

绿原

绿原译文集

第八卷

VIII

美学拾贝

[德] 里普斯 等 / 著 绿原 / 译

里普斯

格罗

卢卡契

马尔库塞

加缪



人民文学出版社

绿原译文集

第八卷



美学拾贝

〔德〕里普斯 等 / 著 绿原 / 译



人民文学出版社

目 次

悲剧性	1
喜剧性与幽默	13
美学入门(节译)	31
关于美文学和艺术讲座——导论(1801—1802)	55
马克思和比喻	65
资本主义和艺术	71
美学初探	84
叙述与描写——为讨论自然主义和形式主义而作(1936年)	195
文学与文学批评	240
古典作家及其现代意义	250
《现代美学析疑》译者弁言	257
美学方面	261
新的感受力	302
反现实主义的政治	323
弗洛伊德与文学	354
弗兰茨·卡夫卡作品中的希望和荒诞	375
叶芝论	386
《儒林外史》德译本译后记	399

悲剧性

〔德〕里普斯^①

通过否定增强喜悦

方才说到喜悦能在悲哀中存在,但是尚未说尽一切。我已丧失者,我不仅目前依然能享受,并似乎更热烈地在享受。它业已丧失,它的价值因此尤其令我感动;这一点能加强悲痛,不过也能加强喜悦。假设失物仍然为我所有,也许我就很少甚或不会看重它。

我们由此达到一个已涉及的论点。我说过,如果一件崇高的或具有肯定价值的事物,带着一种缺陷或遭到一种损害性的干犯,那么,崇高性和肯定性愈是为我们所看重,损害或干犯,简言之,否定便会发生愈加强烈的嫌恶作用。但是反过来,附带或遭受这种否定的肯定性,却能通过否定增强它的感人力。

① 泰奥多尔·里普斯(Theodor Lipps, 1851—1914),德国著名心理学派美学家,明兴大学美学和伦理学教授,主要著作有《美学——美与艺术的心理学》《悲剧论辩》《喜剧性与幽默》《伦理学基本问题》《逻辑纲要》等。十九世纪末期,由于自然科学的巨大进展,在西方学术界出现了实验心理学派,主要代表有费希纳(G. Th. Fechner, 1801—1887)和冯特(W. Wundt, 1832—1920),费希纳主张把自然科学里、实验室里的方法应用到美学上去,有很大的影响。里普斯的美学理论,正是在这种风气里建立起来的。本篇从作者的主要著作《美学——美与艺术的心理学》上卷《美学基础》(1923,莱比锡,Leopold Voss 出版社)中选译。译文首发于《古典文艺理论译丛 6》(人民文学出版社1963年版),再版于《古典文艺理论译丛》卷二(知识产权出版社2010年版)。

后一种情况正是问题所在。如前所述,失物的价值尤其令我感动。还必须补充:单是被损坏的贵重物品的价值也尤其令我感动。干犯了贵重物品的持续性,也就提高了尊重。

至于其他种种事实,皆可作如是观。语云:“De mortuis nil nisi bene”(关于死者,能说好话,就只应说好话)。实话实说:这样才符合我们的天然感情。死者已遭遇我们心目中的大灾大难,即不复生存。这就使我们对他有了温情。

我们还会同罪犯和解,假如他受到了刑罚。我们会袒护他,似乎觉得他高尚起来,假如我们认为刑罚太苛的话。

一切灾难就这样使人同受难者和解。所谓使人和解,就是说,他身上的善良使我们感动;我们对他的尊重增长了。

这种尊重的感情,我们也可以称为怜悯。同时必须指出:怜悯不单是怜悯,它同时是尊重。我们懂得怜悯人:这个人不被怜悯,原不成为尊重的对象。我们一面感到怜悯,一面就在行使尊重。在怜悯的感情中,同时还包含着痛苦,即嫌恶的成分。

