

图书在版编目(CIP)数据

大象学术译丛

关于我们崇高与美观念之根源的哲学探讨

[英]埃德蒙·伯克

郭飞译

责任编辑 郭一凡

责任校对 霍红琴 裴红燕

封面设计

出版 **大象出版社** (郑州市经七路 25 号 邮政编码 450002)

网 址 www.daxiang.cn

发 行 河南省新华书店

制 版

印 刷

版 次 2010 年 月第 1 版 2010 年 月第 1 次印刷

开 本 787 × 1092 1/16

印 张

字 数 千字

印 数

定 价

关于我们崇高与美 观念之根源的哲学探讨

*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our
Ideas of the Sublime and Beautiful*

[英]埃德蒙·伯克

郭 飞 译

目 录

编者前言

1

编者导言

1

I 成书与出版

1

II 论趣味

3

III 崇高与美

7

IV 《探讨》一书的影响

19

关于本书的说明

43

第一版前言

1

第二版前言

3

目录

7

正文

15

索引

149

译后记

175

编者前言

vi

伯克《关于我们崇高与美观念之根源的哲学探讨》一书的校注本的首次出版,可以视作学界越来越多地看重 18 世纪美学的一种象征。那些对于这一历史时段的文学、批评、艺术、建筑甚或政治,表现出浓厚且广泛兴趣的读者们,将会继续发现伯克著作的重要性。而这一需求所催生的再版机会,也使得我有必要修订下面这篇导言,并在修改的时候参考新近的一些研究。当然,原来编订的伯克的文本本身将不会有丝毫改变。

其间,我得到了伯克传记的作者威廉·B. 托德(William B. Todd)的诸多建议,也和 T. 麦克劳克林(T. McLoughlin)教授有过深入讨论,更有我长达半生的朋友兼学术榜样——小欧文·艾伦普雷斯(Irvin Enrenpreis)——的友谊相伴,由此我受益颇多。简短的献词无以表达我的致谢之意。

伯明翰大学 J. T. B

I 成书与出版

18 世纪对于美学之影响最为深远的一本著作,出自一位年轻人的深入思考。1744 年,埃德蒙·伯克(Edmund Burke)进入都柏林的爱尔兰圣三一学院学习,此时他年仅 15 岁;就如很久之后他写给朋友埃德蒙·马隆(Edmond Malone)的信中所说,“从那时起”,他就开始思考《探讨》一书中的主题。¹(如果读者愿意相信一位 60 岁老人的回忆的话)无论在语言形式上还是在论述内容方面,这一事实都为此书奠定了一种风格:它完全建基于生动且敏感的个人经验之上。由于源自一位正处于迅速成长期的年轻人,这些经验非常广泛,同时也是令人兴奋不已的。伯克的书信记载如下:他发现“美存在于多样性与不规则之中”,他沉醉于“广阔无垠的空间”,他感觉到了拥有无数光体的天空之壮美,除此而外,“汪洋恣肆的诗歌”也占据了他的心灵。²著名的圣三一学院俱乐部(Trinity “Club”)的记录簿显示,他曾经大声诵读以赞美绘画,并且大胆提出无想象力和有想象力的写作之差别所在。³这些证据都显然证明了,他在当时是一个拥有极高艺术天分的年轻人,沉醉于他的探索之中并且急于将他的私人体验抽象、总结出来。因此,他后来形成一种既活泼生动又建基于经验之上的风格,也就不足为奇了。

viii

《探讨》一书的写作或许开始于 1747 年,不过有些断断续续(伯克在这年的 2 月份写信给他的朋友理查德·沙克尔顿(Richard Shackleton)说:“十天之内,我几乎没有花半个小时在写作上。”) ⁴1748 年,在写作的同时,他还要编辑并主笔一份都柏林剧院的短期杂志;而在 1750 年,他又以一名中殿律师学院

(Middle Temple)学生的身份迁居伦敦。不过,另外一个细节——《探讨》一书中引用了约瑟夫·斯彭斯(Joseph Spence)的《布莱克洛克先生的生平、性格与诗作》(*Account of the life, Character, and poems of Mr. Blacklock*) (1754 年版)——可以表明,这本书在三年之内就成书并出版了。1757 年 3 月,伯克完婚;同年 4 月 21 日,本书由多兹利兄弟(Robert and James Dodsley)匿名出版;伯克作为著者挣得了 20 几尼^①的版费[为了方便对比,我们知道约翰逊(Johnson)1748 年版《人类愿望的空虚》(*The Vanity of Human Wishes*)的版费为 15 几尼,戈德史密斯(Goldsmith)1764 年版《旅行者》(*The Traveller*)的版费为 20 几尼]。在推出第三版时(1761 年),⁵ 多兹利兄弟大概还因为合同约定而付了额外的 10 几尼给伯克,但是他们的这次交易绝对合算。在 30 年内,他们的公司平均每三年就会把这本书再版一次;如果第七版的册数(756 册)可以作为代表的话,那么在伯克移居伦敦以后的有生之年,此书至少付印了 7000 册。

当时,主流文学杂志的评论家们一边倒地称赞这本书。没有人被伯克的理论完全说服;但是,除个别持保留意见之外,所有人都称赞伯克清晰明白的文风,以及他不同于当前研究进路的方法。亚瑟·墨菲(Arthur Murphy)在《文学杂志》(*Literary Magazine*)上的评论算是最为挑剔的了:“我们认为,作者被他的基础原则误导了”,不过即便如此,在结论部分,墨菲还是“推荐我们的读者们精读此书,因为我们认为,读者们在阅读这些既崇高又优美的段落时,将会获得不一般的回报——富有情趣、明白晓畅、雅致端庄以及和谐一致的风格”⁶。

至于伯克本人,则既为公众的反应而鼓舞——他谦逊地告诉沙克尔顿:“那本书反应还不坏”⁷——又被其激怒。在第二版(出版于 1759 年 1 月 10 日)的前言中,他宣称他已经阅读了“所有那些出现在公众面前的反对意见”,他认为,没有任何必要改变他的理论立场;但他已经抓住机会在“多处解释、阐明并坚持了”他的理论。第二版中一个主要的添加——“论趣味”——就是明证,而那些没有标明的对于第一版的修改也是非常之多的,其中既包括对形

^① Guinea, 英国旧金币,值一镑一先令。

式上一些瑕疵之处(正文脚注中有相应记载)的修改,也包括添加某些句子,甚至还增添了全新的一章——“力量”(这些在后面的正文中用括号标示出来)。大约一半的修正不是来自读者的提示,甚至一些批评被完全晾在一边;但是另外的一些变化则表明,伯克认真地尝试着融合和接纳他的批评者们的意见。⁸

第二版之后,伯克再未修改《探讨》一书(马隆在1792年左右曾试图劝说伯克着手此事,但看来是太晚了),⁹不过他对《探讨》所涉及的研究领域还是持续了多年的兴趣。关于这一点,我们可以从其在担任《年鉴》(*Annual Register*)编辑时匿名所写的系列评论中得知。比如,在对詹姆斯·麦克弗森(James Macpherson)著《奥西恩》(*Ossian*, 1761)以及威廉·申斯通(William Shenstone)著《园艺偶掇》(*Unconnected Thoughts on Gardening*, 1764)所作的评论中,伯克不仅沿袭了他一贯的风格,还坚持了他的审美原则。但是,在正式场合,伯克并未承认他就是《探讨》一书的作者。尽管他的作者身份很快就为人所知——大卫·休谟与申斯通在1759年就知晓此事,1765年的巴黎版使伯克的名字见之于世,而霍勒斯·沃波尔(Horace Walpole)则在1766年的下院演讲中提到了这部书和他的作者;¹⁰但是在其有生之年,伦敦版都没有在首页写上伯克的名字。不过,伯克如果在去世前一年收到剑桥版,他将不仅看到他的作者身份出现在这一版本的首页,还将发现有一行粗体字,这句话在那个时代并不能完全算是夸张[出自申斯通的《书信集》(*Letters*)]:“在所有可供阅读的书籍中,(这本书)是伯克在论崇高。”

II 论趣味

“论趣味”没有出现在伯克《探讨》一书的第一版,比之它出现在第二版中更令人觉得奇怪。这是因为在18世纪的美学文论中,包含这一主题几乎是被“严格规定的”(de regeur)。艾迪生(Addison)在写作关于“想象的愉悦”的《旁观者》一书时,就有一章是讨论趣味的;英伦的评论家如弗朗西斯·哈奇

森(Francis Hutcheson)、大卫·休谟(David Hume)、亚历山大·杰勒德(Alexander Gerard)、阿奇博尔德·艾莉森(Archibald Alison),以及法国百科全书派的伏尔泰(Voltaire)、达朗贝尔(D'Alembert)、孟德斯鸠(Montesquieu),无一例外都认真对待这一主题。1747年,《世界观众》(*Universal Spectator*)杂志以略带讽刺的口吻评论道:“近来我们最为喜欢的词语中,没有哪个词能像‘趣味’那样流行并且长久保持其令人仰望的地位。”¹¹但是,像其他美学家那样,伯克并未仅仅像流行的那般讨论趣味;对之进行定义,就是对其批评性的前提作出说明。对这一主题的探索使得伯克与其生命中的两大关注点联系起来:对支配人之生命的永恒法则的探究(追随牛顿);对人类知性之于审美体验的的分析兴趣(带着洛克式的严谨与彻底)。就如“论趣味”与《探讨》一书所显示的,伯克相信存在支配人类行为的一般法则;由于沉醉于研究人类对于外在世界的心理学反应的性质,他可以被准确地视为一位嗜好研究的评论家。

为何“论趣味”迟至第二版才见之于世,这是不易解释的。或许此文的写作受到了大卫·休谟《论趣味》(*Dissertation on Taste*)的启发,但是后者出版于相当晚的1757年1月,这就很难让伯克对此文在第一版中作出一个回应。无论是主题还是作者的声望,都使得伯克不可能对休谟的《论趣味》视而不见。事实上,这篇文章非常重要,以至于伯克必须作出回应;尽管在很多方面二者的前提是如此相似,但就关于趣味的结论而言,二者却极为不同,泾渭分明。

他们两位都认为,关于知识趣味、实践判断力与感性能力的形成与教育,是非常重要的;而偏见、草率意见以及其他类似的东西则相当有害。但是,在关键一点上,二者却分道扬镳:是否存在趣味的唯一标准。休谟是持怀疑论的,而伯克则相信这一标准可以确定。休谟的怀疑主义来自他的一个信念,即人类的感情并不与支配他们行动的一般原则保持一致,而且人们往往对于同样的感官体验作出不同的反应;基于此,休谟不认为关于趣味的法则能够科学地辨别出来。于是他论述道,通过哲学研究的方式来寻求趣味的标准是不可能的,相反,倒是可以通过那些经过时间检验的评论家们的结论推演出来。在休谟看来,哪一标准能够持续得久,能够让最优秀的评判家满意,它就可以拿来衡量趣味。

作为对立的一方,伯克在文中如此坚持他的立场:

由于各种感官是所有观念的基础,并且引致所有的感觉,如果它们是确定的、非任意的,趣味的基础对于每一人而言都普遍存在,那么必然就会存在一个充分的基础,以支撑对于此类事物的决定性论证。¹²

