

封面1



# 第一章 文藝復興的意義背景及一般精神

## 第一節 什麼叫做文藝復興

文藝復興原文 Renaissance 或 *Renaissance* 本有「復生」和「新生」兩個意義。「復生」是說古代希臘羅馬的文藝和精神經過中古時代的隔斷而在意大利及受意大利影響諸國復活的意思。「新生」則說近代文化實萌芽於這時代。這復古和開新兩件事本來只是一件事，所以這兩個意義形似反背而實不反背。

有些歷史家把這兩個拼法不同的字作為兩樣用法：*Renaissance* 指復古運動，*Renaissance* 指西洋諸民族的一般醒覺和能力膨脹。但普通都用 *Renaissance* 以作歷史上一個時代或一種運動的名稱。

文藝復興作為一個時代的名稱用時，也有廣狹兩種意義。有些歷史家

稱十一至十三三個世紀爲「中古文藝復興」(Medieval Renaissance)；十四至十六三個世紀爲「古典文藝復興」(Classical Renaissance)；前者是各新民族方言文學產生的時代，後者是希臘羅馬文藝被提倡和被模倣的時代。這是廣義的用法。但普通所謂文藝復興，都指古典文藝復興而言，本書所論，也以古典文藝復興爲限。

歷史上的時代都不能分割的很清楚，文藝復興時代當然也是如此。但普通都把一四五三年定爲文藝復興時期開始，因爲在這一年的中古的文化中心君士坦丁堡(Constantinople)被土耳其人陷落，一般希臘學者帶着古代許多稿本逃難到意大利來，給意大利學者以研究古學的極大便利。至於文藝復興時代的結束，則普通都以十六世紀末葉和十七世紀初期新古典主義之成立爲分界線，因爲自從新古典主義成立，便只存古代文藝的形式，不復有古代文藝的精神了。關於此，後文還有較詳的說明。

文藝復興是在整個歐洲的立場上說的，不是就那一個特殊民族說的。這點意思也應該首先明白。但因意大利是歐洲文藝復興的發祥地，其餘諸國都直接間接受着她的影響，所以我們一提起文藝復興，就馬上要聯想到意大利，彷彿這是她獨有的事業。因此，韋爾斯曾經警告過我們：「再生二字係指西方全部而言，與十四十五兩世紀時意大利之文藝復興不能混而爲一。」（漢譯世界史綱六三〇頁。）

### 第二節 前夜黑暗的一斑

既然叫做「復興」以前必定有過一個「新興」和一個「不興」。我們要明白這個「復興」的意義和價值，必須先曉得它以前是怎樣的「不興」——換言之，我們應該先曉得一點文藝復興前夜的狀況。

但是我們可以不必去回顧中古，只消把文藝復興時代直接對它反動的那些情形一看就明白了。因爲這些情形便是中古的遺物，而這些遺物是

直到十六世紀還存在的。唯其有這些遺物的繼續存在，文藝復興運動纔繼續有它的對象；等到這些對象完全消滅，那就不成其為運動了。譬如我們的白話文學運動，當它進行的期間，正是古文學還在得勢的時候。

在十五十六兩世紀之交，荷蘭有個學者名叫伊拉斯莫斯（Desiderius Erasmus, 1467-1536），他是文藝復興時代最熱心的知識運動者，也是宗教改革運動最有力的先鋒。他用拉丁文做了一部書，叫做愚之讚美（*Encomium Moriae*），對於當時一般知識界加以嚴酷的諷刺。我們從這書裏，就可看見文藝復興前夜知識界黑暗的一斑。

我們依據伊拉斯莫斯的書，知道當時的知識界包括文法家，修辭學家，詩人，哲學家，僧侶，神學家等等。

文法家就是一班教書匠，他們的生活是很苦的，但是伊拉斯莫斯書中的愚昧卻相信他們非常快樂，因為他們都是自命不凡的人。「他們的職業

只是講述愚蠢的故事，而皆自謂其智慧勝過最有經驗的哲學家；然而他們卻有一種藝術，能使一般尋常人（如他們的學生的父母）都把他們看做非凡人。」

詩人呢——「他們的職業只求取悅愚人的耳朵。」而修辭學家也是被愚昧引為己黨的。

「長鬚子短袍子」的哲學家們，則都「自命為智慧的唯一寵兒，而其餘人為鄙穢的俗物。」他們一輩子都「在建造空中的樓閣。」他們是無所不通的，然而彼此之間卻永遠聚訟不休，沒有那一個問題曾經得着二人以上的一致解決。他們所研討的，大都屬於「能有多少天使在一個針尖上跳舞」一類的問題。

但是尤其可怕的，還要算一班依仗教會勢力的神學家。原來自從中古以降，宗教的黑霧便已籠罩了全歐的知識。教王、教士和神學家們，霸住了知

識的絕對大權，絕不容人有所懷疑，有所問難。所以伊拉斯莫斯書中的愚昧提起神學家時，便說，「最妥當是將他們略過不論……因為他們大概都是很激烈很熱心的人，我要惹他們時，便要羞辱地被迫聲明撤消自己的意見，如果我堅執不肯，那就立刻要黥我為異端，並宣布驅逐出教，因為這就是他們用以遏制反抗者的精神的武器。」

如此，當時的知識界實在同時受着愚昧和專制的兩重壓迫，而文藝復興運動就無非是對於這種壓迫的反動罷了。

### 第三節 意大利——文藝復興的發祥地

但是愚昧和專制的狀態也已維持到幾百年，何以必要等到十四世紀纔起反動，又何以反動的開始偏在意大利呢？

對於這個問題，歷史家已經有過種種的解答，現在略舉幾條如下：

(一) 中古時代人民飽受死亡流離的慘痛，所以把基督教會和他的



的出世觀念視爲唯一寶筏。後來社會秩序漸定，人民漸有餘暇去運用他們的思想 and 感情，所以對於出世觀念就發生一種反動。

(二) 到了十四世紀時，日耳曼民族的事業差不多已經成功，所以中古的文化也就不得不退老林泉。(以上對於時間問題的解答，見陳衡哲的歐洲文藝復興小史)

(三) 意大利本是上古文化的老家，羅馬帝國雖曾亡於日耳曼蠻族之手，而人民對於他們祖先的遺業卻終不能忘懷。

(四) 由於賢明君主的獎勵文藝，如佛羅稜薩 (Florence) 城邦的加司莫 (Cosimo) 和他的孫子羅稜索 (Lorenzo)。

(五) 由於地理上的關係，因交通和商務的便利，使意大利的城邦感受到異種人的激刺和上古文化的遺跡。

(六) 由於人種的關係，因爲意大利人民是具有愛好文藝的天性的。

(以上答地點的問題，亦見陳著。)

(七) 以意大利歷史地理之關係，脫離宗教關係較易。

(八) 以意大利政治社會之倣擾而生活之感益形深刻。

(九) 以貴族諸侯之習於華奢，而適與美術以提倡之機。(以上見蔣方震的歐洲文藝復興史，亦答地點問題。)

這些解答，雖都不無一部分的真理，卻都沒有尋到最後的原因，故如第一條和第八條便已發生舐觸；究竟文藝復興在安定的社會呢，抑或在倣擾的社會？再問一句：究竟當時意大利的政治社會是安定的，還是倣擾的？據歷史的記載，我們知道各城邦的情形不同，而各有它的安定的和倣擾的時代，從知這社會秩序的關係不能圓滿解決上面提出的問題。

要知文藝復興運動何以發生於十四世紀，及何以發生於意大利，應該知道一個重要的事實——便是歐洲經濟上由封建制度到商業資本主義

的一大變動。這個變動在十二世紀時便已逐漸進行了，而意大利因為地位的關係，商業資本主義發生最早，發達也最速。當十字軍的時代，西歐的兵士大批東征，意大利為必經之道。當時熱那亞（Genoa）和威尼斯（Venice）的商人以船舶供給他們東渡。他們有的無力付船資，便替這班商人服兵役。途中所過大城市，十字軍兵士幫他們攫奪了來，後來這些城市都歸入威尼斯共和國的版圖，因而替威尼斯商人造成一條到東方各埠的穩便道路。及到十四世紀，熱那亞，威尼斯，佛羅稜薩，米蘭（Milan）諸城就都成為強有力的都市了。同時一般商人也就成為一個強有力的階級。

殷富的商人階級既發見了現世的享樂，對於宗教的出世主義自然要起懷疑，同時教堂卻因富足而流於腐敗，便促成文藝復興的效果之一——宗教改革運動。

又因商人的繁榮都是自力經營的結果，所以他們都相信自己，而個人

主義因以發達。個人主義既發達，當然大家都要厭棄中古的神祕，而傾向於古典的人本位的精神，於是乎古學纔有復興的可能和必要。

商人是需要市場和原料的，因而促成了地理上的發見，十五世紀中熱那亞航海家哥倫布（Columbus）之發見新大陸，便是這種事業的最高成績。又因眼界開拓而知識的欲望漸漸發達，更因航海和發見的事業莫不需要利器，而於是乎有科學。

如此，這時代一切方面的變動和發展，實都起於經濟制度變動的一元。明白了這一點，纔曉得文藝復興運動所以發動於十四世紀的意大利乃是必然的事。

但是十四世紀不過是文藝復興的發動，這種運動卻要繼續到十五世紀，乃至十六世紀，故十五六兩世紀的意大利政治社會狀況便是文藝復興運動的直接背景，也屬不可不知。

先就歐洲的一般情形看，這兩世紀中政治上的普通傾向，就是（一）要建立王國，（二）要擴充那已建立的王國。英吉利王國在大陸上的地面多半喪於法蘭西，故到十七世紀初期就和蘇格蘭合併了。法蘭西王國既已取得英國的領土，又復幾度嘗試要侵占意大利北部和西班牙。在意大利，則情形愈加複雜。

在當時意大利的北部，有無數的小城邦（city states），或自命爲公國（duchies），或自命爲君國（principalities），或自命爲共和國（republics）。起初這些小城邦總採取共和的政體，後來有野心的軍事領袖或政治領袖取得權力，便自立爲君，爲公，而對人民壓迫了。這些君或公，則或爲其他的君或公所篡奪，或因革命而被推翻。於是就許再有一段共和的時代，而後又有其他的軍閥出來取得政權。這就是十五六兩世紀中意大利北部諸城邦政治上的大概情形。

