

10

213211

# 美學原理

---

英國馬霞爾著

---

蕭石君譯

---

1922.

16587

此書捧呈 亡母之靈

## 譯 者 序

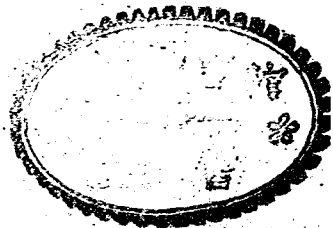
在疾病悲哀孤寂中，譯出這部書，自己早已沒有重閱一遍的勇氣了，雖明知其中不少錯誤。

劉侃元兄代為校閱一遍。其糾正之勞，可以說：如沒有他，此書將不能於今日出世。

但是我要申明一句，書中如尚有錯誤的地方，仍歸我一人負責。請讀者賜教。

此書係英人馬霞爾 Henry Rutgers Marshall 所著日人相良德三有譯本，但是他的譯本中，頗有幾處不明瞭和脫譯的地方，或者是他不曾留意，亦未可知。

江戶，二月九日，一九二二，





## 原 序

有一個親切的批評家，將讀我所著的“苦痛快感及美學”一書的趣味，比如走大雨後犁翻了的泥田一樣的辛苦。但是在結果上，我極願意說：他當發見他的勞作為健康的，並且當以快感回顧其辛苦。我想指示橫過犁翻過的泥田之路徑於這樣的讀者諸君，——在諸君或無須很多勞苦——當為一有價值的事。并且我想這事當必可能。因為田野之踏查者，在他走過且熟知的路上，當能安易的領導他人，且既無再尋路之必要，則在許多地方，當能較始先走過時所須的捷徑，更能示人以更捷者。

我不想把上記著書中所論究的種種問題，盡量放在這小冊子裏來論究。我只想把關於美學之研究中最感興趣和最有實際的價值的結論，撮錄於此。

此書者科學的心理學者之眼簾時，我

北京圖書館藏書

要求他記取這書不是爲那樣很利害的批評讀者而著的。又希望他們記取我時時爲求明顯的原故，關於言辭之表現，却少嚴密的正確。以爲那種正確，似乎含太專門的用語法。所以我寧要求依着我的別種大著述來批判我。

非心理學者的讀者，或以爲第二章過於冗漫。若然，則只要關於美之問題，不失我的主張之大意，閉却第二章亦無不可。但是我仍希望他不要毫不過目的閉却過去。

人人都曉得此書，乃依紐約哥倫比亞大學評議員會懇篤的要求之結果，——評議員會保護之下，命我作關於美學問題的講演之草稿，——急速成功的。在一八九四年十一月至十二月聽了我那時講演的讀者諸君，想必定注意當時講演之主旨，全包括在此書中。但此書的題目，稍許變更了排列，並且充分的整理了。

紐約二月一八九五

## 第 一 章

### 觀 賞 者 之 地 位<sup>(1)</sup>

#### — 美 學 之 領 域 —

「美學」Aesthetics 這名詞，含有很廣的意味，關於美之全領域，可以使用這個字。攷察此字的語原，用在狹意味上，或較適當。

鮑姆加典 Baumgarten 說此字是從希臘語 Aisthētikos 「訴諸感覺」申引出來的。他以為所謂美者，大都是由感覺印象或感覺印象間之關係的漠然知覺而起，且用一種形式可以說明的；故在美之全體的意味上，都可使用這個字。他的這種偏狹見解，雖可屏棄不用。但是這字已確實固定從廣意味使用。故在今日一般是如此用之；我們在此處，也是用來指示美之全領域。

因此美學是美的學問。我們直涉全般研究

中，不要忘記的一樁事，是這字含有很廣的意味。所謂美者，不獨是本來之美，崇高 Sublime 滑稽 Ludicrous 也包括在內。他們雖時常有與美全然脫離的狀態，然與之密切相關聯是一般週知的事。崇高滑稽所發生的心的效果，較諸本來之美，甚形微薄。所以我們差不多只就本來之美的問題，加以論究了。

美學對於人爲的作品，和對於自然的美，不可不同一樣的吟玩。因爲兩方所給與我們的感動，是一樣的。此事乃無意識中所能認得到的，藝術家之實際的作品，和自亞里士多德 Aristotle 以至今日各哲學家的著述中，均側重“自然之摹倣”，就是這個原故。但在近代有一顯著的傾向，即多以藝術與藝術之美爲有別於自然之美。如就特殊之熟練而加論究，或就特殊之藝術較高於其他之藝術而珍重審視，欲以限定其問題者是。然而賦藝術以等級一事，只能依形而上學的條件而定，在此處却無必要



的關係。在我們這個一般的見地上，對於藝術無分科之必要。把所有的藝術總括起來，凡此等藝術之效果，苟能給與我們以美之印象，則依自然而產生的效果，當連帶攷察。

所以讀者諸君當注意我所用的美學Aesthetics 美 Beauty 藝術 Art 藝術家 Artist 等字，都是從最廣義的意味使用的。我們對於一個印象，雖未受到美的愉快，然他人或以言辭，或以其他之方法，如拿一種態度，贊許其物之美時，我們也不可認此印象在他人為美的。藝術這個字，雖通常乃在欲盡美的努力之全領域而用的；然我覺得如指示以美為要素的各領域中之美的工作者時，則比藝術家三個字再好的字，必然沒有。以故我所用的藝術家三字是從這個意味，雖有許多時候，又係專指畫家或圖案家。

但是我們再用別的見地，就那很重要似的區分上去考察考察。

我們研究美學問題時，可分二途：第一考察對觀賞者起作用的那種印象 Impression 之性質；第二考察導引製作藝術品的那種衝動。Instinct

我們看過去美學者的研究時，常常發見他們一種不徹底的地方，蓋皆基於把美學問題中二個不同的路徑，混在一處。

因此我們可以取二個相異的見地：第一關於印象之領域的“觀賞者之地位”；第二關於藝術衝動的“藝術家之地位”。在一個意味上講起來，觀賞者之地位，較諸藝術家之地位，興味為廣。因為前者與佔美學領域中重要部分的自然，有直接的關係。後者則重視製作藝術品的衝動，與自然的關係甚少，又其範圍與價值，不能從觀賞者之地位分離而論。因為實際上藝術家乃交替的依其創作衝動，時為觀賞者，時為自己作品的批評家。

此章我們先取觀賞者之地位看看。我們先

以美爲印象而考察之，並推求產生此有效果的印象，是如何的性質的東西。

凡人能感到自然和藝術之美的價值，就能立刻自然而對於周圍己身的許多事物，有美的缺乏之感。任誰也想攷求方法，把所愛的美，注入他自己的周圍，或力求所以把醜打碎的原理。想人人將必說：若能做到任何方面給與我們的印象都美時，則何等光榮，何等寶貴呀！

以故我們看見許多思想家早已對於美之原理，有所探究。就歷史的見地去觀察，熱心從事美之研究的許多人之思想，——人類之高尙的思索——實達莫大之額。我們現乃爲新進的研究者，則殊希望抱長熱心的預期，確實前進。因爲我們的前輩所研究的路徑，雖充滿了失敗的痕迹，然我們的努力之結果，必可依嚴密探討美學問題的重要思想家，認出我們辛苦之非無謂。

在我們從此欲考察的問題中，如人人注意及之之時，想他們須首先顧其與己以印象之事物 Object，並且追求其事物自身中之特殊性質，即求所以說明此印象之客觀的性質，那可謂是極自然的事。

要說明我這個意思，讓我們假定許多美的事物是圓的，而圓又是美之本質的要素。不待說，這說不是真理。然假定其為真理時，則我們在此處當為客觀的性質而討論的東西，將必在圓之中。又將常想圓為事物所固有的。對於外部一切客觀的事物，皆將把圓投射。是故想認美為與一個或一個以上之客觀的性質全然相同的思想，乃是思想上最自然的流動，幾多思想家，皆曾作如是想。蓋我們有將一切心的狀態變為客觀化的根深的習慣在故。

希臘諸哲學家僅於事物之主觀的方面，略加一瞥。雖亞里士多德謂美基於秩序 Order 對照 Symmetry 宏大 Magnitude 因以之為客觀的性

質之表記，然這是不足驚詫的。蓋雖最淺薄的攷察，也能明白，如在我們所思考的那樣廣意味內時，決不能被制約於這樣狹小的範圍內。

除他以外別的思想家中，以事物之性質，爲美之決定，且表述出來的人，乃極少數。依我所見，不是他們不能發見這個方法，乃是信服依此方法想得滿足的結果，是一樁無益的事。

就此客觀的觀察方面最努力說明的，是理想主義的哲學家。他們想在美的事物中，尋出能夠決定美之確實普遍的乃至絕對的東西。此種見解自拍拉圖 Platon 時代至今日，頗被強力的支持。然無論採用何種組織絕對 Absolute 乃至普遍 Universal 的美學之企圖，是總歸失敗的。因爲此種企圖的標準既不同，則徒使人感着迷惑，遂至於高叫“趣味不應討論” De gustibus non est disputandum 故。

若有確實普遍的乃至絕對的美，我將起以

下的疑問：何以在同一事物中有人能見此美，有人不能見此美？抑如柏魯格曼 Bergmann 所暗示，乃基於所見的事物中實有差異，而我誤信人人所見為同一的麼？若然，則我們實未嘗捉得何等基本的原理。

或又如洛且 Lotze 所云基於己身發達的相異，如己身發達的程度太低，對於某事物中之美，不能挹取，而讀者諸君却能看出之故麼？

我們依此，因發達的狀態為比例，對於美或總能多少說明。然就我之所想，在少年時代認為美的事物，現在却認為積極的醜；或以己身發達之狀態甚低所呼為美者，在受高級教養的讀者諸君，據美的性質反判定為粗惡，即其事物不僅缺少特殊的性質，寧持反對的性質的，此種事實，終難說明。

不僅此也，說美有不可搖動的絕對性，尚有他種困難。即對於某種發達的藝術有非常銳感的人，對於別種類之藝術，雖任如何發達，

全不能感得其光榮是 例如音樂家對於繪畫，幾不關心；彫刻家對於音樂，幾乎全不了解。然使美是確實客觀的東西，我們能以努力達到其處，或能以努力得共瞥見，而此瞥見又確能自一種藝術發達之方向中得之之時，則何故認識與他種藝術有關聯的美之可能性，有時竟形缺乏？此不得不認作是無理由的

現在我們對於客觀的見地，斷無何等異論。我們若能依此方法得到一種甚麼結論，因而充分採用，亦無不可。但是依此方法去研究，在過去已使我們失敗，在未來我們也無受他多大的助力之希望。實在講來，在我個人一方面，因美過爲獨自的 Egotistic 之緣故，把他看作事物中所固有，是不可能的事。我願讀者諸君着眼於主觀的見地，在受取事物之美之印象的剎那間，就人人之心的經驗去攷察攷察。

重主觀見地的學說很多。此等學說，意在就我們吟玩藝術作品與自然美的時候，解剖那

種沒入其中時之特殊的心的狀態。

力說我們受取印象時之感覺種類是非常重要的。如鮑姆加典其人，我上面已說過。在現代，格蘭阿寧 Grant Allen 是此種學說獨特的代表者。嚴論受取印象時所起的感情的條件的人也有。如阿里孫 Alison 彌兒 James Mill 巴克 Barke 糾約 Guyan 諸人皆是。還有許多人認印象之結果所起的生活之知的形式的最重大的。合理說與形式說，發達而成神祕說。神祕說自身，乃美的經驗之一形式。而美的經驗，其根據雖顯不充分，然與之有關係的學說，猶能使人盲目的墨守。

我們為詳細檢查此等學說，斷不能停止於此。有研究此等特殊學說的興味的讀者諸君，可以參照我那較全完的著作“苦痛快感及美學”一書。依此類學說而失敗的事，均表示在此書中。現在一般最高的思想家，皆公認我們心的生活之要素，——無論是感覺的感情的



知的意志的——是存於能給與我們以美之觀念之心的狀態之中。這事乃正暗示與一切心的狀態——美的現象之本質——相關聯，有一種共通的主觀的性質之意。

要更明瞭我這層意思時，讓我假定感覺之一種強度 Intensity 常常是美的，並且擴張之到感情理知及意志各方面去。那麼，那時我們自然可以主張強度是美之本質。不待論，這說不是真理。但若假定是真理時，則我們主觀的性質之中，必將含有美之本質。因為強度顯然不在事物之中，——事物或者為其原因，亦未可知——而在我們心裏。所以現在我們所欲探討的性質，乃在“快感”之中。因快感明是主觀的性質，並是屬於感覺感情理知及意志的性質。我現希望讀者諸君對此美之心的印象之特殊性質，加以注意。

自亞里士多德以來，許多學派中之有權威的思想家，皆公然或暗裏承認美與快感之關係

。其實在我們想，這是當然的事，除掉許多藝術家心裏不以爲然，及一派形式主義的思想家對此關係重大的事，唱反對論外。例如哈爾特曼 Von Hartman 就是一個反對者。然在他方面不難發見許多有權威的學者，自耶批秋勒斯 Epicurus 至休姆 Hume 在其敘述之中，同於我所辯護的見地，爲決定的論斷。而如菲希奈爾 Fechner 的那樣斬截把美學之根據，放在與快感相關的科學之上的人，却也少數。然從快樂論的見地去攷察時，我們第一步即遭遇：一切美的現象與快感有關，然一切快感不必盡美的明白的事實。因此我們若以快感爲美學之基礎時，或以美之學問爲快樂論之一分派，即快感之科學時，則指示何種快感爲美的，當爲必要的事。若然，我們當前的問題，當可用次述之疑問式表出之，即快樂論的領域中，美學之界限如何？

但是我們不可視前述之美與快感之相異爲

過大。論理的著述家，常明於區分而暗於結合。吾人苟一檢藝術批評的文學作品，或細審美學的事實較美學的理論，尤多論及的哲學的，或科學的著作時，則依論理的方法，所求得的快感享受 Pleasure getting 的記述，不過是一種快感享受的排列，當可發見。又若將曾直接研究過快感之心理的人的著作一檢查時，美的現象也與快感之學一樣，同為承認而被論及的問題，亦可發見。而其中關於以最單純的感覺之快感為研究材料時，尤為如是。所以以下我們明明白白最當留心的事，就是此二現象間之關係如何。我們考察普通複雜的美的事物時，暗示此關係的論述，當可充分求得。而所謂普通複雜的美的事物，若我們詳察其性質時，其效果之廣及於吾人之上，且具極快感的特殊要素的事實，尤可明悉。今若自我們心內，將快感的要素一一取去，其事物之量，殆與其初相同，而美的性質乃漸消滅，當可立見

。是故此時我們仍依他人的見解，或自己過去的判斷，雖或仍可認事物中有可賦以“美的”之名義的權利，然同時此光榮的名義所應有的價值，已歸消失。在我們熟知的事實中：彼常與我們以快感的某要素，若我們對之不關心或且感積極的苦痛時，則一瞬間前在我們爲美者，一瞬間後且忽變爲不美。複雜的藝術中某種本質的要素之攝取，適爲苦痛 Pain 的暗示時，此種暗示，無論何時何地，在我們皆不能免減少全體之美的價值之感。彼充滿了自然魅力的高山，如輕率者引以喻鹽漬的牛肉時，則我們印象的全體，能不破碎者幾何？一般藝術批評家使人人感此事物爲美與否時，其過程與此甚相似。有真價值的事物加以不真實的批評時，以後常被輕視。若加以過分的賞讚，雖無價值的物，亦將認爲有價值。

如此，美的印象之狀態，甚被制限於快感之狀態的事，我想是非常明白的。

雖然，若是關係如此緊密，美乃為快感領域之一部分時，則在粗糙的說法，將其領域之美的部分，從不美的部分分離，以為不是難事，亦未可知。然其事却非我們所能預期那樣容易的。

在我較大的著述中，我已提示美之為物，不能從感覺的快感分離，此種見解雖依不劣於康德的權威家所唱，然其他之卓越而有權威的觀察者如洛且和里勃斯 Lipps 等，又倡駁論。

其實除低級感覺之物以外，都未企圖切離。此等事，要之當依倫理的標準，而不可依快樂論下判斷的。

我們關於感情的 Emotional 或理知的 Intellectual 不能切離。又如格蘭阿寧所說能動的快感 Active pleasure 亦不能切離。又美如為關於道德的精神的之快感時，亦不能予以制限。其關於想像作用者亦然。對於快感之直接性予以制限，是無益的事。對於快感印象之寬廣予

以制限，亦不能使我們滿足。前述的學說雖似進步而堅固，然精細檢查，仍有決定的弱點。

實際上知道在美的印象之中，斷無那種快感有不能成快感美的之效果之一部分之理。依普通言辭的用法，亦足證此見解之的確。我們對於常感快感的事，不是常常極自由的用“美呀”二字表示麼？兒童呼甘菓子爲美。女學生當宴會時則話其美的時間。病理學者則語其癢腫之美的組織。德國人用美 Schön 字於種種意味。法國人則尤甚。

既然如是，然則印象的快感，若不能從其他的快感切離，又不能謂之爲非美時，則非美的快感與美的快感之區別，非依印象上快感之相異可得而起，乃於判斷其快感的過程上而起的無疑。換句話說：我們依判斷作用，賦區別於此二領域之間者，乃僅限於我們對於快感所產生的特殊印象，反省其是否爲美的時候而止。這種區別很重大的，不可輕易看過。我們

下此將更有所討論。

但是我想在此處將本章之始所攷察的主張，更加研究。我們知道許多有權威的思想家把美看作客觀的性質，或確定的東西，即絕對的普遍的東西。然則若使他們依內省之力，不能發見關於美的現象之不動性與固定性時，恐他們亦不得作此主張。而直可引起下面的疑問，即非美的快感與美的快感之相異，不是依所謂美的東西之永久性而決定的麼？

然這個殆難認是真理。因為快感顯著是剎那的，且為我們所熟知的事實。從少年時代至青年時代，我們不常歎快感之轉瞬即逝麼？快感的剎那性，不是厭世家的好題目，抑亦樂天家所欲闡明的事實麼？

然而若我們將永久的種類之快感選別出來時，縱使此種快感不能與美的快感同一相視，又縱使經驗與理論皆謂有一種快感無永久性，

然而反之用種種的方法，我們仍以爲比較永久的快感之領域，可以達到。

若最初我們即去研究快感之性質時，則下述之事實將可發見：即快感愈強烈時，則其減退亦愈速。而其快感減退之速，在低級的快感時，更加顯明。我們若能依一種綜合的過程，集合許多不甚強烈的快感，且能冠以項目而無毛病時，則較彼單純的快感不至剎那消滅的一種東西，當能發見。