这一确信对《探讨》一书也是基础性的。尽管“后天获取”所导致的复杂因素不同于“自然拥有”,他的中心论点——“所有感官的感觉都是一样的,或高或低,或已知或未知”¹³——也是奠基性的。虽然伯克把与趣味相关的机能分为感官、想象力和判断力,但是感官体验对于它们而言都是基础性的。想象力重新构建从感官得来的图景,并依据“感官在接触外界真实事物时感到快乐与否所依据的原则”,¹⁴催生出快乐与不快乐。正是想象力产生出激情:这些激情也同样不是“任意的或临时的,而是依据确定的、自然的和统一的原则”。¹⁵ *xii* 伯克由此认为,在人类经验的广阔领域,普遍的法则或许就可以适用了。在判断力领域,我们可以明显看到分歧的主要原因为何。那个时代,关于想象力的著作大都不把想象力限定在对“可经验事物的描述”上,而是将其延伸至人们的习惯、性格、行为方式、相互关系以及道德性上来,这样判断力就有其发挥的空间了。但就是在判断力方面,人们也极可能像真实生活中那样达成一致:人们不可能不在“道德与生活科学”方面拥有共识。经过这番论证,伯克作出了他最为宽泛的解释:

从其最一般的意义上而言,趣味决不是一个简单的观念,而是由来自于对感官初级感觉、想象力的次级感觉以及理性能力所得结论的整体把握;它与这些能力之间的复杂关系相关,也与人类的激情、习惯和行为方式相关。¹⁶

对于年轻的伯克来说,指望他在趣味这一主题上面作出意义深远的理论

进步,似乎不太现实。事实上,他重复运用了他那个时代的许多惯用的评论话语。但是,至少在英国,他是第一个在讨论审美时坚持毫无折中的感觉主义立场的人。他可能阅读了法国评论家阿贝·杜博斯(Abbé Du Bos)同样毫不折中的书《对诗与绘画的批判性反思》(*Reflexions critique sur la poesie et sur la peinture*),该书在1748年由托马斯·纽金特(Thomas Nugent)译为英文。但是,杜博斯可能仅仅加强了他这方面的倾向,并未劝说他采取如此不合时宜的立场。

伯克的理论立场的弱点是显而易见的。这位感觉主义者忽视了在众多事物中,生活与艺术之间的区别,没有看到由“真实”进入到艺术时所发生的变化,更忘了应对审美之“重要性”的整个问题;他不承认决定“意义”的主观因素。在我们看来,正是在我们每个人的对于客体的“观念”中,我们称那些美丽事物为“美的”,反过来,也正是这些观念以我们每个人的兴趣、偏好、情绪等作为基础,对于上述种种,伯克皆漠然视之。他混淆了感官数据(sense-data)——审美体验的原材料——与拥有特别价值的审美认知。感觉主义立场引导伯克作出了一些可笑、极端的结论,但是,还是有很多补偿。现在,批判性的视角或许显得过于简单化了;而或许正是它本就不够科学,反而使得《探讨》一书的行文显得异常清晰、论述力度也极为罕见。

伯克并未对当时关于趣味的争论涉及过多,但由于它太过重要,所以“论趣味”还是必须要写。这一主题促使伯克展示出他的基础信念,也促使他为后面在理论的较低层级讨论崇高与优美观念作出辩护。对他的自我分析能力的挑战,恰好导致了一个充满活力的回应。“论趣味”缺少论辩的深刻性,也缺少成熟的反思,但这在很大程度上为表述的活泼和阐释的清晰所补偿。

Ⅲ 崇高与美

(i) 一个“好的开端”

伯克深思熟虑,作了系统性的表述:

我认为,分列出我们身上最主要的那些激情并且使之条理化,是下文的这种探讨得以进行的一个好的开端。¹⁷

他从一般进入到特殊,开始时一般性地介绍分析那些引起对人类感官体验的反应的心理学事实,然后才转入研究“引起我们心中对优美与崇高的钦慕之情的那些特殊事物”。¹⁸

开篇伊始,伯克把“最主要的激情”分成两类:一类是所谓“自我保存的”;一类是所谓“社会的”。这种分类相当关键。与前者相联的情感“关注于自我的保存,主要表现为‘痛苦’与‘危险’,它们是所有激情中最强有力的”¹⁹。对于自我保存的反应,伯克选择称之为“欣喜”。另外一类激情——与“社会的”相关——建基于性爱、对人类之爱以及对生气勃勃的大自然之爱;爱是客观实在的感觉,“并且它的客体就是美;那些可让我们心中产生倾慕、亲切或者其他最为类似于此的激情的事物,其中必然包含这类我所称之为‘美’的品质”。²⁰因此,能够激发产生“欣喜”的,就是崇高;能够激发产生“爱”的,就是美。得出这样的规则来,实在是将分析过于简单化了;它至少掩盖了伯克对沙夫兹伯里(Shaftesbury)、洛克(Locke)和休谟(Hume)等前人的复杂观点的探索。另外,或许伯克在论述性爱感觉时对哈奇森和休谟借鉴甚多;而在讨论“同情”(Sympathy)^①时,他则几乎铁定援用了休谟的观点;当伯克假设人性可

① 这里的“同情”(sympathy)不可作一般理解,实际上,根据休谟、伯克的原意,它非常接近于“共通感”(common sense)。

以在一个科学的基础上进行分析时,也可以清晰地看到休谟的影响。但是,不管他在多大程度上借鉴了他人,他的内在一致性和他的原创程度都是令人印象深刻的。

对《探讨》一书的评论显示出伯克在多大程度上挑战了被普遍接受的心理学、美学理论;由于他区分愉悦与欣喜,并且宣称在目睹他人的苦难时我们会有欣喜,评论家们被激怒了。但是,评论家们也发现,即便读者认为伯克的理论是错误的,他们也会选择与之辩论而非仅仅加以嘲笑。此书的优点使伯克饱受诘难。同时代的作者大多只是满足于受前辈们引领,与之相反,伯克大胆检视了——《探讨》的正文部分可以表明这一点——那些几个世纪以来都被接受的观点,在他认为必要的地方拒绝接受它们,并毫不含糊地阐明他自己的立场。这样,他就只好毫无保留地面对质问,但是,他的辩论技巧却依旧能令人振奋。

伯克的一致性不仅体现在从既定前提而导出的逻辑推论上,还体现在他对感性体验的偏爱上,后者能够激发感性的、非理性的激烈反应。他选择崇高而非美作为热情(intensity)的基础,以及他对生活与艺术之反应的特别兴趣,都毫无疑问并非基于他的分析理性(而是出于偏爱)。“在产生我们的激情的原因中,理性远远比不上‘普遍信奉’(commonly believed)”;他认为,“从目睹他人之苦难情景(不管是真实的还是虚构的)中产生的‘欣喜’是本能的”,“先行于任何形式的逻辑推理”;他还一再坚持,模仿的快乐是“自然而然的”,“没有理性能力的介入”。²¹此类议论是如此频繁,也加强了他的论点的稳固。事实上,我们面对的是一种大胆的,当然在很大程度上也是原创性的思想,这一思想把崇高解释为非理性的、粗暴的审美体验。

(ii) 崇高

与“崇高”分不开的一个名字是朗吉弩斯(Longinus),他是《论崇高》(*Peri Hupsous*)一书的作者,生活于公元1世纪的希腊,但是直到1674年布瓦洛(Boileau)将之翻译为法语版本,“崇高”这一术语才在英、法两国获得了它的独特文学地位。²²大约70年后,约翰·贝利(John Baillie)在他的《论崇高》(*Essay on the Sublime*)中开始抱怨“朗吉弩斯完全忘记了考察何为崇高”;而

在其后十年,伯克在深深赞美朗吉弩斯“无与伦比的论文”的同时,也指责他严重缺乏对“在同一个‘崇高’名义下,相关事物之间的极端不同”的辨析。²³

贝利的抱怨有失公正。朗吉弩斯强调指出了文学的精神性、情感性及其影响,认为热情是读者或者倾听者心中产生崇高感与物我两忘境界的标志。当然,贝利也非常强调这些特征,在他的前言中如此写道:“Il faut donc entendre par sublime, dans Longin, l'extraordinaire, le surprenant, et... le merveilleux dans le discours.”(因此正如朗吉弩斯所说,崇高就是演讲、论辩所带给人的那种非同一般的、令人啧啧称奇的、绝妙无比的感受。)上面这句话就是英国评论家乔纳森·理查森(Jonathan Richardson)的那句名言的出处了:“因此,崇高肯定就是绝妙无比、令人称奇的。”²⁴

但是,到伯克写作《探讨》一书的时候,这一术语沦落为主要适用于某种写作风格:它已转变为某种文学或其他领域内的审美体验的模式;它也适用于那些可以促发此类体验的事物之上。另外,“崇高”还成了一种心理学研究主题,而为那些关注人类情感与崇高事物之间关系的作家们所滥加开发。于是在中世纪之后,这一主题就可以从诸多不同的视角来加以分析研究。

许多评论家采用上述研究方式,而伯克则在不同程度上继承了他们的观点。²⁵第一个研究崇高的事物及其之于观者的影响的,是约翰·丹尼斯(John Dennis)所著《诗评之基》(*Grounds of Criticism in Poetry*)(1704)。在这里我们引用他有着特别的重要性,因为他强调恐惧(terror):没有别的激情“能够赋予诗作以伟大的精神了”;²⁶而当他把恐惧与力量联系起来的时候,他预示了伯克观点的诞生。但是之于丹尼斯而言,“崇高”尚未成为一个讨论其主题的独立批评术语。艾迪生(Addison)也是如此。他也讨论了伯克关注的一些问题——比如在第412期《旁观者》(*Spectator*)中,他讨论了“伟大”(Greatness)的心理学影响——但就像丹尼斯一样,他既没有看到这一术语的独立价值,也没有对之进行某种确定的、一以贯之的定义。同样,休谟在《人性论》(*Treatise of Human Nature*)(1739-40)作出了比艾迪生深入得多的研究,并且把关注点从崇高的外界事物转向观者的内在体验;但是,这一术语本身还是没有被总结为一种内在一致的理论。为伯克《探讨》一书铺平道路的,是1739年威廉·

史密斯(William Smith)对朗吉弩斯的译介和评注。史密斯在这一领域的特殊贡献是他强调了恐惧的美学意义:在他看来,“恐惧的图景”可以是“令人欣喜的和迷人的”。²⁷另外,他从本土文学的角度阐发了朗吉弩斯的著作,比如,他把莎士比亚剧中李尔王以及埃德加的精神错乱拿来,用以解释何谓“深思远虑的恐怖”。这里有一个显著的进步:当恐惧之崇高(the sublime of terror)需要构建其合法性时,把朗吉弩斯和莎士比亚联系起来是有其价值的。

