

光的降临与灵魂的上升

——神秘主义对西方中世纪文艺美学的影响*

Illumination, Ascension and Union: The Influence of Mysticism on Medieval Literature and Arts

陈越骅

CHEN Yuehua

作者简介

陈越骅，浙江大学哲学系教授。

Introduction to the author

CHEN Yuehua, Professor of Philosophy Department, Zhejiang University.

Email: chen Yuehua@zju.edu.cn

Abstract

The most important philosophical influence on medieval aesthetic schools was Neoplatonism, whose most prominent theoretical feature was Christian mysticism. This tradition transformed the classical literary aesthetic view of arts as “imitations of nature” by suggesting that they had an aesthetic value as “imitations of the divine” and elevated the cultural status of arts. The aesthetics of mysticism is based on its metaphysical scheme that sees beauty as deriving from and pointing towards the archetype of beauty in the world of the intellect. Beauty is also known as the Good, and Christian theologians identify it with the Triune God. In the Christian tradition of mysticism, God is ineffable. Arts and literature related to the Divine mainly use three images or metaphors to unveil the teaching of mystical theology: illumination, ascension, and union. These correspond respectively to God’s creation (light descending from above), the human soul on its way to know God from this world below, and the ultimate end of mystical theology. The Medieval Gothic churches offer a comprehensive expression of the aesthetics of mysticism. In their overall tone, mystical artworks exhort one to restrain earthly physical desires, and lead one to spiritual transcendence. This article reveals how the mystical tradition constituted an important dimension of medieval culture, and discusses the aesthetic spirit it produced, before offering a close reading of specific works and their modern aesthetic value.

Keywords: Mysticism, Neo-Platonism, Christian Mystical Theology, Medieval Aesthetics

中世纪主要的神秘主义思想是“基督教神秘主义”，其主题是基督教的信仰，而其哲学方法则主要是新柏拉图主义的。^①“在中世纪基督教统治的约莫一千年之中，美学思想流派中占统治地位的就是新柏拉图主义。”^②这一新传统对古典文艺美学的颠覆在于从“模仿自然”向“模仿神圣”的转变，即文艺来自比自然世界更高的理念世界并且是其映像。^③艺术作品的地位因而在理论上得到提升，它自身即有揭示神圣的价值。

如果要简单用一句话来概括神秘主义文艺美学，笔者认为这句话是合适的：“神秘主义文学是尝试言说不可言说的东西，神秘主义

* 本研究受国家社科基金一般项目“人与自然关系视域下的教父创造论传统研究”（20BZJ032）资助。[This research is supported by National Social Science Fund of China, project “Theories of Creation in the Patristic Tradition: in the Horizon of Man-Nature Relationship,” Project No.: 20BZJ032.] 本文主要观点曾在2018年首都师范大学的讲座、2019年湖北大学“中世纪哲学与艺术”学术研讨会上发表，并得到与会者的批评和指正，此次做了一定修改以正式在学术期刊上发表。本文关于神秘主义希腊哲学源头的详细讨论可参考拙作：陈越骅：《神秘主义的学理源流：普罗提诺的太一本原论研究》，北京：商务印书馆，2019年。[CHEN Yuehua, *Shen mi zhu yi de xue li yuan liu: pu luo ti nuo de tai yi ben yuan lun yan jiu* (Beijing: Commercial Press, 2019).]

^① 参见：Rufus M. Jones, *Studies in mystical religion* (London: Macmillan, 1909), 70-77。该书作者是上世纪初著名神秘主义研究专家。

^② 朱光潜：《朱光潜全集》，第6卷，合肥：安徽教育出版社，1990年，第140页。[ZHU Guangqian, *Zhu guang qian quan ji* (Hefei: Anhui Educational Publishing House, 1990), 140.]

^③ 普罗提诺对古典文论的超越可见：庞希云：《普罗提诺“太一”说：古希腊文论神化的阶梯》，载《上海师范大学学报(哲学社会科学版)》，2005年第6期，第99-103页。[PANG Xiyun, “The Theory of the ‘Grandest One’: The ladder With Which Plotinus Led the Ancient Greek Artistic Theories to the Altar of the Middle Ages,” *Journal of Shanghai Normal University* (Philosophy & Social Science Edition), no. 6 (2005): 99-103.] 对艺术家和艺术品种类的研究，可见李弢：《普罗提诺的神秘主义艺术论》，载《同济大学学报(社会科学版)》2008年第3期，第58-65页。[LI Tao, “Plotinus’ Mystic Thoughts about Art,” *Tongji University Journal* (Social Science Section), no.3 (2008): 58-65.]

图像是尝试去看不可见的东西。”^① 神秘主义的神秘性来自于其对象的“不可言说性”，因为它传达的言外之意是在理性和语言界限之外的存在，因而在方法上它鼓励认识主体进行非语言的体验与感悟。如果我们要理解中世纪文学与艺术的独特精神气质，除了要从经院哲学去探求其架构，还要向深潜其中的神秘主义去探求源流。本文尝试揭示神秘主义传统如何构成中世纪文化的重要维度，和它所产生的美学精神，并以此视野解读具体的文艺作品，最后讨论其可供镜鉴的现代美学价值。

神秘主义的美学原则

“神秘主义”（Mysticism）并不神秘，西方神秘主义具有漫长的历史，不断地被人阐发、研究，甚至实践。^② 简单地说，神秘主义在宗教思想史或哲学方面特指那些认为至高真理不可被人类的理性认识而只有通过神启、直接意识、灵性内观，或者合一体验等途径认识的学说，严肃地与人的终极关怀紧密联系在一起。作为一种哲学或宗教的实践方式，神秘主义是对自我有限性的不断超越，对万事万物背后更普遍、更根本、更高尚的存在的探寻。

“神秘主义”从其词源看，来自古希腊流行的秘密宗教，例如狄奥尼索斯-俄耳甫斯教和“厄琉息斯秘仪”（Eleusis），最初是指对初学者的一系列体验式的秘密教导。这种模拟死亡与再生的宗教体验仪式一直到罗马帝国晚期还在延续。柏拉图受到俄耳甫斯教和毕达哥拉

^① B. McGinn, “On Mysticism & Art,” *Daedalus*, no. 132 (2003): 131-134.

^② “神秘主义”不等于“神秘学”（Esotericism）或“隐秘学”（Occultism），虽然这些概念指称的历史现象范围不清、时有重叠。本文所研究的“神秘主义”更接近于近代神秘学的“宗教本身的一种普遍的‘内在’灵性维度”。参见：乌特·哈内赫拉夫等：《西方神秘学指津》，张卜天译，北京：商务印书馆，2018年，第5页。[Wouter J. Hanegraaff, *Western Esotericism: A Guide for the Perplexed*, trans. ZHANG Butian (Beijing: The Commercial Press, 2018), 5.]

