

古典文艺理論譯丛

古典文艺理論譯丛編輯委员会編



8

古典文艺理論譯丛

第八冊

古典文艺理論譯丛編輯委员会編



人民文学出版社

一九六四年·北京

封面設計：石丙春

古典文艺理論譯丛（八）

人民文学出版社出版（北京前門大街320号）

机械工业出版社印刷厂印刷 新华书店发行

书号1767 字数179,000 开本787×1092毫米 $\frac{1}{25}$ 印张8 $\frac{10}{25}$ 插页4

1964年2月北京第1版 1964年2月北京第1次印刷

印数 0001—6000 册

定价（4）0.72 元

目 录

美的主观印象	(1)
〔德〕 費歇尔	楊一之譯
論移情作用	(37)
一、空間美学和几何学、视觉的錯觉	
二、移情作用，內摹仿和器官感觉	
三、再論“移情作用”	
〔德〕 里普斯	朱光潛譯
論美	(56)
〔法〕 庫申	宋国樞譯
近代画家 (选)	(83)
一、論人的生命的美 (节譯)	
二、論感情的幻象	
〔英〕 罗斯金	刘若端譯 錢学熙校
論拉奥孔	(105)
〔德〕 歌德	艾 梅譯 吳兴华校
歌德文学語录选	(114)
	程代熙譯
論小說	(120)
〔法〕 左拉	柳鳴九譯 鮑文蔚校
《梅塘之夜》	(134)
〔法〕 莫泊桑	胡湛珍譯
爱弥尔·左拉研究	(142)
〔法〕 莫泊桑	若 谷譯 宋国樞校

裴多菲(157)

——裴多菲的生平及其詩歌

〔匈〕約卡伊·莫爾

馮植生譯

黑格尔的悲剧理論(181)

〔英〕布拉德雷

徐云生譯

編后記(204)

插 图

雅典卫城上的巴特农神庙西北角..... 36 頁后

“梅塘”集团六作家画像及其签名.....134頁后

美的主观印象

〔德〕費歇爾

第一章 美的主观印象

第七十节

当美作为普遍概念从其中环节得到发展以后，美便会向外面显露自己，一种已经在十二、十三两节中提出来的关系[⊙]便必然发生，不过这种关系是出于对象本身而已。这种对象就是理念在个别事物界限内的现象。对象出现在主体面前，而通过现象的概念，主体也就基本上在对象中一起被提出来了，而且首先是作为有感官之物被提出的；感性的规定性，在被理念渗透的对象中出现，有感官之物，作为有生命的器官，便向对象提供了同一的感性的规定性。美是为某个人而存在的，它期待并要求观赏者。这一点与美的蕴含的绝对性而达到美的自身满足和美依靠自己的饱和，毫不冲突。因为必然地起作用，是一回事；而无益地去寻找无益的作用，又是一回事。

一 第十二、十三两节肯定了精神的一般规律，即理念那样的东西，没有一处而也到处是实在的，永远不、而又永远是实在的，它总要在某一地方、某一时间对精神显现出来。所以美才被要求为对象。幻想的发生将会表明，这个对象只能是由精神（对象即是对这个精神出

⊙ 第十二节说理念的实在性在任何时间地点，都没有完成，只有由思想来把握。在生命和精神的一切领域里，都统治着从直接到间接的规律。这种规律必然要求绝对理念在精神之前，先以直接或直观的形式出现。

現的)通过一定的活动創造出来。在美的形而上学中,不可以涉及这种发生史,而只可以一般抽象地闡述美所必須包含的是什么,正如我們以前多次接触到、以后还会严密证明的那样。假如原先没有一个主体,美就决不存在;这一点在前文已得到暗示,勿須再加解釋,假如不是当前的假象違反了概念的一切正确次序(好像一旦沒有了扰乱的偶然,共相就有机会自由創造一个純粹的典范似的),过早破灭的話;但是,假如美一旦被提出来,那末,它的概念本来就包含着这一点,即美主体;这一点現在能够而且必須已經得到解釋。①

