孤独和达到上帝》（Solitude and God-getting）中认为，自我孤独并不在于形式

^①戴维森（Christopher Dawson）：Enquiries into Religion and Culture（宗教与文化研究），New York, 1934, P. 288.

^②圣德尔列的威廉：The Enigma of Faith（信仰之谜），Washington, 1974, P. 37.

^③转引E·吉尔森：《中世纪的理性与天启》，第15页。

上人处于什么地方，这不过是表面形式；至美至善之境界的达到，正在于能够排除隔离至美至善的那些杂物杂念。“一个人如果真正信仰上帝，就应在任何地方都如此，在街道上和在这个世界上并不亚于在教堂中，或在荒原与茅屋中”^①。显然，形式上的苦行，并不是隐修这种人生态度所必须的。肯培的托马斯在《论摹仿基督》中认为，这种隐修不过是谦卑而不张扬地为上帝服务：“最伟大的圣者们尽可能回避着人的社会，从而选择悄悄地、不张扬地为上帝服务”^②。对于这种孤独的纯粹性和神秘特征，当代法国作家西蒙·德·波伏瓦(simone de Beauvoir)在她的《第二性》中写道，就生活和艺术两个方面来讲，“几乎没有一个妇女能象圣·德列萨那样，在完全的弃绝(total abandonment)中，生活于人的境况之外”^③。

其实，基督教思想中的神秘主义特征，在宗教活动的任何方面都体现出来，最常见的便是日常的祈祷(pray)。祈祷固然是祈求上帝的保佑，但同时也是表达信仰的一种方式。在这种方式中，灵魂同样也借此努力而达到精神的净化和升华，这样，祈祷便与对上帝至美至善之沉思结合起来了。正是在这种结合中，引出了具有神秘主义性质和特征的一个概念，即“天启”(revelation)，这个概念同样是用来表示种种行为状态的。在沉思的祈祷中得到上帝对人的天启，这一活动实际上就是使上帝的至美至善与具有个性的个人行为结合起来，使美的完满实现最终落实在个人的体验中。

圣维克多的休格(Hugues of Saint Victor, 1099—1141,

①帕弗福尔编：《艾克哈特大师》，第二卷，第7页。

②肯培的托马斯：On the Imitation of Christ(论摹仿基督)，London, 1905, P. 19.

③西蒙·德·波娃：The Second Sex(第二性)，New York, 1964, P.714.

法国神学家)在《基督奥迹论》(De Sacramentis Christianæ fidei)和《论默想》(De Meditando)中,专门讨论了神秘主义传统中,沉思与祈祷相结合的问题。他所谓的“默想”,就是指沉思。他把默想分为三种,第一种是默想对象为受造之物,第二种是以圣经为默想对象,第三种是以风化为默想对象。然而不管对象是什么,默想不过只是一种努力,一种觅见,因此是有主体与客体明显的相互对待特征的。而在祈祷中的默想则更进一步,叫着“瞻想”或“瞻祷”(contemplatio)。瞻想其实也还是一种沉思,只不过在神秘主义的解释中,沉思的人已在祈祷中与他的信仰融合为一了,因此才能够在其中见出上帝的天启,或者达到福象(beatific vision),这和我们刚才讲的精神升华的最高境界是处于同等水平的。所以休格把瞻想看作可以从中得到某种收获的活动。他对瞻想给出了一个以前从未有过的定义,在这个定义中,实际上已说明了,所谓天启究竟使人看见了什么:“瞻想是理智的一种锐利性,它明朗地了解它公开所有的一切(Contemplatio est vivacitas illa intelligentiæ, quæ cuncta in palam habens, manifesta visione comprehendit)”①。

休格的弟子圣维克多的理查(Richard of Saint Victor, ?—1173, 苏格兰修士)也是中世纪一位最大的神秘主义者。理查认为瞻想优于默想的地方,在于默想追求的对象是瞻想已很容易看到的,而且;在瞻想中有一种理智在自我欣赏中的愉悦。不过,他比休格更进一步分析说,瞻想所达到的境界也是有区别的,一是纯粹人能达到的,二是神与人相混合的境界,三是纯粹神性的境界,四是一种不可言喻的自由极致。这四种境界在

①转引F·甘兰:《教父学大纲》,第四卷,第1074页。

理查看来是有着性质上的区别的，他由此为瞻想所下的定义是：

“理智在持续的欣赏中对于智慧情景的自由了解 (*Libera mentis perspicacia in Sapiential Spectacula cum admiratione Suspensa*)”^①。显然，理查的定义比休格的定义更将瞻想作为一种纯粹的美学概念了，即瞻想被作为一种以审美观照为特征、以观念的形象化为对象、以了然满足为结果的一种精神性自由实现活动。

瞻想之所以是天启的必须途径和具体状态，显然在于人在瞻想中的沉思不仅仅是一种有对象的玄想，尤其是人对信仰的一种身体力行的实践。人只有在这种实践中出神入境，才能见出天启。但这和一般美学中讲审美的“无我之境”是不一样的，恰恰相反，据神秘主义者的说法，在见出天启的福象中，人虽然有不能自禁的冲动和极大的愉悦，但却十分清醒地知道这是他自己的体验，而且他是为了这体验并将此作为自由实现的最高完满型态来实践自己的信仰的。

阿塔纳哥拉斯 (*Athenagoras*，二世纪基督救护教者，176或180年死，可能是雅典人)在他的《论复活》(*De Resurrectione mortuorum*)中，从复活的保障谈到了对人自身努力的实践要求，即一种沉思的必要性。他认为，上帝造出了人，于是人便可以把自己的智慧组织入对上帝的完满以及它的作品的美之中去。如何这样做，倒是人所思考的一个问题。但沉思本身并不能保证达到与上帝完美的一致，因此必须运用随着人之诞生而来的生命的全部功能。这样，人的诞生目的便成了人的不朽的根本保障，而不朽又成了复活的保障，如果人在这方面不履行自己的责

^①转引E·甘兰：《教父学大纲》，第四卷，第1079页。

任，他便不能算作存在。在这种看法里，沉思是作为一种认识论的范畴而对基督教教义具有重要性的。因为上帝所造的是作为独特的个人，他的行为便是他的命运，这样，沉思的认识论性质必须和人的目的的本体论性质（见第二章）融合为一，才能使人的实践本身具有上帝至美至善的性质，并在某种极致境界中见出福象。因此，在天启的福象中，精神作为精神本身而存在的被达到，是以人的具体实践为基本前提的。所以阿塔纳哥拉斯说：“如果人被赋予心灵和理性，那么他们便可以由理性来理解事物，不仅仅是他们的实体，而且还有那给了他们以实体存在的上帝的至善、智慧和正义，……但是，能够领受心灵和理性的是人，而不是灵魂本身”^①。

这种实践信仰中的美学性质，用罗吉尔·培根的话来讲就是：“毫无疑问，哲学家在所有沉思哲学中贯穿着道德哲学：因为他们知道，这是人的救世；因此，他们把美的原则溶进所有科学中去”^②。在这里，美的道德含义不但再次被突出，而且，美显然是作为一种参照系，用以衡量各种自由实现的完满程度，所以才可能在各种科学中都溶有“美”，这已经很有些根据美的规律来活动的意思了。

正是在这种实践信仰所达到的天启中，天启的神秘性才与人的理性相和谐的，而这种和谐，则在于达到天启所需要的是理性的沉思以及进一步的瞻祷。因为天启从根本上讲并不是我们自己所具有的天启来向我们展现，而是在名义上被归于上帝的天启有待我们去发见。这当然是实践信仰中的哲学问题，而这一问题的解决，也就是实践中天启的达到，却是一个美学问题——不仅因

^①转引E·吉尔森：《中世纪哲学的精神》，第193页。

^②麦克诺编：《中世纪哲学文选》，第二卷，第89页。

为这一活动所具有的神秘特征与审美特征的一致，而且还因为这种状况是被作为自由完满实现型态的一种极致。

不过，天启与理性的和谐，在中世纪基督教思想史上并不是一开始就达到的。亚里山大利亚的克莱门曾指出了三种达到完满的因素，即“不动心”（Apatheia）、“爱”和“知”。其中，不动心来自与天主结合的一种平静无执状态；知则靠天启得来，这是最重要和最基本的因素；爱却作为知的终点，即人的行为符合天主之德，于是达到上帝的至美至善^①。在特尔图良，理性与天启则开始了对立。他所以竭力反对诺斯底教派，看来并不是出于基督教的正统教义，而更多因为他主张信仰大于理性。那么，对于上帝的宗教信仰，和对于属于天启的事物方面的理性之运用，这两者之间显然是对立的。

信仰大于理性的公式，如果可以在实践中达到一种和谐，那么显然只能是前者对后者的独断强制。到了奥古斯丁，虽然也说必须先有信仰而后有理解，但却不是特尔图良那种因为不讲理才信的蛮横态度，而是企图用柏拉图哲学去解释基督教的天启。奥古斯丁用自己的意图改造了柏拉图的“理念论”和“回忆说”，认为人的理性可以用一种内心的眼光（类似理念），通过天启（类似通过“回忆”）而达到福象的完满之光。到了阿威罗伊主义那里（比如布拉班特的西格尔），他们说托马斯·阿奎那和阿伯拉德歪曲了亚里士多德，而在他们看来，亚里士多德的哲学方法已经使基督教中的天启问题得到了解决。阿威罗伊借用了亚里士多德的三种论辩方法，即修辞、辩证法和必然律。在这些方法中，一般人都把能够清楚地说明道理当成最重要的方法（即修辞和辩

^①参见F·甘兰：《教父学大纲》第一卷，第181—182页。

证法)，所以，在阿威罗伊看来这些人实际上重视形象(imagination)胜过理性，因为他们要弄清楚所理解的东西是什么。而阿威罗伊为了使哲学与神学不冲突，便说神学的方法是一种依照必然律的必须。因此，在阿威罗伊看来，“宗教和天启不是别的，而是使那些形象重于他们的理性的人们可以接受哲学”^①。实际上，这并不是—种宗教哲学，而是使天启成了哲学的形象化——其实这种说法毋宁更近于近代美学所谓的“美的哲学”。阿威罗伊主义区分哲学与神学的做法，显然是为了保持哲学本身的纯洁和独立，其最后必将导出对天启的神秘性的否定。1277年，谴责过西格尔的巴黎主教坦皮厄尔自己似乎也有了一丁点儿“阿威罗伊主义”，他竟然说：“基督教天启是学习的障碍”，“世界上除了哲学家的智慧再无智慧可言了”^②。

将天启的神秘性作哲学解释，仿佛是由于形象大于概念而使天启成了信仰的必须并具有了美学含义。这种解释固然也顺理成章，但毕竟显得笨拙——因为这本不是一个哲学问题。神秘天启的美学含义具有更为重要的伦理性质和精神创造性质，它不仅体现了中世纪美与善的同一性，而且也体现了中世纪审美创造活动的一种特殊型态。奥古斯丁已经认为，思想本是上帝存在的标志。他这种看法是有圣经为依据的。因为人看见物总要靠光，尽管光本身是不可见的。但当一个人看物的时候，也就知道有了光，这光，正是上帝所给的。因此，我们不知道上帝是否存在，但只要思想沉思上帝，上帝便存在；甚至这沉思是一种怀疑的时候，也还是针对怀疑者的思想的。但是，奥古斯丁并不停留在这种似乎是笛卡儿“我思故我在”的方式对上帝的证明，他实际上是从一

^①E·吉尔森：《中世纪的理性与天启》，第43页。

^②转引E·吉尔森：《中世纪的理性与天启》，第64页。

种精神性的创造中，即作为思想的产物从而见出上帝的。也就是说，如果没有神秘的神性影响，人的灵魂并不能达到智力的真理；这并不意味着上帝在客观的(objective)意义上启示我们，而是我们在效果的(effective)意义上对形象的一种创造。奥古斯丁在《独白》(Soliloquise)中说，只有在这种创造中，理性才能使我们把上帝的存在看成是“清楚得就象太阳将自己显示在我们眼前”^①。这已经十分明白地指出了天启对人的认识和审美实践的含义，而在此之后的思想史中，天启不过越来越多了人实践信仰所达到的极致境界之含义。

因此，在天启中，人并不是追求一种心灵方面的自我完善，甚至这种追求对于信仰之实践来讲还是一种堕落。因为在天启中，人本无所谓有不完善的地方，或者有罪需要补赎，所以他并不是脱离苦海的“回头”，而是如圣·德列萨那样实践生活的圆全。启示作为目的、手段和效果的统一，本身就是人自身自由的内容，这内容是人此时此刻现实体验到的人生力量和信心，而这力量和信心又不过体现了现时的生活。这样，天启决不能堕落为作为对象而存在的“内容”，不管是认识论意义上还是本体论意义上的对象；天启也决不能堕落为对个人心灵完善中修行技巧的确证，因为在天启中手段、目的与效果是同一的。

在这里，天启作为一种审美状态的达到，再次体现出中世纪理论美学所具有的理性主义和实践观点。天启的福象体现了这种审美状态的内容，即是精神升华的极致、对人生的一种体验式了悟、心灵自由地开朗和愉悦，等等，但人与这种内容并不构成任何形式的二元对待，人就是这内容的负载者和归宿处。然而，这

^① 麦克诺编：《中世纪哲学文选》第一卷，第5页。

并不意味着人在与神的融合中改变了自己的属性——这样讲，是对神人同性的误解，也必然导致为基督教教义所不容的泛神论或魔法。天启名义上作为上帝对人所发出的福象和好消息（Good-news），当然是一种处在于人的客观存在，但从天启在人的实践信仰中，尤其在人的某种自由实现之极致中才得以显现并确定来讲，天启并不是外在于人的，它是在上帝的帮助下，人所实现的一种结果。在这种结果中，人的属性不仅没有改变，而且严格讲这结果是在属人的功能范围之内的，至少是属人的功能可以达到的（通过上帝帮助）。

从对精神的抬升、隐修和天启的分析可以看出，神秘主义所要求的，是通过打破各种生活界限而达到的一种安宁、美妙、满足、幸福的人生境界。就这种要求作为一种人生态度来讲，我基本上同意罗素对神秘主义之含义的概括：“（1）一切分界和独立性都是不真实的，宇宙是个单一的、不可分割的整体；（2）恶是虚幻的，产生这种幻觉的原因是由于错误地认为部分是自足的；（3）时间是不真实的，在完全超脱时间而不是在永久存在的意义上说，现实是永恒的。我并不自称以上是对所有神秘主义者看法一致的问题的全面表述，但是，我所提及的三个命题可以作为总的代表”^①。上述讨论不仅包括了这三个命题的内容，而且还指出了它们所具有的美学含义在于：这三个命题所体现出的神秘主义特征，不仅都是落实在具体的信仰实践中的，而且尤其都作为某种人生态度，衡量或者示范着现实生活中的完满自由的实现。

因此，神秘主义以其自身的存在特征，确证着以对自由实现的完满型态的说明为核心内容的中世纪理论美学的存在，而神秘

^①罗素：《宗教与科学》，第93页。

主义作为中世纪一种美学现象，其特点在于，神秘主义在理论表述中对美的实践的强调，而各种神秘活动本身又正是一种美的实践。神秘主义这两方面特征的结合，使它有可能成为中世纪所特有的、作为一种美的极致的文化形态——事实上也的确如此。神秘主义很象海德格尔所说的那种森林管理员：

林是树林的古名。林中有许多路，这些路多半突然断绝在人迹不到之处。这些路叫着林中路。

每人各奔前路，但都在同一林中。常常看来仿佛一个人的情形和另一个人的情形一样。然而只不过看来仿佛如此而已。

从事林业者与森林管理员认得这些路。他们懂得什么叫误入歧途。①

当然，在我们今天看来，神秘主义者完全可能就是一个误入歧途的森林管理员。不过，他们毕竟走进那“人迹不到之处”去了，如果他们果然又走通了，那他们的足迹也就不失为一种歧途上的路标了——否则我们还讨论他们干什么呢？

（二）灵修文学

所谓“灵修文学”（*monastic literature* 或 *friary literature*），其原义实际上就是指那些记载圣人和修道士修行生活经

①《西方现代资产阶级哲学论著选辑》，商务印书馆，1982年，第374页。

历以及进行宗教劝谕的文学作品。这里所讲的灵修文学，当然也是这个意思，不过含义范围更广泛一些，包括具有传播或实践基督教思想性质的文学作品，也即相当于一般所谓的宗教文学（religious literature）。我之所以不用“宗教文学”一词，是为了避免造成一种印象，好象作为艺术现象的文学，有一种是属于宗教性质的。在第八章我们将看到，宗教与艺术是两个平行独立的范畴。至于“灵修文学”中的“文学”，并不完全具有现在一般艺术性质的“文学”之含义，而是指传记、修行、奇迹、布道、论理、劝谕等等活动的书面形式^①。当然，这只是从总的方面来说的，在本节的分析中，一些关于灵修和宗教方面的作品，还是具有今天“文学”作品的艺术欣赏因素和特征的。

以灵修文学作为分析中世纪文学活动之美学含义的对象，并不意味着对中世纪其他非宗教文学的排斥。我们已经说过，文学这个概念所具有的纯粹艺术性含义，是近代的意识，从本节要讨论的所谓灵修“文学”作品来看，其实完全不具有近代“文学”的含义和特征。另一方面，非宗教文学在中世纪尽管不是一片空白，但就其思想性来讲，我认为不可能成为当时占主导地位的意识形态；而非宗教文学中所谓的“艺术性”，其实只能是从今天的欣赏角度来谈的。比如，对于《贝奥武甫》（Beowulf，8世纪英格兰史诗）、《希尔德布兰特之歌》（Das Hildebrandslied，8—9世纪日耳曼史诗）、《罗兰之歌》（La Chanson de Roland，法国11世纪史诗）、《尼伯龙根之歌》（Das Nibelungenlied，德国13世纪史诗）、《列那狐传奇》（Le Roman

^①这一点可以从F·甘兰的《教父学大纲》中看出来。整个第三卷《教父文学的未造》，是讲奥古斯丁死后430—800年间的教父著作，其中几乎没有我们今天所认为的纯粹艺术性质的文学作品。

de Renart, 西欧12—13世纪民间文学作品)、《玫瑰传奇》(Le Roman de la Rose, 法国13—14世纪城市文学作品)等作品的分析, 历来都是从今天的美学和文学理论出发的。而且, 当我们从一般文学史角度, 把非宗教文学作品作为中世纪文学活动的代表时, 我们的衡量标准只能是今天对文学繁荣的看法, 那么必然要得出中世纪基督教思想敌视文学的结论(这个结论在一般文学史的意义上讲并不错), 同时也必然会认为中世纪美学是相当贫乏的(而这正是美学本身的一种误解了, 见第一章)。如果说, 非宗教文学作品中也有谈“神秘”的内容, 因此不应舍弃不作分析, 那么, 这一方面是由于它们的非主流意识地位, 另一方面则是由于这种所谓神秘内容, 大多只是指文学分类意义上的“神话”罢了。当然, 之所以专门以灵修文学为分析对象, 最根本的, 还在于它和神秘主义一样, 体现着中世纪特有的一种审美极致。

我们已经看到, 神秘主义侧重的是对美的身体力行, 而这一节我们将看到, 灵修文学中的美学含义, 常常就在于这些文学作品本身的理论教谕之中。我们不应误解, 似乎一谈到文学, 总是可以从审美的角度来加以分析和欣赏的。事实上, 美学意义上的审美(aesthetic), 从来就不是西方美学史、文学史和艺术史的核心问题, 只是到了18世纪以后, 对艺术和艺术目的方面的一些界定, 才开始出现“审美”的说法。“美(beauty)以前一直被作为一种自然的特性而不是艺术的特性”^①。审美作为一个范畴, 在中世纪思想史中几乎从未有人提过。灵修文学主要通过两种方式体现出它的审美特性, 一是各种方式的劝喻, 一是形象化

^①泰塔凯维奇:《六种观念的历史》, 第133页。

和自然主义的描写。

所谓劝喻，当然是直接劝告人生，晓喻规范。灵修文学的这种劝喻，有时具有浓厚的神秘主义色彩，有时却有颂歌般的明朗热情，更多的则是道德的论理说教。劝喻在灵修文学中的这些特点，其实和中世纪文学自身的发展有关。在中世纪后期，也就是到13世纪前，文学作品大多是宣传性质的（propaganda），讲教理教义、圣贤奇迹，或讲重大政治事件、战争胜利、历史功绩等等。只是在13世纪之后，才有为中产阶级欣赏的娱乐性较强的文学作品；而13世纪有闲封建贵族的16件日常消遣活动中，就包括欣赏文学作品。这16件娱乐消遣是：打猎、钓鱼、剑术、竞技、下棋、宴席、在城堡中听吟游诗人朗诵诗作、与女人闲谈、公判会、巡视领地和庄稼、让医生为自己放血、烤火、去教堂参加节庆、看雪景等^①。

灵修文学的劝喻，在14、15世纪时达到了它的全盛。这时经院哲学已走向衰落，灵修文学也不仅仅局限于写僧侣的修身经历，而是直接用文学语言来进行信仰、人生、哲理等方面的宣传了。在这方面，肯培的托马斯的《论摹仿基督》在当时竟成了仅次于圣经而广为流传的作品。肯培的托马斯在书中教导人们如何具有正确的内心生活，否则仅仅有一些外表的仪式和象征，人的意图和行为是否为善仍是没有保证的。他所说的摹仿基督，不同于中世纪基督教会所说的人按上帝形象造出，而是强调人应该如何在有目的的实践中使自己真正具有基督的德行。“它所强调的不是化为人身的神秘，而是基督作为人的道德之善；不是十字架蒙难和复活，而是它的寓言和教诲。中世纪教会并不谈论这种对

^①参见阿兹（Frederick Artz）：The Mind of the Middle Ages（中世纪的精神），New York, 1958, P.323.

基督的‘摹仿’，因为人由于按上帝的形象造出，这在根本上讲已经象基督了。……另一方面，《论摹仿基督》，主张承认人本质上并不象基督，而是只有通过对于这种精神上的相似之研究，他才能找到得救之路。中世纪教会把人看作在实现他自身的过程中的一种存在，而‘摹仿’一书则对人是什么不感兴趣，只关心他应该是什么”^①。肯培的托马斯的作品，不仅强调了做人的道德含义和规范，而且以其对人的内心的严肃反省，极大地影响了中世纪末期神秘主义文学的繁荣，比如象圣·德列萨和十字架的圣约翰（St·John of the Cross, 1542—1591，西班牙神秘主义诗人）的文学作品。

灵修文学的特征是十分复杂的，它的劝喻往往通过个人的经历和体验而表现出来，而在这时，往往又显得十分神秘。里查德·罗勒在《火热的情爱》中描写了一次神秘体验。他说他在一次唱赞美诗时，内心却听到了一种“歌声的交响乐”（Symphony of song），于是他在这优美的曲调中体验到了某种神性的热情：“我的思想自己构成了和谐优美的歌，而我的沉思则成为一首诗……这种内心的甜蜜效果，使我在开口说话之前就已经唱了起来；我只是内心里歌唱，并且为了我的造物主。”罗勒把沉思的祈祷当成真正的音乐，因为在他看来，那是“用一种精神性质”来吟诵的。真正的瞻祷者，“从本质上讲，在他们身上只有精神的热情，天国的歌，以及神性的甜蜜而别无它物。”罗勒要他的读者不必对这些神秘“大惊小怪”，因为文学家象所有道德家、预言家、个人主义者、学者、教条家等人物一样，都统一于一种高度活力和有权威的声音中。在这种统一中所得到的并不

^①尧斯波维奇：（Gabriel Josipovici）：The World and the Book（世界和书），St Albans Palaelin Books, 1973, P.61.

是一般的思想，而是那种象“汹涌澎湃直泻入心灵的歌”一样的“思想”。在这种状态中，语言和精神成了同一种性质的东西，这显示出人面对上帝时所具有的巨大能力^①。

罗勒上述体验的审美特性是十分明显的，当他面对至美至善时，当他全身心浸入那倾泻而来的愉悦时，他的体验作为一种精神极致，已使语言变得局限和成为多余了。不过灵修文学的劝喻，并不总是这样明确清晰地表达出来的——尽管被表达对象本身可能正是“神秘”。它常常以讲故事的形式，描述出隐含的寓意。比如，圣维克多的理查的作品《本雅明》(Benjamin Minor)，本来是讲圣经故事的，但其寓意却在于要世俗的人学会用一种忘掉肉体形象的眼光来看待事物的本质的方法。因为本雅明的母亲拉吉尔(Rachel)作为雅各(Jacob)的妻子，并没有经历怀孕，而是由她的女仆代为受孕的。所以理查认为，“当我们说拉吉尔的理性时，就是说到了关于她的女仆的想象。因此，这理性告诉我们，最好用一些方式去想那好事，这样至少可以用由于想象它们的美而来的欲望去点燃灵魂的烛光，而不至于把思想局限在错误的和虚假的好事上(“好事”暗指房事受孕一事——引注)这就是为什么拉吉尔愿意把她的女仆交给自己的丈夫的原因”^②。

这里，圣维克多的理查委婉隐晦地劝喻人们，不要思肉体之性欲。但是，灵修文学中这种禁欲思想越是被神秘地渲染，往往越有一种被压抑、但又不忍不说的性欲暗示，尤其是那些女神秘主义者的灵修文学作品。比如色松的伊丽莎白(Elizabeth of schönau)描写了她在1153年圣詹姆斯节日(the Festival of

^①里查德·罗勒：《火热的情爱》，第93、60、61、121页。

^②凯尔奇伯格译(Clare Kirchberger trans)：Selected Writings on Contemplation(瞻祷文选)，London, 1957, PP.91—92.

St, James) 之夜的奇迹。她见到有4个圣人从天而降, 这些圣人头带王冠, 上有圣光环, 身着长袍, 她于是便与他们相交, 进入狂喜。这一奇迹的描写被认为是很有色情意味的^①。

在12世纪, 骑士文学和抒情诗中已大量出现了男女爱情的故事描写, 而在教会看来, 这些爱情故事讲的都是婚姻之外的 (extra-marital) 和非冥思的爱情, 是属于邪恶的性欲。文学中的这种性爱描写, 其实是在反对教会关于贞操说教的同时, 反映了一种对于性满足的渴望, 以及对因政治、经济等原因而结成的婚姻之不满。当时, 有些作品, 比如奥维德 (Ovid) 的《爱的艺术》(Art of Love)、夏普兰的安德列 (Andrew the Chaplain, 1125—1180, 法国作家) 的《宫廷之爱的艺术》(Art of Courtly Love), 就讲了男人如何勾引女人, 而女人又如何掌握男人。安德列认为, 宫廷之爱就在于, 婚姻并不能作为拒绝美满爱情的借口, 真正的爱人应是永恒的、持久的、全身心地为被爱者的形象所吸引^②。然而这些, 都与灵修文学中的爱情描写不同, 在灵修文学中爱往往也是理性的劝喻方式。

灵修文学中论理性的劝喻, 在那查里斯的比特丽克的《爱的七种方式》中体现得最为明显。她直接了当地写出了这七种方式: 第一种是一种主动的渴望, 这是对待奉上帝的渴望, 出自虔诚的灵魂, 并由这灵魂引导爱达到完满的生活, 第二种是侍奉上帝时并不需要以得到回报为条件, 这叫做为爱而爱, 没有限度, 超出限度, 超出人的感性和理性, 真诚地执行每一项侍奉; 第三种是

^①参见泰劳尔 (H·O·Taylor): The Mediaeval Mind (中世纪的精神), Vol. I, New York, 1919, PP. 477—478.

^②参见阿兹: 《中世纪的精神》, 第377—378页。

虔诚灵魂在战胜许多对立面之后，经过痛苦的磨难，以在爱的荣光中得到满足；第四种是分享上帝的快乐与悲哀；第五种则达到一种不能自禁的精神升华，好象上帝的力量奇袭般地打碎了世俗的心灵；第六种爱体验到新娘对于她的神圣的接近，爱于是改变了性质，而爱者也对爱有了更高的认识；第七种是灵魂的有福状态，爱者似乎不是在体验这种爱本身，因为它已陷入神性的不可言说之奥妙，所有力量，所有理解，所有行为都包括在这种奥秘的可能性之中了^①。对于这种实践信仰的爱，其方式就是内容本身，而这种方式与内容的统一，又是灵修文学对爱的基本态度。对此，里查德·罗勒看来必定不难理解，因为他不但有所体验，而且认为，高尚的人可能是道德的，也可能是有罪的，爱的必须性在于，滌罪只能在朝圣的生活中得到。所以他在《火热的情爱》中说：“这是一种完满的爱。但它不能不适当地被询问，而不管这问的人是否正处于爱之中，如果一问，爱便失去了”^②。显然，如果你询问什么是爱，就说明你还不知道爱，这不仅和以方式、内容以及状态的同一为特征的灵修之爱相左，而且也完全失去了神秘主义之爱的不可阐释性。

作为文学作品，灵修文学除了写圣贤修士的生活经历、神秘体验之外，也描写一般文学作品中的情节故事、传说、寓言等等。在这些作品的内容中，亦不难看出强烈的宗教和道德劝喻。比如早在7世纪，拜占廷便有僧侣写的长篇宗教故事《巴拉姆和约瑟芬》(Barlaam and Josaphat)，整个风格特征，仿佛是一种将菩萨(Buddha)的生活加以基督教化的文化。故事中的国

^①那查里斯的比特丽克：《爱有七种方式》，载《中世纪尼德兰宗教文学作品选》。

^②里查德·罗勒：《火热的情爱》，第88页。

王是个异教徒，他的出现应验了一个预言家的话。但国王的儿子却是个基督徒，国王为他儿子建立了一个隐居的宫殿，但王子却在那儿除了痛苦和死亡，什么都不学。后来国王允许王子出去冒险。在冒险中，王子才真正了解了人间的苦难，并经历艰辛，最终找到一个基督徒隐士，这隐士为他解释了所有事情的意义。王子最后也成了受人尊敬的圣者^①。在12世纪，《巴拉姆和约瑟芬》有不同的译本，大为流行于西方，甚至成了文艺复兴文学作品中许多故事的来源。

在但丁的《神曲》之前，弗兰西斯教派的僧侣利尔的阿兰（Alain of Lille, 1128—1203, 尼德兰人），便写了一部史诗风格的长篇六音步诗，共4400行。作品取名为《反克劳狄安》（Anti-Claudianus），因为在克劳狄安（Claudian, 365?—408?, 拉丁诗人）的作品《鲁非诺》（In Rufinum）中，描写的是一个人用罪恶和愤怒的阴谋所进行的创造。而《反克劳狄安》则不同意用邪恶来从事创造，它和《神曲》一样，在作品中以实际存在过的历史和现实人物为文学形象，在他们的活动中揭示出某种寓言和道理。不过，《反克劳狄安》却和后来的《玫瑰传奇》一样，也把抽象概念拟人化，当作人物形象来描写。在作品中，诗人让自然（Nature）在美丽的花园里召集了一个关于什么是德行的会议。讨论会的大厅里布满壁画，上面画有伟大古人的画象，比如柏拉图、亚里士多德、塞内加、陶勒姆（Ptolemy, 2世纪亚里山大利亚的科学家）、西塞罗、维吉尔、贺拉斯，还有尤利希斯（Ulysses）、希波吕图斯（Hippolytus）等等。自然提出了她的计划，说她已找到四种造人的成份，但却

^①参见阿兹：《中世纪的精神》，第116页。

无法给出灵魂。于是，由智慧作出决议，认为只有上帝能够提供一个灵魂。然后又根据理性的提议，让智慧作为代表去天国。智慧的女儿们，是七种自由艺术，她们便是四轮马车，由理性驾驭，而拉车的五匹马则是感情。智慧在漫游中知道了风、雨、雷、雪的来由，又知道了堕落天使的罪，以及行星，宇宙系统等等一切。但理性由于还不能满足智慧的需要，便让智慧离开四轮车（即七艺）而转向神学。智慧于是在翱游中知道了丢尼修所说的天上圣品等级和规则次序，并见到教会博士、圣人、殉道者，以及最为荣光的圣母玛丽亚。智慧称圣母为“我们的姑娘”、“海的星”、“生活之路”、“救世的驿站”、“虔诚的确定”、“同情之母”、“花园的禁门”、“多产的橄榄”、“无刺的玫瑰”、“盲人之光明”、“劳累的休息”。①

灵修文学中的这些劝喻和论理，有时也用辉煌华丽的赞美和热情明快的抒情来表达。阿西西的圣·弗兰西斯在学习了法国普罗旺斯地区的民歌（Provencal songs）之后，创作了《太阳礼赞》（Hymn to the Sun），并且称自己为“上帝的抒情诗人”（Jongleur of God）②。多米尼克教派的僧侣苏索（Henry Suso, 1295—1365），写了一部文学作品叫做《永恒的智慧》（Eternal Wisdom）。由于他在作品中用传奇小说的语言来表达信仰，表达对永恒智慧的爱，因而被人称为是“上帝之爱的吟游诗人”（the minnesinger of the love of God）③。苏索认为，只有愉快的心才能理解愉快的事，但达到永恒智慧却

①参见拉贝（F·J·E·Raby）：A History of Christian Latin Poetry（基督教拉丁诗的历史）Oxford, 1927, PP.299—300.

②参见阿兹：《中世纪的精神》，第340页。

③库尔顿（G·G·Coulton）：Mediaeval Panorama（中世纪面面观）Cambridge, 1939, PP.523—524.

需要自我修行。他写道：“永恒智慧——没有人能达到这神性的升华或单一的甜美，除了通过我那做人的卑下和痛苦的形象。”^①

从前述奥古斯丁、大哥里高利、贝尔纳德、波拿文图拉这些人的论述中，我们都不难看出，他们的教诲往往强调崇拜仪式中神圣的美，表现了一种个人体验式的抒情诗的美来。在12世纪，莫尔沃的贝尔纳德（Bernard of Morval，即Bernard of Cluny，新柏拉图主义者，可能是英国人）写了一首著名的宗教抒情诗，叫做《蔑视尘世》（on the contempt of the world），共300行，其中有着对天国之都耶路撒冷的华丽描写和热情赞美：

金色的耶路撒冷
乳汁和甜蜜般的祝福，
在瞻祷的底蕴
沉落着心灵和声音的负重，
我不懂，噢，我不懂，
这里等待着我们的是何种愉悦，
何种荣耀的明光，
何种无可比拟的光辉。

它们矗立着，乐园的那些神殿
融汇着歌唱的喜气洋溢，
还有许多天使为之增辉，

^① 苏索：Little Book of Eternal Wisdom（永恒的智慧小开本书），London，1916，P.30.

以及所有殉道者的行列；
在他们当中甚至还有王子
日光是多么明朗妩媚；
在那快乐的牧场上
点缀着斑烂的绮丽。①

劝喻的灵修文学在内容和体裁方面都是很广泛的。其中，不仅有上述虔诚修行、神秘故事、寓言、抒情诗、赞美诗等等，而且也有可怕的告诫。比如色拉诺的托马斯(Thomas of Celano, 1200—1255, 意大利僧侣)写了一首诗叫《最后审判》(Dies-Irae)，共18段，每段三行。这被认为是用拉丁语写成的最好的和最为生动可怖的诗。其中写道：

最后审判，在那可怕的日子里，
整个世界将掩埋在灰烬中，
就象大卫和希比利所说的那样。
(Dies iras, dies illa
Solvat saeculum in favilla
Teste David cum sybilla)②

这种描写最后审判的诗句，同样以造型艺术的方式展现在教徒们的眼前：“这个巨大的场景，如画一般地刻在许多教堂门道上端的石头上，或者用绚丽的色彩画在教堂西面的窗户上。在那

①阿诺(Anon): The seven Great Hymns of the Mediaeval church (中世纪教会的七首伟大赞美诗), New York, 1868, PP.22—23.

②阿诺: <中世纪教会的七首伟大赞美诗>, 第56—57页。

里，夕阳的光线使它具有一种非现世的效果，深奥地表现了基督教民众世代人的形象。于是，教堂便构成了巨大的陵墓戏剧，在喇叭声中开场，那复活的肉体，所有人的肉体，都展现在那位主审的法官面前”^①。

另外，各种令谕、书信，也可以被当作是文学作品。比如意大利修女西拿的圣·凯瑟琳，为了营救在阿维侬（Avignon）的教皇约翰22世（JohnxxⅡ，本名Jacques d' Euse，法国人，1249—1334），给法国国王路易四世（Louis IV，Ludwig der Bayer，法国人，1287?—1347）和大主教们写了近四百封信，这些信都被作为意大利中世纪文学的杰作。

在这些繁杂而又广泛的内容、题材和体裁中，灵修文学也有它形象的、写实的或自然主义的杰出描写，在这些作品中，天国的圣事已经具有了人间现实的特征。波拿文图拉的作品，便被认为是这方面的杰作。他在《冥思》（meditation）中写基督蒙难十字架，认为神秘主义者的路，就好比一系列对于“贯穿十字架蒙难之爱”的冥思。他要求我们：“用你的心灵的眼睛不断向着那耶稣在十字架上的受难。他戴着荆冠，喝着醋，忍受着烦恼，还有那些对他的轻蔑、辱骂和歧视，最后被长矛刺穿，让必有一死的人来埋葬。”尤其是写到玛丽亚痛哭耶稣时，感情真挚细腻，如泣如诉，对后来中世纪宗教文学起了很大影响。玛丽亚哭道：“噢，我的儿，我们的合作如此重要，而我现在必须与你分别了，作为母亲的我十分悲痛。我将埋葬你，可是从此以后我将上哪儿去呢？我将居住在何方，我的儿？我怎能活着而没有你？我真情愿同你埋在一块儿，不论你在哪里，我都能伴随着你。但

^①拉贝：《基督教拉丁诗的历史》，443页。

是，我不以肉体来陪你埋葬，我委托我的灵魂住在那里。噢，我的儿，这种与你的分别是多么痛苦！”^①杰考布·德·托多的《圣母哀悼基督》(Stabat Mater)，则写得更加形象具体。诗中这样描写：

倚着十字架，彻夜不眠，
站着悲哀的母亲在哭泣，
那拯救者在上方高高悬挂；
在这深深哀悼的时刻
浸透着悲痛的剑
随着哀伤忧愁刺穿了她的心。

噢，妈妈，印在我的心中，
深深地刻印出创伤，剧痛
鞭打着我那拯救者；
是他，赎回我的丧失，
降尊纡贵地血洒十字架
使我来分担他的惩罚。^②

在这些作品的描写中，耶稣和圣母已成了平常的百姓，而且采取了一种作品中人物之间以及他们与读者之间的对话形式，死亡的痛苦和骨肉分离的悲哀，都有着极为自然主义的真实感。后来，圣母哀悼基督成了教堂仪式中的一部分，常以歌唱和音乐奏出。培哥里斯(Giovanni Battista Pergolesi, 1710—1736, 意

^①拉贝：《基督教拉丁诗的历史》，第420—421页。

^②Anon：《中世纪教会的七首伟大赞美诗》，第103、1

大利)、海顿(Josep Haydn, 1732—1809, 德国)、罗西尼(Gioacchino Antonio Rssini, 1792—1868, 意大利)、威尔第(Giuseppe Verdi, 1814—1901, 意大利)、杜瓦拉克(Anton Dvřak, 1841—1902, 波西米亚人〔Bohemian〕)、等许多作曲家和音乐家, 都以圣母哀悼基督为题创作过音乐作品, 或者直接为教堂仪式谱曲。

灵修文学的艺术性成就, 与中世纪教会对古代异教文化的学习也是分不开的。在艺术方面, 中世纪以讲授修辞和语法为最重要, 尤其是在拉丁地区。他们的古典榜样是: 西塞罗·李维(Livy, 公元前59—公元17, 罗马史学家)、奥维德、贺拉斯、维吉尔、斯塔蒂斯(Statins, 40?—96? 罗马抒情诗人), 以及基督教的经典作家奥古斯丁、波依修斯、芳图纳图(Venantiu Fortunatus, 540—600, 意大利诗人, 主教)、贝德(Bede, 673—735, 英国僧侣)、多纳图斯(Donatus, 4世纪罗马修辞学家)、帕里斯先(Pariscian), 等等, 并且教学生学习拉丁文和写诗。有人认为, 如果没有这种对古代作品的翻译和学习, 中世纪将不可能理解希腊、罗马和历史, 更不会有中世纪的文学成就^①。撒尔兹伯里的约翰(John of Salisbury, 1115—1180, 英国主教)详细记载了12世纪上半期查特尔的贝尔纳德(Bernard of Chartres, ?—1130, 巴黎主教)如何教授学生作诗。贝尔纳德要求学生摹仿古人, 艺术性地用词, 学习历史, 运用形象, 练习语法, 而且要他们天天做练习, 等等^②。

^①参见泰劳尔:《中世纪的精神》第二卷。

^②参见诺顿编(A·O·Norton ed): Reading in the History of Education(教育史读物), Cambridge Mass, 1909, PP.31—32.

一般说来，本节灵修文学实质上和教父僧侣们的基督教思想宣传并无甚区别，就灵修文学以直接论理来劝喻人生而论，固然谈不上是纯粹艺术意义上的文学，即使是灵修文学中具有艺术欣赏的因素和特点，也不是在为着艺术欣赏的目的来创作的，而仍是对信仰的一种论理式的身体力行。灵修文学的审美特性，只在于这些作品把天国圣事和人间道理加以故事化处理，或者对它们直接抒情讴歌，或者加以体验式的表述，其目的仍是基督教思想和教理的宣传。文学作为一种艺术表现形式，在当时并没有受到自觉的认识和得到自为的独立。这种情况，同样表明灵修文学是在实践信仰的意义上才具有美学性质的，也和神秘主义活动一样，以其实践确证着中世纪理论美学的含义和表现形态。但是，概念的拟人化、寓言的形式、自然主义的描写、彼岸道理的诗化、神秘修行的生活气息、圣迹故事的现实化、真挚情感的抒发，等等这些，却都构成了灵修文学在实践信仰中的美学特征，并且组成了文学史中一个特殊的历史阶段和文学活动形态。

（三）意志的自由

当我把神秘主义和灵修文学作为中世纪审美实现的特殊型态时，其意思是说，它们所体现的是一种意志的自由。这种意志的自由之所以是一种现实的自由实现之完满型态，正由于已分析过的，中世纪基督教思想所谓的“自由意志”（free will）其实是一种被迫的自由（见第四章）。换句话说，自由意志就其现实性

来讲，在中世纪基督教思想理论和教会实践中都是不可能成立的。意志的自由正是体现了这一限度下精神自由的现实可能，即意志实际上所能够实现的自由。说这种意志的自由是一种特殊的审美型态，不仅因为上述对神秘主义和灵修文学中所见出的那些美学特征，而且更在于这是意志在其存在局限范围内所能达到的最充分的自由，即自由实现的一种完满型态。

从“上篇”的分析中已经知道，对于“意志”和“自由”，在中世纪基督教思想中从来不去探讨它们自身的含义，而只是作为一种伦理和道德上的必须，意志和自由这两个概念才不得不加以保留。从上帝与人的一元性伦理存在来讲，人的堕落是人滥用了人的意志，在此意义上讲，罪的属性之一便是意志；因为不管是否“滥用”，总之必须由意志自身的活动，才使罪得以见出和确定。同样，不能反过来说，意志的属性之一是罪，因为意志本身是上帝赋予人的能力，它并不必然为罪，可是它在滥用中为罪，却使“自由”有些危险了。在这里，意志本身究竟是什么，不仅在现代科学心理学意义上讲是模糊不清的，而且当它被直观地、宽泛地作为上帝赋予人的一种能力时，它的自身界定根本就是不必要的。但是，由此产生出的问题，却成为人的实践在目的上的道德性质的了。因为意志本身内容是什么虽然不清楚，但它作为罪的一种可能的属性，却在于意志不能不是人的一种能力，而且这种能力必须加以运用才能得到确证，同时在这种能力的如何运用中也才能知道它是否为罪。这种运用便是属人的活动的“自由”，而这种自由同样也就与罪联系在一起了。自由的限度，也就是人自身实践的道德极限，即以不罪为限。这样，从上帝与人的一元性伦理存在，以及人的行为目的的道德性质这两方面，意志与自由都作为一种必须进入了中世纪基督教思想之中，而从我

们“上篇”的分析来讲，也就是进入到中世纪理论美学之中，因为理论美学在中世纪实际上具有和基督教神学同等重要的性质和地位。

意志作为上帝赋予人的一种能力，固然无需追求它自身的内容是什么，但是，意志与自由联系在一起，却是由于意志存在的无因果性。用罗素的话来讲就是：“因果概念进入神学领域这主要同罪有关。罪是意志的一种属性，而意志则是行为的原因。但是，意志永远也不可能是前因的结果，因为假如它是前因的结果的话，我们就可以对自己的行为不负责任；因此，为了维护罪这个概念，意志不仅必须是无原因的（至少有时如此），同时也必须是一种原因”^①。显然，意志本身作为原因，并不是说它的自我产生，因为它是从上帝那里来的，而是说，意志在其现实存在的意义上，必然是没有原因的。因此，判断和决定便成为意志最基本的活动方式，同时也才使意志和以理性的价值实现为性质的自由联系在一起。但是这种活动不过证实着意志的存在，而不是说意志因了这种活动才存在。正是在能够进行判断和决定等精神活动和指令的意义上，意志才比自由更具有本质性，意志本身的无因果性也才就是自由的本义。不过罗素没有看到，这种无因果性却并不能保证意志本身在其实践的现实性上是自由的，也就是说意志同样不能作为自由的结果，或者说不能保证意志有自由的结果。

奥古斯丁早就指出了这一点。他在《论自由意志》中认为，人并不清楚自己的自由与罪，这只有上帝才清楚。罪尽管与自由意志有关，但上帝给人自由意志却是为了使人智慧、正确地生

^①罗素：《宗教与科学》，第63页。

活。因此所谓罪不过是自由意志认识不到上帝的这一目的^①。在这里，奥古斯丁始终把人的意志作为人在作判断和决定时的基本原因，“因此，对他说来，在一切事物中意志是最本质的因素：意志存在于灵魂的一切状态、一切运动中；甚至可以说，灵魂的一切状态、一切运动都是意志的表现形式（voluntates）”^②。

显然，从历史唯物主义的角度来看，自由意志的问题是伴随着宗教而来的对精神本原之探求的形而上学。如果说，原始宗教产生于对自然力的不可理解和不可征服的神秘感和畏惧心理，那么，随着科学技术的发展，宗教必然会消亡。然而实际情况已表明并非如此。所以在我看来，宗教不过是人面对信仰的一种态度，而在这种态度中，意志的属于个人这种性质才使意志与自由联系在一起，这本来是意志本身在其实现上的局限。当人把自由作为信仰的形而上学时，意志便显得突出起来。在中世纪基督教思想中，意志与自由之所以特别显得重要，则是因为这个问题是教会对于社会和人在伦理与道德方面的统治和规范造成的。这种统治和规范，成为中世纪人的实际信仰和行为准则，其作用大大超出了一定社会制度的具体法律的能力。“在基督教徒看来，宗教义务是一种直接来自上帝的最高义务，是人的本质中宗教的神和宗教要素之间一种关系的产物。”“如果伦理的和宗教的体制不曾被认为大体上独立于并在重要性方面超过国家和法律的实施，那就很难想象自由能起它在欧洲政治思想中所起的作用了”^③。

中世纪的这一历史事实，是我们分析中世纪审美实现的特殊

① 麦克诺：《中世纪哲学文选》第一卷，第12—13页。

② 文德尔班：《哲学教程》，上卷，第377页。

③ 乔治·霍兰·萨拜因著，托马斯·兰敦·索尔森修订：《政治学说史》上卷，商务印书馆，1986年，第228页。

型态时必须牢记的，同时，也是我强调中世纪理论美学的核心内容，是上帝与人的一元性伦理存在关系、以及人实践信仰所具有的在目的上的至美至善性的根本历史依据。我们已经分析过，正是这种依据，美学史在中世纪必然发生由美到信的转变，也必然使理论美学成为有关人的存在性质和自由实现的完满型态这些问题的一种理论（见第四章）。

意志既然是属人的，那么，意志的活动便无疑要体现出人的个性来。因此，以自由的完满实现为审美实现的中世纪美学活动，必然具有强烈的个人体验性质。这种体验，在神秘主义和灵修文学中，主要就是人与上帝的直接面对和交流。这种面对和交流，在理论上主要是希伯莱的传统而不是希腊的传统。在犹太教（Judaism）中，上帝时刻面对着人，尽管上帝始终保持着它的全能，但却不与人相隔离。然而上帝作为至美至善的形而上学，如何能在人的体验中成为人的审美对象呢？这便是神秘主义所讲的那种超验的全神贯注，即瞻祷。天主的观念对于希伯莱的先知们来讲是至高无尚的，然而他们都使自己成了与上帝面对的圣人。先知以西结（Ezekiel）在天国里有四轮御车，而先知何西阿（Hosen）则把耶和华（Jehova）描述成爱人或丈夫，对他发出亲密的赞美诗。所以，在希伯莱传统，对上帝的体验是亲自的面对面会见。而希腊人则相反，神或者自己活动着，依他们的脾气来决定是否对人友好，更重要的是，在人对上帝的认识中，上帝被作为绝对现实（Absolute Reality）并不是人能体验的，而是要经过一系列形而上学的论证才能达到^①。

神秘主义的体验特征我们已经分析过，在神秘瞻祷中，人是

^①参见帕特里克·格兰特：《西方传统中的神秘主义文学》，第132页。

全身心地将自己交了出去，所以是一种被动的不能自禁。艾伐格利·波提库斯（Evagrius Ponticus, 345—399，神秘主义诗人，现为土耳其境内的伊波拉人）在他的《祈祷篇章》中，强调了瞻祷体验中全身贯注的“注意”（attention）：“当注意的时候，寻求的祈祷者就发现了它。因为如果在注意的整个过程中有任何东西的话，它就是祈祷者本人；因此注意必定是被培养出来的”^①。马德堡的曼彻特尔（Mechthild of Magdeburg, 1212—1299，德国神秘主义者）在谈到天启的显现时说：“我不能写也不企望去写——但我用我心灵的眼睛去看这本书，并且用我永恒的精神之耳去倾听它，用我身体的每一部分感觉去体验那圣灵之伟力”^②。

这种实践信仰中的体验之所以是意志的自由，在于这实践本身并不是不自觉的：它的确是意志本身的活动。比如说，“注意”也可以由祈祷者培养出来。然而意志本身是没有原因的，它如果实现自己的自由，当然也应该达到一种无原因的境界，即是说，并不只是得到某种行为的结果，而是将这行为本身就作为意志的实现。从美学角度讲，这当然是指一种精神境界或状态，在这种状态中，精神是自由的和自足统一的。正象艾克哈特所说的那样，当灵魂的追求达到由上帝引导的至美精神境界时，“这种精神便是没有原因的，因为如果它有一个原因，那么，这精神的统一也就要有它的原因了。这种精神本身就是统一和自由的”^③。同理，当我们说它没有结果时，仅仅是说结果就在它的自由活动

^①E·波提库斯：Chapters of Prayer（祈祷篇章），Massachusetts, 1970, P. 79.

^②门策斯译（Lucy Menzies trans）：The Revelations of Mechthild of Magdeburg（马德堡的曼彻特尔的天启），London, 1953, P. 108.