斯学派的影响，在其学园中据说也有神秘主义的教导，例如新柏拉图主义者传说柏拉图在对话之外还有体现其真正学说的“不写之教”。^①中世纪最重要的基督教神学之一家奥古斯丁对柏拉图主义赞誉有加，从中吸收了许多神秘主义的思想养分。^②

普罗提诺（Plotinus）是新柏拉图主义的创始人，被誉为“西方神秘主义之父”，“开启了中世纪的神秘主义美学”。^③文德尔班评价说：“对神圣真理的超理性的领悟……这种天启的概念后来叫作神秘的概念。在这一点上，新柏拉图主义是后来一切神秘主义的根源。”^④钱锺书先生在追溯德国诗歌浪漫派传统到普罗提诺之后写道：“普罗提诺者，西方神秘主义之大宗师，其言汪洋芒忽，弃智而以神遇，抱一而与天游，彼土之庄子也。”^⑤

普罗提诺的神秘主义美学奠基于其新柏拉图主义的形而上学体系，即认为真正的美的原型存在于理念世界，它是感觉世界一切美的事物的本原，万物因为分有了它所以才是美的——这就是至善。^⑥至

^① 柏拉图并在《书信》第七封信（333e）介绍过秘仪。新柏拉图主义者波菲利（Porphyry）在《普罗提诺的生平与著作顺序》（*Porphyry on Life of Plotinus and the Order of His Books*）中告诉我们，他的老师（普罗提诺）的老师阿莫尼乌就不允许学生泄露他掌握的柏拉图主义的学说。参见Plotinus, *Ennead, Volume I: Porphyry on the Life of Plotinus. Ennead I*, trans. A. H. Armstrong, Loeb Classical Library 440 (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1969), 1-87, 第三段。

^② 参见陈越骅：《跨文化视野中的奥古斯丁》，杭州：浙江大学出版社，2014年，第65页以下。[CHEN Yuehua, *Kua wen hua shi ye Zhong de ao gu si ding* (Hangzhou: Zhejiang University Press, 2014), 65ff.]

^③ 周文彬：《论普罗提诺的美学思想》，《苏州大学学报》1990年第3期，第4-11页。[ZHOU Wenbin, “Lun pu luo ti nuo de mei xue si xiang,” *Journal of Soochow University*, no. 3 (1990): 4-11.]

^④ 文德尔班：《哲学史教程》，罗达仁译，北京：商务印书馆，2007年，第306-307页。[Wilhelm Windelband, *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie*, trans. LUO Daren (Beijing: Beijing Commercial Press, 2007), 306-307.]

^⑤ 钱锺书：《谈艺录》（第二版），北京：生活·读书·新知三联书店，2007年，第675-677页。[QIAN Zhongshu, *Tan yi lu* (Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2007), 675-677.]

^⑥ 至善也是“太一”，见陈越骅：《神秘主义的学理源流》，第216页及下。

善是一切理念的顶点，万物的本原，也是灵魂最渴望窥见并与之合一的终极目标。朱光潜先生在《西方美学史》中这么评价：当时罗马流行的美学认为“美在各部分与全体的比例对称和悦目的颜色”，然而“（普罗提诺）的美学思想的全部意图都在证明物质世界的美不在物质本身而在反映神的光辉”^①。可以说，至善就是新柏拉图主义最高的“神”，因而美具有了神圣性。

新柏拉图主义对美的追求具有两面性：向内在精神求索神圣之美，对外轻视物质世俗之美。普罗提诺指出人获得真正幸福的道路，就是灵魂“上升”与“归家”之路。^②（1）美首先是至善的一种“标志”，美令人产生爱的欲望，是因为美指向了通往至善的道路，越接近至善则越美。（2）真正的美就是真理和智慧、就是理性认识对象，因而是不可用肉眼看见的，而是要用理智去认识。（3）尘世的美就是让灵魂重新回忆起真正的美，指引灵魂摆脱肉体的牢笼，回归美本身。（4）美指出的回归方向就是灵魂回归自身。灵魂就是生命的本原，所以普罗提诺说，活着的人（包括身体）比任何美人的雕像还要美。^③（5）因为灵魂的本性就具有美，所以灵魂不能沉迷外在的物质和肉体（包括艺术作品），要回转向内在自身的美的本性才能够观照美本身。^④（6）终极的美就是至善。

“光照”是普罗提诺常用以描述至善对万物作用的比喻。他多次引用柏拉图在《理想国》里的日喻，把至善比作太阳，而万物都接

^① 朱光潜：《朱光潜全集》，第6卷，第137页。

^② 具体过程研究可参考汪建达：《论普罗提诺的回归方法》，《同济大学学报(社会科学版)》2004年第1期，第66-71页。[WANG Jianda, "On Plotinus' Method of Return," *Tongji University Journal (Social Science Section)*, no.1 (2004): 66-71.]

^③ 《九章集》VI.7.22，参见Plotinus, *Ennead*, Volume VI: 6-9, trans. A. H. Armstrong, Loeb Classical Library 468 (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988)。本文所引《九章集》均为笔者根据英文自译。[All texts from *Ennead* are translated by the author from the Loeb Classical Library English texts.]

^④ 《九章集》I.6.9，《论美》。

受它的光。^① 他经常用“光的降临”来形容美对人灵魂的吸引（例如《九章集》I.6.5.5-20）。普罗提诺形容说：“没有见到它的人会把它当作至善而欲求它，但是在它的美之中看见了它的光芒的人，充满了惊叹和喜乐，遭到了强烈但是没有伤害的震撼，以真正的热情和强烈的欲望爱着它。”^②

普罗提诺的美学之所以具有神秘性，是因为他指出审美的过程是要通过灵魂中的努斯（高级理性思维）去认识美的理念，并且其终点是超越思维和语言与终极的至善合一。他对于真正的美不可言说的教导实则也是强调直觉性把握、整体性认知、消融自我于大全之中的方法。合一就是遵从灵魂本性对真正的美的欲望，过上知行合一的哲学生活方式，获得窥见至善的终极审美体验。对美的追求因而是此世生命的最高意义，因而是要求投入整个生命的行动、体验和成就。

神秘主义与文艺美学

在普罗提诺的神秘主义美学视域中，艺术品的主要作用是作为理念的映像，指示出灵魂上升到至善的路标。例如，一个雕塑不是因为其材料石头而美，而是艺术赋予的早存在于创作者心灵里面的理念。^③ 艺术之美存在以下由高到低的等级：对神圣理念的模仿、对自然的模仿、对其它人造物的模仿。因为自然也是理念世界的模仿物，所以一切艺术品最终还是对理念本身的模仿。