二 卢格(《美学新阶》)用中肯的辯证法,指出美是客体与主体在本质上的融合。但是他在下面的闡釋中便立刻从美的整个概念出发,而我們所进行的方式,則是分析的,最初把这种融合只是当作感性的,以便由此通过回到客体的理念内容而把感性的印象提高为精神的。卢格的出发点,整个概念,有两层意义。概念把在美的感性立即当作是其中包含精神内容的媒介:这一規定在我們这里也要談到,不过在以后而已。但是概念又把握美本身,正因为美是精神与浸透了精神的实质的統一,所以那是一种个人的东西,也是由个人創造出来的东西,即艺术。这一方面,由于在(一)中已經举出过的理由,我們还没有加以闡釋。但是有前一方面已經足够了,因为我們根据美的純粹内容,而且还不管作为美的創造者的个人,已經在第十九节把美理解为个人的。②

所以这里就要單純从現象的概念推論出主观环节一同被提出的必然性,在現象概念中,主体已經一同包括在內了,某种事物是对主体出現的。同一感性的东西,在对象中,它便作为純粹形象起作用,在广泛世界中到处都是;而在主体中,則作为器官,作为感性,通过这

① 与从直接到間接的規律相应,便发生了假象,即个别事物在時間、空間存在在界限內,与它的概念绝对符合,于是最初是一定的理念,继而間接地是绝对理念在个别事物中完全实现。这个假象只不过是个别事物无缺憾地表现了概念与实在之間純粹的和諧。所以它是有内容的假象或說現象。这种現象就是美。

② 第十九节說理念之所以要有各种阶段,只是为了要达到最高阶段,达到为以前阶段隱蔽了的自己的真理,于是它以自我意識出現,成了个人。理念的这种最高蘊含,也就是美的最高蘊含。美是个人的。

种器官，那个在主体以外存在的感性的东西便成了主体的对象。美願意而且必須被觀賞，当歌德說：“美就是最完全地观照合規律的有生气的东西”时，他也是在对象的概念中采用了这种主观的环节。这里已經可以引用卢格聰明的話，這話虽然他只是用于喜劇，但是对于一般的美也同样适用：“可笑的东西，就其本身來說，并不存在，它只是一張兌換券，只有在兌現的时候才存在”（同上書二六四頁）。不要使这种真理为常識所誤，因为人們每每以为一个美的对象，即使沒有人看見它，也可以設想其存在。因为由于我想像它，我就（用心眼）看見了它，而且只有作为已經看見了它，我才称它为美。我真的看見了，或是別人真的看見了这类美的对象，在后一种情況下，別人把要用心眼看的形象傳遞給我；由于我称这个形象美，我便把我自己移到別人的眼光之中，或者在前一种情況下，我就把我自己重又安放到自己的眼光之中。一般的本质創造了美，它也設法让美被人看見。无数的花未被人看見就雕謝了，假如不是无数其他的花曾被看見，我們便无法談論它們，因为我們見過无数的花，所以我們才能够想像不曾見過的花，并且在想像的時刻說它們美。对于这一点所要具备的，就是有人和眼睛。但是，假如前提是：只有那种一般本质才是艺术，那末，艺术也分明規定它的作品是为了觀賞的。假如一件艺术品在有人看見以前，便毀掉了，艺术家总是看見过它；在艺术家眼里，和艺术品的观众的眼里，都同样是看。艺术品只要不曾被看見，它便只是石头、顏色等等。这种只是石头、顏色等等的艺术品，是很难設想的，因为当我想像这种只是石头、顏色等等的艺术品时，它就已經不再是那样，而是美的了，因为它有了观者。——这里的全部說明，都在意識的絕對範圍以內，我們既不可能超出这个範圍，也不应当。近来有了对从康德到黑格尔哲学的攻击，說它把一切都构造成意識。只有在战争中，人們才有心射击。既然除了对意識而言以外，就沒有存在，那末，哲学的任务也正是把意識扩展到全体，把一定的意識理解为絕對意識的一个行动。正如一切都是在意識中并通过意識才有的，美也是如此。

