

但丁的视觉之旅：论《神曲》中的 *Ekphrasis*

专业：中国语言文学

硕士：钟碧莉

导师：肖剑博士

摘 要

本文将结合文本细读、圣经解释学、符号学和图像理论等多种方法进行对但丁笔下的“视觉诗”开展研究。通过但丁《神曲》中三个“视觉诗”中所呈现的图文张力的论述，将进行以下两方面的探究：第一，但丁所处的中世纪盛期(*high middle age*)中灵与肉，新约和旧约以及诗歌和神学之间的关系。如同米歇尔所说，诗歌和图像的关系从来不仅仅是两种符号的竞争，而是“身体与灵魂、世界与精神、自然与文化之间的一场斗争。”第二，视觉和朝圣者灵魂之间的关系，即“观看”在《神曲》中的神学意义。《地狱篇》中呈现的是石头而灵是缺席的，朝圣者面的是一幅不需要解释的空虚的图像。此时对应的符号学则是能指的自我指涉和物化；《炼狱篇》中石头开始有灵，开始说话。凡人能够理解的栩栩如生的雕塑指向了更高的上帝的神意，亦即是完整的能指——所指；最后《天国篇》中，灵完全占据了中心。由于天堂被视为“无相”之域，这里并不存在任何指涉。但诗歌的表现不能没有指涉，因此我们可以看到诗人是如何利用语言的指涉功能，并最终对其加以否定；此时能指所指的关系失效，诗人将宣称描写天堂的不可能的东西。灵与肉，或者是符号上的变化，最终是通过诗人的“观看”得以呈现，对“视觉诗”的讨论，同时也导向了视觉本身在基督教神学中意义的讨论：亦即是，“看”对我们的灵魂、精神到底意味着什么？在奥古斯丁看来，灵魂是有眼睛的；内心的眼睛在上帝之光的照耀下，最终能够达到最高的异象——即保罗所说的“第三层天”。光作为基督教神学中常用的意象，在《神曲》中，尤其是《天国篇》中也担当着帮助朝圣者进入超凡入圣之境的重要角色。

关键词：*ekphrasis*；图像理论；符号学；但丁；神曲

Abstract

The dissertation provides a discussion on the tension between text and image within the three *ekphrasis* in Dante's *Divine Comedy*. The methodology of it includes textual studies, biblical hermeneutics, semiotics and picture theory, with the aim to probe the ekphrastic phenomenon in Dante's spiritual journey. The purpose of this thesis is twofold. The first purpose is to make further research on the relationship between body and spirit, Old and New Testament, as well as poetry and Christian theology. As W.J.T Mitchell has said, the text-image battle is not limited to the competition of two signs; rather, this is one between "body and spirit, world and mind, natural and culture." The second purpose is to clarify the relation between vision and soul, i.e. the theological dimension of "seeing". The *Inferno* would reveal the presence of Stone while the spirit is absent. The pilgrim faces an empty picture /dead letters devoid of interpretation, which is resulted from the self-reference of the signifier; The *Purgatorio* is about how spirit infuses into Stone, which enables Stone to speak. The vivid, life-like bas reliefs accessible to human beings refer to the higher signified—the Providence of God; and the *Paradiso* is the place of spirit. Since the *Paradiso* is the realm of imageless, there is anything but references. However, reference is a necessary for poetry. Here we shall witness how Dante manipulates the references and turns against them in the end. The *signifier—signified* stops taking effect, thus the poet claims that to talk about heaven is a mission impossible. The interplay between body and spirit, or between *signifier* and *signified* is represented through Dante's vision. The research on *ekphrasis*, at the mean time, leads us to think what is the theological significance of vision, i.e. what does it mean for our soul or spirit to "see"? From the perspective of St. Augustine, the soul has vision; therefore, the eyes of heart, with the help of the rays of God, can finally perceive the highest vision—the third heaven mentioned by St. Paul. Also, light, as a typical metaphor in Christian theology, plays an essential role in helping the pilgrim to attain the transcendental vision in *Divine Comedy*.

Keywords: *ekphrasis*, picture theory, semiotics, Dante, *Divine Comedy*

目 录

前 言.....	1
第一节 问题和重新定义.....	1
第二节 <i>Ekphrasis</i> 的研究回顾.....	7
第一章 灵与肉的纷争：地狱铭文	13
第一节 从灵与肉到新旧约之争.....	13
第二节 地狱铭文中的“讽刺”和身体.....	20
第二章：想象的力量：“看得见的言语”	28
第一节 “看得见的言语”——上帝造型艺术的诗歌再现.....	28
第二节 《炼狱篇》第十至十二歌 <i>ekphrasis</i> 所揭示的灵与肉的关系	33
第三章：诗歌的技艺：“无相”之域的书写	43
第一节 诗歌遭遇的最终困难——无力讲述.....	43
第二节 但丁的诗歌符号使上帝之言的在场.....	52
第四章：视觉的上升——“观看”的神学意义.....	59
第一节 《神曲》中“看”的神学意义.....	59
第二节 上帝之光使视觉飞升.....	68
结 语.....	74
参考文献	75
中文书目	75
英文书目	76
后记	80

前言

第一节：问题和重新定义

在如今跨学科盛行的趋势下，文图关系(text-image relation)日益成为学术研究的热点问题，远远超出了单纯的艺术史研究，文学理论或美学研究。一部分学者热衷于将具体文本和与其相关的特定图像的比较；以外科医生的极致精细抽丝剥茧地分析描述图像的每一个动词，时态和色彩，最后得出的是“文字既表现了图像又不能完全表现图像”的尴尬结论，长篇的精彩论述看起来却有点显得过于符合期望的老生常谈。另一部分学者则更倾向于将文图关系概念化，试图寻求两者关系最为根本的表达公式。结果却发现即便是最为完善的定义最终也敌不过处处涌出的“例外”。为了保持某个公式的可行性，学者们不惜排除各种例外，或者选择对此视而不见。如此一来，最好的结果便是，我们又多了一个形式主义的词语或者句子来定义图文关系；最坏的结果是，我们的头脑再次被弄得一片浑浊。这两个方向的研究似乎都倾向于沟通图文间的联系，这两类研究企图打破莱辛¹学术在文字和图像之间建立“障碍”。例如，在文献综述中所总结的那样，像柯律格尔 (Murray Krieger)这样聪明的大师就选择将 *ekphrasis* 推到了极致，认为它是一种普遍的诗学原则。”²詹姆斯·赫夫南(James A. W. Heffernan)虽批评柯律格尔，但自己似乎也在“概念”和“个别”间摇摆不定：在他的《词汇博物馆》(*Museum*

¹ 莱辛在《拉奥孔》的戏剧评论中反对对将文字和图像作所谓的“符号学”联系，他认为文字是时间符号，而图像则是空间符号；前者是属于人类社会创造的，绝对的文化符号，后者则是以模仿为主的自然符号。因此两者之间有着不可跨越的清晰界限，假如非得将图画也归文字符号世界，无形中就是对图像本身的取消。和莱辛持同一观点的还有艺术史学家贡布里希，他的《艺术和错觉》一书中就认为，虽然图像也是一种等待解码的符号，但图像的解读是自然的，甚至是天然的——他称之为“天然机制”(automatic mechanisms)。这种自然机制就像人脑中的编程，能够帮助原始人甚至动物理解图像，因此它是普遍适用的。一幅画着树的画作对于原始人或者是现代人来说都是能够分辨的。他关于图像的解读后来更为潘诺夫斯基发展。在其图像学研究中，就更为详细地列出了从三个层次来解读图像：(1)第一性或自然的主题；(2)第二性或程式主题；(3)内在意义或内容。

² 原文请参见本文第8页注18。

of Words: *Ekphrasis from Homer to Ashbury*)一书中，赫夫南展现了一种模棱两可的矛盾：他断然摒弃以往学者将精力灌注于具体文本和具体图像关系的做法，认为 *ekphrasis* 必须概念化。因此，赫夫南与其说批评柯律格尔，不如说只是不满意他给出的定义。赫夫南所做的，不过是用自己的定义去替代柯氏的定义罢了。

笔者在这篇论文中，试图从 *ekphrasis*（下文将译为视觉诗³）的角度入手，在前人研究的基础上，对《神曲》中的文图关系作一些初步的探究。选择这个角度的原因主要有二：（1）*ekphrasis* 彰显了文字和图像之间的紧张关系。当线性文字试图去表现空间性的视觉图像时，我们或是感受到一种猎犬和角鹿之间追逐的快感，或是一种蜜与糖的完美融合。无论是对抗还是合作，这种表现和被表现 (present & represent) 的过程总能清晰地呈现眼前；（2）正是由于 *ekphrasis* 的“清晰性”，使它不是一个仅凭感受的文图并置 (juxtaposition)，而是一门实在、确凿的诗学技巧，一种明了的文学表达方式。这比单纯地感觉到在王维的诗中看到一幅山水画，或者在布莱克 (William Blake) 的版画中看到了诗歌诸如此类的印象，更为可靠。除此之外，第三点原因，亦即是这篇论文的研究看起来至少不是毫无意义的可能，在于目前对中世纪 *ekphrasis* 研究的缺乏。虽然针对文图关系的研究由来已久：古老如赛蒙尼德斯 (Simonides of Ceos) 的“亦诗如画” (ut pictura poesis) 发迹传统，现代如米歇尔 (W.J.T. Mitchell)、赫夫南、帕特南 (Michael Putnam) 和贺兰德 (John Hollander) 的研究，关注中世纪视觉诗的研究却几乎空白，和后来的文艺复兴时期的丰富程度相比，简直令人吃惊。这很可能源于人们一直持有的偏见，认为中世纪摒弃，驱赶图像，甚至不屑于描绘它。哈格斯顿 (Jean Hagstrum) 在他著名的《姐妹艺术》 (The Sister Arts) 中为中世纪的视觉诗哀悼，认为它们与荷马，

³ 国内一般将 *ekphrasis* 译为叙画诗，但从目前的学者研究看来，“叙画”一词已经远远不足以涵括 *ekphrasis* 的范围和研究客体——现在包括有绘画，雕塑，音乐，甚至梦境（参考 Claire Barbetti 写的 *Ekphrastic Medieval Visions: A New Discussion In Interarts Theory*, 2011, Palgrave Macmillan, 芭贝蒂在书中甚至将中世纪神职人员的预言性梦境也列入了 *ekphrasis* 的行列。）除了“叙画诗”，国内另一个译名为“图说”，出自于陈永国老师翻译米歇尔的《图像学 形象，文本，意识形态》 (Iconology: Image Text Ideology)，这个译名比“叙画诗”更好的一点在于其还原了 *ekphrasis* 一词中原有的“言说” (speaking) 的元素，同时兼顾了它的视觉性客体。但这个译名对于但丁《神曲》中的 *ekphrasis* 依然不完全适用，因为除非把图像 (image) 的范畴加以扩大（这样很容易会引起概念混淆），“图说”这一译法就无法概括《神曲》中的 *ekphrastic* 现象。为了论述的准确性，笔者将译为“视觉诗”，因为论文中所选取的三个 *ekphrastic* 现象都是基于贺兰德提出的“看得见的言语”（出自田德望先生所译的《神曲》中文版）。这里但丁尝试利用书写文字来表现视觉感强烈的物体或者环境，因此，笔者的译法也取其所长，译为“视觉诗”。

维吉尔等作品相比显然黯然失色。但事实并非如此：中世纪从来不是一个苍白的时段：它精美绝伦的手卷装饰和教堂彩色玻璃就是最好的例证之一。中世纪也不像一般看法所说的那样，对于图像或其他视觉艺术“深恶痛疾”。亚历山大的克莱门特(Clement of Alexandria)就曾经说过：

上帝之像(image)就是祂的言；言的图像(image)即为真实的人，亦即是人的思想。(人)被认为是按照上帝的模样(image)来造的，是上帝的临摹(likeness)。⁴

而且，图像或者其他物质性信息，作为上帝精神的预表(prefiguration)，也是凡人洞识上帝旨意的途径之一。凡人之智性，是无法割舍投射在物质上的目光；重要的是他们能够通过物质这一媒介（如观看圣像，观看绘有圣子的图像等）来提升思想至上帝真理之光中。

此时，一个不可避免的问题出现了：到底什么是 *ekphrasis*（视觉诗）？或者更为确切的是：什么是《神曲》中的视觉诗？它们在这部庞大的诗歌中意味着什么？对视觉诗下定义，并用这个定义来阐释整个宏大的图文指涉系统，是每位研究它的学者之终极目标。在柯律格尔看来，*ekphrasis* 企图通过语言载体表达文图间的符号关系，以便将视觉艺术“收入囊中”成为自己的诗学客体⁵。贺兰德则利用柏拉图的“摹仿”原理来解释视觉诗的“生成”。在《理想国》中，苏格拉底说过，凡地上之物，在天生均有一个原型(archetype)。例如，天上有“床”的原型，地上所有的木匠造出的床均是它的临摹。当画家将木床临摹到画中时，便是临摹的临摹；最后，当诗人在诗中对这幅画加以描述时，它就是对“影子的影子的影子”的临摹了。⁶每一次“临摹”都是对原型的远离。赫夫南部分接受了

⁴ 原文是：For “the image of God” is His Word; and an image of the Word, the true man, that is, the mind in man, who on this account is said to have been created “in the image” of God and “in His Likeness.” 引自 *Exhortation to the Greeks*, G.W.Butterworth 翻译, 洛布丛书 第 215 页, 哈佛大学出版社, 1979。这里是笔者的拙译。

⁵ 柯律格尔的原话是“What is stated in all these diverse attempts at ekphrasis is the semiotic status of both space and the visual in the representational attempt by the verbal art-an ultimately vain attempt-to capture these within its temporal sequence, which would form itself into its own poetic object.”，正文为笔者自己的概括和翻译。

⁶ John Hollander, *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to the Silent Works of Art*, P 127, The University of Chicago Press, 1995.

贺兰德的定义，把视觉诗定义为“对视觉再现的语言再现”⁷ (the verbal representation of visual representation)，与此同时，赫夫南继承了米歇尔的性别理论，进一步将文字解释为“男性”，而图像则为“女性”。利用文本来再现图像，在赫夫南看来，就是男权强力对女性话语的收编和压制。这些具有野心的定义，都试图将有关 *ekphrasis* 的现象统统涵括进来，但往往却事与愿违。另一些如帕特南(Michael Putnam)，或者约翰逊(Patricia J. Johnson)等学者，则更加倾向于“就事论事”，亦即是通过具体文本的来对 *ekphrasis* 一词的定义作扩充或者解释，他们更倾心于类型学——为 *ekphrasis* 添入新的类型。如帕特南提出的“概念视觉诗”(notional *ekphrasis*)，或约翰逊(Patricia Johnson)提出的——“表演 *ekphrasis*”(performative *ekphrasis*)。

前辈学者的研究固然值得学习，他们的观点也不乏或深刻、或新颖的见解；他们的提出的相关理论用于解释《神曲》也不乏道理。例如，但丁在描写炼狱雕像时候展现的“动态——静态”紧张维度恰好可适用柯律格尔的理论；帕特南的“概念视觉诗”所强调的纯粹由诗艺创造出来的“艺术品”放在这些栩栩如生的雕塑上也无可厚非。笔者的意思是，这些理论虽有着自身合理之处，却总有“隔靴搔痒”之嫌，原因就在于《神曲》这部作品的一个与众不同之处：它是一部记叙一位上帝的诗人的朝圣之旅。因此，我们在解释《神曲》时无法避免的便是它的神学维度。因此前辈学者的力量与其说是不足和缺乏，不如说是尚未触碰到神学体系下的视觉诗的问题。在《神曲》中，但丁自己有给予“视觉诗”特有的名称：*visible parole*（看得见的言语）——从字面意思，它本质是一种言说(speech)，但却有着视觉的效果；此外，但丁还引入了听觉和嗅觉效果，使得《神曲》的视觉诗有着非同一般的“感官性”。因此，*ekphrasis* 已经成为利用文学再现(literal representation)来展现感官体验(sensual experience)的一个“生成”(generating)了。既然它是一种“生成”，这本身就意味着一种“动态”，是一种“成为”(becoming)

⁷ 实际上，赫夫南将视觉诗定义为“再现的再现”，和贺兰德的“临摹的临摹”没有本质上太大的区别。不过赫夫南更为准确地把握到了视觉诗中所涉及的“图”与“文”两种媒介之间的差别和联系。

而不是“此在”(being)，这本身和《神曲》诗歌结构的开展⁸是相互呼应的。

解决了 *ekphrasis* 再定义的问题，接下来的问题便是为何选择 *ekphrasis* 这个角度去切入但丁的这部宏大的作品。上文已经提及，视觉诗所能彰显的图文间的紧张关系和它清晰的指向使得研究成为可能，那么对于《神曲》这部特定的作品而言，它的意义又在哪里呢？这就是本论文第四章将要讨论的话题。这个讨论将从两个方面展开。第一，视觉诗所包含的神学维度，亦即是视觉诗和神学、神学美学之间的联系。第二，视觉，即“看”本身在基督教神学中的意义到底是什么；更为具体地说，即通过“看”这个外在举动，朝圣者内在的思想和灵魂发生了怎样的变化？《神曲》的读者和研究者都不难发现，这部巨大的诗歌实际上展现的是一场视觉之旅，无论是地狱受罪的恶灵、炼狱受洗的灵魂和天堂幸福、发光的有福之灵，但丁都是通过“看”——看这些灵魂的状态、行为而使得自己受到启示和教育。对于但丁，灵魂状态就是通过观看的过程慢慢变得完满：这个观看绝非单纯的视觉行为，而是利用心灵之目(mind's eyes)来体贴神启，最终洗净尘世沾染的罪行。除此之外，贯穿整部诗歌的另一个重要主题便是但丁逐步提高的视力。地狱里是没有光亮的，但丁拖着沉重的肉身前进，看到的是赤裸裸的肉身性的在场，如灵魂被撕咬，被焚烧，被冻结；在看得见星光和阳光的炼狱，但丁看到的是受洗的灵魂，此时他们虽然仍还带着肉身的痕迹，但他们的行为已经表明了他们在向精神的道路上前进，他们的歌唱、低头行走，《炼狱篇》12）无一不带着寓言性(allegory)的“赎罪”象征而非肉体的缠绕。在充满亮光的天堂，但丁起初连贝雅特丽齐的微笑都无法承受（《天国篇》21）；后来，但丁却能够直视那些发亮的灵魂。到最后，他看到了寓言性的上帝，但也意识到了自己所看的不过是投影(shadow/image)，真正的上帝是人理性无法触及的。他在天国所看到的一切，不过是上帝为了迎合他凡人的感官能力，而将不同的灵魂安置在不同的天国层，并让他们呈现不同的光亮状态。因此，虽然但丁看到不同层次的灵魂，但在他们当中，这些层次仅仅是为了让他更好地理解不同的灵魂承受神恩和理解

⁸ 根据弗里切洛的解释，整部《神曲》并不是一个结论行为的诗歌，但丁的诗人—朝圣者的双重身份并不是一开始就重合的；相反，两者是分裂的，而随着诗歌的展开，诗人慢慢地朝着朝圣者身份靠拢，最终合而为一。因此但丁一开始并不是以朝圣者的声音来说话，他一开始就迷失在代表肉欲的森林里，后来又经过了炼狱和地狱河流的洗礼，才真正成为上帝的诗人。同样，《神曲》中的视觉诗也不像是柯律格尔说的那样是一个“凝固”的时刻；相反，它是各式感官体验（听、看、嗅、触）的相互糅合，发生作用的过程。

神启程度的不同，并不是那些灵魂“本应”在那个地方。既然所看见的影像最终都必须空去，那么捕捉影像并加以描述的语言才会失效。但丁语言失效的最重要原因在于，他的诗歌就是一个视觉的记录，但他意识到自己所看的都归于上帝不可触及的影像，那么再描述它们是没有任何意义的。

视觉诗主题贯穿了整部《神曲》，并把三部诗歌都联系起来，使其成为整体。这样的研究就不会顾此失彼，其理论可以适用于整部诗歌，而不是仅仅解释诗歌的某个部分⁹。罗伯特·贺兰德(Robert Hollander)在他《但丁<神曲>的寓言性》(*Allegory of Dante's Commedia*)一书的附录中就已经对但丁“看得见的言语”进行了简略的讨论，他将地狱之门的铭文（地狱第三歌）、炼狱的雕塑(炼狱第十至十二歌)和天国飞鹰（天国第十八歌）都归入了“看得见的言语”里面，但他仅仅是讨论了这三个场景之间在寓言、象征和意象上的联系。笔者采纳他的这一归类，但除了讨论三个场景的联系，笔者会更深入地论证这三个场景是如何展现但丁视觉的晋升，以及这个晋升对于但丁作为一个圣徒的精神层面上的意义。

除了阐释《神曲》中 *ekphrasis* 的动机，笔者还试图将圣奥古斯丁的三层视觉：肉体、想象和智性¹⁰和皮尔斯语言学的“能指——所指”联系起来，分析《神曲》的三界的 *ekphrasis*：地狱铭文，炼狱雕塑，天国字母和飞鹰，在此基础上回应这弗里切洛提出的“忏悔现象学”。¹¹

⁹ 但丁的重要研究者之一的奥尔巴赫就试图调和《神曲》中诗歌和神学之间的矛盾：他提出，但丁的现实主义是基于“摹仿”。但他这样的做法将地狱和其他两章炼狱和天堂割裂开来。地狱成为了但丁悲情浪漫主义的诗学高峰，而天堂则是枯燥的经院哲学。这样的努力发人深省，但却不能很好地将《神曲》化为一个整体。反之，弗里切洛(Freccero)的“讽刺”论则能贯穿全曲。笔者的论文理论基础之一亦是弗里切洛的研究成果。

¹⁰ 这个观点由 Felix Newman 在其文章 *St. Augustine's Three Visions and the Structure of Commedia* 中有极为详细的论述。

¹¹ 请参阅 Freccero 的 *Dante: The Poetic of Conversion*。概括而言，所谓“忏悔现象学”就是随着但丁的不断“上升”，诗人的所见所闻以及诗人自身的身体性逐渐减弱。最后到了天国，但丁充分意识到灵魂的“纯粹精神性”——Beatrice 告诉但丁，甚至他在天国所见的灵魂都不是它们自身，而是为了适应但丁凡人的视觉能力而产生的投影，就如为了能让凡人理解上帝而把祂塑造为有手有足一样。正是因为身体性的逐渐减弱，因此，但丁所看之物，也从身体逐渐升华至精神。

	身体现象学	符号学
地狱:	死灵拥有身体	能指的自身物化
炼狱:	大理石开始有灵	但丁诗歌(能指)——上帝艺术品(所指)
天国:	上帝之言和上帝的在场 ¹²	能指——所指失效

在飞鹰和字母组成的画面中,文字和图像不再是以往文本中的“竞争”关系,或者“压制”关系,它们已经融为一体,语言重新回到了“fre-fallen”之前的状态,这也是诗人使用的凡间言语失效的最根本原因。但丁无法表达,禁止表达,同时也是“无需”(unnecessary)表达。因此,但丁的三种 *ekphrasis* 恰好可以在神学和语言学方面得以沟通。

第二节: Ekphrasis 的研究回顾

学界关于 *ekphrasis* (视觉诗) 的研究主要还是围绕图像和文字的相互关系进行。总体而言,研究分为两大类: 第一类是在文学领域内作比较研究,亦即是将具体文本和与之相关的特定图像的比较; 第二类则更倾向于将文图关系概念化,试图寻求两者关系最为根本的表达公式。第一类研究成果琳琅满目,从古典作品(如荷马史诗,或维吉尔的作品)到后现代的实验诗歌都有涵括,如帕特南(Michael Putnam)的维吉尔叙画诗研究、让·哈尊(Jean Hagstrum)对济慈《古希腊瓷颂》的分析等等。而就第二类研究而言,米歇尔(W.J.T Mitchell)的代表作《图像学: 形象,文本和意识形态》(*Iconology: Image, Text, Ideology*)绝对是将文图关系从纯粹文学领域扩展至意识形态领域的里程碑。她认为: (1) 诗歌与文字之间没有本质上的区别——从这两种媒介的天然属性、表现客体或对于人类惯有思考方式所产生的影响来看——都没有不同。¹³ (2) 诗歌与图像之争,绝对不是单纯

¹² 根据《约翰福音》,上帝之言也是上帝存在的形式之一。上帝的终极在场掩盖了一切凡人言语的光辉,或者说,天国只存在精神性的所指。文字符号能指——所指发挥效用的前提大概在于两点: (1) 能指的不在场; (2) 能指大多为精神性,不可感之物,因而必须通过暗喻等符号将其表现出来。但这一点对于天国飞鹰一幕都已失效了。一方面,灵魂组成的飞鹰本身就是上帝之言的在场(presence); 另一方面,上帝之言不仅仅是精神性的,它还具有创造实质的神性,只有它是自足(self-autonomy)的,因而不需要被表现。这也是语言符号失效的最根本原因。

¹³ W.J.T 米歇尔,《图像学》(*Iconology: Image, Text, Ideology*), 芝加哥大学出版社(Univ. of Chicago Press),1986

的不同符号之争，而是身体与灵魂、外部世界和内心精神、自然与文化之间的踌躇。¹⁴

本文亦希望能在众多前辈学者的研究中吸取他们的经验，并尽力提出自身对于文图关系的一些见解，而笔者的关注点落在研究文图关系最为常见的 *ekphrasis* 之上。¹⁵为何将 *ekphrasis* 称为研究文图关系最为常见的落点呢？原因是不言而喻的：一方面，*ekphrasis* 通过文字叙事，“再现”了各式各样的视觉艺术，在读者的心灵之目中创造出了一幅幅图像，用我们熟悉的话语来表达便是“诗中有画”；另一方面，被文字表现的原本静止的视觉艺术，由于叙事的流动性，从而获得了栩栩如生的生命力，就如同但丁《炼狱篇》中那仿佛会说话的，连自然也为之羞愧的浮雕。紧跟米歇尔脚步，对 *ekphrasis* 有着自己独特见解的莫过于詹姆斯·赫夫南(James A. W. Heffernan)，他的《词汇博物馆》(*Museum of Words: Ekphrasis from Homer to Ashbury*)¹⁶一书吸取了米歇尔意识形态“压制”(suppress)的特点，进一步将这种“压制”关系细化了——男权主义对于女性的压制，这使得他成为第一

