

第六章 文艺复兴时代：薄迦丘，达·芬奇和卡斯特尔维屈罗等

一 文化历史背景

文艺复兴是中世纪转入近代的枢纽。西方从此摆脱了中世纪封建制度和教会神权统治的束缚，逐渐得到了生产力的解放和精神的解放。在经济上资本的原始积累，工商业的发达以及新兴资产阶级势力的日渐发展都替近代资本主义社会打下了基础。在精神文化方面，自然科学的发展，唯物主义哲学日渐抬头，文艺的世俗化与对古典的继承都标志着这时代的欧洲文化达到了希腊以后的第二个高峰。它发源于意大利，逐渐向北传播，终于席卷全欧。在北方各国，它演变成为宗教改革或新教运动。它极盛于十六世纪，但是在十三四世纪就已在意大利酝酿。但丁，帕屈拉克和薄迦丘三位意大利文学奠基人都是文艺复兴运动的先驱。文艺复兴的影响在后来每一个政治运动和文化运动中都可以见出，至今还可以说是活着的。

顾名思义，文艺复兴就是希腊罗马古典艺术的再生。但是这个名称并不足以包括这个伟大运动的全面。首先它不只是意识形态的转变，更加重要的是社会经济基础的转变，也就是封建势力的削弱和资本主义生产方式和生产关系的建立。对于这个重大的历史转变，马克思和恩格斯在《共产党宣言》里以及恩格斯在《自然辩证法》的导言里都作过扼要的分析。它的原因是极

其复杂的,主要的是十字军东征以后东西交通网的广泛建立以及航海的探险与许多重要的地理发现。从经济方面来说,这些活动和成就替欧洲人开辟了市场和殖民地以及原料和资本的来源,从而在物质上促进了工商业的发展,加强资产阶级的地位和势力。从精神文化方面来说,这些活动和成就打破了欧洲过去闭关自守的状态,扩大了西方人的眼界,破除了他们的迷信,提高了他们的好奇心和进取的斗志。从此他们要求脱离中世纪的愚昧和落后状态,发挥固有的智慧,去从生产斗争和阶级斗争中改变他们的现状。

当时欧洲人接触到一些水平较高的文化,特别是阿拉伯,印度和中国的文化,因而吸收了外来文化中许多有用的东西。单以中国为例来说,中国对于西方文艺复兴运动起过深刻的影响。马可波罗到中国游历(十三世纪,元朝初期)后所写的游记激发了哥伦布从西路航海到东方的壮志,从而发现美洲的新大陆。当时中国的罗盘(指南针)已传到西方,引起了航海术上的革命,许多航海探险和地理发现(包括哥伦布发现新大陆在内)都是借指南针来测定航行路线的。其次是中国火药制造术经过阿拉伯人传到西方,引起了军事上的革命,欧洲资产阶级就是利用这种新式武器去击败主要靠骑射的封建骑士军队的。第三是中国的造纸术(可能印刷术也要算上)传到西方,引起了教育和文化宣传上的革命。过去西方书籍都是用手抄在皮革上,所以文化只能垄断在少数统治阶级(僧侣)手里;有了纸张和印刷,书籍就可以大量地向广大人民开放,使他们获得教育和文化知识。这只是就中国一个例子来说,当然文艺复兴所受到的外来影响不限于中国。从此也可以见出,把文艺复兴只看作希腊罗马古典的再生是很不全面的。

文艺复兴在西文的解释一般是“古典学术的再生”,而汉语

中习惯译词把“文艺”代替了“学术”，也很容易引起误解。文艺复兴运动在精神文化方面的表现，首先还不能说是只在文艺方面，而是在自然科学方面。像恩格斯在《自然辩证法》里所指出的，近代自然科学是从文艺复兴“这样一个伟大的时代算起”的。这时代的自然科学的伟大成就恩格斯也已详加阐述。这种成就当然要首先归功于生产力的发展。像在任何时代一样，生产力的发展都需要有相适应的科学技术。这需要在当时之所以得到满足，外来科学文化的刺激和启发以及希腊科学方法与观点的继承和发扬也都起了很大的作用。与中世纪的神学相对立，自然科学在西方也还是属于“古典学术”的传统。恩格斯指出当时自然科学的一些伟大成就“本身便是彻底革命的”，这不仅因为它们促进了新兴资产阶级所需要的生产力的解放，也因为它们动摇了基督教的神学基础，促进了精神的解放。

精神的解放很明显地表现于这时期的哲学思想。由于面临着反封建反教会斗争的任务，由于密切联系到自然科学的新成就，文艺复兴时代的哲学在中世纪神学长期统治之后，开始恢复它的世俗性和科学性。唯物主义日渐占优势，无神论也开始在酝酿。对自然的观察与实验代替了经院派的烦琐思辨；感性认识得到了空前的重视，归纳逻辑打破了演绎逻辑的垄断；因果律代替了目的论（天意安排说）；理性代替了对权威的盲目崇拜，精神解放了，人的地位提高了。人开始感觉到自己的尊严与无限发展的潜能。因此，他把个性自由，理性至上和人性的全面发展悬为自己的生活理想，带着蓬勃的朝气向各方面去探索，去扩张。

这个生活理想实质上就是“人道主义”。文艺复兴这个概念和人道主义是分不开的。西文“人道主义”（Humanism）这一词有两个主要的涵义。就它的原始的也是较窄狭的涵义来说，它代表希腊罗马古典学术的研究，所以也有人把它译为“人文主

义”。从十一世纪以后,在僧侣学校以外,世俗学校也开始建立了。僧侣学校原来只讲神学。世俗学校初建立时,在“神学科”(studio divina)以外,添设了“人文学科”(studio humana),它的内容就是希腊罗马传下来的各种世俗性的古典学术,包括文艺和自然科学在内。所以“人文学科”原是与“神学科”相对立的。在欧洲一些古老的大学里,古典科目到现在还叫做“人文学科”,历史家们把文艺复兴时代的学者一概称为“人文主义者”,指的就是他们是古典学术的研究者和倡导者。其次,与这个意义密切相联系的是与基督教的神权说相对立的古典文化中所表现的人为一切中心的精神。就这个意义说,有人把 Humanism 译为“人本主义”或“人道主义”,人本主义所否定的是神权中心及其附带的来世主义和禁欲主义,所肯定的就是上文所说的那种要求个性自由,理性至上和人的全面发展的生活理想。这个意义在两个意义之中是较重要的。在文艺复兴时代,人道主义的基本社会内容是反封建反教会的斗争以及新兴资产阶级的自由发展的要求,所以它是进步的。但是人道主义者所代表的毕竟只是新兴资产阶级的利益,他们所号召的个性自由,理性和全面发展毕竟还只是为本阶级服务。资产阶级的思想基础是个人主义,这种个人主义其实也就是人道主义的主要组成部分。此外,封建思想与神权思想的残余也并没有彻底肃清,他们的反封建反教会的斗争大半还是在宗教的旗帜之下进行的。所以这时期的哲学思想还不可能是彻底的唯物主义与无神论。