諸城邦之中，算威尼斯最大最強，它的領土占了北部意大利的大部分，又有希臘東北部的大部分地面，以及地中海沿岸的許多城。當文藝復興期間，威尼斯的大部分時間都忙着對土耳其人戰爭，只能偶爾顧及意大利的其他城邦罷了。米蘭則西面須抗拒法蘭西的軍隊，東面須抗拒威尼斯的軍隊，所以也無多餘暇去從事文化。獨有佛羅稜薩，雖經許多的外患和革命，而美地奇 (Medici) 一族卻能繼續地掌握幾百年的政權。至於威尼斯，費拉拉 (Ferrara)，曼圖亞 (Mantua)，波落加 (Bologna)，熱那亞諸邦，則在這二百年中，一盛一衰，已不知幾經更迭了。這些小城邦間或聯合而對外，但若無外患，它們便從事於內爭，彼此間的小戰無時或已，爲的它們都要維持自己的獨立。

在這些獨立城邦之南，居意大利中部，則爲「教王領土」 (the Patrimony of St. Peter 或 Papal States)，它的中心是羅馬，它的理論上的統治

者就是教王。從一四〇〇年到一六〇〇年這一段期間，歷任教王都從事於維持領土和擴張領土的奮鬥，或則簽訂條約，或則訴於戰爭。因為他們的領土夾在意大利的中段，北面受着獨立諸城邦的壓迫，南面受着西西利王國（Kingdom of the Sicilies）的侵陵，時時都有觸發戰爭的機會。西西利王國就是後來的奈泊爾斯王國（Kingdom of Naples），它的南部，則先曾爲諾爾曼人（Normans）所統治，後又落入西班牙人及法蘭西人之手。如此分地，易主，戰爭，訂約之事，無時或已；當文藝復興運動進行的二百年間，整個意大利都在擾亂的狀態。

然而十五世紀的意大利文明是燦爛的。當時意大利北部諸侯王，無不有一班才華贍富的廷臣、詩人、畫家、學者、雕刻家圍繞着。過去的傳統已經破壞了。巨大的財富適足造成巨大的不道德。羅馬共和時代和希臘雅典時代的那種愛國主義，是十五世紀的意大利人所不曉的。人人都擇主而事，誰化

錢慷慨，誰就是主兒。暗殺，陰謀，倒戈，是那時政治生活上司空見慣的事，就是教堂，也日流於頹廢。神聖的教王也和權貴們同流合污，但求增殖個人的財富，不惜參與他們的陰謀。

這樣，由富麗和罪惡混合織成的一種文明，便是文藝復興運動的最近背景。

#### 第四節 人文學者

社會的組織既然變更，自有一班新的知識階級出來適應它的需要。十四世紀以後，意大利已經進入了商業資本主義，商人階級居了統治者的地位（例如美地奇是銀行家出身），封建制度下的知識階級自然都要落伍了。代替他們而起的，就是一班從古典學問（希臘羅馬的學問）裏去替新生活尋求理論根據的人們。歷史家稱這班人們為「人文學者」（*Humanists*）。他們是研究「古文學」（*Humanities*）的。他們的學問叫做「人文



主義」(Humanism)。席勒爾(F. O. S. Schiller)解釋這個名詞道：

「記得『人』是一切事物——就是他的整個經驗世界——的尺度，若果這個標準尺度錯了，我們的一切度量就都無效……這一點，就是人文主義的真正根源，其他一切附帶的學說無不由此出發。」(Websters' New International Dictionary.)

說得簡單些，所謂「人文主義」就是以「人」為本位的學問，就是中古的以「神」為本位的學問的反動。新的知識階級為應付變動社會的需要，急欲建設一種新的學問，但這種新學問憑空建設不起來，所以不得不求之於建在類似的經濟基礎上的古典時代。這樣，人文學者的「復古」並不是「離今」，卻是依托遠古以排斥近古，而期能適應現今。

於此，我們有一點要問的，就是這些古典的學問何以經過長夜漫漫干戈擾攘的中古而仍能保存呢？保存它的又是誰呢？大概文學藏匿的地方不

外三處。其一是各地的寺院，因為這些寺院多是古代稿本收藏的地方，雖然中古的長老僧侶們大都愚闇，現放着寶藏不能享用，但是他們的保存之功卻不可埋沒。其二是東羅馬的首都君士坦丁堡，因為希臘亡後，一般學者大都寄跡於此，及到土耳其人攻入，這纔帶着他們的古代稿本逃到意大利來，上文已經提及了。其三是回教徒所建的國家，因為他們雖是蠻族，卻很注意征服地的文化，希臘哲學科學的書籍靠着亞拉伯文保存的很多。但到文藝復興期，一般人文學者卻不能以亞拉伯文的譯本為滿足，而要去讀希臘拉丁文的原本了。

十四世紀時的意大利人文學者是佛羅稜薩的佩脫拉克 (FRANCESCO PETRARCH, 1304-1374)。他被稱為「人文主義之父」 (Father of Humanism) 及「第一近代人」 (The first modern man)。在近代人從文學的觀點去看他，他的最大貢獻是用意大利文作的抒情詩。但是他的真正價值

並不在他的詩人的身分上，卻在他的人文學者的身分上。他的其餘著作都是用拉丁文做的，因為他和他的前輩但丁（Dante）主張不同，不信意大利國語可用以著述。他的拉丁文的著作可分四類：（一）史詩亞非利加；（二）拉丁文論文；（三）拉丁文的演說；及（四）拉丁文書牘。

亞非利加一詩，是他化了大半生的時間作成的。但這詩並不能列入世界偉大著作之林，原因有二：其一，因他的文學天才，是抒情詩的，不是史詩的；其二，因他那時所用的拉丁文已經不像羅馬文學的黃金時代那樣純粹，所以不配作偉大著作的工具了。然而他是確受黃金時代的作家所感發的，也是竭力模倣他們的，只可惜他早生了數百年，不及歐洲作家使拉丁文復歸純化的時代。

他的論文之中，有一部叫 *De Sua et Aliorum Ignorantia*（關於他自己的愚昧及別人的愚昧）。我們於此，可以明白看出基督教徒和人文學者

不同理想的鬪爭。但更重要的還是 *Secretum sive de Contemptu Mundi* (祕密或關於世界的輕侮)。在這部書裏，佩脫拉克描寫他自己對於羅拉 (Laura) 的愛和他的宗教理想的衝突。教堂教人蔑視現世的娛樂以備享受天堂的快樂，佩脫拉克對於羅拉的愛，則教他現世的享樂實在不能蔑視。凡此都是表現中古精神的動搖，古典精神的爆發，而成了人文主義開場的樂曲。

從他給朋友的拉丁文書牘中，我們可以明白看見他一生的言行和人格。我們綜計他對於人文主義的貢獻，凡有三點：(一) 古代拉丁文稿本的搜羅和整理；(二) 對於復古運動的至誠精神；及(三) 對於一般學者研究古文學的鼓勵。

但他的思想往往不能一貫，意識不免動搖。他一面景仰西塞祿 (Cicero) 讚美自由獨立的共和政治，一面卻又恭維專制的君主和教王。他雖容納異

教的現世主義，卻又未能忘情於基督教聖賢的出世思想。他對傳統已經懷疑了，卻還不能完全擺脫它的羈絆。這大概是過渡時代人物所不能避免的通病罷。

十五世紀的意大利人文學者，對於運動本身的直接貢獻還少，對於後來文學的間接影響卻多。這時候，熱心的學者，繙譯家，作家輩出，這裏只能略舉幾個人。按時間的先後，我們可分他們為前期後期兩組。

前期的人文學者，大都產於佛羅稜薩，而受加司莫美地奇（Cosimo de' Medici, 1433-1499）的寵護。那時加司莫建立柏拉圖學院，招請學者來講學，博古之士一時麇集，開意大利學術未有的盛況。這班學者的主要工作，大都是繙譯希臘名著為拉丁文或意大利文。

其中有個費累福（Francesco Filelfo, 1388-1481），就是前期人文學者的一個典型。他是繼續佩脫拉克的發見工作的，但他的最大貢獻，卻在希臘

文學不在拉丁文學。他這一派人文學者對於古文學的興味，多在研求文學的事實，不在努力文學的說明。

此外有白魯尼 (Leonardo Bruni, 1369-1444) 波其阿 (Poggio Bracciolini, 1380-1459) 貝薩利翁 (Cardinal Bessarion, 1395?-1472) 阿爾柏底 (Battista Alberti, 1408?-1472) 蘭第諾 (Christafero Landino, 1425-1504) 等，都屬這期中著名的學者。但尤重要的要算佛拉 (Lorenzo Vallo, 1406-1457)。他是白魯尼的弟子，為當時改造社會精神最有力的一個人。在他的關於拉丁語的優美 (Concerning the Elegance of the Latin Language) 一書裏，他曾確定了拉丁文法之理論的和批評的基礎。這個基礎一立，學者們校勘和詮解古籍的工作就容易多了。他又作了一部關於淫慾 (Concerning Voluptuousness) 就是新異教的第一道明白宣言，就是擁護現世主義而對中古傳統第一次有力的挑戰。

後期的人文學者則屬於加司莫的孫子羅稜索(Lorenzo de' Medici, 1449-1492)的時代。在前期，學者見於中古文學之缺乏體製，所以覺得研究古典文學爲必要。但他們只做文法和注釋，並沒有重要的創作。迨到後期，纔發生創作的衝動，纔曉得把研究希臘名著所得的知識應用到中古時的通俗文學上去。

這期中重要的人文學者可提三個人。一個是費基諾(Marsilio Ficino, 1433-1499)。他是柏拉圖著作的繙譯者和解釋者。他曾引起當時人對於柏拉圖研究的興味。又其一是波里基愛諾(Angela Poliziano, 1454-1494)。他是佛羅稜薩大學最著名的教授，並且是荷蘭和英國許多人文學者之師。還有一個是米蘭多拉(Giovanni Pico della Mirandola, 1463-1494)。他對於西方及東方的哲學體系無不通曉，因而替人文主義奠下了哲學的根基。到了十六世紀，則人文主義曾經經過一種巨大的變化。在世紀初，人文

主義的大師就是上面提及過荷蘭學者伊拉斯莫斯。他雖是個博通的學者，但他的博學是以用世爲目的的。到了世紀中的意大利學者斯加利格（Julius Caesar Scaliger, 1484-1558）手裏，則開爲博學而博學之風。從此人文主義失卻它的原來作用而漸就衰微了。

