sacra DOCTRINA

李正荣 主编

LI ZHENGRONG (ED.)

向但丁致敬

中国学者纪念但丁逝世700周年学术专辑

A TRIBUTE TO DANTE

CHINESE SCHOLARS' ESSAYS COMMEMORATING THE 700TH ANNIVERSARY OF DANTE ALIGHIERI'S DEATH

OMAGGIO A DANTE

SAGGI DI STUDIOSI CINESI IN COMMEMORAZIONE DEL DCC ANNIVERSARIO DELLA MORTE DI DANTE ALIGHIERI

2

2021

ESD

sacra DOCTRINA

Rivista semestrale di teologia sistematica

A Biannual Journal of Systematic Theology

Anno 66°

2021 / 02

Tutti i libri e le altre attività delle
Edizioni Studio Domenicano possono essere consultate su:
www.edizionistudiodomenicano.it

Tutti i diritti sono riservati

© 2021 - Edizioni Studio Domenicano - www.edizionistudiodomenicano.it - Via dell'Osservanza 72, 40136 Bologna, 051 582034.

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo, compresi i microfilm, le fotocopie e le scannerizzazioni, sono riservati per tutti i Paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% del volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22/04/1941, n. 633.

Le riproduzioni diverse da quelle sopra indicate, e cioè le riproduzioni per uso non personale (a titolo esemplificativo: per uso commerciale, economico o professionale) e le riproduzioni che superano il limite del 15% del volume possono avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione scritta rilasciata dall'Editore oppure da AIDRO, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, segreteria@aidro.org

L'elaborazione dei testi, anche se curata con scrupolosa attenzione, non può comportare specifiche responsabilità per eventuali involontari errori o inesattezze.

sacra DOCTRINA

Anno 66° 2021/02

李正荣 主编

LI ZHENGRONG (ED.)

向但丁致敬

中国学者纪念但丁逝世700周年学术专辑

A TRIBUTE TO DANTE

CHINESE SCHOLARS' ESSAYS COMMEMORATING THE 700TH ANNIVERSARY OF DANTE ALIGHIERI'S DEATH

OMAGGIO A DANTE

SAGGI DI STUDIOSI CINESI IN COMMEMORAZIONE DEL DCC ANNIVERSARIO DELLA MORTE DI DANTE ALIGHIERI

ESD

SACRA DOCTRINA
Rivista semestrale di teologia

ISSN 0036-2190 Periodico della Provincia San Domenico in Italia, dell'Ordine dei Predicatori, edito con autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 2569 del 10/11/1955.
Via dell'Osservanza 72, 40136 Bologna, tel. ++39 051582034

Direttore/Editor: Antonio Olmi OP

Consiglio di redazione/Associate Editors: Membri del Dipartimento di Teologia Sistematica della Facoltà Teologica dell'Emilia-Romagna (FTER) / Members of the Department of Systematic Theology of the Theological Faculty of Emilia-Romagna (FTER)

Consiglio scientifico/Scientific Board: Giorgio Carbone OP, Attilio Carpin OP, Erio Castellucci, François Dermine OP, Daniele Gianotti, 靖保路 Jìng Bǎolù, Sergio Parenti OP, Cesare Rizzi, Marco Salvioli OP, Rocco Viviano SX

ABBONAMENTI 2021

		un anno	*due anni*
Italia ordinario	**biblioteche, enti, agenzie** ecc.	€ 100,00	€ 160,00
Italia ridotto	**persone fisiche e privati**	€ 60,00	€ 100,00
Estero ordinario	**biblioteche, enti, agenzie** ecc.	€ 190,00	€ 330,00
Estero ridotto	**persone fisiche e privati**	€ 150,00	€ 240,00
Serie completa	1956 - 2021, sconto 70%	€ ~~5.572,00~~	€ 1.671,00

Sottoscrizione tardiva supplemento € 30,00

PAGAMENTI

Bonifico bancario c/c numero		12971404
	tenuto presso	Poste Italiane SpA
	intestato a	Edizioni Studio Domenicano
	IBAN	IT 49 W 07601 02400 000012971404
	BIC	B P P I I T R R X X X
Bollettino postale ccp		12971404
	intestato a	Edizioni Studio Domenicano

Non si accettano assegni bancari.
Il contratto di abbonamento ha durata annuale e si intende cessato con l'invio dell'ultimo numero di annata. Il rinnovo utile ad assicurare la continuità degli invii deve essere effettuato con versamento della quota entro il 15 marzo del nuovo anno. Per le sottoscrizioni fatte dopo il 15 marzo si applica un supplemento di € 30,00 per costi amministrativi.
Per la sottoscrizione dell'abbonamento scrivere a: acquisti@esd-domenicani.it

Il reclamo per la mancata ricezione di un quaderno va fatto entro tre mesi dalla ricezione del quaderno successivo a quello di cui si lamenta la mancata consegna.

目录

SUMMARY

SOMMARIO

李正荣 LI ZHENGRONG

本期中方编者的话

Chinese editor's note 11

洪唯 章沛盛 HONG WEI – ZHANG PEISHENG

中国2021：但丁逝世七百周年纪念《神曲》系列讲座

***Lectura Dantis* in Commemoration of the 700th Anniversary of Dante's Death, China 2021** 19

祭奠但丁逝世 700 年的 12 朵鲜花 20

“纪念但丁逝世七百周年《神曲》系列讲座”缘起 22

云中，但丁的回响 42

朱振宇 ZHU ZHENYU

贝雅特丽齐：从《新生》到《神曲》

Beatrice: from *La Vita Nuova* to *Commedia* 45

1. 《新生》中的贝雅特丽齐：一个沉默的偶像 47

2. 《新生》中的贝雅特丽齐：一个不完美的“表记” 56

3. 她的声音，她的眼睛 62

4. 贝雅特丽齐的申斥与但丁的“视觉转向” 70

5. 结语 80

杨道圣 YANG DAOSHENG

但丁《神曲》中的圣母形象

The Virgin Mary in *The Divine Comedy* of Dante Alighieri 82

1. 圣母作为拯救的发起者 87

2. 作为众人祷告的对象 93

3. 作为美德的典范 99

4. 作为天国的女王 105

5. 圣母形象的视觉化特征 111

结语 117

肖剑 XIAO JIAN

卡莉奥佩、摩西与加图——但丁《神曲. 炼狱篇》"第一歌"诠读

Calliope, Moses and Cato — An Interpretation on the First Canto of Dante's *Purgatorio* 119

引言 120

1. 卡莉奥佩与起死回生的诗歌技艺 124

2. 摩西与"出埃及记"隐喻 131

3. 加图与自由 136

结语 144

常无名 CHANG WUMING

修辞家维吉尔：《神曲》中的贺拉斯《诗艺》与人文主义萌芽

Rhetoricist Virgil: Horace's *Ars poetica* in the *Commedia* and the Germination of Humanism 146

宋若词 SONG RUOCI

Gli abbracci nella *Commedia*（论《神曲》中的拥抱）
Embraces in Dante's Commedia 167
Introduzione 171
1. Gli abbracci nell'inferno 173
1.1. «Benedetta colei 'n te s'incinse»: intorno alla figura materna di Virgilio 174
1.2. Gli abbracci come un linguaggio non verbale 180
1.3. «Per cotali scale»: gli abbracci come un mezzo di trasporto 184
2. Gli abbracci nel Purgatorio 189
2.1. Dante e Casella: la vanità dell'anima 191
2.2. Virgilio e Sordello: l'altezza dell'anima 196
2.3. Il problema di Stazio 200
3. Gli abbracci nel Paradiso 208
4. Conclusioni 210
Riferimenti bibliografici 212
Fonti primarie 212
Saggi 212
Fonti web 215

姜岳斌 JIANG YUEBIN

中国的但丁
Dante of China 216
1. 但丁在中国早期的接受与"中国的但丁" 217
2. 学习探索并深入发掘但丁的思想内容 223
3. 比较文学研究中的但丁 228
结语 231

陈芸 CHEN YUN

里尔克《杜伊诺哀歌》中的“幽冥之旅”——论但丁与里尔克

The Journey to the Underworld in Rilke's *Duino Elegies*: Dante and Rilke 232

1. “倾听内心”与“清晰的视觉想象” 236

2. 《新生》与《哀歌》：不可能之爱与不及物之爱 241

3. “幽冥之旅”的重新书写 246

4. “忧郁的荣耀” 251

芮欣 RUI XIN

“诗人游地狱”：文学与电影的交错——但丁在现代中国的一段旅程（1902-1935）

Dante's Inferno: the Interaction of Literature and Film — A Journey of Dante in Modern China (1902-1935) 257

1. 世界舞台中的但丁 259

2. 纪念但丁：从意大利到中国 268

3. 但丁的“中国化”与学者之责任 280

4. 何谓西洋民族之真精神 288

余论 301

高昌旭 GAO CHANGXU

学者型的原文翻译：钱稻孙和《神曲一脔》

Scholarly translation of the original text: Qian Daosun and *A Choice Morsel of the Divina Commedia* 311

1.1921年中国纪念“但丁逝世六百周年”的缘起 315
2.《神曲》汉译本的首位译者：钱稻孙 324
3.《神曲一脔》译文分析 332
4.《神曲一脔》的影响 395

本期中方编者的话

CHINESE EDITOR'S NOTE

李正荣[1]

LI ZHENGRONG

2021 年下半期的《Sacra Doctrina》是一份奇特的献礼，是中国文学和意大利文学的一次奇遇，是世界文化史的一次飨宴。完成这份献礼，促成这次奇遇，摆下这场飨宴的人是尊敬的《Sacra Doctrina》主编、意大利博洛尼亚神学院教授奥觅德先生和意大利利玛窦中心主任、利玛窦故乡玛切拉塔教区神父孙旭义先生。

感谢奥觅德教授的盛情邀请，感谢孙旭义神父像当年利玛窦那样搭建沟通中国和意大利交往的通道，感谢奥觅德教授，感谢孙旭义神父以一种使徒精神架设了中国和世界文化交流互鉴的桥梁，使中国学人有机会在意大利本土向但丁献礼。这是一份奇特的献礼，它用中国汉语书写，在意大利出版，在但丁逝世 700 年之际，呈现给意大利和中国的读者。

---

[1] 北京师范大学文学院、北京师范大学中国民间文化研究所教授、北京师范大学跨文化研究院副院长、北京师范大学基督教文艺研究中心主任、中国教育部区域与国别研究中心——北师大俄罗斯研究中心研究员。

Professor of School of Chinese Language and Literature, Beijing Normal University; Vice-dean of Institute of Intercultural Studies, BNU; Director of Research Center of Christian Literature and Art, BNU; researcher of the Russian Research Center of BNU – Regional and Country Research Center of the Ministry of Education.

两千两百年来，全世界各国的纪年，渐次编入“公历”（Common Era），从儒略历（Julian calendar）到格里历（Gregorian calendar），全世界都渐渐开始使用“耶稣诞生后某某年”的纪年方法。七百年来，在世界诗歌国度，每一百个“主的纪年/Anno Domini”当中，总有三个年度数字是但丁标定的：一个是“65”之年，一个是“00”之年，另外一个是“21”之年。每一个百年中，当这三个数字所标出的年份向诗歌国度走来的时候，但丁的幽灵就活跃起来。其中，“65”之年是但丁诞辰百年祭，“21”的年份是但丁逝世百年祭，而“00”之属，则是但丁为自己的不朽之伟大作品《神曲》设定的游地狱、游炼狱、游天堂的时间，每一百年的“00”之数也因此关联着但丁所引发的跨世纪的观念和世纪转化意象的冲击。15 世纪、16 世纪、17 世纪，这种有关但丁的生与死的潮涌，有关《神曲》的跨世纪冲击，更多的是回荡在意大利本土，但是，18 世纪、19 世纪之后，但丁的生与死之祭和但丁的跨世纪冲击，便是全欧洲文学的骚动了。19 世纪以后，世界各国也都加入到了“但丁文学纪年”中。

2021 年下半期《Sacra Doctrina》中国学人研究但丁的专辑，也体现了中国百年来的“但丁文学纪年”。

但丁是 20 世纪才来到中国的。一百多年来，中国文学界、文化界从引进但丁、翻译但丁，再到研究但丁，时至今日已经形成了相当的规模。本专辑的第一板块体现了中国学人研究但丁本体问题的可喜的状态。首先，这些研究者基本上都是年轻一代学者，但是其中有些研究者已经是大学教授，已经是中国有影响的但丁研究专家。本专辑中也有刚刚大学毕业的研究者，他们甚至

能用但丁的语言——意大利语写作但丁论文。这些作者接受过良好的基础教育，接受过国际一流大学的培育，经历了较严格较系统的学术训练，外语能力比较强，所以，他们的但丁研究论文呈现出论题具体，论述深入，论证翔实，写作符合国际规范的特点。这是中国研究但丁的未来，是中国深入探索但丁问题的希望。

但丁来到中国的一个多世纪里，翻译但丁著作，特别是翻译《神曲》是其中的首要工作，而中国学者注释《神曲》、讲述但丁、研究但丁，则是建立中国“但丁学”的重要工作。一百多年来，这两项工作从无到有，从片段简短，到系统丰富，已经使中国的但丁研究渐渐融入到世界但丁研究当中。本专辑的第二板块是“但丁在中国”的比较研究，文章作者从不同角度梳理了中国引进但丁、翻译但丁的历史，考察了中国纪念但丁诞辰 600 周年的热闹景象，探讨了中国研究但丁的复杂问题，考订了但丁进入中国的细节，这些研究让我们能够清晰的看到但丁进入中国的每一步。其中，也有中国学者跨越本土比较文学的疆界，探讨了但丁所影响的欧洲诗人里尔克的创作问题。

2021 年春天，中国浙江大学年轻学者、中国研究但丁专家朱振宇教授组织了“云端”但丁研究系列讲座，本专辑专门刊发了一篇综述文章，再现 2021 年中国纪念但丁逝世 700 周年的飨宴。从这次系列讲座中，可以看到但丁逝世 700 年之际，尽管全世界还在流行“新冠肺炎”，尽管世界交通还有阻隔，但是，但丁却在中国获得了新生。

如果我们也沿着但丁的《神圣的喜剧》的思想，来看待我们这一期《Sacra Doctrina》，我相信，700 年前离开我们进入云

端、进入天国的但丁，一定能够在自己的家乡感受到中国的但丁研究者、但丁爱好者与他一起讨论地狱、炼狱、天国的问题所带来的愉悦。

我自己是从 1980 年读大学期间开始初识但丁的。从那时起，就时时阅读但丁，品味但丁，随后，几乎每一年，都在自己的课程上讲授但丁，我一直心仪这位伟大的意大利诗人，但是，语言的隔阂又让我觉得这位划时代的伟大人物离我十分遥远。

2015 年，我一直远远瞭望的但丁之光，忽然向我投射过来。伟大诗人诞辰 750 周年的庆典光辉照射到我。那一年，孙旭义神父、奥觅德教授，意大利米兰大学达坤多教授与我一起携手邀请意大利但丁研究专家到中国畅言但丁。2016 年 11 月，“世界·但丁·中国”国际研讨会在北京师范大学召开，来自意大利、德国、俄罗斯以及中国各地的学者齐聚北京，共同讨论心爱的诗人。正是那一次会议，铺垫了这一期《Sacra Doctrina》中国学人研究但丁的专辑。

2018 年 8 月，我终于来到佛罗伦萨，盘恒在但丁的故居，徜徉在佛罗伦萨的街道上，我一直想，我怎样才能更加亲密地走近伟大诗人呢？

2019 年 6 月，我来到拉文纳，我看到这座城市的一种特别的“潮汐”景观：

拉文纳（Ravenna），一座小城，一座如此小的小城。但是，每天早上，都会从拉文纳火车站涌出一批批学生、游客，穿过戈弗莱多马美里（Goffredo Mameli）广场，穿过安纳塔·加里波第（Anita Garibaldi）广场，来“朝拜”拉文纳。晚上，这股熙熙攘

攘的人流又流回拉文纳火车站。为何拉文纳有这种如潮汐般的律动？原来，拉文纳这座小城，有八处世界文化遗产，而且景点集中，一日皆可游遍。那么，游客潮汐般律动，无非是在显示拉文纳的“隆重”和“微缩”。说它隆重，是因为一座小城竟有如此多的千年宝藏；说它微缩，是因为这些文化遗产的主题是那么纯粹和单一——八处遗产，全部是马赛克主题。即使这些文化遗产项目清单中也包含容纳这些马赛克的建筑，但是，来拉文纳参观的人们似乎全被拉文纳的马赛克吸引，而忽略了其他。

而我来拉文纳，是专程为朝拜但丁而来。我来拉文纳之前，根本不知道拉文纳的马赛克。

1301 年，但丁离开故乡佛罗伦萨，为解决故乡城市的政治纷争到罗马游说教宗。结果，但丁失败了。1302 年被佛罗伦萨当权者缺席审判，不得不到处流浪。正是在流放中，但丁开始了《神曲》的写作。那么，地狱的阴暗，炼狱的痛楚，有多少是流放生活的折射？1326 年，但丁来到拉文纳，得到这座小城的款待，家人团聚，生活安稳，拉文纳让颠沛流离的但丁得到温暖。这种生命状态的改变，似乎也恰好改变了《神曲》的基调和色泽。

如今，我走在拉文纳，一切是那么亲切，那么熟悉，我就像一个熟门熟路的本地人，毫不费力就走到了但丁的墓室近前。明媚的午后斜阳照耀着我，和煦的暖风吹拂着我，我突然有了《炼狱》最后五首歌曲吟诵的感觉。但丁的《炼狱》写到 27 歌的结尾处，冥界图景忽然变得明亮了。《炼狱》第 28 歌开始，阴暗痛楚的旅行结束，人间的乐园被打开，圣山下的圣林充满了欢乐的气氛，圣山圣林之内，欣欣向荣，莺歌燕舞，清风温柔，香气

满野。但丁说：冥界里的这块圣林，就如同“基雅席海岸的松林”一样（《炼狱》第 28 歌第 20 行）。

但丁所言的基雅席海岸（lito di Chiassi）在哪里？

原来就是拉文纳附近的那片亚得里亚海海岸，那里种植了一大片松林。

感受拉文纳附近基雅席海岸松林的和美，我想起但丁同时代人乔万尼·德尔·维吉利奥（Giovanni del Virgilio）的那首纪念但丁的诗句：

> “忘恩负义的佛罗伦萨喂食他流放的苦果
> 祖国残酷地对待她的诗人
> 善良的拉文纳欣喜接纳了他
> 拉文纳领主小圭多以温暖的怀抱欢迎他的到来”
> （…Huic ingrata tulit tristem Florentia fructum,
> Exilium, vati patria cruda suo.
> Quem pia Guidonis gremio Ravenna Novelli
> Gaudet honorati continuisse ducis,…）

2019 年 6 月 6 日，我千万里赶来拉文纳，就是为了亲身体验一下拥抱了但丁的善良的拉文纳。虽然我知道，700 年前，但丁已经永远离开了这座小城，但是，我心里偏偏认定，在某个街角，在某处教堂，一定会遇见但丁。果然，身在拉文纳，五官心窍纷纷打开，身心感受格外丰满，有骤然的，有迟缓的，有强烈的，有温存的，但是，无论哪一种，满满都是但丁的气息。拉文纳，但丁最后的流亡之地，1321 年，但丁的脚步停在这里，但丁

的笔划凝固在这里，因此，无论谁来这里，都会感受到诗人的生命永远盘桓在这里。

坐在拉文纳圣方济各教堂前的露天广场，我想象 1321 年 9 月拉文纳的人们送别异乡人但丁的场面。善良的拉文纳人在这座教堂送走了他乡的但丁，同时幸运的拉文纳人也永远留住了自己的伟大诗人。

三天之后，当我离开拉文纳的时候，我不仅亲近了但丁，也知道了拉文纳的马赛克，也串联起整个环地中海、整个欧洲的马赛克。意识到诞生了但丁的佛罗伦萨，原来是一个时代——中世纪的造反者，终结者，转变者，而给但丁生命画上终止符的拉文纳，原来是这个时代——中世纪的开端。于是，我知道，那些马赛克也曾镶嵌到但丁的生命中了，这些马赛克像《神曲》中的字符一样，组成了伟大诗人的最后生命图景。那是，我感觉到，我离开了拉文纳，但是，我没有离开但丁，我更向但丁靠近了；我又意识到，但丁的神圣旅行又要启动了。果然，在利玛窦的故乡玛切拉塔，我、孙旭义教授、奥觅德教授又相见了，在玛切拉塔古老的剧场，但丁的神曲果真又开始动作了。这一次，但丁带动了中国和意大利的文学新时代，这场新运动当中，应该就有这本 2021 年《Sacra Doctrina》的中国学人的但丁专辑。当我编辑《Sacra Doctrina》文稿时，当年乔万尼·德尔·维吉利奥（Giovanni del Virgilio）写下的那首诗歌的第一行诗句，不断闪现在我的脑际：“但丁的神学……”（“Theologus Dantes, nullius dogmatis expers”）。在但丁故国的一本神学杂志上，刊发中国学人研究但丁的文章，难道不正是但丁的独特神学的暗中兆预吗？

唯愿 2021 年《Sacra Doctrina》中国学人用中文写就的但丁研究专辑里面的每一个汉字也成为拼写但丁新生命的马赛克。

再次感谢奥觅德教授！再次感谢孙旭义神父！

李正荣
中国北京 北京师范大学
2021 年 9 月 13 日-14 日

中国2021：但丁逝世七百周年纪念《神曲》系列讲座

LECTURA DANTIS IN COMMEMORATION OF THE 700TH ANNIVERSARY OF DANTE'S DEATH, CHINA 2021

洪唯 章沛盛

HONG WEI – ZHANG PEISHENG

Authors: Graduate Students at School of International Studies, Zhejiang University.

Abstract: Since the early 20th century, Dante has gradually entered the vision of the Chinese academia. In recent years, a number of young scholars of Italian medieval and Renaissance studies have emerged in China as inheritors of their predecessors. 2021 is the 700th anniversary of Dante's death. In order to commemorate Dante, to revitalize Renaissance studies in China, and to show the elegant demeanor of young scholars, Qingzhi Reading Club, the youth reading organization of School of International Studies, Zhejiang University, launched a series of lectures on *The Divine Comedy* in the spring semester, 2021. The theme of the first lecture series was *Inferno* (12 times in total), and all of them were conducted in Chinese, closely related to the text. 10 young scholars from related research fields in China invited to give lectures have demonstrated their expertise in language or intellectual history. The report is a recapitulation of the series of lectures.

Key Words: Dante, *Commedia*, *Inferno*

作者：洪唯，章沛盛 中国 浙江大学外国语言文化与国际交流学院硕士研究生。

摘要：20 世纪初以来，但丁逐渐进入了中国学术界的视野。近年来，中国涌现出一批研究意大利中世纪和文艺复兴的青年学者，他们继承了前辈的传统。2021 年是但丁逝世 700 周年，为纪念但丁，振兴中国的文艺复兴研究，展示青年学者的风采，在 2021 年春季学期，浙江大学外国语言文化与国际交流学院青知读书会举办了《神曲》系列讲座。第一讲的主题是《神曲・地狱篇》。讲座共有 12 讲，全部以中文进行，它们密切贴近相关文本。10 位来自中国相关研究领域的青年学者受邀讲学，他们展示出在语言或思想文化史方面的深厚学识。该报告是对系列讲座的概括。

关键词：但丁 神曲 地狱篇

祭奠但丁逝世 700 年的 12 朵鲜花

2021 年，伟大诗人但丁逝世 700 周年，中国青年学者在“云端”组织了 12 次但丁研究的讲座。我们认为，这 12 次讲座，是献给向意大利伟大诗人的 12 朵鲜花。

这 12 朵祭奠但丁的鲜花是：

1. Canto 1: The Prologue, Chang Wuming (Peking University)
2. Canto 2: The Canto of “Truthful and Honest Words”, Zhang Xiaoyi (University of Notre Dame)
3. Canto 3: “A Cry for Freedom: the Neutrals and the Cowardice”, Wu Gongqing (Renmin University of China)
4. Canto 4: “the ‘Noble Castle’ and Dante's ‘Vision of Magnanimity’”, Peng Qian (Nankai University)

5 Canto 5: "The Rewritten Love: From Courtly Love to the Lust", Cheng Mo (Peking University)
6. Cantos 8-9: "The City of Dis", Zhu Zhenyu (Zhejiang University). Undertaker: Italian Studies Center, Beijing Foreign Studies University
7. Canto 10: "As though He held all Hell in Utter Scorn", Lou Lin (Renmin Universityof China). Undertaker: Center of Classical Studies, Renmin University of China
8. Canto 13: "The Forest of Suicides", Chen Qi (Beihang University)
9. Canto 15: "Two Aspects of Intellectuals in the Late Middle Ages: based on the Dialogue between Brunetto Latini and Dante", Wen Zheng (Beijing Foreign Studies University)
10. Canto 20-22: "Tragedy and Comedy", Zhu Zhenyu (Zhejiang University). Undertaker: Center for Comparative Literature and Trans-cultural Studies, Xiamen University
11. Canto 26: "The Ancient and the Modern: the Double Faces of Ulysses", Wu Gongqing (Renmin University of China). Undertaker: Advanced School of Art and Humanities, China Academy of Art
12. Canto 32: "The Body and Eucharist Manducati: The Image of Bread in Dante's *Commedia*", Zhong Bili (Sun Yat-sen University)

这 12 次祭奠的汉语表述是：

1. 第　篇：《喜剧》的开场白（常无名 北京大学外国语学院）
2. 第 2 篇："话语之歌"与"权威之歌"（张晓怡 美国圣母大学中世纪研究中心）
3. 第 3 篇：自由的呐喊：中立天使与怯懦者（吴功青 中国人民大学哲学系）
4. 第 4 篇：从"尊贵城堡"探析但丁的"伟大"观（彭倩 南开大学外语学院）

5.第 5 篇：重写的爱：从宫廷爱情到地狱中的恋人（成沫 北京大学外国语学院）
6.第 8-9 篇：狄斯之城（朱振宇 浙江大学外语学院）
承办方：北京外国语大学欧洲语言文化学院
7.第 10 篇："似乎对地狱极为藐视"（娄林 中国人民大学文学院）
承办方：中国人民大学古典文明研究中心
8.第 13 篇：自杀者丛林（陈绮 北京航空航天大学人文与社会科学高等研究院）
（5 月 3 日-5 月 9 日）
9.第 15 篇：中世纪晚期知识分子的两面性：以拉蒂尼与但丁对话为中心（文铮 北京外国语大学欧洲语言文学学院）
10.第 20-22 篇："悲喜交集"（朱振宇 浙江大学外语学院）
承办方：厦门大学比较文学与跨文化研究中心
11.第 26 篇：现代与古代——尤利西斯的双重脸谱（吴功青 中国人民大学哲学系）
承办方：中国美术学院艺术人文学院
12.第 32 篇：被啃食的肉身和圣餐：《喜剧》中的面包意象（钟碧莉 中山大学博雅学院）

"纪念但丁逝世七百周年《神曲》系列讲座"缘起

正如 T.S.艾略特所言，但丁和莎士比亚平分了现代世界：莎士比亚再现了人类激情广度的极限，但丁则再现了人类激情高度和深度的极限。19 世纪以来，但丁学在欧美一直是显学，"但丁讲座"（Lectura Dantis）；"但丁公民阅读"（Dante Public

Reading）在欧美学界也有悠久传统，在当代西方，这些活动已经成大学乃至公民文化生活的常规活动。

自 20 世纪初以来，但丁逐步进入中国人的视野。近年来，由于前辈们的铺垫，国内已涌现出一批意大利中世纪及文艺复兴研究方面的青年学者。2021 年为但丁逝世 700 周年纪念，为了纪念但丁，为了振兴中国文艺复兴研究，为了展示青年学者们的风采，浙大外语学院青年学术平台“青芝书会”会长朱振宇老师发起了“纪念但丁逝世七百周年《神曲》系列讲座”，第一期主题为《地狱篇》，并依据《地狱篇》的重点篇章分 12 次进行。系列讲座于 3 月 19 日推出第一讲，之后大约每周一次，最后一讲于 6 月 10 日圆满落幕。12 次讲座均在线上进行，由腾讯会议室和 B 站进行同步直播，每次 90-120 分钟。“青芝书会”邀请了 10 位国内相关研究方向的青年才俊作为各讲的主讲人、邀请了不同高校老中青年学者作为主持人和评议人。浙大外语学院作为活动主办方，同时，北京外国语大学欧洲语言文化学院、中国人民大学古典文明研究中心、中国美术学院艺术人文学院、厦门大学比较文学与跨文化研究中心等单位作为联合主办方共同举办了活动。

中国人民大学吴功青老师及其团队管理的学术公众号“文艺复兴与近代哲学研究”对系列讲座进行了全程报道，中国美术学院艺术人文学院公众号进行了跟踪报道。为了吸引学生参与，系列活动还邀请北京大学成沫老师作为指导，召集了 12 位意大利语言文学方向的海内外学子作为“朗读者”，用原文朗诵了《地狱篇》片段，配合各讲报道进行了展示。

第一讲“《神曲》的开场白”由美国布朗大学博士、北京大学英语系博士后常无名老师担任主讲，浙江大学朱振宇担任主

持。讲座内容是《地狱》第一歌。讲座指出，作为全诗序言的第一歌，对《神曲》文学体裁进行了界定，尤其突出了教谕寓言与先知文学两种类别；然而在虚构的前者和纪实性的后者之间，存在但丁在文本中未能完全弥合的矛盾。第一歌讲述了但丁旅程的开端，但故事中隐含了学院注疏传统中的“权威作家导言”（accessus ad auctores）程式，包含了对《埃涅阿斯纪》第六卷的一篇导言。这说明冥界之旅的寓言性质，它的寓意是对《埃涅阿斯纪》的阅读。全诗的第一句“在我们生命之路的中途”也体现了长诗的寓言性。它引用了《以赛亚书》犹大王希西家在获上帝恩赐延长生命后所唱的赞歌：“正在我中年之日，必进入阴间的门”（38：9）。在但丁时代的教会礼仪中，希西家的故事在作为忏悔季的四旬斋的礼拜仪式中出现，这层联系暗示了地狱、炼狱之旅的道德寓意——按照礼仪中所规定的忏悔的步骤，下地狱是认识世间的罪恶，炼狱则代表赎罪的过程，最终在伊甸园中但丁向贝雅特丽奇完成告解。山、暗林和三只野兽的情节也明确体现出了寓言教谕诗的类型特征。然而第一歌中另外的一些元素则在对读者表示，该诗是一部传达来自上帝的绝对真理和真相的先知书。令人不解的是，三只野兽中，似乎豹和狮都凭空消失，只剩下母狼，而且但丁几乎从不叫她“狼”，而只将她称作“兽”。在常博士看来，这是因为母狼其实是《启示录》中代表“反基督”、集豹、熊、狮等特征为一身的、“从海中上来“的兽（13）。有很多细节都指向这末世之兽；比如，三只野兽豹子（lonza）、狮子（leone）、狼（lupa）都以字母“l”开头，这正是魔鬼露西法（Lucifer）名字的首字母。这一点暗示，三只野兽可能其实是一只三位一体、不断变形的动物。淫乱的母狼还对应

《启示录》中坐在兽上的淫妇（但丁在《地狱篇》第十九歌中将淫妇与兽合体），而在《神曲》后来的段落中，但丁先后用淫妇（《地狱篇》十九）和兽（《炼狱篇》三十二）来指代教宗和腐化的教会。因此母狼就是反基督，也是罗马教宗；虽然初读《神曲》开端的读者还不能明白，然而但丁在全诗开头已经暗示了贯穿全诗的反教宗主题，同时告诉读者，自己的长诗是归属于《启示录》传统的先知文本。接下来维吉尔现身的情节，化用了《埃涅阿斯纪》寓言解读传统；然而在猎犬的预言中，《启示录》中末世历史和动物象征又得到再现。因此，维吉尔的形象也同时具有寓言与先知书的两面。但丁将两个矛盾的文类硬生生合在一起，造出了怪物一样的《神曲》，这取决于他的写作意图：但丁试图凭借这首诗，同时介入意大利北方市民文学、帝国与教会的意识形态之争、民间的先知运动等多个话语体系。

由于在系列讲座之前，国内还没有学者以“一歌一讲”的方式进行《神曲》公开讲座，因此系列讲座第一讲及其报道吸引了数千海内外听众，奠定了系列讲座的规模。

第二讲“话语之歌与权威之歌”由美国圣母大学中世纪研究中心张晓怡博士担任主讲，浙江大学朱振宇老师担任主持。讲座以《地狱篇》第二歌精巧的整体结构和复杂的内部张力为核心进行。主讲人着重分析了这一歌第一次呼神的三行诗（第 7-9 行诗），但丁呼唤的三个主要概念对象，缪斯（muse），天赋（ingegno）和记忆（mente）。她指出，但丁给记忆（memoria/mente）赋予了最为重要的地位：作为第二歌所有关系网的核心贝雅特丽齐，是由但丁的记忆构建的；第二歌全篇的大段对话也都建立在每位人物的记忆之上，贝雅特丽齐转述玛丽

和露西娅的话，维吉尔记忆贝雅特丽齐的话，但丁记忆维吉尔的诗歌《埃涅阿斯纪》、记忆《圣经》（尤其是保罗书信），最后，诗人基于记忆，转述对话和话语，写成了神曲第二歌……这些都鲜明体现了《神曲》作为“记忆之书”的特点。

主讲人还根据第二歌的对话诗部分画了一个纵轴为空间、横轴为时间的图表。她指出，对话诗部分在空间和时间上都具有宏大的视角：空间上看，对话者跨越地狱、尘世和天堂。玛丽、露西娅和贝雅特丽齐的对话在天堂最高重天；贝雅特丽齐降临到地狱里的灵泊，与维吉尔交谈，而后维吉尔来到世上，拯救面对密林和野兽的但丁。从时间上看，对话具有明显的时间先后，出现了层层转述，而且这些转述全都是直接引语，构成了一个复杂的人物对话关系网。她分析了最明显的两位叙述者角色，贝雅特丽齐和维吉尔。二者通过直接对话，建立起了紧密的联系，维吉尔是贝雅特丽齐指定的向导，贝雅特丽齐下降至地狱，对应的是维吉尔升至人间引领但丁。最核心的对话者，是朝圣者但丁，他旅程结束后，依靠记忆写作他的诗歌神曲。主讲人细致比较了维吉尔和贝雅特丽齐的话语：维吉尔的话语是修辞华丽，贝雅特丽齐是要义简明；维吉尔的话语和诗歌让他在世上享受声名，而贝雅特丽齐的话是对上帝的赞颂，是真理之语；推崇理性的维吉尔在开始时斥责但丁的怯懦，却在跟但丁的相处中，产生了亲密的情感，他在伊甸园中的离去激起了但丁悲哀的激情；因爱而开言的贝雅特丽齐开始时为但丁担忧流泪，却在伊甸园重逢之时对但丁厉声斥责……维吉尔和贝雅特丽齐共同完成了引领但丁走向救赎的使命，这意味着着但丁的信仰之路，不仅有智性

（intellective）的成长，更是情感（affective）的体悟。由此看来，第二歌中的对话人物关系网就是《神曲》全诗歌的地图。

本场讲座结束后，第一讲主讲人常无名老师进行了积极的回应与提问，两位主讲人之间的对话凸显了系列讲座了连续性，激起了听众极大兴趣。

第三讲“自由的呐喊——《地狱篇》第三歌中的中立天使与怯懦者”由博洛尼亚大学博士、中国人民大学哲学院吴功青老师担任主讲，北京外国语大学欧洲语言文化学院李婧敬老师担任主持，苏州大学政治与公共管理学院哲学系陈广辉老师担任评议。讲座首先对第三歌中的“中立天使（angeli neutrali）”问题进行了探讨，主讲人通过梳理中世纪文献指出，但丁对中立天使的书写，很可能直接援引自 13 世纪法国方济各会的 Pietro Olivi（1248-1298）的著作。中立天使“既不背叛也不忠于上帝，而转向自身”，这意味着不敢使用自由意志，这正是但丁谴责中立天使的根本原因。在对怯懦者的“报复刑”（contrappasso）进行的分析中，主讲人指出了怯懦者受到的四种严峻惩罚。第一，由于怯懦者生前毫无目标，拒绝跟从任何旗帜而行动，因此死后要跟着大旗，在地狱外围奔跑。第二，由于怯懦者生前不行动，因此被罚死后飞速奔跑，永远不肯停歇。第三，怯懦者生前无所作为，无功无过，因此死后身体赤裸。最后，怯懦者生前像低等的动物一样不敢使用自由意志，因此死后被牛虻和黄蜂等低等的动物刺激，并且流出的血也要被蛆虫所吮吸。在众多的怯懦者的灵魂中，但丁单独提及了“由于怯懦而放弃大位的人”——教皇塞莱斯蒂诺（Celestino）五世。怀抱着“天使般的教皇（papa angelicus）”理想，但丁渴望塞莱斯蒂诺

上台，推进教会的改革，但此人在加冕后不到四个月，就在枢机主教凯塔尼（Caetani）的压迫下退位，致使教会沦落到卜尼法斯八世这个“魔鬼教皇（pontifex diabolus）”手里。不同于个人伦理的怯懦，塞莱斯蒂诺的怯懦是政治的怯懦。他逃避的，是关乎人类社会秩序的职权（Officium），这是最大的逃避（maxima recusatio/il gran rifiuto）。

在总结阶段，主讲人指出，通过观照怯懦者的惩罚，但丁一方面反省了自己的怯懦之罪，一方面展现了他富有现代精神的人性观——人应该使用且敢于使用自己的自由意志，承担应承担的职责，对人类共同体有所裨益。这是但丁借助中立天使发出“自由的呐喊”。同时，但丁虽鼓励人积极运用自由意志追求荣誉与德性，却由于中世纪基督教神学而陷入巨大的思想矛盾：人虽然有权使用自由意志，但其行动却受限于变化不定的时运女神，后者又为上帝的意志所规定。因此人虽然应该使用自由意志，却不应该超越上帝和人之间的界限。由此，但丁的思想注定处在中世纪和现代的夹缝之中。

本场讲座采用了线上线下共同进行的方式，且首次设置了现场评议人。

第四讲“从‘尊贵城堡’探析但丁的‘伟大’观”由北京大学博士、南开大学外语学院彭倩老师主讲，北京大学成沫老师担任主持和评议。讲座首先对《地狱篇》第 4 歌中的“limbo”一词的含义进行了辨析，“limbo”的原意指“边缘”，而灵泊为地狱的第一圈，即处于地狱中最为边缘的状态。主讲人认为，目前的汉语翻译中，“灵泊”的译法最为精妙。在但丁笔下，婴儿并非基督拯救的主要对象，“limbo”

中也不仅有孩童，还有成人；对于后者，但丁还着意仿效维吉尔的“乐土”，创造了尊贵城堡，并将异教徒安置其间；接下来，主讲人回顾了作为第 4 歌隐文本的“基督下地狱”的传说：第 4 歌中，维吉尔对这一事件的讲述并不完善，表明维吉尔并无信仰，他虽渴望认识上帝，却没有获得基督教信仰的希望，他和灵泊中其他有德的异教圣贤一样，虽“不犯罪”，但却迷失方向，虽未受残酷刑罚，却只能忍受绝望生活，永远生活在向往中。

接下来，主讲人引领听众走进灵泊中的“尊贵城堡”。尊贵城堡的外观与环境的精妙设计凸显出城堡是科学与艺术文明最高成就的象征。简要回顾了在城堡中居住的人物后，主讲人指出，尊贵城堡中的阿拉伯人尤其值得注意，其出现侧面证成了西方文明对阿拉伯翻译运动的借鉴，而同时又呼应了《神曲》中的文化传承。主讲人随后分析了第四歌的关键词——“伟大”（μεγαλοψυχία，megalopsychia）：根据亚里士多德的《尼各马可伦理学》，“伟大”是过度（虚荣）与不及（懦弱）中的平衡点。如果将“伟大”这一概念与尊贵城堡中人物相联系便会发现，“伟大”正是后者被安置在尊贵城堡中的准则，四十名居者不仅在各自领域中拥有伟大成就，即最伟大的荣誉，更具有伟大德行。但在基督教语境中，伟大同时可能会引起“自负”，仅仅拥有伟大的美德并不足以超越理性和道德，必须要依赖对上帝的信仰与谦卑才能够得到救赎。为缓和“自负”，但丁引入“谦卑”来化解“伟大”带来的罪恶。在讲座总结阶段，主讲人指出，“伟大”和“谦卑”事实上是但丁的核心主题，一方面但

丁弘扬伟大者们的卓越功绩，而另一方面，也批判其局限性。因此可以说，但丁是一个艰难的调和者。

讲座结束后，主持及评议人从第四歌的音韵和细节出发，对这一歌中的关键问题进行了回顾和讨论。

第五讲“重写的爱：从宫廷爱情到地狱中的恋人”由罗马大学博士、北京大学外国语学院成沫老师担任主讲，北京外国语大学欧洲语言文化学院文铮老师担任主持及评议，讲座重点使用了语文学分析方法。根据十一音节（endecasillabo）诗韵律的特点，主讲人对**《地狱篇》**第五歌诗歌的韵律（如音节的抑扬交错、重音以及双义韵（rima equivoca）、谐元音等的运用）等特征进行了分析，通过具体的文本例证，说明但丁的天才在于他可以对诗歌的声音的运用。随着对文本的细读，第五歌文本中通感、比喻、富足韵、以及多种特殊音韵结构得到了展示，证实了但丁对于“在场感”的有力塑造是其诗歌具有特别感染力的原因。

第五歌的主要内容是里米尼的弗朗奇思嘉（Francesca da Rimini）与但丁的对话。弗朗奇思嘉自述的爱情故事中，有“温柔新诗体”诗人圭尼切利的诗歌“爱总回到高贵的心灵”的印记，也有但丁《新生》第 20 篇中诗人的自我回忆。主讲人分析了这一段落中的几个关键词，其中，第 113 诗行的 disio（欲望）一词与“desiderio”相关，其本意从星星（sidus， sideris）剥离（de），依据新柏拉图主义传统，回到星星意味着灵魂的上升，因而相反的行动则意味的灵魂的下降——罪；第 122 诗行“felice”（幸福）一词作为韵脚在地狱中只出现过一次，而《神曲》和这个词押韵的词语就是贝雅特里的名字“Beatrice”（其尘世的名字是 Bice）——那才是真正的救赎者、是来自天国的幸

福。以神曲中涉及不同女性的篇章为线索，主讲人还提到了《神曲》中隐藏的结构，即三部曲中相应篇章间的对应关系。在总结时，主讲人首先总结了宫廷爱情（诗）的特点，同时他也指出了隐藏在《地狱篇》第五歌中的中世纪罗曼语抒情诗传统。最先兴起的罗曼语抒情文学来自法国北部的传奇以及法国南部的普罗旺斯诗歌，而后往南传播到西西里宫廷，随着腓特烈二世及其后人的死，此传统又向东北方传播到了博洛尼亚直到佛罗伦萨，最后体现为“温柔新诗体”的成就，对此传统的回顾因此也是对文学史的叙述，但丁在《地狱篇》第五歌中重构了这段文学史，最后又以自己的方式对其改写。

本场讲座结束后，主持及评议人和主讲人之间进行了默契的互动，主持人利用“重写的爱”中“重”字的多音特点，巧妙地引出了“爱欲”这一主题在《神曲》全诗中的主线索作用，新颖的互动方式激发了网上听众的热烈讨论与回应。

第六讲“狄斯之城”由北京外国语大学欧洲语言文化学院主办。美国波士顿大学博士、浙江大学外语学院朱振宇老师担任主讲，北京外国语大学欧洲语言文化学院文铮老师任主持，中国人民大学吴功青老师与文铮老师共同担任评议。讲座主要围绕《地狱篇》第 8-9 歌中但丁进入狄斯城始末的过程展开。主讲人指出，第 8-9 篇之所以吸引读者，是因为两歌展现出了跌宕起伏的激情。从圣托马斯伦理体系反观地狱的伦理结构可以发现，《地狱篇》开篇出现的豹子、狮子与狼旧分别代表着托圣马斯分析过的人类“意志”中的三种罪，恶意、暴力与不节制，三种罪分别对应着古典哲学关于人类灵魂三分法（欲望-激情-理性），也支配着地狱的三个部分，8-9 歌展现的愤怒、恐惧与绝望都属于激

情之罪，因此狄斯城作为深层地狱的入口，体现了激情之罪的特点。

主讲人还对这两歌中古代神话形象进行了讲解，其中复仇女神代表纷争，美杜莎代表绝望。随后，主讲人特别分析了但丁对古罗马史诗的重构，维吉尔曾受厄列克托（Erichtho）召唤的经历来自卢侃的《法尔萨莉亚》第六卷——邪恶女巫厄里克托受怯懦的庞培之子塞克斯图（Sextus）所托，召唤死者预测命运，预言的结果是纷争与不详。主讲人还指出，在《埃涅阿斯纪》第六卷记述的冥府之行中，维吉尔为传递的信息的是罗马的和平与伟大，而在但丁的笔下，维吉尔变成了卢侃笔下的塞克斯图（Sextus），罗马的和平秩序也以流血与纷争结束；这充满讽刺的改写实为对维吉尔“帝国之梦”的质疑。天使开门的情节则是对《埃涅阿斯纪》第六卷的改写，在维吉尔笔下，作为“心地纯洁”的英雄，埃涅阿斯是不被准许进入惩罚罪恶深重灵魂的塔尔塔鲁斯的，地府深处的秘密对英雄始终封禁着，在但丁笔下，地府深处的大门打开了。此外，在《埃涅阿斯纪》中，地府左边的路则将坏人带至可诅咒的塔尔塔鲁斯，右边的路直通狄斯城堡，沿此可达至乐土；在维吉尔笔下，埃涅阿斯路过狄斯城走向乐土。但在但丁笔下，狄斯城和塔尔塔鲁斯合二为一：走向深层地狱的路同时也是通往乐土——天国的路，邪恶的地方是通向极乐世界的必由之路，这是但丁对维吉尔的改写，也是“喜剧”（*Commedia*）对作为“悲剧”的《埃涅阿斯纪》的超越。

本场讲座在线上、线下同时进行，在北京外国语大学讲座现场，众多师生热情参与，活动气氛十分热烈。

第七讲“似乎对地狱极其藐视——《地狱篇》第十歌中的伊壁鸠鲁主义”由中国人民大学文学院古典文明研究中心和古典学教研室主办，并由中心和教研室的娄林老师主讲，中国人民大学彭磊和吴功青老师分别担任主持和评议。讲座首先从第十歌维吉尔带领但丁来到伊壁鸠鲁及其信徒的墓地这一情节入手，指出“哲学”是第十歌的关键词。但丁区分了两种哲学：高贵城堡里的哲学和伊壁鸠鲁式的哲学；后者是一种犯罪，并导致异端。诗人但丁以非常基督教的方式重新开启了古老的苏格拉底问题。在哲学史上，德谟克利特与伊壁鸠鲁同为原子论者，但丁似乎也应将德谟克利特与伊壁鸠鲁置于地狱中同样的位置，不过但丁并未如此处理。但丁笔下的伊壁鸠鲁未必等同于历史上的伊壁鸠鲁。第十歌主要通过对爱政治的法利纳塔、爱亲情的卡瓦尔坎蒂、爱诗歌的圭多这三个伊壁鸠鲁主义者生动形象，剖析了但丁对伊壁鸠鲁主义的理解。法利纳塔和卡瓦尔坎蒂都主动从坟墓里出来与但丁对话，体现出伊壁鸠鲁主义强烈的主动性；两人虽然分别是圭多的岳父及生父，且躺在同一坟墓内，但相互没有任何交流，完全孤立，符合原子论的本质；两人都表现出了与上帝的分离，他们对非上帝之物有着过度的依恋：法利纳塔依恋政治，卡瓦尔坎蒂依恋亲情。诗人圭多的诗歌本质上是充满感性诉求的伊壁鸠鲁主义，但丁出于友谊而不忍将其放入地狱。

主讲人随后分析了伊壁鸠鲁主义者在地狱所受的惩罚：伊壁鸠鲁主义者看不到当下正在发生的事情，只能知道遥远的未来。这种惩罚含有但丁对于知识的深刻理解，是对伊壁鸠鲁主义者的一种智慧的惩罚：既然放弃灵魂相信肉体，惩罚就是他们在死后对当下之物一无所知。对当下的无知最终会导致一切知识的消

失，随着时间终点的临近，受罚的伊壁鸠鲁主义者对于未来的知识也逐渐减少，进而一切爱的体会也会完全消失。顺着这一问题，主讲人解释了何为知识。知识必然关乎人的处境，关乎整体与未来。然而伊壁鸠鲁主义者永远生活在过去之中，拒绝未来的永恒生活，同时，他们放弃了整体，以片面的、自以为的哲学之爱替换掉了整体性的存在。至于最高的爱是哲学的还是神性的，主讲人认为但丁在这一歌中隐含了一定的含混性，而读者也应以理解的回溯目光参与到对文意的理解中。最后，与其说但丁把伊壁鸠鲁主义当作一个要克服的对象，不如说但丁把伊壁鸠鲁主义当作问题呈现出来。

本场讲座在线上、线下同时进行，讲座过程和之后的评议、讨论都体现出了具有深度的思想史关怀。

第八讲“自杀者丛林”由比萨高等师范学院博士、北京航空航天大学人文与社会科学高等研究院的陈绮老师担任主讲，北京外国语大学王军老师和文铮老师分别担任主持和评议。讲座从但丁通过自杀讲什么以及自杀之罪是什么这两个方面对《地狱篇》第 13 歌进行了解读。关于第一个问题，在十三歌开篇描绘森林，所有诗行都以纯否定式的且首字呼应的“non”开头，呈现了一个完全消极和否定的世界，同时也呼应了自杀者的自我否定——人的灵魂变成了植物。但丁采用古典神话提出了灵魂和肉体不可分割的基督教观念：身体本身似乎是可以被丢弃的外壳，但身体从未真正脱离灵魂，自我是由身体和灵魂的不可分割性统一起来的。由此观之，这些自杀者虽然通过摧毁自己的身体来避免生前的痛苦，但在死后，不再处于人的状态的他们却仍会感到身体的痛苦。此外，自杀者的问题也可被放置在复活神学

的背景下思考，在其中，人的身体和灵魂的不可分割也意味着基督教人性和神性的双重性。随后但丁通过聚焦自我、身份以及肉身化的问题直面变形这一主题。从皮埃德拉维雅的回复中（“即使我们是蛇的魂灵，你下手也该多多留情”）可以看出，灵魂与蛇具有对应关系，而现在树与灵魂也同样具有这种危险的变形关系。在第十三歌最后，变成了绞刑架的家与自杀者的丛林实现了巧妙的结合，同时也和十字架上的耶稣形成了鲜明的对照。

主讲人指出，关于自杀之罪是什么这一问题，应从三个方面进行思考，其一为修辞意义上的消除性描写与否定性世界；其二为但丁与维吉尔的对峙；其三为伪超越之罪。首先，从修辞来看，Pier Della Vigna 这一人名的双关性，体现了但丁设计的人类的巧妙变形——人来自于植物。第十三歌的开头“我们就已经步入一片丛林”一句呼应了第一歌“我们进入了一片黑林”，反映了自杀这一问题本身就关乎着自我的迷失。其次，第十三歌所描绘的场景重筑了《埃涅阿斯记》第三歌中的重要场面，而但丁与其说是呼应，不如说是与维吉尔进行直接对峙。如果说维吉尔认为灵魂和身体统一于现实和来世之中，那么但丁所认为的灵魂和肉体不可分割的统一则是以变形、经由神学等各个形式呈现的。最后，自杀其实是一种伪超越罪，其自身以上帝的角色来审视自己，而人的生命乃上帝赐予的礼物，因此个人无权以上帝的身份抹消生命的礼物。

本场讲座结束后，王军老师从翻译家角度进行了精彩点评。讲座涉及的“自杀”问题具有很强的当下意义，“身体与灵魂”

问题也激起了听众及其他主讲人极大兴趣，相关讨论在讲座结束后仍然延续。

第九讲“中世纪晚期知识分子的两面性——以拉蒂尼与但丁对话为中心”由罗马大学博士、北京外国语大学文铮老师主讲，北京大学成沫老师主持，浙江大学朱振宇老师评议。第十五歌的核心人物是拉蒂尼。目前为止，学术界关于此人的最大争议之一是他的性取向问题。然而，既然但丁笔下的拉蒂尼是一个被尊敬的父亲形象，那么但丁为何又将其放入对自然施暴者的行列呢？此外，倘若拉蒂尼真的像但丁写的那样痛恨佛罗伦萨同胞，那么在其生前，佛罗伦萨人为什么还给他那么高的社会和政治地位，并高度认可他的才华与能力呢？对于这些问题，主讲人指出，但丁将拉蒂尼投入地狱的真正原因，并非基于其性取向，而是为了满足他对拉蒂尼进行道德批判从而衬托自己人生理想的需要。仅就但丁在本歌中的叙述而言，可以看到拉蒂尼因仇恨佛罗伦萨而良知泯灭，对佛罗伦萨同胞忘恩负义，甚至攀扯他人，为自己不道德的行为进行狡辩。接下来，主讲人通过品读原文细节，让听众对但丁的用意有了更深刻的感受：首先，关于拉蒂尼拉住但丁的衣摆的举动，说明了但丁与拉蒂尼站位的高低，也暗喻二人的精神境界；第二，拉蒂尼对但丁而发出惊叹，首先是因为看到衣装整齐的但丁突然出现；然而，如果拉蒂尼与但丁确有师生关系，那么拉蒂尼生前很可能阅读过当时已经面世的《新生》，甚至还与但丁进行过交流。倘若这一推论成立，那么此时拉蒂尼的惊奇，当是由于与但丁在人世间谈论过的话题竟然很快在地狱中得到了验证。第三，在第 55-69 句拉蒂尼的话中，但丁运用了与前文不同的语法和修辞，彰显了拉蒂尼做为修辞学家的功力。在

第 79 句以降的独白中，但丁同样采用同样方式回应了拉蒂尼。其中值得注意的是，在第 93 句中（“che a la Fortuna, come vuol, son presto”；“我已经准备好听任命运女神的随意安排”），但丁有意将前文拉蒂尼（Qual fortuna o destino anzi l'ultimo dì qua giù ti mena?）口中的“fortuna”大写为“Fortuna”，即幸运女神贝娅特丽齐，亦即但丁神学与哲学追求的顶点。因此，但丁口中人格化的“大写命运”（Fortuna）与拉蒂尼非人格化的“小写命运”（fortuna）的含义并不相同，虽然这种差别或许在早期手稿中可能并不存在，但后代编纂者根据《神曲》文本的意思进行这样的处理是值得赞许的，以上这些只有通过原文阅读才能有所体悟。

在讲座总结和讨论阶段，主讲人指出，从西方传统语文学的角度来看，《地狱篇》第十五歌尽显但丁驾驭语言之技巧，而语法和修辞不只为傅彩，更为达情入理。这一歌的重要性还在于，但丁以对比衬托的方式在整部作品中第一次阐明了自己的理想与价值取向。

第十讲“悲喜交集”由厦门大学比较文学与跨文化研究中心主办，波士顿大学博士，浙江大学外语学院朱振宇老师担任主讲，厦门大学苏欲晓老师担任主持，厦门大学陆建德老师与中国人民大学吴功青老师担任评议。讲座内容涉及《地狱篇》20-22 篇。讲座主题“悲喜交集”所指的是“悲剧与喜剧”。“悲剧”与“喜剧”的定义来自但丁早期作品：悲剧的开端令人仰慕而宁静，但结尾则邪恶而可怖；而喜剧的开始与结局与其相反；此外，悲剧的语言华美而崇高，喜剧的语言自然而平俗。在《地狱篇》20 和 21 歌中，但丁分别将《埃涅阿斯纪》和自己的

《神曲》称为“悲剧”和“喜剧”（20.114；21.2），相应地，惩罚占卜者的第四恶囊和惩罚贪官污吏的第五恶囊也是从“悲剧”转向“喜剧”、从“崇高”转变到“卑俗”的环节。主讲人指出，20 歌中出现的 4 位古代占卜者或先知都是古代诗歌中的人物，而进行自我修正的维吉尔也身兼先知和诗人两种特性，占卜者们通过神灵附体做出对未来的预测，在基督教语境下，他们类似于奥古斯丁在《上帝之城》中提到的被鬼怪附身的人，这些人的心灵由于受到搅扰而放纵激情、被动地做着违背理性的运动，而这也同时是诗人的罪过。在此意义上，《地狱篇》20 歌就像柏拉图的《理想国》那样，是对古典诗歌的一次审判。

主讲人认为，21-22 歌所写的但丁被鬼卒追逐的经历中，不仅隐藏着其个人生平中最心酸的一段经历，还有其曾作为旁观者看到的他人的经历，这意味着，《神曲》所书写的并非其一个人的历史，而是所有人的故事——也就是整个世界的历史。在这一过程中，作为古代圣贤的维吉尔并未识破鬼卒们的诡计，而作为罪人的但丁则做出了更为准确的判断，这意味着，“喜剧”拥有比“悲剧”更完整的视野。21-22 歌的大部分篇幅讲述的是罪人恰姆波罗利用和但丁谈话的机会逃脱鬼卒惩罚、而但丁和维吉尔又利用鬼卒之间的内讧逃脱到第六恶囊的故事，主讲人从第 23 歌开篇提到的伊索寓言“青蛙和老鼠”（23.5-6）对这一系列《地狱篇》中最生动、最富有喜剧性的情节进行了分析，指出，在这段故事里，每个角色都可以被看做老鼠（受害者）、青蛙（同时是算计者和被算计者）和鹰（得利者），这就是但丁时代

的真实写照，在这个“该隐之城”中，生活就是一切人对一切人的战争。

本场讲座结束后，陆建德老师从比较文学、中西文明的大视野出发，进行了精彩点评；吴功青老师就“先知”与“占卜者”的异同提出了自己的意见。而后，主讲人和评议人之间进行了长时间的热烈讨论与互动。

第十一讲“归家与离家——尤利西斯的现代寓言”由中国美术学院艺术人文学院主办，博洛尼亚大学博士、中国人民大学哲学院的吴功青老师担任主讲，中国美术学院范白丁老师担任主持，浙江大学外语学院朱振宇老师与中国美术学院杨振宇老师担任评议。讲座以《地狱篇》26 歌为中心，其基本情节是但丁对于尤利西斯的选择与命运的改写：在特洛伊战争后，尤利西斯并未回家，而是坚持和同伴继续远航，最后葬身于大海。主讲人指出，古希腊人和罗马人都推崇和重视家庭，但家庭始终面临哲学的威胁，因为以沉思为本质的哲学生活是一个人的自足生活。柏拉图主义轻视身体的归家，而将灵魂的回家与上升视为人的神圣归宿，瓦解了家庭的自然意义。在中世纪基督教传统中，上帝变成了人真正的家，教会的团契而非自然的家庭才是人生命的依归，但基督教无意彻底瓦解家庭，而是试图将家庭放置在基督教的总体原则之下，赋予家庭生活神圣性。回到但丁的文本，主讲人抓住“对我儿子的慈爱，对年老的父亲的孝心以及会使潘奈洛佩喜悦的应有的恩爱，都不能战胜……”这一诗句，从中解读出：对于尤利西斯而言家庭的自然意义已经丧失，而在家庭之外，则是无秩序、动荡而危险的世界。尤利西斯驶向的“又深又辽阔的大海”不仅意味着城邦之外的自然世界，也隐喻着

动荡不安的人类社会。尤利西斯之所以渴望这些家庭之外的新世界，是因为他“渴望阅历世界（divenire del mondo esperto）”、“体验人类的罪恶和美德的热情（de li vizi umani e del valore）”。这里的“阅历”和“体验”带有鲜明的现代主体性色彩，现代主体个人追求新奇的刺激感，体验本身胜过了内容，以至于连罪恶也成了体验的对象，这也进一步凸显了自然世界和社会的无秩序性。主讲人指出，好奇心才是离家的现代人性基础。古典哲学推崇以求知为目的的好奇，中世纪基督教传统则将好奇心被列为三大罪之一，因为它意味着灵魂迷失于杂多，但丁笔下的尤利西斯既未遵从基督教约束好奇心，也脱离了以沉思为目的的古典好奇心，导向一种对于未知的体验和了解，这正是彻底的现代人和现代科学的态度。在但丁笔下，尤利西斯葬身大海，这一改写流露出但丁对于激进现代性的不安，认清神人界限，限制自由意志，是但丁给尤利西斯和现代人的警告，也是对自己的警告。这种限制和犹疑体现了但丁思想的中世纪特征。不过，但丁认为尤利西斯的过错仅在于他其骄傲与僭越，诗人始终颂扬尤利西斯渴望阅历和体验新世界的激情。

本场讲座在线上线下同时举行，在中国美术学院“南山书屋”清幽别致的讲座现场，两位评议人从思想史和艺术史等角度和主讲人展开了具有深度的热烈讨论。

第十二讲“被啃食的肉身——乌格利诺的故事”由帕都瓦大学博士、中山大学博雅学院的钟碧莉主讲，中山大学讲师黄俊松老师和同济大学徐卫翔教授分别担任主持与评议。讲座内容涉及《地狱篇》第 32-34 歌，并主要从两个方面分析了

《地狱篇》第 32-34 歌：第一，分析乌格利诺吃子的情节；第二，分析面包在吃子一幕中的意义。讲座首先分析了地狱第九层中四个圈之间的关系：该隐环代表的是兄弟之间、血亲之间的残杀；安特诺尔环是判卖罪，对应着《地狱篇》第 26 歌中的特洛伊木马，即对某种集体（血亲、政治）的背叛；托勒密环是对宾客的背叛；犹大环是对上帝的背叛。该隐环预兆着乌格利诺的出场，因为乌格利诺吃掉字句的儿子正是血亲残杀这一戏剧的高潮。在但丁看来，乌格利诺的举动是“一种野兽般的举动”（bestial segno），代表了他的兽化。

在讨论“面包”意象时，主讲人指出《神曲》中的“面包”经常和肉身，尤其是与基督的肉身联系起来。但是，乌格利诺却无法孩子的话中所包含的对“圣体”的指涉，自然，作为父亲的他也无法理解孩子们的肉身献祭为精神性、救赎性，属于天上的。最终，乌格利诺将“圣餐”看作“吃人”。面包意象不仅存在于《地狱篇》第 32-33 歌，《炼狱篇》第 29、30-32 歌中，也可以看到红、白、绿三种颜色以及圣餐意象。现有的《神曲》评注认为这三种颜色代表信爱望，红色代表耶稣的血，白色代表纯洁的信仰，绿色代表希望，但从面包意象出发，则白色代表圣餐的无酵饼（面包），红色代表葡萄酒，而绿色所象征的植物意象在《神曲》中则指涉“身体”。同样地，《天国篇》第 32 歌中亦存在红白绿三色和圣餐意象。

主讲人认为，面包意象展现了但丁对肉身的理解。由此可以看到奥古斯丁肉身理论对但丁的巨大影响，奥古斯丁认为，人之所以堕落是因为灵魂、而非肉身沾染了罪，这为肉身摆脱消极意义迈出了重要的一部。除此之外，但丁的肉身理论还深受方

济各神学的影响，后者最大特点是对“人性”的耶稣形象——即痛苦的耶稣——的强调，耶稣愿意以肉身受难正是由于上帝对世人的爱，这同时也彰显了耶稣的伟大。但丁在《神曲》中对耶稣肉身的重视体现了他对方济各思想中“身体观”的深层次接受。

本场讲座结束后，徐卫翔老师从中世纪晚期思想史中与多明我会与方济会的方向之争角度进行了点评，并对中国但丁研究的未来进行了展望。

云中，但丁的回响

十二场讲座均以中文进行，紧扣文本，同时，学者们依据所长，展示了自己在语言或思想史方面的修养。主讲者们高水平的专业讲座、主持人和评议人激发的精彩点评和讨论吸引了海内外众多听众，每次讲座关注率在千人以上。十二位“朗读者”也展示出了过硬的语言水平，他们是：罗马大学博士研究生游雨泽；北京外国语大学本科生丁心怡；北京大学硕士研究生冷雁；米兰国立大学博士研究生冯莉丝；罗马大学博士研究生张媛；北京外国语大学本科生陈泽昆；博洛尼亚大学硕士研究生刘玥；北京外国语大学本科生赵楚烨；博洛尼亚大学本科生宋若词；浙江大学硕士研究生章沛盛；巴黎索邦大学硕士研究生陈孝文；北京外国语大学本科生李金晏。在编辑报道过程中，来自中国人民大学、浙江大学等的几位同学共同努力，以高度专业的水准进行了录播，并制作了准确的讲座纪要、精美的海报和报道推送，他们是：中国人民大学的王萱婕、康美慧、赵璧、李浩、陈心宇、喻子豪、隋昕、瞿欣畅，浙江大学的宋楠、洪唯、章沛盛。系列讲座在结束后推出了精美的纪念明信片。

本次系列活动感谢 2021 年浙江大学中央高校基本科研业务费专项基金资助

Lezioni：
1. Canto 1: "Il prologo", ChangWuming (Università di Pechino)
2. Canto 2: Il canto delle "parole vere ed oneste", Zhang Xiaoyi (Università di Notre Dame)
3. Canto 3: Un grido per la libertà:i vilissimi e i pusillanimi, Wu Gongqing (Università Renmin di Cina)
4. Canto 4: Il "nobile castello" e la "visione della magnanimità" di Dante, Peng Qian (Università di Nankai)
5. Canto 5: "L'amore riscritto – Dall'amor cortese ai lussuriosi", ChengMo (Università di Pechino)
6. Canto 8-9: "Città di Dite", Zhu Zhenyu (Università di Zhejiang)
Ente responsabile: Centro di studi italiani, Università di Lingue Straniere di Pechino
7. Canto 10: "Com'avesse l'inferno a gran dispitto", Lou Lin (Università Renmin di Cina)
Ente responsabile: Centro di Studi Classici, Università Renmin di Cina.
8. Canto 13: "Il bosco dei suicidi", Chen Qi (Università di Pechino di Aeronautica e Astronautica)
9. Canto 15: "Due aspetti degli intellettuali nel tardo medioevo: basato sul dialogo tra Brunetto Latini e Dante", Wen Zheng (Università degli Studi Stranieri di Pechino)
10. Canto 20-22: "Tragedia e Commedia", Zhu Zhenyu (Università di Zhejiang)
Ente responsabile: Centro Comparativo di Letteratura e studi Transculturali, Università di Xiamen
11. Canto 26: "Antico e moderno: due aspetti di Ulisse", Wu Gongqing (Università Renmin di Cina)

Ente responsabile: Scuola Avanzata di Arte e Umanità, Accademia dell'Arte Cinese.
12. Canto 32: "Il Corpo e l'eucaristia manducati: l'immagine del pane nella Commedia", Zhong Bili (Università Sun Yat-sen)

贝雅特丽齐：从《新生》到《神曲》[1]

BEATRICE: FROM *LA VITA NUOVA* TO *COMMEDIA*

朱振宇

ZHU ZHENYU

Author： Ph.D. (Boston University), Associate Professor at School of International Studies, Zhejiang University, Researcher in the studies of comparative literature and world literature.

Abstract： In Dante's *Vita Nuova*, Beatrice, the lover, has been transfigured from an idol of Provencal lyric to a token of Divinity. The transfiguration, however, is incomplete. In this "book of memory", neither the words of Beatrice, nor the conversations between the lady and the poet has been recorded. The complete change happens in *La Divina Comedia*. In the writing of a spiritual pilgrimage, Dante fulfills the promise he has made at the end of *La Vita Nuova*, to "write of her that which has never been written of any other woman". The paper makes an analysis of Dante's Beatrice from the perspectives of word and image. It tries to reveal the link and the difference of the figure of the same lady in Dante two works.

Key Words: Beatrice, Word, Image

作者：朱振宇 中国 波士顿大学博士，浙江大学外语学院副教授，比较文学与世界文学研究者。

---

[1] 本文为国家社会科学基金项目"《神曲》中的奥古斯丁传统研究"17BWW072 中期成果。

摘要：在《新生》中，贝雅特丽齐的形象从中世纪抒情诗传统中的“美丽偶像”转变成了“神圣的表记”，然而前者的印记仍然存在：在这部“记忆之书”里，没有记载贝雅特丽齐的话语，她与但丁也没有真正的交流。彻底的转变见于《神曲》，在对精神之旅的书写中，但丁实现了《新生》末尾许下的诺言：“希望以其他任何女人未曾得享的方式吟写她”。本文从“言”与“像”两个方面出发，对但丁两部作品中的贝雅特丽齐形象进行剖析。

关键词：贝雅特丽齐 言 像

> 女郎身着色彩最高贵的服饰，那是一袭柔美端庄的红袍，系配着腰带和缀饰，样式与她娇嫩的年龄相得益彰。坦诚地说，刹那间，我心房最深处的生命之灵便开始剧烈地颤抖，连身体中最细微的脉管都在搏动，它如是说：“看呐，一位比我更加强力的神正在来临并将主宰我！”（《新生》2.3-4）。[2]
>
> 彩云中一位圣女出现在我面前，带着橄榄叶花冠，蒙着白面纱，披着绿斗篷，里面穿着烈火般的红色的长袍。我的心已经这么久没在她面前敬畏得发抖，不能支持了，现在眼睛没认清她的容颜，通过来自她的神秘力量，就感觉到旧时爱情的强大作用……（《炼狱篇》30.28-39）。[3]

---

[2] 本文中所有《新生》翻译，均来自《新生》，石绘，李海鹏译，吴功青校，(漓江出版社 2021)。所引用《新生》原文均来自网页 https://dante.princeton.edu/pdp/.

[3] 本文中所有《神曲》(《地狱篇》、《炼狱篇》、《天国篇》) 引文均来自田德望译本（人民文学出版社 2004）.

上述两个段落描写的是同一位女郎：但丁毕生的恋人贝雅特丽齐。前者书写的是但丁与贝雅特丽齐童年初见的情形，而后者则是《神曲》中的朝圣者但丁在“地上天国”中所见的异象。从象征爱的红色衣袍和但丁强烈的心灵反应，不难看到文本间的延续：童年时尘世中邂逅的真实的伴侣，变成了朝圣者精神旅途中的向导；同一个女郎也将《新生》与《神曲》贯穿为一部连续的“回忆之书”。

1.《新生》中的贝雅特丽齐：一个沉默的偶像

但丁在《新生》中书写了其早年爱恋贝雅特丽齐的过程中经历的心灵之路。上述对于贝雅特丽齐的描写就发生在二人初遇的时刻。在这“一见钟情”之间，“新的生命开始了（*Incipit vita nova*）”（《新生》1.1）。[4]诗人听到生命之灵（lo spirito de la vita）说：“看呐，一位比我更加强力的神正在来临并将主宰我！”（《新生》1.4）。[5]

贝雅特丽齐美丽的形象并未给诗人带来完满的快乐，相反，由于“更加强有力的神”将要成为主宰，诗人的灵魂发生了分裂，“魂灵”（lo spirito animale）因贝雅特丽齐美丽的形象感受

---

[4] 此处，拉丁文书写的“新”（nova）字是双关语，除了“新”的本意，还有序数词“九”的含义，诗人就这样引出了但丁九岁时邂逅贝雅特丽齐的故事，因而“新生”的意义，蕴含着“九岁时生命的转折”。本文中所有《新生》翻译，均来自《新生》，石绘，李海鹏译，吴功青校，漓江出版社 2021. 所引用《新生》原文均来自网页 https://dante.princeton.edu/pdp/.

[5] 《新生》第 2 节。原文为拉丁文 Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur mihi，关于《新生》中拉丁文的意义，后文将进行探讨。

到快乐的同时，“自然之灵”（lo spirito naturale）却开始受到永无宁日的折磨。[6]

新的主宰是一位“爱神”，在第二节之后的文字中，它化为人的形象，在但丁的想象、梦境和所见的异象中出现，在每一次现身中，爱神的形象都充满了神秘、暴力与不详，他不仅控制了但丁的心灵，也在诗人的想象中胁迫着贝雅特丽齐。下面是爱神第一次现身的情景：

> 我仿佛看见房间里有一片火红的云，从中能辨认出一个面色可怖的伟岸男子，祂似乎也充满喜悦之情；那男子开口说话，所言甚多，我听得云里雾里，一知半解，其中一句是“我是你的主人”（*Ego dominus tuus*）。我还看见祂的臂膀中抱着一位酣睡的裸身女子，只盖着一件红色披巾；仔细一看，认出她便是那天屈尊向我问候的女郎。祂手中似乎还拿着一团熊熊燃烧的东西，对我说：“看，你的心！”（*vide cor tuum*）没过多久，他唤醒睡梦中的女郎，并迫使她吞下手中那团燃烧物；她顺从地照做了。片刻后，这个男人的喜悦之情变为最痛苦的悲泣。祂一边流泪一边收拢臂弯抱起这个女人，两人一起升向天空（《新生》3.3-7）。

在这个充满弗洛伊德色彩的“爱欲之梦”中，我们看到，第一，爱神用拉丁语讲话，其神秘的言语超出诗人但丁当下的理解力；第二，爱神不但攫取了诗人的心，令诗人成为爱欲的奴隶（“我是你的主人”），还成为了贝雅特丽齐的劫掠者，意欲强

---

[6] 关于灵魂的各个部分及其功能，见但丁《飨宴篇》III.ii。本文参考的《飨宴篇》文本，均见网页 https://dante.princeton.edu/pdp/convivio.html.

迫贝雅特丽齐接受诗人的爱；第三，爱神在悲泣中抱着贝雅特丽齐“一起升上天空”，预示着爱人的死亡。爱神主导着梦境的全程，而此时此刻的贝雅特丽齐只是一个沉默的被缚者。

仔细回顾这一过程，不难发现，爱神的力量在瞥见贝雅特丽齐的刹那出现，这意味着，爱起源于美丽的容颜在视觉中激起的愉悦，因此，从《新生》开始，“眼睛”“看”等与视觉相关的意象频频出现，同时，爱神在出现的那一刹那就主宰了注视者的心灵，他代替美丽的形象发号施令，而诗人也听不到贝雅特丽齐传递的信息，只能一次次被“爱神”言语的利剑刺伤，因此，在《新生》前半部分的情节和诗歌中，每一次“看”的行为虽然伴随着快乐，却也同时激发了因自卑和爱欲的无法满足而产生的痛苦：诗人在第七节的抒情短歌中向“穿过爱神的幽径”（7.3）的人们发问，让他们，“凝眸看清”，谁“悲伤的分量比我的，更沉？”（7.3）第八节的抒情短歌里，有“爱神听见怜悯女郎们在呼唤/苦味的悲伤噙在她们的眼睛里”（8.5）这样的字句；贝雅特丽齐的问候固然让诗人“心生满溢的温柔”，但被爱神统治的他却无往而不感到肉身的沉重“身体像一件僵死的重物”（11.5）。沉迷于贝雅特丽齐美丽形象的诗人“表面上是作乐的大师，而挣扎和呜咽却时时猛击我心头”（7.6）。

爱神不仅控制了诗人的心魂，还引导他走向谎言：为了掩饰对贝雅特丽齐的爱，诗人在想象中看到，黯然神伤的爱神将另一位女郎指引给他作为“屏障女子”，让他假装移情别恋。对“屏障女子”的追求为诗人带来浮浪之名，听到流言蜚语的贝雅特丽

齐从此拒绝向但丁问候，付出的爱意无法得到回报——这又引起了但丁强烈的幻灭感（10.1-3）。[7]

美丽而沉默的偶像、爱的欺骗与误解、心灵的挣扎与痛苦——爱神引起的这一系列后果正是但丁时代盛行的“温柔新诗体”（Dolce Stil Nuovo）的主题，这一流派起源于普罗旺斯爱情诗歌，而这一流派中最出色者：圭多·卡瓦尔坎蒂（Guido Cavalcanti）正是《新生》一书想要题献的对象。[8]

在名作“一位女郎请求我”（*Donna mi Prega*）中，卡瓦尔坎蒂解释了自己爱情的哲学：

在那记忆所在之处，
形成了爱，
就像透明的光，
穿透火星的暗影，
他便这样来临，生长
创造了灵魂中感性的部分
它名为个性之灵（alma costume）和意愿之心
来自爱人者可见的形象
寄居在潜在的理智之中（nel possibile intelletto）。[9]

---

[7] “满城的流言蜚语使我成为人们口中的浪荡轻浮之徒，当激浊扬清的端丽冠绝的女郎沿一条路走来时，她竟拒绝向我表达那能滋养我全部幸福的甜美问候”（10.2）。

[8] 圭多·卡瓦尔坎蒂（Guido Cavalcanti，1250-1300）。卡瓦尔坎蒂和但丁之间有诗文赠答，参见《新生》（3.14）。

[9] 诗歌原文见意英双语本 Guido Cavalcanti, *The Complete Poems*, Translated and Introduction and Notes by M. A. Cirigliano, (Italica Press, New York, 1992), pp. 58-67.

卡瓦尔坎蒂认为，从灵魂秩序看，爱情并不来源于“实现的理智”，而是来源于“潜在的理智”，它构成了灵魂中感性的部分，从宇宙论看，爱情的力量来自火星——带来死亡与灾难的行星。被爱之激情支配的人，将失去理解事物的智慧。卡瓦尔坎蒂的灵魂论是一种阿维洛伊主义思想，按照这种哲学，人心中并不具有属于个人并作为其本质的“实现的理智”，属于个体的是激荡不已的“情感”，至于能否依赖这种变动不居的情感沟通情人的心意，则只能依靠机运；同时，以“情感”为本质的个体必然随肉身的消亡而寂灭，因此，按照这种哲学塑造的爱神的形象，必然粗暴、任性并给人带来命运不测的幻灭感。《新生》中出现的爱神正是这样一个形象，因此可以说，《新生》前半部出现的“爱神”首先是对“温柔新诗体”传统的回顾，而被爱神“绑缚”的贝雅特丽齐，其本质只是诗人心中爱欲的幻想。

毫不意外，这位爱神在接下来的出场中传递了更加强烈的“死亡”消息：

> 睡梦中，我似乎看见房间里有一位穿着纯白衣袍的年轻人坐在我的身边，从表情来看，祂似乎陷入沉思，望向我躺着的地方；注视我良久后，祂长叹一声，对我如是说：“我的孩子，是时候褪去我们的假象了”（*Fili mi, tempus est ut pretermictantur simulacra nostra*）。这时，我认出了祂……我鼓起勇气开始向祂发声：“高贵的尊主，您为何哭泣？”祂对我如是说：“我就像圆心，圆周上的所有点都与我等距；然而你不是”。（*Ego tanquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentie partes; tu autem non sic*）我思忖着祂的话，感到困惑不解；于是再次鼓起勇气问道：“尊主啊，为何您的话如

> 此晦涩难解？”这一次祂用俗语说：“不要过问超出对你有益的事情”……（《新生》12.3-5）。

这个梦境中，爱神悲苦的表情与晦涩的拉丁语预言了贝雅特丽齐的死。“我的孩子，是时候褪去我们的假象了”，其涵义是：贝雅特丽齐即将死去，诗人如果继续掩盖自己的爱意，将失去向贝雅特丽齐表达真情的机会；“我就像圆心，圆周上的所有点都与我等距；然而你不是”——位于圆心的爱神能同样第看到与圆心等距离的所有圆周上的点，这意味着他能同时看到过去、现在和将来，也意味着他能预见贝雅特丽齐之死、并因此而悲悼。而诗人但丁由于不在圆心位置，因此无法理解爱神的言语。

一些注释者注意到了这个段落中爱神的言语从拉丁语到俗语的转换，斯皮策（Leo Spitzer）认为，爱神在界定人的地位时用拉丁语，在论及诗人恋爱情境时用意大利语。[10]辛格尔顿（Charles S. Singleton）则进一步指出，此处拉丁语的使用透露出强烈的“启示”意味，而从但丁的处境却无法理解这些启示。[11]上面段落中“一位穿着纯白衣袍的年轻人”（*uno giovane vestito di bianchissime vestimenta*）便影射着《马可福音》中基督复活的段落：“他们进了坟墓，看见一个少年人坐在右边，穿着白袍，就

---

[10] Cf. Leo Spitzer, “Bemerkungen zu Dantes Vita Nuova”, Offprint of *Publications de la faculté des lettres de l'Université d'Istanbul*, Istanbul, 1937, pp. 162-208. 本文参考的部分转引自下面注释中 Singleton 的文章，感谢浙江大学刘永强老师帮助翻译德文。

[11] Cf. C. Charles, Singleton, “The Use of Latin in the Vita Nuova”, in *Modern Language Notes,* Feb., 1946, Vol. 61, No. 2 (Feb., 1946), (The Johns Hopkins University Press), pp. 108-112.

甚惊恐”（16:5）。[12]这意味着，作为世俗诗歌的“温柔新诗体”的爱神虽然充满原罪的粗暴，从蕴含着救赎的希望，人因爱而痛苦，也因爱而获救，爱神的形象里混杂着诗人在其爱情经历之当下（有罪的，迷惘的）与“终末”回忆（回溯式的，救赎的）的不同感悟。

按照辛格尔顿的解读，便不难理解后文更加强烈的“死亡启示”意象，在爱神最后的现身之前，诗人在重病的眩晕中仿佛预见了自己将死，接着，他见到了酷似基督钉十字架、以及《启示录》中末日的场景：“……太阳变得昏暗，给星辰染上啜泣的色泽。飞鸟坠地而亡，大地剧烈震颤”（23.5）。而后，诗人在幻想中看到了死去的贝雅特丽齐。“……我目睹了这位死亡的女郎，女人们正以白色面纱遮盖她的头，她面色安详，仿佛在说：“我看见了安宁之源”（23.8）。

爱神的最后一次现身就在这个梦境之后，当他对诗人的心灵说：“记得为我俘获你的那个日子祝福，因为这是你的义务”后，诗人就看到贝雅特丽齐在卡瓦尔坎蒂爱慕的、被称为“春姑娘”（Primavera）的乔凡娜（Giovanna）身后走来，接着，爱神对诗人解释道：

---

[12] 本文所引用的《圣经》引文，均出自《圣经》新标点和合本，中国基督教协会，1995。与《新生》这个段落相关的《圣经》典故还有《使徒行传》“哥尼流说，前四天这个时候，我在家中守着申初的祷告，忽然有一个人，穿着光明的衣裳，站在我面前”（10:30）。这种“圣经式”写作可理解为：作者在回忆之时，读出了过去爱情经历中的启示意味，即，即使是充满错误和曲折的尘世之爱，也是救赎之路的一个阶段。

> 走在前头的女郎之所以被称为‘春姑娘’只是在于她今天来临的方式；因为正是我鼓动赋名者称呼她为‘春姑娘’的，意味着在贝雅特丽齐于其信徒产生幻想之后现身的那天，这位女郎‘最先来临’。并且，如果你考察她的真名，你会发现这同样表示‘最先来临’，因为乔万娜这个名字来自乔万尼（Giovanni），这位真光的先导曾说：“我是旷野中呼告的声音，为主预备道路”（《新生》24.4）。

乔万尼是施洗约翰的意大利语，在基督教传统中，施洗约翰是基督的先行者，就这样，爱神在解释“乔凡娜”名字含义时，明确了贝雅特丽齐的“基督”特质。在此之后，诗人依稀听到爱神说：“任何一位明察秋毫的人都会称贝雅特丽齐为爱神，因为她与我如此相像”（24.5）。此后，爱神就不再以人的形象出现。

对于爱神的突然退场，诗人在第 25 节中进行了解释：

> 在此，或许有想要刨根问底的人对我谈论爱神的方式提出疑问，因为在我笔下，祂好像是一个出于自身的事物（*una cosa per sé*），看上去不仅是理智实体（*sustanzia intelligente*），还是有形实体（*sustanzia corporale*）。此言谬矣，因为爱神自身并非作为实体而存在，它是实体中的偶性（*accidente in sustanzia*）（《新生》25.1）。

在这一段关于“实体”的解释文字中，但依据的是圣托马斯的《神学大全》：“出于自身的事物”可称为“实体”（*substantia*），在亚里士多德哲学传统中，实体的存在出于其本

质，是必然且永恒的，偶性的存在是派生的，偶然且短暂。[13]就“爱”而言，上帝的仁爱（*caritas*）是出于自身因而永恒存在的爱，尘世之爱并不具有真正的本源，因而只是一种偶性，贝雅特丽齐在世时，浸淫在“温柔新诗体”式爱情中的但丁无法看清爱欲的偶性，因此在他笔下，爱神“好像是一个出于自身的事物”。在但丁梦境中出现、并最终在现实中发生的“贝雅特丽齐之死”是具有救赎意味的事件，它宣告了但丁与“温柔新体诗”理想的诀别，但丁从此认识到，旧传统中的爱神是“实体中的偶性”，因而在《新生》接下来的文字里，“爱神”消失了，贝雅特丽齐获得了自由，她才是真正的、来源于的“爱”——上帝的*caritas*，这种爱的本源是永恒，是个体的生生灭灭、以及爱情得不到回报的窘境都无法磨灭的爱。《新生》也正是在此意义上超越了“温柔新诗体”。

---

[13] *Summa Theologica*, I, 3, 5, 本文参考的《神学大全》文本均见网页，http://www.newadvent.org/summa/index.html.

2.《新生》中的贝雅特丽齐：一个不完美的“表记”

在“爱神”消失后的篇章中，诗人通过数字“九”的奥义将“宇宙之书”的神学奥义赋予了具有基督特征的贝雅特丽齐：[14]

> 这一数字与她如此契合的原因之一或许是：根据托勒密的学说和基督教的真理，运行的天共有九重，而按照占星学家的通常观点，这九重天根据它们彼此间的关系会对地球施加影响，这一数字与她之间的契合表明在她诞生的时候，运行着的全部九重天，就其对地球的影响而言，正处于相互间的完美关系之中。但这只是其中一个原因。若进一步深究，并援引绝对正确的真理，我们会发现，这一数字在类比的意义上与她同符合契。数字三是九的根，无需其他数字，三的平方即可产生九，因为三乘以三显然等于九。所以，三是九的根，而神迹的根正是三，即圣父，圣子，圣灵的三位一体。

---

[14] 参见保罗在《罗马书》中所言：“神的事情，人所能知道的，原显明在人心里。因为神已经给他们显明。自从造天地以来，神的永能和神性是明明可知的，虽是眼不能见，但借着所造之物，就可以晓得，叫人无可推诿（《罗马书》1:18-19）”。神的事情借造物（个人和整个宇宙）得以彰显——这一观念在中世纪经过奥古斯丁、圣维克多的休（Hugh of St. Victor）、圣波纳文图拉（St. Bonaventura）等教父演变成了“上帝之书”的思想，亦见休《学问进阶》：“这整个可见的世界是一本书，上帝的手指书写了它，神圣的力量创造了它，每一个造物个体并非是由人的意志设计的形象，而是由神圣的权威建构的，这样好显示上帝不可见之事的智慧。但正如一些无知的人看一本打开的书时，只看到形象，却不认得字母；那愚蠢和凭肉身而生之人，看不见上帝之事，只向这些可见的造物外看到表象，却不向它们之中理解那缘由。但那有灵性、能判断万物的，在思考上帝的作品那外在的美时，也向内领悟了造物主的智慧是怎样的神奇。”*Eruditionis didascalicae liber septimus, PL.* 176, 814.