“神秘主义”到了公元1世纪的早期基督教则转义成指上帝所启

^① 如《九章集》I. 7. 1. 25-27。笔者认为他的“创生说”并非只有“流溢”一种比喻，而使用更多和更准确的应该是“光照”。

^② 《九章集》I. 6. 7. 14-18。普罗提诺作品中可能都是最著名的、被阅读最多的一篇论文就是《论美》（I. 6），因此他的美学思想被研究的也最多。限于本文主旨和篇幅，我们这里只能简单概述其神秘美学的要点。关于普罗提诺的美学讨论，详见陈越骅：《神秘主义的学理源流》，第315-322页。

^③ 《九章集》V.8.1，见朱光潜：《朱光潜全集》，第6卷，第420-421页。

示的宗教真理。4世纪的奥古斯丁被认为是西方拉丁教会神秘主义的“奠基者”。他所体现出来的神秘神学主要在于：上帝的异象，（人的灵魂作为上帝）三位一体的映像，基督的神人中保角色等。^①他的神秘神学因素主要集中揭示人如何对上帝的直接认识和体验，或者说是上帝如何临在人的生命之中。例如，标识他内心皈依基督教的“米兰花园奇迹”事件可以解读为一种神秘体验。这被认为是仅次于保罗的改宗“奇迹”，甚至已经成为一个西方文化符号。“上帝的不可言说性，是贯穿奥古斯丁著作的占统治地位的关注点；对上帝的认识是通过镜像模仿又处于昏暗之谜中。”^②为了言说这种神秘，他采用了许多普罗提诺的新柏拉图主义哲学语言。

成书于公元5世纪末到6世纪初的伪狄奥尼修斯（Pseudo-Dionysius）的著作《神秘神学》（*Mystical Theology*）首先被东方教父们接受，直到9世纪的爱留根纳（Erigena）将他的作品译为拉丁文，“神秘神学”一名与其神秘主义才在西方教会广为流行。伪狄奥尼修斯的美学思想主要是新柏拉图主义的，只不过他把普罗提诺的至善对应成了基督教的上帝。

伪狄奥尼修斯认为有由低到高的三种神学：叙说上帝是善、是美等的肯定神学，认识到上帝不是人能够用“是什么”来认识的否定神学，最后是超越是与否、存在与非存在、向上与上帝合一的神秘神学。他说：“扔掉一切并从一切之中解放出来，你将被提升到那在一切存在物之上的神圣幽暗者的光芒之中。”上帝既是光，又是幽暗，是指人在三种神学中上升并去除认识的障碍体验到不同境界，所以作为终极目标的上帝也是“隐秘之美”“绝对之美”“理智之美”。然而，最

^① 当然，由于他历史重要性和思想丰富，对于他是否属于神秘主义学者间长期存在争论。但他对后世神秘主义的巨大影响是毋庸置疑的。以上关于奥古斯丁的神秘主义见McGinn, *The Foundations of Mysticism: Origins to the Fifth Century* (New York: Crossroad, 1991), 228-252。

^② Allan D. Fitzgerald and J. C. Cavadini, *Augustine through the Ages: An Encyclopedia* (Grand Rapids, Mich.: W.B. Eerdmans, 1999), 578.

终在神秘神学视域中，超越的上帝其实既无形又非美。^① 所以他说，“……一切思考者须意识到，美之外表乃是一种不可见的美好者的象征”。^②

伪狄奥尼修斯把耶稣（圣子的位格）比作圣父的圣光，并认为圣光是“象征符号”。他的根据是圣经说，“各样美善的恩赐和各样全备的赏赐都是从上头来的，从众光之父那里降下来的”（雅1:17）以及“那照亮一切生在世上的人的真光”（罗11:36）。这也是非物质的天启之光，为的是让人能够根据自己本性相异的方式上升到上帝那里。所以不管是物质性的光还是其它美的事物，都只是用以指示真光的映像。^③

爱留根纳作为神秘神学的西方基督教会推广者，他也对“神秘美学”（如果可以这么简称的话）进行了发挥。他认为“可见的形式并非因其自身的价值，而是作为无形美的标记被创造并展示给我们的，借助于它，神圣的上帝使人类心灵回到真理本身的纯净无形的美中”^④。他把艺术创作的过程描述为，“艺术作品虽然是物质客体，然其本原是在灵魂，最终是在上帝。艺术观念的原型见诸于上帝的逻各斯，由逻各斯下达艺术家的灵魂，复由灵魂下达物质。故艺术同自然一样，其美在于神圣秩序的彰显”。学者评价说：“这基本上也概括了加洛林文艺复兴时期的艺术特征。艺术的中心已由古希腊罗马的对现世的模仿，转向对神圣原型的象征。”^⑤

圣维克托学派的雨果（Hugue de St-Victor）更详细地解释了两

^① 狄奥尼修斯：《神秘神学》，包利民译，北京：生活·读书·新知三联书店，1998年，第99，101页；《天阶体系》，第112页；《论圣名》，第55页。[Pseudo-Dionysius, *Mystica theologia*, trans. BAO Limin (Beijing: SDX Joint Publishing Company, 1998), 99, 101, 112, 55.]

^② 《天阶体系》，见伪狄奥尼修斯：《神秘神学》，第107页。

^③ 同上，第106-107页。

^④ 塔塔科维兹：《中世纪美学》，褚朔维等译，北京：中国社会科学出版社，1991年，第126页。[W. Tatarkiewicz, *Mediaeval Aesthetics*, trans. CHU Shuowei, et al. (Beijing: China Social Sciences Press, 1991), 126.]

^⑤ 陆扬：《欧洲中世纪诗学》，上海：上海社会科学院出版社，2000年，第103页。[LU Yang, *Ou zhou zhong shi ji shi xue* (Shanghai: Shanghai Academy of Social Sciences Press, 2000), 103.]