年版。这两个观点是根据米歇尔书中第二章的内容由笔者进行了概括和翻译而成的。她的观点基本支持尼尔森·古曼(Nelson Goodman)的“差异理论”。不同于莱辛和贡布里希，古曼认为，无论是文字还是图像，两者都处于**同一套符号系统**；不仅文字是符号，图像也是人类社会创造出来的符号，而不仅仅是对自然的模仿(natural resemble)。他断言：“图像就和别的文字一样，是需要被阅读的。而阅读的能力需要我们学习而获得。因此两者的差异并非实质性的，只是程度的不同；而这种不同则在于解读文字和图像的“方法”不一样。对于能指——所指关系绝对化的文字，其解读的关键在于“差别”(differentiation)；而图像符号的解读则在于相似和联系。详情请参阅《语言的艺术》中古曼使用的“有刻度/无刻度温度计”的比喻。

¹⁴ 米歇尔认为在现代政治世界中，意识形态却往往是通过建立偶像而发挥作用的：当概念变成可视的具体形式，它们（和群众）的关系才变得清晰起来，这也是马克思“拜物教”的起源。作为形而上，无法感知的意识形态，为了实现自身的压制，操控功能，必须通过创造清晰的，可以感触的形象(image)来和群众建立类似宗教的崇拜关系；因而它是具有欺骗性的——包含着压制和非理性，是对自然模仿的真实图像的对立面。她进一步解释意识形态是如何通过“物化”来操控世界的：意识形态作为一种精神活动(mental activity)，将自身通过“商品”(commodity)的物化形象加诸于人们的思想之上；而这一切的发生，都依靠资本的操控和流动。因此，资本主义社会的“恋物”完全就是其意识形态的物化和具体化表达。

¹⁵ *ekphrasis*，中文很多时候译为“叙画诗”，但其对象却不一定是“画作”，学者的研究已经将其扩展到其他艺术形式或者与视觉有关的装饰形象，因此本文将其译为“视觉诗”，详见本文前言第一节。

¹⁶ 詹姆斯·赫夫南(James A. W. Heffernan)，《词汇博物馆》(*Museum of Words: Ekphrasis from Homer to Ashbury*)，芝加哥大学出版社，1993年版。

个将性别问题引入 *ekphrasis* 联系起来的学者。¹⁷另一方面，一位将 *ekphrasis* 概念化的学者——穆雷·柯律格尔(Murray Krieger)认为：“(*ekphrasis* 是)……，每首诗歌在表现真实自我之时都会践行的一种普遍的诗学原则。”¹⁸柯律格尔将 *ekphrasis* 阐释为“叙事的暂时冻结和停滞”，使得读者可以去探求诗歌中的“停顿空间”，他解释说，阅读 *ekphrasis* 和观者停驻在博物馆某件展品前细细欣赏的效果是一样的，因此只要任何文字能够创造出这种“停顿”(still moment)¹⁹，那么它都可以被称为 *ekphrasis*。概括而言，*ekphrasis* 实际上是一种符号欲望(semiotic desire)，它试图通过“模仿”绘画等艺术品，来达到“自然符号”(natural sign)的目的，²⁰这种符号欲望将诗歌语言的潜力推到了极致。与此同时，*ekphrasis* 这种涵括其他“再现艺术”的勃勃雄心之中，柯律格尔亦不忘提醒读者，由于语言文字本身的无实质性(unsubstantial)，这一切再现自然的努力都是徒劳的。而文字这种叙述的欲望，则被他幻化为一种浪漫的怀旧——怀念言语(Word)在人类堕落之前所拥有的在场实质(corporeal presence)；但实际上，我们知道，只有上帝之言才能做到这点——人类只能通过 *ekphrasis* 来重现堕落前上帝之言的美好。²¹

在笔者看来，无论是古曼还是柯律格尔，他们的不足都在于过于渴望得出一个确定的，使用于文学作品中出现 *ekphrasis* 的“公式”，（古曼对柯律格尔的批评不恰恰也适用于他自身吗？）但这种普遍化(universal)对于捕捉形式、内容越发多样的 *ekphrasis* 来说，显然是不现实的。而且，即便 *ekphrasis* 真的像古曼

¹⁷ 在他的论述中，文字代表的是男权社会，而图像则一直作为一种类似于女性的从属地位的存在。因此，用文字来表现图像的过程，就是利用代表男权的文字来压制、转换女性话语的过程。

¹⁸ 原文是 “a general principle of poetics, asserted by every poem in the assertion of its integrity”，摘自柯律格尔著名的论文 “*Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or Laokoon Revisited.*” 赫夫南批评柯律格尔定义的 *ekphrasis* 不过是用一个概念名称取代另一个概念名称的，见其《词汇博物馆》的序言。

¹⁹ 柯律格尔，“*Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or Laokoon Revisited.*” *The Play and Place of Criticism*，约翰霍金斯大学出版社(Johns Hopkins University Press),1967 年版。

²⁰ 在皮尔斯看来，文字和图像最基本的区别，就在于文字是人为的，绝对的符号；而图像是对自然的模仿，因而它是自然的，相对的。*Ekphrasis* 简而言之就是，“文化符号”(cultural sign)模仿自然符号的幻想。

²¹ 文图关系在中世纪神学氛围笼罩之下有了更为深刻的含义，米歇尔在《图像学》中就曾经明确表示文图关系是“身体和灵魂、外部世界和内心世界”的踌躇。相对于感官的图像，“言”(Word)是无法直接感触的，两者的对立传统源于《哥林多后书》3:6 “他叫我们能承当这新约的执事，不是凭著字句(letter)，乃是凭著精意(spirit)。因为那字句是叫人死，精意是叫人活（注：“精意”或作“圣灵”）；3:7 “那用字刻在石头上属死的职事，尚且有荣光，甚至以色列人因摩西面上的荣光，不能定睛看他的脸；这荣光原是渐渐退去的，”由此，言往往和精神性、概念性相联系，而刻在石头上（类似于图像）则属于身体性，物化的概念。

或柯律格尔那样得到了“概念化”，²²这些概念也会渐渐被证明越来越不能应对各式作品中出现的 *ekphrasis* 形象。无论是“性别压制”还是“诗学原则”，将一个如此庞大的概念生硬地套在 *ekphrasis* 身上，显然抹杀了不同作品、诗人笔下 *ekphrasis* 的不同特点，导致 *ekphrasis* 脱离作品本身的语境，成为一个干巴巴的统一概念。虽则古曼的《词汇博物馆》开篇就明言：如今是具体文本和特定图像比较研究的尾声了，我们应该踏出这种狭隘的比较，来到更为广阔的领域；但笔者认为，与其将 *ekphrasis* 泛化至一个面目模糊的概念，不如还是将它放置回具体文本语境之中，通过“原点阅读”还原其活泼的面貌。帕特南在“维吉尔的史诗设计”(*Virgil's Epic Design*)一书中细致得令人惊叹的原文解析便是最好的代表之一。他将《埃涅阿斯纪》中出现的 *ekphrasis* 界定为“概念 *ekphrasis*”(notional *ekphrasis*)，²³并具体通过动词时态的分析揭示叙事和绘画之间的间隙，以及观者和被观者之间的互动关系，揭示出这部宏大作品中的 *ekphrasis* 实际是整部史诗结构的“缩影”，通过对其研究可以发现史诗暗藏的另一种“叙事”。同时他还认为读者阅读 *ekphrasis* 就是在用心灵之目(inner eyes)来观看由诗歌语言构建的图像(image)，²⁴通过对不同观者的分析，*ekphrasis* 为读者预先揭示了史诗的走向，

²² 古曼为 *ekphrasis* 设下的含义是“通过语言再现表现视觉再现”(verbal representation presents visual representation); 而柯律格尔则将 *ekphrasis* 的地位从文类提高至诗学原则。

²³ “概念 *ekphrasis*”实际上是由约翰·贺兰德(John Hollander)在《观者的精神》(*Gazer's Spirit*)一书中提出的 *ekphrasis* 的一个种类，其继承的是在《理想国》第十卷中柏拉图的“原型/模仿”传统：当某物为画家所描绘，或雕刻家所雕刻，这类的模仿已经三次远离了原型；当 *ekphrasis* 再利用文字再描述画家或雕刻家的作品时，它已经被四次推离真正的原型了。贺兰德关注的是观者对于图像的解读，以及 *ekphrasis* 是如何在读者头脑投射出图像的。Notional *ekphrasis* 最为特殊之处在于，它的表述对象不再是现实的物品，而是诗人的想象之物，如《伊利亚德》中荷马描写的阿基琉斯之盾，或《埃涅阿斯纪》中埃涅阿斯在迦太基看到的神庙大门雕刻等。和之前隶属于艺术品的 *ekphrasis* 相比，notional *ekphrasis* 将自己从实物描述的限制解放出来，凭借自身的叙事力量在读者头脑中“创造”视觉艺术——言辞图像(verbal image)，关于它的概念请参米歇尔《图像学》关于图像的分类；虽然她本人并不是十分认同这种说法，但这并不妨碍其在文学评论中的影响和作用。由绘画想到诗歌，或由诗歌构建出图像，这两者都是有可能的，问题只在于到底这种“互动”能被推到怎样的程度。

²⁴ 帕特南对于观者和被观者的重视，显然也是受贺兰德的影响。贺兰德对 *ekphrasis* 的界定是“再现的再现”(the mirroring of mirroring)，他对视觉的关注使得他的概念比柯律格尔范围小得多，但却更为清晰。《观者的

但主人公埃涅阿斯却一直处于“无知”的状态之中。

另一位有着精彩分析的奥维德研究学者帕翠西(Patricia J. Johnson)则提出另一种类的 *ekphrasis*——“表演 *ekphrasis*”(performative *ekphrasis*)。她认为《变形记》中的艺术不仅是通过诗歌语言再现艺术品本身，还展现这件特定的艺术品是如何为艺术家所创造出来的过程；因此，艺术家的行为(performance)也构成了艺术品一部分。帕翠西进一步指出，无论是荷马还是维吉尔笔下的 *ekphrasis*，其描述的艺术品都处于“完成时”——两位前辈诗人着重表现的是艺术品的外表细节，以及观看艺术品的人(gazer)的心理状态。奥维德的创新之处在于他灵气十足地表现了一件艺术品的成形过程，例如第六章中对阿剌克涅纺织的描写。同时，她甚至将奥维德对俄耳甫斯之歌的描述也纳入 *ekphrasis*，其原因就在于俄耳甫斯对其歌曲的创作，同样也融通了自身的表演；正是这种相同的努力，使得对音乐的描写也取得了 *ekphrasis* 的地位。帕翠西突破了柯律格尔提出的文本“停顿时刻”(still moment)，表现的是一个旋律的流动时刻。

对《神曲》中艺术品研究最为特出的研究便是巴罗里尼(Teodolina Barolini)的《不神圣的<喜剧>》(*Unidivine Comedy*)。她认为，但丁利用诗歌语言对上帝创作艺术品的“再现过程”，同时也是但丁意图模糊自己的诗艺创作和上帝创作之间界限的过程。²⁵ 但丁笔下的 *ekphrasis* 并不是单纯的通过文字再现(verbal representation)来表现图像再现(visual representation)；相反他要表现的是“实质”——他要让读者相信，他笔下描绘的一切都是真实的。正如辛格尔顿所说“但丁神曲最大的虚构就是它不是虚构的”²⁶。 *Ekphrasis* 一词源于希腊文 ε κ φ ρ α

精神》便是典型的具体文本和特定图像比较分析路子。

²⁵ 巴罗里尼的原话是：“In God's representation art and truth, seeming and being, have merged, have become one, so that there is ultimately no difference between being a sign in God's reality and being a sign in his art.” 她的“去神话”论述虽然十分精辟，但却又是以压下了但丁背后奥古斯丁、托马斯哲学为代价的。而我们知道，《神曲》的伟大，不仅仅在于它是一位天才诗人的天才创作，更因为它背后蕴含的复杂的中世纪神学精神。在阅读《神曲》时，我们不仅要看到诗人但丁，更应该看到朝圣者但丁，只有将文学性和神学性相结合，才能更完整地理解但丁个中深意。

²⁶ 罗拔贺兰德，《但丁<神曲>中的寓言》(*Allegory in Dante's Commedia*)，普林斯顿大学出版社(Princeton Univ. Press),1969 年版。拔贺兰德在书中就阐述了但丁的如何模仿圣经语言，使得自己的言辞脱离文字空虚的本

ἐκ φράσις，由“ek”(out)”和“phrasis”(speaking)两部分组成，其本意在希腊修辞中指的是广义上利用语言对有生命之物或者艺术品进行描述，即用言语“讲出来”(speak out)。这个最初含义使得它和中世纪神学十分容易便得以联系——上帝创世正是通过“言”的“讲出来”(要有光、要有水)。因此笔者大胆猜测，但丁描写 *ekphrasis* 的过程，实际就是模仿上帝之言造物的过程；他试图将上帝的艺术展示为自己的诗艺，以取得圣经语言的实质性——这也是为何但丁在后面的篇章承认自己犯下“骄傲”(Pride)的罪行最深的缘故。

从 *ekphrasis* 诞生至此已有长达数千年的传统，对其的研究和分析也是数不胜数。²⁷笔者在这篇简陋的文章中，只能在恒河沙数的学术著作中尽力做到两点：第一，回归到但丁《神曲》的原文，分析《神曲》语境中的特定 *ekphrasis* 以及其与中世纪基督教哲学的联系，因此本文的落点将不会在于对概念的提炼和泛化；第二，通过对但丁笔下 *ekphrasis* 分析研究《神曲》的诗歌结构，以及诗人对“图形”、“观看”的理解。

质，最终获得实质。

²⁷ 现代学者认为，*ekphrasis* 来自古希腊诗人西蒙尼德所建立的 *ut pictura poesis* (as is painting, so is poetry)——叙画诗传统中，他明晰表达了“画是沉默之诗；诗为讲述之画(painting is dumb poetry and poetry speaking painting)”的观点，从此揭开了 *ekphrasis* 中文字与图像、诗歌与绘画、时间艺术和视觉艺术，文明与自然等数不清，割不断的篇章。这个传统后来由另一位诗人贺拉斯在其《诗歌艺术》一书中得到进一步扩展。贺拉斯认为，看画和读诗的道理是相同的：看画时远看和近观均有不同的艺术感官体验；同样，对于诗歌而言，精读和将一首作品作为整体来读，也会带给读者不一样的享受。对于文字与图像的关系，诗人们并不是唯一的发言者，在柏拉图的《斐德若篇》中，散步的苏格拉底就表示“无论是诗歌还是绘画，都持有一种神圣的沉默……当你向它们询问之时，它们永远只会给你相同的答复……”。因此，图像需要文字来替它叙说(speak out)。

第一章 灵与肉的纷争：地狱铭文

“可是眼睛的艺术终欠这高明：它只能画外表，却不认识内心。”²⁸ (They draw but what they see, know not the heart)

第一节：从灵与肉到新旧约之争

看外表/字面还是认识内心是贯穿《神曲》“视觉诗”最重要的主题——它来源于保罗传统，即“写在石版上……字句是叫人死，”和与其相对的“那写在心版上的……精意是叫人活”（《哥林多后书》3:3-6）。石板的字句指的是《旧约》，即摩西从西奈山上下来后拿着的石板（《出埃及记》34:29）。而摩西下山后因面皮发光，与众人说话时用帕子蒙上了脸。圣保罗则认为，这个帕子必须得废去，因为它使得“以色列人不能定睛看到那将废者的结局。”（《哥林多后书》3:14）正由于这个帕子，以色列人变得“心地刚硬”（《哥林多后书》3:15）在圣保罗看来，那不相信道成肉身的基督的犹太人思想变得昏暗(pōrōsis)，即石化(petrification)；心如石般坚硬的含义在解经传统中一直被保存下来，思想的昏暗最终和心的坚硬(duritia cordia)形成了固定的映射。²⁹

犹太人的失败源自于解释的失败；即对人子属灵的话表面字句的执着，正是这种执着将他们推至对肉体执着的深渊。他们完全不能理解“主的话是灵是生命”。

《约翰福音》中犹太人并不相信肉身化的人子，他们“彼此争论说：‘这个人怎

²⁸ 威廉·莎士比亚，《你是春的明媚秋的丰饶 莎士比亚诗歌精选》中《你的眼睛是开向我心中的窗》，第44页，梁宗岱/译，湖南文艺出版社，2013年版。

²⁹ 心的昏暗，石化等阐释来自于约翰·弗里切洛《美杜莎：字句与灵》一文，弗里切洛在注中指出，关于 pōrōsis 一词的历史可参看 J. A. Robinson, 《圣保罗致以弗所人的信》(St. Paul's Epistle to the Ephesians) (London, 1914), 页 264-274; “心的坚硬”的释义则出自于标准注释(Glossa Ordinaria); PL, 114, 55。

能把他的肉给我们吃呢？’”³⁰他们将耶稣的话“吃我肉喝我血的人就有永生，在末日我要叫他复活。我的肉真是可吃的，我的血真是可喝的。”³¹理解为兽般的茹毛饮血，对字句/肉体的执着使得他们的心/思想也坚硬起来，变得如同石板一般。“石化”的意象通过狄斯城的美杜莎形象再次出现：“让美杜莎来；我们好把他变成石头。”（《地狱篇》9:52-53）此时，维吉尔用手捂住了但丁的双眼。但丁接下来的诗句让人倍感困惑：

啊，有健全的理解力的人哪，你们揣摩在这些神秘的诗句的面纱下隐藏的寓意吧！（《地狱篇》9:61-63）

作为导师的维吉尔帮助朝圣者避开了美杜莎那使人石化的，肉欲的爱；诗人但丁也呼吁读者³²不要停留在他诗歌的字面意思，否则读者就会被“石化”。弗里切洛认为³³：

语言与诗歌是一种连续的苦修（*askesis*），它们指向比自己高的东西，拒绝看到这一点就意味着流连于字面，将它看做完全没有灵性的东西，而为人类话语赋予意义的却正是那灵。

相对于刻在石板上的《旧约》，刻在心上的《新约》显然有着更大的荣光，因为上面的话就是“灵和生命”，读懂这些话语内心的信徒将在末日来临时得到救赎。灵与肉的纷争最终体现在旧约和新约的“拉锯”。读者遇到的第一首“视觉诗”——地狱铭文，就重现了《旧约》解释学上的失败。

³⁰ 《约翰福音》6:52，第137页，出自《圣经》和合本，国际圣经协会。

³¹ 《约翰福音》6:54-55，第137页，出处同上。

³² 我们必须注意朝圣者但丁和诗人但丁之间的区别：前者是成长中，未完成时态的但丁；后者经历了三界的体验，理智变得成熟，信仰变得完整的但丁。每次呼唤读者之时，则是诗人但丁在场之时。此时的呼吁是让读者脱离当时的情境，站在《神曲》整体的高度来考虑问题。

³³ 弗里切洛，《美杜莎：字句与灵》，选自《但丁：皈依的诗学》（*Dante: The Poetics of Conversion*），朱振宇/译，华夏出版社，2014年版。

由我进入愁苦之城，

由我进入永劫之苦，

由我进入万劫不复的人群中。

正义推动了崇高的造物主，

神圣的力量、最高的智慧、本源的爱

创造了我。在我以前未有造物，

除了永久存在的以外，

而我也将永久长存。

进来的人们，你们必须把一切希望抛开！³⁴（《地狱篇》3.1-9）

朝圣者瞥见地狱大门的这段文字，说出了走进地狱的第一句话：“老师，我觉得这些话的含义很可怕/坚硬(*duro*)。”（《地狱篇》3.12）但丁的反应令人想起了耶稣在迦百农会堂里教训人，他让大家要吃他的肉饮他的血，门徒中有人听了，立刻说“这话甚难(*hard*)，谁能听呢？”（《约翰福音》6:60）人子则回答：“叫人活的乃是灵，肉体是无益的。我对你们说的话就是灵，就是生命。只是你们中间有不信的人。”（《约翰福音》6:63-64）仅仅看到字面意思，却不去体会文字符号指涉的更高一层的“所指”，使得不信基督者只能永远止步于“肉体”而无法抵达“灵”。符号学上的能指-所指关系与身体-灵魂的关联有了对应。这种表现的实质是能指的自我指涉(*self-reference*)，自我的重复指涉形成了一个死循环，能指失去了获得更高一层所指的本体论高度而回到了自身。能指自身成为所指之时，就是能指“物化”(*reification*)的时候——这使得能指获得了一种虚假性的在场。正如铭文中的自述：“我也将永世长存”(*E io etterono duro*)。此处的 *duro* 是 *durare*（持久、持续）的第一人称，当大门自称自己永恒性持久时，这难道不也

³⁴ 但丁，《神曲·地狱篇》，第三章，页15，田德望/译，人民文学出版社，2002年版。本文所有对《神曲》的引用均出自于此。

是个巨大的反讽吗？它所谓的“持久”不过呈现的便是坚硬的石头，缺席的是灵；但丁在短短的几行诗中出现了两次 *duro*，也暗示了死灵中那昏暗的受到上帝惩罚的命运是“永恒”、了无终止和毫无希望的。

“这里必须丢掉一切疑惧，这里必须清除一切畏怯。”维吉尔老练的回答将读者的注意力引至了《埃涅阿斯》中西比尔与埃涅阿斯在冥府入口的对话，却偏偏忽略了“*duro*”一词隐含的重要暗示：除了可怕，*duro* 还象征着“坚硬”³⁵。但丁自己也暗示了 *duro* 双重含义的存在：首先，但丁形容他所看到的地狱铭文为“颜色黯淡阴森”(*colore oscuro*)。令人诡异之处就在于，朝圣者对于这段文字的第一印象是**感官性**(*sensitive*)的，他的初始反应并不是这段文字的“含义”(meaning)而是它的外观颜色(*appearance*)；亦即是，但丁起初并没有“阅读”而是“观看”地狱大门上篆刻的文字。于此相对，他的印象也是感官性的——坚硬。但这并不意味着但丁放弃了阅读，实际上，观看和阅读对于但丁而言几乎是同步而不可分的，否则但丁就不会感叹文字的“可怕”。*Duro* 巧妙地结合了观看和阅读两种体验；甚至是“混淆”了这两种体验。弗里切罗在《地狱的讽刺：地狱之门》³⁶(*Infernal Irony: The Gates of Hell*) 中敏锐地抓住了这两种差异，亦即是铭文和文字之间的差异，前者的实质是图像(*image*)，所对应的感官是“观看”(seeing)；后者则需要“阅读”。看与读的区别，就是开头所说的看到外表和认识内心的差别，阅读需要进一步的解释，寻找隐藏在字句下的深意。

关于看与读，奥古斯丁有这么一段关于读文本与观画差异的论述：

读文本并不同于看画：当你看到一幅画或图片的时候，你对所有的东西一目了然并因此赞美艺术家。但当你接触文本的时候，看远不足矣，因为文本要求你去阅读。当你看你所不理解的篇章时，难道不是要问别人：“这里写着什么？”亦

³⁵ 德林(Robert M.Durling)的译本将该词翻译为 *hard*，显得更为灵活，因为 *hard* 一词也同时包括了“理解困难”和“坚硬的石头大门”两种含义。《神曲》德林版注释分别有《地狱篇》《炼狱篇》和《天国篇》三部，编者和译者均为德林(Robert.M.Durling)，纽约：牛津大学出版社，三部出版年份依次为 1996,2003 和 2011 年。本文凡引用《神曲》的意大利文和英文均出自于此。

³⁶ 弗里切洛，《地狱的讽刺：地狱大门》，选自《但丁：皈依的诗学》(*Dante: The Poetics of Conversion*)，朱振宇/译，华夏出版社，2014 年版。

即是，你在问它的意思是什么；仅观看是不够的。³⁷

同时奥古斯丁在其对《创世纪》字面意义的评注中三种视觉模式：属肉体的（the corporeal）、属魂的（the spiritual）和属理智的（the intellectual）。第一种异象是因身体官能收到外界刺激而产生的视觉。属魂的视觉模式则主要指人的想象力，这种模式的产生可以是感觉，也可以是写作、记忆或梦。最后，属理智的视觉则可以带来完整的理解。假如说“看”属肉体的视觉模式，那末“读”至少是属魂的，因为阅读需要通过文字符号，想象符号所指涉的意义。在一部主题被假定为是“看”的诗歌中，但丁却以“读”一段铭文为开端；³⁸或许地狱式的讽刺就在这里：但丁“假设”这是一篇可“读”的文字，但事实上它只不过是一篇仅“看”足矣的铭文。但只有完成了朝圣之旅的诗人才理解地狱铭文“看”的本质。正因为如此，朝圣中的但丁想要解释的意图被阻碍，切断，最终返回到了符号自身。维吉尔对于朝圣者疑惑的问非所答，似是而非的态度恰好停止了但丁对于铭文进一步解释的进程，使得但丁止步于“观看”，而不是进一步的阅读和追问——“它的意思是什么？”停留在字句表明事实上并没有进入到“阅读”阶段，它所产生的效果恰恰和观看图画是一样的，亦即是，假如我们不去追问这些文字“到底是什么意思”，那么我们实际上就是将这些文字物化为一幅“观看”的图像。在这里，属肉体 and 属魂的解释模式转换为“图像和文字”的理解。关于“图像与文字”的区别，古曼(Nelson Goodman)说过：两者表现方式不同。图像是以其“相似性”(resemblance)来表现；文字则以其“再现性”(representation)。³⁹后者是通过作为文字的符号来指涉事物，这些事物和符号形象毫无关系（想象一下英文中的 heart，这五个字母和“心”的形象毫无关联），⁴⁰而前者则必须以其色彩、线条、布局来进行模仿。因此，文字要起作用的话，必须指向外部。在文学理论传统中，也往往倾向于将文字置于更高的地位。18 世纪评论家约瑟夫·艾迪逊认为：

³⁷ 该段落引自弗里切洛《地狱的讽刺：地狱大门》一文，原出处是奥古斯丁的《〈约翰福音〉阐释》(*In Ioannem*)，tr. XXIV, 2 (《约翰福音》6:6-14)。

³⁸ 弗里切洛，《地狱的讽刺：地狱大门》，页 98。

³⁹ 《艺术的语言》(*Language of Arts*)，[美]尼尔森·古曼/著，页 67-68。

⁴⁰ 想象一下英文中的 heart，这五个字母和“心”的形象毫无关联。

经过精心的选词遣句，文字会有巨大的力量以至于一段事物的描述会比看到它们本身给我们带来更生动的概念。相比于实际看到的景象，在文字的帮助下，读者在他的想象中能看到色彩更加鲜艳，画风更加生动的景色。⁴¹

柯律格尔更直接将文字和想象力关联在一起：

事实上，由任意符号(arbitrary sign)组成的文字是一种思考工具，这意味着它允许，甚至要求解读。由此产生的效果并不完全受控于文本，因此读者对着相同的叙述可以有不同的趣味，取决于读者们赋予相同文字相异的想法。⁴²

符号本身没有决定意义，关键的是我们用什么模式去解释符号，观看还是阅读？但丁在门上看到了我们所读到的文本。按照皮尔斯(C.S.Peirce)的定义，纸上的文字成为了图像(icon)，即“主要依其相似性再现其客体”的任何符号。⁴³米歇尔更是将图像称为“最难融入符号学的符号类型，……即传统上与词语符号相对立的符号。”⁴⁴维吉尔的回答将但丁和读者从对文本的解释退回到文本的视觉化上，用弗里切洛的话来说，就是一种表现的表现——“用写在纸上的字句表现与之相同的刻在石头上的字句。”无论这是有意或无意（或许他也不理解这段铭文的意义，不要忘记，诗人在《神曲》中一直提醒我们，来自灵泊的维吉尔在认识

⁴¹ 艾迪逊这段评论来自于 W.J.T 米歇尔的《图像学》(*Iconology*)，页 23。艾迪逊的观点对后来诸多评论家影响深远。在浪漫主义的浪潮下，他歌颂了人类的想象力和个体性，同时也提高了文字的地位。这与柏拉图以来的美学传统之间有了很大的差异：在柏拉图传统中，图像由于其“当下性”(immediacy)受到了赞赏，而文字由于其符号性被放在一个次要的地位，详见柏拉图的《斐德若篇》中关于字母，文字的论述。该段为笔者自译。

⁴² 柯律格尔，《自然符号的幻象》(*Ekphrasis: The Illusion of Natural Sign*)，约翰霍金斯大学出版社，1991 年版，页 43。在此笔者分别引用了 18、20 世纪的文学理论，虽然和中世纪无直接相关，但两者的思想都分别继承、背离了原有的传统。由两位学者的观点我们可以看到文字和想象力的关系，与古代奥古斯丁的思想有着奇妙的共鸣。

⁴³ 皮尔斯，“The Icon, Index, and Symbol”，in *Collected Papers*, 8 vols., ed. Charles Hartshorne and Paul Weiss (Cambridge: Harvard University Press, 1931), 2.276,2:157.