由于个性的解放,由于资本主义的分工方式还未形成,个人的才能有可能同时在多方面发展,文艺复兴就成为恩格斯所说的“巨人时代”。恩格斯举了达·芬奇为例。达·芬奇“不仅是大画家,并且是大数学家,力学家和工程师,他在物理学各种不同的部分都有重要的发现”。他设计过纺织机,兴修过水利工程和

军事工程,研究过解剖学和透视学,并且设计过飞机和降落伞。他在笔记里详细记录了他在多方面的经验和体会,充分体现了当时新兴资产阶级的个性全面发展的理想和勇于进取的精神。当时许多“巨人”的伟大成就是与这种新的理想和精神分不开的。

二 文艺复兴时代意大利的领导地位

文艺复兴虽然是全欧的运动,它的发源地和主要的活动场所却在意大利。意大利之所以成为文艺复兴运动的领导者,主要的原因在于资产阶级在意大利最早登上历史舞台。马克思在《资本论》里曾指出,在意大利“资本主义生产发展最早”。意大利在当时虽然还是许多独立的小城邦的集体,还没有形成统一的国家,但是由于它把握着地中海以及海上的交通和贸易,工商业就迅速发展起来,使意大利成为当时欧洲最富庶最先进的地区,工商业和银行业都占欧洲的第一位。当时意大利经济最发达的是北部三个共和政体的较大城邦:经营海上航业和商业的威尼斯和热那亚以及经营工业和银行业的佛罗伦萨。当时意大利的文艺活动乃至一般文化活动也主要在北部,特别是佛罗伦萨。

新的经济基础需要新的上层建筑和意识形态为它服务,所以新兴的意大利资产阶级一开始就努力发展新文化,以便粉碎封建统治和教会权威,促进资本主义的发展。摆在他们面前的捷径是接受古典文化遗产。在这方面意大利有特别的便利条件。第一,意大利是古罗马的直接继承者,罗马文化就是意大利民族的文化,拉丁语就是意大利各区语言的祖先。从中世纪后期世俗性的学校建立以后,维吉尔,西赛罗,贺拉斯这一系列的

拉丁诗人和作家的作品一直是意大利人的文化教养中的主要部分。十五六世纪在罗马废墟中发掘出来的古代雕刻杰作变成了意大利人有目共睹的典范。其次,意大利在古代是“大希腊”的一部分,希腊文化的影响一直是绵延不绝的,我们已经说过,尽管中世纪基督教会仇视希腊文化,中世纪两位最大的经院派学者,圣奥古斯丁和圣托玛斯,都受到过希腊哲学的深刻影响。自从一四五三年伊斯兰教徒攻陷君士但丁,消灭了东罗马帝国(罗马时代保存希腊文化较多的地区),那里的大批希腊古典学者携带了书籍,流亡到意大利去避难,因而促进了意大利原已早在进行的希腊古典的研究。在佛罗伦萨以工商业起家的新贵族麦迪契家族中的罗冉佐在十五世纪建立了一个“柏拉图学园”,来提倡希腊古典的研究。从此可见,“古典学问的再生”发生于意大利,一方面是由于历史的渊源,一方面是由于得到新兴资产阶级的大力提倡。

近代西方各民族之中,文艺发达最早的也要数意大利。在文学方面,但丁,帕屈拉克和薄迦丘都用近代语言创造了伟大的新型的作品,不仅奠定了近代意大利民族文学的基础,对于欧洲其它各国民族文学的建立,也起了鼓舞和典范的作用。阿里奥斯陀(《罗兰的疯狂》)和塔索(《耶露撒冷的解放》)继承和发扬中世纪传奇体诗的传统,不仅扩大了欧洲人长期中囿于史诗和悲剧两个传统类型的叙事诗观念,而且还直接影响到近代的小说。在艺术方面,意大利在文艺复兴时代的成就更为卓越。造型艺术自从中世纪为教会服务以来,在意大利已有悠久的传统,到了文艺复兴时代,在米琪尔·安杰罗,里阿那多·达·芬奇和拉斐尔这一系列大师手里,它就达到了西方造型艺术在古希腊以后的第二次高峰;而单就绘画来说,则达到了欧洲的第一次高峰。从此可见,在文艺理论和美学思想方面,文艺复兴时代的意大利是

有丰富的卓越的文艺创作实践做基础的。

由于上述的一些原因,意大利成为文艺复兴运动的领导者。当时各国的文艺理论和美学思想在基调上都是跟着意大利走的。所以掌握了意大利的文艺理论和美学思想的情况,其它各国的也就不难理解。

三 意大利的文艺理论和美学思想

在文艺复兴的萌芽阶段,意大利人文主义者所面临的任務首先是针对着中世纪基督教会文艺的攻击和摧残,为文艺进行辩护。由于他们还没有完全解脱封建思想和神学的束缚,他们的反封建反教会的斗争大半还是在宗教旗帜之下进行的。但丁在给康·格朗德的信里(见第五章)所提到的诗的寓言意义,就已经是从宗教观点为诗辩护。接着薄迦丘在《神谱》和《但丁传》里以及帕屈拉克在给他的兄弟癸那多的信里都重复了但丁的论调。他们都承认诗要用虚构,但是虚构不是为着说慌,而是“要把实在的真理隐藏在虚构这幅障面纱后面”,“虚构所产生的美能吸引哲学论证和辞令说服所不能吸引的人们”。他们向为着保卫神学而攻击诗的教会说,“诗和神学可以说是一回事”,“神学实在就是诗,关于上帝的诗”。不能指责虚构,圣经里就可以找到无数诗的虚构的事例。“福音里基督所说的故事不正是都有言外之意吗?或则用术语来说,不正是寓言吗?寓言是一切诗的经纬。”^①

意大利文艺复兴运动巨大先驱者关于诗即寓言亦即神学的看法,简直如同从一鼻孔出气。教会说,神学才是真理,诗只是

^① 帕屈拉克给癸那多的信。

说谎,所以和神学是对立的,应该排斥。人文主义者辩护说:神学本身也就是诗,诗也就是神学,因为它们都是寓言,都把真理隐藏在障面纱后面。所以不应该为神学而排斥诗。这种论调一方面向教会表示对立,另一方面还是用宗教作为诗的护身符,毕竟还是羞羞答答,不是理直气壮的。

