

# 比較西洋「文藝復興」 與 中國「魏晉風度」 之美（上）

孫良水

附圖一 Filippo Brunelleschi 設計 佛羅倫斯 S.Lorenzo教堂



## 前言

大陸美學家宗白華，曾在〈論世說新語和晉人的美〉（註一）一文中說：

漢末魏晉六朝是中國政治上最混亂，社會上最痛苦的時代，然而卻是精神史上最自由，極解放，最富於智慧，最濃於宗教熱情的一個時代。因此也就是最富有藝術精神的一個時代。……只有這幾百年間是精神上的大解放，人格上思想上的大自由。……這是中國人生活史裏點綴著最多的悲劇，富於命運的羅曼史的一個時期，八王之亂，五胡亂華，南北朝分裂，釀成社會秩序底大解體，舊禮教底總崩潰，思想和信仰底自由，藝術創造精神的勃發，使我們聯想到西洋十六世紀的「文藝復興」。這是強烈、矛盾、熱情、濃於生命彩色一個時代。但是西洋「文藝復興」的藝術（建築、繪畫、雕刻），所表現的美是濃郁的，華貴的，壯碩的；魏晉人則傾向簡約玄澹，超然絕俗的哲學的美，……。

宗白華用「聯想」來溝通「魏晉風度」與「文藝復興」，其理由是「舊禮教底總崩潰，思想和信仰底自由，藝術創造精神的勃發」以及

「這是強烈、矛盾、熱情、濃於生命彩色的一個時代」。他還點出文藝復興「濃郁的，華貴的，壯碩的」與魏晉人「簡約玄澹，超然絕俗」兩者美的不同。

宗先生發端卓見，功不可沒，但相隔七、八個世紀之久的東西方兩種文化，在美學上可能比較嗎？——基於不願讓自己始終留有疑而不明的印象以及好奇心的驅使，站在「各種不同的藝術都是人類精神活動的產物，它們反過來又對人類精神產生影響」（註二）的角度上，這項類似「比較美學」（註三）的研究，於焉展開。

## 文藝復興的興起與表現

，被看作西方文明史上中世紀與近代分界的「文藝復興」（Renaissance），這一術語是意大利畫家、建築師瓦薩里（Vasari, 1151—1174）在其《最傑出的畫家、雕刻家和建築師傳記》（1550）一書中最先使用的（註四）。它的意義在西文的解釋是「古典學問的再生」（註五）因為在這運動中，所表現出來的精神文化是多元的，包括自然科學與文藝等希臘羅馬傳下來的各種世俗性的古典學術在內。

任何一個歷史運動的產生，必是政治、社會、經濟、文化等多重因素的組合，文藝復興產生的原因，十分複雜，根據筆者研究，約可歸結以下諸端：

（一）資產階級的興起：中世紀的歐洲籠罩在封建制度下，當時權力核心主要在王侯、貴族和騎士。可

是到了十三、十四世紀後，封建制度瓦解，代之而起的是商人與平民階級，而整個社會的經濟實力，也都逐漸被這個新階級所掌握。

(二)十字軍東征的影響：西元一〇九六年開始，在一百七十多年中計發兵十次的十字軍東征，其目的固然是想收回基督教聖地，然而在社會卻起了極大的變動與影響：

1. 促使威尼斯商業更繁榮：十字軍東征從西歐出發以後，每次都到威尼斯港集中上船再東征，除了用大量金錢向威尼斯人購買馬草軍糧外，還要向威尼斯人購買武器和租用商船，結果每個威尼斯人都賺到了大筆財富，因此促使威尼斯商業繁榮，也提高商人的地位。(註六)