⁴⁴ W.J.T.米歇尔，《图像学》，陈永国/译，北京大学出版社，2012 年版，页 66。

上是有限制的，这在炼狱和天堂中表现得越发明显），均表现了地狱诗学的解释模式(Hermeneutic mode)是“身体性”的。

但丁的地狱定义为“属肉体”的，在其进入地狱伊始已有暗示。首先，但丁发出的第一个动作是“*vide*”（看），而不是读(read)。这就暗示，但丁面对的是铭刻(*scritte*)而非文本——虽然他极力想混淆两者的界限，但他这样做是为了展示讽刺而非纯粹对现实的模仿。其次，但丁的第一印象也是视觉性的：“……这段文字，颜色黯淡阴森。(Queste parole **di colore oscuro**)”“*di*”这一介词往往表现的是事物的品质和属性(*nature*)，读者至此难道不会好奇，为何但丁对于一段（假如是）文字，做出了色彩的评价呢？——仿佛他看到的是一幅图画(*image*)。虽然朝圣者还在困惑当中，但已经成功返航的诗人却以种种暗示提醒我们：在这片地域上，感官、官能才是阐释之道(*way of interpretation*)。柯律格尔认为，这是一种“图像美学”(pictorialist aesthetics)：

借助像“图像”(image)这类的词，可将视觉艺术放在文本意义之中，或以不知名的暗喻或空洞类比的方式在诗歌中适用，目的是消除词语和视觉间的差异。这种把视觉转移到文本的暗喻，以及对“image”一次在诗歌评论中的无顾忌使用的现象，将会在图像美学中屡见不鲜。⁴⁵

地狱的身体性还表现在以下方面：但丁的讽刺诗学对应的恰是奥古斯丁关于“恶”的说法——恶并不是一种实体，它被表现为一种“缺席”(absence)，即爱的缺失。(《忏悔录》第2章)由于其本质的虚无性，恶必须通过有罪的行为来达到自身的“物化”。而在地狱中，死灵的罪是以身体性的惩罚呈现出来，灵魂的罪最终通过可触，可感，可体验的物理惩罚制造了自身“在场”的幻想。例如，弗兰齐斯卡在象征情欲的风中被刮得无所安定；伪善者被迫穿上色彩鲜艳的镀金斗篷；犯鸡奸罪的鬼魂则被迫躺在炙热的沙地上，忍受着火雨打击，被不正常的情欲“烧”得体无完肤。每一种罪孽都恰如其分地被某种惩罚所表现，假如说有罪的行为是“恶”的物化，那么惩罚则是对死灵在尘世间所作的行为的进一步物

⁴⁵ 柯律格尔，《自然符号的幻象》(*Ekphrasis: The Illusion of Natural Sign*)，第一章，页12。

化。正是这双重的喻象(figuration)构成了“恶”的在场感——当然，当我们知道“恶”不过是种缺失时，讽刺达到了最高点。当诗人将文字转换为图像，将灵魂转换为身体之时，我们同时还注意到另一个惊人之处，即是“在场”(presence)的不断消退。开篇的三韵句以“由我”(per me)开端，并始终以第一人称“我”(me,io)贯穿整段铭文；这段铭文还假设了一个听众“你们”(voi)，仿佛有谁与之对话似的，若不是译文中将这段文字单独编辑处理，读者是无法得知这其实是一段铭刻在地狱大门上的字体——实际上，我们和但丁一样，在阅读了这篇铭文之后，才恍然发觉这是一幅图像。想象古代的读者，当他们读至这段之时，有可能会认为有谁在试图和他们对话，而言说往往意味着说话者的**在场**。随着诗行的展开，我们发现并不存在一个在场的发言者，剩余的金是一块坚硬的石板——即石头/物的在场。

第二节：地狱铭文中的“讽刺”和身体

根据弗里切洛的“身体现象学”，这种属肉体的视觉模式与地狱诗学是相符合的。“身体现象学”指的是身体性/肉体的沉重程度随罪过加重而递增；或随着罪过减轻而递减的现象。但丁的地狱之旅给读者带来的是强烈的感官性：不仅但丁可以和死灵互相接触，死灵们还承受着“身体性”的折磨：被风刮，被火灼，被冰冻住……在地狱中，身体性随着朝圣者的下降而越发加重；原本空虚的死灵被表现得如同有身体一般：可以拥抱，撕咬，踩踏……地狱第六歌中，但丁和维吉尔在大雨中行走，“我们从那些被沉重的大雨浇倒的阴魂上面走过，脚掌踩在他们那似乎是人体一般的虚幻的影子(lor vanita che par persona)上，”（《地狱篇》6:35-36）但丁如是说。地狱第七环中，但丁又看见：“它们（黑狗）张嘴把牙齿咬进那个蜷伏着的鬼魂的身子，把它一片一片地撕下来，然后把凄惨的肢体叼走。”

（《地狱篇》13:127-129）死灵拥有了物理身体，实实在在地被撕咬；在地狱的最后一层，朝圣者遇见的更是整个撒旦的肉身！魔鬼的肉身讽刺性地被表现为倒置的十字架，但丁在维吉尔的引领下爬过撒旦巨大的身躯并走出地狱。而在炼狱，随着但丁额头上P字的消除，他的身体也越发轻盈。在这层，人和灵魂的接触似乎已经不可能了（如炼狱第二歌中但丁无法拥抱生前好友卡塞拉）（《炼狱篇》2），

但灵魂和灵魂之间的接触仍有可能的（如维吉尔和索尔戴罗、斯塔提乌斯的身体接触）（《炼狱篇》6、21），身体性并没有完全消失。当但丁来到了天国，灵魂沉重的身体性完全被轻盈的“光”所代替，这里不是背负着肉体的灵魂形象，取而代之的是各种令人炫目的发光体。

死灵通过“物化”，被表现为肉体，这个由能指自我指涉创造的虚伪在场被完全拆穿，但这种虚伪在地狱中却真实得恐怖。讽刺诗学的另一方面则表现在符号指涉关系的逆转。弗里切洛指出，在符号学的关系上，身体被看作是能指，即不可见的灵魂在尘世的显现；灵魂，根据亚里士多德传统，自然被看作“形式”（forma），即身体的能指。但在地狱中，指涉关系被颠倒：灵魂被表现为身体，亦即是说，灵魂退化为了能指，它指向的是“身体”。但更准确来说，灵魂并不能够真实地指向身体，死亡剥夺了一切，从肉体到希望，因此，灵魂唯有指向自己。被表演得“像”（like）身体和被表现“为”（as）身体是完全两个不同的符号系统，两者的关系恰好就是“表现性”和“相似性”的关系。在但丁之前描写冥府的前辈们，都小心翼翼地强调地狱的虚无性。或有维吉尔将地府描写鬼影重重，埃涅阿斯无法接触死去鬼魂；或有西塞罗或柏拉图将游历地狱托为“南柯一梦”，承认地狱的真实性是无人敢触之地。但丁却从一开始就宣扬自己是以肉身下地狱，他和死灵接触就仿佛他们不是死的，而是活的一般！这种对身体的执着（往往表现为对尘世的关心），在保罗传统中，就是对字句的执着，而那石板上的字句“是叫人死”——在末日审判中，这些灵魂将经历第二次死亡，这次，连地狱也不将存在。

奥尔巴赫将此称为但丁的现实主义，而支撑这种现实主义的则是模仿（mimesis）。在《摹仿论》一书中，奥氏指出，但丁最令人惊奇之处在于他把“历史性、可变和发展”从他“对真实的模仿”中驱除了⁴⁶——即在但丁的模仿中，时间性消失了，受罚的灵魂处在一个永恒的处所。奥氏引用的是黑格尔论但丁的描述“无变无化”，即“但丁将人类行动和受难的活生生的世界，更准确地说是

⁴⁶ 奥尔巴赫在原文中的话语是：“对真实的模仿其实是对尘世生活感官性体验的模仿，它的历史性、可变和发展似乎应属于它最根本的标志；无论在塑造形象时给这位进行模仿的诗人多少自由，他也不能将体验其本质的这一特性从真实中除去。然而但丁三界的居民均处于一种无变无化的存在中。” 德]奥尔巴赫/著，《论摹仿》，[吴麟绶 周新建 高艳婷/译，百花文艺出版社 2002 年版，页 211。

人类个体行为和命运的世界沉入了这种无变无化的存在之中。”⁴⁷而但丁的出现一方面带来了死灵所不知道的尘世的信息，将现世的历史瞬间戏剧性地带入了他们无变无化，堕入永恒惩罚的状态；另一方面，他们也将未来的预知，告知诗人的政治命运。但丁的尘世肉体，亦即是其旅行的“当下性”恰好填补了地狱死灵的知识——他们熟谙尘世的过去和将来却对现世一无所知：第十九歌中，尼古拉三世就能预知卜尼法斯八世的死亡；恰科清楚意大利的党争，也能预见这座城市的将来“以后在三年之内，这个党就得倒台……有两个正直人，但是那里没有人听他们的话”。（《地狱篇》6：64-73）；圭多在二十七歌中痛苦的渴望将对尘世的渴望和无知推向了高潮：

如果你是刚离开我从那里带来我一切罪过的可爱的意大利国土，堕入这幽冥世界的，就请你告诉我，罗马涅人现在是在和平还是在战争中……（《地狱篇》27:25-28）

但丁去除了地狱的“现在时”就等于隔绝了死灵和上帝的交流；因为正是处于“现在”的时间维度中，人才能认识到创造者。奥古斯丁在《忏悔录》中写到：

时间不论如何悠久，也不过是流光的相续，不能同时伸展，永恒却没有过去，整个只有现在……《忏悔录》卷十一 11）

对于上帝的日子，只有今天，祂的今天就是永恒。而对于处于时间河流中的人，奥古斯丁也不认为有“过去、现在和将来”之分，有的只是“过去的现在、现在的现在和将来的现在三类。”⁴⁸这是由于，过去的现在是回忆，是事情在上帝的时空中留下的印象；将来的现在是由于对现在产生的期望，通过注意并进入记忆。因此，过去和将来都是“现在”的表现方式。因此，奥古斯丁劝告人们“专心致

⁴⁷ 出处同上，此句乃为奥氏对黑格尔的引用，《论摹仿》，页 211。

⁴⁸ 奥古斯丁/著，《忏悔录》，周士良/译，卷十一第 20 节，商务印书馆，2007 年版，页 247。本文中对《忏悔录》的引文均出自于该译本。

志于目前种种，懂得你（上帝）是在一切时间之前，是一切时间的永恒创造者；”。

（《忏悔录》卷十一 30）“专心致志与目前”，亦即是专注于当下/现在，从当下去理解上帝创造的伟大，而不是去妄发疑问，怀疑上帝的存在和力量。地狱死灵不认识现在，正是因为他们对上帝的怀疑和不信。

奥尔巴赫还鲜明地指出，但丁的地狱戏剧、诗学模仿实际上就如同一个放大镜，个体生前的本性在这个惩罚的舞台上个性更加纯洁鲜明：“法力那太在地狱中比以往更加伟大，更强有力，更加高贵……（加法尔甘底）也许在他的一生中，他从未像现在这样相信人的精神，从未像现在这样强烈地感受到自己对甜蜜光线和儿子归多的爱，从未像现在这样动人地表达出来……”⁴⁹如此一来，奥氏将地狱诗学引向了对鲜明个体性的悲剧性张扬，由此，但丁在他的属于低等文体的喜剧中注入了悲剧的格调。悲剧的崇高格调在地狱人物中熠熠生辉，但丁似乎成为了一个悲天悯人的角色，对死灵充满着感情。奥氏的解读至此，却恰恰忽略了最为重要的一点：但丁的神学维度；他过于关注但丁是如何将悲剧庄严的风格引入喜剧；因此奥氏不得不投注于悲剧的文学性而忽略了《神曲》的神学思想。保罗·德曼(Paul de Man)说过，⁵⁰讽刺就是脱离语境，将所说的事物放在引号中悬置起来。

《神曲》中讽刺得以实现最为关键的原因在于诗人的“皈依”(conversion)。既非保罗，亦非埃涅阿斯的但丁带着人的肉身下地狱，上天堂，最后返回人间，整个皈依的过程本质上就是“由死往生”。经历过“死亡”的朝圣者得以返回，并在新的高度重新审视整个游历的旅途。游历时的彼时的但丁已经不是皈依的此时的但丁了：诗人但丁站在完成时的高度来写作，而主角则是未完成时的朝圣者；亦即是，但丁的诗人身份并不是一开始就预设好的，而是经过了地狱、炼狱和天堂三界逐步“生成”(generating)的；在这之前，但丁“朝圣者”（游历时）和“诗人”（游历后返回）的身份总体上是分离的，⁵¹讽刺正是诗人意见和朝圣者意见间的差异——在真正成为上帝的诗人之前，朝圣者必须通过不断犯错、修正、提高这样螺旋式上升过程。在地狱时刻(infernal moment)，朝圣者但丁有可能的确

⁴⁹ 《论摹仿》，第八章“法力那太和加发尔甘底”，页 212。

⁵⁰ 转引自弗里切罗《地狱讽刺：地狱大门》，页 106。

⁵¹ “总体上”指的是《神曲》大部分的场景，诗人但丁是跳出自身之外，以作者的高度来审视喜剧中的主人翁——朝圣者但丁，但有时，《神曲》中也有呼唤读者（整体大概有 7 次）的时刻，正是在这些时刻中，诗人但丁暂时插入了朝圣者但丁的身份。

对死灵抱有同情、怜悯、甚至赞成的态度，那是因为诗人的两脚——无论是自由意志还是理智——都没达到自如“行走”的地步；因此对于地狱很多事物，朝圣者都表现出“无知”。根据安东尼·K·卡塞(Anthony K. Cassel)对弗里切洛关于地狱开篇的重读，她指出了人们长久忽略了朝圣者失败的另一原因：无知(ignorance)。卡塞认为，正是“骄傲”蒙蔽了人类的内心（人类的骄傲以为自己不需要向导），⁵²使得他在得到上帝恩典之前无法完整地认识事物，从而造成认识上的盲区。⁵³朝圣者“无知”的缺陷，使得他无法对地狱中的死灵作出正确的价值判断她宣称，朝圣者甚至连刚开始也无法直视真正的太阳，而仅能看到它的折射(reglection)。⁵⁴“瞥见山肩已经披上了指导世人走各条正路的行星”（《地狱篇》1:16-18）。在地狱二层的情欲之风中，但丁甚至深切地呼唤(l'affettuoso grido): “受折磨的灵魂们，过来同我们交谈吧，如果无人禁止的话！”（《地狱篇》5:80-81），他的呼唤是如此强烈(sì forte)，保罗和弗兰齐斯嘉飞向他，后者用近乎谄媚的语调⁵⁵呼唤着但丁“温厚仁慈的活人哪”，这精致优雅的说辞**此时此刻**，彰显了弗兰齐斯嘉充满悲情、魔幻的女性魅力：慷慨，得体，优雅，富有教养；但对于已经经过勒特河洗涤，看过第三重天异象的诗人而言，这简直就是赤裸裸的情欲诱惑！精明的弗兰齐斯嘉正是利用了朝圣者的“无知”来对自己进行掩饰。这一幕发生在刚迈进地狱后的第二层，对于但丁而言，那时未经历过洗礼的自己还非常不成熟，也不足以有正确的判断能力。因此，我们可以看到，但丁在很多时候——无论是说话、发问，还是前进方向——都必须询问维吉尔，他的导师和父亲。例如当但丁对尼古拉三世莫名其妙的话感到尴尬和困惑时，维吉尔就教但丁应答：

⁵² 关于骄傲和向导的问题，请参看弗里切罗的文章《开篇场景》和《没有向导的旅途上，那坚实的脚》。

里面着重讨论了斯多亚式的哲学骄傲和皈依需要向导的关系。

⁵³ 卡塞在其论文“Failure, Pride and Conversion in *Inferno I*: Reinterpretation”一文中对但丁登山的失败有着精彩的重新解读，卡塞将以但丁的“瘸足”为关注点，从三界中找到了朝圣者每次重大的转变都和“脚”(pied)有关。

⁵⁴ 卡塞的原话是：“Through ignorance Dante will fail to gaze directly at the sun and will eventually lose even its reflected light. His climb without grace is an exceeding of the measure of man.” in *Dante Studies*, No. 94 (1976), pp. 1-24。

⁵⁵ 德林版对此场景的注释认为，弗兰齐斯嘉的言说以热情的称呼开头，意在博得听众的好感(goodwill)，这是一种在古典修辞术中常见的一种方法 *captatio benevolentiae*，即欲博得好感的意图。《地狱篇》注释，Note.88-10，页 97。

“我不是他，我不是你所指的那个人。”（《地狱篇》19:61-62）因此，至少在地狱中，维吉尔是但丁权威的导师——自然，弗兰齐斯嘉也明白这点，因此她就特意讨好了维吉尔：

再没有比不幸中回忆幸福的时光更大的痛苦了；这一点你的老师是知道的
(《地狱篇》5.121-123)。

这段献媚似乎显得有点不着边际，虽然德林版的注释认为，它是想唤起《埃涅阿斯纪》中埃涅阿斯对特洛伊人的鼓舞：

振作起精神来吧，抛掉悲伤和恐惧吧，也许有一天我们回想起今天的遭遇甚至会觉得很有趣呢。(《埃涅阿斯纪》1:220)

但埃涅阿斯说这话时，意思远非在不幸中回忆幸福，恰恰相反，他或许想说的是，假如他们成功重建特洛伊时，在那幸福的时刻回忆其今天的不幸——被尤诺折磨的船队——是有趣的。实际上，埃涅阿斯从来没回忆过所谓的“幸福的时光”；他对特洛伊城所有的回忆都是伤痛的、痛苦的，以至于他在迦太基看到壁画上所画的特洛伊战争景象时，流泪不止地感叹到：

“阿卡特斯，世界上什么地方、哪个地带不流传着我们的苦难啊？……即使在这里，光荣也仍然获得应有的报偿；人生不幸的遭遇也仍然赢得同情之泪，生活的痛苦也仍然打动人心。”(《埃涅阿斯纪》1:457-463)

大卫·昆特(David Quint)认为，⁵⁶整部《埃涅阿斯纪》最大的问题就在于“现今和

⁵⁶ 大卫·昆特，“Painful Memories: "Aeneid" 3 and the Problem of the Past”，in *The Classical Journal*, Vol. 78, No. 1 (Oct. - Nov., 1982), pp. 30-38。

过去的挣扎”⁵⁷ (a larger struggle between present and past), 埃涅阿斯沉浸在特洛伊被毁的伤痛之中, 这正是罗马帝国建立的最大障碍。因此, 为了未来的辉煌得以实现, 埃涅阿斯必须忘记(forgetting); 昆特将卷三视为“使得他们从过去伤痛中逃脱的过程”⁵⁸ (the process by which they must free themselves from their traumatic recent past.) 因此, 过去对于埃涅阿斯而言, 是一种必须逃脱的“伤痛”, 而非什么幸福的时光; 准确而言, 埃涅阿斯总在回忆着不幸, 而这种不幸将会阻碍他未来的幸福。弗兰齐斯嘉的谄媚使得她的古罗马知识显出了漏洞, 甚至有种“拍马屁”拍不着边的滑稽。因此, 弗兰齐斯嘉或许并不认为维吉尔真的能明白她的痛苦; 但将维吉尔包括到自己的情感之中, 试图引起其共鸣, 这是因为她十分清楚, 只要获得维吉尔认同, 借助了导师的权威, 便可以使但丁更加相信她的说辞; 朝圣者的无知和不得不对维吉尔的依靠使得弗兰齐斯嘉有机可趁。

奥氏仅仅止步于修辞的文学性, 而弗里切洛却将弗兰齐斯嘉的话放在整个皈依的诗学语境(或神学维度)中加以判断, 证实了但丁对地狱否定、贬低的态度⁵⁹。虽然但丁在倾听了弗兰齐斯嘉的诉说, 也忍不住“因悲伤和怜悯而流泪”⁶⁰ 不过, 穆萨(Mark Musa)注意到一个细节: 弗兰齐斯嘉偷偷摸摸地将传奇中男女的角色进行了调换: 女方的诱惑变成了男性的主动。穆萨认为, 弗兰齐斯嘉显然在说谎: 正如《湖上的朗斯洛》里皇后的主动献吻, 是她先吻的保罗; 这样做的理由很简单: 掩盖她作为勾引者的丑行。说话如此得体优雅的女性怎么可能是那个主动谄媚、甚至显得淫荡的女人呢!⁶¹

在这篇高贵的演说字句之下, 却隐藏着但丁的批评、反讽的态度。当时的“是”已经被转向的诗人改为了“否”。但丁的美学并不是通过模仿或者虚构来达到感官上的转换, 他最终的目的在于揭示地狱现实主义的虚伪; 揭示不信基督者永恒

⁵⁷ 出处同上, 原文页 31。

⁵⁸ 同上。

⁵⁹ 引自朱振宇, 《皈依的诗学》中译本前言《寻找丢失的“整体”: 弗里切洛的但丁批评》, 页 7。

⁶⁰ 自然, 这里似乎想要唤起奥古斯丁在《忏悔录》中描述的青年时阅读《埃涅阿斯纪》的场景, 那时尚未皈依的奥古斯丁也同样为狄多悲惨的命运哭泣, 从而堕入了对“爱”错误的认识中。“爱”分有两种: 一种是对上帝的爱, 另一种则是背向上帝指向自我的爱。这种指向自我的爱正是身体性不断加重的罪孽根源。

⁶¹ 参见 Mark Musa, 《看那能说会道的弗兰齐斯嘉(〈地狱篇〉第 5 歌)》(“Behold Francesca Who Speaks So Well (Inferno V)”), *Dante's Inferno: the Indiana Critical Edition*, ed. Mark Musa, Indiana University Press, 1995, 页 310-324。

受罚的命运, 否则将无法解释上帝的“诗性正义”(poetic justice), 就如同铭文咏叹的那般: “正义推动了崇高的造物主。”地狱最后倒置的十字架(inversed Cross)以其实在的肉感表明了, 地狱的一切都是对上帝的倒置, 对上帝的背离, 对上帝爱的偏向。奥氏那温情的浪漫主义观无法承受地狱最后一层之重, 更无法解释这样的残酷。

