



朱光潛全集

1

朱光潜全集

第一卷

安徽教育出版社出版

(合肥市跃进路1号)

安徽省新华书店发行 安徽新华印刷厂印刷

*

开本: 850×1168 1/32 印张: 17 插页: 2 字数: 370,000

1987年8月第1版 1987年8月第1次印刷

印数: 10,000

ISBN7—5336—0101—7/B·1

统一书号: 2276·1 定价 11.10 元

第十五章 刚性美与柔性美

一

凡美都是“抒情的表现”，都起于“形象的直觉”，并不在事物本身。所以就理论说，艺术是不可分类的。可分类的只是事物，而直觉是心理的活动，是最单纯而不可再区分的现象。克罗齐竭力反对历来学者把艺术分为抒情的、叙事的、表演的、造形的、悲剧的、喜剧的等等，就是因为这个道理。但就事实说，事物的形态不同，它们所引起的美感的反应也往往不一致。为方便起见，我们可把这些不一致的美感的反应加以分类，说某类作品是悲剧的，某类作品是喜剧的，某类作品是叙事的，某类作品是抒情的。本文所说的两种美也就是根据这种办法而分别出来的。

自然界事事物物都可以说是理式的象征，共相的殊相，象柏拉图所比拟的，都是背后堤上的行人射在面前墙壁上的幻影。科学家、哲学家和艺术家都想揭开自然之秘，在殊相中见出共相。但是他们出发点不同，目的不同，因而在同一殊相中所见得的共相也不一致。

比如走进一个园子里，你抬头看见一只老鹰站在一株苍劲的古松上，向你瞪着雄赳赳的眼，回头又看见池边旖旎的柳枝上有

一只娇滴滴的黄莺，在那儿临风弄舌，这些不同的物体在你心中所引起的情感如何呢？依科学家看，“松”和“柳”同具“树”的共相，“鹰”和“莺”同具“鸟”的共相；然而在情感方面，老鹰却和古松同调，娇莺却和嫩柳同调。借用名学的术语在艺术上来说，鹰和松同具一种美的共相，莺和柳又同具另一种美的共相。它们所象征的性格不相同，所引起的情调也不相同。倘若莺飞上古松的枝上，或是鹰栖在嫩柳的枝上，你立刻就会发生不调和的感觉；虽然为变化出奇起见，这种不伦不类的配合有时也为艺术家所许可。

自然界本有两种美，老鹰古松是一种，娇莺嫩柳又是一种。倘若你细心体会，凡是配用“美”字形容的事物，不属于老鹰古松的一类，就属于娇莺嫩柳的一类；否则就是两类的混和。从前人有两句六言诗说：“骏马秋风冀北，杏花春雨江南。”这两句诗每句都只举出三个殊相，然而它们可以象征一切美。你遇到任何美的事物，都可以拿它们做标准来分类。比如说峻崖，悬瀑，狂风，暴雨，沉寂的夜或是无垠的沙漠，垓下哀歌的项羽或是横槊赋诗的曹操，你可以说这都是“骏马秋风冀北”式的美；比如说清风，皓月，暗香，疏影，青螺似的山光，媚眼似的湖水，葬花的林黛玉或是“侧帽饮水”的纳兰成德，你可以说这都是“杏花春雨江南”式的美。这两种美有时也可以混合调和。老鹰有栖嫩柳的时候，娇莺有栖古松的时候，犹如男子中之有杨六郎，女子中之有木兰和秦良玉，西子湖滨之有两高峰，西伯利亚荒原之有明媚的贝加尔。比如说菊花，在“天寒犹有傲霜枝”之中它有“骏马秋风冀北”式的美，在“帘卷西风，人比黄花瘦”之中它有“杏花春雨江南”式的美。李白在写《蜀道难》和《将进酒》时，陶渊明在写“纵浪大化中，不喜亦不惧”时，属于前一类；