^③帕弗福尔编：《艾克哈特大师》，第一卷，第180页。

本身。

意志在神秘主义的体验中达到它无因果性的自由，这决不是一种现代意义上的科学理论或实验，而仅仅是一种个人体验或情感方面的审美极致，即在中世纪特定的意识形态中，被局限的意志作为精神本身所达到的自为状态。而所谓瞻祷者的不能自禁的被动性，其实是在这种审美极致中对超时空感觉的体验。在意志所获得的这种自由中，对时空的超越就在于玄想（时间性）和操作（主要体现为空间性）这两者的同一状态。当人不感觉到自己处于一定时空之中，而只让精神在自己的体验中休息、停滞、满足、松弛时，意志当然也突然显得失去了它的判断和决定能力，仿佛是被动的和不能自禁的了。在这个特殊状态中，不仅是精神，筋肉肌体上想必也会出现相应的反应和活动，这显然是可以理解的。圣维克多的里查在谈到这种体验时说，“此时无需任何物质形象的存在，就象在上帝那玻璃般透明的荣光中面对上帝”^①。艾克哈特则把这种交出全身心而得到的体验说成仿佛意志不再有必要活动了：“因为当我们在看得见的地方，我们并不就是和我们所见的那对象在一起。那么当我们注意任何事物时，我们也并不就是与它在一起。问题在于这样一种看法，即是说，上帝是不可寻见的，除了失明；也不可知道，除了无知；也不可理解，除了愚蠢”^②。的确，如果以为中世纪神秘主义的审美活动是一种科学活动，那就是真正的愚蠢了。

然而灵修文学的审美实现，却是另一种型态的意志之自由。灵修文学固然作为被阅读的作品，也能以我们已分析过的它的那些描写形式和表现特征，使人进入一种欣赏性的体验。但这种审

①凯尔奇伯格译编：《瞻祷文选》，第247页。

②帕弗福尔编：《艾克哈特大师》，第一卷，第186页。

美，严格说并不是艺术性的，至少不是我们今天所说的那种“艺术性”，而是在说教中对信仰实现的体验——今天我们是把说教与艺术性相对立的。这种情况，同样要从基督教思想作为一种意识形态在当时的历史作用来说明。文德尔班这样写道：“当民族迁移摧毁罗马帝国时，罗马帝国没有政治力量足以抵御北方的野蛮人，科学文明便沦入彻底毁灭的危险中；因为当时掌握王权的种族对于哲学的精细结构比希腊艺术的轻松形式还更不能欣赏和理解。并且，古代文明本身已土崩瓦解了，生命力已彻底丧失，似已无能将粗俗的征服者引进学派中来。

“因此，如果在旧世界崩溃的过程中，没有一种新的精神力量成长起来，这新的精神力量能使北方儿女们五体投地地用坚强的手臂在毁灭的年代里力挽狂澜，为人类的将来拯救和保存文明的财富，那末，希腊精神的辉煌成就就会付之东流，无望挽救。这种力量就是基督教会。国家政权做不到的，艺术和科学办不到的，宗教做到了，办到了。日耳曼人对于艺术的想象和抽象的思维的精创作还格格不入，然而福音的说教却在他们感情的最深处紧紧扣住了他们的心弦，福音以它崇高朴素的全副力量深深地打动他”^①。正是由于这一历史状况，决定着灵修文学可以并实际上具有的教理说教之宣传性质。

但是，意志的个人特性，必然使意志的自由提出确立信仰的多样化形式，其中就包括灵修文学那种以故事情节吸引人的注意、以寓言启发人的想象力、以及用真挚的情感打动人的心灵，等等。这里，一方面体现了意志服从信仰的局限性，另一方面又体现了意志实践信仰的自由型态之多样化。正如肯培的托马斯所

^①文德尔班：《哲学史教程》，上卷，第353—354页。

说的，对于摹仿基督，并不是消极的依赖人以上帝的形象造出这种相象性，而是一种积极的善行。因此，对于这种善行，“它们固然可以用句子来表达，但这却不能得到精神。但如果你对这些美的善行保持沉默，那也不能由此就燃起热情”^①。灵修文学所达到的审美实现，就是用燃起对信仰的热情这种方式，获得意志的自由。灵修文学中的“句子”，一般并不是字面上的意义，寓言和象征的重要性也就在于此；另一方面，既然写出了句子，灵魂也就不再保持沉默，而是说教者和被说教者在热情交流中，使至美至善作为精神本身而成为个人的体验。

神秘主义和灵修文学这种特殊的审美型态，其所以是一种审美极致，就在于中世纪理论美学所要求的将精神作为精神本身而存在，已经完全成了个人实践信仰中的体验之本身了。这种精神的自为，便是现实的意志的自由之极限。然而正因为此，意志的自由在神秘主义和灵修文学中的局限性也就是十分明显的了。

比如阿西西的圣·弗兰西斯，他之所以以贫穷为修行方式，其实不仅仅是一种精神性的信仰，同时也是对教会腐败的一种补救示范。随着11到12世纪商业和工业方面的发展，经济领域也发生了变革，即农民开始被城市吸引。这样，作为大地主的教会便失去了原有的经济地位和财政来源。但是，“教会不以建设性的经济改革的办法来应付生活费用的提高和物价的上涨；相反，它目光短浅，企图以增加所征的什一税的数目与种类，增加对农民所征的庄园损税，造出名目繁多的教会酬费，加上其他权宜手段，以求扩大它的进款，使它的收支相抵。”“从上述事实看来，我们比以前更可清楚地了解阿西西的圣弗兰西斯的使命了：他使贫困理想化并对僧侣的世俗性和世俗豪华加以谴责。他和他

^①肯培的托马斯：《论摹仿基督》，第84页。

所鼓起的运动挽救了教会，使之免于因腐败而遭受毁灭的危险，在这方面，他比别人出力更多”^①。圣·弗兰西斯是否真的挽救了教会是很值得怀疑的，然而他这种贫困化做法不仅显示出他是一个十分蹩脚的经济学家，而且和教会的腐败奢华一样，是真正意义上的对历史的反动。意志的自由之局限，在此从教会和个人两个方面都得到突出地反映。

当然，意志的自由作为审美的实现，主要是指精神本身而言的。但正是在这里，灵修文学的审美性受到了更大的局限，这至少是由于它必须首先作为教理的宣传而存在，否则便可能是一种罪。其实，自由意志在实践中尽管不存在，但在现实生活中的罪倒并不一定和意志连在一起，因为意志是属于精神范畴的，而法律则只管实际行为。“在人的法律的意义之内，严格说来，根本就不存在精神上的罪行这种东西。这样的罪行只能在来生由上帝加以审判，并在死后才给以惩罚。如果精神上的罪行受到人世的惩罚——当然可以通过人的法律做到这一点，那就理所当然地成了违反人的法律的罪行。因此，如果异端在这个世界上受到惩罚，那便是一种非宗教的罪行了”^②。

因此，灵修文学作为意志的一种自由，就必然和基督教关于罪的理论联系在一起，如果违背教理，当然是一种精神的罪——不过教会照样会在现世现时便施以惩罚，而不管这种惩罚是否意味着教会本身正在犯罪。自由作为基督教思想的一个必然伴随物，成为意志的一种精神力量；但意志的被给予性及其与罪的联系，却使意志本身不可能是自由的。灵修文学不过是在意志不罪

^①汤普逊：《中世纪经济社会史》下卷，第318、319页。

^②乔治·霍兰·萨拜因著，托马斯·兰敦·索尔森修订：《政治学说史》，上卷，第351页。

的前提下，并且为了意志在实际上不罪而争取的一种精神上的自由。这种自由实现在道德的意义上讲，甚至是排斥个人意志的，正如14世纪一篇未署名的论文《日耳曼神学》(Theologia Germanica, 约1350)中所说的：“假定某人帮助一个人是为了他自己的意志，那么，这就是他所能够的最坏一种帮助。因此说，放弃你自己的意志，那么你便不在地狱里了。”^①

神秘主义和灵修文学虽然是意志的一种自由实现状态，但却不是浪漫主义对个人情感的强调，更不是强烈情感的自然流露，因为浪漫主义的这种主情意识和做法，正是没有信仰的罪。由于浪漫主义把意志推到极端，因此这种意志的个人性质倒是使意志成为彻底的自由意志了，也就是所谓“原我”(ego)所引起的表现自我和确证自我的精神。然而，在神秘主义和灵修文学中，意志的个人性质不过是指个体的(individual)体验，而这种体验中的自由，则是与至美至善的本体存在达到一种精神上的同一或认同。在上帝与人的一元性伦理存在关系中，“原我”是没有存在位置的，它如果出现，必定是意志的产物，而且是意志之罪行的结果。

神秘主义与灵修文学的这种意志的自由所以能够在一个超时空的广阔背景下活动，能够达到升华极致的狂喜和福象，则是因为人作为一种类的自我(self)与上帝形象的相象(likeness)。圣·贝尔纳德在首次体验到上帝之爱时，描述了他在肉体经验方面所感受到的震撼：“在我看来，这种显现便是为什么不可见的上帝能够显现于可感肉身的主要原因，即是说，上帝作为一个人在我们之间谈话，他将显示出对于具有肉身的人们的所有情爱，这

^①转引帕特里克·格兰特：《西方传统中的神秘主义文学》，第95页。

些人只知道如何在一种世俗的状态中去爱，因此开始时还只是一种欢迎上帝自己肉身的爱，然后才被启示而逐步达到它神性的一种更为精神的^①。罗斯布洛克的约翰（Johovan Ruysbroeck, 1293—1381, 佛兰德斯神秘主义者）则表达了在这种意志的自由实现中，精神的满足所达到的一种超时空的体验：“因为，在人与上帝的相互联系中，这种满足永远地更新自身，是在一种对爱的感情横溢中，在那统一中，一种更新的拥抱。这些发生在时间之外；就是说，没有前后，只有一种永恒的现时（Now）。”“因此，所有的造物在此都超出了它们自身，好比在他们那永恒的起源（Eternal Origin）之中，伴随着上帝的一个存在和一个生命”^②。

总的说来，神秘主义和灵修文学（尤其是神秘主义）作为中世纪一种特殊的审美实现型态，不是在浪漫主义意义上，而是在经验主义的意义上（见第九章），以个人体验的不可阐释为突出特征，体现了中世纪理论美学中理性主义与实践观点的结合。这种经验主义的局限，是意志本身的局限，即意志必须以信仰为前提，使审美中的自由实现不过是实践信仰所达到的一种精神极致状态。这在神秘主义，是人直接面对上帝的至美至善；而在灵修文学，则是以故事情节、寓言传说、真挚情感、现实形象等方式使人能够对其道理进行欣赏和体验。神秘主义强调身体力行；灵修文学则侧重说教的方式。

意志自由的这种经验主义特点，使精神本原这个意义上的“实在”，只对人的体验和情感具有意义。这里当然还谈不上后

^①转引帕特里克·格兰特：《西方传统中的神秘主义文学》，第52页。

^②多姆译（P. Wynsclenk Dom trans）：The Adornment of the Spiritual Marriage（精神婚姻的装饰）London, 1916, P. 241.

来黑格尔将美作为理念的感性显现的那种美学理论，但是，它却导致了文艺复兴、特别是英国经验主义美学，比如夏夫兹博里（Shaftesbury, 1671—1713）对中世纪基督教思想中至美至善的认识论否定：因为一旦人们真正从主体活动的现实性来反思抽象“实在”的含义，怀疑论便接踵而来。我们将在第九章看到，正是中世纪审美活动在达到意志的自由实现这一过程中所具有的经验主义特征，成为促成中世纪理论美学的对立面——文艺复兴——之产生的一个重要因素。

三 种 风 格

当我把神秘主义和灵修文学作为中世纪特有的审美极致状态时，与审美活动直接有关的另一个重要方面，似乎就有被排除在审美活动之外的可能。这个重要方面，便是中世纪的雕塑、绘画、教堂、装饰、纪念碑等等这些造型和建筑艺术。的确，这是一个很容易产生误解的问题。

简单地说，这些造型和建筑艺术，作为艺术史中一个特定时期的特殊现象，当然具有它们自己的审美含义。但是，在中世纪，这些特殊现象并不仅仅以其艺术风格来体现出它们的审美含义，更重要的是，这些特殊现象往往是作为中世纪生活本身的某种特征化，也就是作为某种生活风格，从而体现出它们的审美含义的。甚至，它们作为“艺术风格”，只不过是今天我们一般艺术史的理解，而作为“生活风格”，可能倒是当时“艺术”活动的真实特征。所以这样讲的理由，其实前述各章已提供了说明，这主要有两方面的原因。

其一是艺术本身的生产操作性质，使它主要是在某种物质生活型态的意义上成立的。我们已经知道，中世纪的七种自由艺术或科学中并不包括今天意义上的“文学艺术”这一项。所谓“自由艺术”（liberal arts）的说法，当然是古希腊的传统。不过

在古希腊倒是有现代意义上的“艺术”之含义的，之所以叫“自由”（liber）艺术，主要因为这些活动是自由人所从事的，并且是以幻想和欣赏为特征的精神性质的活动，而实践的和商业的生产劳动和技术操作，则是由奴隶们来完成的。在中世纪，自由艺术的含义有了新的内容，即是说，自由艺术主要指不依赖物质材料的纯粹精神性活动（这里又可以看出“自由”与“意志”的联系）。因此，“自由”（liber）的含义便成了精神活动本身的独立自为（free）。

从奥古斯丁和马提努斯·卡培拉（Martianus Capella，4世纪北非诗人）到6世纪的波依修斯和卡西陀（Cassiodorus，480?—575? 罗马历史学家），都对“自由艺术”有过论述。七种自由艺术的正式确定，是在塞维里的伊斯多尔（Isidore of Seville，570—636，西班牙神秘主义者）那本在早期中世纪十分著名的《语源学》中。从此，“七艺”中高级的四科（Quadrivium）为算术、几何、天文、音乐；低级的三科（Trivium）为文法、修辞、逻辑。七种自由艺术的根据，则来自旧约圣约中的《箴言篇》（Prouerbs），其中写道：“智慧女神砍伐了七棵树作柱子，建造了她的宫殿”^①。显然，在这七种自由艺术中，“音乐”只是因为它的纯粹精神性才被放在高级的四科中；而从查特尔的贝尔纳德教学生的“艺术”功课（见第五章第二节）来讲，与文学有关的文法、修辞和逻辑，则取其精神性特征而放在较低级的三科中。

因此，至少在概念上，我们今天意义上所谓的“艺术”，在中世纪其实是与一般生活中的生产劳动、技术操作、实用工艺等

^①参见库蒂斯（S·J·Curtis）：History of Education in Great Britain（大不列颠教育史），Univercity Tutorial, 1948, P.20.

活动相等价的。现在的“艺术”(art)，在中世纪拉丁文中叫“ars”，是从希腊文“τέχνη”翻译而来的。到了12世纪，与七种自由艺术相对，阿登(Arden)和圣维克多的休格(Hugh of St. Victor, 1096—1141, 法国僧侣)，分别列出了七种“机械的”(mechanical)艺术。阿登的分类是：1.为了给人提供食物的操作(ars victuaria)；2.为了提供穿戴的操作(ars lanificaria)；3.为了提供住处的操作(ars architectura)；4.运输方面的操作(ars suffragatoria)；5.治疗方面的操作(ars medicinaria)；6.商谈的技术(ars negotiatoria)；7.御敌的技术(ars militaria)。休格的分类与他大致相同，其中尽管有音乐和戏剧，但不过更强调了它们演奏的操作含义：1.缝织(lanificium)；2.演奏(armatura)；3.航海(navigation)；4.农耕(agricultura)；5.狩猎(venatio)；6.医疗(medicina)；7.演戏(theatrica)①。在这种分类意义上讲，艺术风格只是作为生活风格的一种特征化体现，从而才具有了中世纪特殊的审美含义。

其二，艺术个性是在具有类概念含义的人的生活中得到体现的。艺术家个人并不特别重要，重要的是人的艺术性活动(当然，这里的“艺术性”也是从我们今天分析中世纪时所总结出来的一种结果意义上的描述用语)。这种情况，也是与古希腊不同的。

一般地说，古希腊高举美感，赞扬艺术家个人，而中世纪则没有这样大肆张扬艺术家的成功，这种对比是十分明显的。但这只不过是一种表面现象，实质上却在于中世纪对“人”的理解与古代不同。就人本身的理念(idea)而论，中世纪基督教哲学对是否承认它感到为难。因为上帝造人的一元性伦理系列，只是把

①参见泰塔凯维奇：《六种观念的历史》，第13—14页。

人作为一种有理性的自然来看待的，并不允许人有自己的理念本体。但正是对人有理性这一点的承认，使人在按照基督教道德的要求去遵循理智和完满生活的过程中具有了自己的人格（personality），也就是需要对自己的意志负责。这种人格包括着人的个性，但却不仅仅是作为个人的性格特征的那种个性（character）。因为，正象上帝的本性只有一个一样，人作为个人在中世纪并不指希腊文学艺术中那种被赞美的某一个体的人（man），而是具有作为类概念意义上的人的统一本性的个人（human person）。所以托马斯·阿奎那更多地是在人的本性的面具（persona）的意义上讲人的性格特征；而登斯·司各脱则认为人的性格特征只是人相互区别的形式^①。那么，中世纪艺术活动的个性，其实并不是指某一艺术家的个性特征，而是指由这个艺术家所体现出的人的本性的某一方面。

因此，如果说在“其一”理由中，我们还只是在一种概念的意义上讲，中世纪没有今天一般意义上的“艺术”，那么，即使当实际上艺术活动必然要存在于（哪怕是以特殊的或不繁盛的状态存在于）中世纪，从实践的意义讲，中世纪的艺术也只是作为某种生活特征对人的本性的体现。这里我们再次看到中世纪理论美学中理性主义与实践观点的奇妙结合：理性地排斥艺术活动中对自由意志的“滥用”（比如过分强调感官欣赏、异教或世俗化成份的公开化等等）；但又在生活中实践着人的某种普遍本性（人对艺术创造的热情、对美的追求等等）。因此，当我说中世纪艺术风格更多地是一种生活风格时，就是指具有人格的人，是作为实践理性和信仰这一活动本身，来编织自己的人生之网的。在这一活动过程中不断取得知识，便成为智者；而具有德行者则

^①参见E·吉尔森：《中世纪哲学的精神》，第205、206、195页。

叫做英雄；所谓艺术家，则是在操作意义上实践着人们的爱好、习俗、心境。

根据上述分析，本章所要讨论的三种风格，虽然是指中世纪艺术活动的不同特征，或者说具有不同特征的艺术现象，但其理论美学含义，却在于中世纪人实践信仰时所体现出的不同生活风格。因此，这里并不是要抹杀艺术在中世纪的存在，而是说：从一般艺术史角度来讲我们可以讲“中世纪艺术”，然而就其并没有审美态度和艺术欣赏两方面的独立性存在来讲，这种“艺术”的含义，其实只是中世纪生活的一种特征化体现，有时甚至就是一般意义上的生活本身。本章的论述如不加特别说明，行文中的“艺术”一词也就是指的这一含义。

我们要分析的三种生活风格分别为拜占廷风格 (Byzantine Style)、罗马式风格 (Romanesque Style) 和哥特式风格 (Gothic Style)。这当然不是指中世纪全部的生活风格，亦不是艺术活动中世纪的全部特征性表现形式，因为至少有两个地方的艺术特征与这三种风格是不大一样的，这就是西班牙和意大利的一些地区。在西班牙，思想界和艺术界长期受到伊斯兰教的影响；而罗马式艺术又不仅仅指意大利本土而言，意大利艺术本身在中世纪也并没有较为完整一致的风格特征。在南方意大利，有伊斯兰教文化的影响；而意大利东北部，特别是港口城市则由于商业活动的发达而多受拜占廷文化的影响，有时甚至代表着拜占廷艺术的成就；至于意大利本土的大部分，艺术似乎一直保持着古典式的简洁风格，而这与罗马式风格又是大不一样的。所以集中讨论拜占廷、罗马式和哥特式三种风格在艺术中的体现，只是由于它们在不同的方面比较突出地代表和体现了中世纪生活的不同审美特征。

就拜占廷风格来讲，本章主要是指基督教艺术与世俗艺术相互关系方面的一种较为一贯的历史发展特征；罗马式风格则主要在教堂建筑方面体现了从基督教自身发展出来的艺术和审美要求；哥特式风格则是中世纪审美态度向近代审美态度的转变，它体现了整个西方艺术和美学向文艺复兴的过渡。

为了能比较方便和清楚地说明问题，下面对这三种风格分别进行讨论。这三种风格固然各有其特征，但我决没有认为，它们是完全不同的三种风格。相反，历史的延续性决定了这三者之间必然存在着共同之处，下面的分析也将看出这一点。注

（一）拜占廷风格

狭义的拜占廷帝国，存在于5到15世纪南欧和西区的一块地方，首都叫康士坦丁堡。就艺术活动所体现的生活风格来讲，拜占廷风格的确立，甚至比这个帝国还要古老。拜占廷艺术成就主要在绘画方面，包括壁画、书籍插图、镶嵌画、细密画、小象牙

注：本章论述涉及到大量建筑、雕塑、绘画作品，这些作品的内容及其图片和一些设计草图，主要参见①罗莱（Charles Ruffus Morey）：《Mediaeval Art（中世纪艺术）》，New York, 1970（16开本）；②加姆森（H·W·Jamson）：《History of Art（艺术史）》，New York 1979（16开本）；③贝克维斯：《早期基督教和拜占廷艺术》；④陈志华：《外国建筑史（十九世纪末叶以前）》，中国建筑工业出版社1979（16开本）；⑤劳维列（Walter Lowrie）：《Art in the Early Church（早期教堂中的艺术）》，New York, 1969；⑥列维：《西方艺术史》；⑦塞维尔：《西方艺术史》（22开本）。这些书中插图印刷质量不一，为便于读者查找，我尽量集中引用某几本中的插图；为减少注释，只在行间注明书的作者姓名和插图的序号。

雕、记事板雕刻等等，这与西方欧洲中世纪造型艺术始终以建筑和装饰为主导形成了鲜明的对照。

拜占廷艺术作为基督教思想和生活在东方的特征化，与古代埃及艺术有着密切的联系。实际上，在476年西方罗马帝国灭亡之后，古代埃及以及古希腊的思想文化和艺术传统，都在拜占廷得到了保持和延续。5世纪后半期到6世纪上半期，在叙利亚（Syria）、巴勒斯坦（Palestine）和外约旦（Trans jordan）的许多地方，拜占廷的马赛克镶嵌画在构图和情调上都有明显的埃及影响。比如，在安提阿（Antioch，在今天土耳其境内），表现参孙（samson）生活的马赛克镶嵌画，其中大量的风景和动物形象，似乎都不是安提阿本地的，而是埃及亚里山大利亚和孟斐斯（Memphis）地区的；而那些表现施洗者约翰的镶嵌画，其中竟是尼罗河两岸的风光、植物和人物，并且还有埃及天文学方面的内容，比如太阳、月光、星辰、季节等等（贝克维斯：图50）。另一方面，拜占廷艺术中一开始就有着大量世俗性主题，而这方面主要是希腊的影响。拜占廷雕刻和镶嵌画中，没有任何神秘的东西，表现宇宙天体以及自然现象，也似乎只是一种好奇心的天真追求。3世纪后，希腊和埃及的非基督教思想对拜占廷的影响，就从艺术中反映出来了。

确实，尽管有埃及和古希腊的影响，拜占廷仍然很快地基督教化了。在4世纪到5世纪，安提阿已经成了早期基督教的东方中心城市，同样也成了艺术中心，其地位几乎超过了后来的康士坦丁堡。但是，那种埃及和希腊的世俗化影响与基督教思想的正统化相结合，才是拜占廷风格的开始基调，并且在后来的八百年间始终保持着这一根本基调。

在324年，当康士坦丁大帝（Constantine，280—337，东罗

马皇帝)战败西罗马^①皇帝李西尼(Licinius, 270—325)时,康士坦丁队伍的军旗上虽然也是以基督的字母拼出的图案,但同样也有传统诸神的各种徽章。康士坦丁在330年为纪念战争胜利而建康士坦丁堡时,基督教与异教、希腊与拜占廷,这种混合文化基调就已很清楚了。康士坦丁堡广场上阿波罗(Apollo)雕像的头换成了康士坦丁大帝的头,并且有太阳光线的环绕,这些光线意味着钉穿耶稣的大铁钉。这座铜像在康士坦丁堡广场的斑岩立柱上,柱子底下埋着圣遗物,比如耶稣曾喂饱过五千人的面包屑、耶稣的衣袖,涂膏油的雪花石盒,诺亚(Noah)制作方舟的手斧、摩西用手摸一下便涌出泉水的石头,以及后来被伊尼阿斯(Aeneas)弄到意大利去了的特洛伊(Troy)城的守护神——智慧女神像,等等。铜像底座上刻有题铭,题铭写道:“噢,耶稣基督,这个世界的主宰和统帅,我为你在此奉献上这座听你吩咐的城市;还有这些王权节杖,这罗马的权势和保卫者,保卫她不受任何伤害”^②。

拜占廷风格这种基督教与世俗、教权与王权相混合的情况,使拜占廷艺术从一开始便有一个吸收和继承古代文化遗产的开端。但这并不意味着拜占廷没有自己的性格,恰恰相反,正是在这种相对宽松的混合文化中,拜占廷艺术一开始便以它较大的包容量和较强的现实感开拓着绘画艺术的领域,而没有象西欧各国

^①这里只是在地理的意义上为了方便而讲“东、西”罗马皇帝。其实,当时并没有什么东西罗马帝国。罗宾森认为,五世纪罗马史学家奥罗修斯的说法是正确的,即是说,“从公元161年,玛尔库斯·奥列里乌斯皇帝命维鲁斯来协同他统治帝国以后,直到戴克里先皇帝为止,帝国的法律往往用两个或两个以上皇帝的名义颁发下来。自从戴克里先以后,数帝并治的局面更加普遍;帝国的命令也往往用两个、三个或四个皇帝的名义发布。”—J·H·罗宾森:《新史学》,商务印书馆,1964年,第116页。

^②参见谢尔纳德(P·Sherrard):Constantinople, Iconography of a Sacred City(康士坦丁堡,神圣之城的象征),London, 1965, P.8..

那样，只在教堂方面求得艺术生存的狭小天地。这个开端始于提奥多西一世。当时对皇帝的崇拜和现实刻画，可以从一个银制的纪念盘（贝克维斯：图60）中见出。图案正中是提奥多西一世，头戴王冠，上有圣光，仿佛自己就是上帝。他微微前倾，照顾和抚育着丰饶的大地，旁边的人物群像，有的是守护他的卫士，有的是年幼的孩童，仿佛是一个圣家族。提奥多西一世以一种超然凌空的姿态，安详地看着这一切，使人敬畏地感到他具有力量宣布和平。这种以神圣姿态所表达出的神灵显现是十分明显的，并且被作为一种偶像，一种崇拜对象。整个雕刻完全是现实主义的，人物姿势已摆脱了埃及雕塑中那种呆板僵硬，虽然在纪念碑风格方面还过于粗糙，但已注意到希腊群象雕塑中那种构图的均衡和动态感了。所有这些以帝王和世俗人物事件体现出的宗教情绪，以及真实刻画表现的现实生活，都给了拜占廷风格主调一个明确的开端和坚实的基础，“拜占廷风格从此开始”^①。

从这个基调出发，拜占廷风格所具有的特征是明显的，而且在艺术活动中的体现也是持久的、平稳的和连续一贯的。这些特征大致可以从三个方面来分析，即王权的强大、个人性格的突出，以及大都市的情调趣味。

先说王权强大在拜占廷风格中的体现。拜占廷与西方欧洲有一个不同，它在基督教逐渐成为正统国家精神的时候，没有西方那种振作民族意识、抵御蛮族入侵的需要，也用不着担心去寻找什么统一的意识形态来作为本民族的精神支柱并设法去同化异族。罗马帝国走向瓦解和灭亡，而拜占廷帝国则正在兴起。因此，王权大于教权的局面几乎就是不可避免的。

^①马塞尔（G·Mathew）：Byzantine Aesthetics（拜占廷美学），London，1963，PP.56—57。

刚开始时，是基督教圣事与王室人物、宫廷事件在艺术中相互混杂，同时表现，到后来，则是对帝王的直接崇拜了。这里，并不是没有宗教情绪，但却是一种权威的宗教，现实的宗教，它有着自己的历史继承和创造。“拜占廷艺术来自早期基督教艺术，很难在这两者之间划一条截然区分的界线。但是，这是一种来自东方和西方多种源泉的艺术，尽管如此，它却获得了一种非常独特的个性。从它的希腊过去，产生出它建筑设计的明晰、平衡和逻辑性，以及它的壁画装饰。从近东，产生出它对富丽堂皇、奢华和色彩的爱好，强调巨大马赛克和浮雕中暗含的意义和主题含义，而并不仅仅是表面的形式。从它的基督教背景，产生出一种观念，即伟大的现实在于超过表面现象和人的渺小所能把握的一种精神世界，但要达到这一点，人需要对自我精神加以宏扬抬举。最后，从它的罗马历史中，产生出深思熟虑的拜占廷技术和处理许多复杂拱门与穹顶的能力。”“所有这些，并不是以其他方式，而是从国家到教会加以实行的。在5世纪末，这些不同的因素已经以康士坦丁堡为中心，混合入一种难以确切限定的拜占廷风格”^①。这一方面是艺术作品在内容和表现形式上的现实性，另一方面，也必然造成艺术活动中肤浅庸俗的实用性。西方欧洲审美活动中的神秘特征在拜占廷艺术中很少表现，但将精神作为精神本身而存在的理论美学之意识，也极少见诸于拜占廷艺术活动中了。

在宗教信仰混乱，罗马帝国衰亡时又有大批商人、银行家跑到拜占廷来这种情况下，艺术和教育事业长期没得到自觉而统一的规划。不过，康士坦丁一世倒是个爱好艺术和教育的帝王，他开始建造一些较为宽大的教堂，其中有罗马的拉特兰圣约翰

^①阿兹：《中世纪的精神》，第119页，重点为引者加。

(St. John Lateran) 教堂；耶路撒冷的圣十字教堂 (the Holy Cross at Jorusalem)；以及康士坦丁堡的圣智慧 (Holy wisdom)、圣和平 (Holy Peace)、圣使徒 (Holy Apostles) 教堂等等。在这些教堂里，不仅大大改善了采光照明，而且突出了镶嵌画、彩色马赛克，以及使用泥灰的重要性。对于这些，尼撒的哥里高利在给殉道者圣·希奥多 (St. Theodore Martyr, 英国坎特伯雷主教) 的一封信中说，美丽本身与宗教并不冲突，而是一致的，但是形象的意义并不在于直接表现神性，而在于描绘具体事件，以教化观众的灵魂^①。

从哥里高利的话中不难推想，他如果活到 8 世纪，很可能就会是反对偶像崇拜的，但是他认为可以描绘具体事件，这无疑在宗教方面给了当时的拜占廷艺术一个理由和鼓舞。而皇帝本人，当然也不在于关心基督教信仰，却忙于使自己成为被崇拜的对象。上帝和圣贤并没有作为精神实体保障着人的存在，相反，它或者不过就是皇室中的一员，与他们共乐同在，或者作为赋予皇帝的一种先在的精神保护人地位，好让皇帝本人取代上帝的位置。在 4 世纪的一个玻璃盘子上，先知约拿 (Jonah) 和康士坦丁皇帝的儿子被放在一块儿刻画，周围是植物形花饰，他们仿佛在共同娱乐这富饶安宁的人生 (贝克维斯：图 10)。开始时，教堂或纪念物中的各种题词，还显示出帝王们的谦卑恭顺，这种情况在 12 世纪的拜占廷风格中已荡然无存。

拜占廷风格中对王权的崇拜和服从，突出地反映在 8 到 9 世纪间的几次偶像之争中。总的说来，教皇和皇帝们都从维护自己的独尊地位考虑是否对偶像崇拜，并且决定崇拜什么偶像，以及

^①约尼斯：(A · H · M Jones)：The Later Roman Empire (284—602) (后期罗马皇帝)；Vol. I, Oxford, 1964, PP. 1014—1015.

如何解释这些偶像。但比较而言，拜占廷皇帝的态度和做法更为实用，更少有理论——这和拜占廷风格是完全一致的。在西方欧洲，关于偶像问题往往可以有理论上的争论，而在拜占廷，则多是皇帝说了算的。实际上，偶像一直就是早期罗马天主教艺术的纪念碑，关于偶像崇拜的论争，就其行动的现实目的来讲，主旨根本不在于对“形象”问题的理解，而是教皇与皇帝的权力之争，这在拜占廷，尤其是为了再次确立王权大于教权，并且反对修道士僧侣们的特权，削弱他们的经济地位。

康士坦丁五世的所作所为，最好地体现了上述拜占廷的王权大于教权意识。他一生多次征战，使阿拉伯人对他的名字闻风丧胆；他并且九次侵略保加利亚（Bulgars），一直到772年，才凯旋回到康士坦丁堡。长期的战争，使皇帝的财政来源主要依靠重税和苛政，而这一来源，由于教会在税务方面的种种豁免而大受影响；而且，教会作为大地主这一事实本身，以及教堂寺院中偶像修造和朝拜所造成了浪费，必然都要瓜分相当多的本来可以属于国王的财富。康士坦丁五世出于战事和财政考虑，以破坏偶像为突破口，向教会和僧侣发起攻击；但是，皇帝本人却是一个被崇拜狂，他要他的军队绝对崇拜他个人，并绝对地服从他的命令。他甚至把对圣母玛丽亚和圣徒们的崇拜看作是对僧侣们的崇拜一样荒唐无稽，因此他自己来罗布道文，规定必须在教堂中诵读。另一方面，康士坦丁五世从来不反对世俗艺术，尤其不反对绘制他本人的肖像。他把一些被崇拜的偶像，甚至康士坦丁堡的命运女神像，都换成他自己的肖像，以及他驾着他那心爱的四轮马车在竞技场上玩耍的图画。不过，他的艺术形象不再是轻浮享乐的模样了，而是采用了一种帝王宣讲的形式。皇帝和皇后行猎的图画，还被印染在丝织品上，图案十分富有装饰性，人物、道

具也完全是世俗化的（贝克维斯：图144、145、146、147）。

早在康士坦丁五世之前，列奥三世也是大力反对偶像崇拜的，但在他死的时候，康士坦丁堡的元老殿（Patriarch's palace）和许多教堂中，仍然有他们大量精致的马赛克和壁画，并且有可移动的偶像，这偶像放在那里是由于它被认为可以有说话、放血、治疗等神秘作用。这被作为当时的一大丑闻——从第五章的分析可以知道，这已不仅仅是偶像问题，而且还是信奉魔法和巫术了。在康士坦丁五世之后，皇太后爱里尼也很乐意树立她本人和她儿子康士坦丁六世（Constantien VI）的偶像，并且大搞神秘崇拜。爱里尼曾用康士坦丁堡城外圣玛利亚修道院的泉水治好了她的脑溢血病，为感谢这次奇迹，她就委托这个修道院绘制她和她儿子的肖像，还大大修饰了这个修道院。她的这些做法，是作为皇帝向修道院的馈赠这一方式来进行的，因此避开了崇拜偶像的嫌疑。在提奥菲留（Theophilus, 829—842）时期，和在康士坦丁五世时期一样，在圣殿（Sacred Palace）中大搞艺术装饰，修建亭台楼阁，并且为它们起了许多浪漫的名字，这些名字有的是普通人的爱称，有的则是抽象概念，比如爱、珍珠、卡米拉、莫莎柯、和谐等等。

对帝王崇拜中的世俗化和现实特点，从提奥多西一世开始，在7世纪时便得到巩固和定型。当时的风格特征在于，作品往往也以圣经和宗教故事为内容，但人物却是现实的宫廷显贵，衣着打扮也是如此。这方面比较典型的作品是610—629年间康士坦丁堡的一件银盘子，上面描绘了大卫被涂油膏以奉为王的场面（贝克维斯：图84）。宗教题材在此得到完全世俗化的处理，场景和构图的装饰性，成了后来拜占廷绘画的经典风格，而这种风格实际上在内容和形式上都回溯到了提奥多西时期的古典主义特征。

这种基督教主题与世俗形象的结合，在拜占廷实质上就是皇帝本身作为现实的上帝这一历史状况在艺术作品中的反映。7世纪紧接着而来的关于偶像崇拜问题的争论，造成了东、西方教会永久的不和，然而东方拜占廷的皇帝们干脆不去理会罗马天主教的权威，只管将自己的意志和爱好统统在艺术中淋漓出来，这便使对王权的崇拜与服从成了拜占廷风格的主要特征之一。

在880—882年之间，有一幅华丽精美的手抄本插图，画的是希伯莱先知以西结所见到的异象（Vision）。这幅作品其实是为了奉迎皇帝的，图中先知让皇帝本人作为上帝在人世的代理人（贝克维斯：图150）。这幅作品，有早期拜占廷细密画的精巧，更多地却体现了艺术家个人的创造。这种创造就是人物的动态、手势与面部表情的一致，似乎这些人物都有他们的原型，而不仅仅是一种概念或模式的处理结果^①。圣索菲亚大教堂（Hagia Sophia）的西南面通道上，有许多马赛克装饰。其中一面弧形窗户上，表现的是列奥六世（Leo VI）葡匐在基督脚下，皇帝留有胡须，头上的王冠标志着他的家族谱系（贝克维斯：图158）。在这幅画中，基督的尊严俨然是一个国王，而列奥六世后来在钱币上铸造自己的肖像时，就是用的这种风格，头上也有圣光环。列奥六世的弟弟亚里山大（Alexander），在执政方面十分无能，只维持了13个月（912—913年），但圣索菲亚大教堂中表现他的那幅马赛克肖像（贝克维斯：图159），则显得十分有个性。皇帝镇定、自信、严峻、目光有神，背景装饰用的是耶稣名字的字母拼成的图案，衣着华丽而考究，还有象征权势的各种道具。所有这些，都是大量肖像画中所体现的典型拜占廷风格。

^①参见斯帕塔拉克斯（I. Spatharakis）：The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts（拜占廷插图手抄本中的肖像），London, 1976, P.96.

对帝王的神圣化，不仅限于在位的皇帝本人，而且扩大到皇室家族。945—949年间的一幅象牙板浮雕作品《罗曼努斯第二和奥多希亚的加冕》(The coronation of Romanus II and Eudocia, 贝克维斯; 图176)，其中表现了皇帝康士坦丁和他的儿子罗曼努斯及儿媳奥多希亚。三个人头上都有圣光环，皇帝站在王座上，两手各抚摸着儿子和儿媳的头。在这幅作品中，衣服的褶皱准确干练，有很强的绘画效果。在11世纪，圣索菲亚大教堂中的马赛克绘画中，有许多都是表现皇室人物的。比如，康士坦丁九世(Emperor Constantine IX)把他自己，他的妻子及女儿都画在一块儿(贝克维斯; 图201)。这时期的肖像，大体上一直保持着拜占廷风格的现实特点，但是结构似乎比较松散，显示出为表现皇帝而画的纯粹肖像崇拜。另一方面，脸部的真实性仍然很强，这种来自对生活原型的造型能力，以后作为拜占廷风格的一方面，影响着中世纪的绘画，甚至为欧洲的文艺复兴提供了直接范本。

拜占廷风格中对帝王的崇拜和现实特点，与10世纪康士坦丁罗曼努斯一世倡导艺术和学术是分不开的。他编纂百科词典、绘制地图，他还是当时颇有名声的一位画家，尽管没有作品留传下来。他甚至对几乎所有手艺活儿都感兴趣：石工、木工、金银装饰、打铁，等等，并且鼓励艺术家面向现实，使作品越加世俗化。所谓拜占廷10世纪的文艺复兴，指的就是这一段时期^①。

在10世纪中期，拜占廷绘画中的圣经故事往往具有古希腊异教的多神论色彩。有大卫弹拨竖琴，美丽的山林女神们，还有以色列的女儿在古典式回廊前用脚尖跳舞，以及穿越红海时那些男

^①参见吉金斯(Romilly Jenkins): *Byzantium: the Imperial Centuries 501—1071* (拜占廷: 帝国时期610—1071), London 1966.

人和女人精美的裸体，等等。同样，也有一些自然的拟人化，比如在一幅表现夜与昼的绘画中（贝克维斯：图171），夜是一个高贵的夫人，昼则是一个男子汉，他伸出双手，迎接来自上帝的光。那幅《摩西接收律法》（Moses Receiving the Tables of the Law，约940年，贝克维斯：图172），更加体现出拜占廷风格中美学性压倒了宗教性。这不是按 贵族列奥（Leo the Patri-cian）的要求来为圣经作注解性插图，而更多地是表现了惊奇、欣喜、受宠等等心理和状态本身。这使人联想到文艺复兴时拉斐尔（Raphael，1483—1520，意大利画家）的《基督变形》（Transfiguration 列维：图131），但《摩西接收律法》中的现实性，完全没有拉斐尔那种甜腻之感，更多地则是简练和生动。在象牙板雕刻《皇帝的主显节》（The Epiphany of the Emperor，贝克维斯：图173）中，基督给皇帝加冕这一事件本身的含义，已让精美流畅的衣褶线条给冲淡了。人物造型在比例方面也大为准确，这在同时代西方欧洲几乎是根本没有的。

皇帝在艺术作品中并不总是平静、严肃的，随着对皇帝本人崇拜而来的皇权之神圣化，作为一种个性化处理，《尼西弗奥罗三世皇帝》（The Emperor Nicephorus Botaneiates III，1078—1081在位，约作于1078年，贝克维斯：图205）中的皇帝形象特别强调了面部表情。圣约翰和天使似乎在为皇帝祝福，但对人间权势采取一种疑虑观望的态度，皇帝本人则显得比以往肖像中的人物在表情上更为冷漠飘逸。这显然体现出帝王崇拜中的另一方面，即权势对现实生活的超越和凌驾。比较起来，10世纪中期绘画作品中的帝王崇拜，不仅反映了拜占廷风格中王权大于教权这一社会现实，而且在艺术性地表现现实方面，也代表着这一拜占廷风格的艺术水平和审美倾向。到14世纪，即拜占廷帝

国即将瓦解的时候，拜占廷艺术还一再地回到它10世纪的创作中来寻找灵感。然而即使如此，拜占廷艺术仍有幸不断受到皇帝本人的支持，比如13世纪的凯索利科·康士坦丁（Catholicos Constantine, 1121—1167）也是拜占廷历史上一位著名的艺术保护人。

拜占廷风格的另一个特征，在于艺术活动中的个人性格。这里并不是在一般艺术批评的意义上讲作家作品和艺术形象的个性，而是说，拜占廷生活中，由于皇权相对大于教权而带来的现实态度，使基督教意义上类概念的个人人格相对西欧来讲不那么强调。也就是说，在拜占廷，人往往就是作为个人来看待的。这首先体现为宫廷趣味在艺术活动中的主导倾向。

所谓宫廷趣味，主要是皇帝对艺术的提倡和保障。以及皇帝对描绘自己形象的绘画作品的兴趣，在拜占廷艺术中占了很大比重。比如在7世纪，有一些表现圣·德米特里（St. Demetrius）^①的画像，都把画像的捐赠人（donor）也画了进去（这种情况在西方欧洲直到13世纪才出现），或者按照德米特里的喜爱画上一些儿童（贝克维斯：图140、141）。在这些作品中，圣·德米特里在神态、姿势等各方面都与捐赠人一样，唯一表示不同身份的标志，只是德米特里头上的光环和更为华贵的皇袍，而且，他面容也显得更为白净一些。作品在结构的确定含义和色彩的明快活泼方面，都具有开创性的现实处理手法。然而更多的情况，则是皇帝形象直接进入艺术作品。也许正由于帝王肖象的数量之多，偶像破坏的运动在拜占廷始终没能使肖象画有所衰落，相反

^①德米特里作为四世纪初一个不著名的殉道者，在七世纪拜占廷大出风头，并非因了宗教崇拜，而是传说他拯救了帝国，俨然以一个君主的威力，驱逐了蛮族，战胜了饥荒，避免了瘟疫。

倒是稳定地巩固着它的现实特征和性格刻划。即使是宗教肖象画，也是拜占廷帝王所喜欢的形像，比如在8世纪初的一幅耶稣肖像壁画中（贝克维斯：图135），几乎可以看到后来所有拜占廷帝王形象的共同特征，即留有胡须，长头发，有一个象大奖章似的十字圣光环，富有感情的面孔上一对沉思闪亮的大眼睛，小而优雅的嘴唇，精致美丽的鼻子。在11世纪的许多象牙雕的主母与圣婴像，以及耶稣受难像（比如塞维尔图9.13、9.14），都有着鲜明的自然主义写实特征和个性化倾向，其表现之细腻优雅完全与宫廷生活的养尊处优相一致，连耶稣受难也有着抒情意味。

宫廷趣味所显示出的生活气息，极大地影响了整个拜占廷风格，从绘画史的角度讲，在这方面最富有突破性革新意义的，也许要算6世纪那幅镶嵌壁画《提奥多拉皇后》（Empress Theodora, 508?—548, 列维：图52）了。这位皇后在嫁给查士丁尼（Emperor Justinian, 483—565, 527起在位）之前，是一个职业舞蹈家和演员，还不到20岁便红极一时了。那时她对基督教正统信仰全无好感，惹得许多人指责她的私生活如何如何堕落。在她成了皇后之后，主张宗教宽容，并帮助平定叛乱，保卫了查士丁尼的皇位，“表现出她自己是拜占廷一系列统治者当中最为敏锐的政治家”^①。

在这幅画中，提奥多拉皇后既非圣女也不是天仙，而是一个性格活泼，头脑清醒，富有感情的少妇，她的一大群随从，也都是现实生活的宫女。列维这样评述了这幅画：“尽管人们习惯于使用诸如‘神圣的’一类形容词来描述这幅画，但我们所见到的（无疑，这同首次观看这幅画的人所见到的一样），却是一大群

^① 悉尼·胡克：《历史中的英雄》，上海人民出版社，1987年，第128页。

生动活泼、令人目不暇接的各式人等，他们仿佛是在帷幕突然开启时被戏剧性地带进教堂似的。这些人生机勃勃，十分好奇地向画外观望——在画面的右末端，一位妇女伸头绕过墙角向外窥探，生怕自己被挤在画外。尽管有镶嵌图画的局限，画师还是不遗余力地表现了各种人物的特性外貌，以及人们对于王后的不同反应，那王后正手捧金光闪闪的祭品，似乎在趋步向前；而在对面的墙壁上，皇帝也同样是手捧着自己的祭品在向前走。画有皇帝的那幅镶嵌画背景十分平常；但这幅画有王后的画面上，整个背景令人感到琳琅满目。在画面的右侧，重叠的天蓬富有想象力地卷起，展示着向上撩起的幕帘，并给人以一种深度感。在王后四周与身后，是一个装饰豪华的精美壁龛，这个壁龛也以贝壳般的半圆拱顶蜿蜒于半面墙上。更为令人赞叹的是左边的动作：一位侍从伸出手臂把拦在门口的一幅门帘撩到一边——这样，便使这个人物与场景发生了联系。这种处理手法在此后的几个世纪的绘画中都没有出现过”^①。

《提奥多拉皇后》的突破性革新意义是多方面的。首先，画中主人公的身世使人联想到皇帝不顾社会地位和官方、教会舆论而与普通人的精神沟通，这突出地反映了宫廷趣味的现实性和世俗化。其次，肖象画构图的平面性和装饰性，一直是拜占廷艺术的一大特征，而《提奥多拉皇后》则打破了这种平面性，使绘画有了三维空间的深度感。背景也不仅仅是纯粹的装饰，而是一幅现实中所曾有过的场景，其中道具的选择和安排，都服从于作品的主题内容。第三，在表现手法上，动态人物并不是拜占廷艺术所缺乏的，但是，在这幅作品中，人物本身并没有动作，也不需

^①列维：《西方艺术史》，第71页。

要动作，而完全是通过那位撩起门帘的侍女，使画面在韵味方面有了动的意味。这显然是绘画本身造成的一种审美特性。因此，这不仅是绘画本身所达到的一种艺术水平和艺术境界，而且也全然没有为动而动的造作和浮夸。在这方而，直到10世纪末期以后的拜占廷艺术中，才见到与此媲美的作品。在大约985年，在一张月份画历上（贝克维斯：图192），约翰卧睡在广袤的山坡上，整个画面由远处的城堡和起伏的山峦组成错落有致的构图，但更深刻的动态感，却在于静谧气氛中包孕着的神秘情绪的骚动和不安。

拜占廷风格中个人性格突出的另一个表现，在于艺术活动的抒情意味和对感性欣赏的审美肯定。拜占廷风格的抒情特点，早在6世纪便有明朗的表现。在一幅《田园风光》（Pastoral scenes, 贝克维斯：图142）中，艺术家的抒情，通过放牧、耕作和收获的场景得到清楚地表露。画中的马、驴、羊、农夫、茅舍等都刻画得相当真实，保持着希腊雕塑的传统。这种抒情的质朴特征，表面上与宫廷趣味的豪华优雅形成对比，实际上，这不过是由于表现对象的不同而带来的区别。从本质上讲，田园抒情和宫廷生活都是在抒发感性体验和情绪方面对个人性格爱好的肯定。田园主题与宫廷主题八百年间的平行发展，不仅表明了宫廷风格对普通社会生活情调的宽容，而且说明了个人兴趣爱好和情感抒发，在不同阶层、不同生活之间各自的现实性和世俗性之相互渗透。到了11世纪，这种田园牧歌式场景和活动，大量进入了帝王的石棺、餐具，以及工艺品装饰图案中，而且，这些抒情场景从古代神话、圣经故事一直到日常劳作，几乎包括了所有历史的、想象的和现实的生活内容（比如见J·Beckwith：图195，196）。特别是题为《濒死》（The Dormition）的一尊块滑石雕刻（J·

Beckwith; 图197), 更是以抒情诗的手法, 富有性格地刻划了不同人物对濒死者的态度和表情。这件作品显示出细腻的情感和自然主义的细节真实; 流畅的衣褶细条, 更衬托出濒死者的安详和衰弱。

拜占廷艺术的抒情特征, 当然也体现在宗教诗中。比如达马色的约翰, 就是著名的赞美诗作者。不过, 最能代表拜占廷风格的抒情特征的, 还是世俗的抒情诗。大约11世纪的一首田园诗, 抒发了诗人对大自然的赞美。其中写道:

柔美的水仙从土地上愉快地生出
那雅致的、盛开的桔黄色的花朵和秋牡丹,
燕子倾诉着它那永不疲倦的歌声,
而且, 在黎明时它的鸟巢里, 象少女一样喋喋不休^①。

这种田园抒情诗中所流露出的感觉, 已近乎是文艺复兴时诗中的“愉快和恬静 (*dolce stil nuovo*)”了, 不过情调还是有区别的。下面我们看一首彼得拉克的一首14行抒情诗:

我常怀着忧愁的心绪坐下来写作,
在鸟儿的怨诉中和在那树上密叶的沙沙声中,
在那花团锦簇的河岸中一条河流闪光
微风吹起涟漪水波在欢笑,
我偷偷瞥见了她的天国,
她的面容尽管是凡人的眼光所不能见的

^①胡塞 (J·M·Hussey): *Church and Learning in the Byzantine Empire* (拜占廷帝国的教堂和学识), Oxford, 1937, P.34.

尘世不能隐藏，在我那怜悯的境地
用比这更甜蜜的词句来指责我的忧伤罢——
天国的词句不能用凡人的呼吸吐出
为什么耗尽你的力量在它仍是黑夜之前
在无益的泪水和凶猛目光的狂暴之中？
为我扫除这些罢，因为藉着死的恩惠
我那些日子将获得不朽，而我的眼睛，
闭上，当睁开时面对更永恒的光明。①

显然，彼得拉克的抒情诗不仅怀着一缕爱的愁丝，而且诗人的心情是直接与他所抒情的景物对话的；而在拜占廷的抒情诗中，这种缠绵的情爱和淡淡的乡愁都很少见，个人情绪往往是开朗的、饱满的。拜占廷风格中这种抒情特点，和拜占廷帝国的商业经济的持续稳固发展相一致的；而且，在拜占廷，由宫廷趣味为主导的政治倾向，一直是鼓励艺术家面对生活，向前看的。

但这决不意味着拜占廷的抒情完全是个人的自由意志，事实正相反，这不过是拜占廷政治生活和意识形态中城市和宫廷意志的主导体现。从7世纪开始，伊斯兰教的扩张造成地中海的封闭，使西方欧洲经济迅速衰退，而拜占廷帝国则从来没有因此受到影响。“在拜占廷帝国时期，城市生活及其奢侈要求并未消失，这与加罗林朝（Carolingian，指查理曼大帝时期——引注）不同。从加罗林朝进入拜占廷帝国，仿佛走进了另一个世界。拜占廷帝国的经济发展并没有因为伊斯兰教徒的进犯而遽然中断。

①兰特尔（R·Rendel）：An anthology of Italian Lyrics（意大利抒情诗选集），London, 1925, P.35.

一种重要的海上贸易继续供应着有工匠与专门商人居住的城市”^①。因此，拜占廷风格的抒情特征，和封建骑士的浪漫感伤不同，也和文艺复兴诗人要求的个性解放不同，它体现了对于繁盛和强大的整个帝国的意识。拜占廷帝国的力量是多方面的，首先是地理上的优势，对海上交通的方便控制，直接影响了贸易的发展；其次是城市经济和工业、商业的发达；第三是军队的作战能力和武器装备都较强；第四是皇帝权力对教会权力所占的优势地位；第五是高度的中央集权（在这方面，拜占廷恰恰是不讲个人的自主人格的）；第六，制度稳固少变，没有象西方欧洲那样常有异教贵族来破坏政府^②。

因此，宫廷趣味和田园抒情所体现的个人性格，是整个拜占廷生活风格的个人性格，这是由个人的艺术活动所体现出的统一的社会风格和社会心理；而不是象西方那样，个人性格是以正统信仰为绝对前提和行为指归的。在拜占廷风格中，个人性格是与帝国意识相一致的，因此人虽然实际上是作为具体的个人来活动的，但人格与信仰的问题几乎没有得到认真的思考和重视；而在西方欧洲，人格中所具有的个人性格的自由，却是与罪的意识紧密联系的。也许正因为这种不同，拜占廷风格中禁欲的意识并不突出，尽管这是东方教父一再强调的。拜占廷艺术对情欲既不避讳也不张扬，只是自然地让它存在于从圣事奇迹到宫廷生活乃至日常活动这一广阔的题材内容中。

在2世纪，早期基督教中的希腊化艺术风格便由拜占廷继承过来，在那些石棺的雕塑中，田园场景、动物、植物、裸体人像，这些画面都是极为写实生动的，既不避讳情欲，也不排斥异

^①亨利·皮朗：《中世纪欧洲经济社会史》，上海人民出版社，1986年，第15页。

^②参见汤普逊：《中世纪经济社会史》上卷，商务印书馆，1961年，第197—200页。

教神话和世俗情感（塞维尔：图8.11）。但是，拜占廷艺术对此的继承似乎是漫不经心的，它只是在处理方式上，把雕塑的三维空间压缩到两维的绘画中，并且在6世纪左右确立了自己的装饰风格。在4世纪中期，有一幅《亚当与夏娃》（Adam and Eve）的绘画作品（贝克维斯：图7），清楚地表明了这种风格的转变。作品中整个是空白的背景，由于人物造型的生动肯定和对比效果，反而显得增加了画面的深度感。亚当和夏娃都是全裸体的，他们手拿无花果叶子，遮住羞部，但眼神却大胆地流露出相互间的调情。人体是丰腴健壮的，充满活力，并且保留着罗马雕象中颀长的体形特征。这种风格一直保持到帝国的灭亡时期，并且在西方威尼斯（venice）的艺术中一再得到体现——实际上，威尼斯的艺术创作一直就是在拜占廷风格影响下进行的。14世纪末的一幅《基督受洗》（The Baptism of Christ，贝克维斯：图255），裸体的基督完全和4世纪那幅作品中的亚当形象一样。但此时的基督已全然没有任何羞意，他全身贯注于自己的受洗。画面的整个背景也是空白的，突出了天使的飘逸之感和基督的神圣性质。

拜占廷风格中的个人性格，使拜占廷艺术比较随意地对待象征问题。我们已经看到，对象征的看法，由于密切关系到上帝造人、化为人身、偶像等等问题，成了中世纪理论美学必须解决的一个重要范畴。然而在拜占廷风格中，象征是一个可有可无的表现形式。艺术家是否采用象征的表现形式，并不直接引起信仰上的争议。基督教思想中一些传统的象征含义，悄悄地保留在拜占廷艺术作品中，但更多具有了装饰作用，而不是对信仰的实践。

在3到4世纪，基督教教义不允许火葬，于是有了许多石棺雕刻，上面刻有基督教一些传统的象征图形和纹饰。比如耶稣作

为好牧人 (Good Shepherd) 与他的羊群在一起, 还有鱼的图形, 表示耶稣基督作为上帝的儿子和救世者 (Jesus Christ, Son of God, Savior) 这一含义的第一个字母拼成的希腊名字 “Ichthus”, 就是“鱼”的意思。另外, 这些象征图案中同样混有异教的成份, 比如罗马神话中的双翼天使等等。这些诸多的象征中, 常见的有船 (表示生命之舟)、锚 (表示信仰之根和十字架等等)、孔雀 (它的肉体被看作是廉洁而不会腐败的)、橄榄枝 (象征和平)、棕榈叶 (象征胜利), 还有与生产和生活直接有关的季节、四轮马车, 等等。不难看出, 象征物都是、也只能是来自于世俗生活中的①。

所以, 在拜占廷艺术中, 基督教的、异教的、神话的、世俗的、各种题材的作品装饰都可以按审美需要装饰着不同的象征性图案, 有动物、植物, 还有基督教纹饰。但从运用这些象征性图案的随意性和缺乏真“象征”作用来讲, 这些图案也就日渐向审美需要方面发展了。比如后期罗马军旗上的纹徽“⦿”, 就是正统基督教十字架的标志“×”, 加上希腊字母“P”或者“Rho”组成的。这种纹徽在基督教世界十分流行, 但形式有各种变化。西拿的圣·贝尔纳狄诺 (St. Bernardino of Siena, 1380—1444, 意大利神学家) 则强调了这一纹徽的更复杂的内在象征性, 即耶稣行为人类救主 (I·H·S); 但在拜占廷, 更为注重耶稣十字架蒙难那死亡的荣耀, 于是用“P”的圆环加上它上边的分支 (limb), 变成了“⦿”, 这不仅出现在拜占廷绘画装饰中, 也大量出现在拜占廷建筑上 (塞维尔: 图8·35; 8·37)②。

①参见泰厄怀特 (R. St. John Tyrwhitt): Greek and Gothic (希腊与哥特), London, 1981, P. 148.