悲剧性与“堵塞”法则

现在我们谈悲剧感情。怜悯一向被称为悲剧感情的一个或唯一的基本要素。这个名词也许不完全合适。在任何情况下,“怜悯”这个名词不是十分确切的。也可能这样认为,把悲剧感情和怜悯等同起来,未免贬低了前者。但是,问题不在名词。

无论它所处的情势如何,灾难当然为悲剧所必具;悲剧特有的快感正是和灾难相联系的。

那么,它是怎样和后者相联系的呢?上述情况首先对这一点有所启发。灾难,或按普通说法,对贵重事物的持续性的干犯,加强了对它的价值的感情。它同时赋予这种感情一种奇特的性格,一种真正的余味。

灾难加强价值感,是根据一个普遍法则实现的。我寻常称之为“心理堵塞”法则:一个心理变化、一个表象系列,在它的自然发展中,如果受到遏制、障碍、隔断,那么,心理运动便被堵塞起来,即停滞不前,并且就在发生遏制、障碍、隔断的地方,提高了它的程度。

或者另换一种说法:假定我体验到任何一件事。但是我所体验的并不完全,只是一个部分;这是一个局部体验,根据它的性质或者按照一般的心理法则,它有待于补充或者完成。但是这种补充或者完成并非体验分所应有,或者它分所应有的是这样一种“补充”,即按照体验的性质或精神的性质,这种补充和它原不相属。所以就体验本身而言,体验是未完成的,或者是沾染上了某种异物。于是我心灵的目光便停留在这个局部体验上,特别凝注在理应发生补充或者完成的一点上,凝注在有待于或者有求于补充或者完成的方面;它努力凝注着。

我说,“目光”凝注在这一点上。这就是说,注意力停留在这里、集中在这里;它停留和集中的限度,比这个缺陷或这个异物未被发现时更高,比体验已经完成时更高。简言之,注意力被“堵塞”了,恰如在概念中顺流的河水,在一道水闸前,被堵塞住一样。

我的室内墙上某个地方,我一向看到某一幅画。于是这幅画在我看来,是“属于”这堵墙和这个地方的。忽然有一天,这幅画不见了。于是对这堵墙的感知,便不按照它的固有方式被完成着。结果就是空地方使我诧异;它干扰着我,从我赢得一种心理重量或者一种心理容积,迥然异乎寻常。它对我具有的心理重量,比寻常这样一块空地方所有的更大,并且比它从前不挂这幅画时所有的更大。

我方才谈到,一件贵重物品的毁坏、一个朋友的死亡、罪犯的惩治等等经验,同样是未完成的经验。贵重物品曾经为我所有,我的朋友曾经生存。我曾经使用或享受过这件物品,朋友曾经为我所指望,或者曾经能为我所指望。但是这件物品现在丧失了。于是它失去和现实发生关系的存在;我能想象它,但是再也不能把它和这个关系接合起来。对物品的想象,因此是局部体验;现实关系中的存在是它所应

有的,是它在这个情况下,按照经验所应有的。但是在我目前的体验中,却缺乏这一要素。死亡把我的朋友从我这里拖走以后,对于他的想象,同样缺乏按照经验为他所应有的要素,即现实的存在和他与我之间发生现实交往的可能性。

于是对失物或亡友的印象,便对我具有更大的心理重量,对他们的怀念便具有更大的强度和逼人性。

心理堵塞作为提高评价的根据

但是关于这一问题,我们必须特别注意一点。我说过,根据经验,现实关系中的存在,对我来说,本为失物所应有。但是前者为后者所应有,对我说来,并非以纯粹经验即物品实际上存在过的状况为它的根据,而是以物品对我具有的价值为它的根据。物品被我所看重这一点,使我这样感动地要求它的现实性或对它加以实际占有。同样情形也适合于亡友。

那么,同时可以说,正是物品或朋友身上的贵重性,目前高度地引起我的注意。后果就是我高度地意识到这种贵重性,或者高度地意识到我为它要求存在的价值。这一价值逐渐移近我的目光,从而移近我的感情。物品或朋友并未在我眼中获得新价值,而是它或他的价值目前对我更高度地存在着。