三 借助于美的这种必然性，觀賞者在美中一同被提出了，美的

自身完整和依靠自身的饱和，并不因为这种必然性而消除。这种饱和只是缺少美的假象的形相[⊖]，关于这一点，在以后的场合还要谈到。

第七十一节

在五十四、五十五两节曾假定这样的规定，即感性的东西在全部审美活动中只是一个环节，不遵照这一规定，就不能确定参加这种活动的是哪些感性器官。这就要排除那些由直接接触和消解对象而发生单纯快感和不快感的感官：触觉、嗅觉和味觉。另一方面，视觉和听觉则是自由的，既是精神的又是感性的器官，它们并不侵入对象的物质构成，而是让整个对象依然存在并对自身起作用；对象将作为客体自由地对立着，而且这种对立将被自由地扬弃。因此只有这两种感官宜于审美。

触觉要用指尖去直接接触、抚摸对象的表面，这样，它对冷热、刚柔、平滑和粗糙等等便有了知觉。这样，我尽可以触及整个的形体，确证它的形状和样子，但是我所得的东西，只是前后相续的，不是整体；这种结果仍然是物质性的，与五十四、五十五节所说的不同。用一次审美活动来概括，那只是眼睛的事情。即使盲人可以由抚摸而确证纯形式的美，情况一定是这样的，即，假如他生来是瞎子，那末他就是用心眼在捉摸，假如他并非生来就瞎，那末他就是在用以前眼见的记忆。因为单纯的接触所得只是物质性的，所以它也使对象和欲望发生关系。可是在视觉中，触觉也被作为精神化了的感官一同被提出了，因为我们不单纯看光和色，也看狭义的形式、结构的样式，甚至冷热的程度。视觉具备着超出自身之上的触觉。无教养的人不满足于此，把触觉从视觉里提出来，以为那是第一重要，而要用手去摸雕像和图画。

嗅觉接受一个物体散发而成的精细的物质；所以嗅觉是同这个可消解的物体有关，因此也完全是物质性的，最直觉的，迅速地引起

⊖ 著者意指独立自足的客观的美那里还缺少由主观欣赏而来的美。——原编者注。

爱憎，尤其是为食欲服务。可是它也有較細致的意义；某些好聞的气味喚起幻想中的形象，这些形象与記憶和企望的純淨感觉直接相連，而难聞的气味也可以在适当的地方增强审美的嫌惡。可是在那里，一方面，嗅觉只是一个协同动作的器官，不是整体的器官；另一方面，也要先問一問，在真正审美的場合里，是可以发生真实的或真实表现的气味呢（例如画家們常常用一个旁观者捏着鼻子来表现拉撒路复活[⊖]的主题），或者倒不如說有內心想像的气味呢；因为这种感官的感觉和其他感觉一样，我們可以由內心設想而重又获得它。

味觉消解对象，为营养服务，直接与快感和不快感相連；它在某些情况下，也能够在一个审美的整体中协同动作，但和嗅觉一样，也只是在这特定的条件下才如此。正如我們关于触觉所已說过的那样，各个感官本不是孤立的，它們是一个感官的分枝，多少能够相互代替，一个感官响了，另一感官作为回忆、作为和声、作为看不见的象征，也就起了共鳴，这样，即使是次要的感官，也并没有被排除在外。再者，物质性的感觉如食欲和憎厌也同样值得科学分析，然而两者也同样是在审美情緒之外。

真正的审美感官却是视觉和听觉。两者都听任对象有它的客观性，不依賴主体与客体模糊的、物质性的混濁。“使人感动的物质已經是从感官那里轉开了，我們用动物性的感官去直接接触对象，对象便远离我們”（席勒）。因此黑格尔称视觉和听觉为理論的感官，席萊耶馬赫尔[⊕]（《美学》九十三頁）称它們为任意的感官。席萊耶馬赫尔对这一点的了解，是这样的：视觉和听觉，可以有一种內心活动，这种活动不受外来刺激，也能够产生形态和音調。因此他說有心眼和心耳；对于嗅气和尝味，他誠然也不絕對否认可以是內心活动；对于触觉，他同样承认在雕刻中它也在內心里一同活动；另一方面，他否认这些感官能够单凭意志的命令活动，从內在便塑造出形象。在两种較