随着文艺复兴运动的进展,到了十五六世纪,意大利文艺理论家们就逐渐脱离宗教的圈套,从文艺反映现实的本质和文艺的教育与娱乐的功用之类根本理由,来为文艺辩护,而且还就文艺的其它重要问题进行独立的思考和科学的探讨。讨论的范围日渐扩大了,思路也日渐加深了。这个转变主要有三个原因。第一,工商业日益发展,资产阶级的地位日益巩固,因而反封建反教会的斗争也就日渐可以取更公开的更尖锐的形式了。其次,自然科学日益发展,给人文主义者带来理性和经验两大武器,一切都要受理性和经验的考验,过去所崇敬的迷信和权威就日渐站不住脚了。第三,对希腊罗马古典的研究到十五六世纪才达到了高潮,柏拉图,亚理斯多德和贺拉斯的影响,特别是亚理斯多德的《诗学》的影响,在日益上升,意大利人文主义者受到了这些古代思想家的启发,日渐注意到古代文艺论著中所曾讨论过的一些文艺的基本问题,并且结合到当时的文艺创作实践,根据理性和经验的标准,去就那些基本问题进行独立的思考和自由的讨论。这些原因都促使意大利文艺思想朝着新的方向迈进。

文艺复兴虽说是“巨人时代”,但在美学和文艺理论方面,“巨人”却不很多,不像从希腊到中世纪那样可以选出少数突出的人物就可以代表一个时代。因此,我们的叙述将不能以代表人物为纲,而要以突出的问题为纲,在 each 问题下面约略涉及代表人物。关于一些主要问题的研究和争论的情况大致如下:

1. 古典的批判与继承

“文艺复兴”这个名词本身首先就涉及对古典的批判与继承问题。如果单就文艺领域来说,十六世纪意大利的文艺复兴实质上就是新古典主义的萌芽,十七八世纪法英德各国的新古典主义实际上是由意大利开端的。新古典主义在意大利的开端首先要归功于对亚理斯多德的《诗学》的翻译和研究,在十六世纪达到了高潮。在这一个世纪里,在意大利印行的《诗学》的新译本和注释本有十几种之多,贺拉斯的《论诗艺》也译成意大利文,至于意大利学者按照《诗学》和《论诗艺》的方式所写的论诗专著就不知其数。单就这些书籍的数量来看,就可以见出当时文艺理论工作的活跃以及亚理斯多德和其他古典诗学家的影响的上升。

当时意大利学者对古典的态度有新旧两派之分。早期保守派较多,以维达(Vida)的《论诗艺》(1527),屈理什诺(Trissino)的《诗学》(1529),丹尼厄罗(Daniello)的《诗学》(1536),明屠尔诺(Minturno)的《论诗艺》(1564)和斯卡里格(scaliger)的《诗学》(1561)等著作为代表。亚理斯多德的《诗学》中几乎每字每句都经过反复的不厌烦的注释和讨论。他们自己的论著也很少越出《诗学》范围一步,所讨论的问题还是史诗,悲剧,情节的整一,人物的高低,哀怜与恐惧的净化,近情近理,诗与历史,诗与哲学之类老问题。贺拉斯的“学习古人”的号召又成为响彻云霄的口头禅。亚理斯多德被斯卡里格捧为“诗艺的永久立法者”,所以他的一些经验总结性的理论被认为牢不可破的普遍永恒的“规则”。

但是也有一批人强调理性与经验,拒绝盲从古典权威。他们认识到文艺是随时代发展的,老规律不一定能适用于新型作品。喜剧家拉斯卡(II Lasca)在他的一部剧本的序文里说过一

段很有代表性的话：

亚理斯多德和贺拉斯只知道他们的时代，我们的时代却和他们的不相同。我们的风俗习惯，宗教和生活方式都是另样的，所以我们写剧本，也必然要按照不同的方式。

极左派朗底(Ortensio Landi)对当时的保守派极不满，骂他们“竟心甘情愿把牛轭套在自己的颈项上，把亚理斯多德那个蠢畜生捧上宝座，把他的言论当作圣旨”。有些新派虽然也尊重亚理斯多德，但是却不“把他的言论当作圣旨”，在讨论《诗学》时往往独抒己见，表示异议，甚至改变《诗学》的原意，来论证自己的主张，卡斯特尔维屈罗(Castelvetro)的《亚理斯多德〈诗学〉的诠释》就是一个突出的代表。

这些新派理论家大半是从意大利自己的文学作品得到启发的。意大利文学是一种不同于古典的新型文学。例如但丁的《神曲》既非史诗而又非戏剧，帕屈拉克的抒情诗是承受民间诗歌影响的，薄迦丘的《十日谈》在希腊罗马也找不到来源，阿里奥斯陀的《罗兰的疯狂》是发扬中世纪传奇体叙事诗传统的。这些新型作品如果拿古典规则来衡量，就会一无是处。究竟是这些新型作品破坏古典规则是错误的呢？还是古典规则本身有问题呢？这是当时争论的一个中心问题。例如《罗兰的疯狂》初问世，就引起一场激烈的争论。保守派批评家如屈理什诺就根据《诗学》来斥责阿里奥斯陀，较进步的基拉尔底·钦特尼阿(Giraldi Cintnio)却为他辩护说，“亚理斯多德所定的规则只适用于只用单一情节的诗，凡是叙述几个英雄的许多事迹的诗就不能纳到亚理斯多德替写单一情节的诗人们所界定的范围里”。

这场争论实际上已是一种“古今之争”，问题在于古人是否一切优越，今人是否一无可取。当时保守派是拜倒于古典权威

膝下的,但是新派却认为意大利文学同样伟大或是更伟大。皮柯(G. Pico)在一五一二年写给邦波(Bembo)的信里说:“我认为我们比古人要伟大”,“如果古人比我们伟大,学他们的步伐也跟不上他们;如果我们比他们伟大,我们放慢步伐来迁就他们,不就显得蹒跚可笑吗?文风是应该随着时代变迁的。”从此可见,在十七世纪法国曾轰动一时的“古今之争”在十六世纪就已在意大利开端了。

在古典继承的问题上,意大利学者的意见不管有多么大的分歧,这个问题对当时文艺思想的活跃却起了很大的促进作用。总的说来,他们是结合当时文艺创作实践,对古典加以批判吸收的。问题当然还没有完全解决,十七世纪法国的古今之争以及十八九世纪之交的古典主义与浪漫主义之争实际上都是意大利的这场争辩的继续和扩大。

2. 文艺对现实的关系

我们在第五章已经提到,中世纪基督教会攻击文艺的理由基本上还是重复柏拉图控诉诗人的两大罪状:文艺不能显示真理和伤风败俗。对于头一条罪状,十三四世纪的人文主义者已提出辩护,说诗和神学一样是寓言,隐藏着深刻的真理。十五六世纪的人文主义者腔调变了,不设法使诗托庇于神学了。既然说真理是哲学的研究对象(当时哲学还包括科学),如果要论证诗也能显示真理,那就要证明诗和哲学原是一回事。实际上这就是当时学者们所采取的战略。例如瓦尔齐(Varchi)分哲学为两类:一类是以实在事物为对象的“实在哲学”,包括形而上学,伦理学,物理学之类;另一类是以研究事物和表达事物的思想语言为对象的“理性哲学”,包括逻辑学,辩证法,修辞学,语法学和诗之类。他又说,诗就是一种逻辑,诗人必须同时是逻辑家,逻

