

文學研究所學術彙刊 第一輯（18）

文艺理論譯丛

（第一期）

中國社會科學院文學研究所 編

和

社

文學研究所學術彙刊 第一輯

文 藝 理 論 譯 叢

第 一 期

中國社會科學院文學研究所 編

知識出版社

圖書在版編目(CIP)數據

文艺理論譯丛. 1/中國社會科學院文學研究所編. —北京: 知識產權出版社, 2006. 7

(文學研究所學術彙刊. 第一輯)

ISBN 7-80198-095-6

I. 文... II. 中... III. ①文藝理論-文集 ②文藝美學-文集 IV. I0-53

中國版本圖書館 CIP 數據核字 (2006) 第 083202 號

文學研究所學術彙刊 第一輯 Wenxueyanjiusuo Xueshuhuikan
文艺理論譯丛(第一期)

編者: 中國社會科學院文學研究所

責任編輯: 范紅延 馬岳

出版發行: 知識產權出版社

社址: 北京市海淀區馬甸南村 1 號

網址: <http://www.cnipr.com>

電話: 010-82000860 轉 8128

印刷: 北京中獻拓方電子制印有限公司

開本: 850mm × 1168mm 1/32

版次: 2006 年 9 月第 1 版

字數: 218 千字

ISBN 7-80198-095-6/I·004

郵編: 100088

電子信箱: bod@cnipr.com

傳真: 010-82000890

經銷: 新華書店

印張: 7.875

印次: 2006 年 9 月第 1 次印刷

定價: 1700.00 圓 (共 30 冊)

如有印裝質量問題, 本社負責調換。

《文學研究所學術彙刊》出版前言

中國社會科學院文學研究所成立五十多年來，涌現出一批學貫中西、博通古今的著名學者，也出版了諸多可以預期傳世的學術力著。二〇〇三年，我在為慶祝文學研究所成立五十週年而編選的《文學研究所學術文選》前言中對此有所描述。當然，那還只是一部五十年論文選集，而現在擺在讀者面前的這套《文學研究所學術彙刊》則是五十年的論著輯要。第一輯主要收錄二十世紀五六十年代以來文學研究所同仁集體編著譯介的著作，凡九種三十冊，可與《文學研究所學術文選》相得益彰，從整體上展現文學研究所五十多年來學術研究的風貌。

二十世紀五六十年代的中國，風起雲湧，波及到學術界，就是各種形式的學術論爭此起彼伏。譬如一九五四年開始的關於《紅樓夢》和陶淵明的大討論，一九五五年開始的關於《琵琶記》、李煜及其詞的大討論，一九五八年關於“革命的現實主義和革命的浪漫主義相結合”的創作方法的大討論，一九五九年關於蔡文姬和《胡笳十八拍》的論爭以及關於詩歌形式的大討論，一九六〇年前後展開的“關於文學上的共鳴問題和山水詩問題的討論”，以及關於題材問題的大討論等，都在共和國初期的學術探索中留下可資記憶的足跡。在這些學術論爭中，文學研究所始終扮演着極其重要的角色。為了更好地主導這些學術活動，當時的老所長何其芳同志曾提出在第二、第三個五年計劃的十年內全所要完成七項任務，包括：研究我國當前文藝運動中的問題，經常發表評論，並定期整理出一些資料；研究並編出一部包括新的研究成果和少數民族文學的多卷本中國文學史；編選出一些中國文學的選集和有關文學史的參考資料；在外國文學方面，研究各主要國家的文學，並將研究成果按照時代編出一些論文集，作為將來編寫外國文學史的準備；編訂漢譯外國文學名著叢書，

每部作品都冠以幫助一般讀者理解和欣賞的序文；研究文藝理論，並編寫出一部較為通俗、結合中國實際的文藝學著作；編訂漢譯外國文藝理論名著叢書，等等。上述諸多任務在當時文化思潮涌動中進展不一，其中，研究當前文藝運動中提出的理論問題，以及編纂包括少數民族文學在內的多卷本中國文學史又是全所致力於的兩個重點攻關項目。這裏彙集的三十冊學術著作，就是圍繞着這兩項工作重心而編纂的學術成果。