此種快感的綜合 Summation of pleasures 之可能，在我們是很明白的。但此乃就如非同時有很廣的觸著，則無何等甚著的愉快的一種感覺而言的。我們拿指尖去觸緞子或毛皮時，決沒有用手全面去撫緞子或毛皮時所受的快感那樣顯著。因爲依後者的動作，我們無數之觸覺之末梢神經，同時皆生作用故。加熱於我們身體上之一點時，我們或難立覺其快感。然使我們立於寒日的火旁，則彼無數溫度感覺



之末梢神經所吸受的刺激之全體，必能與我們以最大快感之一。唯其如此，所以我想若考察在自然物及各種藝術作品中所經驗的美的事物時，其快感的效果之大部分，係基於把在一個一個分離的時候不甚潑刺的愉快，集合攏來而產生的。我們與自然美相接觸時，若就其中所包含的色、線、形、各種快感的刺激，加以考察，則立刻認識此種真理。所以直接隨從自然而被引導者，厥為繪畫。音樂之領域，亦與此同。最近複雜發達的音樂，猶更明顯。想誰也要承認的：我們在音樂上所感的美的愉快，其大部分——雖不如旋律進行 *Melodic progressions* 那樣明瞭——，却亦基於聽覺快感之背景的充實所致。此種快感之背景的充實，在一切偉大的藝術作品中，皆可認出的。

又我們從他方面觀察看看：伴動作而起的快感，在未減退或變痛苦以前，若中止其動作時，能捕得永久的快感之外貌，亦未可知。此

種快感之減退或變成痛苦，是在刺激繼續時所常起的事。爲說明這個意思，可以取砂糖爲例。我們未嘗把砂糖作常食品，因此我們自然感覺砂糖的味是愉快的。斯賓塞 Herbert Spencer 在他的一著述上，亦言砂糖的味，在非快感的範圍內，是不能經驗的。但如把砂糖繼續長食，則其味之不快，當立可發見。此事可依砂糖菓子店的女夥計未被監視時的事實證明之。使她們對於放在眼前的砂糖菓子，常認爲有快感而甘美的物品，則主人能不加以何等不可亂食的限制麼？

但是此種原理，是否藝術家所自然採用的呢？這個我們從藝術品上所受的刺激，加以適當的統御，當可卽刻明白。彼藝術品的特殊印象，我們對之生疲倦感時，立從意識上消失，亦是很顯明的事。所以我們若欲保美之觀念於特殊方向時，則一印象對我們不起興味，或轉使感疲倦的時候，我們就不要繼續去注意

他，那是極重要的事。

爲使此事較更明瞭，須再加幾分演繹。

製定音樂會目錄的時候，常常爲聽衆不感疲倦計，頗覺費力。此種費力，就我現在看來，大部分是有效力的。然訴諸視覺的藝術，就此點講，却占非常便宜。因爲單把頭與眼移動，或閉眼簾，就能回避刺激的繼續。此種保護的動作，當苦痛少許發現時，立即應命而起。然耳則依此簡單的運動，不能制御刺激。感着音的苦痛時，我們就不能不出音樂會場。不然，則或塞耳不聞，再不然，則或以談話散其注意，或再用較好的方法，眺望周圍己身的人物，以求免此苦痛。願曲家與奇樂愛好者受此影響，感於社交的困難非小。依我們的經驗，在劇場與歌劇館常見他人注意我們，因此我們常有一種不可不着最美麗的衣服，以便引起他人注意的感想。此種感想，在婦人中尤甚。此蓋因劇場與歌劇館，不如美術館，可用談話散

其注意。在後者則我們可以不甚注意於服裝之研究。在劇場吃菓子的根深之習慣，亦是紛亂注意的一手段。此手段從希臘全盛時代已流行的。所以我以為由此當可與音樂家一個暗示。熟練的音樂家判斷聽衆的理解力，是沒有誤的。然少年音樂家常不免犯把不能如自己所理解的音樂，以疲聽衆的危險。故許多音樂愛好者，——現在雖已不如是——如不感於社交條件之下，雖感疲倦，仍不得不聽之苦時，則交響樂的演奏場，恐亦樂於出席。所以德國人的習慣，一行聽音樂，一行可以吃煙飲食。此種舉動，未常不含道理。因為依此可以變換注意的領域，而不至煩擾旁人。

要明白快感含有永久性，尙有其他的方法。即移轉我們心的要素之領域，例如對相異的事物，或對同一事物中含有相異的性質者，繼續的移轉我們的注意是也。如此則一快感減退，而他快感代之。以故永續的快感，斷是屬

於一切美的事物的，我想。就對一張繪畫或一個彫刻而言，亦可明白。我們不住將我們的視點，或全移為物理的，或常單轉為心理的之原因，即在此處。而所謂耳之藝術，決定的強於眼之藝術的原因，亦基於此。因為劇曲作家與音樂作曲家，可以任意將有效果的部分與繼此而起之他部分之二者之連續，為其他的連續而停止，且此種過程，可以繼續於無限。而此方法，在今日因繪畫藝術家多蒙制限，不能為此。他日回轉畫風之藝術 *Panoramie art* 發達時，素來單直接訴諸眼簾的繪畫藝術家的技巧，必能加以如斯力量，是可預知的。

所以由以上論下來，我想讀者諸君必能贊成此說：快感固是剎那的，然在他方面亦能發見比較永久的快感之領域。

但是美的快感與非美的快感之區別，乃依判斷作用之說，前已論述過了。故此說對於我下舉的根本的假設，僅為出題伊始。所謂假

設者，即此章開始所論一切的快感，都可為美的印象。但其是否為美，則在其再生之時，換句話說，即在判斷作用中我們反省之時，若該快感為永續的時，即可審之為美是也。

所以有時記憶之中所表現的快感，如其快味確定不變時，我們仍可稱之為美。在靜觀的時候，物之相異，我們咸認為物之屬性。而反省的時候，則使我們稍感苦痛之物，我們皆從美之領域全然排除之。無論那一個作品，反省時使吾人起苦痛之感的要素，雖不能盡判之為非美的，然與靜觀時不同，我們必認為非美的而排斥之。

然既被判為非美的之快感，到底是甚麼東西？關於此點，我前已述明：乃在判斷中必要的回想（反省）時，已全無快味者是。真正的快感，縱其現實味已消滅，然仍可使由“快感”之名響應而起的心理狀態，再生出來。而此“快感”之名，因其初已強烈而愉快的高調於我

們之心坎中，故今回想時，亦即如響斯應。

故凡“低級感覺”，在我們經驗開始時，雖有充分的快感，然再生時，則全非是。此其故，蓋因低級感覺與我們倫理的生活相關聯，所受限制，至為嚴密；此種經驗在其全體上，決不能為我們比較永久的快感之領域的部分。故我們稱此等狀態為非美的。然我們仍稱此為快感，因快感的名稱，乃屬於最初之經驗，而其經驗在再生時，不能不待決於美的判斷故也。欲圖再詳述此理以前，不得不將快感苦痛的性質，預加考察，請於下章為之。

## 第 二 章

### 觀 賞 者 之 地 位 (2)

#### ——快感與苦痛——

我相信讀者諸君之中，對於我根本的研究美之問題，而全注意於快感的態度，引為遺憾的人可以沒有。

心理學者的研究問題中，沒有再比快感和與快感相關聯的苦痛問題，還引人興味的。然此在心理學的世界中，決非容易的問題，現今正在論爭中。因近代的心理學者，大都忽略看過。彼等僅以新方法與明晰的觀察，發達其任意稱呼的“新心理學”。我在此處不願讀者捲入論爭的漩渦中。但是願意和我暫時同立在紛淆論爭之外，以觀意見之趨勢。

那麼，與我們意識生活的殘部可以相關聯的快感與苦痛之性質，究屬如何？



我們對此問題，先想作常識的答覆。在  
日常談話上，快感與苦痛是共在的。而其狀態  
，則相異的。如在感覺上，其狀態確係互相排  
斥的。然有時又有非常緊密的結合，非一氣說  
出，殆不能表其二面。蓋依普通經驗，意識  
狀態從快感變為苦痛時，其兩方之間，並無確  
然的境界線，而在心的要素上，除快感與苦痛  
外，亦常無變化。故謂快感與苦痛各別為一  
羣，此一羣心的現象，乃集於他一羣之下之說  
，在論理學與心理學上，皆無是處。

此種不適當的說法，普通人日常談話中，  
不待說，即很有知識的人，在其不注意時，亦  
常採用。我們平常不是把苦痛當作感覺的，  
快感當作感情的麼？然感覺與感情，確是二  
個相異的心理現象。感覺除病理學以外，無  
論何時都可認出，係依限於身體表面特種器官  
的作用，或依特殊的周圍之條件而動作的心的  
狀態。例如視覺、聽覺、觸覺、壓覺、味覺、嗅覺、溫覺、寒

覺等是。然感情則到次章自明，乃是心的側面，基於知覺外物的神經組織全體之一種反動。其狀態如喜悅. Joy 悲哀. Sorrow 愛. Love 恐怖. Tear 驚異. Surprise 等是。

準批判的考察時，快感與苦痛，依許多的理由，——此處不能詳述——實非感覺。然亦有當注意者，謂快感為感覺的主張，非自然之說是。此種主張只限於苦痛。苦痛乃依感覺之特殊的形式之動作而起的，例如打切壓燃等是，這是很顯著的事實。

然在他方面批判的考察時，快感與苦痛，又都非感情。因為感情係因感受外物而得名的，快感與苦痛則否。又感情可視為神經組織全體之反應，同時而起的心的現象，而快感與苦痛又不能。惟此事實，與前述“快感”與“苦痛”的言辭之間，有緊密的結合，所以我們可得如下之結論：即快感與苦痛，有時在感覺與感情兩者相關聯的時候，雖亦可發生，然苦

痛特強於感覺，快感特著於感情生活。

此種寬廣的結合，我們就純粹知的動作及意志的動作思索時，更爲明了。此二動作與感覺感情不同，然快感與苦痛乃亦屬之。我們常稱有所謂知的快感與知的苦痛者。日常談話時，尤似有指示快感苦痛與意志動作之間的緊密關係的概念之存在者。

惟其如此，所以日常生活中所認心的活動性之全領域之一般關係，要皆任就下述三種理由之一而言者。

第一， 快感與苦痛，乃基本的要素，Pleasure and pain are the fundamental elements of life. 心的生活之他要素，均從此二要素發展。此種見解，含有一元論的傾向，足以魅研究哲學者之心。然此說的確實證據，仍然不足，第一流的哲學家，皆不辯護之。

第二， 快感與苦痛，是心的連續，Pleasure and pain are a mental series. 即依他之一切心

的活動之形式，用一種隱秘的方法，而被使之活動，的心的連續。此種說明，在某意味上，可以說是現代的正統——康德 Kant 及其後繼者所倡。此假說之建立，首為刪除形而上學的體系化之矛盾，然從心理學的見地，加以批判的考察時，此說中可承認的論證，頗形貧弱。

第三。然而除此以外，尚有他種比較上更非常尊重事實的一派。即謂快感與苦痛，在適當的條件之下，均有可屬諸隨便那個意識要素的性質；然而兩者之一，則不論何時何地，亦不能不有屬諸各個要素的性質。That pleasures and pains are qualities either of which, under the proper conditions, may belong to any element of consciousness, and one of which must in any case belong to each element

此假說亦如前述二者，似亦曾遭遇許多心理學上的障礙。然在各種方面所得的論證頗多，其論證我在此處雖不能詳述。

那麼，現在我們離開常識，從更精細的科學分類上看起來，亦可得到同樣的見解。我們若精查過去心理學者及哲學者關此問題的研究時，可以知道此說的基礎，乃在重視快感及苦痛之特殊的形式。且其他之普通快感及苦痛，亦圖使之與此特殊的形式相關聯。蓋此種特殊的形式，在倡此說者之心的生活上，是曾非常重視過的。一般的我們可分快感為二大類，苦痛為二大類。不屬此四分類的，殆無一焉。

第一。與活動之停止相關系的苦痛及快感

拘束 Restriction 之苦痛。失敗 Disappointment 之苦痛。絕望 Despair 之苦痛。

緊張後休息 Rest 之快感。

第二。與活動之機能相關系的苦痛及快感

過度 Excess 之苦痛。緊張 Strain 之苦痛。

機能的組織上被加狂暴的破壞的勢力時之苦痛。

活潑運動之快感。

但是若我們對於心的活動之物理學的基礎上，一般所承認的概念，不加攻擊時，則欲明示第一分類不可不包攝於第二分類之中之一事，當不困難。蓋若單以神經組織之不活動故，則無論何等意識，皆無由起，而因此在拘束之苦痛的時候，活動停止而起休息的快感之組織，當不能為意識內所起的快感與苦痛之源泉一事，亦自瞭然。由此我們可以承認：一切苦痛與快感，結局是在靜觀的瞬間中，湧起於意識內的神經組織之活動性一語盡之。

快感與苦痛的相異，係依與和快感的狀態同時動作的組織，以休息的一種甚麼條件而決。如此就生我們一種疑念，即謂快感與苦痛，乃非依：因休息之故而受影響的營養之條件，與彼生快感的或苦痛的意識之組織內之活

動性的條件，之間之關係而決麼？又依或說快感乃伴起於過剩精力之使用時，苦痛則起於因刺激要求精力之耗費時麼？然此活動性與營養間之關係，決不可不與意識生活之神經的基礎，全然一致。故由此我們可以發見：第一快感與苦痛，乃一般的性質。第二兩者中無論那一個，不可不屬諸意識之各要素之中。第三在適當條件之下，二者尤皆不可不屬諸隨便那個要素之中。此事乃在本章之始就常識的分類去考察所得到的結論，想讀者諸君當能記憶。

然諸君或將發生抗議，謂前既許僅微及心理學的問題，今何故作如是長且密的心理學的論究？不知此乃因我有感於必如此，以下的事乃能確證。換句話說，快感與苦痛之一般性質，既如上述，則依此結論，對彼決定美學領域的快感之綜合及連續，當用何法方可達到，自易了解。故不覺言之而長。

如快感為屬諸我們意識生活的性質時，則

綜合快感的要素，即是綜計，快感無此綜合，自不能達此綜計。彼弱度的快感之綜合，我們已看作美的印象之特質了。快感若能如是使之關係於我們的心的諸要素，則此諸要素的性質，縱為剎那的，然如何可摺得比較永久的快感的方法，自亦容易想到。而此比較永久的快感，若能將給與我們以瞬間的快感的要素除去時，則美之領域所產生的東西，皆為本質的；而剎那的快感未消失以前，與之相代而起給與快感的效果之他種快感，亦為本質的無疑。

現在可讓我們回檢在第一章所述一般之美學說，看其對於說明美之最顯著的事實，有如何的效力。又看其與過去諸大思想家之所說，有如何的一致。

若美的領域，依永久的快感之性質而決之說，是正確時，則屬諸快感之種類的心的要素，可以決定我們所稱為美的東西之性質。而人



人所構成的心的生活之要素的種類既不同，則其個性亦因之而異。因此我們就不能不預期：所謂美的概念之性質，因此之故，而亦必至於相異。此種預期，正所以明明白白預示關於美的判斷上，個人個人的違異之不可免。又明明白白示我們以不能不一一取之爲問題而加研究者。

人種的相異，與同人種中文化的相異，乃依比較人種時爲其標準之個人的心的生活中之共通的傾向而決者。故我們亦如歷史之所明示而能發見：美的概念之發達，乃隨人種生活而然之事實。野蠻人的裝飾，善用華美的色彩與強烈的對比 Contrast。而其種族的文化程度增高時，因其心的生活亦遂敏感而纖細之故，其所稱爲美物的性質，亦與之成正比例。

個人與人種的發達，其關係亦相同。一個人之美的觀念，亦隨年齡之增加而有變化。

雖文化甚高之種族的兒童，對於既成熟的野

蠻人所稱爲美物者，亦感興味。到青年時，則於美的事物，咸訴諸一己的感情生活。若已成人，則率同感於其時代富最高教養的人士所倡的美之標準，而不至於後時。

民族之職業，因其限定此民族之心的領域，故亦對於其美的概念生影響。實際上殆無不如此的。野蠻人的生活，其顯著的爲狩獵，戰爭，及各種從粗暴感情的行爲，而野蠻人稱之爲美，且爲其藝術之主題。此種例證可於埃及，亞西利亞，及希臘的藝術作品中得之。然如不專就其力評價時，則藝術之主題，自能變爲與生活生更深廣的興味之物。詩人常歌頌高尚的愛，與在困苦之下的道德行爲。現代的生活，乃內省的思想的之生活。故題目之選擇更廣，且咸以洗鍊的知性爲之處理。

宗教的信仰之形式，在我們一切生活之所產中，爲最有強勢力者，然其變化而發達時，

亦可為藝術之理想的形式，正如現代所示。希臘藝術家所表現的神，須讓位與意大利巨匠所手成的聖徒了。為崇拜的神像所設置的希臘殿堂，今代以人人皆能入而禮拜的柯西克寺院 Gothic cathedral 了。

如此原理不誤時，我們更可期待進而發見會影響過學者之心的個性之學說。而如科學家格蘭阿寧所倡在神經學及感覺論具有興味的感覺勢力；如博愛主義者巴克 Burke 及法人糾約所倡感情勢力；如哲學家赫格爾 Hegel 及謝林 Schelling 所倡理知勢力；如科沁 Cousin 及拉士金 Ruskin 一類的人所倡的精神勢力；我們庶可皆尊重之。

且依此原理，那最高級的學者在其思想狀態之下，倡反論的原因，亦可得而說明。此反對論的例證，我們可舉蘇格拉底 Socrates 的有益說。Usefulness 此說乃謂有益，係與結果之認識 Recognition of an end 相符合，而與康德

派所稱目的之認識相反對者。In opposition to the kantian exclusion of recognized aim。又依此原理，對於前述對一種藝術有非常敏感的人，而於他種則遲鈍無感的事實，亦可說明。

例如音樂愛好者，對於繪畫無何等的興味。畫家對於音樂乃至詩歌亦然。此等事實，乃因為彼等之能力為部分的發達故。又依此原理，一人的思考，依年齡而見解相異的事實，亦可說明之無碍。我們可引阿洛爾得 Matthew Arnold 為例。他在論耶曼生 Emerson 的小論文上雖說：“彼決非十分平易，十分緊密。換句話說，彼決不是非常的詩人”。然而其後他論格蘭 Maurice de Guérin 時又說：“詩乃能把物的意味，十分的喚起於我們心中者。蓋物的意味之喚起，係詩的最高之力之一”。由此觀之，阿洛爾得顯有相異的個性。他握管時，被驅遣於此相異之力，故擅出此二種相異的美之觀念。一一蓋時不同，個性亦異，雖對同種的藝術，亦