辑愈精通,诗也就会做得愈好。著名的政治改良主义者莎封拿洛拉(Savonarola)也发表过同样的见解。大画家达·芬奇认为绘画也是一种哲学:“如果诗所处理的是精神哲学,绘画所处理的就是自然哲学。”从这个观点,他断定画比诗更真实,因为诗用间接的文字符号,而画用直接的具体形象。这种文艺与哲学或逻辑学同一说当然混淆了形象思维与抽象思维,但同时肯定了文艺的理性和真实性,仍有片面的真理。

文艺复兴时代作者和思想家们一般都坚持“艺术摹仿自然”这个传统的现实主义的观点。在自然科学发展的条件下,他们对于这句老口号却有较新的体会。不像过去人文主义者比文艺为隐藏真理的“障面纱”,他们现在都喜欢比文艺为反映现实的“镜子”。^① 莎士比亚在《哈姆雷特》里劝演员要“拿一面镜子去照自然”,这是人们所熟知的。画家达·芬奇也爱用“镜子”这个比喻。他说,“画家的心应该像一面镜子,经常把所反映事物的色彩摄进来,面前摆着多少事物,就摄取多少形象”。他还劝画家用镜子照所画的事物来检查画是否符合实际事物。因为重视自然,达·芬奇反对脱离自然而去临摹旁人的作品。他说:“画家如果拿旁人的作品做自己的典范,他的画就没有什么价值;如果努力从自然事物学习,他就会得到很好的效果。”他还从意大利画史举例证明绘画的衰落总是在临摹风气很盛的时代,绘画的复兴也总是直接向自然学习的时代。他认为画家应该是“自然的儿子”,如果临摹旁人的摹仿自然的作品,那就变成“自然的孙子”了。拿汲水做比譬,他说,“谁能到泉源去汲水,谁就不会从水壶里去取点水喝。”这些话充分显出当时艺术家对于自然的坚定的信念和后来新古典主义者的“摹仿古人就是摹仿自然”的教

① 参看基尔博特和库恩合著的《美学史》第六章。

条是对立的。

但是他们也并不满足于被动摹仿自然,还要求理想化或典型化。十五世纪著名的雕刻家和画家阿尔伯蒂(Alberti)在《论雕刻》里说过这样一段话:

雕刻家要做到逼真,就要做到两方面的事:一方面他们所刻画的形象归根到底须尽量像活的东西,就雕像来说,须尽量像人。至于他们是否把苏格拉底,柏拉图之类名人的本来形象再现出来,并不重要,只要作品能像一般的人——尽管本来是最著名的人——就够了。另一方面他们须努力再现和刻画的还不仅是一般的人,而是某一个别人的面貌和全体形状,例如凯撒,卡通之类名人处在一定情况中,坐在首长坛上或是向民众集会演讲。

这里要求了三个要点:一、不必像真实人物的本来形象;二、像一般的人;三、再现某个别人“处在一定情况中”的面貌和全体形状。这三点好像是互相矛盾的。其实阿尔伯蒂在这里已隐约见到典型与个性的统一以及艺术须经理想化的道理。拿他的话来检查最好的雕刻作品,就可以见出他的三点抓住雕刻乃至一般艺术的本质。

达·芬奇也认识到理想化的重要性,他说,“画家应该研究普遍的自然,就眼睛所看到的東西多加思索,要运用组成每一事物的类型的那些优美的部分。用这种办法,他的心就会像一面镜子,真实地反映面前一切,就会变成好像是第二自然”。这段话有两点值得注意。第一,从对“普遍的自然”的观察和思索,找出事物类型中的优美的部分来运用,这就需要选择和集中,这也就是典型化或理想化。达·芬奇劝画家“每逢到田野里去,须用心去看各种事物,细心看完这一件再去看另一件,把比较有价值的东西选择出来,把这些不同的东西捆在一起”。这里所指的也还是理想化。其次,说艺术家就是“第二自然”,是强调艺术创造的

重要。依当时的看法,事物是由自然创造的(自然代替了过去的上帝),艺术不但要摹仿自然事物的形象,还要摹仿自然那样创造事物形象的方法,这就是说,就要按照自然规律来进行创造。就是为着这个目的,达·芬奇辛勤地研究了解剖透视配色等有关绘画的科学技术。这两点意思在佛拉卡斯托罗(Fracas - toro)的一篇叫做《瑙格吕斯》(Naugerius)的对话里阐明得更清楚:

诗人像画家一样,不愿照个别的人原来的样子来描写他,把他的各种缺点也和盘托出,而是在玩索了造物主在创造人时所根据的那种普遍的最高的美的理想之后,按照事物应该有的样子去创造它们。^①

“按照事物应该有的样子”,这个提法是亚理斯多德早已提过的。《诗学》在对诗和历史进行比较时所说的诗比历史是更哲学的一段话是文艺复兴时代诗论家们所经常讨论的一个问题;其次,亚理斯多德对于“原来有的样子”和“应该有的样子”以及事实的真实与近情近理(逼真)之间所作的分别对于他们的启发也很大。当时一般论诗著作都经常涉及这些问题,这颇有助于当时对典型化和理想化的认识的提高。当时传奇体叙事诗大半还是采用过去历史题材,这就产生了写历史题材如何才算真实的问题,也就是诗是否应该严格按照史实的问题。亚理斯多德的关于诗与历史的分别所定下的原则帮助他们解决了这个难题。钦特尼阿提出的解决办法是这样:

历史家有义务,只写真正发生过的事,并且按照它们真正发生的样子去写;诗人写事物,并不是按照它们实有的样子而是按照它们应当有的样子去写,以便教导读者去了解生活。所以尽管诗人所用的材料是古代的,也要使这古代材料适应现时的风俗习惯,要运用一些

^① 见基尔博特和库恩的《美学史》第六章引文。

不符合古时实况而却符合现时实况的事物。

因此,当时传奇体叙事诗的写法不应受到“反历史主义”的指责。

理想化的问题是和想象虚构分不开的。早期人文主义者曾用寓言来辩护想象虚构,现在诗论家们却由于受到了亚理斯多德的启发,从诗的本质和人的心理活动来看待这个问题。例如马佐尼(Mazoni)就设法论证“要达到诗的逼真就要靠想象的能力”,诗人所要求的逼真是“由诗人凭自己的意愿来虚构的”;“适宜于创作的能力是想象的能力”,“决不能是按照事物本质来形成概念的那种理智的能力”;“诗既然依靠想象力,它就要由虚构的想象的东西来组成”。形象思维和抽象思维在这里是分辨得很清楚的。虚构并不等于虚伪,但是虚构所要求的不是事实的真实而是逼真(近情近理,可信)。马佐尼从亚理斯多德所指出的这个分别中见出“诗人和诗的目的都在于把话说得能使人充满着惊奇感,惊奇感的产生是在听众相信他们原来不相信会发生的事情的时候”。马佐尼的这番话还是结合当时现实的,因为惊奇的因素是当时传奇体叙事诗的一个特征。

