

比较文学与比较文化论丛



移动的境界

杨慧林 著

中国大百科全书出版社

53

20
27d

比较文学与比较文化论丛



移动的边界

移动的边界

杨慧林 著

中国大百科全书出版社

图书在版编目(CIP)数据

移动的边界/杨慧林著. —北京:中国大百科全书出版社, 2002. 1

(比较文学与比较文化论丛)

ISBN 7-5000-6550-7

I. 移... II. 杨... III. 文学—关系—基督教—西方国家—中世纪 IV. I109.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 001254 号

移动的边界

中国大百科全书出版社出版发行

<http://www.ecph.com.cn>

(北京阜成门北大街 17 号 邮编 100037)

新华书店经销

河北省永清县福利工厂胶印厂

开本:850×1168 1/32 印张:8.625 字数:207 千字

2002 年 1 月第 1 版 2002 年 1 月第 1 次印刷

印数:1—2000 册

定价:18.50 元

目 录

上编:文学与神学的边界

20 世纪“神学美学”的溯源及其可能性	(3)
中世纪欧洲文学的研究方法	(11)
中世纪基督教文学批评的兴起	(19)
托马斯·阿奎那与中世纪中期的文学批评	(43)
基督教神秘主义的流变及其对文学观念的影响	(59)
早期基督教文学概说	(76)
中世纪欧洲的民间俗语和文学的本土化	(96)
中世纪的教会戏剧与城市戏剧	(113)
莎士比亚戏剧的跨学科研究	(134)

下编:意义与诠释的边界

读解“圣言”

——关于解释学与神学的比较研究	(149)
基督教释经学的实质	(172)
加达默尔与神学诠释学	(188)
特雷西的“后现代”分析	(202)
文论研究中的“理性”意义辨正	(213)
《圣经》诠释与宗教改革	(227)
“本地化”还是“处境化”:汉语语境中的基督教诠释	(238)
神圣的诠释与“诠释的循环”	(262)

上编：文学与神学的边界

20 世纪“神学美学”的溯源及其可能性

一、神学美学的两种进路及其“非神学美学”的共同指向

神学美学(Theological Aesthetics)之概念是在 20 世纪才正式出现的。其中除去保罗·蒂利希(Paul Tillich),大卫·特雷西(David Tracy)等人的相关研究之外,明确打出“神学美学”旗号的主要是两位神学家,即范·德·略夫(Gerardus Van der Leeuw)和巴尔塔萨(Hans Urs von Balthasar)。

1. 范·德·略夫

在范·德·略夫的著作《神圣的美与世俗的美》(*Sacred and Profane Beauty, the Holy in Art*)中,神学美学和“美学的神学”(Aesthetical Theology)往往是同义的。按照他自己的说法,其目的就是要寻找“从艺术通向神学,从神学通向艺术的途径”^①。所以他特别强调艺术所传达的宗教含义、诗歌所唤起的宗教联想等等。但是从美学和文艺学的角度看,其中的许多分析很难获得普遍的认同。比如:“舞蹈所表达的是上帝的运动,这也使尘世中的我们受到感染。戏剧是假想着上帝与人之间的一出圣剧(holy play)。文字艺术,是描述永恒的神及其作品的赞美诗。建筑为我们透露上帝之创造的完美轮廓。音乐是永恒荣耀的回声。绘画艺术则使我们得

^① Gerardus Van der Leeuw: *Sacred and Profane Beauty, the Holy in Art*, trans. by David E. Green, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963, p. 328.

到形象。”^①他还提出:对于艺术的神学理解应当从基督的观念和上帝的形象开始,“关于上帝形象(the image of God)的教义,包含了全部神学美学或者美学的神学。”^②在他看来,艺术和宗教在本质上都是对上帝的回应;而上帝的自我彰显,才使艺术活动和宗教信仰成为可能。这样的论说方式可能会遇到两方面的问题:第一,如果神学对美学的介入仅仅提供了一种神学的看法,而不是针对美学自身的问题,并从中刺激出新鲜的思考,那么它还只能是神学,而不是神学美学。第二,当一些神学家受到海德格尔从哲学解释学转向解释学的哲学之启发,使神学解释学更多地成为解释学的神学时,他们强调的是神学自身所带有的解释学性质、自身所需要的解释活动,以及神学在不同语境中的解释过程和解释的可能性。但是如上的神学美学与“美学的神学”兼用,恰恰是要用神学的观点解释一切,这正是解释学的神学所要避免的“大神学解释学”(macro theological hermeneutics),甚至可能导致特别值得警惕的“过度解释”^③和“意识形态式的阅读”^④。