不能免此結果。

達爾文 Charles Darwin 所告白的：科學家對於世之所稱爲美物，常無同感之說，如我們就下述各事加思索時，亦可爲之說明。即科學家常熱心於發表其偉大的著作於世，此等熱心，遂自然的，將其常能感到比較永續的種類之快感之聯想，自其心的生活上，切而去之故也。在他亦未必對於一切美的感覺，盡曾消失。然而他的青年時代之美的領域，則無有了。而比較上更狹小的領域，乃爲其亡羊之代價。

此章將完了，對此見解之確實如何，我甚欲喚起讀者之注意。此見解即爲考察美的性質起見所提出的原理的論述之基礎，欲使人人易於了解而想出來的。

感覺論的說明，乃明係力說感覺論之於美的現象之第一步者。又美的印象，亦力謂其通常大部分帶有感覺的性質者。此外其他的思想

家所倡的感覺之排斥，要皆基於以下的事實：即所謂低級感覺，當吾人思想起倫理的反省時，則此等感覺之再生，甚感不快的事實是。感情說雖無論在何時代，皆有系統的研究，然多不留意，乃以甚感苦痛之狀態，在感情的現象上，全然相等。理知說於是依次述的事實而被倡道：即深刻的思想家之心的生活，在其性質上，常好求合理的論據，以故他們的快感之領域，遂自然的——若他們將自己的美的領域之要素間之關係，一加考察時——不能不傾於知的形相 Intellectual aspect 之強調。若他們換取他種見解，更於自分之美的生活之要素的性質，加以考察時，則必對於想像，更加重視。若他們換得反省的形相 Reflective aspect 之重大時，則其議論的基礎，必置之於靜觀。

至於形式說的基礎，則置於下述二事實之上。美依能貫意識全體的性質而決，而此等性質，又為快感。又我們前述的絕對主義與普

過主義二者，在美的快感乃比較的永續者之論證中，當有所說明。而倫理學的所說與精神主義的所說，明是倡此說者——他們自己在與倫理學的意義，或精神的意義有緊密關係的部分，不能得再生的快感——一個人的偏見。

### 第 三 章

## 藝 術 家 之 地 位

### — 藝 術 本 能 —

在第一章中，觀察者依藝術作品及周圍的美的事物所受的印象之性質，與因此而至於藝術製作的衝動之性質之各不同，我們已經論及了。前者我們既已加詳細的考察，今當轉向於後者。想讀者諸君必亦將注意其地位之全然一變。在此題中我們早不復以藝術為被印象的東西去考察，而以為被製作的東西去考察。換句話說，我們現在乃從藝術家之地位而非從觀賞者之地位去研究美學的。

真正的藝術家，皆是被難壓抑的衝動所驅遣，而從事於工作的。不待說，建築家與詩人慎重企圖欲用何等方法，把他的自身為美的表現，亦或有的。但是他所選擇的業務，無論



如何熟練，他總還不能稱爲一個藝術家。被一種衝動所驅遣，——其衝動常常似從他的外面來的，若似有聲呼之，若似 Muse（藝術之神）勵之，而不得不從事於藝術表現的工作，這纔是真正藝術家。

天才是非常本能的。真正的藝術家，至少帶有天才的閃光。以故他信賴的已的本能，而不能不被衝動所驅遣。理知的工作與推理的過程，或爲他的工具。然欲無意識的非預期的支配他的行爲，而占主要的嚮導者之位置，那是不可能的。

我們很承認天才，在其活動之先，熟考專念之結果，多起幻覺。Hallucination 天才家自身常有幻見幻聞而認作真實的傾向，而其友人間，則毫無之。此種幻覺，在倫理的天才——預言者，最爲顯著。而藝術家的天才，亦有此事，Muse 給詩人作故事讀的傳說，即其明證。彫刻家所時起幻影的事，亦可爲此說明

。 霞般努 Puvis de Chavannes 裝飾巴黎蘇爾波努 Sorbonne 之大廣間時，工作未着手以前，坐在足場 Scaffolding 凝視壁面，曾費數日之久。彼並告其友人說他未執刷筆以前，裝飾——我們今日所見於該壁間的裝飾——已歷歷在目。此等幻事，有似神經病學者所稱的幻覺。我們依此例證，對於藝術家固守外來的靈感 Inspiration 之那種詩樣的概念，不加驚怪了。

若我們從此種外來的靈感之詩樣的概念，轉而立於科學的見地，考察指導藝術家的衝動的問題時，努力使此種“藝術衝動”與他種優越的衝動——亦能時時指導我們的——發生關係，或許是有些微價值的事。

承認在制御與殘存的法則之下，我們種族中，亦可有發達的系統，的人，對於全社會之本能的反動，——此反動既於個人的利益與保護有益，故於其個人所屬的種族之保存上亦有

效——徐徐生長，徐徐增大之事實，雖我們的生活史明示之，想亦必不引為異事。在我們現在，當如在我們祖先——其生活與其周圍相關係，純為受動的——時代普通的一般的互相關係的反動，伴能動的價值；而於我們與我們的種族毫無甚麼不利益，今猶存在。我們可以如此思索：例如(A)過去曾向吾同類中之一人傷過利益的，——在其人自身或未常以為如是，然而——東西，現或向我們接近來的時候，則我們當起寬廣的本能的反動。此等反動，乃所以容受接近我們的東西之自由寬大的條件。我們又可以發見(B)全與上種相異，而寬廣相同的本能的反動，依與在過去生過不利益的東西相接近而起。此等反動，乃畏縮逡巡的條件。此外我們又可發見與此相當的心的狀態，而其質與廣，則與前二者相異，如(C)依與有利益的東西相離；(D)依與不利益的東西相離而現。此等反動，擴大在我們的種族

間，我想亦可發見。因為用前述的方法，在前述的條件之下，即時而能為此種反動的種族，當生存競爭的時候，確有利益，又無反動能力的他種族，當滅亡的時候，猶確能繼續存在故。若謂神經活動與心的變化有同時性時，則可預期與受有幾分限定的同等的本能的活動相關聯，相當的複雜的心的狀態，自當現出。而我們為便利計，更可稱此“為本能感情”。

以我們可以看出如下的“本能感情”。

- A. 依有利益的 Advantageous 東西之接近而起的。
- B. 依不利益的 Disadvantageous 東西之接近而起的。
- C. 依有利益的東西之相離而起的。
- D. 依不利益的東西之相離而起的。

於是我們可以看出：隸屬於“感情”之分類中的一種複雜的心的狀態之確實存在。此種存在，乃純由自發的，或差不多由反射的而起

，不受理性及意志之影響。而與前述之條件相應。

- A. 喜悅. Joy 依有利益的東西之接近而起。
- B. 驚異. Dread 依不利益的東西之接近而起。
- C. 悲哀. Sorrow 依有利益的東西之離開而起。
- D. 安心. Relief 依不利益的東西之離開而起。

如我們不爲他人被動，猶能繼續此等同樣議論時，則我們或更能了解感情的性質之全體。爲證明此點，我原不要求讀者諸君加入心理學上之詳細的研究。然而又不能不希望注意如下的種種更複雜的感情。

- E. 愛. Love 愛乃容受東西的方法，與向有利益的東西進行之傾向相關聯。
- F. 恐怖. Fear 恐怖與逃避不利益的東西

之傾向相關聯。

G. 憤怒. Anger 憤怒與驅遣不利益的東西之傾向相關聯。

此外我們似可更看出如下之一節。

H. 與吸引有利益的東西向我們的那種行動之傾向，相關係的那種感情。

不認此感情時，則我們所企圖的對照Symmetry上，當明現缺點。

但在事實上使此對照完全時，雖為必要，然此類感情，乃確無有。此事實可依以下的事件思索而得。即此“吸引”的本能若是存在，則多非迅速起反動的東西。而此反動的效果，與其相應的意識，當為徐徐的發現。並且依此本能所惹起的運動中含種種的變化，則從本能的反動之不生固定的心的要素，當能想到。何解呢？若前所舉的A B C D E F G的情緒之外，迅速的反動及連續的反動中所包含的不變化的要素，不能不認為對於“本能感情”加注

意者。並且是決定“本能感情”爲限定的且固定的者，倘非限定的與固定的時，則我們恐不能呼此等本能感情爲情緒。蓋其賦有此名，在我們的種族生活上，雖爲最近最新的事，然此本能的反動，在我們的祖先時代——還未成人形的時代，即已曾經驗過的。

此想像非無理由，就一般所公認的“摹倣本能”的事加以考察，即行明白。“摹倣本能”與“本能感情”相應。若我的思索正確時，則不願加後者以情緒的名稱。因其反動，既不迅速，亦無限定的固定的性質。譬如摹倣本能雖認含有根本的價值，然與摹倣活動一致的情緒的狀態，事實上則絕不存在。

我們現在所達到的考察點，或像與此章的問題非常懸隔，亦未可知，但是此事對於我們所思索的問題非常重要，且其關係亦形密切。我想此當立即可以了解。而下述一事，我們現在不可不立加考察。即將有利益的東西，對

我們吸引攜來的那種行動的衝動，在我們的心中，到底有沒有之一事是也。

若有此種衝動時，則在我們個人中，第一常有一種引起他人注意的動作的傾向，我們可以想到。而此種傾向在高等動物間，皆認為非常顯著，又雖人類其在野蠻的狀態時，亦得發見，即在現代高等種族間，亦不得云絕無。

巴爾得文 J. Mark Baldwin 教授稱此動作為“自己表出之反動”。Self-exhibiting

第二產生事物或產生該事物之存在的條件——其條件乃依快感而引起注意者——之傾向

第三在抱奢望的人，其奢望乃能產出有益的結果時，亦有引起注意的傾向。

第三種傾向，殆可與近代人對於公平的恩惠所起的衝動，同一相視。而如第一第三兩種本能的傾向，皆不生迅速而且限定的反動，——對於心理的相對物 *Psychic counterparts* 以為乃屬於情緒的名義的東西的那種——亦或可在



此處看出來。

我們對於第二傾向將如何說法？不顧結果如何，專以娛樂他人爲事，——給與此快感以外，別無何等存在的理由——的那種活動而廣布的本能的傾向，在我們的內部麼？抑其發展極遲，且可爲種種性質的活動，以故無論那種情緒，都像不屬於此的那種反動，在我們的內部麼？

我想產生藝術作品的盲目的本能中，乃有此種傾向與反動，普通皆稱之爲藝術衝動，Art impulse 但我則稱之爲藝術本能。Art instinct 藝術本能，除表現藝術家心中所懷的理想外，恐無何等目的。蓋乃依快感而產出愉悅而有魅力的物品者。又唯其如此，乃或確帶最高價值的職務，而有充分的存在理由者。更進一步說，此種衝動，乃依徐徐的與種種的過程而活動者。而此等過程在其性質上，又決不生起如情緒名稱固定時所必要的那種明確而

且迅速的反動。

現在我想讀者諸君，當能了解以上頗長而且難解的議論之旨趣。因從藝術家的地位考察所得到的結論，與在第一章從觀賞者的地位考察所得到的結論相同。即快感享受 Pleasure—getting 與快感授與 Pleasure—giving 乃美的現象之本質。以故我們把美學當作快感的學問之一分派，可以根本的處分起來了。

此關係的論究，且讓下章。我現在願就與上述的藝術本能相關聯的若干興味之點，加以考察。

1. 回溯希臘斯陀亞克 Stoics 的時代，我們可以發見藝術本能，即遊戲本能 Play instinct 之發展的議論。近代如康德 西勒爾 Schiller 和斯賓塞等對於此說，亦加強調。沒有見解再比這個自然的。我們如想想：我們尋求美的趣味，乃在我們閒暇的時候，即遊戲的時候，當立能明白。

這是若將遊戲之本質一細考時，則藝術本能乃依遊戲本能而被限定的學說，當有狠多的困難。不待說，在康德與西勒爾的見地上，所指摘且強調的，兩者間之都無明確的目的，且犧牲利害關係諸說，其理由是狠正確。然觀察稍許深刻的時候，遊戲活動一語，不能有通常所想“自發的”Spontaneous那種活動的意味。自發的活動，無特別客觀的關係。除消費蓄積的精力以外，無何等的職分。更加深刻的考察時，則傾向於消費蓄積的精力之單純自發的活動，明是對於我們複雜的生活，給以有價值的結果的那些一切已經發達了的複雜的活動之出發點。僅能與其周圍之要求相應合的單純動物，殆沒有使其活動力發達之餘地。但有時個體為生存或為競爭，向那一定的方面起自發的活動時，我們常能對之，發見其對於其種族顯為有價值的特殊活動之根據。就我所見，苟無此等單純的“偶發的”Fortuitous活動時

，則依排斥或爭鬥，生存或遺傳，以強調活動之特殊的同時性，當無根據。

以故我們由此消耗蓄積精力的單純本能，即所謂“遊戲本能”中，不可不將在本章之始，所考察的愛憤怒摹做的本能——明明使我們為有益的事的本能——及不從屬於何物，僅依快感而使我們盲目的感魅力的那種衝動，即“藝術本能”等，一并追出。所以若此議論果的確時，則謂藝術本能為遊戲之發達者之說，就其系統上考察起來，顯不充分，當可明白。而他種的說明，遂為我們目前之急務。——所以我現在就是作這種說明的。

2. 讀者諸君，上所述的本能感情，對於其結果都是盲目的，望深加留意！我們乃自發的起愛憎恐怖之感，縱為個體及種族之保護起見而為此，然我們決未常抱此感念。所以若是藝術本能與在此處所概說的感情之間，如存有甚麼關係時，發見藝術本能之活動，縱有牽

引他人之心之目的，然亦決未曾預計其結果而遂驅人從事於此。換句話說，依我所見，藝術本能，全不是自己爲本位的。

依我們這種見解，如藝術家乃意識的以與人以快感爲目的而工作時，且更依其所感的快感儲金錢時，則確與事實相反，而自藝術之努力，剝奪其光榮者。此種見解，我們的論說裏是決不含有的。因爲真正的藝術家，在其既爲藝術家以上，除被創造的衝動而勞作以外，決不帶何等目的的。預想於自己有利益的事而計算而摹擬者，皆依藝術本能以外之他物所指導。如此，則必將打碎其自己的天啓，此天啓即他內面所生的藝術創作的傾向。——此傾向乃正所以吸引其賞讚者，且與以快感；而他自身則決不預想其見譽。

藝術本能是盲目的，單純的。其事業之完成以後的事，決不想及的。外部的目的漸固定時，藝術家的天才之燄，亦漸消滅。藝術之

尊嚴，或亦在其藝術之領域之外。但這是依藝術家之內部的目的之尊嚴爲之增高的，否則，未可設想。

3. 在這裏想主張的事，——雖已包含於前述考察之內——即所以導人於藝術工作的本能，比那更顯著的“本能感情”，即喜悅悲哀，愛憤怒恐怖等之情緒，同樣完全是種族的普通繼承下來的東西。世間不感悲哀的人也有，無愛的人也有。然而這個乃是說特別比較的時候。悲哀與愛，乃我們種族共通的情緒之事實，我們是曾無一刻看落的。而藝術本能亦然。皮相的觀察起來，全然缺乏美的鑑賞或缺少創造美的能力的人，有也不定，但我以爲關於美的“才能”，——若是能够如此說時——明是種族的所有，且較低程度的才能，就如皮相者所說的那種人中，亦可現出。

野蠻人與兒童亦同有一種傾向，即欲使用其過剩過豐的元氣，雖未能成熟，亦欲如我們

之構造最高藝術品，應其發達之形式，作出同樣的作品。已成人的人殆都喜歡作詩句，Verse 製旋律，Melody 玩弄畫家用的毛刷 Brush 與調色板 palette 或彫刻家的工具與圖案家用的鉛筆等。然不思議的，就是我們的心中，常起如下的觀念。即在一種顯著的階級之青年，藝術本能占其主要的地位，而感此本能的青年，乃不能不委其一生於藝術品的製造。但是若謂某兒性好喧鬧，即將來不可不為軍人，——成長後為拿破崙的機會甚多——這種滑稽事，那一個會想像麼？

我們應記憶少年時代發達的某種衝動，到後來全然消失。這個與祖先的種類不同，而後人的成長亦異的事相當。所以因此在少年時代以為有望的那種能力，未達成年時即行消失的事，有之亦未可知。少年時代現出來的能力，決不一定到後來定能發達。大概的人皆是依所得的種種經驗，成年之後，特別的熟練

也修得，在同輩之間，遂嶄然露頭角成一才能之士。這是人生無論那一個事業上，皆如此的。

除創作慾最強盛時以外，說無論甚麼人在其生活最窮乏時，猶不能不委其一生涯於美的創作中的話，是不確當的。有妥協才能的人，常常直接或間接發見其製作於自身有益的物品，以求其生活之途徑。藝術上的事業，其本質上確是奢侈事。必人生的缺乏滿足後，方去要求的。以故有非常魅力的物品，受人報酬亦無不可。缺乏藝術家偉大素質的人，雖有敏銳的理解力與高尚的標準，然欲依高級的藝術品以營生活，是不能成功的。如我這個見解正確時，單謂有感於內的藝術衝動而遂不能不委身於低級作品的製作，當為沒理由的事。導其精力於用世一途，當於其人遙為有益。蓋如是則他自身所嘗的苦痛甚少，而公衆所被的亦微。公衆之不喜見藝術家的貧苦，與藝術家



之不喜製作的過程，殆如一轍。此事如有充分的理由時，許多人——今雖不然——在未著手以藝術製作爲職業以前，先應躊躇一下。

藝術家的地位之考察，已經完了，我們相當的對於次章——次章係就批評家的地位討論的問題，不可不涉及一下。因爲藝術家不可不交互的取製作家的態度與觀賞者的態度。且他爲作出有效力的藝術品故，他自身尤不可不爲最嚴銳的批評家。

批判的能力，乃與理解分析的心理傾向，技巧的及學術的知識，藝術努力之目的及結果——這些東西，一般以爲不可與藝術的本質要比較——相關聯。創作之時，正我前述所謂被本能引導之時。然此引導之停止時，又正分析思想之時，這是狠明白的事。凡藝術家皆不可不相當的把己身投入於其心的架子。(Frame of mind) 這種心的架子，當研究技巧的方

法，或考察此方法所應達到的結果時，實為科學的造詣之模型。他們皆不可不有相當的研究。例如配列法 Perspective 節律，Meter 音韻，Rhyme 協和音，Harmony 旋律配合法 Counterpoint 等的初步，皆不可不研究一下。又分析己身的缺點，亦屬不可不熟習的事。以故將批評的態度與製作的態度之相異，為綿密的敘述者。皆其自身之錯誤所致。

