

神圣的符号学

——经院哲学写作与中世纪的文学和艺术

Holy Semiotics

耿幼壮 美国俄亥俄大学

Geng Youzhuang

[英文提要]

With the illumination of Charles Haskins, discussion of the twelfth-century Renaissance as stimulus, this paper intends to examine the unity and continuity of the medieval culture through an investigation of the relationship between Scholasticism and the medieval literature and arts.

Unlike Italian Renaissance culture, which claims its unity by sensuous images, medieval culture establishes its unity on a rigorous writing. Here the word "writing" is meant to not only a private activity of composing, but also a social practice of signifying. In either case, Scholastic writing is the highest form of medieval culture. Viewed from the perspective of history, two factors need to be noted: first, book and writing already occupied a critical position in the early history of Christianity; second, it was in the late middle ages that writing became a professional production in the hands of Schoolman, as the city schools were founded and a good number of encyclopedic books appeared. Behind the scholastic mode of writing, there is a way of thinking, i. e., a medieval mentality, which becomes a common ground for the creation of various cultural forms of the middle ages. That is medieval intellectualism derived from writing, reading, interpreting, and receiving of Christian text. Thus, artwork, like theological

text, is created by a rational consciousness rather than a blind force of emotion. It is fundamentally a manifestation of mind, which is trying to imitate the divine creation in the sense of the metaphorical and the technical as well. Metaphorically, the poet and artist, like the theologian, are doing nothing but repeating divine work. That is why Emile Male, in his *Gothic Image*, says that St. Thomas is the greatest architect of the later middle ages that Dante's *Divine Comedy* is an invisible cathedral, and that Gothic cathedrals are plastic *Summas*. Technically, grammar, mathematics, geometry, astronomy, iconography, and symbolism are employed by the poet and artist in the same way as the theologian does; with a passion for the order and a concern for the precision to reveal, to clarify, and to demonstrate divine truth.

It is in Thomas Aquinas' *Summa Theologica* that the characteristics of Scholastic writing can be seen most authentically. Following Panofsky's ideas, totality, homologous arrangement, and distinctiveness and deductive cogency are regarded as the basic characteristics of Scholastic writing in this study. Although all three of them have been questioned in varying degrees, they are still hardly ignored. More importantly, Panofsky's comparison between Gothic architecture and Scholastic writing indicates that there is a far more complex relationship between word and image, linguistic sign and spatial sign, verbal text and the visual text in the cultural production of the middle ages. Therefore, Dante's poetry and poetic theory, the spatial structure of Gothic cathedral, the "vocabulary" and "syntax" in medieval painting, and, last but not least, the interaction of word and image in medieval manuscript painting or book illustration are touched upon in the present study, in order to reach a better understanding of the unity and continuity of medieval culture.

Recently, as the concept of New Medievalism is seen frequently in medieval studies, analogies in various cultural phenomena between the middle ages and our times are made consequently. Is not this true that history is displaying its continuity?

石刻的无声言语,如同它那样直接地进入任何人的注视和想象一样(因为形象是俗人的文学),迷惑着我的眼睛。

“它们是什么?它们传达了什么象征信息?”[阿德索问道]。

——艾柯:《玫瑰的名字》^①

“历史的连续性拒绝在相续时期之间所做的那样绝对和极端的对比。而现代研究告诉我们,中世纪并不像我们想象的那样黑暗,那样停滞不前,文艺复兴也不像我们所想的那样光明,那样发展迅猛。中世纪展示了活力,色彩和变化,展示了对知识和美的渴求探求,展示了在艺术、文学和教育等方面的富于创造力的成就。意大利文艺复兴以一些相似的,虽然范围较为狭窄的运动紧随其后。”^② 这就是查尔斯·霍墨·哈金斯在1927年提出所谓“12世纪文艺复兴”时的基本理论前提。而今天,人们甚至已经在谈论三个文艺复兴:即9世纪卡罗林杰时期文艺复兴,12世纪文艺复兴和15世纪意大利文艺复兴。这样,古希腊罗马和意大利文艺复兴之间的千年历史便不再被视作一片空白。而12世纪文艺复兴因其承先启后的历史地位也就显得尤为引人注意。

那么,12世纪到底贡献了些什么呢?根据哈金斯的看法,它

^① 安贝托·艾柯:《玫瑰的名字》,第40页,纽约沃纳图书1983年英文版。

^② 查尔斯·哈金斯:《12世纪文艺复兴》,第5页,哈佛大学出版社1927年版。

们是“罗马式艺术的完全成熟和哥特式艺术的兴起;方言诗歌在抒情诗和史诗两个领域的繁荣;以及在拉丁语传统中出现的新知识和新著作……它仅以对七种自由艺术的大致勾勒为开端,却以对罗马法和权威法,新亚里士多德,新欧几里德,新托勒密,及古希腊和阿拉伯医学的拥有为终结,从而使一种新哲学和新科学的形成成为可能。”^①关于这种新科学的内容还有待进一步论证,但这种新哲学的所指却是明确无误的,即所谓经院哲学(Scholasticism)。而12世纪文艺复兴,乃至整个中世纪的一切成就显然都是同这种新哲学的酝酿,发展和形成联系在一起。这与随后的意大利文艺复兴恰好形成了一个鲜明的对比。后者虽然明确选择了科学作为其时代的基本精神,但那却是一种充满了“艺术感性精神”(卡西勒语)的科学。我们知道,狄尔泰曾谈论过文艺复兴科学中的“艺术想象”问题;阿诺德·豪塞尔则明确指出:“15世纪绘画中的透视法是一个科学概念,但开普勒和伽利略的宇宙学说在本质上则是一种审美的幻想。”^②因此,人文主义的基本内核是一种感性的光辉,15世纪文艺复兴文化的统一性则是充满诗意的形象。一个最为明显的标志即是,意大利文艺复兴似乎始终没有形成自己的完整哲学论述体系。结果,就如卡西尔指出的:“即使在那些好像已经使其摆脱了经院哲学束缚的方面,早期文艺复兴哲学仍然依附于经院哲学思想的那些普遍形式。”^③实际上,即使在像费奇诺和皮科·德拉·米兰德拉等盛期文艺复兴哲学家那里,我们也可以看到同样的情形。这即是说,不管他们的论题是什么,他们的思维和表述方式仍然是经院哲学式的。因此,如果说意大利文艺复兴的感性精神是对中世纪的一种反抗的话,其理性精神则似乎更多的

