

第五章 中世纪：奥古斯丁，托 玛斯·亚昆那和但丁

普洛丁是希腊罗马古典文艺思想的殿军，他死之后，从第四世纪到十三世纪这一千年左右漫长的时期中，欧洲文艺思想和美学思想实际上处于停滞状态，如果说还有些活动，那也只是把普洛丁所建立的新柏拉图主义附会到基督教的神学上去，一直到但丁，这种停滞的局面才开始转变。为着约略说明这种停滞的原因，首先须回顾一下中世纪几件重大的文化史实。

一 奴隶社会的解体与封建制度的奠定

奴隶社会在罗马帝国表面上还很强盛的时代，就已开始现出衰颓的迹象。衰颓的原因在于罗马统治阶级的残酷的剥削和镇压引起了被统治的人民的日益强烈的痛恨和反抗，罗马对外侵略战争以及统治阶级内部争权夺利的内战频年不绝，这就削弱了兵力和财力，阻止了生产的发展，加深了人民的痛苦。从第三世纪起，欧洲就在发生民族大迁徙，即过去历史家所说的“蛮族的入侵”。北欧一些新兴民族（主要是条顿民族）以及压迫这些民族的匈奴大举进犯欧洲南部，陆续侵占相当于近代的德、法、意、英、西班牙和东欧的一些区域。为了统治和防御的方便，罗马帝国在三九五年就正式分裂为二。西罗马帝国都罗马，东罗马帝国都拜赞庭（君士但丁）。此后北欧各族南侵的声势就日

益浩大,罗马曾经一度被攻破,到了四七六年西罗马帝国便亡在条顿族一个部落领袖奥多莎手里。这些入侵的“蛮族”在侵占一个地方之后,往往由酋长统治,把掠夺的土地分赐给功臣和随从部落,被征服的居民则沦为农奴,因此就逐渐形成了封建制度,“蛮族”就在罗马帝国里成立了一些封建政体的国家。这个过程从“蛮族”入侵开始,到了八〇〇年左右查理大帝时代就已大致完成。

二 基督教的传播和基督教会 对欧洲的封建统治

基督教发源于住在巴勒斯坦的希伯来民族,是对于希伯来旧教(犹太教)的一种改革。巴勒斯坦是罗马帝国统治下的一省,地瘠民贫,受剥削特别沉重。基督教的创始人(传说是耶稣)宣扬在终会到来的天国里,人们一律平等和互相友爱,反对家庭制度,私产制度和世俗政权,本来带有反抗罗马帝国的意味。这是一种穷苦人的宗教,代表当时被压迫被奴役的人民的希望。它之所以能在罗马帝国里得到迅速而广泛的传播,就因为它在广大人民群众中有深广的心理基础。在基督教开始传播的头三百年里,它不断地遭到罗马政权的残酷的迫害和镇压,有时只能在地下活动。但是它的传播并不因此停顿,反而蔓延得更深更广,深入到罗马帝国的每一个角落。从三世纪以后,罗马政权开始改变政策,以利用代替镇压,到了第四世纪,就把基督教正式定为国教,并且下令禁止其它的宗教信仰,罗马政权想利用基督教的广泛的群众基础,来牢笼复杂的被统治的多民族,使他们有一种思想信仰上的统一,便于维持罗马政权。宗教本是一种精神上的麻醉剂,麻痹人民的斗争意志,使他们安分守己,这对于

维持罗马政权是有利的。

从三九五年东西罗马帝国分立之后,基督教会也就逐渐分成东西两教会。东教会叫做“正教”,西教会叫做“天主教”。跟中世纪欧洲政局和文化特别有关的是西教会。从四七六年西罗马帝国灭亡之后,在几百年之中,罗马教皇就由天主教会的首领变成同时是世俗政权的领袖。天主教会对于封建制度的奠定起了很大的作用。它本身变成极大的封建地主,拥有全欧土地的四分之一到三分之一。教会的官阶也是按封建等级制来分的。为着维持罗马教廷的封建统治,教会还制造出“神权说”,作为封建制度的理论基础。据说世俗政权是由上帝授予的(上帝是最高的封建主),教皇是上帝在尘世间的代理人,代上帝把政权以及政权所统辖的土地人民授予国王,国王以下各等级的权益也是这样由上一层递授予下一层,一直到最下层的农奴。国王加冕应由罗马教皇主持,这就是“封”。受封的国王就变成教皇的隶属或佃户(vassal)。八〇〇年查理大帝受教皇的“封”,就标志着封建制度的正式奠定,“神圣罗马帝国”的开始以及宗教与封建政权的联盟。但是“神圣罗马帝国”的成立也标志着近代国家的兴起(查理大帝所统辖的疆域就是近代法德等国的摇篮)以及世俗政权的重新抬头。此后数百年的历史便成为教廷与世俗政权之间勾结和冲突的历史。到了十一世纪十字军东征以后,工商业日渐发达,人民的力量日渐抬头,反封建反教会的斗争日益尖锐,到了文艺复兴时代,近代资产阶级起来了,封建和教会的势力才日渐削弱。

三 中世纪文化的落后,教会对文艺的仇视

中世纪的经济穷困,生产落后,政治腐败,战争频繁,以及社

会动荡不宁的情况都是不利于文化发展的。当时统治一切的教会对于世俗文化是极端仇视的。凡是教会认为是违反自己的教义和利益的思想和行动,都受到“异端”的罪名和残酷的镇压。对于一般人民,教会所采取的是愚民政策,不让他们有受教育的机会。中世纪在很长时期里,仅有的学校是寺院中训练僧侣的学校(后来的巴黎,牛津等大学都是由僧侣学校发展出来的),这也就是说,僧侣是唯一的受教育的阶层,一切有关文化的事都由僧侣垄断。许多声名煊赫的国王和贵族骑士都是文盲,其他可想而知。当时唯一的通用的官方语言是拉丁,圣经是用拉丁文本为官方定本,礼拜仪式和宣讲教义都用拉丁文进行,而拉丁文也是僧侣阶级的专利品,普通人民所说的地方语是受鄙视的。