> 因此，这位女郎与数字九形影相伴意味着她就是九，亦即一个神迹，其唯一的根，亦即神迹的根，乃是神圣的三位一体。或许比我更具慧眼的人士能抉隐索微，洞察更深刻的缘由，但以上便是我的发现，并且这个发现让我感到无比欣喜（《新生》29.2-3）。

就这样，《新生》中的贝雅特丽齐就从“温柔新诗体”的“美丽偶像”转变成了上帝的表记，[15]在作为“记忆之书”的《新生》中，她时时刻刻指引着但丁。

在转变过程中，“贝雅特丽齐”的意象挣脱了世俗爱情诗歌的桎梏，最终成为了但丁的救赎者，然而《新生》中的贝雅特丽齐却并不完满，在笔者看来，《新生》中至少有三个细节无法与“救赎”主题协调为一，首先，《新生》中的贝雅特丽齐无论是出现在现实里、想象中还是梦境中，都是诗人眼中美丽却静默的形象，诗人从未记录贝雅特丽齐的言语，他也从未与心爱的女郎进行只言片语的沟通，更未向她忏悔自己曾经的不忠，卡瓦尔坎蒂笔下个体情感的偶然性、以及恋人之间的疏离感仍然存在。第二，《新生》中拉丁语的运用固然如辛格尔顿所言，充满启示意味，但按照第 25 节的解释，但丁让爱神说拉丁语的理由，在某

---

[15] 霍兰德（Robert Hollander）指出，在《新生》的叙事中，“九”字及其象征的宇宙秩序也贯穿着贝雅特丽齐和诗人的爱情故事，贝雅特丽齐的九次现身分别对应着托勒密式宇宙的九重天。See Robert Hollander, “‘Vita Nuova’: Dante’s Perceptions of Beatrice”, in *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society* , 1974, No. 92 (1974), (The Johns Hopkins University Press), pp. 1-18. See also Janet Levarie Smarr, “Celestial Patterns and Symmetries in the ‘Vita Nuova’”, in *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 1980, No. 98 (1980), pp. 145-150, (The Johns Hopkins University Press), pp. 145-150.

种意义上仍是以古典作品中的爱情书写为自己的世俗恋情辩护，他在援引维吉尔的例子时显然有这样的目的：

> 在古代没有以俗语写作的爱情诗人，诗人只用拉丁语吟咏爱情；换言之，在我们中间，诗人不是用俗语而是用雅言来描写爱情这个主题……用俗语创作韵诗与用拉丁语创作韵诗实乃殊途同归……如果拉丁语诗人拥有雕文织采的权利，那么俗语诗人也应享有同等待遇。拉丁语诗人在作品中……不存在的事物可以开口，偶性就像实体和人那样说话，倘若拉丁语诗人如是写作，那么俗语诗人这么做同样合情合理，……拉丁语诗人以上述方式写诗，可从维吉尔的作品中窥见一斑，在《埃涅阿斯纪》第一卷中，敌视特洛亚人的女神尤诺（Juno）就对风神埃俄路斯（Aeolus）说："埃俄路斯王啊！"这位风神回答："天后，你考虑你想要什么，这是你的事；我的职责是执行你的命令"。在《埃涅阿斯纪》第三卷，维吉尔还让无生命物向有生命者开口："坚韧不拔的特罗亚人"（《新生》25.3-9）。

这个段落就出现在对爱神消失的解释之后，将这个段落和《新生》前半部的爱神形象联系起来，不难看到诗人信仰的动摇和反复。第三、贝雅特丽齐死后，诗人再次陷入痛苦，且无法自拔，"看"的行为再次让他充满哀痛："哀悼之眼泪以及痛苦之叹息，在孤独的每一刻折磨我的心脏"（《新生》31.15）。为了寻求慰藉，诗人居然移情别恋，从一位"温柔女士"的怜悯中寻求解脱：

> 这时，我看到一位花容月貌的年轻温柔女郎正透过窗户向下饱含同情地望着我，她的面容仿佛汇聚了所有的怜悯。由于

> 伤心人如果看到有人怜悯他，便会很容易感动流泪，仿佛顾影自怜，因此我立刻感到自己的泪水开始涌出（《新生》35.2-3）。

注释者一般认为，《新生》35 节中的温柔女郎，影射着但丁在贝雅特丽齐死后对哲学的沉迷——但丁生平中写作《飨宴篇》（*Il Convivio*）的岁月。[16]但关于如何认定哲学与救赎的关系，学者们却莫衷一是，一种意见认为，这位温柔女子代表的“哲学之爱”也是走向贝雅特丽齐心灵之旅的必要阶梯，比如克兰普（P.J. Klemp）就据此将《新生》中的女子分成四类、并总结出《新生》中爱欲的四个阶段，将其与《飨宴篇》中论及、并在《神曲》写作中得到实践的文本的四重含义对应起来：[17]两位屏障女

---

[16] 也有另外的解释，比如司各特（Scott）认为，此处贝雅特丽齐责怪但丁的错误，既不是但丁早年不忠实的爱情，也不是体现在《飨宴篇》“哲学”，而是与“世界帝国”相违背的圭尔弗党的政治理想。Cf. John A. Scott, “Beatrice's Reproaches in Eden: Which ‘School’ Had Dante Followed”, in *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society,* 1991, No. 109 (1991), (The Johns Hopkins University Press), pp. 1-23.

[17] 《飨宴篇》II.i:“写作主要可以从四种意义进行理解，也应该主要从四种意义进行解释。第一种意义被称作字面的，这种意义不超越词语的表面，诗人的寓言就是这般。下一种被称作寓意的意义，这种意义隐藏在这些寓言的外衣下，是隐藏在美丽虚构下的真理……第三种意义被称作道德的意义，教师们为了他们自己和其学生的裨益，通过经文应该试图寻找的就是这种意义……第四种意义被称作神秘的意义，也就是说，超越其他意义的意义，这发生在从灵性的角度解释一篇经文的时候，虽然字面的意义也是真实的，但它也通过符号指向一部分超越的永恒荣耀的一部分，在先知书中可以看到这点，那里说，以色列出了埃及，犹太人变得完整和自由”。在《斯卡拉大亲王书》中，但丁再次用四重意义说解释过《天国篇》文本的四重意义。

子、作为凡人的贝雅特丽齐、象征哲学的女子和灵性的贝雅特丽齐，她们分别代表着爱欲的不同层面：假作之爱、尘世之爱、哲学之爱，和神圣之爱。[18]在《新生》中，爱是一条渐进的曲折之路，在这条路上，每一个女子都占有者她们各自的位置，一步步将但丁引向贝雅特丽齐。按照这种推演，“假作之爱”意味着诗人的本质——“模仿”，它对应着但丁早年学习抒情诗传统的时代，然而尘世的爱情诗无法对抗爱人的死亡，于是诗人在贝雅特丽齐死后投身哲学，最后皈依，获得真正的慰藉。克兰普指出，这种由低到高的次序恰恰是《飨宴篇》中所说的“自然和技艺的秩序”（II. i. 12）。[19]巴兰斯基（Zygmunt G. Baranski）却看到，过多强调《新生》与《神曲》之间延续性并不恰当。他重申了《飨宴篇》中但丁自己的一段文字：

> 在眼下这部按照我的期待而被命名为《飨宴篇》的作品中，对爱欲与美德这个主题的处理将比在《新生》中更为成熟，我并非有意以此贬损前书，毋宁说，我是用《飨宴篇》来对《新生》提供更大的补益，可以理解，《新生》适合富有激情的人，而《飨宴篇》适合稳重与成熟的人。在不同的年龄以不同的方式说话与行动，是合理的，因为对某一特定年龄而

---

[18] P. J. Klemp, “The Women in the Middle: Layers of Love in Dante's Vita Nuova”, *Italica,* Autumn, 1984, Vol. 61, No. 3 (Autumn, 1984), (American Association of Teachers of Italian), pp. 185-194.

[19] 《飨宴篇》II, i 中，但丁曾经从亚里士多德哲学“质料”与“形式”的关系出发探讨文本不同层面寓意之间的关系：“就像如果不先安排和准备好质料（即其主体）就无法让珠宝获得其形式，也像如果不先安排和准备好质料（即木头）就无法让木舟获得其形式一样。因此，由于字面的意义总是其他意义、特别是寓意的主体和质料，不理解字面意义就不可能理解其他意义”（II. i）。

> 言，某些举止是恰当和值得赞赏的，而对另一年龄而言就不得体，且应受到谴责……（《飨宴篇》I. i. 16-17）

巴兰斯基指出，既然但丁自己承认，在跨入青春门槛的年纪书写的《新生》和走过青春后书写的《飨宴篇》之间存着差异，那么就更应该仔细分辨《新生》和《神曲》的不同。巴兰斯基援引了莫米里亚诺（Attilio Momigliano）、克罗齐（Benedetto Croce）及当代学者的解释，对比了《新生》中贝雅特丽齐形象的沉默、和《炼狱篇》30-31 篇中贝雅特丽齐言辞的严厉，而后指出，在《新生》与《神曲》之间，但丁在思想上有着非常明显的断裂。[20]

就贝雅特丽齐形象而言，分析两部作品中的差异的确更有意义，《神曲》中的贝雅特丽齐也的确打破了《新生》的沉默，但通观《神曲》全篇，不难发现，“贝雅特丽齐的言语”并不起始于《炼狱篇》30 歌，事实上，在《地狱篇》第 2 篇维吉尔的话中，读者便能发现一位言语的贝雅特丽齐——她以言辞作为行动，使维吉尔得以暂时走出“灵泊”（Limbo），又通过维吉尔的言辞鼓励朝圣者走上了灵魂的旅程。[21]此外，《神曲》中，但丁再次“看到”贝雅特丽齐，但与《新生》中不同的是，此时他在爱人眼中看到的，既非“扼杀了我残存的微弱生命”（finalmente

[20] Cf. Zygmunt G.Baranski, “The ‘New Life’ of ‘Comedy’: the ‘Commedia’ and the ‘Vita Nuova’”, in *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society,* 1995, No. 113 (1995), (The Johns Hopkins University Press), pp. 1-29.

[21] 贝雅特丽齐下地狱拯救但丁的行动援引的是中世纪基督劫掠地狱（the Harrowing of Hell）的传说，cf. Amilcare A.Iannucci, “Beatrice in Limbo: A Metaphoric Harrowing of Hell”, in *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society,* 1979, No. 97 (1979), (The Johns Hopkins University Press), pp. 23-45.

disconfiggea la mia poca vita,《新生》16.5）的绝情利剑，也非不问对错的“如许多的怜悯”（quanta pietate，《新生》35.5）——变位朝圣者的诗人但丁在贝雅特丽齐眼中看到的是按照上帝的意志展开的世界历史，通过贝雅特丽齐的眼睛，诗人完成了“看”的转向，一步步走进神圣的“真”。[22]

3. 她的声音，她的眼睛

在《地狱篇》开篇场景中，朝圣者但丁先后陷入“幽暗的森林”（selva oscura, v. 2）、并受阻于象征灵魂中罪恶的三只野兽（豹子、狮子和母狼），在母狼的威逼下，朝圣者一步步退向“太阳沉寂的地方”（là dove 'l sol tace, v. 60）。在这里，诗人但丁并未在时空的意义上书写阳光的流逝，却用《诗篇》式的写作将阳光的缺席与“言”的缺失联系在一起。[23]与太阳的“沉寂”应和的，是出现在朝圣者面前的维吉尔灵魂的失声，“他似乎由于长久沉默而声音沙哑”（chi per lungo silenzio parea fioco, v. 63），维吉尔的喑哑意味着古典诗歌传统的衰落，对比后文，但丁在对维吉尔致敬时说：“那么，你就是那位维吉尔，就是那涌出滔滔不绝的语言洪流的源泉（che spandi di parlar sì largo fiume）吗？（1.79-80）”。强大的反差凸显出的，是但丁时代文明的荒

---

[22] 皮尔斯以“贝雅特丽齐的眼睛”为主题对比了《新生》与《神曲》的不同，Cf. Richard Pearce, “The Eyes of Beatrice”, (*New Blackfrairs*, September 1974), Vol. 54, No. 640, pp. 407-416.

[23] 关于太阳与言的关联，见《诗篇》19：2-3：“这日到那日发出言语，这夜到那夜传出知识。无言无语，也无声音可听”。

芜。因此，《地狱篇》开篇场景中荒凉寂寞的图景，所指的正是上帝之“言”和古典诗歌教诲同时缺失的堕落世界。

在接下来的对话中，维吉尔表达了要引领朝圣者脱离苦境、要让朝圣者游历地狱、炼狱和天国（向导转换）的想法，也以帝国诗人的威严预言了意大利救星（veltro, v. 111）的诞生。然而，对于这位“老师”与“权威作家”（85），朝圣者却表现出了的怀疑与退缩：他说自己既非《埃涅阿斯纪》中生游冥府的古罗马之父埃涅阿斯，也非《哥林多前书》中神游第三重天的圣人保罗，[24]作为一个凡俗的罪人、亚当的普通子孙，凭什么可以经历如此艰难的旅程进入天国（2.10-36）。朝圣者的拒绝体现了古代“高贵言辞”的无力，为了说服朝圣者，维吉尔引出了更高的权威：贝雅特丽齐从天国降临古代圣贤处身的灵泊，“她眼睛闪耀着比星星还明亮的光芒，用天使般的声音，平实的语调（in **sua favella**）”（2.55-57），[25]将朝圣者的困境告诉了古代诗人，

> “现在请你动身前去，以你的美妙的言辞（con la tua **parola ornata**），以一切必要的使他得救的办法援助他，让我得到安慰”（2.67-69）。

与《新生》中那个静默的美丽形象相比，在维吉尔话语中现身的贝雅特丽齐首先表现出的是其“言辞”的力量，在此，贝雅特丽齐的“sua favella”字面意义为“她的语言”，那便是作为贝

---

[24] 2.32：“我不是埃涅阿斯，我不是保罗”这一诗行可以看做《神曲》的一条主要线索，无法和古代英雄圣贤相比的卑微的“我”，最后成为并超越了埃涅阿斯和保罗。

[25] 此处笔者根据下文的解释进行了翻译。

雅特丽齐与但丁母语的意大利语，也是但丁写作《神曲》的语言。[26]与维吉尔“美妙的言辞”（parola ornata）——拉丁语形成了对比：灵泊的语言是崇高华美的语言，但却走不出地狱的阴影，天国里的灵魂用的是俗语——贯穿《神曲》的平实而谦卑的言语，但却是神圣的语言。

贝雅特丽齐告诉维吉尔，促动自己说话的力量是爱，“爱推动我，让我说话”（amor mi mosse, che mi fa parlare, v. 72）。

什么样的爱？《新生》中，一度被爱神主宰的但丁是个脆弱的存在，他不敢向爱人吐露心声；为了掩藏自己的爱，他借助“屏障女子”，顾左右而言他；甚至在爱人过世后，不得不靠移情别恋来进行自我慰藉，而贝雅特丽齐也从未给与诗人回报——简言之，诗人自我经历中虚弱的爱，无法成为行动的动力。

或许，古代文本中可以寻找这样的爱？《地狱篇》的注释者们根据开篇随处可见的航海异象，给出了《埃涅阿斯纪》中与此处情景相对应的情节，根据史诗第一卷的记述，特洛伊人逃离了海上风暴，在迦太基海岸登陆，为了寻求可能的救助，埃涅阿斯离开伙伴寻找线索，遇到了装扮成迦太基女郎的母亲——爱神维纳斯，维纳斯得到了神王尤庇特的承诺，她指示埃涅阿斯去找女王狄多，她向他讲述了女王的身世，并鼓励他说，天上的神祇并不憎恨他，“只管前进，沿着指引你的道路迈步前进”

---

[26] Cf. 牛津版《地狱篇》注释将“sua favella”翻译为“her language”比较忠实第传递了原意，cf. *Inferno*, eds. and trans. Robert Durling; Oxford University Press, 1996, p. 43. 而关于贝雅特丽齐所用语言的解释，cf. *Inferno*, a verse translation by Robert Hollander and Jean Hollander, (Anchor Books, A Division of Random House, Inc. New York, 2000), p. 40.

（6.401），[27]匆匆一晤间，维纳斯现出真容，未来得及与儿子进行对话，便迅速消失。先前未辨认出母亲真身的埃涅阿斯抱怨道："你也这样残忍吗？为什么几次三番用假相嘲弄你的儿子呢？为什么不让我和你携起手来，推心置腹地互相谈一谈呢？"（1.407-409）

从海上风暴中逃生、[28]试图逃离困境以及向导的指引——这一系列情节将《埃涅阿斯纪》和《地狱篇》的开篇联系在一起，朝圣者相当于埃涅阿斯，而维吉尔则承担着的维纳斯使命。古代史诗中的维纳斯本身就是爱神，维吉尔则拥有但丁往日爱人——贝雅特丽齐的嘱托。然而在《埃涅阿斯纪》中，维纳斯幻化的假相（迦太基女郎）欺骗了埃涅阿斯，也没有向埃涅阿斯透露尤庇特预言的真实内容。她指引埃涅阿斯去见的狄多固然给了特洛伊人帮助，却也让古罗马英雄陷入不伦之恋。贯穿《埃涅阿斯纪》，正义与邪曲、真相与欺骗始终混在在爱神的形象里。[29]或许正是因此，维吉尔才感到疑惑，他问贝雅特丽齐，贝雅特丽齐为何来到地狱而不退缩，[30]而贝雅特丽齐则清晰地解释了自己爱的本源：

---

[27] 本文所引用《埃涅阿斯纪》文本，均出自杨周翰译，译林出版社 1999。

[28] 《地狱篇》1.22-27："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"。

[29] 到《埃涅阿斯纪》末尾，实现了返回西土、成为罗马人祖先梦想的埃涅阿斯也未了解诸神之间发生的故事。观察史诗，埃涅阿斯始终挣扎在蒙昧之中，他之是依靠"虔敬"（pietas）才完成了回归西土的使命。

[30] 《地狱篇》2.82-84："但是，请你告诉我，你不怕从你渴望返回的寥廓的地方降临这低下的中心，是什么缘故"。

> “天上的一位崇高的圣女怜悯那个人遇到我派你去解除的这种障碍，结果打破了天上的严峻判决。她召唤卢齐亚说：‘忠于你的人现在需要你，我把他托付给你’。卢齐亚乃一切残忍行为之敌，闻命而动，来到我同古代的拉结坐在一起的地方。她说：‘上帝的真正赞美者贝雅特丽齐呀，你为什么不去救助那个那样爱你’、由于你而离开了凡庸的人群的人哪？你没听见她的痛苦的哀叹吗？没看见她正在风浪比海还险恶的洪流中受到死的冲击吗？’她说了这话以后，我立刻离开了我的幸福的座位，从天上来到这里，世人趋利避害也没有这样快，我信赖你的高华典雅的言辞（parlare onesto）的力量。这种言辞给你和听的人都增加光彩”（2.94-114）。

“天上的一位崇高的圣女”指的是圣母玛利亚，贝雅特丽齐的爱并非并非普罗旺斯诗人的爱神，也非经过理性修正的爱情，而是扎根于信仰的仁爱（caritas）。从玛利亚到卢齐亚到贝雅特丽齐再到维吉尔——在这个从情节演进来看颇显赘述的段落中，贯穿着怜悯-言辞-行动层层推进的清晰线索，“爱推动我，让我说话”便是这一序列的最佳注释。这一序列实现了对古典史诗中埃涅阿斯与维纳斯相遇情节的反转：《埃涅阿斯纪》中的向导维纳斯用了虚假的幻象，《地狱篇》中的维吉尔以真实的身份引渡但丁；《埃涅阿斯纪》中的“母亲”扮成了具有情人魅力少女，《地狱篇》中，往日的情人则满怀母亲（圣母）般的仁爱；《埃涅阿斯纪》中的英雄因被母亲欺骗，悲伤又迷惘，而《地狱篇》中，天而降的“言语”通过玛利亚-卢齐亚-贝雅特丽齐-维吉尔让朝圣者清晰地知晓了上天的意图，并成功克服了心中的恐惧。好像

特地在修正《埃涅阿斯纪》中维纳斯虚假的形象一般，朝圣者欣喜地肯定了维吉尔转达的“真实言辞”：[31]

> “啊，她拯救我，够多么慈悲呀！你立刻听从她对你说的真实的话（vere palore），够多么殷勤哪！”（《地狱篇》2.133-135）。

但丁就用这种方式修正了《埃涅阿斯纪》，与此同时，他也纠正了《新生》25 节中援引拉丁诗歌的为自己辩护的做法：拉丁语的华美诗篇，只有依靠天上圣女的诏令，才足以成为“其他诗人的光荣和明灯”（《地狱篇》1.82）。

《地狱篇》第二篇里，在维吉尔言辞中出现的三位圣女与第一篇中的三只野兽形成了结构上的对比，依照这种看法，可以认为她们分别代表的信、望、爱，能够帮助但丁克服三只野兽代表的恶意、暴力与不节制，引领但丁走上了救赎的精神之旅。[32]然

---

[31] 应该指出的是，在《埃涅阿斯纪》中，女神（维纳斯、尤诺）带来的大部分是毁灭和纷争，而在《神曲》中，三位圣女引领朝圣者但丁走上了救赎之路。

[32] 关于卢齐亚的寓意，可以从卢齐亚的遭际中加以推测，卢齐亚在诸圣中以性格坚毅勇敢著称。据说她当为了祈祷母亲的血漏症得以痊愈，就祈祷永远做处女，而且不断接济穷人，这激怒了她的异教徒未婚夫，其时罗马皇帝戴克里先正在迫害基督徒，未婚夫就像戴克里先告发了她，她受到挖目的严刑，却至死不肯放弃信仰。根据圣托马斯在《神学大全》II-I.62.3 中有关信仰与希望的解释，可以将卢齐亚的美德解释为希望。圣托马斯认为，希望是一种激情，属于灵魂三个部分（理性、血气、欲望）中的“血气”，由于灵魂三个部分对于的美德分别是智慧、坚毅（或勇敢）和节制，卢西亚以其坚毅持守信仰的行为更接近“希望”。将卢齐亚看做希望，也与地狱开篇场景中但丁的处境存在着对应：其时但丁正因为无法登上山顶而感到胆怯，按照圣托马斯对灵魂秩序的分析，胆怯来自血气的缺陷。

而仅仅将贝雅特丽齐理解为“爱”，就有可能忽视这一段落中“同古代的拉结坐在一起”（v. 102）的寓意。

按照《创世记》的记载，拉结是亚伯拉罕之孙雅各的第二位妻子，雅各早先曾向拉班求娶其次女拉结，并为此服侍拉班七年，七年之后，拉班先将长女利亚嫁给了他，“利亚的眼睛没有神气，拉结却生得美貌俊秀”。雅各又服侍拉班七年，才得以娶到拉结（29：16-30）。在中世纪教父笔下，雅各的两个妻子代表了在基督新的律法下人可以期待的两种幸福。奥古斯丁认为，这两种幸福“一是暂时的，我们在其中劳作；一是永恒的，在其中我们因对上帝的尘世而获得快乐。基督钉十字宣告了前者，其复活则宣告了后者”。利亚象征的是前者，没有神采的眼睛意味着我们在尘世的辛劳中承受的不安与迷惘，拉结象征的是后者，她的明眸意味着由于拥有对真理确凿而快乐的知识而对上帝确有把握的期待。[33]圣托马斯则将雅各的两位妻子和《路加福音》中马大与玛利亚联系在一起，并用亚里士多德哲学将二者分别解释为行动与沉思。[34]但丁在《飨宴篇》中沿用了这一划分：

> 但我们必须知道，我们此生按照两条不同的道路，可能有两种幸福，一条是好的，一条是最好的，它们将我们引向幸福。一种是行动的生活，另一种是沉思的生活；正如已经说过的，虽然我们可以通过行动的生活抵达一种善的幸福，但

---

[33] Cf. *Contra Faustum* 22.52; *De consensus Evangelistarum* 1.5.8.

[34] Cf. *Summa Theologica*, II.ii 179.2.

> 也正如那位哲学家在《伦理学》第十卷中证明的，另一种生活却将我们引领向最美好的幸福与福境（《飨宴篇》4.17）。[35]

由此可见，和拉结同坐的贝雅特丽齐代表的不仅仅是爱，还意味着由信仰而来的神圣智慧，而这一寓意对应的意象，就是贝雅特丽齐“闪耀着比星星还要明亮的光芒”的眼睛。

集明亮的眼睛、温柔平和的声音于一身的贝雅特丽齐，体现着托马斯所说的人类灵魂生活的两种完满：一种是理智的完满，它引领人走向此世的幸福，而另一种是意志的完满，它引领人走向永生。[36]而《飨宴篇》中的另一个段落告诉我们，《地狱篇》第 2 篇提到的另外两位圣女：玛利亚和卢齐亚，象征着某种宇宙秩序：

> “……让我们想象，在我提到的那个地方有一个城市叫玛利亚。我还想说，如果一块石头从另外一极、即南极下落，它就会落到大海中与这半球的玛利亚正好相对的球面上……让我们想象另一座名为卢齐亚的城市。若在两个城市之间拉一条线，则二者之间的距离就是 10200 千步，是这整个地球周长的二分之一，因此，玛利亚的居民与卢齐亚的居民是脚对着脚”《飨宴篇》（III.v.10-11）。[37]

---

[35] 但丁在《帝制论》第三卷和《炼狱篇》16 篇中表达了同样的思想。

[36] Gilson 在其 *Dante the philosopher* 最后绘制的图表中，所表示的即是人的这两种完满。

[37] 本文中所有《飨宴篇》引文均为笔者自己翻译，所依据文本见 https://dante.princeton.edu/pdp/convivio.html.

根据这个段落，不难理解在但丁眼中，玛利亚和卢齐亚代表了地球两极之间整个世界，而被玛利亚和卢齐亚言辞推动而行动的贝雅特丽齐就像观察宇宙秩序的神意，用“真实的言语”与“真实的智慧”开启了但丁的精神之旅。[38]

4. 贝雅特丽齐的申斥与但丁的“视觉转向”

在《神曲》中，贝雅特丽齐真正的出场发生在炼狱旅程的结尾，其时，意志已经“自由、正直与健全”（libero, dritto e sano《炼狱篇》27.140）的但丁在不觉中进入了人类失落已久的伊甸园——地上天国。在春光旖旎、绿草如茵的圣林中，诗人看到了一位“淑女”：

> 正如某一令人惊奇得抛弃一切其他思想的事物突然出现一样，那里一位淑女独自出现在我眼前，一面走，一面唱着歌采集一朵一朵的花儿，她的路全由花绘成（《炼狱篇》28.37-42）。

这位女郎叫玛苔尔达，她采花的动作俨然让人想起《新生》24 节中的“春姑娘”。[39]正如《新约》中施洗约翰是基督的先行

---

[38] Cf. Jacoff, Rachel, and William Stephany, *Lectura Dantis Americana: Inferno II*.

[39] 从但丁对玛苔尔达的致辞中也能看到卡瓦尔坎蒂抒情诗的影子，“我对她说：啊，美丽的淑女，如果我可以相信通常是内心的明证的面容，你在感受爱的光辉的温暖，恳请你劳步向前走得离这条小河那样近，使我能听懂你唱的什么。你令我想起普罗赛皮娜当母亲失去她、她失去春天时，她在什么样的地方，是什么样的容貌。”评注者指出，“爱的光辉的温暖”影射卡瓦尔坎泰的一首名为“在一片小树林里我遇到一位牧羊女”（In un boschetto trova′ pastorella）世俗爱

者、《新生》中乔凡娜成了贝雅特丽齐的先行者一般，在“地上天国”中，玛苔尔达也作为贝雅特丽齐的先行者、并在其指引下为但丁施行了洗礼。

在《新生》24 节中，乔凡娜与贝雅特丽齐相继现身的时刻也是温柔新体的“爱神”退场之时。与此类似，在炼狱山顶上，当贝雅特丽齐“蒙着白面纱、披着绿斗篷，里面穿着烈火般的红色的长袍”从天而降时，当朝圣者“感觉到旧时爱情的强大作用”、在激动与害怕中再次回忆起《埃涅阿斯纪》的诗句并对维吉尔说：“我知道这是旧时的火焰的征象”（conosco i segni de l'antica fiamma）时，[40]他也迎来了与维吉尔诀别的时刻：

> 但维吉尔（Virgilio）已经走了，让我们见不到他了，维吉尔（Virgilio），最温柔的父亲，维吉尔（Virgilio），我为了得救把自己交给了他（30.49-51）。

情诗。Cf. *Purgatorio*, eds. and trans. Robert M. Durling，(Oxford University Press, 2003), pp. 588-589; Peter S. Hawkins ,"Watching Matelda", in *Dante's Testaments: Essays in Scriptural Imagination*, (Stanford University Press, 1999), pp. 159-179.

40 “我知道这是旧时的火焰的征象”出自《埃涅阿斯纪》第 4 卷，维纳斯让小爱神丘比特装作埃涅阿斯的儿子阿斯卡努斯，在觐见狄多时将爱神之箭插在狄多身上，于是，狄多陷入了对未来罗马之父的疯狂恋情，她对妹妹安娜说：“安娜，我坦白对你说，自从我可怜的丈夫希凯斯遭难，自从我的哥哥血溅了我的家园，只有他一个人（埃涅阿斯）触动了我的心思，使我神魂游移，我认出了旧日火焰的痕迹（*Agnosco veteris vestigia flammae*）……”（4.20-23）。Cf. Peter S. Hawkins, "Dido, Beatrice, and the Signs of Ancient Love", in *Dante's Testaments: Essays in Scriptural Imagination*, pp. 125-142.

在《新生》中，贝雅特丽齐并未就爱神的消失对但丁开言。然而在《炼狱篇》末尾维吉尔离去、但丁为之哀婉的时刻，但丁却听到了贝雅特丽齐的斥责：[41]

> Dante, perché Virgilio se ne vada，
> non **pianger** anco, non **piangere** ancora,
> ché **pianger** ti conven per altra spada.
> “但丁，你为维吉尔已去，且不要哭，且不要哭；因为你须要为另一剑伤哭呢”（30.55-57）。

在 55-57 这个三韵句中，“哭泣”（piangere）出现了三次，与 49-51 句中维吉尔名字（Virgilio）被重复的次数一样，[42]如果说《新生》25 节里，但丁是用哲学的论证解释爱神的退场，又援引拉丁诗人的诗句为自己的爱情写作辩护，在《炼狱篇》中，但丁则是用诗人的语言，对拉丁诗人“古老的爱情”进行了反思与修正。这里更值得注意的，贝雅特丽齐开口后的第一个词，但丁，这是书写《新生》和《神曲》的诗人在两部作品中中唯一一次被以自己的名字称呼，这个鲜明的词语提醒我们，不仅《新生》中的诗人只是一个无名的“我”。在《神曲》中，朝圣者在从地狱到炼狱的漫长过程中都承受着无名的尴尬，无名的处境对

---

41 《新生》与《神曲》中对贝雅特丽齐的描写还有其他差别，比如辛格尔顿就强调，《新生》中，贝雅特丽齐与但丁的相会都发生在公共空间，但丁见到贝雅特丽齐时，后者的身边总有这样那样的女子，而在《神曲》中，但丁却成了贝雅特丽齐重临的私人见证。见证的私密性在神学中有重要意义，本文暂且略过。

42 这位注释者是丹尼埃洛（Daniello），Robert Hollander 指出了这一点，见其 *Il Virgilio dantesco: Tragedia nella Commedia*, (Florence: Olschki, 1983), p. 132. 亦见 *Purgatorio*, Trans. Eds. Jean Hollander & Robert Hollander, (Anchor Books, 2004), p. 681.

应着堕落的人类世界，而名字的出现意味着“圣言”的介入，就这样，在《地狱篇》开篇迷失了正路（ché la diritta via era smarrita, v. 3）无名者重获了神性。[43]

在叫出了但丁的名字之后，贝雅特丽齐揭示了自己的身份：

> Guardaci **ben**! **Ben** son, **ben** son Beatrice.
> Come degnasti d'accedere al monte?
> non sapei tu che qui è l'uom felice?
> “你向这里看！我就是，我就是贝雅特丽齐。你怎么认为你配来到这山上？你不知道人在这里是幸福的吗？”（30.73-75）

在这个出现三次“ben”的三韵句中，[44]贝雅特丽齐用严厉的申斥扭转了但丁的视线，而“felice（幸福，快乐）”也与但丁对维吉尔的哭泣形成对比，[45]强烈的反差告诉读者，《埃涅阿斯纪》

---

[43] Cf. Dino S. Cervigni, “Beatrice's Act of Naming”, *Lectura Dantis*, Spring 1991, No. 8 (Spring 1991), (Michael Papio on behalf the Department of Spanish, Italian, and Portuguese at the University of Virginia), pp. 85-99.

[44] 关于《炼狱篇》30 歌中反复出现的词语重复现象的意义，参见 *Purgatorio*, eds. and trans. Robert M. Durling, pp. 521-525.

[45] 同样值得注意的还有，在但丁的名字和贝雅特丽齐的名字出现之间，再次出现了与《埃涅阿斯纪》和《地狱篇》开篇都对应的航海意象，此时的贝雅特丽齐“正如一位海军上将站在船头和船尾，视察在别的船上履行职责的人们，鼓励他们做好工作；同样，当我听见直呼我在此处必须记载的自己名字的声音，转身去看时……”（《炼狱篇》30.58-63）在这里，在古老的史诗中迷失的船似乎在遇难者的“转身”中找到了航向。

代表的“悲剧”已经消失，但丁的“喜剧”（*Commedia*）将取而代之。[46]

受到申斥的但丁因无比羞愧而垂下了头：

> 我把眼睛低垂到清澈的小河里，但我一瞥我的影子在水中，就把眼睛转移到草地上，莫大的羞愧之情沉重地压在我头上；我觉得她对我无情，就如同儿子觉得母亲对他严厉一样，因为声色俱厉表现的慈爱是有苦味的（30.76-81）。

在这个段落的描写中，但丁诚然回顾了《埃涅阿斯纪》卷6“冥府之行”中有关狄多幽魂的描写：面对生前离弃自己的埃涅阿斯，狄多“满腔怒火，瞋目而视。她背过身去，眼睛望着地上，一动也不动……”（6.467-69）。但与维吉尔的诗句不同的，是但丁的“羞愧”。这羞愧之情将读者拉回了《新生》末尾的文字：当贝雅特丽齐最后一次异象出现后，诗人是如何“怀着所有的羞愧之心对她朝思暮想”（《新生》39.3）。贝雅特丽齐接下来严厉揭示出的也正是诗人在《新生》末尾篇章中回忆的“过错史”：

> 有一段时间，我以我的容颜支持着他：让他看到我的青春的眼睛，指引他跟我去走正路。当我一到人生第二时期的门槛，离开了人世，从肉体上升为精神，美与德在我均增加后，对他来说，就不如以前可贵、可喜了；他把脚步转到不

---

[46] 在但丁眼中，《埃涅阿斯纪》是一部悲剧，而自己的诗歌是“喜剧”：“它（喜剧）在主题上区别于悲剧，悲剧的开端令人羡慕而宁静，但结尾则邪恶而可怖；而喜剧则开始于种种相反的处境，但其结局却是幸福的。”见 Dante Alighieri, *Epistole*, XIII, 拉丁文文本见 http://etcweb.princeton.edu/dante/.

> 正确的路上，追求福的种种假象，这些假象绝不完全遵守其任何诺言。我曾求得灵感，通过这些灵感在梦中和以其他的方式唤他回头，均无效果：他对此无动于衷！（30.121-135）

“追求福的种种假相”所指的就是《新生》末尾提到的、诗人对哲学的迷恋，在接下来的篇章中，贝雅特丽齐还把《新生》35 节出现的那位象征哲学的“温柔的女子”称为“少女”（pargoletta）——迷恋她就像迷恋“虚妄的事物”，只能引诱诗人心灵的展翅“向下飞，等待再受打击……”（《炼狱篇》31.43-66）。[47]

与《新生》末尾贝雅特丽齐的静默不同的是，但丁忏悔的时刻，贝雅特丽齐让他抬起头来：

> 正如孩子们对自己所犯的过错感到羞愧，站在人前聆听训斥时，默不作声，眼睛看着地，脸上流露出认错和悔恨的表情，我站在那儿就是这个样子；她说：“既然你听了我的话就这样痛心，抬起你的胡须来看，你会觉得更加痛心”（《炼狱篇》31.64-69）。

霍兰德（Robert Hollander）观察到，从但丁因羞愧而垂首到贝雅特丽齐让诗人抬头的的指令，诗人都将爱人之间的关系比作母子。这种比拟和《地狱篇》第 2 篇中贝雅特丽齐母亲一般的形象一样，都暗含着“保罗书信”确立的传统：“孩童状态”象征着因原罪而堕落的人的脆弱，“我作孩子的时候，话语像孩子，心思像孩子，意念像孩子”。而贝雅特丽齐说：“抬起你的胡须

---

[47] Cf. Zygmunt G. Baranski, “The ‘New Life’ of ‘Comedy’: the ‘Commedia’ and the ‘Vita Nuova’”.

来看”，则提醒着但丁已经是成人，应当对自己的罪错进行悔改，正如保罗接下来说的：“既成了人，就把孩子的事丢弃了”（《哥林多前书》13:11）。[48]

但丁感到了贝雅特丽齐话语中的尖刻，就这样他抬起了头：

> 粗壮的栎树不论是被本洲的风还是被从阿尔卑斯的国土吹来的风连根拔起时，对风的抵抗都弱于在她命令我抬起下巴时，我所显示的抗拒；当她用胡须来指脸时，我完全明白她的措辞的尖刻意味，我的脸一抬起来，视觉就觉察到那些最初的创造物已经停止散花；[49]我的仍然迟疑的眼光瞥见贝雅特丽齐已经转过身去俯视那只一身兼有二性的猛兽……（《炼狱篇》31.70-8）。

这个段落中，对《埃涅阿斯纪》的改写固然也值得玩味，[50]但更值得关注的，是在听到贝雅特丽齐的申斥而抬起头后，朝圣者

---

[48] Cf. Robert Hollander, “Babytalk in Dante’s *Commedia*”, in *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* , Summer 1975, Vol. 8, No. 4, *On the Rise of the Vernacular Literatures in the Middle Ages* (Summer 1975), (University of Manitoba), pp. 73-84.

[49] 指天使。

[50] “就像一棵多年的橡树，木质坚硬，被阿尔卑斯山里刮来的阵阵北风吹得东倒西歪，想要把它连根拔起，只听一阵狂啸，树干动摇，地面上厚厚地落了一层树叶，而这棵橡树还是牢牢地扎根在岩石间，树巅依旧直耸云天，树根依旧伸向地府；同样，英雄的埃涅阿斯也频频受到恳求的袭击而动摇不定，在他伟大的心胸里深感痛苦，但是他的思想坚定不移，尽管眼泪徒然地流着”（《埃涅阿斯纪》4.441-449）其时，狄多得知埃涅阿斯即将弃自己离去，她托妹妹安娜给埃涅阿斯传话，转达自己的委屈和愤怒，维吉尔将狄多的愤怒和狂乱的激情被比喻为阿尔卑斯山刮来的狂风，而不动心的英雄埃涅阿斯则像风暴中岿然不动的大树。

“看”的方式发生的变化，在《新生》中，但丁从未将喜悦放到贝雅特丽齐以外的形象上，而代表哲学的“温柔女子”也只能以充满怜悯的对视回报但丁，但在《炼狱篇》的此刻，却是贝雅特丽齐指引着但丁通过凝视自己，将目光投向别的存在。[51]如果说《新生》中静默的贝雅特丽齐到《神曲》中开言的贝雅特丽齐的转变，标志着尘世爱情想象在“圣言”引导下的皈依，《炼狱篇》末尾“看向别处”蕴含的“视觉转向”则意味着在基督教语境下向古希腊哲学传统的回归。

在上述引文中，“一身兼有二性的猛兽”是格利丰，身兼神人二性的基督的特征——这正是对格利丰寓意的传统解释。在接下来的诗句中，但丁怀着强烈的渴望凝望贝雅特丽齐的眼睛——“这双继续把视线固定在格利丰身上的明眸”（v. 118-120），而后者“在那双明眸中反射着光芒，忽而现出这种，忽而现出那种姿态”（v. 121-123），关于格利丰显现的不同姿态，学界有不同的解释，[52]然而诗人能在贝雅特丽齐的眼中看到具有基督特征的格利丰的变形，无疑意味着，贝雅特丽齐的眼中闪烁着天国的真理，正是这种目光中流露的信仰之真，熔化并取代了《新生》爱人眼中刺伤人的利剑。

在《炼狱篇》32 歌中，贝雅特丽齐告诫但丁：“你将在这里短时做森林中的人，然后你将同我一起永久做基督是罗马人的那个罗马的公民。因此，为了对邪恶的世界有所裨益，现在你要把眼光集中在这辆车上，回到人间后，要把你所看见的写下来”

---

[51] Cf. Richard Pearce, “The Eyes of Beatrice”.

[52] Cf. Peter Amour, “Dante’s Griffin”, in *Dante’s Griffin and the History of the World: a Study of the Earthly Paradise* (*Purgatorio*, cantos xxix-xxxiii), (Oxford and New York: Oxford University Press, 1989), pp. 46-73.

（32.100-105）。此后，格利丰牵引的大车发生了一系列变形，演示了基督教视野中的世界历史。[53]到《天国篇》中，除了贝雅特丽齐的教诲一以贯之的力量，也是在贝雅特丽齐明眸的引领下，但丁才看到了诸天的异象。在这一历程中，贝雅特丽齐不仅代表着天国的爱与恩典，还代表着最高的智慧。

在《天国篇》终结的篇章中，但丁来到了天国的玫瑰中，面对天国花园最后的图景，诗人重新燃起了求知欲，当他转身，想要向贝雅特丽齐询问时，却发现贝雅特丽齐不见了，取代她的是一位长者：克莱沃的圣圣伯纳德。[54]“向导的丢失”无疑是对《炼狱篇》30 歌维吉尔离去时刻的回应：“地上乐园”的诀别时刻洋溢着永诀的悲伤，接替而来的贝雅特丽齐也因但丁对维吉尔的依恋而对其怒目相向；然而在《天国篇》终结的时刻，但丁既未遭遇向导的消失，也没有离别的悲伤——圣伯纳德（San Bernardo）为他指出了贝雅特丽齐的位置：天国玫瑰“最高的一级往下数第三环”（v. 67-68）。新的与旧的向导都沉浸在天国最后的安宁与幸福里。[55]当诗人满怀热情，想要感谢贝雅特丽齐将

---

[53] 关于打车变形的寓意分析，存在不同看法，cf. Peter Amour, “The End of the World”, in *Dante's Griffin and the History of the World*, pp. 215-283.

[54] “我期待的是一种情形，发生的却是另一种情形：我以为我会看到贝雅特丽齐，却看到以为穿着和那些圣徒一样的衣服的长者。他的眼睛和脸上都露出祥和的喜悦，他的态度十分亲切，与仁慈的父亲相称”（《天国篇》31.58-63）。

[55] 此处与《炼狱篇》30-31 篇还有一个显著的不同：“地上乐园”中出现的贝雅特丽齐像一位母亲，而《天国篇》31 篇中，圣伯纳德被比作“仁慈的父亲”（“tenero padre”, v. 63）。

他“从奴隶境地引到了自由”（di servo tratto a libertate，v. 85）时，[56]他看到：

> 她，在看来似乎那样遥远的地方，向我微笑，凝望着我；然后就把眼光重新转向那永恒的源泉（31.91-93）。[57]

这里，贝雅特丽齐的再次将目光引向了更高的地方：“那永恒的源泉”——上帝的三位一体。而那正是《新生》中世俗抒情诗之爱与哲学之爱缺少的，使爱得以永恒的根据。

然而此时，但丁并未立即追随贝雅特丽齐的目光，圣伯纳德让他“举目环视这座花园”；因为“注视它将使你的眼光更能适合通过神的光向上观照”（31.97-99），顺着伯纳德的指引但丁看清了天上“罗马”的秩序，看到了被称作“皇后”（Agusta）的玛利亚（32.119），也看到了坐在始祖亚当对面的卢齐亚（32.136-138），至此，《天国篇》31 篇中已经出现了三次“视觉的转向”，而《地狱篇》第 2 篇中三圣女代表的世界秩序也在这里得到了回应。[58]在《天国篇》最后的篇章里，诗人的祈祷令玛利亚喜悦，随后，诗人在圣伯纳德的示意下向上看去，和目光转

[53] 关于打车变形的寓意分析，存在不同看法，cf. Peter Amour, “The End of the World”, in *Dante's Griffin and the History of the World*, pp. 215-283.

[54] “我期待的是一种情形，发生的却是另一种情形：我以为我会看到贝雅特丽齐，却看到以为穿着和那些圣徒一样的衣服的长者。他的眼睛和脸上都露出祥和的喜悦，他的态度十分亲切，与仁慈的父亲相称”（《天国篇》31.58-63）。

[55] 此处与《炼狱篇》30-31 篇还有一个显著的不同：“地上乐园”中出现的贝雅特丽齐像一位母亲，而《天国篇》31 篇中，圣伯纳德被比作“仁慈的父亲”（“tenero padre”, v. 63）。

向上帝的玛利亚一起成为了天国最后奥秘的共同凝望者（《天国篇》33.43-54），看到了“被爱装订成一卷”（v.86）的宇宙。

5. 结语

从《新生》到《神曲》，我们能发现一条通往贝雅特丽齐的精神之旅。《新生》这部“小书”（libello）记述的，是诗人的心灵在世俗之爱与救赎之爱之间徘徊的曲折历程，在这历程中，美丽的贝雅特丽齐沉默着，在某些时刻，诗人的心灵捕捉到了贝雅特丽齐形象中神圣的光辉，但心灵却仍承受着情欲的震荡，乃至援引古代诗人为自己辩护。在心爱的女郎仙逝之后，诗人在象征哲学的“温柔女子”的目光中寻找怜悯与安慰，伤感的对视就像诗人揽镜自照，镜中的影像无往而不是尘世之爱的自恋与局限。也正是因此，诗人才在《新生》的末尾许诺：以“一种更崇高的风格咏唱这位圣洁女郎”（42.1）——这便是对《神曲》主题的预言。在后面这部“天与地都参与其中的神圣诗篇”（《天国篇》25.1-2）里，《新生》中沉默的贝雅特丽齐用“神圣的俗语”介入了但丁陷入的迷途，她首先在古代诗人维吉尔的言辞之中、又在炼狱山顶的启示录般的异象中出现，她用神圣的俗语修正了《新生》中的爱情过错，也将古代诗人“旧日的火焰”转化为走向天国的动力，在“地上天国”中，她令但丁在忏悔中抬起头颅，和自己一起，成为朝圣途中的“观星者”，天国之旅中，她又以自己的眼睛和声音引导着他，让他看到了天国不可言喻的奥秘。

在贯穿《旧约》到《新约》的基督教传统中，由于“圣言”无所不在，“听”的行为具有不可撼动的启示意义；而“看”的

意义则可以追溯到古希腊、尤其是柏拉图的哲学：在《会饮篇》中，狄奥提玛引导年轻的苏格拉底走向爱欲攀升的历程，让灵魂之眼摆脱自我迷恋，越过一切有限的存在，去把捉最高的理念。《神曲》中的诗人但丁固然不是苏格拉底——他只是亚当有罪子孙中普通的一个，只是凭借恩典，在漫长精神旅途的“看”与“听”中将宇宙的奥秘揭示给了世界上的每个人，在这过程中，贝雅特丽齐成为了我们所有人的狄奥提玛。

 SD 66,2 (2021), pp. 82-118

但丁《神曲》中的圣母形象

THE VIRGIN MARY IN *THE DIVINE COMEDY* OF DANTE ALIGHIERI

杨道圣

YANG DAOSHENG

Author: Professor from Beijing Institute of Fashion Technology, PhD (Peking University), Researcher in Western aesthetics and art history.

Abstract: The Virgin Mary is the core image in the *Divine Comedy*, in which the image of the Virgin Mary is shown as the initiator of salvation, the object of prayer, the model of virtue and the Queen of Heaven. The four images are not only the summary of the previous content of the worship of Mary, but also the reflection of the belief of Mary in the 13th and 14th centuries. The image of the Virgin Mary in *the Divine Comedy* is not only derived from the theology texts at that time, but also inspired by the image of the Virgin Mary at that time. The study of the image of the Virgin Mary can help us to understand the *Divine Comedy* and its time more deeply.

Key Words: Dante, *Divine Comedy*, Virgin Mary, Devotion to Mary, Medieval Belief, Visualization

作者：杨道圣 中国 北京服装学院教授。北京大学博士。西方美学和艺术史研究者。

摘要：圣母是《神曲》中的核心形象，圣母在其中的形象表现为

救恩的发起者、祷告的对象，美德的典范和天国的女王。这四种形象既是对于之前圣母崇拜内容的总结，又是对于 13、14 世纪圣母信仰的反映。《神曲》中圣母形象不仅源于当时的信仰文本，而且也是在当时的圣母图像的启发下塑造而成的。对于圣母形象的研究可以使我们更深入地理解《神曲》以及《神曲》所处的时代。

关键词：但丁 《神曲》 圣母 圣母崇拜 中世纪信仰 视觉化

我们常常慨叹但丁作为文学家对于神学、历史、天文等各个方面丰富的知识，简直就是一个百科全书式的学者。其实，这是他那个时代的作家普遍具有的特征。中世纪艺术史家马勒指出："13 世纪是百科全书式的世纪，没有哪个时期出现过这么多诸如《大全》、《大镜》、《世界图像》之类的著作。托马斯·阿奎那整合了所有的基督教教义（《神学大全》），弗拉津的雅各（Jacob of Voragine, 1228-1298）收集了所有著名的圣徒传奇（《金传奇》，*Aurea Legenda*），威廉杜朗（William Durandus, 1237-1296）对他之前的礼拜仪式进行了总括（《圣事通论》），博韦的凡尚（Vincent of Beauvais, 1190-1264）将宇宙的知识尽都囊括于他的一部著作之中（《大镜》，*Speculum majus*）。基督教世界充分意识到了自己的才华，要使以前数世纪所发展出来的宇宙观念获得其最终的表达。在欧洲各地建立起来的大学，尤其是年轻的巴黎大学，相信可以建构人类知识的最终殿堂，他们充满热情地去做"。[1]布莱恩蒂尔尼甚至认为《神曲》可与托马斯阿奎

[1] Emile Male, *Religious Art in France of The Thirteenth Century,* trans. Marthiel Mathews, Princeton University Press, 1984, pp. 25.

那的《神学大全》媲美。[2]《神曲》不仅表达了那个时代的知识总汇，也传递了那个时代的具体的信仰状况。可以说，那个时代对于知识的热情和信仰方面的特色决定了《神曲》的结构和内容。

在《神曲》中，大家特别关注朝圣者但丁的三位引导者：维吉尔、比阿特丽切和贝纳尔多（St. Bernard of Clairvaux, 1090–1153）。但真正使得朝圣者但丁的信仰旅程得以开始，顺利进行并最终完成的乃是圣母。即便对于今天的基督徒读者而言，也会感觉到基督信仰的核心三一神，尤其是基督在《神曲》乃至《神曲天堂》中的地位似乎并没有被特别表达，或者说被圣母所代替。其实，但丁在《天堂篇》32：84 就直接把圣母类同于基督："你现在该把那张面庞张望，它与基督最为相像"。[3]而在《炼狱篇》第 8 歌中，把一般成为来自上帝或来自基督的两位守护君主之谷的天使描述为"来自圣母的肚腹"。圣母既是《神曲》的核心形象，也是其结构线索。Steven Botterill 对这方面进行了比较深入的研究，他认为"《神曲》对于圣母的表现由三个主要元素结合在一起：但丁对她的个人敬拜，圣母作为忠实信徒的榜样，以及她作为女王在天堂中的荣耀地位。每一个都在诗的不同阶段被强调，每一个都用一种特定的语言同其他的区分开来，但是这三个都融合在一起成为但丁对圣母描绘的高潮，即《天堂篇》第三

---

[2] 布莱恩·蒂尔尼等《西欧中世纪史》，袁传伟 译，北京大学出版社，2011，441 页。

[3] 但丁《神曲·天堂篇》，黄文捷译，译林出版社，2019，414 页。下文所引《神曲》皆出自黄文捷中译，同时参考 *The Divine Comedy of Dante Alighieri,* edited and translated by Robert M. Durling, Oxford University Press, 1996. 以数目在引文后的括弧中标明歌和节，不再注页码。

十三歌的祈祷”。[4]可惜他对于这几个方面并未展开论述，并且过于强调但丁个人对于圣母的敬拜，而未能与 13 世纪的圣母崇拜紧密联系在一起。Ralph McInerny 在其《但丁和至福圣母》一书中从一位信徒的角度详细论述了圣母在但丁的《新生》，在《神曲》的三个部分中的作用，但只是对于文本中涉及圣母的诗句进行了分析，同样没有关注圣母崇拜的传统和在 13 世纪的特殊表达。[5]教会史专家帕利坎在其《历代圣母形象》中详细论述了圣母在历代基督教中的不同形象，其中第十章对于中世纪晚期的圣母形象的概括用的就是《神曲》中的诗句“最像基督的那张面容”，但其中主要通过《神曲天国篇》强调圣母在天国的荣耀。[6]

本文认为，《神曲》中圣母的形象在《天堂篇》32 歌，贝纳尔多的祷告中被清楚的概括出来，当然这不是但丁个人的信仰表达，而是以贝纳尔多为代表的 12、13 世纪圣母崇拜的典型表达：

> “你是贞女兼母亲，你是你子之女，
> 你最卑微也最崇高，超过其他造物，
> 你是永恒旨意的固定不移的最终限度，
> 你正是曾经使人类变得高贵的那一位，
> 这就使人类的造物主
> 并不厌弃使自己成为他本身的造物。

---

[4] Steven Botterill, *Dante and the Mystical Tradition,* Cambridge University Press, 1994, p. 153.

[5] Ralph McInerny, *Dante and the Blessed Virgin,* University of Notre Dame Press, 2010.

[6] Jaroslav Pelikan, *Mary Through the Centuries: Her Place in the History of Culture,* Yale University Press, 1996, pp. 139-151.

在你的腹内，燃烧起爱，
正是依靠这爱的热气，
这朵花才如此萌芽在这永恒的平和里。
在这里，你是如日中天的火把，点燃我们的仁爱，
在下面，在凡人中间，你则是他们活跃的希望源泉。
圣母啊，你是如此伟大，如此无所不能，
谁想要获得恩泽而又不求助于你，
他的渴望就等于想要飞翔而又不要双翼。
你的善心不仅限于把祈求的人拯救，
而且有多少次，
它都是走在祈求的前头。
你身上有慈悲，你身上有怜悯，
你身上有宽厚，
你身上聚集造物身上所能有的一切善意”。

在其中，可以清楚地看到圣母在《神曲》中所呈现的几种形象：圣母还没有等朝圣者但丁开口祈求，就已经发动救恩的工程，所以首先她是对朝圣者但丁拯救的发起者，这一形象在《地狱篇》中表现得非常清楚；其次，圣母是所有需要帮助的代祷者，这贯穿整部《神曲》；第三，在《炼狱篇》中，圣母具备所有的美德，因而是人们所效法的美德的典范；第四，在《天堂篇》，她的伟大、仁爱和无所不能，使她成为天国的王后；另外，这几种形象都具有强烈的视觉化特征。圣母在《神曲》中所具有的这几种形象及其视觉化的特点实际上是中世纪的圣母崇拜所具有的观念的表达，所以要充分理解《神曲》中的圣母形象，

有必要结合中世纪的圣母崇拜，尤其是 12、13 世纪对于圣母的信仰来分析，下面我们就依次论述。

1. 圣母作为拯救的发起者

《神曲·地狱》开篇讲述朝圣者但丁的中年危机，成为歧路亡羊，面对内外恶意、脆弱、贪婪的试探和攻击，不知如何进退，虽可以从当时意大利的政治环境来去解读，但其永恒意义在于朝圣者但丁乃是在信仰旅途或寻求真理过程中陷入迷惘者的代言人。一个处在困境中的中世纪信徒即便是习惯性的反应也会发出：Miserere（怜悯我）这样的呼求，一般会是向圣母发出，而这里，但丁却是向一个不知是鬼是人的影子似的存在发出。（《地狱篇》1：66）但在接下来会表明这样的呼求的确是向圣母发出，而圣母却是在朝圣者但丁尚未发出呼求时便已开始她的拯救。圣母在《神曲》中的重要性反映了圣母崇拜在中世纪尤其是 12、13 世纪信仰生活中的重要性。

研究中世纪灵性的历史学家都注意到 1050-1215 年之间信仰生活所发生的重要变化。这种变化开始于格里高利改革。Caroline Walker Bynum 在其著作《作为母亲的耶稣》中指出：11 世纪中叶的格里高利改革，推动了对于“使徒生活”的追寻，一方面使修道运动迅速发展，另一方面世俗的敬虔也不断发展，在这个过程中，女性进入修道院生活，发展个人灵性的生活也越来越普遍。这些敬虔方面的根本变化伴随着教会，神职人员以及使徒生活观念的变化。“早期中世纪著作和艺术中的上帝是法官和国王，修士们在无数的祭坛前通过献上正确而美丽的祷告向他祈求；基督作为王子，在击败人类的俘获者之后，在十字架的宝座

上实行统治，玛丽亚就是他的王后。信仰关键的戏剧是基督与魔鬼、圣徒或天使与邪灵之间宇宙性的战争。这一时期的圣徒传集中于有巨大影响的宗教形象（比如主教、巡回宣教士、改革家、重要修院的创建者等）。他们通常具有贵族的社会背景，其神圣性常常为改变世界的奇迹所表明（比如使异教徒皈依等）。相反，11、12 世纪的作者开始强调耶稣的人性，既表现于对福音故事动情或感伤的反应（比如奥格尼斯的玛丽对于圣诞的婴儿的敬拜），也表现于将耶稣事工的细节逐字地编织进基督徒传记的新责任。关键的信仰戏剧现在定位于自我里面，很少是一场战争，更多是一个旅程，朝向上帝的旅程”。[7]在这个内在信仰的旅程之中，最合适的导游当然应该是基督。但虽然到 12 世纪，基督已经从一个审判者，宇宙君王的形象转变为一位受难者，一位忧伤之子的形象，但似乎还不能足以让人们感受到亲近，这时候，更能表达人性，更满足人们的亲近情感的圣母就成为基督的一种替代。

圣母在四福音书中并没有被赋予太多的超越于一般人之上的属性，但早期教会对于耶稣神人二性的强调，使得人们越来越关注圣母在其中担当的作用。325 的尼西亚会议之后的一封传给各处主教的信中，已经把马利亚称为上帝之母（Mother of God）。在 431 年的以弗所会议上，为反对聂斯托里派，圣母被确立了上帝之母（Bearer of God – Theotokos）的称号。圣母“上帝之母”的称号不但强调了基督的神性，而且强调了为母亲抚育的人性。教父们对于圣母的论述为中世纪的圣母崇拜提供了神学依据，安

---

[7] Caroline Walker Bynum, *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages,* University of California Press, Berkeley, 1982, pp. 16-17.

提阿的主教伊格纳丢（Ignatius of Antioch, ?-108/140 年）被认为是第一位圣母神学家，他在《以弗所人书》中提到今世君王不能明白的三个奥妙就是："玛利亚的童贞和分娩，并主的受死"。[8] 亚历山大的奥利金（Origen, 184-253）把圣母与夏娃对比，认为夏娃带来死亡而圣母带来了生命，卡帕多细亚的格列高利（Gregory of Nazianzus, 329-390 年）因此称圣母为"生命之母"，并将其作为顺服的典范。杰罗姆（Jerome, 约 342-420 年）和安布罗斯（Ambrose, 339-397 年）以及卡帕多细亚的巴西尔（Basil the Great, 330 - 379 年）则确定圣母为"永远的童贞"，并将其作为贞洁的典范。亚历山大的西利尔（Cyril of Alexandria, 376-444 年）对于圣母充满情感的赞美极大地推动了圣母崇拜的发展，他在赞美中给予圣母很多的名称：致敬玛利亚，上帝之母，光之使者，纯洁之船。致敬，童贞女玛利亚，既为母亲又为侍女；因为从你童贞之身上生下来的那位，你是童贞女；因为你怀中抱过、用奶哺育过的孩子，你是母亲；因为那位取了仆人的形象，你是使女。因为王已经进了你的城，或者更确切地说，他进入了你的子宫，又按其所愿从其中出生，而你的门却一直关着。因为你未有精子而受孕，并藉神力而生……"。[9]在拜占庭的东方，圣母则被看作是能够帮助信徒向上帝和基督代祷的中保。这些思想在 12、13 世纪都得到了充分的发展，并成为圣母崇拜的重要内容。

---

[8] Luigi Gambero, *S.M Mary and the Fathers of the Church,* trans. by Thomas Buffer, Ignatius Press 1999, p. 31.

[9] *S.M Mary and the Fathers of the Church,* p. 243.

Miri Rubin 在研究西欧圣母观念的发展时注意到："在第二个基督教千禧年的早期几个世纪里，圣母出现在修道院生活中，不仅作为神学反思的主题，也作为灵修实践的对象。强调沉思和个人祈祷的修道院运动对于圣母玛利亚倾注了很多思想，使她焕然一新。到了 1200 年，一些欧洲人认为圣母在异教徒和犹太人面前是纯洁无瑕的，对圣母纯洁的信仰成为基督教会成员的绝对试金石"。[10]12、13 世纪的圣母崇拜的内容在贝纳尔多关于圣母的布道《赞美至福圣母》（*De Laudibus beatae Mariae*）以及被认为是博纳文图拉所著的《至福圣母玛利亚之境》（*Speculum beatae Mariae*）中表现出来。贝纳尔多在降临节的讲道中论到圣母的名字时说："'玛利亚'这个词的意思是'海上之星'，对圣母来说，这似乎是一种奇妙的契合。因为她可以被比作星星。就像一颗星发出光芒而不伤害自己一样，童贞女生下了她的儿子而依然是童贞女。光线不会减少星星的亮度，儿子也不会减少圣母的童贞。她就是那出于雅各的高贵明星，其光线照亮整个世界，其荣耀之光既照进天堂又射进地狱。当它穿越大地之时，它会使心灵散发出美德，超过身体散发的热量，而罪恶在其中被燃烧消灭"。[11]而后一部著作大量利用教父和贝纳尔多关于圣母的论述，尤其是贝纳尔多的论述。这些论述依据圣经经文，特别是《路加福音》记载的天使加百列向圣母报告的一段话被给予充分的发挥，尤其是加百列对圣母的问候："蒙大恩的女子，我问你安，主和你同在了"。这句话被赋予了太多的意义，乃至成为

---

[10] Miri Rubin, *Mother of God:A History of Virgin Mary*,Yale University Press，2009，pp. 124-125.

[11] *Life and Works of Saint Bernard*, edited by Dom John Mabillon, John Hodges, 1989, Vol.

12、13 世纪圣母崇拜的核心经文。在《至福圣母玛利亚之境》中，据“主和你同在了”，论证因为主是普世的、最有能力的、最智慧的、最富有的、永远不会失败，主与圣母同在，所以圣母也是普世的、最有能力的、最智慧的、最富有的（在各样的美德上）、永远不会失败的。因此发出这样的祷告：“最有能力的圣母，帮助我们这些无能的人吧！现在，最智慧的圣母，请成为我们这些愚者的帮助和顾问吧！啊，最富有的圣母，请做我们这穷苦人的恩人吧！哦，永不失败的圣母，请在每一件好的行为上，永远支持我们这些软弱的、失败的受造之物吧”。[12]这一祷告也成为当时信徒祷告的典范。斯旺森在其《欧洲的宗教与虔诚：1215-1515》中指出的：“圣母崇拜因其自身的神秘内涵，成为中世纪晚期灵性最普遍也最富活力的一个方面。将礼拜六奉为她的圣日，几乎把她置于与基督同等的地位”。[13]了解了 13 世纪圣母崇拜的背景，我们才会明白为何圣母似乎在《神曲》中取代了基督的地位。

在《神曲·地狱》的第二歌中，朝圣者但丁刚从恐惧中脱离出来，又陷入怯懦之中，觉得自己并没有跟随维吉尔前去地狱的资格。这时，维吉尔才向他解释自己为何到这里来帮助他。维吉尔是受贝阿特丽切的委托，而贝阿特丽切则自述自己这么做：“是爱推动我这样做，是爱叫我对你说”（2：72）。这爱当然

III, p. 315.

[12] St. Bonaventure, *Mirror of the Blessed Virgin Mary,* The Catholic Primer, www.catholicprimer.org, 2005, p. 37. 这部作品现在普遍被认为是 Conrad of Saxony 的著作.

[13] 罗伯特·诺布尔·斯旺森《欧洲的宗教与虔诚：1215-1515》，上海三联书店，2012，154 页。

非世俗之爱，更非来自贝阿特丽切，因为接下来贝阿特丽切向维吉尔解释时说了这么一番令人疑惑的话："感谢上帝使我得以享有天国之福，你们的不幸不会令我心动"（2：91、92）。似乎贝阿特丽切并非因过去的情感来帮助朝圣者但丁，她在天国之中似乎已成为不动情者。她的行动乃出自圣母的推动："天上的慈悲女神怜悯此人面临危境，命我来请你前往救援，使他绝处逢生"（2：94-95）。虽然 2：72 可能与《天堂篇》的最后诗句相呼应："但是，那爱却早已把我的欲望和意愿移转，犹如车轮被均匀地推动，正是这爱推动太阳和其他群星"（33：34、35）。后者更多被解释为上帝的爱，而推动贝阿特丽切行动的则明确地是圣母的爱。尽管这两种爱本质上仍然是一回事，但圣母显然是这一救赎事件的发动者，开启者，无论是贝阿特丽切，还是露齐亚都是受圣母的呼召。贝阿特丽切和露齐亚的被动也不能以她们不了解朝圣者但丁的状况来解释，因为当露齐亚受圣母的吩咐去找到贝阿特丽切时，以明显责怪的口气说："贝阿特丽切，上帝真正赞美的女神！你为何不去搭救如此爱你的人？他曾为你脱离了世上庸俗的人群。难道你不曾听见他痛苦的哭泣？难道你不曾看见威胁他的死神？那死神就伏在那大海也难以匹敌的波涛汹涌的江河！"（2：103-108）可见无论露齐亚还是贝阿特丽切应该都知道朝圣者但丁此时的处境，她们的被动唯一的解释是：她们不具有突破天堂与地狱界限的权力和能力，唯一具有这种能力和权力的应该是三一神，而这里则是圣母。所以说："她打破了上天所作的严厉决定"（2：96）。这正显明圣母具有同基督，甚至三一神同等的权力，同样的地位。圣母是天上的慈悲女神，她怜悯地上之人的困境，她希望所有的人都能享受到她的儿子带来

的救恩。圣母在《神曲》里的这种特殊的地位和角色使她成为救恩的发动者。

2. 作为众人祷告的对象

在《旧约》中，以色列人是向那位创造天地，掌管万有的耶和华祷告；在《新约》中，耶稣与圣灵也成为祷告的对象。三一神作为祷告的对象是无可替代的，但代祷的观念和实践在旧约和新约中一直存在。亚伯拉罕的代祷、所罗门的代祷以及众先知的代祷被认为特别为神听允，保罗也要求信徒要为在世的君王和万民代祷。既然这些忠心的先知和君王，门徒和圣徒的祷告似乎更能够得到允准，而且即便他们死后，也仍可以在上帝面前代祷。向这些圣徒祈祷，请这些圣徒为活着的人祷告在基督教早期就已经比较普遍。在这些圣徒之中，当然圣母的地位最高，因此，她也成为主要祷告的对象，和主要的代祷者。尼撒的格列高利在一次布道中提到一位贞女在受到魔鬼的诱惑时向圣母祷告，这被认为是教会第一次把向圣母祷告看作被允许和提倡的行为。[14]

Miri Rubin 注意到在 12、13 世纪，作为祷告对象的圣母形象发生了很大的变化："圣母被祈求保佑新的冒险者并成为其保护者，她被邀请进入市议会和宫廷，成为城市和国家的赞助人。对于那些复杂、官僚和抽象的事业，比如十字军东征、铲除异端邪说、征服新的地方并使其皈依，她展现了人性化和平易近人的一面。诞生在第一个千年中的教堂和修道院经常呼吁基督教殉道者的美德和保护，而现在，新的村庄和城镇，如西笃会这样的新的

[14] *S.M Mary and the Fathers of the Church*, p. 165.

宗教运动，则向圣母祈求。她不仅参与了向异教徒和犹太人传播基督教的斗争，而且参与了由家庭、社区和宗教机构组成的基督教社会的整个事业。……在这些世纪里，圣母成为了本地本族的，她从当地的材料和语言中重生，在城市的街道，家庭，教区教堂和路边的神龛中，她被世俗的兄弟会和宗教女性重塑”。[15] 中世纪中后期的修士们对圣母的特别尊崇以及这一时期的特殊经历也使人们更倾向于向圣母寻求帮助。Steven J. McMichael 指出：“对修士们来说，她也是上帝的信使，继她的儿子之后，她也是上帝在世界上施恩的主要渠道。修士们同样地把她看作是伴随她的儿子从子宫到坟墓的人，作为第一个复活的见证人和五旬节的参与者。她和儿子分享一切，包括她的肉体，这对圣母升天学说的发展至关重要。在中世纪后期，她参与儿子的苦难也同样成为大众虔诚的主要焦点：由于中世纪人们的主要经历之一是遭受疾病、瘟疫、饥荒、暴力，对于某些例子来说，则是忏悔。没有比圣母更好的榜样来展示人类苦难的救赎作用。由于她的圣洁，她作为仁慈的化身，以及苦难的承载者的角色，圣母玛利亚理应在天上坐在她儿子的右边。她支持那些寻求神圣、自己体验上帝的仁慈、自己理解和拥抱生命中救赎的苦难的人”。[16]

在这一时期，大量的奉献给圣母的教堂被建立，修建于 1170-1270 年间的 580 座教堂，几乎都是为圣母玛利亚而建。而教堂中的主要的图像，当然也都是圣母的图像，这些图像就是供信徒祈祷的。以夏特尔大教堂（建于 1194-1220）为例，里面有 175 幅圣母的画像，既有辉煌的圣母形象，又有谦卑的少女形象。不仅

---

[15] *Mother of God*, p. 192.

[16] *Medieval Franciscan Approaches to the Virgin Mary*, p. 2.

有这些公共仪式中供祈祷的圣母图像，私人的家里，贵族的祈祷书上也有大量的圣母图像作为祈祷的对象。[17]在公共仪式中，主要是把周六作为敬奉圣母的日子，在历书中增加纪念其生平要事的节日，主要有：圣母洁净礼日（2 月 2 日，纪念圣母在圣殿奉献耶稣）、圣母领报节（7 月 2 日，纪念天使加百列向圣母报告她要怀孕的消息）、圣母往见节（7 月 2 日，纪念圣母去见自己的表姐伊丽莎白）、圣母升天节（8 月 15）、圣母诞生节（9 月 8 日）、圣母无玷受孕节（12 月 8 日）。圣母的重要性也产生了专门的祷告辞和颂辞，主要就是“圣母经”和“女王颂”。“圣母经”是在福音书中记载的天使加百列问候圣母的经文改编而成，具体内容如下：“万福玛利亚，满被圣宠者，主与尔偕焉。女中尔为赞美，尔胎子耶稣并为赞美。天主圣母玛利亚，为我等罪人今祈天主，及我等死侯。阿们”！（*Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Iesus. Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae. Amen*）这是中世纪欧洲所有信徒每天都要念诵的祷文。[18]

在《天堂篇》的 23 歌中，朝圣者但丁说：“那美丽花朵的名字，使我集中精神去观看那最大的火焰，而我一早一晚总是把那名字祈祷呼唤”。中世纪对于《雅歌》的解释，倾向于把其中的佳偶等同于圣母，其中很多的比喻如“沙仑的玫瑰花”、“谷中的百合花”等，都被认为指向圣母，尤其是在贝纳尔多对于《雅

---

[17] 玛格丽特·迈尔斯《道成肉身：基督教思想史》，中央编译出版社，2012 年，222 页.

[18] 《欧洲的宗教与虔诚：1215-1515》，155 页.

歌》的解释中，玫瑰就成为圣母的一个象征。因此中世纪奉献给圣母的教堂都有很多的玫瑰花窗。朝圣者但丁在这里提到的玫瑰，当然指的就是圣母，他像当时很多的信徒一样，自己的日常生活中，每天一早一晚都要念诵“圣母经”。特别的时刻，又会更多地念诵，会向她的名字祈求。朝圣者但丁念诵“圣母经”即便在《天堂篇》中也不是孤例，在第 2 歌中，康斯坦扎皇后与朝圣者但丁谈话：“随后则开始唱到：‘万福玛利亚’，一遍唱着，一边销声匿迹，犹如重物沉入深暗的水底”。对于“圣母经”的念诵已经成为敬虔者的习惯，后来甚至出现与念诵“圣母经”相匹配的念珠，通过数念珠来计算自己念诵的次数。

当然，对于圣母的祈祷不仅是一种敬拜方式，更是要通过向圣母祈祷解决问题，尤其是紧急时刻，面对重大问题和难题时。贝纳尔多在布道中宣称：“不论你是谁，你知道你自己是在这混乱世界的风暴和暴风雨中颠簸，而不是在海岸上平静地行走，如果你不被暴风雨压倒，就不要把你的眼睛离开这颗星的光辉。如果诱惑之风吹起，如果你正驶向苦难的岩石，请仰望星空，呼求圣母玛利亚。如果你被骄傲、野心、嫉妒、竞争的浪潮所激荡，请仰望星空，呼求圣母玛利亚。如果愤怒，贪婪，肉体的诱惑攻击你脆弱的思想之舟，仰望圣母吧。如果你为你的罪行大而烦恼，为良心的卑劣所迷惑，为审判的恐怖而绝望，你感到自己被拉入悲哀和绝望的深渊，在危险、困难、困惑中，呼求并思想圣母。不要让这个名字离开你的心，离开你的嘴唇，以便你可以在她的祈祷中获得一席之地，不抛弃她生活的榜样。如果你思想她，跟从她，你就不会走错路，如果你求她，你也不会绝望。有她的帮助，你不会跌倒或疲倦，如果她有益于你，你一定会到

达”。[19]在《天堂篇》的第 15 歌中，但丁的太曾祖卡恰圭达讲述自己降生的时候，他的母亲在洗礼堂里不停地向圣母呼求，圣母使他降生在佛罗伦萨安静美好的时期。

这样的祷告在《炼狱篇》里出现得更多。在整部《炼狱》中，玛利亚被塑造为密切而积极地关注拯救人类灵魂的形象，即便那些灵魂最终进入幸福的希望似乎已经消失。比如《炼狱篇》第 5 歌中，暴死者蓬孔特达蒙特菲尔特罗（Buonconte da Montefeltro）一生虽做尽恶事，但他在断气的那一瞬间因呼叫圣母玛利亚的名而得救。因他的呼求，天使将他几乎是从地狱的使者手里抢走。在《炼狱篇》第 7 歌中，按照黄文捷的翻译，在君主之谷中的那些君王的灵魂，坐在绿草和鲜花丛中歌唱：“圣母，向你致敬”。这种场景似乎是一种欢快享乐的时刻，但与下面同一场景中那些君王捶胸叹气的气氛非常不合。那么他们唱的到底是一首怎样的歌呢？原来这首“Salve Regina”是一首祈求圣母怜悯拯救的歌，大约作于 11、12 世纪之间，看看这首歌的内容，便知道他们为何此时此地唱这首歌了：

> 恭贺天主圣母，仁慈之母，
> 我等之生命，我等之贻，我等之望，恭贺。
> 旅兹下土厄娃（夏娃）子孙，悲恳号尔。
> 于此涕泣之谷，哀涟叹尔呜呼。
> 祈我等之主保。聊以回目怜视我众。
> 及此窜流期后，与我等见尔胎普颂之子耶稣。
> 吁其宽哉，吁其仁哉，吁其甘哉，卒世童贞玛利亚。

---

[19] *Life and Works of Saint Bernard,* Vol III, pp. 315-316.

Salve, Regina, Mater misericordiæ,
vita, dulcedo, et spes nostra, salve.
Ad te clamamus exsules filii Hevæ,
Ad te suspiramus, gementes et flentes
in hac lacrimarum valle.
Eia, ergo, advocata nostra, illos tuos
misericordes oculos ad nos converte;
Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,
nobis post hoc exsilium ostende.
O clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria.

显然这些人正在为自己以前的行为悔恨，恳求圣母怜悯拯救。之所以把这群流泪悔罪的君王放到这么一个美丽的山谷之中，很可能在化用《圣经·诗篇》84：6："他们经过流泪谷，叫这谷变为泉源之地"。本来炼狱中的灵魂已经得到保证，在经历试炼之后，一定可以得救，升上天国。即便如此，在炼狱中的经历中仍然可以向圣母呼求，求圣母帮助。这表明向圣母的祈祷不仅在人活着的时候发出能够具有效力，在死后的炼狱中仍然可以继续向圣母祷告并被应允。

《炼狱篇》中，圣母不仅是一个祷告的对象，向基督和上帝所发出的祷告基本上在这里都向圣母发出，而且圣母也是一位代祷者。在第 13 歌中，那些贴着石壁坐着的嫉妒者的灵魂在持续地向圣母呼求："玛丽亚，现在请为我们祷告吧"。当然，他们不仅求圣母代祷，也求天使和圣徒代祷："还呼喊'米迦勒'、'彼得'和'所有圣者'"。《圣经·罗马书》提到，耶稣在复活之后，"现今在上帝的右边，也替我们祈求"。[20]圣母的角色

---

[20] 《圣经·罗马书》8：34，中国基督教协会，和合本.

一方面在众圣徒甚至天使之上，一方面又几乎可以与耶稣相等，当然是最理想的代祷者。

3. 作为美德的典范

在《圣经》福音书中，圣母已经被描述为一位谦卑、顺服、温柔的女性。早期教父的圣母论中，诸如德尔图良（Tertullian, 160-220 年）、亚历山大的克里蒙特（Clement of Alexandria, 150-215 年）等都特别强调圣母的贞洁，并以此作为众人美德的榜样。米兰主教安布罗斯（Ambrose, 340-397 年）从一个新兴的基督教帝国出身高贵的基督徒的有利地位来思考圣母的可能性，他把她塑造成一个纯洁、美德和尊严的榜样，在他 377-8 年的小册子《论贞女》和《论贞洁》中，圣母代表了一种优雅，这种优雅体现了内在的尊严和力量："她的眼睛里没有狂野，她的话语里没有放肆，她的动作里没有不庄重；没有比这更温柔的姿势了，没有比这更放松的举止了，仿佛她的身体就是她心灵的缩影，一个有价值的形象"。[21]当中世纪的圣母崇拜达到高峰时，圣母就成为修士以及俗世敬虔者追求和效法的道德典范。这一点又是在《至福圣母玛利亚之境》中充分表现出来，其中不仅把圣母表述为在各样品德上都是至高的模范和典型，而且认为"世界因七宗罪招致诅咒，圣母却是凭相反的德行得到祝福。因此，你在妇女中是受祝福的，哦，圣母，有福的人，以谦卑对抗骄傲；以爱对抗嫉妒；以温柔对抗愤怒；以勤劳对抗懒惰，以节制对抗贪食，以贞洁对抗淫欲"。这样圣母的德行就和

---

[21] *Mother of God,* p. 26.

中世纪的七宗罪一一对应起来，不仅激励人们追求效法，而且成为与罪恶抗衡的重要力量。作者在其中把《圣经》中每一个敬虔的女子都看成是圣母的预表：圣母的谦卑犹如被祝福之泉充满的山谷，因此《士师记》1：13 中向父亲求水泉的押撒就成为圣母的预表；圣母的爱如火被点燃，《创世纪》中的撒拉，因其名字意思是“碳”而被看作圣母的预表；圣母的温柔不仅使自己不发怒，而且也使得上帝的愤怒变为温柔，于是《撒母耳记上》中的拿八的妻子亚比该因为帮助大卫消了怒气而成为圣母的预表；圣母的勤奋就如总是在美德之梯上不断上升一样，因此《士师记》4 章中用橛子杀死迦南将军西西拉的拉亿就被当作圣母的预表，因为“拉亿”的意思就是“上去”；圣母的慷慨在于她轻视一切世俗的财物，因此《启示录》中那位身披日头，脚踏月亮的妇人就被作为圣母的预表，因为月亮象征世俗的财物；圣母的节制和夏娃的贪婪恰成对照，于是夏娃成为圣母的反向的预表，圣母就是新夏娃；次经《犹滴传》中的犹滴被看成是圣母贞洁的预表，并且由此推论，犹滴这么一个贞洁的寡妇都是这么有福，何况圣母是一位贞洁的童女呢？次经的多比亚、苏珊娜也都被当成圣母的预表。最后结论是：“圣母是最谦卑的，最有爱心的，最温柔的，最勤劳的，最节制的，最贞洁的”，因而是最有福的，所以我们可以向她祷告，她可以帮助我们避免陷入那七宗罪的咒诅。[22]

之所以大段引用《至福圣母玛利亚之境》的内容，是因为当我们看《炼狱篇》的时候，会发现其中对于七宗罪的描述总是或

---

[22] St. Bonaventure, *Mirror of the Blessed Virgin Mary,* The Catholic Primer, www.catholicprimer.org, 2005, pp. 66-69.

隐或显地把圣母的的某一美德与其对应，基本上就是按照《至福圣母玛利亚之镜》的描述安排组织的。《炼狱篇》从第 10 歌到第 26 歌分别描述七宗罪的犯罪者的罪以及在炼狱山各层的悔改，每一宗罪总是先描述与之相反的美德典范，而在这些典范之中，最先提到的，当然也是最有力量的典范就是圣母。

在第 10 歌中，因无法再现圣经中发生过的事情，便以《圣母领报》的雕塑来表达，其中圣母的肖像被这样描述：

> “她正在转动钥匙，把崇高的爱开放；
> 这句话也刻在她那启动的唇上：
> ‘我是主的使女’。恰如印章打在蜡上一样”。

贝纳尔多在降临节的讲道中论及天使传信，表达了对于圣母开口回答的强烈渴望之后说：“圣母啊，请将你的心向信心打开，将你的嘴唇向顺服打开，将你的胸怀向造物主打开。看哪，万国所羡慕的，就站在门外叩门。哦，假如他在你耽搁的时候过去了呢，你将如何带着悲伤重新开始寻找你灵魂所爱的人！起来，跑过去，打开，以信心起来，以虔敬跑过去，以顺服打开。玛利亚说：‘我是主的使女，情愿照你的话成就在我身上’”。[23]着贝纳尔多就长篇大论谈论圣母的回答所表达的谦卑。所以但丁以圣母的这句话表达圣母的谦卑，基本上是对于贝尔纳多的转述与引用，当然也就是当时信仰的表达。谦卑在中世纪的基督教信仰中被视为首要的美德，贝纳尔多专门著有《谦卑与骄傲的阶梯》（The Degrees of Humility and Pride, 1118/19）来解释圣本笃

---

[23] *Life and Works of Saint Bernard*, Vol. III, pp. 341-342.

的会规中的谦卑的 12 阶梯。在《至福圣母玛利亚之镜》中也是把谦卑作为圣母的首要美德，没有这一美德，其他的美德都将不存在。

在第 13 歌中，论到嫉妒者，但丁把圣母的爱心作为对立的美德。圣母的话语是藉着精灵的声音传递出来的“他们的酒喝光了”。这是在《约翰福音》第 2 章记载的耶稣所行的第一个奇迹：在迦南婚宴上变水为酒。当时宴会正进行之中的时候，酒喝完了，这是非常尴尬的事。圣母、耶稣及其门徒都被邀请在席上，圣母就对耶稣说：“他们的酒喝光了”，想请耶稣帮助找到酒，耶稣初始拒绝，说自己的时间没有到，随后请人们把六口石缸灌满了水，然后从缸中舀出来就变成了酒，而且比原来的酒还要好。按照第 17 歌对于罪的解释，罪是对错误对象的爱，嫉妒指的是：“有的人因为他人荣升，生怕自己丧失自己的权力、恩宠、荣誉和名声，因此，他忧心忡忡，甚至切望他人遭到相反的命运”。而圣母的爱心则是为了他人的好处。

在第 15 歌论到愤怒者时，但丁把圣母的温柔当作与之对立的美德的典范，圣母是在朝圣者但丁的梦境中出现的：“看到一座圣殿中有很多人；一个妇女立在进门之处，以慈母般的温柔神态说到：‘我的宝贝儿子，你为什么这样作弄我们？你看，你的父亲和我曾焦急万分，到处找你’”。这是《路加福音》2 章中记载的事件：耶稣在 12 岁时和父母一起去耶路撒冷过逾越节，圣母与约瑟离开时，耶稣却留在圣殿与文士辩论圣经，后来圣母回到圣殿找到耶稣时说出了上面的话。圣母的话语中显然有一些责怪，但她却把这样的生气和忧伤控制在温柔的美德之下。

在第 18 篇论到懒惰者时，圣母的勤奋被拿来作为与之对立的美德。这一次是通过那些懒惰者的喊叫，他们似乎正在思想那些勤奋者的典范，当然圣母是其中最先被提到的："玛利亚正匆忙地跑上山去"。这句话出现于《路加福音》1：39，当圣母听到天使说她的表姐伊丽莎白已经怀孕六个月，就起身急忙往山地去，在那里与伊丽莎白同住了三个月。这件事用来表达圣母勤奋的美德。

在第 20 篇论到对贪婪者的惩罚时，圣母的慷慨作为与之对应的美德。这次圣母直接作为这些悔罪者呼求的对象，并把她的美德当作效法的榜样。这些贪婪者的灵魂呼叫："慈悲的玛利亚啊"！"你曾是那样的贫穷，从那旅店就可以看出这般情景，正是在那里，你使你怀下的神圣孩儿降生"。这里所指之事记载在《路加福音》第 2 章，因为当时罗马皇帝要各地的人民回到自己的祖籍报户口，约瑟就带着怀孕的玛利亚来到他们的祖籍地伯利恒，当时客店都住满了，他们没有找到地方，就在马棚里生下了耶稣。这件事表示圣母甘心贫穷，对于世俗的财物并不在意。

在第 22 歌论及贪食者时，圣母的节制作为与之对应的美德。提到圣母的声音是从叶丛中发出，不知是否是那些悔改的灵魂发出的。这次的话语以对于亚当和夏娃的警告与圣母的节制作为对比："你们且莫以此就餐"，"玛利亚想得更多的是让婚礼办得隆重而周全，而不是只想她口中之物，而她的口如今正在为你答辩"。第一句话是上帝在伊甸园对于亚当和夏娃得警告，但夏娃因悖逆违背禁令，导致人类堕落。而圣母更多想到的是给众人带来好处，不考虑自己食欲，她的嘴更是要用于为众人代祷，使众人脱离因罪恶而面临的惩罚。节制不仅是消极的禁欲，更是积极

的灵性关顾。很有意思的是这里再一次以迦南婚宴的事件来展示圣母的美德。

在第 25 歌论及贪色者时，圣母的贞洁的美德已经成为那些在烈焰中被熬炼的灵魂歌唱的对象，在歌声中唱出圣母的话语："我还不认识那男人"（virum non cognosco）。[24]这句话出现在路加福音第一章，当圣母听到天使报告说她要怀孕生子时回答的第一句话，表达她的吃惊和担忧。其实这句话意思是："我还没有与男人发生关系"，表明圣母的贞洁。贞洁一直是教父所强调的圣母的美德，即便生了耶稣之后，也被认为一直保守贞洁，所以是"永远贞洁"。这里又回到了最初提及圣母的场景。这样的循环或许正是但丁的匠心之所在，以圣母的美德作为《炼狱篇》的结构线索。

虽然《炼狱篇》对于圣母美德的描述和《至福圣母玛利亚之镜》非常相似，但也有很多的不同，特别是在对于表现圣母美德的事件的选择上。但丁倾向于选择《新约》福音书中的事件，而后者则更多以旧约中那些敬虔的女人所经历的事件来表达圣母的美德。Steven Botterill 认为但丁非常强调圣母观念的圣经基础，"似乎对在他那个时代围绕着圣母成长起来的大量非圣经传说和轶事不感兴趣，当从字面上或历史上对待她时，他严格遵循圣经的先例"。[25]但从"谦卑"美德的论述可以看到，实际上，但丁

---

[24] "Virum non cognosco"，思高本圣经译为："因为我不认识男人"，应该更准确，不知道黄译为何在前加上定冠词"那"。王维克译"我一个男人都不认识"，田德望则没有译，只在注释中注出和合本圣经的翻译"我没有出嫁"。Melville Best Anderson 的英译译为："A man I do not know"。

[25] Steven Botterill, *Dante and the Mystical Tradition*, Cambridge University Press, 1994, p.