2. 十字軍征以後，廣泛建立東西交通網，使歐洲人接觸到一些水準較高的文化，特別是阿拉伯、印度和中國的文化。(註七) 拓展西方人的眼界。

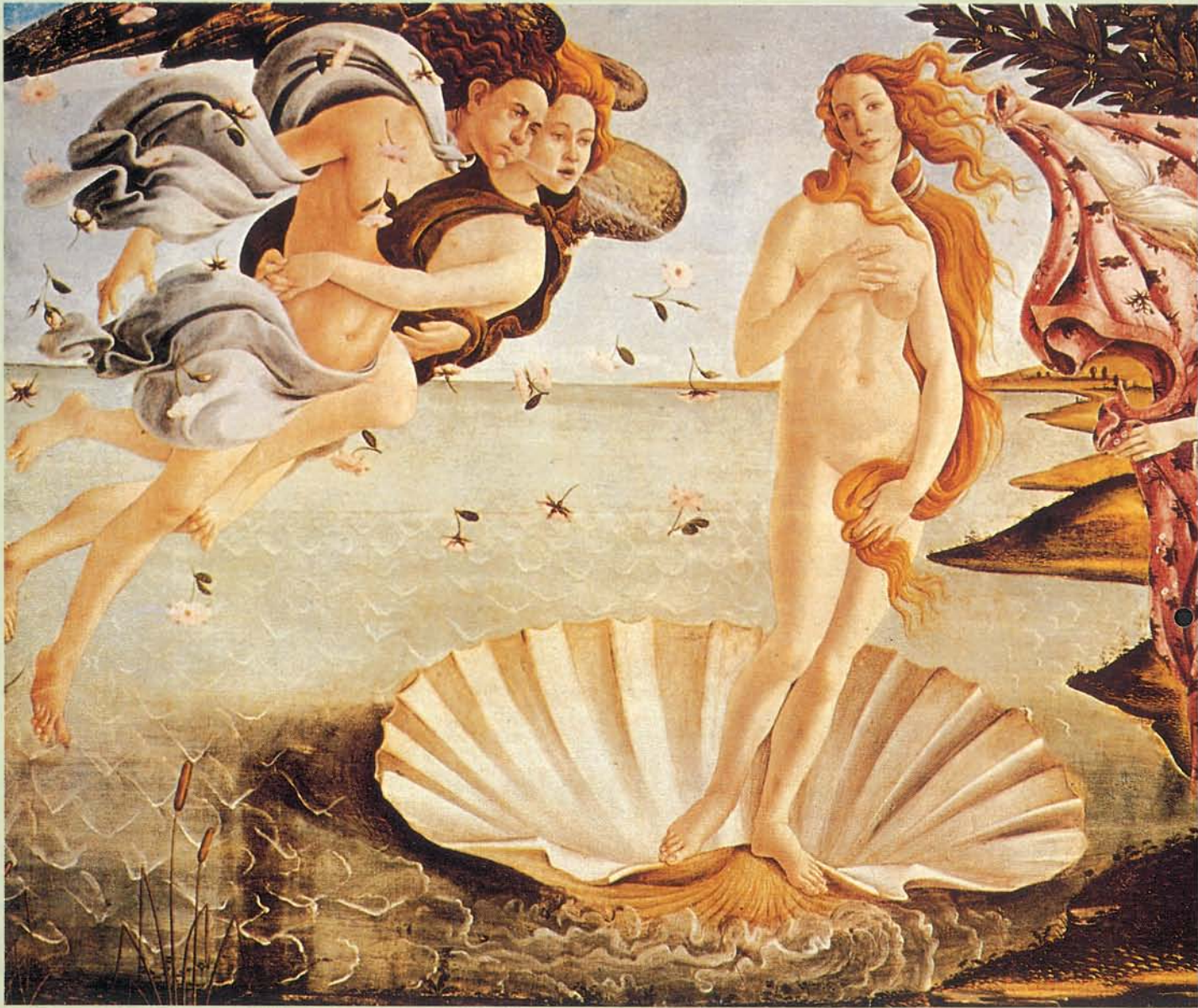
(三)教會思想的沒落與自由精神的興起：由於商人和平民的勢力日漸興起，以及逐漸擺脫中世紀那種「經濟窮困，生產落後，政治腐敗，戰爭頻繁，社會動蕩不寧的情況」

