

萬 有 文 庫

第一集一千種

王雲五主編

藝 術 之 本 質

范壽康著

商務印書館發行





藝 術 之 本 質

范壽康 著

百 科 小 叢 書

第一集一千

藝術之本質

范壽康著

上海寶山路
商務印書館

發行兼印刷者

上海及各埠
商務印書館

發行所

中華民國十九年四月初版

此書有著作權翻印必究

The Complete Library

Edited by

Y. W. WONG

THE ESSENCE OF ART

By

FAN SHOU KANG

THE COMMERCIAL PRESS, LTD.

Shanghai, China

1930

All Rights Reserved

藝術之本質

目次

第一章 緒論·····	一
第一節 美的對象·····	一
一 藝術作品	
二 快不快與美醜	
第二節 美的態度·····	六
一 非功利的態度	
二 分離與孤立	
三 感情移入	
四 藝術觀	
照的態度	
第二章 崇高·····	一八
第一節 崇高之一般的形相·····	一八

一 量的感情 二 深的感情 三 內容與形式的關係 四 無形

式雄大自由

第二節 崇高之主要的種類(一)……………二九

一 恐怖的崇高 二 戰慄的崇高 三 淒慘的崇高 四 沉鬱的

崇高 五 快適類的崇高

第三節 崇高之主要的種類(二)……………三六

一 壯麗 二 嚴肅 三 壯靜 四 莊嚴 五 激情

第三章 優美……………四四

第一節 優美之一般的形相……………四四

一 優美的成立——美的精靈 二 優美之感覺的形式

第二節 優美之主要的種類……………五三

一 高尚的優美 二 可愛的優美與粗硬的優美 三 溫雅的優美

四 峻嚴的優美 五 婉麗的優美

第四章 感覺美……………六七

一 廣義的感覺美與狹義的感覺美 二 感覺美的形式 三 粗硬與

魅惑 四 華麗與纖麗

第五章 精神美……………七七

一 精神的印象 二 精神美之感覺的形式 三 瘦硬 四 柔軟

第六章 悲壯……………八四

一 混合感情 二 悲壯之一般性 三 悲哀 四 悲壯之主要的

種類

第七章 滑稽與諧謔……………九八

一 滑稽 二 滑稽的種類 三 諧謔 四 諧謔的種類

第八章 醜

- 一 醜之消極的意義
- 二 醜之積極的意義

藝術之本質

第一章 緒論

第一節 美的對象

一 藝術作品

藝術是什麼？換言之，通常所稱爲藝術之文學，美術，音樂，演劇等等其中那一點是有稱爲藝術二字的價值？這個問題，吟味起來，實在和下述的問題大致相同，就是：「藝術作品的那一點究竟是我們美的經驗之對象？」更一般地說來，就是：「美的經驗的對象——美的對象——究竟是什麼？」

普通的人們往往以爲藝術作品就是美的對象。他們以藝術作品四字來分別美的經驗和其

他的經驗。詳細說來，他們以爲美的經驗由藝術作品上出發，在藝術作品上終結；就是說，美的經驗始於藝術作品之感覺，終於藝術作品之判斷。他們把這一點作爲美的經驗與其他經驗所以不同的根據。因爲這個緣故，他們把由作品得來之快不快或滿足不滿足當做對於該作品之美的價值判斷；而且以爲這種美的價值判斷，倘爲同一的作品所喚起，那末，應當是一致的。但是在實際上，我們稍一反省，就覺這種見解是錯誤了。對於同一作品所下的判斷，內容不但不能全相一致，而且有時甚至大有差別。如對於同一的裸體畫，有人滿口稱讚，有人蹙眉攻擊，這是常見的事。又如對於同一的作品，甲以爲優秀，乙以爲不然者也時有之。在這一種時候，對於同一的作品，一人以爲美的價值甚高，他人則以爲美的價值甚低；換言之，就是，同一的作品竟成爲兩個價值不同之美的對象了。因此，我們不能說：美的判斷，如爲同一作品所喚起，那時候就會一定一致的。

這樣看來，我們不能以藝術作品四字作爲美的對象的根據，自屬明顯的事實。藝術作品實在不過是構成美的對象的材料罷了。所謂美的對象乃是由感覺的材料所構成的主觀上的形象。因爲這個緣故，所以對於藝術作品只有理解藝術者纔能知道他真正的價值。

二 快不快與美醜

由藝術作品所得的快感不能就看做美的經驗，就是快與美不能全相一致的這一層，事實也極明瞭。但是美屬於快，醜屬不快的這一件事，卻是不能否定的。不過人們以快作為美，以快的經驗作為美的經驗，那就錯了！要之，美屬於快，美之範圍在於快之範圍之內，可是同時二者的範圍決不是全相一致的。我們現在先研究「美的快」之特殊性以作闡明美的對象之預備。

馬沙爾 (Marshall) 以為美學為快樂說的一科。照他的見解，所謂美直接受快的法則的支配，間接受不快的法則的支配。他把「美的快」與其他的快區別，以為前者比較後者多有持久性。這固誠然；但是仔細想來，實亦不過程度之差，決非本質之別，而且在個人間大有差異。所以此說不能算十分中肯。

此外又有人們——馬沙爾也是其一——想把「美的快」和感覺的快之區別放在高級感覺（視聽二覺）與下級感覺（味嗅觸溫覺等）的差別上面。照這一班人的主張，以為人類把由視覺二覺所得來的印象來美地享樂，把由其他感覺所得來的印象來感覺地享樂。為什麼呢？因為

下級感覺的快常和肉體結合不能分離的緣故。例如食物的甘甜常和味覺結合，我們不能把味自身從味覺遊離而經驗之。可是在高級感覺的快，卻與肉體的感覺遊離。我們在視聽的時候，決沒有視的爲目，聽的爲耳等等的意識，我們的意識注在對象的一方面。因此，我們能夠達到自由自在不受束縛的狀態，能夠沒入無我的境地。還有一層，在於高級感覺，其內容極爲明晰，且相互間的關係也甚明白。要之，視聽二覺對於其他感覺是比較精神的。這就是「美的快」的特性。海格爾（Hegel）和哈特曼（Hartmann）可稱這種主張的代表。

然而由我們看來，這一種說法也未見得全全可取。因爲視聽二覺也時常伴有肉體的感覺。例如鑑賞熱利珂（Géricault）的「賽馬」這張畫的時候，我們除有騎手及馬的視覺像以外，還有與疾馳的馬和騎乘者同樣的運動感覺。所以精細觀察起來，高級感覺也明明白白伴有肉體的感覺；所謂遊離云云實亦不過程度之差罷了。況且反轉來看，下級感覺方面也未始沒有遊離的傾向。像全全缺乏視聽二覺的赫楞刻勒（Helen Keller）女士能用觸覺來行藝術的鑑賞，這就是最著明的一例。反對者也許說，世上決沒有單由下級感覺成立的藝術。但是事實亦不盡然。如羽斯芒

(Huyssmans) 的小說的主人公裏面有由飲酒而感受一種音調者就是一例。

由上面所述的看來，高級感覺與下級感覺的差別決非絕對的，實不過是程度之差。我們只能說對於美的對象之構成上高級感覺比較地占有重要的位置，決不能說下級感覺對此全全沒有關係。本來，美的經驗決非單由某種特殊感覺而成立的經驗，卻是自我全體合成一體的經驗。照這一點說，下級感覺自然也非參加在內不可。從此，我們可以了解菲塞 (Vischer) 及基耀 (Guyon) 等所以主張下級感覺的理由，並可以知道「美的快」與其他的快的區別決不在於高級感覺與下級感覺的區別了。

然則我們究竟怎樣來定「美的快」的特色，換言之。我們究竟怎樣來規定美的對象之特質？我們既不能單由感覺自身來規定他，我們也不能單由客觀的對象自身來規定他。就是說，我們單由主觀或單由客觀是不能明白確立他的。我們在現在只能說美的經驗，與其他經驗同樣，乃成立於主觀與客觀之對立的關係上面。那末，我們不能不於這主觀與客觀兩者的關係內找出美的特殊性。除此而外實無他法。至於兩者的關係當然極為繁雜，決非一樣，因此，我們對於客觀界所能取

的態度自然也有多種了。

第二節 美的態度

一 非功利的態度

要想求理解對象與人類間的美的關係，那就非闡明美的享樂中之觀照者的態度不可。現在先述一二種關於這個問題的學說，然後再求最後的解決。

從古以來，最一般的主張是以爲美的態度內絕不許含有些許的功利的見地。在普通的時所，我們爲評價事物上往往以有用無用作爲評價的標準。然在美的享樂的時候，這一種物質的見解全全絕跡，只有美自身爲我們所享樂罷了。

康德 (Kant) 從他所謂「自由美」(freie Schönheit) 的判斷中，連「完全」這個觀念都行排斥。爲什麼呢？因爲「完全」這個觀念已含有功利的觀念的緣故。所以這一種「自由美」只能存在純粹的紋樣上面，像在馬及建築方面，因爲往往已含完全的觀念在內，所以我們只可名之

曰「附庸美」(anhängende Schönheit)。又欲求美之爲自由美，對於「所有」的興味也非除盡不可。要之，非功利的云云是指目的與欲求的排除，詳言之，是指在美的享樂與創造以外之一切目的的排除，在欲求美的經驗以外之一切欲求的排除。但是這種規定究竟有何意義？單單只有這一種消極的記述，實在不能算做充分。在這一點，作更進一層的主張的是閔斯德倍克 (Münsterberg)。照他的主張，所謂目的與欲求的排除，進言之，就是把美的對象從一切其他的關係遊離，而委我們的全心於這種對象的表現。

二 分離與孤立

閔斯德倍克將美的態度與科學的態度互相對立，以求闡明前者的特殊性。照他所說，科學家常常尋求事物之原因與結果。因此，他們非將對象與對象的環境及其過去，未來等等連絡不可。他們的興味並不在於對象自身之內，而超於對象之外。然在美的時所，則大不相同，凡美的表現所示給我們的，我們都委之以全心；而對於對象周圍的世界及我們周圍的世界，我們都非忘卻不可。這一種對象自身的把握，只有一法。就是：我們務將對象從其他一切事物遊離，將對象以外的一切由

我們的心中排除淨盡，然後將我們的全心注在對象的表現上，務使其他事物不能侵入。這樣，對象方纔能够實行孤立；主觀方纔能够靜注在這一對象上面，由一切其他的作用實行分離。這種狀態就是美的享樂，就是美的態度。

以上所述乃是閔斯德倍克的主張的大要。但是我們對之，卻不能沒有多少的疑問。第一、他所謂孤立，是不是將一切周圍全行忽視的意思？果是如此，那末，所謂孤立，與集中注意的時候究有何種區別？第二、他所謂分離，是不是指由觀照者的自我的分離？果是如此，那末，美的經驗不是全全與潛入人類精神中的傾向性脫離而成爲一種最抽象的智的判斷麼？

更進一步，就因果關係說，因果關係的觀念愈薄，欲使對象的孤立愈難。爲什麼呢？因爲有這一種關係方纔對象能够獲得意義的緣故。換言之，我們倘沒有預想在現實上所經驗的那種物理的及心理的因果律，那藝術之美的意義，也就難以成立。現實的再現自身雖沒有美的意義，但是這種再現實爲構成藝術世界的條件。對象當然非由一切其他事物抽離而實行孤立不可。但是這個孤立二字限界極不明瞭。不但對象與因果關係不能完全脫離，卽如我們看畫的時候，我們也不能說

我們的全心注在畫布上面，額緣及地位毫無些少的影響。這樣看來，閔斯德倍克的主張頗有可疑的餘地。可是他所謂孤立與分離實與我們以解決的暗示，這決不能否認的。他以為在美的享樂中對象的孤立與主觀的分離為其成立的條件，而主觀就靜止在這對象之內。他的難點，實在於靜止二字。他自己既主張說，一切知覺——而美的經驗成立的根據就在於此——含有活動，而這活動並不限於心的活動而且包含肉體的活動。並且他也說，孤立的對象為一種適合意志起見之實在的技巧的變形。所以他那靜止二字一面與他自己的主張互相矛盾，他而并與事實亦相衝突。

三 感情移入

即有好花開在眼前，倘使我們的心注在別一方面的時候，那末，對於這花我們不覺其美，同時也不覺其醜。但是我們倘用閔斯德倍克的「分離與孤立」來觀照這花，那時候，我們就將我們的心沒入花中，而始覺這花的美了。這樣說來，所謂花的美，實在不過是我們心中所喚起的一種感情而已。而我們把這感情更移入花中而感到好花的美。所以對象的美實在不外是對於對象所投影的自己的感情罷了。然考兩者的結合極為直接；對於好花的美，我們決不覺其為自己的感情，反常

以爲好花自身的性質。兩者結合的密切至於如此。而在他方面看，我們不見此花，不能體驗此花的美。我們看到此花，我們不得不感此花所特有的美。我們見赤，不能感青；同樣，我們見青，不能感赤。所以這一種的感情乃是嚴密地爲對象所規定的感情。而這樣的感情只在對象被純粹地統覺的時候方能被我們所體驗。

我們對於所與的某種對象，倘不行注意或統覺作用的時候，那末，我們對於對象不能發生任何的感情。然而我們倘將我們一經注意或統覺的時候，那這對象就被引到我們意識的中心點來，不單成爲我們的意識內容，而且成爲與我們互相對立的對象。這時候，我們始對這一對象經驗一種感情狀態而感知其美醜。所以我們的美的感情與統覺活動實在有重大的關係。

現在再吟味，意識活動與感情究有什麼關係！對於某一對象——假設爲一曲線——倘我們不起統覺活動，那末，對這曲線的感情——例如「柔輭」的感情——斷不發生。必待統覺活動生起以後，我們纔能感到該曲線的柔軟。而這一種統覺活動，倘我們心內沒有妨礙他的東西，實受對象特性之嚴密的規定。對象的特性怎樣，我們的意識也就流動到怎樣。意識活動既起於內，則因之

我們的自我也不能不表現於其間。在這種活動間所表示的自我之狀態就是感情。感情雖非活動自身，但必伴活動而起。正如色調與律動雖非色自身與音自身，但必以色與音為根據始能發現一樣。所以由活動的結果所得到之感覺及判斷不能成為感情的根據；感情無論如何必隨活動而被我們所經驗，此外更沒有可為感情成立的根據。然而所謂活動實在就可說是生命，因此，由對象的統覺中所體驗的「生之感情」實在就是對象之美的意義了。所謂「看到對象的美」云云，實在就是「發見對象的生命」罷了。而這種對象的觀照當然非純粹觀照不可，當然非在「孤立與分離」之下的觀照不可。

在純粹統覺之下，我們的意識的流動全然為感覺對象的性質——就是曲線的性質——所規定。這種流動受這曲線的性質——例如堅銳——的規定，而自我的狀態隨之緊張；這樣，我們對於這曲線乃得一種堅銳之感。同樣，自我隨對象的其他的性質有時弛緩，有時進行，有時停滯。這一種自我狀態上的緊張及弛緩等等當然移入美的對象——主觀及客觀所協同造成的對象——之內而成為對象自身的性質。因此，對象乃有生命，乃有精神；換言之，對象在這時候方纔獲得美的

意義，方纔成爲嚴正之美的對象。而這樣把這一種感情移入對象之中，使對象成爲美的對象的那種「純粹觀照的態度」就是美的態度。所以所謂美的態度實不外將自我的生命移入對象，而所謂生命在意識中可以說是不外乎感情；因之，我們可以說美的態度實在不外感情移入的態度罷了。

照上面所述，所與一切的對象必須待感情移入以後方纔能夠獲得美的意義；這樣講來，所以我們沒有把感情移入以前，換言之，我們沒有立在美的態度以前，世上決沒有美醜的存在。美醜也者必賴感情移入纔能成立。因此，所謂美的價值實是感情移入的價值；而所謂美醜決不是程度之差，前者乃價值的肯定，後者乃價值的否定。然則感情移入怎樣能生價值上的差別？這個問題自極重要。感情移入既是不外自我生命的移入，所以對象的生命實在不外是我們自身的生命。這種生命當然與我們的全人格不能分離。這種生命的體驗當然對於我們全人格的要求——自我自身的本質——立於肯定或否定，一致或矛盾的關係上面。這種生命的體驗既不是浮面的，乃是根本的，所以美在其一面必具有相當的深奧。這一點是「美的快」與其他感覺的快所以不同的地方。

要之，把人格來根本地肯定的是美，把人格來根本地否定的是醜。美是「價值」，醜是「非價值」。而這一種價值的肯定及否定只有在美的領域，只有純粹觀照的領域，方能成立的。

四 藝術觀照的態度

美，既如上面所述，是感情移入的價值，那末，藝術的觀照，除感情移入的態度而外，當然也沒有成立的餘地，我們在藝術觀照的時候，非把自我浸沒在藝術品之內不可。這觀照是主客合一的境地，也是無我的境地。康德所謂 *Interesselos*（無關心）就是指此。在這種境地方纔有受客觀的嚴密規定之生命的體驗，換言之，在這種境地，對象方纔有人格的生命。倘使我們一失這種主客合一的境地，我們的美的經驗也就立刻停止。例如我們對於奧式羅（*Othello*）行純粹觀照的時候，我們可以體驗深刻的美的意義。但是假設有一最近被其妻所背叛的男子偶觀此劇，則這男子或將於奧式羅絞殺得茲得摩那（*Desdemona*）的幕面而憶及他自己所受的經驗，於是他對於這戲劇的觀照就會立刻中止。又如我們注意他方而於對象不加留心的時候，那一切的對象都成死物，實不能獲得些許的美的意義。可是反轉來說，我們假如立於美的態度的時候，世界的一切所有多能