还是接受了很多对于圣母的传统的表达。虽然没有看到其他几种美德在当时圣母崇拜的著作中的论述，仍可以猜测是当时的大量的对于福音书中圣母事件的释经使他采用了这些经文和事件来表达圣母的美德。

4. 作为天国的女王

圣母之所以能够成为救恩的发动者，作为祷告的对象，并且成为美德的典范还因为圣母即便在天国也拥有非常高的地位。反之，她在地上的工作也促成了她在天上崇高的地位。圣母作为天国女王的观念有三个方面的来源：首先来自于“上帝之母”的称号，没有人能够像圣母一样参与基督的救赎之功，这一点在第一部分已经讨论过；第二是圣母升天的观念，这一观念虽然没有出现于圣经之中，但在 2 世纪之后，已经在很多地方流传，到 6 世纪，已经确立 8 月 15 日为圣母升天节；第三是教父对于《启示录》12 章“天上妇人”的阐释。5 世纪的 Epiphanius of Salamis 把《启示录》12 章中的那个“身披日头，脚踏月亮，头戴十二星的冠冕”的妇人解释为圣母，之后这一解释就被广泛接受。[26]由于《启示录》中的那个妇人又被等同于教会，所以作为天国女王的圣母不仅是个人，也代表教会，她所拥有的荣耀因此也是教会的荣耀。

第一位用女王这个称号称呼圣母的应该是叙利亚的教父 Ephrem（ca. 306–373），他兼具崇高的教义、深沉的灵性和强烈的激情，被称为“圣灵”的竖琴，他是教父时代最伟大的诗人，

157.

据说写了不下三百万行诗，并被认为是第一个强调圣母奥妙和威严的人。他在崇拜基督的同时崇拜圣母：

> 唯有你（耶稣），还有你的母亲
> 比世上一切都更美丽
> 因为，主啊，在你身上没有一点污迹
> 你的母亲身上也不着些微脏痕。[27]

作为歌颂圣母的诗人，Ephrem 可以说是但丁的先驱，他已经把圣母与基督相提并论了。

在《金传奇》中，详细地描述了圣母死时的情景，然后基督带着天使向门徒显现，问门徒要给予圣母怎样的恩典，门徒一起求耶稣使圣母复活，并且永远坐在基督的右边，基督答应了他们的请求，于是：

> “天使长米迦勒立刻走过来，把马利亚的灵魂呈现在主面前。救主说：‘起来，我亲爱的，我的鸽子，荣耀的帐幕，生命的器皿，天上的圣殿！因为你没有经历通过肉体的性交而产生的罪污，所以你永远不会在坟墓里经受肉体的消解。’于是，玛利亚的灵魂进入了她的身体，她荣耀地出离坟墓，被安置在天国的洞房里，有许多天使陪伴着她”。[28]

---

[26] *S.M. Mary and the Fathers of the Church*, p. 126.

[27] Jacobus de Voragine， *The Golden Legend*, trans. by William Grange Ryan，Princeton University Press, 1993, p. 468.

[28] *The Golden Legend*, p. 468.

《金传奇》对圣母升天的描述引用了很多之前的神学家的论述，这些论述我们在《天国篇》中都能看到蛛丝马迹。

耶柔米（Jerome, 342–420）提到圣母在天国荣登王位："谁能想到，这位世界女王是多么荣耀地前进着，大批天国的军队是多么激动地、多么虔诚地迎上前来。她被领上了王位，她的儿子以多么平静的姿态和安详的面容，多么神圣的拥抱接纳了她，把她高举在一切生灵之上！"[29]这里虽然没有用天国女王的称号，但世界女王被迎接上天，坐在天国的王位上，不就是天国女王吗？

8 世纪左右的爱尔兰的一位主教吉拉德（Gerard）在讲道中描述了圣母在天国所享受到的荣耀："只有伟大的主耶稣基督能给予他母亲那样的伟大，那种伟大是她从来自神性威严本身的尊崇和赞美得到的，就是由天使的歌队所参与的，由天使长的军队环围、由主治天使的欢呼在各侧伴随，由掌权天使的舞蹈、执政天使的喝彩、美德天使的赞美、基路伯的唱诗、撒拉弗的吟诵所环绕。那不可言喻的三位一体也以不止息的舞蹈为她喝彩，那三位格向她全身注入的优雅吸引了所有人的注意。使徒的荣耀的序列以无以言语的赞美来称颂她，殉道者群体向如此伟大的女王献上各种的敬拜，无数忏悔者的军队持续地向她吟诵，辉煌的童贞女的队伍唱起一首不断的合唱，来尊崇她的荣耀，不甘心的地狱向她嚎叫，而无耻的恶魔以尖叫附和"。[30]

我们可以看到，"天国女王"所具有的以上三个方面的内容在《天堂篇》的圣母形象中都有所反应，也只有了解了这些内容，才能充分了解其中作为天国女王的圣母的形象。

---

[29] *The Golden Legend*, p. 470.

[30] *The Golden Legend*, p. 471.

《天堂篇》23 歌以后，圣母越来越被频繁地提到，这不是说之前与圣母无关，因为整个旅程朝向的目标就是圣母，以及只有圣母才能够帮助达到的三一神。圣母不仅是对于朝圣者但丁拯救的发起者，在他整个旅程中回应他的祷告，差派比阿特丽切和露西亚去帮助引导他，在炼狱中成为美德的模范，而且最终保证这次旅程的完成。不仅如此，圣母也是天国的女王，她是天国的中心，三一神则保留在背景之中，仅仅成为朝圣者注目观看的对象。

在 23 歌中，在人类得救灵魂居所的第八重天，基督率领享天福的全部灵魂荣耀显现，这幕场景应该是天国的提前显现。如果说之前每一重天有各个层级的灵魂向朝圣者但丁显现，为的是指教他关于救恩和历史的问题，这里作为人类灵魂居所的最后一重天，是最适合表达耶稣救赎之功胜利的地方，可以让朝圣者初见天国的辉煌，预尝这一无上的神圣喜悦。在这一场景中，基督先出现，而且着墨不多，似乎只是为了引出圣母的出场。在描写那群灵魂时，已经特别指出："那里，有那朵玫瑰花，神子曾在其中化为肉身"，这显明圣母在得救的灵魂中具有显赫的地位，因为她使基督道成肉身得以实现，与基督有着无可替代的关系。之后把圣母描述为一颗巨大、灿烂、明亮的星星，"这星星在天上压倒众星，在人间也曾压倒芸芸众生"。圣母在天上的特殊位置又通过天使的歌唱赞美，一再突出她作为基督之母的身份，而其他以光体显现的灵魂也一起歌唱，他们把自己的光焰向上伸展，也为表现对圣母的崇高感情，他们一直以圣母在天国的尊号欢唱"天后"（*Regina coeli*）。

《天堂篇》中不断强调圣母与耶稣的相似来突出圣母在天国的地位，比如 25 歌中，圣约翰解释，一般的人升入天国的只有灵魂，而身体在尘世已化为尘土，只有圣母和耶稣是带着肉身进入天国的："身着两件衣裳、待在这幸福的隐修之所的，只有方才飞升的两束光芒"（25：127-128）。两件衣裳即肉体与灵魂，这两束光芒指的就是圣母与耶稣。这表明但丁接受了圣母肉身复活进入天国的观念。在 32 歌，则如前面已提到的，把圣母的面容描述为"与基督最为想象"，（32：86）而且没有什么容貌可以比她"与上帝如此相似"（32：93）。这几乎已经把圣母神化了。

在但丁对于天国秩序的安排中，可以看出他把默修看得比神学更高，比阿特丽切虽为圣母差派，但并不能够带领朝圣者但丁到圣母面前。令人不解的是，甚至也不是圣母直接差派的露齐亚，而是不仅让我们吃惊，也让朝圣者但丁吃惊的贝纳尔多。（31：59）Steven Botterill 在《但丁与神秘主义传统》中提出这一出人意外的转换在《神曲》中具有重要的意义，不但是一个叙述事件的转换，表明朝圣者但丁的旅程的目标不能只是由比阿特丽切转化的人性所代表的神学，而且表明诗人但丁也意识到自己的经验必须超越这些，"要达到像贝尔纳多所代表的默修在今世所品尝到的平安，并要达到一定是超越比阿特丽切的具有神化祝福的永恒生命"。[31]

如前所言，贝纳尔多在布道中所表达的圣母的观念在 13 世纪的圣母崇拜中影响甚剧。他自述是"圣母的忠实信徒"，并且说"那位天后点燃我的全部爱心"。借他之口表达对于圣母在天国

中的特殊地位可以说是最合适不过了。贝纳尔多向朝圣者但丁描述圣母在天国中的形象：

> “你还是该把那一圈圈阶梯仔细观看，
> 直到那最远的一圈，
> 这样，你就会看到天后端坐在上面，
> 这个王国都臣服于她，对她至诚至虔”（31：115-117）。

如果贝尔纳强调她在天国的权柄，而朝圣者但丁眼中所见则是圣母就是天国众光所围绕的中心，所取悦的对象：

> “同样，那片平和的金红色光芒，
> 位于中央，灿烂辉煌，
> 而四面八方的光焰则一概减弱光亮。
> 我看见正是在那中央，
> 有一千多位欢乐喜庆的天使在展翅飞翔，
> 他们各有各的技艺和亮光。
> 我看见这里有一个美女
> 在对他们的玩耍和歌唱露出笑意，
> 她正是所有其他圣者的目光中显示的欢喜”（31：127-135）。

这难道不应该是三一神，或者是基督应该具有的地位吗？所以在天国之中，圣母不仅与基督等量齐观，甚至取代了基督应有的位置。更进一步，在 32 歌，继续讲述圣母作为天国玫瑰的中心，所有的圣徒从她脚下按顺序排列，圣徒与天使在那里都在赞

---

[31] *Dante and the Mystical Tradition,* p. 86.

美颂扬圣母。在 33 歌，藉着贝尔纳的祷告，历数圣母的崇高、伟大和仁爱，是最要求告的对象。接下来则是求告圣母成就贝纳尔多和贝阿特丽切以及其他圣徒为朝圣者献上的祈祷，让他可以观看到三一神的形象。到了这里，可以说圣母发起，最终由圣母完成的旅程结束。因此圣母应该是《神曲》的核心形象，这一形象反映了但丁的圣母崇拜的思想，当然不是他的独创，乃是 13 世纪形成的已经成为普遍的信仰。《神曲》不仅是中世纪学术、科学的大全，也是信仰思想、情感的大全。中世纪对于圣母的信仰基本上都在《神曲》中充分地表达出来。

5. 圣母形象的视觉化特征

13 世纪不仅有神学的大全、诗歌的大全，还有图像的大全。马勒说："13 世纪所有这些被神学家、百科全书作者和圣经注释者表达出来的重要的内容，都在彩绘玻璃和雕塑上得到了表现"。[32]13 世纪的图像如同当时的各种思想一样，虽然不是各种主题和表现方式的起源，却是完善了各种主题和表现方式。当时的图像当然不只有彩绘玻璃和雕塑，还有彩绘本，镶板画等其他视觉形式。

研究《神曲》的学者都注意到了这部作品具有很强的"画面感"或"绘画特征"，[33]下面这部分想要表达的是，这种视觉化的特征尤其在圣母形象中表达出来。第一，我们会发现但丁在对于圣母形象的塑造时有意识借助视觉化的表达来展示圣母的形象

---

[32] *Religious Art in France of The Thirteenth Century*, vi.

[33] 拉法埃莱·坎巴内拉《但丁与<神曲>》，商务印书馆，2016，46 页.

或相关的场景；第二、对于圣母形象的塑造很有可能受到了当时所见的圣母图像的影响，尤其天国被塑造成为以圣母为中心的形象可能就是当时圣母图像的影响下形成的。

单纯从《神曲》的内容就可以看到，但丁很关注当时绘画艺术的发展，据说他自己也有一些绘画的实践，他和乔托是好朋友，《炼狱篇》第 11 歌中特别提到：当时绘画领域最著名的是乔托（Giotto, 1266-1337 年），他取代了之前契马布埃（Cimabue, 1240-1302 年）的地位。他还把阿哥比奥的奥德里西（Oderisi da Gubbio, 1240-1299）放在炼狱之中，并称其为“阿哥比奥的光荣”，认为他是巴黎彩绘本艺术的光荣。而且还了解他的学生波洛尼亚人佛兰科（Franco Bolognese）。可见但丁不仅熟悉意大利的艺术，对于当时欧洲其他地区的艺术也颇有研究。在《炼狱篇》的第 10 歌，他在第一层绝壁下看见了三幅白色大理石浮雕：《受胎告知》、《大卫迎接约柜》和《图拉真皇帝为寡妇伸冤》。但丁说上帝用这种“视而可识的语言”来讲述谦卑的美德。这应该是对于 6 世纪教皇格列高利“图像是不识字之人的圣经”之语的回应。接下来又以人像柱比喻那些因骄傲受惩罚的灵魂。在第 12 歌，又继续描绘了墓地上石碑所雕刻的或旧约、或伪经或神话或历史中骄傲之人受到惩罚的情景。并且评论到：

> “是哪一位擅长运用画笔或雕刻刀的大师，
> 把其中的明暗面和线条刻画得如此精细？
> 即使是一位才华横溢的巨匠也要对此赞叹不已！
> 在那里，死人就像死人，活人就像活人：
> 哪怕一个人目睹真相，也不能

把我弯腰行走时足踏的所有人像，看得比我更清”。

但丁显然对于同时代各地的图像作品非常了解，并且对于中世纪的图像的教化功能也非常重视和肯定。

“受胎告知”事件在《神曲》中被以不同形式描述过三次，明显是塑造圣母最重要的一个场景。第一次就是上面提到的《炼狱》第 10 歌提到的白色大理石浮雕：

“那位曾携带世人含泪期盼多年的和平指令
降临人间的天使
曾打开长期禁止入内的天国之门，
这时他被刻在石壁上，姿态优美，
在我们面前，显得这样栩栩如生，
竟不像是哑口无言的雕像一尊。
人们会发誓说，他是在道‘万福’，
因为在石壁上也刻有那位的肖像，
她正在转动钥匙，把崇高的爱开放；
这句话也刻在她那启动的唇上：
‘我是主的使女’。恰如印章打在蜡上一样”。

在 13、14 世纪的欧洲，随处可见以“受胎告知”为主题的图像，比如现在仍能见到的比萨主教堂飞檐上的浮雕，亚眠主教堂西南门柱像，兰斯主教堂西立面门柱像。意大利的同样主题的镶板画和壁画比较多。最有名的当数但丁的朋友乔托在帕多瓦的斯克罗文尼教堂的祭坛拱门上方所画的《受胎告知》。这一时期的很多的时祷书（book of hours）的开端都会有《受胎告知》的彩

绘图，在祷告时观看默想，成为灵修的重要帮助。[34]所以各个教堂中的这类图像也都会激发观看者对于救恩的这一重要时刻的思想。但丁不仅以此来表达圣母的谦卑，而且把这一事件作为圣母可以成为天国王后的重要依据，因为在这一事件使得基督“道成肉身”，上帝的救恩计划藉着圣母的顺服而实现。在《天堂篇》第 23 歌，31 歌，32 歌都有对于这一场景的描绘和表达。而《炼狱篇》第 10 歌中的雕刻则为这些描绘提供了可供联想的可视化形象，使得读者读到这些诗句的时候，眼前就会出现雕塑的具体形象。

这一时期对于圣母的图像化表达范围非常广泛。马勒指出，13 世纪的圣母图像利用伪经中记载的故事把圣母的整个生平甚至连同她的父母都完整表现于图像之中。[35]当然这些关于圣母的图像如同对圣母表达崇拜的文献一样，都是为了赞美圣母的品德和荣耀。福音书中有关圣母的记载尤其更多地被 13 世纪的图像所描绘，如圣母七喜（The Seven Joys of Mary，包括领报、基督降生、三王来拜、基督复活、基督升天、五旬节圣灵降临、圣母加冕），圣母七哀（The Seven Sorrows of Mary，包括西门预言、逃往埃及、耶稣停留在圣殿、耶稣受刑路上相遇、耶稣被钉、耶稣被取下十字架、耶稣被亚利马太人约瑟埋葬）。当然更多的是《圣母子》、《圣母加冕》、《宝座上的圣母》为题的图像。可以说圣母的各种形象都可以让 14 世纪的读者想到这些视觉对应物，尤其是《炼狱篇》中对于圣母七德的事件的选择，即便其中没有提到，那些内容显然都是要让人联想到相关的图像。

[34] Ann van Dijk, *The Angelic Salutation in Early Byzantine and Medieval*.

[35] *Religious Art in France of The Thirteenth Century*, p. 240.

《天国篇》中对于天国王后的描述也一样都能在图像中找到视觉对应物。所以对于天国的描述，尤其是对于第八重天，即恒星天以上的描述并非如诗人但丁所表达的那样前无古人，没有帮助。且不说伪狄奥尼修的《天阶体制》、博那文图拉的《心向上帝的旅程》以及雷根斯堡（Regensburg）的一个爱尔兰修道士马库斯（Marcus）写于 1150 年左右《汤德尔骑士的异象》（*The Vision of the Knight Tondal*）这些神学或文学的著作可以作为参照，[36]当时的很多以《圣母子》、《圣母加冕》、《宝座上的圣母》为题的图像都表现了以圣母为中心的天堂形象。把《天堂篇》第 23 歌 90-113 行，31 歌 116-135 行，32 歌 85-107 行，与契马布埃《荣耀中的圣母》、杜乔《宝座中的圣母》、乔托《宝座中的圣母》相对照，可能会奇妙地发现这些圣母的图像正是《天堂篇》圣母形象的视觉对应物。这些图像将圣母置于被天使围绕，或者天使和圣徒围绕的宝座上，在金色的背景下，天使与圣徒头戴金色的光环，仰望宝座上的圣母，圣母俨然天国的王后。这些描述圣母的图像实际上传达了当时人们心中天国的形象，就是以圣母为中心，天使与圣徒围绕圣母，一起喜乐歌唱。

巴巴拉·雷诺兹提到乔托的壁画对但丁写作《神曲》的影响，“据说但丁于 1304 年到 1305 年间曾见过乔托在帕多瓦的斯科罗维格尼教堂作的壁画。但丁当时还没有开始写《神曲》，但他对乔托作品的记忆在其后的创作中发挥了作用。壁画的各种新颖、引人的特征，如自然主义色彩的叙事场景、极为个性化的人物互动、如同舞台场景的安排，但丁汲取精华，不仅运用在他对

---

[36] 阿利斯特·E·麦格拉斯《天堂简史》，高民贵 陈晓霞 译，北京大学出版社，2006 年，23 页.

其神圣艺术的描写方面，也运用在他自己作品的人物和事件安排上”。[37]当然不仅乔托的作品，13 世纪是一个图像的时代，大量的描绘圣母的图像与那些表达圣母崇拜的文献一样成为但丁塑造圣母形象的思想和灵感来源。如果说，那些圣母的图像把文献转化成了可视的形象，那么这些可视的形象就成为但丁文学形象的直接来源。巴巴拉·雷诺兹注意到《地狱篇》第五歌中弥诺斯（Minos）形象，受一些教堂比如英格兰圣安德鲁斯教堂中末日绘画的启发，路西弗的形象受佛罗伦萨洗礼堂圆屋顶的镶嵌画中形象的启发，《天堂篇》第六歌可能是但丁在拉维娜维他莱教堂墙上看到的查士丁尼及其随从的镶嵌画获得的灵感。[38]

一般研究古代及中世纪艺术的学者多强调文本先于图像，尤其是对于图像志的研究多强调要找到图像主题依据的文本。正是由于这样的观念，中世纪图像志研究的专家马勒在描述巴黎圣母院北门山花壁面的《圣母加冕》的雕刻时注意到中世纪图像中对于天堂的表现与《神曲》的类似时，提出了这样的看法：“我们当然赞赏卢浮宫安杰利科修士的那幅精妙绘画，画中表现了基督站在唱诗班中为玛利亚戴上加冕的情景，唱诗班由穿着天国色彩衣服的少女、圣徒和殉道者组成。但我们应该公正地对待两个世纪以前的古代大师，他们对同一体裁的处理甚至比安杰利科修士更巧妙。他们像但丁一样让整个天国围绕着圣母形成同心圆，将天国展现在人们眼前，把玛利亚表现为神圣事物的中心，四周环围着‘张着双翼的成千天使，在那里赞美圣母；每个天使都有各

---

[37] 芭芭拉·雷诺兹《全新的但丁》，吴建 张韵非 译，黑龙江教育出版社，2015 年，360 页.

[38] 同上，174 页，297 页.

自的荣光’”。[39]可惜的是马勒只是看到大约创作于 13 世纪的雕塑与《神曲》都把天国塑造成为“围绕着圣母的同心圆”，却未指出二者之间究竟存在着怎样的关系。

马勒这里讲到的是 13 世纪的哥特大教堂，巴黎圣母院，兰斯主教堂，桑利主教堂等各处的圣母加冕的雕塑。我们不知道但丁是否接触到这些雕塑，但按照博伽丘的说法，他至少去过巴黎。[40]马勒也提到，当时整个欧洲都为圣母的形象特别为圣母加冕的形象所着迷，意大利，西班牙、德国都出现了类似的图像，所以但丁应该是对这些图像是比较熟悉的。我觉得马勒的话需要改变一下，不是 13 世纪图像中天国圣母的形象和但丁的相似，而是图像中的天国圣母形象正是《神曲·天堂》中以圣母为中心天堂形象的来源。这也就是为何我们觉得圣母形象，尤其是天国中的圣母形象，具有强烈的视觉化特征的原因。

结语

《神曲》虽不拒绝世俗性的解读，但其主导性的思想和强烈的中世纪信仰的情感必须被考虑到。中世纪的信仰有其特别之处，最突出的就是圣母崇拜，而《神曲》可以说在很大程度上就是这一信仰的表达。圣母是《神曲》的核心形象，她是朝圣者但丁拯救的发起者，是朝圣者但丁和《神曲》中每一个人物祷告的对象，是《炼狱篇》中特别需要的美德的典范，在天国中既是众圣徒和天使瞩目的中心，也是一位高贵荣耀的女王。圣母使得朝

---

[39] *Religious Art in France of The Thirteenth Century*, p. 256.

[40] 博伽丘《但丁传》，广西师范大学出版社，2008 年，14 页.

圣者但丁的旅程开始，她差派比阿特丽切、露齐亚去引导但丁，在某种意义上，我们也可以说维吉尔与贝纳尔多也为圣母所差派，最后也是圣母使得朝圣者但丁能够朝见三一神，旅程得以完满结束。可以说，圣母是《神曲》的开始，也是《神曲》的结束，并且贯穿整部《神曲》。而且，圣母的形象是由 13 世纪综合了各个时代的圣母崇拜的思想和图像表达塑造而成的，因此是这一时代对于圣母信仰的完整表达。对于《神曲》中的圣母形象的系统研究，可以帮助我们更深地理解《神曲》以及《神曲》所处的时代。

卡莉奥佩、摩西与加图
——但丁《神曲. 炼狱篇“第一歌”诠读

CALLIOPE, MOSES AND CATO — AN INTERPRETATION ON THE FIRST CANTO OF DANTE'S *PURGATORIO*

肖剑

XIAO JIAN

Author: Associate Professor, Department of Chinese, Sun Yat-sen University. Researcher in the studies of comparative literature and world literature.

Abstract: This Thesis focuses on the three characters presented by Dante in the "First Canto" of *Purgatorio* – Caliope, Moses and Cato, and analyzes the symbolic meanings of the three representatives, namely, poetics, theology and politics. It combines a detailed analysis of the three themes in the "First Canto" of *Purgatory* with an interpretation of other relevant passages in *Inferno* and *Paradiso*, in order to exhibit Dante's ingenious plot lay-out and his deep concern for poetics, theology and politics.

Key Words: Dante, *Purgatorio,* First Canto

作者：肖剑 中国 中山大学中文系副教授，比较文学与世界文学研究者。

摘要：本文以但丁在《神曲．炼狱篇》“第一歌”中所呈现的三个人物——卡莉奥佩、摩西与加图——为中心，分析这三个代表人物的象征意义，即他们在诗学、神学和政治方面的象征意义。

本文对《炼狱篇》“第一歌”的三大主题进行深入分析，对《地狱篇》和《天堂篇》中的其他相关段落进行深刻解读，以展现但丁巧妙的情节布局构思和他对诗学、神学和政治的深切关注。
关键词：但丁《神曲.炼狱篇》“第一歌”

引言

与《地狱篇》相比,《神曲.炼狱篇》更能展现但丁作为创造型诗人的天才：但丁“地狱”的结构与诸多特征借鉴维吉尔《埃涅阿斯纪》第六卷的冥府神话,而对“炼狱”景观的描绘则几乎前无古人。此外,《炼狱篇》呈现了但丁作为朝圣者、政治家、诗人最为关切的三大主题：《炼狱篇》用史诗般的如椽巨笔传递了但丁心目中的、或许与他时代的正统神学稍有差异的个体信仰；构建了与社会现实紧密联系的、强调独立与自由的政治哲学；展示了他对诗歌技艺的性质与功能、历史与未来的思索。而在作为《炼狱篇》万机之枢的“第一歌”中，但丁借助古典神话与《圣经》意像预示了这三大主题，并在其后的 32 歌中反复加以论证与阐释。笔者将借助但丁在“第一歌”中聚焦的三位人物形象——卡莉奥佩、摩西与加图，探析这三位人物分别象征的但丁对诗歌、神学与政治的终身关切。

《炼狱篇》“第一歌”的开场可谓承前其后：

> “现在,为了航过更美好的水域
> 我才智的小舟把风帆高张
> 前进，留下了后面险恶的海区。

同时，我将为第二个国度歌唱”

“To run through better waters the little ship
of my wit now hoists its sails,
leaving behind it a sea so cruel
and I will sing of that second realm”
（《炼狱篇》1.1-4）。

“航海”意像在古典文学中颇为常见，但丁在《地狱篇》也化用过古希腊史诗《奥德修记》与古罗马史诗《埃涅阿斯记》中的航海隐喻。但丁在《炼狱篇》开场使用鲜明的航海意像，首先点明自己这部作品与古典史诗传统的关联。其次，但丁曾在《地狱篇》第 26 歌改写了荷马《奥德修纪》的结尾：奥德修斯（尤利西斯）没有选择在故乡伊萨卡终老，而是出于对知识的渴望，召集一群伙伴航向象征超越人类知识界限的南极，最终撞上一座海中高山，导致船毁人亡的厄运。而这座坐落在南半球的高山正是炼狱山，但丁由此勾连《地狱篇》与《炼狱篇》的关联：何以古典史诗的英雄尤利西斯无法进入炼狱而朝圣者但丁则顺利扬帆远航？在中世纪的阐释传统中，尤利西斯已成为古典知识人的典型，因拥有智慧而自矜。[1]但丁在《神曲》中暗示，自己早年也是这样一位因热衷哲学而遗忘上帝的知识人。《地狱篇》第 26 歌尤利西斯激励伙伴的话语——“人不应当如野兽一般活着，应以知识为美德”也是但丁早年哲学著作《宴飨篇》的主题。但丁自己在《地狱篇》“第一歌”经历了一次尤利西斯式的海难：“像个逃亡求生的人，喘着气，从大海脱得身来，一到岸边就回顾，看

---

[1] 参阅弗里切罗，《但丁：皈依的诗学》，朱振宇译，北京：华夏出版社 2010 年，第 23-29 页。

浪涛如何险恶凌厉”。[2]由于《神曲》的结构谨严，《地狱》、《炼狱》、《天堂》三部每一歌的主题大致对应，但丁在《地狱篇》第一歌遭遇尤利西式海难而幸免遇难的原因在于，他因知识而来的骄傲之罪已得到神恩的疗治。因此在《炼狱篇》第一歌的开场，但丁即已驶出导致尤利西斯遇难的那片“险恶的海区”，航向“更美好的水域”。[3]

《炼狱篇》“第一歌”序诗中的“航海”意像除了指涉朝圣者但丁在进入炼狱时已治愈部分旧时隐疾这一神学意蕴，还有另一层含义。维吉尔曾在《农事诗》（2.39-41）将写诗的过程比作航海：“inceptumque una decurre laborem / pelagoque volans da vela patenti”（劳作助我飞驰……风帆张满，驶过浩淼大海）。[4]另一位古罗马诗人普洛佩提乌斯（Propertius）也在其《诗集》（3.3.23）提到：“non est ingenii cumba gravanda tui”（切莫让你才智的小舟不堪重负）。[5]但丁《炼狱篇》第一歌的序诗部分的 correre（run through）借用了维吉尔的 decurre（飞驰）；“才智的小舟”则完全译自普洛佩提乌斯的拉丁语 ingenii cumba。

但丁在《天堂篇》第二歌再次阐发了作诗如航行这一传统譬喻：“你们哪，置身于一叶小小的舢舨，为了亲聆乐曲，在后面

---

[2] 但丁，《神曲. 地狱篇》，黄国彬译注，北京：外语教学与研究出版社 2009 年，第 3 页。

[3] 但丁，《神曲. 炼狱篇》，黄国彬译注，第 1 页。

[4] 维吉尔，《农事诗》（2.39-41），转引自 Durling, Robert M., ed. and trans., *The Commedia of Dante Alighieri*, vol. 2: Purgatorio, Oxford University Press, Oxford 2003, p. 26.

[5] 普洛佩提乌斯，《诗集》（3.3.23），转引自 Durling, Robert M., ed. and trans., *The Commedia of Dante Alighieri*, p. 26.

跟随我的船，听它唱着歌驶过浩渺……迎我的水域，从来没有人去过。阿波罗在导航；密涅瓦把惠风扇鼓；九缪斯为我指引大小熊星座”。[6]与《天堂篇》第二歌“从来没有人去过”的水域相对应的，是《炼狱篇》第一歌中“更美好的水域”（better waters）。但丁在此采用比较级，以表明炼狱是处于地狱“险恶海区”与天堂荣光水域的中间地带。此外，由于但丁在《地狱篇》“第一歌”已表明自己“在人生的中途”开启三界之旅，《神曲》描绘的旅程象征人生的旅途，并希冀用自己“一个人”的人生关联“所有人”的人生，引领世人摆脱灵魂陷入幽暗深林的悲惨境地，踏上通往至福的坦途，因此他注重自己诗歌的教化作用，并以神学家奥古斯丁的自传体作品《忏悔录》为楷模：“另一种场合是，一旦提及自己，其他人就会由教导而得到最大的益处……正是这个理由促使奥古斯丁在其《忏悔录》中提及自己，因此在其人生的从坏到好、由好到更好、再由更好到最好的进程中，他润色了自己的典范和教诲。”[7]由此可见，在 “炼狱”这片“更好”而非“最好”的水域，但丁希望自己的诗艺能够发挥更大的作用，成为引渡众生灵魂的希望之舟，驶向美善的至福之境。在《炼狱篇》第一歌的序诗部分，但丁即已点出自己的炼狱之行既是知识之旅、发现之旅，又是诗艺探索之旅，是面向未来的旅程。

---

[6] 但丁，《神曲. 地狱篇》，黄国彬译注，第 15 页。

[7] 但丁，《飨宴》(I，ii，12)，转引自［美］弗里切罗著，朱振宇译:《但丁:皈依的诗学》，第 2 页。

1. 卡莉奥佩与起死回生的诗歌技艺

> “同时，我将为第二个国度歌唱
> 在那里，人的灵魂获得涤洗
> 然后获得条件而升登天堂。
> 在这里，请把诗歌复兴于死地”。
>
> “And I will sing of that second realm
> where the human spirit purges itself
> and becomes worthy to ascend to the Heaven.
> But here let dead poetry rise up again”
> （《炼狱篇》1. 4-7）。

但丁在此处点明自己在《神曲》第二部歌咏的主题——“炼狱”，这是古典史诗开篇点睛的常见笔法，类似维吉尔《埃涅阿斯纪》的开场：“Arma virumque cano（我歌唱：战争和人）”。[8]诗人随即指出自己在《炼狱篇》的深度关切：复兴诗歌艺术，使读者的灵魂得以“净化”；并由此引出即将探讨的重要主题——“何谓好的诗歌？”。

但丁接下来模仿古典诗人，在作诗之前吁求缪斯女神赐予自己灵感：“因为呀，神圣的九缪斯，我属于你们。在这里，卡莉奥佩呀，请你升起片刻”。根据古希腊神话诗人赫西俄德在《神谱》（79-80）中的记载，缪斯九女神是宙斯与记忆女神墨涅摩绪涅（Μνημοσύνη / Mnemosyne）的女儿，掌管诗歌、音乐、舞蹈等与文学艺术相关的技艺。卡莉奥佩（Καλλιόπη / Calliope）是九缪斯之首，司掌史诗与雄辩技艺，据说荷马在《伊利亚特》与维

---

[8] Virgil, *Eclogues. Georgics. Aeneid: Books 1-6*, translated by H. Rushton Fairclough, Loeb Classical Library 63, Harvard University Press, Cambridge MA 1916, p. 262.

吉尔在《埃涅阿斯纪》序歌中吁求的缪斯女神即是卡莉奥佩。但丁在此呼唤卡莉奥佩，渴望自己的作品能够追随荷马与维吉尔，位列伟大史诗的行列。

除了掌管史诗技艺的缪斯女神，卡莉奥佩还有另一重身份：她是古希腊神话中抒情诗人的鼻祖俄耳甫斯（Orpheus）的母亲。俄耳甫斯为了再次见到去世的妻子欧律狄克，曾舍身下到冥府。但丁也在此暗示自己是如俄耳甫斯那般游历过阴间、死而复生的诗人。俄耳甫斯的父亲是古希腊司掌光明、预言、诗歌、音乐的神祇阿波罗。因此，但丁的呼唤“卡莉奥佩呀，请你升起”（Calliope arises [surgit]）也暗示着对光明与复活的企盼。但丁的《地狱篇》始于黄昏，在暗夜将至的时分进入地狱，并在整部《地狱篇》中痴迷于对黑暗的描绘，尤其是代表性人物尤利西斯的旅程始于对太阳的追逐，终于对暗夜的凝视，在如暗夜般未知的命运中走向死亡。《炼狱篇》则始于复活节的黎明，因此《炼狱篇》第一歌被称为“晨曲”（aubade）。“晨曲”传承自普罗旺斯抒情诗，黎明通常被视为情侣分离的悲伤时刻。而《炼狱篇》第一歌则是但丁开启朝圣之旅的伟大时刻，暗示着但丁革新意大利抒情诗歌的雄心。

诗歌革新的主题在《炼狱篇》第二歌更为鲜明地展开。在这一歌中，但丁与维吉尔见到上百个新登上“天使之舟”，即将净罪的亡灵。其中一位自称“卡塞拉”（Casella）的亡灵向但丁打招呼。卡塞拉是意大利翡冷翠（一说皮斯托亚）的音乐家，但丁的好友，曾为但丁的早期诗歌配乐。这时但丁邀请已成为亡灵的卡塞拉为自己吟唱昔日情歌，以安抚自己疲惫的灵魂。于是卡塞拉应邀唱起“爱情在我的心中与我论理”（Amor che ne la mente

mi ragiona）。这是但丁早年作品《飨宴篇》中的一首诗歌。在《飨宴篇》（1.13.12），但丁声称自己的俗语写作将如朝阳般升起，驱散无知心灵的黑暗，让它们易于接受哲学与诗歌。[9]在这段评论之后，但丁开始创作自己的组诗（canzone），“爱情在我的心中与我论理”（Amor che ne la mente mi ragiona）是出现在第二首组诗中的著名诗句。卡塞拉在世时，曾为这首诗歌配乐。这首诗歌中出现的女子被但丁称为“温柔女郎”（la donna gentile），并将其升华为哲理之象征。尽管如此，“温柔女郎”的出现仍成为《飨宴篇》极富争议的一幕，在她身上隐约可见但丁早年陷入情欲的生活与爱情诗歌创作。后来在《神曲.天堂篇》中，贝雅特利齐还为此责问过但丁。

贝雅特丽齐对但丁的责备象征着诗人对自己早年的情欲之殇与爱情诗歌创作的反思。在十三世纪末，法国南部的游吟诗人遍历各地，吟唱清晰活泼的抒情诗篇，其中尤以普罗旺斯诗人创作的颂扬骑士与贵妇爱情生活的“破晓歌”最为著名，成为拉丁语系各民族诗歌甚至德语与英语诗歌的范例。[10]受普罗旺斯抒情诗歌的影响，意大利诗人开始采用俗语与新的格律创作诗歌，在佛罗伦萨之南的托斯卡纳地区形成了“温柔的新体”（Dolce Stil Nuovo）诗派。作为“温柔的新体”诗派的后起之秀，但丁对其诗风有所革新，扬弃了之前因袭普罗旺斯抒情诗的过分沉溺于肉身情欲的粗俗气息，将爱情提升至精神性、思辨性的范畴。在

---

[9] Dante, *Convivio* (1.13.12), 转引自 Ronald L. Martinez, *"L'amoroso canto": Liturgy and Vernacular Lyric in Dante's "Purgatorio"*, in *Dante Studies*, 2009, No. 127, p. 101.

[10] 雷石雨，《但丁和他同时代的抒情诗流派》，载《外国文学研究》，1979 年第 4 期，第 38 页。

《神曲》中，但丁向读者展示了面对自己昔日诗歌之源的复杂心态，对其深受影响的普罗旺斯诗派与温柔新体诗派诗人，既有所指摘又流露出倾慕之情。例如在《炼狱篇》第 26 歌，但丁向温柔新体诗派的代表人物圭多.圭尼泽利（Guido Guinizelli）表达敬意："您的美妙诗篇，只要白话仍流传，在任何时候都会使您所用的墨水显荣"。[11]但也同时批评圭多的诗歌过度刺激读者的不当请欲，因此炼狱中的圭多自称："我还未死亡，就已经用痛悔之情洗涤罪行"。[12]在《炼狱篇》第 26 歌中，但丁还提到 12 世纪的普罗旺斯行吟诗人阿诺.丹尼尔（Arnaut Daniel），借圭多之口赞誉他"驾驭母语要比我更胜一筹。作家以散文写传奇，以诗篇咏爱情，都被他凌驾"。[13]阿诺.丹尼尔是贵族出身的宫廷诗人，其抒情诗歌结构谨慎、情感强烈，为早年但丁所推崇；他创作的六行诗（sestina）曾是但丁效仿的对象。但丁在《论俗语》（II,II,9;II,VI.6;II,X,2;II,XIII,2）多处提到这位诗人，将他作为用母语进行诗歌创作的典范。即便如此，这位优秀诗人的亡灵依然不得不在炼狱中"受烈火继续净化"。[14]

早在《地狱篇》第五歌，但丁已经开始反思世俗抒情诗歌导致的问题。第五歌描述在"灵泊"之外的真实地狱的第一层，因情欲犯罪的亡灵遭受的惩罚。但丁尤其描绘了自己同时代的意大利人保罗与弗兰西斯卡的爱情悲剧：两人因阅读骑士传奇受到鼓惑，犯下不伦之罪。但丁在这对情侣身上看到昔日自我的影子，

[11] 但丁，《神曲 炼狱篇》，黄国彬译注，第 375 页。

[12] 但丁，《神曲 炼狱篇》，黄国彬译注，第 374 页。

[13] 但丁，《神曲 炼狱篇》，黄国彬译注，第 375 页。

[14] 但丁，《神曲 炼狱篇》，黄国彬译注，第 376 页。

并借弗兰西斯卡之口吟诵："爱欲……把我们引向同一条死路"。[15]弗兰西斯卡的诗歌是对圭多.圭尼泽利的诗歌"爱总栖息在温柔的心灵"（Al cor gentil rempaira sempre Amore）与但丁《新生》第 20 首"爱神和柔肠是二而一"（Amore e′ l cor gentil sono una cosa）的改写，表明但丁在接受基督教神学之后对欲爱之罪的认识。"爱欲导致死亡"的观点承接奥古斯丁的观点：在《忏悔录》（1.13），奥古斯丁认为过分沉溺于情欲的泥潭将导致人的灵魂背向天主——生命的真实源泉，最终导致灵魂的死亡："还有比我这个不知可怜自己的可怜人，只知哭狄多的殉情而不知哭自己因不爱你天主、我心灵的光明、灵魂的粮食、孕育我精神思想的力量而死亡的人更可怜吗？"[16]与之对应，但丁在《地狱篇》第五歌描述自己听完弗兰西斯卡的讲述之后，因"同情"而"哀伤不已"，并且"像一具死尸倒卧在地"，[17]暗示自己曾经历由不当之爱导致的灵魂死亡。

与爱欲之殇这一神学主题密切关联的，是文学艺术的教化功能问题。奥古斯丁在《上帝之城》、《忏悔录》等作品中都表达过他对世俗文艺的反思。他认为一个人在少年时代的阅读经历将塑造其今后的人生，因此文艺作品的教化功能至关重要。而世俗文艺、尤其是戏剧与诗歌习惯于借助文字虚构来刺激人的卑下欲望，败坏道德风习、导致年轻人行为邪僻：戏剧与诗歌中对欲望的过度渲染导致"灵魂通过肉体的感官而陷溺于对（虚假）美好的爱恋之中。这些事物奔向虚无，它们用传染性的欲望来撕裂我

---

[15] 但丁，《神曲 地狱篇》，黄国彬译注，第 82 页。

[16] 奥古斯丁，《忏悔录》，周士良译，第 15 页。

[17] 但丁，《神曲 地狱篇》，黄国彬译注，第 84 页。

们的灵魂”。[18]与此对应，奥古斯丁认为世俗文艺的优势在于可以反映受造世界的部分善好，但其危险也在于往往使读者沉溺于这些较低层级的善好，而遗忘朝向终极善好（上帝）的使命：“一个人的灵魂不论转向哪一面，除非投入你的怀抱，否则即使倾心于你以外和身外美丽的事物，也只能陷入痛苦之中，而这些美好的事物，如不来自你，便不存在……这一切，我当时并不知道，我所爱的只是低级的美，我走向深渊”。[19]但丁显然承继了奥古斯丁对世俗文艺的批判观点。在《炼狱篇》第二歌，当“天使之舟”上的众亡灵见到但丁，“每个人都凝神望着我的面孔，仿佛忘记了要向美善竞弛”，[20]由此暗示但丁承认自己早年的抒情诗创作在功能上的缺陷。而在《新生》结尾，贝雅特丽齐的死亡也让诗人自己不得不直面死亡的威胁，承认包括爱情在内的人间事物的必朽，从而渴望神恩的降临。

> “在这里，卡莉奥佩呀，请你升起片刻，
> 用你当时的妙音，紧跟我的歌。
> 那妙音，可怜的众鹊听后遭受打击，
> 得不到神祇开恩。”
> “And here let Calliope arise somewhat,
> accompanying my song with that sound
> of which the wretched Magpies so felt
> the blow that they despaired of pardon”
> （《炼狱篇》I. 9-12）。

---

[18] 奥古斯丁，《忏悔录》，周士良译，第 65 页。

[19] 奥古斯丁，《忏悔录》，周士良译，第 64；68 页。

[20] 但丁，《神曲. 炼狱篇》，黄国彬译注，第 22 页。

《炼狱篇》第一歌紧接着点明世俗诗歌的问题：由于“得不到神祇开恩”，[21]世俗抒情诗人尤如可怜的饶舌的喜鹊，在与卡莉奥佩的诗艺竞赛中居于下流。但丁在此化用了古罗马诗人奥维德《变形记》（5.294-678）的著名神话：埃马忒亚（Emathia）王庇厄洛斯（Pierus）有九个女儿，名字与九缪斯一样。这九个女儿嚣张傲慢，竟向九缪斯挑战，比试诗歌技艺。九缪斯派卡莉奥佩为代表，击败了庇厄洛斯的九个女儿，并将她们变成聒噪的喜鹊。出现在奥维德《变形记》卷五的这个故事与《变形记》其它故事一样，暗示诗人奥维德对希腊诸神并无崇敬之情：神祇要么靠强力，要么靠身体变形的骗术来引起世人的恐惧。[22]而在但丁的改写中，卡莉奥佩这一古典缪斯已具有基督教色彩，与之竞艺的厄洛斯的女儿们则是世俗作家的象征。但丁在《论俗语》（1.2.7）论证动物不会说话时就援引了奥维德这个故事，并认为奥维德的“喜鹊”只会模仿人类的声音，并不会真正言说。他在《飨宴篇》（3.7.8-9）也提到类似观点：“喜鹊只能复制声音，由于欠缺理性，它们的发声只能是模仿”。[23]而在《炼狱篇》第一歌，“喜鹊”象征着傲慢、渎神的世俗诗人，因为远离真理，他们的作品空洞无物，只能因袭前人、无法从事真正的创造。与他们相反，但丁宣称自己站在获胜者一方，属于“神圣的”九缪斯，他将在卡莉奥佩圣洁妙音的协助之下，使“诗歌复兴于死地”。

---

[21] 但丁，《神曲. 炼狱篇》，黄国彬译注，第 1 页。

[22] Jessica Ievenstein, “Resurrecting Ovid’s Pierides: Dante’s Invocation to Calliope in Purgatorio”, in *Dante Studies*, 2008, No. 126, p.3.

[23] 但丁，《论俗语》（1.2.7），《飨宴篇》（3.7.8），转引自 Jessica Ievenstein, “Resurrecting Ovid’s Pierides: Dante’s Invocation to Calliope in Purgatorio”, pp. 7-8.

2. 摩西与“出埃及记”隐喻

《炼狱篇》“第一歌”第 13 至 18 行构成了一个新的开端：如果说 13 行之前的诗句构成了这一歌的“序歌”，第 13 至 18 行则是真实叙事的开场：

> “地狱的死气，叫我的胸怀和双眸
> 受尽折磨。我从里面一出来，
> 东方那块蓝宝石的渥彩，就柔柔
> 在碧空澄澈的容颜上，自天顶一带
> 凝聚。一直向第一个圆圈流滴，
> 使我的双眸再度感到愉快”。
> “Dolce color d’orïental zaffiro
> che s’accoglieva nel sereno aspetto
> del mezzo, puro infino al primo giro
> a li occhi miei ricominciò diletto,
> tosto ch'io usci’ fuor de 1’aura morta
> che m’avea contristati li occhi e ‘1 petto”
> （《炼狱篇》I.13-18）。

以辛格尔顿（Singleton）[24]为首的诸多《神曲》研究者一致认为，但丁在此采用了《旧约. 出埃及记》的意像。其中一处最为明显的指涉是“东方那块蓝宝石”，以此关联《出埃及记》（24:10）：“他们看见以色列的神、他脚下仿佛有平铺的蓝宝石、如同天色明净”。辛格尔顿指出，“出埃及记”的意像是但丁时代的神学表达皈依的常见隐喻，但丁曾在解释自己《神学》创

---

[24] Charles S. Singleton, “In Exitu Israel de Aegypto”, in *Dante Studies*, No. 118 (2000), p. 169.

作的《致斯加拉亲王书》中重点借助这个隐喻，阐发自己“寓意写作”（allegorical writing）的特点：“我这部作品的意义不是简单的，反之可以说是多义的。第一种可以称为字义的意义，第二种可以称为讽喻的或神秘的意义……”。[25]为了让读者对“寓意写作”有更清晰地认识，他特意列举《旧约.诗篇》（114:1）：“以色列出了埃及，雅各离开说异言之民，那是犹太是主的圣所，以色列是它的领土”；并解释道：“如果只看字义，这句诗对我们说的是在摩西时代以色列的儿女离开埃及；如果看它的讽喻意义，它说的是基督为我们赎罪；如果看它的道德意义，它说的是灵魂从罪恶的哀伤悲惨中转入蒙恩的状态；如果看它的神秘意义，它说的是神圣的灵魂摆脱尘躯的奴役而享受得永光的自由”。[26]但丁继而声称自己的《神曲》写作模仿《圣经》，至少有两重主题：一是“就字面意义来说，不外乎灵魂在死后的情况”；二是讽喻方面的意义“人，由他自由意志的选择，照其功或过，应该得到正义的赏或罚”。

由于“出埃及记”这一意象既可以指摩西率领以色列民摆脱埃及奴役的重大历史事件，符合但丁振兴意大利民族的政治关切；又可以喻指灵魂摆脱肉身罪恶奴役、进入绝对自由的精神境界，与但丁的神学主张暗和，因此他在《神曲》中多次使用“出埃及记”意像来指涉自己诗歌的主题。从《地狱篇》、《炼狱篇》直至《天堂篇》第 25 歌贝雅特丽齐归纳但丁的旅程:“被允许在他的战斗生活结束以前，从埃及到耶路撒冷来看”（25.55-

---

[25] 但丁，《致斯加拉亲王书》，缪灵珠译，《缪灵珠美学译文集》（第一卷），北京：中国人民大学出版社 1998 年，第 308 页。

[26] 但丁，《致斯加拉亲王书》，缪灵珠译，第 309 页。

57），“出埃及”的意像频繁出现，贯穿《神曲》三部。在《地狱篇》“第一歌”，深陷幽暗森林（象征肉身之罪）的朝圣者试图逃离，并瞥见远处山顶的行星“灿然”的光辉。这颗行星最后被揭示为太阳，它的光芒来自天庭，“行星的光辉”实质是上帝之光。因此这是一幅喻指灵魂逃离黑暗、进入光明圣境的典型的“皈依”（conversion）场景。“出埃及记”成为这场皈依之旅的主要范式：在逃离幽暗森林的过程中，但丁采用的“航海”隐喻暗示其与以色列民逃离埃及、“出红海”的关联：“像个逃亡求生的人，喘着气，从大海脱得身来，一到岸边就回顾，看浪涛如何险恶凌厉”[27]然后朝圣者进入“荒凉无人”的斜坡，在山坡上遭遇三只野兽。这一场景让读者联想到越过红海的以色列民进入“荒凉无人”的沙漠，在荒漠中遇见犹如猛兽般的各种试探：诱惑、阻碍与挫败。

如果说《地狱篇》序诗中只是采用了几处和《出埃及记》相关的意像，《炼狱篇》序诗对《出埃及记》故事的借用则更为明显。例如“第一歌”第 13-18 行采采用扬抑抑格（dactylic rhythm）;每一行结尾的单词多采用双音节辅音“zaffiro”、“aspetto”、“diletto”、“petto”；每一诗行与各诗行末尾大量间隔使用代表液体声音的韵母“o”或“a”，营造出连续、缓慢、如波浪般的音乐声。通过分音重读“orïental”强调“东方”，暗示与《出埃及记》相关的“红海”、“东方如蓝宝石般的天空”等意像。此外，“dolce”（甜美）、“sereno”（宁谧）、“puro”（纯净）、“diletto”（喜悦）等词汇暗示但丁现在置身

---

[27] 但丁，《神曲. 地狱篇》，黄国彬译注，第 3 页。

之所的美好，与前面“auramorta”（死气沉沉）的“contristati”（伤心）之地形成鲜明对照，表明朝圣者已成功逃离“埃及”（地狱）。[28]

在《炼狱篇》“第一歌”，但丁试图将朝圣者在炼狱山脚仰望天庭景观的行为与《出埃及记》中以色列长老的行为做一类比。根据《出埃及记》（24:9-10）的记载：“摩西、亚伦、拿答、亚比户、并以色列长老中的七十人，都上了山。他们看见以色列的神、他脚下仿佛有平铺的蓝宝石、如同天色明净”。在《出埃及记》原文的故事中，提及以色列长老看见蓝宝石般的天空不过是暗示他们没有能力直接见到上帝的真容，见到的只是天堂的底层部分；[29]在后面的叙事中，唯有摩西上到西奈山顶，与上帝有更密切的接触:“耶和华的荣耀在山顶上、在以色列人眼前、形状如烈火”(《出埃及记》24:17)。但丁描述自己见到东方如“蓝宝石的渥彩”般的天空，实际在暗示他目前如同以色列的长老，还没有能力直接见到上帝。但丁在此使用了柏拉图《理想国》中的“洞穴”喻，刚从洞穴（地狱）中出来的人，眼睛无法直视太阳的光辉，因此只能见到太阳的“中介物”（del mezzo）——从天顶至地平线（“第一个天环”）[30]的澄澈碧空。

---

[28] Caron Ann Cioffi，"'Dolce color d'orïental zaffiro': A Gloss on 'Purgatorio'" 1.13，in *Modern Philology*, Vol. 82, No. 4 (May, 1985), pp. 355-356.

[29] Caron Ann Cioffi，"'Dolce color d'orïental zaffiro': A Gloss on 'Purgatorio'" 1.13，p. 356.

[30] 《炼狱》“第一歌”第 17 行中的“第一个天环”（the first circle）指地平线，因为它可以被大致感知。而其他天环（诸如子午线和赤道）只能被想象。参阅 Durling, Robert M., ed. and trans. *The Commedia of Dante Alighier*i , vol. 2: Purgatorio, Oxford : Oxford University Press, 2003, p. 27.

要待及炼狱之行将近结束，但丁的“精神之眼”得到全然净化，那时才具备直接凝视神圣者的能力。在《炼狱篇》第 31 歌 112-32 行，但丁描绘了自己的精神之眼得以净化的过程：在凯旋车右边舞蹈的、象征三枢德的三位美丽女性，看得更深、更远，她们将协助但丁望入贝雅特丽齐的眼睛。贝雅特丽齐象征智能，但丁要透过贝雅特丽齐的眼睛才能看到上帝的圣智。在但丁凝望之际，象征基督神人二性的鹰狮映入贝雅特丽齐的眼睛，向但丁展示基督教教义中最大的秘密。[31]但是朝圣者此时所见也只是贝雅特丽齐所反射的神圣之光，他只能领会部分的神秘奥义。直到《天堂篇》的终曲（第 33 歌第 115-145 行），但丁才能直接目睹圣光，窥视最深的天机：“凝望时我的目力增强……同一的外表就在我眼前呈现不同的形象。在高光深邃无边的皦皦本体，出现三个光环……在光环内，在光环本身的华彩上，仿佛绘着我们人类的面容”。[32]

辛格尔顿（Singleton）认为，但丁在《神曲》中以“出埃及记”故事为原型，至少描述了两次“皈依”（conversion）之旅。第一次出现在《地狱篇》开场，朝圣者原本计划登山以接近行星的光源，结果却下坠进入全然黑暗的地狱，喻示这次皈依以失败告终。第二次皈依始于《炼狱篇》第一歌，终于《天堂篇》最末一歌，朝圣者上升至最高天，在如火焰般流转的粲然光辉中与至圣者合而为一，是一次成功的皈依。因此朝圣者在《地狱篇》开场试图登山的企图失败，经历了长时间下降的地狱之旅，

---

[31] 但丁，《神曲. 炼狱篇》，黄国彬译注，第 464-465 页。

[32] 但丁，《神曲. 天堂篇》，黄国彬译注，第 473-474 页。

然后再次登山，最后获得成功。但丁的情节设计符合基督教教义：人的灵魂若要上升，必须先下降，首先学会谦卑。

在《天堂篇》第七歌，贝雅特丽齐向但丁讲述基督何以为了救赎人类而道成肉身：人类的始祖犯了僭越与骄傲之罪——意欲“与神相似”（sicut dii），上升为神。[33]由于有罪的人无法为自己净罪，上帝派神子道成肉身。上帝救赎世人的过程是数次“下降”的过程：神子首先降身为人，再降至坟墓，降至地狱。通过持续的下降，基督最后治愈了人意图僭越上升的骄傲之罪。因此，“通过下降的上升”（descent-ascent）[34]是基督救赎世人的基本范式，而世人若要获得救赎，也应当效仿基督的生活，学会谦卑。所以但丁在《炼狱篇》序歌中特别强调“谦卑”这一美德：要攀登炼狱山，必须用代表谦卑的柔滑的灯芯草束腰。《炼狱篇》第一歌最后的诗行“那株卑微的植物，一经维吉尔采撷，马上在被拔的地方复活如初”说明象征“谦卑”的灯芯草具有复活的功能：在《炼狱篇》开场的朝圣者已经远离邪恶，获得上升必要的谦卑美德，是“复活”的新人。

加图与自由

“见身边有个老者单独而立。
他披着长胡，中间夹杂着斑白。
那四颗神圣的星发出炯芒，
以光辉照耀着他的脸颊，

---

[33] Charles S. Singleton, “In Exitu Israel de Aegypto”, in *Dante Studies*, No. 118 (2000), p.175.
[34] Charles S. Singleton, “In Exitu Israel de Aegypto”, p. 175.

结果我仿佛看见他和太阳相望。”

“I saw close by me a solitary old man,
Long was his beard and mixed with white hair
The rays of the four holy lights
so adorned his face with brightness that
I saw him as if the sun had been before him”
（《炼狱篇》I. 31-39）。

《炼狱篇》第一歌出现的“老者”为公元前 1 世纪的古罗马政治家加图（Marcus Porcius Cato），他是斯多亚哲学学派信徒，拥护罗马共和，反对凯撒、庞培、克拉苏的“前三巨头”同盟。在罗马内战爆发之后，他转而支持庞培，与凯撒为敌。在法萨罗斯战役（公元前 48 年）后逃亡北非，听到庞培在塔普苏斯（Thapsus）被凯撒军队击败的消息后，在乌提卡（Utica）自杀。在古罗马时期，加图是热爱共和、维护政治自由的典范，为哲学家西塞罗、史家李维、诗人卢卡努斯所推崇。但丁在此显然接续了古典传统，在字里行间对加图表达了崇高敬意：加图庄严的脸庞辉映着四颗神圣的星辉，暗示加图是古典哲学“四主德”（cardinal virtues）的代表——智慧、正义、勇敢与节制。对加图外貌的描述“斑白的长胡与长发”等与《出埃及记》中的摩西外貌肖似，暗示在但丁的心目中加图是摩西一般的人物：在接下来的段落中，读者将见到加图是“炼狱”的守护者、是上帝任命的“立法者”（law giver）。“我仿佛看见他和太阳相望”再次接续“洞穴喻”的主题，朝圣者但丁犹如以色列长老，此时尚无法直视太阳（上帝），唯有德行完备者加图（摩西）才能直接“和太阳相望”。《炼狱篇》“第一歌”用将近一半的篇幅描述了但丁、维吉尔与加图的相遇，在第 74-75 行，维吉尔赞美加图：“衣褐

脱下后，到了大日子就烨烨生辉”，暗示加图的自杀是犹如耶稣一般的自我献祭。

然而，但丁将“自杀者”加图设置为炼狱看守者的情节不仅与基督教伦理相违背，也与但丁在《神曲》中对其他“自杀者”的处理相矛盾。在《地狱篇》第十三歌，但丁描述了自杀者们死后的境地：他们被罚进入地狱第七层第二圈，变成悲惨的树林，以惩诫生前轻视自己人形肉身之罪。但丁在此处对自杀者死后命运的揭示符合奥古斯丁以及阿奎那对上帝诫命的解读“不可杀人”（you shalt not kill），[35]自杀者对自己的肉身施暴，也是某种形式的“杀人”。然而，但丁在《神曲》中对“自杀者”身后命运的刻画并没有完全依循基督教传统，除了让自杀者加图成为炼狱看守者而外，他还将古罗马另一位著名的“自杀者”卢克莱丝放置在“灵泊”（limbo）之中，与其他生于耶稣之前的古圣先贤共享殊荣。

何以但丁会在《神曲》中以前后不一致的态度对待自杀者，并尤其赋予加图以无上的荣誉？要回答这一问题，必须考察古典与基督教对待自杀问题的两种截然不同的文化。由于卢克莱丝与加图的自杀都是罗马政治史上的重要事件，并且时常在罗马作家与基督教思想家的笔下并列出现，考察卢克莱丝将有助于理解但丁对加图的评价。卢克莱丝是生于罗马王政末期的贵族妇女，她在不幸被国王“高傲者塔昆”之子凌辱之后自杀，在自杀前召集丈夫、父兄自证清白，由此激励以布鲁图斯为首的罗马贵族为荣誉而战，驱逐了国王“高傲者塔昆”，创建罗马共和政体。史家

---

[35] Leah Schwebel, “The Pagan Suicide”, in *Medium Aevum*, 2018, Vol. 87, No. 1 (2018), p. 106.

李维在《罗马建城史》（*Ab Urbe Condita*）中对卢克莱丝赋予极高赞誉，认为她的自杀是“坚贞”这一罗马女性美德的极致体现，并由此激励罗马贵族去追求“荣誉”这一男性美德：“corpus est tantum violatum, animus insons; mors testis erit”（我的肉体虽遭玷污，灵魂却清白无垢，死亡将作我的证人）。[36]

在李维倡导的罗马朴素的公共道德之外，罗马盛行的斯多亚哲学也认为自杀是个体展示自身的自由意志，以对抗外部厄运的最佳体现。例如罗马斯多亚派的代表人物塞涅卡在面对尼禄皇帝的赐死时镇定自若，并模仿《斐多篇》中的苏格拉底饮鸩自尽。在指导年轻朋友如何过有美德的生活的书信中，塞涅卡将加图视为斯多亚学派的道德典范。西塞罗称加图为“所有美德的作者”(omnium virtutum auctore,《善与恶的边界》4.17)；[37]在史诗《法萨罗斯纪》（*Pharsalia*, 2.372-90）中，诗人卢卡努斯将加图刻画为道理与理智的典范。

然而，与罗马文化不同的是，由于基督教早期因向往天国美好生活的“殉道”事件时有发生，为了制止这类毫无意义的放弃现世生活的行为，早期教父严厉谴责信徒的自杀冲动。[38]奥古斯丁在《上帝之城》卷一特意攻击罗马人的道德偶像——卢克莱斯与加图，以说明自杀是违反上帝律令的“杀人”（homicide），是罪而非美德。他将罗马作家李维、奥维德、西塞罗、塞涅卡和卢卡努斯所倡导的卢克莱丝与加图的美德——“对荣誉的热爱”改

---

[36] Livy, *Ab urbe condita*, trans. B.O. Foster et al., 14 vols, Loeb Classical Library (Cambridge, Mass., 1919-59), I. 58; p. 202.

[37] Leah Schwebel, “The Pagan Suicide”, p. 106.

[38] Miriam Griffin, “Philosophy, Cato and Roman Suicide”, in Greece & Rome, Vol. 33, No.1 (Apr., 1986), p. 69.

写成他们的过失，并认为这是异教罗马的普遍问题。奥古斯丁首先攻击将卢克莱丝的自杀视为捍卫贞洁的观点，他认为如若卢克莱丝的意志没有屈从塔昆的强力，则她的贞洁并未受到玷污，因此卢克莱丝并没有理由自杀。卢克莱丝的自杀暗示她的意志最终屈从了塔昆的强力，因此她成为通奸者。在奥古斯丁的改写之下，原本作为罗马女性美德典范的卢克莱丝犯了两重罪——通奸和杀人。

在用较长篇幅批判卢克莱丝的自杀之后，奥古斯丁继而攻击加图。由于意识到加图作为“所有美德的作者”（omnium virtutum auctor）在罗马人心目中的地位，奥古斯丁首先将矛头指向加图无可匹敌的荣誉，驳斥罗马人的荣誉观。他认为罗马人对荣誉的过度追求正是罗马的罪性所在：荣誉之爱容易滋生自大骄傲的情绪，认为自己凌驾于众人之上；其次，荣誉之爱容易转变成统治他人的欲望，罗马帝国的杀戮征服也正是这种统治欲在作祟。因此，加图的“美德”不过是罗马人罪性的体现——荣誉之爱包含着自我中心的动机。[39]接下来，奥古斯丁认为应该谴责加图的自杀，因为这是他软弱而非坚毅的表现：“（自杀的念头）出自一个虚弱而非刚健的心灵，这一行为展示的并非是对抗不名誉的自我尊重，而是无法承受厄运的虚弱”。[40]

《神曲》评注者指出，但丁在地狱第七层第二圈表示对自杀者的惩戒时，借用了奥古斯丁的观点。此间幽魂、西西里派著名诗人皮埃. 德拉维雅（Pier della Vigna）的话语“我的心灵，由于

---

[39] Leah Schwebel, “The Pagan Suicide”, p. 113.

[40] Augustine, *De civitate Dei*, trans. George E. McCracken, 7 vols, Loeb Classical Library (Cambridge, Mass., 1957-1972), I. 20; p.100.

不甘受辱，以为死了就没有受侮之虞，使我不公正地对待公正的自我（made me unjust against my just self）”[41]被评注者认为是但丁有意对奥古斯丁《上帝之城》中卢克莱丝话语的模仿。而对皮埃幽魂遭受的残酷惩罚的描述也符合基督教对待自杀问题的正统观点。但是，但丁对自杀者的评价并不一致。在处理卢克莱丝与加图身后的命运时，他更多承接罗马作家的观点。根据史家李维的看法，通过公开自己的私人叙事，卢克莱丝将私人事件转化为重大政治事件，是罗马美德的懿范。评注家认为但丁在《天堂篇》第六歌的描述是对李维《罗马建城史》中这段评论的回应：“你知道，萨比努斯的妇女遇袭，到卢克瑞提亚蒙耻期间，神鹰随七王征服领邦时有什么事迹。你知道，它获显赫的罗马人高擎……”。[42]但丁将卢克莱丝受辱与罗马建城早期劫掠萨比努斯部落妇女的事件相关联，认为二者是促进罗马建国的关键时刻：前者导致罗马王政的稳固，后者激励罗马共和的出现。因此，但丁将卢克莱丝与创建罗马共和的布鲁图斯一道放置在地狱之外的“灵泊”，与埃涅阿斯、凯撒大帝等“罗马之父”共享殊荣。

与卢克莱丝类似，但丁笔下的加图也更多地浸润着罗马诗人卢卡努斯《法萨罗斯纪》（*Pharsalia*）的色彩。但丁在《地狱篇》第 14 歌、自杀者丛林边缘对加图的提及“我们驻足于边缘之边，脚下所踩的沙地又干又厚。那一片沙地，和加图双足所履的一样”[43]被认为是化用了卢卡努斯《法萨罗斯纪》中对加图跨越利比亚沙漠的描述。而但丁在《炼狱篇》第一、二歌中塑造的加

---

[41] 但丁，《神曲. 地狱篇》，黄国彬译注，第 204 页。

[42] 但丁，《神曲. 天堂篇》，黄国彬译注，第 68 页。

[43] 但丁，《神曲. 地狱篇》，黄国彬译注，第 215 页。

图形象被公认为受卢卡努斯加图赞美诗的影响："加图是美德的唯一守护者（virtutis iam sola fides）"。但丁笔下的加图不仅是美德的典范，而且他的自杀也如同耶稣的自我献祭，应受赞颂而非谴责。

Simone Marchesi 等但丁研究者认为，但丁在《神曲》中与奥古斯丁立场的差异主要体现在对加图的评价上，实质是对待政治荣誉的差异。[44]奥古斯丁认为，罗马人的政治荣誉表现为征服的欲望。在这位神学家看来，征服或统治他人的欲望是一种罪，体现出人的自我中心：企图凌驾于他人之上、成为神的僭越之举。因此他对人间世俗政治的评价较为负面，认为"地上之城"的功业转瞬即逝，不具有永恒价值。但丁对政治的看法更接近古典传统，类似于亚里士多德在《尼各马可伦理学》中的论述：重大的荣誉是与伟大的灵魂相联系的品质。[45]在《论世界帝国》（2.6），但丁再度援引亚里士多德的《政治学》和《伦理学》以说明"罗马人是天生的统治者……是凭借公理而取得世界统治权的"。[46]此外，但丁认为罗马的统治是出于"对祖国真正的热爱"（sincerus amor pro patria），因此是正义、仁慈、无私的，"罗马政权的目的就是要取得共同利益"。[47]因此但丁称加图的自杀是"殉道"，是为罗马、为共同体利益牺牲自我的凌然壮举。

---

[44] Simone Marchesi, *Dante and Augustine: Linguistics, Poetics, Hermeneutics* (Toronto, 2011), p. 161.

[45] 亚里士多德，《尼各马可伦理学》，廖申白译，北京：商务印书馆 2003 年，第 113 页。

[46] 但丁，《论世界帝国》，朱虹译，北京：商务印书馆 2018 年，第 45 页。

[47] 但丁，《论世界帝国》，朱虹译，第 41 页。

此外，在《论世界帝国》第二卷，但丁还特别指出加图是自由精神的象征："还有马克斯.加图这位追求真正自由的严峻的卫士，他的献身精神是笔墨难以形容的"。[48]由于但丁自称他的《神曲》写作具有多义性，《炼狱篇》中作为自由象征的加图也有二层含义：一是作为反抗暴君的政治自由的化身。但丁曾在《论世界帝国》（2.5）援引西塞罗对加图的评论："加图的情况跟那些跑到非洲投奔凯撒的人不能相提并论；如果那些人自杀了，这可以理解为一生放任不羁的结果，而加图的本性却是非常严肃的，这种严肃性始终贯穿在他的品格之中，他时刻记住自己的决心，宁死不向暴君低头"。[49]此外，加图还是灵魂摆脱肉身罪恶束缚的灵性自由的化身。这是但丁一再强调的他的《神曲》创作的主题：引领"神圣的灵魂摆脱尘驱的奴役而享得永光的自由"。[50]由于在但丁看来，加图"为了激发世人对自由的热爱，表现出他高度珍视自由"、"宁可慨然抛弃生命也不肯作为奴隶而活着"，[51]由他作为炼狱的看守者最为适合，《炼狱篇》是一首关于精神摆脱肉欲奴役、自我净化的自由之歌。

---

[48] 但丁，《论世界帝国》，朱虹译，第 40 页。

[49] 西塞罗，《论义务》（I.112），转引自但丁，《论世界帝国》，朱虹译，北京：商务印书馆 2018 年，第 41 页。

[50] 但丁，《致斯加拉亲王书》，第 309 页。

[51] 但丁，《论世界帝国》，朱虹译，第 40 页。

结语

《炼狱篇》的另一显著特征是但丁有意使其与现实教会的敬拜仪式相关联。但丁“炼狱”中朝圣者的上升以黎明、正午、黄昏和夜晚为标志，暗示但丁以一天中的“祈祷时辰”（canonical hours）来对应炼狱山上的时间。但丁曾在《飨宴篇》（Convicio 3. 6. 2-3；4. 23. 14）谈及“祈祷时辰”（canonical hours），中世纪社会亦根据“祈祷时辰”来安排一天的生活。“朝圣者”炼狱之行与现世教会的礼拜时间同步，暗示着作者但丁勾连“一个人”与“所有人”生活的企图。与之相应，《炼狱篇》弥漫着大量教会礼仪歌曲（official liturgies）：但丁改编或援引了一系列礼仪元素——圣歌、赞美诗、颂歌、对经（antiphons）、弥撒正典（the canon of the Mass）等。[52]《炼狱篇》中的拉丁语礼仪歌曲与诗人自己的俗语诗歌在某些关键时刻形成饶有趣味的“对话”。

《炼狱篇》第一歌的抒情之美部分源于其强烈的礼仪基调。从开场序歌“Per correr migliori acque alza le vele / omai la navicella del mio ingegno”（现在为了航过更美好的水域，我才智的小舟把风帆高张前进）开始，但丁赞美神圣救赎的可能性。亦如写作《忏悔录》的奥古斯丁，他将对过去的回忆与对未来的盼望糅合在一起，回顾导致生命溺亡的罪恶的残酷海洋，并展望一个因恩典而得医治的美好新世界。因为教会礼仪本质上是救恩历史的象征性重演，它构成了朝圣者“得享永光自由”戏剧的理想背景。因此，不仅在《炼狱篇》第一歌充斥着俗语诗歌与礼仪歌曲的大

---

[52] Ronald L. Martinez, “L’amoroso canto: Liturgy and Vernacular Lyric in Dante’s Purgatorio”, in *Dante Studies*, No. 127 (2009), p. 93.

量对话，但丁还逐渐用基督教赞美诗取代了世俗抒情诗歌。在紧接着的《炼狱篇》第二歌，读者将看到已渡过险恶海区、登上“天使之舟”的有福亡灵齐唱《旧约. 诗篇》中的赞美诗:“In exitu Israel de Aegypto”（以色列出了埃及）。

 SD 66,2 (2021), pp. 146-166

修辞家维吉尔：《神曲》中的贺拉斯《诗艺》与人文主义萌芽[1]

RHETORICIST VIRGIL: HORACE'S *ARS POETICA* IN THE *COMMEDIA* AND THE GERMINATION OF HUMANISM

常无名

CHANG WUMING

Author: PhD (Brown University), post-graduate (Italian Studies, School of Foreign Languages, PKU), researcher in the Italian literature and culture.

Abstract: Recent studies have emphasized Dante's rejection, in the *Commedia*, of both Florentine vernacular authors' proto-

---

[1] 《论俗语》的文本引自 Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, ed. P. V. Mengaldo, in Dante Alighieri, *Opere minori*, 3.1 (Milano-Napoli, 1996 [orig. 1979]), pp. 3-240.《神曲》文本引自 Dante Alighieri, *La commedia secondo l'antica vulgata*, a c. di G. Petrocchi (Firenze 1994); 中文翻译引自但丁，《神曲》，田德望译，（北京 1990-2001）。但丁其它作品的文本引自 Dante Alighieri, *Le opere di Dante. Testo critico della Società Dantesca Italiana* (Firenze 1921). 贺拉斯《诗艺》引自 Horace, Epistles *Book II and* Epistle to the Pisones ("*Ars poetica*"), a c. di N. Rudd (Cambridge 1989)，中译本引自贺拉斯，《诗艺》，《亚里士多德〈诗学〉，贺拉斯〈诗艺〉》，罗念生、杨周翰译（北京 1962）pp. 135-162.《埃涅阿斯纪》和《农事诗》引自 *P. Vergili Maronis Opera*, a c. di R. A. B. Mynors (Oxford 1972)，前者的中译本引自维吉尔，《埃涅阿斯纪》，杨周翰译，（南京 1999）。上列译文均根据需要做了改动；其余译文都出自笔者。所有《神曲》注释都引自 Dartmouth Dante Project 网站：<http://dante.dartmouth.edu>。

humanistic emphasis of the role of rhetoric in civic life, and his own early conformist approach to traditional medieval rhetorical and poetic rules in *De vulgari eloquentia*. Adequate account, however, has not been taken of Dante's use of Horace's *Ars poetica* and its tradition in his *poema*, particularly around the figure of Virgilio. This has resulted in an inaccurate assessment both of the nature of Dante's "dolce padre", and of the relationship between the *Commedia* and Medieval rhetoric and poetics. In Virgilio, Dante emphasizes his possession of *discrezione/discretio*, a quality which according to the Horatian construction of *De vulgari* is the most important acquirable faculty of a good poet. The presence in Virgilio's last speech to Dante (*Pg.* XXVII), of the Horatian emphasis of *ars* and *ingenium* in poetry writing, and of an allegorical reading of the classical *catabasis*, exemplified by that of Aeneas and first presented in *De vulgari*, as a process of acquiring poetic prowess, suggests that Dante's journey through Hell and Purgatory, under the guidance of Virgilio, is a *fabula* representing Dante's writing of the *Commedia* itself, in imitation of the *Aeneid*.
Key Words: Virgil, Horace, *Ars poetica*, Humanism, *Commedia*

作者：常无名 中国 布朗大学哲学博士，北京大学外国语学院意大利语专业博士后，意大利文学和文化研究者。

摘要：当前多数学者认为，在《神曲》中，但丁对佛罗伦萨早期人文主义重视修辞学在城邦政治生活中的态度、以及自己在《论俗语》中对修辞学传统的拘泥进行了批判。但是学界较为忽视但丁在《神曲》中对贺拉斯《诗艺》传统的使用，这一使用尤其集中在他笔下维吉尔的形象上，这阻碍了我们正确理解《神曲》与中世纪修辞学和诗学传统关系、以及但丁对当时意大利人文主义萌芽的态度。但丁在塑造维吉尔的形象时，强调他与"分辨力"

（discretio）的关系，而在《论俗语》中，人类理性的这一组成部分被当作诗人最需要培养的能力，而且无论是《论俗语》中对分辨力的探讨还是《神曲》中维吉尔的形象，都植根于贺拉斯《诗艺》的传统。本文将着重分析《炼狱》第二十七曲结尾维吉尔对但丁的最后致辞，说明其中既存在来自《诗艺》传统中的、对“天赋”（ingegno）和“技艺”（arte）的双重强调，也存在将《埃涅阿斯纪》中的冥府之旅解释为诗人学习诗艺过程的寓言解读——但丁将这一注疏运用于《神曲》的冥界之旅。这说明在维吉尔带领下的地狱和炼狱之旅，象征了但丁模仿《埃涅阿斯纪》，以锤炼诗力、写作《神曲》的过程。

关键词：维吉尔 贺拉斯 诗艺 人文主义 《神曲》

于但丁的《论俗语》和 《神曲》的关系，一个普遍的观点是，在前者所陈述的修辞和风格理论和后者的诗歌实践之间有一道鸿沟。比如说，Lucia Battaglia Ricci 认为《论俗语》的风格理论还受到中世纪通行教条的很大影响，强调在三种风格层次之间必须要维持严格的区分，而《神曲》系统地颠覆了传统的风格体系，在很多层面上都把高低风格混合起来。[2]本文目的并不是要否认《神曲》在风格上的创新，而只是想指出，《论俗语》和《神曲》在修辞学上对立这种观点，是有一些问题的。《神曲》里维吉尔这个角色吸收了《论俗语》里一个关键概念——分辨力

[2] L. Battaglia Ricci, “Teoria e prassi poetica: dal *De vulgari eloquentia* alla *Commedia*” in *Dante e la tradizione letteraria medievale. Una proposta per la Commedia* (Pisa 1983) pp. 6-63, a 13-49; 另见 Z. Barański, “The ‘Marvellous’ and the ‘Comic’: Toward a Reading of *Inferno* XVI”, *Lectura Dantis* 7 (1990): 72-95, a 82-83.

[discretio]，因此这个人物不光是理性的象征，也象征着修辞学，这和他在诗的故事中扮演修辞家和演说家的角色是分不开的。我们还可以看到，"分辨力"和贺拉斯《诗艺》的传统联系紧密。如果的确是这样，维吉尔就是植入到《神曲》的文本中的、联系中世纪修辞法则的一条纽带，也是贺拉斯的诗学传统的化身，《神曲》是否打破这些原则、打破了多少，也需要重新评估。

Discretio［分辨力］，在《论俗语》中既是一个哲学、也是一个修辞学概念。但丁在《宴会》里给它下了一个哲学定义——分辨力是理性区分不同事物的能力，具体来说是按照"手段"和"目的"来确定事物之间关系的能力（4.8.1）。在《论俗语》中这个概念首先也是以这个意义而出现的。

但"分辨力"这个词也经常在但丁时代的修辞学著作中出现，通常指一个优秀修辞家的一种品质。[3]在《论俗语》中，这个词通常也具有和修辞学有关的含义——它实际上是贯穿整个文本的一个关键词。尤其在第二卷里，但丁使用 *discretio* 和 *discernere* 来指称诗歌创作中需要的判断力和辨别好坏的能力。通过文本分析我们还发现，这个概念和贺拉斯的诗学传统有关系。但丁在《论俗语》第二卷中使用 *discretio* 时，贺拉斯《诗艺》中的词汇和意象总是伴随它出现。在第二卷第一章第九节（2.1.9），但丁论证"高贵俗语"只有具有知识和天赋（scientia et ingenium）

---

[3] 见 P. V. Mengaldo, "Discretio", in *Enciclopedia dantesca*, web source <http://www.treccani.it/enciclopedia/discrezione_(Enciclopedia-Dantesca)>; F. Di Capua, *Insegnamenti retorici medievali e dottrine estetiche moderne nel De vulgari eloquentia di Dante* (1945), in *Scritti minori* II, (Roma 1959) pp. 252-355, a pp. 293-296. 另见 Guido Fava,

的诗人才能使用；这本身就是一个贺拉斯式的观念，他在论证时又大量使用了贺拉斯的语言："cum **formose mulieres** deformibus admiscentur"［"当美丽和丑陋的女人混在一起的时候"，《论俗语》2.1.10］这句话是在引用贺拉斯的"ut turpiter atrum/desinat in piscem **mulier formosa** superne"［"上面美女的头在下面以一条黑不溜秋的鱼尾巴丑陋地终结"，《诗艺》3-4］；但丁说"nec bovem epiphiatum nec balteatum suem dicemus ornatum, immo potius **deturpatum ridemus** illum"［"我们不会说一头戴着马具的牛或者戴着配剑腰带的猪是'穿戴优雅'，而是会**嘲笑**它们的**丑陋**"，《论俗语》2.1.9］，这句话和《诗艺》的开头一样，用动物来象征文学创作中的不协调，而且其中的"deturpatum"［丑陋］和"ridemus"［嘲笑］是在摹仿贺拉斯的"turpiter"［"丑陋地"，《诗艺》3］和"spectatum admissi **risum** teneatis, amici?"［"朋友们，如果你们看到（怪兽的图画），能不捧腹大笑吗？"，5］。同样在这一章，但丁在 *discretio* 和 *scientia*［知识］之间建立关系（2.1.8），而后者让读者轻易联想到《诗艺》中的关键词"sapere"/"sapientia"［"知道/智识"，309，396］。在关键性的第二卷第四章，但丁讨论三种文学风格里最高的"悲剧风格"。但丁声称自己将遵守古代诗人的"poetriae"［诗学教诲］。（需要说明的是，*Poetria* 是贺拉斯《诗艺》在中世纪的一个通行的称号）。[4]但丁在这一章里四次用到

Summa dictaminis, a c. di A. Gaudenzi, in *Il Propugnatore*, n. s. III (1890): pt. I, 287-338; pt. II, 345-393; a pt. I, 334.

[4] G. Brugnoli and R. Mercuri, "Orazio Flacco, Quinto" in *Enciclopedia dantesca*, web source <http://www.treccani.it/enciclopedia/quinto-orazio-flacco_(Enciclopedia-Dantesca)>.

discretio/discernere，也用到它们的同义词 *differre*，*distinguere* 和 *cautio*（各一次）。但丁首先提出的修辞学原则就是贺拉斯的"sumite materiam"（《诗艺》38）——诗人必须挑选一个自己的诗力能够胜任的题材（《论俗语》2.4.4）。虽然但丁没有直接把这个原则称作一种分辨力，但它显然是诗人需要作出的第一个分辨和选择。接下来但丁开始陈述他的风格等级理论，等级的本质就是区分，而中世纪的风格等级理论的主要来源之一正是《诗艺》。[5]

至此，我们说明了 *discretio* 的哲学和修辞学意义，而且说明它作为一个修辞学术语，是来自贺拉斯的传统的。下面我试图证明，《神曲》里的维吉尔也具有同样的双重含义；贺拉斯强调，诗歌创作要受理性和哲学统辖，这一诗学原则在《神曲》中通过维吉尔来表现自己的存在。在哲学方面，"维吉尔象征理性"是但丁研究的一个传统而且正确的观点，Hollander 对这种象征性解读的批判在最近三十年的学界影响深远但失之偏颇。[6]因为 *discretio* 在哲学上正是理性的分辨力，所以本文的解读很符合传统的象征性解释。在文本层面上，维吉尔这个角色和哲学上的分辨力有实在的关联。在《地狱》第一章和《炼狱》第二十七章，维吉尔第一次出场和最后一次说话的地方，但丁两次让维吉尔使用动词 *discernere*[分辨，决定，看到]，从而把他和相同词源的 *discretio* 联系起来：

---

[5] 《诗艺》89-98, 220-250; Mengaldo《论俗语》注, p. 164 n. 2.

[6] 参见 R. Hollander，*Il Virgilio dantesco. Tragedia nella* Commedia (Firenze 1983); Hollander 关于维吉尔的权威问题的部分论文列表可以在这里找到: R. Hollander, "Dante's Virgil: A Light That Failed", in *Lectura Dantis*, IV (1989) :<http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/LD/numbers/04/hollander.html>.