李在写《闺怨》、《长相思》和《清平调》时，陶在写《游斜川》和《闲情赋》时属于后一类。

这两种美的共相是什么呢？定义正名向来是难事，但是形容词是容易找的。我说“骏马秋风冀北”时，你会想到“雄浑”、“劲健”；我说“杏花春雨江南”时，你会想到“秀丽”、“典雅”；前者是“气概”，后者是“神韵”；前者是刚性美，后者是柔性美。

二

刚性美是动的，柔性美是静的。动如醉，静如梦。尼采在《悲剧的起源》里说艺术有两种，一种是醉的产品，音乐和跳舞是最显著的例；一种是梦的产品，一切造形艺术如图画、雕刻等都是。他拿日神阿波罗和酒神狄俄倪索斯来象征这两种艺术。你看阿波罗的光辉那样热烈闪耀么？其实他的面孔比瞌睡汉的还更恬静，世界一切色相得他的光才呈现，所以都可说是从他脑里梦出来的。诗人、画家和雕刻家的任务也和阿波罗一样，全是在造色相，换句话说，全是在做梦。狄俄倪索斯的精神则完全相反，他要喷出心中积蓄得很深厚的苦闷，要图刹那间的欢乐，在青葱茂密的葡萄丛里，看蝶在翩翩地飞，蜂在嗡嗡地舞，他也不由自主地没入生命的狂澜里，放着嗓子高歌，提着足尖狂舞。他虽然没有造出阿波罗所造的那些光怪陆离的图画，可是他的歌迸出内心的情感，他的舞和大自然的脉搏共起伏，也是发泄，也是表现，总而言之，也是人生一种不可少的艺术。在尼采看，这两种相反的美熔化于一炉，从深心迸出的苦闷借鲜明的意象而呈现，于是才有希腊的悲剧（详见第十七章）。

尼采所谓狄俄倪索斯的艺术是刚性的，阿波罗的艺术是柔性的。不过在同一艺术之中，作品也有刚柔之别。比如说音乐，贝多芬的第三交响曲和第五交响曲固然象狂风暴雨，极沉雄悲壮之致。而月光曲和第六交响曲则温柔委婉；如怨如诉，与其谓为“醉”，不如谓为“梦”了。

三

艺术是自然和人生的返照。创作家往往因性格的偏向而作品也因而畸刚或畸柔。米开朗琪罗在性格上和艺术上都是刚性美的极端的代表。你看他的《摩西》！有比他的目光更烈的火焰么？有比他的须髯更硬的钢丝么？你看他的《大卫》！他那副脑里怕藏着比亚力山大的更惊心动魄的雄图罢？他那只庞大的右臂迟一会儿怕要拔起喜马拉雅峰去撞碎哪一个星球罢？亚当是上帝首创的人，可是要结识世界第一个理想的伟男子，你须得到罗马西斯丁教寺的顶壁上去物色。这一幅大气磅礴的《创世纪》中没有一个人面孔不露着超人的意志，没有一条筋肉不鼓出海格立斯的气力。但是柔性美在这里是很难寻出的。除德尔斐仙(Delphic Sibyl)以外，简直没有一个人象女子。这里的夏娃和圣母都是英气逼人的。

雷阿那多·达·芬奇恰好替米开朗琪罗做一个反称。假如《亚当》和《大卫》是男性美的象征，女性美的象征从《密罗斯爱神》以后，就不得不推《蒙娜·丽莎》了。那庄重中寓着妩媚的眼，那轻盈而神秘的笑，那丰润灵活的手，艺术家已经摸索追求了不知几许年代，到达·芬奇才带着血肉表现出来，这是多么大的一个成功！达·芬奇的天才是多方面的。他的世界中固然也有些魁

梧奇伟的男子(例如《自画像》),可是他的特长则在能摄取女性中最令人留恋的表现出来。藏在日内瓦的那幅《授洗者圣约翰》活象女子化身,固不用说,连藏在卢佛尔宫的那幅《酒神》也只是一位带醉的“蒙娜·丽莎”。再看《最后的晚餐》中的耶稣,他披着发,低着眉,在慈祥的面孔中现出悲哀和侧隐,而同时又毫没有失望的神采,除着抚慰病儿的慈母以外,你在哪里能寻出他的“模特儿”呢?

