

美的分析

〔英〕威廉·荷加斯著

杨成寅译

佟景韩校

人民美术出版社出版

责任编辑：平野

装帧设计：李秀玲

人民美术出版社印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行

•

1984年6月第一版第一次印刷

书号：8027·8820 定价：0.84元

目 录

序	1
导言 把实物看成是由线组成的类似葱皮的薄壳儿, 这种观察方法的应用和好处。	15
第一章 论适应	23
第二章 论多样	26
第三章 论统一、整齐或对称	28
第四章 论单纯或鲜明	31
第五章 论复杂	34
第六章 论大小	38
第七章 论线条	44
第八章 优美的形体由哪些部分构成和怎样构成	46
第九章 论波状线构图	53
第十章 论蛇形线构图	55
第十一章 论适称	67
第十二章 论明暗以及对象如何借明暗显现于视觉	86
第十三章 论构图与明、暗和色彩的关系	95
第十四章 论色彩	101

第十五章 论面部109

(1) 最高趣味及其反面的表现

(2) 性格与面部表情

第十六章 论人体姿态118

第十七章 论动作121

(1) 掌握手、头等等的轻巧优雅动作的新方法

(2) 谈舞蹈，主要是小步舞

(3) 谈乡村舞，最后谈舞台动作

序

如果有些书确实需要写序的话，那末这本书就正是，因为书名（不久前曾见报）本身已经引起了好事者的很大的兴趣并唤起了他们的期待，尽管他们多少还有些怀疑这种著作能够写好。

虽然美是由视觉接受的，是人人都能感觉到的，可是，由于解释美的原因的大重尝试毫无成果，研究美的论著几乎完全被人置诸脑后了。一般认为，美是一个崇高的和特性过于微妙的概念，是很难作明白浅显的论述的。所以，向公众提供一部内容如此新颖的著作，理当写几句开场白才是，这尤其是因为，这部著作必然会同某些流行的和早已成为定论的观点相抵触，甚至可能会推翻这些观点；同时，对于本书的论题，过去的研究和讨论究竟达到了何种深度，以及研究和讨论的方式如何，这也可能产生争论，所以，向读者讲一下在古今作家、艺术家的著作中就此所可以搜集到的材料，将是必要的。

美如此长久地被认为是不可解释的，这毫不奇怪，因为它的许多方面的本质不是光靠著作家所可能领悟的。否则，那些最近出版了一本一本有关这个问题的论著，而且写得比一个从来没有提笔写作过的人更带有学术性的机智的绅士们，就不会这样快地陷入观点上的自相矛盾，也不会这样突然地不得已而转向大家已经走惯的议论道德美的老路，以便摆脱

他们所遭遇的困难了。而且，由于同样的原因，他们不得不用对一些已故的艺术家和他们的作品的令人吃惊的（往往是错误的）颂扬，来博得自己读者的欢心；他们无休止地议论结果而并不阐明原因，在说了一些华美的词句和口若悬河的高谈阔论之后，圆满地结束了他们开始的工作，终于坦白承认在怎样理解吸引力，即他们所讨论的问题的基本要点上，他们并不指望有任何理解……

说老实话，他们怎么能理解呢？要知道，这里必须通晓整个绘画艺术（单懂雕塑是不够的），而且要极为精通，以便有可能把探索的链条伸展到它的一切部分，而这正是我在这部著作中所希望做到的。

自然地产生了一个问题：近两百年来在自己的作品中理解了美和吸引力的优秀的艺术家们，对于同造型艺术和他们自己的荣誉具有如此重大关系的这一论题，为什么讲不出什么东西来呢？对于这个问题，我的回答是这样的：他们通过对自然美的再现并通过经常临摹古典雕像，在自己的作品中达到了高度的技巧；这使他们作为艺术家在某种程度上得到了满足，因而他们也就不再花心思去进一步追究产生出这些结果的种种特殊原因了。

真的，伟大的列奥纳多·达·芬奇（他在自己的绘画论中杂乱无章地发表了许多哲学议论），只字不曾提及有关这方面的问题，这不奇怪吗？何况，他还是米开朗基罗的同时代人，而据说，米开朗基罗只从一件古代雕像的躯干上就发现了一个明确的原则。这件雕像由此而以“米开朗基罗的躯干”著称，见例图 1 中的第 54 图。这个原则使他的作品具有了古代艺术佳作所特有的那种趣味光彩。关于这个传说，在当时也写过绘画论的洛马佐（Lomazzo, 1538—1600）那