成爲有生命有精神的對象。這樣，我們方纔能夠獲得對象之美的價值。此地所謂對象之美的價值是指對象能使我們體驗生命或精神之可能性的全體。這種價值是對象自身所有的價值，而我們只有在立於美的態度的時候方能把握。有以上這一種見解，人們纔能取得藝術觀照上正當的立腳點。要之，我們須將全心沒入對象之中，而對象自身所有的一切美的價值方能全部顯現於我們的精神之內。若是不取這種立腳點，那其人就必陷於誤謬了。

然而世上多數的人們往往不採這種正當的見地。在藝術品前，他們所集的興味多不是美的興味，卻是倫理的，宗教的，或智識的興味。威廉詹姆斯 (William James) 曾有一段記述，我們拿來可作一例。他在那段文章裏面說：他有一次曾遊威尼斯 (Venice) 的 Academy，那時室內很冷，所以他就急想出去，但是同時他卻看到有一對英國人的夫婦不願寒冷，熱心地鑑賞那張替善 (Tizian) 的「聖母昇天」，於是他就跑到這對夫婦的近傍，只聽得那位婦人輕輕地對他的丈夫說：「這聖母是多麼謙讓啊！她把自己所享受的光榮看做毫無價值似的。」詹姆斯聞此，就在最後譏評說：「這一對善良的夫婦原來在替善所預料不到的錯誤的感傷中取得了許多的暖氣！」同

樣，這一類錯誤的見解實在到處皆有，而且就是對於藝術創作有經驗的專門家也往往犯這種弊病。他們專門家因為在表現的技巧上最費苦心，所以他們批評藝術往往偏重技巧或手法方面。而與這項態度相反的就是門外漢的態度，他們門外漢卻僅知於題材找出他們各自的興味。他們排斥裸體畫，他們用歷史的意義說明歷史畫，他們用教理說明宗教畫，都是犯着錯誤。因為果是這樣，所謂藝術作品就會永久失卻美的對象之名實，而變成一種智識的對象或倫理的對象或宗教的對象的緣故。正確言之，善的評價的對象不單在技巧，不單在題材，卻是在於由技巧與題材所表現的那種作品中永久流動的生命或精神。只有這生命或精神乃是唯一之美的評價的對象。

如上所述，藝術的觀照非純粹為直觀的不可。但是我們的見解卻與古來所謂直觀主義——就是以美的法則之研究與關於藝術批評之教育為有害於藝術觀照的那種主義——大有不同。取這一種直觀主義的人們以為藝術上的直觀乃是突然出現的完全無缺的作用。然而實際上，無論在於觀照方面，無論在於創作方面，何嘗有這一種的奇蹟？文學上的傑作決不是作家不費苦心所能成就的。所謂天才，仔細考察起來，實在未有不利利用過去的經驗者。我們一披藝術史，我們就可

見得具有偉大的理知及深邃的感情之天才方能創造真足不朽的傑作。像文西 (Leonardo da Vinci) 不是一個兼長科學的大藝術家麼？

創作既是如此，觀照也是一樣。藝術之美的意義，已如前述，乃是由藝術品的特性所規定之自我生命。所以我們不能把自我所無的意義在對象之內實行發見。因此，我們倘想把藝術所有的生命盡行體驗，那末，我們自非把我們的藝術的素質使之豐富，偉大，深奧不可，並且也非把我們的偏見與習癖盡行除去不可。有了這樣理想的人格，對象方纔能夠獲得完全的美的意義，對象方纔能夠成爲同一的美的對象。可是在現實中這種理想的人格是不能求得的，我們求所以接近這種人格而已。

這樣看來，觀照和創作都以智識及經驗爲必要。而智識及經驗卻只能做觀照及創作的背景或根據。若於觀照之際，智識及經驗等等現於表面，那末，我們的美的態度就難免有分裂之虞，而美的經驗或成不純，或爲消滅。所以觀照自身自非徹底爲直觀的不可。但是雖曰「直觀的」，我們決不是指「無意識」而言。果使如此，那如克洛采 (Croce) 所言，簡直是忽視人間性而已。藝術上的

事，與其他的事同樣，常爲意識的，不然，就將成爲盲目的機械的了。不過反省的意識在藝術上卻是
可以缺乏而且是不可不缺乏的。

第二章 崇高

第一節 崇高之一般的形相

一 量的感情

我們在上面的緒論中已經把美的性質大概說明了。我們現在再把美的主要的種類，與藝術作品照應起來，一一加以說明。這實是這冊小書的目的。

感情是以意識的活動為根據而發現的，所以這意識的活動的性質一經變更，那感情的性質也就不得不變。此地所謂活動是指單由對象所喚起的活動而言，所以對象一經不同，感情的性質也就不得不變。因為這個緣故，感情不但在快不快的一個方向上有他的程度的差異，此外還隨活動的性質之不同生種種性質上的差別。例如在音響方面，假設此地有一個本身愉快的音響。其初

其音太弱，我們頗感不快；及其漸次增高，不快遂亦變向愉快；到某程度止，其強度愈增，其愉快也愈大；但強度一過某一限界，於是快遂歸於不快。這兩種不快——就是對於太弱的音的不快和對於太強的音的不快——決不是程度上的差別，乃是性質上的差別。然則這種差別究竟由何而來？一種不快乃因做我們感情的根據之活動太小所致，後一種不快乃因活動太大所致。就是這兩者的差別乃基因於活動的量的變化。我們倘把這種量的變化稱做量的感情，這種量的感情實是促起性質上的差別的根源。就是，前一種不快是以小的量的感情為根柢，後一種不快是以大的量的感情為根柢。可是，這種量的感情雖通常多指大小，但決不單限於大小之分。例如高低，深淺，厚薄，單複等等一切種類都各具備；而根據各種獨特的性質以及獨特的結合，對於我們的快不快，附以獨特的色彩。

二 深的感情

量的對立上最重要的一種就是深的感情——止於精神表面上的感情與貫徹底奧的感情之對立，這種對立在美的感情中不僅為一種性質上的對立，並且是美的價值自身的高下上的對

立。

美由感情移入而顯現，而這種感情移入之作用中有單止於表面者，也有深澈我們的內心者。上面曾經說過，美是人格的肯定，醜是人格的否定。所以美醜在這「深」字上始能成立。在全人格的「深」上面始有美醜的問題。不深澈人格的根柢，單止於表面的事物，與人格不能發生任何的關係，因此，亦無所謂美，亦無所謂醜。例如美味與我們以一種快感。但是這種快感，我們決不以為之當做由心底湧出的感情。換言之，就是美味未曾伴有「深」的感情。所以對之只可說快，不能說美。美醜的體驗本來如是，故除伴有深的感情以外決無成立的餘地。我們就美之高下上說，亦不可不求之於這「深」字上面。而這「深」的感情中的特深者與量的感情中的特大者互相結合的感情就是崇高的感情。崇高不外是與某種特別的「深」所結合之某種特別的人格之偉大之感情罷了。這種人格的偉大由感情移入而移入於對象的時候，我們方纔把這種對象叫做崇高。換言之，這種作用是隨對象的要求，在我們內心中，所實現的自我的向上。這種作用是平日的自我的擴大與提高。這是美的崇高的本質。因此，我們常接近崇高的對象的時候，我們常常感着一種自我的緊張，

我們不能安易地體驗崇高。人格的偉大是崇高的本質，所以感覺地大或強的事物得爲崇高，但小或弱的也未始不可爲崇高。人格的偉大與感覺的偉大是不同的。

三 內容與形式的關係

此地分美爲內容與形式，一見似乎與上述的立腳地相反。因爲我們明知世上既沒有無內容的形式，亦沒有無形式的內容的緣故。但是，爲說明的便宜上，我們在某程度內，把美抽象地分爲形式與內容，未始是不可能。

我們於經驗人格的偉大的內容的時候，我們常常感到內容壓倒形式。崇高之偉大的力量不能被閉在感覺的形式之限界內。在崇高的例中，感覺的形式宛如內容對形式竭力抗爭着，常常與人們以一種緊張的印象。而就中，於內容表現無限的時候尤其如是。如米開蘭基羅 (Michelange-
lo) 和魯本茲 (Rubens) 的「最後的審判」就是適例。

我們不能把這一種內容對於形式的壓迫看做現實，自屬當然。這不過我們內心的狀態。我們在那時候，感到激烈的動亂和苦悶，或覺得自身的微小或污穢。這一種內容對於形式的壓迫乃是

精神上的現實。換言之，這不過是感情移入上的過程而已。崇高的對象之形式對於我們要求抗爭，壓倒，突出等等的感情的移入。所以所謂崇高在對於形式之「抗爭的感情移入」上方纔成立。這一種感情移入只有在形式內纔屬可能。我們現在姑稱這一種崇高的特異性做抗爭的、素、因。

在此地最應注意的就是對於崇高的對象感到自我的微小的這一層不過是感情移入上的一種經過。倘使我們永久感此而不變，則崇高的感情，也便永久不能成立。我們正因為能於經過這一種過程以後脫卻對象的壓迫，沒頭於對象之內而感到自我與對象之偉大，我們內心的崇高的感情纔能成立。就是，對象等到此時纔成崇高。

四 無形式，雄大，自由

我們現在不可不研究究竟形式的怎樣的特性能使這一種抗爭的素因始行實現。而在這類特性之中有種種的式型(Typus)，換言之，對於形式之內容的壓迫中乃有種種的種類，種種的方、法。而崇高的種類亦隨之而分。

我們為明示崇高的形式上的式型起見，先非觀察崇高形式之空間的構成不可。在色及光中，

沒有如在空間的形體上那種迫人的崇高之感。色及光原與崇高無大關係。欲與色以一種崇高之感，那非先與以空間的形不可。因為由後者的作用，前者始能與人以一種崇高的印象。但是，其中也有例外。例如紫色及紫緋色多少自身帶有崇高的傾向。又如單純的色比較多種多樣的雜色帶有崇高的性質。就光而論，其自身尤多含崇高的作用。若音響自身則更然。

我們在討究空間的構成上第一先舉無形式的式型。內容的強大往往壓倒形式，使之宛成爲無形式。我們在這時候，名之曰無形式的崇高（Das Formlos-Erhabene）。這一類崇高的對象常於自身之內藏有炸裂形式，反逆形式的力量。由形式方面論，形式雖想對內容竭力抵抗，而這種抵抗全受掃滅。

無形式的崇高在種種的方式上顯現。其一是無際涯的崇高（Das Grenzenlos-Erhabene）。這一種崇高往往使人感到空間上的限界宛如無際涯地被內容所推廣。這一種崇高的對象在有所方面或在某一方面差不多擴張到視力所不能及或視力所僅及。此地所謂無際涯當然不是現實的無際涯，不過是指看起來宛如無際涯而已。茫茫的大海，嫩綠的野原，日間的青天，晚間的星空，

夜色的蒼茫，淵谷的深奧，都是適例。

無際涯的崇高在大自然之內最多發現。藝術比之則瞠乎在後。例如畫家即想把大海的茫茫，青空的無限等類的印像給與我們，然他決不能給我們那種自然給我們的印象。與自然給我們的那種無際涯比起來，狹小的畫布含有不能超越的障礙。

比較地能與我們以無際涯的崇高之感的還是文學。詩人及小說家用他們表現上的手段極能激動我們的感情及想像以使我们感無限的遠大。例如拜輪 (Byron) 的加茵 (Kein) 在其第二幕實與我們以一個無限廣大之光明的世界的印象。他如歌德 (Goethe) 的浮士德 (Faust) 在其第一部內也與我們以關於暗夜之無際涯的崇高。

無形式的崇高裏面第二種是激動的崇高 (Das Wild-Erhabene)。在無際涯的崇高，形式服從內容而行突進。在激動的崇高，形式不是這樣柔順，他向內容與以抵抗，然而終被粉碎，換言之，在激動的崇高中，抗爭的素因極爲強烈。所以其形式往往帶有中絕，急激，拋擲，混亂，折斷等等的性質。有某種強大的力量在某種對象之內，同時不受拘束而與我們以震動，突出，怒號等等的印象的時

候，對這一種對象就可冠之以激動的崇高之名稱。

若求其例於自然界，那末，被暴風所攪亂的雲，狂暴的怒濤，或斷崖絕壁等等就是。在於人類，則如受惡魔威嚇而變形的容貌，怒氣勃勃的顏面，激烈的爭鬪，要塞的接戰等等都是激動的崇高之適例。在於美術，如魯本茲的獅獵等就是。再就文學而論，我們先宜注意想像的作用。我們讀文學家的文學，我們就會沒入想像之中，而這想像的作用有時會具寸斷，混亂，狂暴等等的特性。例如歌德的「浮士德」第一部第三幕牢獄一場就是以使人想像活動中起這一種激動的崇高之感。

無形式的崇高之第三種叫做巨大的崇高 (Das Kolossalisch-Erhobene)。在巨大的崇高中，力的湧溢極為猛盛，把形式驅逐，並使之帶生硬，粗暴等的特性。在這時候，形式不擴大至無際涯，不過像怪物一般營一種奇怪的生長而已。這種崇高其內同時含有激動的崇高，具有粉碎，混亂的形式。

此地應注意的是此地所謂巨大不單是指空間地超越尋常的廣大之龐大 (Das Kolossale)。這巨大的意義在龐大之外並帶有奇怪的型體，而這受奇怪的生長的對象非表現超人的力量不

可在自然界中，奇岩，怪石，洪水，大火等等就是巨大的崇高之例。在美術中，則我們對某一畫像，決不能單以其龐大而冠以巨大之名，必其肢體與完全的肢體不同，現一種比較奇怪的形相，與吾人以一種奇怪粗硬等的印象，然後始可稱爲巨大。如度勒（Dürer）的版畫「天使與龍的爭鬪」和我國大寺院門口的「四大金剛」塑像就是巨大的崇高之適例。在文學上，我們當然是就想像作用而言，這和在激動的崇高的時所完全一樣。席勒爾（Schiller）的盜賊（Räuber）就是表現巨大的崇高之好例。我們一讀此書，我們就會被引入於主要人物的激情及荒涼的世界之中。我們由其結構的特性，遂使想像營一種奇怪的活動。

無形式的崇高已詳上述。我們現在再述雄大的崇高（Das Streng-Erhabene）。雄大的崇高與無形式的崇高二者在感情移入的本質上互有差別。爲什麼呢？在雄大的崇高，內容雖屬強大，然究被形式所制御，全體不許有些許的混亂。反之，在無形式的崇高，形式終被內容所粉碎，決無形式制御內容之事。所以雄大的崇高，不能與無形式的崇高一樣，與人以異常偉大之感。

因爲這個緣故，雄大的崇高常常表現着靜止，合一，確實的聯結，統一的印象。所以雄大的本性

可以說是在於顯現整確的容積之感。但是在實際上，雄大的性質卻不止於此一面。雄大在於他面還有不規則，急激，突進等的性質。這兩種性質在內面互相調和結合而成的就是雄大。因此，雄大乃是嚴正的男性的崇高；如柔和，從順，奔放自在等性質皆全然為雄大的形式所排除。

我們一看米開蘭基羅的天花板畫（*Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle zu Rom*）我們就可找到雄大之典型的適例。又如在北宋之范寬及董源的山水畫，也是一樣。我們立在這一種畫圖的前面，就會感到一種強大的壓迫。

在文學上，丹第（*Dante*）和密爾頓（*Milton*）的作品大體可算是雄大方面的傑作。在於近代，我們於杜思拖夫斯基（*Dostoyevski*）的作品中往往見到這類的崇高。當然，在多數的時所，這種雄大的崇高乃是與他種美的形相混合的。

我們於論述無形式的崇高及雄大的崇高之後，現在再論自由的崇高（*Das Frei-Erhabene*）。這是在某種方式內由無形式的崇高與雄大的崇高結合而成的。其形式不能制御內容的一點是與無形式的崇高相同的。然其形式結局決非被內容所粉碎的一點卻與雄大的崇高相同的。在自

由的崇高形式與內容實乃攜手進行。弱大的內容自由地進進出出，形式則對內容不但加壓迫而且服從內容。內容對形式不逞橫暴，形式對內容亦不思拘束。兩者乃是互相調和。這種崇高的樣相極為衆多，而其一貫的性質則在於無拘束的動亂，潑刺的自由。