天主教会要扼杀世俗文化教育,因为它认识到世俗文化教育在当时只能是根深蒂固的希腊罗马古典的文化教育,而这种古典文化教育和基督教所宣扬的教义是不共戴天的。基督教的基本教义是神权中心与来世主义。现世据说就是孽海,一切罪孽的根源在肉体的要求或邪欲。服从邪欲,灵魂就会堕落,就会远离上帝的道路而遭到上帝的严惩。所以人应当抑肉伸灵,抛弃现世的一切欢乐和享受,刻苦修行,以期获得上帝的保佑,到来世可登天国,和上帝在一起同享永恒的幸福。来世主义是与禁欲主义分不开的;现世的禁欲是为着来世的享乐。“归到神的怀抱”是人生的终极目的。这就是基督教的基本教义。这种教义是在希腊罗马古典文化长期扎根的地区里传播开来的,它一开始就把自己作为古典文化的鲜明的对立面而提出,就和古典文化所代表的理想进行顽强的斗争。古典文化代表哪些理想呢?古典文化是建筑在人本主义和现世主义的基础上的。“人是一切事物的权衡”,希腊罗马虽然也信神,但是他们的多神教还是根据人的生活 and 人的需要来建立的。他们理想中“最高的

善”是现世的幸福，并不把希望寄托在来世。他们要求灵与肉的平衡发展和多方面的自由活动，如体育锻炼，学术探讨和文娱活动等等。就是这种人本主义和现世主义的古典文化，基督教要把它连根拔掉，代之以它自己的神权主义和来世主义。在基督教会看，人当满足于对上帝和基督教义的信仰，只有这个才是真理，此外一切知识欲都是无用的，有罪的，应当一律压制下去，否则人们就会落到“邪教”的圈套里，这就等于把灵魂交给魔鬼。就是为了防止“邪教”的复辟，基督教会才想尽一切方法，去禁止世俗文化教育的活动。当然，这背后的根本理由还在巩固神权，即教会的封建统治的思想基础。

基督教会仇视一般文化教育活动，特别是文学和艺术。假如反对文学和艺术的论调也算是文艺理论，基督教会也就有一套文艺理论。基督教会攻击文艺的理由和柏拉图所提出的大致相同，就是文艺是虚构，是说谎，给人的不是真理；并且挑拨情欲，伤风败俗。早期基督教神父特尔屠良（Tertullianus，公元160—230）说得很清楚：“真理的主宰痛恨一切虚伪，把一切不真实的或伪造的东西都看作邪淫。”所谓“不真实的或伪造的东西”指的正是文艺。他认为圣经和神父们的讲道录才“不是艺术的勾当而是大道至理”。人们有这个就够了，无用外求。就文艺的道德影响来说，基督教会除掉重复柏拉图所提的题材淫荡，亵渎神圣，伤风败俗以外，还有它的特别的理由。文艺是感官的享受，所满足的还是一种肉体的要求，所以本身就是种罪孽；它打动情感，也妨碍基督教所要求的心地平静，凝神默想和默祷。圣奥古斯丁在《忏悔录》里追述他早年酷爱荷马和维吉尔的史诗中一些描写爱情的部分，痛自追悔，仿佛这就是犯了滔天罪行。从此可知，当时虔诚的基督教徒是从心坎里厌恶世俗文艺的。

基督教会史里有几次镇压文艺活动的运动。例如在第四世

纪,希阿多什(Theodosius)大帝在罗马帝国东部发动了一次声势浩大的镇压“邪教”的运动,把境内所有的希腊罗马的庙宇建筑以及雕刻图画等文物遗迹都毁灭掉。另一个镇压文艺运动是破坏偶像运动。从宗教宣传观点出发,基督教会也想利用文艺来为宗教服务,但总是把它严格局限在宗教范围之内,例如图画雕刻的题材总不出圣经故事的范围,音乐和诗歌只限于对上帝的颂赞。有些神父对这样利用文艺来宣传宗教,也表示怀疑和反对。在第六世纪,法国马赛区的主教下令销毁他的教区里所有的圣像。这事闹到教皇格列高里(Gregory)那里,教皇为神像辩护,说读书人可以从文字理解教义,不识字的广大群众只能从图像去理解教义,不能把崇拜圣母,耶稣和圣徒们的图像看作一般的偶像崇拜。由于这位教皇的影响,宗教性的文艺在西教会里才得维持下去。在东教会里问题不是这样容易解决了的。“销毁偶像运动”进行了一百余年之久(726—842)。在七五四年君士但丁宗教会议里曾正式通过决议说:“基督在他的光荣化的人身中,虽然不是无形体的,却提升到超越感性事物的一切局限和缺陷,所以决不能通过人的艺术,按照一般人身的类比,用形象把基督表现出来”,因此,决议最后宣布,凡是用图形去表现基督和圣徒的人一律开除教籍。这个决议到九世纪中叶以后才失效。以上这些事例都充分说明基督教会对于文艺的仇视和摧残。

四 圣奥古斯丁和圣托玛斯的美学思想

尽管基督教对文艺是仇视的,它所传播的区域是希腊罗马古典文化植根很深的区域,而且它本身也还要利用文艺为宗教服务,它就不能不有一套文艺理论和美学思想,来抵制古典的“邪教”的文艺理论和美学思想,并且为它所利用的宗教性的文