地狱最大的讽刺就是其看似真实的“身体性”; 简而言之, 就是虚无被表现为实在, 地狱语境下所有东西都被这种似是而非的氛围笼罩着: It looks like but it isn't. 讽刺的危险在于, 它必须肯定它所否定的事物; 即讽刺需要两端的距离, 没有距离就没有差异; 失去了差异, 讽刺就变成了纯粹的描述。具体到地狱的死灵, 身体作为死灵的否定面而存在; 但灵魂若要被表现, 那么它只能表现得有身体; 当死灵被表现得有身体, 它肯定了自己之所否定, 却永远无法成为其所否定。正是由于死灵本身和否定面的共时性存在, 才使得读者可以看到其中的差距; 这段差距就是我们所说的讽刺。和地狱死灵不同的是, 但丁的差距是不断缩小(因此炼狱的讽刺也较地狱温和); 而这些受罚的死灵只能永恒地冻结在这段差距当中, 假如这算是个悲剧, 那么它也是个毫不留情的悲剧。

第二章：想象的力量：“看得见的言语”

“诗与画之间的争论绝不仅仅是两种符号之间的竞争，而是
身体与灵魂、世界与精神、自然与文化之间的一场斗争。”⁶²

文字和图像之间竞争之所以如此引人入胜，恰恰是因为这场符号之间的竞争，折射出一个宏大的，自哲学诞生以来就争议不断的问题：灵与肉的斗争。作为奥古斯丁所称的“想象”主导的炼狱，但丁对图像的描写可谓是空前的满溢；但丁把上帝的艺术，转化为自己的诗歌文字的过程，就是使得“图像”有灵的过程。从炼狱开始的“梦境”，到山谷中的雕塑，再到游行的队伍和盛大的戏剧，无一不昭示着炼狱是一个有着太阳和星光照耀的，充满色彩的诗学空间；而开辟这个空间的基础，正是文字和图像，或者说是精神和肉体之间的竞争。清楚地描绘这个关系的莫过于圣保罗，在《哥林多后书》中，他早已阐明了救人的“精意”和叫人死的“字句”/肉体。圣保罗这一举措，从此也奠定了圣经解释学中极其重要的一点：旧约和新约之间的关系——盲目还是明晰，背向还是皈依，看到的是吃人⁶³还是圣子的精神。笔者因此认为，假如能在保罗传统中来阅读这几歌，或许能够深入理解诗人对于这些视觉艺术的含义。

第一节：“看得见的言语”——上帝造型艺术的诗歌再现

在炼狱第十歌中，但丁明确地将所看到的“报喜加百利和童贞女玛利亚”、“赤身舞蹈的大卫和米甲”以及“图拉真和哀求的寡妇”三幅雕塑称为“看得见

⁶² 米歇尔《图像学》，陈永国译，第二部分，北京大学出版社，2012年版，页59。

⁶³ 以色列民族不懂得圣子“面包和葡萄酒”的含义，将其字面理解为“吃人”。这才有了地狱第二十九歌的吃人惨景，这完全就是由于石化的心灵无法理解神意的下场。关于石化心灵，请参考德林注释版《地狱篇》第9歌和《天国篇》第33歌。

的言语”(visibile parlare)。根据诗行的描写,“看得见的言语”指的其实是视觉和听觉两种官能的幻变融合:但丁看着这些栩栩如生的雕塑,仿佛听得见他们在对话。但丁由此将他们兴致勃勃地称作是“新奇的事物”(cosa nova),那么诗人笔下的这些“视觉诗”到底“新”在什么地方呢?露丝·韦伯(Ruth Webb)在自己的著述中,一反现当代对 *ekphrasis* 的异化定义,溯其词源,阐明 *ekphrasis* 最初是用来表现一种修辞技巧:“*ekphrasis* 的篇幅、内容不限,见于利用所有言说技巧所形成的诗体或者散文体,只要它能够使得眼睛‘如临其境’,或者像一位古代作者所言的那样‘令听者变成观者’⁶⁴(它就能称为 *ekphrasis*)。”而但丁那些会说话的图像,却是原初式 *ekphrasis* 定义的倒置:不是把听者变成观者,而是将观者度为听者。在处理第十歌各种再现关系时,我们必须谨记:所感者(the receptor)有两位——但丁和读者。但丁的所感不一定等同于读者所感,因此诗人的工作是将自身所感通过书写文字传达给读者,此时,图像和文字的关系便由此而变得紧张。

除了笔者阐述的“倒置”,赫夫南还发现了另一个有趣的“逆转”(reversal)。首先,童贞女和加百利相遇的情境,本身在基督教历史上就是一个“逆转”——由人类始祖的原罪逆转到由圣子基督带来的救赎。加百利所说的那句:福哉!(Ave),正是诱惑亚当的夏娃(Eva)的翻转。辛格尔顿认为,自从人类始祖犯罪后,上帝之爱对人类之爱一直封闭着,直到道成肉身的基督以凡人的肉体经历了死亡的洗礼,代替人类承受了天父之怒,天国就重新对人类敞开了。因此但丁将怀着基督的玛利亚唤作“那位转动钥匙开启了崇高的爱的童女”。⁶⁵除了文字游戏般暗示的逆转,赫夫南进一步阐明,当加百利说“福哉”的这个时刻,正是上帝之言(Word),亦即是圣子,道成肉身的预兆时刻;这个时刻由上帝那“使自然本身在那里感到惭愧”(《炼狱篇》10:32-33)的艺术展示出来;然后玛利亚说出的“我是主的使女”,再次成为了言,而 Ave 正是 Eva(夏娃)的倒转(converse)。因此,整个道成肉身的循环由“视觉诗”很好地完成了:上帝之言—肉身—会言说的大

⁶⁴ 露丝·韦伯, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, 阿实盖特(Ashgate)出版社,2009年版,页8。原文是:“an ekphrasis can be of any length, of any subject matter, composed in verse or prose, using any verbal techniques, as long as it ‘brings its subject before the eyes’ or, as one of the ancient authors says, ‘makes listeners into spectators.’”正文为笔者拙译。

⁶⁵ 根据德林(Durling)的注释,在但丁看来,圣母是没有原罪的,当时“纯洁之胎”的神学概念在中世纪被广泛传播和接受。

理石—玛利亚口中映证之言。⁶⁶但更有信服力的说法来自于巴罗里尼(Teodolinda Barolini)，在她《不神圣的喜剧——但丁的去神学化》(*The Undivine Comedy—Detheologizing Dante*)一书中，她极力想要通过炼狱第十歌和第十二歌中出现的关于“讲述”“言说”等特定词汇或者情节⁶⁷来证明但丁试图混淆“模仿”和“被模仿”，从而模糊上帝艺术和诗人艺术间的界限。巴罗里尼的主要目的（正如她的书名所言）是摆脱由辛格尔顿提倡的从基督教神学角度来解读《神曲》的解释学方法。究竟以文学方式还是神学方式来对待《神曲》始终是但丁学界最大最为基础的争论，显然巴罗里尼采取的是文学方式；如同奥尔巴赫小心翼翼抽离但丁的神学维度，试图将喜剧“悲剧”化，浪漫化，巴罗里尼则更为激进干脆地公开要“去神学化”。因此她在书中极力地试图展示但丁处处想要超越，或者模仿上帝的勃勃野心；她眼中的但丁形象是怀着天才诗人骄傲的，而非一个在基督教中低头谦怀的朝圣者。虽然彼得·霍金斯(Peter Hawkins)不否认“《神曲》显然是一种文学努力（无论它多么仔细地掩盖它虚构的身份），它的目的不仅是赞扬上帝的荣耀而且也是赞扬诗人自己的天才。”⁶⁸，不过霍金斯认为，但丁利用圣经的四重写作法书写，是因为借助《圣经》这个坚实的基础，他可以宣称自己是一名冒险而大胆的先知，说着有可能被视为异端的言论。他始终认为：“义人当永被人纪念，不怕诋毁……”⁶⁹霍金斯看到的是一名上帝的诗人，而非僭越的尤利西斯。但巴罗里尼的论证让我们看到了但丁“再现”上帝造型艺术的能力，正是讨论文图关系最好的材料。对于但丁而言那“看得见的言语”，必须通过诗歌语言才能为读者感受到。巴罗里尼极为有信服地指出：

不过但丁诗艺中的言说性质在我们的脑海里嵌入了更为激进的理解：在再现

⁶⁶ 赫夫南，《词汇博物馆》，原文是：“The Word is made flesh, which in turn made stone, which in turn is made to speak, to become Word again: *Ecce ancilla Dei*, behold the handmaid of God.”，芝加哥大学出版社(The university of Chicago Press, 1993 年版，页 38。

⁶⁷ 例如，巴罗里尼指出，第十歌中“*storia*”“*storiata*”（描述，讲述）这类的词，还有第十歌以“我再也不能忍受了”(Piu non posso)这些都表明了，但丁想要以一种“言说”的态度对待这些上帝的雕塑品，并试图再现上帝创造的雕塑。

⁶⁸ 霍金斯，《序言：为盛典而写的戏剧》，选自《但丁的圣约书——圣经式想象论集》，朱振宇/译，华夏出版社，2011 年版，页 1-20。

⁶⁹ 出处同上，原文出自但丁，《君主论》3.1。

雕塑的过程中,那用以模糊艺术和真实的各式诗艺也可以用来模糊上帝的再现和再现这些再现之间界限⁷⁰。(《不神圣的喜剧》卷6页130)

的确,对于诗人而言,“看得见的言语”来自于雕塑生动的表情;但之于读者,“看得见的言语”难道不是被但丁书写下来的文字吗?但丁通过高超的诗艺再现了上帝的“再现”(represent what God represents),巴罗里尼让读者看到了上帝那有灵的石头上的罩着的面纱——但丁的天才和圣经式的想象。

那么但丁是怎么做到的呢?假如我们尚记得莱辛著名的论断:诗歌是时间的艺术;绘画是空间的艺术——我们或许应该将问题转向,但丁如何使得这种空间艺术变得“流动”,或者获得“流动”的体验?诗人此时放弃传统“视觉诗”对于造型(线条、色彩、姿态等)的描绘,转而将另一种体系——对话体系——植入其中。在第一幅加百利报信雕塑中,但丁就写到: *L'angel...quivi intagliato in un atto soave, che non sembiava imagine che tace* (那位天使……他的温柔神态雕刻得十分逼真,不像是不会说话的雕像), *tace* (沉默)一词既打破了无生命大理石的无言,同时也开启了诗歌文字中对话。但丁成功地解读了加百利的神态,并将他所“看得见”的表情转换为读者所“看得见”的文字;同样,根据童贞女玛利亚的表情,她仿佛在回答:“我是主的使女”。第二幅雕塑中,但丁重施故技,描写米甲的表情“神态活像一个怀着轻蔑和恼怒之情的妇人。但丁将和视觉相系的表情转化为对话的技巧在第三幅图拉真皇帝的雕塑中达到了高潮。事实上,在但丁眼前呈现的景象不过是一位“现出悲痛流泪的神态”的寡妇出现在图拉真皇帝的缰绳旁,往后的对话几乎完全是但丁自己的诗艺创作。诗人通过人称代词的往来切换,巧妙地营造了对话“你来我往”的流动感以及逼真感。巴罗里尼敏锐地指出(这种巧妙需回到意大利原文方可看出),最后对第三幅雕塑的描写都成为了由人称代词引出的对话: *ed elli a lei rispondere*, (然后他回答说) *e quella*, (然后,她说) *ed ei*, (然后他说) *ed ella*, (然后她说) *ond'elli* (最后他回答), 越发简单的代词将读者的注意力从图拉真和寡妇的造型雕塑渡向了两人间的对

⁷⁰ 原文是: “But the dialectical nature of Dante's design inscribes an even more radical suggestion into our consciousness: the various techniques for blurring the boundary between art and life employed in the representation of the reliefs also serve to blur the distinction between God's representation and the representation that represents it.”.

话；而对话正是在时间维度上展开的言说——没有比对话形式更能体现时间展开的了。更为有趣的是，但丁这种对话的形式，恰恰就是模仿了剧本的形式。在柏拉图的美学体系中，戏剧备受推崇，⁷¹因为它是唯一一个能够使得观众感到真实（剧场的人物，情节）的语言再现形式。它的模仿才产生的文学“在场感”是诗歌、散文所无法媲美的，并足以和言说语言(*speaking language*)相提并论；这种真实的“在场感”是由诗人但丁带给我们的，唯有通过他这把阐释的钥匙，才能转开上帝所给的神秘象征(*sign*)。在这段对话穿插中，读者再也无法分清，这到底是上帝的杰作所带来的幻象，还是但丁诗歌所产生的魔力；这到底是上帝所给读者展示的，还是但丁想要读者以为这是上帝展示的——读者只能通过看得见的诗句来“观看”上帝的杰作。霍金斯宣称，在《炼狱篇》中找不到诗人的自谦；自然，但丁也承认自己犯下了骄傲的罪行：“你的至理名言……消除了我心中巨大的肿胀。”（《炼狱篇》11:119-120），这是他自地狱第二十六歌后的再一次忏悔。⁷²但诗人义无反顾地在这条危险的路途上前进，难怪霍金斯将但丁对上帝之言的模仿称为“走钢丝”——“那是他在上帝的书和他自己的诗歌之间悬挂起来的钢丝”。

73

虽然但丁冒着“肿胀”（骄傲）的罪名大胆地模糊了上帝的艺术和自己的诗歌艺术，但关键还是在于他是个基督教诗人，所以他能很好地理解上帝的象征。而不像《哥林多后书》中的犹太人那般，仅仅流连于表面；否则但丁看到的将不是会言说的大理石雕塑，而只是一群美轮美奂的石头罢了。不同于埃涅阿斯和阿刺克涅的故事——其中主人翁都对表现出来的艺术品无知(*ignorance*)：埃涅阿斯读不懂自己盾牌上罗马城的预言，阿刺克涅看不出雅典娜织物中对“骄傲者”的

⁷¹ 柯律格尔，《视觉诗：自然符号的幻想》(*Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign.*)，约翰霍金斯大学出版社(Johns Hopkins Univ. Press),1991年版，页34。

⁷² 但丁在《地狱篇》26中写到：“现在回想起我看到的情景，我重新感到悲痛，并且比往常更加约束自己的天才，使它不至于离开美德的指导而奔驰。”(26:19-24)。这句忏悔出现在一个非常有趣的位置。在这之前一章，但丁描写了人蛇之间令人晕眩的变形，并宣称：“让奥维德不要讲卡德摩斯和阿瑞图萨的故事……我并不嫉妒他……”(25:97-99)。这般傲气的发言，但丁似乎要和古代以描写变形著称的奥维德比高下，他似乎忘记了自己观看地狱死灵的受罚是为了得到教育，而不是比赛诗艺。而在26歌，但丁接下来描写的是骄傲的尤利西斯沉船的教训。前后连贯来看，但丁都在处理“天才”和“使徒”，“骄傲”和“节制”的问题。

⁷³ 霍金斯，《“约翰与我所见略同”》，选自《但丁的圣约书——圣经式想象论集》，页73。

警告，他们都被阻碍在解读的围墙之外，因此他们和视觉对象是缺乏交流的，仅仅作为一个被动的观者。但丁不仅仅是“接受体”的角色（即受到视觉对象的触动而产生感官和心理上的体验），而是直接闯入了视觉对象本身进行了再创作，甚至是重新创作。他在这个含义上是个“创造者”而非“接受体”，这也难怪巴罗里尼暗示但丁“不神圣”的一面。

第二节：《炼狱篇》第十至十二歌 Ekphrasis 揭示的灵与肉的关系

本文第二章已经分析文字和图像的关系，⁷⁴即阅读文字意味着寻找文字背后的意义——灵；而观看图像只停留在表面，即执着于肉。炼狱和地狱的观看模式完全不同之处在于：如果说地狱铭文还停留在表面的状态，那么炼狱的大理石已经开始有灵了。灵与肉，或者说理念和可见事物之争，始作俑者为柏拉图。这位哲学家在《理想国》中作了一个著名的排序：神>造床匠>画家。他将视觉艺术放在了末端，并将画家称之为“和自然隔着两层的作品的制作者。”（《理想国》卷十 567B）和“对影像的模仿”（《理想国》卷十 568B）之模仿者；并认为一个优秀的画家“还是能骗过小孩和一些笨人，使他们信以为真的。”（《理想国》卷十 567B）哲人对模仿的鄙视，在中世纪则成为了对偶像和华丽言辞的抵制。奥古斯丁在《论基督教教义》（*De Doctrina Christiana*）中讨论了言辞和艺术的功能时，他郑重地表明了：

我没在讨论如何去使人愉悦，而是如何给想要指导的人以教导⁷⁵。（I am not now treating of how to please; I am speaking of how they are to be taught who desire instruction.）（《论基督教教义》卷四第 10 节）

奥古斯丁认为，那些华丽的言辞（speaking seeking verbal ornaments）属于诡辩；同

⁷⁴ 主要是根据奥古斯丁所分析的“读”与“看”的区别，详情请参照第一章页 16。

⁷⁵ 引自《论基督教教义》，奥古斯丁，《论基督教教义》英译本，R. P. H. Green /译，牛津大学出版社，1996 年版。

样，那些过于华丽的炫目的艺术品就是诱惑；基督教的言辞和艺术，都应该注重教导，而不是耳朵或者眼睛的享用。即使眼睛得到了愉悦，那是因为眼前的艺术品中存在的和谐对应了理智中的和谐，并不是单纯的取悦。⁷⁶他简明地指出了“享用” (enjoy) 和“使用” (use) 的区别: "to enjoy what we should use (is a sin)"⁷⁷ (《基督教要旨》卷十一第 1 节)。他对视觉艺术这类天生依靠物质载体 (大理石、黄金、颜料等) 的艺术种类持有某种蔑视——它们华美的外表使得观者停留在表面，而看不到应有的上帝的教诲，将人们的目光从上帝身上引偏，使得他们“心地刚硬”。圣奥古斯丁在《忏悔录》中义正辞严地训斥：“把不朽天主的荣光比于朽坏的人，比于禽兽蛇虫一般的偶像，以你的真理变为邪说。” (《忏悔录》第五卷第 3 节) 他还说：“美好的东西，金银以及其他，都有动人之处；肉体接触的快感主要带来了同情心，其他官能？同样对物质事物有相应的感受。……但为了获致这一切，不应该脱离你、违反你的法律。” (《忏悔录》第二卷第 5 节) 沉溺于偶像，在奥古斯丁看来，是一种错误的爱：“任何人，凡爱好死亡的事物，都是不幸的：一旦丧失，便会心痛欲裂。其实在丧失之前，痛苦早已存在……” (《忏悔录》卷四第 6 节)。

但在基督教看来，败坏却不在肉身，而在自由意志。《地狱篇》第一歌朝圣者已经看到了象征“知识”的光辉：“我向上一望，瞥见山肩已经披上了指导世人走各条正路的行星的光辉。” (《地狱篇》1: 16-18) 因此，他灵魂中“知识”上的缺陷已经被治愈，却还是瘸了一只腿：“所以脚底下最稳的，总是后面那只较低脚。”⁷⁸但丁认为，仅仅是“知道”，或者“知识上的充裕”是无法最终到达上帝之处的：基督教哲学处理的问题远远不止于“知识”，基督教的恶也不仅仅是“无知”。无论是斯多亚还是新柏拉图主义学派，他们往往只注重灵魂中“知

⁷⁶ 该观点引自于阿南达·贡马拉斯瓦弥 (Ananda K. Coomaraswamy) 的文章 “Mediaeval Aesthetic: II. St. Thomas Aquinas on Dionysius, and a Note on the Relation of Beauty to Truth”, *The Art Bulletin*, Vol. 20, No. 1 (Mar., 1938), pp. 66-77. 在文章中，贡马拉斯瓦弥澄清了中世纪艺术观和现代艺术观的区别，他认为，现代艺术家在柏拉图看来，都可被贬斥为花样多端的“智者”，因为他们过于注重艺术品的外观而非其功能。中世纪的教师不会告诉学生如何去欣赏教堂的彩色玻璃，或者教堂浮雕；他们只会告诉学生，这些是用来干什么的 (what is it for?)，详参贡马拉斯瓦弥文章的注 13。

⁷⁷ 出处同注 75。

⁷⁸ 关于但丁脚的象征和行星光辉的象征，请参考弗里切洛的《但丁：返生的诗学》 (*Dante: the Poetics of Convesion*) 中的《序篇景观》 (the Prologue Scene)。

识”的部分，而且往往单纯地将人的物理身体看作是灵魂的“禁锢”和“链锁”。新柏拉图主义曾宣扬：人生的目的是“要赶快脱离这个世界上的事事物物”，挣脱“把我们绑在这些事物上的锁链。”⁷⁹但但丁的意愿并非超脱肉体，远离世俗，而是要建立地上的“上帝之城”，因此，在但丁的基督教神学中，基督教处理的不是“肉体”，而是“原罪”(sin)。亚当的子孙自降生便被抛入原罪的泥沼之中，原罪的表现两方面：在灵魂上是残缺的意愿(crippled will)，在身体上是堕落的肉体(fallen flesh)。因此，弗里切洛指出：“这不是身体本身成为阻碍，而是堕落的肉体。灵魂要逃离的不是物质现实，而是原罪本身。”⁸⁰但丁的瘸腿——残缺意愿的象征，正是来自于奥古斯丁传统，恐怕没有人比奥古斯丁更能体会意志的残缺感。在米兰的花园中，他明白：“因为走往那里，甚至到达那里，只需愿意去，抱有坚强而完整的意志，而不是只有半身不遂，左右摇摆，半起半仆，半推半就，挣扎争抗的意志。”“愿意即是行动。但我并不行动。我的肉体很容易听从灵魂的驱使。”“灵魂不是以它的全心全意发出命令，才会令出不行……虽则有真理扶持它，然它被积习重重压着，不能昂然起立。”（《忏悔录》第八卷第8、9节）既然基督教处理的是沾染了原罪的肉身，这注定了需要洗涤和拯救的不仅仅是人的灵魂，还有人的肉体，人作为尘世动物不得不带着躯体的人。“我不是埃涅阿斯，我不是保罗。”（《地狱篇》2:32）但丁这句与其说是恐惧的自我质疑，不如说是自我宣扬——他是唯一一个带着有罪的肉身下降到地狱中去的人类，他个人的旅程就是整个人类获得救赎的缩影⁸¹。

另一方面，美学家对言辞艺术(verbal language)和视觉艺术何者能更加真实地再现本体论上的“美”这个问题，表现出更大的兴趣。圣丹尼斯大教堂的修道院院长苏歇曾不往爱恋地描写教堂内收藏的圣物：

一个 140 安士黄金造的圣餐酒杯，周身嵌满了珍贵的宝石，亦即是，红皓

⁷⁹ 普罗提诺，《九章集》，石敏敏/译，页 218，中国社会科学出版社，2009 年版。

⁸⁰ 原文是：It was not the body *per se* that constituted the impediment, but rather the fallen flesh. It is not physical reality that the soul must flee, but sin itself. 出自于弗里切洛，《但丁：皈依的诗学》，页 7。

⁸¹ 无论是奥古斯丁，还是但丁，他们的写作方式都表示了他们认为个人的、私人化的经历就是人类被救赎历史的缩影。这说明了人和上帝之间的紧密联系。这种以小见大，以个人折射上帝神意的方式在文艺复兴就渐渐消失了。这里可以预兆出人和上帝、宗教的慢慢疏离。

石和黄玉……一个花瓶，在雕塑师和磨光师手中出落得令人惊叹，那是它在多年压箱底之后，从一个酒壶被改造成鹰型（花瓶）。⁸²

同样，霍尔特的吉尔伯不无赞同地说：“（艺术品）的外表(*exterior face*)可以使得观者的精神状态焕然一新，并以它见证的内在恩典(*the grace of exterior*)滋养我们。”⁸³可见，视觉艺术塞壬般的诱惑使得众多神学家也拜倒在其石榴裙下。因此，虽然在反对偶像的思想重压之下，中世纪不见得是个苍白无趣的时代，相反，由于压抑，它有着更为令人惊艳的华美装饰；对于感官之美的爱慕是涓涓暗流，涌动在精神之美的地表之下。于是，中世纪被标示为一个一方面指责偶像，另一方面却无比迷恋镶满珠宝的圣物和绚丽的玫瑰彩色玻璃的时代；一个摇摆在感官之美和内在之美的诡异时代。

虽说奥古斯丁看似将艺术放置于一个较为贬低的位置，但细读《论基督教教义》，我们可以发现他贬低的不是艺术，而是沉溺于艺术华美外表这种错误的爱。奥古斯丁认为：

实际上，我们就是和享受和使用脱不了干系的人，如果我们享受了那该被使用的，那我们的进程就会被阻碍，甚至倒退；如此一来，我们获得那些真正的享受的事物（的进程）就会被拖延，甚至会被束缚在一种更低级的爱之中。Nos vero qui **fruimur** et **utimur**, inter utrasque constituti, si eis quibus utendum est frui voluerimus, impeditur cursus noster et aliquando etiam deflectitur, ut ab his rebus quibus fruendum est obtinendis vel retardemur vel etiam revocemur, inferiorum amore praepediti.