拉斐爾 (Raphael) 的雅典的學者 (Schule von Athen) 就是適例。這種繪畫之中，滿幅都是晴朗快活的線，這種線都服從於內容的動搖。此外在十六世紀的意大利的作家中，關於這類崇高的實例也是不少。如替善 (Tizian) 的聖母昇天 (Himmelfahrt Marias)，廷特勒托 (Tintoretto) 的多種的十字架上的基督像，就是其例。其他，自由的崇高與雄大的崇高相結合的藝術作品在魯本茲等作家中皆可找出。多利亞式與愛奧尼亞式，羅馬式與峨德式，誰都信為雄大與自由的對立，但是這亦不過就大體的傾向而言，自不消說。在音樂方面，巴哈 (Bach) 與亨特 (Händel) 與人以雄大之感，倍多芬 (Beethoven) 與叔曼 (Schumann) 與人以自由之感，但是這也是就大體而說的。

第二節 崇高之主要的種類（一）

（破壞類的崇高與快適類的崇高）

一 恐怖的崇高

崇高的特性存於內容與形式的關係之上，就是說，抗爭的素因實為崇高的中核。這樣，我們由對象自身方面固可探討崇高的性質；但此外在另一方面，我們卻未始不能由心的方面來研究崇高的性質。詳言之，我們的心的什麼部分是與感覺的對象創造崇高？對這個問題，我們也未始不可以加以說明。這樣講的時候，那末，感覺的對象成爲形式，我們的內心成爲內容了。我們現在假定崇高是由這兩方面而成，那末，由這一種解釋下的內容，我們也得討究崇高的性質。

由這一種內容來區別崇高的時候，我們就可見到在充滿勢力的行爲上所成立的崇高與在充滿苦惱的意力上所成立的崇高之區別。我們對於前者名之曰積極的崇高，對於後者名之曰消極的崇高。再換一面說，我們更可把崇高從心情的生活，想像的生活及思考的生活加以分別。心情

的崇高是指運命的深玄，宗教的狂熱，情熱的橫溢等等而言。在文學繪畫上，其例甚多。想像生活的崇高在藝術家中最多發現。他們所描寫的種種想像的人物中往往表現着這崇高的樣式。思考生動的崇高在柏拉圖 (Plato) 康德 (Kant) 等表現得最顯。在美術文學方面，歌德的「浮士德」的第一部之哲學的場面及易卜生 (Ibsen) 的朱理安 (Julian) 就是好例。

照上所述，我們從感情移入方面亦得把崇高施以分類，而大別之爲心情，想像，思考三方面。此外，所謂積極的崇高與消極的崇高又是與這種分類相對立的。現在再進而說明之。

我們對於某種對象有時感到現實的破壞，有時感到可能的破壞。這兩者在自然及藝術都能實現。如猛烈的火災就是前者之例，飢火中燒的猛虎就是後者之例。我們倘對這種崇高加以恐怖的名稱，那末，前者是現實的恐怖，後者是可能的恐怖。荷馬 (Homer) 的阿狄綏 (Odyssee)，易卜生的蒲蘭特 (Brand)，都是表現這恐怖的崇高 (Das Furchtbar-Erhabene) 的。

可能的恐怖之中有一種可能極爲遼遠的恐怖。在這種可能的恐怖的時所，一種強大的力量表示一有機會即行破壞的潛勢。這一種恐怖，在美術品中，最多例證。如米開蘭基羅的摩西 (Moos)

表示一種充滿激情及敵意的靜止者就是好例。

在上述的恐怖的特質之中，我們不能把苦痛算入。恐怖的崇高的印象單從破壞的力量而來。但感受苦痛這件事卻在破壞的狀態之概念下始行成立。所以苦痛不能感做恐怖的崇高。

恐怖的崇高，在屬於人間的範圍內，其破壞力的出發點或所有者通常當然為個人；但有時亦得為一羣的人類。例如戰爭就可描寫為一種表示恐怖的崇高之場面。托爾斯泰 (Tolstoy) 的戰爭與和平 (War and Peace) 就是其例。在這種時所，所有的個人都受忽視，而一種激情及精神的狀態非常發展，成爲一種威力，使人間性全行萎縮。

二 戰慄的崇高

屬於恐怖的崇高之範圍的美有兩種表示特殊性質的特別的樣式，這就是：戰慄的崇高 (Das Grauenhaft-Erhabene) 及凄慘的崇高 (Das Grässlich-Erhabene)。兩者在自然及藝術中普遍存在着。

含有強大的敵意之威力由暗黑的深祕突行出現，而這暗黑的深祕此外又常發揮其他可怕

的偉力，於是恐怖的崇高就會具有一種特殊的樣式，這一種對象，因有暗黑的神祕做他的背景，所以常使我們感到一種深玄的神祕。這一種特殊的樣式的成立的主因在於我們不能預知破壞力的發現的這一點。因為我們不能預知，所以我們內心不得不起畏怖，怪奇，陰黯等等的情感。而這一種恐懼就是戰慄的崇高之特色。

深不知底的暗黑的深淵就是在自然界的一例。在於人類，則潛在個人精神及社會關係中的不可測摸的那種「惡」的力量就是其例。前者如文學上所描寫的惡漢。舉起例來，則莎士比亞 (Shakespeare) 的理查三世 (Richard III) 及歌德的麥菲斯托斐利 (Mephistopheles) 就是其他，則程度更甚者要推王爾德 (Oscar Wilde) 的多利亞格雷 (Dorian Gray)。後者則凡民衆，民族的墮落及混亂等等的描寫都屬在內。莎士比亞不但描理查三世個人，他實并全時代的腐敗及兇惡都行盡情描出。要之，這一種崇高乃由罪惡兇暴等與藝術家之精神及技巧等結合始被深刻地表現出來。在於美術，則哥雅 (Goya) 所畫的多數的惡魔及魔女就富有這種崇高的氣味。

三 淒慘的崇高

恐怖的崇高，除特殊地表現作戰慄的崇高以外，更有一種特殊的表現。這一種特殊的表現乃是由一種含有敵意的力量催人嘔吐的那種方式。這一種方式常有一種刺戟，與人以強度的不快。可是這一種嘔吐的不快之感必須藉破壞的威力，把不快之感全行脫除，始能成爲美感。換言之，含有敵意的力量，在催起嘔吐那種方式上顯現的時候，必須根據該力量自身的偉大，把嘔吐感的現實性化除纔行。這時候，所成就的崇高之特殊方式就是淒慘的崇高。所謂嘔吐之感，就原因論，可由兩方面看。一是催人嘔吐的自然的經過，例如由腐爛，污穢，黏泥，惡臭等就是。二是道德地催人嘔吐的事物，例如道德的腐敗，道德的疾病，不知廉恥的惡漢皆是。

四 沉鬱的崇高

恐怖的崇高在無力的偉大中又有一種特殊的方式。在這時候，含有敵意的力量不是破壞生命，乃是驅除歡喜。這一種崇高叫做沉鬱的崇高（Das Duster-Erhäbene）。沉鬱的崇高乃係前述諸種之恐怖的崇高輕減而成。這種崇高不使人們恐怕或戰慄，不過與人們以憂鬱或沉悶而已。暴風雨前的黑暗的天空就與我們以這一種崇高的印象。這種對象決不要求我們那種向於破壞，粉

碎，威壓等等方面的感情移入，實在僅給我們以沉悶與抑鬱之感罷了。在於文學，這一種崇高的例極多如拜倫（Byron）的抒情詩多屬此類。在於繪畫，則林布蘭（Rembrandt）的作品大體歸入此內。音樂之中，此類崇高之例亦隨處皆是。在於建築，穹窿的内部或蒼古的宮殿往往表示此類的崇高。

五 快適類的崇高

現在我們非把我們的目標轉向積極的創造的力量之崇高不可。就是說，我們非對於促進生命，創造幸福的強大的力量加以探討不可。在這種崇高的對象，凡健全，生產，生命，愛，幸福，完成等觀念俱被表現。我們把來總稱之曰快、適、類、的、崇、高（Das Erhabene der wohlthuenden Art）。這與上述恐怖的崇高——破壞類的崇高——相對立。

快適類的崇高，也與恐怖的崇高一樣，可分為現實的及可能的二類。如治愈病人及為小兒祈福的基督就是前者之例。如畫家所畫顏容和悅足以使人感到愛，善等等的基督像就是後者之例。關於這類崇高，我們非先由生命的種類加以考察不可。生命的促進——尤其是有機的生命

之促進——第一與自然大有關係。日光及太陽的崇高性就在使生命向上使生命新鮮的那種威力上有他成立的基礎。日光太陽之外，我們又得舉空氣，土地，春天等等做這類崇高的好例。

我們其次再在精神的生命之領域內加以研究。在精神的生命之促進上，則這類的崇高第一是以強大的力量感化人格，喚起信念，解除迷妄的那種道德上偉大的人物及其努力與行爲。這類人物在無論那種民族中無處無之。孔子，蘇格拉底（Socrates）都是其例。第二對於精神的生命有促進力的，當然是宗教的領域。教祖，有宗教之深奧的體驗的人們，以及宗教的改革家都表示這類崇高的樣式。此外關於精神的生命之促進有關係的，第三是藝術，第四是學問。在於前者，則藝術的生活與創作的表現往往可以具有這類崇高性。在於後者，則學問與智慧也時時能在種種形式上成爲藝術之崇高的對象。

這樣看來，快適類的崇高具有兩種形式，一是強大的力量促進有機的自然的生命，一是強大的力量促進人間性的價值與完善。可是，在二者之外，其他更有第三的形式；就是強大的力量促進人類精神的生命，但卻在與人間性的價值與完善全無關係的方面使之向上。換言之，在這第三的

形式，其促進人類精神的生命與第二的形式雖屬全相一致，然而於人間的價值及理想卻不與第二的形式同樣加以注重。積極地講，在第三的形式的只有生命自身的體驗，生的感情，或生的陶醉而已。所謂強大的力量惟對此「生」一字大加促進，其他價值決非所問。這一種崇高在音樂中最多適例。在繪畫中，則替善魯本茲等作品內亦頗多好例。若在文學，則在近代，其例尤多，如佐拉（Zola）易卜生等的作品中不乏例證。

第三節 崇高之主要的種類（二）

（壯麗、嚴肅、激情）

一 壯麗

對於崇高，上面雖已頗有論述，但我們更可由其他的立腳點來規定崇高的種類。這樣再一研究，那末，藝術的範圍益加擴大，而藝術的意義也就益加明瞭了。

我們現在先論壯麗（Das Prächtige）。壯麗乃由兩種美的要素之協作始能出現，所以此地

非先把這兩個要素加以吟味不可。

崇高本來是某種強大的力量之表現。而這強大的力量卻可分爲關係全體的主力及關係部分的副力。我們現在就論這主力及副力的某種特殊的關係。在某種強大的力量的表現中，部分的副力極爲充實，然同時不將全體的主力破壞，卻反而助成主力的勢威。更進而言之，這一種部分的副力，不但是充實，並且帶有橫溢剩餘奢侈等氣味。這時候，主力藉部分的副力的援助常與人們以一種橫溢活潑的印象。而同時，在感覺的刺戟方面，倘能表示豐富或奇貴等事物（如圖畫中多畫寶石珍器等類）那我們於這橫溢與這種刺戟之中就能體驗壯麗的崇高了。要之，壯麗的崇高存於上述橫溢與上述刺戟二者的協作。

我們對於這種壯麗的崇高，在繪畫中，當推魯本茲的作品爲第一。魯本茲實在描寫壯麗的偉才。他的作品無論在構圖上，無論在形色上，都具有橫溢的活力及豐麗的感覺。在文學界，那末，露俄（Victor Hugo）也是在壯麗一點具有特別天才的一人。在近代作家之中，則王爾德也是擅長於壯麗的描寫者。

壯麗的崇高同時內部含有多少的危險性。就是說，他的特長有時有變成缺點的可能性。壯麗的崇高，已如上述，在感覺的刺戟上放置他的基礎。因其如此，往往容易引起內面與外面或精神與現象的不調和。壯麗的描寫往往因為過重外面而忽視內面，太重現象而輕視精神。那時候，壯麗就成爲空虛的華美了。此外，壯麗的崇高又於注重橫溢一點也有他的危險。因為這種橫溢也須有一定的界限。倘橫溢一超這自然的界限，那這壯麗也難免空虛的弊病。我們看過於誇張的那種詩文，就可悟到這一點了。總之，副力的橫溢，刺戟的豐麗務宜與主力及精神相稱，否則就難達壯麗真正的境域了。

二 嚴肅

我們進入倫理的分野，我們更可發見崇高之其他的形相。這形相就是嚴肅的崇高（Das Würdevoll-Erhabene）。嚴肅的崇高是指由異常的意志力把一切苦悶鬪爭征服以後所得的那種平靜而言。這一種由道德的勝利得來的平靜實足與吾人以一種崇高的印象。這樣，嚴肅的崇高既是關於人事的，那末，在自然界中當然難找這一種的對象。不過此地我們最不可忘卻的，就是：

們此地並不是討論倫理上的概念，卻是討論美的概念。嚴肅的崇高雖不得不以一定之倫理的事項做他的內容，然同時此地卻不可不有與之相應之感覺的形式。嚴肅只有在嚴肅的現象（感覺的）上方才成爲我們的問題。因此，嚴肅與雄大的崇高也有一部分接觸；即與自由的崇高也是如此。只與無形式的崇高卻是毫無關係。

嚴肅的崇高通常在悲劇內最多好例。格利帕齊 (Grillparzer) 的薩福 (Sappho) 的第四幕就是以嚴肅的崇高之力進入此曲最後的悲劇的。

三 壯靜

嚴肅一行轉化，於是就立變爲壯靜 (Das Majestätische)。但是兩者當然互有差別。洋洋穩平的大河雖是壯靜，卻決不是嚴肅。同樣，嚴肅也未必是壯靜。壯靜的核心乃是平靜和支配力的結合。就是，強大的力量倘把平靜和支配二者表現於感覺上的時候，那這就可算是壯靜的崇高了。所以平靜，確實乃是壯靜與嚴肅二者所共通的性質，一切的不安，動搖等都被二者所否認。而壯靜與嚴肅之所異者，則第一點是，壯靜含有支配二字，嚴肅卻全全缺乏。因爲嚴肅是內面的，所以只要求

人格之內部的伸長。因為壯靜是外面的，所以支配力非表現於外部不可。但是這當然不是現實的關係，不過是就感情移入上而說罷了。如太陽、山岳等等常常情緒地、象徵地使我們感一種壯靜的支配力，就是其例。壯靜與嚴肅的第二個異點是，嚴肅由道德性構成，但壯靜卻全無這一種道德性。因為這個緣故，嚴肅在自然界內全無他立足的餘地。反之，壯靜則於自然物多有其例。至於此外，二者又有第三不同之處，就是：在於壯靜的崇高常時附帶有一種強烈的傲慢的自覺，而在於嚴肅的崇高則未必常常有此自覺。壯靜的例，我們可舉大衛（David）的畫越聖伯爾拿的拿破崙（Napoleon den St. Bernhard überschreitend）。

四 莊嚴

強大的力量偏向宗教的方面的時候，於是另一種特殊的崇高又行出現。這就是莊嚴（Das Feierliche）。莊嚴，在異常的威力脫離感覺性而努力於超感覺的方向的時候，在脫離人間界的不安與混濁而想找出無限界的靜肅的時候，始行發現。這一種向超感覺界的努力以及向靜肅的渴望不外是情緒的象徵的感情移入，自無待言。

莊嚴在某種時所往往可以另帶他種的性質。在這種時候，在莊嚴中雖有擺脫人間界的努力，但對於無限及神界却不被注重。所以莊嚴就不免為其他性質所侵入，而莊嚴自身遂至衰頹。在這時候，我們毋寧以另名稱之為安。

上面，我們已將崇高的四種樣式加以約略的說明，現在我們對這一類特殊樣式對於我們所與的情感再加約述。壯麗在於感覺的刺戟上的快的提高上面有他的特殊性。反之，嚴肅對於我們給與一種道德的歡悅及向上之感。壯靜則與我們以高度之自重及自負之感。最後，莊嚴則把我們的感情用宗教的色彩加以浸染，這時候的自重或自負常與敬虔及崇高互相結合。

就莊嚴之例而論，最為繁多，而尤以在寺院建築，寺院音樂，宗教上的繪畫及詩歌中為多。如米開蘭基羅的基督的家屬 (Heilige Familie) 替善的弄兔的聖母 (Madonna mit dem Kaninchen) 等就是適例。

五 激情

此外，還有一種崇高的重要的樣相尙待說明。這是存在於崇高性與其自覺的關係上的。崇高

的對象究竟有否崇高性的自覺，這實是一個值得研究的問題。在於林布蘭所表現的崇高內多屬於純粹自然的崇高性。然在魯本茲的作品，則其崇高性大體為自覺的。

這樣，崇高性之與自覺有明顯的結合的時候，這種特殊的樣式就叫做激情的崇高。（Das Pathetisch-Erhabene）。約言之，想用努力竭力把崇高性來提高的那種崇高就是激情的崇高。而這種想行提高的努力是只就現於崇高之外的現象者而言；就是說，這是單就提高的努力之感情移入而言。若是純粹止於內面，那末，這種提高的努力當然與美的觀照或享樂是無關的了。