在上述其他事例中,情况亦然。一个人,即使他是最大的罪犯,对于我永远是人、和我一样的人。他身上有着人性和人的贵重性。他身上有着这种对于为人之道(而且在这个词的最高意义上)有贡献的东西;所以这是最高的和绝对的,即伦理学的意义上的贵重性;他身上有着改过迁善的萌芽。连这些萌芽也具有这样的最高价值。因为他是人,或者倘若他是人,那么,在他是人这个情况下,我便要求他像人一样生活和感觉。倘若他是人,他能这样,我认为这也是人所应当的。

也许平时我没有意识到那种人的价值。在我看来,做人是一件很

平常的事情。只有人的价值超过一般尺度时,我才对它有特殊的感觉。

但是因为一个人无论有罪或无辜,都将招来灾难,所以我认为,这一灾难也可能是人所应有的,就是说,我在某种情况下也可能招来灾难。但是只有在人不成其为人的情况下,即只有在他否定了人性或“人”的属性的情况下,这种灾难才确乎是人所应有的。不过灾难会一般地落在人身上;它也会落在同我一样是人、同我一样具有人的价值的人身上。已经说过,生活和充分生活的权利也是人所“应有”的。当他在这方面被拒绝或被妨害时,我便关注到我的要求(要求他生活和充分生活)所证明的一切,即关注到他身上贵重的一切,亦即使他成为人、赋予他以人的价值的一切。这种贵重性使我感动。其中存在着“和解”,或者说,我和那个业已“赎罪”,即受难的负罪者“言归于好”。

而这个在我身上被灾难所唤醒或增强的价值感,现在连同令人嫌恶的灾难事实本身,一起构成了“怜悯”。

悲剧性的怜悯

最后还可以提出一个问题:到底是什么使我能一般地感到另一个人的人的价值呢?这一问题已经在前面回答过了。另外,在下面这个说法中,也找得到解答:我自己是人。这就是说,这种对另一个人的人的价值的感觉,是同情或者同感。从前说过,假如我不曾根据我自己本质的特征构成异己人格的形象,异己的人对我是根本不存在的。异己的人格或异己的我,是一个被限定的、客观化的、固定在我以外的世界的某一位置上的自有的我。尽管有一切限定,它的基本特征当中仍然有——我。据此,对异己的人的评价,无非是客观化的自我评价,对异己人格的价值感,无非是客观化的自我价值感。

这种客观化的自我价值感,由于看到别人的灾难而增强。我在别人身上高度地感到我自己和我的人的价值。我更高度地体验到或感

受到所谓作一个人。

所以灾难就是媒介。没有什么能比灾难在同等程度上使人的价值为我所感动。在这种效果中,我们可以说,存在着人间灾难的一部分伦理学使命。但是同时,正是在这种效果中,还存在着它的全部美学使命。我重复说,我已意识到即感觉到所谓作一个人;这种绝对价值令我感动。

被看到的灾难在我身上造成的、对人的价值的感觉,叫作同感。同感就是感情移入、共同体验。

这种共同体验,也显著地表现在“怜悯”这一名词中。怜悯就是同情,即为灾难所唤起的同情,但是每种同情本身都是价值感,而最高级的价值感正是对人的价值感。即使是对动物的同情,也是以我们在动物身上发现或相信会发现的、人的特征为基础的。其中也存在着客观化的自我价值感。

那么,一切悲剧性的本质,“对悲剧对象的欣赏”的普遍基础,便由此得到表明。这种欣赏是从悲痛提高的快感,它的来源就是由于看到灾难而被引起的、从而是最亲切的、对异己人格的共同体验。

有人说过,悲剧人格应当凌驾于人之上。这一要求未免过苛。即使道德贫乏与败坏的人也还是人。因而他的命运、他的灾难、他的毁灭也可能是悲剧性的。命运可能对他刻薄,我们可能因此意识到他身上同样具备的人的价值。