里，我们发现有以下一个值得注意的片断（第一卷，第一章）：

“……因为这里没有可供我们直接引用的米开朗基罗的原话，我只有如实转述并让读者自己去进一步解释和理解。据说，米开朗基罗一次教导他的学生马尔卡（画家，西耶纳人）：他一定要以金字塔形的、蛇形的和摆成一种、两种或三种姿态的形体作为自己的构图的基础。在这条规则中（照我看）包含着艺术的全部秘密，因为一幅画所可能具有的最大魅力和生命，就是表现运动，画家们把运动称为一幅画的精神。再也没有象火焰或火这样的形式能更好地表现运动了。照亚里士多德和其他哲学家的看法，火是所有各种因素中最活跃的东西。因此，火舌的形式最宜于描绘运动。火焰具有角锥体或尖物的形状，它好象是以这种锋芒劈开空气，以便上升到它所固有的领域。因此，具有这种形式的构图，将会是最美的构图……”

继洛马佐之后，许多著作家用同样的说法建议运用这条规则，但都没有理解它的意义。因为对它暂时还没有作出系统的研究，对我们称之为“吸引力”^①的东西，我们还不可能理解它的实质。

丢弗林奴亚(Dufresnoy Charles-Alfonse, 1611-1665, 法国作家)在他的《绘画艺术》〔原注：赫多克译，1598年牛津版。〕中说：“奔放、流畅、具有波浪形的轮廓线，正如我们在安蒂诺伊雕像和其他古代雕像上所看到的，不仅使局部，而且使整体具有吸引力。一个美的形体及其局部，总

① 原文为 *grace*，源出意大利文 *gratia*, *grazia* 一词，俄译本在不同情况下分别译为 *Привлекательность*（吸引力）、*Изящество*（优美）、*Грация*（优雅、妩媚、标致）。——校者注

是应该具有蛇形的、象火焰一样的形体。这种线条天然地具有一种活力，似乎包含着一种极象火焰和蛇那样灵活的运动。”

丢弗林奴亚要是理解他上面所说的话，他在讲吸引力时，就不会说出下面这样自相矛盾的话了：“但是，坦白地说，这是一件很难的事，也是一种少有的天赋，艺术家得到它与其说是靠自己的努力，毋宁说是靠神的恩赐。”〔原注：参看德莱登翻译的丢弗林奴亚的拉丁文论画诗第28首及115页对这段话的注释，其中说：“很难说是什么东西决定着绘画的‘吸引力’。感受和理解它，比用语言说明它要容易得多。它来自卓越理性的开导（但它不可能获得），得助于这种理性可以把东西画得使人喜欢。”〕

德·皮里（Roger de Piles, 1635—1709, 法国画家、作家）的话更加不能自圆其说。他在《画家生平》中说：“画家只能靠天赋掌握它（指‘吸引力’），甚至并不知道掌握了它，既不知道是在何种程度上掌握了它，也不知道是如何把它赋予自己的作品的，不知道吸引力和美是不同的东西：美依靠规则而令人惊奇，吸引力却不依靠规则。”

所有论述过这个问题的英国著作家，一再重复诸如此类的话。从此 Je ne Sçai quoi “不可言传”已成了一句时兴的说法，用这样的说法来给我们所说的“吸引力”下定义。

因此很明显，米开朗基罗几乎是以预言家的口吻所早已提出的那个劝告，至今仍然颇费猜疑，甚至可以使人作出相反的解释。这个说法，正如当初从德尔费传出的最晦涩的格言一样充满矛盾，因为曲线也常是令人厌恶的丑的原因，正象常是吸引力的原因一样。估计到这一点，我们对这些情况也就不必太感到奇怪了。

在这里解决了这个问题，也就是预告了读者在这本著作中将会得到比较详细论述的内容。

对于偏爱直线，以为直线似乎形成着人体形态的真正的美（而实际上人体根本不该有什么直线）的看法，同样存在着有力的反对意见。一位平庸的鉴赏家认为，只有鼻子很直的侧面像才是美的；如果前额和鼻子连成一条直线，那末，他认为这样的侧面像就更高雅了。我看到过一些用钢笔画的拙劣的速写，售价相当高，就因为画上的侧面像画得象例图1中的第22图与第105图之间的那幅图样。任何人闭着眼睛也能画出这样的侧面像。人体应当如箭似地笔直、姿势要挺拔之类的流行看法，也属于这一类观点。一位舞蹈教师如果看到自己的学生在做安蒂诺伊那样轻快的、弯得很优雅的姿势（例图2中的第6图），他就会开始挖苦他，会说他弯得象一只羊角，会叫他抬起头来并让他保持他的老师所摆的那个姿势（例图1中的第7图）。