所以我們能夠說的，不過下述的一句而止。一人之中，欲將兩個不同的心的態度，妙相結合，而多歸於失敗者，要皆其人之能力的問題之故。蓋這等能力，決不是尋常可能有的。藝術家不失其心之習慣——受藝術本能引導之習慣，——而又可為科學家可為批評家者，其為藝術家亦當愈偉大。如格德 Geothe 及文西 Leonardo da Vince 其人，既被尊敬為卓絕的科學者，又贏得藝術家不朽的名聲，此正明示苟能力為偉大，則偉大的結果，僅依一人亦可獲

得。

以故我以為把人當作科學的分析之解剖之的那種東西之發達，於藝術家之教育上，是狠有益的事。有藝術天才的人，雖其注意曾集中於科學，亦卒不至被其導引而去。或然，則其才能明屬科學的而非藝術的，其結果仍有益於世間。才能凡庸的藝術家，世間甚夥。他們如不用其精神才力於藝術之製作，而用之於藝術之考察 Investigation 方面，則於社會或藝術，當較增收幾多效果呢！

依我所見，我們的子孫若回顧我們現在的時代，必可發見我們現所不注意的大藝術運動。又可以發見有藝術天才之巨匠，此等巨匠如莎士比亞 Shakespeare 在其當日，其力與勢既足以為多方發達的現代之主潮，其內面又含有新生的內省與自覺的目的，其高貴的藝術之表現，實感於內部不能壓抑的本能力。藝術家而有高貴意味者，殆謂其僅認我們人生最煩重厭

棄複雜的生活，爲其表現之方法而處理之而止。故惟此種人的作品，對於那迷戀於此煩重複雜的生活中，不能充分擱得生活意味的人，方能予以路徑。

藝術家有一樁危險，較諸熱心研究之結果失却其藝術的衝動，尤當注意者。不是別的，就是耽思於所以達到終局之途，而其結果，此終局忽覺索然無味者是。就狹廣的意味而言，與藝術相關的科學和哲學之知識，狠可幫助打勝此種危險。依我所見，此種危險之真存在，是不錯的，但謂因此而許多對美的努力，遂不能產生結果，則殊粗謬。

實則此種危險，不論在那個學問領域中，都有容易陷入的傾向。凡人爲達到一種終局，而乃被興味驅遣於自己所設的機械之中，對於終結的事乃至忘却，是不可不自負責任的。

立法者的生活，也是如是，譬如一般政治家

——雖非自己探究者的時候也是——單注意於法律設定的過程，而不更就之作深刻的考察。實業家亦極少對於直接交易之外，更加遠見。而藝術家對此公例，亦不表示例外。

凡庸的音樂家苦心致力於技巧的熟練，完全忘却自己的音樂。管絃樂的指揮者，為圖Tempo 的正確，與特殊樂器的巧妙使用，失却作曲家的思想，奪去音樂的靈魂。畫家為探求某種特殊要素，——大半是尋求色量——對於構成作品的全體所必要的構圖，描寫，與其他的要素忘却，這是他自己不能不負幾分責任的：建築家為製圖之性質，及構造之描繪於平面之故，而忘却全體是不可的。製圖不過為地面上與建築的一個手段，然而人人常把他忘記。建築家以鋼筆與鉛筆等描畫黑白，在實際的建築物上不能作出的線，拚命凝思，而關於該建築物的色彩之量之感覺，遂至忘却。

偉大的藝術家關於技巧不過是工具的事實

，決不漠視。用其工具自能表現一種與天啓相類似的觀念。而如此表現出來的東西，自然生出卓絕的快感，我們更稱之爲美之效果。

臨末我希望讀者諸君對於此章——或通此書的全部——我所以爲最主要的問題，加以注意。

以上我們係從個人的見解考察美學。在第一章所論述觀賞者之地位，即受取印象的個人之心的狀態。在此章關於藝術家之地位，雖有這樣冗長的考察，然其思想仍是個人的，即論究所以指導各藝術家的衝動之性質。

但是我們更可把思考展開起來，取較彼個人的心的狀態尤爲寬廣者，加以考察。現代心理學關於此點，狠像是給與研究藝術哲學——此爲生命之哲學之一分派——的人，以顯著的使命。心理學所提出及所答復的問題，乃與我們種族已經發達了的時候之藝術本能之職

分相關聯。

依進化論，則本能若深植於個人之中時，殆因其對於該個人——種族之一員——有效故，該本能當為確實的東西。藝術本能以特別的深植在我們之中之故，已經變成非常密緻的了。所以人類依此本能，如對於有價值的種族之目的，不相符合時，則此本能當無從發生。

這樣考察起來，則關於職分的問題以上，那自己表出之反動，有情味的種種衝動，藝術本能等要皆屬於且節所述的“為魅心而動作”的本能之事，想讀者諸君當能發見。

我們在此處沒有機會論究“自己表出之反動”，和有情味的種種衝動，單就藝術本能述在下面。

我想：若我的主張是正確時，我們顯明已經從個人的考察通過了。我們知道：藝術衝動，乃是以他人對於我們自己所起的吸引The attraction of others to ourselves為對象的。即實

在講起來，乃以孤獨之顛覆，及社會性Sociality和共感性 Sympathy 之成長為對象的。我們雖不同意於糾約之‘產出為生活的同情，是藝術努力之目的’之說，然我想在發達了的人的藝術之職分，說是社會的結合，亦沒甚麼不可。

(1)

我想問問讀者諸君關於藝術的這個概念，不是高尙的麼？比藝術為個人的那個見解，乃不之若麼？關於此點，我們已經作長期間的思索了。藝術品之觀賞者，乃以我們的活動性之最後的目的，為求個人的愉悅，雖經特殊易洗鍊——所謂高級的藝術品，亦不過欲得個人的愉悅為事。在我們此種見解中，現在如主張社會共感說時，則較諸個人的意味，將可發見其更有高的。

縱從藝術家之地位觀察我們這種見解，此種概念，亦較諸個人的價值之主張——此主張在現代最適切的說法，乃為藝術之目的，是“



爲表現而表現”——爲高。藝術家乃一方表現其自己之本能的力，同時又因對於社會的結合努力之故，無意識之間，遂不得忘事於自然——這個想法，不更尊高麼？

(註)

(1)自我那說出後，E Grosse的“藝術之起源”*Die Anfänge der Kunst* 出版了。在那書中，著者取全然相異的見地，而其結果乃與我所見的如出一轍。“mind”(Nov'94)雜誌的批評家，他宣言藝術之機能，乃是“社會的結合之強力與張力”。

## 第四章

### 批評家之地位

#### ——關於美之標準——

在前章我們已就藝術，即美學之廣領域中之一領域，——依人間的創作衝動作出的一加以考察了。換句話說，以藝術家之地位為基礎，將美學考察一遍了。在此章想回溯在第一章所討論的觀賞者之地位。但是在第一章我們單考察受取美之印象的觀賞者，在此處則欲討論判斷美之觀賞者。換句話說，我們現在乃欲從批評家之地位，研究研究美的現象。

批評家除作一方觀賞者考察印象外，不可不為關於標準之價值及妥當性的裁決者。所以在此章之開始，我們即不可不移其法意於美的標準之性質的問題。

我們上面從美的觀賞者之地位，與美的製

作者之地位所考察的結果，關於快感享受與快感授與之對於美學說上之均為基本的重要物，已說明了。所以現在我們着手此新問題時，亦不得不先集注意於快感與美的標準之性質之二者間所存的關係。

我們已經知道：快感如不同時賦人以苦痛，美的印象之領域中將快感除外，那是不可能的事。無論那種快感，為構成其愉快複雜的狀態時，總能用甚麼方法，與其他種快感相結合。所以其許多要素，為其全體之部分。又因此，一個快感可以繼其他的快感而與之相連續。依此事實，快感遂為美的印象之領域之一部。

然在美的判斷之領域中，則全然與此不同。美的印象之領域，在其自身雖為快感的，然其全體中包含許多再生時非快感的印象。此等印象，惟其在再生時為非快感的之故，當從美的判斷之領域——依追憶時所起的快感之

性質而決定的美的判斷之領域——中除外之。

快感之刹那的性質，與追懷時所現的變化——依此我們能得快感——二者，乃自然的使我們注意如下的事。

#### (A) 瞬間之個人的標準

以此種標準為基礎所得真美的判斷，乃依我們思考時之一瞬間之心的形相所以構成者之為愉快的再生之事實而決定。此瞬間之個人的標準，乃我們對於美的事物即刻下判斷時所選用的方法。其性質顯是易變的。因為或依我們周圍之變化，或依我們聯想系列之交替，或依我們生理的條件之差異，皆生變化之故。

我們先取周圍之影響為例，如“基阿魯基亞之進軍” *Marching through Georgia* 與“哥倫比亞萬歲” *Hail Columbia* 等軍事競技時的愛國歌，在 *Bayreuth* 時，則起殘虐之感。又 *Parsifal* 在適當條件之下，常可以依其美的效果壓倒吾人。

，然在清美的鄉村，則毫不感其美。

連想系列之不同，乃決定我們的心情。  
moods 非常喜悅時候的人，欲擷得伊斯拉耶爾  
Israel的“世唯一人”，Alone in the world與密列  
Millet 的農夫習作的美，是狠困難的事。我們  
狠容易承認的。同樣我們在悲痛時候，對於奇  
智 wit與諧謔，Humor則無心讚賞。又生理  
的條件之差異亦然。虛弱的人，對於柔和的音  
樂感美。元氣充足的人，則求里慈特Liszt作中  
的火，與瓦格納Wagner的創作中的洶湧的奔流  
。

雖然，此瞬間之個人的標準之不足信賴，  
當立可認識。所以我們又須訴諸較高的標準，  
——雖同為個人的，然狠與無變化的領域相  
關係——即如下述。

### (B) 比較安定的個人的標準

以此標準為基礎的判斷，乃依以下的事實

而決定。即依瞬間的再生之領域，屢屢從快感變為苦痛的事實而決定。最少在考察較長時，其快感的性質乃亡失而變為乾燥無味的事實而決定。因此我們須依瞬間之熱情消滅後，仍能持續其快感的領域，對於美物下判斷。此種領域，是我們反省之後所作出的判斷之基礎。並且決定我們個人的趣味。從此領域，反省所指示我們的那種在大概的時候是苦痛的，而有時又是無差別的那種東西，一齊都現出來了。

我們對此領域，當狠留心此種與藝術作品之分解相伴起的精微的比較；雖同時已知道瞬間之美的領域，乃日常偶然之判斷之基礎。

然我們不可不注意此種領域，仍不過持有比較的永久性。此種標準，年年變動，更低一點的說，乃日日有變動之傾向。蓋此標準係依個人之心的構造而決定，而人之心的領域，又隨環境之成長，發達，變化而有不同故。青年時代之美的標準，到中年時代憶起時，多成

笑柄。我的小女兒見着美麗的波紋，則狂叫道：多美麗呀！很像好吃的菓子。然反之老年陰鬱，見著少年的熱情，則好像無法無天。純真的幼兒之熱情，以為帶有狂氣。

習慣之影響，在此處亦非常重大。習慣可以變動我們的思潮。以故我們改轉由快感所喚起的領域時，我們的標準，亦隨之而變。例如前回所述的醫生習稱美的癭腫組織之精巧的設備。在一般藝術的巴黎人，以為古典變形的文藝復興期之建築，全然是美，對於羅馬風的傑作，只見其野蠻性，不見其他。對於英國不論何物，均加輕蔑。

蓋習慣在形成我們的標準上，為如是有力的動因。所以見解之廣與教育之深，對於藝術上的事件，亦非常的重大。若我們常將有教育的種類的人，所稱全體無一可愛的物件，置諸己身的周圍，則我們將忘却其陋劣。並且不在我們周圍的時候，將發生缺乏之感。我們

在很大範圍內，對於美學亦如對於倫理學一樣，關於己身的標準，——在大的程度上，係我們自己所作出的——不可不負責任。不良的標準，純係錯誤的教育所形成的。所以我想受有教養的人，應該持有在現在建築家之教育中所沒有的那種狠深的趣味。因為在其性質上，建築家的工作，多非暫時的。不能如其他的藝術家之工作，發見不出趣味來，即可隨意變動或塗抹。如建築家也照這樣做法，則其結果不良時，必留影響，此影響，且有低落後人之標準之傾向。

那麼，這樣看起來，我們現在所取的標準，與前回所說一樣，仍不過持有比較的永久性，依然常含變動的傾向。在我們之中，實現此變化性與個人趣味的易變性的人，却是少數。然我們若實現之，則立刻又將感不足，而更要求更確實安定的東西。我們對於個人的判斷是甚麼的注意，常不及對於個人的判斷是應為



甚麼的注意。快樂論者——其人信美是屬諸非常易變的，與快感相同——之美的“當爲”，Ought 如其人係秩序井然的構成的時候，欲達到之，則決非容易的事。普通的人，不能達到其處。此種人是絕對論中最大膽的人。他信他自己一人之趣味，乃關於確實固定的絕對的反省。他人的觀察與他不同時，蔑視之爲淺慮，或謂之爲被美的勢力以外之物所引導，或輕之由無理解良好物品那種充分的教養。他唯滿足於其主觀的標準。他如有得何物，較諸其周圍之人之個人的趣味，變動性少時，他即神聖其自己的趣味，而以之爲標準。

但是人之趣味之此種個別的標準，明是缺乏哲學的妥當性的。我們若是論理的快樂論者，則當我們有感於較諸我們個人之趣味更形安定的軌範之必要時，則我們不得不從自身之特殊的有限的個別的美之領域考察，轉到如絕對論者所要求的全然客觀的考察上去。即不能

不轉到如下的考察上去。

### (C) 高級教養的人之美的標準

舉凡哲學的批評家，若想公平論及美之事實，則離開個人的趣味，不可不知這個領域。

他們自身之領域之個人的特殊性，雖無論何時皆為保留不動的，然謂之為一般的，毋寧謂之為個別的東西。而其批評，尤不可不與較諸個人的領域尤形廣大的領域相關係——讀其批評的人，所有的共通的東西，皆包含之——而被決定。

讀者諸君或以為此種標準，仍然是易變的，不安定的。然而比較上這個是不變且安定的。因為這個乃依其寬廣的達到點，與其徐徐發展的過程而變者。又依批評家制限人生觀世界觀時而變，且依他的見解之更進於寬廣和同感時而變者。與其周圍的世界中甚麼是有價值的？相關係，又與他人之信賴之真實性與量

相關係，而隨其概念之變化而變者。最後且可以發見此大部分，乃依他的倫理的概念而變者。此事實依溫特 Wundt所說，則為“高級的美的再現之效果，乃常依道德的乃至宗教的觀念之覺醒”。帖努 Taine 也有這種論究。帖努雖非快樂論者，然他說藝術作品，乃依其重大與恩惠，即依其有能使個人及包含個人的團體向上或保存的力量而被測定。同樣非希列爾亦以美的評價之最後之標準，歸於為人類的幸福起見，齋與最良之效果的東西——暫時和永久的——是甚麼？的概念。

此比較的安定的標準，且持有實際上存在的理想之客觀的勢力。魯意士 Royce 教授最近力持如下的見解。即謂在周圍世界中的實在之觀念，乃大部分係基於依及於自他的效果之個個及經驗上的一致之承認之比較之可能上。換句話說，乃基於社會的認識。或又如他所謂標準是社會的共通性，且為我們外部世界之真

的特質。Differentia 此種見解，記在心上的時候，則我們現在所論究的標準，——其與外部世界之實在密相關係的意味上——不能不顯為客觀的。蓋在此等標準之概念上，我們對於若干人——此等人的判斷，我們以為最足信用的——的經驗之一致，頗加尊重。且努力欲得我們自身之經驗，與之一致。

我們雖是力說承認他之標準之價值，然我們對於領域之個別性的重大，亦不可輕於看過。因為價值即在那兒故。

#### (D) 理想的美之領域

此理想的領域，從我們的見地說起來，當然是變化的，且人人不同的。決非如一般所想那種絕對的。又決非固定的，客觀的，柏拉圖的 platonic 理想。我們對那方面，不覺得有甚麼大趣味。但是在他一種意味上，此領域確與普通之領域有別。並且在此意味上，各個人有

世人將與己同意之感。我們雖個個皆散文的，然亦皆有此種理想的領域。他人與此領域不一致時，則以其人似為美的錯誤者。此信念在人的理想中，非常根深蒂固，所以藝術家與美術鑑定家之間的偏執，——從研究的見地精視一切時，此種偏執很有興味——遂成尋常茶飯的事。有時個人的理想發表出來，藝術的世界為之覺醒時，我們則咸以為藝術的天才出世了。蓋此天才乃示人以一理想之領域之預言者。他人對於此理想，立即認為於自己有利益，而在他自身，則毫不解此。為表現己身的理想，藝術家不可不勞作。他實在，在再現美的愉快之領域中，不可不產生有效果的作品。而其作品若當為重大的東西時，則不可不超越瞬間的效果。又不可不認之為快感的再生之安定的領域之一部分。且更不可依承認他人一具高等教養，能使其所說生權威的——之意見之價值，對於其已定的標準，(O)加以反對

。但是若該藝術家的作品，當認為巨匠的作品時，則該作品不可不達到於理想（D）之域。此理想（D）雖賦高級教養的人，不能以己身的力達到之，然他人若能達到時，則或亦能識其為能啓發他自身愚鈍的觀念的東西。

我現在希望讀者諸君注意此相對的標準之高貴。

我們已經放棄了的絕對的標準的那種概念，及藝術家力欲把捉和再現的那種固定普遍的美之觀念，此二者在其自身離開了哲學的價值，仍持有多大的美的價值。蓋從紛亂之中，此二者既提出個人主義之反對，又使我們喚起崇高之感——其感的自身，乃美的狀態。且為屬於漠然感其存在，而毫未明瞭實現的一切東西，又因不能測度其深遠之故，因招起尊敬的一切事件——之故，遂引起我們的注意。

但是縱使我們適用此相對的標準而別有所

失，然大體上，我們仍然是勝利者。因依我們的見解，美的感覺，絕沒有從我們失却的事

若絕對的固定的美是存在的，我們嘗達到過了之時；又若其原理在生活全部上適用之前，已被知悉之時；則與人間所能達到的他種事物一樣，因此必確在一般上，減失我們的興味。並且在結果上，將剝奪我們人類的最好贈物之一，和能喚起寶貴的活動之最強的刺激之一。又况此絕對美之未嘗達到，乃為感得美之新表現之能力，及探究此新表現之傾向的東西咧？

但是依此處所支持的主張，則人類隨其向高貴與完全之發展，而伴起的更新更高的美之概念當可看出。此等標準，乃依主觀的狀態而決定。標準的不同，如我們達到的程度和啓發的程度而各有不同之故，顯是依我們的性格而決定。而此標準既為向愈高的價值方面發展者，則我們對於理想的美之尊敬，自當亦繼續發展，對於我們的見解，亦自當常展開新光榮