人文主義之傳入英法諸國，也是十六世紀的事。因爲英法之進入商業資本主義，較意大利爲落後，所以人文學者的出現也較遲，這是當然的事。英國的著名人文學者爲林那克（Thomas Linacre, 1460-1524）考累脫（John Colet, 1467?-1519）及以烏托邦（Utopia）一書著名的莫爾（Thomas More, 1478-1535）。法國則以羅柏脫愛士替安（Robert Estienne, 1503-1559）及其子亨利愛士替安（Henri Estienne, 1531-1598）爲較著名。

#### 第五節 支配一切的三種主義

由上所述，我們可以做一個簡單的總結，即由於經濟社會的變動的自



然結果，由於人文學者研究和鼓吹的結果，文藝復興期的生活的一切方面都受着三種主義的支配：（一）個人主義（individualism），（二）合理主義（rationalism）及（三）客觀主義（objectivism）。這三種主義構成了文藝復興時代的一般精神。

（一）個人主義 關於人類在宇宙中的地位，希臘羅馬時代的觀念和中古時代的觀念全然不同。在中古人看來，人類所居的世界不過是宇宙的一部分，其上更有一個天，就是神所居住的地方。人類在世上，善則升上天堂而享無窮的快樂，惡則降落地獄而受無窮的苦楚。所以現世不過是個過渡的地方，人類的最後目的卻在來世。在希臘羅馬人看，則人類是宇宙的中心，也是一切事物的尺度。他們不信有善人享樂的天堂，也不信有惡人受罰的地獄。他們雖也信神，且信神偶然要干涉人事，但以爲人類須爲自己求幸福。人類行爲的賞罰乃在現世，不在來世。所以希臘羅馬的人生觀，比中古的

人生觀給與人類以更大的個人責任，和更大的意義。自從商業興起，都市生活發達，人類漸漸認識自己的能力和自己的重要，所以厭棄中古的人生觀而傾向希臘羅馬的人生觀，乃是當然的事。個人主義就是商人階級和都市生活起來的第一產物。

(二) 合理主義 關於人類理性的見解，古典時代也和中古時代大不相同。中古時人以爲人類的理性是有限制的。那時的作家會經明白告訴人，說人有能懂的事，也有不能懂的事；凡不能懂的事，都只須「信仰」，不必強求理解。例如聖經、宗教的神祕，乃至自古以來未曾解決的苦樂不均問題，都在我們所不當求理解之列。反之，希臘羅馬的作家則認理性爲人類最可愛的本能。天地間無論什麼事，他們沒有不敢去詰問，不敢去求理解的。他們相信凡事都能憑理性的力量得着最後的解釋。他們遇着不能理解的問題時，便把它擱置起來，作爲未曾解決，但他們對於應用理性的權利認爲是毫

無疑義的。

到了十五世紀，這種合理主義就因時勢的要求，大爲一般學者所提倡。他們借着新的個人主義的光明，仗着推理能力的發展，便對於什麼事情都要去求理解，而特別對於基督教的教義。他們覺得基督教的信條有不合理的，便敢大膽去詰問。其結果，就促成了十六世紀羅馬教堂的分裂以及新教派別的繁興。此外，人文學者之整理古籍，探險家和科學家之從事發見和發明，都莫不是這個合理主義發達的證據。

(三) 客觀主義 中古時代的學者是把整個宇宙看做一大神祕的象徵的。他們以爲凡物都有形象有本體。我們人只能看見形象，不能看見本體，故凡物都不過是另一物的象徵。他們相信耳目所接的東西莫不虛幻，所以他們把全部時間用作冥想和分析自己的心靈。聖奧古斯丁(St. Augustine)的供狀(Confessions)就是一種自己心靈分析的記錄，而但丁的神曲

也不過描寫一場有所寓意的夢境罷了。中古學者相信人與物之間有一重厚幕隔着，以為人的眼睛只能看見短短一段路，所以不得不大部分靠着信仰。文藝復興期的個人主義的和合理主義的作家，就把這重厚幕揭開了。他們相信世界的真相是同我們所見的現實差不多的。他們也和希臘羅馬的作家一樣，公然承認現實非虛幻，而且重視它的價值。他們因研究古典作家的結果，遂有勇氣去觀察現實，愛好現實。不復像中古人那樣只在自己的靈魂裏找生活了。

### 本章參考書目

韋爾斯世界史綱（漢譯本）第三十四章（商務）

何炳松中古歐洲史第二十二章（商務）

蔣方震歐洲文藝復興史第一第二第三章（商務）

陳衡哲歐洲文藝復興史第一章（商務）

R. D. Jameson's A Short History of European Literature, Chaps XVI-XX (商務)

A. E. Zuoker's Western Literature, Vol. III, Introduction & Chap. I (商務)

菲理契歐洲文學發祥史(漢譯本)第二章(開明)

## 第二章 文藝復興期的文學

### 第一節 批評的三主義

我們相信文藝復興的運動也和宗教改革運動一樣，至少一部分是有意識的——換言之，我們相信文藝復興期的作家至少有一部分是受着批評家的指導的。所以我們要了解這個時代的文學，不得不先知道這個時代的文藝批評的一般傾向。

文藝復興期的文藝批評受着三個主義的支配：(一)是上面說過的人文主義，(二)是亞里斯多德主義(Aristotelianism)，(三)是合理主義。

(一) 人文學者對於文藝批評的貢獻 人文主義是文藝復興時代的一般學風，但是人文學者對於文藝批評的貢獻尤大。爲便利起見，我們可以把人文主義的進展割成四個時期。第一期的工作是古典文學的發見和搜羅；第二期則爲古典作品的整理和繙譯；第三期則從事於古文學院之設立；到了第四期，則博古的傾向漸衰，而美學及風格的理論探討開始。如此，一直通過這四個時期，古學復活和人文主義進步的實際結果，無非就是古典名著的研習和模倣。

這種名著的模倣發生什麼效果呢？第一，就是文學形式方面的進步；所謂「古典的純正」(classic purism)成了這時批評家所懸的一個標準。對於這方面貢獻最大的，要算意大利的文藝批評家維達 (Marco Girolamo Vida, 1480-1566)。在他所著的詩藝 (Ars Poetica) 裏，我們可以發見近代古典主義之修辭學的和雅正的傾向。他自己的詩裏也到處可以看見使思想

感情就範詩律的痕跡。他也同從前的賀雷士(Horace)一般，教人作詩須先有過造句修辭的訓練，不可把第一衝動馬上就噴發出來。這種雅正主義，就是十七世紀的新古典主義的先聲，也是文藝復興期一般作家的共同準則。至如斯加利格的主張，則更變本加厲，以為學殖不厚者詩格不高，於是乎模古之風乃益盛，而新古典主義的產生就更容易了。

模古的第二效果，就是文藝復興期文化的異教化。因為古典的藝術根本是異教的，文藝復興期因求酷似古典，遂不惜犧牲一切。那時候的作家不但覺得基督教的文學可厭，就連基督教文學的題材也覺不能適用了。當時有個批評家，曾說古代神話是詩歌的最好材料，因為詩境欲其入神，便不能離乎神的事，而基督教的神既屬可厭，故須用異教的神來代替它。這種文學異教化的傾向，雖經十五世紀的意大利宗教改革家薩伏那羅拉(Giovanni Savonarola, 1452-1498)提出抗議，但是阻止不住了，故發展到十七世紀時，

法國新古典主義的批評家羅 (Nicolas Boileau, 1636-1711) 就明白宣言唯有古代異教的神話可以適用於新古典主義的藝術。

第三種效果就是應用的或具體的文藝批評之發達。因為那時既已公認模倣古典作家為造成個人作風的唯一基礎，便自然要發生一個問題，就是我們應該模倣那個古典作家呢？作家們都按各人自己的性向擇定一個古典的範型。唯其各有各的範型，所以彼此不免要有爭執。在這種爭執之中，各人都要提出理由來替自己辯護，因而繼續產生關於古典作家的具體批評，而批評的原則和標準也因此繼續有所發見。這一點，可算人文學者對於文藝批評史的最大貢獻，因為近代文藝批評的基礎大半立定在這時候了。

(二) 亞理斯多德主義之發展 所謂亞理斯多德主義，就是亞理斯多德所著詩學 (Poetics) 中的義法之應用和遵守。當文藝復興時代，亞理斯多德在哲學上的勢力是不很大的，因為從佩脫拉克以後，一般人文學者都



把亞里斯多德的哲學當作中古的經院學派一流，同時柏拉圖的學說流行，使他的權威更加減小。但在文學理論上，他的權威卻非常廣大。我們可把一五三六年創作他的權威始立的一年，因為詩學的希臘文本和拉丁文本同是這一年出版的。從此以後，意大利的批評家和詩人可說沒有一個不習詩學，沒有一個不遵守詩學的義法。到了斯加利格，遂承認亞里斯多德為詩的永久立法者了。他的勢力又不限於意大利，並且波及了英國、法國、德國。在英國，除掉形式上的一部分義法被莎士比亞破壞了外，歷來名詩人如薛德尼（Sidney）、朋準孫（Ben Jonson）、密爾頓（Milton）、德來登（Dryden）乃至浪漫詩人雪萊（Chelley），對於他的權威無不尊重。古典主義的產地的法國更不用說了。就連德國的勒新（Lessing）也承認他的詩學和幾何原本一般的真確。

十六世紀以後的數百年中，亞里斯多德一逕做着文藝批評的狄克推

多，誰也不會對他的權威提起任何的非難。意大利人之將亞里斯多德擡到狄克推多的地位，其對近代文學的第一效果就是替戲劇和史詩造成一套不易的法則。但是尤其重要的效果，則在想像的文學因此而得一種理論的根據。

(三) 批評中的合理主義 合理主義之爲文藝復興期的一種重要精神，上文已經說過了。在這時代的文藝批評中，合理主義當然也屬一種重要的因素。批評中之導入這種因素，原因不一而足，最重要的原因大概在於一般文化的異教化和合理哲學的興起，而賀拉西的詩藝中的「常識」的理想也對此不無助力。

代表當時批評中的合理傾向的就是上文提及過的維達。在他心目中，理性就是一切東西的測驗。他以爲理性在藝術裏有兩種重要作用：其一，可作選擇意匠及展布意匠的一個標準，以防作者的信任機會；其二，可以節制