Dov'io per me più oltre non discerno.
[**这里**，靠我自身，更远的地方我不再能**辨明**。]
(《炼狱》. 27. 129)

Ond'io per lo tuo me' penso e discerno...
[**因此**，为你着想，我认为、**决定**……]
(《地狱》. 1. 112)

虽然 *discerno* 在一句诗里意为“决定”，另一处为意为“辨明”，但这两句诗遥相呼应：它们的开头和结尾几乎相同，[7]而且都包括“per”和“me”，虽然指代了不同的词语或含义。在节奏上，每一行的前半部分都有一个渐强的效果，而且诗行中间的重音都由较强的次重音连成一片，[8]几乎形成三个重音连续的现象，这在但丁的诗里是比较少见的。在两个段落里，与“discerno”押韵的词语系列也呈相对的关系：在《地狱》第一章里是 *inferno-discerno-etterno*[“最低-*discerno*-永恒”110, 112, 114]，而在《炼狱》第二十七章里是 *superno-etterno-discerno*[“最高-永恒-*discerno*”125, 127, 129]。但丁在《神曲》中虽然经常使用 *discernere* 这个词，而且在大多数情况下它的意思和视觉、感知或理解力有关，就像在这两句诗里一样，但是另外有一件事，可以佐证但丁在《炼狱》第二十七章里意图把这个词

---

[7] “Dove”是位置连词，意为“在那里”，“onde”在这里是元音连词，意为“因此”，但它本来也是一个位置连词，意为“从那里”。

[8] 《炼狱》27. 129：“me”和“oltre”为重音，“per”为次中音；《地狱》1. 112：“me' penso”是两个重音，“tuo”是次重音。

和维吉尔特别地联系起来：在这里维吉尔谈到"libero arbitrio"，或自由判断。[9]在《论俗语》1.3.1，但丁列举了三种理性的活动："discretio"［分辨］，"iudicium"［评判］和"electio"［选择］。但丁认为人的第一意愿总是渴望善好，任何错误的道德选择都来源于错误的知识，也就是说来自人错误地把不好的东西当成好东西，因此道德判断的第一步就是 *discretio* ——分辨好与坏。[10]所以，要治愈人类的道德选择能力，使它回到堕落前的状态，就必须从完善分辨力着手。经过了地狱和炼狱，在维吉尔的带领和教导下，主人公的判断力变得"libero, dritto e sano"［"自由、正直、健全"《炼狱》27.140］，正是因为他的分辨力得到了完善。在《神曲》中，维吉尔和理性的分辨力是确切相关的，而这两行诗前后呼应，正是在暗示这个关系。

维吉尔和哲学的关系姑且谈到这里为止，下面集中探讨维吉尔和修辞学的关系。维吉尔在《神曲》中修辞家的作用涉及到很多方面；其实维吉尔一出场，但丁就把他修辞家的角色定义得十分清楚：贝雅特里奇说，她之所以选择维吉尔作为但丁的向导，正是因为他"美妙的言辞"和"正直的言说"（《地狱》2.67,113）。与开头相呼应，维吉尔最后一次开口说话也充满了元修辞含义。其中，他用到的两个词——"arte"和"ingegno"，尤其可以佐证维吉尔和修辞分辨力、尤其是贺拉斯《诗艺》的关系。

---

[9] 有时被译为"自由意志"，不妥，因为"判断"是理性而不是意志的职能，而中世纪哲学中的"意志"（voluntas）概念和现代的"意志"概念也是有区别的。

[10] 《炼狱》17.94-96;18.55-75。

在《炼狱》第二十七章，维吉尔终于带着主人公到达了炼狱山顶、伊甸园的边缘。他对主人公说：

> *Tratto t'ho qui con ingegno e con arte.*
> [我已用天赋、用技艺把你带到了这里。]
> (《炼狱》27.130)

田德望先生这里的翻译很好 *ingegno* 大致可以翻译成 "天赋"，而 *arte* 的基本含义是"技艺""技法"或"有特定目的的某种活动"。当前通行的注解，对这一行的解释是有一些问题的，至少是不全面。这些注释总体可分为两大类。多数的注家都把"ingegno"等同为理性，而把"arte"解释为对理性的应用实践。比如 Chiavacci-Leonardi 把"ingegno"和"arte"解释成"理解力和实践能力"。[11]Bosco-Reggio 的解释类似，但进一步把两个概念联系起来，认为"ingegno"是理性解决难题的能力，而"arte"是把理性找到的方案付诸实践的手段。[12]另外一派的注解者认为这两个词几乎是同义反复，比如 Contini 把"con ingegno e con arte"解释为"使用一切办法"。[13]只有 Pietrobono 将这两个

---

11 "L'intelletto"和"l'abilità pratica"；"capacità intellettiva"和"quella tecnica"，《炼狱》27.130 注。

12 大体如此解释的还有 Scartazzini-Vandelli，Sapegno，Mattalia，Chimenz，Singleton，Giacalone 和 Nicola Fosca 等。

13 "Con ogni accorgimento"，见 "Alcuni appunti su *Purgatorio* XXVII", in *Un'idea di Dante* (Torino 2001[2]): 171-190: 189. Porena 将 ingegno 解为"机巧的手段"，Pasquini-Quaglio 也遵从这种解释；Bosco-Reggio 承认这种解释也有可能。中世纪意大利文里，确实有时将"ingegno"和"arte"当作同义词使用，或使用"ingegni"翻译拉丁文的"artes"，意为"机巧""手段"（E. Proto,

词解释为要完成任何任务都需要有的“天赋”和将天赋完善的“技艺”。

把“天赋”解释成“理解力”的依据在哪里？在解释《炼狱》第二十七章时，很多学者都着力于这一章所揭示的《神曲》全诗的象征结构。在《世界帝国》中，但丁说伊甸园或“人间天堂”象征着此生的幸福，而真正的天堂象征着在上帝之前的永恒幸福；人类是可以凭借自身的道德力和理解力（“virtutes morales et intellectuales”, 3. 16. 7-8）来达到此生幸福的。采取上述第一种解释的学者们基本都认为这个象征结构在《神曲》中也是有效的。因为带领主人公达到伊甸园的是维吉尔，他又是理性的象征，于是套用《世界帝国》里的公式，他的“ingegno”和“arte”自然就是理解力和它在实践中的应用——道德力了。[14]另外一个原因上文已经提到过：维吉尔帮助但丁获得了自由意志，而在但丁的哲学体系下，自由意志是从属于理性的。

然而，把维吉尔的“ingenio”和“arte”解释成理性和实践力，完全是在象征层面上的解读。但丁在《致坎·格兰蒂的信》（《书信》13. 20-22）里解释道，《神曲》的象征手法借鉴了圣经象征性阐释的“四种含义”，其中三种象征含义（sensus allegorici）必须建立在字面含义（sensus litteralis）的基础上。那么，“con ingegno e con arte”的字面含义是什么呢？

其实，这两个词如果独立地看，就是像 Pietrobono 解释的那样，是指从事任何事情所需的天赋和与之相对应的系统训练和实

"Recensione di G. Melodia, *Difesa di F. Petrarca*", *Rassegna critica della letteratura italiana*, IX [1904]: 106-29, a p. 118）。

[14] Chiavacci-Leonardi 和 Chimenz 《炼狱》27. 130 注。

践。然而，正如 Scartazzini-Vandelli 和 Casini-Barbi 注意到的那样，“我已用天赋、用技艺把你带到了这里”对应的是贝雅特里奇请维吉尔去救但丁时说的一句话：“现在请你动身前去，以你美妙的言辞，以一切必要的使他得救的办法援助他”［“Or movi, e con la tua parola ornata/e con ciò c'ha mestieri al suo campare,/l'aiuta…”，《地狱》2. 67-69］。[15] 维吉尔首先是一个诗人，而贝雅特里奇之所以请他来救但丁首先是因为他对语言的掌控，所以他的“天赋”和“技艺”应当特别指的是语言和文学方面的秉赋和技巧。

维吉尔“天赋”和“技艺”具有修辞学含义，还因为 *ars* 和 *ingenium* 这对概念是修辞学传统里的一个套路式话题（*topos*）：先天才能和后天修炼的技艺，哪个对修辞和诗歌更加重要？在但丁时代的修辞文化里，它们在很多修辞学、诗学手册里都会出现，尤其是那些受古典修辞传统影响比较深的作品。[16]其最有权威的陈述之一正是来自《诗艺》：

---

[15] Mestica 注将“美妙的言辞”等同于“ingegno”，将“一切必要的是他得救的办法”等同于“arte”，不可取，因为“ingegno”无法等同于言辞。

[16] 仅就但丁时代被奉为权威的修辞学著作来说：Mengaldo《论俗语》2. 4. 10-11 注 4、6 引用了 Isidorus, *Etymologiae* 2. 3. 2; Brunetto Latini *Tresor* 3. 1. 5 和 10 （来自西塞罗的《论题材的发现》（*De inventione*），见 Brunetto Latini 的译本，*La Rettorica di Brunetto Latini*, 16 [a c. di Maggini, 1968]）; Bene da Firenze, *Summa dictaminis* c. 7vb: “Garrulitas… talium dictatorum potest quibusdam avibus et cantoribus comparari, qui, de musica nichil scientes tanquam animalia bruta solo nature beneficio in vocem prorumpunt”［这些作家的喋喋不休就像和某些鸟类和歌者，对音乐一无所知，就像畜牲一样仅凭自然的秉赋莽撞发声］；另见《给海雷纽斯的修辞学》（*Rhetorica ad Herennium*）3. 28-29。另外，西塞罗把 *habitus* 解释为

Natura fieret laudabile carmen an arte,
quaesitum est: ego nec studium sine divite vena
nec rude quid prosit video ingenium: alterius sic
altera poscit opem res et coniurat amice.

[有人问：写一首好诗，是靠天才呢，还是靠艺术？我的看法是：苦学而没有丰富的天才，有天才而没有训练，都归无用；两者应该相互为用，像朋友一样相互帮助。]

（《诗艺》408-411）

Ingenium misera quia fortunatius arte
credit et excludit sanos Helicone poetas
Democritus, bona pars non unguis ponere curat,
non barbam, secreta petit loca, balnea vitat.

[由于德谟克利特相信天才比可怜的艺术要强得多，把头脑健全的诗人排除在赫利孔之外，因此就有好大一部分诗人竟然连指甲也不愿意剪了，胡须也不愿意剃了，流连于人迹不到之处，回避浴室。]

（295-298）

其实，这个话题也出现在但丁自己的修辞学手册——《论俗语》里，而且正是在前面已经讨论过的、充满贺拉斯式语言的第

不是自然（natura）所赋予，而是通过勤奋修习而获得的身体或灵魂在某种事物之中的完美，其中就包括某种技艺（《论题材的发现》I,25,36，引自 Mengaldo 和 Fenzi 《论俗语》1.1.3 注）。在早期意大利诗歌里这个动机也时有出现，见 Gonella degli Antelminelli, Bonagiuta da Orbicciani 等的 *Tenzone*（G. Contini c. Poeti del Duecento, I, [Milano-Napoli 1960] pp. 278-281），"Pensavati non fare indivinero"9-11;"Naturalmente falla lo pensero"5-6（p. 281）。*Ottimo commento* 注释《地狱》26.61-63 时说尤利西斯的雄辩和骗术是 arte e ingegno"。

二章第四节，而且那个段落和《炼狱》二十七章中维吉尔最后一次讲话的场景有很多相似之处。在《论俗语》第二章第四节结尾处，但丁再次强调，在他已经和即将列举的各方面获得修辞的分辨力是如何重要，也是如何艰难：

> *Sed cautionem atque discretionem hanc accipere, sicut decet,* ***hic opus et labor est****, quoniam numquam sine strenuitate ingenii et artis assiduitate scientiarumque*
> *habitu fieri potest.*
> [但获得这种必须的审慎和分辨力 （*discretio*），**这才是劳作和艰辛的所在**，因为没有才能的敏捷、持续的修炼和对学识的吸收，是没有人可以获得它的。]
> （2.4.10）

所以，但丁在第二卷里所定义的这种“谨慎”和“分辨力”只能通过“strenuitas ingenii”（“才能的敏捷”）“assiduitas artis”（“持续的技术训练”）以及“habitus scientiarum”（“对各种学识的吸收”）才能获得。这三个必要的手段基本等同于 *ars* 和 *ingenium*。在这个段落里的贺拉斯式主题的多次出现让我们更加可以确定但丁是在引用贺拉斯和他的中世纪传统。[17]

---

[17] Mengaldo 对《论俗语》2.1.8 的注释已经把但丁在那部作品里对这个话题的使用和笔者刚刚列举的贺拉斯《诗艺》的段落联系起来。Z. G. Barański（“*Magister Satiricus*: Preliminary Notes on Dante, Horace and the Middle Ages”, in *Language and Style in Dante*, a c. di J. C. Barnes e M. Zaccarello (Dublin 2013) pp. 13-62）在 Mengaldo 的基础上，更指出但丁在《论俗语》2.4.10-11 谈到天赋和技艺同等重要，还批判有些诗人既无才、又无学，就胆敢用最高贵的语言写最高贵的主题，是在引用这些《诗艺》段落的中世纪注疏。《论俗语》中将天赋和技艺

《论俗语》中的这个段落和《炼狱》第二十七章的那一行诗有对应关系：在《论俗语》中，修辞分辨力必须通过天赋和技艺来得到磨练。在《神曲》中，主人公也是在维吉尔的天赋和技艺的帮助下完善自己在道德方面的分辨力，这一分辨力是他的判断力的组成部分[18]。走到了伊甸园的边缘，但丁已经不需要一个客体化的理性的指导，他的意愿已经完全符合正道，他的判断力已经重获自由，只要是他喜欢的就都是正确的，所以维吉尔对他说："lo tuo piacere omai prendi per duce"［现在你就以你的意愿为向导吧］（《炼狱》27.131）；"libero, dritto e sano è tuo arbitrio, / e fallo fora non fare a suo senno"［你的判断力已经自由、正直、健全，不照其所想而行就是错误］(《炼狱》27.140-141)。但《神曲》中的分辨力有没有文学上的含义呢？

为了回答这个问题，我们仔细读文本，发现两个文本间还有其它几个重要的对应。首先是维吉尔在两个文本里都扮演向导和

并列的地方还有 2.1.5 和 2.1.8；2.4.1 和 3 区分倚仗技艺和倚仗运气［"casus"］写诗，这只不过是天赋和技艺对立的变体（cf. Ugo di San Vittore, "Homines…consuetudinem, quae partim casu, partim natura exorta fuerat, in artem reducere"［人们……把部分随机、部分由自然生发的习惯归纳于艺术，*Didascalion* 1.12, 引自 Mengaldo《论俗语》2.4.1 注 5］）：2.4 的核心之一就是论证修炼诗功的必要性。关于 casus 和 ars 话题的历史，见 Fenzi《论俗语》注 2.4.1。

[18] Contini 在此处引用了《论俗语》2.4.11（"arte scientiaque immunes, de solo ingenio confidentes"）［绝于技艺和知识，只仗恃天生才能］，以此证明 ars 和 ingenium 的区别只有在两者被对立起来的时候才是重要的，而《炼狱》第二十七章则不是这样，所以两者在这里几乎是同义词。但在《论俗语》2.4.10 处，但丁也是在强调二者都需要有才能写出好诗，这并不妨碍每一个词都具有它自己的特别含义。

老师的角色。在《论俗语》2.4，但丁写道，必须通过阅读“poetae regulares”[遵守法则的诗人]，吸收他们的诗学教诲，才能培养出 *discretio*。“遵守法则的诗人”指的是拉丁文诗人，但丁举的例子是维吉尔，奥维德（仅限于《变形记》），卢坎和斯塔提乌斯（2.4.3-4），而但丁在这个段落里原文引用的只有维吉尔和贺拉斯，他们成为了诗学权威的代表。在但丁的时代，维吉尔被认为是最伟大的诗人，而贺拉斯因为有《诗艺》传世，被尊为最高的诗歌理论家，但丁强调这两个诗人是自己的诗学理论的主要来源，表明维吉尔的诗歌和贺拉斯一样，对如何写诗具有很强的指导意义。

更重要的是，在《论俗语》中，但丁通过引用维吉尔，把获得分辨力的过程比作走出冥府的旅程，而在《神曲》中维吉尔磨砺主人公的分辨力，也是通过带他下地狱然后走出地狱，回升到堕落之前的状态（伊甸园）。但丁在《论俗语》中引用了《埃涅阿斯纪》的一个段落，其中埃涅阿斯正在恳求库迈[Cumae]的女先知[sibylla]带他下冥府去见他父亲的亡灵（6.115-123）；女先知警告他，谁都可以进入冥府，但困难在于从冥府回到人间：

> *cum sic orsa loqui vates: “Sate sanguine divom,*
> *Tros Anchisiade, facilis descensus Averno;*
> *noctes atque dies patet atri ianua Ditis;*
> *sed revocare gradum superasque evadere ad auras,*
> ***hoc opus, hic labor est**. Pauci, quos aequos amavit*
> *Iuppiter aut ardens evexit ad aethera virtus,*
> *dis geniti potuere”.*
>
> [这时女先知又开始讲话：“天神的血胤和后裔，安奇塞斯的儿子，下到阿维尔努斯去是容易的，黝黑的冥界的大门是

昼夜敞开的。但是你要重拾回头的脚步，逃到上界，**这才是劳作，这才是艰辛的所在**。只有少数天神的后代才办得到，他们因为公正的朱辟特宠爱他们，或者凭借超人之勇才得回到人间"。]
（6.125-131）

我们再读一次但丁的那句话：

Sed cautionem atque discretionem hanc accipere, sicut decet, ***hic opus et labor est****... Et hii sunt quos poeta Eneidorum sexto Dei dilectos et ab ardente virtute sublimatos ad ethera deorumque filios vocat, quanquam figurate loquatur.*
[但获得这种必须的审慎和分辨力（*discretio*），**这才是劳作和艰辛的所在**……那些（办得到的）人，《埃涅阿斯纪》的诗人在第六卷里叫他们神的宠儿、被热烈的美德抬升到天际、诸神的后裔，虽然他是以象征的手法来说的。]
（2.4.9）

但丁很明显地是在引用维吉尔的这几句诗。[19]这"在《论俗语》中，指的是通过磨练和学习获得 *discretio* 的过程。而在《埃涅阿斯纪》中指的什么，但丁虽然却没有明说，但我们知道，它指的是"重拾回头的脚步，逃出生天"（128），即从地府回返人间。但丁是在声称，在维吉尔的史诗中，埃涅阿斯和其他神话英雄从冥府回归人间的旅程象征了诗人们为了获得分辨力而进行

---

[19] 参见 Mengaldo、Tavoni 和 Fenzi 对这一章节的注释（Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, ed. M. Tavoni, in Dante, *Opere*, I, dir. M. Santagata, Milano 2011, pp. 1067-1547; E. Fenzi, *De vulgari eloquentia*, Roma 2012）。

的求索；英雄们则象征下功夫修炼分辨力的诗人。如果把字面和象征层面混合起来，讲述一个诗人如何下地狱然后回到人间，不就得到了《神曲》前两部的故事吗？因为伊甸园所代表的无罪状态，可以说是《埃涅阿斯纪》的阳间的基督教版。这也说明，《神曲》中主人公的旅行同时也是诗人但丁的旅行。《神曲》中主人公获得的分辨力虽然是道德、理性方面的，但但丁还想表达另外的含义：在叙事层面，维吉尔这个角色凭借他作为诗人的辩才、修辞技艺和“parola ornata”[美妙的言辞，《地狱》2.67]，带领主人公到达伊甸园；在象征层面，这是诗人但丁在表明，《神曲》能写到《炼狱》第二十七章，是凭借了对《埃涅阿斯纪》中诗法的学习。

《炼狱》第二十七章里还有其它一些元素，也让维吉尔最后的话充满元修辞学的意味，进一步佐证维吉尔和修辞学的关系，也表明，贺拉斯在这个段落中也隐隐存在，“天赋和技艺”的确是指向《诗艺》的修辞学传统。狭窄的道路（“fuor se′ de l′erte vie, fuor se′ de l′arte”，“你已经走出陡路，走出狭路”《炼狱》27.132）经常用来形容诗歌创作中难度很高的东西。它在《诗艺》中出现：

> *...nec desilies imitator in artum,*
> *unde pedem proferre pudor vetet aut operis lex,*
> [不要在模仿的时候跳进那样的狭窄地方，
> 从那里你因为怕人耻笑或者由于写作规范而再也出不来。]
> （134-135）

也出现在但丁时代流传广泛的一本诗体的诗歌写作手册里。这本由温韶夫的乔弗里（Geoffrey of Vinsauf）写成的手册名叫 *Poetria nova*（《新诗法》）。贺拉斯的《诗艺》在中世纪经常被称为 *Poetria*（《诗法》）。乔弗里把自己的手册如此命名，显然是表明它是要继承贺拉斯的《诗艺》，成为新时代的诗学圭臬。《新诗法》里有这样一句："via sic iacet artior, usus/aptior, ars maior"［这样路就更窄，用法更合适，技艺更高］（149-150）。《神曲》里的维吉尔说伊甸园的植物由大地自己生长出来，可能是对《农事诗》第二卷开头的引用，明显是在以树木为象征，来探讨自然和人工的关系——又是 *ingegno* 和 *arte*。《农事诗》第二卷里说，不用人工"自己就生长出来"（11）的树是结不出果实的，必须通过嫁接才能让它们结出果实来（47-52, 69-72）。但伊甸园上的树不用人工也能结出果实，就像主人公的自由判断一样，不用规范就可以从心所欲不逾矩。但要达到这个境界，必须要通过训导。无论是在古罗马还是但丁同时代的文学里，这个种树的意象都有元修辞学的含义，被用来探讨文学创作中天赋和技艺的关系。比如《炼狱》里主人公刚刚在第二十四章见过的诗人伯纳琼塔就在一首诗里写道：

> *ché non è frutto se non è di talla.*
>
> ［因为没有嫁接，就没有果实。］
>
> （《与戈奈拉和波诺迪可的争论》［"Tenzone con Gonella e Bonodico"，引自 Contini ed., *Poeti del duecento*, I, 282］，5. 14）

《论俗语》2. 4 和《炼狱》第二十七章之间的相似性，维吉尔诗人的身份，他在主人公的旅程中起到的修辞家的作用，佐证了

《神曲》中维吉尔的“天赋”和“技艺”的修辞学含义。《论俗语》里的这一章已经包含了《神曲》的种子，《炼狱》第二十七章也最后一次强调了维吉尔诗人和修辞家的身份。同时，但丁在这一全诗关键的转折点并没有反对贺拉斯的传统诗学，而是有意识地继承、认可它，而维吉尔正是这传统诗学的符号。[20]

如果上面这些是实情，那么我们就必须要问：《神曲》里的修辞学分辨力，也就是修辞学原则，都包括什么？它真的是推翻了中世纪修辞学的一些基本框架吗？维吉尔的 *discretio* 可能只是一个抽象的原则，意味着诗歌写作时要作出的选择必须经过理性的审视。然而这里的发现至少要迫使我们重新探讨《论俗语》和《神曲》在修辞和风格原则上的关系。这两部作品真的在风格问题上完全相反吗？前者中的一些原则是不是还适用于后者？中世纪的修辞规范在《神曲》中的存在可能超过学者们通常的评估，有待进一步的梳理。

---

[20] 《神曲》中主人公的旅行和它的作者的写作之旅的对应是一种托喻（allegorico）关系，就像《论俗语》中走出冥府之旅和磨砺修辞分辨力的关系建立在对《埃涅阿斯纪》的托喻性解读上：但丁自己明确地说，维吉尔“figurate loquitur”[使用了象征手法来言说，2.4.10]。 学者们早已发现了这一段落和中世纪对维吉尔的象征阐释的关系：把可以从地府回到人间的人解释为诗人，在中世纪对《埃涅阿斯纪》的象征性注解中已经有先例：象征性解读者中最重要的伯纳德·西尔维斯特里斯（Bernardus Silvestris）在注释但丁引用的这个段落时就说，“诸神的后裔”[dis geniti, 6.131] 分为三类：“阿波罗的儿女：有智慧的人；卡利欧佩的儿女：有文才的人 [eloquentes]；朱庇特的儿女：有理性的人”（引自 Fenzi 注《论俗语》2.4.10）。学界对《神曲》是否继承了这种象征结构一直有争议，这个细节说明《神曲》里可能是存在这种结构的。

维吉尔与修辞学的关系，看似是一个细节，但在思想的层面上，实际上牵扯维吉尔的权威和但丁的人文主义的问题。在但丁时代的意大利北部共和制城市（当时称为"共同体"，comuni）中，掌权的世俗或平信徒（laici）精英面对新的政治制度带来的新问题，开始回到古罗马的修辞学、政治哲学和文学中寻找应对这些问题的资源；通晓拉丁文的世俗知识分子阶层将西塞罗、亚里士多德等人的修辞学和政治、道德哲学著作编译成白话，以满足不通拉丁语的世俗、市民群体的需要。[21]这一通常被称为"白话哲学"或"白话人文主义"的风潮，以但丁青年时代的佛罗伦萨为核心。青年但丁的政治视野基本上符合白话人文主义者们以自己城邦至上的政治理念；虽然在流放后，他开始超越城邦，转而成为帝国的信徒和先知，但本文的研究显示，他依然保持了对修辞学和古代文学作用的信念。在《论世界帝国》里，但丁认为帝国的任务是在哲学的指引下，带领人类运用理性和道德能力，达到现世所能达到的幸福。[22]在但丁看来，罗马帝国是神拯救世界计划的重要环节，而维吉尔比所有其它诗人都更好地写出了这一历史的必然。所以在《神曲》中，维吉尔象征的既是理性，也是帝国，带领人类到达伊甸园所象征的现世幸福。[23]维吉尔作为修辞家和诗人在但丁的长诗中所起到的作用则意味着，修辞学和诗歌在帝国和正义的教会权力缺失的情况下，在重建美好的政治

---

[21] 见 R. Lambertini, "Aristotele e la riflessione politica in Italia nel Primo Trecento", in C. Casagrande e G. Fioravanti, *La filosofia in Italia al tempo di Dante* (Bologna 2016), pp. 65-90.

[22] *Monarchia*, III. xvi.

[23] 见 J.A. Scott, *Dante's Political Purgaotory* (Philadelphia 1996).

共同体的事业中必须起到关键作用。[24]这种对修辞学在人类社会中政治作用的重视，以及对学习古典作家的强调，可以说反映了十四世纪在意大利城市的世俗环境下人文主义的萌芽。

---

[24] 见 J. Ferrante, "Society in Transition: Purgatory" in *The Political Vision of the* Divine Comedy (Princeton 1984) pp. 242-244; R. L. Martinez, "*Contenti nel foco*: Of Containers and Things Contained. Inferno XXVII, Purgatorio XVII, Paradiso XXVII", in *Cambridge Vertical Readings in Dante's Comedy*, 17 Nov. 2015, video online https://sms.cam.ac.uk/media/2114084. Steinberg, "Beyond the Law: *Arbitrium*" in *Dante and the Limits of the Law* (Chicago 2013) pp. 82-88. Steinberg 关于维吉尔的权威的话值得引用："While most modern critics view Virgil's disappearance as symbolizing Dante's artistic liberation from his literary father, in reality it signals the successful interiorization of Virgil's vision" (86).

GLI ABBRACCI NELLA *COMMEDIA*

（论《神曲》中的拥抱）

EMBRACES IN DANTE'S *COMMEDIA*

宋若词

SONG RUOCI

Author: Bachelor of Literature, is a Chinese student at the University of Bologna in Italy, Researcher in the Italian literature and Culture.

Abstract: In this article, all the embraces contained in Dante's *Commedia* are listed and analyzed. The embraces are investigated not only separately in their context, but also altogether as a key to interpretation: linking the different episodes with the embraces can open us to new points of view and possibilities of interpretation.

Dante makes innovative use of the topos of the embrace between the living and the dead, whose outcome are not always fulfilled. So, by showing the different degrees of outcome, Dante the poet manifests the different attitudes toward his characters.

Embraces in the *Commedia* may have the following functions: approval, protection, transfer and greeting.

In *Inferno*, embraces mainly concern Dante and Virgil, the latter playing a maternal role. Virgil, despite being a soul without a concrete body, can perform the embraces. Thus, the legitimacy of Virgil's embrace may indicate the predilection of Dante the poet for Virgil, which leads to a suggestion of the probable salvation of the Latin poet. In *Purgatorio*, the two poets embrace other souls as a gesture of greeting, and the oscillating practicability of embraces in the same situation could be interpreted as a hidden manifestation of Dante the poet's different attitude towards the

souls. The perfect form of embracing appears in *Paradiso*: the full happiness of embracing can only be enjoyed after the resurrection of bodies.
Key Words: Embraces, Dante, *Commedia*

作者：宋若词 中国 意大利博洛尼亚大学中国留学生，文学学士，意大利文学与文化研究者。
摘要：本文分析了但丁《神曲》中所有的“拥抱”。在这里，“拥抱”所指的是用双臂环绕身体的接触，出现在肉体与灵魂、灵魂与灵魂之间。这是一个具体的身体动作，但是可以承载许多的附加意义。

在西方古典传统中，生者与死者的拥抱是一个重要的母题，见于荷马和维吉尔的作品中：主人公带着血肉之躯游历冥界，见到已逝的亲朋，想要伸手拥抱却只触碰到一片虚无。拥抱的不可行性，强化了生者与死者、活人与冥界之间的天堑，爱人的可望而不可及让冥界之行蒙上了一层忧郁的色彩。

但丁作为描述冥界之行的诗人，在继承古典传统的同时，又在基督教叙事的影响下，对“冥界”进行了大胆地创新：他将单一的冥界纵向展开为地狱、炼狱和天堂。与此同时，灵魂不可触碰的潜规也被打破，于是《神曲》中出现了许多肉体和灵魂、甚至灵魂相互之间的拥抱。“拥抱”作为但丁在冥界之旅中的大胆创新，在隐喻义上有其被分析的意义和价值。

“拥抱”的可行性是本文分析的重点。朝圣者但丁作为《神曲》的主人公，以肉身游历冥界的人类，自然拥有实际的肉体；而对于但丁在旅途中遇到的灵魂们，他们的肉体遗留在人世间，但丁所能接触到的，只是他们灵魂空茫的投影。为什么肉体和灵

魂、灵魂和灵魂可以互相拥抱？为什么这些拥抱并不总是可行？这其中蕴含着作者但丁的什么意图？这便是本文所试图分析的内容。但丁创新性地利用了生者和死者之间的拥抱这一主题，不同于荷马和维吉尔笔下无望的拥抱，但丁笔下的灵魂们孕育着拥抱的可能性（但非普遍必然性），也就是拥有希望和未来。因此，通过呈现拥抱成功与否的结果，诗人但丁暗示了对其笔下人物的不同态度。

本文立足文本阐释的的闭环性与开放性，结合上下文分析《神曲》中每一处拥抱的具体情境，并以"拥抱"为线索，把看似独立的不同文段串联起来，以此为草蛇灰线，从而带来新的论点和阐释的可能性。

《神曲》中的"拥抱"有以下功能：赞美、保护、转移和问候。在文中，笔者具体地分析了每一篇中拥抱的具体作用。

在《地狱篇》中，拥抱的主体是但丁和维吉尔。维吉尔尽管是一个失去了肉身的灵魂，却可以进行拥抱。因此，维吉尔进行拥抱的"合法性"出人意料地成立，足以表明诗人但丁对维吉尔的偏爱。另外，拥抱作为隐喻，可以和母亲的"怀胎"意象联系起来。在文中，维吉尔作为拥抱的施动者，承载了对但丁而言的母性形象，并暗示了他获得救赎的可能性，因为拥抱意味着希望，孕育意味着新生。维吉尔的母性形象更多地呈现在《地狱篇》中的"拥抱"中，当诗人必须攀爬上怪物格律翁的脊背、把它当作坐骑时，但丁吓得说不出话，维吉尔抱紧了他；在经过地势崎岖的恶囊时，维吉尔选择把但丁抱起来。这些"拥抱"的描绘完满了维吉尔的母性形象，并丰富了作者但丁的叙述，让读者可以共情地理解地狱之行中的朝圣者但丁的害怕和维吉尔的温情。

在《炼狱篇》中，我们第一次直面拥抱的“可能性”问题：此处第一次出现了失败的拥抱，失败反倒彰显可能，因为拥抱变成了或然而非必然的。此时此刻，“拥抱”的主体是没有肉体的灵魂，真正的歧异点，出现在维吉尔的两次“拥抱”中：在相同的情境下，维吉尔回应了索尔戴罗，却拒绝了斯塔提乌斯的拥抱。因此，“拥抱”的可能性成为了把握作者但丁对这两个人物的态度的一把钥匙，维吉尔对“拥抱”的接受和拒绝，暗示了作者但丁对不同人物观点的接纳和排斥。

《天堂篇》虽然没有提到直接的拥抱，但阐释了肉身复活这一主题：完满的幸福只有在肉体和灵魂重新融为一体时才能实现。于此，“拥抱”的境界得以升华，即“拥抱”乃肉体与精神的合一。维吉尔与但丁虽看似两个独立个体，但他们之间的“拥抱”，即灵魂与肉身的完美结合，意味着维吉尔在基督教叙事中的新生，也象征着“冥界之行”对但丁的洗礼。两者合二为一，但又各自成为更完美的个体。

综上所述，《神曲》中的“拥抱”作为但丁的创新，构成了全文叙述和抒情的重要组成部分，承载着丰富的字面意义和隐喻意义。但丁让生者和死者“拥抱”这一创举，在各种寓意之外，还承载着他的温情与寄望。肉体与灵魂、灵魂与灵魂之间可以拥抱；死亡不再是拥抱之可能性的消解，而是另一种新的可能性的场景；末日审判的号角后，灵魂将要再次“拥抱”肉体，并将互相拥抱。这也是诗人但丁的《神曲》之旅，对于我等世人和各个世代的生灵一份莫大的安慰。

关键词：拥抱 但丁 神曲

O sacrosante Vergini, se fami,
freddi o vigilie mai per voi soffersi,
cagion mi sprona ch'io mercé vi chiami
(*Purg*. XXIX, 37-39).

INTRODUZIONE

Vorrei parlare degli abbracci nella *Commedia* in questo articolo. Il sostantivo «abbraccio» assume il significato di «dimostrazione d'affetto. Consistente nell'accogliere o nell'attrarre l'altra persona fra le proprie braccia».[1]

Perché ci interessa studiare gli abbracci nella *Commedia*?

Gli abbracci tra i vivi e i morti hanno un ruolo importante nei viaggi di catabasi già in Omero e Virgilio, ma sono abbracci impossibili e da ciò nasce la malinconia dell'ostacolo all'abbraccio.

Per poter abbracciare le anime defunte, Dante rovescia consapevolmente il *topos* dell'abbraccio nell'incontro tra i vivi e i morti, per un'esigenza artistica: un forte bisogno di concretezza e di incisività espressiva.

Come Dante ci insegna, nelle scritture – e nella *Commedia* – possiamo individuare quattro tipi di significati: letterale, allegorico, morale e anagogico;[2] ebbene, per analizzare gli abbracci non ci si deve fermare al senso letterale, interpretandoli solamente come gesti, ma pensare ai significati più profondi.

Siamo quindi legittimati a pensare che dietro agli abbracci danteschi ci siano molte cose da scoprire.

Dante ci ha lasciato qualche traccia invitante per scoprire la profondità nascosta dietro agli abbracci, come il richiamo esplicito ai lettori: «O voi ch'avete li 'ntelletti sani, / mirate la dottrina che s'asconde / sotto 'l velame de li versi strani» (*Inf*. IX, 61-63) dopo che Virgilio ha tenuto chiusi gli occhi di Dante, ovviamente abbracciandolo, o come

---

[1] G. DEVOTO, G. – G.C. OLI, *Il Devoto-Oli. Vocabolario Della Lingua Italiana*, Le Monnier, Firenze 2012.

[2] *Convivio*, II, 1.

quando ci fa pensare al perché Virgilio e Sordello si riescono ad abbracciarsi, mentre Virgilio e Stazio no.

Come analizziamo gli abbracci?

In base alla funzione dell'abbraccio, possiamo definire i quattro tipi di abbracci nella *Commedia*:

1. come un linguaggio corporale per esprimere l'apprez-zamento, per esempio quando Virgilio abbraccia Dante sulla barca dello Stige;
2. come un contatto fisico amoroso per protezione e consolazione, per esempio quando Virgilio abbraccia Dante su Gerione;
3. come un mezzo di trasporto, per esempio quando Virgilio porta Dante per salire e scendere nella III bolgia;
4. come un gesto di saluto verso colui a cui siamo particolarmente affezionati, come il saluto di Virgilio e Sordello.

In base al modo in cui i personaggi si abbracciano, individuiamo ancora tre tipi di abbracci:

1. l'abbraccio normale tra due soggetti pari, in cui non c'è alcuna differenza tra le posizioni di entrambi, come Dante e Casella;
2. l'abbraccio ai piedi, dove si intuisce che colui che abbraccia i piedi è di minor dignità, come Virgilio e Sordello;
3. l'abbraccio come un sollevamento, simile al prendere in braccio un bambino da parte della mamma, come quando Virgilio fa scappare Dante dalla VI bolgia.

In base all'oggetto degli abbracci, ci sono due tipi di abbracci:

1. l'abbraccio tra Dante vivente e un'anima;
2. l'abbraccio tra due anime.

In base alla fattibilità dell'abbraccio, ci sono:

1. l'abbraccio effettuato con successo;
2. l'abbraccio mancato per l'incorporeità dell'anima;
3. l'abbraccio mancato perché uno si nega all'abbraccio.

Cosa ci dicono le analisi degli abbracci?

Analizzando la fattibilità degli abbracci, possiamo svelare l'attitudine nascosta di Dante autore verso i suoi personaggi: l'abbraccio di Stazio viene negato, mentre nella stessa condizione l'abbraccio di Sordello è effettuato senza problemi. Dante ha concesso a Virgilio la massima libertà di abbracciare chi vuole, e l'amore tra essi ha una funzione molto importante sul livello narrativo del poema.

Possiamo usare gli abbracci come una chiave di lettura per collegare diversi episodi, e seguendo questo filo logico l'analisi porta a dei risultati molto interessanti, come cercherò di mostrare nei prossimi capitoli.

1. Gli abbracci nell'Inferno

Cosa viene in mente pensando agli abbracci nell'*Inferno*? Probabilmente la prima immagine che ci si raffigura è quella di Paolo e Francesca abbracciati nel canto V, eppure questa non è che una suggestione nata dalla tradizione iconografica. Non viene mai detto esplicitamente nella *Commedia*, infatti, che Paolo e Francesca si sono abbracciati, mentre le occorrenze della parola «abbracciare», sorprendentemente, si riferiscono quasi sempre a Virgilio.

L'abbraccio tra Dante e Virgilio è una sorpresa per i lettori anche per un altro motivo: esso avviene nonostante Virgilio sia un'anima. Dante ha cioè rovesciato non solo il *topos* classico della malinconia dell'abbraccio irrealizzabile tra i vivi e i morti, ma anche la tradizione teologica per cui le anime hanno un corpo immateriale e quindi intangibile. Questa scelta è mossa da un'esigenza artistica che esprime un forte bisogno di concretezza e incisività espressiva e per questo motivo ritengo che gli abbracci tra Virgilio e Dante abbiano un'importanza particolare e ricca di significato, da inter-pretare non solo sul livello letterale.

Analizzando gli abbracci tra Dante e Virgilio, vedremo che essi hanno diverse funzioni: sono gesti di approvazione, di protezione e consolazione, e di trasferimento. Questa gestualità premurosa ed amorevole conferisce alla figura di Virgilio dei tratti materni e suggerisce anche una probabile salvezza del poeta latino. Vedremo inoltre che Virgilio usa gli abbracci come un linguaggio non verbale che supplisce alla limitatezza della parola quando questa sarebbe insufficiente o poco efficace. Mostreremo, infine, che gli abbracci di Virgilio hanno anche una funzione strutturale nel trasportare Dante nel basso inferno.

1.1. «Benedetta colei 'n te s'incinse»: intorno alla figura materna di Virgilio

Il primo abbraccio nella *Commedia* che appare con la descrizione esplicita è quello di Virgilio e Dante, sulla barca che varca lo Stige. (Possiamo considerare Paolo e Francesca come una coppia abbracciata ma non è descritta esplicitamente). Questo abbraccio si effettua in un momento cruciale: sulla barca di Flegiàs sulla palude dello Stige. subito dopo la crisi di essere attaccato da Filippo Argenti. La scena di Filippo Argenti è una scena piena di movimenti fisici, con Filippo Argenti che tenta di avvicinarsi alla barca con le mani, e Virgilio («'l maestro accorto», Inf. VII, 41) che subito lo caccia via spingendolo e poi abbraccia e bacia Dante:

> Allor distese al legno ambo le mani;
> per che 'l maestro accorto lo sospinse,
> dicendo: «Via costà con li altri cani!».
> Lo collo poi con le braccia mi cinse,
> basciommi 'l volto e disse: «Alma sdegnosa,
> benedetta colei che 'n te s'incinse!»
> (*Inf*. VIII, 40-45).

Dante l'autore, citando e traducendo Virgilio revoca il *topos* dell'incontro nell'Aldilà tra i vivi e i morti. «Lo collo poi con le braccia mi cinse» è una descrizione tipicamente virgiliana, quasi come una traduzione letterale del verso celebre dell'Eneide, quando Enea incontra il padre Anchise nell'oltretomba e lo vuole abbracciare: «Ter conatus ibi collo dare brachia circum».[3] Immaginiamo un lettore medievale istruito quando legge il verso «lo collo poi con le braccia mi cinse» pensa naturalmente al celebre verso virgiliano, poi nota meravigliosamente qualcosa che non va: aspetta un tentativo dell'abbraccio invano e una conclusione della vanità delle ombre e della malinconia dell'ostacolo tra i vivi e i morti, ma il nostro Virgilio abbraccia Dante senza nessun problema, poi anche lo bacia. Nasce il problema della corporeità dell'anima e una contraddizione tra l'Eneide virgiliana e Dante con la tradizione patristica.

---

[3] *Eneide*, VI, 700.

Un percorso analitico della saldezza delle ombre attraversa tutto il viaggio dantesco, ed è anche un tema che vorrei discutere in questo articolo, ma adesso mi vorrei soffermare su Virgilio dantesco e sulle sue reazioni davanti al comportamento di Dante.

Già dall'inizio, Dante raffigura le anime come sostanze che possono interagire tra di loro, pur sapendo che contraddice il *topos* dell'abbraccio mancato e la tradizione patristica sulla corporeità dell'anima. Quindi, credo che Dante abbia fatto questa scelta per un'esigenza dell'arte, un forte bisogno di concretezza e incisività espressiva. Permettendo la possibilità dell'interazione fisica tra le anime, Dante apre la possibilità della comunicazione non verbale nella *Commedia*. Si noti che il giovane poeta già nella *Vita Nova* si è impegnato a spiegare «che a li poete sia conceduta maggiore licenza di parlare»:[4] nella poesia è lecito mostrare la cosa astratta «non solamente sustanzia intelligente, ma sì come fosse sustanzia corporale».[5] Dato questo, potrei dire che Dante ha fatto la scelta di descrivere Virgilio come un'anima «abbracciabile» di proposito, e quindi potremmo trovare un significato più profondo negli abbracci.

Torniamo al nostro argomento: l'abbraccio tra Virgilio e Dante. È chiaro che l'abbraccio di Virgilio è un gesto di protezione e benevolenza, di un maestro che assicura il viaggio dell'allievo sotto la sua guida, ma il bacio di Virgilio è più problematico. Come hanno notato Giacomo Poletto e più commentatori, è la prima ed unica volta che Virgilio compie un simile gesto; appare così inaspettatamente in questa scena della crisi e dell'ira, per esprimere il grande affetto e stima che Virgilio ha per il suo discepolo, oppure per «l'alma sdegnosa», ché Dante qui fa un *exemplum* e Virgilio ne innalza a segno di valore universale.

Perv, visto che Dante per rendere possibile l'abbraccio tra lui e Virgilio ha dovuto violare la tradizione della incorporeità dell'anima, e se Virgilio vuole lodare il suo discepolo può farlo direttamente anche senza abbracciarlo, ritengo che l'abbraccio e il bacio di Dante e Virgilio abbiano una importanza particolare oltre alla spiegazione normale dei commentatori.

Anche le parole di Virgilio sono in un tono elogiativo come non mai: gli rivolge parole alte, solenni, di ascendenza sacra («Beato il seno che ti ha portato»: Lc 11,27), addirittura eccessive nel contesto, a detta di alcuni

---

[4] *Vita Nova*, XXV, 7.

[5] *Vita Nova*, XXV, 1.

studiosi, che insistono sulla sproporzione fra la manifestazione di approvazione di Virgilio e la natura dell'obiettivo, «troppo meschino per uno sdegno così altamente lodato» (Bosco). Per questo si è pensato a qualche ragione nascosta.

Vorrei iniziare la mia analisi con la frase «Benedetta colei che 'n te s'incinse». Individuo due elementi in questa frase: «benedetta colei», «'n te s'incinse».

Quindi il problema è: chi è «colei»? Cosa significa «'n te s'incinse»?

La «colei» è senz'altro la madre di Dante, però nella *Commedia*, esiste un altro personaggio che svolge il ruolo della mamma, paragonato più volte alla mamma: Virgilio. Questa frase che sto analizzando è il primo collegamento di Virgilio e la figura della mamma, poi Virgilio sarà paragonato parecchie volte come una figura materna, e forma con Dante il legame madre-figlio.

Un'altra occorrenza del Virgilio materno avviene proprio in una scena dell'abbraccio. Nella fuga della VI Bolgia, Virgilio prende Dante in braccio e scappa via, come una mamma che ha a cuore più suo figlio che sé stessa, senza prendere un vestito per sé:

> Lo duca mio di sùbito mi prese,
> come la madre ch'al romore è desta
> e vede presso a sé le fiamme accese,
> che prende il figlio e fugge e non s'arresta,
> avendo più di lui che di sé cura,
> tanto che solo una camiscia vesta
> (*Inf.* XXIII, 37-42).

La figura materna di Virgilio viene prefigurata negli episodi degli abbracci, che come prendere in ovale, è il legame più intimo di madre e figlio.

Ci sono anche alcune occorrenze di «mamma» intorno a Virgilio. I beati manifestano il loro affetto per Maria nei gesti esteriori, come un bambino che tende le braccia verso la mamma, dopo essere stato allattato:

> E come fantolin che 'nver' la mamma
> tende le braccia, poi che 'l latte prese,

per l'animo che 'nfin di fuor s'infiamma
(*Par*. XXIII, 121-123).

Il rapporto d'amore tra la madre e il figlio è la massima espressione della dolcezza di umani affetti. Anche Dante e Virgilio hanno un rapporto simile; Dante si volge a Virgilio, come un bambino corre dalla mamma:

volsimi a la sinistra col respitto
col quale il fantolin corre a la mamma
quando ha paura o quando elli è afflitto,
per dicere a Virgilio: «Men che dramma
di sangue m'è rimaso che non tremi:
conosco i segni de l'antica fiamma»
(*Purg*. XXX, 43-48).

Ecco il lessico ripetuto di fantolin-mamma: il legame tra i beati e Maria si struttura come il legame tra Dante e Virgilio, che sono paragonati entrambi come fantolino e mamma.

Non solo Virgilio, ma anche la sua opera è generatrice:

de l'Eneida dico, la qual mamma
fummi e fummi nutrice poetando
(*Purg*. XXI, 97-98).

Nel campo della poesia l'Eneide è come una madre e una nutrice per Stazio e anche nella *Commedia* Virgilio è come la mamma di Dante.

Passiamo alla seconda domanda: che cosa significa «'n te s'incinse»? Certo che questa frase si riferisce alla mamma di Dante che era stata incinta di Dante, e Dante ci dà un suggerimento per fare un'analisi. Inoltre: «cinse» fa rima con «incinse».

Se analizziamo la radice etimologica del verbo «incinse», si nota che deriva dal latino «incingere», composto di «in-» e «cingere»; è Dante stesso che ci suggerisce una possibile spiegazione del verbo «incinse»: rima con «cinse», quindi si pensa che «incinse» sia un composto del prefisso «in» + «cingere», cioè cingere nelle braccia, abbracciare.

Questa spiegazione è testimoniata da più commentatori danteschi: Benvenuto da Imola ha commentato, «quasi dicat, benedicta mater tua quae portavit te in utero, ita quod quando erat gravida de filio cingebat se super ipsum. Et hic nota lector quod mater Dantis fuit vere beata».[6] Anche Alessandro Vellutello ha detto che «benedetta sia tua madre, la quale, quando era gravida di te, cinse sé in te, cioè, intorno a te, perché, essendo Dante nel corpo di lei, ella veniva con quello a cinger da tutte le parti il corpo di lui, e così cingeva sé in lui, cioè, intorno a lui».[7]

Quindi, «'n te s'incinse» si potrebbe riferire a «ti cinge, ti abbraccia». E l'intera frase potrebbe anche essere una benedizione alla madre di Dante che abbraccia Dante: una benedizione nascosta di Virgilio.

L'intera frase è una ripresa dal Vangelo di Luca (11,27): «Beatus venter qui te portavit», quindi ha un valore solenne e sacro. La vorrei interpretare come una profezia incognita di Virgilio stesso: Virgilio è colui che cinge Dante, Virgilio è una figura materna, quindi Virgilio è benedetto. Le altre persone che hanno cinto Dante con le braccia nella *Commedia* sono Santa Lucia e Matelda, che sono senza dubbio due donne benedette.

Vorrei aprire questa possibilità d'interpretazione, usando sempre gli abbracci tra Virgilio e Dante come le chiavi di lettura.

Davanti alla città di Dite, nel momento dell'apparizione di Medusa, Virgilio comanda a Dante di volgersi indietro e coprire gli occhi, e non contentandosi delle mani di Dante, fa girare Dante e copre i suoi occhi con le sue mani. Qui il gesto di Virgilio – anche se non viene descritto esplicitamente – è chiaramente un abbraccio, che Virgilio essendo un'ombra senza il corpo abbraccia Dante da dietro e fa da scudo tra lo sguardo di Medusa e la persona di Dante.

Il protagonista Dante abbracciato e protetto, l'autore Dante comincia a parlare con un'apostrofe autorevole, invitando i lettori a provare a capire il significato sotto il velo:

> O voi ch'avete gl'intelletti sani,
> mirate la dottrina che s'asconde

---

[6] I commenti sono presi dal sito https://dante.dartmouth.edu/.

[7] *Ibid*.

> sotto il velame de li versi strani
> (*Inf.* IX, 61-63).

Ci sono tante spiegazioni allegoriche per questo invito così esplicito ai lettori, e io lo spiegherei come un'evidenziazione dell'abbraccio, per invitare i lettori a pensare al significato dietro l'abbraccio.

Certo che nel poema dantesco Virgilio è dannato, ma Dante non può cambiare il fatto che Virgilio non sia battezzato, «ch'è porta de la fede che tu credi» (*Inf.* IV, 36). Dante l'autore ha fatto di meglio, ha creato un limbo per i virtuosi pagani, ed è riuscito a richiamare un *pathos* straordinario sul poeta romano. Il paradosso di Virgilio funziona sul livello narrativo del poema, risultando due linee narrative distinte ma ben coordinate: mentre nel progresso della prima linea l'autorità di Virgilio si indebolisce, l'altra linea ricorda che l'amore di Dante il pellegrino per Virgilio cresce simultanea-mente. Il paradosso virgiliano si struttura nel cuore del poema, forzando i lettori a entrare nel dilemma di amare chi è fallibile.[8]

Tuttavia, Dante l'autore non vorrà escludere la probabilità della salvezza di Virgilio, come ha già suggerito altrove: Beatrice ha lasciato una promessa inequivocabile

> Quando sarò dinanzi al Segnor mio,
> di te mi loderò sovente a lui
> (Inf. II, 73-74).

che inducono a pensare che Virgilio si salverà: il quando, Dante lo lascia a Dio. Come abbiamo analizzato, gli abbracci sono una chiave di lettura per collegare Virgilio e la salvezza. Il rapporto d'amore tra la madre e il figlio è la massima espressione della dolcezza di umani affetti, e questo è il rapporto non solo tra Maria e i beati, ma anche tra Virgilio e Dante. «La bontà infinita ha sì gran braccia» (*Purg*. III, 122), ha le braccia così dolci quanto Virgilio «lo collo poi con le braccia mi cinse».

---

[8] Per il dilemma di Virgilio, si veda T. BAROLINI, *Dante's Poets: Textuality and Truth in the Comedy*, Princeton University Press, Princeton NJ 1984.

1.2. Gli abbracci come un linguaggio non verbale

Nell'Inferno il modo con cui le anime si esprimono e comunicano è legato sia alle pene ed alla condizione in cui sono sia al modo di comunicare che avevano in vita.

Già oltrepassando la porta dell'inferno, infatti, Dante viene travolto dal totale disordine linguistico, e le «diverse lingue, orribili favelle / parole di dolore, accenti d'ira» (*Inf.* III, 25-26) che ode, non sono un lamento uniforme ma eterogeneo proprio perché ogni anima dopo la morte ha mantenuto il proprio specifico modo di comunicare.

Il carattere dei personaggi della *Commedia*, dunque, si esprime attraverso le loro parole, ma non solo: anche i loro gesti sono rivelatori dei loro vizi e delle loro virtù. Basti pensare al repentino scatto d'ira di Filippo Argenti, al silenzio maestoso di Farinata, a Pier della Vigne che può parlare solo per mezzo dell'aria e del sangue che esce dal fusto rotto del suo cespuglio.

Un gesto umile e compassionevole, come quello di volgere il viso commosso da una lacrima, parla della personalità di Beatrice; al contrario, il fare del «elli avea del cul fatto trombetta» (*Inf.* XXI, 139) è indice della parte più infima e bestiale dell'umano rap-presentata dai diavoli.

In questo senso anche gli abbracci di Virgilio verso Dante sono rivelatori del ruolo e delle caratteristiche che il poeta mantovano assume nella *Commedia*.

Virgilio è empatico ed esperto conoscitore dell'umano, capisce benissimo i pensieri, le paure e le speranze di Dante: «tu se' segnore, e sai ch'i' non mi parto / dal tuo volere, e sai quel che si tace» (*Inf.* XIX, 38-39), e quindi il suo modo di comunicare rispecchia tutto ciò. Il fatto che Virgilio conosce Dante meglio degli altri si esprime anche in modo esteriore: solo Virgilio può abbracciare Dante. Tuttavia, il canale preferenziale comunicativo de «l'altissimo poeta» dovrebbe essere la parola in virtù del fatto che è abile oratore e maestro della parola: perché dunque un abile oratore come Virgilio in alcune occasioni preferisce l'abbraccio alla parola? E soprattutto, se Virgilio fosse davvero la personificazione della ragione, non dovrebbe cedere a questi canali comunicativi non strettamente legati alla logica e alla ragione ma più basati sull'istinto e sulla passione.

La risposta a questo interrogativo sta nel fatto che in alcune circostanze l'abbraccio è più efficace del linguaggio verbale. Proprio perché è il «mar di tutto il senno», non è tracotante ma è cosciente del limite delle sue capacità e della sua eloquenza e quindi, quando riconosce che la parola sarebbe fallace, insufficiente, utilizza l'abbraccio come un supplemento della parola.

Virgilio abbraccia Dante quando la parola e la ragione arrivano al loro limite, come si può vedere nell'episodio di Medusa, che è la crisi più pericolosa che i poeti abbiano mai incontrato. A differenza degli altri diavoli, Medusa è capace di pietrificare Dante, cosa che terminerebbe il suo viaggio. La crisi comincia già fuori dalla città di Dite, quando Virgilio chiede di parlare segretamente con i diavoli, mentre Dante rimane in una grande paura:

> Pensa, lettor, se io mi sconfortai
> nel suon de le parole maladette,
> ché non credetti ritornarci mai
> (*Inf.* VIII, 94-96).

Virgilio, notata la paura mostrata da Dante, vuole nascondere la sua preoccupazione, quindi dopo aver pronunciato alcune parole di dubbio, le corregge subito dopo per non accrescere il timore del discepolo. Ma Dante nota l'inconsistenza nelle parole di Virgilio e ciò genera più preoccupazione:

> I' vidi ben sì com'ei ricoperse
> lo cominciar con l'altro che poi venne,
> che fur parole a le prime diverse;
> ma nondimen paura il suo dir dienne,
> perch'io traeva la parola tronca
> forse a peggior sentenzia che non tenne
> (*Inf.* IX, 10-15).

Dante nota «la parola tronca», la frase lasciata a metà da Virgilio, quindi cerca di cambiare l'argomento per trovare conforto:

> In questo fondo de la trista conca
> discende mai alcun del primo grado,

che sol per pena ha la speranza cionca?
(*Inf.* IX, 16-18).

Pone la domanda a Virgilio se conosce la strada, se è stato quaggiù. Dante vuole nascondere il suo timore e la sfiducia di Virgilio, ma questo tentativo ingenuo è subito scoperto da Virgilio, che risponde: «ben so 'l cammin; però ti fa sicuro» (*Inf.* IX, 30). Ma la risposta di Virgilio non è rassicurante, anzi fa nascere più dubbi, che Virgilio dice che quando era appena morto è stato chiamato dalla maga tessala Eritone di discendere nel fondo dell'inferno per tirarne fuori un'anima dal cerchio di Giuda.

L'ansia davanti alla città di Dite accumula e arriva al suo *climax* nel momento dell'apparizione di Medusa. Virgilio copre gli occhi di Dante con le sue mani, e questa posizione suggerisce che Virgilio abbraccia Dante dal dietro, usando il suo corpo come uno scudo tra Dante e Medusa.

Ma Virgilio avendo «di me la carne nuda» (*Inf.* IX, 25), come fa a ostacolare lo sguardo di Medusa? Questo più che un abbraccio sostanziale è un sostegno spirituale, un gesto di protezione dall'istinto, che vale più di ogni parola nel momento di crisi. Fallito il tentativo della negoziazione con i diavoli e la consolazione della paura di Dante, solo l'abbraccio è il gesto efficace e rassicurante, che funziona oltre al limite del linguaggio verbale.

Continuando il viaggio infernale, il nostro Dante arriva a uno dei momenti più cruciali nel suo pellegrinaggio: deve discendere alle Malebolge in groppa a Gerione. Dante è impaurito tantissimo, trema come uno colpito dal ribrezzo della febbre, ma la vergogna davanti a Virgilio il «buon signor» lo spinge a sedersi finalmente sulle spalle disgustose del mostro.

Virgilio mostra la sua eloquenza nel negoziare con Gerione, e lo convince di prestare il suo corpo come un mezzo di trasporto. La capacità più rassicurante di Virgilio non è il fatto che sa dialogare e patteggiare con i diavoli, ma è la sua empatia, il sapere che Dante ha molta paura e ha bisogno di un abbraccio, quindi lo abbraccia senza che Dante glielo chieda:

I' m'assettai in su quelle spallacce;
sì volli dir, ma la voce non venne

com'io credetti: «Fa che tu m'abbracce».
Ma esso, ch'altra volta mi sovvenne
ad altro forse, tosto ch'i' montai
con le braccia m'avvinse e mi sostenne
(*Inf.* XVII, 91-96).

Questo è anche un episodio in cui si mostra il limite della lingua verbale nel momento di crisi, come «ad altro forse», che è senz'altro l'apparizione di Medusa alle porte di Dite. La mancanza della voce di Dante segna l'acme di questo crescendo di paura, e l'abbraccio di Virgilio è la risposta alla domanda non formulata dalla voce, però è più potente e valido di qualsiasi risposta verbale.

Un altro episodio così rassicurante è la fuga di Virgilio e Dante nella VI Bolgia. I diavoli, a causa dei due poeti, sono stati umiliati, quindi Dante pensa che la beffa subita dei diavoli potrebbe averli reso furiosi, per cui teme che possano inseguirli per vendicarsi. Dante manifesta a Virgilio questo suo timore, e l'azione di Virgilio è più efficace della spiegazione: quando Virgilio non ha neppure terminato la frase,

Lo duca mio di sùbito mi prese,
come la madre ch'al romore è desta
e vede presso a sé le fiamme accese,
che prende il figlio e fugge e non s'arresta,
avendo più di lui che di sé cura,
tanto che solo una camiscia vesta
(*Inf.* XXIII, 37-42).

Virgilio prende Dante in braccio prontamente e insieme a lui si cala lungo il pendio che porta alla VI Bolgia, dove i demoni non possono proseguire oltre. Non possiamo ridurre Virgilio ad una mera personificazione della ragione come nell'interpretazione classica, quindi deve abbracciare Dante nel momento di crisi, perché l'eloquenza e il ragionamento non funzionano davanti ai diavoli che sono irragionevoli. Considererei l'abbraccio qua come un'interpretazione del limite della lingua verbale: il ragionamento è comunque utile ma non è sufficiente per scappare dai diavoli, e solo l'abbraccio fatto dall'istinto può salvare i due poeti da questa crisi.

La saggezza di Virgilio consiste nell'ammettere la limitatezza della sua lingua. Pur essendo «quella fonte / che spandi di parlar sì largo fiume» (*Inf.* I, 79-80), usa anche gli abbracci come una lingua non verbale, uno strumento suppletivo nel momento in cui la lingua verbale non è sufficiente. Proprio per ciò, la lingua di Virgilio è superiore a quella di altri personaggi eloquenti come Ulisse, che parla chiaramente e persino eloquentemente ma distorce la sua dote fino ad essere fraudolento, e per questo motivo è punito nella VIII bolgia, e i suoi organi della parola vengono deformati come una fiamma ondeggiante.

Avendo analizzato gli abbracci di Virgilio, abbiamo rilevato che egli è più di una mera personificazione della ragione, ma il massimo esperto dell'animo umano perché riconosce la limitatezza della parola e sa fare uso anche della lingua non verbale. La saggezza di Virgilio sta nell'ammettere la limitatezza della sua lingua, pur essendo «di parlar sì largo fiume» (*Inf.* I, 80). Questo può anche essere interpretato come un'esortazione che Dante l'autore vuole dare a noi lettori, di tenere a freno il nostro ingegno perché non agisca senza l'aiuto della virtù: «e più lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio, / perché non corra che virtù nol guidi» (*Inf.* XXVI, 21-22).

1.3. «Per cotali scale»: gli abbracci come un mezzo di trasporto

Gli abbracci nell'*Inferno* hanno anche un valore strutturale: sono un mezzo di trasporto, utilizzato nel momento in cui Dante ha bisogno di un sostegno per percorrere i tratti più impervi.

Il primo episodio in cui gli abbracci sono descritti esplicitamente come un mezzo di trasporto accade nel canto XIX, quando i due poeti si trovano nella III bolgia.

Virgilio comincia a trasportare Dante per la difficoltà della struttura architettonica delle Malebolge: sono suddivise in dieci bolge ovvero fossati concentrici, cerchiati da mura e scavalcati da ponti di roccia, simili alle fortificazioni esterne di un castello. Dentro i fossati sono puniti i dannati, suddivisi in base alla loro colpa, quindi i due poeti devono scendere giù nella bolgia per visitare le anime, poi salire su seguendo la medesima strada.

La visita delle Malebolge si svolge dal canto XVIII al canto XXX dell'Inferno, e durante essa Virgilio trasporta Dante per quattro volte, che

sono la discesa e la salita del III bolgia nel canto XIX, la fuga per i diavoli nella VI bolgia nel canto XXIII, e nell'ascesa sull'argine della VII bolgia nel canto XXIV.

Cominciamo dall'analisi del canto XIX dell'*Inferno*, in cui Virgilio prende Dante in braccio per percorrere, prima in discesa, poi in salita, la strada della III bolgia. Virgilio, per soddisfare la curiosità di Dante, lo conduce fino al fondo per mostrargli la punizione di un peccato:

> Se tu vuo' ch'i' ti porti
> là giù per quella ripa che più giace
> da lui saprai di sé e de' suoi torti
> (*Inf*. XIX, 34-36).

Poi alla fine di questo canto, Virgilio, accontentato da «lo suon de le parole vere espresse» di Dante che accusa violentemente Bonifacio, manifesta l'approvazione e l'affetto per il suo discepolo:

> Però con ambo le braccia mi prese
> e poi che tutto su mi s'ebbe al petto
> rimontò per la via onde discese
> (*Inf*. XIX, 124-126).

Benché Virgilio porti Dante sia in discesa che in salita, i modi in cui questo avviene sono diversi: in discesa lo porta sull'anca: «Lo buon maestro ancor de la sua anca / non mi dipuose, sì mi giunse al rotto», in salita invece lo stringe al petto con ambo le braccia, come un segno di affetto e sostegno più intenso.

Un altro episodio in cui Virgilio prende Dante tra le sue braccia per trasportarlo è la fuga dei poeti nella VI bolgia. I pellegrini procedono lungo l'argine della V bolgia, mentre i demoni furiosi vogliono inseguirli per vendicarsi. Dante esprime la propria paura a Virgilio, il quale risponde che aveva già intuito questa paura nella mente del discepolo, quindi decide di scalare la VI bolgia in modo da sfuggire alla caccia dei diavoli:

> Lo duca mio di sùbito mi prese,
> come la madre ch'al romore è desta

e vede presso a sé le fiamme accese,
che prende il figlio e fugge e non s'arresta,
avendo più di lui che di sé cura,
tanto che solo una camiscia vesta
(*Inf.* XXIII, 37-42).

Virgilio afferra Dante e insieme a lui si cala lungo il pendio che porta alla VI bolgia, trasportando il discepolo e abbracciandolo con l'amore di una madre.

Nell'ascesa sull'argine della VII bolgia nel canto XXIV la strada è assai impervia, al punto che i due poeti a malapena «potavam sù montar di chiappa in chiappa» (*Inf.* XXIV, 33). Virgilio apre le braccia e sorregge Dante aiutandolo ad attraversare le rovine:

Le braccia aperse, dopo alcun consiglio
eletto seco riguardando prima
ben la ruina, e diedemi di piglio.
(*Inf.* XXIV, 22-24).

L'abbraccio come un mezzo di trasporto non è presente solo nelle Malebolge, ma è un mezzo comune nel passaggio tra un cerchio al successivo nell'*Inferno*.

Un punto ignoto ma molto interessante nella *Commedia* è il fatto che non si sappia come Dante sia passato dall'antinferno al I cerchio e dal II cerchio al III, poiché era svenuto. Probabilmente, non essendoci altre spiegazioni plausibili, è stato Virgilio a portare Dante tra le braccia per attraversare questi cerchi. Anche l'attraversamento degli altri cerchi viene effettuato tramite l'abbraccio di Virgilio: escludendo il passaggio dal I al II cerchio («Così discesi del cerchio primaio / giù nel secondo», *Inf.* V, 1-2), quello dal III al IV («Così scendemmo ne la quarta lacca», *Inf.* VII, 16), quello dal IV al V («e noi, in compagnia de l'onde bige, / intrammo giù per una via diversa. / In la palude va c'ha nome Stige», *Inf.* VII, 104-106), infine dal VI al VII («Era lo loco ov'a scender la riva / venimmo», *Inf.* XII, 1-2), negli altri passaggi è sempre abbracciato o trasportato tra le braccia di Virgilio.

Il primo momento in cui la discesa è collegata all'abbraccio di Virgilio è sulla barca dello Stige nell'arrivo al VI cerchio. Virgilio abbraccia e bacia Dante per esprimere il gran affetto e stima che ha per il suo discepolo:

> Lo collo poi con le braccia mi cinse;
> basciommi 'l volto e disse: «Alma sdegnosa,
> benedetta colei che 'n te s'incinse!»
> (*Inf.* VIII, 43-45).

Anche se l'abbraccio qua non funziona come un mezzo di trasporto, ci dimostra il collegamento tra la discesa e gli abbracci.

Nella discesa dal VII al VIII cerchio, Virgilio e Dante devono prendere Gerione come un mezzo di trasporto, mentre Dante è abbracciato da Virgilio durante lo spostamento:

> I' m'assettai in su quelle spallacce;
> sì volli dir, ma la voce non venne
> com'io credetti: «Fa che tu m'abbracce».
> Ma esso, ch'altra volta mi sovvenne
> ad altro forse, tosto ch'i' montai
> con le braccia m'avvinse e mi sostenne;
> e disse: «Gerïon, moviti omai:
> le rote larghe, e lo scender sia poco;
> pensa la nova soma che tu hai»
> (*Inf.* XVII, 91-99).

Discendendo alla parte più bassa dell'*Inferno*, il collegamento tra gli abbracci e il mezzo di trasporto diventa sempre più esplicito, come nel passaggio dal VIII al IX cerchio:

> Virgilio, quando prender si sentio,
> disse a me: «Fatti qua, sì ch'io ti prenda»;
> poi fece sì ch'un fascio era elli e io
> (*Inf.* XXXI, 133-135).

Ora il mezzo di trasporto consiste nelle mani di Anteo: «le man distese, e prese 'l duca mio, / ond'Ercule sentì già grande stretta» (*Inf.* XXXI, 131-132), poi il gigante depone dolcemente i due poeti al fondo della ghiaccia di Cocito, cioè l'ultimo e il più basso cerchio infernale.

Il passo conclusivo non solo degli abbracci come un mezzo di trasporto ma anche di tutta questa cantica è quando Dante e Virgilio escono dall'*Inferno*. Virgilio invita il discepolo ad abbracciarlo intorno al

collo e, cogliendo il luogo e il momento opportuno, quando le ali del mostro sono abbastanza aperte, si aggrappa alle costole pelose di Lucifero:

> Com'a lui piacque, il collo li avvinghiai;
> ed el prese di tempo e loco poste,
> e quando l'ali fuoro aperte assai,
> appigliò sé a le vellute coste;
> di vello in vello giù discese poscia
> tra 'l folto pelo e le gelate croste
> (*Inf.* XXXIV, 70-75).

Virgilio avverte Dante di tenersi ben stretto a lui, poiché i due devono allontanarsi dal male dell'Inferno percorrendo quella strada:

> «Attienti ben, ché per cotali scale»,
> disse 'l maestro, ansando com'uom lasso,
> «conviensi dipartir da tanto male»
> (*Inf.* XXXIV, 82-84).

Poi il poeta latino sbuca fuori attraverso il foro in una roccia e pone Dante a sedere sull'orlo dell'apertura; poi, con un piccolo salto, raggiunge Dante e lascia il pelo di Lucifero.

Gli abbracci di Virgilio, come abbiamo dimostrato, sono «cotali scale» attraversando cui «conviensi dipartir da tanto male», quindi hanno un valore strutturale molto importante nel viaggio in tutto l'inferno.

Le ipotesi per cui Virgilio deve portare Dante nelle sue braccia sono:

1. La spiegazione più classica è che, quando Virgilio abbraccia e sostiene Dante, è la personificazione della ragione, e l'abbraccio ha il senso allegorico di come il sostegno della ragione sia immancabile nella discesa dell'inferno;

2. Virgilio essendo un'anima non ha il peso del corpo, «ché noi a pena, ei lieve e io sospinto» (*Inf.* XXIV, 32), quindi per lui è più facile muoversi nel difficoltoso percorso;

3. Poiché il viaggio dantesco ha il valore di crescita spirituale, Virgilio assume un ruolo protettivo, con tratti sia della guida che materni, poiché

Dante, non avendo finito il percorso di crescita è come un bambino che ha bisogno di aiuto;

4. Dante si fa abbracciare da Virgilio perché lo vuole. Se accettiamo che Dante scrive tutto l'*Inferno* e il *Purgatorio* per incontrare Beatrice, può darsi che ambienti un Aldilà con gli spiriti «abbracciabili» per abbracciare Virgilio. Dante vuole che il suo amore per Virgilio sia corrisposto, vuole essere riconosciuto non solo come allievo, ma anche «come suo figlio, non come compagno» (*Inf.* XXIII, 51).

Infine, gli abbracci di Virgilio sono tra gli episodi più dolci dell'*Inferno*, che danno un supporto e una consolazione enormi non solo a Dante il protagonista ma anche a noi lettori. Virgilio è presente in ogni momento di difficoltà nel viaggio infernale, e la dimostrazione fisica del suo sostegno sono i suoi abbracci. È un viaggio straordinario, al di là della capacità di Dante il pellegrino, quindi è necessario un aiuto superiore come il sostegno, sia spirituale sia concreto, incarnato dagli abbracci.

2. Gli abbracci nel *Purgatorio*

Siamo arrivati al *Purgatorio* e con il nuovo contesto anche gli abbracci assumono un significato e una funzione diversi rispetto alla cantica precedente. Mentre nell'*Inferno*, infatti, gli abbracci di Virgilio a Dante sono atti di protezione e trasporto, quelli nel *Purgatorio* sono più simili a quelli che si fanno nella vita quotidiana: sono gesti di saluto, pieni della gioia di chi rivede un amico dopo molto tempo.

Le anime nel *Purgatorio* sono destinate ad essere salvate: vi è nella cantica un'atmosfera di gioia e leggerezza e anche le punizioni delle anime non hanno che lo scopo di purificare i propri peccati per poter poi essere degni di salire al paradiso. Ci sono meno restrizioni fisiche e questo permette alle anime di poter interagire con Dante e Virgilio in maniera più diretta: qui gli abbracci non sono vincolati dalla pioggia del fuoco come nell'episodio di Brunetto Latini («ma perch'io mi sarei brusciato e cotto, / vinse paura la mia buona voglia / che di loro abbracciar mi facea ghiotto», *Inf.* XV, 49,51), al contrario, Sordello può venire ad abbracciare Virgilio.

Prima di analizzare i singoli episodi in cui avvengono abbracci credo sia utile premettere una domanda: le anime sono incorporee – e quindi è vano per Dante tentare di abbracciarle – o sono tangibili? Il motivo di

questa domanda è nella apparente contrad-dizione tra l'episodio in cui Virgilio e Sordello si abbracciano, pur essendo anime, e altri in cui la condizione di anime non permette il contatto con esse, come quello tra Dante e Casella e tra Virgilio e Stazio.

Gli studiosi danteschi hanno già posto l'attenzione su questo tema: come ha acutamente osservato Iliescu,[9] la distinzione tra gli abbracci purgatoriali e quelli infernali è dovuta al nuovo ordine divino che non permette alle anime di toccare i vivi. Iliescu, domandandosi perché Dante non riesca ad abbracciare Casella, ha supposto che Dante si sia permesso una licenza poetica, fingendo di dimenticarsi della condizione di immaterialità degli spiriti coinvolti. Ci sono ulteriori discussioni sulla corporeità dell'anima,[10] ma non pare esserci una risposta soddisfacente alla contraddizione tra gli episodi citati. Le analisi più dettagliate sono limitate a certi episodi, come quello dell'abbraccio tra Dante e Casella[11] e quello tra Stazio e Virgilio.[12] Al fianco di questi studi, oserei porre le mie osservazioni.

Premetto che ci sono altri due abbracci nel Purgatorio, entrambi con la funzione di trasporto e compiuti da due sante: Santa Lucia che porta Dante dormiente verso la porta del Purgatorio (*Purg.* IX) e Matelda che aprendo le braccia fa immergere Dante nel fiume di Lete (*Purg.* XXXI). Sono senza dubbi abbracci in senso lato ma non sono del nostro interesse.

---

[9] N. ILIESCU, "Gli episodi degli abbracci nelle strutture del Purgatorio", in *Yearbook of Italian Studies*, vol. 1, 1971, pp. 1000-1011.

[10] Le discussioni sulla corporeità dell'anima nella *Commedia* sono varie e interessanti. Su questo tema, si veda S. A. GILSON, *The Anatomy and Physiology of the Human Body in the Commedia, in Dante and the Human Body: Eight Essays*, a cura di J.C. Barnes e J. Petrie, Four Courts Press, Dublino 2007, pp. 11-42; un riassunto esaustivo sul corpo dantesco e medievale è M. GRAGNOLATI, *Experiencing the Afterlife: Soul and Body in Dante and Medieval Culture*, University of Notre Dame, Notre Dame IN 2005.

[11] P. DE VENTURA, "Dante e Casella, Allusione e performanza", *Dante: Rivista Internazionale Di Studi Su Dante Alighieri*, 9 (2012), pp. 43–56.

[12] D. MODESTO, "Virgil, Man or Shade? The 'Mancato Abbraccio' of *Purgatorio* XXI.132", *Spunti e Ricerche*, 2 (1995), pp. 3–16.

2.1. Dante e Casella: la vanità dell'anima

Il primo abbraccio che entra nella nostra ricerca nel *Purgatorio* è quello tra Dante e Casella. L'atmosfera è di allegria e lietezza e fino a questo episodio il contatto tra Dante e Virgilio non è stato impedito per la condizione del poeta mantovano, eppure qui il tentativo di abbraccio tra Dante e Casella è vano:

> Io vidi una di lor trarresi avante
> per abbracciarmi, con sì grande affetto,
> che mosse me a far lo somigliante.
> Ohi ombre vane, fuor che ne l'aspetto!
> tre volte dietro a lei le mani avvinsi,
> e tante mi tornai con esse al petto
> (*Purg*. II, 76-81).

Perché Dante e Casella non si possono abbracciare? Siamo davanti a un caso unico in tutta la *Commedia*, perché solo in questo episodio la motivazione che Dante dà all'impossibilità di toccarsi è l'incorporeità dell'anima.[13] Virgilio è un'ombra come Casella eppure ha abbracciato Dante, quindi la spiegazione dantesca delle «ombre vane» non sembra soddisfacente. Per risolvere questa apparente contraddizione ritengo utile dapprima analizzare il contesto in cui questo episodio avviene.

Considererei i primi canti del *Purgatorio* come i canti della sorpresa, perché ricchi di cose di cui meravigliarsi. La prima sorpresa è l'apparizione e il ruolo di Catone: un pagano, nemico di Cesare, morto suicida e che quindi avrebbe dovuto essere condannato e pur tuttavia ora svolge l'autorevole ruolo di custode del *Purgatorio*. La raffigurazione di Catone era già positiva nella *Farsaglia* di Lucano, uno dei classici importantissimi per Dante: nella *Farsaglia* il personaggio di Catone è presentato straordina-riamente virtuoso. Dante ha riconosciuto la grandezza di Catone anche nel *Convivio* IV, e nella *Commedia* Catone è uno dei grandi *exempla* di Dante: è la testimonianza della libertà,

---

[13] Ci sono più interpretazioni sull'abbraccio non fatto tra Stazio e Virgilio, alcuni considerano che questo abbraccio non viene fatto per l'incorporeità dell'anima, e il mio parere è che questo abbraccio non viene fatto per il rifiuto di Virgilio. Per le analisi più dettagliate si veda il capitolo sul problema di Stazio.

l'esempio supremo del sacrificio per la libertà spirituale, si è alzato su un livello così alto perché è una figura cristologica, è un volontario che affronta la morte per la libertà di tutti gli uomini.

Catone rimprovera i due poeti credendoli sfuggiti dall'inferno; Virgilio risponde spiegando che solo lui risiede nel limbo, e viene al purgatorio per condurre Dante secondo la volontà divina:

> Poscia rispuose lui: «Da me non venni:
> donna scese del ciel, per li cui prieghi
> de la mia compagnia costui sovvenni»
> (*Purg*. I, 52-54).

Successivamente Virgilio ricorda il suicidio di Catone alla luce della parola chiave «libertà», accennando anche il fatto che nel giorno del giudizio l'anima di Catone sarà rivestita dal suo corpo e sarà ammessa nel paradiso:

> Or ti piaccia gradir la sua venuta
> Libertà va cercando, ch'è sì cara
> Come sa chi per lei vita rifiuta
> Tu 'l sai, ché non ti fu per lei amara
> In Utica la morte, ove lasciasti
> La vesta ch'al gran dì sarà sì chiara
> (*Purg*. I, 70-75).

Il tema del corpo è il tema ossessivo in questi primi canti, ed è introdotto la prima volta qui. I corpi dei beati sono destinati alla resurrezione, che consentirà una perfezione del corpo dopo il giudizio universale. In quel momento le anime si rivestiranno dei corpi perduti e saranno più perfette: i dannati saranno più capaci di soffrire e i beati saranno più felici. Il tema del corpo viene poi ripreso numerose volte, e la conclusione definitiva la troviamo nel Paradiso (cfr. *Par.* XIV).

> Di Marzia tua, che 'n vista ancor ti priega
> O santo petto, che per tua la tegni
> Per lo suo amore adunque a noi ti piega
> (*Purg*. I, 79-81).

Virgilio parla di Marzia, la moglie di Catone, per ricevere il suo favore; ma Catone risponde che, poiché Marzia risiede oltre il fiume di Acheronte, ella non può commuoverlo, conformemente alla legge stabilita quando Cristo discese al limbo dopo la sua morte a liberare i giusti dell'età precristiana.[14] La legge rende le anime salvate intangibili dai dannati, come ha detto Beatrice «che la vostra miseria non mi tange» (*Inf.* II, 92.) La discesa del Cristo fu il primo momento in cui delle anime vennero salvate, e quindi in quella occasione fu stabilita la legge della separazione fra i dannati e i salvati.

> «Marzïa piacque tanto a li occhi miei
> mentre ch'i' fu' di là», diss'elli allora,
> «che quante grazie volse da me, fei.
> Or che di là dal mal fiume dimora,
> più muover non mi può, per quella legge
> che fatta fu quando me n'usci' fora»
> (*Purg*. I, 85-90).

Davanti a queste parole il nostro Virgilio, pur essendo «quella fonte che spandi di parlar sì largo fiume» (*Inf.* I, 79-80), sembra addirittura imbarazzato e quella sua eloquenza che lo ha reso celebre, ora, davanti a Catone e sulla spiaggia del purgatorio, sembra così inutile e inefficace. Il fallimento dell'eloquenza di Virgilio dimostra da un lato che il tema trattato è complesso e quasi al limite dalla comprensione umana, dall'altro lato mette in evidenza la differenza così fondamentale in questo nuovo mondo del purgatorio.

Svolta questa premessa, tornerei ora ad analizzare l'incontro con Casella. Sempre sulla spiaggia del purgatorio Dante vede un'anima che vuole abbracciarlo; il poeta cerca di fare lo stesso, ma invano: gli abbracci vanno a vuoto, le mani di Dante tornano al suo petto.

> Io vidi una di lor trarresi avante
> per abbracciarmi, con sì grande affetto,
> che mosse me a far lo somigliante.
> Ohi ombre vane, fuor che ne l'aspetto!

---

[14] Cfr. *Inf.* IV, 52-63.

tre volte dietro a lei le mani avvinsi,
e tante mi tornai con esse al petto
(*Purg.* I, 76-81).

In questi versi Dante l'autore riprende l'immagine dell'abbraccio mancato da Virgilio, seguendo la tradizione epica del mancato abbraccio da Omero: sono episodi pieni di *pathos* per l'impossibilità di concretizzare un abbraccio tra un vivente e un'anima per via di una forza maggiore che crea un ostacolo insormontabile tra di essi. Si ricorda che nell'*Iliade* Achille cerca di abbracciare il fantasma di Patroclo,[15] mentre nell'*Odissea*[16] Ulisse nel mondo degli Inferi vuole abbracciare invano sua madre defunta. Ci sono inoltre tre episodi di vani tentativi di abbraccio in Virgilio: quello tra Orfeo e Euridice nelle *Georgiche*[17] e quelli tra Enea e Creusa[18] ed Enea e Anchise.[19] L'ultimo abbraccio tra Enea e Anchise è la fonte diretta di Dante: compiuto un vero e proprio viaggio tra i luoghi dell'oltretomba, Enea incontra suo padre nei Campi Elisi che gli mostrerà i suoi discendenti e il glorioso futuro di Roma. Il padre e figlio cercano di abbracciarsi nelle lacrime:

Haec ubi dicta dedit, lacrimantem et multa volentem
dicere deseruit tenuisque recessit in auras.
ter conatus ibi collo dare brachia circum:
ter frustra comprensa manus effugit imago,
par levibus ventis volucrique simillima somno.[20]

Nell'abbraccio vano tra Dante e Casella echeggiano i versi virgiliani ed emerge anche la malinconia per cui l'affetto di un caro non può essere espresso e non può concretizzarsi con un abbraccio. Enea non può abbracciare Anchise perché c'è un ostacolo invalicabile tra i vivi e i morti. Eppure, anche se defunto, nella *Commedia* Virgilio può abbracciare Dante senza problemi. Il mio parere su questa apparente contraddizione è che

---

15 *Iliade* XXIII, 93-104.
16 *Odissea* XI, 204-208.
17 *Georgiche* IV, 500-502.
18 *Eneide* II, 790-794.
19 *Eneide* VI, 700-702.
20 *Eneide* VI, 790-795.

nei primi canti del *Purgatorio* l'autore vuole sottolineare «la nuova legge» che regola questa cantica, che segna non solo una separazione tra i beati e i dannati, ma anche tra i beati e i desideri terreni.

Anche la canzone che Casella canta a Dante ci illustra questo problema:

> E io: «Se nuova legge non ti toglie
> memoria o uso a l'amoroso canto
> […]».
> «Amor che ne la mente mi ragiona»
> cominciò elli allor sì dolcemente
> (*Purg*. II, 106-107; 112-113).

Questa canzone *Amor che ne la mente mi ragiona*, che si trova nell'inizio del III trattato del *Convivio* – primo episodio nella *Commedia* in cui Dante cita sé stesso – parla del trionfo della donna, personificazione della filosofia, il cui studio permette una conoscenza perfetta e una piena felicità nella vita terrena.

Dante vuole prendere le distanze da questa visione perché ora, nel *Purgatorio*, è la liberazione divina che permette di raggiungere una felicità piena. Anche Catone condanna il significato della canzone, dicendo:

> qual negligenza, quale stare è questo?
> Correte al monte a spogliarvi lo scoglio
> ch'esser non lascia a voi Dio manifesto
> (*Purg*. II, 121-123).

Dopo aver udito questo, le anime abbandonano l'ascolto e sfuggono come «li colombi adunati a la pastura» (*Purg*. II, 125). La similitudine delle colombe serve a rimarcare la mitezza e l'incertezza di queste anime appena arrivate nel *Purgatorio*, in contrasto con le colombe colpevoli di lussuria nel V canto dell'*Inferno*. Riprendendo l'episodio di Paolo e Francesca Dante condanna l'amore smisurato e folle, limitato e tutto concentrato sulle cose terrene, che diventano quindi distrazione e fardello nel percorso verso la felicità piena. Per questo motivo, a mio avviso, fallisce l'abbraccio tra Dante e Casella: perché è frutto di una voglia terrena limitata e da evitare. «Le fredde parole di Catone nei confronti di Marzia suggeriscono che la libertà che egli rappresenta è anche associata

alla sua capacità di distaccarsi dagli affetti terreni e di armonizzare i propri desideri con quelli divini. Questa capacità è proprio ciò che le anime (e Dante con loro) stanno cercando di imparare nel *Purgatorio*».[21]

Dante, dunque, nei primi canti del *Purgatorio*, prima cantica in cui le anime possono raggiungere la felicità piena, vuole prendere le distanze dalle sue parole nel Convivio per dichiarare fin da subito e rendere chiaro che i desideri terreni, se fine a sé stessi, sono un vicolo cieco e conducono solo ad una felicità illusoria e parziale: solo armonizzandoli con quelli divini diventano un strada che conduce alla felicità piena. In questo senso, a mio avviso, si spiegano l'eccessiva freddezza di Catone, l'imbarazzo di Virgilio quando tutta la sua sapienza pare essere inutile, e anche il fallimento dell'abbraccio con Casella. Esso è quindi un'eccezione, un episodio unico in cui il fine comunicativo di condannare come distrazione i desideri terreni ha priorità sulla coerenza del fatto che le anime possono essere toccate. Alla luce di ciò è anche chiaro come negli episodi successivi, venendo meno la necessità di Dante di chiarire questo concetto, si vedrà minore rigidità e freddezza rispetto a quella mostrata da Catone, e soprattutto le anime saranno di nuovo in grado di abbracciarsi.

2.2. Virgilio e Sordello: l'altezza dell'anima

Gli abbracci tra Virgilio e Sordello sono gli abbracci più veri e dolci nel *Purgatorio*. Sono finalmente abbracci effettuati con successo, e il riconoscimento e gli abbracci tra due mantovani sono uno degli episodi più affettuosi, e sembrano un rimedio per la rigidezza di Catone e l'imbarazzo di Virgilio. Abbracciando Virgilio, Sordello lo riconosce non solo come un concittadino, ma anche come «gloria di Latin».

Nel canto VI del *Purgatorio*, i due poeti si trovano nell'antipurgatorio, quando Virgilio vede un'anima in disparte e le chiede la strada migliore per salire. Invece di rispondere alla domanda di Virgilio, l'anima gli

---

[21] M. GRAGNOLATI, "Corporeità e identità: a proposito degli abbracci nella Commedia di Dante", in *Corpo glorioso: il riscatto dell'uomo nelle teologie e nelle rappresentazioni della resurrezione*, atti del II Simposio internazionale di studi sulle arti per il sacro, Pontificia Università Lateranense, Roma 2005, p. 77.

chiede della sua origine. Appena Virgilio risponde «Mantüa…», subito l'anima si solleva e viene ad abbracciare Virgilio, poi si presenta come Sordello, originario della sua stessa città.

> ma di nostro paese e de la vita
> ci 'nchiese; e 'l dolce duca incominciava
> «Mantüa ...», e l'ombra, tutta in sé romita,
> surse ver' lui del loco ove pria stava,
> dicendo: «O Mantoano, io son Sordello
> de la tua terra!»; e l'un l'altro abbracciava
> (*Purg*. VI, 70-75).

È un momento di riconoscimento e riunione molto dolce e affettuoso. Sordello si solleva immediatamente e parla con affettuoso slancio, perché il nome «Mantüa» l'ha suscitato e quasi risvegliato. Virgilio e Sordello si sono abbracciati ripetutamente per salutarsi e per felicitarsi reciprocamente, poi Sordello si accorge di non aver chiesto il nome a questo suo concittadino:

> Poscia che l'accoglienze oneste e liete
> furo iterate tre e quattro volte,
> Sordel si trasse, e disse: «Voi, chi siete?»
> (*Purg*. VII, 1-3).

La risposta di Virgilio è solenne, perché è consapevole della sua alta dignità, ma anche della sua dolorosa sorte:

> «Anzi che a questo monte fosser volte
> L'anime degne di salire a Dio,
> fur l'ossa mie per Ottavian sepolte.
> Io son Virgilio; e per null'altro rio
> lo ciel perdei che per non aver fé».
> Così rispuose allora il duca mio
> (*Purg*. VII, 4-9).

Ecco il nome «Virgilio» pronunciato finalmente dal poeta stesso, che era taciuto per tutto l'inferno. Virgilio deve ancor chiarire che ha perso il Cielo non per le colpe commesse ma per non aver avuto fede in Cristo.

Ma, nonostante la fama terrena sia considerata tanto vana dagli spiriti purgatoriali, la sua altissima poesia è riconosciuta pienamente da Sordello:

> Qual è colui che cosa innanzi sé
> sùbita vede ond'e' si maraviglia,
> che crede e non, dicendo «Ella è ... non è ...»,
> tal parve quelli; e poi chinò le ciglia,
> e umilmente ritornò ver' lui,
> e abbracciòl là 've 'l minor s'appiglia
> (*Purg*. VII, 10-15).

I gesti sono più eloquenti di ogni parola. Sordello è apparso a Dante e Virgilio quasi improvvisamente, seduto su un masso, «solo soletto», in atteggiamento «altero e disdegnoso», e mentre i due si avvicinano si limita a «sguardarli» senza parlare; e quando Virgilio lo prega di «mostrargli la miglior salita», invece di rispondergli, gli chiede da quale «paese» venga e che cosa abbia fatto in vita; poi, alla parola «Mantova», d'impulso abbraccia impetuosamente Virgilio (*Purg*. VI, 58-75).[22] Dopo la meraviglia di riconoscere Virgilio nel purgatorio, Sordello abbraccia Virgilio di nuovo, ma questa volta torna verso di lui atteggiato a umiltà e a riverenza: si inchina ad abbracciare «là 've 'l minor s'appiglia». Ci sono più spiegazioni per dove esattamente Sordello abbraccia Virgilio; alcuni commentatori intendono «dal petto in giù», altri alle ginocchia, e l'ipotesi più accreditata è che abbia abbracciato i piedi di Virgilio come farà Stazio (*Purg*. XXI, 130). Comunque, le due anime che si abbracciano non sono alla stessa altezza, e Sordello si inchina per abbracciare Virgilio. Sordello, che era stato poeta, è deferente di fronte alla grandezza di Virgilio, per cui l'abbraccia consapevole della sua inferiorità. Dante sottolinea il gesto per mostrare i sentimenti di reverenza, umiltà e devozione che Sordello ha nei confronti di Virgilio.