种美：可见的美与不可见的美。前者是感性的美，例如视觉、味觉、触觉的愉悦；后者是理智的美，例如美德、博爱和对神的渴望等。两者之间有一种模仿关系，前者是映像，后者是本原。从而，物质性的艺术的美也得到了肯定，是激发心灵美的欲望和通达本原的路标。^① “维克托派美学……标志着12世纪美学所达到的最高顶点。”^②

13世纪的波纳文图拉（Bonaventura）对“光喻”有了更细致的划分：四种光按从低往高排列是，外在的机械技艺之光，感性认识之光，哲学认识之光，恩典和圣经之光。最高的光来自上帝，而不是人的理性，因而是启示之光，它有四种教导：字面的、寓意的、道德的、神秘的，最后一种是“指导如何接近上帝的”，即“灵魂与上帝的结合”。^③ 艺术在这个序列中有必要和基础的地位，属于前两种光，其中也蕴含了启示之光的神圣性。因此文艺乃是服务性的，是为了在提供尘世的慰藉与快乐的同时帮助人们更进一步感受更高的光。

中世纪中晚期最著名的神秘主义大师当属艾克哈特（Meister Eckhart）。在他看来，最大的艺术之美乃是上帝的创世，而人最大之美乃是在此世心向上帝的历练。在其神学中，唯有上帝是一切的“基础”，是真正的“一”。一切被造之物在其自身本质上是“虚无的”，是从“一”流溢而来的，从而“上帝的创造是神圣至善的展现（‘至善出于自己本性而给出了自己’，这里借用了新柏拉图主义的公理），是一个单一的善与美的神显。”^④ 从而，美自身只存在于上

^① 陆扬：《中世纪文艺复兴美学》，上海：上海文艺出版社，1999年，第145-149页。[LU Yang, *Zhong shi ji wen yi fu xing mei xue* (Shanghai: Shanghai Literature and Art Publishing Group, 1999), 145-149.]

^② 塔塔科维兹：《中世纪美学》，第295页。

^③ 《论学艺向神学的回归》，载圣·波纳文图拉：《中世纪的心灵之旅——波纳文图拉神学著作选》，溥林译，北京：华夏出版社，2003年，第152-155页。[St. Bonaventura, *Zhong shi ji de xin ling zhi lv: Bo na wen tu la shen xue zhu zuo xuan*, trans. PU lin (Beijing: Huaxia Publishing House, 2003), 152-155.]

^④ McGinn, *The foundations of mysticism*, 105.

帝，被造万物无有可与之相比。人要寻找美，就不能追寻“属于自己的事物”，即俗世的任何东西。他指出，福音书中所说的耶稣进入犹太人圣殿中的“圣殿”其实是指人的灵魂。“当通向圣殿没有了阻碍（即留恋和无知），它就闪耀着美，发着光，美妙高于上帝一切的造物，而且在一切造物之中无有可与之相比的优秀的，除了非被造的上帝本身”。^①他发出了热情的号召，不可留恋世间肉体的享受，要净化灵魂，唤醒精神，节制欲望，认识上帝，远离造物，令我们与神合一，“除了受难（having suffered），没有任何东西能够令灵魂在上帝面前变得美丽”。^②

这些有代表性的神秘主义美学都共同指出，艺术品之美的程度及价值在于它对神圣之美的模仿，而其功效则是对神圣理念的彰显。艺术品是理念加诸于物质之上形成的，所以它体现的理念才是艺术品的“灵魂”和价值的寄托。“艺术形式本身并非人力所为，而是一种神秘秩序的象征，文学艺术的最终‘教化’并不在于世俗的目的，而应当导向对上帝的体认。”^③可言说和可见的艺术是为了言说不可言说的、展现不可见的神圣者。在文艺作品中，神秘主义使用的多是“诗化”的语言，《诗篇》和《雅歌》也形塑了神秘主义文学的传统。^④在内容上，远离世间之物，约束肉欲，追寻灵魂净化，是这些作品常见的主题。

神秘主义与艺术意象

既然艺术品是可见的美，那么神秘主义对中世纪文艺显著影响

^① M. O. Walshe, trans., *The Complete Mystical Works of Meister Eckhart* (New York: Crossroad Pub. Co., 2009), 68.

^② Ibid, 574.

^③ 杨慧林、黄晋凯：《欧洲中世纪文学史》，南京：译林出版社，2001年，第350页。[YANG Huilin, HUANG Jinkai, *Ou zhou Zhong shi ji wen xue shi* (Nanjing: Yilin Press, 2001), 350.]

^④ J. A. Lamm, *The Wiley-Blackwell Companion to Christian Mysticism* (Hoboken: J. Wiley, 2013), 79.

的标志就在于它带来的特别意象（图像、结构、形式、话语、象征等等），以此区分开其他思想潮流和工艺带来的文化特征。根据上面分析，我们总结认为，神秘主义在文艺美学中有三个主要意象：光的降临、灵魂的上升、两者的合一。

1. 光

从早期基督教开始，信徒对耶稣基督就有如下的描述：“那光是真光，照亮一切生在世上的人。”（约1:9）最为各大宗派承认的《尼西亚信经》里面就提到，耶稣基督是“从光而来的光，从真神而来的真神”。所以实际上“光”专指圣子的位格，当然，如果根据“三位一体”的教义，也可以说上帝就是“真光”。它是超越性的“降临在人间”，实际上就是上帝主动的恩典。“普罗提诺与伪第俄尼修”的流溢说是根据对光的类推而来的。……自从伪第俄尼修漫不经心地将它提出以后，它竟成了美学，尤其是中世纪盛期美学的一个基本观念。”^① 伴随着“光”意象的流行，作为神人关系对应的另一边，“上帝的异象”，或者说“看见”成为对应主题，是“人认识上帝”的重要比喻。^②

奥古斯丁描述他阅读了柏拉图主义的书之后得以反观自己内心，用灵魂之眼认识上帝的真理之光。他被上帝“抬升”之后才发现自己看到的真理就是“存在本身”，然后，他微弱的视觉被一道强光所震撼，内心激动近乎迷狂。^③ 奥古斯丁强调这光是超越感觉世界之上的精神世界的（理念世界）而非物质性的，他说：“这光在我思想上，也不似油浮于水，天覆于地；这光在我之上，因为它创造了我，我在其下，因为我是它创造的。”（7.10.16）他还说：“谁认识真理，即认识这光；谁认识这光，也就认识永恒。”他说“真理，我心的光

^① 塔塔科维兹：《中世纪美学》，第38-40页。

^② J. A. Lamm, *The Wiley-Blackwell Companion to Christian Mysticism*, 74.

^③ 《忏悔录》7.10.16。本文所引奥古斯丁原文来自：奥古斯丁：《忏悔录》，周士良译，北京：商务印书馆，2008年。下面不再一一注明。[St. Augustine, *Confessiones*, trans. ZHOU Shiliang (Beijing: Commercial Press, 2008).]

