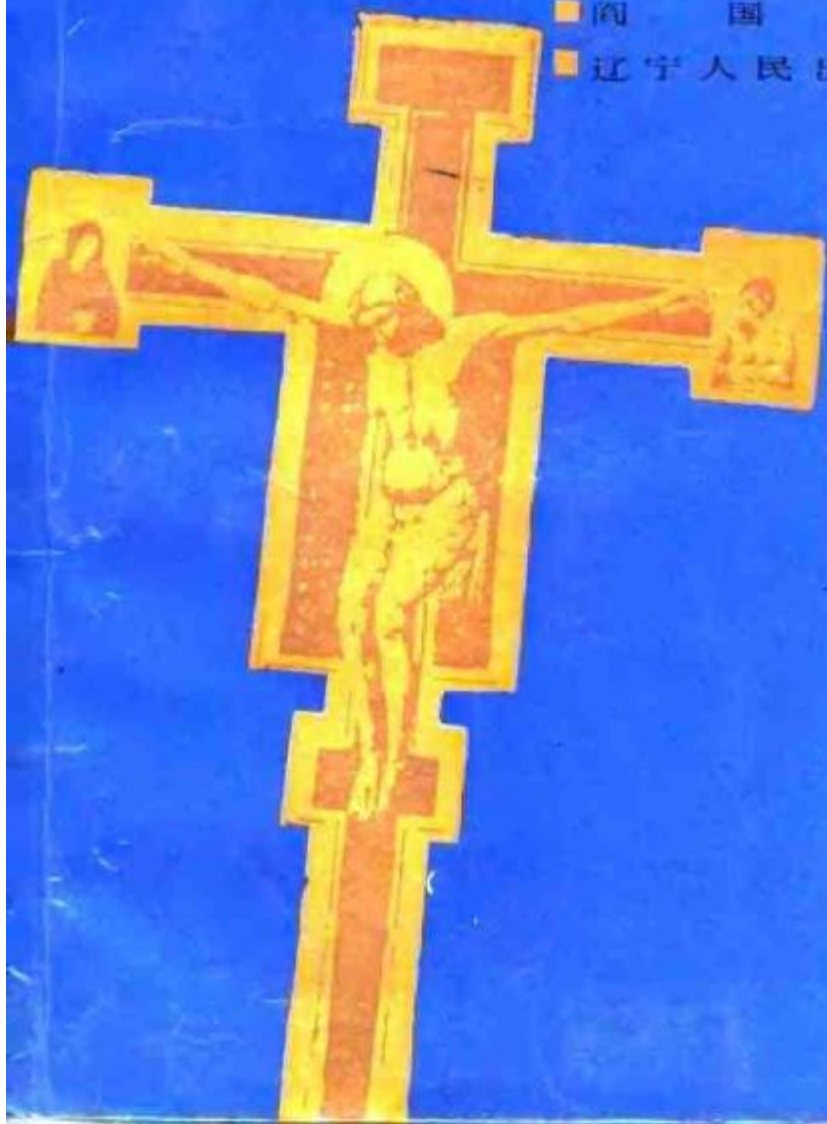


基督教与美学

■ 宗教与美学丛书

■ 闻 国 忠 著

■ 辽宁人民出版社



096105

51-50
1-13
2

·宗教与美学丛书·

基督教与美学

司闻达著

MS 1/16



美院图书馆 B0016841

辽宁人民出版社

一九八九年·沈阳

基督教与美学

Jidujiao Yu Meixue

阎国忠 著

辽宁人民出版社出版 辽宁省新华书店发行
(沈阳市南京街6段1里2号) 朝阳新华印刷厂印刷

字数：340,000 开本：850×1168 1/32 印张：17¹/₈

印数：1—3,930 插页：2

1989年9月第1版

1989年9月第1次印刷

责任编辑：王大路 版式设计：李 夏

封面设计：李勤学 责任校对：周兆铮

ISBN 7-205-01044-6/B·104

定价：6.85元

“宗教与美学丛书”序

王大路

“宗教与美学丛书”的问世，是我编辑美学系列丛书一个过程的终结。

历史总是分为若干过程的。我们追求的不是过程的辛苦，而是结果的成功。但在这过程之中，却又往往充满着惬意和愉悦。

我爱美学，不论是在大学时代还是踏入出版社的门坎。1983年——我刚到出版社的第二年，一位老编辑编就的《美学浅谈》荣获了全国首届通俗政治理论读物一等奖，另一位长者把它作为编辑奋斗的结晶送给我——这是我在辽宁人民出版社读到的第一本美学读物。我惊服了，我不仅为作者优美的文笔和书中闪现的思想内涵所震动，更在于它对我产生了一种“灵性”的启迪——美学是人自我意识觉醒的一种描述，而人的全部感觉、知觉、理解、思维的意义就在于认识自己——这当然包括对美的欣赏与追求。认识自己不唯是一个认知过程，也是灵魂的不断自我蜕变、自我更新的过程。它要求人们彻底舍弃追求物质享乐的幻想，返回内心，潜心默祷，从一种更高的境界去思考、去探索。而美学研究正是人的一种超功利的武器，美的本质是人的本质最完满的展现，美的哲学是人的哲学发展的峰巅。既然辽宁人民出版社已经开始了“美学浅谈”，为什么不能将此深入下去，形成自

己的特点和优势，逐渐发展成为国内美学研究出版的中心？可惜，种种条件的限制，我当时的这种“玄想”还只能停留在“潜意识”中。

两年后，经济的积累、业务的熟悉，更在于文化进程的本身，使我开始有了出版美学书籍的条件。我现在还很感激当时一位开明的领导对我提出美学选题的支持——事业的开端需要理解，更在于支持与配合。我现在还清楚地记得：当时我国的美学经历了第三次大论战之后已处在相对平静的反思时期，主观派美学、客观派美学、主客观统一派美学、实践派美学等等都已形成，并且都在剖析批判对方，丰富发展自己。当时几位美学老人尚都健在，各家各派都已形成自己的研究中心和出版中心。此时，如果再依附哪家哪派都不可能形成特色和优势。作为一名编辑，必须站在时代的制高点上，有把握全局审时度势的宏观意识和统筹能力，集各家之所长，抓各派之特色，网各家各派于其中进行比较研究才能在竞争中立足，在发展中前进。于是，作为“美学系列丛书”的第一步，我首先组织了“当代中国美学思想研究丛书”七本，即《朱光潜美学思想研究》、《宗白华美学思想研究》、《王朝闻美学思想研究》、《蔡仪美学思想研究》、《李泽厚美学思想研究》、《蒋孔阳美学思想研究》、《高尔泰美学思想研究》。这七本著作虽然著者各异，但体例统一，写法一致，均有被研究者肖像、总体思想评价、学术观点分析、主要著作探讨和年谱、小传。作为各个独立的著作，它们都是各位美学大家学术思想比较全面的总结与评估；作为一套丛书，它们七本的集合又是当代中国美学思想发展的

概观和比较研究的成果。对于国内的学人，它是以人物为线索的当代中国美学发展史；对于国外，它是当代中国美学发展现状的浓缩。因而，当它在1987年初问世时，受到国内外各界读者的广泛欢迎自然也就不足为怪了。

然而，中国毕竟是在世界的大舞台上，中国美学的发展是在世界的文化氛围中进行的。闭关锁国，只能坐井观天；封闭自己，必然一叶障目。中国美学的发展有赖于加入国际大循环，中国美学的出路取决于在走向世界中博采众家之长，不拘一得之见，批判改造对方，丰富、发展自己。因此，能够系统引进一些当代西方有代表性的美学名著自然成为美学研究的必经之路。此时，恰值“美学译文丛书”先后在中国社会科学出版社、光明日报出版社竞相出版。这些同志为此做了大量工作，付出了艰辛的劳苦，但有一点又令人惋惜——出版的节奏太慢，出书的数量太少。这在客观上为出版界提出了一个努力的方向——在出版社林立的竞争中，具有形成阵势的能力，适时地整体出新是保持出版优势的必要条件。于是，经我的朋友滕守尧教授的通力合作，我和我的同事从当代西方较为著名而又有代表性的美学专著中遴选了十一本构成“当代西方美学名著译文丛书”，加入此列，形成整体格局，同时一举推出。这套丛书，包括《美学新解》、《真理与方法》、《接受美学与接受理论》、《符号学美学》、《存在主义美学》、《艺术风格学》、《艺术的真谛》、《创造的秘密》、《视觉艺术的含义》、《抽象与移情》、《批评的循环》。这十一本译著，比之当代西方美学著作，当然是九牛一毛，但较之国内以往的零散译著，却可谓海禁

大开，形成阵势。这套丛书的出版，是我们美学系列丛书的第二步，它以新的视野、新的探索体现了当代西方美学研究中的新观点、新方法、新内容。它基本囊括了当代西方美学的最新潮流，传递了国内美学研究者热切关心和急于掌握的知识信息。这对渴望摆脱贫穷落后的中国，无疑是件有历史意义的事情——了解和把握国外学术成果和水平，是我们赶上和超过他们的前提条件。

人的认识是需要升华的——在关键时刻的轻轻点拨，往往会成为质的飞跃基础。我现在还非常感激春风文艺出版社现已离体的老编辑林辰先生——当1987年秋，对“当代西方美学名著译文丛书”的赞誉纷至沓来的时候，他最先向我提出一个尖锐的问题——引进从不是目的，重要的在于理解。西学东渐之后，研究、消化、理解应该成为编辑工作的重点。几乎在同时，中宣部一位领导同志在中国图书评论学会筹备会上的讲话也明确指出，大量的西方文化思潮的涌入，更有加强评论的必要。没有吸收固然不可能发展，但没有评论、没有批判就不可能正确吸收。在后来的一些学术交往中，我也多次听到西方学者的善意批评——许多中国青年学者热衷于谈论西方文化，但经常还停留在语汇的积累、生吞活剥的浅层次中，而对文化的“文化”利弊真伪和中西文化的比较研究却注意不够。这或许是他们急于求成之心超过了冷静思考的理智，或是面对危机挑战的一种快速反应。其实，西方的美学不乏真谛，中国的艺术也不少精华。我的一个德国朋友赫伯特·曼纽什教授访华回国后第一篇文章的题目就是“不了解中国就不懂得艺术”；另一位美国朋友吉·戈兰尼博士则公

开对我宣布他的哲学原则——“知识是全人类的，我所以对中国感兴趣，也是从全人类的意义出发，但我主张在国际范围内，各国都要融合诸家，各取所长。”照搬是不行的，照搬必然导致僵化，而僵化则就不可能再有发展。我们在危机挑战面前的积极反应应该是理智的选择和批判的吸收，而不是生吞活剥或盲目的恐惧。我们需要的是研究和寻找与新社会状况相符合的精神结构与价值观念，是勇敢地面对危机的挑战，这是人对于历史发挥主体创造性的主要的表现形式。对当代西方美学名著的翻译引进无疑是必要的，但引进只是过程的开始而不是过程的终结。在这过程之中更艰苦细致的工作是研究、消化、批判、吸收及至比较研究，最终目的是促进中国美学的发展并把中国的美学推向世界。因此，组织一部《当代西方美学思潮评述》，对在中国影响较大的当代西方各个美学流派和代表人物加以系统地评述，是编辑美学系列丛书第二步的终结。

当代西方美学发展的速度很快，各种思潮、各种流派、各种观点，竞相出现，而且相互对峙，交相攻讦，各不相容。与此同时，在各派别的内部由于见解不一，又先后分划出修正的新学派——这显然是一种正常的、健康的现象——一种科学在它的发展过程中必然会出现各种不同观点的理论体系。因此，学派的对峙既是一种科学不够成熟的表现，也是它正在成长壮大的征兆。但是，要把这浩如烟海的西方美学著作理丝有绪，把各学派的代表人物及其学术体系梳理成章殊非易事。谁敢说自己能宏观驾驭把握、纵横分析评述？朱光潜先生曾著有《西方美学史》，朱狄教授著有《当代西

方美学》，我的老师杨恩寰教授著有《西方美学思想史》，但都及至五十年代以前。当代的时间跨度固然很大，但我们这一代人应该有勇气把握它的历时性。这要读书，要读大量的书。人多固然奏效快，也较为省事，但指定专人进行专题研究则可能更扎实、更完整、更系统。显然，这是个苦差使，年轻人很难坐得住、啃得进、钻得深。但我还是选择了一位中青年学者。因为未来是他们的，他们代表着学术研究的趋向——从出版者的角度讲，谁掌握正在崛起的一代学者，谁就把握未来出版的主动权。

马克思在《1844年经济学——哲学手稿》中指出：“自由自觉的活动恰恰就是人的类的特性。”古往今来，人类为了生存和发展，始终不渝地追求和奋斗着。这是人作为整体或类的“自由自觉的活动”。人在改造自然、探寻外部世界秘密的同时，不断地反思、反观自身，凭借自己的理性和智慧，人们渐渐发现：人的本质乃至人生的本质归根到底是趋从于美，并和美学中所谈的美的本质融为一体——这是一个异常简单的真理——美就是人自己，是人的一种观念，一种幻觉，一种期待。我们追踪美，实质是探寻人，去影响和干预并不美的苦难人生。而在人生的历程中，人又不同于世间的万物。人是有精神性的，有超乎自然和超越自我的独立意识，有对终极存在或宇宙本原追求并保持和谐一致的愿望。于是就导致这样一个内在逻辑——在一定的历史范畴，“美学”必然上升到人学，而人学的探源则离不开宗教。正如马克思所说：“宗教是这个世界的总的理论，是它的包罗万象的纲领。”这就驱使我陷进深入的思索——中西美学的比较研究

着实已经不算少了，但往往注意于相异处而忽视于相同面。这是目前学术研究中的一个很大偏差。中西文化同出一源，同有一根，都有赖于宗教的洗礼，影响于宗教的发展——不论是东方的佛祖，还是西方的上帝。当前美学研究中的一个重要任务是把中西美学中相同的基因和根源指点出来，使那些全盘否定中国文化的人也能认识中国文化本身的富有。否定了中国文化，无异于把西方文化中与中国文化相同的“根子”也都抛弃了。那，我们还能向“西方文化”学到些什么？于是，我决心致力于美学系列丛书出版的第三步——“宗教与美学丛书”，从更大的文化层次和氛围中为美学寻根，为中西美学的比较研究寻找相同点，指出相异处。

宗教与美学，有着一种天然的联系。从横向上看，宗教与美学都是不可实现的一种替代性满足。宗教是人在现实生活中摆脱被压抑的自由的虚幻实现。从它与现实生活的关系角度讲，宗教固然是虚幻、无补于现实的。因此，马克思将其称之为“精神鸦片”。然而，从人的角度、从人的心灵寄托、从人的生命需要角度讲，它又是一种自由追求的虚幻满足，一种见之于彼岸形态的虚幻实现，并发展成为全人类的普遍现象。美学——艺术、审美从它产生那一时刻起，就是实现人在现实生活中不得实现的生命追求、自由追求的艺术形态。也正是由于人有了这种不得实现的生命追求与自由追求，人类才发现了和谐、崇高、愉悦，才相信彼岸世界存在着本来无法实现的自由追求，才幻想将自己对美的理解当作唯一的慰藉供奉给世界，其深层结构仍是不可实现的一种替代性满足。显然，宗教与美学同是根基于人的生命需求，根基

于人的被压抑的自由追求，二者体现着有“同质”关系，而质的相同，又规定着特征与规律的同—性。这就决定了研究美学如果从更高的文化层次、更大的文化现象上开掘，必须寻根于宗教，把关注的目光放在宗教现象的分析上。

从历时性的纵向上剖析，宗教与美学同是基于存在本身而形成的外化与回归的过程。美的存在与美的回归是统一的，没有美的存在，便没有美的回归；没有美的回归，也没有美的存在。而美的回归与存在都是伴随着宗教而产生和发展的。以基督教与美学的关系为例，不在于谁先谁后，而追求谁本谁末。古希腊时代，人把自然当作一面镜子反观自己，因此美成了自然的一种品格，叫作和谐。古罗马时代，少数帝王、贵族和军事将领，不唯主宰了人的存在，也支配了人的想象，于是美化作了高贵与崇高。到中世纪基督教的兴起，把社会及潜藏在自然中的力量综合起来了，把它推向无限缥缈的彼岸，成为人无法企及的神，此后美便与上帝一起远离了人，是作为一种感化的力量、启示的力量和提升的力量，永远站在人企望的云端，沐浴在灿烂圣洁的光耀中。“黑暗时代”过去，人们从愚昧中走出，但“神”的巨大身影仍笼罩在人的心头，人们虽然并不厌弃世间的美，却仍在相信人的真正快乐和归宿在未来，在极乐世界。只是当苦难和变幻莫测的此岸与心灵一起挣扎着，并迸发出几星耀眼光亮的时候，人才又重新发现身边的美，美渐渐向人自身回归。因此，只有从宗教文化和宗教哲学角度研究美学，才是美学研究的深化，才是从“根”上对美学研究的开掘。

按照通常的说法，世界三大宗教为基督教、佛教和伊斯

兰教，并不包括道教。道教是我国的“土产”，是我国文化之树结出的宗教之果。它不同于其他宗教而有其自己的独特性。这种独特性在于真幻结合的此岸性，这种独特性的根据在于我国文化结构中主导结构与阴影结构的互补。道教作为一种艺术型的宗教，在其自身发展的历程中，为人们留下了许多悬而未决的疑团：为什么我国古人特别看重“天人合一”、“阴阳五行”？为什么我国古代文化曾灿烂于一时而沉滞于长久？为什么我国古代的精神文化格外地完善着人伦关系的内容而人本身却格外地无足轻重？为什么我国古代艺术走的是一条迥异于西方古代艺术的道路？等等，这些问题的提出，都促使我把“道教与美学”纳入“宗教与美学丛书”之中，而“基督教与美学”、“佛教与美学”则理所当然地应在这套丛书之列。至于“伊斯兰教与美学”，本应也在研究的范围，但无奈我视野不宽，交际有限，尚未发现对伊斯兰教有研究的美学家，只好忍痛割爱，暂先作罢。这套丛书力求从纵横捭阖的宗教开阔视野中，侧重美学寻根的思考，旨在对中西美学比较研究上升到一个更高的层次。能否如愿，尚需要时间，有待读者的检验。

编辑美学系列丛书的“三步曲”，对我编辑思想是个升华和实践的过程，对我的美学理论是个学习和提高的过程。我真诚地感谢支持我工作的领导、同事和密切配合的作者群，我特别要感谢那些热心的读者。作为一名编辑，最忌讳的是他所编辑的书毫无反响——不管是批评还是赞扬。作为对一套系列丛书的整体反思，我似乎可以这样说，“当代中国美学思想研究丛书”勾勒了中国美学发展的现状，为美学

的研究提供了一个新的起点；“当代西方美学名著译文丛书”是一个开放的结果，它使中国美学的研究加入到国际大循环，对世界美学发展有了宏观把握，并通过总体评述，使我国美学融合诸家，弃之所短，取其所长。“宗教与美学丛书”则是从中西美学的比较中寻根求源，把美学放到更高层次上深入开掘，这或许是美学研究的终点，或许是一个新的开端——如果是这样，我就努力开拓新的选题继续编下去。我时常在想，编辑的责任不在于他本人发现了什么伟大的真理，而在于通过他的努力，为人们架起通往真理的云梯。而真理是不能穷尽的，编辑的奋斗目标将无止境——这是我的愿望，也是我努力的方向。

当“美学系列丛书”走完它的第三步时，我的作者们都希望我能就此写些什么东西——谨以此记之，是为序。

1989年5月4日于沈阳

目 录

“宗教与美学丛书”序·····王大路	
绪论·····	1

第一章 教父们

文化氛围·····	21
(一) 人类进入了自我否定的时代·····	21
(二) 基督教——人类的涤罪所·····	22
(三) 教父们的诫命·····	23
(四) 上帝是谁? ·····	25
(五) 人的位置·····	27
(六) 艺术的毁灭与重生·····	28
(七) 新柏拉图派的启示·····	30
著述家·····	32
(一) 圣·奥古斯丁·····	32
(二) 波伊修斯·····	33
(三) 《伪狄奥尼修斯文集》·····	34
理论构架·····	34
(一) 探索的起点：物质世界之外·····	34
(二) 上帝是伟大与美的本体·····	36

(三) 世界是上帝的伟大作品·····	38
(四) 世界作为整体尤为美好·····	40
(五) 恶与丑也有其存在的理由·····	42
(六) 一切形式和美都应归之于数·····	46
(七) 人在智慧、善与美上类似上帝·····	48
(八) 上帝借有形体的美彰显自己·····	51
(九) 有形体的美是虚幻的、暂时的·····	53
(十) 关键在于快乐的趋向·····	55
(十一) 艺术能成为人与上帝的中介吗? ·····	58
(十二) 另一种危险的诱惑——好奇心·····	61
(十三) 认识机能的层次及其界限·····	64
(十四) 回忆能使人通向上帝吗? ·····	68
(十五) 基督——神人合一的象征·····	71
(十六) 爱是上帝的最高诫命·····	75
(十七) 静观是永远的安息和永恒的喜乐·····	78
简要评析 ·····	82
(一) 几个基本环节·····	82
(二) 三位一体与美的本体论·····	84
(三) 创世纪论及美的创造·····	87
(四) 道成肉身论与美的认知·····	90
(五) 静观——永生与美的喜乐·····	94

第二章 黑暗时代

文化氛围 ·····	98
(一) 历史并没有停滞不前·····	98

(二) 拜占庭的存在是一个因素·····	100
(三) 破坏偶像运动及其后果·····	103
(四) 圣·索菲亚大教堂·····	106
(五) 格列哥里教皇与圣·本笃·····	108
(六) 加洛林王朝的复兴·····	112
著述家·····	116
(一) 约翰·司各脱·厄里根纳·····	116
(二) 阿奎恩·····	117
(三) 拉巴努斯·毛卢斯·····	119
理论构架·····	119
(一) 自然的四种形态·····	119
(二) 在存在与非存在之间·····	122
(三) 人是缩小了的自然·····	124
(四) 存在、善、美的同一·····	127
(五) 上帝之光与美的观照·····	131
(六) 艺术——观念的解释·····	134
(七) 从宇宙音乐到俗世音乐·····	138
简要评析·····	141
(一) 上帝与自然的一体化·····	141
(二) 创造：分解与回归·····	144
(三) 作为象征的世界·····	147
(四) 人何以肖似上帝？·····	150
(五) 美永远是潜在的·····	153
(六) 对艺术的呼唤·····	155

第三章 神秘主义

文化氛围.....	158
(一) 如日中天的基督教.....	158
(二) 十字军之后.....	161
(三) 色彩与乐音的诱惑.....	165
(四) 庄严的罗马式建筑.....	167
(五) 从叙事的到抒情的.....	170
(六) 信仰与理性：迷惘中的神学.....	173
著述家.....	177
(一) 圣维克托的雨果.....	178
(二) 圣维克托的理查.....	178
(三) 圣伯尔纳.....	178
理论构架.....	179
(一) 上帝为什么有三个位格.....	179
(二) 爱的星火.....	182
(三) 四种静观.....	186
(四) 创造的观赏的三个层次.....	190
(五) 作为看得见的美的艺术.....	194
(六) 想象使可见的上升为不可见的.....	199
简要评析.....	203
(一) 对神秘主义的一点注释.....	203
(二) 爱的本体论.....	206
(三) 爱的动力学.....	210
(四) 爱的心理描述.....	213

- (五) 赋予爱以形式..... 217
 (六) 爱的羽翼——想象..... 221

第四章 经院哲学

文化氛围.....	224
(一) 城市兴起以后.....	224
(二) 亚里士多德的身影.....	228
(三) 经院哲学的使命.....	231
(四) 托钵僧团.....	235
(五) 《灵花》及灵修文学.....	239
(六) 哥特式建筑.....	243
著述家.....	248
(一) 圣托马斯·阿奎那.....	248
(二) 圣波那文土拉.....	249
理论构架.....	250
(一) 上帝即它的存在.....	250
(二) 上帝无非是它自己的理智.....	253
(三) 上帝之子——基督的诞生.....	256
(四) 圣灵具有与圣父子不同的位格.....	258
(五) 圣灵出自父，同时出自子.....	261
(六) 上帝的观念与宇宙秩序.....	264
(七) 真理、观实与美.....	266
(八) 上帝的爱与万物归趋.....	269
(九) 善、目的与美.....	272
(十) 理智是人的第一原理.....	275

(十一) 信——望——爱·····	278
(十二) 在道德序列中的艺术·····	282
(十三) 上帝的恩典与强攫·····	285
(十四) 得见上帝的心路历程·····	287
简要评析 ·····	293
(一) 体系性思维与美学·····	293
(二) 不成其为形象的上帝的形象·····	296
(三) 创造的哲学含义·····	300
(四) 寻找美自身的位置·····	303
(五) 把属人的归还给人·····	306
(六) 艺术的目的在于人自身的完善·····	309
(七) 充满乐观精神的结语·····	312
(八) 补正：欣赏、静观及其他·····	316

第五章 人文思潮

文化氛围 ·····	321
(一) 人文主义思潮·····	321
(二) 占星术、巫术及炼丹术的风行·····	323
(三) 哲学的异端意味·····	325
(四) 近代文明的诞生地——意大利·····	328
(五) 骑士文学与世俗文学·····	329
(六) 乔托与造型艺术·····	332
著述家 ·····	336
(一) 但丁·····	337
(二) 彼得拉克·····	338

(三) 薄迦丘·····	338
理论构架·····	339
(一) 事物的善与美在于顺应其本性·····	339
(二) 应从最高存在中推出爱的原则·····	342
(三) 自由是上帝对人的最大恩赐·····	345
(四) 追求尘世幸福也是一种人的本性·····	346
(五) 自然和艺术是人赖以生存的面包·····	348
(六) 艺术取法自然，是上帝的孙儿·····	349
(七) 诗的主题及其字面的与象征的意义·····	351
(八) 一定主题应有与其恰合的形式·····	354
(九) 诗需要一种光辉的意大利俗语·····	356
简要评析·····	358
(一) 理性、自由与人的本质·····	358
(二) 爱欲：艺术的动力·····	361
(三) 从上帝到自然·····	365
(四) 象征与艺术形式·····	369
第六章 艺术——科学家	
文化氛围·····	373
(一) 古代学术的发掘和研究·····	373
(二) 有学问的无知——库萨的尼古拉的哲学·····	375
(三) 科学精神：裸体的亚当与夏娃·····	378
(四) 佛罗伦萨主教堂的穹顶·····	381
(五) 达·芬奇、米开朗基罗及拉斐尔的创作·····	383
著述家·····	386

(一) 阿尔伯特·····	387
(二) 达·芬奇·····	388
理论构架·····	389
(一) 数学是令人喜爱的最高贵的艺术的源泉·····	389
(二) 绘画包含一种神的力量·····	391
(三) 绘画高于诗、音乐与雕塑·····	394
(四) 艺术家应与自然竞赛，并胜过自然·····	397
(五) 是美的就是适当的·····	401
(六) 最伟大的画家的作品不是巨制，而是 istoria ·····	403
(七) 美德的荣誉比财富的荣誉不知大多少倍·····	408
简要评析·····	411
(一) 科学的艺术：理性精神之光·····	411
(二) 完美的艺术家与新型的人格理想·····	415
(三) 艺术世界——超越自然的本体·····	418
(四) 艺术的新视点：艺术分类·····	420
第七章 诗学学派	
文化氛围 ·····	424
(一) 基督教人文主义者·····	424
(二) 马基雅弗利、托马斯·莫尔与蒙田·····	426
(三) 威尼斯画派·····	432
(四) 文学巨匠拉伯雷、塞万提斯和莎士比亚·····	435
著述家·····	440
(一) 卡斯忒尔维特洛·····	440

(二) 马佐尼·····	440
(三) 锡德尼·····	441
理论构架·····	441
(一) 诗是人类文化“最初的保姆”·····	441
(二) 诗人能够造出比自然更好的事物·····	443
(三) 诗人是一切学问的君王·····	445
(四) 虚构可以唱出激情的最高音·····	448
(五) 诗人靠的是天才加上技巧、模仿和练习·····	451
(六) 悲剧可以冲淡怜悯与恐怖的激情·····	453
(七) 诗的目的不在于摹仿、娱乐、教益·····	456
(八) 美是自然中和谐、整一的作品·····	459
(九) 喜剧是风俗的镜子, 真理的形象·····	461
简要评析·····	465
(一) “寓教于乐”·····	465
(二) 想象与艺术本体·····	468
(三) 净化中的审美心理·····	472
(四) 作为审美范畴的“丑”·····	474

第八章 经验论者

文化氛围·····	478
(一) 宗教改革运动·····	478
(二) 蓬勃发展的欧洲资本主义·····	481
(三) 近代科学的勃兴·····	483
(四) 布鲁诺: 一个伟大的过渡·····	486
(五) 理性的艺术·····	489

著述家	492
弗兰西斯·培根	492
理论构架	493
(一) 人是自然界的臣相和解释者	493
(二) 学术史是波丽菲马塑像的眼睛	496
(三) 诗是虚构的历史	498
(四) 想象是理性与意志的中介人	500
(五) 美与德行结合才会放射出夺目的光辉	502
(六) “巧智”——艺术家的秘密	504
(七) 庭院雅趣是人类最高尚的娱乐之一	506
简要评析	508
(一) 新知识的基础：学术和艺术史的观念	508
(二) 从想象的讨论透出的美学信息	512
(三) 超越形式：美的观念	516
(四) 虚构与流动：艺术的自由及其局限	520
后记	523

绪 论

“purgatorio”，在《神曲》里被译作“净界”，专指人死后灵魂洗涤罪恶的地方。据说除了恶人之外，一般仅仅染有骄、妒、怒、惰、贪财、贪食、贪色等劣习的人，死后都要在这里经过清洗和平复，然后才能逐层地升到天堂。所以，“净界”实为通达天堂之逆旅。我们这里把中世纪基督教神学盛行时期与文艺复兴时期的美学称作“美学的‘净界’”，一则是想说明美学在中世纪基督教神学盛行时期与文艺复兴时期的地位，——它是人通向上帝的中介之一，一则是想说明中世纪基督教神学盛行时期与文艺复兴时期美学在西方美学上的地位，——它是美学逐步成熟前的准备。在中世纪基督教神学盛行时期与文艺复兴时期，美学是人的“净界”，同时，人又是美学的“净界”。

(一)

在西方，曾有一个时期，至少把中世纪的一千余年，看作是美学的“地狱”。十九世纪的最早几部美学史著作，如科莱尔（Koller）的《美学史草稿》（1799）、齐默尔曼（Zimmermann）的《作哲学科学的美学史》（1858）、夏斯勒（Schasler）的《美学批评史》（1869）等等都略去了中世纪美学。夏斯勒甚至认为，中世纪不仅没有理论形态的

美学，也没有观念形态的审美意识，中世纪在审美方面是一片空白。后来，二十世纪初年前后的几部美学史，如鲍桑奎（Bernard Bosanquet）的《美学史》（1892），克罗齐（Croce）的《作为表现的科学和一般语言学的美学的历史》（1910年后）等开始注意到中世纪美学，但也都语焉不详。克罗齐只介绍了圣·奥古斯丁及圣托马斯·阿奎那对美所下的定义及中世纪艺术教育理论；鲍桑奎为中世纪辟了专章，但只作为“审美意识在中世纪连续的一些痕迹”来叙述，并未将中世纪美学当作一个整体，一个特定历史阶段的美学。这种对中世纪，在一定程度上也包括文艺复兴时期美学的漠视，一直影响到晚近的许多美学史家。值得庆幸的是，这种状况在近数十年中已渐渐有所改变，中世纪美学在少数学者圈子里成了热门话题，尤其是吉尔伯特、库恩（K. Gilber、H. Kuhn）与比尔兹利（M. C. Beardsley）等为中世纪美学做了有力的辩护（前者见《美学史》，后者见《从古希腊到今天的美学》），这使我们有理由期望在不久的将来，在中世纪及文艺复兴时期美学的发掘和研究上会取得较大的进步。

吉尔伯特、库恩在回答美学在中世纪神学思潮的冲击下是否消失了时，指出所以产生这一疑问大抵有两个理由，一是基督教主张禁欲主义，对艺术采取否定态度；一是基督教把上帝奉为真、善、美的本体，说“美就是上帝的名字”。他在引证了圣·奥古斯丁等的一些并不否定艺术和自然的美的话后，解释说：基督教对于艺术与美的认识是复杂的，他们常常在贬斥艺术的同时，承认艺术的娱乐性和真实性，在

肯定美是上帝的名字的同时，把整个自然看作是上帝的彰显。吉尔伯特、库恩认为：“美学在中世纪并没有被基督教的道义抵制摧毁，也没有被神学完全搞乱。这里说的不单是中世纪思想同美学之间有斗争，而且是说也形成了一些新的定义，确定了一些更加细致的区别，还建立了一些当初似乎为新的世界观所无法相容的标准。”^①

其实，否认中世纪有美学的人还有一个更根本的理由，就是：美学是一门以研究美，或审美经验为宗旨的科学，作为科学形态的美学，中世纪是没有的。不仅如此，即使是作为它的雏型，中世纪也是没有的。相反，人们很容易从古代希腊罗马美学中找到后来美学的渊源。中世纪虽然也常常谈到美，但是美仅只是上帝的一个属性，并没有独立的意义与价值，也从来没有人试图对美本身做出理论的探讨和说明。中世纪只有一种理论，就是用以阐释基督教教义的神学，在神学的外衣下，一切其他哲学、美学以及艺术的思索都消失不见了。人们可以从神学中寻章摘句找到一些有关美与艺术的言辞，但是这些只言片语的辞句绝构不成美学，犹如几片碎布不能裁制成衣衫。但是，这里有个事实的问题和认识问题，就事实来讲，中世纪确实没有科学形态的美学，却不能否认有前科学形态的美学，即美学的雏型。所谓前科学形态，就是说它虽不成其为真正的科学，然而具备了后来科学美学的一些基本的构成因素，比如范畴、命题与思维方法。就认识来讲，中世纪美学是依附于基督教神学中的，甚或讲，它与

^① 吉尔伯特、库恩：《美学史》第5章，见《美学译文》第1期。

基督教神学是一体的，但是古代希腊罗马美学难道不是依附于当时自然哲学中吗？早期美学的这种依附性，正是它不成熟的标志，我们尽可以责备它的不成熟，而不应否定它的存在本身。我们不能说，古代自然哲学限制了古代希腊罗马美学的萌生，相反，应该说正是古代自然哲学孕育了古代希腊罗马美学，它是美学的真正摇篮，美学正是透过自然哲学所打开的天地去学习观察各种美与艺术现象的；同样，我们不能说，基督教神学抑制了中世纪美学的发展，因为美学只是凭借了神学才超离了自然哲学的束缚，如果没有基督教神学的荡涤，美学将像一切人类童年时代的幻梦一样永远与自然的鬼魂纠缠在一起。基督教神学给了美学以新的契机，新的生命，美学在神学的庇护下进入了历史发展的第二个时期——以神学方式完善和展现自身的时期。对于这一点，如果我们意识到了所谓神学不过是被扭曲和被夸大了的人学，或以异在形式表现出来的人学时，就不会感到多么困惑，相反会为之欣慰和庆幸。人们常常把上帝看作是人类的对立面，好像人的一切苦难都来自上帝，其实上帝不过是人类的影子，是人类对自身命运的一种假设。基督的形象就是人类从苦难中挣扎地站立起来成为自身主宰的形象。上帝实则是人类的“蛹”，僵硬的外壳并不是用来束缚生命的，而是保护和升华生命的，不经过“蛹”的蜕变，人类也许永远像动物一样滞留在地面上，不理睬翱翔的奥妙。神学并没有使人远离了自己，相反在很大程度上归回了自己，这一点体现在美学上，就是把超离了自然的上帝，或叫做人类总体，当作思维的主体，由这个主体出发去探求美的起源与归宿，去建构类似圣三位一体

的思想构架，去影响和干预并不美的苦难人生。在美学史上，中世纪美学第一次朦胧地把美学提高到了人学的地位上。

(二)

中世纪美学是近现代美学的第二个渊源，近现代美学的许多基本观念是在中世纪形成或成熟起来的。——我们指的是美学的本体意识、创造意识、象征意识、静观意识、回归意识。

美的本体问题是柏拉图首先提出来的。他相信既然有美这个概念，就必然有与之相应的美的本体，即“美本身”。一切被称为美的事物都只是因为有了美。这个思想后来经过新柏拉图主义者传给了基督教教父们。基督教思想家把这个思想丰富了、纯化了——在他们看来：美的本体绝不会是独立自在的，必然与真的本体、善的本体融合为一，而且美的本体也绝不会是超然物外的，必然有能力将美分播于所有自然事物。因此，它不是柏拉图讲的理念，或普罗丁讲的太一，美的本体只能是造物主上帝。“美是上帝的名字”这个命题虽然给美涂抹了浓重的神秘主义色彩，然而同时也昭示了包含在美这个概念之中的无限深刻的内涵。这个意思就是说：上帝有多么广大，美就有多么广大；上帝有多么深邃，美就有多么深邃。上帝是圣父、圣子、圣灵三位一体，是基于存在本身而形成的外化与回归的过程，美本身也应该是一个过程。美的存在与美的回归（观照）是统一的，没有美的存在，就没有美的回归；没有美的回归，也就没有美的存在。

真正的美总是具有存在、观照者、观照三重性质，只有这三重性质同时具备才能构成美的现实。上帝不仅是美，而且是美的观照者和观照，上帝的美就存在于它对自身的观照中。人不是上帝的美的观照者，因为上帝的美不是为人而显现的，人只能观照与自己本性相应的美。所以基督教神学要告诫人们的，不是上帝是怎样的美，而是人怎样才能回到上帝，并静观上帝。上帝是创世主与救主，上帝的存在本身就是不断地创造过程。在上帝创世之前，上帝在哪里，在做什么，《圣经》没有解答，谁也无法解答。美的本体一开始就与创造连结在一起，美就存在于创造中。同时，美也就意味着救赎，当人们仿效基督的样子，从尘世的美逐步超升到天国的美，即上帝的美时，人就获得了安息与永生。美不是单纯为享受而存在的，它应该具有一种感化的力量、启示的力量和提升的力量。美应该永远站在人企望的云端，沐浴在灿烂圣洁的光耀中。

美的本体也就是美的本源，这一点隐秘地包含在柏拉图的命题中，但他的“分有”与“参与”说受到了亚里士多德的攻讦。新柏拉图主义者以为既然太一是超然物外，无为而为的，那么自然与自然的美必定是从它“流溢”出来的。“流溢”论有两个相反相成的规定性：一是自身质的分解，“流溢”者与被“流溢”者的同一；一是由“流溢”与再“流溢”产生的质的递变。基督教思想家一开始就批判了“流溢”论^①，而代之以创世论。在他们看来，自然与自然的美是经过上帝

^① 参见本书第1章。

的周密思考和设计，有步骤有计划创造出来的。在上帝与它所创造的世界之间，存在着一个中介，这就是道与言语，只是由于这个中介的作用，上帝成了自由的创造者，世界成了具有个性的多种多样的世界。上帝与它所创造的世界之间的关系，犹如建筑师与建筑物的关系，说它们是相同的，因为世界是上帝创造的，是上帝理智与意志的彰显，说它们是不同的，因为上帝的创造是有目的的，上帝并不平均地分播它的善与美。正像鲍桑奎谈到这个问题时说的，“流溢”论悲观主义地预言：第一个最好，第二个稍差，第三个更差，但创世论却欣悦地告诫人们：世界可以有善与不善，有美与不美，这全凭上帝的意旨，上帝第六天才造人，却把人造成与自己相类的样子。创世论与“流溢”论的根本区别在于，它主张美与善的产生是一个精神过程。它似乎表明：美是属于精神的，只有精神的东西才能造成美，而精神的本质却在于创造。如果世上从来不曾有精神存在，也就不会有美；如果世上无处不焕发着美，那就意味着无处不存在着精神。圣托马斯·阿奎那说：家里如果是空空洞洞的，那就不会美，事物之所以美，是由于神驻在它里面。由此看来，自然的东西，无所谓美，假如它没有经过精神的熔铸，并不彰显出潜存的精神；人之成为审美的人是因为人属于精神，能够与更高的精神发生共鸣。在所有造物中，唯有人属于精神，因而也唯有人能够效法上帝，不过人的创造总是从有开始，总摆脱不了模仿的痕迹。

除了上帝自身而外，其他一切造物，一切可诉诸人的理智的存在，都是善与美的象征。这种象征意识是从基督教神

学中生发出来的。开始时，《圣经》被看作是一种象征。基督教思想家们小心地将《圣经》的意义区分为字面的、隐喻的、象征的三层；后来，整个自然、人及“道成肉身”的基督也被看作象征。厄里根纳说：“所有可以看见的事物无不包含着一个隐蔽的神秘意义”，无不“象征”着最高实在。由于“所有可以看见的事物”都是上帝的造物，所以象征除了对人启示的意味外，有了对上帝彰显的意味。从一定意义上讲，象征意识是与古代朴素的感觉论相对立的，它的潜在命题是：一、上帝本体是不可知的；二、受造物的意义只在彰显上帝；三、人借助自然能够间接地了解上帝的存在。象征的价值是双重的：上帝需要象征以对人类实行救赎；人需要象征以超越卑弱的理智。人们被告知，如果没有多样统一的自然，人们就无法了解上帝创造世界与世界向上帝的回归；如果没有人的心灵、认识、意志或爱者、被爱者、爱（指自爱而言）的三位一体，人们就无从理会上帝含有的三个位格；如果没有基督的降生、受难、复活、升天的示范，人们就永远不能走上“上帝的路”，并最终与上帝达到契合。在中世纪，象征意识是否救助了人，我们不很清楚，但确是挽救了艺术。十二世纪前后的神秘主义者多数是诗人、音乐家，他们是艺术的最大庇护者。在他们看来，艺术的美是“看得见的美”，是多样统一的形式，但又是“看不见的美”的象征，是上帝的“一”到世界的“多”及人的“多”复归于“一”的摹写。艺术除了象征之外，没有其他内容，因为艺术除了充当人与上帝的中介之外，没有其他使命。我们看到，这种象征意识如何造就了中世纪的彩色玻璃镶嵌、

音乐及哥特式建筑，甚至如何支配了但丁对《神曲》的构思。象征意识把曾经热衷于模仿的艺术提高了整整一个层次，使艺术真正超离了自然和人类本身，为人类开拓了一块自由想象和自我观照的特殊天地。

象征给人提供的认识与快乐远远超出了感觉所能提供的认识和快乐，因为按照圣·奥古斯丁的说法，决定的东西不是心灵的状态，而是趋向，后者使人趋向自然，即受造物的下层，前者使人趋向上帝，即造物主本身。但是，象征给人提供的认识与快乐也是有限的，基督教神学的最高理想境界不是象征，而是静观，不是从“镜子里”观看，而是“面对面”观看。在它看来，只有“面对面”的静观，才能够直接看到上帝本体，并享受一种所谓永远的安息与福乐。

静观意识来自柏拉图与新柏拉图派，基督教思想家们赋予了它更深沉的宗教意义。在他们并不完全一致的表述中，大抵可以显出这样两个方面的涵义：第一，静观是对有限理性的超越。常常有人指责基督教是非理性的，实则它是超理性的。他们把感觉、概念、象征等等看作是人上升到静观的基本准备，而把上帝的强攫看作是上升到静观的直接契机与动因。在他们看来，有限的东西永远不会通向无限，除非有限自身转化为无限，上帝对人的强攫就是使人从有限上升到无限。当人被强攫到了无限，人就不再是人，而转变成神，人的眼睛就成了神的眼睛，人就可以直接地、对等地面对上帝，并与上帝融为一体。第二，静观是对有限意志的超越。静观不涉及欲念，却涉及到爱。欲念是有限意志的体现，而爱是无限意志的表征。欲念总是把人推向分裂，爱总是把人引向

统一；欲念总是使人骚动不已，爱总是使人恬然宁静。但爱常常与欲念连结在一起，因此，为了达到真正的爱，即圣爱，必须一步步切断它与欲念的联系，这一步步爱的升华，也就是一步步对静观的逼近。特别是神秘主义者强调爱，认为爱虽不是知，却又是最深刻的知，真正知上帝必然就是真正爱上帝。

静观既然超越了有限理性和有限意志，当然它所提供的认识和快乐也不是有限意义上的认识和快乐。这种认识与快乐也是无限的。圣伯尔纳说，静观面对的应是长（永恒）、阔（爱）、高（尊严）、深（智慧）的完整的上帝，静观给人带来的也应是惊奇（对智慧而言）、畏惧（对尊严而言）、热忱（对爱而言）、忍耐（对永恒而言）综合一起的喜乐。静观境界是犹如一个漂泊已久的浪子归回家园时的境界。

回归，在基督教神学中是一个具有核心意义的观念。在圣·奥古斯丁看来，回归是与原罪密不可分的。上帝创造的人本来是神性的、完全的人，由于受了魔鬼的引诱，人堕落了，受到了上帝的惩罚，所以人必须回返到自己，这是上帝对人的基本诫命，也是人自身的一个基本冲动。人回返到自己，也就是回返到上帝，与上帝契合为一，这是一个过程。厄里根纳赋予回归以更根本、更神圣的意义，在他看来，回归不唯是人的事，也是整个自然的事，确切地说，是上帝本身的事。因为上帝创造世界的本意就是彰显自己，而彰显自己就必须回归自己。所以回归是上帝创造世界的应有之义。上帝处在整个世界的两端：它的开头与终点。如果说上帝作为世界的开头是一，那么，世界就是多，上帝作为终点又是一。开

头的一是未经展开和未经反证的一，是鸿蒙未开时浑沌状态的一；终点的一则是已经展开和确证的一，是内在丰富得到了明晰的崭露了的一。作为造物主，上帝彰显了自己无限广漠与永恒的存在，而作为救主，上帝不仅彰显了自己的存在，而且彰显了自己的智慧、权能、公义与慈爱。上帝向自身的回归是通过理性的中介——人来实现的，因为人是缩小了的自然（人包摄了存在、生命、感觉、理性各种自然）。不仅如此，自然需在人身上生成（自然的本体，首先以原因的形式存在于上帝的观念中，其次以结果的形式存在于人的观念中。自然的存在、秩序、因果联系等只有在人的观念中才能得到确立）。当人认识了自然，包括它的本源与趋向，同时认识了自己，包括了自己的神性与人性，并把上帝派来的基督做为唯一的道路时，这就意味着人与自然完成了对自身的循环，上帝复归于上帝。

人的回归，对于上帝来讲，就是人的救赎，这是较之创造本身更伟大的事，对于人则更是必须终生为之竭诚奋斗的事。救赎的实际含义是使人从有限理性中超拔出来，升达到纯粹理性的层次，而这种超拔是有限理性本身所无法实现的，必须借助于上帝的光的照耀，也就是借助于上帝的强攫。但是，这要有个前提，就是人要认识自己理性的有限性，它的软弱和无能，并拒绝一切来自更低级的物质世界的引诱。人的全部感觉、理解和知识的意义就在于认识自己，包括人对美的欣赏和追求。认识自己不唯是认识过程，也是灵魂的不断自我蜕变，自我更新的过程。它要求人彻底舍却一切物质的幻想，返回内心，潜心默祷，思考与圣三位一体

有关的事。但是，真正认识了自己，也就是认识了上帝，因为上帝不在别处，就在人们的心灵里。这也许是基督教神学所遇到的二难推理之一。

(三)

许多美学史家把文艺复兴时期的美学说成是对中世纪美学的否定和对古代美学的重复，这种见解是没有根据的。事实上，文艺复兴时期美学在许多方面都可看作是中世纪的延续。但丁、彼得拉克，一直到十六世纪的特勒肖、帕特里齐、布鲁诺等的观念体系与思想方法基本上是属于经院主义的，不仅如此，他们关注并为之倾注了大量笔墨的问题也多是经院哲学范围之内的问题。比如作为美与善的本体的上帝的“流溢”与创造问题（帕特里齐：《一般哲学新论》），上帝向自身回归与人的最高目的问题（布鲁诺：《论原因、本原与太一》、乔万尼·皮科：《论存在与单一》），爱与灵魂的不断超升问题（但丁：《神曲》，费奇诺：《柏拉图〈会饮篇〉注释》，布鲁诺：《论英雄气概》）等。当然，有一点是需要指出的：文艺复兴时期的着眼点不同于中世纪，它不是赞颂至高无上的上帝，而是论证人在上帝造物中的地位，伸张人的本性与尊严。同时还有一点需要申明，文艺复兴时期出现了大量讨论诗歌、绘画、建筑等的艺术理论著作，这些著作中浸透着许多全新的观念与情趣，是构成文艺复兴时期美学的主要部分。文艺复兴时期曾经有过学习、模仿古希腊罗马作品的热潮。十五世纪以后，只《诗学》的注释本、仿写本就不下十多种。但是就是在这些似曾相识的著述中也闪烁着令

人感到新奇的耀眼的光芒。说到这里，我们不免要提到卡斯忒尔维特洛、锡德尼、马佐尼以及培根等关于艺术想象与虚构的讨论（至少是丰富发展了古代的模仿论），弗拉卡斯忒罗、卡斯忒尔维特洛、帕特里齐关于艺术的逼真性与普遍性的讨论（至少使艺术更加逼近了人生）；屈理什诺、瓜里尼、德·维迦关于笑、喜剧与悲喜混杂剧的讨论（这在古希腊罗马时代基本上是空白），还有散见于许多著述中的关于艺术分类、艺术美感特征、艺术的社会功用及心理效果等等的讨论。当然，如果我们再把与古希腊罗马美学关系较少的达·芬奇、阿尔贝蒂等的著作加进来，这个阵容就更可观了。文艺复兴时期在美学上贡献概括起来有三个方面：一、它把人当作了全部理论的基点，如果涉及到了上帝，上帝只是背景，如果涉及到了自然，自然只是烘托，它几乎不讨论上帝的美，对艺术则只有一个要求，就是有益于人生。二、它注重人的感觉、观察、经验与理性，虽没有直接否定从启示来的知识，却反复强调了感觉、经验是知识的来源；虽没有公开贬斥对上帝的信仰，却相信人凭借自己的理性就可以达到最高的理想境界，它主张人走向自然，认识自然，并超过自然，主张把艺术当作人的第二自然。三、它使人回到了古代文化传统，许多重要的古代美学典籍在它的手中恢复了生机，成为新的思想源泉，它并且在注释阐发古代典籍中融进了当代人的情趣，使相隔一千多年的思想脉络得到了接续。它汇聚了中世纪与古希腊罗马两种美学潮流，这两种潮流暂时尚未汇合，但水花相接，涛声相和，离汇合一起已经不远了。这三个方面，也就是人们常常提到的

人文主义、理性主义与古典主义，这是文艺复兴时期美学的理论基架。不过这三个方面不是彼此孤立的，有一种更根本的冲动渗透在它们中间，就是由哥白尼的天文学、美洲及新的航线的发现、火药与印刷术的传播等激发起来的科学意识和精神。如果说有什么可以称得上时代主潮的话，那么这就是文艺复兴时期的主潮。人文主义是科学精神的思想基础，理性主义是它的表现形式，古典主义则是它的具体样态。整个文艺复兴时期美学就是逐步摆脱神学影响，和逐步走向科学的过程；培根处于这个过程的终点，是它的终结。培根在美学上的伟大贡献，就是第一次把诗及艺术列入各种学术的系列之中，并从学术的角度对诗及艺术做了真正美学的总结。

(四)

中世纪，包括文艺复兴时期的美学对近现代西方美学的影响是十分深远的，这一点本来毋庸置疑，也不容置疑。但是，也许是由于基督教自身的衰落及对它的迄今尚未终止的批判使得不少美学史家忽略了这一事实，乃至把中世纪看作是美学史的断裂。这里有必要指出，中世纪美学不仅是与古代希腊罗马美学一样为近现代西方美学的源泉，而且是一个较直接和切近的源泉，正是中世纪美学构成了近现代西方美学的主要基架。文艺复兴以后，美学所关心的主要问题就是中世纪业已提出的感性与理性，或有限观照与无限观照间的统一问题，确切地说，就是从感性与有限观照向理性与无限观照超越的问题。基督教的上帝死了，或奄奄一息了，但是

它的巨大身影还笼罩在每个人的心头；人们虽然不再厌弃世间的美，却总相信人的真的快乐和真正归宿不在这里。谁也不知道在原来上帝所在的神圣位置上应该安放什么，同时，谁也不想将自己对美的玄想当作唯一的慰藉供奉给世界，于是继文艺复兴那种近乎漫无边际的讨论之后，出现了空前广博和空前浩繁的美学思潮。当然，文艺复兴时期的科学精神已经在美学中扎下根来，并将美学推向了一个与中世纪完全不同的境界，但是，只要我们历史地做个比较，就会发现原来蕴育在中世纪的那种本体意识、创造意识、象征意识、静观意识与回归意识仍然深深地渗透在近现代美学的大部分命题和结论里。

黑格尔在谈到近代哲学发展的三个阶段时，做了这样的概括：一、首先是“预告”感性与理性、自由与必然等的联合。这是一个尝试，采取的方式是独特的，但是还不确定，还不纯粹。代表人是从经验与归纳出发的培根与从三位一体的神出发的波墨；二、形而上学的联合。理智试图从自己纯粹的思想范畴进行探索。代表人是笛卡儿、斯宾诺莎、莱布尼兹、洛克。三、应当找到的联合本身进入意识，成为研究的对象。联合是思维的内容，思维要找到与内容相统一的形而上学的基础。代表人是康德开始的德国古典哲学家^①。这个描述对于近代美学的发展也是适合的。美学作为单独的一门科学的出现是在莱布尼兹——沃尔夫学派的鲍姆伽通对来自古代希腊罗马与中世纪两种传统进行“形而上学的联合”以

^① 黑格尔：《哲学史讲演录》第4卷引言。

后，而美学真正走向成熟，并形成完整体系是在对上述两种传统的联合本身进行形而上学思考之后。康德美学中一个核心问题就是“一种快感如何同时具有理性的性质？”或者“怎样才能使感官世界与理念世界调和起来？”这是康德在打倒了基督教的上帝之后所面临的问题。康德摒弃了上帝的恩典与强攫的说法，而试图从人类自身的心灵机制和认识功能上寻求这个问题的答案，认为在感官世界与理念世界，即道德世界之间存在着共同的基础，这就是“合目的性”，因此审美判断力与审目的判断力有可能成为从前者过渡到后者的桥梁。康德认为，审美判断是无目的而合目的的，它既不涉及认识，也不涉及欲念，但必然地要触动人们的最深层的理性与道德意志。美是道德的象征，由美所激起的快感是由想象力与悟性或想象力与理性之间谐调统一所造成的静观的快感。康德不习惯于没有上帝的思维，席勒也是如此。席勒承认他的许多命题基于康德的各项原则，但公允地说，有一点是超过了康德的，就是从人的外在方面和外在活动寻求将感性与理性统一起来的根据。在他看来，人之为人是因为有一个外在的对象世界，所谓感性要求就是要把（理性的）形式转化为作为对象的世界，使其具有“实在性”。所谓理性要求就是把作为对象的世界消除在人自身之内，使其具有“绝对的形式性”。除了这两种要求外，还有第三种要求，就是将这两方面协调起来，从而消除它们对人产生的压力，这种要求就是“游戏”。他说他提出游戏这个概念是郑重的，因为他认为，只有游戏才能使人达到完美并同时发展人的双重天性（按即感性与理论）。如果说感性的要求对人是“力量的国

度”，理性的要求是“法则的国度”，第三种要求则是“游戏与外观的国度”，这个国度“向上一直伸展到理性以绝对必然性统治着、一切素材消失不见的地方”^①。他同样把美的观照看作是一种超越和静观，认为美的观照使“永远变化的时间停止不动了”，“自然的必然性脱离了人”，在人的心灵中出现了“瞬息的平静”^②。谢林后来是真正皈依了基督教的，在写《先验唯心论体系》时或许只有一个上帝的幻影。他认为作为最高实在的既不是主体，也不是客体，既不是有意识的东西，也不是无意识的东西，而是这两者间的“绝对同一性”，审美直观就是对这个“绝对同一性”，即无限性的直观。他说：艺术家在自己的作品中除了表现自己明显的意图置于其中的东西以外，仿佛还合乎本能地表现出一种无限性；一切美感创造过程都开始于对无限的矛盾感受，所以随着艺术品的完成也必定是对于这种满足的感受，而且这种感受必定又会转变为艺术作品本身；艺术终于表现出来的两种分离活动（有意识活动与无意识活动）的统一就是美，这是艺术的最基本特征。一般哲学试图凭借概念所不能表现的“绝对同一性”，在艺术和审美直观中表现出来了，所以“艺术是哲学的唯一真实而又永恒的工具和证书”，“艺术好像给哲学家打开了至圣所，在这里，在永恒的、原始的统一中，已经在自然和历史里分离的东西和必须永远在生命、行动和思维里躲避的东西仿佛都燃烧成了一道火

① 席勒：《美育书简》第27信。

② 同上，第25信。

焰。”^①在黑格尔的美学中，我们可以看到他如何将已融入康德、席勒、谢林等思想中基督教意识重新加以改造和发挥，而构成那博大恢宏的理论构架的。黑格尔对中世纪基督教神学做了历史的清理，发现神学恰是他所谓的绝对理念或精神发展的一个环节。他指出：绝对宗教概念包含三个方面：一、在自身中的精神——三位一体；二、外在化的精神——圣子的王国；三、在自己的充实状态中的精神——圣灵的王國。三位一体已经展示了精神自身的三个环节，即本质的环节，自为存在的环节（本质的他物，本质为他物而存在），在他物中认识自身的环节或在他物中自为存在的环节。但是，神学对三位一体的思维只限于父与子的自然关系，没有上升到概念，也就是说，没有把三位一体看到是概念自身的运动，因此，其中各个环节间真正概念间固有的联系被割断了，使表象只能停留在对象的表面，使认识不仅不能看到自己的纯粹自我意识本性，而且从认识退回来，降到对一个历史的形象的信仰上。在三位一体中，精神（上帝）只具有简单统一的形式，它虽然要转化为他物（圣子），但是并没有设定他物本身的（独立）存在，所以必须过渡到真正表象因素，即世界。但是，世界并不仅仅是这样一种彼此外在的被抛掷在全体中及其外在秩序中的精神而已，恰恰相反，由于世界里也存在着自我（人），所以世界是特定存在着的精神。精神最初是被规定为直接地存在着的，或者被分散为它的各式各样的意识的，因此，它的变成他物（绝对精神的他物）一般就是深入

^① 谢林《先验唯心论体系》第6章3附论。

于自身，从直接的定在转化为思想，从感性意识上升为思想
的意识。上帝因人摘食了善与恶的知识之树的果子，而放逐了
人，接着，上帝为把人拯救出来，又派出了第二个儿子对人
实行救赎。当意识恢复了自己的同一性，成为绝对的自我意识
时，这就是说，当自我意识成为普遍的意识时，精神便越过
它的第二因素——表象（世界），而过渡到了第三因素——
自我意识本身了。自我意识实则是对表象要素的扬弃，和返
回到自我，返回到概念。于是，那在表象看来只是存在着的东
西，现在却变成主体了。有鉴于此，黑格尔说：“当我们进
入宗教（领域）时，我们曾看到，精神这一概念是如何发展出
来的，即作为一种在自身确信的精神的运动，这运动宽恕了恶，
从而也同时抛弃了它自己固有的简单性和生硬的不变性，
换句话说，精神是：绝对对立的東西认识到自己与对方是同
一的运动，而这种认识是打破两个极端之间的对立而达到的一
致。”^①也许我们无须多说黑格尔在这里所表述的观念与
他的美学之间的联系了，可以说它就是尚未具体展开的美
学本身。在美学中，黑格尔同样把三位一体看作是绝对理念或
精神存在的形式与不同环节，同时看作是对绝对理念或精神
的唯一科学和系统的陈述方法。他用这一方法分析了美的理
念（美是绝对理念的感性显现，这里包括理念、感性因素及
这两者的统一），分析了自然美和艺术美的理念（艺术的理想
本质就在于使外在事物还原到具有心灵性的事物，因而使外
在的现象符合心灵，成为心灵的表现），分析了各种艺术类型

^① 黑格尔：《精神现象学》下卷第7章。

（从象征型到古典型，再到浪漫型，浪漫型是艺术发展顶峰）。各个艺术门类的理念（从建筑到雕塑、绘画、音乐、诗，诗是艺术的最高理想），通过对理念的逐层展开，不唯描述了整个美与艺术的历史，而且揭示了艺术作为一种精神的产品的生成、价值及向宗教、哲学渡转的必然归宿。应该说，他的这些分析和描述是充满了历史的辩证精神的。当然，由于他仍然以精神为全部立论的出发点，最终还是不由自主地滑进了形而上学的深渊。德国古典美学所以造成了如此富有思辩意味的深邃的美学体系，是与它认真挖掘基督教神学的精华，并加以批判的改造是分不开的。但是，不能说它对基督教神学的认识是完全正确的和最终的，现代西方美学对直觉、体验、下意识与非理性的强调，或许可以看作是对它的有力的校正和补充。

越过了中世纪基督教盛行时期与文艺复兴时期，美学逐步走向光明。为了不致误解今日和明日的光明，让我们重新游历一下净界，或许不是无益的吧！

第一章 教父们

文化氛围

(一) 人类进入了自我否定的时代

罗马帝国曾把人类文明推向了一个高峰，创建了当时最繁华的都市，建立了当时最有效率的政府，发展了建筑、雕塑、绘画、戏剧、散文等等艺术创作，然而这一切随着内乱和蛮族入侵一起烟消云散了。公元410年，西哥特人第一次攻陷罗马，抢掠了三天，将罗马的金银财宝及艺术品席卷一空，只有圣·彼得教堂和圣·保罗教堂幸免于难。此后，公元455年再次被汪达尔人攻陷，洗劫了四天。罗马之外的许多城市，如美因斯、特里尔、理姆斯、亚眠、土尔纳、贝尔哥来德、尼斯、索菲亚、威洛纳、威钦察、波隆那、摩德拿、迦太基等都先后遭到了毁灭性的破坏。在半个多世纪的战乱中，古罗马人口由150万锐减至50万，城市及农村呈现一派萧条景象，人类似乎又倒退回蛮荒的时代。法国历史学家P·布瓦松纳在描述这一时期历史状况时写道：“在这样一个残忍地听凭暴力和无法无天的野蛮肆虐的社会内，经济生活衰落了，有时似乎将要完全停止。由于人们遭到大批屠

杀、搜捕奴隶和几乎变成经常性的饥饿与时疫，农业劳动力变得稀少了。日益增长的不安全阻碍了一切生产，在东方和西方的所有各处一样，伸展着大批荒地，既没有人烟，也没有耕种。”^①人类在两千年中创造的物质与精神文明，在短短的几十年中就遭到了如此破坏，这表明人不仅具有巨大的创造力，也具有巨大的破坏力，人类为自己的这种恶性的表演所惊呆了。

（二）基督教——人类的涤罪所

在蛮族入侵的年代里，人类一切政治、经济、法律、伦理的联系几乎都被破坏了，唯有基督教还保持着强大生机，是基督教将西哥特人、汪达尔人、匈牙利人、赫琉来人、日耳曼人、法兰克人以及意大利人勾通起来并逐渐汇合成一些新的社会群体，因此，基督教成了当时人们唯一可能的庇护所和藏身地。公元三世纪末担任米兰大主教的圣·安布罗西曾说：“在世界的动乱之中，基督教会毫不动摇，波浪不能撼动它，而在其周围，每件事物都是陷于可怕的混乱，它向所有遭遇船难的人提供一个平静的港口，使他们可以得到安全。”但是，基督教的真正力量不在于保障它的信徒的安全，而在于使他们忘记安全，将生死置之度外。它倡导禁欲主义与隐修生活。它告诫人们，人生而有罪，尘世是苦难的深渊，唯有依靠上帝的救恕与苦修才能得到解脱和永生。苦难的现实恰好成了灵魂的洗涤所，甚至现实的苦难还不够，需要寻找更深重的苦难来表白对上帝的虔诚与对尘世的

^① 《中世纪欧洲生活与劳动》中译本第25页。

鄙弃。公元三世纪末,埃及出现了第一批苦行僧,其中最著名的代表是圣·安东尼^①。他们逃离人世,避居到荒无人烟的深山旷野中,只靠清水与少量面包维持生命。公元320年,埃及人帕科米乌(公元292—346年)在尼罗河的塔本纳岛上创建了第一所供集体戒修的修道院。数十名信徒聚居在这里,他们共同劳动,共同用膳,共同祈祷,维持极其清苦的但又极为严格的隐修生活。此后,苦修成为一种风气,迅速蔓延到巴勒斯坦、叙利亚、希腊、高卢、意大利各地,陆续出现了巴兹尔修道院、圣维克托修道院、普瓦尼修道院及伯利恒修道院等著名的修道院^②。这样,人类为了重新寻回自己,遂踏上了一条晦暗的与艰难的路。

(三) 教父们的诫命

但是,现实毕竟在人们心中罩上了一层阴影。一团疑云不知不觉中生成了,并迅速弥漫了罗马全境:上帝不是至善至能的吗?为什么能够容忍他所创造的世界遭到如此巨大的浩劫呢?

为了回答人们的疑虑与攻讦,基督教教父们写了许多书,比如圣·奥古斯丁的《上帝之城》、萨勒维安的《论神话》、奥罗西的《对抗异教徒之历史》等。所谓教父,拉丁文

① 圣·安东尼(约公元251—356年),隐居于红海附近的卡勒兹姆山上,活105岁。

② 巴兹尔修道院的创立者巴兹尔(公元329—379年),为希腊著名教父之一,曾任凯撒利亚主教,圣维克托修道院创立者为卡西安(公元360—448年),曾在埃及荒野中隐修多年,普瓦尼修道院创立者为圣·马丁(公元316—?) ;伯利恒修道院创立者为圣·杰伦(公元340—419年),曾任罗马教皇秘书,把《圣经》译成拉丁文。

为 *patres ecclesiae*，是指公元二世纪以后系统地诠释圣经并制定教义的人。他们既是虔诚的信徒，又是深刻的思想家和历史学家。他们在各自的著述中不仅令人信服地论证了产生现实罪恶的根源，而且通过引进新柏拉图主义，赋予诸如三位一体、原罪、道成肉身、救赎、末日审判、永生等以哲学的意义，从而使基督教成为具有自己独特神学体系的，真正普泛性的宗教。

教父们告诫说：世界，无论天上的、地下的、看得见的、看不见的，都是仁慈的上帝创造的；上帝所创造的一切都是善的，分别地看是如此，总体上看更是如此；但万物的善与上帝本身的善不同，是可变异的，有增有减的；所谓恶，就是善的减少，而并非与善并列的另一实在；人的善源自上帝的善，人的恶则源自人本身，亚当的罪使他的子孙的灵魂都败坏了（“原罪”），加上人的无知与私欲，就给他们带来了无尽的痛苦，并使他们成为必死的族类；人的本性虽被缠绕在各种罪恶中，却仍旧维系着与上帝的联系，仍旧渴望着永生，上帝所以派他的独生子耶稣基督降生并受难（“道成肉身”），目的就是拯救堕落了的人类；人的创造是靠了上帝，人的救赎也靠上帝，没有上帝的恩典，人甚至没有选择善的意志的自由；耶稣基督是上帝与人之间的中保，他既是神又是人，他是神，因为他是上帝的道；他是人，因为他具有人的品格。耶稣基督、圣灵与圣父具有同一本质和同一本体（“三位一体”）。

罗马社会的苦难来自哪里呢？——来自人类自身。罗马人，不论富人与穷人，不论基督徒与非基督徒，都已经堕入

“历史上难得一见的罪恶的深渊”。在那里，通奸、酗酒、劫掠成了时髦的风尚，美德、节制则成了被嘲弄的愚行；牧师们争着去看舞女的裸身表演；图书馆变成一片沉寂的墓地；甚至边塞上也看不到忠于职守的罗马人，而只有被雇佣来的外籍士兵，……这样的罗马人，这样一批寄生虫和懦夫还怎么配生存下去？！这一切上帝看到了，并且震怒了，灾难正是上帝对人类的惩罚。教父们说：让罗马死去吧，反正它已奄奄一息。

（四）上帝是谁？

上帝是谁？这个问题一直困扰着基督教的信徒们，直到教父们出现后才变得日渐清晰了。所以真正统一的基督教产生于教父们将其早期教义与新柏拉图主义结合起来之后。

教父们说：上帝是圣父、圣子、圣灵三位一体的神。圣父、圣子、圣灵具有不同的位：圣父是父亲，圣子与圣灵是圣父的“独生子”；圣父是“差遣者”，圣子与圣灵是圣父差遣来的；圣父是言语者，圣灵是言语，圣子是言语化成的肉身。但是，他们是合一的、等同的，并没有高下等次之分，犹如存在、心智、灵魂，犹如理解、记忆、意志，犹如爱者、被爱者、爱本身，三位一体中任何一位都不大于另一位，任何两位或三位之和也不大于另一位，而且其中任何一位都不能脱离另两位而单独存在或活动。

上帝的三位一体性说明了什么呢？

说明了上帝与希腊诸神或新柏拉图派的太一不同，他是自在自为的实体。希腊诸神是具体的，但是是有限的。其中

任何一位对另一位都是一种限定。诸神是在相互限定中获得各自的定性的。新柏拉图派的太一无限的，但是是抽象的。抽象的无限只是一个空洞的表象，它不仅不能给有限事物以定性，连它自身也是不确定的。上帝与它们不同，它是具体的，同时是无限的，用黑格尔的话说，它是“具体的绝对”。上帝的具体是无限的具体，它“无所不在，无所不知，无所不能”；上帝的无限是具体的无限，它就是它所创造的宇宙总体。上帝不是封闭的、凝定的，它随时能够转向具体，也随时可以返回无限。

说明了上帝与希腊诸神或新柏拉图派的太一不同，它是“自由的创造者”。希腊诸神是创造者，但是是不自由的。在希腊神话中，宇宙万物是在诸神的相互抗争中逐渐形成的，宇宙的和谐与统一并不代表诸神的意志。新柏拉图派的太一是自由的，但并不进行创造。太一恒定静一，深藏于彼岸世界；宇宙的生成仅仅是它“流溢”的结果。上帝的名字则是与创造联结在一起的，除了创造之外，上帝就毫无意义。上帝创造世界是自由的，因为它既不需要借助于任何条件，也不需要经类似“流溢”这样分解过程，它自身就是存在、心智、灵魂的统一体，就包含了所有的根据和条件，所有的原型和生机，所有的始因和动力。上帝创造世界是借助于道或言语，从无中生有创造的。

说明了上帝与希腊诸神或新柏拉图派的太一不同，它是神性与人性统一的神。希腊诸神也是神性与人性相统一的，但是这种统一是直接的、非精神的，人的自然性并没有被扬弃；新柏拉图派的太一则超越人性之上的神，在太一面

前，人被迫退回到自然性中。太一对于人不仅是不可亲近的，也是不可理喻的。基督教的上帝是神，又是人，它是神，却活在人的身上；它是人，却是道的化身。耶稣基督作为神与人之间的中保，以身代求，以义赎罪，这段圣迹意味着人包藏有潜在的神性，而神则凝聚着高扬了的人性。永生——按照教父们的解释，就是通过道成肉身认识上帝，实际上则是指神性在人身上的复苏。

（五）人的位置

教父们说：人早已失去了自己。上帝按照自己的形象造了人，而人却背叛了上帝，因此，从亚当时起，人被放逐了。——人再不是善的了，再没有意志自由了，再没有资格享受和平和福祉了。但是，人毕竟不同于动物，人有理性，人与神之间的联系并没有完全隔绝，人还有可能藉道成肉身的耶稣基督认识上帝，并藉“人性所开的路”挣扎着转回到自己。当然，这条路是艰难的。

人要认识上帝，但上帝在哪里？在感觉中吗？在想象中吗？在推理中吗？都不在。因为感觉、想象、推理总是限制在表象、概念和有限的具体中，限制在一定时间空间范围里，而上帝却不是任何的表象、概念与有限的具体，却超越了所有的时空。上帝作为真理，作为善，作为爱是无限的、永恒的。上帝无处不在，而首先在人身上，不是个别的人，而是作为上帝造物并禀受上帝恩惠的人的总体的。所以认识上帝就是认识人自己，人不需要追逐外在的自然事物，也不需要沉入内在的心灵，而只需藉道成肉身的启迪去思忖上

帝造人的伟大道理。圣·奥古斯丁说：“人通常以承认属地和属天之事为宝贵。然而那些确有较好判断力的人，却宁愿认识自己。并且凡认识自己软弱的人，比凡不顾此而去搜寻甚至认识星球之轨道的心，或凡把握这种已经获得的认识而同时不知如何取得健康和力量的心，是更值得称赞的。”^①

认识上帝就是了解上帝怎样爱人，认识自己就是了解人在形象上怎样类似上帝；认识上帝就是了解上帝爱的是怎样的人，认识自己就是懂得人怎样才能博得上帝的欢心，并得到上帝的恩赦。认识上帝和认识自己的目的，一则是坚定信念，免得因绝望而不敢“上升”到上帝那里去；一则是保持谦卑，免得因“夸耀功德”而堕入更可怕的深渊。

人是恶的，但有善的根子；人是不自由的，但有自由的本能；人是有死的族类，但有获得永生的天机，关键是认识自己和认识上帝，而这就意味着在上帝光辉照耀下，扬弃了自然性，成为真正精神性的人。

（六）艺术的毁灭与重生

基督教的兴起无疑是古代希腊罗马艺术衰落下去的一个重要原因。基督教把古代艺术看作是横亘在人与上帝间的屏障，极力诋毁它，因为：一、古代艺术中没有上帝，却有异教诸神；二、古代艺术不讲灵魂的戒修，却讲模仿自然；三、古代艺术拒绝永恒的福音，而倡导俗世的享乐。公元二世纪初，即使徒后期一位著名的思想家尤斯丁（Justin

^① 圣·奥古斯丁：《三位一体论》第4部序言，见《基督教历代名著集成》第1部第10卷第94页。

Martyr, ? —165年左右) 在他的《护教辞》中就曾抨击古代雕象艺术是“毫无意义”和“污辱真神”的举动^①。公元二世纪末，亚历山大派的宗师革利免(Clement of Alexandria, 150—约215年)，在《对希腊人的劝勉》中又劝诫希腊人丢弃对神话、史诗及雕象的眷恋，说这些作品不仅污辱了神，也“污辱了泥土（按指糟蹋泥土之意）”，不仅无助于净化灵魂，且刺激了人的邪念。他说：“据我看来，一个活人那样热诚地将自己消磨于物质，他简直是疯了。”^②

基督教需要另一种艺术，一种以赞美上帝和描写圣经故事为内容的艺术。《圣经》本身就是一部优美的颂诗或叙事诗。公元一世纪中叶至公元412年营建的罗马基督教地下墓窟用湿壁画的形式写下了“不识字人的圣经”。此处地下墓窟全长875公里，由一系列礼拜堂、墓室及墓道组成，其中一些礼拜堂及墓室迄今还残存着以鸽子、鱼、羊、孔雀等为象征物的圣迹画。其中保存比较完整的一幅叫《欧兰特》，大约绘制于公元四世纪前半叶，描写一个衣着华贵的女子，睁大眼睛，紧锁眉头，双手张开并向上伸出，虔诚地向上帝祈祷或忏悔的神态。这幅画可以看作是四世纪时徬徨无顾的人们的典型。后来，这种题材及风格的画成了中世纪绘画的一种固定的模式。与湿壁画，或许还有早期镶嵌画、浮雕同时并存的另一种基督教艺术是颂诗与赞美诗。早期基督教圣徒或教父都是富有诗情的人，他们的著述往往就是优美的诗篇。现在从流传下来的篇章中仍可以看到从公元二世纪的克里门

① 见《基督教历代名著集成》第1部第1卷第410—411页。

② 同上，第1部第4卷第31—32页。

特、革利免一直到公元四世纪的纳济安仁、公元五世纪西奈秀斯的脍炙人口的诗句。不过这些诗与上边讲的壁画一样，也是隐喻与象征性的，比如下面一首：

你是未驯小马的羈勒，
也是有定向飞鸟的羽翼。
你是我们海船的舵，
也是上帝羊群的牧者。

你那些天真的孩童
聚在你周围；
用无玷污的嘴唇，
圣洁地歌唱，
真诚地赞美，——
基督，他们的导师。①

如果说古代希腊罗马艺术是对外在自然的描写，那么基督教艺术就是对内在心灵的抒发。但是，古代希腊罗马艺术从对自然的描写中发现了自己，基督教艺术却从对心灵的抒发中确认了上帝；在古代希腊罗马艺术中，自然是一支歌，讴歌了人的精明和伟大，在基督教艺术中，人却成了一首“优美的诗”，用自身的“公义、仁爱、谦恭、温柔”赞美了创造一切并超越一切的上帝。

（七）新柏拉图派的启示

基督教艺术最初是在朗吉弩斯及普洛丁的美学中得到了

① 《基督教历代名著集成》第1部第4卷第99—100页。

支持。朗吉弩斯 (Longinus, 公元213—273年) 不是基督教徒, 至少是个望教者, 他写了《论崇高》一书, 认为艺术的真正魅力在于崇高, 而崇高不是别的, 就是“灵魂伟大的反映”。他引用《圣经》的话“上帝说有光, 便有了光; 说有大地, 便有了大地”, 把这句话的境界当作崇高的一例。和他同时的普洛丁 (Plotinus, 公元205—270年) 是个新柏拉图主义者, 他在由他的弟子波尔费留辑的《九章集》中阐述了这样的思想: 一、宇宙万物及其美是由太一“流溢”而生成的。他说: 在物质世界之上有一个精神世界, 精神世界是由太一、心智、宇宙灵魂所组成。太一“流溢”出心智、宇宙灵魂, 又通过它们“流溢”出世界万物。太一是一切存在, 一切善与美的本源, 一切美都因“流溢”的先后而有不同的层次, 自然的美是最低级的美。二、审美的极致一方面意味着“遗忘”, 一方面意味着“解脱”。他说: 对自然的美的观照需要借助于感官, “对于感性事物的美, 如果没有用眼睛看见过, 象生下来就是瞎眼的人那样, 我们就无从判定它们美”, 但是仅仅靠感官是不够的, 还需要借助于“专门为审美而设的心灵的功能”。因为审美不仅要发现存在于自然中的理式, 而且要将自身的理式“渗入物质里”, 从而使之达到融通与和谐。对心灵的美的观照感官是无能为力的, 需要靠心灵本身, 必须怀着“恋爱的心情”和“把自己从肉体中解放出来的欲望”, 去寻求和体验。对太一的美的观照意味着对有限自我的完全超越。这时, “就象升到神庙祭坛的人们须先脱衣沐浴那样”, “把一切与神对立的东西都抛弃掉了”, “对这个世界事物将一无所知”, 只是“一个人面对

一个人似地面对神”。三、艺术要回溯到自然所由造成的那些原则。他说：艺术创作是心灵中理式的自觉外现，创作不过是根据理式统摄和制服材料的过程，因此，艺术美高于自然本身的美，而艺术家心灵中理式的美又高于体现于作品中的美^①。

可以看出，新柏拉图派美学已经渗透了基督教精神，教父们所做的只是把它进一步引向基督教，变成基督教教义的一个组成部分。

著述家

在柏拉图学院关闭之后，理论思维的精华转到了基督教教父们的身上。所谓教父，拉丁文原为 *Patres Ecclesiae*，意为“教会的父老”。指在阐释教义上具有权威的早期著作家。后来，在基督教史上，曾以教父指称许多不同时期，不同教派的人。我们这里则泛指处在与教父圣·奥古斯丁同期的一批著述家。他们即便没有被冠以教父称谓，但在思想根柢上与美学倾向上却没有什么原则的不同。他们不像古罗马时代的哲人，或者是服膺于宫廷，或者是授徒于廊下，他们无意于构建什么理论，他们之所以孜孜不倦于写作，一是为了引渡他人，一是为了拯救自己。

（一）教父时期美学最大代表是圣·奥古斯丁

圣·奥古斯丁 (*Aurelius Augustinus*, 公元354—430

^① 参阅拙作《古希腊罗马美学》第276—305页。

年)生于北非塔迦斯特城(今阿尔及利亚的苏克阿赫拉斯),早年生活放浪,喜欢踢球、骑马、看戏,信奉过摩尼教,讲授过雄辩术。公元386年,他在米兰大主教安布罗西劝导下皈依了基督教。公元391年避任北非希坡城(今阿尔及利亚的彭城)的神甫,逾四年升任主教。公元431年汪达尔人入侵北非,当年8月28日,希坡城被围三个月时,不幸病逝。

圣·奥古斯丁一生著述浩繁,据他本人在《订正》(427年)一书中提到的著作已有93种,书札等尚未计算在内。涉及到美学的主要著作有《论秩序》(386年)、《论音乐》(387—389年)、《论自由意志》(388—395年)、《忏悔录》(398年)、《论精意与字句》(413年)、《三位一体论》(400—416年)、《教义手册》(421年)、《上帝之城》(413—426年)等。圣·奥古斯丁在这些著述中全面而详尽地阐发了基督教神学的美学观念,为整个中世纪美学奠定了丰厚的基础。

(二) 波伊修斯

波伊修斯(Anicinus Manlius Sererinus Boethius, 公元480—524或525年)是一位富有诗人气质的哲学家,出生于罗马一贵族家庭。他父亲做过罗马的执政官,岳父是哥特王宫廷里一名显要人物,他自己与两个儿子也曾做过执政官。他喜欢阅读古希腊罗马典籍,具有渊博学识,在狄奥都克利王宫是个极有声望的人物。公元523年,皇帝查士丁尼敕令查禁阿里乌斯教派,波伊修斯因受牵连被监禁,并被处决。他在狱中所写的《哲学的安慰》一书生动地表达了他的基督教的审美理想。

(三) 《伪狄奥尼修斯文集》

《伪狄奥尼修斯文集》(Psewdo-Dionysius):作者是谁迄今是个悬案。公元532年君士坦丁堡会议上被一性论派人指称为《圣经》故事中亚略巴古人狄奥尼索斯(见《使徒行传》第十七章第三十四节)所作。近代一些学者根据书中涉及内容及人物推断其作者可能为公元五、六世纪的叙利亚人。原书为希腊文,包括四篇文章及一些附录:一篇是《天阶体系》(Peri tês ouranias ierarxias),一篇是《教阶体制》(Peri tês êkklesiastikês ierarxias),一篇是《论神的名讳》(Peri theiou ónomáton),再一篇是《奥秘的神学》(Peri mustikês theologias)。这四篇文章中,特别是《论神的名讳》广泛讨论了与美学有关的一些问题,在中世纪产生了巨大影响。

理论构架

(一) 探索的起点:物质世界之外

圣·奥古斯丁在“满脑子是物质的幻影”的青年时代曾经思考过诸如什么是美,除了美之外我们能爱什么之类的问题,并且把他的答案写成一本书,叫《论美与适宜》。这本书是他得意的处女之作,为了得到一种虚浮的满足,特意献给了他所钦慕的罗马演说家希埃利乌斯,但不知什么原因,到他写《忏悔录》的时候(43—44岁),已经散佚不见了。

《论美与适宜》中给美与适宜下了这样的定义：美是事物自身的和谐，是事物自身所引起的喜爱；适宜是此一事物与彼一事物间的和谐，是事物间关系所引起的愉快。前者如物体的部分适合于整体，后者如鞋子之适合于双足。《论美与适宜》中还讨论了精神的善（美）与恶（丑），认为善是一种叫做“莫那特斯”的“无性别的精神体”，它的特征就是纯一性，一个善的人应该是内心平和的、一贯的；恶是另一种叫做“第亚特斯”的精神体，它的特征是分裂，罪恶中的愤怒，放浪中的情欲都是恶的表现。

圣·奥古斯丁后来为他这些浸透了摩尼教精神的理论忏悔了。他意识到他的错误在两个方面：一方面是把美与善的本体归结到受造物上面，而忽略丁它们的潜在的本源；另一方面是把丑与恶和美与善等同起来并对立起来，赋予它们以实体的性质。所以产生这样的错误的原因也有两个方面：一方面是狂妄地认定自己的理性就是“真理的本体”，“不知道我的理性应受另一种光明的照耀，然后能享受真理”；另一方面是荒谬地将想象凝滞在“物质的幻象”里，不懂得这些虚构的幻象“既非你（上帝）又非我”，既非“真理为我创造的”，也非“物质世界”所本有的。

圣·奥古斯丁承认，是新柏拉图派的著作帮助他扫除了理论上的迷惘，他终于弄明白了“在物质世界外找寻真理”，正像《新约·罗马人书》中说的，“从受造之物，辨识你形而上的神性”^①。

^① 此句在一些中译本中是：“自从造天地以来，上帝的永能和神性是明明可知的，虽是眼不能见，但藉着所造之物就可以晓得，叫人无可推诿。”

与圣·奥古斯丁一样,《伪狄奥尼修斯文集》的作者也沿袭了新柏拉图派的结论,将“美”与“美的”相区别,从“美的”之外去探寻“美”的本质及根源。他说:“人们必须在万物归一的起因中把美的和美本身相区别,因为任何存在物都存在‘参预者’(Teilnahme)与‘参预的’(Teilnehmendes)的区分。我们应把分有美的事物称作美的,把使一切美成其为美的‘参预者’称作美本身。”^①在他看来,将“美”与“美的”区别开来是通向真正永恒本体的起点。

(二) 上帝是伟大与美的本体

圣·奥古斯丁认为,如果世界上存在着“独一不变的本体或本质”,那么这就是上帝。上帝“至高、至美、至能,无所不能;至仁、至义、至隐,无往而不在;至美、至坚、至定,但又无从执持,不变化而变化一切,无新无故而更新一切”^②,任何事物与上帝比较都是派生的、从属的、卑下的。

上帝作为本体是绝对的——上帝是至高、至美、至能,其他事物都是依特别一事物而存在的,上帝的存在却是“自有”的,上帝之上没有也不可能有更高的存在;其他事物都是因“分有”才成其为美的,美与存在并非一体,上帝的美却是原初的美,上帝就是美的本源;其他事物都需借助于它们的创造者以获得能力,上帝的能力却来源于自己,上帝是一切

① 《伪狄奥尼修斯文集》:《论神的,名讳》N7,转引自罗沙里奥·亚逊托《中世纪美的理论》资料部分。

② 《忏悔录》卷1第4节。

“生命之生命”，“光中之光”。

上帝作为本体是无限的——上帝是至仁、至义、至隐。至仁是指上帝的博大宽广的“爱”；至义指的是上帝严正无私的“公义”；至隐指的是上帝的无所不在而无从执持。上帝独立自足、一无所需，但它却充塞一切、涵盖一切、负荷一切、维系一切、创造一切，上帝就驻守在这一切之中，而从这一切中又找不到上帝的踪影。

上帝作为本体是永恒的——上帝是至美、至坚、至定。所谓至美就包含至坚的意义在内，所谓至坚就体现在至定之中。上帝以它不变的至美维系着不断变化的宇宙之美。上帝是永生的，它的存在与它的生命是同一的。上帝没有过去和未来，而只有现在。在上帝身上存在着“种种过往的本原，一切变和不变的权舆，一切暂时的无灵之物的永恒原因”^①。

上帝是真实、伟大、智慧、善良、美好的统一体。它是真实的，因为它是绝对的、无限的、永恒的，它没有偶然的、可变的性质，没有属于时间与空间的成分；它是善良的，因为它并不拘守在自己里面，而把它的爱洒向整个宇宙，使万物得以生成；它是智慧的，因为它仅仅凭借自己的意志，无中生有地创造了如此和谐和统一的世界，包括理性的受造物——人；它是伟大的，因为在能力上没有比它更强大和一贯的存在，它是美好的，因为在表象上没有比它更完整和纯一的实体，伟大与美好都来自于它的本质，都是它作为本体的特有的表征。

上帝的伟大和美好就是上帝存在本身。这是圣·奥古斯

^① 《忏悔录》卷：第6节。

丁批判了亚里士多德的《十范畴论》之后得出的结论。他认为《十范畴论》只适用于受造物，至于上帝的“神妙的纯一不变性”它是无法说明的。对于一般受造物，伟大与美好仅仅是附着在主体上的两种属性，而对于上帝，伟大与美好却是主体自有的两种定性。它们就是上帝的名字。《伪狄奥尼修斯文集》作者曾这样谈论上帝的美：“它总是在同一方面，以同一方式成为美的，因为它没有起始与终结，没有增加和减少，它不是这一方面美另一方面不美，不是这个时候美其他时候不美，……它在自身中和与自身一致的完形中任何时候都是同样的美，都放射着使一切美成其为美的皓然光辉。”^①正是由于这个缘故，所以我们对上帝的伟大及美的爱也应该是坚定的、永恒的。

（三）世界是上帝的伟大作品

圣·奥古斯丁深入阐发了上帝无中生有创造世界的教义。他写道：“天主，你怎样创造了天地？当然，你创造天地，不是在天上，也不在地上，不在空中，也不在水中，因为这些都在六合之内；你也不在宇宙之中创造宇宙，因为在造成宇宙之前，还没有创造宇宙的场所。你也不是手中拿着什么工具来创造天地，因为这种不由你创造而你借以创造其他的工具又从哪里得来的呢？哪一样存在的东西，不是凭借你的实在而存在？因此，你一言而万物资始，你是用你的‘道’——言语——创造万有。”^②

^① 《论神的名讳》N7,引自《中世纪美的理论》。

^② 《仟悔录》卷11第5节。

无中生有地创造世界包含有这样几个潜在的命题：第一，上帝是唯一的本体，在上帝之前或之外不存在任何物质实体；第二，上帝是至善和全能的，上帝的创造不需要借助任何物质条件；第三，上帝的创造是绝对自由的，唯一决定的东西是上帝自己的意志；第四，上帝的创造即上帝的自我显现^①，世界是上帝的一面“镜子”。

所以无中生有这几个字包含了将上帝的创造与一般工匠的创造区分开来的全部本质规定。一般工匠的创造要根据“他灵魂的意愿”，但他的灵魂是从哪里来的呢？一般工匠的创造要“以想象所得的各种形式加于物体”，这些物体又从哪里来的呢？是上帝“给工匠一个肉躯，一个指挥肢体的灵魂”，同时“给他所需的材料”及“掌握技术的才能”；此外，上帝还给他以“肉体的官感”，使他得以“把想象所得施之于物质，再把制成品加以评鉴”。总之，一般工匠的创造无不得惠于上帝，依恃于上帝。

上帝创造世界不是从本身“流溢”出与自身相似的东西，而是凭借“预先的规定”，因性成体，因体赋类，创造出各不相同的东西。上帝一方面将自己的光辉洒向万物，“成为一切存在物的和谐和光亮的原因”，另一方面又将万物的光辉收拢一起，“把万物呼唤到自己身边”（美——Kallos 与我呼唤——Kaléo 字根相同），“使一切中的一切归于同一”^②，这样就解决了历来关于一与多的争论，解释清

① 《论三位一体》第3部第4章：“上帝随己意使用万物，并造有形之物来彰显自己。”

② 《论神的名讳》Ⅷ7。

楚世界何以来自同一本源而又有千差万别的不同。一是多的根据，多是一的确证；一是多的归趋，多是一的显现。上帝既创造了万物，万物便讴歌上帝，赞美上帝。因此，当圣·奥古斯丁谈到上帝的伟大创造时，不禁赞叹道：“主，我感谢你。我们看见了天和地，即物质受造物的上下两部，或物质的和精神的受造物；我们看见了划分黑暗的光，点缀着物质世界或整个受造物的各个部分。我们看见了诸水分为上下后中间的穹苍，即宇宙的最初物体，或现在名为天的空间，飞鸟翱翔于其间，中有汽化的水，暗夜凝而为露，重浊的水流而为雨。我们又见万流委输，海色的壮丽，大陆上圻壤的原野和长满花卉树木景物宜人的腴壤。我们又昂首而见‘光体’，太阳充盈照耀着白昼，黑夜则有月色星光的抚慰，同时又成为时间的标识。我们又见卑湿之处滋生了鳞蚺鲸鲵和飞翔的禽鸟，因鸟翼所凭的浓厚空气是由水蒸发而成的。我们看见地而点缀了动物和依照你的肖像而造的人类，人凭借了和你相似之处，就是说凭借了理性和理智，统治百兽；犹如人的灵魂上一面是通过思考而发号施令，一而是服从号令，……我们看见了这种种，每一样都已美好，而综合一切尤为美好。”^①

（四）世界作为整体尤为美好

据《旧约·创世纪》记载，上帝创造世界一共用了六天。先是创造了光，形成了昼与夜，创造了空气，区分了天

^① 《忏悔录》卷13第32节。

与地；随之创造了田野与海洋，创造了各种草类与树木，创造了日、月、星辰，创造了水中与空中的各种生物；最后创造了兽类、牲畜及人。上帝一边创造一边观赏自己的造物，每次观赏都夸赞说“好”，最后一次，也就是第八次观赏时说：“一切都好。”

圣·奥古斯丁认为这段记载说明，上帝对他所创造的种种是满意的，尤其令他满意的是由这种种造物构成的世界的整体。因为无形象的原质优于空虚，定形的物质优于不定形的原质，联合成整体的受造物优于个别的受造物。

无形象的原质优于空虚是显而易见的，因为无形象原质虽没有定形，但毕竟是“有”，是过渡到物质实体的一个必然的环节。但无形象原质由于不定形所以还谈不上善与美，与定形的物质比较，时间上尽管在前，而“在价值方面却最差”。这一点可以以声音与歌曲为例加以阐明：声音作为歌曲的原料是先于已成形式的歌曲（事实上声音与歌曲是同时形成的），但歌曲“不仅是声音，而且是美化的声音”，没有歌曲，声音就没有任何欣赏的价值。

凡定形的物质都是美好的。日、月、星辰是美好的，河流山川是美好的，树木花草与飞禽走兽也是美好的。它们之所以美好是因为来自于上帝；而凡来自上帝的，无一不是美好的。上帝不造恶，那些在人们看来属于恶与丑的东西，本身都仍然是善和美的。圣·奥古斯丁说：“凡我们所能想到的美景，莫不都是创造主上帝所造的。我们从最佳美最肥沃之地到最荒野不毛之区，逐渐一一经过，除非我们是用比较的说法，无一可说是坏的。你经过各级优美之区，直达到至

美之地，然而你并不希望只有这种地存在着。”^①

但是，就上帝的造物来讲，一切美都不如世界作为整体的美。这是因为个别的受造物虽然也都体现出一致和善，但毕竟是有限的和暂时的，世界作为整体的善与一致却可以达到更高的界域——接近上帝本身的纯一和至善。波伊修斯说：“许多人所寻求的，不是完全的善，因为它们彼此不同；它们彼此既都有缺欠，又怎能产生完全的与绝对的善呢？但当它们联合起来，成为一个法式和一个活动，以致于完足、权势、尊敬、荣誉和快乐都成为一样的时候，到那时它们才成为真正的善。除非它们都是一体，它们就不值得成为人们追求的目标。”^②同时还因为，个别受造物的善与一致只有在整体中并通过整体才能得到显示，因为“全体的完全，乃是从大小俱全而来”，只有从“全体的完全来着眼”，才会发现各物之间的差异，把握“各物的存在”。总之，整体之为整体正在于它的多样统一，它不仅包含众多个别造物的美，而且包含由这众多个别造物所构成的有组织的、合规律的美；整体中可以更清晰地见出上帝创造的充满智慧的伟大工程。

（五）恶与丑也有其存在的理由

上帝创造的一切无一不是善的和美的^③；如果谁嫌弃其中某些造物，以为不善或不美，那就意味着他缺乏健全的

① 《论自由意志》第3部第5节。

② 《哲学的安慰》第3卷说11。

③ 参阅圣·奥古斯丁，《上帝之城》第11卷第5章。

理智。但一切造物的善和美与上帝自身的至善全美不同，它与存在并不是一体的，因此，是可以朽坏的。这就是说，作为一个存在物虽然必然是善的、美的，但善与美对于它并不是始终如一的，在一定情况下可能转化为恶与丑。有人以为，所谓善与美不应包含着朽坏，既已朽坏或可能朽坏都不应称之为善、美。对此，圣·奥古斯丁辩解说：事物的善与美之所以朽坏恰好证明了事物本身是善的和美的，因为朽坏就是指对善与美的消损与败坏，一个事物毫无善美可言，当然也就谈不上什么朽坏了。

那么，什么是善与美？圣·奥古斯丁、波伊修斯都认为，作为善与美的基础的是联合、统一或一致。上帝的至善和全美在于它的永恒的纯一；一切造物的善与美在于它自身的联合与一致。善、美与联合或一致是并存的，相反，恶、丑与分裂是共生的。当我们称赞一个事物为善或美时，无疑是指这一事物保持着并趋向于自身的联合与一致；而当我们斥责一个事物为恶或丑时，无疑又是指这一事物失去了或背离了自身的联合与一致。圣·奥古斯丁说：“甚至那些无苦乐之感的東西，莫不都藉着某种一致，来获得它们的独特美丽，或至少获得本性上多少稳定性。而那些感到痛苦之可悲和快乐之吸引的东西，也莫不从避苦趋乐来承认它们逃避分解，追求一致。在一切有理性的灵魂中，那为它们的本性所喜悦的求知欲，都将它所认识的一切归入一致，并且它在避免错谬上，它所要避免的，无过于无意义的不一致。不一致使我们苦恼的，岂不是它没有可靠的一致吗？由此可见，不拘它是加伤害或是受伤害，也不拘它是引起快乐或得到快

乐，都提示并宣布创造主的一致。”^①波伊修斯也说：坚硬的东西，如石头，总是保持各部的硬性，凝固一团，抵抗分解；液体和气体是容易分解的，但分解之后又很快融合起来；至于火，则根本不能分解。为什么会这样？显然不能归之于事物自行选择，而应归之为事物的自然本能，事物依靠这种本能才维持了生存和善、美。^②

这么说，善与美实质上就是体现在部分与整体间关系的“适宜”。上帝之所以是至善与全美的，就因为上帝身上存在着“伟大的适宜”，没有差异，没有不一致。受造物中有各种不同的适宜，因此有不同的善与美。就一个个物体来说，适宜就是构成物体的各部分与其整体间的一致；就一类物体来说，就是个体与群类间的一致；就整个世界来说，就是各种造物与天、地、自然环境间的一致。人总是从自己的角度和有限的关系中看待适宜，判断事物的善与美，把某些不适合“上层”（按指人本身）的事物，比如蛇、昆虫之类说成是恶的丑的，其实这类事物就其自身与在“下层”中关系看仍然是适宜的，因此也应该说是善的、美的。而且还需看到，任何事物之所以存在总有其适宜的特性在，适宜不仅是善与美所必需，也是生存所必需的。

当然，某些不适宜是有的，而这就是恶与丑。不适宜是对适宜讲的，本身并不是独立实体，所以确切地说，恶与丑只是善与美的阙失。比如人的肉体上的疾病或损伤是一种恶，

^① 《论自由意志》第3部第23节。

^② 参阅《哲学的安慰》第3卷说11。

也是一种丑，但什么是疾病或损伤呢？难道不是健康的败坏吗？人的心灵上的罪恶也是如此，那不过是缺乏“天然的善”与美的结果。恶与丑是善与美的阙失，这就注定了善恶与美丑间的相互依存和彼此消长：“恶从善中兴起”，没有善就没有恶，没有美就没有丑；而且“只有善的才是恶的”，只有美的才是丑的；恶与丑到了极端，不仅善与美没有了，恶与丑也没有了。当然上帝的至善与全美不在此例^①。

看来，上帝允许恶与丑存在是有道理的。伯拉纠斯^②说任何恶都不能成为善的原因，这个论断值得推敲。圣·奥古斯丁认为，恶与丑至少在以下两方面有作用：其一，它可以作为善与美存在的确证，——因为没有善与美的存在就不可能有对于善与美的败坏，它败坏着，说明它仍在维持着、固有着，说明它还没有完全失去自己；其二，它可以成为善与美丧失的警戒。——比如刑罚是不好的，但因刑罚之故，许多人没有走上作恶的路；已经作恶的人也有许多人洗心革面，成为新人，可见刑罚之不可缺少。再比如《旧约·诗篇》中的“你掩了面，我就惊慌”，惊慌是不好的，但却是惩治“骄傲”的“一剂良药”，上帝正是通过它告诫人们，以便使他们“在骄傲中所失去的，在谦卑中恢复过来”。人在大自然面前尽可以无知，但是在善恶美丑方面应该清醒，人应该了解“善恶的原因”，否则就不能“避免生活中的诸多错误与烦恼”，保持善与美的不遭败坏。

^① 参照圣·奥古斯丁：《教义手册》第13章。

^② 伯拉纠斯（Pelagius，约360—约430年），不列颠人，公元401至410年在罗马宣传教义，因否定“原罪”，主张善恶取决于人的自由意志等被斥为异端，晚年被迫潜居于耶路撒冷。

(六) 一切形式和美都应归之于数

构成世界万物的是什么？是数。圣·奥古斯丁说：“试观天、地、海，和凡在上发光的，或在下爬行的，或飞翔的，或游水的，它们有形体，因为它们都有数目，将数目取去，就没有什么剩下的了，除那为数目之源的他以外，它们之源在那里呢？它们存在着，只因它们有数目。”^①

上帝从无到有创造世界的过程是“自一开始，一一相加，增殖不已”^②的过程，有了数才有了事物的存在和秩序，一致和适宜，善和美。覆载万物的大地，无疑是经过周密计算过和规划过的，它在长、宽、高方面形成的匀整的比例及浑然一体的球形包含了最雄浑的美；与大地共存的海洋、空气与苍穹具有另一种美，甚至比大地还美，因为那里各部分或各因素之间有着更惊人的相似和一致。谁都会发现，上帝为植物的生长规定了有节奏的间隔，为动物的躯体安排了合规律的比例，而在人的灵魂与肉体中更注入了更精巧更丰富多采的和谐。“试看一个可爱的身体之美：各种数目各得其所；试看身体运动之美：数目随时而变异”，而“不拘灵魂的美丽减损了多少，无疑，它总胜过任何物体的尊荣”^③。

艺术作品的形式与美来自哪里？同样是数。艺术家不拘创作怎样的艺术品，总是“照着他们艺术中的数目去创作”。

① 《论自由意志》第2部第16节。

② 圣·奥古斯丁，《论音乐》第4卷。

③ 《论自由意志》第2部第16节，第3部第5节。

他们驱策想象，反复推敲，目的就是使作品“符合于数目内在之光”，从而给“向上注视数目的内心判断者”提供喜悦。以建筑为例，建筑物的美就是“建筑总体的两半式样相同，并以一定方式联系为一个统一和谐的整体”，而这些无疑是来自数的合理性^①。再以舞蹈为例，“试问舞蹈中使你快乐的是什么？数目要回答说：是我。”^②但是，对于艺术来讲，与其说艺术家支配着数，无宁说数驱使着艺术家，与其说艺术家在选择数，无宁说数在选择着艺术家。

数是超时间和空间的，它只有一个来源，就是上帝的智慧。数就是上帝的智慧，这二者是一个东西。上帝将数给予万物，而将数的知识与观念给予了人，好让人去“治理”万物，“但当我们开始向上升高，我们就发现数目超越我们的心智，而不变地住居在真理本身里”，我们会发现，在一切数之上，有一个“永恒的数”，即“永恒的形式”，世上一切可变之物，包括人在内，都是从这“永恒的数”或“永恒的形式”中获得各自的形式。

如果拿黄金与灯光比，人们往往看重黄金，而轻视灯光，虽然灯光比黄金更为宝贵。原因是什么？原因就是拥有黄金的人很少，而连乞丐也能分享灯光。数是无处不在的，人们也看不到数的价值，或许有少数“通达而勤学”的人，“离弃了属世的败坏”，遂能“看到数目与智慧二者真理之光，而以二者为宝贵”。数中包含有不可理喻的伟大奥秘，尺度、数目、重量的三位一体转化为具体的物质存在可以千

① 参阅圣·奥古斯丁：《论真正的宗教》。

② 《论自由意志》第2部第16节。

变万化，层出不穷，而它自身却保持着恒定静一。圣·奥古斯丁特别提醒人们注意“六”这个数目。他说：一与二之比无疑是从数目三而起，因为一加二为三，但这三者加起来为六。六是“完全的数目”，它有三个因子，即六分之一，三分之一，二分之一，此外找不到任何别的因子。其六分之一是一，三分之一是二，二分之一是三，而一、二、三的完成为六。上帝在六天之内完成了他的创造，并在第六天按自身形象创造了人；上帝之子降世为人，按上帝形象重新造人，也是在人类的第六时期^①，再者，每一年照十二个月，每月照三十天，每日按二十四小时计算，其中也包含了六这个数目的无穷变化。

艺术家的创作应该给人们以启示：不要沉浸在具体的艺术作品中，而应联想到艺术家内在的灵魂。看待任何具体事物的美，包括艺术家的灵魂在内，都应去看隐匿其中的永恒的数或永恒的形式。你应该意识到，是永恒的数藉外在之物向你呼唤，“叫你看出凡使你爱好并吸引你感官的有形体之物，乃隶属于数目，并叫你……了解你心内除非禀有某种识别外在之美的律，你就不能批准或不批准感官所知觉到的。”^②否则，你将被黑暗所笼罩，永远不能知道美的真谛。

(七) 人在智慧、善与美上类似上帝

波伊修斯在《哲学的安慰》中赞颂了人，他写道：

^① 据《圣经》记载，耶稣基督降生后为人类发展的第六时期。

^② 《论自由意志》第2部第16节。

他使诸天有日月星辰，
 他使地上孕育群伦，
 他把由天上来的灵魂，
 纳入于我们的人身，
 才使成为出身高贵的优种^①。

“全体创造之美在有理性的受造者（人）里面达到了顶点”，因为人是上帝按照自己的形象创造的^②，人在智慧、善与美上最近似上帝。一切造物都存在着，人不仅存在着，而且生活着；一切生命都生活着，人不仅生活着，而且思考着。存在、生活、思考，这是三种生存形态，也是生存的三种层次：一块石头存在着，一个动物生活着，而一个人却同时存在着、生活着、思考着。无疑“那有三者的比缺少它们当中一者或二者的更为优美”，而且应该看到，“在这三者中，那居二者之上、最为重要而为人所有者，乃是思考。因他有此，所以他存在着、生活着”^③。人之类似上帝之处正在于他在思考，他有理性，他身上闪烁着智慧之光。当然，这光与上帝本身之光不同，他“自身成为光明”，仅仅是因为“仰望你（上帝）的光明”。

这么说，人作为理性的受造物优于一切非理性的物体吗？——是的。即便是必死的灵魂也优于“那驾凌乎属地的物体之天体”，即便是“受处罚的奴隶”也优于穿在他身上

① 《哲学的安慰》第3卷诗6。

② 此话出自《创世纪》，原为：“我们要照着我们的形象，按照我们的样式造人。”

③ 参阅《论自由意志》第2部第3节。

的“任何美衣”^①。这么说，人作为灵魂优于他的肉体吗？——是的。即便是有罪的灵魂也优于任何被视为美丽的身体；即便是亚尔西巴德^②的仪表也无法和一个美丽的灵魂相比。