艺作辩护。当时所谓“经院派”学者都属僧侣阶级,对一切问题都是从宗教的角度去看,所以把一切学问都看成神学中的个别部门,美学也是如此。在这方面,他们对于希腊罗马的“邪教”思想毕竟有所继承,那就是把普洛丁的新柏拉图主义附会到基督教的神学上去。从圣奥古斯丁到圣托玛斯,中世纪欧洲有一股始终一贯的美学思潮,就是把美看成上帝的一种属性,上帝代替了柏拉图的“理式”。上帝就是最高的美,是一切感性事物(包括自然和艺术)的美的最后根源。通过感性事物的美,人可以观照或体会到上帝的美。从有限美见出无限美,有限美只是到无限美的阶梯,它本身并没有独立的价值。在美的自然事物与艺术作品之中,经院派学者一般是看重前者而鄙视后者,因为前者是神所创造的而后者只是人所创造的。“人造的”就含有“虚构的”“不真实的”意味。虔诚的教徒们要“从上帝的作品中去赞美上帝”。因此,中世纪的美学并不以文艺为主要对象。这是中世纪美学的总的情况,现在就两个主要代表的美学思想分述如下:

1. 圣奥古斯丁

圣奥古斯丁(Augustine, 354—430)在还未皈依基督教以前,对希腊罗马古典文学有相当深刻的研究,当过文学和修辞学教师,并且还写过一部美学专著,题为《论美与适合》,手稿在当时就已失传。皈依基督教后,他一方面钻研基督教经典,一方面仍继续研究他早年所爱好的柏拉图。他的美学言论大半见于他的神学著作和《忏悔录》。

圣奥古斯丁给一般美所下的定义是“整一”或“和谐”,给物体美所下的定义是“各部分的适当比例,再加上一种悦目的颜色”。前一个定义来自亚理斯多德,后一个定义来自西赛罗,在字面上都只涉及形式。但是这些侧重形式的老定义在圣奥古斯

丁的思想里是和中世纪神学结合在一起的。无论在自然中还是在艺术中,使人感到愉快的那种整一或和谐并非对象本身的一种属性,而是上帝在对象上面所打下的烙印。上帝本身就是整一,他把自己的性质印到他所创造的事物上去,使它尽量反映出他自己的整一。有限事物是可分裂的,杂多的,在努力反映上帝的整一时,就只能在杂多中见出整一,这就是和谐。和谐之所以美,就因为它代表有限事物所能达到的最近于上帝的那种整一。但是由于与杂多混合,比起上帝的整一,它究竟还是不纯粹不完善的。从此可见,圣奥古斯丁关于无限美(最高美,绝对美)与有限美(感性事物的美,相对美)的分别的看法基本上还是柏拉图的看法(感性事物的美只是理式美的影子)。

通过柏拉图,圣奥古斯丁还接受了毕达哥拉斯学派神秘主义的影响,把数加以绝对化和神秘化。现实世界仿佛是由上帝按照数学原则创造出来的,所以才显出整一,和谐与秩序。他说:“数始于一,数以等同和类似而美,数与秩序不可分。”人体的匀称,动物四肢的平衡,乃至地水风火的体积和运动都由数在统辖着。美的基本要素也就是数,因为它就是整一。他又说,“理智转向眼所见境,转向天和地,见出这世界中悦目的是美,在美里见出图形,在图形里见出尺度,在尺度里见出数”。这种从数量关系上找美的想法,上承毕达哥拉斯学派的黄金分割说,下开达·芬奇,米琪尔·安杰罗以及霍嘉兹诸艺术大师对于美的线形所求出的数量公式,以及费希纳和实验美学派对于美的形象所进行的试验和测量,在美学发展中一直是很有影响的。它的基本出发点是形式主义。

圣奥古斯丁还提出丑的问题。有限世界在本质上虽是杂多的,却具有上帝所赋与的整一或和谐。丑的事物(包括罪恶在内)在这和谐整体里占什么地位呢?圣奥古斯丁认为美虽有绝

对的而丑却没有绝对的。丑都是相对的,孤立地看是丑,但在整体中却由反称而烘托出整体的美,有如造型艺术中阴阳向背所产生的反称效果。这就是说,丑是形成美的一种因素。因此,丑在美学中不是一种消极的而是一种积极的范畴。圣奥古斯丁还指出一个人能否从差异部分的统一中见出和谐,要看他的资禀和修养何如。要有合拍的心灵,才能认识到整体的和谐;否则只见到各个孤立的不同的部分,见不出整体及其和谐,就觉得某些部分丑,甚至全体都丑。圣奥古斯丁打过这样的比喻:

在我们看来,宇宙中万事万物仿佛是混乱的。这正如我们如果站在—座房子的拐角,像—座雕像—样,就看不出这整座房子的美。再如—个士兵也不懂得全军的部署;在—首诗里,—个富于生命和情感的音节也见不出全诗的美,尽管这音节本身有助于造成全诗的美。

在和谐的整体中,丑的部分有助于造成和谐或美,也是如此;单从丑的局部看,就看不出美而只看出丑。这里丑在整体美里是作为被克服而纳到统一体里的—个对立面来了解的。在运用“寓杂多于整—”的原则来解释丑时,圣奥古斯丁表现出—些朴素的辩证思想。同时,这里也可以见出他维护反动的封建统治的企图,把丑恶的东西说成美好的东西所赖以形成的条件,叫人接受它而不去消除它。后来理性派哲学家来布尼兹和沃尔夫等也有类似的想法,并且认为丑恶烘托出美好,是上帝那位钟表匠的明智的安排。