作者自己的人格和熱情的過分流露，以防流於病態的主觀性，因為這是古典的藝術所切忌的。

斯加利格也是主張合理主義的一個批評家。他以為各種文體各有它的特殊標準，而各種標準都可以憑着理性先驗地規定下來。至於批評家的職務就無非憑着理性去替各種文體定標準。

但是這種合理主義豈不和亞里斯多德主義發生衝突嗎？因為合理主義是叫人信己的，亞里斯多德主義卻要人從人。關於這問題，當時的批評家有個最後的解決，即以爲亞里斯多德就是理性，理性就是亞里斯多德。不但亞里斯多德所說的話一切都合理，並且理性指示文學所應遵守的義法已都給說盡了。

合理主義在文學和文學批評上發生的重要效果，這裏可以舉出幾種。第一，理性在文藝中成爲一個比想像和感覺更重要的元素。關於這一點，近

代批評家聖佩韋 (Saint-Beuve) 曾經歸首功於斯加利格。第二，理性可以節制主觀和感情的過分強烈，而使合於古典的雅正；這兩點，就是十六世紀的批評對於文學的最大貢獻，而特別有功於將來的新古典主義的。

綜上所述，我們現代人對於這些批評家該作怎樣的評價呢？這是很難說的。因為他們都為適應時代而生，也都為應付時代的需要而努力。商人階級的權貴們需要優美的形式，他們就去研究形式怎樣可以優美；權貴們又需要悅耳的音節，他們就又去研究音節怎樣可以悅耳。亞里斯多德所以能維持數百年的權威，只因有適當的環境容他維持之故。但是這些批評家雖因時代的需要而研究古文學，他們的研究結果卻不盡合時代的需要。這是因為他們當研究的期間，不免要漠視周圍的情境，所以往往忘記了原來的目的，而發生意外的效果。古文學者本為現世主義尋求理論的根據而研究古文學，結果卻產生了文學的形式主義。這種情形，大概是凡有意識的運動

所都不免的，所以文藝復興期的偉大作家，正都不是從事有意識運動的理論家。他們自然吸受着時代的精神，也自然將它表現。他們不求理論的根據，也不聽理論家的指揮。他們是詩的自然歌唱者，不必如維達教人那樣先有造句修辭學的訓練，然而他們所表現的精神卻與時代精神並無不合。

關於這樣的偉大作家和自然產生的文學，就是本章以後各節的題目。

第一節 但丁和薄伽丘

從但丁的神曲 (Divine Comedy) 到薄伽丘 (Giovanni Boccaccio, 1313-1375) 的十日談 (Decamerone) 的轉變上，就可發見由中古文學渡入文藝復興期的文學的證據。

中古文學的最本質的類型，是敘事的詩歌，是夢的故事。它的內容是唯心論的，象徵主義的。它的主题不外是宗教。到了商業都市的環境中，這種夢的敘事詩就須讓步給描寫現實的事和現實的人的散文小說了。

但丁雖生在十三四世紀之交，他的精神卻是中古的。他那紀錄夢遊地獄、煉獄和天堂及對媿阿屈理絲（Beatrice）的精神的愛的神曲，便是一部純屬中古文學類型的作品。這是夢的文學，象徵的文學。這詩開場，是當作者「生之旅程已完了一半」的時候，他迷失在一個陰暗的樹林裏，前途被三種野獸所阻攔——一豹，一狼和一獅子。正在驚惶之際，卻見羅馬著名詩人魏吉爾（Vergil）前來救他。魏吉爾說自己是三個女子差來迎接他的——一個就是媿阿屈理絲，一個是聖母，一個是聖露西（Saint Lucy）。要會見這三個女子，途中須經過地獄、煉獄和天堂。經過煉獄之後，魏吉爾便告退，而由媿阿屈理絲出來引導。詩中差不多逐字逐句都似有寓意，也都可作種種不同的解釋。若把這夢的旅程解作人類向神的知識的進步，那末那第一道障礙就是象徵三種惡德——豹象徵肉慾，狼象徵貪婪，獅子象徵驕傲。做引導的魏吉爾則可解作哲學和世俗智慧的象徵，所以他不能進入天堂去，而媿

阿屈理絲當然就是象徵純愛和神的知識了。有人因但丁尊重古典詩人魏吉爾，便認他已流露文藝復興的傾向，但是我們不能因此抹殺他的濃厚的中古精神。

小說的類型雖非薄伽丘所首創，但以前的小說大都是一種幻想內容的極短故事，到了薄伽丘手裏，這種類型的文學方達完成。薄伽丘的前期作品還不能擺脫中古的傳統，但從十日談以後，他就逐漸轉入現實主義了。十日談是一個短篇小說集。它的序曲中說一三四年時佛羅稜薩城黑死疫猖獗，因有十個青年男女組織團體，到一美麗的鄉村別墅去避疫。他們爲欲忘記疫病流行的恐怖起見，相約每人每日說一故事，如是者經過十日，共得故事一百篇。這些故事每日都有一個主題，因而各個故事雖然獨立，彼此都有一種組織。

就書中的人物而論，神曲所描寫的只是帝王，騎士，教王及教堂的聖者

等，十日談中雖也間有王侯貴族出現，但大部分是商人，職業家，平民，詩人，藝術家，僧侶等的描寫。由此可見這兩個作家興味所在的社會已經不同——但丁所注目的還是殘存的封建食邑，薄伽丘則對方興的商業都市加以注意了。

但丁是貴族階級的詩人，薄伽丘是商人階級的詩人。十日談中所表現的意識，有些地方簡直是一種人間平等的宣言書。例如關於少女吉斯孟達（Ghismonda）的故事中，當她因戀愛一個身分不同的青年而激起她的做公爵的父親的憤怒時，她曾說，「一切靈魂都由同一造物主所創造，」所以「他們的性質是一樣的。」又對她父親說，「你且把你們貴族的情形看一看——把他們的生活和精神研究一下。然後再拿我所愛的人比較比較。倘如你肯冷靜地下判斷，你就將發見他實是高貴，而你們貴族實是卑賤的。」這種觀念又決不是封建的中古時代所能產生。



神曲中雖也含有對於教王政治的批評，但大體上是替教堂祝福的，充滿着對於聖者們的讚美歌聲的。在十日談中，則一般僧侶和教士都被描寫做欺騙者或吹法螺者，說他們常有「血色的容顏，肥胖的軀體」，「和雄雞豎起雞冠般挺着傲慢的胸膛。」如此，薄伽丘對於教堂中人的諷刺往往非常露骨，非常辛辣。

但丁的神曲是一部禁慾主義的讚美歌，薄伽丘的十日談則替人間爭回物質和肉慾的權利。在但丁，人間的愛慾便是罪惡，所以你在煉獄的山頂要對着媿阿屈理絲面前懺悔，薄伽丘則認性愛爲人類完全合法的本能。

神曲始終維持着嚴肅和悲痛的調子，只在地獄中的惡魔的描寫裏能見幽默和談諧。反之，十日談裏則充滿着生的悅樂。在這裏面，有的是感着物質滿足的人們，由黑暗的幻影和苦痛的悔恨等等壓迫解放出來的人們，乃至把希望繫於自己的聰明，才力和冒險性的人們的健康的笑。我們丟開

神曲去讀十日談，就恍如出了一場幽暗的夢而入於一個生趣洋溢妙語如環的現實的世界。

由於上列種種原因，所以但丁的著作竟隨中古的消逝而無人繼響，薄伽丘的著作則廣播種子於後世的文壇。（如Chaucer的Canterbury Tales模倣他的體裁。十日談中的Gillette of N rhonne故事，就是莎士比亞的All's Well that Ends Well的藍本，Knight of the Falcon的故事則詩人Tennyson和Longfellow都曾取作題材。）

### 第三節 意大利騎士詩歌的復活

商人階級既成了貴族，他們就模倣中古的諸侯，替自己造成壯麗的宮殿。在這些新貴族的宮殿裏，當初騎士的風習便有機會復活，而騎士的詩歌也就隨着復興了。

然而騎士制度畢竟已跟着封建制度同歸於盡了，這時復活的騎士風

習，只不過是一種裝飾品，不復存中古騎士的真正精神，所以這時的騎士詩歌也和中古的騎士詩歌異其旨趣，而我們從這種不同的旨趣上，又可見出中古精神和文藝復興精神的差別來。

從另一方面看，我們知道文藝復興期的文學發展可分兩個階段：一是完全模倣古典文學的階段，就是一班人文學者的工作；二是應用古典文學的方法和精神於中古材料的階段，就是現在所說的騎士詩歌復活的又一個原因。我們爲了解文藝復興的精神起見，對於這些復活的騎士詩歌應該注意裏面所包含的新的古典的元素。

當中古文藝復興期間，法蘭西民間盛行一種 *Chanson de geste*。這是一種歌詠英雄事蹟的謠曲，其中流行最廣的要算 *Chanson de Roland*（羅蘭歌）。這些 *Chansons* 雖到十五世紀方纔影響意大利的作家，在意大利民間卻是早已流行的。約當一四〇〇年的時候，意大利有人把許多根據於

Chansons 的散文故事編成一個集子。這些故事大都講述查理曼 (Charles mangne) 羅蘭和他們的從者的事跡，但因產生於民間，所以都合着民間的趣味，裏面充滿着魔術和冒險的荒唐故事。羅稜索的母親因叫當時文人普爾基 (Luigi Pulci, 1432-1494) 將這些材料編成一部史詩 (epic)。普爾基看這些材料散漫零亂，既無結構可言，又尋不出一個中心觀念，覺得無法着手，只得將它編成一部「擬史詩」(mock epic)，名字叫做 Morgante Maggiore (巨人摩爾根)。

在原来的羅蘭歌裏，寫的是查理曼帝部下英雄羅蘭戰死的故事，調子本來是悲壯的，嚴肅的，純屬中古時人崇拜英雄精神的表現。在 Morgante Maggiore 裏，則寫羅蘭爲漢奸甘尼倫 (Ganelon) 所讒，被逐出宮，而從事於冒險，途中收服巨人摩爾根和半巨人馬姑德 (Margutte)，因相結伴，開始一種滑稽的旅行，一路除飲食之外別無他事。後寫馬姑德遇見一猴，大笑肚裂