(註八)，因此教會原本倡導的「神權中心」與「來世主義」之思想(註九)，逐漸沒落。而商人特質的自由精神，開始關心人的塵世、非宗教的生活。人們這時不再關心宗教和死後的生活，也不再毫無懷疑的信仰與向權威屈服，而開始對許多事情發生疑問，並試著去探求答案，史家稱之為「人的再發現。」

(四)世界的發現：當時中國的羅盤已傳到西方，引起了航海術上的革命，引發航海探險與許多重要的地理發現。而馬可波羅到中國遊歷



附圖二  
Donatello 大衛像  
青銅  
高 62 ¼cm  
佛羅倫新國立博物館藏



附圖三 Botticelli 維納斯的誕生 佛羅倫斯 Uffizi畫廊藏

後所寫的遊記，也讓西方人耳目一新，甚至激發了哥倫佈從西路航海到東方的壯志。這些都擴大了西方人的眼界，提高了他們的好奇心和進取的鬥志，希望脫離中世紀的愚昧和落後，改變他們的現況。

(五)中世紀本有的因子：中世紀雖然大都籠罩在神權之下，藝術、文學的發展同樣以這些社會前提為基礎，但也有自己特殊的規律，在文學作品上，其職能比教會的雕刻和繪畫更自由和世俗化，所以文學

題材往往反映了生活的許多方面，像愛情題材、幽默故事等；而在造形藝術上也幾乎可以找到與詩歌相似表現，如與中世紀的輕喜劇和幽默故事相一致的有內容極隨便、帶諷刺性。有時甚至很輕佻的怪誕



雕像；在造形作品中也可以看到對僧侶的諷刺，英雄傳說的片斷，以及日常生活的情景。像這些都可以算是文藝復興的濫觴。(註十)

文藝復興運動是由以上諸原因的複雜遇合而興起的，其表現出來

的特質也有多種面貌；在文藝方面則更為突出。

文藝復興的概念和人道主義(Humanism)是分不開的，人道主義在西文有兩個主要涵義，其一為原始的較窄狹的涵義，是指對希臘羅馬古典學術的研究，即一般稱譯的人文主義(註十一)。人文主義者都深信知識的威力，強烈的求知慾是他們的特點之一，他們竭力要復興古希臘羅馬文化，研究柏拉圖、亞里斯多德、普盧塔克、琉善、翻譯阿基米德的著作，介紹盧克萊茨的學說。(註十二) 特別注意收集、研究和評注古希臘羅馬的藝術文物。世俗學校除「神學科」外，還添設了「人文學科」，研究古希臘羅馬傳下來的語法、修辭、詩歌、道德哲學、歷史、音樂、數學、拉丁文、希臘文等人文學術。其二為將它解釋為與基督教的神權說相對立的古典文化中所表現的人為一切中心的精神，有人稱之為人本主義。像弗蘭契斯卡·佩脫拉克(1304-1374)就早已提出「真正高尚的人並不是天生具有偉大的精神，而是他自己的光輝業績使他成為這樣的人。」阿爾倍提也認為「幸福並非命定，而是由人自己決定的」。(註十三) 可見文藝復興時的學者對人性尊嚴是持高度的肯定，想要通過內省和檢驗人的實際行為來研究人，強調人本性中的意志和感情方面，因此希臘羅馬的學問被研究，於是最具感性與創造力的文藝，便分別以文學、音樂、繪畫、雕刻、建築等面貌，在五色繽紛、豐富多彩的、自由精神的現實社會中展開了。(附圖一、二、三、四)

小結以上，我們可知文藝復興的興起一方面是對中世紀神權的反



附圖四

Chilandro

老人和他的孫女  
巴黎羅浮美術館藏

動，一方面則可以說是中紀思想的繼承與改進，它借古希臘羅馬文明學術，在陰鬱沈悶的封建社會中注入了蓬勃的朝氣和新生的力量。顯現出「人的覺醒」與「世界的發現」，自由精神、理性主義與寬廣的視野，開拓了一片歷史文化的新境界、無論在文學、藝術、宗教、社會等各方面，都有新的發明與創見。