贝利的《论崇高》(1747)对此作出了重大理论贡献,尽管没有证据表明伯克看过这本书。意义重大的是,在贝利这里,“崇高”这一术语不再被视为是艺术风格的问题;同“美”一起,它开始成为美学领域被普遍接受的术语。他在众多事物中发现了所谓崇高(sublimity),而它又是和我们在面对“我们认为崇高的事物”时所激起的感官体验紧密相联的。在一些与崇高相关的特质——如巨大、无限和一致等——方面,他确实比伯克更早进行了探讨;但在一些关键领域,情况却并非如此。贝利没有像伯克那样把力量(尤其是造物主的无限力量)与恐惧、痛苦联系起来;在他的观点中,巨大不会激发“令人欣喜的恐怖”(delightful horror)——这是伯克所谓崇高的真正尺度——而毋宁只是“一种庄严的肃穆”(a solemn Sedateness);另外,与伯克讨论“惊惧”(astonishment)是“灵魂的一种状态,所有思想都停滞了,而只有某种程度的恐惧”²⁸相比,贝利所论“钦慕(admiration),是一种总是伴随在崇高左右的激情”就是另外一码事了。最后,贝利将“崇高的入口”限定在视和听;而伯克则将分析扩展到所有感官。这或许会将《探讨》引至谬论,但至少它显示,伯克决意要提出一种可包含所有人类反应的理论。

xviii

伯克继承了很多前人的观点,这是无可否认的事实,但是他的原创性却并未有丝毫损减。从朗吉弩斯开始,尺寸上的巨大这一维度就被视为崇高之来源;艾迪生、休谟和其他一些人试图从心理学的角度加以解释;伯克则是第一个尝试生理学解释的人。丹尼斯把崇高与恐惧联系起来,史密斯在对朗吉弩斯的评注中也对此有过发展;贝利可能已经提出了“人为无限”(artificial infinite)的观念;而且,在考察艺术与体验之关系的时候,伯克或许还要向杜博斯致谢。但不管伯克从别人那里继承了多少,他总是以一种崭新的方式展现出

来并且符合其基本旨趣——“任何东西中可以激发痛苦、危险等观念的特质……都是崇高之来源。”²⁹这一理论是首创的。正是这些创新之处证明了萨缪尔·蒙克(Samuel Monk)下述观点的正确:《探讨》一书是“18世纪最为重要的一本美学论著”。³⁰

这并不是说,之前就没有人注意过崇高与恐惧的关系——詹姆斯·汤姆森(James Thomson)在其所著《四季》(*The Seasons*)(1726-30)中就曾有意识地运用了这一关系,或者之前所有人都没能发现与危险和害怕相联的特别感觉。早在1688年,约翰·丹尼斯就描述过“令人欣喜的恐怖”,称其为当他面对可怕的巨大景象时所感受到的某种“骇人的喜悦”(terrible Joy)。³¹伯克所做的,就是把这一关系整合为一套理论,并且为他那个时代提供了精确定义的术语“崇高”,以表达出丹尼斯所体验到的复杂反应。伯克虽然没有着意提出(尽管可能已经暗示了)落魄的、沉郁的恐惧,哥特式情趣,以及墓地诗意或凄凉风光等美学趣味,但毫无疑问他为之提供了理论根基。

伯克不是一个“罗曼蒂克主义者”——他把其理论根基牢固地扎在经验之上,但是他对18世纪早期的美学理论前提的冲击却是显而易见的。他的先辈们从未提出一套统一的、内在一致的理论,在这一理论体系当中,所有的那些特质(无限、宽广、力量、宏大、模糊等等)每一个都受到了不同程度的关注。他们也没有人讨论“非常之艰险”(comparable boldness),或者其他与既有美学理论前提不同的内容。比如布瓦洛,他把“un beau desordre”(美的混乱)视为模仿品达(Pindar)的途径的技术基础,而伯克则通过联想到无限而认为混乱(disorder)可以增加庄严感;大卫·哈特利(David Hartley)在1749年曾经做过一次试验,试图证明“中等程度的模糊”,对此伯克的评论相当直接:

想让事情变得糟糕,模糊看起来是必需的。

使某一观念变得清晰是一回事,而想让它对想象力施加影响则是另一回事。

一个清楚的概念就是……一个小概念的别称。³²

没有人比他更强地挑战了当时流行的对清晰的偏爱。他不能在这项挑战中再前进一步,是因为他把目光局限在诗性想象力的性质上面。所以,尽管他认为诗作中暗示的启发力量和读者想象力的再创造能力非常重要,但这种观点极为含混而且不为稍后柯勒律治(Coleridge)的理论所支持。

伯克与同时代人(以及某些后继者)相关联的地方在于其语言风格,以及其表达方式。他不仅有力地论证了崇高,还能传达——主要通过精彩的阐释——那些他试图去分析的审美体验。当时流行的是圣经中的崇高事迹(尤其是“约伯记”),以及弥尔顿(Milton)的“伟大天才”,无疑,伯克受到了它们的影响;不过伯克恰到好处地引用了前两者,并且有效地使它们发挥对读者的最大影响。因此,他关于崇高的理论不仅是一个大胆智力探究,而且还是对某种特定感觉的有力表达。这本书提供了那个世纪对情感性激励因素的最激动人心的探讨,而在之前两个世纪,它们还不过仅仅隶属于悲剧领域。

(iii) 美

就像他考察崇高之来源时那样,伯克在他对美之特质的讨论中也是毫不折中。“在很大程度上,美可以认为是身体中的某种特质,当感觉涉入时就开始在人脑中自动发挥其功能。”³³这一判断是错误的,为之辩护的那套理论的重要性也是可以商榷的。不过,尽管其结论不能让人接受,他的阐述方式,以及他在提出自己的定义之前对既有理论的审查和拒绝:这些都迫使他的同时代人开始自觉地反思那些他们太过容易就接受的前提。

从其对美蕴含在“各部分的适当比例”这一理论的批评中,我们可以知道:他反对的是一种源自毕达哥拉斯的信念,这一信念经过了柏拉图的再解释,被其后的建筑师和画家们所接受。从希腊开始,人们就寻找人的完美比例,到了文艺复兴时期,理论家和艺术家们如声名显赫的阿尔布雷克特·丢勒(Albrecht Durer)、列奥纳多·达·芬奇(Leonardo da Vinci)等人又重新接续了这一传统。例如,伯克的藏书中有洛马佐(Lomazzo)的《论绘画艺术》(*Trattato dell'arte della pittura*)(Milan, 1585),在这本书中,作者就自信地宣称:“人体躯干圆周的直径应当等于从喉结到头顶的距离,而这也是脚的长度。”³⁴伯克对此类怪异的观点进行了非常直接的嘲讽。他也拒绝接受“建筑比例”和

“人体比例”之间的“强行类比”。除了霍格思进行过温和的反对之外,伯克之前的理论家们没有谁指出这些传统观点的谬误之处。

伯克所不认同的另外一套理论是:美来源于事物因其本身之功能而表现出来的“适合”,而这一理论从色诺芬(Xenophon)时代到伯克的时代都一直被接受。例如,沙夫兹伯里(Shaftesbury)所著《人,风俗,意见和时代的特质》(*Characteristicks*)(1711)和霍格思(Hogarth)所著《美的分析》(*Analysis of Beauty*)(1753)都认为这一理论是完全令人信服的。但伯克却辛辣嘲讽这一原则道,它肯定会导致得出如下结论:“楔子样的猪嘴”或者“刺猬周身的刺甲”都将是美的,因为它们完美地展现了它们的功能。

伯克所反对的第三套理论是从柏拉图以来的所谓“美与道德完满相关”。苏格拉底、阿奎那和伯克同时代的沙夫兹伯里都坚持如下看法:

和谐与比例适当就是“美”的;“真”是和谐与比例适当的;所以,
既美且真的事物就是令人愉快的,也就是“善”。³⁵

这一观点同样不能为伯克所接受:

我知道,每个人都在说我们要追求完满。对于我而言,这就是一个充足的证据,可以证明它并非合适的追求对象。是谁说过我们必须去爱一个完满的女人,甚或任何一种足以使我们开心的美丽动物?如果我们接受这一观念,我们的意志也就不必存在了。³⁶

推翻这三种具备深厚渊源的理论是一件艰难的工作。伯克首先把审美意义上的与非审美意义上的事物区分开来。他认为,从美中得到的满足与对比例、适当或者善等等的反应是截然不同的,后者完全不属于审美特质。它们诉诸知性能力,其发生作用至少需要一定的知识和经验;并且,它们能够产生“认可,也即知性的赞同,但却绝非爱,亦非任何此类形式的激情”。³⁷在另一方面,美却冲击人的情感,使人产生剧烈的、直接的满足;它与“认可”毫无关系。

xvii

我们发现美的事物并不需要刻意长久的注意力和探究;美感不需要我们理性的任何帮助,即便意志也是没有关联的。外在的美在我们心中有效地激起某种程度的喜爱之情,就像冰激发我们冷的观念,而火激发我们热的观念一样。³⁸

在伯克看来,美是“积极、富有冲击力的特质”。伯克所要做的就是分辨出这种特别的审美体验,力图使它避免同那些虽然伴随着美但却并非美本身的特质相混淆。

当然,许多同时代人也已开始面对此类美学困境,其中有一部分理论家相当突出。艾迪生对我们来说比较熟悉了:他在《旁观者》第412期上综合了当时的流行观点,但恰恰缺乏真正深入的分析。沙夫兹伯里是一个重要的人物,他坚持了获得美感时的瞬间性,由此他也使得审美判断不再建立在理性之上。哈奇森踏上了同一条道路;他的《关于我们美与美德观念之根源的探究》(*Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*)(1725)一书就是18世纪伯克之前最为系统地考察美的著作。在某些领域,他先于伯克进行了讨论。比如他尝试区分审美意义上的和非审美意义上的事物;他认为某些观念的联合可能增强甚或歪曲我们对于美的认识,但却并不会产生美感;另外在模仿这一领域上,哈奇森和伯克也有共同的观点。但在其他重要的领域,二者则截然不同。比如伯克就不能接受哈奇森所谓绝对的美生发自“统一性与多样性的融合”;伯克也不认为美与道德完满有着什么绝对的关联;他更不会像哈奇森那样满怀兴趣到几何图形中寻找美。

xviii

至于霍格思的理论对伯克《探讨》产生了多大影响,我们不能确定。唯一直接涉及霍格思的地方是伯克在第二版添加的一段话:“我万分欣喜地发现,我可以援引天才的霍格思先生的观点以强化我在这一点[关于渐进的变化]上的论证。”³⁹这肯定是一次最新发现,而《美的分析》恰好在《探讨》出版之前四年面世。但是,无论伯克何时看到霍格思的著作,他都会发现他们二人之间在某些地方是不谋而合的,而在其他地方则各持己见。他们在伯克所谓“渐

进的变化”上持相同观点：

由于完美的事物都不是由那些棱角突出的部分组成，所以它们的每一部分都不会在同一方向持久地发展下去。它们无时无刻不在变化着方向……⁴⁰

另外在霍格思所谓“美的线条”方面，二人也能达成一致：

看到崎岖的道路、蜿蜒的河流以及那些主要是由我所谓的波浪线、蛇形线构成的事物，我们都会感觉非常惬意。

因此，结构上的错综复杂——我特别限定在构成这一事物的线条方面——就会使我们发现其中变化多端，目不暇接；从中产生的那种快乐，使我称这一事物为美的。⁴¹

两人都认为，美是由具有刺激性的变化所组成的，后者既不会使人的思维停滞，也不会蜕变为一种单调、重复的对称性。不过，尽管从表面看来，霍格思的线性美原则在伯克评论女性美的时候再度出现，后者却拒绝认为某种“特殊线条”总是可以在美丽的事物上发现，并且永远不变。

我们还可以发现两人在其他的一些细微之处有联系；另外，或许约瑟夫·斯彭斯所著《克力同，或关于美的对话》（*Crito; or, A Dialogue on Beauty*）在伯克移居伦敦时也深深地吸引了后者；不过，总的结论是，研究伯克所受到的“影响”基本上意义不大。更为强烈的印象则是，他孤独地远离批评传统，因此也就很少从别人那里继承什么。他毫不折中的感觉主义使他孑然独立；就像杜格尔德·斯图尔特（Dugald Stewart）所论，伯克避免了“一般讨论美时措词的含混与神秘，而这恰恰是他那么多的先辈们所喜欢的方式”；⁴²然而，这也最终使他走向某种程度的谬误。