不仅一个人肉体上的毁灭,就是他精神上的毁灭,也可能看来是悲剧性的。一个人在精神上被命运研成齑粉。他最后完全背弃了自己内在的人性。但是他身上原有过人所应有的力量。这种力量被毁灭了,于是使它的价值尤其令我们感动。

当然,必须永远考虑到:这里问题在于悲剧的快感或者悲剧的鼓舞,在于虽然悲痛,但是仍不失为快感的快感。这就是说,悲痛的要素在悲剧感情中,必须从属于积极要素即鼓舞的要素。否则悲剧性就会转化为厌恶、反感、畏惧。

但是和受难者的人的价值相比,这种从属又不意味着灾难不应过重。这里异乎寻常,从属并不表明一种简单的量的关系,而是另有用意;灾难在悲剧中并非为它的自身而存在,我们不愿为了看人受难而看人受难,灾难应当导向受难的人格。

当然还应说到,一个人的灾难可能表现得过火。假如灾难超过了它的美学目标,假如它不再能充分阐明人格价值,或者不再能在内心把我们和具有悲剧人格的人统一起来,开始为了自身而存在,那么,从这一点起,灾难便不再是悲剧性的了。

造型艺术和诗中的悲剧性

但是这里首要的是,灾难必须和受难者的人的贵重性发生最密切的关系。这一点使我们能从本质上区别悲剧性的不同领域。我是指用绘画或雕塑表现的悲剧性和用诗表现的悲剧性的对立。

在前者中,灾难是怎样发生的,我一无所知。它确乎存在。我依然在灾难中同时直接看见它所面临的或者它所破坏的贵重性。我也许还看见这种贵重性对于灾难的反抗力。

我也许看到拉奥孔的灾难,不过也看到昂然反抗灾难并在灾难中毁灭的力量和美德。我另一次看到死亡,但是同时直接看到正在消逝或已经消逝的旺盛的生命。或者我看见某种心灵上或精神上的事物化为乌有。我看到悲痛,但是同时看到为悲痛所打动的爱。

反之,诗的描写却能同时向我表达,灾难是怎样降临的;特别是,灾难是由于受难者本身的哪一种肯定性、由于他身上哪一种为人所理解并值得人同情的特征而发生的。

我看见人格是怎样在一种优点或者一种力量(抽象地说,力量永远是好的)的参与下,为自己决定了命运,或者为命运铺平了道路。

这里便不再单纯是这样一种关系,即以人性和人的贵重性为一方、以灾难为另一方,在这一意义上,即我们看见的、人的贵重性为灾

难所打动的关系,而是存在着一种因果关系。这种关系加强灾难对于人的贵重性的暗示。灾难不再单纯是具有人的价值的人的灾难,它是一种生发于、凭借于、依存于人的贵重性的灾难。因而我们便在更高的程度上意识到这种贵重性。

悲剧性的特殊因素

由此造成了从最一般的悲剧性质到个别地规定悲剧印象的特殊因素的过渡。这里要讲究多样性。不过一切最终归结于一点。我是指——简言之,主要因素。

对于悲剧印象,首要的是,受难者是一个什么样的人,就其本身而论,即撇开他的灾难不谈,我们能同情他、同情他身上的优点或同情他的力量到什么程度。他身上这种人的价值愈大,它便愈能被灾难所提高;我们从这种提高中也就获益愈多。

再者,还必须问到:悲剧人格的受难是怎样的深重。一个人受难越是深重,具有的深度也就越大,我们的共同体验也就沉入更深的深处。

问题还在于,人是在什么情况下受难的。人们可能由于受伤的虚荣心,或者由于更其卑劣的品质而深重受难。但是一个人受难,也可能由于他在具有较高或最高的价值方面受到打击。也许他在灾难中所执着的,实际上并没有最高的价值,但是它具有这样的特性,以致我们认为,一个人为之作孤注一掷,乃是理所当然。——告诉我,你是在什么情况下受难,那么,我告诉你,你是什么人。