## 文藝復興的美

美的命題和美的問題在現代哲學中，被認為是非常可疑的，因為在現代哲學看來，一個認識命題如果是有意義的，那麼，或者它是一個邏輯命題（可以邏輯演算的）或者它是一個經驗命題（可以客觀檢驗的）。很顯然，美的命題不是邏輯命題，那麼它只能是經驗命題。而經過經驗命題的三種類型檢查（註十四），發現這種美的命題其結果分別是無意義，不可靠可行、和無效的。儘管如此，但美與美的問題，一直是古典美學的基本美學範疇，也是其最根本的問題，全部古典美學的問題都與美的問題密切相關。我們仍可以依定義、本質、表現方式和美的目的等方面來探究文藝復興的美。

### （一）文藝復興時期對美的定義：

1. 文藝復興運動先驅的義大利詩人但丁(A.Dante 1265-1321)對美的定義為：「每一部作品中的善與美是彼此不同，各自分立的。作品的善在於思想，美在於詞章的雕飾。」他還認為善較不易了解，一

般人大都注意到美，很少注意到作品的善。（註十五）

2. 弗拉卡斯特羅《璫格里烏斯一詩的對話》以為「詩只有描寫本質方具有審美價值。」「詩人異於哲學家或歷史學家，他必須用修辭手段表現美。」（註十六）

3. 萊昂·巴蒂斯塔·阿爾倍提(Leone Battista Alberti 1404—1472)為美下的定義是：「美就是各部分在其所存在的整體中的某種一致和協調；這種一致和協調符合於和諧所要求的嚴格的數量、限制和方位。」（註十七）

4. 義大利詩人塔索(Tasso 1544—1595)以為美是自然的一種作品，因為美在於四肢五官具有一定的比例，加上適當的身材和美好悅目的色澤，這些條件本身原來就是美的，也就會永遠是美的。（註十八）

5. 達文西把畫家和自然的關係比喻為鏡子對事物的反映，但是藝術作品不只儘限於像鏡子一樣反映事物，而且應該以思考指導創作，從自然中觀察和選取比較優美，比較有價值的部分，加以表現，應用藝術想像和優美的藝術形式，表現人物的獨特性格和思想，給人以審美享受。從他這段理論，我們可找出達文西的美應是「從自然中掘取的人造藝術典型」。（註十九）

由以上所引證得知但丁、弗拉卡斯特羅注重美的裝飾作用；塔索·阿爾倍提強調美的客觀屬性；達文西則美的感知、理知並重。可見當時所呈現的美是廣義的。其共同點是從「神的創造」拉回到「自然的創造」。（註二〇）

### （二）文藝復興時期論美的本質：

1. 但丁在承認上帝是真善美的根源的同時，強調美的藝術要取法自然，這等於美在自然界本身。

2. 阿爾倍提認為美完全不是甚麼彼岸世界的東西，它不是神靈的反映，而是事物可以感受到的屬性，是物體本身所具有的天職的東西；物體美到甚麼程度，它的整體就散發多少美。（註二一）

他又認為建築的美的特點就是和諧與完整，建築美的客觀規律就是宇宙間數的規律。在《論繪畫》則說「美是各個組成部分各在其位的和諧與協調，它存在於事物的本性之中，畫家職責在於模仿自然，遵循美的客觀規律，從而給自己的創作製定規範和法則。」

3. 達文西以為愛好者受到所愛好的對象的吸引，正如感官受到感覺的對象之吸引，兩者結合，變成一體。如果結合的雙方和諧一致，結果就是喜悅，愉快和心滿意足。對於一件東西的愛好是由知識產生的，知識愈準確，愛好也就愈強烈。

（註二二）他認為著名的「黃金分割」不但適用於一般形的構圖，連音響、權秤甚至地點、時間也存在類似的比例。這是受畢達哥拉斯學派形式主義美學的影響。（註二三）

從以上所述美的本質看來，文藝復興時代的藝術家和思想家們大半自覺或不自覺的接受了「絕對美」的概念，追求「最美的線形」、「最美的比例」，以為美可以單從形式上的和諧看出，並且以為它可以完成公式，讓人們普遍永恆地應用，這等於把柏拉圖的「理式」與亞里斯多德的「普遍性」混合來談。