① 查尔斯·哈金斯,同上引书,第6-7页。

② 阿诺德·豪塞尔:《艺术社会史》,第二卷,第75页,纽约精选图书。

③ 恩斯特·卡西尔:《文艺复兴哲学中的个人与宇宙》,第1页,纽约巴尼和诺贝图书公司1963年英文版。

是自中世纪的继承。

不同于后来的 15 世纪文艺复兴文化,整个中世纪文化的统一性是建立在其严谨的写作之上的(这使中世纪文化成为真正意义上的文本文化)。当然,这里的写作不仅是指书写行为,而且也是指制约这一行为并使其得以实现的复杂条件和环境,即文化实践。但无论在哪一种意义上,作为基督教思想的完整理论体系的经院哲学都是中世纪写作的最高形式。而并非偶然的是,书与写作在基督教的历史中从来都占有一个极为重要的位置。如恩斯特·科梯乌斯所说:“基督教是一部圣书的宗教。基督是古代艺术用书卷加以再现的唯一的。不仅在其出现时,而且在其全部早期历史中,基督教始终不停地生产出新的神圣著作——诸如福音、使徒书信、启示录等信仰文献;烈士事迹;圣徒生平;祈祷书。”^① 自基督教早期神父们以后,中世纪基督教思想家们更是从未停止过围绕着《圣经》校订和阐释所进行的写作活动。而至后期经院哲学家手中,写作终于成为一种专业生产。从历史上来看,经院哲学的成熟恰好是同新型的城市学校——大学——的出现正相吻合(经院哲学一词的词根即是 *Scola*, [学校, 学院])。实际上,在严格意义上的所有经院哲学家都是在城市居住的专业教师和学者。尽管他们通常也是神职人员,但与以往的僧侣们完全不同,经院哲学家们将主要的精力放在教学和写作上。因此,他们又被称作教育家或学者(*Schoolman*)。盛期经院哲学的主要代表人物,哈勒斯的亚历山大,大阿尔伯特,波那文图拉,托马斯·阿奎那等,都曾在当时欧洲最重要的大学——巴黎大学——教书和著述。所以,经院哲学家们的思维方式同其教学方式和特别是写作方式几乎是不可能分开的。而经院哲学写作在中世纪的成熟的标志则是一系列百科全书

^① 恩斯特·科梯乌斯:《欧洲文学与拉丁中世纪》,第 310 页,纽约帕伽农图书公司 1953 年英文版。

式的著作的出现。特别是13世纪,如艾米尔·麦雷所说,简直“是一个百科全书的世纪。没有任何其它时期产生过这么多以 Summa(《大全》), Speculum(《镜》或《通鉴》)或 Imago Mund(《世界形象》)为标题的著作。就是在这个世纪,托马斯·阿奎那构筑起基督教神学的整个体系,雅可布·德·沃拉根收集了大部分圣徒的著名事迹,古略莫斯·图兰德斯编辑了以前所有的祈祷文,而包瓦依斯的文森特则更是试图囊括全部的知识。基督教具有了对于其自身才能和宇宙观念……的完全意识。建立起人类知识的最后大厦的可能性在那时变成了一种信念。”^① 而 Speculum(镜、镜象)一词也许最为清楚不过地显露出经院哲学写作的一般意图,即如吉尔里奇所说的,“把知识的所有部分聚集为一庞大的文本,一部百科全书或大全,它将反映出历史的和超验的秩序,恰如上帝的词语之书《圣经》是其事功之书(自然)的明镜一样。”^② 当然,对于经院哲学家来说,这种写作还有一个特定的目的:通过对知识的理解而使人的头脑去模仿神性的知识。阿奎那说:人的心智(像镜子一样)采集所有可感的和可理解的事物,“因而,通过感觉和理智,人的灵魂在一定的意义上成为所有的事物:藉此,那些具有知识的事物在一定意义上便接近了与上帝的相象。”^③ 不过,经院哲学的写作方式作为在其文化构成内的一种书写行为,一种交流活动,一种意指实践显然具有着更为普遍的意义,并因而深刻地影响了中世纪文化的一切领域。而中世纪的文学与艺术也许只有被纳入在这一普遍的写作活动之内才能得到恰当的说明和理解。

那么,经院哲学写作具有什么样的特点呢?首先,让我们以托

① 艾米尔·麦雷:《哥特式意象》,第23页,纽约哈泼和劳出版社1958年英文版。

② 吉斯·吉尔里奇:《中世纪的书的观念》,第18页,康奈尔大学出版社1985年版。

③ 托马斯·阿奎那:《神学大全》,转引自斯蒂芬·尼可拉斯《中世纪主义:中世纪文化的传统和断裂》,见马莉那·布朗李、凯文·布朗李、斯蒂芬·尼古拉斯编《新中世纪主义》第17页,约翰霍普金斯大学出版社1991年版。