《探讨》一书的第三部分是描述——全部运用感觉方面的术语——美的事物的性质。伯克从“眼见为实”开始：平滑，细小，渐进的变化，娇嫩（包括脆

弱和病弱),暖色调,以及在人体美方面的脸色温和,滑软无力,优雅的身姿。他还讨论了其他类似的对美的事物的反应:触摸到柔软、平滑的事物,感觉到渐进的变化;听到“清晰的、连贯的、平缓的以及细微的”声音;如此等等。

写作第三部分的目的有三:其一,辨别出那些我们称之为美的事物中可感觉到的特性;其二,阐释这些特性是“自发产生的”并且因此能够对所有人发挥一定程度的影响;其三,指出:

我们的所有感觉都是相通的;这些感觉分属不同种类,也被不同种类的外在事物所触动,但却是以同一种方式被触动的。⁴³

直到最后,伯克才提出了新的理论基础。他第一个对共通感进行了全面考察,从而成为第一个将之纳入一套系统的审美理论的人。对这一主题,我们可以在此提及一件好玩的事情:1757年,伦敦展出了一种所谓的“有颜色的风琴”,据说这种风琴能让聋子“看到音乐”,也能让瞎子“听到音乐”,而正常人则可以“比同时观看风景和倾听音乐有更好的视觉、听觉享受”。⁴⁴不过,对共通感的关注使我们更好地理解审美体验的复杂性;在诗作领域,它最终促使济慈(Keats)极为大胆地提出了把想象力和感官体验相结合的试验。马克·阿肯塞德(Mark Akenside)的“我们趣味着玫瑰的芳香”,与詹姆斯·汤姆森的“品尝着牛奶场飘来的香味”,一起为济慈的“香气弥漫的黑暗”、“美味的呻吟”和“天鹅绒般的夏日之歌”做了准备。

DEL

18世纪的诗作对光与颜色的关切也影响了伯克的理论建构。⁴⁵把强光与崇高相联系首次出现在《探讨》一书中,而当伯克将柔和的颜色与美联系起来时,他不过是对汤姆森在《四季》中已经提出的东西和阿肯塞德在《想象的快乐》(*Pleasures of Imagination*)中所暗示的东西进行了系统化整理。汤姆森用柔和、细微的颜色来刻画春天的美;阿肯塞德一直把颜色与美相联系,而只有《探讨》一书使色彩在美学理论中获得了某种不可或缺的地位。

占据重要地位的虚弱感是伯克认为崇高与美的最大差别所在。他把令人

畏惧的、有力的影响赋予所有崇高的事物,而把美降低到虚弱感甚至是伤感。[在那些具备男子汉气概的作家们中间流传着一个论断:“显然,在他写作此书时,伯克先生的大脑被一种女性美的观念所牢牢控制。”不过这一论断却没有使伯克获得其后如玛丽·沃斯通克拉夫特(Mary Wollstonecraft)等女批评家们的偏爱。⁴⁶]佩恩·奈特(Payne Knight)正确地观察到,伯克归之于美的那些特性都是平淡乏味的,而在奈特看来,我们不会倾向于因为它激起的怜悯才去喜欢那些美的事物。对于那些在第四部分出现的——依然是用感官体验的术语——对于美之原因的怪异、甚至有时是滑稽的解释,杜格尔德·斯图尔特善意地说,它们展示了“即便那些尊贵的天才人物也会出现的荒谬,在他们对人类心智的探讨中,他们也会偶尔对精神科学的严谨规则视而不见”⁴⁷。

伯克的后继者们拒绝接受他的美学理论中体现的感觉主义,但他们也同样不可能再毫无反思地接受那些传统理论。运用他独一无二的理论形象,伯克搅动了之前审美批评的一潭死水。

(IV) 论语词

伯克在最后一章讨论了语言激发美与崇高观念的力量,以及它产生作用的方式。尽管第五章相对简短,它却向同时代的传统理论发出了一个更大胆的挑战。⁴⁸就如在论述崇高时提出模糊性的作用一样,在此伯克极力论证语词本身即可使情感兴奋,而非——特别是在诗作之中——通过激发人产生清晰的观念。至于这种看法在何种程度上背离了传统信念,我们可以从两段同时代人的话中看出来。第一个来自亚瑟·墨菲(Arthur Murphy)对《探讨》一书的评论:

能够使其描述栩栩如生、最清晰化的人,也就作了最好的诗,因为通过他的描述我们更清晰地观察到了事物,当然我们也就获得了更强烈的观感。⁴⁹

另外一个来自约瑟夫·沃顿(Joseph Warton),他把上面这一观点更加细化:

语言的使用,其力量和精彩程度很显然能够让我们产生清晰、完整、设身处地的观感,从而使得读者成为旁观者。⁵⁰

如果说上述观点可以追溯到洛克的话,那么伯克的观点——不管是否非常牵强——则可以延续至华兹华斯(Wordsworth)和柯勒律治(Coleridge)。伯克认为,那些伴随着强烈情感的语词组合,带着这些情感“来到我们心中,相较于那些能够异常清晰、明白地描述主题的语词,它们更能打动我们”。伯克的挑战预示了——即便是微弱的——后来者的信念:当一篇诗作达到伟大的程度时,语词本身和诗作的意象都将被强烈的、合适的情感所修正。他宣称,“事实是”:

xxviii

所有口头的表达,若是仅限于赤裸裸的描述(即便是这样也很难做到精确),就只不过传达了一个关于描述对象的乏善可陈、极不充分的观念,从而很难获得哪怕一丁点儿的影响;但如果这位讲述者采取另外一种方式,内心充满激情、活力四射,这次演讲的效果恐怕就是另外一回事了。所以,通过我们的热情的相互感染,我们就点燃了彼此的激情,而在仅仅面对描述对象的时候,或许我们的内心从未起过波澜。⁵¹

当然,重要的是我们不应掩盖伯克的原创程度。在很多方面他都囿于当时流行的批评话语;而他的一些结论在当时只不过是预言。例如他认为,添加一系列的情感性语词以模仿绘画的表达方式(或者,像有人所建议的那样表现出散文式的连贯性),对于诗歌描写来说是完全不必要的;这一观点就预告了很长一段时候之后的诗歌创作风格。他也认识到,在同等情况下,诗歌语言比小说更能发挥作用:它能传达描述性的信息并且同时表现出作者与对象之间的情感联系。对于伯克而言,后者是至为关键的。他指出,诗歌与修辞学:

在描述的精确性方面比不上绘画。它们的优点在于通过内心共

鸣而非模仿来达到影响读者的目的,还在于展示对象本身对言说者或其他人的内心所产生的作用,而非给出一个对象的清晰观念。这就是它们的最广阔领地,当然,它们在这些领地也风光无限。⁵²

我们可以看出,在这样一段话中,伯克并不缺乏对足够精确的术语的洞察。重要的批评理论的进步,其潜力就在这里。

IV 《探讨》一书的影响

(i) 英国

约翰逊(Johnson):“在伯克所著《论崇高与美》一书中,我们发现了真正的艺术批评。”

尤维达尔·普赖斯(Uvedale Price):“可以肯定的是,伯克先生的理论体系的真实和精确让我信服,因为那就是我自身理论的基础。”

佩恩·奈特(Payne Knight):“除了尤维达尔·普赖斯之外,我还没有遇到过如此博学多识的人,他在《探讨》一书中所展现的哲学思想永不会遭到轻视和嘲笑,相反其风格的鲜明与生动将使他获得赞誉和尊敬。”

布莱克(Blake):“伯克讨论崇高与美的论文建基于牛顿和洛克的哲学之上……很小的时候我就开始阅读伯克了……就像我现在一样,那时我就感觉到同样的屈辱与憎恨。他们[培根、洛克、伯克以及雷诺兹(Reynolds)]这些人嘲弄启示和通灵。”⁵³

伯克《探讨》一书所引起的反响是热烈的也是持久的:在1810年,杜格尔·斯图尔特(Dugald Stewart)认为有必要检视伯克的理论,以便“移除这一主要的绊脚石,它是那套被公认为杰出的理论抛掷在我前进的道路上的”。⁵⁴当然,伯克作为一名政治评论家的身份是他在19世纪早期之所以被冠以“杰出”之声名的主要原因;但是,在面世超过50年后,他的《探讨》一书仍不可能被任何一位优秀的哲学家所忽视。在绘画界,无可置疑的是,它对特纳(Turn-

er)产生了较早的影响,虽然之后特纳提出了一个具有更广泛基础的关于“崇高”的定义,但伯克对于恐惧的强调仍是其主要构成部分。通过拉斯金(Ruskin),伯克对艺术评论界也产生了重要影响。他认为《探讨》一书“非常理性,极具说服力”,值得“最认真、虔诚地阅读”;但比这种折服更为惊人的是,拉斯金在《现代画家》(*Modern Painters*)中对伯克的理论有着生动、清晰的描述,他确信在他的艺术评论工作中必须考虑伯克的建议。⁵⁵更晚的托马斯·哈代(Thomas Hardy)发现此书可以激发想象力;而G. H. 刘易斯(G. H. Lewes)则在其所著《在文学中获得成功的原则》(*The Principles of Success in Literature*)中认同伯克关于意象之模糊与朦胧的理论。在欧洲大陆,狄德罗(Diderot)、莱辛(Lessing)和康德(Kant)对《探讨》一书分别作了回应。

伯克同时代以及稍后的评论家们几乎都对他陷于单调、狂妄的感觉主义深表反对,他们更为支持联想的原则;这些评论家——如杰勒德(Gerard)、凯姆斯爵士(Lord Kames)、艾莉森(Alison)、佩恩·奈特(Payne Knight)和斯图尔特(Stewart)等人——采取了一种避免极端立场的传统理论进路,倾向于折中主义,当然也因此使得这些学说的倡导者们显得谦虚和理性。这种折中主义允许他们在反对伯克的同时,从伯克那里借鉴良多。例如,阿伯丁大学的道德哲学教授詹姆斯·贝蒂(James Beattie)就持这一观点。在《论诗与音乐》(*On Poetry and Music*)(Edinburgh, 1778)中他这样写道:

最好的评论家们都正确地认识到,在对伟大事物的描述中,如果人们在接受其图像或概念时……能够保持一定程度的模糊性,就会有效地激发人们产生与崇高相伴随的尊敬、恐惧以及其他类似的情感。⁵⁶

在此书的一个注释中,伯克被视为“最好的评论家”之一;其后再也没有提起他;但是,贝蒂对伯克的继承并不仅限于这一段话。在他讨论美与声音之甜蜜的关系的专题论文中,他所谓“平缓的声音就像光滑、平坦的水面”——其实就是共通感在起作用——以及“渐进的变化”,都似乎是从伯克那里借鉴而

来。在《论道德与批评》(*Dissertations Moral and Critical*) (Dublin, 1783) 中, 贝蒂把注意力转向崇高, 宣称其结果就是“让人感觉愉快的讶异”, 他还讨论了惊骇带来的愉快感受, 并且对黑暗与沉寂的功用进行了考察。他还引用了《圣经》中对马的描述, 而那段话正是《探讨》一书同样引用过的; 好像他还借用了诗意暗示的观念; 最后, 在讨论诗的意象需要某种程度的不确定性时, 贝蒂如此写道:

荷马对海伦的形象不着一墨, 但他告诉我们, 即便是特洛伊最年长的元老都不得不倾服……他描写她的美貌所能获得的力量, 而非着力于其眼睛、嘴唇、身材以及其他美丽之处。⁵⁷

这段话就不仅仅是追随伯克的理论了, 而简直就像对伯克的语言修辞的复制。

可能贝蒂认为, 一名“大众化的教授”应当借用“他人的观点和思考”。这肯定也是爱丁堡修辞学教授休·布莱尔 (Hugh Blair) 的信条; 同样的话出现在他在 1759 年发表的描述他自身行为的演讲中, 后来以《关于修辞学与纯文学的演讲》(*Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*) (1783) 为名结集出版。在这本书中, 伯克的名字被四次提到;⁵⁸ 布莱尔对他的观点的借鉴则远远超过了这个数目。后者同样引用了“约伯记”中关于马的描写——“它的颈项上悬着惊雷”——来说明崇高的力量。伯克列出“黑暗、幽静和沉寂”作为“正常状态的匮乏”, 它们因为可怕而不寻常; 布莱尔引用了维吉尔式的阐释, 以及德赖登 (Dryden) 和皮特 (Pitt) 对其的翻译, 从而严格地追随了伯克。布莱尔也重申了伯克关于模糊性的观念, 引用了他作为“一名天才作家”的精确表述以及圣经式的阐释。⁵⁹ 没有必要再举出更多的例子了。在布莱尔表示不会接受伯克理论的核心内容的同时, 他却随心所欲地 (就像其他一些人那样) 借用伯克《探讨》一书中所强力表述的新观点。

这就是那些职业理论家们对于伯克关于崇高与美的观点的一般反应。他们反对他的主要理论; 他们显得既谨慎又颇具怀疑能力, 将之转换为一种“温

xxvi 和的”崇高观念,而在美这一方面,他们也主要依靠传统理论。但是,其他读者们却不会放弃思考《探讨》一书带给他们每个人的东西。

吉本(Gibbon)就是这样一个人。1762年的9月和10月,他花了很长时间阅读朗吉弩斯;到了11月1日,他就拿起了《探讨》一书,认为它是“一个(对于前者的)自然补充”。他迅速地阅读了此书,在11月4日就翻到了最后一页;他发现,“此书深具独创性、明白晓畅并且直截了当”;虽然吉本不能完全接受伯克的理论,但他对其中的一部分持赞成态度。⁶⁰不过,他对伯克理论的哲学意义的赞成程度,远比不上他的先见:伯克不过是“对朗吉弩斯的自然补充”。

萨缪尔·约翰逊(Samuel Johnson)的有趣例子则说明了伯克对于一名优秀作家的影响,前者不曾接触过关于美与崇高的公开争论。他对伯克的仰慕显然被鲍斯威尔(Boswell)详细地记载了下来;这样,通过后者的记载,我们就看到了对《探讨》的赞成意见;但正是这一观点的发自内心,使得我们有必要加以注意。在1769年10月16日,约翰逊谈到了“正确的批评方法”;他如此说道:

在伯克所著《论崇高与美》一书中,我们发现了真正的艺术批评……解释出为何那么多的戏剧中出现了鬼魂,以及解释出为何出现这一鬼魂要比那一个更好一些,这都没有多大价值。我们必须解释的是,何以恐惧感能够打动人的心灵。⁶¹

在同一谈话中,约翰逊认为“真正的批评”必须关涉到“人之心灵的活动”。因此,虽然他认可伯克关于崇高与美的分析,他关注的重点却主要是他的心理学考察:尝试着寻求“某种有些用处的关于我们内心激情的清晰知识”。⁶²

我们可以通过他在自己的著作中有意识地运用它们看出来,约翰逊赞成伯克的术语以及附属定义。在《英语词典》(Dictionary)(1755)中,约翰逊没有明显区分崇高与美;而在《探讨》一书出版后两年,约翰逊所著《拉塞拉斯王子的故事》(Rasselas)的第十章中,伯克的影响就随处可见了:

对于诗人来说,没有什么可以是毫无用处的。无论怎样的美丽动人,以及无论怎样的令人生畏,都必须契合于他的日常想象:他必须熟悉所有那些可怕的巨大事物或者优雅的细小事物。

日常经验转变为两种清晰界定的类型,而这一划分在稍后的《诗人传》(*Lives of the Poets*)中也多次再现。比如,“愉悦与恐惧”被认为是“诗意的真正来源”,“高贵的令人生畏”相对于“优雅的光彩炫目”,“令人愉快”相对于“使人生畏”,而对于“崇高”的认识则需要“惊骇”。⁶³这样,虽然约翰逊并不完全是一个伯克理论的追随者,他对于感官体验的分类和对相关术语的使用则显然受到了《探讨》一书的影响。

约翰逊最为尊重的一个人——“这是一位怎么赞美他的杰出都不为过的文学家”——并且也是那个时代最博学的人之一,就是东方学者威廉·琼斯(William Jones)(1783年之后被称为威廉爵士)。⁶⁴他也沉迷于伯克的理论并且加以应用。这种应用第一次出现于他在1772年所著的两篇文章中:其一为“论东方国家的诗歌”(On the Poetry of the Eastern Nations),其二为“论艺术,或通常所谓模仿”(On the arts, commonly called Imitative)。在第一篇文章中,他宣称“那些能够促发崇高感的黑暗的和令人恐惧的事物……在《荒凉多石的阿拉伯半岛的故事》(*Desert and Stony Arabia's*)中再寻常不过了”;而在第二篇文章中,他又借鉴了伯克关于“存在趣味的统一标准”的观点,认为艺术发生作用通过同情而非模仿,并且当它们“仅仅是描述性的时候,艺术本身通过某种形式的替代物发生作用”。⁶⁵然而,主要的证据表现在他那本获得国际赞誉的学术著作《亚洲诗歌评论》(*Poeseos Asiaticae Commentariorum*)中,这本书出版于1774年,而就在其前一年,威廉·琼斯爵士被选入了伯克所在的“文学俱乐部”。在这本书中,他运用了来自“埃德蒙·伯克”⁶⁶的原创理论,数次提到《探讨》一书并且在适当的时候将其中一些论述译为拉丁文。奇怪的是,琼斯不仅直接借用伯克的理论,而且他一点都不怀疑伯克的理论可以用来当做标准以检视外国文学。更为甚者,他认为他的欧洲大陆的读者们都非常熟

悉这些标准;而他不需要为之作出论证。这种归之于伯克的奖赏是相当多的。

在约翰逊的圈子里,也有证据表明,即便在《探讨》一书面世 20 年后,伯克的理论原则仍然没有得到严谨的使用。在《斯拉尔夫人轶事》(*Thraliana*)一书中,斯拉尔夫人(Mrs Thrale)记述了一个帕克博士(Dr Parker)讲给她听的故事,并在序言中加了一段相关评论:伯克肯定会喜欢这个故事,因为它非常好地表达了他的崇高概念。

一个十岁的小女孩,她是一位店主的女儿,被带去观看霍格思的名画“旺斯特德家族”。这时,长长的套房房间的门忽然全部打开,绚丽夺目的光直射入她的眼睛。她什么也没有说,随之以长久的哭泣。——这就是对她的思维的强烈作用。⁶⁷

似乎不管刺激来自什么,只要有强烈的感情和惊奇,伯克所谓的崇高感就可能被激发。但是,这一点在斯拉尔夫人那里被随便滥用。更为严重的是后面的考察结论:

我对人类行为方式和建筑做了研究,发现哥特式建筑最能有力地打动人,而希腊式建筑则在感觉上更为使人愉快。

这又再次提到了伯克的崇高和美。⁶⁸

上面两段话通过它们的漫不经心与放任,展现了一种理论是如何被完全消解掉的。

当我们超出关切文学理论的这些作家们——例如贝蒂、布莱尔、约翰逊和琼斯等人——来评价伯克的影响时,这个问题就变得负责了。⁶⁹他的许多理论观点都有助于培养对于墓园诗歌、自然文明、萨尔瓦托·罗莎(Salvator Rosa)与罗伊斯达尔(Ruysdael)的画作等的欣赏力,并可以使之系统化。伯克所建基于其上的感性趣味也早就开始流行:一个明证是,从理查德森(Richardson)开始,富有感染力的小说就已经大行其道。但是,对于那位在小说内外改变当

时大众趣味的作家,我们可以在某种程度上确定,伯克的影响是直接而且有力的。她就是哥特式小说家安·莱德克利芙(Ann Radcliffe)。⁷⁰

我们可以从其小说中推出结论说她了解《探讨》一书,然而,我们也可以从她的一段话中正面证实这一点,这段对话专门谈到她死后出版的那本书《布朗德维尔的加斯顿》(*Gaston de Blondville*)(1826)。在这次对话中,她不仅提到了“庄严与模糊性的联合,这在伯克那里被描述为带着少许恐惧的安静,它们促发了崇高感”;还专门区分了恐惧与恐怖事物,因为她认识到“伯克从不把客观的恐怖事物作为崇高感的来源”。⁷¹这是她所作的一个重要区分;这一区分被用来描述她的旅行,在其所著小说中也得到了运用。在小说中,她使读者们不仅在情绪上,而且还要在想象的图景上,开掘出对于恐惧的欣喜感受。最终,在她笔下,伯克的术语被成功地用以描绘风景以及刻画艾米莉·圣·欧贝(Emily St Aubert)在抵达奥多夫的城堡(the Castle of Udolpho)时的心情:“阴影掩盖下的黑暗,荒凉沉寂……山的那些巨大的峭壁有一部分直映入眼帘,每一块都使得艾米莉的严肃感觉转变为害怕;在其周围,她只能看到昏暗肃穆以及令人生畏的、崇高雄伟的形象……”⁷²此类描述的频繁使用,不管是有意还是无意,都使得伯克的理论在她的读者群中印象深刻。

人们禁不住对莱德克利芙夫人的小说中虚构的风景大加赞赏;同时我们也会迷恋于现实生活中对风景的感官体验。在这两方面,伯克的理论都扮演了重要角色。对于那些支持“别致”的理论家们——他们最终提出了崇高与美之外的第三种类别——来说,伯克就如红衣主教一般。这些理论家中的第一位就是威廉·吉尔平(William Gilpin),在他所著《别致之美三论》(*Three Essays on Picturesque Beauty*)(1792)中,尽管他不赞同伯克的一些观点,他还是从多方面证明了后者的权威性;在《探讨》一书出版35年后,吉尔平认为已经无需专门向读者提及它的存在和它依然中肯的观点。另外一位理论家尤维达尔·普赖斯(Uvedale Price)在《论别致》(*Essays on the Picturesque*)(1794)中则表示很难不赞同伯克。他没有怀疑伯克对于崇高与美的分析,而仅仅认为事物中存在一种“不同寻常的性质”,我们或许可以称之为“别致”。

对于崇高与美的来源和影响,一位伟大的作家已经进行了探讨,而我只是追随他的脚步而已,在这条道路上,他敏锐而全面的天才被公众所熟知和尊敬:事实上我所作的,就是冒险开辟一条新的道路……然而,如果没有他对主要道路的清理和装饰,我就不可能发现这一新的道路。⁷³

类似吉尔平和普赖斯这样的理论家们,激起了公众中间已有的对于野外尤其是山区风景的浓厚兴趣。对于这些理论家,对于那些想要从外在风景和内心情感中获得崇高、美和别致的体验的人们,以及对于那些迎合这种需要而写作指导书籍的人们来说,伯克都产生了持久的影响。在华兹华斯(Wordsworth)之前,托马斯·韦斯特(Thomas West)的《走向湖边》(*Guides to the Lakes*) (最早面世于 1778 年),就可以作为最佳证据。