《旧约·创世纪》中说，上帝说“有光”，便有了光。圣·奥古斯丁解释说，这是指“精神受造物”；《旧约·创世纪》中还说，上帝创造万物，要它们“各从其类”。圣·奥古斯丁解释说，这是要人经过圣徒们效仿基督，就象圣徒保罗说的：“你们要像我，因为我也像你们”。人获得了上帝的特殊恩宠，即便是人偷吃禁果堕落了以后。不错，由于原罪的关系，人在存在、生活及思考上所具有的所有优良品质都已经衰退了，但是只要人还有灵魂，还能思考，那么它仍然没有丧失本性，而且，在“得到创造主之助”后，有可能“改进自己”，并“获得那将它从可哀痛的无能和盲目的无知中解放出来的美德”^③。问题的症结在于“认识自己”。人只有认识自己才能回归自己；人之失去自己正在于不认识自己。认识自己，首先是要看到自己本性的原在性，看到自己超乎一切的尊荣和美，而不再履足低于自己的美；其次是要看到自己本性的不完整性，看到自己需要上帝的光照与救赎，而不再骄傲自矜，冒犯伟大的创造主和救主。圣·奥古斯丁说：无知和无能，对出生的灵魂并不是罪恶的惩罚，而是“进步的鼓励”和达到“完全的起点”，如果人不接受这

① 《论自由意志》第3部第11节。

② 亚尔西巴德：古希腊著名政治家，传说为最美的男子。

③ 《论自由意志》第3部第20节。

种鼓励，不把它当作起点，那就理所当然要受到严厉的惩治了。

（八）上帝借有形体的美彰显自己

圣·奥古斯丁说：犹如一个家庭、一个城市或一个国度需要有人去治理，整个宇宙也需要一个治理者，这就是上帝自己。上帝“以诸灵为天使，以火焰为仆役”^①，“照着智慧本身不变的美意”，并“藉着受造者最规律的活动”，“将自己渗透万物”和推动万物。“上帝的旨意乃是一切现象和活动的最先和最高的原因”，而一切现象和活动无非是上帝意志和智慧的显现。上帝创造和治理万物不是出于任何需要，因为上帝是完满的和独立自足的，如果说有什么动机的话，那就是“照他认为相宜的，将自己彰显出来”^②。

上帝是三位一体的，“三位一体是万物的最高源头，最完全的美丽和最有福的喜乐”，所以我们看到宇宙万物无不表现为一种“一致，形状和秩序”：它们各是一物，譬如各身体的性质和灵魂的结构；各具形状，譬如各身体的样式素质和灵魂的储存；各有其秩序，譬如各身体的不同重量或构成和灵魂的爱与喜乐。从这里我们可以了解我们的创造主。即便是恶、丑和犯罪的灵魂，上帝容许它存在，也可以成为至善和全美的上帝的见证：“在创造他上，上帝彰显了他的慈爱，在惩罚他上，上帝彰显了他的公义，在拯救他上，上

① 圣·奥古斯丁：《三位一体论》第3部第4章，

② 同上，第6部第10章，

帝彰显了他的怜悯。”^①

但是，上帝“彰显”自己，并不“流溢”自己，因此，上帝与他所创造的万物在本质上是不同的，上帝“比他所造的诸灵都更内在更崇高”。上帝是善的，却是无质的；是伟大的，却是无量的；是创造者，却不缺少什么；是治理者，却处在时间空间之外。人们从万物的一致、形状和秩序里能够体认上帝的伟大和美，但是绝看不到上帝本身。人们常常为璀璨的星空，浩淼的江流，富饶的大地所惊倒，却不知更可惊异的是创造这一切的至善和全美的上帝；人们常常用星空的灿烂，江流的浩荡，大地的广漠去忖度上帝，却不知上帝的至善和全美比这一切优越得多。

上帝是至善，而不是一般意义上的善；上帝是全美，却超越了一切意义上的美。因此，如果你爱上帝，不应是爱“形貌的美丽，暂时的声势”，不应是爱“肉眼所好的光明灿烂”，耳朵喜听的“优美旋律”，不应是爱“花卉膏沐的芬芳”，“甘露乳蜜”或“双手可拥抱的躯体”；如果你爱上帝，应该“爱另一种光明，音乐、芬芳、饮食、拥抱”，这光明“照耀心灵而不受空间的限制”，这音乐“不随时间而消逝”，这芬芳“不随气息而飘散”，这饮食“不因吞啖而减少”，这拥抱“不因长久而松弛”^②。上帝善与美“接近全世界归向它的爱人，并且它对大家是永恒的，它不在什么地方，然而又无处不在；它从外警告我们，在内教训我们；

① 《论自由意志》第3部第2节。

② 《忏悔录》卷10第6节。

它改善凡观看它的人，而它本身永不变坏”^①。

（九）有形体的美是虚幻的、暂时的

但是，从亚当时起，人类始终面临着两种选择：一是上帝的全美，一是尘世的美，——一是“上帝的命令”，一是“蛇的诱惑”。人既然从上帝获得了理智的光，当然不会与上帝隔绝；人既然寄寓在感性的躯壳里，当然不会忘记尘世的享乐。

圣·奥古斯丁与波伊修斯都曾在这两种选择间长久地、痛苦地徘徊。圣·奥古斯丁在“黑暗的深渊里打滚了九年”才逐渐醒悟到尘世的美并不是真正的享乐，只能把人引向虚无。他说：“一个人的灵魂不论转向哪一面，除非投入你的怀抱，否则即便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（上帝），便不存在；它们有生有灭，由生而长，由长而灭，接着便趋向衰老而入于死亡。”^②波伊修斯更感慨尤深地谈到人如何为尘世的美而失去自身本然的美。他写道：“居然有许多人赞美宝石，这使我感到奇怪。那既没有生命，也没有特别构造的东西，为什么被有生命和理性的人视为美丽呢？虽然它们是创造者的作品，它们自己的美，再加上装饰，当然也有一种低级的美，不过和你的优美比起来，它们是次等的，决不值得你去欣赏称赞。你欢喜山水风景的美吗？当然哪，因为这是整个美的创造中一部分的美。同样，有时候我们也欢喜波

① 《论自由意志》第2部第14节。

② 《忏悔录》卷4第10节。

平如镜的海,我们也赞美天空、列星和日月,这天然的美那一样和你有关系呢?你敢以那些自然美为自己夸口吗?……再者,你以为你所着的衣服是美丽的吗?假如那衣服的式样真的悦目,我将称赞衣服的质料和成衣匠的技巧。……你在别的地方,即在身外寻求你所认为美好之物,是为什么呢?是不是因为你觉得在你内心,完全没有好的东西呢?…一个动物,本来他的理性称许他有神性的,却不能认识他自己的美,还要占有那些无生命的东西自妆扮吗?别的动物以它们自己内在的所有为满足,但是人们虽然在理智上是类似上帝的,偏要从那些最低级的事物上,去满足自己高级的欲望。你不知道,这是很冒犯你的造物主。”^①波伊修斯说,即便人自身的美,如果仅仅指容貌和肉体,也不值得去称赞或夸耀,因为这种美“不是由于你的本质,而是由于别人眼睛的错误”,因为这种美是虚幻的,“只要发烧三天,那如花似玉的美貌即将化为乌有”,并且,“假如人具有这官能去观察人体的内部,虽则外面如亚尔西巴德一般美貌,其内部也还是最丑陋的。”^②

尘世的美怎能和上帝自己的美相比呢?尘世的美是变化无常的:你喜欢看太阳,但太阳在傍晚时,在阴雨时将离我们而去;你喜欢听音乐,但当音乐传入你的耳谷它便消散了,你无法保留它哪怕一分钟。尘世的美对人是外在的,它刺激你的感官,摄取你的心灵,而留给你的只是一片虚空,既不能安定我们,也不能改善我们。尘世的美在众美中是

^① 《哲学的安慰》第2卷说5,

^② 同上,第3卷说8,

卑下的：它的形状，它的色彩，它的声音可以同时在与兽类中博得共鸣，当你沉浸在这种美中的时候，支配你的不是高尚的理性，而是鄙俗的情欲，你将失去人所特有的“自主”性^①。

（十）关键在于快乐的趋向

什么是虚浮的快乐，什么是真正的快乐？决定的东西不在快乐本身，而在快乐的趋向。虚浮的快乐趋向于外在的有形体的可变异的事物，标示着心灵由上层向下层的迁移；真正的快乐趋向于内在的无形体的和永恒的事物，标示着心灵由下层向上层的升进。虚浮的快乐实则是痛苦，因为它把人引向永无止境的追求中；真正的快乐对人才是安适、宁静和超脱的有福之境。

用这个尺度衡量，一个以残羹剩饭为生的乞丐的快乐不成其为快乐，一个驰鹜于玄想与知识的人的快乐也不成其为快乐，而且后者比前者更虚浮，更渺茫。乞丐在酒足饭饱之后有一种欣欣然自得其乐之感，尽管这种感觉是鄙俗和短暂的，而读书人从玄想及知识中又能获得什么呢？知识只是“取悦于他人的伎俩”，空自“搅扰我们的心灵”，根本不能给我们以快乐和荣名。

真正的快乐是对无形体的永恒事物的追求，因此要服从“永恒之律”，但这种服从与灵魂的本性是一致的，灵魂在这种服从中感到像是返回到自己的家园，所以，真正的快乐对人是自由的、稳定的；而虚浮的快乐是对有形体的可变事

^① 参阅《论自由意志》第9部第8节。

物的追求，除了要服从“永恒之律”以外，还要服从“属世之律”，灵魂在这种服从中实际上处于分裂的状态：按照本性它要趋向上帝，而按照败坏了的意志又趋于下流，人在这种状态下自然是不自由的、烦乱不宁的。“按照我里面的意思，我是喜欢上帝的律，但我觉得肢体中另有个律，和我心中的律交战，把我掳去，叫我附从那肢体中犯罪的律。”^①

“上帝的律”在我们心中，“属世的律”在我们肢体，那么这两种律的交战就体现在灵魂与肉体之间了？不是的。伯拉纠斯派正是这么理解，所以被圣·奥古斯丁斥为异端。灵魂与肉体都是上帝的造物，因此都是善的、美的，它们之间虽然也有矛盾，但这是类似于干湿冷热等属性间的矛盾，是可以统一起来的。所谓“属世的律”并不是指肢体的“存在”，而是指肢体的“行为”，确切些讲，是指驱使肢体如此而不是如彼行动的“情欲”。情欲是败坏了的意志，是恶与丑。为情欲辖制的人虽喜欢“上帝的律”，但终要附从“属世的律”。圣·奥古斯丁说：情欲摧毁了人的意志，把人的灵魂打得“七零八落”；他们“一方面有恐惧，另一方面有贪念；一方面有忧虑，另一方面有虚空的喜欢；这里有从丧失所爱的东西而来的痛苦，那里有要得着尚未到手的東西的热望；这里有从受了伤害而来的愁苦，那里有如火烧的报仇心。无论转向哪里，贪欲能够限制他，放纵能够消耗他，野心能够统辖他，骄傲能够蒙蔽他”^②。人处于这样可鄙可

^① 《圣经》《新约·保罗书》第7章。

^② 《论自由意志》第1部第11节。

怜的境地是罪有应得，是上帝对他们“冒称上帝，以自己的能力为乐”的惩罚。波伊修斯说：情欲使人陷于恶，恶人是没有力量的，甚至是没有“存在”的。恶人的作恶“不是从力量发生的，乃是由于软弱”，恶人既然趋向恶，就“失掉了人的本质”。“凡被恶所变化的人，你不能承认他是‘人’。如果一个凶暴的人和强盗，一心想劫夺别人的财产，你可以说他是只豺狼。另有一个恶毒的人，他的舌头总是继续不断地忙于诉讼，你可以把他比做猎犬。不是有人欢喜用秘密的狡计，暗中伤人吗？他像一只狐狸。不是有人咆哮，不能抑制愤怒吗？他的内心和狮子相仿佛。不是有人无事惊慌逃跑吗？可以把他看作一只鹿。如果一个人愚笨而懒惰，他的生活不是和驴子一般吗？一个人没有固定的目的，常因幻想而反复变化，这与鸟雀没有分别。若有人为污浊的情欲所陷溺，他等于为一只污秽的猪的情欲所征服。”^①情欲使人无法上升为神，而只能降之为兽。

情欲使人失去了选择善与美的可能，不仅如此，也使人失去了认识善与美的能力，因为他们的眼睛已为“无知和私欲”所蒙蔽，为“愚妄的愉快”与“莫名的恐惧”所缠绕。在这种情况下，人若恢复为人，像人那样遵循“上帝的律”，享受真正美的欢乐，能够靠人自身的意志和力量吗？当然是不能的。就像一个人的自杀，自杀是出于自己的意志，复活却不出于意志，他可以决定是否由生而死，但无法决定由死而生。人若想从情欲的束缚下解放出来，唯一可指靠的就是

^① 《哲学的安慰》第4卷说3。

上帝的恩赐。人应“以坚定的信仰抓住那从高天向我们伸出来的上帝的右手”，同时“用坚定的盼望等候上帝的匡助”。上帝是不会丢弃我们的，即便我们背离了他，罪孽深重。上帝对我们的唯一要求是“承认自己的软弱，无知和私欲”。

（十一）艺术能成为人与上帝的中介吗？

圣·奥古斯丁说，在他浪迹于情风欲浪的少年时代，他读过荷马、魏吉尔、铁伦提乌斯^①等人的作品，曾为“木马腹中藏着战士”，“大火烧特洛伊城”^②，“克利攸塞的阴魂出现”^③等激动不已，曾为“狄多的香消玉陨，以剑自刎”^④抛洒热泪，曾为画着“优庇特把金雨落在达那埃怀中，迷惑这妇人”^⑤的壁画想入非非，他日甚一日地沉浸在虚浮的享乐中，追逐着受造物中那些最不堪的东西，犹如一团泥土沉入污秽的泥土中。那时候“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？”^⑥

波伊修斯在寻找到哲学的安慰之前也曾依恋于“诗歌的艺神”。他说：

往昔我沉醉写出欢娱的歌诵，

① 古罗马时期剧作家，生于公元前195年，死于公元前169年。

② 以上出自荷马史诗《伊利亚特》。

③ 见魏吉尔的《埃涅阿斯》卷2,772句。

④ 同上卷8,457句。

⑤ 见铁伦提乌斯诗剧《太监》585—590句。

⑥ 《忏悔录》卷1,第13节。

而今我被迫流泪作悲伤的吟咏；
 残破而苍劲的众艺神引导着我的
 那怆苦的歌声使我满面泪如泉涌。
 只有那些艺神没有任何畏惧，
 还陪着孑孓的我同上疲倦征程。
 文艺曾是我的光辉，忆当年生活优裕，
 值今衰老凄凉，它成了我慰安的伴侣^①。

但是当哲学出现在他面前时，“诗歌的艺神”面红耳赤，悄然退去了。哲学斥责她说：“谁让这引诱人的小丑，接近这个病人？他们对忧愁的人，决没有治疗的良药，却徒然用有毒的甘糖，增加骚人的悲虑。他们用情感的荆棘，阻碍理智果实收获；他们不能解放一个人的思想，使它健康，却徒然叫它生病。”^②

诗歌及艺术不能成为人与上帝之间的中介，而只能阻隔人通向上帝的路。因为诗歌及艺术是虚妄的，诗人与艺术家是“想入非非”的编造者；因为诗歌及艺术是邪恶的，它们是装在“贵重精致的容器”中的有毒的“酒”，人们在诗歌及艺术中绝得不到有用的知识和真正的快乐。在诗歌创作上，“谁能体会角色的身分，用最适当的词句描摹出哀愤的情绪，这人便算高才。”荷马是个“迷人的小说家”，西塞罗不是批评他把凡人的罪恶归之于神吗？荷马把神写成无恶不作的人，于是罪恶不再成为罪恶，犯罪的人得以将天上的神当作自己的借口。铁伦提乌斯笔下的浪漫青年就是在优庇

① 《哲学的安慰》第1卷诗1。

② 同上，第1卷说1。

特神的鼓励下，一边吟咏着“金雨、怀中、迷惑、天宫”等的字句，一边干荒诞风流勾当的。诗歌是一条污秽的“地狱的河”，人们常常为了让孩子们学到有用的字句而将他们投入到这条令人窒息的河流中，岂不知这些词句只能使人更加荒淫无度。

比起诗歌来，乐曲也许有着更大的魅力。乐曲中包含着1:1、2:4这样等数或倍数的，乃至公约数的比例，这些比例是可以精确地予以测度的^①。人们喜欢欣赏乐曲，当他们沉浸在抑扬起伏的乐曲中时，内心的各式感情似乎都“找到了适合自己的音调”，从而整个心灵“被一种难以形容的和谐所荡漾”。如果“神圣的歌词”配上优美的乐曲，那样就更能人们在人们中间“燃起虔诚的火焰”。但是正因为如此，人们往往给了乐曲以“过高的光荣”，看重乐曲超过看重“神圣的歌词”。圣·奥古斯丁说，这时候，人事实上是遭到了戏弄：“人身的感觉本该伴着理智，驯顺地随从理智，仅因理智的领导而被接纳，这时居然要反客为主地超过理智而自为领导。”人们于是在不知不觉中犯了罪。圣·奥古斯丁不无疑惑地感到，比起“悦耳”的乐曲，或许相传亚历山大里亚主教阿塔纳西乌斯所采用的那种“近乎朗诵”的简朴的曲调更适合于教堂中的吟唱^②。

比起诗歌、乐曲来，美术也许是包围着人的更大的精神“网络”。诗歌与乐曲只是时而传至耳谷，而且并非久驻不去，美术则全不如此，“每天，只要我醒着，它们便挑逗

^① 参阅圣·奥古斯丁《论音乐》。

^② 参阅《忏悔录》卷10，第33节。

我，不让我有片刻安宁，……不论我在哪里，彩色之王、光华灿烂浸润我们所睹的一切，即使我另有所思，也不断用各种形色向我倾注而抚摸着”，我不能没有美术，“如果它突然消失，我便渴望追求，如果长期绝迹，我的心灵便感到悒悒不乐。”圣·奥古斯丁说，人们应当看到，“艺术家得心应手制成的尤物，无非来自那个超越我们灵魂，为我们的灵魂日夜盼望的至美”，他们“从这至美取得审美的法则，但没有采纳了利用美的法则”，他们“对衣、履、器物以及图像等类，用各种技巧修饰得百般工妙，只求悦目，却远远超出了朴素而实用的范围，更违反了虔肃的意义；他们劳神物外，钻研自己的制作，心灵中却抛弃了自身的创造者，摧毁了创造者在自己身上的工程。”^①

一切亵渎神圣的模仿都不能使灵魂得到洁净，并与上帝和好。艺术没有也不可能培养人的美德之翼，使人高飞，相反却加重了邪恶的力量，使人下降。灵魂越是以为被提升到了高处，就越是深深地降到了底层。动人的语言，优美的韵律，艳丽的色彩给生活撒下了逗人的、但危险的甜味，人们享受着它，以为在“吸取着物质的光明”，殊不知正在“醉生梦死中被光明所吸取”^②。

（十二）另一种危险的诱惑——好奇心

一只飞蛾粘在蜘蛛网上，拼命地挣扎着，以图逃脱即将降临的厄运，而蜘蛛正在从容地向它靠近……；或者，一只

^① 《忏悔录》卷10，第34节。

^② 参阅《三位一体论》第4部第12章。

壁虎轻轻地向前爬去，两眼紧盯着面前的苍蝇，而苍蝇却毫无察觉，悠然自得地舒展着双翅……宇宙间这类小小的悲剧尽管每时每刻都在发生，然而每当映入我们眼帘，我们便不舍得离去，总是怀着浓郁的兴致看完它的结局。

一具死尸出现在梦中，有时会使我们惊醒；但是若是一具血淋淋的活的尸体横陈在路边，我们会趋之若鹜，看得津津有味。也许我们一边看，一边战栗不止，但这并不妨碍我们享有其中的乐趣。

也许我们不满足于平凡的人生，总是愿意去探索宇宙的奥秘，也许我们厌倦了浅明的知识，总是希望试探宗教中的神明；也许我们从来没有理解上帝对人的指令，我们总是盲目地去学习和信从各种邪恶的巫术。这一切似乎都能给我们以生活所不能给予的满足。

这就是人们通常讲的好奇心。好奇心是与感官的快乐不同的另一种更加震撼人心的快乐。因为它主要来自视觉器官，所以《圣经》中常常称之为“目欲”。其实这个目欲应该包括其他器官的类似认知的一些冲动。好奇心虽以感官为“工具”，但不以感官为“目的”，它不是追求美丽（视觉）、和谐（听觉）、芬芳（嗅觉）、可口（味觉）、柔和（触觉），而是追求与之相反的，带有“尝试”意味的感觉，当然“不是为了自寻烦恼，而是为了试验，为了认识”。

戏剧就是好奇心的产物。人们愿意看自己不愿遭遇的悲惨故事并为之落泪，这究竟是为了什么？能不能把这种将悲痛当作乐趣的人看作是一种病态？有人说，戏剧的快乐是出于同情心或恻隐心。但是要知道，戏剧并不鼓励观众帮助别

人，只是逗引观众伤心；观众越感到伤心，戏剧家便越庆幸自己的成功。观众并不希望悲惨的故事没有发生，而是相反，惟恐发生的故事不够悲惨。当然，不能说戏剧的快乐没有一点同情心的原因。当我们看到一对恋人在舞台上无耻地作乐时，我们会为之欢快兴奋；而当这对恋人陷入生离死别的痛苦中时，我们更会为之唏嘘哀叹，这种或喜或悲的情味中确包含着某种同情，然而认真说来，这并不是真正的同情心。真正的同情心绝不是建立在别人痛苦之上的。那些希望别人遭到不幸，借以显示自己的同情心的人是虚伪的，是“不怀好意的慈善家”。一个怀有真正同情心的人应该是宁愿一切悲惨的故事从未发生并且永不发生，从而没有任何这类同情别人的机会；而且，应该是哀怜那些沉湎于欢场欲海的人，过于哀怜因丧失罪恶的快乐或不幸的幸福而惘然若失的人。

戏剧为了满足人的好奇心，编造了许多离奇荒诞的故事，让它的主人公在种种磨难中痛苦哀吟，甚至把可怕的仇杀，连同鲜血淋漓的尸体等搬上了舞台。人们欣赏这些戏剧以为学得了知识，其实这是什么知识？完全是玄虚的幻象。

“我们目睹的天空和地面的物体比这些幻象来得实在；我们看到的物体和禽兽看到的一样，也比我们想象的更实在。甚至我们想象中的物体也比我们依据这些物体而虚拟的茫无边际的东西更形实在。”^① 奇迹只有实实在在地发生过或正在发生才是值得惊叹的，而这样的奇迹只能归之于上帝。没有

^① 《忏悔录》卷3，第6节。

一出戏剧不是借助人的软弱与无知而打动他们的。事实上，人们以为是奇异的，不过是由于孤陋寡闻而较难意料的。按照一般人的尺度，“连最无价值的灵也不难用属空气的身体行许多奇事，使那些虽受了美好影响却被地上的身体所压下的的心灵惊奇”^①，更何况经过一定训练的理性造物呢？戏剧并没有完善人的心灵，而只是满足了人的好奇心。因此，观赏戏剧，乃至为之倾倒绝不是人格高尚的表现。高尚的人看待戏剧犹如看待走钢丝绳这类的把戏，观赏它，但绝不羡慕它，仿效它。

（十三）认识机能的层次及其界限

圣·奥古斯丁认为，人不同于动物在于人不仅存在着、生活着、而且了解着。人的认识机能包括感觉器官、内在意识、理性这样三个层次。

感觉器官的对象是色彩、声音、气味、味道及软硬细粗等的性质。感觉器官不仅感知也在判断，因此与人的快乐痛苦是紧密相关的。圣·奥古斯丁说：“那么你注意到感官也多少判断有形体之物么？当感官与有形体之事柔和地或粗糙地相接触时，它或是感到快乐，或是感到痛苦”，它“欢迎柔和的接触，拒绝粗糙的接触”^②。但感觉器官只是生命的一种形式，它关心的只是事物的存在，而不是美。它甚至不承认或不在乎事物的整体性。

内在意识是一种生存意识、自我意识。内在意识的对

^① 《三位一体论》第4部第11章。

^② 《论自由意志》第2部第5节。

象是各种感觉器官，它接纳并分析归纳感官所提供的信息，从而为人的行动提供依据。内在意识本身不能构成知识，但却是“走向知识的第一步”。它使人注意到事物的整体及其美，使人在追求和逃避中享受一种更高的生存的快乐。但是世界作为整体和作为过程在内在意识中被忽略了，它无法捕捉不断向远处伸展的广漠无垠的实在，“无法挽留”“从规定的开端直到规定的终点飞驰而过的事物”。

理性是人之为人的根本特征。只是由于理性的指引，人才超越了存在与生命达到对世界及自身的了解。与感觉器官、内在意识不同，理性的对象是普遍的、永恒的事物，即数、智慧（真理）、上帝。数不是“有形之物的印象”，因为有形之物都是可变的，而数却是不变的。七加三等于十，不仅现在如此，而且永远如此；七加三不等于十，不仅过去不如此，将来也绝不会如此。数的观念只能来自理性，只有在理性中才有真确的“一”以及由“一”衍生出来的所有约数、倍数。“一”是无法感知的，感知的对象都是有形体之物，“既是有形体之物，就有无数部分。不拘一物多么微小，它至少有左右上下，前后，末端和中间部分。”不能感知“一”，当然也就无从感知以“一”为基数的“二”。有形之物一般可以平分为两半，但这并不是均等的、单纯的“二”，而我们称之为“二”的数目却是纯粹的“一”的二倍。感觉更不能感知数的规律：在“一”之后有“二”，“二”是“一”的一倍；“二”之后不是“二”的一倍，而是“三”，然后是“四”，即“二”的一倍。……一切数都依照头两个数，即“一”与“二”逐次地向上增演。这样的

规律除非借着“一种不为感官所知道的内心之光”是不可能印在我们观念中的。和数一样，智慧或真理也是普遍的、永恒的。它们之间“一而二，二而一”，犹如火与光。人们对智慧与真理的理解可能各不相同，但没有人怀疑只有“分辨并把握至高之善”的智慧才是真正的智慧，只有体现着“至高之善”的真理才是真正的真理。智慧与真理有如目光，凭借感官、内在意识只能看到日光照耀着的事物；凭借理性却能够看到日光本身。

当然，理性并不排斥感觉器官及内在意识，而把它视作自己的“奴仆”。感官与内在意识“将它所遇的都提供并报告给理性，叫凡被知觉的东西，可以得到识别，不仅被感官的知觉而且被知识所辨别所把握”^①；理性经过辨别把握了这些知识，然后将这些知识与灵魂中已有的各类“典型”相比较和印证，以便使认识从个别上升到普遍，从可变上升到不变。人所以能够通过理性了解数、智慧或真理，至善与全美，原因就在于人的灵魂中潜藏着它们的“典型”。世上并不存在纯粹的圆，但人却懂得用纯粹的圆去衡量一切圆的有形物体，这说明圆就潜藏在人的灵魂中。圣·奥古斯丁说：

“在自然界中可能有什么东西是你的理性所想不到的，但你所想到与理性相合的东西，不可能不存在。……人的灵自然是与它所依靠的神圣典型接触。当它说，此优于彼，它便是在它所接触的典型里见到此，如果它是说实话，并真看见它所说它看见的。……凡不存在于典型里的，人就不能在思想

^① 《论自由意志》第2部第3节。

中真看见，正如它不能真存在一般。”^①也正是在这个意义上，圣·奥古斯丁说：“天主就在人的心曲中。”

上帝创造了人的理性目的是让人超越存在和生命达到对永恒不变的至善与全美的了解，但是由于“万物的蒙蔽”，理性却不能“自己满足自己”，常常忘记心中的“典型”，把个别当作普遍，把可变当作永恒。理性有两个弱点：一、作为受造者，理性寓于个别之中。理性不能不受肉体的束缚以及与肉体相关的欲念的牵制，特别是对于那些心目中没有上帝的愚昧无知的人。二、作为受造者，理性具有可变的性质。“理性有时追求真理，有时又不追求真理；有时达到真理，有时又达不到真理”，而“真理却始终不变”。理性为消除自身的昏聩，必须超越个别和可变，放弃一切“残酷横逆的骄傲，丧人神志的快乐，自欺欺人的学问，使它们成为降伏的野兽，驯顺的家畜，无毒的长虫”，把目标对着至高无上的造物主。但是人要“而对面地对着上帝”，沉浸在上帝的美的观照中，不仅靠理性，还要靠爱，靠最后的“惊心动魄的一瞥”。“从肉体到达凭借肉体而感觉的灵魂，进而是灵魂接受器官传递外来印象的内在力量（即禽兽也具有的“最高感性”），再进一步，便是“辨别器官所获印象的判断力”及“理性本身”（“理性提挈我的思想消除积习的牵缠，摆脱了彼此矛盾的种种印象，找寻到理性所以能毫不迟疑肯定不变优于可变，是受那另一种光明的照耀——因为除非对于不变有一些认识，否则不会肯定不变优于可变”）。

^① 《论自由意志》第3部第5节。

最后“在惊心动魄的一瞥中，得见‘存在本体’”^①。这就是人们通向至美的创世主的途程。

(十四) 回忆能使人通向上帝吗？

波伊修斯相信人通过回忆可以达到真理和洞见上帝。他说：

如果有人要彻底探求真理，
不愿为错误的道路所迷，
让他寻向内在的明慧，
把飘蓬胡想纳入正轨，
告诉心灵以探索的方向，
正是在它自己的深处。

……

信乎柏拉图的艺术神，
曾把真言告诉过我们：
各人所学的不是簇新，
只是回忆固有的良能。^②

但圣·奥古斯丁却以为从回忆中并找不到真理与上帝。他承认记忆是与人俱生的伟大精神能力之一，记忆是“一所广大无边的庭宇”，其中有无穷无尽的精神皮藏，这就是：一、各类有形物体的影象。这些影象经感官摄取，并经思想的增、损、润饰后储藏心灵中。它们各有归属，互不干扰；召之即来，井然有序。人们借助于它们不仅可以自己与

^① 《忏悔录》卷7，第17节。

^② 《哲学的安慰》第5卷，诗11。

自己“对晤”，省察过去所经历的一切，而且可以现在与将来交涉，谋划以后的行动、境遇和希望。二、各种数目、法则、知识，这些是无色、无音、无臭、无味，无从捉摸的，因此不是来自感官。听觉可以听到诸如 1、2、3 的声音，但听不到它们所代表的意义；同样，视觉可以看到工人划的细如蛛丝的墨线，但看不到作为概念的直线。这些数目、法则、知识的获致，“不来自别人传授，而系得之自身”，“是把记忆力所收藏的零乱混杂的部分，通过思考加以收集，再用注意力好似把概念引置记忆的手头”而造成的^①。三、自身的各种内在情感。记忆中的情感是否就是曾经经验过的情感呢？显然，这两者是迥然不同的。我现在并不快乐，却能回忆过去的快乐，我现在并不忧愁，却能回忆过去的忧愁。有时甚至能高兴地回忆过去的忧患，或忧伤地回忆过去的快乐。我可以分析论证何谓愿望，何谓快乐，何谓恐惧，何谓忧愁，所有这些都得之于记忆，取之于记忆，但我回忆这些情感时，内心却未感受情绪的冲动。可见回忆中的情感不但与回忆时的情感不同，也与被回忆的情感不同。这些情感的概念“并不从肉体的门户进入我心，而是心灵本身体验这些情感后，交给记忆，或由记忆自动记录下来”^②。此外，记忆中还储藏有理解与记忆本身。我记得我过去曾有过的理解，并且将记住现在做出的理解；我记得我曾有过的记忆，并且将记住现在的记忆。“瞧，我记忆的无数园地洞穴中充塞着各式各样的数不清的事物，有的是事物的影象，如物质

① 《忏悔录》卷10，第11节。

② 同上，第14节。

的一类；有的是真身，如文学艺术的一类；有的则是不知用什么概念标识着的，如内心的情感——即使内心已经不受情感的冲动，记忆还牢记着，因为内心的一切都留在记忆之中——我在其中驰骋飞翔，随你如何深入，总无止境；在一个法定死亡的活人身上，记忆的力量、生命的力量真是多么伟大！”^①但是，记忆中驻有上帝吗？回忆能使人接近上帝吗？——记忆之外是找不到上帝的，这是可以断定的，因为“从我要知道认识你时开始，凡我找到有关你的东西，都不出乎我的记忆的范围，因为从那时起，我从未忘掉你”^②。但记忆之内同样找不到上帝。“在我回忆你的时候，我超越了和禽兽相同的部分，因为那里在物质事物的影象中找不到你；我到达了心灵贮藏情感的部分，但也没有找到你。我进入了记忆为心灵而设的专室——因为心灵也回忆自身——你也不在那里，因为你既不是物质的影象，也不是生人的情感，如忧、乐、愿望、恐惧、回忆、遗忘或类似的东西，又不是我的心灵。”^③上帝既在记忆中，又不在记忆中，当你还没有认识上帝时，上帝便不在你的记忆中；当你认识了上帝，上帝便驻守在你的记忆里；当你试图回忆上帝时并找不到上帝，而当上帝惠然降临在你身上，你却无需求助于回忆。飞禽走兽也有记忆，尽管它们不知道有上帝，否则它们怎么能找到自己的窠穴，怎么能做出习惯性动作？可见，人为了接近上帝，必须“超越名之为记忆的这股力量”，从上

① 《忏悔录》卷10，第17节。

② 同上，第24节。

③ 同上，第25节。

帝“可接触的一面到达其左右”，从上帝“可攀附的一面投入其怀抱”。人不能只去搜寻各种记忆，而应思索“具有记忆的我”，我这个“变化多端、形形色色、浩无涯际的生命”，因为上帝不是我的记忆的主宰，而是记忆的我的主宰。

（十五）基督——神人合一的象征

人都希望回到自己的家乡，但其中多数人甚至从未窥见家乡的影子，少数人虽看到了家乡，却找不到渡海的船。试图凭借感官经验、机智、艺术手段想象上帝的人属于第一类；新柏拉图派等凭借玄想指证上帝的人属于第二类。新柏拉图派“能够用心眼看透全创造，并触到不变真理少许之光”，但因受必朽的形体所累，没有也不可能达到不变的本体——上帝那里。

知识与意志并不能使人了解上帝，相反却空自助长了人的骄傲心理，使人与上帝越来越远。因为真正的意志是皈依上帝，真正的知识是对上帝的敬畏，而这些从人的第一位始祖亚当时起便已经失去了。人应该承认自己的无知与无能，把无知无能当作“进步的鼓励，安全的起点”，当作“使身体恢复不朽的机会”，以便谦卑地顺从上帝，走上上帝为他指引的路。上帝曾说，“我就是道路”^①，并且“他要从他的路，叫我们离开我们的路”^②。如果我们“所行的路，是

① 《新约·约翰福音》第14章6节。

② 《旧约·诗篇》第44章18节。

我们自己的，而不是他的，就无疑是迷途”^①。无知无能对人并不是惩罚，但不承认它，拒绝走上帝的路，就要受到惩罚了。

信仰不是知识与意志的产物，而是上帝的赐予。在获得信仰前，灵魂只具有一种能力，就是追求智慧，而不愿意陷于错误；向往安息，而不愿意委身劳苦。正因为如此，灵魂有可能恢复其受造时的景况。但是上帝赋予灵魂以信仰，使它透过重重黑暗看到另一种光明，并将从可哀痛的无知无能中解放出来的潜能化作真正的冲动。《圣经》中讲：“父同永恒的真理从地开始。”圣·奥古斯丁以为这句话的意思就是：从信仰到真理与从现世到永恒是一个过程，没有现世的信仰就不能达到永恒的真理。他说：“既然我们不配把握永恒的事，既然污秽的罪恶把我们压下——这罪恶是从我们爱现世之事而来，又是从必死的根种植在我们心里好像属自然的——所以我们需要洁净。但我们既已与现世之事打成一片，它们钻住了。那么，除非藉现世之事，我们就不能洁净，与永恒的事打成一片。”^②“有理性的心一旦得以洁净，就该默想永恒之事；当它需要洁净的时候，它就该相信现世之事。……现在我们只得相信那时间里为我们所作的事，而且我们因那信得以洁净，好叫我们得以看见的时候，真理怎样随着信仰而来，永恒就照样随着必朽而来。”^③

① 圣·奥古斯丁：《论本性与恩典》第35章。

② 《三位一体论》第4部第18章。

③ 同上。

上帝派他的独生子基督到世间来，成为神与人之间的中保和纽带，从而使人从现世的信仰到永恒的真理成为可能。因为真理为了适应我们的“认识能力”，化作有形的东西显现在我们面前了。所谓“道成肉身”，据圣·奥古斯丁理解，不是说神性化作了肉体，而是说神性变成了现世的、带有人性的“完整的人”。基督来自“道”，而“道就是上帝”，因此基督就是上帝；同时，基督不仅是“道”，而是“道与肉身及理性的灵魂的合一”，所以基督又是人。基督作为上帝与圣父原是“一位”，但作为人又小于圣父，低于圣父；基督作为上帝“本有上帝的形象”，而作为人则“虚己”，“取了奴仆的形式”。基督作为神人之间的中保，这意味着：一、基督是一种“见证”。对于“卑微的人”，“除非有一种见证”，“就不会相信上帝的慈爱和伟大”。人们既看到了基督在他们中间诞生、受难、复活、升天，而且他们自己也已经历了诞生、受难，自然会盼望复活与升天将来能“临到我们头上”，“因为我们相信这已在他身上实现了。既然那有始者在他身上已过渡到永恒，同样，当信仰到达真理时，它在我们身上也要过渡到永恒。”^①二、基督是一种“象征”。人因为“原罪”及“本罪”（人本身所犯之罪），引起了上帝的“震怒”，所以需要—个“说和者”，用他一次的牺牲，为人代求，平息上帝的忿怒。这个“说和者”就是基督。人只有藉着他才能“与上帝和好，接受圣灵，成为上帝的儿子，不再作他的仇敌”。正

^① 《三位一体论》第4部第13章。

如《圣经》中说的：“如此说来，因一次的过犯，众人都被定罪，照样，因一次义行，众人也就被称义得生命了。”^①

三、基督是一种启示。《圣经》中论到基督被钉在十字架上的时候说：“凡属基督耶稣的人，是已经把肉体，连肉体的那情私欲，同钉在十字架上了”^②；论到他的埋葬的时候说：“所以我们藉着洗礼归入死，和他一同埋葬”^③；论到他的复活时候说：“像基督藉着父的荣耀，从死里复活一样，我们一举一动要有新生的样式”^④；论到他的升天并坐在天父右边的时候说：“所以你们若真与基督一同复活，就当求在上面的事，那里有基督坐在上帝右边，你们要思念上面的事，不要思念地上的事，因为你们已经死了，你们的生命与基督一同藏在上帝里面”^⑤，可见，“基督被钉十字架、埋葬、第三天从死里复活，升天，坐在天父右边种种事迹，都是为叫基督徒在今世的生活有所取法”^⑥。

基督作为神人之间的中保，一方面说明了上帝对人的“恩典”，——他使圣灵降生而为作为人的基督，使基督成为道与人的结合，从而“将他的人性空前绝后地提高到上帝儿子的位格里”；另一方面说明了人对上帝的归趋，——“按照本性说，我们不是上帝；按照本性说，我们是人，而因有罪是不义的”，基督作为“义者”与我们这些“罪人”

① 《新约·罗马人书》第5章第18节。

② 《新约·加拉书》第5章第24节。

③ 《新约·罗马人书》第6章第4节。

④ 同上。

⑤ 《新约·歌罗西书》第3章第1至3节。

⑥ 《教义手册》第53章。

本来是不同的，但基督既取了人形，“人与人是一致”的，这样“就使我们与他的神性有分”，使我们有可能“得见与我们本性不同的上帝”^①。因此，由于基督这个中保，人得救了，人将沐浴在永恒的美的光照里。

（十六）爱是上帝的最高诫命

使徒雅各说：“我的弟兄们，若有人说，自己有信心，却没有行为，这有什么益处呢？这信心能救他吗？”^②又说：“信心没有行为是死的。”^③所以对于皈依于上帝的人，只有信仰还不行，还必须从信仰伸发为“好盼望”，而“好盼望又有圣爱伴随着”，以“圣爱”为其“总归”。

信、望、爱既是上帝的恩赐，又是人对上帝的敬奉。它们之间有区别，同时又不可分离地联结在一起。信与望之间不同之处有三：一、信的可能是善的，也可能是恶的，所以信的不一定是望的；二、信的不但有属将来的，也有目前的和过去的，而望的必定是将来的；三、信的可以是发生在别人身上的，望则只是对盼望者自身发生影响的事。信与望有一点彼此相同，就是“人所信的和所望的都是未曾见过的”。信必是望的发端，没有信，望就不能存在。因此使徒保罗说：“然而人未曾信他，怎能求他呢？”^④同时，信与望合起来又成为爱的前提。没有信与望绝不会有爱。但是，反过

① 《三位一体论》第4部第2章。

② 《新约·雅各书》第2章第14节。

③ 同上，第17节。

④ 《新约·罗马人书》第10章第14节。

来说，望是信的伸展，而爱又是信与望的归宿。“没有爱，信就与我无益；没有爱，盼望也就不存在”^①。所以，圣·奥古斯丁说：信、望、爱互为依傍，“世间既没有不带盼望的爱，也没有缺少爱的盼望，同时也没有缺少这二者的信心”^②。

爱是上帝对人的最高诫命，但首先是上帝本身，是上帝借以统御万有的法则。《伪狄奥尼修斯文集》中说：“万物由于对自身美的爱而集合在一起”^③。波伊修斯说：

这万钧动力的爱，
与万有一体同在；
万有都在寻求至善，
终逃不出这个圈环。
倘使爱的动向，
和本体所建立的因缘，
一去而不复返，
他们都无法生长。^④

万物都在寻找自己的归宿，“不得其所，便不得安宁”，爱是它们的动力，但是除了人之外，事物并不懂得爱，而只是任凭自身的“重量”上升或下降，分离或组合。比如燃烧的火是上腾的，抛出的石块则是下坠的；水注油中是下沉的，而油注水中是上浮的。人的心灵为“圣灵的爱所灌注”，

① 《教义手册》第8章。

② 同上。

③ 《论神的名讳》Ⅱ7。

④ 《哲学的安慰》第4卷诗6。

因此人“本身包含着爱的种子”，而且“从自身的忧患产生了同情心”，人懂得爱，“爱就是我的重量，爱带我到哪里，我便到哪里。”^① 当人皈依上帝之后，更认识了上帝那“超越一切的爱”，从而摆脱了情欲的纠缠，接受了上帝的两条诫命——爱上帝与爱邻舍，而“这两条诫命是律法和先知一切道理的总纲”^②。“上帝就是爱”，人“肖似上帝”，因此人也就是爱，爱是人的一切生活的目的和准则，唯有爱的人才是善的人，义的人。圣·奥古斯丁说：爱“在人心中分量越大，那人就越善，因为当我们问某人是否良善时，我们所问的并不是他信什么，或盼望什么，而是他爱什么，因为一个人爱的正当，就必信的正当，希望的正当。”^③ 又说：“爱是从清洁的心，和无亏的良心，无伪的信心生出来的”，“爱的程度也就是义的程度：初步的爱，就是初步的义；高一层的爱，就是高一层的义；非常的爱就是非常的义。”^④ 人成为善的人与义的人，也就成为“自由”的人。因为“自由是由爱而来的”，“若没有爱，诫命就是难守的，若有了爱，诫命就是不难守的”^⑤。

人是藉着爱寻找到自己的归宿和“平安境界”的。圣·奥古斯丁认为这个过程包含以下四个阶段：第一阶段，人还沉沦在最黑暗的愚昧中，理智尚未开化，完全依照肉欲需要生活；第二阶段，人藉着“律法”得知自己有罪，但因受制

① 《忏悔录》卷13第9节。

② 《新约·马太福音》第22章第40节。

③ 《教义手册》第117章。

④ 《论本性与恩典》第84章。

⑤ 《教义手册》第83章。

于各种情欲，不能遵照“律法”生活，“明知故犯，成为罪奴”；第三阶段，由于上帝的灵的启动，“爱的更大力量起来抗拒属血体的力量”，尽管邪恶的情欲并未就此退去，但人已然“生活在义里”；第四阶段，人若仅遵律法，恒久敬虔，将圣爱置于生命之上，就会达到“平安境界”，这“平安”，在今生完了之后，在“灵魂的安息中和最后身体的复活中”将继续“得以完全”^①。经过这四个阶段，爱将在人身上得到升华：在今生，“我们因信而爱上帝”，在将来，“我们是而对面爱他”；在今生，“我们也因信爱邻舍”，但“因为我们自己是必死的，不能知道别的必死之人的心肠”，在将来，上帝“要照出暗中的隐情，显明人心的意念”，从而使“每人都喜爱并称赞他邻舍的美德”。圣·奥古斯丁说：“到了来生，爱心既然没有被什么必须制服的情欲所累，谁能说那时爱是多么大呢？”^②

（十七）静观是永远的安息和永恒的喜乐

人们都喜爱并追寻美好的事物，但是，他们所指的美好事物是什么呢？一种人以恶为善，以丑为美，并不以善恶美丑为标准，而只以利欲为目的；一种人以善为善，以美为美，只看见受造物自身的善与美，看不到造物主的美好和伟大，“更愿享用受造物，不愿享受你”，“不在受造物中喜爱你”；再一种人在“看见某一事物的美好时”，同时也就“看到了各种存在事物的美好”，看到了上帝自身的美

^① 《教义手册》第118章，

^② 同上，第121章，

好，因为他们看时不是他们自己在看，而是上帝通过他们在看。

圣·奥古斯丁认为，美好的事物“不来自有限度的存在，而来自绝对存在”，因此对美好事物的追求必须以“绝对存在”为目标，而不能停止在“有限度的存在”上。这样，人的眼睛就需化作上帝的眼睛，人的爱就需化作上帝的爱，人必须与上帝合为一体。所以他说：“谁能通过你的‘圣神’（即圣灵）而观察这些事物，你便在他身上观看。因此，他看出万有的美好时，是由于你看见其美好。谁为了你而爱好任何事物，也就在事物之中爱你，一切因你的圣神而得到我们喜爱的，也就在我们之中得到你的喜爱。”^①

《圣经》中说：“死既因一人而来，死人复活也是因一人而来。……在后末期到了，那时基督既将一切执政的、掌权的、有能的都毁灭了，就把国交与父上帝。”^②所谓基督“把国交与父上帝”之时，也就是人消除了由情欲造成的自身的分裂，达到自我合一与同上帝合一的时候。这里说的“国”就是指基督“用血买来的”所有信徒；这里说的“交与父上帝”是指作为三位一体的上帝，其中包括圣子与圣灵。不过，对于圣子基督，这意味着“要将奴仆的形象从人们眼中除去”，显现其与圣父、圣灵同一的本质。所以《圣经》中还记载基督这样的话：“不要摸我，因我还没有升上去见我的父”^③。这意思就是：他担心人因“摸”他

① 《忏悔录》卷13第31节。

② 《新约·哥林多前书》第15章第21节、24节。

③ 《新约·约翰福音》第20章17节。

“限制”了自己的概念，只照他的受造者的外貌去认识他，所以表示他本与父同等，“好叫我们的目光达到其最终目的”^①。“把国交与父上帝”的含义，按照圣·奥古斯丁的理解，指“当他使那些信相信并因信活着且有他作中保代求的人，为要得见上帝而叹息时，并当劳苦和叹息都要^②成为过去时，——那时，他既将国交与父上帝，他就不再为我们代求，……那就是说，那时‘面对面’看见的时候，就不再是‘比喻’了。”^③在基督“把国交与父上帝”之前，我们是“属血气属肉体”的，只能“靠信仰养育”，那时基督不得不用“比喻”的方法，“不把他与父平等的神能，而只把他钉在十字架上属人的软弱介绍给我们”，而在“把国交与父上帝”之后，基督则要将自己与父的等同明明白白地“告诉”我们。这时候，人们看上帝再不是“仿佛对着镜子观看，模糊不清”了，而是“面对面”地见到他的“真体”了。

而这就是《圣经》应许给我们的“静观”的喜乐。“这乃是一切善行的目的，是我们永远的安息和永不能夺去的喜乐”。在这种喜乐中，“上帝就是一切，因为我们除他自己以外什么也不需要，我们只要蒙他启迪并以他为乐就够了。”^④既没有需要也就无需去盼望和追求，人所看见的，已经得到的，何必再盼望和追求呢？盼望、追求本身就意味着不满足，意味着忍耐和等待。在这种喜乐中，人获得了“永生”。因为我们的心已因信和爱得到“洁净”，“今世必死和必朽

① 《三位一体论》第1部第9章。

② 同上，第10章。

③ 《三位一体论》第3部第10章。

“黑暗已成为过去”，时间和生命通通融汇在喜乐里；因为“认识你独一的真神，并且认识你所差来的耶稣基督，这就是永生”^①。圣·奥古斯丁在谈到“静观”的喜乐时，转述了《圣经》里一段故事：一天，耶稣进了一个村庄，一位叫马大的妇女将他接到自己家里，她妹妹马利亚坐在耶稣脚前听他讲道，马大事情忙乱，略有不悦，进前对耶稣说：主啊，我妹妹留下，只我一个人伺候，你不在意吗？请吩咐她来帮助我。耶稣回答说：马大，你为许多的事思虑烦忧，但是不可少的只有一件，马利亚已经选择那上好的福分，是不能夺去的^②。圣·奥古斯丁评论说：马大为必须的事忙乱，“这些事虽然是好的有益的，可是安息一到，就要成为过去，但马利亚却安息在主的话里”，而且，马利亚“停息百工，照今生所能的倾注于真理，便预表了永生”^③。

一切其他的喜乐都给人带来了骚乱，只有“静观”的喜乐才使人得到安息。所以人们应摒弃其它的喜乐，寻求“静观”的喜乐，以便“一生一世住在主的殿中，瞻仰他的荣美”^④。

① 《新约·约翰福音》第17章第3节。

② 《新约·路加福音》第10章第38—42节。

③ 《三位一体论》第1部第10章。

④ 同上。

简要评析

(一) 几个基本环节

人类在审美方面的某些基本经验是相同的，因此，我们不能不说基督教的神学美学与古代希腊罗马美学有它相通之处和先后承继的关系，但是它们之间的分歧也是异常明显的。这一点我们从圣·奥古斯丁对他早年写的《论美与适宜》一书的忏悔式说明就可以看出。圣·奥古斯丁对这本书的自我批评，不是站在他个人的立场上，而是站在基督教的立场上，而且他把这种举动看作是自己真诚地皈依基督教的一种表示。在这部书里，圣·奥古斯丁把构成事物的内在关系与环绕事物的外在关系做了区分，将前者称之为美或丑，后者称之为适宜或不适宜，这样就从美中排除了善、效用、合目的性的因素，这一点与古希腊罗马美学虽不尽相同，但在把美限制在事物本身上却是完全相同的。圣·奥古斯丁发现，他在《论美与适宜》一书中所犯的最大错误就在于从事物内部寻求美，而事实上美应该来源于事物外部。而他的责任并不是说明事物为什么是美的，而是说明事物的美是从哪里来的，以便使人从一般事物的美上升到上帝自身的美，为上帝的美确立一个无可置疑的地位。而方有些学者不顾圣·奥古斯丁本人这种观念上的转变，把他已经扬弃了的观点当作他美学探索的立足点，并且依然用古代希腊罗马人的尺度，从形式因范围解释他的美学思想，这是不妥当的。圣·

奥古斯丁曾经信守亚里士多德的“十范畴论”，曾经引用过西塞罗关于美的定义，但是他很快就发现，新柏拉图派的理论中包含更多的真理，于是，正像他分析对美的本体的认知应从感官表象逐步上升到超感性的“神圣典型”一样，他超越了亚里士多德、西塞罗那些感性的描述，沉浸在新柏拉图派关于神与永恒理念的说教中了。

然而，新柏拉图派不谈所谓三位一体、道成肉身、复活与永生等等，神对于他们与其说是信仰，无宁说是“臆断”，所以在圣·奥古斯丁看来，他们并不能阐明作为最高实体的美的性质及其与灵魂的关系。依照他的看法，上帝应是存在、智慧、灵魂的统一体，既是美的本体，又是美的最高理念与创造的本源，新柏拉图派却认为存在（太一）、心智与灵魂是三个层次，太一作为美的本体是绝对超然的、恒定静一的；依照他的看法，上帝是至美、至善、至能的，上帝按照自己的意志，设计并创造了世界和它的美。新柏拉图派却认为太一虽然是至美至善，但不屑于为外事外务操心，世界和它的美只是它无意识地“流溢”的结果；依照他的看法，堕落了灵魂已经丧失了意志自由，只有依靠耶稣基督这个中保，依靠上帝的恩赎，才能信仰和爱并享有静观的喜乐，新柏拉图派却迷信灵魂自身的净化，期望灵魂在对一切有限存在的超脱及遗忘中与太一的猝然的遇合；依照他的看法，人的创造活动，包括艺术在内，不过袭用了上帝的“美的法则”，而艺术却把人引向卑微的下界，因此艺术是无可称道的。新柏拉图派却因为艺术来自于人而抬高艺术，甚至把它置于上帝创造的有形的世界之上。总之，圣·奥古斯丁与新柏拉图派

在美学上存在着一系列根本性分歧。无怪乎圣·奥古斯丁说，新柏拉图派的著述只给他留下了某种“印象”，“为圣灵所启示的崇高著作《圣经》”才给他提供了关于美的真正知识。

圣·奥古斯丁以及波伊修斯、《伪狄奥尼修斯文集》作者的美学与基督教神学是融为一体的。它是美学，但它的对象不是一般意义上的美，而是上帝的至美。因为在它看来，美是上帝的名字，世上所谓的美不过是“彰显”了上帝的结果。它是美学，但它的方法不是推理或论证的方法，而是启示的方法。因为在它看来，上帝只存在于信仰中，上帝是不可证明的，人若要“面对面”见到上帝，唯有依靠“圣灵”灌注在心灵中的诚信和爱。它是美学，但它的体系不是建立在一般逻辑范畴之上，而与宗教教义紧密交织一起。构成它的几个理论环节正是教义中几个主要信条：美的本体——三位一体论；美的创造——创世纪论；美的认知——道成肉身论；美的喜乐——静观与永生论。圣·奥古斯丁等的美学具有浓厚的神秘主义色彩，这一点作为一种学术本是不可取的，但是如果与古希腊罗马美学那种只着眼于事物的形式因的倾向相比照，似乎又不可一笔抹煞。它至少提醒人们：美是有几分神性的，否则，美就不会有永久的魅力；人也需有几分神性，否则，审美就不会那么圣洁。美学如果不亵渎，美就应该把人们从具体感性的美引向理想的美本身。

（二）三位一体与美的本体论

如果我们不理睬三位一体的宗教涵义，仅从理论上加以思索，无疑会发现一些很深刻和耐人寻味的东西。所谓三位

一体，按照圣·奥古斯丁的解释，就是类似存在、心智、灵魂的统一，理解、记忆、意志的统一，爱者、被爱者、爱本身的统一，实际上也就是象黑格尔所说的理念、理念的感性显现以及这两者的相互恰合。这么说，不仅是上帝，任何一个真实存在，比如一块石头、一株树木、一个活着的人都是三位一体，因为它们都既是自己，又是自己的对立面，同时包括由前者向后者的转化。基督教的上帝所以取代了古代希腊诸神，取代了新柏拉图派的太一，原因之一恐怕就是它至少在观念上消除了与人的疏远性以及与之相反的亲缘性，从而更接近了幻想中的真实。

应该说，把上帝说成是美的本体，不仅丰富了上帝的形象，也深化了美的内涵。上帝是美的本体意味着什么呢？意味着：一、上帝是美的存在本身。一切事物的美都只是美的显现，只有上帝的美才可以称之为美本身。上帝的美不是许多种美的一种美，许多层次美的一个层次美，它就是一切事物之所以美的根据。上帝的美与它的存在是一体的，正因为如此所以是永恒的和至高无上的。上帝的美就是它的真、善和伟大，它给人带来的不仅是喜乐，同时是安全和永生。二、上帝是美的范型。上帝不仅是美的存在本身，而且是美的观照者。上帝永远在反省自己，所以上帝需要由一向多的转化，将自身的美在多样化的物质存在中彰显出来。上帝彰显自己是上帝的本质所决定的，不是出自任何外在的需求。上帝既要在事物中彰显自己，上帝必要求事物与他保持同一，当然这不是本体上的同一，而是类似光与光源那种表理上的同一，与光源比，光无论如何是从属的、次生的。三、上

上帝是美的创造者。上帝的本质就是创造，如果不是创造的需要，也许压根儿就没有上帝。上帝创造了世界及其美，——说明了美是与世界一同诞生的，并且与世界的存在及善结为一体；说明了世界的美，无论是有生命或没有生命，有理性或没有理性的美，有着共同的本源；说明了人也仅仅是受造的美，人并不能创造美，正因为如此，人从本质上说也不是自觉的审美的主体。上帝就是美的本体就意味着美本身、美的理念与美的创造三者是不可分割的。而这正是对美的本体的最本质的定性：是美的理念及美的创造者就必定是美本身，否则美的理念及创造就成了无源之水，无本之木；是美本身就必定具有美的理念并成为美的创造者，否则美本身就成了水中之月，镜中之花。上帝的美就其为美本身说是普遍的、永恒的、无限的，就其为美的理念及创造者说又是具体的、可变的、有限的，上帝将普遍与具体、永恒与可变，无限与有限统一于一身。因此，无论就哪一方面说，上帝都是唯一的原因。

从古希腊罗马美学到新柏拉图派的美学一直存在着这两方面的对立：一方面是执着于具体的、可变的、有限的美，比如毕达哥拉斯、赫拉克利特、亚里士多德、西塞罗；另一方面是沉迷于普遍的、永恒的、无限的美，比如柏拉图、朗克弩斯、普洛丁。执着于具体的、可变的、有限的美的人把美归之于和谐、善（有用、有益）、整一，也就是归之于事物外在的感性方面的原因，因而不能解释美的普遍性、永恒性与无限性；沉迷于普遍的、永恒的、无限的美中的人相反把美归之于理念、太一，也就是归之于事物内在的超感性方面的原因，因而忽略了美的具体性、可变性与有限性。事实上，

纯粹普遍的、永恒的、无限的美与纯粹具体的、可变的、有限的美都是不存在的，任何真正的美都是这两方面的统一。圣·奥古斯丁等关于上帝的美的描述中透出了将这两方面统一起来的追求，尽管他们的努力与这个问题的真正解决距离还很远。上帝的美既是它自己，又是它的造物；上帝把它的光辉投射在所有造物上，各造物则以其独特的美赞颂上帝。上帝按照自己的形象创造了人，而“每个不朽的人都是一首赞美上帝的美妙的诗”^①。如果人们不把上帝思考为上帝，而把它思考为某种普遍观念与理想的升华，那么是不是可以由此得到这样的启示：具体的、可变的、有限的美是存在的，但它的存在及价值只有放在普遍的、永恒的、无限的美的理想中才可以认知，才能获得定性；普遍的、永恒的、无限的美也是存在的，它的存在及价值也只有通过具体的、可变的、有限的美才能生成和得到体现。当然，在圣·奥古斯丁等看来，上帝不能归入任何范畴，因为它是超越一切理性的范畴之外的。

（三）创世纪论及美的创造

在美的起源问题上，也许新柏拉图派的“流溢”论比古希腊人的自然生成论较接近真理，因为它肯定了美有着普遍的、共同的本源，它的弊病在于没有把这个本源理解为某种理性或精神的实体。正如爱仁纽在《反异端》中指出的：“流溢一说，从人的方面说是合理的，从神的方面说是错误

^① 革利免（Clement of Alexandria, 150—约215年），《对希腊人的劝勉》第10章。

的。因为神只是心智，只是理性，只是运行的灵，只是光，并且始终如一。”^①圣·奥古斯丁等根据《旧约·创世纪》主张美是上帝创造的。创造与“流溢”显然有许多差别，比如：第一，“流溢”是个物质或类似物质的过程，创造则是借助于理性与言语（希腊文的Logos含有理性与言语两种含义）实现的精神过程；第二，“流溢”是不自觉和无意识的，创造则必须以某种意志及设计为前提；第三，“流溢”意味着自身的分解，“流溢”者与所“流溢”物的同一，创造则意味着创造者自身的坚实统一和对被创造物的超越。无可否认，创造比“流溢”是一个更深刻、更实在的概念。

上帝是“造物主”，而不是“流溢”者，这意味着上帝与他所创造的世界及其美之间存在着一个中介，即理性与言语，而由于这个中介的作用，上帝成了自由的创造者，世界成了富有个性的多样的世界，在上帝与世界之间形成了无限多的可变系数。理性与言语的特性就是虽依恃于主体，但不限于主体；就是最大限度地伸张主体，使主体渗透在一切客体之中。借助于理性与言语，上帝不需分解自己便可以充分“彰显”自己，创造出与自己本质不同而与心智相称的各种事物；而世界万物亦不需“分有”上帝的本质便可以归趋于上帝，成为展示上帝的至善、至美及至能的“器皿”。上帝创造了天、地、星辰，创造了青草、蔬菜、树木，创造了鸟雀、鱼虫、野兽，使它们“各从其类”，随之又“按照自己

^① 爱任纽（Irenaeus），《反异端》第28章4节。爱任纽约生于137年，死于202年，是基督教教义的创立者之一，除《反异端》外，尚有《宣道论》等。

的形象”创造了人，使人居于万物之上。这样，世界不仅有了“类”的区别，也有了层次的划分。上帝只是在创造人的时候才使之具有了与他类似的理性，从而成为万物之灵，这不仅说明上帝对人的慈爱，而且说明上帝具有无上的权能。上帝并不隐蔽自己，上帝的存在就是为了“彰显”，因此就宇宙作为整体讲，上帝与他所创造的世界是同一的。

上帝创造了美，上帝就是美的源泉，那么美的本质自然就在创造，就在“彰显”。创造的第一个特征就是统一与适宜。统一与适宜是一回事；统一是就事物自身各部分关系讲的，适宜是就事物与其所从属的事物的关系讲的。所谓统一就是一与多的协调组合，——因其一见出上帝意志的一致性，因其多见出上帝心智的丰富性；所谓适宜就是个别与全体的协调组合，——因全体见出上帝的统摄性，因个别见出上帝的广涵性。统一与适宜都是数的体现，它们的奥秘就包蕴在数中。在圣·奥古斯丁等看来，上帝本身就是三位一体的组合，上帝创造的世界则是“一”及其衍生的“二”的交替增殖与繁衍。数与心智是同样神圣的，因为它们都是上帝的超越性的明证，不同的只在于数直接诉诸于人们的感受，数易为人所轻贱，同时也易为人所理解。人们在统一与适宜中或许无法窥到上帝，但却可以见到数，所以数往往成为闪现在昏暗愚钝灵魂中的第一个启示。

美在于统一与适宜，而统一与适宜是一切事物的基本限定，所以美与事物是一体的。不过，事物的美与上帝的至美不同，是可以败坏的，也就是可以向丑转化的。世上不存在原初的丑的事物，即便是蛇、昆虫之类也具有统一和适宜的

性质，尽管不适于受造物的上层，因此尽管在人看来是不美的。丑是次生的，是与上帝的意旨相反的另一力量（自由意志）作用的结果。上帝不造丑，否则上帝就不成其为上帝了。丑与创造是矛盾的，如果创造就意味着美，那么丑的意义就是败坏，但败坏总是以创造为前提，所以丑的肯定与否定都是双重的：肯定自己，同时也就是肯定了美；否定了美，同时也就否定了自己。上帝允许丑的存在，丑不仅没有损害，而且进一步证实了上帝作为造物主的智慧和胸襟。

美是与某种超越的理性联系在一起的，美由于数的效用而体现在从个别事物到整个宇宙的统一体中，这就要求人们不仅不能孤立地看待美的事物，而必须如实地把它们看作是宇宙整体的一部分，而且不能将自己与宇宙整体分割开来，而必须如实地把自己看作是它的一个环节。人只有把宇宙看作是统一体，并融入这个统一体中，才能看到它的美，并领略到潜藏其后的伟大创造。

（四）道成肉身论与美的认知

基督教的上帝与伊壁鸠鲁派或新柏拉图派的神不同，是可以为人所认知的。但是按照圣·奥古斯丁的主张，人要认知神（乃至它的美）必须消除自身与神的距离，使自身归回上帝造人时的那种统一性，而这些依靠人自己的努力是不可能的，必须借助于神的慈爱和救赎，所谓道成肉身的意义就在于此。

道成肉身的前提就是人不能自救。圣·奥古斯丁认为，上帝造人时，曾给了人以意志自由，那时候人是有能力选择并

趋向善的。但是自从在蛇的诱引下吃了禁果之后，人堕落了，失去了自由意志，并且变得日益愚钝和软弱。当然，人作为人还有理性存在，因为这个缘故，人还没有完全隔绝与上帝之间的交通，然而，理性对人的意义也仅只如此。此外在感觉、记忆、理解和幻想的一切方面，理性的权威都受到情欲的挑战，人再也不是作为统一的人归向上帝了。上帝隐遁了——尽管上帝还隐隐地发出呼唤，一切无限和伟大的存在都化作了有限的和卑微的东西；圣灵之光淡褪了——尽管这光还没有真正泯灭，一切属灵的无形的实存都消解为属世的感性的物体。在这样的情形之下，人能靠自己获得救赎吗？显然是不可能的。因为人的救赎就意味着向原初人性的复归，要向原初人性复归，就需人真正地认识自己，而真正地认识自己，就等于认识上帝，并与上帝合而为一，这些靠已经败坏了的有限的理性是不可能达到的，犹如用蜡烛的微光不可能照亮光焰熠熠的太阳一样。一个善的灵魂可以自由地选择恶，但是一个恶的灵魂却不能自由地选择善，道理就在于：选择只是较多一层的理性的权力，人既已趋于下层，那么要想得救只有求助于作为智慧本源与本体的上帝了。

道成肉身本质上是上帝本体的显现。人的堕落是从一个人——亚当开始，亚当将他的情欲遗传给人类，使人类的理性蒙上了一层荫翳，因而上帝的形象变得模糊了、暗淡了；人的新生也是从一个人——基督开始，基督将上帝的形象彰显给人类，使人类重新认知上帝并归向上帝，因而得以摆脱屈辱的“罪的奴仆”的地位，所以，对人的救赎实质上是对理性的救赎，而救赎本身则是一次上帝本质与本体的显现。上帝彰显

自己通过两个途径：一是对世界的创造，一是对人类的救赎。上帝作为“造物主”需要超越时间、空间和一切有限存在之上，使万物由他的“设计”在宇宙整体中获得自身的定性；上帝作为“救世主”则需要沉入时间、空间及有限存在之中，使人类由他的慈爱而认知自己获得永生。上帝是可知的吗？是的，否则上帝就不需要化作耶稣基督降临到人间了。早期基督教教父之一爱任纽曾说：“主为何降世呢？难道主降世是说：‘不要寻求神，因为你们寻不着。’若果如此，他降世就与人无益了。但主教训我们说，无人能知道神，除非神自己教导他；那乃是说，人不靠神，就不能知道神。”^①上帝本来是无形的，为了让人看见，于是化作有形的；上帝本来是无限的，为了让人理解，于是变成有限的；只是为了消除神与人的距离，使人恢复神的形象，“身为万物之主”的上帝才把“他那无可限量的威严隐藏了，取了奴仆的形象”^②；虽然如此，上帝的无形、无限和无可限量的威严的本性并没有消减，所以道成肉身对上帝来说只是一种彰显，一个证明，对于人类来说，则是一种示范，一个启示。

救赎的意义在于道与肉的统一，神与人的统一。按照圣·奥古斯丁等的理解，理性若要直接地面向上帝必须成为属灵的纯粹的理性，因此，认知上帝虽然是理性方面的事，却必须有整个人性的改造；道成肉身的意义不仅是上帝在有限形

① 《反异端》第8章第4节。

② 利欧第一 (Leo the Great)：《致夫拉维安论道成肉身》(449年6月13日)。利欧第一约生于390年至400年间，死于461年，曾任第四十七届罗马主教。

式中的显现，以便与人的有限的理智相适应，同时是以中介形式的显现，从而成为人们信从和效仿的榜样。耶稣基督戏剧性地重复了人生的各个阶段：他借童贞女马利亚 怀胎降生——因而获得了神与人的双重品格，使人一方面看到自己，另一方面看到神，把这奇异的结合当作是人类新生的征兆；随后是经受了种种痛苦的磨难——因而展示了自己的神性，使人们从他的善良和坚忍中获得了战胜邪恶的信心；以后是死后三日的复活和永生——于是基督向神性复归，重新“坐在上帝右边”，并引领被救赎的人类归向上帝。道成肉身经历了由一而多，再由多而一的演化过程：上帝是一，在有限的形式中显现自己是多，使人类与神合一又是一。上帝是一，变成肉身，并重演肉身生活的各个阶段，于是成为多；肉身（这不仅是基督一人的肉身，也是所有获救人的肉身）死灭了又复归于道，多又归于一。上帝创造世界是借助于道，唯有道才能使一衍化为与一相对的多；上帝拯救世界仍借助于道，也唯有道才能使世界的多重归于与多相对的一。道成肉身既然使人的灵魂归于一，人的认知不消说也归于一，因为认知也是在一与多的相互转化中实现的。这就是说，当人认识到自己及周围世界来源于上帝并将回归于上帝时，人与上帝的奥秘也就不存在了。

道成肉身所包含的潜在命题是：对至美的认知需要对人性实行改造，而改造人性却非人自己可以做到的。人往往以为自己在选择美的对象，其实，认真地说，是美的对象选择自己。把自己置身于美的创造中吧，那时候人不再是审美的

主体，却是真正的审美主体。

（五）静观——永生与美的喜乐

圣·奥古斯丁等认为，人在获得救赎之后，便能“面对面”见到上帝，并与上帝合而为一，这种境界就是静观境界。

所谓“面对面”见到上帝是一种比喻的说法，包括这么几层意思：第一是直接。在没有达到静观境界之前，人只能通过象征或比喻，间接地知道上帝；达到静观境界之后，就可以直接见到上帝了。第二是对等。在没有达到静观境界前，人只是人，上帝高踞于他的上面，而达到静观境界后，人上升为神，恢复了类似神的形象，上帝就在他的身上。第三是合一。“面对面”不意味着人与上帝的对峙。对峙与界限、距离、疏隔是近义词。当人还保持与上帝的界限、距离、疏隔时，就不可能“面对面”见到上帝。“面对面”见到上帝，也就是“面对面”见到人自己，上帝与人应是合一的。

这么说，静观境界就是对有限观照的超越。在有限观照中，客体是有限的，——一切存在只有与无限绝缘，并充分展示其有限性，才能成为观照的客体，因此对于客体来说，观照就意味着本质向现象的迁移，内容向形式的迁移，抽象向具体的迁移；主体也是有限的，——主体的有限性恰好与客体的有限性相对应。主体只有压抑其对无限的要求，趋近于有限客体，才能成为观照的主体。因此对于主体来说，观照就意味着理性向情感的转化，意志向欲念的转化，心智向感觉的转化。同时，主体与客体的同一也是有限的。有限的客体正因为其有限性，不能满足主体的要求；同样，有限主体

也因为其有限性，不能完全融入客体。主体与客体在有限观照中的同一是偶然的、刹那间的，因此，主体永远不能驻守在已经实现了的同一，而不断寻找着、追求着，而客体也似乎在有限形式外保有着另一种无限的魅力。在这种情况下，同一本身就是冲突，观照本身就是不解，享乐本身就是悲苦，有限观照给人们心灵中带来的总是这种矛盾的混合物。与此相反，在静观境界中，客体是无限的，所有存在物只有剔除其有限性，与无限沟通起来，才能成为静观的客体。形式、表象本身是没有意义的，除非它本身就是内容和本质；甚至美也是没有意义的，除非它同时就是真和善。一切划地为牢，作茧自缚，故意炫耀自己的独特性的东西，不言而喻，都自行解除了进入静观世界的权利。在静观境界中，主体也是无限的，所有的主体只有融入无限，而从有限性中超拔出来才能成为静观的主体。沉浸在感觉、欲念、情感中的主体不成其为静观的主体，因为感觉、欲念、情感都是属世的，而静观的主体必须经过理性的中介，升华为属灵的；设定为审美的主体也不成其为静观的主体，因为审美本身也是一种限制，而静观的主体只有超越一切限制才能进入无限。人在忘记自己之为人时才可上升为神，同样，美对人不再是美时才变成真正的美。在静观境界中，主体与客体的同一也是无限的。客体既不能在主体之外要求另一个更完全的主体，主体也无法在客体之外幻想别一种更超拔的客体；客体既不能在主体之外显明自己为客体，主体也不能在客体之外确证自己为主体，主客体在同一中彼此高扬了自己，同时又彼此消解了自己。于是，客体不再是客体，而成了主体的

“家园”，主体也不再是主体，而成了客体的“器皿”。主客体既达到了完全的和解，所以作为主体的人的希望终止了，冲突平息了，苦恼消失了，呈现在他面前的只是一派安适、宁静的喜乐，这是美的喜乐，也是超越了美的存在的喜乐，也是超越了存在的永恒的喜乐，人获得了这种喜乐也就是获得了永生。

静观植根于爱，同时又升华了爱，使爱得到了必然的归宿。爱作为基督教教义，早在圣·保罗时代就确定下来^①，后来教父们进一步做了阐扬，使之成了基督教神学的理论根基之一。什么是爱？根据圣·奥古斯丁等的解释，就是追求统一的趋向，任何事物都必须保持自身的及与周围环境的统一，因此任何事物都必须遵从爱的法则的支配，人意识到这种趋向，于是这种趋向转变为与人的生存相终始的最深层的最恒久的情感。从圣·奥古斯丁等的说教中我们还可以引出这样的观念：爱是和生存并生的，爱就是生存的象征，唯有充满爱的生存才是真正的生存，唯有对生存的爱才是真实的爱；爱的目的是生存，除了生存之外没有其它目的，美、善、伟大所以值得爱，仅仅因为它们确证了生存，彰显了生存；爱与生存都受之于神，因为爱既不能占有，也不能付出，既不会增多，也不会减少；爱不是知，却又是最深切的知，唯有爱才使人认知自己和上帝，“面对面”见到上帝；

^① 圣·保罗：基督教《圣经》中人物。据说原名扫罗，生于小亚细亚，初为犹太教徒，后受洗改信基督教，并改名保罗，曾多次赴小亚细亚、马其顿、希腊各地传教，后被罗马皇帝尼禄处死。《新约·保罗书信》传说为他所写。

人的分裂从欲念开始，人的统一从爱得以回归，人在多少程度上摆脱了欲念，就在多少程度上回复为人。另外，爱与静观、永生是一体的，爱便是静观，便是永生，因为只有爱才使人的各种冲动得以终止，使人的生存得以从有限达到无限。

很难说这些有关静观、永生及爱的学说是属于神学，或者属于哲学、社会学、伦理学，但可以断定，它关涉到美学，并且深刻地影响了美学。在某种意义上说，美的观照是对有限的自我及对象的超脱，是自我与对象的相互恰合；对美的观照不是知，而是爱，爱是以自我的整体对对象整体的完全的感知；美是生存的特性，对美的追求是人的生存的冲动，而人将由此得到永生。但是，这里存在一个根本性矛盾，就是美的创造与美的观照的对立。“创造是上帝的权利，被造是人的本性”^①，既是如此，人便是纯粹的观照者，人的观照便不需带有任何创造的因素，而且人所以能够观照也还基于某种外在的力量，人自己并无能为力。这些显然是难以让人信服的。

^① 爱任纽：《反异端》。

第二章 黑暗时代

文化氛围

(一) 历史并没有停滞不前

从波伊修斯之死到阿贝拉德降生（公元1079年）这五个世纪在西方通称为“黑暗时代”（Dark Ages）。所以称为“黑暗时代”是因为随着公元四世纪到六世纪的民族大迁徙，西方经济、政治、伦理和文化生活遭到了毁灭性的破坏，西方历史仿佛向着原始性、地方性、野蛮性方向倒退了几个世纪。据一些历史学家记载，这时期欧洲大部分地区，城市连同城市工业已不复存在，农村一片荒芜，成千上万的人民啼饥号寒，颠沛流离，在残存的经济生活中，以物易物、自给自足的自然经济重又占据了支配的地位；这时期所有的文化教育设施也已荡然无存，哲学家、修辞学家、诗人和熟悉拉丁文、希腊文的教师们纷纷逃亡了，大部分古代典籍被战火所吞噬，愚昧无知反过来成了推动绵延不绝血腥战乱的人性的基因；同时，这时期国家、法律、道德观念被人们置诸一边，暴力成了唯一受到尊重的东西，没有对知识与劳动的欣羡，也没有对长者及后辈的同情，暴力时而将这些人推向权

力的顶峰，时而又将那些人捧为时代的霸主。法国学者P·布瓦松纳谈到这时期蛮族入侵时说：“他们破坏了西方有秩序的社会，只代之以紊乱。远远没有带来自由，他们却重新建立了奴隶制。远远没有减少阶级差别，他们却在阶级间竖立起新的壁垒。远远没有改善各下层阶级的状况，他们却使之更为艰苦。远远没有促进经济发展，他们却在到处从事劫掠、扰乱和破坏，因而毁坏了所有的活动。他们一无建树，而破坏很多，并使一切的进步停顿达数世纪之久。”^①

但是，黑暗时代也只是历史的一个环节。就罗马帝国已形成的社会文明来说，这时出现的景况确是一种停顿，乃至倒退；而对于罗马帝国之外的广大蛮族世界来说，则无疑是它缓慢行程中的一种跃进。蛮族，主要是日耳曼人、匈奴人、伦巴底人、安格鲁撒克逊人、汪达尔人，在战乱中除了人口的流失外，没有丧失其它什么，而获得却是数世纪中积累起来的巨大的财富，当然，其中相当一部分是被破坏或挥霍了。皇帝和贵族们的细软家什，饰满珍宝的头盔与铠甲，宫廷中豪华的陈设，曾让罗马人引为骄傲的人像雕塑，来自中东、非洲、印度等地的象牙、珐琅、玻璃及丝、麻、毛织品，在罗马随处可见的富丽堂皇的神庙、凯旋门、竞技场、公共会堂、浴场建筑，所有这一切在蛮族手中或者化作金银，或者变成齑粉，但是它们毕竟存在过，并成了千百万蛮族人骚动的原因。在蛮族人面前，它们就是令他们崇敬而又鄙视，向往而又仇恨的另一种文明的象征。正如正数与负数

^① 《中世纪欧洲生活和劳动》中文版第31页。

相加常常不等于零，正如从有到无与从无到无并不具有相同的意义，已经闯进罗马帝国的蛮族不唯在精神与物质生存方式上，即便在人种上也不再是旧有的蛮族了。他们绝没有想到，他们甚至比罗马失去的还多，他们失去的已经一去不复返，而罗马失去的大部分将通过他们的双手缓慢地恢复起来。公元八世纪之后，我们看到这些在欧洲各地定居下来的蛮族，仿效罗马人的传统，在军事首脑制外，建立了元老院制，并制定了相应的一套礼仪与法度；我们看到他们为奖励战争中有功之臣，并为稳定农村劳动力，将大批奴隶释放出来，发展了封建的土地领主制；我们看到他们形成了自己的语言文字，并积极创办教会与贵族学校，造成了各具特点的民族文化。这样，我们似乎可以结论：曾震撼了整个西方的民族大迁徙不仅造成了一个黑暗时代，也造成了使之逐步过渡到另一个较光明时代的条件，这就是：近代意义上的民族的形成；封建所有制关系的确立；以及由各民族参预的并相互平行的世界经济与文化网络的出现。

（二）拜占庭的存在是一个因素

拜占庭（Byzantium）帝国的领土大部分不在欧洲，但是在民族大迁徙的年代里，她有效地屏障了欧洲东部边垂，保存和发扬了古代文化传统，并以它相当发达的物质和精神文明影响、归化了一大批蛮族民众，应该说，在欧洲的历史进程中，拜占庭的存在是一个极其重要的因素。

拜占庭帝国原是罗马帝国的一个部分，在西罗马灭亡之后，俨然以再兴的罗马帝国的姿态傲然屹立在蛮族国家之

间。她承袭了罗马的军事与法制传统，建立了强有力的国家机构，保障了社会生活的稳定，同时通过土地所有权的转移，逐步完成了由奴隶制向封建制的过渡，使工农业及文化教育事业得到了持续发展。在农业生产上，她采取了罗马帝国曾经采用的利用驻军、战俘及移民大力垦荒的政策。大批蛮族被安置在色雷斯、伯罗奔尼撒、美塞尼亚、马其顿等地，这样，一方面减少了因饥饿而引起的骚乱，另一方面又保障了农业劳动力来源。为了促进农业生产，她还于公元六世纪时建立了“联保地税”，对荒于农事，任土地闲置的土地所有者课以重税。在她制定的第一部农业法典中甚至对土地的耕作、灌溉、田间管理及技术作物栽培等也做了明确规定。拜占庭帝国的农业在公元八世纪到十一世纪时达到非常高度的繁荣，许多新开垦的地区成了当时最富庶的产粮区，同时，她也是木材、牲畜、水果、香料、蔗糖、棉花等的最主要的出口国。在工业生产上，她鼓励企业家、作坊主、工匠及家庭手工业间的自由竞争，同时实行严格的国家监督，对诸如行业公会的组织，工业原料及销路，产品质量与价格，工人工资，企业税率，与外商交易的渠道等都制定有详细的管理条例。拜占庭的工业既要服务于国内市场，又要供应国外顾客，它的产品，特别是其中的奢侈品，比如刺绣或织锦的丝毛麻织品，镶有金、银、宝石的福音书、圣骨盒、十字架、莹光剔透的贵重金属、珐琅、玻璃器皿，雕刻着各种图案的匾额、屏风、神龛、座椅等在欧洲各君主、主教及大地所有者中都是第一流的抢手货。拜占庭的农业及工业生产供养了一大批贵族和有闲阶级，维护了众多城市的浮华与繁

荣。君士坦丁堡被誉为“所有城市的主宰”，居民达到了一百多万，亚历山大、安提阿、耶路撒冷、雅典、赫拉克里亚等也都在数十万人以上。这些城市集中了当时一切知识、技术和科学的人才与成果，成了透视拜占庭帝国物质文明的窗口。

拜占庭文化是基督教观念，古罗马文化传统与中近东一带开放性的社会生活及艺术实践相结合的产物。它的律法比哲学发达。哲学自公元529年查士丁尼皇帝封闭雅典的柏拉图学院后，几乎没有任何值得重视的著述问世，而律法方面则产生了著名的《罗马法典》(Pandects)、赫勒克留新法(novels)及利奥三世时的《法律集要》(Ecloga)等，从而使它在世界法制史上占去了重要的一页。它的语言、文法、韵律及历史研究比艺术创作发达。创建于公元425年的君士坦丁堡大学是研究希腊文、拉丁文、修辞学及历史学的中心，在这里成长了一批著名的学者。修辞学家普里斯齐安(Priscian)的《文法》，隋达斯(Suidas)的《百科全书字典》在中世纪产生了广泛影响。欧纳庇乌斯(Eunapius)的《世界史》、苏克拉迪的《教会史》、宙西木斯(Zosimus)的《罗马帝国史》及著名的历史学家普罗卡庇乌斯(Procopius)的《战争纪事》、《秘史》等代表了这个时期历史学方面的主要成就。艺术创造曾受到基督教的抵制，从公元726年到842年的破坏偶像运动使拜占庭的造型艺术遭到了空前的洗劫。只有建筑艺术随城市的发展而日趋兴盛。公元六世纪是拜占庭建筑史最辉煌的一个世纪，在这个世纪中，以十字形结构、三角穹窿、圆顶为特征的拜占庭式建筑风格取

代罗马建筑风格广泛流行起来，建筑了拉温那的圣·威塔列（San Vitale）教堂，君士坦丁堡的斯塔·塞勒纠斯教堂等等。而且随着建筑的兴盛，源自古希腊的镶嵌艺术也有了新的发展。音乐及诗歌创作似受到社会的殊遇。音乐甚至成为神学家研究的课题。穆萨厄斯（Musaeus）的抒情诗《希洛与黎安德》（Hero and Leander），君士坦丁·西发拉士（Constantine Cephalas）的《希腊诗集》等在一个时期里曾不时地勾起人们的记忆与遐想。

（三）破坏偶像运动及其后果

早期基督教是反对偶像崇拜的。《旧约·申命记》中就说：“耶和华从火焰中对你们说话，你们只听见声音，却没有看见形象”，他“惟恐你们败坏自己，雕刻偶像，仿佛什么男象、女象或地上走兽的象，或空中飞鸟的象，或地上爬物的象，或地底下水中鱼的象。”^①公元二世纪无名氏作者写的护教文献《丢格乃妥书》（Diognetus）也申明了反对偶像崇拜的宗旨。尤斯丁（Justin Martyr）在《护教辞》中措辞显得更为慷慨激昂：“你们已经知道了我们何必要郑重奉告你们一些工匠将原料锯切雕型，铸制打凿而造成什么形象呢？他们时常从一些不名誉的器皿，只略变其形式，作出一个无需形状之像，而造成他们称之为神的东西；对这，我们认为不但是毫无意识的，而且是侮辱其神，上帝既是具有不可描摹的无限尊荣和格式，何需把他的名寄附在可朽坏的而

^① 《旧约·申命记》第4章第12、16节。

需要经常服事的事物上呢？”^①

公元七世纪以前，拜占庭帝国的异教势力还很强大，尤其是希腊的哲学、宗教、艺术更有不可忽视的巨大影响。这时候，基督教不仅没有力量阻止偶像崇拜的风行，而且本身也被卷进偶像崇拜中。基督教教堂、修道院，乃至教徒们的居所到处可以看到基督、圣母及圣徒们的画像、雕像。进入公元八世纪之后，基督教已经取代所有异教而居于统治地位，对异教的讨伐遂波及到各种象征着神灵的偶像。公元726年，拜占庭皇帝利奥三世首先发难，诏令全国取缔一切偶像崇拜，销毁所有画像与雕像，包括基督、圣母、众使徒的在内。这一诏令发布后引起了基督教内外的强烈反对，希腊及席拉底斯群岛的民众起而反叛，拉温那、威尼斯等地驱逐了帝国官员，而这些举动得到了君士坦丁堡大主教的支持。公元741年，君士坦丁五世继位后继续其父的政策，召集东方主教会议，进一步声讨偶像崇拜者，指责他们“用肮脏的手塑造了只应由内心信奉的偶像”，并利用偶像给人们引来了撒旦与恶魔，同时下令对坚持偶像崇拜的人施以割舌、挖眼、剜鼻的酷刑。公元767年，君士坦丁五世敕令将君士坦丁堡大主教处死，随之，封闭了所有尚在供奉偶像的基督教教堂及修道院。从这一年一直到君士坦丁五世之子利奥四世公元780年逊位时止，这十余年对于偶像崇拜，连同以人象为题材的绘画与雕塑艺术，是最为严酷的年代，无数残留下来的希腊罗马珍品被毁坏了，许多画家、雕塑家放弃了创作或

^① 见《基督教历代名著集成》第1卷410、411页。

逃亡到意大利等地去了，这无疑严重妨碍了拜占庭造型艺术的发展。幸好这种将绘画、雕塑艺术与异教信仰简单等同起来，完全漠视艺术的教化作用的做法，先是在基督教内，然后在拜占庭宫廷中引起了怀疑和批评，而没能长久地延续下去。在基督教内，首先提出异议的是公元六世纪的教皇格利果里，他针对马赛教区搞的反偶像运动，指出：崇拜偶像是一回事，从图象中了解应该崇拜什么是另一回事，读书人可以从文字意义中理解教义，不识字的人只能根据图象了解教义，图象的意义不是供人崇拜，而是启迪无知者的心灵。公元787年，在教皇使节主持下召开的第二次尼西亚会议上，根据格利果里的主张，决定在基督教内恢复圣像的制作和敬奉。在拜占庭宫廷内，公元780年起担任摄政的艾琳，及公元842年起担任摄政的狄奥多拉是两位具有远见卓识和胆略的女性，她们独挽狂澜，力排众议，坚决地扼止了破坏偶像的运动，恢复并扶植了造型艺术的创作，从而结束了这为期一百多年的因宗教的牵连而给艺术带来的悲剧。

破坏偶像运动的兴起与终止看起来是出自少数当权者的决策，其实是有其深刻的历史背景的。它的兴起是基于基督教将自身与其它异教信仰区分开来的要求：强调上帝是超感性的、无限的和无所不在的，强调人同上帝间的交往是一种纯粹精神性的过程，这一要求与圣·奥古斯丁、波伊修斯等的基本主张是一致的；它的终止则是基于基督教将自身与现实生活结合起来的要求：强调上帝就驻守在人与周围自然界中，强调人同上帝间的特殊关系，理性在一定程度上可以成为

它的中介。这一要求超越了圣·奥古斯丁、波伊修斯的基本宗旨，体现了基督教神学发展上的一个新的时期。正如美国美学家鲍桑葵在《美学史》中说的：“问题的重心现在倾向一个新的方向。不是去提高‘另一’世界的价值，而是去重新建立或维持‘另一’世界和这个世界的结合。”^①当然，就拜占庭帝国来说，终止破坏偶像运动大约还有一种纯粹世俗的追求，一种在经济上获得复兴后所必然出现的追求，这就是享受上帝给人造就的一切由光、色、线条交织而成的美的形象。

（四）圣·索菲亚大教堂

位于君士坦丁堡的圣·索菲亚大教堂是拜占庭帝国留存下来的最辉煌、最有代表性的艺术作品。

圣·索菲亚大教堂是为敬奉基督教的“圣神”（“Hagia Sophia”）而建造的，是拜占庭帝国雄心勃勃的开拓与创造精神的象征。主体工程于公元532年2月开始，这时拜占庭帝国正处在政治稳定，经济繁荣的鼎盛时代，踌躇满志的查士丁尼皇帝亲自参与了工程的踏勘与筹建，他从小亚细亚延请了著名建筑师安塔米乌斯（Anthemius）与埃希道勒（Isidore），从全国各地征集了工匠及民工一万多人，同时不惜花费重金购进大量金、银、象牙、宝石与各色大理石料。整个工程据说耗资32万英镑黄金，经过五年多的紧张施工。工程于537年12月宣告竣工，查士丁尼与君士坦丁堡大主教为之举行了隆重的落成庆典。

^① 鲍桑葵，《美学史》中文版第183页。

圣·索菲亚大教堂在建成后数世纪中不断进行整修与改建。公元九世纪时装设了著名的青铜大门（38年）和大量的镶嵌。公元十世纪中央穹顶因地震坍塌，重建时在虹弧上加一巨幅基督镶嵌像。公元1453年，土耳其人占领君士坦丁堡后用灰泥涂盖了其中大部分镶嵌画，并且在教堂前两侧建造了两座伊斯兰式的尖塔。圣·索菲亚大教堂因此成了名副其实的拜占庭艺术史纪念馆。

圣·索菲亚大教堂之所以值得珍视，是因为它综合了当时罗马与波斯、两河流域一带的建筑技术和风格，开创了建筑史上新的一页。它的基本结构为希腊十字架型加穹顶。教堂正中是高15米、直径为32.6米的巨大穹顶，穹顶并不是象罗马万神庙那样直接扣在圆形的厚重的墙上，而是通过40个筋及帆拱架在四个7.6米宽的墩子上。中央穹顶的侧推力在东西两面由半个穹顶在大卷上抵住。这两个半穹顶的力又传导到两侧更矮的拱顶上去。中央穹顶的南北方向则以18.3米深的四片墙抵住侧推力。帆拱技术是拜占庭建筑师根据巴勒斯坦的传统创造出来的，它解决了在方形或八角形平面上覆盖圆形穹顶的过渡承接问题，方法是沿方形平面的四个边发卷，在四个卷顶部以对角线为直径浑成穹顶，穹顶就象由方形的四角牵引着的鼓起的帆，显得非常轻灵。帆拱的采用，一方面使中央穹顶下的空间与东西两侧的空间成为一体，一方面又透过中央穹顶底脚的40个窗户增加了内部的光照，这样就使得教堂内部墙、柱子、地面的各种大理石贴面及神龛、祭坛、洗礼池上的各种彩色装饰显得异常光华夺目。

圣·索菲亚大教堂之所以值得珍视，还因为综合了当时建筑、绘画、雕塑及各种工艺的成果，是艺术的荟萃和升华。教堂的墙面与地面是由大理石拼贴在一起的华丽的图案。柱头、拱门、三角拱腹、飞檐等处是茛苕与葡萄叶形的石雕。祭坛由大理石制成，上面镶有金、银、象牙和宝石等饰物，大主教的座位由纯银制成，上面镌刻着圣经故事。在中央穹顶下面，与40个窗子相对应，挂着40盏精致的吊灯。圣·索菲亚大教堂的青铜门是留存至今最早的铸铜大门，它第一次将门的制作纳入整个教堂的艺术创造中。

圣·索菲亚大教堂之所以值得珍视，还因为它奠定了拜占庭造型艺术的风格，并且深深地影响了中世纪的西方。圣·索菲亚大教堂建成之后，希腊十字架或八角形结构覆盖圆形穹顶的型式逐渐取代了古典型式，人们熟知的拉温那的维塔列（San Vitale）教堂、君士坦丁堡的塞尔根（Sts Sergius）教堂都采用这种型式。维塔列教堂更以其查士丁尼及王妃的巨大镶嵌而闻名于世。青铜门的铸造技术传至西方后，遂产生了亚琛主教堂狮头环把手的青铜门，梅因斯、希斯得罕教堂铸有多种圣经故事的青铜门。

（五）格列哥里教皇与圣·本笃

黑暗时代基督教内出现了两个重要人物，一个是格列哥里教皇（Gregorius I 540?—604），一个是圣·本笃（Benedictine 480—543）。他们是圣·奥古斯丁的信徒，但是更强调爱上帝与爱人的统一，同情人与超越人的统一，灵修与实践的统一，从而在基督教世界开启了一种积极面向

人生，干预社会的新潮。

格列哥里出身于罗马元老院贵族世家。公元571年曾任罗马执政官，573年辞退后用自己财产修建了七座修道院，本人也成了修道院的隐修士。579年至585年任罗马主教伯拉纠斯二世驻君士坦丁堡的代表。590年被推举为罗马教皇。在教皇任内，他对内健全隐修制度，剔除修道院内种种弊端；对外加强向蛮族地区的传教活动，并利用不稳定的政局积极干预世俗事务，从而大大强化了基督教在西方的地位与影响。

格列哥里教皇在《论教牧的职守》、《教士的生活》及一系列信札中详细讨论了基督教教职人员及教士的宗教道德规范。他认为，教职人员担负着“管理灵魂的职务”，而管理灵魂是“艺术中之艺术”^①，他们首先应该懂得，像牧师披巾上两次染了朱红色的锦线所象征的^②，“爱上帝与爱世人的火，是有两种光彩的火焰，不论是谁，若只惊叹上帝的美好，却把世人完全放弃了，或另一方面单单对世人关心，不爱上帝”，都违背了基督教的宗旨^③。而爱世人的人是不应该退隐的，退隐的人虽然往往以贞洁自守，清白无瑕，但是他们既“不愿以宣扬圣道为邻居效劳”，“忽视了他们所受的恩赐”，那么严格地说是犯罪的，“他们的罪与他们为公众

① 《基督教历代名著集成》第1部第13卷263页。

② 牧师披巾一般在细麻布上用金线和蓝、紫及两次染了朱红色的线织成图案，象征德行与爱。

③ 《基督教历代名著集成》第1部第13卷285页。

服务的能力成正比例”^①。爱世人就要同情世人的软弱，“把不信的人当作他自己，藉此以训练自己对别人的同情，把他所希望他人给与他的给与他人”，要关心他人细微的事，“因为爱心的最高度是在乎它顾及他人的最细微事件”^②。同时，爱世人还要超越世人，犹如“牧人的生活高出于他的羊群”。他们决绝了肉欲，丢弃了荣华富贵，过着简朴、虔敬的生活；他们经历了挫折，战胜了诱惑，具有着不屈不挠的坚强品格。他们有“纯正的思想和堪称模范的行为”，既不因“外面的事物的牵连而忽略了心内的生活”，也不因“心内的事而忽略了外面的事”^③。他们是“泉水”，不停地“浇灌着干枯的心”；他们是“灯光”，为世人“指示着生命的路”。

圣·本笃，也就是圣·边奈狄克特，出生于斯波莱脱附近翁布瑞亚一个贵族家庭中。早年学过古罗马文学。公元529年，在蒙塔卡西诺（Monte Cassino）山拆毁阿波罗和丘匹特神庙，兴建了著名的蒙塔卡西诺修道院，并为该院制定了教规。圣·本笃在该院隐修一直到死。

蒙塔卡西诺修道院教规是针对当时隐修士中苦行之风与相反的奢侈之风制定的。教规在一篇序言及七十三章条例中就修道院的宗旨、机构、管理及虔修生活等做了详细规定。根据规定，修道士主要活动应是劳作与诵读。其第四十八章中写道：“媮惰为精神之大敌，故凡修行者须常工作，或习

① 《基督教历代名著集成》第1部第13卷269—270页。

② 同上，291页。

③ 《基督教历代名著集成》第1部第13卷281页。

手工，或诵圣经均可。关于此等作业之时间，应按节序分配如下：由复活节至十月朔，应于第一时工作至第四时止，由第四时起至第六时止，则为诵经之时间。午餐后则静卧默息；但其仍愿诵读而不扰害他人者听之。‘午课’稍早约在第八时之中央，自此仍为工作，至晚礼拜时为止。”^① 由于提倡劳作，所以修道院不再只是隐身修炼的场所，而成了藉生产以自给的机构。修道士的精力既得以排遣，周围自然环境也得到了改造：荒地开垦了，河流疏浚了，道路修筑了，于是促进了社会生产的发展；由于提倡诵读，所以修道院也不再只是一味地清心自省，而注意到知识的保存与传播。修道院设立了抄书室、图书馆和学校。修道院学校的教学目的在于使人树立服从、贞洁、贫穷的观念，从而成为一个合格的修道士。它的课程通称为“七艺”（Seven Liberal Arts），即文法、雄辩术、修辞学、几何、算数、天文、音乐。“七艺”的名称来自公元五世纪初卡佩拉（Martianus Capella）写的一本寓言小说《菲洛罗支与穆乔礼缔婚记》。“七艺”仅仅是进一步阅读神学著述的准备，但既列入必修课程，于是从此直至十二世纪成为若干次短暂的文艺复兴的基因，特别是文法与修辞学更有了长足的进步。

蒙塔卡西诺修道院教规经教皇格列哥里的倡导迅速在西方传播开来，酿成了教父后另一个重要潮流。一时各修道院纷纷起而仿效，把诵读与劳作结合起来，办起了众多的图书

^① 转引自格莱福斯（Graves）《中世教育史》，商务版14页。

馆与学校,使残存下来的古代典籍得以保存,古代语言文学传统及若干工艺技能得以继续。据说许多修道院图书馆藏书达1000—2000册,个别的,如意大利的诺瓦利斯(Novalese)修道院图书馆达到6500册;许多修道院学校还向社会开放,招收适龄儿童入学。意大利的勃毕阿(Bobbio)、旁博萨(Pomposa)、克拉斯(Classe),日耳曼的浮尔达(Fulda)、雷雪奴(Reichenau)、希尔索(Hirschau)、庚德兴(Gandersheim)、威森堡(Wissenbourg)、赫斯非德(Hersfeld),瑞士的圣·高尔(St. Gall),法兰西的枫丹耐尔(Fontenelle)、法洛里(Fleury)、浮里埃(Ferrières)、格比(Corbie)、都尔(Toul)、克伦尼(Cluny)、贝克(Bec),英格兰的康特布利(Canterbury)、约克(York)、威尔矛斯(Wearmouth)、夜洛(Yarrow)、格拉斯顿布利(Glastonbury)、圣·亚本土(St. Albans)、克洛兰(Croyland)、马梅斯布利(Malmesbury)等修道院都成了当时著名的文化及学术中心。当然,也应看到另一面,——宗教从本质上是敌视文化与学术的,正像西方学者威夏(Wishart)在《修士与道院》一书中说的,修道制度“为教育之先锋,亦为迷信之教师”^①。

(六) 加洛林王朝的复兴

公元八世纪到十世纪,欧洲各民族基本安定下来了,封

^① 转引自F. P. Graves《中世教育史》。

建主义制度也已基本确立，于是在若干中央集权比较发达的地区，出现了经济和文化生活的初步复兴。

还在罗马帝国末期，在意大利陷于战乱的同时，现在称作法兰西的高卢地区就日渐繁荣起来。公元五世纪中，日耳曼人的一支法兰克人占领了高卢北部，在那里建立了墨洛温王朝。此后，其统治势力逐步伸展到高卢南部、比利时、荷兰及德意志西部。公元八世纪中，加洛林王朝，取代了墨洛温王朝，法兰西历史上最早的两 位有胆略有作为的皇帝——“矮子”丕平和查里曼先后继承了王位。他们对外挫败了不断袭扰的斯拉夫人、波希米亚人、丹麦人，驱逐了撒拉森人，将意大利北部的伦巴底纳入法兰西版图；对内消除了阿奎丹（Aquitaine）和巴伐利亚（Bavaria）等地的地方势力，废除了独立的公爵领地，制定了适用于全国的六十五条法规，使法兰西一跃而为当时欧洲最强大最稳定的国家。

加洛林王朝面临着艰巨的经济与文化复兴工作。查里曼皇帝用给予土地所有权及免除赋税的办法鼓励人们开垦土地，发展农业生产。同时安置大批移民及退伍士兵到未开垦的处女地上。他提倡家庭工业与领地工业，自由工业与半自由工业间的相互竞争，对需要扶植的工业，也采取固定税收或免税的方法，即所谓的“永远管业”（mainmorte）。他强令全国各地主教、修道院院长、公爵、伯爵及行政官员参预城市的建设及管理。据佚名的圣高尔修道院僧侣写的《查里大帝传》中说：当时规定，凡皇帝敕令要完成的工程，包括修路、造桥、整饰环境，建筑教堂等等，一般情况下可由人代主教或公爵等去执行，但重大项目与新建项目他们必须亲

自参预，甚至“从奠基到盖顶无休无止地为它工作”^①。查里曼皇帝也常常亲自为一些教堂、宫殿及公用设施踏勘地形，设计图纸和组织施工。由于采取了上述种种措施，从比利牛斯山北麓到莱茵河流域广大领域内出现了大片大片的农田；在工业与贸易比较发达的地区形成了众多的人口在二千到一万的城市（比如土尔、凡尔登、苏瓦松、巴黎、兰斯、里昂、奥尔良、图卢兹等）。一些铁矿、铅矿和锡矿开始开采了，冶铁业、铸造业、陶瓷业、玻璃业、制盐业、造船业、建筑业有了相当规模，特别是纺织业与奢侈品工业竟取代拜占庭成为欧洲的主要供应基地。

查里曼皇帝为振兴文化事业特意从国内外聘用了一批学者，包括保罗、阿奎恩、毛卢斯、厄里根纳等。在他们的协助下，首先兴办了一所宫廷学校。查里曼自己、皇后、三位皇子、两位公主及其他皇室成员、部分主教入学成了它的第一批学生。与此同时，恢复了所有教堂及修道院的学校，按照查里曼于公元787年发布的敕令，所有的主教、修道院院长、教士及隐修士都需以“谦恭诚敬之心”努力于学术，教堂及修道院应成为经典学术的研究机关。公元789年及802年，查里曼进一步敕令各教堂及修道院学校免费招收附近的自由民与农奴们的子弟，就读学生“必须勤勉从事，毋荒厥业，非至学识明敏，德业有相当成就时，不能离校”^②。查里曼注重学术研究和普及。他曾经为“当时文风还赶不上前人所达到的那种成熟程度”，而“郁郁不乐”，他说：“但

① 圣·高尔修道院僧侣：《查理大帝传》第1卷第30节。

② F. P. Graves《中世教育史》，商务版第48页。

愿我有十二个象耶罗姆和奥古斯丁那样在各门学问上如此精通，又受过如此全面的训练的教士。”^①他自己很喜欢读圣·奥古斯丁的《上帝之城》，喜欢读古代英雄及伟大人物故事，据说他“还写下了那些歌颂国王们的事迹和他们的征战的古代粗鄙的歌谣，并把它们铭记在心”。在他的奖掖下，一些学人潜心于文法、修辞、诗学、音乐及数学、天文学研究，并写出了当时很有影响的一些学术著作。此外，建筑及附属于建筑的绘画与雕刻也有了很快发展。查里曼要求所有大型建筑，特别是教堂，要装饰有绘画。他自己设计的阿亨（Aix）教堂据说就有华丽的大理石柱、青铜门、雕花天花板与壁画。由尼吉根和英吉海姆仿照拉温那圣·威塔列（St. Vitale）教堂建造的皇宫具有拜占庭及叙利亚风格，在八角形结构之上支撑一巨大圆顶，圆顶内装饰着彩色镶嵌，教堂大厅用环状双排列柱与周围隔开，教堂四周墙壁上绘有大量壁画。

查里曼之后，法兰西的复兴因北欧人的侵扰而中缀了，但在查里曼影响下，英格兰和日耳曼也都出现过短暂的复兴。英格兰在阿弗列王（公元871—901年）统治下，以每年收入的八分之一用于救济贫民，八分之一用于兴办学校与奖励学术，吸引了威尔斯的阿塞（Asser）主教，圣·鄂姆（St. Omer）的古林博（Grimbald），法兰西的尼里根纳等一批学者，一时间成了欧洲学术文化的中心。日耳曼在鄂图一世（公元936—973年）统治期间，经济和文化逐渐有所恢

^① 圣·高尔修道院僧侣：《查理大帝传》第1卷第9节。

复，特里尔、梅因斯、科伦、士派尔、马德堡、伏姆斯等不仅成为贸易集散地，而且是教育和学术重镇。毛卢斯主持的普鲁士福尔达修道院学校拥有二十二所分校，是当时规模较大的学校，它的图书馆亦是欧洲最大的图书馆。这期间产生过几位诗人及艺术家，其一是女修道士恩罗斯维茨（Hros-witha 公元935年左右—？），写了拉丁文喜剧《亚伯拉罕》及一些史诗；另一是希得斯罕主教贝内瓦德（Bernewald 公元993—1022年），制作了许多珠宝十字架、金属烛台、有裸体女神图案的圣餐杯，他制作的希得斯罕教堂的青铜门是中世纪欧洲最早的作品。

著述家

这个时期的著作家不再是居于教父地位的神学家。他们大半是神职人员，以灵魂的引渡者自命，但又同时兼任俗世的重任，因此不得不分心于教育及学术事业，不得不讨论有关修辞学、文法、诗学、音乐、建筑业等等问题。当然，他们的理论是粗浅的，因为他们面临的问题是启蒙和普及的问题，他们关注的中心仍然是神学。

（一）约翰·司各脱·厄里根纳

约翰·司各脱·厄里根纳（Joannes Scotus Eriugena 约公元800—877年）的生平已无从查考。我们只知道他生于爱尔兰，少年时代受过良好教育，熟悉希腊文，喜欢柏拉图等古典作品。公元843年（一说845年）被查里曼邀请到法

兰西,任命为宫廷学校校长。当时莱姆斯大主教辛克玛尔与日耳曼修道士高特沙勒克正在围绕“预定说”与自由意志问题进行争论。厄里根纳于公元851年写了《论神的预定说》(De divina Praedestinatione),支持辛克玛尔,肯定自由意志的存在,否定了“预定说”。他在文章中阐发了两种真理论,认为哲学与启示是真理的两个来源,它们之间不应有矛盾,如果出现了矛盾,应依从理性的裁决。他说,真正的宗教也就是真正的哲学,相反,真正的哲学也就是真正的宗教。并说:“为诚挚地探求万物的成因,每一种达成完美学说的方法,都必须以希腊人所称为哲学的科学和训练为基础。”他的这些主张受到公元855年及859年两次宗教会议的谴责,只是由于查里曼皇帝的庇护,才逃脱了教廷的惩罚。公元824年,拜占庭帝国皇帝“结巴”迈克尔赠送查里曼之子“虔诚者”路易一本希腊文抄本伪狄奥尼修斯的《天阶》(The Celestial Hierarchy),因没有人能翻译,所以一直存放在圣·丹尼斯修道院。后来,查里曼着令厄里根纳翻译成拉丁文,厄里根纳因此深受伪狄奥尼修斯的影响,此后,即写出了他的主要著作《自然的划分》(De divisione naturae)。这部书试图将新柏拉图理论重新引进基督教教义,因而被认为是对圣·奥古斯丁神学的严重的亵渎和大胆的挑战。公元877年,查里曼因病死去,厄里根纳的行踪再无记载,一说他于同年离开人世。