2. 圣托马斯·亚昆那

圣托马斯(St. Thomas Aquinas, 1226—1274)是基督教会公认的中世纪最大的一位神学家。他的美学思想散见于他的《神学大全》。他的基本出发点是和圣奥古斯丁—致的,也是把普洛丁的新柏拉图主义附会到神学上去,不过他同时也接受了亚理

斯多德的影响。

我们最好把《神学大全》中有关美学的几段关键性的言论译出,然后从这些言论中分析出他的美学观点:①

美有三个因素。第一是一种完整或完美,凡是不完整的东西就是丑的;其次是适当的比例或和谐;第三是鲜明,所以着色鲜明的东西是公认为美的。

人体美在于四肢五官的端正匀称,再加上鲜明的色泽。

美与善是不可分割的,因为二者都以形式为基础;因此,人们通常把善的东西也称赞为美的。但是美与善毕竟有区别,因为善涉及欲念,是人都对它起欲念的对象,所以善是作为一种目的来看待的;所谓欲念就是迫向某目的的冲动。美却只涉及认识功能,因为凡是一眼见到就使人愉快的东西才叫做美的。所以美在于适当的比例。感官之所以喜爱比例适当的事物,是由于这种事物在比例适当这一点上类似感官本身。感觉是一种对应,每种认识能力也都是如此。认识须通过吸收,而所吸收进来的是形式,所以严格地说,美属于形式因的范畴。②

美与善一致,但是仍有区别。因为善是“一切事物都对它起欲念的对象”,从这个定义可以看出:善应使欲念得到满足。但是根据美的定义,见到美或认识到美,这见或认识本身就可以使人满足。因此,与美关系最密切的感官是视觉和听觉,都是与认识关系最密切的为理智服务的感官。我们只说景象美或声音美,却不把美这个形容词加在其它感官(例如味觉和嗅觉)的对象上去。从此可见,美向我们的认识功能所提供的是一种见出秩序的东西,一种在善之外和善之上的东西。总之,凡是只为满足欲念的东西叫做善,凡是单凭认识到就立刻使人愉快的东西就叫做美。

① 这些段落是从《神学大全》各章中选出的,并不是一气连贯的。

② “形式”在经院派的术语里有时指形式所由造成的道理。“形式因”是亚里斯多德所用的名词,见第三章。

这几段话里有几点值得特别注意：

第一，“凡是一眼见到就使人愉快的东西才叫做美的”。这个定义指出美是通过感官来接受的，美的东西是感性的，美感活动是直接的，不假思索的，也就是说，只涉及形式而不涉及内容意义的。这种强调美的感性和直接性的观点在后来康德和克罗齐的主观唯心主义美学里得到进一步的发展。它就是美只关形式不沾概念说与艺术即直觉说的萌芽。

第二，在指出美与善一致的同时，圣托玛斯又指出美与善毕竟有分别，这分别就在于善是欲念的对象，欲念所追求的目的不是立即可以达到的；美是认识的对象，一认识到，就立刻使美感得到满足。对于对象并不起欲念，这也就是说，美没有什么外在的间接的实用的目的。这样把美与善的区分归结为带不带欲念和有没有外在目的的区分，对后来唯心主义美学的发展也很有影响。这就是康德的“审美判断的二律背反”说的萌芽，康德也认为美不关欲念，无外在目的。

第三，圣托玛斯在各种感官之中只承认视觉和听觉为审美的感官，其理由有二：第一，视觉与听觉“与认识关系最密切”，是“为理智服务的”，而审美首先是认识活动。其它感官如味觉嗅觉等所得到的快感等则主要是欲念的满足，生理方面的动物性的反应。其次，“美属于形式因的范畴”，形式只能通过视觉和听觉去察觉。这种看法的重要性有两点：它是寻找美感与一般快感的分别的一个最早的尝试；而且确定视觉和听觉为专门的审美感官，这对后来美学的发展也起了一些影响，例如达·芬奇认为视觉高于听觉，因此断定绘画（通过视觉）高于诗歌音乐（通过听觉），莱辛根据视觉和听觉的分别来确定绘画与诗歌的界限。

第四，最突出的是圣托玛斯的形式主义的观点几乎与圣奥

古斯丁的完全一致。他所指出的美的三个因素：完整，和谐与鲜明都是形式的因素，所以他说“美属于形式因的范畴”。中世纪经院派学者们谈到美，大半都认为美只在形式上，很少有人结合到内容意义来讨论美。在这一点上康德在《美的分析》中也是与中世纪经院派学者一致的。此外，康德的在美感中“各种官能和谐地发挥作用”的说法在圣托玛斯的美学观点里也已有萌芽。“感官喜爱比例适当的事物，是由于这种事物在比例适当这一点上类似感官本身”，这就是说，美的事物和感官本身相应，所以合拍。

第五，在美的三个因素之中，完整与和谐是从希腊以来美学家们一向就着重的，圣托玛斯结合到西赛罗和圣奥古斯丁所提到的颜色，另提出“鲜明”一个概念（他用了许多同义词，如“光辉”，“光芒”，“照耀”，“闪烁”之类）。在运用这个概念中他把美归结为神的特性。他给“鲜明”所下的定义是：