四

中国古代哲人观察宇宙,似乎都从艺术家的观点出发,所以他们在万殊中所见得的共相为“阴”与“阳”。《易经》和后来纬学家把万事万物都归原到两仪四象,其所用标准,就是我们把老鹰配古松、娇莺配嫩柳所用的标准。这种观念在一般人脑里印得很深,所以历来艺术家对于刚柔两种美分得很严。在诗的方面有李杜与韦孟之别,在词的方面有苏辛与温李之别,在书法方面有颜柳与褚赵之别,在画的方面有北派与南派之别,在拳术有太极与少林之别。清朝阳湖派和桐城派对于文章的争执也就起于刚柔的嗜好不同。姚姬传的《复鲁絜非书》是讨论文章上刚柔之别的,他说:

自诸子而降,其为文无有弗偏者。其得于阳与刚之美者,则其文如霆如电,如长风之出谷,如崇山峻崖,如决大河,如奔骐驎;其光也如杲日,如火,如金镞铁;其于人也如凭高视远,如君而朝万众,如鼓万勇士而战之。其得于阴与柔之美者,则其为文如升初日,如清风,如云,如霞,如

烟，如幽林曲涧，如沦，如漾，如珠玉之辉，如鸿鹄之鸣而入寥阔；其于人也滲乎其如叹，邈乎其如有思，嗟乎其如喜，愀乎其如悲。观其文，识其音，则为文者之性情形状举以殊焉。

姚姬传所拿来形容阳刚之美的，如雷电、长风、崇山、峻崖、大河等等，在西方文艺批评中素称为sublime；他所拿来形容阴柔之美的如云霞、清风、幽林、曲涧等等，在西方文艺中素称为grace。grace可译为“清秀”或“幽美”。sublime是最上品的刚性美，它在中文中没有恰当的译名，“雄浑”、“劲健”、“伟大”、“崇高”、“庄严”诸词都只能得其片面的意义，本文姑且称之为“雄伟”（理由见下文）。西方学者常讨论“雄伟”和“秀美”的分别，对于“雄伟”的研究尤其努力。

五

sublime一词起源于希腊修辞学者郎吉弩斯(Longinus)。他曾著一书《论雄伟体》。不过他专指诗文的高华的风格，后人言“雄伟”则意义较为广泛。近代关于“雄伟”的学说大半发源于康德。康德早年曾作一文《论秀美与雄伟的感觉》，以为“秀美”使人欣喜，“雄伟”使人感动；对“秀美”者多欢笑，对“雄伟”者多严肃。花坞、日景、女子、拉丁民族都以“秀美”胜，高山、暴风雨、夜景、男子、条顿民族都以“雄伟”胜。在这篇论文里康德只列举事实，到后来写《审美判断的批判》时他才讨论学理。在这部书里他仍然把“雄伟”和“秀美”对举，关于“雄伟”的文字占了全书二分之一。他以为“雄伟”的特征为“绝对大”。

一切东西和它相比都显得渺小的就是“雄伟”。“雄伟”有两种，一种是“数量的”，其大在体积，例如高山；一种是“精力的”，其大在精神气魄，在不受外物的阻挠，在能胜过一切障碍，例如狂风暴雨（我们的译名中“伟”字可以括尽康德的“数量的sublime”的意义，“雄”字可以括尽“精力的sublime”的意义）。我们对着“雄伟”事物时，心里都觉到一种“霎时的抗拒”，仿佛自己不能抵挡这么浩大的力量。这是“雄伟”所以异于“秀美”的，“秀美”所生的情感始终是愉快，“雄伟”所生的情感却微含几分不愉快的成分。但是这种“霎时的抗拒”究竟是霎时的，它唤起内心的自觉，使我们隐约想到外物的力量和体积尽管巨大无比，却不能压服我们的内心的自由；因此，外物的“雄伟”适足激起自己焕发振作。