关于文艺与现实的关系,还有一点值得一提,那就是摹仿的对象或文艺的题材问题。亚理斯多德原来主要就希腊史诗和悲剧做总结,所以认为诗只“摹仿行动”。文艺复兴时代思想家们根据当时文艺作品的实况,对这个看法表示过怀疑和异议。瓦尔齐认为“行动”应该包括“情绪和心理习惯”,达·芬奇也认为诗涉及精神哲学,要“描绘心的活动”。这样就替帕屈拉克所写的那种描写主观心理状态的抒情诗争到了地位,扩大了文艺描写对象的范围。后来佛拉卡斯托罗又进了一步,认为诗的对象不应限于人的行动或人的生活,还应包括自然界一切事物,否则维吉尔只能在史诗里才是诗人,而在描写田园农事的诗里便不是诗人了。这是自然诗的最早的辩护。反对亚理斯多德的帕屈理

齐(Patrizzi)在诗的题材问题上还更进了一步。他提出一个自认为是“普遍的正确结论”：“凡是科学,技艺,以至历史所包括的一切题材都是适合于诗的题材,只要那题材是用诗的方式来处理的”。从此可见,在文艺复兴时代理论家们心目中,文艺的题材首先由人的行动推广到人的内心生活,再推广到整个自然界,最后又推广到哲学,科学,技艺和历史方面的一切材料,这就是否认题材有任何范围限制了。这颇近似后来别林斯基的看法。推广了题材的范围,实际上就是推广了文艺的现实基础,所以这是一个重要的进展。

总观以上所述,文艺复兴时代意大利艺术家和文艺理论家大半一方面要求艺术摹仿自然,另一方面也见到艺术要对自然加工,要求理想化与典型化。他们见到虚构不等于虚伪,摹仿不妨碍创造,艺术的真实不等于生活的真实(包括历史的真实)。所以他们的观点基本上是现实主义的。

3. 对艺术技巧的追求

和文艺对现实关系问题密切相联系的是艺术技巧问题。文艺复兴时代的文艺,无论是在实践方面还是在理论方面,重视技巧是一个特色,而且还可以说,这是西方艺术发展史上一个转折点。我们记得,在古典时代,柏拉图和亚理斯多德都由于轻视匠人的劳动而轻视技巧。在中世纪手工业者在某些部门也表现出高度的技巧,但是总的来说,那时技巧还是落后的。技巧本来是科学理论知识在具体实践上的运用,所以在科学没有重大发展以前,艺术技巧就很难有重大的转变或改进。意大利绘画在文艺复兴时代之所以能达到欧洲第一次高峰,在很大程度上是科学技术进展的结果。当时一些重要的艺术家都同时是科学家,阿尔伯蒂,达·芬奇和米琪尔·安杰罗都是突出的例子。他们认

识到艺术既然是摹仿自然,就要把艺术摆在自然科学的基础上。这句话有两层意义:头一层是对自然本身要有精确的科学的认识,其次是把所认识到的自然逼真地再现出来,在技巧和手法上须有自然科学的理论基础。因此,他们除掉强调艺术家要对自然事物进行精细的观察以外,还孜孜不倦地研究艺术表达方面的科学技巧。与造型艺术密切相关的一些科学,例如解剖学,透视学,配色学等等,在近代都不是由专业的自然科学家而是由一些造型艺术家开始研究起来的。

另一方面,对艺术技巧的重视还和对劳动的态度密切相关,因为技巧是“熟练劳动”方面的事。文艺复兴时代意大利艺术家们不但是些科学家,而且在职业地位上,大半是基尔特或工商业行会中的成员,这就是说,他们在社会上被公认为从事手工业的劳动者。从劳动实践中他们体会到技巧的重要。因此当时有一种流行的美学思想,认为美的高低乃至艺术的高低都要在克服技巧困难上见出,难能才算可贵。这种思想最早表现在薄迦丘的《但丁传》里:

经过费力才得到的东西要比不费力就得到的东西较能令人喜爱。一目了然的真理不费力就可以懂,懂了也感到暂时的愉快,但是很快就被遗忘了。要使真理须经费力才可以获得,因而产生更大的愉快,记得更牢固,诗人才把真理隐藏到从表面看来好像是不真实的东西后面。

“费力”就是花较多较大的劳动,在这里被看成是美感的一个来源。卡斯特尔维屈罗在《亚理斯多德〈诗学〉的诠释》里也认为美感的来源不外两种,一种是题材的新奇,另一种就是处理手法上所现出的难能的技巧。他说,“对艺术的欣赏就是对克服了的困难的欣赏”。诗的题材如果完全采用历史上的已成事实,“诗人在运用这种题材时就丝毫不用费力,找到它也显不出诗人的聪

明,所以他就不应得到赞赏”。他还认为叙事诗的情节整一本身并非必要,但是把情节安排到现出整一,却是件费力的事,所以能加强美感。

当时资产阶级竞争风气已开始文艺领域里出现。艺术家们常爱抬高自己所从事的那一门艺术的地位,降低其它艺术的地位,因而引起很多的争辩。达·芬奇的《画论》大部分是要尊画抑诗。在他以前,阿尔伯蒂也持过类似的主张。他们抬高本行艺术(绘画)的理由之一就是它较难,媒介较难掌握,费力较大。这种从费力大小来衡量艺术高低的看法,说明了文艺复兴时代,艺术家们还多少继承中世纪手工业者的传统,把艺术当作一种生产劳动,还能领略到劳动创造的乐趣与文艺欣赏的密切联系。

这种对技巧的追求,如果不结合到内容,就有堕入形式主义的危险。事实上文艺复兴时代艺术家们并没有完全摆脱这种危险。从毕达哥拉斯学派起,经过新柏拉图派一直到文艺复兴,西方有一股很顽强的美学思潮,把美片面地摆在形式因素上。就物体美来说,形式因素之中主要的是西赛罗,奥古斯丁诸人所强调的比例。文艺复兴时代艺术家们对技巧的辛勤的探讨主要也是在比例方面。路加·巴契阿里(Luca Pacioli),阿尔伯蒂,弗朗切斯卡(Piero della Francesca),达·芬奇,米琪尔·安杰罗,杜勒(A. Dürer)等画家都有讨论比例的专著。他们苦心钻研,想找出最美的线形和最美的比例,并且用数学公式把它表现出来。例如楚卡罗(F. zuccaro)规定画女神应以头的长度为标准来定身长的比例,例如天后和圣母的身长应该是头长的八倍,月神的身长应该是头长的九倍之类。西蒙兹(J. A. Symonds)在《米琪尔·安杰罗的传记》里也说“他往往把想象的身躯雕成头长的九倍,十倍乃至十二倍,目的只在把身体各部分组合在一起,寻找出一种在自然形象中找