一件东西（艺术品或自然事物）的形式放射出光辉来，使它的完美和秩序的全部丰富性都呈现于心灵。

这种光辉是从哪里来的呢？按照基督教的教义，上帝是“活的光辉”，世间美的事物的光辉就是这种“活的光辉”的反映，所以人从事物的有限美可以隐约窥见上帝的绝对美。

圣托玛斯集中世纪基督教神学的大成，也是经院派哲学的殿军，上承新柏拉图派的神秘主义，下启康德的主观唯心主义的和形式主义的美学。他的重要性是不可忽视的。他的美学思想正如他的政治思想一样，以维护天主教会的反动的封建统治为主要目的，所以在帝国主义时代，它仍然可利用来作为维护法西斯统治的思想武器。以玛里坦（Maritain）的《艺术与经院哲学》一书为代表的新托玛斯主义美学在法意美英等国还有相当广大

的市场,便是一个明证。

五 中世纪民间文艺对封建制度 与教会统治的反抗

尽管基督教会仇视文艺,竭力阻止人民从事文艺活动,人民对文艺的自然要求毕竟是阻止不住的。中世纪在艺术上最大的成就要算建筑,主要的是散布在欧洲各国的大教寺。这些建筑由早期的罗马式发展成为十一世纪以后的高惕式,达到了西方建筑的高峰。随着大教寺建筑的发展,一些相关的艺术如雕刻,壁画,板画,着色玻璃,嵌镶图案等也都逐渐繁荣起来,为文艺复兴时代的光辉灿烂的艺术打下了基础。这些艺术虽然仍是为宗教服务的,却是当时劳动人民的艺术天才和辛勤劳动的成果。当时各门艺术家都是基尔特或职业行会的成员,是用工人的身份参加各种艺术创作的。他们对宗教并不存多大的幻想,所以他们的作品在精神和风格上能超越宗教所限定的范围,表现出对现世美好事物的爱好。例如许多圣母画像的杰作之所以能动人,与其说是由于宗教的涵义,无宁说是由于充分表现出女性美,事实上它们大半是用尘世间活的美人为蓝本的。

在文学方面,中世纪民间世俗文学也呈现出一种繁荣的局面,体裁多种,形式千变万化,例如传奇体叙事诗,抒情民歌,叙事民歌,寓言,短篇故事,讽刺小品,宗教剧,谐剧,诗和散文杂糅的抒情故事,隐语,谐谈等等,真是美不胜收。民间世俗文学的作者大半是没有文化教育的普通人民,不知道有希腊史诗和悲剧,也不知道有亚理斯多德和贺拉斯,所以他们不受古典传统中陈腐规则的束缚,在作品中能自由表现自己的思想情感。这些民间作品的共同特色在于情感的真挚,想象的丰富(有时不免离

奇)和形式的自由(有时不免缺乏比例和谐)。在十八世纪后期,文艺界对于新古典主义的清规戒律和矫揉造作的风格感到厌倦,掀起了一个反抗运动,叫做浪漫运动。这个浪漫运动就是回头向中世纪民间文艺学习的运动,要求情感和想象的自由表现的运动。“浪漫”这个词本身就是从中世纪传奇故事诗(roman)来的。顾名思义,浪漫主义就是中世纪传奇故事诗所表现的精神和风格。十九世纪初期欧洲各国文艺都受到这种精神和风格的深刻影响。“浪漫”这个词在近代欧洲拉丁系统语言里又是“小说”这种新体裁的称号,小说是近代文学的主要形式,也是从中世纪传奇故事诗发展出来的。同时我们还须记得,中世纪官方语言是拉丁,这是各国基督教会中通用的语言,但是当时民间文学大半用本地方言创作的,由口头流传的,所以它是西方近代各国民族文学的起源。从此可知,中世纪民间文艺对近代欧洲文学影响之大,正不亚于希腊罗马古典文艺。

民间文艺创作在中世纪虽然很繁荣,但是民间诗人和艺术家大半是劳动群众,被剥夺了受文化教育的机会,而且全部精力都耗在生产实践活动,没有足够的条件去进行文艺理论的探讨。不过这并不等于说,他们对于文艺就没有明确的看法。这种看法在他们的作品中就流露出来了。他们对封建制度和基督教会提出了强烈的抗议,对统治阶级的腐败和愚蠢进行了尖锐的讽刺,对劳动人民的英勇和智慧进行了热情的表扬,表现出对现世生活的重视以及对美好事物的爱好,和基督教会所宣扬的来世主义和禁欲主义处于明显的对立。例如英国洛宾荷德系统的民歌,德国《列那狐》的故事,法国传奇故事《愁斯丹和绮瑟》和《奥卡逊和尼柯莱特》等等都是富于反抗性和现世性的。姑举奥卡逊的故事(十二世纪诗和散文杂糅的爱情故事)为例。他笃爱一个回教徒的女俘(当时基督教和回教是死敌)尼柯莱特。按照教

会的规矩,他如果不放弃尼柯莱特,就要下地狱。他宣告他宁可下地狱的决定说:“到那里去的有金有银,有披貂戴翎的,也有琴师,行吟诗人和国王。我决定和他们结伴,只要我能和我的密友尼柯莱特在一起。”这在中世纪是一个新鲜的勇敢的呼声,它和天主教会所宣扬的一套是完全对立的。这呼声标志着风气的转变,揭示出文艺复兴的曙光了。

六 但丁的文艺思想

但丁(Dante, 1265—1321)比圣托玛斯迟生四十岁,是在圣托玛斯所发扬的经院派的神学笼罩一切的学术气氛中生长起来的;同时他又是意大利文艺复兴运动的先驱,近代第一位最大的诗人^①。所以他是中世纪与近代交界线上的人物,他的文艺思想最适宜于用来说明由中世纪到文艺复兴的转变,这也就是由封建社会到资产阶级社会的转变。