《文藝理論譯叢》一九五七年創刊，前後出版六期，旨在有計劃、有重點地介紹外國的美學及文藝理論的古典著作，包括各時代、各流派的重要理論家和作家有關基本原理以至創作技巧的專著（摘要）和論文。一九六一年，更名為《古典文藝理論譯叢》。同年，又創辦了《現代文藝理論譯叢》。《古典文藝理論譯叢》至一九六五年共出版十一期。《現代文藝理論譯叢》主要刊載一些現代外國進步的文藝理論、文藝批評以及相關的材料。這三套叢書，格局宏大，介紹了諸多重要的古典、現代外國文藝理論特別是美學方面的文章，為新中國文藝理論界提供了豐富而難得的參考資源，成為公認的不可缺少的資料庫。

文學史研究方面，按照周揚同志和何其芳同志的指導思想，“研究所要大搞資料，文學所要有從古到今最完備的資料”。一九五八年就整理出版了《白居易詩評述彙編》（陳友琴編）、《吳敬梓集外詩》（范寧編）、《孔尚任詩》（汪蔚林輯）等三種“中國文學資料叢刊”。此類資料，文學研究所分門別類地積累有數千冊之多。我們希望在今後編輯的《文學研究所學術彙刊》中逐步加以整理彙錄，嘉惠學林。到了二十世紀六十年代初，《中國文學史》、《中國現代文學史》以及《中國少數民族文學史》的編寫工作開始得到落實。這裏編輯的三卷本《中國文學史》就是由余冠英、錢鍾書和范寧執行主編的重要著作，在學術界產生了極為深遠的影響。

我在《文學研究所學術文庫出版前言》中曾經說過，五十多年來，文學研究所歷屆研究人員秉承謙虛的、刻苦的、實事求是的優良傳統，重視基本理論的研究，強調文獻的收集考訂，追求融會貫通的

境界。這個學術傳統所以能够保持并發揚光大,其中還有一個很重要的原因也應提及,那就是文學研究所具有的多學科交彙、老中青結合的集團優勢和潛心研究的學術氛圍。《文學研究所學術彙刊》第一輯的出版就是一個初步的展示。這項有意義的工作還會繼續做下去,不僅彙輯老一代學者的學術精品,對於那些活躍在當今學界的中青年學者的學術論著,也將擇要彙總,集成傳世。

學術研究永無止境,各項工作也未有盡期。起步伊始,難免有這樣或那樣的不足甚至錯漏。我們誠懇地希望能得到廣大讀者的批評指正。

中國社會科學院學部委員、文學研究所所長

楊 義

目 录

美之根源及性質的哲學的研究	(1)
〔法〕狄德羅	楊一之譯
“美的”與“美”	(33)
〔法〕狄德羅	李健吾譯
美的分析論	(35)
〔德〕康德	宗白華譯
論美為理念,即理性與感性的統一	(71)
〔德〕黑格爾	朱光潛譯
車爾尼雪夫斯基的美學理論	(100)
〔俄〕普列漢諾夫	呂焚譯
論戲劇藝術(上)	(144)
〔法〕狄德羅	陸達成 徐繼會譯
關於現實主義創作的理論(選譯)	(194)
〔英〕菲爾丁	楊周翰譯

資 料

浪漫主義	(231)
	李邦媛譯
編後記	(247)
《文學研究所學術彙刊》編後記	(249)

插 圖

“百科全書”扉面	32 頁之後
狄德羅画像	144 頁之後

美之根源及性質的 哲學的研究

〔法〕狄德羅

在开始美之起源这一困难的研究以前，我和一切对美有过著作的作家一样，首先注意到人們談論得最多的东西、每每注定是人們知道得很少的东西，而美的性質就是其中之一。人人都討論美、稱讚自然作品的美，要求艺术的制作要美、随时对这一性質加以肯定或否定；但若問一問最精賞鑑的人們什么是美的根源、性質、明确的概念、真正的觀念、精確的定義；它是絕對的抑或是相對的东西；有沒有永恒不變的美、作為低級的美的准尺和模型，抑或美的事物也只是一時的風尚；那麼立即可以看到人們所見各有不同，一些人自承無知，一些人干脆懷疑。幾乎所有的人都同意有美，並且只要哪兒有美，就會有這許多人強烈感覺到它，而知道什麼是美的人竟如此其少，這是怎麼回事呢？