2. 从卡尔·巴特(Karl Barth)到巴尔塔萨

《上帝的荣耀》(*The Glory of the Lord*),在某些方面被认为是“重写卡尔·巴特的《教会教义学》(*Church Dogmatics*)”^⑤。但是卡

① Gerardus Van der Leeuw, *Sacred and Profane Beauty, the Holy in Art*, p. 265. 此处的 image 似是指 the image of God。

② Gerardus Van der Leeuw, *Sacred and Profane Beauty, the Holy in Art*, p. 328.

③ 艾柯等著、王宇根译:《诠释与过度诠释》,北京,三联书店,1997。

④ Werner G. Jeanrond, *Theological Hermeneutics, Development and Significance*, London: Macmillan Academic and Professional Ltd., 1991, p. 8-9.

⑤ Richard Viladesau, *Theological Aesthetics, God in Imagination, Beauty and Art*, Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 25.

尔·巴特的核心命题是将美的特征归之于神,而并不强调艺术的美可以分享神圣的品质。如他所说:“上帝的荣耀,就在于在真理、权能及其自我彰显为上帝之行为中的上帝自身。”^①“……惟有神圣的本质才具有神圣的美……被视为神圣的本质,就必然被感受为美。因此,当完美的神圣本质显现自己的时候,它必然在其神圣的庄严和权能中发散出喜乐,从而释放出我们所说的愉悦、渴望和满足,并由此使我们心悦诚服。这种令我们心悦诚服的形式,只能被称为上帝的美。”^②所以当巴特用极为优美的措辞盛赞莫扎特的时候,他认为那音乐“不是娱乐、享受或者喜悦,而是我们的饮食;它充满了我们所需要的安慰和劝戒;它并不以技巧见长,不以情感争胜,却总是令人感动,总是自由的,也令人自由;它是智慧、有力、至高无上的音乐……它使莫扎特在神学中占有一席之地。”^③但是对艺术家来说,“在神学中占有一席之地”的莫扎特似乎只是一个例外,却并不意味着艺术本身同神学具有内在的关联。这样的思路当然可以启发神学美学,不过推演下去,其实也就无所谓“神学美学”可言。

巴尔塔萨在相当程度上重申了巴特的精神,即:神学美学是关于体现为耶稣基督的上帝之荣耀的启示。但是与此同时,巴尔塔萨又试图修正巴特的观点。他将“美”视为与“存在”(Being)、“善”(the Good)相并列的“第三种超验”^④。巴特侧重上帝及其启示的内在之美,巴尔塔萨则试图探寻神学之美与世界之美的关联。他显

① Karl Barth: *Church Dogmatics*, edited by G. W. Bromiley and T. F. Torrence, Edinburgh: T & T Clark, 1970, vol. II, part I, p. 641.

② Karl Barth: *Church Dogmatics*, vol. II, part I, p. 659.

③ Karl Barth: *Church Dogmatics*, vol. III, part III, p. 337.

④ Balthasar: *The Glory of the Lord, A Theological Aesthetics*, trans. by Erasmo Leiva-Merikakis, San Francisco: Ignatius Press, 1982, p. 13.

然意识到其中存在着某种困难,即:被人们视为美的,通常是他们所能见到的对象,“而神学一旦被用于这样的观念,迟早会不再是‘神学美学’,不再是从神学的层次、以神学的方法介入美学,而是蜕变为一种‘美学的神学’——即放弃神学的主旨,让位于……关于内心世界的美的理论”。^①在这里,“美学的神学”之意义与范·德·略夫的用法刚好相反,而且甚至成为神学家必须抵抗的一种可能的堕落。关于这一点,巴尔塔萨采取的对策有二:其一是用超验的性质划定美学的归属,其二是将神学美学限制为总体神学框架中的一部分。他所担心的,正是人们对神学美学的曲解:“如果以为《神学美学》是我一生的代表作,并且将我视为一个‘神学美学家’,就完全误解了我的根本意图。”^②

范·德·略夫相当执著地寻求神学与艺术之间的通道,结果却将一切艺术都解释为神学。巴尔塔萨以其“信仰的美学”著称,却又否认其中含有美学的主旨,认为“美学与伦理学是同一种东西”^③。如果是这样,那么是否还存在着真正意义上的神学美学?或者至少对人文学研究而言,神学美学如何才能彰显其中的意义?