### （三）文藝復興時期對美的表現方式：

1. 但丁強調美的藝術要取法自

然，在《神曲》中，他用精美的詩句描寫觀賞自然的感受，喚醒人們對於清晨新鮮的空氣，遠洋上顫動的波光，暴風雨下壯觀的森林景色的美的體驗。他開創文人作品描繪自然美的風氣，用創作實踐肯定美在自然。

2. 阿爾倍提在《論雕塑》中以為「雕刻家創造的形象，一方面盡力再現和刻畫同真人相似的一般的人，另一方面也是個別的、特殊的人在一定場合下的面容和體態。」（註二四）

3. 達文西以為繪畫高於其他藝術，因為繪畫是眼睛藝術，眼睛是心靈的窗子，是最準確的感官，以視覺為基礎的繪畫，最適合描寫物體的形態美，最直接表現出藝術師法自然的特性。他勸畫家「每達到田野裡去，須用心去看各種事物，細心看完這一件再去另一件，把比較有價值的東西選擇出來，把這些不同的東西捆在一起。」（註二五）此外畫家單憑肉眼的「鏡子」去觀照摹寫外物是不夠的，他的心也要成為「鏡子」，要把觀察與想像結合起來，創造自然中沒有的新形象，做到這一點，他就會變成好像是「第二自然」。（註二六）

以上說明當時的藝術家對可感受的生活形態的和諧、雅致和優美，表現出極大的興趣。他們尋求最有效的方式和方法來再現豐富多彩和艷麗奪目的現實世界。他們求諸科學—光學、數學、解剖學，關心比例、透視、色彩等各方面的技法，精確的應用於作品上，希望創出「人造自然」（第二自然）的理想典型。

### （四）文藝復興時期論美的目的：



1. 但丁認為詩的目的是通過思辨影響人的實際行動，藝術應以善為內容，美為形式；內容的善應能引起更大的美感。

2. 薄伽丘(Giovanni Boccaccio, 1313—1375)以為藝術應運用想像和虛構，借鑒希臘羅馬藝術遺產，講求技巧，描寫自然、社會和人類性格的不同方面，以起教育作用。

3. 達文西：他強調文藝中最重要的是藝術的思想內容能造福民眾，能為民服務，藝術家要有熱烈的愛憎感情，豐富的生活知識和深刻的理性思想。應用藝術想像和優美的形式，給人以審美的感受。

4. 卡斯特爾維特羅(Ludovico Castelvetro, 1505—1571)：他對賀拉斯(Quintus Horatius Flaccus, B.C.65—A.D.8)寓教於樂說，只取「樂」而捨棄「教」，即否定藝術有思想性和教育功用，認為詩的娛樂和消遣對象，首先是缺乏文化修養的一般人民大眾，所以應該選用能引起他們美感的題材。美為娛樂說之唯一目的，在歐洲是他最先提出的。

5. 瓜里尼(Battista Guarini 1538—1612)：他認為悲喜混雜劇是將悲劇的和喜劇的兩種快感揉合在一起的新劇種，它既能調和觀眾的苦樂情緒，又能適應他們的各種性情和審美趣味，從而避免單調感，比之單純的悲劇或喜劇具有更高的美美價值。他這種打破悲劇專寫上層人物，喜劇專寫下層人物的傳統界限，其目的是擴大了戲劇的題材及服務之對象。(註二七)

6. 馬佐尼(Giacomo Mazzoni, 1548—1598)：作為摹仿的藝術，詩的目的在於再現一個形象；

作為一種消遣，詩的目的在於娛樂；作為一種應受社會功能制約的消遣，詩的目的在於教益。作為一種理性的功能，詩的目的在於產生驚奇感。(註二八)他認為詩由虛構和想像兩種因素組成，虛構和想像的逼真能增加驚奇感即美感。詩有認識、教育、娛樂和美感等社會功用。