為了使這些困難得到解決，假如可能解決的話，我們將以闡明一些關於美寫得較好的著者的不同見解開始，然後對這一主題提出我們的意見，最後，以人類悟性及其對此處所牽涉的問題的作用之一般考察，作本文的結束。

柏拉圖關於美，曾寫過兩篇對話：斐都篇與大希皮亞斯篇，在後一篇中，與其說他在教導什麼是美，毋寧說他在教導什麼是不美；在前一篇中，他談美少而談人對美天然的好愛好。在大希皮亞斯篇，無非要困惑一個自矜聰明的人；而在斐都篇則不過是和一個朋友在一

个优雅的地方渡过一些适意的时光。

聖·奥古斯丁写过一篇美論，但書已亡佚；聖·奥古斯丁关于这一重要題目遺留給我們的，只是散見于他的著作中的一些意見。从这些意見，可以看到他以为美的显著特征是一整体的部分間的正确关系構成“一”。假如我問一个建筑师，为什么这位大人物在房子的一翼建了一个穹門，又在另一翼也照样做，他一定回答我这是为了建筑物的各部分正好全部对称。但是为什么您覺得建筑物必須这样对称呢？为了使人愉快。但是您有什么資格擅自評断什么是会令人愉快或不愉快呢？您又从何而知对称使我們愉快呢？这我有把握。因为这样安排的东西端正、平整、秀雅；总而言之，因为它美。好吧；但是請您告訴我，它美是因为它使人愉快呢？抑或它使人愉快是因为它美呢？这并不难，它使人愉快正是因为它美。我也和您一样相信这个；但是我还要問您它为什么美呢？假如我的問題使您为难，因为您这一行艺术的大師們不大談到此，您至少不难同意您的房子各部分的相似、相等、合适，將整体都归于統一，而这統一又滿足了理性吧。这正是我所想要說的。是的，但您須要注意。物体既全都是由数不清的部分所組成，而每一部分又也是由無數的別的部分組成，那么物体中也就並沒有真的統一了。这个統一，在您所計劃的建筑中指引着您；这个統一，在您的艺术中，您將它視為不可觸犯的法則；这个統一，是您的建筑物要美所应当仿效的；但是既然大地上沒有一样东西能够完全是“一”，这个統一也就在大地上沒有一样东西能够仿效得完全；那么，您在那里見到它呢？然則究竟如何呢？是否應該承認在我們的精神之上，有某种根本的、至上的、永恒的、完全的統一，是美的基本尺度，而為您在您的艺术實踐中所寻求的呢？于是聖·奥古斯丁在另一本書中結論說：統一可以說是構成一切美的形式和本質的东西。Omnis porro pulchritudinis forma, unitas est (統一為一切美的形式)。

奥尔夫在他的“心理学”^①一書中說，有的东西使我們愉快，有的东西使我們討厭，这种差別就是構成美与丑的东西；使我們愉快的

① 心理学或心灵論；1745年亞姆士丹版，12开本。

东西叫美，使我們討厭的东西即丑。

他又說美在于“完整”，事物若具备了这种完整的力量，便可以由这种力量使我們發生愉快之感。

他又將美区分为兩種，真正的美和表面的美。实在的完整产生真正的美，表面的完整产生表面的美。

对美的研究，聖·奧古斯丁显然远过于这个萊布尼茲派的哲学家^①，后者似乎認為一物之美就是因为它美，正如柏拉圖和聖·奧古斯丁所已經很好地指出过的。固然，他后来又將完整加进美的观念里去；但什么是完整呢？难道完整又比美更为明白可曉么？

克魯沙^②說：一切自矜說話并非簡單由于習慣而不假思索的人們，都会願意反躬自問，要在他們叫出“这美呀”的时候注意其間的經過，他們思想的狀態和他們所感到的东西；他們將察覺到他們是用这一个詞来表示对象与适意的感覺或贊許的觀念的某种关系，并会同意于說“这美呀”就是說我察覺到某种为我所贊許或使我愉快的东西。

可以看出克魯沙这一定义并未抓住美的性質而只是抓住了面对美时所體驗的效果；这和奥尔夫的定义有同样的毛病。克魯沙也很感到这个，于是他繼而从事确定美的特性：他数出五种特性——变化、統一、整齐、秩序、比例。