明。”（12.10）因此，“光”也是指真理本身，而且人心之所以有认识真理的能力，正是因为心灵得到了光照而变得光明。^①有学者评价说：“这个完善的美的凝神观照将是幻想的真福，是基督超然神化为天庭灿烂之光的美时可视地显现给他的门徒的，对这个真福的不可名状的验证。”^②

10世纪东罗马的神学家西米昂（St. Simeon）对光的意象有深刻的见解。他认为“光”不是修辞，而是指出上帝的实在，因为物质性的光是可感的，所以在神秘领悟中也可以体验到非受造的光，这种领悟本身就是光。总之，称上帝为“光”并非是用物质的光比喻上帝的力量、恩典和遍在，而是神秘体验的实在性用言语表达出来即是如此。

2. 上升

在奥古斯丁《忏悔录》中，最有神秘主义色彩的叙事是“奥斯蒂亚异象”（Vision at Ostia）。他在回北非路上与母亲畅谈信仰的体验和盼望，双方共同经历了一次神秘主义上升之旅。他说：

在你、真理本体的照耀下，我们探求……永生生命究竟是怎样的……我们肉体官感的享受不论若何丰美，所发射的光芒不论若何灿烂，若与那种（生命）相比，便绝不足道；我们神游物表，凌驾日月星辰丽天耀地的穹苍，冉冉上升，怀着更热烈的情绪，向往“常在本体”。我们印于心，诵于口，目击神工之缔造，一再升腾，达于灵境，又飞越而进抵无尽无极的“膏壤”；在那里，你用真理之粮永远“牧养着以色列”，在那里生

^① 更多关于奥古斯丁“光喻”的讨论见陈越骅：《跨文化视野中的奥古斯丁》，第112页以下。

^② 贝尼季托·克罗齐：《作为表现的科学和一般语言学的美学的历史》，王天清译，北京：中国社会科学出版社，1984年，第194页。[Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'Espressione e linguistica generale*, trans. WANG Tianqing (Beijing: China Social Sciences Press, 1984), 194.]

命融合于古往今来万有之源，无过去、无现在、无未来的真慧。^①

“上升”是一个空间里运动的概念，但却是在比喻义，甚至是神秘义上使用。灵魂并非往天空升腾，而是在精神世界里越来越受到真理的吸引并最终领悟真正的智慧本体。这里面有一个认识过程，首先是要有真理自身的光，是上帝的恩典让灵魂被照亮并得到上升。其次，灵魂超越了肉眼所见的这个世界，甚至巨大的日月星辰与大地都不足以与精神世界的无限与永恒的“真理之灵境”相比较。最后，灵魂已经不是在光的照耀下看，而是融入到光的本原之中，得到神秘的“合一”体验。

这种上升的叙述也出现在但丁的《神曲》里。主角的向导是他所爱恋的俾德丽采，所以引导他攀升到天堂的也是“爱”。俾德丽采吸引主角的第一层原因是肉体之美；然后当他们上登灵界时就美德与美都增加了，是精神性的，因此主角感到光的强烈照射；最终主角认为他看到的美超越了语言和艺术。最终他看到“永恒光明”的上帝本体时，他看到宇宙万物、历史、理念形式皆在其中，融合在一起，包括他的心灵也只能凝视，不愿意再移开，完全融入到光明之中的“合一”境界。但丁在一封书信中谈到这里的情节是有多层含义，最终是“神秘义”。他用《出埃及记》为例子，指出其神秘义其实是“神圣的灵魂摆脱肉体的奴役而享得永远的自由”。他也承认自己把上帝称为“光”而万物是受其光而有美德和理智是受到了伪狄奥尼修斯的《论天国神品》影响。^② 其它神秘主义因素还包括：他把象征“三

^① 《忏悔录》9.10.25。引者加粗、删节并略有改动。

^② 但丁：《致斯加拉亲王书》，载《缪灵珠美学译文集·第1卷》，章安祺编，北京：中国人民大学出版社，1998年，第312、315页。[Dante, “Dantis Epistolae,” in *The Aesthetic Translations by MIAO Lingzhu*, Vol. 1, ed. ZHANG an'qi (Beijing: Renmin University Press, 1998), 312, 315.]

位一体”的数字“三”的倍数反复用到全诗结构，即把全诗分为《地狱》《炼狱》《天国》三篇，各有三十三歌，加上序曲就组成象征完美之完美的“十的十”——“一百”等等^①。“新柏拉图神秘主义的美学传统，基本上贯穿了但丁的美学思想。”^②

3. 合一

如前面的例子所示，“光”的意象就蕴含着与光的本原合一的呼唤，在凝视中心灵与之融为一体被视为最高的审美境界。正如13世纪神学家波纳文图拉所说：“哦，朋友！你如果致力于神秘的静观，请坚定你的旅程，抛弃感官和理性的运作……尽可能的无知，同那超越一切本质和知识者合一。”^③所谓静观，就如在剧院里看戏，当主体看得出神，他的精神世界就与剧所呈现合为一体，主客不分。只不过神秘的静观对象不是纷繁复杂的人物和流动的情节，相反，是单纯和永恒不变的光芒。中世纪的文艺就好像在不断搭建这种戏剧舞台，吸引着各个阶层的观众参与其中。正如有的学者总结的，“上帝是人的本质所在，人则通过自己在精神上的不断纯洁的过程，向至高的精神前进和复归，并最终渴望达到与至高的精神之合一”^④。

同样是13世纪，欧洲的神秘主义写作者中出现了许多女性的身影，虽然出身和背景不同，但是她们都提到了在异象中与神合一的体验，使用的是恋人之间热烈的爱的语言，将自己献身为基督的新娘。^⑤神秘主义的写作不同于需要经过七艺等严格训练的经院哲学，

^① 王军：《但丁与〈神曲〉》，载《外国文学》，1992年第6期，第73-80页。[WANG Jun, “Dante and The Divine Comedy,” *Foreign Literature*, no. 6 (1992): 73-80.]

^② 参考陆扬：《中世纪文艺复兴美学》，第271-272页。

^③ 圣·波纳文图拉：《中世纪的心灵之旅》，第150页。

^④ 刘建军：《欧洲中世纪文化与文学述评》，载《外国文学研究》，2003年第1期，第142-146页。[LIU Jianjun, “Ou zhou Zhong shi ji wen hu ayu wen xue shu ping,” *Foreign Literature Studies*, no. 1 (2003): 142-146.]

^⑤ 详见汪丽红：《十三世纪西欧女性神秘主义研究》，复旦大学2012年博士论文。[WANG Lihong, “Shi san shi ji xi ou nü xing shen mi zhu yi yan jiu (A Study of Feminine Mysticism in Thirteenth-Century Western Europe),” (PhD Diss., Fudan University, 2012).]