韦斯特对于湖边乡村的描写方式是有理论指导的,而这套理论就来自伯克。崇高规则地对应于美,比如,勒文斯公园就是美的,因为它有“差异的多样性”,有曲折蜿蜒、静悄悄的溪流,而“所有这些变化多端都是令人惬意的”;而博罗代尔山谷的风景则是“异常骇人”,它们激起的情感是“好奇和诧异”,“令人肃然起敬并且钦佩”。韦斯特对于伯克的情感分类原则——愉快与痛苦——也是非常熟悉的,因此,在述及德文特湖(Derwentwater)、温德米尔湖(Windermere)以及奥斯湖(Ullswater)时,韦斯特这样写道:“湖边的扶梯都是不同的,因而给人的感受也是不同的;在最大程度上使人愉快或者痛苦的观念,受制于相应的判断力。”⁷⁴

伯克对于同时代人的影响——关于怎么“观看”以及如何描述他们看到与感觉到的东西——并不仅限于那些出版著作的人们。众多的大众读者在私人通信中,以及在写给出版机构的信中确定地记下了他们的阅读感受。1779 年 9 月 25 日的《晚间快递》(*General Evening Post*) 刊登了亚当·沃克先生(Adam Walker)的一封信,在信中他用这样的语言来描述西约克郡的山脉与洞穴:“对于一个被自然的雄伟与崇高所打动的人而言,眼前这幅景象就激起了某种被惊异感净化之后的欣喜!”另外一封信的作者则讲述了“一段旅行,

目标是约克郡西雷丁的洞穴”；在他的信中，作者一直将恐惧感与崇高相联系，并且作出了伯克式的区分：“有些人陶醉于明艳的、优美的景色，而另外一些人则仅被雄伟、骇人的景色所触动和影响。”⁷⁵在写作《走向湖边》的众多作者中，最为优秀的就是华兹华斯（Wordsworth）了，而他的优秀，部分是因为他在面对湖区（Lake District）风景的“崇高与美”（见 1808 年 10 月 2 日的信）⁷⁶时，其（针对《探讨》一书而言的）独立性和依赖性有着某种复杂的甚至是不可思议的混合。他的独立性的最佳证据是，在序言中，他提出了内心体验与外在世界的关系——尽管将体验分成过多的类别部分来自 18 世纪的审美理论。但他的依赖性同样明显，这可以由华兹华斯的编辑在出版时加上了一段题为“崇高与美”的话来证明。可能在 1811 年至 1812 年的写作当中，华兹华斯看到了哲学读者对于下述问题的兴趣：在何种“法则”之下事物——不管是崇高还是优雅——得以生成。⁷⁷这使他一度接近了伯克的理论重心，虽然他并不与伯克的理论相一致，但在很多方面都有联系。华兹华斯坚定地把“美”和“爱与温柔”相联系，把“崇高”与“兴奋或惧怕”相联系；而在宣称“同一事物可能既崇高也优美时”，他也明显了解关于崇高与美的伯克式区分（不过在《走向湖边》中，他却经常习惯性地倒向伯克的立场）；他发现“崇高感”的一个构成部分，就是伯克认为非常重要的“力量感”；他强调指出危险与不确定在崇高中所扮演的重要角色，并且恰当地关注了崇高感完全“控制”人的头脑的可能性。⁷⁸上述这些，以及其他的证据，都可以确定在华兹华斯写作时所受到的来自《探讨》一书的影响。

在《走向湖边》的文本之中，就存在着对于《探讨》而言的独立和依赖的适当混合。华兹华斯在某处重新定义了两个主要术语：“崇高是大自然第一次与世界表面现象发生伟大联系的结果；不过大自然接下来的活动则一般倾向于创造美，其方式是把对立的各部分统一在一个内在一贯的整体中。”⁷⁹他还嘲笑了那些偏爱“巨大”——因为其与“庄严”相关——的人，当然，他是在表达与伯克的不同。不过，虽然他有着上述的独立之处，事实上他对美的特性的分析仍然是伯克式的——平滑、安静、多变、休闲；而那些他归之于崇高的特性仍然是力量、富丽堂皇、“令人激动的混乱”等等。因此他写道，从平原走向山

区,就是从“优雅和多变上升到……庄严和崇高”。他认为,由雷暴引起的高山湖(Alpine lakes)就会激发某种“令人生畏、讶异”的崇高感。最后的例子是一段话,论述落叶松的优点:

xxviii

事实就是如此。在那些落叶松可以土生土长的乡村,没有外界的干涉,它就可能从一个山谷到另一个山谷、从一个斜坡到另一个斜坡,生长为一片森林,而这样的森林就是一幅壮观的景象;只要没有人限制其自然扩展,其他的单种树木也可以以同样的方式做到这一点。崇高在这里从来就不欠缺,我们可以感觉到数不清的景象,变幻多端,并且紧密混合在一起;色彩的单调以及单个形式之间的相似性甚或同一性,有助于形成这种认识。不过,这种感情仅限于自然生长的不可计数的森林;没有任何人为的种植可以做到这种程度。⁸⁰

这一判断几乎全部以伯克的美学原理为基础。伯克认为,无限是崇高的一个构成部分,“部分的连续与一致”构成了“人为的无限”,“无限性的外在表现”产生富丽堂皇的感觉,这一点在《探讨》一书对数不过来的星辰和其明显的无序的描述中得以阐明。

诗集《走向湖边》和相关的散文无可置疑地显示出了伯克的影响,长诗《序曲》(*Prelude*)尤其明显。在对诗歌所传达的“美”和“恐惧”进行规定时,作者显然继承了——虽然加入了他自己的一些观点——伯克对于下述两种体验的划分:其一能够激发“喜欢和其他类似激情的”;其二是“类似于恐惧那样发生作用的”。在别处,华兹华斯的自我分析也暗示,他从《探讨》一书那里获益良多。例如在《序曲》第一卷中,他试图说明何以大自然让他感觉到“崇高或公正”;他通过以下分析来阐释这一过程:例如在抢夺别人的捕获物或者偷别人的船时,我们就会受到“恐惧感的惩罚”。快到这首长诗的结尾时,华兹华斯把他“自己视世界为神圣、真实的最初感受附加到崇高感与美感上面”:

去恐惧,去爱,
在恐惧结束的地方,全心去爱,
这就是宿命;崇高或优美的风景
存在之处,必然先在地交织着
痛苦和喜悦。⁸¹

事实上,伯克的术语和理论在其中完整无缺。

landscape

在浪漫主义者眼中,伯克的理论不值得浪费时间。布莱克(Blake)写道,“模糊性既非崇高的来源,也非任何其他感觉的来源”;柯勒律治(Coleridge)则认为《探讨》一书“空洞可怜”。⁸²但是,他们之前或之后的其他一些人——园艺家们、建筑理论家们、画家们,至少还有一位小说家——却认为这本书非常重要。在克利斯朵夫·赫西(Christopher Hussey)看来,“通过将恐惧、模糊性、无限与审美情感相联系,伯克为其后百年的艺术提供了一个基础”⁸³。他还认为,伯克在“描述美带来的感觉”时,显然受到了中世纪艺术流行的“波浪线”与“蛇形线”等形式的影响。在这一点上,我们还要特别提到最富创造力的风景艺术家,“万能的”布朗(Lancelot “Capability” Brown)。在他的作品中,平滑的草皮,缓慢变化的地形,蜿蜒前行的树林地带,以及起伏的湖水,看起来就像是伯克关于美的观念的现实化。另外,卓越的园艺理论家托马斯·惠特利(Thomas Whateley)也赞成赫西的看法。在惠特利的《现代园艺考论》(*Observations on Modern Gardening*)(1770)中,伯克的影响也到处可见:“一棵树的一般形象是庄严、雄伟……但是一片小树林的形象就是美”;“一支激流的吼叫与狂怒,它的力量,它的暴虐,它的激烈,都会促发恐惧……巨大的力量施加在极小的物体上面,只能让我们感觉如此荒谬”。⁸⁴此类伯克式的格言比比皆是。惠特利致力于使参观其园艺作品的人产生“一系列的愉悦之情”,而这些感情的性质则是在《探讨》一书之中就确定下来的。

后来,“别致”成为园艺风景的主流追求,尤维达尔·普赖斯(Uvedale Price)是当时的一位代表人物;这就说明伯克的影响还在继续。普赖斯在很大程度上也把这种影响扩展到建筑艺术当中。乔舒亚·雷诺兹爵士(Sir

xl

Joshua Reynolds) 在其《艺术论》(*Discourse on Art*) (1786) 中, 坚持认为建筑是能够“让人感觉到伟大与崇高的”, 并且引用范布勒 (Vanbrugh) 的观点来支持其论述。然而, 正是普赖斯给出了明确的引导。在他的《论建筑艺术与建筑物》(*On Architecture and Buildings*) 中, 他对范布勒的成就进行了深入的分析, 而伯克则为他提供了最关键的术语。他注意到伯克曾经述及, 建筑能够促发崇高感的“最为有效的原因”, “其中两个就是连续性和统一性”。普赖斯接下来熟练地运用了伯克的原理: “对于那些能够激发畏惧和惊骇的物体而言, 悬疑和不确定是崇高感的最有效原因; 通过那些方式, 错综复杂或许也不比悬疑、不确定性更少令人产生崇高感。”由此他认为, 崇高表现在复杂的哥特式建筑中, 就像它会展现在那些有着连续性和统一性的建筑物上一样。在范布勒的建筑作品布莱尼姆宫中, 希腊式的“美与富丽堂皇”与哥特式的“别致”和“城堡的无比庄严”紧密结合在一起; 显然在这里, 伯克关于巨大的原理就是“庄严、雄伟的基础”。关于建筑中美的来源, 普赖斯宣称, 虽然伯克没有特别关注这一主题, 我们可以从“伯克文章的要旨”中推论出来: “伯克的原理是如此的正确, 也得到了如此广泛的解释和实用, 所以就像它们可以运用在其他领域一样, 它们也同样可以运用在建筑方面; 尽管有某些例外和可资修正之处, 这些原理本身还是可以从建筑中总结出来的。”⁸⁵ 通过上面所述我们可以知道, 伯克的《探讨》一书为一位建筑家提供了非常有价值的实践指导。

xli

回头看去我们会奇怪地发现, 伯克本人却不认为哥特式建筑能够实际展现他所论的崇高的特性: 巨大, 明显的失序, 宏伟而不失细节的丰富, 强大力量的释放, 装饰用的窗格所展示的无限, 深藏着的令人生畏的黑暗, 以及其他等等; 所有这些都是我们知道的。但是, 他没有发现的, 其他人却挖掘了出来。在评论 19 世纪教会建筑的哥特式倾向时, 雷夫·约翰·米尔纳 (Rev · John Milner) 所著《论哥特式建筑》(*Essays on Gothic Architecture*) 是预告性的。在论述“中世纪的教会建筑”时, 米尔纳考察了“崇高与美的真正原理, 以便将之适用于神圣的建筑物, 后者是无可置疑的杰作和荣耀, 有着明显的秩序”。运用伯克对崇高的定义, 米尔纳强调指出了哥特式教堂的高度、长度、人工创造的无限性、庄严肃穆的昏暗以及其他特征, 他发现可以非常简单地证明, 哥特式