因此，假如艺术能够成为指向基督教教义的符号，它还是可取的；这个世界上不

⁸² 翁贝托·艾科，《中世纪的艺术和美》，p13。艾科在注释中表明，这段材料出自于欧文·潘诺夫斯基(Erwin Panofsky)的《苏歇院长论圣丹尼斯大教堂和它的艺术宝藏》(*Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures*)，普林斯顿出版社，1946年版和苏歇院长自己记录的《我任职期间的物品》(*De Rebus Administratione su Gestis*)。

⁸³ 霍尔特的吉尔伯，《所罗门之歌中的语言》(*Sermones in Canticum Salomonis*)，第25章，卷129。

是存在符号就是事物，而事物必须通过符号来讲述。(sed res per signa discuntur)（《论基督教教义》卷一第2节）《神曲》10-12 歌的雕像，或但丁书写这些雕像所用诗歌，正是奥古斯丁所指的“符号”，这些都为但丁的“视觉诗”提供了书写的正当性。在第十歌寡妇哀求图拉真皇帝的一段中，出现了几个充满暗示性的词语：寡妇哀求图拉真：“皇上啊(segnor), 替我给我被杀死的儿子报仇吧。”，接着，诗人感叹“从未见过任何新的事物者创造了这种看得见的言语(visibile parlare)”，“但是，读者(lettor)啊，我不愿你由于听我所说上帝要求人怎么还债……”。我们注意到，皇上一词 Segnor 和意大利文中的符号 sign—Segno 字型存在着相似；而且，读者 lettor 和意大利文的字句 letter—lettera 之间也几乎是相似的。前者是寡妇请求皇帝，后者是但丁请求读者，在这两个请求中，恰好出现了“看得见的言语”(visibile parlare)。我们可以发现，segnor 出现在第 83 行，lettor 在第 106 行，而 visibile parlare 则在第 95 行。以 visibile parlare 为中点的话，它和上面的 segnor 差距 12 行，和下文的 lettor 差距 11 行，亦即是，visibile parlare（上帝创造的看得见的言语）恰好是在中央的，⁸⁴它向上指向的是某种象征、暗示，一种盖着面纱的符号；向下直指字面(letter)。由下往上看诗歌，即使先经过最为直接简单的字面，到上帝的神奇造物；然后由上帝的艺术，看到了恩典和圣灵，这本来就是一个逐步攀升的过程。

在地理意义上，两组的排列方式也透露着强烈的基督教意味。骄傲者是横向排列的，而谦虚者是纵向排列（引导人们向上），它们自身就组成了一个巨大的十字架。由诗歌可知，骄傲者雕塑的位置其实是在谦虚者之下，在此层的灵魂必须身负巨石前行，他们被迫低头，先看到骄傲者的惩罚；在此之后，才获得抬头观看谦虚者美德的机会。但为何朝圣者但丁可以先观看谦虚者再看骄傲者呢？他的观看顺序为何和灵魂不一样，这显然是诗人的特殊诗学安排。在观看两组雕塑的过程中，作为朝圣者的但丁身体或者灵魂到底发生了什么变化？第十歌中上帝所创造的雕塑仿佛是有生命的，他们甚至可以开口说话。但但丁接下来遭遇到了本层需要接受洁净的带罪灵魂却明显缺乏这样的鲜活的生命力，他们身上背负着无比沉重的石头，几乎和石头融合在一块，以至于维吉尔说：“你定睛向那里看，

⁸⁴ 当然，这一切可能只是也阐释过度的巧合；但即使这样，和也是个十分有趣的，对我们的主题充满启发性的巧合。

用目光去分辨哪些石头下面的人。”引人注意的是，但丁和维吉尔的视力都受到了阻碍。但丁说：“我怎么看也看不清楚。”连维吉尔也说：“我的眼睛起初也为此自相争辩起来。”此时的灵魂状态和第十歌雕像的无比清晰——“恰如印章印在蜡上的印记一般清晰”形成了鲜明对比，这暗示了灵魂和石头难以分辨，融为一体的状况。但丁将这些负重的灵魂比喻为：“正如我们有时看到一个双膝蜷曲和胸膛相连的人像作为托架来支撑楼板或房顶。”（《炼狱篇》10:130）此时，读者已经开始分不清这些到底是雕像还是灵魂，因为他们的姿势就和房顶无生命的人几乎就像托架；上帝所造的雕塑却讽刺性地比这些有着人型外表的灵魂更具活力。到了第十二歌，这些本来是压在背上的石头，到了骄傲者雕塑，就完全压盖在“坟墓”之上：“正如，为了保留对死者的纪念，在教堂地下埋葬他们的坟墓上，都雕刻着他们生前的形象……同样，我看到那由里山的突出部分构成的路上满布着雕刻。”（《炼狱篇》12: 16-24）维吉尔将但丁脚下的路比喻为“床”（*veder lo letto de le piante tue*）。⁸⁵这些雕塑就仿佛躺在“床”上。

会说话，仿佛真人的雕塑（玛利亚，图拉真皇帝）——谦虚者例子
 会说话的负巨石的灵魂，但丁将它们比作人像，也是一种雕塑——骄傲
 不会说话的雕塑（背叛天使、奥维德神话人物等）——骄傲

石头窒息般压盖的加重，恰恰也是身体性加重的表现，仿佛是骄傲使得这些自视甚高的人最后被碾压在地上；另一方面，和第十歌的雕塑形成明显反差的是，第十二歌浮雕仅仅能表现事件，缺乏了“言说”的能力，虽然但丁认为它们的技艺更加精湛，但精致的外表却只能被禁锢在苍白石头中。因此，但丁用于表现雕塑艺术是一种“下降”的顺序。

非常有趣的是，但丁的观看顺序是和炼狱的灵魂不同的。这些负重的灵魂只能看到自己脚下的“骄傲者”雕像，仅有他们的罪孽被洗清，才获得抬头观看“谦

⁸⁵ 意大利原文是“看看你脚下的床”（*veder lo letto de le piante tue*），*letto* 即为床的意思。在田老先生的翻译中，这被直接翻译成了“脚下的路”，掩盖了但丁原有的象征意义：地面即是床，也是雕塑的位置。而但丁将这些雕塑比喻成为坟墓上的雕刻石板，而坟墓恰好就是去世之人的“床”。根据德林的注释，在中世纪教堂的地板上，经常放置着坟墓石板，这些石板上都是些以死者外貌为内容的浅浮雕。因此，我们可以想象这些雕塑的物理位置是很低的，几乎嵌在地面上。

虚者”雕像的机会。⁸⁶而但丁却是先抬头看了谦虚者的雕塑，和灵魂交谈，进而才低头看到脚下的骄傲者的浮雕。骄傲这一罪行在《神曲》中有着非常特殊的地位——它是诗人唯一承认的自己犯下的罪行：“你的至理名言使我心里充满了向善的谦卑，消除了我心中的巨大的肿胀。”骄傲在《哥林多前书》正是被比喻为肿胀(puffed up)，但丁此时也意识到自己犯下骄傲罪行的倾向非常大——“我由于用妒忌的眼光看别人而犯的罪是很小的。我更害怕的是受下一层的刑罚，这使我如此提心吊胆，简直觉得下面的那种重负已经压在我身上。”（《炼狱篇》13：133-138）——他最为狂野的想法则是以自己的诗歌和上帝的语言媲美，这个骄傲对任何一个处于但丁时代的作者来说都是致命的。对于受到惩罚的罪灵来说，先认识自己身上的错误，才能品尝美德的欣喜，这似乎并不难理解，但为何朝圣者但丁和他们不一样呢？但丁身上难道不也存在着骄傲的罪吗？

作为炼狱入口的篇章，我们或许应该回顾地狱的开篇，看看是否能找到某些平衡来解释这一切。笔者在地狱第一歌和炼狱第十歌的开头都找到了一个共同有趣的比喻：海浪。⁸⁷如同地狱第一歌中写到：“犹如从海里逃到岸上的人，喘息未定，回过头来凝望惊涛骇浪一样(l'acqua perigliosa e guata)……”，但丁也将自己登山的蜿蜒比喻成了海浪：“我们由岩石的一道裂缝攀登，这道裂缝不断向这边又向那边弯曲，犹如忽而退去忽而涌来的波浪一般”(come l'onda che fugge e s'appressa)。作同样，在地狱入口的山脚下，但丁“向上一望”(guardai in alto, 即往高处望)，瞥见了象征哲学理性的星辉；相对于这一细节，来到炼狱第一层时候，但丁同样是纵目往高处看——因为谦虚者雕塑的纵向排列的：“我纵目(l'occhio mio potea trar d'ale)⁸⁸向左边又向右边眺望。”但向上仰望所看到的星辉

⁸⁶ 根据德林版注释，在附录 6 的文章中，是这么说的：“those(souls) in the initial stage of the process are not able to see the examples of humility; they must gaze at the ground(12.16-69): when the weight of their pride has lightened sufficiently, they can contemplate the examples of humility as they pass them... (Thus although on each terrace the examples of virtue are presented to the pilgrim before those of vice, that is not necessarily how the souls inhabiting the terrace experience them.) , p605.

⁸⁷ 海浪、沉船、航海者这些意象在《神曲》中屡见不鲜，对这个意象的研究也成果累累，学者们都倾向于将但丁和欲望者尤利西斯联系起来。这不是本文所探讨的论点，因此搁住不谈。

⁸⁸ 或许德林版的英文翻译更能体现但丁是向高处仰望：as far as my eye could wing its flights. 德林版注释第

并不能治愈但丁残缺的意志/他的瘸足，这是《神曲》遭遇到的第一次失败。同时，将视觉比喻为有翼的是个非常有趣的暗示，这个暗示指涉了航海和尤利西斯的意象。地狱中的尤利西斯形象是自私的，它完全为了追求知识和事业，而不顾家庭和国家：

细想一想你们的种子吧：你们生来不是为了的像野兽一般活着，而是为追求美德和知识。(《地狱篇》26.118-120)

这种对知识的“欲望”尤被奥古斯丁谴责：“好奇甚至使得人们在宗教试探神明，不为人的幸福，仅仅为了长见识而要求灵迹。”（《忏悔录》卷十第35节）但丁对航海这个意象套语式(*formative*)的运用，预示着尤利西斯和朝圣者形象上的紧密的相似；例如，在《炼狱篇》和《天国篇》的开篇都提到了“船”和“航行”：“天才的小船”（《炼狱篇》1.2）、“我所走的海路在我以前从未有人走过。”（《天国篇》2:7）假如我们还记得，在地狱第二十六歌中，但丁是如何陈述尤利西斯的航行的：“我们就把我们的桨当作翅膀，来作这飞一般的疯狂航行……”（*de'remi facemmo ali al folle volo*）。两处都使用“*ale*”（翅膀）一词，尤利西斯指的是航行的桨，而但丁则是观看的眼睛。弗里切洛指出，但丁有意将自己心灵的进程和尤利西斯的航行联系起来；但丁在地狱入口仰望和登山意图的失败，以及尤利西斯的触礁，这两处都暗示着哲学式骄傲的失败，它使得同样在炼狱的仰望——那如同尤利西斯疯狂的船般的目光同样触礁了，失败了。这在观看谦虚者时，但丁还不能意识到自己的罪行——这种自我意识的失败直到他接触了罪灵和低头看到骄傲者的惩罚时候，才醒悟过来。

而且本来但丁在炼狱山是“上升”的行为，所看也应该是由低层至高层，为何这次顺序是被颠倒过来了呢？这个答案恐怕必须得考察但丁在观看这两个系列的艺术雕塑时，他个人（尤其是他的灵魂状态）到底发生了怎样的变化？笔者认为，但丁多次的“抬头”“低头”动作，正是揭开观看顺序颠倒目的的原因之一。进入炼狱之门第一层平台，但丁是**抬头**观看雕塑。由于谦虚者雕塑是纵向排

列的，因此，但丁的目光应该是不断往上“眺望”。但遇见灵魂之后，但丁开始**低头**走路。这个低头、弯腰的身体姿势暗示了但丁开始和灵魂分享罪行。通过和罪灵保持着一样的姿势，他参与了骄傲者的惩罚，并以此作为洗清身体罪孽的步骤，这同时也是学习的过程。最终，在导师维吉尔的要求下，但丁才重新抬头：“我就像平常走路所要求的那样，重新直起身来，虽然思想上依然低着头，缩着身子。”⁸⁹（《炼狱篇》12:7-9）但此时的他，已经由一个从未意识到自己“肿胀”的，以天才自诩的诗人，感觉到了自己正踏在摇摇欲坠的背离上帝之爱的悬崖边缘。这三个过程，假如用灵魂——身体这组概念来表现如下：

身体（抬头）——灵魂（抬头，骄傲）

身体（低头）——灵魂（和罪灵一起接受净化）

身体（抬头）——灵魂（低头，谦虚）

但丁身体的变化是随着自身灵魂变化产生的。不可见的灵魂的举动必须由可见的肉身才得以展示，这也是弗里切洛所说的“身体现象学”的意义所在。在但丁的神学世界中，上帝的恩典的取得依靠的不仅仅是知识和信仰，更重要的是行动(act)/善工(good work)。堕落的沾染原罪的肉身并不是要被鄙视和摒弃，而是需要洁净和拯救。

在描写童贞女雕像时，但丁写到：“她的神态中印着(impressa)’ecce ancilla Dei’这句话，如同印章印在蜡上的印记一般清晰(come figura in cera si suggela)。”这句话首先令读者想起《哥林多后书》1:22“他又用印印(sealed)了我们，并赐圣灵在我们的心内作凭证。”蜡和印章来自于亚里士多德的认知理论，他认为人的感知的产生，是由于外部世界的“形式”印在了心灵之上。正是这种认知能力，如同一个仆人在其主人——思想面前展开了世界的画像。⁹⁰但丁巧妙地融合了亚里士多德的思想和中世纪神学，展现了灵魂的变化是如何影响身体的变化的；对诗学表现手法而言，也是灵魂的变化如何被物理行动表现出来。这点非常重要：这就说明在炼狱，**身体和灵魂已经有了明显的区分**。我们记得，在地狱死灵是被表

⁸⁹ 不同于维吉尔多亚般带有骄傲的语气，但丁在此依然保持着谨慎谦虚的态度。值得注意的是，在维吉尔的话中再次出现了船、桨这些航海的意象，显然但丁想要暗示维吉尔身上的蕴含着尤利西斯的哲学骄傲。

⁹⁰ 事实上，亚里士多德的《论记忆和回忆》中，他的确将人记忆中的影像比喻成为图像。

现得有身体一般的实质性，但丁折断的树枝恰恰就是灵魂本身，此时灵魂的物化使得它无法和身体区分开来。按照弗里切洛的解释，灵魂是身体的“所指”，是让身体获得生命的根据和意义。但死灵则意味着灵魂转向自身无法与身体区分，因此它必须堕入指涉自身的死循环中。同时，灵魂的罪也变成“物”，物化的罪行本身就是对物化的死灵的外延再现。在弗里切洛《地狱讽刺：地狱大门》一文中指出，灵魂成了图像(icon)，而图像的特点就是其能指和所指之间的暧昧性和模糊性：图像的能指和所指几乎是同一的，因此重复的指涉制造了虚假的在场；柯律格尔则认为，这是因为空虚符号为了制造在场的虚幻，因此吞噬了“所指”，这种“吞并”就是黑格尔精神现象学中所指的欲望。总之，能指的物化使得切断了灵魂和身体的界限，空荡荡的灵魂仿佛拥有实在的肉身，并因此接受“肉体”式的惩罚。

另一方面，利用身体姿势表现灵魂，但丁实际上将读者的目光引向了人的“身体”，这就回应了上文所提及的基督教并不排斥肉身这一事实。实际上，此处朝圣者的身体已经不仅仅是事物(thing)而是符号(signa)——它指向的是高于自身的“灵”。假如说，上帝为了屈就人类的理解能力做出了种种图像；那么，但丁为了使读者理解他上升的过程，也“使用”了自己的身体。此时，但丁的身体成为这样一个平台：在这个平台上，个人灵魂洁净的过程利用看得见的身体，从而被清晰地展示了出来——就如同圣母玛利亚那纯洁的美德烙印在她虔诚的表情那般。在炼狱这个领域，死灵已经不再被身体禁锢；相反，它们变成了符号和意义的关系，这个进步也预示着最终在天国灵对身体的涵括。

第三章：诗歌的技艺：“无相”之域的书写

第一节：诗歌遭遇的最终困难——无力讲述

“对这些事物，从那里下来的人既无从也无力进行描述。”但丁在《天国篇》第一歌就如此感叹。（《天国篇》1:5-6）但丁研究学者，如弗里切罗、恰兰萨等人，都认为天国并不存在“符号”，一切都是事物(thing)，⁹¹因此无法用语言（也是一种符号）来进行描述，因此天国是“无相”⁹²(imageless)抑或是“反图像”⁹³(anti-image)。但诗人还是做到了，否则我们不会发觉自己的眼睛行走在充满着光芒、长河、群星、天使的三十三卷长篇之中。在这里，诗人运用了最后一个讽刺，作为一个文字的操纵者，他要彻底否定文字表现的可能性。诗人不断提醒读者，他们看到的不是诗人眼中的“天国”，而只是但丁利用自己最大的诗学努力描述的天国“回忆”。他的意图在于阻止读者犯下最大的错误——执着于字句。根据恰兰萨的观点，但丁最为革命性的诗学技巧在于，他的文字和图像不仅超越自身，而且还否定自身。

体验和写作是两回事：朝圣者在天国的处境是充满喜悦、甜蜜的，每到新的一层，他总能看见更明亮的光芒，获得更高一层的知识——这与地狱中的瘸脚、炼狱沉重的肉身形成鲜明对比；但诗人的境况却正好相反。地狱的“身体性”和炼狱的想象力使得他较为容易地进行书写，毕竟，他可以利用各种表现，象征和暗喻。天国却不再存在这些指涉(reference)，弗里切洛说：“所有的现实都只是作为表记(sign)才指向另外的意义。”⁹⁴奥古斯丁对于“事实”的定义是非常严格的，

⁹¹ 关于符号和事实的区别，请参见本文第二章对奥古斯丁《论基督教教义》进行的引用。

⁹² 恰兰萨(Marguerite Mills Chiarenza),《无相异象与但丁的天国》(The Imageless Vision and Dante's Paradiso),《但丁研究》(Dante Studies),No. 90 (1972), pp. 77-91。

⁹³ 弗里切洛,《天国篇》导论,出自《皈依的诗学》,朱振宇/译。

⁹⁴ 同上。

他认为：“所有的符号就是事物，因为不是事物的话就什么都不是；但不是所有的事物都是符号。”⁹⁵ (*Quamobrem omne signum etiam res aliqua est; quod enim nulla res est, omnino nihil est. Non autem omnis res etiam signum est.*) 即便我们看到但丁仍使用各种意象：宝石、镜子、飞鹰，这一系列意象本身就是“事物”，而不是指向他物的符号。因此，它们的关系是连锁性的而非指涉性的：发光的灵魂是上帝的折射——灵魂组成圣经的字句——字句指向历史——历史最终以上帝之言为开端。一切起于言，最终又被表现为“言”。锁链任何一节都不比它下一节低，亦不比上一节高，正如贝雅特丽齐告诉但丁的那样，他虽然看到不同层次的灵魂，但“他们所享的幸福也没有时期较长或较短之分；他们都使第一重天那样美……”（《天国篇》4：31-34）天国飞鹰并不是正义的“表现”，它凭借自身就是正义；灵魂排列的字句亦没有去表现上帝之言，它们的在场本身就是“言”的在场。笔者在这章的主要论证是：《天国篇》很大程度上是对《地狱篇》的反转和修正。

天国开篇便迎来了贝雅特丽齐的两次“否定”。第一次发生在月亮天。但丁说自己犯了纳西斯相反的错误：他看到了如同映在透明玻璃或者深水水面的模糊的人面，便以为是些虚幻的影子。恰兰萨说，但丁将属理性的图像当作了属灵魂的图像；而纳西斯则刚好将属灵魂的图像看作属理性的图像。⁹⁶ (*His error is indeed the opposite of that of Narcissus for, while Narcissus mistook spiritual vision for intellectual vision, he mistakes intellectual vision for spiritual vision.*) 当然，但丁这一举动很有可能是和炼狱第二歌与卡塞拉会面的“后遗症”。我们记得，他三次尝试拥抱那看似真实的魂魄却告以失败；但丁已经开始认识到灵魂的“无实质性” (*unsubstantial*)。因此，在天堂第三歌，在这些尤其如同白皙额头上珍珠那样难以辨认的灵魂面前，他很有可能还记得炼狱的教训而踌躇不前。贝雅特丽齐立刻纠正他：“你看到的这些面孔都是实体(*vere sustanze*)。”（《天国篇》3:29）但就在接下来的第四歌，当但丁将这些面孔看作“实体”，即将这些灵魂理解为一般意义上的“存在”时，圣女又进一步指出但丁不能用人类的想象力去理解她们（我们自然地想到，这些灵魂的有着人形的模样），并第二次纠正他：

⁹⁵ 奥古斯丁，《论基督教教义》，卷一第2节，本文为笔者拙译。

⁹⁶ 出处同注92，页87，

因此《圣经》迁就你们的能力，把上帝写出有手和脚，而别有所指；圣教会把加百利和米迦勒以及使托比亚双目复明的另一位大天使给你们描绘成人形。
(《天国篇》4：43-48)

这里看起来似乎有点矛盾。但可以这么解释。第一次贝雅特丽齐的用意在于提醒刚从炼狱出来的但丁转换思路：这些灵魂虽然看似飘渺，但却是因上帝爱的分配让他们在此的：

兄弟啊，神的爱的力量满足我们的愿望，使得我们只愿享有我们现有的，而不使我们渴望别的。假若我们向往更高的地方，我们的愿望就不符合注定我们在此处者的意志……(《天国篇》3:70-76)

因此她们是精神实体(spiritual substances)。⁹⁷；事实上，但丁所看到的一切只存在于他的体验之中：全是为了显示所享受幸福的程度而以但丁视力能够接受的方式呈现了。天国灵魂真正的状态，凡人但丁是无法理解的，他所知道的，只是一些根据他的接受能力而显示的场景。贝雅特丽齐两次的纠正，使朝圣者从“想象力”的领域走出来，慢慢进入无相的世界，并为最后观照上帝而做好准备。

假若我们仍未忘记，但丁在进入地狱伊始遭遇到了“铭文”的解释挫败。地狱“属肉体”的表现模式中，符号停止了指涉，失去了所指；另一方面，天国则表现出完全不同，甚至和地狱完全相反(opposite)的模式。仿佛是某种呼应，朝圣者在天国第十八歌中，再次看到了“字句”：

那时，他们最后排成了由三十五个元音和辅音字母组成的图形；当各个组成

⁹⁷ 恰兰萨，《无相异象与但丁的天国》，页 80。

部分像口说一般清晰地出现在我眼前时，我都依次记下来。“DILIGITE IUSTITIAM”是整个图形的第一个动词和名词；“QUI IUDICATIS TERRAM”是它的末尾。

在木星天上，但丁看到了圣洁的灵魂们开始舞蹈，他们一边唱歌，一边在天空中排列成各种队形，但丁首先看到的是 D,I,L 三个字母，亦即是句子首个动词 *diligite* 的前三个字母。熟悉《圣经》的中世纪读者们对这个句子肯定不陌生，它来自于《圣经》所罗门《箴言》的首句：“爱正义吧……你们这些尘世的法官。”可以想象的是，队形不断转换着，每次只呈现一个字母；当形成字母时，灵魂就停顿下来，但丁有了看清、记住的机会。随着新字母的生成，前一个字母必然消失，因此，整句话的含义最终在 M 字母时才得以完整呈现。这实际上是一个不断生成，不断变化的过程；恰好对应了但丁《神曲》的写作：但丁作为朝圣者的体验也是不断生成的。在《地狱篇》中，笔者也提过朝圣者和诗人之间存在理解上的差距：诗人是作为皈依后的但丁来写作《神曲》的，因此，整部喜剧可以被理解为，是朝圣者不断褪去“旧皮”，⁹⁸得到重生的过程；亦即是，《神曲》是皈依诗人不断生成而建筑起来的诗句宫殿。值得注意的是，当但丁记录完整的一句话时，这些字母早已经消失了，天穹幕布上剩余的仅仅是代表正义的“飞鹰”的形象。因此但丁看到的不是“字句”，而是由不断生灭的字句变幻出的“鹰”的图像，字句的表面就这样被超越了。如此生成方式其实是暗示了天国的理解模式：朝圣者每经历过一层天，就是一个单独“字母”对他的显像；当他离开这层，飞攀至更高一层时，他看到了新的灵魂——新的“字母”，最终这些字母按照神意的顺序拼凑在一起，帮助但丁达到最高最为神秘的观照。这些字句出现是有先后顺序的，不可颠倒；当灵魂在变换从百合花到飞鹰的表演时，他们也必须遵从注定的位置：

……有的升得高，有的升得低，都取决于点燃他们的太阳给他们注定的位置；

⁹⁸ 卡图在炼狱入口对但丁和灵魂的训斥：“蜕掉那层使你们不能见上帝的皮吧。”（《炼狱篇》2:22-23）

当每个发光体都固定在他的位置上时 ,我就看到那些在木星的白色背景上显得非常突出的发光体呈现出一只鹰的头和颈的图形。(《天国篇》 18:103-108)

对于木星天舞蹈的灵魂而言,他们必须遵守上帝给定的顺序;对九大重天的灵魂而言,这个规则同样也是不变的。灵魂所在的层数也各不相同,有高有低,而且都是根据上帝的福祉而分配。正如贝雅特丽齐说:

对上帝观照最深入的撒拉弗,摩西,撒母耳,两约翰中的任何一位,我说连马利亚在内,他们的座位都不在哪一重别的,与现在出现于你前面的这些灵魂所在的这重天不同的天里……(《天国篇》 4:28-32)

并且,字母与字母之间是不可分的,每一个字母都不能单独地表现出任何意义而对于每一重天灵魂的意志,其他层的意志也同样重要。因此,月亮天的灵魂们告诉但丁:

相反,把我们各自的意志保持在神的意志范围内,使得我们大家的意志变成一个意志 (una fansi nostre voglie),对于这种幸福状况是至关重要的;所以,我们这样一级一级地分布在这个王国中,使整个王国满意,也使那位吸引我们的意志符合他的意志的国王满意。(《天国篇》 3:79-84)

这里的“一个意志”唤起了但丁在地狱中遇见第一个罪灵弗兰齐斯嘉的情境:假如说后者的爱欲将她引导向了死亡(una morte)(《地狱篇》 5:106),那么说话的毕卡尔达对上帝爱则使得她的意志和大家成为了令上帝满意的同一意志。同样是遇到的第一位女性灵魂,她就是弗兰齐斯嘉的反转。毕卡尔达和弗兰齐斯嘉一样是为结婚的女性,为世间的婚姻、爱情所缠绕,⁹⁹男性的力量(无论是情欲的诱