②另参见泰厄怀特: 《希腊与哥特》, 第219页。

这些象征物的出现，往往是文字、图案和具体生物（人、动物、植物）形相同时并用，而且在题材和内容上也是基督教和异教以及世俗生活同时并存，这是拜占廷艺术的历史特征，也即是被称之为“希腊—拜占廷”（Græco-Byzantine）艺术的原因之一。从希腊化时期直到6世纪末，拜占廷艺术就是这样从古代文化遗产中吸取了大量可以作为象征的素材。“所有的这些基督教素材混和着诸如持弓箭的美童，半狮半鹭的怪兽，人身人头鱼尾的海神，四季，花环以及其他一些罗马装饰图形。它们都来自一种异教的环境；艺术家无疑同时为一个基督徒和异教徒顾主而创作。在这种早期基督教艺术中唯一的一件事，便是对主题素材的特殊处理；而风格则是后期希腊——罗马艺术的”^①。

在这种历史背景中，拜占廷艺术中的象征并不强调它严格的基督教教义性质，而且艺术家的处理方式也是多种多样的。在几乎一直是拜占廷艺术影响的拉温那（Ravenna）和托塞罗（Torcello，威尼斯附近一岛），有两幅内容和构图都十分相似的作品，都是表现耶稣和他的十二个门徒的。拉温那那幅是6世纪的作品，托塞罗那幅是8世纪的作品，历来都被看作是属于拜占廷式的艺术作品（塞维尔：图8.27，9.18）。这两幅画中都有双翼天使、天空，但是前一幅画中还有一些别的怪兽，以及田园、山林、文字、图案、十字纹徽等等。最为不一样的是，前一幅画中十二个使徒是一字排开的十二只山羊，耶稣在中间以一个福音布道者的身份出现，分开双手伸向上方，仿佛指出这繁复自然的奥妙；在后一幅画中，一字排开的十二个使徒就是人的形象，但面容装束各不相同，现实的刻画中保持着拜占廷书籍插图画中的线描风格，居中的形象不是耶稣，而是圣母怀抱圣婴，并且不象前

^①阿兹：《中世纪的精神》，第90页。

一幅画那样，基督站在与羊相同的水平线上，而是处于使徒头顶的水平线上。后一幅作品中的圣母也不象前一幅画中的耶稣那样脚踏实地，而是有些飘逸云游之感，但她却以她本人的出现，形象地而不是象征地包含着（或体现出）宗教的庄严和伟大之概念。

拜占廷艺术中的诸多绘画作品都是布置在教堂内部的，这里最能够充分发挥拜占廷风格中个人性格这方面的特长，即作品与观者的相互交流。这种交流，在构图中是以人物形象直接面对观者说话的方式来沟通的。在许多拜占廷教堂中，巨大的绘画在四周墙上都是相互呼应的。比如说，在同一作品《天使报喜》（The Annunciation）中，圣母玛丽亚和报喜她要用道而受孕的天使加百列（Gabriel）可以在一个三角拱墙的两边相互面对，同时她们又能够面对下面的观众。这简直是用绘画的形式打破舞台（构图和画框）局限，邀请观众和画中人一道来“演出”作品内容了。

这些作品本身既可以是写实的人物形象，也可以是金壁辉煌的马赛克墙面装饰本身。这些马赛克是用一块块小卵石或玻璃片嵌进泥灰中所组成的大图案，并且经常用金箔做成背景。这些金箔压在玻璃上面，等玻璃冷却后就把它划分开了。在这些巨大的马赛克墙面包围之中，人仿佛进入了另一个非自然的世界。在各种真实的、象征的、图案的绘画和马赛克组成的整体气氛中，各个形象之间都是相互联系的，它们以直接面向观者来服务于在此集合的信徒和观众。用当时一个拜占廷作家所说的话来讲，教堂内部“是地上的天国，在这里住着和活动着天上的神”^①。

拜占廷风格中的个人性格这一特征，在诸如宫廷趣味、田园

^①莫莱：《中世纪艺术》，第104页。

抒情、感情审美、象征在装饰意义上的灵活运用、作品与观者的相互交流等等方面，体现出了艺术家和作品的性格；另一方面，则体现了拜占廷生活中，相对西方欧洲来说自由意志实际上与罪的概念之联系是比较松散的。

拜占廷风格的第三个特征，是它的大都市情调。拜占廷城市一方面的高度封建化的；另一方面，政治变革是在稳步发展的城市经济基础上进行的，并且没有西欧那种农村自然经济的普遍倒退对政治的制约。对于后一方面，亨利·皮朗这样写道：“根据我们所掌握的证据看来，显然从八世纪末期以后，西欧已退回到一种纯粹的农业状态。土地是生活的唯一来源，是构成财富的唯一条件。”“事实上，九世纪西欧封建制度的出现，不过是社会退回到纯粹农业文明时，在政治领域中的一种反响而已。”而这种普遍的倒退，是“由于地中海封闭、海上贸易消逝所造成的不可避免的结果”^①。在这个问题上，我们已讲过拜占廷帝国在地理、商业、贸易以及王权大于教权等方面的特殊优势，所以汤普逊说：“不象希腊半岛一样，整个小亚细亚在罗马帝国的统治时期，享有高度的繁荣。那里，有古老而数目又很多的城市，有稠密的人口，有从远古传下来的贸易技巧，有高度发展的艺术和手工艺，有当地的各种自然资源——这一切创造了小亚细亚罗马各省的繁荣条件。这里，也存在着商人和工人的有势力的团体。”“差不多全小亚细亚，在从拜占廷帝国到它被土耳其征服这整个时期继续保持着它的商业上和工业上的优势”^②。

如果说，艺术作为一种文明总是由城市来领导的，那么，在拜占廷，大都市的稳步繁荣和发展，使拜占廷风格中大都市情调

^①亨利·皮朗：《中世纪欧洲经济社会史》，第7页、5页。

^②汤普逊：《中世纪经济社会史》，上卷，第21、22页。

具有历史的一贯性。因此，至少到12世纪，也就是随着海上贸易的衰落而来的拜占廷帝国之衰落时期，拜占廷艺术一直是比西方欧洲要繁荣和发达的。至于拜占廷的大都市情调，更是在11世纪以后的十字军战争中才为西方欧洲所知道，并且羡慕地向拜占廷学习^①。难怪西方艺术中所谓“异国情调”，往往就是指中世纪的拜占廷而言的了。尽管十字军烧毁了拜占廷大都市的许多建筑和艺术品种，比如1192年第三次十字军远征到了康士坦丁堡，他们最为仇视的是那里的大清真寺，必焚之而后快^②。但是正是这场灾难，使大批文人学者从拜占廷逃到西方，促成了文艺复兴的到来。

那么，拜占廷风格的大都市情调的美学意义何在呢？这主要在于，城市的兴起是和人在意识和行为上真正具有近代“自由”之含义相一致的，或者说，近代的“自由”含义是随着城市的兴起而产生的。这就是自由的实现成了个人意志（而不是“上篇”中的“自由意志”）的本质性实现。这是一种属人的自由权利，它体现在康士坦丁堡这样的经济和政治中心的城市生活中。“以前和以后，从来没有过世界上如此广大地区的商业这样集中于一个城市里，象在第九世纪的康士坦丁堡那样”^③。因此，自由权利的上述含义得以在王权大于教权的相对宽容的政治气氛和意识形态中，以及在城市经济的稳步发展中产生，也就自然地、一贯地体现在拜占廷的艺术活动中。

就中世纪城市的形成来讲，是伴随着商业、贸易、司法、行

^①参见布瓦松纳：《中世纪欧洲生活和劳动》，商务印书馆，1985年，第58、61页。

^②参见Cambridge Medieval History（剑桥中世纪史），Cambridge Univ. 1975, Vol IV, Chapter I, 5.

^③汤普逊：《中世纪经济社会史》，上卷，第421页。

政自治、公共税收、市政、交通、公共建筑的维修等等在农村没有可能产生的社会现象而来的，而所有这些社会现象集中到一点，便是市民的自由权利。这种自由权利并不是一种自由意志的形而上学，而是现实的权利、义务，尤其是经济利益；而作为这种现实的、实践中的自由权利的意识形态，便是政治上的自我主义。因此，自由权利主要包括四个内容。第一，自由作为一种阶级的意志和个人利益的实现，是与“市民”之产生同义的。按照市民阶级的想法，自由是一种专利品。没有什么比阶级观念更不宽容的了，阶级的观念在中世纪末成为市民阶级衰弱的原因以前，一直是市民阶级力量的源泉。在城市兴起和市民阶级形成之前，中世纪社会“只有两个积极的等级：教士和贵族”；而“象教士和贵族一样，市民阶级本身也是一种特权等级”^①。

第二，由这种自由与阶级形成的同义性，城市和市民一开始就具有历史文明的促进作用和对农村的剥削以及与近代民主精神的反动这样的双重意义。这双重意义便集中体现为经济利益和政治原则上的自我主义。“城市领域和它的居民一样，也享有特权。它是一个避难所、一个特许地，保护着逃离城市外面的统治而到城市来避难的人，类似教会保护避难者一样。总之，无论从哪一方面说来，市民阶级都是一个特殊的阶级，每一个城市可以称为一个小的国家，热衷于自己的特权，敌视它的一切邻人。”“一般说来，城市的政治是由自我主义决定的，正类似后来刺激国家政治的那种神圣的自我主义。对市民说来，乡村居民存在的目的只是为了被剥削。他们不允许乡村居民享受他们已取得的特权，而且经常顽固地拒绝乡村居民分享这种特权。中世纪城市继续排

^①亨利·皮雷纳（即布朗）：《中世纪的城市》，商务印书馆，1985年，第131页。

他性地捍卫其特权，特别当城市由同业公会统治的时代是如此，再没有别的东西较这种排他性更违背现代的民主精神”^①。这种自我主义，实际上也是马克思和恩格斯分析济金根骑士叛乱时，认为他所以不能与农村结成联盟而必然失败的一个历史原因，正由于此，济金根的形象也不过是“被历史认可的唐·吉河德”罢了^②。

第三，由于自由权利与市民自身形成的一致性，“自由”本身根本没有被城市和市民自觉意识到。自由是作为城市和市民的现实权利，而不是所有人生来就有的“自由意志”。这一方面使市民意识中没有中世纪基督教思想中自由意志与理性以及罪等问题的必然联系；另一方面，也使自由更多地为城市和市民的实践体现，而不是一种理论意识。“市民阶级最不可少的需要就是个人自由。没有自由，那就是说没有行动、营业与销售货物的权利，这是奴隶所不能享有的权利，没有自由，贸易就无法进行。他们要求自由，仅仅是由于获得自由以后的利益。在市民阶级的思想里，根本没有把自由视为天赋权利”^③。在这里，自由就是市民的政治、经济权益本身。

第四，自由权利在城市和市民所具有的上述三个内容，决定了自由权利的体现，一开始便是与教会相对立的一种世俗文化。“城市文化从一开始就表现出专门的世俗文化的特性。从12世纪中叶起，市政会关心为市民阶级的儿童建立学校，这是古典时代结束以来的第一批世俗学校”，尽管“在文艺复兴时代以前，这些学校的教育限于初级教育。所有愿意深造的人不得不求

①亨利·皮朗：《中世纪欧洲经济社会史》，第51页。

②《马克思恩格斯选集》，第4卷，第346页。

③亨利·皮朗：《中世纪欧洲经济社会史》，第46页。

学于教士办的学校”^①。而且，拜占廷教会不象西方欧洲的拉丁教会那样，要求各教堂都使用拉丁语为正式用语”^②。

当然，自由权利的上述四项内容是整个欧洲所共同具有的历史特征，但是，就其在拜占廷大都市风格中所具有的特殊意义来讲，一方面是这种自由权利在历史上早于西方欧洲的形成。在西方欧洲，几乎到13世纪以后，才有了真正从市民阶级中产生出来、并受着这种个人自由实现与个人自由意志相一致的精神所激励的艺术作品。另一方面，拜占廷风格中自由权利在上述四项内容意义上的存在，较之西欧要平静得多，而没有什么剧烈社会变革的冲击和影响。因此，自由权利（而不是基督教思想中的“自由意志”）使拜占廷美学具有更多的现实性，更多地体现着一定自由权利中的经济、政治特性。这当然不是说拜占廷美学的功利态度，而是说，所谓大都市情调，不过是在审美和艺术欣赏方面较为直接地体现了拜占廷的自由权利。从前述分析中已不难看出，拜占廷风格的大都市情调，体现在人物形象的自足开朗、服饰的华丽考究、场景多在室内或大建筑群中、宗教体裁、题材和内容的世俗化处理、描绘日常生活的艺术作品中的现实性特征、王权的大于教权、以及艺术作品中的较少神秘意味等等，在这里要集中分析的，是拜占廷大都市情调在教堂建筑中的体现。这是拜占廷大都市情调得到突出体现的一块地方。

一般认为，拜占廷教堂建筑有三个“黄金时期”。第一个是6世纪，以康士坦丁堡的圣索菲亚大教堂（塞维尔：图9.1）为代表；第二个是13世纪，主要特征是外观上的紧凑、占地面积的缩小，讲究室内三度空间的比例结构如何安排合理，以及往往采

^①亨利·皮雷纳（即皮朗）：《中世纪的城市》，第141—142页。

^②参见F·Artz：《中世纪的精神》，第130页。

用一种四圆柱式 (four-colum) 的建筑 (比如塞维尔: 图9.8, 9.9); 第三个是14世纪, 以圆屋顶为特征 (比如塞维尔: 图9.15)。实际上, 第二、第三个黄金时期已接近拜占廷帝国的灭亡, 而且与圣索菲亚教堂相距七百年之久。因此, 圣索菲亚教堂适足代表了拜占廷教堂建筑的主导风格, 而且这个教堂以后又有过几次修建与改建, 始终都显示着拜占廷风格的大都市情调。

圣索菲亚教堂主要以它巨大的占地面积和内部大厅的空间, 在有限与无限的统一概念上体现了基督教的精神观念和大都市的物质豪华。教堂建于532—537年, 由查丁尼丁时代的建筑师特拉莱的安提缪斯 (Anthemius of Tralles) 和米勒图的伊塞多罗 (Isidorus of Miletus) 设计修建。它的主要部分, 是由西边入口的正厅, 这个正厅长265英尺, 宽107英尺, 上面的穹顶高180英尺, 直径为107英尺, 穹顶四周开了40个小窗户。在进入正厅时, 先有一个门庭, 从这里过去有内外两个那斯克斯, ①这是忏悔者和未入教的新信徒集中的地方, 然后再进入本堂或正厅。这是一种建筑结构上的节奏, 以明显的纵向深入, 把人的目光和思路直接引向祭坛。在正厅主建筑东西两面各有一半圆形穹顶, 南北为侧廊。

大都市情调在圣索菲亚教堂中的体现, 首先就在于一个“大”字。教堂虽然被看作上帝在地上的天国, 但同时也是作为查士丁尼时代城市纪念碑的一种需要。圣索菲亚本来只有一个主建筑的大穹顶, 显出一种胜利和信心; 但从美观的角度来看, 却是由于后加上的四个高尖塔, 才使建筑群显得统一整体, 并且具

①exonarthex and narthex, “narthex”是指早期基督教、拜占廷以及巴斯利卡式教堂中, 在入口处与本堂之间相隔开的回廊或屏风。另外, 关于圣索菲亚教堂的各种尺数, 说法并不一致, 此处取W·G·Sinnigeu: <古代史>, 第503页。

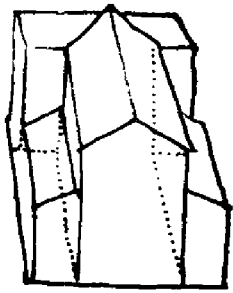
有了宗教和城市相混合的一种神圣感。其实，一直到了13、14世纪，拜占廷教堂建筑主要仍是在高度上炫耀着挺拔和骄傲。比如圣使徒教堂（Holy Apostle at Salonik, 1315）、那温尼特的塞尔维亚教堂（Serbian church of Ravanitsa, 1381）、玛那西亚教堂（Manassia church），等等^①。这种高大的教堂建筑，是从早期巴斯利卡（Basilica）教堂的型制发展而来的。它们在圆形墙上建造穹顶，而更为典型的则是在多边或四边形基础上，采用内角拱或三角穹隆来支撑落在四角基础上的圆屋顶，圣索菲亚便是一种多圆顶混合十字型教堂。这种圆屋顶和巴斯利卡相结合的型制，所强调的并不仅仅是容纳更多的祈祷信徒，而同时也是为了便于一般的集会，比如皇帝的仪典，乃至后来城市官员的一些重要会议。人们在盛大节日时，便能全部观看整个大教堂的所有建筑、结构、绘画和装饰。这时，墙、圆屋顶、穹隆、马赛克壁饰，等等这些方面都合为一个整体，向人显示出城市的自豪、富足和工程技术水平。而且，大多数拜占廷教堂的曲线形表面，也比巴斯利卡式教堂的那些平面的两边和后墙更加能够发挥马赛克装饰的光彩绚丽效果。

以下草图表明的，是典型的巴斯利卡和巴斯利卡与圆屋顶相结合的教堂型制。其中，拜占廷混合式圆顶十字形教堂的典型代表，是威尼斯的圣马可（St. Mart）教堂（见《世界美术》1986年第2期，81页图4）^②。

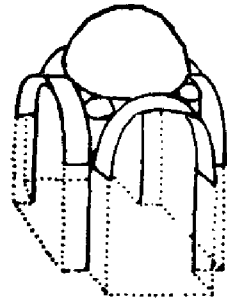
圣索菲亚主要大厅（塞维尔：图9.3，9.4）的内部结构与装饰，在大范围三度空间感的同时，强调了城市和宫廷的富丽堂皇。大厅上方，40个小窗户使整个穹顶变得玲珑剔透，仿佛穹顶

^①参见塞维尔：《西方艺术史》，第297页。

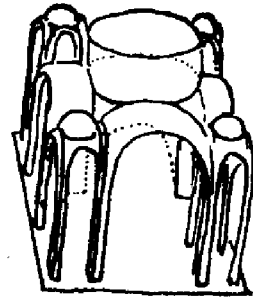
^②草图引自阿兹：《中世纪的精神》，第122、124、126页。



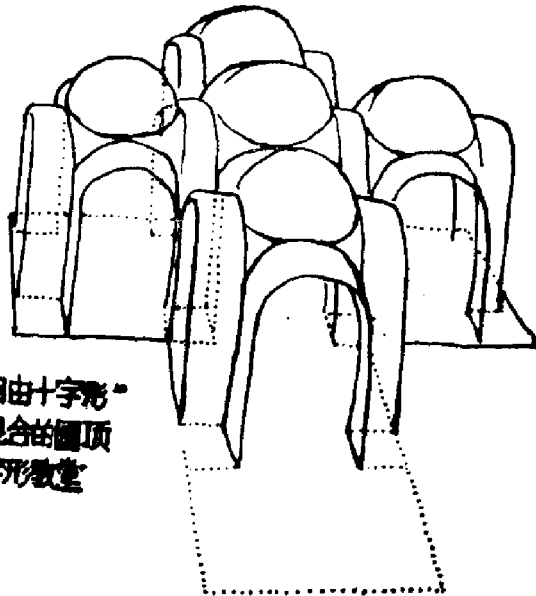
巴西利卡式教堂



在内角拱和三角拱上的圆顶



五个顶或五点式教堂



“自由十字形”
或混合的圆顶
十字形教堂

都没有重量了。当时的拜占廷历史学家普鲁柯皮斯（Procopius, 490? —562?）说，圣索菲亚大厅的圆顶具有“十分明亮的效果，它看起来是由天上的金链悬挂起来的而不是由那些坚固的砖石砌成的”^①。教堂作为清心寡欲，洗炼信仰的场所，与城市的亭台楼阁、集市宫院应是完全不同的，但是在圣索菲亚的大厅里，强调的正是神圣的人间化，使人感到现实是多么绚丽恢宏，

①《剑桥中世纪史》，第四卷，第752页。

庄严崇高。这一点，其实和哥特式教堂在效果上有相通的地方，即都是通过对感性对象（教堂结构、装饰、绘画等等）的审美性体验，而达到精神的升腾。这种升腾之所以被作为信仰，其实在很大程度上是由于教堂本身所固定的含义（即上帝在人间的代办处所），使人认为这种升腾体验就是宗教信仰的一种升华。至少从我们前面已讨论过的神秘主义体验在特征上与审美体验的一致性来讲，我认为没有理由说，教堂内给人造成的精神升腾体验不是审美性的——对于索菲亚这种以现实的富丽堂皇、而不是在空室中的面墙祈祷所引起的人的精神升腾来说更是如此。

因此，诗人们这样描写圣索菲亚的大理石柱和装饰：“碧绿得象海水，或翡翠石，又象蓝色的矢车菊和大片落雪，遍处撒满；还有丰富多采的斑岩石，上面缀满了白色的星”^①。因此，我认为不能由于人们在教堂内感到奇异，就说教堂效果本来就是为了天国和来世永恒的，是一种宗教信仰的情感，相反，我倒认为这种超验效果和心迷神驰的体验，其实正是从审美（即精神的自由实现状态）体验为基础的。当一些俄国特使来到圣索菲亚时，他们所感到的正是这种审美体验，而所谓“上帝”、“天国”云云，不过是教堂自身的既定功能和他们的主观愿望所致。他们深信他们看见了天使的降临，并加入了弥撒仪典。他们说：“希腊人只让我们知道，他们在那里崇拜他们的神，但我们在这里却不知道究竟是天堂还是人世了。因为如果是在人世间，那么如此辉煌和美丽从何处来，我们是无法描述这一切的。我们只知道上帝此时此刻在我们中间”^②。看来，俄国教堂的拜占廷特

· ①拜尼斯和H·莫斯编N·H·Baynes & H·Moss, eds): Byzantium (拜占廷), Oxford, 1948, PP. 390—391.

②列撒拜(W·R·Lethaby): Mediaeval Art (中世纪艺术), London, 1948. P. 34.

征，与俄国人对圣索菲亚教堂的羡慕与摹仿不无关系。不过，俄国教堂那些用木头或金属板包裹着的洋葱头形状的圆顶，是为了在雨雪天能顺利地排水。

教堂的各部分都有其专门的功能和象征，这在拜占廷风格的大都市情调中也是一样的。比如中心圆顶代表基督，作为人世的主宰和全能的造物主；中心圆顶周围的小穹顶或辅助建筑代表天使和预言者，在教堂凸出的半圆形或多边形地方（apse），是安放圣母玛丽亚的地方，她在那里为人类祈祷与上帝相沟通；那支撑着中心圆顶的四个三角穹隆，代表四个福音传道者；等等。但是，大都市情调更强调教堂建筑的个人性质或宫廷（以及市政）性质。圣索菲亚教堂固然是查七丁尼的胜利纪念堂，而在他的西方首都拉温那的圣维塔莱（san Vitale）教堂（M·列维；图50），则是为了宫廷而建造的。这些教堂的大都市情调，体现在这种个人或宫廷以及市政性质的建筑的剧院式意味。与此类似的6世纪拜占廷教堂还有拉温那的圣阿波列那利（San Apollinare）、威尼斯的圣马可教堂，等等。

在大多数拜占廷教堂中，由于破坏偶像运动的影响，尽管有许多圣像和人物肖像，但直到12世纪，直接作为祈祷对象的偶像仍是不多见的。但是，大都市情调对于装饰、工艺品、绘画以及插图的爱好的爱好，却使人物雕像和肖像画得以保存下来，并主要反映在大量的象牙雕刻中。还有那些珐琅、织物、锦绣、手抄本插图、镶格和壁画等等，所有这些都洋溢着浓厚的城市气息和世俗色彩，以至于上帝在这种气氛中都成了一名观众^①。

正是保存在教堂中的大量工艺品和造型艺术，同拜占廷教堂

^①参见克劳塞默尔（R·Krautheimer）：Early Christian and Byzantine Architecture（早期基督教和拜占廷建筑），Harmondsworth, 1979, P.215.

建筑一道，体现了大都市富丽奢华的生活情调，当然也流露出大都市绚丽色调的矫揉造作和虚饰浮夸。这一切其实都成为后来罗可可（rococo）风格的历史渊源。这种大都市生活情调，尽管强调作品的装饰性特征，但却不是抽象的、完全象征的或寓意的，而是反映了对当时生活的细致观察和爱好。比如，7世纪的银盘子上的雕刻《大卫涂油以称王》（贝克维斯：图84），其写实风格是十分自然主义化的；而9世纪后期到12世纪早期的珐琅雕刻和银制镀金雕刻中，比如《列奥卞世和圣者》、《在圣者和大天使中间的基督蒙难十字架》（Christ on the Cross amid Saints and Archangels，贝克维斯：图166、167），则是以现实刻划的人物形象作为装饰的一种成份，或者方式，以此组成各种更大的装饰图案。甚至，帝王也以他所喜欢的宫廷生活和城市场景作为绘画内容，并把这些作品当作礼物赠给教堂（J. 贝克维斯：图105，106）。

大都市的生活情调之所以能够随处体现在拜占廷教堂和艺术作品中，当然也是与建筑和工艺的各种专门化职业分工密切相关的。职业中的“行会”（guilds），其最早实体形态的产生，看来必然与教堂建造和工艺美术有关，行会原来就意味着“神秘的启示”，这表明了行会所具有的技术上的保密性和专业知识方面的排他性。这样，由这些具有专门技术，尤其是以此为专门职业的人所建造的教堂和绘制的艺术作品，必然有着高度专业化的职业个性，而这些职业的专门化，本身便是城市的一种直接产物。这一切，既体现在拜占廷教堂建筑和宗教题材中，也体现在对此的世俗化处理方面。“如果说，圣·维塔莱的镶嵌画的实质是宫廷艺术（它加强着从亚历山大延伸到安格尔〔Ingre, 1780—1867，法国古典主义画家〕所作的拿破仑肖像画传统），那么，在修道

院中早就存在着这种艺术传统了”^①。

就拜占廷风格的大都市情调来说，“教堂和宫殿的装饰变得更为讲究了。镀银和象牙的门，银制的权杖上缀饰着大红色帘子，丝织物和绵绣图案上镶着金边，巨大的镀金灯高悬在宫殿天庭和教堂屋顶，家俱和陈设物镶嵌着珍珠母、象牙和金子——所有这些都成为很平常的现象了。”“在许多这类作品中，有着高度专业化的熟练，还有那种微妙而娴熟的特质，所有这些只有作为一个古代传统时代的结束才有可能出现。在康士坦丁堡的官方艺术和这个中心之外，在修道院中还盛行着一种更为感伤的，更为戏剧性的和更加大众化的艺术。修道院回廊中的马赛克和绘画，充分仔细地考察了当时的生活细节：耶稣在十字架上受难，玛丽亚穿着垂挂拖地的衣袍。许多与修道士有关的艺术，采用油彩绘画的方式和用蛋白调剂的颜料的绘制方式，这些体现在小木制镶板上的偶像绘画中。这些圣事绘画的基本格局，都记载在绘画手册（manuals）中。第二次尼西亚公会说过：‘对于宗教形象的构想不能依赖艺术家的主动权，而是要依据教会和宗教传统的规则来完成。’但是，尽管有这些规则，在拜占廷绘画中还是有大量的变化多样，特别是在僧侣的大众艺术中，而不是只以某一个意志作为定规的”^②。

艺术制作的专业化，造成了多样化技巧的熟练和世俗化倾向。但是，这种专业化一方面是社会分工意义上的进步，这进步是和城市的发展相一致的；另一方面，同样也反映出，“艺术”在中世纪的含义仍不具有精神创作和审美欣赏的独立含义。大约在列奥六世时期（Emperor Leo VI, 880—912），一

^①M·列维：《西方艺术史》，第79页。

^②阿兹：《中世纪的精神》，第127页。

本大主教书 (the Book of the Eparch) 中规定, 所谓的社会精英 (elite) 只指学者而言, 至于艺术家则不过是工匠, 如果他们不能按期保质保量地完成工作, 或者破坏合同, 就将受到“鞭打、致残和放逐的惩罚”^①。

总的说来, 所谓拜占廷风格, 在本节就是指拜占廷生活中审美性和艺术性活动特征而言的, 它主要体现为王权意识、宫廷趣味、生活化和亲切感、城市情调、世俗内容及处理方式, 以及一贯保持的现实主义审美态度和艺术表现方法。所有这些特点, 主要体现在绘画、马赛克装饰、工艺品、手抄本插图、象牙板雕刻等等绘画艺术中, 而在教堂建筑中, 建筑效果也是为着达到绘画的效果的。这是拜占廷与西方欧洲的一个不同之处, 也是上述拜占廷风格特征的一个必然结果, 即是说, 在情节、内容、色彩、形象等各方面具有丰富感性表现力的造型艺术中, 绘画更能使拜占廷风格得到体现和发挥。拜占廷艺术似乎在内容和形式上都远较西方欧洲的中世纪艺术要丰富多彩, 它向人们展示了愉快、亲切、惊奇和激动, 教堂和艺术作品中珠宝闪耀, 人头簇动, 衣裙飞扬, 热闹得很^②。爱尔兰诗人叶芝 (William Butler Yeats, 1865—1936) 对此曾写道:

跨上在泥沼和血浆中翻滚的海豚,
个性连着个性! 铁匠们斩断了洪水,
帝王那金色的锻造坊!
舞步踏在大理石上
打碎了纷杂繁复的苦难恼怒,

^① 贝克维斯: 《早期基督教和拜占廷艺术》, 第345页。

^② 参见马塞乌: 《拜占廷美学》, 第一章。

这些形象仍然
产生出新的形象，
这海豚的骚动，这铃锣喧闹的海。①

拜占廷风格如此绚丽热烈，它不仅吸引了北方塞尔维亚和俄罗斯，而且一直影响着意大利的许多海港城市（最突出的是威尼斯和西西里Sicily），甚至经过文艺复兴而影响了18、19世纪的西班牙和法国。拜占廷以宗教为题材的绘画作品中的现实场景，以及人物动作所体现出的不安情绪，直接触发了西蒙·马蒂尼（Simone Martini, 1283—1344，意大利画家）的灵感。只要看一下11世纪拜占廷大量以“天使报喜”为题材的绘画作品（比如贝克维斯：图206），便可以清楚地知道，乔托（Giotto di Bondone, 1267—1337，意大利画家）、杜歇奥（Duccio di Buoninsegna, 13—14世纪末意大利画家）和马蒂尼的《天使报喜》（分别为1306、1311和1333年创作，M·列维：图82、83、84），实在只是拜占廷的《天使报喜》在技巧上的更加娴熟、在气氛上的更为神秘罢了。当然这三个人风格也不一样，乔托更为现实主义化；杜歇奥则较多理想的情感；马蒂尼更有在动作中见出神秘的才气，所以列维说他“更具有国际性标准”，甚至有着法国哥特式风格与拜占廷风格的混合②。

从13世纪拜占廷一些《基督变形》中（比如贝克维斯：图85，294），可以清楚地找到后来拉斐尔《基督变形》（M·列维：图131）的前身，不过，拉斐尔也在现实化技巧上更多了标

①巴尔顿（O·M·Balton）：Byzantine Art and Archaeology（拜占廷艺术和考古学），Oxford, 1911, P. 34.

②M·列维《西方艺术史》，第83、77页。

准性的风格主义倾向。前面提到的拜占廷作品《摩西接收律法》，以一种拥挤、颤慄、梦幻的基调成为埃尔·格列柯（El Greco, 1548? —1614/25, 西班牙画家）《奥卡斯公爵葬礼》（M·列维：图169）的先驱；14世纪拜占廷象牙记事版上的雕刻《悲伤圣母的死去的基督》（贝克维斯：图289），其中的圣母和基督形象完全成了后来德拉克罗瓦（Eugène Delacroix, 1798—1863, 法国画家）所喜欢表现的拜占廷或者埃及的男女人像。这样的作品清单还可以开出一大串来。不过，此处并不旨在分析拜占廷艺术的影响，而仅仅指出，拜占廷文明直到文艺复兴之前，一直保存和延续着从古希腊、罗马和埃及而来的哲学（尽管艺术活动并不理睬它）、法学、城市、商业、票据交易所等等文明，而且创造了意义重大的工程学和技术，影响了整个欧洲天主教文化甚至伊斯兰教文化，而且为这两种文化直接输送了许多各种专业人材。因此，分析中世纪理论美学撇开拜占廷风格是不可想象的，而不幸这往往正是为一般西方美学史和艺术史所忽视的。艺术不过是拜占廷这些诸多影响中的一方面，但是，拜占廷艺术所体现出的拜占廷风格中审美态度的过于现实和理论思考的肤浅等特点，都是造成美学史家对它们的忽视的一大原因。

因此，正是这种现实的、世俗的、骚动不安的、情绪热烈的拜占廷风格，迷惑着拜占廷美学和艺术理论的自觉思考，或者说是美学和艺术理论不能自觉自身的一个结果。拜占廷艺术从来不花时间在理论上关心自己，更不顾忌哲学与宗教，只是随着社会生活自然而又安心地存在着、闹腾着，直到康士坦丁堡的陷落。“甚至拜占廷的知识界也只是跟在异教哲学后边干着与之通奸的勾当，不过这却不是指柏拉图，而是指新柏拉图主义者，特别是迷惑于普鲁克劳（Proclus, 410? —485, 希腊哲学家）。于

是便以一种罗马教会专事发布揭发圣列候选人恶行败德的人 (advocatus diaboli) 的口吻说着话。拜占廷几乎从不提及新柏拉图主义者中最伟大的柏罗丁，但是很难相信他们真的不知道他的作品；也许，他对于他们来讲过于直接了，风格过于单一了，以至于不能够受到他们的欣赏或崇敬”^①。所以，拜占廷风格一方面说明，与整个中世纪思想一样，拜占廷亦没有自觉到理论美学的存在；另一方面，则说明了艺术活动作为整个生活的特征化体现，倒正是中世纪审美实现在艺术领域中的一大特征。这一意义同样适用于我们即将分析的罗马式风格和哥特式风格，只不过它们各自另有一些特征罢了。这两种风格在时间上较之拜占廷风格的较晚形成，并不意味着对拜占廷风格的接续，而是由它们自己的存在特性决定的。

(二) 罗马式风格

罗马式风格的主要体现是在教堂建筑和雕塑方面。但是，这里的“罗马”并不是指意大利罗马这个地理概念，实际上罗马式风格遍及包括法国、西班牙、英国、德国和意大利在内的整个西欧，并且也影响到其他一些地方。罗马式风格的形成较晚，真正狭义的罗马式建筑和雕塑，仅指11到13世纪的西欧；而“罗马式”这个词，则是法国考古学家肖蒙 (Chaumont) 在1825年最先采用的。

不过，罗马式风格由于在它形成独立特征之前，有着拜占廷风格的强大影响 (主要通过意大利)，而在它之后，则为横扫全

^①贝克维斯：《早期基督教和拜占廷艺术》，第345页。

欧的哥特式风格所取代。因此，罗马式风格同样也有着其他两种风格，尤其是哥特式风格的某些相似特征。詹森(H·W·Janson)在谈到欧洲美术史历史分期的一些问题时说：“作为一个美术史的标签，罗马风(即Romanesque——引注)有着一个与哥特式十分不同的历程。罗马风作为一个排除性的术语而取名，用来表示哥特式之前的中世纪建筑风格。它包括了七百余年时间范围的各种风格。这些风格的较早者从那时起就有了独立的、中性的名称(盎格鲁撒克逊的、加洛林王朝的奥托时代的)，以致现在所说的罗马风便是指当与以10世纪起到12世纪的大规模雕刻复兴相联系的建筑风格。它也涉及这两百年间的雕刻和绘画。但它较低的分界期线仍然是不明确的，且其形态上的特征在各地变化又那么多，以致罗马风‘时期风格’这个概念远远不如哥特式‘建筑风格’那么首尾一致。作为一个概念，没有必要说罗马风美术表示了不同于哥特人的罗马时代人的精神实质。事实上，沃林格(W·Worringer)在写于第一次世界大战前夕的《哥特艺术的精神》一书中(英译本标题误为《哥特式艺术形式论》)，发现了在所有的罗马风和前罗马作品中的‘哥特精神’”^①。

其实，本节确实没有打算一定要弄清楚罗马式风格的历史分期，因为具体的分析将表明罗马式风格的特定内容和特征是什么。但是，这并不仅仅是一些艺术特征便可以说明的问题，罗马式风格的产生，应该有其历史的和社会的原因。这种原因，在于西方欧洲在漫长中世纪中艺术形态的不活跃繁荣，而当人的艺术性存在自发地、顽强地要求得到实现时，作为对信仰的一种实践，必然把艺术出路的寻找放在教堂和与教堂联系在一起·的雕刻上。因此我们在本章开始时说，罗马式风格是从中世纪基督教内部发

^①《美术译丛》，1985年第2期，第41页。

展起来的，就这种风格在教堂和雕刻上的特征化体现来讲，它是中世纪基督教自己的艺术（但并不是一般所谓的“宗教艺术”，见第四章和第七章）。当人们找到教堂和雕刻这两个领域，并在这里以艺术的形式来实现他们现实生活中对完满自由实现型态的追求时，所谓“罗马式风格”主要意味着罗马人的情感，这情感在教堂和雕刻中表现为掺杂混合在纪念碑风格中的庄重的精巧和适度的热情这两种特征。

就罗马人的情感来讲，当然也并不仅仅是专指民族意义上的罗马而言，它同样也是中世纪西欧许多民族的情感。但也许正是在这种多民族或混合民族的情感意义上，“罗马式”这一术语才具有不局限于意大利罗马的、真正确切的历史定性，因为这原是查理曼神圣罗马帝国时期一般人的情感。恩格斯在《家庭、私有制和国家的起源》中，谈到了北方蛮族德意志人是如何与奴隶制的罗马相融合的。在古代的奴隶制过时了的时候，罗马的生产劳动者阶级已日益由自由的罗马人所构成，然而这只是经济本身发展的结果，基督教会却从来没有反对过奴隶制。“奴隶制已不再有利，因而灭亡了。但是垂死的奴隶制却留下了它那有毒的刺，即鄙视自由人的生产劳动。于是罗马世界便陷入了绝境：奴隶制在经济上已经不可能了，而自由人的劳动却在道德上受鄙视。前者是已经不能成为社会生产的基本形式，后者是还不能成为这种形式。只有一次彻底的革命才能摆脱这种绝境”^①。正是在奴隶制经蛮族氏族制而向封建制过渡的意义上，恩格斯才说：“德意志野蛮人把罗马人从他们自己的国家里解放了出来，为此他们便强夺了罗马人全部土地的三分之二来自己分配，一部分归全体人民所有，一部分归各个部落和民族所有。”“氏族在自己的村落

^①《马克思恩格斯选集》，第4卷，第146—147页。

里定居愈久，德意志人和罗马人愈是逐渐融合，亲属性质的联系就愈让位于地区性质的联系”^①。

显然，这种北方蛮族与南方垂死文明的融合，并不是因为北方民族在种族方面的优越：“使欧洲返老还童的，并不是他们的特殊的民族特点，而只是他们的野蛮状态，他们的氏族制度而已。”“凡德意志人给罗马世界注入的一切有生命力和带来生命力的东西，都是野蛮时代的东西。的确，只有野蛮人才能使一个在垂死的文明中挣扎的世界年轻起来”^②。正是由于一定生产关系所决定的社会制度，而不是什么民族意识拯救了欧洲，由此便造成了中世纪、特别是10世纪以后，罗马式风格中的情感是一种多民族融合的时代情感。如果说，基督教曾经以比当时的官方意志大得多的力量征服了欧洲，并统一了欧洲的意识形态，那么，在这里，生产力的发展和一定的生产关系反过来又决定了基督教性质的变化，即向封建主义的宗教转变（在分析哥特式风格时我们将看到，那时的基督教已开始由其封建性质向资产阶级的宗教转变了），而这种宗教本身是建立在大地主和依附于大地主的小农这一生产关系基础上的。“在罗马帝国存在的最后数百年间，城市丧失了它从前对乡村的统治，而在德意志人占统治地位的最后数百年间，也没有恢复这一统治。这是以农业与工业的发展程度很低为前提的。这样一个总的状况，必然产生占统治的大地主和依附的小农”^③，因此，在大一统的神圣罗马帝国时代，封建的、农业的自然经济，使罗马世界的情感较多一种乡土观念的成份。这种乡土观念并没有很强的民族情绪和种族意识，所谓

①《马克思恩格斯选集》，第4卷，第147—148页。

②《马克思恩格斯选集》，第4卷，第152—153页。

③《马克思恩格斯选集》，第4卷，第151页。

爱国心，只是在和家乡的观念或利益相一致时才有所表现^①。

“罗马人和蛮族并没有什么种族感情上的界限，而且即使是在上流社会里，也常有互通婚姻的事情”^②。

与希伯莱注重“律法”诫条的传统不同，中世纪西方封建的天主教多讲上帝的仁慈，这是罗马人情感的一个重要内容。随着经院哲学对信仰的论证松动了对教条本身的信仰（见第九章），仁慈作为一种信仰，必然也多少失去了教义信仰的宗教含义，而更多地变为某种道德和行为规范上与人为善的“良心”。这种良心在罗马式风格中的体现，是艺术中的和谐、开朗，对传统宗教题材的世俗性想象。所有这些，由于是在教义信仰与世俗生活道德的结合中得到体现的，因此仿佛都突然拥挤和纷呈在教堂和教堂中的雕塑上了。

法国艺术史家厄利·弗尔（Elie Faure, 1873—1937）在他的《艺术史》第二卷第7章中，把西方天主教所追求的精神和谐作为希伯莱经由希腊思想而来的一种理想生活。他说：“犹太人对正义的执着追求，强化了人们的社会本能。有了这种追求，希腊精神和闪米特精神得以在西方熔炉里逐步形成一种和谐，一种埃斯库罗斯（Eschyle）所预料、耶稣所期待的和谐”^③。这种和谐，在罗马式风格中就是强调日常生活中“良心”在伦理方面的现实意义，而不是宗教的神秘成份。因此，对信仰的实践在艺术中已不再需要神秘主义的内心祈祷、冥思、或者恩宠，而是以具有情节性内容的雕塑直接向人们感性地展示出实际信仰内容的。

①参见汤普逊：《中世纪经济社会史》上卷，第54页。

②J·H·罗宾森：《新史学》，第133页。

③《美术译丛》，1984年第2期，第36页。

在罗马式教堂中,常常有大面积的雕塑,这些雕塑多以浮雕形式表现在教堂的门上,上面刻着圣经中的一些故事情节。比如11世纪本伍德主教(Bishop Bernward)在希尔德斯海姆(Hildesheim,西德下萨克逊一城市)委托工匠为其教堂雕刻的那扇青铜门,其中有一个场景是上帝把亚当和夏娃逐出乐园(M·列维:图56)。图中亚当和夏娃一丝不挂,上帝的装束打扮象一个农夫,他威严地跨步向前,指斥亚当,亚当惶恐不已,弯下身来指着夏娃,好象要把责任推到她身上;而夏娃更加羞愧不安,低低地弯着腰,用手捂着下身,同时又辩解地指着地下撒旦变成的蛇。在这幅浮雕面前,人们除了看到明确无误的现实性道德,更有能感到的一种可供欣赏的戏剧性情节,而这些情节又连贯地使观者眼光逐一看遍整个画面。浮雕的背景很简单,只有一棵树和一朵云彩。这种简练的处理手法似乎有着拜占廷那幅《亚当和夏娃》的装饰特征,但人物更有感情意味,而不仅仅是一些健壮丰满的躯体。并且,这幅罗马式风格的雕塑并没有古罗马雕像中那种形式上的“好看”和完美,相反,人物显得头大四肢细,似乎无力承受道德的重负。

如果再对比文艺复兴时意大利雕塑家劳伦佐·吉贝尔蒂(Lorenzo Ghiberti, 1378—1455)的青铜浮雕《以撒的故事》(Story of Isaac, M·列维:图99),便可以看出,那是一种与罗马式风格完全不同的艺术追求。吉贝尔蒂这块浮雕是为洗礼堂大门制作的,但在此他已不再考虑宗教的和道德的含义。他那造作的写实,过分的细部刻划,其实只显示了那时候科学方法在艺术中的一种运用,艺术家更为关心的是自己的造型能力和空间处理技巧。“这件作品在此方面表现了一种有意识的目标:探索艺术中的空间,也在真正的建筑以及雕塑和绘画中构造明晰的建筑

空间,并在这些建筑物中,使空间关系得到新的、明确的肯定。吉贝尔蒂在这方面建造了自己新艺术的庙宇,这些庙宇从精心排列成方格的地面上优美地耸起,在地面本身所形成的几何图案式方格中,显示出艺术家对透视理论的掌握水平。事实上,这幅组合而成的画面之秘密所在,就是透视法。”“画面中,那一连串相连结的、富丽堂皇的连拱廊,以越来越细的浮雕形式融合在铜板里,人们几乎难以把它们仅仅当作背景,因为它们以及由它们所构画出的空间,实际上就是主题”^①。

吉贝尔蒂那种科学性精确的艺术,在罗马式风格中是不注意的,也没有必要存在,因为这几乎是两种不同的艺术观:在文艺复兴,艺术已与生活相区分而独立出来(当然这并非全是积极含义,见第九章),而在罗马式风格中,艺术仍然是生活态度必然或者迫不得已所找到的一个特征化实现途径,并在这个途径中非自觉地实现自由的完满型态。正是由于艺术尚未从生活中独立出来,罗马式风格才可能是罗马世界人的情感的某种特征。

罗马式风格中的人的情感,在于对乡土的热爱中所显出的一种复杂混合的态度。连续战争、农业自然经济的停滞、教会在精神思想上的桎梏等等,这些人间灾祸都使得家乡的土地成了唯一可宝贵的和可以寄托情怀的归宿。然而,随着信仰的松动和十字军打开的新视野,僧侣和工匠们跃跃欲试,表达出对尚未明确的、朦胧的理想生活的追求。当这种追求以罗马式风格拥挤到教堂中和雕刻上的时候,它并没有同时代的拜占廷风格的大都市情调,也没有哥特式风格中城市自治的重要性质,而是带着浓厚而又淳朴的乡土热情,一下子扑向了本是城市文明的组成部分的教

^①M·列维:《西方艺术史》,第132页,重点为引者加。

堂和雕刻。这样，罗马式风格的情感特征，便表现为文化和艺术从乡土向城市的过渡，表现为挣脱教义束缚转向世俗生活的骚动与不安。在这种复杂的情感特征中，宗教神秘与民间世俗的精怪传说混在一起，但是这种混合并没有导致神秘主义，而是作为罗马人情感中对自身历史的亲切爱抚，体现出开朗粗犷的性格。另一方面，这种复杂的情感也是基督教象征主义与现实主义的混合，这种混合又没能促进美学和艺术理论的自觉，而只是生活将全付精力放在教堂和雕塑的狭小天地里时，锤炼出了一种追求完美娴熟的风格主义（mannerism），并且直接影响了文艺复兴的造型艺术。

罗马式风格中的情感特征，当然和对罗马传统的自豪感是联系在一起的，因此，罗马式建筑比拜占廷和哥特式建筑更具有古典色彩，这便是罗马式建筑的纪念碑风格。但是，体现在这种纪念碑风格中的宗教神秘性，却有着罗马式建筑之形成的历史原因。在10世纪，一方面是贵族庄园城堡在封建化的农村的重要地位；另一方面是北欧海盗（Vikings），马扎尔人（Magyers）以及回教徒的袭扰，使城堡以及与此相连的乡村教堂不得不在材料和结构上向坚固性方面发展。在材料上主要是石料的大量采用；而在结构上，则是穹顶和混合形方柱以及各种拱门的广泛采用。

就教堂建筑来讲，这种发展基本上是沿着传统的巴斯利卡型制而来的。早期巴斯利卡式教堂原是长方形的大厅，结构简单，光线明亮，很能适应基督教正统化之后教徒人数猛增的需要。后来，为了以十字型制象征基督受难的十字架，受希腊的十字式（equal-arm cross）型制启发，在本堂两边又发展出相等的侧廊来。这些侧廊各有本堂的一半高和一半宽。这样既可以容纳更

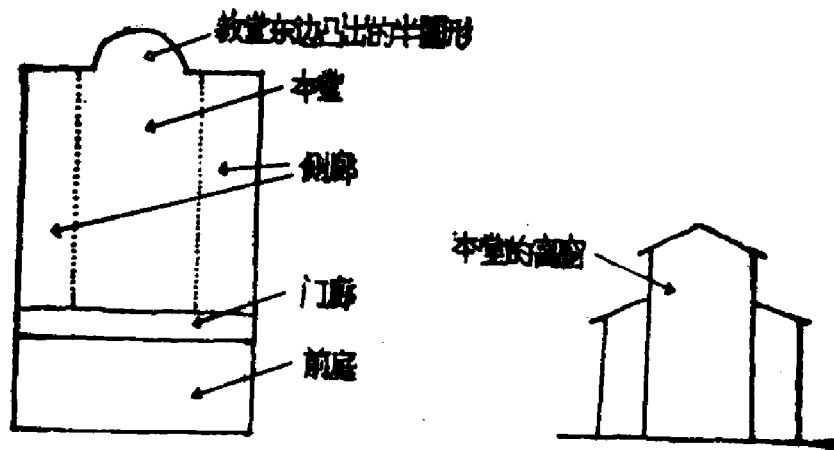
多的教徒，也可以使尚未皈依受洗的人有一个集中的地方。随着仪式的复杂，祭坛的神圣化，本堂也就拉长了空间，使整个结构成为横短竖长的长方形十字架型制。这种基本型制从罗马城内的圣约翰教堂（St·Giovanni in Laterano, 313年）^①和罗马城外的圣保罗教堂（San Paolo fuorile Mura, 386, 陈志华：图8—1）^②；一直保持到罗马式建筑时期。在米兰、威尼斯、拉温那乃至叙利亚的罗马式教堂，都有这种对巴斯利卡型制的沿用和改进。

巴斯利卡式教堂由于太宽而不能做成穹顶，只好覆盖着有椽的天花板，罗马式教堂对此的改建，使石料可以大范围、多功能地得到采用。这种改建，从加罗林朝时期便开始了。典型的平面图仍是十字形的，有时在各端有一凸出部分。凸出部分的周围是一圈回廊或走道，可以用来作为礼拜的场所，也用来陈放圣遗物。由于罗马式建筑的桶形穹隆是横跨整个两边墙壁的，而穹隆的直径毕竟有限，加上为了支撑穹隆的重量，墙壁必然很厚，并且用沉重的混合型方柱代替以前的圆柱。这样，就使本堂和侧廊的走道变得很窄了。下面是早期巴斯利卡型制和改建后的罗马式圆形十字型制的平面图^③。因此，当我们说罗马式教堂由于较之巴斯利卡昏暗狭窄而具有神秘性时，一方面应该考虑到这种建筑变化是因为突出其坚固性的一种后果，另一方面还要看到，罗马式风格的情感，使人们在这种建筑上倾注了大量的装饰，比如塔、圆顶、布满雕刻的门、拱门和饰带等等，这和过去巴斯利卡式教堂一无修饰的外观形成鲜明对比，而这些装饰在内容和形式上都可

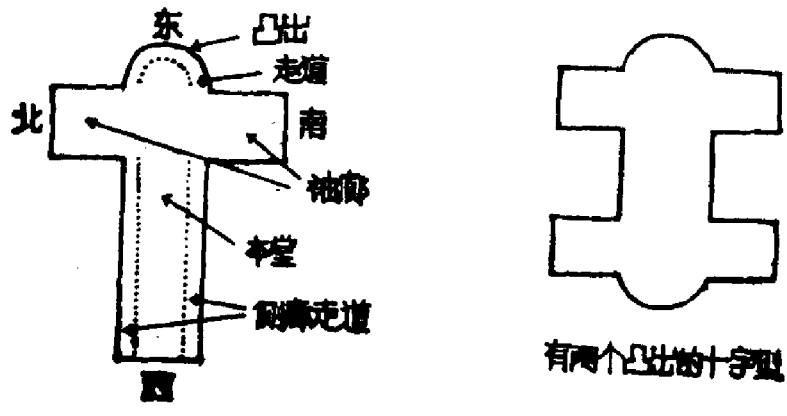
^①见托伯特·哈姆林：《建筑形式美的原则》，中国建筑工业出版社，1982年，图150。

^②又见《世界美术》1986年第1期，第79页，图3。

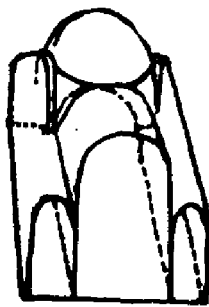
^③草图引自阿兹《中世纪的精神》，第91、387、122页。



(1) 早期巴斯利卡型



(2) 罗马式教堂



(3) 圆顶巴斯利卡

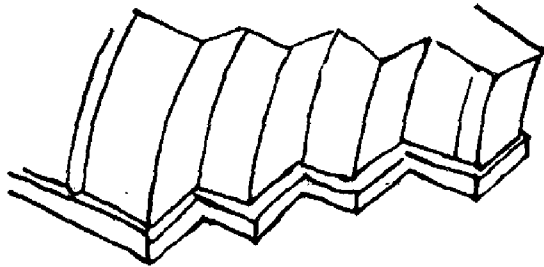
能使人感到好奇和神秘。

在典型的罗马式教堂中，西边的正面往往有两个塔，这塔是四边形或多边形的，还有圆顶阁楼，它们都从屋顶上竖起，并和整个西边的正面共同象征着上帝在尘世的代理者。特别是罗马式风格形成以后，教堂的塔便成为一种基督教象征了。由于外观上对装饰的注重，罗马式教堂的门和窗有着特殊的装饰意义，并且使这种装饰作用与工程学角度来讲的负荷能力结合在一起。在这方面，围绕着对圆拱的组合和改进，主要有个富有特征的装饰性门窗（它们往往是实的，不通的或非实用的），即倾斜式拱门或窗、伦巴底（Lombard）式门廊、托斯卡（Tuscan）式门、组合式拱门和车轮状花窗，如图①。最为具有这些特征的罗马式教堂之代表，一般认为有意大利的比萨大教堂和斜塔（Pisa Cathedral, 1063—110, and Leaning Tower, 1174—1350, 塞维尔图10·23）、西班牙的康坡斯泰拉大教堂（Compostella, Cathedral）、德国的美因兹大教堂（Mainz, Cathedral, 11世纪，陈志华：图8—3）和塞皮尔大教堂（Sepyer, Cathedral）、英国的达拉谟大教堂（Durham, Cathedral, M·列维：图59）、以及法国土鲁斯的圣塞尔尼教堂（St·Sernin at Toulouse）②，等等。

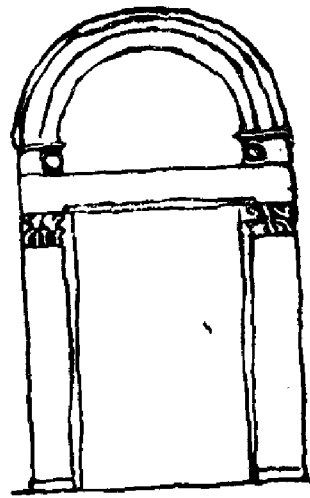
其实，当人们以全付热情倾注于教堂和雕刻时，教堂和雕刻的象征含义已变得习以为常而不被注意了，人们所面对的，只是他生活的一部分场景，信仰也溶化在这些场景的确定情节内容中，尤其是展呈在教堂内众多的雕刻中了。雷纳尔（Edwin Rayner）对中世纪的雕刻这样说道：“在那些时代，艺术也象别的

①草图引自塞维尔：《西方艺术史》，第316—320页。

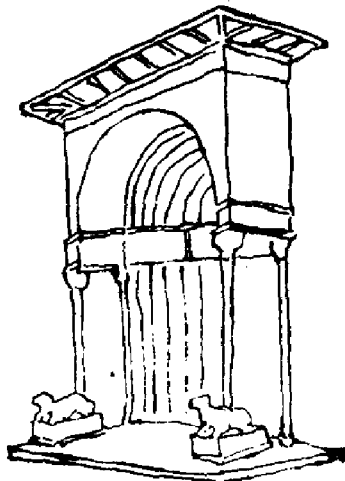
②见《世界美术》1986年第2期，第81页图1—2。



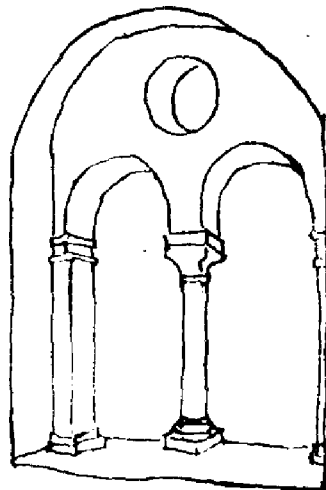
1. 饰拱式拱门或窗



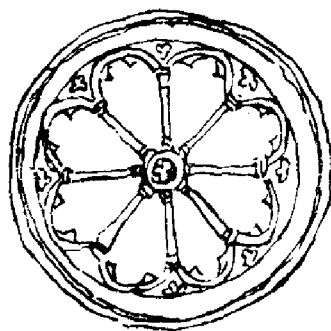
3. 托斯卡式门



2. 伦巴底式门廊



4. 组合式拱门



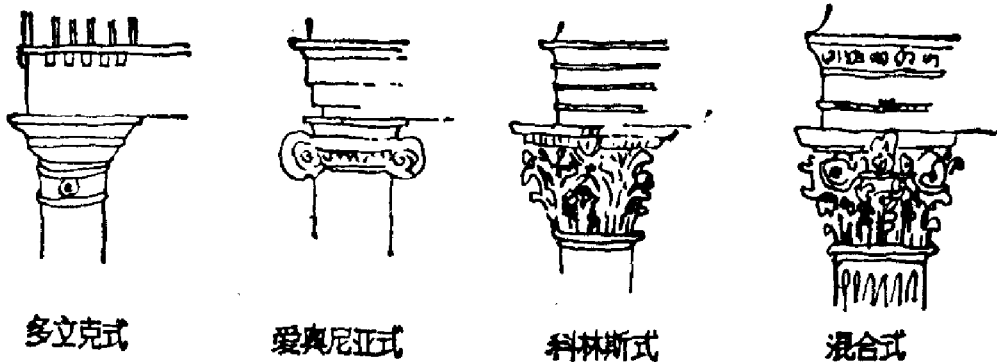
5. 车轮状花窗

东西一样集中在教堂，那里的神父试图去给人们讲解圣经故事。人们去那里听讲必须要有书本。但是那里没有书籍，即使有也没有多大用处，因为大部分人不会阅读，所以故事通过石头来讲述——把它雕刻进教堂和主教堂的墙和柱子里。随着时间的推移，圣人的形象和圣经章节，出自圣经的故事，寓言和布道的场景都装饰到了这些教堂上，那里就成了大家都能读懂的‘石头圣经’^①。雷纳尔所描述的客观现象是对的，即教堂中的确有许多‘石头圣经’，但认为它们的产生是为了宣讲圣经，可是是出于对艺术的误解。事实上，艺术就是艺术（见第八章），它可以用来宣讲圣经，也可以独立存在，但却不会为了宣讲圣经而存在。当罗马式风格出现的时代，艺术家工匠已不再对延续这种‘石头圣经’感兴趣了，他们把他们喜欢的各种东西，包括异教诸神和精怪野兽的形象雕刻进教堂的墙上和柱子上；这些雕像既无象征，也无教谕作用，它们更多地倒是体现了罗马式风格中情感的明朗愉悦特征。

这些异教鬼怪，最集中地被雕刻在柱头上。这些立柱的柱头（capital）本来纯粹是为了装饰用的，在罗马式建筑中，它有着自己光辉的古代传统；这就是从古希腊直到后来罗马的柱头装饰类型，比如多立克式（Doric）、爱奥尼亚式（Ionic）、科林斯式（Corinthian）、混合式（Composite），等等。这几种柱式的柱头见下图^②。罗马式风格的产生，作为对教义的松动而在教堂中抢占表现领域来讲，柱头的装饰作用无疑成了表现世俗甚至异教趣味的理想地方。而且，由于不能够很近地仔细观察这些地

^①《美术译丛》1986年第1期，第54页。

^②图引自W·G·Sinnigeu：《古代史》、另见《美术译丛》，1984年第1期的插页。



方，艺术家工匠还可以把自己的名字也刻进去，这是艺术家作为个人有名有姓地自由存在的一个重大标志。到后来，署名的情况日益多起来，并且把名字直接写在或刻在了一些重要的大幅作品上。M·列维说：“立柱的柱头（尤其是在法国的教堂中），往往不是抽象的饰物或叶形饰图案，而是生动地饰有压缩了的行动的微型场景。一些最伟大的罗马式风格的雕刻，特别是教堂正面的雕塑，是标有某个时代艺术家自己的姓名的作品，这就是说，单个艺术家从黑暗时代的默默无闻中解决出来了，这标志着雕塑家地位的不断提高。”

异教和世俗成份在教堂雕刻中的体现，其内容是很广泛的，并且混同在基督教内容中。有黄道带（zodiac）图样，不同月份的劳作，七种自由艺术，古代伟大的思想家，圣徒的生活，日常生活场景，以及大批的动物、牲口、精怪，等等。这些形象既有真实的也有想象中的。我们已经看到，圣·贝尔纳德在《劝思考书》中要求人们冥思上帝，他当时写这篇灵修文学的主要背景，正在于为了反对罗马式风格中的世俗化倾向和精怪传说中的异教迷信。圣·贝尔纳德的态度，是从正统基督教理论美学的角度来反对艺术中的唯美主义。罗马式风格中这种世俗化倾向和异教迷

信，与西方欧洲历史上一种特殊现象互为表里的，这个特殊现象在于教堂与修道院是作为乡村集市中心而兴盛起来的。“罗马式时期的许多伟大教堂都连结着修道院，因为在11和12世纪，修道院的僧侣都十分富有，有专业才干，并且比世俗僧侣更有威望。在这两个世纪中，修道院仍是知识和技术的伟大中心，并且在一种地方化的社会生活中，与另外一些修道院中心保持着思想交流。这些修道院之间的交流，以及香客路上人群的流动，是思想传播的主要方式。而到后来，哥特式建筑则主要连结着发展的城市”^①。

其实，在西方历史上，异教原就是在乡村存在的，而基督教则在城市活动。“异教徒”（pagans）这个词就意味着“乡下人”（rural）^②。因此，异教和世俗的精怪野兽形象出现在罗马式风格的教堂和雕刻中，本是与罗马式风格的乡土情感相一致的。而且，“对于僧侣来讲，古代的诸神们被认为是活着的魔鬼，而民间传奇则表明，撒旦本人是被想为真的存在的”^③。甚至教皇哥里高利七世（Pope Gregory VII, 1020?—1085）1076年2月23日那篇对亨利四世（Henry IV, 1050—1106，神圣罗马帝国皇帝）的首次革职革教令，也充满了借用魔鬼来诅咒人的迷信语言。这种咒逐或咒逐令在13世纪逐渐形成了固定的格式和款式，其中常常这样写道：“……愿他在战争中，祈祷中，谈话中，在沉默中，在饮食中，都要受到咒诅。他的感觉——视觉、听觉、味觉、嗅觉，以及他的全身自顶至踵，都要受到咒诅。我求撒旦率领诸神

^①阿兹：《中世纪的精神》，第338页，重点为引者加。

^②参见辛尼吉《古代史》，第510页。

^③哈姆林（T·Hamlin）。Architecture Through the Age（历代建筑），New York, 1940, P.251.