我們倘一遇到激情的崇高，我們立刻就會覺得對之還可加以擴大，拋擲，狂暴，繁多等等形容詞，所以這一種激情一面與無形式的崇高有同樣的傾向，同時與雄大的崇高有多少的聯絡。本來，強烈的壓倒的形式是與激情所給與人的那種威壓大體相一致的。而只有自由的崇高卻只能在特殊的時候，由具有特別天才的藝術家的手腕，始得與激情互相結合。為什麼呢？因為「提高」的努力最易與自由融合而失卻提高的本質的緣故。

與自由的崇高所合致的激情之例，我們於席勒爾的爛熟期的詩中時能發見。我們同時並可

見到這激情是與壯麗內面地互相類似的。就激情的作家而論，那末，魯本茲，米開蘭基羅，廷托勒托，就是其人。

欲求激情之成爲美，那末，非把一個條件依據不可。這個條件就是：脫離偏頗與廢頹。詳言之，第一，內容非爲強有力不可，最少其強有力的程度應在能使人們正常地覺到內容具有那種「提高」的努力以上。從這一點說，米開蘭基羅，魯本茲，拜輪，囂俄等藝術家確是典型的激情作家，他們都是在激情之內見到深奧的人間性。可是，反轉來講，那種激情的中核倘是含着柔弱，平凡的內容，那雖有想求表現這種崇高的努力，作品實際所表現的不過是空虛的不純的激情罷了。這一種空虛的激情乃是只有形式的崇高，假僞的崇高而已。第二，欲求激情的崇高之成功，那其所含那種「提高」的努力非容易，自明，自然的不可。倘這種「提高」的努力一不自然，那其作品所含的激情不過與人以一種「未成熟」的印象。這種激情乃是被窘迫的被束縛的激情。激情的這一種廢頹多與早熟互相結合。（若空虛的激情則常存於過分的努力之內。）

激情之例在自然界中未始無之，像由側面看的斷崖絕壁及瀑布等等就是。

第三章 優美

第一節 優美之一般的形相

一 優美的成立——美的精靈

優美(Das Anmutige)乃是與崇高相對立的美。照上所述，崇高係由特別的「深」與特別的「人格的偉大」之結合而成立之特殊的感情。就是說，崇高的成立在於人們喜歡人格的偉大的一點。然而我們人類決不止單單喜歡我們內心的偉大的力及其力的活動自身，我們於此外，更有由於要求的滿足之喜歡和由於滿足要求的事物的享樂之喜歡。前者的喜歡是由某種要求的連續——緊張的連續——一達目的以後即變弛緩所致。而後者的喜歡是由享樂我們所獲得的事物所致。兩者都係由緊張變成弛緩上所致的喜歡，就是，都係由要求及目的被達到後所得的喜

歡。因爲這個緣故，這與全全根據於人格的偉大自身的那種喜歡——崇高——明白不同。這一種喜歡乃是與崇高相對立的、非崇高。而所謂優美就隸屬於這非崇高之中，且爲其中最重要的部分。但是單以要求及目的的達到我們不能便說即有美的價值。味覺上的快其不能便算爲美已被述過，即是此意。所以想求這種歡喜獲得美的價值，那末，便非這種歡喜含有人格的力量不可。因此，即在此種時候，也與崇高一樣，常有「深奧」及「人格的偉大」表現其間。把這樣的歡喜移入對象，方纔所謂優美那種美的價值始能成立。總之，優美也非具有感情的深大不可。不然，感情若是淺小，那我們即有輕快的快感，我們把來不能算做真正的優美，卻只能看做同屬於「非崇高」的可愛（Das Liebliche）。對這可愛，我們與其說他是與崇高相對立，毋寧說他是與崇高爲正反對。

崇高以抗爭的素因爲其核心，優美則與之相反。在於優美，全無些許的威壓，狂暴，矛盾，糾葛。優美極爲自由，極爲柔和，然而同時卻極有強大的力量來滲透我們的內心。

以上對於優美的大要已經約略論述，現在我們再作更進一步的探究。我們在前面關於崇高的本質曾施以詳細的分析，現在在此，對於優美的本質也不得不略加探討。我們對於優美可在感

覺的生活與精神的生活的關係上加以吟味。就兩者的關係而論，我們以為有三種根本的方式是可能的。第一種是，感覺的方面佔着優勢而精神的方面卻在減退的那種方式。這是「生」的精神的方面尚未發展的方式。倘使精神的方面一行發展，那感覺的活動及力量就不得不立即衰退了。在於這第一種的時候，只有感覺的印象能夠顯現而已。

第二種是，精神的方面佔着上位，而感覺的方面卻居下位的方式。在這時候，精神之理想的活動由其發展的結果把感覺上的過程以及衝動活動的變化都壓服在自己的下面。此時所謂「人生」乃係在理性訓練之下所形成者。人們在這時候，由感覺的自然的活動離開而服從於精神的方法則。

第三種是，感覺的方面與精神的方面保持平衡的方式。在這時候，也不是精神的方面支配感覺的方面，也不是感覺的方面支配精神的方面；卻是兩者互相調和的。精神安住在感覺之內，感覺實現在精神之內。

這樣講來，我們可把上述三種方式括約成，（一）感覺優勢的種類，（二）精神優勢的種類

及（三）兩者調和的種類。人類的三種樣式固然皆可表現做美的對象之內容，但是第三的種類比之偏向感覺的第一種及偏向精神的第二種在美的形式中尤佔有優勝的位置，這第三種實在也可稱做美的形式本身。現在再進而申述之。

在第三的方式，在表示平衡這一點有他的特異性。感覺的形式，採取內容極為自然；同時，內容對於感覺的形式也很適合。這樣的內容與形式的統一當然給與我們以一種兩者互相密合的印象。更進一層，即就美的內容自身而論，其中的部分也非有調和的親密的交互關係不可。在這一類調和的美的形成上，乃有優美的出現。所以優美乃是在於完全的方式上的自然與精神間的平衡。倘無這種平衡，那就難有優美的存立了。

我們把這平衡又可由倫理的立腳點探究之。單留意於各種反道德的現象的人們，或單生活在義務意識的壓迫下面的人們，這一班人們是都與自然和精神間之自由的調和的結合正相反的。在這類人們，其精神的方面未免過佔優勢，因此，自然的方面未免太受壓迫。康德所主張的那種德行以及敬虔主義的德行或禁慾主義的德行是由優美相差甚遠。禁慾雖能成爲崇高，但決不

能有優美的魅力。又如在墮落的遊蕩兒及淫婦，無論怎樣的優美都不能存在。

在優美的時候，只有調和的人間的樣式方纔合格。席勒爾的所謂美的精靈（schöne Seele）就是指此。美的精靈，正確言之，可分爲兩個階段。其低下的一段乃成立於善惡之意識的認識，罪惡之意識的擯斥及克己之意識的實行上面。這是客觀的善，決不是全屬主觀的。然而美的精靈之高上的一段乃超出於這項倫理的客觀的善之上。這個美的精靈對於義務，良心，誘惑，罪惡，悔恨等等都已經驗淨盡，并已早行脫卻與感覺及衝動的爭戰。要之，前一段是還未發展完成的美的精靈，後一段乃是發展醇熟的美的精靈。可是兩者卻都能達到優美的境域的。

我們上面對於平衡既由倫理的方面加以考察。但是我們卻宜注意，優美的平衡係指一般的平衡，並不是與道德的基礎有特別的關係的。

保持平衡的美的精靈又於宗教的事態之內有其特有的方式。脫却世俗，敵視感覺的信仰是與這美的精靈毫無關涉的。凡輕視一切感覺的象徵及感覺的支持之信仰都與精神與自然的平衡相背反的。欲求信仰與美的精靈相合致，那末，對於與神所結的精神的關係非與以想像的象徵

的表現不可，而對神的禮拜又非被提高到藝術的不可。

在於學問的領域，其思考過爲概念的的時候，那末，精神的方面與感覺的方面間的平衡就被破壞。欲求學問的探究含有美的精靈，那對於真理非與以藝術的形式不可，對於思考非與直觀的心像的形式不可。

在於藝術，平衡也爲美的精靈的本質。美的精靈的住所無論在道德的，宗教的，學問的事態，無論在實際生活上的事態，都在於這平衡之中，所以，換言起來，給與我們以藝術的印象這件事即爲美的精靈的本性。

優美的基礎照上所述，爲人類所具的特定的方式。然則在人間以下的對象中，難道不能找出優美麼？當然，在這類對象之客觀的內容中，所謂感覺與精神的平衡決不能找到。如有人說菩提樹，薔薇，蝴蝶等等表現着自然與精神的平衡，這當然是毫無意義的。只有我們對於這種對象將感情移入以後，方纔有平衡可說。換言之，就是這一種對象在情緒的象徵的方式受精神化以後得有平衡的時候，始能成爲優美。這在音，色，線，建築，美術工藝品一切都是如此。總之，在感覺的事物上所現

的平衡方能有優美的名稱。

二 優美之感覺的形式

優美，略如上述，爲在人間的調和的方式上所表現之特異的感覺的形式。由這見地，我們於從前的作家的作品中能夠找出許多的適例。替善的〔弗羅拉〕(Flora) 和〔拉維尼亞〕(Lavinia) 及拉斐爾的所作壁畫的一部都是表示優美的。我們現在且吟味這一種作品究竟是怎樣地表現着優美的本質，就是怎樣地表現着調和的人間的內容，也就是怎樣地表現着感覺的形式上所現出的美的精靈？我們在這一種例證內，決不能發見在崇高中所見的那種的壓倒，突出等等的印象。美的精靈之體現，在這種例證內，其內容常與形式融合，其形式也常與內容調和。所以我們在這一種時候的感情移入中不能體驗在崇高中那樣糾葛與抗爭。美的精靈，在這時候，取一種柔和的外形，而這外形又常在柔和的方式中與美的精靈相適合。例如在替善的「弗羅拉」之形式就表現着一種對於溫雅明晰的精神之期待與願望。就是說，精神極自然地流入於形式之內，而形式又柔和地包含着這內容。倘使我們把拉斐爾的司歡喜之女神 (Die drei Grazien) 與米開蘭基

羅的神巫及預言者 (Die Sibyllen und die Propheten) 相比較，那我們就立刻會發現兩者形式與內容的關係上面的不同。在米開蘭基羅，形式不能籠住內容，形式為超人的精神所壓迫。然在拉斐爾，精神與形體卻柔靜地溶合着。

我們到現在止把優美從內容方面及從內容與形式的關係方面分析一過。現在我們更轉一方面，把來從形式本身上再來探究一番。第一，怎樣的形式或樣式乃是優美所特有？這一個問題當然最為重要。優美的特具的形式實在在於與優美所給與人的那種融合的印象相適合的一點。換言之，優美的形式非是使內容有柔靜地安易地流入之可能不可。從這一點看來，與人以一種異常偉大的印象之形式對於優美是不適用的，為什麼呢？因為這一種形式，反轉來看，毋寧是由那種內容對於形式的壓迫始能成為異常偉大的緣故。輕妙的雲片因為優美，然而龐大的團雲卻決不能算做優美。

第二，像奇險的或斷絕的或粉碎的形式等與優美是矛盾的。線之流動必須圓滑柔軟，那方能成為優美。我們看拉斐爾的聖母 (Madonna) 就可窺見其中的玄秘了。拉斐爾的線確是表示優

美之典型。但是在他方面我們卻不能說他所用的線以外一切其他的線是對於優美的線全無用處的。有一種其他的線雖含有其他的特殊性，然也往往足以表示感覺的方面與精神的方面之平衡。只有兇暴的，或破壞的那種拘束對象的線是全然與優美相背反的。

就色而論，其所以爲優美的條件也與在線的條件一樣。強烈的不相調和的色則與混亂的色同樣都不能夠表現平衡。但是，我們並不說色的單調就能適合優美一般的目的。與線一樣，色之輕柔的調和方能顯現美的精靈。而同時，在色一方面，卻有與在線不同之優美的條件。就是，以陰鬱的基調所表示的色以及悶重的色是決不適用於優美的。同樣，粗惡的色的處置及大膽的色的變化也於表現自然與精神的調和上是不適當的。但是，總而言之，對象之優美的印象究竟關於色者小，關於形者大。因爲這個緣故，只要形是優美，那末，卽有非優美的色也不能全然破壞對象的優美的。

在於文學的領域，表現美的精靈之形式當然是文學在我們內心所喚起的某種想像活動的形式。具有一定性質之想像活動在我們內心生起的時候，於是感情就直觀地發現。有了這樣的想像活動，我們方纔能把各種優美的條件應用於此。表現自然與精神的平衡之文學對於我們自能

引起輕柔，中庸，流暢，安易的想像的線。這時候，我們的想像既無任何的衝突，又無急激的中斷，既無任何的旋回，又無強烈的飛躍。這一種例極爲多數，而尤以詩爲多。如烏蘭（Uhländ）的詩及歌德的抒情詩都是好例。可是，我們最宜注意的是，屬於優美的想像活動決不是遲鈍無聊的活動。新鮮，活潑，富於變化而不至急激的那種運動毋寧是優美的條件。

照上所述，優美的內容——美的精靈——乃是自然的條件與倫理的條件之平衡，感覺的方面與精神的方面之平衡。同樣，這也是內容與形式的平衡。內容與形式的平衡雖然也可說爲一切美之共通的所有，但是在於優美，這種平衡的表現尤爲內面的。就是，內容與形式，在優美中，是比在其他美的形態，尤其是親密，尤其是一致。所以我們在優美內比在其他的內尤能體驗靜穩柔和的平衡。安靜與平衡只能在優美之內成爲醇熟的印象。優美之爲美在於感覺的方面真是新鮮而溫和，在於精神的方面真是明晰而高貴。

第二節 優美之主要的種類

一 高尙的優美

優美雖沒有如崇高那樣多的樣式，但自亦有其重要的區別。本來，美的精靈在其性質上原沒有多大的分歧，然也未始不可分作種種特殊的形相。

我們倘說美的精靈發於有限而轉入於無限，這句話一見似乎與美的精靈的本質未免含有矛盾；然實際上，這樣也未始不能表現感覺與精神或自然與理性的平衡。美的精靈由這種特有的傾向可以把有限的事物轉化到高貴的豐富的之精神的形式。在美的精靈，有這一種由高臨下的形相。這就是高尙的優美（Die hohe Kunst）。這種優美常常與人以精神與感覺互相融合的印象。這決不是矛盾。爲什麼呢？因爲由天上臨下的那種形相決不是想脫離一切感覺的色彩，卻不過是想把地上的粗野的形式加以轉化罷了。在這時候，精神的方面一方含有自然的活潑與感覺的氣味，他方卻只從地上的，卑小的方面脫卻罷了。

在高尙的優美所含有的靈當然不是現實的，不過優美的外的現象與人以宛如有靈在內之感而已。至以這是感情移入上的事情，決不是「精神的現實。」因此，就在風景裏面也得有這一種

優美的表現。

高尚的優美的作家在繪畫上如拉斐爾就是其人。他所畫的「聖母」是表示女性的靈降入於地上的事物，而把地上的事物之卑小的表面的諸點盡行離脫。此外在古代的雕刻上也有許多好例。如希臘的墓石的凸雕之大部分就屬於此。

在於文學，格利帕齊所作海波與愛波 (Des Meeres und der Liebe Wellen) 及利蒲色 (Libussa) 二種戲曲中的主人公海羅 (Hero) 和利蒲色就是高度地表現這一種優美的。他對這兩位主人公一面與以深玄的渴望及熱烈的夢想，他面卻與以彷徨於有限之內的健全而愉悅的心境。在這兩種戲曲中，有時雖不免與人以一種崇高悲壯之感，但是就大體而言，卻仍屬於高尚的優美之類，而不過因主人公的偶然的苦悶兼帶有崇高的樣相而已。

二 可愛的優美與粗硬的優美

可愛的優美與粗硬的優美 (Die liebliche und die derbe Anmut) 是與高尚的優美相對立的。高尚的優美倘突進於有限的卑小的無意義的粗野的方面，那就會另具一種特異的性質，

但是這一種特異的性質依然仍能保持着優美的形式。而把高尚的優美與這一種新成的優美一加比較，那末，前者具有由天臨下的形相，後者卻成立於表現降下的關係。可是在於後者，自然的方面與精神的方面之平衡，也具有成立的基礎。惟此地所謂平衡不是表現在高貴的豐富的方式，卻表現在粗野的有限的形式之上。不過這卑小與粗硬却不得不自成高貴或完全而附入精神的呼吸之內。不然，這就難成其爲優美了。

我們現在先就可愛（Das Liebliche）而論。美的精靈對於具有細小的精煉的樣相之有限的事物往往抱有一種偏愛。這一種事物一面可做浮在生命表面的輕妙的內容，一面可使感覺呈一種輕快的活動。因爲這個緣故，這一種遊戲的輕快的樣相決不是與美的精靈有任何之矛盾的。這種有限性倘向與之相當的精神的方面進行的時候，那末，自然的方面與精神的方面之平衡自然也能顯現。就是，美的精靈就會輕快地柔和地現於短小的可愛的有限性之內了。