，持來新熱情。而美更當繼續光照我們的路徑，輕減生活的重担，且仍為更高生活更高思想的刺激。

從關於標準的問題移轉之先，我望讀者諸君記取前章所討論之點。受取美學上的快樂說有許多困難，因其帶有普通所稱耽美主義 Epicureanism 的臭味故。原來若唯美主義 Aestheticism 僅為教示個人的快感授與，藝術家僅為與人以快感之故——藝術家如此得有利益，亦未可知——而勞作時，則倫理學者之對於美的教育作苦行者之攻擊，反復不輟，我們亦無由訴其不平。然而上面已經說過，此種見解，在我們的學說上，毫無何等的證據。藝術家唯隨從導者之聲，衝動之命，而決不顧及結果。正確的判斷美者，亦不論周圍的生活如何，常如其平日，決不受自我主義者之影響。

高等藝術之必然的產生的形式，無不排除自己中心，而不含共感的廣見解不止。自我主義



之癡癡的摹倣，在美的剪圍氣中，無不破滅的。

關於標準的發展，我前面雖已經說及是隨我們的成長與發達而變，且不得不變的，但此事與美的教育有重大的關係，甚願再加注意。若有某物在其再生時，尙能給與生命之感，與永久的快感，我們因感其爲美時，則反之在不能給與永久的快感的時候，請我們猶能發見美於其中，那顯是不可得而有的事。未嘗人生激烈痛苦的青年，恐不能看出莎士比亞，“里阿王”King Lear之美。不知青年之愛之充實的兒童，恐不能完全吟味瓦格納的“托里斯坦與伊索爾鐵”。Tristan and Isolde各人之美的觀念，不童能不依其聯想能力而決定。給嬰兒以食，而與成人以乳，要皆無意味者。我們常過於期望青年或低級心智的人，能理解僅限有能力的人——他們費其年月於經驗之中，故得理解——所能擷得的美。兒童聽交響樂那樣複雜的

演奏時，希望其除倦怠苦悶嫌惡之感以外能得何物，那是可笑的事。此種企圖，依我所想，可以預料其失敗。

又除充分發達過了的人所能理解的圖畫展覽會中，希望住在細民窟裏的人起趣味標準之革命，亦是無益的事。依所謂上流階級所企圖的這樣的行爲，共感的教訓，或可得到，然其中美之希望，則毫沒有。這是我相信的。

同樣把美之標準，去強他人相同，亦屬無謂。我們的目標，在發達青年人，與能力或心的活動不足的人而止。其事不僅使其理解高等價格的藝術作品，並且使他們自發的進於探究將我們自身的標準，強他們以相從，唯惹起嫌惡與失望而已。嚴格的說起來，阻害已洗鍊過的美的判斷之發達，且常招虛僞的理解而已。這在結果上，明是不道德的。

自此相對的主張所得的最有效果的教訓即自由的教訓是。即認可他人之標準的教訓

。即謙遜我們自身之標準的教訓是。前面已經說過，少年人之美的領域，不同於青年人，青年人之美的領域，不同於壯年人。教養的相異，見解的相異，必然含有標準的相異。而此事且不可不常置於念頭之中。我們有了少年時代的進步以後，更欲積教養以達於完全的領域，所以與我們的標準雖不同，他人的標準，亦不可不認。並且不可不研究他人的標準，視其有與我們的標準上，以反省之具與否。

我們不可預期他人與我們的再生快感授與——但非在廣意味上——相一致。不承認此種事實者，則受所謂真正意味的損失當不少。謂美為絕對的東西，自己能完全摺得的信念，必定使許多人厭倦。或導其倡失望的快感排斥論，即以爲有永久價值的東西，亦必失却興味。而無數的批評家，竟皆如是。若他們能遠視自己所把持的標準之對岸，並承認他的美之領域，亦當其心與生活成長的時候有變化與

發達，則此事自可避除。然而他們乃不之知。

現在讓我們關於批評家能直接適用的諸點，加以考察罷！

批評家的態度，和藝術製作家的態度之間，有一種相違反的感情之流之存在，是非小的。此種違反，即有時依藝術家對於批評家所起之激烈的非議而現出，即對其對於一般美的事物用理知的批評的處理法，——雖足以鼓舞一人或民族，然實減殺高等藝術產生之能力故——揚其反抗的聲調。

我實在不能不告白了：我們把藝術史研究一下時，那把美的事實用理知去考察的事，與藝術製作一事，正是相反的關係之觀念，當不可不支持一事。蓋藝術史乃所以指示高等藝術作品未產生的時代者，又像表示此等無製作的時代，乃常被消費於純粹批評的形式主義的時代者之故。

在大體上，我以為說研究時代是製作時代

之母的那種說法，較為適當。但在一切的時候，非因大藝術興起的時代，缺乏批評的精神，乃依側重所以證明顯著的藝術製作之缺乏的批評的作品，此種事實，乃於充分的可能性中，而不能不被說明。

爲此見解之根據的東西很多。違反說之爲皮相的，是很明白。因前已論及研究者與製作者間之心的態度，並無何等的違反。前者確爲後者之助力者。并且我們更須記取：批評家早已不是對於標準之確實性，加以分解或規定而止的研究者觀賞者了。且藝術家亦有時不得不爲觀賞者，他自己須能做最嚴正的批評家，方能製出更好的作品。因此藝術家與批評家之間，絕無何等根本的違反。

然在實際上，批評家常過於取敵意的態度。其極者捧其一生爲皮相的瑣論，而於藝術家的目的與方法，絕無同情，並不絲毫顧慮及之。但是這個不待說，不值批評二字。徒與

藝術家以焦怒，或不與片時的安閑者，都是這種皮相的批評。要作有價值的批評家，不僅對於藝術哲學須深研究，關於藝術家之技巧的方法，和目的，亦不可不熟知。若藝術家限制見解與目的，則其精神與作品，不能使人得適當的理解，——人人希望發見藝術家的見解與目的以外之物——同此意味，不能被人限制。在此處我們要打碎橫在批評家心的構成之中的大困難了。他們的見解，既不充分的廣，而充分的完成的事亦稀。他們馴於美的努力之廣域之一隅，遂以所得的標準，而判斷其領域中之他部分。此甚似愛慕瓦格訥的人，而不能見出瓦格訥的音樂有奇麗的協和音，與槳箏的旋律配合之美者。又如對於繪畫，沒頭於色量 Value 之研究，而忘却構圖與主題，立於繪畫之前，將色量與其所崇拜的名家相比較，以判斷其畫之優劣者。又如崇拜米爾敦 Milton 之極，對於他的文豪，雖其體裁更自由

，其思想更神祕，然拒絕探討其作品中的筆力者。批評家不待論，藝術家——以他自身是最正確的批評家為限——亦第一步不可不考察直接的印象之愉快之說，確是真理。但有一樁事不可忘却，即暫時眩目的潑刺的要素，確使我們倦怠；而更有充分的永久性，和更有根據的愉快，當此潑刺的要素消失時，——若其美的作品，不可不殘留如藝術上之永久之收穫——亦不能不生長於我們之中一事。

批評家心中所抱的關於被制限的美的努力之範圍的主張，常有作出偏狹的見解，而使其判斷，變為無謂的東西之傾向。這個在潔癖家中所能發見的一種特殊危險。美的生活中，——他種生活中，不待說，也是一樣——習慣是最易支配我們的。人如對於藝術作品，有某種模範的特性之成見，則對於他人的作品，不合其特殊標準者，常易加輕蔑。方面不同的作品，將其優美與力看遺漏時亦然。批

評家不可不防的最大危險，是在己身之中，用粉飾的工夫，創造矮小的標準。這個標準，當其受刺激時，充分的給與先在的醜感，而妨害其決定已成熟的判斷之廣泛的美之理解。廣教養與廣見解，——沒有制限的同情尤甚——有鼓舞批評家自身的性質，保護我們不至落入陷穽。

我當就批評家之地位，草此短簡論文之終結的時候，關於批評的態度所負的責任，不得不有一言。此事不獨對批評專門家，亦望讀者諸君留意。因為我輩無論何人，有為批評家的時候。我前面已論過，批評家的言論，狠易起人注意，對於他人作出或破壞藝術上的標準，都是非常容易的事。在一方面價值本不甚高的作品，我們加以過分的賞讚時，信用我們判斷的人，必將重視其作品。他一方面對於力強的作品，加以嘲笑或非難時，信用我們的人——他們日後或將自行發見其作品的價值——



亦必將低視之。因此我們批評的時候，須注意善用其能支配的勢力，爲美作出好的而勿作出惡的效果。

## 第五章

### 快苦論的美學 (1)

#### ——消極的美之原理——

由以上各章，我們已知道美學可以充分當爲快樂論的分科而加考察的了。即認爲直接依快感之法則，以故間接乃依苦痛之法則。此章題目中有快苦論的 Algedonic 一字。此字乃掩有苦痛與快感之全範圍的

在第四章我們已從批評家之地位，考察此問題寬廣的見解之爲必要，與關於他之標準的判斷之自由之爲重要的事，都知道了然我們理想的標準，依第一章及第三章的考察，已形固定。美的製作家之工作的目的，乃欲創造高級人間所稱謂的美的事物。若用更專門的言語，乃欲於人類之最高理想之代表者之中，——此等人之發展之傾向，乃向人類思想所能表示的最高貴的形式方面者——創造充分的，且有

比較的永久性的再生的快感之領域。

於是我們不可不想一想。研究快感性質的結果，——這個在製作家，批評家，觀賞家，都像是極重大的事——實際對於美的探究，和關於他人的努力加以判斷時，到底能得如何的助力？若我們的理論的研究有何等的價值時，則從考察那為快感享受之基礎之條件出發，推論到美的實際之一般法則，當為可能的事。

又至少有時美之製作家所採用的經驗的法則中，此被發見的原理，實際上可以應用。而由此那不能不拒斥的美之理論——譬如縱為很高的權威學者所主張的——所建立的心理學的基礎，恐亦可發見。

那麼，我簡短的把關於快苦論的美學說述一述。

所謂美者，乃在自然之中，或人的活動性與製作品之中，當回想之時能生永續的快感的效

果者。此事我已屢論過了，此處可不詳說。

但是醜那個東西，在回想的時候，又能夠作出殘留永續的苦痛的效果者。例如最不快的苦痛的，和醜的印象，可以於救窒息人於狹苦心癡的陋室中時的行爲之回想得之。然此光景之再生的時候，——判斷美的性質時所起的——苦痛全行消去其行爲之高貴，與此高貴中所含的一切的東西，將醜一掃而除，而使其行爲成爲堂堂的美。

若自然物或藝術家的產物，要使持有美的事物之效果，則不僅齋現前的快感爲已足，不可不爲愉快的再生之作品，——此乃與我們依反省作用所稱呼的美之領域，之愉快的再生之領域相結合的東西。藝術家要作再生的快感之作品時，必須使用所有的方法，達此作品於直接的快感。他對於單爲現前Presentation之快感的東西，——再生時不與我們以快感的效果——不可不再加多。這樣所加的一切快感，

在藝術的作品上，當爲收穫，只要在再生的時候，不齶苦痛，或齶有與快感再生相關關係的結果時。且他可更進添加依精查藝術作品所生的直接表現中，給與確然能動的苦痛的要素，只要再生的結果關於此點，能有比較的永久的快感時。又他在現前之中，或再生之中，適度的使用制限的苦痛亦可；只要當此苦痛被取去，而可用爲所以達充分的快感之指標時。

單就調查藝術作品的時講起來，也不可不可重視再生的領域。何解呢？因爲若是我們的注意，限制於細微之點，或單漠的全體時，則我們所失必多。我們若不許再生有充分的振動，我們當失却最上的愉快。

以故最初之現前的快感，固是重要，然再生之快感在美之考察上，乃是更卓絕的要素。

於是我們所應作的事，遂爲考察如何可以作出比較永久的快感領域之方法一事。

想諸君當必贊成，我在此處想側重兩點，特申論之。

第一，苦痛與快感，不得兩立。換句話說，雖為就被給與的意識之要素而言，然含快感的條件存在時，含苦痛的條件，自不得有。

第二，非快感 *No-pleasure* 的領域，並非苦痛。

此所謂無關心 *Indifferent* 的領域。在理論上甚狹，然在實際上範圍甚廣。因從無關心的瞬間，移成苦痛或快感的變化，消息甚微，屢使我們疏於注意。

我們不能將被給與的心的要素，使之達於快感之時，非快感的領域，即苦痛享受與無關心的領域，自不可不避。苦痛之起，如不能助繼起的快感之產生時，則苦痛的領域，不可不全然除去。無關心的領域，如亦為為我們不感興味的要素，或為避免抑壓快感的要素時，為必要時，亦不可不加以抑制。

## 消 極 的 美 之 原 理

依此，則以下述各事爲美學之第一原理而申述之，當係狠好的事。

### 苦痛之除外與醜之除去

我們在實際上，知苦痛有二大區別。第一依活動性之禁止 Repression 而生的苦痛。第二依活動的機能 Active functioning 之過剩 Excess 而生的苦痛。

我記得在前面那個地方，曾述及過了，第一的苦痛，確與第二的苦痛有關聯。活動的機能，在任何種類的苦痛之中，像皆是必要的。

然依實際經驗，苦痛產生的二個方法，即活動性之抑壓，與活動性之異常刺激，可以知道。此事實雖毫無疑義，在迄今一切的苦痛中，認不出共通的根據，然現在我們——我們此處研究苦痛產出的方法——在完全合法的苦痛之二區分之間，足拈出這樣二者之相異。以

故我們將第一原理，適當的分作二個補助的原理，想亦無不可。即(A)禁止的苦痛之拒避(B)過剩機能之苦痛之防止。

### (A) 禁止的，苦痛之拒避

禁止的苦痛，乃心的要素——在普通狀態的時候，現於意識內的思想或事物——為一種甚麼理由不能現出時而起。（第一）此苦痛當心的要素應某種刺激——如此刺激不現於平常的時候——常生週期的 Rhythmical 反應時而起。此種禁止的苦痛之例證，與我們的準植物的活動性 Quasi-vegetative activities 相關聯，可以看出。如呼吸，全組織之合成，及消化之過程等，皆其例是。凝息而起的窒息之苦痛絕飲食而生的飢渴，都是禁止的苦痛。此等苦痛，我們若欲進入快感的領域，不待說，是要避除的。但是若有人想產出美的作品，而於其作品中，不欲給與次種形式，例如基於窒息



的事，或基於飢渴時所經驗其心的狀態的事，而理解那種形式時，則我們關於此點不能不詳說的理由，一點也沒有。此特殊的禁止的苦痛，不過單依異常的條件之產物而導出。而在美學上所包含的快感產出之方法之探究中，則自然當拒避的。

然此外尚有更重要的禁止的苦痛之種類。

此種（第二）是心的要素——在實際上，不出現的他種心的要素，而使之常態的生出，爲此生出，當一種刺激而作用的那樣——產生時所現出的苦痛。此種苦痛甚麼時候可以產出，我們差不多全然知道。在一定之時間，一種聲或音，告我們可以飯時。或講堂的鈴鐘告我們課時已終，愉快的隨意的會話時間已到。然此時若因何等要事不能就食，或先生講演不休，使我們注意不能弛緩時，則我們心裏自感不安。而一切願望與希望，遂均墜失於此種題目之下。此等現象，即我們心的生活在自然發達

的方向失敗時所起的苦痛之狀態。

若我們將所包含的諸要素與快感共欲擴而充之之時，則此等苦痛，亦不可不避。而此處所述的原理，乃教藝術家在一般不得滿足的願望之刺激，不得履行的希望之作成，不得完成的思想之暗示，均不可不避的原理。

但是此種實際上的理法，藝術家和批評家皆承認過了，却不能想像。而反之我們覺得許多高級之藝術品，明像是生出遲鈍不定的種類之欲求的。但是我們更進一步就事實考察時，仍發見此種法則，有當承認的理由。因為若依此法則，觀賞者之心，可轉向快感享受的新方向時，則幾分的苦痛之加入，亦能被允許的。我以為惹起強固的願望，熱烈的希望，與激切的情熱，決非藝術家的真目的，當為一般所承認。自希臘全盛時代以來，藝術作品之力，大部分是在驅遣熱情，與依理想而純化事物之點。此事我們決不可忘記。導出明明

白白不能滿足的欲求，——例如對於愛與憐憫——或齋來不能達到的希望的藝術作品，此等藝術作品，決非依苦痛而得其力；乃依共感的活動性之氾濫，或覺醒的衝動，或以前的思想——此思想常被多數人喜悅的——之再生，而得力的。我們於此種藝術作品中，起深刻的感動者，乃於我們回顧之中之故。與藝術品相接觸時所生的心的狀態，再生時如我們靜以觀之，則我們覺有共感的愉快，因而賦以價值。或者則於我們之中，引起最高倫理的價值之衝動。此等心的狀態，必於我們所持的感情中，常與以最深的滿足。抱酷烈的禁止之苦痛，我曾愛過他，然今者人已作古，我枯立其肖像前面默思。懷歡時於悲臆，幾度幾度，我又歸於默思。此等時候，我們決捨不得苦痛。沒苦痛，別的深刻的滿足，怎能新得呢？

然此處又有許可高級之美的作品中，可以使用禁止的苦痛的時候。如深細的研究快苦

論的理論時，則禁止的苦痛之存在之爲表示，不得現出的心的要素卒能現出時的快感者，當能明悉。若願望之苦痛去，充分的願望之快感來時，則被限制的禁止之苦痛，依藝術家當受能得到的快感之影響，生氣勃然，當是顯明的事。我前已論及，禁止的活動性之苦痛，乃所以示機官 Organ 之條件之充分的準備。以故活動相續而起的時候，此苦痛能齎來依機官之活動性所導出的最高度之快感。所以此禁止的苦痛，可以看作快感能力之指標。而藝術家因依之能得制限快感的確實性，及依之能得充分的快感，乃爲隨繼禁止而起的活動而共起的那種確實性之故，而使用之。

從此等苦痛向快感之變化，乃基於心理狀態之連續。我們就可以於特別以連續現象爲對象的藝術中，如音樂文學中，求得其值注意的實際上之例證。在音樂上那長時間的絃之休止，——常常可以容許其達到苦痛之度——即

其明例。在文學的作品上，故意延長其終結，而加入日常紛擾的事，即其明例。西勒爾曾就悲劇說過下面的話：“最高之道德的快感，除在爭鬥之中，感覺不到。以故最高的快感，常常不可不伴苦痛”。此種原理在美學之各部門，是很重要之一。而在此處，我想也有此原理之根據。因為如前述，機官之休止，乃快感產出之最重要的條件。若我們當精力之吸收，達到最高潮以後，尚不見系統的苦痛之發生時，則為機官之作用，已獲有充分的能力的事，如何能够知道？