搅得他不安，直到他蒙受永久的耻辱，直到他被水淹死，被绳索勒死，被野兽吐吞噬，或被火烧死，使他的子女变成孤儿，使他的妻子变成寡妇。撒旦我命令你，率领你的诸神就像我现在吹灭这些蜡烛一样，使他的眼睛停止放光。急急如律令，阿门！阿门！”诅咒人朗诵时，手持两支蜡烛，诵毕将它们吹灭。这种诅咒也叫着“破门令”^①。在此，教皇和神父们竟然明目张胆地与魔鬼勾结起来了，而且他们似乎比那位历来被称为人文主义者典型形象的哈姆莱特（Hamlet）更不信上帝——因为这位丹麦王子还知道不在仇人忏悔祈祷时去杀他哩。

但是，在教堂和雕刻中的精怪形象，却没有这种善恶的含义，当然更不是为了去诅咒谁或吓唬谁。这些精怪，往往是一些动物寓言中的形象。比如韦泽莱（Vezelay）博物馆中，一个罗马式柱头上有着半人半兽的精怪（塞维尔：图10.32），它正在和一个老头握手，或者是想抓那个老头。它有一个扁平的额头、凸出的腹部，显示出饕餮的食欲；它张开大嘴露出犬牙，又象一只狗；它的头发向后卷曲着，整个动作有一种痉挛的骚动。它的形象与其说是恐怖还不如说是丑陋。这种精怪形像的神秘莫测，甚至也体现在人物雕像上。比如苏雅克圣母院（Souillac, Notre Dame）中的先知以赛亚（The Prophet Lsaiah）雕像（塞维尔：图10.33），那扭动的身体活像一条泥鳅或水妖。海涅曾生动地论述过这些精怪的民间性质，以及它们进入艺术作品中所体现的世俗化含义。他在比较德国的精怪传说之后认为，南方的精怪是快乐的、开朗的：“那里甚而连鬼怪妖术之类也获得一种愉快的形象”^②。海涅当然是从民族心理、文化传统、风俗习惯、地

^①《中世纪中期的西欧》，三联书店1957年，第12页。

^②海涅：《论德国宗教和哲学的历史》，商务印书馆，1980年，213页。

理气候等等方面对南北欧洲民间传说中的精怪形象进行对比的，但就罗马式风格中的精怪形象来讲，这确实是世俗的、诙谐的、快乐的，尽管往往也是丑陋的。

和这些在柱头上压缩为微型活动场景的雕刻、以及粗犷快乐的精怪之出现相一致，当艺术史家感觉到罗马式风格中庄重的精巧和适度的热情时，往往将此归之于两个原因，一是罗马式建筑和雕塑的纪念碑风格，另一是雕塑对建筑的从属地位。这似乎是一种定论式的说法，但实际上，纪念碑风格确是一眼便可看出来的，然而说雕塑从属于建筑，似乎并不能用来作为某种风格之产生的原因。即是说，不能认为由于这种“从属”，罗马式风格才在雕塑和建筑中有了庄重、凝滞、精巧、纪念碑风格等等特点。一般的艺术史中往往可以见到这样的说法，即在古希腊，雕塑是做好后安放在建筑中的，而罗马式教堂是在建好之后或同时，就那些石柱、墙壁的许可条件来直接进行雕刻创作的。“绘画和雕刻，就其组成了建筑物装饰的一部分来讲，都严格地隶属于建筑。雕刻通常埋在建筑物质材料的厚度里，很少违背结构的质量。人体是扁平的和拉长了的形状，在柱子和柱头上，它们又是转曲的和环绕的，用以强调建筑形式的结构线条”^①。

但是，我认为这种情况不仅不是产生罗马式风格的原因，恰恰相反，正是罗马式风格造成了这种艺术特征。因为，首先是当时的艺术家工匠和僧侣找到了教堂这块地方来表现自己自由实现的完满型态，也就是表现他们的审美和艺术要求。在这种情况下，雕刻从属于建筑，不过再次暴露出他们的尚未自觉到艺术活动之独立存在这一思想局限；并且再次反映了，罗马式艺术是从基督教信仰内部产生出来的，而雕刻则从属于建筑，仅仅是这一

^①阿兹：《中世纪的精神》，第391页。

产生过程的某种形式特征：它有着阵痛中的喜悦和期待。

其次，纪念碑风格的出现，显然是与教堂型制和结构在变化过程中所体现出的“坚固和永恒”观念相一致的，即是说，这种纪念碑风格作为一种建筑艺术特征，产生于木结构屋顶的巴斯利卡式教堂向石头和泥灰结构的罗马式穹顶十字形教堂的转变之中。这种转变，当然是罗马式风格产生的生活内容的组成部分。因此，罗马式建筑和雕刻的纪念碑风格，并不仅仅是现在意义上那种专门的艺术特征，而同时更是中世纪11到13世纪西方欧洲的某种生活风格。

然而第三，罗马式雕刻实际上并不完全从属于建筑，当艺术家工匠和僧侣在艺术活动中逐渐自觉地对待艺术创作的独立存在时，雕刻的繁杂多样和精美娴熟往往破坏了它的纪念碑风格。如果考虑到这些雕刻与它们所处的环境背景（主要是教堂建筑）的联系的话，这种破坏作用尤其明显，当然也就减弱了教堂作为整体的纪念碑风格。这里同样反映了当时艺术激情的盲目和审美水准的幼稚，因为那些大量的雕刻对于建筑来讲，无论是从工程学还是从美学方面来讲都是没有必要的，而人们却还没有想到或没能找到在教堂之外更好更广阔的地方去施展他们的艺术天才。

M·列维想必也看到了这一点，尽管他没有从整个生活和观念的变化方面来说明罗马式风格的产生和含义。他写道：“虽然人们常说，雕刻从属于建筑是罗马式风格的一个典型特征，但这种评价在某种程度上来说只是事后对它的一种总结。由于雕像大量地激增，不仅建筑物的正面、柱顶、布道坛以及喷泉上雕有人像，而且还逐渐发展了单个的独立雕塑——并且常常在木雕上涂上颜色。这一整套风格可以说是对造型与雕刻的感受

力”^①。雕塑的堆砌，使人感到教堂有些臃肿软弱，甚至破坏了风格的统一，这种情况在法国普瓦蒂埃的圣母院（Notre Dame la Grande at Poitiers）和亚尔的特罗菲姆教堂（St. Trophime at Arles，塞维尔；图10·28，10·26）集中地表现出来。普瓦蒂埃的圣母院外观精致，布满雕刻，几乎没有一块空白的墙壁。看来教堂为当时艺术家工匠提供的天地实在是太狭窄了。教堂中殿有一组高大的拱门，上面有一桶状穹隆。拱门上方整个都是雕像、小拱门、壁龛，拥得满满的。整个建筑看上去似乎是一堆凹凸不平的泥山丘，全无建筑那矗立的纪念碑感觉，真难以想象人还能够走得进去！就连两边的塔楼也一再加以雕凿，以致其形象完全成了两棵大的松果球。这种斑剥粗糙的外观，也许还由于长期的风吹雨淋而更显得它的堆砌感。

当然，从不同的欣赏角度，列维也许可以说，“在这种外部结构中，雕刻与建筑完美地融为一体”^②。但不管怎么说，这种“融为一体”既是一种不能把握艺术完美程度的浪费灵感，也恰好表明雕刻不仅不顾建筑结构的完整（更不要说“从属于”建筑了），而且从总体上破坏乃至吞噬了教堂的建筑特性。就亚尔的特罗菲姆教堂来看，整个建筑的纪念碑风格，都被它的西边大门正面那些雕像的繁杂细节所破坏。拱门、矮墙、柱顶线盘等等，这些可供雕刻的地方都竞相显示着自己的个性和细节，使人不能整体地或直接地注意到建筑的和谐统一，而是把注意力分散在各个不同的部位和比例上。罗马式风格中这种纪念碑式的庄重肃穆与细部雕刻的热情快乐之不和谐混合，似乎成了后来许多罗马式凯旋门的典型特征：矮墙放在底部，然后是各种传统的柱式；上

①M·列维：《西方艺术史》，第80—81页。

②M·列维：《西方艺术史》，第81页。

面还有柱顶线盘，都是经过过分的雕凿或堆砌着大量雕像和装饰图案，而那些柱头，则往往不外乎是科林斯或混合式形状；还有一些大面积的群像雕塑或浮雕，这些人物形象的尊贵仪容被称作是体现着一种“上议院的”（senatorial）特色或身份。

当然，上述分析丝毫也不意味着否定罗马式风格在教堂和建筑方面确实有过的纪念碑风格，恰恰相反，我的意思只不过是说，当我们不把雕刻从属于建筑这一结果当成原因的时候，便能够在整个生活风格的意义上，见出罗马式建筑和雕刻中所体现出的庄重的精巧和适度的热情这两个艺术特征来。这两个特征，作为整个生活风格的必然结果，体现了在艺术自为独立之诞生的前夜，人们所感到的激动与不安，以及雕刻艺术在建筑结构的束缚中对自身自由的挣扎。因此，我也是在这层意义上来理解罗马式建筑中的纪念碑风格的，正如列维所说的那样：“也许可以这么讲，罗马式建筑的一些外观上，显示着某种在艺术风格上较为杂乱、并不总是经过精确推敲的效果。但是，它却是一种纪念碑式的风格，变化颇多，能不断地表现出作为国教的基督教的自信力。这种风格在英国的达拉谟大教堂（图59）中可以看到很好的总结。这座教堂是诺曼征服者的产物，它巍然耸立在小山坡上，既象是一座教堂，又象是一座城堡。在这个教堂开始动工时，基督教世界正以首次十字军东征的方式，来表达其统一观念和神圣目的：西方世界背负着十字架，但却更为相信刀剑的威力，它们出击东方”^①。显然，这里的“纪念碑风格”已不仅仅是指建筑形式本身的造型和结构，而且具有了社会理想和宗教信仰的含义。

纪念碑风格、庄重的精巧和适度的热情，这些特点表明着罗马式艺术的独创之处，即是艺术创作中的想象力和不受规则的约

^①M.列维《西方艺术史》，第81—82页。

東。这一方面是旺盛精力在艺术活动中的浪费，即上述对建筑整体效果的破坏，另一方面，则在庄重和热情中创造出一种不规则的整体效果。

比如比萨大教堂的南墙（塞维尔：图10·24），由一连串封闭的、纯粹装饰性的拱门组成，这些拱门的高度、跨径、乃至纹饰都不一样，但以简洁的个性构成一种无序的有序。这种效果和早期巴斯利卡式教堂内部整齐的序列结构形成鲜明的对比，而且作为建筑的外观，在简洁的效果中给人一种好奇感，仿佛是一种心理上的时间准备，以期待着进入教堂内部。正如哈姆林所说的那样：“不规则的序列布局是以两个概念为基础的，第一是出其不意的构思；第二是运用弯曲或曲折轴线和不规则的视觉平衡。”罗马式风格中对不规则序列的运用当然也有其传统：“罗马人就很懂得规则式和不规则式的差别，在大型公共浴室这样的设计中，他们以强烈而明显的轴线为基础，寻求纪念碑式均衡，寻求有强烈视觉效果的规则式序列。可是当他们涉及到城乡中小型住宅时，他们似乎更喜欢不规则的和迂回的序列”^①。

罗马式雕刻艺术的想象力，是指整体效果的热情明朗而言，也就是从构图布局来看，仍然具有罗马式建筑的纪念碑风格。从整体效果来看，韦泽莱的马德兰教堂（Church of the Madeleine at Vézelay）半圆形山墙上的群雕《基督降临》（Pentecost），奥顿的圣拉扎列教堂（St. Lazare at Autun）主要正门半圆形山墙上的群雕《最后的审判》（Last Judgement，塞维尔：图10·35，10·36），都集中体现了纪念碑式的永恒感。尽管这两幅作品所表现的内容不同，但人物刻划都极为写实，又都有着略显顾长的体形，也都以人物和装饰塞满整个构图，看上去

^①托伯特·哈姆林：《建筑形式美的原则》，第163，143页。

极为热情洋溢。在《基督降临》中，艺术家发挥了极大的想象力，他没有像拉斐尔在《基督变形》中的处理那样，如实描绘事件的传说状态本身（尽管这“事件”亦是一种想象），而是让基督安祥地坐在中央，用椭圆形的圣光环将他环绕，并作为它的背景，身后还有天堂的祥云。在基督的两边，分别是一小群侍者，仿佛是他从天而降的一种证明。基督的位置处于中心，他摊开双手，好像从此向周围辐射出天国的灵光，并由他的指尖传给众使徒；他摇曳的衣褶，为人间送来飘然的风；再外围，是人世间各种人物，他们干着自己的工作以显示其身份。《最后的审判》的构图与此几乎一模一样，这也许是它们都受半圆形山墙限制的原因，但更可能是相互影响造成的某种习惯。在这里，大群人物并不显示出对这最后审判的恐惧，尽管雕塑家吉塞贝图（Giselbertus）这样明确地表示了他的意图：“让这恐怖使所有为尘世罪恶束缚的人们惊恐吧（Terreat quos terreus alligat error）！”^①那些穿衣的和裸体的人们，只顾表现出自己所以犯罪的原因和状态，或者他们本来没有罪，只不过哀怨尘世太凄苦而已。

这里，既没有神秘主义诗人色拉诺的托马斯《最后的审判》一诗中所描绘的那种生动可怖（见第五章第二节），也没有后来文艺复兴绘画，比如意大利画家塞约里尼（Luca Signorelli, 1441—1523）的壁画《最后的审判》（M·列维：图119）中那种纯粹的绘画效果和现实主义特色。在塞约里尼的画中，天使们舞刀弄枪，大肆砍斫尘世的罪人，整个画面充满着赤身裸体，战战兢兢的男男女女，使人有一种道德精神上的恐怖和感官功能上的羞耻感。在罗马式风格中，想象从属于罗马人热爱艺术的情感本身；而在文艺复兴，想象则是对表现内容从主题、情节、场面等

^①转引塞维尔：《西方艺术史》，第347页。

各种细节真实的安排。因此，罗马式风格中的想象是建立在艺术没有从生活中自觉独立这一基础之上的；而文艺复兴以后的近代艺术，则是想象艺术活动。

也许是由于对雕刻的爱好，而不是由于雕刻服从建筑的实际结果，在罗马式风格中，雕刻终于排挤了建筑；而且由于罗马式建筑墙壁厚重，钟楼粗矮，加上装饰繁多，艺术史家多偏重于分析罗马式雕刻。所以列维说：“虽然建筑已变得清晰连贯——也出现了法国、西班牙、英国、德国和意大利的种种样式——但罗马式风格得到最显著的表达的领域却是雕刻艺术。这正是基督教以前仿佛因受到异教成就的忌讳而忽视了的艺术形式。似乎在突然之间，雕刻被看成了是能提供叙述基督教故事的全新渠道。也许曾发生的情况是，这一艺术形式离开了宗教的象征性与超然性的一面，转而注意更为实际的、现实的方面；无疑，这种变迁远比现在所见的情况要缓慢得多”^①。

列维所谓的建筑的“清晰连贯”，其实只能指11世纪以后的整个情况；而所谓罗马式艺术的现实性变迁之缓慢，则是他没有看到这种艺术是从基督教思想意识内部产生的、尚未自觉到自身自由的一种生活热情。罗马式雕刻艺术的最伟大成就，也许要算夏特尔大教堂（Cathedral of Chartres）西门上的群雕了（M·列维：图71）。这组群雕建于12世纪，与同一教堂北门在13世纪所做的哥特式风格的群雕^②相比，明显缺乏动作感，但先知圣人的形象却都是高度写实的和世俗化的。衣褶线条也不象罗马式风格初期那样束缚于列柱和墙壁，而是清楚地显示出人物形体骨骼

^①M·列维：《西方艺术史》，第178页。

^②见《世界美术》，1986年第2期，第85页，图5。

的准确比例和部位了。

庄重的精巧和适度的热情，体现了罗马式风格的情感态度，即一方面仍是对上帝的信仰和基督教主题；另一方面则是世俗的现实生活向天国精神统治的正面挑战。这种挑战在艺术上尽管仅仅是与宗教题材及其表现方式争夺空间，但由于主要争夺场所是教堂，因而比之拜占廷艺术历来是处于王权大于教权、世俗化倾向较甚的氛围中来说，罗马式艺术的诞生和发展毕竟需要较大的热情和较为集中的创造力和想象力。这其实也是罗马式艺术的消失之突然迅速的一个原因，即艺术的自觉和文艺复兴中神学意识形态专制的相对缓和，使罗马式风格得以存在的历史条件和社会生活不复存在了。

因此，当艺术史家认为罗马式艺术的本质在于抽象概念与可见的表现形式之统一时^①，实际上是没有看到，罗马式艺术的统一性并不在于基督教信仰的抽象概念与艺术表现形式的统一，而恰恰相反，这两者在罗马式艺术中是不统一的。如果说，罗马式艺术作为一种历史现象的存在有其合理性和特点，那么这正好是当时整个生活态度中对审美和艺术要求的热情，以及这种要求对于对象存在性质上缺乏认识的不自觉性。这是以实践信仰为特征的中世纪理论美学转变为现实的、世俗的艺术活动时的激情和骚动。这种激情和骚动是基督教自己的艺术诞生时的特征，因为罗马式艺术主要就是在西方欧洲天主教教堂和修道院中展开的，而且这种艺术的发展方向或前途恰恰又是不属于基督教的。当这种

^①参见凯兹格尔(E·Kitzinger): Early Mediaval Art《早期中世纪艺术》, London, 1940, P. 96.

激情和骚动为更加明确的审美意识和艺术欣赏要求所取代时，欧洲便迎来了更为充满生机，同时也更为光怪陆离的艺术时代，即哥特式风格的时代——这已是文艺复兴的前奏了。

(三) 哥特式风格

“哥特”一词的含义历来是不大清楚的，尤其是它褒贬皆有，全看你在什么意义上来使用了。哥特人(Goths)在12世纪的欧洲是存在的，但是作为一个民族，早在6世纪就被其他民族同化了。但是，就把他们作为野蛮人(barbarian)，并且用哥特式来表示野蛮(barbarism)的习惯却保留了下来。随着对中世纪的兴趣之增长，在艺术史上，从“野蛮”这个意义上来称呼“中世纪的”(mediaeval)文化而使哥特式具有某种贬义，则是18世纪的事，也就是英国作家荷拉斯·沃尔泼尔(Horace Walpole, 1717—1797)首次明确这样使用了“哥特式”一词，而且这在艺术史中也逐渐专指12到14世纪中世纪的某种建筑风格了。到了1868年，法国作家维奥尔·德·丢克(Viollet-le-Duc, 1814—1879)论述了哥特式建筑中的理性主义，哥特式作为对中世纪艺术价值的某种标志，才又有了赞誉的褒义^①。

历来评论哥特式艺术还有一个困难，就是无法确定它的时期起点，同样也难以准确地说什么样的艺术作品是属于哥特式风格的。比如，即使我们不在18世纪之后的艺术中寻找哥特式艺术的特征，至少文艺复兴中许多艺术大师的风格特征是与哥特式难以

^①参见塞维尔：《西方艺术史》，第354页。

分开的，或者就是哥特式绘画的代表人物，这方面有欧洲油画之父乔托、劳伦佐·吉贝尔蒂、马蒂尼，等等。的确，哥特式风格不仅已是文艺复兴的先声，而且哥特式建筑事实上就是罗马式建筑发展的直接结果。比如，在夏特尔大教堂中可以明显看到这种风格的替代，这座教堂在两个多世纪中不断改建修饰，因此各个部分和一些作品显得是一部艺术风格史了。然而一般说来，巴黎郊外圣·德尼斯修道院(St·Denis Monastery)的教堂唱诗堂(M·列维；图63)，都被当作哥特式建筑的开端，这是在修道院院长苏格(Abbot Suger, 1081? —1151)在1140—1141年主持下改建的。

实际上，当我们和分析拜占廷风格、罗马式风格一样，从整个生活态度出发来看待哥特式风格时，哥特式一词的含义褒贬与否、哥特艺术在历史上的起讫时期，都不是重要的。同样，我也不赞成仅仅从艺术特征来说明哥特式风格的意义，因为这不仅是如前面所述的那种因果倒置，而且还因为从美学角度来讲，艺术特征永远只作为审美效果而存在，对它的表述和分析永远不能成为某一时期的艺术特性本身。因此，当我从整个生活态度出发来分析哥特式风格时，我认为，这一时期的艺术，以形象化和特征化的方式，集中体现了中世纪基督教思想中的理性主义与后期中世纪现实生活中的个人主义的矛盾，集中体现了将精神作为精神本身而存在的中世纪理论美学与以操作和体验为特征的审美和艺术实践的矛盾。就本文所讨论的范畴来讲，这些矛盾冲突的结果，一方面是艺术活动自身的独立；但是另一方面，这种独立又是沿着经验和科学技术方向产生的，它忽视以至抛弃了理论美学，并且始终未能产生出学科意义上的艺术理论。这种结果，和中世纪理论美学的瓦解过程是一致的（见第八章）。作为这些矛盾冲突在艺术活动中的体现，便是哥特式风格的三个相互关联的特征，即

市政化倾向、理性主义与自由想象的结合、以及科学技术与个人体验的结合。

所谓市政化，似乎不是一个很准确的用语，在此的意思大致是说，哥特式风格是随着城市在经济、政治、市场、贸易、教育、公共事业、建筑设施等各方面的发展而显出其特征来的，或者说，这些市政活动本身构成着哥特式风格的一部分。我们在分析拜占廷风格时，已经谈到过城市在封建中世纪向近代资产阶级社会的经济方式和政治模式转变时的作用，也谈到了拜占廷的大都市情调。然而，城市对于哥特式风格的意义，远不是像拜占廷的城市那样，自然地存在于封建社会之中并几乎是与之和谐地平稳发展壮大着自己。在哥特式风格的时代，城市的出现是市民政治要求的结果，它本身是与教会敌视商业的作法直接对立的。首先是经济的原因，导致了市民在政治上与教会的对立，甚至也是与王权君主专制的直接对立。哥特式风格在这种对立中，是作为属于市民阶级的生活风格而产生的。

本来，市民也是农民，新开辟的农村市镇也叫“自由城市”，那里的居民其实就是农村的市民：“在许多特许状中他们甚至称为市民。”农民由各种特许状而成为市民，首先是由于经济上的原因，然后是争取政治权利以对这些经济利益作合法保障。“政治革新，像同时代的社会革新一样，以流动财富和货币流通的扩散为条件。”“12世纪时国家就向城市借钱。城市借钱并非是不需要保证的。它们清楚地知道冒着永远得不到偿还的巨大风险，因而要求新的特许权作为同意借款的交换条件。”因此，“城市既是经济复兴的结果也是经济复兴的工具”^①。

^①亨利·皮雷纳：《中世纪的城市》，第133、139、140、196页。

随着市民的出现，哥特式建筑和雕刻可以说彻底地属于自由人——即作为自由手工业者的艺术家工匠——所制做的作品了，“当哥特式建筑术开始接替罗马式的时候，我们看到，在所雇佣的手工业者的身份方面，已发生了一个具有重大意义的变更。在以前，其中大部分人，除了由意大利输入的石匠之外，都处在奴隶的地位。但到了12世纪，有技巧的手艺人大多已变为自由的手工业者，并已组成行会。”这些行会的石匠在许多哥特式大教堂中留下他们的名字或行会标志。而且，建筑师们也根据自己的设想相互磋商和竞争最佳的设计方案。“这些建筑师签订契约，提出图样，常与别的建筑师相竞争，并督造工程。有时，几个建筑师被召集来一起磋商什么是最好的进行程序。建筑师漫游各地并到处传布他们的建筑思想。他们领收全部付款，并转过来付给他们所雇佣的人们”^①。

与市民、自由手工业者和职业建筑师的出现相同时的，是哥特式建筑的范围日益扩大，它已不再如罗马式建筑那样几乎只限于教堂了，而是日益面向广大的市政建筑和民用住宅。这些建筑除了教堂，包括城堡、市镇厅、行会所、纪念碑（亭）、甚至新出现的小资产阶级（*finebourgeois*）住宅。杰出的哥特式市政建筑有：意大利西拿市政厅（Siena, Palazzo Pubblico, 1287—1305, J. I. Sewall, 图11·38），比利时的布鲁日市政厅（Hôtel de ville, Bruges 14世纪, 陈志华：图8—20）、威尼斯总督府（Palazzo Ducale, 1309—1424, 陈志华：图8—24）、法国的鲁昂法院（Palas de Justice, Rouen, 1493—1508, 陈志华：图8—19），等等。还有欧洲各地大量的哥特式民用住宅建筑，这种风格的民房甚至出现在17世纪美国马萨诸塞

^①汤普逊：《中世纪经济社会史》，下卷，第292，293页。

州的乡间别墅中（塞维尔：图11·35）。国王和贵族们也建立了大量的城堡，这些城堡在工程技术、富丽豪华方面完全可以与教堂媲美，但其用途却完全是世俗性的。比如腓特烈二世（Frederick II, 1194—1250, 德国国王，神圣罗马帝国皇帝）在意大利阿普利亚（Apulia）建造的蒙特城堡，以及林堡兄弟（Limbourg brothers）的皇家行宫（1413—1416, M·列维：图76、77）。这些城堡既不是为了防御，更不是为了祈祷，只是为了行乐，并且是在令人陶醉的美丽风景中行乐。

一般说来，只是在哥特式风格产生的13世纪之后，欧洲才有了从市民阶级中产生出来的，并且反映着他们的文化要求的艺术作品。在德国的马德堡（Magdebourg），矗立着一尊完全圆雕风格的、与建筑没有任何联系的雕像，这就是奥托二世皇帝（Emperor Otto II）的雕像（约1240—1250, M·列维：图74），列维对此这样评述说：“这是此类世俗性纪念物中最早的、也是最精致的一尊雕像。它所表现的不是一位理想化的国王形象，而是一个个性化的、生动的、强壮得几乎有些粗陋的人物形象。而且，这件作品之所以立于马德堡也并非出自于阿谀奉承的心情——恰恰相反，奥托二世的雕像之所以出现在那儿，是因为他把民权授给了这个城市；这尊雕像的资助来源，也和过去全然不同：它既非来自教会、也不是来自王室，而是来自民间，因而是一种新型的、民间资助的结果”^①。在这里，皇帝的雕像不仅是一座个人的纪念碑，更是市民理想的一座纪念碑，从审美角度来看，同样也是一座公共欣赏性质的城市雕塑。

实际上，哥特式教堂已不再是乡镇建筑，它们大多建在城市的中心或集市广场上，比如法国的亚眠大教堂（Amiens, Cathed-

^①M·列维：《西方艺术史》，第101页。

dral, 1220—1269, 塞维尔; 图11·11)、巴黎圣母院(Notre Dame, 1163—1235, 陈志华; 图8—13)、夏特尔大教堂^①、德国科隆的使徒教堂(Cologne, Church of the Apostles, 12世纪, 陈志华; 图8—9)、美因兹主教堂(陈志华; 图8—3)、乌尔姆主教堂(Ulm Cathedral, 14世纪, 陈志华; 图8—8), 等等, 而法国的琅城大教堂(Cathedral de Laon, 1160—1225, 塞维尔; 图11·4, 11·5), 则是“城市解放和富强的纪念碑”, 因为它“就是在城市公社反对它们的封建领主大主教的起义期间建造的”^②。哥特式风格的教堂的市政化倾向, 不仅在于它的非宗教性公共用途, 甚至还在于它成了政府官员办公的地方。

哥特式教堂的市政化倾向, 并不是突然出现的, 它也有一个长期历史习惯造成的过程, 不过在哥特式风格出现的时代, 这种倾向更加公开化、合法化和更加普遍了。汤普逊详细地描述了这一情况: “一所中世纪大礼拜堂, 是一个城市的市民自豪的对象, 也是一个规模宏大的社会企业, 在这里所有的社会各阶级以及各种地位的人们都是感觉兴趣的, 无论在精神上, 或在捐助它的建造费用上。至于较小规模的建筑物, 又是一所大家都有一份和共同的利益的建筑物, 所以它用于许多世俗目的方面。在战争时期, 村民——他们自己、他们的牲畜及他们的眷属——到那里避难。在和平时期它是社会的和贸易的中心。在私战的黑暗而血腥的日子里, 在一个安定的封建政府确立之前, 旅行商人和流动小贩设立他们的货摊于教堂的门廊之内; 他们有时并陈列他们的货物于基地内的平面坟墓上。后来, 当局势变得平静的时候, 市场散布在教堂前面的广场上, 甚至在贸易和商业的经营已变得很安全, 而不

①见《世界美术》1986年第2期, 第84页图1。

②陈志华: 《外国建筑史》, 第77页。

再需要教会保护之后，市场十字标还保存了对早期情况的追忆。有时，当地的度量衡刻在教堂的墙壁上，使大众周知，象在费赖堡大礼拜堂墙上那样，在那里人们今天还可看到所规定的丈尺和面包的大小。

“中世纪时代的人们对于教堂的使用比起我们近代人有着更大的——也许更宽的——想法。磨谷和酿酒有时在教堂内进行，冬季食粮和干草，储藏在那里；葡萄酒和啤酒桶也存放在那里。米兰城市当局征用圣安布洛乔教堂会议厅的走廊，作为堆储谷物之所。早在1022年，布里西亚城使用大礼拜堂作为地方上的公共集会之所。在庆祝节日，假面剧和宗教剧，在教堂演出。……

“的确，外界侵入教堂引起了烦扰和滥用的情况。封建领主常常在他们教堂的座席上，办理当地的事务。金雀花朝亨利埋怨说，请愿者‘甚至在做弥撒时也对朕烦扰’。斯特拉斯堡市长在做礼拜时，经常在城市教堂的座席上，听取诉讼；圣路易的行动被认为是适当的，就是，在做神圣礼拜式时，他拒绝办理行政义务”^①。看来，教会也不可能不食人间烟火，他们作为上帝在人间的代理人，不得不使自己搅杂在世俗日常生活中。

民政性事务中所体现出的市民意志和利益，是与教会有着经济上的直接冲突的。教会本来就是一个完全封建化了的经济实体，而且是以土地占有为主要内容的。在哥特式风格的13和14世纪，教会的免税土地占整个欧洲全部土地的三分之一到二分之一，而且教会很早就通过历次教条反复规定，不得出卖土地和教会财产。由于教会是一个永久存在的具有法律效用的团体，国家也不能因为某个圣职人员甚至任何一个教徒的死亡而收回他的财产和土地。当商业和手工业迅速发展时，农民的涌入城市，劳动报酬以

^①汤普逊：《中世纪经济社会史》下卷，第293—294页。

工资形式的出现，土地的荒废和跌价，当然都是与教会经济利益直接有害的。但是，教会的整套思想体系仍使它顽固地守着旧的生产关系而不愿改革，为了维持和扩增已有的财产，只好用尽一切办法加紧搜刮。从罗马式风格的时代开始的教堂修建热潮，到哥特式风格的时代越演越烈，教会全力激励各阶层所有人的宗教热情，为之捐款，而教会自己则日益公开地利用教堂和圣事赚钱。比如洗礼、忏悔式、为死者超度、主持结婚仪式、做弥撒等等，都要收费，而且要价越来越高。可是，国家通过法律和警察对教会活动的各项保护，却是分文不取的。

教会在为自己争取财源以和城市竞争时，至少有三件事是直接和基督教正统思想相对立的。第一是独身主义的经济目的。这与教会反对长子继承权是联系在一起的，目的是使财产永久地属于教会，而不让个人和世俗国家夺走。第二是告解人们和发售赎罪券，以要人们把财富捐给教会的方式换取对广大教徒的赦免。这种活动配合着圣事费用的收取，实际上已成为强制的税收，它的性质已完全不是伦理和道德意义上的赎罪，更无宗教信仰可言，而成了对被剥削者接受剥削与否的态度的一种赦免。第三是通过迷信活动，比如圣迹崇拜、奇迹表演、私人弥撒等方式敲榨钱财。甚至，教会的各种慈善事业，也通过强迫社会各阶层捐款的方式来维持。

教会所有这些疯狂敛财的做法都是针对国家和市民的，然而这种以抵制和破坏新的生产方式和生产关系为特征的剥削手段，必然加剧市民和广大农民对教会的愤怒，同时，也为后来历次的宗教改革提供了深刻的经济原因。恩斯特·海克尔在谈到这一点时指出：“天主教神甫的强制的独身主义，象告解和赎罪券买卖一样是极其有害与不道德的。所有这三项设施与原始基督教毫无

关系，是打在纯洁的基督教道德脸上的三记耳光，是罗马天主教卑劣的发明，旨在维护对轻信的人民大众的绝对统治，为了竭力从物质上剥削他们”^①。

但是，教会的这种倒行逆施，却在某些方面促成着市民社会的产生和壮大，比如独身主义和反对圣职买卖，既打破了教阶的世袭制，也体现了政治仕途上的平等竞争，这和教会反对世袭君主制而赞助选举君主制是一致的。中世纪基督教的法律传统是作为自由民产物的古代日耳曼传统，而不是作为奴隶制国家产物的罗马法传统。在这些方面，教会与王权的斗争在客观上是反封建的——当然不同于市民的反封建。事实上，上述提到的哥里高利七世教皇与亨利四世国王的斗争，其基本的和直接的冲突原因，正是哥里高利的两项政策：其一是1074年拉特兰会议所决定的禁止教士和牧师结婚的决议；其二是1075年拉特兰会议所决定的废除圣职买卖。

其实，教会越是纯洁教职人员的操行和职守，便越是把更多的社会活动和行政事务让给世俗人去管理了。所以，我们说过教会是一个复杂的多面体。不过，仕途上的平等竞争，在教会的历史上倒是有案可查的。比如，亨利·李（Henry Charles Lea，1825—1909，美国宗教史家）在《宗教裁判所史》中写道：“乌尔班二世和哈德良四世都是出身于最微贱的家庭，亚历山大五世曾是一个讨饭的孩子；格里高利七世是一个木匠的儿子；息克斯塔斯四世；乌尔班四世和约翰二十二世都是鞋匠的儿子；本尼狄克十一和息克斯塔五世都是牧人的儿子……”^②教职人员尽管有仕途升迁的平等机会，然而他们也不能不看到商业的发展和

^①恩斯特·海克尔：《宇宙之谜》，上海人民出版社，1974年，第339—340页。

^②转引汤普逊：《中世纪经济社会史》，下卷，第296页。

这种发展带来的经济利益。于是他们也逐渐变得讨好商人，并偷偷地干着与他们合伙经商或直接敲榨他们的行径。这种对基督教正统信仰的背离，与教职人员普遍的道德败坏是同步的，这也是市民和农民以及后来人文主义者痛加攻击的主要方面。正如埃拉斯姆（Desiderius Erasmus, 1466—1536，荷兰人文主义者）在《愚蠢颂》（Lob der Torheit）中所说的那样：“传教士们所急于讨好的对象主要是妇女和商人们。如果这些商人被击中要害，他们就时常要缴出一小部分不义的掠夺品。妇女们的喜欢僧侣，当然有许多理由，当她们与丈夫们打架后，特别喜欢靠在僧侣们的肩上哭泣”^①。

当教会以真正反动意义上的方式，情愿与不情愿地随着市民社会的发展而改变着它的性质的时候，这种改变的体现之一，便是对哥特式风格的市政化倾向在艺术活动中的特征化表示宽容。这种宽容，是城市自治时代艺术自己争得的权利。厄利·费尔这样评论了哥特式艺术与城市自治的关系，以及教会那种迫不得已的宽容在教堂作为市政建筑方面的体现：“于是，一种能体现市镇精神的了不起的艺术应运而生，和它一起同生死，共存亡。”

“到处是从民众的愿望中产生、并逐渐与它同时消失的自发的和谐。雉堞起伏的钟楼，对着生产的自治市镇而立，它们也许在宣布表面上与征服权对立的原则。这些钟楼与市镇所宣布的，是同一条具有生命力的原则。钟楼是指挥大教堂工程的泥瓦工师傅建造的，大教堂与自治市镇同生，同长；当自治市镇步入壮年期时，大教堂盖满了雕像和彩绘玻璃；当自治市镇衰落、消亡之时，大教堂也气息奄奄，停止了生长。诺荣，索瓦松，琅城，兰斯，亚眠，桑斯，博韦，哪里有大市镇，哪里就有大教堂；大市镇越是

^① 《中世纪晚期的西欧》，商务印书馆1958年，第118页。

稳固，越是装备精良，自治精神越是活跃，那里的大教堂就越宽畅，越大胆”^①。

显然，哥特式教堂的市政化特征，表明它已成了市民生活的一部分，而不是罗马式教堂那样，仍是中世纪封建教会活动的一部分。教堂的市政化倾向，显然是与历史上各次宗教会议的教条相违背的。比如第三次尼西亚教条，阿非利亚教条，都规定不允许在教堂内办理世俗公务，更不允许举行宴会、世俗戏剧等娱乐活动^②。但是哥特式风格时期的市政化倾向，其性质却是教堂世俗化这一宗教本身性质转变的历史性开端。从那时起，基督教本身便开始逐渐走向资产阶级的宗教，而逐渐失去其中世纪封建主义的性质。这样，哥特式风格的市政化倾向，并不是、实际上也没有排挤或吞噬掉基督本身，而是逐渐地改变了它的性质，尽管世俗化宗教成为国家所允许并保障的宗教。同样，哥特式教堂建筑和雕刻，也不是如罗马式艺术那样在争夺表现空间中显示自己从基督教思想内部的诞生，而是在教堂自身性质的变化中，艺术自身也作为市民和城市的艺术而具有了市政化特征。

所以，艺术和宗教在哥特式风格中的市政化倾向，比之拜占廷风格的大都市情调和王权大于教权、以及罗马式风格世俗主题与宗教主题的争夺地盘都远为深刻。不能设想，当整个欧洲在经济和政治以及文化各方面都将要发生或发生资产阶级变革的时候，以及这种变革在17和18世纪取得成功之后，作为资产阶级社会一大意识形态的基督教却仍然是中世纪封建性质的。这种变化是通过历次宗教改革而自身日益明朗化的，但在哥特式风格中，艺术却以它在生活中的活跃表现和无处不在，率先成了这种变化

①《美术译丛》1984年第2期，第39页。

②参见《拉丁教会文集》，“教条集”。

的开端征兆。基督教自身性质变化的问题，在今天看来应是十分清楚的。比如在美国一些地方，信教只是一种随意采取的生活方式，并无严格教条教规的约束，信徒也没有什么必须的责任和义务。基督教在日常生活中更显得是一种文化活动，不仅出现了完全现代风格和趣味的教堂建筑，而且为了增加收入以维持自身存在，许多教堂在不做礼拜的时候就租出去或自己开办舞场酒会。

因此，当厄利·弗尔说哥特式教堂建筑随着城市自治的兴衰而兴衰时，他还应该看到，这正是基督教的中世纪封建性质逐渐转化为近代资产阶级性质在开初时的一种表现。当资本主义城市确立并发展壮大时，一方面，城市自治与教会的正面冲突已由教会性质的改变而减小乃至消失了；另一方面，从基督教意识形态中发展起来的市民意识也已摆脱了占封建中世纪宗教信仰的根本联系。因此，与罗马式风格时代一样，哥特式风格时代同样是宗教信仰的理性主义与市民社会的个人主义相互矛盾，互为并存的时代，但哥特式风格对罗马式风格的取代，正是这一过渡时期市民社会意识逐渐取得胜利的一种标志。这便是哥特式风格中艺术活动的市政化特征的根本意义。正如厄利·弗尔正确指出的那样，在哥特式建筑中，“教堂将是市政厅，是充裕的谷仓，是劳动得来的金钱，是公共剧场”^①。

接下来谈哥特式风格的第二大特征，即理性主义与自由想象的结合。这里的理性主义，主要是指和哥特式风格处于同一时期的经院哲学的理性主义。不管在褒义还是贬义上使用“哥特式”一词，将哥特式艺术作品中的怪异、梦幻、以及夸张的虚饰等等特点说成是“非理性”，看来都是一种不负责任的轻率批评。

列维在评价哥特式建筑时曾说，“它的设计目的一方面旨在

^①《美术译丛》，1984年第2期，第39页。

作为教堂本身，另一方面则将此当成几乎是一座纯粹的、非理性的庙宇”^①。这种说法的意思是含糊不清的。“作为教堂本身”，当然是一种理性主义的目的，然而列维似乎在理性主义与艺术之间划了一条界限，从而纯粹的艺术作品即使不是非理性的，也必定是与理性主义相左的东西了。实际上，圣·贝尔纳德在《劝思考书》中所反对的唯美主义，正是指为艺术而艺术的非理性倾向。然而从贝尔纳德的中世纪到列维今天的20世纪，所有这些看法都是对艺术活动本身的误解，当然作为艺术史家，也是对哥特式风格的误解。

艺术活动本身并不是非理性的。所谓理性，是人反思自身时对形而上学的一种本体化理解，即将理性作为一种本体论意义上的存在，以此来保证人的精神活动（主要指认识）的进行。中世纪理论美学的理性主义，正是在这个意义上要求精神作为精神本身而存在的，也就是给理性自身以本体存在的自由。艺术作为自由实现在玄想与操作两方面的整一型态，其题中之义当然已包括理性的自为存在，因此，越是“纯粹”的艺术，应该是越符合理性的。说哥特式艺术体现了一种非理性，包括圣·贝尔纳德对唯美艺术的批评，都没有看到艺术活动自身独立的存在意义，也没有看到人自身存在的艺术性质，同时也是都是从传统哲学的角度来看待美学自身的范畴的。

但是，从实践上讲，哥特式风格好象确实与理性主义不一致。这种不一致来自于一种认识论上的误解。理性所以必然受到怀疑（那怀疑者往往就被当成了非理性主义），是因为理性作为精神活动的本体保证，似乎先在地就能达到对终极真理的认识，可是实际上，理性所渴望和要求的東西，远远大于人在实践中所

^①M·列维：《西方艺术史》，第82—84页。

能够获得的。这便是知识自身的局限。后来康德在《道德形而上学基础》中虽然明确而详尽地论述了这一点，但却满足于哲学对于“不可知”的知道，这在哲学史上往往被作为释义学得以产生的认识论基础^①。在哥特式艺术中，理性所体现的知识局限是不加考虑的（并非是不存在的，因为知识局限的不存在是永远不可能的），也就是不从理论上考虑美学和艺术问题，哥特式艺术只顾把市民的社会理想和审美态度用经验的操作和审美的体验方式表现在艺术中。这就是哥特式艺术所以被当成是非理性的认识论的原因。换句话说，哥特式艺术是非认识的，纯粹实践的；中世纪理论美学的理性主义所体现的知识局限，在哥特式艺术（特别是大教堂和市政建筑）中被科学技术和实践经验的热情所撑破。然而，正是在这种一无顾忌的撑破中，恰恰可以看出哥特式艺术所不自觉的（即没有理论形态的反思）理性主义——对艺术创造力的无限自信，而不是对理性认识本身的全能性的信赖。

这种在操作和经验意义上对艺术创造力的自信，是哥特式艺术想象力的突出特征；它既具有罗马式风格那种对生活情感本身的想象，也具有文艺复兴时代对艺术创作的想象。哥特式艺术的想象，一方面有文艺复兴中人对于自己创造力之无所不能的气魄，同时也有与经院哲学在论证过程中不厌其烦的精雕细凿之毅力。“在后来的哥特式建筑中，英国那种装饰和垂直的风格，以及法国那种艳丽夸张的风格，都平行发展于其他国家。十分强调装饰特征的繁复杂乱，在尽可能矮的墙基上用尽可能精细的高大构架支撑整个结构，以及每件东西都变得十分复杂，这些现象都正

^①参见D·C·霍埃：《批评的循环》，辽宁人民出版社1987年。原作者中译本序言。

如哲学从阿奎那到登斯·司各脱和奥康的发展形态一样”^①。从哥特式艺术在实践上确证着理性的创造力这一意义上讲，艺术史家用非理性来评价哥特式建筑的特征固然是一种误解，但是圣·贝尔纳德强调实践信仰的理性主义目的，从而批评操作的和经验的艺术唯美主义，当然就是合乎逻辑的了。因此，似乎应该说，哥特式艺术是在理性主义与自由想象的结合中产生出它的特征来的。

在哥特式风格的时代，思想史的主流本来就是理性主义的。这种理性主义的罗马传统，是国家利益大于个人权利，公共责任大于个人情感。法国国王菲力蒲二世(Philip Augustus, 1180—1223在位)使这种理性主义在哥特式风格的时代得到确立，他本人既是一个皇帝，又是杰出的外交家和铁腕政治家，显示出人格上残酷无情与高贵庄严的统一。这种理性主义传统，可以说一直延续到17世纪法国的古典主义。在哲学思想上，不仅当时的教会意识形态权威来自托马斯·阿奎那，而且，哥特式艺术所遵循的圣经，也可以说就是托马斯·阿奎那的《神学大全》。每一座哥特式教堂、市政建筑，甚至哥特式绘画和雕刻，都是一个大而全或小而全的世界。市民社会的理想并不是不要宗教，而是宗教向资产阶级性质转变中的世俗化宗教，哥特式教堂极好地体现了这一点，即神性观念与物质世界的紧密结合。在这种结合中，前者只是后者的一种诱发动机，所达到的目的并不在于要向上帝的回归，而是要达到理性秩序的尊严和想象自由的骄傲。在此意义上讲，是哥特式教堂——而不是罗马式教堂，取得了建筑风格与雕刻装饰的和谐统一。教堂建筑的每一构件，它们的相互联结，

^①阿兹：《中世纪的精神》，第393—395页。

嵌入和交叉，比之罗马式建筑更为科学，风格上更加明晰整洁，而且需要更加专门化和更高水平的工程技术。在哥特式建筑中，几乎一扫罗马式建筑中装饰的不合理性——无论从工程技术还是从审美欣赏来讲都是如此。这一点，随便从前面提到的罗马式建筑和哥特式建筑对比中一下子就可以看出来，而在下面分析哥特式风格科学技术与个人体验相结合这一特征时，我们将再次看到这种理性主义与自由想象的结合。

显然，在艺术史中对哥特式艺术的想象特征存在着浪漫主义的夸大，而且，这的确也是后来浪漫主义所追求的哥特式艺术中所谓的一种“异国情调”。罗斯金在《哥特式建筑的特征》中说：“爱好幻想和荒谬可笑及爱好庄严和形象的倾向都是哥特式想象力的普遍特征”^①。这种说法，如果没有考虑到当时经院哲学的理性主义对社会意识的强大影响，那么很可能只是对哥特式艺术在表现形式上的一种肤浅认识。哥特式艺术的想象力之所以是自由的，之所以是和理性主义相结合的，在于从整体上看它是一种现实主义与风格主义的混合体。哥特式艺术从建筑风格上讲，尤其是所谓北方蛮族具有性格的一种创造，其特征是讲究线条的整齐交错和垂直以及高耸感。这种建筑风格，无论从宗教信仰对精神升华的追求来讲，还是从市民意识对个人主义的自信来讲，都是一种现实主义风格，是与哥特式艺术产生的时代背景和社会存在相一致的。正由于这种一致，才有了哥特式艺术中现实主义与风格主义的和谐一致的结合。

就现实主义来看，哥特式风格区别了宗教信仰的天国境界和市民生活的真实环境。普遍的宗教信仰，产生了遍及欧洲各地的大教堂，但不仅从工程技术的科学意义上讲，哥特式建筑体现了

^①《美术译丛》1985年第4期，第50页。

求实的创造精神，而且真实生活的需求，也使哥特式建筑从总体上趋向一种市政化的功能的风格。同样，世俗生活的现实状况，从真实历史事件、四季的劳作、农作物和动植物、生活细节，到地狱中的魔鬼、圣经故事中的圣人，都在教堂和市政建筑中加以记载和表现。这种现实主义的包容量，既象托马斯·阿奎那的《神学大全》，又象但丁的《神曲》，将无限的信仰和理想，纳入有限而又多变的现实世界形象中。正是在哥特式建筑的现实主义中，僧侣和艺术家、工匠以及市民，共同构成了一个时代和谐的艺术创作主体。至于哥特式艺术中的风格主义，罗斯金在表述哥特式艺术的“多样化特征”时倒是说对了。他说：“在哥特式的繁荣时期，为了使人感到惊奇，宁愿在一个不必要的地方多开一个无用的窗户，也不愿冒犯损害对称原则去开一个有用的窗户”^①。其实，哥特式艺术的风格主义，就是一种带有矫饰造作特点的唯美主义倾向，当它与现实主义相结合时，便显得是一种对细节完美的刻意追求。这种追求正是文艺复兴艺术的一个特征。

哥特式艺术中，现实主义在与风格主义相结合的过程中取代了风格主义，其典型范例，便是杨·凡·爱克（Jan van Eyck, 1385? —1441, 尼德兰画家）的肖像画《阿诺弗尼夫妇》（M·列维：图92）。这幅画以极为真实的方法描绘了一对夫妇的肖像，以及他们的室内环境。一方面，这幅画是沿着乔托的自然主义油画方法发展的，另一方面，它对于家庭场景或室内生活的描绘，成了17世纪荷兰画家们大为喜爱的题材。但是，这幅画作为后期哥特式艺术来讲，集中表明了哥特式想象的特征，即是对制

^①《美术译丛》1985年第4期，第48页。

造惊奇和细节本身的想象，而对这种制造结果的风格主义描绘，则是完全写实的或自然主义的。

在画面中，室内的家俱陈设应有尽有，琳琅满目，透视十分准确，并且由于地板缝的延长线，特别地加深了室内的空间感。这里，画家所“制造”的惊奇和细节，也就是富有哥特式想象的地方在于，他在房间里放了一面镜子，并且准确地画出了室内的空气。透过这面镜子，可以看到有人正在走进屋内，这种反射不仅再次加深和拉长了画面的空间，而且把画中情景和观画者沟通起来了，仿佛可以走进画里面去似的。镜子闪闪发亮，有时会成为整个画面的第一视觉中心，使人一开始就不得不去注意镜子。但凡·爱克的这种处理丝毫没有破坏画面的整体效果，反而延长了观看这幅作品的时间，使人在心理上引起一种好奇感。因为当你看那面镜子时，你正好看见室外有人往里走，而当你随着这进屋的方向再向屋里观看时，你看到的又正好是那一对夫妇。这种方法无疑启发了后来许多画家和作品，仅就有镜子的画，就有安格尔的《莫提赛尔夫人》（M·列维：图258）、马奈（Edouard Manet、1832—1881，法国画家）的《女神游乐厅的酒吧间》^①等，但似乎很少有能够在制造惊奇和细节方面比得上凡·爱克的想象力。在凡·爱克这幅画中，整个环境还笼罩着一层淡淡的空气，这种不仅给人一种柔和的效果，同样也制造了一种质地方面的好奇感，观者或者忍不住用手去探试画面的空间，或者会揉揉眼睛想仔细看一下那潮湿空气笼罩的景物。这幅作品的风格主义特征也是十分明显的，其细节的过于真实和完美，似乎是五百多年前的彩色照片了。然而当这种风格主义与艺术家的想象力结合

^①图见约翰·雷华德：《印象画派史》，人民美术出版社，1933年。

在一起时，它更多地体现为艺术家个人性格的一种效果，比如在凡·爱克这幅作品中，风格主义其实已消失在画家的想象力表现之中了。

凡·爱克当然是哥特式艺术晚期的画家，不过前面的分析旨在说明，哥特式风格中理性主义与自由想象的结合，正是艺术家个人性格的现实性所在。这一方面在于艺术家个人逐渐以自由职业者的身份，相对摆脱了顾主的趣味束缚，另一方面，则是风格主义的国际化，在这种国际化的过程中，风格主义逐渐作为保守和矫饰的艺术风格而被淘汰，而其细节真实的特点则保留了下来。这两方面，便以理性主义的现实态度和个人性格的自由想象，构成了哥特式艺术家表现其个性的现实背景。

哥特式风格中理性主义与自由想象特征大致是沿着两个方向发展的，即抒情和写实。哥特式艺术的抒情特征，其实在风格主义中便得到了表现。风格主义的产生，并不只限于雕塑和绘画，它是中世纪封建贵族百无聊赖、无所事事的生活中一种精神空虚的表现，也是随着市民阶级的出现和骑士阶层走向没落时的一种乡愁。这种矫饰哀愁情调的国际化，指的是它在整个欧洲范围的普遍性（至于从艺术风格的传播来讲的国际化进程，下面还要提到，不过仅指艺术本身）。

我们前面曾提到过林堡兄弟的行宫，为这行宫生活所做的插图画历，便很好地体现了风格主义的乡愁和生活内容的无聊平乏（J·I·Sewall；图12·4，12·5）。在这些画中，农人们在耕作，贵族则在行猎、骑马、视察庄园、调情说爱。贵族小姐们都养尊处优，但有的却病态地皱着眉头，显出无可奈何的乡愁，有的虽然快乐微笑，然而又有一种明显的怀春怅惘，使人感到她们在城堡深墙中的大部分生活是多么枯燥沉闷。这是两幅典型的风

格主义绘画——就情调来说。

在风格主义雕塑中，同样可以看到这种弱不经风的少女形象，比如在斯特拉斯堡大教堂（Strasbourg, Cathedral）中的少女雕像（J·I·Sewall，图12·2）。她们的体形明显地拉长了，以加强一种孱弱和病态感，那扭动的身体和过于琐细的华丽衣褶，都显得十分矫揉造作。

风格主义的审美态度，一般说来是一种封建骑士的生活准则，表现出没有现实的生活根基，依附于贵族那不劳而获的财富，以及在荣誉和爱情（往往是单相思的而且总是对有夫之妇的爱）中讨得精神上的慰藉。但这种骑士准则的风格主义的另一面，却表现了情感上的个人主义，这便是11到13世纪行吟诗人的爱情诗和田园诗。比如法国南部普罗旺斯地区（Provenc）的一首破晓歌（alba）中写道：

……当夜莺的歌唱
……向着他的伴侣，而她回报了
……我真诚的爱，我仿佛躺在花丛之中，
……直到塔楼上的守夜人
……呼唤道，“唉，该起身了；
……我看见天边已经破晓。”^①

恩格斯曾指出过这种骑士爱的个人自由性质，在于它是没有夫妇关系的义务约束之外的性爱形式。“所以，第一个出现在历史上的性爱形式，亦即作为热恋，作为每个人（至少是统治阶级

^①斯玛塞（B·Smythe）：Troubadour Poets（抒情诗人），London, 1911, P.184.