在這種時所，美的精靈把一切進來之無意義的轉變的事物用活潑的精神的呼吸及閃光加以着色。敏捷輕快的精神非與生命之華麗的矮小性相應不可。只有在獲得這種基礎的時候，方纔

感覺的方面與精神的方面之調和得以成立。

在於高尚的優美，感覺與精神的調和成立於有限的事物之高貴的豐富的恆常的形式，但在此地，這一種感覺與精神的調和卻成立於矮小的精煉的有限性之基礎上面。優美之這一種樣相就叫做可愛。

高尚的優美是想從「過於有限的事物」努力掙脫，可是可愛卻止在「生命的無常轉變」之內，同時，這卻並不是表示生命之矮小的虛弱及無聊的愚鈍。所以這可愛往往與調弄及遊戲互相結合，這是因為被洗煉的愉快的戲玩具有女性的樣相的緣故，科勒佐（Correggio）的諸作真可稱為可愛的優美之代表的作品。他的作品真是可愛，真是美的小（Das aesthetisch Kleine）。在這種作品，美的感覺性與充滿精神的自然性具有一種特殊的結合，最能把我們的內心引起輕快的感動。

小兒的世界對於表現可愛、的機會最為豐富。但是普通對於小兒們所說的那種可愛、還未能夠歸入此地所謂「可愛的優美」之內。小兒如想表示可愛的優美，那末，他在外的現象之內非把

美的精靈同時表現不可，尤其是小兒所特有的那種精神的活潑潑的所在非明白表示出來不可。其次，欲理解粗硬的優美；我們首應對於有限的事物所表現之那種強烈的感覺性，加以注意。有限的事物之感覺的方面本來是淫蕩的，粗野的。所以這是一見與以感覺與精神的平衡為基礎的那種優美是反對的。就是說，本來這一種感覺性的強烈的方面是與精神一見決不能合致的。所以粗硬的感覺性，欲其成為優美，似乎非把粗硬，粗野等的性質拋棄不可。但是仔細觀察起來，以上的事實決不是這樣呆板的。粗硬的感覺性也能自己把粗硬性施以緩和，由此並能獲得明晰，深大以及纖麗等性質，而粗硬卻還是同時並存。由這種事實看來，嚴格言之，粗硬的優美確不能稱為完全的優美，實乃不過接近優美的一種「經過的樣式」而已。但是，因為這種「經過的樣式」既是接近於感覺與精神的平衡，那末，把來當做一種特殊的優美卻是未始不可的。要之，在於粗硬的優美，一種向於感覺與精神的平衡之傾向可以被我們所感到，而同時也有一種不均衡的性質能夠刺戟我們。在於粗硬的優美，一面由於調和而成立的美的樣相固然出現；同時，在於他面，某一方面的優位也是存在。於這調和與這某一方面的優位之齟齬的中間，粗硬的優美之特有的刺戟正存

在着。

在林布蘭的作品內，我們可以發見多種的例。如持紅色石竹的賽斯克亞 (Saskia mit der roten Nelke) 就是其一。我們在這一種畫內，能够見到新鮮的健康和純潔的自然性。這也可以說是向自然與精神的平衡的接近之源泉。魯本茲在這一方面也與我們以多種的作品。此外的作家的作品中也不乏其例。

三 溫雅的優美

位在高尙的優美與可愛的優美之中間的是溫、雅、的、優、美 (Die holde Anmut) 溫雅的優美，不成立於內容靈化的形式，也不成立於細小性及轉變性，卻把基礎放在中庸的適度的有限性之上。這種形相一面既無由天臨下的形相，也無有限的事物之細小的虛弱及可憐之轉變性。把這種優美與高尙的優美相比，則較爲平明；與可愛的優美相比，則較有高度的內面性。美的精靈，在這時候，在有限性內，放置他的基礎。就是說，美的精靈，在這時候，是採有限的事物做要素的。而同時，在這有限的事物之內卻有純真的人間性成長其間。一般所謂優美既成立於感覺的方面與精神的方

面之平衡，那末，這溫雅的優美乃是在最高的程度上實現着這平衡的。這純粹的平衡實對美的享樂施以特別濃厚的色彩。

歌德確是長於表現溫雅的優美的大家。「親和力」(Wahlverwandschaften)及「威廉馬斯太」(William Meister)的人物的大部分都表現着溫雅的優美。這一班人物，在文學的世界中，大都具有一種和靜的親善的感覺的形態，確能給與我們以一種溫雅的優美的印象。他如「洛蒂」(Lotte in Leiden des jungen Werthers)「陀羅尼亞」(Dorothea in Hermann und Dorothea)等人物也都表示這一種優美。但是，我們當然不能把這一種人物看做單單表現溫雅的人物，他們有時自然也表出崇高以及悲壯等美感。

照上所述，高尚的優美與溫雅的優美之間的區別以及溫雅的優美與可愛的優美之間的區別是極屬流動的。我們對於某種作品，有時因其所表現的優美的性質之曖昧，往往不能判斷該作品應屬於何種的優美。這一種事實，就在人類以外的自然的領域中也是一樣。自然的形態在這時候爲人間的情緒所精神化，而在這情緒之中也有區別對象用的標識。就是說，自然之領域內也有

高尚的優美，可愛的優美以及溫雅的優美等等的分別。而在自然界，也與在人間界一樣，其所表現的各種優美的界限也未必一定明瞭，因此，我們對之，也常有迷惑不能斷定的。

只有且飛且歌的黃鶯，遊戲的小貓，微風吹着的青草等，我們總可說他們是屬可愛的優美一類。又如滿開的薔薇，開花或結實的梨樹，在森林中吃草的鹿等乃是明白地與人們似一種溫雅的印象。此外如菩提樹，松或某種的白楊等則可以說是其本身帶有高尚的優美之形相。

由藝術的種類看，其中有特別地適於表現優美的。例如頌歌，無論從詩的方面看，無論由音樂的方面看，就是格外適於此點的。又如花果等一般的靜物畫，裝飾品以及其他一切的美術工藝品等也是同樣。上列諸物，由其性質上看，本來是不適於表示激情及偏頗的精神性的；他們的本性已經表現着平靜的生命，調和的情緒以及深切的平衡。

四 峻嚴的優美

我們由美的精靈與形式之關係上，更可另得一種峻嚴的優美（Die herbe Anmut）。講到優美我們固然應當預想下列條件，就是，美的精靈親密柔和地存於感覺的形式之內，而形式也是親

密柔和地受納這種內容。然而同在這一種預想，卻未始沒有程度之差。而峻嚴的優美就是出現於美的精靈不肯全部委身於形式的時候的。換言之，在美的精靈對於向形式內的融入有些躊躇的時候，就是在內容與形式的親密多少減縮的時候，這峻嚴的優美始行發見。在這一種優美，有某種特殊的刺戟，就是有錯綜與曲折的刺戟。可是在同時卻仍不失那感覺與精神的平衡。在這一點，峻嚴的優美是與柔婉的優美（Die Weiche Anmut）——就是，內容與形式也沒有完全融合，但內容在於表面上卻是仍表示願輕柔地流入形式的那種優美——相對立的。這柔婉的優美是最接近於墮落的危險，是明明白白含有藝術的缺陷。然在峻嚴的優美，卻全無這一種偏頗的性質。為什麼呢？因為峻嚴性過於強烈，雖是也足以失卻優美的性質，但這一種優美的失卻並不至達到美的缺陷，卻不過是一種由優美向其他的美的型體的移轉上之經過罷了。這一種美的型體，我們可以稱他做峻嚴美（Herb-Aesthetisch）。哥德式的裝飾形式倘帶有優美的時候，這一種優美往往有指向這峻嚴性的性質。

在第十五世紀的美術家內我們最能找出表現峻嚴的優美的作家。波提拆利（Boticelli）就

是其例。而後的波淪亞派 (Poiogneser Schule) 例如累泥 (Reni) 等，卻多表現柔婉的優美。莎士比亞在其作品中的女性例如科第力亞 (Cordelia) 及米蘭大 (Miranda) 等上面也表現着這峻嚴的優美。歌德的少年時代的詩多表現柔婉的優美，然至晚年，毋寧足偏向於峻嚴的優美方面。

五 婉麗的優美

我們此外對於優美上的明暗不可不加以注意。我們在前面曾經說過，激情是因其本質上有想把自己的崇高性提高的努力，所以歸入崇高的領域。然則在於優美的領域，卻沒有在同一方式上的特殊的型體。就是，表示精神與感覺的平衡的精靈，倘想於獲得平衡上加以努力，那末，這優美的平衡實在已經大受破壞，遂至失卻優美的本質。用意識的努力想達到優美是不可能的。

但是，換一方面看，優美中的精靈雖不能營意識的努力，然對於感覺與精神的平衡及調和單加意識卻未始是不可能的。就是，美的精靈可以意識着自身的調和，優美及魅力。由這意識的、三字着想，所以優美之內可以分做二類：一種是美的精靈對於自身的優美是沒有意識的，一種是美的

精靈對於自身的優美卻是具有意識的。而在後者中，對於優美的意識是與優美的本質決沒有些許的衝突的。這一種優美屬於高級的意識的段階，并有他特殊的魅力。

意識的一類的優美隨他的性質全全有他特殊的發展。我們曾經說，在這一種優美，美的精靈對於自身的調和，有一種意識。但是這一種意識是極微弱的。不過這種意識，微弱雖是微弱，卻對於優美的運動的進行，能與以某種的影響。而這種影響當然不是十分強烈——把自然的變化之本性來行壓倒地那樣強烈。爲什麼呢？因爲這種影響倘一強烈，那自然與精神的平衡便就難以存在，那也就與美的精靈之本質互相背反的緣故。所以在意識的一類的優美中，自然的方面與精神的方面之統一仍不得不爲優美的根本基調，所謂意識只可輕輕着在其內面呼吸着罷了。對於這一類的優美，我們也可以說他是不十分完全的優美，但是同時，我們卻可以說他是對於優美的正當的經路加以一種曲折。這一種分歧的美常常給與我們以一種特殊的刺戟。這一類特殊的優美，我們就名之曰婉麗的優美 (Die zierliche Anmut)。

由上面的事實，我們可以見到這婉麗的優美是伴可愛的優美而發展的。若在高尙的優美，雖

加以些許的意識，就會立刻傷害他的本性。高尚的優美是不許任何的刺戟的。這一種刺戟的明暗只與可愛的優美可以結合。在可愛的優美，觀照者立於卑小的精煉的有限性之內，在可愛的優美，我們喜歡有印象的輕妙的曲折。

我們，到現在止，為吟味婉麗的優美之本質起見，只看運動一面。但是，平靜的樣相也未始不能成為婉麗。為什麼呢？因為平靜的樣相也得由感情移入帶有自覺的色彩的緣故。所以口，鼻，全身的構造也都得成為婉麗。

婉麗的優美往往容易流為虛飾——就是空虛的婉麗，優美的運動之自然的變化倘為優美之強烈的轉變所壓倒的時候，純粹的優美就立刻變成過於作為的優美。就是，倘意識地加以努力的時候，優美就會變成不自然，變成滑稽。所以強烈的虛飾是與美的高尚的程度互相背馳的。

女性的社會對於婉麗的優美，對於向一切虛飾的經過以及對於虛飾本身，往往提供多數的例證。半老徐娘，為求嬌豔起見，做種種虛飾的容貌及口腔的時候，實在與人以一種特別不快的印象。婉麗的優美之黃金時代，是羅可可（Rokoko）的時代。發托（Watteau）及蘭克累（Lancret）

等作品中，我們往往能够找出許多高等的婉麗的優美。在於自然的領域，這一種婉麗的優美隨處皆有。例如花草灌木等類都像有藝術的神把他們洗煉，整理，美化着一樣。罌粟花或草地等也是在植物界中的婉麗的優美之對象。在動物界亦不乏這種優美的好例。至於工藝品——尤其是磁器——對於婉麗的優美最占有豐富的分野。

第四章 感覺美

一 廣義的感覺美與狹義的感覺美

優美的左右另有廣大的美的分野。在感覺與精神的平衡內所生存着的那種美的精靈倘使是存在於優美的現象之內；那末，感覺勝而精神少者與精神勝而感覺弱者於此外另能占有特殊的美的分野，自不待言。爲什麼呢？因爲對於人間有意義的不僅是感覺與精神的調和。而各一方面的優勝與偏重也未始沒有意義的緣故。例如與感覺的世界無甚關涉的人們既能現示人間性上的某種有意義的型體；同樣，只生活在感覺的世界而與精神的努力差不多毫無關係的人們也能含有人間性之特殊的性質。所以美的樣相在這感覺與精神兩方面都能獲得特異的美的型體。我們對於一方名之曰感覺美，對於他方名之曰精神美，而以優美居其中間。

我們現在先從感覺美說起。就感覺美而論，那末，非就內在於感覺美的表現中之靈的方面先

加說明不可。例如在豐麗的婦人的肉體上我們雖有時能夠單感一種衝動而不感些許靈的存在，但在通常，我們最少對之也能感到某種感覺的靈之存在。就是說，在通常的時候，我們決不能以其爲感覺美，就斷定其中毫無靈的存在的。

就感覺的事物的種類而論，那末，自然的衝動與傾向性都可歸入其內。貪食美味的人們，不知中止終日沉湎的酒狂，嬌媚的女子，委身戀愛的婦人，放蕩者以及守財虜，野心家，虛榮者，怯懦者，這一切的人們都是受自然的衝動及傾向性的支配者。而此地所謂感覺的是指感覺的知覺而言。同樣，更進一步，則沒有內面生活的人們，全全生活在外的世界的人們，單在物質的方面彷徨着的人們都明白表示感覺之決定的優位。所以我們所謂感覺的，在這時候，更非涉及感情，慾求等等的領域不可。

所謂感覺的衝動及傾向性，在道德的自覺的關係上，在善惡的分別的關係上，實有種種明顯的區別。在感覺的靈之型體中，不但有那種全沒罪惡的自覺之放蕩的人物，並且更有那種具有罪惡的自覺而同時委身肉體的慾求的人物。而在這極端之間更有種種的段階。表示不道德的感覺

美的例，我們可舉梅里曼 (Mérimée) 的作品的一部。在這一種時候，感覺的靈也有表示愉快的，也有表示苦痛的。在嫉妬的苦惱中灼急着的淫婦，淪落天涯備嘗苦辛的無賴漢，沉陷於罪惡的深淵不能自拔的酒狂都可歸入這概念以內。

照上所述，感覺美的範圍真是廣大複雜，差不多其間的統一極爲困難。因爲這個緣故，我們非由某種統一的印象來限定某種特定的內容不可。換言之，我們非從廣義的感覺美中把那種含有感覺性的喜悅而且適合完善可愛的性質之感覺的靈特別重視不可。而同時，對於此外的感覺的靈——就是，其心情，思考，想像等全爲醜惡的肉慾所污染，且正在這內面的污穢中獲得享樂之感覺的靈——卻非加以除外不可。就是說，就狹義的感覺美而論，則其形式上所表現的感覺性應該以感覺界的喜悅作他的特殊性。所以凡一切貪婪，憎惡，殘酷，陰慘，野心，虛榮，怯懦等等都非全被除外不可。因爲這一種感覺的靈決不能與人以一種喜悅自由的印象。因此，此地所講的感覺美乃是**指狹義的、感覺的、美 (Das sinnlich-Schöne)**，**卻非指廣義的、感覺上之美的 (Das sinnlich-**

Aesthetische)。

這一種感覺美的適例可舉文藝復興期的意大利的畫家巴爾馬惠基阿 (Palme Vecchio)。他在表現感覺美的一點遠超替善之上。他的作品真是表現着一種明顯的華麗——感覺的喜悅。他所畫的人物充分地含有健康的動物的性質。在於文學方面，薄伽邱 (Boccaccio) 就是其一人，他的作品表現着一種感覺上對於生命的充實之喜悅。

照上面這樣，把感覺美加以限定以後，那末，從他方看來，在這種感覺美中，最易找出感覺的快。而這一種感覺的快當然非與所以喚起感覺美的那種美的快一致不可。所以我們可以說，在感覺美的領域，感覺的快最爲明顯而且最是重要。而由這感覺的快的力，美的快始能帶有感覺的色彩。感覺美既是以感覺的快做基調的一種感情，那末，這當然直接與視聽二覺有關，也當然與所以喚起感覺的快之一般感覺有關。所以這時候，這種生命感情往往帶有一種淫蕩的色彩。這一點乃是感覺美所具有的特質。

二 感覺美 (Das sinnlich-Schöne) 的形式

我們其次非對於感覺美的形式加以探究不可。先就空間的形式而論，柔軟的，圓滑的，波狀的

線對於感覺的美的精靈是合致的。本來在其經過上與人以一種愉快的印象的線是一般地與人搖動、緩和之感。而這種線同時呈一種柔美的媚態。魯本茲在他所作女子及小孩的肢體上或在他所作華美的靜物與風景上，往往表示這一種線的特異性。