从作品来看，画家们在这方面正如作家们一样，意见是一致的。除了那些模仿古代和意大利学派的人以外，法国人看来在自己的画上是尽量避免使用蛇形线的，特别是画历史画的安端·库比尔和画路易十四肖像的里戈更是如此。

素描十分独特的鲁本斯，用了奔放流动的线条。这种线条在他所有的画上都看得到，而且使他的画具有了高贵的风格。但是，他似乎并不了解我们所说的那种“准确的线条”。关于这种线条，我们还将要详细讲到。这种线条使意大利的优秀大师们的作品具有了细腻性。而鲁本斯则使轮廓具有过于大胆的S形曲线了。

当拉斐尔看到了米开朗基罗的作品和一些古代雕像之后，他突然改变了对直线、硬线的态度，并且如此偏爱上了

蛇形线，以致使这种线条达到了可笑的过分程度，特别在衣褶上更是如此，诚然，卓越的观察生活的能力，很快地就使他摆脱了这种错误。

皮埃特罗·达·考尔托纳，在自己画的衣褶上熟练地运用了这种线条。

再也没有比柯雷乔在他的某些画上，特别是在他的《尤诺纳和伊科西奥》一画上，把这个原则贯彻得更好了。可是，他的人物的比例有时候很不对头，以致一个普通的胡乱涂抹的招牌画匠都可以改正它们。

不过，按照数学规则作画的阿尔布列希特·丢勒，甚至在写生时也不曾追求过“吸引力”。其所以如此，是因为他采用了他自己那一套不适于运用的比例规则。

但是，给这个问题造成最大混乱的也许是这一情况，即凡代克（从许多方面来看，他都是我们所知道的优秀的肖像画家之一）似乎干脆从来没有考虑过这一类事。在他的画上，“吸引力”的存在只限于大自然偶然对他的赐予。

有一幅描绘女公爵约尔通的版画（例图2中的第52图），是凡·巩斯特根据凡代克的原作复制的，一点优雅感也没有。如果他知道这种线条是主要的线条，他就不会违背这种线条来画他这幅画的所有部分了，正如爱迪生先生不能违背语法规则来写出整本《观众》一样，除非他是故意要这样做。尽管如此，由于凡代克具有许多其他优点，艺术家们宁愿把他的人物姿态的吸引力的不足叫做单纯，实际上他的作品也常常是配得上这个称号的。

现代的画家们并不比已经提到过的那些大师们更少摇摆不定和互相矛盾，不管他们怎样否认。我很想证实这一点，所以我在1745年出版的我的画集封面上画了一个调色板，上

面画了一条蛇形线，在蛇形线下面写上了：美的线条。人们很快就上钩了，没有一个埃及的象形文字曾经有这样长的时间内引人注意。画家和雕刻家们纷纷找我来了解这句话的意义。他们和所有其他一般人一样，在没有得到解释之前，对这个词都大惑不解。直到听过解释之后（而不是在此之前），某些人才回想起，他们对这种线条久已熟悉，虽然他们所能说出的对它的特性的了解，几乎就象一个工人可以说出他经常使用的机器的机械性能一样令人满意。

另一些，例如平庸的肖像画家或绘画临摹师，则否定在大自然和艺术中可能存在这样的规则，说这纯粹是荒诞无稽之谈。不过，这些绅士们之不能理解与他们的见解很少或者完全没有共同之点的东西，这是不足为奇的。按照一般的看法，虽然临摹师的临摹品有时可能与被临摹的原作不相上下，然而他并不需要比织毯日工有更大的能力、天才或生活知识。一个织毯日工在织毯时按照每一个现有的纹样织，一线又一线，几乎意识不到他在织什么，意识不到织的是人还是马。他做完了几乎是无意识的工作之后，从机子上取下美丽的挂毯，挂毯上刻划的可能就是勒布伦画的亚历山大之战的一个战役。