此外,问题还在于,受难者是怎样在受难,就是说,他在灾难中是怎样经受考验,他是在斗争还是软弱地沉灭,是坚韧不拔还是自暴自弃。

性格悲剧与命运悲剧

但是尤其重要的,最后还必须问到,一个人是由于什么或者为了

什么而受难。

这里存在着两类悲剧性的基本对立:一个人由于善良的愿望而受难;或者由于一种邪恶的愿望而受难。他为了善良而受难,或者他为了邪恶而受难。前者是冤枉,后者多少是活该。

这就如上所述,表明了两类对立的悲剧性。我们可以称之为“祸殃悲剧”和“邪恶悲剧”。也就是说,在一种情况下,灾难是落在人头上的一种祸殃,而在另一种情况下,灾难是人本身的邪恶所招惹。“命运悲剧”和“性格悲剧”两个名词同样说明情况。在一种情况下,命运对灾难“负责”,而在另一种情况下,性格对灾难“负责”。

这并不排除,在两种情况下,灾难通过命运被引起,而又通过性格被证实。人所遭遇的一切,同时见于两种情况中。人所遭遇的一切,从来没有单只以他的性格为根据的,或者从来不是所谓“必然地”基因于性格的。

在两种情况下,都有同一悲剧性的最终意义。这一意义两次都见于同病相怜的共同体验中,见于积极的感情移入中。但在两种情况下,共同体验都朝四面八方进行,因而具有多种多样的性格。

在第一种情况,在祸殃悲剧或“命运悲剧”中(它不应和文学史中特定的命运悲剧相混淆),一个人身上的某种善良获得为灾难所提高的感人力。

性格悲剧就不同了。这里是一种相反的因此另一方面又是同类的要素,代替了上述这一要素。在这类悲剧中,恶人为了邪恶而受难。不仅事实如此。恶人还感到,灾难是一种邪恶招来的灾难。他感到自己在受惩罚。他曾狂妄地着手反抗善良,并相信会把善良打败。他眼见这种妄图破灭了。于是尽管违反意志,他承认善良正当。善良的威力在他身上、在他内心越是显示出来,他对善良的反抗便越是徒劳。

这并不意味着,“邪恶的”悲剧主角一定会领悟、承认和懊悔他的不义。他失策了;他着手反抗正义,或反抗道德上的宇宙秩序,这一妄图已经变成耻辱;他知道这一点;我们观众共同体验到这一点,所以在

悲剧人格身上,和他一起或以他的名义,感受到道德的威力;这样也就够了。

最后还必须补充:这两类悲剧可能如此多样化,它们很少是彼此绝缘的。我们在悲剧艺术中,特别是在悲剧作品中,甚至处处看见它们相互转化。并且善良永远首先提供命运一个口实,使命运似乎可以理解。接着我们又或多或少地看到,这个纯粹的“口实”转化成为一种“罪愆”。

而恶人也并非绝对是邪恶的,反之,不管他是人,不管他的意志力,他身上仍然找得到人性。

“正义的理想性”与“命运的崇高性”

人们曾谈到,在“邪恶”悲剧中主宰着一种“正义的理想性”。人们继续在祸殃悲剧中找寻过这种正义的理想性,于是——也找到了。总而言之,我们的满足毕竟应当依据于或关联到罪愆得到报应,也就是说,对悲剧人物科以一种与其罪责相称的灾难。

正义的理想性这样一个普遍原则,现在并不存在。现实的“正义的理想性”仅见于这种情况中,即灾难对于我们只是手段,帮助我们对人格、对人格价值、对其中活动着的或对人格起支配作用的善良的威力,进行富于同情的共同体验。