⁹⁹ 德林,德林版注释《炼狱篇》,注 106-8,页 81。

惑，还是暴力）都对她们的人生产生了极为重要的影响，¹⁰⁰但不同于后者矫揉造作的诗体说辞，毕卡尔达直接简明将但丁称为“兄弟” (*frate*)，认同了但丁最为重要的朝圣者身份。这个称呼之前在《炼狱篇》中分别出现了4次，用来称呼登山的朝圣者。“他说：‘啊，兄弟啊，往上走又有什么用呢？’”（《炼狱篇》4:127）“他说：‘兄弟啊，波伦亚人弗朗科绘出的图画色彩更鲜明；如今光荣全归于他，部分属于我。’”（《炼狱篇》11:82）“‘啊，我的兄弟，我们每个人都是那惟一真诚的市民……’”（《炼狱篇》13:94）最后是遇见贝雅特丽齐后，圣女对他的称呼。“兄弟”不仅将但丁归入洗净罪孽，走向上帝的朝圣者行列，还暗示着经过炼狱的“教育”之后，他变得越发成熟。¹⁰¹其次，但丁形容她是好像“在初恋(*amor nel primo*)的火焰中燃烧似的”，而毕卡尔达的回答中，也处处将“爱”和“意志”“欲望”联系在一起：

Frate, la nostra **volonta** quieta
 Virtu di carita, chef a **volerne**
 Sol quel ch'avemo e d'altro non ci asseta
 Se **disiammiso** esser piu superne
 Foran discordi li nostri **disiri**
 Dal voler di colui che qui ne cerne
 ...
 Anzi e formale ad esto beato esse
 Tenersi dentro a la divina **voglia**,
 per ch'una fansi nostre **voglie** stesse (*par.* 3:70-80)

《神曲》是一部“……人运用自由意志，依据其行善或作恶而受到神圣正义恶报

¹⁰⁰ 虽然毕卡尔达是天国的灵魂，但她的形象却隐约让人联想到地狱的弗兰齐斯嘉，这里有种微妙的情感在里面：一方面，毕卡尔达是进化了的弗兰齐斯嘉；另一方面，弗兰齐斯嘉情欲的形象也暗示了毕卡尔达灵魂上的欠缺。

¹⁰¹ 德林版注释，《炼狱篇》，注70，页79，原注是：“...suggesting his spiritual maturation at the end of Purgatory, where it includes an element of correction”(Havely 2004)

酬或惩罚。”¹⁰²，但丁在致斯卡拉大亲王书是如此定义自己的这部作品的。对但丁和奥古斯丁而言，“爱”正是自由意志，它分为对上帝之爱和对自身之爱，前者引导人们良好地运用自由意志去欲求符合正义，符合基督教道德的事物；而后者则使人们沉浸在非正常的，有罪的爱欲里面——诸如对肉体，财产，地位的执着……偏离上帝的爱欲物化为了身体的“重量”，因此弗兰齐斯嘉和她的情夫不得不承受这种拖累，在狂风中被刮得晕头转向。相反，毕卡尔达对上帝之爱使得她的意志不去欲求她的功德所不配，与上帝意志所不相符的事物。她和其他的灵魂“在爱中存在于此是必然性”（《天国篇》3:77-78），不像弗兰齐斯嘉被刮得无处安息，毕卡尔达安安稳稳、心满意足、充满幸福地安住在月亮天中。因此“爱”成为了统摄《神曲》最重要的主题：在天国之旅末尾，但丁甚至认为爱统摄了整个宇宙：“在那光的深处，我看到，分散在全宇宙的一切都结集在一起，被爱装订成一卷。”（《天国篇》33:85-87）。

评注者对“初恋”（*primo amor*）一词有过争执，究竟将它用在一个天国的灵魂上是否合适？德林(Durling)的意见是，天国第三歌实际上包含着但丁对自己过去诗体（温柔新体派）的升华(sublimated)。¹⁰³首先，在地狱中恐怖的“水”的意象被反转为聚合九重天意志的上帝。毕卡尔达将上帝比喻为“大海”，这和地狱中的“大海”形成了强烈的反差，无论是但丁艰难的幸存，还是尤利西斯的疯狂的航海都体现了《地狱篇》中“水”的象征——“错误的路途”和“危险”：

犹如从海里逃到岸上的人，喘息未定，回过头来凝望惊涛骇浪一样，我的仍然在奔逃的心灵，回过头来重新注视那道从来不让人生还的关口 《地狱篇》1：22-27)

第四次，正如另一位喜欢看到的那样，就使船尾翘起，船头下沉，直到大海把我们吞没。(《地狱篇》26:140-142)

¹⁰² 该观点引自文章《弗朗齐斯嘉的“高贵”与阿伽通爱的颂歌》，朱振宇，原出处参见但丁，*Epistola XIII*。

¹⁰³ 德林版注释《天国篇》，第3歌，注37-39,67-69。德林认为，“初恋”体现了毕卡尔达沉浸在上帝的仁慈中，而且在整个天国篇，都将基督比喻为新郎，信神的灵魂比喻为新娘。此处的“爱”不再是尘世的，属肉的爱，而是上帝包裹着整个庞大宇宙的爱；爱和理智，是走向上帝的两只脚。

其次，但丁向月亮天灵魂打招呼时，用了和弗兰齐斯嘉一样的古典修辞结构”o...che”¹⁰⁴：**O** ben creato spirito, **che** a’rai di vita eterna la dolcezza senti **che** non gustata non s’intende mai...（啊，被创造成为有福者的灵魂哪，你在观照永恒的生命之光中，尝到了那种如果不曾尝过就永不知道的甜蜜滋味……）这个短短的句子就有两处关于圣经和礼拜的援引。¹⁰⁵《诗篇》34:8 中颂到：“你们要尝尝主恩的滋味，便知道他的美善。”以及《启示录》2:17 写到：“无人会知晓，除非他收到。”而且但丁也嵌入了自己的诗作¹⁰⁶：“Non l’intende chi non la prova.”（不去尝试则无法明白。《如此温柔》“Tanto gentile”, line II）但丁的诗歌和圣经式的语言融合，再由月亮天的毕卡尔达说出；而在《地狱篇》中却由罪灵弗兰齐斯嘉说出，两位女性悬殊的身份表明这是但丁诗歌一个改正和巨大的提升——从偏离正道，沉溺于情欲的爱转向地上帝之爱。另一处将天国和地狱反差呈现出来的细节是但丁看到的灵魂的状态。但丁将木星天的灵魂比喻为“群鸟”：

如同群鸟从河岸上飞起，好像在一起欢庆它们获得**食物一般**，时而排成圆的队形，时而排成其他队形(schiera)。(《天国篇》18:73-75)

这与天国井然有序的景象形成巨大反差的是地狱死灵混乱、痛苦的场景；同样发生在但丁遇弗兰齐斯嘉的第五歌，但丁面对等待渡河的灵魂时，他写到：

犹如寒冷季节，大批棕鸟密集成群(a **schiera** large e piena)，展翅乱飞，同样，那些罪恶的亡魂被狂飙刮来刮去，忽上忽下，永远没有什么希望安慰他们，不要说休息的希望，就连减轻痛苦的希望也没有。(《地狱篇》5:40-42)

¹⁰⁴ 朱振宇，《弗朗齐斯嘉的“高贵”与阿伽通爱的颂歌》，原出处于德林注释版《天国篇》。弗兰齐斯嘉的原话是：“O animal grazioso e benign che visitando vai per l’aere perso “(啊，温厚仁慈的活人哪，你前来访问我们这些用血染红大地的阴魂……《地狱篇》5:88)。”

¹⁰⁵ 德林注释版《天国篇》，注 37-39。

¹⁰⁶ 出处同上。

Schiera 的原意是“群”，两处都使用它来描述灵魂的数目，也同时将两个空间上不同的歌联络起来，让读者感受到个中奥妙。

“群鸟”这个意象在《炼狱篇》也有出现：炼狱第二歌将成群的灵魂比喻为了“鸟”；将他们的状态描写为好像“获得食物”一般。恐怕读者们都对炼狱守门者卡图的严厉形象记忆犹新。他大发雷霆，训斥着灵魂们，使得他们：

犹如鸽子啄食小麦或者毒麦粒，聚在一起吃它们的食物时，都很安静，不现出惯有的傲气，只要一出现它们害怕的事物，就立刻把食物丢开，因为它们为更大的忧虑所袭击。（《炼狱篇》）

此时正是但丁和其他赎罪的灵魂沉浸在卡塞拉甜美的歌声中——卡塞拉咏唱的歌曲不是别的，正是但丁自己的诗歌“爱神在我心中和我谈论”。¹⁰⁷这首诗歌的地位非常重要：它代表的正是诗人前期的“温柔派”诗体，并且但丁将对哲学之爱比喻为了对女子的求爱，整首诗歌的风格偏向一种女性纤柔的气质，里面对于哲学知识显示出的爱慕与《神曲》的风格是截然不同的。弗里切洛在《皈依的诗学》中其中一个重要的论题，就是阐述但丁对于灵知主义的过分狂妄的否定。灵知主义认为，知识是使人获得救赎：“并非只有这条道路（即洗礼）可以使我们获得自由，知识(knowledge)也可以……”¹⁰⁸认为单凭知识就可以完成人类的救赎，并将知识作为最高的追求，这种自傲的态度一直为基督教正统人士所谴责，伊里奈乌就说：

他们声称比其他所有人更有知识，只有他们能够获得那种知识的伟大，这种知识具有不可言表的力量。他们声称他们高处任何力量之上，因而可以无所不为，以为他们不惧怕做任何事。¹⁰⁹

¹⁰⁷ 这首诗出自但丁的《筵席》，评论家认为，这首歌模仿了波埃修斯《哲学的安慰》中，以歌颂女性的方式歌颂了“哲学”。

¹⁰⁸ 杰拉德·汉拉第，张湛译，《灵知派与神秘主义》，华东师范大学出版社，2012年版，页13。原文引自Werner Foerster, *Gnosis: A Selection of Gnostic Texts*, I, Patristic Evidence, 230。R. McL. Wilson 编译。

¹⁰⁹ 《灵知派与神秘主义》，页11，原出处同上。

灵知主义这种自恃拥有“超人”的知识，而不惧怕做任何事情的形象，难道不正是在炼狱山下触礁沉船的尤利西斯吗？同样是由于这种傲气，使人无法认识到走向上帝不仅需要理智，还需要信仰这个向导。对哲学之爱最终返回到人类的自恋和自恃，连同对肉体爱欲，是走向上帝的道路上的障碍。与此相反，天国十八歌的灵魂欢悦异常，它们的食物灵魂所得的“食物”正是上帝的指导；因此，但丁巧妙地在三界都嵌入了“群鸟”的意象，并通过这同一意象在行文中的变化，展现出天国对地狱、炼狱两界的修正和升华。

第二节：但丁的诗歌符号使上帝之言的在场

但丁将自己看到景象称之为“符号”(sign)——他使用的动词是 *segnare* (*che li era segnare a li occhi miei nostra favella*). 它们在我眼前形成了我们人类语言的象征¹¹⁰)。既然是“符号”，那必然暗示着一种痕迹(*trace*)，就如同那留在雪地上的足迹，将引向更远处的意义，而这个意义同时又将作为另一种意义的痕迹。德里达将其称为符号能指——所指中无穷(*infinite*)的游戏。¹¹¹诗人的困难出现了：天国的事物是不需要指涉的，但诗人却不得不使用符号来对读者说明一切，亦即是他不得不将眼前的景象比喻为某种图像。但丁将这绝妙的表演归功于上帝的创造；实际上，将上帝比喻为最伟大的艺术家，而世界就是其创造的艺术品，早已成为一个滥觞的说法。这里，但丁将上帝比作一位画家，祂一笔一笔在天幕上画下了一系列的字母和飞鹰的变形：“在那里描画(*diginge*，意为绘画)这鹰的图形者无人指导他画，但他却指导一切，我们认识鸟类筑巢的本能来源于他。”此外，但丁频繁地使用“看”这个动词，来暗示他展现在读者面前的，是一幅“图像”或者是“图形似”(graphic)的描述，例如，我看到……(*Io vidi*)；我在朱庇特之星中看到在那里的一些爱的发光体闪动……(*Io vidi in giovial facella... par.18.70*)；我

¹¹⁰ 《天国篇》18:70-72，为笔者自译。田德望先生将其译为“在我眼前形成书写我们人类的语言的符号。”，虽然翻译非常通畅，但其中用了“书写”一词恰好抹杀了地狱铭文和天国字母的区别。德林版的注释特意指出了，但丁用的动词是 *segnare* 象征而不是 *scrivere* 书写。见德林版注释《天国篇》，第18歌，Note70-72。

¹¹¹ 《人文学科话语中结构，符号和游戏》，德里达，选自《书写和延异》，英译本由阿兰·巴斯(Alan Bass)所译，Routledge 出版社，页278-294。笔者参考的为此译本。

看到另一些发光体陆续下降(E **vidi** scender alter luci dove... *par.18.97*); 我就看到那些在木星的白色背景上显得非常突出的发光体呈现出……(*vidi rappreantare a quell distinto foco*), 诗人一直在强调当时的“视觉性”体验。当灵魂完成句子的排列后, 它们都停留在最后一个 M 字母上, 由 M 变化为百合花, 但随即又进行移动, 形成了一只飞鹰。德林版注释指出, 但丁所描述字母的形象来源是 14 世纪盛行的一种“装饰性字母”, 亦即是, 字母本身被作为图像的内容, 同时执行着装饰和文字的功能。

塞缪尔·库曼(Samuel Caumen)¹¹²指出, 中世纪这种特有的装饰艺术最初见于 7 世纪诺森波兰手稿(Northumbrian Manuscript), 在诺森波兰那里, 字母主要还是作为文字履行着叙述的功能; 但整个中世纪的手稿和雕刻艺术都见证了叙述和装饰的融合, 或者说是文字和图像的融合——《圣经》装饰艺术尤其助长了这种融合达到鼎盛。“装饰性字母”从符号学的角度出发是个非常有趣, 而且难以归类的艺术类型, 它完全模糊了文字和图像间的界限: 这些轮廓被绘上各种动物, 花草的字母满足了视觉上的美的体验——尤其是对于那些不认识字母的人而言; 但对于能读懂这些字母的人而言, 它的的确确在传达着文字信息。¹¹³奥古斯丁有着相似的体验, 他渴望摩西为他作答, 但又说: “可是如果他说希伯来语, 那末他的话徒然地敲我的耳鼓, 丝毫不能进入我的思想, 如果说拉丁语, 我能听懂他说什么。”(《忏悔录》10.3) 此时但丁的体验就变得十分微妙, 问题又回到了地狱开头: 但丁到底是“看”还是“读”了这些文字? 根据上文的分析, 他似乎首先是“看”了。

在地狱时, “看”便是最后的结果, 朝圣者没有能够刺穿这扇厚厚的石门去理解字面背后的深意。不同于遭遇地狱铭文时的“挫败”, 此处的朝圣者敏锐地记住了每一个字母的变化, 并很快明白了这些形状的含义; 甚至, 上帝的文字对于他而言毫不晦涩, 仿佛这是“我们人类的语言”(nostra favella/our speech,

¹¹² 关于装饰性字母的论述, 笔者参看的 Samuel Caumen 的文章 “Two Drawing of Bohemian Alphabet Figures” in The President and Fellows of Harvard Colledge.

¹¹³ 相信这种字和画相融合的感受, 对于知道中国书法的读者肯定不陌生。我们古代的各种笔法(尤其是草书), 在传达写下文字的“意思”同时, 不更加也传达了一种美感嘛, 而且这种美感往往是和书法家个人气质、写作内容相互辉映的, 因此各种字体会给人“温润如玉”或“狂放不羁”或“规矩方正”等感受。当然, 在现代社会中更多见于各种外国商品的广告语等, 此是外话。

par.18.72)。而且，但丁眼观灵魂之舞不断变幻出三十五个元音和辅音，却说各个组成部分“像口说一般清晰地出现在我眼前”(si come mi parver dette, *par.18:90*)。Dette 一词的含义是“对……说话”。奥古斯丁对上帝之言也有相当的论述：

这声音有起有讫，有始有终，字音接二连三的传递，至最后一音归于沉寂，这显然是一种受造物体的振动，暂时的振动，为你的永恒一直服务，传达你的永恒意志。肉体听到这一句稍逊即逝的言语，传达给理智，理智内在的耳朵倾听你永恒的言语。(《忏悔录》卷十一第六章)

奥氏对于为上帝永恒一种服务的声音的描述，和但丁所描述的灵魂之舞有着极大的相似：这些灵魂不也是有始有终，接二连三地出现在但丁眼前的吗？虽然字母稍纵即逝，但诗人却以鲜活的记忆——或者说他理智内在的眼睛——留下了它们；此时，所看的“图像”被但丁转换成为了“言”——《圣经》。圣托马斯曾说过：“作为写下《圣经》的上帝，他的力量在于不仅能够像人一样用词语，还可以利用事物(thing) 来象征意义。”¹¹⁴正因为如此，但丁才看到百合花和鲜活展翅的飞鹰。当看到木星天展示出来的正义之源泉时，但丁乞求“心”帮助他理解世界上的种种不义：“因此，我祈求那作为你的运动和你的功能的本源的心(La Mente)，俯视那个冒出烟雾遮住你的光线的地方。”(《天国篇》18:118-119)诗行中的“心”(Mind)指的正是逻各斯(logos)，——“因此你一言而万物资始，你是用你的‘道’——言语——创造万有。”(《忏悔录》卷十一第五章)正是上帝之言创造了但丁所阅历的三界，道成了基督的肉身，创造了各种运行的星体、白天与黑夜。但丁看到的圣经字句、百合和飞鹰，凭借它们本身就是逻各斯的在场！但丁视觉/理解力的提升，使得他读懂了逻各斯，揭开了蒙在心上的帕子。

他呼唤飞马佩格索以“光”来启发他，帮助他写下诗句，有趣的是，佩格索是从被砍头的美杜莎的血泊中生出来的。假如我们还记得，但丁曾在地狱第九歌也写过美杜莎；弗里切洛认为，美杜莎令人石化的可怕魔力：“美杜莎既是一种

¹¹⁴ 托马斯·阿奎那，《神学大全》卷 I,1,10，引自贺兰德《但丁〈神曲〉中的寓言》，页 18。

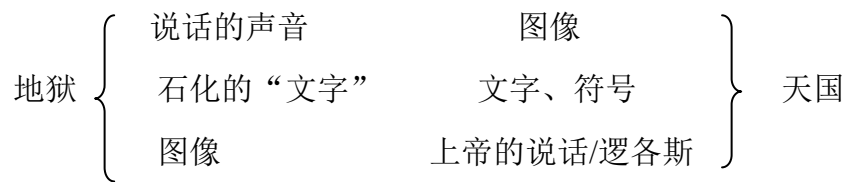
解释上的威胁也是一种道德上的威胁。”¹¹⁵在保罗传统中，被石化在解释学上意味着内心之眼的蒙蔽，从而无法看到真理之光；道德上则意味着堕入肉欲，执着于肉体的危险。因此佩格索的出现意味着可怕的石化危险被移除——美杜莎的头已被砍下——因此也意味着但丁视力的敞开和晋升：他的双目已今非昔比，即便没有维吉尔的手，他也能够自如地避开表明字句的“诱惑”并看到下面的真理。假如说地狱铭文是对上帝之言的“逆向”模仿，那么，但丁所见的灵魂之舞则恰是语言回归到了人类堕落前的状态，亦即是贺兰德所说的，有着真实的历史存在：

人类的语言仅仅是语音，上帝之言既是语音，同时也可以成为一个事实，有着真实的历史存在。¹¹⁶ (The words of men are only vocables; the Word of God is a vocable but has the peculiarity of being also a thing, of having actual historical existence.)

他认为但丁的《神曲》在模仿《圣经》的写作模式正是圣托马斯在《神学大全》中所论述的“四层意义”：字面的或历史的意义、寓言式的意义、道德意义和神学意义。这些意义一环扣一环，前一层是后一层的预表，后一层则是前一层的实现。如此看来，贺兰德对待但丁文本的态度是“推理性的”，向前的；而弗里切洛皈依式的态度则决定他的眼光是“回溯性”的，从后往回看的。但贺兰德的解释功劳在于，能让读者看清但丁书写的层次和整体结构以及《神曲》技术性的一面。首先，在字面看来，我们看到的是一群发光的灵魂在舞蹈：他们组成不同的字母，形成百合和飞鹰的图案；第二，灵魂组成的字母实际是圣经的话语，他们又指向了上帝之言；道德意义上，他们代表的是正义，而天国的正义正是人间正义的源泉。如同发光的灵魂是反射上帝光芒的镜子，尘世的正义也是映照天国的镜子；最高的一层神学意义自然都无一例外地指向上帝之永恒。在解释层面上，第十八歌的灵魂之舞的意义是通透明亮的，与阴暗的地狱铭文形成了强烈的反转。为了更好地显示出这种反转，从但丁/读者体验角度出发，笔者列出天国出现的文字和地狱铭文之间的对比：

¹¹⁵ 弗里切洛《美杜莎：字句与灵》，选择《但丁：皈依的诗学》，朱振宇/译，原著页 119-135。

¹¹⁶ 贺兰德，《但丁〈神曲〉中的寓言》，第一章，页 21，中文为笔者自译。



虽然笔者一直在文字/图像，灵与肉关系中作出对比，但并不意味着两者的完全对立，或者对抗的关系；相反，它们是处于同一解释体系当中的。综合而言，这些关系有以下那么几组：

图像	文字
身体	灵魂
字句	精意
旧约	新约

虽然保罗的讨论中，曾将“字句是叫人死”和“精意是要人活”对立起来，但这绝不意味着非取一不可，或者一端将要完全压倒另一方。旧约是新约的预表，新约则是旧约的完成，即便是摩西脸上的面纱，也是人类视力和上帝福祉的光芒的介质，因此，当但丁的视力还没有达到“更好”的程度时，贝雅特丽齐不可以直接在但丁面前展示微笑：“倘若我现出微笑，你就会像塞墨勒一样化为灰烬。”（《天国篇》21:4-6）这也说明了在那之前，但丁只能透过种种“面纱”来观看天国的事物。人类的理解能力，不依靠感官性的事物，几乎是不可能理解到神意的，面纱的存在具有一定的合理性，需要揭开它才能完全看到上帝的启示，而不仅仅是停留在面纱的表面。这点狄奥尼索斯早就论证过了，我们将在下一章具体讨论这个问题。

从地狱死寂的石头、灵的缺席，到炼狱会说话的大理石，最后到天国石头的消失，只余下《圣经》的话语，这是一个符号学失效的过程。前文提到过，地狱代表的符号语言是能指的自我指涉和物化；炼狱有着我们正常理解的能指——所指，想象力的领域正是诗人如鱼得水之地；最后，能指和所指不复存在——天国事物不需要指涉。书写语言，总体而言，就是符号生效的过程，当符号不在被需

要的时候，亦即是语言不再被需要的时候，这也就是为何但丁一开始就强调：“我去过接受他的光最多的天上，见过一些事物，对这些事物，从那里下来的人既无从也无力进行描述……”（《天国篇》1:4-6）贝雅特丽齐告诉但丁，天国所有的景象，不过是上帝纡尊降贵去符合凡人的视力所生，利用各种图案、文字、灵魂的形象，上帝难道不也是一位在使用着自己“符号”的诗人吗？不同于凡人但丁的是，上帝的符号不是指涉，而是存在(thing/exsistence)，祂的符号就是历史的真实；符号发生作用的当下，向前后延伸：既回答过去，也指向未来。但丁最后看到的是从字母 M，到百合花，到飞鹰的变化，他说：

之后，如同用力一打燃烧着的木头，就迸发出无数的火星，愚人们以此来占卜(agurarsi)自己的运气，同样我看到一千多个发光体从 M 字母的顶端重新升起……（《天国篇》18:100-103）

此时此刻，但丁也参与着这充满野心的预言：代表贵尔弗党人的百合花不过是昙花一现，将来取而代之的肯定是地上的罗马帝国，¹¹⁷而这个帝国并不是毫无救赎希望的地上之城；相反，它的是上帝之城的镜子，折射着上帝之城的光芒，就如同那些享福的发光灵魂。¹¹⁸这幅符号景观同时也是对查士丁尼的回答，但丁在第六歌时已经在讲述党争对帝国的危害以及百合花和鹰旗之间的故事，查士丁尼说：

现在你可以判断我在上面谴责的那两帮人和他们的过错了，这些过错是你们一切灾难的根源。这一帮人用黄色的百合花旗反对帝国的公共旗帜，那一帮人则把帝国的公共旗帜据为己有，作为自己的党旗，因此难以判断哪一帮人的过程更

¹¹⁷ 值得注意的是，在写作《天国篇》时，但丁同时也在写作他的《君主论》（但学界对这个时间尚有争议），因此，但丁的政治思想在《神曲》中有所反应并不是出奇的事。而且，导致但丁流放的，也正是贵尔弗党和吉柏林党的党争，而其中，贵尔弗党人的象征正是金色百合花。下面但丁借查士丁尼之口强烈地谴责了他们，认为“难以判断哪一帮人的过错更大。”（《天国篇》6:102）

¹¹⁸ 恰兰萨在《无相异象与但丁的天国》中的论述认为，但丁在灵魂身上直接看到了福祉，灵魂的存在根源在于他们“反射”着上帝：“For the souls not to reflect God would be to cease to exist.”，页 84。

大……儿子们已经为父亲的罪过哭泣许多次了 ,他不要以为上帝会把百合花变成他的纹章 ! (《天国篇》 6:100-111)

上帝的符号已经表明,百合花是不可能取代飞鹰的,查士丁尼的话在灵魂之舞中被形象化,图像化,并活生生地展现在了朝圣者眼前!而但丁则用诗歌向读者进行了展现;上帝对朝圣者费煞苦心的“符号”展现,和但丁为了读者利用诗歌文字去展现,两者之间的努力是平行的,随着朝圣者一步一步迈向诗人,对天国的异象的描写最终达到了完满,亦趋向了对“图像”的否定,虽然体验和写作之间差异不可避免,但诗人却可以了无遗憾地说:

但我的欲望和我的意志已经在爱的作用启动下好像各部分全受相等的动力转动的轮子似的转动起来 ,这爱推动着太阳和其他的群星。(《天国篇》33:142-145)

第四章：视觉的上升——“观看”的神学意义

“我认得一个在基督里的人，他前十四年被提到第三层天上去。或在身内，我不知道；或在身外，我也不知道，只有神知道。”（《哥林多后书》12:2）

第一节：《神曲》中“看”的神学意义

这神秘的“第三层天”指的到底是什么？这是一直困扰着众人，包括奥古斯丁的问题；为此，他作了长篇的论证；论证认为，所谓的三层天其实对应的是三种视觉模式：属肉体的，属灵的和属理智的，在第二章中，笔者已经详细作了详细的论述，这里就不多累赘。不过，奥古斯丁的“视觉三分法”中值得注意的是其中的包含的等级观，亦即是，属肉为最低的一层；属魂为中间层；而属理智是最高的一层，初看这不过是中世纪神学的老生常谈；但当纽曼将此“三分法”应用于但丁《神曲》的三界时，读者会发现这个分类方法是如此的适合，因为从地狱到天国，也存在着这样的一种等级性：地狱越往下就越明显的身体性，天国越往上灵魂就呈现越明显的非物质性，¹¹⁹炼狱则是两者的中间地带。纽曼的中心思想不言而喻：他认为，《神曲》实际上就是一部视觉之诗；而但丁的朝圣就是一次视觉提升之旅。

但实际上，朝圣者的视觉变化或许有着更为古老的源泉，而这个源泉也是诗歌中众多和神秘主题有关的“旅程”的始祖——柏拉图的《理想国》。这里并不是说，但丁直接受到了《理想国》的影响；笔者想要说明的是，《理想国》这样一部著作的哲学思想痕迹是不可能被磨灭的，它里面的各种学说会在各个时代以

¹¹⁹ 弗里切洛将纽曼的观点完善为“身体现象学”。笔者认为“身体现象学”抓住了奥古斯丁《忏悔录》的框架，结合保罗传统，更加周全地解释了《神曲》。但纽曼的最大贡献在于，他率先抓住了“身体性”中的视觉感官。

不同的面貌——被继承，被改写，甚至被歪曲——出现。《理想国》第七卷中，苏格拉底也说了从洞穴中出来的人，当面对理念世界时，他的视力也需要一个逐步适应、提高的过程：

首先大概看阴影是最容易，其次要数看人和其他东西在水中的倒影容易。再次是看东西本身；经过这些之后他大概会觉得在夜里观察天象和天空本身，看月光和星光，比白天看太阳和太阳光容易。（《理想国》第七卷 516B）

苏格拉底这段论证和《神曲》有着某种微妙的应和：它不仅适用于整部《神曲》，¹²⁰而且苏格拉底所说的视力逐步提高的过程，在地狱、炼狱和天堂三个世界也分别有所体现——尤其是《天国篇》，这显得比奥古斯丁的分类法更细腻点。但丁刚进入灵泊时，“瞥见一片火光把周围的一团黑暗战胜了一半，”（《地狱篇》4：68-69），这个场景难道不像柏拉图的洞穴吗？当但丁从洞穴踏出，他看到第三圈那些虚幻的影子；随后，这些死灵的身体性越发沉重，成为了“东西”（thing）一般。（影子——东西）而在炼狱山上，但丁首先看到的也是“徒有其身”影子般的卡塞拉，随后但丁描述了很多天上星体的运行和星座变化。（影子——天空）自从到了炼狱，才有了白天和黑夜之分，这暗示了炼狱和上帝创造的世界很像：“神称光为昼，称暗为夜。有晚上，有早晨，这是第一天。”（《创世纪》1:5）。“有晚上，有早晨”贯穿了上帝的整个创世记录。炼狱和人间的相似性也映证了它为何是“属魂”的，即以想象力为主的——想象正是为人类，尤其是诗人、艺术家特有的。《炼狱篇》的最后两歌明显是贝雅特丽齐对但丁视力的训练。他先被要求紧盯着贝雅特丽齐的双眸——从圣女的眼睛处，他得以看到格利丰的倒影，此时朝圣者的目力只能用如此方式来观看基督的喻象！然后，当他真正看到了圣女面纱下的面庞，他的视力：“如同眼睛刚被太阳刺激后一样，一时什么也看不见。”（《炼狱篇》32:10-12）。但当但丁恢复视力后，他看到了格利丰的游行队伍，再

¹²⁰ 例如阴影对应的是地狱，如同洞穴穴居人“这种人不会想到，上述事物除阴影而外还有什么别的实在。”（《理想国》卷七 514B），但丁也将无身体的死灵当作了“实在”——自然，这是但丁讽刺的表现。接下来的炼狱对应的是东西，而月亮、太阳和其他星辰则对应的是天国的九层天——但丁刚开始进入的就是光线较暗的月亮，然后是水星，木星，最后才是太阳。

紧接着，在天国第一歌时，但丁已经告诉读者“我以超越凡人的能力凝望太阳。”

（《天国篇》1:54），然后过渡到观看其他的星体，如金星、火星和木星等。他看到的灵魂的光亮也变得越来越明亮，越来越巨大。和地狱、炼狱两界不同，但丁在天国几乎不去描写所见灵魂的面容和身体。游历地狱之时，但丁有看到被火烧得满脸创伤的拉蒂尼（《地狱篇》第15歌），看到变成千奇百怪形态的蛇的灵魂（《地狱篇》第24歌），它们的姿态在诗人的笔下涌动着一种邪恶的活力，丑态百出；当但丁来到炼狱山下时，他还遇见了曼夫列德(Manfredi)，诗人这样描写他：“他头发金黄，容貌俊美，仪态高贵，但是有一道眉毛被一刀砍断。”（《炼狱篇》3:52-54）但但丁对于天国灵魂的印象，仿佛就是“光亮”；这些有福的灵魂浑身被光圈包围着，以至于朝圣者不见其人，只闻其声：

正如，当太阳的热力驱散了遮着阳光的浓雾时，太阳隐身于自己的过度强烈的光芒中，令人不能注视，同样，那一神圣的形象由于更加喜悦而藏在自己的光芒中，令我看不见他；他就完全被光包围着，像一下章所写的那样回答我。（《天国篇》5:133-139）

同样，但丁遇到了查理·马尔泰罗(Carlo Martello)的灵魂时，他也看不到查理的模样，查理就对他说：“我的喜悦的光芒向我周围发射，好像蚕茧着蚕似的把我遮蔽着，使你看不见我。”（《天国篇》8:52-54）因为看不见灵魂的模样，但丁将更多的描写放在了听觉上，《天国篇》成为整部《神曲》中音乐最为丰盈的地域。例如《天国篇》第三歌毕卡尔达的“Ave Maria”、第七歌的查士丁尼对上帝赞美的拉丁诗歌“Osanna, sanctus...malahoth”、第十歌的时候，但丁看到众多的光芒耀眼的发光体，他们“一齐唱歌，声音的美妙超过了他们的光辉形象的亮度。”

（《天国篇》10:33）这些灵魂因为喜悦而歌唱，随着歌声越发的宏大，他们身上的光辉也变得越发强烈。表面上，他们身上强烈的光芒“阻碍”了但丁的视力，实际上，这是诗人“否定”图像的手段之一。通过不断提醒读者“眼睛无法看见”这一事实，但丁试图慢慢从读者对天国图像的期盼中走出来，进入“无相”之域。甚至在天国旅程末尾之时，贝雅特丽齐仍告诉但丁：“这些跳入和跳出的黄玉，

这些草的微笑，都是隐含它们的真相的序言(lor vero umbriferi prefazi/shadowy prefaces of their truth)。”(《天国篇》30:76-78)。最后，但丁通过了马利亚的面庞观照基督，因为“只有这个面孔的光辉可以使你能够经受观照基督。”无论是贝雅特丽齐的眸子，还是马利亚的面庞，都是“镜子”般的存在。这里再次证明了何为“无相”——虽然但丁使用了众多喻象，但他最终都通过否定自己可以直接观照的**可能性**，否定了这些喻象。但基督的观照对于朝圣者本身而言，就是那所有光的来源的太阳。

既然纽曼将天国归为“属理智”的，那么，亦即是对它的观照只能在纯理念中进行；因此恰兰萨将其称为“无相”(imageless)。但这种解释方法似乎存在一个很大的争议：除了在净火天一层外，但丁仍不断地使用着各种喻象、象征，那么其他重天是否就不能够被称为“无相”呢？笔者的意见是，天国之所以被称为无相，是因为整个《天国篇》是一个指涉**不断被穷尽**的过程，而在各种喻象、图像穷尽之处，就出现了上帝的观照。这个爱的观照本质上是对总的图像的超越。笔者提出的解释方法是：但丁在历过各重天的过程，同时也是看到上帝的过程；这样说的原因是但丁一直都身在上帝创造的“等级”(hierarchy)当中，而等级正是上帝在场的体现！亚略巴古的丢尼修专门对天堂的等级作了论证：

等级使得它的组成部分都成为了上帝的形象……(等级)中包含着完美，所以成员都被提升，最大程度上模仿上帝。Hierarchy causes its members to be images of God (165A, 154)...perfection consists in this, that it is uplifted to imitate God as far as possible¹²¹(165B, 154).

各个组成部分都是上帝的形象，他们就像镜一般，折射着上帝的光；越靠近上帝的灵魂福祉越大，其发出的光芒就越强烈。灵魂的光芒从柔到强，作为观照这的但丁的视力也是如此。

为了更好地理解《神曲》作为一部视觉之旅的诗歌而存在，我们必须在《神

¹²¹ 丢尼修，《天堂等级》(Celestial Hierarchy)，选自 *Pseudo-Dionysius, A Commentary on the Texts and an Introduction to Their Influence*, PAUL ROREM/译，牛津大学出版社，1993 年版，页 73。

曲》本身和其他的一些古典、中世纪作品中寻觅“眼睛”或者“看”这个官能的意义。基督教中关于“光照”“视力”的理论主要来源于新柏拉图主义者普罗提诺的“流溢说”，或者丢尼修的学说，但追根溯源，还是回到了《理想国》的“洞穴理论”。柏拉图是率先将认识论和视觉联系起来的哲学家：他的主要核心在于，灵魂必须认识至善，正如眼睛必须看到真正的太阳。因此，“看”在柏拉图的世界中，不仅是目光接触可见或理念世界，更是灵魂学习的过程。他把从洞穴上升到地面世界和灵魂上升到可知世界联系起来，而上升的顶端则是至善：

我觉得，在可知世界中最后看见的，而且是要花很大的努力才能最后看见的东西乃是善的理念。我们一旦看见它，就必定能得出下述结论：它的确就是一切事物中一切正确者和美者的原因，就是可见世界中**创造光和光源者**。（《理想国》第七卷 IIIC）

更重要的是，柏拉图的“视觉论”建立在灵魂转向(conversion)的理论上。根据《理想国》中苏格拉底论述，灵魂本身是有视力的，而我们学习的器官就像眼睛；假如灵魂不转向，就会像洞穴人被绑着的头颈和腿脚一般，眼睛无法看到真实世界。¹²²事实上但丁的皈依就是灵魂的转向；维吉尔告诉他：

在我顺着它的身子而下时，你一直是在那一边来着；当我掉转身子时，你就越过吸引各方面的重量的那个中心点。（《地狱篇》34:109-111）

但丁在撒旦的臀部掉转了方向，走出地狱，重新见到了美丽的星辰，假如我们没有忘记的话，但丁在地狱中（除了两次）都是转身向左的。但丁转向后，在炼狱山继续向右螺旋式攀升。在《论天》(*De caelo*)第二卷中，亚里士多德将宇宙自东向西的运动称为右。在《神曲》中，地狱在北半球，但丁的地狱之旅横穿了整个地球，最终来南极端出来，来到了炼狱山下。而天国则在炼狱山，即南半球上

¹²² [古希腊] 柏拉图/著，《理想国》，郭斌和，张竹明/译，第七卷 IIIF，商务印书馆，2002 年版，页 278。

方，因此从北半球的角度看，诸天运动的方向就是“向左”。无论是向左还是向右，朝圣者都是在追逐群星——世界的**光源者**——运动的方向，¹²³追逐这更多的“光亮”而摆脱智性上的黑暗。正是但丁的转向，使得他在后面的旅途看到的光芒越发地强烈。

柏拉图的灵魂的眼睛，后被新柏拉图主义者所继承，发展为我们所熟知的心灵之目，奥古斯丁在《忏悔录》中对于心灵之目也有所论述：

我进入心灵后，我用我灵魂的眼睛——虽则还是很模糊的，瞻望着在我灵魂的眼睛之上的，在我思想之上的永定之光。（《忏悔录》第七卷 10）

奥古斯丁的意思是，要认识这光，就需要“看”，需要灵魂的眼睛。为什么呢？因为这不是普通的光，“完全是另一种光明……谁认识真理，即认识这光；谁认识这光，就认识永恒，唯有**爱**能认识它。”（《忏悔录》第七卷 10）他直接将“光”和永恒联系起来，不难想象，这光就是上帝的照耀；而只有“爱”能够认识它，这简直就是《神曲》思想的简括。因为促使贝雅特丽齐下地狱的正是“爱”，天国灵魂的光芒也是源于上帝之爱，爱最后甚至是统摄整个宇宙的“结”：“分散在全宇宙的一切都被结集在一起，被爱装订成一卷。”（《天国篇》33：87）托马斯也认为，理智和爱是走向上帝的两只脚；没有爱，即自由意志，人就无法实现转向（人可以选择转向，或背向上帝。自然，背负着原罪的人类在自由意志上有缺陷，唯有通过上帝的恩典才能治愈。被治愈后的意志才能称得上真正的“自由”，否则，人总是深陷于双重意志，无法做出正确的行为。¹²⁴同时，没有爱，也就缺失了信仰这个向导，光凭理智或理性是无法完成走向上帝的旅途的。灵知主义恰恰是没有看到向导的需要，认为可以光凭着理智——哲学的傲气来洞悉真理。《忏悔录》中有对哲学傲气的反驳：

¹²³ 关于但丁转向的左右问题，详情请参考文章《〈神曲〉中的“水”与“土”》，朱振宇著，将发于《海南大学学报》。

¹²⁴ 参见《奥古斯丁论信仰的发端（Initium Fidei）——行动的恩典与意愿的自由决断并存的哲学可能》，吴天岳，北京大学，收录于《外国哲学》。

我并不知道我的理性应受**另一种光明的照耀**，然后能享受真理，因为理性并非真理的**本体**。“主啊，是你燃点我的心灯；我的天主啊，你照明我的黑暗”(《忏悔录》卷四 15)

.....找寻到理性所以能毫不迟疑肯定不变优于可变 ,是受那一种光明的照耀——因为除非对于不变有一些认识 ,否则不会肯定不变优于可变——最后在惊心动魄的一瞥中，得见“存在本体”。(《忏悔录》卷七 17)

以上论述都说明了奥古斯丁处处强调，理性，必须在“光”的照耀之下才能发挥观照真理的作用，才能看见存在本体，而爱则是认识“光”的前提。《神曲》将“爱”/自由意志放在如此高的地位，这正是托马斯主义所没有的特点。奥古斯丁认为，没有光的引导，理智不过就沦为追求一般知识的好奇欲，而眼睛则是其主要的求知工具，因此《约翰一书》中称此为“眼目的情欲”，¹²⁵奥古斯丁进一步说：

“看”，本是眼睛的专职，但对于其他器官，如我们要认识什么，也同样用“看”字。.....我们不仅能说“看看什么在发光”，这仅有眼睛能看到；但也能说“去看看什么在响”，“看看什么在发出香味”，“看看这有什么滋味”，“看看这东西硬不硬。”

.....看的职务主要属于眼睛，其他器官要探索或需认识一样东西时，因性质类似，所以也袭用“看”的一字。(《忏悔录》卷十 35)

虽然奥古斯丁否定无谓的好奇和目欲，但我们同时也可以读出，“眼睛”在认识中——无论认识一般知识还是真理，还是最终的上帝——都有着极其重要的作用，以致于其他的感官都可被它一并概括，因此但丁在《神曲》中强调其所看，并不

¹²⁵ 《约翰一书》第二章 16.16。

是没有道理的。

在地狱往下的旅程中，但丁似乎并没有特别强调“看”，我们注意到，但丁将地狱描写为充满着乌黑的空气和浓重的烟雾的地方，而且没有一丝光明；而美杜莎情节是似乎是唯一一个关乎“眼睛”的地方。但这个情节，根据上文的论述，是至关重要的。因为它揭示了整个地狱的实质：正是因为偏离，背信上帝，他们不得被禁锢在肉身的牢笼之中。最为明显的就是撒旦：它那颠倒十字架的姿势，深陷洞穴，无法动弹的身体就是最好的表明。背叛前的撒旦乃是上帝座前最为荣耀的大天使卢斯福(Lucifer,亦即是“光”的意思)，有着非物质的身体；但从天上坠落之后，他倒插入地心，成为了基督十字架的逆向模仿。但丁地狱结尾的寓言说明：“光”的反面不是黑暗，而是完完全全的“物化”(reification)。遮住朝圣者的眼睛，就是防止他被“物化”。到了炼狱，诗人对视觉的强调明显多了起来。卡图首先告诫但丁“去洗掉脸上的一切污垢；因为，眼睛被什么烟雾遮住，到第一位来自天国的使者面前去，是不适合的。”(《炼狱篇》1:95-99)炼狱的视力多表现为视觉的“不适应”和“痛苦”；与此同时，但丁的身体性渐渐消失，为肉体所累之劳随着登山的过程而减少——假如我们还记得的话，在地狱二十四歌时，但丁攀爬岩石需要维吉尔在后面推着他，累得气喘吁吁：“我不知道他怎么样，反正我是会累垮的。”(《地狱篇》24:35-36)。斯内普(Jeffrey T. Schnapp)将视力的这种不适称为：光的“伤害”，¹²⁶同时也是朝圣者接受教育(paideia)的过程。他指出，在炼狱第三、五、六歌中频繁出现了 *rompere(break)*这个词的各种变化来描述太阳或者被太阳照射的灵魂，¹²⁷但丁特意在描述中加入了某种暴力、力量，以此来凸显太阳对刚出“洞穴”/地狱中走出的人的磨练：

我清楚地看到他们(两位天使)头上的金黄色头发，但一注视他们的脸，眼睛就像任何感官受到过于强烈的刺激而失灵一样，顿时昏花起来。(《炼狱篇》8:34-36)

¹²⁶ 斯内普《为光所刺》("Injured by the Light: Violence and Paideia in Dante's *Purgatorio*"),《但丁研究》(*Dante Studies*), 第111期(1993), 页107-118。

¹²⁷ 详见《为光所刺》，页110。

那时，我觉得，我的眼睛被光芒照得远比起初难睁开，这一不明原因使我惊奇……他（维吉尔）回答我说：“如果天上的使者仍然使你目眩，你不要惊奇两者是一位前来迎接人上升的使者。不久，你就会觉得，见这些使者不是苦，而是你的本性使你所能感受的最大限度的快乐。（《炼狱篇》15：10-12；28-33）

这说明了，人本初（原罪前）的视力是可以观照天使的；但堕落使人只能看到尘世之物。如今的“光”正是要使人的视力恢复到伊甸园时期。而这个恢复需要将原来的视力“剥掉”，就像阿波罗把玛尔希阿斯“从他的肢体的鞘里抽出时那样。”（《天国篇》1:19-20）伴随着视力的上升，但丁的身体也越发轻盈了：当那些P字母一个一个被擦掉，他的罪孽也一个接一个被抹去，意志也越发地变得完满。这就证明了，被光所照耀，或者得以观照光，就是摆脱对身体肉欲的执着，将主的话在精意之中理解。

上一章已经论述过，到达天国的朝圣者如何经历惊人的视觉提升：从看贝雅特丽齐的双眸，到直视她的面孔，再到直视太阳，直面光芒逐渐强烈的各种有福的灵魂，再到观看圣女的微笑。然后到达了净火天后，经过贝雅特丽齐的安慰：“我就立刻感到自己在超出原有的能力以上，一种新的视力在我心中重新点燃起来，使得我的眼睛对多么灿烂的光都能经受。”“为了使我的眼睛成为更佳的镜子”，（《天国篇》30:56-60；85）俯身到河水中使视力得到改善，最后从圣母玛利亚的脸庞观照基督。正如但丁自己所言，这些超凡入圣的体验，使得他仿佛成为尝了仙草的格劳科斯（《天国篇》1：70）说到使眼睛成为“镜子”，读者肯定会注意到镜子、折射都是但丁在描写天国时常用的喻象；实际上，在《筵席》第三卷中，但丁也写了关于光折射的意象和上帝之爱之间的关系：

我们看到太阳的波浪在此投下自己的光芒，使得事物回到了它们（和光）相似的本质；通过这种方式它们能够得到光的善。因此，我认为这是神（上帝）用

爱将事物带回它们的本质，即回到和祂相似的可能。¹²⁸ (Onde vedemo lo sole che, discendendo lo raggio suo qua giu, reduce le cose a sua similitudine di lume, quanto esse per loro disposizione possono da la [sua] virtude lume ricevere. Così dico che Dio questo amore a sua similitudine reduce, quanto esso e possibile a lui assimigliarsi.)

这仿佛就是对丢尼修的回应，在《天际等级》(*The Celestial Hierarchy*)中，丢尼修同样写到：“光的涟漪温柔地朝我们涌来，在它统合的力量之下，被拂过的我们得以上升。它将我们带回那‘一’中，并使那聚合我们的父的质朴得到升华。”(Each procession of the Light spreads itself generously toward us, and, in its power to unify, it stirs us by lifting us up. It returns us back to the oneness and deifying simplicity of the Father who gathers us in" (120B, 145)) 紧接着，丢尼修引用了《罗马书》中的原句：“因为万有都是本于他，依靠他，归于他。(from Him, through Him, to Him)。”亦即是，通过成为“光”的镜子，事物（斯内普指出在这里指理性）得以回到了和上帝相似的状态。和上帝相似(*assimigliarsi/to be similar*)正是沾染原罪前的人类的模样，因为上帝是依照自己的形象造人的：“神就照着自己的形象造人，乃是照着他的形象造男造女。”(《旧约·创世记》1:27) 因此，朝圣者越是承受大的光芒，就越是迫使他脱去旧皮，回到上帝在创世之初赋予人真正的形象/本质。总而言之，视力提升的过程，就是人上升，回归的过程。

第二节：上帝之光使视觉飞升

对朝圣者视觉的讨论，不可避免的就是对于“光”的讨论——在《天国篇》中，甚至在整部《神曲》，光的意象始终贯穿其中。假如说地狱是没有一丝光明的地方，炼狱是有着白天和黑夜之分的领域，那么天国就完全是光的世界，这里没有烟雾，没有黑暗，也没有影子。对光作了详细讨论，也对中世纪神学光的意象影响极大的便是亚略巴古的丢尼修。不过，先让我们回到同样出发点：柏拉图。

¹²⁸ 原文《筵席》第三卷，14节；为斯内普《为光所刺》一文所引用，中文为笔者自译。

在《理想国》中，苏格拉底讨论了视觉的能力和光之间的关系。遵循惯例，苏格拉底首先作出提问，就是虽然眼睛有看见东西的能力，颜色也存在；但必须还得要第三个条件，人才能实现“看”的目的。

格劳孔：你说的这种东西是什么呀？

苏格拉底：我所说的就是你叫做光的那种东西。（《理想国》卷六 507D）

苏格拉底认为，“太阳跟视觉和可见事物的关系，正好像可理知世界里面善本身跟理智和可理知事物的关系一样。”（《理想国》卷六 508C）；亦即是，灵魂的眼睛的观照能力，必须是在“有光”的前提之下，是“光”揭示了理念(idea)世界；奥古斯丁甚至还将光和黑暗比喻为事物的自然存在和在上帝中存在：

自然 ,对存在于上帝言辞中事物的认知和对存在于自身事物的认知间有很大不同，它们的区别就像一个白天，一个是黑夜。和那些在上帝言辞中被认知的光亮的事物比较的话，(其他)所有的事物，只要是存在于自身，被说成是暗夜也不为过：几乎可以说它们不是错误就是对自己的不自知；正如在比较中，它们被认为是和白天是不契合的。（*Multum quippe interest inter cognitionem rei cuiusque in verbo Dei et cognitionem eius in natura eius, ut illud merito ad diem pertineat, hoc ad vesperam. In comparatione enim lucis illius, quae in verbo Dei conspicitur, omnis cognitio, qua creaturam quamlibet in se ipsa novimus, non immerito nox dici potest: quae rursum tantum differt ab errore vel ignorantia eorum, qui nec ipsam creaturam sciunt, ut in eius comparatione non incongrue dicatur dies.*）

在地狱中，但丁看到了憧憧的鬼影，在无光的世界中，他的灵魂之眼/思想是昏暗的，是无法洞悉真理的；由此，朝圣者眼中的死灵都具有身躯，逼真得令人哑舌。弗里切洛认为，地狱的讽刺也正是源于朝圣者观照、理解能力的不完善，因为朝圣者是不断生成的自我，对于这个尚不完满的自我，犯错是允许的。

虽然柏拉图和丢尼修都强调“光”和视力之间的关系；但丢尼修的“光”已经从理性至上的层面转到了信仰层面；亦即是，在丢尼修身上，我们可以看到新柏拉图主义者是如何作为柏拉图主义和基督教神学的过渡阶段而存在：一方面，它仍保留着苏格拉底式的“美德即知识”；另一方面，它已经开始意识到上帝的“不可洞悉”，只有那被带到第三层天的保罗式的狂喜才能观照上帝的面孔。丢尼修在《信笺》(*The Letter*)中有对“光”和“知识”(knowledge)的论述：