(二) 阿 奎 恩

阿奎恩(Alcuin 公元735—806或800年)生于埃波哈

库，公元766年任约克城主教。公元780年任弗利雷(Ferrières)和圣·索普修道院院长。公元782年应查里曼皇帝之聘赴法任教育大臣。在他的主持下恢复了各教堂、修道院的学校，并兴办了宫廷学校。查里曼本人也“花费很多时间和精力从阿尔昆（即阿奎恩）那里学习修辞学、辩论术，特别是天文学”^①。据佚名的圣·高尔修道院修道士记载，查里曼天资聪慧，且虚心好学，对阿奎恩十分敬重。一次，他“看到全国探求学问之风蔚然称盛”，但是“还赶不上前人所达到的那种成熟程度”，郁郁不乐地感叹道：“但愿我有十二个象耶罗姆（又译杰罗姆、杰伦）和奥古斯丁那样在各门学问上如此精通，又受过如此全面的训练的教士。”阿奎恩听了不以为然地说：“天地的创造者也没有这许多类似他们的人，你就想有十二个吗？”^②阿奎恩执掌教育事业凡十四年，为法兰西培养了一批有用的人才，公元796年当他请求隐退时，查理曼让他经管都尔城的圣·马丁（St. Martin）修道院作为酬劳。圣·马丁修道院是当时法兰西最古老最富裕的修道院（后来托雷道大主教曾指责阿奎恩拥有二万名奴隶），阿奎恩隐修后，广为招纳各地慕名而来的学人，并以书信往还于各地君主与教士之间，于是圣·马丁修道院声名大振，成为欧洲重要的学术中心。公元806年，阿奎恩因病死于都尔，留给后人的著述有《关于修词和美德的对话》（*Dialogus de rhetorica et virtutibus*）等。

① 艾因哈德：《查理大帝传》第2部分第25节。

② 圣·高尔修道院僧侣：《查理大帝传》第1卷第9节。

(三) 拉巴努斯·毛卢斯

拉巴努斯·毛卢斯 (Rabanus Maurus 公元 776—856 年) 生于梅因斯城, 曾为圣·本笃教派教士, 后就学于阿奎恩, 是阿奎恩最赏识的弟子。据说他的名字就是阿奎恩用了圣·本笃教派中著名人物圣·毛尔 (St. Maur) 的名讳起的。阿奎恩死后, 拉巴努斯·毛卢斯主持福尔达修道院的学校, 他大胆改革教学内容和方法, 让学生选读古典作品, 加强学生的纯文学训练, 提倡以科学眼光探究自然现象, 把数学运用于现实生活领域, 遂使福尔达修道院学校面目为之一新, 并在法兰西酿成了研讨学术的风气。公元 847 年, 拉巴努斯·毛卢斯被任命为梅因斯大主教, 九年后死于梅因斯的莱茵河畔的温克尔。拉巴努斯·毛卢斯是当时著名神学家及修辞学家, 著有《论教权制度》(De Clericorum institutione)、《论宇宙》(De universo)。

理论构架

(一) 自然的四种形态

厄里根纳试图消除存在与非存在、彼岸世界与此岸世界的分裂, 而把它们统统纳入“自然”这个异常宽泛的概念之中。在他看来, 自然包含有四种形态: 一是“创造而非被创造的”, 即作为开端、始原、第一因的上帝; 二是“被创造, 又能创造的”, 即柏拉图与新柏拉图意义上

的理式或范型；三是“被创造，而不能创造的”，指宇宙间各种物质个体；四是“它不创造，又是不被创造的”，也是指上帝，是作为终结、归宿、涵盖者与统御者的上帝^①。四种形态的自然构成了具有逻辑意义的整体，每一种形态都不是游离于这个整体之外的，而是构成它的部分和环节；同时，每一种形态都不是它的全部，其存在与非存在只有放在这个整体中才能得以考量和确证。

厄里根纳由此引出了以下结论：

上帝是始原意义的自然。《旧约·创世纪》中讲，上帝从“无”中创造了世界，这个无不是零，不是空白，而就是上帝本身。“万物来自他自身和通过他自身，并且在他自身中生成”^②。上帝既是“无”，也是无限的“有”。上帝创造世界的过程实则是从无限的“有”向有限的“有”的永恒的分解过程——从无限的“有”中首先分解出具体的感性的有，即宇宙万物；进而分解出有机生命的有，即生物；再进一步，又分解出理性与灵性的有，即人与天使；最后，分解出范围更小的智慧与知识的有。因为所谓智慧不过是对上帝，即对自然本质的体认，所以，分解到最后也就成了对上帝的回归。

理式是上帝与物质个体的中介。上帝并不是理式。理式是上帝的神圣智慧的产物。上帝创造世界是一个思想过程：它先创造了物质个体所共有的种种理式，然后才由理式的

① 参见《西方哲学原著选读》上卷第236页。

② 《论自然的区分》第3编23章·引自柏林L·赫尔曼出版社1870年版，第343页。

“参预”而构成一个个物质个体。以阳光做比喻，“如果存在物均以独特方式分有同一个太阳的光照，……那么应该承认，太阳在其超本质的统一中，就包含了所有存在物的光的范型，存在物的光的本质就是参预其中阳光的本质。”^①

物质个体本身不是实体。一切物质个体的本体都存在于两种方式中：一是“在最初的原因中”，一是“在那原因的结果中”。就第一种方式说，上帝自身是一切物质个体的本体，离开了上帝就无所谓本体存在；就第二种方式说，物质个体的实体就是理式，或人类心灵中的观念，“它们被认识的地方，即是它们存在的地方”，而且可以说，“它们除被认识以外，别无所谓存在”^②。因为观念不是别的，就是上帝创造并安放在人心中的理式，所以一切物质个体的实体归根结底还是在上帝身上。这样，当我们说某个物质个体存在着的时候，这意思不是指它的质或量，时间或空间，而是指驻守于它里面的上帝：它的起源、生命、运动和趋向。

自然以上帝为目的和终向。就象河流从河源流出，倾注于大海，然后又隐秘地回归到河源一样，自然的运动是以上帝为轴心的向外吐露、生展，向内收缩、凝聚的往复交回的运动^③。“万物来自上帝，趋向上帝，象磁石与铁。”^④任何造物都不可能决绝于上帝，否则就不成其为存在；任何人，包括那些罪孽深重的人，最终也得回到上帝身边，并得

① 《论自然的区分》第2编35章。引自柏林L·赫尔曼出版社1870年版第244页。

② 同上，第4编7章。

③ 参见Alfred Weber《欧洲哲学史》第31节。

④ 《论自然的区分》第1编75章。

到上帝的救赎。上帝是不能被创造的，但就这个意义上讲，上帝创造了它自身，因为上帝不是别的，就是世界万物的灵魂和本质。“它创造万物，将它们从虚无和非存在超渡到存在，与此同时，它自身也被创造——它就是万物的本质，除了它以外，没有什么可称得上本质的东西。”^①

（二）在存在与非存在之间

什么是存在？

通常人们以为，凡是为理性“清晰可辨”的就是存在，反之，超越理性之外的就是非存在，其实正象公元四世纪神学家格列哥里所说的：对可见或不可见的造物在存在方面的持续性和本质是不可能用思维和理性来把握的。上帝与上帝创造的某些事物就是理性所达不到的，但是有谁否认上帝这个包罗万象的存在的真实性呢？应该看到，理性是有限的，“对于每个造物，通过肉体的感官所知觉到的，或是通过思维所把握的，可以说不过是每个存在的一种本身不可理解的附属部分而已。对于存在，可以就其质或量或形式，就其质料或就着任何一样特点，就着地点或时间，加以认识，可是尽管如此，对于它是什么或者它为什么存在，仍然是毫无所知。”^②

通常人们总是站在人类这个特殊的自然层次上考虑问题，以为凡属于同一层次或相近层次的就是存在，反之，超越了这个层次就是非存在。其实，如果把自然看成是由许多层次构成的整体，把人看成是这个整体中的仅仅一个层次，那么就

^① 《论自然的区分》第1编13章。

^② 《西方哲学原著选读》上卷236页。

应该从对人的否定中引出对高一层次存在的肯定，同时，从对人的肯定中引出对低一层次存在的否定。总之，引出整个自然。应该看到，在人之上，有三个等级的天使存在，它们是小天使、六翼天使和有位的；有权的、有威的、主治的；执政的、大天使和普通天使^①；在人之下，有一般动物和植物及非生命的存在。它们均是存在的，同时又是非存在，“就着它通过较高级的造物或通过它自身被认识来看，它存在；就着它不能通过在它之下的造物被认识来看，它不存在。”^②

通常人们总是把一定的时间与空间做为尺度，以为凡是在时间与空间中显露出来的就是存在，反之，凡是“仍然内含于自然深处”，尚未具备一定形体的就是非存在。显然，作为创造者的上帝或作为自然目的上帝就不表现在时间与空间中。上帝作为整体是同时并且突然成为原因和结果的。人生活在时间与空间里，但是人在进入这有形体的世界之前，只有一个独一无二的祖先，就是亚当；上帝通过亚当造就了许多的人，这些人“根据一个只有上帝才知道的次序，使他们获得可以看见的存在。”即便是动物、植物，它们作为结果的部分虽显现于时间与空间里，而作为原因部分——生命力却始终隐藏在自然中，而它确实是存在着。

和一般人不同，哲学家们往往认定，只有凭纯思维认识的，才是真正的存在，反之，那些能够凝聚和分解，延伸和收缩，产生和消灭的东西实际上是非存在。用这种观点去观察人性就应看出，“人的本性，由于犯了罪，就背弃了它因

① 参见《西方哲学原著选读》上卷238页。

② 同上。

之而具有真正的恒常存在的那种作为上帝的形象的荣誉。因此，它丧失了存在，是完全合理的，并且因此它就是不存在。可是，等到它被引导到恢复了按照上帝形象形成的它的先前存在状态所具有的天生的上帝之子的福祉，这时它就开始存在，并且开始生活于按照上帝形象创造的存在之中。”^①这种被使徒称之为“指定不存在的成为存在”的形态，就是自然的第四种形态。在这里，圣父通过对于其子的信仰，召唤在第一个人身已经丧失，并且终归成为不存在的，达到与已经在基督中获得再生的同在。

存在与上帝是一体的：存在是上帝的意志、思想和行为；上帝是存在的本质、灵魂和生命。凡有存在的地方就有上帝驻守，凡上帝驻守的地方就是真正的存在。

（三）人是缩小了的自然

人在这一点上肖似上帝：人是缩小了的自然；自然在人身上生成。

上帝没有把人造成天使，而使人具有动物的身躯，目的就是“要把他自己的形象寄托在动物里面”，“在人里面创造一切”。天使只有无形的、属灵的身体，人既有有形的、可朽的身体，同时又有“天使般的个体作根基”，正象圣徒保罗说的，“所种的是血气的身体，复活的是灵性的身体”^②，所以人“概括了一切有形的与无形的被造物”，包括“天使所禀赋的本性”，和“整个感觉世界”。“宇宙间一切，不

① 《西方哲学原著选读》上卷239页。

② 《新约·哥林多前书》第15章44节。

论是物质的或非物质的任何部分，无不存在，知觉，活着，及概括在人里面。”犹如眼睛里的瞳人虽是肢体中最小的，却具有最伟大的能力，人的身体看起来无比渺小，却享有“超乎万物之上”的“最大的尊严和光荣”^①。

但是，人之所以概括并超越自然并不在于人的躯体，而在于借助于躯体而活跃着的感觉和理性，在于通过分析、比较和综合而形成的概念。感觉和理性不仅是自然的解释者、翻译者，同时是创造者；概念并不亦步亦趋地追随自然，同时要胜过自然。人在认识和把握自然时便赋予自然以秩序、统一和美。厄里根纳说：“理性告诉我们，认识的主体，是优于被认识的客体。如果一切事物的认识，是存在于神的智慧中，我就敢说，他对万物的认识，远优于万物本身。既然如此，我相信那样的秩序，是由于神的旨意，渗透一切事物；不仅每一认识事物的主体，是更好和更优越，而且观念的本身，因具有那观念之立体的庄严性，也是比那事物更好和更优越。”^②

而且应该进一步指明，概念（或观念）是更真实的自然，是自然的真正实体。《旧约·创世纪》中说：“上帝用土造成的野地各样走兽，和空中各样飞鸟，都带到亚当前面，看他叫什么，亚当怎样叫各样的生物，那就是它的名字。”^③ 亚当既然知道各种生物“叫什么”，那必定知道它们“是什

^① 《论自然的区分》第4编7章。转引自《基督教历代名著集成》第1部第14卷145—147页。

^② 同上，第150页。

^③ 《旧约·创世纪》第2章19节。

么”，上帝既然默认了亚当的称呼，这称呼必定代表了事物的实体。不仅被亚当命名的生物是如此，一切事物的实体无一例外皆是“那在人心中所造的，并只为人所具有的事物之观念”。“它们被认识的地方，即是它们存在的地方，其实他们除被认识以外，别无所谓存在。”^① 比如一个几何图形，它的实体在哪里呢？——不在图形本身，而在几何学定理中。人们通过肉体感官从物体上看到的三角形，无非是心里潜存的三角形的表象，只是由于心里的三角形，才得以认知和评判物体的三角形。物体的三角形是一个真实的图形，假的三角，心里的三角形是图形的原型，真的三角。三角形如此，其它尖角形、圆形、平行四边形也是如此，它们的实体都只存在于受过一定训练的心灵所具有的观念中，这些观念既不是来自感觉与记忆，也不是来自幻想，而是来自心灵本身。^②

这么说就产生了一个问题：万物既在人身上生成，上帝的创造不是落空了吗？厄里根纳沿用圣·奥古斯丁的“双重本体”论解释说：上帝借助独生之道创造万物的认识，就是万物的本质，和万物的自然属性的基础。同样，那由上帝的道创造的灵魂里万物的认识，也是万物的本质，和它们自然属性的主体。正如上帝的认识是先于一切并正是一切，同样，灵魂的认识也在一切所认识的之前，而且是所预知的一切。所以万物是先存在于那作主因的上帝的认识中，然后才存在于那作

① 《论自然的区分》第4编7章，引自《基督教历代名著集成》第1部第14卷156页。

② 同上，第4编第8章。见《基督教历代名著集成》第1部第14卷163页。

后果的人的认识中。这并不是说万物的本质，在道里面是一回事，在人里面又是一回事，而是说，心灵所观察的同一事物，一方面存在于永恒的原因中，一方面亦被认识于结果中。按照前者，它是超乎一切认识之上；按照后者，万物的存在是可以由它们的属性而得以认识，不过所认识的只是它们的“当然”，而不是“所以然”^①。总之，人的认识虽先于万物，却不是万物的本源，人的认识虽代表了万物实体，却不了解它形成的奥秘，这就是做为“第二等本体”的灵魂的特征与界域。

(四) 存在、善、美的同一

存在就是善。“存在与将要存在的一切皆通过善和至善而存在，一切向它看齐且由它推动和把握，每一个原型——完整的、智能的、特殊的和形式的，以及每一项原则、每一种统一、每一个至高无尚的实体都源于它，并通过它而存在”^②，存在之外无所谓善，善之外也无所谓存在。任何事物，只有真实地存在的时候才能成其为善，只有成其为善的时候才能真实地存在。

善就是美，“善和美在万物归一的起因中是不可分的”。善和美的关系可以表述为“参预者”(Teilnehmendes)与“参预”(Teilnahme)的关系：“我们称美的‘参预者’为善，称以善为起因的，即善所‘参预’的为美。那超形体的

^① 见《论自然的区分》第4编第9章。

^② 同上，第4编第26章。转引自Rosario Assunto：《中世纪美的理论》资料部分，1963年科伦版。

善被当作美的，因为所有形体均根据其特殊性质从它那里承受美本身；因为它是一切事物的和谐与明晰的起因，它以光的方式透入一切并通过一切传达出光源的美，它呼唤万物归于自身。善也被称作美，因为它汇聚一切中的一切于自身。”^①

自然，作为以上帝为中心的不断向外生展和向内收聚的无限博大的圆圏，是美的。这是自然做为整体的美，也是上帝自身的美，是上帝的善、智慧与全能的体现。与一切尘世的美不同，这是“超世的美”，它不仅是崇高的，而且是永恒的，不仅能够给人提供激动人心的美的享乐，而且能够使人获得“长存的荣耀和无尽的福祉”^②。自然中所有物质个体之所以美都是因为做为部分归附于这个圆圏，从而透出圆圏的美。从这个意义上说，物质个体有的是一种本质的和潜在的美，而通常被人们称作美的那些形体或色彩并不是真正的美，它们与人的遇合完全是偶然的，其结果不是“它舍弃了爱者，就是它被爱者舍弃”^③。

做为自然的一部分，人也具有本质的和潜在的美。而且人的美高于一般物质本体的美，因为人肖似上帝，人囊括了整个自然。厄里根纳说：“我们的自然被标示为由四种形态组成，耶稣通过人，并以他的名义，将它们联合在一起，从而造成为完美的人。”^④所谓四种形态的第一种形态是“创

① 厄里根纳：《〈论神的名讳〉译释》第4章7节。

② 阿奎思：《关于修词和美德的对话》，转引自《中世纪美的理论》资料部分。

③ 同上。

④ 《论自然的区分》第2编13章。

造而非被创造的”上帝。人不是上帝，但却从上帝“分有”^①了创造的性质。如果说上帝是“原型”，人就是“影象”，“原型”与“影象”当然不同，前者“靠自己生存，而生存于自己里面，不受任何外来的创造或改变”，后者则“不是自己生存，或生存在自己里面，乃是从他的原型而生”。但是“影象”既“参预了最高的良善和最高的仁慈”，所以“它也良善和仁慈的”，既“参预了那创造它，作它原型的全能”，所以“它也是全能的”，既“参预了原型的永恒”，所以“它也是永恒的”^②。人的灵魂不是别的，正是上帝自己^③。第二种形态的自然“是被创造的，又能创造”的理式。人就是“一种永远在神意中存在着的观念”，同时，因为上帝把世界万物的观念“安放在人心中”，又包容了“各种物类，各种差别，无理性本身的特质，和其他一切有关事物”的观念。厄里根纳认为：“人之所以为人，乃在于他对周遭一切事物有所接受的观念，这些事物或者是生而和他平等的，或者是被他管制的。假如人对这些事物没有一个观念，他又如何管制它们呢？”^④第三种形态的自然“是被创造的，而不能创造”的物质个体。与只有“灵性的个体”的天使不同，人是以物质个体的形式存在的。上帝“要把他自己的形象寄托在动物里面”，以便“整个感觉世界，都包括

① 《论自然的区分》第3编第3章第3节：“分有不是别的，就是从先于它的本质性中引出紧接着的本质性，就是存在以第一层次向第二层次的馈赠。”

② 同上，第4编第1章。

③ 同上，第1编第78章。

④ 同上，第4编第7章。

在人里面”，并“在人里面创造一切”^①。人既有天使的本性，又有动物的身躯，既能通过理性认知自己和上帝的存在，又能借助感官和记忆了解世界万物的特性，于是人就成了上帝与所有物质实在的中介。第四种形态的自然“不创造，又是不被创造的”上帝，即做为归宿的上帝。人也是要归回上帝的，即便是因罪而堕落的人也不例外；但是人在归回上帝的同时必须使万物归回于自己，所谓万物归回于人，就是说：人本来包容有万物的观念，而这观念便是万物的真实实体，但是由于人的堕落，却错认为万物的形体才是实体，于是热衷于追逐这些形体，而忘记了万物的观念。人醒悟到这一点，便实现了万物与人向自身的回归。在厄里根纳看来，向上帝的回归，整个宇宙是通过人来实现的，而人是通过上帝的忠实信徒实现的，这些忠实信徒由于智慧与知识的崇高造诣，可以与上帝做超自然的真质的融合^②。

然而，这是指上帝始初创造的人，指原始的、本质的和整体意义上的人，不是指因罪而受到惩罚和贬谪的人。人最初没有性的区分，没有欲的鼓动，正因为如此，人才保持了自身的完美，由于亚当的罪过，人分成了男女，于是人逐渐分裂了，失去了自身的完美^③；人本来是超越自然之上的，而现在人却降低到自然之中，成了自然的仅仅一个部分；人

① 《论自然的区分》第4编第7章。

② 参见 Alfred Weber: 《欧洲哲学史》第2卷第30节。

③ 同上，第2编第3章：“按照上帝的形象创造的人，不受性别划分的拘束，并且就在人身上保留了创造者的形象和相似点而言，远不止于不受拘束，这种躯体的划分仅仅因为罪而出现。”

本来是肖似上帝的，现在却远离了上帝，成了上帝的对立面。但是人只要还是人，就潜在地保有人类的美，只要人获得了上帝的救赎，人类的美还将在他们的生命的光华中得到崭露。

（五）上帝之光与美的观照

上帝是圣父、圣子、圣灵的三位一体，与之相类似并相对应，人的灵魂是精神、知识、爱的三位一体。厄里根纳说：“人的精神并非不认识自己或不爱自己，因为按照自然和本质，它们是三而一的。理智地去观察，可以看出：它们是一，又是三；在一，即在纯然的自然中包含有精神、知识和爱。”^①还说：圣父显现于精神中，圣子显现于知识中，圣灵显现于爱中。

由于灵魂的三位一体，就酿成了灵魂中智慧、理解力、感觉三种力量和相应的运动。智慧来自于精神，是纯一的，它的对象是上帝，它的运动是超越灵魂自身，趋向最高实在的运动。波伊修斯曾对智慧下过经典性定义，他说：“所谓智慧，乃指洞悉凡真正存在的，具有不变本质的事物的真实性。”^②理解力来自于知识。因为知识是上帝放置在灵魂中的，所以它的对象是灵魂本身，它的运动是使万物归于自己，从而“认识它自己与万物”的运动；感觉来自于爱，是复合的，它的对象是灵魂之外之下的各种造物，“灵魂由此

^① 《论自然的区分》第2编第31章。

^② 同上，第4编第7章。

而接触外界事物，于自身中以特定形式造成改造可见事物的基础”，它促成了人与万物间的和解^①。

上帝按照自己的形象创造了人，而没有把这种荣誉给予天使与一般动物。天使是一种灵性的精神实体，他们有的是纯一的智慧，他们静观真理时可以“直接”洞悉一切，而无需感官的帮助，也无需偶性的刺激，但正因为这样，他们只能归属于一定的自然，而不能囊括整个自然；动物是受爱驱动的物质个体，它们借昏黯的感官以传达周围的信息，而实际上对自然及自身均一无所知；只有人兼有了天使与动物的禀性，一方面具有天使般的智慧，一方面又具有动物般的感觉，而且有理解力将它们连结和沟通一起，从而造成了人的精神、知识和爱的三位一体。人对自然的认识主要依靠储存并繁衍概念的理解力，认识过程是一个由概念到表象，然后又返回概念的过程。感觉提供一切物类及其质、量的表象，理解力将感觉或记忆的表象加以分析、比较、综合，“使它们成为一个单元”，然后通过想象将它们归入到心灵中原有的概念系列里。一般认识过程是如此，而“学问上的种种观念”也可以不经过感觉，而径由心灵去“单独地默想”。所以，可以说，“凡为悟性和理性所了解的，或凡为肉体的感性所表象的”实际上都是“那理解和认识的人按某种方法所创造和产生”的^②。认识不是让人去追逐万物，相反是使万物归于人，但是归于人并不是最后终向，最后终向是归于上帝，所以人不能停止在理解力上面，而应通过智慧使人了解

① 《论自然的区分》，第2编第23章。

② 同上，第4编第7章。

造成万物的“第一本体”——上帝。“智慧本来也被称为那样一种力量，通过它沉思的人的灵魂或天使的灵魂洞见神的永恒不变。”^①

人能够认识万物吗？——这是不成为问题的问题，因为人作为“认识的主体”优于“被认识的客体”；人能够认识天使吗？——这也是不成问题的，因为“具有智性与理性者当中互相融会贯通”，“在人里面有天使的本质，在天使里也有人的本质”；人能够认识上帝吗？从本质上看，人无法窥察上帝的奥秘，甚至不能确切了解上帝是什么。上帝是无限的，人的智慧和理性是有限的，人不可能把上帝纳入任何具体的概念中。但是，耶稣基督的降世可以证明，只要人元初时不犯罪，不由不名誉的两性所生，而且由于肖似上帝而分有上帝的智慧与全能，那么人是能够在人性所及的范围之内认识上帝的。即便是堕落之后，人也不是完全不认识上帝，而人一旦恢复了人性的完整，那么他又将摒除他与上帝之间人为的阻隔，而为上帝的神光所围绕，重新回到上帝面前，洞见它的伟大和美丽。

人之为人在于认识，认识就是人的自然和本性。厄里根纳说：“不是说‘我们’是一宗事，而我们的‘认识’又是一宗事，我们那真实的和最高的本质，即是在我们静观真理而得到的认识。”^②又说：“人心，那使人心认识它自己的观念，和那由学习而使人心能认识它自己的学问，都是同一的本质。”^③

① 《论自然的区分》第3编第3章。

② 同上，第4编第9章。

③ 同上，第7章。

但是，人不应以认识作为骄傲的理由，因为认识虽属于人的本性，却不是根源于人的本性。认识作为灵魂的能力是上帝的创造，作为灵魂的运动又不能离开上帝光辉的照耀。上帝的光辉就像是暗夜里的灯光，普照一切，使本来不可见的成为可见的，本来混沌晦暗的成为清晰明白的，从而使人的灵魂得以感知、想象和理会，所以，认识从上帝角度来说，无宁是一种照耀。人的任何认识都是上帝的光辉照耀的结果，而照耀，既是照亮的事物，也是照亮了心灵。厄里根纳以对石头或木头的认识为例，说明这个道理，他说：“这块石头或那段木头对我来说是一种光。你问我，这应如何理解呢？那么理性让我回答你，我在观察这块或那块石头时想起许多照亮我的心灵的东西。我因而发现，它实质上是善的，且以其独有的形态显得美，通过在种类、形态上的不同使它们与其它存在中分离出来，而且通过其数目，通过它们每一个事物，联结在一起，作为统一体确定下来，不越出其秩序而按照它们的重力性能奔向其自然的位置。当我注目这石头做这样或类似于此的观察时，观察对我说就成为光明，亦即它照亮了我。”^①认识因光而趋向上帝，人因认识而趋向上帝，上帝因光而显现自己，人因认识而救赎自己。

（六）艺术——观念的解释

艺术不属于神学，但艺术确实存在着。为人们公认的艺术有七种：第一是语法，即有关语言方面的知识；第二是修

^① 《Evper ierarchiam coelestam Sancti Dionysii》。

辞学，首先由于在政治事务上使人获得高超和光辉的辩才而被认为是必需的；第三是论辩术，也叫做逻辑，它应在锐敏迅捷的讨论中将真实从曲解中剔出；第四是算术，包括数目的划分及其相互关系；第五是音乐，一般由歌谣与赞歌组成；第六是几何学，涉及各种形体的尺度及范围；第七是天文学，它为人们指证各种星体的运动及其规律。^①

艺术的范围这么广泛，那么它们的共同特征是什么呢？塞维拉的伊思多^②说：艺术之被称为艺术，“因为它由固定的规律或准则所组成”^③。这意思就是：艺术是对一定规律或准则的把握及运用。还有，什么是艺术家呢？伊思多说：“一般称为艺术家的，是指像金匠制作金首饰一样创作艺术的人。”^④这里应该加几句注解：艺术家可以与金匠等同之处是他们的制作过程，他们的地位和制作的性质是完全不同的，所以伊思多主张把艺术之前冠以“自由”二字，以表示艺术是一些出身比较高贵的人在不受任何强制的情况下制作出来的。

艺术与金质的首饰不同，主要的是在于它们有不同的目的。金首饰以自身的价值及光泽炫耀于人，艺术则要通过庄严或素朴的描写把人引向自身之外的至高无上的存在和美。这一点只要看看诗歌如何起源的就清楚了，拉巴努斯·毛卢斯说：刚刚脱离了野蛮状态的人对神怀有真诚的崇敬心情，他

① Isidor Von Sevilla (塞维拉的伊思多)：《字原学》第1章2节，转引自《中世纪美的理论》资料部分。

② 塞维拉的伊思多(566—636年)，曾任塞维拉的主教。

③ 《字原学》第1章第1节。

④ 同上，第19章第1节。

们以为敬奉神社必须有庄严肃穆的气氛，因而他们为神建造了高大壮丽的庙宇，同时为神写出了配以欢悦旋律的颂歌，后者由于以诗歌艺术的形式表现，人们遂称之为诗，称其作者为诗人^①。拉巴努斯·毛卢斯的弟子、诗人瓦拉夫里特·施达波认为艺术或诗的美不在于文采，而在于寓意，好的作品应该给人以宗教的与道德的启迪。他写的许多诗都是象征性的，比如《咏紫苏》与《咏百合》两首：紫苏——紫苏光芒闪烁地位于荣耀的最前面，/她芳香甜美，道德伟大且液汁益用无穷。/……，/她无愧于享有恒常的青春的权利。……百合——饥渴的缪斯，你的怎样的歌和诗/能够足以告知百合的闪光的纯洁？/微茫的雪野犹如她洁白高尚的容颜。……^②这犹如厄里根纳讲的一个由纯金与宝石镶嵌而成的美丽的容器，它的美和诗意是由于“赞颂了造物主的上帝”^③。

“艺术由观念构成”，而不是“观念由艺术构成”^④，艺术创作实际上就像语言一样，是观念的铺衍与回归。所以艺术对观念讲永远是从属性的，它的任务只是运用适当的方式与技巧对观念做出一定解释。论辩术应该研究讲演的方式：简单的事情应该质朴，伟大的事情应该庄严，平庸无奇的事情应该适度。“对于小事情，应该什么伟大、庄严的话都不要说，必须讲得质朴而平淡，而对于伟大的事情，如说

① 《论诗》第15章2节，引自《中世纪美的理论》资料部分。

② 瓦拉夫里特·施达波（808—849年）曾就学于福尔达修道院，后任赖西瑙岛修道院院长。

③ 《论自然的区分》第1编第4章。

④ 同上，第4编第7章。

到上帝或人类的幸福时，必须用高昂的语调充分表现它的伟大和光辉”，因为“一件平常意义的事情，只是娱悦听者，而不涉及促使听者去行动，宜于用中庸和平和的语气去宣讲；但即便是谈到伟大事物，也不可以始终用庄严的语调，而是在教诲时简朴，颂扬或谴责时适度，召唤迷途者皈依时庄严”^①。修辞学实际上就是“良好的演讲知识”，有五个部分组成，即：编造、分析、表达、记忆、朗诵。修辞学应该研究如何根据真实或可能的事实并通过想象进行编造，如何将编造的内容进行有条理的分析搭配；如何选择合适的语句、腔调进行表达^②。诗差不多是附属于修辞学的，诗与修辞学不同之处在于它更近似寓言，“因为它们不是事实，而是通过言词伴作的事物，它们为人提倡，因为人们在那些假造的哑巴动物的对话中认识人类生活的图画。”^③诗应该研究如何以与真实不同的“间接的方式”，并通过一定韵调和格律表现出来^④。音乐的构成或者是和声、韵律、节奏，或者是音阶、音部、旋律^⑤，不管如何定义，应该研究声音与人类语言、脉搏、听觉的关系，研究声音中数的构成与运动规律，研究、节奏、旋律等的具体运用。此外，建筑虽不属于“自由的”

① 塞维拉的伊思多：《字原学》第8章7节；另见拉巴努斯·毛卢斯：《论教权制度》第8章。

② 阿奎恩：《关于修词和美德的对话》。

③ 塞维拉的伊思多：《字原学》第1章6节。

④ 见拉巴努斯·毛卢斯：《论宇宙》第15章2节，贝达·凡纳比力斯：《四度或量度音乐，即实用音乐》，见贝达·凡纳比力斯(Beda Venerabilis 672—735年)曾为圣·彼得与圣·保罗修道院修道士。

⑤ 前者为拉巴努斯·毛卢斯见解，后为阿奎恩见解。

艺术，也应体现出人的智慧。对于建筑来讲，“优雅就是一切，——所有用于建筑的装饰与美化的东西，如金质的屋顶镶板、大理石墙面与各种彩色壁画都必须优雅”^①，建筑需研究如何通过设计与施工达到优雅，以及如何使死物变成有生命的活物，昏暗的东西变成闪耀着光明的东西。

艺术与上帝的造物一样，在感性的形式中闪烁着理性的光辉，聪慧的人从这里可能激起对上帝的虔诚和爱，愚钝的人则可能为重新燃起的欲火而苦苦挣扎。如果有人因艺术的影响而陷于污秽的泥潭，请不要责备艺术，因为艺术是无辜的，艺术本身或许只是善与美，邪恶是愚钝的人附加的。^②

（七）从宇宙音乐到俗世音乐

音乐与数是密不可分的，凡有音乐的地方必然有数，凡有数的地方也必然有音乐。人们常说：整个宇宙是由数组成的，其实音乐与数一起充斥宇宙各个角落，宇宙绝不能离开音乐。塞维拉的伊思多说：人们应该相信，“没有什么能离开音乐而生存，连宇宙本身也是由声音的和谐的衔接而成，各种天体是在和谐的乐音中旋转的。”^③

既是如此，所以所有科学都不能没有音乐，无论是修辞学、雄辩术、语法、几何、算数、天文学，如果离开音乐便

① 《字原学》第14章第6节。

② 参见《论自然的区分》第1编第4章。

③ 《字原学》第3章第15节。

不可能是完美的^①。而在所有的科学中，以音乐本身为对象的音乐“证实自己是特别值得赞颂的、尊贵的、明朗的、愉快的和可爱的，因为它使人们自由、开朗、高贵、快乐和值得爱”^②。音乐不仅以数为其基础，而且按照数的规律运动的，它的和声、韵律、节奏都离不开数，而所谓音程实际上就是约数与倍数的具体运用。音乐的数且与人的语言、脉搏乃至灵魂有着极密切的关系。拉巴努斯·毛卢斯说：“我们不停地诉说的，以及在我们心灵深处和脉搏一起跳动的，确实是通过音乐的节奏与和谐相联结的。”^③又说：“歌意味着灵魂的知识，……歌是冥想的一部分。……欢悦是一种呼唤，它的表现力取决于精神的激情；它意味着不可言说的快乐，人的语言不能表达……”^④。人们喜欢音乐，不仅因为它能够给人提供“全部正确的演唱知识”和优美悦耳的乐音，而且因为它“强化人混乱的灵魂，排除人的烦恼和悲伤，消除人的不纯净的思想，不健康的情绪以及精神上的晦暗和疲惫”。此外，它还“召唤仅有短暂生命的人从事必要的劳作，同时使劳作中业已疲倦的人在歌唱中得到缓解”。不仅是人，即便是动物，甚至“爬行动物、水生动物和鸟类在甜美的音乐中也能得到适当的慰藉”^⑤。

俗世的音乐与宇宙间的音乐不同。宇宙间的音乐“具有

① 《字原学》第3章第15节。

② 贝达·凡纳比力斯：《论四度或量度音乐，即实用音乐》。

③ 《论宇宙》第18章第8节。

④ 同上。

⑤ 贝达·凡纳比力斯：《论四度或量度音乐，即实用音乐》。

极其微妙的性质”，“它自上而下地传播着，直到我们的听觉无从觉察处。”俗世音乐则“来自形体方面的因素”^①，并且必须以听觉感到愉悦的方式进行传播，应该说这是俗世音乐的一个优越处，因为这样它可以诉诸几乎所有具有正常听觉的人，而且可以通过打动他们的听觉去进一步打动心灵。阿尔左的古依多曾指出这一点，他说：就像色彩的多样性使眼睛快乐，香气的多样性使鼻子清爽，味道的多样性使舌头感到是一种享受，声音的多样性也自然地打动着耳朵，愉悦着耳朵，有组织的和谐的音响就是透过耳朵这个身体的窗口渗进到灵魂中去，并引动灵魂的倾慕的^②；但是，来自形体和诉诸感官的因素对于音乐也是一个短处，因为由于形体和感性方面的影响势必使音乐本身具有一种“模糊性”，而不如宇宙的音乐那样让人直接而毫无干扰地聆听上帝的声音。俗世音乐并不总是使人感到在赞颂造物主上帝，有时候肉体 and 物质方面的刺激好象更加显明，这就是一些人为什么虽喜欢音乐而并未因此更崇拜和爱上帝的原因。

因此，音乐应该有个尺度，有个追求，这就是“高贵、可爱和纯洁”，“高贵，以趋进庄严；纯洁，以中意于耳朵；可爱，以取悦于听者的心灵”^③。而为了做到这一点，不仅需要音乐家“全身心地投入歌唱艺术”，而且能够“从

① 贝达·凡纳比力斯：《Musica theorica》。

② 阿尔左的古依多（Guido Von Arezzo 990—1050年），本内迪克特修道院修士，引文出自他的《简论音乐艺术》，转引自《中世纪美的理论》资料部分。

③ 《字原学》第3章20节。

理论上把握它”，了解音乐的性质、规律、特点和功用，了解音乐与灵魂的关系。在这方面，一个音乐家与一个歌唱家的距离是相当遥远的，歌唱家只知“做他们所不理解的事”，就像一般动物的行为那样；音乐家则必须理解他们所做的任何事，而且只有理解了才能被人称之为音乐家^①。

简要评析

（一）上帝与自然的一体化

罗素说：“约翰·司各脱的非正统教义性是显而易见的”^②。威伯尔说：“他的学说有多少行，就有多少异端”^③。这里所谓非正统与异端是针对以圣·奥古斯丁为代表的传统神学讲的。显然，厄里根纳与圣·奥古斯丁之间的分歧不是在对个别教义的阐释上，而是在对诸如上帝与自然本性这样根本性问题的理解上。为了说明这一点，下面我们简要地做一个比照：

一、圣·奥古斯丁认为在此岸世界之外有一个彼岸世界，即“上帝之城”，上帝是超越它所创造的世界之上的。厄里根纳则认为整个自然，包括上帝在内，是一个逻辑的整体，上帝就在自然之中，自然也就在上帝之中，不存在别一

① 见贝达·凡纳比力斯：《Musica theoricæ》及阿尔左的古依多：《简论音乐艺术》。

② 罗素：《西方哲学史》上卷第2篇第8章。

③ 威伯尔：《欧洲哲学史》第2卷第31节。

个彼岸世界。

二、圣·奥古斯丁认为上帝只是一，只是创造者，只是出发点，上帝是至善全美，它之所以创造世界仅仅是为了彰显自己，创造是它存在的方式。厄里根纳则认为上帝既是自然的始原，又是自然的生命和自然的归宿，自然是上帝的显示，又是上帝的分解和上帝的自我实现，上帝创造自然与创造其自身是一个过程，自然的被创造与向上帝的回归也是一个过程。

三、圣·奥古斯丁认为，上帝创造世界是无中生有的创造。上帝说有光，于是就有了光；上帝说有地，于是就有了地，既无需任何物质条件，也无需时间空间。厄里根纳认为上帝既能创造万有，他自身自然是有，所谓创造就是不断地分解与回归，——由无限的有分解为一个个有限的有，然后又回返到无限的有。

四、圣·奥古斯丁认为，上帝是存在，认识与意志的统一，世界由上帝的存在获得根据，由上帝的认识获得理式，由上帝的意志获得动力，在上帝与世界万物之间并不存在理式这个中介。厄里根纳认为，理式是上帝的创造，上帝创造世界从理式始，从类型始，然后才衍化出千种万种的物质个体。《旧约·创世纪》中关于六天创造世界的记载只是一种比喻。

五、圣·奥古斯丁认为，上帝的恩赎是万物归向上帝的唯一前提，只有为上帝捡选和救赎的人死后才能回到上帝身边，与上帝重新合而为一。厄里根纳则认为，上帝是整个自然的逻辑终点，一切物质个体，一切具有肉身的人，包括那

些罪孽深重的人，都将归向上帝，所谓天堂和地狱仅仅是精神上的不同境遇。

厄里根纳与圣·奥古斯丁具有不同的出发点。圣·奥古斯丁是生活在奴隶制已陷于危机的时代，那时一切标志着奴隶制文明的东西，诸如政治、法律、道德、文化等，都已被扫荡一空，唯有人们观察和思考问题的方式仍拘守在奴隶制范围之内。宿命论的观念不仅支配着一般奴隶，也支配着奴隶主，人们相信，世界已临近末日，上帝将作为救世主降临人间，一部分经过上帝遴选的子民将被引渡到另一个福乐世界。圣·奥古斯丁的神学与美学就是这样时代精神的产物。他努力寻求的上帝是超然于自然之上的，却完全人格化了的上帝，是伦理学意义上的“最高者”。上帝是崇高的，因为它必须使人们感到自身的渺小；上帝是仁慈的，因为它要对苦难人类实行救赎；上帝是正义的，因为要使世界与自己恢复同一；上帝是美的，因为他是一切美的唯一可能的本源。上帝创造了一切，又廓清了一切，在此岸与彼岸之间、亚当与耶稣之间、整体与部分之间、现世与未来之间、爱与罚之间为人们树立了鲜明的界限。由于寻找到了这样一个上帝，于是，圣·奥古斯丁能够告诫人们：“上帝在这里，勿逾矩！”特别是告诫那些奴隶：“罪是奴役制度之母，是人服从人的最初的原因”，如果不能从主人处获取自由，“那么就把奴役当作一种自由，直至不公道的消失。”^①而厄里根纳却生活在封建制度已普遍确立的时代，封建制度不仅为现实生活带来了

^① 《西方哲学原著选读》上卷第222页。

新的秩序，而且为尚未真正绝望的人们带来了自尊和自信。人们试图寻找到一条将尘世与天国联结起来的纽带，以便为现实中的种种变化找到根据，并为它们的未来安排一个光明的前景。彼岸世界似乎没有存在的必要了，因为此岸世界对善已有足够的褒奖；人类也不必要那么自轻自贱了，因为万物唯有通过人才能归向上帝，与上帝合一。厄里根纳为人们找到了一个新的上帝，这是与自然一体化的上帝，是哲学意义上的“最高者”。如果说这个上帝是崇高的，是因为它创造了不平凡的人类；如果说它是仁慈的，因为它让所有造物都获得了永恒的意义；如果说它是正义的，因为它在罪人还活着的时候就将他们送进了精神的涤罪所；如果说它是美的，它的美就潜藏在生生不息的自然中。它在天使、人与一切物质个体中设置了等级，而将所有等级纳入一个有秩序的整体。它无须人们的亲昵或畏惧，因为它只是一种必然，一种逻各斯，它需要的只是思索和理解，尽管它作为自然的始原，灵魂的终向永远是个不可解的谜。厄里根纳要告诫人们的是什么呢？——是否是：人啊！认识你自己；你不过是“创造者心里的观念”，你的存在，你的价值，你的未来全在于你所蕴含的观念。

（二）创造：分解与回归

厄里根纳赋予创造以新的、双重的含义，就是分解与回归。这是同一过程的两个方面。

分解是什么？就是由一向多的转化，由无限向有限的转化，由整体向局部的转化。分解的前提就是必须存在个一、

无限、整体，无是不能分解的。厄里根纳认为，上帝创造世界并不凭借什么，因为在上帝之前，什么也不存在，从这个意义上讲，创造是从无开始的；然而，正因为没有什么可以凭借，上帝本身必须是有，而且必须是包罗万象的有，从这个意义上讲，创造又无疑是从有开始的。圣·奥古斯丁所以强调上帝的创造是从无到有的创造，是因为：一、把上帝与它的造物区别开来，以表明上帝的超自然性；二、把上帝的创造与人的“创造”区别开来，以显示上帝创造的超经验性。这两点在厄里根纳看来，前者是不可能的，后者是不必要的。圣·奥古斯丁也承认上帝通过它的造物以彰显自己——就像木匠从他制作的门窗中彰显自己一样，但是他不承认在上帝与它的造物之间存在着本质的同一。事实上，即便是木匠与他制作的门窗间也存在着本质的同一，而且上帝的创造不同于木匠的制作，是个以自身为基因的分解过程^①。上帝与它们的造物无论如何不能分割开来，因为上帝在造物中显现的不仅是它的善、美和才能，确切地说是它的实体本身。上帝就是尚未展开的自然，自然就是已经展开了的上帝。上帝的创造与人的创造不同，与其说是无所凭借的无，不如说是包罗万象的有。创造的人也必须是有，但这是有限的有，而上帝的有是无限的，这种有不因分解而减少，不因回归而增多，是人所无法想象和计量的。上帝的神圣性正建立在这涵盖一切的巨大丰富性上。

回归是什么？就是由多向一的转化，由有限向无限的转

① 依照斯宾诺莎的说法，上帝对自然是“固有因”，木匠对门窗是“超然因”。

化，由局部向整体的转化。多所以能转化为一，因为多本身就是从一来的；有限所以能转化为无限，因为有限中就包含着无限；局部所以能向整体转化，因为局部始终是整体的局部。所有上帝的造物都眷恋着上帝，并趋向于上帝，因为上帝就象灵魂与生命一样驻守在它们中间，只要它们存在着就不能不倾听上帝的呼唤。回归是一种意向，但与其说是造物的意向，不如说是上帝的意向，回归就包含在创造的动机里。分解与回归是互为条件的，只有这两者的统一，才构成真正的创造。上帝怎样通过造物彰显自己？当造物仅仅是造物，——局部的并不倾向整体，有限的并不通向无限，多之中并不贯通着一，每一个个体都拘守于自己，炫耀着自己，把自己看成是唯一者，以致于相互游离、舛错、抵牾，整个世界于是乎陷于分崩离析之中，这时候，上帝在哪里呢？单纯的回归就是死寂，单纯的分解就是耗散，两者都是自我否定，上帝要肯定自己，就必须在分解中回归，在回归中分解，往返回流，以至于无穷。圣·奥古斯丁把回归与救赎等同起来是有道理的，因为回归本质上是上帝的自我回归，但是他没有把回归与救赎看成是创造的应有之义，即看成是一种必然性。在他看来，似乎上帝并不能使它的造物全部归回自己，其中一部分未经救赎的将永远沉沦在物质的深渊里。实则这是不可能的，因为上帝是自然的唯一终向，上帝之外没有其他的终向。

这样，创造的目的也就成了双重的：创造世界与创造自身。世界是在创造中诞生的，上帝也是在创造中诞生的，上帝与世界一样，是个普遍和永恒的过程，就世界是上帝创造

的这个意义上说，上帝是先于世界而存在的（犹如观念先于事物），而就世界以上帝为归宿的意义上说，上帝又是后于世界而存在的（犹如经事物确证而变得确切具体的观念）。作为创造者，上帝是一，但是未经展开和未经反证的一，是类似鸿蒙未开时一派混沌状态的一，因而只是逻辑的起点；上帝创造了世界，一转化为多，多展开了并证实了一，但多既是多，就不是一，多之中包含着非一的（非实体性）或偶性的东西，所以要归回一，这是逻辑的延展；世界向上帝回归，多又转化为一，但这不再是原初的一，而是经过与多的相互转化和渗透充实丰富了的一，是类似治理之后出现的既统一又多样的理想状态的一，这是逻辑的终局。至此，世界在上帝中，上帝在世界中一同获得了自己的定性。

不消说，厄里根纳道出了今天虽为大多数人所熟知，但未必有深刻理解的一些真理。——人们都以为他们在创造世界，殊不知归根结底在创造着他们自己；都以为他们超越了世界，殊不知无时无刻不包蕴在世界中。当然，我们在做这样的肯定时，是假设取消了上帝。

（三）作为象征的世界

在厄里根纳看来，自然是存在与非存在的统一体。当自然作为整体生存在上帝之中的时候，是存在，当自然作为物质个体生存在时间空间之中的时候，是非存在；当自然独立自足，不依恃它物而生存的时候，是存在，当自然降为环节与它物构成因果关系的时候，是非存在；当自然按照其本性趋向于终极目的上帝的时候，是存在，当自然背离其本性屈

从于个体的意志的时候，是非存在；当自然以直接诉诸智慧的方式为人所领悟的时候，是存在，当自然通过外在形体和知识为人知觉的时候，是非存在。举例来说，人或生物，作为一个个体是非存在，因为他们不能脱离时间与空间，不能超越感觉与认识，永远是自己，又不是自己，——他们是短暂的、虚幻的；但是作为整体，他们却与上帝同终始。堕落前的亚当与耶稣是存在，他们是个体，同时又是整体，作为整体，他们不是生活在自身里，而生活在所有人的身上。

厄里根纳把存在与非存在的关系说成是整体与局部、一与多、无限与有限的关系，却又否认它们之间的相互包容和相互依存。他申明，整体大于局部，一大于多，无限大于有限。他说过这样的话：“所有的人几乎都认为，每一个可见形体均由火、气、土和水组成，其实，没有什么比这更荒唐的了，即相信整体栖息于它的各个部分。因为虽然整体参预到它的所有部分，但是部分无法包括整体。”^①不仅如此，他还认为，整体先于局部，一先于多，无限先于有限。上帝造人不是直接造出每一个人，而是造了一个亚当，于是亚当成了所有人的祖先。上帝说有天，有地，也不是个别的天、地，而是一般的天、地，个别的天、地是从中衍生出来的。既然是这样，整体就不是依赖局部，一就不是依赖多，无限就不是依赖有限，而是恰恰相反，局部依赖于整体，多依赖于一，有限依赖于无限。整体、一、无限是善、美本身，局部、多、有限只是善、美的影象，没有影象，善、美本身依

^① 《自然的区分》第1编47章。

然是本身，没有善、美本身，影象便不成为影象。

存在与非存在之间存在着深刻的区别，但是却不存在一道鸿沟。圣·奥古斯丁等认为，这是一道鸿沟，而且无法逾越，而为了引渡世人升入天国，必得有上帝的儿子做为中保，如果人们还信仰上帝，爱上帝和向往上帝，那是因为道成肉身的耶稣的救赎。厄里根纳则把每一个物质个体，包括人在内，都纳入自然这个无所不包的圆圈里，并且使每一个物质个体都有可能靠着一种内在的必然性归向于上帝，这样就在上帝与尘世间建立了普遍而广泛的联系。

厄里根纳认为，“所有可以看见的事物无不包含着一个隐蔽的神秘的意义”，因此，所有事物无不是更高实在的“象征”。教父们很喜欢谈象征，格列哥里曾从象征角度分析圣经，但是都限止在宗教范围里，厄里根纳则赋予象征以哲学的意义。——象征，这意味着：一、一个本身是局部或个别的事物，却与自然整体相联系，从中映现出整体的过去与未来；二、一个本身属于多的事物，却与一联系在一起，从中透出一的严整与秩序；三、一个本身是有限的事物，却神奇地通向无限，使人看见它就想起无限的浩淼与神秘。象征一方面说明，它不是被象征者本身；另一方面又说明，它可以成为被象征者的象征。一只昆虫的造就并不能表现上帝的全能，但是可以成为上帝全能的证明，一座山林的形成并不能代表上帝的善与美，但是能够引导人们超越山林自身而倾向更高的善与美。上帝与人都需要象征：上帝需要它，因为上帝既不能隐蔽自己，又不能完全显露自己；人需要它，因为人既需要营养丰富的食物，又长了一副软弱的脾胃。世

界多亏是象征的，否则世界将是多么枯燥无味啊！

（四）人何以肖似上帝？

也许可以把厄里根纳关于自然的区分的思想看作是公元九世纪那短暂的复兴在精神生活上的一种反照。黑暗时代，人们只记得圣·奥古斯丁等的教诲：人是上帝的造物；人虽然肖似上帝，却背叛了上帝；人是有罪的，只有依靠上帝的救贖，才可能逃出苦难的深渊。人们相信：公元1000年将是世界的末日，那时上帝要重新降临对人实行最后审判。卡洛林王朝、鄂图王朝、阿弗列王朝的出现为黑暗时代投下了一道耀眼的光明，它似乎告诫人们：人不是无所作为的，现实也不是无可救药的，上帝既然是善、美和全能的，就不会允许他的造物永远沉沦下去，它始终驻守在人们中间，并且不断地向人们发出呼唤。于是，人们开始有了几分自信，而且学会了幻想。

厄里根纳在上帝与它的造物中间进一步区分为四种自然，目的就是给人安排一个合适的位置，同时给人与整个自然设定一个光明的前景。

按照厄里根纳的理解，人应属于第二种自然，即“被创造，又能创造的”。上帝创造世界虽然是个分解过程，但这种分解纯粹是精神性的，首先创造的是理式和人，然后是世界万物。人是理式的负载者，因此，人的感觉、认识都具有创造的性质。事物之所以是事物，事物之所以存在着统一、适宜和秩序，都是人感觉、认识的结果。如果说上帝赋予事物以“第一实体”，那么人就赋予了“第二实体”，如果说

上帝是造成事物的“原因”，那么人便是事物形成的“结果”。人不仅创造着一个个事物，而且创造了事物的总体，即整个自然（当然，上帝是不被创造的，因为上帝不可能被真正认知）。自然中存在着互为因果，互相更递的往复循环的圆圈，这个圆圈是上帝所预定，而通过人并在人身上实现的。人就是缩小了的自然，自然即在人身上生成，正由于这个缘故，所以人便成为上帝与他的造物中间的一个环节。人们常问：上帝为什么创造了万物，又创造了认识万物的人？答案就是：上帝要分解自己并归回自己，而这只能通过人的认识得以实现。当自然被人真正认识了，便归回于人；当人真正认识了自己，便归回于上帝。除了人之外，自然别无终向；除了上帝之外，人也别无归宿。自然因人而得救，人则因认识上帝和皈依上帝而得救。未来是善和美，因为未来就是归向上帝。

人肖似上帝，在于人是创造的；人不同于上帝在于人是被创造的。人与上帝一样是精神存在物，但是人不是自己的原因，人的理性与观念统统来自上帝。人作为被造物不仅是精神，也是物质个体。对于人来讲，精神与肉体是同时获得的，并无先后之分。我认识，因此我是存在的，而认识必然依附于存在，若没有存在，就不会有认识。上帝赋予人一个动物的躯体，不是为了羞辱人或惩罚人，而是让人成为认识并能包容整个自然的存在。人的肉体是可贵的，因为没有肉体便没了感觉；人的感觉更是可贵的，因为没有感觉便没有认识和创造。当然最最可贵的是人的理性，因为认识的实质是对概念（理式）的回归。

厄里根纳把人的一切都归还给人，把自然的一切都归还给自然，这是与圣·奥古斯丁不同的。圣·奥古斯丁把人与自然统统分割为两部分，一部分是属神的，一部分是属世的；一部分是光明的，一部分是黑暗的；一部分是尊荣的，一部分是卑屈的，就象奴隶制下相互对立的两个营垒：奴隶与奴隶主。厄里根纳则把一切人与自然都囊括于一个相互依存的整体中，只是由于性质与功用的不同划分为若干阶层。就人来说，肉体是较低层次，精神是较高层次；其中肉体方面，双腿是较低层次，内脏是较高层次，大脑是最高层次；精神方面，感觉是较低层次，理智是较高层次，智慧是最高层次。就自然来说，无生物是较低层次，生物是较高层次，人是更高层次，人之上还有天使和上帝，连天使也有等级。从逻辑上讲，上帝创造世界就是通过这一个个层次逐次创造的。上帝向自己的回归也是通过这一个个层次逐次回归的。这又像当时业已形成的封建等级制度。

厄里根纳认为，没有什么人是被上帝所真正弃舍的，所有的人都可以归向上帝，因为归回上帝是人的本能和必然。较低层次的人固然无法认知上帝，但较高层次的人，包括那些虔诚的基督徒，依靠理性和智慧是可以认识上帝的，虽然认识的只是上帝的存在，而不是上帝之为上帝的原因。而认识了上帝，也就认识了自然。由此可以看出，厄里根纳讲肖似上帝的人时，他心中并不是只有一个一般人的幻影，而确有一个有资格面对面见到上帝的现实的人。他指着这个人向周围宣告：瞧，他多么像上帝，他虽然是被创造的，却又在创造，世界因为有了他才希望趋向至善和美！

(五) 美永远是潜在的

存在、善、美虽然是一体的，却不是没有区别的。其中善是更根本的，因为“存在与将要存在的一切皆通过善或至善而存在”，善是存在的根据、尺度和动力。当然，善之为善就在于存在，没有存在也就无所谓善了。同时，善也是美的原因，善与美实际上是“参预者”与“参预”的关系，

“参预者”无疑是先于“参预”的，虽然从逻辑上讲，“参预者”只有在“参预”的时候才成为“参预者”。

善是美的原因，这就是说：一、善不就是美，但美必然来自善，没有善就没有美；二、美不就是善，但善将引致出美，有美必然有善。但是，美既来自善，必然包含善的因素，因此，美也可称作是一种善；善既导致美，必然包含美的成分，因此，善也可称作是一种美。厄里根纳接受了柏拉图与圣·奥古斯丁的“美本身”的提法，认为善对一般的美来讲，可以称为“美本身”，因为“它是一切事物的和谐与明晰的起因，它以光的方式透入一切并通过一切传达出光源的美，它呼唤万物归于自身”。

如果“美本身”就是善，那么美就不是独立的实在，美不能成为自身的根据。所以圣·奥古斯丁那种从上帝的美“分有”美的说法就不能成立了。上帝是因善而美的，它的善是至善，因而它的美也就是全美。人与自然万物也都是因善而美，如果说和谐与明晰使人与事物显得美，那是因为和谐与明晰透出了善；如果事物因上帝的光辉照耀显得美，那是因为上帝的光辉本身就是善。上帝首先是至善，其次才是

全美；人与自然万物从上帝那里获得的，首先是善，其次才是美。

这么说，美向自身的回归就是向善的回归，这种回归意味着什么呢？意味着从多样到统一，从个别到普遍，从有限到无限的腾跃。因为善不是别的，就是作为自然这个无限巨大圆圈的一个环节的存在本身。善就包含统一、普遍、无限的意义在内。美应该回归到善，使人们从多样中看到统一，从个别中看到普遍，从有限中看到无限，从而享受一种类似返归自己家乡的喜乐。美有显露的一面，那只是美的外表，真正的美，即“美本身”是潜藏着的，而美的魅力，美的价值全在它潜藏着的一面。

这么说，除了上帝之外，人便是最高的美。人与一般的物质个体不同，是精神存在物，是“在神意中存在的观念”，正因为这样，人囊括了整个自然，整个善。在人身上可以看到上帝的全部工程。厄里根纳与圣·奥古斯丁等只赞美人的理性不同。对人的感性也没有采取鄙夷的态度。如果像巴斯卡尔那样把人比作“能思想的芦苇”，那么在厄里根纳看来，人的可贵之处正在于他既能思想，又是芦苇。能思想，因而肖似上帝，是芦苇，因而接近创造物的下层。这样，人就跨越了和统摄了整个自然。

厄里根纳认为，任何存在都以两种形式存在着，一是做为原因存在于上帝的观念中，一是做为结果存在于人的观念中，因此，存在，连同善与美，原则上是可以认识的。从美到善的回归也就是从感觉到理性与智慧的回归，而从感觉向理性与智慧的回归也就是人向自身与上帝的回归。美的认识

与美的观照、美的享受是一回事。通向上帝的路程，不仅需要爱的铺垫，而且要有知识的累积。

（六）对艺术的呼唤

认真说来，所谓六艺指的是六种知识与技艺，并不是艺术，其中之一的音乐虽涉及到艺术，也只是艺术的教育，而非艺术本身。六艺是当时学校教育的基本课程，六艺之上便是神学了。在厄里根纳等看来，并不存在本身提供审美享受的艺术，而只存在为享受到崇高的美而进行准备的艺术。

但是，六艺的认定也包含着人们对审美及真正艺术的追求。数学、几何、天文学中是否有几分艺术趣味暂且不说，起码修辞学、语法、雄辩术、音乐中要讲究节奏、韵律、格调、风采、气势，以便打动人的感官和心灵。把修辞学家、语法学家、雄辩家、音乐学家比作金器匠人是有一定道理的，他们从事的虽不是艺术，却十分近似艺术，甚至可以称为“准艺术”。

而且，人们并不把对审美及艺术的追求限定在六艺范围之内。诗、建筑以及作为艺术的音乐虽然尚不具有独立的地位，但毕竟被思想家们所注意到了。当然，它们也不是以自身的美炫耀于观众的，它们之所以重要只是赞颂上帝的美。上帝需要有个住所，而上帝的住所必须“优雅”；上帝需要有庄严肃穆的环境，因此又必须有“高贵、可爱、单纯”的圣乐；上帝周围不能没有信徒们的环境，这些信徒又需用赞美诗的形式表现自己的崇敬和虔诚。而这样，艺术便同时满足了人们自身的追求。艺术使所有观众在精神的升华中得到

了相应的审美的愉悦。

如果说六艺的基本要求是对规律、原则的把握和运用，那么建筑、诗、音乐显然是多了一层，就是直接对某种观念作出解释，也就是成为某种观念的象征。建筑作为技艺，只应要求实用、舒适、坚固，作为艺术却还要求“优雅”，甚至要求在视觉上造成“死物”变“活物”，“晦暗”变“光明”的效果；音乐作为六艺之一，是有关节奏、音调、旋律等方面的规则，作为艺术，却要求成为“冥想的一部分”，起到强化灵魂、澄明思想、安定情绪、休息身心的作用；诗在当时人看来是附属于修辞学的，诗只是有关叶韵、类比方面的技巧，作为艺术，却要求借“佯作的事物”，并以“间接的方式”传达出某种潜在的宗教或道德观念。

综合黑暗时代人们对艺术的要求，可以得出以下几点：一、艺术应成为“冥想的一部分”，成为传达某种观念的手段；二、艺术应由“观念所组成”，不必拘泥于事物的真实；三、艺术应类似寓言，间接地把观念显现出来；四、艺术所采用的形式应与内容相适应。从这里不难看出，那个时代对艺术的要求基本上是一种形式的要求，而在当时人们看来，重要的却是观念本身。观念不属于艺术，因为观念是神学的，是普遍的，艺术家的责任只是将这些观念化作具体的艺术形象，使之成为可以理会和体验的，所以全部问题只在选用怎样的形式，所谓艺术就是形式的艺术。正是由于这个原因，艺术才没有形成独立的品格，而附属于六艺之中。

但这种看来不成熟的艺术却是与渐趋成熟的神学相对应的。当时人们创造了自己最高的艺术，——就是上帝。在上

帝身上凝聚了几个世纪数以亿计的人们的智慧、爱和想象力。上帝是人们的最高的善，最大的美，除了上帝之外，没有任何事物能够同时称得上善和美。艺术怎么能与上帝比呢？充其量它只是少数有知识和训练的人的制作，并为少数有知识有训练的人去玩赏。而这些人的聪明才智也还是取之于上帝。艺术除了给人以有限的快感之外，也许还使人升达到冥想境界，但所以如此是因为人们心灵中有上帝驻守，并对上帝怀有深挚的崇敬和爱，上帝向人们发出阵阵召唤。艺术给人打开了一道窗口，但真正使人看到上帝的是来自上帝自己的光。可以想象这时人们为什么不提亚里士多德的《诗学》，贺拉修斯的《论诗的艺术》，而宁肯因陋就简，抱残守缺，这并不完全是因为这些书找不到了，而是因为他们不需要它。

第三章 神秘主义

文化氛围

(一) 如日中天的基督教

厄里根纳时代的基督教已经开始了向封建主义的过渡，教会不仅是精神实体，也是经济实体，不仅有单独的教阶制度，也介入了世俗统治机构，成为整个封建政治肌体的一个部分。但是，总的说来，教会还没有强大到可以摆脱对世俗政权的依附，特别是在法兰西、英格兰这些国家。查里曼虽然接受了教皇利奥三世的加冕，却依然把教皇的选举控制在自己手里，而且把任命主教，召开宗教会议，向教会派驻使节等看作是自己的权利。直到十一世纪中教皇维克托二世等一连串几个教皇都是由“神圣罗马帝国”皇帝任命的。从十一世纪中开始，随着封建制度的日渐巩固，基督教加快了封建化的过程，并逐步达到了它的权利的顶峰。造成这种情况有两个重要的契机，一个是公元九世纪到十一世纪诺曼人对欧洲的入侵，一个是由法国克吕尼的圣·本笃修道院开始的宗教改革。诺曼人原居住在北欧，查里曼时代便有一部分侵入法兰西，并在法兰西定居下来。1066年，这部分诺曼人在

“诺曼底公”威廉(William)率领下越过英吉利海峡，战败并入主英格兰，创立了新的王朝；与此同时，另一部分诺曼人以路立克(Rurick)为首领由瑞典侵入俄罗斯，次第征服了斯拉夫各族，将自己首府移至基辅城；还有一部分诺曼人于1016年南下直抵意大利南部及西西里岛，驱赶了那里的萨拉森人，建立了那不勒斯王国。绵延一个多世纪的战争，给欧洲的经济造成了巨大破坏，许多中小土地所有者不得不将土地转让给教会与大封建主，以换取对其人身安全的保障，一些大封建庄园也因无力抵抗入侵的诺曼人而遭到蹂躏和践踏，唯有教会的土地及财产不仅保存下来而且得到发展。据法国历史学家P.布瓦松纳说，经过十一世纪战乱之后，无论是法兰西，是德意志，或是英吉利，教会都成了最富有的封建主。在德意志，有差不多一半的土地属于教会；在英格兰与爱尔兰，教会的土地占全部土地的一半还多；一个法国国王在十二世纪时说：“在那里，主教们占有每一种东西。”法兰西有一个叫威廉的主教竟拥有整整一个州。教会既在经济上有了依恃，在政治上与组织上便要求更多的独立，十一世纪的教会改革便是适应这种要求兴起的。克吕尼修道院倡导恢复圣·本笃时的简朴(simplicity)和苦修(asceticism)的清规，是针对当时教士中贿赂圣职、娶妻纳妾等不良之风的，本来具有自我整饰与自我完善的性质，但后来却变成了一种催化剂，酿成了下至教区，上至教廷的一次声势浩大的以独立于并超越于世俗政权为宗旨的运动。改革的领导者之一，教皇尼古拉二世认为，教会的腐败并不根源于教会本身，而根源于世俗政权，振兴教会的唯一出路是

摆脱世俗政权的控制。1059年，尼古拉二世主持召开了拉特兰宗教会议，在这个会议上通过了具有历史意义的两项决定，一是严禁教士娶妻纳妾，买卖圣职，宣布任何从世俗方面取得的教会职务为不合法；一是成立枢机主教团，将选举教皇的权利交给枢机主教团。这两项决定标志了基督教教会“开始认真建成一个组织”，有了自己完整的肌体，并且“能够控制基督教国家里从国王到农奴的所有人的生活 and 思想”^①。教会改革到教皇格列哥里七世（1073—1083年）与英诺森三世（1198—1216年）时发展为教权与君权之争。这时的问题已不是教会要挣脱世俗政权控制，而是相反，要控制世俗政权。格列哥里七世于1075年发表《教皇敕令》二十七条，宣称教皇权力来自上帝，是至高无上的，不仅有权处理教会内部事务，而且有权干预各国政务，包括罢黜不驯服的国王，解除臣民对国王的效忠等等。英诺森三世还就教皇与帝王孰高孰低问题发表了这样的宏论：“造物主在天空中放置了两个强大的发光体：光强者支配白昼，光弱者支配黑夜。同样的情形发生在基督教教会中，造物主指定两位伟大的至尊者，最尊者统治灵魂（好比白昼），次尊者统治躯体（好比黑夜）。这两位至尊者就是教宗与帝王。除此之外，月亮的光正是源于太阳，而且无论在大小、能力、位置，以及影响上，月亮皆不及太阳。同样地，帝王权柄的至尊性是来自教宗的权柄；帝王的权柄如依附教宗的权柄越近，则帝王的权柄暗淡不彰，帝王的权柄如隔离教宗的权柄越远，则

^① 贝尔纳：《历史上的科学》第6章第3节

帝王的权柄光彩夺目。”^①他们不仅口头上，而且事实上将自己的权柄置于各国帝王之上，先后宣布了解除臣民对神圣罗马皇帝亨利四世的效忠，迫使他穿着罪犯衣裳，赤裸双足站在雪地上低首请罪；支持以后的神圣罗马皇帝奥托四世反对施瓦本公国的菲利浦，旋又废掉奥托四世，将皇冠丢给了弗里德利希二世。法国国王菲利浦·奥古斯都、阿拉冈国王彼得、雷翁国王阿尔丰索九世、葡萄牙国王桑乔、波兰国王拉季斯拉夫、英国国王约翰等都被迫拜倒在他们的轭下。他们没有意识到这样做的结果，这种过分集中的权力和富有所可能给基督教带来的危机。

（二）十字军之后

十一世纪末，土耳其人打败了东罗马帝国，并占领了小亚细亚。东罗马帝国皇帝阿列克修(Alexius 1088—1118年)即位后便向教皇乌尔班二世(Urban II)求援。乌尔班二世遂于1095年在法国克莱芒地方召开宗教大会，呼吁各国君主、大主教、主教们组织十字军出征土耳其，以光复圣地，救援东方的基督教徒。他以免罪和分沾战利品双重保证鼓动说：

“那些从前接受微薄工资被雇用的人们，现在去获取永恒的酬劳吧！那些拚命劳动而身心交瘁的人们，现在去求取劳动的双倍报酬吧！我们能说些什么呢？这边所有的不过是忧愁与贫困，那边有的是欢乐与富足，在这边你们是主的仇敌，在

^① 见《中世纪历史资料选编》。

那边你们就变成了他的朋友。”^①这次会后，各国基督教徒群情激昂，跃跃欲试，一支30万人左右的十字军迅速组成了，其中作为主力的是法国南部的志愿军、德国以洛林为主的志愿军，以及意大利南部诺曼人的志愿军。不过这些人中不少是朝圣的基督徒，观光的旅游者，随军谋生的妓女，甚至专事抢劫的盗匪。1097年，十字军分几路出发，第二年攻占了安提阿，第三年收复了圣城耶路撒冷，在耶路撒冷建立了基督教的王国。以后又在以得撒、安提阿、的黎波里建立了三个王国。这次十字军东征虽然取得了胜利，但是土耳其人、阿拉伯人、埃及人等并未就此甘休，不断卷土重来，重新占有已失去土地，所以以后又有第二次（1147—1149年）、第三次（1189—1192年），直至第九次（1270—1291年）的十字军战争。而从最后结果看，十字军战争是失败了，不仅东罗马帝国未能得以复兴，圣城耶路撒冷等未能得以收复，而且基督教连同它所代表的封建制度受到了重大创伤，开始走上衰颓的道路。

十字军本身就是矛盾的产物：它的口号是解救居于异教统治下的基督教徒，结果却将成千上万的无辜信徒推上了血与海的战场；它的口号是光复圣城耶路撒冷，高扬基督教义，结果却把战火烧遍所有富庶的城镇，让贪欲毒噬了每个参战者的灵魂。应该说这是极具有讽刺意味的：基督的圣城仍沦于异教徒手中，而那些信誓旦旦要赶走异教徒的人，却一部分做了刀下之鬼，饮恨而去；一部分做了暴发户，满载而归。

^① 沙特尔的福尔舍：《耶路撒冷史》，转引自《中世纪中期的西欧》。

封建制度是敌视商业的。十一世纪以前，在欧洲各地经商的大部分是外地人（特别是犹太人）与冒险家，十字军战争后，商业骤然兴旺起来了。小亚细亚和中东一带的毛麻织品、陶器、药材、香料、金银玉器、首饰、各种精巧的手工艺品随着参战的人群大量涌进西方，大大刺激了一些人的发财欲望。“所有的人——贵族、牧师、农民和商人——都希望在那里发财致富”，于是基督徒们代替了犹太人，与朝圣者的队伍一起往来于中西方之间，地中海又一次成了东西方贸易往来的通道。渐渐地“商业生活繁荣到了空前未有的程度，甚至超过了古代最盛时期的商业生活”^①。

由于商业的发达，十一世纪以后工业生产也发生了深刻变化。过去有的只是小型的家庭工业或大领地上的庄园工业，现在出现了真正的都市工业。从事工业劳作的人大多数脱离了对封建领主的依附，他们有自己的作坊，有必要的生产资料和技术知识，同时有特定的雇主，因此可以享有全部生产收入。他们形成了一个特殊的阶层，而且为自己创造了“一个黄金的园地”。由于他们为自己生产，直接面对城市的雇主，所以能够适应市场需要进行自然分工和采用新的生产技术，水力、风力和一些原始的机械在许多工业中被采用了，冶金、食品、纺织、奢侈品的生产在意大利、法国、低地国家等渐渐达到了自给自足并向外输出。

商业与工业造成了一批新的城市。这不再是过去那种纯粹消费的贵族都城，即“庄园中心”（villae），而是真正近

^① P·布瓦松纳：《中世纪欧洲生活与劳动》第2编第4章。

代意义的城市，当时被称作“新城市”（villes neuves）、“自由市镇”（villes franches）、“新村镇”（bourgs neufs）。十一世纪和十二世纪时，这些城市规模还比较小，它们主要分布在地中海沿岸及多瑙河、莱茵河、默兹河、斯凯尔特河河谷。比较知名的有威尼斯、米兰、比萨、阿马尔斐、热那亚、纳尔榜、亚眠、瓦朗西安、根特、布鲁日、科伦、斯特拉斯堡、奥格斯堡等，在这些城市中，真正的主人不再是封建领主，不再是主教或教皇的代表，而是商人与作坊主。城市是随同他们兴盛起来的，他们为它积累了财富，为它吸引了大批劳动力，为它在世界经济交往中建立了广泛的联系，同时为它带来了和传播了新的观念和准则。不仅如此，当封建压迫向城市逼来的时候，他们还往往是战斗的中坚。

一种新的社会文明随着城市的出现而兴起了。商人与工匠们组织了自己的团体——各种会社和联合体，并且制定了用以协调相互利益的各种章程与法律；城市里兴建了新的市场、码头、桥梁、自来水设施、浴池、市政厅、钟塔、教堂等等，创办了以培养实用的文化技术人才为宗旨的各类学校；人们由自由与竞争的刺激焕发起从来没有的激情与活力。性生活解放了，奢侈之风盛行。男女都十分注意自己的外表：女性讲究瘦削、长发、碧眼，风度优雅；男性注重高大、金发、蓄胡（十二世纪时绅士中不再蓄胡），有舍身精神。同时酗酒、赌博、骑马、击剑、弹琴、郊游在富人及年轻人中视为最时髦的享乐。

（三）色彩与乐音的诱惑

十一世纪以后，人们对美及艺术的渴求再也压抑不住了，从建筑的外形到室内龕厨、桌椅、屏风、墙面，从圣像、圣骨匣到烛台、香炉、供瓶、金银器皿，从四季衣着到发带、胸饰、披带、护袖，从车骑仪仗到佩剑、头盔、铠甲、盾牌等等无不浸透了人们的审美兴味与创造冲动。景泰蓝技术八世纪时传入西方，至十一世纪始风靡欧洲，法国的里摩成为生产的中心。玻璃工艺在十一世纪还是威尼斯独有的秘密，42名工匠被授以“博士”头衔，并被严密地监护起来以防外流。神圣罗马皇帝腓特烈一世（1152—1190年）曾非常郑重地将一台青铜制的吊灯灯具赠给法国亚琛大教堂。巴黎金匠波那（Bonnard）由于用1544盎司银子及6000盎司金子制作了一个神龕而名闻遐迩。至于刺绣、织锦、挑花等在英吉利、法兰西、西班牙一些地方甚至取代了绘画的地位。

这个时期的绘画、雕刻是从属于建筑及工艺品生产的，或者说正从建筑及工艺品生产中脱胎出来。绘画的主要形式是玻璃镶嵌、彩饰画、壁画。玻璃镶嵌从拜占庭传至意大利，十一世纪传入欧洲。据说奥格斯堡主教堂西侧的玻璃镶嵌是最早的作品。十二世纪初，法国的彩色玻璃镶嵌（如夏特尔主教堂）达到了很高水平。英国的玻璃镶嵌起步较晚，其代表作品早期有坎特伯雷主教堂的镶嵌，晚期有约克主教堂及伊顿主教堂的镶嵌。伊顿主教堂有一幅《称灵魂的天使圣西卡耶鲁》，构图简捷，色彩搭配适宜，天使圣西卡耶鲁身披黑色长衫，头上梳着发卷，头后有一圈光环，右

手执天平，天平一头横放着一个人，右手指着天平上的标尺，神态、动作较为自然。当然，和所有玻璃镶嵌一样，画面没有任何透视。玻璃镶嵌主要是色彩与光的艺术，正如一位教士说的，“那是神圣的书籍，真正的太阳——神的光辉，在教堂里照耀着信徒们的心，使他们心里充满着光。”彩饰画是用以装饰《圣经》等书籍封页的画及插图。因为主要用流质的金银作画，所以又叫“金碧画”(illumination)。内容也大半是圣经故事、圣徒行迹之类，间或有农夫、水手、工匠劳作的场面与半人半兽的形象。十一世纪已很流行，但因受玻璃镶嵌的影响，画面比较呆板，色调过分浓艳。欧洲的壁画也是由拜占庭引进的，而且长时期受拜占庭画风影响。壁画较玻璃镶嵌、彩饰画都难保存，所以留存至今的只有少数教堂与王宫的壁画。从法国卢昂主教堂的壁画看，这时期壁画尚没有形成独特风格，基本构图法与玻璃镶嵌没有两样。

雕刻是建筑艺术的一个部分，主要用以装饰神龛、祭坛、廊柱、正门、墙面等。正象希腊诸神要受到山形墙的拘束，中世纪的圣徒们也常常被拉长或受压扁安置在教堂的各处。雕刻的主题大半是宗教的，并且是寓意的，或者是作为《圣经》的图解，或者是作为抽象概念的象征（如道纳图斯代表文法、西塞罗代表雄辩术，亚里士多德代表逻辑，托勒密代表天文）。人物形象阴沉呆滞，毫无生气，显然雕刻家并不想以其美来打动观众。

音乐也有相应的进步。中世纪基督教教堂音乐的形成可以上溯到格列哥里一世时代。格列哥里一世改革罗马天主教音乐，使之成为适合演唱赞美诗（包括散文体诗）的圣歌，

称作“平歌”(Plain-song)。这种歌只有单一的乐音，而无韵律及和声，也没有乐器伴奏，所以唱起来比较庄严、质朴。由于唱法简单，记谱的方法也一直袭用希腊人的方法，在将要唱的每个字上注出“主音符号”，以表示声音的高低，至于高低的程度及长短节奏就要靠实际教授时领略了。十一世纪前后，在格列哥里圣歌的基础上做了一个小小的改进，即在每节最后一个母音之后加一个“回旋”，即加一个曲调，因而增进了音乐的华美。到十二世纪初，更有人大胆地将母音与“回旋”做不同处理，母音上升时，“回旋”部分反而下降，使之自成一套和声，从不和谐中造成和谐。所以曾有一位叫科顿(Joho Cotton)的音乐家说：

“若主要旋律升高时，则属部必须下降”，这应成为一种定律。适应这种改进，十一世纪意大利人吉多·阿雷佐(Guido d'Arezzo)发明了最初的五线谱，同时德国数学家法兰格(Franco)写了一本《旋律测量法》，对不同调式及曲调的高低、长短的计量及标识都做了较科学的规定，从而为复音音乐的出现创造了条件。

(四) 庄严的罗马式建筑

十一、十二世纪，欧洲各国流行“罗马式”教堂建筑(Romanesque Architecture)。这是在古罗马时代的长方形会堂(basilica)基础上发展起来的。“罗马式”教堂平面构图呈十字架形，其纵向空间长于横向空间，是教堂的主厅，称“拉丁十字架”。教堂的横向空间叫袖廊，与主厅一样是信徒们聚会之地。圣坛与歌坛设在纵向空间的东端，上

复有半圆穹顶。许多教堂在纵向空间与横向空间交汇处都耸立一中心钟塔，也有的将钟塔建在教堂的西侧，如法国和德国一些教堂。

“罗马式”建筑主要采用了古罗马以来的圆拱技术，其穹顶、门、窗、柱廊一般都是用圆拱支撑的，圆拱下面则是厚重的墙。由于墙承担着全部屋顶的重量，所以不仅不能开较大的窗户，而且常常需要壁柱加固。“罗马式”早期建筑崇尚简朴，很少装饰，只有圣坛部分有少量的雕刻或绘画。十一世纪以后除了在格局上注重对钟塔、采光塔、小礼拜堂等的设计以外，在檐下、墙头、门洞等处常常采用连续空卷及腰线的方法以增进其外观的美，教堂内部的墙面、拱门、屏风、圣坛上则绘有大型的色彩浓重的壁画或雕有各种圣像、动植物与几何图纹的雕像。

不过，“罗马式”是一种过渡的形式，是各民族国家，各宗教教派，各社会阶层不同意志与趣味的交错体现，因此，同是“罗马式”建筑，在艺术风格与手法上可以有很大不同。意大利的威尼斯圣·马可教堂（1042—1071年），总督宫，米兰的圣·安布罗西教堂（1077—1140年）等明显地受到拜占庭、阿拉伯及伦巴底的影响，具有东方风格。比萨大教堂的斜塔（1174年）运用罗马式骑楼型式设计，也是十分独特的，其浸礼池（1152年）以围廊环绕，下铺大理石面，上覆圆形拱顶，显得格外典雅秀丽。法国大部分修道院都是“罗马式”，其中南部一些修道院特别注重装饰。阿尔累特的圣·特洛菲姆教堂（1152年）西部正门上的圣像及植物雕刻是颇为史家称道的。格鲁克的圣·本笃修道院（1089—1131年）

的独出心裁的翼廊、塔、动物雕刻群曾引起一些宗教家的非议。圣·伯尔纳在一封信中激愤地责问道：“那些稀奇古怪、滑稽可笑和丑陋怪诞的形象在修道院里，在读经的修士们面前陈列出来是什么用意呢？那些怪模怪样的猴子，凶暴不驯的狮子，形貌奇异的半人半马、半人半兽有什么意义？那些斑斓猛虎，争奇好胜的斗士，手执号角的猎人有什么意义？……到处都是光怪陆离，而且如此令人希罕，以致使人不免以为看这些大理石雕象比读经更为有益，而在它们面前啧啧称奇，流连忘返，而不再去深思上帝的恩惠和准则。”^①德国的“罗马式”建筑历史上称作“莱茵罗马风格”建筑。其主要代表是麦茨大教堂(Mainz, 1009年)、士派尔大教堂(Speyer, 1030年)、科伦圣·马利亚教堂(St. Maria im Kapitol)及伏姆斯大教堂(Worms, 1171年)等。这些教堂大多每一端都有一半圆形正殿，不太讲究雕刻，其外部以柱廊为主要装饰，钟塔则用角楼作为拱壁。美国的“罗马式”建筑通称“诺曼底式”，在1066年至1200年间成为建筑的主流。曼兹伯利的威廉曾经写道：“几乎所有的人都在彼此竞相营造华丽的诺曼底式建筑物，因为贵族们觉得过去未能奢华的生活的岁月已逝矣。”^②“诺曼底式”较一般罗马式实际上比较粗朴，也很少用雕刻装饰，只是钟楼建筑比较精致和富有力度。屋顶大部分是木造的，也有石造的，墙壁很厚，且以巨大石墩做墙基。坎特伯雷大教

^① 《为泰奥德里申辩》。

^② 引自《世界文明史》第13卷第222页。

堂（1067年毁于大火）、约克大教堂（York，1075年）、林肯大教堂（Lincoln，1075—1185年）、罗契斯特大教堂（Rochester，1053年）等在建筑史上是有名的，但后来都以哥特式改建或装饰了，唯有被称作“半是神的教堂，半是抵抗苏格兰人的城堡”的达拉谟大教堂（Durham，1093年）保持了“罗马式”原貌，据说也是欧洲留存下来仅有的一座纯粹“罗马式”教堂。

十二世纪上半叶，法国出现了另一种风格——哥特式建筑，把象征性艺术推向了顶峰，于是，“罗马式”遂渐渐退出了历史舞台。

（五）从叙事的到抒情的

在民族交往与艺术复兴中，语言是一个重要因素。十一世纪时，由于民族语言的形成，一种类似民谣、民歌、民间谚语或传说性质的口头文学在欧洲各地出现了。这些口头文学开始时也许是十分粗糙的，但后来经过千千万万人的反复加工，越来越细腻，越来越成熟，终于成了后来许多史诗、叙事诗或散文的胚胎与原型。史诗几乎是与各民族本身一起发展起来，形成为文字也最早。现在我们能够看到的仍然有法国的《罗兰之歌》，这是用当时的罗曼语写的，全诗291节，4002行，集中叙述了一个随同查里曼出征西班牙的骑士罗兰在阻击敌人时英勇牺牲的故事；西班牙的《熙德》，大约写于1160年，讴歌了熙德在反抗摩尔人入侵的斗争中所表现的忠于君主和骁勇宽宏的骑士精神；英国的《贝奥武甫》是最早的一部古英语作品，诗中贝奥武甫是位杀巨魔、

斗毒龙，在与大自然搏斗中英勇献身的英雄；德国的《尼伯龙根之歌》成书较晚，在结构及用韵上独具一格，诗中以尼伯龙根的宝物辗转失落为线索叙述了民族大迁徙时期勃艮地人与匈奴人斗争的一段故事。史诗成为史诗的时代是民族意识和文明已经相当发达的时代，所以一些半纪实半传奇性的叙事诗或散文也相继产生了。其内容或者是宗教的，如曼兹伯立的威廉（约1090—1143年）的《教士的功绩》，土鲁兹巴利的奥里德利希·威塔利斯（约1075—1143年）的《教会史》，弗莱辛的鄂图主教的（约1114—1158年）的《论第二城》等；或者是战争的，如写第一次十字军的《法国的武功》，以虚构为基础的《罗马的武功》，以及参加过第四次十字军的杰弗莱·戴·维勒哈杜温(Geffroy de Villehardouin 1150—1218年)写的《君士坦丁堡征服记》等。随着题材由民族群体慢慢接近单个的人，叙述的方法也由单纯的记述转向边记述边抒情，甚而是单纯的抒情。神学家阿贝拉德（Pierre Abélard 1079—1142年）以他与海洛伊丝的爱情纠葛与不幸结局写了一篇散文《我的灾难史》。这篇散文是叙事的，也是抒情的，因而一改以前那种平板的与夸张的文风，给人以亲切体己之感；同时他还写了一些抒情诗，这些诗把他凝结在心底的爱升华了、净化了。比如他晚年在勃艮地的克吕尼修道院当修道士时写的一首题名《哀悼》的诗：

倘能与君共墓眠，
赴死也甘愿；
世人所爱珍宝物，
那比此恩典！

倘君已逝而我活，
亦形同死亡；
半个灵魂半口气，
做鬼也欠全！
我置竖琴不复弹，
为止苦泪与长叹；
我指久弹酸且痛，
喉瘦心弱为悲惨。①

也许是因为抒情诗打开了人们禁闭已久的心扉，使人们体味到人生的快乐，所以抒情诗一经出现就征服了整个欧洲。在多瑙河沿岸，在阿尔卑斯山脚下，到处可以见到游吟诗人的足迹，他们消除了一切地域的或民族的屏障，其唯一的手段就是诗。特别是在法国南部，这是抒情诗的发祥地。在这里，在一些风雅的贵族夫人周围，聚集了一批诗人，他们极富有浪漫气质，蔑视教会，为阿尔比异端辩护，追逐并不怎么高尚的爱情，从而在沉闷的中世纪奏出了不和谐的甚至有些刺耳的音响。比如一佚名作者的《黎明之歌》：

花园里遍布着白色荆棘的叶子，
淑女的身边紧偎着她的爱人。
直到把守人说：天已黎明
——啊，令人忧伤的黎明！
噢，上帝！噢，上帝啊！
何以黎明来得这么早哟！

① 引自《世界文明史》第13卷第338—339页。

求您上帝，永不要让夜，——
 可爱的夜停止，
 也不要让爱人和我分离，
 更不要让把守人高喊“天已黎明”，
 ——啊，黎明破坏了宁静。
 噢，上帝！噢，上帝！
 何以黎明来得这么早哟。①

阿尔比异端被十字军剿灭之后，这批抒情诗人停止了美妙的歌唱，匆忙地逃到了德国、西班牙、意大利。在德国西部，他们培养了自己的后继者——“爱情的歌手”（Minnersänger），在西班牙、意大利则撒下了更伟大的诗歌的种子。

（六）信仰与理性：迷惘中的神学

这是真正的二元论：一方面是“罗马式”的庄严，一方面是新贵们的华丽；一方面是日益清寂的苦修，一方面是竞相并的享乐；一方面是朝圣者们络绎不绝的行旅，一方面是冒险家们浩浩荡荡的船队。人人心中都出现了两个主宰：上帝和自己；同时人人心中都跃动着两颗灵魂：信仰与理性。十二世纪前后，这种二元论终于酿成了半是依恃《圣经》，半是依恃经验，半是理性主义，半是神秘主义的错综复杂的神学思潮。许多经院的与俗世的、保守

① 引自《世界文明史》第13卷第486—487页。

的与开明的、正统的与异端的神学家卷进来了，并引发出一场空前激烈和意义深远的理论论争。

这场论争的最初源头大约可追溯到十一世纪末已赫赫有名的“唯名论”者罗塞林(Jean Roscelin 1050—1120年)。罗塞林出生于康贝尼(Compiègne)，在布列塔尼教会的学校教过书，是阿贝拉德的老师。他首先在神学上爆出一个冷门：主张“三位一体”是在威力、意志、品格上统一的三个神，人称为“三神论”。为了支持这个主张，他对传统的“实在论”提出了质疑。他认为真正存在的是殊相，是个别的物体，共相或物体的种、类只是一些名称，颤动的声音(vocis flatus)。比如黑色的实物是存在的，但不存在黑色本身；聪明的头脑是存在的，聪明本身则只存在于言词中。这种观点不仅背离了基督教的基本教义，而且直接触犯了基督教会的利益，因为基督教会(Eglise Catholique)本义就是普遍，就是一种超乎所有信徒之上的实体，所以在1092年苏瓦桑(Soissons)宗教会议上受到严厉的责斥，并被定为异端。

“实在论”者、曾做过美国坎特伯雷大主教的安瑟伦(Anselmus 1033—1109)起而维护传统教义，指责罗塞林“完全沉浸在感情里边”，“不能理解为理性所理解的，不依赖于表象的东西”。他认为三位一体、道成肉身、原罪与救赎这些基本教义是不容否认和歪曲的，它们的真实性可以通过理性加以证明。他推重理性，但是又认为理性必须奠立在信仰的基础之上。理性所以不能越过信仰达到最高的存在，原因是：一、上帝是“不可设想的无与伦比的伟大的东

西”，上帝行事不是必然的，是超越人的理解力之上的；二、人的理性不仅软弱，而且为罪恶与陋习所蒙蔽。他说：

“圣主啊，我并不求达到你的崇高的顶点，因为我的理解力，绝不能和你的崇高相比拟，但我却切望在某种程度上能够理解你的那个为我所信仰所爱的真理。因为我绝不是理解了才信仰，而是信仰了才能理解。因为我相信，‘除非我信仰了，我绝不会理解。’”^①

安瑟伦的观点也引起了一些非议。一个自称“愚人”（安瑟伦曾将对立面斥为愚人）的法国教士高尼罗（Gaunilon, ?—约1083年）写信给安瑟伦，指出：依照安瑟伦的逻辑，上帝早已存在于人的心中，因此它的真实性是无可怀疑的。但是，任何可疑的、甚至完全虚假的东西也可能存在于人的心中，“在这种情形下，我要真正认识这个存在”，求助于信仰是无济于事的，“除了通过理解（即凭确切的知识去了解这个存在者本身是实际存在着）外，不能有其他办法。”^②

安瑟伦不过申发了传统的观念，所以在基督教内不乏支持者。曾主持巴黎圣母院神学讲坛的香堡的居劳穆（Guillaume de Champeaux 1068—1121年）把安瑟伦的观点发展到了极端。在他看来，“共相是第一实体，是存在于实物中的本质”，由于共相的存在，实物之间才获得了一致与统一，而殊相则只是共相的偶然变形。比如人，他认为存在的只

① 安瑟伦：《宣讲》。引自《西方哲学原著选读》上卷第240页。

② 高尼罗：《为愚人辩》。同上，第245页。

有人本身，即人的类或典型，苏格拉底或亚历山大由于分有了人的性质才称其为人，他们之间的区别是偶然的、非本质的。

“唯名论”与“实在论”的争论在阿贝拉德的神学中得到了初步的综合。阿贝拉德1103年前后到达巴黎的时候，正值香堡的居劳穆主持神学讲座，阿贝拉德听了他的“实在论”的说教后，当即提出了这样的质问：假设苏格拉底分有了人的性质才成其为人，那么苏格拉底的人的性质是否也体现在亚历山大身上？阿贝拉德在后来的著述中指出：共相本身不就是实体，但也不是“颤动的声音”，它作为实体的构成因素存在于一个个实体中，当人们把这些因素抽象出来加以认识的时候，就成为“概念”（Concept），概念不等于名称，是人们思考的工具，是神学和哲学赖以存在的基础。阿贝拉德的“概念论”顺利地击败了它的对手，吸引了大批追随者。1115年他在巴黎圣母院回廊上开设神学讲座时，来自十二个以上国家的学生蜂涌而至。1120年，他研讨了亚里士多德的逻辑，写出了《是与非》、《辩证法》等，进一步为伸张理性呼号，声言“信仰必须建立在人类理智之上”。他在《是与非》的序言中说：“智慧的第一个秘诀是谨慎及不断的怀疑，因为怀疑，我们就会寻求，由寻求答案就可能得到真理。”他甚至说，对《圣经》也必须给以理性的解释，当《圣经》中出现矛盾，或当教父们对《圣经》的解释有出入时，唯有理性才会作出公正的裁判。阿贝拉德的“概念论”没有否定殊相的真实存在，因此对三位一体的解释不免带有他的老师罗塞林的“三神论”的色彩，这成了后来他屡遭教会迫害的一

个原因。

对阿贝拉德打击最大的是1140年召开的一次宗教会议。这次会议是由当时被视为神学界泰斗的圣·伯尔纳（Saint Bernard ed Calirvaus, 1098—1153年）主持的，法国国王也出席了。会议本拟公开辩论，但阿贝拉德仅做了一简短声明便退去了。这样，会议完全成了对阿贝拉德的审判。阿贝拉德的著述经指证有十六处错误，勒令销毁，阿贝拉德本人被判终身监禁，并被剥夺发表任何言论的权利。

几个追随阿贝拉德的人，如康切斯的威廉（William of Conches）与吉尔伯特·德·拉·鲍雷危（Gilbert de la porreé）也遭到圣·伯尔纳等的指控，被定为异端。

此后，从1150年到1200年的半个世纪中，整个神学界处在圣·伯尔纳的神秘主义理论影响之下，理性的追求暂时受到了抑制，虽然如此，由阿贝拉德在《是与非》中开创的逻辑推论的方法却为经院哲学继承了下去。

著述家

这个时期在美学上做出贡献的主要是神秘主义者们。因为理性主义在当时还是十分幼稚的，而且即便以后有了发展，在基督教范围内也仍然是从属的。所谓神秘主义是指相信只有通过不可思议的直觉或启示才能够认知真理和接近上帝的非理性主义的倾向。这种倾向虽然是通过少数神秘主义者表达出来的，却渗透在所有神学家们的灵魂里。

(一) 雨 果

圣维克托的雨果(Hugues de St-Victor, 1096—1141年)是一个萨克森贵族,出生于伊普雷(Ypree)地方。1115年左右入由香堡的威廉(即居劳穆)创立的巴黎圣维克托修道院的宗教学校。1133年任该校校长。1141年死于巴黎。主要著作有《基督教奥迹论》(De sacramentis Christianae fidei)、《教育法》(Eruditiones didascalicon)、《释天阶》(Expositio in hierarchiam coelestem sancti Dionysii)等

(二) 理 查

圣维克托的理查(Richard de St-Victor, ?—1173年)生于苏格兰,在雨果主持圣维克托宗教学校时曾听过课,1159年任该院助理院长,后升为副院长。主要著作有,《论三位一体》(De Trinitate)、《论瞻仰》(De Contemplatione)、《论灵魂为理解小本雅明之书所作的准备,论智慧的研究,并论赞美智慧》(De praeparatione animi ad Contemplationem liber dictus Benjamin Uinor, De studio sapientiae, et ejus Commendatione)等。

(三) 圣伯尔纳

圣伯尔纳出生于法国第戎地方一个贵族家庭。1112年,说服亲友等二十九人一同加入西妥(Citeaux)修道院做了修士,1115年,奉命于离西妥九十英里的明谷(Clairvaux)

另创一修道院，自任院长。圣伯尔纳提倡虔诚苦修，在他主持修道院期间，修道院内没有任何华丽装饰，做弥撒时没有风琴伴奏，而且明文规定修道士不得组织家室，不得保留私人财产。在修道生活三十八年中，圣伯尔纳自己也一直住在狭小的陋室里，生活十分清苦。1128年起，在政教冲突中，圣伯尔纳站在巴黎主教和桑城总主教一边反对法王路易六世和路易七世。1130年，支持英诺森二世排斥阿纳克雷二世及维克托四世出任教皇。1146年，奉罗马教皇犹金三世的派遣，至西欧各国鼓吹和组织第二次十字军东征，并组成“圣殿骑士团”。1149年失败后归隐于明谷修道院。主要著作有《劝思考录》(De Consideratione)、《所罗门歌的训言》(Homilies on the Song of Solomon)、《为泰奥德里申辩》(Apologia ad gnilletmem Sancti Theoderici abbaten)等。

理论构架

(一) 上帝为什么有三个位格

阿贝拉德和他的门徒彼得·伦巴底(Petri Lombardi, 约1100—1160年)等都曾花费很大力气解释三位一体。他们和圣·奥古斯丁一样，常常把三位一体比作人类灵魂中的心、认识、爱(或者能力、智慧、慈爱，或者记忆、悟性、意志)，不过加进了一些理性主义色彩。他们认为，圣父犹如心，是“母亲”；圣子、圣灵犹如认识与爱，是“儿女”。首先是

“心本身”，因为它是“自有”的，其次是认识，“在心知道它自己的时候，即产生那自我认识，而为认识唯一的母亲”；第三是爱，“爱生于心和知识，心必知道自己才能爱自己”。心、认识、爱是灵魂的三种样态（或因素），它们各不相同，但又都属于人，且互相包容^①。

神秘主义者不赞成这种解释。

他们认为上帝是绝对超然的、不可理喻的。圣·伯尔纳说：把上帝与人类比，是对上帝的亵渎，是阿里乌斯教派的异端。不论人的理解多么高超，上帝仍在其上。“在人的思想高峰往下找寻至高者，乃是荒谬的；把它放在那里，乃是邪恶的。”^②维克托的雨果也反对用类比方法解释上帝。他说：没有什么与上帝相象，——天、地、精神、灵魂……这一切都不是神，而只是神的造物，如果有谁以为它们在某些方面类似上帝，因而试图用它们来解释或印证上帝，那就等于要人们了解一个精神现象，却拿给人们一个物体。而且把上帝比作被创造的事物比把精神现象比作物体还要糟糕，因为前者的距离远远大于后者的距离。还说：“神逃出一切概念越远，就越与自身的本性相合。”

他们强调上帝的纯一性与独一性。上帝之所以不能理喻，是因为理解总是把整体支解为部分，全局割裂为局部，而上帝却是浑然一体、不可分割的。圣·伯尔纳说：上帝不是

^① 彼德·伦巴底：《四部语录》第3章，引自《基督教名著集成》第14卷。

^② 圣·伯尔纳：《劝思考书》第5卷第7章，引自《基督教名著集成》第18卷。

组合，而是绝对的纯一和独一。“上帝怎么是独一的，他也怎样是纯一的。他是独一的，乃指没有什么别的是独一的。若可能这样说的话，他是最独一的。只有一个日头，也只有一个月亮。也只有一个上帝，但更是如此。怎么‘更是如此’呢？他连对自己也是独一的。你喜欢对此多明白一点吗？他总是一样，永不改变。日头或月亮却不是如此。二者指明它们对本身并不是独一的，因为日头移动，月亮变形。但上帝不仅对自己是独一的，并且在自己里面也是独一的。他在自己里面除他自己以外没有别的。他不因时间也不在本体上而有改变。”^①

他们认定上帝的本质是爱，三位一体的基础是爱。维克托的理查于《论三位一体》中对此做了极透彻的表述，被认为是神秘主义著述中最有代表性的一篇文章。他写道，上帝绝不可能不存在，因为上帝由无穷尽的奇迹引起人们的信仰，“世上没有那由恒久信心所了解的更坚实的”了。对于上帝，不能用一般推理的方法，而应“靠着深刻精致的探究”和“神灵的启示”去认识和证明。上帝虽有多元的位格，但本质上或本体上是一个，这种统一性就奠立在“爱”上。唯有“爱”才能解释上帝不能不有的位格的多元。上帝作为一，就是至善，至善的存在必然具有完全的爱德，但如果仅仅是一，而没有多元的位格，这种爱德怎么生成，又怎么展示出来呢？爱德总是体现在爱者（主体）与被爱者（对象）之间，缺少了任何一方，爱德便不能存在。当然，自爱也是一

^① 圣·伯尔纳，《劝思考书》，第5卷第7章。

种爱，但这种“只限于对其自身的爱”，而不能推及他人，无论如何不能算是“达到爱德的最高水准”；此外也还可以有对创造物的爱，这种爱虽不限于自己，却也不属于“至高的爱”，因为它是“不按理的”，它的对象是“那不配受至高的爱的人”。“至高的爱”不仅需要有一个被爱者，以便将爱推及他人，而且需要有一个与爱者相当的被爱者，以便达到“爱人如己”。这样，“为使爱德超绝而又无上完全”被爱者就“必须那样伟大，即大到无可再大的程度”，显然，这不可能是人或其它创造物，只可能是上帝自己。除了上帝自己之外没有其它东西配接受上帝如此“至高的爱”。所以，“为了使真正的神体中具有充满的爱德起见，一种神格必须有另一个同等价值的位格，意即不可不共有神的契合”。这就是“在真正神体中绝不能不有多元的位格”的原因^①。

（二）爱的星火

但是，在神秘主义者眼中，上帝是一个单独的实体吗？上帝存在于哪里呢？圣·伯尔纳说：世界创造之前，上帝“在他自己里面”；在世界创造之后，象《圣经》中说的：“他在世界”^②。上帝是世界的创造者（上帝是世界的“功效因”，不是“物质因”），所以说：“万有都本于他”；上帝是世界的发动者，所以说“万有都依靠他”；上帝是世界的寄寓者

^① 维克托的理查，《论三位一体》第3编第3章，参见《基督教名著集成》第14卷。

^② 《新约·约翰福音》第1章第10节。

（除了上帝之外，别无容纳万物的空间），所以说“万有都宿于他”。“你问有什么地方他不在？我也不能说。那里没有上帝呢？上帝是不能把握的；但是你若确信他既不受空间的限制就不在任何地方，并且既不能为任何空间所关闭，他就任何地方都在，你就领会不少了。正如万物都在他里面，照样他按他自卓绝不可思议的样式也在万物里面。”^①

上帝首先在诸天使的灵里面。天使、天使长、有势力的、有能的、掌权的、主治的、坐宝座的、嚙嚼嚼、撒拉弗构成了诸天使的不同等级，同时体现了上帝的不同性质和功效。比如天使与天使长是被上帝差遣来做人的“保卫”的，从他们身上可以体味到“他（上帝）观念我们”，有位的“因有上帝坐在他们里面”，所以有“最深的宁静，至极的镇定，超乎人意外的平安”，从他们身上可以看见“那由一切无辜者所信任的审判者，怎样坐在他们当中”，嚙嚼嚼“从至高者的口，智慧的泉源，吸饮，然后将知识的川流倾注于他们的同胞”，从他们身上可以知道“主是知识之神”，“只有他知道一切，在他毫无愚蒙；他完全是光，在他毫无黑暗”，撒拉弗实即“由神火燃烧着的灵，把一切都点起来，叫每个国民都作发光的灯，燃烧着爱，发放着知识”，从他们那里我们会发现“那位爱他所无理由爱的，也不恨他所造的一切之上帝，他是怎样眷顾那些由他创造好得救恩的人，教他们行走，怀抱他们，他的爱火是怎样浇灭他少年选民的罪恶，和他们愚昧的糠秕，洁净他们，使他们最配得他

^① 《劝思考书》第5卷第6章。

的爱”^①。

其次，上帝在人的灵魂里。上帝一方面通过诸天使潜进人的灵魂，建议并激励人向善，另一方面又直接将恩典注入人的灵魂，使人的灵魂与他的至高的灵合而为一。上帝是人的灵魂的生命，天使是人的灵魂的伴侣。圣·伯尔纳说：

“上帝在我们里面乃是赐恩典，并将恩典注入到我们里面，或不如说，他在我们里面乃是他自己注入我们里面，以致我们可以说，他与我们的灵成为一，虽说他在位格或本质上并不与我们成为一。因为你知道，‘与主联合的，便是与主成为一灵’^②。所以天使是与灵魂同在，上帝是在灵魂里面。”正如诸天使体现着上帝的不同性质与功效，上帝在人的灵魂中也显示着不同性质与功效，比如“在有些灵魂里面彰显为爱，在别的灵里面彰显为知觉，在另外的灵里面彰显为各种行动”^③。灵魂遂也区分为不同等次。

同样，上帝也在万物的灵魂里，在那里显示他的性质与功效。

一切灵魂中最高的是彰显着爱的灵魂，因为它最接近上帝的本性。所谓上帝创造世界，实则是上帝将爱分播在世界之中，没有爱就没有如此统一和和谐的世界。《圣经》中把爱喻为火，说：“我来要把火丢在地上，倘若已经烧起来，不也是我所愿意的吗？”上帝派他的独子到人间，目的就是“传播真爱的自由”，用爱“更完满地把我们和他自己结合起来

^① 《劝思考书》第5卷第4章。

^{②③} 同上，第5章。

来”，十字架就是爱的明证与爱的呼唤。人是爱的“星火”，人的灵魂中充满了善与光明，那么教父们有关“原罪”的解释就不对了。人并不是生来就有罪的，无知与愚昧并不是罪，罪的唯一根源是“藐视上帝”，是背弃自己的“良心”。连阿贝拉德也说，“原罪”不是罪之因，而是罪之果。人不需要用道德的饰物修饰自己，因为道德不可能使灵魂更为高尚，人唯一要做的就是“回到自己”，让爱放射出它本然的光辉。正如尤利阿纳说的：“神从他的火之火，分给了我们一点点星火，我们记住了这来源，就不止息地燃烧着。”

当然，天使、人与万物的爱与上帝自身的爱是不同的。上帝的爱是“本有”的，其他的爱是“分有”的；上帝的爱是“纯粹”的，其他的爱往往是驳杂的。圣·伯尔纳说：“话说我们爱，上帝也爱；话说我们知道，上帝也知道；并且在目的上是一样。但是上帝的爱是真爱，他的知识是真理……”^①。他认为，在一般人的爱与上帝的爱之间存在着巨大距离，要跨越它需要经过四个阶段：第一阶段，人爱人。这主要是基于肉体需要的爱。第二阶段，人爱神。这是因种种不幸而产生的对神的信与爱。第三阶段，依然是人爱神。不是因为自己，而是因为神本身而爱神。第四阶段，纯粹的圣爱。这时人因禀有神性而“神化”了，“人的灵魂为圣爱所灌注了，完全忘记了自己，自己成了零，与神成了一个灵”。到了第四阶段就到了爱的极致，人自身就消融在上帝那无限伟大和灿烂的光照里了，但是这是一个十分艰难的经历。