由此我們關於醜之對美之關係，與關於為美之一要素的醜之表現之價值，持有許多形而上學的理論之心理學的基礎。其例有西勒克爾 Schlegel 的格言：彼謂“近代藝術之原理，得在美與特殊的醜相結合而不可分離的時候發見之”。羅曾克朗資 Rosenkranz 亦謂藝術的天才，感其藝術之最大的勝利，是在將醜客觀化而再現

之之時，美亦在其力戰勝惡之處，方有光榮云。倫理學的觀念，形而上學的概念，均使我們從心理學之範圍脫出。然我們對此却不可不避。

然而在我們的考察上，最重大的禁止的苦痛，乃基於一種心的要素出現於連續而不定的關係中——此出現普通是不充分的一時而起。

此種禁止的苦痛之興起，依我們的經驗，當非稀少。因為其乃基於雜多的結合——此結合既容易變化，而一邊當我們衰弱時，雖一時一刻也不能避其禁止的爭鬥的那種困難所擒擱——故。以故我們可以將此種苦痛之興起之承認，與此種苦痛之拒避之一般計劃，於美的理論及實際上發見得出來。此等苦痛，即醜之普通之形式，依期待之終於失望時——其失望雖為苦痛，然因其度過小，不能著現。然而唯其如此，却又能為作出艱於測度的，且又顯著的不快之集團之助——之結合之效果而被決的。

我們今再引用西勒爾之言。他在他的饒有興味富於暗示的研究上說：“美不許容唐突的粗暴的東西”。換句話說，某事物若我們一見即覺其好看時，則其事物，必不與我們以重大的驚駭。Shock在自然之中所見出的線、形、色、音——與長成相關聯，依宇宙的力之影響，生成現在的樣子——給與我們以刺激之配列。其配列雖屬複雜，超越我們的分析力，然我們的神經系統，必如為應其秩序與配列，受取此種刺激而被作成。且此事若從心理學的說法，則為在特殊之順序及關係上，特殊之心的狀態之欲起的傾向之產物是。

所以若自然乃為在與我們神經系統之配列相反的關係上，將含有刺激的事物，示諸我們者之時，——現在雖比較的稀少——則我們自當感覺那自然之怪物，在我們之中所作的那樣禁止的苦痛——此種苦痛，與能動的苦痛，如厭惡，恐怖等，全然相異——之驚愕。

在我們的製作物上，可以明白指示較諸我們所有的知性，有更高的知性；若我們不作違犯自然之命令的刺激之結合時。

此類例證甚多，一切自然的線，我們乃依引力而感得者。普通所建造的吊橋， Suspension—bridge 和肱木的絞橋 Cantilever truss—bridge 之關係之美，原理上須依下的事實而決定。即在前者之垂曲線， Catenary curve 乃表自然之垂形，絞橋之支柱之伸張，乃表自然指導我們的線以外的東西。我們的眼光，隨從肱木絞橋之線時，自然的機官之結合，已被準備向他方向活動了。然粗暴強直的線，折入自然不給與我們的方向時，則對此等活動性之刺激，當不生效果。禁止的苦痛之驚愕，生出我們用醜東西三字表現時所生的那種不快之感。

立在乃亞卡拉 Niagara 之岸上的人，依在重力的曲線中永久流行的教訓，自不能不感吊橋與其光景之充分的調和，而肱木橋與建於河



岸的工場之強直形狀一樣，亦不幸的於其風景上作一缺點。飛箭的美，我想大部分是依從重力之法則而運動而決的。

其同樣原理，在與等高線Con'tour line全然相異的視覺的形式上，亦可認出。人體各部的關係，有無數的違異，然各部間有顯著不均勢的時候，我們立即感受醜之驚愕。人表示積極的美常少，自然給與積極的驚愕，亦比較甚稀。但在人之創造的再現上，再有比產出這樣關係的強調，全體上或部分上所以導出醜的那種不自然的東西更較容易的，可沒有了。

色彩之關係，更為微妙。一個有花瓣的人曾對我說：“在我們很容易將花結合於不滿足之域的時候，自然不與以醜的結合，豈不是足驚訝的事？”此通俗的觀察，即教授此處所論究的道理。“自然”是在有史以前影響我們的教師。就自然的色彩，我們不可不學其如何的結合，以用於再配列的作物上，或——許是這樣

說時——用於再創造的作品上。若我們拒絕自然之指導過遠，我們所受的懲罰，當必為醜之驚愕。

我們現在轉眼於音之關係，當那常套的進行忽起變化時，我們必感一種不快的事，當可發見。例如未熟的演奏家，在有名的曲譜上，擊叩錯誤的符號，或旋律的發展，依錯誤的絃，破壞淨盡時，我們都可認出此等不快。

那麼，我們現在離開自然的教示，當更進向基於人工所形成的習慣——或可以說在發展的過程上——之更複雜的心的努力了。此原理在此處亦可認出。但是苦痛之發生，則依其是否基因於依廣種族的或狹個人的自然所作的習慣的結合之破壞而受影響。

我們的種族，依無數代的經驗，認為最滿足的東西構成的形式，不齋苦痛的狂亂，是不輕易變改的，此事我們在線上，便能感到。即我們對於線，實際差別的判斷之。在初學

者柯西克 Gothic 的窗，在甚麼意味上是古典的，頗難了解。即在受有較高教養的人，依多里克 Doric 的建築之比例，或翳倭泥克 Ionic 的建築之柱內法，Intercolumniation 對於其細部之所集合的可林西安 Corinthian 的建築之正面，當立背其顏。而此事如不觀察此等特殊的部分，在過去幾多時代長期間研究之結果，皆認為最好的關係時，則不能理解。不願此種種族的經驗之人的作品，只能與專門家以驚愕，不能與美的愉快。

前回已經述過，此種原理，關於一切藝術作品的潔癖之判斷，亦可適用。批評家皆有用技巧在彼自身之中，作出矮小的標準之傾向。此矮小的標準，齋之以驚愕時，即齋之以有力的醜感，於是妨碍批評家對於作品上所有許多的美，遂不能認出。

禁止的苦痛，實為醜之根源，依上所述的

，想已明白。由此我們達到產出美之第一步，不可不拒避禁止的苦痛之結論。

以故我現在願轉向非常重要的某消極的法則之考察。其法則即基於前所論究的諸原理。

我們在許多時候，已承認那些法則了。然其承認率皆失當，乃如視之爲在那不能不強調的諸原理之反對方面作積極的教訓者

我們補足的爲反對而犯錯誤，常常落於論理的缺陷。經驗教訓我們，若要產出美的事物：不要拒避“某物”。因爲“某物”，已固定爲美之基礎。

依我以前所述，則下述的事，當很明白。我們若從理論的基礎出發，則我們得祖先所取最安全的路徑，乃爲選出自然之特殊的美，或再結合自然的要素，爲自然之摹倣，所以由此我們能得比較的卓絕的快感之思，乃是當然的事。因爲如此，我們極容易避免產出醜的那種驚愕。實際上，今日許多藝術家殆傾全力於

此事，或已盡力於此事。而就我們所能判斷之中，那使許多藝術家傾向“摹倣”，當作藝術重大的原理，亦本此種觀察。然摹倣不過是達到目的的一種手段，不足爲一切藝術的基本。

在我想，與其積極的甯消極的取之爲重大的原理。以其在由此可以見出美，此外不能見出美的方向，指導我們之故。但謂此爲美的結果之產生的積極的基礎，則我以爲不正不確。此事在那不建築從美的領域除外的人，當皆明白。

我們所說真之原理，不在“摹倣自然”，是在根本的離反自然之避除”。因爲此種離反，確與我們以驚愕而齷醜感。

先輩所犯同樣論理誤謬之例證，和誤稱其結果原理之例證，此外頗爲不少，然其中亦有若干值記述者。

從驚愕而生的自由，含有拒避不調和的關係之意味。而此考察恐以之爲提高調和之價值，爲尊嚴的一原理，亦不足驚。但是雖粗漏的

想一想時，那無偏見的人，當知道我們縱優美的包裹於調和的世界中，然有決不辭與美的結果的時候。

於是則苦痛之驚愕爲不可不避除時，那無用，Uselessness不適切，Unfitness及從類型而生之不規則的離反，Abnormal departure from type均不可不排斥。而不避此苦痛之驚愕時，則不能獲得美之效果。那有用之美，適切之重要，與類型一致之必要等之議論，實由此而起。

此點確是真理，我們若爲與類型的標準太離反的事，對於一定的目的爲太不適切的事，爲有害無用的性質的事，則除產出苦痛以外，更無何物。然在某制限的範圍內，謂與一般之類型相離反的事爲非美之說，却反遠於真理。且不僅如此，使我們賞讚的許多東西，其深刻亦正因有此種離反。

說“無用”的東西不得爲美的主張，與一定

的美的領域中，過認有用之重要，——此更是常有的事——都是錯誤。如有用可當作積極的原理時，則我們可以依結合的快感之綜合之原理遮蔽之淨盡。此等有用在建築上，被認為一個本質的東西，那是常有的。有用比在他種藝術上，實在是在建築上更為重要。但是有用不是為他自身，乃為損害全體的各個無用的形狀，甚使苦痛增其強度之故。從古代的建築作品中，所得的優良的快感，謂為乃因此建築有幾分者直接必要相反對故，故不能生出驚愕之說，殊非真理。蓋人力之受制限，非常重大，此種驚愕，雖在為特殊的目的而新成的建築上，——不論設計者的手腕如何偉大——亦常迫近我們之前。欲使無用的東西之確不有，即為附以與有用相結合過的活動性的那種複雜的快感。而此結合的快感，當其發見那樣並沒有有用的時候，當可從失望的苦痛而離開。然此處再申明一句，此乃無用之非美的

效果，非有用之美的效果。此即教示且形成這原理之基礎的。

耶曼孫曾述過，斯賓塞亦主張過，說有用的東西，有為美物的傾向。但此語如為真理，則非為有用的自身。習慣之一現象，更能為自然的說明。因為很多時候，我們可以知道成了習慣的活動，直接的或結合的能獲得為其自身的快感能力。依斯賓塞所取的他種論點，說明我們的論爭，很有效力。他以為所謂樣式Style者，乃其在所選擇的車上，能夠減少摩擦於最小限度者。但此確是消極的原理，為使用滿足的形式——藝術家無論用如何的材料，此形式總可遺留一個良好的樣式——之預備的條件。

諸君若許我從斯賓塞的作品中，引用，此論爭的他項說明時，則依他所論列的優美——他說，其愉快乃順應其目的而起——之中，可以發見一個，亦未可知。不待說，無此順應



，則優美不得達。然此不過單是其領域之消極的記述。若斯賓塞的論旨是正當時，我們將不能不把優美的東西之性質，當爲完全組成過的機械。下面所列舉的那幾樣與“適應”毫無關係，而又爲非常重要的要素，亦必至於被阻塞。即我們從：依運動且於運動而描寫我們的把持力 Retentiveness 之流暢的曲而受的愉快；和西勒爾所述基於“在自由勢力之下的形式之美”之共感的 Sympathetic 快感。此快感中，決不現出那種引起行爲分裂的那種喧嘩和衝突。並且我們將不能不被強迫棄却許多聯合的價值之其他許多要素。

轉眼於他方向時，以真實之表現爲藝術之本質的原理之議論，亦是持有同樣的消極的根據。不真實三個字，在一切藝術上，皆是大不滿足的源泉。然此單不過給與我們以“拒避不真實”的消極的原理，對於藝術家之優越的目的，所謂真實之表現的寫實主義之教示，不曾

給與地步。

在建築之形式上，受過較高教養的觀賞者自然知道構成的要素，帶有自然的活動性，若集合該活動性所建立的東西，無苦心慘澹之跡時，則必感不安。故在建築美學上，為一種特別重要的格言所謂“真實”之原理之常被反復不輟，當為很自然的事。但是雖然如此，真之原理，還是不真實之拒避。

在此處我想述及建築及一切造形藝術上，為一種消極的原理，有所謂休止 *Repose* 之要求者一事。此一要求在此等時候，乃基於感得動之自然法則之事實。休止的自身，不能齋來美的愉快。然無休止，則在前述的那種時候，不能達到美。凡建築不能不使人感覺其為安定的。人的形體，不可不“以腳植立”的，否則，在其須繼續緊張的地位上，不能不保持其平均。此等條件，在美上雖不重大，然率能充分履行。

讓我就此一般之點，再爲一度說明。成長是自然的法則。我們到處實見很多顯著的類型，然率皆表現發展變化的形迹，於非本質的東西者。此等表現成長之形迹的藝術作品，爲自然與我們自身之發達之間，起共感的調和，故頗有力量。像有生命樣的此種形迹，多恐未被分析，且未被確識，然對於柯西克的大寺院，則足添賦以魅力，北部意大利之家屋，則足強調其詩趣。音樂的形式，尤其能多產出此種有生氣的效果。機械的產出之音樂，決不能與我們以充分的滿足。

但是主張成長或生命之表現，在美學上是基礎的東西，却明非確實。就某宗事物，或能是這樣考察。要之依此等性質之再現而生的效果，對於其他的印象之方法，不外是從屬的東西而止。然見慣了此種效果的人，當其缺少時，因缺少卽爲苦痛之故，或對此效果有所要求，亦未可知，而因之遂成爲美的產物上所

必要的東西，亦未可知。然此不能為一般美的效果上本質的東西之證據。

希臘人在劇曲的發展上，當作本質的東西的統一，Unity消極的是狠有力的。因為縱沒有這種統一，劇曲事件的紛亂，可以從一系列的思想——詩人依此指導羣衆——感覺得到。此事之確為真理，依近代劇曲不甚要求之時間空間之統一之事實，便可知道。因為歷史的研究下去，以摺捉時代，與對於個人的生活加研究相同，在今日已成普通的事。而在我們從非常遠距離的地方，再移向他地方，是常有的事。

現在我們從禁止的苦痛之拒避的考察，轉眼於與苦痛有關係的次述的第二原理去罷。

### (B) 過剩機能之苦痛之除去

此種拒避狠重大的，藝術作品在無論甚麼時候，皆是向狠多方面發展的，然其發展過度

時，則易遭嫌厭。藝術家的作品，使我們感倦怠時，我們即不可不立轉思索於他事。已經給與我們了的刺激，直接或間接，不可不在我們制御之下，所以當我們尋味刺激中所包含的特殊快感時，且唯此時，方能擱得享樂之機會。我們對於特殊刺激感疲倦時，除強行注意以外，欲破壞某種藝術作品的賞翫——對於我們是非美的——早已無何等方法。

此處對於指導青年的人，能夠給一教訓。

上面已經說過，有一種禁止的苦痛，自然的能夠避除。而在過剩的活動性之苦痛時，自然又能物質的援助我們。何解呢？因為變換注意，有自動的妨碍流於過度之傾向。對於一宗事或物，注意集中或注意不變，則確將立感苦痛。實在為對於拒避為反射的努力故，注意集中與不變，嚴密的說起來，在常態的條件之下，是不可能的。唯依受有好訓練的習慣，即依“周察事物”的方法，其種種的細目都投向心

的焦點時，那麼自當別論。此種苦痛之拒避，比較的容易，差不多是自動的，所以理論的考察視之，不如禁止的苦痛而論列之，自是自然的事。實際上禁止的苦痛，乃不能自然的避除的，不預期而遭遇的缺點之結果之故，僅能依優越的先見而免却者。過度之不可不遭忌避，實有理由。即亞里士多德一派所反覆當使過度位於兩極端之間之說中所含的原理是。

將苦痛之領域作全體時，可以陳述我們的原理，而當作與此領域相關係之最初的部分中，我們所述過的“醜之拒避”之原理。藝術家在未實現美的理想以前，不可不得廣大的景背，即是依此種過程。藝術家的產物，不可不給與許多之快感的要素，如我們以下所述，又不可不給與一種強度的興味。然他不能使其作品所生之寬廣的心的領域，全體變為快感的。他能希望最上的事，唯盡力使其作品減少苦痛的要素而已。

美之科學，Science常常生出重大的效果，亦在此方面。對於藝術其職分常於大程度上，不可不為消極的。若美之科學，為教授我們以已進步的藝術所持的原理的東西時，則當使現代的藝術家，避除反此原理——此雖尙未經承認，然在過去曾指導過藝術家——的方向之努力。若其為指示藝術家所研究的現象之必然的關係時，則為藝術家於違反此必然性的方法中，欲研究其題材的那種空努力，應當使之毋枉費其辛苦。解剖學者示藝術家以骨與筋肉與髓之關係，為物理的微細組織。藝術家既得此知識之助力，當能無表現與解剖學相違背的那種不滿足，而能創造他的理想之形式。

數學者教人以配景法。Perspective藝術家因之自然可以關於混亂的違反配景法的誤謬——，藝術家熱情集中於其理想的表現時，或有陷此誤謬之時——可以避免。

實際上科學常從創造的天才之指導，無論那方向皆發達的。但雖如此，科學當抱有與藝

術相關係不可不演的最重要的職務。

依科學的美學，我們所以排拒醜的重大原因，於考察藝術作品中，凡特殊興味常自然的第一表出，因而其他的許多要素，遂爲之不能出現時，便可容易領悟之。若其他的要素爲非快感時，則適爲我們對於其作品失却興味，而驅之於美學領域以外時的資料。

無論那個人，皆自然的隨從此處所論究的格言。且至於狠大的限度，倍力於醜之排拒。——藝術上進步過的標準，達到其處。在一般惡的東西，隨時間的經過，或與他物相交換，或而至於落後，高貴而美的東西，則無論何時總無曾變更的事。蓋因其過使人感滿足，使人變化轉可惜故。

許多人不思之甚，乃不喜歡回顧希臘黃金時代之創作的那種建築的形式。然此極口的賞讚，乃通過許多時代，雖異民族亦所同抱的思想，讀者諸君是明白的。幾多時代之間，人人讚美之，人人感與此同樣的東西之所有之



必要。於是以前較劣的材料，較劣的藝術，遂不能不建立或改築那較易受自然力的破壞的建築。此各個新建築，盡力排拒在過去努力中所成的那種不快的形式，改變那不滿足的表面，又變更那不完全的陰影的深奧處。最後的結果，我們可以認出欲達於美的那種無言之努力之記錄。此記錄乃繼續的。蓋時間與經驗完全將醜排拒過了之故。柯西克形式之成長，——我們對於此種熟習知道——乃告訴我們以關於試驗和部分的失敗之同樣的故事者，及關於為拒避陷作品於不滿足的要素之故，而反復不絕的努力之同樣的故事者。是以我們遂達到光榮的最良好的柯西克式的建築。然比諸希臘建築，則有幾分不完全。因為乃表現不及希臘種族所含的感情之統一之多之種族的要求，且係在約一千年比較的短期間內強行成長之故。