Se gli abbracci normali sono forme di saluto cortese quando ci si riconosce simili, abbracciare i piedi è un gesto in cui si esprime umiltà in

---

[22] G. CIAVORELLA, "Purgatorio VII: Virgilio e Sordello, la valletta fiorita, i principi negligenti.., *Dante: Rivista Internazionale Di Studi Su Dante Alighieri*, 7 (2010), pp. 57-81.

modo esemplare ed estremo.[23] Si noti un commento molto interessante di Chiavacci Leonardi: Sordello, come poi Stazio, guarda soltanto al poeta, di cui è «minore»; e non pensa in alcun modo che, riguardo alla salvezza eterna, egli è in realtà più «alto» di Virgilio. Ma in primo luogo non tocca a lui pensarlo. E in secondo luogo nell'oltremondo dantesco la reazione prima e istintiva negli incontri è sempre quella che si avrebbe in terra.[24]

Come ha spiegato Chiavacci Leonardi, nonostante siamo nel viaggio oltremondano, la reazione primaria come gli abbracci viene sempre dall'istinto. Quindi, abbiamo una nuova misura dell'altezza dell'anima: gli abbracci. La parola «altezza» che uso qui non si riferisce a un'altezza concreta, ma alla grandezza letteraria di Virgilio «l'altissimo poeta» (*Inf.* IV. 82). Gli abbracci sono le espressioni più istintive e, come una lingua non verbale, sono in grado di esprimere le nostre emozioni. Certo, ci sono le leggi divine che ostacolano i dannati e i beati, ma gli abbracci esistono al di sopra di queste leggi: è una lingua comunicativa non verbale senza le restrizioni, e si effettua, quasi senza eccezioni, tra anima dannata e anima beata, corpo vivo e anima dannata, corpo vivo e anima beata.

Dante, l'autore, gioca con questi abbracci, e nasconde il vero atteggiamento dei personaggi danteschi attraversando la fattibilità degli abbracci. Virgilio e Sordello si abbracciano senza nessun problema, mentre Dante l'autore ignora totalmente la discussione della vanità dell'anima. Se mettiamo in confronto i tre personaggi di cui vuole rappresentare gli abbracci nel *Purgatorio* (Casella, Sordello e Stazio), notiamo che Dante l'autore non ha messo le restrizioni per l'abbraccio tra Virgilio e Sordello. Ritengo che questo significhi che Dante sia d'accordo pienamente con Sordello sullo stato di Virgilio e sull'altezza dell'anima. Dante infatti non può cambiare il fatto che Virgilio è morto prima della venuta del Cristo, ma costruisce un limbo per lui e mostra l'affetto per Virgilio con gli abbracci.

---

[23] J.A. BURROW, *Gestures and Looks in Medieval Narrative,* Cambridge UP, Cambridge 2002.

[24] Chiavacci, *ad locum.*

2.3. Il problema di Stazio

Uno dei personaggi di maggiore rilevanza e discussione del Purgatorio è, a mio avviso, Publio Papinio Stazio, poeta romano del primo secolo d.C., incontrato da Dante nel canto XXI e presente nel suo viaggio per il resto della cantica.

Come avviene per altri personaggi nella *Commedia*, anche la figura di Stazio è costruita e basata su elementi storici, tuttavia arricchiti e innovati dall'immaginazione di Dante. Proprio la scelta di questi tratti, ora storici, ora frutto di invenzione, è per me meritevole di studio perché rivelatrice del vero sguardo del Dante su Stazio. In particolare, vorrei concentrare la mia analisi sul rapporto tra Virgilio e Stazio, a partire dall'abbraccio incompiuto tra essi:

> Già s'inchinava ad abbracciar li piedi
> al mio dottor, ma el li disse: «Frate,
> non far, ché tu se' ombra e ombra vedi»
> (*Purg*. XXI, 130-132).

Queste parole di Virgilio, che negano e respingono il tentativo di un abbraccio da parte di Stazio, sono gelide e perentorie e ancora di più se si considera la circostanza in cui vengono pronunciate, circostanza sia di gioia da parte di tutte le anime per il termine del percorso di purificazione da parte di una di esse, sia di allegria e umorismo durante l'incontro tra i tre poeti. Esse risultano tanto più stridenti se si pensa che Stazio aveva appena compiuto una vera e propria dichiarazione d'amore nei confronti di Virgilio, e benché Dante il personaggio sia compiaciuto dell'amore verso il suo maestro e guida, Dante l'autore tronca questo momento di gioia, lo lascia incompiuto.

Qual è dunque il motivo di questo rifiuto? Stando alle parole di Virgilio, il motivo sembra essere l'impossibilità di abbracciarsi a causa dell'inconsistenza delle ombre. Stazio stesso dà credito a questa motivazione quando risponde:

> Ed ei surgendo: «Or puoi la quantitate
> comprender de l'amor ch'a te mi scalda,
> quand'io dismento nostra vanitate,

trattando l'ombre come cosa salda»
(*Purg*. XXI, 133-136).

Tuttavia, questa motivazione non pare del tutto soddisfacente. Ci sono vari casi, infatti, in cui le anime si toccano e interagiscono tra di loro, come quando lo stesso Virgilio spinge Filippo Argenti fuori dalla barca di Flegiàs, e perfino nel purgatorio è capitato che, Sordello – anche egli un'anima – scopre l'identità di Virgilio con pieno stupore e ammirazione, per poi abbracciarlo («abbracciòl là 've 'l minor s'appiglia», *Purg.* VII, 15), senza incontrare alcun problema. Alla luce di questi episodi ritengo pertanto che l'abbraccio non effettuato tra Virgilio e Stazio non sia dovuto alla vanità delle anime, ma al rifiuto di Virgilio.

Perché, dunque, Virgilio rifiuta l'abbraccio?

Le basi di una risposta si possono ritrovare nell'incontro stesso tra i due, in cui emerge che l'abbraccio di Stazio è in realtà impari, come quello di un servo verso il padrone, perché egli «s'inchinava», si prostra in segno di riverenza «ad abbracciar li piedi» come se non fosse degno di toccare Virgilio ma solo la sua parte più infima e umile, poiché i piedi sono «là 've 'l minor s'appiglia» (*Purg*. VII, 15). Virgilio, al contrario, risponde chiamandolo «frate» e poi «amico», termini che indicano un rapporto paritetico, egualitario. L'anafora di «ombra» nel verso «non far, ché tu se' ombra e ombra vedi» rafforza questa interpretazione, mostrando che per Virgilio essi non sono maestro e allievo, venerando e discepolo, ma allo stesso livello, alla pari, entrambi ombre. Il richiamo all'essere ombre serve a rimarcare che la fama poetica è terrena e vana, che poteva essere motivo di riverenza e venerazione tra i vivi ma non più nel purgatorio dove si sono tutti uguali.

Una seconda ragione del comportamento di Virgilio sta nell'aver riconosciuto che l'amore espresso da Stazio è limitante, tutto concentrato su un particolare, per cui non diventa strada ma vicolo cieco. La battuta di Virgilio rivolto a Stazio comincia con la parola «amore», che è il lessico ripetuto nell'episodio di Virgilio e Stazio: Stazio fa la dichiarazione d'amore e Virgilio gli risponde:

quando Virgilio incominciò: «Amore,
acceso di virtù, sempre altro accese,
pur che la fiamma sua paresse fore;
onde da l'ora che tra noi discese

nel limbo de lo 'nferno Giovenale,
che la tua affezion mi fé palese,
mia benvoglienza inverso te fu quale
più strinse mai di non vista persona,
sì ch'or mi parran corte queste scale»
(*Purg*. XXII, 10-18).

Come ha osservato Heather Webb, il rapporto tra i due personaggi trattati è una delle grandi storie d'amore nella Commedia insieme a quella tra Paolo e Francesca.[25] La stessa espressione di Virgilio: «Amore, / acceso di virtù, sempre alto accese» rimanda al verso celebre di Francesca: «Amor, ch'a nullo amato amar perdona» (*Inf.* V, 103). Come quello di Paolo e Francesca quindi, anche l'amore espresso Stazio è mosso dall'istinto o passione,[26] è un amore che obnubila e irretisce al punto che Stazio addirittura si dimentica («dismento») della propria condizione di anima in un percorso purificatorio; amore che per questo viene rifiutato da Virgilio.

Il problema più nucleare sorge sull'autopresentazione di Stazio. La cosa che ci stupisce di più è la conversione al cristianesimo di Stazio, e la sua spiegazione è più sorprendente: ritiene che Virgilio sia colui che l'ha portato alla via della salvezza.

La presentazione di Stazio è formata come un *accessus ad auctores*, cioè una breve introduzione che i commentatori medievali di opere mediche, astronomiche, giuridiche, filosofiche, letterarie solevano premettere al testo da commentare, con lo scopo di informare il lettore sull'autore e il contenuto dell'opera.[27] Stazio indica prima l'epoca della sua vita, poi il luogo, e infine il suo nome e i titoli della sua opera di poeta. Comincia così:

Nel tempo che 'l buon Tito, con l'aiuto
del sommo rege, vendicò le fóra
ond'uscì 'l sangue per Giuda venduto
(*Purg*. XXII, 82-84).

---

[25] Cfr. H. WEBB, *Dante's Persons: An Ethics of the Transhuman*, Oxford University Press, Oxford 2016, p. 2.

[26] Chiavacci, *ad locum*.

[27] *Enciclopedia Treccani*, voce «Accessus ad auctores».

In tal modo si riferisce all'epoca in cui il valoroso Tito, con l'aiuto di Dio fece giusta vendetta dell'uccisione del Cristo. Si allude alla distruzione di Gerusalemme, avvenuta per opera di Tito, figlio dell'imperatore Vespasiano, nel 70 d.C.[28] Questo è una descrizione pienamente positiva, con l'enfasi della volontà divina, che agisce per mezzo dell'autorità imperiale.

Si nota una forte contrapposizione tra la presentazione di Stazio e quella di Virgilio: Stazio visse «Nel tempo che 'l buon Tito, con l'aiuto / del sommo rege», e Virgilio nonostante visse sotto un impero buono, «sotto 'l buono Augusto» (*Inf.* I, 71), visse «nel tempo de li dèi falsi e bugiardi» (*Inf.* I, 72). L'indicazione dell'epoca della vita di entrambi ha il senso imperiale, che lega la propria figura all'impero romano, e dà una dimensione romana e imperiale del personaggio. Ma il nostro Virgilio ha un'ambivalenza, in quanto la sua epoca ha la debolezza religiosa come l'età pagana, e ciò costituisce la faccia limitata del Virgilio nella dimensione religiosa. La contrapposizione fondamentale tra Virgilio e Stazio è che Stazio è cristiano e Virgilio no, da cui nasce il problema della interpretazione del testo di Virgilio; partendo dal punto di vista di un cristiano convertito, Stazio fa uso del testo di Virgilio, che ritiene autorevole, per stabilire la sua nuova identità cristiana.

Altre due ragioni di questo rifiuto si possono individuare nell'erronea interpretazione da parte di Stazio di un brano dell'*Eneide* e nella convinzione, respinta da Virgilio, che la propria conversione al cristianesimo sia avvenuta proprio grazie al poeta mantovano. Dice, infatti, Stazio, riguardo al suo peccato di prodigalità:

> E se non fosse ch'io drizzai mia cura,
> quand'io intesi là dove tu chiame,
> crucciato quasi a l'umana natura:
> «Per che non reggi tu, o sacra fame
> de l'oro, l'appetito de' mortali?»,
> voltando sentirei le giostre grame.
> Allor m'accorsi che troppo aprir l'ali
> potean le mani a spendere, e pente'mi
> così di quel come de li altri mali
> (*Purg*. XXII, 37-45).

[28] Chiavacci, *ad locum.*

Stazio spiega che sarebbe dannato se non avesse letto Virgilio e il passo a cui allude è tratto dall'episodio dell'uccisione di Polidoro fatta da Polinestore.[29] Il testo originale di Virgilio era: «Quid non mortali cogis, auri sacra fames?»,[30] e una traduzione fedele di questo sarebbe «Per quali via non conduci tu, o esecranda avidità dell'oro, la brama degli uomini?» Ma la lettura di Stazio trasforma il significato originale, è un'interpretazione forte e tendenziosa, quasi un rovesciamento del senso. Il «cogis» di Virgilio viene interpretato come «reggi», con un senso positivo, che significa governare con equilibrio, e il «sacra», pur essendo la stessa parola, in latino è una *vox media* che significa maledetto, mentre Stazio vi aggiunge una sfumatura positiva interpretandola come santo. Quindi la frase dell'Eneide per Stazio non è una maledizione contro il peccato di avarizia come intendeva Virgilio, ma un appello alla virtù che si oppone a entrambi i vizi di avarizia e prodigalità.[31] Non credo che Dante non sappia il senso corretto dell'Eneide, l'opera che «ben lo sai tu che la sai tutta quanta» (*Inf*. XX, 114), ma sceglie di raffigurare Stazio in questo modo di proposito.

Un'interpretazione alterata ancora più grande di un testo di Virgilio appare subito dopo, quando Virgilio chiede a Stazio chi o cosa l'abbia indotto a convertirsi al cristianesimo. La risposta è che il merito è proprio di Virgilio che l'ha indirizzato alla poesia per primo e in seguito l'ha illuminato dal punto di vista religioso, facendo come colui che cammina di notte e porta il lume dietro di sé, giovando a chi lo segue ma non a sé stesso:

> Ed elli a lui: «Tu prima m'invïasti
> verso Parnaso a ber ne le sue grotte,
> e prima appresso Dio m'alluminasti.
> Facesti come quei che va di notte,
> che porta il lume dietro e sé non giova,
> ma dopo sé fa le persone dotte,
> quando dicesti: "Secol si rinova;
> torna giustizia e primo tempo umano,

---

[29] Cfr. *Purg*. XX, 114-115.

[30] *Eneide*, 56-57.

[31] Per la discussione dell'interpretazione della frase virgiliano di Stazio, si consultino i commenti di Sapegno, Bosco-Reggio e Pasquini-Quaglio.

e progenïe scende da ciel nova".
Per te poeta fui, per te cristiano:
ma perché veggi mei ciò ch'io disegno,
a colorare stenderò la mano»
(*Purg*. XXII, 64-75).

Virgilio è chiamato «'l cantor de' buccolici carmi» perché per Stazio la sua conversione è dovuta proprio alla lettura della quarta egloga, opera in cui viene preannunciato un imminente e profondo rinnovamento del mondo. Questo brano, che Stazio interpreta come una profezia, è dunque ciò che lo ha spinto a farsi cristiano, ad avvicinarsi ad una religione, già diffusa in quel periodo, e che tanto pareva in accordo con le parole di Virgilio.

Proprio a causa della celebre IV egloga la figura di Virgilio nell'medioevo è da sempre legata alla profezia dell'avvento di Cristo, fino al punto di collegare Virgilio alla negromanzia. Intorno alla figura di Virgilio, infatti, si svilupparono varie tradizioni folkloriche, alcune leggende medievali considerano Virgilio come un mago, un negromante.[32] Questo fatto è anche evidenziato nella Commedia, quando Virgilio è fatto chiamare dalla maga Eritone per tirare fuori un'anima dal Cocito:

Ver è ch'altra fiata qua giù fui,
congiurato da quella Eritón cruda
che richiamava l'ombre a' corpi sui.
Di poco era di me la carne nuda,
ch'ella mi fece intrar dentr'a quel muro,
per trarne un spirto del cerchio di Giuda
(*Inf.* IX, 22-27).

L'immaginazione dantesca di questo episodio è ispirata da Lucano, che racconta che Eritone fece tornare in vita un morto per predire al figlio di Pompeo l'esito della battaglia di Farsalo tra il padre e Cesare;[33] Chiavacci Leonardi ha osservato che l'Ottimo e l'Anonimo sembrano

---

[32] D. COMPARETTI, *Virgilio nel medioevo*,La Nuova Italia, Firenze 1981.
[33] Cfr. *Farsalia*, VI, 507-827.

conoscere qualche leggenda a noi ignota, nella quale Virgilio nel Medioevo è dotato di poteri magici.

Per capire cosa il Virgilio dantesco pensi di questa sua fama vorrei prendere in osservazione un'altra contraddizione: quella tra il personaggio di Virgilio nella *Commedia* e il Virgilio storico, autore dell'Eneide. Il primo corregge clamorosamente l'origine della propria città:

> Manto fu, che cercò per terre molte;
> poscia si puose là dove nacqu'io […].
> Quindi passando la vergine cruda
> vide terra, nel mezzo del pantano,
> sanza coltura e d'abitanti nuda.
> Lì, per fuggire ogne consorzio umano,
> ristette con suoi servi a far sue arti,
> e visse, e vi lasciò suo corpo vano.
> Li uomini poi che 'ntorno erano sparti
> S'accolsero a quel loco, ch'era forte
> per lo pantan ch'avea da tutte parti.
> Però t'assenno che, se tu mai odi
> originar la mia terra altrimenti,
> la verità nulla menzogna frodi
> (*Inf.* XX, 55-56; 82-99).

Il Virgilio dantesco tiene a precisare che l'origine di Mantova non è in alcun modo legata alle arti magiche della «vergine cruda» e che i fondatori della città la chiamarono così ispirandosi certo al nome della maga, ma senz'altra sorte, senza ricorrere a sortilegi o auguri di nessun tipo. Il poeta sembra voler allontanare ogni sospetto di contaminazioni magiche nell'origine di Mantova cui era affettivamente legato e così facendo corregge in qualche modo sé stesso, poiché nell'Eneide[34] aveva dichiarato che la città era stata fondata da Ocno, figlio di Manto, la quale dunque non era vergine come dice qui, seguendo Stazio nella Tebaide.[35]

Il Virgilio dantesco tenta, dunque, di allontanarsi dalla tradizione che lo associa alle arti magiche, tradizione che ha origine nella quarta egloga

---

[34] *Eneide*, X, 198-200.

[35] *Tebaide*, IV, 463-6; VII, 758-9.

e che il cristianesimo dei primi secoli ha cominciato ben presto a tentare di cucirgli addosso per attribuirgli la figura di profeta. La guida di Dante ha insomma tutta l'intenzione di sottrarsi a questa associazione con la negromanzia e sceglie di ripudiare la causa originale di tutto ciò: negando di aver guidato Stazio alla via della salvezza Virgilio rifiuta la sua veste di profeta causata dalla quarta egloga.

Non voglio negare la grandezza di Virgilio: togliendo il significato profetico dell'arrivo di Cristo dalla IV egloga, la grandezza di Virgilio può essere riconosciuta anche senza l'attribuzione della IV egloga.

In conclusione, porrei due ragioni per cui Virgilio non accetta l'abbraccio di Stazio: tale abbraccio sembra frutto della passionalità, non è degno di un'anima ormai beata, e l'amore che Virgilio ha per Stazio è amore «acceso di virtù», cioè l'amore reciproco limitato, non per l'istinto o per passione.

Inchinarsi e abbracciare i piedi è un gesto di umiltà e devozione, che indicherebbe la superiorità di Virgilio verso Stazio, ma Virgilio rifiuta ciò in favore di un rapporto paritetico, degno delle anime dopo la morte. Anche se l'Eneide è la «mamma» e la «nutrice» di Stazio, la grandezza poetica di Virgilio non conta dopo la morte, è «nostra vanitate». «Che tu se' ombra e ombra vedi» non è un semplice rimando all'incorporeità dell'anima ma assume un senso metaforico e allegorico per cui fama del poeta che tanto desta ammirazione in Stazio è vana inconsistente ora che sono entrambi ombre, mentre solo la salvezza è vera e salda. Inoltre, non ritenendosi come colui che ha portato Stazio alla via della salvezza, Virgilio non vuole ammettere la propria superiorità nei suoi confronti. Virgilio considera Stazio come «amico», «frate», negando di ammettere altro tipo di relazione tra di loro.

Proporrei ancora un'ipotesi sul motivo per cui Virgilio non abbraccia Stazio. Benché Virgilio avesse accettato l'abbraccio di Sordello, successivamente durante il viaggio nel purgatorio farà un incontro che lo porterà a maturare e rivalutare il proprio comportamento con Sordello: quello con il papa Adriano V. In questo episodio Dante si inginocchia davanti ad Adriano e quando il penitente gli chiede per quale motivo si sia inchinato Dante risponde di averlo fatto in segno di rispetto per la sua dignità di pontefice. Tuttavia, il penitente esorta il poeta ad alzarsi in piedi, poiché nel purgatorio si è tutti uguali e le dignità terrene non contano più: lui e Dante sono egualmente soggetti alla stessa autorità di Dio. Ritengo che anche Virgilio abbia tratto un insegnamento dal

discorso di Adriano V, che cioè non sia stato giusto lasciare inchinare Sordello davanti a lui – anche se era logico per la fama terrena che ha –, perché sono tutti uguali nel purgatorio. Quindi, procedendo il viaggio, Virgilio stesso matura e al momento dell'incontro con Stazio, in virtù dell'esperienza fatta, non permette che lui gli abbracci i piedi. Non posso accettare l'interpretazione di Hollander che Virgilio non trae giovamento da questo viaggio oltremondano.[36] Come ha osservato giustamente Teodolinda Barolini, già nel viaggio precedente nell'inferno, Virgilio ha assorbito subito la lezione del «messo celeste» nel canto IX, poi la mette in pratica quando reagisce con i Minotauri e i Centauri;[37] anche nel *Purgatorio* possiamo credere che Virgilio, dopo la lezione di Adriano V, sa che la fama terrena è vana come l'ombra e lui e Stazio sono «frati». Quindi il punto del problema dell'abbraccio non è la vanità dell'anima – che è una consuetudine non problematica in quasi tutta la *Commedia*, eccetto il caso dell'abbraccio non effettuato tra Dante e Casella –, ma il prosieguo del viaggio definisce il modo in cui i personaggi danteschi devono comportarsi, e gli elementi nella *Commedia* come gli abbracci vanno analizzati nel movimento dello sviluppo della narrazione. Virgilio non vuole abbracciare Stazio, nega di averlo guidato alla salvezza rifiutando l'attribuzione profetica della quarta egloga, ma ciò non scalfisce la grandezza del Virgilio nonostante nel Purgatorio. «One of Vergil's endearing characteristics at this stage of the journey, and one of the major changes in his behavior, is his ability to openly acknowledge his insufficiencies and yet keep on trying».[38]

3. GLI ABBRACCI NEL *PARADISO*

Non ci sono abbracci veri e propri nel *Paradiso*, ma mi sembra appropriato concludere il problema della corporeità dell'anima qua, anche come una conclusione del ragionamento sugli abbracci oltremondani.

Un riferimento più adatto al tema degli abbracci nel *Paradiso* è un passo del poema sul giudizio universale scritto da Bonvesin da la Riva,

---

[36] R. HOLLANDER, *Il Virgilio dantesco: tragedia nella "Commedia"*, Olschki, Firenze, 1983.
[37] BAROLINI, *Dante's Poets*, p. 210.
[38] BAROLINI, *Dante's Poets*, p. 246.

composto alcuni decenni prima della composizione della *Commedia*, relativo all'esperienza escatologica delle anime separate dal corpo: la forma perfetta degli abbracci paradisiaci sarà raggiunta al momento della resurrezione del corpo, quando i beati «in anima e in corpo» abbracceranno i propri cari:

> I andaran con Criste in l'eternal deporto,
> Staran in dobia gloria in anima e in corpo:
> Oi De, com quel è savio ke sta per temp acorto. […]
> Lo bon fio col bon patre e li bon companion,
> Cusin seror fraëi, k'en stai fedhì baron,
> Tug s'an conzonz insema in la regal mason
> E tug se abrazaran per grand dilectïon.[39]

In questi versi emerge lo stesso desiderio delle anime di incontrare e abbracciare i propri cari defunti che è presente anche nel poema dantesco. Nel *Paradiso* XIV, come nell'episodio di Catone, il corpo viene paragonato a una veste di cui le anime si rivestiranno nel giudizio universale:

> Come la carne glorïosa e santa
> fia rivestita, la nostra persona
> più grata fia per esser tutta quanta
> (*Par*. XIV, 43-45).

La felicità goduta dall'anima separata Xpiena, ma sarà maggiormente gradita a Dio una volta riunirsi al corpo.

Salomone spiega che il corpo Xparte integrante sia dell'uomo sia della beatitudine eterna; senza ciò tale beatitudine non potrebbe essere perfetta, e le anime beate ne gioiscono:

> Tanto mi parver sùbiti e accorti
> e l'uno e l'altro coro a dicer «Amme!»,
> che ben mostrar disio d'i corpi morti:
> forse non pur per lor, ma per le mamme,
> per li padri e per li altri che fuor cari

[39] BAROLINI, *Dante's Poets*, p. 246.

anzi che fosser sempiterne fiamme
(*Par*. XIV, 61-66).

Da questo discorso capiamo un'altra ragione per cui le anime «mostrar disio d'i corpi morti», come ha illustrato Bonvesin da la Riva: per (riabbracciare) i propri cari.

Le anime paradisiache manifestano un forte senso di affettività e relazionalità nel desiderio di ricongiungersi con i propri cari perduti. Il termine «mamme» è un'espressione tipica del *sermo humilis*, che conferisce al testo un senso di tenerezza che esterna il desiderio delle anime di poter riottenere il proprio corpo per tornare ad amare ciò che si è amato nella vita terrena.[40]

Concluso il ragionamento sugli abbracci nell'aldilà, finalmente abbiamo trovato la forma perfetta dell'abbraccio. Esso è dunque un compimento del desiderio di riabbracciare i cari perduti, libero sia dalla malinconia dell'abbraccio mancato nel *topos* classico, sia dall'incertezza che l'abbraccio vada a buon fine nel *Purgatorio*. Direi che questo sia una suggestione di cos'è l'abbraccio paradisiaco, la massima espressione dell'amore secondo Dante: il gesto salvifico di Dio verso l'uomo è un abbraccio, «bontà infinita ha sì gran braccia» (*Purg*. III, 22), e la stessa candida rosa nel paradiso è un grande abbraccio che accoglie tutte le anime beate.

4. CONCLUSIONI

In questo articolo ho elencato e analizzato tutti gli abbracci contenuti nella *Commedia* di Dante. Gli abbracci sono stati interpretati non solo nel loro contesto, ma anche come chiavi di lettura del poema, in quanto ho mostrato che sia possibile collegare i diversi episodi che presentano gli abbracci.

Dante fa un uso innovativo del *topos* dell'abbraccio tra i vivi e i morti, sviluppandolo in modalità varie per esprimere un atteggiamento differenziato verso i suoi personaggi.

---

[40] M. GRAGNOLATI, "Paradiso XIV e il desiderio del corpo", *Studi danteschi*, 78 (2013), p. 305.

Ho mostrato che, benché gli abbracci nella *Commedia* assumano valore e funzione diversi in base al contesto, rimane costante una loro caratteristica: in quanto forma di linguaggio non verbale, permettono di eccedere il limite della parola, come una porta socchiusa verso l'ineffabile. Gli abbracci nella *Commedia* hanno le seguenti funzioni: approvazione, protezione, trasferimento, saluto.

Nell'*Inferno* gli abbracci riguardano principalmente Dante e Virgilio, e quest'ultimo svolge un ruolo materno, mentre nel *Purgatorio* i due poeti abbracciano le altre anime non solo come gesto di saluto, ma anche come manifestazione del proprio atteggiamento. La forma perfetta degli abbracci appare nel *Paradiso*: la piena felicità di abbracciarsi si potrà godere solo dopo la resurrezione dei corpi.

Il titolo originario «Comedìa» suggerisce che il poema dantesco non sia un'opera solo di racconti e dialoghi ma un dramma. È piena di movimenti fisici, in quanto, grazie all'invenzione dantesca, le anime hanno un certo livello di «fisicità» che permette loro di interagire fisicamente. L'abbraccio è un gesto frequente nella *Commedia* ed è stato interessante fare un'analisi su di esso. Attraverso gli studi degli abbracci danteschi abbiamo analizzato il significato non solo letterale ma anche allegorico del testo. Mettendo alla luce l'attitudine nascosta di Dante poeta per i suoi personaggi, abbiamo mostrato il pensiero di Dante sul problema della fisicità dell'anima, abbiamo illustrato la funzione strutturale degli abbracci e l'importanza di essi nel raffigurare i personaggi.

Con questo articolo ho aperto un punto di vista sull'utilizzo degli abbracci come una chiave per la lettura, aprendo la strada a qualche nuova possibile interpretazione.

I punti da perfezionare in questo articolo sono: innanzitutto, la mancanza di una ricerca più ampia sugli abbracci nei testi medievali, su cosa significano gli abbracci nel medioevo; si potrà poi amplificare lo studio degli abbracci anche dal punto di vista psicologico, con una possibile, auspicabile ricerca interdisciplinare con psicologia, linguistica, filosofia, ecc.; un soffermarsi forse eccessivo sull'analisi letterale del testo della *Commedia*, mancando una teoria che sostenga il ragionamento.

Gli abbracci nel *Paradiso* sono molto interessanti da studiare – per esempio, possiamo interpretare la Candida Rosa come un grande abbraccio che coglie tutte le anime beate – ma purtroppo non ho potuto approfondire lo studio della terza cantica.

Infine, vorrei concedermi di interpretare in modo un po' più estensivo il significato degli abbracci danteschi.

La nostalgia di non poter abbracciare i propri cari dopo la morte, *topos* nella letteratura classica, viene sciolta dolcemente quando Virgilio e Dante si abbracciano e si baciano nell'inferno, e proprio questo è come un abbraccio che Dante dà a noi lettori.

La *Commedia* è scritta per la paura e la malinconia di tutti, non è il viaggio solo di Dante ma di tutta l'umanità, e tutti noi possiamo trovare conforto negli abbracci della *Commedia*: invitandoci a partecipare al suo viaggio, Dante offre un abbraccio a tutti noi, e come quando Virgilio trasporta Dante soavemente, la lettura della Commedia ci porta a riconoscere che la «bontà infinita ha sì gran braccia» (*Purg*. III, 22).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Fonti primarie

DANTE, *Commedia*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, 3 voll., Meridiani Mondadori, Milano 1991-1997.

——, *Convivio*, a cura di F. Brambilla Ageno, Le Lettere, Firenze 1995.

LUCANO, *Farsalia*, a cura di L. Canali, Biblioteca Universitaria Rizzoli, Milano 1997.

Nova vulgata Bibliorum Sacrorum, Editios Sacros. Oecum. Concilii Vaticani II ratione habita iussu Pauli PP. VI recognita auctoritate Ioannis Pauli PP. II promulgata, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, 1979.

OVIDIO, *Le Metamorfosi*, a cura di E. Oddone, Gruppo editoriale Fabbri-Bompiani- Sonzogno-ETAS, Milano 1988.

VIRGILIO, *Eneide*, a cura di E. Paratore e L. Canali, Milano, Mondadori, 2007.

Saggi

BALDELLI, I., "I morti di morte violenta: Dante e Sordello», *Dante Studies,* 115 (1997), pp. 111-183.

BARNES, J.C. et al., *Dante and the Human Body: Eight Essays*, UCD Foundation for Italian Studies, Dublin 2007.

BAROLINI, T., *Dante's Poets: Textuality and Truth in the Comedy*, Princeton University Press, Princeton NJ 1984.

——, "Q: Does Dante Hope for Vergil's Salvation? A: Why Do We Care? for the Very Reason We Should Not Ask the Question (Response to Mowbray Allan [MLN 104])", MLN, vol. 105, no. 1, 1990, pp. 138-144.

BRUNO, F., La scienza degli abbracci. Alla scoperta del nostro cervello socio-emotivo, Franco Angeli, Milano 2018.

BURROW, J.A., *Gestures and Looks in Medieval Narrative*, Cambridge UP, Cambridge 2002.

CASAGRANDE, C. et al., Anima e Corpo nella Cultura Medievale: Atti del V Convegno di studi della Società Italiana per lo studio del pensiero medievale, 25-28 Settembre 1995, SISMEL Edizioni del Galluzzo, Venezia 1999.

CIAVORELLA, G., "Purgatorio VII: Virgilio e Sordello, la valletta fiorita, i principi negligenti", *Dante: Rivista Internazionale di studi su Dante Alighieri*, 7 (2010), pp. 57-81.

COMPARETTI, D., *Virgilio nel medioevo*, La Nuova Italia, Firenze 1981.

CORBETT, G. – WEBB, H., *Vertical Readings in Dante's Comedy*, vol. 2, Open Book Publishers, 2016.

DE VENTURA, P., "Dante e Casella, Allusione e performanza", *Dante: Rivista Internazionale di studi su Dante Alighieri*, 9 (2012), pp. 43–56.

ECONOMOU, G.D., "Saying spirit in terms of matter: the epic embrace in medieval poetic imagination", in *Lectura Dantis*, n. 11, Michael Papio on behalf of the Department of Spanish, Italian, and Portuguese at the University of Virginia, Jan. 1992, pp. 72–79.

FORSELL, L.M. – ÅSTRÖM, J.A., "Meanings of Hugging: From Greeting Behavior to Touching Implications", in *Comprehensive Psychology*, Jan. 2012.

GILSON, S.A., The Anatomy and Physiology of the Human Body in the Commedia, in Dante and the Human Body: Eight Essays, a cura di J.C. Barnes e J. Petrie, Dublino, Four Courts Press, Dublino 2007.

GOFF, J.L. et al., *Il corpo nel medioevo*, Editori Laterza, Bari 2016.

GRAGNOLATI, M., "Corporeità e identità: a proposito degli abbracci nella Commedia di Dante", in Corpo glorioso: il riscatto dell'uomo nelle teologie e nelle rappresentazioni della resurrezione, atti del II Simposio internazionale di studi sulle arti per il sacro, Pontificia Università Lateranense, Roma 2005.

——, Experiencing the Afterlife: Soul and Body in Dante and Medieval Culture, University of Notre Dame, Notre Dame IN 2005.

——, "Paradiso XIV e il desiderio del corpo", *Studi Danteschi*, 78 (2013), pp. 285-309.

——, "Ombre e Abbracci. Riflessioni Sull'Inconsistenza Nella 'Commedia' Di Dante. " in *Passages, Seuils, Sauts : Du Dernier Cercle De l'Enfer à La Première Terrasse Du Purgatoire (Enf. XXXII – Purg. XII)*, Études Réunies Par Manuele Gragnolati & Philippe Guérin", Chroniques Italiennes web 2.39 (2020), 30-43.

HEILBRONN, D., "'Io Pur Sorrisi': Dante's Lesson on the Passions (*Purg*. XXI, 94-136)", *Dante Studies*, 96 (1978), pp. 67–74.

HOLLANDER, R., Il Virgilio dantesco: tragedia nella "Commedia", Olschki, Firenze 1983.

ILIESCU, N., "Gli episodi degli abbracci nelle strutture del Purgatorio", in *Yearbook of Italian Studies*, vol. 1, 1971, pp. 1000-1011.

MCMENAMIN, J.F., "The Poet's Inner Child Early Childhood and Spiritual Growth in Dante's 'Commedia'", in *Italica*, vol. 93, n. 2, 2016, pp. 225–250.

MODESTO, D., "Virgil. Man or Shade: the 'Mancato Abbraccio' of *Purgatorio* XXI.132", in *Spunti e Ricerche*,11 (1996), pp. 3-17.

PASQUINI, E., "Le icone parentali nella *Commedia*", *Letture classensi*, 25 (1996), pp. 39-50.

PICONE, M., "Auctoritas classica e salvezza cristiana: una lettura tipologica di *Purgatorio* XXII", *Italianistica*, 21 (1992), 2/3, pp. 379–395.

POLICASTRO, G., "Appunti sulla catabasi di Dante nella ripresa di alcuni motivi classici: il ΤΟΠΟΣ drammatico dell'incontro e il riuso simbolico del rito", *Italianistica*, 33 (2004), 3, pp. 11–27.

KIRKPATRICK, R., "Dante and the Body", in S. Kay and M. Rubin (eds.), *Framing Medieval Bodies*, Manchester 1994, pp. 236–53.

RENDALL, TH., "'Natura Non Saltum Facit': Virgil's Telepathy in the 'Commedia' Reconsidered", *Italica*, 91 (2014), 2, pp. 125–144.

——, "Succedoque Oneri: Shouldering Responsibility in the *Aeneid*", *The Classical Journal*, 112 (2017) 2, pp. 180–195.

RUTLEDGE, M., "Dante, the Body and Light", *Dante Studies*, 113 (1995), pp. 151–165.

SCHMITT, J.C., *Il gesto nel medioevo*, Laterza, Bari 1990.

SCHNAPP, J.T., "Touch and Transport in the Middle Ages", *MLN*, 124 (2009), 5, pp. 115–S136.

SINGLETON, CH.S., *Dante's Commedia: Elements of Structure*, Johns Hopkins University Press, Baltimore MD 2019.

TAVONI, M., "L'Inferno sognato, la telepatia di Virgilio e gli antefatti danteschi della Commedia come visione in sogno", in B. Huss e M. Tavoni (edd.), *Dante e la dimensione visionaria tra Medioevo e prima Età moderna*, Longo, Ravenna 2019, pp. 97-119.

WEBB, H., *Dante's Persons: An Ethics of the Transhuman*, Oxford University Press, Oxford 2016.

ZAKHARINE, D., "Medieval perspectives in Europe: Oral culture and bodily practices", in C. Müller et al. (edd.), *Handbooks of Linguistics and Communication Science* (HSK) 38/1, De Gruyter Mouton, Boston 2013, pp. 343-364.

Fonti web

Dartmouth Dante Project [https://dante.dartmouth.edu]

Enciclopedia Dantesca [https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca]

Enciclopedia Treccani [https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/enciclopedia-treccani/]

 SD 66,2 (2021), pp. 216-231

中国的但丁

DANTE OF CHINA

姜岳斌

JIANG YUEBIN

Author： PhD in Literature, professor, School of Humanities, Zhejiang University of Finance and Economics. Researcher in the study of Dante and European Medieval literature.

Abstract: In this thesis the author intends to make a brief introduction to the acceptance of Dante Alighieri and of his literary works in China, and to evaluate the influence and significance. Dante, with his love for Beatrice, became immediate popular among Chinese intellectuals during the New Culture Movement because it coincidentally agreed with the Movement's theme of women liberation. Then the author tries to explore the train of thoughts of the academical Dante study, especially to evaluate the significance of Lao She's Dante comments. Finally, the thesis observes the situation of the comparative study of Dante, and suggests that observation of Dante from Chinese ways of thinking should be the unique contribution of Chinese scholars to international Dante study.

Key words: New Culture Movement; Lao She; Comparative Study

作者：姜岳斌 中国 文学博士，浙江财经大学人文学院教授，主要研究但丁与欧洲中世纪文学。

摘要：本文拟对但丁及其文学作品在中国的接受情况作一简要介绍，并评价但丁及其文学作品的影响和意义。但丁对贝阿特丽采

的热爱在新文化运动期间立即受到中国知识分子的欢迎，因为这与妇女解放运动的主题相吻合。此外，笔者力图探索对但丁进行学术研究的思路，思索老舍评价但丁的意义。除此之外，本文对但丁比较研究的历程进行梳理，并指出，以中国人的思维方式考察但丁是中国学者对国际但丁研究的独特贡献。

关键词：新文化运动 老舍 比较研究

1. 但丁在中国早期的接受与“中国的但丁”

中国读者对但丁的接受，可能一开始就是相当主观的，这种主观的但丁解读总难免产生误读，例如对于但丁与贝阿特丽采爱情的理解。中国最早欣赏但丁、赞美但丁的郭沫若、殷夫等都热烈赞叹贝阿特丽采爱情。郭沫若在《漂流三部曲》中借男主人公之口称自己的爱人为贝阿特丽采，殷夫也在诗中称自己的爱人为东方的贝阿特丽采，但他们的表达实际上表现的是中国新文化运动的妇女解放主题。

中国古代数千年的封建社会男女两性别的地位关系总体上讲就是“男尊女卑”，讲究女人“大门不出二门不迈”。作为现实生活中男人心目中的女人，多半是“贱内”或“难养小人”般的女子，而在文学的想象中，除朴素卑躬的“贱内”等形象外，也有神勇非凡的花木兰、忠烈威武的杨门将，也有苏轼梦中与亡妻的“相顾无言唯有泪千行”、陆游对唐婉的“一怀愁绪”和焦仲卿对刘兰芝超越生死的痴情，但是，《新生》中但丁对贝阿特丽采的热烈赞美与无限热爱则是中国古代社会生活中绝少看到的，因此，当但丁与贝阿特丽采的形象传进中国，则恰如星火点燃干

柴，爆发出许多如同郭沫若、殷夫那样的爱情意象表述。但是，这顶爱情帽子戴在但丁头上或许并不妥当也并不美观，因为但丁的诗歌意象从来都是隐喻式的，正如他在《神曲》开篇提到狮、豹和母狼，当然不能直接理解为三头猛兽。《致斯加拉亲王书》是否确为但丁所作，学界尚有争议，但文中所表述的诗学思想与但丁文学创作的思维方式是一致的，该文说到诗歌有字面义与其他几重象征层面的意义，统称为隐喻义：

> 为了阐明我们要说的话，则须知晓这部作品的意义不是单一的，相反它可以说是多义的，即含有不止一种意义。因为一种意义是望文生义，另一种意义却是藉文字所提示的事物而得；前一种称之为字面义，所一种则为隐喻义或神秘义。为了更好地说明这一处理方式，不妨来看这一句诗："以色列出了埃及，雅各家离开说异言之民。那时犹大为主的圣所，以色列为他所治理的国度"。若单从字面义看，所见是在摩西的时代，以色列的子民离开了埃及；若从隐喻义，它是基督为我们赎罪；若从道德义，它表现灵魂从忧伤和苦难转向蒙恩的福态；若从神秘义，则显示了神圣的灵魂摆脱尘躯的奴役，而享永恒荣光的自由。虽然这些神秘的意义各有其名，但统而论之可称之为隐喻义，它们有别于字面义和历史义。[1]

隐喻义是对形象的象征层面做理解，而象征层面则须从社会文化背景来把握。但丁对贝阿特丽采的爱情表述，字面义当然是男女爱情，但在象征层面上看，其显而易见的含义便是通过爱情

[1] 陆扬：《欧洲中世纪诗学》，上海社会科学院出版社 2000 年，第 218 页。

表述来揭示表现自己成长为诗人的心路历程；似乎在西方文化中，成为诗人须有一段激情单恋的爱情经历，或曰“单恋出诗人”。

这种单恋表述在但丁作品中还是很明显的。在《新生》第 3 章里描述了自己见到贝阿特丽采后的梦境，梦中爱神千方百计地让她吃他手里燃烧着的东西，那是但丁的心，而她终于非常害怕地吃了下去。

> 我看见他轻轻地摇醒了那位美人，
> 他使她战战兢兢地吞下了我的热心，
> 最后，我看见他是含着悲泪，离开了凡尘。[2]

这里爱神为男性，并不是维纳斯或阿佛洛狄忒，也就是说，他并非暗示男女间相互的自然的爱；这里但丁的爱情却显示了小爱神丘比特之箭的特点：单向，神奇，有着燃烧的激情，这与古希腊罗马文化传统是一致的。在希腊罗马神话中，丘比特射箭引发的阿波罗对达芙妮的爱实际上是一种单恋，当阿波罗抱住达芙妮的时候她已经变成了一棵月桂树，而阿波罗便只好将那树上的枝条编成花冠戴在头上；据说这就是西方“桂冠诗人”的来历，因为阿波罗正是诗歌之神。这或许又给了但丁和后世人那样的启示，就是“单恋出诗人”。于是我们明白为什么但丁、彼特拉克、歌德等人为何爱上人家却并不让人家知道，爱上人家后不但没有表白反而远远离去，将感情深深地隐藏起来。

---

[2] 但丁：《新生》，王独清译，见吕同六：《但丁精选集》，北京燕山出版社，2004 年，第 5 页。

彼特拉克是但丁的同时代人，距但丁约 40 年，他《歌集》第 61 首（求神赐福这日子）准确无误地揭示了这种单向爱情与诗人诗情的联系，可用来作为但丁对贝阿特丽采爱情的参照：

E benedetto il primo dolce affanno
Ch'i' ebbi ad esser con Amor congiunto,
E l'arco, e le saette ond'i' fui punto
E le piaghe che 'n fin al cor mi vanno.
(Francesco Petrarca: *Canzoniere*, LXI, 5-8)
祝福那第一次甜蜜的痛苦，
当我遇见了爱神，
那弓射出的箭锋尖锐利，
那创伤深深直抵我心。
（引者译，下同）

显然彼特拉克讲述的希腊神话中持弓箭的小爱神的故事，那箭专射心脏，而它的神奇效果便是让中箭者瞬间爱上他第一眼看到的人，这里是彼特拉克的劳拉。

E benedette sian tutte le carte
Ov'io fama l'acquisto, e 'l pensier mio,
Ch'è sol di lei, sí chaltra non v'ha parte.
(Francesco Petrarca: *Canzoniere*, LXI, 12-14)
还要祝福所有那些纸片！
从中我获得名誉，而我所有的心绪，
都只为她，再无他人。
（引者译）

诗中描写在那个特殊的时刻、特殊的地方被姑娘（劳拉）美

丽的眼睛俘虏了，爱神之箭射穿了他的心，他热烈呼唤着她的名字，而当他把呼唤的话语写在纸上传播开来，他便获得了诗人的声誉。

而当但丁的诗歌进入中国的时候，中国读者对但丁诗歌的所谓字面义的反响是极强烈的，而对但丁字面义下的深层隐喻也许未能静下来思考。鲁迅对但丁的理解也存在同样的情形。鲁迅赞成但丁，在 1907 年写的《摩罗诗力说》有“彼生但丁，彼有意语”的赞叹，他与钱稻孙的看法一样的，钱在《神曲一脔》序言中说：“始引当世之言入文，实开国文学之先导”；鲁迅推崇但丁，他甚至拟将“新生”命名自己筹备的文艺刊物，暗示以文学求取中国新的民族生命；但鲁迅似乎并不欣赏但丁的《神曲》，他在《野草》中说鬼魂扛石登山是“极吃力的工作，但一松手，可就立刻压烂了自己”，为此他停住，“没能走到天国去”，而鲁迅留日时购得德译本《<新生>和但丁抒情诗歌总集》，但他的藏书中却并没有但丁的代表作《神曲》。[3]

这样的接受态度符合世界文学交流的规律，对中国文学、对中国人的生活也产生了积极影响，但对中国人认识但丁则不免产生一些偏差。这种偏差实际上表明，中国但丁研究的先驱者们对但丁评论的基本思路是为我所用，切割但丁。但丁坎坷的经历、伟岸的性格和浪漫的诗才体现出一种伟人的共性，颇能吸引中国学者将其与中国历代伟大诗人作家相比，不少论文作者把鲁迅说成是中国的但丁。甚至把毛泽东比作“无产阶级新纪元的但丁”[4]

---

[3] 姚锡佩：《鲁迅探求的意大利文学新源》，鲁迅研究月刊，1991，（4）第 59-61 页。

[4] 蔡清富：《党史文汇》1996（3）第 7-10 页。

实际上这种思路阐释的但丁只能是“中国的但丁”，甚至有碍于人们认识但丁。

这种思路的根源，是对但丁缺乏理解：语言障碍，历史文化背景的陌生，越来越使中国读者感觉但丁难读，欣赏但丁主要是基于自己对但丁的并不很准确的理解。例如：“走自己的路，让别人说去吧！”读者从《资本论》序言中看到马克思说“那位伟大的佛罗伦萨诗人”，当然指的是但丁，然而，但丁原话并不是这样说的，只是极少有人认真去看一看但丁原话到底是怎样说的。马克思《资本论》初版序言最后一段是这样说的：

任何真正的科学批评的意见我都是欢迎的。而对于我从来就不让步的所谓舆论的偏见，我仍然遵守伟大的佛罗伦萨诗人的格言：

> 走你的路，让人们去说罢！[5]

最后这句话原文为黑体字，是马克思用意大利文写的: Segui il tuo corso, e lascia dir le genti[6]（走你的路，让人们说去吧）。而马克思称之为佛罗伦萨诗人格言的这句话与但丁《神曲》中的原文显然不同：但丁的原文为“Vien dietro a me, e lascia dir le genti”（*Purgatorio*, V, 13）即“你随我来，让人们去谈论吧”，[7]相比之下，差别只在前半句，但丁原文的是“你随我来”（Vien dietro a me），马克思说的是“走自己的路”（Segui il tuo corso）。

---

[5] 马克思：《资本论》，中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局译。北京：中国社会科学出版社 1983 第 6 页。

[6] Karl Marx, *Das Kapital*, Diez Verlag, Berlin 1957, p. 9.

[7] 但丁：《神曲》朱维基译，上海：上海译文出版社，1990 年，第 275 页。

但丁原文中的话是维吉尔对但丁说的。维吉尔代表理性，所以但丁原意是讲跟随理性走。但马克思虽然喜欢但丁，却未必喜欢所谓但丁理性，因为这个理性是文艺复兴出现最早的主题，它在文艺复兴和启蒙运动中发扬光大，终于形成了资产阶级的精神支柱，这是马克思是无论如何也不会喜欢的。马克思是前无古人的，没有人能在马克思前面做向导，如维吉尔对但丁那样，因此他要说，走自己的路。但而对于生活中的普通人来讲，特别是青年，尚未经历过马克思那样深刻的社会思考，还是不好随便谈“走自己的路”，因为这或许会成为一种极端张扬个性的人生态度。而但丁的话在中国却有着重要意义。当代中国青年的理性，其中总有着中国传统文化的影响，更有革命先辈光荣传统的榜样，而这与但丁“你跟我来”的诗化意境是不谋而合的，中国仍应有“中国的但丁”。

2.学习探索并深入发掘但丁的思想内容

中国的但丁研究的另一种思路是深入但丁作品思想内容的学习探索：不要急于限定但丁，不要急于给他贴标签，“把但丁还给意大利”，然后实实在在应该认真研究一下但丁说了什么，他想告诉人们什么。从西方社会特别是中世纪的文化背景出发研究但丁，中国的但丁应该认真学习《神曲》译者的研究态度。从钱稻孙、王维克到朱维基、田德望等译者实际上是走着一条精益求精的研究之路，而近年来黄国彬的译本则更追求了《神曲》的诗歌形式美的传达。翻译的思维方式有助于中国读者有可能贴近作品历史文化解读《神曲》，并且象意大利学者一样从每个细节把

握《神曲》。这种艰难的研读式的欣赏之所以必要，因为我们都几乎无法象欣赏中国诗歌那样直接体验作品。

但丁最先吸引中国读者的是《地狱篇》中的现实批判。但丁在《地狱篇》中现实批判的锋芒指向 13-14 世纪分裂内乱的意大利，“他的故乡佛罗伦萨成了分裂与内讧的受害者”，“城市陷于党派的仇恨，虚弱无能，日益堕落”，“而意大利动乱的现实，封建主暴虐无能使生灵涂炭，更令他痛心疾首”，他希望改变现实，“保障意大利成为一个统一的、富强的国家”[8]但丁《地狱篇》中揭露的该时期意大利败坏的社会现象强烈地引起中国读者的共鸣，因为 20 世纪前半叶旧中国社会里军阀混战民不聊生官僚腐败恶霸横行，处处可见被但丁打入地狱那些恶人的所做所为的现世投影。鲁迅曾用极沉痛的笔触写道：

> “我先前读但丁的《神曲》，到《地狱》篇，就惊异于这作者设想的残酷，但到现在，阅历加多，才知道他还是仁厚的了：他还没有想出一个现在已极平常的惨苦到谁也看不见的地狱来”。[9]

直到 1960 年代的《欧洲文学史》仍以同样的方式强调《神曲》的进步意义，“主要在于它揭露了当时的现实，如教会的贪婪腐化、封建统治者的残暴专横，以及市民的贪财好利。其中尤以对于教会的批评最为尖锐”。[10]

---

[8] 吕同六：《但丁精选集》，北京：北京燕山出版社 2004 年，第 7 页。

[9] 鲁迅：《且介亭杂文末编·写于深夜》，见《鲁迅全集·卷六》，人民文学出版社 1981 年，第 502 页。

[10] 杨周翰：《欧洲文学史》，北京：人民文学出版社，1964 年，第 113 页。

中国读者对但丁《地狱篇》的现实批判一直给予高度评价，这既说明了但丁批判精神的普遍性，也说明中国读者对但丁《神曲》思想的深刻性仍理解不足。但丁展开《地狱篇》强大的批判力度之初说了这样的话，也许让我们对但丁这种深刻的寓意产生一点联想：

> Tant' è amara che poco è più morte
> ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,
> Dirò de l'altre cose ch'i v'ho scorte. (*Inferno*, I, 7-9)
> 和黑林相比，死亡也不会更悲凄
> 为了复述黑林赐我的洪福
> 其余的景物我也会一一叙记。[11]

但丁原文用的是 ben。原文中的 il ben，英译者艾伦·曼德尔鲍姆译为“the good”（but to retell the good discovered there）[12]朱维基译为“善”（可是为了要探讨我在那里发见的善），[13]黄国彬译为“洪福”，显然都是符合但丁原意的。这样看来，《地狱篇》中大量的“残酷”或“惨苦”（鲁迅语）也都是但丁所讲述的“其余的景物”（l'altre cose ch'i v'ho scorte），而从这些讲述中发掘但丁深刻的思想蕴含则是阅读《神曲》特别是《地狱篇》中现实批判的主要任务。

正是在这一层面上我国读者感到深深的隔膜，而对这一点的

---

[11] 但丁：《神曲①地狱篇》，黄国彬译注，外语教学与研究出版社，2009 年，第 1 页。

[12] Dante Alighieri, *Inferno*, English translation by Alle Mandelbaum, Bantam Classic edition, 1982.

[13] 但丁：《神曲》朱维基译，第 2 页。

突破则是老舍带来的，他给予《神曲》极高评价，说："《神曲》里什么都有，中世纪的宗教、伦理、政治、哲学、美术、科学都在这里。世界上只有一本无可摹仿的大书，就是《神曲》"。[14]他推崇《神曲》作为"灵的文学"的特殊价值，指出古代文学中人们只注重现世生活，而"到了但丁以后，文人眼光放开了，不但谈人世间事，而且谈到人世间以外的'灵魂'，上说天堂，下说地狱，写作的范围扩大了。这一点，对欧洲文化，实在是个最大的贡献"。[15]老舍对但丁的评论并不多，尤其缺少具体的评论；然而他对《神曲》的诗一般的论断却是方向性的。他在 1941 年的《灵的文学与佛教》中说"中国现在需要一个像但丁这样的人出来，从灵的文学着手，将良心之门打开，使人人都过着灵的生活"。[16]老舍的话明确了对但丁《神曲》的理解方式，且对中国读者有着特殊的启示意义。

老舍对但丁和《神曲》的这些重要观点在后来的时期里影响并不大，直到 1989 年出现了李玉悌的文章《<神曲>的魅力》。

这篇文章实际上可看作是对老舍文章的强烈呼应，他指出古希腊罗马时代"人神不分，灵肉不分，物质与精神不分"，但中世纪赋予人们更高的追求：

> …在灵与肉激烈搏斗的中世纪，在人们已经开始把精神享受看得高于肉体享受的时候，《神曲》所表现出来的巨大的超越意识和象征意识，无疑是激动了当时整整一代人的灵魂，同

---

[14] 老舍：《神曲》，《老舍文艺评论集》，安徽人民出版社 1983 年，第 37 页。

[15] 老舍：《灵的文学与佛教》，《现代文学丛刊》1982（2）。

[16] 老舍：同上。

> 时也决定了它是这一时期最伟大的艺术作品。[17]

李玉悌的文章使以往只重视但丁地狱中现实批判的思路得以更新，开始认真审视但丁天国的价值，李玉悌认为是对真善美的探求："但丁的追求虽然是以到达虚无缥缈的天堂为终结的，但这个天堂却是真、善、美的化身"。

1998 年发表的陈鹤鸣的文章直接呼应了老舍对《神曲》的诗性论断，他在的文章里说："老舍发现了西方有一个自《神曲》开始的'灵的文学'的传统"，而影响但丁《神曲》的正是基督教的灵魂观念：

> 作为虔诚的基督教和托马斯·阿奎那主义的信仰者，但丁更是直接从阿奎那《神学大全》中接受了西方宗教灵魂观念的深刻影响。可以说，《神曲》的整体构思大厦就是建立在阿奎那以基督教灵魂观念为基础的神学宇宙观和人生观的基础上的。[18]

陈鹤鸣与李玉悌的文章呼应了老舍对《神曲》的点评，显示了我国但丁研究已从外部的评判转向其精神价值的探索，而陆扬的评论则从是在理论角度上阐释老舍"《神曲》里什么都有"的诗性判断。他将但丁《致斯加拉大亲王书》所阐释诗之四义与托马斯·阿奎那阐释《圣经》的模式进行比较，指出但丁所说诗的字面义、寓言义、道德义和奥秘义实际上正是来自阿奎那，而这种承接的意义则是但丁"将在阿奎那神学中不登大雅之堂的世俗

---

[17] 李玉悌：《<神曲>的魅力》，《国外文学》1989（2）。

[18] 陈鹤鸣：《但丁<神曲>的宗教灵魂观念探源》，《外国文学研究》1998（3）。

的诗，抬到了足以与神学比肩的崇高地位”。[19]他认为这在中世纪是前无古人的，是但丁的“历史功绩之一”。

笔者赞成这种基于原文化角度研究原作品的思路，并于 2012 年发表论文《天国篇与但丁的美德伦理思想》。这篇文章把但丁天堂的九重天与伦理思想的“七德”联系起来，从土星天的天梯做切入点：天梯以下是智、义、勇、节的欧洲古典伦理思想，天梯以上是基督教神圣美德（信、望、爱）“三超德”的境界，土星的天梯是两个体系间的维系，合在一起形成了基督教完整的美德体系。

从但丁自身的文化背景出发研究但丁，这种思路当然合理，尽管十分艰难，但也是中国学者必须走过的路。西方历史文化和意大利语言对中国读者和研究者来说，总有一定的隔膜，需要学习和积累。

3.比较文学研究中的但丁

但丁是世界的但丁，许多国家的读者欣赏他，许多国家的学者研究他，“但丁学”在国际上已经深入人心；而作为非意大利学者，用比较文学的方式研究但丁，这是最能体现他们对但丁研究独特贡献的地方。

在中国历史上，最能与但丁在意大利人心目中的地位相当的，当属战国时期楚国的伟大诗人屈原（公元前 340 年-公元前 278 年），人们至今在被称作端午节的阴历五月初五举办纪念屈原的活动，而在龙舟赛、吃粽子这些令人激动或心愉的活动中，人

[19] 陆扬：《但丁与阿奎那-从经学到诗学》，《外国文学研究》，1997（3）。

们并不互祝节日快乐，而是神情严肃且亲切地互祝“端午安康”，就是表明心中未忘这位伟大诗人为社稷危亡而投水自尽的事迹。

屈原与但丁的命运确有许多相似的地方：他也是为了国家的安危而遭到放逐的命运，也是在放逐中写下了他的代表作《离骚》，故司马迁曰“屈原放逐，乃赋离骚”；而《离骚》也象《神曲》一样，表现他与邪恶势力绝不妥协的意志，也象《神曲》中的但丁一样神游天界追寻理想，使人仿佛感到时间上跨跃千年、空间上跨跃万里的两位不同民族的伟大诗人心灵的沟通。

最早将但丁与屈原相比较的是茅盾，他于 1930 年代向中学生介绍世界文学名著时曾将但丁与屈原并置，并说“这东西两大诗人中间有不少趣味的类似”，[20]他甚至还列出了两者间不少相同相似的地方。自 1980 年代起不断有文章问世，例如《<离骚>和<神曲>比较论》（1986）、《<离骚>与<神曲>》（1987）、《屈原和但丁》（1988）等。

中国现代文学中最与但丁相似的文学家当属鲁迅。鲁迅并非以诗人在文学史上著称，但他在思想的深刻与语言表达的生动丰富上正可与但丁比肩。鲁迅与但丁的比较研究有《梦幻与现实-鲁迅、但丁地狱意象比较》（1992）、《但丁与鲁迅》（1995）、《鲁迅<野草>与但丁<神曲>之比较》（2004）等文章。

这些比较研究最明显的意义在于凸显了被比较双方的特征，例如但丁与屈原各自所处的不同的国度、时代和历史文化环境，指出他们的创作显示了迥异的诗人性格；又如指出但丁将动乱中的意大利比作任人奴役的娼妓，而鲁迅则将军阀混战灾难中的中

---

[20] 茅盾：《世界文学名著杂谈》，百花出版社 1980 年。

国比作比但丁笔下更“惨苦”的地狱，这些表象都体现了比较文学的认识价值，可以引导人们在具体的方向上继续深入思考。而笔者认为，比较研究的目的就在于发现这些异同所体现的历史、哲学、伦理学、心理学、诗学、美学和民俗学等方面的深刻蕴含。

比较研究是一种研究方法，在比较的环境下，一些习以为常的现象可以被清晰地感知，从而产生更多发现。例如我们读到《敦煌变文》中的地狱描写，其中让鬼魂上刀山下油锅的极端惩罚并不能使我们产生多少思考，我们认为地狱就是那样一个地方，那里的阎王判官和小鬼喽啰对有罪的亡魂想怎样惩罚就怎样惩罚，似乎无须加以思考。所以我们看到目连的母亲被罚在地狱最底层的阿鼻狱，用 49 枚钢钎钉在铁床上，虽然觉得同情，但也并未想到质疑其判罚的合理性，直到我们在但丁的地狱篇中读到同样的情形。但丁按基督教的伦理观将生前犯罪的亡魂分类处理，罪轻的如弗兰采斯卡和保罗，他们在地狱的顶部被风吹荡；罪恶最重的在地狱最底层，分别是该隐界（Caïno）、安忒诺尔界（Antenora）、多利梅界（Ptolomea）和犹大界（Judecca），这里受罚的是杀亲、叛国、出卖客人和出卖恩主的罪犯，这些罪行在各民族伦理中都会被视为极恶大罪，罪之犹重者是出卖耶稣的犹大和出版凯撒的布鲁图与卡西乌，他们受到的惩罚是最重的：

撒旦的六只眼睛都在哭泣，
眼泪和血涎向三个下巴滴涌。
每个口里的牙齿恍如打麻机，

正把一个罪人啃吃压碾。[21]

我们记起《目连变文》中目连的母亲其实根本谈不上什么重罪，她只是不信佛且为人有些强势，充其量可与但丁笔下那些忿怒者一起发配到地狱的第五层。这样的对比能使我们感到但丁的理性精神甚至是法的意识的启示，而由此则意识到《目连变文》的惩罚方式，实际上体现了一种以疾恶如仇的情绪代替理性的文艺欣赏态度。

结语

中国学者应该对国际但丁研究做出更多的独特贡献。笔者曾和一位意大利学者安娜讨论过这个问题。对上述但丁天国与基督教美德伦理思想比对的研究方式，她也表示赞在杭州留学期间也研读过我国刊物上发表的大量但丁论文，但末了却做了一个意味深长的表述，说中国但丁研究没有超出西方学界的思路。这使我们感到国际学界对中国的外国文学研究的期待，其实他们最期待的是来自中国传统思维方式的文学解读，亦即出自中国式的思维怎样看待但丁及其《神曲》。这样讲实际上是回到了第一种思路上了，只是这样的研究需要更深入，需要更深厚的中国古代文化积累。试举一例：对比中国《西游记》对天宫的具像想象，但丁天国里表现的形象都失去了具象；虽然无形却感觉无比实在。这当然可以用基督教神学的观点来解释，但中国式的思维带来的却是美学的解释，即为美学上的崇尚，由此可以理解但丁的天国描述其实暗合了老子“大象无形（《道德经》）”的美学原理。

---

[21] 但丁：《神曲①地狱篇》，黄国彬译，第 508 页。

 SD 66,2 (2021), pp. 232-256

里尔克《杜伊诺哀歌》中的“幽冥之旅”——论但丁与里尔克

THE JOURNEY TO THE UNDERWORLD IN RILKE'S *DUINO ELEGIES*: DANTE AND RILKE

陈芸

CHEN YUN

Author: PhD in Literature, associate professor, School of Chinese Language and Culture, Zhejiang International Studies University, researcher in the studies of comparative literature and world literature.

Abstract: Dante Alighieri has affected a profound influence on numerous poets in the twentieth century, which also includes Bohemian-Austrian poet Ranier Maria Rilke. There are two aspects that young Rilke had been influenced by Dante who was also respected as the founder of the Modern Lyric Poem – “listen to oneself heart” and “clear visual imaginary”. In 1911, Rilke stayed at the Castle Duino where Dante had hosted before, and began the poem cycle called the *Duino Elegies*. During his writing period, Rilke translated Dante's Vita Nuova with others (his hostess Princess Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe). This paper will explore the potential impact on Rilke by Dante with analyzing “the journey to the underworld” in the Tenth Elegy Poem in *Duino Elegies*, then further explains how did Rilke rewrite the myth in the twentieth century.

Key Word: Dante；Rilke; “the journey to the underworld”

作者：陈芸 中国 文学博士，浙江外国语学院中国语言文化学院副教授，比较文学与世界文学研究者。

摘要：但丁对二十世纪的现代诗人影响深远，其中也包括了奥地利诗人里尔克。在青年时期，里尔克尊但丁为现代抒情诗歌的始祖，在“倾听内心”、“清晰的视觉想象”两方面深受但丁启发。1911 年，里尔克在但丁曾下榻过的杜伊诺城堡开始写作《杜伊诺哀歌》，并在写作诗歌的期间，与他人合译但丁的《新生》。本文通过对《杜伊诺哀歌》中“幽冥之旅”的解读，探究但丁对里尔克的潜在影响，进一步解释里尔克如何在二十世纪“重写神话”。

关键词：但丁 里尔克 幽冥之旅

巍然屹立在意大利亚得里亚海岸边的杜伊诺城堡（Duino Castle）始建于 14 世纪，归属于瓦尔塞家族（Wallsee）。相传，但丁（Dante Alighieri 1265-1321）在流放时期侨居此处，铺采摛文，撰写《神曲》部分华章。19 世纪，这座城堡被亚历山大王子（Prince Alexander von Thurn und Taxis, 1851-1937）和妻子玛利亚公主（Princess Marie von Thurn und Taxis, 1855-1934）继承。亚历山大伉俪雅好文艺，常邀请艺术家、诗人来城堡小驻。1910 年 4 月，在玛利亚公主的邀请下，奥地利诗人里尔克（Rainer Maria Rilke, 1875-1926）短期来访。1911 年 10 月，里尔克正式入住城堡，除了中途两次短暂的外出，里尔克基本都住在这里，直至次年 5 月才离开。

在此期间，玛利亚公主邀请里尔克与之共同翻译但丁的《新

生》（*Vita Nuova*）。“里尔克知道玛利亚公主从儿时起就将《神曲》默念于心”，[1]所以，对待这次翻译极为认真和重视。他们从 11 月开始翻译工作，常常是由玛利亚公主先朗读一首诗歌和相关评论，再由里尔克一字一句地翻成简单的德语散文，接着，他们再进一步就“诗歌的形式、韵律、技巧进行推敲斟酌”。[2]这段翻译经历对里尔克十分重要，翻译帮助已经进入创作枯竭期的他寻找了一些写作的灵感，比如继续关注“不幸的恋人”这一主题。

1912 年 1 月，情绪低落的里尔克漫步在亚德里亚海边，突然听见在呼啸的狂风中有一个声音喊叫：“谁，倘若我呼号，究竟谁会在天使之列将我垂听？”,[3]他毫不费劲地记下来这句话，之后，有如神助般地完成第一首哀歌。2 月，里尔克完成了第二首哀歌和第三、六、九、十首的开头。离开杜伊诺之后，里尔克开始在西班牙、巴黎、格廷根、莱比锡、魏玛、柏林、慕尼黑、德累斯顿等多地的漫游。因为战争、创作进入瓶颈期等诸多原因，诗歌的写作进入停滞期，直至 1922 年，在瑞士的穆佐城堡，里尔克才终于完成十年之作《杜伊诺哀歌》（*Duineser Elegien*），[4]以其最初诞生之地杜伊诺命名，献给“最伟大的资助人和朋友”玛利亚公主。

从《哀歌》颇具传奇性的创作历程看，不难看出里尔克《哀歌》与但丁有着千丝万缕的联系。《哀歌》的诞生之前，里尔克

---

[1] Donald Prater, *A Ringing Glass: The Life of Rainer Maria Rilke*, Clarendon Press, Oxford 1986, p. 194.

[2] Ibid.,p. 197.

[3] Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe, *Erinnerungen an Rainer Maria Rilke*, Insel, Frankfurt a.M. 1994, pp. 48-49.

[4] 之后，简称《哀歌》。

翻译着《新生》,《新生》的结构、音韵、意象萦绕在他的心头。无巧不成书的是,《新生》中的第十九首“女郎们,拥有着爱的智慧”,也是但丁在溪边漫步,突然“口舌仿佛是不由自主地吟诵成诗”,之后,“经过几日陶钧文思”,[5]终成佳作。故而,这种同受灵感的启示,为两部作品的关联打下来更深的基础。

之前,无论是但丁研究还是里尔克研究,都未真正关注过这一显而易见的事实,委实是一件憾事。近年来,一些研究者逐渐注意到但丁对《哀歌》的影响,如海默·施维克(Heimo Schwilk)曾明确地指出《哀歌》第五首的第一句“愿我有朝一日,在狂怒洞见的终点,向嘉许的众天使唱出欢呼与赞誉”,呼应《神曲》中“在时间的尽头人类将与十天使共同歌唱”[6]的整体象征。弗朗西斯科·朱斯蒂(Francesco Giusti)在《反转:抒情时间 II》中更进一步指出里尔克放弃翻译《新生》,选择用《哀歌》重新演绎之。在《新生》中,但丁通过将记忆碎片重新排列构成目的论叙事,将基督教的爱与自己对贝雅特丽齐的爱融为一体,强调神爱世人,个体也回应神恩。而在里尔克和否定神学中,天使不管人间之事,但丁式“对他者呼召的回应”的模式遭到质疑,里尔克似乎更倾向认为,人应该回归到人的位置,永恒地呼唤沉默的他者。借助文艺复兴时期的诗人加斯帕拉·斯坦帕,里尔克表达了另一种不求回报的爱,抒情诗歌中不再出现上帝,

---

[5] 但丁,《新生》,石绘、李海鹏译,吴功青校(漓江:漓江出版社,2021 年),页 42。

[6] 海默·施维克,《里尔克和女性:挚爱诗心》,商丹妮译(哈尔滨:黑龙江出版集团,2016 年),页 266。

上帝已然缺席，但人还在努力地等待呼召。[7]

由此可见，以《新生》作为对照文本对《哀歌》展开分析，确实能够一阵见血地指出里尔克与但丁之间的精神血脉。然而，较之于朱斯蒂只关注《新生》的影响，略微单薄的文本分析，笔者认为还有必要扩展到但丁的《神曲》，通过里尔克的创作历程的巡礼，再过渡到《哀歌》的第十首哀歌“幽冥之旅”的分析，才更能展现出但丁对里尔克一生之久的潜在影响，探赜索隐，穷幽入微地揭示出里尔克抒情诗歌中“反转”的意义与局限性之所在。

1.“倾听内心”与“清晰的视觉想象”

若要探究里尔克与但丁的精神关联，可追溯到里尔克的青年时期。1893 年到 1895 年间，里尔克翻译过但丁的《神曲·地狱》的部分片段。1898 年，他对文艺复兴早期（15 世纪）做了一些深入的研究，翻译但丁《新生》的第 24 首“贝雅特丽齐之死”。1898 年 3 月 5 日，里尔克在家乡布拉格做了一场名为《现代抒情诗》讲座。在这场讲座中，里尔克大胆地宣告一场伟大文学复兴即将来到，这场现代抒情诗始祖便是但丁：

> “爱研究谱系的人一眼便能看出，《神曲》的作者是诗人这个年轻宗族的祖先，并承认这宗族的出身古老高贵。我可以再次向其他人保证，每位以这位伟大的佛罗伦萨人为榜样的艺

[7] Francesco Giusti, “Reversion: Lyric Time(s) II”, in Re-: *An Errant Glossary*, ed. by Christoph F. E. Holzhey and Arnd Wedemeyer, Cultural Inquiry, 15, ICI Berlin Press, Berlin 2019, pp. 151-161.

> 术家，只要深入到自我里面去倾听，一直深入到那自他存在便亦存在的，一直未被言说的崭新的内容里面，都肯定能成为开天辟地第一人。只有当个人穿过所有教育习俗并超越一切肤浅的感受，深入到他的最底部的音色当中时，他才能与艺术建立一种亲密的他们内在关系，成为艺术家，这是衡量艺术家的唯一尺度”。[8]
>
> “但丁立于伟大的文艺复兴的开端，我希望，诸位都能感受到我们今天谈的这个充满希望的年轻人的诗人族正处在一个从多种意义上都是崭新的时代的边缘，他们在朝气蓬勃地等待着它的开始，他们在歌中唱出了对未来目标的预感，听上去就像《神曲》中被预言的 Cinquecento（意大利语，指文艺复兴盛期，约 1500-1530 年，译者注）的光辉岁月一样壮美”。[9]

说出此番话时，里尔克 23 岁，出版自己的第一本诗集《生活与歌曲》（*Leben und Lieder*）（1894）。作为诗人，他的诗学主张还在逐渐建立形成中，但他已经认定将但丁作为自己追崇的对象，尊称但丁为现代抒情诗的源头，并且特别重视对自我内心的倾听。这种推崇但丁，注重内心的思想，又不是偶然。一方面得益于但丁研究在十九世纪末的复兴，德国浪漫派诗人的推崇，一方面与里尔克心路历程颇为契合。里尔克在《关于艺术》中指出：“真正艺术家的根是这内心深处扎下的”；“人们想将他们化做深不可测的泉眼。时代站在它们的边上，将评判与知识像石块一

---

[8] 里尔克，《现代抒情诗》，《永不枯竭的话题——里尔克艺术随笔》，史行果译（北京：东方出版社，2002 年），页 45。

[9] 同上，第 49 页。

样扔进它不可测度的深处，并仔细聆听。几千年来，石块仍在下沉，还没有一个时代听见它们沉底的声音”。[10]在《给青年人诗人的信》中，他也多次强调内心深处。“你走向内心。探索那叫你写的缘由，考察它的根是不是盘在你心的深处；你要坦白承认，万一你写不出来，是不是必得因此而死去。这是最重要的；在你夜深最寂静的时刻问问自己：我必须写吗？你要在自身内挖掘一个深深答复”。[11]“内心深处”、“心的深处”都体现现代抒情传统中“向内转”的倾向，这些言说都可以视为但丁对青年里尔克的启示，这一思想也逐渐发展出了里尔克后期思想的“世界内在空间”。

另一方面，但丁对里尔克的影响不只是停留在“向内转”，还体现在“物”的观察上。1902 年，里尔克给罗丹写艺术评论，因为但丁的《神曲》对罗丹影响深远，所以，里尔克在巴黎图书馆里查阅了大量关于但丁的资料。在《罗丹论》中，里尔克写道：

> “他第一次读但丁的《神曲》。那简直是一个启示。他看见无数异族的苦难的躯体在他面前挣扎。超出于时间以外，他看见一个给人剥掉外衣的世纪，他看见一个诗人对他的时代的令人难以忘却的大审判。里面许多形象都支持他。而当他读到一本书叙述眼泪流在尼古拉三世的脚上时，他就知道有些脚是会流泪的，有些泪水是无处不到的，是灌注人的全身，

---

[10] 里尔克，《关于艺术》，《永不枯竭的话题——里尔克艺术随笔》，史行果译，（北京：东方出版社，2002 年，页 88。

[11] 里尔克,《给一个青年诗人的十封信》，冯至译(北京：三联出版社，1994 年)，页 3。

> 或从每个气孔溅射出来的”。[12]
>
> “就是那惊人的《地狱之门》，罗丹在孤寂中经营了二十多年而至今还待熔铸的，亦不过是两个活生生的面的接触这个新题目永远更新的阐发而已。……但丁的记忆返回来了：乌谷利诺和那些旅客们，但丁与维吉尔之互相偎贴，淫荡者的拥抱，和当中竖起来的象一株柏树般的那贪夫的曲折的姿势。山陀儿、巨人、妖怪、海女、山精和女山精，一切异教林中的兽神，野性而且凶悍的，都走到罗丹这里来了。于是他全神贯注去创造。他把但丁梦里一切人物及奇形怪影都体现出来了，把它们从他记忆的簸荡深渊里钓出来，一一予以成为实物的轻松的解放”。[13]

若没有对《神曲》的仔细研读，恐怕很难注意到“尼古拉三世流泪的脚”这样的细节。若没有对罗丹、但丁两者之间密切的精神联系的深刻领悟，恐怕也很难写出这样一篇令罗丹满意的评论之作。但丁之于罗丹，正如罗丹之于里尔克，如同存在链条的层层递推，《神曲》中形形色色的人物在罗丹的雕塑中得到赋形，罗丹的雕塑又在里尔克的诗文中重获文字的“肉身”。写完《罗丹论》之后，里尔克创作出一种全新的“物诗”（Dinggedicht），物诗的特点就是以紧紧抓住“物”的特性，让“物”与周遭的生命、所处的世界发生神秘的关系。

之前的研究者都会认为，里尔克早期诗歌以抒情为主调，以情感以对象的创作，正是在罗丹的劝说下，转向了以“客观物”

---

[12] 里尔克，《罗丹论》，梁宗岱译（南宁：广西师范大学出版社，2002 年），页 19。

[13] 同上，页 43-48。

为主，以观察万物为起点。殊不知，若稍稍将目光转向罗丹背后的但丁，我们会发现，但丁才是里尔克的导师，从但丁的诗歌中，里尔克更直接地学到对“物”特性精细的摹写。

在《论俗语》中，但丁明确指出语言的四个属性：“卓越、基要、优雅、均衡”。所谓的“卓越便是透着力量、照亮他物、施与使用者以光辉的语言，……基要则指所有他物均以之为轴心，犹如门之铰链。优雅是指适合用于宫廷殿堂之所，……均衡指尺度平衡协调，一如最优秀的法院所判决之结果。”[14]但丁诗歌语言强调的“特殊的明晰”对里尔克之前深受浪漫派影响的诗歌语言模糊和隐晦，是极好的纠偏。“卓越、基要、优雅、均衡”如罗丹的刻刀，精准地去掉里尔克诗歌语言的一些多余累赘。不仅如此，在但丁的诗歌中，还有艾略特称之为“清晰的视觉想象”：“它不同于现代静物画家的视觉性想象：但丁生活在一个人们还能够看到幻象的时代，在这种意义上，他的想象力是视觉性的。它是当时的一种心理习惯；我们已经不记得它的诀窍了，但是那一定是和我们的一样灵验的诀窍。我们除了梦幻之外一无所有，我们已经忘了看见幻象——人们今天认为只有反常的和没有教养的人才会看见幻象——曾经是一种更有意义、更有趣味和更有修养的梦想”。[15]

换言之，但丁的“用意是想让我们看见他所看见的东西”。[16]

[14] 但丁，《论俗语》，第二卷，转引自芭芭拉·雷诺兹《全新的但丁：诗人·思想家·男人》，吴建、张韵菲译（哈尔滨：黑龙江教育出版社，2015 年），页 76。

[15] 艾略特，《艾略特诗学文集》，王恩衷编译（北京：国际文化出版公司，1989 年），页 77。

[16] 同上。

他不仅刻画现实世界，描绘幻象世界，更展露那些可见与不可见的世界的秘密。里尔克的诗歌中令人印象最深的，也正是他惊人的视觉对可见与不可见世界的呈现，也正因为如此，他的诗歌中意象的寓意性、象征性比比皆是。如他的名篇《豹》（*Der Panther*）中所写："强韧的脚步迈着柔软的步容，/步容在这极小的圈中旋转，/仿佛力之舞围绕着一个中心，/在中心一个伟大的意志昏眩。"（冯至译）"强韧的脚步"、"柔软的步容"、"极小的圈中旋转"紧紧地抓住人人都可以见的表面——豹子踱步的优雅形态。"力之舞"之句又写出了在人人未必能看到的景象——豹围绕着看不见的中心舞蹈。这种旋转打转令豹子昏眩，也令观众昏眩。这种昏眩来源于豹子有力无处用的痛苦，来源于强大的力量被困于狭小空间的绝望。此时，豹子越优雅就显得它越无奈，它走得越快，越显出它的受限。一种强大的张力和悖论深深地藏匿于诗歌的背后，一种神秘的光芒笼罩在其间。过往的研究者常将此物诗的魅力归结于象征主义，但只要仔细辨别，不难发现，这其实是中世纪寓意（Allegoria）的再次运用。

由此可见，对青年时期的里尔克而言，但丁的诗歌既提示他抛弃习俗，向内心倾听，又教诲他向万物观看，突破将"物"对象化、工具化的局限，真正帮助他走上了一条探索现代抒情诗写作之路，这条道路一直延伸到《哀歌》。

2.《新生》与《哀歌》：不可能之爱与不及物之爱

如前所述，《哀歌》的创作机缘与《新生》关系密切，下面，让我们从文本内部，继续寻找两者的关联性。

首先从结构上看，两部作品都存在看似松散，实际上却环环

相扣，严丝合缝的特性。《新生》分为 42 节，包含了 31 首“温柔的新诗体”，以散文连缀而成。《哀歌》则分为 10 首，以自由格律体写成。《新生》以但丁的记忆为叙述线索，记叙自己九岁时与贝雅特丽齐邂逅相遇，一见钟情，之后又痛失恋人，最终在异像中看见贝雅特丽齐升入天堂的故事。在但丁的现实与梦幻的交叉叙事中，呈现出镜像对应的结构，以“贝雅特丽齐之死”（24 首）为中心，“整部作品分为：10-1-4-1-4-1-10 的结构。前 10 首短诗是由 9 首商籁和 1 首谣曲组成，主题大体写的是爱情对诗人产生的影响；在第一和第三首长歌之间，以第二首长歌之间，以第二首长歌为核心，可以看到 12-15/17-20 的对称结构，这一部分诗歌的主题大题是赞美心爱的女郎；第三首长歌之后的 10 首短诗也由 9 首商籁和 1 首未完成的短歌组成，主题是描写贝雅特丽齐死后的情况，诗歌充满了神学意味”。[17]

虽然并没有《新生》那样有清晰的叙事线索，但作为记忆碎片的重新组合，《哀歌》也有一个类似“贝雅特丽齐之死”的核心事件，这便是《哀歌》中被讨论最多的第五首哀歌“街头艺人”，这首最迟完成的哀歌，完成于 1922 年 2 月 14 日，替换之前的《对应诗节》，里尔克才最终定下了《哀歌》的清样。在这首哀歌中出现了一个关键词“颤巍巍平衡的天平”（des Gleichgewichts schwankende Wagen），这里指的是艺人们叠加在一起，努力实现平衡，作为“人的尺度”的艰难不易。第十首哀歌又出现“群星的天平”（die Waage der Sterne）展示“宇宙的尺度”。“‘天平’代表里尔克的平衡（Gleichgewicht）的诗学理

[17] 但丁，《新生》，石绘、李海鹏译，页 15。

想”，[18]也使整组哀歌呈现出类似天平的对称性。

读解《哀歌》的关键也在于对这种“对称性”的敏感，哀歌之间两两对应的特征，注意到各首哀歌主题的不断重复，有意缠绕，才能更清晰地梳理出内在的脉络。一般而言，学者们都认同将第一首哀歌作为总纲，开门见山地提出了人生存的脆弱性，克服这种不可靠存在的只有三种人：爱者、英雄与早夭者。这三种人物的主题也贯穿全诗。第一首哀歌、第二首哀歌都以天使的呼唤起兴，以天使的美丽可怖，反衬人存在的有限渺小。第三首哀歌回到童年经验，第六首哀歌的主题是英雄，书写男性成长的母题。第四首哀歌与第八首哀歌都使用五步抑扬格（Jamben），从人与动物的对比，讨论敞开世界的可能性。第七首哀歌、第九首哀歌的关键词是转化（Verwandlung），再次提出“世界内在空间”对人类的意义所在。第五首的“街头艺人”与第十首早夭者的“幽冥之旅”呼应在一起，从巴黎街景过渡到埃及风物，从哀歌走向颂歌，从人对于天使的恐惧走向人对自我的肯定，向天使展示了此世的欢呼和荣耀。

其次，从主题上看，《哀歌》延续了《新生》中对于恋人们的歌颂，以及对于不可能之爱的改写。在《新生》的第 26 首“如此温柔，同时又如此纯洁”（Tanto gentile e tanto onesta pare），但丁在“温柔新诗体”的基础上，进一步发挥“不可能之爱”（Amori impossibili）的概念，即创造一位如同天使般的女性贝雅特丽齐，她的作用就是引导男人的灵魂走向高尚和升华：这种绝对的爱几乎可以与上帝纯洁的形象相一致。在圭多·圭尼采利和圭

---

[18] 里尔克，《杜伊诺哀歌》笺注，蔡小乐撰，刘宇辰校（成都：四川人民出版社，2021 年），页 283。

多·卡瓦康蒂的笔下，这种爱更接近的是新柏拉图主义，较为被动的爱的对象，缺乏追求爱的热切和两者结合的可能性。在但丁的描述中，“她自己呢，听到赞颂满街，/谦卑便披上了她仁爱的心头，/仿佛一个神圣者到来，显露/圣迹，从天堂降临人间世界。”[19]贝雅特丽齐兼有纯洁与谦卑的品质，她的来临如给人间带来救恩和救赎的神圣者，当贝雅特丽齐与天使形象的合一，实现了一种新的女性概念，世俗之爱与神圣之爱在贝雅特丽齐身上合二为一，女性具有真正的形而上学身份：一个几乎超凡脱俗的存在，或说，女性成了上帝和男人之间的中介。

在《哀歌》中女性爱者既有引导男性的责任，又被里尔克附加新的含义。《哀歌》中伟大爱者们都是被人抛弃的爱人，她们的爱情得不到回应。但恰恰在这种无法满足中，她们的爱依然波涛汹涌地绵延下去。这里的“不可能之爱”成了“不及物之爱”（Intransitive Liebe），不依存他者的爱。这种爱“恰如箭矢承受弓弦，只为在弹射中专注得/更胜过自身。因为停留存在于无有之处”。[20]这种爱已经不需要具体的对象，而从自身发出，如太阳雨露般地播散向万物。这种爱从某种程度上讲，也是对于神圣之爱的模仿，在贝雅特丽齐的基础上，又转变了一层，贝雅特丽齐的中介作用被悬置。这种从不幸痛苦中升腾出来的爱，突出人面对宇宙的绝望感，强调在上帝缺席的时代中，人仍不懈努力地呼唤上帝。

再者，在《哀歌》中的第十首中，出现了一段早夭的青年跟

---

[19] 但丁，《新生》，石绘、李海鹏译，页 77。

[20] 赖纳·马利亚·里尔克，《里尔克诗全集》（第三册），陈宁译（北京：商务印书馆，2016 年），页 851。

随“幽怨女神”漫游的故事，该片段也不得不令人联想到从但丁从《新生》到《神曲》的过渡。“幽怨女神”是否正是贝雅特丽齐的现代变形，则成了最值得思考之事。

第十首哀歌最前面的十五行作于 1912 年，彼时，里尔克还在杜伊诺城堡，而诗歌其余的部分则是他在 1922 年穆佐时期完成的。相隔十年之久的创作，以一种动态的方式呈现里尔克的漫游生活、诗歌体验。

第十首诗歌的结构大致可以分为三个部分：1、开端（1-15）：“以雄伟的修辞式开始（即以‘为了’开始的排比），令这首哀歌带有一种《启示录》中末世号角的旋律”。[21]2、中间主体部分（16-104）：描绘了早夭的青年跟随拟人化的“幽怨女神”在想象的死亡空间中进行的一场漫游。一般认为，此处的早夭者呼应着第一首哀歌的结尾处提到的古希腊美少年利诺斯。作为与俄尔甫斯齐名的乐师，因为挑战阿波罗神而被杀。在古希腊的挽歌（或曰哀歌），也被称为“利诺斯之歌”，荷马史诗《伊利亚特》第 18 章中有所记载。[22]故而，此部分正对应着《神曲》中的“幽冥之旅”。3、结尾（105-113）：强调早夭者对于读者来说是一个“寓言（Gleichnis）”，从对他的命运的思考中，读者领悟自己的命运，从而有力地结束了全诗。

[21] 里尔克，《杜伊诺哀歌》，刘皓明译（沈阳：辽宁教育出版社，2005 年），页 55。

[22] 里尔克，《里尔克诗全集》（第三册），页 1052。

3.“幽冥之旅”的重新书写

在《神曲》中，但丁设置了一个地狱的入口，地狱之门的铭文写着“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。”[23]（3.1-3）在《哀歌》中，已经失去这样的入口和标识。第十哀歌中，同样是“苦难之城”（Leid-stadt），早夭者却为我们描绘了一个喧闹与空虚并存之城。

> “然则，哀哉，苦城的街巷何其陌生！
> 在虚假的、由更高的声音制造出的
> 寂静里，猛力地自夸这的，是出自虚空铸模的
> 铸件：镀了金的喧嚣声、爆裂中的纪念碑。”[24]

这里与灵泊（Limbo）无法相比，灵泊里停留着那些在耶稣降生之前来到世界上的伟人，那些由于种种原因无法接受基督信仰的灵魂。这里慰安的市场已被天使踏破，虽有教堂，但“被他们买来的、现成的教堂圈围着：洁净、关张、令人失望得如同礼拜天的邮局”。[25]教堂无法给人带去救赎和希望，仅仅成为一个摆设。市场到处都是功利的猎手和骗子，无奇不有的店铺招徕顾客，鼓乐齐鸣。在市场之外，在最后的木板后面贴着“不死”的广告，苦涩的啤酒，在好饮者嘴里却是新鲜的味道。这说明人们已经习惯了这种味道，习惯这里的生活。他们已经没有能力辨别好与坏、生与死。所有人都好似迷失在娱乐至死的现代都市之

---

[23] 但丁，《神曲》，田德望译，（北京：人民文学出版社，2015 年），页 16。

[24] 里尔克，《里尔克诗全集》（第三册），页 892。

[25] 里尔克，《里尔克诗全集》（第三册），页 892。

中，这里比地狱更令人迷惑，因为这里没有审判，也没有惩罚，没有恐怖，也没有盼望。这里“一切都是真实的”。[26]这里成了欧洲最常见圣诞市场的景象，是对二十世纪现代娱乐生活的模仿。

此时，一个年轻的幽怨（eine junge Klage）出现了，她是一位女子。她的身姿、肩、颈都暗示着她华贵的出身，她与少女们交友，向她们展示自己的饰物“苦珍珠和上好的忍面纱”。[27]与少年们同行时，她保持着神秘的沉默。接着，她带着早夭者来到一个山谷。另一位年老的幽怨女神出场，她告诉早夭者，幽怨是一个住在山谷的富有大族，“父亲们/在那里大山中从事采矿；在人间，/你有时会发现一块打磨过的原苦，/或者，来自老伏尔甘的、火山灰石化成的怒”。[28]那就是他们的发源地。

没落的幽怨女神向早夭者展示昔日辉煌的残迹：“参天的泪树和绽放着悲伤的田野，”“吃草的哀伤牲畜”，“安息着哀族的长老、女先知（西碧丝）和男预言家”的陵墓，“尼罗河畔庄严的斯芬克斯”，“苦国的众星”，闪闪发亮的“M”。[29]最后，幽怨女神领早夭者来到“月光闪烁的深谷：喜悦泉”。[30]她哭泣着与他分别。“孤独地，他攀登而去，进入原苦之山。/甚至无声的运数里也不曾传来他的蛩音”。[31]

---

[26] 同上。

[27] 同上，页 893。

[28] 同上。

[29] 同上，页 895。

[30] 同上。

[31] 同上。

两位幽怨女神带领早夭者在死亡国度漫游，对应着但丁的两位引导者维吉尔与贝雅特丽齐。卡琳·尼尔利希（Karin Nierlich）在《作为引导者和学习者的天使的现象》（*Das Phänomen Engel erfahren und verstehen*）中提出这样比附的可能性。[32]然而，值得注意的是，在《新生》里，当但丁见到贝雅特丽齐时，“连身体中最细微的脉管都在不可思议地战栗，它如是说：‘看哪，一位比我更加强大的神正在来临并将主宰我！’”[33]在《神曲》中，但丁虽无法看清贝雅特丽齐的面容，但可以看到她面戴白纱，头顶橄榄花环，穿着火焰一样的衣袍，外罩绿色斗篷。贝雅特丽齐身上的着色“白”、“绿”、“红”分别代表着基督教美德的“信”、“望”、“爱”。

相形之下，《哀歌》中面目模糊的幽怨女神所穿戴的只有“苦珍珠和上好的忍面纱”，[34]颜色单一的饰品凸显了她的“苦涩”和“忍耐”，强调在现代社会中人类对于死亡的理解只剩下“苦涩”与“忍耐”。昔时，幽怨大族还曾富有过，那时的幽怨、痛苦都像富有的矿藏、火山石，可以采集，可以打磨。女先知西碧丝也在这一族，这便象征着人类从荷马到但丁的哀悼传统曾盛极一时，如今这一传统都已衰败。

当年长的幽怨女神带领早夭者漫游经过尼罗河之后，他们看到了埃及的风物：

猫头鹰，沿着那曲线最为成熟的面颊，

---

[32] Karin Nierlich, *Das Phänomen Engel erfahren und verstehen,*. Herbert Utz Verlag, München 1997, S201.