中的每个人)都能享受到的热恋,作为性的冲动的最高形式(这正是性爱的特征),而第一次出现的性爱形式,那种中世纪的骑士之爱,就根本不是夫妇之爱。恰好相反,古典方式的、普罗凡斯的骑士之爱,正是竭力要破坏夫妻的忠实,而他们的诗人们又加以歌颂的。《Alas》用德文来说就是破晓歌,成了普罗凡斯爱情诗的精华。它用热烈的笔调描写骑士怎样睡在他的情人——别人的妻子——的床上,门外站着侍卫,一见晨曦(alba)初上,便通知骑士,使他能悄悄地溜走,而不被人发觉,接着是叙述离别的情景,这是歌词的最高潮。”骑士之爱的个人自由性质,一方面在于对夫妇之爱的破坏,另一方面,正在于这种破坏所针对的是没有个人性爱为基础的夫妇之间的义务性同居。“在中世纪以前是谈不到个人的性爱的。”“如是说在自由民男女之间确实发生过爱情关系,那只是就婚后通奸而言的”^①。

骑士爱的个人性爱形式,是向着以个人性爱为基础的一夫一妻制的最早过渡,但是,至少从历史发展的事实来看,却很难说这两者哪一个更为道德些。因为骑士爱出现之前尽管没有个人性爱,但文明时代(指资本主义)的一夫一妻制,却也是以通奸和卖淫为其存在的补充形式。所以,骑士爱,从一夫一妻制的确立来讲,是具有破坏作用的,但从一夫一妻制确立之后的实际状况来讲,却对于提出新的道德观具有建设性作用。在此,我并不是说个人性爱比婚姻更不道德,而恰恰是说,骑士作为一个没落阶层,它自己是没有提出、也没有能力做到把个人性爱作为真正一夫一妻制婚姻之基础的。正如恩格斯指出的:“中世纪是从具有性爱的萌芽的古代停止的时候开始的,即是从通奸开始的。我们

^① <马克思恩格斯选集>第4卷,第66、72、73页。

已经叙述过那创造了破晓歌的骑士爱。从这种力图破坏婚姻的爱情，到那应该成为婚姻的基础的爱情，还有一段很长的路程，这段路程骑士们是走不到头的”^①。

正是这种既不属于过去，又无力走向未来的骑士爱，突出地反映了中世纪骑士生活准则和审美态度上的空虚和悲观。这种空虚和悲观，作为一种哀怨无奈的乡愁情绪，时常流露在一些哥特式艺术的风格主义作品中。在12世纪田园诗人凡塔多的贝尔纳德（Bernard de Ventadom, 1150—1180, 法国诗人）的一首田园诗中，极好地表现了风格主义的造作多情和无可奈何的特征：

每逢那云雀喜悦地飞过，我看见
展翅向着阳光在那明亮的天空
直到消失在甜美和自由的快乐中，
她忘乎所以地随意飞翔——
噢，当我看见这样的幸福
我觉得多么苦痛和极度忧伤
我那渴望的心将顷刻破碎愁怅^②。

随着支持和赞助风格主义艺术的贵族主人的减少，骑士审美趣味的过时，以及市民阶级的兴起，风格主义在哥特式艺术也不断得到批判地继承或淘汰，而纯粹原来意义上的风格主义，在哥特式风格中便被作为一种艺术上的保守主义了。在哥特式艺术对风格主义的继承中，除了真实细节的完美，比较突出的便是一种

^①《马克思恩格斯选集》，第4卷，第73—74页。

^②斯密司（J·H·Smith）：The Troubadour at Home（家乡抒情诗），New York, 1890, Vol I, P.162.

抒情的韵味。在哥特式绘画和雕塑中，许多圣母都是一种世俗少女或少妇的形象，显示出明朗、安祥、优雅、温柔的人情味。比较突出的是劳切纳尔（Stefan Lochner，1400—1451，德国画家）的作品《圣母和紫罗兰》（塞维尔：图12·16）。画面上圣母是一健康的少妇形象，怀抱婴儿，她那淡黄色的头发和玫瑰花与紫罗兰的色调形成了明快的对比，温柔中没有一丝感伤。在杜歇奥的《天使报喜》（M·列维：图83）中，整个画面小巧玲珑，环境是非写实的，房屋没有厚重的质量感，甚至没有稳定性。这幅画的背景是单调的金黄色，使人感到有点神秘意味，但整个作品的抒情韵味，却从天使和玛丽亚优雅迟疑的姿势和态度中倾泻出来。

最能体现哥特式绘画的抒情韵味的，可能要算是马蒂尼了。他所创作的《天使报喜》（M·列维：图84），全无自乔托以来的现实性和自然主义特色。他巧妙地利用了画框，把它做成摇曳升腾的火舌形状，平面的背景象一堵墙，蜷缩在这堵墙下的玛丽亚似乎有些惊怕，但又无处可逃，只有等待天使宣布她将要迎接的命运。天使是虔诚的，单腿跪下，几乎有些嫉妒地看着玛丽亚。这里，画家的想象力使整个画面在一种抒情韵味中扶摇不定。这种不确定的想象力所造成的抒情韵味，在坏的风格主义中往往弄成一种故作神秘。比如皮萨尼罗（Antonio Pisanello，1397?—1455?意大利画家，雕塑家），他那幅晚期哥特式绘画作品《圣安东尼修道院院长和乔治的幻觉》（M·列维：图86），表现了骑士圣乔治与一个老头修道院长的邂逅。环境是黑黝黝的山林，天上有北极光，光的中心是圣母与圣婴，这大概就是他们幻觉中的奇迹。但他们俩谁也不去注意奇迹，却盯着地上用蜿蜒扭曲的青草写出的画家的名字。这种故作神秘的手法不仅破坏了作

品的表现力，而且丝毫不使人感到惊奇；其原因，也许正在于这种不合逻辑的幻象并不是哥特式风格中那种理性主义与自由想象相结合的特征。

与风格主义平行发展并最终排挤了风格主义的，是哥特式的现实主义（Gothic Realism）。这两者的发展都经历了一种“国际主义的风格”（International Style）的转变过程。这种转变，有两种不同的原因和途径。

一种是正常的艺术风格和技法的相互影响，只不过哥特式风格时期，这种相互影响由于商业和文化的活跃而比以前更直接、反应更快罢了。比如巴黎圣母院的雕像《巴黎的圣母》（1330年）和巴黎卢浮宫（Louvre）中的圣母与圣婴象牙雕像（1339年，塞维尔；图12·12，12·13），这两幅作品都是十分个性化的，全然没有宗教意味，人物安祥庄重，既有抒情性也有高度的写实技巧。意大利马蒂尼的《天使报喜》是1333年作的，时间在这两幅雕像之间，但是这三件作品中的圣母，从形体比例、花褶处理、乃至整个姿势都是十分精确一致的，说明无论抒情的还是写实的表现方式，在对人体比例的处理和姿势的爱好方面，她们都已成为当时流行的一种模式。这种不同国家和地区的艺术家在构图、色彩、形象、情调各方面的相似现象在哥特式风格时代是很多的，至于教堂建筑中工程技术和外部风格上的相互借鉴就更不用说了——至少，不同工程设计图的比赛竞争，大大促成了艺术风格中的国际主义。

这种国际主义风格的另一个形成原因和途径是富有戏剧性的，即是教皇的“阿维侬囚禁”时期对艺术风格国际化的促成。所谓“阿维侬囚禁”，是指在教皇与国王的争权过程中，曾迫不得已把教廷放在法国的阿维侬，从教皇克莱门特五世（Pope

Clement V, 1264—1314) 1305年任教皇起，一直延续到1077年，中途经历了好几任教皇。在这期间，阿维侬成了艺术中心，这也许除了教皇们对艺术态度有了转变，还因为教廷本身的国际性质。许多著名的艺术家都到阿维侬去过，比如乔托、马蒂尼、彼得拉克等，马蒂尼还在阿维侬会见过但丁，并为劳拉(Laura)^①画了肖像。他们带去了各自本地的艺术风格，在那里交流切磋，又把这种相互影响的，也即“国际化”了的艺术风格带回欧洲各地。马蒂尼为布拉格的国际中心制作的大幅祭坛画《格拉兹的圣母玛丽亚》(约1350年，M·列维：图85)，就充满了半意大利半法国式的豪华气派，并有着哥特式艺术的丰富而奇特的想象。这种国际主义化风格的形成结果之一，便是流派的产生。较早的似乎是杜歇奥在意大利西拿建立的流派，后来由马蒂尼领导，其地位就象后来凡·爱克在尼德兰画派中的领袖地位一样，而尼德兰画家则是十分热衷于向意大利画家们学习的。

随着国际主义风格而来的，是哥特式艺术中现实主义特征的日趋成熟，这种现实主义同样保持观察事物的客观态度和创造构思的自由想象。在对事物的客观考察方面，哥特式艺术涉及到自然风景和动物植物。虽然风景画的独立在哥特式艺术中还不能说已经生成，但在描绘乡间生活、城堡风光的作品中，人物已大大缩小，以致相对整个画面来讲成为次要的，甚至是一种点缀物了。如果说村堡兄弟皇家行宫的挂图还只是把风景作为背景，那么在15世纪初威廉公爵(Duck William)的庄园挂图画《施洗者约翰的诞生》(Birth of Saint John the Baptist, 塞维尔：图12·31)，则简直就是一幅河水、山林和城堡的风景画了，约翰

^①劳拉为彼得拉克多年钟情的一意大利女子，彼得拉克为她写了许多爱情诗。

在河水中的施洗已成了这幅风景画的点缀。哥特式艺术家对大自然的观察，是与中世纪基督教贬斥感性世界的态度相矛盾的。在11世纪，彼得·达米安（Peter Damian, 1007—1072，意大利僧侣）说：“这个世界充满了罪恶，任何神圣的思想甚至去想一想它都会被它污染。”而在13世纪，樊尚（Vincent of Beauvais, 1190—1264，法国学者）则说：“这个世界上甚至最微小的美都是如此的巨大啊。面对着这个世界的一切景物，当我看到它的创造物的宏大美丽时，我有一种精神甜蜜的感情”^①。

同样，风格主义对动物的自然主义描绘，也出现在后来没有风格主义特点的哥特式作品中。皮萨尼罗（Pisanello of Verona, 15世纪上半期意大利的伦巴底画家）的作品《圣·奥斯塔斯在雄鹿角上见到的基督幻象》（Saint Eustacés Vision of Christ in the Porm of a Stag, 1436，塞维尔；图12·18），简直就像一幅百兽图。其中的野鸭、露丝、野兔、狗、马，等动物，各个姿态不同，或安样，或奔跑，或飞翔，都是极为真实加以描画的。另一位意大利安布利亚（Umbria）的画家吉蒂勒·德·凡比亚诺（Gentile da Fabriano, 约1360—1427）的作品《基督诞生》（塞维尔；图12·20），描绘了一个普通的牛棚，老头和妇女们都疲倦地睡着了，圣母欣喜地看着地上赤裸的圣婴，旁边两头牛也惊奇地注视着这个小生命。这里不仅牛刻画得相当生动真实，而且牛所占的显要位置，更增添了浓厚的农家气息。甚至西班牙巴塞罗那（Barcelona）画家贝尔那多·马特利尔（Bernardo Martorell的《圣乔治和龙》（Saint George and Dragon, 塞维尔；图12·17），其中也给了真实的马匹和想象

^①转引佩维斯奈尔（N·Pevsner）：An outline of European Architecture（欧洲建筑概览），London, 1954, P.58.

中的龙以极为显要的位置，并且十分写实地加以描绘——对想象物即龙的真实描绘。

伴随着风格主义而来的，还有哥特式插图艺术对表现范围之局限的认识，绘画更多地转向现实生活和事件，描绘真实人物肖像和生活场景的画多了起来。除了这种真实生活外，在乔托的笔下，圣经故事和历史事件的描绘都具有十分浓厚的生活气息。比如他的《基督诞生》（1303—1305，塞维尔：图12·39）中，基督是一个普通的婴儿，全无“圣”迹象，他躺在摇篮里，圣母和其他一些妇女在旁边照顾着，完全是一种对助产婆和产妇分娩这一现实生活过程本身的形象再现。而乔托的《圣弗兰西斯之死》（*Death of Sain Francis*, 1318—1322，塞维尔：图12·41），几乎是哥特式艺术描绘教会历史事件的作品中最富有现实主义特征的。作品中那些准确的人体结构和线条的造型能力，显示了画家解剖学方面的知识。这种油画中线条造型的能力，不仅突出代表了哥特式艺术写实风格的一种形式特征，而且似乎只有晚期哥特式画家的最后一个人，即丢勒（*Aberch Dürer*, 1471—1528，德国人）才可以与之相媲美。对真实人物作肖像画，显然是哥特式艺术现实性的一大体现，在这方面，最能真实表现人物容貌又能把握人物情感的，要算罗金·威登（*Rogier van der Weyden*, 1400—1464，佛兰德斯画家）画的《菲利浦·德·柯罗艾》肖像，以及佛兰德斯雕塑家尼古拉斯·吉尔赫特（*Nikolaus Gerhaert*, ?—1473）所作的《半身塑像》（M·列维：图93、94）。

雕像的写实风格，在哥特式艺术中是很普遍的，亚眠大教堂、马德堡大教堂、巴黎圣母院等教堂中随处可见这种雕像。这些雕像确立了造型艺术中三个新的因素，一是雕塑从建筑中的独

立，二是雕塑欣赏的公共性质，三是对解剖的正确掌握。

就雕塑从建筑中的独立来讲，罗马式风格并没有做到，它只是盲目地与建筑争夺空间，反而显得一种审美趣味的幼稚。在哥特式雕塑中，雕塑作品是否从属于建筑，在形式上成为无关紧要的问题，关键是形象本身的独立完整。比如在马德堡大教堂里，有一排少女群像，本是作为支撑墙壁的支柱来设计的，取名叫《愚蠢的少女》（M·列维：图73）。但她们全然不受墙壁或立柱功能的制约，个个生气勃发，随意大笑，姿势多变。作品所造成的感情冲击，一方面继承了德国民间传说（和精怪故事）的诙谐传统，另一方面冲淡着教堂的宗教肃穆，这两方面都与教堂的世俗化和市政化倾向是一致的。这个教堂唱诗席上的先知约拿雕像（塞维尔：图12·1），完全是一个呼之欲出的世俗村夫。前面提到的卢浮宫的圣母与圣婴，则是供大众欣赏的，没有任何宗教含义。这种公共欣赏性质的雕像，包括历史中的伟大人物，比如英国国王亨利三世（Henry III, 1207—1272）的青铜雕像（M·列维：图75），完全是一种个性化的人物形象。与此类似的还有卢浮宫里姿势不同的查理五世（Charles V 1337—1380，法国国王）雕像（塞维尔：图12·24, 12·25），等等，所有这些雕像都显示了正确的人体解剖知识，特别是德国勃艮地（Burgundy）雕塑家为第戎附近的卡尚森修道院（Carthusian monastery near Dijon）所做的摩西，并不是按照圣经所描写的样子来雕塑的，而是依雕塑家自己的艺术兴趣，仿佛刻意显示他对于人体结构，比例等方面的解剖学知识。这种个人对题材处理的自由想象，正确的解剖学知识和人物形体的强壮有力，都直接预示了后来米开朗其罗（Michelangelo, 1476—1564，意大利雕塑家、画家、建筑师）的雕塑作品《摩西》的诞生。

现在，我们可以看出，哥特式风格中的理性主义，其实是在当时经院哲学理性主义的两个主要特征上来讲的了。这两个主要特征就是系统论证和客观主义。就系统论证来讲，当然是经院哲学对枝节问题不厌其烦的冗长重复，这种对圆全和细节的偏好，在哥特式艺术中主要体现为对一件作品中大而全和小而全的追求。不仅风格主义，而且哥特式艺术中的现实主义，其实在很大程度上也都是追求这种圆全和细节完美的理性主义态度的一种结果。而所谓客观主义，在经院哲学中是指对精神本体的客观存在的肯定和分析论证，或者是一种客观唯心主义，或者是一种先验论。在哥特式艺术中，客观主义固然有观察方法上的客观态度这一含义，但更重要的，则是把精神和现象都当成实存的对象来加以实践，也就是自由想象各种既定的题材，包括宗教的、世俗的、精神的、现实的等各方面内容，并且自由地处理它们，包括用写实的方式去制造“惊奇”本身。因此可以说，在哥特式风格的理性主义与自由想象相结合这一特征中，主要倾向仍是理性主义；与基督教正统思想理论相悖的，只是哥特式风格的理性主义在艺术活动中的操作和经验性质。

哥特式风格的第三个特征，是科学技术和个人体验的结合，这当然也是理性主义的客观态度与自由想象的个性发挥的结合，不过更多表现在建筑工程及其审美效果方面。

首先是工程技术的成就。“哥特式教堂的结构技术是非常光辉的成就，它的施工水平也是非常高的。它创造了许多崭新的纪录。例如，中厅的高度，韩斯主教堂（Reims，1179—1311年）是38.1米，亚眠市主教堂（Amiens，1220—1269年）是42米，而波末市主教堂（Beauvais，1225—1568年）和德国的科隆主教堂（Cologne，1249—19世纪）竟高达48米。又如，西面的钟

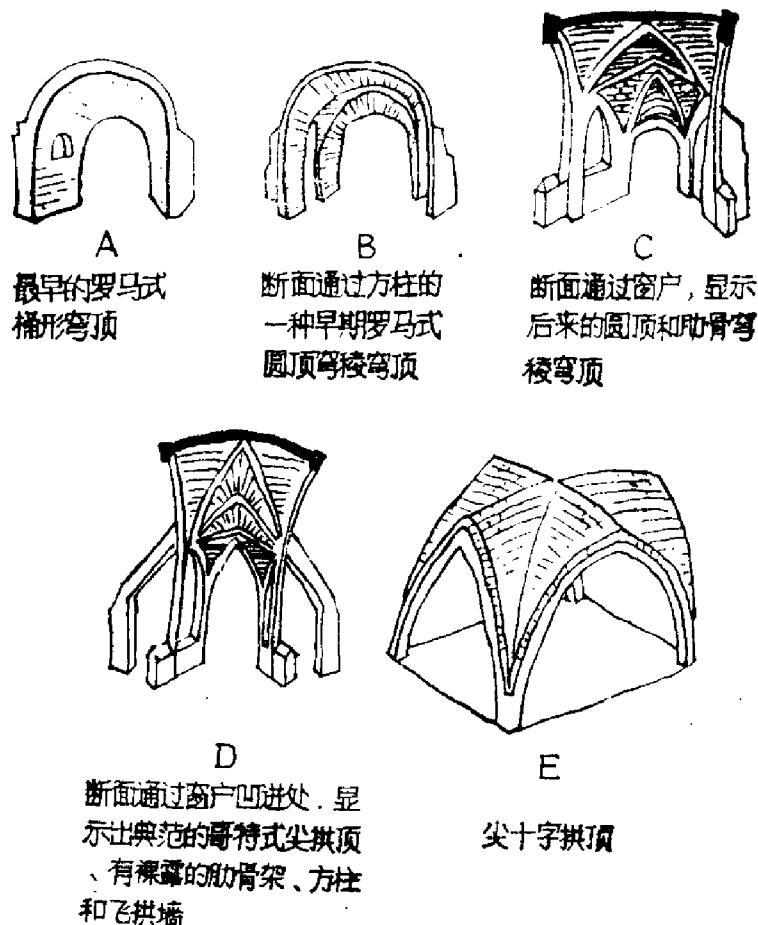
塔，夏特尔主教堂（Chartre，12世纪下半叶）的南塔高107米，韩斯市的不计尖顶高101米，莱茵河畔法国的斯特拉斯堡主教堂（Strassburg，12世纪末—15世纪末）高142米，而德国乌尔姆市主教堂（Ulm，1337—16世纪）竟高达161米。西立面正中圆形的玫瑰窗，韩斯的直径是11.5米，斯特拉斯堡的是12.8米”^①。

正是这些高度，一方面要求工程建筑上的科学技术发达，另一方面，尖拱顶、轻盈的构架、薄壁墙，这些都给人在空间上造成狭长挺拔的向上感，这与哥特式绘画中的线条形式特征是统一的。显然，对这种建筑成就的效果，只有身临其境才能体验到。为了造成这种效果，哥特式建筑主要的改进是薄壁构件和尖拱顶以及肋骨拱架的采用，这样才能最大限度地减轻下面矮墙的负重量，又尽可能使空间向上延伸。人们进入这种建筑中，第一个举动大概就是抬起头来仰望那高大的穹顶，而这种向上的感觉，还由于整个教堂由垂直线条排列而成的纵深序列而得到加强。在这种高度和深度的夹击下，只有精神的腾升才能慰藉人那渺小身躯的存在，甚至使个人的肉体消融在与建筑合为一体的精神升腾之中。

比如科隆主教堂的内景（陈志华：图8—9）、亚眠主教堂的飞券拱（陈志华：8—15）、佛罗伦萨的圣诞堂（Florence, Santa Croce, 1294, 塞维尔：图11·24）、马堡的圣·伊丽莎白礼拜堂（Marbu, St·Elizabeth, 1235, 塞维尔：图11·26）、英国爱克塞特大教堂（Exeter, Cathedrd, 14世纪）的本堂穹顶肋骨拱架（塞维尔：图11·28）等，都有明显的这种腾升效果。这些尖顶拱和肋骨架裸露在外面，具有明显的审美意义，

^①陈志华：《外国建筑史》，第80页。

在这种建筑内，正是这些裸露构件的细线条，造成了使人精神向上腾升的体验。这种对线条的爱好和精心处理，使哥特式教堂建筑和罗马式教堂建筑明显地区分开来。对于细线条的处理，在哥特式建筑中是把传统的各种柱式、拱桥、天棚支架作整洁有序的安排，一方面是从工程学角度考虑，另一方面则尽量把杂乱无章的构件埋在裸露在外面的细线条构架之下，使穹顶或天棚有更为完美的轴心统一或序列交错。这不仅显示出哥特式建筑对工程技术的娴熟掌握，更表明哥特式风格已开始把艺术性审美作为一项专门的课题来考虑了。下图是罗马式与哥特式建筑在拱形结构上的一些主要区别①。



A
最早的罗马式
桶形穹顶

B
断面通过方柱的
一种早期罗马式
圆顶穹顶

C
断面通过窗户，显示
后来的圆顶和肋骨穹
顶穹顶

D
断面通过窗户凹进处，显
示出典范的哥特式尖拱顶
、有裸露的肋骨架、方柱
和飞拱墙

E
尖十字拱顶

①图引自阿兹：《中世纪的精神》，第393页；陈志华：《外国建筑史》，第80页。

与拜占廷教堂中的马赛克装饰相比，哥特式教堂中的主要装饰是大的花窗和彩色玻璃。这种简洁的处理，既是运用薄壁构件和轻盈材料的一大成就，也避免了拜占廷风格和罗马式风格在建筑内部的杂乱和拥挤。从建筑的角度来讲，审美上的一大忌讳就是杂乱和堆砌，无论是建筑内部和外部都如此。窗户面积虽然很大，但都由不同的图案分割成各种小块，镶着厚的、有色的玻璃。这些玻璃的染色之鲜明、均匀和透明度同样是工程、科学技术和艺术各方面的成就。除了表现玻璃花窗图画中的衣褶或人物相貌必须使用黑色外，一般都不用油彩涂在玻璃上。由于这些色彩的繁复多样，加上厚玻璃所造成的半透明性，在日光的照射下，使建筑内部有一种绚丽而又朦胧的效果。这种通过彩色花窗对日光的借用，正如厄利·弗尔所说的那样：“使用彩色玻璃不是要使日光暗淡，而是要使它变得绚烂多彩。”因为“哥特式建筑并不需要黑暗，相反，它渴念阳光”^①。

毫无疑问，这种朦胧柔和的光线和绚丽多彩的审美效果，也必须在亲身体验中才能见出和感受到。当然，僧侣们也可以对此做出各自的体验和感受。10世纪僧侣提奥弗留(Theophilus)写道：“教堂是上帝的房子，各种花饰就如上帝的乐园。有着他所创造的各种花鱼虫。观看这天花板便可明白如何去崇拜，观看墙壁，便知道了乐园的情况，观看花窗，便知道美。同时也就能够知道什么是天堂和地狱。”苏格则对这些花饰和珠宝说：“那些有形的美使我不得不沉思上帝，它使我置身另一个地方，超度入更高的境界。”13世纪的杜兰多(Durandus, 1270—1334, 法国僧侣)说：“教堂的绘画，装饰和雕塑都是对于俗人的课

^① <美术译丛> 1984年第3期，第23页。

堂,但其意义却在于观看这些东西而使人向往永恒”^①。在这些话中可以看出,僧侣们恰恰是从中世纪理论美学的理性主义和信仰的实践观念出发,来解释自己的审美体验的,也正是这种解释,似乎回答了前述圣·贝尔纳德对他所认为的纯艺术的“非理性”所作的批评,即圣·贝尔纳德的担忧不是没有必要就是对艺术的误解。

哥特式风格的体验特征,可能与北方的民族习惯有关。在南方意大利,民族情感是明朗的、单纯的,艺术作品在题材、内容以及形式上都是一目了然的。罗马式建筑(甚至任何一种建筑物),在人走进时当然也会有各种体验,而且可能是许多不同的体验,但是,罗马式建筑外部刻意雕凿,显然本身就是作为一种过程的结果来对待了,并不需要再加上欣赏者的体验才算完整。同样,罗马式建筑内部的狭窄昏暗,也是建筑只考虑它的改进目的(主要是坚固和永久),而没有顾及到由身处其中的人的体验来共同生发出的某种境界。南方民族情感的这种特征,或许可以叫做对象本身的完整表现,或者说,创作者只是表现了他自己的需要便算一个过程的完结。这一特征可以追溯到古代罗马的万神殿(Partheon, M·列维;图41)。这是罗马皇帝哈德连(Hadrian, 76—138)117年在位时所修建的。整个建筑简洁、统一、明快,可能是由于它过于精确的几何比例,显得一气呵成,几乎完美的无瑕可击:以底部到屋顶为直径,正好构成一个圆球,而上面的穹隆又恰好是这个圆球的上半部分。室内只有穹隆中央有一个天窗,柔和均匀的光线永远是不变的,在圆柱形大厅中环绕。所有这一切,无论从外观还是内部,都已高度地自身完美了,没有其他引伸含义,也不需要对其的体验来补充它的什

^①引自赫尔特(E·G·Holt ed): *Literary Sources of Art History* (艺术史的原著), Princeton, 1947, PP.10、27、61。

么不完整之处。一切都明白无误，一切都在表现它自身。

北方民族的心理习惯的体验特征，是一种哲学意识和宗教情感的结合，一种对思考和再阐发的爱好^①。这种体验在于并不满足直接的情感表现，而更喜欢在亲身实践中去体验，去感受，甚至去思考，从而使某一活动，包括使这一活动中的某些对象都能在主体的体验中生发出新的、往往是瞬间的含义来。哥特式建筑并不是让人静观欣赏的，它的轻盈结构、精细线条，众多门窗，都在吸引人走进去，加入其中。而正是在建筑内部，才能够（至少更加明显地）产生前述分析的那种精神的升腾感，个人与巨大空间及建筑本身的融合感。这是哥特式建筑突出的体验性审美特征，也使审美体验在哥特式艺术中具有了更多的内容和实现型态。

比如前面提到过的法国北部恩河（Aisne）岸边的琅城大教堂，就具有这种使人身不由己地想置身其中与它共同完成审美过程的魅力。这座教堂全长397英尺，左右翼廊宽178英尺，塔高187英尺，十字本堂宽67英尺，穹顶高78英尺^②。它在一些方面充分展示出建筑师的想象力。比如，它一共有五个塔，其中有三座塔楼是一样高的，这些塔都由许多空的拱门组成，仿佛是凌空架起一般。整个建筑从里到外都布满了可以穿越的拱门，尖拱顶，还有飞券拱，以及裸露的肋骨拱架，仿佛是一座迷宫般的七宝楼台。西正而有又圆又大的彩色玻璃花窗，上面竖起两个挺拔而坚实的塔，看上去很象一头牛正面的两只角，这是为了纪念修建教堂时，在陡峭山崖上驮运石料的牲口的。这里，各种对人的和对人的牲口伙伴的体验，与造型上的象征交融在一起；当人们

^①参见史达尔夫人：《论文学》，载《西方美学史资料选编》下卷，上海人民出版社，1987年。

^②数字见塞维尔：《西方艺术史》，第360—361页。

知道了修造教堂所经历的情况时，这种交融显然就是人加入这座教堂并与之共同生发出的一种体验本身。汤普逊曾描述了教堂建造热潮中人与牲口的伙伴关系：“甚至那些拖曳石块和木材的老牛有时也被拉入一种伙伴关系中。当琅城大礼拜堂落成时，那些有感激心的群众在两座大塔中的每座塔内都建立了四只大型石牛，来对不会说话的役畜表示感谢，因为它们在这功绩中尽了它们的一份责任；这八只石牛，至今还屹立，了望四方，俯瞰那动人的中世纪山上旧城市下面的平原”^①。

哥特式建筑的这种体验特征，当然必须与工程技术的成功结合在一起，不过之所以要提到体验的民族心理，则是考虑到哥特式艺术是由北方开始向南方蔓延的这一历史情况。这种体验的民族心理，至少也和教堂与被崇拜对象的联系有关，即是说，教堂的目的和命名，都作为一种潜在的因素诱发和促成着特定体验的实现方向。

在北方，中世纪的骑士风格形成了一种对女性的热爱和尊重，象史达尔夫人（Mme Germaine de Staël, 1766—1817，法国作家）所说的那样：“从北方民族保存到现在的各种传统和日耳曼人的习俗看来，北方民族一直具有尊重妇女的美德，而这是南方民族所没有的。”而“这又是北方文学特点的敏感性的主要原因之一”^②。当时，这种对妇女的热爱和尊重其实未必是一种美德，但它却使北方的大多数教堂，比如夏特尔、巴黎理姆斯、亚眠等等，都是以献给圣母玛丽亚为名的。玛丽亚在这里已作为女性的代表而进入民族的一般情感和心里中，教堂成了对她本人的崇敬和奉献；而且，教堂还是保卫她的骑士。由于这种属人的

^①汤普逊：《中世纪经济社会史》，下卷，第292页。

^②《西方美学史资料选编》，下卷，第228页。

对女性之爱，才使玛丽亚超性的爱和超验的德行具有了个人体验的性质，而且只有玛丽亚的纯洁才能配得上接受这种奉献。

当然，这里只是说了北方民族个人情感的体验性方面的某种传统，并不意味着北方对妇女的尊重所具有的历史进步意义。恩格斯说过：“如果说，德意志人改革了一夫一妻制的古代形式，缓和了男子在家庭中的统治，给了妇女以比古典世界任何时期都更高的地位，那么，使他们能够做到这一点的，如果不是他们的野蛮状态、他们的氏族习惯，如果不是他们仍有母权制时代的遗风，又是什么呢？”^① 骑士精神的空虚矫饰的一面，随着风格主义被现实主义所取代而成为艺术中保守的劣行，然而骑士风格的女性崇敬，却极大地影响了哥特式风格，作为哥特式艺术一大特征的线条感，正是艺术史家相对罗马式艺术的纪念碑特征而称哥特式艺术为女性的艺术的一个重要原因。

哥特式风格上述的三个特征，即市政化倾向、理性主义与自由想象的结合、以及科学技术与个人体验的结合，集中到一点，就是个人主义的美学态度。这种个人主义，当然是和市民阶级的兴起和公共性质的市政设施及活动日益增多相一致的，实际上，也就是与以商业为主导的新的生产关系中个人利益的突出强调相一致的。哥特式个人主义的美学态度，体现为体验、风格、成功、竞争、荣誉甚至合作等各方面的个人性质。顾主和艺术家乃至工匠以及他们的行会，都想把自己的名字留在作品中；马蒂尼为布拉格国际中心制作的《格拉兹的圣母玛丽亚》，把祭坛画的委托人也画进作品中来；皮萨尼罗的《圣安东尼修院院长和乔治的幻觉》，更是刻意要突出画家自己的名字；尼古拉斯·吉尔赫

^① <马克思恩格斯选集>，第4卷，第152页。

特那尊极为写实和传情的《半身雕像》，一般都认为就是他自己的雕像；当时的绝大多数哥特式画家，都有制作极为精美的自画像。合作方面的个人性质也是极为明显的：设计师和工匠们互相切磋，选择最佳方案，本身既是一种合作，也是个人竞争，这传统一直保持到文艺复兴盛期；国际主义风格的产生不仅正是建立在个人技艺和风格的高度独立基础之上的，而且国际主义的交流本身所意味着的，也正是鼓励和促进不同风格、特征以及流派的繁荣。

不过，哥特式风格的个人主义美学态度还不是文艺复兴时期人文主义的个人主义。人文主义的个人主义是哲学意义的个人主义，即把现实看作是人与所处环境的一种主动性平衡，也就是强调个人的认识能力和个人权利的天然合理性。哥特式风格的个人主义对此还没有明确的认识，它更多地只是一种审美和艺术实践，并且在这些实践中确证和发展着个人的创造力与想象力。因此，哥特式个人主义的美学态度，突出地代表着中世纪审美意识向近代审美意识的转变——同时又是美学自动放弃理论美学的开始（见第八章）。

正是对个人劳动的肯定，14世纪下半叶，首先在意大利，艺术已不再受到偏见的歧视了——但这更多是从职业技术的角度，而不是从审美和艺术欣赏的角度来说的。一再加强和巩固着的自我意识、要求、以及自我创造的信心，特征化地体现在社会各阶层对描绘个人肖像和日常生活场景的浓厚兴趣中，以及体现为这类风俗画作品的实际增多。哥特式风格这种对个人创造力的信念，可以从普利吉阿诺（Poliziano）为乔托写的墓志铭中看出来：

“噢，我是这样一位画家，他的画重建了生活，对于他的右手来说，什么都是可以的”^①。

^①转引阿兹：《中世纪的精神》，第402页。

第六章 小 结

从上述两章的分析来看，中世纪审美活动和现象的主要类型，是神秘主义、灵修文学以及造型和建筑艺术。就造型和建筑艺术的世俗性来讲，我把某些诗歌创作也一并讨论了，不过，我觉得诗歌在中世纪相对贫乏的状况，使它不具有前述三大类活动和现象在审美意义上所具有的重要性和代表性。这三大类活动和现象当然都是自由完满实现的不同型态，但它们对中世纪理论美学的意义却是不一样的；而这种不一样，就其事物本身发展的规律来看，正决定于它们各自实现完满自由的不同型态特征。

当我把神秘主义和灵修文学作为某种审美实现的极至境界时，并不意味着它们比之造型和建筑艺术活动和现象中的审美性质更为纯粹，或者更为高级，而是从神秘主义和灵修文学的审美实现型态特征的角度，认为这类审美实现型态是最符合中世纪理论美学所追求和憧憬的境界的。当然，神秘主义和灵修文学各自的审美实现型态又有不同的特征区别，前者主要是与上帝的直接面对，后者则是对道理的欣赏和体验，但是，它们与中世纪理论美学的最符合之处，就在于它们都是将理性主义的信仰直接化为了个人的实践，即个人实现完满自由的实践。

与神秘主义和灵修文学相比，造型和建筑艺术活动中的审美

实现，具有完全不同的型态。从我们已分析过的三种主要艺术活动和现象的特征，即拜占廷艺术、罗马式艺术和哥特式艺术的特征中可以看出，它们共同的一点，都在于这些艺术特征是某种生活风格的结果。毫无疑问，当我使用“生活风格”这个词时，其中“风格”的含义当然比“艺术风格”的含义要宽广，更重要的是，这里强调的是风格对特定历史时期中某种生活所具有的“范畴”的意义。因此，所谓“生活风格”，即是从一般生活状况，生活标准，生活态度，生活方式，生活趣味等各方面抽象出来的，具有普遍适用性和有效性的某种基本特征。这种基本特征并不是一般作为标志区分、或者对某一活动和现象之结果所作的描述这类意义上的“特征”，而是指某种规律的自身体现。所以前面才一直坚持说，是拜占廷、罗马式和哥特式这三种生活风格，决定着拜占廷、罗马式和哥特式这三种艺术特征（就实践意义讲，当然也就是三种艺术活动和现象）。

显然，由于我是在范畴的普遍适用性和有效性上使用“风格”这一概念的，因此，所谓生活风格决定艺术特征在此就不具有“艺术是现实生活的反映”这一命题的含义。通过对以拜占廷、罗马式和哥特式这三种艺术特征为代表的造型和建筑艺术的分析，可以看出，就审美实现型态来说，中世纪造型和建筑艺术活动和现象与神秘主义和灵修文学的最大不同，就在于前者对生活风格本身的特征化表现或体现。造型和建筑艺术所以能特征化地表现或体现生活风格，实在是因为这一类型的艺术活动本身所具有的突出的经验和操作特性，而相对弱化或不具有（在中世纪的确就不具有）理论形态的精神特性。理论的思考、道理的阐述、旨意的抽象，这些方面似乎都由生活风格本身代为解决了，这也是中世纪一直没有艺术理论的一个内在原因。

但是，如果由此便认为，中世纪的艺术家仅仅是机械地或被动地传达着或再现着某种生活风格——即使是“特征化”地传达和再现也罢，都将是完全错误的。比如有一种看法就认为，“一般说来，中世纪艺术家是知道自己完成的作品必然会是怎样的，视觉上的主题和创作题材都是现存的。”“在当时的创作过程中，结构、表现方式都是现存的，艺术家只需将思想含义充实于结构中就是了——这便是构成美学成就的因素，这位无心的解释者就象一个随意曲解他的结构的人一样，几乎不是个艺术家”^①。但是，我们的分析已指出，艺术家如果没有自己的想象力和创造力，那诸多的艺术成就根本是不可能的。这种对中世纪艺术家的机械性和被动性看法，仅仅在中世纪只有艺术创作而没有艺术理论这一点上才是不无道理的，也就是说，除了具体的操作性规则手册之外，艺术家工匠并不反思自己的艺术活动，尤其不以理论形态表述这种反思。问题在于，一方面，就某种生活风格是中世纪基督教精神主导下的生活风格来讲，其本身就具有宗教性质和内容，这是不言而喻的，而这种宗教性质和内容，在当时当然就是对基督教的信仰，这种信仰本身就是作为各种理论问题的总解决的，因此，还轮不到，也用不着艺术家工匠来进行理论思考。另一方面，正统的基督教思想理论是贬低和排斥感性的和世俗的愉悦的，对尘世抱有欣赏和审美态度几乎就是一种罪过，因此，中世纪艺术家实际上也只能去做而不能去说。这里并不是说，中世纪艺术理论因为这种逃避书报检查式的权宜之计而耽误了自己的生成，而是说，艺术家工匠的这种“不能去说”，其实与他们自己由于尚未摆脱宗教信仰——或者不如说尚未想到要摆脱宗教信仰——而没想到要说是一个问题的两个方面。在这种情况下，

^①《美术译丛》，1985年第3期，第47页。

艺术特征作为对生活风格的某种方式的表现和体现来讲，表明了中世纪艺术活动和现象所具有的美学意义，主要是针对生活风格而言的，即对生活风格所采取的各种审美态度，而不是指独立意义上的艺术创作和欣赏而言的艺术审美。

当我说神秘主义和灵修文学的审美实现型态更符合中世纪理论美学的追求时，指的是这种审美实现中精神作为精神本身的存在，实际上也就是纯粹理性主义化了的审美。而造型和建筑艺术的审美型态之所以是针对某种生活态度和风格而言的，则在于这种审美主要是一种实践性的活动，它的理性主义因素不体现在对精神自为的意识，而体现在经验和操作性的对物质对象的观察和改造（制作）。正是由于这种不同，造型和建筑艺术的经验和操作特征，才使它们长期以来不属于七种自由艺术之列，并且由于其“感性色彩”而受到基督教正统理论的指斥。

比如，神秘主义和哥特式风格都讲个人体验，但这两种“个人”的美学含义是不尽一样的。在神秘主义，个人是以上帝与子民的一元性伦理存在为其存在前提的，并且是以追求至善至美的道德目的为行为指归的。在这种前提和指归的保障（或者叫束缚）下，个人的审美体验所要达到的境界是个人与神的直接会面，是一种消融个人的物质存在，而使这个个人作为一种精神与另一种永恒的精神实体（上帝、上帝的形象和上帝之道这种三位一体的精神）结成“你”、“我”关系。而哥特式风格的个人，就其个人在体验中使自己与建筑空间融合为一起来讲，有与神秘主义的个人相同的一面。但是，其不同之处在于，普遍意义上的哥特式风格中的个人，意味着市民阶级意识、理想、道德、利益等各方面的个人主义精神。这是一种以个人利益（而不是以上帝的利益、哪怕以上帝的名义）为出发点、以个人的自由实现为目

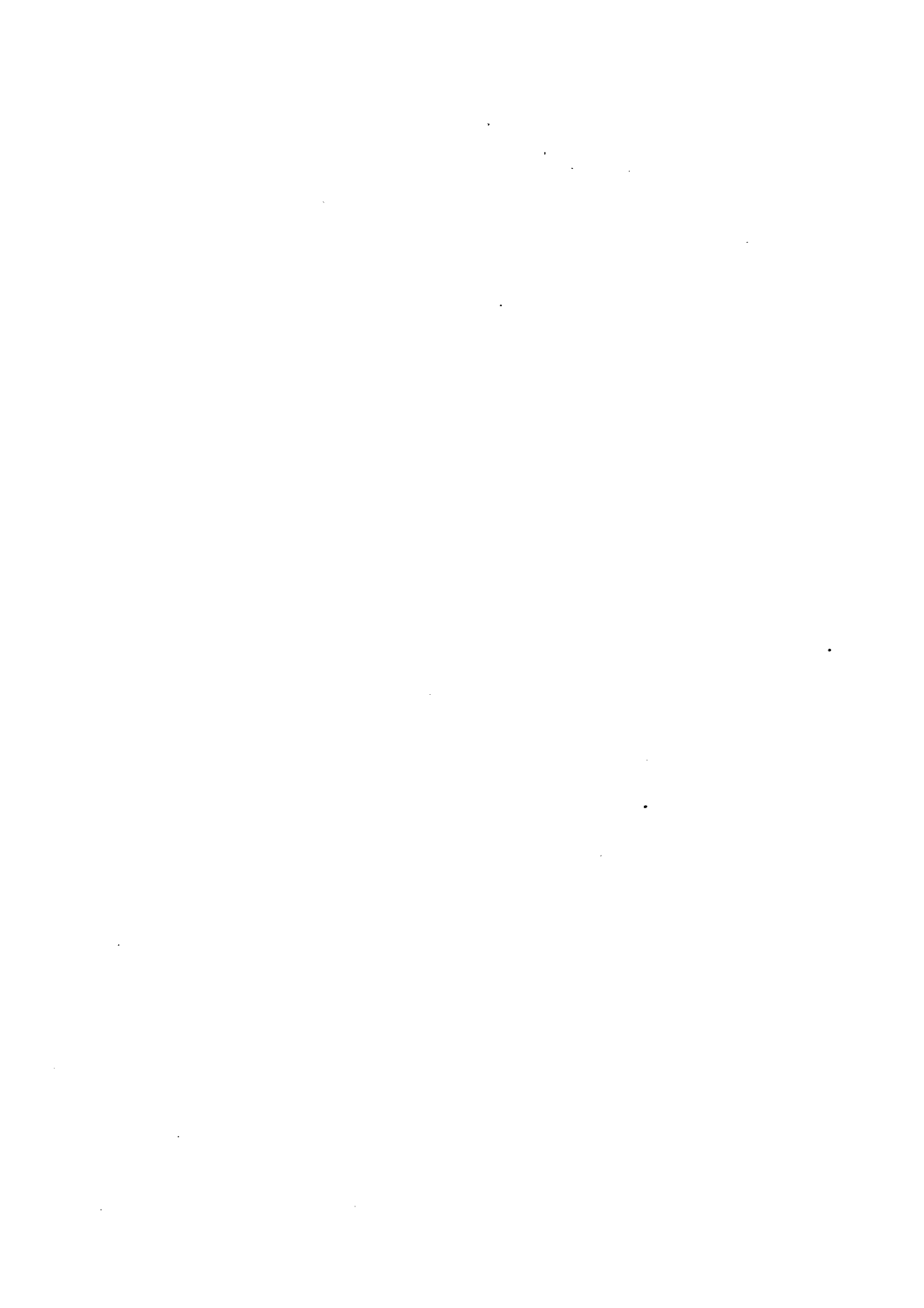
的，以个人的创造力为手段的活动，其个人主义精神所体现的，是作为自由手工业者的艺术家工匠的职业态度和道德标准。

正因为如此，从历史的角度来看，造型和建筑艺术一直是和中世纪理论美学有着若即若离的、或者说既一致又矛盾的关系的。造型和建筑艺术在拜占廷、罗马式和哥特式风格中的各自特征和演变已经分析过了，但就其整体作为社会活动和现象的一个方面来讲，造型和建筑艺术和中世纪理论美学相矛盾的方面，使它成了文艺复兴美学和艺术瓦解中世纪理论美学的一个必然突破口和主要阵地（见第九章）。当经院哲学把信仰的理性主义用论证的方法推向极端时，信仰已由于其本身的不可论证特性而开始松动了，然而比哲学和神学来势更猛、影响更大、更富有生气、更为生动、更加特征化的一种活动，终于彻底抛开了以实践信仰为核心内容的中世纪理论美学。这种活动就是造型和建筑艺术，特殊地说，就是哥特式艺术。

作为哥特式风格的特征化的哥特式艺术，就其基督教信仰和对事物的客观观察来讲，都是一种理性主义的态度，然而，对基督教信仰的这种理性主义，与对事物作客观观察的态度这种理性主义，在性质上却是相矛盾的，而且，前者在形式上是概念的，后者在形式上是形象的。这两者在哥特式艺术家工匠中的并存，突出体现了中世纪艺术向近代艺术的过渡时期，艺术中的理性主义其实是在不自觉的意义上被对待的。但是，哥特式艺术在其经验性和操作性上却是高度自觉的，这至少体现为工程技术的发展方面。

这样，尽管每一具体的艺术活动中，哥特式风格时代的人可能在幻想和操作两方面得到了整一型态的自由实现，但由于整个审美和艺术活动中对经验和操作的自觉重视，而对自由实现的理

论意义的不自觉忽视，中世纪理论美学中的理性主义终于在哥特式艺术中被丢失了。仅仅在这个意义讲，哥特式艺术——其实是向文艺复兴过渡时期的整个造型和建筑艺术，才在表现方式上显得具有某些所谓“非理性”色彩，同样，这种“非理性”只是相对中世纪理论美学中的理性主义来说才有意义。



下 篇

本篇主要分析与前两篇内容有关的两个问题，即宗教与艺术的各自存在及相互关系、中世纪理论美学的瓦解。这两个问题直接关系到对中世纪理论美学在宗教和神学思想中生成的认识，以及中世纪理论美学对今天美学研究所具有的价值。



宗 教 与 艺 术

讨论宗教与艺术各自含义及其相互关系，并不仅仅因为中世纪理论美学实际上是从基督教思想理论中发掘整理出来的，因此它必然带有宗教性质，而且还因为中世纪理论美学本身的内容就涉及到宗教和艺术。不过，本章分析的主要目的在于说明宗教与艺术的关系，也就是它们各自的表现形态在中世纪理论美学中所具有的意义，而不是专门说明什么是宗教，什么是艺术，因为这不仅是一个普遍性问题，而且也是一个专门的课题，在此不可能作专门讨论，只能简单说一下我个人的理解。而我想强调指出，这只是我的理解，它可能具有释义学的特征，但在任何意义上我都不认为它是一种最终的、或者对以前各种释义的终结性理解。

另一点需要说明的是，回答“宗教是什么”这个问题，不仅和回答“艺术是什么”一样困难，而且它实际上属于宗教哲学的研究范畴，在此亦不可能专门讨论。从前述各章节讨论来看，本章所谓的“宗教”，其实就是中世纪的基督教。但当本章从普遍意义上来简单说明我对宗教的理解时，“宗教”一词的含义应不限于中世纪的基督教；而在第二节分析宗教与艺术各自表现形态的特征时，如无专门说明，则就是专指中世纪基督教和中世纪艺术活动而言的。

在上述意义上，本章的第一节主要说明我对宗教与艺术各自含义的理解；第二节则是对中世纪基督教和艺术各自在表现形态上的一些特征加以描述。这两节的讨论，基本上是指宗教与艺术诸方面的哲学和美学意义，而相对撇开它们所具有的经济、政治、阶级和道德等方面的意义。

（一）理 解

就我所涉及的材料来看，还是恩格斯在《反杜林论》中有一段话，简洁明了地表述了宗教产生的原因、宗教的主要性质和特征、以及宗教的历史和发展趋向。我把它全部引述在此，不仅因为我对宗教的理解基本同意和接受恩格斯的观点，而且还因为这段话留给人们继续作理论思考的余地是相当广阔的。

但是，一切宗教都不过是支配着人们日常生活的外部力量在人们头脑中的幻想的反映，在这种反映中，人间的力量采取了超人间的力量的形式。在历史的初期，首先是自然力量获得了这样的反映，而在进一步的发展中，在不同的民族那里又经历了极为不同和极为复杂的人格化。根据比较神话学，这一最初的过程，至少就印欧民族来看，可以一直追溯到它的起源——印度的吠陀经，以后更在印度人、波斯人、希腊人、罗马人、日耳曼人中间，而且就材料所及的范围而言，也可以在克尔特人、立陶宛人和斯拉夫人中间得到详尽的说明。但是除自然力量外，不久社会力量也起了作用，这种力量和自然力量本身一样，对人来说是异己的，最初也是不能解释的，它以同样的表面上的自然必然性支配着人。最初仅仅

反映自然界的神秘力量的幻象，现在又获得了社会的属性，成为历史力量的代表者。在更进一步的发展阶段上，许多神的全部自然属性和社会属性都转移到了一个万能的神身上，而这个神本身又是抽象的人的反映。这样就产生了一——神教，从历史上说它是后期希腊庸俗哲学的最后产物，它的现成体现是犹太的独一无二的民族神雅赫维。在这个适宜的、方便的和普遍适用的形式中，宗教可以在人们还处在异己的自然和社会力量支配下的时候，作为人们对这种支配着他们的力量的关系的直接形式，即有感情的形式而继续存在。但是，我们已不止一次地看到，在目前的资产阶级社会中，人们就象受某种异己力量的支配一样，受自己所创造的经济关系、受自己所生产的生产资料的支配。因此，宗教的反映过程的事实基础就继续存在，而且宗教反映本身也同它一起继续存在。即使资产阶级经济学对这种异己支配力量的因果关系有一定的理解，事情并不因此而有所改变。资产阶级经济学既不能制止整个危机，又不能使各个资本家避免损失、负债和破产，或者使各个工人避免失业和贫困。现在还是这样：谋事在人，成事在神（即资本主义生产方式的异己支配力量）。单纯的认识，即使比资产阶级经济学的认识更进一步和更深刻，也不足以使社会力量服从于社会统治。为此首先需要有社会行动。当这种行动完成的时候，当社会通过占有和有计划地使用全部生产资料而使自己和一切社会成员摆脱奴役状态的时候（现在，人们正被这些由他们自己所生产的、但作为不可抗拒的异己力量而同自己相对立的生产资料所奴役），当谋事在人，成事也在人的时候，现在还在宗教中反映出来的最后的异己力量才会消失，因此宗教反映本身也就随着消失。原因很简单，这就是那再没有什么东西可以反映了①。

① <马克思恩格斯选集>，第3卷，第354—355页。

很显然，恩格斯是从反映论来看待宗教性质的，即宗教的性质就在于与人相异己并支配人的力量在人的认识中的一种反映；而宗教的主要特征，则是这种反映的幻想性、神秘性、人格化、感情形式、以及往往作为信仰的最集中对象的——神教崇拜。所以，宗教的消失，也只有在这种反映赖以成立的被反映基础或对象本身的消失。恩格斯在这里是从两个基本立场和方法的统一来分析宗教的，这就是历史唯物主义和唯物论的反映论。主要从历史唯物主义的角度，恩格斯预示了作为宗教的反映基础的消失，在于“社会通过占有和有计划地使用全部生产资料而使自己和一切社会成员摆脱奴役状态”。我们知道，恩格斯在此指的就是世界范围的社会主义社会。争论这种预示的实际情况如何是无聊的，但问题在于，如果宗教作为一种反映，其基础仅仅就是作为“外部力量”的自然界和社会，那么从逻辑上讲这种预示便是无可非议的——假定可以把社会主义社会中可能出现的诸如个人崇拜、盲目信奉等各种新宗教现象当作一种偶然性而加以排除。然而，当恩格斯主要从唯物主义的反映论出发，把宗教当成某一种反映形式和形态时，可供理论思考的余地似乎就更多了。

显然，这里最突出的问题并不在于这种反映是“机械的”还是“辩证的”，而在于，这种反映作为一种反映，假定其宗教性质在于它是一种“幻象的”反映，那么，正确的反映，也就是使宗教这种反映失去意义的反映之最终发展方向，应是与被反映对象的一致，因此，当“科学的”反映形式或认识方式被认为在经验和实证的保证下达到了与对象一致的“真”时，宗教便应该随着它的被反映基础（即在认识上作为不可认识的异己存在）的消失而消失了。然而实际情况远非如此。我们姑且认为，科学技术高度发达的资本主义社会还存在宗教，是由于其生产关系和社会