马斯·阿奎那的《神学大全》(以下简称为《大全》)作为例证来看一下其外部形式构成。《大全》的第一个令人印象深刻的特征是其篇幅的宏大和内容的完备。作为对于基督教神学的综合性导读,其引证的权威和涉及的问题数量之多都是前所未有的。这部历时七年撰写的巨著虽然没能最后完成,但人们普遍认为它是对整个神学所作的最为周密和最为完善的阐释。其次,《大全》具有一个建立在三分结构的象征主义和形式逻辑之上的平衡对称的层次体系。除了一个简短的序言以外,整部《大全》被分为三个部分。每个部分被分成三个或若干个小部分,每一小部分被分成若干问题,每一问题又被分成若干条目。在每一部分、小部分和问题的前面都有对于所作区分的简要说明。同时,最小的单位,每一层次的最后部分必须要确证整体的统一性。换言之,它必须能够一直返回到开端。而这同一种结构在整部著作的不同层此上反复重现。最后,适应于《大全》的整体结构,恰当的比较和充分的对照成为基本的辨析形式。例如,在《大全》中,每一条目都以一个问题作为开始,即所谓“先在问题”。问题总是以“是否……”的方式提出,但这并不意味着它是可争议的。随后是一串或长或短的反论,它们构成了对问题的详细阐述。这里反论意味着争议,讨论,论据的提出,或更准确地说,理由的引入。不过,反论并不真的是对已经确立的论点的反驳,而只是一些对照。然后,是以“相反”开始的对先在的论据的反论据。但它表明的不是作者自己的立场,而是反论的立场的一种替代性表达,一种比较。最后是答复。它是作者自己的意见,因而是条目的主要部分。从形式上看,它是对反论据的争辩。不过,答复既不是对以上相对的立场的赞同也不是对它们的反对,它的目的是在一更宽广的框架内呈现出相对的立场中所包含的真理。实际上,它是对先在问题的真理性的再次确定。换言之,在这里,“相对”或“相反”只具有技术的或形式的意义。作者

所做的只是从不同的角度反复确证预设的真理。

我们知道,潘诺夫斯基曾经总结出经院哲学写作的三个主要特征,它们分别是:

1. 整体性。

(1)力图把全部知识(基督教学说)组织整理成一部无所不包的百科全书加以呈现。

(2)力图恰如其所是地,即完整地、全面地和终结性地把握全部知识对象。

2. 同形质性部分的排列组合。

(1)根据同形质的系统组合对象的部分和部分的的部分,以整体结构的区分和再区分统一知识的对象。

(2)就形式而言,在逻辑层次间有一等级差别,但就实质而言,所有部分都处在同一逻辑层面上。

3. 清晰性和连贯性。

(1)在整体结构中的所有部分都必须通过明确地保持相互之间的区别而显示它们的本体,但与此同时,它们之间又必须有一连贯的相互联系。

(2)每一个较小的部分都必须能返回到更大的部分并最终返回到整体结构中。^①

今天来看,如果就写作与思维的关系而言,也许只有第二点是属于经院哲学写作所特有的。但就写作的外部形式来看,它们的确都是经院哲学式的。这一点从我们上面对托马斯的《大全》的形式构成所做的描述就可以得到印证。

现在,让我们看一下隐含在这一文字结构后面的精神结构,即思维方式。表面看来,这种思维方式的基本原则同亚里士多德式

^① 参见艾尔文·潘诺夫斯基:《哥特式建筑与经院哲学》,第27-38页,纽约世界出版公司1973年版。

的分析与综合极为类似。事实上,亚里士多德也的确是托马斯和整个经院哲学的古典来源。但是,我们不应该忘记艾柯的提醒,“托马斯没有亚里士多德化基督教学说;他把亚里士多德基督教化了。他从未认为凭借理性,一切事物便都可以得到理解,相反,一切事物都是通过信仰来理解的;他只是想说信仰和理性并不冲突,因此享用理性的奢华才是可能的。”^①事实上,在《神学大全》的一开始,托马斯就明确表明:理性不能描述像三位一体这样的神圣的秘密,不能指明他们的实质;理性只能显明神圣学说的条目。所以,对于经院哲学家来说,无论是分析还是综合,目的都是一样的,即展示信仰本身。因此,写作同思维一样,不过是一种技艺,一种精神练习,一种认识游戏。这样,虽然逻辑同语法、修辞一起成为经院哲学家的主要工具(这就是为什么他们又被称为逻辑学家的原因),但对于经院哲学家来说,辩证逻辑作为一种艺术首先是词语的艺术,其次才是论证的艺术。因此它主要与思想的呈现有关,以区别于一切与现实的再现有关的艺术。后者的对象才是真实的事物。当然,词与物都能展现真理。但对于经院哲学家而言,词是第一位的。这也就是说,他们关心的首先是词语本身。用现代语言来说,他们关心的是语言的能指而不是所指。不过,这需求有一先在的所指的整体现性作为先决条件(这一点我们在后面还要涉及)。也正因为此,就辩证逻辑的运用而言,经院哲学家和古代哲学家之间的明显区别是,后者运用它去论辩说服,而前者只是用它来展示、显明。因为,对于经院哲学家来说,没有什么东西是需要论辩的,他们所谈论的一切都是不可争辩的,只是通过辩证逻辑的方式将其显露出来而已。因此,在他们的思维、教学和写作中,即使否定也不是真的否定,它总是用于建立一种反应,以迫使头脑得