由此可知，或是聖·奧古斯丁的定义不完全，或是克魯沙的定义太繁冗。假如統一的觀念不能包括变化、整齐、秩序、比例等觀念，而这些觀念于美又是很基本的，那么聖·奧古斯丁就不該省掉它們；假如統一的觀念是包括它們的，那么克魯沙就不該添上它們。

克魯沙并未給他所謂的变化下定义。他所謂的統一，似乎是一切部份与一个唯一目标的关系。他所說的整齐，在于各部份間相似的位置。他所指的秩序，是各部份由此及彼过渡时所应遵守的遞降的層次。他为比例所下的定义，是每一部份中有变化、整齐与秩序

① 指奥尔夫，用異名称呼同一人物以避重复，是法国作家行文的常見傳統。——譯者注。

② “論美”，其中說明人們所謂美的东西究竟是什么。亞姆士丹 1715 年版，兩卷，12 开本。

相輔而行的統一。

我不來攻訐這個美的定義所包含的含渾不清的事物，我只要指出它是特殊的、僅僅適用於建築、或至多適用於其他種類的大的整體，如一篇散文、一出戲等等，但不適用於一句話、一樁思想、一件事物的片段。

格拉斯高大學著名的道德哲學教授胡其生作出了一套特殊的體系。他只想到要問什麼是美不應當比問什麼是可見的更多。人們所理解的可見的，就是作為可以用肉眼察覺的東西；而胡其生所理解的美，就是作為可以被美的內部感官所把握的東西。他的美的內部感官，就是我們用以識別美的事物的一種官能，正如視覺是用以取得顏色和形象的概念的官能。這位著者及其信徒們盡一切努力來證明這種第六感官的實在與必要。以下就是他們的說法^①：

1. 他們說我們的心灵感受愉快和不快時是被動的。事物所加於我們的影響，並不恰恰是我們所期望的：有些使我們的心灵必然有愉快的印象；而另一些則必然使我們不快。我們的一切意志力量都只能尋求前一类的事物而躲避另一类。這是我們的天生的體質，有時是個人的，它使我們覺得一些東西適意而另一些則不適意。（參看痛苦與愉快條^②。）

2. 任何能影響我們心灵的事物，都不能不有一個必然使我們愉快或不快的時機。一尊造像、一個建築物、一幅圖畫、一曲音樂、一個動作、一種情感、一樣特征、一種表情、一篇演說，這一切東西都以某種方式使我們愉快或使我們不快。由於注視當時呈現於我們精神中的觀念及其一切情況，就必然會引起愉快或不快之感。雖然在通常所謂可感覺的知覺某些觀念之中，在來自感覺的觀念之中，什麼都沒有，但這種印象還是產生了；隨這些觀念而來的愉快或不快是由於人們注意到對象中之秩然有序或雜亂無章，安排齊整或缺乏對稱，有

① 胡其生的著作“關於我們對於美及德行的觀念起源之研究”，艾都的法譯本，亞姆士丹“巴黎·杜朗”1749年版，兩卷，8開本。

② 正文中加註皆指參看“百科全書”中某條。

所師法或离奇怪誕，而并非由于連結起来考虑的顏色、声音、广延等簡單觀念。

3. 胡其生說，既如上述，所以觀察某些形狀或某些觀念时感到愉快或不快的心灵的性質^①，我称之为內部感官。为了区别肉体官能的內部感官^②也是同一名字，我称在整齐、秩序、和諧中識別出美的官能为美的內部感官；贊許有理性、有品德的代表者的感情、行为、品性的官能，我称之为善的內部感官。

4. 既然觀察某些形狀或某些觀念时会感到愉快或不快的心灵的性質，是除痴子而外在一切人身上都可看到的；那么对美是什么無須更事追求，而在一切人都确有一种适宜于这种对象的天然感官；他們都同意在形狀中發現了美；这和靠近太烈的火时感到痛苦，在为食慾所迫而吃飯时（尽管其間口味可以万殊）感到愉快一样地普遍。