制度对人所构成的异己力量是人无法控制和认识的；而社会主义社会允许宗教信仰的自由，则是由于意识形态和民族习惯以及心理因素等并不能靠行政命令来改变，而必须有一个长期的、潜移默化的社会教育的过渡时期。但是，所有这种看法本身都还没有直接回答宗教在认识论和本体论这两方面对人所具有的意义，在一定程度说是对人所具有的价值。

从认识论角度说，宗教历来被看作是与科学相对立的，似乎宗教所反映的都是不正确的认识，是一种幻想的、歪曲的、折射式的反映，或者不过是一种阶级偏见以及阶级利益的需要。这些看法一般说是对的，历史事实也的确大体如此。然而就反映结果作为一种知识来讲，它实质上是人的自我解释的各种现实的可能性，不能把人本身与所谓被反映对象隔离或对立起来，因为人并不为了反映什么而认识，或为了认识什么而反映，反映或认识本身都不过是知识存在的某种必然形式罢了。就反映内容作为一种理论本身来讲，神学家、哲学家、乃至教父僧侣们是不可能靠偏见来维持思想史的，理论家个人对某种理论的诚实态度，与作为阶级利益的体现的偏见意识，毕竟是不一样的。这里并不是说什么主观动机与客观效果的问题，而是说，任何一种知识（包括宗教在内），都是一种历史的范畴，是历史上人解释自己的各种现实的可能性；而对知识的理解，本身就是某种知识的现实的极限。在哥白尼（Copernicus, 1473—1543，波兰天文学家）之前，地球中心说就是那一时期的科学；同样的道理，我们把反对哥白尼学说的宗教思想作为非科学的、幻想的、歪曲的等不正确意义上的反映，那么，哥白尼学说中的确存在的那些错误的部分（比如认为太阳旋转的轨道是正圆形），又有什么理由说它一定就是正确的反映——或正确的反映中的失误、局限等——而不是

如同宗教那样错误的反映呢？

事实上，各种知识就是在自己的极限处相互组构出对新的知识的认识和运用，因此反映的目的往往并不指向认识，而只是实践本身的必须。约翰·希克在谈到文艺复兴初期“宗教信仰”与“科学发现”之间的矛盾冲突时认为，其原因就在于信仰的绝对前提被经验的实证态度所动摇乃至摈弃。“作为这种长期论战的一个结果，明显的情况是，圣经作家们，依据他们对于在人类历史中上帝的能动力的亲身体验，必然用与他们自己同时代的那种在科学发展之前对这个世界的理解，来作为他们自己理论的证据。进展中的知识使这样做成为可能，并且必然在他们关于神性显现和天启的描述，与构成他们的思想建架的主要世界观之间做出区分。”^①丹皮尔也论述过神学家在自然科学成就（比如进化论学说）面前对宗教的认识所作的修正，即“认识到必须把世界的创造看成是一个连续不断的过程，而生命在本质上是一体的，比他们以前所设想的要更加奇妙神秘”；“于是他们就采取另一种观点，认为宗教观念也在进化之中，上帝在不断地向世人启示，在一定的時候，才有至高无上的表露”^②。

如果把神学家们这种态度的转变仅仅看作一种权宜之计，或者利用科学成就的一种狡猾伪装，那就未免过于草率了。因为当对某一种新知识进行理解时，理解人必定已在自己的认识中具备了一种已经被释义了的·理解，这不仅仅是指知识的历史延续性，也不仅仅是指知识更新交替的时间过程，而是说当人们用已有的理解对需要理解的知识进行再释义时，知识作为人的一种认识形态并不一定具有唯一的含义。而这多种含义无论从释义学角度来

①约翰·希克：《宗教哲学》，第44页。

②W·C·丹皮尔：《科学史》，商务印书馆1975年，第416、418页。

看是由于语言或语境等因素的制约，总之都必须是对人的某种需要具有意义。也就是说，当我们把知识归根到底看作人的认识对客观存在的反映时，这种“反映”对人的不同需要（其中就包含了宗教的需要），便决定了“反映”的不同形式和含义。因此，宗教并不仅仅在反映的“真”与否的意义上被决定其正确与谬误，它更可能是在一种排除了其作为反映是否为“真”这个意义上，作为一种文化现象存在着，也就是宗教对人的文化具有某种自身存在的价值。

事实上，至少在科学技术高度发达而同时又存在着宗教的今天，宗教才被当作上述意义上的具有自身价值的文化现象而存在着的。现代科学家、哲学家、宗教哲学家和神学家们，大多是把宗教与科学当成互相平行，各有一块地盘和作用的东西，尤其认为宗教是无法在反映符合对象的“真”的意义上加以评论的。罗素在引述了许多学者与此类似的想法后说：“我本人认为，那些断言是无关紧要的，而且不应当相信它们是真的。除科学的方法外，我决不会承认任何获得真理的方法，但在情感的王国，我不否认那些产生宗教的经验的价值。由于同一些虚妄的信念相联系，这些经验除了导致善之外还导致了許多恶；摆脱了这种联系，那就可以指望只保留善”^①。约翰·希克也在他的“结论”中说：“显然，我们不能决定性地证明上帝的存在；同样明显的是，我们也不能决定性地证明它的存在为伪”^②。这种认为宗教与科学平行存在的观点并不是一种相对主义，从下一节所分析的宗教的表现形态便可以看出，宗教的确不是科学，同时也难以——或者说应该说根本用不着用科学的方法来证明其真伪。至于说这种互相平行

①罗素：《宗教与科学》，第99页。

②约翰·希克：《宗教哲学》，第47页。

的看法是否为宗教的反动和不道德作掩饰，这已成为本节分析范围内的课题了。我能够肯定的只是，诸如罗素那种只在情感的范围给宗教以存在理由，从而对它敬而远之的态度，无疑是一种对宗教的误解。

讨论到这里，且不论神学家是否对宗教抱着纯粹理论探索的态度，或者说宗教本身是否具有善的动机和效果，至少可以认为，从认识论和本体论的意义上讲，宗教并不是单纯反映论的问题，在20世纪的释义学推翻实证主义与经验主义的假设之后，这一点就更加清楚了。在我看来，宗教之所以伴随着人的存在而成为人的一种需要，对人成为一种价值，除了反映论的解释之外，其中历来有一个被人们所忽视的原因，就在于宗教本身也具有对美的追求的因素。我们在“上篇”和“中篇”中已经从自由实现的完满型态这一意义上分析了中世纪基督教思想中的理论美学因素，这里则在普遍的意义上认为，宗教中所包含的对美的追求的因素，在于宗教赖以存在的核心，即信仰，本是人对于异己力量的一种哲学意识和情感的偏爱形式。

如果说，宗教是对异己力量的某种形式的反映，那么，宗教看来将与人的存在相伴随而不会彻底消失。因为异己的力量总是存在的，如果认为有一天人们会真正觉得自己是万能的，一切性质和形式的存在在人看来都是明白无误或可以解释的，那么，这时候的宗教很可能就是人的自我崇拜。这种自我崇拜，实际上又回到了理性认识之正确的绝对前提，不过在宗教中这一前提是人自觉地交给神的，而在自我崇拜中，则是属于人自己的。在此意义上，宗教并不一定必然采取一神教的形式。这样说，并非主张某种不可知论，也不是满足于知道什么为不可知，而是说，知识的局限将永远使人有可能面对他的异己力量，而且可能在不同程度

上受这种异己力量的支配。因此，各种“反映”作为不同的文化形态，总是可以在一种随机的、偶然的形式中对人成为需要，在这种对知与不知的平衡过程中，宗教便可能作为一种方式而被采用。在此意义上讲，断言宗教必然消失，将可能导致一种自我崇拜的新宗教；但这又并不意味着宗教永存，而是说宗教将以一种随机的、偶然的文化形态，成为人的需要，对人具有价值；至于宗教的存在形式，则纯粹只有统计学的或概率的意义。

当我说宗教是人对异己力量的一种哲学意识和情感偏爱形式时，是因为人总得在与对他来说是陌生的事物相面对，而且只有在这种面对中才能维持自己的好奇心和精神追求的自为性；而当我说宗教中包含着对美的追求的因素时，指的正是这种好奇心和精神追求的自为性的核心内容，即是自由如何得到完满形态的实现。在科学中，一切存在都是与人相对待的存在，人觉得总是可以认识与他对待的存在（或实存），并把握它、利用它、改造它，因此异己的力量被作为可以被克服的一种过程。而在宗教中，异己的力量则并不一定是不可克服的，但它却来自人完满自由实现的追求本身，人把这种异己的力量作为他自己的形而上学来对待，也就是将它作为能使人与它结成某种一体化关系的保障来信仰的。因此，如果说宗教是一种“反映”，那它并不仅仅反映作为异己的外部力量的自然界和社会（从而也并非只能是幻象的、歪曲的反映），它同样也把自己的某种哲学意识和情感偏爱形式作为一种形而上学的本体来进行“再反映”。在这个意义上，宗教只是人自己的精神异化。但是，这种精神异化的美学性质，在于宗教信仰的概念，本是作为与信仰者结成“你”“我”关系的“你”，没有被信仰的“你”，便没有信仰者的“我”，这里不存在第三者。达到结成你我关系的一系列崇拜仪式，是作

为概念的你我关系的操作性特征表现而存在才有宗教意义的。这便是说，宗教所要达到的境界，原本也是一种美的境界。

在宗教中，人把自己的哲学意识和情感偏爱形式化为异己的力量，并在对这异化过程本身的信仰崇拜中得到玄想和操作两方面的统一的自由实现型态（见第五章第一节）。在此决不意味着这种审美实现必然具有“好”的道德性质，仅仅是说它本身具有美学性质的成份罢了。而在纯粹哲学认识论的反映论中，以及在科学研究和学说中，被反映和被操作对象不管是否作为异己力量，总是作为与人相对待的第三者的“它”而存在的；人或者胜利，或者失败，但却构不成“你”“我”互为不可分的伙伴关系，当然也不必顾及审美的圆全和完满特性了。

从美学史的角度来看，美的难以定义而又被人苦苦论辩求解，使美对人来说几乎成了一种非信仰的宗教了。宗教必有信仰，而美在理论美学看来永远只是一种自由实现之完满型态和程度的一种价值参照系，它既不是神，也不是信仰对象，但美的宗教性质，也许正在于美在理论上同样也是被作为人的异己的形而上学来对待的。

现在来讲一下什么是艺术。“艺术是什么”象是西西弗斯（Sisyphus）注定要与之共存亡的巨石，而文论家们则正是西西弗斯本身：那推上山顶的巨石终归要再滚回原地。这些惶恐和疑虑，对艺术是什么“这一命题的望而生畏，其实掩盖着人在艺术活动中一种深刻的自我相关，即艺术就是人本身的衍生含义，或者反过来讲，人的存在与活动本身就是艺术性质的。不过，好在我们都同意，学术的进步已分出了一种被称着是“艺术”的东西，它至少在文明史中一直存在着，当然也存在于中世纪。因此，我

就仅在这个意义上，并且就与下一节分析中世纪艺术表现形态有关的一些方面，大致讲一下我对艺术的看法，以期使下一节的文字不致显得过于突兀。

首先，“艺术”包括哪些活动。在前述各章的分析中我们看到，艺术是美之实现的最集中、最生动的特征化表现。这倒不是艺术的定义，只是强调了艺术与美学的密切联系。那么，这种特征化表现，显然就是指自由实现的完满型态而言的，然而正是在这里，首先碰到的困难在于，通常被认为是艺术活动的那些现象显示了它们之间的巨大差别。这些现象就是诸如小说、戏剧、诗歌、音乐、绘画、雕塑、工艺品乃至建筑等艺术形式，这些不同的艺术形式在艺术自身存在性质上、尤其是在活动型态上是很不一样的。

就艺术以其幻想与操作两种自由型态的整一实现，表征着人的自我万能意识及其实现来讲，上述不同的艺术现象大致可以归为三类，即音乐、美术、文学（广义地讲包括戏剧、电影）。其中，音乐的整体效果较多幻想型态而较少操作型态，这就使音乐更类似于哲学（玄学），或者说更多具有形而上学的性质。人们往往感到难以听懂音乐（尤其是所谓高雅的，严肃的音乐），其实也是因了音乐的这种较大比重的幻想成份；同样，这却反过来使音乐理论往往由于对形而上学之目的说不清楚，因此仅仅成了对操作性的乐理和演奏技巧的指导。美术（或广义地讲造型艺术）则正好相反，它较多操作型态而较少幻想型态，而且最贴近反映论的最一般形式，即观看。这就又使任何人都以为自己能看懂美术作品，而在看不懂时，那责任一定出在艺术家身上；另一方面，美术理论也极容易在操作的意义上津津乐道于各种表现技巧，或者把美术创作在手段意义上与某种目的作庸俗的比附。至

于文学，似乎正是幻想与操作并重了，因此历来也成为文论论述的主要对象。然而也正是在文学中，文论显示了最大的混乱，这种混乱，主要是在割裂幻想与操作的整一型态这个意义上展开的。人们往往以为，只要自己智力正常，就都可以成为批评家，他们或者从操作的意义上，说某件作品中的人和事与现实生活中的人和事“象不象”、“真实不真实”，以及说这些人和事所构成的情节“合理不合理”；或者从幻想的意义上，说作品中的内容是否符合某种人生观或其他文学以外的准则。“文学概论”和“艺术概论”中对各种艺术形式、样式、作品的随意引例，更加剧了这种混乱。

其次，当我认为“艺术”包括所有上述三种类型的艺术活动时，它们的共同之处只在于它们都是对完满的自由实现型态的特征化处理。这种完满的自由实现型态，也就是审美实现的型态，即效果的不可再释阐、过程中的无中间环节、功利的内在自身以及体验的个人性质等主要自由实现特征。艺术之所以是这些特征最集中、最生动的体现，在于审美活动中审美主体总 要有所附丽，有其审美对象（哪怕是以自我为对象），而艺术创作正是自觉地、并且是为着塑造这些附丽物和审美对象的，一般说来，当然也就比生活中随意的审美活动更为自觉和集中了。艺术的生动性，固然与“形象”有关，然而其本质性问题却在于，艺术的存在并不是作为一件东西的客观存在，而是吸引人去关注它、参与它、批评它；尤其使它作为一种文化现象而一再地继续生成着自己的存在。这样，不仅显出了艺术的生动性，而且艺术本身无疑也要竭力使自己对人来讲是生动的。

艺术在作品和欣赏这两个方面本身都是排斥并不可能被再阐释的，这和艺术不断生成着自己的具体存在显然是不同的。文论

既不可能以玄想的型态（比如论理表述）重新复现某一艺术作品和欣赏效果，艺术家也不可能复制某一艺术作品——所有这些再阐释和复制即使可能，也将使已得到确证的艺术作品的本体性展现成为多余，也就是说已是与艺术对立的了。印刷品和连续演出同一场戏（或电影），不过是同一艺术作品本身的演出或放映功能的延伸，且不说同一场戏（或电影）各次演出（或放映）的效果是不一样的了。

艺术效果的实现对于处于欣赏和审美活动中的人来讲，仿佛是一个没有中间环节的完整过程。这一完整过程诚然是内容与形式的统一，但是，从普遍的意义讲，艺术作为人的自由之完满实现型态，其突出表征只能是一种形式的存在；而从个体的欣赏实现来讲，艺术效果则是没有形式的，因为艺术本身允许（实际上也正是如此）每一个个体的人对同一作品可以有不同的感受和理解。艺术活动在本质上是人对自由实现型态的一种最佳选择，因此在本体论意义上讲，这不过就是人艺术性地实现自己的自由要求。所谓艺术只在形式，指的是它作为人自身的自由实现的一种型态；说艺术没有形式，是指人只能在自由实现的结果中确证艺术的存在。艺术用形式为人服务，而不是人学习艺术形式。

艺术的功利性，只内在于它与人的自由实现目的的一致性，唯其如此，艺术才可能作为任何功利（包括相互对立的功利）和目的的手段来被人使用。不同目的的艺术，可以为任何人提供真正艺术欣赏的审美效果；或者说，不同功利要求的人都有可能同一艺术活动中得到玄想与操作整一型态的自我实现。这也正是艺术的个人体验特征之体现了。

因此，简单地说，我认为艺术的存在性质，是人为了打破知识局限和具体实践方式的相互分离所做出的一种探寻，一种尝

试，一种选择，其目的在于人自身自由的充分实现；而艺术的活动型态，在于人的幻想与操作、意志与目的，无区分地、整一地、无需（也不能够）被再阐释地向人展示出来，并被每一个体的人所感受和体验。在这种活动型态中，任何知识局限所造成的“神秘”都将失去意义。

第三，当艺术使神秘对人失去意义时，艺术就是人的自我解谜，就是人自己的神话。

当马克思说希腊神话作为人类童年时代发展得最完美的地方而具有永久的魅力时，他实际上已为人的艺术活动指出了永恒的前提，即人总是需要为自己制造各种各样的神话，以慰藉自己自由实现的局限。然而，马克思又说：“任何神话都是用想象力和借助想象力以征服自然力，支配自然力，把自然力加以形象化；因而，随着这些自然力之实际上被支配，神话也就消失了”^①。这一看法，却又使人觉得他为艺术的起源规定了一个由于人的无能而生成的原因。如果说神话是艺术的起源，那么由于神话的消失，艺术的存在形式必然发生变化。在此意义上，我同意艺术存在形式作为历史范畴必然会发生变化（实际上几千年来一直在变化，我们前面已看到中世纪艺术与今天的艺术的不同含义了）^②，但是，艺术可能是既无起源也无原因的，因为这两者都不过是人自由存在本身所具有的存在特征。艺术不仅不起因于人对神的想象；作为人的神话的艺术也决不会因为人对自然力的实际掌握而消失。

^①《马克思恩格斯选集》，第2卷，第114、113页。

^②认真对待艺术作为历史范畴的不同含义，对今天的文艺理论具有重要意义，参见孙津：《文艺理论悖论论》，《批评的危机》，载《当代文艺思潮》1984年第6期、1985年第3期；《论艺术消亡》，载《批评家》，1987年第3期。

人对自己作为区别于其他生物的类存在的意识，必定是和人对自我的个体意识同时生成的。因为只有在这时，人才可能在概念和实体的统一中意识到“我”的存在。不难想象，对“我”的这种意识，就其存在形态来讲，在刚刚成为人的人（即我们常讲的“原始人”）那里，与其说是一种理论，不如说是在人的具体实践中才有意义的，这当然也是人先于自我意识而存在的历史含义。“我”的意识的实践意义在于，人觉得他是万能的，否则人就决不可能进化自身了。人的自我万能意识作为一种“意识”来讲，标志着“人”的生成，这是我们今天的人探寻自己“起源”的实际界线，因为在不是人的人（即没有自我万能意识的类存在）的时候，是不存在人的历史的；而如果这种人在其物质延续上的“起源”真有什么意义的话，那也仅仅是针对有自我意识的人（准确地说是针对今天的人）而言的。当人具有了自我万能意识时，人便有可能自觉地追求和充分地实现自己的自由了——因为这本是与自我万能意识的实践目的同义的。

因此，艺术的永恒前提其实只在于如何充分地实现人自己的自由，而这种充分实现的可能性，使艺术作为一种最佳方式被人所选择。当艺术表征着人的自由的充分实现时，它并未弥补人的什么不足，而是现实地向人展现出自由充分实现的一种型态。在这里，艺术的存在与人的自我万能意识的同义，使人在自我进化中具有了艺术性的类存在性质，换句话说，在这种类存在的艺术性质的生成中，艺术成为人之为一个动因。因此，人不断追求自我万能在型态上的完满实现不仅也是艺术性的活动，而且这种人的神话与人对自然力的实际掌握根本就是无关的。艺术起源的不存在，在于艺术起源与人的起源的同义性；艺术原因则与人的自身进化原因同在。

当我从人的自我万能意识来讲艺术与人的同义时，指的并不是主观唯心论的自我意识。就存在决定意识来讲，它并不与从自我万能意识来讲艺术与人的同义相矛盾，后者只是在前者的基础上对艺术活动与人之为入之间的关系的一种描述。对物质存在来讲，范畴的第二性存在并不与这两者在实践中的统一相矛盾，不仅不能设想存在着没有主体意识的实践，即使存在着这种实践，那也决不是人的实践。生产劳动如果是人的进化原因之一，当然也只能在此意义上才成立。

是人，在艺术中争得了自己实现万能意识（即人的神性）的一种最佳机遇和最完满状态；艺术于是从来不作为某种代用品来得到实现；人从来不是因为现实局限了人的神性实现才在艺术中寻求逃避的。那么，人在艺术活动中创造了什么呢？人在此创造了他自身，并且是以最完满型态实现自己的神性来完成这个创造的。神的万能，最根本的原因就在于它能够进行无中生有的创造；而现实给人造成的局限，恰恰在于人无法在物质的领域中进行这种创造。然而在艺术活动中，人却不必为此烦恼。因为意志与目的、玄想与操作的整一，就其性质来讲，并不需要物质的依托，艺术活动作为第二性的精神活动，原本就是一种无中生有的创造。因此，艺术活动其实就是人的神话。人的物质存在（肉体）的暂驻性，使得人只能在人的神话中永生，并延续着它那“永久的魅力”。在此意义上，人不可能在现实中表现出万能，倒又是人的一大幸事了，否则，人（未进化的人）很可能过于得意忘形，以至于永远也不能成为人（文明人）了。

艺术的创造之所以在性质上是精神性的，是因为这种创造是以艺术的本体存在自身所具有的包容量来实现的，即对知识局限所造成的精神障碍的最大限度的突破。说艺术创作是主观性还是

客观性的活动，这种提法本身就不得要领，因为艺术创作中的主观性与客观性，只不过都是艺术的本体存在的自我展示所生发出的第二性的（即精神性的）存在形式。人们对艺术的审美欣赏，就是对这种第二性的存在形式的把握、处理、感受、体验，因此，在艺术创作和欣赏中所谓主观性和客观性的底蕴，存在着人的实践，这种实践以一种精神结晶的形式向人展示着人自己的某种活动性质。这也就是人的艺术性活动本身所确证着的人的艺术性质的存在，是艺术对人的规定。只是在这层含义上，王尔德（Oscar Wilde, 1854—1900，英国诗人，剧作家）所谓“生活对艺术的摹仿远远多于艺术对生活的摹仿”；“生活是艺术最好的学生、艺术的唯一的学生”^①的看法才能成立。

在表述了我对宗教和艺术各自含义的大致理解后，我们已经看到了它们所具有的美学意义，都是围绕着人自身自由实现的丰满型态而得到体现的。正是由于这一点，宗教和艺术之间最根本的共同之处，才是美学性质的，即它们都能够通过有限形式来达到和实现无限本身。当然，并不仅仅是“能够”，事实上它们“总是如此”地实现着它们所具有的美学功能。

世界是无限的，人的思想也是无限的；有限来自人总是要面对具体的世界方面，而思想的交流又总是在知识局限处的互换和妥协。宗教和艺术，从性质上讲都是对作为第二性存在的精神本身的处理。然而，当精神作为精神本身而存在时，精神一开始就是处在怀疑和自我确证的矛盾之中的。早在阿尔克西劳就认为，观念是对另一个东西的思维，这时思维只是对一个存在物的表象

^①《西方美学资料选编》下卷，第861、862页。

的同意；然而思维只能思维自身，也就是只能对直接纯粹的思想本身作出同意^①。因此，对于一个作为思维结果的观念，总是有理由怀疑它是否果真与对象符合。哲学所面临的根本困难也就在于此：因为即使是彻底的怀疑论，其本身同样也是没有意义的，它既是攻不破的，也是空洞无用的。但这不过证明，精神只有作为自己决定自己的思维才有意义，为了探寻对精神这种怀疑与自我确证的矛盾的解决，便有了宗教和艺术，这又是因为它们都是以有限的形式展示了无限观念。

就宗教来讲，信仰之所以无需怀疑，在于它并不为了确证什么，相反，被它作为信仰来崇拜的东西，正是保证怀疑与确证都能得到有解的某种观念。这种被信仰的观念本身便是一种无限（即上帝），而崇拜作为达到信仰的具体方式则是一系列的有限（存在物、形式、过程等等）。没有崇拜的有限形式的信仰并不是宗教信仰，没有信仰的无限观念的崇拜也不是宗教崇拜，因此，在纯粹意义上的宗教中，总是可以在有限崇拜所达到的无限信仰中见出自由实现的某种完满型态，即幻想与操作、意志与目的的整一实现。

同样，就艺术来讲，艺术形式作为一种文化文本，是一种确定的本体存在形式，但它作为精神的自我确证和自我调整，却允许对任何精神（包括自我确证了的精神）进行怀疑。这种怀疑，本身就是精神作为精神而存在的一个基本功能；但只是在艺术中，怀疑的无限性才由于艺术文本那有限的形式所允许的各种确证可能而真正成立，也就是精神本身才可能在有限形式中实现自身的无限。当我们说人的类存在的艺术性质时，艺术文本的自我展开，不过是人自为自由的某种特定状态和内容的展示，对此进

^①参见黑格尔：《哲学史讲演录》，第3卷，商务1983年，第93—95页。

行再阐释既无必要也不可能；因为当人们把握了精神的无限时，任何有限形式的存在已失去了意义。艺术的生命力，既不在于其有限的形式（比如作品），也不在于其无限的理念（比如作品欣赏）；而是在有限形式不断体现和达到无限理念的全过程中，生成着艺术的生命力。在此意义上讲，艺术性和自由实现的完满型态的一般特征是同义的。

（二）描 述

上一节讲了宗教与艺术各自所具有的美学含义，以及它们之间的共同之处恰恰是美学性的。在本节开始描述中世纪基督教与中世纪艺术活动的各自不同之前，需要指出的是，自由实现的完满型态，并不意味着幻想与操作、意义与目的的成份在其中是一半对一半的，而仅仅是指这种完满型态中各种因素的“整一实现”本身的特点而言的。同样，宗教与艺术的相同，也并不是指自由实现的完满型态在表现形式上的相同，而是指这种有限与无限的整一实现在美学性质上的相同。

即使是中世纪艺术自身，其自由实现的完满型态也是不一样的。比如在“中篇”中我们已经看到，中世纪灵修文学固然具有艺术性，但就其作为宗教生活的记录和宗教思想的教谕来讲，本是非艺术性质的，它的自由实现的完满型态也就多幻想特征；而中世纪的艺术（主要指造型艺术），当然本身就是艺术性质的活动了，但却在观念上不被当作自由艺术来对待，实际上也没有只从纯粹审美欣赏的意义上被确认，而这多半正因为它的自由实现的完满型态是多操作特征的。

通过上一节的讨论，我们已经知道，宗教和艺术不是同一种活动，尽管都具有美学因素和性质；在这一节，我将试图“描述”中世纪宗教与艺术的不同之处，因为从这些“不同”之中，可以看出它们各自在自由实现的完满型态方面的特征，也才有可能分析它们各自对中世纪理论美学之瓦解所起的作用（见第八章）。在中世纪理论美学中，精神仿佛已作为精神而得到了存在，但是，作为精神形态的文化并没有因为人对它作出了圆满的论说而被束之高阁，相反，这种精神文化随处都直接间接地对应着或渗透进各具体的实际活动中去。

尽管从上帝到子民，从实践信仰到至美至善，贤哲们已编织了一道发光的圆环，然而圆环上各局部段落却每每忘记了两头的连结，于是便在同一水平（即同处一个圆环）上展示了矛盾的冲突。宗教与艺术，便是圆环上的这样两个段落。因此，它们不仅在自由实现的完满型态上各有特征，而且正是这些特征的审美性质，与中世纪理论美学作为一种理论观念的生成和存在互为因果、互为表里，互为反映或表现对象。简单地说，在自由实现的完满型态方面，宗教的美学特征是概念的、必然的、非自觉的和抽象的，等等；而艺术的美学特征则是形象的、随机的、自觉的和经验化的，等等。对于这些不同的特征，大致可以从三个方面来分析，即宗教信仰与艺术创作、崇拜仪式与作品欣赏、玄想抽象与体验具体。

第一，宗教信仰与艺术创作。

宗教必有信仰，所谓宗教的美学特征中的必然性，就是指信仰对教徒的必须性。这种信仰的必须性本身是强制性的、并不以教徒对信仰内容的理解和好恶为前提的，但是这种必须性却是与中世纪理论美学的理性主义相一致的。一方面，强制性的信仰本

身就是理性主义的态度。因为信徒是以信仰的方式来掌握异己的力量，尽管这种“掌握”实际上可能恰恰是异己力量对信徒自身的支配，但是，就信徒知道异己力量的存在并设法掌握它这一行为本身，无疑是一种理性主义的态度。正是因为这种态度，才使信仰由人的一种最佳选择而变成了选择本身之所以可能的先在保证。在此意义上讲，信仰的理性主义态度，恰恰在信仰的确立和巩固中不断地成为理性本身的异化，即成为理性主义式的异己力量对人的支配。

另一方面，信仰的内容的确立不仅是理性主义的，甚至理性本身就是信仰内容的一部分。我虽然坚持认为，宗教的主要本质在于信仰，但并不意味着信仰必定与理性相冲突。正如谢扶雅说的：“人尝言学问之本质在思维，宗教之本质在信仰。殊不知宗教仅恃信仰，决不能生存而发展；必加以批判的反省，合理的解释，换言之，必待宗教思想发生后，方见正式之宗教成立。有信仰而无思想，即谓之迷信。迷信的宗教势必难立足于理性的人间”^①。前面已讲过（第五章第三节），基督教从犹太教而发展，中间有着希腊和罗马理性思想的影响，这些影响及其确立了的基督教的一大内容，实际上就是对理性的重视。“耶稣秉犹太人之血统，声声以‘完成律法非来毁坏’为言，可知原始的基督教，乃犹太教之修正者，而非犹太教之革命也。律法因理性之活用面造福，因理性之僵死而为害。耶稣所谓‘完成’云云者，即注入鲜活的理性于旧律法之中，而僵死的分子自然排泄而去也”^②。基督教不仅讲理性，而且还是新鲜的，灵活运用理性。

①谢扶雅：《宗教哲学》，第57页。

②谢扶雅：《宗教哲学》，第92页。

与宗教的理性主义态度以及信仰的理性内容相一致，就其真实的对象来说，宗教所信仰的只是一些作为无限观念的概念，比如上帝的本性、至美至善、三位一体等等。这里有一个深刻的矛盾：概念必有所定义，但是，如果可被定义，那么被定义者必不是无限的，也就失去其作为信仰对象的性质和功能了。信仰作为对异己力量的把握（反映，或被支配），其性质本是指自由的可能性和必然性，而不是指具体的自由本身。因此，信仰必然是对具有“无限”这一特性的某种观念的信仰——图腾不过是观念的象征或直接替代物罢了。正是为了解决无限观念作为被定义的概念将失去其无限性这一困境，宗教才不得不把信仰对象说成是超时间和超空间的、先定的、既没有形象为感官所把握，也不能凭人的想象来认识的——其实这只是一种形式上的“纯无”，而其所指的恰恰是信仰所仰赖的“万有”。

谢扶雅在讲“信仰与偶像的关系”时，把偶像作为一种“精神的象征”，使“想象的上帝”日益渐近“概念的上帝”。他接着引普拉德《宗教意识》(J·B·Pratt, Religious Consciousness)中的观点说：“普拉德谓：通常上帝观由两种心理构成：（一）想象的（即具体的），直观的；（二）概念的（抽象的），理论的，而文明人及未开化人之信仰，即轻重伸缩于两者之间。概念的成分愈多，想象的成分愈少，则信仰亦愈为合理的；反之，想象的成分浓厚，概念的成分毫无，即为迷信。虽哲学的上帝观（即本体论），从不曾剪除宗教的上帝观而代之。但历代以来，本体论之效助于宗教信仰者，厥功甚伟。一部宗教进化史之递进，即由于宇宙实体之不断的追求，使想象的上帝观，日益接近于概念的上帝观，而期得归于一致。夫由多神而一神化，由魔道而人道化，皆为不满意于想象与概念之径庭而奋斗以

得之”^①。

所谓宗教信仰的概念化特征，其实不过是一种形而上学的本体化。因为信仰对象本身的无限性，必须使它不可能是任何有限的实体和形式，而当无限的观念作为信仰对象本身时，它是作为人的自由实现之保证的绝对前提而成为先验的精神实体的。这些我们在“上篇”已经作了充分的讨论。然而，正是在这层意义上，对艺术有深刻理解和体会的宗教哲学家和神学家，才对艺术创作中的形象塑造提出责难并加以排斥。因为艺术创作所诉诸的不是概念而是形象，而形象是艺术家可以感觉和可以想象的，因此也是非必然的、随机的和自为的。艺术创作的所有这些特点，当然都是与宗教信仰中的理性主义的必然性和概念化相冲突的。

奥古斯丁似乎是最早看到这一点的，而且始终是中世纪基督教思想家中对艺术创作的“虚假性”表述得最清楚的人。奥古斯丁在《自白》(Soliloquies)第二卷中，发展了古希腊的“摹仿说”，认为艺术创作并不是摹仿真实的。这不仅因为动物也会对真实现象加以摹仿，更重要的是因为，艺术是通过“虚假”这一方式来达到艺术作品的实现的。虚假的东西固然不真，因此不能作为信仰的内容和对象，但虚假和“谬误”却是不同的，因此并不妨碍它的审美作用，甚至正是这种虚假，才是艺术创造中形象塑造的根据。谬误与虚假之间的区别在于，前者必然是一种欺骗，而后者则并非都如此。摹拟笑剧、喜剧以及许多诗歌，都充满了谎言，但它们的目的是给人以愉悦，而不是为了欺骗。而且，几乎一切讲笑话的人都可以说是在扯谎，但严格地说，只有那图谋行骗的人才是谬误的。

^①谢扶雅：《宗教哲学》，第139—140页。

奥古斯丁于是说：“难道你没有想过，虽然镜子中反映出你的形象，并且似乎就是你，但那毕竟是虚假的，因为它不是你？”但是，艺术的虚假却和镜子的反映不同，艺术是“刻意为假”，而镜子的反映却是“无力为真”。“我们可以将喜剧、悲剧、笑剧以及其他同类艺术以及画家和雕塑家的作品进行比较分类。人物画像虽然努力摹仿其模特儿，但却也不能够比喜剧家剧本中的人物更能够成为真实的那个人。这些事物之所以虚假，并非出于它们自己的决心或愿望，而是必须遵循它们的创作者的意图。”同样，当演员最富有欺骗性的时刻，对于他自己以及他的艺术来讲，他却是最真实的，因为当扮演一个角色时，“罗希修斯（Roscius）在舞台上就是为了成为一个虚假的赫库巴（Hecuba），然而，他本质上又是一个真正的人。由于有了上述刻意为假的意图，只要他能完成其扮演的角色，他同时也就是一个真正的悲剧演员了”^①。

奥古斯丁对艺术的理解，实在已清楚道出了艺术创作与宗教信仰在实现型态方面的主要特征区别。首先，艺术创作是刻意为假的，因此就艺术家来讲，想象必然是他的权利和主要手段，而就作品的内容和形式来讲，本身都是随机性的和自主自为的。其次，艺术作品的虚假，关键就在于它必须塑造形象，而这形象本身是作为真的人和事与现实中真的人和事相符合的。因此，就作品本身来说，它是非必然性的，即是说它并不必然要求欣赏者把它当成真的。第三，艺术创作本身也还是有必然性的，但是，这正是艺术家的必然刻意为假。显然，这种必然性和宗教信仰中，信仰本身是排除是否为真或为假这一特性的必然性是不一样的。

^①转引自比尔兹利：《从古希腊到今天的美学》，第97页。

宗教信仰的必然性在于“信”本身不存在真假辨别的问题，艺术创作则是使进行观照的对象必然为虚假，至于你是否去观照，或是否去分析形象的真假，都是无所谓。第四，艺术创作所塑造的形象是使人感到愉悦，而不是如宗教信仰那样是对概念的崇拜和服从。

第二，崇拜仪式与作品欣赏。

信仰的实现，并不是单纯的玄想便可以达到的，它还需要一系列崇拜仪式，比如洗礼、坚信礼、圣餐、任职、祈祷、超渡等等。在这些仪式中有两重含义，即感性崇拜和直觉真理，正是这两重含义的同时生成和被人发现，才使崇拜仪式本身集中而生动地体现出宗教信仰中的美学特征，这些特征包括某些形象观照、象征联想、感染力、共鸣效果等等。

但是，这些美学特征在崇拜仪式中的产生是非自觉的或非目的性的。这并不是说，崇拜仪式本来不是审美性的，也不是说，信徒们在这些仪式中没有或不能获得审美体验，而是说，这些崇拜仪式本身的直接目的并不在于审美，而在于信仰。因此，审美对于它来说便不是自觉追求的一个目的了。而且，这些仪式的存在和进行都具有教义的专断性和必须性，对于参加和执行这些仪式的个人来讲尤其是如此。这和艺术欣赏的随意性和个人自主性是大相径庭的。这些崇拜仪式作为圣事，是具有信仰观念的真理性质的，因此对于信仰的实现来讲，仪式的程式化是一大保证。就象爱克哈特说的那样：“圣事（Sacramentum）意味着一种标志（sign）。那些在它的象征的愉悦面前止步的人，是得不到它的内在真理的，而且这七种圣事都指引我们达到同样的现实”。

① <爱克哈特大师>第一卷，第186页。

在这些仪式中，对广大信徒来说，最重要的是圣餐和洗礼。在早期基督教时期，圣餐的举行并无严格的程式和含义，甚至无固定的场所。直到大约115年，圣·加斯汀才为圣餐的举行程式和含义写了《辩解》(Apology)；大约在215年，圣·希波里图斯(St·Hippolytus, 170—235, 东方神学家)又在他的《使徒传》(Apostolic Tradition)中阐述了圣餐的必要^①。后来，在各项教条中，不仅对圣餐的程式和理解都有明确的规定，而且还以不得领取圣餐来惩罚那些有过失的教徒^②。对圣餐的含义的解释之争议，主要是围绕着所谓“化质说”(transubstantiation)展开的。比如“第四次拉特兰会议教条”(1215年)^③第一条中对“化质说”的解释是：“信徒的大公教会只有一个，在这教会以外，没有得救的人，在这教会里面，耶稣基督既是祭司，也是被供祭的牺牲；他的肉和血真实地隐藏在祭坛上的饼和酒的形象中。那饼因着上帝的能力，化质为耶稣的肉，酒化质为耶稣的血；为要使二者奇妙地合而为一，我们领受他到我们心中，有如他已经把我们接纳到他的怀中一样。”这里，面包的实体并没有变，但它却以有限的物质存在实现了无限的概念信仰。这神秘过程和能力，便来自于程式化本身作为信仰的必须，来自于崇拜仪式对信徒的专断性和强制性——而信徒本人的不自觉性正在于他是情愿接受这种专断和强制的，因为他在信仰中认为这神秘事件是真实的。

对于洗礼也是一样，它在基督教中取代了犹太教的割礼，固然是因为它有程序简便，而又不使受礼者过于难堪的优越之处，

①参见贝克维斯：《早期基督教和拜占廷艺术》，第13—14页。

②参见《拉丁教会文集》中各项补赎条例。

③载《拉丁教会文集》。

但对于洗礼的教义解释也是直接作为信仰内容的一部分的。比如圣·安波罗修认为洗礼的重要性，并不在于对犹太人渡过海峡这一事实的纪念，而是人的一种由罪到得救的“逾越（Pascha）”：

“至于洗礼有什么比犹太民族渡过海面的事实更卓越的呢？然而，所有越海的犹太人大都死在荒野之中。但那越过洗礼盆的人，就是从世俗到天上的——因为所谓‘逾越’，所谓Pascha，是他的‘逾越’，或由罪过到永生，由犯罪到恩典，由污秽到神圣的过渡——那些越过洗礼盆的人不至于死，必能复活。”“基督并无需洗净罪过，因为他没有罪，但对仍然受罪过支配的我们却是必要的。所以，如果洗礼是为我们设的，那么他便为我们确立了一个模范，为我们的信仰立下模型”^①。

崇拜仪式的程式也是有定规的，不象对艺术创作和欣赏那样，可以根据欣赏者自己的感受和好恶来进行。崇拜仪式对程式的专断性规定，一方面表明信徒个人对此的遵守和实行是非自觉认识的，另一方面，这种程式本身作为对信仰的具体实践来讲，必然要求这种有形象的操作性活动的理论依据，也就是与无限观念的一致，由此象征便作为崇拜仪式的一大特征而出现了。崇拜仪式中的象征含义，显然主要是通过形象来生发的，在这里，崇拜仪式似乎和艺术欣赏具有相同的特征。其实，正是由于象征，形象地运用在崇拜仪式和作品欣赏中是根本不一样的。艺术欣赏本身的目的，是内在于艺术的自由特性之中的，因此对艺术作品的欣赏就是对作品形象本身的欣赏。在此意义上讲，形象在艺术欣赏中是自明的，而不是象征的；其存在是自由的，而不是专断的；欣赏者的活动是自觉的，而不是非自觉的；形象作为目的本

^①《拉丁教会文集》，第161、163页。

身是直接的，而不是象征崇拜中的间接方式。

比如在崇拜活动中，红色使人想起耶稣的血，洗礼则记忆耶稣的复活，渔人撒网使人想起人的狡诈，鸕鹚因为用它自己的血肉来喂养它的幼雏，所以和基督相似，用来作基督的象征，等等。这些象征寓意都是通过可感可见的具体形象而生发出来的，但从形象与象征的关系来看，在艺术欣赏和崇拜仪式中却具有不同的性质和含义。在艺术欣赏中，这些形象并不必定具有宗教信仰的象征寓意，尤其不因为具有这种象征寓意才得以成为艺术形象，所以，形象本身是自明的、自由的，欣赏也是自觉的、直接的。然而在崇拜仪式中，形象只是因为有了宗教信仰的象征寓意才得以能够以形象的形式存在，而其所象征的寓意则是由教义的教条来解释和规范的，因此是专断性的，对信徒来讲是不自觉的。甚至，形象在崇拜仪式中是作为非存在而存在的，因为崇拜的对象并不是形象形式（更不是形象本身），而是它所象征的寓意，否则便成了对偶像本身的崇拜了。在艺术欣赏中，是形象决定欣赏的大致倾向和感受内容及其效果；而在崇拜仪式中，则是作为概念的信仰内容决定了形象本身的象征性存在。在此意义上讲，崇拜仪式中的象征寓意其实并不来自形象，恰恰相反，是形象依赖于信仰内容所规定的象征寓意本身。

艺术欣赏中形象的自明性和非象征性特征，还由于形象本身的具体存在方式是非抽象的。比如在中世纪教堂中，对“数”的理解是十分重要的，因为不同的数具有不同的象征寓意。“一”，表示上帝自己的形象，同时也表示象征本身的必要性；“二”，依照大哥里高利的解释，是上帝和人的双重情爱；“三”，是指三位一体；“四”，是四位福音布道者和四个希腊预言者；“五”，是耶稣被钉十字架时的五处伤口，并表明人类

情感所具有的五种罪；“六”，是上帝创世造物的天数；“七”，是圣灵（Holy Ghost）的赠予（gifts），圣事，以及耶稣在十字架上的天数；“八”，是圣经中的人福或圣福（the Beautitudes）；“九”，是天使的圣秩制度，以及耶稣在九点钟死去；“十”，是耶和华（Jehovah）的律法，或者十诫^①。这些象征，并不是用形象来表示的，而是直接由数本身所赋予的，它作为一种概念或观念，体现在读经、诵诗、写作、以及符号表征等各种场合，但数字本身毕竟不是艺术形象。

同样，在崇拜仪式的具体程式中，操作所借以进行的物质实体，也是具有象征寓意的。比如，香，表示上帝的神性，火，是它内部的精神。金，是上帝的神圣，银，是它的仁慈；铜，是我们肉体的得救，铁，则是身体的复活。教堂建筑，也体现出崇拜仪式的象征寓意：耶稣死了，他的头在圣坛上，伸展的胳膊是两边的神廊，被钉穿了孔的手是各个门道，腿是本堂，而穿了孔的脚则是人进入的门^②。但是，教堂建筑作为艺术样式的一种，其被作为艺术作品来欣赏和审美，显然并不必定具有或依赖这些象征寓意。

象征的出现，本来只属于宗教，艺术则只需要想象。想象的艺术欣赏可以允许象征，但象征的崇拜仪式却严厉排斥想象。因为，信仰本身只是对概念的信仰，而概念本身是确定的；它的无限性和绝对性，只是当它作为信仰的崇拜物时才生成的功能，并且是作为这个概念本身的功能而反过来保障着人的信仰的。这便是异己力量从有限到无限的转换。人在这种转换中既把握了异己力

^①参见胡斯曼斯（J·K·Huysmans）：The Cathedral（大教堂），London，1922，PP.86—87。

^②参见胡斯曼斯：《大教堂》，第88—89页，第108页。

量，又受这异己力量的支配，其原因，皆在于人是自觉地把自己交给对神的信仰的（见“上篇”）。

因此，象征的出现，正在于异己力量由有限向无限的转换过程本身的必要。一神教本身的信仰，最早原就是体现在圣经中的命令、祈祷、赞美诗、预言、寓言、教诲等等材料中的，它们大多数是形象性的，甚至就是艺术作品；然而只是宗教对此加以哲学的深思和精炼，才使这些形象具有了作为宗教信仰内容本身的象征寓意。在犹太教发展为基督教的犹太——基督教（Judaic-Christian）传统中，上帝的每一种形象都是把自己作为一种抽象和哲学观念的象征的。《以赛亚书》（Isaiah）中说：

那么你认为什么人象上帝，

或者什么相象可以与它相比？

只有神像：一个工匠铸造了它，

一个金银匠用金包裹了它

并且为它锻造了银项圈。①

确实，象征的必需性，以及象征寓意所决定的崇拜仪式中的形象存在，是导致偶像产生的必然原因。上引《以赛亚书》中的文字是按诗的形式写出的，当然也的确是一首诗，但是它的目的却决不是作为艺术性的诗而存在的；它只是宗教道理的一种教谕形式。这倒不是说艺术没有教谕性功能，但艺术并不只为了教谕，也不因为教谕功用才成其为艺术；尤其是，那教谕的内容，是作为可欣赏的艺术作品之材料（或素材）而被加工处理的。比如中世纪

①转引约翰·希克：《宗教哲学》，第13页。

拜占廷的抒情诗中十分流行的一种样式，即讽刺短诗，便是对教谕本身的一种艺术处理。下面这首拜占廷讽刺短诗就很好地表明了这一点：

你说得太多，但很快会剥夺了呼吸；
沉默罢，你将在生活中学习死亡。①

对饶舌、谗言、浅薄、浮夸的揭露和贬斥，这一教谕含义本身，在诗化处理中成为可欣赏的艺术作品了。

第三，玄想抽象与体验具体。

如果说宗教和艺术都具有审美因素，那么，从活动过程的完整效果之倾向性来看，宗教的审美特征是理念的、玄想的、神秘的和抽象的；而艺术的审美特征则是经验的、操作的、体验的和具体的。宗教的这些审美特征，主要是指“中篇”中所说的神秘主义和灵修文学一类的活动而言的。对于艺术活动的上述审美特征，一般是少有异议的，而且在第六章中也已分析过了，此处不赘。要着重说明的是，作为审美特征之一的“体验”，在宗教神秘主义和艺术活动中都是存在的，然而它们的含义却是不尽一样的。其根本区别，就在于宗教中的体验是玄想抽象的体验，而艺术中的体验，则是体验具体形象，以及对物质对象、作品内容、表现风格甚至情感特征的体验。

所谓宗教体验的理念化特征，指的是自我实现于作为信仰的概念之中，也就是说，信徒在此消融、忘却了自我的物质存在，或者把自我的物质存在放进一种与信仰对象整一不可分的“你”

①拜尼斯和莫斯(N·H·Baynes & H·Moss):《拜占廷》, 242页。

“我”之伙伴关系之中，从而在精神上直达那上帝的天国境界。在“中篇”中我们已经看到，这是一种神契的修行功夫，它排除了崇拜仪式中物质的形象，而直接将自我作为一种有限，主要通过玄想的冥思或瞻祷，从而在有限的自我之中获得或达到信仰对象的无限特性或绝对真理。

这种以实现至美至善为目的的信仰实践，是通过抽象化的方式来完成。在这一抽象化过程中，上帝是可经验到的，但却不是一种物质的实在。所以，对上帝存在之信仰虽是可以由修行功夫的经验加以证明的，设想上帝的存在也是可以理解的，但始终没有具体的和可见的上帝之物质存在。在此，审美体验作为自由实现的一种整一型态，其中的操作成份虽然指诸如祈祷、诵读之类的程式活动，甚至包括偶像的借用等等，但这些操作活动都是作为精神性或概念化的信仰内容之象征而存在的和被利用的。因此，在这种自由实现的整一型态中，玄想的成份始终大于操作的成份。而在艺术体验中，形象和操作（比如塑造形象）本身并无象征意义，它就是审美体验的直接对象，或者说体验就是对具体形象的体验。所以，作为审美体验的效果，宗教的美学境界是依靠理念化的抽象来达到的，抽象程度越高，精神便越纯洁透明，越接近至美至善的圆全特性；而艺术的审美体验，却主要是感受性的，它大多无需对欣赏对象作这种高度的抽象。甚至，宗教信仰之体验赖以达到目的的抽象化，竟会使艺术的审美体验变成一无所得。在此意义上讲，中世纪理论美学对将精神作为精神本身而存在的要求，在宗教体验中比在艺术体验中体现得更为强烈、更为纯粹。

通过对上述三个方面的分析，可以看出，宗教和艺术是两种

不同的活动，并且有着不同的审美型态和特征。在此意义上讲，几乎从来就不曾有过什么“宗教艺术”。所谓“宗教艺术”这种说法，或者只是指为宗教服务的艺术，或者只是指艺术采用了宗教事件作为它的素材或题材，或者只是指从事艺术活动的人是神职人员或虔诚信徒。

毫无疑问，宗教本身对形象的必须和需要，使它具有艺术活动的某些特征。这种对形象的必需，不仅在于圣经的故事描写，而且还在于神学本来就是产生于神话的，尤其是神的能够在形象和性质上发生变化，直接影响了三位一体的理论形成。“古人们在关于诸神的神人同性或同形论方面的一千年激烈辩论中，一直痛苦挣扎于这种变形说理论中。神话成了关于过于的诸神的一种讨论。在他们激烈的反诺斯底教派的论战中，早期基督教徒以一种贬义的态度使用着这些术语；当然，他们和他们的敌人一样，有着神话和反神话这样两种倾向，从保罗（Paul）所谓‘这个世界的君主’之说法，到以世代相传和追根溯源的方法出现在东正教中的救世主。古代基督教的工作，如他们所设想的那样，并不是拒绝神话，而是去判定神话的和反神话的方式将以什么类型的结合而被接受。这些因素的结合便成为我们所说的神学”^①。

正是形象和其他情节故事在宗教中的必然存在和需要，才使宗教至少能够在手段的意义上采用艺术来为自己服务。中世纪基督教的实际历史情况也的确是如此。当艺术史家通常指责中世纪教会敌对艺术时，指的也只能是这层意思，即是说，只有艺术可以作为手段而对信仰有利的时候，教会才有限制地允许它存在，否则便可能加以排斥。“在基督教时代来临时，两股力量合在一

^①拉奥切利：《冲突中的宗教与艺术》，第104页。

起摧毁了戏剧……一是戏剧本身的衰退，并随着时间的推移而日趋没落，另外则是一个可以理解的倾向，即在新的宗教方面来讲，对于来源于异教神性崇拜的习惯的一种反感”^①。然而在12世纪有了独立的宗教剧之前，教堂中的布道为了加强宣传效果，一直是采用戏剧式对话形式的，而且这种做法本身是作为教会圣事的一部分的。但即使在宗教剧出现之后，它们大多也并不是艺术性的作品，而是学术性的教喻和论理。“现存的一部宗教剧《基督蒙难》(Christ's Sufferings)是11或12世纪的，它不过是一部学术性作品，而且并没有上演过。在这部“作品”中，有大约三分之一的句子是从古代戏剧中借来的，主要来自欧里庇得斯。圣母玛丽亚使用的都是许多生硬而不自然的话，它们来自埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯(Aiskhylos, 公元前525?—456, Sophokles, 公元前496?—406, Euripides, 公元前485?—406, 都是古希腊悲剧作家——引注)。这显然是一个受过古典训练的牧师的作品，但却极少有文学价值”^②。

因为宗教和艺术存在着美学方面的一致之处，教会可以利用艺术，艺术同样可以采用和处理宗教题材。在朱利安(Julian, 331?—363, 罗马皇帝)时代，基督徒出于宗教信仰的虔诚和热情，捣毁了阿波罗神庙，但后来他们在对教堂的建造和装饰中，却大大吸取了古希腊异教的艺术表现方法^③。米兰主教圣·安波罗修本人是一个著名诗人和音乐家，写过许多赞美诗，并谱了许多曲，赢得了奥古斯丁的极大赞扬。教皇哥里高利一世认为以前的基督教音乐的曲调过于柔媚，造作，不合教仪，便对此加以改

^① 芳特和卡蒂斯(A·B·Fort & H·S·Kates): Minute History of the Drama (戏剧简史), New York, 1935, P. 5.