⊖ 拉撒路的姊妹馬大在耶穌叫她打开墓石時說，人已死四天，惡气味难聞。事見《聖經》《新約》《約翰福音》第十一章。

⊕ 席萊耶馬赫尔（1768—1834），德国神学家、哲学家，与德国古典唯心論有极深淵源。

高級的感官中的分裂愈明显，侵入主体与客体之間的陌生状况及其揚棄也愈深刻；因为这种揚棄是精神的，是一种感性的思維。视觉把握整个形象，它把形象外表的全部都吸收到自身之內。無論是在形象外表内外界限的規定性之中，一切的相互划分和前后推移都很显明也好（视觉在这里所起的作用就像是較高級的触觉），無論是在一个物体各部分、各枝节严密的調协一致之下，而在这个一致的后面，视觉透辟地进入物质內部也好，视觉都只是由特殊的（或是环境的，或是意志的）动机决定的。于是视觉所起的作用，不再是审美的，因为它本不是必然地，也不是唯一地要起审美的作用；我們必須在其他場所也用视觉。假如视觉被引入已分解开了的内部一个物体的物质性的混杂之中，视觉便或是像較低級的感官，服务于直接的快感和不快，或是服务于科学的目的。通过位置推移的变化，视觉便有了运动的知觉；既然运动同时又是音响的原因，所以视觉便与听觉相近，听觉根本上也就被一同安置在视觉之內，即使在沒有真实的听聞时，它也在视觉里用心耳听音，起了极其优異的协同作用。假如物体不是以物质的純粹和諧而顫动，而是物质在以它的物质性傳出声响，听觉本身也能起物质性的作用。但是听觉在和声中，是自由而客观地听取物体的整体的，正如视觉那样，当然方式不同，这样，就好像听觉在声音的灵魂中，把听觉的空間性，在時間中揚棄掉了。在这一点上，发生了一些困难問題，这些問題涉及音乐所以区别于一切其他艺术的特点。这里只說下面一点：听觉一方面因为形象的客体性在声音中被揚棄了，于是重又似乎指向了主体与客体糾纏在一起的幽暗的深处，另一方面，听觉之听取节奏清晰的声音是那样精神性的，以致它超越了审美性，而只是审美的媒介：音乐便处在这两极的中間。此外，视觉也和听觉一样，视觉作为一种从声音到形象及其运动的推論，即使在沒有真的看見的地方，也伴随着听觉。

我們在这里虽然还没有談到关于艺术的認識，却也很难回絕这样的問題，即詩的情况怎样，詩的欣賞是不用任何感性器官的（因为听觉或閱讀中的视觉都只是傳遞的工具）。一切感官都作为在內心里提出来而重复回归，在这一命題中便准备好上述問題的答案。可

是这个命题要等到在关于幻想的論說中才会得到發揮。这里所要說的是，即使是物质性的感官，它們在作为和鳴的琴弦的地方，也获有审美的权利。但是一切感官的这种和鳴，也不外是自身实现的理念一切規定性相互依存的反映而已。

第七十二节

对象的感性規定性不过是理念在对象中出現的明澈可見的形式。理念是絕對的活动，因此也就是最广泛意义的运动；因此，对象在本质上作为被推动者出現。这种运动同时又是一种走向主体的运动，主体和对象都是在感性規定性的形式中的真实理念。但是在对象中，形式是那样被理念渗透，以致对象的偶然性解脱了，并且毫无拘束地、和諧地被容納入理念之中。主体寻求上述的自由的和諧，而对象也就完全調和地流向主体的寻求，因为对象通过感性并在感性中，在精神上充实并滿足了主体的寻求。这种在美中形成个性的运动，作为和諧地向主体的流注，就叫做优雅。

莱辛最早把优雅（他說“刺激”，关于这一点以后还要談到）解釋为在运动中的美（《拉奥孔》第二十一章）。他是指实在的运动，拿它和單純形式及顏色明白对立起来。席勒（《优雅与尊严》^①）对这个概念也有同样的理解，不过他規定得更精密，什么样的运动才是优雅。他和莱辛一样，在这里，他的眼中只有人。他把优雅和天赋的固定形式的結構美区别开来，并且在灵魂的美、和諧的气质中去寻找优雅的內在根据，灵魂的美使德行成为爱好、成为天性，和諧的气质使感性自由而不自觉地贊同倫理的冲动。他又在这样运动里找到优美的現象，这样的运动是不由自主地伴随着自由随意的运动，它們既不是显明的意志决定的表現，也不是單純的天然冲动的表現，而是不自觉的共鳴的感情的表現，因此他称这样的运动为同情的（面孔的表情，談