六

康德之说如此，后来有许多学者把它加以阐明修改，就中以英人布拉德雷在《牛津诗歌演讲集》所提出来的最为明晰精当，我们现在把它撮要介绍在这里。上文关于康德的话稍嫌粗略，布拉德雷的学说可以当作一个注脚用。

何种事物才能使人觉得“雄伟”呢？诗人柯尔律治有一次观瀑布，想找一个最合式的字样来形容它，推敲了许久，觉得只有“雄伟”两个字最恰当，他听到后来的一位游客惊赞道：“这真是雄伟！”心里非常高兴。但是他的同游的一位太太接着说道：“真的，在我生平所见过的东西之中这是最乖巧（pretty）的了。”“乖巧”用在这里，何以使我们觉得太杀风景呢？因为只有很小的东西才可以说“乖巧”，而“雄伟”恰是与“乖巧”相反的，

“雄伟”的东西大半具有巨大的体积。比如嶙峋峻峭的悬崖，一望无边的大海，包罗万宿的天空，耸入云霄的高塔，才能产生“雄伟”的印象；在动物中只有狂啸生风的虎，回旋天空的鹰和逍遥大海的长鲸；在植物中只有十寻苍松和千年翠柏，才能配上这个形容词。一只猫或是一只金丝雀，一棵柳或是一朵海棠只能说“秀美”；如果说它“雄伟”，就未免象上例那位太太说瀑布“乖巧”了。

没有巨大体积的东西是否绝对不能为“雄伟”呢？“雄伟”不惟在体积方面可以见出，在精神方面也可以见出，有时体积愈弱小，愈足衬出精神魄力的伟大。屠格涅夫在散文诗中所写的麻雀是一个最好的例：

我正打猎归来，沿着园中的大路向前走，我的狗在前面跑。

猛然间它的脚步慢了起来，屏声息气地偷偷地向前走，好象它嗅到前面有猎物似的。我沿路探望，看见地上躺着一只还未出窠的小麻雀，喙上有一条黄色的边缘，顶上的毛还是很嫩的，它是从窠里落下来的，那时正在刮大风，把路旁的树吹得发抖。它躺在地上不动，只是鼓着两只羽毛未丰的翅膀作半飞的姿势，却没法飞得起。

我的狗慢慢地向它走去，突然间好象弹丸似的从树上落下来一只黑颈项的老麻雀，紧紧地落在狗的口边，浑身都蓬乱得不成个样子，它还是一壁哀鸣，一壁向狗的张着的大口和大齿飞撞了一回又一回。

它要援救它的雏鸟，所以把自己的身子来搪塞灾祸。它的渺小的身躯在惊怖震颤，微细的喉咙渐叫渐哑；它终于倒

毙了。它牺牲了它的性命。

在它的心眼中狗是多么巨大的一个怪物！但是它却不能留在安全的枝上，一种比它的更强的力量把它拖下来了。

我的狗站着不动，后来垂尾丧气地踱回来。它显然也认识到这种力量。我唤它来到身边；我向前走过时，一阵虔敬的心情涌上我的心头。

是的，请莫要笑，我在看到那只义勇的小鸟和它的热爱的迸发时，心里所感觉到的确实是虔敬。

爱比死，我当时默想到，比死所带的恐怖还更强有力。因为有爱，只因为有爱，生命才能支持住，才能进行。

屠格涅夫所描写的这只麻雀可以说是sublime了。使它“雄伟”的究竟是什么东西呢？这自然不是它的体积而是它的爱和勇。爱和勇虽能使人敬重，却不常使人觉得“雄伟”，何以在这里特别使人觉得“雄伟”呢？这就与麻雀的体积有关。假使从犬口中营救雏鸟的是一只巨鹰，它的爱和勇就不免难够上“雄伟”的程度了。以麻雀那样微小脆弱的鸟，而能显出那样伟大的爱和勇，它的精神和它的体积相比较，更显出它的伟大，所以它使人产生“雄伟”的印象。