行排拒的試驗，是非常困難的事，對於發達上實有障礙。以萬代不易的表現為最大滿足的埃及人，用那樣重的材料，為那樣堅牢的

建築，若要改變形式，較諸希臘人實有多大的困難。因希臘人使用的材料，非永久的，且更彫琢的東西。此種相異是無疑的，依以下的實，大可說明。即在北部亞非利加長期間成易的木幹，卒不能開出建築藝術之花者，在希臘比較短期間內，竟至獲得是。我們的長建築，在未來仍能繼續存在的，到底如何稀少，這事在我們亦非無慰藉。若我們有變更的慾求，而又無發達建築作品的才能，則至少我的子孫，當不懼從地面上將我們作品的大部分，掃蕩而去。

前述的那種排拒之可能性，依有側重固定的傾向之一切東西，而爲之縮小。學校的規則，對於生徒是狠重要的，然常帶有“醜之排拒”的禁止之危險。旋律配合法 Counterpoint 之規則，如何的妨碍過音樂之發達，請注注意！羅馬建築中柱式 Order 之制度，如何依希臘建築發達的結果，其生命爲之打破？辭書如何的對於言語上音調 Accent 之自然的發達，予以

損害？

我想在我們的時代，和在我們的家庭中，再把主要的原理，陳述一陳述。我們為我們自己，或為我們的朋友，以永久的美物，能夠充滿過家庭的人，一個也沒有。我們隨處可弄得寶石到手，那是有的事。但是不過得一個寶石而止。我們對於驚愕，依舊拒避。而其拒避中，乃橫有建築家或家主受有教養的心之力。美之成長於此等家庭——此等家庭主人之教養，共其建築物，從高雅的前代，傳於後代——之中，蓋確與此事相應合。居住其中的人，懂得掃除“驚愕”。不調和的線與形，被其掩蔽。調和的線與形，為之保留。慢慢的無意識的改變人的周圍，使其關係無有矛盾。而這樣環境之中，遂含着美，——雖其美甚小。

若眺望他之藝術的領域，——在此領域中，其表現之媒介物，乃為非永久性的材料——則如實的述明，如何許多作品，因價值很少，至被棄擲，損壞，遺失，的事，却很困難。若

我們的種族，不說他們大抵從被掃去的種族距離幾分時，又或不見及行於今日我們周圍的製作與排拒之過程時，則如實的述明，當更為困難的事。實際歐羅巴的大美術館所保存的繪畫之大部分，並非美物。而我們為研究若干之作品，走向此等廣大的寶庫中去，其他的一切作品，恰如不存在的樣子，全被忽視。若再有如過去所起的野蠻人之突然的侵入，則時間教我們無上尊敬的那些尊貴的寶石，當可急速移於安全的處所。縱其他的寶石被野蠻人破壞或蔑視而立至於紛失，當亦所不顧。

僅獲得非苦痛的背景，不能充分齋來美的產物，不待說，是顯明的。藝術家不僅於無關心時，不可不拒避苦痛，在未占快感領域以前，不可不移向於無關心之領域之彼岸。此事遂給與我們以第二部門。但是因為如前所述無關心僅能於苦痛與快感之方向中避除之故，所以我們或至將此部門輕輕看過，亦未可知。

苦痛如我們所述，在藝術家乃當能避除的。  
因之快感之獲得，乃從無關心向美的方向進行之唯一方法。故我們立刻轉向次章考察美學之積極的領域。

## 第 六 章 (2)

## 快 苦 論 的 美 學

## ——積極的美之原理——

在前章我們已就有志達到美的藝術家，不可不取的預備的步調，加以考察了。現在我們不可不圖發見指導美的努力之效果之積極的法則。若從我們美的理論之用語，則我們不可不圖探究在“比較的永久的快感領域之產出”上之必要的方法了。在我們的論述上，將（第一）快感自身之產出，（第二）達到快感領域之永久性所採用的方法，分別處理，較為便利。

## 1

我們先論快感之產出。前已述及苦痛在實際上，是由二個方向產出。快感亦然。以故分二大類，是極自然的。我們先論伴緊張後之休息所起的快感，即從苦痛救出所起的快感。次論與活動的機能相關聯，伴我們的能力之

充分的健康的運動所起的快感。

運動後休息之快感，換句話說，即從苦痛之救出，這種快感，我們已經知道，似可附屬於活動性的快感之中，然在實際上，仍當分別。因為休息的快感，可依明確的方法達到。

以連續的現象為對象的藝術上，休息的快感，更為重要，那是不容疑的。例如在音樂上，我們聽過喚起活動的注意之激烈的調曲後，忽聽又靜穩又進行的序曲，則能感得不少的快感

然大概的時候，此種快感，對於美的作品，不能為顯著的重大的要素。因其在前有苦痛的存在，而與苦痛又有不可分離的關係。所以我們對於此種快感，不為更上的考察，而轉眼於與我們的力之強烈運動相關的快感上去。

在第二章我們已看出以下的事。即對於快感的休息之關係，乃示我們以在器官——與快感的意識之要素，為同時的活動——內蓄積過的過剩的精力之使用。

使用過剩的精力的方法，原有若干，然若

快苦論的 Hedonic 美之理論是真理，則其方法的研究，將使我們認識美之某一原理，——專與快感產出之方法相關聯的。其快感產出之若干方法，能同時盡行使用，亦未可知，然在此處分別討論時，我以爲有望。

我們今先認屢在意識內興起的——然有時亦有不然的——心的要素，當其出現時，齋有快感。爲其器官之同時活動之故。此心的要素，遂有或爲休息的，或爲活動的時候；而因之其活動時，遂成使用過剩的精力之結果。此例讀者諸君想容易想出。砂糖的味，在我們日常吃慣了，便不覺得，然暫時依醫者的忠告停止不食，再食時則當感其味之不同。朝夕親近的朋友，一旦分離，則常想像其顏色。

此處所提出美學之原理，是對比 Contrast 之原理。對比在任何心的效果之範圍內，皆爲過去意識中所無的心的要素之現存之意味。又爲在前一瞬間未活動過的器官之活動之意味。感覺勢力或思想推移中的階段，乃是心的



進行；乃徐徐的來到於連續爲活動性之中心之器官作用中者。對比排斥一切階段。對比卽意味器官作用。器官作用，又單依休息方能整頓活動性之準備者，唯其如此，所以與以刺激，遂生快感的活動性。

對比之爲達到美的效果之重大手段，乃一般人所公認的。側重之者尤不少，如斯賓塞且以之爲對於一切美爲必要的“本質的東西”。但我們的理論，教我們以對比爲非美的本質。因爲快感縱無對比，或如次所述，單依活潑潑地的生氣，亦能達到之故。雖然如此，此原理不能不承認其爲能廣泛的適用，且爲指導藝術家的最有效力的東西。但是下述的事，不可不注意。即非常強烈的對比，如無最大的顧慮，決不可用是。強烈的對比，生強力的效果。然其效果，易速消滅。以故在一般不可不避。關於此事，容後考察永久性時，再行言及罷。

現在讓我們考察快感產出的第二手段。此手段與迄今所述的手段，有密切的關聯。倣成一種結合而常起的心之要素，如其出現被阻礙時，用專門的說法，如用種甚麼方法能阻礙在意識內所起的事情時，則當其再現時，我們當認為快感的。蓋因其器官之活動性，依被阻礙的過程，能蓄積過剩的精力，此過剩的精力，當器官再活動時，可以呼出之故。我們在前章，關於快感產出之此種形式，已加論究了。且因何原故達某程度為止，在美的效果中，應許容禁止的苦痛的事情，我們亦已指示過了。那禁止的苦痛，正與此處所云出現阻礙 Inhibition 相當。所以那時我們應認許此種苦痛，乃因為達到過我們最高快感授與之限界——與禁止消滅時所現的心之要素相關聯——的事實之指標。而此等禁止消失時，同時那被禁止的心之狀態，當伴十分的快感而再起。那時也如我們說過的：“從苦痛向快感的這個變

化，乃基於心理的狀態之連續，因此之故，我們就不能不特別的於那以連續的現象為對象的藝術中，即音樂及文學中，求其顯著的實例。

音樂中有故意延引其絃之例，甚至於使人感著苦痛者亦有之。文學上於條 plot 之中，織入紛擾的日常生活，雖卒達於結果，然其結果乃被延長。這個亦屬此例”

此原理在他方面，亦為重大。若被他人之表現所暗示，起通常與第二次的系列相關聯的思想之系列時，然又或受熟練的制御，此第二次的系列的興起，乃被阻碍時，則我們將陷於故意阻碍的狀態中。而第二次的系列被許出現時，此狀態乃能齋與快感授與的那種結果。

此等事我們在諧謔的精妙的演劇之過程中可以想出

在普通所謂滑稽的事物中，我們為求快感產出之故，亦常用此手段。但在此種時候，效果的大部分，乃基於從含有努力的心的過程，

突轉向極平凡的過程——雖爲同一之精力，然能生更大的效果，即我們下面所欲充分論究的異常的刺激——一事。

不待說，我們在此處不過能觸一觸這個問題而止。然當快感授與之他種源泉，伴同前述的活働，用在種種方面時，此活動乃通常所謂滑稽的事物中之獨特的進行。並且在我看來，這個乃像調和那想分析此種心的狀態之許多思想家之故障的。此等除驚愕外未多含他物的滑稽，依驚愕含有對於重大結果的注意與期待之理由，可以說明。事物與動作皆像不重大的時候，注意自然弛緩，在通常之活動性之溝中，亦用同樣的強度，橫溢出來。平易而且顯著的“從崇高向滑稽的步調”，亦能依此而說明之。威嚴的人，突學兒童的動作，——如帽子突被風吹落的時候的那種樣子——那時我們所感的滑稽，亦是此種。

從如此含有努力的心的過程，變向同樣的

精力生更大的效果的心的過程的那種事，不能說是皆如前述，概為滑稽。因為發見與發明之思想之系列，亦很多帶有此種性質，而彼等確實不能使用“滑稽”的名稱。然依我們的內省，知道此兩個時候的心的狀態，甚密切的相關聯。我們在這樣狀態底下，常起快感的興奮，笑的傾向。至少亦有微笑的傾向。並且我們有時當作“幸福的心思”，語其結果。此種相異，與謂為種類的相異，無寧謂為程度的相異，依以下的理由，更加顯著。即從依在我們心中所生的，的曾被力說過，的且更充分，的狀態，所呼之為滑稽之物，與康德所記述的，“強烈的期待，突變為無價值的東西”的事，密切相關之理由。

那麼，現在我們歸到純粹機智的問題去罷。正當的說起來，所謂機智者，乃遊戲於人之話題之周圍，從其人之思想之系列，而求免於生出平凡的結果，且欲指導與此平凡的結果

相近的聽者之思想之系列者。且與此平凡的結果有關係的一切器官，如以為準備了為充分的活動時，則其人必轉其思想之系列於對快感有效果的方向。那養育過英氣勃勃的器官——以前是被抑壓的——之興奮之次，有鮮明其組織的快感授與之活動性之勃發，發散其過剩的精力於依“笑”之快感的運動。笑之運動，在這等時候，為已被休息的器官之動作之意味之故，亦為快感的。比較嚴正的東西之姿形——我們從此轉到滑稽的概念去——若當我們笑時，在那變為非常活動的一切器官之中，如不全然沈靜時，則為表示其乃為一面的

言辭上的洒落與遊戲，用同樣的方法，可以給與愉快，如兒童不甚了解的快樂之言辭。

我的女兒嘗問 Anglo—Soxon 一語，是甚麼意思。當我告訴她此語乃為 Anglos 與 Soxons 之混種之意味時，她即奮道，“這樣的麼？那幾時我也可以知道。幾何學上雖然教了角度，Angle 但

是 Saxons 那個事，還沒有學”。在她說這些話的時候，毫不感甚麼趣味。然於聽者則與以：Angle的音，在與幾何學上的形相關聯的許多思想系列的器官之中起活動的準備。而Saxon這個名稱，完全保其注意於他方面。但是當依兒童之素朴的注意，思想被向轉幾何學的系列時，已經充分準備過了的器官，乃與快感的意識相反應而來的。

但是好用機智與滑稽的人，乃立於危險的地位的事，不可不常記憶的。滑稽家不一定常常使我們發笑。使我們失望感苦討厭的時候也有。在滑稽離開過於深刻的危險，而被禁止的活動性，尚未整頓其出現之預備時，強迫聽衆之注意的事也有。此等時候，企圖引起聽衆之注意的思想過程，適如其千篇一律的結論之障礙。而其結果，遂生倦怠之感。往昔滑稽家的“單調”就是此例。不僅此也，更有如下的危險。遊戲於話題之周圍的事，或使非

常有興味的系列爲之發展，亦未可知；然其思想的變化，本應以達到快感爲歸，然適得其反，產生充分能戰勝快感的苦痛的驚愕的事，亦常有之。他人感神聖興味的話題，輕率處理之之爲如何危險的事，這是我們所熟知的。

快感獲得的第三方法，可於意識中本無潑瀾性，而單爲使此潑瀾性的現出之事實中發見之。即於蓄積過剩的精力，依器官之異常的活動性，單被使用之事實中發見之。

印象的潑瀾性，雖在其未熟的形式，亦爲產出美的結果之方法，這是一般所承認的。野蠻人的藝術，顯著的表示這種性質。即在現代雄大的藝術之作出時，亦用與此同樣的方法。潑瀾的色彩，潑瀾的對比，令人驚異的形式與組合，活潑的調子，如戰鬥的音樂樣的音之莊重，凡此在藝術家都是普通的工具。然依此事，我們對於永久性，乃蹈於危險的地位。蓋異常的活動，已如前述，既爲快感之基礎



，又同爲苦痛之基礎故。而唯依此事方能決定的快感，其帶有暫時的性質無疑。過剩中所蓄積的精力，立被消耗，而非常力強的活動性，若仍繼續時，則必定生出苦痛無疑。故在高級藝術中，此未熟的方法，雖能產生美的效果，然決非顯著的。

但在比此更精妙的形式上，我們更可以發見依在同時使同一的活動性起種種變化的事，對於高級藝術起作用，且生齋來非常刺激的潑激性。此處所含的原理，即“調和” Harmony ‘及多樣之統一’，Unification of the manifold 在美學上爲最重大的原理，是一般所週知的。所謂調和者，乃爲某種共通性質存在於二個相異的心的事實之中之意。

若此原理並非依有大權威的學者過加強調，則無論其如何廣被支持，謂此原理之不能爲普遍的一切美的原因，將無注意的必要。菲希列爾雖以此“多樣之統一”爲正當，然下述這

個事，亦曾承認。（參照他的“序學”Vorschule 四十二頁，他在那裏對於此種說明，列舉過不可能的若干例證）我們雖明被多樣之中亦有統一的形相所包捲，然此在我們有時既無伴充分的快感而印象之的事，又不能使事物生出美的性質。事物雖與以輕微的快感，然又被壓抑。反之許多美的事物相迫而來，而我們亦不能發見何等顯著的統一的要素。實際上講起來，美的效果，——下面再詳述——較諸多樣之統一所生出的漠然的紆徐的快感，更含深刻的意味。

刺激之倍加 *Doublication* 之原理，——多樣之統一，是其特殊的一例——在美學上乃最重大的原理。沙里 Sully 曾說“注意於心裏相離的二物之類似，常為愉快的經驗”。又說“伴隨觀念或觀念聯合之完全的回復之滿足的感情，乃從通過經歷過程而現出的部分的再現，和與此再現相等的東西而生出者”。在高級美學

之——即以從心情 Mood 及思想 Thought 之比較精妙的遊戲所生的趣味爲對象的美學——全領域中，快感產出之此種方法，是最重大的

我想如下的事，當不可不許容。美的快感之量，依向種種之輕度的潑瀾性之現出，雖可達到，然既如我們所注意過，此潑瀾性，乃使快感消失。然則快感之永久性如何方能達到，自是我們的疑問，然此事適爲第二分類之主題。

## 2

我們已經注意過三點了。（第一）所謂印象之潑瀾性，乃快感享受之重要源泉。然（第二）如苦痛爲當避免，則使任何一要素爲潑瀾的連續的表現，無論如何不可不避。但是（第三）爲避繼續而起的變化，則齟如下的狀態。即一時從意識中有心的要素之缺去，當其出現時，又能充分使之爲快感的那種狀態。所

以若永久的快感領域如能達到，則潑瀾性之焦點，——如許使用此種名稱時——在我們意識之領域內，當為重要的。然此焦點不可不有從要素向要素的變化，此變化的自身，即意味快感享受之新手段。因此我們一般可以說快感永續之條件，乃在寬廣的快感領域中，意識的使焦點變化一事。我們更充分的就此等之各個分類，逆行考察一下看看。

領域之廣——無論在何方面，快感在其本質上，是暫時的之故，我們能確識快感之永續之唯一方法，乃在展開能變思想內容的寬廣機會於我們之前一事。我們已經知道充分複雜的心的狀態之為非苦痛的，乃一切本質的東西之中，占第一位者。因此能發見複雜的許多要素，發展而能成快感一事，狠為重要的事。此其所以為重要者，並不僅是依我們如是做去，可以毫無苦痛變換注意之焦點。乃是依如是做去，則同時的效果之集合，乃為可能之故。

洛且當考察他的意識時，謂美的效果，在“印象之同時性及集合性中，非常被制約（但非排拒的）”。以故藝術家欲無衝突而結合，則唯儘力把許多快感的之刺激之手段，集合起來而已。他（藝術家）努力欲同時使用聽覺與視覺之藝術，及更直接描寫人生之活動性之藝術。然其結合這樣廣時，其困難亦甚大之故，藝術家更常以較狹的領域為對象。但是他常研究種種方法，將那非不調和的，且能加一種甚麼東西給他的快感的那種要素，引入暗示之領域中。若藝術家當快感的效果失掉時，立能任我們的思想，自由轉向甚麼地方，則任甚麼要素，無論其如何像沒興味，亦不蔑視。

他使用感覺快感 Sense pleasures 之暗示。然在再生時導於過剩，或在齋與苦痛的結果之條件之下，則避除現實的感覺刺激。他圖運用想像。想像乃使人從高處移向高處而給以高揚的快感的。關於這方向之努力，勒沁姑 Lessing