^① 《劝思考书》第5卷第5章。

程，是对人生的最大考验和磨炼。人必须祈祷和等候上帝的救贖^①。

（三）四种静观

世界万物是由爱统一在一起的，因此在物质与精神、肉体与灵魂间并不存在不可逾越的鸿沟。维克托的雨果在他的《论灵魂》中对这个问题做了当时可能做的较为深入的讨论。在他看来，感觉与幻象（*imagination*）是沟通物质与精神、肉体与灵魂的两个环节，感觉是体现于物质、肉体上的精神原质，幻象是体现于精神、灵魂上的物质原质。一切行为都是灵魂（精神）通过感觉、幻象作用于肉体（物质）实现的。比如，灵魂有三种基本的冲动，一是“自然冲动”（*la force naturelle*），一是“生活冲动”（*la force vitale*），一是“运动冲动”（*la force animale*）。“自然冲动”蕴藏在肝脏里，在肝脏积蓄着血和液质，通过脉管分布到全身各处，并转化为各种求食力、消化力、吸收力、排泄力等；“生活冲动”蕴孕在心脏里，通过呼吸的空气净化血液，并使之经由动脉周流全身，造成了生命赖以维持的热力；“运动冲动”包藏在大脑里面，通过大脑的各个部位的特殊机制造成感觉、思维和各种观念。雨果认为，精神与灵魂具有同一的始原，并且具有同样本性；从植物到人，灵魂似乎循着一个不断进化的序列而分为不同等次。

^① 见圣·伯尔纳证道集，见《基督教名著集成》第1部20卷。

正因为灵魂与肉体紧密相关，灵魂具有三种基本冲动，所以它可以面对整个自然，把物质的与精神的，暂时的与永恒的，属世的与属神的统统当作自己的对象。维克托的理查认为，灵魂可以借助经验、推理和信仰去把握世界万物：

“我们之得认知万物是由三方面而成：我们判断某些事物是由经验，我们推理另一些事物是凭悟性，而确实把握住更另一些事物是靠信仰。”^① 圣·伯尔纳认为，“思考”可以分为“管家的”、“估价的”、“玄想的”，分别去追逐各种不同的事物。“说思考是管家的，乃指它在日常生活中有系统地运用感官和可感知的事物，好邀上帝之宠。说它是估价的，乃指它聪明地殷勤地寻求万事，衡量万事，去寻找上帝。说它是玄想的，乃指它退休于本身之内，并照着上帝所赐的帮助，使本身离开人事，为求静观上帝。”^②

但是，灵魂最高目的与最终归趋只有一个，就是静观上帝。对其他事物的“思考”虽然也是为邀宠于上帝或寻找上帝服务的，但其直接的（有意识的）目标却是作用于某种行为，所以对于灵魂来说，无宁等于“放逐”；唯有对“上头”的事的“思考”才是“回家”，这种“思考”不是一般思考，而是“静观”。静观与思考是不同的，思考是“专心致志于研究的思想，或是寻求真理的心智的运用”，静观为“心灵的真实无误的透识，或为对真理之不踌躇的了解”^③。

① 《论三位一体》第1编第1章。

② 《劝思考书》第5卷第2章。

③ 同上，第2卷第2章。

对于大多数“被放逐”的人，达到静观还需有感官的帮助，因为他们“暂时离开了他”，“住处是山谷，流泪之谷，由感官掌权，而思考被放逐了：属肉体的感觉无拘束地猛烈地流露出来，但心灵的眼睛却被蒙蔽在黑暗里”，他们“利用这种帮助，而并不以它们为乐”，“吩咐它们，却不是追求它们”。对于少数“最伟大的人”和“已经坐在宝座上”的人则无须感官的帮助，单靠上帝的赐福，就可以直接观照上帝。圣·伯尔纳说：“最伟大的人不屑利用有形之物，就人的软弱所许可的，翱翔到高天之事，并不是藉着逐渐的进步，而是藉着忽然魂游象外。我设想保罗的魂游象外就属于这一种^①，它们是离开官感，而不是官感上升；因为保罗自己说，他不是上升，而是‘被提到’。他说：‘我们如果离开心思，是为上帝’^②就是这个意思。”^③圣·伯尔纳认为，无论如何，静观需要“约束感官，免得它们横行无忌”，必须把感官“收回”，“免得它们跑得太远”，还必须避开感官，“免得被它们玷污”，只有这样才能形成足以翱翔于上空的“纯洁的翼”与“神移的翼”。

不过，由于人的软弱，静观的时候仍需要乘上“四乘马车”，就是说，需要选择四个不同的角度，只有到了“将要面对面看见的时候”，才可能看到他统一的“真体”。这四个不同角度就是长、阔、高、深。长就是永恒。上帝在时间

① 见《新约·哥林多后书》第12章2节。

② 同上，第5章13节。

③ 《劝思考书》第5卷第2章。

与空间上无疑是没有终际的，阔就是爱。上帝“不恨他所造的任何一个”，“在上帝怀里也有他的仇敌”。上帝的爱是无限的。高是尊严，深是智慧。论高，上帝在万物之上；论深，上帝在万物之下。上帝的权能是无可比拟的；上帝的智慧是不可测度的。四个不同角度的观照就形成四种不同的静观：“第一和最高的静观，乃是景仰上帝的尊严。假如心得到了洁净，没有邪恶，脱去罪恶的重担，它就可以容易被提到上头的事；景仰的灵魂有时也可能短暂地被领到惊奇而狂喜的境界。第二是第一所有的必须，就是观看上帝的判断。它仗看者因可怕的异象而极其惊恐，但使邪恶逃走，使美德竖立，使智慧发动，使谦卑保存。……第三种静观是忙于，或不如说是悠闲地综览过去的恩惠；它为免了有人心里忘恩而去，就激动地纪念恩主之爱。……第四种静观，忘记背后的，只盼望应许；既然这是默想永恒，因为所应许的事是永恒的，所以它孕育一种恒久忍耐的精神，使恒忍有力量。”^①

四种静观要求有相应的四种情感：惊奇、畏惧、热忱、忍耐。“最可惊奇的是他尊严的高，最值得畏惧的是他判断的深渊。圣爱要求热忱，永恒要求忍耐。除了那观看上帝之荣耀的以外，谁惊奇呢？除了那探究他智慧之深以外，谁畏惧呢？除了默想上帝之爱的以外，谁发热忱呢？除了那力求效法永恒之爱的以外，谁在爱中恒久忍耐呢？”^②惊奇、畏惧、热忱、忍耐归结起来，就是“圣洁的敬爱心，和圣洁

^① 《劝思考书》第5卷第14章。

^② 同上。

的敬畏心”。没有什么比爱更可爱的了。“藉着它，你既爱，也是被爱的”，“你若用持久和恒忍的心去爱，就有了长；你若推爱于你的仇敌，就有了阔。你若尽心敬畏上帝，就把握了高与深。”

这样，灵魂要经过怎样艰难的砥砺或净化呢？维克托的理查说：灵魂跨出的第一步是“扩张”（*dilatatio*），第二步是“超越”（*sublevatio*），第三步是“升腾”（*alienatio*），第四步是“解脱”（*excessus*），没有这么几步，就不可能有对上帝的“圣洁的爱”和“静观”。

（四）创造的观赏的三个层次

维克托的雨果认为，从本质与形式上区分，美有两种：一种是“看不见的美”，一种是“看得见的美”，前者在本质上是“本有”的，在形式上是“纯一”的；后者在本质上是“分有”的，在形式上是“多样”的。他说：“形式与本质在不可见事物与可见事物中是不同的，因为存在的一切是一和简单，且与自身同一。它是美的，就因为它存在，而且它的美不像在可见的自然状况中那样由一个汇集一起的多样组成——其形式在空间展开，各种相互连结的线条将其分割并构成特定的轮廓。所以，不可见的本体的美区别于可见的事物美，一个是单纯，是形式上同一；另一个是多样和为不同的比例所限定。”^①

“看不见的美”无疑高于“看得见的美”，因为它就是

^① 《释天阶》，引自《中世纪美的理论》资料部分。

至高的“智慧”和“真理”本身，而“看得见的美”不过是“智慧”与“真理”的象征。“……真理将自己隐藏在素朴的外衣里，它拒绝一切无视其价值的人，并鄙视他们；而欢迎那些了解其价值，因而不停止于外表，真正执著地追求它的人。追求真理的人总是透过外在的东西而直观其本身，因为图形，即便是真理的图形，仍不能成为真理。”^① 维克托的理查曾引述了一段《圣经》中的故事，讲智慧之美的优越。他说：雅各有两个女人，一个叫拉结，一个叫利亚。利亚能生育，却烂眼睛；拉结不能生育，而非凡的美丽。拉结是真理，是对智慧的探求；利亚是德行，是对公正的期待。雅各效力于拉结七年，而对他说这日子太短了，因为他的爱太深沉、太伟大了。——但“这有什么惊奇？……什么比智慧更为人炽烈地热爱，什么比占有智慧更使人感到甜蜜？她（指智慧）的优雅在众美之上，她的甜蜜超越所有被人视作可爱的东西。她就像人们曾说的那样，比太阳和任何一星象更美……”^②。

“看得见的美”虽然不是智慧或真理本身，却离不开智慧与真理，曾任巴黎主教的威廉·封·奥维格勒（Wilhelm Von Auvergne 1180—1249）说：“虽然可见的美能愉悦人的眼睛，但作为美并不是由自身起作用，而是通过别的，——如人们所认为的一样，不是它带来美，就是美居于它之中，这是无法否认的。因为智慧才是美，或至美，它本身就

① 《积天阶》，引自《中世纪美的理论》资料部分，第3卷第3章。

② 维克托的理查：《论灵魂为理解，小本雅明之书所作的准备，论智慧的研究，并论赞美智慧》，转引自《中世纪美的理论》资料部分。

是创造者，它将它馈赠给它所愿意给的人。然而人们观赏或追求美，却常常无视于智慧，只沉醉于闪现于眼前的悦目的光明。”^①

在“看得见的美”中，形式是一个重要因素。美的形式必须是“多样统一”的：一方面在线条、色彩、造型上不拘一格，富于变化；另一方面在总体上又相互协调，前后一贯。巴黎一位神学家、诗人阿拉努斯·阿帕·因苏里斯(Alanus ab insulis 1120—1203年)曾写道：“美是多样的统一”，在美中“统一变化着，只要它不远离一；变化联合在一起，只要它仅指向一；同一包容着相异，相异融入同一。而纯一则从不跃过它自身的界域。”^②维克托的雨果说，所谓“看得见的美”包括事物各部分关系、外形、运动及其它感性特征等四个方面，这四个方面融贯在一起，不能分割，同时又都具有其特殊的效用。他还认为在“多样统一”中，“同一性”与“相异性”起着不同的作用，“同一性”，即两个相类似事物或部分的结合（如善与较善、黑与灰），会“显明地昭示其中较突出事物或部分的优越性”；而“相异性”，即两个相反事物或部分的结合（如善与恶、黑与白），不仅会显明它们之间的差别，而且会使其中一事物或部分的质因另一事物或部分的对照而获得更新。

但是，“看得见的美”并不是“看不见的美”之外和与它并存的美，而只是它的“摹本”。上帝为使“看不见的美”

① 《论宇宙》(De universo).引自《中世纪美的理论》第2卷第20章

② 《耶稣的化身——算学、修辞的节奏》，引自《中世纪美的理论》。

得到必要的彰显，于是将它寄寓在“看得见的美”的形式中，并使之成为某些灵魂上升到它的最初的跳板。维克托的雨果说：“……我们的心灵不能直接上升到不可见的真理，除非它经过对可见事物的观察方面的训练，但即使如此，也只能认识“看不见的美”表露在看得见的形式中的有意味的图形。因为‘看得见的美’是‘看不见的美’的摹本，而‘看得见的美’在于它的形式，‘看不见的美’显现自身于相应的看得见的形式中。”①

维克托的雨果将从“看得见的美”到“看不见的美”的观赏叫做“创造的观赏”。他认为在这种观赏中，心灵遵循着三种途径和三个层次：第一是“由自然的可见之物到人的可见之物（指人创造的有形物体，包括艺术品）；第二是“由自然的不可见之物到人的不可见之物（指隐藏在物体之中的理式或规律）；第三是“由人的不可见之物到上帝的不可见之物（即上帝的智慧、善与美）”。第一种途径和第一个层次包含可见事物的可见形式，第二种途径和第二个层次涉及可见事物的不可见的原因，第三种途径和第三个层次指向了一切不可见事物的不可见的本体，它们分别体现在数学、物理与神学等三种人类的学术中。维克托的雨果认为，对于大多数人来讲，经过这样三种途径及三个层次方能够透过“看得见的美”的形式领悟“看不见的美”的光彩。②

① 《释天阶》。

② 圣维克托的雨果：《论静观》第4章第3节。

(五) 作为看得见的美的艺术

除了“六艺”之外，这时候出现了“艺术品”的概念。圣维克托的理查在他的《论静观者的愉悦》中曾写道：“艺术品……被视作象雕刻、绘画、写作、耕耘和其它工艺制作的包罗万象的产品（它使我们在对神的恩赐的惊叹和虔敬上承担义务）……”^①。

音乐不在“艺术品”之列。因为音乐与修辞、数学、天文等一样被视为一种学术，一种指导人们演唱或弹奏的科学。圣·伯尔纳就说：“音乐是正确演唱的科学。没有音乐就不会有正确的演唱，就会在演唱中违反规则，没有秩序。”^②西班牙神学家龚狄莎立奴斯也说：“音乐是歌唱和音响上有关变换调式的知识，是变换调式的科学。”^③音乐作为科学，不仅体现在诸种和谐中，而且为和谐提供必要的规则和规范。在传播阿拉伯自然科学上饶有名气的阿德·拉·封·巴特说：“音乐以其明朗欣悦优于其它的自由艺术。它右手环抱那甜美地鸣响着的竖琴，左手握着那包含着万有及其规则的自然书本。我要说，它将认作为一切和谐的女王。”^④担任过巴黎一合唱队的组织者的施平巴赫修道院院长阿帕莎隆甚至把音乐的和谐看作是一种精神境界，一种聆听上帝教诲的

① 圣维克托的理查：《论静观者的愉悦》第2卷第5章。

② 圣·伯尔纳：《Praefatio seu tractatus de cantu seu correctione anti phonarii》。

③ 龚狄莎立奴斯：《论哲学的区分，论诗》。

④ 阿德·拉·封·巴特：《De eodem et diverso》。

途径。在他看来，有三种音乐：一是“动物的音乐”，一是“宗教的音乐”，一是“天国的音乐”。聆听“动物的音乐”时，“感官不贪求任何多余的东西，且不偏离理性的道路；眼睛不去张望其他虚荣，耳朵不听任何蛊惑，嗅觉不贪图其所欲，味觉不企望其所求，并且手不伸向非分之物。这样，经过校准了的合乎秩序的五官遂造成了五种声音，五方面的和谐”；“宗教音乐”与此不同，“在于德行的增长，精神的快乐，风俗的淳厚，在于对上帝的敬畏和爱。由此产生了四方面的和谐，称作‘diabessaron’，它由四种主要德行促成，即勇敢、公正、节制和智慧。勇敢在一切善行中提供援助，公正指引做出判断和抉择，节制带来安慰，智慧给人以忠告”；“天国的音乐则在于神的观照，在于不朽的一致和心灵的愉悦，以及灵魂不死。它包含有八方面的和谐，叫做‘diapason’。它由八种幸福促成，给贫困以天国的丰裕，给大地以生机，给哀伤以慰藉，给饥饿以温饱，等等。一如福音中所述。”他告诫人们，欣赏音乐不要只谛听和谐的声音，而要从声音中去默想道德的和灵魂的和谐^①。

诗作为“写作”，属于“艺术品”，但作为修辞学的一部分，又属于一种学术。这时人们试图为诗做出界定。马特豪斯·封·冯多梅说：“诗是有韵律的讲述，它简短，并由韵脚加以分割和接续。它通过华丽的词联缀，优雅的措词润色，没有任何生硬和臃肿。它不是词句的堆砌，韵脚的罗

^① 阿帕莎隆：《Sermo XX in Annuntiatione Beatae Mariae》，引自《中世纪美的理论》。

列，节奏的炫耀，而要求有连贯的表达，个性的再现和对每个形容词的筛选。”^①他还认为，诗的成败取决于表达的优雅与否，而这包含三个因素：词的雕琢，叙述的生动和结构的完美。就像雕塑家的工作是改造石料或铜料，使其具有整体的造型，诗人的任务就是驾驭语言，使语言由臃肿变简洁，由粗糙变精细，并切合于主题^②。诗人与修辞学家加弗锐德·封·辛斯豪夫在他的《新诗歌》中将诗与散文做了比较：

严格的规则制约着诗，
 然而以自由的步伐——
 散文奔驰而来。
 它的道路宽广而开阔，
 容得下马车和手推车。
 诗的脚下相反是狭窄的，
 它从不让这些粗鲁的车辆闯入。
 对于它——言词自身
 只接受精美的形式，而不允许
 笨拙的形体造成混乱。
 韵律应象纤巧的小姐，——
 头发美丽，目光灿烂，腰肢婀娜。
 韵律的高雅不在金光耀眼的豪华。
 但散文具有一具博大的身躯，他容纳一切言
 辞，毫无差别。^③

① 《诗学》，引自《中世纪美的理论》。

② 同上，第3卷第3章。

③ 《新诗歌》(Poetia nova)1853—1864行。

但是诗不光是一种文体,还是传达某种内容的载体。贝尔拿·西尔菲斯蒂(Bernhard Silvestris)也强调诗的修辞意义,同时注意到诗中人物及事件的描写。他说诗是通过“言辞的修饰、修辞格和人物的不同行为不同命运”给人“带来乐趣”。他从效用上将诗分为讽刺诗、喜剧及历史三类,认为讽刺诗主要不是提供快乐,而是提供利益,历史则介于讽刺诗与喜剧之间^①。西班牙的龚狄莎立奴斯与贝尔拿·西尔菲斯蒂的观点相近,他认为诗是教育事业的一部分,诗涉及见到的和想到的两方面题材。诗的任务是按照一定节奏和韵律组织言语,以游戏方式娱乐人或以严肃态度教育人^②。

建筑以及附属于建筑的玻璃镶嵌、雕刻是典型意义的“艺术品”。关于建筑,维克托的雨果认为基本问题是对整体与局部的关系做出艺术的处理。他说:“所有事物总和的多样性和不同性是美。假若个别部分不是以不同形态面美,那么整体就不会有更高层次上的美。因为个别部分没有以其美指向美的整体。整体的美分布在个别的、处于分有状态的局部中,只是由于这个原因,局部与整体才同时显现为美。”^③与建筑类似,维克托的雨果认为玻璃镶嵌的美决定于理式的统一与色彩的多样。对于色彩,他有一段生动议论:“没有必要对色彩做出冗长的论述。眼睛可以证明,当自然以其不

① 《对维吉尔六书的注释》,见《中世纪美的理论》。

② 《论区分》(De divisione),见《中世纪美的理论》。

③ 《释天阶》。

同种类的颜色炫耀时，具有怎样迷人的魅力啊！什么比光更美？它虽然本身无色，万物的色彩却在它照耀下闪烁。……看一眼鲜花盛开的原野是多么令人赏心悦目，心旷神怡！那红色的玫瑰，白色的百合，紫色的紫罗兰，它们的美不只是本身的神奇，还由于它们的来历，……众美之中最美的是绿色，它是怎样地摄服了观赏者们的心灵！春天来临时，绿色的嫩梢漾溢着新的生命，于是树枝猛力地向上伸展，然而就在此时，死亡也一步步降临。这死亡是未来光的复活的象征。”^①如果说玻璃镶嵌要借助于色彩，雕刻则需依恃于质料。雕刻家可以用贵重的金银和宝石来“侍奉上帝”^②。当然，雕刻的成败不在于质料本身，而在于“赋予它以生命”，“将现实中人（或动物）形象地再现出来”^③，在于将人们从物质世界引向精神世界。圣丹尼斯修道院院长、政治家和历史学家絮热（Abt Suger 1081—1151年）为圣丹尼斯大教堂的华丽的正门写的诗中说：

无论你是谁，假如你对这教堂的
正门表示赞誉，
请不要为它的富丽和华贵的金饰而惊异，
请注意这里面精巧的工艺。
正是这工艺的精巧，
给智慧以高贵的赏赐，

① 《释天阶》。

② 见絮热为圣丹尼斯大教堂的一只高脚杯写的铭文。

③ 吉尔伯特·得·拉·鲍雷厄（Gilbert de la porrée 1080—1154）的《波伊修斯注释，六原则书》。

使它透过物质的光耀，
 升华到精神的光辉，
 腾跃到真正的天堂之门^①。

(六) 想象使可见的上升为不可见的

艺术的统一性与多样性是从哪里来的？当然，是由人构思并制作出来的。但是人又是根据什么构思和制作的呢？——是自然，上帝创造的大千世界。康切斯的威廉说：“艺术家的作品，比如图画、衣饰和其它类似事物，是对自然的模仿。在那里，人效法着自然。”^②

上帝创造万物时，同时“将美的形象赋予万物”。只要人们稍稍留意，就会发现万物的丰富多采的美，就会惊叹“这一切是多么神奇”，它们“组织得多么和谐，分配得多么机智”^③。但是，应该看到，自然的美只是影象，真正的美是它的创造者上帝；如果没有上帝存在，自然本身谈不上美或不美。巴黎主教威廉·封·奥维格勒说：“虽然可见的美愉悦人的眼睛，但是这些美并不是自身起作用，而是通过别的——如人们所认为的一样，不是它（上帝）带来美，就是作为美居于其中。这是无法否认的。因为智慧即美或至美，是创造者自身，创造者按照自己的意愿将其分给了自然事物。”^④维克托的雨果也说：“整个……感知世界就像上帝

① 引自《中世纪美的理论》资料部分。

② 《〈蒂迈欧篇〉学说》。

③ 《论静观者的愉悦》第2卷第7章。

④ 《论宇宙》。

用手写成的书，……个别造物扮演着相互参照的角色。它们不是按照人的尺度，而是遵照上帝的意志出现于世界，以传达上帝的不可见的智慧。”^① 问题正在于自然万物是上帝意志的体现。而上帝的意志是不可知的，所以艺术家在模仿自然时，切忌只着眼于自然的可见的方面和可理解的规律，特别是切忌将多样统一当作一成不变的东西，到处生硬地套用，而应了解自然本身的秩序，体味上帝如此而不是如彼安排的理由，以使笔下的一切描写顺理成章，自然有趣。圣·伯尔纳说，在歌唱家中有一些人，他们以模仿为务，而忽略了自然本身，任意地“割断联系”和“设置对比”，一首歌如何开头，如何结尾；什么时候高亢，什么时候低沉，完全由其所好，以致歌唱成了乱喊乱叫，叫人难以终听。他们不了解决定歌唱成败的不是这样那样的技巧，而是真理本身，正是那些“坚持真理的准则而不拘泥于具体规则的人才有可能具有真正正确的演唱知识”^②。

艺术模仿自然应该包含这样的意义：艺术像自然那样地从理式中生成。上帝创造自然一如工匠们制作产品一样，是从理式开始的。诗与其它艺术的创作也大抵如此。加弗锐德·封·辛斯豪夫写道：

谁要建造房屋，就不能急于求成，
需首先在心中构筑它的草图，

① 《教育法》。

② 《Praefatio seu tractatus de cantu seu Correctione antiphonarii》。

并使它处处符合规范。
完成一个作品，用心智的手要多于肢体的手。
诗的艺术从这里可以得到借鉴，
从中可知哪些规律约制了诗人和他的写作。
手不应到处扑捉飞羽似的小舟，
舌头不要急于品味飘摇而来的词句，
要知道，幸运女神对人的双手
从来都不肯放任自流。
思想不仅优于行动，且先于行动，
由于思想的指引才可能有好的作品。
诗人应该独自构思他的诗作，
用精神的圆规设计诗的容量。
当这个过程已经结束，笔才
开始它匆忙的行程。
诗人啊，你要小心在胸中汇集你的作品，
在它问世前就赋予它以生命；
然后再用高超的手法送它降临，
那时它将穿上语言的衣衫，而
不再赤体裸身。①

这样的艺术当然要从想象开始。只有想象才能将一个个个别存在的东西化为整体，也才能使本来没有生命的东西获得生机。当然，想象不排斥理性，至少将可见之物呈现于眼前，要经过理性。所以维克托的理查说：“如果我们的理性

① 《新诗歌》。

将可见之物的形象再现于眼前，从而为深入探求这些可见之物做好准备，那么，想象就将它引向它自身无法达到的某种高度。”但对艺术创作来讲，理性的作用也仅仅如此，在可见之物之外，理性的任何伸张都少不了想象的帮助。“如果想象不向理性形象地重现并展示可见之物的形式，理性一次也不能将自身提高到对不可见事物的考察。”^①维克托的理查以绘画中的狮子为例，说明人们如何通过想象将理智中的可见的狮子变为幻觉中的活生生的狮子：“如果不将之当作不可见之物的描绘，我应该怎样陈述可见之物的形式呢？我们假定，有人说，他还没有见过狮子，很想见一见。当我们仅把狮子的形象在一幅极为精致的油画上指给他时，他会立刻受到启发，并依据所见的形象想象出真正狮子的形式。他在对绘画所作的表面观察的基础上，在头脑里构建了一只具有完整肢体的活生生的动物。想一想，这时出现在他想象中的幻觉与他直接观察到的表面形象之间有多么大的差别啊！”^②

在维克托的理查看来，自然的（理智的）与艺术的（想象的）两种思考方式不仅适用于艺术，也适用于人生。只要同时掌握这两种方式，并且“不断地从一方急驰至另一方，那么我们的方舟的航程就能保持神的秩序为它规定的适度”^③。

① 《论静观者的愉悦》第2卷第17章。

② 同上，第18章。

③ 同上，第5章。

简要评析

(一) 对神秘主义的一点注释

无论对于基督教，或对于其他宗教，神秘主义都是应有之义。但是它的神秘主义与一般迷信不同，是与理性主义紧密连结在一起的。上帝不唯需要信仰，也需要理解；人不唯需要超越自己，也需要认识自己。基督教要净化每个罪恶的灵魂，同时要这些灵魂结成一个有秩序的、和谐的整体。圣·奥古斯丁在基督教史上所以地位显赫，就是因为他把神秘的宗教教义奠立在理性主义基础之上。经过他的阐释，三位一体、创世纪、道成肉身、救赎与永生等才有了独特意味的哲学。厄里根纳在哲学史上被一些人称作神秘主义的倡导者，被另一些人称作经院哲学的创始人，这正好体现了他的神学的两面。他将全部自然区分为四种，然后将这四种自然纳入一个统一的逻辑过程，这无疑是一种哲学，而且这样的思维方式本身也启发了后来的经院哲学家们，推动了理性主义思潮的发展；同时，他对四种自然间相互演化的必然性的议论，对天上及世俗等级秩序的议论，对整体（普遍）比个体（特殊）更丰富与更真实的议论等等又都带有浓厚的泛神论的神秘主义色彩，这种神秘主义在基督教步入巅峰及随后陷于危机的年代，几乎浸入到每个教派，每个神学家的灵魂，成为具有时代性质的普遍特征。十一世纪以后的神秘主义是与理性主义一起发展起来的。神秘主义者圣伯尔纳被推

崇为一代圣宗，其影响“凡达到非我们的理解力所能企及的境地”^①，但他的《劝思考录》却充满了理性主义的隽思。他提倡思考，认为“虔敬无它”，即“时作思考而已”；“思考支配情感，导引行为，矫正过分，温和态度，润饰和调节生活，以至供给关于神事与人事的知识”^②；理性主义者阿贝拉德也曾被认为是“这个时期思想家中最有影响、最有活力的人物”^③，他的《是与非》“在把人们从教条的沉睡中唤醒过来这一方面曾经起过相当的作用”^④，但是他也同样相信上帝是万物的主宰，是人的一切善的行为的动机（“我们做的就是它命我们做的”，*quod nos facere facit*），而所谓罪就是违背“良心”与上帝的意志。不过，圣伯尔纳也好，阿贝拉德也好，都没有成为自己时代的圣·奥古斯丁或厄里根纳，他们只代表了神秘主义与理性主义的一方，而没能将它们统摄起来，融为均衡的一体；而且从阿贝拉德不能见容于圣伯尔纳，并接连遭到宗教会议的谴责看，十一世纪以后一个时期是需要张扬神秘主义和对理性主义进行某种程度的抑制的时代。

严格地说，十一世纪以后的神秘主义是由各种不同教派的各种不同神学观念汇合而成的思想旋流，其中至少有两种神秘主义：一种是受到基督教会支持的保守的经院的神秘主

① 《西洋文化史》第3卷第8章。

② 《劝思考录》第1卷第7章。

③ 见文德尔班：《哲学史教程》上卷第3篇第1章。

④ 见罗素：《西方哲学史》上卷卷2第2篇第11章。

义。实在论者大部分属于这一种。他们强调共相是本质的、原始的存在，——共相不仅先于殊相，而且优于殊相，共相的层次越高，它的真实性也就越高；强调上帝的彰显与自然的演进具有等次性，——天使与俗世间依照其接近上帝的程度分为不同阶级，较低阶级的人只有通过较高阶级的人才能趋向于上帝和回归自己；强调教会本身是高于全体信徒的实体，——教会的利益超越信徒们的共同利益，教会主持的各种宗教仪式是使大多数信徒与上帝交通的唯一语言。与此相对立的是常常流衍为异端的、激进的神秘主义。唯名论者大部分属于这一种。他们则强调殊相的真实性与共相的虚幻性，——只有殊相才是真正的实在，共相不过是名称或集合名词；强调人具有与神性相类似的灵性，——人本质上是善，是爱，人依恃这种本性不仅维持了自身的和谐，而且在一定条件下得面对面地见到上帝；强调人对上帝的直觉式的感通。——接近上帝就是认知真理，这与其说是理智的事，无宁说是情感或灵感的事，这是一种顿悟，一种冲动，一种内在体验，然而却意味着真正的永生。这两种神秘主义，一种是经过了长久的思索，有意识地在人们的理智之上设置一块神秘的禁地，以便使人们的在未回归自己前先彻底地否弃自己；一种是尚处在朦胧的意念中，试图用神秘的表述透出跃动在理智中的某些信息，以便人们在未彻底否弃自己前先回归自己。

正处于巅峰时期的基督教会需要神秘主义，因为它需要将自己与上帝紧紧地连结在一起，让人们相信它的名义和权力都来自于上帝，它是上帝派驻在尘世的代表；同时，新兴的城市力量也需要神秘主义，因为为了挣脱教会的封建统

治,它也需要上帝的保护,它不得不赋予当时还不能明白地阐释,甚至还不能明白地意识到的一些意念以神秘的意味,——这便是上述两种神秘主义所以产生的社会背景。受到基督教会支持的保守的神秘主义旨在维护传统教义与现成秩序,因此在理论上除了强化已有的结论外,不曾有什么新的开拓;相反,多少反映了新兴城市力量的利益的激进的神秘主义由于要挣脱传统教义及现成秩序的束缚,在诗一般朦胧的语言中常常触及到未来哲学与美学的一些命题,因而理所当然地成为整个理论发展的一个环节。如果说神秘主义不是意味着理性的覆灭,就是意味着理性的萌生,这种神秘主义就是正在萌生的理性。透过它那有关爱,灵性,直觉、默想与静观等的议论,人们至少会在以下三个方面受到深刻的启迪:一、人作为个体的实在性及其价值;二、直觉或内在经验在认知真理方面的作用;三、一般信徒与平民靠自身的灵性与上帝沟通的可能性。这三个方面对于美学尤其重要,因为审美活动恰恰是人作为个体的活动,是属于直觉或内觉经验的活动,是最自由与最普遍的活动,在这方面审美活动与宗教活动是完全相通的。神秘主义者大半都是诗人或音乐家,这一事实或可证明,他们的一些神学感悟和意念与其说是来自对神的深沉思考,不如说是来自自由艺术的复甦而带来的生动的审美体验。

(二) 爱的本体论

宗教的历史大体分为三个阶段:自然神、人格神与理念神。神最初潜藏在自然中,并以自然的形式彰显出来,然后

被赋予了人的形象，成为人的行为与命运的主宰，最后又升华为理念，从而由一切有限的感性存在中彻底超越出去。由于神的引导，人们终于认识到真正的创始者，真正的教主，真正的永恒的归宿不是自然，不是人，而是理念。

从人格神向理念神的转变是从十一世纪以后的神秘主义者开始的。十三世纪德国神秘主义者艾克哈特提出著名的“存在即神性”的命题，并将神性与神区分开来，可以看作是这一转变的标志，而在此之前，圣维克托的理查关于上帝因爱而成三位一体的论断则可以看作是这一转变的最初的征兆。

从圣·奥古斯丁以来，存在、知识与爱的关系就成了对三位一体的上帝的注解。存在是上帝的本体，是圣父；知识是上帝的化身，是圣子；爱是上帝的精灵，是圣灵。这个层次带有浓厚的理性主义色彩，所以十一世纪以后，阿贝拉德及其弟子彼得·伦巴底等很强调这个层次。在他们看来，存在（心）是原初的、自有的，没有存在便没有知识与爱，知识是次生的，只是“在心知道自己的时候”才“产生那自我认识”；爱则是更次生的，因为“爱生于心和知识，心必知道自己才能爱自己”。神秘主义者不赞成这种对三位一体的解释，他们认为，爱与存在、知识是同一的，爱就是上帝的本体，人们只有爱上帝才能了解上帝。圣维克托的理查在《三位一体论》中对此做了极深刻的论述，被后人看作是神秘主义的一篇宣言。

上帝为什么有三个位格？因为要彰显爱。可见爱与上帝的存在是同样原初的、自有的。上帝不是先有存在，才彰显

他的爱，如果那样，上帝的本质中就可以不包含爱，而爱就可以游离于上帝之外，如果那样，上帝的存在和彰显就不可能是同一的，上帝的存在本身就成为了无法解开的谜，如果那样，人就不能从上帝那里分有爱的星火，就不能在爱中实现与上帝的融合。上帝就是爱，没有爱上帝不唯不能彰显，也不能存在。上帝所以要有三个位格，所以要创造人和世界，所以要把自己的独子基督派到世上，对人实行救赎，都是因为爱；上帝所以是至善和全美，所以是无限和永恒，所以成为整个自然的共同归宿，也都是因为爱。当然，上帝的爱，它的最充分的彰显，是连结圣父、圣子、圣灵间的圣爱。

上帝是否先知道自己才爱自己呢？这么说，显然知识就成为爱的前提了，但这是不可能的。因为爱就是上帝本身，而上帝的存在是没有任何前提的。上帝无法在爱与不爱中做出选择，他只是爱，而且只是在爱中彰显自己。上帝的爱本身就是知识，就包含着善、正义和智慧，除了爱之外，没有也不需要另外的知识。上帝怎么知道自己？通过爱；上帝怎样爱自己？通过知识。正因为如此，上帝的知识才是最伟大的知识，上帝的爱才是最圣洁的爱。把知识与爱分割开来，用有限的知识限定有限的爱，这是卑弱的人的理性的特点，从这样的理性出发去理解上帝，只会亵渎和曲解上帝。

上帝成了普渡众生的爱的上帝，这样，原来那个惩恶扬善的正义的上帝便渐渐为人所淡忘了。这是基督教思想史上有重大意义的转变。为了充分理解这个转变的逻辑过程，我们不妨简略回顾一下圣·奥古斯丁、厄里根纳的一些观念。圣·奥古斯丁意义下的上帝是人格的神，他赋予他的上帝的

第一个品格不是爱，而是至善、全美、至能。他最早将爱比作三位一体中的圣灵。而且他谈到爱时多是指对人及所有造物的爱，指将全部宇宙万物统一起来的爱，厄里根纳虽然也相信人格神，但是却很少讲上帝的人格，而更强调上帝做为自然起点及归宿的逻辑必然。在他看来，上帝的使命不仅在于维系宇宙万物的统一，同时在于使之以自己为目标实现历史的回归，因此，他的爱超越了一般惩恶扬善而具有了更神圣的意义（一切人都必然归向上帝，一切人均可得救）。神秘主义者圣维克托的理查使爱得到了进一步升华。圣维克托的理查将爱分为三种：自爱，对受造物的爱与上帝的三位格之间的爱，他认为最圣洁的爱是圣父、圣子、圣灵间的爱，只有在这种爱中上帝才能充分彰显自己的神性。他把爱当作三位一体的上帝的本质，从而使上帝不仅像厄里根纳说的在创化自然中遵循了一种必然性，而且在自身的构成和运动上也不能逃脱必然性。于是，上帝作为人格的神开始失去了人格的自由。

即便是没有真正的爱的上帝，人们也希望有这样一个上帝。因为漫长的黑暗时代已经过去了，人们正瞩望着黎明。十字军东征的火与血只是告诫了人们和平的珍贵。法国南部阿尔比异端的悲魂只是激发了人们对宽容的向往。封建的与基督教会的势力仍在强化着封闭的愚昧的欧洲，然而来自地中海东岸的船队却不断传来新的文明的信息。人们渐渐下意识地感到福音书上宣告的世界末日越来越遥远了，一个更加明朗的充满乐趣的世界正蹒跚而来。上帝变得和悦而亲切了，也许是因为看到了并厌倦了世上太多的苦难；人们也变

得轻松和富于幻想了，也许是因为从上帝那里获得了更多的慰藉。人们第一次隐晦地喊出：让世界充满爱！因为他们醒悟了：没有爱便没有东西方的和平交往，便没有新兴城市中的和谐一致，便没有对非人道的教会审判的抗争，便没有欢悦的充满生机勃勃的生活。这是一个开始尝到了爱的滋味的时代，诗歌里吟咏着爱，绘画里描绘着爱，建筑里构筑着爱，……凡是上帝所在的地方都洋溢着爱。

（三）爱的动力学

爱是什么？圣·奥古斯丁说，爱就是追求统一；厄里根纳说：爱就是向上帝回归；神秘主义者说：爱就是人的死灭和重生。这些说法虽有不同，但其基本观念是一个：就是藉助于被爱者达到自身的超越。

爱有两个特征：一个是无私的奉献，一个是无尽的期望。正因为如此，爱虽发生在爱者与被爱者之间，却能缩小以至消除其间的距离，使之融合在一起；也正因为如此，爱虽在有限的爱者中滋生，却能在被爱者中造成普遍的回应，从而获得无限的意义。爱是无私的奉献，而无私的奉献就意味着超越，奉献而夹杂有一己之利，爱便转化为私欲，私欲则是生命的枷锁；爱是无尽的期望，而无尽的期望就意味着永存，期望而浸透着某种满足，爱便转化为悲愁；悲愁则是生命的牢狱。上帝是爱，因此上帝虽有三个位格，却属于一个本体；上帝虽超越万物之上，却又寄寓万物之中。上帝不需要什么，只是无私地奉献；上帝从不满足什么，只是无尽地期望，上帝将它的爱分播到整个宇宙，而它也在这种分播中

确证了自己的无限和永恒。

人从上帝那里分有了一点点爱的灵火，于是人像上帝一样，试图通过无私的奉献和无尽的期望超越自我，获得永生。但是，人的灵火被紧紧地包裹在动物般的躯体里，由于躯体的制约，人不得不时时反顾自己，所以爱只有在一步步撕裂躯体之后才能成长起来。圣伯尔纳说，人的爱在成长中要经过四个阶段和三次飞跃：起初，人爱着做为人的基督。基督的降生、受难、复活与升天深深震撼了他们，他们同情他遭遇的巨大痛苦，惊羨他为他人做出的可怕的牺牲，他们意识到他才是真正的人，才值得去爱，因而抛弃了一切远为低级的爱。“每当他祈祷的时候，基督就作为人出现在他们面前”。这时，他们的灵魂开始扩张了，超离了原初的自我，奉献和期望成了他们生命的主轴。他们越是爱基督，就觉得越接近基督，就觉得生活得昂然有趣；相反，一旦淡忘了基督，就像是失掉了自己，心神不宁，烦恼不已。但是这仍是一种“肉体的爱”，由这种爱向上跃进，就成了对作为神的基督的爱。如果说对于作为人的基督的爱，还包含着几分同情，那么对于作为神的基督的爱则完全成了崇仰和虔敬。这时他们从基督的降生、受难、复活及升天中悟出了更深沉的东西，这就是他的“智慧、公义、真理、圣洁、良善、美德，和其他各样的完善”。他们开始像基督那样把爱给予世上所有的人，并且像基督一样自觉地去忍受一切非人的苦难。他“不但避免而且憎恶与蔑视各种属世的荣誉，他极其痛恨并且恒心除灭自己心灵与肉体的污秽”，最后“他远离了一切罪恶，心灵里留下的唯有善良”。他们的灵魂获得了超越。他

们的灵魂中已没有了自己，而唯有作为神的基督。他们期望着，就像基督自己；他们奉献着，也就像基督自己。但是，他们期望得越高，就越感到自己的卑下；奉献得越多，就越以为自己贫乏。他们处处效仿基督，而基督始终站在高高的云层中。他们必须跃过这个距离，使自己上升为神，而这意味着灵魂经过上帝的救贖而获得进一步的升腾。但人只有在这个时候才算最终超出了自己，像基督一样生活在“属灵”的世界，和上帝自身的无比神圣的光照里。那时，他们会发现：他们的心灵像基督一样宽广了，容得下所有自然事物；他们的眼光像基督一样明亮了，能穿过一切时间空间的屏障；他们的爱也像基督一样纯洁和深沉了，一切被爱的人和自然都将获得新的生机。这时，在他们看来，不仅是人，甚至花草、木石、牲畜无不具有感情，无不在受难，无不需
要怜悯和爱。而正是在这种广漠无边和绵绵不尽的爱中，他们自身才获得了永生。但是，正象基督在复活后还要升到天上，坐在圣父的右边，人的灵魂与爱也要最后超离自己，与上帝完全合为一体。因为神的本性就是纯一和唯一。多神并不是真的神。同时神与宇宙万物是同一的，不存在超然宇宙之外的神。神既是主体，也是客体；既存在宇宙中，又存在心灵中。人如果真的成为神，就不应继续外在于神(上帝)，而应让自身化为上帝；眼睛成为上帝的眼睛，灵魂成为上帝的灵魂，爱成为上帝的爱。每一个感觉都应属于上帝，每一个冲动都应体现上帝的命令。这时，就像日本哲学家西田几多郎说的：犹如尚游弋于宇宙大化中的婴儿，他就是宇宙的一部分，他的感觉就是宇宙本身，他的呼喊，他的骚动，

他的喜乐都发自宇宙的最深处^①。他是他自己，同时也就是神本身。除了自己的意志之外，他不再听命于神，因此他是最自由的，也是最超越的。他在神身上寄予了无尽的期望，结果却获得了无穷的自信；他向神做了无私的奉献，结果取得了无以复加的报偿。他为了追寻神而失去了自己，然而神却把他引回自身，重新发现了自己。因此，他复活了，在圣爱中复活了。

圣伯尔纳由此证明了：人的爱不同于圣爱，但是却可以通向圣爱；同时证明了：只有爱，而不是其它，才是达到皈依神和回归自己的途径。他认为“无形的上帝之所以愿意成为肉身，使人能看见，并以人的身分住在人间，最大的原因，就是要将那些只能以肉身的方式来爱上帝之世人的一切爱情，吸引来爱他神圣的肉体，然后逐渐把他们吸引到纯粹与属灵的爱。”^②基督的诞生、受难、复活和升天本身就是爱不断升华的证明。

（四）爱的心理描述

德国哲学家文德尔班说：“为了达到拯救灵魂的目的，信仰追求对灵魂的知识；而这种拯救灵魂又只有在超世活动中才能找到；灵魂通过超世活动脱离肉体，力求进入更高世界。因此，主要是神秘主义者，他们力求探出内在生活的秘密，从而自己变成了心理学家。”^③

① 《善的研究》第4篇第1章。

② 《证道集》。

③ 《哲学史教程》上卷第3篇第1章。

当然，他们并不是真正科学的心理学家，而只是科学的心理学的先驱。在心理学上，他们的贡献在于：

一、从灵魂与肉体二元论的观念出发，对灵魂的心理机制与生理机制做了区分。圣维克托的雨果利用他广博的医学生理学知识，对灵魂做了分解。他认为灵魂包括源自肝、心、大脑三个部位的三种不同冲动或力，其中唯有大脑构成了人的全部精神生活的中枢；同时，大脑本身亦由前脑、中脑、后脑三部分组成，它们分别掌管人的感觉、思维和行为。他力图证明：在灵魂与肉体关系上，灵魂支配着肉体，在大脑与肝脏、心脏的关系上，大脑制约着肝脏和心脏；而在大脑之上还驻有一种“爱的灵火”，一种“静观的眼睛”，它指示着大脑思考的方向。不仅如此，他通过对感觉与幻象的描述，甚至证明了灵魂作为物质与精神相互转化的中介的机能，从而在二元论中滲入了绵延及进化的观念。

二、通过对灵魂奔向上帝的过程的阐释，确证了人的内在感官与内在经验。圣维克托的雨果、理查及圣伯尔纳都认为，人所以能皈依上帝，一方面是由于耶稣基督的救赎，一方面是由于人自身的爱的灵火。这个过程从“认识”的角度看，要经历三个阶段：感觉（外在世界）——理智（自我）——静观（上帝）。圣维克托的雨果的表述是：肉体的眼、理智的眼、静观的眼；理查的表述是：思考、默想、观照；圣伯尔纳的表述是：“管家的”思考、“估价的”思考、“玄想的”思考。感觉的对象是外在世界，但是它的任务却是从外在世界的统一和多样中去思考上帝，从而使人上升到理智；理智的对象是自我，它的任务也不是停留在自我，而

是从对自我本性的思考中去追随上帝，从而使人上升到静观；只有到了静观阶段，人才完成了这个“认识”过程，在思考上帝中与上帝融合为一。这里虽然把对外在世界的思考当作了“认识”的起点，却不涉及知识的累积，虽然把对自我的思考当作中间环节，却无需乎道德的准备，没有什么“理由”或“契机”能够使人由感觉上升到理智，由理智上升到静观，或由对人的爱上升到对神的爱，由对神的爱到与神融为一体的爱，唯一的动力就是上帝与灵魂自身，因此也只有从对灵魂的内在体验中揭示灵魂得救的历史。

三、在强调静观的超越性的同时，强调了情感（爱）的本源性。圣维克托的雨果、圣伯尔纳等深化并丰富了静观的观念。在他们看来，静观本质上是人向自身的回归，但这是在人是爱的星火这个意义上的回归：人诞生于上帝的圣爱里，经过灵与肉之间的矛盾和转化，经过从自然到人，然后到神的不断升华，终又返回到圣爱里；人向自身的回归是上帝救赎的结果，在这个过程中，人是被动的，无意识的，如果说还有感觉存在，那就是“被提升”的感觉；但是，所谓“被提升”只是灵魂的被提升，肉体则要停留在尘世里。灵魂要“从我们寄居的今世出去，从我们身体的监牢出去，从需要所加的桎梏出去，从不息之求问和虚妄出去，又从那缠着我们欲望之脚的快乐出去”^①，要从“属世的”灵变为“属灵的”灵；所以，静观并不意味着满足和永恒的休憩，静观就是无限绵延（长）、广博（宽）、崇高（高）、深邃（深）

^① 《证道集》。

的爱，而爱就是无尽的期望和无限的奉献。“一个人找着了上帝，他并不会不再寻找他，乃要继续不断寻找他。寻找上帝，不是在于移动脚步，乃是在于心灵的渴慕；当人因为找到了上帝而快乐的时候，他那虔诚的渴望不但没有消灭，反而增加起来。”^① 静观使人沉浸在神圣的惊奇、畏惧、热忱和忍耐等情感的旋流里，沉浸在神圣的狂热(Schwärmerei)里，而正是在这里，在这刹那间，人才获得了普遍与永恒。

由于基督教意义下的上帝就是至美，对上帝的皈依就是对美的最高观照，我们完全可以把神秘主义者主张的上述各点理解为是对审美本质及过程的描述。我们相信，他们对心理机制与生理机制的分析，会促使人们将美与物质存在本身区分开来，而把目光转向人的心理方面；他们对内部感官与内在经验的注重，会深化人们对美感活动的认识，从而把情感的因素从意志、理性的缠绕中抽绎出来；他们对情感(爱)的本源性的阐发，又会增进人们对人与美的本性的意识，进而引起人们对最高审美理想的讨论。也许是从神秘主义者起，人才渐渐理会到所谓美的问题，其实是爱的问题。上帝与其说是美，无宁说是爱。人与其说因上帝美而爱上帝，无宁说因爱上帝而美化上帝。西班牙哲学家乌纳穆诺说得好：“到底是因为事物中所具有的美与永恒而唤醒，激发我们对于它们的爱，或者是由于我们对事物的爱而使我们发觉事物所具有的美与永恒？难道说美不是爱的一项产物？而在同样的情况同样的意义下，可感觉的世界不就是保存本能的

^① 《征道集》。

一项创造，而超感觉的世界不就是永存本能的创造物？难道说，美，以及随之而来的永恒，不就是爱的一项创造吗？”^①人们理会到美来自于爱，于是一个从柏拉图以来夙结在他们心底的谜解开了，他们发现，在所有原以为是为巨大鸿沟隔开的地方——美与美的事物之间、美的形体与美的灵魂之间，现实的美与理想的美之间，有限的美与超越的美之间，都有一个将其连结在一起的神奇的纽带，这就是爱。

（五）赋予爱以形式

这个时期的艺术，其意义全在于创造一种形式，以便使爱得以宣泄。但是，形式既是爱的形式，其本身就必须负载着爱，包蕴着爱，这样，形式就有了双重的指向：一是作为手段，使爱指向另一个对象，即上帝；一是作为目的，使爱指向其自身。人们开始创造形式，其目的也许全然是为了表达对上帝的爱，但是随着形式的日趋完美和成熟，形式本身也成了一种目的。形式不仅使人取悦于上帝，也满足了自己，于是被看作是超越一切形式的上帝终于在人所创造的形式里与人达到了合一。神秘主义的诞生，在一定意义上，就在这种超形式与形式的神秘的契合中。

圣维克托的雨果讲的“创造的观赏”不仅指美与艺术的观赏，而包括全部认知活动。他的意思似乎是说，全部认知活动不外乎三类，即“数学”的、“物理”的、“神学”的，它们的目的地都是从自然开始，经过人而趋近上帝，不过

^① 《生命的悲剧意识》第6章。

只有神学才能最终完成这个过程。在这里，艺术属于哪个类和哪个层次？——如果把艺术理解为一种形式，那么显然应该属于“数学”的一类，即从“自然的可见之物”到“人的可见之物”，因为艺术既不能昭示“不可见的”上帝，也不能揭橥“不可见的”人与自然。（当然，艺术可以做为上帝的象征，但做为象征就属于“神学”范围的事了）圣维克托的雨果象所有神学家一样，并不怎么看重艺术，然而也不歧视和贬低艺术，至少在“创造的观赏”的层次上，他把艺术摆在了较自然高些的位置上。他的理解显然比圣·奥古斯丁要深刻一些。道理很显然，人只是在能够观赏自然之后，才能观赏艺术，只是在自然不足以寄寓其爱的情况下，才转向艺术，向艺术倾诉。艺术既然是在人开始超离自然时生成的，总是比自然多了一些东西，负载了更多一些的爱。当然，艺术是一种手段，“观赏”没有理由停留在艺术上而不继续前行。

圣维克托的雨果看到了艺术，即形式的魅力。在他看来，艺术所以高于自然，就在于创造了超越于自然的“看得见的”形式。自然也具有其“看得见的”形式，但是自然的形式是为其自身而存在的，它必须首先是自然，与人并存同时又与人对立的自然，形式只是它存在的表征；艺术的形式则是为人而存在的，它本身就是形式，除了形式之外，别无所谓存在。自然的形式常常是美的，但艺术的形式更美，因为美就是艺术形式的生命，艺术只有将上帝创造自然时所制定的美的原则充分和集中地体现出来，才能称得上是艺术。正是由于这个缘故，圣维克托的雨果认为，艺术能够将人的观赏，同时也将爱从自然中超拔出来，推进到一个较高的层

次。

不光是圣维克托派，其他神秘主义者也是如此，他们对艺术形式的要求基本上有两个：一个是作为上帝的象征，把上帝的伟大和美彰显出来；一个是作为人的象征，把人对上帝的爱和皈依倾诉出来。上帝是包含着无限生机的纯一，为了彰显自己，创造了千姿百态的世界万物，并且通过爱与恩赎又使它们统统回归到自己。艺术要赞颂上帝，就要把这个从一到多，然后回到一的过程展现出来，这样，人们所企望的上帝的善、美、全能与慈爱就都包容了。这就是神秘主义者倡导的多样统一的艺术原则的客体方面含义。从这里可以看出，神秘主义者所讲的形式，实质上也就是内容，除了形式而外，没有也不应该有其他内容。因为没有什么内容可以比上帝本身更丰实和尊贵，没有什么形式比彰显上帝真实和更美。同时，从另一方面看，人是上帝的造物，人虽分为不同种族，不同性别，不同等级，不同职业，但这一切都将随着死亡而消失，在获得上帝的恩赎后，人将在上帝怀中重归于一。艺术应该成为人生的表征，应该把人来自一又重归于一的生命历程及内在冲动体现出来。这样，人自身的善、美、虔诚与爱也就得到高扬了。这就是神秘主义者意义下的多样统一艺术原则的主体方面含义。由此看来，神秘主义者所讲的形式，不唯是艺术作品的形式，也是艺术表现的形式，艺术形式实则是艺术化了的人生的模式。总之，这就是神秘主义者所理解的艺术：它的主题只有一个：上帝；它的主人公只有一个：人，它的品格也只有一个：作为上帝与人的中介。对话的双方只是人与上帝。这里也有自然存在，不是个

别的自然物，而是所有自然物奔向上帝的轨迹；这里虽然有人，也不是个别的人，而是所有人的代表，人们听到的恰是他对上帝发出的虔诚的呼喊。

如果按照神秘主义者的理解，将各种艺术排个名次，那么无疑，建筑（包括彩色玻璃镶嵌及雕塑）要排在第一位。因为建筑不仅本身要求多样统一，它的创造过程也要求多样统一，建筑是众多的设计师、建筑师、雕塑家、画家及工匠集体智慧的结晶，它所表现的不是某一个人，甚至不是某一阶层的人的意志，而是所有人的共同意志。在建筑中，雕塑与玻璃镶嵌尽管以它们独特的魅力发挥作用，但是它们也必须与建筑本身协调一致，融为一体。中世纪的雕塑、玻璃镶嵌所以显得呆板和粗糙就是这个原因，独立的雕塑与绘画都有属于自己的空间和背景，可以而且必须依靠自己的独特手段打动观众，依附于建筑的雕塑与玻璃镶嵌则没有自己的空间和背景，它的作用不是把观众引向自己，而是引向建筑，所以它必须把自己打扮得与建筑一样，粗犷一些，素朴一些，坚实一些。从圣维克托的雨果对色彩的赞颂及絮热对雕塑质料的强调，我们甚至会感到，在哥特式建筑的初期，人们与其说看重雕塑与绘画，不如说看重它的质料与色彩。

这时人们对诗的理解仍没有超出修辞学的范围。讨论较多的是诗的韵律、修辞、结构问题，也触及到诸如人物性格及命运问题。可以看出，除了感性方面的快乐外，人们在探求着一种将人彼此沟通起来并融合起来的途径。韵、词、结构是人们已经找到的有效的艺术语言，借助它们，人的纯粹个性的东西被扬弃了，人的共同本性——爱则升华了，人开始发

现了自己并返回到自己。

在神秘主义者眼中，音乐几乎就是人性的证明。音乐有“动物的音乐”，“宗教的音乐”，“天国的音乐”，标志着灵魂净化与爱的升华的不同层次。在“动物音乐”阶段，人的各种感觉器官被和谐地统一起来；在“宗教音乐”阶段，人的各种内在品性和谐地统一起来；最后在“天国音乐”里，人与上帝，与整个自然和谐地统一起来。正如后来贝多芬说的：“音乐给了心灵以（总的）和谐的关系”，它的“任何一个单独的、分离的乐思中都有着协调的情感”，“统一”的趋向^①。音乐的和谐音响既打动着人的耳朵，也打动人的心灵，既记录着人已走过的路，又指示着他未来的前程。神秘主义者对音乐的推崇，无疑促进了十一世纪以后音乐的发展。

苏珊·朗格说：任何艺术的产生首先是创造一种形式。现在形式的创造已经成为普遍性的要求，那么真正艺术的诞生还会远吗？

（六）爱的羽翼——想象

情感与想象是分不开的。现代心理学已经证明，想象与情感是同一过程，想象就是情感反应在中枢神经系统的表现。在美学史上，情感问题的提出，总的伴随着想象问题的提出，看来是合乎规律的。不过，十一世纪以后与古代罗马时期不同的是，它所讲的情感是更普遍、更本质意义上的

^① 转引自苏珊·朗格：《情感与形式》第8章。

爱，它所讲的想象是与爱连结在一起的具有神秘意味的原发性心理过程。

神秘主义者认为：想象与爱一样是人的本性。想象不是理性的机制，而是爱的机制，它的作用在于显扬、传导和伸张爱，让人与整个自然融贯起来，成为自然的主宰。想象的对象是上帝创造的自然本身，是活生生的存在，不是自然的片断，而自然本身才是人们真正需要认知和把握的东西。

所以，艺术必须借助于想象，因为艺术要“效法自然”，而自然并不总是赤裸裸地站在人的面前，它的真正精华部分常常要隐藏起来。正像威廉·封·奥维格勒说的，美不是显露在自然之中，而是藏在它的背后。而且在某种意义上讲，自然是人永远无法认知的，人按照自己尺度去考量自然，自然却是按照上帝的意志造就的，有谁能够了解上帝是怎么想的呢？

想象不是从对自然的表面观察出发，而是从自然的存在——它的理式出发。理式不是一个个具体事物的拼合，而是它们的原型。上帝在创造万物之后，便将它们的理式注入人的灵魂，为的是让人成为他与自然万物的中介。想象的第一步，也是最重要的一步，就是参照一个个具体事物去构想它的理式，就像建筑房屋先要在心中构筑一幅草图。然后才是使理式得以尽量丰满和生动的外部表现。这时候想象给人们提供的虽然仍是一个个具体形象，但是却已获得普遍性的品格，它完成了一个局部的从一到多面又回到一的过程，它使人与事物在爱中契合为一。

圣维克托的理查对想象与理性之间的区别与联系的议论

似乎可以看作是进一步深入考察想象本质与规律的开端。在他看来，理性的（自然的）思维方式与想象的（艺术的）思维方式无论在艺术中或在实践中是相辅相成的。理性面对具体的个别事物，把它们分别呈现在人们面前；想象则重现和展示它们的“形式”，在这个基础上，理性在想象的协助下进入对“不可见事物”的思索，同时，想象亦循着自己的路线向理性“无法达到的某种高度”继续伸展。但是，无论是想象或者理性都不能取代一刹那间的神秘的直观，无法接近上帝本身。想象是人的爱向神的爱的驱进，当人与神的爱融为一体时，想象就失去了存在的意义。

第四章 经院哲学

文化氛围

(一) 城市兴起以后

十三世纪前后，人们所面临的第一重要的事实，就是近代城市的兴起。据历史学家估计，至迟到十四世纪，法国的城市已达到420个，英国的城市达到275个，德国的大小城市加起来竟有3000个左右。在意大利，不仅原处于古罗马贸易孔道上的旧有城市恢复了生机，而且在乡村集镇基础上又兴起了许多新城市，佛罗伦萨、米兰、威尼斯、比萨、罗马、那不勒斯等在当时欧洲是经济最为繁荣、文化最为发达的城市。这时城市的规模都还不小，但已聚集了整个欧洲人口的十分之一。其中米兰、威尼斯、佛罗伦萨等有十万左右人口，杜埃、里尔、伊普雷、根特、布鲁日等有八万多，伦敦有近五万人，巴黎十二世纪末有十万人，到十三世纪末已达到二十四万；最大的城市是巴勒摩，大约有五十余万人。城市的普遍兴起，不仅改变了人口的经济与文化结构，而且改变了人的政治与精神素质，不仅更新了人们的生活秩序，也更新了人们的思维方式，从而成为近代几乎所有

重大社会变革的原始契机。

长期以来，欧洲各地是以自给自足的庄园经济为主的，一个庄园是一个生产——消费单位，生产的目的只是满足庄园自身的消费，因此，科学技术得不到重视，扩大再生产的能力很低，城市的兴起打破了这种局面。城市一开始就置身于世界性的经济网络和剧烈的竞争中。城市必须把目光放在世界市场上，为世界市场生产，才能维持自己的生存和繁荣。这样，发展科学技术，提高生产力，对于它就是生死攸关的问题了。即便就城市本身的建设来看，数万、乃至数十万的人聚集在城市里，他们的住房、衣着、用水、交通、卫生设施、照明等等本身就是一个大问题，这要涉及到规划、建筑、道路、桥梁、码头、自来水、纺织业、陶瓷业、木器业、冶铁业、编织业等一系列专业技术问题，这些问题不解决，城市就无法存在。所以，十三世纪以后，随着城市的发展，科学技术有了明显的进步，水力、风力被广泛使用了，炸药也开始被用于生产，此外，矿物学、地理学、机械学、化学、医学、数学、天文学等也渐渐跻进人们的视野。其中比较著名的，也许可以列举出比如：比萨的列奥纳德（Leonard of Pisa）第一个将“0”运用于数学计算和引进阿拉伯字母；阿伯特·马格努斯（Albertus Magnus）所首创的矿石鉴别和分类方法；巴斯的阿德拉特（Adelard of Bath）提出的物质不灭及潮汐理论等等。当然，他们之所以值得珍视，主要是因为他们是科学复兴的开端。

这么多人聚集在城市里还提出了另一个问题，即社会问题。这是一个由不同阶级、阶层构成的新的群体，在这里起

支配作用的不再是传统的基督敎义与封建的道德法律，而是各阶级、阶层间通过相互较量而达到的均衡。不用说，城市的第一个主人是职业商人(negotiator mercator)，他们是城市的创始者，随着他们的出现，才有了货栈、码头、交易市场、市政设施，才吸引了大批来自农村的劳动力。工匠(artisan)与工人，是随着手工业及加工工业的发展而成长起来的。以后，随着城市经济的繁兴，在商人及工匠中涌现了一批财力雄厚的有产者和企业主，他们与原来的贵族一起构成了一个称作食利者阶级(rentiers)，城市的统治权遂落入这些人手中。这三个等级之间是在不断冲突与妥协中达到相互理解和一致的。他们各有自己的组织：商人们有“行会”、“商业公会”、“兄弟会”之类，城市草创时期，他们为取得城市自治权，依靠这些组织与封建领主进行过反复剧烈的斗争。工匠与工人们有“结盟行会”、“自由同盟公会”等等。这类组织在威尼斯、曼图亚、热那亚、帕尔马、巴黎、亚眠、科伦、特里尔、斯特拉斯堡等欧洲大部分城市都差不多有十几个或二十几个。十三世纪后半叶此起彼伏的罢工与起义就是他们发动和领导的。食利者阶级也组织了自己的“同业公会”，而且常常更为严密，它有自己的执事、财务、记录、守卫，有自己的金库、法庭、会徽及集会场所。“同业公会”的作用在于一方面压制和排挤中下层民众，以维护食利者阶级的统治地位，一方面是抵抗封建君主、领主及教会的压迫，保护城市的独立及其他权益。城市的出现打破了传统的封建秩序，在政治、道德、法律等方面提出了一系列新的问题。十三世纪前后人们对亚里士多德的《政治

学》、《伦理学》，对罗马法研究和讨论就是在这种背景下进行的。法国腓力普四世于1302年改革司法，召集贵族、教士、平民三级会议，英王约翰于1215年发布的平抑王权的大宪章可以说是这个时期实践与理论的共同成果。

城市的兴起一改封建社会的沉闷局面，使生活充满了活力，同时也使思想充满了活力。正像英国学者唐特雷弗说的：基督教初期的圣徒的作品传下来的伟大基督教传统，提供了一个可供沉思和讨论之用的取之不尽的论题的宝库。特别是圣·奥古斯丁的教义对于人生所作的解释非常适合于中世纪人们的超俗的思想。当时的历史不外乎是一篇“双城记”：一方面记述了天国的神圣和辉煌，另一方面记述了尘世的罪恶与堕落。但到了十三世纪，这种消极的悲观心理渐渐受到了非难，人们开始为自己所创造的一切感到自豪，一种充满进取和乐观的精神在欧洲大地上蔓延开来^①。这种观念的转变尤其显明地表现在大学里。大学再不像过去那样只是培养神职人员的场所，而成了研究和传播各种新的学术文化的中心。哲学和一些自然科学成了必修的基本课程。站在讲坛上的是一些在学术上确有造诣的学者。而且从这时学者的成果可以看出，他们所关心已不是如何正确地阐释《圣经》和教父们的思想，而是如何将这些已被升华为基督教世界的基本观念与来自现实社会的具体经验结合起来，以便维护神学的统一性和神圣性。比起他们的前辈，无疑他们的著作中更富有生活气息和求实精神。

^① 参阅《阿奎那政治著作选》英文译本编者序言。

(二) 亚里士多德的身影

十三世纪还不具备繁荣科学的条件，科学只是在历史的母腹中骚动着，但是即便如此，也已构成对自视涵盖一切的神学的威胁了。神学绝不能涵盖科学，因为科学本质上属于另一种思维体系，科学只是在它幼稚的时代才容忍上帝的存在。科学的兴起，随之便是各种异端的抬头。十二世纪末和十三世纪初，活跃在法国南部的阿尔比异端曾迫使暴怒的教廷大动干戈，先是诉诸武力，接着是诉诸刑戮。阿尔比异端无非代表了一种原始的朦胧的科学意识，把世界本源归之于“原初物质”，否认了超物质的上帝的存在。但是暴力可以消灭人的存在，却无法控制思想的传播，这一点并不难为人们所认知。所以，从十三世纪中叶起，教廷转而对科学采取了兼容并蓄的政策，一方面赋予科学以神学的指向，一方面赋予神学以科学的形式。亚里士多德就是在这样的背景下被矫饰打扮，重新请到历史的前台来的。

亚里士多德曾在阿拉伯人中充当宗教与科学协调者，十三世纪初才由阿拉伯人和犹太人介绍到欧洲来的。

阿拉伯人结识亚里士多德是公元九世纪以后。叙利亚的奈斯脱流斯教派很久以来就热衷于亚里士多德哲学，在他们的影响下，亚里士多德哲学迅速与阿拉伯哲学结合起来，并得到广泛传播。十一世纪与十二世纪末出现了两个影响最大的哲学家，一个是阿维森那(Avicenna, 本名伊本·西拿 Ibn Sina, 980—1037年)，一个是阿威罗伊(Averroès, 原名 Ibn Roschd, 1126—1198年)。他们可以称之为博物

学家，具有多方面的学术造诣，特别是在医学方面，阿威罗伊曾做过哈里发（国王）的御医；阿维森那所著医书《法规》一直到十七世纪是东方与西方通用的医学基本教材。他们都以亚里士多德的注释家与评论家闻名于世。在哲学上他们的观点并不完全一致，但在调和科学与神学方面却采取了差不多相同的立场，即认为科学与神学代表了真理的不同形式，人们既可经由隐寓象征的方式通向真理，也可通过理性思维的方式达到真理。此外还有一个犹太哲学家麦孟尼底（Maimonide, 1135—1204年），精神上较接近阿威罗伊，但更富有形而上学的思辨色彩，他也试图在肯定犹太神学的真理的同时，肯定来自俗世的理性的真理。

十一世纪时，意大利西西里岛与西班牙的哥尔多瓦是研究亚里士多德的学术中心。《形而上学》、《物理学》、《论灵魂》等以及阿拉伯人、犹太人的一些医学和自然科学著述就是在这里翻译成拉丁文并传播到西方去的。西方学者也有不少人专程到这里从事学习和翻译。这种亚里士多德“热”甚至扩大到类似霍亨斯陶莱氏系的腓特烈二世这样的宫廷，在他们身边逐渐聚集了一批亚里士多德的崇拜者。这样，十二世纪前，在西方人心目中，亚里士多德还仅仅是位逻辑学家（他的《逻辑学》在九世纪时已有拉丁文译本），十三世纪初便俨然成了形而上学的最高权威了。

亚里士多德的巨大身影笼罩着欧洲，这使基督教教会感到十分恐慌。公元1209年，巴黎举行的一次教会会议上做出了查禁和焚毁亚里士多德的《物理学》、《形而上学》的决定。公元1215年，第四次拉特兰宗教会议之后，巴黎主教又

到巴黎大学重申在大学里只准讲授亚里士多德的《逻辑学》与《伦理学》。但是经过一段严格的审视和考查后，教会逐渐意识到亚里士多德不仅可以不与教义牴牾，而且在某些方面可以成为教义的补充，于是态度有了转变。公元1231年，教皇格雷哥里九世在给巴黎大学颁发的诏书中，没有提及对《形而上学》实行查禁的事，同时申明对《物理学》的封禁也只是为了对其中某些与教义精神不符的章节做出修改或删减，因此是“暂时”的。此后，公元1255年，巴黎大学在教会的默许下，将《物理学》、《形而上学》列入哲学的必修课程。而过了一百年后，在公元1316年，教皇乌尔班五世更派他的红衣主教在巴黎大学宣布，所有学生在没有认真研读亚里士多德著作，并证明自己有能对其中任何被指定的章节做出正确解释之前，不能授以学位。

在教会的鼓励下，一些基督教神学家开始研究亚里士多德的哲学。其中比较著名的有哈雷的亚历山大（Alexandre de Hales，？—1245年），此人曾任巴黎大学神学教授，由于对亚里士多德的《论灵魂》的注释等获得了“不容非难的博士”的称号；有奥维格尼的威廉（Wilhelm of Auvergne ？—1249年），他在所著《论普遍》中大量征引了阿拉伯人对亚里士多德的释义，并做了细致的评论；有鲍卫的文森特（Vincent de Beauvais ？—1264年），他的《四倍窥镜》触及了亚里士多德哲学许多重要命题，他试图借助亚里士多德建立一种新的逻辑学，以代替旧的逻辑学。此外，还有大阿尔伯特（Albert of Bollstädt，即Albrtus Magnus，1200左右—1280年），黑格尔称他是所有“注释亚里士

多德著作的人们中最出色的人物”。他的著述颇丰，留下来的尚有二十一卷之多。他是位哲学家，同时也是位博物学家，他的《植物学》一书在科学史上具有重要地位。他的贡献在于第一个将科学思维与基督教神学统一在一起，使经院哲学步入了新的时期。当然真正完成了这两种思想体系的统一的是大阿尔伯特的弟子，中世纪最伟大的神学家圣·托马斯·阿奎那。

（三）经院哲学的使命

教父时期人们做的是用哲学来阐释教义，教义是哲学的根据和归宿，后来从厄里根纳开始，人们转过来用教义来建构哲学，哲学成了教义的基础和构架，而这就是所谓经院哲学（La Scolastique）。经院哲学不是一个学派，也不是一种思潮，而是基督教范围内自我反思的哲学运动。它的基本特征是：一、它有一个前提，就是基督教传统教义。它必须从这个前提出发，以这个前提为准则，而不能背离这个前提。因此，象黑格尔说的，它是“有一个前提的一种思维、把握、哲学论证。它并不是思维的理念的自由活动，而是为一种外在性的形式或前提所拘束着”^①；二、它的对象是上帝和灵明世界，现实的人的世界及自然界是被抛在视野之外的。因此“思维活动完全从一切现实界，从一切经验分离开；完全说不上对现实界加以吸取，并通过思想予以规定”^②；

① 黑格尔，《哲学史讲演录》第3卷第2篇。

② 同上。

三、它所采取的思维方法是烦琐的三段论式的方法，即抽象概念自身的矛盾运动。这就是先提出一个命题，然后列出反对这一命题的理由，再凭借三段论法进行推论并得出结论。由于思维的内容本身是给定的，所以哲学的兴趣往往停留在推论本身，“陷于有限概念的无穷运动里”。但是，经院哲学的形成反映了人类精神生活的一种需求，这种需求可以从两个方面表述：一是为超现实的存在寻求现实方面的支持，以获得其所必需的直接的确定性；一是为内在的自我寻找通向外在真实的途径，以完善作为思维主体的人类自身。从这个意义上讲，经院哲学虽本质上仍属于神学，却已显现出向未来哲学过渡的征兆。

经院哲学作为一种历史现象通常从十一世纪以后算起（厄里根纳只是它的准备），分为三个阶段：第一阶段的特征是把新柏拉图主义当作立足点，用所谓“辩证法”，即形式逻辑的方法去阐释基督教的基本教义。过去，人们的任务是说明上帝是什么，上帝被设定为主体和逻辑的开端；现在翻转过来了，理念，即公理或原则成了主体，人们要回答的是上帝是否存在。安瑟伦被称为经院哲学的奠基人。他是个实在论者，也是第一个从上帝的观念推论上帝存在的人。他说：人人心中都有上帝的观念，但上帝不只存在于人的心中，因为真正完善的观念不应只存在于人的心中，也存在于人心之外。他还用同样的方法为三位一体、道成肉身、原罪与救赎等做了论证。有人把罗塞林称作“第一位可视为地道的经院哲学家”。他是个唯名论者，但却不是唯物论者。当他说只有个别与部分的存在才是真实，全部与整体只是一个

词、一种声息的时候，他所采用的方法与实在论者没有什么不同。认真说来，对于他，真实的与其说是个别的存在，无宁说是个别的观念。这一阶段经院哲学的最重要代表是阿贝拉德。他把他的全部哲学奠立在“辩证法”，即形式逻辑基础之上。在他看来，除了《圣经》之外，“辩证法”或形式逻辑是通向真理的唯一道路。在他写的《是与非》中不仅树立了逻辑的权威（教父们也都要接受它的检验），而且首先确立起这样的逻辑定势：提出问题，引证正反不同观点，然后展开比较和论列。逻辑思维与新柏拉图主义是格格不入的，因此，经院哲学遂进入其第二个阶段。第二阶段经院主义的特征是将立足点转向亚里士多德哲学，并试图在亚里士多德诸范畴基础上构筑基督教哲学体系。这时候人们努力做的不再是对个别教义做出形而上学的解释，而是把这些解释沟通在一起，形成一个有内在联系的逻辑的整体，从而使每一教义都在这个整体中获得一相应的确定无疑的位置。哈雷斯的亚历山大著有《神学大全》，彼得·伦巴底著有《四部语录》，两个人都试图为基督教哲学构筑一个系统。黑格尔甚至说彼得·伦巴底的“体系在以后几个世纪中仍是神学的基础”^①。但是由于他们还没有完全摆脱新柏拉图主义的影响，他们的努力只能是初步的。大阿尔伯特是第一个真正转向亚里士多德的人，他所做的不是一般地使教义系统化，而是在亚里士多德诸范畴基础上的系统化，是把教义融入亚里士多德的范畴体系中，而且他在将教义与亚里士多德哲学

① 《哲学史讲演录》第8卷第2部第2篇“教会教义的系统阐述”第1节。

纳入同一系统中时，将教义所不曾触及的有关自然界的真理也置于视野之内了。他的弟子圣·托马斯·阿奎那正是在这个基础上建立了中世纪最严整，也是最宏大的基督教神学体系。圣·托马斯·阿奎那的体系中最核心的范畴是存在与非存在，形式与质料，潜能与实现等，这是它的骨架和血脉。这些显然是来自亚里士多德，也许亚里士多德本人在使用这些范畴时并非那么自觉和一贯，但他却有意识地将它们当作全部立论的出发点，贯彻于对一切启示的真理与自然真理，一切神学与伦理学、法学、政治学、心理学等的讨论中，而为了使它与基督教教义一致起来，又不得不在某些方面对它做出修改或校正。圣·托马斯·阿奎那的体系表面上统一了信仰与理性，实则抬高了理性，贬抑了信仰，使神学面临更深刻的危机，于是经院哲学遂进入到第三个发展阶段。第三个阶段的特征是由于新柏拉图主义的重新抬头，形成了哲学观念的多元化，对现实的兴趣逐渐超过了对神学自身的兴趣，对自然的观察体验逐渐取代了抽象的逻辑思辨。这时期（一直持续到十五世纪）以圣·托马斯·阿奎那、德国神秘主义创始人艾克哈特（Meister Heinrich Eckhart 1260—1327年）等为一方，以约翰·邓斯·司各脱（Joannes Duns Scotus 约1270—1308年）、威廉的奥卡姆（Guillaume d' Occam 约1290 或 1300—1349 或 1350年）、罗吉尔·培根（Roger Bacon 约 1214—1294年）等为一方就诸如启示真理与自然真理、共相与殊相、理性与信仰问题展开了剧烈的论争。反对圣·托马斯·阿奎那的一方认为：上帝是意志的主体，意志高于理性，上帝的行为是不可认知的，因

此一切对上帝的神性的思辩以及由此建立起来的理论体系都是虚妄的；同时认为，唯有个体是实在的，共相不过是概念或符号，人的全部知识都是从感觉与经验中来的，所以重要的不是抽象的思辩，而是对具体实在的观察和科学实验。

经院哲学是基督教神权统治的理论体现，它的形成、成熟和衰颓是与基督教神权的历史地位相一致的，即使它遇到了一次再次的挑战，它的影响却与基督教本身一样持续至今。

（四）托钵僧团

基督教毕竟不是学术团体，它不唯要说服人的理智，还要摄取人的灵魂，不唯要让人相信它的教义，还要让人循守它的规范。对于较高层次的人，也许说服他们的理智是第一位的，对于较低层次的人，则首先是为他们树立起相应的规范。从这个意义上说，“先信仰后理解”与“先理解后信仰”并不是不可以并存的。十三世纪是已结束了黑暗与迷蒙的时代，所以需要有经院哲学。但是只有经院哲学是不够的，还需要有一大批有献身精神的人能够以他们虔诚、节欲、清贫的具体实践去感化和引导会众，以便使他们摆脱各种异端的诱惑。这就是托钵僧（friars，来自拉丁文 *frater*，意为兄弟）团兴起的条件和原因。

第一个托钵僧团叫圣弗兰西斯（又译圣芳济）教团。它的创始人是意大利阿西西的圣弗兰西斯（St. Francis，公元1181或1182—1226年）。圣弗兰西斯出生于一个商人家庭，母亲是一贵族后裔。少年时代耽迷于俗世生活，喜欢读

法国传奇，欣慕骑士们的放荡不羁。二十四岁时，在一次圣餐会上由一段《圣经》的启示，断绝了与父母的关系，抛弃了世间的功名利禄，甚至连行囊和鞋子都甩掉了，做了传播上帝福音的使徒。从此他以“上帝的漂泊诗人”（God's tsoubadours）自命，奔走于意大利中部各地，用自己的功行为人启迪性灵，解除危难。传说他曾经奇迹般地治愈了一个麻疯病人，曾经使三个杀人犯改恶从善成了修士；更令人惊异的是，他曾为禽鸟讲道，并且将一只恶狼感化了过来。他全不求自己的安适幸运，而甘心成为上帝的“和平的工具”，他的祷文是：“有仇恨的地方，让我种上爱心；有损伤的地方，让我种上原谅；有怀疑的地方，让我种上信仰；有颓丧的地方，让我种上盼望；有黑暗的地方，让我种上亮光；有悲哀的地方，让我种上快乐。恳求大能的主：使我不要求人安慰我，但愿我能安慰人；不要求人了解我，但愿我能了解人；不要求人怜爱我，但愿我能怜爱人。因为我们在贡献里得着收获，在饶恕中得蒙饶恕，借着丧掉生命，得着永生的幸福！”^①他起初并未曾打算成立教团，但是由于他那神圣而崇高的行迹感化了許多人，他们纷纷仿效他的榜样，抛弃了世间一切享乐，不远千里万里投入他的行列，教团遂自然形成了。他们与他一起，一无住房，二无财产，完全靠行乞为生，真正做到了主耶稣对十二门徒说的“腰袋里不要带金、银、铜钱；行路不要带口袋，不要带两件褂子，不要带鞋和拐杖”。公元1209或1210年，圣弗兰西斯请求教皇英

^① 见张伯怀译《灵花》卷首。

诺森三世承认他的教团，得到了口头允准。此后参加教团的人不断增多，至1217年左右，其僧徒遍及了德、法、西班牙、匈牙利、叙利亚各地。公元1219年，圣弗兰西斯到近东一带游历并给苏丹王讲道，回来后却发现教团僧徒为自己修建了住所，他非常气恼，遂亲自制定了教团教规，重申了教团以“自屈、清贫、谦和”为宗旨，不得有财产及居室。这个教规在圣弗兰西斯死后的公元1228年正式为教皇霍诺留三世所批准，但清贫的尺度被放宽了。此后，虽有了教规，却没有了精神支柱，圣弗兰西斯只成了某些人借以捞取功名富贵的旗号，他们卷入了许多地方的政治斗争，插手于臭名昭著的宗教裁判所，并为自己敛取了大量的金银财富，圣弗兰西斯教团遂与它的创始人的意志相反，成了“更为富有更为腐化的教团”^①。

与圣弗兰西斯教团齐名的另一个托钵僧团是圣且米尼克教团。它的创始人圣且米尼克（St Dominic，公元1170—1221年）出生在西班牙卡司提亚地方一个贵族家庭。少年及青年时代曾在西班牙等地学习神学。公元1208年，教皇英诺森三世发动了对法国南部阿尔比异端的十字军战争，他随同所在地方主教一同投入了这场血腥的战争。这期间，阿尔比教派信徒在抗击十字军中所表现出来的顽强、勇敢和牺牲精神深深刺激了他，使他产生了建立一支以传播传统教义为主旨的精神的十字军的念头。公元1215年，经教皇英诺森三世批准，遂创立了圣且米尼克教团。圣且米尼克教团与圣弗兰

^① 罗素：《西方哲学史》卷二，第二篇第十二章。

西斯一样，以“只求粗食，不受金钱，不避寒暑，不畏饥寒”相标榜，并为此制定了相当严格的教规和戒律。圣且米尼克教团的目的既在于拯救被异端败坏了的灵魂，所以有一点与圣弗兰西斯教团不同——它是所谓“布道僧”（Preaching Friars），虽反对学习知识，却提倡研究神学。在它的僧徒中出现了许多著名神学家。圣且米尼克曾告诫他的追随者：

“除了经过特别允许，不得学习俗界科学与文化。”但这一条在1259年时也被撤销了。圣且米尼克教团的虔诚、清贫和学识吸引了大批热心的信徒，公元1215年初创时仅仅有十余名，到了1221年时已遍布欧洲各地，拥有道院即达六十余处。尤其是在教会上层，在知识界，它的影响远在圣弗兰西斯教团之上。

圣弗兰西斯教团把信与爱当作第一个信条，因此始终保持了新柏拉图主义与神秘主义那种宗教热忱。圣且米尼克教团则把理智看作是信仰的基础，所以成了阿拉伯——亚里士多德哲学的最早的阐释者。圣弗兰西斯是主张面向全社会（“对世上一切深表关怀”），和“以纯净的心向全能的主祈祷”的^①，但是这并没有阻止他的后继者们，在理智主义潮流中，去深入宏扬新柏拉图主义与神秘主义的精髓。邓斯·司各脱、罗吉尔·培根、奥卡姆的威廉、圣波纳文土拉等因此成了十四世纪后学术复兴的先驱。圣且米尼克教团则由于它的创始人的倡导，不久就聚集了像大阿尔伯特、圣托马

^① Adapted from Monumenta Franciscana, R. Howlett, ed. (London, 1882), I, 73.

斯·阿奎那这样照亮了当代思想界的学术巨星。当然，作为托钵僧团，它们的目的是不是振兴学术，而是拯救信仰，这一点却没能如其所愿——随着学术的复兴，信仰无疑注定是要永远地沉沦下去了。

（五）《灵花》及灵修文学

一方面有日益丰富的宗教生活的体验，一方面有对语言、韵律、修辞等的长久的考究，这就足以造就一种具有感染力的文学了。不过，这种文学与古代希腊罗马文学不同，它的旨趣不在模仿外在的自然，而在描写内心的灵性，不在取悦于人的感官，而在摇动人的神魂，不在美化现世的生活，而在激起对彼岸生活的热诚。也许我们应该像圣弗兰西斯行迹的编纂者一样，把它比作一簇花，这花没有花的馨香，花的妖冶，花的婀娜，却有花所没有的玲珑、刚健和永恒。

灵修文学是以灵修生活为题材的文学。它的产生大约可以追溯到基督教始创的年代。教父时期的《圣安东尼传》、《忏悔录》（圣·奥古斯丁）、《哲学的安慰》（波伊修斯）等是早期的代表性作品。灵修文学在十二世纪后逐步发展成为一种独特的艺术体裁，广泛介入了人们的宗教生活，这是因为：一、由于城市的兴起及文化的初步普及，出现了一个为数不大的读者群；二、特别是经过托钵僧的传播，相信经过潜心默祷即能与上帝达到同一的神秘主义思潮已深入人心；三、经院哲学在形式逻辑、修辞学方面使人得到了进一步的训练。这以后涌现了一批脍炙人口的作品，比如圣伯

尔纳的《劝思考书》、圣维克托的理查的《神秘的方舟》(The Mystical Ark)、圣弗兰西斯的《灵花》(The Little Flowers of St. Francis)、圣波那文土拉的《心路历程》(Itinerarium Mentis ad Deum)、坎培斯的托马斯的《效法基督》(De Imitatione Christi)等。这些作品或者是以劝导者身分“忠告似一正在邈程中的某人,而使这人切感着要跟他一同走”;或者是从过来人的角度“详陈思路,鼓励读者保持行进路程,不要灰心弱意”;或者是用第三者的口吻描述一些已经皈依上帝的人,他们所遭遇到的种种考验,“所得之喜乐与其所付的代价”^①,但是无不亲切而生动地表现了作者对现世生活的厌弃和对最高美善的追求,同时无不以其特有的手段和方式显现了各时代的精神风貌。

在这些作品中,最富有文学特性,同时影响最大的要数《灵花》。这是以圣弗兰西斯及其门徒创立教团,宣传福音,领受圣恩为题材的故事集。它的原本是圣弗兰西斯死后一个世纪左右问世的拉丁文的《有福的圣弗兰西斯行传》。教皇色勒斯丁五世时一位叫乌戈里尼的意大利人将其译成意大利文,并对其中内容与文字做了极精细的加工。这就是留传至今的《灵花》。《灵花》基本上是纪实性的,然而也有许多宗教渲染。全书五十三章,几乎章章可以独自成篇,但仔细推敲便可知道,各章之间有着一种内在的巧妙的联系,而全书就像通向圣殿的一层层阶梯,随着主人公圣弗兰西斯及其门徒的奔向上帝的步履,读者将体验到从俗世到天国的种

^① Douglas, V. Steere, 《中世纪灵修文学选集》导言。

种磨难和考验。

《灵花》开篇是全书的总纲，概述了圣弗兰西斯及其教团的历史和命运。随之从第二章到十五章，介绍了圣弗兰西斯如何借助圣恩及功行创立教团的。起初，我们看到圣弗兰西斯一个人出现在亚西西街头，他衣裳褴褛，蓬头垢面，不断受到人们的凌辱，但他不为所动，依然坦然自若地面对世界。他的举动感动了一位贵族青年，他把圣弗兰西斯请至家中，待如宾客，并终于成了他的第一个门徒。此后，另一个青年因猛然间看到了一种异象：一个巨大的金十字架从圣弗兰西斯口中生长出来，上插云天，左右伸向地的两端，他意识到这是上帝对他的启示，遂也拜倒在圣弗兰西斯脚下，做了门徒。就这样，圣弗兰西斯周围迅速聚集了有一批热心的追随者，他们的足迹也早已超出亚西西之外。一日一个门徒问圣弗兰西斯：“为什么全世界都跟从你？”圣弗兰西斯说：因为在上帝眼中，我是所有罪人中最卑下、最不完全和最罪大恶极的人，上帝拣选我“为要使世上有尊贵、有权位、有能力、有尊荣、有智慧的都显得狼狈无措；这是为了要显明一切美德和善良都是出于他——那造物之主，并非出于受造之物，好叫人不能在他面前夸口。”^①

《灵花》从十六章到二十七章介绍圣弗兰西斯如何按照神示传播福音。圣弗兰西斯在有了一批追随者之后，遇到了一个问题，就是作为修士是“专做祈祷工夫呢？还是有时候也传道呢？”后来得到神示说：上帝所以召他到现在的情

^① 《灵花》第十章。

况下，不是专为他自己一人，乃是叫他结出灵魂的果子，叫许多人因他得救。于是他在圣马利亚教堂外边草地上召开了盛大的“草棚大会”，在上帝面前为万人代祷，劝导人们清廉自守，相互友爱，不要为吃、为穿、为身体的需要而劳心焦思，而要一心一意颂扬上帝。他不辞辛劳，奔走于各地，说服过自命不凡的学者，感化过嗜杀成性的凶犯，奇迹般地治愈过麻疯病人，甚至使异教的阿拉伯王倾心于基督教。此外，更令人惊异的是，他曾向禽鸟讲道，使凶恶的狼及鸬鸟仆伏在地听其训诲。

《灵花》从二十八章到五十三章，以虚实相间的手法描写了圣弗兰西斯及其教团的命运。第三十六章描写正在重病的圣弗兰西斯身旁侍奉的修士看到一个异象：一群修士涉水渡河。其中有的下水都被湍急的河水冲走了，有的已渡过了三分之一，有的已到了中流，有的几乎已到了对岸，但是都因身上负担太重，浪大水深而淹没了。正在此时，忽然又来了一群修士，他们身上“发出了圣洁的贫穷之明光”，且无任何负担，下到水中不久就安然渡到了对岸。第四十八章描写了另一修士看到的异象，这是上帝给他的有关教团“将要出现的事”的启示：一棵在黄金的根上生长起来的大树，树上结满了果实，忽然一阵狂风暴雨袭来，大树倾倒了，果实摔落下来，其中有的被天使搬到光明、幸福的福境，有的被魔鬼抛进黑暗、苦难的深渊。在这两章前后，则以实写方法描绘了圣弗兰西斯如何死后进入圣者行列与基督一起出现在异象中的情景；门徒伯尔拿如何不省人事，思想飞升到上帝身边的情景；门徒马锡欧如何与上帝对话，高兴地喊出：

“咕、咕”声音的情景；门徒克莱如何通过祝福让供饼显出十字架标记的情景；门徒约翰如何被上帝治愈疾病而后将自己的灵魂推荐给上帝的情景，以及叛徒以利亚如何被赶出教团最后又哀求怜悯的情景等。

《灵花》作为文学作品在人物刻画上还不够成熟，但在表现手法上却有不少独到之处。特别是其中第二十六章对地狱及天堂的描写，第二十九章对魔鬼离去时山崩石落景象的描写充满奇异突兀之笔，令人看后不禁想起后来但丁所写的《神曲》。同时它那从片断中见统一的结构方式，又使人想起后来薄迦丘的《十日谈》与乔叟的《坎特伯雷故事集》。

（六）哥特式建筑

十二、十三世纪是个系统化时代。人们对系统的兴趣不仅表现在教阶制度上，经院哲学上，更表现在哥特式建筑（Gothic Architecture）上。如果可以对比的话，可以把哥特式建筑看作是物质化了的教阶制度，形象化了的经院哲学。

哥特式建筑是从罗马式建筑发展而来的，但是与罗马式建筑有很大不同。在建筑技术上，哥特式建筑代表了一个新的时代。这表现在：一、采用了加肋材的尖拱。尖拱是十一世纪由东方传入欧洲的。十二世纪以后欧洲人在尖拱内加进铁制的肋材，因而大大限制了自身的涨力和减轻了对支撑物的压力；二、以柱子（主要是簇柱）代替了厚重的承重墙。尖拱与柱子相互延续，连成一体，不仅将穹顶的压力引行至地面，且为洞开窗户扩大采光创造了条件；三、修筑了空灵精

巧的石质窗扉（英国人叫“锐形窗”lancet）。特别是建筑物正面的大玫瑰窗，几成为哥特式建筑特有的主要的华彩部分；四、为减轻穹顶的侧推力，在建筑物外围建起了若干起侧倚作用的短墙，叫做扶壁。扶壁与建筑主体犹如船身与排桨，构成了丁字形的和谐整体；五、以巨大钟塔统摄整个建筑，从而使建筑主题——赞颂上帝与奔向上帝——显得非常鲜明和突出。

哥特式建筑始创于法国。第一幢哥特式教堂是巴黎近郊的圣丹尼斯大教堂。它的整体设计是由著名建筑家（当时叫“监工”或“石头匠”，从1563年起才有建筑师这一称号）苏吉（Suger 1081—1151年）负责的，参加施工的有从欧洲各地聘请来的许多艺术家和专业工匠。工程自1133年开始兴建，1144年完成，一共进行了十一年。法国国王路易七世、两位王后、二十位主教、一百多位贵族骑士以及各国代表出席了于当年6月11日举行的竣工仪式。这是圣丹尼斯大教堂落成的仪式，也是哥特式建筑浪潮正式兴起的仪式。此后，一直到十五世纪，法国乃至整个欧洲都陶醉在哥特式“热”里。法国大部分著名的哥特式建筑都是在十二世纪下半叶至十三世纪投入施工的，比如夏忒尔大教堂（1144—1224年）、巴黎圣母院（1163—1235年）、理姆斯大教堂（1179—1311年）、卢昂大教堂（1201—1500年）、里昂大教堂（1205—1303年）、亚眠大教堂（1220—1288年）、波微大教堂（1225—1568年）等。十三世纪前后，英国、德国、意大利、西班牙也进入了哥特式建筑的鼎盛时期。这时陆续投入兴建的有索尔斯堡大教堂（1220—1245年）、西敏寺（1245—1272年）、

科伦大教堂（1248—19世纪）、斯特拉斯堡大教堂（12世纪末—15世纪末）、西恩那大教堂（1229—1348年）、米兰大教堂（1386—1485年）、比萨大教堂洗礼堂及斜塔（1153—1278年）、沙立曼卡大教堂（1205—1303年）、布哥斯大教堂（1220—1500年）、托雷多大教堂（1227—1493年）等。

哥特式建筑作为一种建筑潮流，波及到欧洲各地，绵延了近四个世纪，其型制与风格千姿百态，错杂纷呈，很难做统一的描述，但是就其基本的艺术追求看，又有着不容忽视的一致性和一贯性。这种艺术追求可以借用黑格尔的语言，从两方面表述：一方面是不同于希腊神庙的豁然开朗，是一种收敛心神，与外在自然和一般世俗生活绝缘的心灵肃静的气象；一方面是力求超脱一切诉诸知解力的界限而远审高飞的庄严崇高的气象^①。建筑将这两方面展现在空间的结构层次中，而希求通过观众的想象为实现在时间上的逻辑的综合。

一走近哥特式建筑，闪进眼帘的是拔地而起的雄伟高大的建筑外观。这是人们所看到的建筑中最大的，占地面积通常都是数万至十余万平方米（巴黎圣母院63000平米，夏忒尔大教堂与理姆斯大教堂66000平米，亚眠大教堂70000平米，科伦大教堂90000平米，圣彼得大教堂100000平米）；这也是人们看到的建筑中最高的，主厅高度一般在30—40米以上（理姆斯大教堂38.1平米，亚眠大教堂42米，波微大教堂和科伦大教堂48米），钟塔高度则超过了100米（夏忒尔大教堂

^① 黑格尔：《美学》第3卷第1部分第3章。

107米,斯特拉斯堡大教堂142米,乌尔姆大教堂161米)。而且由于整个建筑一般呈尖锥型,所有门窗、墙垣、扶壁、塔楼都强调了垂直线条,越上越细,越玲珑,越轻巧,所以看起来比实际还要高大,不仅高大,而且轻灵,好象整个建筑已经摆脱了地心引力,正向着浩渺的天空升腾而去。面对着这种巨大体积与强烈动势的不寻常的结合,人们的经验无济于事了,理性也陷于惶惑之中,一种莫可名状的惊奇感自然地从中滋生并占有了心灵。人们意识到这是与他们所熟悉的世界完全不同的另一世界,是统一的、和谐的、真正以上帝为终向的世界,是他们久已向往的世界,于是他们满怀虔诚之情地向它走来,跨进了它的大门。

哥特式建筑内部是巨大的空间,是晦暗的光照,是狭长的中厅,是在烛光中闪闪爍爍的祭坛和耶稣受难像,在这里,人与外在世界真正地被隔绝了。——人返归自己和上帝。首先是巨大的空间,这是人一进入教堂都感觉到的。在自然界中,几乎所有空间都是人为自己创造的,那里,人是绝对的主宰,但是教堂却是为了另一种存在创造的,人在这里不唯不是主宰,而且是地地道道的被主宰者,人的骄傲心理得到了清洗,并开始学会以谦卑和敬虔的眼光看待周围世界。从彩色玻璃窗透进来的光照不仅是晦暗的,而且是神秘的,扑朔迷离和捉摸不定的。自然界没有这种光照,人们不可能将它与自然界任何东西相比较,这就迫使人返回到内心,从奇妙的体验中去玩味它的意义。但是,只有通过狭长的中厅(巴黎圣母院宽12.5米,长127米;理姆斯大教堂宽14.65米,长138.5米;夏忒尔大教堂16.4米,长130.2米)

及其两端的华丽的祭坛（包括歌坛、屏风、条案、帷帘等）的引导，才能使心灵从迷惘中摆脱出来，找到自己的归宿。人在受难的基督身上发现了自己，认识了自己，于是人们再也不想返回外在自然中去了。

当人真正在哥特式教堂内沉静下来，进行内省式的潜思默想时，人的心灵也就开始超越自己奔向上帝，这就像整个教堂本身不断向上收缩，而在穹窿顶部归于统一一样。人只要感觉着、意识着，那么他就会感觉到或意识到教堂中的一切，包括门窗、柱子、扶壁、大厅、走廊，乃至人本身，都在向着穹窿高处升腾，穹窿不唯高于周围一切，也统御着周围一切。哥特式建筑的穹窿不同于罗马式建筑的穹窿就在于它要在自身中消解重力原则的局限，它不是作为被支撑物，覆盖在支撑物之上，而是作为支撑物的延伸，与支撑物一起覆盖在地面上，它要抹去一切水平运动的痕迹，而让一切都垂直地指向自己，从而造成一种向上腾起的气象。人也要在精神恍惚中随它而去，那里没有他熟悉的自然，也没有了他自己，唯有自由的无拘无碍地向着至高存在的升腾。

这就是哥特式建筑在人们面前展开的三个艺术环节：感性的外观，有限理性的遮蔽物，精神对物质实体的超越。这三个环节恰好是造成崇高的三个基本要素。

哥特式建筑在十五世纪以后逐步衰落了，这是因为它自身存在一种极其深刻的矛盾：对彼岸世界的肯定本来以对此岸世界的否定为前提，而它却试图以对此岸的有限肯定达到对彼岸的更大肯定。在它这里，尽管巨大石料被重新修整和组合了，自然光照被遮掩和过滤了，所有人与动物造型也都被碾

平，被僵化了，但是人们看得出，这些被扭曲了的和在扭曲中滲入的仍然是此岸的。人们不能忘记此岸，哥特式建筑越巍峨、越辉煌，就越证明人不能忘记此岸。

著述家

十三世纪前后的著述家大都是经院哲学家和大学教授。他们有的也兼任地方主教或红衣主教，但他们的兴趣和成就并不在维护或振兴教会方面。他们的学识广博，不仅在神学上贯通古今，在社会科学和自然科学方面也常常多有涉猎。由于前人在注释和阐发教义中已积累了丰富的材料，他们的任务似乎只在清理、归纳这些材料，构筑与当时已趋成熟的教阶制度相适应的神学体系。他们为数不多，却构成了柏拉图、亚里士多德之后的第二哲学时代。

（一）圣托马斯·阿奎那

圣托马斯·阿奎那（Saint Thomas Aquinas 1225—1274年），出生于罗马与那不勒斯之间的一个小镇阿奎诺（Aquino）。父亲是身世显赫的朗都尔夫公爵，母亲亦是贵族后裔。五岁时被送进蒙塔卡西诺的大本尼狄克修道院，受初等教育。九年后因修道院被军队占领转入那不勒斯大学。这是一所比较开放的世俗学校，在这里，他开始接触了亚里士多德哲学。1244年，他背着父母加入了当地的圣旦米尼克僧团，因此惹怒了父母，受到一年幽禁之苦。此后，他到巴黎做了大阿尔伯特的学生，在其影响下阅读了几乎所有译成拉

丁文的亚里士多德的著作。1252年，结束了他的学业，开始在巴黎及意大利各地讲授神学及哲学课程，陆续写出了《论真理》（1256—1259年）、《反异教大全》（1261—1263年）、《神学大全》（1265—1273年）等书。1272年，应那不勒斯国王、安如的查理之邀，从巴黎返回意大利筹建一所新的神学院，同时继续进行《神学大全》最后部分的写作。神学院的筹建颇有成效，而《神学大全》却因精力衰竭而中途停辍了。一次作过弥撒后，有人催他继续写作，他却说：“不，我不能！因为我过去写过的一切，现在看来，都不值一提。”^①1274年，教皇格列哥里十世在里昂召开宗教会议，他应召赴会，不幸在到罗马途中一病不起，死于一修道院中。

圣托马斯·阿奎那一生著述十分丰富，除上面谈到的之外，尚有《神的权能》（1259—1268年）、《德性论》（1269—1272年）、《物理学八卷疏释》（1268—1271年）、《形而上学十二卷疏释》（1270—1272年）、《政治学疏释》（1265—1272年）、《伦理学十卷疏释》（1271—1272年）、《论自然界的原理》（1265年之前）、《神学纲领》（1260—1273年）等。

（二）圣波那文土拉

圣波那文土拉（Saint Bonaventure，约1217—1274年）本名为菲当萨的若望（Jean de Fidanza），生于意大利的托斯卡纳。1236年到巴黎求学，不久加入圣弗兰西斯教

^① 引自安东尼·肯尼：《阿奎那》中译本。

团。1248年起留居巴黎担任神学教授。1255年因受到一些人指控离开教坛。1256年被选为圣弗兰西斯教团总会长。1273年任红衣主教。1274年受教皇格列哥里十世委派出席里昂宗教会议，会后死于里昂。圣波那文土拉与圣托马斯·阿奎那交谊甚深，然而在一些神学与哲学问题上更倾向于新柏拉图——圣奥古斯丁的观点，具有浓厚的神秘主义色彩。主要著作有《彼得·伦巴底〈教父名言集〉注疏》(Commentaire sur les Sentences du Lombard)、《心路历程》(Itinerarium mentis in Deum)等。

理论构架

(一) 上帝即它的存在

圣托马斯·阿奎那与大马士革人约翰^①及安瑟伦不同，他认为上帝的存在不是自明的，需要而且可能予以表证。他从目的论角度出发，做了以下五个方面的论证：第一，凡存在物都在运动，凡运动必定有其推动者，如此推论下去，宇宙间必有一“不为别物所动的第一主动者”在；第二，所有事物都处在因果链环之中，“终极原因”之前有若干“中间原因”，“中间原因”之前则势必有一“第一原因”；第三，宇宙得以延续，赖有必然性的事物存在，而事物的必然

^① 大马士革的约翰 (Joannes Damascenus, 约675—约749年) 是希腊教父之一，著有《知识之源》等。

性均不是来自它自身，而是来自它物，因而可以假定存在一个“它的必然性不假借于别物，而且它为其他事物的必然性之因”；第四，凡事物均或多或少具有真、善、尊贵等品格，人所以认知它们是因为以之与“最真、最善、最尊贵，因而乃为最伟大无比的存在”相比照的结果，而且正是这最伟大无比的存在是造成“各种完全之因”；第五，不仅人，且所有自然物体，总是企望“最大限度的良好”，“向一目的而趋”。而任何自然物体若没有“有知识和理解的主使人”的安排不可能有合目的的活动，可见“宇宙间必有一睿智的主体，使万物指向它们的目的”^①。

圣托马斯·阿奎那认为，上帝是否存在虽然能够表证，但上帝是什么却无法表证，人们只可凭借理性推论上帝不是什么。——上帝不是一个形体，因为形体必有运动，必依特别一形体推动，因为形体必是“潜能性”的，它之成为现实，非托靠一个现实的事物不可；因为形体，无论是无生命或有生命的，不可能是“最尊贵”的。《旧约·创世纪》中说：“照我们的形象，按我们的样式造人。”^②这里的“形象”与“样式”，是“非物质性”的，并非指作为“量的模式”的形状。《圣经》中还多处写到上帝的“眼睛”与“肢体”，也都是一种虚指，意在表明它的“灵观”与“举动行为”。——上帝身上没有质料。任何事物都是由形式与质料组合而成，但上帝不是。因为质料的特征是其“潜能性”，

^① 《神学大全》第1部问2第3款。

^② 《旧约·创世纪》第1章26节。

上帝则是“纯粹的现实性”，因为上帝是“自有的完好”，而有质料的事物必借质料“参享”它的形式，方能达到完好；因为上帝是“至先和自动”之物，而“至先和自动”之物必借其本质而成为自己的形式。上帝虽是纯粹的形式，但不像一般形式那样，需借助质料成就为个体，上帝自身就是“不容吸收任何别物”的“挺然自存”的个体。

上帝既不是形体，而是精神性的存在；既没有质料，而是纯粹的形式，那么上帝的存在与它的本质必然是同一的：上帝就是它的存在，也就是它的本质。圣托马斯·阿奎那说：所谓本质（拉丁文为 *essentia*，希腊文为 *ousia*）是指“那使质料成为个体化的形式”^①；所谓存在（拉丁文为 *esse*）是指一个形式即本性的实现^②。一般事物的本质与存在不是同一的，因为据以存在的与已经存在的，得以实现的与真正实现的并不是一回事。比如人，人的本质是“人性”，“人性”是人之成为人的根据，没有“人性”的不能称之为入；但是构成人的不仅有“人性”，还必得有骨骼、肉体、各色皮肤，以及由之而来的种种偶然性特征，而且从“人性”转化为“人”，还得有许多外在条件，比如人必须要有阳光、空气与食物。上帝则不是如此。上帝之成为个体，并不是“由于个别的特殊材料（按即质料），而是由格式（按即形式），把自己拿来个体化，其格式就是主体本身，因而主体与其本性之间毫无差异，全然相同。”上帝之成为现实，并不是由潜能转化而来，所以不需要任何外在条件的推动，

① 《神学大全》第1部问3第3款。

② 同上，第4款。

上帝就是它自身存在的原因，可见，“它的存在决不可能与它的本质有别”^①。

圣托马斯·阿奎那说：在上帝本性上存在有种种误解，其一是把上帝说成是“世界灵魂”或“第一层天的灵魂”，其二是以为上帝是规定世界万物形式的原则；其三是说上帝是构成世界的“原始质料”，实际上，上帝是全然单纯的、纯一的，既不象灵魂那样必须附着在一定物质个体上，也不象质料那样“参享”于一定形式中。上帝作为精神性存在，是超绝一切物体之上的；作为纯粹的形式，是属于“规范性”的，而不属于“受分享”的。这么说并不等于说上帝是不完全的，相反，恰恰肯定了上帝的完全（perfectum）。因为所谓完全是指毫无缺欠。只有现实的才是完全的，而上帝作为“元始主动原理”无疑是“最高度现实的”，因而也是“最高度完全的”。上帝容纳了世界万物的完全，正因为这样才造就了世界万物的完全。上帝的善性的完美与受造物的完美不同，它不是“显于众多结合的身上”，而“见于纯一而单纯之中”^②。