照这样看，“雄伟”之所以为“雄伟”，不仅在体积而尤在精神。高山大河的“雄伟”在体积，屠格涅夫的麻雀的“雄伟”在精神，前者是康德所说的“数量的雄伟”，后者是康德所说的“精力的雄伟”。康德讨论“雄伟”，举例大半取自然界事物，后人颇疑其主张自然之外无“雄伟”，以为他没有注意到道德和艺术的“雄伟”，其实这大半可以包在“精力的雄伟”里面。康德在《实践理性批判》里本来说过：“世间有两件东西，你愈

默想它们，愈体验它们，它们愈使你惊羨敬仰：一个是在我们上面的繁星灿然的天空，一个是在我们心里面的道德律。”这就是显然承认后人所谓“道德的雄伟”了。有时一事物可以同时见出上面所说的两种“雄伟”。《创世纪》开章的“上帝说要有光，世上就有了光”这句话就是好例。从黑暗混沌之中猛然现出光来，而这个光又是普照全世界的，这是“数量的雄伟”。这么一件大事单靠上帝说一句话就做成了，这是何等气魄！这是“精力的雄伟”。

康德所下的“雄伟”的定义是“绝对大”，从有限中见出无限才是“雄伟”。后人多附和此说，于是“不可测量”成为“雄伟”的一个特质。法人巴希(V. Basch)在《康德美学论》里辩驳此说。布拉德雷也颇不以为然。“时间”和“空间”两个观念可以说是“不可测量的”，“有限”的东西都不能说是“不可测量”。比如一座高山或是一只巨鹰可以给人以“雄伟”的印象，却不是“不可测量”的，据布拉德雷的意见，“雄伟”所具的“大”与其说是“不可测量的”(immeasurable)，无宁说是“未经测量的”(unmeasured)。我们在觉得一事物“雄伟”时，心中只是惊赞其伟大，并不曾有意要测量它究竟伟大到何种程度，并不曾拿它和一个标准来比较，而明确地断定它比任何物都较大，象康德所说的。我们只觉得它极伟大，非常伟大。这所谓“极”和“非常”常仅为美感经验中霎时的幻觉。这种幻觉是感觉“雄伟”所必需的，没有这种幻觉就不能发生“雄伟”的印象。比如在惊赞泰山“雄伟”时，猛然想到峨嵋山还更比它高大，在惊赞一只老鹰“雄伟”时，猛然想到一只比它小的鸽子就可以打杀它，“雄伟”的印象便无形消失了。所以“不加比较”“未经测量”是感觉“雄伟”的一个必要的条件。本来在一切美感经验中，

“意象”都要“绝缘”，都要“孤立”，不仅“雄伟”的意象是如此。

七

在觉到一事物“雄伟”时，我们的心里起何种变化呢？我们说娇莺嫩柳秀美，说老鹰古松雄伟，就主观方面说，我们自己的心境有什么不同呢？感觉“秀美”时心境是单纯的，始终一致的。感觉“雄伟”时心境是复杂的，有变化的。秀美的事物立刻就叫我们觉得愉快，它的形态恰合我们感官脾胃，它好比一位亲热的朋友，每逢见面，他就眉开眼笑地赶上来，我们也就眉开眼笑地迎上去，彼此毫不迟疑地、毫无畏忌地握手道情款。我们对于秀美事物的情感始终是欢喜的，肯定的，积极的，其中不经丝毫波折。雄伟事物则不然。它仿佛挟巨大的力量倾山倒海地来临，我们常于有意无意之中觉得自己渺小，觉得它不可了解，不可抵挡，不敢贸然尽量地接收它，于是对它不免带着几分退让回避的态度。但是这种否定的消极的态度只是一瞬间的。我们还没有明白察觉到自己的迟疑时，就已经发现它可景仰，可敬佩。我们对它那样浩大的气魄，因为没经常见过，只是望着发呆。在发呆之中，我们不觉忘却自我，聚精会神地审视它，接受它，吸收它，模仿它，于是猛然间自己也振作奋发起来，腰杆比平常伸得直些，头比平常昂得高些，精神也比平常更严肃，更激昂。受移情作用的影响，我们不知不觉地泯化我和物的界限，物的“雄伟”印入我的心中便变成我的“雄伟”了。在这时候，我也不觉得还是在欣赏物的“雄伟”，还是在自矜我的“雄伟”，这种紧张激昂而却严肃的情感是极愉快的。总之，在对着“雄伟”事物