5. 我們一誕生下来，我們的外部感官就开始操作，將可感覺的对象的知覺傳達給我們；这就無疑使我們相信它們是天然的。但是我所称的內部感官，或說美和善的內部感官之对象，其呈現于我們的精神，却不是那样早。在孩子們关于比例、相似、对称等，关于感情和品性加以思索或至少有思索的朕兆之前，是要經過一段時間的；他們只是在稍后时才知道那些引起嗜好或內心厭惡的东西；正是为此才使人想象我所謂美的和善的內部感官仅仅是从訓練和教育而来。不論人們对德行和美有什么样的概念，但是一个有德的或善的事物，其为受贊許或使人愉快的机会是和佳肴之为食慾对象同其自然的。前一类事物出現之迟早有什么要紧呢？假如我們的感官只是逐一漸漸發展的，难道其为感官与官能更差一些么？因為我們需要時間和訓練去察覺，並且在我們大家之中沒有兩個人用同样的方式去察覺

① “性質”，法文 *Determination* 之古义，晚近多仅指“决定”或“坚决”，一般已不复用于“性質”的意义。它和德文哲学文献中至今仍習用的 *Bestimmung* 一詞相当，时下流行翻譯为“規定性”；但“規定”一詞人为的色彩太濃，于原文本然之义頗有刺繆，在本文中尤覺格格不入，故不采習用的“規定性”譯名而逕譯为“性質”。——譯者注。

② 人对飢渴苦乐的感觉，称內部感觉，故云。——譯者注。

(可見的物件的顏色與形狀)，假如我們因此就認為可見物既無顏色又無形狀，難道這是妥當的嗎？

6. 所謂感覺是外物出現時對我們的器官所作的印象而在我們心靈中所引起的知覺。(參看感覺條。)當兩種知覺彼此完全不同而相同者只是感覺這一類名詞時，我們用以獲得這些不同知覺的官能就稱為各種感官。例如視覺與聽覺就指不同的官能，其一給我們以顏色的觀念，另一則給我們以聲音的觀念；無論聲音間和顏色間自身有何不同，而一切顏色附麗於同一感官，一切聲音皆附麗於另一感官；似乎我們的每一感官皆各有其器官。假如您將上述說法應用於善和美，您將看到情形正復相同。

7. 內部感官的主張者所謂美，是某些對象在我們的心靈中所引起的觀念，所謂美的內部感官，是我們具有獲得這種觀念的官能；他們說動物有與我們外部感官相似的官能，甚至有時其優越程度還超過我們；但是並無一個動物有此處所謂內部感官的朕兆。他們接着又說，一個生物盡可以完全有我們所感受的同樣的外部感覺，而並未看到事物間的相似和關係；它甚至可以識別這些相似和關係而並不感到多大愉快；再者，單是形象和形式等觀念本身是和愉快很兩樣的东西。在並未考慮或不知道有比例的地方，也可以獲得愉快；而極盡注意於秩序和比例，愉快也可以闕如。這種在我們身上起作用而我們並不知其所以然的官能，我們叫它作什麼呢？內部感官。

8. 這種名稱是基於它所指的官能與其他官能的關係。這種關係主要在於內部感官使我們感受到愉快，它與對起因的知識不同。對起因的知識可以增加或減少愉快；但這種知識並非愉快，也非其原因。這種感官具有必然的愉快；因為一物之美丑，無論我們可以有什麼樣的意圖來對它作出別樣的判斷，對我們總是一樣的。一不愜意之物不以有用而對我們影響較美；一美好之物不以有害而對我們顯得較丑。向我們提議用整個世界、來強逼我們以丑為美、以美為丑作為交換，對這種代價再加上最可怕的威脅，您也辦不到使我們內部感官的知覺和判斷有任何改變：我們的口可以承您的意旨而抑揚；但是內部感官仍舊是賄買不了的。

9. 这些拘执体系的論者又說,于是有些对象似乎是直接地、由它們自身即为美所給予愉快的原因;而我們有一适宜的感官去品味它。这种愉快是个人的,与利害無絲毫共同之处。事实上不就有成百次人們为了美而放棄有用么?在最受輕鄙的情况下不也有时看到这样慷慨的嗜尚么?一个誠实的手工艺者宁肯耽溺于使他破产的制造傑作的滿足而不願制作一件使他發財的劣品。