黑暗/阴影在光里面就会消失，光芒越大，黑暗越少。(同样)知识使得不可知消失，知道得越多未知(状态)就越少¹²⁹。Darkness [or shadow] disappears in the light, the more so as there is more light. Knowledge makes unknowing disappear, the more so as there is more knowledge. (1065A, 263)

“黑暗则未知”的思想后来在《密契神学》(*The Mystical Theology*)被广为传播，成为了14世纪流行的一种说法：不可知的云雾(the cloud of unknown)。《神曲》中也不乏对云雾、烟气的描写¹³⁰：“它(地狱深渊)的那样黑暗、深邃、烟雾弥漫，我无论怎样向谷底凝视，都看不清那里的东西。”(《地狱篇》4：10-12)；“他(维吉尔)对我说：‘假如沼泽里的雾气不遮上它，你就已经看得见他们所期待的东西在那污浊的波浪上了。’”(《地狱篇》8：10-12)；“他(维吉尔)停住脚步，像听什么动静的人似的，凝神注意起来；因为他的眼睛不能透过黢黑的空气和浓重的烟雾看到远处。”(《地狱篇》9：4-6)；“如同雾消散时，视觉逐渐辨认出空中弥漫的雾气所遮蔽的东西一样，当我渐渐走近井穴的边缘，目光透过浓厚昏黑的空气望去时，我的错觉就消失了……”(《地狱篇》31：34-38)。地狱缺乏

¹²⁹ 选自 Pseudo-Dionysius, *A Commentary on the Texts and an Introduction to Their Influence*, 页 23, 原文出自《信笺》1：致修士盖乌斯(Monk Gaius)。

¹³⁰ 除了《地狱篇》，《炼狱篇》也有两处提到“烟雾”和“雾气”：第五章波恩康特的自述：“那个来自地狱的把他专想作恶的邪恶意志同他的心智结合起来，凭借他的本性赋予他的那种能掀起了雾和风。”这里的雾和地狱撒旦联系了起来；第十六章怒气者层：“地狱的黑暗、狭小的天穹下，被浓云遮得要多么昏暗有多么昏暗、无任何行星的夜晚的黑暗，在我眼前构成的面纱都不像那里包围我们的烟构成的面纱那样厚……”这里但丁将怒气比喻成浓烈烟雾。由于这两处地方和“视觉”并无特别联系，所以在正文中就不加提及。《天国篇》则没有关于“雾”的描写，整个地方都充满了光。

光的环境，往往和沉重的肉身、死灵模糊不清的面孔、异化的身体组合起来，仿佛凝聚成一块厚厚的无法穿透的石板，碾压在朝圣者身上。但丢尼修也认为，虽然光能够揭示知识，但这并不代表着黑暗的状态总是消极的：黑暗也可以是光的“超越”——当光芒太强以致于人眼变瞎，这就是超越了的黑暗。相似的，“未知”也可以是“知识”的超越：亦即是，人们必须意识到这么一个问题，上帝是不可知的，不可探讨的，不可观照的，这点他在《神圣之名》(*The Divine Names/De div. nom.*)已有说明。因此，人对于上帝总有“不可知”之处，正如彼埃特罗告诉但丁的那样：“……你所问的事是那样深藏在‘永恒律法’的深渊中，使得一切创造物的眼光都与之隔绝。……在这闪闪发光的心智，在尘世就陷入迷雾之中；因此，你想一想，连升入天国者的心智都不能做到的事，在下界者的心智又怎能做到。”（《天国篇》21：94-102）

但朝圣者的视力一开始并不能够接受光，例如他刚开始只能透过面纱看贝雅特丽齐。“面纱”这一意象有着非常有趣的神学意义，它似乎就是那架在光/真理和眼睛之间的桥梁。它最先来自旧约的《出埃及记》34:29-35，其中描述，当摩西接受了十诫后：“手里拿着两块法版”，“不知道自己的面皮因耶和华和他说话就发了光。……以色列人看见摩西面皮发光，摩西又用帕子蒙上脸，等到他进去与耶和华说话，就揭去帕子。”首先要注意的是两个细节：一，摩西拿着法版，即刻在石板上的旧约下山；二，摩西在面对民众时候用了帕子。用帕子来遮蔽神的光芒，丢尼修的看法是，只有以这样的方式，我们才能蒙受光的启发：

然而，这神圣的光唯有隐藏在那可以被揭起的各色神圣的面纱中才能启发我们，那是天意的父在迎合我们身为凡人的本质¹³¹。(However, this divine ray can enlighten us only by being upliftingly concealed in a variety of sacred veils which the Providence of the Father adapts to our nature as human beings. 121B, 146)

丢尼修的面纱主要指的是“物质”手段(material means capable of guiding us" (121D, 146))，亦即是包括愉悦的视觉感受、香气、光彩、例子，甚至是圣餐仪式，这

¹³¹ 选自 Pseudo-Dionysius, *A Commentary on the Texts and an Introduction to Their Influence*, 页 68, 原文出自《天际等级》。

些物化的东西正是弗里切洛所一直讨论的地狱主题之一。(the beautiful sights, odors, lights, examples, and Communion itself in the Eucharist 124A, 146)

弗里切洛在《皈依的诗学》中对面纱和旧约的关系作了很细致精彩的论述，¹³²他将我们带回到了保罗传统，在那里，“字句”和“精意”似乎被对立了起来：前者叫人死；只有后者才能使人生。“字句”，如同第二章讨论过的那样，被保罗看作是“刻在石板上的旧约”，而新约自然就是铭刻在信徒们的心版上。而这个帕子阻碍了以色列人的视力，让他们“不能定睛看到那将废者的结局。但他们的心地刚硬。”（《哥林多后书》3：13-14）但那蒙着帕子的摩西所代表的旧约律法，即保罗口中的“废掉者”，以及它地狱铭文之间的联系，在《神曲》背景下，似乎是个尴尬的地位。对于但丁而言，面纱不能简单地被称为是贬义的事物；他反对的不是面纱，而是“停留”在面纱上，不去揭开它，不去发现隐藏在底下的真理。一方面，摩西的面纱所隐含的“物化”的危险是朝圣者时刻不能忘记的，它的诱惑是使人致命的“石化”；另一方面，弗里切洛在后来的论证，也承认了“面纱”存在的意义：“在另一方面，摩西的面孔是基督荣耀福音的光（《哥林多后书》4:4）的喻像，它需要的是一次皈依，为的是进行揭示（启示）。”¹³³ 物质和精神直接的辩论，这是中世纪永恒的矛盾。

另一位中世纪学者圣维克多的雨果(Hugh of St.Victor)认为，要认识那看不见的美(invisible beauty)，必须通过看得见的美：“因为它们的美蕴含在看得见事物中，看得见之美是看不见之美的画像。”¹³⁴ (For since their beauty consists in the visible forms of things...visible beauty is an image of invisible beauty.) 因此，神的寓意不仅仅在“言”，还在尘世的事物之中。更不用说利勒的阿兰(Alain de Lille)¹³⁵ 那充满中世纪浪漫的诗句：

The rose is a picture,
a fitting image of our state,

¹³² 其论述主要集中在《地狱的讽刺：地狱大门》和《美杜莎：字句与灵》两篇论文中。

¹³³ 弗里切洛，朱振宇译，《美杜莎：字与灵》，选自《皈依的诗学》，页 119。

¹³⁴ 摘自《中世纪的艺术和美》(*Art and Beauty in the Middle Ages*), 安布里托·艾柯/著，原文出自圣维克多的雨果的《在天堂等级中》(*In Hierarchiam Coelestem*), II(PL,175,col.949)。

¹³⁵ 12-13 世纪法国的神学家和诗人，以其学生索尔兹伯里的约翰(John of Salisbury)而为人所知。

a lesson on our life...¹³⁶

艾柯甚至在里面嗅到了人文主义萌芽的气息。¹³⁷但笔者认为，这些看似矛盾的态度并不矛盾。首先，保罗并无彻底地反对帕子，他所做的仅是对比，即突出属灵的职事的更大的荣光：因为摩西脸上的荣光是渐渐褪去的，但属灵的荣光却永不消失；摩西的律法是定罪，是对恶事情的规定，那么称义的事情自然比它更高级了。而且，弗里切洛也认为，基督教不否定肉身——否则基督道成肉身的意义何在？基督教反对的是沉溺于肉身，而人沉溺于肉欲之中是因为意志受了伤；而有罪的灵魂正是意志受伤的最终根源。德林为此区分了肉体(flesh)和身体(body)的区别¹³⁸。他认为，前者就是阻止灵魂上升，沾染亚当原罪的累赘；后者则是上帝所创造的善的事物，它拥有的想象力、感官、运动正是帮助灵魂上升的重要工具。因此，我们可以说，帕子其实就像身体；但假如我们满足于让它蒙住真理，那么它就变成了肉体——是我们意志的错误使得它成为了我们的障碍。因此，我们并不是要废弃帕子；不如说，我们是要在帕子被揭开之时，确定自己的视力能够承受而不是被烧成灰烬。

¹³⁶ 摘自摘自《中世纪的艺术和美》，原文出自 ET,II,P.338.

¹³⁷ 安布里托·艾柯，《中世纪的艺术和美》，页 45。

¹³⁸ 《炼狱中的肉体 and 身体》(The Body and The Flesh in the Purgatorio)，德林(Robert M.Durling),选自 *Dante For the New Millennium*.

结 语

但丁的“视觉诗”作为《神曲》整体中的碎片，其折射出了整部曲的结构和思想。从地狱铭文，到炼狱雕塑，再到天国的字母和飞鹰，这些栩栩如生的喻象都暗示着但丁视力的增长。而朝圣者视觉的上升，实际上就是他灵魂上升的预表(figuration)。“身体”在基督教神学中有着新的意义：有罪的不是身体，而是灵魂；这和柏拉图以来传统有着很大的区别：在柏拉图的理念世界中，身体是低下的囚禁灵魂的牢笼；而知识就是最高的美德。但对于基督教而言，败坏的不是身体，而是人的意志；因此洗脱罪孽，单纯依靠哲学理性是办不到的，还需要信仰作为向导。但丁不仅是以肉身下地狱，而且在整部曲中他的灵魂状态必须通过他的身体状态表现。但丁以个人化的经历，再次证明了基督道成肉身的神学意义。

本文主要通过“视觉诗”中图像和文字的关系，过渡至符号学中能指和所指的关系，然后通过符号学的关系将灵与肉联系起来：灵是更高的意义，是所指，肉则是能指；灵同时表现为“字句”的意义。一方面，弗里切洛认为，执着于字句表面而忽略其背后的意义，就表现为被沉重的肉身所禁锢，所冻结；另一方面，执着于字句和观看图像联系起来，两者都犯了同样的错误：留滞于表面而不去探究更高的含义——上帝的意旨。因此，但丁在诗中描写的各种图像就得冒着图像物化为偶像的危险——他高超的诗艺很可能使得读者只流连于他描写的画面，而不去揭开诗歌面纱后面的真理。不过，但丁成功了，他的成功不仅在于完成了不可描述境地的景象，说了不允许说的话；更在于，当读者阅读的时候，他们透过但丁的文字，也“观看”到了上帝的种种异象，体验到但丁作为朝圣者的体验。

参考文献

中文书目

- (意)但丁/著,田德望/译,《神曲》北京:人民文学出版社,2004.
- (古罗马)奥维德/著,杨周翰/译,《变形记》北京:人民文学出版社,2008.
- (古罗马)维吉尔/著,杨周翰/译,《埃涅阿斯纪》北京:人民文学出版社,2000.
- (古罗马)奥古斯丁/著,吴飞/译,《上帝之城》上海:上海三联书店.
- 周士良/译.《忏悔录》北京:商务印书馆.
- (意)托马斯·阿奎那/著,周克勤/编,刘俊余,陈家华,高旭东,周克勤,胡安德/译,《神学大全》台湾:碧岳学社/中华道明会.
- (英)坎伯·摩根/著,方克仁/译,《约翰福音——摩根解经丛卷》,上海:上海三联书店,2012.
- (古希腊)柏拉图/著,谢文郁/译、注,《蒂迈欧篇》上海:上海人民出版社,2005.
- 弗里切罗/著,朱振宇/译,《皈依的诗学》,北京:华夏出版社,2014.
- (英)贡布里希/著,林夕,李本正,范景中/译,《艺术与错觉:图画再现的心理学研究》湖南:湖南科技出版社,1999.
- (美)欧文·潘诺夫斯基/著,戚印平,范景中/译,《图像学研究:文艺复兴时期艺术的人文主题》上海:上海三联书店,2011.
- (法)罗兰·巴特/著,屠友祥/译,《S/Z-罗兰·巴特文集》上海:上海人民出版社,2000.

英文书目

- Abel, Elizabeth. "Redefining the Sister Arts: Baudelaire's Response to the Art of Delacroix." In *Critical Inquiry*, Vol. 6 (1980):363-384.
- Allen, Christopher. "Ovid and art." In *The Cambridge Companion to Ovid*, ed. Philip Hardie. Cambridge University Press, 2006.
- Alter, Robert, *Genesis: Translation and Commentary*, W. W. Norton & Company, 1997.
- Auerbach, Erich. "Figurative Texts Illustrating Certain Passages of Dante's *Commedia*". In *Speculum*, Vol.21(1946):474-489.
- . "Rising to Christ on the Cross (Paradiso, XI, 70-72)". In *Modern Language Notes*, Vol. 64 (1949):166-168.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Trans. Maria Jolas, Boston: Beacon Press, 1994.
- Barkan, Leonard. "Making Pictures Speak: Renaissance Art, Elizabethan Literature, Modern Scholarship." In *Renaissance Quarterly*, Vol.48(1995):326-351.
- . "The Beholder's Tale: Ancient Sculpture, Renaissance Narratives." In *Representations*, No. 44 (1993):133-166.
- . "'Living Sculptures': Ovid, Michelangelo, and the Winter's Tale." In *ELH*, Vol.48(1981):639-667.
- Barolini, Teodolinda, "Representing What God Presented: The Arachnean Art of Dante's *Terrance of Pride*." In *Dante Studies* vol.105(1987):43-62.
- *The Undivine Comedy*, Princeton University Press, 1992
- Becker, Andrew Sprague. "Reading Poetry through a Distant Lens: Ecphrasis, Ancient Greek Rhetoricians, and the Pseudo-Hesiodic 'Shield of Herakles'." In *The American Journal of Philology*, Vol.113(1992):5-24.
- . "The Shield of Achilles and the Poetics of Homeric Description." In *The American Journal of Philology*, Vol. 111 (1990):139-153.
- Behrendt, Stephen C. "Sibling rivalries: Author and artist in the earlier illustrated book." In *Word & Image*, 13:1(1997):23-42.
- Berger, John. *Way of Seeing*. London: Pelican, 1972.
- Bergin, Thomas G. "Dante and Medieval Art Re-Examined." In *Dante Studies*, No 91(1973):153-158.
- Bram, Shahrar. "Ekphrasis as a shield: ekphrasis and the mimetic tradition", In *Word & Image*, 22:4(2012):372-378.
- Cassell, Anthony K. "Failure, Pride, and Conversion in *Inferno I*: A Reinterpretation." In *Dante Studies*, No. 94 (1976):1-24.
- Chiarenza, Marguerite Mills. "The Imageless Vision and Dante's *Paradiso*." In *Dante Studies*, No.90 (1972):77-91.
- Cranston, Jodi. "Longing for the lost: ekphrasis, rivalry, and the figuration of notional artworks in Italian Renaissance painting." In *Word & Image*, 27:2(2011):212-219.
- Culler, Jonathan. *On Deconstruction* Cornell University Press, 1983.
- Durling, M. Robert., *The Divine Comedy of Dante Alighieri*, Volume I-III, illustration by Robert Turner, Oxford University Press, 1996(*Inf.*), 2003(*Purg.*), 2011(*Par.*)

- “The Body and the Flesh in the *Purgatorio*”, *Dante for the New Millennium*.
Fantham, Elaine. *Ovid's Metamorphoses*. In *OXFORD APPROACHES TO CLASSICAL LITERATURE*, ed. Kathleen Qfeleman, Richard Rutherford. Oxford Univ. Press, 2004.
- Feldherr, Andrew. *Playing gods : Ovid's Metamorphoses and the politics of fiction*. Princeton: Princeton University Press, 2010.
- Freccero, John. *Dante: The Poetics of Conversion*, Harvard Univ. Press, 1986.
- Fowler, D. P. “Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis.” In *The Journal of Roman Studies*, Vol. 81 (1991): 25-35.
- Frongia, Eugenio N. “Canto III: The Gate of Hell”. In *Lectura Dantis: Inferno*, ed. Allen Mandelbaum, Anthony Oldcorn, Charles Ross, University of California, 1998.
- Fugelso, Karl. “Dante's words in Commedia miniatures: pictorial textuality as commentary on the poet's authority.” In *Word & Image*, 26:3(2010): 273-284.
- Freccero, John. *Dante: The Poetics of Conversion*, Harvard Univ. Press, 1986.
- Hamburger, Jeffrey F. “The iconicity of script”, In *Word & Image*, 27:3(2011): 249-262.
- Heffernan, James A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis From Homer to Ashbery* Chicago: Univ. of Chicago Press, 1993
- . *Cultivating Picturacy : Visual Art and Verbal Interventions*. Texas: Baylor University Press, 2006
- . “Ekphrasis and Representation” In *New Literary History*, Vol. 22, No. 2, Probing: Art, Criticism, Genre (1991): 297-316.
- . “Resemblance, Signification, and Metaphor in the Visual Arts” In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 44, No. 2 (1985): 167+169-171+180.
- . “Speaking for pictures: The rhetoric of art criticism.” In *Word & Image*, 15:1(1999): 19-33.
- Herman, Nicholas. “Excavating the page: virtuosity and illusionism in Italian book illumination, 1460–1520.” In *Word & Image*, 27:2(2011): 190-211.
- Higgins, Dick. “Pattern Poetry as Paradigm.” In *Poetics Today*, Vol. 10(1989): 401-428.
- Hollander, Robert. *Allegory in Dante's Commedia*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1969.
- . “God's ‘visible Speech’”. In Appendix II of *Allegory in Dante's Commedia*.
- . “Vita Nuova”: Dante's Perceptions of Beatrice” In *Dante Studies*, vol. 92(1974): 1-18.
- . “Purgatorio II: Cato's Rebuke and Dante's scoglio.” In *Italica*, Vol. 52, No. 3(1975): 348-363.
- Jacoff, Rachel, ed. *The Cambridge companion to Dante* (Second Edition). Cambridge University Press 1993, 2007.
- Johnson, Patricia J. *Ovid Before Exile: Art and Punishment in the Metamorphoses*, The University of Wisconsin Press, 2010.
- Kilgour, Maggie. “‘Thy Perfect Image Viewing’: Poetic Creation and Ovid's Narcissus in ‘Paradise Lost’.” In *Studies in Philology*, Vol. 102(2005): 307-339.
- Krieger, Murray. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1991.
- . “The Ekphrastic Principle and the Still Moment of Poetry; or Laokoon

- Revisited," in *The Play and Place of Criticism* (Baltimore Johns Hopkins University Press, 1967).
- . "Creative Criticism : A Broader View of Symbolism", In *Sewanee Review* , Vol.58(1950):36-51.
- . "Poetic Presence and Illusion II: Formalist Theory and the Duplicity of Metaphor." In *A Symposium* (1979): 95-122.
- . "Poetics Reconstructed : The Presence vs. the Absence of the Word." In *New Literary History*, vol.7(1976):347-375.
- . "Contextualism Was Ambitious." In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.21,(1962):81-88.
- Laird, Andrew. "Sounding out Ecphrasis: Art and Text in Catullus 64." In *The Journal of Roman Studies*, Vol.83 (1993):18-30.
- Loizeaux, Elizabeth Bergmann. "Ekphrasis and textual consciousness." In *Word & Image*,15:1(1999):76-96.Marthe ,and Amour." In *Word & Image*, 28:4(2013): 348-358.
- Kay, Richard. "Vitruvius and Dante's Imago dei." In *Word & Image*21:3(2012):252-260.
- Mazzotta, Giuseppe. *Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in the Divine Comedy*. Princeton: Princeton Univ.Press, 1997.
- McGregor,James H. "The Iconography of Chaucer in Hoccleve's "de Regimine Principum" and in the 'Troilus' Frontispiece." In *The Chaucer Review*, Vol.11(1977):338-350.
- . "Reappraising Ekphrasis in Purgatorio 10." In *Dante Studies*,No.121 (2003):25-41.
- Mitchell,W.J.T *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1986.
- . "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory." In *The Language of Images*, ed.Mitchell, 271-99.Chicago: Univ. of Chicago Press, 1980.
- Musgrove,Margaret Worsham. *The Student's Ovid: Selection from the Metamorphoses*. University of Oklahoma Press,2000.
- Nancy Max. "Chiasmus in Literature: Ornament or Function?" In *Word & Image*, vol4.(1988):51-59.
- Newman, Francis X. "St. Augustine's Three Visions and the Structure of the Commedia." In *MLN*, Vol. 82, No. 1 (1967): 56-78.
- Panofsky, Erwin. "Renaissance and Renascences." In *The Kenyon Review*, Vol. 6, No. 2(1944):201-236.
- and Fritz Saxl. "Classical Mythology in Mediaeval Art." In *Metropolitan Museum Studies*, Vol.4, No.2 (1933):228-280.
- and Fritz Saxl. "A Late Antique Religious Symbol in Works by Holbein and Titian." In *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 49, No. 283(1926):177-181.
- Pavlock,Barbara. *The Image of the Poet in Ovid's Metamorphoses*, The University of Wisconsin Press,2009.
- Peirce,C.S. "The Icon,Index,and Symbol." In *Collected Works*, ed.Charles Hartshorne

- and Paul Weiss, 8 Vols. Cambridge: Harvard University Press, 1931-58, vol 2.
Putnam, Michael C.J. *Virgil's Epic Design: Ekphrasis in the Aeneid*, Yale University Press, 1998.
- . *The Poetry of the Aeneid*. Cambridge, Mass, 1965.
- . "Daedalus, Virgil and the End of Art." In *The American Journal of Philology*, Vol.108,(1987):173-198.
- . "The Ambiguity of Art in Virgil's 'Aeneid'". In *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol.145(2001):162-183.
- Sargent, Thelma, trans. *The Idylls of Theocritus*. W.W.Norton Company, 1982.
- Sloan, Rachel. "Word into image: Maurice Denis, 'Les Amours de Harding, Catherine. "Visualizing Brunetto Latini's Tesoretto in early Trecento Florence." In *Word & Image*, 19:3(2012):230-246.
- Schnapp, Jeffrey T. "Injured by the Light: Violence and Paideia in Dante's Purgatorio." In *Dante Studies*, No.111(1993):107-118.
- Shapiro, Marianne. "Ecphrasis in Virgil and Dante", In *Comparative Literature*, Vol.42(1990):97-115.
- . "Figurality in the "Vita Nuova": Dante's New Rhetoric", In *Dante Studies*, No.97(1979):107-127.
- . "Gogol and Dante". In *Modern Language Studies*, vol.17(1987):37-54.
- . "Dante and the Painting of Nature." In *Dante Studies*, No. 99(1981):133-144.
- . "Addendum: Christological Language in Inferno XXXIII." In *Dante Studies*, No. 94 (1976):141-143.
- . "Purgatorio XXX: Arnaut at the Summit." In *Dante Studies*, No. 100 (1982):71-76.
- Tarr, Roger. "The spoken word in fourteenth-century central Italian painting." In *Word & Image*, 13:3(1997):223-244.
- Trimpi, Wesley. "The Meaning of Horace's *Ut Pictura Poesis*" In *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 36(1973):1-34.
- Valladares, Hérica. "Fallax Imago: Ovid's Narcissus and the seduction of mimesis in Roman wall painting", In *Word & Image*, 27:4(2012):378-395.
- Vickers, Nancy J. "Seeing is Believing: Gregory, Trajan, and Dante's Art." In *Dante Studies vol.101* (1983):67-85.
- Webb, Ruth. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. England: Ashgate Publishing, 2009.
- Whiting, George Wesley, *Milton and this Pendant World*, University of Texas Press, 1985.

后 记

我首先需要感谢的是博雅学院，三年前我从法学院毕业，通过研究生考试参加了博雅学院面试，是甘老师给了我进入博雅学习的机会。在这里，我学习到了包括中西、古今的各种知识，遇到了志同道合的好友和对我谆谆教诲的老师。这三年的时光是我求学以来最为幸福、满足的日子：我享受着博雅开设的由校外、国外名师讲授的课程，享受着和同班的好友谈天说地的闲适，也享受着和老师讨论学术的乐趣。假如当初没有甘老师的知遇，我是不能够体验到如此的丰富和绚烂。

我要感谢我的导师，中文系的肖剑老师，她给了我论文很大的帮助；同时，我也要感谢朱振宇和王承教两位老师，他们分别在但丁和古典拉丁文上给予了我极大的帮助，使得我的论文得以成型。通过和老师们的不断交流，我的论文在写作与立意上都有了很大进步。同时，我很庆幸自己有着一班非常好的同学，这三年来我们度过的时光，我们的友谊将不会被忘记，我会一辈子珍惜的。

我的论文主要参考文献是约翰·弗里切洛先生的但丁学著作，可以说，假如没有他的著作，也不会有这篇论文的诞生，它是弗里切洛先生学说的阐释和深发。在写作过程中，我曾就几个对《神曲》困惑的问题给老先生写信，每次老先生都很快地回了很长的信，信中仔细地解答我提出的问题，并建议我其他的参考书目。今年已经 80 多岁的弗里切洛先生俨然是但丁学界的领头人，但对于每个学生，都如此的真诚和认真，实在令人感动，这种态度也是值得后辈学习的。我谨将这篇微薄之文献给我的学院、老师们和弗里切洛先生！