因为上述那幅版画在解释这种线条的性质时所经常发生的争论中引起了我的注意，所以我非常高兴能在上面提到的米开朗基罗的原则中找到支持。是肯尼迪医生第一次向我说到这个原则的，他是一个博古家和收藏家。我后来从他那里得到了洛马佐的书的译文，我从中选录了对我有用的几个片段。

现在让我们看看这个问题在古代是如何解释的。

起初是埃及人，后来是希腊人用他们的作品显示了在艺

术和科学以及还有绘画和雕塑等等方面的高度技巧，而绘画和雕塑的起源，据一般认为，应当归功于他们的伟大的哲学学说。毕达哥拉斯、苏格拉底和亚里士多德，显然已经向那时的画家和雕刻家指出了研究大自然的正确道路（后来画家和雕塑家在分别走上他们各自职业本身所要求的小路时看来也坚持了这条道路）。这是可以从苏格拉底对有关适应问题向他的学生亚里士狄普斯和画家帕拉西所作的回答中看得出来的。适应是与美相关的第一的和基本的自然规律。

在一定程度上，我已不必再费力汇集古代人论述这些艺术问题的史料，因为我无意中发现了一本名为《关于理想美》的著作的序言（1723年出版，米拉尔发售）。这本著作是拉别尔特·泰恩卡泰（Lambert Hermansz, ten kate, 1674—1731，荷兰语文学家）用法文写的，由杰姆逊·克利斯托芬·列布隆译成英文。译者在他的序言中提到原作者时写道：“他（泰恩卡泰）在我为之翻译出版的著作中对这个问题发表了最好的见解。这个见解是以古希腊的适应原则为基础的。这个原则是在绘画、雕塑、建筑和音乐等等中探求种种和谐适宜性的一把真正的钥匙，它是由毕达哥拉斯旅游归来时带回来的。”

这位伟大的哲学家曾到腓尼基、埃及和迦勒底旅游过，在那些地方曾和一些学者交谈，于公元前520年，亦即大约在创世后3484年返回希腊，给自己的同胞带回许多了不起的发现和改进意见。其中适应律是最有价值、最有益处的一个。

他之后（而不是他之前），希腊人靠这个规律开始在科学和艺术中超过其他民族。在这之前，希腊人照普通人的样子描绘神，而现在他们开始理解了理想的美。创世后3641年，

即公元前 363 年就已享有盛名的帕姆非尔（古代希腊画家）曾说：谁不懂数学，谁就不能在绘画上达到完美的境界。他是帕弗西的学生和阿贝列斯的老师。他是把适应律巧妙地运用到绘画艺术上去的第一个人。大致就在那个时候，雕塑家和建筑家们也开始都在各自的艺术中运用这个规律。如果没有这种科学认识，希腊人就会仍然象他们的祖先那样无知了。

希腊人在素描、绘画、建筑和雕塑等等艺术中不断提高技巧，最后终于为全世界所叹服，特别是在亚洲人民和埃及人民（他们原是希腊人的老师）随着时间的推移和由于毁灭性的战争，而在科学和艺术中失去了自己昔日的优越地位之后。

须知当罗马人征服希腊和亚洲，并把一批出色的绘画作品和最优秀的画家带到罗马时，我们不能认为罗马人发现了我们现在所讲的适应律——这把伟大的开启认识的钥匙。他们的优秀创作是在希腊艺术家指导下搞出来的。看来希腊艺术家不想泄漏自己关于适应律的秘密。要么是因为他们有意要使自己成为罗马所需要的人，所以保守秘密；要么是罗马人自己因为一心只要确立自己对世界的统治地位，所以不大爱研究，没想要知道这个秘密，不明白它的重要性，也不明白：不懂得这个秘密，他们就永远不能达到希腊人那样的完美程度。虽然如此，应当承认，罗马人还是利用了比例。而希腊人在这以前早就根据自己古代的适应律把比例看成是一个确定不移的原则了。