显然,按照这种“正义的理想性”的理论,诗人必须永远尽可能把灾难表现为罪有应得。灾难越发罪有应得,惩罚便越发显得合情合理。但是对于最大的罪犯,诗人反而减轻了他的罪愆;对于麦克佩斯就是这样,最后看来,他似乎是无意之间为恶人所裹胁,而罪行的真正唆使者,一开始就是他身旁的麦克佩斯夫人。因此,诗人没有使灾难显得罪有应得,反而提高了我们的同情的可能性。

我再谈一下另外一种有助于解答悲剧快感基础的大团圆,这种大团圆意在达到公平合理,然而有可能受到误解。

我是指这样一种大团圆：在悲剧中影响我们的，是命运的崇高性，它摧毁了邪恶，而最良好的意愿对它也无能为力。

这里要研究，何谓“崇高的命运”。倘若它是偶然或者盲目的绝对必然，那么，就毫无崇高性可言。倘若它体现在人的意愿中，那么，毫无疑问，这种人的意愿可能是崇高的，而这种崇高的意愿可能有助于悲剧艺术品的全部印象。但是就这一点来说，问题不在于悲剧艺术品的全部效果，而在于悲剧性即在于灾难和毁灭。但是这一点，如我们已在前一章中看到的^①，是并不崇高的；除非因为给我们创造出了肯定性的事物。

这又是指人的价值的印象而言。没有什么像人这样崇高的了。连悲剧的命运也不是作为命运而崇高，而是作为人的命运而崇高，就是说，它是作为那种教导我们从人的崇高性中理解人、理解人性的事物而崇高。它是作为那种教导我们更强烈、更深刻地感到自己是人，从而鼓舞了我们的事物而崇高。

我方才说过，同悲剧人物相对立的崇高意愿，有助于悲剧艺术品的印象。那么，一般说来，我们在悲剧艺术品面前所体验和共同体验的一切，都属于艺术品的内容。而这并不都是悲剧性的。实在说，一切不过是压缩在和归并在悲剧主角的悲剧命运之中。

批判的补遗

虽然目前对悲剧性的考察，并不打算研讨悲剧性的各种不同理论，我对这些理论仍想略评如下：

任何一种悲剧性理论，如果它要求我们在悲剧艺术品面前避开作品本身，沉湎于任何一种悲观的或乐观的世界观或人生观，或者去构思我们自己的命运，并为它的结局而庆幸，那么，它是不值一驳的。悲

^① 指原书第六部分第二章《崇高性》。

剧从来不“教导”我们这些把戏；反之，它只提供它所提供的一切：特定的人的行为和命运。

我这里特别想到这样一种理论，它责成我们从悲剧中掏取“抚慰性的”思想，即我们有朝一日也会进入无何有之乡，并将在那里找到一种有名无实的宁静、一种有名无实的安息和融洽。

众所周知，这种理论还同时要求我们超越诗作，继续构思悲剧主角的命运。否则我们怎么能知道主角死后应有的宁静呢？然而，我们给诗作画蛇添足的概念，恰巧不是诗。

可以同样看待这一种理论，它为了“善良”的毁灭，想这样抚慰我们，说是善良将在来世得到报偿。事实上，这类悲剧的意义却在于，善良并不得到报偿，而是依然如故。只是我们观众被报偿了，即我们通过这种善良，获得了纯粹而高尚的快感。

这种纯粹的快感，也就是亚里士多德所归结的“净化作用”。亚里士多德说，悲剧唤起恐惧和怜悯，并从而促成这些情感的净化作用。“恐惧”在这里并不是为我们自己而恐惧，它是我们和主角一起、为主角而恐惧、而忧虑。这种恐惧，和主角一起的共同受难，实际上在悲剧中给净化了、醇化了、精致化了。这就是说，悲剧教导我们正当的恐惧和正当的同情，教导我们为值得恐惧或忧虑的事物而恐惧或忧虑，教导我们真正的人的同情。