10. 假如不將“有用”和不同于知性与意志的官能的某种特殊的感情、某种微妙的效应联結起来考虑,那么人們就只会以用途来評价一所房屋,以肥沃程度来評价一座花园,以舒适来評价一套衣服。但是这种对事物狹隘的評价,連小孩子和野蛮人也不是如此。任其自然,內部感官便将治理它的王国;或者它也会把对象搞錯了;但是愉快的感觉并不因此而少真实。一种为敌視奢侈的严峻的哲学,会摧毁雕像、推倒华表、化宮闕为茅舍、变园囿为茂草;但它在这些对象中所感到的真实的美也并不較少;內部感官就会向它造反;它將只好以勇敢为業績。

总之,胡其生及其信徒所努力說明美的內部感官之必要,就是如此。但是他們只不过指出使我們愉快的美,其中有某种隐晦而难于索解的东西;这种愉快像是独立于关系及知覺的知識;它使得許多热心人不能以威逼利誘發生动摇,而用途的观点在此处一点也摻不进去而已。

此外,这些哲学家还在有形之物中区别絕對的美与相对的美。他們并不將絕對的美理解为事物中那样固有的性質,它自身就使事物美,与看事物和下判断的心灵毫無关系。美这一名詞,与感觉的观念其他名詞相似,据他們說来,原是指精神的知覺;正如冷、热、甜、苦是我們心灵的感觉,而在引起这些感觉的对象中,無疑沒有与此相似的东西,尽管通俗的臆測所作的判断并不如此。他們說:假如不是一种精神賦有品藻对象的美的感官,那就不能明白何以对象能够被称为美。这样,他們便将絕對的美仅仅理解作人們在某些对象中所認識的美,并不將对象与其所由仿造和繪制的任何外物相比較。他們說,这就是我們在自然物中,在某些人为的形式中,在形象、固

體、平面中所察覺的美。至於相對的美，他們將它理解作人們在對象中所察覺的美，是與它們之為某些其他對象的模仿和影像合併起來考慮的。所以他們分類的基础，與其說是在於對象，毋寧說是在於美使我們愉快的不同泉源；因為常常是絕對的美之中，可以說，有相對的美，而相對的美之中也有絕對的美。

胡其生及其信徒論絕對的美

他們說，我們已經使人感到有一種特殊感官之必要，它通過愉快而告知我們出現了美；現在我們就看一看一個對象為了激動這種感官，應該有些什麼樣的性質。他們又說，不要忘記此處所牽涉的性質，只是與人有關，因為確然有許多對象使人有美的印象，但是反而使其他動物不快。這些動物既另有相宜的感官和器官而與我們的不同，假如它們也是美的裁判者，它們就會將美的觀念加於完全不同的形式之上。熊可以覺得它的洞穴很舒服；但是它既不覺其美、也不覺其丑；它若有美的內部感官，它會將它的洞穴視為優雅的隱居之所。附帶要注意假如有一種很不幸的生物，那就是它有美的內部感官，卻從來只在對它有害之物內才看出美來；上天在這方面照顧我們：一個真美的東西通常也是好的東西。

胡其生的信徒們為了發掘人間的美的觀念發生的一般原因，便着手考察最簡單的東西，例如形狀；他們發現人們所稱為美的形狀，是對我們的感官顯出了變化中的一致。他們認為一個等邊三角形不如一個正方形美，一個五角形不如一個六角形美，以此類推，因為彼此一致的对象，變化愈多，也就愈美；可比較的邊愈多也就愈多變化。他們說，誠然，邊數增加太多，就會目迷於邊與邊間和邊與半徑間的比例；因此這些形狀並非總是以邊數增加而更美。他們對自己提出了這樣反對意見，但是並沒有用什麼心思去回答。他們僅僅指出七角形和其他畸零多角形的邊以缺乏平行而減少了美；但他們還是主張假如其他一切相等，一個有二十邊的規則的形狀，其美是超過一個僅有十二邊的形狀的；十二邊形的美超過八邊形；而後者又超過