由此可见，罗马人是在不理解适应律本身的情况下有效地利用了比例。

这种评价与在意大利经常可以看到的情况相一致：在那

里，希腊人的创作和罗马人的创作，不论是铸币和雕塑，一如他们的语言的特点那样互不相同。

由于该书的序言对我很有用处，从书名和译者的论述来看，我曾以为该书的作者凭他的博学多识发现了古人的一个秘密，并指望书里会有可以帮助我的东西或者可以证实我所形成的公式的东西。可是，我大失所望：既没有发现这类东西，也没有发现对适应律的解释。甚至后边再也没有提到开始使我如此欣喜激动的这个东西。现在我只向读者举出一例，看作者是如何用他自己的话来说明古人的这一伟大秘密，或者如该书译者所说——这把打开知识的伟大钥匙的。

“我极为珍视的艺术中的崇高的东西，如我开始就说过，真正是‘不可言传’的，也就是一种对大多数人来说是不可解释的，而对于所有真正的艺术鉴赏家来说又都是极为重要的东西。我把它叫做和谐的规则性，它表现的是触动心灵或是令人激动的统一、激昂的协调或一致，不仅在四肢每一部分与整体的关系上，而且在每一部分的局部与每一部分本身的关系上。同时，崇高的东西也在各部分的无限多样性上表现出来，而且其中每一个部分都服从各不相同的任务。因而每一个人体和衣褶的总的趋势也应当符合或适应既定的任务。简言之，这是思想的鲜明性与一致性的真正显现，不论对面部和身体，或者对身体的姿态，莫不如此。照我的意见，追求理想的伟大的天才，就要追求这个东西，因为这曾是最著名的艺术家们的基本功。正是在这方面，任何人也不能模仿那些伟大的巨匠，除了他们自己和那些接近了对理想的认识的人，以及那些虽然没有巨匠那样高的才干，但象这些巨匠一样精通诗和绘画的自然规则或规律的人以外。”

在这段引文中，各部分的无限多样性这个说法，乍一看，

包含着某种意义。但是，这种意义最后终于被这同一段接下去讲的那些抵消了。所有其余的篇页，如一般的做法那样，到处是对绘画作品的描述。

每一个人都有权说出自己关于古人的这个发现可能有什么含义的见解。我的任务是要说明这个发现既是对形体又是对运动的多样性的完整认识的一把钥匙。莎士比亚在深刻领悟自然方面具有惊人的天才，他曾这样概括美的全部奥妙：变化无穷。讲到克莉奥帕屈拉对安东尼的征服时，他指出：

习惯也腐蚀不了

她的变化无穷的伎俩。①

（第二幕，第三场）

人们常说，古人惯于把自己的学说弄得使普通人不能理解，并利用象征和象形文字，对不属于自己的宗派和集团的人保守秘密。洛马佐（在第1卷第21章中）写道：“希腊人模仿佛古人，研究了能表现出绝顶的美和魅的著名的比例，把美和魅装在容器中，构成三角形的形体，即维纳斯，这个产生出一切低级的东西的美的、神圣美的女神。”

如果我们认为该书此处所说的事是可靠的话，那末，我们是否也可以假定这三角形容器的象征与米开朗基罗劝告的那种线相类似？特别是，如果可以证明，三角形容器和蛇形线本身是一切可以想得出来的形式和线条之中最有表现力的，不仅能表现美和吸引力，而且能表现形体的整个结构。

在普里尼的关于阿贝列斯访问普罗托根的故事中，有一个情况可以支持这个假设。我希望允许我复述一下这个故事。阿贝列斯慕普罗托根之名，到罗多斯去拜访普罗托根，但他不在家。这时，他要了一块木板，在木板上画了一根线条，

①《莎士比亚集》第十集，人民文学出版社，第36页。

并对仆人说，根据这条线，主人就可以知道谁来拜访过他。我们不知道这是一条什么样的线，能如此明确地说明这位艺术高手的特征。如果这是一条普通的直线（哪怕就是象普里尼所认为的那样一条头发丝一样细的），那它无论如何也不能表现出一个大艺术家的天才。但是，如果我们假定这是一条不平常的线，例如是一条蛇形线，那末，阿贝列斯要想向普罗托根表示敬意，就不能留下比这更适当的签名了。普罗托根回家后，理解了暗号，并在线条的旁边画了一条更细的，或者更确切地说，画了一条更富表现力的线条，以此向阿贝列斯表明：如果他再来的话，他已理解了他的意思。阿贝列斯很快就转回来了，而且非常满意普罗托根留给他的回答，并从而确信普罗托根果然名不虚传。他再一次修改了线条，把线条画得可能更加优雅一些就走了。这个故事的含义只能是这样，而如一般人所说的那种样子，这个故事只能是一个趣闻而已。