而且因为它实际上倡导的个体性、主体性和体验性，更容易得到女性的欢迎和一般信众的理解。例如，其中的代表人物修女海德薇希（Hadewijch），“将爱欲话语作为一种强有力的修辞手法，以此来表达自己对于信仰、救赎、人神关系的激进理念，并使得女性的声音能够进入中世纪晚期思想界的话语交锋之中”^①。

通过对上述意象的分析，我们发现神秘主义的标志在中世纪的神学家与艺术实践者看来并非是修辞手段或者创作的技艺，而是指向实实在在的宗教体验。因为这些体验没有确切的逻辑化语言可以传达，所以艺术创作通过文学想象或图像反而具有传达神秘的特殊功效。

神秘主义艺术的大成：哥特式教堂

建筑是人类在大地上建立的最大的艺术品之一，而在兴起于12世纪法国巴黎的哥特式教堂往往成为一个欧洲城市最宏伟的艺术品和象征。“哥特式建筑潮流席卷整个欧洲，在漫长的四个世纪中铸就了诸多经典力作，比如法国的夏尔特尔教堂、亚眠教堂、兰斯教堂、巴黎圣母院，德国的科伦教堂、斯特拉斯堡教堂，意大利的米兰大教堂、佛罗伦萨的圣十字教堂、西埃纳教堂，西班牙的巴尔戈教堂、托勒多教堂，英国的威斯敏斯特教堂、索尔兹伯里教堂等等。”^②

哥特式教堂不仅是多种艺术形式的集合体，也是多种神学思潮的具象化的集合体，尤其是其中蕴含着丰富的神秘主义的元素。首先，这种建筑形式在外观上有一个高耸入云的塔尖，这一突出特征带动人的目光往上升，这种高度借助扶壁等建筑构建形成有序的造型，代表

^① 杜力：《爱欲与修辞——海德薇希与中世纪爱的神秘主义》，载《文学与文化》，2012年第1期，第84-90页。[DU Li, “Eros and Rhetoric: Hadewijch and the Mysticism of Love in the Middle Ages,” *Literature and Culture Studies*, no. 1 (2012): 84-90.]

^② 盛况：《论中世纪哥特式教堂的艺术价值》，载《都市文化研究》，2014年第2期，第202-208页。[SHENG Kuang, “On the Artistic Value of Medieval Gothic Churches,” *Urban Cultural Studies*, no. 2 (2014): 202-208.]

着从上帝以降的受统治的自然与社会等级。走进教堂内部，可以看见玫瑰窗或彩色镶嵌玻璃窗带来的神秘之光。最后是其集束柱从地面升腾到屋顶造成线条的汇聚，则让人感到自我的渺小进而有合一于超越的境界的体验。总之，哥特式教堂“以其直升的线条，奇突的空间推移，透过彩色玻璃窗的斑斓光线，和各种轻巧玲珑的雕刻装饰，营构出一个非人间的神秘境界”^①。

“光”的运用也有建筑设计者有意为之的神秘主义象征意义，即上帝的真理与启示之光，所以那些巨大的窗户往往是开在高处形成“光的降临”的态势。在最早的哥特式教堂圣丹尼斯大教堂大门上镌刻着铭文：“阴郁的心灵通过物质接近真理，而且，在看见光亮时，阴郁的心灵就从昔日的沉沦中得以复活。”^②而在拜占庭式的教堂中也同样具有这种设计思路，体现了同源的宗教审美。例如，“在索非亚教堂的主体圣殿上方是一个直径长达32米之多，基部开有40个天窗的中央巨大穹顶，外部光线幽然投入，‘拱形屋顶下展开一块块金色的彩画，像金色的水流用它金色的光芒照射人们的眼睛，使人们难于凝视，就像仰望着春天正午的太阳……’完美地象征了沟通天国的神秘感应”^③。

这种指向天空的“上升”并非只有世俗或功利的目的（例如增强市民荣誉感和吸引捐赠），虽然哥特式建筑确实曾经一度引起欧洲多个大城市对教堂高度的竞争，但是其内在具有宗教情怀，是形式、功能与精神的统一。例如米兰大教堂最高的塔楼是高举权杖发出光芒的圣母像，之下的屋顶则是各个圣经人物及各个圣人站立在多级高度的小塔楼上，形成一个对天国秩序的想象场景。因此教堂物质形式和装饰成为一种灵性世界的象征。“伟大的哥特式大教堂不仅是礼拜仪式

^① 陆扬：《中世纪文艺复兴美学》，第126页。

^② 盛况：《论中世纪哥特式教堂的艺术价值》，第202-208页。

^③ 转引自管小其：《中世纪美学中“光”的象征及其宗教意蕴》，载《学术交流》，2007年第2期，第24-27页。[Quoted from GUAN Xiaoqi, “The Symbol of ‘Light’ and its Religious Implications in Medieval Aesthetics,” *Academic Exchange*, no. 2 (2007): 24-27.]

的处所，而且也是天国的象征。”^① 黑格尔评价说：“一方面是不同于希腊神庙的豁然开朗，是一种收敛心神，与外在自然和一般世俗生活绝缘的心灵肃静的气象，另一方面是力求超脱一切诉诸知解力的界限而远举高飞的庄严崇高气象。”^② 这种建筑也在中世纪城市公共生活起着精神教化的作用，“艺术就像向上伸展，向天祈祷的尖塔般，能激励提升人的灵魂”^③。

不管是扶摇上升的外观还是内部光影的巧妙布置，哥特式教堂最终还是为了让人在其中感受到神圣性，许多评论家都注意到这就是神秘主义的“合一”体验。黑格尔观察到，“方柱变成细瘦苗条，高到一眼不能看遍，眼睛就势必向上转动，左右巡视，一直等到看到两股拱相交形成微微倾斜的拱顶，才安息下来，就象心灵在虔诚的修持中起先动荡不宁，然后超脱有限世界的纷纭扰攘，把自己提升到神那里，才得到安息”^④。

哥特式建筑体现了经院哲学的严密逻辑与力图使一切变得清晰的思想特征，运用了各种对称结构、独立构件和配对数字等等，这些在整体艺术品中又有机地融合在了一起。“神秘论者要将自我无限化，因为他相信人类的灵魂会自行消融于上帝之中……肖像、风景和室内景使观者看到了上帝创造力无限多样和无所不能，从而产生一种无限的感觉，而祈祷像则使观者的身心沉浸于上帝本身无边无际的怀抱中，从而产生无限感。这再一次证明唯名论者和神秘论者是两极相触。”^⑤

^① 塔塔科维兹：《中世纪美学》，第219页。

^② 黑格尔：《美学》（第三卷上），朱光潜译，北京：商务印书馆，1996年，第88页。[Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, trans. ZHU Guangqian (Beijing: Commercial Press, 1996), 88.]

^③ 威尔·杜兰：《世界文明史：信仰的时代》，幼狮文化公司译，北京：东方出版社，1998年，第659页。[Will Durant, *The History of Civilization: The Age of Faith*, trans. Youth Cultural Co., Ltd. (Beijing: Dongfang Press, 1998), 659.]