但丁生在佛罗伦萨。这在当时意大利是一个工商业发达最早的城市,资产阶级已开始露头角。资产阶级在和教会的封建统治进行斗争之中,是站在代表近代国家的世俗政权一边的。当时有两大政党,拥护教会统治的教皇党和拥护世俗政权的皇帝党。这两党的斗争在佛罗伦萨特别激烈。教皇党最后虽取得胜利,但本身又分裂为黑白两派。在这两派纷争中,但丁被教皇迫令终身流放境外。所以在政治立场上他是反对教皇的。在《神曲》里但丁把这位教皇打下第八层地狱。但丁寄希望于世俗政权,从他的《论君主》一书中也可以见出。但是由于他是两个

^① 恩格斯说但丁是“中世纪的最后一位诗人,同时又是新时代的最初一位诗人”(《马克思恩格斯选集》,第一卷,第249页)。

时代交界线上的人物,就不免有交界线上的人物所常有的矛盾。他在思想上有一半是近代人,也有一半还是中世纪的人。就拿《神曲》为例来说,这部杰作的主题是灵魂的进修历程,看遍地狱中的罪孽和惩罚,到净界得到净化,终于升入天堂,凝神观照那个极乐世界的庄严优美,这些毕竟还是基督教的神学的形象化。但是这部大诗里有很多东西是基督教会不会点头称赞的。基督教会中许多上层领导人物如教皇,大主教等等都被他打下地狱了。但丁的地狱和净界的向导是罗马大诗人维吉尔,天堂的向导是他幼年所钟情而后来嫁给别人的一位美丽的女子比阿屈理契。这岂不是“邪教”与“肉欲”的结合?凭“邪教”和“肉欲”作向导就登了天堂,但丁要置神父于何地呢?《神曲》很明显地表现出新旧两个时代思想的矛盾,而其中主导的方面也显然是新生的东西,即对个性解放的要求与对现世生活的肯定。但丁在流放时期接触到各阶层的人民与上节所说的民间歌颂爱情的诗歌和行吟诗人的作品。正是这些民间文学鼓舞了他大胆地放弃拉丁文而用近代意大利语言,去写近代第一部伟大的民族诗,去创造一种既非戏剧又非史诗的新形式,去运用教会所斥为“邪教”和“亵渎神圣”的题材。

1. 诗为寓言说

但丁的文艺理论主要地见于两部著作:给斯卡拉族的康·格朗德(Can Grande della Scala)呈献《神曲》的《天堂》部分的一封信和《论俗语》。在给康·格朗德的信里他说明《神曲》的意图,特别强调这部诗的寓言的意义:

为着把我们所要说的话弄清楚,就要知道这部作品的意义不是单纯的,无宁说,它有许多意义。第一种意义是单从字面上来的,第二种意义是从文字所指的事物来的;前一种叫做字面的意义,后一种

叫做寓言的,精神哲学的或秘奥的意义。为着说明这种处理方式,最好用这几句诗为例:“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。”^① 如果单从字面看,这几句诗告诉我们的是在摩西时代,以色列族人出埃及;如果从寓言看,所指的就是基督为人类赎罪;如果从精神哲学的意义看,所指的就是灵魂从罪孽的苦恼,转到享受上帝保佑的幸福;如果从秘奥的意义看,所指的就是笃信上帝的灵魂从罪恶的束缚中解放出来,达到永恒光荣的自由。这些神秘的意义虽有不同的名称,可以总称为寓言,因为它们都不同于字面的或历史的意义。

从这段引文看,但丁的文艺思想显然还带有中世纪经院派神学的神秘气息和烦琐方法。但是这段引文并不因此而失其重要性,它可以帮助我们了解中世纪关于文艺的一个普遍的看法。这就是认为一切文艺表现和事物形象都是象征性或寓言性的,背后都隐藏着一种秘奥的意义。圣托玛斯把光辉作为神的象征,就是一个例子。中世纪文艺作品中象征或寓言的意味也特别浓厚,这是与宗教神秘主义分不开的。例如在造型艺术之中,牧羊人象征基督或传教士,羊象征基督教徒,三角形象征神的三身一体,蛇象征恶魔之类。天主教神学家们把圣经的《旧约》(本来主要是希伯来民族史)看作预示基督降临的寓言。经院派学者们甚至把希腊神话解释成基督教义中某些概念的象征,例如胜利神变成基督教的天使,爱神变成基督教的博爱。但丁所说的诗的四种意义也并不是他的独创,而是中世纪长期以来普遍流行的概念。六世纪罗马教皇格列高里就认为圣经有字面的,寓言的和哲理的三种意义。第四种意义,即秘奥的意义,也是在但丁以前就有人加上去的。这四种意义的区分是烦琐的,穿凿

^① 《旧约》《诗篇》,第一一四篇,用“官话译本”。

附会的,实际上像但丁所指出的,字面的意义以外都可以叫做寓言的意义。寓言或象征是中世纪文艺创作与理论的一个指导原则。就但丁的这一段话看,中世纪文艺创作者所用的思维可以说是寓言思维。寓言思维是一种低级的形象思维,因为感性形象与理性内容本来是分裂开来而勉强拼凑在一起,感性形象还不一定能很鲜明地把理性内容显现出,所以它还带有神秘色彩。黑格尔把东方原始艺术称为象征型,把基督教时代艺术称为浪漫型,其实就中世纪这个阶段来说,说基督教的艺术属于象征型,也许更符合实际些。

但丁说明他写《神曲》的用意说:

……从寓言来看全诗,主题就是人凭自由意志去行善行恶,理应受到公道的奖惩。

后来流行的“诗的公道”说(即善恶报应说)在此已初次露面了。但丁认为《神曲》是隶属于哲学的,但是它所隶属的哲学是“属于道德活动或伦理那个范畴的,因为全诗和其中各部分都不是为思辨而设的,而是为可能的行动而设的。如果某些章节的讨论方式是思辨的方式,目的却不在思辨而在实际行动”。认为诗的目的在影响人的实际行动,这个提法是新的,深刻的,比起贺拉斯的教益说更为明确。但丁的实际生活斗争使他明白了文艺的最终目的还是在于实践。但丁虽然相信诗的公道,诗属于伦理哲学,诗的目的在实际行动,却没有把美和善看作一回事。他主张文艺在内容上要善,在形式上要美。他在《筵席》里说:

每一部作品中的善与美是彼此不同,各自分立的。作品的善在于思想,美在于词章雕饰。善与美都是可喜的。这首歌的善应该特别能引起快感。……这首歌的善是不易了解的,我看一般人难免更多地注意到它的美,很少注意到它的善。

这番话把内容和形式对立起来,仿佛美有相当的独立性,但丁的用意是要强调内容的重要,认为内容的善应该引起更大的美感,深怕读者只看到他的《筵席》中歌的美,看不见它的善。

2. 论 俗 语

但丁的最重要的理论著作是《论俗语》。

他所谓“俗语”是指与教会所用的官方语言,即拉丁语相对立的各区域的地方语言。但丁以前的文人学者写作品或论文,一律都用拉丁文,这当然只有垄断文化的僧侣阶级才能看懂。就连《论俗语》这部著作本身,因为是学术性论文,也还是用拉丁文写的。从十一世纪以后,欧洲各地方近代语言逐渐兴起来了,大部分民间文学如传奇故事,抒情民歌,叙事民歌等都开始用各地方民间语言创作(多数还是口头的)。至于用近代语言写像《神曲》那样的严肃的宏伟的诗篇,但丁还是一个首创者。《论俗语》不但是但丁对自己的创作实践的辩护,也不但是要解决运用近代语写诗所引起的问题,分析各地方近代语言的优点和缺点,作出理论性的总结,用以指导一般文艺创作的实践;而且还应该看作他想实现统一意大利和建立意大利民族语言的政治理想中一个重要环节。但丁所面临的问题颇类似我们在五四时代初用白话写诗文时所面临的问题:白话(相当于但丁的“俗语”)是否比文言(相当于教会流行的拉丁语)更适宜于表达思想情感呢?白话应如何提炼,才更适合于用来写文学作品呢?这里第一个问题我们早就解决了,事实证明:只有用白话,才能使文学接近现实生活和接近群众。至于第二个问题,我们还在摸索中,还不能说是解决了,特别是就诗歌来说。因此,但丁的《论俗语》还值得我们参考。

但丁首先指出“俗语”与“文言”的分别,并且肯定了“俗语”

的优越性：

我们所说的俗语，就是婴儿在开始能辨别字音时，从周围的人们所听惯了的语言，说得更简单一点，也就是我们丝毫不通过规律，从保姆那里所摹仿来的语言。此外我们还有第二种语言，就是罗马人所称的“文言”^①。这第二种语言希腊人有，其它一些民族也有，但不是所有的民族都有。只有少数人才熟悉这第二种语言，因为要掌握它，就要花很多时间对它进行艰苦的学习。在这两种语言之中，俗语更高尚，因为人类开始运用的就是它；因为全世界人都喜欢用它，尽管各地方的语言和词汇各不相同；因为俗语对于我们是自然的，而文言却应该看成是矫揉造作的。

这样抬高“俗语”，就是要文学更接近自然和接近人民。作为意大利人，但丁最关心的当然是意大利的“俗语”。但是意大利在当时既不是一个统一的国家，也没有一种统一的民族语言，在意大利半岛上各地区有各地区的“俗语”。在这许多种“俗语”之中用哪一种作为标准呢？但丁把理想中的标准语叫做“光辉的俗语”。他逐一检查了意大利各地区的“俗语”，认为没有哪一种（连最占优势的中西部塔斯康语^②在内）够上标准，但是每一种都或多或少地含有标准因素；“在实际上意大利的光辉的俗语属于所有的意大利城市，但是在表面上却不属于任何一个城市”。这就是说，标准语毕竟是理想的，它要借综合各地区俗语的优点才能形成。所以要形成这种理想的“光辉的俗语”，就要把各地区的俗语“放在筛子里去筛”，把不合标准的因素筛去，把合标准的留下。这里我们应该紧记在心，但丁所考虑的是诗的

① 原文是 *grammatica*，照字面看是“语法”，实际上就是“文言”，即不是从听和说学来的，而是从语法规律学来的。对于当时欧洲人民来说，拉丁语已成为这“第二种语言”。

② 但丁自己的佛罗伦萨语属于这一系统。

语言,而且他心目中的诗是像他自己的《神曲》那样具有严肃内容和崇高风格的诗,所以他主张经过筛而留下来的应该是“宏伟的字”。“只有宏伟的字才配在崇高风格里运用”。在下面一段话里他说明了经过“筛”的过程,哪些应该去掉,哪些应该留下:

有些字是孩子气的,有些字是女子气的,有些字是男子气的。在男子气的字之中有些是乡村性的,有些是城市性的。在城市性的字之中,有些是经过梳理的,有些是油滑的,有些是粗毛短发的,有些是乱发蓬松的。在这几类的字之中,经过梳理的和粗毛短发的两类就是我们所说的宏壮的字。……所以你应该小心谨慎地把字筛过,把最好的字收集在一起。如果你考虑到光辉的俗语——上文已经说过,这是用俗语写崇高风格的诗时所必须采用的——你就必须只让最高尚的字留在筛子里。……所以你得注意,只让城市性的字之中经过梳理的和粗毛短发的两种字留下,这两种的字才是最高尚的,才是光辉的俗语中的组成部分。

