

文艺理論譯丛

1

1958

文艺理論譯丛

文艺理論譯丛編輯委员会編

第一期

人民文学出版社

一九五八年·北京

稿 約

一、本刊欢迎下列稿件：

(1) 世界各国的古典美学及文艺理论著作的译文，包括各时代各流派重要美学家、理论批评家和作家有关基本原理、创作技巧或作家论、作品论等专著和论文的译文。

(2) 世界各国古典作家、理论批评家的重要手记、书信、对话录、回忆录等的译文，或其他有关研究的资料。

(3) 有特殊意义的当代文章的译文。

二、译稿请附原文，并在译后记中说明该文的出处、意义以及作者的有关材料。

三、来稿请用横格稿纸，缮写清楚，并注明译者的真实姓名和详细的通讯处。

四、来稿如不刊用，一律退还。本刊刊用时对来稿得斟酌校改，如不愿校改，请预先声明。

五、来稿一经发表，即致稿酬。

六、来稿请寄北京西郊中关村中国科学院社会北楼“文艺理论译丛”编辑部。

文艺理论译丛

編輯者

文艺理论译丛編輯委员会編
北京西郊中关村中国科学院社会楼

季 刊

出版者

人 民 文 学 出 版 社

一九五八年第一期

北京朝内大街320号

总發行处

邮 电 部 北 京 邮 局

一九五八年三月十五日出版

訂購处

全国各地邮电局、所

定价每册八角伍分

代售处

全国各地新华书店

目 录

美之根源及性質的研究.....	(1)
〔法〕狄德罗	楊一之譯
美的分析論.....	(35)
〔德〕康德	宗白華譯
論美为理念，即理性与感性的統一.....	(71)
〔德〕黑格尔	朱光潛譯
車尔尼雪夫斯基的美学理論.....	(100)
〔俄〕普列汉諾夫	呂 熒譯
論戏剧艺术(上).....	(144)
〔法〕狄德罗	陆达成 徐繼曾譯
关于现实主义創作的理論(选譯).....	(194)
〔英〕菲尔丁	楊周翰譯

資 料

浪漫主义.....	(231)
	李邦媛譯
編后記.....	(247)

插 圖

狄德罗画像
“百科全书”扉画

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、精确的定义；它是絕对的抑或是相对的东西；有沒有永恒不变的美、作为低級的美的准尺和模型，抑或美的事物也只是一时的風尚；那么立即可以看到人們所見各有不同，一些人自承無知，一些人干脆怀疑。几乎所有的人都同意有美，并且只要哪兒有美，就会有这許多人强烈感觉到它，而知道什么是美的人竟如此其少，这是怎么回事呢？

为了使这些困难得到解决，假如可能解决的話，我們將以闡明一些关于美写得較好的著者的不同見解开始，然后对这一主題提出我們的意見，最后，以人类悟性及其对此处所牽涉的問題的作用之一般考察，作本文的結束。

柏拉圖关于美，曾写过兩篇對話：斐都篇与大希皮亞斯篇，在后一篇中，与其說他在教导什么是美，毋宁說他在教导什么是不美；在前一篇中，他談美少而談人对美天然的爱好多。在大希皮亞斯篇，無非要困惑一个自矜聪明的人；而在斐都篇則不过是和一个朋友在一

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份間的正确关系構成“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份正好全部对称。但是为什么您觉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师們不大談到此，您至少不难同意您的房子各部份的相似、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份所組成，而每一部份又也是由無數的別的部份組成，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，您將它視為不可触犯的法則；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(統一为一切美的形式)。

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；使我們愉快的东

① 心理学或心灵論；1745年亞姆士丹版，12开本。

西叫美，使我們討厭的東西即丑。

他又說美在於“完整”，事物若具備了這種完整的力量，便可以由這種力量使我們發生愉快之感。

他又將美區分為兩種，真正的美和表面的美。實在的完整產生真正的美，表面的完整產生表面的美。

對美的研究，聖·奧古斯丁顯然遠過於這個萊布尼茲派的哲學家^①，後者似乎認為一物之美就是因為它美，正如柏拉圖和聖·奧古斯丁所已經很好地指出過的。固然，他後來又將完整加進美的觀念里去；但什麼是完整呢？難道完整又比美更為明白可曉么？