建筑要比雷恩(Wren)^①的建筑更适合“祈祷与沉思”。在四十年内,牛津运动(Tractarian)^②中的建筑界人士都把它作为建筑批评的标准,认为这一标准本来就是宗教和礼拜仪式意义上的。⁸⁶通过米尔纳这样的人,来推测伯克之于建筑理论的发展进步并保障其成功的贡献所在,是非常有意思的。

当我们考察伯克对于绘画理论的影响时,我们不得不再次提到雷诺兹(Reynolds)和尤维达尔·普赖斯(Uvedale Price)。雷诺兹所著《艺术论》主要运用的是传统的美学原理,不过他阅读过《探讨》一书并在某些方面追随了伯克。比如,他把模糊性作为“崇高的一个来源”,认为直觉的作用要高于理性,认为对想象力而言,暗示性是一种比特别性拥有更强力量的刺激因素。⁸⁷普赖斯认为雷诺兹值得尊敬,而伯克则令人崇拜;普赖斯就像他在园艺方面那样热切地集中兴趣于绘画,由此在18世纪末19世纪初,通过他的绘画艺术,普赖斯大大提高了《探讨》一书在画家们中间的威望。

对于这种威望,伯克自己的贡献在于他本人也对绘画有兴趣,并且对绘画界人士进行过私人资助。他赞助过两个爱尔兰人:乔治·巴雷特(George Barrett)和詹姆斯·巴里(James Barry)。前者是一个主要描绘美的画家,而后者则专注于描绘崇高。巴雷特不太出名,但是在风景画方面他有比较大的成功;虽然远比不上理查德·威尔逊(Richard Wilson),巴雷特却胜在通俗性。一个代理委托来自波特兰公爵(the Duke of Portland),让他描绘威尔贝克庄园(Welbeck estate)的景色;结果显示,这幅画作缺少了伯克所论美的生动性。从巴雷特的风景画中我们可以得到的最大印象就是:平缓的河水、缓缓起伏的乡村、柔弱的人们,所有这些都配以淡色。巴雷特确实有能力,不过却并不让人眼前一亮。

不管是作为一般人还是作为一名画家,巴里与巴雷特都截然相反:他热情似火、暴躁易怒,并且天分极高。⁸⁸伯克单独出资把他带往英格兰,并且对他在

xlii

① 指的是英国著名设计大师和建筑家克里斯托弗·雷恩爵士(Sir Christopher Wren)(1623-1723),他设计的圣保罗大教堂是巴洛克建筑风格的代表。

② 19世纪中期由英国牛津大学部分教授发动的宗教复兴运动,又称书册派运动。该运动主张恢复教会昔日的权威和早期的传统,保留罗马天主教的礼仪。该运动对英国教会的保守倾向影响甚大。

法国和意大利的旅行进行了很大一部分的资助,甚至在他还未知道其作者身份之前,巴里就“沉迷”于《探讨》一书。不管是其私人信件还是成为皇家艺术学院的绘画教授之后发表的公开演讲,他的作品中有着许多证据表明他深受此书的影响,这几乎是必然的。巴里对“广阔、崎岖不平 and 巨大”等意象有着浓厚的兴趣,他也是“一个米开朗基罗的狂热信徒”,或许正是这些使他走向伯克的理论。⁸⁹在他的雕刻“撒旦,罪与死亡”(Satan, Sin, and Death)中,伯克的影响清晰可见,这一雕刻是对弥尔顿(Milton)的描述的一个朴素但却有力的阐释:它强调了激烈的情感、巨大的形象和那种能够产生伯克所谓“充满欣喜的惊骇”的普遍影响。巴里的《李尔王》(King Lear)是一个巨大的人体形象,背后是昏暗的天空和一片荒凉的废墟;他的《辛白林》(Cymbeline)在描绘亚西莫(Iachimo)突然从伊莫金(Imogen)卧室里的箱子中钻出来时,^①会让人产生一种“马尼亚斯克风格(Magnasco-like)的流动的惊骇感”。⁹⁰遗憾的是,为了产生“宏伟”的效果,巴里太过于依赖他的画作的绝对尺寸了(比如,《潘多拉的降临》(The Birth of Pandora)这幅画的尺寸是3.05米×5.49米)。伯克必须为这种渐渐蔓延开来的倾向负责,因为他坚持认为“巨大”是崇高的必备元素。事实上,他曾经明确给过警告:“如果仅仅在设计上表现出尺寸的巨大,这总是一种寻常而且低水平的想象力的表现。”⁹¹

另外一位对这一警告视而不见的画家是约翰·马丁(John Martin),他的《伯沙撒王的宴会》(Belshazzar's Feast)(1821)尺寸为1.59米×2.49米;画布上面,人们拥挤在面容狰狞的天空下,建筑物显得特别巨大……总之,恐怖就是这幅画的主体。有趣的是,我们从《爱丁堡评论》(Edinburgh Review)在1829年对这幅画的评论中可以看出:伯克的惯用语和价值取向仍然是可资利用的:

eliii

这幅画给人的主要观感就是崇高和超自然的敬畏(sublime and supernature awe)……巨大和力量强烈地激起了我们的畏惧感和庄严

① 亚西莫和伊莫金都是莎士比亚名剧《辛白林》中的人物。

感……当我们看到模糊的夜空,加深了我们的肃穆感时……当我们的想象从巨大的事物走向无限时,——事实上我们确实领会到一种敬畏感和崇高感,这些感觉好像牢牢控制了我们的心神。⁹²

马丁的另一幅作品《尼尼微之倾覆》(*The Fall of Nineveh*)画在尺寸为2.13米×3.40米的画布上,其主题仍然是昏暗、恐惧、巨大的建筑以及神迹复仇的暗示:通过他的夸张,伯克所谓崇高的特质都被败坏了。詹姆斯·沃德的《戈代尔峡谷》(*Gordale Scar*)(保存在泰特美术馆中)尺寸为3.33米×4.22米,流露出同样的败坏迹象。

好像《探讨》一书还对约翰·汉密尔顿·毛迪莫(John Hamilton Mortimer)产生了一些形式上的影响,后者作为一名画家对布莱克(Blake)影响甚大。毛迪莫的“怪物们”(借用了雷诺兹的话,布莱克认为“怪物”一说就是针对毛迪莫的)⁹³——例如凯列班(Caliban)^①或者尼布甲尼撒二世(Nebuchadnezzar)^②——都充斥着庞大、昏暗、恐怖、力量以及强烈的情感,而这些都是伯克所归之于崇高的特质。大概对于亨利·福赛利(Henry Fuseli)而言,《探讨》一书的影响是无可置疑的:他的散文残稿频繁模仿伯克的笔法,尽管[如基尔克·怀特(Kirk White)所说]他有着“吓人的天才和浪漫的敬畏感”,作为一名画家,福赛利还是把恐怖的崇高感表现了出来。⁹⁴他的眼力天赋清晰地表现在他著名的画作《梦魇》(*The Nightmare*)当中。他在这幅画中的目的就是激起观者产生某种愉悦的惊骇;这幅画开掘出了人们的紧张感,而非那种想象力体验的拙劣恐怖。事实上,福赛利试图从极端情形当中激发出“人类能够承受的最强烈的情感”。⁹⁵

另外一位从《探讨》一书中借鉴颇多的是水彩画家大卫·考克斯(David Cox)。他的《论风景绘画与水彩的效果》(*Treatise on Landscape Painting and Effect in Water Colours*)(1813)清楚地显露出伯克对他的影响:崇高可以通过

① 莎士比亚剧《暴风雨》中半人半兽形怪物。

② 古巴比伦国王,曾经攻占耶路撒冷,建造著名的“空中花园”。

xlii

“高大和模糊的形象,比如……高耸的塔,山……粗糙的岩石等等”而达致;用色必须“较深且令人印象深刻”;美是与崇高相对的概念,它可以“使人惬意的同时不感到任何讶异”。⁹⁶比如,在他的《从绿园到白金汉宫》(*Buckingham House from the Green Park*)(1825)⁹⁷中,其色彩——主要是绿色、棕色和浅蓝——都是伯克所谓的“既干净又美丽”,而非“强烈”;线条都是考克斯认为能够使人“平静”的“连贯且平缓”,这正好与崇高的意象相反;最后从整体上看,这幅画给人一种“柔滑”的感受。相反,《挑战》(*Challenge*)(1856)这幅画则是考克斯关于“崇高”的画作中最富有感染力的了。⁹⁸画面上,“大雨倾盆,雷电交加,一头公牛站在孤寂的荒野中,向天咆哮”⁹⁹。伯克所谓的各种元素在这里都得到了表达:公牛——《探讨》一书在“描绘崇高时”曾“频繁”使用公牛这一意象,因为它拥有可怕的力量;¹⁰⁰自然界令人生畏的大能;孤寂的荒野;“能够涵摄人的灵魂……并且使之满怀恐惧的……极大的声响”所暗示的意象。对于考克斯与众不同的表达方式,伯克的贡献毋庸置疑。

托马斯·哈代(Thomas Hardy)自己承认他对伯克审美理论的关注,并在写作《远离尘嚣》(*Far from the Madding Crowd*)(1874)和《还乡》(*The Return of the Native*)(1878)时运用了相关理论。第一个证据来自他对丽贝卡·欧文的回答,《远离尘嚣》中有这么一句话:“曾有人说过,痛苦之后的一点点放松就可以令人在一段时间内感到快乐。”欧文在1893年专门问过,这句话中的“有人”到底是谁。哈代立即回答:“埃德蒙·伯克。”¹⁰¹他知道伯克曾在《探讨》的第一部分专门对欣喜(delight)和愉悦(pleasure)作出过区分;哈代对疑问者的自信、确定的回答显示出,他早些年肯定细致研究过《探讨》一书。

xlii

哈代曾专门研究过伯克的最为明显的证据来自他在1875年的笔记,他在里面列出了一些“研究风格”的阅读书目,而伯克就位列其中。哈代这样写道:“我越来越坚信我一直以来所持的观点……‘真艺术不露人为的痕迹’(Ars est celare artem)。生动的风格,其全部秘密……就在于没有那么多风格……”¹⁰²这里没有提到《探讨》,但是哈代的如下表述非常接近于此书:“没有任何作品可以称得上伟大,除非它本身极具欺骗性。”另外,当哈代在较晚近的1876年撰写《还乡》的时候,这种思想资源更加清晰可见。在那本小说

里,作者认为存在这么一些人,他们“对他们所批评的对象没有清楚的认识,也对这些对象之间的联系视而不见”。在解释上述这句话时,作者举了两个例子:盲诗人布莱克洛克(Blacklock)以及盲人数学家桑德森(Saunderson);这两位都是《探讨》一书所评论的人物;尤其是在论及桑德森的时候,伯克的评论几乎被全盘复述。¹⁰³

哈代对伯克的继承实际上更为广泛。在《还乡》的开始,有一段对爱敦荒原的著名描写。哈代在第一章中对于世界的观察角度,使得我们有理由认为他尤其受到了伯克所谓崇高的影响;伯克对“崇高”和“美”的定义正好为他提供了所需的二元论理论支撑。

苍茫的爱敦荒原所诉诸的,是一种更为微妙更为稀有的情感,它是最近才为人所知的,而非那种我们在优美事物面前所感受到的娇美和艳丽。

实际上,我们有必要问这么一个问题:这种传统上占尽风流的美是否已经走到了它的尽头?……这最后的尽头虽还未到,但也已经为时不远,届时整个自然界都将布满原野、沧海、高山那饱经风霜的壮美,而只有它们才可能与那些更有思想的人,在观感上保持一致。