而死，摩爾根未幾亦死。這纔回述羅蘭的戰事及甘尼倫之死。全書充滿着一種滑稽玩世的態度和原詩的嚴肅調子絕然不同——一本悲劇變做一本喜劇了。這樣，從同一題材的不同處理上，我們就可看出兩個時代的不同精神來。

約當普爾基編這羅蘭喜劇的同時，費拉拉的薄阿多 (Matteo Maria Boiardo, 1434-1494) 則正把羅蘭的材料改成一個荒唐的戀愛故事。這故事的體裁也是史詩，名字叫 Orlando Innamorato (戀愛的羅蘭)，寫的是英勇的羅蘭對於美麗的安琪利加 (Angelica) 的戀愛。在這史詩裏，我們發見古典精神流露的地方凡有兩點。第一，詩中一切的情節和人物都有一個中心的和統一的衝動——戀愛——做基礎。主人公安琪利加就是一切情節的原動力；爲着她，羅蘭纔從事於戰爭，從事於冒險。這樣，將民間流傳的零亂材料加以統一化，理想化，正是古典文學的手法。第二，詩中大膽引用許多

古典的典故和神話因以構成一種光怪陸離的織物。這一點，更是它的古典傾向的明白證據。最後，我們看作者對於中古時人看得很認真的那些魔術和騎士的冒險，都用一種懷疑的遊戲態度出之，便足見他已經完全擺脫中古精神了。

到了十六世紀前半，阿利渥斯多（Indovico Ariosto, 1474-1533）又做了一部 Orlando Furioso（瘋狂的羅蘭），於是這個羅蘭的故事就得着古典的完成了。

瘋狂的羅蘭是戀愛的羅蘭之續，寫安琪利加別有所戀，以致羅蘭成爲瘋狂，後經阿斯托福（Astolfo）到月中尋回羅蘭失掉的「理性」（因凡人間失掉的東西都可在月中尋得），羅蘭始得恢復回狀，仍爲查理曼立功而終。全詩情節異常繁複離奇，卻沒有一種中心的意義，因爲作者的目的只在賣弄他的豐富的想像和燦爛的詞華，故而造成了一種比薄阿多色彩更濃

的萬花筒式的藝術品。這是十六世紀前半的一般文藝的特色，比十五世紀那種使蕪雜材料歸於理想化的工作又已進了一個階段了。至此，古典主義呈出另外一種要重的態相。

及到十六世紀後期的塔索 (Torquato Tasso, 1544-1595)，則又為古典主義闢開一個生面。以前普爾基、薄阿多、阿利渥斯多所作的史詩，都不過利用中古的材料來施展他們的古典的手法和呈現他們的古典的色彩；他們對於現實，至多是處一種幽默的玩世態度。到了塔索手裏，則對現實恢復嚴肅的態度。因當塔索的時代，正是文化中宗教性新激昂的時代；類似德國的宗教改革運動，在意大利已經發生了。於是古典的騎士詩歌一變而為古典的宗教詩歌。

塔索的文學生活開始於史詩的法則之發見。由這發見的結果，他認定荷馬 (Homer) 是史詩的最高範型，因此他就模倣伊利亞特 (Iliad) 做成他

的 Jerusalemme Liberata (耶路撒冷得救)。這詩寫基督教的十字軍從薩拉遜人 (Saracens) 奪回耶路撒冷的故事。也同伊利亞特裏一樣，兩軍的戰場就在城下，而兩個文明的最大英雄都參加的。伊利亞特中祐助兩軍的諸神，塔索則代以基督教的上帝和撒旦。又如伊利亞特，基督教軍隊的勝利因一英雄的憤怒而延遲。其後經過無數的進攻，反攻，陰謀，策略，而終於以神的異蹟，使基督教軍隊勝利而歸。

塔索的作品，劃出古典主義的最後勝利。他曾完成了一部有規律有秩序的史詩，並能應用前數世紀人文學者研究的成績。塔索比阿利渥斯多人類的同情較多，而幽默較少。阿利渥斯多比塔索富於生活的愉快，塔索則比他更多嚴肅性。自從塔索以後，作者就都不努力於傳統之改造，而唯求詞句之雅正了。換言之，形式的重要逐漸勝過精神的重要，而新古典主義遂告完成。



## 第四節 從刺伯累到蒙旦

延遲到一百餘年之後的法蘭西文藝復興，直到十六世紀方纔出了兩個代表時代精神的重要作者，在前為刺伯累（François Rabelais, 1495-1553），在後為蒙旦（Michel de Montaigne, 1533-1592）。

刺伯累代表文藝復興運動的第二衝動——即應用古典文化於現在的衝動——之到臨法國。他對於中古思想，無論好壞，都一筆把它抹煞。他又代表愛好生活的傾向，而他的一生，也就專注於生活的享樂。這樣的愛好和享樂，都在他的 Gargantua et Pantagruel（加根吐亞和邦它格魯）一部小說裏充分反映出來。他做這書的最初動機，大概只在諷刺騎士的浪漫史，但後來則對一切都加諷刺了。他的諷刺方法，大概都把小事放大開來，使人不得不見出裏面的荒謬。

加根吐亞和邦它格魯是父子。全書的情節，就是關於那父親如何教育

兒子，及這主人公的兒子如何去參加戰爭和旅行的事。作者在這裏面分明提出他的兩種見解。其一，他以為人類的一切機能應該使它們完全發展，他的欲望也應該使它們完全發達。中古教育只培養精神方面而遏絕物質的享樂，刺伯累以為是要造成人類畸形發展的。簡言之，刺伯累所要求的是人類的「充分地生活」(to live fully)。又其一，關於精神生活的培養，他以為凡惡都由反背自然法則的生活而起，故教育的任務，不外教人以怎樣「自然地生活」(to live naturally)。在這充分生活和自然生活兩種見解上，刺伯累就是文藝復興精神的產物。他本着這種精神，對於文學、社會、政治、宗教上殘留的中古主義，乃至古典主義之過分洗鍊和炫博的傾向，一律加以嚴酷的批評和諷刺。如此，刺伯累就成了法蘭西文藝復興運動的急先鋒。

但到後半世紀的論文家蒙旦手裏，古典主義和人文主義的傳統纔算成熟。從世紀中到蒙旦論文集再版出現（一五八八年）的一段期間，法蘭

西的思想 and 文學曾經起過一種巨大的變化。宗教改革已將法蘭西劃成兩個黨派了；文藝復興的潮流則如春汛的泛濫一般掃蕩過全國，深入了一切文學的根株；而科學上，政治上，生活上，已爲實驗主義，個人主義和客觀主義完全支配了。凡此種種傾向，都在蒙旦的論文裏精密地反映出來。

蒙旦是十六世紀人文主義的一朵美麗的花。他積蓄着從古典名著及自己觀察和經驗得來的豐富智慧，而從事於怎樣可以生活得好一個問題的解決。在十六世紀的人的心目中，所謂生活得好，就是生活在都市裏，盡自己的責任，及替家庭和同胞盡責任，就是要避免危險的鬭爭和極端的行動。這些條件，都是蒙旦的生活規劃中所具備的。他的好生活的理想，是由都市風和知識的好奇心兩種元素合成的。

懷疑主義是蒙旦思想的最顯著的特徵，也就是他所提倡的都市風的第一要件。他以爲人若要生活得好，便應該對於任何事情都不澈底的相信。

人若有宗教的信念，便不得不捲入新舊教鬭爭的漩渦，有政治的信念，便不得不陷入政客們的紛擾。他是對於自神以至人類性情的一切問題都抱着都市風的懷疑態度的。但這種消極德性的懷疑主義，同時卻附帶着許多積極的德性。其中第一種就是人道主義，所以他生平極力反對死刑和刑訊。懷疑主義又引出了真正的好奇心。他因見事見得多，所以信念愈少了。他對於別人只能看見一面的問題，往往看見兩面，三面，乃至無數面。最後，懷疑主義又養成絕對誠實的態度。他以為天下的事情沒有那一件值得說謊，而自來「為裨益人類」而說的謊，實在都可以留着不說的。如此，這位不住對自己提出「*Que sais-je?*」（我知道什麼）一個問題的大論文家蒙旦，劃出了法蘭西文藝復興運動的完成。

此外，法蘭西作家參與文藝復興運動的，在刺伯累之前有馬樂（*Olivier Marot*, 1467-1549），他是承繼薄伽丘的傳統的；在刺伯累之後有「七

人詩派」(Pleiad)。七人詩派中以都貝雷(Jachin du Bellay, 1522-1560)和龍沙(Pierr de Ronsard, 1524-1585)爲較著名。都貝雷作 *Défense* (辯護) 主張以研究古典文學所得的教訓應用於法蘭西文學。他的其他作品有模倣佩脫拉克的十四行詩集。龍沙亦以十四行詩著名，他的輕快小詩尤爲後世所賞識。

#### 第五節 文學家的馬丁路德

當其他歐洲各國從事於文藝運動的期間，德國則正努力於宗教改革，故在十五六兩世紀中，德國並不產生如但丁或莎士比亞那樣偉大的作者。以宗教改革首倡者著名於世界史的馬丁路德(Martin Luther, 1483-1546) 同時也是這一時代德國文學上唯一著名的作家。見於他的書牘，他的序文和講演文，他的席上談，而特別是他所繙譯的聖經中的散文，莫不具有雄健，明潔，簡捷等等的品性，後之散文作者少有能超過他的。他是不大受

着當時一般作家對於古典興味的影響的。他的著作大都爲當時一般未教育的中下流階級而作，所以他的作風和其餘文藝復興期的作者不同。他的散文所以要明白而簡潔，是因求普通人懂得之故；所以要直捷而健勁，是因他所討論的問題重大，沒有餘地可以浪費之故；所以要諷刺而激烈，是因諷刺而激烈的文字容易使一般人感受之故，凡此種種品性，都因路德所處的地位而屬必要，同時也就造成路德的散文的特殊作風。

他的詩歌——最著名的“*Ein fester Burgist unser Gott*”（一個強固的堡壘就是我們的上帝）——也具有他的散文的那些品性，他用以繙譯聖經的那種文字，風格介乎散文與詩之間，對於以後文學作風直接間接的影響非常之大。雖是繙譯，他卻能造成一種具有響亮音節和直接感動力的自己的作風。