^① 安贝托·艾柯:《穿行于超现实中》,第256页,纽约巴考特-波瑞斯-朱万诺维奇1986版。

出一种肯定的结论。它强调逻辑的推演和展开过程,一个论点接着一个论点以极为严谨的结构组成,以显示其立论与结论(两者其实是一个东西)之间的不可避免的逻辑关联。作为一种方法论,它是人类理解力的两个相互对立的方面的调和:即那些通过思维过程训练而认知的东西——如逻辑的推演——和那些由非经验的手段认知的东西——如神的显现——的形式统一。

不过,正是经院哲学写作的这种独特性质(特别是它与思维之间的独特关系)使它具有了超出狭义的写作行为(Writing)的文化实践含义并从而与现代的写作理论(即作为 *écriture* 的“Writing”)有了某些联系。这就是说,二者都充分意识到了由语言符号构成的文本和由非语言符号构成的大文本之间的联系。对于中世纪哲学家来说,前者首先特指《圣经》,后者则是神性的自然/宇宙之书。而对于现代哲学家而言,前者由一切文字印刷物构成,后者则指作为语言或书的文化结构(文化之书)。不过,两者的区别显然是更为实质性的。在前者那里,书写和其它文化形式之间的紧密联系是建立在一种“自然的”的对应之上的,而在后者那里则有一种更为复杂的多的“任意性”关联。因此,在现代作为 *écriture* 的写作中,在能指与所指之间的不断冲撞、破裂和缝合中总能生产出新的意义;而在经院哲学和整个中世纪的写作中,能指和所指更多地是在一种和谐的体系内显现不变的神圣意义。所以,经院哲学写作也许与柏拉图所说的灵魂中的“写作”更为相近,就如德里达已经指出的:“如同柏拉图的在灵魂中的真理的写作一样,在中世纪写作也是在比喻的意义上加以理解的,这也就是说,它是一种自然的、永恒的和普遍的写作,一种所指真理的体系。”^① 这就是为什么对型、寓言和神秘解释(它们都建立在自然的相似性之上)被中

^① 雅克·德里达:《书写学》,第15页,约翰霍金斯大学出版社1976年英文版。

世纪写作视为基本的符码或意指手段。因为,在中世纪写作中,能指的整体性是由先在于它的所指的整体性构成的。同自然中的事物一样,抄本中的文字构成了一种意指体系,但它们都不过是整个先在上帝的的神圣计划的一种比喻。于是,如吉尔里奇所说的:“在从符号到句子,页,章节,书,《圣经》,自然,宇宙的进展中,《大全》的显示并没有确定信仰的条目,不过是在风格上复写神圣的配置。”^① 但不论在哪一种意义上,经院哲学写作和中世纪的文学艺术生产之间都有着深刻的联系。或者更准确的说,就中世纪文化而言,在书写和形象之间有着一种较其他时代远为密切的关系。概括而言,它们之间的联结即是建立在统一的文本写作,阅读、阐释和接受之上的中世纪的主知主义(intellectualism)。而这只需在经院哲学有关美学与艺术的某些观念和中世纪文学艺术理论与实践的某些特征之间做一简单的比较即可看出。前者认为:1.美具有三个基本条件:整一或完善,比例或和谐,及光明或清晰;2.感官接受美,但感官也是一种理性,因此,美本质上是理智的对象;3.艺术同德行处在相同的层次上,因此,艺术首先是理性的秩序;4.艺术作为创造属于实践的系列,因而是一种计划和制作的原则。后者包括:(1)多样中的统一是基本的美学原理,但在这里多样是重复的伴随物和充裕;(2)艺术同理论思考和道德智虑一样,是一种理性意识,因此,艺术在根本上和形式上都是理智的意向;(3)为了使其理智能够构成外部的形式,艺术家必须使用与由理性决定的不同规则相符合的某些合适的手段,这样,艺术家是像一个科学家而不是像盲目的自然力量那样进行创造的;(4)关于这些规则的知识称作技术知识,它包括语法学、数学、几何学、天文学等,以及圣像学和象征主义(特别是象征数字)的惯例。而位于中世纪自由艺

^① 吉斯·吉尔里奇:《中世纪的书的观念》,第67页。

术之首的语法学则处于这些技术知识的核心。因为,“语法学不止是众多学科中的一种,它具有一种本质上的构成功能,从而使某种阅读能力和文字文化本身的形成成为可能。通过语法话语而限定的或构成的文本对象和通过学科的制度化实践而起作用和复制的社会联系在中世纪文化中到处可见。作为基督教的和古典的抄本和经典文本的文化,中世纪文化基本上就是以文本的和语法的(在这个词的中世纪意义上)方式构成的。”^①当然,这并不是说中世纪艺术是依据语法学而创作的。但中世纪艺术(不仅是与语言更为接近的音乐,而且包括所有的视觉艺术)的确形成并遵循着一种更为严格的“语言”规则。结果,如斯蒂芬·尼科尔斯所指出的:“音乐样式,诗歌节奏和韵律,建筑,视觉艺术等一切从中世纪早期开始一直被理论化为比例或对应,它们使一特定的象征形式得以同宇宙结构相类似。经由圣托马斯,这些倾向被整一为一种神学形而上学,而但丁的《神曲》为它提供了最伟大的俗语例证。”^②

因此,但丁的《神曲》被认为是经院哲学的诗歌表达不仅在于其思想和内容,而且首先在于其精心构筑的经院哲学式的诗歌形式和结构。而《天堂篇》最后一个诗篇中的那个著名意象则集中表现了但丁的经院哲学写作思想:

在其[永恒之光的]深处,我看到
 为爱所收集和装订成的一部大书,
 在宇宙中,那些似乎是分离的和散落的书页:
 实体,偶然,和意向
 好像被联结在一起,这样

^① 马丁·艾尔文:《文本文化的创造》,第14页,剑桥大学出版社1994年版。

^② 斯蒂芬·尼古拉斯:《中世纪主义:中世纪文化的传统和断裂》,见马莉那·布朗李、凯文·布朗李、斯蒂芬·尼古拉斯编:《新中世纪主义》,第5页。

我所说的不过只是一些粗浅的东西。

在这里,我们看到了自圣奥古斯丁以来的中世纪基督教思想家们的一贯看法:整个宇宙都是一部“用上帝的手指写成”的书。而不同学科的知识构成了这一神圣之书——自然之书、宇宙之书、或文化之书——的许多不同的分卷。这样,《神曲》作为一部综合了当时的物理学、天文学、哲学、神学、历史和形而上学等知识的百科全书式的史诗也就只是对上帝的神圣之书的模仿而已。或者说,是对这一神圣之书的不同形式呈现——那些百科全书和大全的模仿。因此,恩斯特·科梯乌斯才写道:“但丁的宇宙之书也是这样一部大全。”^①事实上,如我们所知道的,《神曲》的确具有一建立在象征主义数字之上的三分结构,其源自三位一体的概念。全书分为地狱、净界和天堂三篇,每一篇又依次分为九部分。这样,地狱的九圈呼应着净界山的九层和天堂的九重。与此同时,每一篇又由三十三节诗章组成。它们象征着基督的三十三年生命。九十九节诗章加上序曲正好是完美的一百,等等,等等。而就诗体本身而言,全诗同样分为三部,每一部分成若干诗篇,诗篇再分成短歌,短歌再分成韵律单位。以这种方式,所有部分之间形成了一相互联结的等级序列。在其中,每一部分都具有其不同的意图。它们无不服从着诗歌整体意义的需要,但又通过面向不同的读者、提出不同的问题、或使用不同的修辞格而展示其独立的意义。在这里,经院哲学写作的一个明显特征,即语言结构的不断分割得到了完全的体现。但丁曾以其《新生》中的两首诗作为例证阐述了如何进行这种分割。在将一首七十行的短歌作了不断的细分之后(尤其是在第二部分中的第二段,三层的进一步分割一直缩小到由三

^① 恩斯特·科梯乌斯:《欧洲文学与拉丁中世纪》,第326页。

个诗行组成的单位),但丁写道:“对于这一短歌的更深层的理解需要运用甚至更精细的分割。不过,任何没有足够的智力通过我已经给出的分割来理解这首诗的人尽管可以让其静止在那里好了。”^①但这并不意味着诗歌的意义是零散或含混的,因为这种不断细分的目的是为了更好的展现诗歌的整体意义。如沙夫已经指出的:“‘打碎’[分割](它正是分析一词的字面意义)对于联系的思考是必要的:我们必须把文本拆成更细小的部分,以发现和思考其整体关联。有时候,如但丁的一行诗所例证的,这一过程可以延续许多页,对于一些中世纪作家,特别是对于但丁来说,一行或一个比喻可以构成整个世界——例如,‘理智之光,充满了爱’。”^②这使我们想起了经院哲学写作的特征之一,即每一个小单位与其置身其中的更大单位在逻辑上处于相同的层次上,并最终都能返回到整体结构之中去。当然,但丁也注意到了文字意义的独立性,这从其对文字意义的四重区分即可看出。不过,我们不应该忘记,这种区分正是由托马斯·阿奎那在其《大全》中首先作出的。就文学本身而言,更值得重视的也许是但丁对于意义和阐释的联系的想法。如上面所引但丁的最后一句话所暗示的,但丁认为诗歌的意义不是固定不变的,它可能通过阐释而不断产生出来。这样,诗歌的形式本身就存在于阐释的过程中,生成于读者和文本之间的动态反应中。这也就是为什么但丁在《神曲》中不断地直接同读者讲话的原因。

可是,一旦“作品变成了文本”,我们便又从在一本书中占据空间的具体对象回到了在话语层次上的意义生产,而写作也就从文字的誊写变成了运用一切媒介进行的文化实践。如我们已经提到

^① 但丁,见罗伯特·海勒编《但丁的文学理论》,第87页,内布拉斯加大学出版社1973年版。

^② 阿兰·沙夫:《德里达和海德格尔后的中世纪研究》,见朱利安·瓦塞曼和路易斯·若内编《符号,句子,话语》,第12页,叙拉古大学出版社1989年版。

的,中世纪经院哲学关于书和写作的思想的确同时含有这两种意义。因此,中世纪艺术的最高成就——哥特式大教堂从一开始就被视为一本书。麦雷在其《哥特式意象》中曾作了这样一个类比:圣托马斯是那个时代最伟大的建筑师,但丁的《神曲》是无形的大教堂,而哥特式大教堂则是形象的《神学大全》。

对于麦雷来说,哥特式大教堂是一本书首先在于它包含了基督教学说的所有理论和知识,特别是其圣像学的和象征主义的内容。在这个意义上,“中世纪艺术从根本上来说是一种神圣的写作,每一个艺术家都要懂得其语汇。”^①因此,麦雷关于哥特式建筑的著作《哥特式意象》本身就是以包瓦依斯的文森特的四部巨著《自然之镜》、《教诲之镜》、《道德之镜》和《历史之镜》为结构线索的。在其中,他向我们展示了哥特式大教堂——在其外部结构上、在其内在在数学和几何学规则中、在其雕刻、浮雕和彩色玻璃窗的形象和图案中——所包含的百科全书式的内容。的确,在这里,我们可以看到经院哲学写作的一个基本原则——整体性——的体现。事实上,哥特式大教堂的最为显著的可见特征就是其巨大的规模和繁复的意象。如法国的阿冕(Amiens)大教堂的内部高度竟达43米,而在其宏大的空间中的每一个角落都布满了可见的形象。特别是在教堂出入口的两旁和上方通常都雕满了数以百计的雕像(请注意但丁对雕塑所下的简明定义:“可见的言语。”^②)。它们清楚地展现了一个终极的目的——力图包容和体现出全部基督教学说、历史和知识的整体。