时，我们第一步是惊，第二步是喜；第一步因物的伟大而有意无意地见出自己的渺小，第二步因物的伟大而有意无意地幻觉到自己的伟大。第一步心情就是康德所说的“霎时的抗拒”，它带着几分痛感。第二步心情本已欣喜，加以得着霎时痛感的搏击反映，于是更显得浓厚。这个道理我们在看高山大海时都可以体验到。山的巍峨，海的浩荡，在第一眼看时，都要给我们若干震惊。但是不须臾间，我们的心灵便完全为山海的印象占领住，于是仿佛自觉也有了一种巍峨浩荡的气概了。

第二种心情是一切美感经验所同具的，第一种心情是感到“雄伟”时所特有的。始终不带几分震惊，不带几分自己渺小的意识，便不能感到“雄伟”。英人博克(Burke)所以说“雄伟”之中都含有“可恐怖的”(terrible)一个成分。但是“恐怖”的字样用在这里未免稍嫌过火。“恐怖”所引起的反应态度通常是逃避，“雄伟”对于观者的心魂却有极大的摄引力。“恐怖”是一种实际人生的情感，而“雄伟”的感觉象一切其他美感经验一样，却离开实用的索绊而聚精会神地陶醉于目前意象。“雄伟”的感觉之中含有类似“恐怖”的成分而未至于“恐怖”。我们只能说“雄伟”大半是突如其来的，含有几分不可了解性的。心灵骤然和它接触，在仓皇之中，不免穷于应付。但是这只是霎时的，不是明白地现于意识的。这种突然性就是“霎时的抗拒”的主因。失去“突然性”则本来“雄伟”的事物往往失其为“雄伟”。同是一座高山，第一次望见时觉得它“雄伟”，以后愈熟识就不免愈觉其平常。杜甫在“造化钟神秀，阴阳割昏晓”中，所见到的是山的“雄伟”，李白在“相看两不厌，惟有敬亭山”中，苏东坡在“青山有约常当户”中，却只是见到山的和蔼可亲了。同是一件事物也可以常常使人觉到“雄伟”，这是由于观者别具慧

眼，常常发现它的新奇，并不足证明“雄伟”的感觉不必带有“突然性”。

所谓“突然性”是出乎意料之外的，是寻常知觉不能完全抓得住的。知觉不能完全抓得住它，便不免嫌它不合常轨，嫌它还有缺陷。“雄伟”的东西往往使人觉得它有些卤莽粗糙，就是因为这个道理。米开朗琪罗的作品中往往留有一片不加雕琢的顽石，这种粗枝大叶的作法最易产生“雄伟”的印象，也最易人嫌它不“完美”，不“精致”。所以康德派美学往往拿“雄伟”和“美”对举，不把“雄伟”当作一种美。黑格尔则以为形式不称精神，精神不就范于形式而泛滥横流，才有“雄伟”。其实美有难易，“雄伟”是美之难者，因为它不象平易的美只容纳一些性质相同的单调的成分。它不惟容纳美，还要驯服丑，它要把美的和丑的同纳在一个炉子里面去锤炼。

八

和“雄伟”相对的为“秀美”，历来学者多偏重“雄伟”，很少把“秀美”单提出来讨论的，因为“秀美”的问题没有“雄伟”的问题那么复杂。把它单提出来讨论的有斯宾塞（H. Spencer）。在他看，“秀美”的印象起源于筋肉运动时筋力的节省。运动愈显出轻巧不费力的样子，愈使人觉得“秀美”。动物中最“秀美”的如羚羊、猎犬和赛跑的马等等，运动器官都特别发达；最不“秀美”的如龟、象、海马等等，运动器官都特别迟钝。从此可知“秀美”和运动有关了。斯宾塞自述发现秀美和运动的关系之经过说：