屬於路德一派的作家有阿爾白拉斯（*Erasmus Alberus, 1500-1553*）。

他是改革家和詩人。他的最成功的作品是諷刺。他的風格是尖刻的，卻是含蓄的。因為他和路德不同，他的書是做給上流階級看的，不是給下流階級看的。

稍後的諷刺家還有一個費奢脫 Johann Fischart (1545-1591)。他通曉希臘、拉丁、意大利、法、英、荷蘭各種的語言。他所攻擊的是人類一般的愚闇，而特別是羅馬舊教的愚闇。

如此，當意大利和法蘭西的文壇正在培養古典的鮮花，德國則方挺出怕人的毒刺。

#### 第六節 賽凡提斯

封建制度的勢力殘存於德國及西班牙的，比在其餘歐洲諸國為較久。因此，騎士詩歌的傳統當在英法諸國已只剩蛻殼的十五世紀，在西班牙卻還仍舊能發生存。在十四五世紀中，西班牙雖曾產生一批諷刺家，但他們所

諷刺的乃是人間的瑣事，不是沒落的文明。例如托拉多（Martinez de Toledo, 1398-1470）的 *El Corbacho*（鴉），只是對於婦女的諷刺，和人文主義者及宗教改革家的諷刺精神完全不同，不能混作文藝復興的產物。

十六世紀中，西班牙成了歐洲最強的民族。經過前兩世紀的努力，她已經驅逐了摩爾人（Moors）；她的軍隊已從墨西哥人和比魯人那裏掠來無數的寶藏；而西班牙帝國的版圖已經差不多遍及全球了。此等事實，都是對於人文主義之侵入及新文學之產生有影響的。

西班牙人和摩爾人的戰爭，一面是政治的戰爭，一面也是宗教的戰爭。

唯其具有宗教戰爭的性質，所以加固了西班牙民族主義和基督教之間的聯繫。唯其有這種聯繫的存在，所以對教堂抱懷疑態度的人文主義不能侵入。因此，十六世紀的西班牙雖也受着意大利人文主義的影響，西班牙人文學者所探究的實只限於文學的和歷史的範圍。至於爲文藝復興主要特徵



的那種自由批評的精神和人本主義的態度，在西班牙是要受着拘束的。故通過了整個十六世紀，西班牙都仍保存着中古的和基督教的文化。

在文學上，也因同此原因保存着中古的特色。作家們大都仍做中古遊方詩人 (*troubadours*) 那樣的戀愛詩，上層階級則都提倡牧歌詩人那樣纖穠的風格。一直遲到十七世紀開頭，纔有一個偉大的諷刺家用他的寫實小說舉起反動的旗幟。

這個大諷刺家就是賽凡提斯 (*Miguel de Cervantes Saavedra*, 1547-1616) 他的成爲世界有數名著之一的吉訶德先生 (*Don Quixote*) 雖是十七世紀初期 (第一部一六〇五年，第二部一六一五年) 出版的，卻該算是代表西班牙文藝復興的唯一作品。

吉訶德先生也像刺伯累的加根吐亞和邦它格魯，是一部對於中古騎士風的嘲諷。刺伯累嘲諷騎士的史詩，目的在於呈出自己關於人生的理解。

賽凡提斯嘲諷當時依憑西班牙生活上的中古主義而風行的騎士羅曼司，目的在於「減少騎士書籍在世界上和流俗中風行的勢力。」刺伯累的嘲諷方法是喜劇的誇張；賽凡提斯的方法則幽默而不流於粗俗。

書中的主人公吉訶德先生，是個讀過許多騎士羅曼司的老紳士。他因受這些羅曼司的影響，到了五十五歲，便學着古代騎士的行爲，出門去實行扶弱鋤強的勾當。但是鄰近一帶的現實主義的農民們，並不了解這位理想主義的老俠客的行動，因而造成了許多可笑而又可悲的場面。他見古代騎士都要找一個女子替她盡忠報效，因而也認了一個農家的蠢女做情人。他錯認一家客店爲堡砦，店東爲騎士，硬要那店東替自己舉行騎士的典禮。他又錯認羣羊爲軍隊，風車爲巨人，竟去向它挑戰。凡此等滑稽場面，都是對於執迷中古主義的當時的有力嘲諷。結局，則吉訶德先生由瘋狂恢復過來，仍作一個善良明達的基督教徒而死。

作者的動機雖只在嘲諷騎士羅曼司之風行，這部小說卻成了偉大的人生紀錄之一，因若它的價值僅在幽默，那末對於騎士制度不復感興趣的現代早就該忘記它了。它所以流傳至今仍不失其為巨著，就因它一面反映文藝復興重視現實的精神，一面又含着極深刻的人生意義之故。書中的中心人物就是人類的理想主義和懷疑主義的一個象徵。這人的高尚的夢想，力量強過他的現實的感覺；他以為凡善的都是真的，於是乎陷於愚蠢了。昧於現實是中古主義的最大病根，明瞭現實是文藝復興運動的最要對象；就這意義而論，賽凡提斯畢竟是文藝復興精神的產物。

第七節 莎士比亞

英國當十四世紀中，已有綽塞 (Geoffrey Chaucer, 1340-1400) 模倣薄伽丘而作的坎脫勃雷故事，已有魏克列夫 (John Wycliffe, 1320-1384) 批評教堂的作品及蘭蘭德 (Langland, 1332-1400) 的平民主義的作品，好像

文藝復興的精神已經發動了。但不幸此後接連發生了兩次戰爭——百年戰爭和薔薇戰爭——又值國內多故，這點微弱的新文化的萌芽便又衰萎了。

英國文藝復興的第一次收果比法國遲了十年，而它的最熟的收成則見於伊利薩伯（Elizabeth）朝代的莎士比亞（William Shakespeare, 1564-1616）。

自從一五五八年伊利薩伯加冕爲女王，英國就進入和平強盛的時代，在國內，因新教的最後勝利，久久不決的宗教糾紛已得解決；對外，則一面戰勝宗教上的敵人蘇格蘭和法蘭西，一面又戰勝商業上的敵人西班牙。於是英國的商業資本主義就得自由而猛進地發展。因商業資本的發展，連帶就產生支配當時文化的四大精神：（一）個人主義，（二）國家主義，（三）王政主義，及（四）帝國主義。在莎士比亞的作品裏，我們所發見的就是這

## 四大精神的反映。

個人主義是商業資本主義經濟的基礎之一，上文已屢次說及。在文學作品裏，反映個人主義的方式之一，就是對於人類性格的興味。所以莎士比亞的戲劇，有許多是人類性格或人類熱情的描寫，如羅梅阿和朱力德 (Romeo and Juliet) 及安東尼和克累阿佩脫拉 (Antony and Cleopatra) 描寫各等年齡的戀愛，阿瑞羅 (Othello) 描寫嫉妬，馬克貝斯 (Macbeth) 描寫名譽心，漢姆雷特 (Hamlet) 描寫優柔寡斷的性格，雅典之泰蒙 (Timon of Athens) 描寫憎人主義，科利阿雷那斯 (Coriolanus) 描寫傲慢性。

和個人主義的感情並行發達的，就是因集中化的國民教育的影響而發達的國家主義的感情。這種感情的表現，一方面就是對於國家發生和強盛的歷史的興味，他方面就是重視祖國而輕蔑異族的態度。莎士比亞戲劇中，反映前一種興味的為約翰王 (King John) 理查二世 (Richard II) 亨利

四世 (Henry IV) 亨利五世 (Henry V) 理查三世 (Richard III) 等歷史劇，反映後一種態度的有如理查二世中的愛國的獨白，亨利四世中對於法蘭西人的輕蔑，及戀之徒勞 (Love's Labour's Lost) 中對於意大利人的輕蔑。經濟的發展是要求君主政治的統治的，所以莎士比亞的戲劇大都滲透着君主政治的精神。在裘理亞·愷撒 (Julius Caesar) 裏，他寫羅馬共和主義者對於愷撒獨裁政治的鬭爭。他的同情誠然在共和主義者方面，但他並不用共和政治的名義，卻以獨裁政治制限的名義以期緩和當時一班貴族反抗伊利薩伯的空氣。至於其他關於歷史的和同時代的題目的戲劇，則都爲君主政治的精神所支配，如亨利五世讚美君主們創造帝國之功，馬克貝斯主張君主權力及個性之神聖不可侵犯。

商業資本主義發達的結果，就是要向外尋覓市場和殖民地，因而構成白色人種負有文化使命的觀念。這在莎士比亞戲劇中也可以發見，如颶風

(The Tempest) 中寫公爵潑羅斯貝羅 (Prospero) 對於荒島蠻人伸張自己的權力，在莎士比亞心目中，有色的野蠻人就無異於動物，這與近代帝國主義的精神正相符合。

莎士比亞又是一個代表貴族階級而賤視平民階級的詩人，如在亨利四世裏，他譏諷滑脫·特勒爾 (Wat Tyler) 的叛亂，說他是首倡「可恨的暴動」而把他描寫做「由卑鄙下流之路而來，為流血的青年所領導，為賤人們所擁護，乞丐們所慫恿的。」又在伯里克里斯 (Pericles) 裏，他說「王侯們便是一種模範，是天倣照自己造出來的。」

再從藝術方面看，更可見出莎士比亞是個飽受意大利文藝復興影響的詩人。他最初所努力的十四行詩，就是意大利的產物，而諸戲劇的題材也大都取之於意大利的傳說。

### 本章參考書目

除第一章列舉諸書外：

J.E. Spingarn's *Literary Criticism in the Renaissance*, Chap. V (Columbia University Press)

G. Saintsbury's *A History of Criticism*, Vol. II, Chaps. I-V (Blackwood and Sons)

Keller's *Reader's Digest of Books* (Macmillan)

Smeaton's *Shakespeare: His Life and Work* (Everyman's Library)

卡爾佛登文學之社會學的批評 (漢譯本) 第一篇 (華通)

洛利哀比較文學史 (漢譯本) 第六章 (商務)