克魯沙^②說：一切自矜說話並非簡單由於習慣而不假思索的人們，都會願意反躬自問，要在他們叫出“這美呀”的時候注意其間的經過，他們思想的狀態和他們所感到的東西；他們將察覺到他們是用這一個詞來表示對象與適意的感覺或贊許的觀念的某種關係，並會同意於說“這美呀”就是說我察覺到某種為我所贊許或使我愉快的東西。

可以看出克魯沙這一定義並未抓住美的性質而只是抓住了面對美時所體驗的效果；這和奧爾夫的定义有同樣的毛病。克魯沙也很感到這個，於是他繼而從事確定美的特性：他數出五種特性——變化、統一、整齊、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變化、整齊、秩序、比例等觀念，而這些觀念於美又是很基本的，那麼聖·奧古斯丁就不該省掉它們；假如統一的觀念是包括它們的，那麼克魯沙就不該添上它們。

克魯沙並未給他所謂的變化下定义。他所謂的統一，似乎是一切部份與一個唯一目標的關係。他所說的整齊，在於各部份間相似的位置。他所指的秩序，是各部份由此及彼過渡時所應遵守的遞降的層次。他為比例所下的定义，是每一部份中有變化、整齊與秩序相

① 指奧爾夫，用異名稱呼同一人物以避重複，是法國作家行文的常見傳統。——譯者註。

② “論美”，其中說明人們所謂美的東西究竟是什麼。亞姆士丹1715年版，兩卷，12開本。

輔而行的統一。

我不來攻訐這個美的定義所包涵的含渾不清的事物，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東西的一種官能，正如視覺是用以取得顏色和形像的概念的官能。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. 他們說我們的心靈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：有些使我們的心靈必然有愉快的印象；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. 任何能影響我們心靈的事物，都不能不有一個必然使我們愉快或不快的時機。一尊造象、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，有所

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。

師法或离奇怪誕，而并非由于連結起來考慮的顏色、聲音、廣延等簡單觀念。

3. 胡其生說，既如上述，所以觀察某些形狀或某些觀念時感到愉快或不快的心靈的性質[⊖]，我稱之為內部感官。為了區別肉體官能的內部感官[⊖]也是同一名字，我稱在整齊、秩序、和諧中識別出美的官能為美的內部感官；贊許有理性、有品德的代表者的感情、行為、品性的官能，我稱之為善的內部感官。

4. 既然觀察某些形狀或某些觀念時會感到愉快或不快的心靈的性質，是除痴子而外在一切人身上都可看到的；那麼對美是什麼無須更事追求，而在一切人都確有一種適宜於這種對象的天然感官；他們都同意在形狀中發現了美；這和在靠近太烈的火時感到痛苦，在為食慾所迫而吃飯時（儘管其間口味可以萬殊）感到愉快一樣地普遍。

5. 我們一誕生下來，我們的外部感官就開始操作，將可感覺的對象的知覺傳達給我們；這就無疑使我們相信它們是天然的。但是我所稱的內部感官，或說美和善的內部感官之對象，其呈現於我們的精神，却不是那樣早。在孩子們關於比例、相似、對稱等，關於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；他們只是在稍後時才知道那些引起嗜好或內心厭惡的東西；正是為此才使人想像我所謂的美和善的內部感官僅僅是從訓練和教育而來。不論人們對德行和美有什麼樣的觀念，但是是一個有德的或善的事物，其為受贊許或使人愉快的機會是和佳肴之為食慾對象同其自然的。前一类事物出現之遲早有什麼要緊呢？假如我們的感官只是逐一漸漸發展的，難道其為感官與官能便差一些麼？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樣的方式去察覺（可見

⊖ “性質”，法文Determination之古義，晚近多僅指“決定”或“堅決”，一般已不復用於“性質”的意義。它和德文哲學文獻中至今仍習用的Bestimmung一詞相當，時下流行翻譯為“規定性”；但“規定”一詞人為的色彩太濃，于原文本然之義頗有刺繆，在本文中尤覺格格不入，故不採習用的“規定性”譯名而逕譯為“性質”。——譯者註。

⊖ 人對飢渴苦樂的感覺，稱內部感覺，故云。——譯者註。

的物件的顏色与形狀),假如我們因此就認為可見物既無顏色又無形狀,难道这是妥当的嗎?