但是表現感覺的美的精靈的線卻也能取與上所述的線本質上不同的形式。就是，這一種線也往往能夠表示永不靜止的運動及混亂。這一種線對於感覺的柔媚就是由形式而出現的那種紛亂與魅惑。花邊、面紗等等的波狀的盪感的美就是其例。又如在華麗的跳舞上，那時候，肉體、衣服以及其他種種的光，合做一團，來表現柔媚。此外，在表示感覺的美的精靈之線更得為那種具有粗硬的性質的線。對於健康的原始的感覺性所與的那種粗野魁偉的形式就是這一種線的好例。在於畫家，我們可舉弗蘭斯哈爾斯 (Frans Hals) 為例。在這時所，感覺的美的精靈不被表現在柔媚及魅惑之下，卻被表現於健康的強偉的形式之上。這一種線，對於眼以及一般感覺，與以一種強大、粗硬之感，但是同時卻表現着純粹與健全。所謂柔軟等等性質差不多是毫沒存在。

以上所說，就色而論，也是同樣。我們現在先從具有柔媚的色及其相互的結合加以考察。明顯

的色調，對於表示這種感覺美最爲適當。例如羅可可派的明顯的快活的花的配色就是其證。但是，此外，如險奇的，沉重的，蒼鬱的，銳敏的，灼燃的色對於感覺的美的精靈未始不能參加。不過在這一種時候，這等配色決不能如前述的時所與人以柔媚及蠱惑之感，所與人的乃是一種特殊的刺戟的印象罷了。在於前述的時所，所謂情感輕妙地遊戲於感覺的表面之上，而在後述的時所，卻深奧地侵入於感覺的根底。同樣的說明也可加之於音聲方面。

三 粗硬與魅惑

就感覺美的種類而論，我們先可分爲粗硬（Das *Derbe*）及魅惑（Das *Reizende*）。這種對立正與優美中之粗硬的優美與可愛的優美之對立相彷彿的。

感覺的美的精靈在一方面極自然地極原始地存在着，把感覺的事物使之成爲粗野，生硬。換言之，這美的精靈對於一切感覺的事物既不加以抑壓，又不加以洗煉。在這一種原始的生硬的感覺的事物上的喜悅就是粗硬一類的感覺美，簡單說，就是粗硬。

然而感覺的美的精靈在他方面卻常常對於感覺的事物與以洗煉的優雅的樣相。在這時候，

感覺的事物乃成爲有趣味有魅力的東西，而更不現示些許原始的性質。就是說，這時候感覺的事物乃受一種適度的抑滅，受一種由於教化的洗煉。可是，這並沒有到被高貴化，被精神化的程度，感覺性依然是其中最主要的要素。換言之，在於表面上感覺雖伴有某種的精神，但是感覺性卻依然是這種美的重要的本質。所以所含的興味都傾向於衝動的滿足——例如虛榮，嬌態以及淫佚的滿足。在這一種時所，精神的外形上的隨伴常以感覺的事物具有一種腐敗的疾病的樣相爲必要的條件。對於這一種感覺美的第二的種類，我們簡單名之曰魅惑。

粗硬隨感覺性表現的程度的不同乃生種種程度上的差別。我們把弗蘭斯哈爾斯的諸作品，例如 *Das Bild in Amsterdamer Reichsmuseum, Die Amme und das Kind im Berliner Museum, Die Bohémienne im Louvre, Der Lautspielende Schalksnarr im Amsterdamer Reichsmuseum, Hille Bobbe im Kgl. Museum zu Berlin.* 等順次加以比較，我們就立刻會覺得這諸作品依次增大感覺性的強烈。又如把騰聶 (Teniers) 的農民與奧斯塔得 (Ostade) 的農民互相比較，那末，後者比前者在於感覺的方面實在更爲粗野，生硬。這種粗野與不粗野卻並

不是作品優劣的問題，我們應當注意。可是，有時候，這種粗硬過於現實的的時候，那也就不免帶有一種野鄙的色彩，不過同時那一種無盡藏的感覺性，就在這種時所，卻仍能表現天真的喜悅及健康的。我們在腐敗無恥的領域往往能夠得這一種的經驗。如老年的淫婦的肉體及其淫亂的描寫最能表現這一種傾向。

與粗硬相對立的是魅惑，魅惑的特性在於原始的自然的感觉性之被洗煉。感覺的事物雖是強烈地充分地表現着，可是同時卻不陷落於粗野方面，反能表示一種柔和與深切。要之，魅惑與粗硬的區別在於洗煉與不洗煉之點。如上所述，在於魅惑，精神不過是表面上隨伴着。但就感覺性而論，在魅惑卻較在粗硬更為強烈。而由於理想所引起的那種感覺性的淨化到處無有。所以這時候的所謂精神實不過是對於感覺的事物使之易感，使之有味，使之複雜而已。因為這個緣故，感覺性在這時所不得不帶一種蠱惑的性質。感覺美的這一種類常常帶有誘惑的色彩者就是爲此。我們所以名之曰魅惑者亦是爲此。

魅惑既是爲誘惑的，所以當這一種傾向增強的時候，就往往會現出一種嬌態。在這時所感覺

的魅惑過於強烈，使藝術的情緒之自由全不可能。要想誘惑男子的淫婦，只不過能刺戟男子的感覺，或引起男子嫌惡的感情而已。在這時候，我們不能找出些許的藝術的關係。在藝術上也是一樣。魅惑的例無論任何時代都行具備。在希臘的彫刻，則愛羅斯與比雪開的羣像（Die Gruppe von Eros und Psyche）就是其例。又如我們把發托與派提兒（Pater）的作品加以比較，那末，後者所畫的作品之魅惑尤含嬌態的傾向。而在魅惑的作家中，無論由好的意義說，無論由壞的意義說，薄伽邱（Boccaccio）總算最傑出的天才。其作品真是把一切的感覺性描寫盡致了。

四 華麗與纖麗

我們其次再行觀察位於粗硬與魅惑的中間之感覺美。這一種中間的樣相之存在實出自然。在這時候，感覺的美的精靈，雖其含健康和自由與在粗硬同樣，然卻不帶原始的粗野的動物的色彩，而對於純粹和高貴有一種特殊的嗜好。在這後一點，這是與粗硬相對立，而與魅惑相接近的。這一種美的型體叫做華麗（Das Blühende）。華麗乃由溫雅的優美而出。優美偏向感覺的方面而行生長的時候，這就成爲華麗。就是說，優美中的「平衡」在這時候，是單向感覺的方面推移的。魯本

茲往往描寫這一種美，如他所畫的婦人的頭部特近這一種美的型體。在古時的彫刻，則多數的狄奧尼素（Dionysius）愛羅斯（Eros）等畫都屬華麗。而華麗因是高尙的優美及溫雅的優美之向外的降下，所以拉斐爾及替善的後繼者的作品往往有想表現優美而反成爲華麗者。

魅惑與華麗一加轉變，就成纖麗（Das Elegante）。纖麗尙與魅惑與華麗兩型體相比較，則在所表現的美的價值實爲最少。

在於纖麗，一面也有感覺的靈，一面其感覺性也示文化的樣態。但這文化的感覺性既不是與在華麗同樣，表現一種健康，自由，及喜悅的性質，又不是與在魅惑同樣，表現一種明晰，活動，強烈。纖麗所含的感覺性毋寧在具有一種所謂上品的優雅，所謂精緻的形式上有他的特殊性。所以纖麗是外面的，傳統的，時俗的；而對於魅惑之精神的活動，對於華麗之自然的健康，都非所備。所以纖麗既失精神，又失自然，常示人們以一種藝術的弱小。這一種例在現代的藝術中最易發見。而在從來的大家中也未始全沒這種傾向。

第五章 精神美

一 精神的印象

我們在前章，對於感覺美已加以約略的說述，現在我們再就與之對立的精神美加以探究。這精神美是美的精靈之精神的方面之成長，是內面的人間性的發現。換言之，這也是感覺衝動，傾向性的萎縮。就是說，在精神美，內面的世界占有重大的位置，而自然的半面卻被壓倒，卻被剝奪，差不多是全沒關與參加的餘地。

此地我們對於這一種精神的優位非由種種方面加以研究不可。就精神的優位而論，最足以引我們的注意的當然是咒詛自己的肉體和排斥一切的享樂之禁慾主義者。這一班禁慾主義者之中，有的也許是安住在書籍的世界中的無味乾燥的學者，有的也許是想要發揮內面生活的憂鬱的信仰家，此外還有其他種種，此地不暇枚舉。要之，他們的內面是深邃，是純潔，是神聖。而這內面

之表現於外面與否，決不是重要的問題。

這樣單向精神的一面的靈倘欲獲得美的樣相卻非對於下列條件加以充滿不可。第一，這種靈須與美之人間的內面的本質合致，且更須由色，線，音等之外面的表現，對於精神的情緒及努力之感情移入，使之可能。因此，我們倘想檢查某種藝術之能否表現精神美，我們只看這種藝術的表現法究竟對於精神的情緒及努力之感情移入有否與以機會就可以了。人類以外的事物所以能夠參加精神美的問題之理由也是在此。例如在音樂的世界我們最能經驗精神美，就是爲此。

我們從前把感覺美的特徵求之於感覺的快之強烈。而在這精神美，我們卻不得不豫想這種感覺的色彩之缺乏。就是，色，線等感覺的形式，倘在顯現精神美的靈的時候，那無論在於何處，非表出感覺性的微弱，無力，缺乏，稀薄不可。對於自然性的嫌惡或對於生命的新鮮豐富，都不可加以表示。在精神美，其感覺性的唯一的特色乃是在於無發展的狀態之一點。

但是，上述的說述並不是說精神美一定會與人以感覺地不快的印象。感覺性，自然以及生命的微弱，決不是必然地與人以不快的印象的。放蕩者的蒼瘦的病容也許引起我們不快的感，同時，

也許更引起我們期待健康之望以及一種同情之念。但是只與我們以貧弱的感覺的刺戟之荒原及荒林決不是引起我們不快之感的。要之，在無發展的狀態之感覺性的刺戟決不是必然地引入於不快。所以精神美的印象有時雖得伴隨不快，但決不是一定伴有不快的。

在於感覺性被制御着的對象，因其對照上的關係，常常表示精神性的過重與深玄。就是精神之充實及橫溢，隨感覺性的貧弱，稀薄，抑止等，愈加明顯。同時，對象之精神的內容愈行強烈，則感覺性的發展也愈變弱小。要之，精神的滿足是存在於感覺性的貧弱的刺戟內的。

所以，精神美乃由我們感情之不均衡的刺戟而出現的。而優美，則如上面所述，卻由平衡而出現外，其他更無發生之餘地。在於優美，感覺與精神，自然與理想，互相一致。在於感覺美，則偏重感覺性，而其成立全在感覺的生命感情之上，對所謂平衡全行拋棄。同樣，在於精神美，則偏重精神的一面，其印象全成立於精神方面的優位。

在精神美的表現上占有特別的上位的畫家是林布蘭。他所作的「但尼爾的胸像」(Vision Daniels) 就是其例。這對於貧弱的感覺性及深玄的精神性實加以明顯的表現。此外更如他的板

畫尤富於這種傾向。

二 精神美之感覺的形式

精神美有他特有的形式。我們現在先從空間的形式說起。表現貧弱的自然之線，表現被抑壓的自然之線，乃是精神方面的靈相一致的。所以表示精神美的線非表示一樣不變的傾向及瘦硬的性質不可。只有這樣的線能够表現貧弱而被抑壓的自然。

但是此外，卻也有表現極端的柔軟和異常的洗煉的線同時能表現精神美的。我們看拍爾格諾 (Pergino) 的人物畫，就可知道其用以表現肉體的線乃係表現柔弱的線。由此一端，我們可以

見到表現精神的靈的線決不止於一樣，實在極爲繁複。這一種線的多樣性，要之，是與對象的形式美及其固有性相關連的。最初所述那種與精神美一致的線是屬於固有性，而就拍爾格諾所言的那種線乃是所以表現形式美的。後一種線因其是表現感覺的事物的精神化，所以也屬於精神美。在於文學，想像上的線也是同樣。海倍爾 (Heibel) 的作品多屬這類。在他的作品，既無飛躍，又無自由，只靜止停滯於某種限界之內而已。而在這局促的限界之內，同時我們卻得感到寶石般

的他的深刻的豐富的內面性。我們讀他的作品，決不能感到華麗及飛躍，卻只能在困難的強烈的被破壞的線內營一種內心的活動。他所用以表現精神性的那種感覺的形式就是在此。

在於色彩，精神美的特異性在薄弱的透明上面。不拘單調，不拘多樣，只要色調在某程度受抑損的時候，那就足以給與這一種印象。在某程度內，這種色也得為飽和色，也得帶有光輝。所以欲求與人以精神美的印象，那在色彩方面也有不少的種類可以適用。色彩與線倘能合作，那精神美的表現也就更為完善。就音而論也是同樣，不過在於音樂的領域，其精神美的型體，比在美術與文學，更為不明。

三 瘦硬

就精神美的形式所說述的上面數段對於精神美的分類已與以一種基礎。我們此地先把瘦硬 (Das Karge) 與柔軟 (Das Zarte) 對立起來。兩者雖都具有內部地發展的內面性，然在前者，這內部生命自受抑損，不能自由地充分地表出，而其感覺的形式與人以一種瘦硬，緊縮之感。所以表現瘦硬的文學之特性在於感覺性之被忽視和內面性之被重視。約翰保羅 (Jean Paul) 就是

這一種作家。在於繪畫的方面，林布蘭及度勒是表現這瘦硬的典型的畫家。林布蘭的特有的深玄使我們感到最內面的性質。他對於形式的美，對於華麗的感覺性等等雖都與以相當注意，然與精神比較起來，這都居副次的地位。至在度勒則明白表示形式所表現的事物與被壓迫的充實的精神之爭鬪。

四 柔軟

精神美的第二種就是柔軟。在這時所，感覺的生命之健康與豐麗因受征服一切的精神的影響而帶有靈的色彩。換言之，精神滲透於感覺的生命之內，差不多與人以一種感覺的生命全行消滅之感。感覺的形成已成爲一個靈。這是柔軟的精神美，這是被靈化的感覺性。

已如上述，在於精神美的領域中感覺的事物只能營些少的發展；然其發展卻有兩種的分別。在第一種，精神的創造力把這感覺性之些少的發展驅至遠方，但同時卻不加以融合。在第二種則不然，精神的部分把感覺的部分全行占有，並加以融合。所以在於前者，精神與感覺乃是二元的，在於後者精神與感覺乃是一致，所以是一元的。這後者就是柔軟的精神美，也另叫做精神的美（*Die geistliche Schönheit*）。

geistig-Schöne)。

在瘦硬的領域，固有性的形式是支配者，然在柔軟的分野，形式的美是支配者。在於前者感覺的部分略帶精神的透明，所以在峻嚴的險奇的線內，就是在固有性的形式內，有他的表現。然在柔軟，則其微弱的感覺的生命常在柔軟快適的線內有他的表現。

弗拉安衰利可 (Fra Angelico) 及拍利格諾對於這精神化的美為傑出的作家，我們倘一見弗拉安衰利可的一種壁畫，我們就會知道其人物及其他一切之感覺的生命受精神高度之融化。在於文學，在強、保羅的作品可以找出例證。此外在拜輪的作品中也可得代表的好例。

第六章 悲壯

一 混合感情

我們到現在止所研究的都是就快不快的感情與量的感情結合後所生種種異質的樣相而言，換言之，我們到現在止所研究的是異、方、向、的、感、情、複、合、上、之、各、種、樣、相。但是此後我們所說述卻與前者不同，乃是快不快的同一方向上的感情之結合。這在同一方向上所結合的感情實在也可稱為融、合、感、情。這是由快不快相結合而成，但同時卻與快不快異其性質的感情。這並不是在快與不快間的運動，乃是快與不快融合後所新成的異質的感情。而在這融合中有兩種不同的樣式。一種是完全的融合，一種是不完全的融合。在於前者，快與不快兩種感情，由其完全融合的結果，各失其各自固有的性質，而成爲新成的異質的感情。在於後者，因其融合未能完全，因其融合是部分的，所以在新成的感情中仍依然殘存着快不快兩種的要素。這是由不快而變化其性質後的快，也就

是由快而變化其性質後的不快。這正和由青與黃的融合所變成的綠相同的。綠雖保有青與黃的本來的性質，然卻與兩者有不同的性質。這是爲青所變化的黃，也是爲黃所變化的青。而同時既不是黃，又不是青。我們對於這一種不完全的部分的融合感情名之曰混合感情（Mischgefühl），例如感觸（Rührung），悲壯（Tragik）和諧、謔等就是其例。