（二）上帝无非是它自己的理智

上帝是怎样的一种存在？对于这个问题，圣托马斯·阿奎那的认识不同于邓斯·司各脱^③，他认为上帝本体不是意

① 《神学大全》第1部问3第4款。

② 同上，第7款。

③ 邓斯·司各脱（Johannes Duns Scotus 约1265—1308年），出生于英国，属圣弗兰西斯教团，是著名经院哲学家，著有《彼得·伦巴底〈四部语录〉辨释》等。

志，而是理智，是它“心中的概念”。他仍然是从目的论角度论证这一点的，——他说：“作为这个命意的出发点，我们必须说，各物按其不同性质有不同的流发（按即生展之意），其性质越高，其流发就越与性质亲近。”^①

在宇宙万物中，无生物是属于最低层次的，因为它没有真正意义上的生展。其位置与性质的任何变化均来自外在方面。比如火就可以使许多可燃事物发生剧变，具有火的性质与样式。

较无生物高一级的是植物。植物的生展从一定程度上说是出自其内部：它将自身的营养汁液转化成种子，种子在适当条件下即成长为另一棵植物。这种经由内在机制而获得繁衍的现象，是生命的基本标志。不过，生命在这里是不完全的，因为其生展虽显露于内部，根源却全在外部。植物的营养汁液取自它所植根的土壤，正因为如此，它的生长——从汁液到花蕾，到种子，到另一棵植物，总是采取了与主体相异的形式。

在植物之上是动物。动物与植物不同，具有一种“感觉的灵魂”。它的生展虽常常有外在方面的起点，但归宿是向着内部的。它的生展越是强烈，这种内在化的趋向就越明显，因为感官越活跃，它所摄取的外在物象也就越多，同时也就越能刺激想象与记忆的能力。生命在这一阶段无疑是进了一步，生展与它内在机制有了更密切的关系。但也还是有缺陷的，因为感官并不反省它自身，从感觉、想象、记忆所构成

^① 《反异教大全》第4卷第11章。

的生展的每一步，起点与终点总是不同的。

在动物之上是所谓的理智界。理智界的生命才是最高级而完全的，它不唯能反省自身，而且能了解自身。理智界生命有不同等级，其中最低一级的是人。人类的理智虽然也能了解自身，但作为理智的起点的仍然是外物。理智不能不由某一印象来开始理解。天使比人有了更为完全的理智生命，它们全靠自己了解自己，不须经由外物，但是它们的生命也还没有达到最高的完全。因为它们心里的概念虽全属固有，却并不就是它们的本体。对于它们，知与在不是同一的。只有上帝才是生命的最高完全，上帝就是它的存在，而存在就是它的理解，它心里的概念与它的本体是没有区别的。

对于心里的概念，圣托马斯·阿奎那解释说：是指“理智在其自身内对于所了解的事物所具有的意思。”^①他认为，在人类身上，那概念既不是所了解的事物本身，也不是理智的本质自身，而是所了解的事物的某种意象，这种意象表达出来即为语言。所以，概念可以说是“内在的语言”。说概念不就是所了解的事物，这从以下事实可以看出：对于不论何人，了解一事物是一回事，了解心里的概念又是一回事，前者是有关感觉的，后者是有关理智的反省的。科学因此也分为两类，或者以事物为对象，或者以心里的概念为对象。另外，说概念不就是理智的本质，这也可从以下事实得到证明：概念的确立应在理智本身，而人类的概念却不如此，它的确立与理解活动并不是同一的。上帝与人类不同，

^① 《反异教大全》第4卷第11章。

上帝心里的概念就是它的理智，概念的确立与理解并没有些微的歧异。上帝的理智也就是它所理解的事物，它藉着理解自己就理解了其他一切，所以，对于上帝，理智本身、所理解的事物，和它心里的概念，三者是一体的。

如果从生展的意义上看待上帝，那么可以看出，上帝既不是像无生物那样，将自己的样式压铸到外物上，也不是像植物、动物那样，从自己身上分离出另一体，上帝的生展是一个“理智的流发”过程，生展本身就是上帝本质的体现。

（三）上帝之子——基督的诞生

上帝生育了它的独生子基督。基督首先是道，是上帝心里的概念。“子的生产无非即是道的怀思”^①。上帝为什么要生育？因为上帝的本质是理智，理智的确立在于理解自己。基督实则是理解中的上帝。上帝为什么只有一次生育？因为对于它来说，理解活动只是“一举的单纯的内观”^②，只是它存在的样式。一次的，也是永恒的。

基督即道的产生具有这样几个特征：

一、所谓理解，是指理智对所理解东西的把握。因此，凡被理解的，就其被理解而言，必宿于理解者之中。被理解的东西在理解者心里，既是概念，又是话语；基督或道既是上帝的概念与话语，又是化作概念与话语的上帝。

二、上帝的理智是永远现实地自存的，因此，上帝永远

① 《反异教大全》第4卷第13章。

② 同上。

理解自己，基督或道永远存在于上帝之中。

三、理智的实质即它的理解活动，基督或道的存在在于它之被理解，所以道的本体与上帝理智的本体是同一的，与上帝本体也是同一的。上帝的道就是上帝的本体与本质，就是上帝的真身。

如果与人的理智活动做一比较可以看出：人的理智的存在与理解活动以及理解的概念都是不同的。人的理智并不是现实地自存的，在未真实地理解前，只是一种潜能。被理解的东西并不能被包容在人的理智之中，与理智成为一体。比如，人可以将自己理解为“人”，但这个人决不是一个具有人性的真人，而只是理解中的人，是理智对于真人的近似地把握。

上帝的道不单单是一个所理解的概念与话语，同时也是上帝存在的本身。“上帝的道和道的上帝，不是二神，却是一神”^①。但是，这并非意味着上帝与它的道之间没有丝毫分别。上帝身上总应该有着某些与“自存”、“本质”、“存在”等观念相称的东西。既是自存的，就不应存在于其他事物里；既是本质，就应是它之所以为它；既是存在，就应真实地存在着。理解者、理解的活动、理解的概念虽然都只存在于上帝里，然而那所理解的概念，或内在话语却源自于理解者的理解活动，成为理解活动的终点，而不是相反。上帝的道是从上帝的理解活动出发的，因此，上帝的道与理解着的上帝的关系，就象是说话者与说出的话语之间的关系。

^① 《反异教大全》第4卷第11章。

系。上帝的理智与意志无疑是理解活动的出发点，是所理解事物的原则，理解活动与所理解的事物不过是上帝的理智与意志的生展。所以应该说：上帝的道，对于上帝所理解的其他事物来说，是一个“范本”，而对于它所自出的上帝本身来说，则是一个“形象”。正是这种“被产生者由产生者而出，作其真像，与其性质相同”的生产，圣托马斯·阿奎那认为是“生命界真正产生的意义”^①。

道的生命意义在于它不仅是上帝心中之道，也是创造宇宙万有之道。道在上帝心中是作为对自己的理解，在万有之中则作为神意在外表作为上的展开。道是上帝所造事物的范型。上帝借助道创造了万物，同时规范与保存了万物。一个普通的制造家心中也必须怀有他所拟制造物的范型，但是这只是理智上的形式而已，并非实存之物，它的作用也只是为制造实存之物提供依据。但上帝的道是事物的范型，同时本身也是现实的存在，是万物的永恒的本体。“凡被造的，是在它里头得到生命”^②。道的生命意义还在于它不仅做为上帝的理智而存在，而且做为一切知性的“光辉”而存在。每一知性无不由上帝的理智演绎出来，无不由上帝的道，即理智中的范型所促起。道就象光一样将真理显明在人们心里，除非人自己执著地居于黑暗中，不接受道的光照。

（四）圣灵具有与圣父子不同的位格

圣托马斯·阿奎那称圣灵是由爱出来的上帝。他作了这

① 《反异教大全》第4卷第11章。

② 《新约·约翰福音》第1章3—4节。

样的论证：

每一个理智的本性(比如人)里必然有一个意志。因为，正如任何自然事物(比如植物与动物)都要按照其本然的形式要求实现和完善自己，并且为此总是执著于某种与自己本性相适应的运动，任何具有理解力的理智也都企望依据一种睿智的形式实现和完善自己，都对恰合于他的“正当的运作和正当的目的”怀有不可移易的强烈的“旨趣”。这种旨趣对于理智的本性就是意志。意志是人得以“运作”的原理，而“运作”则是有理解力的理智藉以达到其目的的。目的与善都是意志的对象，所以，每一个理智的生展的主体必然有一个意志。

意志与理智本性的关系犹如自然性向(即自然欲求)与自然事物的关系。自然性向的生成，是由于自然事物对其所趋向的目的物，具有一种来自它的形式的亲缘与对应关系(比如重物与它所趋向的低处)。同样，意志的每一倾向的发生，是由于它所倾向的目的物的睿智的形式适合其本然的要求，而这无非是一种爱。所以，意志的每一倾向，乃至感性欲求的每一倾向，包括诸如欲望、嗜好、憎恨等等，无不根源于自爱。一旦我们有所爱。如果被爱者在，我们就喜欢；不在，我们就焦躁；得到了，就满足；得不到，就痛心；有什么阻隔了我们与它的接近，就憎恨和恼怒。

爱的对象不但存在于爱者的理智里，也存在于他的意志里。存在于理智里，是因为在形式上与爱者相似；存在于意志里，是因为在性向上与爱者恰合和对应。犹如火之上升，是由于火的质地轻，宜于升至空中，但火之蔓延，则是由于

其形式的相似。

上帝是理智的本性中最高和最完全的，上帝必定有自己意志。而且，正如理智就是它的实体，意志也不是附加在它身上的，理智与意志对于它是一回事；正如理智的存在不是潜能性的，意志总是现实地存在着，上帝身上充满了爱。

上帝的意志的目的是它的善性，因此，上帝所爱的首先和主要的是它的善性和它本身。一般地说，凡被爱者必然存在于爱者的意念中，人如此，上帝也是如此。上帝既爱它自己，当然上帝就存在于它的意念中。不过，人意念中的自己只是“附加上去”的影象而已，上帝意念中的自己却是上帝的真实本体。这是因为上帝的爱就是意志，而意志就是上帝的本体，上帝除了存在于意志中的本体外并不存在另外的本体。

上帝所藉以住在它意志中的爱，如一被爱者在能爱者中那样，是从上帝的道和说话者上帝两者出来。一个事物之成为意志的对象，或者说，一事物之被爱，要涉及到两方面的条件：一是被认知，一是自身具有价值。前者属事物的概念，要由理智确立；后者属概念的事物，要以言语表征。假如我们对一事物毫无所知，我们就不会爱它；而且被爱的，不但是那一事物的认知，更是那一事物的好处。

但是，由爱而出的上帝不是按照产生方式而出，因此，它不能称为“子”。这一点，由爱而出的上帝与作为道的上帝不同，前者作为被爱者住在爱者之中，后者作为被理解者住在理解者之中，前者基于适合性与对应，后者基于种类上

的相似，而凡被产生的总是以种类相似的方式从生产者降生，因此被理解者一般可以称为理解者之“子”，被爱者却不可称为爱者之“子”。但是，由于被爱者能够迫使爱者向其趋近，这是被理解者所不具有的，这种趋近是一个生命物由内而生的冲动，是属灵（*Spiritus*）的，因此，我们可以恰当地称由爱出来的上帝为“圣灵”。

由于圣灵是从爱中出来的，是上帝藉以爱它自身的爱，由于圣灵由爱心发出而具有强大的驱迫推动的力量，所以，正像《圣经》上所昭示的，那创造万有、推动万有和管理万有的原因似宜归之于圣灵；由于人类藉圣灵而成为上帝的爱人，由于实行上帝的命令是人类爱上帝所应当的，所以那使上帝同时住在人类心里，使人类获得新生，驱迫人类出于爱心自由地回到上帝里的也应归之于圣灵。

（五）圣灵出自父，同时出自子

圣托马斯·阿奎那说，有些人在圣灵的源起上犯了一种错误，即否认圣灵出自子。他证引了《圣经》及教会博士们的大量论述证明这种意见是违背基督教义的，同时从理论上做了这样的推论：

从观察宇宙万物可以知道，任何事物一旦消除了其中的物质差别，除了相反之外，不会有其他分化。仅仅相异的事物是能够在同一里共存的。比如白色与三角形。根据《圣经》所述，圣灵与圣子是两个不同的位格，它们是有区别的，这种区别当然有个彼此相反的原因。但这是什么原因呢，是肯定与否定吗？显然不是，因为这就意味着有与无的

不同，是缺乏与实有吗？也不是，因为这意味着一方的完成与另一方的不完成；更不是矛盾对立的两极，因为那就成了形式上的互异了。那么只剩一种可能，就是关系上的相反。——而关系又有种种，比如有量度上的关系，隶属关系等等，圣灵与圣子间当然不是这样的关系，而只能是没有任何大小主从意味的来源的关系。圣灵由圣子而来，所以人们往往称圣灵为子的灵。

圣子与圣灵都出自父，父是圣子圣灵的“主原”。但作为父，只是对子而言。它们间关系是“产生者”与“被产生者”。父对圣灵的关系是“发动”（spiratio）与“出来”（processio）的关系。父性与发动者并不构成两个位格，因为这两者并非相反；同样，子性与出来也不构成两个位格，除非两者另有某种相反的原因。但是这只能从来源上，即其中一位从另一位而来，去寻求。

再者，凡有共同之处的事物，若是彼此有别，必然根本上而非偶然地来自其从属的共同物。例如人与马一同属于“动物类”，它们之间的分别，不在某些偶然的外在的方面，如白色、黑色等，而在于“动物类”本身的质的分属，即理性动物与非理性动物。因为所谓动物（animal）是指有灵魂（animam）的，只有在灵魂上有区别的，才属于质的区别。但圣子与圣灵，因均来自圣父，它们所从出的共同物是一致的。如此看来，圣子与圣灵的区别如果是存在上的区别，那么只有一种可能，就是来源上其一从另一而来的可能，这就是说，圣灵从圣子而来。

有人（如撒伯利乌教派^①）认为，圣子与圣灵只在所从出的原则上不同：圣子从圣父的理智产生，因而成为道；圣灵自圣父的意志出来，因而成为爱，而理智与意志在圣父里并非两个存在，只是理论上有所区分，所以圣子与圣灵实际上是一致的，圣灵即圣子，圣子即圣灵。这种说法是违反三位一体教义的。圣子出自理智，圣灵出自意志这一事实可以从另一方面印证圣子与圣灵一个从另一个出来，这就是爱从语言而出。我们除非心里想什么，并把它化作语言，就不可能爱什么。

此外，从构成精神界与物质界的秩序观点上看，一切生物与无生物都有一定秩序：生物在无生物之上，动物在植物之上，人在其他动物之上。每一类按其不同品种而据有不同的等次，无一例外。在无形的实体里，即在最高的精神界也应存在着秩序，但这种秩序绝不表现在不同品种上，只能表现在来源上。由此可见，圣子与圣灵绝不可能同出于圣父，除非其中一位又出自另一位。

圣托马斯·阿奎那认为，只有从这个意义上理解圣子与圣灵的关系，才能正确地阐明三位一体的本性。圣父、圣子、圣灵是一个上帝，它们的区别只在关系。圣父之异于子，是由于它的父性与自有；圣子之异于父，是由于它的子性；圣灵之异于父、子，是由于它藉着爱从它们二位出来。圣托马斯·阿奎那提醒人们说，他所说的“发出”（圣父、

^① 撒伯利乌教派，公元三世纪初形成的一基督教派别，认为三位一体没有实质区别，只是上帝对人的三种不同关系。

圣子发出圣灵)不是外向的,因为外向的发出势必游离其本原之外,成为异在之物,“发出”必须是“经发出而仍被保存在其固有原则里”的,而这只表现在理智与意志活动中。既是如此,他认为,上帝为何必有三个位格这个教义上的难解之谜就可以得到说明了:因为上帝的位格除了它的理智与意志需要发动而出现的数目之外,不能再加。上帝的理智范围内,不可能有一次以上的出动,它的理解活动是一举的、单纯的、终结的,它在理解它自己时即亦理解万物,这样,在上帝里只有“道”的一次发出。同样情况,“爱”的发出亦只有一次,上帝的意志活动也是一举的、单纯的,它由爱它自己而即爱万物。在上帝里也只有“爱”的一次发出。这样,就构成了三位一体:一是圣父,它只是“发出”,而不从发出者“出来”;一是圣子,它既从发出者出来,又“发出”;一是圣灵,它从“出来”者“出来”。

(六) 上帝的观念与宇宙秩序

上帝有观念吗?据一些人的意见,上帝没有也无需有观念,因为上帝自身就是一切认识和行动的准则,它不需要经由观念认识事物和自己。但圣托马斯·阿奎那却认为,上帝有观念,上帝就是借助观念创造宇宙万物的。

他说:希腊文中的“观念”,就是拉丁文中所指的形式。宇宙间一切事物的产生都不是偶然的,是依据一定的形式孕育发展起来的。如果没有这种那种的形式存在,便不可能产生这种那种的事物。可以将事物的生成分作两类:一类是从自然本身取得它的型式,比如人的生育,火的蔓延等;

一类是从人的想象取得它的型式，如出自设计师们想象的各种制品。无疑，后一类的型式就是源于设计师想象的各种制品的形式，也就是它们的观念；同样，前一类，即整个宇宙万物，它们的型式则是源自上帝心中的观念或形式，上帝就是依据它心中的观念进行创造的。

从另一方面看，形式一般有双重的含义：一是指事物的外在形态，一是指心灵在认知事物时所含有的准则。在后一种意义上，形式显然就存在于认知者的心中。在前一种意义上，即作为事物外在形态把握时，事实上也要通过观念。由此可见，上帝在认知自己与认知万物时必然要借助于观念。

但是上帝的观念与人的观念不同，上帝的观念是由上帝的理智产生的，是自在的，正因为是自在的，所以与它的本质是一致的。在这一点上，柏拉图认为理式（观念）是自身形成的、绝对的，是不对的。

那么，上帝有许多观念吗？一些人说上帝的观念与它的本质既是一致的，那么上帝的本质只有一个，它的观念也应有一个。但圣托马斯·阿奎那认为有必要承认上帝观念的多样性。

在他看来，宇宙中存在着严整的秩序，这种秩序并非是各种事物偶然拼合的结果，而是上帝意志的体现。如果上帝只有一个观念，只创造了第一个造物，由这个造物自身生养不息地演化出整个宇宙，那么宇宙秩序的生成显然不能归之于上帝，而只能归之于某种偶然的原因了。这么说无疑是违反教义的，也是不合理的。应该说，上帝有宇宙秩序的观念，也就是有构成宇宙整体的各种事物的确切概念，否则宇宙秩序就无法生成。就像一个建筑师如没有对构成房屋各个部

分的精确的设计，就不可能造出各部分协调统一的房屋。

说上帝有众多的观念与上帝的单一性并不矛盾，因为事物的观念是一回事，造成这些观念的理智是另一回事。上帝的理智当然是不能分割的，但这并不妨害它所造成的观念的多样性，就像建筑家的心智虽只有一个，却可以建筑出众多不同样式的房屋。上帝可以设想一切事物，上帝有一切事物（包括尚未存在和将要逝去的事物）的观念，这说明上帝本质的单一性与他的观念的多样性是可以相互印证的，上帝“意在发展独特事物”，并真实地创造了这样的事物，可见上帝的观念是多样的，而非是单一的。同时，这些众多不同事物又构成了有秩序的整体，在这整体中每个独特事物都获得了其特定的位置，又可见上帝的本质是单一的，而非是多样的。上帝不仅通过自身的本质认识到事物的多样性，而且通过事物的多样性认识到自己的本质。

（七）真理、现实与美

既然宇宙万物是上帝观念的产物，那么显然，真理在理智中，而不在一个个事物里。正如亚里士多德说的：“真与假不存在于事物中，而在理性中。”人们往往从事物里而不从理性中寻求真理，其原因是没有把理智与欲念，真的与好的区分开来。理智与欲念，一种是认识方式，一种是感应方式。认识是对事物形式因的把握，它的范畴是真，真存在人的理智中；欲念是对事物某些因素的嗜爱，或者确切些说，是事物对人的吸引，它的范畴是好，好存在事物自身里。当人们说：某某有个好的欲念时，事实上是指事物自身的好，

因为欲念的性质取决于事物的性质，而当人们说：某某事物是真的时，则是指理智上对事物的真的把握，因为事物自身的真是从认识过程中衍生出来的。

一切事物之被称作真，都是由于人们将其与理智中的真理相比较的结果，没有理智的真，就无所谓事物的真。就艺术来自理性而言，我们可以说所有艺术作品都是真的。比如：一幢建筑物，如果实现了建筑家的精巧设计，是真的；一篇讲演辞，如果体现了演说家的理智的思考，也是真的。同理，我们也应该说整个自然界都是真的，因为它们与上帝理智中的范型是相似的、一致的。比如随便一块石头，必然是真的，因为它具有石头的本性，而这是上帝的理智事先安排好的。

真理对于人来说，是可变的。这种可变性来自两个方面：一是人的理智。人对事物的认识变了，但事物并无改变。一是事物本身。事物变了，而人的认识却原封未动。在这两种情况下，真理都为谬误所取代。如果有这样一种理智，它既不能有认识上的变化，而一切事物又不能逃脱它的掌握，那么在这样的理智中，所有的真理便都是不变的真理。上帝的理智就是这样的理智。与上帝的理智相比，人的理智不过是个影象而已。

真理与现实，一个是表现者，一个是表现，它们之间是可以转化的。亚里士多德说：事物以两种方式存在：一是在存在的序列里，一是在真理的序列里。又说：从某种意义上说，心灵就是一切事物。现实以真理为基础，真理以现实为依托，因此，人们对真理的认识必须从现实开始。所谓现实

就是符合理性或符合事物本性的存在。从这个意义上讲，非现实的是不可以认识的。但是，也应看到，对现实的认识又必须以真理为指引，凡真理不足以显明的，人们对现实的认识也必定是不完善的。

真理先于现实，这一点应该是没有疑问的，但是涉及到美便不那么简单了。人们可能提出这样的疑义：一、从理性顺序来讲，最完善的应先于其他次完善与不完善的，而美比真完善，因为真也是一种美——理性的美；二、美存在于现实事物中，就人们的认识讲，现实事物总先于理性中的事物；三、按照亚里士多德说法：真理包涵在德的范畴之内，而德又包涵在美的范畴之内，既如此，没有美就没有德，也没有真。对此，圣托马斯·阿奎那解释说：第一，从理性顺序看，意念与理性相互包容，与意念有关的事物，包括美，也存在于理性中，反之亦然。在欲念的范围里，美是主要的，真是从属的。在理性的范围里，真是主要的，美是从属的。对于欲求来讲，美是第一位的；对于认识来讲，真是第一位的。说真是一种美，只是就欲念讲的，因此并非是绝对的。同时，在理性的王国里，处于领先地位的必然是理性。理性的存在首先在于领悟现实本身，其次是通过领悟现实领悟自身，再次是把自身看成是理想的现实。由此可见，现实的理性是第一位的，真理的理性是第二位的，美的理性是第三位的，尽管美的理性要体现于现实中。关于真理、德与美的关系，圣托马斯·阿奎那说：称作真理的德一般说来不是通常意义的真理，之所以称作真理，只是因为人的行为体现了上帝的理性为人所注入的生命的原理。这就与人们说的法律真理

相似，这种真理只有在以法律准绳去观察人所应尽的各种义务时才存在。这种特殊意义下的真理与通常谈的真理并不是一回事，不能混同起来。

圣托马斯·阿奎那认为，真与美在被用来形容某一客体时，尽管可以相互转化，但在形式因上仍然有其不同之处。就理性顺序来讲，真先于美。原因有二：第一，真比美更切近现实。真直接关涉到存在本身，而美只是存在的接续。不是现实的都美，美是比一般现实更完善，因而更招人喜爱的东西。第二，从本性上看，认识先于欲望。既然真与认识直接相关，美与欲望直接相关，那么显然，真应先于美。

（八）上帝的爱与万物归趋

上帝爱所有存在之物。因为凡存在的，就其存在而言，都是好的，而且这些好都来自上帝自己的旨意。所谓爱，实际上就是要某物好。但是上帝的爱与我们的爱不同。我们的意欲不是事物中所以好的原因，只是为它的好所引动，从而把它当作了意欲的对象。我们是通过维持事物自身的美好和增添事物实不具有的美好来达到爱的目的的。而上帝的爱，乃体现在创造与灌注美好于事物之中。

上帝虽有爱，但并无情欲，因此谈不上与情欲有关的种种德行。我们可以说上帝是公道的和慈悲的，当然这也与一般人的公道与慈悲不同。公道有两种：一种与授受有关，例如交易中的公道；一种与分配有关。上帝的公道与后一种相似。由于上帝意志的对象是理智上所欣赏的美好，所以意志与智慧总是协调的。上帝的智慧既然像公道的法律，那么它

的意志必然是又正直又公正。对于此，包括自然界与意志界，整个宇宙秩序的存在就是证明。从结果看，上帝是慈悲的。上帝虽不痛心别人的灾祸，但它凭自己的善性总欲解除人们的灾祸。慈悲出现在上帝的每一作为中，作为它的开端，而且，慈悲又永存于一切继续发生的事件中，使受造物实际获得的往往比它应得的多得多。

上帝的爱还体现在它对宇宙万物的照顾中。照顾(*providentia*)一词是由预先或为着(某人)(*pro*)与看见(*videntia*)两部分组成，意思是为某人预先安排(译作“天命”似为更好)。上帝灌注美好于事物中。这意思是：不单让美好宿于万物的本质中，亦寓于它们向最终目的，即神圣的善的趋进中。上帝既藉它的智性而成为万物存在的原因，也就必然成为万物每一结果的理由。或许有人对此提出疑义，以为上帝不可能有照顾，否则上帝就像人也需要审虑了。其实，应该承认，上帝是有审虑的。因为审虑的内涵一般包括三个方面：过去的记忆，现今的了解及应有的目的，其中最后一方面是主要的。正像亚里士多德所说：审虑指使某些能力达到其应有的目的，不论这目的是为自己，或为他的亲属、城邦、国家^①。当然，说上帝有审虑，并非说它对目的进行思索和计谋，因为它本身就是万物的目的。它的审虑与照顾表现在“安排万物，使其归向目的”，即使所有造物在宇宙整体中得到相应的位置，从而使宇宙显得井井有条。

^① 参见亚里士多德《伦理学》第6卷12章。

上帝的照顾遍及于宇宙万物。这可以从以下两方面证明：一、任何一个主体均有其特定目的并根据这个目的去动作，上帝作为最初的主体也必定推动它的所有创造物去达到它所设定的目的。上帝的创造物当然包括属类的与个体的，不朽的与可朽的等等在内。“不论何种存在之体，必定给上帝注定要归向某一目的。”^①二、上帝作为造物主是知道它所创造的宇宙万物的。它对万物的了解与万物的关系就好像是艺术家的构思与作品之间的关系，既然作品要受艺术构思的制约，宇宙万物理所当然都在上帝的照顾之下。

在上帝的照顾中会遇到这样几个理论问题：一、如果一切都在上帝的照顾之下，那么世上众多的偶然与巧合的事是怎么发生的？二、世界既在上帝的照顾之下，为什么还存在那么多的灾难与不幸？三、如果上帝给了人以照顾，就没有必要再给人以自由意志，自主自立的人是不需要任何监督与管束的。对这些问题，圣托马斯·阿奎那解释说：——照顾包括两个方面：一是目的的法则，一是对这法则的实施。前一方面无疑完全寓于在上帝的智性中，后一方面则有些不同，因为上帝利用了某些工具，以高级的事物去指挥低级事物。上帝这样做不是由于它的缺欠，而是它太完满良善了，以致将原因的作用的尊贵给予了造物；——这样，影响着事物的就有了两种原因：普遍原因与特殊原因（除普遍原因之外的原因）。特殊原因从属于普遍原因。任何事物都无法逃脱普遍原因，但在一定情况下可以脱离特殊原因。所谓偶然

^① 《神学大全》第1部，问22第2款。

与巧合就是在这种情况下发生的，例如林木因受到雨水的灌注而免于焚烧。——作为造物的上帝与人对灾难或不幸的看法是不同的。就象是一个总负责人与一个某一方面的负责人，后者想的是尽其所能保全所管事物，而前者为使全局免遭破坏可能做出有损某些事物的决定。自然界中的灾害、腐坏和缺陷是与它们的本性相背离的，但与一般本性是协调的，因而有利于整个宇宙的完善。某一个体的消逝，即是另一个体的新生，物种正是靠这种更递来保存自己的。假使所有的恶都消失了，世上定然缺少了许多好事。——上帝的照顾与人的自由意志是不矛盾的。人之趋向最终目的不是像自然物体那样听凭外在力量的推动，而是经由自己思量选择采取的主动性行动。这就是自由意志的涵义。人的自由意志是上帝赋予的，因此它的思量选择不可能超出神的照顾范围。当然，上帝并不是对人实行同等的照顾，上帝拣选一些人获得永生，而弃绝了另一些人。

（九）善、目的与美

上帝是善。上帝将它的善播及所有造物，因而万物也善。这不唯是上帝的本性，也是一切事物的本性：让自己的造物“肖似”自己并讴歌自己。万物因趋向上帝而善，善就是万物存在的本性。没有谁能在善与存在之间划一道界限。善的本义就是存在。因为存在就意味着实现，而实现就意味着被企望。善之称为善无非就是由于它是企望的对象。善作为企望的对象看，是结果，但作为行为的动机看，是原因。人们认识善总是在存在之后，所以善在未成为欲求之前总寓于理

性之中。

恶与善相反，却不是其对立物。恶是善的丧失。一块石头不能因为没有知觉而被称作恶，但一个动物失去了知觉即成为恶。恶是非存在，因此，总是处在必然性之外，宇宙秩序之外。

善，或者事物的实现要有三个条件：一、存在本身；二、特定的动作；三、与本性相适应的目的。对于上帝讲，这三方面是统一的，对于一般事物则不然。它一方面是个别的存在，是属己的，一方面是宇宙的一部分，是属类的。作为个别的存在，它企望自身的实现，自身的“一”；作为宇宙的一部分，又企望更大范围的实现，企望宇宙的“一”。事物的善总是由于后者，即由于超越自己，趋向一个高于自己的外在目的；而恶总是由于前者，即由于背离外在目的，固执地拘守于自身之内。正象一块银锭，如与黄金打制在一起，便会身价倍增，而若仅仅是自己就低贱得多。

善是以目的方式引起爱的，这一点可以用来解释美之所以为美。美与善是不能分割的，它们共同的基础是形式因。美的事物也必须是存在的、具有特定动作的和向着适合自己本性的目的趋进的事物。美与善只有一点不同，就是善是被人们当作目的看的，涉及人们的欲念，是企望的目标，因为所谓欲念就是指趋向某种目的冲动；美却是一眼看去就令人心旷神怡的东西，它涉及的是人们的认识功能。当然，善也是在感知范围内成为欲念目标的，人们认识了善才能爱善；同样，美也是在欲念的引导下激发认识上的快感的，人们丧失了欲念也就不会认识美。但是，善与美的不同恰在于：一个

跨越了认识沉入到欲念中，一个忘却了欲念而凝注在认识里。由于这个原因，美一般被归结为适当的比例，或者更确切地讲，归结为三个方面，第一是完整或完美（凡是不完整的东西就是丑的）；第二是适当的比例或和谐；第三是鲜明。感官之所以喜爱比例适当的事物，是由于恰恰在这一点上事物与人的感官相类似。感官与心灵的功能就是将事物纳入一定的比例和对称中，并使之显得鲜明。事实上，人的感知活动本身是一种对应，特别是视觉和听觉。这两种感官是与人的认识关系最密切的，也是与美感最密切的。从人们只是谈论景象美与声音美就可看出，其它感官的对象不能成为美感的对象。

感知活动本身能够给人提供快感，这一点证明了人的感觉不同于动物的感觉。人的感官不只是为获取生活必需品而存在的，也是为认识或知识面存在的。人的感觉可以停止在事物的形式因上，但这并不意味着美仅仅在事物的形式。家里如果是空空荡荡的，那就不会美。事物之所以美，是由于神住在里面。因此，真正纯粹的美并不在感觉里，而在精神的观照里。

与圣托马斯·阿奎那同为阿尔伯特的弟子，并且同是圣多米尼克教团教士的斯特拉斯堡的乌里西（Ulrich von Lichtenstein，约1200—1276年）在善与美问题上持类似观点。他说：形式是事物的善，因为它体现了一个事物所必然趋向的完满。同样，形式也是事物的美，只要如波伊修斯所说，透过事物外在形象闪烁出圣洁的光明。善与美两者的分别在思想方面：作为完满性的形式是善，作为超越事物的

物质性而为智慧的光辉所照耀的形式则是美^①。

另一名神学家兼自然科学家维台罗（Witelo，1230—1275年）就美在形式因问题说：第一个可见物，光明，决定了美。只是由于光明，太阳、月亮、星星才显得美。色彩也有益于美。绿色、红色和其他闪光的颜色使光焕发出特有的魅力。数在人们眼中是构成美的重要因素。繁星满天的朗朗夜空比寥寥几星光亮的幽暗夜晚要美，许多支熠熠烛光比一两支烛光要美^②。

圣波纳文土拉把美归结为“配合适宜”。他说：如果问何以某物为美丽、爽目和佳健，那回答就是它们有适当的配合，而配合适当与否主要是看数字。确切些讲，美“无非是数量均衡，或某种配合拥有调和的颜色”^③。

（十）理智是人的第一原理

根据亚里士多德的学说，圣托马斯·阿奎那把上帝看作是纯形式（*forma separata*），而把世界万物看作是形式与质料的复合物。上帝是纯形式，因此没有潜能性，只有现实性；没有分歧的目的，只有不断地复归它自己。世界万物是形式与质料的复合物，质料本身只是潜能，经过形式的范塑始得成为实现，所以世界万物无不包含着双重性质和双重目的；即由形式而来的类同性，由质料而来的特殊性；由形式而来的向着最高目的的趋向，由质料而来的向着自身完善

① 乌里西：《*Summa de bono*》及《*De pulchro*》引自《中世纪美的理论》。

② 维台罗：《*PerSpectiva*》Ⅳ148。

③ 圣波纳文土拉：《心路历程》第2章第2节。

的运动。世界万物中由于形式与质料相互制约的关系不同，与纯形式接近关系不同，分成若干等级。其中处于最高地位的是人。人的肉体是质料，灵魂是形式，但人的灵魂属于理性灵魂，而肉体是被理性灵魂灌注了的，所以人实际上将存在、生命、理智统统囊括在自身之中，成为上帝（包括天使）之外的最高的成全。就是在这个意义上，《圣经》中说人肖似上帝。圣托马斯·阿奎那说：“倘若一物只有存在这一级，好比岩石，或者只有存在和生命两级，好比花木和禽兽，这还不足称之为神的形象。为了使一个受造物实现神的形象，它必须要有存在、生命，兼理智，因为只有这样，它才与上帝的某些基本属性明显的相关。”^①

正因为这样，所以也可以说，人有三重性质和三重目的，即：一种与一切实体相同的实现自身的自然倾向；一种与一切动物类似的保存和延续生命的特殊倾向；还有一种只有人才具有的、与理智相一致的向着最高的善的倾向。人也有三种活动方式和能力：一是营养活动，以维系自身的存在为原则。活动本身既是物质间的交换，因此既有主动方面，也有被动方面；一是感觉活动，目的是获得外在事物的信息。它所涉及的不是物质存在本身，而是与之有关的各种现象。再一是理智活动，理智既不占有物质存在，也不摄取存在的信息，而是要超越它们去追逐上帝心中的观念。这最后一种活动方式和能力是人的最高能力，由于它最能代表人的灵魂的性质，所以通常被人们看作是人的本性或本体，——要知

^① 《真理论》第10问第1款。

道,包括人在内,一切事物的真正本性与本体是不可认识的。

一般地说,较低级的目的和活动方式要从属于较高级的目的和活动方式。对于动物来讲,存在要听命于生命与感觉,而对人来讲,存在、生命与感觉要听命于理智。但是,也有相反的情形,这时存在、生命与感觉取代理智成了人的主宰。这就是说,人是有自由意志的,并不像其他存在那样靠外在力量的推动,但并不总是趋向上帝,也常常背离上帝。自由意志以两种形态表现出来,一种是理智的意欲,也就是意志;一种是感性的意欲,也就是情欲。理智的意欲并不是完全不涉及感性,相反必须以感性为媒介,因为感性是身体动作的近因,而大凡意欲总是通过身体来体现的。感性的意欲也不是完全不涉及理智,而必须接受理性的节制。理智的意欲与感性的意欲都可使人达到忘我境界,这就是“当他的理智意欲完全向往神事,而抛却那些为他感性意欲所向之事时”,与“当人全然转向那些关于低级意欲的事,而抛却他的高级意欲之时”。如果将这两种忘我做比较,那么,后一种忘我更带有被动的、被强攫的性质,因为它与人性是悖谬的。

意志只是理智的一个部分,理智还有一个部分叫理性(理解力)。任何目的不是首先在意志中,而是在理性中,意志永远不能指向未经理性认可的事。意志的目的不是别的,就是理性中的善。理性的目标无疑是上帝本身,但是理性本身是无法达到上帝的,除非受到上帝的启示。理性不能认知上帝的本质,却可以认知上帝的存在,这是经由感觉、经验与由果及因的推理实现的。理性包括两个方面,一是主

动理性，一是被动理性。主动理性是获得理性概念与信念的能力，它的基本手段是观念的结合（肯定）与分离（否定）。被动理性是接受与保存已获得观念的能力，它的主要功能是记忆。理性的本质是对事物形式的抽象，——感觉是对偶性形式（如声、色、轮廓等）的抽象，理解是对本体形式的抽象。所谓抽象不是简单的抽取，要依靠上帝注入在人的理智中的观念或范型。所以圣托马斯·阿奎那说：“每一知性认识，无不由上帝的道，即神的理智中的模型，所促起。”^①

关于原罪，圣奥古斯丁曾说：“情欲把原罪带到后代”^②，对这一点，圣托马斯·阿奎那做了一个重要修正。他认为，原罪的本意就形式讲，是“原义（公义之义，指顺从上帝）的丧失”；就质料讲，是“天性上各种心向的失调”。情欲本身并不是罪，人们在生殖上即使不带情欲，原罪依然能够传下去，问题只在情欲是否保持在灵魂的次序之内，是否听从理性的节制。原罪必须具有“原义节制已解除之后而致于感官欲望不听命于理性的这种特征”^③。由于原罪的影响，人的理性被薰暗了，不仅不能接受“理智之光”以认知上帝，甚至不能借助“自然之光”以了解万物，所以需要上帝的恩典的救助。

（十一）信——望——爱

圣托马斯·阿奎那认为，与人的双重目的相适应，人的

① 《反异教大全》第4卷第13章。

② 《论婚姻与淫欲》第1卷第23—24章。

③ 《神学大全》第2部上半部，问82第4款。

德行亦有两类：一类是神学德行，即信、望、爱；一类是自然德行，即公正、审慎、刚毅、节制。神学德行“先于”自然德行，因为它的目标是“终极目的”，而“终极目的”是体现在“所有实践事件上”的“行为的原则”^①。

什么是信？信就是“理智的一种行为，它在那藉由恩典为上帝所感动的意志指挥之下，对神圣真理表示同意”，或者说是“一种受自由意志指挥令向上帝的行为”^②。信必宿于理智和意志中，一方面理智必须确实导向其目标，即第一原理；另一方面意志必须导向其终极目的，即上帝本身。信与一般理智或自由意志活动不同，信不是知和对已知的事的追求，凡是知的和有把握占有的都不可能是信的对象。信的确立有两个条件：一、凡该信的事情要提供给他；二、信者要对所提供事情表示信从。就前一条件来说，信必来自上帝，因为信仰中的事情是超乎人的理性的，如果上帝不把它显示出来，人就无法知道；就后一条件来说，信者的信从与否既有外在原因，也有内在原因，外在原因是各种奇迹及圣者们的劝导，内在原因是自内促动人信从的超自然的原理。知识作为外在原因之一是有意义的，但也仅此而已。所以信与科学上的同意不同。科学上的同意并不取决于自由意志，而且这个同意是脆弱而不坚决的，由于这个缘故，不能算是功行。信却是一种功行，圣托马斯·阿奎那说：人的堕落从背弃上帝开始，人的转向上帝便是人的洁净的开始，它的第一步就是信。

① 《神学大全》第2部下半部，问4第7款。

② 同上，问2第9款。

望也是一种神学德行，因为它的对象也是上帝或永生。所谓永生，也就是享有上帝。永生是靠上帝的助力达到的，上帝是原因，永生是结果，原因与结果应成正比，正是无限权能才引致无限的福益。同时，上帝藉以赐给受造物福益的善性，不外乎就是它自己的本体，所以，企望于上帝的，不应少于上帝自己。望的并非是足以使望者知道是什么的那种东西，但人能用“全善”这种普遍观念去怀仰它，从而激起企望的心。望与信不同，它以意志为主体，是超脱了情欲的一种高级欲求。除了“对未来遭遇根本不知道的”天使及“确知对自己的惩罚是永久的”定罪者外，其他所有“世间旅客”，无论在今生，或在炼狱里，都会存有望，并且这种望都是确实可靠的。上帝既在人的灵魂中灌注了望，就不会让它落空；宇宙万物既由上帝管理和推动，就必将趋向那终极目的。

爱所以是一种德，是因为爱是建立在人与上帝相互交通基础之上，并以人与上帝的结合为目标的。《圣经》中关于爱有两条诫命：爱上帝与爱邻里，这两条不是并列的，上帝是爱的根本对象，只是为了爱上帝之故，才应爱邻里。同时，爱上帝可以有许多原因，但其核心的是上帝的善，也就是它的实体。爱是施爱者的一种德行，本质上是受造物，因此不能把它与上帝的本性混同起来，不能把爱笼统地归之为上帝本身。彼得·伦巴底断定爱是居守在心里的圣灵^①，意思是圣灵是爱的直接发动者，实则爱并非仅只源发自圣灵，

^① 《四部语录》卷1，第17节。

如果那样，就意味着爱不是自动和自愿的了。这样说对阐发教义只会有害。另一些人受圣奥古斯丁影响，以柏拉图的“分享”说来解释爱，认为上帝的本性是爱，人们藉着爱去爱邻舍，乃是“分享”了上帝的爱心。这种解释也是不正确的。爱的造成，一方面由于上帝为人安排了特定的形式，这形式促使人趋向一固定的目的；另一方面由于上帝将某种“诱起爱心的形式”附加在人的固有趋向上，从而使人的行动超出了他们的本性并带有怡悦的性质。一切德行都是引人向善的，就这个意义上讲，爱是诸德之母，若没有爱，便不能有任何真正的德行可言。

信、望、爱在顺序上哪个在先？首先应该肯定，信先于望。望的对象是永生，是未来福祉，艰难但尚有达到的可能性。望是建立在可能性之上的，而这必须借助信才能达到；其次，在望与爱之间，就自然过程来讲，望在爱之先，因为凡指望得到上帝恩赏的人，往往由指望而爱慕，并遵守它的诫命；就格式的顺序（即完满性）来讲，爱在望先，因为完全者总是居于不完全者之先，望只有由爱引导才能达到完全。

信、望、爱在优越性上哪个在先？所谓优越性，应该是指是否达到上帝的完全。信与望之达及上帝，一个是藉学习它的真理，一个是藉领受它的赐益。而爱之到达上帝并结合于上帝，并不靠上帝的其他赐予。亚里士多德把类似信这样理智性的德行置于爱这样伦理性德行之上，对于凡逊于人的本性的事物，认知它们确比爱好它们为可贵，但对那些高于人的本性的事物，特别是上帝，爱就比认知更优越了。爱优越

于望体现在各自目的上；望叫人企向于上帝，因为上帝对望说来是可能获得的终极福善，并且是一位伟大的救助者；爱使人企向于神，则因为爱将人与上帝结合在一起，上帝自身成了人的唯一目的。

（十二）在道德序列中的艺术

神学的德行以上帝自身为对象，自然的德行以人类理性所能了解的事物为对象。自然的德行事实上也有两类：理智的德行与实践的德行。“如果它在人类的动作中，使思维的或实行的理智有所完善，就是理智的德行；如果它使意欲部分有所完善，就是实践的德行。”^①

理智的德行主要是指智慧、学识、直观。这三者都可以使真理的思考达到完善，不过采取的途径不同：一种是直接从事物自身获得知识，一种是假借其他事物获得知识。前一种是直观，后一种是智慧、学识。智慧和学识也有区别：一个着眼于普遍性的知识，一个着眼于各部门的知识。实践的德行实际上是分享有理性的德行，如审慎、公正、刚毅、节制；就其寓于意欲能力之中，叫做实践的德行，而就其分享理性，也可叫理智的德行。

因此，理智的德行与实践的德行是不可分割的。审慎几乎可以看作是将这两种德行联结起来的中介，它一方面存在于所有的理性思考中，另一方面又体现于一切实践的行为上。实践的德行可以不需智慧和学识，但不能没有审慎，以

^① 《神学大全》第2部下半部，问58第3款。

及直观。因为对行为的目的及手段的选择必须借助于某些自然可知的原理，和基于这些原理所做出的品量与判断。同样，理智的德行虽一般可以超越实践德行，但思考既不能离开审慎，至少从审慎这个方面看，理智的德行也需要实践德行的支持。

亚里士多德曾经把艺术与智慧、学识、直观、审慎（深思）一起当作理智的德行。圣托马斯·阿奎那对此做了修正。在他看来，从一定意义上说，艺术（art）只是制造某些物件的一种正当的方法。它的善既不在人的理性的思考中，也不在人的意欲的意向中，而在被制造出来的具体物件上。艺术家基于什么样的认识或愿望去创作是无关紧要的，重要的是他所创造出来的作品。由此可见，艺术与其他所有实践一样，属于外在活动的一种习性。但是，艺术与理智的德行有一点是相同的：这就是它也只关注和思量创作物的性质，而不牵涉与事物相关的人的意欲。正如在几何学中，重要的是几何做对了，至于几何学家的主观意愿如何，他是高兴，还是恼怒，这些都不重要。艺术不会像实践的德行那样，使事物按照人们意向得以完善，而只是为人们的善行提供了准备，就是说，只是具有一种善行的预备性（Preparedness），而正是这一点使它与智慧、学识、直观一样，有资格被称为一种德行。

或许有人反对将艺术称之为德行，因为艺术可以滥用，而道德不可以滥用，正像亚里士多德曾说过的，艺术既能够被用来表现善，也能够用来表现恶。对此，圣托马斯·阿奎那回答说：艺术本身就应该是善的，恶的作品不能称之为艺

术。所以不存在艺术家滥用艺术的问题，只存在践踏艺术的问题。这一点与学识相同。如果某个人明明知道真理，却去说谎，那么他的行为本身就背弃了学识。作为一种德行，艺术并不是完善的，因为艺术不能保证其不被践踏。但是，正由于如此，才促使了其他能够保证它正当使用的德行的产生。

或许还有人从逻辑上论证说：亚里士多德说，有一种艺术的道德。从这话可见，艺术本身不是道德，否则不就成为一种道德的道德了吗？圣托马斯·阿奎那回答说：为了正当地运用艺术，艺术家应首先有一个良好的愿望，这种良好的愿望是由艺术之外的其他的德行来完善的。亚里士多德的意思就是：为了确保艺术的不被践踏，光有艺术本身的德行不行，必须有其他理智与实践的德行的指引。比如正义感，它不属于艺术，但对艺术家纯化自己的心境，以便尽到艺术家应有的责任，是不能缺少的。

还有人承认艺术是一种单独的德行，而把艺术混同于审慎，因此提出了什么军事艺术、管理艺术、医疗艺术等等。圣托马斯·阿奎那认为，艺术虽然是一种德行，但与审慎是不同的。艺术是一种正当的创造方法，审慎则是一种正当的行为方法。创造是体现在外在事物上的动作，如建筑、裁剪等；行为是滞留在行为者自身的动作，如观察、期望等。审慎要求行为者检点其行为中习性与能力的效应，艺术却要求创造者在其创造物中体现出方法的完善。对于审慎来说，重要的是确立起正当行为的目的和志趣，因此，就需要以实践的德行规范和校正自己的意欲能力；对于艺术来说，

重要的却是谨谨遵守它所依据的原则或范型，因为正是它决定了作品的优劣成败^①。所以，我们不应要求艺术家自身的善，但必须要求他所创造的作品善。我们寻找艺术的善，不应到艺术家身上去找，只应到他所创造的作品中去找。所以，如果说对于一个审慎的行为者，有意的过失要比无意的过失严重得多。那么，对于一个艺术的创造者，则恰好相反，无意的过失较之有意的过失更应受到人们的谴责。

（十三）上帝的恩典与强援

圣托马斯·阿奎那不赞成那种把一切人的能力和功行都归之于恩典的主张，依据这种主张，似乎没有恩典，人就不能有任何真知，不能有任何善行，甚至不能有对上帝的爱。他认为，没有恩典，人也可能有真切的知识，因为“人的理智具有理智之光的格式，它本身足以通晓那些我们透过感官而学习到的种种事物”，“而无需增添新的光明”^②；没有恩典，也未尝不可以作出某些善事，诸如建筑房屋、种植果园，以及其他有益的事；没有恩典，也必然地会爱上帝和趋向上帝，正像狄奥尼修斯说的：“神引导万物（人当然在万物之中）都来爱他。”

当然，人是需要恩典的，没有恩典，人永远不会认知上帝的本体，不会达到超级的善，不会把爱他自己以及其他一切都附属于爱神之下，与上帝融为一体。没有恩典，人甚

① 《神学大全》第1部问21第2款：“一艺术家的作品，当其与他匠心相符合时，便得称为真实的。”

② 同上，第2部下半部，问109第1款。

至不能从罪中超拔出来，洗净身上的污垢，恢复本性上的良善，免除死后的惩罚。

所谓恩典，就是“上帝赐给人以某些超自然的特惠”，“使人得享永恒的福益”^①。恩典，就其与灵魂的关系，可分作两类：一类是上帝灌注在灵魂中的一种形式，是灵魂趋向更高目的的动因。上帝推动万物运行，不但赋予它们以最初的动力，而且赋予它们以形式和能力，作为它们行动的指针，以便使运行适合它们的本性。“上帝对于它所推动来求取超自然的与永恒的善的那些高级受造物，越发要灌注某种格式（即形式）和超自然的质素给他们，好叫他们甘美地、顺利地求取那种至善。”^②不过，恩典作为灵魂的形式，对于人并非是实质性的，而是偶发性的，它之所以能促使灵魂求取至善，是因为它在本性上比灵魂为高。另一类是上帝藉灵魂发出动作，使灵魂被强攫到超自然境界。正像亚里士多德说的，“在被推动者里面，发动者所行的是一种动作。”人要认识上帝的奥秘，要升达到荣耀界或天上之城，必须在上帝的恩典下，从自己灵魂中超拔出去。

强攫之意，有人解作“给一种高级性能力所提升，由自然秩序进至到超乎自然的境地”。按照这种解释，应该有两种意义的强攫：一是本性所趋的目的被强力改变了，一是理性所遵循的认识秩序——从感觉始被打乱了。第二种，感觉的被抑制可以有三方面原因引起：身体的原因，丧失感觉能力；魔鬼的原因，进入迷狂状态；上帝的原因，被提升到超

^① 《神学大全》第2部下半部，问110第1款。

^② 同上，第2款。

感觉界。这里所讲的强攫是指由于上帝的原因引起的强攫。由于人本来就是按照上帝形象造成的，人之与上帝结合是人的自然趋向。所以，强攫并非是违反人性，只是超出了人的自然能力。

强攫是针对意欲力的，一个人达到出神境地往往伴着意欲的超常的震撼，但主要是针对认识力的，因为强攫的目的在于使人的灵魂提升，得见上帝本体，意欲的被强攫在许多情况下也是由于“内心由排弃感觉对象而给带往某些睿智对象之故，或者因为内心被攫投入某种想象异象或幻想物象之故”^①。在强攫状态下的理智，本性并无改变，甚至其与灵魂肉体的关系亦无改变，只是从感觉及想象中超脱了出来。

“上帝的本体，决不能借任何想象来看得见，也不能给任何被造的知性观念所看见，因为上帝的本体，不但无限地超过一切物体，包含想象在内，并且也超过一切被造的知性观念。”^②强攫状态下的理智不是借助自然之光，而是借助另一种光，荣耀之光，茫然于想象和感觉中的一切，或恒久地，或暂时地升到“第三层天”^③，静观上帝的本体。

(十四) 得见上帝的心路历程

与圣托马斯·阿奎那不同，圣波纳文土拉是另一种神学

① 《神学大全》第2部下半部，问175第2款。

② 同上，第4款。

③ 恒久地，指天上的诸圣徒；暂时地，指一般一蒙福者。“第三层天”：《圣经》记载，圣保罗自称被强攫至“第三层天”。圣托马斯·阿奎那解释指有福者静观之处，指理智的异象，也可指上帝本身的知识。

思潮的代表。他对由祈祷和默想而达到与上帝合一的心路历程的描绘，具有浓厚的神秘主义色彩。

在他看来，世界本身就是上升到上帝本体的阶梯。其中可分为三个层次六个阶段：

第一个层次是外在的物质世界。这里包含有两个阶段：首先是认识和欣赏。认识是借助感官将各种外在事物的影象摄入灵魂。关于欣赏，他有一段颇为精到的议论，他说：欣赏是人借由感觉而悟知其影象的爱慕，例如视觉之对美丽的形状，嗅觉之对馨香的气味，听觉之对和谐的音调，触觉之对温柔的固体。这种由感官所起的愉快实则根源于人的调配功能。一切赏心悦目的事物都是配合适宜的。但配合适宜有三种：“法式”（或影象）的适宜、力量的适宜、动作的适宜。“法式”的适宜就是美。因为美无非是数量的均衡，或某种经过调和的各种色彩的配合。力量的适宜就是举止适当。一切极端都可使人感到不快，只有适中才能使人感到欣悦和舒适。动作的适宜是指由味觉或嗅觉所感知的某些事物，因其内在的某种适宜弥补了人在其外在方面所感到的不足。这三种配合适宜以三种方式使灵魂获得愉快。其次是判断。判断不唯要断定事物之黑与白，也不唯断定事物之利与弊，这些还只是属于官能的事（前者属某种特定感官，后者属内心的官能），更要判断事物之所以为人欣赏的原因，也就是要回答：“什么样的事物会令人欣赏？判断势必将感觉的物性净化和抽象化，并传入智力之中，因为对事物之所以为人欣赏的回答只能是适当的配合，而适当的配合，无论在大的物件或小的物件之中都是一样，与它的量度无关，任何变

迁或更动都不能使其消失或减色。所以，它与地方、时间和移动无关，因此它是不变的，无限制的，永无终止的，并完全属灵的。”^① 比较起来，判断力较之对印象的直接把握是一种更完善的方法，因为它所依据的准则是理智不能误解、不能怀疑的永恒的规律。这种方法如果与数的研究结合起来更会促进人对上帝的领悟。因为数字有七重，即响亮的（声音与字语中的）数字、听见的数字、表露的（传至身体的）数字、感性的（体现在感觉与表象快感中的）数字、记忆的数字、裁判的（判断上述数字的根据）数字以及人造的（印在心灵上的）数字，它们恰好自下而上伸展在通向上帝的路上，它们一头在人的感觉里，一头在造物主的心中，人们“一旦认识数律，欣赏数字的配合，并能依照数字配合的规则确实判断的时候，就可以在一切有形物体中领悟上帝。”^②

第一层次的两个阶段没有超出有形世界，但却没有囿于有形世界。因为“有形世界的万物都代表着那无形的上帝”，上帝不是别的，就是“万物的根源、范本和归宿”，万物无非是“那万能、大智和至善之上帝——万物之源”的影子、回响和写真。”一切决心归向上帝的人都必须从了解有形世界开始，凡不愿注意有形世界，并通过它认识上帝和荣耀上帝的人，注定是要堕入罪恶深渊的。

第二层次是人的内心世界，即心灵。这里也包含两个阶段：首先是对心灵自身的内省。人是肖似上帝的，人对自身

^① 《心路历程》(Itinerarium Mentis ad Deum)，第2章第6节。

^② 同上，第10节。

的内省犹如“对着镜子观看”上帝，尽管有些“模糊不清”^①。人的灵魂有三种力量：一是记忆力，一是智力，一是选择力。记忆力的第一功用，是记存一切带时间性的事件；第二功用，是证明它不但能摄入外物的影象，还能领受和保存从上面来的各种单纯的法式；第三功用，是使人确信灵魂有升达到上帝并分享上帝的可能。智力的作用，在于理解专门名词、命题及推理的意义。它可以告知人们：任何一个事物的定义都需要借助于较它为高的专用名词，因此，从根本上讲，除非了解“自存者”（上帝）的意义，否则，任何事物的定义均不可能成立。它可以告知人们：智力了解的命题应该是永远不变的真理，而命题的取得不能依靠心灵自身，因为心灵是可变的，“全是靠那来到世上照耀每一个人的真光，这光就是道”^②；它还将告知人们智力所进行的任何推理不是根据事物的实际存在，也不是根据事物在心灵中的存在，而是那“不灭的宇宙艺术中的原型”及其相互间“必然连带的关系”。选择力的运用要靠审虑、判断、期望。人们通过对选择力的反省可以知道，如果没有对“最优者”的了解就不能有审虑，没有“神的法则”作为依据，就不能有判断，没有树立起“至高的善”的目标，就不能有真正的期望。由此可见，从记忆力、智力与选择力的秩序，根源与配合中，可以寻到三位一体的神本身。由记忆而生智力和言语，记忆力与智力相合而生爱慕，这三者同体共存，互相含有，它们之间的差别只是位格的不同，而这正是“镜子”里

① 《新约·哥林多前书》第13章第12节。

② 《心路历程》第3章第3节。

的上帝的形象。其次是静观。人要返回自身，从自身内见到万物之源，必须借由上帝赐予的信、望、爱使灵魂得以洁净、彻悟和完善。因为人“由于俗务的烦扰，不能借着记忆而进入其自身之内；由于幻想的迷蒙，不能借着智力而归返于其自身；由于肉欲的诱惑，不能借着期望心灵的快意和精神的喜乐，而归其自身之中”^①。静观全属于情感的体验而非理智所能介入的。如果前一阶段需运用哲学，那么这阶段就需要研究《圣经》。《圣经》的宗旨在于救赎，主要是讲信、望、爱，特别是爱，它所采用的方法是转喻、寓意、类比，这些对于人的精神的超脱和灵魂的改进是适宜的和必不可少的。心灵到了静观阶段，就变成了“上帝智慧的居所”，变成了“上帝的女儿、配偶和朋友”。

第三层次是极端属灵的世界，圣神的光。这里也有两个阶段，首先是从上帝“自存”的名称中认识上帝的统一性。上帝对摩西说，“我是自有永有的”^②。要了解上帝，必须注意“存在”本身。“存在”，无论是现实的或潜伏的，是实在或想象的，都决不能含有“不存在”。“存在”进入思想是借着它自身，而不借着任何其他事物，“不存在”却必须借着“存在”去思考，甚至“潜伏的存在”也必须由“现实的存在”去理解。“存在”当然不是指受限制的特殊存在，因为那是夹杂着潜伏性的，它必须是纯粹现实的，而这只能是上帝本身。“存在”既然是纯粹现实的，就必然是绝对元始的、无始无终的、纯一完整的，同时必然是万物的共同本

① 《心路历程》第4章第1节。

② 《旧约·出埃及记》第3章第14节。

源，万物推动的总因、模范和终因。其次是从上帝“善良”的化名中认识至圣的三位一体。“良善”是我们观照三位一体的主要基础。所谓“良善”，无非是“自舍”。最高的良善也就是最高的自舍。而最大的自舍的确立，必须是自身是现实的和基本的，固有的和实质的，自然的和自动的，自由的和必需的，无亏的和十全的。在最高的良善中必有某种现实与实质的生发，与那主持生发者共存同尊，与那永恒原理永远一同工作，否则决不能称为最良善，因为它没有最高度施舍其本身。圣三位一体就是这种最高的良善的最高的自舍。三位既是至善，就必显出最大的相通，就必是同质，既然同质，就必有完全相同的形象。同时，三位既有生发的关系，所以又必然有不同的位格，有秩序上的不同级次。这阶段由于心中观照到基督为上帝的儿子，是看不见的上帝的真相，于是便真正洞悟人在形象上象神，并与神完全会合。如果这个阶段得以完成的话，那么人的心灵将畅然上升，直至超越一切尘世俗情，以及自己的形骸之上，虔诚地、惊奇地、欢悦地望着主，与主一同超度。

人要经历这三个层次六个阶段是十分艰难的。“要完全依靠恩典，而非学习，依靠愿望，而非智力，依靠祈祷，而非研究，依靠配偶，而非教师，依靠上帝，而非世人，依靠深奥，而非浅明，不赖灯光，而赖那如火似焰的热诚使你上腾与神会合”，而且要谨记：“上帝即是那引你进入耶路撒冷的火，而基督就是在他极端受难之时，燃起这热情之火的人。”^①

^① 《心路历程》第7章第6节。

简要评析

(一) 体系性思维与美学

经院哲学实际上是对一千年来基督教哲学所做的一次综合和总结。它的任务不是对任何潜在命题进行探索性思维，而是对已有命题进行体系性思维。圣托马斯·阿奎那的哲学是经院哲学的最大代表，也是当时各哲学体系中最完整和最谨严的体系。英国哲学家罗素说：圣托马斯·阿奎那的独创性表现于对亚里士多德哲学稍加改篡用来适应基督教教义一事上，在这方面，他有资格被称作是大胆的革新者。但是，他在体系化方面比在独创性方面更为出色，即使他的每一个学说都是错误的（按：幸亏这是不可能的），《反异教大全》（还有《神学大全》）这书仍将不失为一座宏伟富丽的知识大厦^①。凡读过圣托马斯·阿奎那著述的人，定会同意这样的评价。

实际上，体系性思维也是一种探索，一种创新。因为体系性思维不仅是要将一个个命题有次序地纳入到一个体系里，而且要对构成为体系的各个命题及其相互关系有真正确定的把握；不仅是要造就一个具有内在生命的逻辑整体，而且要为这个整体寻找到一个可能的开端和一个可信的终点。体系性思维面对着大量的思维成果，许多命题只要稍加引申

^① 罗素：《西方哲学史》上卷卷2，第2篇第13章。

或改造就可以了，不必重新去探求。然而，我敢说，就是在这节节引申，一段段改造中，渗透着思想家更为开阔的视野，更为广博的学识，更为深沉的睿思。

圣托马斯·阿奎那将基督教教义及全部人类文化知识（诸如伦理、法、数学及物理等）纳入到一个三位一体的框架中。首先是上帝论。这是他的全部立论的出发点。在上帝论中包括本体论：存在、单一性、完全性；属性论：内在方面——知识与意志；外在方面——权能与生命；流发论：三位一体、天阶、世界的创造。其次是人论。人论是他立论的重心。在人论中包括本性论：灵魂、原罪、恩典；自然德行论：正义、节制、刚毅、审慎；神学德行论：信、望、爱。再次是上帝与人的关系论，主要讨论人向上帝的回归，包括道成肉身论、教权论、圣礼及肉身复活论等等。

可以看出，构成圣托马斯·阿奎那全部哲学体系基础的有两个，一个是基督教教义中的神学的目的论，一个是亚里士多德的形式论。前者是它的灵魂、形式，后者是它的躯体、质料。圣托马斯·阿奎那是个实在论者，在一定程度上，也是个唯名论者。他相信上帝的实在性，相信在一切实实的原理、动力、和谐与善之上存在着一个第一原理、第一动力、最高的和谐与善；同时他肯定物质个体的实在性，相信人的一切有关自然界的知识必须从感觉中来。他大胆地阐发了两种趋向论、两种真理论、两种法及德行论，主张世界万物除趋向于上帝之外，无不趋向于自己；人的理性虽不能达到天启的真理，却可以据有自然的真理；人作为上帝的儿子应该遵守神法、神性的德行；此外，作为社会动物还应遵

守人法及自然德行。他按照亚里士多德的理论，以形式与质料相互组合的不同性质与程度，将包括上帝在内的全部世界分成了许多逻辑层次，使超自然的理智世界与自然世界彼此衔接起来，构成了宛如以上帝为始源和归宿的整体。

圣托马斯·阿奎那用他的整个体系显明了人的中心地位。这也许是他的哲学中最富有独创性的方面。他没有摆脱神秘主义的束缚，这是可以肯定的，但是他确是荡涤了不少属于神秘主义的东西。他虽然认为人的理性不能超越与人的本性相应的外在世界，而他对上帝的许多讨论却是以理性为根据，并且是诉诸理性的。他对理性可以了解上帝的存在的论证，不知比安瑟伦那种由上帝的名字推论上帝的存在的武断论要高明多少倍。他对人的意欲做了区分，认为与理性相协调的意欲才是高级的，感性的意欲则是人的罪恶的根源。但是，他没有像圣·奥古斯丁那样对感性意欲采取断然弃绝的态度，而肯定它是人的一切实践行为的自然基础。总之，在他看来，人一方面属于理智世界，一方面属于自然世界，正因为如此，人才成了上帝与它的创造物的中介。

美学不能基于对美的片言只语的议论，只能基于一定的哲学体系。美学的核心问题与其说是美的本质问题，无宁说是美与真、善的关系问题，没有对真、善的切实考究，就不可能有对美的真切理解。由此，可以认定，圣托马斯·阿奎那虽没有对美本身做过详尽的阐释，却有资格被列入中世纪最重要的美学家的行列。

(二) 不成其为形象的上帝形象

圣托马斯·阿奎那坚持上帝的本质与其存在相同一的观点，并且把它看作是上帝与所有其他存在区别的标志。他把亚里士多德的“纯形式”的概念运用在上帝身上，强调上帝的单纯（非复合性）和完全（没有缺欠），驳斥了泛神论的“世界灵魂”论和受到阿尔比异端支持的“原始质料”论。值得注意的是，他虽然肯定了上帝是个独立实体，却否认它具有任何形体或形象。本来，按照他的理论，形式只有结合于质料中，才能实现个体化，但在上帝身上，却推翻了自己的定论，提出“形式自身把自己个体化”，于是上帝成了不借助任何质料而“挺然自存”的个体。上帝既然没有任何质料掺和，当然也就没有任何属于物质的或感性的东西，这样，倒澄清了长久以来被弄得似是而非的有关上帝形象的问题。

圣托马斯·阿奎那解释说：《创世纪》中所说“我们要照着我们的形象，按照我们的样式造人”，《希伯来书》中所说“上帝本体的真象”^①，都不是指具体的形体，而是指理性和了解力，人恰恰在后一方面，而不是前一方面肖似上帝。他还解释说，《约伯记》中曾提到的“上帝的臂膀”^②，《诗篇》中所说的“主的眼目”与“主的右手”^③，《以赛亚书》中说的“主坐在高高的宝座上”，“主站着审判众

① 《新约·希伯来书》第1章第3节。

② 《旧约·约伯记》第40章第9节。

③ 《旧约·诗篇》第34篇第15节，第118篇第16节。

人”^①等等，都是一种虚指，是一种象征，意在表明它的能力、举动与作为。

上帝作为独立实体，既不能理解为形体，那么只能理解为精神性的存在。圣托马斯·阿奎那把它说成是最高的理智或睿智。这个结论是他运用“昏暗的理智”推论出来的。他对上帝存在所做的五个方面的推论，本身也是有层次的：首先，由世界万物的运动推论有“第一推动力”存在；其次，由运动的因果联系推论有“第一原因”存在；第三，由“第一推动力”和“第一原因”推论“不假借它物”的“必然性”的存在；第四，由“不假借它物”的“必然性”推论作为“各种完全之因”的“最真、最善、最尊贵”品格的存在；最后，由一切事物均企望和趋向“最真、最善、最尊贵”的品格，而推论一个“有知识和理解的主使人”，即“睿智的主体”的存在。

上帝就是最高的理智，理智就是上帝的本质和本体，那么，所谓三位一体不过是理智在流发过程中所形成的三个本质上同一的位格。如果圣父是理智的主体，那么圣子就是理智的客体，通俗些说，如果圣父是理解者，圣子就是被理解者，也就是理解者心中的概念和语言。说它们是不同的，是因为从关系上说，一个是“自存”的，一个是“非自存”的，一个是“生产者”，一个是“被生产者”。说它们是同一的，是因为“被理解的，就其被理解而言，必宿于理解者之中”，是因为“理智的实质就是它的理解活动和对象”。

^① 《旧约·以赛亚书》第6章第1节，第3章第13节。

除此以外，理智便什么也不是。上帝只有一个独生子，这是因为上帝与上帝对自身的理解都是单纯的，只需要也只能有一次。上帝作为最高理智所以要理解目的是要“实现自己”与“完善自己”，这种冲动就是意志。意志与理智的关系犹如自然性向与自然事物的关系。正如自然性向不是附加在自然事物上的，意志也不是游离于理智之外的，它们同是上帝的本体。上帝的意志，也就是上帝的爱，爱作为另一个位格，就是圣灵。圣灵不是上帝“生产”出来的，因为“生产”总有某种相似性。圣灵既来自圣父，又来自圣子，其中一个重要理由，就是“爱从语言而出，除非心里想什么，并把它化作语言，就不可能爱什么”。但圣灵也只有一个，原因是上帝的爱，即自爱，不可能是多次的。

这里所显示出来的理论个性是很鲜明的。如果说从厄里根纳以来，把上帝的本质归结为爱的神秘主义是一种思想潮流，那么可以说圣托马斯·阿奎那是一个勇敢的反潮流者；如果说支配着当代思想界的实在论是一种保守主义，那么也可以说圣托马斯·阿奎那是怯懦的保守主义代表。他对三位一体的解释显然是与圣维克托的理查等相反的，而对上帝本质的理解又受到了与之齐名的邓斯·司各脱的强烈反对。邓斯·司各脱认为上帝是最高意志本体，它的意志高于它的理智，是一切造物的最初本源，一切精神造物的最终定律。世界万物的创造并不是必须的，而是上帝的自由意志的结果。阿贝拉德说：上帝只能创造和必须创造它所创造的世界，是错误的；圣托马斯·阿奎那说：上帝需要创造出它认为一切可能的世界中最好的世界，也是错误的。它只创造它高兴使

之存在的世界，如果它愿意，完全可以不创造世界，或创造别一个不同的世界。与此同时，他还认为，人之肖似上帝，就在于它具有类似的自由意志。人的原罪并没有使他丧失意志的自由。圣托马斯·阿奎那与邓斯·司各脱的论争是后来许多重大争论的开端，对他们的孰是孰非很难做一断然的结论。但可以肯定，从纯哲学角度讲，圣托马斯·阿奎那无疑继承和发展了柏拉图（包括亚里士多德）和新柏拉图主义传统，同时体现了当时理性主义与科学精神的要求，将现代科学哲学主要代表波普尔所说的人所创造而又超越于人的“第三世界”（客观意义的观念）的讨论推进到了一个新的层次，从而增加了基督教自身的透明度，促进了基督教教义的哲学化。如果说：上帝是一个意志本体，那么就等于说，上帝是绝对不可知的，因为谁也不知道上帝为什么创造世界和为什么创造这样的世界。但是，如果说，上帝是一个理智本体，那么至少可以使人相信，世界的创造和存在是有规律可循的，尽管这些规律凭人的理智不可能完全知晓。如果说，上帝是一个意志本体，那么人就无需认识上帝，而只需回到自己，人对普遍共相，对社会意识，对世界秩序，以及对善、美的探求便没有必要了；而如果说，上帝是一个理智本体，人就必须从自身超越出来，从所处的种类中及世界中寻求自己的位置，就会以更大热情去感觉、思考和追求对最高的善与美的静观。当然，这些仅仅是一种推论，推论不可避免的有一个毛病，就是忽略了理论本身可能存在的胼支和变种。

（三）创造的哲学含义

基督教一开始就试图把自己的上帝说成是自觉和自由的造物主，因此在世界的起源上与柏拉图和新柏拉图主义者采取了不同的立场，但是由于理解和阐释上的种种困难，又常常被迫回到为它所批判和扬弃的立场上来。圣托马斯·阿奎那既然把上帝说成是它自身的理智，当然不赞成把上帝的创世活动描述为非自觉的或无意识的过程。

在他看来，自觉地创造是理智的本性。理智与非理智的自然界的区分，就在于一个是自觉地创造，通过创造来复现和生发自己；一个是本能地繁衍，在自己之外不断产生另一体。理智发展的层次越高，创造的自觉性也就越强。人在不同程度上受着本能的支配，因此，人的创造只在有限意义上成为对自身的回归，而上帝却是最高和最纯粹的理智，上帝的创造与上帝的本性永远是保持同一的，没有任何一个造物可以游离上帝的理智的光照之外。上帝犹如一个高超的建筑大师，它巧妙地构思了整个世界的蓝图，使它等级分明，秩序井然，同时又精细地考量每一种材料的性能，把它们安置在最适当的位置上，因而不仅世界的每个部分、每个个体都呈现出独特的美，而且整个世界更以其理智的卓绝精妙而光彩夺目。只有把上帝理解为象建筑师那样的理智的主体（当然，这是更高明的建筑师），才能理解上帝的创造。同样，也只有理解了上帝的创造，才能理解作为理智主体的上帝本身。

上帝的创造活动就是理解活动，不过不是理解另一物，

而是理解上帝自己，另一物对上帝是不存在的。上帝为理解自己，于是借助于观念，将自己的单一性与完全性做了外在性的展开，这就是人类所生存的世界。从这个意义上说，世界不是别的，就是上帝心中的观念。《圣经》中讲，上帝是用“道”与“言语”创造世界的，这个“道”其实就是观念，而观念就是“内在的言语”。对于任何一个理智的主体都是如此：观念是它理解与创造活动的唯一方式，所谓理解，只能是观念性的理解，也就是对事物形式的把握，在事物的形式尚未从质料的外壳中剥离出来，也就是尚未转化为观念前，不可能有理解存在。神秘主义者不了解观念的意义，认为把握真理唯有靠直观或顿悟，其实，即便存在着直观和顿悟的可能，也不能用以解释上帝的理解——创造活动。上帝的创造不唯要造成一个个独特的物质个体，而且要造成一个有等级、有秩序的整体；不唯要造成一个现有的存在，而且要造成绵延不绝、永恒的实在，——这些只有通过观念，而不是直觉来实现。

上帝的创造也是一种意志活动。上帝的理性与意志是一体的，它的意志的对象也就是理解的对象。在这一点上，也许人与上帝无法比照，因为人除了意志外，还有情欲，人的企望和追求往往是与理性相违的，人之爱一对象，是由于对象本身可爱；上帝爱一对象，并非对象本身可爱，而仅仅是由于上帝在爱。上帝的爱表现在它无限的公正和仁慈上面，更表现在它永恒的“照顾”中。所谓“照顾”就是赋予事物以与本性相适应的趋向：一方面趋向于自身的完全和完善，一方面趋向于最高的完全和善，即上帝本身。

圣托马斯·阿奎那在创世论或创造论上完成了自圣·奥古斯丁以来的一次重大的理论综合。圣·奥古斯丁坚持了基督教教义，强调上帝是借助“道”与“言语”创造世界的，虽然他对“道”与“言语”的本质并没有进一步阐释；厄里根纳以后，形成了对新柏拉图主义的一次回复，把上帝的本质归之为爱，认为上帝就是靠爱的灌注造成了世界向上帝的回归。圣托马斯·阿奎那升华了前者，而证明了后者，并使两者在理性主义基础上达到了统一。他对观念的理解无疑比圣·奥古斯丁要高明。现代哲学与心理学的研究成果表明，创造虽然不排除了内觉的因素，但观念或概念扮演了绝对重要的角色。甚至可以说，创造的心理过程主要是通过观念来实现的。观念的作用至少有以下几方面：一、较完整地和本在地把握事物本身；二、发现和捕捉存在于各事物之间的逻辑联系；三、将事物的过去、现在与未来沟通起来，预见未来。同时，现代哲学和心理学还证明，观念并不就是理性的抽象，也是意志的表征，每一个观念都有一个相对应的情感内容，而每一个观念体系就是一个情感体系。除了近于本能的原始情感之外，凡是比较普遍的和高级的情感，比如对真理的爱，对善的追求，由美产生的愉悦等等，无不借助于一定的观念，经由观念的锤炼和净化。由此可见，圣托马斯·阿奎那说的创造过程既是理解过程又是意志过程是有道理的，也许正是在这种综合表述中，才真正透出了创造的本质。

圣·奥古斯丁在谈论上帝的伟大权能（上帝说要有天，就有了天；要有地，就有了地）时，是想说明上帝对人类的

背叛非常失望，它要拣选少数人，而对多数人实行正义的惩罚；厄里根纳以后一些神秘主义者在宣扬上帝的崇高的爱时，是想说明上帝对人类满怀眷念之情，并不打算对大多数罪人关闭天国之门。圣托马斯·阿奎那在他的创造论中要告诫人们什么呢？他是不是想说：上帝是理智的，同时是充满爱的，上帝绝不会创造一个未经思索和他不满意的世界，也绝不会听任它所创造的世界背离它的意志，败坏下去。世界是善的和美的，并且会越来越善和美，因为上帝从来没有离开世界，并一直站在它的尽头。

（四）寻找美自身的位置

在圣托马斯·阿奎那的理智主义的体系中，美既不是逻辑的起点，也不是终点，因此有关美的讨论比真、善要少多了。但是，虽然少，却是他整个体系中不可或缺的一部分，其中哲学的意味要多于神学，所以又不能忽视。

他的讨论集中在美与真、善的关系方面。

在他看来，真、善、美从起源意义上说是一体的，它们都包容在上帝的理智中。上帝与其说是真、善、美的本体，无宁说是真、善、美的原因。上帝自身并无所谓真、善、美，只是当人们将他看作为存在时，他才是真，看作为目的时，他才是善，看作是纯形式时，他才是美。当人们从有限的理智中超越出来，面对面地静观上帝时，他们会发现，所谓真、善、美其实是浑然一体的，这就是最高理智。

一切被称作真、善、美的都是上帝创造活动的产物，也就是理智向实在转化的表征。所谓真，就是指与上帝心中的

观念相一致的，符合其自然本性的存在，凡潜能性的、偶发性的不能称为真；所谓善，是指存在中的目的或趋向。存在以三种方式显现出来：一是本体，一是运动，一是趋向。首先是本体，这是前提；但作为善，主要指趋向。所谓美，是指存在，包括它的目的所呈现于人的认识，并与认识能力相对应的形式。具体地讲，是指完整或完美，适当的比例或和谐、鲜明。美的本质因素是数与光辉，正是它照亮了人的感官和理智，把人与神联系在一起。

就理性的顺序讲，真先于善，也先于美。可以从两方面来说明：从创造方面看，存在是前提，存在先于趋向，先于它所显现的形式；从接受方面看，认识是基础，认识先于欲念，先于欣赏。善与美不可能脱离真而成为单独的实体，而必须附着在真上面，无论谁要使一个事物是善的和美的，首先就要使它是真的；同样，对善与美的欲求或欣赏也不能超越对真的认识，欲求与欣赏都是伴随认识而来的，无论谁，如果事先没有对事物的认识，就不可能有真正意义上的欲求和欣赏。

认识与欲求的区别是明显的：一个起于理性，一个起于意志（对于人来讲，往往还有情欲）；一个指向存在，一个指向目的。欣赏与认识和欲求的区别则不那么明显，它介于两者之间。可以说欣赏也是一种认识，因为用于欣赏的感官只是视觉、听觉这样的认识性器官，而且欣赏和认识一样只是停留在对对象的知觉上；但有一点与认识不同，就是它的用意不在获得知识。也可以说欣赏是一种欲求，因为它像欲求相同倾向于外在的对象，并为对象的某些因素而唤起欣悦之情，

但与欲求又有不同，它的目的不在于占有对象。欣赏植根于认识与欲求，但又超越了认识与欲求。在理性的层次上，美后于真、善，也正因为如此，又高于真、善。人们在有了对真的知识和对善的企望后，才可能有对美的爱好和向往。

圣托马斯·阿奎那总结了黑暗时代末期以来一些学者，特别是修辞学家、音乐家、画家、建筑家对美所做的形而下方面的研究，把它们与经他阐释的基督教教义连结起来，并纳入到他的庞大的形而上的体系中，从而使之具有了浓厚的理论色彩和思辨意味。在他以前，人们谈论美，或作为上帝的一种属性，或作为技艺的一种特征，或只谈美的普遍的、必然的、内在的方面，或只谈美的个别的、偶然的、外在的方面，美作为具有独立内涵的现象从来没有引起特别的关注。美被肢解成一片片断片，而美的理论却要求如实地把它看作整体，并与别整体严格地区分开来。美的理论不允许即兴式的断想，梦呓般的玄思，即便是允许，也需要找到一种通向理性的逻辑。当然，我不是说圣托马斯·阿奎那已经建立了美的理论，而是说他开始了真正理论所应有的探索。由于他的努力，我们看到：作为元始的混沌的上帝彰显了，美与真、善像太阳的七彩光谱一样散射出来；存在于诗歌、音乐、绘画、建筑等上面那些诱人的因素升华了，美与真、善一样获得了神性的品格。他把对美的观照奠立在认识之上，把视觉、听觉看作为欣赏的起点。同时，他赋予美的愉悦以合目的性的含义，使欣赏具有了精神的自我回归的意味。他探究了真、善、美与认识、意欲、欣赏之间的联系和区别，从而第一次触及到近代美学所关心的两大主题：理性

内容与感性形式，客体的美与主体的趣味。即便不把他与近代美学联系在一起，至少他的理论启发和鼓舞了文艺复兴时期的人们，使他们逐步大胆地把目光转向感性世界。

（五）把属人的归还给人

只要与十八世纪德国哲学家的一些议论比照一下，就可以看出圣托马斯·阿奎那关于人的本质，即人的两种目的、两种冲动、两种行为规范的概念是何等的重要和富有启发性。我们且引述一段席勒的话：在人的身上可以区分出一种持久的东西和一种经常变动着的·东西，持久的东西称为人格，变动着的·东西称为状态。人格和状态——即自我和他的规定性——只有在必然的存在物中（按：在观念中）我们才能把这两者看作是同一的，而在有限的存在物（按：在现实中）永久是两个东西。状态在人格的不变中变化，人格在状态的变化中不变。人的人格离开一切感性素材而就其本身看来只不过是一种可能具有无限表现的素质，只要人不观照和感觉，他就不过具有一种形式和空洞的能力。人的感性如果离开一切精神主动性而就其本身看来，只不过是一种素材，因为没有感性，人就只是形式，但决不会把人与素材结合在一起。如果人只感觉，只有欲望，只按照欲求行动，人就仍然不过是作为世界而存在，这里我们把世界理解为时间的无形式的内容。人的感性只是使他的能力成为起作用的力量，他的人格只是使人的作用成为他自身的作用。因此，为了不仅作为世界而存在，人必须赋予素材以形式；而为了不仅仅是形式，人必须赋予自己身上的素质以现实性。这就在人身上产生了

两种相反的要求，它们是感性本性和理性本性的两种基本法则。前者要求绝对的实在性，它应该把一切只是形式的东西转化成世界，使人的一切素质表现出来；后者要求有绝对的形式性，它要把凡只是世界的存在消除在人的自身之内，使人的一切变化处于和谐中。换句话说，人要外化一切内在的东西，赋予外在的东西以形式，这两项任务的充分实现就可以归结为我们开始时提到的神性概念^①。

席勒这里用的是人格与状态这一对概念。按照他的解释，人格也就是自我，是人身上持久的东西；状态是自我的规定性，是人身上经常变化的东西。值得注意的是，他也用了形式与质料（素材）两个词。说如果人格离开了感性质料，就只是一种形式，一种可能性；如果状态离开了精神主动性（人格），就只是一种质料。这样看来，就与圣托马斯·阿奎那的观点比较接近了。圣托马斯·阿奎那理解的人的形式与质料，正是人性中较稳定的东西，即“人所以为人”的普遍的理性，与人性中经常变化的东西，即具体的感性。并且，他也一再申明，形式与质料的关系不是拼合的关系，因为人的肉体并非一般的肉体，人的灵魂也并非一般的灵魂，恰恰是人的肉体与人的灵魂互相贯注和包容才构成了现实的活生生的人。

席勒讲，人格或形式是一种可能具有无限表现的素质，一种使人维持其内在统一性的能力；状态或质料则是一种使人的素质的无限可能性转化为现实性的条件，一种使人的内

^① 《美育书简》第11封信。

在能力实际起作用的力量。人不能只是人格，必须通过状态将自身的素质表现出来，达到绝对的实在性；同时，人也不能只是状态，必须通过形式保持自身的统一，达到绝对的形式性。这两种相反的要求构成了人的感性本性与理性本性的两个基本法则。席勒这里阐述的观点与圣托马斯·阿奎那不尽相同，但至少表述上有相似之处。圣托马斯·阿奎那认为，由于形式与质料不同的原因，人一方面作为“统类”，即一般的人，而存在，一方面又作为“属目”，即具体的人（如苏格拉底其人），而存在。作为一般的人，趋向于上帝或最高的善；作为具体的人，趋向于自身的善。作为一般的人，要超越感性的自我，在信、望、爱中享有上帝；作为具体的人，则要彰显理性的自我，在生存、感觉、欲念中维系人自身的品格。

圣托马斯·阿奎那与席勒有一个根本性的不同是：后者认为形式冲动与感性冲动是两种相反的要求，只有通过第三种冲动（即游戏）才能加以调和；而前者认为人的两种目的和冲动只是向本性回归的两个层次或阶段。上帝是最高目的，同时也是人的目的体系。人首先作为上帝的“器皿”而存在，然后才作为人而存在。人没有，也不需要第三种冲动。在人的两种目的与两种冲动之间有理智作为它们的根基和中枢。人是理智的本体，人的一切活动无非是彰显自己和超越自己。人的意志并非是与理智并立的，意志背后是纯粹内在的认识活动。没有理性为意志提供的知识和手段，便没有任何意义的意志自由。爱是一种意志，也是一种理性，真诚的爱便意味着对所爱的对象真实而充分的了解。正象德国

神秘主义倡导者艾克哈特说的：合理性是灵魂的指针，甚至浪漫的爱情（Minne）也离不开知识。当然，人既有趋向于自身的方面，便不免有背离理智的情况，这就是所谓的原罪。但原罪对于人不是必然的，人完全可以使情欲限制在理智所允许的范围之内，并且使之成为驱动人去感受、思考和行动的直接动力。总之，犹如上帝与他所创造的世界一样，人的理智与他的躯体应该成为延展着的整体。

圣托马斯·阿奎那没有给潜意识或非理性留下任何位置，这也许是他的理论的偏颇之处。其实，意志与情欲并不总是以知识为前提的。邓斯·司各脱曾说：观念的确立和完善常常基于人的意志，凡是意志所指向的观念必然会变得清晰和有生命力，意志之外的观念即便存在也会逐渐暗淡并消失。尽管如此，也应承认，圣托马斯·阿奎那力图塑造出一个理智与自然相统一的完整的人的形象，这个努力是可贵的，虽然他所塑造的依然是上帝的一个“器皿”，并且依然背负着可悲的原罪的罪债。

（六）艺术的目的在于人自身的完善

在艺术问题上，圣托马斯·阿奎那基本上沿袭了亚里士多德的观点。亚里士多德就是把艺术，连同智慧（哲学）、科学、深思、直觉理性一起，称作“理智的德行”，放在《伦理学》中讨论的。时过近一千年，圣托马斯·阿奎那又旧话重提，这说明他所面临的正是当时亚里士多德所曾遇到的问题。在这以前，道德与宗教几乎是同义的，道德的基本戒律就是《圣经》中讲的：爱上帝与爱邻人。随着人们理智

的发展，社会交往的增多，一些具体的道德生活规范逐渐形成，同时，艺术与智慧、科学、深虑、直觉理性的道德规范作用日益受到人们的重视。圣托马斯·阿奎那提出这一问题本身，或许就可说明：这是一个需要将艺术等置于道德之下，高扬道德的时代；是一个需要将道德贯注于艺术之中，推进艺术等发展的时代。——要知道，至少艺术是如此：从技艺升跃到人类的神圣的精神殿堂是少不了道德的助力的。

按照圣托马斯·阿奎那的理解，艺术的目的是认识，不是真，而是善。艺术有自己的真，这是与生活的真不同的另一种真，即与艺术家头脑中的范型相吻合。而这实际上也就是善。艺术并不能增进人对生活的任何了解，它的最大功用就在于陶冶、完善人的理性，使人有可能从卑琐的感性生活中超越出来，去思考和观照更神圣、更深邃的东西。从这个意义上讲，艺术不是别的，正是善行的准备。一切艺术都应该是引向善的，凡是与善背离的艺术不能称为艺术。不存在恶的艺术，也不存在艺术的恶。把艺术践踏了，使之成为恶是可能的，但是把恶装潢了，使之成为艺术是不可能的。

艺术以理性为出发点和归宿，这一点与智慧、学识、直觉没有什么不同，但艺术有自己的特殊途径，就是它的感性的现实——作品。仍然停留在头脑中的艺术不能成为艺术，艺术必须以作品的形式表现出来。在人类的所有行为中，没有什么比艺术更类似上帝的创造；上帝通过它创造的世界彰显自己，人则靠他创作的作品彰显自己。人像上帝一样，赋予他的作品以和谐、完整、鲜明的外貌，使之成为自己的一面镜子，凡是看到它，便看到了闪耀在其中的人的理智之光。

艺术正是借助这样的方式告诫人们，人之区别于一般自然的原因，以及如何保持人的尊严。

人的创作有一点不同于上帝的创造，就是上帝是一切创造物的始源，它的创造是无条件的、自由的；人则必须从已有的创造物开始，必须借助更高理智的光辉，并且必须不违反上帝安排好的秩序。上帝的理智、上帝心中的观念、上帝的创造物是同一的，世界正是上帝心中的世界，正是上帝自己。人的理智，人的观念，人的作品却存在很大差别，人既不是他心中的观念，更不是他的作品。人必须心怀上帝，必须认知上帝创造的世界，然后才能理解他自己。所以人的创作不单是表现，也是探求，艺术必须找到一种将自己与上帝及其创造物联结起来的感性中介，也就是要找到与人的理智真正恰合的感性形式。

艺术训练和完善着人的理性，使人得以回返到自己，从这个意义上讲，艺术是一种德行。但艺术与一般德行不同，它的成败与人的意志及行为本身无关。许多人把艺术与审慎混同在一起，因此把军事、管理、医疗中的审慎行为均称之为艺术。艺术当然也包括一定的行为，但是这种行为并不属于艺术的本质内容，没有谁会抛开艺术作品而去欣赏艺术家的构思与具体的创作过程。也有人过分强调艺术家自身修养，好像艺术就是一种分有或流溢。其实，人们很清楚，艺术家更清楚，艺术作品一旦完成就具有了独立的品格，它只是靠其本身，而不是艺术家的意愿去赢得观众。当然，艺术需要道德的支持，艺术家应该是有德行的人，这一点不应有疑问。

圣托马斯·阿奎那的艺术观点大部分来自亚里士多德,但是他不是简单的复述,而赋予了它以新的内涵和生命。长久以来,艺术或作为一种象征被用来讴歌上帝的全能,或者作为一种技艺被用来填补自然的缺漏,十一世纪以后,神秘主义者开始把艺术看作是人与上帝的中介,要求艺术将人来自一又重归于一的生命历程及内在冲动表征出来,于是,人自身开始成为艺术的主人公。以后,出现了象《灵花》这样的以描写灵修生活为主旨的文学作品,艺术更深入到人的内在生活,成为人反省自己和完善自己的一面镜子。圣托马斯·阿奎那的艺术理论正是反映了艺术发展的这一新情势和新趋向。他从理性主义出发,从艺术中排除了感性的功利主义因素,同时淡化了对形式自身的追求。在他看来,艺术不仅应该成为回归自己与回归上帝的表征,而且应成为实现这一回归的具体的中介。在他看来,人与上帝的统一不是爱与爱之间刹那间的契合,而是理智与理智间的长久的探寻和沟通,他需要为这种沟通架设一座桥梁,而为了架设这座桥梁,就需要为艺术,同时为智慧、学识、直觉等分别安排一个位置。他筑构了一个庞大而完整的体系,艺术只是这个体系的一个组成分子。正因为如此,他的角度比前人要高,眼界比前人要远,同时,对后代的影响也大。

(七) 充满乐观精神的结语

人生的最高境界是什么?这是基督教神学中最后一个问题,也是最初一个问题,是全部立论的核心。起初,神学家对这个问题的回答似乎是一致的,后来,随着认识的深入,

渐渐显出了分歧：

圣·奥古斯丁以为：人的归宿就是没有任何意向和欲求的静观，就是把自己的眼睛化作上帝的眼睛，通过“圣神”观看，就是认识唯一的真神和由它差遣到人间来的基督。同时认为，静观与爱是分不开的，静观植根于爱，又升华了爱，是爱的实现与满足；静观就意味着永远的安息和无穷的喜乐。

厄里根纳认为：人之为人就在于认识。他说：“不是说‘我们’是一宗事，而我们的‘认识’又是一宗事，我们那真实的和最高的本质，即是在我们静观真理而得到的认识。”^①但是，人为了认识自己和上帝，就必须从自然超越出去，恢复人性自身的完整。所谓回归上帝，就是认识和爱上帝。

神秘主义者圣维克托的雨果、理查，及圣伯尔纳一方面倡导通过“玄想的思考”和信仰达到“心灵的真实无误的透视，或是对真理之不踌躇的了解”，即静观；另一方面又认为人与上帝的合一是由人与人之爱，到人与神之爱，到神与神之爱的不断地升华，最高的境界并不是永远的安息，而是沉浸在更神圣的惊奇、热忱、畏惧与忍耐之中。

继神秘主义之后，根特的亨利、邓斯·司各脱及稍晚些的奥卡姆等，从意志本体论出发，明确地把爱与静观区分开来，并把爱置于静观之上，认为只有在爱中人才与上帝契合一体。邓斯·司各脱说：“万物中最伟大者是爱”，“爱福的极乐”是意志集中于上帝的一种精神状态，人爱上帝遂真

^① 《论自然的区分》第4编第九章。

正认识了上帝。

圣托马斯·阿奎那的观点与邓斯·司各脱不同，而更接近圣·奥古斯丁。他认为上帝是最高的理智本体，善是理智的必然结果和表现，人只有认识了上帝才可能把上帝当作意志的对象；认为人向上帝趋近的过程是认识过程，感觉、记忆、想象、理性都是为认识存在的。人借“自然之光”虽不能认识上帝的本体，却可以认知它的存在。自然知识，包括各种学术在内，是超自然的先导；认为人生的最高境界是借助上帝的“默示”和“强攫”使理性得以提升，从而达到对上帝的超越的、永恒的和直接的静观。

但是，圣托马斯·阿奎那在这里却遇到了危及其整个体系的最大难题：如果靠人的理性不能认识上帝的本体，必须借助上帝的“默示”将人“强攫”上去，那么人之趋向上帝就与人的认识无关；如果仅仅借助于上帝的“默示”，人的理性就可以从自然上升到超自然的上帝，那么上帝的“强攫”就没有任何意义。如何使人相信达到静观境界既是被强攫的结果，又是认识的过程呢？——圣托马斯·阿奎那对这个难题的解决是十分机智和巧妙的，他说：人的灵魂之被强攫有两种情况，一是“性向的终止”，即目的或趋向被改变；一是“性向的本态”，即认识的自然方法或程序被改变。他所说的“强攫”指的是后一种。人按其自然本态，本是“透过感觉事物而了解真理”，如果他被从感觉印象超离了，当然可以说是不自然的，与本性相违的。但是，他又说：说它是与本性相违，只是就其“性向本态”说的，而就其“性向的终止”来说，却是与本性一致的，因为人之归向上帝是人的必然归

宿，为欲达到这个目的，就非借助于超自然的力量不可。他还进一步解释说：人决不能借理智而外的任何认识力看到神的本体。对于自然事物的认知，人的理智需凭借感觉及想象来进行，但对上帝本体的认知，必须从感觉及想象中超离开来，因为上帝的本体，“不但无限地超过一切物体，包括想象在内，并且也超过一切被造的知性观念”。人从感觉与想象中超离出来，理智并没有受到抑制，相反却得到了提升，使人有可能从上帝的默示中洞观上帝的真容。所谓第一层天、第二层天、第三层天，就认识能力顺序讲，就是感觉的异象、想象的异象、理智的异象；就可知事物次序讲，就是天体的知识，天上诸灵的知识，上帝本身的知识，实则就是理智在超离感觉与想象中所行进的轨迹。

海德格尔说：圣托马斯·阿奎那的工作是寻求超越者^①，这是无需解释的。因为在他看来真理与最高的善都不在尘世，而人只有享有了真理与最高的善之后才能得到自由和永生。但是，他认为，为了超越这个并不幸福的世界，人不应仅仅去祈祷，等待上帝的恩赎，而应去积极地认识自然和认识自己。人是软弱的，但是毕竟比自然本身聪慧和有能力。人是唯一可能上升到神的。即便是需要上帝的“强攫”，也还要依靠人自身的理智的升华。从这里可以看出，圣托马斯·阿奎那在怎样的程度上摆脱了圣·奥古斯丁神学中的那种悲观主义。他之所以强调“强攫”的必要，不是因为人的卑微，相反是因为人高尚（人可以超离感觉与想象），不是因为人的无

^① 海德格尔：《存在与时间》第1章第4节。

能，而是因为人的强大（人能够超离感觉与想象），强攫的真正意义无非是让人摆脱自然本性的藩篱，将理智解放出来。理智解放了，真理与最高的善（它们就是美的原因）就显现了，上帝也就隐去了。但是，人必须从感觉与想象中超离出去，只有这样，人才能与自然区别开来，而与上帝联结在一起。当人还生活在感觉与想象中的时候，人与一切自然物一样，是作为个体与其他个体发生关系的，人的一切观念与欲求都限止在个体所及的范围之内，这时超自然的，即超个体的东西对于人绝对是外在的东西，规律与普遍原则跃居人的头上，成为人的上帝（黑格尔：“和这种出于冲动和嗜欲，属于自然的个别性的行为相反对的，便是规律或普遍原则”^①）。人超离了感觉与想象，就是说，人从个体上升为超个体，个体对人的限制解除了，人自身就成了规律与普遍原则，人与上帝就实现了合一。然而超个体的东西对于个体是陌生的，非自然的，人在完成这个超越时，必须洗净自己的心灵，必须来一次暴力的洗礼，让理智从本态中升华出去。理智的这种升华应当受到充分的赞许，因为这是它超越性本质的最好证明。

（八）补正：欣赏、静观及其他

圣波纳文土拉构筑了另一种神学体系，这个体系是建立在意志本体论之上的。但是由于具有相同的思想与文化背景，许多观念与圣托马斯·阿奎那是相通的，其中有些可以

^① 黑格尔：《小逻辑》第一部逻辑学，全书第24节。

看作是它的补正，有些可以看作是它的申发。

他把对外在物质世界的认识当作全部心路历程的第一层次，——这一点与圣托马斯·阿奎那相同；在这个层次中以认识（实则是感觉）、欣赏为第一阶段，以判断为第二阶段，——这一点与圣托马斯·阿奎那有区别。把欣赏当作由感觉到判断的中间环节，这也许是前所未有的，并且是饶有近代意味的。他的观点似乎是：欣赏必以感觉为前提，但感觉还不是欣赏，因为感觉只是对物象的摄取，欣赏则是对物象的调配。欣赏的快感不是来自物象，也不是来自感觉，而是来自调配的适宜。事物的法式也好，力量也好，动作也好，本身无所谓适宜，感觉在摄入时并没有经过筛选，欣赏就是要经过调配之后使之适合人的心境。欣赏再前进一步，是判断。欣赏的依据是个人心境，适合于个人心境的对象是极广泛的，欣赏并不能对它们做出比较和区分；判断则不同，它的依据是不能误解、不能怀疑的永恒规律，它要求对事物加以抽象化，并对事物之所以被感知和欣赏的原因做出解释。这就有可能使人透过外在物象见到上帝的踪迹。欣赏作为一种特殊的心理活动在这里第一次得到了阐释：它既非感觉活动，也非理智活动，它升华了感觉，却有待于理智的澄明，没有理智的提携，它永远不会超离物象，达到事物的本源。

他认为从人的本能的秩序——发动的心、言语、爱，或记忆力、智力、选择力的三位一体——可追寻到上帝本身，并且认为“记忆力与智力相合而生爱慕，爱慕遂为两者间的连系”，——这一点与圣托马斯·阿奎那相同；但他进一步

申发了这个思想，用以解释全部人类精神文化的性质与结构，——这一点与圣托马斯·阿奎那有区别。他把哲学（实则是除神学外的全部学术）分成相应的三类：自然的、理性的、道德的。自然的哲学论证物质存在的本因，目的是使人晓悟圣父的权能，理性的哲学论证理解力的原则，目的是使人知道道的智慧；道德的哲学论证生活的规律，目的是使人了解圣灵的善德。自然哲学包括玄学（论万物的本质），数学（论数及形），物理学（论物性、力及一般作用）；理性哲学包括文法（使有表情能力），逻辑（使有论辩技能），修辞学（使掌握动人辞令）；道德哲学亦分为个人的（表现万物之源，即无始无终者），家庭的（表现圣子与圣父的家庭关系），社会的（表现圣灵之宽大）。每一种哲学都是一个三位一体，都彰显了圣三位一体的奥秘。因此，他认为哲学所揭示的真切无误的规律，有如“从永恒法则降下的光耀”，人们从中即可内省到至高的圣洁之光。哲学和科学在他这里尽管仍然从属于神学，但是开始据有了自己独特的地位和价值。

他主张灵魂通过自省而不断超升以达到静观境界，——这一点与圣托马斯·阿奎那相同，同时认为静观并非人生极境，人要面对面见到无形与永恒的上帝，尚须跃进到更高层次，——这一点与圣托马斯·阿奎那有分歧。他认为，人们通过科学和自然知识认知上帝，犹如从镜子里看上帝，还没有真正回到自己，在“自身之内见到这万物之大源”，所以必须上升到更高阶段——静观，而欲达到静观，就需借助基督及基督所赐的信、望、爱。静观是人生的一段新的历程，

这时人的“内心的感官焕然一新，而能接受最高的优美，听到最好的乐调，嗅到最馨的香气，尝到最甘的美味，享到最大的喜乐”，并因“虔诚、惊异、狂欢，得到精神的超度”。但静观又是人继续上升，从“上头，借着照耀人的神光”看到上帝的开端。人必须不仅能在“神光照耀”之下，按照智力所能去看上帝，而且能在作为人与神的中保的基督身上去看上帝时，才能得到永久的安息和获得充满至上智慧之光。他强调贯穿于这整个过程中的热情和爱，而轻视学习、研究与玄想，这使他整个体系沾染了神秘主义色彩。为了说明这个至关重要的观点，我们不妨再引述他的一段话：“在这个过程中，若是得以完成的话，一切揣测思索，都不需要了，到那时，只有把我们整个的高度爱心都献给上帝。然而这是极其深刻而奥妙的道理，若非身历其境，心领其道，决不能领悟其中真相。然而，欲能心领其道，必先具有渴望，欲具渴望，又须赖基督所差遣至人间的圣灵之火烧暖我们的心骨，使我们全身滚热起来。”^①

总之，波纳文土拉在以下三方面申发了圣托马斯·阿奎那的思想：一、他区分了一般欣赏（包括具体美的欣赏）与对上帝的静观，把欣赏当作是人类获得自然知识的起点，当作是人回归自己和通向上帝的必要过程；二、认为美离不开真，欣赏是认识序列中的一个层次，但是较低的层次，欣赏无法揭示事物的真正奥妙——它的因果联系；三、他肯定了知识是人超越自己，达到理想境界的基础，而把对上帝的静

^① 《心路历程》第7章第4节。

观看作是对有限人生的超越。同时，波纳文土拉在以下三方面补正了圣托马斯·阿奎那：一、他把欣赏与感觉更明确地区分开来，而认为欣赏的特征是心灵的调配适宜；二、认为欣赏不涉及判断，因此不属于理智活动，而是一种心理活动，一种心灵的直接感应活动；三、他把静观看作是通向上帝的中介环节，认为人的最高境界是与上帝的合一，而这只有通过热情与爱才能实现。静观并不是休息，是虔诚、惊异与欢悦的神圣情感的高扬。

第五章 人文思潮

文化氛围

(一) 人文主义思潮

圣托马斯·阿奎那以后，基督教在思想理论上也日过中天，直到近代，再也没有出现过大著作家。由于教会的权威早已开始衰落，信仰已经动摇，基督教义似乎已经不能禁锢人们强烈的精神探求。十四世纪左右，当教士们依然沉醉于经院哲学的繁琐论证中的时候，世俗的学术和艺术以不可遏止的潮头，在意大利泛滥起来。这就是人文主义思潮。

人文主义(humanism)一词，来源于拉丁文humanus(人类的)或humanitas(人类性)。它最初是指那些古代学术的所谓人文学科，后来才具有人道主义的含义。人文主义思潮就是从搜集、整理、翻译古希腊罗马文化和古代阿拉伯文化开始的。人文主义活动最初的主要阵地，也是大学的课堂。

在中世纪，教会垄断教育，神学占据学校的统治地位，大学的课程不仅少得可怜，而且主要是为神学服务的。在人文主义思潮的冲击下，首先是大学的课程设计和教材发生了

新的变化。在教材内容上，以文艺学科作为基础，在中世纪初期“古代文艺”之外，加上了亚里士多德、托勒密、西塞罗等人的原著，后来逻辑学和哲学得到特别的发展，成为文艺学科的高级课程。哲学分为自然哲学（物理学、动物学、植物学）、道德哲学（伦理学、政治学、经济学）和形而上学三部分，基本上是以亚里士多德全集各书为教材。以前在学习神学、经院哲学和教会法时，只就教会定下的教义、教规和教材研讨，在学习亚里士多德的著作时，也是按教会的教义加以歪曲来适应神学观念。大学中自然科学和医学的教学，也得符合基督教的信仰和宇宙观，如上帝创世、地球中心等，并且对权威学说不能提出疑问。因此，尽管中世纪的大学师生养成了良好的研读、注释、逻辑分析和推理辩论的能力，并力图以理论性来求知，但总的并没有摆脱教条主义与权威的局限性。人文主义运动的兴起，这个局限性被打破了。这些学科都开始讲授希腊、罗马的古典学术，其中尤其是修辞学。修辞学的教材完全取自希腊、罗马古籍，古代的人文主义思想由此而得到传播。同时，由于广大市民通过修辞学的学习，可以掌握商业通信、契约文件以及政治辩论等实际生活所需的手段，这样，以修辞学为渠道，人文主义思想迅速传向更广大的阶层和人民——商人、律师、教师以及其他普通市民，成为这一时期的文化主流。人文主义由此也从教育活动进而发展为内容丰富的思想体系，代表了新一代人的崭新世界观。

在人文主义学说中，古代希腊的“人是万物的尺度”的精神恢复了。过去，基督教把人变成上帝的奴仆，变成上帝

膝下罪孽的羔羊，现在，人文主义者宣扬人生的伟大，歌颂人生的价值，赞扬人生的尊严，主张人的自由意志和个性自由的发展，要求现实生活的幸福和尘世的享乐。他们认为，宗教的不合理性，宗教的罪恶，就在于它为了神而牺牲人，扼杀人的自然本性。人应当按照人的本性而生活。他们讽刺、攻击宗教禁欲主义，强调人们的现实的快乐、感性欲望、本能冲动。他们还以诱人的笔墨，描述自然的美和人对自然的爱。让一个五彩缤纷、千姿百态的自然界代替了阴森的教堂和虚无飘渺的天国，使人们从对天国的信仰开始转向对自然的热爱。尽管人文主义者一般不否认天命的存在，但他们反对神学以天命否定人的自由意志。他们在试图把天命和人的自由意志调和的同时，更强调的是个人的自由意志。他们认为上帝可以坚定人的意志，但并不代替人的意志而成为人的活动或事件的直接原因。人实际上成了独立思考、独立活动的中心。人文主义的巨大浪潮，迅速冲垮了中世纪基督教神学的防线，从而给意大利科学、学术、思想、文化带来全面的解放。

（二）占星术、巫术及炼丹术的风行

文艺复兴初期，在意大利与人文主义思潮同样风行的还有古代的占星术、巫术及炼丹术。也许是因为战争、饥饿、瘟疫以及世间许多不公平的悲惨现象，使得人们对上帝在统治世界的信仰动摇了。在灵魂不死的信仰开始破坏时，宿命论就占了上风。占星术士们从星辰彼此间和对于黄道带十二宫的关系上推论出未来事件和整个生命的进程，从而告诉人

做出最重大的决定。从十三世纪开始，这种迷信突然出现在意大利生活的主要活动中。皇帝弗里德里希二世经常带着他的占星家提奥多路斯旅行各地。教皇保罗三世甚至在占星家没有定出时间以前，是从来不开枢机主教会。不仅君主们，而且自由城市也都有了它们的正式占星家，并且在大学里面任命了这一门假科学的教授，他们和天文学家肩并肩地一起讲课。由于这一门学问的书籍甚至在印刷术发明以前就已经广泛流传开，所以也产生了许多业余的占星家，他们尽可能地步那些占星家们的后尘。

占星术的广泛使用，使这种思维方式顽强地扩展到了人们意想不到的领域里。既然占星术能由个人的出生时的情况，决定他的整个外部生活，那么，这一法则也将支配成群的人和历史的产物——民族和宗教。所以，当时有这样的说法：木星和土星会合产生了以色列人的信仰；木星和火星会合产生了迦勒底人的信仰；和太阳会合产生了埃及人的信仰；和金星会合产生了伊斯兰教徒的信仰；和水星会合产生了基督徒的信仰；而木星和月亮的会合将有一天产生反基督的宗教。这些看法也导致人们认为，占星家的信仰不是上帝，而是星辰，因为他们认为星辰是一切善恶祸福的来源。

除了占星术，在意大利盛行的还有巫术。女巫的最重要的活动范围绝大部分是在恋爱一类的事情上，包括挑起爱情和仇恨，造成打胎，妄图以魔术来杀害不忠实的男人或女人，甚至制造毒药。一个女人虽然失去了青春和美丽，但仍能对男人有强烈的吸引力，就很自然地被疑为有魔术。魔术师有时也享有相当的声誉。很多人都相信这种事情，最虔诚

的人都相信通过祷告能够看到善灵的幻影，同时还有一个完全被恶魔统治着的世界存在。这些恶魔就住在月亮的下边，并且永远等待着机会来危害自然和人们的生命。这些巫术和魔术，使怀有强烈希望和欲求的各阶层人物求助于术士，因而在某种程度上削弱了人们对于这个世界的道德秩序的信仰。

与占星术士们和巫婆紧密联系的，还有那些在黑暗、简陋的小作坊里偷偷试验的大批炼丹术士。这些炼丹术士同当时的玻璃匠、五金匠、草药商、制药师们往来密切，虽然他们寻求的不是知识，而是魔术，他们要找出从较普通的物质里炼出黄金，找出使人长生不老的仙丹，以及其他许许多多奇怪的梦想。但是，在他们的研究和实验中，却意外地发现了许多关于毒药、染料、冶金等知识，发现了种种耐火的物质，并试验出了透明的玻璃，以及透镜和光学仪器。这种种令人惊奇不已的发现，挑动着人类永无满足的好奇心，激发出人们巨大的热情和创造精神，引导了一股科学潜流的涌动。

（三）哲学的异端意味

经院哲学是基督教理论发展的最高形态。由于教会内部对异端采取残酷迫害的态度，使得经院哲学家们缺乏大胆思想的开阔和直爽。他们把所不敢说出来的常用暗示来表达。十二世纪后，当古代著作由拜占庭传入西欧的时候，人们在基督教信仰世界与古代哲学世界的鲜明对比中，又开始重新思索一些重大的问题，因而使得早就展开的唯名论与实在论之间的争论，以更尖锐的形式出现。

实质上,托马斯·阿奎那是在实在论的基础上,把亚里士多德的一些思想与基督教义相掺合,以折中调和的手法,把基督教神学系统化、理论化和世俗化,以维护实在论和教会的权威。托马斯·阿奎那这种“温和的实在论”,遭到了唯名论者的严厉抨击。针对他提出的“一般”有三种存在方式,即(a)作为上帝创造万物的原型的理念或原始形式,存在于被造物之前;(b)作为上帝创造的个别事物的“形式”、“本质”或直接的共相,存在于个别事物之中;(c)作为人对个别事物的认识而形成的概念,或思想的共相,存在于个别事物之后。威廉的奥卡姆指出:“存在就是个体的存在”,“一般”“只是人心中的一种思想对象”,即概念。因此,对于教会和一切实在论者故弄玄虚的一切臆造,对于那些经院哲学的繁琐分析和呆板推论,应该用剃刀统统剃掉。这就是著名的“奥卡姆剃刀”。在对实在论的批判中,一批唯名论者更明确地提出了具有异端精神的思想。邓斯·司各脱宣称,依靠推理不能证明上帝或三位一体的存在,也不能证明上帝创造世界是可信的事;奥卡姆更进一步坚持把神学和事实上的真理分离开来,这显然是想把科学探讨从教条的控制下解放出来。罗吉尔·培根的思想,不论在理论上还是在实践上,更具有反正统基督教的战斗性。他公然抨击无知的四大来源:(1)脆弱的和毫无价值的权威;(2)由来已久的习惯;(3)流行的偏见;(4)在表面的智慧的虚饰下隐藏自己的无知。提出必须用“物质的剑和精神的剑一起来纯洁教会”,认为“最有价值的事莫过于研究消除愚昧黑暗的学问,全世界的幸福都取决于此。人类对于学问研究得怎样,

他的生活就会怎样。”^①为此，他参加了数学、天文学、光学、地理学、化学、医学等各种自然科学的实验活动，提出许多科学假说。他的思想，在当时有着很大影响，令人耳目一新。

对传统基督教哲学思想的背叛，更为重要的是来自正在形成的异端——泛神论。艾克哈特提出上帝是“超越的存在和超本质的无”，上帝不能有任何规定性。说上帝是善的、智慧的、是存在的等等，都是不对的，实际上否认了三位一体的上帝。他认为，上帝是至善至美的，他就必然要通过自己的造物来表露自己和客观化自己，因此，“上帝即万物，万物即上帝。”同时，上帝也是灵魂的生命，所以在每个人之中，都分有上帝的某种单纯的本性，都有上帝的部分，个人不需要教会的帮助，就可以通过自己的灵魂直接与上帝合一。天堂和地狱并不是在一个什么实际存在着的什么地方，天堂和地狱只是个人灵魂的一种状态。个人为世俗的欲望和生活缠绕而在心灵里远离了对上帝的信仰，这种状态就是地狱；而达到灵魂与上帝契合的状态，就是天堂。

同时，正在广为人知的古代哲学，把一种与基督教成鲜明对比的观念潜移默化地灌输给人们。虽然人们对伊壁鸠鲁所知不多，但在卢克莱修，特别是西塞罗的著作中读到的那一种享乐主义，已经足以使人们熟悉一个无神的世界。灵魂与肉体同死这一观念和意向，是世俗世界战胜宗教世界的一个不可抗拒的力量。在这种世俗精神的促进下，爱情与肉

^① 见《世界通史资料选辑》中古部分，第235页。

欲，才在小说家、诗人和艺术家的作品中展示出来。

(四) 近代文明的诞生地——意大利

由于十字军东征，把拜占庭和阿拉伯人从地中海地区的传统贸易通道上赶了出去，在十二、十三世纪，一些意大利城市开始操纵着西欧和东方之间的全部中介贸易。在类似米兰、佛罗伦萨、西耶纳与波伦亚这样的中心城市，在这两个世纪里出现了手工业生产的高涨。积累起来的财富，对工业、商业、银行进行了大规模的投资。蓬勃发展的手工业，必然导致这些城市里的小市民阶层，即由行会联合起来的手工业者与商人，依靠自己迅速发展的经济实力与政治实力，与封建主义展开了争权夺利的斗争。另一方面，虽然意大利此时几乎已完全摆脱了封建集权制度，各个共和国和专制君主国，都是依靠它们的实力来维持自己的存在，但是，教皇政治这时正是炙手可热，尽管教会失去了它对人们良心的掌握，教皇权开始失去各诸侯的倾心，教皇及其傀儡与同盟，却有充分的力量来阻挠国家的统一，他也经常运用暴力来干涉这些国家的内政。这种情况，使得意大利的这些城市国家内的政治斗争异常频繁、激烈、复杂。

在这些城市中，佛罗伦萨以它的面积和突出的财富在意大利舞台上扮演了主角，也更多地卷入到欧洲的外交事务中。“最高尚的政治思想和人类变化最多的发展形式在佛罗伦萨的历史上结合在一起了，而在这个意义上，它称得起是世界上第一个近代国家。在暴君专制的城市里属于一家一姓的事情，在这里是全体人民所勤奋研究的问题。那

种既是尖锐批判同时又是艺术创造的美好的佛罗伦萨精神，不断地在改变着这个国家社会的和政治的面貌，并不断地对这种改变作出评述和批判。佛罗伦萨就这样成为政治理论和政治学说的策源地，政治实验和激烈的改革的策源地。……而且盖世无双地成了具有近代意义的历史写作的策源地。”^①它的商人足迹所至之处，也就是它的政治利害关系之所及。它和皇帝、国王、亲王谈判订约，也和教皇、大主教、主教打交道。它也和各个城市、修道院不断交涉。作为社会与经济的复杂多变的反映，它的国内政治也总是风起云涌，矛盾直接涉及城市生活的各种最基本的问题。个人之间、家族之间以及政派之间的冲突争斗是佛罗伦萨政治的基本内容，政治实为公私利益的结合。每个公共的社会问题的论战背后，都有私人的仇怨、敌意。在每一次改革或推翻政府的斗争里，同样有这些个人的成分和动机掺杂其中。但丁也一辈子陷入这种纷争之中，终身浪迹异乡。但是正是这种残酷激烈的现实生活，锻造了但丁的伟大性格，他的《神曲》也因此具有世俗的内容而成为一颗新时代黎明中的灿烂晨星。同样，薄迦丘在佛罗伦萨期间，也积极参预了城市的政治斗争，极力拥护共和政体，反对封建贵族，这对他的创作也产生了巨大的影响。

（五）骑士文学与世俗文学

由于学术的进展以及撒拉逊较高文化的影响，西欧的拉丁文学和俗语文学在十二、十三世纪迅速发展起来。在拉丁文

^① 布克哈特：《意大利文艺复兴时期的文化》中译本，第72页。

学中，出现了哥里亚德（Goliards或Goliardi）诗歌。这是一帮自称为哥里亚斯（Goliath）^①的弟子的大多为教会学校流浪学生所作的诗歌。这些诗歌充满着渎神和世俗的精神。其中有关于教义的讽刺诗，关于弥撒的滑稽剧以及关于福音的嘲弄剧。他们歌颂四季优美的大自然，歌颂无忧无虑的自由生活，也赞美酗酒和赌博的乐趣，对爱情的欢乐更是倍加赞颂。它们所具有的明显的轻浮，无疑地是一种整个欧洲的潜在情绪的体现。其中的享乐主义思想无非是古代的生活观念的再现。在这些诗歌中，取材于古代历史或古代传统的叙事诗获得成功较少，除了在发展和补充希腊、罗马神话方面多了一条更为丰富多产的矿脉。但是，在诗歌中对于人性本质的披露，对于人类精神和人类激情的表现，则具有全新的意义。他们对于内心生活有着奇妙的观测和独到的描绘，这无疑是新文学的曙光。在骑士文学中，像表现在《罗兰之歌》和《尼伯龙根之歌》中的英雄主义、荣誉、忠贞等理想的观念，已经逐渐被颂扬妇女及重视和善与优雅态度的骑士精神所取代。这在关于亚瑟王的骑士故事中得到最充分的表现。到了十三世纪，市民与商人的地位和影响已与封建贵族并驾齐驱，因此，适合市民趣味的文学应运而生。这类作品中最显著的例子为奥卡生（Aucassin）与尼古莱特（Nicolette）的爱情故事。这些作品常充满了猥亵的语句，对骑士的罗曼蒂克式的爱情及冒险行为表示轻蔑，尤其强烈反对和嘲弄的是僧

^① 哥里亚斯为何人，无人得知，有人认为可能是魔鬼。参见C.H.Haskins, *The Renaissance of the twelfth century*. p.177.