这段话需要两点说明,第一,依但丁自己的解释,他“筛”字的标准完全看字的声音,例如“经过梳理的字”是“三音节或三音节左右的字,不带气音,不带锐音和昂低音,不带双 Z 音或双 X 音,不要两个流音配搭在一起,不要在闭止音之后紧接上流音——这种字好像带一种甜味脱出说话人的口唇,例如 Amore, donne, Saluta 等”;至于“粗毛短发的字”则是一般不可缺少的单音节字,如前置词代名词惊叹词之类,以及为配搭三音节字而造成和谐的词组的多音节字,但丁举的例子之中有十一音节的长字。意大利语言的音乐性本来很强,而但丁作为诗人,更特别重视字的音乐性。他说,“诗不是别的,只是按照音乐的道理去安排成的词章虚构”。因此,他认为诗是不可翻译的,“人都知道,凡是按照音乐规律来调配成和谐体的作品都不能从一种语言译成另

一种语言,而不至完全破坏它的优美与和谐”。^①但丁这样强调诗的语言的音乐性,是否有些形式主义呢?和近代纯诗派不同,他认为音和义是不可分割的,因为诗要有最好的思想,所以也需要最好的语言。他说,“语言对于思想是一种工具,正如一匹马对于一个军人一样,最好的马才适合最好的军人,最好的语言也才适合最好的思想”。

其次,但丁所要求的诗的语言是经过筛沥的“光辉的俗语”,并不像英国浪漫派诗人华滋华斯(Wordsworth)在《抒情民歌序》里所要求的“村俗的语言”或“人们真正用来说话的语言”。他并不认为诗歌是“自然流露的语言”;相反地,他说,“诗和特宜于诗的语言是一种煞费匠心的辛苦的工作”。他主张诗歌应该以从保姆学来的语言为基础,经过筛沥,沥去有“土俗气”的因素,留下“最好的”,“高尚的”因素。他所采取的是城市性的语言,也就是有文化教养的语言。他用来形容他的理想的语言的字眼,除掉“光辉的”以外,还有“中心的”,“宫廷的”和“法庭的”三种。“光辉的”指语言的高尚优美;“中心的”指标准性,没有方言土语的局限性;“宫廷的”指上层阶级所通用的;“法庭的”指准确的,经过权衡斟酌的。但丁要求诗的语言具有这些特点,是否带有封建思想的残余,轻视人民大众的语言,像十七八世纪新古典主义者所要求那种“高尚的语言”呢?从主张用从保姆学来的语言做基础来看,从他放弃拉丁而用近代意大利语写《神曲》来看,我们很难说但丁对于人民大众的语言抱有轻视的态度。当时宫廷垄断了文化教养,他要求诗的语言具有“宫廷的”性质,也不过是要求它是见出文化教养的语言。诗歌和一般文学不仅是运用语言,而且还要起提高语言的作用。每个民族语言的发展

^① 见但丁的《筵席》,第一卷,第七章。

总是与文学的发展密切相联系的。在当时意大利语言还在不成熟的草创阶段,要求语言见出文化修养,对于提高语言和建立统一的民族语言,实在是十分必要的。至于十七八世纪新古典主义者所要求的那种“高尚的语言”乃是堂皇典丽,矫揉造作的与人民语言有很大距离的“文言”,而这种“文言”正是但丁认为比不上“俗语”高尚的。这两种“高尚的语言”称呼虽同,实质却迥不相同。

但丁在《论俗语》里所侧重的是词汇问题,但是也顺带地讲到诗的题材,音律和风格的问题。他认为严肃的诗(他用“严肃的”这一词和用“悲剧的”这一词是同义的,都指题材重大与风格崇高)应有严肃的题材,而严肃的题材不外三类,他用三个拉丁字来标出这三类的性质,即 *salus*(安全),这是有关国家安全,如战争,和平以及带有爱国主义性质的题材;*venus*(爱情),这是西方诗歌中一种普遍的传统题材;以及 *virtus*(优良品质,才德),这是有关认识和实践的卓越的品质和能力的题材。这些“严肃的题材如果用相应的宏伟的韵律,崇高的文体和优美的词汇表现出来,我们就显得是在用悲剧的风格”。他把风格分为四种:(1)“平板无味的”,即枯燥的陈述;(2)“仅仅有味的”,即仅做到文法正确;(3)“有味而有风韵的”,即见出修辞手段;(4)“有味的,有风韵的而且是崇高的”,即伟大作家所特有的风格。这最后一种是但丁所认为最理想的。但丁讨论词汇和风格时,主要是从诗歌着眼,但是他认为“光辉的俗语”也适用于散文。因为散文总是要向诗学习,诗总是先于散文,所以他只讨论诗。

语言的问题是中世纪末期和文艺复兴时期欧洲各民族开始用近代地方语言写文学作品时所面临的一个普遍的重要的问题。当时作家和理论家们都对这个问题特别关心。在《论俗语》出版(1529 但丁死后)之后二十年(1549),法国近代文学奠

基人之一,约瓦辛·杜·伯勒(Joachin du Belly),也许在但丁的影响之下,写成了他的《法兰西语言的维护和光辉化^①》,也是为用近代法文写诗辩护,并且讨论如何使法文日趋完善。他所要解决的问题和所提出的解决的办法与但丁的基本类似,只是杜·伯勒处在人文主义和古典主义影响较大的历史阶段,特别强调向希腊拉丁借鉴。这两部辩护地方语言的书不但对于意大利语言和法兰西语言的统一,而且对于欧洲其它各种民族语言的形成和发展,都有很大的影响。

① “光辉化”即提高。