不到的美”。当时对比例的重视从杜勒的言论中可以看得最清楚。杜勒本是德国画家,为着要学意大利的新技巧,特意跑到意大利去留学,后来大部分光阴也是留在意大利工作。他谈到威尼斯画家雅各波(Jacopo)研究比例的工作说,“他让我看到他按照比例规律来画男女形象,我如果能把他所说的规律掌握住,我宁愿放弃看一个新王国的机会”。谈到美,他说,“美究竟是什么我不知道”,“我不知道美的最后尺度是什么”,但是他认为这个问题可以用数学来解决。“如果通过数学方式,我们就可以把原已存在的美找出来,从而可以更接近完美这个目的”^①。从上述这些事例看,形式主义的倾向是很明显的。

在搜寻“最美的线形”,“最美的比例”之类形式之中,当时的艺术家们仿佛隐约感觉到美的形式是一种典型或理想,带有普遍性和规律性。这种感觉还是基于他们对自然科学的信心。他们的缺点在离开具体内容来看问题,把典型和理想机械地片面地看成原已“隐藏”在自然里,如果把它发现出来,定成公式,就可以一劳永逸,让一切艺术家如法炮制。米琪尔·安杰罗就有这种看法。他认为美的形象原已隐藏在顽石里,雕刻家的任务就在把隐藏这美的形象的那部分顽石剜去,使原已存在的美的形象显露出来。这种美学观点与当时流行的关于理想化和想象创造的观点就有些互相矛盾了。

总的说来,文艺复兴时代对形式技巧的追求,尽管有它的形式主义的一面,尽管和当时关于想象创造的理论有些矛盾,它毕竟是艺术发展史上的一个进步运动,因为它使艺术技巧结合到自然科学,实际上起了推动西方艺术向前迈进的作用。费力和困难的克服有助于美感的加强,这个把劳动的成功和美感联系

^① 见英国康威(Conway)所编的《杜勒遗著》第245页。

起来的思想对美学也是一种可宝贵的新贡献。

4. 文艺的社会功用：文艺的对象是人民大众

针对中世纪基督教会以伤风败俗为理由对文艺所进行的攻击，十五六世纪学者们如丹尼厄罗和斯卡里格等人大半采取贺拉斯的诗寓教训于娱乐，对开发文化有功劳的说法以及亚理斯多德的净化说，来为文艺进行辩护。明屠尔诺似乎受到朗吉弩斯的影响，在教训与娱乐之外，还加上了“感动”。但是当时不同的论调是很多的，并不限于复述古人的旧说。佛拉卡斯托罗认为诗的功用既不在娱乐，因为说它在娱乐便是降低诗；也不在教训，因为教训是历史和哲学的事；而是在摹仿事物的普遍性和理想美，把一种“奇妙的而且几乎神圣的和谐渗透到读者的心灵里”，因而使他感到一种惊心动魄的狂喜。这样说来，诗的功用就只在“感动”了。卡斯特尔维屈罗主张诗只有一个功用，就是娱乐，用不着管教训。他也认为教训是哲学家和科学家的事。他的理由如下：

……诗的发明原是专为娱乐和消遣的，而这娱乐和消遣的对象我说是一般没有文化教养的人民大众，他们并不懂得哲学家在研究事物真相时或是职业专家在工作时所用的那种脱离平常人实际经验很远的微妙的推理，分析和论证。……

明确地把娱乐看作诗的唯一目的，这在西方文化思想里还是第一次（尽管作者认为亚理斯多德也把娱乐看成诗的唯一目的，我们在第三章已论证过亚理斯多德的看法并不如此），这就是否定了艺术的思想性和教育功用。资产阶级美学史家和文学批评史家对卡斯特尔维屈罗的这种看法都齐声喝彩，认为这是在文艺功用观点上迈进了一大步。其实这种看法的片面性是很显然的。卡斯特尔维屈罗在当时也未必有“为文艺而文艺”的想法，

他不过是从实际情况出发,看到当时多数人所期望于文艺的是娱乐而不是思想教育,诗人和艺术家要想作品受到欢迎,就必须考虑到人民大众的趣味。为着迎合人民大众的趣味,他认为诗宜选用可以令人惊奇的新奇题材,并且要在处理技巧上显出令人惊奇的本领。

文艺对象为人民大众的提法在当时也是新颖的,进步的。它反映出在资产阶级反封建的斗争中,人民群众已开始显示出他们的力量 and 影响,文艺家不能不考虑到他们了。塔索尼(Tassoni)在他的《杂想录》里说过一段话,也足以说明这个问题:

历史,诗和修辞这三门高贵的艺术都是政治学的各别部门,都依存于政治。历史关系到王侯士绅的教育,诗关系到一般人民的教育,而修辞则关系到律师和谋士的教育。^①

塔索尼显然比卡斯特尔维屈罗又进了一步,他不但肯定了“诗关系到一般人民的教育”,而且还见出文艺依存于政治。当时艺术家大半是从人民群众中来的,所以对人民群众一般是重视的。画家阿尔伯蒂曾经说过,艺术之迷失方向,不是在抛开传统的时候,而是在不以博得全体人民喜爱为目的的时候。^②

人民群众的影响还可以从另一事实上见出,这就是不仅是上层统治阶级,一般人民群众也开始在文艺作品中得到表现。前此在西方戏剧中悲剧和喜剧有严格的界限,悲剧专描写上层人物,喜剧才描写较低下的人物。人们都认为这是由亚理斯多德定下来的规矩,因此悲剧和喜剧不应夹杂在一起,上层人物和一般人民也不应夹杂在一起。十六世纪意大利剧作家瓜里尼(G. Guarini)便有意识地要打破这个框子,首创了田园诗体的悲

① 据克罗齐的《美学史》第183页的引文。

② 据基尔博特和库恩的《美学史》,第192—193页。

喜混杂戏(《牧羊人斐多》),在同一场面上反映两个不同阶层的人物,因此遭到保守派的反对。他于是写出“悲喜混杂剧体诗的纲领”一部理论著作,为他所建立的新剧种进行辩护。他还是援引亚理斯多德做护身符:说亚理斯多德固然说过悲剧只写上层人物,喜剧才写一般人民,但是上层人物统治的政体是寡头政体,一般人民统治的政体是民主政体,亚理斯多德曾说过这两种政体的混合就形成共和政体。瓜里尼接着就提出一个问题:“如果政治可以使他们(上层阶级和一般人民)混合在一起,为什么诗就不可以这样做呢?”他看不出有什么理由说诗不能这样做,因此他就断定使上层阶级和一般人民出现在同一场面的悲喜混杂剧是合理的,并且认为这种新剧种比单纯的悲剧和喜剧都是较高的发展,因为它可以把悲剧和喜剧的优点统一起来。