不过,恰如沙夫所说,“哥特式大教堂的思想在不将其打破为其诸多关联部分的情况下是无法加以思考的。不把它打破[分

^① 艾米尔·麦雷:《哥特式意象》,第1页。

^② 但丁,转引自柏德·翟雷特:《中世纪的社会理论:1200-1500》第254页,伦敦,弗兰克卡斯1968年版。

割],人们可以观看它,但却不可能思考它。”^① 而正是在这里存在着哥特式大教堂和经院哲学写作之间的更为深刻的联系。这就是建立在同质质部分排列组合基础上的逻辑区分和再区分。就哥特式大教堂来说,潘诺夫斯基称其为“视觉逻辑”。它同结构严谨的经院哲学论著在“逻辑层次”上的等级系列正相对应。例如,哥特式教堂通常被分成三个主要部分:本堂,袖廊和内室。它们分别由高本堂、翼廊,以及小室、回廊和小礼拜堂进一步加以分割。而它们之间的关系在更小的部分以相似的结构不断重现。例如,在每一个中心翼,整个本堂,中心本堂的整体,及袖廊或唱诗班前的座厢之间,在每一回廊的翼,每一回廊的整体,整个本堂,及袖廊和座厢之间,等等,等等。这种不断的区分和再区分可以从建筑的整体一直到其最小部分。而这可以从教堂的垂直展开看的更为清楚。从最下面的基柱向上分为大柱,小柱,更小的柱;从窗户的格饰向上分为拱廊,封闭的骑楼到第一、第二和第三层的竖框;一直到顶部的拱肋的饰线。这样,无论从平面结构还是垂直结构来看,哥特式大教堂都是由个别部分构成的一严谨的整体,而与此同时,这些部分又必须能够通过相互之间的明确区分而保持它们自己的构成。这种清晰的相互关系使人们可以看出哪一个部分属于哪一个部分,哪一个部分“衍生”出哪一个部分。^② 因此,潘诺夫斯基相信,“这些构成一座大教堂的组成部分的首要目的是确保(结构的)稳固性……(正如)那些构成了一部《大全》的诸多因素的首要目的是确保(结构的)稳固性(一样)。”^③ 更重要的是,“正如盛期经院哲学是由显明原则所支配一样,盛期哥特式建筑也是由——如舒

① 阿兰·沙夫:《德里达和海德格尔后的中世纪研究》,见朱利安·瓦塞曼和路易斯·若内编《符号,句子,话语》第11页。

② 参见艾尔文·潘诺夫斯基《哥特式建筑与经院哲学》。

③ 艾尔文·潘诺夫斯基:《哥特式建筑与经院哲学》,第58-59页。

格已经发现——也许可以称作‘透明原则’的法则所支配的。”^①在这里的确存在着哥特式建筑的最为独特之处。它展现为两个如冯·西蒙森所说的“前所未有的和无可匹敌的方面：光的运用和在结构与表面之间的独特联系。”^②关于光与基督教和中世纪文学与艺术之间的紧密关系已经无须再加以详细讨论。从圣奥古斯丁到圣维克多的休格再到圣托马斯，光都被明确视为一切神圣的、理智的和视觉的美的来源和本质，而中世纪文学与艺术中充满了对于光的描写与表现。就哥特式建筑本身而言，其基本结构原则就是艾柯所说的“它们应当使光的效果迸射于一个开放的精雕细作之中。”^③而就其美学价值而言，不同于以前的古典建筑，也不同于以后的文艺复兴和特别是巴洛克建筑，哥特式建筑力图显示结构和表面空间的相互关系，而不是结构和内部空间的相互关系。正如冯·西蒙森所指出的：“在一令人吃惊的程度上，哥特式建筑的美学价值是线性的价值。体积被简化为线条，呈现为几何图形的明确形状的线条。”^④而且，“这甚至可以从哥特式建筑的草图看出……它们看上去就像根据几何学原理排列组合成的优美的线条图形。建筑组成部分不加任何体积指示地被描绘出来，而且，直到14世纪末才有了对于空间和透视的说明。”^⑤当然，这不是说大教堂的设计者和建筑者不具有内部空间和透视的知识，而是说他们倾向于也习惯于将一切表现对象明确无误地展露在表面，就像在哥特式大教堂内任何黑暗角落的存在都是不能被允许的一样。于是，表面空间、轮廓便成为中世纪艺术空间感的基本图式，在其中，一切可能被利用的地方都尽可能地被填满和显露出来，而在其后