① 《优雅与尊严》，席勒写于1793年，他在这本书中认为道德的优雅，是心灵与自然、义务与爱好的和諧，而道德的尊严則是心灵高出自然，前者應該作后者的补充。

話的姿態，拿東西時手臂的綫條等等）。終於這樣的運動成為習慣，形成固定的特徵；這樣，優雅也將終於變成結構美。在這種發展中，優雅表現為個人的長處，它是“在自由影響下的形象美”，而這是“倫理的東西對感性的東西所顯示的一種許可，一種優容”。但也有一種優雅，假定了衝動與意志的分离，假定了鬥爭與調和，也就是假定了功績。歌德的伊菲革涅亞，是一個鬥爭過的美麗靈魂。後天獲得的東西，要在成為第二天性以後，才出現為優雅，席勒也沒有誤解這一點，即使不談這一點，而後天獲得的優雅，也必須在鬥爭之前，就已經是在天性中的稟賦、才能和本能了。這種和諧的本能，在出現為現象時，同樣不是單純的感性的東西，而是倫理的感性的東西。不僅伊菲革涅亞，梅迪奇的維納斯[⊙]也同樣是優雅的。假如這種和諧演奏的音節不是作為天性而事先存在，這種音節在鬥爭中便無法維持。假如這種音節在天性中存在，那末，它在倫理的和感性的東西還根本無從劃分的，比如在兒童那里，也將存在。假如它在倫理與感性兩者還無從劃分的存在，那末，它也能够在可能由種類界限劃出區分并可能移出到更高的種類，而這一可能性又只是在朦朧顯示出來的地方存在，即在動物世界存在。人們盡可以稱駿馬、寵犬等動物的舉動為優雅的。假如在動物中有這種靈魂演奏的音响，那末，預感可以在不具靈魂的自然中也能找到這種音响，而樹葉的微嘯，水波的淪漣也能叫做優雅。假如這樣把優雅的概念擴大到整個美的王國，這種概念就另一方面說，仍然還是太狹窄。這就是，假如根據席勒的說法，美的遊戲的習慣能够成慣性的、固定的形式，那末，即使沒有真實的形体中的運動，也必須宣告這種遊戲是這樣的遊戲，即它的才能必定已經在自然本身中安置下了；這種宣告誠然不僅是由于期待運動真的發生，而且就在固定形式本身的飛動之中，并不須設想真實的運動。美的形体，即使在靜止時，它的綫條對於眼睛來說，也是在流動，這不僅在於看的動作，而且綫條本身就是塑造形象的并在塑造形象中推動物質的各種力量的效果。美本來一點也不是靜止的，因為它

⊙ 梅迪奇的維納斯，是佛羅倫斯的著名雕像。

的內在物就是理念，理念是絕對的生命，因此就是塑造形象的運動。完全真實的運動是聲音，想一想對於一個有會心的觀者來說，建築物的僵硬形式也好像在流動，並且流動有聲吧。整個美的王國就是這樣流動作聲的。雖然在一個美的人體那里，可以沒有那種（席勒的）較狹義的遊戲的優雅（這一點別處再談），這也並不妨礙把美的形象的流動較廣義地稱為優雅。這樣，優雅便首先在對象中作為理念活生生的運動的表現而有了說明。這種運動滲透了物質，但完全是自由地滲透，以致對於物質的偶然性並未施加什麼強制。現在再來考慮一下這個同一理念在主體中作為精神而活着並起作用。據七十節所說，主體是要被當作前提的。精神與感性事物在美中所聯合的東西，現在固然同樣在主體中聯合起來了；但是在美中，兩者純粹是互相滲透的，而主體却首先是經驗的主體，不能期待這種自由的和諧在經驗的主體中完成（這一點還要明白討論），所以經驗的主體要尋找這種和諧。這種主體所尋找的東西，必須——作為可能性——被帶進主體自身里去。主體在美中所找到的完成的東西，就是在主體中的未完成的東西。這樣，兩者便作為絕對和諧的事物而彼此接觸，兩者的相遇，是彼此補充的。因此，美的對象中的內在運動，同時也就是走向主體的運動，而正在尋找的主體也就面對着這種運動來了。這種彼此走過來、迎過去，就是優雅。德文的優雅（Anmut）較強調內在氣質可愛之處，拉丁文的優雅（gratia）還有希臘文的（χάρις）則較強調純形式感的滿足。