7. 塞萬提斯(Miguel de Cervantes Saavedra, 1547-1616)：他繼承亞里斯多德的摹仿說、想像說和賀拉斯的寓教於樂說、強調文藝作品「摹仿真實」，指出在一齣精心結構的戲裏，詼諧的部分使人愉悅，穿插的情節增人智慧，詭計長人識見，鑒戒促人醒悟，罪惡激人義憤，美德令人愛慕。

8. 弗拉卡斯特羅以為詩只有描寫本質才具有審美價值，詩的目的在於通過美而使人感動。

上述關於文藝復興美的目的看來，除了卡斯特爾維特羅、弗拉卡斯特羅二者直接強調美的娛樂及美感功能外，大都把美的目的和善的目的混淆在一塊，美與善的功能既有聯繫而又有區別的辯證觀點尚未形成，不過認定文藝的美與善的教育對象是廣大民眾，即美、善是為人民服務，而非為神服務，把人從「神的附庸」提高到「宇宙的精華」這個貢獻是偉大的。♣

#### 附註

註一 魏晉南北朝約在公元二世紀～七世紀，文藝復興則在公元十四世紀～十六世紀。

註二 《美學的方法》，頁二四九

註三 由於藝術現象變得極為多樣，因此在探討藝術或美的本質或現象，迫切需要擁有一個統一的視點，以便加以整理比較，是為比較美學。比較美學希望使宏觀視點與微觀視點達到協調統一，所謂宏觀視點是意味著「全球的規模」，而微觀的視點則針對各個具體的事物。《比較美學》吉岡健二郎著，收入《美學的方法》。

註四 《美學百科全書》，頁四八五。

註五 《西方美學史》上卷，頁一三二。

註六 《西洋繪畫史》，頁三九～四〇。

註七 同註五，頁一三一。

註八 同註五，頁一〇九。

註九 所謂神權中心與來世主義，是認為「現世據說是孽海，一切罪孽的根源在肉體的要求或邪慾。服從邪慾，靈魂就會墮落，就會遠離上帝的道路而遭到上帝的嚴懲。所以人應當抑肉申靈，拋棄現世的一切歡樂和享受，刻苦修行，以期獲得上帝的保佑，到來世可登天國，和上帝在一起同享永恆的幸福。來世主義是與禁欲主義分不開的；現世的禁欲是為著來世的享樂。人生的終極目的是「歸到神的懷抱。」這是基督教的基本教義。見《西方美學史》，上卷，頁一一〇。

註十 《美學史話》，頁一四八～一四九。

註十一 《西方美學史》，上卷，頁一三二～一三三。

註十二 《美學史話》，頁三八。

註十三 同註一二。

註十四 美的經驗命題演出三種可能性：(1)經驗條件是無窮系列，這只能意味這個美的命題是未完成的，並且最終將失去意義；(2)經驗條件雖然是有限可滿足的，但是同時存在著許多否證，於是，這種美的命題雖然具有意義，但是不是可靠可行的認識；(3)所要求的經驗條件是無法滿足，無法檢驗的，這些經驗條件原則上便可以

被認為是不存在，或趨近於零的，因此這種美的命題是無效的，各種關於美的命題都分別屬於這三種類型。《美學百科全書》，頁三一—二。

註五 《西方美學家論美與美感》，頁七九。

註六 同註十四。

註七 《美學史話》，頁三九—四〇。

註八 同註十五，頁八五。

註九 《論繪畫》，引自《美學百科全書》，頁二九六。

註十 《美學百題》，頁二八九。

註十一 《美學史話》，頁三九。

註十二 《西方美學家論美與美感》，頁八二。

註十三 畢達哥拉斯學派（西元前

580～前 500）是古希臘哲學家畢達哥拉斯及其信徒所組成，他們認為萬物最基本的元素是數，認識世界就在於認識支配著世界的數。美表現於數量比例上的對稱與和諧，和諧起於差異的對立。音樂就是對立因素的和諧統一。《美學辭典》，頁二七一。《西洋六大美學理念史》頁一六四～一六五。

註十四 《西方美學史》，頁一四二。

註十五 同註二四，頁一四二—四二

註十六 同註十九。

註十七 《美學辭典》，頁二八五～二九〇。

註十八 《西方美學家論美與美感》，頁八七。