正方形。他們對於平面和立體也作了同樣的推論。他們以為在一切有規則的立體中，面數愈多的也愈美，愈少則美亦遞減，直至有規則的三角立體。

在他們看來，假如對象之一致性相等而更多變化者為更美，反之，對象之變化相等而更一致者也就更美：所以等邊三角形、甚至等腰三角形也就比不等邊的三角形更美；正方形比斜方形、菱形更美。對於有規則的立體物或一般說一切有某種齊一性的立體物為圓柱體、三稜柱體、頂作三角形的四方柱體等，也都作了同樣的推論。這些立體物比較那些既看不出一致性、也看不出對稱、統一的粗朴的形狀確乎悅目得多，這是應該同意他們的。

為了說明一致與變化的複合比例，他們將圓形、球形與橢圓形、稍為離心的類似球形相比較；以為前者的完全一致性為後者的變化性所抵償，他們幾乎是一樣美。

在他們看來，美在自然物中也有同樣的基礎。他們說假如您仰觀天體的形狀、運行、景象；假如您又從天到地，俯察覆蓋地上的植物、花朵所著的顏色，動物的構造、種類、運動、其各部分的比例、機構作用與適於生存之關係；假如您橫空而覽飛鳥、隕星；潛水而覽游魚：到處您都會遇到變化中的一致；到處您都會看到在美相等的天然物中其所具的這兩種性質可以相互抵償，而在美不相等的天然物中兩者的複合比例也就不相等。總而言之，在地殼內層、在海洋深處、在大气高空、在全部自然及其每一部分，您都會看到變化中的一致，假如仍舊許說幾何的言語，那美就總是在這兩種性質的複合比例之中。

他們繼而討論藝術之美，如建築、工藝、天然的和聲等藝術制作物，不能視為真正的模仿；他們盡力將這些也歸屬於他們的“變化中的齊一”法則之下。假如他們的證明很不濟事，那並不是由於缺少列舉事例；他們倒是從最巍峨的宮殿直到最卑小的房舍，從最名貴的作品直到最無聊的作品，都指出缺乏一致的地方之偏頗，缺少變化的地方之乏味。

但有一類東西與上述者甚不相同，使胡其生的信徒們很為難；因為人在那裡也認識到美，而變化中的一致那條規則却應用不上：那就

是抽象的、一般的真理之証明。假如一条定理包含無穷的、仅仅是派生的特殊真理，那么这条定理原来只是一項公理的附目，从这公理可以衍出無數其他的定理；可是人們却說这里有一条美的定理，却不說这里有一条美的公理。

我們將在以后用其他原則解决这一困难。現在先考察相对的美，按照胡其生及其信徒的原則說来，就是在一个作为原物的模仿的对象中所見到的那种美。

他的体系这一部分毫無特別之处。按照这位作者的意見，也就是按照一般人的意見，这种美只能存在于范本与抄本的符合。

由此就有了关于相对的美的說法，以为原物之中并不必須有美。森林、山岳、巉巖、混沌、老年人的皺紋、死人的蒼白、疾病的后果，在繪画中使人愉快，在詩中也使人愉快。亞里士多德所謂道德角色，一点也不是有德行的人的角色。人們所理解的 *Fabula bene morata*〔長言咏嘆的故事〕，不外是行为、感情、言語都和好或坏的角色相吻合的敘事詩或戏剧。

可是我們也不能否認一幅按照具有某种絕對美的实物而画成的圖画，在通常情況下，要比一幅依照沒有这种美的实物而画成的圖画更討人喜欢的多。这条規則唯一可能的例外，就是下列的情况：由于圖画与观者身份的結合贏得了实物被画成圖画时所損失的絕對的美，圖画因而更饒兴趣；这种从缺陷中产生的兴趣，便是人們願意史詩或英雄頌詩中的主人公并非沒有缺点的理由。

詩与雄辯文的大部份其他的美，都是依照相对美的法則的。和真实的結合，使得对比，譬喻和寓言都美起来了，即使它們所代表的事物毫無絕對美。

胡其生強調我們喜好对比的傾向。据他看来，这傾向的根源如下：情慾在动物身上發生的动作，几乎总是和我們身上發生的相同；而自然界的無生物往往有些形态，和在某些思想情況下的人体的姿态相似；我們正在分析的作者又說，不需要找更多的理由，即此已足以令獅子成为憤怒的象征；老虎成为殘暴的象征；凌云直上不可一世的橡树是大胆的标誌；波浪滔天的大海是忿怒騷动的画圖。几滴雨