瓜里尼的悲喜混杂剧的理论是极端重要的。它首先说明当时社会现实对文艺实践和理论的影响。它反映当时人民群众力量的上升。瓜里尼所说的共和政体,口头上虽援引亚理斯多德为依据,而实际上他所想到的是摆在他面前的意大利的一些共和政体的城邦,其中一般人民在开始和贵族分享政权。他的论证很清楚地说明了文艺的发展是随政治经济的发展为转移的。其次,过去西方传统的看法认为文艺的类型往往是固定的,所以亚理斯多德对希腊史诗悲剧等类型所作的结论被认为后代必须遵守的规则,种类定型被认为是不应破坏的。在美学方面,人们也相信一些审美的范畴如美,崇高,悲剧性,喜剧性之类,也是界限森严,不能混杂的。悲喜混杂剧证明了文艺的类型和每类型的“规则”都不是一成不变的而是随历史发展的;审美的范畴也只是经验性的区分,悲剧性既可和喜剧性交融在一起,其它范畴也就应依此类推。瓜里尼在意大利建立悲喜混杂剧是和莎士比亚和其他伊利莎白时代剧作家在英国建立悲喜混杂剧同时的。

这个新剧种实际上就是后来启蒙时代狄德罗和莱辛所提倡的严肃剧或市民剧的先驱。它应该看作和传奇体叙事诗具有同等重要性。

此外,瓜里尼对于文艺虚构的心理效果还有一种在当时很富于代表性的看法。基督教会曾指责文艺虚构,伤风败俗。当时为文艺辩护者有一个相当普遍的论证:就是因为文艺是虚构,它不会产生不道德的影响。瓜里尼就是持这种见解的。他认为诗中悲惨的和邪恶的因素本来是虚构的,观众不至把它们误信为真实而受到震撼,以至引起自己性格的腐化,他们所关心的只是这些因素是否与人物和情节融贯一致。他说,“我们所批评的是艺术家,不是道德家。”这好像是片面强调艺术标准,但是瓜里尼的本意是要指出文艺虚构与现实生活的分别,反对从狭隘的道德观点来衡量文艺。

从狭隘的道德观点来衡量文艺,这在当时是一股很占势力的美学思潮。这有两个来源。一个来源是柏拉图的绝对理式为最高的真善美的统一说以及这个学说在中世纪新柏拉图主义与基督教神学结合后所形成的变相。美就是善,美与善的最后根源都是上帝。意大利人文主义者之中有许多人并没有完全摆脱柏拉图和新柏拉图派的影响。“诗学即神学”的口号便是一个例证。甚至大画家阿尔伯蒂和达·芬奇等人都还认为绘画是为上帝服务的,画家就是一种传教士,要做一个好画家,就要做一个虔诚的有品德的人。^①另一个来源是贺拉斯的诗寓教于乐的学说。有些人文主义者把重点放在“教益”上,而对于“教益”又是从道学家的狭隘观点去看的,把“教益”和所谓“诗的公道”混为一谈。瓦尔齐可以作为这一思潮的代表。他认为诗,哲学

^① 参看基尔博特和库恩的《美学史》,第169—170页。

和历史这三种学问在目的上是一致的,都是要促进人类生活的完美;但它们所用的手段不同,哲学通过教训,历史通过叙述,而诗则通过摹仿。这三种手段之中,以诗所用的摹仿为最有效,因为它提高人的道德品质,不是通过抽象的教条而是通过具体的典范,使读者从活生生的具体事例中看到善有善报,恶有恶报(这就是“诗的公道”),因而自己也就会趋善避恶。例如《神曲》就起着这种典范作用,在《地狱》篇恶人受到惩罚,在《天堂》篇善人得到报偿。^①这种“诗的公道”说到了新古典主义时代更占势力,例如莎士比亚的一些悲剧在十八世纪上演时,常被改成皆大欢喜的结局。瓦尔齐肯定了文艺的教育作用,并且指出文艺起教育作用所用的手段是具体形象而不是抽象概念,这是正确的一面。但是他的“诗的公道”说把文艺和伦理,美与善完全等同起来了,看不到它们的区别,这就是道学家的狭隘观点。

总之,美与善的关系问题在文艺复兴时代被突出地提出来了,意见是分歧的。有一小部分人片面地强调美,忽视文艺的教育作用(卡斯特尔维屈罗,佛拉卡斯托罗等);绝大部分人混淆了美与善,文艺与道德,落到道学家的狭隘观点(维达,斯卡里格,瓦尔齐等)。美与善既有联系而又有区别的辩证观点还没有出现。但是当时总的倾向是重视文艺的教育作用,并且认定广大人民群众为对象。这比过去总算是迈进了一步。

5. 美的相对性与绝对性

文艺复兴时代艺术家和思想家还关心到美的标准问题。美是一种普遍永恒的绝对价值呢?还是相对的,随着历史情况和鉴赏人的立场和性格而有所变更呢?在普遍人性论还是文艺的

^① 参看斯宾干(Spingarn):《文艺复兴时代意大利文学批评》,第50—52页。

一种哲学基础的时代,在柏拉图的绝对理式说还有市场的时代,“绝对美”的概念就还会占优势。事实上文艺复兴时代艺术家和思想家们大半自觉或不自觉地接受了“绝对美”的概念。对“最美的线形”,“最美的比例”之类形式因素的追求就隐含着两种思想:第一,美可以单从形式上见出;其次,它可以定成公式,让人们普遍地永恒地应用,这就要以假定“绝对美”的存在为前提。此外,当时人们对于他们所热烈讨论的亚理斯多德所说的诗的“普遍性”往往误解了,不是把它看作人物性格的典型性而是把它看作内在于每一类事物的理想美。这就是把亚理斯多德的“普遍性”和柏拉图的“理式”混淆起来了,“普遍性”就变成“绝对美”了。这种看法的重要代表是佛拉卡斯托罗。他在上文已提到的对话里,在讨论到亚理斯多德的诗写普遍性那个原则时,作了这样解释:

诗人和画家一样,不肯按照他本来带有许多缺点的某某个别的人去再现他,而是在体会了造物主在创造他所依据的那种普遍的最高的美的观念,使事物现出它们应该有的样子。(重点是引者加的)

很显然,经过偷梁换柱,“普遍的”就变成“最高的美的观念”(即绝对美)了。^①

绝对美的概念与普遍人性的概念是密切相联系的。诗人塔索可以作为这方面的代表。他认为世间有些事物本身无所谓好坏,好坏是由习俗决定的;也有些事物本身就有好坏之分,不随习俗而转移,例如人的道德品质,“恶本身就是坏,善本身就可以令人欣羡”。美也是如此。自然美在比例和色泽,“这些条件本