① 艾尔文·潘诺夫斯基：《哥特式建筑与经院哲学》，第48页。

② 奥托·冯·西蒙森：《哥特式大教堂》，第3页，普林斯顿大学出版社1988年版。

③ 安贝托·艾柯：《中世纪的艺术与美》，第46页，耶鲁大学出版社1986年版。

④ 奥托·冯·西蒙森：《哥特式大教堂》，第7页。

⑤ 同上，第13页。

面的一切几何的、体积的和透视的关系都可以被忽视和省略掉。因为那些都属于为观者的知觉和视觉过程提供的参照框架,而中世纪艺术实在是为了让人们去读的。

从这里,我们可以看到中世纪艺术的一个典型特征,即把一切表现对象都视作符号。根据艾柯的看法,中世纪人倾向于将大量不同的现象——征兆、词语、演员的模仿性姿势、军鼓的声音——都归为符号的不同种类。而这是因为中世纪人对语言符号的极端重视和强调使他们注意到了在语言符号和其它符号系统之间的关联。^① 结果,就如温迪·斯坦那告诉我们的:中世纪人相信“对世界的知觉是对符号的知觉,尽管它是通过眼睛来实现的。”^② 就视觉艺术而言,中世纪艺术家将形象视作词语的补充和说明显然与此有着直接的联系。一方面,在中世纪艺术中视觉形象在很大程度上就是以向不能阅读的人们传达基督的词语为目的的。就意义的产生和理解而言,视觉形象的系列性也就较其本身的鲜明和准确更为重要。因此,视觉形象往往被以一种类似于象形文字的、图形的、或文字符号的句法结构加以组织和安排。另一方面,由于形象的视觉冲击力量不被视作视觉艺术的主要手段和目的,形象的准确性(就对视觉而言)也就不再被加以考虑。事实上,中世纪艺术家常常是有意地使形象变形以凸现其意指的含义。因此,中世纪绘画中的人物是不受视觉比例和透视规则限制的。或更正确的说,他们服从的不是视知觉的比例和透视规则,而是一种书写的句法规则。在这个意义上,中世纪艺术可以被认为是如巴赞所说的真正的现实主义的。根据巴赞的看法,实际上存在有两种现实主义,一种是真现实主义,一种是伪现实主义。“真现实主义,(是)同

^① 参见安贝托·艾柯和卡斯坦提奥·玛瑙编《论中世纪的符号理论》,第3-41页,费城约翰本雅明1989年版。

^② 温迪·斯坦纳:《修辞学的色彩:现代文学与绘画的关系问题》,第34页,芝加哥大学出版社1982年版。

时具体地和本质地赋予世界有意义的表现的需要,欺骗的伪现实主义旨在愚弄眼睛(或为此而愚弄头脑);换言之,伪现实主义满足于幻觉的外表。这就是为什么中世纪艺术从未经验过这种(文艺复兴及其后艺术的)危机;中世纪艺术同时既是生动的现实主义的又是高度精神性的,它丝毫不知道后来作为技巧发展的结果而出现的戏剧性。焦点透视是西方艺术的原罪。”^① 结果,我们看到,在12世纪的一幅壁画《全能》中,基督的形象要比他周围的使徒们大得多。而所有人物的头部与身体相比都不合比例地大出许多,因为头更接近天堂,而身体与尘世和罪恶相连。人物的眼睛一律画在脸部的中线以上且加以极度的夸张,因为其意指精神性。又如,在14世纪的一题作“三位一体”的镶版画中,尽管视觉形象的准确性已经给予充分的注意,但三个相貌完全相同的男性人物仍然可以合乎“句法”地被并置在钉在十字架上的耶稣的身后。不仅如此,一旦中世纪艺术家觉得作为符号的形象所传达的意义不够或无法更清晰明确的话,他们会毫不犹豫地视觉形象符号旁加上文字符号。如麦耶尔·夏皮罗所发现的,在一罗马式修道院中的一柱子上的棕榈叶浮雕中刻有的“SISVA”(意为“树林”)一词将一棵树的形象扩展为“一座树林”,并传达出它所具有的特定意义。^② 而以坎特伯雷大教堂的彩色玻璃窗为例,诺曼·布莱松则令人信服地分析了在那里文字的出现是如何将形象转化为寓言的。^③ 不过,中世纪艺术对于文字符号和形象及其它类型符号之间的关联的充分意识更为直接地表现在其最为独特的“次要”艺术形式——书籍插图——中。

^① 见安德列·巴赞《电影是什么?》第12页,伯克利加利福尼亚大学出版社1967年英文版。

^② 麦耶尔·夏皮罗:《莫依萨卡的罗马式雕刻》,第33页,纽约乔治波雷兹勒1985年版。

^③ 参见诺曼·布莱松《文字与形象:古代法国绘画》,剑桥大学出版社1981年版。

书籍插图或小型绘画并不是中世纪的发明,早在古埃及的手卷中我们就可以看到一些说明性的或装饰性的图画。在古希腊瓶画中,在古罗马雕刻中,我们也可以看的一些带有文字说明的系列画面。但只有在中世纪,书籍插图才真正成为一种独立的艺术形式。在其迅速成熟的诸多因素中,一个直接的,但是至关重要的因素就是书的形式改变,即由手卷到抄本。只是在后者那里,分开的“页”才成为一“固定不变”的封闭的平面空间形式。而手卷的连续性及其展开的“运动”则使开放的画面构图成为可能。值得注意的是,在中世纪,书的外部形式的改变同当时对知识的看法的转变正相吻合。这是指对物质世界的经验的否定和对超验世界的精神的肯定。外部现实世界至多被视为真实的、本原的和不可见的超验世界的一个瞬间即逝的比喻、象征或符号。与之相伴随的就是对于诉诸视觉的、形象的造型艺术的贬低。结果,就如奥托·帕希特所说的:“如果所有的可见事物都代表着别的事物,所有的绘画艺术便都必须变成象征的,或多或少抽象的符号语言。而随着绘画的艺术语言突然被理解为内在地同书写的符号语言相联系,那在古代时期根本不同的和到那时为止一直被视为异质的两个领域之间的界限也就崩溃了。这宽广的视野开启了在词语与绘画、字母与图案和文字的领域与绘画的空间之间的一富有成果的和创造性的相互作用。”^① 这就是书籍插图艺术在中世纪异常繁荣的内在依据。