[33] 但丁,《新生》，石绘、李海鹏译，页 2。

[34] 里尔克，《里尔克诗全集》（第三册），页 893。

以迟疑的笔画描绘着，
在崭新的死者听觉里，
在一张两相翻开的纸页上，
柔柔地画出文字无法书写的轮廓。

更高处，是繁星。崭新的。苦国的众星。
哀妇缓缓指出它们的名字；——这儿，
看呐，骑手，权杖，而那个更完整的星座，
她称之为：果冠。然后，更远处，向着天极：
摇篮，道路，燃烧之书，木偶，窗。
而在南方的天空里，恰如在一只祝福的手
的掌心里，明亮而闪闪发光的“M”，
含义就是母亲们……——[35]

当早夭者还陷入初死的眩晕中，猫头鹰飞了出来，它帮助还在丧失视觉能力的早夭者在听觉的能力上有所增强。它如何帮助呢？此节写得极其晦涩，按着瓜尔迪尼的解释，夜间的听觉更为敏锐，或者说是视觉与听觉结合在了一起。这里的重点是后一句，有一页打开的纸上写着无法辨识的文字。这些文字如同“西比尔写在单薄的叶片上神谕”一般，充满了模棱两可的隐语。神谕包含着真理，其潜在的意义却未被揭示，只有在事情都发生之后，神谕所预示的真理才被昭示而出。

这里出现仰望星空的部分，似乎可呼应《神曲》三个部分都以“群星”结尾。按着神话的逻辑，“群星的运动最能体现与宇宙相应的小宇宙——心灵——最完美的运动。……教育是堕入凡

[35] 里尔克，《里尔克诗全集》（第三册），页 894-895。

尘的星辰-灵魂（star-soul）挣扎着重获天上家园的过程。因此在但丁诗歌中，群星代表着心灵之旅的目的地”。[36]另外，拉丁语“冥想”（consideratio）就是 cum 加上 sidera，与群星一起运动。[37]换而言之，当人仰望星空，进入冥想时，正是灵魂追求向上飞升的过程。

在《天国篇》“第十八歌”中，但丁在六重天（木星天）所见许多幸福的灵魂（以光的形式存在）组成了 35 个拉丁字母:DILIGITE IUSTITIAM QUI IUDICATIS TERRAM。此句出自《次经·所罗门智训》第 1 章 1 节：爱正义吧，你们做世间法官之人。接着，但丁看见所有的灵魂、光都降在最后一个 M 之上。M 的图形又渐渐变成了鹰的形状，那些灵魂围绕着 M 如同百合花圈。此处，M 和鹰都象征着以正义和法律著称的罗马帝国。

在《哀歌》出现的飞禽则是代表着死亡与智慧的猫头鹰，作为符号，猫头鹰在埃及象形文字中代表着死，在埃及铭文中频繁被使用。出现在星空中出现的“M”，幽怨女神直接解释为母亲们，可见，里尔克有意无意地颠覆代表父性力量的罗马，以具有母性特质的埃及取代之。

这样的星空图，可能还暗示着另一个新世界，与但丁严格按照十二黄道的方式设计排列不同，里尔克新拟定了星星的名字和模样：骑手，权杖，果冠，摇篮，道路，燃烧之书，木偶，窗。九座星群的名字充满童稚气，象征着一个孩子对新世界的认知好奇。正如里尔克所言：“某些星辰使自己直接上升，消逝在天使

---

36 弗里切罗，《但丁：皈依的诗学》，朱振宇译（北京：华夏出版社，2014 年），页 270。

37 同上。

无限的意识中；另一些则依附于缓慢而艰难地转化着它们的存在者，在这些存在者的惊惧和狂喜中达到自己下一个不可见的实现。”[38]这些星辰与人的心灵相似，一些消逝了，一些却在惊惧和狂喜中得到实现。它们被辨识出来的时候，就是不可见的实现。

当漫游结束之后，不难发现，与贝雅特丽齐相比，幽怨女神“缺乏前辈所一度拥有的先知一类的荣耀身份”，对于死者，“她也无法展示和提供令人慰藉的未来。”[39]幽怨无法提供任何安慰，除了幽怨之外，别无他物。早夭者只能孤独地，继续上路。如果说，贝雅特丽齐代表一种强大的爱欲，这种爱欲成了保存一切生命巨大的统一力量，正是贝雅特丽齐的引导使得迷失正路的但丁重新回到了大道。幽怨女神与早夭者之间却缺乏那种激荡的力量，缺乏这种爱欲的推动。她只能陪伴早夭者走一段路，只能作为一种微弱的力量存在。如果说，贝雅特丽齐是一种“光明”（Hell）的形象，荣耀的化身，幽怨女神则是“暗”（Dunkel）的形象，哀悼的化身。

4. “忧郁的荣耀”

在二十世纪初的背景下看待“幽冥之旅”这样的神话书写？如何看待《哀歌》中象征哀悼的幽怨女神形象呢？在但丁的时代，人们生活在以基督教神学观念奠基的世界里，人们尚可以相信“幽冥之旅”、“炼狱”、“灵魂”之类的事件，但在二十世

---

[38] 里尔克，《穆佐书简》，林克、袁洪敏译（北京：华夏出版社，2012 年），页 216。

[39] 里尔克，《杜伊诺哀歌》，刘皓明译（沈阳：辽宁教育出版社，2005 年），页 242。

纪初随着启蒙理性主义的发展、祛魅时代的来临，人们已经失去对古典、基督教神话体系的信仰性依靠，“幽冥之旅”、“炼狱”、“灵魂”等事件都已失去了耐以生存的土壤。

若没有上帝、没有灵魂、没有地狱，人的死亡也变得贫乏轻易。如同里尔克在一部带有半自传色彩的长篇小说《马尔特• 劳里茨• 布里格手记》（*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*）中主人公马尔特感叹的“希望拥有一个自己的死的人越来越稀罕，而且很快就会变得像拥有属于自己的生的人一样罕见”。[40]那毫无个性的生导致了无名的死，死亡本身也成了现代商品，人只有蝼蚁一般的命运。另一方面，人们又急切地想将死亡从生活中驱赶而走，葬礼变得简化敷衍，哀悼变得多余累赘。

故而，在此背景中，重审里尔克在《哀歌》中塑造的作为灵魂带领者的幽怨女神形象，乃至于现代的“幽冥之旅”，具有重要的意义。

“幽冥之旅”（Katabasis），在古代世界中被解释为“下降寻找理解的行动”。[41]早在《奥德修斯》中，荷马就对地府进行了最详细的描写。在第十一卷中，在女神基尔克的帮助下，奥德修斯进入冥界去探访先知特里西亚，并遇见了不少昔日的同伴，预知了将来命运的发展。维吉尔的罗马史诗《埃涅阿斯记》中，埃涅阿斯在女先知西碧丝的引导下进入“福人甸”，见到阵亡英雄的亡灵。在亡父的鼓励下，埃涅阿斯重拾起建立罗马的信心。但丁的《神曲》更是“幽冥之旅”的集大成者，既吸纳古希腊、古罗马异教传统中对于冥府的想象，又采用《圣经》中使徒保罗、

---

[40] 里尔克，《马尔特手记》，曹元勇译（上海：上海文艺出版社，2007 年），页 12。

[41] 弗里切罗，《但丁：皈依的诗学》，朱振宇译，页 138。

约翰开创的基督教传统对审判和复活的描述。在诗人维吉尔的带领下，诗人于 1300 年（圣周五）进入地狱，两天之后（复活日）完成地狱之行。这与使徒信经中暗示的“耶稣入阴间三天”相合。从地狱走出之后，但丁又开启了炼狱、天堂之旅。正如但丁在论及维吉尔的引领时说：他把我带到幽冥世界的秘密中。幽冥之旅的意义，如同进入了柏拉图的洞穴，人得以有机会从洞穴的阴影中理解自己。一言蔽之，“幽冥之旅”并非恐怖之旅，而是从死入生之旅，它预示着古典时代人类热衷于想象死后的世界，想象在死亡之后还有新的旅程。人们以隆重的葬礼纪念死者，强调丰富痛苦的合理性，凸显死亡的盼望和荣耀。

《哀歌》中第十首出现的“幽冥之旅”可视为里尔克对于古典世界的致敬之旅，或者说，以“寓言”的方式为现代社会中贫乏的死亡补充了一段死后之旅。这个寓言的意义在于，指出在生活之外，还存在着一种可能性的道路，这个可能性又蕴含在死亡的沉默无限之中。在幽冥之旅的过程中，人一点点地知道那些秘密。到了最后，终于领悟到“这些寓言本身就是颠倒的象征，这些寓言都是现代诗歌不可调和之物”。[42]正如《浮士德》的结尾所言：“一切无常事物，无非比喻一场”。（Alles Vergängliche Ist nur ein Gleichnis），所谓“寓言（Gleichnis）”就是哀歌与生活的关系，都是在这相似与不相似之间。“而我们，思虑着上升的幸运，/当一个幸运之物降临时，/领受到的感动，/却几乎令我们惊愕”。[43]

结尾之处，里尔克再次倒转本来向下走的“幽冥之旅”，强

---

42 Manfred Engel (Hg), *Rilke-Handbuch*, Verlag J.B. Merzler, Stuttgart 2004, S382.
43 里尔克，《里尔克诗全集》（第三册），页 896。

调这种向下正是帮助我们思考“上升”、“天上的事”。那个幸运之物，或许是天使，或许是幽怨女神，或许是《哀歌》本身，从天而降，幽怨、哀恸又一次在螺旋式上升中获得了意义。这种带有讽刺意味的“是”与“否”的交替进程，在《哀歌》的结尾贯穿到底。

进而推究，这场“幽冥之旅”的背后的实质则是里尔克的宗教观，即他对上帝的思考。1923 年 2 月 22 日，在致伊尔莎·雅尔的书简中，里尔克提到俄罗斯“赠与他上帝的幽暗”，并将与上帝的相遇称为“袭入（hereingebrochenen）”，[44]以此表达自己对这种幽暗，不被人觉察特性的觉察，然而这种新关系，却是一种无以描述的隐秘兼别扭之感。以前在基督教理解中的与人同在的“光”的上帝，在曾经一度地与人亲密和熟稔之处，产生了新的生分，如同人与人之间的距离张开口子（spannen sich）。这情形如同原子，以前的科学当它是最小的单位，但新科学却视这微粒为一个无所不包的小宇宙。这种既切近又遥远既有所知又一无所知的感觉，拉开了里尔克远离“宗教中的上帝知识”的序幕。深受俄罗斯东正教思想影响的里尔克，开始寻觅不同于基督教教义中创造万物、代表光亮的上帝，一个被人所造的“幽暗的上帝”（Das Dunkel Gottes）。

“幽暗的上帝”投射在《哀歌》中，成就了作为贝雅特丽齐变形的幽怨女神。或许，她正是以神话诗学的方式展示里尔克独特的神学思考与悲剧精神。与基督形象中突出复活，突出对死亡的超越不同，里尔克的幽怨女神本身就是死亡的一部分，折射出里尔克尝试将死亡神圣化，将幽怨荣耀化。

---

[44] 里尔克，《穆佐书简》，林克、袁洪敏译，页 117。

如何评价这种努力呢？

瑞士神学家汉斯·厄斯·冯·巴尔塔萨（Hans Urs von Bahhasar, 1905-1988）在《上帝的荣耀:神学美学》（*Herrlichkeit: eine theologische Asthetik*）一书中，对里尔克的《哀歌》进行批评的时候，所使用的参照系恰恰好是但丁。在巴尔塔萨看来，里尔克尝试去将死亡神圣化，他的努力其实是将死亡绝对化。在巴尔塔萨看来，基督教概念中的死亡只有在人类被救赎的恩典光照的时候，才变得有价值。有了复活，死亡才有价值，死亡并不是人类存在的最后方式。里尔克表现的爱欲只是“忧郁的荣耀”，而在但丁的基督教神学美学中，爱更加复杂，爱就是冒险。但丁突出基督教中绝对超越的上帝，上帝成了“荣耀的守护者”，上帝使得爱称为可能。换言之，在巴尔塔萨看来，里尔克在激活“幽冥之旅”的意义上固然有贡献，但不依靠上帝的恩典与爱，只靠人类的力量，仍是难以找到真正的救赎。

巴尔塔萨的批评难免有苛责之嫌，毕竟，里尔克也并未真正停留在对死亡的歌颂，然而，以但丁作为参照系反观里尔克，确实有如烛照。深受但丁影响的里尔克在现代抒情诗歌中实现“人”与“物”关系的反转，突破了现代社会将“物”当作对象和工具的局限，重返人对万物的赞美以及物我交融的关系。然而，在“人”与“上帝”关系的反转上，《哀歌》中现代自我只能不断开始新的冒险，人的力量被不断肯定，他者的力量被削弱。一方面，它体现人性的辉煌顶点，一方面它也宣告人类只能靠自己所面临可怕深渊的困境。

综上所述，通过追踪但丁之于里尔克的潜在影响，不难看出

但丁对于后世诗歌的影响之深远。正如青年里尔克所言，作为现代抒情诗的滥觞者，但丁对于内心世界与物质世界的描绘都居功至伟，里尔克也正是沿着但丁开辟的道路自觉前行、孜孜不辍。

“诗人游地狱”：文学与电影的交错
——但丁在现代中国的一段旅程
（1902-1935）

DANTE’S INFERNO: THE INTERACTION OF LITERATURE AND FILM — A JOURNEY OF DANTE IN MODERN CHINA (1902-1935)

芮欣

RUI XIN

Author: PhD in literature, is professor at School of literature, Nankai University, researcher in the studies of comparative literature and world literature.

Abstract: At the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, the Chinese intellectuals represented by Liang Qichao began to actively understand and interpret Dante in the historical trend of nation-state construction worldwidely. At that time, Dante had not only been classicalized in the history of European and American literature, but also been idolized as a “national poet” in the whole country of modern Italy. Since 1921, it was the 600th anniversary of Dante’s death, Chinese translations and introductions of Dante’s *Divine Comedy* had come out successively. For some Chinese scholars, who was exploring the way of national and cultural revival, Dante summed up all the wisdom of the world of his age and before, and created the extraordinary masterpiece *Divine Comedy* during the transitional period between the Middle Ages and the Renaissance, therefore,

Dante embodied properly the responsibility and spirit of the intellectual at that time. With two movies of the same name "*Dante's Inferno*" made by Hollywood releasing in China, Dante and his *Divine Comedy* entered widely into the public view and discussion, which reflected the negtive and adverse influence of the discourse of "nationalism" and the notion of "evolutionism" throughout the world increasingly. Therefore, it is more important to read constantly Dante's *Divine Comedy* and understand thoroughly its value and meaning of universality, whether at that time or in the present.
Keywords: Dante Alighieri；*Divine Comedy*；Modern China; Nation-state Construction; Hollywood Movie

作者：芮欣 中国 文学博士，南开大学文学院教授，比较文学与世界文学研究者。

摘要：十九世纪末二十世纪初，以梁启超等人为代表的中国智识阶级在一种不可避免的世界性民族-国家建构的时代境况与文化图景中，开始了对于但丁的主动认识与积极接受。彼时，但丁不仅已经在欧美文学史中完成了自身的"经典化"，更是现代意大利举国上下推崇的"民族诗人"。1921 年，但丁逝世六百周年纪念之际，有关但丁《神曲》的汉译与介绍陆续出现。从中可以了解但丁如何在欧洲中世纪与文艺复兴的"过渡时期"消纳旧学、熔铸新知、成就不朽之作，而这让中国一众探寻民族与文化复兴之路的有识之士，在但丁身上看到了学者应有的精神与责任。1925 至 1935 年间，两部同名的美国好莱坞电影"诗人游地狱"在中国上映，但丁与《神曲》随之进入了公众的视野及讨论中，但与此同时，这也折射出西方日益高涨的"民族主义"话语与以强力竞争为核心的"进步"观念带给世界的消极影响。因而，阅

读但丁的《神曲》并理解其真正的思想价值与意义就显得尤为重要，而这也正是彼时知识精英的未竟之业。

关键词：但丁《神曲》现代中国民族-国家建构 好莱坞电影

"你读过但丁的《地狱篇》吗？"
"没有，夫人。我不需要读它。
我一直都在芝加哥河上拖船。"
——《字林西报》，1891 年 12 月 10 日[1]

1. 世界舞台中的但丁

无论是西方语境下有关欧洲文学史的各种论述，还是在当今中国学界有关欧洲文学、比较文学的研究中，但丁（Dante Alighieri, 1265-1321）及其《神曲》（*Divine Comedy*）的地位都毋庸置疑。曾写作《影响的焦虑》（*The Anxiety of Influence*）的美国著名文学批评家哈罗德·布鲁姆（Harold Bloom）毫不讳言："但丁没有诗歌的父亲"，[2]以此来诠释但丁的"原创性"及其"经典"地位。而有关但丁的"知识"（knowledge）于十九世纪末二十世纪上半叶在中国社会逐渐为众人知晓的历程，大抵通过两种方式：一是智识阶级[3]对于但丁的引入与介绍、对其作品的译介以

---

[1] *The North-China Daily News*,Thursday, December 10, 1891. 引文为笔者译。

[2] [美] 哈罗德·布鲁姆著，江宁康译，《西方正典：伟大作家和不朽的作品》，上海：译林出版社，2011 年，第 70 页。

[3] 此处所用"智识阶级"，借自蒋梦麟先生对此概念的论述。首先，"智识阶级，大都指投身教育者而言。其次为出版界的著作者和编辑者，再其次为其它

及对其思想的讨论，二是彼时大众传媒（含在华英文报纸）所载与但丁相关的一切信息（具体包括文学、文化、语言、绘画、雕塑、电影、学术研究、政治、外交等等），且两者多有交叉。

值得注意的是，1902 年 11 月 15 日出版的《新民丛报》第 22 号接续第 18 号、19 号在“余录”中连载“万国思想家年表”，但丁位居其中并被介绍为“意大利之大诗圣中古神秘哲学派之巨子”，这由编者译自“日本文学博士建部遯吾所著哲学大观附录”言简意赅的“常识性”（common sense）描述，或可视为国人“主动”[4]认识但丁的开始；[5]不仅如此，“万国”所代表的“世界”，更是暗示了彼时中国对于但丁的“主动”接受处于一种“全球时空秩序”的历史建构中。[6]而在稍早几个月的《新民丛

操必以高等学术为基础的职业者。”再则，所谓的中国的智识阶级，人数既少，又无完善统一的组织，但“这几个个人有时发言，尚能唤起一般人的注意”。蒋梦麟称其之“活泼的个人联系”、“匹夫之勇”。最为重要的是，这样的智识阶级的责任是“改良政治，先要改良社会，……社会不良，根本原因在科学、学术、思想的不发达”。而在二十世纪上半叶的中国，率先开始将但丁引入中国社会与文化中的主力正是这样的“智识阶级”。参见：蒋梦麟著，“智识阶级的责任问题”，《过渡时代之思想与教育》，商务印书馆，1933 年，第 82 页。

[4] 拙文对于但丁在中国接受历程的考察，并未涉及十九世纪末之前传教士在华传播西学时对于与但丁相关信息和知识的介绍，此议题还有待专门的考证与研究。因而“主动”接受的表述意在表明两点：一是区别以传教士为媒介的但丁知识的输入，二是《新民丛报》“余录”中编者翻译日本学人的研究，已然是一种主动“求知”的体现。

[5] 参见：“余录”，《新民丛报》1902 年 11 月 15 日，第 22 号。

[6] 《新民丛报》所载“万国思想家年表”从伏羲开始，涵盖世界各地伟人，并标注以“耶稣”划分纪元前后，已将中国置入一个“客观”的“全球时空秩

报》第 10 号中，主编梁启超以“饮冰室主人”为名写作“新罗马传奇”并以此呼应第 9 号开始刊载的“意大利建国三杰”，在这部“以中国戏演外国事”的小说中，但丁的灵魂在“世界大舞台”[7]中登场，讲述意大利如何在“前虎后狼更迭欺凌”的遭遇中建立现代“民族-国家”的历史，因而其实是“以外国人看中国戏”。[8]此外，《新民丛报》“新民”栏目接连刊发的文章“近代第

序”。参见：“余录”，《新民丛报》1902 年 9 月 15 日，第 18 号。此外，从《新民丛报》所刊上海广智书局的出版广告目录中所载政治、历史、科学、经济、卫生、文学、教育等书籍，更可瞥见全球现代性的历史建构历程。而对“全球时空秩序”、“全球现代性”的详细讨论，可参见：[美]卡尔·瑞贝卡著，高瑾等译，“中文版序言”，《世界大舞台：十九、二十世纪之交中国的民族主义》，上海：三联书店，2008 年，第 3 页。需要说明的是，该书在“导论”部分对于民族主义话语在中国产生历史背景的详细论述对于拙文的写作具有一定的启发性，特此感谢。

[7] 在《世界大舞台：十九、二十世纪之交中国的民族主义》一书的“第二章 世界大舞台”中，学者卡尔·瑞贝卡讨论了 1904 年于上海春仙茶园由著名演员汪笑侬编演的新风格京剧《瓜种因兰》，讲述了未知时期的波兰于土耳其之间的战争导致的波兰的失败与分裂，将外国历史与时事主题相融合，唤醒四万万同胞思考国家的命运。此剧与梁启超的《新罗马传奇》异曲同工。且瑞贝卡在追述“波兰在晚清中国”的讨论中，例举了梁启超于 1896 年刊登在《时务报》第三期种有关波兰被而俄国、奥地利、普鲁士瓜分的论述。不仅如此，瑞贝卡也提及二十世纪早期文献中包含大量“二十世纪舞台”隐喻的题目。而无论是该书中讨论的《瓜种因兰》还是梁启超的《新罗马传奇》都将“世界作为一个舞台”，并且分别以改革戏剧和小说的形式表演着这样的世界。在此意义上，但丁对于中国人而言是这个舞台中一个举足轻重的角色。相关内容参见：[美]卡尔·瑞贝卡著，《世界大舞台：十九、二十世纪之交中国的民族主义》，第 35-68 页。

[8] 饮冰室主人，“新罗马传奇”，“扪虱谈虎客批注”，《新民丛报》，1902 年 6 月 20 日，第 10 号。

一女杰：罗兰夫人传”、“匈牙利爱国者：噶苏士传”、“新英国巨人：克伦威尔传”等，更是表明了彼时“全球时空秩序”中“民族-国家”建构的时代诉求及潮流，而中国不可避免地进入这样的“世界”之中。

因而，十九世纪末二十世纪上半叶的中国对于但丁的了解与接受，事实上处在一种颇为复杂的时代境况和文化图景中。一方面，当但丁作为来自外部“（西方）世界”的文化“新知”进入国人的视野中时，他已经完成了自身“经典化”的历程。暂且不论但丁研究的欧洲传统，即便是在现代英美国家，从 1814 年英国牧师亨利·法兰西斯·卡里（Henry Francis Cary）以无韵诗（blank verse）的形式率先将《神曲》翻译为英文版，至 1863 年诗人亨利·华兹华斯·朗费罗 （Henry Wadsworth Longfellow）在美国开始译介《神曲》，[9]再到 1915 年在华英文报纸《大陆报》（*The China Press*）有关但丁诞辰 650 周年纪念的报道中明确提及，“但丁对于英语文学的影响已然有几个世纪了……可以肯定地说，在美国和英格兰，每一位学习文学的学生，他可能没有读

---

[9] “Longfellow’s Dante”, *The China Press*, Saturday, May 8, 1926.《大陆报》登载的这篇文章，记述了美国诗人亨利·华兹华斯·朗费罗（Henry Wadsworth Longfellow）于 1883 年为了迎接并庆祝弗洛伦萨即将举办的但丁诞辰 600 周年的活动，呈现美国对于世界但丁研究的贡献，开始对《神曲》进行翻译的简单过程。这篇文章出自与亨利·华兹华斯·朗费罗共同创建美国“但丁协会”的著名学者查尔斯·艾略特·诺顿（Charles Eliot Norton）的手笔，曾刊载于 1882 年美国但丁协会第一次年报。该协会于 1881 年创立，这也标志着美国学界但丁研究的确立。有关美国但丁学会的信息，可参见：https://www.dantesociety. org/about-society，访问时间 2021 年 6 月 21 日。

过《伊利亚德》、《埃涅阿斯记》，但是没有人不熟悉但丁”。[10]而在中国，对于但丁的主动认识则刚刚开始。另一方面，即便对于但丁的作品与思想还不甚了解，在二十世纪初的中国，每当意大利诗人“但丁”这个名字被中国的知识精英提及和讲述时，他都免不了成为民族-国家之文化、政治、乃至精神的象征。1903年，与梁启超同为“改良派”的重要人物马君武于《政法学报》连载三期长文“新学术于群治之关系”，细数西方新学兴盛的历史，指出第一关键即是“文艺复兴”，而“绝世大诗人但特（但丁，笔者注，下同）”当属开启“智识之进步”的先驱，此后才有现代西方以科学“强国强种”。[11]有趣的是，“国粹派”的邓实在 1905 年《国粹学报》第 1 卷 9 期题为“国学复兴论”的文章中，讲到欧洲古学复兴，亦提到“汤德（但丁）用意语著神圣喜剧之大作，究古代诗文”，并以此对照当下“吾人对于祖国之责任惟研求古学，刷垢磨光、钩玄提要，以发现种种之新事理，而大增吾神州古代文学之声价……”。[12]由此可见，新旧两派阵营都不约而同地在文化的革新（或复兴）与民族-国家救亡的历史时刻将但丁视为智识阶级的楷模。究其原因，如梁启超在《新民丛报》第 1 号中对“新民”做出的释义：“粹历其所本有而新，采补其所本无而新”，[13]那个取熔经意、自铸伟辞[14]写作《神曲》的

---

[10] “Dante——1265-1915”, *The China Press*, Thursday, June 17, 1915.

[11] 君武，“新学术与群治之关系”，《政法学报》，1903 年第 3 期，1904 年第 7/8 期。

[12] 邓实，“古学复兴论”，《国粹学报》，1904 年 1 卷 9 期。

[13] 梁启超，“释新民之意”，《新民丛报汇编》，1900 年 1 期。

[14] 有关但丁熔铸经意、自铸伟辞的研究，是西方学界但丁研究的经典议题，从当下的研究中可了解其具体样貌，如：Nicky Havely, “Text and Traditions”, Dante,

但丁显然是欧洲自中世纪向文艺复兴过渡时期“新民”[15]之代表，这也是梁启超等人自身理想的写照。而但丁虽然在政治上失意却于流放中以文学写作经世致用，不免令王国维在讨论文学对于民族精神与国家教育之重要性时心生感慨，将但丁与荷马、莎士比亚、歌德并置且以此为例说明“生百政治家，不如生一大文学家”，因“精神上之利益，永久的也”，故而，虽然西洋文明“滔滔而入中国”，但对于其物质文明上的学习“不数十年而具矣”，“独至精神上之趣味，非千百年之培养……”。[16]鲁迅在1907 年写作的《摩罗诗力说》中，亦借用苏格兰历史学家托马

Blackwell Publishing, 2007 与 “Dante and Lyrics Past”, “Dante and the Bible”, “Dante and the Classcial Poets”, *The Cambridge Company to Dante* （second edition）, edited by Rachel Jacoff, Cambridge University Press, 2007. 另外，吴宓发表于《学衡》的“但丁神曲通论”一文，译自美国但丁研究专家葛兰坚（Charles Hall Grandgent），该文从但丁所受教育、阅读书籍、交友等多方面论述了但丁如何将他的博学消纳熔铸于《神曲》。参见：美国葛兰坚教授撰，吴宓译，“但丁神曲通论”，《学衡》，1925 年 41 期。

[15] 这里将但丁称为“新民”，若依照欧洲文化语境中的表述，更适切的说法是“人文主义先驱”，但丁对于后世人文主义的贡献甚至早于彼特拉克，对此至少有以下两个证据：一是，早在但丁的儿子彼得罗·阿利吉耶里（Pietro Alighieri）就已经开始对但丁进行了“人文主义”的阅读，薄伽丘对于但丁的描写更是证明 14 世纪晚期意大利文化中“前人文主义”的潮流，到了兰蒂诺（Landino）那里开始了对于《神曲》真正意义上的“文艺复兴式”的解读。参见：*The Cambridge Company to Dante* (second edition), edited by Rachel Jacoff, p. 273. 二是，但丁的写作将自身作为“作者”（author）来看待，这是现代文学作家（学者）观念的原型，不仅如此，但丁还从根本上改变了中世纪的权威作者观念。详见：Albert Russell Ascoli, *Dante and The Making of A Modern Author*, Combridge University Press, 2008, p. 12.

[16] 王国维，“文学与教育”，《教育世界》，1904 年 4 月，73 号。

斯·卡莱尔（Thomas Carlyle）在《英雄与英雄崇拜》中的论述表达了类似的感悟，颇为看重文学（乃至文化）对于凝聚民族精神、改革社会的重要价值与意义："意大利分崩离析，然实一统也，彼生但丁，彼有意语。大俄罗斯之札尔（沙皇），有兵刃刀炮，政治之上，能辖大区，行大业。然奈何无声?……有但丁者统一，而无声兆之俄人，终支离而已"。[17]

然而，在一种民族-国家的"视域"（horizon）[18]中理解和接受但丁，并非仅仅源于以梁启超等为代表的中国智识阶级救亡图存的时代责任与任务。二十世纪早期是一个"建设（构）性的全球历史时刻"，"全球的民族主义和具体的中国的民族主义"[19]必须被联系起来加以探讨。对此，我们可以再回到 1915 年《大陆报》有关但丁诞辰 650 周年纪念报道，在这篇文章的最后可以看到如下表述："意大利计划在这个重要的时机隆重庆祝但丁诞辰，以此将这位民族诗人（national poet）偶像化（idolized）而

---

[17] 《鲁迅<摩罗诗力说>注释·今译·解说》，赵瑞蕻编著，天津：天津人民出版社，1982 年，第 12 页。

[18] "胡塞尔基于普通语言中 horizon 的意涵来使用这个术语。视觉的界限决定了一个视力的范围，它包括从一个特定的角度能够看到的一切事物。因而，视域是我们经验产生的语境，它像是一个显然无法被超越的界限一样发生作用（希腊文中 *horos* 的意义即是'边界'）。视域可以是时间的、空间的、历史的、文化的，等等。视域既包含主观个体的视域，也有共同分享的视域（例如：语言的或文化的视域）。胡塞尔是在人类生命历史性的视域中讨论有关人的议题"。——笔者译。详见：Dermot Moran & Joseph Cohen, *The Husserl Dictionary*, Continuum, 2012, pp. 147-148.

[19] [美]卡尔·瑞贝卡著，《世界大舞台：十九、二十世纪之交中国的民族主义》，第 6 页。

获得世人的共鸣”。[20]类似的证据不止于此，早在 1909 年 11 月 13 日，另一家在华的重要英文报纸《字林西报》（*The North-China Daily News*）转载了英国《泰晤士报》（*The Times*）驻罗马记者发布的一则消息，较为详细的报道了意大利“但丁协会”（The Dante Alighieri Society）成立与工作的主要目的：建立对于意大利语言和意大利民族性的保护，以防止移民到世界各地的意大利人失去自身的语言和民族认同，对于这位伟大诗人的研究则是第二位的。[21]而在又一个但丁年（1921 年为但丁逝世 600 周年），《大陆报》登载了意大利政治家托马索·蒂托尼（Tommaso Tittoni）受邀在一些大学进行的题为“现代意大利”的演讲时，援引但丁《神曲》中的诗文为意大利的边界进行辩护与证明。[22]

综上所述，正是在这种“历史同步感”[23]中，虽然中国对于但丁的主动认识远远晚于外部“世界（西方）”，但当彼时的世界将但丁作为“民族诗人”大力颂扬时，这样的形象尤其契合中国智识阶级对于自身的要求和想象。尽管如此，对于但丁其人其文的考察与研究在 1920 年代之前的中国尚未真正展开。在前文提到的那些中国学人的写作中，但丁主要还是以“名字”[24]方式出

---

[20] “Dante – 1265-1915”, *The China Press*, Thursday, June 17, 1915.

[21] 详见：“The Dante Alighieri Congress”, *The North-China Daily News*, Saturday, November 13, 1909.

[22] Richard Lindner, “Bryce vs. Tittoni: On Invoking Dante in Justification of Italy's Boundaries”, *The China Press*, Sunday, November 13, 1921.

[23] [美]卡尔·瑞贝卡著，《世界大舞台：十九、二十世纪之交中国的民族主义》，第 62 页。

[24] 如前文所述，无论是梁启超、蒋方震、邓实，还是王国维、鲁迅，当他们在论述其所关注的中国文化、政治、社会之变革问题时，均将但丁视为民族诗人加以提及，但对其写作的文本却无具体的介绍。

现，对其所著文本、乃至《神曲》都鲜有提及。[25]1915 年，第 34 期的《礼拜六》杂志刊出了意大利文豪但丁的肖像，[26]这张很可能挪用自美国《礼拜六晚邮报》（*The Saturday Evening Post*）的图片[27]，是十六世纪弗洛伦萨画派（Florentine School）绘制的典型的但丁形象——“戴着人们熟悉的头罩、瘦削的侧面形象”，面容如但丁传记的作者薄伽丘所描述的那样“表情悒郁，若有所思”。[28]至此，但丁这位来自意大利、早已享誉世界的伟大诗人才得以在中文语境与读者见面。而在 1917 年 9 月 22 日《新闻报》的“杂俎”栏目中，刊载了一篇题为“但丁情史”的小文，虽然有些对于但丁生平的初步介绍，但其取材实则源自诗人写作的

---

[25] 笔者目力所及，惟邓实在 1905 年的“国学复兴论”中提到“汤德以意语著神圣喜剧之大作”，善士厘在宣统二年（1910 年）完成的《归潜记》中，在介绍“彼得寺”（即圣彼得大教堂）时，提到“义儒檀德所著《神剧》”，以此介绍卜尼法斯八世。参见：钱单士厘著，杨坚校点，《癸卯旅行记·归潜记》，长沙：湖南人民出版社，1981 年，第 134 页。而无论是上文已经提到的梁启超、马君武，还是王国维、鲁迅，甚至国粹派的邓实，虽然这些学者通过日语、英语或德语世界有关但丁的介绍对于但丁已有一定的了解，但都未专门对但丁及其写作和思想进行具体的介绍。

[26] “意大利文豪但丁”（图片），《礼拜六》第 34 期，1915 年 1 月 23 日。

[27] 《礼拜六》的主编之一周瘦鹃在其写作的“《礼拜六》旧话”中曾讲述《礼拜六》名称及所登载大部分文章与西方文化信息的来源即是《星期六邮报》。参见：《周瘦鹃研究资料》，王智毅编，天津：天津人民出版社，1993 年，第 241 页。

[28] 关于但丁的这一形象，“最迟到十五世纪，插图画家们倾向于使用这个类型”，而波提切利的绘画是最好的证明。相关信息可参见：[英]贡布里希，“乔托画的但丁肖像”，李本正、范景中编选，《文艺复兴：西方艺术的伟大时代》，杭州：中国美术学院出版社，2017 年，第 336 页，第 339 页。

《新生》（*Vita Nova*），而倘若对这篇文章的作者周瘦鹃稍有了解，将不难发现“但丁情史”的写作不过是延续了这位被称为“鸳鸯蝴蝶派”代表作家历来的苦情文学偏好，而周瘦鹃在这一年刚刚完成了母亲多年前为他定下的婚事，但却对于自己钟爱的初恋甚为怀念。[29]因而，此一难得一见的有关但丁其人的讲述却是作者抒发胸中块垒。由此可见，1920 年代之前，虽然“但丁”在民族-国家的世界大舞台中登场，但在中国他似乎更像是一个符号化的存在。

2. 纪念但丁：从意大利到中国

1919 年的辞旧迎新之际，意大利驻粤领事佛弼执礼（Chev. Z. Volpicelli）经唐绍仪介绍于上海在寰球中国学生会庆祝新年的宴会上发表了题为“但丁与孔子之相似性”的演讲，但丁以官方的形式被正式介绍入中国。[30]1920 年 1 月 4 日的《民国日报》对此事进行了较为详细的报道，从中可以了解意领事不仅讲述了但丁

---

[29] 从周瘦鹃年谱中，可以了解其爱情经历与但丁颇为相似。周瘦鹃 19 岁时爱上一位名为“周吟萍”的女演员，英文名为“Violet（紫罗兰）”，后因女方家长反对，周吟萍被迫嫁给一位富商家的儿子。此后，周瘦鹃“一生低首紫罗兰”，不仅以其命名自己的居室、主编刊物、小说集，等等。而对于其偏好苦情小说的写作，也有与周瘦鹃同时代友人写作的文章为证。参见：《周瘦鹃研究资料》，王智毅编，第 15 页，第 170 页，第 320 页。

[30] 意大利驻粤领事佛弼执礼（Chev. Z. Volpicelli）演讲的消息，先后在 1919 年 12 月 31 日的《民国日报》、1920 年 1 月 3 日《大陆报》（*The China Press*）的“简讯”栏目、1920 年 1 月 4 日的《新闻报》刊出。1920 年 1 月 4 日《民国日报》对于演讲内容的介绍最为详细。

的政治生活，还介绍了但丁对于爱人“白脱利居”[31]的歌咏，尤其描述了《神曲》中“地狱篇”、“炼狱篇”、“天堂篇”的结构，并特别指出但丁的这部作品“奇异词章，非博学之士难以理会，未读欧洲文学史与历史之中国人士，以全文饷之，颇难了解”，故而“简要述之”。此次演讲中的这三部分内容（但丁的政治命运、爱情故事、《神曲》写作）日后成为中文语境中有关但丁知识的三个主要方面，而但丁那部最杰出的、也是最令人费解的作品——《神曲》不仅最先被部分地翻译过来，而且还通过各种形式（如：绘画、电影、散文、评论等）被不断地加以介绍和讨论。不仅如此，在此政治、外交、文化交会的时事图景中，意领事于演讲中将但丁与中国的孔子相提并论，显然把但丁视为意大利民族精神与文化的象征，而这样的情绪在一年之后意大利举国上下庆祝但丁逝世六百周年的活动中更是得到了颇为集中而明显的表达。

1920 年年末，《大陆报》就已经刊载文章预告即将到来的意大利“但丁年”（Dante's Year in Italy），[32]并特别讲述了但丁《神曲》写作的与众不同之处。文章开篇提及了有关但丁形象的一件趣事，英国《每日电讯报》根据但丁传记[33]报道：在但丁的《神曲》出版后，拉文纳的无知妇女看到但丁黑色的头发、严肃的面容，认为这位诗人一定真的游历过地狱，否则，若不是因为烟熏

[31] 此处的“白脱利居”即为但丁《神曲》中的“Beatrice”，民国时期有多种译名，如：“米曲丽士”、“比忒丽司”等等。

[32] "'Dante's Year' in Italy", *The China Press*, Tuesday, November 30, 1920.

[33] 据贡布里希的考察，这则趣事主要是源自薄伽丘对于但丁的记述。参见：[英]贡布里希，“乔托画的但丁肖像”，《文艺复兴：西方艺术的伟大时代》，第 339 页。

火燎，但丁怎么会是如此形象。但该文章马上转入正题，称颂但丁本人即是一位沉着、质朴、谦恭并且藐视一切肤浅事物的英雄，而其写作的《神曲》之所以可与荷马、弥尔顿的作品并称为三大史诗，主要原因一方面在于但丁以深沉的哲学与神学思考勇敢地抨击时事弊病，另一方面还在于他的写作总体上体现了中世纪基督宗教的精神。然而，有关但丁在欧洲文学史及思想史上的重要贡献，以及但丁研究在 20 世纪初的发展状况，在随后 1921 年意大利对于但丁的纪念中并未得到充分地展现与客观地讨论。[34]尽管教宗本笃十五世（Benedict XV）1921 年 5 月 7 日于罗马发布通谕[35]：赞颂但丁敢于指出教会的错误，当之无愧为“基督宗教真理最伟大的歌者”，号召一切学者研读但丁的文本，牢记这当中的基督宗教精神，并以此进一步表达其人道主义的愿望，呼吁一战后的欧洲乃至世界共同向着和平努力，但这一声音没能成为意大利但丁年的主要基调。

虽然但丁逝世 600 周年纪念庆典在 1921 年 9 月 14 日才正式开始，但至少从 4 月起，意大利的许多城市就已经展开各自的活动了。《炼狱篇》中提到的阿纳尼（Anagni）是第一个庆祝的城市[36]。在罗马和弗洛伦萨，有两部电影计划上演，前者是将《神曲》中的内容与但丁的实际生活遭遇结合起来进行讲述，后者主

---

[34] 1918 至 1945 年之间的但丁研究中，在意大利的一些学者那里，他们更倾向于对但丁进行一种浪漫主义的阅读，道德与神学方面的讨论不再是他们研究关注的重心。参见：“Dante and His Commentators”, *The Cambridge Company to Dante* (second edition), edited by Rachel Jacoff, p. 277.

[35] “Dante Called ‘Singer of Christian Truth’”, *The China Press*, Sunday, June 19, 1921.

[36] “The Memoir of Dante: Centenary of Celebrations”, *The North-China Daily News*, Saturday, April 9, 1921.

要是为了对意大利人民进行民族教育，许多科学家和艺术家都参与其中，更有俄国女演员的加盟。[37]而 1921 年 9 月 7 日的《字林西报》转载了美国《展望周报》（*The Outlook*）刊载的消息：7 月 20 日，曾经扮演莎士比亚的著名男演员弗里茨·莱伯（Fritz Leiber）与另一位女演员马莎·艾伦（Mrs. Marsh Allen）在美国纽约华盛顿高地的乔治·格雷·巴纳德回廊（George Gray Barnard's Cloisters）[38]演出了但丁与贝雅特丽切的故事，以此作为美国对于但丁年的纪念活动之一，与此同时也预告了纪念活动真正的中心将在但丁逝世的城市拉文纳。

事实上也的确如此，1921 年 9 月 14 日是意大利的全国性假日（national holiday），拉文纳举行了隆重的教堂礼仪和盛宴。[39]然而，《展望周报》对于“但丁年”的评论却特别耐人寻味：[40]意大利的纪念活动令人印象深刻，不仅举国上下都在表达着对这位伟大诗人的尊敬与崇拜，更是在此过程中展现了意大利民族的新生（a national New Life），这是一个“年轻的、自由的、扩张的、重新焕发活力的意大利”，对于国家强烈的热爱、一种内在的意

---

[37] “Dante and the Cinema”, *The North-China Daily News*, Saturday, April 23, 1921.

[38] 乔治·格雷·巴纳德（George Gray Barnard，1863 年 5 月 24 日至 1938 年 4 月 24 日）美国现代著名雕刻家，他个人收集的中世纪建筑碎片成为纽约市回廊的核心部分，此次对于但丁的纪念表演即是在回廊举行。

[39] 1921 年 9 月 17 日的《大陆报》与《字林西报》同时报道了拉文纳庆祝但丁逝世 600 周年纪念活动的消息。

[40] 有关《展望周报》（*The Outlook*）对于“但丁年”的评论，详见：“The Six Dante Centennial”, *The North-China Daily News*, Wednesday, September 7, 1921. 亦可参考 1921 年 7 月 21 日的美国《展望周报》。*The Outlook*, v. 128, May-Aug. 1921, pp. 467-468, in HathiTrust Digital Library.

大利民族的力量与意志被激发出来。虽然该评论对于活动中已经显露出的意大利社会内部的“法西斯主义、激进的民族主义”（*Fascismo*, aggressive nationalism）轻描淡写，但是“一个统一的意大利的崭新复兴”（a new Renaissance of a new United Italy）的表达显然与墨索里尼倡导的“团结的意大利”、“国家重生”[41]的观念并无二致。1921 年 10 月 16 日《大陆报》登载了一篇由意大利著名但丁研究专家、艺术评论家科拉多·里奇（Corrado Ricci）为纪念但丁撰写的文章，虽然该文章通过回顾但丁的生平、文学写作及影响表达对于诗人道德品格的敬意，但开篇即指出“随着现代意大利的建立，新的动力推进了人们对于但丁的膜拜。《神曲》是一座宝藏，它将破碎的意大利统一起来。今天的意大利人对于他们的‘父亲但丁’（Padre Dante）充满感激，因为但丁早已在六百年前预言般地为意大利确立了天然的疆界（natural boundaries），以使意大利免受中世纪时期的分裂之苦（hostel of pain/di dolore ostello）”。[42]因而，即便从科拉多·里奇

---

[41] 一战结束后，意大利内部的危机与日俱增，战争的失败、生活的艰难与巨大的伤亡使原本就虚弱的政府进一步丧失了民心，国家的根基受到动摇。“1919 年和 1920 年在意大利被称为‘红色的两年’（biennio rosso），其间爆发了巨大的社会和政治冲突。……政党政治陷于分裂，无法走出困境。这一切为新的政治力量开辟了政治空间，而填补了这个空间的是法西斯主义者”。贝尼托·墨索里尼（Benito Mussolini）于 1919 年创建了与意大利共产主义力量相左的“战斗的法西斯党”（Fasci di Combattimento），1921 年 10 正式成立了国家法西斯党。在此背景下意大利但丁逝世六百周年纪念活动已并非是对于但丁本身的文化纪念。此处有关意大利社会的分析，参见：[英]伊恩·肖克著，林华译，《地狱之行（1914-1949）》，北京：中信出版社，2018 年，第 145-149 页。

[42] “Dante 600 Years After: The Poet of the *Divine Comedy* and the United Italy that Reverses His Memory”, The China Press, Sunday, October 16, 1921. 另，“hostel of

这样研究者的表述中，也不免可以看到彼时弥漫在意大利社会中的民族主义情绪。而在此四天之前，由意大利驻日大使阿里奥蒂男爵（Ambassador Aliotti）与意日协会（Italo-Japanese Society）共同举办的但丁逝世六百周年纪念，在东京意大利使馆的花园中举行，日本皇室成员与欧洲各国政要约三百人参加了此次活动，但丁的半身雕像被摆放在交叉的意日两国国旗之下，阿里奥蒂男爵发表了主要演讲，指出但丁的作品在当今世界探寻和平道路过程中的重要价值。今天看来，这次的活动与讲话都具有极大的历史反讽性。而对于这种狂热的民族主义情感和政治操弄，即便是在当时，对此可能产生的危险也已不乏警惕与告诫的声音。1921 年 9 月 19 日的《字林西报》刊登了一则通信作者写给英国著名报纸《观察家》（*The Observer*）的小文，题目为“爱因斯坦与但丁”，而撰写此文的原因在于《观察家》曾发表文章称德国哲学家鲁道夫·赫尔曼·洛策（Rudolph Hermann Lotze，1817–1881）比爱因斯坦更早发现了“相对论”，并将这一所谓学术的发现用来鼓吹“种族自我中心主义”（racial egotism）观念，在“通讯作者”看来，这样的思想无疑是“自掘坟墓”，不仅如此，该“通讯作者”还以但丁《炼狱篇》第 15 章的内容加以反驳，指出早在六百年前但丁就已经发现了一种普世性的相对论法则，而这正如英国的但丁研究学者菲利普·亨利·维克斯蒂德（Philip Henry Wicksteed）概括的那样，但丁相对论的思想在于表达：“一个人占有的物质越多，其他人拥有的就越少，但是倘

---

pain/di dolore ostello” 出自 *Purgatorio VI*，意大利文为 “Ahi serva Italia, di dolore ostello”，英文可译为 “Ah, Italy enslaved, hostel of pain”，这是但丁对于意大利的哀悼。

若一个人能有更多的和平、知识与爱，那么其他人也就会分有更多”。[43]

而无论欧洲纪念但丁的真正动机为何，1921 年庆祝但丁逝世六百周年的活动，却是为已经处在世界性民族-国家建构浪潮中的中国进一步了解这位伟大的诗人提供了时代的契机，不仅如此，中国学者也以自己的方式表达着对于但丁的理解与敬意。[44]

1922 年 3 月，由南京高师文学研究会和哲学研究会共同主办的学术刊物《文哲学报》第 1 期出版，于“杂载”一栏刊登了“佛罗兰但丁祝典纪”一文。[45]这篇迻译自《美国史学杂志》（*Historical Outlook*）的文章，原为一位正巧在意大利但丁年游历弗洛伦萨的美国学者所写，详细记述了但丁出生地为期四天的盛大纪念活动：第一日为隆重的弥撒教仪，社会各阶层人士、男女老幼都参与其中，这些意大利民众都将但丁视为“吾曹之光”，更有研究但丁的著名教授发表演讲“论但丁忠国可为后人楷模”；第二日于皇家植物园举行园艺展，“而棉植最为引人注意”并且“报章言数年后棉必为意产大宗”；第三日“行展谒纪念柱礼”，以回顾但丁的政治经历；第四日意大利国王维克多·埃马

---

[43] “Einstein and Dante”, *The North-China Daily News*, Monday, September 19, 1921.

[44] 意大利的民族主义更多地以“族裔”而不是领土作为主要标准来界定“国家”，并且标榜自身民族文化与精神的优越性。与之不同的是，中国的民族-国家情感的建构与表达，主要源于彼时中国内忧外患的历史境遇，中国既要捍卫领土的尊严，又要面临文化革新的任务，而非在“族裔”问题上强调民族-国家的认同。此处有关“民族主义”标准的论述，参见：[英]伊恩·克肖著，《地狱之行（1914-1949）》，第 19 页。

[45] 详见：Dr. D.B. Richard 著，陈训慈译，“佛罗兰但丁祝典纪”，《文哲学报》，1922 年 3 月第 1 期。

努埃莱三世（Victor Emmanuel III）亲临佛罗伦萨，“但丁学会贻王以审定精校之但丁全集”。整个活动中可见一个充满活力、喜悦、团结的意大利形象，但该文章最后的几句评述，虽然看似称赞此次庆祝活动史无前例的成功，但从中却可见当时意大利政治危机之端倪：“盖全意之民若皆如佛城之人之忠诚，意王诚可无失位之虑也。斯时也，即共产党之反抗，亦且暂息。某报论之曰，‘佛罗兰非复一城市，但见一团忠爱之气弥漫，与但丁之著作互相辉映’”。[46]值得提及的是，这篇文章的译者是有着六年留美学习经历的中国女学者陈衡哲，在此一年之前（1920 年）她刚刚回国任教于北京大学。[47]陈衡哲稔熟于西洋历史与文学，这篇译介的文章刊载于以“国故西学齐重互见”为主要宗旨的《文哲学报》，显然意在令国人于第一时间了解西方世界发生的重要文化、政治事件，而这篇纪实报道也的确再现了但丁纪念活动的基本样貌。此外，陈衡哲还于 1921 年 12 月 1 日《晨报》三周年纪念之际发表了“纪念但丁（一二六五——一三二一）”[48]一文，基

---

[46] 这篇由美国学者亲历佛罗伦萨纪念但丁现场的文章，更加清楚地呈现了 1921 年美国《展望周报》中对于此次活动中意大利“激进的民族主义”的描述，通过纪念但丁的四天活动，从多个方面渗透着强烈的民族主义意识。

[47] 有关陈衡哲留学美国的经历，可参见：陈衡哲著，“我幼时求学的经过”，朱维之编，《陈衡哲散文选集》，天津：百花文艺出版社，2009 年，第 71-85 页。

[48] 详见：陈衡哲著，“纪念但丁（一二六五——一三二一）”，《晨报》，1921 年 12 月 1 日第八版。该文后收录于：陈衡哲著，朱维之编，《陈衡哲散文选集》，天津：百花文艺出版社，2009 年，第 138-143 页。而这篇文章中的部分内容，也被收录于陈衡哲重要的历史学著作《西洋史》中，可参见：陈衡哲著，《西洋史》，沈阳：辽宁教育出版社，1998 年，第 128-130 页。

于其自身的西学修养详述了中国学者眼中彼时纪念但丁的意义所在。首先，“他和我们一样，是特别过渡时代的人物”，这样的解释再一次阐明了中国智识阶级何以主动发现但丁的时代动因，而那个“过渡时代”不仅当时整个世界的写照，更是国人必须面对的历史境况。然而，那么多过渡时代的人物，为何偏偏但丁值得纪念，因为他是“造桥”的人。在陈衡哲看来，但丁对于西方文化的影响其值得纪念的第二个原因：对于古学的融会贯通、对于个体的发现、使方言成为文学，这些功绩使但丁成为“长夜的最后之光”（中世纪）、“太阳的先驱”（文艺复兴）。因而，在这篇比较视野下完成的文字洗练、逻辑明晰的文章中，不仅中国学者的时代关切得以展现，更是对但丁之于中世纪与文艺复兴文化之间的位置与作用进行了较为恰切的评判。同一年，蒋方震出版了他的《欧洲文艺复兴史》，这是与梁启超一同游历欧洲后，借助法国巴黎大学图书馆主任白黎许（Amédée Britch）之演讲而总结的、探求“曙光所由之路”的成果，因中国社会“蝉蜕之情状实与当时欧洲有无数共同之点”，对其加以深入了解可“察往以知来，觇人以律己”。[49]蒋方震将但丁置于文艺复兴“自然发达期”，所列举的但丁之功绩与陈衡哲所言一致，并称其思想特点是“中古为骨，而精神容貌则现世的”。[50]

---

[49] 宁海蒋方震著，“导言”，《欧洲文艺复兴史》，上海：商务印书馆，1921 年 4 月初版，1924 年 6 月再版，第 2 页。

[50] 蒋方震对于欧洲文艺复兴的讲述主要来自法国学者白黎许，认为但丁为文艺复兴先驱的功绩有三：一为造成意大利国语文学的兴起，二为现代个人思想之先声，三为提倡古学。将此材料与陈衡哲的文章并置，一方面可见蒋方震与陈衡哲二人都延续了西方有关但丁研究的主要学术观点，另一方面这样的学术评判也有助于明辨纪念但丁的真正意义与意大利但丁年庆典潜在的民族主义政治

1921 年但丁逝世六百年纪念之际，中文语境中对于但丁介绍最为详细的一篇文章当数胡愈之于 8 月 10 日《东方杂志》发表的长文“祝但底（但丁）去世六百年纪念”。[51]基于薄伽丘对于但丁的研究，胡氏对于但丁一生的经历进行了描述，同时也论及了但丁写作的几个重要文本——《新生活》（*Vita Nuova*, 即《新生》）、未完成的《论俗语》（*De Vulgari Eloquentia*）和《宴会》（*Convivio*）、以及《王国论》（*De Monarchia*, 今译《论世界帝国》），另外还专门就“但底的政治理想”、尤其是其具有基督宗教思想特质的“自由”观念进行了介绍，在文章的最后，更是为无法阅读《神曲》原文的中国读者介绍了“但底神曲的梗概”。不仅如此，《东方杂志》在这一期还登载了十六世纪意大利画家史特拉丹奴斯（Giovanni Stradanus, 1523-1605）绘制的“但丁游历地狱”（*Dante's Inferno*）的场景、十九世纪意大利画家多梅尼科·佩塔里尼（Domenico Petarlini, 1822-1897/8）绘制的“流亡中的但丁”（*Dante in Exile*）等有关但丁的艺术作品，文图呼应、相得益彰。于是，有关但丁研究的几个主要面向经由胡愈之的文章得到了比较完整的呈现。而但丁在中国的语境中，此时不再仅

动因。详见：宁海蒋方震著，《欧洲文艺复兴史》，第 27-29 页。

[51] 胡愈之，“祝但底去世六百年纪念”，《东方杂志》，1921 年第 18 卷第 15 期。而这一年的 10 月，胡俞之在《妇女杂志》再次发表题为“但底与比德丽淑”的文章，特别介绍了但丁的恋爱观，并指出这是一种将恋爱与信仰融为一体的典型的中古思想。值得一提的是，《妇女杂志》的宗旨是培养有尊严、有智慧的新时代女性，而但丁对于比德丽淑德的超越世俗的神圣之爱，在这一期杂志中被用来说明对于女性尊重之观念。参见：《妇女杂志》，1921 年第 7 卷第 10 期。此外，胡愈之还与两位表兄一同合编了《但底与歌德》，参见：胡愈之、黄幼雄、张闻天合编，《但底与歌德》，上海：商务印书馆，1924 年。

仅是一个名字、一副肖像、一段恋爱轶事中的主角，而是一个真正有待更多有识之士深入了解的西方文化世界中的伟大诗人与学者。在这种情境之下，但丁作品的中译本呼之欲出。

1921 年 9 月 10 日，《小说月报》登载了钱稻孙以韵文翻译的“神曲一臠”。[52]钱稻孙青少年时期，曾随父母先后两次于意大利学习生活多年，并在罗马接受了大学教育，而从其母亲单士厘《归潜记》所附“新释宫”一文，[53]可以了解钱稻孙对于欧洲天主教文化传统与思想颇为熟悉。而钱稻孙本人在译文前也说明了此次整理面世的“地狱曲一至三”是基于早年翻译的旧稿：“十四年前予随侍父母游意大利，每出必猎涉其故事神话，纵谈承欢，其时即读神曲原文，归国后尝为试译其起首三曲”。现今，以中意文对照的方式将其内容具体呈现，并附以详细注释对但丁诗文中所涉及的人事典章、寓意传说进行说明。虽然此次译文只是《神曲》的序章部分，[54]但也总算让中国的读者有机会一窥这部宏篇巨著的风貌。

然而，正如前文所引意大利驻粤领事于 1919 年寰球中国学生会新年宴会中介绍的那样，但丁的《神曲》“奇异词章，非博学之士难以理会”，更不用说对于欧洲文学与历史尚处了解阶段的中国学人与普通读者，要想真正领会其思想要义并非易事。对此，就连译者钱稻孙也感慨，《神曲》“迻译既多，疏释者考证者

---

[52] 钱稻孙，“神曲一臠”，《小说月报》，1921 年 9 期。

[53] 单士厘在写作“彼得寺”一文时提到，文中所用名称源自“长子稻孙有一《新释宫》”，并将其附在《归潜记》中。钱单厘著，《癸卯旅行记・归潜记》，第 99 页。

[54] 《神曲・地狱篇》从第四章开始但丁才正式开始游历地狱，进入第一圈层。

每多精密之编，而我中国则未之闻也”。[55]那么，对于这位出生于六百年前的欧洲诗人，我们现代的中国人为什么要郑重其事地去纪念他呢？陈衡哲与蒋方震都特别看重但丁在过渡时期为欧洲文化所作的贡献，并将其作为自身学习的楷模，而与他们有着同样时代关切与责任担当的胡愈之，则更加明确地表达了纪念但丁的意义所在：这位“伟大的天才……神曲那样的大著作，在世界上所生的影响是恒久的，不是一时的，是普及于全人类的，不是仅限于一个民族的”。因而，在彼时的中国学者看来，但丁对于现今统一的意大利之所以功不可没，主要在于他以“艺术之光”照耀民众，而这样的“文学艺术是民族生命的源泉，一切进步的动力”，由此，胡愈之特别呼吁“中国的但底（但丁）什么时候才能出现呢？”[56]

20 世纪初，世界许多国家都处在不同情境的民族-国家的建构中，正因为如此，但丁这位意大利人民心中的“民族诗人”自然而然地进入了中国智识阶层的眼中。此时，尽管中国学人尚未能够明辨潜藏在意大利但丁纪念活动中激进的民族主义政治意图[57]，但却因着最朴素的民族-国家的情感，还原了一个真正具有普

---

[55] 钱稻孙，“神曲一臠”，《小说月报》，1921 年 9 期。

[56] 胡愈之，“祝但底去世六百年纪念”，《东方杂志》，1921 年第 18 卷第 15 期。

[57] 1929 年《东方杂志》上刊登了一篇文章题为“新意大利对但丁遗体的纪念”，简要介绍了但丁之墓的历史沿革，以及为何当前的意大利政府要将但丁的遗骸迁入圣弗朗西斯大教堂：“现在的意大利政府更努力于统一意大利的国家主义之实现，自然要注意到但丁遗骸的葬所”。参见：哲生，“新意大利对但丁遗体的纪念”，《东方杂志》，1929 年第 26 卷第 24 期。而在 1932 年 9 月 19 日的《民报》上则报道了一条消息：意大利首相墨索里尼拨用公帑重修意大

世价值的但丁。1922 年 5 月，杭州之江大学的顾敦鍒翻译了一篇曾刊载于 1921 年 9 月《美国大陆报》（*The Contient*）的文章，题目为“檀德（但丁）对于现代之教训”，以辅助人们了解此前《东方杂志》和《小说月报》刊登的胡愈之所写但丁之介绍以及钱稻孙所译之“神曲一臠”，该文主要论述了但丁对于世人的六大贡献，若一言以蔽之：“教吾人探索世界，探索人生之道，及人类之意旨与德行；并示吾人以世界之真理，即上帝永久圣善与责任”。[58]

3. 但丁的“中国化”与学者之责任

1921 年但丁逝世六百周年纪念之后，中文语境中有关但丁及其作品的介绍日渐展开。尤为引人注意的是，已经翻译发表了

利诗人但丁故居。由此，彼时意大利政府通过对于但丁的纪念和宣扬而表露出的国家民族主义倾向已经昭然若揭。1934 年第 3 期的《政治期刊》，即上海复旦大学 1931 年 5 月创刊的《政治学报》（1933 年 6 月改名为《政治季刊》，1934 年 7 月又改名为《政治期刊》，参见：周慧秀，徐明著，《中国近现代文化期刊史》，太原：山西教育出版社，1999 年，第 270 页）之延续，刊载了易舛所撰“但丁与现代思潮”一文，详细论述了但丁的政治思想对于西方政治沿革的影响，而墨索里尼政府的极端民族主义思想也在其中。

[58] 顾敦鍒译，“檀德对于现代之教训”，《青年进步》，1922 年 53 期。需注意的是：《青年进步》为基督教青年会刊物，而顾敦鍒是一位有着基督宗教信仰、且具有西学修养的学者，因而，顾敦鍒选择翻译的这篇纪念但丁的文章，更能反映一个中国学者经由但丁而感受到的具有基督宗教精神的文学具有的普世价值的意义，而这也体现在《青年进步》的宗旨中：以文学变换青年的人格，“青年自身有进步，连家庭、社会、国家也一定有进步了”。参见：茁诲，“青年进步的宗旨”，《青年进步》，1921 年第 46 期。

《神曲》序章的钱稻孙又写作了“但丁梦杂剧”一文，刊登于1925年5月第39期的《学衡》。而正如文后编者说明，钱稻孙此次将“神曲本事谱为吾国杂剧”，不仅可以体现“文学因缘中西和美”，更便于“低回演唱”、“销魂益智”。[59]的确，钱稻孙以中国戏讲外国事，此举与之前梁启超写作《新罗马传奇》“以外国人看中国戏”不仅在形式上相得益彰，更是在内容上深化了对于作为“新知”的但丁《神曲》的理解。在文中，钱稻孙以“魂游”为题讲述地狱第一第二两曲（Canto I-II）之本事，颇能体现但丁写作的情韵。与之形成对照的是《学衡》主编吴宓于第41期发表的译文“但丁神曲通论”，这篇对于“但丁生平事迹及神曲之内容体制种种”进行汇集论述的文章出自美国学者葛兰坚（Charles Hall Grandgent）教授校勘的《但丁的<神曲>》（*Dante's Divina Commedia*）一书的“导论”（introduction）部分，实为彼时但丁研究中的一篇佳作。此文与钱稻孙汉译的《神曲》序章形成文学批评与文学文本之间的呼应关系，以便于中国学者通过西方现代的学术考察，深入了解但丁这位生活于十四世纪欧洲的伟大诗人文学写作的具体历程与思想风貌。而吴宓之所以选择葛兰坚的文章，其更深层的思想动因或许要在一种“互文”的语境中进行考察方能了解清楚。

1922年第1期的《学衡》开篇刊载了题为“学者之精神”的文章，以彰显《学衡》之宗旨。该文的起始部分即指出“吾国近今学术界，其最显者之表征，曰渴慕新知”，对于此种现象，作者刘伯明认为与“西洋文艺复兴”颇有相似之处，然而，如何选

---

[59] 详见：钱稻孙，“但丁梦杂剧”，《学衡》，1925年第39期。

择新知、理解新知、乃至践行新知却是学者之重要责任。[60]同年6 月，吴宓与陈训慈女士共同翻译了美国学者葛兰坚的文章，继续对刘伯明提出的问题进行探讨。该文源自葛兰坚论述美国文学教育的八篇杂文“新旧杂识”（*New and Old: Sundry Papers*）中的首篇“新者未必尽真”（Not Yet the New）。[61]从译者按语中，可以了解葛兰坚为哈佛大学教授文学与语言学的资深教授，不仅如此，他还是“美国当代研究但丁专集之学者中所共推荐为第一人者也”、“但丁协会”创立者查尔斯·艾略特·诺顿（Charles Eliot Norton）的继任者。葛兰坚在西方学术界的成就固然值得正在寻求新知的中国学人加以推崇与学习，但吴宓更为看重的则是葛兰坚思想与研究中所体现出的人文主义主张，即：无论是艺术、文学还是教育，“人性要当更贵于效率也”。吴宓借由葛兰坚的论述深入思考“改造吾国文化”[62]之际新知与旧学的关系以及学者之责任，并基于葛兰坚对于新旧之理解，指出“他山之石可以攻玉”虽然是至理名言，但以“趋新之风遂识人论世不问是非”、“不辨事实之利害”则有违于学者之精神，不仅如此，“事物之价值在本身之良否而无与于新旧”且“箴时救弊本无东西之界限”。

毫无疑问，作为但丁的研究专家，葛兰坚的治学理念充分地体现在他对于但丁及其文本的考察与评述中。首先，在论及但丁生活的时代文化图景时，葛兰坚指出彼时的弗洛伦萨

---

[60] 详见：刘伯明，“学者之精神”，《学衡》，1922 年第 1 期。

[61] 详见：葛兰坚撰，吴宓、陈训慈合译，“葛兰坚论新”，《学衡》1922 年第 6 期。下文所引吴宓对于葛兰坚的论述，均出自此文。

[62] 刘伯明，“学者之精神”，《学衡》，1922 年第 1 期。

（Florence）商业之发展、政治之变革、艺术之创新乃至文学通俗之意之兴起“均非偶然而来自然生成，实由弗洛伦萨为甚古之都邑，具历世相传之旧文明，礼教规程浸润渐渍，有以厚其本而活其源也”，从这样的叙述中可以了解葛兰坚并未将后来发生在佛罗伦萨的文艺复兴与但丁所处的中世纪视为两个绝然对立的时期，而是更加强调“弗洛伦萨人创造之事业”的思想文化动因[63]，这也正如与其同时代的德国语文学家布尔达赫）所表述的那样：“人文主义和文艺复兴是从一个老化的时代的热烈而又无限的期待与追求中诞生的，这个时代的灵魂在自己的最深层受到震动，它渴望着新的青春。”[64]因而，文艺复兴之“新”是意指古代拉丁学问于“新的时代”（new age）的“再生”（rebirth）。[65]其

---

[63] 葛兰坚指出：“弗洛伦萨创造之事业，无论其为物质还是精神，皆具美术之形性，既细致明晰，而又具和谐之意”。葛兰坚撰，吴宓译，“但丁神曲通论”，《学衡》，1925 年第 41 期。而这其实为文艺复兴哲学中有关个体与宇宙之关系的探讨在文学与艺术中的反映，文学与艺术反过来也深化着彼时人们对此思想的了解，而在这当中新柏拉图主义神学影响至深。有关此较为复杂的议题，可参见：Ernst Cassirer, “Introduction”, *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*, translated with an Introduction by Mario Domandi, New York: Dover Publication, Inc., 1963.

[64] Burdach Konrad, *Reformation, Renaissance, Humanismus*, Berlin, 1918, p. 138. 转引自：巴赫金著，李兆林等译，《巴赫金文集》（第 6 卷），河北教育出版社，1998 年，第 66 页。

[65] 有关文艺复兴与中世纪之关系，一直是欧洲文艺复兴研究的传统议题。而将文艺复兴与中世纪视为“新旧”不同时代的观念很大程度受到欧洲十四世纪著名学者、诗人彼特拉克的影响，因其最先用“黑暗时代”（dark ages）来形容中世纪，并“相信自己正站在一个新时代的开端”，同时彼特拉克更是将自身视为时代的“改革者或‘现代人’（moderni）”，认为作为“学者”之责任则

二，在论及但丁的生命历程时，无论是但丁在其跌宕的政治生活中所做的选择，还是在文学写作中寓哲理、道德、想象、神学于一体，皆因其有“高尚之心”，并且善于“鉴别人性之精细之处”、“善叙人类所同具之情感”，而如但丁这般对于人作为“精神个体”的描述与看重，正孕育了文艺复兴与人文主义最宝贵之思想——“人之发现”，[66]但丁也因此成为世界古今之大作家难以比肩者。其三，在重点论及《神曲》的成书时，葛兰坚一方面详述了但丁如何博采众长，既学习塞涅卡（Seneca）、西塞罗（Cicero）、波伊修斯（Boethius）等罗马学者的名作佳篇，又吸纳圣保罗（St. Paul）、奥古斯丁（St. Augustine）、圣方济（San Francesco di Assisi）、托马斯·阿奎（St. Thomas Aquinas）那等基督教神学家的思想教义，“反复推阐不厌详密”，形成了其融汇亚里士多德（Aristotle）的道德哲学与天主教仁爱精神于一体的思想系统；另一方面，葛兰坚还分别从“百科全书”、“游记”、“纪梦”、“自传”、“妇女之赞颂”、“寓言”六种文学之体制入手，分析了但丁如何消纳旧学熔铸新知；更进一步阐述，对于兼具本意、寓意、道德意与精神意的《神曲》，但丁并不想“虽意晦而

是“复兴拉丁学问”，为那个“对于神学论证倍感疲惫”的时代带来“新鲜的知识”（fresh knowledge），这意味着“对于中世纪文化特征的改变正通过罗马文学这个中介在当下的时代（modern time）悄悄地发生，人智性本身的力量在此过程中被重新发现”。具体可参见：Theodor E. Mommsen, Petrarch's Conception of the “Dark Ages”, *Speculum*, Vol. 17, No. 2 (Apr. 1942), pp. 226-242 . James Harvey Robinson, *The First Modern Scholar and Man of Letters*, New York: The Rnickerbocker Press, 1909, pp. 6-7. Michael Allen Gillespie, *The Theological Origins of Modernity*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 2008, p. 3.

66 [瑞士]布克哈特著，何新译，《意大利文艺复兴时期的文化》，商务印书馆，

伤于雅”，故而选择“曲（喜剧）”（Commedia）的形式并且以意大利俗语“直说事理”，以期后世的读者可以透过其简练生动的描述、在先“忧愁”而后“欢愉”的体验中“苦研深思”，进而了解人之精神的要义。

因而，在从葛兰坚的论述中可以了解，但丁不仅是欧洲中世纪与文艺复兴过渡时期的大诗人、更是大学者，且为学者之表率。也正是秉承着相同的理念，吴宓才更为看重葛兰坚的但丁研究并将其译介过来，不仅希望以此中正平和的学术考察呈现但丁在西方文学与思想传统中的价值与意义，更是借此思考当下的学者应该如何在传统与现代、国故与西学中探寻民族与文化的复兴。[67]1925 年 9 月，《清华文艺》第 1 卷第 1 号出版，刊载了由杨宗翰讲授、贺麟整理的有关但丁生平及其著作的介绍，其间再次提到了但丁的学者身份，并评价《神曲》融“近世新诗歌、历

1983 年，第 125 页。

[67] 虽然在新文化运动中，以胡适为代表的“新青年-新潮流”与以梅光迪、吴宓代表的“学衡派”形成两种文化势力，但其各自的主张与努力均源自对于民族文化复兴的理念与目标，而对于后者思想较为准确地评价是一种“情境式的文化保守主义”。关于此议题的深入探讨，可参见：沈卫威，“面对‘新潮流’的顺势与逆反——新文化运动中两派势力的较量”，《中山大学学报》（社会科学版），2016 年第 4 期；沈卫威，“对五四新文化的制衡与反思——从《学衡》到《东南论衡》”，《文艺争鸣》，2019 年第 5 期。而 1925 年《学衡》所刊载“葛兰坚论新”一文，固然处在“学衡派”与胡适之间论争的文化情境中，但笔者无意更多处理两者有关新文学与新教育之争背后的渊源乃至个人之间的纠葛，对此沈卫威教授已在“哥大哈佛之争：两大留美学人群体对中国新教育与新文学之贡献”一文中进行了详细论述，本文此部分仅从其主张的客观意义上来论述刘伯明、吴宓等人坚持以学者之精神了解西洋知识的合理性与必要性。

史、经院学术、神学”为一体，“是能表现出天主教的精华的伟大史诗（epic），也是美善兼备的史诗”。[68]该文对于但丁及其写作中肯的讲述基本为葛兰坚一文的精简版，并且末尾处更是说明“欲之其详者”可见《学衡》吴宓的译文。而作为《清华周刊文艺增刊》更名后的第一期，《清华文艺》也特别在“导言”中说明了改版之后的五点不同，其二即是“注重西洋文艺的翻译与介绍”，而之所以有这样的考量，全因时下高谈西洋文学大有人在，而“清华的学生外国语言的功夫比一般学校都多”，或可“尽一点责任”。[69]

在吴宓所译“但丁神曲通论”一文的最后，葛兰坚特别指出：“《神曲》一书至不易读”，这不仅因为但丁在文中多“引用当时之事或不常见之书故为深奥”，且“造语句新奇、寓言象征词意晦昧”，加之“今人所生之时世与但丁相去甚远，风俗习惯名物制度之殊异，思想之不同，语言之高古，其困难乃意中事”，也正因为如此，后世虽出现各种注释版本，“但延至今日而未穷语其精博”。[70]如是观之，倘若对于葛兰坚这位美国的但丁研究专家而言，但丁的《神曲》尚且如此难解，那么对于还未得见《神曲》全貌、不甚了解西洋文化形成乃至变革历史的中国读者来说，阅读《神曲》更是不易，甚至并非其兴趣所在。而事实上，在彼时的中国，对于但丁及其作品的谈论的确也仅局限于一些具有良好西学教育背景的学者、以及渴慕西洋文学艺术的文化人中

---

[68] 杨宗翰讲，贺麟笔记，“但丁的生平及其著作”，《清华文艺》，1925 年 1 卷 1 号。

[69] “导言”，《清华文艺》，1925 年 1 卷 1 号。

[70] 葛兰坚撰，吴宓译，“但丁神曲通论”，《学衡》，1925 年第 41 期。

间。

1924 年 1 月《学衡》的内页插画一前一后刊出了屈原与但丁的肖像，[71]充分显露出编者的比较意蕴，因两者不仅经历了类似的政治流放，且都选择以文学写作的方式救世济民。而这种对于但丁的中国化理解，不仅是将其称颂为如屈原一般具有高洁品格的大文学家，更是彰显了后人对于两者所共有的“学者”之精神与责任的崇敬。也正是因为如此，我们可以在“学衡杂志简章”中看到这样的主张：“于国学则主以切实之功夫，为精确之研究，然后整理而条析之，明其源流，著其旨要，以见吾国文化有可与日月争光之价值”，而“于西学……深窥底奥，然后明白辨析，审慎取择，庶使吾国学子潜心研究，兼收并蓄，不至于道听途说，呼号标榜陷于一偏而味于大体也”。而这也正似“葛兰坚论新”一文最后所引述的那样：“神赐美酒，有新有旧，饮之皆甘，勗勉下民”。[72]因此，当处在民族-国家的世界图景中的中国，意欲了解但丁这样一位“拥有无数时代的世界精华”的“诗人英雄”时，[73]尤其需要以学者应有的态度对待之，[74]方能对于但丁的写作乃至思想有所体会，并进而把握作为新知的西洋文化真正有价值的所在。

这里需要注意的是，1925 年年末，一部名为“诗人游地狱”

---

[71] “屈原像”、“但丁像”，《学衡》，1924 年第 25 期。

[72] 葛兰坚撰，吴宓、陈训慈合译，“葛兰坚论新”，《学衡》1922 年第 6 期。

[73] [苏格兰]卡莱尔著，张峰、吕霞译，《英雄和英雄崇拜——卡莱尔演讲集》，上海：三联书店，1988 年，第 166 页。

[74] 此为刘伯明所言之“学者之精神”中的第一、四、五点。参见：刘伯明，“学者之精神”，《学衡》，1922 年第 1 期。

（Dante's *Inferno*）的影片登陆上海，这是由美国福克斯公司拍摄的好莱坞电影，其本事与但丁的《神曲》并无太大关联，但大众文化对于文学经典的挪用，无疑传播并加固了但丁在西洋文学艺术史中的“符号化”功能，[75]这也在客观上使但丁这位伟大的意大利诗人开始进入国人的“公共视野”。而更耐人寻味的是，这部电影的上映在彼时中国的文化界、电影界引发了对于但丁及其《神曲》、乃至西洋文化艺术的一次较为广泛的介绍与讨论。在这当中，大多数的评论仅为简单地复制舶来的文学与艺术“常识”，少有真知灼见，对于许多新知更是新奇大于了解，其间潜藏的误读与危险恰恰显露出葛兰坚所言之“新者未必尽真”，但却也深具文化社会学上的标本意义。

4. 何谓西洋民族之真精神

1925 年 12 月 14 日，英人在华所办“最著名的、影响最大的一份外文报纸”[76]《字林西报》在“一周日志”中登载了几则影讯并附以简单介绍，第一条即是“诗人游地狱”：

---

[75] 在 19 世纪末 20 世纪的西方，关于但丁在文学艺术中的“符号化”表述已经不胜枚举，仅以彼时在中国的英文报刊登载的信息即可兹为证：1913 年 3 月 14 日的《大陆报》（*The China Press*）报道当时享誉美国艺术界的画家 Robert W. Chanler 将但丁的艺术应用于他的动物画作中。1914 年 5 月 2 日则登载了美国诗人 George Sterling 的婚讯，将其称为“但丁的再生”（reincarnation of Dante），并将诗人的未婚妻比拟为 Beatrice。

[76] 白寿彝总主编，王桧林，郭大钧，鲁振祥主编，《中国通史・第十二卷・近代后编（1919-1949）（上）》，上海：上海人民出版社，2015 年，第 21 页。

> "'诗人游地狱'将于本周三在上海大戏院（Isis）[77]上映，……此乃电影艺术之旷世杰作，仿佛古斯塔夫·多雷（Gustave Doré）恢弘画卷的生动再现，尽管观众无一幸免地看到恐怖的场景，但威廉. 福克斯（William Fox）建造的地狱回荡着优美的合唱，这是最难得一见的奇观，人们定会沉醉其中"。[78]

而周一当晚则会在爱普庐（Apollo）影院[79]放映著名德国导演刘别谦（Ernst Lubitsch, 1892–1947）的喜剧片"再吻我一次"（Kiss Me Again）。由于自 1921 年起，美国环球影城（Universal Studio）即开始在上海设立子公司以管理在中国的电影分销业务，福克斯、派拉蒙（Paramount）、米高梅（Metro-Goldwyn-Mayer）等紧随其后，《字林西报》中提到的即将上映"诗人游地

---

[77] 参见：鹏（朱应鹏），《上海影戏院之英文命名》，《申报·本埠增刊》1925 年 10 月 7 日。

[78] *The North-China Daily News*, Monday, 14th December, 1925. 其中所提到的古斯塔夫. 多雷（Gustave Doré, 1832–1883）是在欧洲产生重要影响的 19 世纪法国版画家，多雷醉心于为伟大的文学经典绘制插图以诠释其思想于内容，曾因 1854 年出版《拉伯雷》（*Rabelais*）的插图而名声鹊起，之后，他终其一生的丰富创作风靡欧洲，包括：塞万提斯的《唐吉可德》（Cervantes's *Don Quixote*）、米尔顿的《失乐园》（Milton's *Paradise Lost*）、《圣经》（*The Holy Bible*）、但丁的《神曲》（Dante's *The Divine Comedy*）等，多雷"善于以精密的笔触描绘这些经典中充满戏剧张力与奇幻色彩的场景"。参见：Gustave Doré, "Publisher's Note", *The Doré Gallery: His 120 Greatest Illustrations*, edited by Carol Belanger Grafton, New York: Dover Publication, Inc., 1998.

[79] 参见：鹏（朱应鹏），《上海影戏院之英文命名》，《申报·本埠增刊》1925 年 10 月 7 日。

狱”的上海大戏院更是联美公司（United Artists）在上海运营的第二个分支。[80]因而，这两部电影登陆中国的时间基本与美国同步[81]。在西方受众看来，影讯中提到的但丁游地狱的故事以及以绘制文学经典插画著称的 19 世纪法国版画家古斯塔夫·多雷，自然都是一些文学艺术的常识。但对于中国观众来说，情况却完全不同。

1917 年正式开放的上海大戏院位于上海由英国人与美国人共同管辖的“公共租界”（The International Settlement）内，即虹口区四川北路，更准确地讲，这一区域属于公共租界逐渐扩张而至的外道（outside roads）或新增的租界路（extra-settlement roads）。[82]它的形成，主要源于 1880 年代兴起的小刀会与 1890 年代发生的太平天国之乱使得大量难民涌入租界，英、美、法三方以保护租界侨民的生命财产和安全、维持租界秩序为借口，要求扩大租界权力。[83]由此造就了一种跨文化的（trans-cultural）空

---

[80] 参见：Yongchun Fu, “Movie Matchmakers: the Intermediaries between Hollywood and China in the Early Twentieth Century”, *Early Film Culture in Hong Kong, Taiwan and Republican China*, edited by Emilie Yueh-yu Yeh, University of Michigan Press, 2018, pp. 212-213.

[81] 另，通过“美国电影协会故事片目录”（AFI Catalog of Feature Films）检索，我们也很容易得知，这两部电影在美国的上映时间：前者为 1924 年 9 月，后者为 1925 年 8 月。

[82] 自 1845 年，上海市内逐渐形成三种相对独立的区域：华人居住区、公共租界与法租界。参见：Hanchao Lu, “Map 1: The growth of Shanghai, 1846-1914”, *Beyond the Neon Lights: Everyday Shanghai in the Early Twentieth Century,* University of California Press, 1999, p. 28., p. 30.