第七十三節

一般說來，美本身的優雅，把基於理念的高貴之處，也包括在自己之內，這種優雅必須與美的駢枝和賤種區別開來。假如美分散到它的對立物里去，便發生駢枝，因為在那里，狹義的優雅區別於一般的優雅。就對立的各形式說，一般的優雅依然獨自存在，而狹義的優雅則主要伴隨着那樣的現象，理念在那樣的現象中滲透了阻力本來很少的題材質料，因此就輕而易舉地表現了自己。假如題材質料把自己局限得微不足道，那末，這種狹義的優雅就轉化為雅致和漂亮。

至于賤种之所以出現，則是因为美首先在感性上迎合主体，这第一个結果可以在某些条件下剥夺了自己进到第二个精神的結果里去的真正过渡，而以倒退回去的感性来代替精神的結果，这种感性的表現和煽动，正应该叫做存心挑逗卑劣官能的那种刺激。

一 假如对于优雅概念应该确定界限，对于言之过早的誘惑尤其应该摒棄，那末，在本节中另一种过早下断語却是无法避免的。那就是說，使优雅与尊严相对立，是由来已久的。现在这里既然是一般美的領域，崇高还完全没有从其中分离出来，于是这样的意見便可能发生，即以为那种区分在这里提出过早，那只适用于美的有对立的一种，对于整个的美只是附带的。但是，这里談的是这样的优雅，它本身便包括偉大，它甚至对于最猥瑣的事物向偉大的东西的輕率冒犯，即对于喜剧性的东西，也是适合的，至于优雅，那末，无论是米罗斯的維納斯^①的优雅，或是梅迪奇的維納斯^②的优雅，对于男子和妇女也都同样是适宜的，无论隆达尼尼的梅杜斯^③或喜剧用的假面具，无论埃斯庫羅斯或“优雅的野情人”^④，都同样是优雅。所以这里所討論的东西并非过早，优雅属于一切美的形式。假如美已经分散到它的各对立面里去，那末，因为偉大作为崇高分离出来了，尽管仍未抛掉广义的优雅，而喜剧性的东西又与崇高对立起来了，固然，喜剧性的东西在一切矛盾斗争中，既一定維持住它的优雅，同时又一定拯救出被斗争的理念；这样便在崇高和喜剧性的东西两者之外，又出現一种形态，它即使应该叫做美，也必须拥有为一切偉大之源那样的东西的表現，但其表現方式又是那样的无斗争，那样的无害，以致明显突出

① 米罗斯的維納斯雕像，表情庄严，于1820年在希腊米罗斯城发现，現藏巴黎卢伏博物馆。

② 梅迪奇的維納斯雕像，表情嬌怯，原藏佛罗倫斯最古老的閹閹世家梅迪奇处，現藏該城博物馆。

③ 梅杜斯是希腊神話中三妖女之一，姿容极美。触怒了智艺女神，致头发变蛇，眼看之物均化为石头。被波耳斯割头，用以制服敌人不得动弹。她的头成为許多繪画及雕刻杰作的主题，美丽而又凄厉。隆达尼尼不詳，大約是意大利艺术家的名字。