不同于我们今天理解的书籍插图,即作为文字说明的但形式上是独立的绘画,中世纪的书籍插图是将文字和绘画交织在一起的。这一点可以从它的一些独特的形式创造中清楚看出。例如,图形起首字母,它们是由一个或一些图形构成的;图案或形象页

^① 奥托·帕希特:《中世纪的书籍插图》,第28页,牛津大学出版社1986年英文版。

边,即由形象或场景填充的页边;起首字母图案插页,在其中字母和图案交织在一起构成装饰性构图;图画索引,其通过系列画面的并置指示它们精神上的关联;等等。不言而喻,这一切都同基督教的信仰,理论和历史的内在意义紧密相连。一个最明显的例子就是大写字母“T”,对于基督徒来说,它很自然地就同十字架上的基督的形象联系在一起了。不过,对于我们来说,中世纪书籍插图的价值在于它展现了一种艺术想像力和一种同时以文字的和视觉的形式构成的写作方式。或者如迈克尔·卡米雷所说的:“手抄本插图是极富启示性的,因为它们同书写文本整合为一并对其作出应答,这使我们能够同时从视觉话语和文字话语的角度理解形象生产。”^①但毫无疑问的是,不管中世纪插图艺术家多么巧妙地将绘画和词语结合在一起,在整个中世纪的书籍插图艺术中,形象是服从于文字,描绘是服从于书写的。这不仅表现在如我们上面提到的各种同字母交织在一起的图案和形象中,而且也表现在那些同文字并置在一起的图画,乃至那些以独立的形式占据了书页的大部分或全部空间的教诲性图画中。因为,正如奥托·佩希特所指出的:在中世纪书籍插图中,“绘画因素(即构图)的结合和并置明显源自语言的句法——思维序列的以文字方式构成的结构。它们作为词语陈述而‘书写的’绘画,因而,它们需要通过‘阅读’而不是简单地观看来加以理解。”^②而从视觉艺术的角度来看,使中世纪书籍插图或小型绘画可以被书写出来并因而可以同文字和谐地联结在一起的一个根本原因是,它们不具有真正的深度空间意味,而至多只是一种平面的设计或表面的图案。也正是因为这个原因,一旦新的绘画技巧伴随着新的空间意识的产生被引入书籍插图艺

^① 迈克尔·卡米雷:《哥特式偶像:意识形态与中世纪艺术制作》,第28页,剑桥大学出版社1989年版。

^② 奥托·帕希特:《中世纪的书籍插图》,第173页。

术,描绘与书写,观看与阅读便再不能像以往那样和谐相处了。这可以通过在一幅7世纪末的、一幅15世纪初的和一幅15世纪末的书籍插图之间的比较清楚地看出来。第一幅题作《圣路可》,其中形象几乎占据了书页的全部空间,且有一明显的画框,文字却只有不多几个。但由于它们都被描绘,或更正确地说,书写在一个平面上,我们的视觉可以毫无异感地从形象看(或读)到文字,反之亦然。特别是对于中世纪读者来说,他们会很自然地根据其熟知的圣象学传统自然地和“直观”地去读解每一个词语和形象的含义。因此,这里的形象和文字是统一于书写与阅读的。在第二幅题作《死者弥撒》的插图中,一小段文字和一小幅绘画位于书页的中间,并为复杂的装饰性图案所包围。在图案和文字之间我们仍然可以多少保存我们在第一幅插图中感受到的和谐关系,但一旦我们看到中间的那幅三度空间感的小画,那种和谐感便立即消失了。一种真正的视觉冲击使我们不得不把它视作一幅独立的,与文字完全“割裂”的绘画。而在第三幅,亚里士多德著作的内封面中,一幅“自然主义”的绘画布满了书页,而其真正内容,《形而上学》的第一页被悬挂在画中的凉台上。在书页上尽管有大段的文字存在,我们却只想观赏而“无心”阅读它们。我们又感到了一种在文字与形象之间的和谐感。但这里显然有了一种反转——文字已全然从属于绘画了。当然,这时中世纪也早已结束了。

不过,在20世纪的今天,人们突然发现,我们似乎又进入了一个新的中世纪(后现代?)。这是因为,在我们的世纪同中世纪之间有着某些相似之处。例如,根据艾柯的看法,“当我们进入(20世纪和中世纪之间的)文化和艺术的平行关系时,情景便表现的更为复杂。一方面,我们发现在两个时代之间有一种完全的对应,以不同的方式,它们都力图以其家长政治的在教育上的乌托邦和在意识形态方面的伪装来控制人的头脑,它们都试图通过视觉交流弥

和高雅文化与通俗文化之间的鸿沟。在两个时期中的精英们都以文字的心智思考书写的文本,但又都把基本资讯或知识和统治意识形态的根本结构转化为形象。”^① 于是,艾柯在中世纪的哥特式大教堂和 20 世纪的电视屏幕之间找到了连接点;从恩斯特的拼贴画和穆纳里的废机器装置中看到了与拉斐尔毫无相似之处的中世纪的美学趣味;于乔伊斯的小说中发现了塞维勒的伊西多尔的词源游戏;把中世纪插图抄本和大教堂之间的关系对应于现代艺术博物馆和好莱坞;等等。我不知道这些类比是否准确,但有一点是确定无疑的,即历史的确正在展现它的连续性。于是,后现代并不那么新奇,中世纪也不那样遥远。

^① 安贝托·艾柯:《穿行于超现实中》,第 81 页。