## 第三章 文藝復興期的藝術

第一節 從中古峨特式到文藝復興的建築

歐洲文藝復興精神反映於藝術——建築、雕刻、繪畫——中的，比反映



於文學中的或者更要明白。

先從建築上看，由中古到文藝復興的轉變，可於峨特式（Gothic style）寺院之衰落及新式宮殿和教堂之代興一事見出來。

所謂峨特式，就是北方峨特民族（Goths）所創的一種樣式，它的特色為尖形的穹門，高聳的尖塔，縱行的直綫，和輕快向上的調子。（見插圖一及二。）中古時代的寺院大都採取這種樣式的建築，使人見着它，就要發生自己藐小和超脫現世的感想，所以和那時的精神是適相符合的。到了個人主義和現世主義發達的商業資本主義時代，這種建築風之衰落自屬必然的結果。

中古建築和文藝復興期建築的主要差別約有四點：（一）前者的主要興味在結構問題，後者的興味則在純形式，這和文學上的形式主義相並行；（二）後者採用羅馬的形式（即圓穹門）和古典的點綴（參看後節）

(三) 在文藝復興期中，建築家的個性始見重要；及(四) 宮殿建築與寺院建築並重。

意大利文藝復興的建築始於佛羅稜薩城的布倫奈累斯基 (Filippo Brunelleschi, 1377-1446)。佛羅稜薩是十五世紀的建築中心地，到十六世紀就移到羅馬城了。十五世紀叫做「初期文藝復興」(Early Renaissance)，十六世紀叫做「盛期文藝復興」(High Renaissance)。

布倫奈累斯基初學雕刻，後到羅馬研究古代建築，大有心得。歸後承建佛羅稜薩本寺的圓頂 (dome)，歷時十四年而竣功，遂成世界著名建築物之一。他的其他作品，主要者為羅稜索廟 (S. Lorenzo) 及柏齊堂 (Capella de Pazzi) 等。他的作風的特色在於改變峨特式的輕快纖穠而為羅馬式 (Romanesque) 的典雅端重，卻又不是完全模倣羅馬式，而是有他自己獨創的一種特色的。

阿爾柏底(Leon Battista Alberti, 1404-1472)也是這期中的主要建築家。他是生在威尼斯的，他的父親卻是佛羅稜薩人。他以文學家而兼建築家；在文學上，他主張廢止拉丁文而恢復但丁、佩脫拉克、薄伽丘等人的國語文學，這種主張對於後來的薄阿多、阿利渥斯多、塔索諸人都不無影響。但在建築上，他卻主張模倣羅馬的作風。他的作品有聖母新廟(S. Maria Novella)的門廊，頗具羅馬式的精緻的比例和詩意的品性，固不僅羅馬建築的那種雄壯而已。

此外，這期中的主要建築家還有白拉芒德 Donato d' Agnolo Bramante, 1444-1514)，就是最著名的建築羅馬聖彼得廟 St. Peter's 的第一設計者。

初期文藝復興的建築雖都以古典的和羅馬式建築原則為基礎，卻不是直接模倣古典的模型或嚴格遵守古典的法則。那時建築家只是吸收古

典建築的精神，而仍自由運用各人的意匠。到了十六世紀，則模倣之風漸長，因而稱爲盛期文藝復興。當這期中，作品還都不失活躍的生氣，但後來漸漸流於無生氣的模倣了。這和文學上漸流於古典的形式主義情形正復相似。

十六世紀中，意大利有兩個建築的中心點，其一是羅馬，其一是威尼斯。在羅馬，當教王裘利斯二世 (Julius II) 在位時 (1503-1513)，就是所謂意大利文藝復興的黃金時期的開始。他把米格蘭基羅 (Michelangelo, 1475-1564) 和拉斐爾 (Raphael, 1484-1520) 請到羅馬來主持種種著名的建築，又叫白拉芒德改造聖彼得廟的圖案。米格蘭基羅在建築上的最大貢獻，就是聖彼得廟的圓頂的設計。拉斐爾則繼白拉芒德而爲聖彼得廟的成功設計者。

聖彼得廟可以代表意大利文藝復興在建築上成功的頂點。這廟的工程開始於十五世紀，直到十七世紀方纔完成，而參加它的建築的又都是意

大利藝術的名師。當我們掀起聖彼得廟的門幕而第一次進入它的沈靜寬宏的內部時，一種高尚的感情不期要如潮水一般地衝過我們的全體。〔Hamlin's The Enjoyment of Architecture, p. 25〕。我們如果不能親身到裏面去，那末就把第二圖和第三圖比較參看，便也覺得前者給我們的是一種幽暗深沉而含有神祕的印象，後者則使我們感着宏麗輝煌，認識了人間的華貴。如此，雖在同是宗教的建築，已經反映出中古精神和新精神的顯然差別了。

在法國，文藝復興的作風比意大利後一百年纔起來。直到十六世紀的末葉，羅馬派建築的影響方纔傳到法國。代表法國文藝復興的最大成績的，就是巴黎的盧佛爾宮（Louvre）。

在英國，峨特式建築的壽命比任何地方都較久。方英國進入盛期文藝復興之時，其餘歐洲各國早已到了後期文藝復興了。英國文藝復興的代表

建築有瓊斯 (Imigo Jones, 1573-1652) 所主建的倫敦宴會廳 (Banqueting Hall) 及倫 (Christopher Wren, 1632-1723) 所主建的聖保羅寺 (St. Paul's Cathedral)

這樣，意大利文藝復興影響各國的先後，正是對於文化的各方面都不參差的。這就可證這種運動係出同一的根源，並非由於盲目的模倣。

#### 第二節 雕刻上的古典主義及個性流露

在雕刻上，也不例外地反映着文藝復興的一般精神，所以意大利文藝復興期的雕刻和中古期的雕刻的一般差別就在（一）對於古典作風的更大興味，及（二）雕刻家個性的充分流露。

意大利初期文藝復興的雕刻集中於佛羅稜薩。第一個雕刻家基柏爾底 (Lorenzo Ghiberti, 1378-1455) 就是代表由峨特式到文藝復興期雕刻的過渡的。峨特式雕刻的最大特色就是模倣自然，這在基柏爾底的作品裏

還有一部分保存着。他的代表作是佛羅稜薩浸禮堂(Baptistry)第一第三兩重銅門上的浮雕。這些浮雕都像極美麗的畫圖，或竟像細緻的水彩畫。以希臘羅馬古雕刻的標準論起來，這樣的作風實非上品，因為雕刻家的目的只在以不同的質料表出一件實物的觀念，而不在模倣實物以期觀者誤認雕刻為實物。由這點而論，可見基柏爾底仍還保留着峨特式的傳統，未能回返古典的作風。然而他這不朽的作品，畢竟如米格蘭基羅所說，值得去裝在「樂園之門」的。

這期中第一個偉大的作家是多那退羅(Donatello, 1386-1466)。他在雕刻上的最大貢獻就是使雕刻恢復獨立尊嚴的地位。此時以前，意大利的雕刻也和繪畫一樣，差不多全屬建築的附庸，自多那退羅起，雕刻方纔恢復獨立的藝術。他的「大衛」(David)，就是從羅馬時代以來意大利的第一個獨立裸體像。從他那種雄健的寫實作風上，也可見出他是受着古典雕刻

的影響的。

稍後有路加·羅比亞 (Luca della Robbia, 1400-1482) 及安德利亞·羅比亞 (Andrea della Robbia 叔姪。前者以陶土 (terra cotta) 的彩色高浮雕 (high-reliefs) 著名，他的雕刻題材大都是宗教的事跡。他雖沒有受着古典作風的影響，他的作品卻具有希臘雕刻的靜穆的風度。安德利亞則於靜穆之中又加以優雅，而他的彩色也比他叔叔較濃。

專以優雅作風著名的則有塞丁那諾之兌西兌理阿 (Desiderio da Settignano, 1428-1464)。他的代表作品是加羅·馬素比尼 (Carlo Marsup-pini) 墓上的雕刻。

多那退羅的最好弟子是佛羅基阿 (Verrocchio, 1435-1488)。在外表上，他好像代表多那退羅的寫實主義的頂點，實際他是參入理想主義的。他本能地知道剷除浮泛的部份而注重精神的表現。他的代表作品「科累阿尼」



(*Bartholomeo Colleoni*) 就是一件飽和着希臘精神的近代銅雕的絕作。

到了十六世紀的盛期文藝復興，則雕刻上的復古傾向就較前更甚。裸體的雕像更加流行，而形式上也更趨雄厚。這時的最大作家就是米格蘭基羅。

米格蘭基羅的雕刻無疑地曾受希臘雕刻的影響，所以他的初期作品「醉了的酒神」(*Drunken Bacchus*) 和「跪着的愛神」(*Kneeling Cupid*) 不但雕法模倣希臘，就是題材也是希臘的。但他後期的作品卻都明白加入自己的個性。因為希臘雕刻的特徵在於肅穆、寧靜、情緒不暴露，而但求形式的完美，那是和米格蘭基羅的天才正相反背的。在米格蘭基羅心目中，形式只是表現情緒的工具；他不肯叫情緒遷就形式，寧叫形式去受情緒的支配。至於古典雕刻中那種完美的均衡和含蓄的力，則屬他天才中所本有。他所雕刻的人物像，沒有不是完全得着均衡的。就如「羅稜索墓」(*Tomb*

of Lorenzo de' Medici) 上的巨像 (見第四圖) 底下的支物雖然單薄，卻叫着我們感着永遠穩固，除非裏面所含蓄的力衝裂開來纔會倒塌似的。我們對着他的任何雕像，總都感着一種濃烈的情緒，然而在把人物理想化這一點上，卻又飽和着希臘的精神，和前期的多那退羅的寫實主義完全兩樣。例如「羅稜索墓」上居中的羅稜索像，並不把面部完全顯露，卻雕做支頤沉思的神氣，宛然寫出他的「思想家」的人格來。就這特色而論，米格蘭基羅在雕刻上，可說是完成「希臘風時代」(The Hellenistic Period) 的作風。

他的其他作品，最著名的為教王裘利斯二世墓上的摩西 (Moses)。這個雕像可以代表米格蘭基羅的偉大的魄力和活力。批評家說這作品感人的效力有如「驚濤駭浪，迅雷風雨之動心怵目」，實在不是誇張的。

米格蘭基羅之外，十六世紀的意大利雕刻不外兩種傾向。其一繼承米格蘭基羅的雄健作風，但漸漸流於冷漠無意義，因而進入衰落的時期。又其

一模仿前期輕快優雅的作風，而漸流於纖巧。對於歐洲其餘諸國則第一種傾向的影響較大。

### 第三節 繪畫中的生機復活

在中古，繪畫只是宗教的裝飾和工具；到了文藝復興時代，繪畫方纔回到人間來表現人的感情和美意識。在中古，美是被認做引入於罪惡的一種誘導物的；到了文藝復興時代，人們纔不怕美而愛美，於是繪畫和它的姊妹藝術乃有發展的可能。