二、神学美学的主要模式及其可能的人文学意义

有西方学者将神学美学概括为三种基本模式:^④

① Balthasar: *The Glory of the Lord, A Theological Aesthetics*, p. 38.

② Richard Viladesau: *Theological Aesthetics, God in Imagination, Beauty and Art*, p. 30—31.

③ Louis Roberts: *The Theological Aesthetics of Hans Urs von Balthasar*, Washington, D. C.: The Catholic University of American Press, 1987, p. 10.

④ Richard Viladesau: *Theological Aesthetics, God in Imagination, Beauty and Art*, p. 23—24.

第一种是在康德和席勒的“美学”意义上,对人类的情感和想像加以神学的关注,从而关于上帝和想像的思考必然涉及隐喻、象征、类比等问题(比如:人类的理智如何能思考超验的上帝?),也必然涉及神学自身对经典和宗教经验的解释。“这种神学美学的认识论形式,探究象征与理论意识的关系、解释学与形而上学的关系、宗教经验与世俗理性的关系、情感话语与逻辑话语的关系、美与真的关系。”^①

第二种模式是通过美与上帝、美与超验的关系而思考美的本质,从而美成为一种启示,成为神学判断的标准。这也被称为“美的神学”,巴尔塔萨被归于此类。

第三种是从神学立场思考艺术,以便理解为什么艺术可以传达神圣的内容、艺术实践与神学实践之间的相似点何在。从美学方面看,与此对应的是黑格尔的“美学”意义,即:美学是一种艺术的科学。范·德·略夫的研究被认为属于此种模式。

如果前文的分析可以成立,那么在人文学的意义上借鉴神学美学,实际上只剩下一条进路,即第一种模式。关于这一点,至少有三方面的问题特别值得美学和文论的研究者考虑。

1. 通过美学与神学结缘的原初形态,从神学美学的针对性问题理解它对后世美学及文艺学的启示。

神学美学的实践远远早于神学美学的概念。其原初形态可以追溯到欧洲中世纪对于文学艺术的宗教热情以及基督教教父们的神学论说。这种原初的神学美学之基本特征,是要颠覆古希腊美学和文学批评的三大原则。

道德主义原则:将艺术评判等同于生活中的道德评判。古希腊

^① Richard Viladesau: *Theological Aesthetics, God in Imagination, Beauty and Art*, p. 24.

以后西方美学和文论中的社会功用理论和教化理论。

形而上学原则：为艺术创造设定一种摹仿的对象，而经过古希腊至古罗马时代的几度转换，这种摹仿的对象实际上已经基本被确认为可见的外部世界。

审美主义原则：这本来只是古希腊人关于比例、对称、和谐的形式要求，但是按照西方美学和文论的发展规律，形式上的要求一旦同如上两种道德的目的和写实的目的相应，最终一定会落实为一套严格的创作规则。古罗马、文艺复兴时代乃至17世纪种种相似的古典主义主张，便是很好的说明。

这样，中世纪的神学美学成为古代至近代之自然过程中的一个例外。它对上述三大原则的根本性颠覆，就在于要为艺术活动建立一种超验的价值、灵性的感受和拯救的期待。

普罗提诺通过“美属于彼岸世界”的命题，已经将早期希腊人的“艺术拯救灵魂”与中世纪艺术活动中的宗教关切相互勾连。

较多体现世俗学理的中世纪语言学批评、逻辑学批评和修辞学批评，也力图使文本阅读成为理解圣言的准备。

奥古斯丁将艺术活动界说为“摹仿上帝的自由创造”，托马斯·阿奎那将“摹仿自然”转换为“摹仿自然的过程”，使摹仿的观念必须被完全重述。

以奥利金为代表的讽喻批评，则将文学的经验、艺术的表达同神学的述说融为一体。

从总体上看，中世纪神学美学的针对性，就是要通过“象征”的桥梁在文学艺术与宗教诉求之间达成一种同构关系，即：二者的根本价值都在于寻求精神对肉身的超越，有限向无限的延伸，必然向自由的趋近；质言之，这正是从“实在”(reality)到“终极实在”(ultimate reality)的追求。