侣。写作这些小说的目的并不是为了说教和启示，主要是为了娱乐和消遣。

约在同时，或甚至在十三世纪的前半期，在欧洲大量出现的许多严格韵律形式之一的十四行诗，突然在意大利兴盛起来。诗韵的押法，乃至诗行的数目在整个一百年间都是有变化的，一直到彼得拉克才把它们永久固定下来。一切较高的抒情或沉思的主题，以及较晚时期的各种各样描述的主题都是以这种形式来处理的。而那些情歌、六重唱以至“短歌”都被降到了从属的地位。这种十四行诗，层次分明，结构匀称，后半首更为流畅的风格使人意气风发，容易成诵，成为意大利文学大师们非常欢喜的形式，他们一直运用至今。文学大师们的楷模，开启了近代的诗风，许多其他作家也不能不把他们的感情集中到这种形式里边来。对于意大利文学，十四行诗成了一种思想感情的集中表现形式，这是任何其他近代民族诗歌中所不具有的。这些诗歌中质朴、充沛的感情，活泼有力的叙述，准确、恰当的表达，以及其圆满纯熟，都预示着像但丁这样的伟大诗人的到来。当时的某些政治性的十四行诗，就已具有但丁的热情的格调。但丁本人在他的十四行诗和“短歌”里也给我们留下了一个内心生活体验的宝库，以大胆的坦率和真诚来披露他的种种欢乐和悲哀，并毅然把它们熔铸在最严格的艺术形式里。即使没有《神曲》，但丁也会以这些青年时代的诗篇划出中古精神和近代精神的界限，人类精神也会在向意识到它自己内在生活方面迈进一大步。

诗歌除了情感与人性的内容以外，大自然的美也被诗人们发现了。在古代诗人中，诗歌是在尽情描写人类关系的各

个方面之后，才转向大自然，大自然总是处于局限的和从属的地位。荷马以来的诗歌中，自然美的印象是被表现在即景生情的句子中。十一世纪，诗人们对于自然界的一切简单现象例如春花秋草、远山近林都有一种深深的感受。但是，他们对于眼前景物的描绘没有遥远的展望和幽深的意境。到了但丁，大自然对于人类精神的深刻影响在诗作中突现出来了。他不仅用一些有力的诗句唤醒我们对于清晨的新鲜空气、远洋上颤动的光辉，或者暴风雨袭击下的森林的壮观景象有所感受，而且把我们领入了远眺景色而攀登的精神高峰。他描写的精确，表现了鲜明的形式感和空间感。他以这种精确的描写把一些超自然世界的要素都带到我们面前，使我们面对一个更广大、仿佛又是更虚渺的二重世界。自然对于彼得拉尼的感受更有意义。他的隐居生活，是对现世的逃避和自然的回归。为了体验远眺大自然的感受，他冒着危险攀登阿维尼翁附近的文图克斯山峰。在山顶，他觉得周围的景色使人感动得无法形容，情不自禁读起奥古斯丁《忏悔录》里的一段话：“人们到外边，欣赏高山、大海、汹涌的河流和广阔的重洋，以及日月星辰的运行，这时他们会忘掉了自己。”完全沉浸在一种无限美妙的精神境界中。在薄伽丘的田园诗中，我们同样也看到他对于大自然的丰富的感受和想象。

（六）乔托与造型艺术

在诗人们满怀热情地寻求新的精神的时候，比萨的雕塑家尼古拉·比萨诺（Nicola Pisano 1206—1280）一次偶然发掘出古代希腊罗马的雕刻，于是在他的作品中，出现了

古代的富有生气的风格。这是造型艺术的最初的觉醒。1260年他在比萨完成的作品，足以证明他已经熟悉了晚期罗马浮雕的典范。他建造的比萨浸礼堂的说教坛，用七根圆柱支撑起来，从四面八方都可以一目了然，基部与高耸的六角形栏杆的雕塑形象，能被参拜者看得十分清楚，展现出鲜明的罗马风格。在拱门的弦月窗上，安排了先知与福音传道者的形象，美德的化身的雕像放在柱头上面。栏杆上的大理石浮雕刻画了福音书场面：《受胎告知》、《基督降生》、《博士来拜》、《参拜神庙》、《基督磔刑》及《末日审判》。虽然就内容而言，这些反映抽象概念的各种象征的、讽喻的画面，中世纪基督教的形象，在此以前的意大利雕塑里触目皆是。但是，比萨诺在艺术表现的手法上，具有与中世纪传统不同的新的风格。在《博士来拜》这一块浮雕上，圣母这一位庄严人物近似罗马女神约诺。出现在前景上的是一些宁静庄重的人物，这些在浮雕上处于压倒一切地位的人物，以宏伟崇高而动人心目。他们的姿态、脸型，制成他们服装的厚实料子和他们服装上的明确褶皱，还有用雕凿与钻孔器对大理石所进行的处理，这一切都显示罗马晚期浮雕的韵律。场面的结构，把浮雕划分为若干构图区，安排了明暗因素，用线条勾勒轮廓的倾向，加强了浮雕上的绘画式布局。柱头上的一些隐喻性人物，例如《洗拉》，则近似古代的赫克里斯形象。比萨浸礼堂的说教坛标识着新的时代的开始，它把传统的宗教形象从中世纪概念的唯灵论中解放出来，让品格高尚、精力充沛的人成为艺术注意的中心。

继尼古拉·比萨诺之后，当时在意大利颇负盛名的艺术

家还有契马布埃（Cimabue 1240—1302）。他的代表作是大型圣像《宝座上的圣母与圣徒及天使》。在这幅画中，圣母的脸上已出现一种母性的柔和，幼年的耶稣也有了小孩子纤嫩的感觉，具有儿童气息。不过，从整体来看，他的人物墨守陈规、平淡单一，还没有完全摆脱拜占庭的程式化的毛病。使欧洲艺坛上面目为之一新的是他的学生，被誉为近代美术奠基人，欧洲绘画之父的乔托。

乔托（Giotto 1267—1337）与但丁大约同一时代，据说现存的但丁头像就是出自他手。在乔托的作品里，蕴含着一个新发现的世界，这个世界初次地、全面地肯定了现实的人的生活价值。他的绘画题材虽然没有超越传统的宗教圣经题材的范围，但是，他笔下的人物具有生动的情趣，与中世纪抽象的符号的宗教形象风格迥异。他的人物渗透着崇高的道德内容，以高度的造型感染力与悲壮的表情而引人入胜。他虽然没有掌握科学的透视知识，但他的线条具有三度空间的原则，塑造了具有立体感的圆形人体。室内的景物也出现在他的绘画中，这在美术史上都具有史无前例的意义。他也画过《圣母与圣徒及天使》，与契马布埃比较起来，乔托的圣像要稍小一些，在布局上更加宽、更加低，更加空旷宽敞，圣母还在严格对称的中央。五彩的阶磴通往圣母就坐其上的宝座，尖拱的拱弧罩住了圣母的形体，在拱门的明朗结构里，圣母的斗篷的轮廓节奏和谐地一再出现，因而使圣母形体具有重量感和体积感。每一根线条都担负着一定使命，根据人物的动作，线条的趋向与力度有着不同的变化。因此，坐在圣母膝上的婴孩，姿势自然生动。玛利亚的神情

略显惊异，天使们则露出恭顺忠诚的目光。他们的紫灰色和浅绿色长袍，与背景的全色调、玛利亚和孩子服装上的红色以及天蓝色调和。天使们的长袍构成了欢乐响亮的和音。这里节奏明朗的色彩，与契马布埃圣像上沉重的深紫色调、棕色调迥然不同。这种欢乐的色调，透露出正在萌芽的生活处世态度，显示出全新的艺术世界观。

1305年左右，乔托为帕多瓦的阿累那礼拜堂画了一组著名的壁画。这是保存下来较为完整的乔托的作品。组画在左中右三面墙上，一共三十六幅，内容是表现圣母、圣母双亲和基督生平事迹的。其中《犹大之吻》和《哀悼基督》是公认的最杰出的作品。《犹大之吻》画面最突出的是两个站在中央的人物：基督和犹大。在基督的脸上，从崇高磊落中显示出潇洒的、近似古代希腊罗马人的侧面。他的披到肩上的波浪形卷发，高敞明净的前额，注视着叛徒的严肃面宁静的目光，深颜色的胡须，更加明确地衬托出了鼻子、嘴巴、下颏以及粗壮脖子的完美造型。犹大的带有十分突出眉弓的低前额，似乎在东张西望的小眼睛，以及仿佛短了一截下颏的脸孔，作为心理状态上的鲜明反衬和基督相对峙。乔托把全部重心集中到这两个人物的精神状态上，使这个场面具有迥非寻常的表现力与事变的戏剧性高潮。《哀悼基督》画面人物众多，但毫无零乱之感。整个画面是圣母哭子的悲恸情形，其他人环绕在基督尸体周围，以各种姿态、动作和表情，表达了自己的悲哀。画中贯穿着具有非常感染力的深沉的激情，背景中的山坡和天使也起了烘托作用。这些画中的人物形象是真实的、朝气蓬勃的，比古希腊罗马美术作品中

的人物具有更加细致的心理刻画。

乔托还曾主持佛罗伦萨大教堂的建筑工程。他亲手设计了大礼拜堂的钟楼，用绿、白两种大理石相间砌成，色彩十分协调悦目，其中有些浮雕是乔托和另一雕塑家合作完成的。这座建筑物是佛罗伦萨建筑群中装饰最完美的建筑物之一，至今还享有第一流建筑作品的盛誉。

乔托的艺术作品所展示的新的世界，具有着深远的意义。薄伽丘称乔托为“卓绝的天才”与“佛罗伦萨光荣的灯塔”。从他开始，意大利艺术开始了对写实的技巧进行严格的科学探讨。在构图和布局上，人们追求写实以代替刻板和抽象，尽管有时生硬和粗犷，但泼辣和明丽是萌动中的生命。被拜占庭所僵化了的天然的人体的摇摆和旋转又回到画中。生活回到艺术上面立刻显得热烈而活跃。艺术一时被写实所陶醉，种种细节，例如花卉、珠宝、织物的绉折、透明物体里的映像，无不认真而逼真地描绘出来，并出现十分重视装饰美的时尚。画家们初次开始有把握地在绘画中表达出思想的深度。因此，马萨乔、弗朗切斯卡、达·芬奇、拉斐尔和米开朗基罗等伟大的文艺复兴艺术家们，都把乔托的作品当作塑造品格崇高的人物形象时予人以深刻启示的、永远朝气蓬勃的源泉。

著述家

与十三世纪形成鲜明对比的是这一时期的著述家都是诗人、文学家。他们热衷于文化运动和文艺复兴，也积极参与

地方的政治斗争,这是那个时代所有诗人的共同特征。他们学识渊博,思想新颖,尤其能通晓古代学术。由于他们是最早从基督教的禁地中走向世界的人们,所以,在他们身上除了最鲜明的异教精神以外,最突出的是他们对发现人和自然的惊喜。从严格的意义上讲,他们只有一些新思想的花絮,还没有新的世界观体系,还没有建立完整、系统的思想理论。

(一) 但丁

但丁(Aligieri Dante 1265—1321)出生于佛罗伦萨一个放高利贷的小康人家。孩童时代母亲即去世,姐姐对他照料入微,感情深厚。幼年时但丁爱上了佛罗伦萨一少女贝雅特里奇,以后终身未忘。约18岁时从父命与一普通女子盖玛结婚。从青年时代起,但丁就在诗歌创作中显露才华,名声大噪。后来但丁参政,先是在市政厅当参事,接着升为咨询顾问,后来又成为百人团议会成员。1300年6月至8月间,他由于其过人的才智和崇高的品德和声望被选为佛罗伦萨六大执政官之一。不久,但丁所参加的白党在与黑党的政治斗争中失败,但丁被迫从1301年起就离开佛罗伦萨,终生漂泊异乡。先后到过罗马、勿罗拉、波罗格、迦生丁、巴黎、比萨,暮年应基独·诺勿罗之邀,来到亚德里亚海滨的腊万纳,并与妻儿团聚。1321年9月14日夜,但丁由于染疟疾,在那里溘然长逝。

但丁一生除了撰写巨著《神曲》之外,遗留下来的还有诗歌集《新生》,著作《飨宴》、《论世界帝国》、《论俗语》以及论文《致斯加拉大亲王书》、《致康·格朗德的信》,还

有部分十四行诗。他的美学思想散见于这些著述中。

(二) 彼得拉克

彼得拉克(Francesco Petrarca 1304—1374)出生在亚雷佐城,父亲是佛罗伦萨的一位公证人,曾和但丁同时被流放。1313年,彼得拉克随家迁往阿维尼翁,和母亲生活在一起,并攻读修辞和法律。1319—1323年被送到法国南部的蒙皮立城学习,随后又到波伦亚学习。在此期间,彼得拉克尽力搜罗阅读维吉尔、西塞罗、塞内加的作品。1326年回到阿维尼翁,立即沉湎于古典诗歌,也创作了许多浪漫诗歌,获得极高声誉。后来漫游法国、德国和罗马。1327年与劳拉一见钟情,终生不渝。1341年荣获“加冕诗人”桂冠。1361年定居威尼斯。1368年后开始飘泊,最后于1374年7月19日在帕多瓦城南的亚尔瓜镇伏在书本上逝世。

彼得拉克被称为意大利诗歌之父,一生勤耕不辍,作品丰硕。除《我心中的隐秘》、《凯旋》、《歌集》等文学作品外,还有论文《论鄙夷尘世》、《论帝国之责任和德行》、《祸福补救》、《治国论》、《论自己各种苦恼的矛盾》、《论自己及许多人的无知》及自传等。他在这些论文中,发表了一些美学见解。

(三) 薄迦丘

薄迦丘(Giovanni Boccaccio 1313—1375)是佛罗伦萨一个商人的私生子,母亲是法国人。十岁被送那不勒斯学徒,学理财、经商。但他酷爱诗文,倾心古罗马诗人奥维德。1331

年遇罗伯特国王的私生女玛利亚·阿奎诺，一见倾心，追求五年，散尽钱财。1340年父亲破产后，开始简朴度日，同时进行诗歌创作。1341年到佛罗伦萨罗伯特王宫，其拉丁文和俗语作品开始产生影响，声望日增。晚年相信算命，皈依正教，想去做僧侣，被彼得拉克劝告，转向古代典籍研究，成为第一个通晓希腊文的人文主义者。1373年受聘在圣斯德望隐修院讲授但丁的《神曲》。不久薄迦丘病魔缠身，1375年在契塔尔特与世长辞。

薄迦丘一生著述大多为文学作品，早年有《爱情的幻想》、《小火焰》等，代表作为《十日谈》。美学思想主要见于《但丁传》、《异教诸神谱系》及《十日谈·序言》。

理论构架

（一）事物的善与美在于顺应其本性

但丁在神学和哲学上是圣托马斯·阿奎那的信徒。他承袭了阿奎那目的论的美学观念，认为事物的善与美，就在于它顺应其本性，趋归其目的。在《天堂》第八篇，但丁写道：“一粒种子落在不良的土里不易发育，同样，一种性质遇着逆境也就不能发展。在尘世，人们假使能顺应着性质的倾向，那就好了。”^①因为不能顺应性质，就是不能顺其本性，就是逆其目的，也就不能具有善与美。

^① 《神曲》，王维克译本，第402页。

那么，人类的本性和目的是什么呢？但丁在《论世界帝国》中说：“一个小孩只有尽其本性之所能，亦步亦趋地模仿他完美的父亲，他才能成为一个可爱的完美的孩子。……因此人类也只有尽其本性之所能，亦步亦趋地模仿上帝才能处于最佳状态。”^① 这里已经看出，所谓事物的本性，人类的本性，也就是上帝的本性。“事物如按其原创始人上帝的意旨发展，就会处于各自的最佳状态。”^②

但丁认为，上帝是万物的归趋。万物由于一种内驱力促动，无不像箭一样射向上帝的靶子。“他的意志给我们安宁，他好比海洋一般，一切创造的和自然所做成的都汇归于他。”^③ 世间一切事物，相互间都存在一种秩序和内在规律，这种秩序和内在规律，就是宇宙和上帝相象的形式。

“在这广阔的国度内，竟没有一点偶然的事情发生，正如没有忧虑，没有饥渴一般，因为你所看见的一切，都是依据永久的定律建造的，所以像指与指环一般的相应。”^④ 这种“永久的定律”，构成了事物内在的和谐。它们归趋上帝的本性，是它们美的根源。因此，事物之所以美与善，是在于它顺应自己的本性；顺应自己的本性，也就是归趋于上帝。上帝是一切美与善的源泉。在上帝面前，“其他较次的万有，显而易见不能容纳那无穷的善，只有他自己能做他自己

① 《论世界帝国》中译本，第11页。

② 同上，第10页。

③ 《神曲》第372页。

④ 同上，第363页。

的尺度。由此可知我们的眼光只是那包含一切的智慧的一线光，我们没有足够的能力用以了解他的原理，实在是本性如此。”^①上帝那无穷的美与善，就象深不可测的海底，我们永远不能见到，我们也永远不能想象，“因为我们的眼睛从未能超越过太阳，这是不用奇怪的。”^②

由此，但丁推断出人的本质就是信仰的观点。《天堂》第二十四篇写道：“我的父啊！依照你亲爱的兄弟（他和你使罗马走上了善路）（按：指圣保罗）所手写的真言，信仰就是所希望的事物之本质，也是未见的事物之证据；我认为这就是他的要旨”，“这些深不可测的事物，在这里我看得明白了，可是却瞒过下界人的耳目，他们只存在于信仰之中，又在信仰上建筑起那崇高的希望；因此信仰实包含本质的意义；由此信仰，虽无目见，我们已可推论，所以信仰也包含证据的意义。”^③“希望用我们微弱的理性，识破无穷的玄妙，真是非愚即狂。人类呀！在‘为什么’三字之前住脚罢！假使你能够看见一切，那末玛利亚用不着怀孕了。你知道古往今来有多少哲人的欲望都没有得着结果，他们的好奇心不但不能满足，反而堕入永久的怅惘。”^④但丁就是在他信仰的境界，忘掉了爱情，忘掉了贝雅特里奇，忘掉了一切，而见到一个无限美妙的景象。

① 《神曲》第468页。

② 同上，第414页。

③ 同上，第494页。

④ 同上，第182页。

(二) 应从最高存在中推出爱的原则

上帝是至善、至美，也是至爱。上帝创造的一切，就是他的爱的原则的彰显。上帝创造万物，是因为他爱万物。

“那些不死的和能死的一切，只是我们主人一点意念在爱之中所生的反映。”^①在最高的爱的原则支配下，上帝创造的万物都各具功能。“正当的功能不是因行使功能的某物才产生的，而是某物因它具备了这一功能才创造出来。”^②上帝创造了天体，并分配给各个天体以相异的原质和德性。天体按照上帝给它们的德性和物质运动。“那最高智慧散布他的善在群星，而自守于静一。不同的德性联合于个别的精巧的个体，一如生命联合在你身体上。”^③他让那些高尚的灵魂，穿着白袍，围坐在天堂里，沐浴着他神圣的光辉，得到永恒的安息。上帝创造了净界，让那些有过失的灵魂得到修炼。“至高的善，他本身是完备的，创造了善人，且使之向善，又给他这块地方，作为永久安宁的保证品。因为他的过失，他不过短时间住在此地；因为他的过失，他把正大的欢乐和愉快的游戏变作了眼泪和劳苦。”^④过失的灵魂在净界里修炼了骄、妒、怒、惰、贪、食、色七大罪过，然后饮累德（Letè）河水以忘过去的罪过，饮优乐埃（Eunoè）河水以想起生平善行，就可以升入天堂。即使是地狱，也是

① 《神曲》第259页。

② 《论世界帝国》第4页。

③ 《神曲》第368页。

④ 同上，第321页。

上帝爱的产物。地狱的存在，就是惩戒罪恶。它是正义的象征。“正义感动了我的创世主：我是神权，神智，神爱的作品。除永存的东西以外，在我之前无造物，我和天地同长久；你们走进来的，把一切的希望抛在后面罢！”^①

同样，上帝也创造了人。上帝以自己的模样创造了人类，他赋予人的功能是什么呢？人的功能不是构成人体的各种化学元素，不是生命和一般动物所具有的感应能力，而是“具有智力的潜力和能力”，也就是理解力，以及由此扩展而来的实践与创造的能力。上帝是为了发挥理解力的功能才创造人的。但上帝在赋予人以理解力的同时，就赋予了人以爱的本能。

所以，爱是人类一种原始的本能。人们见到所欢喜的东西，便像惊醒了一般，本能地去追求，这就是爱的天性。薄伽丘说：“凡是有理性的人都会说：我爱你们，就跟别的男人爱你们一样，是出于天性。谁要想阻挡人类的天性，那可得好儿拿点本领出来呢。”^②人的心灵充满了爱。因为爱，人们才去思考、行动、创造。“爱为美德的种子，也是应得惩戒的行为。凡爱不能没有主体，所以人不能嫉妒他自己；凡人都不能超然独立而自存，所以不能对于造物主有所嫉妒。”^③人与上帝之间的联系，是通过爱建立起来的。

不过，上帝以自身为目的，以爱“动太阳面移群星”。

① 《神曲》第12页。

② 《十日谈》，中译本第348页。

③ 《神曲》第259页。

人与上帝不同，必须以上帝为目的来规范自己，让爱服从智力的指引。并不是“一切爱的行为，其本身都是值得称赞的事情”，如果“人不知道他的最高智慧从何而来，也不知道他对于最高事物的欲望从何而生，只是像蜜蜂一样，凭他们的本能酿蜜，这种智慧和欲望其初原不值得称赞和斥责的”，唯有以“从最高原则”推出的“理由”，作为选择爱的标准，经过深思熟虑而产生的爱才是值得称赞的。但丁说：

“由于哲学的证据和自天而降的威权，这样的爱就深深地印在我的心里。一个人要是明白善之为善，善就会煽动爱，愈有德者愈甚。所以一个人要是明白善之卓绝无比这一个真理，势必爱那要素，这要素的完全是超过一切，在这要素以外，只是他全光中的一线光罢了。这一个真理，也是那把对于永久事物之原始爱，指明给我看的一位所教的。”^①

上帝是至善至爱，唯有遵从上帝的原则，才有真正的爱。只有在这样的爱中，才是真正幸福的。所以，幸福者的意志必须与神的意志相符。同样，“凡足以取悦于统治我们的君主（按指上帝），便是我们全体的欢乐。”^②神与人，上帝与子民，都有同爱，因此也是同乐的。

但是，但丁认为，在这种最高的爱之外，人还可以追求尘世的爱。最高的爱产生于人和上帝之间，尘世的爱产生于心和物之间。这种火一样升腾的尘世之爱，也深深渗透进爱的

^① 《神曲》第504—505页。

^② 同上，第372页。

原则。但丁就是在贝雅特里奇的引导下，才得以进入灿烂的天堂。这种同样是神圣的尘世之爱，造成了但丁与托马斯·阿奎那的分野。

（三）自由是上帝对人的最大恩赐

但丁认为，宇宙是以上帝为其目的的，就这个意义上讲，人不过是一种手段。但人自身也有目的，不仅有目的，而且有对目的的意识。人是自由的，尽管这种自由要受到“一种更伟大更完备的势力”的支配，和被引向一个超出自身的更普遍的目的。自由是上帝的“最伟大的杰作”，是他对人类的“最大赠品”。在《神曲》中，但丁借维吉尔之口这样说：“自由是一件宝物，有不惜牺牲性命而去寻求的呢。”^①

所谓自由，就是“为自己而生存，而不是为他人而生存”；就是为理性而生存，而不是为欲念而生存。一般动物没有自由，因为它们只屈从于欲念；被奴役的人也没有自由，因为他们不得不听命于他人。“自由的基本原则是有选择的自由”，选择的自由来自“判断事理时的意志自由”，而意志只有在理解的基础上才可能是自由的。所以真正决定的东西是理解。自由选择不是欲念，它的过程是理解——判断——取舍。欲念是自由的最大障碍。在欲望兴起的时候，人的内心便生出一种考虑的能力，表示许可或阻止，即使是爱这样的欲望，也有阻止或允许它的意志。如果在这个

^① 《神曲》第172页。

过程中，欲念占了上风，那么选择也许还有，但自由则谈不上了。

人有自由，有选择善、恶、美、丑的能力，因此人的命运就掌握在人类自己手里。命由天定的观点是不可取的，如果那样，一切惩恶扬善的举动便毫无意义。但丁说：“你们一班活人，都把一切事情归之天上的星辰，似乎天在那儿摆布一切，有不可动摇的必然性一般。事情假使是如此，则你们的自由意志将被毁灭，而劝善惩恶也就不正当了。天给我们一种原始运动，我不说一切，即使我说一切，则他也给了我们一种辨别善恶的光，还有自由意志；这种意志起初也许和星辰的影响相搏而感到痛苦，但我们若善用之则必得最后的胜利。你们虽然自由，但你们仍在一种更伟大更完备的势力之下，这种势力在你们身上创造了智慧，这不是星辰可以管辖的。假如世人果然走了邪路，这原因是在你们。”^①

人各有各的理解，各有各的意志，各有各的命运。世上没有什么事物比人更多种多样的了。人类社会与动物群体不同就在于每个人都自成一体，而社会则是各类人的有机组合。对于人，可以这么说：天给我们一种原始动力，而每一个人按照自己的自由意志划出了自己的运动轨迹。

（四）追求尘世幸福也是一种人的本性

但丁在《净界》第二十五篇借古罗马诗人西塞罗之口叙述了人的肉体与灵魂的形成，以及灵魂不死。他认为灵魂是

^① 《神曲》第253—254页。

由男性血液变化来的。灵魂由植物灵魂发展为动物灵魂，而后由于“第一动力”作用，“吹入新的精神”而成为人的灵魂。

“头脑的组织在胚胎里完成以后，马上第一动力转向他，对于自然的伟大艺术表示喜悦，向他吹入一种新精神，与其他已有的相合，成为一个单纯的灵魂，于是他能生长，他能感觉，他能自己反省。”^①在《论世界帝国》中，但丁说：“人有两个主要部分，亦即灵魂与肉体；从肉体这部分来说，他是可朽的，从灵魂这部分来说，他是不朽的。……因此，既然人类是处于可朽与不朽之间的一个中介，那么他像所有的中介一样，具有两种极端的性质。而任何性质的存在都是为着追求它固有的最终目的，因此人类的存在就有双重目的。”^②这双重目的就是“尘世的幸福”和“永生的幸福”。

人类除了为天国服务，追求“永生的幸福”以外，追求尘世的快乐、幸福，也是人的本性。但丁说：“此心，原是为爱得很快而创造了的，见着一切使他欢乐的东西，他便像惊醒了一般，立即追求上去。你的感觉力从实物抽取一种印象，便展开在你的心里，使你的心转向着他。转向以后，假使你倾心于他，这倾心就是爱，这是心和物之间经过喜悦而发生的新联系。像火的上升运动，因为他的性质是上升的，直上升到那使他的物质最易持久的地方；同样，着了迷的心必入于欲的地步，这是一种精神的运动，非达到享乐的目的不止。”而当“一个人的器官感着欢乐或痛苦的时候，他的精神便专注在

① 《神曲》第304页。

② 《论世界帝国》第86页。

这器官上，其他的器官似乎就完全丧失功用了”，他的全身心便沉浸于其中^①。但丁在对贝雅特里奇的爱中，便深深地体验到这一切情感。

彼得拉克曾经说过：当想到，说到宗教时，那是最高真理，真正的幸福和永恒的救世主，我肯定不是一个西塞罗主义者，或者是一个柏拉图主义者，而是一个基督徒。但他也认为，人应该有尘世的幸福和快乐。在《论自己及许多人的无知》中他说过，即使所有那些天堂的东西是真的，他们都没有幸福的生活重要。我们在哪里生，就在哪里结束。这是对人本身，对现世生活的从未有过的注视和强调。

（五）自然和艺术是人赖以生存的面包

上帝赋予人类以理解力和自由，所以人天生下来就会思考，但思考的目的全在于行动。人是通过行动确证自己的理性和爱的。行动与创造是人类生存的方式，也是人一切喜悦的根源。人的任何行动，无论出于怎样的动机，其实质都是“表现自己的意象”。而当人从行动或结果中看到了自己的意象，看到了自己苦心思考和想象的一切成为独立自主的现实，那时喜悦和兴奋之情便油然而生。因为“人人都希望自己得以存在”，而行动确证了他们的存在。

人要行动，就要依恃自然和艺术。自然是行动的对象和模本，艺术是行动的方式。人是靠自然与艺术的喂养才不断走向繁荣，同时不断认识自己的。此外，人需要语言。语言

^① 《神曲》第261—262、186页。

所以发明出来就是为了“把我们头脑中的思想展示给别人”。动物没有思想，因此不需要语言。它们全部本性就显现在各种情欲之中。人则不同，人有理性和自由意志，每个人都是一个自成的体系，没有语言便不能彼此沟通，构成和谐的社会。而艺术与语言是共存共亡的。“甜美的诗歌，只要我们的语言流行着，我们始终宝贵你所写下的一字一行。”^①所以，即使是在净界，人们见到维克尔还是屈身去抱住他的膝，对他说：“拉丁人的光荣呀！因为你，我们的语言显示了他的能力，这是我生长地永久的荣誉呀！你能够站在我的面前，我感到多么的荣幸呀！”^②

艺术，作为人类赖以生存的“面包”，最主要是作为一种精神上的、情感上的食粮而存在的。它可以给人类寄托希望，憧憬未来，可以帮人们曲尽衷肠，表达爱慕，还可以让人们渲泄喜、怒、哀、乐等各种情感。薄伽丘说：在他的《十日谈》中，“我们可以读到情人们的许多悲欢离合的遭遇，以及古往今来的一些离奇曲折的事迹。淑女们读着这些动人的故事，说不定会得到一些乐趣，同时还可以得到一些有益的启发。因为从这些故事中她们可以认识到什么事情应当避免，什么事情可以尝试。”^③这不是对人生大有裨益的吗？

（六）艺术取法自然，是上帝的孙儿

但丁说：“研究哲学的大概都知道：自然取法于神智和

① 《神曲》第310页。

② 同上，第202页。

③ 《十日谈·序》。

神意。假使你留意你所学的《物理学》，你马上可以知道：艺术取法于自然，好比学生之于教师。所以你可以说，艺术是上帝的孙儿。”^①

艺术既然取法于自然，以自然为模本，艺术家就必须懂得自然的由来，它的构成和趋向。自然有三重存在方式。首先，它存在于创造者上帝的意旨里；其次，存在于创造活动的技艺中；再次，存在于创造物的物质媒介上。上帝包含着自然的原型，自然在成为现实的自然之前，先以意念形式存在于上帝身上，上帝根据宇宙万物的不同机能和特性将它们分别安排在统一的秩序里，使之一方面成为有特定目的的存在物，一方面成为构成自然整体的手段和媒介。上帝是个完美的艺术家，其所以是一个完美的艺术家，因为他有完美的技艺，同时还有完美的媒介物。自然是这三者的统一。当然，自然如果有什么缺陷，只能归咎于它的媒介物，而不能归咎于上帝和它的技艺。

艺术也存在于三种类似的方式中。一部好的艺术作品的产生，第一靠艺术家，第二靠他的技巧，第三靠物质媒介。艺术家必须追踪自然之后，把自然的秩序、美和目的真实地模仿出来。人的作品虽然也常常受到媒介物的局限，但是决定的因素却是艺术家本身。艺术家本人有着极大的主观能动性和创造性。薄伽丘说：艺术家“总是极罕见的人。这种写诗的热情，从其效果来说，是崇高的；它迫使灵魂渴望吐露自己；它产生精神上奇异的而又前所未闻的创造；它给予

^① 《神曲》第50页。

这些沉思冥想以一个固定的秩序，使语词和思想之间有了不平常的交织，并从而美饰整个结构；它就是这样地把真理隐藏在虚构的美好之中和合身的外衣下面了。”^①虽然艺术家的精神和热情“导源于上帝的胸怀”，他的灵感和天赋来自上帝，但是，作为一个艺术家，必须还具有丰富的知识，“至少还须懂得关于道德和自然的其他学问的一些原则，掌握丰富有力的词汇，观赏古人的纪念碑和遗物，熟记各民族的历史，熟悉各处的海、陆、河、山的地理情况”，这样的艺术家，才能创造出惟妙惟肖，栩栩如生的作品来。

所以，艺术取法于自然，并不是对自然的机械模仿和生搬硬套，而是深得自然神髓进行的艺术创造。但丁在净界之门处见到在绝壁下部白色大理石上的精妙雕刻，就曾惊赞过：“不要说波列克乃多的艺术，就是自然本身也要退避三舍。”^②

（七）诗的主题及其字面的与象征的意义

在但丁看来，诗与其他艺术一样，是人追随自然并趋向上帝的手段，诗应该描写人，为人服务。他给诗提出了三个目标：有用、令人愉快、正当。什么是有用？最有用的就是有利于安全的，就是能够维护人的正常生活的，什么是令人愉快的？无疑是那些优美的、令人神往的事，这首先应是爱情；什么是正当？正当的就是符合道德的。所以，但丁认为安全、爱情、美德应成为诗的主题。他要诗人注意积累这些

① 《异教诸神谱系》第十四章第七节。

② 《神曲》第218页，波列克乃多（Policleto 公元前452—前412），古希腊雕刻家。

方面的生活素材，竭力写出武士的英勇、爱情的坚贞和正义的志向。他认为“如果我们适当地考虑一下，我们将会发现有名的作家都是全部以这些事情为主题，用俗语写下了他的诗歌。如伯特朗·波恩(Bertran de Born 十二、十三世纪法国抒情诗人)关于武士的诗，阿诺特·达尼尔(Arnaut Daniel 十二世纪法国诗人)关于爱情的诗，吉若特·波尼尔(Giraud de Borneil 十二、十三世纪法国行吟诗人)关于正义的诗，齐诺(Cino da Pistoia 1270—1337，意大利诗人)关于爱情的诗”等^①，在《神曲》被但丁称为诗父的意大利诗人基独·基尼才(Guido Guinizelli)，也是以高雅的爱情诗著称的。因此，把安全、爱情、美德作为重大主题，并非出于某个人的意趣，而是诗的历史趋向。

就像自然本身有其物质存在和潜在的趋向一样，诗的主题表现在作品中也必定有两层意义。一层是包含在文字本身所显示的意义，叫做字面的意义；一层是包含在文字背后的意义，叫做譬喻的，或者神秘的意义。比如《圣经》中的一行诗：“当以色列逃出埃及、雅各的家族逃出说外国语言的异族时，犹太就变成主的圣城，以色列就变成他的权力。”^②假如就字面而论，只是描述了以色列的子孙在摩西时代离开埃及的故事；假如作为譬喻看，则表示基督为我们赎罪；就道德意义看，则揭示了灵魂从苦难到天恩的圣境的转变；从寓言的角度看，又蕴含着圣灵从腐朽的奴役状态转

① 《论俗语》卷二，第二章。

② 《旧约·诗篇》第114首第1—2节。

到永恒的自由的意思。但后面三层意义可以笼统地称之为寓意。但丁说，他的《神曲》也包含着字面的与寓意的两层含义：字面上，全诗主题是“亡灵的境遇”，寓意上则是人的命运，善有善报，恶有恶报。

由于诗有两层意义，写诗因此可以虚构。薄伽丘为此反驳了那些关于“诗人们虚构了一些不符合真理的令人生厌的故事”的说法，认为诗人们“用虚构的故事而不用其他方式，因为这些虚构故事的美能吸引哲学证明和辞令说服所不能吸引的听众”。“很显然，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好象不真实的东西后面”，“诗人在他们的作品里都运用了最深刻的思想，这种思想就好比果壳里隐藏着果肉，而他们所用的美妙的语言就好比果皮和树叶。”^①就这一点来看，神学和诗差不多就是一回事。《圣经》把基督时而叫做狮，时而叫羊，时而叫虫，时而叫龙，时而又叫岩石，这都是虚构；《福音》里救世主的话都含有言外之意，因此，“神学不是别的，正是上帝的诗。”^②

诗的主题所以要体现在两层意义里，还有一个目的是把只能由心灵领会的东西变成感觉可以觉察的东西，以适应人

① 《但丁传》第十二章。

② 同上。

的卑弱的心智。因此，《圣经》为了接近人们的官能起见，不惜给予上帝以手和脚，一些教会里把大天使加百利、米迦勒、拉斐尔用人类的形状表现出来，都是出于这种考虑。当然，即便如此，也还有些人不能领会诗的寓意，而只能从字面上获得一些乐趣。

(八) 一定主题应有与其恰合的形式

诗是什么？它是“写得合乎韵律，讲究修辞的虚构故事”。所以对于诗来讲，除了内容的正当之外，重要的是找到与主题恰合的形式。

这样，诗人首先就要对自己的才能有恰当的估计，去选择自己力所能及的题材。但丁说，诗人在着手写诗之前，最好先去试试自己的双肩能挑起多重的东西，免得由于过重被压倒在地。“这就是我们的导师贺拉斯给我们的劝告，他在他的《诗艺》里一开头就说：‘从事写作的人所取的题目要适合自己的力量’。”^①

其次，要根据诗的主题选择适当的体裁和风格。“我们应该有能力分辨那些将自己暗示给我们的、适于表而出之的事物，这样才能确定应该用悲剧、喜剧还是挽诗的形式来歌咏这些事物。”^②在但丁看来，悲剧具有较高雅的风格，喜剧则有着较低下的风格，挽诗另具一种不幸人的风格。悲剧的题材常常是安全、爱情、美德等高贵的事物，所以悲剧要

① 《论俗语》卷二，第四章。

② 同上。

有庄严的结构，和谐的诗律和优美的文辞，只有这些“最高贵的才配得上最高贵的事物”。而喜剧的内容与悲剧不同，喜剧的字源意为“山羊之歌”（tragus），在现代的意义上，不妨说是“村歌”，叙述的是卑琐的俗事和趣闻。悲剧开始时优美静穆，结局时丑恶可怖；喜剧与悲剧不同，开始时丑恶可怖，结局时幸运可喜，适宜喜剧的是轻松的格律与粗鄙的辞句。

第三，要根据诗的主题、风格选择适当的语言。但丁说：“语言作为工具对我们思想之必要正如骏马之于骑士，既然最好的马适合于最好的骑士，那么最好的语言就适合最好的思想。”^①所以，悲剧和喜剧在语言上也各不相同。悲剧的语言崇高雄伟，喜剧的语言松弛卑微。当然，但丁认为喜剧家也可以有时使用悲剧的语言，悲剧家有时也可以使用喜剧的语言。

薄伽丘认为，文学就是语言的艺术。因为“诗”这个语词导源于一个很古的希腊语词poetes，它的意义是拉丁文中所谓的精致的讲话。最初，有些人由于灵感的作用，说起话来运用了一种精致的风格，例如在向来粗野的时代里唱起一首歌来，这样便使说话成为一种有节奏的美文。为了避免说得简单而不能感人，或说得冗长而使人生厌，他们把一些固定规则的标准，应用到说话中来，把说话约束在一定数量的音步和缀音中，这种讲究的说话方法，就叫诗。因此，在薄伽丘看来，一个人若是仅仅禀有诗的热情，“他还不是一位值

^① 《论俗语》卷二，第一章。

得颂扬的诗人。因为诗的冲动不管多么深入地激荡了心灵，但如果缺乏表达思想所必需的某些手段，那末还是很少会完成任何值得赞赏的东西的——我的意思是，例如语法和修辞的一些规则之类，具有这类的丰富知识有时候还是需要的。”^① 只有全面掌握语言的能力，才能写出出色的诗来。

（九）诗需要一种光辉的意大利俗语

但丁十分关注意大利的民族语言问题。他的《飧宴》与《论俗语》是西方最早的语言学方面的著作。当然，他的出发点除了诗的创作之外，还关系到意大利民族的政治文化生活的统一。

但丁认为语言是人生的重大问题。因为人的行动不是受本能而是受理智支配的，理智本身又在识别力、判断力与择别力等方面因人而异，所以每个人之间都是陌生的。人不能像动物那样从自己的行动与情欲中了解别人，也不能像天使似的凭灵性就能了解别人，人类只能靠某种信号来相互传达思想。这种信号一方面是从这个人的理智那里接受某些东西并把它传达给另一个人的理智，因此必须是理性的；另一面由于是通过感觉的媒介才能传达给理智，因此又必须是可感觉的。这种理性的可感觉的信号，就是语言。

但丁期望建立一种适宜于整个意大利的光辉的俗语，以取代仅在少数上层人物中间通行的、僵化了的拉丁语。这种语言具有四个特点：（一）它是光辉的。光辉的意思是“发

^① 《异教诸神谱系》第十四章第七节。

光照亮别的,自己也被照亮的东西”,它“因练习和力量而高贵,也用荣誉和光荣提高它的追随者”。光辉的俗语是从许多粗野的意大利词语中精选出来的,必须达到象齐诺(Cino 1270—1337)等人的抒情歌曲中所表现的那样优美、清楚、完整、流畅。这样的语言激荡人心,使不愿的人愿意,使愿意的人不愿,具有无穷的力量。它给诗人们带来的光荣的甘美甚至“把自己的流放都置诸脑后了”。(二)它是基本的,就是说它是标准的、适用于整个意大利。“正如整个门都随门枢转动,门枢转向哪方门也就转向哪方,也就随之向里或向外转。同样,所有城市的语言也随着这种光辉的语言转出或转回,转动或停住”;在各种意大利地方俗语中,它象是“一家之父”。(三)它是宫廷的。“如果我们意大利人真有个宫廷,那末在宫廷上就要说这种语言”,因为宫廷是“全境共同之家”,是“境内各地威严的统治者”,这些具有对一切人而不是对个别地区、个别人适合的性质的语言,都应常到这个宫廷并且留在那里,任何别的地方都不配接待这位伟大的住客。(四)它是法庭的,即具有高度的准确性,合乎规范。所谓“法”,不是别的,正是衡量必要做的事的公平尺度,这种平衡所需的尺度只有在最好的法庭上才能找到,所以“法庭的”就是最公正的。这种光辉的俗语既然是精选的,得到各地意大利人的承认,它就是“法庭的”。

这种光辉的俗语是创作杰出的诗所必须具有的。尤其是那些才识过人的天才诗人,他们使用这种语言,是很适宜表现安全、爱情、美德等高尚主题的。但是,但丁认为,“最好的语言并不是对一切写诗的人都适合的,因为许多人写诗

既无知识也没天才，这样最好的俗语并不是适合于一切写诗的人”，“这种光辉的语言，正像我们在别的事情上的举止和衣饰一样是需要各按其类的，因为富有财产的人才能慷慨，品格高贵的人才穿紫衣；同样，才识过人的人才能使用这种语言，别人不配。”如果那些才能平庸的诗人非要用这种光辉的俗语来装饰他们的诗，那么就像着礼服的牛或系着彩带的猪一样，人们都会因其怪相而笑话它们的。^①

简要评析

（一）理性、自由与人的本质

十四世纪是新旧时代的交叉口。但丁、彼得拉克、薄伽丘就站在这个时代的交叉口上。他们虽然还笼罩在旧时代的阴影中，但新世纪的曙光已经展现在前头。他们是经院哲学训导下成长起来的一代学子，身上无疑还留存着托马斯·阿奎那神学思想的深深印记。但是，他们的思想已经有所超越，观念也有所转变。这个转变的根本之处在于，第一，过去成为托马斯·阿奎那美学终向的上帝，现在成了他们思索和论证美及艺术的起点，经院哲学被他们视为可以利用的历史遗产；第二，他们把经院哲学这一遗产从空虚的玄理变成了世俗的经典，把神学从天上引向地面，从未来引到现实。

首先是人的问题。但丁对人的本质有许多论述。他曾指

^① 《论俗语》卷二，第一章。

出人的本质就是信仰，因为人的本性是趋归于上帝。但是，他又指出人是世间一切事物中唯一具有理性，因而也是唯一自由的动物。理性与自由，是人区别于动物的标志，因而也是人的本质。虽然但丁与托马斯·阿奎那一样，认为理性不能同信仰发生矛盾，理性必须从属于信仰，但是，但丁强调了自由是在现实生活中选择的能力。自由当然是理性对欲念的克制和征服，但也是人对自己命运的掌握和选择；自由不仅能惩恶扬善，也能选择美丑。有了自由，有了选择，人也就有了责任，他要创造生活，也要向他的命运负责。因此，作为具有自由本质的人，已经不完全属于上帝，还属于世俗生活，属于社会，属于个人。

人是自由的，这一命题标志着人的灵魂的价值和命运的意义，不再是一种抽象的、虚幻的原则了。在人的理性和信仰之间，理性对于生活的意义更为重要。上帝虽然有“更伟大的势力”存在，但已远离了现实，远离了尘世。灵魂和命运，就在理性的手掌之中。命运不是前世的报应，也不是来世的前奏，命运只是一种生活，一种在理性指导下的世俗的生活。一个人的命运怎样，并不是上帝和日月星辰操纵的结果，而是他自由选择的产物。他的理性是他的命运的国王。同样，灵魂是命运的化身，也是理性的伙伴，它用一种超自然的形式来显示着理性，也解释着命运。它表明，信仰是不可替代理性的，自由，便是对信仰的一种现实的超越。人是自由的，但更要珍惜这自由，要向往新世界，追求一切美的、善的事物，热情地投入生活，创造生活，这是自由所留给人们的启示。

其次，人是自由的，这一命题标志着生命的价值和意义，不再是一种超俗的、未来的原则。它捅破了由信仰、幻想和幼稚的偏见织成的一个黑沉沉的纱幕，使人们看见了五彩缤纷的现实世界。它告诉人们，在天堂和尘世之间，尘世比天堂有着更现实的意义。因此，人一定要把握好自已的命运，在理性的指导下，选择一条辉煌的人生道路。就要像但丁、彼得拉克、薄伽丘他们本人那样，把全部热情都倾注在现实的斗争和生活中。人，并不是为了侍奉上帝而活着。自由，就是“为自己而生存”。生命的价值和意义就在于生活，在于创造。

第三，人是自由的，这一命题还标志着个人的价值和意义，已经不再消失在种族、民族、党派、家族或社团的概念中。人类意识的两方面：内心自省和外界观察已经从睡眠或半眠状况中甦醒过来，人不再通过一般的集体范畴来意识到自己，而是感觉到自己是一个精神的个体。自由，就是不要像动物那样，被他人奴役，听命于他人。所以，人要理解，要判断，然后来选择。自由，本身就包含着自主，就包含着丰富的自我意识。虽然受欲念支配的人不能说是自由的，但人还可以根据自己的爱好去选择美丑，去追求自己的幸福。这是每个人都具有的选择的权利。个人的兴趣和爱好，在这里是决定一切的。

但丁的“人是自由的”观念，虽然还是理性指引下的自由，还未能最终脱离信仰，但已经为中世纪的黑暗世界洞开了一个门窗，它展示出蛰伏在人体内已经萌动的丰富的能力，并给予人以理解、判断、选择的权利，呼唤出人的真正的力量来。就像在他的伟大诗篇里一样，人的丰富复杂的感

受，人的种种情感，包括炽烈的爱和恨，人的无限深奥的理性和智慧，都被充分地呈示出来。不过，在这里是以隐蔽的形式透露出的一线微光。

在这种新的观念支配下，人才能正视自己的生命，才敢探索自己的灵魂，才敢在现实的生活中热烈地追求，勇敢地创造。这个新的观念的出现，也标志着一个新的美学原则的崛起：美不再是虚幻的，属于上帝的，而是现实的，是现实生活的一个最灿烂的部分，更是人所创造的价值和人本身价值的体现和证明。美与自由从来是不可分离的。自由，就是美的象征

（二）爱欲：艺术的动力

基督教神学中具有爱的原则，圣·奥古斯丁和圣托马斯·阿奎那都肯定并论证过这个原则。但这种爱，主要是对上帝的爱，由对上帝的爱推及到爱万物、爱人类。但丁等人并没有彻底背离基督教这一观念，仍然坚持爱上帝和上帝是至善至爱的原则。但是，他们又把爱看作是上帝赋予人的一种本能，一种天性，而人又是灵魂和肉体的组合体，具有“尘世的幸福”和“永生的幸福”双重目的，所以，爱对于人来说，就不仅要爱上帝，还要有尘世的爱，生理感官的爱，爱“一切使他欢乐的东西”。

彼得拉克在1342年至1343年写成了一部拉丁语著作《我心中的隐秘》。在书中，他与圣·奥古斯丁就死亡、幸福、爱欲等问题展开了坦率、真诚的讨论。奥古斯丁诚恳地指出他歌颂的对女友劳拉的肉体的爱已经使他的灵魂离开了对于天

上事物的热爱，已经使他的心念爱造物主所造之物甚于爱造物主自己，而这条路就会比别条路更快地导致死亡。鼓励他彻底忏悔自己的罪过，启发他从惰性和倦怠中摆脱自己，并给他指明一条通往圣境的道路。彼得拉克毫不隐匿地公开了他心灵深处的秘密和隐痛：一方面他想由对劳拉的爱引向对上帝的爱；另一方面，他又承认爱的是劳拉的肉体。在这种宗教和爱欲的冲突中，他最终还是说出了：“我自己是凡人，我只要求凡人的幸福。”^①爱欲的原则，就是在这种激烈、深沉的冲突中，悄悄地确立了。

爱欲与禁欲的冲突，应该说是中世纪世俗与宗教冲突的核心。感官的欲望，在基督教教义中被说成是人性中最卑劣的部分，感性冲动是一切罪恶的源泉。他们视人的感官欲望为洪水猛兽。为了束缚人们的感官要求，压抑人的感性本能，他们提出，肉体本身就是上帝对我们罪恶的惩罚。因此，一切感性的要求，一切感官的欲望，都被他们严词厉色地加以禁止。他们把人的兴趣引向那些毫无生气、枯燥乏味的宗教教义的考辨中，把人们的思考引向繁琐的无穷的神学的细微末节里。生活的热情和欲望在这种教条主义和禁欲主义氛围中只能被彻底扼杀，一切创造之火也只能在这种氛围中熄灭。爱欲原则的确立，尤其是尘世之爱的原则的确立证明人们的注意力已经转向感官欲望和感性世界里来了。感性终于从理性里分裂出来，在其对立的状态中，感性和理性各

^① 《从文艺复兴到十九世纪资产阶级文学家艺术家有关人道主义 人性论言论选辑》第11页，商务1971年版。

自观照到自身，从而也确立了自身。丰富的感性欲求，把人们的精神从沉闷和压抑的宗教境界引导出来，直接面对千姿百态、鲜活生动的感性大千世界。在这里，出自人的本性的一切欲求和创造力，才渐渐地被呼唤出来。

如果说，爱欲原则的出现，是在黑暗的基督教世界里打开了一个突破口，那么，首先被唤起的，便是人类的艺术创造力。基督教为了压抑人的感官欲望，避免人的感官受到刺激，几乎杜绝了一切抒情的和言情的艺术。在艺术的殿堂里，除了哥特式建筑和教堂的玻璃镶嵌外，只剩下对上帝的颂诗和圣画这些毫无人味的东西。在这些艺术中，人的生活与宇宙以及力量无边、威严无比的造物主之间的关系，只是在一种信仰中存在，并只有在祈祷的内容才能直接而单纯地感受到。而世俗的一切则只能灰飞烟灭。但丁则明确宣布，艺术表现的最伟大的主题应该是安全、爱情和美德。爱情，作为最优美的嗜欲对象，并能够使我们感到最令人兴奋的愉快和快乐，毫无疑问成了艺术表现的重大主题之一，这就给艺术的创造与发展带来了无限的生机和广阔的前景。它不仅与奥古斯丁在《忏悔录》里表现的对艺术中描写爱情的深恶痛绝相比，具有彻底的转变，就是在古希腊罗马的美学观念中，这也是一个巨大的进步。英国文学批评家乔治·圣兹博里（George Saintsbury）说：“在这里，但丁比起古代作家有了一个显著的进步，即承认在原则（principle）上爱情有同等地位的，在实践中承认它是基本的东西。……我们知道，希望的批评对欧里庇得斯是怎样地轻蔑，不是因为他的文学上的缺陷，而是由于他对脆弱感情的信赖。我们更知道，除

了柏拉图式的神秘的哲学探讨外，在任何地方都没有人说明过这件事——不仅狄俄尼索斯，朗吉弩斯亦如此，在正好为我们保存的一出戏中的两首主要的关于古代世界的爱情诗中，找不到任何适当的关于它们的说法。亚里士多德也严格地把这个主题单独放在一边。”^① 爱和艺术是一对热情的姐妹。在艺术的领地里，爱是一条源远流长、万古长新的小河，它滋润着这块土地，使它充满生机和灵气，充满神韵和魅力；同样，在爱的海洋里，只有艺术为它建造的纪念碑最高大、最雄伟、最壮丽。爱欲的甦醒，激发了人们潜在的无限的艺术创造力。

由此可见，这种爱欲原则，实质是鼓吹了一种艺术创造的新精神，给一切艺术创造提供一种新的动力论。它摒弃了中世纪基督教神学的艺术创造原则，把艺术从上帝的奴婢地位上解放出来，把世俗的、真正的人树立到艺术表现的中心，取代了上帝、基督及众天使的位置。人的现实的生活、理想、命运，取代了天堂、地狱里的欢乐与恐怖，成为艺术最关注的问题。艺术，成了人们生活 and 斗争的一种武器，正像薄伽丘所说，诗“能够武装君王们，把他们导向战争，使整个舰队从其停泊的场所驶入海洋；不仅如此，它还能够摹写天空、大陆和海洋，用华丽的花冠，美饰年轻的妇女们，描绘人类性格的不同方面，唤起懒人，激发蠢徒，约束莽汉，说服罪犯，以至用适当的美词显扬卓越的人们。”^②

^① 乔治·圣兹博里，《批评史》第一卷，第445页，伦敦，第四版。

^② 《异教诸神谱系》第十四章。

在这种新的艺术精神中，我们看到了十三、十四世纪柔美新体诗的优美旋律，看到了但丁、彼得拉克、薄伽丘的不朽诗歌中表现的丰富多采、复杂微妙的情感世界，看到了契马布埃、乔托等人绘画作品中楚楚动人的人性与人情。爱情、幸福、欢乐、痛苦，在这一代文学家和艺术家手中，表现得那么真切、感人。生活和大自然在他们的作品中，开始具有了美妙的灵性和情趣。这是一个艺术已经开始自觉的时代，它预告着一个在深度和广度上更大规模的文艺复兴运动即将来临。

从人的角度说，爱欲原则进一步肯定了感性的人，肯定了人的自由本质中丰富的感性内涵，那么，以此作为艺术创造的基础和原动力，就必然会出现新的审美目的论。

（三）从上帝到自然

圣托马斯·阿奎那说，一切事物之所以美就是因为它趋向上帝，因为上帝驻守其中。这是他用基督教神学的观念来构造的审美目的论。但丁承认上帝是一切事物的趋归，趋向上帝是自然的本性，凡是自然要达到的目的，都符合上帝的意旨，凡是违背自然的就不符合上帝的意旨。上帝的就是自然的，因此，凡自然的就是合理的、美的。目的的概念在这里不觉被转化成自然的概念，美由合目的而转化为合自然的了。

于是，自然成了但丁衡量一切美与善的具体尺度。在他看来，一切事物，只要合乎自然，顺乎其本性，就是美的、善的。他认为理想的人，就是顺乎其本性。小孩要尽其本能亦

步亦趋地模仿他完美的父亲，人类也要尽其本性亦步亦趋地模仿上帝。自由意志是上帝对人的最大馈赠，那么，人就要顺其本性去自由地思考、判断、选择，这样的人才是完美的；这样的人生，才是完美的人生。爱也是人的自然本性，爱并不违反天理，因而也是美的、善的。而听命于他人，屈从于邪恶欲念，都是不自然的，违反人的本性的，因而绝不能称之为高尚。一切自然现象，宇宙、天空、海洋、高山、大河、飞禽走兽、花草鱼虫，只要按照这些秩序和规律发展，它们本身之中就存在着一种秩序和内在规律，就是和谐的，就是善的、美的。但丁还运用自然论的观点写了《论世界帝国》，认为建立一个统一的强大的意大利国家，才符合国家这一实体的本质，因为只有统一才能接近于上帝的形象，因而才能合乎国家本来的含义，这样才能给人民带来安宁和幸福，国家才能繁荣昌盛。

艺术，在但丁看来，是自然的儿子，上帝的孙儿。它直接取法自然，从自然中获取美的真谛。这是中世纪以来人们对艺术作出的从未有过的大胆推崇。基督教长期认为艺术亵渎神圣，挑拨情欲，伤风败俗，把艺术视为邪淫和罪恶。奥古斯丁经过长期苦思，终于认为艺术是虚妄的，是装在“贵重精致的容器”中的毒酒，诗人与艺术家是想入非非的编造者，人们在艺术中绝对得不到有用的知识和真正的快乐。虽然托马斯·阿奎那把艺术看作是自身完善的手段，认为艺术的最大功用在于陶冶、完善人的理性，成为人与上帝之间的中介。但这种观念未能根本打破基督教对艺术的偏见。但丁宣称艺术是自然的儿子，上帝的孙儿，这就明确无误地告诉

人们：艺术是可以趋向上帝的，它是在追随自然中归趋上帝，彰显上帝的光辉，呈示上帝的精神和神谕，指引人们走向天堂，从而肯定了艺术的神圣、崇高的地位。第二，但丁把艺术对上帝的最终目的，转变为对自然的直接目的，上帝的目的论，实则转变成自然论。自然也具有两方面的含义：外部世界的自然规律、内在秩序和人的自然本性。艺术追随自然，一方面是要艺术家必须追踪自然之后，把自然的秩序、规律、美和目的真实地模仿出来，表现出自然的神韵和精髓；另一方面，艺术家还不要违背自己的本性，要在艺术作品中抒发出自己内心的呼喊，表达出灵魂的颤动和搏斗，像但丁、彼得拉克、薄伽丘他们本人那样，对灵魂的漫长历程进行真诚的探索，对心灵中宗教与世俗的矛盾进行无情的解剖，对内心的爱 and 情欲的大胆表白和披露，才能创造出动人的、不朽的艺术杰出来。这种艺术自然论，无疑为后来文艺复兴运动中巨大的“艺术模仿自然”的浪潮吹出了一个响亮的前奏。

应该说，但丁的从目的论到自然论的转变，是基于一种历史的误解。他是从托马斯·阿奎那那里继承的目的论思想，然而却又转变了托马斯·阿奎那的目的论精髓，他似乎是在一种表面的阐发中默无声息地转换了一个重大的概念。不过，不管这种转换是自觉的还是不自觉的，它却是必然的和合理的，是审美和艺术实践在美学理论上的一种逻辑体现。英国美学史家鲍桑葵（Bernard Bosanquet）曾发现：“从中古时代对美的态度的微弱迹象（……）来看，似乎出现了一个值得注意的理论循环：一开头，人们对于同人的制作品相对立的

大自然具有特殊共鸣，普罗提诺的基督教继承者就是这样（他们的时代也就是把进化论的一元论当做正统神学根源的那个时代）；中间是一个敌视高级的艺术，即比较富于人情的艺术的阶段，表现为对异教的摧残和破坏偶像之争；最后，才完全认识到一种比较有意蕴的美是神性在艺术和大自然两者中的表现，这是圣弗兰西斯、圣托马斯、但丁和乔托的时代。”^①但丁等人的自然观，是在这种深沉的历史积淀中诞生的。当然，从目的论到自然论，但丁等人并没有最后完成这种转变，而仅仅是这种转变的开始。

新的审美目的论——自然论，虽然不怀疑上帝的至美，不怀疑自然的美来自于上帝，但他们不愿舍去自然的美，而且坚信自然的美是直接的、现实的，比起上帝遥远、玄妙的美，它对人们更有意义。实质上，自然论实现了从美的二元论到一元论的转变，自然成了美的直接的、现实的本源。

其次，自然论扩大了美的范畴。托马斯·阿奎那曾经把美归纳为三个方面：第一是完整；第二是适当的比例或和谐；第三是鲜明。这些观点代表了基督教美的观念的核心。自然论是以自然作为美的准则的，在千姿百态、变化无穷的大自然面前，“完整”、“和谐”和“鲜明”的概念就显得太狭窄了。凡是符合自然的就是美的，这种美是无法用任何概念来涵盖的。

自然论还把生命与美紧密结合起来了。自然的都是有生命的，生动活泼的，无论是宇宙、地球，还是一切动植物，

^① 《美学史》第174页，商务1985年版。

都是生命的跃动。美因此也应该是这种生命的显现，应该体现一种鲜活生动的力，体现出一种鸢飞鱼跃的精神，一种人类生活的玄妙而又动人的灵性，而不应该象基督教神学家所说的那样，美只是上帝放射的光辉，一种在极高的信仰境界中才能见到的充满神性的可望而不可即的东西。

最后，自然论还把美与科学联系起来。因为一切自然的都是有规律的，都是可以探讨的。人体可以解剖，骨髓的分布，躯干及头和五官的比例，都可以发现和计算出来；绘画中的色彩，透视中的比例，都可以在科学的研究中获得满意的答案。美，不再是虚渺的、不可捉摸的了，它就在现实生活眼前，就在科学精神的把握之中。主体在这种科学的尺度中，一方面受到严格的限制，另一方面又通过训练而能“从心所欲不逾矩”，达到极高度的创作自由。

可以看出，从审美目的论到审美自然论的转变，给艺术与现实、感性与理性、主体与客体带来一种崭新的关系，美的领域因此将会呈现出一片郁郁葱葱的无限生机。

（四）象征与艺术形式

但丁等人没有看到过亚里士多德的《诗学》，他们的有关文学创作的理论，几乎完全出于他们自己的理解。但丁给诗下的定义是：“写得合乎韵律、讲究修辞的虚构故事”，显然没有揭示出诗的本质，但是，他强调了诗的艺术本身，即诗的韵律、修辞等形式问题。诗应有明确的主题，这就是安全、爱情、美德，但是决定诗之为诗的不是题材内容，而是形式。形式，是诗之为诗的关键要素。这也是促使但丁鼓

吹推广意大利俗语的因素之一。

在诗的形式问题上，但丁等人无疑沿袭了象征主义的传统观念。但丁认为诗有两层含义：字面的与隐寓的。字面的意义是肤浅的，表面的意义，隐寓的意义是更深刻、更本质的意义。薄伽丘把诗的思想看作是果壳里的果肉，语言只是果皮和树叶。《圣经》中用狮、羊、虫、龙、岩石等来象征基督，在薄伽丘看来，这就是诗的手法，神学，就是“上帝的诗”。

象征主义的哲学基础是有神论，把神看作是善与美的本体，而把自然看作是善与美的影象。基督教早期的壁画，拜占庭的镶嵌画，法国及西欧各地的哥特式建筑是象征主义的代表作。但丁等人的创作本身也是象征主义的。但是，他们的象征主义具有了全新的含义。从《神曲》中可以看出，但丁不是把自然当作理解上帝至善至美的形式，而是相反，他把基督教教义及圣经故事当作理解自然的形式。这是与他们的自然观相关联的一个极深刻的转变：上帝是自然的象征，而不再是自然是上帝的象征。

从这种新的象征主义观点来看，《神曲》不啻是一部用形象构成的哲学巨著。那里展开了各种美的与丑的灵魂，暗示了灵魂逐步净化和升腾的过程。透过地狱、净界、天堂的描述，给人们展示了许多极为深刻的人生哲理，而且他的许多极为深刻的思想，就是在这些形象的体系中闪烁出来。鲍桑葵说：《神曲》不仅是“十三世纪的一幅政治、历史和伦理的画卷”，而且“它的中心兴味却在于灵魂们的命运，尤其是诗人的灵魂的命运。再没有任何作品更富于普遍性，再没有任何作品更富于个性了，甚至再没有任何作品更富于作

者个人的悲欢恩怨色彩了”。在这里，“个人的精神已经深化成为一个内在的宇宙，因为它已经宽广到同外在的宇宙合为一体。”^①这种新的象征主义的艺术形式，不仅不同于那些浅陋的基督教艺术，而且也绝不能看作是一般叙事诗和悲剧，它的艺术手法应该是绝对绝无仅有的，是一种崭新的艺术形式。因此，这里的象征，并不是一事物与它事物的简单类比，像《圣经》和宗教艺术那样，而是艺术表现宇宙、生命、灵魂以及一切深层领域的总体说法，它所要求的并非是外部事物的简单相似，而是要求透过一切外在现象，生动地描摹出生活的内在精神来，包括宇宙的本体、人类的心像以及社会生活的潜在法则。可以说，这是一个完全新型的艺术创作论。

但丁等人的这种象征主义形式论，对于美学的杰出贡献，在于他们把艺术表达这一最为复杂而且是艺术的本质的问题提高到一个前所未有的地步，并且对其进行了大胆深入的探讨。正如乔治·圣兹博里所说，他们“认识到杰出文学的基本的、真正的检验是在表达中，不在意义中”，这是在这一历史时期“我们没有遇到，也不会遇到的比它更伟大的事”。真实性，在但丁等人看来，首先是对作家表达的要求和对读者印象的要求。作为思想家，他们“没有满足于写出最好的诗歌，而是必须知道怎样和用什么来组成最好的诗歌，什么能使之最好，什么是它的源泉和它的力量和魅力的内涵”，对这些最严肃的艺术自身的问题，“无论是当时还是后来，都没有像

^① 见施桑葵《美学史》中译本第202页。

这样恰当批评，没有像这样对文学技巧的秘密的探求和说明，没有像这样对文学魔力的特点的揭露。”^①这种真正意义上的艺术论，是从建设完美的艺术本身，来提高艺术的地位，宣扬人文主义精神的。

同时，在这种象征主义的作品中，我们还看到了古代的神对现实中的人及其生活的双重意义。一方面，他们代替了诗歌中的抽象名词，使那些比喻的词藻成为不必要的；另一方面，他们可以作为艺术中自由而独立的成分，作为一种现实的人物在诗歌中成为美的形式。薄伽丘在他的《阿梅托的女神》和《费埃索来的女神》中，就以想象中的牧羊人和神，代替了佛罗伦萨周围的人们。这种手法无疑弥漫着浓郁的古风，荡漾着人文主义的精神。

象征主义艺术的形式论，使中世纪的在信仰中明确表露出来的广泛的象征主义观念，被但丁等人用更高级的想象形式再现了出来，而且由于这种新的象征主义是这样的具体和实在，也就使它远远地超出了过去关于艺术美的一切学术思想。同时，还远远超过那些把这个观念实在化、具体化的那些人的理论认识。

^① 乔治·圣兹博里《批评史》第一卷，第444—446页，伦敦第四版。

第六章 艺术—科学家

文化氛围

(一) 古代学术的发掘和研究

十五——十六世纪，正是文艺复兴的高潮。在这个动荡和变革的时代，意大利的政治、经济、科学、文化展现出一片勃勃生机，这其中包括古代的学术及其精神，得到前所未有的发扬光大。

自十四世纪以来，希腊和罗马文化在意大利的生活中就占有强有力的地位。经过彼得拉克、薄伽丘等人对古代希腊、罗马文化的大力发掘和宣扬，十五世纪对古代学术的研究更是蓬蓬勃勃，掀起了研究希腊文献的热潮。1393年，君士坦丁堡一位名叫克里沙罗拉斯(Manuel Chryseloras)的著名学者，奉拜占庭皇帝之命到威尼斯吁请西方的援助，以便于与土耳其人作战。这位学者几乎立刻就被意大利人尊为荣耀的古希腊文化的使徒，他终于被说服在佛罗伦萨大学担任教授古典文学的教职。大约在十五世纪开始的时候，另有几位拜占庭学者（多系柏拉图学派哲学家）迁居至意大利。这些人因提供古希腊文化成就方面的资料，而产生相当大的影响。

不久之后，意大利的学者们便开始前往君士坦丁堡及拜占庭的其他城市搜求稿本。在1413年至1423年间，仅仅一个名叫奥力斯巴 (Gniovanni Aurispa)的人就带回来将近二百五十件抄本，其中包括有索福克勒斯、欧里庇得斯以及修昔底德斯的作品。1453年，君士坦丁堡陷入土耳其人手中，希腊皇帝被杀死了，圣索非亚大教堂被劫掠一空，君士坦丁堡横遭抢掠和屠杀。但是，在土耳其人占领君士坦丁堡期间，有数以千计的古代图书被抢救运回意大利。这其中有埃斯库罗斯、索福克勒斯等的悲剧、亚里士多德的著作，还有波力比乌斯、德谟西厄斯等人的著作。希腊的古典作品，特别是戏剧家、历史学家以及早期哲学家的作品，大都是由此得以保存和公诸现代世界。随之便出现研究、比较、解释古代学术的风气，为此到处聘请希腊文教师。北方的象阿格利科拉、吕契林、伊拉斯莫斯、斯蒂芬家族等都及时使他们自己成了希腊语大师。年轻人普遍以特殊的热情学习希腊文，教皇保罗三世和保罗四世到晚年还能说希腊语。其他城市如帕多瓦、米兰、罗马等都有希腊人任教。不久，斯特雷波、普鲁塔克、希罗多德、柏拉图、普洛丁等人的著作被翻译成拉丁文，其中，柏拉图的对话录文体语言受到格外重视，科西莫、美第奇在1445年建立了一个柏拉图学院，以专门研究柏拉图和古代学术。经院哲学统治了四百年终于失去了其地位，对话的散文体取代经院辩论成为哲学的主要方式。

除了哲学、文学、修辞学等学科以外，数学、几何等古代自然科学也得到人们的重新研究。欧几里德的著作在十二世纪就被翻译成拉丁文。其他被翻译的还有阿基米德、阿波

洛尼、大希罗等数学家的著作。这些著作的翻译不仅扩大了人们的科学视野，而且使人们发现了古代的科学思维方式和精神。在中世纪的几何数学中，为了“减轻负担”，定下一个惯例，只讲一些定理，而略去证明。当后来的定理连同证明又在译本和解说本中恢复了时，证明也就被看作是古代和阿拉伯学者附加上去的补充和注解。于是经院学者认为，没有这些证明也行。这样一来，几何学仅仅被看作是很久以前一位精明的哲学家所阐述的定理的总和，因而丧失了古代天才的一项最优秀的成就——即曾经给哲学思维提供强大的推动力量的作为演绎科学的理论几何学。古代数学精神的恢复，对经院哲学必然带来方法论上的新的反思。而且，当对于书籍和传统的盲目信仰一经克服时，就有无数的问题摆在人们面前，等待他们探索了。

（二）有学问的无知——库萨的尼古拉的哲学

时代终于让新一批哲学家站出来了。他们与经院哲学家相比，带有迥异的时代风貌。其中突出的是摩塞尔的库萨一个新的泛神论者——人称为库萨的尼古拉（Nicholas of Cusa）。与艾克哈特浓郁的思辨意味的泛神论不同，库萨的尼古拉的主要著作《有学问的无知》，复活了毕达哥拉斯、德谟克利特、阿那克萨哥拉等古代哲学家和科学家的思想，形成了他既有神秘主义又有自然主义的泛神论。

库萨的尼古拉认为：神是无限的和统一的，所以既没有圣父，也没有圣子，也没有圣灵，有的只是无限。无限本身是既不产生，也不能被产生，不是从任何东西中产生出来

的。所谓“三位一体”论，是根本不存在的。他一贯把神称作“绝对的极大”，或者干脆称为“绝对者”。神是一切，神也是无，它到处都存在，又哪里都不在。沿着统一性和无限性的原则的逻辑，他实质上使神完全非人格化了：“神在一切事物之中，就象一切事物在神之中一样”，“造物主与造物是同一的”^①。但这个被解释得如此抽象的神，与自然和人又是一致的。自然界外部事物的多样统一，就是基于神的统一性和无限性。“神是整个宇宙唯一的、最单纯的基础”^②，它能给五光十色的世界带来一致性。因此，库萨的尼古拉常常又把神称为世界精神和世界灵魂，而整个世界就是这个精神的躯体：“石头是骨头，河流是静脉，树本是毛发，树林中觅食的活的有机体类似于动物毛发中的昆虫。”^③世界从这个绝对者中“收缩”和“展开”，自然界因此得以发展和进化。在这个进化中是有序可循的：“原素的力量潜藏在混沌之中，感性的力量潜藏在发展的力量之中，在感性力量中潜藏着想象的力量，在想象的力量中潜藏着逻辑的或者理智的力量，在理智的力量中潜藏着理解的力量，在理解的力量中潜藏着精神上洞见的力量，而在精神上的洞见能力中潜藏着一切力量的力量，即统一性”，因此，“感性界的生命比植物界的生命可贵，而理性界的生命更加可贵。”^④人，作为万物之灵，众生之长，就显然具有更加宝贵的地位了。

① 《论天父灵光的赠品》、《有学问的无知》，见《十四——十八世纪辩证法史》（奥伊则尔曼著）第35页。

② 《有学问的无知》，见《十四——十八世纪辩证法史》第36页。

③ 同上。

④ 同上，第39页。

库萨的尼古拉恢复并发扬了德谟克利特的学说，高扬了人的伟大，他说：“人的本性……包摄全宇宙：它是小宇宙、小世界，古代人这样称呼它是有充分理由的。他是小宇宙，因为……在人身上一切都上升到了最高级。”^① 尼古拉把人叫作第二号神，因为“就像神是现实事物和自然事物的造物主一样，人是逻辑存在和技艺形式的创造者”，“就像神从自身中展现出自然事物的全部形形色色的丰富内容一样，人的智慧把凝聚于其中的概念展现出来。”^② 在尼古拉看来，人的智慧（或心灵）是一个复杂的能力系统。它基本上是三种能力：同想象力在一起的感性、知性和理性。人是由通过知性联系起来的感性和理性构成的，知性是感性和理性的中介。认识的等级体系的基础是感性，但感性认识提供的只是个别的知识，知性将感性获得的成果加以分析整理。离开了知性的影响，感性也是不可能的。知性首先在数学中，因为数是我们智慧的一切概念的原型。没有数，就什么都不能理解，什么都不能创造。知性不能认识神，只有理性才能认识神。尼古拉理性类似于亚里士多德的“能动的理性”和柏拉图主义中的“努斯”，实际上成了一种神秘主义的直觉。理性消除了知性思维的绝对意义，消除了它对于自己判断的最终真理性的武断自信，把无限性的观念应用于认识，说明人类的智力能够使自己的认识无限深入，世界的可知性是在神、绝对者的不可知的背景上实现的。绝对者的不可达到，意味着人类智慧所达到的任何一条真理都不能看成是最终的、不可动摇的。

① 《有学问的无知》，见《十四——十八世纪辩证法史》第41页。

② 同上。

它彻底摧毁了经院哲学的独断论，把学术和科学引入一个无限广阔的领域。这样，人就开始以大地主人的身份，向自然的各个神秘王国里自由进军了。

同一时期的哲学家皮科（Giovanni Pico Della Mirandola）在《论人的尊严》中，更突出强调了人的尊严、人的价值、人的无限的能力。他认为，上帝在创造人的时候，给了人各种不同生物所特有的一切。“上帝认定人是本性不定的生物，并赐他一个位居世界中央的位置，又对他说：‘亚当，我们既不曾给你固定的居处，亦不曾给你自己独有的形式或特有的功能，为的让你可以按照自己的愿望，按自己的判断取得你所渴望的住所、形式和功能。其他一切生灵的本性，都被限制和约束在我们规定的法则的范围之内。但是我交与你的是一个自由意志，你不为任何限制所约束，可凭自己的自由的意志决定你本性的界限。’”“你既不属于天堂，又不属于地上……既有自由选择，又有光荣，能将你自己造成你所喜欢的任何模样。你能够沦为低级的生命形式，即沦为牲畜，亦能够凭你灵魂的判断再转生为高级的形式，即神圣的形式。”^①人，在这里成了天之骄子。人要创造，要探索，要实现自己的一切价值，人性在这里发出了强有力的呼喊，这也是时代哲学发出的最深沉的强音。

（三）科学精神：裸体的亚当与夏娃

艺术在乔托之后，由拟古而走上了科学。大约在十五世

^① 《从文艺复兴到十九世纪资产阶级哲学家政治思想家有关人道主义人性论言论选辑》，商务1986年版，第33、34页。

纪初，佛罗伦萨画家马萨乔（Masaccio）在圣马利亚新教堂内布兰卡奇小教堂里画了一组壁画，其中有一幅画在突出的壁柱上的《失乐园》，画的是处于行动中的亚当与夏娃的裸体。画面上展现的亚当和夏娃几乎占据了整个画面。亚当和夏娃的形象，虽然着笔不多，但造形之精确，为欧洲绘画中前所未有的。人物形象神态逼真，动作、姿态极富表现力。从技巧上看，裸体的刻画不仅具有完美的立体效果和解剖上的正确，而且充满着行动的力量。这幅作品具有强烈的体积感、重量感和运动感，它不同于中世纪传统的塑造人体，这里的形象是脚踏实地的真实的人，人们可以触摸得到强烈的肉体质感。

马萨乔是受布鲁内列斯基（Filippo Brunelleschi）数学精神的启发，在这里率先运用了科学的透视法。这里科学的精神在绘画艺术中首次得到体现。他最先探索人体结构和透视法，尽管他还仅仅是探索到固定的数学原则，在他的构图里所经常具有的空间感和体积感，导源于正确的科学知识比较少，导源于天赋，目光锐利的观察以及美学感受比较多。但是，这种科学主义的精神，对于文艺复兴绘画的美学观念的影响，是无法估量的。阿尔伯蒂（Leon Battista Alberti）说过，画框是“一扇窗子”，观赏者透过它，能欣赏到艺术家创造的小世界。于是，绘画成了一项理性的追求，具有确定的目标以及可以展现的成果。要达到科学的准确性，必须对立体形式有深入的研究。为了探讨人体的比例及结构，艺术家纷纷从事解剖的研究，以及有系统的描绘裸体模特儿。与马萨乔同时，在佛罗伦萨已经出现了一些从事

实验的艺术家，力图把正确的科学知识和艺术相提并论。他们从对自然的研究中，从科学中探索艺术创作的源泉与刺激因素。这些艺术家以布鲁内列斯基为首，在他周围有阿尔伯特、多那太罗（Donatello）、保罗·乌切洛（Paolo Uccello）、基贝尔蒂（Lorenzo Ghiberti）、卡斯泰格诺（Andrea del Castagno）等等，这是一些天赋卓越、意志坚定的人，他们执著地力图掌握新的美术理论与实践。到了十五世纪中叶与下半叶，这些应用到美术上去的唯理论方法，在弗朗切斯卡（Piero della Francesca）的创作活动中，尤其是在委罗基奥（Andrea del Verrochio）的作坊里，在曼特尼亚（Andrea Mantegna）的作坊里，在他们为数颇多的学生所开设的作坊里，得到了最辉煌的发展。弗朗切斯卡被称为“当代第一位几何学家”。

这种科学精神孕育了文艺复兴一代最杰出的艺术家。达·芬奇身上最突出的特征，就是他对宇宙、社会、人生怀有无穷疑问和不倦求知的科学精神。他是集艺术大师和科学巨匠于一身的巨人。他曾声称，战争时，他可以发明武器，筑垒攻城；和平时，他会兴修水利和建筑宫殿；他又是医学家、音乐家和戏剧家。他观察天体，在笔记上偷偷写下：“太阳是不动的。”他观察大气，发现了空气有可见的厚度，因而创造了绘画上的“空气远近法”——物体愈远，就愈隐没在淡蓝的雾气中。鸟的飞翔使他探讨了空气的浮力，并且设计出了第一个飞行机。他观察山石树林，像地质学家分析岩层和植物学家记录标本一样画出精密的图解，而这些图解又都是些艺术性很高的素描。达·芬奇还不顾宗教

禁律，亲手解剖过三十多个尸体，常常彻夜在摇曳着的烛光下，面对着切碎的肢体、内脏，探究着人身的构造和生命的秘密。他还第一个发现了胎儿在母体生长的过程。这些坚实的科学基础和广博的知识，造就了他的不可磨灭的杰出艺术。

艺术在理性和科学的指引下，它的鼎盛时期很快就来到了。

（四）佛罗伦萨主教堂的穹顶

佛罗伦萨主教堂是十三世纪末行会从贵族手中夺取了政权后，作为共和政体的纪念碑而建造的。型制很有独创性，虽然大体还是拉丁十字式的，但突破了教会的禁制，把东部歌坛设计成近似集中式的，预计用穹顶。十五世纪初，布鲁内列斯基着手设计这个穹顶。

布鲁内列斯基出身于手工业工匠，钻研了当时先进的科学技术，特别是机械学，精通机械、铸工，在透视学和数学等方面都有过建树，在雕刻和工艺美术上有很深的造诣。经过刻苦努力，他掌握了古罗马、拜占庭和哥特式的建筑结构。为了设计穹顶，他在罗马逗留几年，潜心钻研古代的拱券技术，测绘古代遗迹。回到佛罗伦萨后，作了穹顶和脚手架的模型，制定了详细的结构和施工方案。1420年，在佛罗伦萨政府召集的有法国、英国、西班牙和日耳曼建筑师参加的会议上，他获得了这项工程的委任。同年动工兴建，1431年完成了穹顶，接着建造顶上的采光亭。1470年采光亭完工，但布鲁内列斯基前此于1446年去世了。

穹顶是放在12米高的鼓座上的，这在建筑史上还是前所未有的，在八边形的八个角上升起八个主券，八个边上又各有两根次券。每两根主券之间由下至上水平地砌九道平券，把主券、次券连成整体。大小券在顶上由一个八边形的环收束，环上压采光亭。穹顶的大面就依托在这套骨架上，下半是石头砌的，上半是砖砌的。它的里层厚2.13米，外层下部厚78.6厘米，上部厚61厘米，两层之间的空隙高1.2—1.5米左右，有两圈水平的走廊。从上面一圈走廊可以循内层穹顶外皮上的踏步走到采光亭去。

这个穹顶是世界上最大的穹顶之一。它的集中式平面和穹顶打破了中世纪的哥特式建筑和教会的精神专制，但又不同于古代的建筑。古罗马的穹顶和拜占庭的大型穹顶，在外观上是半露半掩的，还不是把它作为重要的造型手段。佛罗伦萨大教堂的穹顶，取法拜占庭小型教堂的手法，使用了鼓座，把穹顶全部表现出来，连采光亭在内，总高107米，成了整个城市轮廓线的中心。无论在结构上还是在形象上，它在建筑史上是一个跳跃，是文艺复兴时期独创精神的标志，表现了那个伟大时代的英风豪气。

布鲁内列斯基给佛罗伦萨带来了新的建筑风格。他舍弃了所有哥特式的细节，面心往罗马风格，例如他采用的圆柱、壁柱、柱头及壁带等都重述了古典建筑的语汇，重新启用了古典的檐口，并且照本来的样子恢复了塔斯干、科林斯、多立克和爱奥尼柱式，并且推陈出新，创造了全新的建筑形象，为一个生气勃勃的时代开辟了道路。阿尔伯蒂将这些新观念汇集起来，举例说明，编成《论建筑》(De re aedi-

ficatoria) 一书, 作为新风格的典范。阿尔伯蒂所立下的“五项原则”(Five orders) 及其它法则, 自那时起即主导了欧洲的建筑, 开一代风气。

(五) 达·芬奇、米开朗基罗及拉斐尔的创作

达·芬奇、米开朗基罗和拉斐尔的出现, 标志着文艺复兴鼎盛时期的到来。他们的创作, 展现了那个时代最辉煌的艺术顶峰。达·芬奇是作为盛期文艺复兴美术的奠基者而登场的, 他充分而全面地掌握了当时物质文化和精神文化的最高成就。大约在1503年, 达·芬奇创作了佛罗伦萨富商弗兰契斯科·佐贡多的妻子蒙娜丽莎的肖像画, 立即引起了轰动。虽然十五世纪的画家们留下了许多肖像画, 但他们在肖像方面所取得的成就, 和在一些主要的绘画体裁, 即在宗教题材与神话题材上所取得的成就比起来, 是望尘莫及的。人的感情与经历的丰富多采, 可以作为以前画家们笔下圣经形象的特征, 但是, 人的感性与经历的丰富多采, 往往并不构成他们肖像作品上的成就。《蒙娜丽莎》是一幅史无前例的肖像画, 它可以认为是世界艺术作品最辉煌的典范之一。画中的蒙娜丽莎坐在安乐椅上, 由风景构成的背景, 使她的形体看起来是遥远的, 在高山流水的对照下, 显得非常壮丽。一方面形体具有可以触摸得到的圆润轮廓, 另一方面是海市蜃楼似的风景。但是, 引人入胜的还是蒙娜丽莎的面貌: 她那几百年为人们所讨论的神秘的微笑, 有时觉得她笑得舒畅温柔, 有时又显得严肃, 有时象是略含哀伤, 有时甚至觉得显出讥嘲和揶揄。这种捉摸不定的倾向使形象具有无限深广的意境和极度丰满的韵味。蒙

娜丽莎的微笑，不是表现优越感或目空一切，她的微笑可以认为是心安理得的自信与气度从容的标志。在蒙娜丽莎身上，理性的原则和高度的诗意，崇高的精神和生动的肉体，情感和理智，科学和艺术，都和谐而完美地统一于一身。这正是文艺复兴时代人的完整的形象，这是人类历史进程中出现的一个全面发展的杰出范例。《蒙娜丽莎》表现了时代的巨大的思想蕴含和艺术造诣的惊人的深度，因而几个世纪以来，人们对它永恒的魅力怀有持续不减的热情。

年轻的拉斐尔是以他卓越的天赋和才华迅速地征服画坛的。他不像达·芬奇那样博大精深，阅历丰富，但是，他能很快地汲取众杰之长，表现出人民最喜爱的趣味。他的最出色的艺术之一，就是把基督教的神与古典的美统一起来，创造出当时人们最崇高的圣母形象。其中最出色的是《西斯廷圣母》。这幅画的布局初看起来十分单纯，实际上，画面摆脱了矫揉造作与刻板公式的无懈可击的均衡，一点也没有使人物行动的潇洒从容受到约束。从我们看来，圣母在同一个时间里既是向前走动，又是站定在一个地方。圣母的形体飘飘然腾云驾雾，同时又具备了人体的真实重量。从圣母抱着孩子的两手的动作中，可以看得出把孩子紧紧搂住的母亲下意识的激动。在圣母略扬起的眉毛上，在张得挺大的眼睛里，显示出忐忑不安的倾向，显示出一个人在突然了解她所遭遇的命运时透露出来的那种感情。同时，圣母的目光不是固定在一个点上，很难捉摸，她似乎不是瞧着我们，而是遗漏了我们或是超越了我们。这仿佛是预见到她的儿子悲惨的命运，同时准备把她的儿子作为牺牲奉献出去。丰健而优美的

体型，简朴的衣裳和赤裸的双足，明确地让人感到她是一位人间的慈母，而非天上的圣母。这种在宗教题材上强烈表现出世俗的情感的艺术，在精神上与人民建立了强大的交流，洞见了这个时代人民灵魂深处的震颤，从而具有了永恒的美感。

如果说，达·芬奇是以他博大精深的知识和思想，拉斐尔是以他聪明和优美来立足画坛的。那么，相比之下，米开朗基罗则更是以他大气磅礴的气势和强烈的感染力来征服观众的。在他长达七十五年的创作生涯中，经历了一个翻天覆地的时代。他的创作，确立了文艺复兴时代的具有丰满充实和坚强有力的完整的人的性格。人文主义的理想得到了更加全面的、极度鲜明的表达。他在西斯廷天顶画中的《亚当的创造》，是人的觉醒和渴望人的力量的解放的宣言。雄健美丽的身体饱含着青春的生命，在耶和华手指的触摸下，生命、毅力、意志就要活跃起来，巨人就要起身了。在亚当的身上，米开朗基罗表现了无法抑制的欢乐与旺盛的生命力。绘画中体现出丰满的雕塑效果。这种雄大的气势和人的力量，在他的高达55米的雕塑作品《大卫》中，更是令人惊心动魄。大卫的脸孔充满愤怒，目光严厉地注视敌人，用手紧握投石器。体现在大卫身上的无畏精神和坚定不移的信心，一目了然地表达出来，这是前所未有的具有高度集中的紧张意志和令人望而生畏的威力无比的英雄。米开朗基罗从人文主义理想中汲取了人的最有价值的品质，即积极的创造精神和建功立业的能力。作为战士的人始终是米开朗基罗的表现中心，他以迥非寻常的鲜明性表现了人在文艺复兴时代的地位，人类中心论在米开

朗基罗身上不仅达到了顶点，同时也达到了它的极限。他也第一个发现了人类的正在成长起来的危机的征兆。在他的作品中，同样也深刻反映了文艺复兴时代的理想悲剧性的破灭。

从艺术上来说，三杰时期所成就的技巧的完美性，使绘画具有了一种轻灵、优雅、和谐的持质，迥异于前代刻意的努力。早先雕刻般僵硬的轮廓线为达·芬奇柔和的线条所取代，佩鲁及诺（Perugino）生硬的对称，为拉斐尔的锥形构图和有变化的平衡所取代了。艺术家不再受制于描写的对象，而自许为如同神化的创造者。在思想上，三杰的艺术冲破了教会的禁欲主义锁链，全面地、完整地表现了那个时代人的形象，发出了向新时代、新世界进军的呐喊，把人文主义运动推向高潮。这一切，给这一时期美学理论打上了最鲜明的特征。

著述家

这时期的著述家本身都是杰出的艺术家，并终身从事艺术创作。他们知识广博，通今博古，多才多艺。除了艺术之外，他们还是科学家、工程师、医学家和发明家。这种多才多艺的特点给他们的理论带上了鲜明的科学主义精神。但是，他们的主要兴趣是在艺术而不在哲学，在具体创作而不在抽象议论。因此，他们的著述大多是对具体艺术创作的经验性描述，或者是对艺术一般特质和规律的分析、概括，很少对艺术和美作形而上学的思辨。

(一) 阿尔伯蒂

阿尔伯蒂 (Leon Battista Alberti 1404—1472) 生于热亚那, 父亲是佛罗伦萨商人。从1387年开始一直到1412年的对阿尔伯蒂家族的放逐令使他的父亲离开佛罗伦萨, 在热亚那与一个贵族寡妇同居, 生了卡罗 (Carlo) 和阿尔伯蒂。1408年他与另一个佛罗伦萨妇女结婚, 婚后无子女。1410年他们在威尼斯和帕多瓦定居。当时阿尔伯蒂可能进了帕多瓦人文主义者伽斯帕内隆·巴兹拉 (Gasparino Barzizza) 的学校。1421年他在波伦亚大学注册学教会法规和民法。1424—1425年, 他转学哲学和自然科学。这一时期他做了大量关于希腊罗马古籍的笔记。1428年阿尔伯蒂作为教皇使节的助手去过勃艮第和德国。1431年担任罗马教皇秘书。1434年回到佛罗伦萨, 与人文主义者进行了广泛的接触。1447—1451年间, 阿尔伯蒂设计了佛罗伦萨的鲁采兰府邸 (Rucellai Palace), 这是他在世俗建筑方面最完美的作品, 标志着他的建筑构思达到炉火纯青的地步。1452年回到罗马。1456年他承担了圣马利亚 (Santa Maria Novella) 新教堂立面的重新改造工作。此后, 他还设计了曼图亚 (Mantua) 的圣塞巴斯 (San Sebastiano) 主教堂 (1460) 和圣安德烈 (Sant' Andrea) 教堂 (1472), 就其规模和构思而言, 后者可以为阿尔伯蒂最辉煌的作品。

阿尔伯蒂用拉丁语、俗语写过喜剧、诗歌、对话录, 表现意志同命运的冲突, 和对科学追求的理想, 洋溢着人文主义的激情。主要理论著述有:《论绘画》、《论建筑》、《论雕

塑》、《论家庭》、《论心灵的安谧》等。其美学思想主要表现在《论绘画》、《论建筑》、《论雕塑》中。

1472年4月25日，阿尔伯蒂死于罗马。

(二) 达·芬奇

达·芬奇(Leonardo da Vinci 1452—1519)生于距佛罗伦萨约60英里的芬奇镇，是律师皮亚洛·安东尼和农家女凯特里娜的私生子，后凯特里娜嫁一农夫，将芬奇交安东尼抚养。

达·芬奇自幼喜欢算术、音乐、绘画，15岁时被父亲带到佛罗伦萨画家委罗基奥(Andrea del Verrochio 1435—1488)的画室学画。1472年出师时画艺已超过老师。25岁时接受了美第奇(Medici)家族的邀请去工作。1482年，达·芬奇致信米兰摄政鲁多维克，要求到他的庭园工作。其时米兰与威尼斯之间战争频繁，达·芬奇以军事工程师和画家的双重身份服务。在米兰期间，他作了巨作《最后的晚餐》。1499年，法兰西王背约入侵米兰，达·芬奇被迫逃离，不久回到阔别二十年的佛罗伦萨。在佛罗伦萨期间，创作了不朽的《蒙娜丽莎》，并周游了伊摩拉、拉文那、里米尼、乌尔比诺等地。1506年应法国驻米兰总督查理·德·安波斯邀请，返回米兰。第二米兰时期主要从事解剖学和植物学等方面的研究。1513年芬奇离开米兰，漂泊于罗马和佛罗伦萨等地。1516年随法王法兰西斯一世去了法国，晚年很少作画。1517年患了麻痹性中风，身体右半边无法行动。1519年5月2日，达·芬奇在克鲁城堡逝世。他在遗嘱中写道：“一日操劳，睡得安逸；一生尽责，死亦无憾。”

达·芬奇的美学思想，主要集中在他的《论绘画》和《笔记》中。

理论构架

（一）数学是令人喜爱的最高贵的艺术的源泉

阿尔伯蒂把绘画称作“令人喜爱的最高贵的艺术”。由于绘画表现的是可观世界，“画家对于不可见的事物是什么也干不成的。画家唯一关心和描绘的是能被看见的事物。”^①所以，阿尔伯蒂对视觉和可视性世界给予深切的关注。

阿尔伯蒂和他同时代的人把自然界解释为个体以外的一切事物，他们自己也是个体中的一分子。自然是相似的和无目的的。由于自然的相似性，整个世界由于它的可观照的部分而成为可认识的。人们的知识就是首先来自于对这个世界的感性认识，“我们的一切知识来源于我们的感觉”^②。这些感性认识之间相互进行对比，最后使人得出一般的结论。在他自己的对知识的检测中，人成为一个起点和探讨的中心。阿尔伯蒂说：“也许普罗太戈拉说的人是万物的标准和尺度，意思就是所有事物的偶然是通过与人的偶然相对比而认识的。”^③而人、自然和数是世界整体中的所有部分，所以人只能用数学去理解和掌握自然。这里的数学，首先是依赖于相关的和