我們於論究悲壯之先，對於感觸不可不稍事考察，以便闡明混合感情的一面。

我們於接觸某種美的對象的時候，分析言之，一面我們往往感到信賴，憧憬，愛，喜，希望，歎羨等等。在這時候我們的生命感情乃爲這種對象所提高，所新鮮化，所自由化。然在他面我們對於同一的對象，同時也往往感到一種悲哀，苦惱，恐怖，憤怒等等。在這時候，我們的生命感情因之大被減弱，大被抑壓。這一種一面把我們的生命感情提高，他面卻把生命感情減弱之傾向，倘增進至成爲一種美的樣相的時候，那就是所謂感觸（Rührung）。感觸是成立於一面被提高，他面卻被減弱的生命感情上面。我們在於感動的時候就往往獲得這一種的經驗。悲哀與苦惱是一種抑壓自我感情的心情的活動，喜悅與希望卻是一種提高自我感情的心情的活動。生命感情的特異的深沉與

其特異的刺戟互相融合的時候，感觸就發現出來了。例如我們接觸穩和的忍耐，誠實的熱心，善良的無知等，我們的內心就會生起一種感觸。有時且使我們有潸然淚下之事。我們在這時候由本性上感到一種滿足與快感。但是，同時，我們卻感到一種不滿之感。這是由對象的過於貧弱而起的一種不快與空虛。用列匹斯 (Lippes) 的話來講，這乃是由於人格的核心的要求之未能滿足而發的不快。而感觸的程度愈高，這不快的傾向也因之愈著。

這樣，唯一的自我把相反的兩種感情同時體驗的事，一見似乎含着矛盾。但是其實卻決沒含有些許的矛盾的。如有人以為矛盾，則其見解實為錯誤，而其錯誤的根源乃由於對於自我的同一的誤解。本來，自我由全體看固然是同一的，但是自我也能同時向種種方面作分化的活動。自我營分化的活動這件事決非就是破壞自我的同一。在前面我們曾經說過，在於感觸的時候，生命感情一面是被減弱，一面卻被提高。這生命感情的減弱，也可看做弛緩，而這生命感情的提高也可看做緊張。有弛緩，方有緊張；同樣，有緊張，方有弛緩。弛緩是指由緊張降至弛緩而言，緊張是指由弛緩升至緊張而言。所以若無緊張，則無所謂弛緩；若無弛緩，也無所謂緊張。因為這個緣故，緊張與弛緩二

者可以說是相輔而成的。因此，感觸在某種意義上也可以說是對照感情，總之，被弛緩或減弱的感情必在豫想有緊張，固着等感情之存在以後方得成立，同樣提高與緊張的感情也必在豫想柔軟與弛緩的感情以後方能生起。就是，同一的自我同時經驗兩種相反的感情這件事決不是含有矛盾的。

在於感觸，有種種的分類。例如柔軟的感觸，粗野的感觸，峻嚴的感觸等就是。此外，感情再與他的美的型體相結合的時候，更能發生其他特異的型體。例如與優美結合升至某種程度時，可得感觸的優美。這種優美是成立於感觸與優美之最深切的結合的。就文學而論，迭更斯 (Dickens) 就是表現這感觸的優美上傑出的作家。其他如托爾斯泰也頗能表現這一類的優美。此外，感觸更能與粗硬，魅惑，精神美以及崇高等互相結合。但是此地限於篇幅，未能一一詳述。

感觸更能轉化爲一種特異的性質。這就是熱慕 (Sehnsucht)。熱慕是由單純的信賴上的喜悅的感動轉變而來。既成熟慕，感動的要素就行消失。爲什麼呢？因爲感觸的根據一成爲我們熱慕的對象的時候，我們就再不能經驗感動所特有的那種抑壓減弱之感的緣故。感觸與熱慕。雖然由

同一源泉而出，但是感觸是對於現實而生的感情，熱慕卻是對於現在所無的事物而生的感情。這是兩者所以不同的所在。我們對於熱慕的對象愈行渴望，那末，我們愈感到那種對象的缺乏。而我們在於內心也就對熱慕的對象愈行深切的描寫。所以在這種時所，我們的內心差不多全注在這種對象上面。這一種不滿足的不快與悲苦及某種意義上的喜悅與愉快互相混合，就生一種特異的快感；而這種特異的快感就是熱慕。這種感情移入於對象以後，於是美的熱慕乃告成立。例如對一望無際的海洋或對堊色，我們往往得以經驗一種熱慕的感情。

熱慕是向前望着的。此外還有一種回顧後方的感情，這叫做哀愁（Wehmut）。對於所失的事物之心痛漸次告痊，而在某程度內已能對之有內部地享樂的精神自由的時候，這種對於過去的回顧往往引起我們內心柔和的哀愁之感。這樣回想的時候，我們的過去重復出現於我們的眼前。但是過去總是過去，決不能成爲現在。這樣，哀愁之感也是成立於悲與喜的混合感情上面的。

二 悲壯之一般性

對於某種所失事物的回想之快感是哀愁。而由這一種所失事物所引起的苦惱把其價值的

印象來提高的卻是悲壯 (Tragik)。在這時候，所失事物的價值比本來所有的價值更被提高。同時，苦痛卻亦被增強。凡是有價值的事物一遇障礙及侵害的時候，其價值愈高，那末，其所引起的不快當然愈大。而同時，那一種障礙及侵害也能擴大所失事物的價值。「對於死者單述其善事」(D. mortuis nil nisi bene)！這句話就是表示這一種意思的。倘某人已經遇着不幸的死，那末，我們對他的態度自不得不變為更為溫和。同樣，罪人既受刑罰的時候，我們也往往記念他本來所有的善良的行爲。這樣，我們與別人之間，所謂和解，始能成立。換言之，和解乃是於悲壯的對象之價值及善良大被我們所記憶及重視的時候，方能出現。這一種對於本來的價值格外提高的感情叫做同情。悲壯實在就是成立於這同情的上面的。

然則苦惱究竟爲什麼足以增進受苦惱的人物的價值呢？這乃基於一定的法則，本無足怪的。這種法則就是「心理的蓄積」(psychische Staunung)之法則。倘我們的心的活動在其自然的經過上受着妨害，混亂或阻止的時候，那末，我們的心的活動就會在這一點上停止，但同時卻就會在這一點上提高。於是我們的注意就集中於這一點，就蓄積於這一點。這正和被阻的水之橫溢

一樣。久掛在面前的畫額倘一旦被入拿去的時候，我們對於面前就不得不加一種格外的注意。一物尚且如此，那末，親密的友人一旦死去，當然不得不引起我們心中的注意了。

這樣，所失事物所以會引起我們特別強烈的注意者其理由如下。第一，是因為過去所有的豫期盡被破壞，我們的體驗不能獲得自然的完成。畫額已失，友人已死，所以在現實關係上，已無二者的存在。我們對於二者固能表象，但已不能與之結現實的關係。這時候的那種表象就是所謂部分的體驗。然而現實關係由於過去的經驗本來是附屬於二者的表象的，可是在現在這一種要素卻已付缺如。所以畫額及友人二者由這一種「缺如」對於我們，不得不有更大的力量及滲透性了。第二，是因為我們對於所失的事物曾置有特殊的價值。這一層極為重要。有價值的事物被破壞或被遺失的時候，我們的注意自然會集中於此。這一種所失的價值比之從前更能滲透我們的內面，壓迫我們的感情。可是，這一種價值的提高並不是指新的價值的發現，卻不過是指舊有的價值的提高而已。

總之，悲壯在由於苦惱之人格的價值的提高上有他成立的根據。悲壯的人物常在苦痛與破

滅之中終其生命。悲壯的感情只能成立於出現於生的否定中之那種人格的價值的是認。所以凡是征服苦惱，打勝逆境的運命決不能算做悲壯。悲壯是與由征服的鬪爭而增其深刻之度的那種崇高完全不同。悲壯只能出現於破滅，傷敗，死亡者的運命之中。

通常的見解往往以為悲壯的人格非多少超過中等的人格的大不可。但是這也不是一定的。道德不全的人們乃至凶惡的人們都同是人類，所以他們的運動，他們的苦惱，他們的滅亡，都能成為悲壯的。他們為殘酷的運命所玩弄的時候，他們的人格價值就會全部顯現出來。

悲壯不僅是就人類之肉體的滅亡而言，即在道德的墮落上也能出現。全全墮落的人們中，我們決不能說他們內心本來全沒人間的善性。他們的中心也嘗含有人間的善性，不過現在全被破壞而已。就這一層言，我們在這種時候反更深刻地來認這一種人格的價值。

我們最宜留意的是，悲壯中所含的苦惱乃是一種含有積極的性質的苦惱，乃是能把人格的價值加以提高的苦惱。所以苦惱的印象非從屬於人格的價值不可，非服從於人格的價值不可。倘如不然，那末，這種苦惱不過是為苦惱的苦惱，徒能與人以憎惡，嫌忌之感罷了。只要苦惱能從屬於

人格的價值，那末，苦惱無論怎樣大，都能成爲悲壯的。

照上所述，苦惱與受苦惱的人物之人格的價值二者之間當然有一種極爲密切的關係。而這一種關係在所有的悲壯上決非同一，卻在種種的分野有各種本質的差別。如在繪畫及彫刻上所表現的悲壯和在文學上所表現的悲壯就是各有不同的。在於繪畫及彫刻，其表現苦惱與由苦惱所提高的價值非同時不可，所以在這種時候，我們難以理解苦惱的來因。然在文學卻是不然，一切關於苦惱之因果的關係都被描寫，我們披讀之下，可以探源窮委。由這一點看來，文學對於悲壯的表現是較勝於繪畫的彫刻二者。

三 悲哀

我們現在再把近於悲壯的美加以一瞥。悲壯在悲壯的人物所受的苦惱中有他成立的根據，就是說，悲壯之成立在於所與的苦痛和對抗的能力二者之糾葛上面。所以沒有這一種糾葛，就是只有苦痛而沒有對抗的能力的時候，當然所出現的是別的感情型的體，卻不是悲壯。對於這一種別的感情型的體，我們在廣義上名之曰悲哀（Das Traurige）。這種廣義的悲哀缺乏那種糾葛的

苦惱，卻只以決定的苦痛做他的內容。但是這也有他的人間的意義。我們在悲劇的小說，戲劇中，往往可以找出許多表現悲哀的人物。由這廣義的悲哀的裏面，我們把那種苦痛升至最高度的那種悲哀特名之曰深的、悲、哀（Das Tieftraurige）。這是與那種含有異常高度的苦痛之悲壯相接近的。至於二者的差別則在悲壯有對抗苦痛的能力而深的悲哀卻沒有對抗苦痛的能力的一點。深的悲哀既無對抗苦痛的能力，所以也無抗爭的糾葛，也無對照的感情。由這一點看來，深的悲哀是與感觸相彷彿的。在這一種深的悲哀，精神雖不十分偉大，但是確是善良安靜。且尤含柔弱的性質。如迭更斯的「奧力味·特尉斯特」就是其例。

我們再由其他的立腳點更把深的悲哀分爲悲、慘、與、畏、怖兩種。在於深的悲哀，異常的苦痛常常含有難忍的可怕的特性。這種特性常常與人以可厭的印象，把我們的心情驚嚇壓迫粉碎。而此時卻有兩種樣相得以成立。一種是無限的不幸與人的壓迫悲悼之感。這就是悲、慘（Das Klügeliche）。一種是使人吃驚，使人恐怕。這就是畏、怖（Das Entsetzliche）。我們可從托爾斯泰，高爾基（Gorki）等的文學中找出許多表現這兩種感情的好例。在於美術，則羅匹斯（Ropea）的作品就

是如此。

悲慘與畏怖二者都含有易陷於非藝術的領域之危險性不可諱言。這一種危險是由兩面相迫而來的。第一是，這一種藝術上的方式容易伴有生硬的材料。例如現實的殘酷及憎惡往往被高度地表現於對象之中。第二是，這二者往往缺乏人間的意義上的重要。就是說，悲慘及畏怖之經過與特性有時往往有不能配做藝術作品的對象與中心點。在以上兩種時候，這二者就不得不成為非藝術的了。

四 悲壯之主要的種類

我們於論述悲壯之一般的本質以後，現在不得不於悲壯之種類再加探究。

悲壯隨那種受苦惱的人物與所受的苦惱的關係之不同得有種種不同之性質。第一的問題是受苦惱的人們究竟是怎樣的人物。這受苦惱的人物其價值愈大，則其由於苦惱的那種價值的增高也就愈大。第二的問題是悲壯的人格的苦惱的程度究竟有怎樣深。其苦惱愈深，那末，他的人物也愈增深，而我們的體驗也就愈深。第三的問題是他究為什麼乃受這一種的苦惱。他也許為被

損害的虛榮而苦惱，他也許爲最高的價值之被侵害而苦惱。例如浮士德就是爲他所傾注一生的學問之無意義而懊喪。發楞斯泰因爲名譽心而煩悶。第四的問題是他究竟是怎樣地苦惱——就是他究是用怎樣的態度受着苦惱。他在苦惱時所取的動作，態度，如爭鬪，滅亡，抵抗，放棄等等就是關於這個問題的。

最後，我們更可由所以受苦惱的理由上把悲壯分爲根本相反的二個重要的種類。一是由單爲外面的事變或善良的意志而起的苦惱所發生之悲壯。一是由爲惡劣的意志而起的苦惱所發生之悲壯。約言之，受苦惱的人物也許爲外面的事變或善良的意志而受苦惱，不然，他便爲惡劣的意志而受苦惱。前者的苦惱是不當的，但是後者的苦惱卻多少是正當的。就是說，在前一時所，招致苦惱的是外面的事變或善良的意志；所以道德上的責任不應求之於性格，卻應歸之於運命。然在後一時所，那種苦惱乃是惡意的結果；所以這苦惱的道德的責任不應求之於運命，自應歸之於該人物的性格。這樣，在於前者，我們可把悲壯歸諸運命，在於後者，我們卻不能不把悲壯歸諸性格。一是運命悲壯（*Schicksalstragik*），一是性格悲壯（*Charaktertragik*）。換言之，前者是災害的悲壯，

(Tragik des Uebels) 後者卻是罪惡的悲壯 (Tragik des Boesen)。

但是這樣分類的說明對於一切苦惱之發於運命和基於性格一點決無突衝之處。人類所遭遇的一切苦惱都由於運命與性格協作而成的。人類的一切事情決沒有單基於性格的，也沒有單由於運命的。例如漢姆列德 (Hamlet) 的苦惱決不是單由其母之無恥的結婚及其父的橫死而發生，也決不是單由對這一種事變所起的義務感情而發生。實際上，他的苦惱的發生同時也未始不自於他的性格上的缺陷——就是怯弱。這樣，苦惱這件事常常由於運命與性格二者的協作。但是，不拘這一種的協作，我們對那種苦惱由道德的責任方面着想還能大體分做由於運命的悲壯與由於性格的悲壯兩種。就是說，一切悲壯在本質上雖是相同，然自我對他的同情及和解看來，方向卻有差異，因此兩者也就不能不於性質上生一種區別。

運命悲壯（這不可與普通文學史上所用的運命悲壯混同，因為兩者的意義稍有不同）由苦惱的力量把人間的善的印象直接提高。莎士比亞的漢姆列德就是其例。然而性格悲壯卻與這運命悲壯不同，惡人乃為所作的罪惡而受苦惱，而自悟這種苦惱乃由所作罪惡而來。這一班惡人

曾經自信他能一切善輕視，把一切善戰勝；但是到這時候，他所抱的那種驕慢及僭越全歸破滅。他雖不願承認善的正當，然他卻有不得不承認之勢。他對善愈行奮戰，但善的力卻愈出現於他的周圍，於他的內心。莎士比亞的馬克倍斯 (Macbeth) 就是其例。我們這樣說法當然不是說悲壯的人物自己已經洞見自己的不正，懺悔自己的不正。只要惡人的破壞道德毀滅正義的那種計劃終歸失敗，只要惡人自己知道這種失敗，只要我們觀照者能夠共感這種失敗，只要我們感到善的強大，則就能成爲悲壯了。

第七章 滑稽與諧謔

一 滑稽

滑稽 (Das Komische) 通常是與崇高相對立的，但仔細考察起來，二者的地位卻不是真正的對立。同樣，滑稽與悲壯的關係也是如此。我們倘想找一真正地與滑稽對立的東西，這只有是非常的偉大。爲什麼呢？因爲滑稽實是非常的輕小的緣故。然則滑稽究竟是什麼？一切滑稽的事物都是突然之間所現的輕小；是突然地代偉大的事物而出現的輕小。這在出現的時候宛如偉大的事物的樣子，然而忽然之間就變爲輕小，就變爲虛無了。在滑稽的裏面，有兩種的方式。一是在於期待偉大的事物時所實現的輕小。一是沒有上述那種期待，而所實現的事物自身宛然有偉大的樣子而卻無偉大的實質之輕小。但是，這兩種方式在本質上決不是兩相對立的，自不消說。總之，滑稽的本質在於偉大的假相下所出現的輕小。所以這一種滑稽的感情含有一種特異的性質。這就是，對