悲剧的感情，我再说一遍，不是喜悦和嫌恶；它是独特的合而为一的感情，这里同时包含着喜悦和嫌恶，喜悦通过嫌恶而加深，因为它通过灾难而被导向人的最深的深处。

刘半九^① 译

① 刘半九，译者一九五五年被卷入“胡风集团”案，六十年代出狱后尚未平反，从事翻译不能使用本名，便以“刘半九”为译名。

喜剧性与幽默*

〔德〕里普斯

喜剧性种种

优 美

我曾将不崇高、即不属于“崇高”那一类的美同崇高对比。并且我还特地提到优美。我说过,前者侧重于力量的巨大、紧张、丰富和收敛,后者则侧重于无拘无束的受用生活。优美在极致的意义上可能是崇高的;但是我们将优美和崇高对比时,却想到专门的意义——优美在专门的意义不是崇高的。

我这里特地再说一下,凡不是猛烈地、粗暴地、强霸地,而是以柔和的力侵袭我们,也许侵入得更深些,并抓住了我们内心的一切,便是“优美的”。这是免于苛刻、窘困、生硬的自由,不意味着无力,而意味着无争,它以内在的明了性,在本体自自然然的发展中,保持它的本色,履行它所履行的任务;前提既定,力量现存,它于是永远顺乎自然,连绵不绝,朝着可能的方向畅流下去。这是同一切分歧、踌躇、疑惑相对立,同参差、争执或矛盾相对立的“自由”。

* 译文首发于《古典文艺理论译丛 7》(人民文学出版社 1964 年版),再版于《古典文艺理论译丛》卷三(知识产权出版社 2010 年版)。

一股力或几股交流的力,一旦纵放出来,在任何地方都不发生陡然的干预或游离,任何点上都不停顿,更不横遭挫折,完全是自然而然地向前进展,那么,这一股或这几股力沿着向前进展的线条,便是优美的。

一个身体的动作,由于可理解的动作冲动,由于动作的身体的精力,从容不迫,不矫不怯,没有陡然的干预和游离,没有躲闪和退却的支助,简言之,被赋以一种显豁的性格,畅流出来或似乎畅流出来,那么,身体的这种动作,同样是优美的。

我说过,优美并不排斥崇高性。它主要地不排斥、反之包括内在性。真正的优美具有大度;它还具有稳静和深沉。

妩媚^①。美感中的小

相反,妩媚则更外在一些;不那么稳静,不那么深沉,也不那么有力;优美是不知不觉的,出乎望外的,或者必须显得这样;我不“想”做到理所当然,我却——理所当然地那样做,而且我并未意识到这一点。妩媚则相反,它可能是存心的,有意的;可能是造作的,挑逗的,撩人的和调皮的。此外,妩媚也逍遥自在,不粗暴,不费力,不生硬,不苛刻,不参差,同优美一个样。

这种妩媚大约宜于形式轻浮的洛可可^②。科累佐^③的一些人物是妩媚的,没有一个据我所知是优美的。拉斐尔的许多人物是优美的;

① Die Grazie, 美学专门用语,在中文中似无定译。从本文来看,作者是指同“优美”(das Anmutige)具有深浅、内外、大小之分的一种柔性美,一种神韵或风致,可泛用于诗歌、绘画、人体及建筑等方面。在一般的美学概念中,本来只分刚性美和柔性美两种;作者却进一步把柔性美再分为两种,以与代表刚性美的“崇高”(das Erhabene,又可译作“雄伟”)相对照。为了体现作者的这个区分,姑将这两种柔性美译作“优美”和“妩媚”。国内有的美学家在讨论柔性美时,曾将 Grace(英文,即德文的 die Grazie)译作“清秀”“幽美”“秀美”等(见朱光潜的《文艺心理学》)。

② 洛可可,从法国路易十四王朝开始,到十八世纪风行全欧的一种建筑、装饰风格,讲究花哨纤巧。

③ 科累佐(Cotreggio, 1494—1534),意大利画家。