意大利繪畫的新生始萌於十四世紀的喬托（Giotto di Bondone, 1276-1336）。從此差不多二百年中都屬發見和革新的時代，直到達芬奇（Leonardo da Vinci, 1452-1519）和米格蘭基羅乃達發展的頂點。

稱爲「近代繪畫之祖」The father of modern painting)的喬托，就是佛羅稜薩畫派的首創者。薄伽丘說「他對於自然物不但能畫得像，並能畫

得簡直就是那物一般。」這句話，在看慣近代寫實主義作品的人或者不肯全信，但若把喬托的作品和他以前的繪畫比較一下，就知薄伽丘的話不是誇張。喬托是畫中的戲劇家；他能穀把畫中人物的內心如戲劇家描摹人物一般表現出來。將他所畫的聖者，僧侶，聖母，和中古的作品並觀，我們覺得他的人物確實是活的，像能呼吸的，面容和姿勢都有表情的。就在這一點上，喬托結束了中古的畫風，開闢了近代的藝術。他的作品差不多全部都是壁畫，題材多半關於基督和聖母的生活。

可惜喬托生的時代太早了，所以直到百餘年後纔有他的繼人。這人就

是波提拆利(Sandro Botticelli, 1447-1510)。他是十五世紀佛羅稜薩畫派最偉大的作家。「他的作品就是由古希臘的人文主義及意大利的近代精神結合而生的一種異國美的鮮花。他是佛羅稜薩人中的詩人，和他所畫的那些飄飄欲仙的人物一般瀟灑出塵。他產生了一種唯他獨有的美，就是一種

要引人入於異夢的縹緲的美。他的世界不是我們所常住的地，也不是我們所希望的天，卻是一種想像的花園，其中的光具有海波的綠色，其中的迷力要重重壓住我們的心胸。他使古代神話中的人物都有了生命，但他這些復活的人物並不就是希臘人或羅馬人，卻正是文藝復興期的意大利人……他的個性的表現，是比任何藝術家都明顯的】(Rochemont's Evolution of Art, p. 50-51)

他的人物畫有用宗教故事作題材的，也有用古典神話作題材的。後一類的作品以「春」(La Primavera) 及「維娜之誕生」(Birth of Venus) 為最著名。這兩幅畫都可看作文藝復興精神的象徵。在「春」裏畫的是一片百花繚亂的園林，有一羣穿着薄紗的少女在那裏跳舞，上面飛着愛神邱必得(Cupid)，作張弓要把愛箭放出的姿勢。「維娜之誕生」則是一幅由豐富夢境和濃豔彩色構成的名畫。中間從海中貝殼上浮出的愛神維娜，現出

這世間最美的全裸體。天空兩個天使飛來，右方一個女子獻上衣服，都表示歡迎女神誕生的意思。但這兩幅以生之享樂作題目的畫裏，卻都隱隱露出一點悲哀的情調，這大概是作者的頹廢精神的流露吧。因為他一方面感着生之快樂，一方面卻感着生之短促，所以洋溢的生趣之中不免染着一點陰鬱的黑影了。

到了十六世紀，則達芬奇和米格蘭基羅出來代表佛羅稜薩畫派的最高發展。從前期的繪畫到盛期的繪畫，技術上固然增高，精神上卻似失去一種新鮮的情趣。這就譬如花，當含苞未放時的嬌嫩，到盛開時就要失去一般。

達芬奇的最大傑作就是「最後的晚餐」(Last Supper)。這畫寫的是

耶穌被猶太人出賣前夜的故事。它之所以名貴，固然在於明暗之得當，線形之生動，但是最獨特的地方還在作者對於人類個性的神祕具有強烈興味之故。我們說喬托是畫中第一個戲劇家，那末達芬奇就是畫中第一個心理

學家。他要追究人類個性的根源，要努力表現出人類的下意識。在「最後的晚餐」裏，參與一場悲劇的十三個演員面目無一相同，我們卻看不出他們心裏究竟作何感想，這就是他要表現人類個性神祕的結果（見第五圖）。

同是這點興味，也就是他的描寫女子的作品，所以成功的基礎。除「最後的晚餐」之外，達芬奇的作品都是描寫女子的，而這些女子無一不能強力地抓住我們的想像。她們的面孔固然都是可愛的，但是抓住我們的想像的卻不是她們的美，而是她們的神祕。最著名的例就是「蒙那麗莎」(Mona Lisa)的畫像（見第六圖）。據說達芬奇曾費五年的功夫在這畫上。爲要使他的模特兒裝出這種表情起見，他曾用種種樂器去引誘她。結果，是獲得我們現在所見的這種神祕的微笑，後來竟成了「蒙那麗莎的微笑」(Mona Lisa smile)一個名詞。

努力於雕刻的米格蘭基羅是不自願從事繪畫的，但他竟被強迫而成

功了息斯廷那堂 (Sistine Chapel) 承塵上的全幅巨製和「最後審判」(Last Judgement) 的巨大壁畫。息斯廷那堂的承塵畫共有九部，最好的是「人類創造」一部。這畫的題目本是根據聖經的創世記的，畫裏卻無一點宗教的意味，只寓着男女出世便相愛懷的意思。「最後審判」所寫的人物有數百之多，可算是人類身體一切可能線條和動作的大總匯，但也尋不出一點基督教的情操來。在繪畫裏，米格蘭基羅也現出他雕刻上的那種雄健的魄力。

除佛羅稜薩畫派外，意大利文藝復興期的繪畫還有三派：(一)西那安派 (Sienese School) 到十五世紀便已失勢；(二)威尼斯派 (Venetian School) 以珣燦濃豔的作風著；(三)恩白利亞派 (Umbrian School) 以明靜的宗教畫著，代表作家就是拉斐爾。

拉斐爾在他所畫的許多聖母像 (Madonna) 裏反映出文藝復興期的人生觀的另一方面。米格蘭基羅所表現的是生活的奮鬥和力，拉斐爾所表



現的是生活的快樂和優美。這一動一靜的兩種人生觀，並非產生於兩個不同的環境，卻只因作者各人的遭際不同而各自代表一個方面罷了。意大利之外，西班牙和尼德蘭的繪畫也很發達，但這裏沒有篇幅可以述敘了。

### 本章參考書目

除第一章列舉諸書外：

豐子愷西洋美術史第八第九章（開明）

J. H. Blackie's The A B C of Art, Chaps. IV, V, & VI (Vanguard Press)

Ruth de Rochemont's Evolution of Art, Chaps. I & II (Macmillan)

H. B. Cotterill's A History of Art, Vol. I, part VIII; Vol. II, part I (Stokes)

Hamlin's The Enjoyment of Architecture, Chap. I (Scribner)

Walter Pater's The Renaissance (Modern Library)

結  
論

上面不過幾十頁書，原用不着什麼提綱挈領的結束，但是我們既然認識了這些人文學者，文學家和藝術家之後，似乎應該有個綜括的批評，方能把握住整個的觀念和統一的意義。

我們從文藝復興的史實上獲得的第一個感念，就是文化運動的意義。我們知道無論什麼性質的文化都是適應環境而生的；環境的條件未具備，那種文化就產生不出來。這個原則，可由意大利文藝復興影響其餘諸國的遲早先後上分明見出來。但是我們又知道有意識的文化運動，可以助長環境的力量，可以催促傾向的形成。所以假如沒有意大利一般人文學者的努力，歐洲文藝復興的收果未必有這般迅速而普遍；沒有馬丁路德的奔走呼號，德國的宗教改革至少要遲了幾年纔實現；沒有一般批評家的研究指導，

法蘭西的古典主義未必能成一派特殊的作風歷史的輪子是要得着相當的原動力纔會轉的，而文化運動就是重要的原動力之一。又譬如女子孕育文化運動便是催生子。

其次，我們認識文化運動的力量也和革命的力量一樣是有限制的。假如舊教的本身不到十分腐敗的程度，宗教改革未必便能成功，但他的成功卻只能改革宗教而未能廢止宗教，這就因為宗教還有可以存在的基礎，不是運動的力量可以廢止故。人文學者原要借力古學來提倡人本主義，但是商業階級的貴族既然形成，人本主義就要為少數人所獨占，於是人文主義的運動就受了限制，而漸漸地流於古典的形式主義了。那威的戲劇家般生（Bjornson）做過一部戲劇，叫做人力之外，就是說明革命的力量限制的。革命的力量尚且有限制，溫和的文化運動的力量更可知道了。

復次，我們從文藝復興時代的文化的考察上，又可悟到文化本身的意思。

義和價值。我們看見埃及的金字塔，無不歎爲世界偉大的傑作，古代文化的豐碑，殊不知這被後代人認爲美術品的，卻是當初埃及法老們爲要保存自己死後的遺體而用不知幾千萬人的生命造成的東西。那末我們對於這樣的文化遺跡，該讚美呢，該詛咒呢？又若我們遊歷佛羅稜薩或羅馬，都不免要驚異文藝復興時代藝術收成的富麗，但一回想這些宮殿，寺院，雕像，墳墓，都無非是當日教王們和貴族們窮奢極欲的結晶，那末又該讚美呢，詛咒呢？我們又知道文藝復興時代的藝術家，大都受着貴族或教王的豢養，就是文人也不能免——如普爾基——那末我們對於他們應該景仰呢，應該輕視呢？

由上面幾層意思，我們的最後獲得，就是對於知識者的使命的覺悟。我們相信文化運動是知識者自己的責任，但要文化運動不發生錯誤的效果或竟完全失敗，就須具有明澈的眼光，外則了解時代的潮流，內則度量自己的能力。至於文化本身的性質，那是從事運動者尤其應該首先認清的。

# 開明中學叢書

第一輯全目

孔子

周予同

班超

周振甫

王陽明

宋雲彬

哥倫布

劉麟生

拿破侖

金仲華

赫爾克爾

張資平

晚明流寇

王耘莊

鴉片戰爭

丁曉先

戊戌政變

張同光

歐文藝復興

傅東華

產業革命

劉叔琴

國際聯盟

張明養

## 開明書店印行

全輯一元五角

每册一角五分