还应补充一点，就是几乎所有埃及的、希腊的或罗马的神像都是刻着盘卷的蛇、丰饶角或其他类似的曲形象征的。大力士赫克里斯胸像上边的那两个伊赛特女神小头像上的装饰物就是如此（见例图1中的第4图）：一个头上是两只角夹着一个圆球，另一个头上的装饰线条也属于这一种。〔原注：这朵花的花瓣向两个方向弯得很美，在例图1中的第43图上，可以看得更清楚。但是，还有一朵迥非寻常的花，叫做仙客来的（见例图1中的第47图），它的花瓣只优雅地向同一边弯。〕

无言神加尔波克拉特在这方面更为突出，因为他的头有一边长着一个大弯角，手中拿着一个丰饶角，还有一个角横在他的脚旁，他把一个手指放到自己的嘴唇边，作为保守秘

密的标志（参看蒙福孔《古代》）。值得注意的是，蛮族的神像从未有过，而且至今仍然没有任何他们所应当具有的有吸引力的形式。中国的塔完全没有这种吸引力。中国人在绘画和雕塑方面的尝试大多是趣味平淡的，尽管中国人把自己的作品雕琢得非常精巧；似乎人们全都是用一样的眼光看这些事物的；这种弊病是由于他们互相模仿自己的作品所造成的偏见的自然后果，而古人看来是很少这样做的。

总之很明显，古人完全不是象现在人们这样研究艺术的。洛马佐在一定程度上理解了这一点，这从他的著作的一节中所写的可以看出来：“在一切趣味和艺术中都存在着双重的~~发展~~。一种我们称之为自然结构，另一种我们称之为研究。自然的发展一般都是从不完美的局部开始，到完美的整体结束。如果我们助理性在试图断定事物的本性时是顺从它们赖以产生的那种结构的，那末，毫无疑义，这是能够想得出来的方法中的最完善、最不费力气的方法，因为我们是从直接本源开始认识事物的。这不仅是我的意见，而且也是亚里士多德的意见。”可是，他并不理解亚里士多德的意见，而且完全背离了亚里士多德的劝告，接下去写道：“如果我们能够通过理性来理解到这一点，我们就会是很明智的。但这是不可能的。”在相当模糊不清地解释了他为什么这样想之后，他说：“我决定走研究的道路”，他认为，在他以前，每一个写过有关绘画的论著的人都是这样做的。

如果我在没有计划写这本书以前就读了这个片断，它也许会使我放弃写这本书的尝试。这种尝试，洛马佐称之为根本不能完成的任务。然而，当我发现在上述的争论中普遍的意见都是反对我的，我的许多敌手都在嘲笑我的论证，尽管他们每天都在利用我的论点，甚至肆意地把我的论点当作他

们自己的意见，于是我觉得有必要就这个题目写些什么了。为此我曾找过几个我认为能够代我执笔说话的朋友，建议由我向它们提供口头的和书面的材料。可是，我认识到这个办法是不可行的，是困难的，因为这是要一个人去表现另一个人的思想，特别是要写他完全不熟悉的、或者完全新的题目。于是，我只有自己来搜索最符合我的特殊的思想的语句了，因为我已经陷得这么深，以致很难放弃自己的计划了。所以，我在仔细考虑过这一切，把自己的见解写成一本书之后，就把它交给我的那些不论在诚实和能力方面都使我完全信赖的朋友去判断，看他们是赞同还是非难，以决定把它付印或是销毁。但是，我的朋友对我的手稿公开发表了一些有利的意见，这些意见改变了那些原来认为我的画笔高于我的文笔的人的态度。结果呢，特别是当我的朋友们预告我的论著将要出版的时候，人们就变嘲笑为期待了。

我认为应当特别感谢一位绅士^①，他订正和润色了至少三分之一我的手稿。由于他到别处去忙于其他工作，我的手稿中有一小部分在付印时完全未经校改，但其余部分则都是又经过我的几个朋友审阅过的。我愿意在本书中可能会有的一些用词不当的地方承担责任，尽管我承认这关系不是很大，只要整个著作有些益处而不与真理和生活相违背。虽然如此，读者要是还认为有必要改正任何错误，我只会感到满意，而且那将是我的著作的莫大的荣幸。

① 指著名的希腊学者托马斯·莫莱尔（1703—1784）。——校者注