有天晚上我去看一个舞女杂技，她的动作大半很牵强过分，我暗地骂她鄙陋，如果观众不是一般以随人拍掌叫好为时髦的懦者，她那种技艺是一定受人嗤鄙的。但她偶然也现出一点秀美的动作，都是比较不大费力做出来的，我注意到这点，同时想起许多互证的事实，因而下了这样一个结论：在要换一个姿势或是要做一个动作时，费的力量愈少，就愈显得秀美。换句话说，动作以节省筋力者为秀美，动物形状以便于得到筋力节省者为秀美，姿态以无须费力维持者为秀美，至于非生物的秀美则因其和这种形态有类似的地方。

这个道理很容易拿例证来说明，兵士在稍息时比在立正时秀美，因为在立正时他现出有意做作的样子，而稍息时则手足放在自然的位置，无须费力。我们取站的姿势时常把体重放在一只腿上，这只腿总是竖得笔直的，其余一只腿则很安闲地弯着，这是由于节省筋力的缘故；头稍偏向某一方，也是因为这个道理。雕刻家常模仿这种姿势，就因为它特别秀美。初学滑冰或骑脚踏车的东歪西倒，胖汉跑路时肢体不灵活，跛子走路时两足上下参差，口吃者说话时用尽气力说不出一个字来，乡下人在绅士面前讲礼，处处都露出尴尬的样子，这都是最不秀美的举动。我们何以觉得它们最不秀美呢？就因为旁人看得出卖气力的痕迹。会做一件事的人（无论是跳舞、说话、走路或是行礼）往往驾轻就熟，行若无事，旁人看不见他费力，所以觉得他“秀美”。

拿筋力节省的原则来解释非生物的“秀美”似比较难些，其实也并不难。非生物的形态和生物的形态往往有许多类似点。因有类似点，我们往往把非生物当作生物看待，以为它也有知觉和情感。原始式的知觉都不免带有“拟人作用”。看见一棵树或是

一座山，我们常常把它看作一个人，以人的经验来了解物的姿态。因此“秀美”虽本来是能运动的生物所表现的一种特质，就被人引申用来形容非生物了。比如橡树看来不如柳树“秀美”，是什么缘故呢？橡树的枝子是平直伸出的，和树干几成垂直线，我们看到它时，便隐约想到维持平直的姿势，好比人平举两手一样，是多么费力的事，所以我们说它不“秀美”。反之，柳树枝条是向下垂着的，我们看到它时，便隐约想到它象人的胳膊在安闲无事时的姿势，用不着费大力，所以我们觉得它“秀美”。再比如波纹似的曲线是一般人所公认为最美的线，依斯宾塞说，它所以最美者就由于曲线运动是最省力的运动。直线运动在将转弯时须抛弃原有的动力(momentum)而另起一种新动力，转弯愈多，费力愈大。曲线运动则可以利用转弯以前的动力，所以用力较少。我们觉得曲线运动最秀美，因为它最省力；我们觉得一切曲线都美，因为由它联想到曲线运动。

斯宾塞以为这种现象起于同情作用。他说：“赖有同情作用，我们看旁人临险，自己也战栗起来；看见旁人挣扎或跌落时，自己的肢体也动作起来；我们并且仿佛分享他们所经验到的筋肉感觉。他们的动作如果卤莽笨拙，我们也微微觉到自己发笨拙动作时所应有的不快感；他们的动作如果轻巧娴熟，我们也尝到轻巧动作所应有的快感。”照这段话看，斯宾塞的“同情作用”(sympathy)就是我们在第三章所讨论的“移情作用”(empathy)了。那时候学者本来还没有采用“移情作用”这个名词。近来兰格斐尔德在他的《美感的态度》一书中采用斯宾塞的学说，就把“秀美”当作移情作用的一个实例，我们在上文讨论“雄伟”时已经说过感觉“雄伟”时常起移情作用，现在我们知道感觉“秀美”时也是如此，可见得移情作用在美感经验中是一个最广泛的