於偉大的事物之把捉所緊張的心，爲着突然實現的輕小之故，忽成弛緩時所發的一種感情——快。這一種快頗爲強烈，可是與那種由高貴的行爲及偉大的心情而發生的那種深澈內心的快感卻異其質。這一種快是輕易，稀薄，空虛。這是表面的，浮面的。例如大山浮動的時候，我們對於自然界自然期待一種偉大的驚異。我們的內心就立刻預備來把捉他。所以我們的內心對於這一種把捉已與以一必要的「地位。」然而實際上所出現的就是一隻小鼠；那時候，我們的內心的準備全被這隻小鼠所玩弄，而我們的內心的緊張就被輕易地解除了。在這一種緊張的解除上乃生一種滑稽的快感——輕快的笑感。可是在這時候，我們所經驗的卻並不限於快感。我們的期待因爲小鼠所解除，但是同時我們所期待的偉大竟爲輕小的事物的出現所破滅時候，我們不得不感到一種失望與不滿。失望與不滿實是不快的根據。因爲這個緣故，滑稽之中也存在有快與不快二種的要素。而由這兩者所合成的新的感情就是滑稽的感情。而就這不快的要素言，則其程度自隨時所而大有不同。例如有人在表面上儼然似有成就偉大及嚴肅的任務之能力及意志，而實際上卻不能成就少許的任務的時候，他就成「可笑的」對象。而同時，在這滑稽的感情上卻附有強烈的不快。

感。爲什麼呢？因爲嚴肅的任務非被成就不可，而我們更非把這成就託諸有能力及意志的人們不可的緣故。最後，還有一種滑稽叫做苦味的滑稽，也叫做絕望的嘲笑。這種滑稽的出現是在於我們以至重至大託一似可信賴的人而竟爲所誤的時候。

二 滑稽的種類

通常的滑稽，已如上面所述，是出現於期待之滿足與失望的時候的，但是在於滑稽之中，卻有不能把此種說明來適用的種類。這是機智的滑稽，約言之，這就是機智（Das Witz）。所謂機智，我們可以下面的例說明之。假如有人對於我們作一種機智的發言。他對於我們假如提出一種要求——如希望我們對於某事加以說明或加以證明。這一種他的機智的言語對於我們一聽儼然似乎提出誠實的要求，所以在某期間內多少具有論理的意義。然至稍後，這就會變成一種毫無論理的意義的言語的遊戲。如使用同音異義的言語就是一例。這同一的音把我們先加欺騙，然後等到我們自覺以後，這同一的音就全失論理的意義。就是這一種言語在含有論理的意義的時候常常要求我們的注意，然而其後這言語的真義一被悟到，這種要求就歸消滅。可是我們的注意卻仍注

在此處，就是說，這言語的要求雖歸消滅，但這言語仍能引起我們的注意。所以這言語實在能夠引起比他本來所要求的注意更爲強大的注意。而這樣對於這言語新行加注的多量注意卻同時伴有快的感情。由此看來，這一種機智仍不脫滑稽一般的性質——快不快的混合及表象運動的往來。

這樣，我們在滑稽上可得兩種相異的種類。第一項中所舉的例是客觀的滑稽（objektive Komik）。第二項中所舉的例是主觀的滑稽（subjektive Komik）。在於前者，有一種期待，這種期待一面雖被滿足，一面卻表示失望。然在後者，則無這種期待；只有同一事物自身裝偉大的樣子，自身變輕小的實質。就是同一的事物忽而偉大地，忽而輕小地現出而已。而上述兩者在其他的點上也相對立。在於前者，人物及現象都儼然是客觀地具有偉大的樣相；反之，在於後者，思想及內容不過主觀地宛如含有論理的意義罷了。

最後，在上述兩種滑稽以外，此外更有一種滑稽的樣相的存在之可能。這由立腳點的不同，既可看做滑稽，也可不看做滑稽。爲什麼呢？因爲隨立腳點的不同，我們可把來看做偉大，也可把來看

做輕小的緣故。換言之，在這時所，偉大與輕小，隨立腳點的不同，俱得存在。就是，外觀雖是滑稽，但是，一旦由其他的立腳點看，這外觀就會立刻消滅，而其對象立刻會變成有價值的有意義的對象。例如有一小孩把他的小孩式的空間用錯誤的言語發表出來，或熱誠地模仿成人的舉動的時候，我們從成人的立腳點觀察，這當然不外是一種可笑的滑稽。然而我們把眼光一轉，把來由小孩的本質上加以觀察，就是立在小孩的立腳點加以觀察的時候，我們就會感到小孩的這種動作和言語之誠實，高貴和天真。這已不是滑稽的表現，這毋寧變成一種崇高的表現了。對這一種滑稽，我們名之曰素朴的滑稽（naive Komik）。其次，我們更由其他的標準另對其他兩種的滑稽加以說明。我們會在前面對於悲壯分爲二類——就是，由於從運命而來的苦惱之悲壯（即運命悲壯）與由於從人物的本質中的罪惡而來的苦惱之悲壯（即性格悲壯）二類。同樣的分類在滑稽中也可以找出。就是，滑稽之中有由於對象之毀傷或否定而發生的滑稽，也有由於性狀或本質而發生的滑稽。前者叫做運命滑稽，後者叫做性格滑稽。如小孩的例子就是後者。如威嚴堂堂的紳士偶然滑倒在地上的時候，這種例就是前者。

但是滑稽——不論其爲何種——只要他是滑稽，那末，就非服從上述滑稽之一般法則不可。這確能與我們以一種快感。然由下述兩種理由，這種快感卻是非美的快感。第一，滑稽的快感不是對象自身所給與的快感，因此也不是對象的價值感情。第二，滑稽的對象對於我們是並沒什麼價值。這是價值的否定。

第一的滑稽的快感是在精神的緊張被輕快地解除時所生的快感。所以這不過是對於這種捉捉作用的遊戲所生之快感而已。滑稽的對象並不是愉快的，然而玩弄這種對象這件事卻是愉快。就是，這並不是由於對象自身所起的快感，卻是伴隨統覺活動的遊戲而起的快感。這種快感可與認識的快感相比。

第二的滑稽的對象是虛有偉大的樣相的輕小。換言之，這是偉大的事物忽成破滅的那種輕小。所以，在這時候，我們是把一切在對象上應該體驗的那種美的內容，人格的價值以及生活活動加以毀損。就是，滑稽本身是價值的否定。因此，這是醜，這不過是單單引起我們的快感的手段。

三 諧謔

滑稽在本身上是價值的否定，是醜。但是倘如有人間的價值的事物被這種滑稽的價值否定所否定的時候，我們對於這種價值的印象卻反爲所提高。這樣，在人格的價值爲着被滑稽所否定而反增大其價值的印象的時候所出現者就是諧謔（Humor）。

由滑稽向諧謔的推移在上述的素樸的滑稽上最爲明顯。真正之素樸的滑稽本來是滑稽而同時是崇高的。我們在小孩天真之中見到小孩的本質。崇高性就是潛在於此。當然，這一種崇高性，由成人的立腳點看來，就會消滅。但是，小孩的誠實與天真終究不能全脫我們的注意。這時候，我們終究是不能不感到崇高性的。而最後，由於他人的要求所見的滑稽反不能不從屬於這崇高之下。此地所謂從屬，是說我們覺得成人的打算比之於小孩的本質的天真及純粹不過是比較的價值，而小孩的本質卻含有絕對的價值的時候所常常成立的一種關係。這一種關係是與在悲壯中的那種關係相似。就是，對於我們的要求所與的事物之矛盾否定反往往能促進我們對於這被否定的事物之注意，反能使我們內面地與之接近，反能使其價值愈行滲透。可是，在於悲壯，否定乃是指由於苦惱的否定；在於諧謔，所謂否定卻是指滑稽。這一點是不同的。

這樣，諧謔的意義已略如上述。總之，所謂諧謔乃在崇高或有意義的事物爲滑稽所否定，而由這種否定，該事物的印象反被提高時始行出現。而諧謔的感情乃是一種滑稽的感情，從屬於崇高的感情下面之混合感情。這是存在於滑稽中之崇高的感情，這是由滑稽而顯現之崇高的感情。

四 諧謔的種類

諧謔是美的內容，所以這不是單限於在美的感情的範圍內之感情。此地我們把諧謔的方式先加探討，把他分爲美的與非美的兩種，然後再論述諧謔屬於美的方面的種類。關於諧謔的方式，大體言之，約有三種。略述如下。

第一，我們把世界，把世界的動作，更進一層，把自己本身，都行一種諧謔的觀照。在這時期，諧謔是我們自身的一種狀態，是我們自身的感情狀態，這單存於我們自身的內心中。這樣，這是單關於我們自身的內心的，所以這決不能稱爲美的諧謔，換言之，這決不是成立於對象之美的觀照上的諧謔，這決不是成立於滑稽的事物之美的觀照上的諧謔，這決不是成立於感情移入上的諧謔。

第二，諧謔的事物並不顯現，而表現的方法卻是諧謔的。這就是諧謔的表現。例如對於第一種

時期之世界觀照倘與以表現，那末，這種表現就是諧謔的表現。在這時候，我們在表現中可以發見關於所描寫的滑稽之崇高性。所以諧謔的表現並不是關於事物本身，卻是關係詩人的態度。在這時候，詩人在表現的方式上表現他關於世界之諧謔的解釋。這一種諧謔的表現乃是藝術的內容。所以這可以算做美的諧謔。

第三，在被表現的人物本身中，不單含有滑稽，並含有由滑稽的過程之故而更成強烈之崇高。在這時候，真正之客觀的諧謔方能成立。這就是諧謔的人物。

上述的第二的表現方式，與第三的人物同樣，由種種的要素之結合，含有繁多的種類。

上面，我們隨諧謔的存在方式把來區別成爲三種。現在我們更由諧謔的成立段階把來分成三段。這就是和解的諧謔，不和的諧謔與再和解的諧謔三段。第一段是狹義上的諧謔，所以就名之曰狹義的諧謔（Die humorische Humor）。第二段是諷刺的諧謔，約言之，就是諷刺（Satire）。第三段是反語的諧謔，約言之，就是反語（Ironie）。而這三個段階在前述之諧謔的世界觀照，諧謔的表現，諧謔的人物三方面都是共通的段階。此地先就第一方式之諧謔的世界觀，區別成三個

段階。那末，其他的方式上的分別也就容易明白了。

第一種狹義的諧謔是見着世界上矮小，卑細，可笑的事物時加以輕笑，而自己卻超然於是物之上，俯視一切。換言之，自己居於超然的位置，維持自我的威嚴，確保自我的信念，而以微笑俯臨這世界的卑小的時候，這種諧謔乃行實現。

第二種是知道世界的卑小與轉倒，而主張自我的偉大與完善。就是對於這卑小的世界主張自我的尊嚴。不單止於微笑而已。這就是諷刺。

第三種的反語是不但知道世界的卑小與轉倒，並且確信世界將陷落於矛盾與破滅之中。空虛的事物之自滅是既定的事實，也是反語的特性。

此外，我們更可把諧謔分做與運命滑稽及性格滑稽相對應之運命諧謔與性格諧謔二種。在於運命諧謔，含有人間的意義的事物由運命滑稽而出現於某人之上，更因滑稽之力而更增強其價值的印象。在於性格諧謔，一人本有之滑稽的性狀使其所含有意義的性狀格外顯著。被表現的人物雖負有滑稽的運命，但同時也得表現其高貴與優越。在這時候所出現的就是狹義的諧謔上

之運命諧謔與性格諧謔。例如蘇格拉底固是偉人，但他的獅子鼻就是運命的諧謔，而其所有滑稽的性癖就是性格的諧謔。

其次，在於第二的段階之諷刺的諧謔我們也可分爲上述兩種的諧謔。某人遭着滑稽的運命，乃受世人的嘲笑，而外面上與人以一種宛然破滅之感。但其時，實際上，他可用善與理性的意識之力對於這種滑稽的運命，主張自我的存在。這樣，他也能確保他本來的面目，對於嘲笑儼然主張自己的正當。而我們也往往因他愈受嘲笑而愈加愛憐。這就是運命諧謔。然同在這諷刺中之性格諧謔卻與上述之例互相對立。某種可笑的人物，愚蠢的人物反裝成一種偉大的樣子。但不久其假面即被揭破，其醜惡的本體乃出現於我們的前面。在於這一種類的諧謔，崇高或理念存在於運命及事件之中。而這就是把空虛的事物加以摘發，使之破滅。我們對這理念感到一種內面的強大的力量。

在第三種反對上之運命諧謔，乃發生於人類所不負責任之滑稽的運命自行消滅之時候。在這時候，理性及善不但有內面的強大的力量，並且有外面的強大的力量。而所以助這理性及善之

勝利者實即滑稽的運命本身。然在反語上之性格諧謔則各異其趣。在這時候，可笑的事物出現於一人或多數人的本質之中。但是理念卻把這一種存於人間之笑的事物同行征服，這樣，其人就被滑稽地消滅，最少也與我們以一種消滅之感。他們屈服於理性之下。他們在覺悟之下，放棄一切非理性的行動。空虛的傲慢的破滅就是指此。

第八章 醜

一 醜之消極的意義

苦惱與滑稽，既如上述，在其同爲否定的一點，就是在其同爲有價值的事物或崇高的事物之否定的一點，是互相一致的。所以兩者都是不宜存在的。因爲這個緣故，兩者倘在感覺的事物中顯現的時候，倘被直接觀照的時候，那末，這就是醜。醜，照緒論中所述，乃是移入於對象中的「生」之否定，人格之否定。換言之，醜是成立於消極的感情移入上面的。我們把美消滅，我們決不能因此就確定醜的必生。我們的感情倘於接觸對象時毫無感動，那末，這也不是美，也不是醜。對象倘在醜的範圍內，那末，他一定強求，我們的感情移入。而這倘爲醜的對象，我們的人格卻一定拒絕，這一種強求。爲什麼呢？因爲這是不自然的，與我們的本性相矛盾的強求的緣故。所以這一種消極的感情移入必須含有下列三個要素始能成立。就是：第一，我們的內心中須有一種本質的要求；第二，這一種

要求須爲對象的強求所喚起；第三，由這兩者的對立。對象的強要須與我們自身之本質的要求互相對抗。醜是成立於這一種消極的感情移入的。但是，這一種對抗，由他本身觀之，卻是積極的。這是醜的意識中之積極的核心。爲什麼呢？因爲拒絕消極的感情移入乃是我們自身的人格之積極的活動的緣故。這一種感情是健全人格對於強力的人格之否定之一種反抗。若使我們失卻自己主張與反抗的能力，那末，我們不能感到醜之爲醜。所以醜既是對象中之人格的否定，既是對象中之惡；那末，能夠感醜的能力和對於否定實行反抗的能力，自然非能夠感惡的能力和對惡能夠反抗的能力不可。醜的感情之倫理的意義就存在於這一點。

醜的性質既是如此，但他也具有有一種間接把美提高及促美發生的作用。所以醜不但含有倫理的意義，並含有美的意義——積極的、美的、意義。

二 醜之積極的意義

醜不但有其消極的、美的意義，並有其積極的、美的意義。就是，醜能夠做美的媒介者把美提高，同時對美並能與以一種特異的性質。

缺陷的，萎縮的，無價值的醜，要不失是一種美的陪襯者。醜做美的背景，環境的時候，他能夠把美的印象格外使之鮮明深刻。開在荒野的好花，因為其在荒野，尤顯其美。好花雖伴有這一種不利的條件，然同時卻反能表現創造美的生活之自然的威力。同樣，我們倘在賤劣，卑鄙的環境中遇着優秀的人才，那末，他的道德的善對於我們，更屬偉大。

其次，醜不但是美的陪襯者，並能做美的存在之條件。這在本身含有特殊的能力。在自然的生命裏面有一種生命不能繁榮於高尚光明的所在，却只能生長於溼潤暗黑的凹地。某種好花非在溼潤的低地不能開花。同樣，在於人生，不但有在高處的人間的美，並有在暗黑的低地上——貧苦，不幸，壓迫上——所能僅見的美。

此外，醜當做美的對抗力，也能成爲使美愈加發揮其美的手段。在這時候，醜的力——抗爭力——能表現積極的性質，能表現美。大凡力這樣東西在鬪爭，征服，屈從上，愈能顯其深刻。太陽的光在自由的曠野中毫無阻礙地照射四方，固屬美麗；但破雲透霧的那種電光也未始不爲美。這樣，消極的事物——醜——是能夠把積極的事物——善——喚醒起來的。

醜，又以其與歷史有關，對於美也有貢獻。例如盧墟告訴我們以建築與自然力之爭戰的事實。襤褸告訴我們以其所有者的運命。老人的衰顏上的皺紋都是勤勞，辛苦，希望，愁痛，喜悅，患難等的蓄積。但是，更進一層，老人的衰顏的皺紋所告示我們的不僅是一生的歷史。肉體的生命已趨衰頹的時候，精神的生命卻積極鮮明地表現着。所以這也表示一種特異的美。同樣，枯黃的秋葉不但寫出過去的歷史，並且表現着自然的生命之深祕與暗愁。

最後，醜能束縛我們，因此，我們反於有價值的事物特加注意，於是悲壯與諧謔的美方能成立。觀上所述，醜的積極的意義也不可謂小了。

這一部小書的材料是取諸伊勢專一郎氏的著書。對於伊勢氏特表謝意。

十三年夏莫千山上編譯者識。