^④ 黑格尔：《美学》（第三卷上），第95-96页。

^⑤ 潘诺夫斯基：《哥特式建筑与经院哲学（上）》，陈平译，载《新美术》，2011年第3期，第4-14页。[Erwin Panofsky, “Gothic Architecture and Scholasticism (I),” *New Arts*, no. 3 (2011): 4-14.]

结语

从基督教的隐修传统看，文学与艺术品都属于感官层面的东西，会激起灵魂中低级的感情，所以是不利于理性发展与默观沉思的。在这一方面，有学者总结认为：“基督教教会仇视一般文化教育活动，特别是文学与艺术。”^①但是另一方面，文艺作品却可以对中世纪大量文化水平不高的群众起到传播教义的作用。“6世纪西部教会的教皇格列高利（Gregory I），他为神像辩护，说读书人可以从文字理解教义，不识字的广大群众只能从图像去理解教义，不能把崇拜圣母、耶稣和圣徒们的图像看作一般的偶像崇拜”^②，因而符合宗教性的作品又被保留了下来并得到发展。

同时，神秘主义艺术作品的主题也呈现出两面性，那就是约束肉欲与模仿神圣。前一种很好理解，神秘主义的重心在一种神圣的精神世界（例如柏拉图主义的理念世界），因此关于尘世的肉体的需求只具有中间价值，既不否定但也不提倡过度沉溺。至于后一种的模仿则比较复杂，主要有三种意思：（1）象征义：从神圣而来，是其映像，是其神圣的象征；（2）指示义：作为次一级的、不完美的、被造的事物渴求并指向其更高级的、完美的原型；（3）媒介义：只有中间的、作为手段的价值，一旦完成了其指示功能，它就应该被轻视、被抛弃。

中世纪神秘主义文艺美学主要有三种意象：光照、上升、合一。在空间比喻上看，光象征着上帝如太阳之于地上万物的至上地位，展现了上帝自上而下的恩典；而人领受了上帝的恩典，向往和渴望上帝，所以灵魂经历从下往上的旅程；最终，人的灵魂得救就在于舍弃下面而到

^① 朱光潜：《西方美学史》，合肥：安徽教育出版社，1990年，第146页。[ZHU Guangqian, *Xi fang mei xue shi* (Hefei: Anhui Educational Publishing House, 1990), 146.]

^② 同上。

达上面，到达旅途终点，与上帝同在。这又组成三个阶段，展现了基督教历史神学的主要图景：创世—统治—末世。在里面，人在时空中的位置、人类的命运，以及个人生活的意义价值也得到了刻画。

如果说中世纪的经院哲学带来的是刚强的理性框架，属于经院里受过长期理性训练的修道士和神学家，那么神秘主义则更加是阴柔的灵体，它更容易渗透进当时的底层人民和弱势群体，提供通达宗教神圣体验的感性捷径。因为在神秘主义的视域中，在合一体验之前的肯定或否定思辨不管有多繁复都是不值一提的，或者说上帝的奥秘对所有人都是平等开放的。就好像中国道家讲的“得鱼忘筌”，只要能够通达终极审美的境界，不管是艺术作品还是神学大全都具有同样有效的价值。中世纪的实践让我们看到，长期以来艺术作品的形式美感是为更高的精神指向服务的。这类似于我们所说的“文以载道”，反过来也是承载的“道”赋予其存在价值。就如神秘主义强调形式是为了带来主体真切实在的直观感受，艺术作品越是能够实现主体间感受性的传达，就越具有精神感召力，也更容易具有更广泛的受众。

参考文献 [Bibliography]

西文文献 [Works in Western Languages]

- Fitzgerald, Allan D. and J. C. Cavadini. *Augustine through the Ages: An Encyclopedia*. Grand Rapids, Mich.: W.B. Eerdmans, 1999.
- Jones, Rufus M. *Studies in mystical religion*. London: Macmillan and co., limited, 1909.
- Lamm, J. A. *The Wiley-Blackwell Companion to Christian Mysticism*. Hoboken: J. Wiley, 2013.
- McGinn, B. *The Foundations of Mysticism: Origins to the Fifth Century*. New York: Crossroad, 1991.
- _____. "On Mysticism & Art." *Daedalus*, no. 132 (2003): 131-134.
- Plotinus. *Ennead. Volume I: Porphyry on the Life of Plotinus. Ennead I*. Translated by A. H. Armstrong. Loeb Classical Library 440. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1969.
- _____. *Ennead, Volume VI: 6-9*. Translated by A. H. Armstrong. Loeb Classical Library 468. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.
- Walshe, M. O., trans. *The Complete Mystical Works of Meister Eckhart*. New York: Crossroad Pub. Co., 2009

中文文献 [Works in Chinese]

- 奥古斯丁：《忏悔录》，周士良译，北京：商务印书馆，2008年。[St. Augustine. *Confessiones*. Translated by ZHOU Shiliang. Beijing: Commercial Press, 2008.]
- 圣·波纳文图拉：《中世纪的心灵之旅——波纳文图拉神学著作选》，溥林译，北京：华夏出版社，2003年。[St. Bonaventura. *Zhong shi ji de xin ling zhi li: Bo na wen tu la shen xue zhu zuo xuan* (Selected Theological Writings of St. Bonaventura). Translated by PU lin. Beijing: Huaxia Publishing House, 2003.]
- 陈越骅：《跨文化视野中的奥古斯丁》，杭州：浙江大学出版社，2014年。[CHEN Yuehua. *Kua wen hua shi ye Zhong de ao gu si ding* (Augustine in a Cross-cultural Perspective). Hangzhou: Zhejiang University Press, 2014.]
- 陈越骅：《神秘主义的学理源流：普罗提诺的太一本原论研究》，北京：商务印书馆，2019年。[CHEN Yuehua. *Shen mi zhu yi de xue li yuan liu: pu luo ti nuo*