^① 参看斯宾干:《文艺复兴时代意大利文学批评》,第31—34页;基尔博特和库恩:《美学史》,第190—192页。

身原来就是美的,也就会永远是美的,习俗不能使它们显得不美,例如习俗不能使尖头肿颈显得美,纵使是在尖头肿颈的国度里”。艺术美既然摹仿自然美,也就应列入“不变因”里,例如古希腊的著名雕刻,“古代人觉得它们美,我们也一样觉得它们美,许多时代的消逝和许多种习俗的更替都不能使它们减色”。“诗中的情节整一在本质上就是完美的,在一切时代,无论是过去还是未来,它都是如此”。接着他说人的性格中也有一些不随习俗而转移的可列入“不变因”的特点,并引用贺拉斯的性格定型为例证。^①他把绝对美和普遍人性结合在一起谈,这显然是说美有普遍永恒的吸引力,因为人性本来就是普遍永恒的。

主张相对美的人在文艺复兴时代还是居少数,有些人徘徊于绝对美与相对美两说之间。例如受意大利影响最深的德国画家杜勒在他的《人体比例》一书里基本上相信美的形式有它的普遍性和永恒性,但同时也见出美的千变万化,同样使人觉得美的不同事物之中往往找不出相同点或类似点:

美(原文用复数,指各种美的因素——引者)是这样综合在人体上的,我们对它们的判断是这样没有把握的,以至我们可能发现两个人都美,都很好看,但是这两人彼此之间在尺度上或在种类上,乃至无论在哪一点或哪一部分上,都毫无类似之处。^②

杜勒只是就同类事物(人体)来说,如果就不同的事物来说,例如一朵花或一部小说,一座建筑和一个女人,一支乐曲和一幅画,情形就更明显,我们对这些不同的对象尽管都感觉到美,可是甲里面的美不是乙里面的美,乙里面的美又不是丙里面的美。这个简单的事实就足以证明美不是一种普遍的永恒的属性,为一

① 参看第四章关于贺拉斯的部分。

② 康威编的《杜勒遗著》,第248页。

切叫做美的事物所共有(这就是“普遍性”的意思),而是要随内容和其它条件而转变的。这也就是说,这个简单的事实就足以否定绝对美的存在。不过杜勒并没有作出这样的结论。从柏拉图,普洛丁和圣托玛斯的例子看,一个人同时相信绝对美和相对美实际上还是很多的。

《太阳城》的作者康帕涅拉(Campanella)是当时持相对论的一个少有的例子。他是一位主张从经验出发,反对经院派烦琐哲学的思想家。由于他对宗教和政治的态度都是进步的,就以“异端邪说”的罪名,遭受过二十年的监禁。从实际斗争生活中他认识到美与丑和鉴赏人的立场密切相关。他举战士的伤痕为例,在友人看是美的,因为它是勇敢的标志;但是它也标志敌人的残酷,因此它又有丑的一面。他的基本观点是事物本身并没有美丑之分,它们显得有美丑之分,是由它们对人的社会意义来决定的。它们本身(例如伤痕)不过是一种“符号”或“标志”(signum)。符号所标志的意义(例如英勇或残酷)是人从一定立场出发所加上去的。同是一个事物,从这个角度去看是美的,从另一角度去看却是丑的,所以美丑是相对的。^① 这个看法忽视了事物方面须有一定的美的条件,仍带有片面性,但是明确地肯定了美与丑的相对性以及立场对判别美丑的影响,仍是一种难得的贡献。

6. 结束语

文艺复兴运动处在欧洲由封建社会过渡到资本主义社会的转折点,它是一个伟大的精神解放运动。在文艺理论方面,它一方面面临着反封建反教会的斗争任务,另一方面又有文艺创作

^① 参看克罗齐的《美学史》第181页引文。

实践方面的巨大成就做基础,所以在约莫三百年之间,它得到蓬勃的发展。

工商业的发展促进了自然科学的发展,而自然科学的发展又促进哲学逐渐走上唯物主义的道路。这就替文艺复兴时代带来了两大思想武器,理性与经验。欧洲哲学思想从十七世纪以后分成理性主义和经验主义两大流派,而在文艺复兴时代,理性和经验还是统一的。达·芬奇在《笔记》里有一段话说明了这种统一的关系:

经验,这位在足智多谋的自然和人类之间作翻译的人,教导我们说,这个自然在受必然约制的凡人之中所创造出来的东西,只能按照它的向导,理性,所教给它的方法去发挥它的作用。

这就是说,从经验中人们认识到自然是按照理性即按照必然规律办事的,而人也要受这必然规律约制。一切都是可以理解的。有了这个认识,神权和教会的神秘主义以及中世纪经院派的烦琐的脱离实际的思想方法就都站不住脚了。这就为美学思想发展的道路扫除了障碍,使这时代的美学思想站在稳实的经验和理性的基础上。

另一方面,资产阶级建立为自己服务的新文化的需要,使得他们严肃地对待古典文化遗产继承的问题。古典文化遗产适合他们的需要,因为他们所要建立的是与教会文化相对立的世俗文化,是反对神权的人道主义的文化,而古典文化正是一种世俗性的人道主义的文化。“古典学问的再生”促进了精神的解放,而且也提供了关于文艺实践和理论的光辉的典范。在古典文化继承问题上,人文主义者对古典有过分崇拜的,也有过分鄙夷的,但是总的来说,他们是从当时的需要与新型文艺作品经验出发,去探讨柏拉图,亚理斯多德和贺拉斯的理论中有哪些是不妥

的,哪些是可以继承的。当时对于传奇体叙事诗和悲喜混杂剧的论争都充分表现出他们结合实际对古典文艺理论进行批判继承的严肃态度。

在一些美学基本问题上,意大利的人文主义者的意见是相当分歧的,有时甚至自相矛盾的。在文艺与现实关系问题上,由于自然科学的影响,他们对“艺术摹仿自然”的传统信条是坚信不移的,对于“艺术家就是第二自然”,须就自然加以理想化的道理也有不同程度的认识。所以他们的思想主要方向是现实主义的。但是诗学与神学的同一说以及诗与哲学或逻辑学的同一说都足以证明他们之中有些人对于美与真的关系以及形象思维与抽象思维的关系都还没有摆得很正确。他们对于自然的信念虽然促进了对艺术技巧的探讨,但是艺术技巧的侧重也使一些艺术家流露出形式主义的倾向,仿佛美可以单从形式上见出。在文艺社会功用的问题上,他们之中虽有少数人抹煞了或是看轻了文艺的教育作用,把文艺的功用仅限于娱乐,绝大多数人却深信贺拉斯的教益和娱乐的两点论。在这部分人之中也有人从道学家的狭隘观点来看文艺,把文艺和伦理混同起来,把美与善混同起来。在文艺标准问题上,由于当时人大半强调人性的普遍,各时代各民族的人在好恶上的一致,绝对美与绝对标准的看法是比较流行的,但相对美与相对标准的看法也在开始出现。

总之,文艺复兴是思想解放和思想酝酿的时代,还不是思想成熟的时代。当时文艺界的探讨和争辩是极端活跃的,观点是相当分歧的。这种酝酿状态对文艺理论和美学思想仍起了巨大的推动作用,使文艺复兴成为古代美学思想和近代美学思想之间的一个重要的桥梁。



第二部分

十七八世纪和启蒙运动