[83] 参见：秦宝琪著，《江湖三百年风云录与帮会革命》，北京：中国社会科学出版社，2013 年，第 30 页；[法]梅朋，傅立德著，倪静兰译，《上海法租界史》，上海：上海译文出版社，1983，第 55-99 页。

间，上海的“世界文化”也得以诞生。不仅如此，更有学者将上海大戏院的建筑风格与 1911 年兴建于美国爱荷华州韦伯斯特城（Webster City in Iowa）的伊希斯剧院（Isis Theater）进行对比，以显示它们彼此呼应的国际性风格。[84]然而，公共租界内的华人与西洋人之间并无深入的接触，前者更多依靠大众媒介而非“冷傲的白人”来了解西方文化。[85]因而，虽然彼时上海大戏院的主要观影者多为外国侨民与租界内的华人，前者对于此类西洋文化的接受并无大碍，但后者却亟待相关知识的普及。对此，1925 年的《申报·本埠增刊》[86]从 10 月起开始陆陆续续地对“诗人游地狱”的拍摄情况、上映消息、电影本事进行宣传，并且集中对但丁其人以及《神曲》的写作进行评介，这些文章主要登载于“艺术界”这一栏目中。

1925 年 10 月 16 日，朱应鹏直接以“评论”为题率先撰文，[87]但他并未对影片本身进行介绍，只在开头以一句话表明“诗人游地狱”将在上海大戏院开映，然后马上就转向对中国与西洋艺术之主要精神气质的比较。在他看来，前者“久为虚空之幻想所包围，以致奄奄无生气”，后者则鲜有这样的思想。而依据朱应

---

[84] Xuelei Huang, “Through the Looking Glass of Spatiality: Spatial Practice, Contact Relation and the Isis Theater in Shanghai (1917-1937)”, *Modern Chinese Literature and Culture*, vol. 23, no. 2, Fall, 2011, p. 1.

[85] Ibid., p. 5.

[86] 值得一提的是，上海虹口区的四川北路是中国民国时期若干重要革命的、文化的、商业的、出版业的事件发生地与机构所在地，如：申报报社位居其间，著名文化沙龙所在地内山书店也在这里，1931 年黄震遐写作诗歌《北四川路》描述这里的灯红酒绿的都市文化，而作为沪上第一间现代饭店的新亚大酒店更是见证了许多革命志士的牺牲。

[87] 详见：鹏，《评论》，《申报·本埠增刊》，1925 年 10 月 16 日。

鹏所言之艺术标准，“诗人游地狱”显然是西洋文学的反常之作，并不能代表“西洋民族之精神”，但因为其取材于但丁的《神曲》为“西洋文学上一重要部分”，朱应鹏才进而对“但丁之历史”、“《神曲》之由来”以及“但丁所幻想的地狱”加以介绍。需要注意的是，此时的朱应鹏刚刚接任《申报·本埠增刊》编辑一个月左右，并且推出了意在融合“艺术消息”与“艺术评论”两个栏目之功能的“艺术界”，而从 10 月 12 日刊登的“本刊投稿条例”来看，“陈述旧闻”、“浮文套语”、“无谓之谀扬者”、“政治及社会之讽刺画”、“丑恶形态的滑稽画”等都不在采用范围之内，反之，“以运动、绘画、音乐、舞蹈、摄影、戏剧（爱美的）”为主的艺术介绍与评论是积极倡导的内容。[88]从这里，我们不难看出，朱应鹏显然致力于通过“艺术界”向时人介绍西洋文学艺术，而其潜在的态度是将西洋文化视为一种“新的”、“美的”、“充满生命力的”文化形态，与之相对应的则是中国旧有的文化及思想意识。因而，朱应鹏为“诗人游地狱”撰写的文章显然是对其自身编辑之理念、文化之理念的践行。不仅如此，我们从中还可以了解朱应鹏心目中的西洋精神是“崇尚现实、提倡奋斗”，而“若有求之不得，托于幻想以作无聊之慰藉者，则人必笑其懦弱无能，非大丈夫也”。沿此思路，朱应鹏就顺理成章地将但丁的《神曲》视为西洋艺术思想中“另一径”的表现，其主要受到“东方出世宗教（包括耶教在内）的影响”，因而也就不如“《英雄美人》、《美人世界》等片足以代表西洋传统的艺术思想”并且与之“大相径庭”。事实上，朱应鹏对于但丁以及《神曲》的评价并不高，并且直言这种受基督宗教文化影

[88] 参见：《本刊投稿条例》，《申报·本埠增刊》，1925 年 10 月 12 日。

响而产生的文学作品并非真正西洋精神之代表，而他撰写此文的目的，似乎更多地想要借此展现他的“民族主义话语”。1925 年 12 月 16 日，朱应鹏又以笔名“心因”[89]在“艺术界”发表了一篇影评《观“草莽英雄”后》，[90]更加直接地指出，“西洋民族，崇拜英雄，男子威猛武用，始为女子所倾慕，众人所倾服……怯懦而规避者，举视以为可耻之事……此种风俗，文明国人，视为不可易之金科玉律……”。而直至 1930 年 6 月 23 日同一栏目中正式发表长文《民族主义的文艺运动发表之宣言》，其崇尚革新的民族主义文学艺术的思想观念得到完整的彰显。[91]

为了呼应朱应鹏 10 月 16 日发表的那文章及其编辑理念，1925 年 11 月 2 日，当时已任明星影片公司摄影师的张伟涛[92]也

---

[89] 徐蔚南在“艺术三家言序”中提到朱应鹏曾用笔名“心因”。参见：傅彦长，朱应鹏，张若谷著，《艺术三家言》，据良友图书印刷公司 1927 年影印版，第 4 页。

[90] 1925 年 12 月 13 日《申报·本埠增刊》登载了由上海奥迪安大戏院放映派拉蒙之名片《草莽英雄》（*Dorothy Daltor: The Law of the Lawless*）影讯。

[91] 在朱应鹏看来，“民族文艺的确立，必有待于民族国家底建立，‘共同奋斗’是民族生存进化唯一的先决条件，因之，民族主义的目的，不仅消极地在乎维系那一群人种底生存，并积极地发挥那一群人底力量和增长那一群的光辉。……民族主义文学艺术，在表现民族在增长自己的光辉的进程中，一切奋斗的历史，因之，民族主义的文艺，不仅在表现那已经形成的民族意识，同时并创造那民族底新生命”。详见：《民族主义的文艺运动发表之宣言》，《申报·本埠增刊》，1930 年 6 月 23 日。

[92] 张伟涛早年从事摄影，1926 年起改行做了导演。有关张伟涛的介绍，参见：《中国电影专业史研究·电影摄影卷（上）》，郑国恩，巩如梅主编，中国电影出版社，2006 年，第 37 页；《近代上海甬籍名人实录》，李瑊编撰，宁波出版社，2014 年，第 162 页。

在“艺术界”撰写了一篇文章。[93]虽然仍以“诗人游地狱”为题，但他明确指出，此文的写作目的是因上海大戏院将要开映这部改编自但丁《神曲》的影片，进而来介绍“法国浪漫派画家鼻祖之杰作”。由于对西洋人而言，“老少妇孺，无一不知但丁”，这位堪比李白杜甫的意大利诗圣更是西洋文学中必谈的人物，而“德腊克洛亚”（Eugène Delacroix, 1798—1863）的生平第一杰作即是“但丁与魏琪尔”（*The Barque of Dante*），因此“我们既看这影戏，就不应该不晓得这副名画”。与此同时，更附上了德腊克洛亚画作的影印版以便读者观赏。张伟涛早年曾就读于上海圣约翰大学，进入明星公司后又在乃兄张石川的安排下跟随英国人郭达亚学习摄影，因而，他不仅对于色彩、光影、表演、镜头等有着自己的理解，并且熟稔西洋文化艺术，这样一来，由他来介绍浪漫派画作的历史是再合适不过了，这也非常符合当时“艺术界”大力推行“艺术评介”的本意。但在这当中却有两点值得玩味：一是在描述法国浪漫派绘画兴起的过程中，张伟涛并没有从具体的艺术表现形式上对比古典主义绘画与浪漫派绘画的差异，而是更多地强调艺术观念的革新以及新旧社会体制变革（共和制对君主制的替代）对于绘画的影响；二是专注于描述画面所呈现的充满张力的戏剧性场面以及浪漫派艺术的巨大感染力，“即使艺术局外人的读者，各人的情绪，不至于阅后而不刺激罢。”因而，虽然张伟涛作为一名彼时颇有影响力的电影工作者，并没有如朱应鹏一般具有明确的民族主义主张，但是，他同样十分看重艺术对于一个民族精神之彰显的重要性，强调艺术“改正社会之意义”，而这也正与明星公司的编剧郑正秋所言之“戏剧必须有

[93] 详见：伟涛，《诗人游地狱》，《申报·本埠增刊》，1925 年 11 月 2 日。

主义，无主义之戏剧，尚非目前艺术幼稚之中国所需也”[94]的观念相契合。

值得注意的是，1925 年 12 月 17 日，也即是“诗人游地狱”在上海大戏院上映的第二天，张伟涛又在“艺术界”发表了一篇详细介绍电影故事情节的文章，题目为“新影剧‘诗人游地狱’本事”。从中我们得以了解，此影片主要讲述的是一位名为“马体谋”的商人，虽坐拥千万却为富不仁，在面对商界旧友“葛雷”因经济问题需要他施以援手之时，不假思索地冷血拒绝，这令葛雷“大失所望、不胜愤怒”，猛然看到自己桌案上的但丁塑像，有所感触，遂从书架上拿出《神曲》一书，在扉页上写到：“设或真有地狱者，余死后，必引汝同入地狱也”，然后命家仆将书送往马体谋家中。马体谋接到书后，看到批语，起先一笑置之，但从头到尾细读该书时，仿佛诗人当年游地狱的场景一般，不仅如此，他还在幻想中见到因自己导致葛雷自杀而给两家带来的巨大灾难，以及自己被捕入狱受到惩罚的种种种惨状，惊吓之余，从“梦”中醒来，幡然醒悟，从此弃恶从善。显然，电影“诗人游地狱”的主旨在于道德惩戒，而对于但丁《神曲》的引入，一方面在于推动故事情节的发展，另一方面则是借此展现地狱场景，以儆效尤。张伟涛对于但丁其人、其书并无更多有价值的介绍，但这篇文章的标题“新影剧”却透露出张伟涛有关影剧拍摄的基本观念。在他看来，“诗人游地狱”无疑很好地表现了艺术批评社会、改正社会之功效；不仅如此，影片紧凑的情节设置，人物形象鲜明之对比以及前后巨大之变化、圆满的结局都符

---

[94] 《中国电影专业史研究·电影摄影卷（上）》，郑国恩，巩如梅主编，中国电影出版社，2006 年，第 40 页。

合当时明星公司电影拍摄的方式。倘若我们以此“新影剧”的标准对照 1923 年由张石川导演、郑正秋编剧、张伟涛摄影的家庭伦理片《孤儿救祖记》，将会很自然地理解，为何时人评价这部影片“为中国个片之最良者。比之舶来品，当不为低首矣”。[95]而更为有趣的是，张伟涛在介绍“诗人游地狱”本事的同时还撰写了一篇题为“记美术馆”的文章，同样刊登于“艺术界”并且置于“诗人游地狱”一文之前，两者刊登形式及互文关系与前文提到的张伟涛于 11 月 2 日“艺术界”发表的两篇文章无异。在“记美术馆”中，张伟涛向世人介绍了九处世界最著名的美术馆，堪称艺术科普，并且言明：“一地之艺术，以显示此地人民之文明发达之程度也”。而回顾中国，这样的展馆聊聊，更不用说通过观展学习古今画家之作了。由此可见，无论是以介绍“诗人游地狱”来表述自身“新影剧”观念的张伟涛，还是将“诗人游地狱”作为对照以凸显心目中真正西洋艺术之精神的朱应鹏，但丁及《神曲》虽然属于广义的西洋文化思想传统之组成部分，但它并不是他们所倡导的可以振兴民族之精神的艺术代表，对此，时任华剧影业公司编剧的郑吻夂有着更明晰的表述。

1925 年 12 月 12 日，也就是在张伟涛于“文艺界”撰文介绍“诗人游地狱”本事之前，郑吻夂就已经写了类似的文章，题目也为“‘诗人游地狱’之本事”。[96]但与张伟涛不同，吻夂开篇即指出，“诗人游地狱”是“仰望日久之世界著名文艺杰作《神曲》之一部，摄制成片，……将开映于上海大戏院”。接着他并未对电影内容做任何描述，而是介绍了《神曲》的诗体形式以及

---

[95] 《中国电影专业史研究·电影摄影卷（上）》，第 39 页，第 41 页。

[96] 吻夂，《“诗人游地狱”之本事》，《申报·本埠增刊》，1925 年 12 月 12 日。

内容的主要构成，即但丁的“灵魂受魏琪尔（Vergil）与比特丽丝（Beatrice）指引，历游地狱（Inferno）、净罪（Purgatory）、天堂（Paradise）之三界”，更是详细讲述了但丁经过地狱九层的经过，最后总结称，但丁的这种思想是“受到东方出世教义的影响”，这也即是朱应鹏所说的“旧教、耶教”，“非西洋民族本来之思想也”。而吻仆的介绍之所以对电影和文学文本采取了一种主次颠倒的处理，无非是想要将但丁的《神曲》作为一种文学常识介绍给观影者，使其对中世纪的欧洲文学有所了解，一方面增加其观影的兴趣，另一方面则由此提醒时人，这样的思想“若靡然成风，则于民族前途，殊有危险，此亦不可不知者”。

行文至此，我们越来越清楚地了解，“艺术界”之所以多次登文对“诗人游地狱”这部电影及其相关知识进行讲述，主要在于践行副刊主旨——对西洋文学艺术进行介绍与评论，但由于“诗人游地狱”取材的但丁之《神曲》并非朱应鹏等人理解的真正西洋之思想与精神，因而被作为一种对照甚或“西洋文学变态之作品”[97]来加以呈现，成为他们宣传自身所倡导的“新文艺”的有效策略。而结合此后朱应鹏在《民族主义的文艺运动发表之宣言》中所表现出来的主张：对于有着“勇猛活泼的精神、有美丽强健的身体、有兴奋热烈的感情、有物质享乐的要求、有着现世思想而非出世思想的宗教观与人生观”[98]的希腊艺术与精神的推崇，以及对于文艺复兴运动在促进欧洲民族意识觉醒方面之贡献的赞扬，我们不难发现，但丁这位伟大的诗人虽然在西方文学史

---

[97] 鹏，《评论》，《申报·本埠增刊》，1925 年 10 月 16 日。

[98] 《民族主义的文艺运动发表之宣言》，《申报·本埠增刊》，1930 年 6 月 23 日。

上享有荣光，但终归因为他身处“中世纪”这个“晦暗”的时代而无法在彼时中国的“艺术界”大放异彩。

1925 年 12 月 13 日，彭学沛以“‘诗人游地狱’成功史”为名继续为电影做先导性的宣传，并称其为“空前绝后的一部美术佳片”，接着对但丁生平以及《新生》和《神曲》做了简明扼要的介绍，并且提到 1921 年 9 月欧洲召开了“‘但丁 600 年追悼大会’以志不忘”，[99]可见其对但丁在西方世界中的状况有所了解。并且，彭学沛也肯定“诗人游地狱”的成功在一定程度上得益于但丁之名，但更重要原因是其为拍摄“最紧凑而有精彩的‘地狱’一幕”而赶制的“伟大布景”，即拍摄手法的新颖与逼真。也正是这一点，吸引了后来许多中国影人的注意，如：胡忠彪在《电影月报》1928 年第 9 期发表的“谈谈电影中之伟大的布景”中称赞“‘诗人游地狱’中数幕布景，多么庄严、多么伟大、多么奇特、多么复杂”；[100]文宪在他的一篇谈论对于国产影片之感想的文章中，提到长城公司拍摄的《真假孙行者》并不成功，但“布景具见功夫”令人想起“几年前看过的一部舶来片叫做诗人

---

[99] 沛，《“诗人游地狱”成功史》，《申报·本埠增刊》，1925 年 12 月 12 日。钱稻孙的《神曲一臠》也发表于 1921 年，刊载《小说月报》第 12 卷第 9 期，这是《神曲》第一个中文译本。需要指出的是，在彭学沛这篇文章之后，紧随其后在当日“文艺界”刊登的是郑吻夂撰写的“读‘世界名画及其作家’以后”，又再次重复了朱应鹏、张伟涛写作有关“诗人游地狱”之文章时的“文艺界”的组稿形成，不仅如此，郑吻夂主要介绍的是文艺复兴时期意大利的艺术三杰：文西（达芬奇）、安其罗（米开朗基罗）、拉斐尔。

[100] 《中国无声电影》，中国电影资料馆编，北京：中国电影出版社，1996 年，第 984 页。

游地狱”。[101]由此可见，“诗人游地狱”更加为中国影人称道是其作为“新艺术”典范的面向。

1925 年 12 月 16 日，已经为“文艺界”的读者们所熟悉的“诗人游地狱”[102]正式在上海大戏院开映。当日《申报·本埠增刊》的“电影界消息”、“广告”以及《新闻报》都对其进行了介绍，这部“宣传已久的唯一警世美术片”终于将连映十天，以飨“观者”。而 12 月 27 日，当影片刚刚下档之时，作家萧崇肃以笔名“莲心”[103]于“艺术界”发表了一篇观后感，[104]在他看来，如果说“美人芳草、芬芳悱恻，是屈子离骚的最高点”，那么但丁《神曲》的“最高点”则在于它“是对中世纪人物史事发出的讽喻的诗篇，是隐喻的诗人之生之历程，而显出闪烁的新生的光的，文艺复兴虽是从君士坦丁的陷落开始，动机是要追溯到但丁的时代”，但电影“诗人游地狱”的最高点不过在于“劝善”，这无疑使诗人变得“低意”了，究其原因是“撒克逊人天生的功利思想”在美国人这里是不会被遗忘的。由是观之，萧崇肃这篇文章可谓“文艺界”中唯一对于但丁《神曲》与影片“诗人游地狱”之异同有所洞见的文章，他不仅将但丁视为朱应鹏等人所推崇的西洋文艺复兴之先行者，更与其带有民族主义色彩的话语保

---

[101] 文宪，“一周年的回忆和最近的感想”，《中国无声电影》，第 1031 页，原载《中国电影杂志》，1928 年第 12 期。

[102] 1925 年 12 月 3 日在《申报》（第三版）的“游艺消息”中也预告了“诗人游地狱”即将上映，称其为“空前绝后之唯一美术影片……预料届时盛况，当不减《海上英雄》与《剑侠荡寇》或且超而上之”。

[103] 丁国成、于丛扬、于胜著，《中国作家笔名探源》，长春：时代文艺出版社，1986 年，第 3 页。

[104] 莲心，《观诗人游地狱》，《申报·本埠增刊》，1926 年 12 月 27 日。

持距离，实为难得。

综上所述，从朱应鹏、张伟涛等人借由电影“诗人游地狱”而展开的对于但丁及其《神曲》的介绍、有关西洋文化精神的评论、以及对于新电影、新艺术等话题的探讨中，无疑已经可以看到 19 世纪末 20 世纪初西方的新知如何裹挟着流行于世界范围内的民族主义话语在中国文化界产生影响。那么，当中国不可避免地在这样一种世界潮流中探寻自身文化与民族救亡之路时，究竟该如何明辨西学之价值，那个被意大利奉为“民族诗人”、在梁启超笔下讲述“新罗马传奇”的但丁，对于中国而言到底意义何在？

事实上，就在“诗人游地狱”这部电影上映的同一年，同样也是在上海，由中华基督教青年会创办的《青年进步》刊登了一篇题为“西方文化之真相”的译文，其原作者是因 1894 年出版《社会进化》（*Social Evolution*）一书而在欧洲产生影响的英国社会学家本杰明·基德（Benjamin Kidd）。在这篇文章中，基德指出如今的历史正在上演一个崭新的世界，在这里“各民族各社会各阶级间，因事势所迫，相竞不已，至于今日，其竞争的剧烈为向所未有”，究其原委，不仅因“祖先遗传”使西方文化所产生的男子秉受了好战的天性，还因“达尔文学说主张的人生观正深合其好用武力的遗传性”；紧接着，基德细数“进化”在西方社会政治、经济、军事、以及文化艺术上的取得的功效，但与此同时一针见血地指出，这“开历史上的新纪元”从根本上并未脱尽以武力支配的野蛮状态，进而在文末特别强调“世上还有其他进化运动在进行中是仗着心才精神的，就是这些进化运动能革新这世界”。[105]

---

[105] 详见：本杰明·基德（Benjamin Kidd）原著，吴天醉译，“西方文化之真

余论

1928 年 8 月的《申报》刊载了胡愈之之弟胡仲持节译的一篇专门介绍“但丁”的文章，其原作者为美国 19 世纪末 20 世纪初的文学批评家兼作家约翰·玛西（John Albert Macy），他在一本写给美国大众的文学普及读物《世界文学的故事》（The Story of the World's Literature）[106]中用一章的篇幅讲述了但丁《神曲》的写作，指出但丁思想的广大与他赋予思想的形式同样令人震惊，因而但丁是创造了“美的诗体”的诗人。与此同时，玛西还特别论述了但丁在美国的译介情况。在文章中，玛西提到虽然英语的读者不懂意大利语，但还是可以在数种翻译中见到但丁的内容和精神，而虽然“但丁的思想极微妙极复杂的，然而至少在其表面的意味上，他的意大利语是并不困难到不许我们追从的，因为他意在对一切人们说话”，不仅如此，倘若在各国的语言中，不断地有关于但丁的翻译、注释、传记，那么将会达到“宗教的预言家”但丁对其作品所期待的普遍性价值。[107]

在中国，自 1921 年钱稻孙翻译的“神曲一脔”和 1925 年所作“但丁梦杂剧”问世后，1929 年《学衡》第 72 期又刊载了钱稻孙所译离骚体版本的但丁神曲“地狱一至五曲”。[108]1933 年 8

相”，《青年进步》，1925 年第 82 期。

[106] 约翰·玛西在序言中提到，这本书的写作目的即是向现今的人们介绍世界各地那些对人的生命具有重要价值的书籍。John Albert Macy, *The Story of World Literature* (revised edition), New York, Garden City Publishing Co. Inc., 1936, p. 1. 而这里需要提及的是，这本书初版于 1923 年。

[107] 约翰·玛西著，胡仲持译，“但丁”，《申报》，1928 年 8 月 26 日、28 日。

[108] 1930 年 7 月 7 日与 7 月 14 日的《大公报（天津）》又分别转载了钱稻孙于

月 28 日的《大公报·文学副刊》则发表了孙毓棠以新诗体翻译的《神曲·地狱篇》第一曲，另提到《神曲》已有英法德等多种译本，日本也有全译本，同年于 10 月 2 日又发表了严墅澄翻译的《神曲·地狱篇》第一曲。1934 年 5 月《诗歌月刊》1 卷 2 期也刊载了严墅澄的节译，并声明严墅澄翻译的全译本不久将于“万有文库”出版。1935 年的《中央日报》连续登载了周曙山翻译的《神曲》，而这一年 7 月 1 日的《公教月刊》则可见由美国在华传教士李佳白（Gilbert Reid）汉译的“但丁神曲译解”。[109]与但丁作品的各种汉译本[110]相伴出现的还有译自西方学者所著有关但丁研究的文章，例如：1924 年《小说月报》第 15 卷 10-11 期刊载了郑振铎借鉴两位美国作家所写文学史论著而编成的《文学大纲》，其中的“中世纪的欧洲文学”对于但丁进行了专门介绍[111]、1928 年国立暨南大学文学刊物《秋野》发表了南洋侨生陈翔

《学衡》发表的《神曲·地狱篇》的第四、五曲。

[109] 此后至 1950 年之间，又出现如下译本：1936 年《出路》第 3 卷 7 期、12-13 期，发表了老梅（景梅九）翻译的《神曲·地狱篇》节选。1937 年第 34 卷 2 期的《东方杂志》为纪念世界语五百周年纪念，刊登了但丁神曲的世界语译本。1939 年商务印书馆出版了王维克的译本。1944 年《时与潮文艺》3 卷 3-5 期、4 卷 1-4 期，连续刊载了诗人于庚虞翻译的“地狱曲”。

[110] 另可见关于但丁诗歌的译介，例如：“但丁的诗”，曙山（周曙山）译，《中央日报》，1934 年 11 月 28 日、12 月 5 日、12 月 19 日；“《新生》中的情诗选钞”，王独清译，《春光》，1934 年 1 卷 1 期，王独清以此为《新生》全译本出版进行宣传。

[111] 郑振铎，“但丁”，《小说月报》，1924 年第 15 卷第 10 期。“但丁与比忒丽司相遇”，《小说月报》，1924 年第 15 卷第 11 期。另，郑振铎在《文学大纲》1927 年 4 月商务印书馆初版的“序言”中交代了其编撰时参考的英文底本，包括 John Drinkwater 主编的《文学大纲》（*The Outline of Literature*，1923），John

冰所译美国作家查尔斯·艾略特·诺顿的文章“但丁的新生”[112]、谢六逸于 1931 年《徽音月刊》1 卷 3 期基于薄伽丘的研究发表了对于但丁《神曲》的详细论述，等等。[113]除此之外，西方艺术史上对于但丁的各式描绘也陆续在中国出现：从但丁的好友乔托（Giotto，1267-1337）最初对于但丁的描画、到安德里亚德尔卡斯塔尼奥（Andrea del Castagno，1419-1457）、拉斐尔（Raffaello，1483-1520）所作但丁的肖像（Portrait of Dante）；从多梅尼科·迪米凯利诺（Domenico di Michelino，1417-1491）的经典之作“但丁与三界”（*La Divina Commedia di Dante*），到法国浪漫主义画家德拉克洛瓦（Eugène Delacroix, 1798-1863）所画“但丁地狱渡河图”（*The Barque of Dante*）；从荷兰浪漫派画家阿里谢弗（Ary Scheffer，1795-1858）的“但丁与裴雅德”（*Dante and Beatrice*）、英国画家亨利·霍利迪（Henry Holiday，1839-1927）同名画作，英国诗人兼画家罗塞蒂（Dante Gabriel Rossetti, 1828-1882）对于但丁缪斯女神的描画，到意大利的多梅

Albert Macy 的《世界文学的故事》（*The Story of the World's Literature*，1925）。

[112] Charlos Eliot Norton 著，陈翔冰译，“但丁的新生”，《秋野》，1928 年第 2 卷第 6 期。

[113] 除正文所例举文章外，另有若干关于但丁及其作品的介绍文章，可参见：徐仲年，“但丁”，《民报》，1932 年 9 月 6 日。泳梅译，“但丁神曲的由来”，《微明》，1933 年 1 卷 5 期，介绍了但丁与 Beatrice 的爱情对于其写作神曲的影响。毛如升，“意大利诗圣但丁”，《警醒》，1934 年 1 卷 8 期。西奈勒著，吴朗西译，“最近但丁研究”，《文学季刊（北平）》，1934 年 1 卷 4 期。高昌南，“但丁”，《中央日报副刊》，1934 年 11 月 15 日。需进行说明的是：徐仲年 1920 年代曾留学法国，后成为法国文学与法语研究学者，毛如升曾就读国立中央大学外文系，高昌南在文中曾引用卡莱尔对于但丁的论述，且发表过《怎样研究西洋文学》。

尼科·帕特利尼（Domenico Petarlini, 1822-1897/8）所作“流亡中的但丁”（*Dante in Exile*）。这些经典的艺术作品与但丁作品的汉译本、以及有关但丁的研究共同丰富着国人对于但丁的认识与了解，乃至于到了 1930 年代，但丁已经是中国知识界颇为熟悉的名字。

1933 年 5 月 7 日，天津《益世报》“儒生新语”一栏中登载了“某生”所写的一篇小文，描绘了一位在武昌美术专门学校任教的“华林先生”，终日盼望如“但丁遇米曲丽士[114]在桥边”一般，于“紫阳湖桥上”邂逅心目中的爱人而不得，并讥讽其“到底是中国的但丁”。而文中的“华林先生”在现实中确有其人，[115]他曾于法国里昂大学留学，回国后于上海美专教授西洋画，并曾于《大陆杂志》发表文章，[116]记录自己游历但丁故乡佛罗伦萨的经历。无独有偶，彼时在绍兴文艺界小有名气的作家蒋屏风在其写作的短篇小说《纱帘疏影》[117]中，记述了时任国文代课老师的“我”与同宿舍一位教授音乐与美术的“朱老师”之间的短暂友谊，其间提到“我”曾许诺邀请老朱一同去看电影“诗人游地狱”，而“正因为这就是但丁的名著《神曲》改编成的”，“我”这位热爱艺术的同事一直心向往之。的确，在 1930 年代的中

---

114 参见：Henry Holiday 画作，“但丁与比忒丽司相遇”，《小说月报》，1924 年第 15 卷第 11 期，第 7 页。现今一般译为“贝雅特丽切”。

115 郑洁著、孔达译，《美术学校与海上摩登艺术的世界：上海美专（1913-1937）》，上海：上海书店，2017 年，第 76 页。

116 华林，“但丁的故乡”，《大陆杂志》，1932 年 1 卷 2 期。该文 1934 年 12 月 3 日于《中央日报》再次刊登。

117 参见：蒋屏风著，《芳草集》，乐华书局，1937 年，第 7-13 页。

国，无论对于那位“东施效颦”的“华林先生”、还是一心想要去法国研读艺术的“朱老师”而言，诗人“但丁”无疑是西洋文学艺术的典型象征，更是他们心中“轻逸而高尚”[118]的智识阶级之代表。

然而，正如苏格兰学者卡莱尔在分析乔托笔下的但丁肖像时所说的那样：人们对于但丁的印象以及后世评论中的但丁形象，都非常符合《神曲》这本书所显示的东西。[119]因此，《神曲》才是塑造了“但丁”形象的主要来源，它是一部描写地狱、炼狱、天堂的书，“在文字的表面上说来，他是死后灵魂的情形的一种幻想，在寓意一方面说来，他是指示人之需要精神的光照与指导的”。[120]因而，尽管彼时的中国学人已经有了可以阅读的《神曲》汉译本、也不乏因循西方但丁研究成说而形成的有关《神曲》的介绍与论述，但对于经过欧洲十个世纪孕育出来的这首

---

[118] 蒋屏风著，《谈谈职业》，《青年界》，1936 年第 9 卷第 1 期，第 12 页。蒋屏风感慨自己作为一名“人文学者”在其所处时代的境遇，讽刺时人的看法：“现代的人”应有强壮的“体力”、“刁滑手段”，第三才是“学问”。这篇文章与《芳草集》中收录的短篇小说“纱帘疏影”形成“互文性”对照。而在此视域中，但丁因其对欧洲文学、思想乃至社会产生的深远影响，无疑被当时很多的中国文人视为楷模。

[119] 参见：[苏格兰]卡莱尔著，《英雄与英雄崇拜》，第 138-139 页。乔托基于薄伽丘关于但丁的记述绘制了但丁的肖像，此外，意大利历史学家布鲁尼提供了有关但丁生平记录与评论，薄伽丘与布鲁尼的写作成为后人了解但丁的主要蓝本。详见：[意]薄伽丘，布鲁尼著，周施廷译，《但丁传》，桂林：广西师范大学出版社，2008 年。

[120] 此处参考并引述：郑振铎，“但丁”，《小说月报》，1924 年第 15 卷第 10 期。而文中用“他”指代《神曲》，不仅因为该文本的自传色彩，更意指但丁以《神曲》表达自身的理想。

“高深的神秘莫测的歌”，[121]一时之间仍难以把握。

而事实上，1935 年，美国福克斯电影公司（Fox Film Corporation）的确又一次拍摄了一部与 1925 年“诗人游地狱”（Dante's *Inferno*）同名的好莱坞电影，并在上海、天津、杭州、乃至香港等地相继上映，[122]无论是从观影的范围还是上映档期来看，这部电影显然在大众中产生了相当大的影响。但影片的内容无关《神曲》宏旨，“避重就轻地把地狱中描写，成为全剧的插曲，反而把老套的罗曼司等，作为全剧主体的骨干”。[123]因而，1935 年版的“诗人游地狱”与 1925 年版一样，仍是一部充满道德训诫色彩的好莱坞类型片，而这部电影的导演——身为后印象

---

[121] 此语出自德国诗人路德维希·蒂克（Ludwig Tieck），转引自：[苏格兰]卡莱尔著，《英雄与英雄崇拜》，第 146 页、第 163 页。

[122] 1935 年 11 月 25 日的《独立漫画》在“独白”中提到这一期的封面画即是“诗人游地狱”，而黑尼（陈毓淦，民国时期福州籍诗人）在 1936 年曾为《华报》漫画《诗人游地狱》题诗一首：“清风明月洞箫幽，地狱何期纸上游，省识诙谐题外意，画家妙笔读阳秋”。详见：黑尼著，《秕糠集 1931-1949》，1991 年，第 28 页。由此可见，1935 年上映的“诗人游地狱”在当时的中国文化艺术界中是一部耳熟能详的外国电影。

[123] “电影批评：诗人游地狱”，《电声（上海）》，1935 年第 4 卷第 38 期。1935 年的电影“诗人游地狱”主要讲述了一位名为卡德的社会下层青年因生活所迫于游艺场谋生，偶然受伤获老人麦德救治收容，后与其侄女蓓蒂结婚，共同经营“但丁地狱”，卡德口才伶俐，以人们对于观看“地狱”之新奇而获得利润，但后因隐瞒“地狱”之建筑问题导致房屋倒塌、百人死伤，然而卡德却侥幸无罪释放，后又用尽所有家产购得一大船，在海上以经营赌博为业，遇大火险些丧生，之后终于悔改。电影本事可详见：“诗人游地狱”，《新闻报本埠副刊》，1935 年 9 月 14 日。“新片介绍：诗人游地狱”，《时代日报》，1935 年 9 月 20 日，星期四。“影片备忘录：诗人游地狱”，《小日报》，1937 年 4 月 7 日。

主义画家的哈里·拉赫曼（Harry Lachman）并没有什么创新，其唯一的贡献即是制造了一个令人震惊的地狱奇景。这正如《字林西报》在提到这部电影时所说的那样，“这部电影在制造地狱效果上花费了很多时间和精力”，[124]而“地狱在电影中其实是个娱乐之地”。[125]“油锅地狱、黑水地狱、铁链地狱、火谷地狱”，[126]“十八层地狱”[127]等等，这些迎合中国人理解的地狱之表述则成为吸引更多观影者的广告标语。因而，虽然电影号称其是“以世界名著但丁改作之诗人游地狱又一幕”，[128]但“《神曲》在银幕上……无疑是易了本来面目的”。[129]

的确，但丁笔下的地狱之行不仅有着“地理的真实感”，而且在人物与细节的描述上也具有“极度的真实性”，19 世纪英国诗人柯尔律治（S.T. Coleridge）曾将这视为但丁诗歌的“绘画特征”，也正是“这一点给他的诗性力量赋予了令人惊异的独特性”。[130]而无论是 1925 年还是 1935 年版的“诗人游地狱”，都在热衷于将但丁《地狱篇》的诗歌体验“影视化”，以此获得对于世人的警示劝诫之意。表面上看这似乎不无道理，但对于此种有关“地狱”的解读，柯尔律治早有批评：“我甚至不相信地狱中

---

124 “Film of Dante's Inferno”, *The North-China Daily*, September 8th , 1935.

125 “Dante's Inferno”, *The North-China Daily*, September 13th , 1935.

126 《申报》，1935 年 9 月 12 日。

127 《大公报》，1935 年 10 月 25 日。

128 《新天津画报》，1935 年第 119 期。

129 “诗人游地狱”，《新闻报·本埠副刊》，1935 年 9 月 14 日。

130 参见：S.T. 柯尔律治著，“关于但丁的演讲（1818）”，梁坤主编，《新编外国文学史》，北京：中国人民大学出版社，2009 年，第 66 页。

的惩罚在严格意义上是寓意性的”，[131]以此来申明但丁的杰出之处并不在于道德意义上的惩恶劝善。而 18 世纪意大利的哲学家维柯（G.B. Vico）先于柯尔律治表达了类似的观点。在维科看来，尽管但丁与荷马一样“在他们的诗作中都散布了大量的残酷场面”，但“它们无疑在我们温情的人性中激起深刻的同情”，这样一种悲剧式的力量带给人精神的震撼，接下来“在《炼狱篇》中，人们用坚忍的耐心毫不动摇地承纳着最具折磨的痛苦，在《天国篇》中，人们则以安宁的灵魂享尽无边的至福”，正因为如此，维柯将但丁的《神曲》视为“崇高诗的范例”。[132]

十九世纪末二十世纪上半叶，当中国不可避免地进入民族-国家建构的全球时空秩序中，在这个“世界大舞台”登场的但丁也随之进入中国智识阶级的期待视野，这不仅由于他是现代意大利称颂的“民族诗人”，更是因为作为中世纪与文艺复兴时期“造桥”的人，但丁以其博学的才能、高尚的德行在文化与社会的变革时期践行着学者之责任。然而，当彼时的“民族主义”话语日益高涨，它不仅在意大利但丁逝世六百周年纪念中形成一种集体的表达，更是显露在中国一些学人对于西洋艺术以及英雄主义文化的盲目崇拜中。相对于这种宣扬以强力竞争为核心的“进步”观念与逻辑，但丁的《神曲》以意大利俗语讲述人类灵魂的故事，为世人提供了另一种超越于民族的、具有普世价值的“进化”的可能——“人心灵的改变”。而这样的但丁将不再仅仅属

---

131 参见：S.T. 柯尔律治著，“关于但丁的演讲（1818）”，梁坤主编，《新编外国文学史》，第 64 页。

132 详见：维柯著，“阅读但丁的三个理由”，梁坤主编，《新编外国文学史》，第 61-62 页。

于意大利民族，也不仅仅属于欧洲。通过地狱、炼狱、天堂互相依存的三部分，但丁为我们展现出“现实世界及其事实，不过是通向一个无限更高的世界事实的门槛”，而但丁则在那个更高的世界中召唤着“世世代代的真正的灵魂，……在他的身上看到一种兄弟关系”，[133]并以此精神推动每一个民族、乃至世界的变革。

1937 年，为了纪念世界语诞生五十周年，《东方杂志》刊登了匈牙利籍世界语诗人卡尔曼·卡洛西（Kálmán Kalocsay）翻译的但丁《神曲》的世界语译本，[134]而 1938 年-1939 年的《新教育旬刊》则分七期连载了这位诗人写作的“但丁小传”。[135]至此，通过意大利语、德语、法语、英语、日语、中文、乃至世界语等译本，我们看到了一个通过《神曲》向一切人说话的但丁，其目是“使人类更臻于善，使世界上道德的与政治的秩序（制度）加以改良”，而这样的但丁不仅曾经使分裂已久的意大利凝聚起来、成为一个现代的民族国家，更是倡导世人为着“大统一的人类之理想国”而努力。[136]而到了 1945 年 9 月，第二次世界大战结束，正如在地狱中游历一番的但丁一般，遭受了近半个世纪战争之苦的“世界”终于历劫重生。为了对此历史的惨痛教训加以铭记，彼时于上海创刊、致力于帮助普通市民了解国内外社会局势的一家名为《光化日报》的小报刊载了一篇题为“现代的但丁

---

133 参见：[苏格兰]卡莱尔著，《英雄与英雄崇拜》，第 161-164 页。

134 “世界语五十年”，《东方杂志》，1937 年第 34 卷第 2 期。

135 K. Kalocsay 著，卢剑波译，“但丁小传”，1938 年第 1 卷第 1 期、第 2 期、第 3 期、第 4 期，1939 年第 1 卷第 5-6 期、第 7 期。

136 参见：K. Kalocsay 著，卢剑波译，“但丁小传”，1939 年第 1 卷第 5-6 期。

‘神曲’”[137]的文章，讲述了二战中纳粹对于犹太人的迫害与屠杀，对于整个人类而言，这都是地狱般的历史。而但丁于六百年前有关“地狱”的讲述与描写，无论如何都不仅仅是对分裂的政治局面、而更多是对分裂的人心发出悲悯的哀悼。尽管但丁的写作在后世激励了现代意大利民族的统一，但任何一个民族-国家的统一，无论是意大利、德国、日本，都不能以其它民族、乃至世界的分裂为代价。也正因为如此，但丁早在他的文化时代语境中、在写作《神曲》的同时于《帝制论》中深刻阐述了他那饱含和平愿景的人间天国的构想，它的实现需要以正义为基础，而唯有充满仁爱的“世界君主”才是正义真正的推动者。

---

[137] 商周，“现代的但丁‘神曲’”，《光华日报》，1945 年 9 月 7 日，第二版。英国历史学家伊恩·肖克在其著作中也讲到“对于几百万欧洲人来说，第二次世界大战甚至比第一世界大战更接近人间地狱”。而二战欧洲战争的结束以 1945 年 5 月 8 日德国投降为标志，3 个月后，日本才无条件投降。详见：[英] 伊恩·肖克著，“人间地狱”，《地狱之行：1919-1949》，第 369-436 页。正如纳粹在欧洲造成的人间惨剧，日本对于中国的侵略，也让中国人民身处地狱之中。

学者型的原文翻译：钱稻孙和《神曲一脔》

SCHOLARLY TRANSLATION OF THE ORIGINAL TEXT: QIAN DAOSUN AND *A CHOICE MORSEL OF THE DIVINA COMMEDIA*

高昌旭

GAO CHANGXU

Author: Department of Oriental Studies, School of Literature and Philosophy, University of Rome, researcher in the studies of comparative literature and world literature.

Abstract: From July to September 1921, in order to commemorate the 600th anniversary of Dante Alighieri's passing away, the younger generation of Chinese intellectuals who had experienced the "May Fourth Movement" held a series of special commemorative activities, which became the beginning of a special writer commemorative event held in modern China. From the beginning of 1921, the writer members of the Literary Association had a heated discussion about whether to translate the *Divina Commedia*. At the beginning of July of the same year, they formally prepared and discussed how to carry out the commemorative activities. As the climax of the commemorative activities in late September, the first section translation of the *Divine Comedy* appeared. During this period, intellectuals from Beijing, Shanghai, Japan and other places gathered together because of Dante. As the translator of the first section translation of

the *Divina Commedia*, Qian Daosun was born in a family of scholars and has a solid foundation in Chinese studies. He studied in Japan and Italy in early age, which enabled him to acquire several foreign languages, and have considerably deep understanding on Western art and cultural history. Qian Daosun chose the Italian as the target language to translate the *Divina Commedia*, the "Chu Ci style" of *Li Sao* in Chinese classical literature as the translated language, supplemented by the traditional Chinese "notes and commentary", all of which made this section translation combine literary and academic features. This is not only a classic in the history of modern Chinese translation literature, its scholarly translation of the original text has also inspired the study of Dante in China.
Keywords: Dante Alighieri, the *Divina Commedia*, the Literary Association, Qian Daosun, translation and critic

作者：高昌旭 中 国 罗马大学文学与哲学学院东方研究系，比较文学与世界文学研究者。

摘要：1921 年 7 月至 9 月，为了纪念但丁逝世六百周年，经历过"五四运动"洗礼的中国的年轻一代知识分子举行了一系列的专题纪念活动，此次活动也成为现代中国举办专题作家纪念活动的嚆矢。从 1921 年年初"文学研究会"的作家成员围绕是否翻译《神曲》的激烈讨论，及当年 7 月初正式筹备并商讨如何开展纪念活动，再到 9 月下旬作为纪念活动的高潮——首个《神曲》节译本的出现，在这期间，分散在北京、上海、日本等地的知识分子因为但丁而聚到了一起。而作为首个《神曲》节译本的译者钱稻孙，选择意大利语原文作为译入语来翻译《神曲》，对应以中国古典文学中的《离骚》的"楚辞体"文言作为译出语，辅以中国传统的"诠注"使得首个《神曲》节译本集文学性与学术性于

一体，既是现代中国翻译文学史上的经典之作，也启发了中国后学的但丁研究。

关键词：但丁 专题纪念 文学研究会 《神曲》汉译 钱稻孙

"但丁在中国"，一直是中国比较文学和欧美汉学研究界关注的热点课题[1]，但丁在中国的传播与接受，时而群星闪耀追随

---

[1] See the following studies: P.G. Allegra, "Le fortune di D. in Cina", in *Il Marco Polo* III (1942). pp. 35-45; Giuliano Bertuccioli, *Dante in Cina*. La voce CINA nella Enciclopedia Dantesca, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1970, vol. II pp.3-4; Enzo Esposito (a cura di), *L'Opera di Dante nel Mondo:Edizioni e traduzioni nel Novecento*, Longo Editore Ravenna, 1992; Anna Bujatti, "The myth of Dante in Modern Chinese Literature", in *Chinese Literature and European Context*, 1994, pp. 125-130; Andrew H. Plarks, "A Choice Morsel of the Divina Commedia," Autumn Floods, Raoul Findeisenand, and Robert Gassman, eds., Peter Lang, Berlin 1998, pp. 605-614. "葛涛，探寻'灵的文学'——论老舍对但丁的接受史"(("Exploring the "Literature of Spirit"—On the history of Lao She's acceptance of Dante"), in 上海师范大学学报 (*Journal of Shanghai Normal university*), 2000 (01)，pp. 91-99; 朱振宇，但丁在中国——19 世纪末至 20 世纪三十年代 (*Dante in China. from the end of the 19th century to the 1930s*), Master's Thesis, University of Beijing, Beijing 2002; Alessandra Brezzi , "The 'Hell' in China: Chinese Translations of Dante's Inferno in the 20th century", in Tham Wai Mun and Lim Buan Chay (eds.), *Translation and contrastive studies: collected papers* (翻译与语言对比论丛), Nanyang Technological University, Singapore, pp. 87-128; 葛桂录，坎坷的天堂之路：中国文学舞台上的但丁形象 ("The bumpy road to heaven: the image of Dante on the stage of Chinese literature")，跨文化语境中的中外文学关系研究 (*The Study of the Relationship between Chinese and Foreign Literature in the Cross-cultural Context)*，Shanghai, Sanlian shudian，2008，pp. 157-237; Alessandra Brezzi. "Il Novecento cinese di Dante"，*Critica del testo*, XIV.3, 2011, *Dante, oggi*, vol. 3., Nel mondo, Roma, 2011, pp. 415-438; Marián Gálik, "Dante's Reception and influence in China, 1902-2000", trans by 格桑., in 扬子江评论 (*Yangtze Jiang Literary Review*) 2012 (1), pp. 13–24; 姜岳斌，但丁在中国的百年回顾 ("Dante's Acceptance in China"), in 外国文学研究 (*Foreign Literature studies*), 2015 (37), pp. 130-138; 李丙奎，《神曲》的汉译研究 (*A Study of the Chinese Translations of The Divine Comedy*), Ph. D. Thesis, University of Nankai, Tianjin, 2016; Chen Qi, "Dante in the Chinese context: translation, study and teaching", *Forum Italicum*, 2021 (06), pp. 1-34.

光明，时而星光黯淡如入幽林。回顾历史，1921 年 7 月初至 9 月下旬，中国的《时事新报》，《东方杂志》，《妇女杂志》，《小说月报》等都相继刊登了纪念意大利伟大的诗人但丁（Dante·Alighieri 1265–1321）逝世六百周年的活动，这次活动的主要发起成员主要来自成立于 1921 年 1 月 4 日的“文学研究会”，其中周作人，沈雁冰，郑振铎，滕固，瞿世英，胡愈之等经历了“五四运动”洗礼的青年一代，他们围绕是否该翻译《神曲》，如何策划纪念但丁逝世的活动，以及如何向国内介绍但丁和《神曲》展开了激烈的讨论，最终促成了《小说月报》首个专题作家纪念的专号，为其后的《俄国文学研究专号》、《弱小民族纪念专号》和《拜伦逝世一百周年纪念专号》等开创了先河。那么，这次但丁逝世六百周年的活动是如何发起的呢？是受到了当时世界其他国家纪念但丁的直接影响,[2]还是刚刚走上“新文学”前台的知识分子的自发组织？这次但丁纪念活动，是否对其他的同时代知识分子产生了影响？

作为首个《神曲》汉译的译者钱稻孙，选择意大利语原文作为译入语来翻译《神曲》，对应以中国古典文学中的《离骚》的“楚辞体”文言作为译出语，辅以中国传统的“诠注”使得首个《神曲》节译本集文学性与学术性于一体。如何理解钱稻孙的翻译策略？他的翻译实践对《神曲》在中国的翻译和但丁批评有哪些影

---

[2] 关于 1921 年意大利纪念但丁的活动的研究，可参见 Prof. Fulvio Conti 的 *Il Poeta della Patria. Le celebrazioni del 1921 per il Secentenario della Morte di Dante*, 关于这一时期意大利的但丁研究的热点可见 Michele Barbi 的 *Problemi di critica dantesca (prima serie 1893-1918, seconda serie 1920-1937)*，而关于这一时期的意大利文学理论与主要研究方法可参见 Prof. Gino Tellini 的 ”Metodi e protagonisti della critica letteraria” 的第二版中的 “Scuola storica” 一节。

响？本文尝试对上述问题作出解答，全文拟分为三个部分，第一部分回顾但丁六百年纪念活动的经过，回溯这次具有特殊意义的纪念活动是如何发起的；第二部分主要介绍译者钱稻孙的生平与交游，探讨钱稻孙是如何成为一位学者型的译者，第三部分将讨论首个《神曲》汉译节译本：《神曲一脔》的特点与影响。

1. 1921年中国纪念"但丁逝世六百周年"的缘起

作为意大利最伟大的诗人，但丁在世界文学的意义毋庸置疑，"但丁从根本上改造了传统的地狱游历体裁的形式，把它同民间创作、中世纪诗歌等其他体裁形式结合起来，在《神曲》中达到了人类文学在由集体创作过渡到个人创作的新阶段上的最高艺术综合。薄伽丘、彼特拉克、拉伯雷、莎士比亚等文艺复兴的巨匠们正是沿着但丁所开辟的道路，把诗歌、小说、戏剧等文学样式的创作推进到了一个绚丽多姿的新境界"。[3]而在中国现代文学界正式关注但丁是从新文化运动开始的，一方面，"胡适、陈独秀、刘半农、周作人、陈嘏等，既是新文化运动的发起者或参与者，又是新一代翻译的实践者，他们自觉地把翻译外国文学同改造中国文学联系起来，同时也就与新文化运动的宗旨联系起来"。[4]1917，周作人在北大教授《欧洲文学史》的时候，他提到

---

[3] 维谢罗夫斯基著，刘宁译，《历史诗学》序言，天津，百花文艺出版社，2003，p. 19.

[4] 杨义主编. 二十世纪中国翻译文学史 近代卷， 天津：百花文艺出版社，2009，p. 32.

了欧洲几个主要的国家的文学发展进程，都受到了意大利古典文学的影响，其中最具代表性的作家当属但丁。

起初，对于《神曲》的翻译一直处于争议之中，20年代初期，关于《神曲》的翻译，首先参与讨论的是“文学研究会”的成员，“文学研究会”成立于1921年1月4日，是中国现代文学中最具影响的文学社团之一，其中，周作人在1921年2月的《小说月报》的通信栏中，给沈雁冰[即茅盾]写信说：“在中国特别情形（容易盲从，又最好古，不能客观）底下，古典东西可以缓译……而且中国此刻人手缺乏，连译点近代的东西还不够，岂能再分手去做那些事情呢？……倘若先生放下了现在最适当的事业，去译《神曲》或《失乐园》，那实在是中国文学界的大损失了。我以为我们可以在世界文学上分出不可不读的及供研究的两项：不可不读的（大抵以近代为主）应译出来；供研究的应该酌量了：如《神曲》我最不能理解，《浮司德》尚可以译”。[5]周作人对翻译《神曲》存在两处顾忌，一是担心《神曲》会带来“复古”的效应，而是迫于翻译人才的缺乏，当时“文学研究会”的重点在翻译近代的欧洲文学。1921年6月，郑振铎在《盲目的翻译家》一文中写到：“不惟新近的杂志上的作品不宜乱译，就是有确定价值的作品也似乎不宜乱译。在现在的时候，来译但丁的《神曲》，莎士比亚的《韩美雷特》，贵退的《法乌斯托》似乎也有些不经济吧。翻译家呀！请先睁开眼睛来看看原书，看看现在的中国，然后再从事于翻译”。[6]

---

[5] 周作人，“通信栏”，《小说月报》，1921 年 2 月 10 日，第 12 卷第 2 号。

[6] 郑振铎，《盲目的翻译家》，《文学旬刊》1921 年 6 月 30 日第 6 卷第 6 号。

尽管《神曲》的翻译因为"不经济"的缘故一再被搁置，对但丁的关注与研究一直反复出现在"文学研究会"成员的通信中，1921 年 4 月，"文学研究会"的发起人之一，作家王统照介绍留学日本的滕固[7]加入文学研究会，两人对当时中国文学界的低落，尤其是诗歌的一蹶不振的局面感到焦虑，渴望做点什么，滕固想要办一份以诗歌为创作题材杂志，得到了王统照的支持，在书信中，滕固开始提到但丁对欧洲现代诗人的影响："我对于诗歌的问题，[……]梅特林克受辣非爱爾（Raphael）的前派画，和滕德 Dante 的《神曲》（Divina Commedia）的影响真是不少！"[8]

此外，滕固还与"文学研究会"另一位重要的发起人，瞿世英开始通信，瞿世英是中国近代著名的教育家，他不仅是文学研究会的会员，早年也撰写了大量的科学史译著，为西方哲学史尤其是近代科学知识在中国的传播做出了重要的贡献。

1921 年 7 月 9 日，滕固致信瞿世英，这封信于 7 月 19 日发表在《时事新报》的副刊《学灯》的"通讯"栏，这封信首先是回应瞿世英发表在《学灯》上的一篇名为《天才》的文章的，其次谈到了英国诗人济慈，滕固先是感慨到济慈虽然去世才刚刚百年但对后世影响甚大，继而感慨国内对济慈的报道太少了，"国内恐怕只有《小说月报》及《东方杂志》中雁冰愈之两君的短篇报告罢！"[9]滕固一针见血的指出了中国当时的文学报刊存在的问

---

[7] 滕固（1901-1941），字若渠，上海宝山人，中国现代美术史理论家，小说家，著有《唐宋绘画史》，《中国美术小史》。

[8] 滕固，《戏剧》，第一卷第二期，1921，6 月 30 日, p. 1.

[9] 滕固，《学灯》，1921 年 7 月 9 日, p. 1.

题：缺乏专题性，只有零散的报道和翻译。滕固随即引出了一个重要的提议：

> 但丁不是天才吗？九岁知恋爱，十八岁作恋歌；中年遭到了流刑作《神曲》。他到今年死了六百年，六百年后的思想界如何！我碰到日本的几位诗人，他们说：在九月又要设六百年的纪念祭；杂志中预告出特别号。吾国有几人研究西洋诗者，深思探索，为著论文。有几人敬仰前贤，而为设祭。连自己国里的先哲，有几人考据他们死后百年二百年呢？只有东坡生日，几个京师诗棍，置酒陶然亭而已！
>
> 西谛君[按：郑振铎]在《文学旬刊》上说，现在而译但丁的《神曲》莎士比亚的《哈谟莱德》，如何不经济！其实不尽然！他又说：世界文学界中有多少朵鲜明美丽的花，是中国人已经见过的？《神曲》及《哈谟莱德》，不仅世界文学的鲜花，可说庄严明丽宝塔楼台！不仅给人们的朗吟，又是研究欧洲思想渊源的宝库！梅德林的思想出自《神曲》；夏芝的剧本有《哈谟莱德》德成分！自然主义科学万能的时代长久已逝！理智的哲学也要破产了！艺术救济的声浪渐渐高起；此后正那般诗人哲学家的世界。况翻译《神曲》等，也须有点天才；非浅尝的翻译家做得到的！[10]

7 月 21 日，瞿世英回复滕固，并且刊登在《晨报》7 月 27 日第七版“通信”栏，正式在这份答复的回信中，瞿世英正式提出欲举办一个纪念但丁的会议，

---

[10] 滕固，《学灯》，1921 年 7 月 9 日, p. 1.

"[……] Keats 自然是非常人，你说他在中国只有雁冰和愈之的短篇，言下表示不满足的意思，然而 Keats 已经走了运气，在这九位 Muses 从不降临的中国，也已经有人替他说话，其余还不知有多少位连名字也不知道呢！但丁六百年纪念，我想在九月十四日文学研究会开一个纪念会，不知能办成否。会的内容很不容易办，你有什么意见么？希望你指教我。但丁不但是在文学上重要，即在中代的政治思想和哲学上也可以作代表。如果我们以 Goethe 作近代的代表时，但丁便是中代的代表。就思想的历程看，中代虽然时遗传的，拘拘于经院哲学，然而没有中代的酝酿，那里有光明灿烂的文艺复兴；没有文艺复兴，那里来的"现在"。那么我们还是受赐于中代。即此可见但丁之重要。弟译 Prof Norton 选译之新生 Vita Nuova 已竣事，先因他事匆忙，尚未复刊，不敢贸然发表也。

振铎主张现在可暂不译但丁的《神曲》及莎士比亚的《哈谟莱德》。这句话如事实上译才发生问题，译的不好，不如不要害人，则我亦相对赞成，若原则上我竟主张译希腊悲剧与喜剧。今夏我译《西洋古代哲学史》，因为要每章预备几本参考书——原书不注明参考书，所以各处翻找希腊的东西，觉得希腊真是伟大。即以文学而言，那种体裁没有，其作品真是没一种没有斤两。弟近在《希腊文学研究》一文（现在交给蒋百里先生了，不能给你看），从荷马的叙事诗起直到亚里斯多德的时代，真佩服希腊人，既是这样，所以我主张如果友人能译几种 Aeschylus，Sophocles，Euripides 和 Aristophanes 的作品来，其功绩实在不小——百里先生的意

> 见亦是这样。至于但丁《神曲》，是中代数百年的灵魂，那能说不译。[11]

通过这封回信我们发现，瞿世英不仅征求滕固办会的意见（遗憾的是当年 7 月滕固因生病返回了国内杭州老家，在后续的通信中并未发现对“但丁的会议”的记载），而且瞿世英已经完成了但丁的另一部重要作品《新生》的节译，瞿世英的《新生》节译后来发表在 9 月 14 日的《学灯》的“但丁六百年纪念”的专号上，[12]这也是中国首个但丁《新生》的节译，直到 1934 年诗人王独清才将《新生》完整地译出。另一方面，瞿世英关于“但丁的会议”得到了“文学研究会”其他重要成员的响应，而对于这次纪念但丁的会议，8 月 3 日，郑振铎在其担任主编的《时事新报》的副刊《学灯》上也曾做了预告，

> 中世纪代表者但丁（Dante）死于 1321 年，到今年刚好是六百年。许多地方的人——不仅他的故乡意大利，都为他举行六百年的去世纪念。他是文艺复兴时代的一个最大文学家，他的文学成绩《神曲》，不仅照耀意大利，并且也照耀于全世界，不唯照耀于当时，并且也照耀于永久。他的思想给他的同时代与后于他的时代的人以非常大的影响。
>
> 有人说；《神曲》当中，有许多“非人道”的话，在现在似乎不应该替他大吹大擂的做纪念。我想这倒可以不去管他。

---

[11] 瞿世英， 《晨报》，1921 年 7 月 27 日, p. 1.

[12] 注：同年刊登第一个《神曲》节译本《神曲一脔》的《小说月报》于 9 月 10 日发行。

> 因为在但丁那个时代，这种思想是自然会具有的。我们所纪念的不过是但丁的伟大成绩。
> 自从但丁死后，十四世纪，十五世纪，十五世纪，十六世纪，都有举行纪念。只有十七世纪对于他太冷漠了些。但这不过是暂时的现象，到了十八世纪以后，大家对于但丁又非常的敬仰了。
> 今年的纪念，英国已于四月三十日举行过。在这个"但丁星期"（The Dante week）中，有许多宴会，许多讲演会在各处举行。教育总长 Mr Fiahr 也在伦敦大学，把关于但丁的书籍，手抄本，图画，雕刻像，等物陈列出来，请大家观览。
> 在中国，听说文学研究会也要于本年九月间在北京开一个"但丁纪念会"，这种举动，在中国还算是第一次呢！[13]

由此可见，"文学研究会"已经开始准备为但丁办一个"但丁纪念会"了，瞿世英提到的会议日期是在9月14号，遗憾的事，笔者查阅了"文学研究会"的有关资料和一些重要的民国报刊，以及9月14日周作人的日记，并没有相关会议的记载。而除了上述发表在报刊上的通信，在"文学研究会"会员的推动下，中国的《时事新报》，《东方杂志》，《妇女杂志》，《小说月报》等相继刊登了但丁逝世六百周年纪念的专号：

标题/作者	收录情况	时间
但丁的六百年纪念（郑振铎）	《学灯》	1921年8月3日

[13] 郑振铎，《但丁的六百年纪念》，《学灯》，1921 年 8 月 3 日, p. 1.

但底纪念： 祝但底去世六百年纪念（记者） 但底——诗人及其诗（胡愈之） 但底的政治思想（胡愈之） 但底《神曲》的梗概（惟志）	《东方杂志》，第18卷第15期	1921年8月10日
檀德六百年纪念 《神曲一脔》（钱稻孙 译诠）	《小说月报》，第12卷第9期	1921年9月
但丁六百年纪念（胡愈之） 但丁作品《新生》（瞿世英译）	《学灯》	1921年9月14日
但底与比德丽淑(附图) 作者：愈之（胡愈之）	妇女杂志，第7卷第10期	1921年10月

《学灯》是《时事新报》的副刊，因其传播新文化和新文学的重要意义而被称为民国四大副刊之一，1921年1月7日起由郑振铎担任主编，在《学灯》上发表但丁纪念相关的文章的瞿世英，胡愈之均是“文学研究会”的发起人；而《东方杂志》是一份关注时政热点的杂志，因此从但丁《神曲》的政治思想和但丁的文学意义这几个角度来纪念但丁；《妇女杂志》是一份弘扬传统女德，推行新式女性教育的报刊，面对的是女性读者，因此选择了介绍但丁和贝阿特丽齐的关系来纪念但丁；《小说月报》自从

1920年茅盾担任主编后进行了改革，成为翻译外国文学并推动新文学建设的重要阵地，因此《小说月报》刊登首个《神曲》汉译本的形式为中国读者介绍了但丁的《神曲》。

综上，笔者认为，1921年的但丁纪念活动的发起，还有另一层意义，它体现了中国现代知识分子的岗位意识，陈思和曾写道，

> 我所说的岗位具有两种含义。第一种含义是知识分子的谋生职业，即可以寄托知识分子理想的工作。譬如人文科学研究工作、教育工作、出版工作、文学艺术创造等等。在商品社会，任何工作都摆不脱谋生的意义，这毋庸讳言。知识分子的岗位之所以不同于一般工作，是因为它本身寄寓了人文理想。前文说过，'五四'仅仅为知识分子建立了一个道义的传统，七十多年来薪尽火传，至今未熄。尽管它并不包含实质性的内容，但在当代知识分子身上仍然弥足珍贵。道德信念与人格力量，永远是知识分子必须维护的精神传统，这不是抽象的东西，而是融化于普普通通的工作岗位之中。[14]

沈雁冰、郑振铎、胡愈之、瞿世英等不仅是现代文学著名的作家、翻译家，同时也是报刊杂志社的编辑，作为知识分子，他们翻译外国文学，改良中国文学，建设新文学，《小说月报》、《学灯》、《东方杂志》等不仅是他们宣传新文化和新文化的重要阵地，也体现了他们坚守人文理想，在出版工作中树立"岗位"意识，知行合一，影响深远。

---

[14] 陈思和，《试论知识分子在现代社会转型期的三种价值取向》，《脚步集》，上海，复旦大学出版社，2010，p. 132.

2.《神曲》汉译本的首位译者：钱稻孙

上述部分回顾了1921年“但丁逝世六百年纪念”活动的兴起，接下来将分析作为这次纪念活动中最为重要的部分之一——《神曲》汉译本的首位译者钱稻孙。

钱稻孙（1887-1966），浙江吴兴人，翻译家，学者，译有《神曲一脔》，《东亚乐器考》，《万叶集精选》等。出生于书香世家，国学功底扎实，早年留学日本和意大利的经历使他习得了数门外语，并且对西方艺术和文化史颇有研究。钱稻孙一生译作丰富，日本汉学家吉川幸次郎曾评价道，“先生兼备中国、日本和西洋三方面的教养”。[15]钱稻孙的父亲钱恂（1853-1927）晚清时期曾任驻日本督学，1900年-1902年与孙中山，梁启超、章太炎等进步人士相识，1907年调往荷兰担任驻外公使，1908年6月调往意大利。钱恂不仅是一名政治家，也是一位学者，长期致力于对国学古籍的整理。钱稻孙的母亲单士厘（1858-1945）是近代知名的女作家，著有《癸卯旅行记》（1903），《归潜记》（1910），《受兹室诗稿》等多部游记和诗集。近年来，中国，中国台湾，日本，意大利等地对单士厘的研究出现了一批重要的成果，研究的角度也多样化，分别从单士厘的游记、单士厘的教育观以及作为近代女性启蒙者的形象的研究。钱稻孙的叔侄钱玄同（1887-1939）也是中国现代著名的文字学家，新文化运动的先驱者之一。

---

[15] 钱稻孙译，文洁若编，曾维德辑 《万叶集选》，上海书店出版社，2019, p. 493.

钱稻孙早年曾留学日本，在日本完成了中学和高中的学业，而关于钱稻孙的留学欧洲的经历，钱稻孙的父亲钱恂在《谢荫子疏》中写道，"臣子钱稻孙年逾二十，曾自备资斧留学日本，由小学而中学，已完全毕业。现随侍在意，肄业意国国家大学。虽年例之已符，实学业之未竟除。俟大学毕业，再令赴部报道"。[16]可见，钱恂在上奏的时候，钱稻孙已经就读于罗马国家大学，[17]钱恂本来希望能等到钱稻孙大学毕业后，再去教育部报道，可是1909年，钱恂因故被调回国内，提前结束了担任意大利公使的职务，因此钱稻孙的学业也就没有再继续了。在1921年钱恂编纂的《吴兴钱氏家乘》中，钱恂补充道："（光绪）三十四年（1908年）调充出使意国大臣，赏二等第一宝星，不以贿进见嫉政府，宣统元年（1909年）开缺，另简告病不出，以元年恩诏荫一子（指钱稻孙）并加四级循例请二代一品封典"。[18]

---

[16] 钱恂，《二二五五疏》影印版，近代中国史料从刊，台湾：文海出版社，1970，pp. 79-80.

[17] 关于钱恂提到的"意国国家大学"，1908 年至 1910 年期间，位于罗马的国立大学，如罗马大学，罗马国立美术学院，钱稻孙曾经的学生，杨联升认为钱稻孙毕业于罗马大学，1942 年日本在华编著的《中国绅士录》也将钱稻孙的履历写为"卒业于罗马大学"，遗憾的是目前没有发现钱稻孙本人对具体就读大学的信息的描述，笔者已经向罗马大学档案馆提出查阅申请，但因罗马大学的档案馆目前依然处于整理状态无法开放，等日后档案馆正式开放，经过查阅方能再下定论。

[18] 钱恂，《吴兴钱氏家乘》，浙江湖州，1921 年，p. 7, 扫描自北京，国家图书馆档案馆。关于钱恂的研究和生平资料，参见日本学者高木理久夫（たかぎ・りくお）的《钱恂年谱》和《自由闊達！–清国末期の外交家銭恂》。

1909年年的年底钱恂携他的夫人单士厘和其子钱稻孙等众人回国后，暂住在其故乡浙江湖州，因钱恂德高望重而被任命为湖州中学的代理校长，钱恂重视教育的作用，在意大利担任公使期间就关注意大利宪法和议会制度，并且给当时的清朝政府建言献策。而据茅盾回忆当时钱恂被任命为代理校长时，时任校长沈谱琴介绍道；“这位钱念劬先生，是湖州的最有名望的人。钱先生曾在日本，俄国，法国，意大利，荷兰等国做外交官，通晓世界大势，学贯中西”。[19]据茅盾回忆，钱恂担任代理校长后，负责管理日常教务，钱恂的弟弟钱玄同教授国文课程。钱恂的长子钱稻孙负责教授英文课程，茅盾对钱稻孙的印象是“他（指钱稻孙）先教发音，从英文二十六个字母开始，在黑板上画了人体口腔的横剖面，发某音时，舌头在口腔内的位置。这真使大家感到十分新鲜。这位小钱先生又看了我们所作的造句练习，他认为英文教师只是发音发准确，造句练习该改的，他都改得不错，而且英文读本《泰西三十轶事》也是公认的一本好书。我觉得这位小钱先生态度公正，而是英文教师太要面子”。[20]

钱恂不仅是一位有着开阔视野的外交官，也是一位名满江浙的国学大师。此外，钱恂对宗教的态度也是开明而包容的，在钱恂的《二二五五疏》中的《中国旧教情形疏》有提到，

> 奏为西教传入中国，旧派根底尤深，亟应确实调查，默施抚驭。内以安民，外以睦邻，恭折仰祈圣鉴事。窃维西教流入

---

[19] 茅盾，《茅盾全集第 34 卷 回忆录》，北京：人民文学出版社，1997，pp. 85-87.

[20] 茅盾，《茅盾全集第 34 卷回忆录》，北京：人民文学出版社，1997，p. 86.

> 中国，始于唐代，有碑可证。前明正德以后，教分新旧，斗争百年，酿成三十年大战，至顺治初年始定。当斗争剧烈时，旧派有会名耶稣乙脱者，自揣西方势力不振，改辙而东，而中国西教从此遂盛。明臣徐光启，即此会中人也。乾隆以后，新派接踵而来。就今日统计上言之，犹新少而旧多。中国俗称天主教者，即旧教；俗称耶稣教者，即信教也。
>
> [……]
>
> 臣于光绪二十四年仰蒙德宗景皇帝特旨召见时，垂询教务甚详追忆圣训"教案我最担心"一语，臣久欲于教务上谋所裨益，以上慰先帝在天之灵；奉使意邦，又旧教根本之地，虽为时仅及一岁，敢不竭诚谋和民，教方法？
>
> 臣愚以为宜先于畿疆调查入手，先作一模范，然后推行于各省。选择明于教学、明于外交之官员，与各区教长联络往来，务悉其情状，以闻于朝，以布于世。俾外人知我中国既非排斥教人，亦非藐视教务，庶几民、教意见消融较易，而不至因教案酿成国际交涉，实中国莫大之不幸。如蒙采择，请旨先饬直隶省详细调查，以为外省先导，臣不胜惶感盼切值至。所有拟请先查旧教情形缘由，恭折上陈。[21]

1923 年 4 月，北京历史博物馆因追回一副极其珍贵的《万国坤舆图》而举办了著名意大利传教士利玛窦（Matteo Ricci 1552-1610）的文物展，当时的主办方向钱恂请求借阅钱恂私藏的利玛

---

[21] 钱恂，《二二五五疏》影印版，近代中国史料从刊，台湾：文海出版社，1970，pp. 153-157.

窦的肖像，与万国坤舆图共同展出，“以引起参观人兴趣，且寓表扬前贤之意，钱君已函复照办”。[22]

钱稻孙1912年进入民国教育部工作，一直到1927年正式被清华大学外国语学院聘为日语系讲师，在这期间，钱稻孙不仅翻译了《神曲》的前三歌（1921），还有一些美术史和思想著作的翻译，那么，钱稻孙是如何走上翻译的道路的呢？笔者通过查阅『「漢奸」と呼ばれた男ー「万葉集」を訳した銭稲孫の生涯』（邹双双著，東京：東方書店、2014年4月）一书中的钱稻孙作品年表，推断出钱稻孙最早的翻译作品发表在由梁启超主编的《改造》杂志（1920）上。梁启超作为近代最具影响力的知识分子之一，1902年创办《清议报》，介绍了意大利的文化和《意大利建国三杰传》，梁启超也是最早将但丁介绍到国内的学者，1918年，梁启超和“文学研究会”发起人之一的蒋百里（1882-1938），中国近代政治家、哲学家张君劢（1887-1969），中国近代地质学家、社会活动家丁文江（1887-1936）等人一起出访欧洲，先后到访了巴黎，米兰，罗马，那不勒斯等城市[23]，其中，蒋百里回国后，1921年将欧洲考察的结果写成了一本《欧洲文艺复兴》，这也是中国最早的文艺复兴研究专著之一，间接推动了文艺复兴在中国的研究，而文艺复兴正是发源于意大利。而1920年梁启超回国后，在商务印书馆总经理著名出版家张元济的支持下，梁启超在上海主办《改造》，在这份《改造》上，钱稻

---

[22] 《历史博物馆展览三百年前之古地图》，1923 年 4 月 14 日，时事新报，p. 2。

[23] 关于 1919 年梁启超的意大利之行，目前尚未发现学界有相关研究，笔者会另外撰文研究这段经历，梁启超在意大利的行程资料见《梁启超全集，家书卷》和丁文江等合编的《梁启超年谱》。

孙陆续翻译了托马斯·莫尔的(1478-1535)《乌托邦》（Utopia），由日语转译和 Mary Innes 的《西洋画派》（Schools of Painting）等作品。

根据目前学界的研究，意大利教育家蒙台梭利（Maria Montessori，1870-1952）是1913年正式传入中国的[24]，而且钱稻孙发表于1913年的一篇题为《芒德梭利之学校》的文章，不仅是最早介绍蒙台梭利教育法的文章之一，其他同时期的文章相比，钱稻孙使用了原始的意大利语的资料，尤其是在一些概念和名词的介绍上，如"儿童之家"（Casa dei Bambini），"学校"（scuola），"手"（mano）[25]曾经在教育部与钱稻孙共事过的周作人后来也回忆说，"近来意大利的蒙德梭利女士又发表了她的教育法，最初介绍的仿佛记得是钱稻孙先生，揭载在教育部月刊上面"。[26]

钱稻孙不仅是第一个向中国介绍蒙台梭利的翻译家，他对《乌托邦》的译介同样具有里程碑的意义。关于连载在《改造》上的《乌托邦丛谈》，中国学者高放认为这是目前中国期刊中最早发表的莫尔著《乌托邦》节译本，高放认为，"全文采用当时刚开始流行的白话文形式摘译了《乌托邦》一书的要点，把乌托邦社会分为地理、政治、职业、家族、经济、教育、法律等7个部分加以介绍，约7500字。译文通俗流畅，把乌托邦中各级行政

---

[24] 时松，《蒙台梭利教育思想与方法在近代中国》，教育科学，2015 年 4 月第 32 卷第 2 期，pp. 92-96.

[25] 钱稻孙，《芒德梭利之学校》，《教育部编纂处月刊》第 10 期，1913 年 11 月，附录 pp. 1-24.

[26] 周作人，《蒙氏教育法》序，《语丝》，1927 年第 154 期，10 月 22 日，p. 281.

长官的职称译为村长、郡长和管辖全县的知事，这样便于中国读者读懂。莫尔著《乌托邦》1920年第一次基本上被译成中文发表后，中国人对其描绘的理想社会有了较为全面而具体的了解”。[27]

而钱稻孙第一次在文章中提到但丁，是在1920年10月的《铜器时代——本志表装图案的解说批评》这篇文章上，“他[指法国著名雕塑家罗丹，Auguste Rodin, 1840-1917]的雕刻所体现的是现代的精神，就是取材于檀德（Alighieri Dante）诗中的‘地狱门’（La Porte de l'Enfer）诸作，亦不是抄袭传习思想的，都是确切表现现代思想的”。[28]

由此可见，钱稻孙第一次提到但丁，是通过介绍法国著名雕塑家罗丹的作品，那么，钱稻孙是怎样对雕塑美术等艺术产生兴趣的呢？钱稻孙的叔侄，钱玄同在其日记里写到，1907年4月7日：

“又至稻（钱稻孙）处，与同至博览会第一会场观览。先至第一号馆看教育品。余最爱其中各处语言表及世界大事横列古今表数种。又游美术馆，稻所爱者，而予丝毫不懂。其他蔬菜馆、家畜馆等皆走过。傍晚小餐而归，与（于）稻处谈天道之无常，人生之易迈，不禁悲从中来。是晚宿稻处”。[29]由此可见，在钱稻孙1907年还在日本上中学时，他就已经对西方艺术产生了浓厚的兴趣。

---

[27] 高放，《乌托邦》在中国的百年传播——关于翻译史及其版本的学术考察，中国社会科学，2017 年第 5 期。

[28] 钱稻孙，铜器时代——本志表装图案的解说批评，《改造》第 3 卷第 1 号，1920 年 10 月，p. 3.。

[29] 钱玄同，《钱玄同日记整理本》（上），北京：北京大学出版社，2014，p. 92.

而在《钱稻孙先生访问记》一文中，钱稻孙在回忆和鲁迅共事的经历时提到

"我在壬子年（1912）四月来京，他们都早已在北京，许季茀（许寿裳）来得早。我原在杭州工作，蔡元培先生打电报邀我来，我很高兴。过去在日本的时候，我就认识许季茀、鲁迅他们，但不太接近。来北京以后没有别的熟人，所以与他们就接近多了。当时鲁迅、许季茀他们对哲学已经有研究，我自己是知识很少的，在西欧是学习美术的，[30]所以对他们很佩服。我和蔡先生（蔡元培）是在德国就认识的。董恂士是我的姐夫"。[31]

此外，钱稻孙还提到自己在大学任教的课程："在会议上也曾讨论过美育；可谁也不懂美育究竟该怎么办，所以就删除了。当时我和鲁迅都很惋惜。那时候人都不懂什么是美育。例如：我当时在女师教美术，拿出希腊的裸体雕像雕刻的画片给同学们看，同学们都不敢抬头，学校知道了，都认为这是不对的，反对这样作"。[32]

综上，出生于书香世家的钱稻孙，国学功底扎实，早年留学日本和意大利的经历使他习得了数门外语，并且对西方艺术和文化史颇有研究，其中既有家庭的影响也有个人的兴趣，留学海外

---

[30] 笔者根据钱稻孙的回忆录提供的信息，查阅了罗马国立美术学院档案馆内 1908 年至 1910 年所有的学籍资料和成绩单，遗憾的是，未能发现钱稻孙的注册信息。

[31] 北京鲁迅博物馆，《钱稻孙访问记》，《鲁迅研究资料》，天津：天津人民出版社，1980，p. 199.

[32] 北京鲁迅博物馆，《钱稻孙访问记》，《鲁迅研究资料》，天津：天津人民出版社，1980，p. 212.

使得他得以充分接触异域文化，包括阅读《神曲》的原文。钱稻孙在新文化运动期间兼任北京大学、北京女子师大等高校的讲师，传道授业，并以学者的身份参与翻译工作，其中，首个《神曲》的汉译本《神曲一脔》便是一部学者型翻译的典范。

3.《神曲一脔》译文分析

1902 年，中国近代思想家梁启超在《意大利建国三杰传》中首次提到但丁，“初意大利当十八世纪以前，已有哲理家、文学家但丁、麦耶俾尔[即马基雅维利]、荷士哥[即福斯科洛]等，微言永叹，大声疾呼，以革新匡复之义导其国民”。此后，Dante 的汉译名“但丁”逐渐被近代中国接受并延用至今。同年，日本作家森鸥外翻译的丹麦著名童话作家安徒生的《即兴诗人》（1892-1901 年分篇连载）由春陽堂出版，森鸥外的译文 “神曲、吾友なる貴公子”是首次将但丁的 *Divina Commedia*（字面意思为“神圣的喜剧”）译成《神曲》，并被之后的知识分子和作家所采用。

1921 年，钱稻孙译出了《神曲》前三曲，由于整部《神曲》共有一百曲（含开宗明义的序曲），因此钱稻孙将译文的标题取为《神曲一脔》，一方面，‘脔’，本意为一块肉，《淮南子·说林训》言“尝一脔肉,而知一镬之味。”另一方面，根据钱钟书对中国传统“译”的考证，他在《林纾的翻译》一文中引用许慎的《说文解字》：“‘囮’字，译也。从口，‘化’声，‘译’、‘诱’、‘媒’、‘讹’、‘化’这些一脉相通、彼此呼应的意义，把翻译能起的作用（“诱”）、难于避免的毛病

（“讹”）、所向往的最高境界（“化”），仿佛一一透示出来了”。[33]

钱稻孙的《神曲一脔》不仅是首个中国境内的《神曲》汉译,[34]在 1921 年中国的纪念“但丁逝世六百周年”活动中，有着深厚的国学功底的钱稻孙，对上古音韵和诗词歌赋掌握的炉火纯青，通过运用中国古代典籍中的精华来再现《神曲》诗句中的意象；而他对处理但丁的史诗章句的为求“信达雅”而苦心孤诣所做的翻译实践，也“诱使”后辈学人走上了但丁研究与翻译的道路。

先看序言，钱稻孙在《神曲一脔》的序言中写道，

> 十四年前，予随侍父母游意大利，每出必猎涉其故事神话丛谈，承其欢，其时即读《神曲》原文，归国后尝为试译其起首三曲，初译但欲达其意，不愿辞藻韵调，惟于神话传说则任意诠注，曼衍孳乳，不自范围，仍纵谈娱亲之志。近年屑屑于米盐久置不续矣。今年适檀德六百周年而予亦方人生半路偶理旧稿，又改其第一三两曲为韵译并原文译第二曲而为此篇。

---

33 钱钟书，《七缀集》，三联书店，2002，p. 77.

34 根据意大利汉学家白佐良（Giuliano Bertuccioli）的考证，目前最早的《神曲》汉译是 1911 年驻意大利公使吴宗濂译述的《神曲・天国篇》第 12 歌的若干节，落款为“清国驻意使者吴宗濂译述编韵”，收录于 *La Fortuna di Dante Fuori d'Italia, Firenze*, 1912, 原稿现藏于 Marco Besso 图书馆。Cfr. *L'Opera di Dante del Mondo. Edizioni e traduzioni nel Novecento*. a cura di Enzo Esposito, Longo Editore, Ravenna 1992, p. 272.

> 神曲，La Divina Commedia 意大利人檀德 Dante Alighieri 所作三部曲也。作者生于景纪一六二五年即宋咸淳元年，卒于一三二一年即元至治元年。箸作之传者，凡五。此最杰构。所叙为周巡地狱净界天堂所见。镕希腊罗马神话与景教传说于一炉，以讽刺中世纪人物史事，又隐寓本人半生经历。一时彼中思想学术，胥可就见，尔时欧罗巴各国咸崇腊丁文，几忘各有文。意大利虽直传腊丁之统，而语言已颇变迁。作者始引当世之言入文。实开国文学之先导。无怪彼士之推崇此书也。迻译既多。疏释者考证者每多精密之编，而我中国则未之闻也。今试为绎译其词意，诠注其神话传说，以纵谈乐，非敢矜箸撰也。
>
> 此地狱 Inferno。第一部也。余二部，各三十三曲，惟第一部多一曲。即此引端之曲也。虽亦附隶地狱，实则未入狱门。但纪其述其迷入幽林之后。将登光明之山麓。而遇一豹一狮一牝狼梗塞径途。方欲折回幽林。复欲折回幽林。复逢古诗人维琪尔，劝其历游三界。遂从之而去。原书以三句为一韵，前后之韵，互相参错。第一三两句叶第一韵，第二四六三句叶第二韵。第五七九叶第三韵。如是积百数十句为一曲，都凡百曲。为例一贯。兹译此曲，即放其用韵之法，从段说十七部古音。而仍别四声。注译则汇录于曲文之后。[35]

《神曲》原文的韵脚为 aba, bcb, cdc…… 的结构，一韵到底，每三行为一小节，第一行与第三行押韵，第二行与上一小节的最后一行，后一小节的第一行押韵，为了还原《神曲》的史诗

---

[35] 但丁著，钱稻孙译，《神曲一脔》，《小说月报》第 12 卷第 9 期，1921，p. 2.

章句独特的用韵，钱稻孙在导言中提到"放其用韵之法，从段说十七部古音，[36]那么，钱稻孙是如何做到呢，现以钱译本第一曲为例，见下表。

《神曲》原文用韵 (Terzina，*Inferno,* Canto I)	译文《神曲一脔》用韵（段玉裁《古韵十七部》）	韵别（注：通韵即韵部元音相同并且可以相互对转；合韵即原则上韵部读音相近，或主要元音相同而韵尾不同，或韵尾相同而主要元音不同。"合韵是很自然的诗歌形式，讲古韵的学者从来不排除合韵"。参见王力著《诗经韵读·楚辞韵读》，中华书局，页 36-40；张郑尚芳《上古音系》等著作）
ita, ita	路（第五部，鱼部），誤（第五部，鱼部）	通韵
ura, ura, ura	林（第七部，侵部），禁（从林声）,心（第七部，侵部）	通韵

[36] 注：即清代著名文字学家段玉裁的《六合音均表》。

orte, orte, orte	烈（第十五部，月部）擇（第五部，铎部）歷（第十六，锡部）	月铎通韵，铎锡合韵
vai, vai, vai	諮（第十五部，脂部）懷（第十五部，微部）馗（第三部，幽部）	脂微通韵，微幽合韵
unto, unto, unto	覺（三部，覺部）足（三部，屋部）束（三部，屋部）	覺屋合韵
alle, alle, alle	邊（十二部，元部）肩（十四，元部）先（十三，文部）	元文通韵
eta, eta, eta	布（五部，鱼部）懼（五部，鱼部）苦（五部，鱼部）	通韵
ata, ata, ata	殃（第十部，陽部）遑（第十部，陽部）茫（第十部，陽部）	通韵
iva, iva, via	陸（第三部，覺部）伏（第一部，职部）孰（第三部，覺部）	职覺通韵

asso, asso, asso	途（第五部，鱼部） 痛（第五部，鱼部） 穌（第五部，鱼部）	通韵
erta, erta, erta	步（第五部，鱼部） 踞（第五部，鱼部） 錯（第五部，铎部）	鱼铎通韵
olto, olto, olto	儇（第十四部，元部）遷（第十四部，元部）旋（第十四部，元部）	通韵
ino, ino, ino	往（第十部，陽部） 爽（第十部，陽部） 上（第十部，陽部）	通韵
elle, elle, elle	升（第六部，蒸部） 騰（第六部，蒸部） 烝（第六部，蒸部）	通韵
ione, ione, ione	望（第十部，陽部） 蕩（第十部，陽部） 障（第十部，陽部）	通韵
esse, esse, esse	惶（第十部，陽部） 狂（第十部，陽部） 張（第十部，陽部）	通韵

ame, ame, ame	劇（第五部，铎部）瘠（十六部，锡部）厄（十六部，锡部）	铎锡合韵
ezza, ezza, ezza	藏（第十部，陽部）惕（十六部，锡部）亡（第十部，陽部）	陽锡通韵
ista, ista, ista	畏（第十五部，微部）遂（第十五部，脂部）淚（十五部，微部）	微脂通韵
ace, ace, ace	為（第十七部，歌部）斯（第十六部，支部）涯（第十六部，支部）	歌支合韵
oco, oco, oco	迫（第五部，铎部）澤（第五部，铎部）寂（第三部，覺部）	铎覺合韵
erto, erto, erto	予（第五部，鱼部）區（第四部，侯部）居（第五部，鱼部）	鱼侯通韵
ui, ui, ui	諰（第一部，之部）士（第一部，之部）裏（第一部，之部）	通韵

ardi, ardi, ardi	提（第十六部，支部）遲（十五部，脂部）乖（十六部，微部）	支脂通韵，脂微通韵
usto, usto, usto	督（第三部，覺部）篤（第三部，覺部）祿（第三部，屋部）	覺屋合韵
ia, ia, ia	遷（第十四部，元部）冤（第十四部，元部）頒（十三部，元部）	通韵
onte, onte, onte	嶽（第三部，覺部）澳（第三部，覺部）促（第三部，屋部）	覺屋合韵
ume, ume, ume	湯（第十部，陽部）光（第十部，陽部）章（第十部，陽部）	通韵
ore, ore, ore	愛（第十五部，脂部）誌（第一部，之部）賚（第一部，之部）	脂之合韵
olsi, olsi, olsi	修（第三部，幽部）由（第三部，幽部）恂（第三部，幽部）	通韵

aggio, aggio, aggio	慧（第十五部，质部）詣（第十五部，脂部）遰（第十五部，质部）	质脂合韵
ide, ide, ide	安（第十四部，元部）潸（第十四部，元部）闌（第十四部，元部）	通韵
ia, ia, ia	渡（第五部，铎部）忤（第五部，鱼部）怒（第五部，鱼部）	铎鱼通韵
oglia, oglia, oglia	窮（第九部，冬部）宗（第九部，冬部）兇（第九部，东部）	冬东通韵
tro, tro, tro	蔓（第十四部，元部）豢（第十四部，元部）間（第十四部，元部）	通韵
ute, ute, ute	求（第一部，之部）庥（从休，第三部，幽部）修（第三部，幽部）	之幽合韵

illa, illa, illa	毒（第三部，覺部） 逐（第三部，覺部） 促（第三部，屋部）	覺屋合韵
erno, erno, erno	都（第五部，鱼部） 圖（第五部，鱼部） 墟（第五部，鱼部）	通韵
ida, ida, ida	導（第三部，幽部） 咷（第二部，宵部） 禱（第三部）	幽宵合韵
enti, enti, enti	怊（第二部，宵部） 遙（第二部，宵部） 曹（第三部，幽部）	宵幽合韵
ire, ire, ire	遲（第十五部，脂部）邁（第十五部，质部）退（第十五部，微部）	脂质合韵，质微合韵
egna, egna, egna	招（第二部，宵部） 霄（第二部，宵部） 郊（第二部，宵部）	通韵
egge, egge, egge	奉（第九部，东部） 拱（第九部，东部） 寵（第九部，东部）	通韵

etro, etro	宫（第九部，冬部），從（第九部，东部）	冬东通韵

段玉裁曾言道，“古音韵至谐”，钱稻孙以上古音韵对应《神曲》的三韵体，同时也体现了古汉语词汇丰富的表现力。在解决了韵脚的问题以后，钱稻孙还面临着一个更加棘手的问题，即如何处理《神曲》诗歌中的节奏问题，如何译《神曲》将影响到读者如何读《神曲》，译成散文和译成诗歌是截然不同的，节奏使得诗歌具有音乐性，根据俄国形式主义理论对于诗歌节奏观点，

> 散文语言里的词序要求语调，而这正是诗歌语言的节奏结构所不能接受的。因此，“用散文的”读法来读诗歌，就会破坏节奏结构。人们在读诗歌时，感觉到有散文句法的常见形式，并且不考虑这些形式的节奏性，试图像在读散文时一样发音；这样的读法就带有一种散文的意义，而失去其诗歌的意义。诗句不仅遵循句法的规律，而且也遵循节奏句法的规律，也就是说遵循使它的节奏要求规律得到充实丰富的句法。在诗歌中，主要的词组是诗句。在诗句中，词组按照散文句法的规律组合起来。同时存在两种对相同的词起作用的规律，这是诗歌语言的突出特点。诗句表现出的的是词的组合的结果，这既是节奏的组合，同时也是句法的组合。[37]

---

[37] [法]茨维坦·托多罗夫编选，蔡鸿滨译，《俄苏形式主义文论选》，中国社会科学出版社，1989，p. 126.