这一点，在德国古典美学和早期浪漫派的批评中得到了相当

充分的呼应,乃至艺术活动被赋予救赎人类的使命(比如谢林、席勒、施莱格尔兄弟)。另外,神学美学也由此进一步唤起人类通过“美”而观照“绝对”的期待,“美”成为“绝对”的“惟一可见之形式”。

2. 从“美学”之概念本身的局限性,检讨西方美学和文论史上的认识论与价值论之争。

“Aesthetics”一词,始于鲍姆嘉通 1750 年的著作。而其希腊文词源,却意味着“感性学”。因此从美学的诞生开始,神学美学实际上就很难被“美学”所涵盖。文艺复兴至启蒙时代的西方美学重新接续了古罗马的传统,直到康德,甚至施莱尔马赫以后才可能再度出现神学美学的话题——这一事实本身就是值得思考的。乃至在当代西方学者将后现代文化定义为“第四种人的文化”时(前三种分别是希腊人的文化、基督教文化、现代人的文化),修饰这“第四种人”的三个主要概念竟是消费的、大众传媒的和“审美的”(aesthetic,这里的含义当然是“感性的”)^①。“美学”或“审美”之用法的负面意义及其自相矛盾,由此可见。

与此相关的问题,还应追溯到康德对“知性”与“理性”的区分,以及对“认知”和“价值”、理性与信仰等相关问题的深化。其后以价值论切入美学的一脉,其实与神学美学的关怀十分接近,其实就是要在价值与现实之间保持某种批判的张力。而离开神学的视角,一切价值都只能充满了相对性,都是相当可疑的。神学美学应当在这样的问题上有所作为。

3. 在文学解释学之中引入神学的视角,使有关文本解释的关键性问题得到进一步的深化。

在 20 世纪的西方,基督教之于世俗生活的地位确实表现出一定程度的边缘化。但是在美学和文学批评的论域里,似乎可以辨认

① 参阅 Criviller: *Christianity and Postmodern Condition* 未刊稿。

出另一种深层的同构。文学批评向文化批评的拓展,狭义的文学理论向人文学关怀的转化,学院式研究对社会生活的介入,后现代主义批评对于“宏大叙事”(grand narrative)的解构等等,不仅又一次确认了神学美学的基本关注,构成了批评形态的根本改变,而且为基督教神学提供了新的空间。特别是在解释学方面,引入一种神学的视角,其意义绝不仅仅在于神学解释学是文本解释活动的源头。更根本的问题是:神学解释学的缺席,使一切文学解释学的核心命题和方法论意义都难以坐实。

比如:解释学必然会导致“权力话语”和“意义的多元”这样两个问题;必然会涉及“解释的循环”和文本意义是否“敞开”的方法论之争。但是就单纯的文学解释学而言,即便我们知道自己的阅读活动已经被“前理解”所决定,即便我们知道“确定意义”不过是“真理制度”的一种结果,即便“文本的敞开”最终会使意义破碎不堪,即便接受理论和读者反应批评被推向极端时必然阻断沟通的可能,在以文学文本为对象的阅读活动中并没有带来毁灭性的震荡。“有一千个读者就有一千个哈姆雷特”,对于文学阅读只是常态而已。只有在以“圣言”为对象的神学解释活动中,上述问题的要害才会真正凸显;进而,美学与文学批评的人文学意义也才得以实现。

综上所述,尽管神学美学在神学和其他人文学领域或许具有不同的意味,但是它既可以成为总结以往美学与文学批评的一个重要出发点,又可以在未来的人文学研究中展示更多的可能性。基督教思想资源对于人文学的贡献,应当能在这里找到一个巨大的人口。

中世纪欧洲文学的研究方法

基督教对于西方文学之影响,当属外国文学研究领域最富人文文学意味的题目之一。然而要在比较根本的层面上提出任何有效的论说,似需作两个方面的先期准备。其一是对基督教神学资源的把握;其二是对西方文学与基督教发生关联的最初形态——中世纪欧洲文学有所了解。中国学人关于西方的一切讨论,当然都无法离开中国自身的背景和经验,当然都会带有某种内在的比较研究之性质;但是与此同时,这又必须以尽可能充分地了解对方为前提,必须建基于持之有据的跨文化阅读。否则,除去空泛地强调基督教对于西方文学之重要,除去针对以往的偏见、忽视或者其他假想敌进行批判,就很难再有所推进。