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之時,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,而一切顏色附麗于同一感官,一切聲音皆附麗于另一感官;似乎我們的每一感官皆各有其器官。假如您將上述說法应用于善和美,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处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样的外部感覺,而并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并不感到多大愉快;再者,單是形象和形式等觀念本身是和愉快很兩樣的东西。在并未考慮或不知道有比例的地方,也可以獲得愉快;而極盡注意于秩序和比例,愉快也可以闕如。這種在我們身上起作用而我們并不知其所以然的官能,我們叫它作什麼呢?內部感官。

8.這種名稱是基于它所指的官能與其他官能的關係。這種關係主要在于內部感官使我們感受到愉快,它与對起因的知識不同。對起因的知識可以增加或減少愉快;但這種知識并非愉快,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, 內部感官便將治理它的王国: 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, 其中有某种隱晦 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; 它使得許多熱心人不能以威逼利誘發生動搖, 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, 他們便將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、固体、平面中

所察覺的美。至于相對的美，他們將它理解作人們在對象中 所察覺的美，是与它們之为某些其他對象的摹倣和影像合併起來考慮的。所以他們分類的基础，与其說是在于對象，毋寧說是在于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于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，因為彼此一致的對象，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，就會目迷于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复合比例，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，俯察復蓋地上的植物、花朵所著的顏色，動物的構造、種類、運動、其各部份的比例、機構作用與適于生存之關係；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复合比例也就不相等。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份，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复合比例之中。

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，不能視為真正的摹倣；他們盡力將這些也隸屬於他們的“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；因為人在那里也認識到美，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。假如一条定理包涵無穷的、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摹做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脚色，一点也不是有德行的人的脚色。人們所理解的Fabula bene morata〔長言咏嘆的故事〕，不外是行为、感情、言語都和好或坏脚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

水之下便垂头丧气的軟弱的罌粟花枝又是奄奄待斃者的形象。

胡其生的体系就是如此，它無疑地显得奇特有余而真实不足。然而我們不能过分推荐他的著作，尤其是他的原書；其中关于美术實踐中如何达到完美虽有大量的細致的意見。我們現在来闡述耶穌会神甫安德烈的見解。他的“論美”^①是我所知的最有条理、最广泛而又連貫得很好的体系。我敢說这書在同类的著作中的地位亦如“美术归于一元論”^②之在它那类著作中那样重要。这是兩本好書，只差一章就可以成为極佳之作；這兩位作者省略了那一章，这是尤其令人遺憾。巴寶修道院院長以摹倣美的自然为一切美术原則，而什么是美的自然却毫未告訴我們。安德烈神甫以高度的明智和哲学，將一般的美分配到它的形形色色的种类之中，他对一切种类的美都下了精確的定义，但在他的書中哪里也找不到类别的定义，即一般的美的定义，除非他像奥古斯丁一样將它也包括于統一之中。他不停地談秩序、均衡、和諧等，但对这些观念的根源却一字不提。安德烈神甫將一般概念和給我們美的永恒規則的純精神区别开来，把自然的判断和心灵区别开来，在心灵中情操与純精神的意念相混，但不毀坏这些意念；又將成見从教育与習慣上区别开来，后者似乎有时將成見彼此顛倒錯置。他將他的書分为四章。第一章为可見的美，第二章为習俗中的美，第三章为精神制作物中之美，第四章为音乐的美。

他对以上的每个对象都提出三个問題：他以为在那些对象中都可以發現一种本質的、絕對的美，不依賴任何設施，甚至上帝的措施；一种天然的美，依賴創造者的設施，但不依賴我們的意見及口味；一种人为的美，多少有些臆断，但多少也依賴永恒的法則。

他將本質的美包括于一般的整齐、秩序、比例、对称之內；天然的美則在可以从天然物觀察到的整齐、秩序、比例、对称之內；人为的美則在从我們的手工艺制作物、裝飾、房屋、園圃中觀察到的整齐、秩序、比例、对称之內。他說后一种美混合有臆断与絕對。例如在建筑

① 1741年出第一版，以后另有几版。

② 巴寶修道院長所著，參看“狄德羅全集第一卷‘論雙啞書’”。

中他就看出兩類規則，一類來自不依賴我們的概念，原始的本質的美的概念，它要求柱子的垂直、樓層的平行、部份的對稱、圖案的灑脫和漂亮、整體中的統一，而且缺一不可。另一類則基於大師們在各時代所作的特殊觀察，他們以這些觀察而決定建築中部分的比例之五種安排。由於這些規則：多斯堪式圓柱的高度為其底基直徑的七倍，多麗式為八倍，依阿尼式為九倍，柯林特式為十倍，混合式也是十倍[⊖]；柱子從起點加大至柱身三分之一止；其餘三分之二即逐漸減小而沒入柱簷；柱與柱間相隔至多八個尺度[⊗]至少三個尺度；廊廡、穹門、門、窗的高度為其寬度之二倍。這些規則只是基於肉眼的觀察和模糊的范例，總有不精確的地方，也並非完全不可缺少的。我們有時也看到大建築師們並不依照這些規則，隨環境而有所增減，並想出新的安排。