为了解决上述问题，钱稻孙尝试运用“骚体”来翻译《神曲》，“骚体”是一种中国古老的文体形式，是指以《楚辞》中的离骚，九章等为范式的文体，主要特点是以六言为主，以带有“兮”字等虚词为基本特征，汇集了南方楚地的民歌，尤其是对花草的歌咏，想象瑰丽，语言富有表现力。近代以来，王韬，陈独秀，鲁迅，胡适都曾采用骚体来翻译外来诗歌，李荣芳也曾采用“骚体”翻译《圣经》中的《哀歌》。[38]

为了更全面地反映钱稻孙翻译《神曲》的思索与尝试，本文拟从译诗的形式上（节奏，建行），来分析钱稻孙如何处理译诗的节奏；以及如何巧妙地利用中国古代典籍中的精华来再现《神曲》诗句中的意象，对《神曲一脔》第一曲的译文作具体的文本分析。[39]

---

[38] 近年来研究近代文言译诗的成果，可参考：潘建伟，《中国现代旧体译诗研究》，三联书店，2017；王东风，《以平仄代抑扬 找回遗落的音美：英诗汉译声律对策研究》，《外国语》，2019（01）；宋声泉，《文言翻译与“五四”新体白话的生成》，《文学评论》，2019（02）；第 42 卷第 1 期；姜筠，《试论“五四”时期的文言古体诗译诗——以〈学衡〉的英诗汉译为例》，《外语研究》，2021（01），第 187 期。

[39] 参考的版本有：

中译本

《神曲一脔》，钱稻孙译，1921

《神曲》，《地狱篇》，王维克译，1939

《神曲》，《地狱篇》，朱维基译，1954

《神曲》，《地狱篇》，田德望译，1990

《神曲》，《地狱篇》，黄国彬译，2009

日译本：

《诗圣但丁》，上田敏译述，1901，金港堂出版社行

1. 原诗：Nel /mez/zo /del/ cam/min/ di/ no/stra vi/ta[40]
译诗：方 /吾生 /之 /半路，
从形式上看，原诗共 11 个音节，抑扬格五音步，译诗为六言骚体，虽然在音节上译诗少于原诗，但对照原诗我们会发现，译者是严格对照意义为分组作为停顿，来追随原诗的节奏。

译诗	原诗
方	Nel
吾生	nostra vita
之	di

《神曲》，《地狱》，山川丙三郎译，1914，警醒社第一版；2002，岩波书店修订版第四版
《神曲》，《地狱》，中山昌树译，1917，洛阳堂第一版
意大利语本：Edward Moore 的 1894，1904 版定本（Edward Moore，1835-1916，是近代英国著名的但丁的研究专家，英国但丁研究学会的发起者，其中 1904 版为日译本山川丙三郎和中山昌树翻译对照的底本，钱稻孙也在《神曲一脔》的注释中提到过 Edward Moore 的但丁研究，不过，钱稻孙并没有采用 Edward Moore 的版本，关于钱稻孙的底本，笔者通过互联网等渠道查阅了众多《神曲》版本，根据钱稻孙的注释对照，最接近的属于 1848 年至 1862 年之间的版本，推测钱稻孙使用的底本可能是 1908-1909 年他在意大利留学期间购买的纸质本，有待进一步考证）；
1975 年，La Nuova Italia 出版社 Natalino Sapegno 的注本；
2010 年，Le Monnier 出版社 Umberto Bosco 和 Giovanni Reggio 注本；
2016 年 Mondadori 出版社，Anna Maria Chiavacci Leonardi 注本。
[40] 注：《神曲》的每句诗行是严格按照 11 音节写就的，由于篇幅所限，下列仅列出原诗和译诗，不再划分具体的音节和音步。

半路	mezzo del cammin

在音调上，原诗的重音落在全诗第十个音节即倒数第二个音节‘vi’上，译诗如果按传统平仄的读法，分为三个音步，平平平平仄仄，与原诗基本一致，即抑扬格。

再看意象的翻译，钱稻孙采用了中国读者熟悉的文化语境中的两个词“吾生”（《庄子·养生主》：“吾生也有涯，而知也无涯，以有涯随无涯，殆已”。晋陶潜 《归去来兮辞》：“善万物之得时，感吾生之行休”）和“半路”（刘义庆 《世说新语·任诞》：“孙承公狂士，每至一处，赏翫累日，或回至半路却返”唐韩愈《雨中寄张籍》诗：“放朝还不报，半路蹋泥归”）来对应原诗，在此基础上，钱稻孙还在译文后加入了大量的背景知识的注释，以方便读者了解原文的含义。

2. Mi ritrovai per una selva oscura,
恍余處 /乎 /幽林，

恍余处	mi **ri**trovai
乎	per
幽林	una selva oscura

译者是严格对照意义为分组作为停顿，来追随原诗的节奏。译者采用状语前置（“恍”）来强调动作的突然。此处的“幽林”意象，译者采用的直译，在译后注中详细解释了幽林的象征意义。

3. Ché la diritta via era smarrita.
失正軌而迷誤。

失	era smarrita
正轨	la diritta via
而迷误	Chè

根据但丁研究专家的解释，诗人意识到自己偏离了正道，也意识到了自己的道路。[41]因此，译者采用“而迷误”来翻译原诗中的指示代词 “Chè”，贴近原文，并且解决了如何在翻译外来诗歌语言中的代词的问题。

4. E quanto a dir qual era è cosa dura,
道其况兮不可禁

道	dir
其况	qual era
兮	E quanto
不可禁	è cosa dura

原诗直译为“要说那是怎样的幽林是多么困难的事啊！”，此处译者采用的意译，并且一个“况”字准确的对应了原诗中的代词“qual”，指代幽林的状貌。

[41] Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, con pagine critiche, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio. Le Monnier 2010, p. 7.

5. Questa selva selvaggia ed aspra e forte
林荒蠻以慘烈

林	Questa selva
荒蛮	selvaggia
以	ed
慘烈	aspra e forte

原诗中的 selva 和 selvaggia 的组合是一种特殊的用法，结合两个发音相同或相近的词，符合中世纪的修辞风格[42]而译者对应的采用读音的相近（近韵通押）的汉语组合"荒""蛮"来修饰"林"。
"慘"和"烈"——对应原文，组合在一起成了一个词组，"慘烈"一词更强调寒冷，气候寒冷或景象凄凉。（张衡《西京赋》："於是孟冬作阴，寒风肃杀，雨雪飘飘，冰霜慘烈"）。

6. Che nel pensier rinnova la paura!
言念及之復怖心！

言念	nel pensier
及之	Nostra vita
复	**ri**nnova
怖心	ri**nnova** la paura

[42] Ibid., p. 8.

“言念及之”，译者化用了《诗・秦风・小戎》中的：“言念君子，温其如玉”。
在翻译原诗中表示“再一次、重新”这一类的动词时，译者经常使用“复”字的使用使得译文更加精炼，下面还会经常看到这种做法。

7. Tanto è amara, che poco è più morte:
戚其苦兮死何擇:

戚其苦	tanto è amara
兮	，(pausa)
死	morte
何择	poco è più

面对原诗中起首的代词“tanto”的翻译，译者选择了“戚”和“苦”两个词意相近程度不一的字来对应。
“死何择”译者化用了《孟子》的《梁惠王章句・上》其无罪而就死地，则牛羊何择焉？”

8. Ma per trattar del ben ch’i’ vi trovai,
惟獲益之足諮，

惟	Ma
獲益	ben ch’i vi trovai
之	del
足諮	per trattar

译者是严格对照意义为分组作为停顿，来追随原诗的节奏。

9. Dirò dell'altre cose, ch'io' v'ho scorte.
願覼縷其所歷。

願覼縷	d**irò** dell'altre cose
其	,
所歷	ch'io v'ho scorte

"願"准确地对应了原诗的 dirò(将要说)。
"覼縷"一词译者化用了《古文苑·王延壽<王孫賦>》："忽踴逸而輕迅，羌難得而覼縷。"謂詳述。也指事情的原委。

10. I' non so ben ridir com'io' v'entrai,
奚自入兮不復懷；

奚	Come
自入	io v'entrai
兮	I'non
不**復**懷	so ben **ri**dir

译者采用文言疑问代词"奚"来对应原诗的"Come"（如何）。
"复"字的使用使得译文更加精炼。

11. Tant'era pien di sonno in su quel punto
余夢寐而未覺，

余	Tant'
夢寐	era pien di sonno
而未覺，	in su quel punto

译者对照意义为分组作为停顿，来追随原诗的节奏。

12. Che la verace via abbandonai.
遂離棄夫真馗。

遂	Che
離棄（夫）	abbandonai
真馗。	la verace via

译者使用了语气助词“夫”，起到了调整译诗节奏的作用，传达了诗人对失去“真馗”（即正确的道路）的感慨的强烈语气。

13. Ma poi che fui al piè d'un colle giunto,
既來遇乎山足，

既	Ma poi
來遇（夫）	che fui al
山足	piè d'un colle giunto

译者使用了语气助词“夫”，起到了完善译诗语法结构的作用，连接前后的谓语和主语。

14. Là dove terminava quella valle,
極深谷之陲邊，

極	terminava
深谷	Là dove
之	quella
陲邊	valle

“陲邊”一词译者化用了《左传·成公十三年》中的“虔刘我邊陲”。和
《史记·律书》中的“连兵于邊陲”。

15. Che m'avea di paura il cor compunto,
怖吾心其久縛束，

怖吾	Che m'avea di paura
心	il cor
久縛束	compunto

原诗的时态颇为复杂，译者采用“久束缚”的状语来突出“怖”的效果。

16. Guardai in alto, e vidi le sue spalle
用仰望兮見山肩

用仰望	Guardai in alto
兮	,
見	e vidi
山肩	le sue spalle

译者将“向高处看”译成仰望，并且用语气词“兮”代替原文的停顿。山肩则是直译，译者在注释中有所详。

17. Vestite già de′ raggi del pianeta
美星光之既布，

美	(guardai in alto)
星光（之）	dei raggi del pianeta
既布	vestite già

美在这里动词，表示赞美，称赞，属于译者添加的成分，为后面的长句译文做了铺垫。

18. Che mena dritto altrui per ogni calle.
將紛塗之萬象兮正導夫路先，

将	Che
纷涂之万象(兮)	altrui…per ogni calle
正导夫路先	mena diritto (via)

（美星光）将（山肩）纷纷涂满，（美星光）正确地引导先前的（正确的）道路的万象，两句结合成为一个大长句。这种大长句的运用显示出壮丽的气势，也是骚体的文体优势

19. Allor fu la paura un poco queta,
始少釋余怖懼，

始	allor
少	un poco
释	fu queta
余	(io)
怖惧	la paura

译者对照意义为分组作为停顿，来追随原诗的节奏。

20. Che nel lago del cor m'era durata
潛心湖以為殃，

潜	(che) nel
心湖	lago del cor
以为	m'era
殃	durata

译者对照意义为分组作为停顿，来追随原诗的节奏。其中"心湖"这个意象虽然是直译，译者巧妙地用"潜"来对应原诗中的"nel"（即"在……面"的意思）。

21. La notte ch'i' passai con tanta pieta.
竟長夜兮予苦，

竟长夜（兮）	La notte
予苦	ch'i' passai con tanta pieta

译者采用骚体中最常见的语气助词“兮”强化了译文的语气。

22. E come quei che, con lena affannata,
譬彼喘息之未遑，

譬	(E) come
彼喘息（之）	con lena affannata
未惶	quei (tanta pieta)

译者对照意义为分组作为停顿，来追随原诗的节奏。

23. Uscito fuor del pelago alla riva,
方出海而登陸，

方出海	Uscito fuor del pelago
而登陆	alla riva

这是译者第二次用到“方”，上一次是进入幽林，这一次是形容诗人的内心像是出海登陆的状态，对照意义为分组作为停顿，来追随原诗的节奏。

24. Si volge all'acqua perigliosa, e guata,
輒反觀夫危波之茫；

輒反觀夫	Si volge
危波（之）	all'acqua perigliosa
茫茫	e guata

对照意义为分组作为停顿，来追随原诗的节奏。

25. Così l'animo mio, che ancor fuggiva,
余茲時兮怖猶伏，

余茲時	Così l'animo mio
兮	,
怖**猶**伏	che **ancor** fuggiva

译者在处理原诗中的代词如"così"（如此，这样）时，采用强调语气，突出正在进行的动作。

26. Si volse a retro a rimirar lo passo
亦臨睨夫故途，

（亦）臨睨（夫）	Si volse a retro a rimirar
故途	lo passo

"臨睨"出自《楚辭·離騷》："陟升皇之赫戲兮，忽臨睨夫舊鄉。

27. Che non lasciò giammai persona viva.
悼生還其有孰。

悼生還	persona viva.
其有孰	Che non lasciò giammai

28. Poi ch'ei posato un poco il corpo lasso,
畢休息兮予痡

畢休息（兮）	Poi ch'ei posato un poco
予痡	il corpo lasso

“予”，但丁自谓也。译者使用人称代词“予”，来自《楚辞》，“予，屈原自谓也”。[43]

29. Ripresi via per la piaggia diserta,
復倚陂以陟步，

復倚陂	**Ri**presi via
以	per
陟步	la piaggia diserta

30. Si che il piè fermo era sempre il più basso.
低下踐其側脛之既穌。

---

[43] 钱钟书，《管锥编》第二册 上，三联书店，2001，p. 334。

低下	(che) il piè fermo
踐其側脛	era sempre il più basso
既穌	Si

译者连续用了一些列动词，生动地还原了原诗的动作描写。

31. Ed ecco, quasi al cominciar dell'erta,
愕彼阪巔兮是踞，

愕彼阪巔	Ed ecco（dell'erta）
兮	,
是踞	quasi al cominciar dell'erta

面对一些复杂的词组组合，如原诗后半段直译为"差不多开始走到悬崖边"，译者直接译成"是踞"，精炼而传神。

32. Una lonza leggiera e presta molto,
一豹輕疾以儇儇，

一豹	Una lonza
輕疾	leggiera e presta
以儇儇	(leggiera e presta) molto

儇儇，既是拟声词，也有多重含义，带有奸,佞的贬义，见《楚辞·九章·惜诵》"忘儇媚以背众兮, 待明君其知之"又）

33. Che di pel macolato era coperta;
斑文皮其紛錯，

斑文	macolato
皮	(che) di pel
其紛錯	era coperta

34. E non mi si partia dinanzi al volto,
覿予面而不遷；

覿予	Mi dinanzi
面	al volto
而不遷	E non (mi) si partia

译者对照意义为分组作为停顿，来追随原诗的节奏。

35. Anzi impediva tanto il mio cammino,
阻塞予之所往，

阻塞	Anzi impediva (tanto)
予（之）所往	il mio cammino

36. ch'io fui per ritornar più volte volto.
余不自知踵之頻旋。

余不自知踵	ch'io fui per ritornar
（之）頻旋	più volte volto

"频旋"一词，译者在注释中提到使用该词是为了凑韵。

37. Tempo era dal principio del mattino,
屬晨光之昧爽；

屬晨光	Tempo era…del mattino
（之）昧爽	**dal principio** (del mattino)

"昧爽"，拂晓，黎明。出自《书・牧誓》："时甲子昧爽，王朝至于商郊牧野"。《孔子家语・五仪》："昧爽夙兴，正其衣冠"。
译文化用了陶渊明的《归去来兮辞并序》"问征夫以前路，恨*晨光*之熹微"。

38. E il sol montava su con quelle stelle
日與眾星以俱升

日	(E) il sol
與眾星	con quelle stelle
以俱升	montava su

"众星"，出自《论语・为政》："子曰：'为政以德，譬如北辰，居其所而众星共之'"。 三国 魏 曹植 《赠徐干》诗："圆景光未满，众星粲以繁"。

39. Ch'eran con lui, quando l'amor divino
惟此眾星與日兮故嘗相與而同上

惟此眾星與日	Ch'eran con lui
兮	,
故嘗相與而同上	quando (montava su)

40. Mosse da prima quelle cose belle;
美象始運於神愛兮亦若是其躋騰；

美象始運於神愛	quelle cose belle, l'amor divino
兮	,
亦若是其躋騰	Mosse da prima

上面两句译文充分展现了“骚体”的文体优势，译者将四个句子合成两个长句，带有散文的抒情色彩。

41. Sì che a bene sperar m'era cagione
曼興予之嘉望

曼興予	m'era cagione (di)
（之）嘉望	Sì che a bene sperar

“曼”，延长，拉长（嘉望），出自《楚辞·九章·哀郢》，“曼余目以流观兮”。

42. Di quella fera a la gaietta pelle
緬此文獸之烝烝，

緬此文獸	Di quella fera a la gaietta pelle

之烝烝	(a la gaietta)[44]

"烝烝"，美盛貌；兴盛貌。出自《诗・鲁颂・泮水》："烝烝皇皇，不吴不扬"。毛传："烝烝，厚也"。

43. L'ora del tempo, e la dolce stagione;
惟兹晷刻兮韶光駘蕩：

惟兹晷刻	L'ora del tempo
兮	,
韶光	(e) la stagione
駘蕩	dolce

"駘蕩"，景色舒放。出自謝朓《直中書省》："朋情以鬱陶，春物方駘蕩"。

44. Ma non sì, che paura non mi desse
乃猶未能兮使予無惶

乃猶未能	Ma non sì
兮	,
使予無惶	che paura non mi desse

---

[44] 一种当时的法语的表达方式，a la 本应该是 dalla, 但丁的这种用法在《地狱篇》第 16 歌第 108 行也用过: "a la pelle dipinta", Bosco, p. 11.

45. La vista, che mi apparve, d'un leone.
復有一獅兮露面為障。

復有一獅兮	d'un leone
露面	La vista
為障	che mi apparve

露面，为障，译者仅用了两个词组就形象了还原了原诗中狮子挡住了去路的场景。

46. Questi parea che contra me venesse
奔向余兮猖狂

奔向余兮	(Questi parea che) contra me venesse
猖狂	(La vista)

猖狂地向我奔来，译者采用了状语后置。

47. Con la test'alta e con rabbiosa fame,
昂首以饑劇，

昂首	Con la test'alta
以	con
饑 劇	rabbiosa **fame**

48. Sì che parea che l'aere ne tremesse.
空氣亦若懾而不張：

空氣	(che) l'aere
亦若	(Sì che) parea
懾而不張	ne tremesse

在翻译比喻这种修辞手法时，钱稻孙用的是"亦若"tremare 本义是颤抖，钱稻孙译慑而不张，《说文》，慑，失气也，不张，不扩撒，很好的传达了原诗描绘的紧张窒息的气氛。

49. Ed una lupa, che di tutte brame
有牝狼兮臒瘠

有牝狼	Ed una lupa,
臒瘠	nella sua magrezza

50. Sembiava carca nella sua magrezza,
似凡貪之所藏，

似	Sembiava
凡貪	che di tutte brame
（之）所藏	carca

51. E molte genti fe' già viver grame,
已多人其逢厄。

已多人	E molte genti (fe') **già**
其逢厄	fe' **(già)** viver grame

52. Questa mi porse tanto di gravezza
痛余心兮憂惕

痛余心（兮）	(Questa) mi porse tanto
憂惕	di gravezza

53. Con la paura, che uscia di sua vista,
賭容貌之可畏，

賭	che uscia di
容貌	sua vista
（之）可畏	Con la paura

54. Ch'io perdei la speranza dell'altezza.
遂並崇願而喪亡。

遂	Ch'
並崇願	la speranza dell'altezza
而喪亡	io perdei

55. E qual è quei, che volentieri acquista,
夫人皆然兮誌方遂，

（夫）人皆然	E qual è quei
兮	,
誌方遂	che volentieri acquista

56. E giugne il tempo, che perder lo face,
驟挫抑而不可為,

驟	E giugne il tempo,
挫	che perder
抑而不可為	lo face

57. Che in tutt'i suoi pensier piange e s'attrista,
孰不衷懷兮悲淚：

孰不衷懷（兮）	Che in tutt'i suoi pensier
悲 淚	piange e s'attrista

58. Tal mi fece la bestia sanza pace,
獸余逼兮復若斯，

獸余逼兮	Tal mi fece la bestia
復若斯	sanza pace

59. Che venendomi incontro, a poco a poco
逐步步其相迫

逐	Che
步步	a poco a poco
其相迫	venendomi incontro

"步步"，叠音词，对应原文 a poco a poco

60. Mi ripigneva là, dove il sol tace.
将返予乎日默之涯。

將返予	Mi ripigneva là
乎	,
日默之涯	dove il sol tace.

原文是太阳沉默的地方，“涯”形容太阳沉下的地方的边界。

61. Mentre ch'io rovinava in basso loco,
余方下降夫卑澤，

余**方**	**Mentre** ch'io
下降（夫）	rovinava
卑澤	in basso loco

译者对照意义为分组作为停顿，来追随原诗的节奏。

62. Dinanzi agli occhi mi si fu offerto
忽有物兮襲予

忽有物（兮）	Dinanzi agli occhi
襲予	mi si fu offerto

译文化用了楚辞中的《九歌》《少司命》“秋兰兮蘼芜，罗生兮堂下。绿叶兮素华，芳菲菲兮袭予”。

63. Chi per lungo silenzio parea fioco.
聲嘶嗄兮若久寂。

聲嘶嗄兮	Chi…fioco
若	parea
久寂	per lungo silenzio

"嘶嗄"，沙哑。出自《云笈七籤》卷五六："终日号啼而声不嘶嗄者，亦纯和之至也"。

64. Quando vidi costui nel gran diserto,
迨相遇於平區，

迨相遇	Quando vidi costui
於	nel
平區	gran diserto

65. Miserere di me, gridai a lui,
亦我恤兮予諰，

亦我恤	Miserere di me
兮	,
予諰	gridai a lui

"諰"，担心害怕貌。出自《荀子·强国》："諰諰然常恐天下之一合而轧己也"。宋王安石《上皇帝 书》："四方有志之士，諰諰然常恐天下之久不安"。

66. Qual che tu sii, od ombra, od uomo certo.
影抑人兮其孰居

影抑人	od ombra, od uomo certo
兮	,
其孰居	Quale che tu sii

67. Risposemi: Non uomo, uomo già fui,
對曰否兮古之士，

對曰	Risposemi:
否兮	Non (uomo),
古之士	uomo già fui,

68. E li parenti miei furon lombardi,
朕考妣為隆巴提，

朕考妣	(E) li parenti miei
為	furon
隆巴提	lombardi

考妣，已故的父母的别称。《离骚》：“朕皇考曰伯庸”，译者这里化用了屈原的楚辞，

69. E mantoani per patria ambedui.
滿都乏你兮並同裏。

滿都乏你（兮）	(E) mantoani
並同裏	per patria ambedui

"同里"，同乡。出自《逸周书·大武》："四戚：一内姓，二外婚，三友朋，四同里"。《史记·韩信卢绾列传》："卢綰者，丰人也，与高祖同里"。

70. Nacqui *Sub Julio,* ancor che fosse tardi,
我生猷溜世而猶遲，

我生	nacqui
猷溜世	Sub Julio
而**猶**遲	**ancor** che fosse tardi

71. E vissi a Roma sotto il buono Augusto
蔔居羅馬兮忻逢奥古斯督，

蔔居	(E) vissi a
羅馬（兮）	Roma
忻逢	sotto il buono
奥古斯督	Augusto

"忻逢"出自《徐少卿挽词》"盛业清朝选，香名早岁芳。所忻逢舜禹，宁肯学于张"。

72. Al tempo degli Dei falsi e bugiardi.
爾其時兮眾神分乖

爾其時兮	Al tempo
眾神	degli Dei
分乖	falsi e bugiardi

73. Poeta fui, e cantai di quel giusto
嘗為詩人兮詠彼純篤

嘗為詩人兮	Poeta fui,
詠	cantai di
彼	quel
純篤	giusto

74. Figliuol d'Anchise, che venne da Troia
安基斯之子兮從脫羅亞而來遷，

安基斯之子兮	Figliuol d'Anchise,
從脫羅亞	da Toria
而來遷	che venne

75. Poi che il superbo Ilion fu combusto.
既伊裏翁之宏都兮焚毀而不祿。

既	Poi che
伊裏翁之宏都兮	il superbo Ilion
焚毀而不祿	fu combusto

以上两处人名均为音译

"不禄"，夭折之称。出自《礼记·曲礼下》："寿考曰卒，短折曰不禄"。

76. Ma tu perchè ritorni a tanta noia?

羌還返乎煩冤？

羌	Ma tu
還返乎	perchè ritorni a
煩冤	tanta noia

译者使用"烦"和"怨"的组合加强了语气。

但丁研究者认为这个 noia（厌烦）这个字在十三十四世纪时比现在的程度要强得多。[45]

77. Perchè non sali il dilettoso monte

曷登陟兮懽喜嶽，

曷	Perchè non
登陟兮	sali
懽喜嶽	il dilettoso monte

译者使用文言文中的"曷"对应原文的 Perchè non（为什么不）

[45] Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, con pagine critiche, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Le Monnier, 2010, p. 14.

78. Ch'è principio e cagion di tutta gioia?
胥由是兮樂始頒?

胥由是兮	Ch'è principio
樂**始頒**	**cagion** di tutta gioia

79. Or se' tu quel Virgilio, e quella fonte
豈君維琪爾兮惟言之澳,

豈君	Or se' tu
維琪爾	(quel) Virgilio
兮	,
惟言之澳	e quella fonte

80. Che spande di parlar si largo fiume?
文章泉湧兮洪流湯湯?

文章	parlar
泉湧兮	si largo fiume
洪流湯湯	Che spande di

"湯湯"，水流盛大貌。《书・尧典》："汤汤洪水方割，荡荡怀山襄陵，浩浩滔天"。孔传："汤汤，流貌"。《诗・卫风・氓》："淇水汤汤，渐车帷裳"。

81. Risposi lui con vergognosa fronte.
余愧靦而自慚兮報言局促。

余愧靦而自慚兮	con vergognosa fronte.
報言局促	Risposi lui

82. O degli altri poeti onore e lume,
猗嗟乎詩友之榮光，

猗嗟乎	O
詩友（之）	degli altri poeti
榮光	onore e lume

"猗嗟"出自《诗·齐风·猗嗟》："猗嗟昌兮，頎而长兮"。诗友，常在一起以诗词唱和的朋友。出自杜甫《送王侍御往东川放生池祖席》诗："东川诗友合，此赠怯轻为"。

83. Vagliami il lungo studio e il grande amore
毋虚我久學而深愛，

毋虚我	Vagliami
久學	il lungo studio
而深愛	e il grande amore

84. Che m'ha fatto cercar lo tuo volume.
數數研尋兮維子之章。

數數研尋兮	Che m'ha fatto cercar
維子之章	lo tuo volume

犹汲汲。迫切貌。引《庄子·逍遥游》："彼其於世，未数数然也"。突出了但丁对维吉尔的敬仰，后一句话转自维子之故，因为你的文章，我苦苦追寻！
维子之故，使我不能息兮。——《诗经·郑风·狡童》

85. Tu se' lo mio maestro e il mio autore:
君吾師兮吾所誌：

君	Tu se'
吾師兮	lo mio maestro
吾所誌	e il mio autore

您是我的老师啊！您是我志向（的作家）Autore（作家）词源来自权威 autorità，但丁在飨宴中也提到"被信任的，能遵守的"。[46]

86. Tu se' solo colui, da cui io tolsi
志向
惟子一人兮黽勉予修，

惟子一人	Tu se' solo colui,
兮	,
黽勉予修	da cui io tolsi

"黽勉"，出自《诗·邶风·谷风》，"黽勉同心"。

---

[46] Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, con pagine critiche, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, p. 15.

87. Lo bello stile, che m'ha fatto onore.
美文辭兮聲譽攸賚。

美文辭	Lo bello stile
兮	,
聲譽攸賚	che m'ha fatto onore

译者对照意义为分组作为停顿，来追随原诗的节奏。

88. Vedi la bestia, per cui io mi volsi;
覷彼獸兮予回面之所由：

覷	Vedia
彼獸	la bestia
予	io
回面之所由	per cui…mi volsi

"覷"，偷看，不敢正面看，很好的传达了诗人当时的内心恐惧。

89. Aiutami da lei, famoso saggio,
亦予救乎高名宿慧，

亦予救乎	Aiutami da lei,
高名	famoso
宿慧	saggio

译者首句同样是命令式，和原诗一样语气非常强烈，“高名”，盛名，名声大。出自《韩非子·十过》：“过而不听於忠臣，而独行其意，则灭高名，为人笑之始也”。
“宿慧”，先天的智慧；先天聪慧。出自《景德传灯录·鸠摩罗多》：“闍夜多承言领旨，即发宿慧，恳求出家。

90. Ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi.
彼使予兮脈亂而心惕

彼使予兮	Ch'ella mi fa
脈亂	tremar i polsi
而心惕	tremar le vene

91. A te convien tenere altro viaggio,
為君謀兮宜他詣，

為君謀兮	A te convien
宜他詣	tenere altro viaggio

92. Rispose, poi che lagrimar mi vide,
憫予淚面以慰安，

憫予	poi che…vide
淚面	lagrimar mi
以慰安	Rispose

93. Se vuoi campar d'esto loco selvaggio;
苟此荒蠻之將遭：

苟	Se
此荒蠻（之）	loco selvaggio
將遭	vuoi campar d'esto

译者采用"苟"（如果）来对应原诗的 Se（如果）

94. Ché questa bestia, per la qual tu gride,
今茲獸兮俾爾涕潸，

今茲獸	Ché questa bestia
兮	,
俾爾	per la qual tu
涕潸	gride

"俾爾"，出自《诗·小雅·天保》，"俾爾单厚。"

95. Non lascia altrui passar per la sua via,
曾不容人兮濟渡，

曾不容人兮	Non lascia altrui
濟渡	passar per la sua via

96. Ma tanto lo impedisce, che l'uccide;
横殺戮以相闌；

横	Ma tanto
殺戮	che l'uccide
以	,
相闌	lo impedisce

97. Ed ha natura sì malvagia e ria,
性奸險而乖忤，

性	Ed ha natura
奸險	sì malvagia
而乖忤	e ria

“乖忤”，抵触；违逆。出自《汉书·食货志上》：“上下相反，好恶乖迕，而欲国富法立，不可得也。

98. Che mai non empie la bramosa voglia,
欲貪婪以無窮，

欲	empie
貪婪	la bramosa voglia
以無窮	Che mai non

99. E dopo il pasto ha più fame che pria.
甫得食而饑反怒。

甫	E dopo
得食	il pasto

而饑	ha più fame
反怒	pria

100. Molti son gli animali a cui s'ammoglia,
既群獸與聯宗，

既群獸	Molti son gli animali
與聯宗	a cui s'ammoglia

联宗，本意是是两家宗族。出自刘勰《文心雕龙·时序》："王袁联宗以龙章，颜谢重叶以凤采"。而 19 世纪以来但丁研究专家对这里的 gli animali（群兽）的解释有认为也可以表示一群人。

101. E più saranno ancora, infin che il veltro
彌增益兮滋蔓

彌增益兮	E più saranno
滋蔓	ancor

102. Verrà, che la farà morir con doglia.
待靈豻之殲兇。

待	**infin che** il veltro,
靈豻	Verrà, (il veltro)
之殲兇	che la farà morir con doglia

103. Questi non ciberà terra nè peltro,
豻非財土之所豢，

豻	Questi
非財土	non terra né peltro
之所豢	ciberà

104. Ma sapienza e amore e virtute,
惟智愛德是眷求，

惟	Ma
智愛德	sapienza e amore e virtute
是眷求	(ciberà)

“眷求”，殷切寻求，出自《书·咸有一德》：“眷求一德，俾作神主”。

105. E sua nazion sarà tra feltro e feltro.
斐德羅與斐德羅兮彼居其間。

斐德羅與斐德羅兮	tra feltro e feltro
彼居其間	E sua nazion sarà

106. Di quell’umile Italia fia salute
將平陽意大利兮鴻被厥庥，

將平陽	Di quell’umile

意大利(兮)	Italia
鴻被厥庥	fia salute

"平阳"，虎落平阳，出自《增广贤文》，后半段译者准确的翻译出了原文的被动语态。

107. Per cui morì la vergine Cammilla,
烈女康弭拉兮嘗於茲蒙毒，

烈女	la vergine
康弭拉兮	Cammilla
嘗於茲	Per cui
蒙毒	morì

译者根据人物的事迹将 vergine 贞女翻译成烈女，

108. Eurialo, e Turno, e Niso di ferute.
並歐裏亞洛與都爾諾兮尼朔與諸前修。

（並）歐裏亞洛	Eurialo
與	e
都爾諾	Turno
兮	, e
尼朔	Niso
與諸前修	di ferute

此处的人名译者均采用音译“前修”。犹前贤。出自《楚辞·离骚》：“謇吾法夫前脩兮，非世俗之所服”。

109. Questi la caccerà per ogni villa,
彼當遍都邑兮馳逐，

彼當	Questi
遍都邑兮	per ogni villa
馳逐	la caccerà

馳逐，驱驰追逐。出自《吴子·治兵》：“习其驰逐，闲其进止”。《楚辞·刘向＜九叹·愍命＞》：“却騏驥以转运兮，腾驴羸以驰逐”。

110. Fin che l'avrà rimessa nello inferno,
終還放之幽都，

終	Fin che
還放	l'avrà rimessa
之	nello
幽都	inferno

但丁原文用的就是 inferno，但是译者没有直接翻译成地狱，为了三韵体的效果，而是选择用“幽都”，谓阴间都府。出自《楚辞·招魂》：“魂兮归来，君无下此幽都些”。王逸注：“幽都，地下后土所治也。地下幽冥，故称幽都”。

111. Là onde invidia prima dipartilla.
故所從來兮為妬促。

故	Là
所從來兮	onde invidia prima
為妬促	dipartilla

112. Ond'io per lo tuo me' penso e discerno
余今茲兮為君圖，

余今茲兮	Ond'io per lo
為君圖	tuo me' penso e discerno

113. Che tu mi segui, ed io sarò tua guida,
莫若從予之所導

莫若	Che tu
從予	mi segui
之所導	ed io sarò tua guida

译者采用了古汉语中的"莫若"来对应原文的条件从句。

114. E trarrotti di qui per loco etterno,
往偕遊乎永劫之墟。

往偕遊（乎）	E trarrotti di qui per
永劫	etterno

之墟	loco

“永劫”为佛教语。谓永无穷尽之时。（《无量寿经上》：“所修佛国，开廓广大，超胜独妙，建立常然，无衰无变，於不可思议，兆载永劫……”）。

115. Ove udirai le disperate strida,
當聞絕望之叫咷，

當聞	Ove udirai
絕望	le disperate
之叫咷	strida

116. Vedrai gli antichi spiriti dolenti,
見故鬼之怊怊，

見	Vedrai
故鬼	gli antichi spiriti
之怊怊	dolenti

“旧鬼”，死去已久的人的鬼魂。出自《左传·文公二年》：“吾见新鬼大，故鬼小”。
“怊怊”，怅惘貌。出自王逸《九思·守志》：“乌鹊惊兮哑哑，余顾瞻兮怊怊”。

117. Ché la seconda morte ciascun grida;
惟第二死兮是禱：

惟	Ché
第二死（兮）	la seconda morte
是禱	ciascun grida

118. E poi vederai color, che son contenti
又將逢彼之逍遙

又將	E poi
逢彼	vederai color,
之逍遙	che son contenti

"逍遥"，优游自得；安闲自在。出自《庄子·逍遥游》："彷徨乎无为其侧，逍遥乎寝卧其下"。成玄英疏："逍遥，自得之称"。

119. Nel fuoco, perché speran di venire
居火中以期遲，

居火中	Nel fuoco,
以期	perché speran di
遲	venire

120. Quando che sia, alle beate genti.
待躋列夫幸福之曹：

待	Quando
躋列(夫)	che sia,
幸福之曹	alle beate genti

“幸福”在古代表示“祈望得福”。见：《新唐书·李蔚等传赞》：“至宪宗世，遂迎佛骨於凤翔，内之宫中。韩愈指言其弊，帝怒，窜愈濒死，宪亦弗获天年。幸福而祸，无亦左乎！

121. Alle qua’ poi se tu vorrai salire,
若更有誌於高邁，

若	se tu
更有誌於	vorrai
高邁	salire

译者对照意义为分组作为停顿，来追随原诗的节奏。

122. Anima fia a ciò di me più degna:
當從勝我之所招：

當從	Alle qua’ poi
勝我	di me più degna
之所招	Anima fia a ciò

123. Con lei ti lascerò nel mio partire;
予其委君以自退：

予其	Con lei
委君	ti lascerò
以自退	nel mio partire

124. Chè quello imperador, che lassù regna,
天帝治兮自彼霄，

天帝治	Chè quello imperador
兮	,
自彼霄	che lassù regna

125. Perch'io fui ribellante alla sua legge,
昭法度之未奉，

昭法度	alla sua legge
之未奉	Perch'io fui ribellante

助词"之"字用在主谓结构之间，使成为句子成分。

126. Non vuol che in sua città per me si vegna.
禁予導夫帝郊。

禁	Non vuol che
予導	per me si vegna
(夫)帝郊	in sua città

“帝郊”出自《楚辞·九歌·少司命》：“夕宿兮帝郊，君谁须兮云之际”。

127. In tutte parti impera, e quivi regge;
帝玄黄兮垂拱，

帝玄黄	In tutte parti impera
兮	,
垂拱	e quivi regge

“垂拱”：谓不亲理事务。出自《书·武成》：“惇信明义，崇德报功，垂拱而天下治”。

128. Quivi è la sua città e l’alto seggio;
此清都兮帝宫。

此	Quivi
清都（兮）	è la sua città
帝宫	e l’alto seggio

“清都”出自《楚辞·远游》：“集重阳入帝宫兮，造旬始而观清都”。
“帝宫”出自《庄子·知北游》：“反於帝宫，见 黄帝 而问焉”。

129. O felice colui, cu’ ivi elegge!
嗚呼幸兮渥兹寵！

嗚呼	O
幸兮	felice colui,
渥茲寵!	cu'ivi elegge!

130. Ed io a lui: Poeta, io ti richieggio
曰詩人兮請從

曰	Ed io a lui
詩人	Poeta
兮	,
請從	io ti richieggio

131. Per quello Dio, che tu non conoscesti,
託神惠之獨賚，

託神惠	Per quello Dio
之獨賚	che tu non conoscesti

原诗直译为"你不认识的上帝/或你所不知的上帝的名义"，中国的其他译者如朱维基（1954），田德望（1990），黄国彬（2009）均采取了直译。但是这句话的语境是但丁与维吉尔的对话，尤其是前面还有但丁向维吉尔请求为向导，如果直译的话略失礼貌。因此，译者为了表现出但丁对维吉尔的尊敬，将"你所不知的上帝（的恩惠）"意译为"上帝唯独赐予我的恩惠"，与译者采取相似译法的还有王维克（1939），他是主要依据法语本

并参考意大利语翻译的。译者的这种做法，体现了中国传统“以意逆志”的诗学观。

132. Acciocch'io fugga questo male e peggio,
祆今禍以除來兇，

祆	Acciocch'io
今禍	questo male
以除	fugga
來兇	questo peggio

133. Che tu mi meni là dov'or dicesti,
願予導兮偕逝，

願予導兮	Che tu mi meni là
偕逝	dov'or dicesti

134. Sì ch'io vegga la porta di San Pietro
仰聖彼得之天門，

仰	ch'io vegga
圣彼得	San Pietro
之	di
天门	la porta

此处译者在注释中分别参考了《圣经 旧约》中圣彼得因守护天堂之门，因此译为圣彼得之天门，实为“炼狱之门”。

135. E color, che tu fai cotanto mesti.
並徧觀夫吾子所誨。

並徧觀(夫)	E color
吾	che
子所誨	tu fai cotanto mesti

"徧"假借为"遍"。取自《墨子·小取》"则不可偏观也"。"子所誨"突出了但丁对维吉尔作为师者的尊重。

136. Allor si mosse, ed io gli tenni dietro.
默默而前兮，僕僕其予遵。

默默	Allor
其前	si mosse
兮	,
僕僕	dietro
其予遵	ed io gli tenni

"默默"化用自《楚辞·九章·悲回风》："登石峦以远望兮，路眇眇之默默。"僕僕"化用自方苞《七思·兄百川先生》："长飢驱兮僕僕，痛乖分兮苦相勖"。

"而前"对应的是 mosse（muoversi）的动作，"遵"，沿着，顺着（tenere 这个词的远过去式），一前一后，但丁刚刚从恐惧中缓过来，默默跟在维吉尔这位他无比尊敬的老师后面。

以上是《神曲一脔》第一曲的分析，由于篇幅所限，第二三曲以及译者的注释部分，有待进一步的深入研究。整体上看，钱稻孙对《神曲》第一曲的翻译，是基本符合严复提出的“译事三难：信达雅”的标准的。其中，钱稻孙是如何做到“信”的？即如何在离开意大利十多年年后，依然能完整地译出《神曲》前三歌，一方面依照译文序言里提及的，钱稻孙在 1909 年的年底从意大利回国不久，曾“归国后尝为试译其起首三曲，初译但欲达其意，不愿辞藻韵调，惟于神话传说则任意诠注，曼衍孳乳，不自范围，仍纵谈娱亲之志”。也就是说，钱稻孙 1921 年动手翻译《神曲》时，是在整理旧稿的基础上翻译的。此外，钱稻孙与日本的关系也影响了他的翻译活动，[47]因此，在总结《神曲一脔》的影响之前，有必要简单介绍一下日译本与《神曲一脔》的关系。

---

[47] 其中最重要的交往是与日本岩波书店创始人——岩波茂雄（Shigeo Iwanami, 1881-1946）的交往，根据岩波茂雄生前的挚友安倍能成回忆：“早前因购书相识，大约是在大正五、六年（1916-1917 年），岩波茂雄给时任北京图书馆馆长的钱稻孙寄过书。钱稻孙每逢来日必来书店，最后两家都亲了”。这里的“都亲了”，是指钱稻孙的子女们去日本留学期间，都收到了岩波茂雄的照顾，而钱稻孙的长子钱端仁娶了岩波茂雄的侄女增田时子为妻，足见二人交往非常密切。（Cfr. 邹双双，《翻译家钱稻孙与日本出版人岩波茂雄》，《新文学史料》，2017（01），p. 110，邹双双在论文里提到，岩波书店档案馆尚存 20 余封钱稻孙致岩波茂雄的亲笔书信，不过目前书信尚未整理公开，只能就地查阅，根据邹双双的概述，目前仅存的信件中，最早一封落款是 1924 年，因此暂时无法考证 1921 年钱稻孙翻译《神曲》时是否从岩波茂雄处订购了日译本的《神曲》)。

钱稻孙曾在《神曲一脔》的注释中提到在翻译时借鉴了《神曲》日译本的翻译，"日本译净界或作炼狱，或作净火山，今欲显原字本意，译为净界。"[48]这里放上钱稻孙 1921 年可能参考的两个日译本，以《地狱篇》前六行为例：

译者	山川丙三郎译本 1914[49][50]	中山昌树译本 10[51]	钱稻孙译本1921

[48] 但丁著，钱稻孙译，《神曲一脔》，《小说月报》第 12 卷第 9 期，1921，p. 18。

[49] 1914 年，为了迎接翌年的但丁诞辰 650 周年，翻译家山川丙三郎（Heizaburo Yamakawa, 1876-1947）完成了《神曲》第一部《地狱篇》的翻译，并于 1917 年，1922 年完成了后续两部的翻译。1896 年，年仅 20 岁的山川丙三郎就读于日本东北学院并担任该校图书管理员，而当时日本著名作家岛崎藤村（Shimazaki Toson, 1872-1943）任教于此，根据日本学者的研究，岛崎藤村早在 1892 年明治女校担任教师时就已经讲过但丁的《神曲》，并且岛崎藤村在与上田敏（Bin Ueda, 1874-1916）等日本著名作家们于 1894 年发起"文学界"社团，此后陆续和社团的其他成员撰写了一些列研究但丁的文章。1896 年，岛崎藤村的两个学生经常一起划船，谈论但丁，而山川丙三郎则陪同他们一起，这也是山川丙三郎和《神曲》的初次邂逅。（Cfr. 下館 和巳，東北学院の生んだ知られざる偉人山川丙三郎ーーダ ンテ『神曲』翻訳を巡る旅，東北学院英学史年報, 37, 2016, pp. 2-21）。

山川丙三郎 1904-1911 年曾留学美国，攻读神学专业，回国应思想家新井奥邃（1846-1922）的邀请翻译《神曲》。根据日本学者的统计，目前日本一共有 14 个版本的《神曲》译本，其中山川丙三郎的译本影响深远，一方面影响了日本文学对但丁的接受，日本当代著名作家大江健三郎（Kenzaburo Oe, 1935—）在 1987 年创作的《致令人眷念之年的书信》，作品的主人公便是山川丙三郎版《神曲》译本的忠实读者，另一方面也有研究者指出钱稻孙的翻译参考了山川丙三郎的译本。（Cfr. 大江健三郎，许金龙译，《但丁与"令人眷念之

译文	われ正路を失ひ、人生の羈旅半にあたりてとある 暗き林のなかにありき あゝ荒れあらびわけ入りがたきこの林のさま語ることいかに難いかな、恐れを追思にあらたにし[52]	诗歌体，风格偏白话，无韵	方吾生之半路， 恍余處乎幽林 失正軌而迷誤 道其況兮不可禁 林荒蠻以慘烈 言念及之復怖 心！
译文风格	散文体，大正时代（1912-1926）的日语风格，无韵		骚体，文言 第一三曲对照原文放韵

年”》，《读书人》，北京：作家出版社，2011，p. 136）日本当代但丁研究专家藤谷道夫曾这样评价山川丙三郎译本：“虽然误译比较少，但因为它是大正时代的译语，作为日语来说太旧了，所以现代读者很难通读”。（Cfr. ダンテ『神曲』地獄篇対訳（上）, 藤谷道夫）。

[50] 山川丙三郎 1914 年的译本极难寻觅，日本仅有数所大学收藏了纸质版，笔者有幸得到了关西大学内田慶市（Keiichi Uchida）教授的帮助得以窥见原始文献，在此致以感谢。

[51] 中山昌树（Nakayama Masaki, 1886-1944），宗教学家，翻译家，作家，曾担任明治学院大学教授。

[52] 大意为：“我在一座昏暗的森林之中醒悟过来，唉！要说出那是一片如何荒凉、如何崎岖、如何原始的森林地是多么困难啊。只要一想起它，内心又会万分恐惧！”

钱稻孙在一些《神曲》的意象上的翻译与日译本有相似之处，例如三人都先后将 Lupa（母狼的意思）译为“牝狼”，都先后将“sapienza”，“amore”，“virtù”译成“智”，“爱”，“德”，而“lago del cor”中山昌树翻译成“心の湖”，钱稻孙也翻译成“心湖”，中山昌树将 loco eterno 译成“永劫の處”，钱稻孙译为“永劫之墟”，此外，在注释中，钱稻孙也有借鉴日译本的地方，在此不一一列举。由于目前笔者尚未考证出钱稻孙1921年具体参照的意大利语底本，尤其是钱稻孙参考的意大利语原文的《神曲》注释，再加上由于历史原因钱稻孙个人的书信，藏书，手稿等珍贵的原始文献（尤其是1921年之前的部分）未能保存下来，难以寻觅，日后若能补齐这部分的资料，再来进行钱稻孙译本，意大利语底本，和日译本的比较研究，方能公允。

综上，无论是对于作为学者型翻译家的钱稻孙本人，还是《神曲一脔》译本的价值，以及钱稻孙翻译《神曲》贡献与得失，都值得学界进一步的研究。

4.《神曲一脔》的影响

《神曲一脔》的影响主要体现在两个方面，一是在中国对但丁的翻译和研究的影响，还有则是在欧美汉学届的影响。

首先，关于 1921 年《神曲一脔》发表的后续，《神曲一脔》于 1924 年由商务印书馆出单行本，内容依然是前三曲和注释，1929 年在《学衡》杂志上发表了新增的后两曲，无注释。其中，1924 年的《神曲一脔》的出版，有学者考证出是经过了鲁迅之

手，鲁迅和钱稻孙早年曾共事于民国时期的教育部，陈珂瑶在《〈鲁迅日记〉中的钱稻孙》提到，“钱稻孙的名字共出现了163次，分别在鲁迅1912年至1929年间的日记里”，[53]其中与本研究相关的一个重要信息，是1923年9月19日，鲁迅写到“下午寄三弟信并钱稻孙译稿一本”，[54]10月22日，鲁迅写到：“得三弟信，十九日发，附卖稿契约一纸，即以转寄钱稻孙”。[55]中国现代文学研究专家陈子善认为，这段日记记载的正是钱稻孙《神曲一脔》单行本出版的经过，其中的“三弟”指的是当时就职于上海商务印书馆的鲁迅的弟弟周建人，而译稿指钱稻孙的《神曲一脔》，卖稿契约则是钱稻孙交由商务印书馆出版的合同，[56]而《神曲一脔》单行本正是于1924年12月由商务印书馆出版的，由此可见鲁迅作为中间介绍人，帮助了钱稻孙的译著的出版。

而1929年的《学衡》第72期，吴宓在对钱稻孙的译本评价到，“钱君译至精而工，惜仅成《地狱》（*Inferno*）之首五曲而止”。[57]

其次，《神曲一脔》作为首个《神曲》汉译，作为译文本身，一经发表被众多作家和学者引用，代表性的有：

---

[53] 陈珂瑶，《〈鲁迅日记〉中的钱稻孙》，《现代中文学刊》，2013年第4期，pp. 103.

[54] 鲁迅：《鲁迅全集 第十五卷 日记》，北京：人民文学出版社，1984，p. 481.

[55] Ibid., p. 484.

[56] 陈子善：《神曲一脔》种种，文汇报，2018，7月7日。

[57] 吴宓，《学衡》第72期，“文苑”栏，1929，p. 1.

1930 年，上海世界书局出版了陈旭轮编的《世界历代文学类选》，相继收入了《荷马史诗》、《旧约全书》、《鲁拜集》、《神曲》等传世之作的节译，其中收入了钱稻孙翻译的《神曲一脔》中的第三曲。

1932 年，近代戏剧理论家，小说家卢前在《何谓文学》中的第三章《支配文学有三大势力》一文中，直接引用了《神曲一脔》的前六句。[58]

1935 年，茅盾在《中学生》杂志发表了《神曲》一文，引言中引用了《神曲一脔》的前六句。[59]

1935 年，现代著名基督教文学研究专家朱维之在《基督教与文学》一书的第六章《诗歌散文与基督教》一文中也引用了《神曲一脔》的前六句。[60]

第三，钱稻孙和《神曲一脔》对翻译家田德望（1909-2000）的影响，后者是首位将《神曲》完整的从意大利语译成汉语的翻译家。

田德望 1920 年代在保定育德中学就读时，就曾读到钱稻孙的《神曲一脔》，在《我与〈神曲〉》一文中，田德望写到，"对于这部恢宏的史诗[指《神曲》]，早在我读中学时就有接触。当时通行的是钱稻孙翻译的《神曲一脔》。虽是'一脔'，但我读

---

[58] 卢前，《何谓文学》，上海，大东书局，1932，p. 54.

[59] 茅盾，《"神曲"》，《中学生》，1935，第 55 期，pp. 25-42.

[60] 朱维之，《基督教与文学》，上海，青年协会书局，p. 246.

了之后，对但丁留下来深刻的印象开始留意《神曲》在我国翻译的进展”。[61]

1927 年，钱稻孙被清华大学外文系聘为讲师，在当时公告上《东方语言系新聘讲师》上介绍道：“本学期新聘任钱稻孙先生为日文讲师：钱稻孙自幼生长日本，精通东土语言文学，后又留学意大利，对于西洋各国语言，亦富研究，为国内渊博之士云”。[62]不久后，田德望考入清华大学外文系，并选择了但丁作为研究方向。1935 年 6 月 13 日,清华大学研究所外国文学部举行田德望毕业考试,考试委员会共由 13 人组成,其中本系 9 人,为吴宏、陈福田、吴可读、毕莲、温德、钱稻孙、华兰德、石坦安、杨宗翰等人。田德望师从一位在系里讲授欧洲文艺复兴时期文学的美国教授翟孟生（R.D. Jameson 1895-1959）做导师,撰写英文硕士论文《但丁的《神曲〉和弥尔顿的《失乐园》中的比喻的比较研究》。1935 年 7 月 6 日，清华大学召开第 98 次会议，决定研究院外国文学部毕业时田德望派往意大利或英国继续研究中世纪及文艺复兴文学。[63]

田德望的翻译观念与钱稻孙有相似的地方，都主张重视句式和句型的安排，且在充分吃透原文的基础上，再着手进行翻译：“我们翻译西方文学作品时，应根据原文的思想内容和汉语的句法规范，把原文中的长句子拆开，重新安排，既要把句子中的重点摆在适当的位置，又要兼顾次要部分，同时还要使长句子前后

---

[61] 杨绛、李文俊、罗新璋、钱春绮等著，《一本书和一个世界：翻译家笔谈世界文学名著“到中国”》，昆仑出版社，2005, p. 3.

[62] 《清华学校校刊》，1927 年 09 月第二期，p. 1.

[63] 齐家莹编，《清华人文学科年谱》，清华大学出版社，1999，pp. 167-169.

的句子和重新安排出来的句子互相衔接，做到上下文文气通畅。[……]所以，就‘达’的问题来说，安排好句型是首要的工作”。[64]

其次，我们来看《神曲一脔》在欧美汉学界的影响，以及一些存在已久的争议。

1942 年，翻译家毕树棠在其编纂的中意双语对照《汉译意国书籍及关于意国之汉籍目录》中的“但丁”的翻译一栏中，写到“钱稻孙，《神曲一脔》，据意文本译”[65]。同年在上海，由意大利驻上海领事馆主办的一份名为 *Marco Polo*（马可波罗）杂志也提到了钱稻孙的译本，认为这个译本一方面体现了译者的能力熟练而精通一方面译本也富有感情和表现力。[66]

1970 年，意大利著名汉学家白佐良（Giuliano Bertuccioli 1923-2001）在《但丁百科全书》的“但丁在中国”一栏提到了钱稻孙和他的《神曲一脔》。这一时期，除了之前毕树棠的版本注明钱稻孙是根据意大利语翻译的之外，尚未发现其他相关的讨论，直到 1992 年，由意大利驻华大使馆文化处（北京）主编的《意大利作品汉译书目》（1911-1992），其中一位意大利文化专员在引言一中写道，“只是从 1957 年开始，人们才首次看到了由意大利文译成的作品，[……]在这之前，所有意大利的或有

---

[64] 方华文编著，《20 世纪中国翻译史》，西北大学出版社，2008，p. 656.

[65] 毕树棠，《汉译意国书籍及关于意国之汉籍目录》，中意文化协会，1942，p. 26.

[66] P.G. Allegra, "Le fortune di D. in Cina", in *Il Marco Polo* III (1942), pp. 35-45.

关的意大利的作品都是由英、法和日文翻译的”。[67]在该书的引言二中，意大利文学翻译家吕同六也认为，“据《书目》所示，共和国成立以前的年代里，我国翻译意大利作品，全部是从英、法、日文字转译”。[68]其中关于“但丁”一栏，写道，“《神曲》一脔，钱稻孙译自日语”。[69]然而该书的编纂者没有标注出处，也没有指明具体参考的日语版本，笔者推测是由于历史原因，一方面钱稻孙自 1927 年担任清华大学日文教师起，他的翻译工作以日本文学为主，并且在日后的翻译生涯相继翻译了日本文学的名著《万叶集》，《源氏物语》等，另一方面钱稻孙曾经在抗日战争时期与日本政府合作因此 1945 年被判汉奸罪，当时由西南联大校长梅贻琦为其说情，理由是保护北平各大学图书馆有功，因此被判了十年。尽管钱稻孙的历史问题在上世纪八十年代得到了平反，但长期以来学界迟迟没有重视这位翻译家，尤其是钱稻孙早年的翻译活动。1993 年，意大利汉学家安娜（Anna Bujatti）在《中国现代文学的但丁神话》的会议论文中，认为钱稻孙“可能”（文章原文用的是 probably 这个词）从日文翻译了《神曲》。[70]翌年，1994 年意大利但丁学会出版的 *Studi Danteschi*（但丁研究）第六十一期，有一篇名为 *Un Contributo Cinese alla Bibliografia della Letteratura Italiana*（中国学者对意大利文学书目的贡献）一文中谈到了 1992 年，由意大利驻华大使馆文化处主编

---

[67] 意大利驻华大使馆文化处主编，《意大利作品汉译书目》（1911-1992）北京，社会科学文献出版社，1992，p. 4.

[68] Ibid., p.6.

[69] Ibid., p.16.

[70] Anna Bujatti, edited by M. Gálik, *Chinese Literature and European Context*, 1994, p. 125.

的《意大利作品汉译书目》（1911-1992），文中提到首个《神曲》汉译本翻译自日语。并在这本 *Studi Danteschi*（但丁研究）第六十一期的附录中直接附上了《意大利作品汉译书目》（1911-1992）关于"但丁"的部分。因此，至今在意大利的但丁研究和汉学界，关于"但丁在中国的翻译"部分，普遍认为钱稻孙的《神曲一脔》译自日语。

到了 1997 年，《中国翻译家大词典》中《但丁作品在中国》一栏写到："译文标题是《神曲一脔》，内容是《神曲》中《地狱篇》的开头三歌，由钱稻孙从日文译出，采用楚辞诗体，译文准确，古雅阅人"。[71]1999 年，意大利驻华大使馆文化处（北京）将先前 1992 版的《意大利作品汉译书目》加以修订，内容范围由原先的 1992 年扩充到 1999 年，但是对钱稻孙的部分，依然采取译自日语说。

情况到了 2012 年依然如此，当代著名汉学家高利克（Marián Gálik）在《中国对但丁的接受及其影响（1902—2000）》一文中写到，"中国读者第一次接触到但丁的作品是在 1921 年，一位不甚知名但是明显受过良好教育的学者钱稻孙（1887-1966）从日文版《神曲》中翻译了三篇《地狱》中的歌"。[72]

冰冻三尺非一日之寒。中国近百年的《神曲》汉译，需要更坚定的声音来证明，其实国内外也有不少坚持钱稻孙译自意大利语的观点，只是大多散见于回忆录和书评中，长期没有引起学界的重视。

---

[71] 林煌天编著，《中国翻译词典》，湖北教育出版社，1997，p. 124.

[72] Marián Gálik 高利克，中国对但丁的接受及其影响(1902－2000)。格桑译扬子江评论（1):13－24。

1979 年，中国现代著名作家茅盾在回忆 1922 年的文学论战，那场的现代文学史上影响深远的“为人生还是为艺术？现实主义和浪漫主义？”的经过时写道，“他[指郭沫若]似乎没有看到《小说月报》第十二卷第九期登过钱稻孙翻译的《神曲一脔》，这是从意大利文直接译出的，而且按原诗的三三用韵法的”。[73]

1984 年，时任《人民画报》意大利文组组长的袁华清在《从但丁到卡尔维诺——意大利文学作品在中国》一文中写到，“意大利文学在中国的最早的译作大概是但丁的《神曲》[……]钱稻孙是用楚辞体译的，译文正确，遣词雅训而不繁缛，足见其中意文工力之深”。[74]

1998 年，美国汉学家浦安迪 Andrew H. Plaks 给予《神曲一脔》的评价颇高，浦安迪根据意大利语原文对钱稻孙的语助词的使用、句子结构的转换、语气的表达等翻译技巧作了详细分析。

---

[73] 茅盾，《茅盾全集，34 卷，回忆录一集》，人民文学出版社，1997，p. 234. 此外，茅盾也在《谈文学翻译》（1980）一文中也曾如是评价钱稻孙的《神曲一脔》：“译诗而保留神韵的，有两个比较老的例子：苏曼殊用古体诗（此所谓古体是中国诗中与近体相对而言的古体）翻译拜伦的诗，钱稻孙用离骚体翻译《神曲》的《地狱篇》的前几段。在我看来，他们的译文在文采方面，都是很好的。后来《神曲》有了白话的译本，大家可以比较比较究竟何者为好，从而也可以探讨用白话文译诗如何保留神韵的问题”（见《苏联文学》第三期，1980）。

[74] 袁华清，《从但丁到卡尔维诺——意大利文学作品在中国》，《中国翻译》，1984（02），p. 32.

他认为"钱译本的成功之处在于用中国古典诗歌的语言形式,成功地将这部意大利中世纪的诗歌移植到了中国"。[75]

同年,《中国大百科全书·外国文学 I·第一版》,田德望在撰写"但丁·阿利吉耶里(Dante Alighieri 1265-1321)"一栏时也写道,"但丁是欧洲文学史继往开来的诗人,马克思和恩格斯对他评价很高,还在著作中引用《神曲》中的诗句和人物形象。《神曲》已经译成许多种文字,成为世界人民共同的精神财富。我国最早的译本有:1.钱稻孙:《神曲一脔》,从原文译出,译文为骚体,照原文三韵句押韵,载 1921 年《小说月报》第 12 卷第 9 期"。[76]

支持钱稻孙从意大利语原文翻译的还有著名翻译家文洁若,后者于上世纪 5、6 年代曾与钱稻孙共事翻译工作,文洁若于 1991 年发表的《我所知道的钱稻孙》写到:"钱稻孙懂得音乐、戏剧、美术、医学,还精通日、意、德、法文。早在三十年代[按:应为"二十年代"],他就用离骚体从意大利文译过但丁的《神曲》"。[77]2005 年,文洁若发表了修改过的《我所知道的钱稻孙》,补充了一些信息,例如:"萧乾早年读过钱先生从意大

---

[75] Andrew H. Plaks, "A Choice Morsel of the Divina Commedia," Autumn Floods, Raoul Findeisenand, and Robert Gassman, eds., Peter Lang, Berlin 1998, pp. 605-614.

[76] 中国大百科全书总编辑委员会,《中国大百科全书·外国文学 I·第一版》,中国大百科全书出版社, 1998, p. 221.

[77] 文洁若,《我所知道的钱稻孙》,《读书》,1991 年 1 月号,p. 55.

利文翻译的《神曲》，对那‘离骚’体的译文，甚为钦佩，两次晤面，二人都谈得很投机”。[78]

1920 年 9 月 14 日，时任意大利教育部部长的克罗齐（Benedetto Croce），在拉文纳的但丁墓前，发表了一段演讲以迎接翌年的但丁逝世六百周年，克罗齐说到，“最深沉、最真实也是最朴实无华的方式向但丁致敬，就是去阅读但丁，去重读但丁，去朗诵《神曲》，反复吟咏。为了我们的欢乐，为了我们的精神世界的提升，为了我们都需要做到的内心世界的培养，如果我们希望‘追求美德和知识’，不是像野兽一样活着，而是作为人而活着。”而在中国，钱稻孙的《神曲一脔》堪称“赋韵古今，传神千里”，他以中国古典文学中的《离骚》的“楚辞体”文言来翻译《神曲》，以古韵赋译诗，辅以中国传统的“诠注”使得首个《神曲》节译集文学性与学术性于一体。而无论是对于作为学者型翻译家的钱稻孙本人，还是《神曲一脔》译本的学术价值，都值得学界进一步的研究。

---

[78] 陈华昌、黄道京编，《一对老人两个车间 萧乾 文洁若散文》，太白文艺出版社, 2005, pp. 328, 330, 335.

Indice generale dell'annata 2021

1

Orlando Luca Carpi, *Hegel interprete di Aristotele: due metafisiche teologiche a confronto* (pp. 11-52)

Alberto Casella, *Iconoclastia in Occidente nel IX secolo: il caso estremo di Claudio di Torino, vescovo stauroclasta* (pp. 53-95)

Simone Duchi, *Voi chi dite che io sia?Parola umana e impegno teologico* (pp. 96-128)

Marco Meneghin, *Metafisica dell'esperienza e filosofie seconde. Dalla rigorizzazione della metafisica alle prospettive sulle filosofie seconde nell'ambito del pensiero neoclassico di Gustavo Bontadini* (pp. 129-196)

Michele Roberto Pari, *La necessità del battesimo per la salvezza nel magistero della Chiesa* (pp. 197-228)

Antonino Postorino, *L'angelo sterminatore. Pandemia, clausura e verità: l'affiorare del significato profondo, al di là di quello superficiale fuorviante, di questa figura biblica* (pp. 229-326)

Benoît-Marie Simon, *Le scelte che dividono i tomisti* (pp. 327-353)

Andrea Zauli, *La figura di Socrate e l'*exemplum Socratis *negli* Acta Phileae*: espressione di* χρῆσις*?* (pp. 354-451)

2 Monografia

李正荣 主编 Li Zhengrong (ed.)

向但丁致敬

中国学者纪念但丁逝世700周年学术专辑

A Tribute to Dante

Chinese Scholars'Essay Commemorating the 700 th Anniversary of Dante Alighieri's Death

Omaggio a Dante

Saggi di studiosi cinesi in commemorazione del DCC anniversario della morte di Dante Alighieri (pp. 11-404)

Annotazioni

FILOSOFIA

MONDIN B., *Storia della Metafisica,* voll. 1-3, *2ª ed.*
SUBACCHI M., *Esistenza e libertà. Saggio sull'Esistenzialismo*
TESTI C. A., *La logica di Tommaso d'Aquino. Dimostrazione, induzione e metafisica*
MONDIN B., *Epistemologia e Cosmologia, 2ª ed.*
BARZAGHI G., *Diario di metafisica, 2ª ed.*
MONDIN B., *Etica e Politica, 2ª ed.*
MONDIN B., *La metafisica di San Tommaso d'Aquino e i suoi interpreti, 2ª ed.*
MONDIN B., *Il problema di Dio, 2ª ed.*
RUFFINENGO P. P., *Ontonòesis, Introduzione alla metafisica per un amico pasticciere*
MANZI A., *La paura dell'uomo contemporaneo*
GORIUP L., *Il rischio è bello*
MAZZANTI A. M. (ed.), *Verità e mistero*
VANNI ROVIGHI S., *Filosofia della conoscenza, 2ª ed.*
BERTUZZI G. (ed.), *L'origine dell'Ordine dei Predicatori e l'Università di Bologna*
SALVIOLI M., *Il Tempo e le Parole*
CARPI O. L., *Il problema del rapporto fra virtù e felicità nella filosofia morale di Immanuel Kant*
LOBATO A., *La dignità della persona umana. Privilegio e conquista*
AA. VV., *Dalla Prima alla Seconda Scolastica*
PIAZZA G., *Il nome di Dio. Una storia della prova ontologica*
EMILIANI A., *Dio è la mia speranza*
EMILIANI A., *Una nuova via alla ricerca di Dio*
PIETROSANTI R., *L'anima umana nei testi di San Tommaso*
AA. VV., *Cristianesimo nella postmodernità e paideia cristiana della libertà*
BOCHENSKI J., *Nove lezioni di logica simbolica, 3ª ed.*
BASTI G., *Filosofia dell'uomo, 3ª ed.*
EMILIANI A., *Ascesa spirituale a Dio*
SIMON B. M., *Esiste una «intuizione» dell'essere?*
TOMMASO D'AQUINO, *L'essere e la partecipazione. Commento al libro di Boezio «De Ebdomadibus»*

MANFERDINI T., *Comunicazione ed estetica in Sant'Agostino*
AA. VV., *La nuova evangelizzazione e il personalismo cristiano*
MANFERDINI T., *Essere e verità in Rosmini*
ROSSIGNOTTI M., *Persona e tempo in Berdjaev*
FIORENTINO E., *Guida alla tesi di laurea* (esaurito)
AA. VV., *L'incontro con Dio. Gli ostacoli odierni: materialismo e edonismo*
EMILIANI A., *Da gli enti finiti al superente infinito e personale che conosce e ama*
LORENZ D., *I fondamenti dell'ontologia tomista*
STRUMIA A., *Introduzione alla filosofia della scienza* (esaurito)
BASTI G., *Il rapporto mente-corpo nella filosofia della scienza* (esaurito)
AA. VV., *Etica dell'atto medico*
BERTUZZI G., *La verità in Martin Heidegger*
LORENZINI M., *L'uomo in quanto persona*
AA. VV., *Coscienza morale e responsabilità politica*
AA. VV., *Crisi e risveglio della coscienza morale del nostro tempo*
AA. VV., *Homo loquens* (esaurito)
TOMMASO D'AQUINO, *Pagine di filosofia, 2ª ed.*

TEOLOGIA

GARRIGOU-LAGRANGE R., *Vita spirituale*
FESTA G. (ed.), *L'esegesi biblica di Marie-Joseph Lagrange. Una lettura teologica*
PARI M. R., *L'ascensione di Cristo e la sua sessione alla destra del Padre nel pensiero di san Tommaso d'Aquino*
DRAGO D., *I Canoni dello Spirito. Proposta spirituale per la vita consacrata*
LÉMONON J.P.-RICHARD F., *Gli Ebrei e l'Impero Romano ai tempi di Gesù, 2ª ed.*
DERMINE F. M., *Ragioniamo sul demonio tra superstizione, mito e realtà*
SANTA SEDE, *Enchiridion di Bioetica. Documenti da Pio X a Francesco*
VAGNEUX Y., *Co-Esse. Il Mistero trinitario nel pensiero di Jules Monchanin*
FESTA G., *L'eredità dei Santi Padri. Cassiano e i Domenicani*
SERAFINI F., *Un cardiologo visita Gesù. I miracoli eucaristici alla prova della scienza, 2ª ed.*
MONDIN B., *Storia della Teologia, vol. 4, 2ª ed.*
CHARDON L., *La Croce di Gesù. Dove sono provate le più belle verità della teologia mistica e della grazia santificante, 2ª ed.*
BICCHIEGA M., *Fertilità umana. Consapevolezza e virtù*
CONFERENZA EPISCOPALE TEDESCA, *Dio e la dignità dell'uomo*
CARPIN A. (ed.), *Il vangelo della famiglia. La famiglia in prospettiva teologica*
BRUGUÈS J.-L., *Corso di teologia morale fondamentale,* 6 voll.
RUFFINI F., *La "Quaestio de unione Verbi incarnati"*
SALVIOLI M. (ed.), *Tomismo creativo*
BUZI P., *La Chiesa copta. Egitto e Nubia, 2ª ed.*
BERNINI R., *La vita consacrata. Teologia e spiritualità*
CARPIN A., *Indissolubilità del matrimonio. La tradizione della Chiesa antica*
TESTI C. A., *Santi pagani nella Terra di Mezzo di Tolkien*
PIZZORNI R., *Amore e civiltà*
PUCCETTI R., *I veleni della contraccezione*
MAGNANINI P.-MACCAFERRI A., *Analisi grammaticale dell'aramaico biblico*
MILBANK J., *Il fulcro sospeso, Henri de Lubac e il dibattito intorno al soprannaturale*
COGGI R., *Trattato di Mariologia. I misteri della fede in Maria, 2ª ed.*
CHIESA ORTODOSSA RUSSA, *Fondamenti della dottrina sociale*
MONDIN B., *L'uomo secondo il disegno di Dio, 2ª ed.*
BARILE R. (ed.), *Il rosario. Teologia, storia, spiritualità*
PASINI G., *Il monachesimo nella Rus' di Kiev*
PANE R., *La Chiesa armena. Storia, spiritualità, istituzioni*
MONDIN B., *La Trinità mistero d'amore, 2ª ed.*

COMMISSIONE TEOLOGICA INTERNAZIONALE, *Documenti 1969-2004, 2ª ed.*
DERMINE F. M., *Carismatici, sensitivi e medium, 2ª ed.*
LIVI A., *Filosofia e Teologia*
BARZAGHI G., *La Somma Teologica in Compendio*
BOSCHI B., *Due Testamenti, una sola storia*
OLMI A. (ed.), *Il peccato originale tra teologia e scienza*
BOSCHI B., *Genesi. Commento esegetico e teologico*
CARPIN A., *Donna e sacro ministero. La tradizione ecclesiale: anacronismo o fedeltà?*
SPATARU D., *Sacerdoti e diaconesse. La gerarchia ecclesiastica secondo i Padri Cappadoci*
CARPIN A., *Cipriano di Cartagine. Il vescovo nella Chiesa, la Chiesa nel vescovo*
COUSIN H.-LÉMONON J.P., *Le diverse correnti della religione ebraica*
ABADIE P.-COUSIN H.-LÉMONON J.P., *Il monoteismo specificità e originalità della fede ebraica*
COUSIN H.-LÉMONON J.P.-MASSONNET J.-MÉASSON A., *Come gli ebrei leggevano i testi sacri*
ABADIE P.-MASSONNET J., *Il culto nella società giudaica*
COMBY J.-LÉMONON J.P.-MASSONNET J.-RICHARD F., *La civiltà greco-romana e la civiltà giudaica*
LÉMONON J.P.-RICHARD F., *Gli Ebrei e l'Impero Romano ai tempi di Gesù*
COGGI R., *Ripensando Lutero*
CARPIN A., *Angeli e demòni nella sintesi patristica di Isidoro di Siviglia*
CARBONE G. M., *L'uomo immagine e somiglianza di Dio*
CHARAMSA C., *Davvero Dio soffre?*
CARPIN A., *La Redenzione in Origene, sant'Anselmo e san Tommaso*
SUH A., *Le rivelazioni private nella vita della Chiesa*
BARZAGHI G., *Soliloqui sul Divino*
AA. VV., *Approfondimento concettuale della fede e inculturazione*
DA CRISPIERO M., *Teologia della sessualità* (esaurito)
PERINI G., *I Sacramenti: Battesimo Confermazione Eucaristia - II*
PERINI G., *I Sacramenti e la grazia di Cristo Redentore - I*
CARPIN A., *L'Eucaristia in Isidoro di Siviglia*
AA. VV., *La coscienza morale e l'evangelizzazione oggi*
AA. VV., *Le sètte religiose: una sfida pastorale*
TESTA B. (ed.), *La nuova evangelizzazione dell'Europa nel Magistero di Giovanni Paolo II*
VICARIATO DI ROMA, *Prontuario teologico in preparazione agli Ordini e ai Ministeri*
SPIAZZI R., *Cristianesimo e cultura*

I TALENTI

Collana diretta da Moreno Morani già diretta da Marta Sordi

La collana «I Talenti», edita da Edizioni San Clemente e Edizioni Studio Domenicano, ospita testi fondamentali che sono all'origine delle tradizioni culturali d'Oriente e d'Occidente, cristiane e non cristiane, integrando e completando l'edizione dei Padri della Chiesa. Si riporta il testo critico in lingua originale, la traduzione italiana e un apparato di introduzioni, note e commenti con cui il lettore moderno potrà finalmente apprezzare queste opere, vere pietre miliari e autentici «talenti» della cultura umana universale.

1. TERTULLIANO, *Difesa del cristianesimo* (*Apologeticum*)
2. ELISEO L'ARMENO, *Commento a Giosuè e Giudici*
3. BARDESANE, *Contro il Fato* (*Peri heimarmene*)
4. ANONIMO, *Libro dei due Principi*
5. ELISEO L'ARMENO, *Sulla passione, morte e risurrezione del Signore*
6. DIONIGI, *I nomi divini*
7. DIONIGI, *Mistica teologia e Epistole I-V*
8. TERTULLIANO, *Il battesimo*
9. TERTULLIANO, *La penitenza*
10. TERTULLIANO, *Questione previa contro gli eretici*
11. TERTULLIANO, *Alla sposa*
12. TOMMASO D'AQUINO, *L'unità dell'intelletto, L'eternità del mondo*
13. GIOVANNI DAMASCENO, *Esposizione della fede*
14. MATTEO RICCI, *Catechismo*
15. GREGORIO DI NAZIANZO, *Cinque Discorsi Teologici. Sulla Trinità*
16. TERTULLIANO, *La carne di Cristo*
17. TOMMASO D'AQUINO, *Commento agli Analitici Posteriori di Aristotele, vol. 1*
18. TOMMASO D'AQUINO, *Commento agli Analitici Posteriori di Aristotele, vol. 2*
19. CATERINA DA SIENA, *Dialogo*
20. NICCOLÒ CUSANO, *L'occhio mistico della metafisica (Opuscoli)*
21. TOMMASO D'AQUINO, *Commento al Vangelo secondo Matteo, vol. 1*
22. TOMMASO D'AQUINO, *Commento al Vangelo secondo Matteo, vol. 2*
23. ELISEO L'ARMENO, *Omelie e Scritti teologici*
24. ANASTASIO SINAITA, *Domande e risposte bizzarre*
25. NEMESIO DI EMESA, *La natura dell'uomo*
26. ISACCO DI NINIVE, *Discorsi ascetici*
27. TERTULLIANO, *La pazienza – La corona*
28. TOMMASO D'AQUINO, *Commento al Vangelo secondo Giovanni, vol. 1*
29. TOMMASO D'AQUINO, *Commento al Vangelo secondo Giovanni, vol. 2*
30. TOMMASO D'AQUINO, *Commento a Isaia*
31. IPPOLITO DI ROMA, *Cristo e l'Anticristo*
32. TERTULLIANO, *Contro Ermogene e Contro Prassea*
33. MONACI BIZANTINI, *La divina pedagogia. Poeti di Dio*
34. TOMMASO D'AQUINO, *Commento a Il cielo e il mondo*
35. ELISO L'ARMENO, *Storia di Vardan e compagni martiri*

In preparazione:

GIOVANNI CRISOSTOMO, *Sulla Genesi*
CLEMENTE DI ALESSANDRIA, *Stromata*

SOURCES CHRÉTIENNES – Edizione italiana

Collana presieduta da Paolo Siniscalco

La collezione francese *Sources Chrétiennes*, fondata nel 1942 a Lione da De Lubac e Daniélou, offre testi cristiani antichi, greci, latini e nelle lingue del Vicino Oriente, che, per qualità e per numero, sono universalmente riconosciuti come eccellenti. Dal 2006 le *Edizioni Studio Domenicano* promuovono la traduzione di questa collana in italiano in stretto e proficuo contatto con la "casa madre" di Lione.

L'edizione italiana, da parte sua, si caratterizza specificamente per la scelta di titoli importanti, letterariamente, dottrinalmente e spiritualmente, per la cura con cui è aggiornata la bibliografia in modo completo e sistematico, per le eventuali note aggiuntive o le appendici concernenti problematiche emerse nel campo degli studi dopo la pubblicazione dell'edizione francese, per una loro semplificazione. L'edizione italiana delle *Sources* si propone, infine, di contenere, per quanto possibile, i prezzi di ogni volume.

1. CIPRIANO DI CARTAGINE, *L'unità della Chiesa*
2. CIPRIANO DI CARTAGINE, *A Donato*; e *La virtù della pazienza*
3. MANUELE II PALEOLOGO, *Dialoghi con un musulmano.*
4. ANONIMO, *A Diogneto*
5. CIPRIANO DI CARTAGINE, *A Demetriano*
6. ANONIMO, *La dottrina dei dodici apostoli*
7. CIPRIANO DI CARTAGINE, *La beneficenza e le elemosine*
8. CLEMENTE DI ROMA, *Lettera ai Corinzi*
9. ORIGENE, *Omelie sui Giudici*
10. GIUSTINO, *Apologia per i cristiani*
11. GREGORIO DI NISSA, *Omelie su Qoelet*
12. ATANASIO, *Sant'Antonio Abate. La sua vita*
13. DHUODA, *Manuale per mio figlio*
14. UGO DI SAN VITTORE, *Sei Opuscoli Spirituali*
15. DIADOCO DI FOTICEA, *Opere Spirituali*
16. GREGORIO DI NISSA, *Discorso Catechetico*
17. GIOVANNI CRISOSTOMO, *Panegirici su san Paolo*
18. NICOLA CABÀSILAS, *La Divina Liturgia*
19. MARCO IL MONACO, *Opere spirituali e teologiche vol. 1*
20. MARCO IL MONACO, *Opere spirituali e teologiche vol. 2*

Di prossima pubblicazione:

GIOVANNI CRISOSTOMO, *Commento a Giobbe*

LE FRECCE

CLAVERIE P., *L'incontro e il dialogo. Breve trattato*
ROCCHI G., *Licenza di uccidere. La legalizzazione dell'eutanasia in Italia*
CLAVERIE P., *Un vescovo racconta l'Islam*, *3ª ed.*
HARVEY J. F., *Attrazione per lo stesso sesso. Accompagnare la persona*
PUCCETTI R., *Leggender metropolitane*
BARZAGHI G., *Diario di metafisica. Concetti e digressioni sul sensodell'essere*, *2ª ed.*
RUSSO C. L., *Il cuore comune.Omaggio alla vita matrimoniale*
CÉSAR DAS NEVES J., *L'economia di Dio*
AGNOLI F., *Filosofia, religione, politica in Albert Einstein*
TOMMASO D'AQUINO, *La giustizia forense. Il quadro deontologico*
BARZAGHI G., *Il fondamento teoretico della sintesi tomista. L'Exemplar*
CARBONE G. M., *Gender, L'anello mancante?*, *2ª ed.*
BARZAGHI G., *L'originario. La culla del mondo*
BARZAGHI G., *Compendio di Storia della Filosofia*, *2ª ed.*
TOMMASO D'AQUINO, *La virtù della prudenza*
TOMMASO D'AQUINO, *La virtù della speranza*
LOMBARDO C., *Sulle Alte Vie del Tor des Géants*
CARBONE G. M., *L'embrione umano: qualcosa o qualcuno?*, *4ª ed.*
SCHOOYANS M., *Evoluzioni demografiche. Tra falsi miti e verità*
TOMMASO D'AQUINO, *La virtù della fede*
TOMMASO D'AQUINO, *La legge dell'amore. La carità e i dieci comandamenti*
PUCCETTI R. - CARBONE G. - BALDINI V., *Pillole che uccidono. Quello che nessuno ti dice sulla contraccezione*, *2ª ed.*
TOMMASO D'AQUINO, *Credo. Commento al Simbolo degli apostoli*
SALVIOLI M., *Bene e male. Variazioni sul tema*
TOMMASO D'AQUINO, *La preghiera cristiana. Il Padre nostro, l'Ave Maria e altre preghiere*
BARZAGHI G., *L'intelligenza della fede. Credere per capire, sapere per credere*
ARNOULD J., *Caino e l'uomo di Neanderthal. Dio e le scienze*
BARZAGHI G., *Lo sguardo della sofferenza*
PANE R., *Liturgia creativa. Presunte applicazioni della riforma liturgica*
SCHOOYANS M., *Conversazioni sugli idoli della modernità*

ROCCHI G., *Il caso Englaro. Le domande che bruciano*
GABBI L., *Confessioni di un ex manager. Quale etica d'impresa?*
CLAVERIE P., *Un vescovo racconta l'Islam*
MAZZONI A. (ed.), *Staminali. Possibilità terapeutiche*
MAZZONI A. - MANFREDI R., *AIDS esiste ancora? Storia e prevenzione*
ANATRELLA T., *Felici e sposati. Coppia, convivenza, matrimonio*
SCHÖNBORN C., *Sfide per la Chiesa*
PERTOSA A., *Scelgo di morire? Eutanasia e accanimento terapeutico*
ROCCHI G., *Il legislatore distratto. La legge sulla fecondazione artificiale*
CARBONE G. M., *Le cellule staminali*, *2ª ed.*
CARBONE G. M., *La fecondazione extracorporea, 4ª ed.*

Tutti i nostri libri e le altre attività
delle Edizioni Studio Domenicano possono essere consultati su:
www.edizionistudiodomenicano.it

Edizioni Studio Domenicano
Via dell'Osservanza 72 - 40136 Bologna - ITALIA
Tel. +39 051582034
acquisti@esd-domenicani.it
www.edizionistudiodomenicano.it

Finito di stampare nel mese di gennaio 2022
presso Venti Media Print srl, Monteriggioni, Siena

sacra DOCTRINA

A Biannual Journal of Systematic Theology
Rivista semestrale di teologia sistematica

ISSN 0036-2190
www.sacradoctrina.com

Editor/Direttore
Antonio Olmi OP

Associate Editors/Consiglio di redazione
Members of the Department of Systematic Theology
of the Theological Faculty of Emilia-Romagna (FTER)
Membri del Dipartimento di Teologia Sistematica
della Facoltà Teologica dell'Emilia-Romagna (FTER)

Scientific Board/Consiglio scientifico
Giorgio Carbone OP, Attilio Carpin OP, Erio Castellucci,
François Dermine OP, Daniele Gianotti, 靖保路 Jìng Bǎolù,
Sergio Parenti OP, Cesare Rizzi, Marco Salvioli OP, Rocco Viviano SX

ISBN 978-88-5545-032-4

9 788855 450324

€ 26,00

Edizioni Studio Domenicano - Sacra Doctrina
Via dell'Osservanza 72 - 40136 Bologna - ITALIA
Tel. 051582034
www.edizionistudiodomenicano.it

semestrale - spedizione abb. post. - comma 20/C
L. 662/96 fil. BO