④ “优雅的野情人”，是歌德小說《威廉·迈斯特》中的主角，此书曾風靡一时，以致“情人”成为許多詩歌和繪画的对象。

了优雅中迁就迎合的东西，正如在和男子相对立的女人身上那样。当人们谈到优雅时，他们的心目中通常是指这种现象，但是真知美的人，却把优雅连同全部伟大尽收眼底，这样的优雅流动在丘必特周遭要比在伽尼默得^①周围的多，这些人对米罗斯的维纳斯的评价，也比对梅迪奇的维纳斯的评价更高。这里特别说到无害的优雅这种现象，只有这一点是过早的提出。但是这种过早的提出是无关紧要的，因为这种无斗争的形象在现在的一般部分中，要作为美的一种特殊形式提出，是过于不能独立了。如在这第一章所说，我们诚然也把单纯的美叫做无斗争的美，但是我们在那里所指的是一般的美，因为它本身所已经含有的斗争，只是还没有成为现实的斗争；至于那些完全不过渡到斗争里去的形象，却与此相反，在那些形象里，所谓儿童状态的幸运固定下来了，那些形象要在自然和艺术中现实存在的美的那些领域里才会被特别谈到。——优雅的这种受到局限的形式^②和那种轻而易举的游戏已经很接近，这种游戏的本质就在于把一个题材的质料在量上减到最低限度，而相对地给它印上丰满的形式，这就是雅致和漂亮。这是美的一个不容轻视的分枝，应该把它看作不止于是整个美的装饰和附加，而是独立的美。但是这里的美已经过渡过一个领域里，在那个领域中，历史的观念在这种情况下，和近代偏见和时髦概念混杂起来了；由于这些近代偏见和时髦概念，美和漂亮混淆了，而漂亮与美之比，正如裁缝与制女帽女工的工作和雕刻家的作品之比。

二 这里过早的推断还更进一步引出优雅的一个错误形式，一个变坏了的形象，它已经完全属于人类世界和艺术中确定存在的美，但为了确定概念界限，必须在这里举它出来^③。这里不谈单纯的官能刺激，因为那种刺激完全不是审美的；这里所谈的，是对幻想起作用并从幻想出发的那些形象和运动，但是那些形象和运动在它们的形象后面掩藏并介绍给观者的精神形象，却只是重复了感性的东西，而

① 伽尼默得是宙斯的侍酒者(美童)。

② 指无斗争的优雅。

③ 著者意谓具体的美不是在讨论简单的美或一般的美范围之内。

且因为这种精神形象是安置在里面并付诸内心，所以就更加淪肌浹髓，精致入微。这种形象保留了一部分感性的表现，但是却加以暗示，让观者注意到那一部分还掩藏在自己展示的主体意识中，因而使观者也就意识了那一部分：芭蕾舞女的优雅，魏兰的才艺，和常常是魏兰所取法的法国人的才艺，若是拿波里的卡利披果斯[⊖]，奥维德的淫猥，悌吐雷耳中出名的场面[⊗]，和它们相比，还算是纯洁无瑕的呢。

第七十四节

美的最初一个效果固然是感性的，但是它只有在概念中才与第二个精神的效果可以分开，而在时间中却几乎没有分得开的瞬刻，以致第二个效果把第一个感性的效果完全吸收在自身以内，从而关系也倒转过来了。于是感性的东西成了纯粹的中点；在客体和主体中的精神，通过这个中心融合在一起。因为感性的东西由于它的流动的媒介而招致第七十二节中所说的自由的和谐，所以美不仅是第十九节中所谓的一般的美，而且就其纯形式而言，在无强制地完成了协调的意义上说，是个人之美，在此同一的、当然与伦理不同的意义上说，也是个人因此而形成的美。把这种对主体的影响综合起来，便必须把美规定为自身显现或自己观照的理念，规定为自己通过直观形象的中点而与自己会合的精神（卢格）。

一 “从而关系也倒转过来了”。就时间说，最初起作用的东西，是美的对象的感性规定性；而最初遇到这种感性规定性的，则是主体的感性。但是，满满地、毫不静止地灌注于感性规定性之中的，是理念，它是整个对象中真正本质而又能动的东西。因此，即使是在进行直观的主体中，感性也只是在无限短促的刹那间，才自为地参加活动，精神立刻便赶忙通过感性跑到对象中的精神那里去了。从纯

⊖ 拿波里是意大利城市，古迹和艺术极丰富。卡利披果斯 *καλλιπυγος* 意思是“美的舞姿”，这大概是该城的一件古希腊艺术品。

⊗ 悌吐雷耳是十三世纪时德国古诗人。世多以为是诗人艾辛巴赫（Eschenbach，1170—1220）所作，其中很多色情描写。