所以藝術的制作中有本質的美、人類創造的美、體系的美。本質的美就在秩序之中；人類創造的美要靠藝術家對秩序的法則的自由應用，更明白地說，就是對某種秩序的選擇；體系的美由於觀察而來，這在最高明的藝術家之間，所見亦各有不同，但永遠不可損及本質的美，那是一道永遠不該逾越的隄防。Hic murus aheneus esto（這兒就是銅牆鐵壁）。如果有時大師們讓自己的天才把自己拖出這道隄防以外，那是偶爾他們估計到這樣出軌對美的所得比起所失的更多；但是這也並不減其為犯了可以責備的錯誤。

臆斷的美、依照上述著者看來，可再分天才的美、賞鑑的美、純偏好的美。天才的美根據對本質的美的知識，它給予不可違犯的規則；賞鑑的美根據對自然物和大師們的作品知識，指導對本質的美的應用及使用；偏好的美毫無所本，那里也不該容許存在。

在安德烈神甫體系之中、呂克萊士和皮隆派[⊙]的體系又變成了

⊖ 第一式第五式為羅馬式建築，其餘三式為希臘式建築。除第五式外，皆以地名而得名。——譯者註。

⊗ 系指建築中的尺度，長度通常等於柱底之半徑。——譯者註。

⊙ 呂克萊士，羅馬公元前九五——五一年的詩人。伊壁鳩魯的唯物論的擁護者，皮隆，公元前四世紀的希臘哲學家，以為萬物均在經常變化之中，人只能知其表象，所以人逐處皆遇到精神的矛盾錯誤，感官的幻覺，而不能達到真理。——譯者註。

什么样子呢？被遺棄于偏執獨斷之手的這一体系，還剩下了什麼呢？幾乎什麼也沒有。因此，對於那些認為美產生于教育和成見的人們的反對意見，作為全部的回答，他只滿足于闡述教育與成見論者的錯誤的根源。他說他們是這樣來推理的：他們在較好的作品中去尋找偏好的美的例子，這當然不難遇到，便以此證明在其中所認識的美；他們採取賞鑑的美的例子，也很能證明這種美中也有臆斷；既不更進一步，又看不出所列举的例並不完備，他們就下結論說所謂美是臆斷而出于偏好的。他們的結論只有對於人為的美的第三項才是正確的，而他們的推理既沒有碰到這種美的其他兩項，也沒有碰到天然的美和本質的美；這也是容易知曉的。

安德烈神甫然後又將他的原則，應用於習俗、精神的作品、音樂。他指明在這三種美的對象中，也有本質的、絕對的、不依賴任何設施甚至上帝的設施的美，它使事物為“一”；天然的美，要依賴造物者的設施，但是並不依賴我們；臆斷的美，要依賴我們，但是並不損及本質的美。

習俗、精神的作品、音樂等之中的本質的美，基於秩序、整齊、比例、正確、端正、和諧，這在一件善行、一齣好戲、一個好的音樂會中都會顯現出來，并使道德、智慧、和聲的產品成為“一”。

天然的美在習俗中、也就是我們在行為中所遵守的本質的美，而這種行為是與我們在自然界有生物間所佔地位有關係的；在精神作品中，不外是一切天然物的忠實摹倣或描繪；在和聲中，不外是順從能作聲的物體，其音响及耳的構造等的天然具有的法則。

人為的美在習俗中，在於適合民族習慣，同國人的天賦及其法則；在精神作品中，在於尊重說話的規則、通曉文字、注意佔統治地位的賞鑑；在音樂中，在於相機加入異音，在於使其作品與氣勢和既定的音階相適合。

按安德烈神甫看來，由此可知那里也沒有像在宇宙中出現那麼洋溢繁多的本質的美和真理；像在基督教哲學那樣多的道德的美；像在伴有音樂和裝飾的悲劇中那樣多的智慧的美。