相对而言,外国文学研究在基督教神学和中世纪文学方面的准备都还比较薄弱,因而确实需要以详实的第一手材料为依据,从中世纪欧洲文学与基督教文化的相互关联入手,对该时代的文学特征和神学信念进行双重的探讨。由此,进一步的相关研究才能得到比较实在的基础。同时,无论就中世纪欧洲文学进行译介还是研究,都应该具有一定的问题意识。而有关问题的提出及其针对性,便也自然构成了可能的研究思路。

一、中世纪欧洲文学研究的跨文化、跨学科性质

中世纪欧洲文学的独特样式、由来和发展,注定要使相关讨论

成为一种跨文化、跨学科的研究。

它之所以是跨文化的,不仅是因为基督教本身就体现着古代希腊与希伯来两大传统的融合,而且还在于“蛮族”文化、罗马文化对中世纪欧洲之语言、民俗及文学风格的深刻影响,在于中世纪欧洲所包纳的东方与西方之差异。这种复杂的多文化交融可以溯源于远古游牧民族的迁徙、早期希腊人的东扩和罗马帝国在纪元之初的巨大成功,然而最终是在中世纪得到重组和延续,形成了一个以地中海为依托的基督教世界。这既是欧洲的基督教化过程,也是基督教的欧洲化过程。离开这一基本的跨文化考察,对于中世纪欧洲文学的理解乃是不可能的。因此对中世纪欧洲文化的解说,应当成为中世纪欧洲文学研究的基础;进而才能根据基督教与希伯来传统、古希腊传统、“蛮族”传统、罗马—拜占廷传统的关系,寻求中世纪欧洲文化品格的总体定位。

它之所以是跨学科的,则是由于基督教观念对中世纪欧洲文学具有一种根本的规定性。由于中世纪欧洲文学格外鲜明地体现着宗教的动机和宗教热情,以最具“人文”性质,而似乎远离“神学”的中世纪语法学、修辞学和逻辑学为例:这些“人文学科”为世俗作家排序(the list of authors)并研究其创作的形式或风格,其实是要为最后阅读《圣经》做准备;而罗马诗人维吉尔高居世俗作家的榜首,也是因为他的创作被认为最接近于神圣的文本^①。由此观之,有论者以为维吉尔在《神曲》中的向导形象表达了但丁的“人文主义理想”,恐怕多少有些望文生义。又如欧洲中世纪的戏剧,从时间线索上看,它似乎应当承袭古希腊和古罗马的戏剧传统,而实际上除去泰伦斯的几部剧作之外,当时根本没有任何古代的作品传

^① O. B. Hardison: *Medieval Literary Criticism: Translations & Interpretations*, New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1974, p. 9.

世;即使是泰伦斯的这几部作品,也基本上被欧洲中世纪早期的作家们视为有伤风化的闹剧而予以排斥^①。因此,中世纪戏剧几乎完全是派生于基督教圣餐仪式的一个独特的戏剧品种。对于这样一种文学现象,神学的梳理和历史的考察就不能仅仅作为一般的背景,而要与文学的分析互为表里。具体到中世纪欧洲文学史的研究,这应当体现为关于基督教宇宙观、《圣经》解释学、神学象征学说等方面的讨论。也许可以说,这些观念是基督教与中世纪欧洲文学之间最主要的连接点。

二、中世纪欧洲文学从 “非国族化”到“本土化”的特征

近代以来的文学史观念,大体上是以民族意识、民族语言和民族国家为内核,因而“国别”文学(或者“类别”文学)乃是文学史研究中的最普遍方法。但是至少在中世纪的早期和中期,欧洲并没有条缕分明的“民族文学”之界限,却是体现着更大程度的跨民族性和跨文化性;因此它很难被后世的文学史观念简单地涵盖。这不仅是由于语系的相近而在不同语言之间留有相互影响的痕迹,甚至其题材也并非各自独立。比如亚瑟王的故事、《罗兰之歌》、《尼布龙根之歌》等等都是由多个民族共享的素材资源,研究者无法以它们分别代表英语文学、法语文学或者德语文学;即使作“类别”研究,也只能将它们归入英格兰题材、不列颠题材、日耳曼题材、法兰西题材和罗马题材^②。国别文学史或类别文学史的研究方法不仅无

① Joseph Strayer, ed., *Dictionary of the Middle Ages*, New York: Harper Collins Publishers, 1983, vol. IV, p. 315.

② W. R. J. Barron: *English Medieval Romance*, London: Langman, 1987.