- de tai yi ben yuan lun* (The Doctrinal Source of Mysticism: A Study of Plotinus' Taiyi Ontology). Beijing: Commercial Press, 2019.]
- 贝尼季托·克罗齐：《作为表现的科学和一般语言学的美学的历史》，王天清译，北京：中国社会科学出版社，1984年。[Croce, Benedetto. *Estetica come scienza dell'Espressione e linguistica generale*. Translated by WANG tianqing. Beijing: China Social Sciences Press, 1984.]
- 但丁：《致斯加拉亲王书》，载《缪灵珠美学译文集·第1卷》，章安祺编，北京：中国人民大学出版社，1998年，第311-328页。[Dante. "Dantis Epistolae." In *The Aesthetic Translations by MIAO Lingzhu*, Vol. 1. Edited by ZHANG An'qi, 311-328. Beijing: Renmin University Press, 1998.]
- 伪狄奥尼修斯：《神秘神学》，包利民译，北京：生活·读书·新知三联书店，1998年。[Pseudo-Dionysius. *Mystica theologia*. Translated by BAO Limin. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 1998.]
- 杜力：《爱欲与修辞——海德薇希与中世纪爱的神秘主义》，载《文学与文化》，2012年第1期，第84-90页。[DU Li. "Eros and Rhetoric: Hadewijch and the Mysticism of Love in the Middle Ages." *Literature and Culture Studies*, no. 1 (2012): 84-90.]
- 威尔·杜兰特：《世界文明史：信仰的时代》，幼狮文化公司译，北京：东方出版社，1998年。[Durant, Will. *The History of Civilization: The Age of Faith*. Translated by Youth Cultural Co., Ltd. Beijing: Dongfang Press, 1998.]
- 管小其：《中世纪美学中“光”的象征及其宗教意蕴》，载《学术交流》，2007年第2期，第24-27页。[GUAN Xiaqi. "The Symbol of 'Light' and its Religious Implications in Medieval Aesthetics." *Academic Exchange*, no. 2 (2007): 24-27.]
- 乌特·哈内赫拉夫等：《西方神秘学指津》，张卜天译，北京：商务印书馆，2018年。[Hanegraaff, Wouter J. *Western Esotericism: A Guide for the Perplexed*. Translated by ZHANG Butian. Beijing: The Commercial Press, 2018.]
- 黑格尔：《美学》（第三卷上），朱光潜译，北京：商务印书馆，1996年。[Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik III*. Translated by ZHU Guangqian. Beijing: Commercial Press, 1996.]
- 李骏：《普罗提诺的神秘主义艺术论》，载《同济大学学报(社会科学版)》2008年第3期，第58-65页。[LI Tao. "Plotinus' Mystic Thoughts about Art." *Tongji University Journal* (Social Science Section), no.3 (2008): 58-65.]
- 刘建军：《欧洲中世纪文化与文学述评》，载《外国文学研究》，2003年第1期，第142-146页。[LIU Jianjun. "Ou zhou Zhong shi ji wen hu ayu wen xue shu

- ping.” *Foreign Literature Studies*, no. 1 (2003): 142-146.]
- 洛斯基:《东方教会神秘神学》,徐凤林译,香港:道风书社,2018年。[Lossky, Vladimir. *Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient*. Translated by XU Fenglin. Hong Kong: Logos & Pneuma Press, 2018.]
- 陆扬:《中世纪文艺复兴美学》,上海:上海文艺出版社,1999年。[LU Yang. *Zhong shi ji wen yi fu xing mei xue* (Medieval Renaissance Aesthetics). Shanghai: Shanghai Literature and Art Publishing Group, 1999.]
- 陆扬:《欧洲中世纪诗学》,上海:上海社会科学院出版社,2000年。[LU Yang. *Ou zhou Zhong shi ji shi xue* (European Medieval Poetics). Shanghai: Shanghai Academy of Social Sciences Press, 2000.]
- 潘诺夫斯基:《哥特式建筑与经院哲学》(上),陈平译,载《新美术》,2011年第3期,第4-14页。[Panofsky, Erwin. “Gothic Architecture and Scholasticism (I).” *New Arts*, no. 3 (2011): 4-14.]
- 庞希云:《普罗提诺“太一”说:古希腊文论神化的阶梯》,载《上海师范大学学报(哲学社会科学版)》,2005年第6期,第99-103页。[PANG Xiyun. “The Theory of the ‘Grandest One’: The ladder With Which Plotinus Led the Aeneic Greek Artistic Theories to the Altar of the Middle Ages.” *Journal of Shanghai Normal University* (Philosophy & Social Science Edition), no. 6 (2005): 99-103.]
- 钱锺书:《谈艺录》(第二版),北京:生活·读书·新知三联书店,2007年。[QIAN Zhongshu. *Tan yi lu* (On Arts). Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2007.]
- 盛况:《论中世纪哥特式教堂的艺术价值》,载《都市文化研究》,2014年第2期,第202-208页。[SHENG Kuang. “On the Artistic Value of Medieval Gothic Churches.” *Urban Cultural Studies*, no. 2 (2014): 202-208.]
- 塔塔科维兹:《中世纪美学》,褚朔维等译,北京:中国社会科学出版社,1991年。[Tatarkiewicz, Władysław. *Mediaeval Aesthetics*. Translated by CHU Shuowei, et al. Beijing: China Social Sciences Press, 1991.]
- 王军:《但丁与〈神曲〉》,载《外国文学》,1992年第6期,第73-80页。[WANG Jun. “Dante and The Divine Comedy.” *Foreign Literature*, no. 6 (1992): 73-80.]
- 汪丽红:《13世纪西欧女性神秘主义研究》,复旦大学2012年博士论文。[WANG Lihong. “Shi san shi ji xi ou nü xing shen mi zhu yi yan jiu (A Study of Feminine Mysticism in Thirteenth-Century Western Europe).” PhD Diss., Fudan University, 2012.]

- 罗伯特·威廉姆斯：《艺术理论》，许春阳等译，北京：北京大学出版社，2009年。[Williams, Robert. *Art Theory: An Historical Introduction*. Translated by XU Chunyang. Beijing: Peking University Press, 2009.]
- 文德尔班：《哲学史教程》，罗达仁译，北京：商务印书馆，2007年，第306-307页。[Windelband, Wilhelm. *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie*. Translated by LUO Daren. Beijing: Beijing Commercial Press, 2007.]
- 杨慧林、黄晋凯：《欧洲中世纪文学史》，南京：译林出版社，2001年。[YANG Huilin, HUANG Jinkai. *Ou zhou Zhong shi ji wen xue shi* (History of European Medieval Literature). Nanjing: Yilin Press, 2001.]
- 周文彬：《论普罗提诺的美学思想》，《苏州大学学报》1990年第3期，第4-11页。[ZHOU Wenbin. "Lun pu luo ti nuo de mei xue si xiang (On Plotinus' Aesthetics)." *Journal of Soochow University*, no. 3 (1990): 4-11.]
- 朱光潜：《西方美学史》，合肥：安徽教育出版社，1990年。[ZHU Guangqian. *Xi fang mei xue shi* (History of Western Aesthetics). Hefei: Anhui Educational Publishing House, 1990.]
- 朱光潜：《朱光潜全集》，第6卷，合肥：安徽教育出版社，1990年。[ZHU Guangqian. *Zhu guang qian quan ji di liu juan* (Complete Works of Zhu Guangqian). Hefei: Anhui Educational Publishing House, 1990.]