现象，而“雄伟”和“秀美”的感觉在根本上也并无二致了。

九

斯宾塞的筋力节省说虽含有一部分真理，但是并不能尽“秀美”的意蕴。我们看到“秀美”事物时所感觉到的与其说是筋力的节省，不如说是欢爱的表现。“秀美”事物仿佛向我们微笑，这种微笑是表现它自己的欢喜，也是表示它对于我们的亲爱。

“秀美”是女子所特有的优点，大半含有几分女性的引诱。德国哲学家谢林(Schelling)说过：“艺术和自然一样，极境全在秀美。它不但与事物以形象，使它们各具个性，还要进一步作画龙点睛的功夫，使它们显出‘秀美’。‘秀美’事物可爱，就因为艺术先使它们现出向人表示爱情的样子。”爱和欢喜是相连的。“秀美”事物表示爱，所以都带几分喜气。英国文艺批评学者罗斯金说过：“你如果想一位姑娘显得秀美，须先使她快活。”

“秀美”表现欢爱的道理，法国美学家顾约在他的《现代美学问题》里说得最透辟：

“秀美”不是象斯宾塞所说的，只是力量的节省；最要紧的是它表现一种意志。在生物中“秀美”的动作总是伴着两种相邻的情感，一是欢喜，一是亲爱。欢喜是由于觉到生活美满，和环境恰相谐和；既与环境谐和，就已有同情的倾向。“秀美”表现两种心境：一种是自己的满意，一种是要旁人也满意。“秀美”都伴着筋肉的松懈，动物只有在安息时，在生活圆满平静时筋肉才会松懈，到了悲哀愤怒和斗争的时候，肢体就立刻僵硬起来了。比如有一条狗在玩耍，你

在树林里做一点声响，便可以看见它立刻变换姿势，把颈子伸直，耳尾和躯干也立刻耸竖起不动。反之，亲爱往往表现于波纹似的轻巧的动作，全无卤莽暴躁或棱角的痕迹。这种动作是同情的流露，所以能引起观者的同情。此外如微微弯曲的体姿，尤其是颈项稍向下低着，胳膊随意垂着的时候，除同情之外，还表现一种凄惻忧愁的神情，似乎求人怜惜的样子；观者看到这种姿态就不免起怜惜的心情。垂柳惹人怜惜，就因为这个道理。最后，“秀美”都带有自舍(abandon)的样子，人不是在爱的时候不会完全自舍，所以我们赞同谢林的秀美表现爱情说；因其表现爱情，所以“秀美”最易动人；它向人表示爱，所以人也爱它。年轻的姑娘在没有尝到爱的滋味时，就还没有比‘美’(beauté)更美的绝顶的“秀美”(grâce)。她象小孩子一样，可以具有欢喜时的“秀美”，却还没有柔情所流露的“秀美”。

总观上述各节，关于“秀美”的学说有两种，一派人说它是由于筋力的节省，一派人说它由于欢爱的表现，这两说是否互相冲突呢？法国哲学家柏格森也曾经注意这个问题。他兼采这两个学说。我们看见省力的运动，自己也仿佛觉到它所伴着的筋肉感觉，这是“物理的同情”(sympathie physique)。这种“物理的同情”随即引起“精神的同情”(sympathie morale)。我们不但觉得秀美的事物表现轻巧的运动，并且还觉得它是向我们运动，来亲近我们，我们所以觉得它和蔼可亲。柏格森不否认秀美中有“物理的同情”，但是以为“精神的同情”为它的最要紧的元素。我们觉得柏格森的说法比较圆满。“秀美”本来是女性的。我们描写女性美时通常用“幽闲”、“轻盈”、“温柔”、

“娇弱”等等字样，这些特征可以说是“不露费力痕迹的”（斯宾塞说），也可以说是“引起同情的”（顾约说）。因为它现出不费气力的样子，所以我们觉得它弱，觉得它不抗拒我们而亲近我们，因此向它表示怜爱，这就是柏格森所谓“物理的同情引起精神的同情”。