曾說：藝術家的作品中，要求細部 Detail 之不完全，爲使擴大想像之力之多活動，故不可不存餘裕。是則我們細部之不精寫，反感充實。爲避寫實主義之嚴密，——避類型之描寫。不僅此也，藝術家更避心理生活之空漠的範圍，我們殆難把捉的要素，其通常所稱爲情緒的 Emotional 之範圍。他使觀賞者的心中，產出糾約所解爲美的快感之本質的性質——我却不以爲然——的美的地平線。此美的地平線，卽爲在感覺印象中，像有其中心的“光輝之擴散”，而在與此相關的一切心的範圍中，運用效力——強度非常小的效力，然是非常急速變化內容的效力，除漠然的“極光”Aurora 外，差不多沒有的那種效力——的東西。藝術家即對於他自身之熟練的賞讚之效力，亦不可過於輕視。因爲如得來的快感，雖只爲少數人，恐僅爲他同友人的快感，然這等快感，亦狠含快感授與之要素；又他的作品依此方法，縱僅

爲一瞬間之久，然能留住他的賞讚者，則其作品即收如許一瞬間的效力。

不側重於焦點，且不偏於一邊的領域，即寬廣的分開注意——考察注意這個事，在我們是狠重要的——的意味。認識缺少注意之限定的知覺者之領域之存在那宗事情，實際上常常在藝術的效果上，把受容的狀態與受動的狀態，側重過甚。而其中所含的反動的要素，幾未考察。然此反動的要素，纔真是作成美的複合體之大部分的東西，里沙糾約及其他新進的美學家，均明白承認的。實際上糾約用不使他人承認不止的熱心，在他方面則又表示極端的見解，即過於重視活動的要素之見解

在一方面有喚起強烈的注意之傾向之藝術作品，在他方面必然的排拒快感的心。Psychoses 其在所謂他方面時，則以再現或再生之效果，爲意識之成素而低下之。藝術作品——

在其中諸要素皆能如是保持其平均，所以觀賞者常被安置於分割得狠良好且又依然不住的變換快感的注意的狀態之中的那種藝術作品，縱謂其非最潑瀾最快感的作品，然能生出最廣最大的效果。

音樂之力，常顯明的藉助於不定性，即我們所稱“夢幻性”。Dreaminess 因此音樂大家的偉大之力，乃橫於注意用此手段擴廣快感領域的能力之中。在歌劇那樣複雜的藝術中。達到此種平衡，是狠困難的事。才能薄弱的歌劇作家，恐不能預防注意之常常不齊結果而放散。無論何人把音樂除外，自己即不能發見舞台之效果，閉着眼睛不想像其動作時，即不能聽音樂。然反之從最良的作品，如從瓦格納的作品所受的印象中，我常覺我自己沒入於其全體之中。一切特殊的東西，像忘却了一般的效果。舞台動作，亦不能分別視之。明明白白表示動機的那種暗示，則為侵入者。



歌劇之條Plot中所表示關於美的思想感情之遊劇的未成熟處，大概在歌劇自身求有力之故爲不可少的。“條之興味”的強力的發展的那個事情，對於全體毫無疑問，是齋以損害的。

無意識的承認此注意之擴散之原理的事情，——此乃引導那批評的精神，在美之受容性上爲致命的之那般意見者——恐是部分的。而在某意味上，此事又爲真理。但是我自由告白。依批評的見解之集中，在廣領域上批評家所失的東西，大部分可以在知的遊戲之範圍內，取得回來。在熟知自己之問題的批評家，實際上此是妨其厭滿，且對於他須充分親近的作品，爲之去其失却興味的危險的。然對於準備不足的人，傳達他的思想，則有時依縮小快感領域，——在他方面無何等的報償——可以損害那等人的快感。

然領域寬廣這個事，在苦痛授與之線上，容易使人人的思想變易之故，常伴危險。此

例我們已經在他種關係上論過了。指示聲之調子，或表示記述者與批評家之心意的東西，屢在聽衆中，像使美的事物變爲非美的——或非美的變爲美的——之事實，我已喚起過諸君的注意了。

心之美的狀態，雖大部分是漠然的快感之複合物，然含有較此以上的東西。在藝術之完成上，當不可不有興味之確定的中心，——多少可以輕輕的移動那比較上更漠然的領域。

焦點之變化——一八六三年五月二十三日  
阿米耶兒 Amiel 新報上，我們曾讀過如下的記事：“無形無性無音調，散漫不明瞭的東西，皆與美相反。因爲心之第一要求乃爲光之故。

光意味即秩序。而秩序第一意味，部分之明瞭。第二意味，規則的活動。美則乃基於理性。”我們對此獨特的合理的美學說，雖不能擁護，然對於那不與何等強烈的興味，單與

微弱的快感之領域之事物，乃易使人厭飽者之說，不能不贊成。這個如從畫室的用語，則為“覺得好了”。洛且之達於以美為通過某明確的事物而求把捉理想者的學說，和霍爾克曼 Volkmann之將藝術領域，從美學領域分離——因為藝術領域，較單為快樂論的美學領域，更明確的叩其絃之故——恐皆因承認過此種事實，所以如是。在霍爾克曼以為最誇張的自其周圍取出其事物的這個明確，即古代藝術示其最高之優秀之方向。

但是若藝術作品，依強制我們注意而與我們以印象時，則其興味之中心，帶有比較強度的活動性之點，亦即為帶有危險之點。一切快感皆暫時的，在其潑刺時尤然。變更興味之中心，對於他們之存在，是狠重大的事。我想在一種一般的原理中，可以認出。

首先我們依在苦痛或絕對無關心等未生以前，從我們面前的特殊領域移動注意，又當內

容能再起快感之那瞬間時，再將注意返還的那種事情，於一特殊方向，可以預期發見持續快感的手段。此事乃齎我們以所謂旋律 Rhythm 那個大原理。

營養之過程，比較是規則的之故，在充分消費後的完全恢復所要的時間，幾與在其器官所要的相等。所以如是，我們遂知道與以規則的懸隔而反復之的那種事情。且其時不僅不感疲勞，如節律之時間適當時，當能伴非常的快感，歷長時間幹一定之主題，能伴有顯著的快感。

正確的節律，在音樂及詩上乃最值注意的。然謂為不正確的節律者，在他種藝術家，又為非常好用的工具。例如建築上的柱式之力 The power of order 及對照的價值，The value of asymmetry 大半基於這樣的節律。讀者諸君可以想到無論甚麼藝術，皆有此例，不用別尋特殊的。

我們考察超越同一的領域，從領域而領域的，將注意變移的事時，狠可達到我們已經知道的那個變化法則。單調的刺激，先給以無關心，次給以我們所謂疲勞的積極的苦痛。若意識之要素，如定時的變時，則快感獲得之機會，非常的多。且如變化之中，可以發見統一時，——基於我們已經論究的原理——則更可加他種快感，於依變移興味之中心所得的快感之上。

但變化亦如他的一切快感刺激之手段，一樣有射不中的之傾向。作快感刺激用時之變化，乃有限的，並且使在我們的領域內的一切的活動性成爲苦痛的，我們雖欲圖矯正，然反增加困難。此例可以在我們看過盛大的展覽會——會中的競爭者，互相競爭用種種給人快感的方法，引人注意其商品——之後，所常經驗的那種有休息之欲求之中，可以見出之。狠多人說，自一種藝術作品受取快感，因其

單純之故。此事在建築批評上，更爲真理。人人想得快感的效果的那種種事物之中，之支離滅裂的諸要素消失後，與那休息之快感相距不遠的那深靜的趣味，獨形殘留。

在前已述過的那個對比，也是依變動刺激之範圍，可得其效果的。但對比就其效果講起來，乃基於潑刺性，即基於異常的活動的原故。用之之時，必須注意不使其力有竭盡之虞。

對於那給色量 Value 於所謂繪畫物的異常潑刺的要素，同樣的話，也可以說。我們一到感倦怠而不能立即逃避其刺激時，則爲得到美的結果故，此手段決不可用。所以我們在我們家庭中，避除使用繪畫的東西。且我們想裝飾自己喜歡的房子的時候，或對於那不能不常常見面的那種建築物，用強烈對比的時候，必要非常注意。

無論甚麼時候，產出美的結果之最安全的

手段，在選擇諸要素——其各要素，自然的依其先行的要素而被引導——之連續時得之。若使用心理學的用語，則依與以前被刺激過的活動性相關聯。——若許是這樣說——的結合的營養，選擇那刺激為最好且最完全活動之故，而準備過的器官之那種連續的印象，即可以得到我們所求的結果。

從此事出發，我們當可以論究寬廣的美的法則，即應稱為期待滿足之原理者。此乃關於獲得美的結果之手段之正當的記述，亦思想之進行，在回想時，以為能夠履行的期待狀態之一種記述。

此法則適用的範圍雖廣，然在美學上非普遍的，我們如思及下事時，當能明白。即我們之常態的，無關心的，無意識的生活，其大部分雖不能明見出來，然依期待之履行而被形成，——此等履行之正當與否，不被引為疑問時

所謂大藝術家，一般以爲是能够用以上列舉諸原理的人。他拒避苦痛，創造非苦痛的廣領域，產出快感的諸要素之廣大的綜合。更進一步說時，他將注意之變移整頓起來，所以在一印象不授快感時，他印象立即自然的結合，恰能填其缺。且他依深刻的思慮使特殊興味互相交代一事，而彫出多樣之統一。此統一，乃對於他的作品，給與非常的特徵。

我前說明注意之平衡時，曾舉瓦格訥的大作品以爲例。然瓦格訥的力量，尚有過於此。我們離開意味之範圍，將注意集中於其細部時，常發見音律 Melody 之寶石，甘美的進行，旋律 Harmony 之豐富，或堂堂的管絃樂等。並且我們縱從其音樂離開時，感情依然震盪，感受一種深刻思想之印象。然爲此，其細部並不抹殺作品之他的特別顯著的發展。若取他種例證時，則莎士比亞之驚人的劇曲，示我們



以廣大興味之範圍。然其範圍常爲賦特殊興味之人物，我們的注意，雖隨人物而人物的巧被變移，然其愉快的背景，——此背景與強烈的印象不同，可特別感得的——不至遺落不見。

他的天才，在不失適當的平均之才能中，更形多現。以故雖使用從屬的要素，而其從屬的要素，沒占足能破壞劇曲之一般進行，減損人物——其人物的動作，能感動我們精神的——之重要的那樣重要地位。偉大的畫家，亦用同樣的方法，對其題材。他使其寬廣而漠然的快感的背景，印象於我們之中，或在連續的再生之系列上給與之。雖比較更顯著的快感之廣大領域，——注意之中心，變動此領域——亦不失中心之“動機”之優秀而給與之。而對於此中心之動機，他特別的時時提醒我們的注意。

若產出比較的有永續性之快感的能力，乃依在適度的快感之廣領域上，變移注意之點，

將事情而決定時，則含連續的心的狀態之刺激的藝術，較諸那基於單純而無變化的印象的藝術，當佔很大的利益，讀者諸君想已明白。所以依我所見，文學和音樂，及結合此二者的藝術，在今日是最重大的藝術，可說是隨文化的進步而益占勢力的東西。

當此章及此書的終結，關於迄今所論究的諸問題，猶有若干之點，想述及一下。在第一章及第二章，我們是研究及於觀賞者的美的效果之性質。第三章是研究驅遣藝術家從事於其工作的衝動之性質。第四章則把批評的活動之性質，和我們取批評的態度時所用的標準之性質考察過了。

我們所已考察的消極的原理和積極的原理，此二者隨我們自己之為藝術家，或為觀賞者，其固有的價值，遂非常不同起來。

在藝術家以那與消極的原理及美之問題一

——科學對我們提出的——相關的一切考察，作爲避除先於我們探究美的人們所曾經驗的失敗的忠告，則必爲很有重大的價值的。過去我們種族之經驗，留其失敗之記錄，於一消極的原理中。而我們亦不得不傾聽之。科學雖依更正確的方法教示我們；然未來恐將更依更確實的手腕，引導藝術家，而使之避免其熱情之餘所易落的陷穽。

積極的原理，限定的幫助藝術家，不待說，是很少的。因爲我們已經知道了藝術家不能不基於他所賦有的種族的本能之個人的力量，導其藝術的表現。以故在實際上，雖我們上面所列舉的積極的諸原理，爲防備過度故，藝術家亦僅能消極的使用之。

然我們爲觀賞者或批評家的時候，積極的原理與消極的原理，則持相等的價值。此處我希望讀者諸君同我一路考察在批評上的實際問題。此實際問題，當能說明積極的及消極的美

之原理之相對的價值。並能指示哲學的美學所涉及的諸問題之紛糾。爲此目的，故我特選擇關於建築上構成的形式之價值，雖狠被人家討論過的問題來考察考察。

研究美學之發達的結果，我們知道爲藝術之一種的建築，在過去乃爲因欲將美的性質給與一固定的且狠被理解的之構成的形式中，而生出來的。然設發見或完成建築所持的構成之方法，建築術是不必要的。單單考察此方法，建築是不得爲藝術的。然我們的種族遂習得使用此構成的工具之方法，於齋與我們以美的感覺之方法中了。

於是在過去差不多是自發的和全種族的發達的事，在我們則圖以個人且依合理的手段考察起來了。在過去依種族的努力之徐徐發達，及依種族的產出中的劣物之排拒而作出的事，我們乃欲在我們的生涯上作出了。

我們學歷史的結果，構造法之設建築之本

質，明明知道了。即謂建造之方法，乃建築藝術家之工具。若他不以構造法為其工具而使用時，則他是藝術家亦未可知，即於他方面做一個裝飾家，照耀藝術之領域，亦未可知，然不得稱為建築家。

然反轉來，構造法不過單是他的工具；及依建築家所能達到的目的，別的藝術家也一樣，乃為特殊的型之美之產出，——這二事是不可忘却的。

構造法之強調，可真是重要！這樣絕叫的人狠有。且他們指點男性的法蘭西式之柯西克，並且教示我們應當建築為骨骼之裝飾——在骨骼上，骨與髓常不可不卓越——的東西。然反之在他方面，又有人反對此種見解，指點威尼斯 Venice 之宮殿，和佛羅列恩斯 Florence 之涼廊 Loggia 之光榮，謂構造術之力，在建築之價值上，差不多沒有關係。

然我想結合此二個相反的見解時，可以見

出真理。我在前面已經述過，構造法是建築藝術之工具，美之產出，是他的目標。他須與他的原型種族，同樣不可不熟知關於構造之確實的諸原理。如此則他於形之構造，當能着想。弓形門 Arch 屋頂及其餘他所圖引的東西，在實際上，亦能如樣建造。

大抵使用此構造之工具，僅含有消極的美之原理。我們已經知道藝術之不可不避驚愕，是最重要的消極的原理。若建築家在他的設計圖中，欲將其種構造之動的力量，顯著現出時，則為與其力保持平均起見，反對的力亦不可不強烈的留下來。不然，則他將唯留非常破壞美之效果且不安定的感覺而已。

從積極的美之見地，下述的事當可說得。即若不破壞更高級的美時，在受有普通高級教養的人，能够得有構造上之概念，是非常有得的事。但此美之產出，乃建築家之目標。若建築家過於重視構造術，失却高級的美之性質時

，則不過單是建築業者，決不是藝術家。但他若是巨匠，能印構造術的要素——不失却美，又能於其處將美摺出——於全體之美上時，則他的作品上，附加有趣味的新源泉，而激增其價值。

其次轉眼於反對之效果，即單當作裝飾而用構造的形式之作品。這樣作品，可以換說是從羅馬建築——羅馬建築以希臘的裝飾的建築之衣裝，覆其構造的骨骼——得過暗示，而在近世文藝復興期的建築中認出的東西。

若使用過去之構造的形式，含有當承認之理由時，則不使用這樣形式時，設計之中，當有虛偽。即為對於那“避開非真實！”的消極的法則有冒瀆。因非真實，確能給與致美於死的驚愕。然反之若此構造上之裝飾的形式，對於持有構造的價值的那宗事情上，不成虛偽的口實時；且若其裝飾的形式自身是美時；——順便說一句，近世文藝復興期式的建築之

細部，雖然不美——又若依使用此裝飾的形式，建築物之均勢 Proportion 或色量 Colour masses 等，較諸他種方法能達到者，更能齋來調和的關係時；又或因別的關係，建築物依此而可至於好看時；我想對於使用這個東西，不能見出何等非難的批評。反對這等裝飾，我們所能說的最上的話，就是：在使用這等裝飾之中，我們缺乏力強而真實的建築的天才。且使用這等裝飾這個事，有使我們為裝飾家而不為建築家之傾向，且導我們至於失却建築上之自信，——而已。

消極的說起來，建築家不可不經濟的使用他的構造上的工具。否則，我們將被時間與勞力之無意味的消費所壓倒。然積極說時，為覆蓋他所構造的骨骼之故，使用不必要的肉的那宗事情，在他可全是正當的。為可添加全體之美的效果的那種正當而特殊的目的之故，使用過剩的材料與勞力，真是明白的事情。

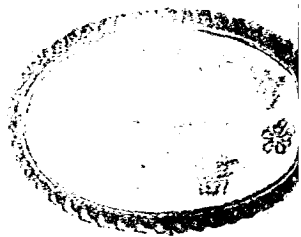


那麼，如此看起來，建築家為避障害起見，他的工具雖固不可不合理的使用，然若他是天才，能使用其工具於美為一種有效力的器械時，想他將決不忘却其目的，乃在美之獲得。

在此處關於我前辯護過的主要諸原理之一，我們或可引出有興味的例證來。我前曾說從美之境界，除去一切的苦痛。但有時一作品雖含有苦痛的要素，且如同時又含一種美能充分的抑在那些少的不快時，則決不可謂其作品全體為非美的。

陶醉於法蘭西柯西克之傑作之美的人，過重視構造術的要素之餘，見初期之達斯勒 Tuscan 之巨匠之作品，必常生空虛之感。輕視構造術的這等作品，雖有些少的不快，然其均勢細部色彩中，所含橫溢過多的美，不與人以以阿米安 Amiens 波威 Beauvais 之重笨的力不能作出的深的滿足不止。所以最好是轉眼向那沒構成上之不快，且有光榮的最上的希臘建築。

在此等建築中，其建築術，實自談其歷史，且謙遜的語其力量。唯其欲其如此故，希臘建築，乃強調那含有線與均勢的色量之完全的美感——我們見此，自然的向此卓絕的諸巨匠低頭——者。高級的真建築美，即在其中之故。



F. T. Chiang

## 美 學 綱 要

王平陵譯

此書係美學家 William Jerusalem P. H. D. 所著，提綱挈領，譯筆亦復清新，實為研究美學者之一助。現已出版，實價一角五分，外埠加寄費二分。

上 海 泰 東 圖 書 局 印 行

---

## 美 學 原 理

一九二二年九月出版

(實價四角) 外埠加寄費四分

版 權 所 有

譯 者 ..... 蕭 石 君  
發 行 者 ..... 趙 南 公  
印 刷 者 ..... 泰東圖書局  
總 發 行 所 ..... 泰東圖書局

特 約 代 售 處

重慶唯一書局 各省各大書局