^② 阿兹: <中世纪的精神>, 第118页。

^③ 参见: 贝克维 斯 <早期基督教和拜占廷艺术>, 第64—68页。

革，并亲自写词谱曲。“他奠定了一套既丰富又统一的教仪，所有这些歌调都按照宗教年度排好次序，记录在《唱经本》(Antiphonaire)中，放置在罗马圣·彼得大教堂的祭坛上，有一条金链把它系住。自此以后，罗马教会的音乐就从这部永恒不变的经典中寻找它们的原则了。”“这规律一直遵守到今日，其间差不多很少变动。所有天主教会音乐都是以圣·哥里高利的歌调为依据的。直到今日，信徒们仍觉得这是他们至纯净、至高尚的宗教情感的表现方法。”在后来的世俗音乐家，当然也就是纯粹艺术家中，也一再借用过哥里高利的音乐曲调。比如莫扎特(W·A·Mozart, 1756—1791, 奥地利)、柏辽兹(Hector Berlioz, 1803—1869, 法国)、圣·桑(Camille Saint-Saëns, 1835—1921, 法国)等作曲家，都取哥里高利曲调中的某些段落组成过自己的名曲^①。

以上的分析表明，宗教就是宗教，艺术就是艺术。当我说罗马式艺术是从中世纪基督教文化内部产生的艺术时(见第五章)，它仍然是艺术，而不是宗教，也不是“宗教艺术”。

宗教和艺术的结合之可能，只在于这两者都具有美学的性质，即自由实现在形态上的整一或完满特征。所以，教堂雕刻虽被称为“石头圣经”，但它或者意味着，石头是以艺术的形式处理的，圣经只是艺术处理的素材或题材，或者意味着，石头的艺术处理是为着圣经的宗教信仰目的服务的。如果说存在着宗教艺术，那也不是如一般艺术史中所说的那样，似乎在基督教思想意识占统治地位的中世纪，除了明显与教会对立的世俗艺术作品之外，那时期的大部分艺术活动就叫做宗教艺术了；而只是说，只

^①卡尔·聂夫：《西洋音乐史》，上海万乐书店，1952年，第9—11页。

有在具体审美实现的型态上，个人在同时获得宗教体验和艺术体验的时候，某种对象对他的体验效果来讲，才可称之为是“宗教艺术”。正因为艺术与宗教有着各自独立的存在性质和活动型态，所以它们不仅可以互相影响，而且从历史的角度来看，艺术自身的发展，主要是艺术自身独立的意识（当然不是指从宗教中的独立，因为这种独立历来就存在，而是指整个社会的一种艺术观），对主要由基督教思想理论中产生出来的中世纪理论美学率先起了一种瓦解作用。这就是所以要强调艺术与宗教各自的含义和相互关系的主要旨意。

宗教尽管不如艺术宽容，其审美境界也比艺术的审美体验更难以达到——就神秘主义的审美境界来说，我们今天的人，至少是我本人，似乎是根本不可能达到的，甚至都是无法设想的。但是，宗教和艺术在各自的存在性质上，从来都不构成任何形式的二元对峙。宗教与艺术的相互借用固然是以这两者存在着一致之处为基础的和成为可能的；即使是教会对艺术的贬斥，也不过是从排斥异教的角度出发，从而因为艺术所具有的异教成份或形式而加以贬斥的。当基督教从理性主义角度指责艺术的非理性主义（或感性、纯艺术态度、唯美主义）特征时，不过是把理性主义和非理性主义当成正统和异端的两种哲学态度或两种道德准则。同样，艺术对宗教的信仰涣散作用，也并不是艺术本身的必然目的所造成的，而是从历史的角度来看，宗教只是作为艺术独立意识所要打破的各种桎梏中的一种而被一并打破的。而且，从下一章的分析还将看出，文艺复兴中艺术对宗教的破除主要是实践性的，甚至是盲目的，艺术理论并没有在这一过程中对艺术实践做自觉而深刻的反省。

因此，尽管宗教比艺术具有更为专断的道德律令性质，但宗教与艺术的矛盾，并不是一个事物自身的两个矛盾方面，所以说并不会构成任何二元对峙的存在形式。相反，它们的矛盾冲突，或者说它们各自的美学特征，正集中而生动地体现了中世纪理论美学的性质，即寻求人的自我实现的完满型态——尽管这并不是中世纪圣贤哲人们都自觉认识到的，但确是溶化在、并体现于前面各章节所分析的理论论争、仪式规范和艺术活动中了。

从宗教和艺术都是人的一种需要来讲，至少在今天它们都是存在着的，当然也都具有与中世纪的宗教与艺术不同的特征和性质。甚至，宗教和艺术各自都变得难以界定了，正如撒缪尔·拉奥切利所说的那样：“我们看到，艺术与非艺术（non-art）的传统界限已不再是清楚的了：那保留着半完成的午餐，那被包裹起来的大厦，那钉在墙上的钉子，所有这些都成了艺术。杜桑对艺术的嘲弄，他的反艺术（anti-art）作品也出现在艺术展览馆中，呼唤着我们的世纪。如果说宗教已受到反宗教（counter-religion）的挑战，那么，艺术同样也面对着反艺术”^①。

^①撒缪尔·拉奥切利：《冲突中的宗教与艺术》，第14页。

第 八 章

光环的殒灭

当我们在科学技术的发达和文化学术的繁荣的意义上讲中世纪是一个“黑暗时期”时，理论美学的生成与存在，无疑便是这一黑暗时期的一道光环了。但是，这道光环之所以历来不被美学史家所见出，并不仅仅因为它的过于神圣、隐晦和遥远，更多地倒在于，历史的实际情况是，这道光环在还没有为人所自觉认识的时候，已先行殒灭了。这一殒灭的原因诚然是复杂的，然而就理论美学自身的特性以及它之生成的历史局限来讲，这种殒灭正是中世纪理论美学的自我瓦解，是中世纪理论美学自身发展的一个必然结果。分析这一自我瓦解的过程和意义，正是为了给今天的美学研究的进一步拓展提供一些启发。

不难看出，前面各章节的论述都是围绕着一个基本论点展开的，即人对自身自由的确证和对自由实现之完满型态的追求。以这一立论为前提，是否有“人类自我中心”的意味呢？回答是肯定的——只要任何属人的理论必须考虑到人的实用价值。其实，类似的问题恩格斯早就讲过。他说：“天文学中的地球中心的观点是偏狭的，并且已经很合理地被推翻了。但是，当我们在研究工作中愈益深入时，它又愈来愈出头了。……我们只可能有以地球为中心的物理学、化学、生物学、气象学等等，而这些科学并

不因为说它们对于地球才适用并因而只是相对的,而损失了什么。如果认真地对待这一点并且要求一种无中心的科学,那就会使一切科学都停顿下来”^①。事情很清楚,这种人类自我中心的立场并不是与事物本身的发展规律相矛盾的,而不过是表明着人的一种价值观。同样,理论美学把人的自由问题作为自己的核心课题,不过表明着它所关心的是自由对人所具有的价值。

然而,当我说宗教与艺术的各自活动和相互关系集中而生动地体现了中世纪理论美学的基本特征时,并不意味着理论美学就只是针对宗教和艺术而言的。理论美学从人的自由实现的完满型态出发,把自己当成人类各种活动的一种参照系,这个参照系不仅必然以其自身为标准衡量着各种活动中人的价值实现,而且,它还必须具有其他各种活动自身目的以外的目的,才能作为各种活动的参照系而成立。假如我们以诗作为某一种活动,那么,马里丹(Jacques maritain, 1882—1973, 罗马天主教哲学家和文艺批评家)的一段话,我以为很好地表达了理论美学作为参照系的存在形态:“……因此,美不是诗的对象,……美是诗底先验的、超验的关联物或对应物。美纵使具有无限性(如科学中进行征服的‘存在’),也并不成为一个对象;美不规定诗,诗也不从属于美。然而对诗来说,美是一个必要的关联物。它就象它所生活于其中的气候和空气,又象一个赛跑者向着目标跑去的时候所不可缺少的生命和存在——乃是目的以外的一个目的。对诗来说,目标不存在,规定了的目的不存在。但是,却存在着一个彼岸的目的。美便是诗的必要关联物 and 任何目的以外的目的”^②。

^①《马克思恩格斯选集》,第3卷,第559—560页。

^②见伍戴甫主编:《现代西方文论选》,上海译文出版社,1983年,第187页。

我并不认为诗只有彼岸的目的，但我却认为美的确是其他任何事物的目的之外的目的，这便是人历来都说不清美是什么，但却都执着地追求美的最根本原因。如果说，美是作为一门学科的美学的核心问题，那么从理论美学的角度来看，美不过意味着对自由实现之完满型态的一种表述词而已。然而正因为此，作为目的之外的目的的参照系，理论美学必然是不断修正和变化着具体实现了的美的含义。所以，所谓参照系，也是动态的、不断生成变化着的，并不意味着有一个固定的美的标准，以此来衡量人类的各种社会活动。

既然如此，谈论理论美学的变化也就不是没有根据的了。不过，限于此处的讨论是“中世纪”理论美学，不可能详细讨论中世纪之后的美学史状况，只是极粗略地涉及一些有关中世纪理论美学之瓦解的中世纪“之后”的美学状况，主要目的却在于分析中世纪理论美学的瓦解原因、意义以及理论美学在今天再生的可能性和现实性。

(一) 瓦 解

中世纪理论美学从诞生到瓦解，大体上是与中世纪整个历史时期相始终的。就象它主要生成并存在于中世纪基督教思想理论中一样，它的瓦解，也正在于美学史在由“美”向“信”转变过程中，随着对“信”的论证而逐渐松动以致于瓦解的。促使中世纪美学走向瓦解的另一个因素，是始终与宗教处于矛盾冲突中的艺术活动自身的发展。显然，这里是纯粹从与理论美学直接有关的理论方面来分析中世纪理论美学之瓦解的，并没有涉及经济、

政治、科学技术等许多社会因素。就理论方面来讲，大致可以从三个方面来分析中世纪理论美学的瓦解过程和原因，这三个方面即哲学（宽泛地包括宗教哲学、神学和美学）、神秘主义、以及艺术活动。当然，这里所涉及的各时期的各种理论，都只能从中世纪的意义上来对待，而不是从近代史的角度来讨论它们。

第一，哲学方面。

我们已经知道，中世纪理论美学的产生大致是从柏罗丁开始的，而这样讲的主要根据，在于柏罗丁对美学史所作的一个划时代贡献，即抛弃了把美作为已然存在的对象并由此只注重对于对象形式的分析这种研究态度，从而使把美放到人的存在根据和行为目的与准则中来加以考察成为可能了^①。当美在新柏拉图主义那里成了人反思自身自由实现的一元性（单一性、完满性）的主要特征时，以往美学史关于对象何以为美、是否有永恒的美的自体存在、以及由此产生的诸如和谐、多样化统一等等问题，便都成为中世纪理论美学自身所派生出的一些枝节问题了。

但是，中世纪理论美学并没有沿着纯粹哲学的方向发展，随着基督教信仰成为官方正统的意识形态，新柏拉图主义的神学化是不可避免的。这也便是一般哲学史常讲的，哲学在中世纪成了神学的婢女。这种神学化固然是人反思自身自由时的一大局限，但从“上篇”的分析已经知道，这不过是人为了给自己的存在与活动寻找一个稳固的支点，才自觉地把自身自由的保证交给了对神的信仰的。然而，当信仰作为巩固这个支点、以及保证自由实现的一种必须时，人必然要全力去论证这个信仰的合理性（合逻辑性），可是恰恰在这种对信仰的论证中，人自己松动了他的信仰——

^① 参见B·II舍斯塔科夫：《美学史纲》“新柏拉图主义”一节；鲍桑葵：《美学史》，“普罗提诺”一节。

因为正如我们已看到的那样，信仰本身并不存在真假与否的问题。这个特性，使信仰天生地排斥对它所做的任何形式的论证。

中世纪哲人在论证信仰时有一个致命的阿克琉斯之踵：强制性地论证和推演，其实都只能在先有信仰的前提下进行。这方面最为突出的例子要算安瑟伦对上帝存在所做的本体论论证了。因此，信仰作为人的存在与活动的一个支点，必然在对它的论证中越来越只是在一种逻辑先在的意义上才能够成立了；这种逻辑先在的必须性，又成为中世纪基督教理性主义的一大特征。一方面，当理论美学生成的时候，它的宗教性质（神学化）蒙蔽了美学独立自为的自觉意识，美学作为对信仰的一种实践，成了宗教信仰的某种属性和特征；另一方面，当人全力去论证那本是因为信才能理解的信仰时，信本身必定已作为某种理解之“后在”的释义而存在，并且不复再有绝对存在的权威性了——甚至是认真地实践信仰，也必将使人认识到上帝存在的多余（见第二章第三节）。因此，中世纪理论美学从它诞生的那一天起，其自身所具有的信仰与论证、上帝与自由等内在矛盾，就构成了它必然走向瓦解的某种规律。

中世纪理论美学从确立信仰而诞生，到论证信仰而被松动，大体上是伴随着新柏拉图主义（宽泛地讲包括宗教化了的柏拉图哲学）与经院哲学（宽泛地讲包括宗教哲学的亚里士多德学派）的矛盾斗争而转化的。当人把自己交给神以寻求自己存在与活动的支点时，这支点的稳固与否必然是依人对神的理解而定的。在新柏拉图的形而上学中，神（上帝）的存在是避免任何自然的和超自然的二元论必要前提的，而且，人是靠道德和精神体验的直觉来维持对神的信仰的；而在经院哲学，神主要是在一种完满假设的意义上，被人的理性加以推论的，以使用神来作为人自身活动

能力的“第一因”意义上的保证。

我们已经看到(第三章),中世纪理论美学的一大特征,在于它的理性主义,但是,以亚里士多德的方法为权威的经院哲学的特征,是一种逻辑理性主义;而以对柏拉图的理念说加以基督教化的新柏拉图主义的特征,则是一种信仰的理性主义。因此,在对待神的看法上,经院哲学和新柏拉图主义便显出两种不同的倾向来。用赖特的话来讲,“前者所关心的,是建立一种神性命定的形而上学,在各种事件上出现的‘奇迹’(miraculum),是上帝以一种非间接的、直接的能动力进行干预的证明;对于这种世界观来说,一种完全的假设在于,确实有的事件,必定是可以观察的和可以认识的。而后者所要建立的一种形而上学,则认为上帝是一切的基础,因此它必然要避免自然的和超自然的事物中的二元论解释。在前者,主张存在一种现象的领域,它打破了自然结果的连续性,这就使他们不得不把直接的注意力放在去发现自然中的‘罅隙’,以及去发现上帝得以直接进行干涉的能动力的范围。在后者,则倾向于肯定这种‘罅隙’的存在,而上帝对此进行的干涉,便表示了人类精神见识的缺乏,就象后来施莱尔马赫(Schleiermacher, 1768—1834, 德国神学家——引注)所说的,他们用这种信仰来打破他们宗教感性的贫困。前者将神秘看作有神论结论的一个‘证据’或‘证明’。而后者则只把它作为好象是在实践中宗教领悟的一种‘满足’,并且是这种宗教价值在名称上的‘证明’。”①

这两种相矛盾的特征和传统,从不同的方面松动了以信仰为前提和核心的中世纪理论美学。就亚里士多德的传统来讲,当阿

①赖特(C·J·Wright): *Miracle in History and in Modern Thought* (历史和现代思想中的奇迹), London, 1930, P. 172—173.

维罗伊主义重新发现和解释亚里士多德时，他们的一个直接结论，便是所谓“双重真理”的说法，即认为神学与哲学都可以达到对真理的认识，应该互不干涉。在这种互不干涉中，哲学依亚里士多德对感觉的重视，认为灵魂不过是肉体的形式，肉体死亡灵魂亦不复存在^①。在这种传统中，经院哲学的逻辑理性主义在某种程度上又回到了古希腊哲学的一个基本态度，即人是有理性的并能够说明这理性功能的动物。这样，信仰固然仍可以作为理性自身的一种实践加以保留，但论证中对感性和现象界的注重，则多少已使上帝的存在成为理性自身一个多余的赘物了。近代哲学中的经验主义态度，不过是在有了这种松动信仰时对上帝的疏远之后才成为可能的。

新柏拉图主义和经院哲学的亚里士多德主义一样，也是长期以来按自己的需要解释柏拉图的——当然也受着见不到柏拉图大部分原著这一情况的局限。在柏罗丁时代的新柏拉图主义之后，历史上又出现过多种不同的新柏拉图主义，这里要说的，主要是文艺复兴时期的新柏拉图主义。在文艺复兴时期，新柏拉图主义的突出表现，是关于政治理想和社会学方面的理论，即出现了诸如莫尔（Thomas More, 1478—1535，英国哲学家）、康帕内拉（Tommaso Campanella, 1568—1639，意大利哲学家）那样的乌托邦主义者。这些人物当然已不是中世纪的人了，但乌托邦思想，却是与中世纪理论美学的瓦解过程一样，在中世纪基督教思想中逐渐发展，并以一种与之对立的结果出现在文艺复兴以来的近代思想史中的。这些社会和政治理想，并不在于区分天国与人间的二元论，而是用理想的人间排挤了神的天国。乌托邦主义对中

^①参见B·B·索柯洛夫：《文艺复兴时期哲学概论》，北京大学出版社，1953年，第41—48页。

世纪理论美学的瓦解作用，正在于这种“排挤”中对信仰的松动。“当柏拉图的《理想国》的手稿被译成拉丁文在15世纪意大利传播时，柏拉图的理想社会与亚里士多德的《伦理学》和《政治学》之间的明显矛盾，便成为当时思想界的矛盾焦点，后者已经被接受为基督教文化的一部分有两百多年了”；“当对宗教乐园的朴素信仰开始减小时，乌托邦就出现了”^①。

无论是新柏拉图主义的传统还是经院哲学的传统，当它们松动着以信仰为前提和核心的中世纪基督教神学思想体系时，对中世纪理论美学的瓦解作用便在于：以一种注重感性经验的理智态度取代了逻辑的和信仰的以及任何形式的理性主义先定态度。这原本是一种怀疑论的发展，在此神和人的理性都不能作为人的自由实现的保证，一切都要由经验的操作来加以检验和证实。不过，这与18世纪启蒙运动中的理性主义态度在必须检验的要求上相似，而在检验的标准上正好相反：18世纪的标准是人类的普遍理性，即资产阶级天赋人权的理性，而在中世纪理论美学瓦解的文艺复兴时期，其标准则是自然本身。

从洛色林提出三神论、多元实体开始，形而上学已经分裂为精神和物质的各自为阵，自由实现的整一型态也被当成是不可能的，或者顶多只是神的事情了。阿伯拉德由于强调亚里士多德的逻辑学，具有实体存在的共相（实际上也就是对柏拉图理念加以神学化之后的上帝）便被分属于抽象概念和感性事物。在这种分属中，同样也造成了上帝与子民一元性伦理存在关系的分裂；而且，子民的物质存在既然领有了共相，上帝作为普遍意义的保

^①E·曼努埃尔和D·曼努埃尔(F·E·Manuel & F·D·Manuel):Utopian Thought in the Western World(西方世界中的乌托邦思想), Cambridge, u.s., 1979, PP.104, 112,

障便失去了意义——因此当阿伯拉德与爱洛伊斯(Héloïse 1101?—1164?, 女修道院长)恋爱的时候, 他们有充足的理由不去顾及上帝的伦理道德。不过, 中世纪哲学从来不曾彻底否定过上帝, 它一般说来只是在摆脱神学而争取哲学自己的位置。我们很快就会看到, 哲学的这种独立, 并没有给理论美学带来多大好处。

当奥康的威廉用他的“剃刀”削去了他所认为的一切多余实体时, 他想到的是: “共相在适当(即对理智对象的适当)的序列中是一个对象, 但不是认识的起源的第一个对象”^①。从认识论角度说, 这是指感性认识总是从具体的个别事物开始; 而从本体论上讲, 上帝的存在成了悬而不决的问题, 充其量只对信仰具有意义, 但这种意义对近代哲学已是无关紧要的了。罗吉尔·培根似乎最为明确地第一次从经验论角度, 彻底反对了人以神作为自身自由实现的先在保证。他从认识论角度区分了理性与感性, 认为“只有推理是不够的, 还要有经验才充分”, 并且还要求“提供被称为经验科学的那种科学”^②。很显然, 由于这种经验主义的标准是自然本身, 神的存在如果不能从自然中得到反映和证实, 对它的信仰就将作为毫无意义的迷信而加以抛弃——尽管这一结论直到文艺复兴时代也没有人敢于明确地说出来。

吉尔伯特和库恩在《美学史》第六章中谈到了这一点。他们认为: “对于中世纪的人们来说, 自然界就是一面镜子, 教堂和文稿中的图像也是镜子, 甚至是一部知识百科全书, 也可称之为‘a Speculum’(一面镜子)。但是, 这些镜子的使命是什么? 它们反映什么? 它们反映包含于上帝这个绝对存在之中的完善。自然界是‘天然的书’(the Living Book), 《圣经》是写成

①《西方哲学原著选读》上卷, 第296页。

②《西方哲学原著选读》, 上卷, 第291、287页。

的书(the Written Book), 两者都是‘最高智慧’的真正神秘的镜子”^①。其实,在中世纪的《圣经》镜子中,自然已不必被再反映了,它就是上帝的造物。这正象艾伐格利·波提库斯曾说过的那样:“一些人于是看见那达到安东尼(Anthony)的智慧光环并问他:‘你是怎么携带它的,教父,使这获得就象是你的书本的安慰?’,他回答说:‘我的书,哲学家先生,是被造物物的自然,而且它总是放在我手边,以便随时去读上帝的话’”^②。这里,自然是上帝创造的,圣经作为镜子不过反映了这“创造”本身,而不是象吉尔伯特和库恩所认为的那样,自然也成了镜子。

然而在中世纪理论美学日渐瓦解的文艺复兴时代,人们才如吉尔伯特和库恩所说的那样,“已不把《圣经》看作上帝的神秘宝库,而把它看作日常生活及大自然的镜子。甚至,与其说用《圣经》来振起自然界和超自然界之间的关系,可见王国与不可见王国之间的关系,还不如说是用它来使某些世俗艺术(如绘画和诗歌)的功能明朗化。人们的注意力在转变,从如何使上帝的语言充溢于反映上帝的媒介物这一方面,转到诗歌和绘画是‘事物的生动缩影’这种观念”^③。所以,在列奥纳多·达·芬奇(Leonardo da Vinci, 1452—1519,意大利美术家、哲学家)看来,“镜子”就是人的心灵,它所反映的就是物质自然和日常生活,而不是超自然的东西。他说:“通过这样的办法,画家的心灵就似乎变成了一面镜子,真实地反映面前的一切,好象变成了第二自然”^④。文艺复兴中许多艺术大师,都是从哲学反映论的角度讲艺术创作是对生活的反映的,比如阿尔贝蒂(Alberti, 1407—1472,

①译文见《美术译丛》1985年第2期,第24页。

②艾伐格利·波提库斯:《祈祷篇章》,第39页。

③译文见《美术译丛》,1985年第2期,第24页。

④《美术译丛》1985年第2期,第25页。

意大利建筑家、诗人)、丢勒等人都用镜子作比方讲过类似的想法。应该说,这种直观地反映论是用比中世纪理论美学退了一步的美学观点对中世纪理论美学产生瓦解作用的。我们已经看到(第二章、第八章),阿伯拉德和托马斯·阿奎那都明确认为,镜子是绝对没有力量去真实地反映自然存在物的。

我们已经看到(第四章第一节),中世纪理论美学的实践信仰,是建立在上帝作为绝对本质的隐晦存在这一基础上的。奥古斯丁和约翰·陶莱尔都把上帝本质看作一种人类理性不可认识的“深渊”;艾克哈特则认为,上帝的本质仿佛是由一层面纱(veil)遮住的,因此领悟上帝就要进入“隐晦”和“失明”。然而在文艺复兴,对自然的直接感受和反映,却被认为就是把握了事物的本质,其中没有什么面纱和外衣阻隔。就象后来的布鲁诺(Giordano Bruno, 1548—1600,意大利哲学家)所说的那样:“他那勤勉和好奇心的钥匙,把凡能为我们打开的真理的秘宝,呈现在我们任何一种感觉和智力之前,他把大自然的外衣和面纱都剥得净光。”并且“把自由赋予人类的精神,使人类的认识获得解放”^①。

文艺复兴中这种对人的能力的自信,这种对自由之能力的理解,都是与中世纪理论美学直接矛盾的。在中世纪理论美学,自由是在信仰的保证下,并在对信仰的实践中所达到的(主要是精神上的)有限与无限的统一;而在布鲁诺(和文艺复兴人文主义者)那里,自由已成了对必然存在的自然界的认识。弗兰西斯·培根(Francis Bacon, 1561—1624,英国哲学家)对实验的强调,更加明确并巩固着这种近代的自由意识。培根不仅肯定

^①《美术译丛》,1985年第2期,第25页。

了感性认识，而且更强调了在感性认识之上的实验过程，通过这个过程才能得出理智的结论来，并才能检验认识的正确与否。他说：“感觉所决定的只接触到实验，而实验所决定的则接触到自然和事物本身。”培根所说的理智，是理性与实验的结合，他把它比作蜜蜂的酿蜜，而“经验主义者好象蚂蚁，他们只是收集起来使用。理性主义者好象蜘蛛，他们从他们自己把网子造出来。但是蜜蜂则采取一种中间的道路。他从花园和田野里面的花采集材料，但是用他自己的一种力量来改变和消化这种材料。真正的哲学工作也正象这样”^①。

第二，神秘主义的发展，同样是中世纪理论美学瓦解的一个原因。

我们已经看到（第四章），神秘主义由于使教会的绝对权威受到怀疑，从而往往被定为异端邪说，在这方面，最明显的是神秘主义所导致的自然神论或泛神论。这种自然神论或泛神论的思想容量之大，可以说是五花八门，总之一切尚未彻底摆脱有神论的哲学和文化，以及一切非正统的异教和迷信，都可以以某种神秘的方式表达出来而被当成是自然神论或泛神论。恩格斯在《德国农民战争》中曾说过：“反封建的革命反对派活跃于整个中世纪。革命反对派随时代条件之不同，或者是以神秘主义的形式出现，或者是以公开的异教形式出现。说到神秘主义，那末大家知道，16世纪的宗教改革和它有多么密切的关系；闵采尔也从神秘主义中吸取了许多东西”^②。库萨的尼古拉，在宇宙观上就是一种自然神论。他并不排除上帝的真理，但却将之作为不可认识的绝对真理而搁置起来：“因此很清楚：我们对真理的全部认识就是：

①《西方哲学原著选读》，上卷，第352、358页。

②《马克思恩格斯全集》，第7卷，第401页。

绝对真理的本来面目是我们所不能达到的。真理既不能多于也不能少于它自身，它是最绝对的必然性，而我们的智能则相反，是可能性”^①。这种绝对真理的不可认识，当然是一种神秘主义认识论，可是上帝与自然的二元对立（指认识论而不是指神秘主义的个人体验），就使中世纪理论美学所说的有限存在体现出无限信仰这种整一实现型态成为不可能。但是更进一步，尼古拉还得出了一种相对主义或多中心论。他说：“宇宙这部机器，可以说到处都有自己的中心，而它的周边则不在任何地方，因为上帝是周边和中心，这是由于它在任何地方并且不在任何地方”^②在这种多中心论中，上帝虽然无处不在，但人的可能性也可以作为“小宇宙”和“小世界”，充分认识和体现自然存在本身。其实，神秘主义者正是因为独立地把握了包括他自己在内的整体世界，才对基督教神学构成威胁，也才为教会所忌恨。

自然神论的一个变种，或者说一个孪生兄弟，便是活力论（dynamism）——这也是神秘主义大为感兴趣的。因为显然，人作为小宇宙或小世界，本身就是有着自驱动力才可能的。活力论的基本立场在于，灵魂和精神实体，都和人的肉体存在同在，并体现着人的生命力；自然之所以能与灵魂结成各种关系，也在于自然自己有着程度不同的灵性，不过比人稍逊一些罢了。布鲁诺就认为：“世界及其肢体都是赋有生机的”^③。如果事物本身没有活动力，那么朱丽安娜怎么能从十字架中看见基督，西拿的凯瑟琳又怎么能够体验到与基督结婚的愉快（见第五章一节），而且，英尤里奥苏斯的坟墓又怎么能和他那位将贞操给了基督的

^①《西方哲学原著选读》，上卷，第302页。

^②转引B·B·索柯洛夫：《文艺复兴时期哲学概论》，第61页。

^③布鲁诺：《论原因、本原与太一》，商务印书馆，1983年，第49页。

新娘的坟墓合在一块儿（见第二章二节）？

按照艾克哈特的理解，上帝可以被当作“不存在”（Non-Being），但在我们说它“在”的时候，便创造了它的存在。这是因为人类灵魂中有一种活力的“火花”（sinitilla），这是作为上帝之光在人身上的残留物而移植在灵魂中的。因此，“火花”既是“无”，又可以成为“绝对”^①。这种看法也是很危险的，因为这样一来，人与上帝并不只是一种“相象”，人也不是上帝无中生有地按它自己的形象造出来的，而是在物质上以火花与上帝之光相连结的。也就是说，上帝可以是一种原初物质了——这已是一种异端见解了。这个结论神秘主义没有得出，但当布鲁诺通过否定形式的本原而把上帝消解在自然中的时候，却做到了这一点。他说：“形式离开物质，便没有存在，形式在物质中产生，在物质中消灭，来自物质和归于物质。所以，物质总是依然故我，是结实生果的东西，因此，它作为现存的和永存的东西，应该优先地被当作实体性本原来认识。而所有的形式，总的说来，则只应看作物质的来去无常的、各种不同的配置——一些逝去，另一些复起，其中没有一个具有本原的意义”^②。

神秘主义作为一种审美极致状态，所强调的是高度个性化的体验，那么，在体现对象的存在意义上，神秘主义必然导向对上帝存在的怀疑，即导向一种唯名论的态度。因为我们已经看到，众多的神秘主义者所面对的是同一个对象，即上帝，那么，他们所以能达到与上帝的心心相印，必然在于上帝的一种固有属性，作为一种普遍概念而被他们所认识（当然可以有不同的认识方式，比如瞻祷、天启、感悟、狂喜等等）。这样，当他们表述

^①参见S·J·库蒂斯：《中世纪西方哲学简史》，第260—263页。

^②布鲁诺：《论原因、本原和太一》，第77页。

他们的神秘经历和体验时，必然出现这样一个问题，即人的语言是否真的能抓住相同的特定对象中的固有属性，或者说，一般概念能否限制住作为个体的人的心灵。显然，这正是唯名论和唯实论所争论的问题实质，而从神秘主义者们的亲身体验来讲，答案似乎是倾向于肯定唯名论的^①。

神秘主义对中世纪理论美学所起的瓦解作用是十分复杂而具有戏剧性的。一方面，它本身就是最符合中世纪理论美学所追求的审美境界的，即有限与无限的整体实现，并且也最生动地在个人的体验中，体现了中世纪理论美学将精神作为精神本身而存在这一理论特性。因此，它并没有兴趣，也没有必要去搞唯名论的哲学思辨。另一方面，它本身所达到的审美境界，是强调一种个人的修行功夫，然而按照教规，宗教仪式中教父（或神父、牧师等）并不能表现自我中心的要求，他仅仅作为上帝与教徒中间的一种中介性工具，而毫无个性价值——就连这种中介能力也不是他本人固有的，而是当他执行教会职务时被赋予的代理权。神秘主义者既然能依靠自己直达上帝，岂不故意给教会以尴尬吗？同样，那些经院哲学家们搦腹刮肚，呕心沥血构造了一个个论证体系，似乎也都还顶不上神秘主义的个人功夫了。恼怒的教会处于这种两难境地，唯一能想出来的办法，就是一方面封那些神秘主义者们为圣贤或圣女，另一方面则找机会把神秘主义者划入“巫术”的另册加以诛灭——我们已说过，据丹皮尔估计，15—16世纪欧洲死于此难的人在75万以上。神秘主义与罪过巫术不过一步

^①参见库尔特奈(William J. Courtenay): *Nominalism and Late mediaeval Religion* (唯名论和晚期中世纪宗教); 特林肯斯和歌伯尔曼(Charles Trinkans & Heiko A. Obermaned): *The Pursuit of Holiness in Late mediaeval and Renaissance Religion* (晚期中世纪和文艺复兴宗教中的神圣追求), Leiden, 1974, pp. 26—59.

之遥，神秘主义对中世纪理论美学的松动，也确实如走钢丝一样惊险：神秘主义大师艾克哈特赶在他被定为异端前几个月死去，真是他的造化了。

神秘主义者不仅实现了圣·加斯汀要见上帝的“妄想”（见第一章），他们还有一个利令智昏的地方，尤其是女性神秘主义者，就是每当她们看见了幻象，或者陷入臆病式性满足的狂喜时，便以基督乃至上帝的口吻对身边的人发出教训。在1370年，西拿的凯瑟琳有一次竟体验了四小时之久的狂喜，然后便对众人发话说：“你们将领受我的名字和荣光，并且在小的和大的、信者、教士和宗教面前目击精神的事情；我将给你们的话和智慧，是没有人能抗拒的。”另一位意大利女神秘主义者吉诺阿的凯瑟琳（St. Catherine of Genoa, 1447—1510）还会更加直言不讳地说：“我自己就是上帝，除了在它里面，我不知道我的自我。”“我的存在就是上帝，这不是由于简单的参与，而是由于我的存在的一种纯粹的变形”^①。吉诺阿的凯瑟琳是一位慈善家，她在吉诺阿开了一家医院，并经营了二十余年之久，她都是在发起神秘主义之功的时候，才讲那些话的。替上帝布道传教，本是每个教徒的责任和荣光，但是教会所不能容忍的，是神秘主义者竟无视教会的存在而自行其事。从中世纪理论美学的实践信仰来看，问题也许还不那么严重：她们无非是一些臆病狂，或者自我夸耀狂，只是想哗众取宠地显示一下自己罢了。然而这却正好说明，中世纪理论美学不为当时的教会和神学家们所自觉认识到，其实正因为这是与他们自身的利益相违背的：他们要给人们的，并不是他们自身的自由，而是信仰的必须，所以才痛恨真心教人

^① 盎德赫尔：The Mystics of the Church(教会的神秘主义们) James Clarke, 1925, P75; PP.164—165.

自由的神秘主义者。

不过，判断奇迹的真假和可能与否的确是困难的，福斯特尔甚至说：“去断定奇迹的可能或不可能都是一种形而上学的教条主义。”^①除了用一些残酷折磨的刑罚来“试验”女巫是否在行魔法之外，教会也没有理由说神秘主义者的体验是不可能的。然而，有一点倒使神秘主义真正沾了一点历史进步的光，这就是神秘主义与科学的关系。这里并不打算详谈这一十分有趣的问题，仅仅指出，自然科学的许多学科，特别是作为实验项目，在中世纪都曾以神秘主义或巫术的形式存在过，而这些“科学”活动的操作和实验特征，正是与中世纪理论美学强调将精神作为精神本身而存在这一特征相矛盾的。这其中最为突出的，便是占星术(天文学)和炼丹术与炼金术(化学)。直到文艺复兴以后的大天文学家开普勒(Kepler, 1571—1630)，似乎也还干着占星术的营生。罗素对此曾作过生动的描写：“他要是靠他的公职来生活，那就会饿死，因为他的薪俸虽然不少，却是并不付给的。可是，开普勒不但是天文学家，而且还是一位占星家——也许是一位信以为真的占星家，当他为皇帝和其他达官贵人们占星算命时，就能够要到现钱。他带着一种使人心平气和的坦率口吻说：‘赐予一切动物以生存手段的大自然，把占星术作为一个助手和伙伴赐给了天文学’”^②。

科学如果和神秘主义一样，只在审美境界的实现上努力修行，那当然是不会有什么和中世纪理论美学相抵触的地方的。其实，科学也许的确有按美学标准来设想的时候，比如，古希腊人

^①福斯特尔(G·B·Foster): *Christianity in its modern Expression* (基督教的现代表现), New York, 1921, P.113.

^②罗素: <宗教与科学>, 第11页。

过于爱美，研究了椭圆，却只相信天体变化应该是一种圆周的运动轨迹，而爱因斯坦刚开始是从审美的简洁完满就断定了光是弯曲的。等等这些传说即便是真的，也不会是对教会构成的威胁。天文学、化学、物理学以及后来的进化论，这些科学进步对宗教教条内容的解释根据所带来的否定，在此就无需赘述了。与我们讨论有关的问题在于，神秘主义在中世纪就是作为科学，或者不如反过来说，科学往往就是作为神秘主义而被中世纪基督教神学思想反对的。正是由于此，现代的一些研究者们往往觉得，对于中世纪来讲，在一个人的著作中几乎不可能很清楚地把“神秘的”（mystical）和“科学的”（scientific）这两个思想完全区分开来^①。

第三，再来看看艺术发展方面对中世纪理论美学的瓦解。

实际上，从对宗教与艺术之关系的分析中已经可以看出（第七章），艺术与宗教的矛盾冲突，必然使艺术在自身发展中与主要存在于宗教思想理论中的中世纪理论美学多有不合之处。问题仅仅在于，哲学、科学技术、经济、政治、审美态度，等等各种社会因素对整个中世纪神学思想体系和社会制度的背离和反抗，使艺术可以乘机发达自己。这一情况的确发展为势如破竹之局面，乃至一下子便造成了一种似乎以艺术为先导的人文主义文化胜利的时代，即文艺复兴时代。然而正是这种急剧发展的形势，使艺术从来不曾检讨一下自己的理论，更不顾及美学问题，反而很快地误入了科学的歧途。不过，艺术决没有坐等中世纪的崩溃——包括中世纪理论美学的瓦解，它一无反顾，几乎是不假思索地，带着盲目性地抛弃了整个中世纪理论。

^①贝布斯（Allen G·Bebus）：Man and Nature in the Renaissance（文艺复兴中的人和自然），New york, 1978, P.11.

首先是艺术在职业上的独立和艺术在意识上的自觉这两方面的混和发展,必须导致艺术对中世纪理论美学的漠视和摒弃。我们在分析哥特式风格(第五章第三节)时,已经看到了艺术家工匠作为自由手工业者的职业独立,这是近代艺术的社会存在性质形成的开端。这种谋生职业意义上的艺术独立,在哥特式艺术活动中虽已存在了,不过那时艺术与生活的区分还没有得到明确的认识,艺术也就混同于一般工匠。文艺复兴时期,画家们已经知道按市场的需要和顾主们的趣味来创作了,甚至还相互传递着不同地区对绘画商品的需求情况,以便能适应那里的情况并卖出好价钱来。这里,出现了一种艺术家兼工匠和商人的艺术独立性质:一方面认识到艺术与其他活动的不同性质,另一方面又在一般营利意义上从事着艺术职业。

贡布里奇(E·H·Gombrich,英国人,当代著名艺术史家)在《规范与形式》(Norm and Form)一书中,谈到了市场竞争对风景画兴起的影响,他写道:“在弗里德伦德尔(M·J·Friedländer)关于风景画基础的文章中,有几页专门讲这类‘专家’的出现——这些艺术家不再接受单个的保护人委派的各种任务,而是为由不知命的主顾组成的市场工作,希望自己的货物能博得大众的欢心。弗里德伦德尔暗示,正是这种公开的市场上的竞争,使画家们涌入安特卫普繁荣的出口中心,求助于发展新的专长”^①。意大利画家瓦萨里(Vasari, 1511—1574)同时也是一个传记作家,他写了许多同时代的或早一些时期画家名人的传记。在关于佩鲁吉诺(Perugino, 1446—1523,意大利画家)的传记中,瓦萨里这样写道:“如果一个人要在那儿(指佛

^①《美术译丛》1984年,第1期,第47页。

罗伦萨——引注)生活,就必须勤奋,这勤奋的意思是说,得不断地动脑子下判断,而且动手画得快,归根到底善于赚钱;佛罗伦萨没有广大的农村,没有大宗出产,不象那些物产丰富地方的人那么容易谋生。”“的确,一旦某人在该城学到了一点东西,又不想一天天牛马般地劳碌,而是想发财,那他就必须离开该城到外地去,靠佛罗伦萨在外地的美名售卖自己的精品,就象那些医生靠佛罗伦萨的大学的美名行医一样。因为佛罗伦萨对待自己的艺术家就象时代对待该时代的作品一样,既造就又淘汰,一点一点地把他们消磨殆尽”^①。

显然,艺术家的职业自由地位的确立,是在艺术与其他谋生手段相区分的过程中达到的^②。这里,市场供求和价值规律同样起着决定性作用。正如吉尔伯特和库恩在他们的《美学史》中所说的那样,“在文艺复兴时期,事物的价值决定于耗用的劳动量,这似乎成了公理。‘欣赏艺术就是欣赏对困难的克服,一幅画就是以其出色的技巧来吸引观众的。’在这里,所耗用的劳动,及所必需的科学知识,甚至于成了决定艺术的东西。”^③确实,从罗马式艺术中那种为艺术而艺术的唯美主义角度来看,文艺复兴时期的艺术已堕落得不可救药了。但是,与中世纪理论美学相对立的艺术意识的自觉,却也是在职业自由这个基础和保证上萌发出来,并和这种不可救药的艺术兼工匠和商人的状况一道,瓦解着中世纪理论美学。

贡布里奇看来也意识到了这一点,尽管他没说这是对中世纪理论美学的瓦解,甚至还认为文艺复兴的艺术高于中世纪艺术。

①《美术译丛》1986年第3期,第31页。

②参见拙文:《文艺理论悖论论》。

③《美术译丛》,1985年第2期,第27页。

他说：“就象历史学家常常提醒我们的，在中世纪，艺术家实际上就是工匠，或者不如称为小手艺人——因为‘工匠’这一名称已染上了某种浪漫色彩。这些小手艺人的绘画和雕塑是按订货要求而作，其标准是由于艺人同业组织或行会制定的。进步的观念带来了一个全新的因素，简洁地说，就是艺术家不仅必须考虑他的受命，还须考虑他自己的使命了，那就是通过艺术的发展进步为自己的时代增光。”这就是“艺术家的责任心高于他的买主”^①。在吉贝尔蒂为佛罗伦萨洗礼堂作青铜门雕塑时，第一个门他是以前完成工作任务的态度很快便做好了，而第二个门他却从艺术的审美标准出发，反复地精雕细凿（M·列维：图99）；而米开朗其罗则以高度的艺术责任心为西斯廷教堂绘制天庭壁画，更是艺术史上的佳话，同时也是文艺复兴时艺术独立意识的突出体现。正是这种艺术本身在审美方面的独立意识，使阿尔贝蒂主张，“要提高绘画艺术的地位，要使这种艺术从手工艺的低下地位上升到该时代思想的保护者和代表者的地位”；米开朗其罗则要神父给他写信时不要再称他为“雕刻家米开朗其罗”，而用“米开朗果罗·布翁拿洛蒂（Michelangelo Buonarroti）”^②。

艺术在职业和审美两方面的独立意识是相互交错的，但它对只讲在实践信仰中将精神作为精神而存在的中世纪理论美学的瓦解，却是在自己的一片混乱中展开的。这种混乱的独立意识，或者是盲目强调艺术职业的高贵，带着贵族气味，对手工业技艺或工匠操作的蔑视（如阿尔贝蒂）；或者身为艺术家，却耻于与艺术家为伍，仿佛自己本是属于社会上流或科学家、工程师之类人物（如米开朗其罗、达·芬奇）。其实，这种混乱的独立意识，

① <美术译丛>，1986年第1期，第18页。

② <美术译丛>，1985年第2期，第25—26页。

正表明着商业化时代使艺术可以独立时，艺术迅速繁荣的另一方
面，是艺术本身没有自己的理论。

不过，市场竞争的需要，甚至在很大程度上决定着艺术样式的产生和兴起，比如巨幅连环画和风景画的兴起就是如此。对于风景画，贡布里奇说：“如果说南方市场的需求导致了风景画的发展，那么在互相离得很远的地区同时出现这类作品便不再显得难以理解了。的确，各种迹象表明，这一需求是文艺复兴的南方赠送给哥特式的北方的一件礼物。”“产生这种需求的首要条件，当然是对绘画及印刷品的多多少少自觉的美学态度。为了作品的艺术成就甚于为其作用和主题而珍视它，这种美学态度无疑是意大利文艺复兴的产物。”

的确，在文艺复兴对艺术独立的自觉意识中，有着对艺术审美性的重视，它瓦解了中世纪理论美学的形而上学，使审美变得现实而又经验化。但是，这种对艺术审美特性的强调，在理论上却往往是想使艺术抬升到中世纪所谓“自由艺术”的地位，而不是自觉地反对中世纪理论美学对操作性艺术活动的排斥。诸如彼得拉克、卜迦丘、达·芬奇、锡德尼（Philip Sidney, 1554—1580, 英国诗人）等许多艺术家和哲学家，都是在把艺术当成为上帝服务、认为艺术就是神学、或者就是哲学这种立场上来抬高艺术地位的。这固然有和中世纪基督教神学分庭抗礼的客观作用，但毕竟不是直接地和自觉地反对宗教信仰本身，这当然也不仅仅是一个胆略问题，而是理论自身的自觉程度的局限。所以，颇为抬举文艺复兴的吉尔伯特和库恩也说：“因此，文艺复兴时期的活动家们对美的艺术的论述，由于远未同中世纪把为上帝服务放在最高地位的那种价值观念决裂，所以在提高这种艺术的道路上仅仅跨出了第一步，也就是说，还是把美的艺术当作为上帝服务的工具，

当作上帝智慧的分享者。人们常说，文艺复兴时期美学思想的主要特点，不在承认艺术的地位，而在把美同艺术联系在一起”^①。

因此，艺术在其职业独立和审美自由两方面的自觉意识，并不是为着反对中世纪理论美学的，然而它的实际结果，却是与中世纪理论美学反对敛财、反对唯美主义、贬斥操作技艺等理性主义特性相冲突的。这种冲突，我们已在第五章所讲的三种风格中见到了，文艺复兴艺术在极大的程度上，只是中世纪作为生活风格之特征化的艺术自身矛盾发展的一个必然结果。

其次，艺术活动对中世纪理论美学的瓦解，还在于艺术本身在经验性质、操作特征和科学标准这三方面的盲目发展。由于艺术是伴随着经院哲学的衰落、人文主义思潮的兴起、经济的发达、商业的繁荣、古代文化的大量发掘等一系列社会变化同时前进的，真可谓五光十色，鱼龙混杂，再加上艺术本来就一直与理论美学分离、自己又没有理论，因此所有这些，都使艺术在上述三个方面的发展中带有极大的盲目性，但又一直没能有机会冷静下来思考自身的理论问题。因此，艺术一方面以职业的形式取得了独立，另一方面却在技巧上追求着科学性和想象力，这就使艺术在文艺复兴中显得在形式上过于追求完美（实际上也确实有点过于完美了），而不象罗马式艺术和哥特式艺术那样，体现着艺术家对生活本身的丰富想象。简单地说，艺术在文艺复兴中是以一种科学的现实主义姿态，将实践信仰的中世纪理论美学抛入历史陈迹的。

所谓科学的现实主义，在此就是指把艺术作为一种可操作的实验对象，一方面根据亚里士多德关于艺术摹仿自然的看法，使艺术尽可能准确真实地反映自然；另一方面，则在操作中证实着艺术家的正确理解和技术高超。在这两方面的追求，使文艺复兴

^①《美术译丛》，1985年第2期，第27页。

盛期的艺术再次显出风格主义的倾向，不过这已是近代的唯美主义，而没有哥特式风格主义中骑士的爱情和小姐的乡愁了。丢勒写了许多专谈绘画技巧的论著，其中把比例、透视、量度、人体解剖等知识，作为绘画取得成功的关键，却就是不谈艺术活动的性质是什么。达·芬奇往往被一些美学史家称为大美学家，甚至是“文艺复兴时期最大的美学理论家”^①，然而在我看来，他的美学观点庸俗空洞，顶多只是一个蹩脚的或不关心美学的美学家。达·芬奇作过解剖，强调比例，研究透视，观察自然，就是不反思艺术的审美特征是什么，也不知道他自己所说的艺术意味着什么，仿佛真是一种已然的存在罢了——而且只是一种对科学知识和操作技巧的证明。

对艺术中现实主义所抱的科学精确态度，在文艺复兴中常常表现为把艺术看作艺术家所创造的“第二自然”。诸如吉贝尔蒂、拉斐尔、波提切利(Sandro Botticelli, 1445—1510, 意大利画家)、马萨卓(Masaccio, 1401—1428, 意大利画家、雕塑家)等一大批文艺复兴最杰出的艺术大师，都有过类似的观点，并确实都以自己的不朽作品证实了这种“第二自然”在他们手中的创造。这种从科学角度看待审美问题的态度，甚至在笛卡儿那里变得更为学科化了。他在《音乐提要》(com penediam on Music)中认为，声音的令人愉悦全在于感官活动本身的状态如何：“在各种感觉客体中，最令人愉悦的，既非最易为感官所感受的客体，亦非最难为感官所感受的客体，而是这样一种客体：它不象本能需要(感官凭借这种需要被带到令其愉悦的客体中，但这种客体并没有使之得到完全满足)那样容易为感官所接

^①比如B·B·索柯洛夫：《文艺复兴时期哲学概论》，第127页。

受，但也不是难到使感官疲惫不堪”^①。笛卡儿的分析未必正确，而且直到今天，科学技术似乎也还无法测试出一个标准范围，并能够显示感官在什么状态时客体最令人愉悦，但是，笛卡儿这一看法的确已是从实验心理学的角度来分析审美中人的心理机制和活动了。

科学的现实主义态度，同样也体现在文学创作中，即是真实地反映出某种生活态度和真实地描写出某些生活场景及细节。比如英国僧侣威廉·兰格伦(William Langland, 1332?—1400?)在他的长诗《农夫波尔斯》(Vision of Piers the Plowman)中，就对当时农民的悲惨生活作了真实的情节和场景描写。其中这样写道：

贫穷是我们的邻人，如果我没说错；
就象囚犯在牢笼中，或穷人在茅棚中，
孩子成为负担，而地主的盘剥更甚，
他们纺线的剩余，花费在房租上，
牛奶或燕麦片粥的麦粉
孩子在吃饭时仍然啼哭
尽管他们自己忍饥挨饿
他们在冬天悲哀，在深夜难眠
起来摇晃身边的摇篮，
去梳理打扫，缝洗破烂，
这些住在茅棚里的妇人的忧愁
是那样的悲惨，简直不能用语言和诗来表达^②。

①《美术译丛》，1985年第4期，第64页。

②威廉·兰格伦：《农夫皮尔斯》，London, 1938, P.14.

这里，现实主义的科学性，并不仅仅是制作方面的完美无瑕，而且还体现为与生活真实的直接贴近。

艺术中科学的现实主义，当然不是中世纪理论美学所要追求的美学特征和境界，但是，科学的现实主义所具有的经验和操作特征，却是在中世纪艺术中就有的。比如，从总的倾向来看，有着曾存在于拜占廷艺术中的现实性特征，罗马式艺术中的经验性特征，以及哥特式艺术中的操作性和科学性特征。因此，尽管所有这些与中世纪理论美学相抵触和相冲突的艺术特征，随着社会各方面的变革而集中涌现于文艺复兴时期，但中世纪理论美学从生成到松动乃至瓦解的全过程，仍始终是以牺牲艺术为代价的；而且从中世纪艺术理论的贫乏无有和文艺复兴时期美学思想的贫乏盲目来看，这种牺牲是互为对象的，也就是说，艺术同样以牺牲理论美学本身为代价而从中世纪基督教神学思想的桎梏中彻底挣脱出来。

理论美学与艺术的互为牺牲，首先体现在基督教哲学和教义从理论到实践都是把艺术作为一种达到至美至善的手段来对待的，而这种至美至善，又并不是作为艺术活动的目的的，因为艺术是被作为七种自由艺术之外的感性活动和操作技术的。而且，艺术由于并不严格自己的主题，总是混杂着异教和世俗的东西，这便使它不断地受到教义的指斥。早在希奥多一世时代，教会和政府便合一了，此后，艺术无论作为一种职业技术还是教育科目（比如修辞、文法等），都是受到官方教会的直接控制的^①。在托马斯·阿奎那的神学体系中，艺术这种形而下的、具有感性形相的操作活动，其存在不过是上帝与人一元存在系列中的某种“有限的有”。理论美学当然不是完全没有考虑到艺术活动中的

^①参见L·B·莫斯：《中世纪的诞生》，第31—33页。

审美（比如奥古斯丁讲过绘画给人带来愉悦、演员扮演角色时的刻意为假等等），但是，诸如艺术这种有限的有，在托马斯·阿奎那看来只能作为一种非自足的存在来对待的^①。

其次，从第五章到第七章的分析中我们已经看到，艺术为了求得自己的生存，并且艺术本身在艺术理论和美学理论上的不自觉性，使中世纪的艺术实际上是在宗教的 and 生活的实用目的意义上，盲目地走着一条与理论美学相分离的发展道路。对艺术作品的审美欣赏，是混合着深厚的宗教崇拜情绪和对科学技术的赞美的。其实，尼采的名言也只有在这种艺术为宗教所抑制的意义上才能大致成立：“凡宗教之所退避处，艺术便抬起头来”^②。

然而最重要的是第三，我只是从理论美学本身的性质来发掘中世纪理论美学的存在的，而中世纪理论美学实际上和宗教信仰一样，是以人把自己自觉地交给神为前提的，所以美学自身并没有自觉到它的实际性质和现实意义。一方面，由于人的自我实现是被以对神的信仰崇拜为目的和行为准则所掩蔽着的，因此审美活动便显示出各种神秘的特征，并从而使理论美学与现实的、自明的、感性的和操作的~~艺术活动~~相矛盾；另一方面，理论美学所侧重的，是将精神通过精神活动方式来达到精神作为精神本身而存在这样一种信仰实践的~~实现状态~~，这对于多有感性特征和实际上被作为手段而存在的艺术来讲，不仅是十分陌生的，而且由于艺术本身只在操作技术意义被承认，由于艺术自己并没有提出、认识和接受使精神作为精神形式面存在这一任务，因此在审美意识方面，中世纪艺术是落后于中世纪理论美学的，在其目的与手

^①参见黎建球：《多玛斯论有及其属性》，载《港台及海外报刊资料类编·哲学类》，1985年第1、2期合刊本。

^②尼采：《启示艺术家与文学者的灵魂》见《世界文库》第6辑，生活书店1935年，第2667页。

段方面也都是与理论美学相对立的。

由于上述三个方面的分析，可以看出，理论美学从生成到瓦解，不仅都是以牺牲艺术为代价的，而且理论美学与艺术之分离的必然性，也是为理论美学之瓦解的历史所证实了的。随着艺术与中世纪理论美学的分离、市民的世俗要求对基督教思想的反抗、以及古代文化的突然被大量发掘，文艺复兴一开始便显现出一种艺术的感性爆发状态，这种状态，更多突出的是艺术对理论美学的牺牲。在此意义上讲，文艺复兴艺术原本是从无视理论美学开始的；而艺术的实践发展大大超出了艺术在理论上对自己的反思这一状况，又使得艺术陶醉于没有理论美学的科学现实主义乐园之中。文艺复兴艺术不是不要理论美学，它根本没有考虑过什么理论；这一时期的艺术理论，除了庸俗空洞的外行话之外，太多停留在科学技术、操作指导和经验体会的水平上。人们在文艺复兴中面临的新天地太多，过于眼花缭乱，巨人们只匆匆忙忙地到处显示自己的才华，来不及对自己的所做所为多加反思，从此，美学也迷惑于太多完美的艺术作品之中，力不自胜甚至有点可怜巴巴地跟在艺术后边，对已然的对象形式作些阐述。

不过，艺术与理论美学的分离在中世纪和文艺复兴时期的状况是不同的：在中世纪，艺术与理论美学的分离从客观上讲，是为了使艺术能在诸种社会冲突的夹缝中生存，而且理论美学的不自觉性，也使它不屑顾及艺术；而在文艺复兴，艺术与科学技术的同时兴起，使它由于有了过多的表现机会而忘乎所以，同时又因为艺术在职业上的独立自由而使艺术家变得过于现实或实用，对利益的取得沾沾自喜，那少有的一点儿美学理论则由于过分看重了艺术（也就是一般艺术史所说的文艺复兴中美与艺术联系起来的这一特征），反而局限乃至丧失了自己的存在。

本来，文艺复兴时期的艺术，就是属于与神学相对立的人文主义文化的一部分，是作为与中世纪神学文化的对立面产生的。从上述分析可以看出，这个对立面并不是凭空产生的，而是从中世纪各种文化中发展起来的；甚至中世纪理论美学伴随着新艺术的出现而瓦解，这本身也是经院哲学内部的论辨所造成的一种结果。但是，文艺复兴时期的人（我们今天的许多艺术史家也一样）往往忘记了或看不到这一点，他们总是过分强调文艺复兴积极的开创性，或者过于把眼光越过中世纪而直接回溯到古代文化的传统，好象中世纪真的是一团漆黑似的。这种风气历来被认为是由彼得拉克首开的，他所向往的时代，是三世纪以前的罗马。他甚至痛恨自己生得太早，等不及看到文艺复兴必将再次回到罗马时代的那种新世纪的到来。他在1338年对文艺复兴寄以希望说：“对于你，不管怎样，对于你来说，倘若你会活得比我长，犹如我所希望、祝愿的那样，你一定会看到一个更加美好的时代！因为健忘的沉睡决不会永远下去。当黑暗被驱散的时候，我们的子孙们便能够回到过去的纯正光辉中”^①。

由于艺术与理论美学的分离，使艺术在文艺复兴时只能视自己过去的一千年为“黑暗时期”，艺术没有看到，古代文化的大量被发掘，只不过在时间上对文艺复兴的到来起了加速作用而已。假如没有十字军东征，没有拜占廷的失陷，没有东方学者向西方的逃亡并带去古代文化，没有古希腊和古罗马废墟的被发掘，那么，作为中世纪文化自身发展的必然结果的“文艺复兴”也还是会发生，而且由于艺术的敏感、生动、包容量大、直接功

^①帕诺夫斯基（E·Panofsky）：《“文艺复兴”：自我定义还是自我欺骗？》，载《美术译丛》，1986年第3期。

利性较弱等特点，也必然是一场真正的“文艺”运动。不过，这也许将完全是另外一种“文艺复兴”——尽管可能在时间上推迟，也可能不叫“复兴”，因为无古可复，但恐怕不会出现事实存在过的那场文艺复兴中艺术与美学的分离——至少巨人们可能有时间来考虑一下理论问题。艺术与美学的这种分离，以及由分离的不自觉性所维持的对美学的无所谓或误解态度（这种态度持续了五百年，直到今天），是中世纪理论美学真正的瓦解，也是理论美学真正的损失。

不过，文艺在文艺复兴中丝毫感觉不到中世纪理论美学的瓦解，当然也不会有什么惋惜之痛，它只有一种解放了的欢悦，一种对科学就是真理、技术可以万能的崇拜，一种返回祖先灿烂文化的骄傲。逼真地摹写对象，如实地反映生活，实用地服务于人生和政治，这便是文艺复兴艺术的全部特征和成就，也是文艺复兴哲学和美学对艺术欣赏和审美活动的理解的全部内容和价值。