① 《论绘画》英文版，耶鲁1966年版，第19页。以下引《论绘画》均出自此书。

② 《芬奇论绘画》，中文版，第48页。

③ 《论绘画》第18页。

不可知的人，它被用来建造和控制一个空间，在这个空间里，人是作为行动者和旁观者而居住在里面。

不过，阿尔伯蒂认为，作为一种艺术源泉的数学，与认识世界的数学家的数学还是有所不同的。因为“数学家们思考时是把事物的形式从全部物质中分离出来。而我们希望对象被看见，所以我们将运用一种更是视觉的学问。”^①他认为画家的表现对象是一个不可分割的整体外形（figure），这个外形是任何置于事物表面而肉眼能看见的东西。由于客观对象在被画家接受时必须经过视觉处理，光，虽然它本身是不可见的，却成了视觉问题的实质。因为没有光，任何物体也是看不见的。光的变化，使实物似乎改变了它们的外貌。画家要在他的微观世界里表现它时，就必须找到一种把握宏观现实世界的方法。

于是，阿尔伯蒂用数学来直接地解决这些绘画的基本问题。在此基础上，他提出了最著名的平行透视体系。在数学所把握的理性和感觉材料基础上，他的这个理论给艺术家提供了一种在画中创造表面空间的方法。他认为，从眼睛射出的到对象物体的视线呈一种金字塔形状，一幅画应该是在眼睛确认的距离上这种金字塔到平面的一个等距离断面。要获得这个精确的断面，几何学是唯一提供确证的知识。通过相似三角形的方法，切断视象的等腰三角形来测量高度和宽度，切断不等边三角形来测量厚度，以便仅仅通过改变观察者的眼睛的高度和距离就获得可测部分的视觉数据。通过任

^① 《论绘画》第43页。

意地确定位置，观察者测量出这个位置上透视结构的全体部分，艺术家由此创作出一个微观世界来。

数学不仅仅是作为在透视结构中一种掌握空间的方法，也贯穿在人体比例的规则中。

此外，阿尔伯蒂钻研了静力学的相关科学，并根据他对人的行动和形体动作限度的观察，首先把人的身体作为一个重量和杠杆的系统、平衡和反平衡系统来思考的，数学，是这里不可缺少的工具。

所以，阿尔伯蒂说：数学“涉及到自然的根源，这是令人喜爱的最高贵艺术的源泉。”“画家尽可能地学习所有的人文学科知识，……但是首先我希望他懂得几何学”，因为“我们的关于完美绝对的绘画艺术的指导是很容易被一个几何学家理解的，但是，一个忽略几何学的人将不懂这些或其他的绘画规则的。因此，我坚持认为对于画家来说学习几何学是必需的。”^①

达·芬奇把科学视为绘画的基础。他说：“热衷于脱离科学而专搞实践的人，正如一个水手，登上了一条没有罗盘、没有舵的船，永远拿不准船的去向。实践必须永远建筑在坚实的理论之上。透视学乃是引向理论的向导和门径，少了它，在绘画上将一事无成。”^②

（二）绘画包含一种神的力量

阿尔伯蒂说，“绘画包含一种神的力量”，因为它“不

^① 《论绘画》第40、90页。

^② 《芬奇论绘画》第41页。

仅使无成为有”，“还能令人惊奇地使死的变成活的”^①。比如，普罗塔克说过，亚历山大时期的名将卡桑德（Cassander），由于看到他的国王的肖像而全身发抖。一个死去的人的面孔通过绘画可以长生。传说中还认为绘画把那些民族所崇拜的神有形化了，这是绘画给人类的最伟大的礼品。据说菲底阿斯在奥利斯（Aulis）制造了一个非常漂亮的宙斯神像，以至人们认为是它使宗教活动更强大、更流行了。古代作家特瑞斯米盖斯特斯（Trismegistus）断言绘画和雕塑与宗教同时产生，因为埃斯克里皮斯（Aesclepius）回答过这个问题：人类从他的本性和具有记忆起，就在想象中描绘了神。

绘画的意义还在于使灵魂具有高尚的愉悦，使事物具有高贵的美。“你想象不出有任何东西比这个不用财富而是画出来的东西更珍贵、更美。象牙、宝石和诸如此类的珍贵事物，当它们通过画家的手表现出来时，会变得更珍贵。经过绘画艺术表现的黄金在价值上超过相等数量的未加工的黄金。最低级的金属的外形经过菲底阿斯或伯拉西特列斯（Praxiteles）的手就会比白银具有更高的价值。”因此，任何绘画大师在看自己的工作时，都感到自己是另一个神。尤其是“在画动物的时候，他自己就几乎是一个神。”^②

自然本身也似乎很喜欢绘画，因为在大理石的切面经常有半人半马的怪物、胡须满面的脸孔和卷发的国王头像。例如传说在皮洛斯的一颗宝石中，就清楚地显示出各带自己特

① 《论绘画》第62页。

② 同上，第64页。

征的缪司神。

所以，绘画常常具有一些难以估量的价值。人们说罗得斯城（Rhodes）没有被德门特瑞斯国王（Demetrius）烧掉，是由于怕原生的（Protogenes）一种绘画灭绝。可以说，罗得斯是由于一种绘画而从敌人那里赎回来了。历史上的著名人物，苏格拉底、柏拉图等都是鉴赏画的行家，皇帝尼禄（Nero）、瓦伦提安（Valentinian）、和亚历山大·塞维鲁斯（Alexander Severus）等都很专注于绘画。绘画也给人们带来荣誉。罗马市民让他们的儿子和学习美艺术、人文学科一样虔诚地学绘画。他们希望他们的儿子受到很好的教育。“因为绘画艺术总是具有最有价值的自由思想和高尚灵魂。”^①

达·芬奇把绘画当作一门科学，认为绘画“是自然的合法的女儿”。所以，“如果你藐视绘画，你势必藐视了一种深奥的发明，它以精深而富于哲理的态度专门研究各种被明暗所构成的形态（例如海洋、陆地、植物、动物、花草等等）。”^②他说：“画家是所有人 and 万物的主人。”因为无论画家想看见迷恋的美人、骇人的怪物、滑稽可笑的东西，或侧隐之心的事物，他都可以创造出来。“由于本质、由于实在、由于想象力而存在于宇宙间的一切，画家都可先存之于心中，然后表之于手上。他并且把他们表现得如此卓越，可以让在一瞥间同时见到一幅和谐匀称的景象，如同自然本身一般。”^③画家能创造那些“不遭风雨而又微风吹拂的、

① 《论绘画》第36页。

② 《芬奇论绘画》第17页。

③ 同上，第24页。

开遍各色鲜花的草地；那有从高山倾泻而下的河流，势如洪水，挟着连根拔起的树木、岩石、树根、泥土和泡沫，卷走一切不愿自身破灭而拚命挣扎的东西。同样（画家的心）能创造暴风雨的海洋，在那里，海水和狂风激战，跃起傲慢的巨浪，它落下时就击毁那些正在浪底作恶的风，把风包围、囚禁、击碎和分裂它，把它与污浊的浪沫混合起来。这样，怒海方才平息，但有时它被风击败，逃离海洋，向邻近海角的高岸突进，翻过山巅，落入另一侧的溪谷里。这时，海水一部分化成飞沫，变为风暴的战利品；一部分逃脱风的掌握，化为阵雨落归海中；一部分却落在高高的海角上，大肆破坏，冲走一切抗拒自己灭亡的东西，时时遇到另一股迎面而来的巨浪，互相搏击，飞入天空，将大气充满混乱的、泡沫的雾气，这雾又被风击碎在海岬边缘，产生了被风追逐的乌云。”^①同时，天生丽质的美，将随年月的消逝而迅即磨灭，除非有画家把它画下，方可保存永久。绘画还创造了上帝的形象。因此，达·芬奇说：“绘画科学的神圣性质，将画家心灵变得和神灵的心相仿佛。”^②

（三）绘画高于诗、音乐与雕塑

阿尔伯特认为绘画比其他艺术更高尚。首先，所有其他艺术门类，例如铁匠、雕塑家、商店、行会都受绘画艺术法则的支配。“极少可能发现不涉及绘画的超级（superior）艺术”^③。建筑师都要画家来搞门楣、底座、柱头、圆柱和

^{①②} 《芬奇论绘画》，第43页。

^③ 《论绘画》第64页。

门面等事。所以，在古代人们给予画家的荣誉最高，几乎所有其他艺术家都被称为工匠，唯独画家不被认为属于这一类。绘画在所有公共的和个人的、世俗的和宗教的事务中，集中了最高尚的部分于一身，所以没有任何事物像它那样受到人们的尊重。

其次，画家之所以是更高人一等的天才，因为他的创造难度更大。因此，阿尔伯特说：“我确认为对绘画的非凡的鉴赏力是最完善的大脑作出的最好的指示。”^①不仅如此，绘画艺术还能使有学问的人和无学问的人都能感到愉快。在其他艺术中很少出现有修养的人和无修养的人同时被感染的事。

另外，没有其他艺术能像绘画这样被任何年龄的有经验或无经验的人自愿地去学习它、练习它。“无论谁有这种艺术技巧，它就给谁以愉悦和荣誉；谁要是掌握了它，谁就会富有和具有永恒的声誉。因为绘画是最好的和最古老的美饰物，值得自由人尊敬。”^②

达·芬奇把绘画与诗歌、音乐、雕塑进行了比较，认为绘画是最高尚的艺术。首先，绘画高于诗歌。芬奇认为：“在表现言词上，诗胜画；在表现事实上，画胜诗。”诗用语言把事物陈列在想象之前，而绘画确实地把物象陈列在眼前，使眼睛把物象当成真实的物体来看。诗所提供的东西就缺少这种形似，还要依靠想象。“想象的所见及不上肉眼所见的美妙，因为肉眼接收的是物体实在的外观或形象，通过感官而传给知觉。但想象除了依靠记忆，就无法越出知觉

^{①②} 《论绘画》第64、67页。

的范围。”在表现方面，“绘画与诗的关系正和物体与物体的影子的关系相似”。因为想象与实在的关系“犹如影子和投射影子的物体之间的关系”^①。如果诗人把绘画称为哑巴诗，那么诗也可以叫做瞎子画；绘画替最高贵的感官——眼睛服务，眼睛是心灵之窗，诗则替较逊色的感官——耳朵服务。如果说诗包容伦理哲学，绘画则研究自然哲学；如果说诗描写精神活动，绘画则研究反映在人体动态上的精神活动。就其艺术效果来看，“从绘画中产生了谐调的比例，犹如各个声部齐唱，可以产生和谐的比例，使听觉大为愉快，使听众如醉如痴。”诗则不然，“它在表现十全十美时，不得不把构成整个画面谐调的各部分分别叙述，其结果就如同听音乐时在不同时刻分听不同声部，毫无和声可言。”^②使观众在感受上远不及绘画美妙。

其次，绘画高于音乐。芬奇认为：“音乐应当被称为绘画的妹妹：——音乐只能是绘画的妹妹，因为它依赖次于视觉的听觉。”虽然音乐的和声产生于同时响出的、合乎比例的各部分的联合，但音乐的和声在节奏中生灭，不能经久不变。绘画则不会方生即死，它生动地保存了人们昙花一现的美，使它比那些随时光而变易，并且终于老朽的自然造物还要经久。“这样的科学和神圣的自然的关系，犹如它的作品与自然作品的关系，因此受人钟爱。”^③不过，在描绘无形体方面，音乐胜于诗歌，在这一方面，诗人“又难望音乐家之项背”。

^{①②} 《芬奇论绘画》第20、23—24页。

^③ 同上，第23页。

第三，绘画高于雕塑。在芬奇看来，“雕塑不是一门科学，是一项最最机械的手艺。”^①因为雕塑家只要简单地量量四肢，懂得动态和姿势的原理便足够了，对透视毫无所知。作品完成之后，展示于眼前的也只是原物的本来面目，丝毫不能引起观者如看画似的神往。因为雕塑缺少色彩美，缺少色彩透视、线透视，也没有远处物体朦胧的轮廓，同时无法表现物的透明和光泽，例如透过薄纱的肌肤，也不能表现清澈水底五色缤纷的石子。画家在经营作品时，须考虑光亮、暗影、色彩、体量、外形、位置、远、近、运动与静止十个项目，需要高超的智慧和技巧，其中包括雕塑的技能。绘画作品以它的科学手法使平坦的表面呈现出辽阔的风景和遥远的地平线。能表现难以透见物体形状的雾霭，能描画背后透露出云团、山峰和山谷的烟雨，能画出清浊不一的溪流，能画出在水面与水底之间遨游的鱼儿和光洁的卵石，能画出头顶的星辰和许许多多雕塑家不敢梦想的东西。因此，虽然雕塑和绘画二者都能经久，但“绘画更美观，更富于想象，更便于理解”，因而也就拥有了“雕塑不具备的无穷的可能性”^②。

（四）艺术家应与自然竞赛，并胜过自然

达·芬奇把绘画视作“自然界一切可见事物的唯一的模仿者”。他说：“为了更确切起见，我们应当称它为自然的孙儿，因为一切可见的事物一概由自然生养，这些自然的儿女又生育了绘画，所以我们可以公正地称绘画为自然的孙儿

① 《芬奇论绘画》第29页。

② 同上，第34页。

和上帝的家属。”^① 画家观摹自然，描绘自然，用他的艺术再现这一切，“再现自然的作品和世界的美”^②。

但是，画家应该更自由地思考着多种多样的事物，要有创造的精神。首先不要抄袭他人的风格。“画家若专以他人的画为准绳，就只能画出平凡的作品。要是他愿意向自然学习，就可以获得优异的成绩。”^③ 罗马人彼此抄袭成风，以致艺术不断衰落，一代不如一代，直到乔托，没有受他老师契马布埃的局限，在岩石上画下他所看管的山羊的动态，描绘在山村中能见到的一切动物，达到了几世纪以来的最新高度。所以，“把随便什么奉为典范，唯独排斥自然——一切大师的主人，是何等徒劳无功。”^④

达·芬奇在谈到绘画的本质与使命时，还使用了镜子的比喻。他认为：“画家的心应当像一面镜子，将自己转化为对象的颜色，并如实摄进摆在面前所有物体的形象。应该晓得，假设你不是一个能够用艺术再现自然一切形态的多才的能手，也就不是一位高明的画家。”^⑤ 镜子应当是艺术家的导师，“若想考查你的写生画是否与实物相符，取一镜子将实物反映入内，再将此映象与你的图画相比较，仔细考虑一下，两种表象的主题是否相符。……在许多场合下平面镜上反映的图象和绘画极相似……你若明白镜子借助轮廓与光影使物体突出，而在你的色彩之中，还具备比镜子更强烈的光和影。因此，若是你晓得如何调配颜色，你的图画就能像一面大镜子中看见的自然物。”^⑥

①②③④ 《芬奇论绘画》第17、18、48页。

⑤⑥ 同上，第41、51页。

追随自然，还要与自然竞赛，并胜过自然。芬奇认为：“使物体的真实的摹像极其准确，任何细节都无遗漏”的办法，可能使人不能运用自己的思想分析自然，这会毁掉人的才智，使画家在“一切发明想象以及叙事画方面，总不免贫乏无力”^①。因此，画家在模仿自然时，还要运用理性。

“一个不怀疑的艺术家，成就必小。”^② 那些作画时单凭实践和肉眼的判断而不运用理性的画家，就像一面镜子，只会抄袭，却对事物一无所知。画家应该发挥观察力和想象力，搜集各种材料，去粗取精，思索所见的一切，亲自斟酌，这样，他就仿佛是第二自然，可以与“自然竞赛，并胜过自然”。

阿尔伯特认为：“每个人在他的程度上成为大师，应该是从自然造就的。”^③ 在他看来，人本身就是自然的产物。

“自然界即上帝，创造了一方面具有神性的，另一方面具有整个凡人世界中最美的东西的人，自然界给人以外貌和适应各种运动的肢体，以便去感受和逃避一切有害的东西……自然界给人以智慧、聪敏、记忆力和理智这许多神圣的、极为有用的特性，以便去辨别和领会什么是应当去回避的和什么是应当去争取的，以便更好地保存自己。”^④ 自然给予人以天资、禀赋，但是人们必须在向自然的学习和摹仿中才能成为大师。作为艺术家，首先要爱自然，“关心事物与自然的相似，更甚于关心它的可爱”的人，是不会受到赞扬的。要从

①② 《芬奇论绘画》第35、49页。

③ 《论绘画》第91页。

④ 《论家庭》第1卷，引自舍斯塔科夫《美学史纲》第94页。

每个美丽的身体，每个令人赞美的部位来不断地勤奋练习、努力学习，以达到理解并能表现其可爱，才能获得自然的真谛。但是，阿尔伯蒂认为，“十全十美的美在单独一个身体中从未发现过，但是在许多人身上稀少地零散地存在。因此，我们应该仔细小心去发现和学习美。”^①“要不停地从自然寻求你希望画的东西，不停地选择最美的东西。”^②宙克西斯在给鲁西拿(Lucina)神庙中画的画，就是从当地挑选了五个最美的少女，把她们的优点集中在一个女人身上，创作了一个美妙绝伦的女人。

对于自然中有缺陷的东西，艺术要进行修正。比如，“如果身体的某些部分看上去不美，而其他类似部分也不特别雅观，不妨用衣饰、树枝或手把不美的那一部分遮盖起来。古人画安提柯(Antigonos)的肖像只是从他面部一只眼睛没有被打瞎的一面去描绘他的。据说伯利克里(Pericles)的头长而且难看，由于他不典型，所以他在画家和雕塑家的手下是以戴头盔的形象出现的。普罗塔克说，古代画家在描绘国王时，如果他们有些缺陷，而他们又不希望疏忽地留下来，那么画家就在仍然保持他们原来相貌时尽可能去‘校正’它们。”^③他认为美“是伟大而神圣的东西，它需要艺术与才能投入全部力量方能实现；希望自然本身能产生某种完全合乎规律的，在一切方面都完美的东西，那简直是罕见的。”^④“画家应该最清醒最关注他们的创造”，而且，“敢于从自然中学习创造每一事物的人将使他的手变得灵巧，他

①②③ 《论绘画》第93、94、77页。

④ 《论建筑》第178页，引自舍斯塔科夫《美学史纲》第96页。

作的无论什么都总具有来自自然的形状。”^①

(五) 是美的就是适当的

阿尔伯蒂认为美必须是适当。他说：“如果给维纳斯或弥涅瓦穿上一个士兵的粗毛大氅是不适当的。给马尔斯或朱庇特穿上女人的衣服同样也是不适当的。”同样，“如果海伦或伊菲革涅亚的手是衰老的和多瘤的，如果涅斯托耳的胸是年轻的，他的颈是光滑的，或者该尼墨得斯的前额是有皱纹的，并且有一个劳动者的股和大腿，如果强壮的米罗（Milo）有一个柔软纤弱的胁腹，如果一个人物的脸是鲜嫩的，丰满的、却有着长满肌肉的胳膊和干巴的手，这些都是荒谬的。”^②这种适当包含三种含义：和谐、逼真和优雅。阿尔伯蒂说：“和谐毫无疑问是全部魅力和美的源泉。因为，和谐的使命和目的就是调整各个部分，总的说来使性质不同的各个部分安排得井然有序，通过某种完善的对比关系使各部分互相协调起来，从而创造出美来。”不仅如此，和谐还“包含着整个人类的生活，渗透在万物的整个本质之中，因为自然界所创造的一切，都与和谐规律相吻合。”^③逼真就是符合自然本来事物。阿尔伯蒂要求画家勤奋地学习自然、观察事物。他说过，如果细心研究，就会发现自然中是有很多微妙差异的。比如人的器官，每一器官都有一个不同的形式。不同人的同一器官也有不同特点。“你会看到有些人的鼻子突出是隆起的，另一些人具有张开的猴子一样的鼻孔，有

①② 《论绘画》第93、74页。

③ 《论建筑》第1卷，第318页，引自舍斯塔科夫《美学史纲》第96页。

些人下垂着嘴唇，还有一些人具有薄薄的小嘴唇。……我们年轻人的器官是圆润和娇嫩的，具有优美的形式；在经过更多磨练的年纪时，它们就是粗糙的和有棱角的。”^①任何从自然汲取来的东西都有着巨大的力量。但是，阿尔伯特认为正确地摹写下这些还是不够的，还必须“加上优美的东西”。这“优美的东西”，就是优雅。优雅是艺术所必须具备的。在绘画中，应该有愉悦和优美的动作与情景交融。“少女的动作和姿势是活泼轻盈的，充满着天真、安静与可爱，而不是力量；荷马、宙克西斯所依据的强健的外形运用到妇女中也是令人愉悦的。青年的动作是轻松、愉快的，带有一种伟大灵魂和美好力量的特征。男人的动作比起美丽的、机灵的姿势来，更带有一种坚定性。老人的动作和姿势是疲劳的，不只是用脚支撑着身体，他们更是依靠手扶着。每个人都具有一定的位置通过自己的动作表达他所希望的灵魂的运动。”^②在衣饰和头发上，“西风神仄费洛斯（Zephyrus）和南风神奥斯图斯（Austrus）从云端吹下来造成织物在风中飘舞是很好的。由此，你将看到身体在风的吹拂下露出衣物下面适当的部位是多么优美。衣物的其他部分被风吹起优美地在空中飘舞。”但是，优美不能违反逼真，“在这种风的吹拂中，画家应该注意不让展开的衣饰与风向相对。”^③在这种情况下，画家尤其要控制“艺术家的如火如荼的、汹涌狂暴的想象力”，形体的太剧烈的动作往往违反了自然，没有优美和可爱可言。

^① 《论绘画》第92页。

^{②③} 同上，第80、81页。

达·芬奇认为绘画要注意人物的衣着和举止的适当。他说：“应当注意礼节，也就是注意动作、衣着、场所与你所画的人物的贵贱相适应。帝王应蓄有胡须，容貌衣着端庄，场所装饰华丽，左右尽是可敬的人物，装束也与宫廷相称。平民则应画得穿着简陋，秩序紊乱，形容沮丧；周围的人也一样，手势粗鄙放肆，整篇构图都应将这些表示出来。老人的动作不能与少年人的动作相似，妇人的动作不同于男人的，男人的动作也不同于小孩的。”只要适当，就是美的。“你们不见美貌的青年穿戴过分反而折损了他们的美么？你不见山村妇女，穿着质朴无华的衣服反比盛装的妇女美得多么？”

“最美的人像即使生动活泼，但若其动作跟动作的任务不相适应，亦失去它的价值。”但是，除了适当以外，芬奇还认为：“一个画家能给他的人物一种优雅风采是一种不小的吸引。”^①艺术还是应追求更完美的东西，当然，这些优雅的美的东西是活生生的，而不是僵死的。

（六）最伟大的画家的作品不是巨制，而是istoria

istoria的意大利文原意是“历史”。这个概念是阿尔伯蒂的重要著作《论绘画》（Della Pittura）的灵魂和核心。《论绘画》的英译者约翰·R·斯宾塞（John R Spencer）说，这个词迄今为止在西方还没有它的对应词。

所谓istoria，在阿尔伯蒂看来，就是绘画不只是记录一下事物的外在体积，而是要具有纪念碑式的和戏剧性的内容。其中最关键的，就是强调绘画中的古典的和历史的精神

^① 《芬奇论绘画》第188、50页，

以及表现对象人物的内在情感。阿尔伯蒂认为，作为人文主义者绘画的目的和意义，就是istoria。“最伟大的画家的作品不是巨制，而是istoria。”^①同时，只有istoria，绘画才能具有最高的审美价值。“istoria，被赞扬和钦佩的长处将具有很令人惬意和愉快的吸引力，它将捕捉住有学问或无学问的人的目光去看它，而且感动他的灵魂。”^②

具体说来，istoria包含这几个方面的内容。第一是丰富性。阿尔伯蒂说：“istoria给人的第一个愉快是来自事物的丰富性和多样性。在食物和音乐的新颖和丰裕的愉快中，老人和普通人都能感受到。所以，灵魂能被全部丰富性和多样性愉悦。”^③istoria是最丰富的，它包括人物、事件、风景、环境等所有东西。但是，丰富性不等于不同事件、人物等内容的简单堆砌，不等于画面上铺天盖地的油彩而没有一点空间。相反，丰富性是表现在事物的内部含蕴中。阿尔伯蒂说：“我非常推崇我所见到的被悲剧和喜剧诗人注意到的一种istoria。他们用尽可能少的人物来叙述一个故事。”^④丰富性还包括多样性。阿尔伯蒂认为，“一幅画中许多不同姿势的身体总是尤其令人愉快。有一些垂直站立，独脚而立，高举着手，展示出全部的面孔和形体的快乐。另一些人的脸都转向一边，抱着手臂，脚并接着。这样，每一个人都有他自己的动作和显露的身体；有些人坐着，另一些单跪，还有些躺着。这里如果允许的话，画中应该有些裸体，有些

①②③ 《论绘画》第72、75页，]

④ 同上，第70页，

半裸。但总是表现出害羞和谦逊的样子。”^①

第二，高贵性。阿尔伯蒂说：“在istoria中一个确实适当的身体的器官很有高贵性。没有高贵性就不能被称赞具有丰富性。”^② 高贵性表现在人物的尊严和事件的人文主义精神上。阿尔伯蒂反对用外表的庄严华贵来代替高贵性。比如，他反对在画中使用黄金。“尽管一个人画维吉尔的狄多（Dido），她的箭袋是金的，她的头发用金发卡打成结，她的紫色长袍佩着纯金的腰带，金的马缰绳和每一件东西，但我不希望使用金子。因为画家用色彩摹仿出金色的光更受到钦佩和赞扬。”不过，如果需要的话，“一个好的完美的istoria值得用最珍贵的宝石来装饰。”^③

第三，特征性。阿尔伯蒂认为istoria之所以打动观众的灵魂，是因为它抓住了人物的特征，表现了被画者的灵魂的运动。比如幼弗拉诺（Euphranor）画的亚历山大·帕里斯的面孔，就充分抓住了这个海伦的情人，阿喀琉斯的凶手的全部特征：愤怒、不正义、反复无常，同时还有易和解的、宽厚的、怜悯的、骄傲的、谦卑的和残忍的东西，因而受到人们的赞扬。在《论雕塑》中，阿尔伯蒂说过：“观察自然界有生命的东西，时常可以发现，每一个个体都跟同类的另外一个人体极其相似。另一方面，在成群的人中间，找不到这样的一个人，他的声音、鼻子等等，完完全全跟另一个人的声音、鼻子等等相似。……由此可见，人的外形具有随着时光的流逝而变化的某种东西，同时，它还具有某种

^{①②} 《论绘画》第76页，

^③ 同上，第85页，

本质的、天赋的东西，后者使得人的身体虽然具有同类相似的特征，但又始终保持不变的特征。”因此，“雕刻家模仿的方法取决于这样两点：一方面，他们雕刻的任何作品，在它完成的时候，应该活像有生命的东西，例如像人。至于这种雕刻作品是否像苏格拉底、柏拉图，或者像别的什么人，并不至关重要。另一方面，雕刻家们不仅力求再现和刻画一般的人，而且力求再现和刻画这一个人或另一个人——例如凯撒或者卡图——的面部特征和体态，他们的外形、举止的全部与众不同的特征。”^①

第四，情感性。这是 *istoria* 的最重要的含义之一。阿尔伯蒂认为，灵魂的情感可以由身体来表达。“某些灵魂的运动被称为感性，比如悲痛、高兴和恐惧，希望和其他诸如此类的东西。”灵魂的运动是身体的运动让我们知道的。绘画中的形体，就要表现灵魂的运动，这是绘画的要旨。比如一个悲哀的人站立时是沉重的，“他的力量和感情都枯萎了，用他的器官厌倦无力地支持着他的软弱的、疲乏的身体。”另外，“在忧郁中前额是皱着的，头低垂着，所有的身体部件都垂下来，就象疲倦了和疏忽了一样。在愤怒中，由于怒火刺激着灵魂，眼睛充满着怒火，脸和所有器官都燃烧着血色，狂怒并粗暴。在快乐和幸福的人身上，动作是自由的，并具有某种兴奋的反映。”^② 乔托的一幅画之所以受到称赞，就是他画上的十一个信徒“都被恐惧支配着，

^① 《艺术特征论》，第30页。

^② 《论绘画》第78、77页。

越过水面看着他们的同伴。每个人都用他的面部和姿势表现一个清楚的意思，即每个人的不同姿势都表现出在这种状况下的一个扰乱的灵魂。”^①因为对于每个人来说，“自己是最能发现像自己的事物的能力的，只有眼泪才能引起我们的眼泪，笑声才能引起笑声，悲伤才能引起悲伤。”阿尔伯蒂说：“我喜欢看在一*istoria*中某人告诉或指点我们那里出现什么；或者用他的手招唤我们去看；或者用一张带有闪亮的眼睛的愤怒的脸来威胁，所以无人敢靠近它；或者展示出危险或奇迹般的事情；或者让我们和他们一起去哭、去笑。”^②要做到让动作和姿势表现出灵魂来，就必须让生命贯穿于人体中。“在每一次绘画中，注意每一器官都在执行它的功能，就不会在即使有最细微的连接处留下纰漏。死人的器官要死到指甲，活人的每一个器官要活到最小处。当身体具有某种有自由意志的运动时，才能说是活的。当器官已不再具有生命的功能，即运动和感觉时，它就是死的。因此，画家希望在事物中表现生命，他将在运动中画出每一个部分，在运动中，他还将保持美好和优雅。”^③

最后，阿尔伯蒂还提出，当画家们追求创造*istoria*时，“首先想的是条理和秩序”，“我们将控制自己从开始就在头脑里想出每一部分，以便在作品中我们知道每一事物应该怎样做，在哪里安置”，使作品“成为最美的”^④。

达·芬奇认为画人像的第一条也是最重要的一条，就是姿态。他说：“绘画里最重要的问题，就是每一个人物的动

① 《论绘画》第76页。

②③④ 同上，第77、78、74、96页。

作都应当表现它的精神状态，例如欲望、嘲笑、愤怒、怜悯等。”“一个优秀的画家应描画两件主要的东西——人和他的思想意图。”^①他觉得，如果画中的人物不能充分表现他们内心意图，那就不是一个好的艺术作品。“除非一个人物形象显示了表达内心激情的动作，否则就不值一赞。一个用动作最完善地表达出激励了他的热情的人物，最值得赞许。”而“人们的动态种类之多，就象他们心中产生的情感一样。每种情感激动人的程度大小，取决于它力量的大小，也和人的年岁有关。”同时，当面部表情依据愤怒、恐惧、欢笑、哭泣时，“人的四肢和全身姿态务必响应面部的变化”^②。所以，芬奇认为：“姿态问题要比画像本身的美观要求更多的思索，因为画像的美可以通过写生获得，而画像的动作则必须通过画家的智慧，精心分析而得。”^③因此，姿态问题是比人像更困难，应该成为画人像的最重要的关键。

（七）美德的荣誉比财富的荣誉不知大多少倍

阿尔伯蒂在《论绘画》中，以三分之一多的篇幅讲了画家本人的学习和工作。按照他的观念，画家画画，主要不是为了获得财富，而是得到荣誉、名望以及绘画的愉悦。所以，他首先要求画家要注意自身的道德和学术修养，养成“很多好习惯——基本的博爱和和蔼可亲”。而且，这些好的习惯和德行也是艺术家获取名声和财富的前提。“每个人都知道一个人的德行比所有他的产品或艺术在获得市民的捐赠中的价值要高出多少。没有人怀疑许多好的心愿对于艺术家

①②③ 《芬奇论绘画》，第169、173—174、50页。

获得名誉和财富是一个巨大的帮助。”^①常常有这种情况，人们首先感动的是和蔼可亲而不是艺术的爱。因此，“首先得到奖赏的是谦虚和好，落在他后面的另一个画家也许在艺术上更强些，但他的生活行为不如前者。”^②

其次，阿尔伯特认为画家应该有一个“很好的学问和好的辨别力的大脑”。他要求画家应该学习所有的人文学科的知识，应该与其他艺术家，与诗人、雄辩家互相联络，因为“这些人与画家有许多共同的修饰手段，并且具有广博的知识面”。而这些知识“在istoria的优美结构中是非常有用的”^③。他说：“我劝告每一个画家应该与诗人、修辞学家和其他在文学上有同样好的学问的人亲近。他们将给你新的创造或至少在istoria的美的结构方面给以帮助，这样，画家在他的画中就会确实地得到很多的赞扬和声誉。著名的菲底阿斯承认他从诗人荷马那里学到了怎样画出朱庇特带有神圣的威严。”^④同时，画家之间也要相互学习。因为每个人都有所长，“雅典时期画家尼西阿斯(Nicias)专注于画妇女；赫拉克利底斯(Heraclides)由于画船而受到称赞；塞拉宾(Scrapion)除了不能画男人以外，每一件事物他都画得不错；狄俄尼西俄斯(Dionysios)除了画男人之外什么也不会画；画出庞皮斯(Pompeius) 门廊的亚历山大(Alexander)除了上述东西之外，狗画得最出色；总是处于爱情中的奥瑞留斯(Aurelius)只画女神，从他所爱的人中找出脸蛋来按上去；菲底阿斯在展示神的威严中，曾对于观察男

①② 《论绘画》第89页。

③④ 同上，第90、91页。

人的美给以很大关注；幼弗拉诺在表现贵族尊严方面超越了所有其他人。这里的才能是不一样的，因为自然给每一个才智以自己的礼物。”^①所以，互相学习，取长补短，才能取得成就。

第三，阿尔伯蒂要求画家要勤奋刻苦，“在艺术上的完善将伴随着勤奋、专心和好学而来的”^②，要向自然学习，在自然的养育下成才。

达·芬奇认为荣誉比金钱更重要，美德比财富更重要。他说：“金钱的占有者永远引人嫉忌，他的钱柜将成为强人窥伺之物，而终于失去了富豪的名声和生命，剩下的只是财富的声名而不是财主的声名。人的美德的荣誉比他财富的荣誉不知大多少倍。古今多少帝王公侯，可是却没有在我们记忆中留下一丝痕迹，就因为他们只想用庄园和财富留名后世。岂不见多少人在钱财上一贫如洗，但在美德上却是豪富呢？”^③所以，艺术家追求的是美德，而不是财富。“为美德而奋斗就是精神和肉体双方的食粮”^④。他指责那些计较报酬的画家是“蠢货”。他认为像绘画这样的科学是创造者的“亲生女儿”，会不断地给他带来名誉，而钱财只是一个“养女”，并不会给人带来名誉。

其次，芬奇强调理论与实践的结合。他说：“科学是将领，实践是士兵”，“理论脱离实践是最大不幸”^⑤。一方面，他要求画家要牢记法则，“这些法则的目的在于使你养

①② 《论绘画》第96,91页。

③④ 《芬奇论绘画》第53页。

⑤ 同上，第40页。

成灵活而良好的判断。因为良好的判断出自正确的理解，正确的理解来自以可靠的准则为依据的理性，而正确的准则又是可靠的经验，亦即一切科学与艺术之母的女儿。”^① 艺术家掌握了这些来自经验的法则，另一方面，又勤于实践，“不放松任何未曾牢记的事物”，这样就会科学地进行绘画创作。

再次，芬奇还要求画家多才多艺。他说：“绘画既然包罗自然万物，包罗人们一切偶然的动作，总而言之，包罗目所能见的一切，那么，在我看来，那些只能画好一件东西的人，不过是一个可怜画匠而已。你岂不见单是人们的动作就是千变万化的么？岂不见树木、花草、山岳、都市、公共建筑、私人府邸、工具等等全是种类无穷的么？岂不见衣装、饰物与技艺名目有多少？这一切在你们称之为名画家的人的手里，都应当被表现得同样出色，同样完美才行。”^② 多才多艺才能成为杰出的画家。

简要评析

（一）科学的艺术：理性精神之光

十五、十六世纪的意大利，中世纪的幽灵终于开始消逝，文艺复兴已全面展开。文化发达了，世界更开阔了。“意大利出现了前所未见的艺术繁荣”^③。阿尔伯蒂和达·

① 《芬奇论绘画》第52页。

② 同上，第45页。

③ 恩格斯：《马恩选集》第3卷，第444页。

芬奇均是这一伟大时期最杰出的艺术家。在艺术创作上，他们以无与伦比的卓绝才能，给世界艺术宝库作出了划时代的贡献。同样，在美学理论上，他们也以广阔的视野和崭新的思想方式，表述了这个时代的精神。

无论是他们的艺术，还是他们的美学，一个最突出的特点，是与科学有着不可分割的联系。在他们看来，艺术就是一门科学。不科学是不能称之为艺术的，尤其是那些高尚的艺术。“科学的”是对艺术的褒奖，也是艺术最起码的要求。达·芬奇曾反复论证绘画是一门科学，因为绘画“以精深而富于哲理的态度专门研究各种被明暗所构成的形态（例如海洋、陆地、植物、动物、花草等等）”，“研究物象的一切色彩，研究面所规定的物体的形状以及它们的远近，包括随距离增加而导致的物体的模糊程度。”^①此外，绘画还研究物体的运动及动作的速度。绘画的领域已涉及数学、几何学、解剖学、生物学、物理学、光学、化学等诸多学科，因此，绘画是科学。所不同的是，它除了研究自然对象的“质”，即事物的抽象的本质和规律以外，还要研究事物的美，即事物的具体的、外在的、动态或静态的形象。雕塑在达·芬奇看来，由于不涉及透视、光影等科学，所以不是科学的艺术，而只能是一种简单的机械劳动。阿尔伯蒂把数学和几何学看作绘画的基础，认为画家必须通晓全部人文科学，尤其是几何学。

与古代艺术家对人体比例、黄金分割等朴素的科学主义不同，文艺复兴时期的艺术家则是以近代科学的精神和眼

^① 《芬奇论绘画》第15页。

光，来全面认识、了解人和自然。他们除了了解人的身体比例，还要了解人的骨骼分布、器官功能、血液流动以及运动生理和运动力学等。除了认识外在自然的形状和色彩，还要研究自然运动的规律，比如天文学、物理学、气象学、海洋学等。这种全新的近代科学精神，给文艺复兴时期的艺术家们带来了崭新的世界观，因而也引导了美学观念的深刻变化。

首先，这种科学主义精神标志着人对现实自然界的可靠性的充分信赖。大自然再也不是上帝创造的虚幻世界，不是奥古斯丁和托马斯·阿奎那笔下的充满罪恶的此岸，也不是但丁所迷乱的充满上帝目的的自然，世界就是世界。这个世界是不容怀疑的。如果这个世界是假的、虚幻的，那么摹仿这个世界的艺术还有什么意义和价值呢？恢复了事物的可感性、现实性和可靠性，一切宗教的幻光实际上都遁无影踪。自然在艺术世界里恢复了它的尊严，成为艺术的万古长新的源泉和永恒追求、超越的目标。自然摆脱了上帝的魔影，艺术也真正站立起来了，从上帝的奴仆摇身变成了另一个天神，一个在现实世界中创造爱、创造美、创造幸福、创造快乐的天神。艺术因此才成为一种真正的、神圣的事业。美学因此才具有一个实在、具体的对象。

其次，由于世界是现实的，因而也就可能是可知的。人们可以通过自己的感官去认识世界，而不是通过宗教信仰去领悟世界的真谛，不是在教堂的庄严、神圣的赞美诗中来聆听上帝的教诲，从而认识自然的一切奥秘。而是正如达·芬奇说的那样：人的一切知识来源于我们的感觉，“经验是一切可靠知识的母亲，那些不是从经验里产生，也不受经验检查

的学问，那些无论在开头、中间或末尾都不通过任何感官的学问，是虚妄无实，充满错误的。”^①所以，艺术家必须向自然学习。芬奇认为，作为画家，第一应该研究四肢和四肢是如何运用的；第二是研究人们在不同情境中的动作；第三是作人物构图，根据不同境遇设计自然的动作。艺术家经过感性的实践，达到艺术的理性。这是一条中世纪艺术家所无法比拟的唯物主义认识路线。它是文艺复兴时期艺术现实主义的一个坚实的基础。

第三，现实的可认识性，经验的可靠性，以及艺术的现实主义，使文艺复兴时期的艺术家产生了理性的乐观主义。中世纪的艺术，在追求真理时要首先服从先入为主的观念。不管是现世的意图也好，超世的意图也好，都指向上帝。上帝是一切事物的指归。科学则把一切都看成是自然实在的，没有超验的力量。就像皮科(Giovanni Pico Della Mirandola)在《反对占星术》中所指出的，不存在任何超感性的、从天体的黑暗的质发出来的作用。在大自然中起作用的，只是自然的力量，一切都是根据自然的原则和形式发生的。人及其全部才能与天赋所服从的正是这些力量，而根本不是诸天体的特殊结合^②。人能掌握科学，并能控制自然。这种理性的乐观主义，成了人类相信自己并最终摧毁基督教信仰的最后根源，它直接导致了培根的“知识就是力量”这一人类宣言。它的精神影响着美学的最终极的意义，即人类要创造并能创造一个美的世界。

① 《西方哲学原著选读》上卷，第309页。

② 见《文艺复兴时期哲学概论》中译本，第40页。

当然,阿尔伯蒂和达·芬奇等人思想中的科学主义精神,还只是中世纪的漫长黑夜刚过时的晨曦。近代科学思想的日正中天之时,还是在布鲁诺、哥白尼、培根等人的时代。

(二) 完美的艺术家与新型的人格理想

阿尔伯蒂和达·芬奇都浓墨重彩地论述了画家本人的人格和修养问题。他们都希望艺术家应该具有一个完美的人格。其中最主要的是道德修养和科学文化以及艺术素质的修养。作为艺术家的阿尔伯蒂和达·芬奇提出了艺术家本身的设计问题,无疑是表现出一代艺术家作为人的自我意识的觉醒。并且与一般意义上的个性解放不同,它具有在更深层次上的自我完善的意义,表现出一种建立新的人格的理想。

在阿尔伯蒂和达·芬奇的生活时代,最高尚的政治思想和人的变化最多的发展形式在意大利的历史上结合起来了。在这个意义上,佛罗伦萨可以称得起是世界上第一个近代国家。在当时的佛罗伦萨,人的个性可以得到最为丰富多采的发展。正如黑格尔所说的那样,这一时期有一大批杰出的人物,他们具备着充沛的精神力量和坚强的性格力量,但在他们身上同时却存在着精神和性格的极度混乱:他们的命运正像他们的思想一样,显示出他们的生命的这种不稳定和对现存生活和观念的反抗。在他们身上,那种想要有意识地去认识最深刻的和具体的事物的热切渴望,却被无数的幻想、怪诞念头、占星术和土砂占卜术等秘密知识的那种观念所破坏了。“这些特出的人物本质上很象大山的震动和爆发;这种火山在自己内部酝酿一切,然后带来新的展露,而且它的展

露还是狂野而不正常的。”^①人的巨大的精力和潜能正在跃动着，强烈的自我意识在现实的世界中四处撞击，在寻找一个恰合的外在形式。因此，一种新的人格理想诞生是势所必然的了。

从阿尔伯蒂和达·芬奇的思想中可以看出，他们的人格理想，第一还是具有美德。美德的首要一点是不贪恋财富。因为“贪婪是美德的敌人”。如果以贪图钱财作为生活的目的，在他们看来是与“只顾满足肉体欲望”的“下贱畜牲”并无二致。美德的另一点是在日常生活中要有一个好的习惯，要待人谦逊，态度和蔼，能取得别人的好感。美德还有一点是爱万物。但是芬奇说：“大爱生于对所爱物的大了解，如果你不了解它，你便少爱，以至不爱它。”^②美德因此就与才能有着必然的联系。才能是阿尔伯蒂和达·芬奇人格理想中的第二个重要内容。在他们看来，一个无能的人，至少是不健全的。一个健全的人，则必须具有才能，具有雄厚的人文科学知识基础，就像他们本人那样，几乎通晓当时全部的自然科学和哲学、文学、艺术等，对古代希腊、罗马有着精深的研究。艺术家本身科学素质的提高，才能摆脱中世纪那种繁琐的和毫无生气的宗教内容的束缚，才能振作起来，挺身在感性的世界和直接的自然界里发现和认识自己，寻找现实的自我意识，建立自我的价值系统。因此，在阿尔伯蒂和达·芬奇的人格理想中，声名和荣誉又是一个重要的方面。可以说，艺术家具有高尚的美德和巨大的才能，目的

① 《哲学史讲演录》第3卷，第343页。

② 《芬奇论绘画》第54页。

还是为了建立声名和荣誉，流芳百世，名垂千古。没有声名和荣誉，美德和才能就失去最根本的意义。当然，无论缺少美德和才能哪一个方面，也不可能有声名和荣誉。

相对于中世纪的基督教来说，阿尔伯蒂和达·芬奇的人格理想有两个最根本的转变：第一，人从基督教的内心苦修转向了外部世界的价值实现。在基督教的观念中，人没有认识世界、改造世界的权利，人不能在改造现实世界中实现自我的价值。因为现存的世界就是上帝所创造的最完善的世界，而且个人的能力在至高无上、威力无边的上帝面前是微不足道的。人只能相信命运。他的价值，只是在内在生活的苦修中消除罪孽，根绝邪恶，聆听福音，达到道德的自我完善。阿尔伯蒂和达·芬奇的人格理想把人从内心世界的苦修中解放出来，强调人的改造自然的巨人般的才能，强调人在与外部世界的斗争中建立伟大的功业，彻底否定了内心苦修的生活意义；第二，人从上帝的奴仆变成了具有尊严和创造精神的主体。由于基督教完全否认人的外在生活的价值和意义，人只有在内在灵魂冲突的痛苦中获得某种满足，只有在虚幻的想入非非中获得某种安慰，而且由于对上帝的无限信仰和崇拜，使人们彻底泯灭了自己最后的尊严和创造精神，使人变成了一个为来世而生活的现实的躯壳。而阿尔伯蒂和达·芬奇的人格理想，则充分恢复了人的尊严，并激发了人的巨大的创造热情。无论是美德、才能还是荣誉，它们的最精微处就在于揭示了人内在的尊严和创造精神；它们之所以产生远大的影响，也就因为它刺激了那个时代潜藏在伟人们心底的一种最强烈的欲望——尊严和创造。正是这种最具有生命力的

东西——创造力，使那个时代出现了无数的人间奇迹，在整个人类的史册上留下了光辉的一页。

对于美学来说，阿尔伯蒂和达·芬奇的人格理想的意义则在于，它建立了一个丰满、完善的审美主体。这个掌握当时人类最先进的科学知识，具有超人的智慧和无限创造力的审美主体，不仅创造了卓绝的艺术财富，而且他们的精神和风范，成为近代几个世纪艺术家的楷模。

（三）艺术世界——超越自然的本体

艺术是阿尔伯蒂和达·芬奇时代最辉煌的作品。如果说，在古代希腊、罗马和中世纪的美学中，认为艺术就是某种技艺，就是把早已存在于艺术家心目中的现成形式附加在物质之上的话，那么，在文艺复兴时期，这种观念已经被他们丢弃了。

达·芬奇把艺术看作是一种独立的本体——“第二自然”。他认为艺术所摹写的对象是自然，要反映世界的美。但是，艺术家不能仅仅依赖于自然，亦步亦趋地抄袭自然，还要和“自然竞赛，并胜过自然”，创造出超越自然的“第二自然”来。在这个意义上说，艺术家就是造物主，是另一个神。他所创造的“第二自然”决不是第一自然的印象和摹影，而是一个崭新的宇宙，一个独立的本体。

阿尔伯蒂所提出的“istoria”，则是这个艺术本体的精魂。istoria所包涵的全部内容，构成了这个世界的本质和实体。首先是丰富性，即艺术应包容全部的大千世界，涵盖天地万物，山川树木、人兽花鸟，都应是艺术美的对象。

其次是高贵性，即艺术中每一对象所展示出的灵性和尊严，尤其是人物的，要反映那个时代的高尚的人文主义精神风貌。第三是特征性，即要有鲜明的个体，鲜明的个性。最后是情感性，即表现对象灵魂的运动。它是istoria整个内容的凝结剂和催化剂，它使艺术中的一切事物转化为人类情感的对象，最终使istoria成为一个情景交融、深邃广博的自体。

艺术本体论的提出，标志着艺术不再只是神力和某种观念的象征。当自然在形式上还没有最终摆脱上帝的魔影的时候，艺术已经超越了它而成为一个可见的新宇宙——“第二自然”。这个新的自然不仅不低于第一自然，而且还弥补了第一自然的不足，从而在某种意义上比第一自然更完美。它所创造的健康、活泼、强壮的人体，几乎完全是一个神明和英雄的世界，令人想起了更豪迈、更强壮、更安静、更活跃，总之是更完全的人类，“仿佛向自然界指出它应该怎样造人而没有造出来”^①。它所创造的包罗万象的世界，集中了自然的精华，剔除了自然的糟粕，更显出是一个人类完美的理想世界。

艺术本体论的提出，也是人与自然在更深层次上交流的结果。它实质上是在人与自然的天然联系上建立起来的一种人类心灵的新的自然状态。在这个新的世界里，人不仅更深刻地发现了自然，触摸到潜藏在自然深处的宇宙规律的脉动，同时也深刻地发现了自我，意识到了在人的心灵的宇宙中的无穷的奥秘。艺术的自体世界，一方面是更理想化的自然，另一方面，更是一个具有无限魅力的人的生命宇宙。一

^① 丹纳：《艺术哲学》第76页。

切自然事物在这个意义上，只是某种心态的符号，人性深层的潜意识、下意识、无意识的东西，都潜藏在这些符号的下面。人类的精神在这里往往得到超前的反映，人类的自由的本质，也只有在这个独立的艺术本体中才能充分和生动地体现出来。人是这个世界的造物主，同时也是自己的上帝。因为他在创造这个美妙的“第二自然”的同时，也创造了一个更加丰满完善的自我。

这个艺术的本体论，还涉及到典型的理论。阿尔伯蒂在 *istoria* 中提出的特征性，是文艺复兴时代最早的典型说，也是继亚里士多德以后在典型理论方面第一个有所发展的理论。他的关于“人的外形具有随着时光的流逝而变化的某种东西，同时，它还具有某种本质的、天赋的东西；后者使得人的身体虽然具有同类相似的特征，但又始终保持不变的特征。”因此，艺术家“不仅力求再现和刻画一般的人，而且力求再现和刻画这一个人或另一个人”的说法，已经意识到了艺术典型中一般与特殊的辩证关系，并且强调了典型中的“全部与众不同”的个性特征。这个朴素的典型说，已远远地超越了自古罗马以来的艺术“类型说”，从一方面说，它弥补了这个伟大时代在艺术理论上的一个空白，同时从另一方面说，它又是那个个性和才能要求充分发展，需要巨人并产生巨人的时代精神，在艺术理论上的一道强烈的折光。

（四）艺术的新视点：艺术分类

达·芬奇把绘画与诗歌、音乐、雕塑进行了比较，指出了各类艺术的不同特征和优点，最后认为绘画艺术高于其他

一切艺术。

芬奇对各门艺术进行比较的标准，首先是按感觉器官的地位，来衡量满足于不同感官的艺术的高下。“能使最高感官满意的事物价值最高”^①。他认为在人的所有感官中，眼睛是最高的感官，是心灵的窗户。因此，视觉艺术就要高于听觉艺术。绘画也就因此高于诗和音乐。其次是按各门艺术的难易程度来衡量艺术的高下。绘画涉及到数学、几何学、解剖学、生物学、物理学、光学等，是最难的一门艺术。画家必须是一个多才多艺的人。相比之下，同是视觉艺术的雕塑就简单得多，它不涉及光影和色彩，不涉及透视学，雕塑家从事的几乎是一种简单的机械劳动。因此绘画又高于雕塑。第三是按照艺术的功能来衡量各门艺术的高下。他认为绘画是自然界一切可见事物的唯一摹仿者，能产生一种如各声部齐唱一般的和声的艺术效果，同时能让自然界昙花一现的美永恒保存下来，使之比那些“自然造物还要经久”。这几种功能，其他艺术都只占有一种或两种，不能全部具有，雕塑不能表现天上的星辰，诗歌不能产生各声部齐唱般的和声，音乐不能保持永恒的美。因此，绘画艺术高于所有这些艺术。

达·芬奇的这种比较方法，显然看出是带有某种艺术偏见的。他本人的职业及其强烈的专业自尊心，妨碍了他对各部门艺术进行更公允、更科学、更客观的分析。但是，他毕竟是从事实出发，指出了各部门艺术的一些本质特征。实质上，

^① 《芬奇论绘画》第27页。

也就从理论上为各门艺术分类奠定了基础。

亚里士多德曾根据各门艺术摹仿自然的不同手段（色彩、语言、音调、节奏等），对造型艺术、文学艺术和音乐艺术进行了分类。他认为绘画是用色彩和线条来摹仿自然，文学是用语言来摹仿自然，音乐是用音调、节奏来摹仿自然。他虽然指出了各门艺术表达的不同的物质手段，但是并没有分析各种艺术的功能，没有说明各种艺术的长处和不足。严格地说，他只是指出了艺术分类这一现象，实际上并没有作出系统的理论阐述。达·芬奇提出的各门艺术的特征、功能、长处和缺陷，基本上对各门艺术的本质特性作了较为完整的阐述。可以说，他是第一个对各门艺术的不同特点进行科学、认真研究的人。他的理论对于艺术分类学具有开创的意义。

黑格尔说过：“艺术作品中的感性事物本身就同时是一种观念性的东西，但是它又不像思想的那种观念性，因为它还作为外在事物而呈现出来。如果心灵让对象自由存在，不去深入探索它的内在本质（这样做，对象对于心灵就完全失其为个别外在的东西了），感性事物的这种显现（外形）就会以形色声音等等面貌从外面给心灵看。因此，艺术的感性事物只涉及视听两个认识性的感觉，至于嗅觉、味觉和触觉则完全与艺术欣赏无关。”^①达·芬奇从视、听的感官特征来研究绘画和诗歌、音乐的不同特点，应该说抓住了一些不同门类艺术的本质特征。他所指出的绘画能准确无误地为视觉

^① 《美学》第一卷，第48页。

再现自然的特点，诗歌用言辞、音乐用音调描摹人们心理状态和复杂情绪来打动听觉，刺激人的想象的特点，都指出了这些艺术的最基本的职能和特点。因此，十八世纪德国美学家莱辛就根据视觉和听觉把艺术分为“空间艺术”和“时间艺术”两大类的。莱辛讲的某些原则也曾为达·芬奇论述过。譬如绘画和雕塑是在空间同时展开，诗歌是随着时间而渐次展开，即是芬奇所说的绘画能产生各个声部齐唱的和声，而诗歌只能一个声部一个声部的独唱。由此可以看出达·芬奇理论的明显影响和贡献。

但是，艺术表达的不同物质手段，以及它为之服务的感官，并不能决定某一门艺术的高下。在人类感官的世界里，艺术的物质手段都只是一种符号。由于这些符号的规约性，它们对于不同的感官起着不同的作用。一定的符号形式，必须在一定的感官对象面前才有意义。有些是刺激视觉的，有些是刺激听觉的。这些符号的职能不同，但各有自己的长处和短处。视觉符号所达到的境界，听觉符号当然可能达不到。但听觉符号所创造的效果，视觉符号也可能达不到。因此，衡量各种艺术的高下，不在于这些符号本身的特点，而在于怎样根据这些符号的不同特点，充分地创造出这些符号的丰富内涵，发挥出它们最大的功能和效用，达到艺术的出神入化的境界。莱辛的《拉奥孔》，就是在这一方面作了精深的研究，取得了杰出的成就。当然，这已经是在达·芬奇之后两百多年的时候了。

第七章 诗学学派

文化氛围

(一) 基督教人文主义者

从十五世纪起，意大利的学者就来到英国、法国和德意志等地，传授拉丁文和希腊文知识，介绍古典的和意大利人文主义者的著述。他们的活动引起了欧洲各国学者和艺术家对人文主义思想和学问的兴趣。这些北方人纷纷前往意大利拜师求学，然后把新思想新知识带回本国，广为传播。十五世纪下半叶印刷术的推广，正好为他们提供了有效手段。这样，大约从1510年起，意大利文艺复兴的种子在中、西欧许多国家和地区扎下了根，与当地的新文化萌芽结合在一起，发展成一个北方文艺复兴运动。

北方人文主义者最大的特点，就是他们比其意大利前辈更多地关心宗教问题。他们希望按照资产阶级的要求，给基督教以新的解释。他们力图从教会的教条和活动中清除种种神秘的、原始的、繁琐的和虚浮的东西而使之合理化和近代化。他们利用人文主义的语言和历史考证方法，去研究《圣经》和早期教父们的著作，从《圣经》的原版中去寻求真

理。因为这个缘故，北方人文主义者常被称作“基督教人文主义者”。

在德意志，人文主义者约翰·黎希林（1455—1522）推广了希伯来文的研究，并将它用于诠释《旧约》。他是德意志“理性人文主义者”的领袖。在英国，以约翰·科勒特（1467？—1519）为首的“牛津改革家”把希腊文作为研究重点，目的是更好地理解《新约》，恢复基督教的纯洁。在法国，巴黎大学人文主义领袖雅克·勒费弗尔·戴塔普尔（1450？—1536）也做了类似的工作，开创了类似的传统。这其中最典型、最杰出的人文主义者是尼德兰的代·西德利乌·伊拉斯谟（1466？—1536）。就像十八世纪的伏尔泰一样，伊拉斯谟以他过人的才智和渊博的学识赢得了各国学者和宫廷人士的崇敬，被誉为“人文主义之王”。他认为，真正的基督徒不在于他受过洗礼，涂过圣油，或会用三段论的方法去争论教义，而在于他从内心深处的感情上信奉上帝，并以虔诚的实际行动去仿效上帝。因此，他希望消除一切有碍虔诚的东西，回到早期基督教的简朴状态中去。为了实现这一目标，他立志首先使所有的人能够亲自阅读《圣经》。为此，他花了许多精力来出版希腊文原版《新约》，并把它重新译成拉丁文，同时纠正了《圣经》旧权威译本中的许多错误。

北方人文主义者在宗教问题上，怀有一种明显的世俗倾向。他们不把目光盯住上苍，祈求超自然的恩赐，相反，他们中大多数人注重和肯定现实生活。他们对自己的能力充满信心，相信可以通过追求知识和道德的目标达到自我解救。

在他们心目中，现实的道德和社会行为问题比任何来世彼岸的问题都更为重要。伊拉斯谟的注意力与其说在灵魂的得救方面，不如说在于人的向善和社会风尚的改良方面。他强调基督徒应以虔诚的行动去仿效上帝，就是让他们去追求种种美德。他的名著《愚颂》，一方面颂扬了人们身上表现出来的淳朴性格，一方面讽刺与嘲笑了当时社会政治、宗教生活中的各种腐败和愚昧现象。

北方的人文主义者有自己的政治理想，也试图设计出自己的改革方案。谋私利而不顾公共福祉的现象，是北方人文主义者普遍认为当时社会中最急待改革之处。但是，他们并不把制度的改革作为起点，而是从人心的改变入手。他们认为国家大治的前提和改革成功的关键是美德。他们在古代道德家的影响下，为君主们指出了四项必备的品质，即公正、坚毅、节制和睿智。其次三项是慷慨、仁慈、守信。他们在宗教、伦理和社会政治思想领域之外，还对教育的改革、文学艺术的繁荣、自然科学的进步作出了或多或少、直接或间接的贡献，十五、十六世纪对亚理士多德《诗学》的广泛研究，就是在这种氛围中进行的。

（二）马基雅弗利、托马斯·莫尔与蒙田

人文主义思潮方兴未艾，整个基督教神学面临怀疑和崩溃，这时候，上帝的“天国”自然对人们失去了吸引力。上帝的子民的社会也不能依靠上帝来统治了。于是，新的社会学说出现了。在十六世纪，马基雅弗利、托马斯·莫尔、蒙田的社会政治思想，是那个时代留下来的最精粹的理论和完

美的理想。他们所探讨的，都是与对人类社会本质的理解有联系的重大问题。

马基雅弗利 (Niccolo Machiavelli, 1469—1527) 最著名的著作是《君主论》(1514)，此外还有《论李维的罗马史前十卷》、《佛罗伦萨史》等。作为摆脱了中世纪神学教条的近代思想家，马基雅弗利力求在观察现实生活事实、观察人的心理和研究历史的基础上建立自己的政治理论。他认为，人的天性在任何时候、任何地方都是一样的。它永不变化，就像天、土、水、气、火、太阳永不变化那样。人们与其说向善，不如说向恶。他们是自私自利、贪得无厌、嫉妒、胆怯、变幻无常和忘恩负义的。他们学坏容易，学好难。他们总是夸耀过去而不满足于现实。他们可以很快地忘记丧失的悲痛，却难以忘掉财产的损失。在他们心目中，财富比荣誉更珍贵。因此，人是最可怜、最不幸的动物。政治家必须从研究人的实际本性出发，而不应当从人类本性的理想化了的抽象观念出发，才会在政治上获得成功。在马基雅弗利看来，政治的最高的是国家的庄严、强大和安全，国家的利益应该成为社会生活的主要法则。他希望建立强有力的集权的民族国家。教会和宗教应该成为国家政权手中的工具。应该帮助巩固国家政权，提高它的威信，劝导人民绝对服从政权。国家的力量应该建立在良好的法律上以及军事力量上，而不应该建立在道德与宗教的指令上。全体公民的自由和平等，才能促使国家繁荣昌盛，才能使国家强大、安全。他把损害国家力量、破坏国家公民的幸福生活的贵族，视为一切文明的不共戴天的仇敌。一个要缔造强大国家的人必须

从消灭贵族入手。由于国家的安宁与力量是政治的最高法则，因此，为了达到这个目的，政治家的任何手段，包括最不道德的手段，诸如贿赂、放毒、杀人如麻、背信弃义、伪善等等，都是有益的。所以，他认为政治家必须兼有狐狸和狮子的品质，国家必须有皮鞭和蜜糖饼干的政策。可以看出，马基雅弗利的政治学说，摆脱了宗教和道德的束缚，“已经用人的眼光来观察国家了”^①，代表了一种全新的观念和意识。

如果说马基雅弗利对社会政治的本质作出了新的审视，那么，托马斯·莫尔（Thomas More 1478—1535）则是对未来国家作了一番充满信心的憧憬。他的《乌托邦》是空想社会主义的第一部杰作，也是他对最完美的社会制度的幻想。在“乌托邦”中，私有财产必须消灭。这是这个理想社会的主要基础。他认为造成社会灾难的根源在于财产的私有。因为私有财产使每一个人都力图把一切攫为己有，而使他人一无所剩。增加和保护私有财产使人们之间进行残酷的斗争。其次，莫尔认为劳动是每个乌托邦公民的义务，只有在一定时间内充任公职的人员以及学者才能免除劳动。国家最高机关元老院是全国范围内生产的最高组织者。它负责劳动力的调配，对外贸易，产品的分配。地区的直接组织生产的工作归城市公社。家庭是基层经济组织，它不仅是有血缘关系的单位，而且是生产单位。在“乌托邦”中没有货币，公民根据需从国家仓库领取他们所需要的物品。黄金只用

^① 《马克思恩格斯全集》第一卷，第128页。

于外贸和储存起来以备战时急需。再次，莫尔认为“乌托邦”人人平等、自由。可以自由信仰，可以追求健康的快乐和符合理智的利益。人们按照自然本性的要求来安排自己的生活，不必禁锢在基督教禁欲主义的观念中。他说：“乌托邦人所认为是真正快乐的，有各种各样，有的属于精神方面，有的属于身体方面。”精神方面的快乐“有智力以及从默察真理所获得的喜悦”以及“对于过去美满生活的惬意的回忆”，“对于将来幸福生活的有信心的展望”。身体的快乐一是引起人们鲜明的快感，二是身体的康宁健旺。莫尔认为：“乌托邦人尤其重视精神的快乐，认为这是主要的、根本的。他们以为，这种快乐的最卓越的部分是起源于我们能敦品励行，扪心自问我们的生活是洁白无瑕的。”同时，他还认为，受到理性指导的公民不仅自己过快乐的生活，而且要“帮助那些和我们有天然联系的人们也尽量过安静快乐的生活”。为别人造福是“人类所独特备有的德行”。维护公共利益是每个人的道德原则。这种道德原则是一种“自然规律”、“自然的命令”，它已经融化在每一个“乌托邦”公民的个体深处。因此，它并不与个人的利益对立。^①

《乌托邦》中表现的平等、自由、富裕、快乐的思想，已经是文艺复兴时期人文主义思潮所能达到的最高境界了。

蒙田(Michel Eyquem de Montaigne, 1535—1592)可以说是那个时代最有特色的思想家。在他的身上，可以窥见那个时代人们丰富的精神特质。当代英国学者P·博克

^① 引文见《乌托邦》第88、87、83页。

认为“他是启蒙运动以前的一位对知识权威的批评家，是精神分析学说出现以前的一位人类情欲的冷峻观察家，也是社会人类学兴起以前的一位对其他民族文化进行冷静研究的学者。”^①在他的三部《随笔集》里，他对人类的理性、情感、感觉、意识、道德、风俗、习惯、宗教、历史等作了百科全书式的论述。

在哲学认识论上，蒙田以怀疑主义作为武器，对认识主体和认识对象作了深刻的考察。他认为人是一个异常微不足道的、变化无常和动摇不定的造物，找到一个确定不变的关于人的判断是困难的。所以他常以“认识自我”和“我知道什么”为座右铭。他不怀疑感觉是知识的源泉，但怀疑感觉知识的可靠性，认为感觉会欺骗我们。因此，在这种基础上形成的理性认识也不是绝对可靠的。而外部事物也是处于不断的变化状态中，万物皆在不断运动、变化、更替，稳定只是缓慢的运动、变化。人因此没有绝对可靠的知识。所以，蒙田对于一切至理名言都采取怀疑和讥嘲的态度。他把古典学问的渊博看作是毫无意义的炫耀，甚至对于普罗太戈拉的“人是万物的尺度”也加以嘲笑：“真是，普罗太戈拉给我们编了个难以置信的故事，把人当作万物的标尺，却从来不曾量量自己。”^②

蒙田不相信人类的理性，但似乎相信信念。他认为，只有靠信念才能参悟基督教的奥秘，人借助上帝的帮助才可以

^① 《蒙田》，中译本，第15页。

^② P·博克，《蒙田》，中译本，第35页。

使自己超越人性。但是，他又不赞成基督教关于奇迹、天意的说法。他把祈祷比作那些用来达到“神奇效果”的符咒，他还赞成自杀。他指出《圣经》中有关洪水、神下凡而化身为基督以及圣母处女生子这样一些观点在基督教以外的传统里并不希罕。

在政治上，蒙田从未提出什么有系统的政治理论。他和马基雅弗利一样，深深懂得人间事物是很难估计的，称这种力量为“命运”。他的观点是注重实际的相对主义，他认为一个民族的最佳政体就是能够使本民族得以延续下去的政体，它的重要形式和作用取决于习惯。人类的和平和社会的安宁，是政治的目的。不过，历史总是在前进，政体也要有变化。他还将人体从婴儿到老年的变化过程与国家、政体由年轻到老化的变化历程作了类比。在社会的发展变化中，法律就象河流，越流就越大、越宽。但它还是变动不定的宇宙中一块相对稳定的岩石。

对于人生，蒙田觉得人类最严重的缺点就是轻视自己的生命。他认为活着要尽情享乐人生，但死要无声无息，孤独幽静。他认为对名望和荣誉的挂怀是最广为人们接受的愚行。他认为每个人的心灵中需要一个标尺来衡量自己行动的合理性，需要建立一个法庭和法律来审判自己。他把自知简淡的苏格拉底作为最理想的人格和人性，视为最智慧、最完美的“独步一世的人”。他认为个人生活的世界是自然的，群居生活的世界是虚伪的。一个人的性格是通过一些微不足道的细节表现出来的，习惯性和无意识的动作能够泄露人的个性。真正的德行高尚的人在个人生活和群体生活中应该表

里如一。

蒙田的思想反映了人类在黑暗中醒来时那种敏锐而又异常的观察力。他的怀疑主义实质是对基督教神学和经院哲学的独断论的毁灭性抨击。思想家蒙田的出现，表明了人类理性挣脱了神学的禁锢，在宇宙和人生的无穷奥秘面前，又恢复了勇敢、执著的探索精神。

（三）威尼斯画派

以达·芬奇、米开朗基罗和拉斐尔为代表的文艺复兴大潮过后，艺术在意大利的其他地方开始逐渐衰落，这时候，威尼斯的绘画艺术却出现了空前的繁荣。威尼斯绘画的特点，主要表现在追求色彩与构图上高度绚烂欢腾的气氛，表现在对于用风景构成的背景，对于围绕着人的山川风物的强烈兴趣。异教题材和女性裸体是画家们的意趣所在。这些裸体不像波提切利的那么“空灵”，更不象米开朗基罗的那么“雄伟”，更多的偏重肉感的表现。还有些画家的作品带有牧歌式的诗意和对自然美的描绘。

乔尔乔内(Giorgione 1477? --1510)是威尼斯画派的第一位画家。他的作品深刻明慧、和谐明朗，精密的构图与高度的抒情性结合起来，具有着异常感染力。在他的作品中，大自然开始与人融合起来，整个画面贯穿着柔和、明媚和流畅的旋律。他的名作《酣睡的维纳斯》充分体现了这些特点。如梦方酣的裸体的维纳斯斜躺在风景优美宁静的乡村草地上，周围简单而富于诗意。远处深色的松树，山丘边小小的村庄，狭长的湖泊在地平线上闪烁着波光。维纳斯整个

人体用宛转的弧线构成，右手枕在脑后，右脚挽入左膝弯里，使整个身躯产生了柔顺浑圆的感觉。她在宁静的梦境中神游太虚。明净的前额，舒展如弓的双眉，温柔下垂的眼睑，漂亮整齐的嘴巴，构成了一种玉洁冰清的形象。在万籁俱寂的大自然的呼应下，一切都洋溢着水晶似的透明感，似乎看到一颗明朗的心灵跃动在完美的躯体中。人的优美的肉体和高尚的精神，以及美丽的大自然，在这里达到了理想的统一。

提香(Tiziano Vecellio 1482? —1576)是威尼斯画派最杰出的艺术大师。他的艺术成就是威尼斯画派的顶峰。比较乔尔乔内，提香的艺术更加健美、壮丽，更加富于热情和想象。尤其是在着色上，运笔不拘成规，流畅自如，透渗着光的波澜壮阔的色彩交响乐，因此有“金色提香”之称。《达娜伊》是提香最著名的作品之一。在画中，达娜伊是一个仰望着变幻莫测的天空而感到迷惘的天真少女形象。在她的身边是一个贪婪而又丑陋的老太婆，她还打开自己的围裙接受从天而降的阵阵金雨。贯穿画面的独特的戏剧性有着强烈的感染力。达娜伊以毫不掩饰的肉体美而显得异常娇媚，与老女仆对照，美丽与丑陋、崇高与卑贱交织在一起，形成了热情高涨的情节。同时，艺术家大胆处理了色彩与色调的对比关系，把色彩与调子的对比关系和仿佛在闪闪发光的阴影相结合，从而表达了形体与色彩、明确的轮廓与柔和的体积塑造灵活的一致，刻画出贯穿着运动感与变化复杂的对比关系的对象。而且，在《达娜伊》上可以看出，人的幸福只是感情光采照人的瞬息，美丽的形象已失去昔日的均衡

与宁静。

丁托列托（Tintoretto 1518—1594）是威尼斯画派的重要画家，也可以称为意大利文艺复兴中最后一个人文主义画家。他继承了提香纷繁的色彩体系，稠密、沉着、丰富，但不象提香那样艳丽。他的构图宏大，笔触豪放，气势夺人。文艺复兴时代人们意气风发的生活观念，与时代发展的悲剧性冲突，在丁托列托的作品中得到反映。他早期的代表作《圣马可奇迹》描绘了一个基督教神话传说。一个笃信基督教的青年人被异教徒剥光了衣服抛到大路上，法官指示异教徒折磨这位青年，但圣马可自天而降，布下了奇迹，异教徒的锤子、木棍、利剑碰上蒙难者时都毁不成器，一群刽子手与观众怀着恐惧、惊异之感俯身看着躺着的蒙难者。画中的人物造型异常明确，上左右两方人物与中央的动态呼应，自上而下的圣马可的飞行，给画面造成了异常强烈的动态。创造了超出画面范围以外的十分辽阔的空间感受，从而使观者理解，这一事件并非与世隔绝，而是时间和空间的激流在不分昼夜地奔驰中的一个浪花。人物行动动乱中的强烈节奏感，揭示了那个惊心动魄时代的本质特征。

丁托列托在他的自画像中，突出描绘了一位暮年画家的憔悴不堪的脸孔。他的忧郁的目光，和整个画面的明暗的摇晃不定的节奏，以迥非寻常的感染力表现了内心惶惑不安的感受，展示了思想的波澜与情绪的起伏。这是一位年迈哲人的悲剧形象。他向生活、命运提出了痛苦的询问，但却没有答复。这是一代人文主义者最深刻的悲剧所在。

(四) 文学巨匠拉伯雷、塞万提斯和莎士比亚

继但丁、彼得拉克和薄伽丘之后，遍及全欧的人文主义思潮，在法兰西、西班牙、英国等哺育了又一代不朽的文学巨匠。

拉伯雷 (Francois Rabelais, 1495? —1553) 出身于律师家庭，早年受僧侣教育，同时研读古希腊文学和哲学。后来游历法国各地，结识各地的人文主义学者。他的广博的学识和探索精神，使他在哲学、神学、法学、数学、植物学、天文学、音乐、绘画和文学方面都有很高的造诣。1530年后，他在里昂行医，曾解剖过人体，成为当时名噪一时的名医。从1532年起，他开始文学创作，其中最杰出的作品，是五部巨著《巨人传》。

《巨人传》主要描写巨人卡冈都和他的儿子庞大固埃的神奇生活和经历。他们食量过人，饕餮酒食，纵情享乐。但他们爱和平，爱人民。当外族入侵时，他们英勇抗击，保卫国家。在国内他们推行仁政，嘲弄教会，揭露高级僧侣的寄生性和腐朽性。他们还愤怒抨击封建司法和捐税制度。书中的“穿皮袍的猫王”就是靠贿赂为生。“它们攫取一切，吞噬一切，它们不分好坏地分尸、砍头、杀戮、关禁、毁灭和破坏一切。因为对他们来说，邪恶被叫做德行，恶毒称之为善良，叛逆取名忠诚，窃盗说成是馈赠，抢夺是它们的箴言。”

作者还描写了巨人们好奇心理和创造精神。庞大固埃曾遍访各岛，游历了“胖子国”、“无粮岛”、“五元素国”、

“灯国”等地，见到了“财政压榨机”。这正表现了文艺复兴人们的探索精神。他们不怕冒险是为了探求宇宙的奥秘，寻求真理。最后终于找到了“智慧源泉”和象征着真理的神瓶。巨人的形象本身，就表现了人文主义者对人本身的价值肯定，对人的伟大力量的赞扬。

《巨人传》里还描写了德廉美修道院。在这个修道院里，人与人之间不是尔虞我诈，而是互相信任。不论男女，都可以随时进院修道，也可以随时退出。他们不受任何教规的约束，可以结婚，可以发财，可以自在地生活。院规只有一条：“做你所愿做的事”。这里充分体现了拉伯雷的乌托邦思想，表现了他对人类美好未来的憧憬和个性全面解放的要求。

《巨人传》篇幅宏大，范围广阔，几乎把那个时代生活的一切方面，以及那个时代人类知识领域中各类科学包罗殆尽。大气磅礴的文艺复兴运动在那里得到深刻的反映。作者的才华横溢，辞锋四射，贯彻始终。

塞万提斯 (Miguel de Cervantes Saavedra, 1547—1616) 是西班牙文艺复兴时期最著名的人文主义者和作家。幼时因家境贫寒，只在马德里上过中学。后来在军队服役。在一次对土耳其的战争中负伤，失去左臂。1575年回国途中被土耳其人掠去，在阿尔及利亚服苦役五年，1580年回国。后半生曾任军需官、税吏，但穷困潦倒，几次被诬入狱。塞万提斯一生著述颇丰，其中最著名的是长篇小说《堂·吉珂德》。

小说模拟骑士传奇的笔法，描写堂·吉珂德和侍从桑

丘·潘沙的“游侠史”。堂·吉珂德是西班牙拉曼却地方一个穷乡绅，因读骑士传奇入了迷，决心恢复古老的游侠骑士制度。于是，他拼凑了一副破烂不全的盔甲，骑上一匹瘦马，从事游侠。堂·吉珂德满脑子都是骑士传奇中的古怪念头，以为处处是妖魔鬼怪，是他冒险的机会。他把风车当巨人，把旅店当城堡，把理发师的铜盆当作魔法师的头盔，把羊群当军队，把苦役犯当作受迫害的骑士，把皮酒囊当作巨人头，不顾一切地提矛杀去，结果闹出无数荒唐可笑的事情，吃了无数苦头，弄得头破血流，直到几乎丧命，被人抬回家来。临终时，他才醒悟过来，对骑士小说表示深恶痛绝。

小说通过堂·吉珂德的游侠经历，描写了贵族、僧侣、地主、市民、兵士、农民、演员、商人、理发师、骡夫、牧羊人、强盗等将近七百个人物，笔触从公爵的城堡到外省的小客店，从贫穷的农村到杂乱的城镇，从平原到山区，广泛反映了十六世纪西班牙的政治、经济、宗教、道德方面的情况，揭示了贵族荒淫、人民受难、教会腐朽这种大厦将倾的历史趋势，表现了巨大而深刻的思想力量。

《堂·吉珂德》标志着欧洲长篇小说达到了一个新的发展阶段，典型形象出现了，人物与环境之间产生了血肉相联的关系，广阔的现实生活在作品中得到了前所未有的广阔而深刻的反映。它对于欧洲近代的长篇小说，产生了重大而深远的影响。

文艺复兴时期最杰出的文学巨人是莎士比亚（William Shakespeare 1564—1616）。他出生于英国中部斯特拉特福镇一个富裕市民家庭。幼年在家乡文法学校学习拉丁文、

文学和修辞学，1587年离家到伦敦谋生。1590年左右参加剧团，开始舞台和创作生活。一生写了三十七部戏剧，两首长诗和一百五十四首十四行诗。其中最著名的是悲剧《哈姆雷特》。

《哈姆雷特》所写的情节，是早在十二世纪出版的《丹麦史》中已描绘的丹麦王子替父报仇的故事。莎士比亚把它成功地改编为反映时代精神的悲剧。哈姆雷特成了世界文学中最著名的典型之一。在哈姆雷特身上，寄托着一代人文主义者的理想。他对于世界和人类抱有美好的希望。他说：“人是多么了不起的一件作品！理性是多么高贵！力量是多么无穷！行动多么像天使！了解多么像天神！宇宙的精华！万物的灵长！”但他看到世界的罪恶，并且认为有责任改变这种状况。“这是一个颠倒混乱的时代；倒霉的我，却要负起重整乾坤的责任。”然而，他的理想是抽象的，在冷酷的、充满罪恶的社会面前是没有力量的。他看到了这一切，看到了人性中罪恶的本源，认为“人世间的一切在我看来是多么可厌、陈腐、乏味而无聊！”对人类及人类社会一切的洞察，以及对自己无力回天的清醒认识，使得哈姆雷特处于深广的忧郁和痛苦中。他的天性不是深思熟虑，也不是忧郁寡欢，但沉思和忧郁成了他沉重的负担。他是一个美丽、纯洁、高贵的人，他缺乏成为一个英雄的魄力，在一个他既不能负担又不能放弃的重担下被毁灭了。这就是哈姆雷特悲剧的巨大意义。哈姆雷特的形象深刻地揭示了人文主义思想的历史进步和致命弱点，他的悲剧也就是一代人文主义者的悲剧。

哈姆雷特的悲剧精神揭示了人文主义灿烂理想中的阴暗一面，表现了一种更加深远的历史洞察力。它表明在汹涌澎湃的文艺复兴大潮过后，最优秀的人文主义者以更成熟的理性，在向历史纵深处进一步思考、探索的可贵精神。

以《哈姆雷特》为代表的莎士比亚的悲剧，把戏剧文学推到了时代的最高峰。他无愧被公正地称为人类心灵的大师，能够敏锐地去观察细腻的和无意流露的心情，以及通过经验和反省去确切地表现这类象征的意义。他象一个全人类的代表，在未受到任何指点的各种情况下，用一切个人的身份行动去说话。他赋予他笔下的人物以独立自主的活力，从而使他们在任何场合都按照大自然的一般规律而行动。他揭示了人类情欲的全部系统，包括各种内心的活动，从冷淡或者一般的喜悦直到强烈的愤怒和绝望，为我们创造了一部精神史。他的每一部作品，都形成了它自身的世界，整个作品的结构，即使在最微末部分，也被一种生气勃勃的精神所贯注。它把我们带入一个最美妙的充满诗意的境界，不能调和的各种矛盾在他的作品中得到天才的统一。他既能描写庄严，又能描写卑贱。他在准确表现生活真实、运用想象，在复杂深刻地刻画出类拔萃的激情方面具有最伟大的创造力。他灵感焕发，由一种先知式的入神状态而超越理性之上，他是只有那个伟大时代所产生的巨人。他使戏剧文学形式臻于至善；炉火纯青，在某种程度上，成了人们不可逾越的典范。

莎士比亚、塞万提斯、拉伯雷等一代大师杰出的文学成就，不仅给那个时代的文学理论奠定深厚的基础，也使那个

时代的美学具有鲜明的特征。

著述家

这里的著述家是学者和诗人。他们有的跻身于国家的政治、军事和宗教等活动中，有的在大学担任教职，终身从事学术研究。由于他们是深受人文主义教育和影响的一代学子，因此，他们的兴趣和讨论的问题已不在宗教范围内，而是在古今之变、文学沿革这些对待古代传统文化的态度问题上。他们所提出的问题常常由于争论而过于偏激，然而不乏真知灼见。不过，这还是个对古典文化的学习、认识阶段，从哲学上来对时代和历史进行全面的反思还没有出现。

（一）卡斯忒尔维特洛

卡斯忒尔维特洛 (Lodovico Castelvetro 1505—1571) 出生于莫登纳一个上层市民家庭。先后在博洛尼亚、帕多瓦、锡耶纳大学学习法律。1529年，他在摩德纳大学教授法律，同时对但丁、彼得拉克和亚里士多德《诗学》进行研究。1555年，因异端罪被宗教裁判所缺席审判，被迫流亡国外。1570年，他发表用意大利语翻译的亚里士多德的《诗学》，并附《提要》和《疏证》。他的美学思想主要见于《疏证》。

（二）马佐尼

马佐尼 (Giacomo Mazzoni 1548—1598)，曾任克鲁斯卡科学院院士，宗教裁判所成员，比萨大学人文学科教

授。当时意大利保守的批评家指责但丁写《神曲》没有用官方的拉丁语言，马佐尼为此写过不少文章。《〈神曲〉的辩护》是其中较重要的一篇。他的美学思想主要见诸此文。

（三）锡德尼

锡德尼（Philip Sidney 1554—1586）出身于彭修斯特的一个小贵族家庭，就学于牛津和剑桥大学，毕业后，作全欧旅行。1575年回到英国，很快成为伊丽莎白一世的亲信。1576年出使驻德国大使。1581年，锡德尼与奥格斯福德伯爵发生争执，女王出面干预才制止了一场决斗。锡德尼因此辞职回到威尔顿，献身写作。1583年，他被封为爵士。不久他计划远征美洲的西班牙人，受到女王的阻止。后来女王授予他为弗罗逊（Flushing）地方长官。当时那里的英国军队正帮助荷兰人推翻西班牙统治者。1586年9月22日，在佐特芬（Zutphen）的一场战斗中，锡德尼受重伤，并于当年10月17日在安海姆（Arnhem）逝世。

锡德尼的主要美学著作是《为诗一辩》。

理论构架

（一）诗是人类文化“最初的保姆”

锡德尼认为蒙昧时代人类最初的文化活动只有诗歌。比如在最不开化、最质朴的印第安人中间，只有诗人存在。他们作歌、唱歌，既歌唱他们祖先的功绩，又歌唱神道的伟大。

诗所带来的甜蜜的娱悦，使他们顽钝的头脑柔和起来，敏锐起来，因为他们在心灵的运用中发现乐趣之前，知识，对于不知知识益处的人是没有多大说服力的。后来即使出现了学术活动，也是借助诗歌的形式来进行的。可以大胆地断定，《圣经》中大卫诗篇，所罗门的“雅歌”、“传道书”、“箴言”，摩西和德蒲拉的“颂歌”、“约伯记”，就是最早形式的诗歌。罗马人的先知们的预言也都是用诗传达的。那种精确的音律、韵律和那为诗人所特有的想象自由确实似乎有点神力在其中。在威尔士和古代不列颠，全部学术是通过诗人保存和流传下来的。虽然经过罗马人、萨克森人、丹麦人、诺曼人的征服，诗人永远没有绝灭，始终存在着。此外，在一些学术不发达的国家，象土耳其和爱尔兰，诗人是很为人敬重的。正因为如此，我们每个民族都把自己的诗人看作民族的英雄，比如希腊民族的荷马，罗马民族的安得罗尼库斯（Andronicus）和安尼乌斯（Ennius），意大利民族的但丁、薄伽丘、彼得拉克，大不列颠的古阿（Gower）和乔叟。

在古代，哲学家、历史家、政治家，甚至军事家，都是以诗人的面目来出现的。泰勒斯、恩培多克勒、巴门尼德都用诗句来歌唱他们的自然哲学；毕达哥拉斯和弗西里德斯（Phocylides）用诗来写他们的伦理箴言，透底易斯（Tyrtæus）在军事方面也是如此，梭伦（Solon）在政论方面亦然；就是柏拉图，人们也会发现，虽然他的作品的内容力量是哲学的，但它们的外表和辞藻都是依靠诗的。他的作品都是对话，在对话中他虚构了许多雅典的市民，此外他对那些

会谈的富有诗意的描写，如一个宴会的周到安排，一次散步的高情逸致，中间还穿插着故事，如伽基斯的指环（Gyges Ring）^①等等。希罗多德也向诗人借形式的力量写历史，他用九个文化之神的名字来称其历史。只有通过诗的形式，他们的学术才能进入群众的审查之门。

每个民族古老的神话下面，给我们一切知识、逻辑、修辞、哲学——自然的和道德的，和不是天帝的意志。因此，锡德尼说：“诗，在一切人所共知的高贵民族和语言里，曾经是无知的最初的光明给予者，是其最初的保姆，是它的奶逐渐喂得无知的人们以后能够食用较硬的知识。”“诗是一切人类学问中的最古老、最原始的；因为从它，别的学问曾经获得它们的开端；因为它是如此普遍以致没有一个有学问的民族鄙弃它，也没有一个野蛮民族没有它。”^②一切诋毁诗的人，在锡德尼看来，都是数典忘祖，都是“逐出主人的刺猬”，“咬死父母的毒蛇”。

（二）诗人能够造出比自然更好的事物

在锡德尼看来，人类所有的学术活动，以及这些学术活动所给予人类的知识，都是以大自然的作品为主要对象的。

“没有大自然，它们就不存在，而它们是如此依靠它，以致它们似乎是大自然所要演出的戏剧演员。”^③天文学家靠观

① 希腊传说伽基斯是黎地亚王，有指环，戴上能隐身。

② 《为诗一辩》，见《文艺理论译丛》第3辑，第41、68页。

③ 同上，第45页。

察星象，而建立起天文学；数学家离不开自然和社会的各种数量；法学家陈述人们所规定的东西；历史学家陈述人们做出来的事情；语法学家只谈论语言的规则；医生研究人体；道德家的根据出于自然的德行、恶习和情欲。他们依靠自然，因此也必然受到自然的束缚。

然而诗人则不然。在古希腊，诗（poien），它的意思是“制造”。诗人就是创造者。他不屑服从于这种自然的对象束缚。他能创造出比自然所产生的更好的事物，或者是自然中从未出现过的完全崭新的形象，譬如那些英雄、半神、独眼巨人、怪兽、复仇神等。诗人的世界，“实际上升入了另一种自然，所以他与自然携手并进，不局限于她赐予所许可的狭窄范围中，而自由地在自己才智的黄道带中游行。”^①所以，诗中描写的华丽的大地，悦人的河流，果实累累的树木，香气四溢的花朵，比自然更可爱。人世间也没有诗中那样美好的人物，比如像西曷奇尼斯（Theagenes）那样忠实的情人，像匹来第士（Pylades）那样有信义的朋友，像奥兰多（Orlando）那样勇敢的英雄，像沙勒斯（Cyrus）那样公正的君王，像埃尼阿斯（Aeneas）那样卓越的人物，都是人类中所没有的。就这一点来说，自然给我们的“世界是铜的，而只有诗人才给予我们金的。”^②

诗虽然不受自然的束缚，却对自然是有益的。自然中本

① 《为诗一辩》，《文艺理论译丛》第3辑，第45页。

② 同上，第46页。西曷奇尼斯、匹来第士、奥兰多、沙勒斯、埃尼阿斯都是传说或浪漫故事中的主人公。

身丑恶的东西，如残酷的战争，违背自然的怪物，在诗中都变得可喜可爱。它不但造出一个沙勒斯，而且给予世界一个沙勒斯以造出更多的沙勒斯，就跟上帝造出亚当、夏娃一样。人类的才智在诗人的身上达到了最高峰，几乎可以和造物主进行狂妄的对比。他以神的气息产生了远远超越自然的东西，这一切使匍伏在上帝脚下的人们感到无法企及。只有诗人这样站立起来的才智，才能达到这至善的境界，而一切有毛病的意志是无法达到的。诗人与学者之比，就象一个蹩脚的画家与一个天才的画家之比。前者只是如实地摹仿对象，后者则在渊博的见识的控制之下进入那种神明的思考，思考那些盖然和当然的事物，他把自然对象描绘成符合理想的，感人至深的形象。

（三）诗人是一切学问的君王

评价一门学科的高下，锡德尼认为，唯一的标准就是德行。他说：“一切人间学问的目的之目的就是德行，最能启发德行的技能就有最为正当的权利居于其他技能之上。”^①就象鞍工的直接目的是做出好鞍子，但其较远的目的却是为骑术这一更高贵的技能来服务一样，每一门学问除了自身的目的以外，更远的目的就是德行。

道学家似乎是很有德行的，他们带着一种生气的严肃，似乎在光天化日之下不能容忍为非作歹。他们不修边幅以示蔑视一切外表。他们用诡辩反对诡辩。他们生任何人的气，

^① 《为诗一辩》、《文艺理论译丛》第3辑，第50页。

到处施舍着定义、分类、区别，用嘲笑的口吻分析究竟会不会找到这样便捷的、通向德行的道路，阐明德行的本质，它的前因后果，还要指出包含着它的种种共同性，从它得出来的种种特殊性。最后还要明确说明怎样从个人的小天地中扩展开来达到家庭的治理，社会的维持。但是，道学家用难于掌握的论证来确立赤裸裸的原则，就会拙于措辞，含糊难懂。建立在这样抽象和一般化的东西上的知识，了解它的人就已经是真正有幸了，能够运用它的人则更是凤毛麟角。

历史家可以自称是阐述见诸行动的德行，而不像哲学家阐述一种尚在争论中的德行。他们用千百年积累起来的经验来传授他们的知识，他们用数不清的例子来证明美德和德行。但他们如此局限于存在了的事物，而不知道应当存在的事物，如此局限于事物的特殊真实而缺乏箴规，就会不知道事物的一般真理，以致他们的实例不能引出必然的结论。

此外，虽然法律是公平的女儿，而公平是美德中最主要的，但是法学家的职责首先是使人怕受罚，由此而使人爱德行，并不是努力使人善良而是使恶毒不损伤别人。因此，法学家们与德行的目的比起历史家、道学家来还差更大的距离。

只有诗人才能弥补道学家和历史家的不足。首先，对于道学家说到而不能给予例证的事，诗人可以虚构，在虚构中他把一般概念和特殊实例结合了起来。如果说，道学家的唠叨只能令人生厌，诗人描绘的形象却能打动和透入人们的灵魂，占据人们的心目。在这里，诗人除了引起人们的记忆力

之外，还启迪人们的想象力和判断力。比如俄狄浦斯的良心谴责，美狄亚复仇的悲酸和痛快，阿伽门农的悔恨的骄傲，这一切“美德、恶德和情欲是在它们的自然状况中揭示出来，以致我们似乎不是听人道及它们，而是清清楚楚的看透了它们”。比起那些枯燥的道学说教，它们更感人至深，令人难忘。“没有一个哲学的箴规，能够比读维吉尔更快一点使你成为一个老老实实的人。”^①其次，对于历史家只能记叙的事实，诗人可以尽情地美化，使它更有教育意义又能娱情悦意。历史家由于拘泥于世界的真实却常常成为善行的鉴戒和放肆的邪恶的鼓励，例如苏格拉底像叛徒一样被处死，庞贝和西塞罗充军之后，终不免一死。而残忍的西维勒斯(Septimius Severus)^②却生活得很顺遂。诗人却有权叫坏人下地狱，叫好人上天堂。而且，诗人指引人们一条向善的道路。比如，它告诉你：在你的行程开始前将通过一个美丽的葡萄园，甚至先让你尝几粒葡萄，吃了葡萄就会使你渴望前进。他用这种语言来接近你，有时还伴上令人陶醉的音乐，使你乐而忘返。人们在娱乐中得到善，就像在樱桃里面吃了药一样。由于诗在传授德行方面是最通俗，在吸引人向往德行方面是无与伦比的，所以，“在这一点上，在一切学问中——我还是在说人的事物，按照着人的理解——我们的诗人是君王。”^③

① 《为诗一辩》，《文艺理论译丛》第3辑，第89页。

② 西维勒斯，146—211年，罗马皇帝。被军人推戴为皇帝后，将其竞争者一一处死，然而得到善终。

③ 《为诗一辩》，《文艺理论译丛》第3辑，第60页。

(四) 虚构可以唱出激情的最高音

锡德尼说：“使人成为诗人的并不是押韵和写诗行，犹如使人成为律师的并不是长袍，律师穿着盔甲辩护也还是律师而不是军人——但是那种带有娱悦性情的教育意义的美德、罪恶或其他等等的深刻形象的虚构，这确是认识诗人的真正的标志。”^① 虚构，是诗人的权利，也是诗的特征。

虚构能与真实同样有力来教育读者，有时能更胜于真实。维吉尔诗中的伊尼曷斯就比台里斯·弗立及曷斯(Dares Phrygius)^② 中的伊尼曷斯更有教育意义。“虚构是可以唱出激情的最高音的”^③。因而能够感动人。感动高出于教导，这是一个明白的事实。假如他要是为受教导的愿望所激动，谁愿意受教导呢？教导是通过理性，感动则震撼心灵。诗人用虚构来教育比任何别的技艺更能吸引心灵。

尽管是虚构，在田园诗中，它能揭示人民在刻薄的主子和到处劫掠的军队之下的疾苦，揭示低层的穷人从善良中获得幸福。有时在狼和羊等等的故事里能够包含着人欺侮人的行为和人的忍耐的全面思考。在感伤诗里，能正确地描绘出人类的悲哀之情是多么软弱；在讽刺诗里，虚构刺着人们心上的痛处，用大胆公开的反邪恶的喊声，使奸邪的传声筒蒙

① 《为诗一辩》，《文艺理论译丛》第3辑，第49页。

② 弗立及曷斯：特洛伊城中的祭司，相传他写有比荷马更早的《伊利亚特》。

③ 《文艺理论译丛》第3辑，第57页。

受耻辱；滑稽剧是模仿生活中平常的错误，它在人生的行为中，揭示了恶习和卑劣，从而使人们看清了德行的美好；在悲剧中，揭开了人类本性中最大的创伤，显示那为肌肉所掩盖的脓疮，它使帝王不敢当暴君，使暴君不敢暴露他们的本性。它凭激情和怜悯阐明世事的无常和人生命运的变幻莫测。可以说，任何人都不能抵抗悲剧的力量。还有抒情诗、英雄诗，它们颂赞德行，阐明真理和感动人去归依真理，使认识美德的人陶醉于它的美丽，使宏量和公平照透一切乌烟瘴气的恐惧和愿望。所以，诗总能在人们心灵中燃起尊敬的感情和美好的愿望。

但是，虚构不是说谎。锡德尼认为，只有担当肯定什么而又不知道什么的人才会说谎。天文学家要测量恒星的距离，医生要指出病人的根源，有可能说谎。“至于诗人，他不肯定什么，因此他是永不说谎的。”^①诗人从来不圈定你的想象范围，来要求你相信他所写的是真实的。他不引经据典，也不叙述事实，“他努力来告诉你的不是什么存在着，什么不存在，而是什么应当或不应当存在。”^②他所说的并不作为真实的事情，所以就不叫作说谎。就像伊索寓言一样，谁要是认为伊索在他的兽类故事里说了谎，谁也就根配名列于他写的兽中了。诗人用虚构来表达他的思想，而不是想表现某种事实，他不是为了建立历史，而是自由地去创造情节，表现出崭新的思想内容，由此达到教人为善的崇高目

① 《为诗一辩》，《文艺理论译丛》第3辑，第71页。

② 同上。

的。

卡斯忒尔维特洛认为，诗人即使是写历史题材，与历史也不完全相同。如果不这样，就显不出诗人的聪明，他就不应得到赞赏，就不配是具有超凡的神明的气质。诗人之所以得到人们赞扬，“是由于他会处理的故事是由他自己想象出来的，是关于本来不曾发生过的事物的，但是同时在愉快和真实两方面，却并不比历史减色。”因此，像恩培多克勒、卢克莱修之类的韵文家，“只是尽了一个好哲学家和科学家的功能，并没有尽一个好诗人的功能。”^①诗人的职责在于通过对人们命运、遭遇的逼真的描绘，使读者娱乐，而不是在于揭示自然的奥秘和真理。那些都是哲学家和科学家的事。

马佐尼把想象和梦作为达到诗的逼真的心理能力。他认为诗人必须要虚构，虚构必须要想象。梦也是一种想象。

“我们可以很清楚地看出，想象真正是驾驭诗的故事情节的能力，只有凭这种能力，我们才能进行虚构，把许多虚构的东西组织在一起。”^②但是，想象并非胡思乱想，并非没有内在联系。马佐尼认为，诗人的想象必须在自己的意念支配下才行。因为诗的虚构是凭诗人自己的意愿来虚构的，“所以诗的构成必然要靠配合意志来形成概念的能力”，就是要有逻辑抽象思维的配合。但这种抽象思维又不同于一般意义上的抽象思维。“这种能力决不能是按照事物本质来形成概念

^① 《西方文论选》上卷，第192、193页。

^② 同上，第201页。

的那种理智的能力”，所以，诗人创作时用的是一种独特的“制造形象的能力”^①。

（五）诗人靠的是天才加上技巧、模仿和练习

诗的崇高使命是使人娱悦而受到教益，把人们引向德行。好的诗能引起人们充分的崇敬与景仰。不管是在战争中，在和平时，在亡命中，在胜利后，在困守中，在围歼中，在风暴中，在竞技中，在对陌生人方面，同盟者方面，在自己的内心中或外表上，它都能表现出一种优越性的。诗是军营的伙伴，也是君王的老师，更是一切学者的挚友。但是，不好的诗却能产生很大的危害。因为凭着诗的甜蜜醉人的力量，它能比其他成队的文字造成更多的损害。英国的志短才劣的诗人们，把他们自己的名誉弄得和威尼斯的江湖医生差不多。他们认为只要得到书商的一点稿酬就够了，诗中自然成为一堆混乱的词句，带有丁丁当当的诗韵，很少陪伴着一点道理。他们用自己的污点玷污了最高洁的诗。“似乎一切诗神都被奸污而生了私生子，他们未经许可就使黑立更（Helicon）的山岗涂满了歪诗，直到使读者倦得比驿马还要疲倦。”^②

那么怎样才能做一个好诗人，写出好诗呢？锡德尼认为，诗人应当是有才智的人，而且诗人的才智要高于一般

① 《西方文论选》，上卷，第201页。

② 《为诗一辩》，《文艺理论译丛》第3辑，第79页。黑立更是阿波罗和文艺之神所住的山。

人。因为“诗是一种神力的感染，远远越过了人的才智”^①，它表达了一种真正的真知灼见，从而激发出人的勇气和激情。因此，成为一个诗人，首先要有天赋。古代人们就认为诗是一种神圣的天赋，而不是人为的技能。有一句谚语就是这样说的：演说家是造成的，诗人是天生的。一个诗人，如果没有天才，任何勤奋都是徒劳的。但是，仅有天才，没有教养和训练，也决不会成为好诗人的。锡德尼说：“我一向承认，犹如最肥沃的田地也必须耕耘，所以飞翔得最高的才智也要有个第德勒斯（Daedalus）来指导他。他们说，那第德勒斯，既在这方面（指诗）也在别方面有三个翅膀来将自己带入荣誉的天空：就是艺术技巧、模仿和练习。”^②但是，锡德尼认为，在训练时，我们不可多用人为的法则供模仿的范本来拖累自己，束缚自己。“在我们应当为求知而练习的场合，我们是自谓已知而练习了；因此我们的头脑产生了许多并非知识所生产的东西。在这里有两个主要部分，用言语表达的内容，和表达内容的言语。”^③在这两种训练中，是比较艰难的。甚至包括一些很优秀的诗人，他们的作品虽然是充满了庄严的蕴义，响亮的词句，也充满了德行，用极能娱情悦性的方式来传授着，但是在细节方面，却是很混乱的，例如斯宾塞（Spenser 1552—1599）的“牧人日历”等。那种模仿古老的乡下语言的风格，是很难叫人赞

① 《为诗一辩》，《文艺理论译丛》第3辑，第77页。

② 同上，第80页。第德勒斯是希腊传说中的巧匠。

③ 同上。

赏的。

诗的语言，锡德尼认为要自然而不要造作。不适当的堆砌词藻，就像“口流蜜糖的太太”、“冬天冻坏了的花朵”，就像印第安人那样，“不知足于在耳朵上自然合式的地方戴上耳环而还要把珠宝穿在鼻上、唇上”。诗的音律和押韵也要自然。自然的韵律才能更适合于生动地表达各种热情。古代诗注意音节的音量，即长短，现代诗注意节奏和重音。只要自然，这两种方式都行，“每一个都有其美妙之处，没有一个没有一定的庄严。”^①我们的语言是最适合于为诗增光，和被诗增光的，只要诗人们正确地运用它，就一定会产生充满德行的娱悦。

明屠尔诺也这样说过：“是人都承认，有自然资禀而没有艺术，就决不能写出完美的作品。在我看来，那些设法在这些幻梦中找出一种新型艺术的人就好象要在非洲沙漠里找到绿树青草。毫无疑问，这不是别的，只是在生性仇视理性的人们当中找法律，在浮华中找真理，在错误中找确凿的东西。”^②天才和技能，是诗人必不可少的条件。

（六）悲剧可以冲淡怜悯与恐怖的激情

亚里士多德曾经说过，悲剧的快感是引起人们的怜悯与

① 《为诗一辩》，《文艺理论译丛》，第3辑，第88页。

② 《西方文论选》上卷，第189页。明屠尔诺（Antonio Minturno 1506—1574），意大利文学批评家，著有《论诗人》和《诗的艺术》等。

恐怖，从而达到心灵的净化。但是，从怜悯、恐怖到净化这一心理过程是怎样的呢？《诗学》没有提及。后代学者对此进行了精细研究。

卡斯忒尔维特洛认为，悲剧的快感类似于吃药治病的快感。虽然药是苦的，但吃药的结果会使身体得到健康，因而会使我们产生快感。悲剧的快感产生于怜悯与恐怖。在悲剧审美过程中，“当看到别人不公正地陷入逆境因而感到不快的时候，我们同时也认识到自己是善良的，因为我们厌恶不公正的事。我们天生都爱自己，这种认识自然引起很大的快感。与此同时，我们还可以得到另一种相当强烈的快感。这就是看到别人遭受不合理的苦难，认识到这种苦难可能降到我们或者我们这样的人的头上，我们默然，不知不觉就明白了世途艰险和人事无常的道理。这种道理比由别人像教师一本正经地灌输给我们，更远能使我们喜悦。”^①在卡斯忒尔维特洛看来，经常和唤起怜悯、恐怖的事物接触，并不使人过分怜悯、畏惧与下流。通过悲剧中激情、恐怖与怜悯的熏染，反而能把那些激情从人们的心里清除和驱逐出去。因为人类的怜悯和恐惧如果只出现在少数可怜、可怕的情况中，比散布在大量值得怜悯与恐惧的事件上就会更剧烈、更有震撼性。激情就象酒一样，“一定量的不掺一滴水的纯酒比起同量但掺入大量水的酒来，劲头要大得多；虽然就总量来说，后者比前者大，但是由于加进许多水，它就冲淡了，从而也就完

^① 《亚里士多德〈诗学〉疏证》，《古典文艺理论译丛》第6辑，第23页。

全失去了原来那股劲头。”^①作父亲的如果孩子很少，只有两三个，他就会很爱他们。但要是孩子成群，他对他们当然就不会有同样程度的爱了。死人也是这样，在瘟疫流行期间，开始有三四个人死去，我们感到怜悯和恐怖。但是后来我们看见成百成千的人们死去，怜悯和恐怖的激情在我们的心中就淡薄了。悲剧就是在表现大量的恐惧和怜悯的事件中，使我们比在没有悲剧的情况下更能经常地看到或听到它们，使我们的激情在许多行动中分散，从而减弱在我们心中恐怖和怜悯的激情。这里有两个心理原因：“一个是我们看见许多不幸的事故发生，没有一件降到自己头上，就会逐渐感到安全，并相信过去既然曾经屡次蒙上帝保佑，将来也会蒙上帝保佑。另一个原因是，经常发生的、多数人都遇到的灾难就显得不怎么可怕，因此我们也就觉得不怎么值得同情，尽管我们可以相信，自己也会碰到，因为我们看见许多人没有躲掉。”^②由此可以见出，悲剧给人的快感并非一般的喜悦，而是一种“靠艰苦的药剂得到的心情的健康”的“间接快感”。

因此，卡斯忒尔维特洛认为，悲剧必须和灾难相关。他把悲剧行动分为五类：邪恶的；邪恶又骇人的；痛苦的；可怒的；骇人的。惊人或骇人的行动最能增加恐怖和怜悯。这类行动又可分为以下几种：第一，惊人的事件体现在没有理智的动物和没有感觉的东西身上。它们的行动越是好象受到

^① 《古典文艺理论译丛》第6辑，第4页。

^② 同上，第6页。

理性的指挥，和养成按照计划而工作的习惯的人们的方式一样，就越发惊人。第二，惊人的事件体现在经过考虑有意做出骇人行动的人们身上。在这种情况下，起因越是不充分，惊人的因素就越强烈。第三，惊人的事件体现在并非有意做出骇人行动的人们身上，这一类行动悲剧性最强。比如俄狄浦斯，“因为一个人越是公开表白他想逃避骇人后果的愿望，他就越值得同情，越是费尽心机，结果还是不能逃避，也就越能在旁人心里造成恐怖。”^①这里还涉及到“无知”的艺术作用。无论是对事的无知还是对人的无知，无论是对当事者的无知，还是别人的无知，都可以让人惊奇，从而增加戏剧的感染力。为了达到怜悯和恐惧的最大效果，卡斯忒尔维特洛提出：“诗人应该把杀人流血等可怕的事件搬到台上，让观众亲眼看见，尽一切力量唤起他们的恐怖和怜悯之情。”^②因为理性告诉我们，视觉比听觉更能动人，就是说，眼见比耳闻更能使我们激动。当然，这样做，诗人一定会受到责难。此外，悲剧的悲惨结局也能唤起强烈的恐怖和怜悯，理性和经验在这一点上都证明了这一点。

(七) 诗的目的在于摹仿、娱乐、教益

卡斯忒尔维特洛认为诗的主要目的是娱乐。他说：“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。”这些人不懂哲学家、

^① 《古典文艺理论译丛》第6辑，第19页。

^② 同上，第22页。

科学家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。所以诗人应该力求简明，“所用的题材就应该是一般人民大众所能懂的而且懂了就感到快感的那种事物”。如果认为诗不是为了人民大众的娱乐，而是“提供教益给有文化修养和擅长辩论的人们，这种看法将会证明是错误的”^①。此外，题材要考虑到政治因素。要是写一个平民跃上王位的悲剧，在一个人民地位平等的共和政体国家里上演的的话，肯定不会受欢迎。因为那些自由公民不赞成搬演那种骑在他们头上的平民的例子；在君主政体国家上演会更糟，因为国王猜忌万分，小心在意，不想让老百姓看到那种可以激起他们的雄心，向往革新和推翻统治者的例子。

