



基督教與美學

▲ 孙津 著 ▲ 重庆出版社

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， $\alpha\dot{\iota}\sigma\eta\sigma\iota\varsigma$ 和 $\nu\acute{o}\eta\sigma\iota\varsigma$ 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 $\alpha\dot{\iota}\sigma\eta\sigma\iota\varsigma$ 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、58、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显著和高扬的。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.

② В. н. 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形态。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，因此并不因为它们的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

目的一致性。

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。