中世纪理论美学的瓦解结果，可以在文艺复兴绘画的发展状况上得到生动的体现。科学的眼光和现实的标准，使绘画在写实的完美程度上很快便走到了山穷水尽之地步，仿佛是人类蒙昧艺术初次勃发时所能达到的最高峰。这高峰由一系列稍有起伏的山峦连成，一直到19世纪印象派的兴起，欧洲绘画才开始了它向新的艺术之峰的登攀。这一切都不是文艺复兴艺术所能预料得到的，那只是一个巨人的时代，却不是一个冷静的时代，也不是一个美的自由的时代。“这个时期的世界不再是那些自由，进取的人们所把持，而是一个充满英雄和伟人的时代。”“人文主义学者除了致力于智慧的追求，同时也强调了带有英雄色彩的意志力。那时候的人们认为：只要应用人的智慧和意志力，一切困难都可迎刃

而解，进尔主宰一切”^①。在这些英雄巨人面前，理论美学还没来得及认识到，自己本可以是一种非宗教的信仰的时候，就连同宗教信仰一块儿被抛掉了。直到高更（Paul Gauguin, 1849—1903，法国画家），才在他的不朽作品《我们是谁，我们从何处来，我们向何处去？》（1897）中，第一次回望了中世纪理论美学，重新提出了理论美学的基本的、同时也是核心的问题。

（二）再生之可能及意义

从科学、技术和哲学来看，中世纪这一黑暗时期的光环只能留给理论美学去燃亮了，它自觉反思了人自身的自由存在性质及其自由实现的完美型态。这道光环自认为是天国神圣之光在人间的投影，而且过分关心它自己的圣洁单一性而不是美学性，因此显得隐秘莫测，一直难以被人所认识和理解。所以，与其说这道光环是被瓦解或自我毁灭的，还不如说人们还没有认真去注意它的存在，就深深地把它遗忘了。因此，当美学顽强地向人显示着自己的存在时，人却一直不能从理论美学的角度认识到，这不过是人最根本的和最高型态的自由要求在呼唤着人自己对它做出说明，反而终于在18世纪设计了一个叫做“埃斯德蒂克”的笼子，把那不驯服的美学怪物给收了进去。

不过，当人自鸣得意地为那个笼子钉上“感性学”的标签时，他心里想着的是古代希腊人给他的恩惠，却很少想到，其实这更是中世纪理论美学瓦解时，对这瓦解立了大功的罗吉尔·培根

^①克拉克：《艺术家中的英雄》，见《美术译丛》1986年第3期，第14、17页。

的主张。当培根从经验论角度第一次彻底抽削掉人自由实现的先在保证时，他却把艺术放到感性的经验操作领域里去了：“被感性经验所唤醒的人找到了自然和艺术的秘密原因（因果的解释）”；而形而上学的美，则被放到精神的玄想经验中去了：

“人通过内在启发的经验从上帝那里得到了一种理解能力来认识恩赐和荣誉的神圣真理”^①。从培根开始，随着上帝作为人自身存在与活动的绝对前提这一信仰成为多余，人的存在和活动自由实现上的同一性也被人淡漠了，剩下的只是把美学重新肢解瓜分为玄想的和操作的两种感性经验范畴，即哲学美学和艺术学。

那么，当高更回望中世纪理论美学时，它是否会得到再生呢？这其实是进行这篇讨论的现实意义了。当我提出一种在思想史上曾经有过的美学理论，即中世纪理论美学时，我的意思在于提请人们注意，当今美学界实际上正在生成着理论美学的自觉意识，但是，今天的理论美学仅仅是在以人自由实现的完满形态为其中心研究范畴这一点上，仿佛是跨过了五百个历史年头而直接中世纪理论美学的。在今天的理论美学中，神的先在保证已不再必须，人完全是从自己实践活动中玄想与操作、意志与目的的统一来考察自己的自由实现的；无论从任何意义上讲，人都无需假设一种存在来与人构成一元、二元或任何元的关系，更不需要将这些关系本身作为异己的力量来崇拜，人只就是他自己。因此，所谓中世纪理论美学的再生是指一种新的理论美学，是一种非宗教的理论美学。这种新的理论美学得以再生的可能，从理论上讲主要在于两个方面，一是美学需要一种参照系，另一是艺术学需要一种参照系。

^①奥·符·特拉赫坦贝尔：《西欧中世纪哲学史纲》，第147页。

从美学来说，感性学这个笼子一直就没能将它装下，因为美学本身根本就从来不是感性学，实际上也没有作为感性学而存在过。泰塔凯维奇这样描写了美学的演变：首先是从对美学的一种广泛的美（beauty）的概念走向纯粹审美的（aesthetic）概念；然后又从beauty的一般概念走向经典的美（classical beauty）的概念；再从一般世界的美走向艺术的美；从理性理解的美走向直觉理解的美；接着，从对美的理解的客观性走向主观性；最后是从美的伟大（greatness）走向美的失落（fall）^①。他这种描述，当然不应理解为纯粹是一种美的认识的历史发展，毋宁说，是精神作为精神本身而存在时的不同理论特征。其实，今天并没有什么从对伟大的美的崇拜走向美本身的失落，倒是将这种美的伟大溶化为从各种不同角度对美学的理解。苏联美学家鲍列夫写了一本《美学》^②，其中几乎就是按各种不同角度对美的理解来分章分类论述的。这些不同的理解是：（1）审美活动的理论，（2）关于全人类价值的价值哲学，（3）艺术社会学，（4）艺术认识论，（5）艺术本体论，（6）艺术心理学与艺术欣赏理论，（7）艺术理论史，（8）艺术形态学，（9）艺术交际理论、艺术符号学与艺术文化学，（10）艺术批评的理论和方法。

从这种多角度的美学理论来看，似乎是一种多元化，其实，它不过是人的一种无可奈何：人在对美的苦苦追求中，竟发现离美越来越远了，也就是说，越来越难以定义什么是美了。于是便干脆盲人摸象，各人说自己抱住的那一部分就是象。不过，盲人们并没有错，他们各自所摸的毕竟是象的一部分；美学也一样，上述所有那些方面当然都是美学自身的问题。正因为如此，表面

^①泰塔凯维奇：《六种观念的历史》，第146—150页。

^②鲍列夫：《美学》，中国文联出版公司，1986年。

上越分越细、越分越多的学科，其实正是为了使大家越能连在一起而被迫地、甚至不自觉地产生出的一种状况。比如四个盲人摸象，互相得不到联系，只好各自说自己的看法；然而如果有许多盲人，多到足够覆盖这只象的程度，大家便可以相互传递和交换自己的看法，凑出一个完整的象的形相来。又比如有十个人，互相之间素不相识，且分住在十个国家，但是，他们总是可以通过朋友的朋友的朋友这种关系而结成伙伴。因此，这个世界学科林立并还在增多的现象，在本质上并不是知识的一种分化，而是走向整一；美学的多角度、多元化，同样也是对美学有一个比较整一的认识所提供的一种实际可能。但是，这种整一的认识，显然只有在具有一种普遍适用的参照系的前提下才能达到。比如盲人识象和朋友联系，至少，前者的前提在于盲人们面对的必须是同一只象，后者的前提则是必须至少有着两个人的相互认识。

实际上，鲍列夫也只能是从这种“整一”的意义上，考察了各种不同角度对美的理解之后才得出他自己对美学的定义的：“美学，是关于受历史所决定的全人类价值的本质的科学，是关于对这种价值的创造、欣赏、评价和掌握的科学”^①。这种说法，在我看来只能导向以人的自由实现型态为中心范畴的理论美学。因为美学当然不就是价值科学，即使是，也不过又回到了上述“多角度”、“多元化”的意义了，即作为其中、或为之增加的对美的理解的一种“角度”、一个“元”罢了。因此，所谓价值，其实本是指与作为研究价值的美学理论无关的价值，只不过是说，各种价值的实现之间，有着某种最根本的相同或相通之处。而这最根本的相同或相通之处，只能是在目的、手段、结果这三方面

^①鲍列夫：《美学》，第3—4页。

统一的自由本身：即为着自由、以自由实现为手段、最后在各种型态中实现着具体的自由。

因此，美学作为其他所有学科和活动的一种参照系，其本身是没有价值的，或者说没有具体价值内容的，只是当某种学科和某项活动考虑它自身在自由实现的完满型态时，它便具有了美学性质。正由于如此，理论美学作为一种参照系，是价值以外的价值，目的以外的目的，美学的具体内容，是落实在任何一项具体活动之中的，当然这任何一项具体活动中所实现的美的含义、内容和形态也就是极为丰富多样的了。

人们历来说不清楚美是什么，却偏偏一直在追求它，力图说明它：越是追求得急，越表明美的缺乏，这也许就是泰塔凯维奇所谓美的伟大向美的失落的转变罢^①。正是这种追求与缺乏，也就是自由活动的根本形态、自由存在的根本性质，才造成了理论美学之存在的根本可能乃至必然需要。理论美学并不自命发现了什么是美，也不构筑牢笼审美活动的规范，它只是以一个仲裁者（或一种参照系）的身份说：在你们各自所追求的东西中必有一相同的东西，或者必有一相通之处，让我来随时提醒你们这一点！^②

文艺学作为美学的一个方面（在今天它甚至就是一种完整的美学理论），同样显示出理论美学作为一种参照系的可能和必需。从鲍列夫《美学》中所列的各种美学角度来看，除了“审美活动理论”和“价值哲学”之外，其他所有不同角度的美学统统是属于文艺学本身的或者与文艺学有关的问题。这并不奇怪，甚至是美学怪物冲出感性学牢笼时的必然状态。我们已说过，文学

^①类似的看法，我的师兄王一川曾和我交谈过，对我颇有启发。

^②参见拙著：《在哲学的极限处——自由美学论纲》，第八章。

艺术本是最为集中、最为生动、最为特征化的审美活动，然而文艺学（从而也是美学）在今天的最大困难之一，便是对艺术的无法定义——这其实与对美（或美学）难以定义在形式上是二而一的问题，实际性质却完全不同。

对美的难以定义，主要在于美学史长期以来对美的误解，也就是没有看到：“美”只是语言表述所迫不得已而采用的一个形容词意义上的判断，用来表述对某种结果的态度；美的具体实现、特定内容和表现形式，都是存在于任何一个活动之中的，而没有什么专门的对象、规范的形式以及合理的内容可以被称之为美的。然而艺术的难以定义，却不是历史上一直如此的，尽管定义艺术的根据并不一样。至少，历史上有过从三种主要的根据类型来定义的艺术，即实用、职业和欣赏方式这三种根据类型。文艺学在今天难以定义艺术，主要是由于对作品的难以说明引起的。由于大量读不懂、看不懂、听不懂的艺术作品的涌现，批评界乱了手脚，文艺学概论也觉得难以收容它们了。对此，仅仅抱排斥的死硬态度当然无济于事，但如果接纳它们，势必要修改过去对艺术含义的限定。然而最头痛的还不在于修改以前的定义，而是根本无法对艺术加以定义——这是“保守的”与“激进的”文艺学都面临的难题。因此，美的难以定义，在于美学史对美的误解，而不断实现着的美历来却还是存在着的；而艺术的难以定义恰恰相反，文艺学历来都知道什么是艺术，只是现在艺术本身太多了，以致于它们与生活混在一起，叫文艺学说不清该怎么收容和区别安置它们。

文艺学面临的主要困难，就是艺术与生活界限日渐模糊所造成的理论结果。过去，艺术其实是以职业的独立和专业知识的垄断这两种方式，使自己与其他社会活动相区分的，然而当在今天

相当多的人都可以有时间用业余闲暇来搞艺术创作，并且有专门教养去胜任艺术创作时，艺术的独立存在该从何谈起？更麻烦的是，艺术历来还以它的特殊创作和表现形式区别于一般生活形态和物体存在形式，然而，当艺术作品无需创造而被指鹿为马地说它就是艺术作品时（比如杜桑为一个小便盆贴上“泉”字便成了他的、和艺术馆及公众所承认的雕塑作品《泉》了^①，而这才是个开头，即1917年，以后比这更为“荒唐”的艺术作品此处就不赘述了），艺术与一般物件还有什么区别；当人把自己的任意一种行为方式和状态就作为艺术品或艺术活动本身来展示时（比如所谓“大地艺术”、“海滩艺术”、“人体艺术”、“行动艺术”等等），艺术与日常生活的界限又在哪里？这些难题的存在，本身就为理论美学的再生提供了可能，甚至是必需——即对艺术作为人的自由实现的完满型态的特征化体现或表现将作何说明。

显然这里并不必对那些无法定义的艺术加以褒贬，只需指出一点，它们同样是某种自由实现的完满型态的特征化，是人所选择的一种自由实现方式。认为艺术必须应该而且在实际也能够看得懂、听得懂、读得懂，这本身已是一种庸俗空洞的理论：因为它仅仅看到了艺术可以具有的并可以用语言明确加以描述的那种交流作用，而没有看到它实际上并不一定非要做到这一点不可。如果坚持说艺术必须使人能够理解，那么这种理解只能是在一种抽象标准的意义上才成立，也就是在可能具有某种参照系的情况下才可能。显然，从艺术最根本的目的、手段和结果来看，这个参照系同样只能是理论美学意义上的自由。

^①M.列维《西方艺术史》，图1。

文艺现状使艺术学本身需要理论美学，这实际上是由生活艺术化的发展倾向所决定的。我们已经分析过（见第七章），人本身的存在就是一种艺术性质的存在，那么，生活的艺术化（或艺术活动在今天与日常生活的日益难以区分），本来就是人充分实现自己的一种必然趋势。在这种趋势中，过去的和今天的艺术存在性质和活动型态都要发生变化。唯一在抽象意义上永恒的，只是现实存在着的标准，这就是上述的那种参照系——以自由要求和自由实现的完满型态为中心范畴的理论美学。

其实，我觉得杜林曾经谈到过类似的问题，他说：“当人们负担起不太艺术的、从而对千百万人的命运远为重大的任务的时候，就是说，当完成有血有肉的人的创造的时候，用大理石把人理想化的希腊艺术，就再也不能保持它以前的历史意义了。这种艺术不是纯石头的艺术，它的美学和静观死的形式无关”^①。杜林在此主要谈的是教育和优生，恩格斯批判了他的历史唯心论。但是，当人对自身自由的把握在广度和深度（包括教育和优生这两个十分重要的方面）上不断拓展时，艺术的性质和型态的变化也是必然的。哥特式风格中对人自身形象的重视，已使哥特式艺术完全不同于希腊石头中纯粹形式美的雕刻艺术，也完全没有希腊和后来基督教静观生死的审美趣味；而当今天人日益实现自己的艺术性存在时，也就是席勒所谓“只有当人游戏的时候，他才是完整的人”^②的时候，生活本身就是艺术的现象才同样必然是不可避免的。

上一节已经讲过，中世纪理论美学中的“自由”含义，是以信仰作为前提和保障的，自由的最完满型态，也就是实践信仰的

^①转引恩格斯《反杜林论》，见《马克思恩格斯选集》第3卷，第362页。

^②《西方美学史资料选编》，下卷，第122页。

最完美境界。在再生的新的理论美学中，“自由”当然不再具有这种宗教信仰的性质和特征，但同样也是人对实现自己的最佳设计与这种最佳设计之保障的统一，不过这种设计和保障都在于人自己的实践自由。在中世纪理论美学，自由从属于信仰；在再生的新的理论美学中，如果有信仰存在，那只能是对人的自由本身的信仰。

中世纪理论美学实践信仰所体现出的善行，其依据和目的都在于上帝的“道”；而再生的新的理论美学之所以能够对价值成为参照系，则在于自由的完满实现型态本是和理想与实践的整一实现同义的。从人的生活的普遍意义上讲，这将是人自己的乌托邦的具体实现，因为正是各种具体的乌托邦作为人实现自身自由的设计，才使人的自由实现具有明确的目的。正象今天一些德国哲学家在评价E·布洛赫关于“具体的乌托邦”理论时所说的：

“当乌托邦被称之为‘人的特征’，当人被表明是‘来自自然的乌托邦生物’，而对于人来说，预先推定就是‘我们的力量以及诸如此类的命运’时，这就导致把乌托邦提高为人类学的基本原因”^①。

我这样讲“自由”，仿佛是一种论证中的循环：以自由定义美，又以达到美来说明自由的具体实现。其实，循环本身是不可避免的——只要人必须用词来表述思想。这其实也是释义学必然会产生的最根本原因，尽管在此不能讨论释义学，但理论美学作为一种参照系本来就有释义的作用：对已经具有了被理解的含义的价值进行再释义，也就是确定这一价值含义中所具有的美学性质。当然这不是“从外部”给某种价值添加一些含义，而是在再

^①E·弗洛姆和M·库恩：《寄希望于“具体的乌托邦”》，见《哲学译丛》1985年第6期，第23页。

释义中把握它应有的美学含义。因此，理论美学作为参照系，只是针对各种学科和各种学科可能并确实在“自由”的意义上具有相同的或相通的可比标准而言的，这个参照系本身的运用，同样是需要再释义的，并且是在过程中不断生成更新的。

因此，理论美学本身才并不旨在说明美是什么，而是把美学自身消融渗透到任何一门学科和任何一项活动中去。这种消融和渗透的过程，就是参照系将对某一学科或某一活动的释义与自身的再释义结合起来的过程。因此，作为一种参照系的理论美学之释义，注定是要考虑历史、社会、言语、语境、接受等各种因素的，但在每一特定活动过程中，并不一定都要将这些因素全部结合起来。“自由”作为参照系，在再生的和新的理论美学中的主旨根本不是对“必然”的认识，因为它作为价值之外的价值、目的之外的目的，并不需要回答自己认识了什么；也不是对“必然”的把握，因为这种把握已在原先的那些价值和目的中被达到了。由此也可以看出，这与中世纪理论美学的“自由”并不是对“必然”的认识和把握完全不同：在中世纪，理论美学的这一特征，来自于上帝本身作为“必然”而对“自由”在价值和目的上的先在规定和绝对保障；再生的和新的理论美学中的“自由”，不过是把各种可能的选择当成“必然”，从而成为各门学科和各项活动的参照系的，所以说这种“自由”只是一种抽象的说法，而它的内容和形态却具体地生成并实现在特定的价值和目的之中。

如果用一句话来表述再生的和新的理论美学之含义，那就是：以自由实现的完满型态为核心范畴来考察所有学科和所有活动的一种理论形态的参照系。这种参照系的具体内容，产生于所有学科和所有活动在价值和目的以及形式方面的矛盾之中，因此是不固定的、变化的，而且并不指望对具体的审美活动和艺术活

动具有规范的指导意义；只是在标准之存在的抽象意义上，作为一种参照系的理论美学才是永恒的，与人同在的。

我希望对中世纪理论美学的分析以及对理论美学再生之可能的讨论，可以为今天的美学界提供一些思路上的启发。我个人还认为，这些分析和讨论即使不会在美学上引起什么突破性进展，至少它已经在自己对美学的认识中，开始了重写美学史的工作。

主要参考书目

说明：（一）这里仅列出一些常用书目，而且不包括期刊杂志上的文章。

（二）书目的分类是大致的，多数书籍所涉及的范围其实都不限于此处的分类。

（三）原著部分只列出各种主要的选集，除个别常引用而选集中又没有的，一般不列出单本的个人著作。

（一）美学史、论方面：

1. M·C·Beardsley: *Aesthetics from Classical Greece to the Present* (从古希腊到今天的美学), The Univ. of Alabama, 1975.
2. W·Tatarkiewicz: *History of Aesthetics* (美学史), Vols. 1—2, Warszawa, 1970.
3. K·Gilber & H·kuhn: *A History of Aesthetics* (美学史), London, 1956.
4. W·Tatar Kiewicz: *A History of Six Zdeas* (六种观念的历史), Warszawa, 1980.
5. 鲍桑葵: 《美学史》, 商务印书馆, 1985年。
6. 克罗齐: 《美学的历史》, 中国社会科学出版社, 1984年。
7. 朱光潜: 《西方美学史》, 二卷, 人民文学出版社, 1979年。
8. B·π·舍斯塔科夫: 《美学史纲》, 上海译文出版社, 1986年。
9. M·φ·奥夫相尼科夫: 《美学思想史》, 陕西人民出版社, 1986年。
10. G·Mathew: *Byzantine Aestheics* (拜占廷美学), London, 1963.
11. 阎国忠: 《古希腊罗马美学》, 北京大学出版社, 1983年。
12. F·J·Kovach: *Philosophy of Beauty* (美的哲学), Norman Univ of Oklahoma, 1974.

13. S. Alexander: *Beauty and Other Forms of Value* (美和其他价值形式), London, 1933.
14. M. Duffenne: *Main Trends in Aesthetics and the Sciences of Art* (美学和艺术科学中的主要倾向), New York, 1979.
15. 托伯特·哈姆林: 《建筑形式美的原则》, 中国建筑工业出版社, 1982年。
16. D. C. 霍埃: 《批评的循环》, 辽宁人民出版社, 1987年。
17. 孙津: 《在哲学的极限处——自由美学论纲》, 中国文联出版公司, 1988年。

(二) 哲学史、论方面:

18. S. J. Curtis: *A Short History of Western Philosophy in Middle Age* (中世纪西方哲学简史), London, 1950.
19. Etienne Gilson: *The Spirit of Mediaeval Philosophy* (中世纪哲学的精神), London, 1936.
20. M. D. Wulf: *History of Mediaeval Philosophy* (中世纪哲学史), London, 1926.
21. J. R. Weinberg: *A Short History of Medieval philosophy* (中世纪哲学简史), Princeton, 1964.
22. G. B. Burch: *Early Medieval Philosophy* (早期中世纪哲学), New York, 1951.
23. J. Marenbon: *Early Medieval Philosophy* (早期中世纪哲学), London, 1983.
24. A. Wedberg: *A History of Philosophy, vol. I. Antiquity and the Middle Ages* (哲学史第一卷, 古代和中世纪), Oxford, 1982.
25. 特拉赫坦贝尔: 《西欧中世纪哲学史纲》, 中国对外翻译出版公司, 1985年。
26. 车铭洲: 《西欧中世纪哲学概论》, 天津人民出版社, 1982年。

27. B·B·索柯洛夫：《文艺复兴时期哲学概论》，北京大学出版社，1983年。
28. 刘伯明：《西洋古代中世纪哲学大纲》，上海中华书局，1926年。
29. 奥伊则尔曼：《14—18世纪辩证法史》，人民出版社，1984年。
30. 黑格尔：《哲学史讲演录》，1—3卷，三联书店、商务印书馆，1983年。
31. 威廉·文德尔班：《哲学史教程》，上卷，商务印书馆，1987年。
32. 梯利：《西方哲学史》，二卷，商务印书馆，1975年。
33. 罗素：《西方哲学史》，二卷，商务印书馆，1965、1976年。
34. 威柏尔和柏雷：《西洋哲学史》，上海书局，1934年。
35. S·E·Stumpf: Socrates to Sartre (苏格拉底到萨特), New York, 1982.
36. 杨适：《哲学的童年》，中国社会科学出版社，1987年。
37. C·A·Paterides: The Cambridge Platonists (剑桥柏拉图主义者), New York, 1980.
38. Guttorm Fløisad ed: Contemporary philosophy (现代哲学), vol. II, London, 1982.
39. M·W·瓦托夫斯基：《科学思想的概念基础》，求实出版社，1982年。

(三) 宗教和宗教哲学史、论及神秘主义方面：

40. F·甘兰：《教父学大纲》，四卷，光启出版社，1976年。
41. J·Pelikan: The Growth of Medieval Theology (中世纪神学的发展), The Univ. of Chicago, 1978.
42. Justo Gonzalez: A History of Christian Thought (基督教思想史), Abbingdon-Nashville, Vols. 1—3, 1974.
43. 杨真：《基督教史纲》，上卷，三联书店，1979年。
44. G·F·穆尔：《基督教简史》，商务印书馆，1981年。
45. 克雷维列夫：《宗教史》，二卷，中国社会科学出版社，1984年。

46. 托卡列夫：《世界各民族历史上的宗教》，中国社会科学出版社，1985年。
47. 朗克：《教皇史》，商务印书馆，1962年。
48. 黄心川等：《世界三大宗教》，三联书店，1979年。
49. 赛义德·菲亚兹·马茂德：《伊斯兰教简史》，中国社会科学出版社，1981年。
50. B. Lohse: A Short History of christian Doctrine (基督教教义简史) Philadelphia, 1978.
51. H. Bufferfield: Chri Stianity in European History (欧洲历史上的基督教), London 1952.
52. 罗伯逊：《基督教的起源》，三联书店，1985年。
53. S. P. leeds: The Christian Philosophy of Life (基督徒的生活哲学)，1904.
54. J. L. Murray: Christian Standards in Life (基督徒的生活准则)，1915.
55. N. Smyth: Christian Ethics (基督徒伦理学)，1906.
56. W. R. Inge Christian Mysticism (基督徒神秘主义)，1913.
57. W. C. Young: A Christian Approch to Philosophy (从基督徒观点看哲学)，Michigan, 1963.
58. R. C. Cabot: The Christian Approch to So cial Morality (从基督徒观点看社会道德)，New York, 1913.
59. G. Gutiérrez: A Theology of Liberation (得救神学)，New York, 1973.
60. E. Maclaren: The Nature of Belief (信仰的本质)，London, 1979.
61. 郭立特：《基督教的崇拜》，道声出版社，1977年。
62. Ninian Smart: Philosophers and Religious Truth (哲学家和宗教真理)，Great Britain, Norwich, 1978.
63. J. Hick: Philosophy of Religion (宗教哲学)，New York,

1973.

64. 谢扶雅: 《宗教哲学》1927年。
65. W·W·Jaeger: *The Theology of the Early Greek Philosopher* (早期希腊哲学家们的神学), Oxford, 1948.
66. Walter Woodburn Hyde: *Greek Religion and Its Survivals* (希腊宗教及其遗风), Massachusetts.
67. W·R·Inge: *Christian Mysticism* (基督教的神秘主义), 1913.
68. W·R·Inge: *Mysticism in Religion*(宗教中的神秘主义), London, 1960.
69. C·J·Wright: *Miracle in History and in Modern Thought*(历史和现代思想中的奇迹), London, 1930.
70. Luth bert Butler: *Wes tern Mysticism* (西方神秘主义), London, 1960.
71. Evelyn Underhill: *The Mystics of Church* (教会的神秘主义者), James Clarke, 1925.
72. F·von Hügel: *The Mystical Element of Religion*(宗教中的神秘主义因素), vols. 1—2, London, 1961.
73. O·keel: *The Symbolism of the Biblical World* (圣经世界的象征主义), New York, 1978.
74. P·Ricoeur: *The Symbolism of Evil* (罪的象征主义), Boston, 1967.
75. 亚·泰纳谢: 《文化与宗教》, 中国社会科学出版社, 1984年。
76. 罗素: 《宗教与科学》, 商务印书馆, 1982年。
77. H·卡本特: 《耶稣》, 工人出版社, 1986年。
78. 休·马丁: 《基督教名著评介》, 青年协会书局, 1949年。
79. H·W·Montefiore: *A Commentary on the Epistle to the Hebrews* (希伯莱使徒书评注), London, 1979.
80. Etienne Gilson: *The Christian Philosophy of St. Thomas Aquinas* (圣·托马斯·阿奎那的基督教哲学), London, 1957.

81. J·T·McNell & H·M·Gamer: *Medieval Handbooks of Penance* (中世纪苦修手册), Columbia Univ. 1965.
82. Owen Chadwick ed: *Western Asceticism* (西方的苦行主义), Philadelphia, 1958.
83. 马丁·布伯: 《我与你》, 三联书店, 1986年。
84. A·Miller: *The Christian Significance of karl marx* (卡尔·马克思的基督徒意味), 1947.

(四) 文论史和艺术史论方面:

85. W·R·Lethaby: *Mediaeval Art* (中世纪艺术), London, 1948.
86. Charles Rufus Morey: *Mediaeval Art* (中世纪艺术), New York, 1970.
87. W·Lowrie: *Art in the Early Church* (早期教会中的艺术), New York, 1969.
88. E·kitziger: *Early Mediaeval Art* (早期中世纪艺术), London, 1940.
89. L·Hughes: *The Christian Church in the Epistles of St. Jerome* (圣·杰罗姆时代的基督教堂), 1923.
90. J·Beck with: *Early Chrstian and Byzantine Art* (早期基督教和拜占廷艺术), London, 1979.
91. R·Krautheimer: *Early Christian and Byzantine Architecture* (早期基督教和拜占廷建筑), Harmondess wirth, 1979.
92. P·Grant: *Literature of Mysticism in Western Tradition* (西方传统中的神秘主义文学), Macmillan, 1983.
93. W·K·wimsatt & C·Brooks: *A short History of Literary Criticism* (文艺批评简史), New York, 1950.
94. V·Hall: *A Short History of Literary Criticism* (文艺批评简史), New York, 1963.
95. H·W·Jamson: *History of Art* (艺术史), New York, 1979.

96. J·I·Sewall: A History of western Art (西方艺术史), New York, 1961.
97. M·Levey: A History of Western Art (西方艺术史), London, 1970.
98. H·Honour & J·Fleming: A world History of Art (艺术的世界史), Macmillan, 1982.
99. 杨周翰等: 《欧洲文学史》, 二卷, 人民文学出版社, 1969年。
100. Alice Buchanan Fort & Herbert Sikates: Minate History of the Drama (戏剧简史), New York, 1935.
101. D·C·Stuart: The Development of Dramatic Art (戏剧艺术的发展), New York, 1928.
102. M·Bellinger: A Short History of the Drama (戏剧简史), New York, 1927.
103. B·H·Clark: European Theories of the Drama (欧洲戏剧理论), New York, 1925.
104. 陈志华: 《外国建筑史(十九世纪末叶以前)》, 中国建筑工业出版社, 1984年。
105. 卡尔·聂夫: 《西洋音乐史》, 上海万乐书店, 1956年。
106. George Saintsbury: A History of Criticis (文艺批评史), vols, 1—3, London, 1917.
107. S·Laeuchli: Religion and Art in Conflict (冲突中的宗教与艺术), Philadelphia, 1980.
108. James·S·Ackerman & Rhys Carpeter: Art and Archaeology (艺术与考古), New York, 1963.

(五) 文化、思想和一般史论方面:

109. H·O·Taylor: The Mediaeval Mind (中世纪的精神) vols, 1—2, New York, 1919.
110. F·Artz: The Mind of the Middle Age (中世纪的精神), New

York, 1958.

111. G·G·Coulton: *Mediaeval Panorama* (中世纪面面观), Cambridge, 1939.
112. M·Dewulf: *Philosophy and Civilization in the Middle Ages* (中世纪的哲学与文明), New York, 1953.
113. E·Gilson: *Reason and Revelation in the Middle Ages* (中世纪的理性与天启), New York, 1966.
114. A·murray: *Reason and Society in the Middle Ages* (中世纪的理性与社会), Oxford, 1978.
115. J·Dahmus: *Dictionary of Medieval Civilization* (中世纪文明词典), New York, 1984.
116. G·leff: *Medieval Thought from St. Augustine to Ockham* (从圣·奥古斯丁到奥康的中世纪思想), Penguin, 1958.
117. H·S·t·L·B·Moss: *The Birth of the Middle Ages* (中世纪的诞生), London, 1979.
118. A·Fremantle: *The Age of Belief* (信仰的年代), New York, 1954.
119. *The Cambridge Medieval History* (剑桥中世纪史), vols, 1—5, Cambridge Univ, 1975.
120. 柯恩明斯基: 《中世世界史》, 中国青年出版社, 1955年.
121. 列夫臣柯: 《拜占廷简史》, 三联书店, 1959年.
122. 皮雷纳: 《中世纪的城市》, 商务印书馆, 1985年.
123. 皮朗(即皮雷纳): 《中世纪欧洲经济社会史》, 上海人民出版社, 1986年.
124. 汤普逊: 《中世纪经济社会史》二卷, 商务印书馆, 1961、1984年.
125. 罗斯托夫采夫: 《罗马帝国社会经济史》二卷, 商务印书馆, 1985年.
126. 《罗马帝国与基督教》, 台湾学生书店, 1977年.
127. L·罗斑: 《希腊思想和科学精神的起源》, 商务印书馆, 1965年.
128. E·C·Helmreich: *Church and State in Europe* (欧洲的教会与

- 国家), Missouri, 1979.
129. 布瓦松纳:《中世纪欧洲的生活与劳动》,商务印书馆,1985年。
 130. Christian Cordoba: *The City and its Region in the Late Middle Ages*(中世纪后期的城市及其治理).Cambridge Univ. 1982.
 131. K·Preston: *The History of Ideas*(观念史).Totowa,1983.
 132. B·J·巴格奈尔:《思想自由史》。
 133. 顾德等:《宗教与科学》,中华基督教青年全国协会,1922年。
 134. 赫立克:《人类的自由与定命论》,商务印书馆,1924年。
 135. W·C·丹皮尔:《科学史》,商务印书馆,1979年。
 136. Paul Tillich: *Theology of Culture*(文化神学), London 1980年。
 137. 阿尔贝·加缪:《西西弗的神话》,三联书店,1987年。
 138. 斯蒂芬·F·梅森:《自然科学史》,上海译文出版社,1980年。
 139. J·H·罗宾森:《新史学》,商务印书馆,1964年。
 140. J·F·C·富勒:《西洋世界军事史》。
 141. Peter F·Sugar: *South Eastern Europe Under Ottoman Rule*(奥托曼统治下的东南欧), Univ·of Washington, 1977.
 142. William G·Sinnrgeu: *Ancient History from Prehistoric times to the Death of Justinian*(古代史,从史前时期到查士丁尼殁世), New York, 1981.
 143. G·H·萨拜因著, T·L·索尔森修订:《政治学说史》,上卷,商务印书馆,1986年。
 144. F·E·Manuel &F·P, Manuel: *Utopian Thought in the Western World*(西方世界的乌托邦思想), Cambridge, 1979.
 145. Ch. Wirszubski: *Libertas as a Political Idea at Rome*(自由作为一种政治观念在罗马), Cambridge, 1968.
 146. R·St·John Tyrwhitt: *Greek and Gothic*(希腊与哥特), London, 1881.

147. 波梁斯基:《外国经济史》, 三联书店, 1958年。
148. John Leofric Stocks: Aristotelianism (亚里士多德主义), London.
149. R·M·Wenley: Stocism and it Influence (斯多噶主义及其影响), New York, 1927.
150. Alfred Edward Taylor: Platonism and it Influence (柏拉图主义及其影响), London 1932.
151. Walter Horatio Pater: Plato and Platonism (柏拉图和柏拉图主义), London, 1934.
152. Allen G·Bebus: Man and Nature in the Renaissance (文艺复兴中的人和自然), New York, 1978.
153. W·Baskin: The Middle Age and the Renaissance (中世纪与文艺复兴), Chicago, 1965.

(六) 原著方面:

154. 《西方美学家论美和美感》, 商务印书馆, 1982年。
155. 马奇等编:《西方美学史资料选编》二卷, 上海人民出版社1987年。
156. 伍蠡甫、蒋孔阳编:《西方文论选》, 二卷。
157. E·F·Carritt ed: Philosophies of Beauty; from Socrates to Rober Bridges(关于美的哲学;从苏格拉底到罗伯特·布里基), Oxford, 1952.
158. 《西洋美学史资料选辑》, 仰哲出版社, 1982年。
159. F·A·Tillaman & M·S·Cahn: Philosophy of Art and Aesthetics, from Plato to Wittegenstein (艺术哲学与美学, 从柏拉图到维特根斯坦, New York, 1969.
160. Richard Mckeon: Selection from Medieval Philosophy (中世纪哲学文选) vols 1—2, New York, 1929.
161. J·R·O'Donnell: Nine Mediaeval Thinkers (九位中世纪思想家), Toronto, 1955.

162. R·P·Wolff: *The Great Works of Philosophy* (十部伟大的哲学著作), New York, 1969.
163. R·M·Hutchins: *Great Books of the Western World* (西方世界的伟大著作), Chicago, 1980 (此丛书共54卷, 我只找到中世纪思想家的少数著作)。
164. T·L·Beauchamp, W·T·Blackstone & J·Feinberg: *Philosophy and the Human Condition* (哲学和人的位置), Cliffs., 1980.
165. Franklin Baumer: *Main Currents of western Thought* (西方思想的主要流派), New York, 1978.
166. D·J·O'Connor ed: *A Critical History of Western Philosophy* (西方哲学的批评历史), New York, 1984.
167. 《中世纪中期的西欧》, 三联书店, 1957年。
168. 《中世纪晚期的西欧》, 商务印书馆, 1962年。
169. 格雷戈里: 《法兰克人史》,
170. 《克拉维约车史记》, 商务印书馆, 1985年。
171. 《中世纪基督教思想家文选》基督教辅侨出版社, 1962年。
172. 《东方教父选集》, 基督教辅侨出版社, 1964年。
173. 《拉丁教会文集》, 基督教辅侨出版社。
174. 《西方哲学原著选读》上卷, 商务印书馆, 1981年。
175. *Christian Epigraphy* (基督教碑文), Orazio, 1912.
176. Katherine Walsh & Diana Wood ed: *The Bible in the Medieval World* (中世纪世界的圣经), New York, 1985.
177. *Diogenes Laertius* (第欧根尼·拉爱修)。
178. 《古希腊罗马哲学》(资料), 商务印书馆, 1961年。
179. Moses Hadas: *Greek Drama* (希腊戏剧), Toronto, 1984.
180. 《中世纪灵修文学选集》, 基督教辅侨出版社, 1964年。
181. S·Leyden ed: *Mediaeval Netherlands Religious Literature* (中世纪尼德兰宗教文学作品选), New York, 1965.

182. Anon: *The Seven Great Hymns of the Mediaeval Church* (中世纪教会的七首伟大赞美诗), New York, 1868.
183. 《外国文学作品选》, 1—2卷, 上海译文出版社, 1979年。
184. E·G·Holt ed: *Literary Sources of Art History* (艺术史的原著), Princeton, 1947.
185. 伍蠡甫、胡经之编: 《西方文艺理论名著选编》上册, 北京大学出版社, 1985年。
186. 《阿奎那政治著作选》, 商务印书馆, 1982年。
187. St·Thomas Aquinas: *Commentary on the Metaphysics of Aristotle* (亚里士多德《形而上学》评注), Chicago, 1961.
188. 伊本·西那: 《论灵魂》, 商务印书馆1963年。
189. 但丁: 《神曲》, 人民文学出版社, 1957年。
190. 布鲁诺: 《论原因、本原和太一》, 商务印书馆, 1983年。
191. 《西方法律思想史资料选编》, 北京大学出版社, 1983年。
192. 奥古斯丁: 《忏悔录》, 商务印书馆, 1963年。
193. Franz Pfeiffer ed: *Meister Eckhart* (艾克哈特大师), vols 1—2, London, 1924.
194. Henry Suso: *Eternal Wisdom* (永恒的智慧), London, 1910.
195. I·Spatharakis: *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts* (拜占廷插图手抄本中的肖像), London, 1976.
196. Clare kirchberger trans: *Selected Writings on Contemplation* (瞻祷文选), London, 1957.
197. William of St.Thierry: *The Enigma of Faith* (信仰之谜), Washington, 1974.

(七) 工具书方面:

198. Anthony Thorlby ed: *European Literature* (欧洲文学), Penguin, 1969.

199. 《中国大百科全书》外国文学卷, 二册, 中国大百科全书出版社, 1982年.
200. The New Encyclopaedia Britannica (新不列颠百科全书). London, 1980.
201. The Encyclopaedia Americana (美国百科全书), Grolier Inc., 1981.
202. The Encyclopedia of Philosophy (哲学百科全书), London, 1972.
203. Compton's Encyclopedia (康普顿百科全书), London, 1980.
204. Everyman's Encyclopedia (人人百科全书), London, 1978.

译名对照表

(后面的数码为中文名第一次出现时的页码)

A

阿伯拉德	Abalard, Peter	65
阿兹	Artz, Frederick	206
阿登	Ardent, 即Radulf de Camplungo	233
阿奎那	Aquinas, Saint Thomas	4
阿兰, 利尔的	Alain of Lille	211
阿马利克, 贝纳的	Amalric of Bene	54
阿美尼安	Aménien, Leóni'	78
阿那克西曼德	Anaximadros	27
阿那克西米尼	Anaximenes	22
阿诺	Anon	214
阿尔克西劳	Arkesilaus	41
阿尔伯特	Albert the Great	62
阿尔贝蒂	Alberti, Leon Battista	389
阿塔纳哥拉斯	Athenagras	197
阿威罗伊	Averroës, 即Ibn Rochd	142
阿维森纳	Avicenna, 即Ibn Sina	95
盎德赫尔	Underhill, Evelyn	71
艾克哈特	Eckhart, Johannes, 即Eckhart Meister	186
爱克, 杨·凡·	Eyck, Jan van	313
埃拉斯姆	Erasmus, Desiderius	306
爱里尼, 皇太后	Irène, Imperatrice	77

爱洛伊斯	Heloise, abbess	388
埃斯库罗斯	Aiskhylos	376
安波罗修	Ambrose, Saint	124
安德列, 夏普兰的	Andrew the Chaplain	209
安东尼	Anthony	389
安东尼, 圣	Anthony, Saint	191
安格尔	Ingre, Jean Auguste Dominique	268
安吉拉, 弗里格诺的	Angela of Foligno	182
安吉尔	Inge, W.R.	181
安瑟伦	Anselm of Laon	43
安提缪斯, 特拉莱的	Anthemius of Tralles	263
奥古斯丁	Augustine, Saint	25
奥都, 托奈的	Odo of Tournai	162
奥托二世	Otto I, Emperor	301
奥里根	Origen	88
奥维德	Ovid	209

B

巴尔顿	Balton, O.M.	271
巴曼尼德	Parmenides	22
拜尼斯	Baynes, N.H.	266
保罗	Paul, Saint	81
鲍姆加通	Baumgarten	2
贝布斯	Bebus, Allen G.	397
贝德	Bade	217
贝克维斯	Beckwith, J.	77
贝里尼	Bernini, Gialorenzo	130
贝尔纳德, 凡塔多的	Bernard de ventadorn	318

贝尔纳德, 查特尔的	Bernard of Chartre	217
贝尔纳德, 克莱沃的	Bernard of Clairvaux, Saint	74
贝尔纳德, 莫尔沃的	Bernard of morval	213
贝尔纳德, 伪	Bernard, Pseudo-	101
贝尔那狄诺, 西拿的	Bernardino of Siena, Saint	255
本尼狄克十一	Benidict XI	305
本伍德主教	Bernward, Bishop	278
彼得拉克	Petrarch, Francesco	120
比尔兹利	Beardsley, Monroe C.	7
比特丽克, 纳查里斯的	Beatric of Nazareth	128
波拿文图拉	Bonaventure, Saint	59
卜迦丘	Boccaccio, Giovanni	120
柏拉图	Plato	2
柏辽兹	Berlioz, Hector	377
柏罗丁	Plotinos	5
波提库斯, 艾伐格利	Ponticus, Evagrius	223
伯拉纠	Pelagius, 本名Morgan	91
波娃, 西蒙·德	Beauvoir, Simone de	195
波依修斯	Boethius	87
波提切利	Botticelli, Sandro	403
布洛赫	Blochs, Hector	418
布鲁诺	Bruno, Giordano	390

C

查理五世, 法王	Charles V the Wise	324
查理曼大帝	Charlemgne the Great	76
查得维克	Chadwick, Owen	192
查士丁尼	Justinian, Emperor	248

D

大卫, 狄南的	David de Dinant	34
大卫	David	68
达米安, 彼得	Damian, Peter	322
戴维森	Dawson, Christopher	194
但丁	Dante, Alighieri	6
德列莎, 圣女	Thérèse, Sainte	128
德米特里	Demetrius Saint	247
德拉克罗瓦	Delacroix, Eugène	272
笛卡儿	Descartes, René	38
狄麦多流, 主教	Demetrius, Bishop	127
多姆	Dom, P · Wynsckenk	229
多那图斯	Donatus, Aelius	217
杜林	Dühring, Karl Eugen	417
杜兰多	Durandus	328
杜歇奥	Duccio di Buoninsegna	271
杜瓦拉克	Dovrak, Anton	217
丢克, 维奥尔·德	Duc, Viollet-de	297
丢尼修	Dionysius	50
丢勒	Dürer, Albrecht	323

E

厄留根拿, 约翰·司各特	Eriugena, John Scotus	39
--------------	-----------------------	----

F

凡比亚诺, 吉蒂勒·德	Fabriano, Gentile de	322
樊尚, 波末的	Vincent of Beauvais	322
芳特	Fort, A B	376

芳图纳图	Fortunatus	217
弗里德伦德尔	Friedländer, M. J.	398
菲力浦二世	Philip II, Augustus	311
弗兰西斯, 阿西西的	Francis of Assisi, Saint	128
弗洛伊德	Freud, Sigmund	127
弗尔, 厄利	Faure, Elie	277
腓特烈二世	Frederick II	301
福斯特尔	Foster, G. B.	398

G

哥白尼	Copernicus	347
哥德	Goethe, Johann Wolfgang von	113
格列柯, 埃尔	Greco, El	272
哥里高利, 尼撒的	Gregory of Nyssa	32
哥里高利一世 (大哥里高利)	Gregory I, Pope (the Great)	76
哥里高利三世	Gregory III, Pope	76
哥里高利七世	Gregory VII, Pope	287
格兰特, 帕特里克	Grant, Patrick	182
格劳塞提, 罗伯特	Grosseteste, Robert	46
格劳塞提, 伪	Grosseteste, Pseudo-	62
高更, 保罗	Gauguin, Paul	410
贡布里奇	Gombrich, E. H.	398
贡扎勒兹	Gonzalez, J.	90

H

哈德良四世	Hadrian IV, Pope原名Nicholas Brakspere	305
哈德连	Hadrian, Emperor	329
哈姆林	Hamlin, T.	287
海顿	Haydn, Josep	217

海德	Hyde, W. W.	48
海德格尔	Heidegger, Martin	9
海涅	Heine, Heinrich	288
赫库巴	Hecuba	366
赫拉克利特	Herakleitos	115
贺拉斯	Horace	212
赫尔特	Holt, E. G.	329
黑格尔	Hegel, Georg Wilhelm Friedrich	6
亨利三世, 英王	Henry III, King of England	324
亨利四世, 神圣罗马皇帝	Henry IV, Holy Roman Emperor	287
胡塞	Hussty, J. M.	251
胡斯曼斯	Huysmans, J. K.	371

J

伽达默尔	Gadamer, Hans-Georg	12
加姆森	Jamson, H. W.	236
加缪	Camus, Albert	119
加斯汀	Justin, Saint	21
加图	Cato, Marcus Porcius	132
吉贝尔蒂, 劳伦佐	Ghiberti, Lorenzo	278
吉金斯	Jenkins, Romilly	245
吉拉奥顿, 拉温拿的	Giraud d' Ravenna	150
杰罗姆	Jerome, Saint	45
吉尔伯特	Gilbert, K.	7
吉尔赫特, 尼古拉斯	Gerhaert, Nikolaus	323
吉尔森	Gilson, Etienne	21
吉塞贝图	Giselbertus	294

K

卡培拉, 马蒂努斯	Capella, Martianus	232
-----------	--------------------	-----

卡瑞特	Carritt, E.F.	64
卡蒂斯	Kates, H.S.	374
卡西佗	Cassiodorus	232
凯尔奇伯格	Kirchberger, Clare	209
开普勒	Kepler	396
凯瑟琳, 吉诺阿的	Catherine of Genoa, Saint	395
凯瑟琳, 西拿的	Catherine of Siena, Saint	182
凯兹格尔	Kitziger, E.	296
康德	Kant, Immanuel	2
康多利克	Condorcet	41
康帕内拉	Companella, Tommaso	386
康士坦丁大帝	Constantine the Great	237
康士坦丁五世	Constantina V, Coprongme	77
康士坦丁九世	Constantine IX, Emperor	245
康士坦丁娜	Constantine, the empress	81
康士坦丁, 凯索利科	Constantine, Catholicos	247
考里奇	Colledge, E.	128
克拉维约	Klaviyo	125
克莱门, 亚里山大利亚的	Clement d' Alexandria	74
克莱门五世, 教皇	Clement V, Pope	320
克劳狄安	Claudian	211
克劳塞默尔	Krautheimer, R.	267
库恩	Kuhn, H.	7
库尔特奈	Courtenay, William J.	394
库尔顿	Coulton, G.G.	213
库蒂斯	Curtis, C.J.	38

L

拉贝	Raby, F.J.E.	212
----	--------------	-----

拉奥切利, 撒缪尔	Laeuchli, Samuel	77
赖特	Wright, C.J.	385
兰格伦, 威廉	Langland, William	404
兰特尔	Rendel, R.	252
劳拉	Laura	321
劳切纳尔	Lochner, Stefan	319
劳维列	Lowrie, Walter	236
雷纳尔, 爱德温	Rayner, Edwin	283
列奥第一	Leo I, Pope	74
列奥三世	Leo III, Pope	76
列奥四世	Leo IV, Emperor	81
列奥六世	Leo VI, Emperor	269
列维	Levey, Michael	130
列撒拜	Lethaby, W.R.	266
李	Lea, Henry Charles	305
理查, 圣维克多的	Richard of Saint Victor	196
李西尼	Licinius	238
李维	Livy	217
林堡兄弟	Linbourg brothers	301
罗勒	Rolle, Richard	191
罗曼努斯二世	Romanus II, Emperor	245
洛色林	Rosellinus	56
罗素	Russell, Bertrnd	19
罗西尼	Rssini, Gioacchino Antonio	217
罗希修斯	Roscius	366
龙塞	Lohse, B	91

M

马克西姆, 悔教者	Maximus the Confessor, Saint	101
-----------	------------------------------	-----

马里丹	Maritain, Jacques	381
玛丽亚	Marie	68
马奈	Manet, Edouard	314
马奥利塞	Maurice, the Emperor	81
马萨卓	Masaccio	403
马塞乌	Mathew, G.	239
马特利尔, 贝尔那多	Martorell, Bernardo	322
马蒂尼, 西蒙	Martini, Simone	271
麦克诺	Mckeon, Richard	25
麦尔斯温	Merswin, Rulman	186
门策斯	Menzies, Lucy	223
曼努艾尔,	D. Manuel, F. D.	387
曼努艾尔,	E. Manuel, E. D.	387
曼彻特尔, 马德堡的	Mechthild of Mag deburg	223
米开朗其罗	Michelangelo	324
闵采尔	Müntzer, Thovnas	391
莫尔	More, Thomas	388
莫莱	Morey, C. R.	236
莫斯, H.	Moss, H.	266
莫斯, L. B.	Moss, L. B.	157
莫扎特	Mozart, W. Amadeus	377

N

拿破仑	Napoléon Bonaparte	268
尼采	Nietzsche, Friedrich	406
尼古拉, 库萨的	Nicolaus Cusanus	184
尼西弗奥罗三世	Nicephorus I, Emperor Botaneiates	246
诺顿	Norton, A. O.	218

O

欧伯尔曼	Oberman, Heiko A.	394
欧·多尼尔	O'Donnell, J. Reginald	26
欧里庇得斯	Euripides	376

P

帕孔缪斯	Pachomius	192
帕里斯先	Pariscian	217
帕诺夫斯基	Panofsky, E.	408
帕弗福尔	Pfeiffer, Franz	186
培根, 弗兰西斯	Bacon, Francis	390
培根, 罗吉尔	Bacon, Roger	55
培哥里斯	Pergolesi, Giovanni Battista	217
佩莱尔	Plé, A.	190
佩鲁吉诺	Perugino	398
佩维斯奈尔	Pevsner, N.	322
皮萨尼罗, 安东尼奥	Pisanello, Antonio	319
皮萨尼罗, 佛罗那的	Pisanello of Verona	322
普拉德	Pratt, J. B.	364
普利吉阿诺	Poliziano	333
普鲁克劳	Proclus	272
普鲁柯皮斯	Procopius	265

Q

乔托	Giotto di Bondone	271
----	-------------------	-----

S

塞内加	Seneca, Lucius Annaeus	212
-----	------------------------	-----

塞约里尼	Signorelli, Lura	294
塞维尔	Sewell, John Ives	150
圣·桑	Saint, Saëns, Camille	377
史达尔夫人	Staël, Mme Germainede	331
施莱尔马赫	Schleiermacher	385
司各脱, 邓斯	Scotus, Johon Duns	4
斯玛塞	Smythe, B.	316
斯玛特	Smart, Ninian	138
A·斯密司	Smith, A·L·	124
J·斯密司	Smith, J·H·	318
斯帕塔拉克斯	Spatharakis, I.	244
斯塔蒂斯	Statins	217
斯图狄提	Studite, Saint Théodre	78
索福克勒斯	Sophokles	376
苏格, 修道院长	Suger, Abbot	298
苏格拉底	Sokrates	21
苏索	Suso Henry	212

T

塔莱士	Taraise, Saint	77
坦皮厄尔	Tempier, Etienne	162
泰厄怀特	Tyrwhitt, R·St·John	255
泰勒斯	Thales	22
泰劳尔	Jaylor, H·O.	209
泰塔凯维奇	Tatarkiewicz, Wladystaw	3
陶莱尔	Tauler, Johannes	182
陶勒姆	Ptolemy	212
特林肯斯	Trinkans, Charles	394
特尔图良	Tertullian	56

提奥非留, 皇帝	Theophilus, Empeor	243
提奥弗留, 修士	Theophilus, monk	328
提奥多拉皇后	The dora the Empress	248
提奥多西一世	Theodosius I, Emperor, the Great	167
托多, 杰考布·德	Todo, Jacopone da	193
托马斯, 肯培的	Thomas a kempis	116
托马斯, 色拉诺的	Thomas of Celano	214

W

瓦萨里	Vasari	338
王尔德	Wilde, Oscar	359
维吉尔	Vigil	211
威登, 罗金	Weyden, Rogier van der	323
威廉, 公爵	William, Duck	321
威廉, 奥康的	William of Occam	13
威廉, 圣·德尔列的	William of Saint Thierry	194
威尔第	Verdi, Giuseppe	217
维特根斯坦	Wittegenstein, Ludwig	113
文德尔班, 威廉	Windelband, Wilhelm	185
沃林格	Worringer, W.	274
沃尔波尔, 荷拉斯	Walpole, Horace	297
乌尔班二世	Urban I, 原名 Udo of Lagery	305

X

夏夫兹博里	Shatesbury, the Earl of	230
谢尔纳德	Sherrard, P.	238
希波里图斯	Hippolytus, Saint	368
希波吕图斯	Hippolytus	212
锡德尼	Sidney, Philip	401

希克, 约翰	Hick, John	13
西格尔, 布拉班特的	Siger de Brabant	182
席勒	Schiller, J. Friedrich von	41
希奥多, 殉道者	Theodore, Martyr Saint	24
西塞罗	Cicero	212
辛尼格	Sinnigeu, W.G.	192
休格, 圣维克多的	Hugh of Saint Victor	233

Y

亚里山大五世	Alexander V. Pepe	305
亚里山大皇帝	Alexander, Emperor	244
亚里士多德	Aristoteles	2
姚斯	Jauss, Hans Robert	10
尧斯波维奇	Josipovici, Gabriel	207
叶芝	Yeats, William Butler	270
伊壁鸠鲁	Epikouros	41
伊丽莎白, 色松的	Elizabeth of Schönau	208
伊塞多罗, 米勒图的	Isidorus of Miletus	263
伊斯多尔, 塞维里的	Isidore of Seville	232
英尤里奥苏斯	Injuriosus	131
约翰, 罗斯布洛克的	John of Ruysbroeck	229
约翰22世	John XXII, Pope, 原名Jacques d' Euse	215
约翰, 十字架的	John of the Cross, Saint	207
约翰, 撒尔兹伯里的	John of Salisbury	217
约尼斯	Jones, A.H.M.	241
尤利希斯	Ulysses	212

Z

詹森	Janson, H.W.	274
----	--------------	-----

芝诺, 教长	Zeno, Abba	192
朱利安	Julian, Emperor	376
朱丽安娜, 达玛	Juliana, Dama	187

特约编辑 倪为国
责任编辑 朱子文
封面设计 金乔楠
技术设计 寇小平

孙 津 著
基 督 教 与 美 学

重庆出版社出版、发行 (重庆长江二路205号)
新华书店经销 重庆新华印刷厂印刷

*

开本860×1168 1/32 印张14.25 插页4 字数330千
1990年6月第一版 1990年6月第一版第一次印刷
印数: 1—4,000

*

ISBN 7-5366-1189-7/B·37

定价: 6.00元

版权归作者所有

天主教在线
www.ccccn.org