锡德尼认为，诗的目的“在于教育和娱情悦性”。他把教育和娱悦看成是统一的整体。诗人创作出作品来，是为了使人娱乐。娱乐的目的是为了鼓舞人们，去担当那个他们本来会逃避的善行。所以，娱乐的本身也是教育，是让他们在感动中受到教育，向往善行。因此，任何一个诗人，如果没有兼顾到教育和娱乐这两者，就不能称作是真正的诗人。

马佐尼把对诗的定义分为三种：第一，诗是一种摹仿的艺术，它的目的是事物形象的正确再现；第二，诗是一种游戏，它的目的就是娱乐；第三，诗是受社会功能制约的游戏，它的直接目的虽在娱乐，但最终是指向教益。一般说来，第三种观点较为全面。因此，诗的定义可以为：“诗是

^① 《西方文论选》上卷，第193、194页。

一种摹仿的娱乐，其中诗的格律与和谐结合上可信而且引起惊奇的题材；它是由人的社会功能制作出来的，使人既获得娱乐，又获得教益。”^①

为了使人既获得娱乐，又获得教益，马佐尼认为，追求令人惊奇的题材是必要的。诗“要通过响亮和风格崇高的韵文以及新颖的不平凡的故事情节和思想，来导致可信和惊奇”。诗人和诗的功能都在于把话说得使人充满着惊奇感，使听众相信他们原来不相信会发生的事情，这样，诗的目的才能达到。因此，他认为“作为一种理性的功能，诗的目的在于产生惊奇感”^②。

其次，马佐尼认为，为了使广大的观众都能在娱乐中得到教益，诗要写得雅俗共赏。他不否认高山流水、阳春白雪那样的高人雅士之作也是好诗，但是，他认为诗应该为有教养的人和普通人都能接受。就象普罗塔克说的，如果筵席上的谈话只适应无知的人们，那就会变成一场琐屑空洞的胡扯，有教养的人就好像仙鹤被狐狸逼着要用尖嘴去吃泼在桌上的流汁食品一样，得不到乐趣。但如果谈话学术气味太浓了，普通人也会象狐狸被仙鹤邀请从花瓶里啄食，吃不到任何东西。最好的道路是居其间。诗人不能一味艰深晦涩，也不能尽是些猥琐的胡思乱想，“在构思全篇时他一方面须小心谨慎，要保证普通人都能懂他的作品，另一方面也须从各派哲学家们那里取一些高明的思想，来点缀作品的某些部分，使比较

^① 《西方文论选》上卷，第200页。

^② 同上，第201页。

高明的人也能得到乐趣。”^①

(八) 美是自然中和谐、整一的作品

塔索认为，世界上有两类事物，有些事物在本质上不好也不坏，它们的好坏只是由习俗来决定，比如服装就是如此，习俗就是时髦。还有一类事物，它们的好坏是由它们的本质来决定的。就是说，它们本身就是好的或坏的，习俗并不能控制它们、改变它们。善恶就属于这一类。“恶本身就是坏的，善本身就令人钦佩，善的行为和恶的行为之应受称赞或斥责，都由于它们本身。”美也属于这一类事物，“美是自然的一种作品，因为美在于四肢五官具有一定的比例，加上适当的身材和美好悦目的色泽，这些条件本身原来就是美的，也就会永远是美的，习俗不能使它们显得不美，正如习俗不能使尖头肿颈显得美，纵使是在多数男女都是尖头肿颈的国度里。”^②

既然自然的作品本身是这样，那么直接摹仿自然的艺术作品也应该这样。人的肢体比例原来就很美，画家和雕刻家把它忠实地摹仿出来，就会成为美的艺术作品。“在本身值得称赞的品质总会得到称赞，不管它现在自然事物上还是现在人为事物上。”所以，古代希腊的雕刻家普拉克利特和斐

① 《西方文论选》上卷，第203页。

② 《论英雄体诗》，塔索（*Gerquato Tasso* 1544—1595），意大利诗人，美学著作有《论诗的艺术》、《论英雄体诗》等，引文见基尔博特《文学批评文献》。

底亚斯的作品，古代人觉得它们美，我们现在还是觉得它美。时间和习俗都改变不了它的本质。在文学作品中，情节的整一也是属于这种情况。“对于诗来说，情节的整一在本质上就是完美的，不管在哪个时代，过去或是未来，它永远会是完美的。”^①

明屠尔诺也认为，真理永远是真理，“曾经有一次是真的东西在任何时代也会永远是真的”。艺术就是这样，“尽管这门艺术在这个时候，那门艺术在另一个时候经历到变化，它的内在本质总是不变的，变的只是某种偶然的性质或是摹仿方式和雕饰。”这个真正不变的东西，就是自然。

“艺术要尽一切努力去摹仿自然，它愈接近自然，也就摹仿得愈好。”在明屠尔诺看来，自然是有规律的，它不会是杂乱无章、混沌一片。它是和谐的、整一的。艺术摹仿自然，就要服从自然的规律，就要服从和谐、整一的原则。“根据它来调节自己的工作，也根据它来控制一切事物。”在诗中，要用一个完整的长短适度的情节，各个部分都要真正协调一致。“按照理性，每首诗都应只写一个单独的情节，而这个情节必须是完整的、长短适度的，因为寻遍一切艺术和一切学问，你也不会发现到一种写的作品违反这个规律，就是情节整一，一切部分都归这个情节统辖，一切都指向作品所要达到的那个独一无二的。”^②

卡斯忒尔维特洛根据《诗学》中的精神，解说了悲剧中

① 《论英雄体诗》。

② 《西方文论选》上卷，第189、190页。

情节、地点、时间的“三一律”。他说：悲剧“表演的时间和所表演的事件的时间，必须严格地相一致。……事件的地点必须不变，不但只限于一个城市或者一所房屋，而且必须真正限于一个单一的地点，并以一个人就能看见的为范围。”这样做，一方面能使观众相信戏中演出故事的真实性，同时，“在一个极其有限的时间和极其有限的地点之内完成的主人公的巨大幸运转变，比起在一个较长时间和不同而范围较大的地点内完成的幸运转变来，它要奇妙得多；另一方面，看戏的观众时间是有限的，他们要吃饭、休息、睡觉，太长的时间是观众无法接受的。”^①所以“三一律”对于悲剧来说，是必需的。

（九）喜剧是风俗的镜子，真理的形象

屈理什诺对喜剧的笑作了专门的探讨。他说：“笑显然来自发笑者的乐趣和快感。这种快感只能通过感官才可使他感到，就是说，要从视觉、听觉、触觉、味觉、嗅觉得来，或是从回忆起过去尝受过的快感得来，或是从希望中将来会尝受到的快感得来。”但是，这种快感只有见出几分丑的东西才能引发出来，例如一副畸形的丑面孔，一个笨拙的动作，一句傻话，甚至一个发音的错误，一种怪味酒，一朵气味不佳的玫瑰，马上就引人发笑。“特别是我们预期会见出较好品质的而结果不符合预期的东西惹人笑”。丑的事物能产生快感的心理原因在于人生来就是妒忌的。儿童时人们就

^① 《西方文论选》上卷，第194页。

喜欢恶作剧。人们不希望看见别人的优点，而希望看到别人的缺点。一个人看到旁人拾到钱不会笑，而是妒忌。要是他看到别人掉到泥坑里他就会笑。同样，如果我们自己也遭受同样的灾难，它就不能引起我们笑。“没有一个驼子笑旁人驼背，也没有一个跛子笑旁人跛腿。”总而言之，“凡是我們见到或听到旁人所遭受到的不痛苦、不严重的小灾难，例如身体的丑陋和心理的愚蠢，只要我们自己没有遭受到，或是自信不会遭受到，就是使我们快活，逗我们笑的对象。”^①

卡斯忒尔维特洛认为喜剧只能描写性格平庸、奉公守法、忍气吞声的小人物，由于他们处境卑微，他们不能像君王那样，不顾一切，杀死亲戚、本人或者外人。喜剧的结局可以是顺境也可以是逆境。顺境在于本人或者所爱的人挽回所受的挫辱，或者在爱情方面如愿以偿等等。逆境只限于本人或者所爱的人们蒙受适度的羞辱，或爱情、财产方面不太严重的损失。卡斯忒尔维特洛还认为喜剧可以自由创造，用不着乞援于事实和历史。“但是也决不该认为，组织喜剧情节的人，就可以凭空捏造一些子虚乌有的城市、河流、国家、习俗、法律，并改变自然事物程序，在夏天下雪，在冬天收获，以及其他等等；因为喜剧诗人在组织情节时，遇到需要利用历史或真实的地方，也该遵守历史和真实，与组织一出悲剧与一首史诗的情节的人，并无两样。”^②

① 屈里什诺（1478—1550），意大利文艺批评家，著有《诗学》等。引文出自基尔伯特《文学批评文献》。

② 《古典文艺理论译丛》第6辑，第9页。

锡德尼认为喜剧能揭露生活中的丑，使我们看清德行的美好。就像悲剧整篇都充满着庄严和惊惧一样，喜剧的“整个篇幅应当是充满了娱悦的”。但这种娱悦不同于哄笑。哄笑只是一种暂时的、充满轻蔑的得意。娱悦则是一种持久的高尚的精神快乐。比如，我们会笑一个畸形的动物，但决不会娱悦。而对于一个美丽的女子，我们只会为娱悦所陶醉，决不会产生哄笑。喜剧的“全部宗旨不要放在仅仅激起大笑的、令人轻蔑的事情上，而要和娱悦性情的教育相渗透，这教育才是诗的目的。”但是，在锡德尼眼里，喜剧还是低于悲剧的艺术。他特别反对的是那种悲喜混杂剧。他认为这种戏剧“既不是真正的悲剧，也不是真正的滑稽剧；它混合着帝王和小丑，并非因为事情是这样，而是硬拉着那小丑的肩头推他进去在庄严的事情里担当任务，所以结合既不庄重，又不恰当；因此惊惧与同情与正当的玩笑都没有为他们那杂种悲喜剧所达到”，成了不伦不类的东西^①。

瓜里尼却站出来为悲喜混杂剧辩护。他说：马和驴不同种，可是它们的配合产生了第三种动物，骡。黄铜和锡混合产生青铜。此外，艺术中的绘画，也是各种颜色的混合，音乐也是全音、半音以及半音以下音的混合，组成了美的和声。为什么悲剧和喜剧就不能混合呢？按照亚里士多德的说法，悲剧摹仿上层人物，喜剧摹仿普通人物，但这两种人在现实中是可以结合起来的，共和政体就是这样一种结合。它是寡头政体和大众政体的中间形式，是它们的混合体。所

^① 《文艺理论译丛》第3辑，第84、83页。

以，悲喜剧完全可以混合。这种新剧种，把“悲剧的和喜剧的两种快感揉合在一起，不至于使听众落入过分的悲剧的忧伤和过分的喜剧的放肆。这就产生一种形式和结构都顶好的诗，不仅符合完全由调节四种液体来组成的那种人体方面的混合，而且比起单纯的悲剧或喜剧都较优越，因为它既不拿流血死亡之类凶残可怕的无人性的场面来使我们感到苦痛，又不致使我们在笑谑中放肆到失去一个有教养的人所应有的谦恭和礼仪。”^①它可以兼包一切剧体诗的优点而抛弃它们的缺点，投合各种性情、各种年龄、各种兴趣，达到戏剧的最好效果。

虽然维加^②认为喜剧讨论的是卑贱的和平民的行动，悲剧讨论的是王室的和高贵的行动，但他认为，“名符其实的喜剧正和各种诗体写成的作品一样，都有它一定的目标。喜剧的目标是摹仿人的行动，描绘他们所处的习俗。”在喜剧中，我们能看到维妙维肖的少年、老翁，看到微妙的机智和精粹的修辞，看到严肃的思虑中掺和了嘻笑，有趣的笑谈里带着正经，看到奴隶怎样欺骗，女人怎样耍弄手段，笨拙的蠢汉怎样自寻苦恼。他十分赞成西塞罗把喜剧称为“风俗的镜子，真理的活生生的形象”。因为你“只要看了喜剧，就会明白里面所有的艺术”。如果要是把喜剧和悲剧混合起

① 《西方文论选》上卷，第198页。瓜里尼（Battista Guarini 1538—1612），意大利剧作家，美学著述主要是《悲喜混杂剧体诗的纲领》。

② 维加（Lope Felix de Vega 1562—1635），西班牙剧作家，美学著述有《当代编剧的新艺术》。

来，维加认为那是再好不过了。“把悲剧和喜剧，泰伦斯和塞内加掺和在一起，虽然好象又成了一个巴西法艾(Pasifae)所产生的牛头怪人，却能使作品一方面严肃，一方面滑稽，因而丰富多采，增加趣味。”^①因为在他看来，大自然就是如此丰富多采的。这样丰富、多变而极富戏剧性的新剧种，一定会产生更好的美感。

简要评析

(一) “寓教于乐”

文艺复兴在十六世纪达到了它的顶峰。亚里士多德的《诗学》在意大利的译本和注释本有十几种之多。贺拉斯的《论诗艺》也译成了意大利文。这两本著作，对当时文学、艺术、美学，产生了不可估量的影响。一大批杰出的诗人和诗学研究者，就是在翻译、注释、研究这两本著作的基础上，展开了广泛而激烈的美学讨论，提出了一些重大的理论问题。这些理论再也没有讨论上帝、人、艺术之间的繁琐而又虚幻的关系，它超越了中世纪的美学，直接继承了古代希腊罗马的思想。

首先为他们所关注的问题就是艺术的功能。贺拉斯在《论诗艺》中提出了著名的“寓教于乐”说。围绕这一观

^① 《当代编剧的新艺术》，《古典文艺理论译丛》第11辑，第163页。
巴西法艾是希腊神话中人物，曾生下一个牛头人身的怪物。

点，十六世纪的人们产生了几种不同的说法。

以卡斯忒尔维特洛为代表的一种观点认为，艺术的目的就是娱乐，而不是为了教益。他认为传授知识和说教道德主要是哲学家和科学家的事，而诗歌的“发明的真正是主要地为娱乐而不是为教益”，这是亚里士多德《诗学》中就阐明了的。如果“认为诗歌被创作下来，主要是为了教益，或者是也为了快感，这些人应当考虑到自己的意见和亚里士多德的权威是相冲突的。”^①锡德尼认为艺术的功能是娱乐。但在娱情悦性中把人们引向德行。一个诗人如只能使人娱乐而没有使人受到教益，就不能称作真正的诗人。马佐尼综合各家意见，倾向于诗的直接目的虽然在娱乐，但最终是指向教益的观点。

“寓教于乐”的重新提出和讨论，表明了人们对艺术本质认识的深化。首先，人们开始重新审视艺术的真正地位。艺术不仅不再是神学的奴婢，像中世纪的教父所说的那样，也不像但丁所说的那样，诗就是神学——神学也是诗。艺术就是艺术。艺术不仅不低于神学，在他们看来，还高于一切学问。因为第一，它是一切学术和科学活动的“最初的保姆”。无论哪个民族，在他们最初的原始阶段，一切文化活动，包括巫术、宗教、科学、政治、历史文献的保存，记录和传播，都是以诗的形式表现的。因此，有史记载的哲学家、科学家等其他学科的专家实际也是最早的诗人；第二，艺术在引导人们走向德行方面，有着超越其他一切学问的特

^① 《古典文艺理论译丛》第6辑，第24页。

殊效能，它比历史更灵活，比哲学更具体，因此能深入浅出，感化大众；第三，艺术的创造不受对象的现实物质条件的束缚，它可以创造出自然没有的东西，这也是其他一切学问难以企及的。因此，我们可以称艺术是一切学问的皇冠，诗人也就是一切学者中的君王。

其次，人们开始重新审视艺术的特殊功能。因为决定艺术的这种崇高的地位是由于它的特殊功能。艺术之所以能超越其他一切学问，关键在于它能以情动人。它能把“一切美德、恶德和情欲是在它们的自然状况中揭示出来，以致我们似乎不是听人道及它们而是清清楚楚的看透了它们”，从而把我们的“心灵从身体的牢狱中提出来使能享其神圣的本质”^①。因此，它能为广大的人民大众所喜闻乐见，为广大人民所接受。

由此可见，“寓教于乐”的重新提出，正在于十六世纪的诗人和诗学家已经看到了艺术的本质特征——情感的特征。艺术离不开情感，犹如人体离不开血液。艺术区别于其他一切学问的最主要特征就是情感的特征。艺术和其他学问一样，也有着最终的功利目的。但是，它把功利性融化在情感化的形象体系之中，并不以赤裸裸的说教表现出来。艺术中所表现出的一切，都是一个激荡着喜怒哀乐丰富情感的世界。没有情感，不称其为艺术。艺术以情动人，理寓其中，深刻的思想内容在艺术作品中被不落痕迹地融化在真挚的诗情之中，显得含蓄、蕴藉，意味深长。因此它能引起人们心

^① 锡德尼，《为诗一辩》。

灵的震颤，打动人们的灵魂，表现出其他学问所不能达到的特殊的功效。

虽然“寓教于乐”的提法颇为相似，但十六世纪的“寓教于乐”与贺拉斯的“寓教于乐”在内涵上还是有着重大的区别。尽管亚里士多德认为悲剧能引起人们的怜悯与恐惧，能陶冶人们的感情，但是，在古代希腊人的眼中，艺术主要是被人们当作一门知识来看待的。艺术不同于历史，但是，它们的目的是一致的，教育人们认识生活——过去的历史和将来的历史。在这个意义上，艺术比历史甚至更深刻。古罗马时期，贺拉斯提出“寓教于乐”，但当时的艺术强调规范，强调崇高的精神，情感受到压制。中世纪在基督教精神笼罩下，艺术中的情感抽象成一种纯正的宗教激情。文艺复兴时代，人性觉醒了。艺术家在他们的作品中渗融了大量的世俗情感。所以，十六世纪人们提出“寓教于乐”，强调的正是这种世俗的情感。正如卡斯忒尔维特洛说的那样：“诗的发明既然是为着提供娱乐和消遣给一般人民大众，它所用的题材就应该是一般人民大众所能懂的而且懂了就感到快乐的那种事物。”艺术正面向大众，它因此把广阔的现实世界纳入自己的天地中，无论是文学、绘画、音乐，表现的都是现实的生活，现实的感情。这正是一条无限广阔的现实主义道路。美学也因此走上一个更高的发展阶段。

（二）想象与艺术本体

想象在艺术创作中，有着非同一般的作用。它是艺术思维——形象思维的一个重要形式。在古希腊，柏拉图是用他

的“迷狂说”表达了创作中灵感、想象的巨大作用。亚里士多德认为艺术不同于历史的主要特征就是在于能虚构，能描绘生活中没有发生但“可能发生”的事。古罗马人也重视想象的作用。斐罗斯屈拉特说过：想象“比摹仿是更为巧妙的一位艺术家。摹仿仅能塑造它所看到过的东西，而想象还能塑造它所没有看到过的东西，并把这没有看到过的东西作为现实的标准。摹仿常常为恐惧所阻挠，而想象则不为任何东西所阻挠，因为它无所恐惧地上升到它自己理想的高度。”^①即使是在中世纪，作为基督教神学家的圣·奥古斯丁也认为“一件艺术品的本身价值在于它所具有的那种特殊的虚构”，“艺术家倘若忠于自己，就必须虚构。”^②托马斯·阿奎那认为艺术家可以进行想象，“没有任何东西可以阻止他去想到那些还没有作外在表现的形式”^③。

十六世纪，艺术想象被突出地提出来了。几乎每一个论述到艺术本质特征的美学家、诗人，都谈到想象的艺术作用及其魅力。他们首先承继了亚里士多德的思想，认为虚构不仅不低于写实，而且更胜于写实。它更能揭示生活活的本质。无论是在哪种艺术中，虚构总是能入木三分地抓住事物的本质，显示出异乎寻常的力量。无论是民众的疾苦，还是帝王的暴虐，无论是生活的美与丑、善与恶，还是命运的变幻莫测，艺术都能通过虚构深刻地表现出来。虚构还能“唱

① 《西方文论选》上卷，第134页。

② 同上。

③ 同上，第151页。

出激情的最高音”。它通过情感的渲染，感化人的心灵，教导人们的理性，使人们走向德行。但十六世纪的理论，并非只是重复前人的旧调。艺术想象的问题，被更加深入地讨论着。

第一，想象是提到艺术本体论的高度来看待的。他们接受了希腊人“艺术就是制造”的观点。从创作客体说，他们认为艺术的世界就是一个想象的世界。无论是富饶的大地，悦人的河流，果实累累的树木，香气四溢的花朵，都是超越自然的想象物。如果不是虚构，不是想象的产物，就不是真正意义上的艺术。因为艺术在本质上就是依靠想象来创造一个崭新的世界。另一方面，从创作主体来说，一个艺术家的真正本质也就在于创造，在于有天才的想象力并使之物化为艺术品的能力。锡德尼说：“使人成为诗人的并不是押韵和写诗行，犹如使人成为律师的并不是长袍，律师穿着盔甲辩护也还是律师而不是军人——但是那种带有娱悦性情的教育意义的美德、罪恶，或其他等等的深刻形象的虚构，这确是认识诗人的真正的标志。”虚构，是诗人的特殊权利；想象，是艺术天才的灵魂。没有想象和虚构，就没有艺术作品，也就没有艺术家。

第二，想象和抽象思维的关系被提出来了，并有了初步的探讨。马佐尼认为想象并不是无规律、无限度的幻象，它本身是有规律可循的。它与逻辑思维之间存在着密切的关系。艺术想象受到艺术家意念的支配。诗的虚构是凭诗人自己的意愿来虚构的，“所以诗的构成必然要靠配合意志来形成概念的能力”。艺术想象必须要有抽象思维的配合。但

是，马佐尼并不把这与艺术想象配合的概念能力等同于一般的逻辑判断：“这种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”，这是一种特殊的“制造形象的能力”。

艺术想象与抽象思维之间的关系非常复杂。十九世纪别林斯基提出形象思维问题后，美学家们才对这个问题进行了专门的、深入的探讨，至今仍是莫衷一是。十六世纪马佐尼的思考，显然是一种理论上的早熟。尽管在当时它没有引起广泛的重视，但它在美学发展史上的重大意义，是不容抹杀的。

第三，他们区别了虚构和说谎之间的关系。亚里士多德在《诗学》中曾经说过：“把谎话说得圆主要是荷马教给其他诗人的。”诗人可以说谎，因此，“一桩不可能发生而可能成为可信的事，比一桩可能发生而不可能成为可信的事更为可取。”^①他把虚构等同于说谎。这种含混的语言，在艺术真实与生活真实之间造成了一种浑沌的雾障，使两者之间的关系模糊不清。锡德尼认为虚构不同于说谎。他界定说：“只有担当肯定什么而又不知道什么的人才会说谎。”诗人不肯定什么，诗人所创造的整个世界是想象的世界，本来就是虚构的产品，并不要使人相信这是真实的世界，所以不存在说谎的问题。诗人的目的不在于真实地描写生活，而在于表达思想，达到教育人的崇高目的，所以，诗人的虚构与普通的说谎有着根本的不同。

很清楚，虚构与说谎的本质区别，在于衡量它们的标准

① 《诗学》第二十四章。

有着本质的不同。说谎是用现实的生活真实性来衡量的。说话人的言语是否符合客观的事实，就可以明辨出是真理还是谎言。但对于诗人来说，我们不能用生活的真实来衡量艺术中的虚构和想象，而只能用艺术真实的尺度来衡量它。艺术真实不同于客观事实，它是人类观念和意象世界中一种更高的真实性要求。它不仅包括着理想的合理性，还包含着多样的艺术技巧方面的因素，比如绘画中的透视、戏剧中的程式等等。十六世纪人们对虚构与说谎的区分，已经说明他们在对艺术世界的本质认识上，开始登堂入室，洞见到这个无限丰富的世界的真正奥秘了。

（三）净化中的审美心理

净化（katharsis）是亚里士多德提出的概念。他认为悲剧可以激起人们的怜悯与恐惧，产生悲剧快感，并达到净化人们心灵的目的。亚里士多德的这个理论，开启了研究审美心理的先河。在人们观看悲剧的过程中，人们的心理究竟是如何状况？由此推及人们在进行一切艺术审美活动时，心理状况究竟如何？这正是现在审美心理学研究的范围。二千多年前的亚里士多德只是朦胧地提出一种审美活动中的心理现象，并没有作深入的阐发和研究。

卡斯忒尔维特洛在对《诗学》的研究中，对悲剧审美活动中的这种现象，作了他自己的解释。首先他认为悲剧能产生特殊的快感，是由两个因素决定的：第一是在怜悯中能发现自己的良心和道德感，认识到自己是善良的；第二是在恐惧中能获得知识，能认知到世途艰险和人事无常的道理。这

两种因素都可以产生快感。其次，关于净化的心理过程，他认为只有不断地受到强烈的心理挑战，才能战胜人们心理中的脆弱因素。因此，只有通过不断地经受怜悯和恐怖的挑战，才能增加心理中抵抗怜悯和恐惧的因素，渐渐强化自己的心理功能，适应这种激烈的情感冲击。这就像平常一样，我们看到死人就会引起我们强烈的心灵震动，而经历过瘟疫的流行，看到成千上万的人们成批死去，我们就不再会为死人而强烈悲恸。所以，多次经过悲剧中的悲壮惨烈的行动的熏陶，我们的心理就会强化起来，在遇见生活中的悲惨故事时，就不会为之所动。而会以静制动，处之泰然。这就是悲剧的净化作用。

由卡斯忒尔维特洛的论述可以看出，他已经从亚里士多德提出的审美心理现象，进入到审美心理的过程。他不是通过揭示一种特殊的审美心理现象，以得到人们在直观上的普遍认同，而是通过对审美心理的分析，试图达到一种准确的理性认识。这表明，他已经从直观的审美心理走向科学的审美心理分析。因此，我们也可以说，这里面已经窥见到现代审美心理学的某种科学精神，成为现代审美心理学之滥觞。

在分析审美主体的心理活动同时，卡斯忒尔维特洛还指出了审美感官的不同作用。他认为在审美活动中，视觉功能比听觉的功能更大，眼睛看比耳朵听，更能使我们激动。它刺激人的心理因而也更重。因此，他主张“诗人应该把杀人流血等可怕的事件搬到台上，让观众亲眼看见，尽一切力唤醒他们的恐怖和怜悯之情”，这样就可能达到最佳的悲剧效果。这一点也同样能引起当代审美心理研究者的兴趣。

但是，可以明显看出，卡斯忒尔维特洛的审美心理分析是十分简单而又粗陋的。首先，他毫无批判地继承了亚里士多德求知可以产生快感和苏格拉底的道德美学观念，把一种科学的和伦理的快感当作一种悲剧的快感，混淆了两种快感本质的差异；其次，他在进行审美心理活动分析时，用的是比较的方法。他把日常生活中大量的普通心理经验引入审美心理分析，但没有指出这种普通心理经验与审美心理经验的本质不同，因而得出的结论是混乱的，没有说服力。由此可见，卡斯忒尔维特洛对审美心理活动的本质还没有真正的把握。他还没有区分出审美的心理与普通心理之间的质的区别，没有区分出审美快感与日常生活中认知的、道德的快感之间的本质不同，因此，卡斯忒尔维特洛的审美心理论述，还仅仅只是限于一种狭隘的经验比较，而不是严格意义上的审美心理学。

当然，建立一种真正的、科学的审美心理学，不仅有待于人们对艺术审美活动的深入探讨，还需要哲学、科学和艺术的长足发展，没有先进的认识论观念，没有发达的心理实验条件和方法，没有辉煌灿烂的文化艺术，审美心理学只能是一种经验猜测，而不能成为科学。而等到这一条件的成熟，已经是十九世纪以后了。

（四）作为审美范畴的“丑”

喜剧的研究，至少在亚里士多德时期已经开始了。大多数学者认为，《诗学》中有专门论述喜剧的部分，只是亡佚了。尽管如此，我们还可以从现存的《诗学》中看出亚里士

多德关于喜剧的部分观点的。亚里士多德认为，悲剧是摹仿比现实好的人，而喜剧是摹仿比现实坏的人。但是，喜剧摹仿的坏人并不是恶人。“‘坏’不是指一切恶而言，而是指丑而言，其中一种是滑稽。滑稽的事物是某种错误或丑陋，不致引起痛苦或伤害，现成的例子如滑稽面具，它又丑又怪，但不使人感到痛苦。”^①不难看出，亚里士多德的这种喜剧观点，只是对当时上演的喜剧的一种简单描述，没有揭示喜剧概念所包涵的深广的社会思想和文化的内容。因此，喜剧在亚里士多德那里，还没有上升为一个审美范畴。但得注意的是，亚里士多德区别了“丑”和“恶”。他从现实经验上界定“丑”不使人感到痛苦，而“恶”却能导致人的不幸。这是从审美本质上对“丑”的最初认识，虽然没有理论的论述。从亚里士多德以后，古罗马和中世纪上演的喜剧无论形式和内容均无质的发展变化，因而人们关于喜剧的观念，也是停滞下来，没有新的飞跃。

十六世纪悲喜混杂剧的出现，引起了美学上的一场争论。锡德尼认为喜剧虽然不同于悲剧，但喜剧不应该引起卑琐的哄笑。因为这种哄笑只是一种暂时的充满轻蔑的得意。喜剧所引起的娱悦，也应与教育相渗透，引导人们走向德行。但是，锡德尼不承认悲喜混杂剧，认为那是不伦不类的东西。瓜里尼和维加则为悲喜混杂剧辩护，他们认为，悲剧摹仿高贵的人们的行动，喜剧是摹仿普通人的习俗。如果把它们结合起来，就会产生更加奇特、更加丰富多采的效果。因

^① 《诗学》第五章。

为在高贵中包含着卑劣，在低贱中蕴藏着高尚，一方面严肃，一方面滑稽，两者互补互映，相得益彰，把喜剧和悲剧两种审美快感都升华到一个更高更新的高度。

应该说，只有在这种悲喜混杂剧中，作为一个审美范畴的喜剧才能是成熟、完满的。喜剧才开始真正摆脱萨提洛斯笑剧的原形，面和悲剧一样，真正进入高尚的艺术殿堂。丑不再仅仅是美的对立面和参照物，它所引起的滑稽感和笑，也不再只是一种暂时的、无内涵的生理情绪的释放，而是一种真正的、独立的审美范畴。因为，第一，悲喜剧在轻快的玩笑和滑稽中，包含着高尚的、严肃的因素，它使丑因此有着广泛而深厚的社会文化意蕴。它用其与美的范畴具有同等美学价值的独特感染力，给人们一种独特的审美快感，审美享受。第二，从目的上说，丑摆脱了单纯的娱乐目的，而走向人类精神的更高层次，引导人们完善德行。正如真、善、美之间相互联系，缺一不可一样，作为一个审美范畴，丑不能没有伦理的内涵和目的。正是这种内在的、深层的伦理目的，使得审美范畴获得最完满，也是最根本的依据和基础。

作为这种审美范畴的丑，在莎士比亚的戏剧中得到了最卓越的表现。他的喜剧才能与他的悲剧同样卓绝。他在喜剧人物刻画中含蕴了深厚的悲剧因素，而在悲剧人物身上也点缀着奇妙的喜剧因素。因而他笔下的每一个重要人物，无论是国王还是小丑，都具有深广而复杂的意义。在哈姆雷特身上，我们不仅看见他的高贵与敏感，还在那种半疯狂的行动中见出一种奇特的美——一种在丑和美的结合上产生的奇特的审美异彩。同样，在福斯塔夫、夏洛克等人的身上，风

度和机智使得那种丑的形象给人以刻骨铭心的印象。丑展示出它的深刻的丰富性和社会文化的深层含义。莎士比亚戏剧中美与丑、崇高与卑下的交织,不仅塑造了美丽灿烂的悲剧形象,还创造了意蕴无穷的喜剧形象。他的作品,不仅是世界艺术宝库中的珍品,同时也应该是美学范畴史上的一个里程碑。

还值得一提的是,屈理什诺对喜剧的效果——笑,作了精湛的,独出心裁的论述。他认为笑的本质在于“我们预期会见出较好的品质的而结果不符合预期的东西”因而产生的自我优越感。比如,一句傻话,一朵气味不佳的玫瑰,甚至一个发音的错误,马上就会惹人笑。如果我们没有优越感则不会笑。比如“没有一个驼子笑旁人驼背,也没有一个跛子笑旁人跛腿”。这种精彩的关于笑的见解,不仅前无古人,而且对未来产生了深刻的影响。康德在《判断力批判》里曾这样说过:“在一切引起活泼的撼动人的大笑里必须有某种荒谬背理的东西存在着。(……)笑是一种从紧张的期待突然转化为虚无的感情。”例如,一位印第安人在一名英国人家里初次看到一瓶啤酒打开时迸出泡沫,大声惊呼不已,待人问他原因时,他说,我并不是惊讶那些泡沫怎么出来的,而是它们是怎样搞进去的。这话就惹起一场大笑。^①高度紧张的期待突然消失,就会产生笑。不难看出,康德的这种解释与屈理什诺有惊人的相似。这不是历史的误会,而是历史发展的逻辑显现。我们还可以看出,二十世纪关于笑的各种论述,也没有摆脱屈理什诺的深远的影子。

^① 《判断力批判》上卷,第180页。

第八章 经验论者

文化氛围

(一) 宗教改革运动

教会的腐败到了十五世纪末、十六世纪初，发展到令人惊异的程度。有很多天主教士极其愚昧无知，连主持弥撒中的拉丁文也不懂。部分僧侣居然不顾独身戒律而拥有情妇。教皇英诺森八世有八个私生子，其中几个在任教皇前就出生了。有的教士在教区设立酒店、赌场或其他营利机构。教皇利奥十世每年出卖两千余教职，收入超出一百万美元之巨。买得职位的人，急于弥补损失，在举行圣礼时收取很高的费用，榨取普通教徒。此外，教会还出售特赦卷，正是这一恶行，直接导致了宗教革命。

其实，早在德国的布兰特（Sebastian Brant）和英国的托马斯·莫尔以及低地国家的伊拉斯谟的思想中，就表现出了新的宗教观。他们认为，宗教的作用是为了人们的幸福，而不是为了教会的利益。他们拒绝承认教士是人与上帝之间的斡旋者。他们也极少采用任何宗教仪式，并嘲笑有关崇拜圣徒遗物与出卖免罪符等活动。这些正是宗教改革的先

声。

同时，在教会内部，一直存在着两种神学的冲突。第一派是以中古前期圣·奥古斯丁的学说为主，根据保罗书信所揭示的教义而创立的。他们认为上帝是无所不能的，而人性是十分堕落的，人只有完全依赖神的恩惠才能赎罪，只有经上帝天意注定永生的人才能得救。它暗示教会组织并不需要，因为罪人得救在于上帝，而不在于教士。另一派是以圣·托马斯·阿奎那的学说为代表，认为上帝赋予人以自由的意志及趋善避恶的能力，但是人不能独立选择善恶。没有上帝恩惠的帮助，人们就很可能陷入罪恶的深渊中。因此，领受上帝恩惠的圣体，就变得不可或缺的了。虽然后来托马斯·阿奎那的教义已成为神学的一部分，但是并未获得普遍的承认和接受。奥古斯丁学派一直采取抵触和反对的态度。教会从内部到外部的种种矛盾的不断激化，终于爆发了公开的宗教改革运动。

1517年3月5日，罗马教皇利奥十世颁行所谓“赦罪状”，强行发售“赎罪卷”，搜刮民财，引起了国家经济刚刚富裕起来的德国各个社会阶层的极度愤慨。10月31日，威腾堡大学神学教授马丁·路德把他反对“赎罪卷”的《九十五条论纲》贴在平日张贴学术公告的威腾堡城堡教堂大门上，接着又把《论纲》的抄本送给梅因茨的大主教阿尔希雷特，并译成德文，在社会上广为流传。震动整个欧洲的德国宗教改革运动，就这样轰轰烈烈地开始了。

路德宗教改革的主要原则是否定教会权威，反对教会特权，消灭教士阶级，鼓吹个人主义和民族主义。他认为除了《圣

经》以外，没有神圣的权威。每个人都有权信仰他自己从《圣经》中理解的东西；任何人，无论贵族还是教皇，都无权把自己对《圣经》的理解强加给别人。真正的基督徒，首先应做到内心信仰上帝。如果内心没有信仰，无论什么外在的“事功”和苦修都不能获得释罪。相反，只要有内心真正的信仰，就会得到上帝的拯救。“人心里相信，就可以称义。”^①路德的这种对个人自主、自由精神的颂扬，正代表了新的精神和思想。如果说，人文主义者是从艺术、文化、哲学的方面来对基督教的虚伪和反动进行批评的，那么，路德的宗教改革运动则是从正面对基督教展开进攻。尽管这场运动仍是“唯灵主义发动的一场战争”（海涅语），但它毕竟第一次把人从“外在宗教解放出来”（马克思语）。

德国宗教改革的勃兴，引起了全欧洲的震荡。在英国、法国、瑞士等出现了一大批宗教改革家。其中最有影响的，是加尔文。1536年，他出版了他的主要著作《基督教要义》，次年又写了《信仰指南》一书。在这些著作中，他系统地提出了新的教义。他的加尔文主义和加尔文教，以瑞士日内瓦为中心，在法、德、意等国产生广泛的影响。

与路德教相比，加尔文的教义在信仰的原则上更强调了认识。他认为神学和哲学的对象和目的，是对上帝和人自身的认识。因为“信仰本身不是我们生来就有的”，“信仰不是在于无知，乃是在于认识”^②。知识是必须与信仰相连结

^① 《新约·罗马人书》。

^② 《基督教历代名著集成》第二部第五卷，第88、61页。

的。他认为人人都可以从认识自己到认识上帝。加尔文还对人的认识能力作了细致的分析。他把人的认识过程分为感觉认知、想象辨别、理性判断和心的沉思。心、理性、想象是灵魂的三种智能。他进一步把这三种智能概括为两种功能，即理解力和意志。想象与理性结合，形成理解力；心与理性结合，形成自由意志。理解力辨别事物，意志的任务是选择理解力所认为好的，排斥理解力所认为不好的。人只有通过认识自己来认识上帝的途径，才能建立真正的信仰。

加尔文所说的认识，主要是对上帝和基督教的认识。而且新教对科学的反对和对科学家的迫害比起天主教来甚至有过之而无不及。但是，它毕竟在教会内部揭竿而起，从而瓦解了旧的基督教神学世界，使之分崩离折，楚歌四起，同时造成了一个自由思想的时代背景。他们对认识的强调，即使是在黑暗教堂中闪现的微弱的启蒙呼唤，那么在广大的世俗世界里，则产生了嘹亮的回声。世界终于开始变样了。

（二）蓬勃发展的欧洲资本主义

十五世纪末、十六世纪初，人类历史上出现了几件划时代的事件。1492—1493年，意大利人斯托弗·哥伦布（Christoforo Colombo）率领一支西班牙船队，横渡大西洋，发现了美洲新大陆。1497年葡萄牙人瓦斯科·达·伽马（Vasco da Gama）从里斯本航行到了桑给巴尔岛，从那里，他带上一名阿拉伯籍水员，绕过好望角，穿过印度洋，抵达印度的卡利卡特。嗣后，葡萄牙人麦哲伦（Magalhaes）于1519—1522年从西班牙启航，横渡大西洋后，沿海航

行到南美南部,穿过黑暗和危险的“麦哲伦海峡”进入太平洋,最后过印度洋,绕非洲返回西班牙,整整在地球上行驶一周。

美洲的发现,直通新航路的开辟,环球航行的成功,为新兴的资产阶级开辟了新的活动场所。它给欧洲的资本主义生产带来新的刺激,也给已经崩溃的封建主义生产方式以致命的最后一击。一方面,它使商业、航海业和工业迅速发展;另一方面,它开阔了人类的视野,给人们的思维方式带来前所未有的突破和解放。新型的资本主义生产关系迅速建立起来了。在新城市中,商业、手工业和银行信贷以及高利贷十分活跃。一些银行高利贷者甚至成为富有的西欧帝王的债权人。他们设有很多金融交易所,榨取巨额货币,使之转化资本。资本又迅速转化为财富。资本主义在整个欧洲蓬勃发展起来。十六世纪,法国的都尔拥有八千架纺织机,里昂有丝绸纺织工人一万二千人。巴黎、马赛、南特、波尔多、拉罗赛尔、蒙佩里埃和第尼普等大城市是商业和对外贸易的中心。在西班牙,有名的美利奴羊毛制成细呢绒行销国外市场,大受欢迎。塞维利亚的毛纺大作坊约有一万六千家,纺织工可达十三万人。托勒多、巴塞罗那、萨拉哥撒、瓦伦西亚等城市也有相当发达的毛纺业。西班牙上千艘商船,日夜来往于欧美各地,垄断贸易,抢掠财物,获得巨额利润。在德国,纺织、采矿、冶金、印刷等工业部门已出现资本主义,而银矿的开采和冶炼技术则居欧洲之首。从1460年至1530年,德国的银矿年产量增加五倍,最高年产量达三百万盎司。在当时德国一千二百万人口中,大型矿山工人竟有十二万人之多。在英国,从十六世纪中叶起,一些享

有专卖权的特许贸易公司相继成立。它们专营海外商业贸易。象东印度公司这样的公司，除了商业、贸易之外，还干着掠夺殖民地、贩卖黑奴的勾当。自从1588年西班牙的“无敌舰队”被歼之后，英国更成了海上霸主，对外贸易日益激增。在对外贸易的刺激下，英国的呢绒加工、肥皂、酿酒、玻璃等工业飞速发展，煤矿业成为全欧之冠。由于羊毛市场的扩大，羊毛需要量倍增，价格骤涨，牧场收益比耕地收益成倍增加，从而爆发了英国历史上著名的“圈地运动”。残酷的“圈地运动”的结果，实质上却是在农民破产消亡的基础上实现了资本主义土地革命。它瓦解了英国的封建土地所有制，建立了资产阶级土地所有制，大大促进了农业资本主义化。另一方面，大批失去土地的农民，被迫加入雇佣的大军，成为资本主义的廉价劳动力，为资本主义发展提供了先决条件。英国的资本主义，正以不可阻挡之势，全面发展起来，从而使英国成为欧洲最先工业化的国家。

资本主义生产方式取得的成就，资产阶级力量的急剧强大，使得资产阶级与封建主之间的矛盾日益激化和表面化。一个新的革命已渐趋成熟。资产阶级为了完成其革命任务，为了冲决各种封建障碍，摆脱传统思想，更迅速地发展资本主义经济，迫切需要开拓新的知识领域和发展新的科学技术。时代在呼唤知识、科学和技术，那么，这个辉煌日子的到来还会远吗？

（三）近代科学的勃兴

欧洲各国资本主义的迅猛发展，迫使人们不得不努力探

求各种新的知识领域，以适应资本主义经济发展的需要，从而直接推动着科学和技术以前所未有的速度不断深入，造成了十六世纪自然科学的长足发展。

从某种程度上说，近代的自然科学体系就是从十六世纪开始形成的。1591年法国数学家韦达 (Francis Viète) 出版了《分析术入门》，首次在代数学上使用了文字符号，用辅音字母表示已知数，用元音字母表示未知数，用一般公式表示方程及其根的性质。同时，还确定了解二、三、四次方程的统一方法，在所谓不可约的情况下解三次方程的三角方法，以及根的各种合理变换等等。他因此被称为“代数学之父”。

物理学方面，英国科尔切斯特的克尔伯特 (William Gilbert of Colchester) 对磁和电的现象进行了研究，断定地球本身的作用必然像一个大磁石。他发现一个均匀的磁力强度和磁场与其质量成正比。质量的概念大约是他首次提出来的。他还研究有些物体摩擦时所产生的力，创立了电 (electricity) 这个名称。

同时期，比利时医学家维萨留斯 (Andreas Vesalius) 在1543年发表了《人体构造论》，记载了他解剖尸体的过程，揭示了人体构造的秘密，推翻了古代医学家盖伦 (Galen) 关于人体血液从右心室通过室壁流入左心室的错误结论，证明了心脏的中膈是由很厚的肌肉组成的，血液无法透过中膈。从而奠定了近代解剖学。同时，西班牙医学家塞尔维特 (Miguel Servetus) 第一次解释了血液的流动情况。英国医学家哈维 (William Harvey) 出版了《动物心血运动的解剖研究》一书，并发表了《论心脏与血液的运动》等专题论

文，证明了心脏对血液循环的作用，不仅解释了血液循环的奥秘，并把生理学放在实验科学的基础上，为近代医学开辟了一条新路。

与所有这些学科相比，天文学的成就更是令人瞩目。伟大的天文学家哥白尼（Nicolaus Copernicus）在他临终前，发表了划时代的巨著《天体运行》。在这部著作中，他说：在运动的天体中，有土星、木星、火星、金星、水星、地球，“处于这些行星中间的是太阳。在这极美丽的庙堂中，谁能把这个火炬放在更好的地位，使它的光明同时照到整个体系呢？有人把太阳叫做宇宙的灯，有人叫做宇宙的心，更有人叫做宇宙的统治者，都没有什么不适当。……因为，太阳就坐在皇帝的宝座上，管理着周围的恒星家庭。……这样，我们就发现在这样有秩序的安排下，宇宙里有一种奇妙的对称，轨道的大小与运动都有一定的和谐关系。”^①这种崭新的日心说，从根本上摧毁了统治千余年的托勒密（Claudius Ptolemy）的地心说，推翻了罗马教会关于上帝创造世界的理论。他把地球从宇宙的中心降到行星的地位，这一改变，事实上并没有动摇人类是宇宙万物之灵的崇高地位，却从根本上影响了人们的思想和信仰。他教人用新的眼光去看世界，把人们历来视为最神圣、最玄奥的天体秘密揭示出来，让人们在重新审视世界时，也重新审视自己，觉悟出理性与科学的真正伟力。另一方面，他把行星运动的坐标参照系由地球移到恒星上去了，又牵涉到物理学和数学上的一

^① [英]W. C. 丹皮尔《科学史》，第172页。

场革命。在哥白尼之后,伟大的布鲁诺·伽利略等科学家,为完善这个崭新的科学体系进行了不懈的探索。虽然在教会的迫害下,他们有人甚至付出了生命的代价,但是他们所继续的这一伟业,终于为开普勒总结出行星运动的三大定律,奠定了牛顿天文学的基础。此外,这种注意观察、实验的科学研究方法,打破了经院哲学传统的故弄玄虚的思辩模式,带来了哲学思维方式的革新。

(四) 布鲁诺: 一个伟大的过渡

在哥白尼日心说的影响下,布鲁诺(Giordano Bruno 1548—1600)继承了古代希腊、罗马哲学家的精神,对当代的宗教和哲学进行了科学的批判和考察,建立了自己新的哲学体系。

在布鲁诺的学说中,太一的观念占据了中心地位。哥白尼论证了地球绕太阳运行,但认为宇宙还是有限的。布鲁诺则认为宇宙是无限的。这个无限大的宇宙包含一切,不可计量,它就是太一。太一是宇宙,也是神,是物质又是运动的来源,是事物的本质又是事物的总和。它是统一的、永恒的、无限的,不能生,也不能灭。布鲁诺这种把宇宙、自然界与神等同起来的泛神论,不仅否定了神学家们的上帝创世说的二元论,而且也否定了经院哲学的二元论,即第一推动者和以它为转移的有限世界。在这里,相互同一的神与自然界不是别的,就是“秩序”或者“规律”,是物质世界自然规律的总和。布鲁诺驳斥了经院哲学中质料与形式的二元论,他把质料宣布为“现实性的来源”,物质的最小单位是一种不可分

的“单子”，质料从自己本身中产生形式。它把包含于自身内在的东西展开了。事物的生成过程，就是它的展开过程。因此，它应该叫作“神圣的事物”和“最好的产生者”、“始祖”，自然事物以及整个自然界和实体的“母亲”。质料的这种造成形式的内在能力就是“世界灵魂”，它是一切事物形式的本源。对于个别事物来说，它是外部的原因；对于质料来说，它是“内在的艺术家”，而不是脱离物质的纯粹形式。它充满一切事物，指导自然产生万物，就像人们的理智产生观念一样，它并不需要外力和外因。宇宙就是在这样的物质与形式的作用下运动、发展的。人的认识应该以了解这种世界结构为目的。

在认识论上，康帕内拉就认为感觉不但是物体对感官的刺激，也是反映在概念中的关于引起刺激的对象的知识。人们一般的概念不是人的理智的虚构，而是对客观事物的实际性质的概括，最抽象的概念也是以事物的性质为基础的，来自感觉的抽象，也可以由感觉来论证。人的一切活动都是实践活动，因此一切知识起源于实践，并重新回到实践中去。但是，康帕内拉认为，既然一切知识产生于感觉，又受感觉的检验，因此，感觉知识就比理性知识更可靠，从而陷入片面的感觉主义。布鲁诺则把人的认识能力分为四种：感觉（包括想象）、理性、理智、智慧。人们从感觉得到个别材料，只能认识到各种物体的表面现象，并不能抓住本质。理性就是对感觉材料的进一步加工的抽象概括和推理的能力。通过理性，我们可以初步看到真理，就好象从月亮见出太阳反射过来的光一样。理智是人的“内部直观”，可以认识事

物的内部联系，就像直接看到了阳光，而不是月亮所反射的太阳光。它的目的是探讨事物的实体、本质、原型和真理。通过理智的探寻，人可以洞察事物的必然性，认识客观规律。智慧是人的最高认识能力，是对原初的普遍实体的直观。认识到一切存在的共同本质，达到对统一的、无限的宇宙的最高认识。因此，智慧是一切知识的最高的统一和完成。从达·芬奇的“我们的一切知识都发源于感觉”，库萨的尼古拉的“有学问的无知”，康帕内拉的感觉主义，到布鲁诺，哲学中科学的认识论已在悄然建立。这一条认识路线，为培根以及整个经验主义哲学奠定了思想和理论上的坚实的基础。

在《驱逐洋洋得意的野兽》一书中，布鲁诺提出了人的力量的思想，他认为神给人以理性和双手，这是一种高于其他动物的力量。它不仅使人能按照自然和习惯行动，还能超越自然和习惯。它给人们敏锐的才智，使人们创造了生产，发明了技艺，从心灵深处经常产生奇异的发现。正是凭这种力量，人终于使自己成为万物的主宰，大地的神灵。

布鲁诺以前所未有的勇气和热情，蔑视了教会的权威。他坚定不移地抛弃了“信仰的真理”，而坚持了“科学的真理”，扫除了认识和哲学研究中的思想障碍，摆脱了神学教条的束缚，给人们开辟了一条从自然本身研究自然，从僵死的书本回到真正的认识源泉感觉和理性中去的道路，促进了知识的进步。英国学者威廉·布尔丁说过：“对布鲁诺来讲，哲学和科学是阿波罗的笛声一般的妙乐。他用求爱者的激情追求着它们。他认为，一旦对智慧的爱被激起，那么就没有

任何别的东西能真正使他满意……正确的行动是在不停的斗争中去沉思神圣的对象。……灵魂向往的东西是无限的，这对灵魂本身是一种永恒追求的信念。已接触到光辉目标的灵魂立刻把握了永恒。通过理性和超验对象的联系，专念神圣的事物，由普通人感受的大部分东西自己显示出非感性和固定性，人变成了神。而且，通过神圣的爱，他轻视一切其他的快乐，甚至忘却了自我。”^① 布鲁诺就是用自己的整个生命，向哲学和科学进行了无畏的探求，完成了从古代哲学到近代哲学，即从哲学本体论到认识论的伟大过渡。

（五）理性的艺术

在十六世纪这个向新的历史阶段过渡的思潮汹涌的年代，出现了一批才华卓越的艺术大师。他们用自己的艺术充分反映了时代的思想，同时，也表现出了与文艺复兴盛期的艺术大师们不同的艺术风格和光彩。

盖曼尼·阿尔勃列希特·丢勒（Albrecht Dürer 1471—1528）的全部创作，是对人，对于人的肉体 and 灵魂，对于人的理智的威力与深度的辉煌颂歌。在丢勒的数量庞大的版画作品中，最著名的是组画《启示录》。其中最具有代表性的是《四骑士》。画面是四个骑士破空降落大地，他们分别象征疾病、战争、饥饿和死亡，分别握有弓、剑、天秤与铁叉。他们是破坏的力量。他们跨下的战马，正在无情地践踏着倒下的人群，无论是国王，还是普通平民。丢勒用他的想象力和技

^① 威廉·布尔德丁：《布鲁诺的生平、思想和殉难》，第178页，伦敦，1914年。

巧，借圣经题材暗示了教廷的残暴和对人民的践踏、蹂躏。

丢勒的代表作是《四使徒》。四使徒是约翰、彼得、马太和保罗。画家一反意大利艺术家把人物放在广阔空间的手法，而把人物画在窄长的画面之中，造成了四使徒宛如巨人挺立的效果。这四个穿着豪华服装的近似古代希腊、罗马雕像的庄严人物，把显示高度智慧的沉着气概和为一定的人物性格所独具的风度结合了起来。只要瞧一瞧有着苏格拉底式前额的彼得那十分疲倦的老人面孔，或是看看保罗由于内在反抗的火焰而在燃烧的目光，就可以从这些伟大哲人身上感觉到生气勃勃的鲜明个性。作者巧妙地把构图的中心放在四使徒的视线上，他们好象怒视着现实社会中的黑暗势力，诅咒它们给祖国带来的灾难，同时宣告：基督的教义体现在四福音书中，教皇不过是他的奴仆而已。这四个形象中贯穿着崇高的伦理因素，显示了人摆脱了羁绊的独立自主的理性威力。

比丢勒小二十六岁的汉斯·荷尔拜因（Hans Holbein 1497—1543）把他生命的最后十年全部献给了肖像艺术，因此使他的肖像画艺术技巧磨炼到登峰造极的地步。他的肖像画以深刻洞察力和准确刻画人物复杂的心理活动见长，人物的动作从容不迫，脸孔明朗宁静，充满着智慧和信心，意志坚定，表现了强烈的时代精神。在他所有的肖像画中，著名的是为鹿特丹的伊拉斯谟画的三幅像。其中一幅描绘了正在工作的伊拉斯谟，他聚精会神，沉着、含蓄、亲切而庄重。联想到他的辛辣幽默的《愚人颂》，我们就会在这个安详温厚的长者脸上，发现一种机智和幽默的神采。在他的身

上，我们不仅看到一代文艺复兴学者的侧影，也看到那个时代理性、智慧和坚毅不屈的伟大性格力量。

与丢勒和荷尔拜因相比，尼德兰杰出的画家彼得·勃吕盖尔（Pieter Brueghel 1525—1569）则显示出更深刻的哲理意味。他的目的，是要表现包罗万象的无限寥廓的宇宙，他的风景画使人感觉到一种漫无止境的广袤，感觉到一种对人物漠不关心的永恒长存的意境。在他的人物画中，我们可以看到侏儒似的人物是多么渺小而又风趣，人物的脸孔和谢肉节丑角的面具之间有时并无区别。同时，在自然的怀抱中，人类又生活在天赋的劳动之中，生活在人类集体的理智的和谐的实际中，与深厚广袤的大自然处于水乳交融之中。

在勃吕盖尔的画中，最引人注目的是圣经寓言画《瞎子引路》。画面上六个盲人从画面左边深处沿着斜线方向出来，领头的盲人掉到沟里了，跟在后面的盲人也失去平衡。毫无疑问，将会引起连锁反应。这些盲人的脸孔十分丑陋。可以看出，他们精神上的盲目超过肉体上的盲目。这种精神上的病入膏肓显示了它的普遍的，甚至全人类的性质。跌倒的盲人把脸向我们转来：从空洞湿润的眼窝里暗示出生活的绝境。画上的风景荒凉明净，乡村的教堂，倾斜的山丘，柔和的树木绿荫。只有干枯的树干，以它的弯曲重复着盲人跌倒的动作。这里展示的人类无知的悲剧，由于深沉和哲理而具有着史无前例的感染力。它也从另一方面暗示了：人类必须成为理性的巨人，必须让知识充满头脑，必须向科学的腹地进军。

著述家

弗兰西斯·培根

弗兰西斯·培根 (Francis Bacon) 于1561年1月22日出生在伦敦一个新贵族家庭里。父亲尼古拉·培根担任过伊丽莎白女王的掌玺大臣,也是知名的大法官。母亲安妮是尼古拉·培根的第二个妻子。她的父亲曾是英王爱德华六世的老师。培根幼年时聪明过人,女王常称他为“小掌玺大臣”。培根十二岁时入剑桥大学三一学院 (Trinity College) 学神学、形而上学,同时学习逻辑、数学、天文学、希腊文和拉丁文。他在研读前苏格拉底哲学和亚里士多德哲学时,发现远离个别、富于争辩的亚里士多德哲学越来越受到怀疑。三年后,培根以“精通和勤奋”的赞誉从剑桥毕业。1576年,他被派赴巴黎担任驻外使馆的外事秘书。1579年由于父亲病逝辞职回国。1582年他通过考试成为正式律师。1584年,他被选为国会议员。1589年成为英国民事法庭出缺后的书记。1606年,培根已45岁时,与亚丽丝·巴汉小姐结婚。一年后,培根被委任为副检察长。1617年,任掌玺大臣。第二年,他终于成为英格兰大法官,被授封为维鲁兰男爵 (Baron Verulam), 1620年又授封为圣·阿尔本斯子爵 (Viscount St. Albans), 达到他仕途的巅峰。但是,好景不常,1621年,由于政治斗争,培根以受贿罪受到议会弹劾,在伦敦塔关了两天后被国王赦免释放。此后培根埋头著书。1626年初在防腐实验中

受寒染病，于4月9日去世。

与前一时期的著述家不同的是，作为哲学家，培根没有对具体艺术发表更多的议论，而是对那个时代的学术作了历史性回顾，提出了新科学的宏伟设想，因而为整个近代学术在思想和方法上奠定了基础。培根一生著作善身。他的美学思想主要见于《论说文集》、《学术的进展》、《新工具》等著作中。

理论构架

（一）人是自然界的臣相和解释者

培根哲学的起点是经验问题。在整个中世纪的基督教神学和经院哲学中，精神和肉体、感性和超感性由于区别而逐渐发展为对立和分裂。在对立和分裂中，超感性的被确认为本质的，而感性的被贬为非本质的。现实的、感性的自然界被看成是虚幻的和无意义的，而超现实的、非感性的天国却是本质的和真实的。培根在指出这种“只富于争辩，而没有实际功效”的哲学的腐朽和落后之后，明确宣称认识的客体就是感性的自然。并且指出：“人作为自然界的臣相和解释者，他所能做、所能懂的只是如他在事实中或思想中对自然进程所已观察到的那样多，也仅仅那样多。在此以外，他是既无所知，亦不能有所作为。”^①一切自然现象都是人们直接观察和研究的对象，而人的认识，就是来源于这种直接的

^① 《新工具》中文版，第7页。

经验。认识的本质就是对客观实在、感性自然的描摹。人类的认识活动,就是一种反映活动,“知识就是存在的映象”^①。感性自然是经验和认识的源泉。因此,“尊重感性现象、承认感性现象、睁开眼睛观看存在的东西”^②,这是培根认识论的立足点。

虽然感性经验是一切知识的源泉,但是培根没有陷入狭隘的经验论之中。他认为经验的取得不应当是盲目的,而应得到正确方法的指导,并且需要上升到理性认识的高度。他说:

“经验如果听其自流,只是在暗中摸索,只足以使人混乱而不能教导人。但是如果它能够按照确定的规律,循着一定的程序进行而不被打乱,那么在知识上就可以希望得到更好的东西。”^③他把轻视经验、推重理性的“独断主义者”称为只会自己造网的“蜘蛛”,同时又把轻视理性的“经验主义者”称之为只会搜集材料的“蚂蚁”。而真正的哲学工作者则如同蜜蜂那样,“他从花园和田野里面的花采集材料,但是用他自己的一种力量来改变和消化这种材料。……它是把这种材料加以改变和消化而保存在理智中的。”^④培根坚信,只要把感性认识能力和理性认识能力,即“经验能力与理性能力”更密切、更纯粹地结合起来,在二者之间“永远建立一个真正合法的婚姻”,人们一定会获得很多真正的知识。这种密切、纯粹的结合,就是通过实验来实现的。经过实验的经验,然后在“真正的归纳法”的指导下,即对概念

① 《新二具》中文版,第120页。

② 黑格尔:《哲学史讲演录》第四卷,第19页。

③④ 《十六——十八世纪西欧各国哲学》,第43、41页。

进行重新检验、重新判断后，对推理、论证加以严格检验，然后循序地形成公理，逐渐推移，不越等级，通过分析、抽象、综合、概括等多种逻辑方法进行的归纳推理，就会得出科学的结论来。

为了帮助人们扫除认识中的思想障碍，培根还揭示出了人们获得真理性认识的主体性障碍，即“四假相”说。第一种是“种族假相”，是人们常常把人类本性混杂到事物本性中去的一种错误方法。比如人们对于占星术、梦、预兆等，应验了的就予以注意，失败了的则很快遗忘，不是客观地对待各种事物，而是以先入为主的偏见来观察事物，作出判断。盼望的东西常常为人容易相信，这就是人类的一种本性。正是这些本性，常常使我们犯错误。第二是“洞穴假相”，即指人们从自己的性格、爱好、所受教育、所处环境来观察事物，因而歪曲事物真相。比如一个从小受音乐熏陶的儿童，往往会产生对音乐的偏爱。第三是“市场假相”，即指人们在交际中语言概念的不确定，不严格，因而产生的思维混乱，导致错误的结论。第四是“剧场假相”，指人们盲从权威和流俗而形成的错误。例如人们对古代的迷信，对各种哲学体系的崇拜，因而思想受到束缚，认识发展停滞，就是“剧场假相”导致的结果。培根认为，一旦人们“以坚定而严肃的决心”肃清各种“假相”对自己头脑的影响，人们就会走进自由的科学之门，获得真正的知识，从而在改造现实世界中得到自由。

培根在批判经院哲学基础上形成的认识论，给人们提出了崭新的世界观和方法论。它是哲学的，也是科学的。一

切知识、一切学术都在这个新的观念中得到新的生命。美学也和其他学术一样，以崭新的面貌出现在新的知识大厦之中。

（二）学术史是波丽菲马塑像的眼睛

培根在他的《伟大的复兴》中开篇宣称：“必须给人类的理智开辟一条与向来完全不同的道路，并且给它提供别的一些帮助，以便人的心灵能够在事物的本性上行使它所固有的权威。”^①他认为，人们对于已经积累起来的知识和科学技术估计过高，而对于人们自身的力量则估计过低，都没有正确的认识。其实，“现有的科学不能帮助我们找出新事功，现有的逻辑亦不能帮助我们找出新科学。”^②所流行的知识，大多只供争辩和文饰之用，只求在辩论中摧毁对方，达到炫耀自己的目的，而不是帮助追求真理，征服自然。“一切学派的传统和继承还是师傅和学者的继承，而不是发明家和那些把发明出来的东西加以进一步改善的人的继承。”^③这种知识是停滞、僵死的，象偶像，只受人崇拜，而不能引导人们前进。因此，他要对人类整个知识加以重新改造，进行一场科学革命，找出新的知识基础、新的科学原则、新的认识方法。而要做到这一切，首先就要建立一部“包括宇宙各种现象”和“一切经验”的学术和技艺的百科全书。培根认为，这是建立新知识的唯一基础。在这个基础上，几个世纪以来哲学和科学华而不实的情况即可结束，真正的科学复兴就会到来。

① 《十六——十八世纪西欧各国哲学》第1页。

② 《新工具》中文版，第10页。

③ 《十六——十八世纪西欧各国哲学》第2页。

培根计划中的百科全书，主要有三大部分，第一部分是关于人类以外的自然界的，包括天文学、气象学、地理学和“较大质量”的物质史；第二部分为人本身的知识，有解剖学、生理学等；第三部分是人与环境关系的知识，包括医药和艺术，食品、工业、技术等。在这一部分的专题条目中，培根列出了“绘画、雕刻、造象史”，“音乐史”，“园艺史”，“各种游戏史”，“情感如喜、怒、爱、恶、羞、惭史”，“智力，如自觉、幻想、记忆、推理等史”以及“增进容貌秀丽史”等等。

在《学术的进展》中，培根对修史的工作提出更具体的观点。他认为历史可分为自然史、政治史、宗教史和学术史。

“关于前三种，我承认可以说有了。第四种我认为还是阙如的。因为从未有人让自己像描写自然、论述政治、记载宗教演进那样，一个时代一个时代地描述和阐明学术的一般状况。”“我不否认在一些具体的学科中，如对于法学家、数学家、修辞学家和哲学家，有些记载某些学派、作者和著作的小册子，而且关于技艺和惯用法的发明，也有一些枯燥无味的记述。但是，关于学术的历史，包括远古的知识，知识的起源、流派、创造、传统，及其研究程序、实施管理、兴旺之因、衰落之原、湮没之由、变迁之迹，以及关于学问的其他一切事情，融会贯通，按照世界历史的年代次序编写的正确的学术史，我敢断言，还不曾有过。”而在培根看来，“如果没有学术史，世界历史就像波丽菲马的塑像没有眼睛，那正是显示人的精神和生命之所在的部分。”^①

^① 《学术的进展》，人人丛书，G·W·凯钦本，伦敦，1954年版，第69—70页。波丽菲马，Polyphemus，是希腊神话中人物，为独眼巨人，吃人肉。

培根认为,一般人总以为学术所致力的,只限于神秘、稀奇和惊人的妙法。除此之外都不屑一顾。这是一种骄纵的性僻和虚诞的心情在作祟。其实讨论学问就应该像苏格拉底论美那样,先举一个美女为例,再举一匹马为例,继之又举一个花瓶为例。“所以,论到实际的事物,在细微处发现伟大的,更多于在伟大处发现细微的。”^①因此,如果在哲学和科学中没有自然和历史的材料,那么,“天文学、光学、音乐学,一些机械性方术以及医学自身——还不止此,人们将更觉诧异的是连道德哲学、政治哲学和逻辑科学也都在内——一并都将缺乏深刻性,而只在事物的表面上和花样上滑溜过去。”^②百科全书和学术史的目的是给“仍在吃乳”的哲学以基本的食料。有了这些实际的事物,细微的材料,哲学就不再成为空中楼阁。同时,这种百科全书和学术史,叫人们对大量材料进行分析、归纳,然后得出确切的结论,会使人们在方法上有一个彻底的转变,即摒弃传统的、思辩的演绎法,而走向实验的、科学的归纳法。只有用这种方法,才能把一个真正的、积极的哲学建立起来。

(三) 诗是虚构的历史

培根依据人类理性的原则,把所有的知识划分为三类:历史,诗歌,哲学,分别相对于人的记忆、想象和理性。历史所从事的是记述性的工作,因此与记忆相关;哲学要思辩

^① 《学术的进展》,人人丛书,G·W·凯钦本,伦敦1954年版,第72页。

^② 《新工具》,中文版第58页。

玄妙，要体察自然，还要反省自身，是理性的产物；诗歌是虚构的，所以是属于想象的事情。

培根认为，诗歌从形式上来说，是属于修辞学范围内的一种特殊文体；从内容上来说，它可以是一门主要的学问，一门虚构的历史，一种韵文的或散文的历史。所以，在用字的方面，由于文字的局限性，它大部分是受到限制的。但是，从内容的角度说，它是极度自由的，不受任何事物法则的限制。因为想象是自由的，它的特征就是“放纵自由”，“可以把自然中分离的事物任意结合起来，也可以把自然事物中结合的事物分离开来。由此创造出不合法的分离与结合的事物。”^①因此，“诗歌正像那种不经耕作播种，专凭地力生长的植物一样，其茂盛之势和传播之广，是别种植物所望尘莫及的。”^②

诗歌虽是虚构的历史，然而正是因为虚构，它才有着历史没有的特殊功用。诗歌“这种虚构的历史作用就是，在自然事物所不能满足人的方面，可以给人们的心灵一些满足的幻影。因为物质世界总是不如心灵广阔。为着人的精神的需要，就须有一种比自然事物所具有的更恢宏的伟大、更严格的善和更完美的丰富变化。因此，由于真正的历史中的活动和事迹没有使人心灵满足的那种庄严性，诗就虚构出更伟大和更英武壮烈的行动和事迹；由于真正的历史记述的行動的成功和结果没有满足人们奖善惩恶的愿望，诗就根据天意的显现，虚构出更公正的报应；真正的历史陈述的行动和事

^① 《学术的进展》，人人丛书，G. W. 凯钦本，伦敦1954年版，第82页。

^② 同上，第85页。

迹平凡拘谨，少有变化，诗就来赋予它们以新奇、意外和多样的变化。所以，诗可以扩展伟大、道德和娱乐。人们一向认为诗具有某种‘神机’，就是因为它能使事物景象服从人心的愿望，从而高扬和激励人的心灵。至于理性，则不过屈抑人心，以迁就事物的自然本性。”^①正因为诗能屈从人心的欲望，给人以心灵的满足。所以，在蒙昧时代，野蛮人虽然缺乏其他学术，但他们独能领会诗歌，欣赏诗歌。就是因为诗歌能迎合人的天性，并能与音乐调和在一起，引动人的乐趣，因此，在表现爱情、情欲、道德、风格等方面，诗的力量远远大于哲学家的著作。就是文辞的机智与华美，诗歌也不亚于演说的雄辩。

培根还将诗分为三类：叙述的诗歌，这是历史的模本，它的题材适合于战争、爱情等；戏剧的诗歌，这是一种供人眼见的历史，摹拟现实和现时的行动；寓言的诗歌，它表达作者自己的观念，还可以掩饰作者的旨意。它是古人最常用的，因为那时候没有抽象的观念，宗教的奥义，哲学的深蕴等，多采用这种形式来表现。

（四）想象是理性与意志的中介人

在培根的认识论中，认识的客体即对象，就是感性的自然。他说：“人作为自然界的巨相和解释者，他所能做、所能懂的只是如他在事实中或思想中对自然进程所已观察到的那样多，也仅仅那样多。在此以外，他是既无所知，亦不能

^① 《学术的进展》，人人丛书，G·W·凯钦本，伦敦1954年版，第82—

有所作为。”^①人们只能依赖于实践，从经验中寻求普遍必然的规律，获得真正的知识。但作为认识主体本身，却有两种灵魂。一个是理性灵魂（rational soul），是上帝吹入的气息。另一是感性灵魂（irrational soul），是一切动物本身所具有的。理性灵魂的本质，不可能从哲学中去认知，只能从上帝的神感中获得。感性灵魂是“肉体的物质的实体”，是哲学研究的对象。感性灵魂的功能就是理解力、理性、想象、记忆、欲望、意愿，也即哲学所研究的一切对象。

培根认为，在人的感性灵魂的诸能力中，理性形成判断，发布命令；意志（包括情欲）发动行为，执行命令。而想象则是在这过程中的一个官吏或使者，是理性和意志的代理人和中介人。人们在接触外在世界时，首先是感觉得到客观事物的印象，然后通过想象传达给理性。理性在对这些事物作出判断和选择后，又通过想象来赋予意志，由意志来决定行动。这是知行活动中一个较为完整的过程。因此，想象在这里具有两副不同的面孔，一而是向理性，显示出真理的印子；一面向意志，显示出道德的印子。但这两副面孔，由于都在想象上面，所以并不十分相反，倒象一对姊妹。

想象除了是理性与意志的中介人以外，有时还有更大的权威。正如亚里士多德所说的，心理对于身体所有的权威，如同主人对于奴隶；但是理性对于想象所有的权威，却如官吏对公民。公民也可以轮流来治国，所以想象也可以轮流来统治理性。在宗教方面，信仰方面，人们就常常把自己的想

^① 《新工具》中文本，第7页。

象置于理性之上。宗教要深入人心，常常需要凭借比拟、预兆、寓言、幻景、梦境，这就要依靠想象的作用。此外，一切雄辩的言辞，或类似的具有感染力的事物，之所以能刻划事物的本质，或能隐蔽事物的真相，也是因为想象能在理性面前极易形容的缘故。

不过，在培根看来，这里的想象与诗歌中的想象有所不同。诗歌也是想象职能的工作，可以说是想象的娱乐和玩弄，与想象的真正的工作与职能不尽相同。因此，诗歌本身不是理性所属的学术。

培根认为，研究理解力和理性，是逻辑学的任务。伦理学的对象是意志、欲望和感情。但是，想象却还没有成为一门学科的对象。培根说他还“不曾见到有一种特地研究想象的科学”^①。人们还没有真正认识到想象在自然中的能力，还不知道加强想象的途径。因此，培根也只能把研究人类心理能力的哲学，分为理性的同道德的两种，即逻辑学和伦理学。对于研究想象的学问，他只能付之阙如了。

（五）美与德行结合才会放射出夺目的光辉

培根认为人的美有内在与外表两种。内在的是美德。

“美德好比宝石，它在朴素背景的衬托下反而更华丽。同样，一个打扮并不华贵却端庄严肃而有美德者是令人肃然起敬的。”外表上，“就形貌而言，自然之美要胜于粉饰之美，面优雅行为之美又胜于单纯仪容之美。”^②尤其是对于

① 《学术的进展》，人人丛书，G·W·凯钦本，伦敦1954年版，第121页。

② 《论美》，见何新译本《人生论》第186页。

容貌的修饰，培根大不以为然，以为这既不能增添诱人的美丽和悦人的标致，又不能形成实用的健康。在内在美与外表美之间，培根认为更重要的是内在美，即美德。

培根说：“在肉体方面，人类与野兽无异。如果在精神上再不追求神圣，那么人与禽兽就毫无区别了。”^①在精神上最神圣的东西，莫过于善。“善，这是人类一切精神和道德品格中最伟大的一种。因为上帝本身就是‘善’。如果人不具有这种品格，他就不过只是卑贱的鼠辈，既可憎又可怜。”^②过分的权势欲曾使撒旦堕落成魔鬼，过分的求知欲也曾使人类的祖先失去乐园。但唯有善的品格，无论对神或人，都永远不会成为过分的东西。

善，在培根看来“就是有利于人类。这也就是古希腊人所谓‘仁’，或者‘人道精神’，但意义还要深。”^③在个人生活中，维持生命，追求感官享受的人生天伦之乐，也是善。但积极的善是发挥个人的聪明才智，取得事业上的成功，为人类造福。全体人的公共利益，是道德的最高准则。

“一个人如能在心中充满对人类的博爱，行为遵循崇高的道德律，永远围绕着真理的枢轴而转动，那么他虽在人间也就等于生活在天堂了。”^④

就像谬误的乌云给人降下激情和纷扰的暴风雨一样，善的印纹也来自真理的印章。一切善德都来自真理。所以，一

① 《人生论》第88页。

② 同上，第70页。

③ 同上。

④ 同上，第27页。

个人要修到善德，必须学习知识，认识真理。“人的天性犹如野生的花草，求知学习好比修剪移栽。”^①求知可以改进人性，“读史使人明智，读诗使人聪慧，演算使人精密，哲理使人深刻，道德使人高尚，逻辑修辞使人善辩。总之，‘知识能塑造人的性格’。”^②知识可以打开心灵的阻碍，可以愈合心灵的创伤，使人不断地改善和完美。

有些人具有外表的美，不一定具有内在的美。“所以许多容颜俊秀的人却不足为训，他们过于追求外形美而忽略了内心的美。”^③而对于外貌平常德行美好的人来说，则是令人羡慕的。因为深厚的美德和修养使他举止优雅得体，它胜过一切天然之美。“举止优美本身就包括自然和纯真”^④。这种流动之美是美的精华，甚至绘画也无法表现出来。因此，“尽管有的年轻人具有美貌，却由于缺乏完美的修养而不配得到最好的赞美”。相反，“有些老人显得很可爱，因为他们的作风优雅而美”，这就是所谓“暮秋之色更美”^⑤。外表的形貌之美，如同盛夏的水果，容易腐烂，而难以保持。历史上有许多美人，他们虽有放荡的青春，却迎受着愧悔的晚年。因此，培根说：“应该把美的形貌与美的德行结合起来。这样，美才会放射出夺目的光辉。”^⑥

（六）“巧智”——艺术家的秘密

西方美学史上，早在古希腊的毕达哥拉斯学派，就提出

①②③④ 《人生论》第204、205、186、209页。

⑤ 同上，第187页。

⑥ 同上。

了美是和谐的比例的观点。波里克勒特所著的《法规》，曾系统地研究了人和动物形态的最佳数量比例，认为美就在于全部分之间的比例对称。因此，他们提出，“一切立体图形中最美的是球形，一切平面图形中最美的是圆形。”^①毕达哥拉斯学派的这种美在和谐的比例的观点，对后世影响很大。从亚里士多德的“整一”说，阿奎那的美在“完整、和谐、鲜明”，^v一直到达·芬奇对美的比例的寻求，都没有摆脱它的影响。

培根对于这种传统的观点提出了异议。他认为：“没有哪一种高度的美不在比例上现出几分奇特。”德国画家丢勒按照几何比例去画人像，除了他本人以外，是不会叫人满意的。在培根看来，艺术家的创作不能依靠一些僵死的规则，不能受所谓“比例”、“和谐”这些外在的“死规矩”所局限，创作时，应该“像音乐家奏出一个优美的曲调那样”，“凭一种得心应手的巧智（*felicity*）”，即一种灵感式的神来之笔。有了这种“巧智”，就可以打破一切陈规陋习，创作出令人耳目一新的杰出来，像那些最优秀的艺术家一样。尽管如此，培根认为，作为绘画艺术，只能描绘静态的人物，不能描绘美的精华——“秀雅合式的动作”，它无法表现出这种集内在精神与优雅外表于一体的人的最高的美^②。

还有人推崇古希腊画家亚帕利斯（*Apelles*，实为宙克西斯*Zeuxis*之误），传说他为了画朱诺（*Juno*）的像，挑选了五位美女，从她们面孔中选择最好的部分合在一起，画

① 《西方美学家论美和美感》，第15页。

② 见《西方美学家论美和美感》第77—78页。*felicity*，朱光潜先生译为“轻巧”，我觉得译为“巧智”更合适。

出一个最美的面孔。培根认为这也是不可取的。因为“我们常看到一些面孔，就其中各部分孤立地看，就看不出丝毫的优点；但是就整体看，它们却显得很美。”^①部分的美不能表明整体的美。

培根认为，作为一种较高的艺术要求，最主要的是达到一种整体的美。他还细致地论述了一个宫廷舞会的整体美。他认为，在宫廷舞会中“歌舞应当是美妙的协作。这就要巧妙地配合音乐、歌唱、舞蹈。唱法应当庄重，而歌词应当高雅。采用轮唱与换唱的表演，如唱颂赞美诗那样，是动人心弦的。至于舞法，应当讲究而不流于庸俗，要感人但不要玩噱头。”此外，“在舞台布置上，应当优美而富于变化。要配好多彩的灯光。音乐和歌声要嘹亮高昂”，同时还要“轻松、多变”。至于服装，在烛光下，要着白色、粉红和浅绿。表演者的衣服上可以装些金属饰片，显得华丽而又不奢侈。演剧的插曲不宜太长，用作调节的小节目可以诙谐一点。使用小丑、林神、侏儒、傻子一类角色，要注意男女演员的合作。另外，“舞台要干净、整洁，气氛明快。”^②这样，从整体来看，舞会就是成功的、美的。

（七）庭院雅趣是人类最高尚的娱乐之一

培根认为，对于建筑艺术，应该是实用目的第一，鉴赏第二，最好是两者能统一。“造房子为的是居住，而不是为了供人观赏。所以建筑的首要原则是实用，其次才是美观。当然，二者

^① 《西方美学家论美和美感》，第78页。

^② 《人生论》，第167—168页。

能兼顾更好。但如果单纯为了追求美观,那么,还是把建筑这种魔宫的专利权留给诗人吧。因为诗人建造魔宫不需要花钱,而只需要运用想象就能描绘构造出富丽堂皇的宫殿”。^①

一座完美的宫室,首先要有一个好的环境,例如空气、气候、水源、季风、海洋和河流,与市镇的距离,还要有散步和游猎之地。“在环境不良的地点盖房,不亚于为自己造一所牢狱。”^②其次,一座好的宫室要具备多种用途厅房。应该有供举行庆典和宴会的豪华的正厅,还要有小巧玲珑的侧室、寝室、密室,甚至还要有供生病时休养的病室。房前要有精致的楼廊,正面要有一个美丽的庭院。庭院应该建喷泉和雕像,周围绿草如茵,赏心悦目。

至于园林建筑,培根认为“是人类最高尚的娱乐之一,是陶冶性情的最好方式。如果没有园林,即便有高墙深院,雕梁画栋,也只见人事的雕琢,而不见天然的情趣。”^③而就园林的历史来说,上帝的伊甸园就是最早的园林。因此,人类“文明的起点,开始于城堡的兴建。但高级的文明,必然伴随着优美的园林。”^④

优美的园林,首先要有随时会开放的花圃,四季都有鲜花。无论是水仙、百合、牡丹、丁香、玫瑰,要因地制宜,适时栽种。其次要有四季常青的植物,冬青、月桂、松柏等,还要有各种果木,像桔、柠檬、香橙等。花园的面积不应小

① 《人生论》,第190页。

② 同上。

③ 同上,第194页。

④ 同上。

于三十英亩。可以分三个区域：入口处是草坪，接着是灌木林区，最后是花圃。中间辟出幽径，上面架起藤架，以免夏日曝晒。篱垣上可修精致的装以美丽饰物的木制拱门。园中央可修一座小山。喷泉可用铜像装饰，也可用石块垒砌精美的造型，但一定要用活水。园中总体设计“不要过于堵塞，要开阔、明快”，但最关键的是，“不管怎样设计，首先不要过于雕琢”，要让人感到有一种天然的情趣。

在这样美丽的园林中，工作之余，无论是晨起还是晚归，都会感到神清气爽，心旷神怡。尤其是“当阵阵轻风吹过花丛，送来阵阵浓郁的芬芳，这种感觉之美妙正如天上的仙乐”。人从生理到精神，都会受到美和艺术的陶冶。

简要评析

（一）新知识的基础：学术和艺术史的观念

培根作为“英国唯物主义和整个现代实验科学的真正始祖”，他的突出贡献，就在于为整个现代学术提出了科学的观念和方法，并以他的全部思想和理论，为新的、科学的学术奠定了基础。在美学上也是如此。他的观念和方法给美学带来了生机，使美学最终摆脱了传统的思辨玄学，向科学迈出了一步。

在《自然与实验历史的准备》中，培根提出了编纂《百科全书》的宏伟计划，并明确提出编写“绘画、雕刻、造像史”和“音乐史”等艺术史。在《学术的进展》中，他把学术史

列为一切历史中的精华和灵魂，视为“波丽非马的眼睛”。他认为，修史、修一部真正的、详尽的、科学的各种学术、自然和艺术的历史，这是进行新的科学的学术工作的唯一基础。没有这个基础，一切学术都是空中楼阁，只是一种炫耀和争辩的文饰之物。

虽然在公元前五世纪，希罗多德(Herodotus)就开始编纂古代希腊的编年史和战争史，但是，在整个古代希腊的历史中，学术和艺术史一直是杳无踪迹。被称为古希腊最博学的亚里士多德，在《形而上学》第一卷中，从亚蒙尼(Ammonius)、西蒙尼得(Simonides)、苏伦(Solon)一直到苏格拉底，挨次地论述这些哲学家的思想，概括希腊哲学的发展；然而，在亚里士多德丰富而广博的著作中，还没有一本学术史的著作。古罗马的战争史是闻名于世的，但还是没有听说过有一部古罗马的学术或艺术史。由于还没有超越对人类生活的直观和经验的判断，人们还沉浸在自然事物的喜悦中。所以，在古罗马以前，人们还没有对于文明史、哲学史、宗教史、文学史、艺术史等的觉悟。中世纪出现了宗教史，出现了《反异教徒史》、《族长史》和《隐者传》这类著作。与古代的战争史和一般的编年史不同在于，宗教史的出现，表明已经有一种精神价值作为历史的主题，并以它来照亮事实和判断事实。因此，宗教史已经超越了经验的认识和直观的判断阶段，升华为一种理性的、学术的性质了。它本身也摆脱了那种单纯记事的编年史手法，而进入理性价值的批判性论述。文艺复兴时期，历史著作在意大利如雨后春笋般出现，其中有布鲁尼(Leonardo Bruni)的十

二卷《佛罗伦萨史》、《但丁传记》、《彼得拉克传记》，圭契阿迪尼 (Francesco Guicciardini) 的《意大利史》等。这些著作已经从记叙走向论述，有强烈的政治倾向和历史发展观。值得一提的是，这时期还出现了第一部艺术史——瓦萨里 (Georgio Vasari) 的《意大利艺苑名人传》，这是人类采用新的方式审视自己的精神文化的一个标志。

培根的学术、艺术史的观念，表明了他对人类精神文化的全新看法。如果说，编年史的建立，标志着人类对自身生活的价值的一种觉悟，那么，学术史和艺术史的建立，则标志着人类对自己所创造的另一世界——精神世界的价值的觉悟。培根是历史上第一个清醒地认识到“知识就是力量”的哲学家，他相信知识是掌握大自然奥秘的巨大手段，是通过认识而驾驭自然的巨大力量。因此，他的学术和艺术史的提议，作为一种崭新的知识观，把科学、学术从神学的奴仆状态下彻底解放出来，给人类指出了自身解放的“心的工具”，为近代科学和大工业的出现吹出了前奏。

其次，培根的学术和艺术史的观念，还洋溢着一种实践的精神。培根说过：“虽然达到人的力量的道路和达到人的知识的道路是紧挨着的，而且几乎是一样的，但是由于人们有喜欢停留在抽象事物上的恶劣积习，所以比较稳健的办法是从那些与实践有关系的的基础上开始把各种科学建立起来，并且把实用的部分本身当作印章，来给与之相应的思辨部分印，来决定这个部分。”^①理论与实践必须紧密结合起来。它们之间的脱节，造成了“天文学、光学、音乐学，——一些

^① 《十六——十八世纪西欧各国哲学》第47页。

机械性方式以及医学自身——还不止此，人们将更觉诧异的是连道德哲学、政治哲学和逻辑科学也都在内——一并都将缺乏深刻性，而只在事物的表面上和花样上滑溜过去。”^① 艺术史本身就是一种实用科学的历史。它的建立一方面为艺术本身的发展勾勒了历史的线索，另一方面也为美学提供“实用的印章”，为艺术的哲学思辩盖上印记，从而让艺术的哲学建立在科学的基础上，得到科学、健康的发展。这种学术的实践观点，无论在哲学上还是在科学上，都是一个伟大的历史转折。

第三，培根的学术和艺术史的观念，还给未来的科学提出了新的方法。每一门科学都有它的起源、传播、成熟、衰落、复兴的历史；它的指导者、推动者和反对者的历史；它与其他学科及社会政治经济之间关系的历史。不了解这个历史，就不可能真正了解这门学科。同时，每一学科的核心范畴、概念的演进和发展，是那一学科发展的轴心。不同时期范畴、概念的不同内涵，构成那一时期学术的核心内容。因此，没有对这些范畴、概念演进和发展的全面考察和深刻把握，就不会抓住这门学科的本质和灵魂。只有通过学术史的建立，才能完成这些使命。培根认为，流行的学术，存在着很多混乱，“我们的许多概念，无论是逻辑的或是物理的，都不健全。‘本体’、‘属性’、‘能动’、‘受动’及‘本质’自身，都不是健全的概念；其他如‘轻’、‘重’、‘浓’、‘稀’、‘湿’、‘燥’、‘生成’、‘坏灭’、‘吸引’……以及诸如此类的概念，就更加不健全

^① 《新工具》中文版，第58页。

了。它们都是凭空构想的，都是界说得不当的。”^①唯一的办法，就是把古代的各种学术竭尽搜索之功，把它们从古简中甄集起来，作出精细贍详的学术史，从中研究，才能正本清源，拨乱反正。在这个基础上，才会有真正的、科学的学术出现。

美学史的任务是通过揭示在历史长河中一系列美学基本问题的解决方式，例如艺术的本质、美的本质，艺术与生活，以及各种美学范畴的内涵，来表明美在不同时代对于人类生活的不同价值，同时阐明美学发展的一般规律。因此，美学史的建立，应该是美学理论成熟的一个标志。虽然培根没有明确提出建立美学史，而作为人类第一部正式的美学史——齐默尔曼（Rudolf Zimmermann）的《作为哲学科学的美学史》的问世是在1858年，但是，培根提出的建立学术史的观念，对美学所产生的影响，与其他学科一样，同样是不能低估的。

（二）从想象的讨论透出的美学信息

培根在论述人的认知能力时，强调了想象在感性灵魂中的地位。不仅把想象看作是感觉和理性、理性和意志的中介人，而且认为有时想象甚至还是理性的统治者，譬如像在信仰中那样。同时，培根还指出，研究理性的学问有逻辑学，研究意志的学问有伦理学，但是，还“不曾见到有一种特地研究想象的科学”，这不能不是一种缺憾。

虽然在中世纪，阿威洛依（Averroes）就说过，大多

^① 《新工具》中文版，第11页。

数人主要借助想象来生活，借助想象来理解和说明问题，但这是因为大多数人没有高深的修养，不具备理性思维的能力。这里的想象是类似于原始思维特点的一种低级思维形式。它不能与理性并驾齐驱，更不能认识到真理。文艺复兴以后，从达·芬奇开始，在认识论上，人们注意经验和感性，认为知识开始于感觉，感觉是关于事物的所有知识的基础。在感觉之上是理性。理性对感觉的事物进行对比和分析，然后抽象概括，达到对事物的本质认识。布鲁诺在论述感觉时，曾认为想象是感觉的一种形式。人们认识事物，由感觉而上升到想象，由想象上升到理性。理性之上，想象就不存在了。同时，由于布鲁诺比较轻视感性认识，认为感觉只能认识到对象的存在，而不能认识真理，因此，想象与理性是有着质的区别的，更不说想象来统治理性了。培根突出强调了想象在认识中的作用和地位，不仅使人们注视到了想象本身在认识过程中的作用和意义，还使人们对自己认识客观世界的过程有了更细致、更科学的了解。培根这种微观的心理学方法，直接开启了后来霍布士、洛克的心理学哲学体系的先河。

培根对想象与理性和意志的关系的论述，还首次提出了人类两种思维形式在认识过程中的交互作用问题。培根之后，这个问题曾引起了人们极大的兴趣。霍布士说：当我们把物体拿起后，或者闭上眼睛，我们仍然保留着这件东西的形象，这就是想象。想象也即记忆。想象有简单想象和复合想象。前者是想象一个单独的物体，后者是把几种映象相结合。事物之间有相似和相异之处，“这些相似方面，如果别

人很少看到，那么能看到的人就谓之具有良好的智慧，在这种情况下，所指的就是良好的想象。见到其异点与差别谓之在事物之间作出区别、识别与判别；在不容易识别出来的情形下，能够办到的人就谓之具有良好的判别。”^①想象离不开判断，但判断可以无须想象。诗里必须有想象，也须有判断。但学术论证则全靠判断。维柯说：“推理力愈薄弱，想象力也就成比例地愈旺盛。”^②哲学需要前者，诗需要后者，因为哲学要超越普遍概念，而诗应该深入个别事物。狄德罗说：“想象，这是一种素质，没有它，人既不能成为诗人，也不能成为哲学家，有思想的人，有理性的生物，甚至不能称是一个人。”^③因为“想象是人们追忆形象的机能”，没有这个机能的人只能是个孩童般的愚人。想象是所有思维活动中所不可缺少的。“把一系列必然相联的形象按照它们在自然中的先后顺序加以追忆，这就叫做根据事实进行推理。如已知某一现象，而把一系列的想象按照它们在自然中必然会先后相联的顺序加以追忆，这就叫做根据假设进行推理”，它们都离不开想象。因此，无论是诗人，还是哲学家，都要有想象的能力^④。黑格尔则对想象作了前所未有的深刻论述。黑格尔认为：想象是真正的艺术创造活动。想象与幻想不同，“想象是创造的”。想象“首先是掌握现实及其形象的资禀和敏感，这种资禀和敏感通过常在注意的听觉和视

① 《利维坦》中文版，第50页。

② 《新科学》中文版，第98页。

③ 《狄德罗美学论文选》中文版，第161页。

④ 同上，第163页。

觉，把现实世界的丰富多采的图形印入心灵里。”“其次，想象还不能停留在对外在现实与内在现实的单纯的吸收，因为理想的艺术作品不仅要求内在心灵显现于外在形象的现实界，而且还要求达到外在显现的是现实事物的自在自为的真实性和理性。艺术家所选择的某对象的这种理性必须不仅是艺术家自己所意识到和受到感动的，他对其中本质的真实的东西，还必须按照其整个广度与整个深度加以彻底体会。”因此，想象的活动，“在这种理性内容和现实形象互相渗透融合的过程中，艺术家一方面要求助于常醒的理解力，另一方面也要求助于深厚的心胸和灌注生气的情感。”^①虽然相比之下，培根关于想象与理性的论述还不够深入，但他提出这个问题，应该具有独特的价值。

至于培根提到的关于想象的学问，应该是人类对美学这一学科的最早思考。想象既然是诗的思维形式，想象又与理性和意志之间存在着互相联系和制约的关系，想象的学问还与逻辑学和伦理学相并列，那么这种学问大概是非美学莫属了。虽然培根在美学之门前轻轻一叩就悄然离开了，但从历史的逻辑来说，它必然要引起回响。十八世纪中叶，鲍姆加通发现，人类心理活动有知、情、意三方面，研究理性的有逻辑学，研究意志的有伦理学，而研究情感，即相当于莱布尼兹的“混乱的”感性认识却还没有相应的科学。于是，他于1750年写了用“埃斯特惕卡”（Aesthetik）题名的研究感性认识的专著。这就是人类历史上第一部美学专著，美学由此才成为一门正式的学科。还有值得一提的是，康德根

^① 《美学》第一卷，第348—349页。

据人的知、情、意三种心理活动，在写下了哲学著作《纯粹理性批判》和伦理学著作《实践理性批判》之后，又写了美学著作《判断力批判》，用判断力在知解力与理性之间架起了桥梁，使情感沟通了认识和实践（道德）活动，让人的审美活动在自然界的必然与精神界的自由之间成为一种过渡，建筑了他相对完整的思想体系。虽然这时离培根的时代已有一百多年，但这种思维逻辑上的共同特征，这种思想体系总体构思上的相似，以及对于人类知识和人类心理功能认识上的内在精魂一致，显然是一目了然的。

（三）超越形式：美的观念

培根反对美在和谐的比例，认为高度的美都在“比例上现出几分奇特”；艺术家的创作，不能囿于一些“死规矩”，而要有一种得心应手的“巧智”；在创作中，部分的美不能等同于整体的美，只有整体的美才是真正的美。至于人的美，关键不在于美丽的外貌，而在于融内在精神与外在行动为一体的优雅举止，这是美的精华所在。关于园林和宫室，美的原则首先要符合实用的原则。

从这些论述中可以看出，首先，培根打破了形式主义的美学观念，突出强调了主体的创造精神。从毕达哥拉斯学派沿袭下来的“美在和谐”、“美在比例”，几乎被历代所有的艺术家、美学家尊崇为神圣的信条，艺术家在创作时不敢越雷池一步。这种状况必然会给艺术带来灾难性后果。十六世纪画家们对比例和规则的强调，到了十七世纪则在文学上形成了强大的古典主义流派。它的代表人物布瓦洛(Boileau

Despréaux) 就曾给诗的音律定下这样的规则：“经常把你的诗句按意思分成两截，在每个半句后面要有适当的停歇。万勿让一个母音流转得过于迅速，遇到另一个母音在中途发生冲突。精选和谐的字眼自不难妙合天然。要避免拗字拗音碰起来丑恶难堪；最有内容的诗句，十分高贵的意境，也不能得人欣赏，如果它刺耳难听。”^① 这种艺术上对形式过分强调的绝对理性主义，极大地抑制了艺术家的想象力和创造性，严重妨碍了艺术家才能的发挥，导致了艺术走向古板、保守、陈旧和僵死。十八世纪爆发的浪漫主义思潮，则是古典主义走向极端的必然产物，它给古典主义的陈规陋习予以毁灭性的抨击。伏尔泰说：“在一切艺术里都应该谨防一些欺人的定义，它们会使我们把凡是我们不认识的美，凡是习惯还没有使我们熟习的美，都一律排斥去。各门艺术，特别是依靠想象的艺术，和自然的作品是迥不相同的……在纯粹依靠想象的那些艺术里，革命次数之多正不亚于在国家政权里。它们是千变万化的，而人们却想设法把它们固定下来。”^② 培根对规则的对立，对艺术家创造才能“巧智”的崇尚，已经昭示出浪漫主义的萌芽来。他认为高度的美无不在比例上见出几分奇特的观点，可以说与十九世纪大雕塑家罗丹的观点有本质的相似。罗丹说：“在艺术中，有‘性格’的作品，才算是美的。”“自然中认为丑的，往往要比那认为美的更显露出它的‘性格’，因为内在真实在愁苦的病容上，在皱蹙秽恶的瘦脸上，在各种畸形与残缺上，比在正常健全的相

① 《西方美学家论美和美感》第82页。

② 同上，第126页。

貌上更加明显地呈现出来……所以常有这样的事：在自然中越是丑的，在艺术中越是美。”^①“几分奇特”与“性格”，在某种程度上，应是同义语。

其次，在培根的论述中，可以见出他对于人的美、人的内在精神美的强调。从古希腊开始，对于人的美的评论，就与善结合起来了。德谟克利特曾说过：“身体的美，若不与聪明才智相结合，是某种动物性的东西。”^②可是，到了古罗马的普洛丁以后，这种美与善就统一在神的身上。就象托马斯·阿奎那说的那样：“事物之所以美，是由于神住在它们里面。”^③人的美，是在于人向上帝虔诚的程度，心灵净化的程度。文艺复兴，唤起了人的自我意识的觉醒，人们把自然作为人的美的理想。佛拉卡斯托罗(Fracastoro)说过：“诗人像画家一样，不愿照个别人的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。”^④“事物应该有的样子”就是自然。不难看出，这种自然，还带有上帝的痕迹。培根也把人的美与善统一起来，但他没有把它们统一在上帝身上，也没有把它们统一在自然上，而是统一在知识上。培根认为，人的内在的善，主要来源于知识。“知识能塑造人的性格”。一个人要是具有广博的知识，就会明慧、高尚，举止优雅。这就是

① 《西方美学家论美和美感》第270页。

② 同上，第16页。

③ 同上，第66页。

④ 转引自朱光潜《西方美学史》上卷，第159页。

人的最高的美。把知识、内在的善和外表美统一起来，并突出知识在完美的人的身上的重要地位，培根不仅提出了新时代审美的新准则，也提出了未来社会知识巨人的伟岸形象。

第三，在培根关于建筑和园林的论述中，可以见出强调实用原则的强烈倾向。建筑和园林艺术本身就具备与绘画、雕塑、文学这些纯艺术的产品不同特点。它的特征突出表现在审美功能与实用功能之间的矛盾上。对审美功能的强调和对实用功能的强调，形成了不同的建筑美学观点。从古代埃及、巴比伦和希腊开始，历代帝王和贵族对于兴建庙堂、陵墓、宫殿就蔚然成风。埃及的金字塔，巴比伦的空中花园，雅典的巴比农神庙，罗马的科洛西姆斗兽场，曾是古代建筑文明中的杰作。它们给人类艺术史上留下了辉煌的一页。西方建筑思潮经由希腊式、罗马式、拜占庭式和中世纪的哥特式，一直到文艺复兴，教堂、官邸等建筑之风仍然方兴未艾。在这些建筑中，艺术家们通过独特的建筑语言，表现时代的精神和思想。这种对建筑的审美倾向的崇尚，也影响了世俗的建筑。一些王公贵族的官室，往往成了一个个精美的艺术品。例如柯西摩·美第奇家族的卡立治别墅，有秀丽飘逸的爱奥尼亚式柱廊，有宽大开朗的拱门，与厚实的大墙上有抢眼雉堞与疏疏落落的门洞的中世纪别墅相衔接，这一切在周围园林景色的掩映下，鲜明地体现出两个时代的精神风貌来。这里的柱廊和拱门等，采用的都是神庙、教堂和府邸的建筑形式。在这种风气下，培根提出建筑的实用原则，应该说有着科学的精神。它也预示着近代大工业社会中将会出现的美的一个特征。

(四) 虚构与流动：艺术的自由及其局限

培根认为，诗是想象的产物。想象的特征是“放纵自由”。它不受任何事物法则的限制。自然中任何事物，它都可以任意分割和连接。因此，艺术也是自由的。它可以描写历史上没有的威武雄壮的行动，可以杜撰异想天开的人和物。总而言之，它可以满足人的一切好奇心理和各种欲望。不过，培根认为，艺术的这种自由也是有限度的。首先，诗是用文字来表达的，它在形式上受到文字的局限。至于画，人的秀雅合式的动作，这个“美的精华，是绘画所表现不出来的”。

文字对于诗的局限，这是工具对于目的的局限。这几乎是每一种目的都要受到的局限。文字是有限的，人们想象的欲望是无限的，这种有限与无限的矛盾是永远解决不了的。人类的思维，在人体上是用语言来进行的。语言是思维的外壳，在某种程度上应该是真理。因此，人们的想象、虚构，最终还是摆脱不了语言的世界。培根在谈到语言和哲学、科学的关系时说过：“人们相信自己的理性管制着文字，但同样真实的是文字亦起反作用于理解力；而正是这一点就使得哲学和科学成为诡辩性的和毫不活跃的。且说文字，它一般地既是照着流俗的能力而构制和应用的，所以它所遵循的区分线也总是那对流俗理解力最为浅显的。而每当一种具有较大敏锐性或观察较为认真的理解力要来改动那些界线以合于自然的真正的区划时，文字就拦在路中来抗拒这种改变。”^①

^① 《新工具》中文版，第31页。

语言对思维的局限是十分明显的。语言与思维的关系，这也是当代哲学阐释学所讨论的问题之一。伽达默尔认为：“语言和世界的基本关系并不意味着世界成为语言的对象。倒不如说，知识和陈述的对象已经包括在语言的世界中。人的世界经验的语言本质并不包括使世界成为一个对象。”^①这里说的世界不是对象，即是强调主客体之间不是一个对立关系，而是属于关系。人不可能脱离自己的语言世界而进入一个非语言的世界。当然，作为语言，它也表现了一种双向方向的运动。一方面，它可以达到意念所指的客观目标；另一方面，它也从思想出发，表现为从所指的客观事物向语词本身的虚无的隐蔽处的回归。隐蔽是语言的深层空间。对于主动的接受者，它能超越语词所指的客观事物的局限，伸向一个更加广阔的领域。当代接受美学中的“潜在意义”、“解释策略”和“感情谬误”都是指此而言的。尽管如此，作为有限的语言，还是摆脱不了与无限的想象欲望的矛盾，因此它最终还是有限的。语言的局限及其超越，这是当代哲学中的热门话题，培根当年是无法认识到的。但培根的敏锐的思维触角，不能不给我们留下深深的启示。

关于绘画艺术无法表现人的秀雅合式的动作一说，十八世纪莱辛的《拉奥孔》对此作了充分的论征。莱辛是把诗与画作为对此而进行研究的。他认为诗与画的手段是有不同的特点，画用线条、色彩为手段，它们各部分是在空间中并列的，在一个平面上同时展开，具有共时性。诗的手段是语

^① 转引自张汝伦《意义的探究——当代西方释义学》第216页。

言。语言的各部分是在时间上先后承续的，只具有历时性。人们在欣赏时，对于绘画，可以通过视觉把一个画面里的所有事物同时摄入眼帘；而对于诗，则是通过耳朵在时间的流动中从头至尾逐字逐句地接受诗的全体。诗和画的这些不同特点，决定了它们各自表现的特长及其局限。诗可以描绘一些流动的事物，更适宜描写人的动作。对于静态的物体，要化静为动。对于人的描绘，要化美为媚，就象荷马对海伦的描绘那样。画则只能描摹静态的事物。如果要叙述动作，只有选取人物在达到动作顶点前的一刹那，给人暗示动作的发展和延续，就像古代雕塑《拉奥孔》那样。

从对具体艺术部类的表现特点的美学研究，和理论与作品实际相结合进行分析研究的方面来说，莱辛比培根要深刻得多。可以说莱辛抓住了诗与画这两门艺术的某些本质特点，因此，他的论述无论在美学史上，还是在艺术史上，都具有经典的意义。但是，如果考虑到培根提出这一看法要比莱辛早出一个多世纪，就不能不承认这是一个天才的思想。同时，莱辛说过：“身体美的表现就是绘画的目的，所以身体的最高美就是艺术的最高目的。”^①他把外形的美作为艺术追求的最高理想，这又可以说，还没有达到培根所追求的完满充实的内在精神美的高度。

^① 转引自朱光潜《西方美学史》上卷，第314页。

后 记

写完《古希腊罗马美学》后，我就开始酝酿写一部有关中世纪及文艺复兴时期美学的书，探讨基督教与美学的关系。恰巧，1987年秋天，辽宁人民出版社王大路同志来商量组织出版“宗教与美学丛书”的事，当时决定将我正在酝酿中的书纳入该丛书中，这就调整了我研究和写作的思路，而且促使我加快了写作的步伐。

基督教与美学写起来很难，这是我始料不及的。首先，有关著作（主要是基督教神学著作）浩如烟海，且内容单调，文字干枯，不仅我们这些人读起来困难重重，连许多专攻中世纪的基督教学者也视为畏途。其次，对于我们这些人，尤其感到困难的是，资料太少。好在有香港金陵神学院托事部与基督教辅价出版社出版的一套《基督教历代名著集成》，算是帮了我们的忙，使我们有可能大致窥到中世纪基督教的面貌。除此之外，对于研究中世纪美学，这一点也是一个不小的难题，就是历来美学史家对中世纪一段都语焉未详，有的只三言两语，一带而过；有的虽辟有专章，却只寻章摘句，并不触及其核心的神学观念。这样，我们就不得不凭借自己的一点知识和能力，去独辟蹊径，创所谓一家言了，而这无疑是一种冒险。

我们在此书的写法上采取了将“述”与“评”区分开来的新格局。首先将中世纪与文艺复兴时期按照历史顺序

分成八个段落，列为八章，然后在每章中分成“文化氛围”、“著述家”、“理论构架”、“简要评析”四个部分，每个部分又分成若干小节。这样做有几个好处，其一是便于把潜藏在美学现象背后的广大文化背景充分地展示出来。如果读者留意的话，也一定会从中找到某种必然的联在系，意识到在全章中这是一个不可或缺的部分。其二是便于在纷纭复杂的美学现象中把握时代的主流。其三，也是最重要的，是便于把属于所叙述的美学家的现点与我们作为叙述者的观点区分开来。当然，这种格局也有它的弊病，就是铺衍较多，而难于具体指证其每一论断的多重意义及其存在的多种逻辑联系，因此给读者造成了一些困难。

这部书实则是我与研究生章启群、戴晖共同完成的。章启群协助我写了文艺复兴时期四章；戴晖在收集和翻译资料方面花了不少心血。此外，不少朋友伸出了支援之手，这里要提到的是：西安美术学院杨学芹老师及研究生殷泓、孙焱，吉林大学张锡坤老师，金陵神学院杨浴彬老师，南开大学童坦老师，中国社会科学院哲学所戴逵生、金宜久同志，他们协助查找或复印了部分重要资料，北京大学王太庆老师协助校译了部分拉丁文书目，在此，一并致以诚挚的谢意。

阎国忠

1988年8月15日于北京大学

版权归作者所有

天主教在线
www.ccccn.org