哈代笔下的爱敦荒原给人如下印象:阴沉,“不断涌出的黑暗”,暧昧不明,“不能清晰而见但可获得最强烈的感受”,“气势恢弘”,并且“因其简单而壮观”。荒原的孤寂和广大都是绝对的,它的崇高、壮美之处与“如今通常人所接受的优美景物”截然相反。从中我们可以看出,伯克的影响毋庸置疑。同样不可否认的是,通过它给予托马斯·哈代的启发,《探讨》一书也就为虚构文学作出了杰出的贡献。 *slvi*

(ii) 法国和德国

《探讨》一书出版以后,在法、德两国迅速产生了极大影响。在狄德罗(Diderot)看来,这本书陈述并且系统化了他的很多思考片断。在德国,莱辛(Lessing)于1757年读到了这本书,1758年1月就开始着手翻译,而且很可

能在其后的一年,他的《评论》(*Bemerkungen*)就对此书的许多观点进行了评述。¹⁰⁴1758年,摩西·门德尔松(Moses Mendelssohn)评论了伯克的理论,并作了摘要介绍。1773年,加尔夫(Christian Garve)出版了此书的德文版;康德随之也受到了它的影响。门德尔松可以视为这些哲学家中的典型:正是他一直坚持鼓励(虽然未能成功)莱辛完成这本书的翻译;正是他对于伯克理论的早期介绍和评述,康德的理论才得以构建,也在一定程度上促使他写作了《论优美感与崇高感》(*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*)(1764)。

狄德罗在受到伯克影响之前已经具备了很多特殊条件,他曾经翻译过沙夫兹伯里(Shaftesbury)的《德性探究》(*l'Essai sur le mérite et la vertu*)(1745);在他的《论盲人书简》(*Lettres sur les aveugles*)(1749),以及在切塞尔登(Cheselden)为一名天生失明的儿童做手术后的有关讨论中,他就把——像伯克在《探讨》一书中所做的那样——盲人数学家桑德森(Saunderson)的生活和著作引为例子;他认为艺术不可缺少强烈的情感,而不管在自然中还是在艺术中,令人厌恶的形式化和矫揉造作都是存在的;他的忧郁气质则使他倾向于一种对黑暗、恐惧的崇高感的审美情趣。总之,如果说狄德罗没有被伯克的理论所吸引,才是天下奇谈。这种吸引引向了直接借鉴。在狄德罗评论可以引起恐惧感和崇高感的情形[对克劳德·韦尔内(Claude Vernet)的画作《1767年的沙龙》(*Salon de 1767*)有感而发]时,我们看到:

Tout ce qui etonne l'ame, tout ce qui imprime un sentiment de terreur conduit au sublime. Une vaste plaine n'etonne pas comme l'ocean, ni l'ocean tranquille comme l'ocean agite.

L'obscurite ajoute a la terreur.

La clarte est bonne pour convaincre; elle ne vaut rien pour emouvoir. La clarte, de quelque maniere qu'on l'entende, nuit a l'enthousiasme.¹⁰⁵

(那些能够让人惊讶万分、能够让人恐惧的事物,都会给人一种

崇高感。一个宽阔的平原不会像一片汪洋那样让人激动,而静谧的海水和狂怒的海面给人的感觉也会完全不同。

暧昧不明使人的恐惧感增强。

xlvi

清晰明白有助于让人确信眼前所见,但却不会打动人的内心。在一些情况下,清晰明白反而有害于热情。)

这些(以及其他的)表述都直接来自《探讨》一书,但却没有致谢。狄德罗或许根本没有因为盗窃别人观点而感到内疚,毋宁直接据为己有:这些观点甚合其心,所以干脆认为这就是他自己的见解。

在莱辛这里,情况也有点类似。他阅读了《探讨》一书,但除了在标题中出现了伯克的名字以外,《评伯克的哲学研究》(*Bemerkungen über Burkes philosophische Untersuchungen*)一文没有一次提到伯克。很显然,莱辛认为《探讨》不过证明了他自己的观点而没有提供任何新的帮助。因为同一原因,在莱辛的美学名作《拉奥孔》(*Laocoon*)中也没有看到伯克的名字,尽管我们在阅读莱辛的评论的时候会经常想起后者。比如,两人都相信诗歌能够让我们对没有直接感官体验的对象发生情感反应,而具象派的画作则经常会让人感觉滑稽可笑。或许更令人感到惊讶的是,莱辛和伯克不约而同地引用了荷马对海伦的描绘,并极力从中得出了相同的结论:荷马“对所有各方面的形体美都不着一墨”,但“荷马没有从其身体各部分中描绘出来的美,他却使我们感觉到它在发挥力量”。¹⁰⁶

至于康德而言,当他在写作《论优美感与崇高感》时,他还没有直接阅读《探讨》一书;或许他借助了门德尔松的评介。这些“考察”不是对崇高感的分析,而毋宁是一种关于崇高概念的审美—伦理概要。¹⁰⁷康德沿着这种考察方式进行下去,而正是这种方式使得他靠近了伯克的理论。例如,他检视了人体的崇高特质,就像伯克在《探讨》一书的第四部分所显示的那样,他也摇摇摆摆地走向了荒谬。像伯克一样,他也发现,崇高的事物让人产生一种夹杂着讶异甚至是恐惧的愉悦。白雪皑皑的高山,似乎摧毁一切的暴风雨或者弥尔顿描写的地狱,这些都会让人产生崇高感,就如同巨大树木的形单影只、阴郁沉暗

xlvi

或者无限的观念所起的作用一样。康德的崇高观念要比伯克的宽泛,不过在伯克那里,那些多出来的方面我们也经常能够强烈感觉到。

康德后期著作《判断力批判》(*Critical of Judgement*)(1790)则明显受到了伯克的影响,不过其中的理论却比伯克的要深刻得多。两个人的观点分歧是根本性的。伯克的理论关涉到自我保存的激情,这种激情表现为痛苦和危险,在伯克看来,崇高可以导致惊奇之感。而对于康德而言,惊奇只是第一阶段。他也接受,在恐怖的自然物体面前,我们会感觉到身体的无助,但是由于我们是独立于自然的,人类能够认识到他自身的基本力量所在。因此,紧接着一种自卑感,就是一种智识或道德上的优越感。这种哲学上的精致化,在《探讨》那里是没有的。但是,两个人也都提出了许多类似的命题:相对于其他美学范畴而言,崇高不是美的展现;它可以在那种显露出“无所限制”的对象上发现;它压制了想象力;当那些自然事物能够“令人害怕”时,它们就都是崇高的(不过康德并不认为“每个令人害怕的事物都是崇高的”)。¹⁰⁸可以肯定的是,康德从《探讨》一书这里借鉴良多——在“批判时期”他早就对伯克的理论非常熟悉了——并且把它涵摄入自己的理论体系当中去。他也指出了伯克的经验主义体系的局限所在:它依靠主观的感觉体验,因此它也就缺乏普遍适用性。不过,他也承认,“对审美判断力的经验阐释或许是走向更深度研究的奠基性的第一步”。以“这样一种方式”,他承认伯克“称得上是一位前行者”。¹⁰⁹

1 Sir James Prior, *Life of Edmond Malone* (1860), p. 154.

2 *The Correspondence of Edmund Burke*, I (ed. T. W. Copeland, Cambridge, 1958), 18. 89.

3 A. P. I. Samuels, *The Early Life of ... Edmund Burke* (Cambridge, 1923), pp. 248 - 9.

4 *Correspondence*, I, 82.

5 R. Straus, *Robert Dodlsey* (1910), p. 255; *Correspondence*, I, 190 n. 4.

6 *Literary Magazine*, II (1757), 189.

7 *Correspondence*, I, 123 - 4.

8 See H. A. Wichelns, "Burke's Essay on the sublime and its Reviewers", *Journals of English and Germanic*

- Philology*, XXI (1922), 645 – 61.
- 9 *Correspondence*, VIII (ed. R. B. McDowell, Cambridge, 1969), 364 n. 7.
 - 10 *New Letters of David Hume* (ed. R. Klibansky and E. C. Mossner, Oxford, 1954), p. 51; Shenstone, *Works on Verse and Prose* (2 nd edn, 1769), III, 298; Walpole, *Memoirs of the Reign of King George III* (ed. D. le Marchant, 1845), II, 273.
 - 11 Henry Stonecastle, *Universal Spectator*, III (1747), 46 – 7.
 - 12 *Enquiry*, p. 23.
 - 13 *Ibid.*, p. 16.
 - 14 *Ibid.*, p. 17.
 - 15 *Ibid.*, p. 22.
 - 16 *Ibid.*, p. 23.
 - 17 *Ibid.*, p. 52.
 - 18 *Ibid.*, p. 54.
 - 19 *Ibid.*, p. 38.
 - 20 *Ibid.*, p. 51.
 - 21 *Ibid.*, pp. 45, 46, 49.
 - 22 See A. F. B. Clark, *Boileau and the French Classical Critics in England, 1660 – 1830* (Paris, 1925); J. Cohen and T. H. Miles, ‘The Sublime’, *Modern Philology*, LXXIV (1977), 297.
 - 23 *An Essay on the Sublime* (1747), p. 2; *Enquiry*, p. 1.
 - 24 *An Essay on the whole Art of Criticism as it relates to Painting* (1719), p. 35.
 - 25 对于那些讨论崇高的作品,最权威的考察请参阅 S. H. Monk, *The Sublime: A Study of Critical Theories in 18 th Century England* (New York, 1935).
 - 26 *Grounds of Criticism in Poetry* (1704), p. 68.
 - 27 *On the Sublime* (3 rd edn, 1752), IX.
 - 28 *An Essay on the Sublime*, pp. 10 – 1, 12; *Enquiry*, p. 57.
 - 29 *Enquiry*, p. 39.
 - 30 *The Sublime*, pp. 86 – 7.
 - 31 *Miscellanies in Verse and Prose* (1693), pp. 133 – 4.
 - 32 Hume, *Observations on Man* (5 th edn, 1810), I, 443; *Enquiry*, pp. 58, 60, 63.
 - 33 *Enquiry*, p. 112.
 - 34 *A Tracte containing the Artes of Curious Paitinge etc.* (trans. P. Haydocke, Oxford, 1598), p. 34.
 - 35 *Characteristicks* (1711), III, 182 – 3.

- 36 *Enquiry*, p. 110.
- 37 *Ibid.*, p. 108.
- 38 *Ibid.*, p. 92.
- 39 *Ibid.*, p. 115.
- 40 *Ibid.*, p. 114.
- 41 *Analysis of Beauty* (1753), p. 25.
- 42 *Philosophical Essays* (Edinburgh, 3rd edn, 1818), pp. 280 – 1.
- 43 *Enquiry*, p. 120.
- 44 Erika von Erhardt-Siebold, “Harmony of the Senses in English, German, and French Romanticism”, *PMLA*, XLVII (1932), 578. See also W. J. Bate, *From Classic to Romantic* (Harvard, 1946).
- 45 See M. H. Nicolson, *Newton Demands the Muse* (Princeton, 1946).
- 46 D. Stewart, *Philosophical Essays*, p. 297n.; M. Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Men* (1770), pp. 105 – 8.
- 47 *Philosophical Essays*, p. 294.
- 48 See G. McKenzie, *Critical Responsiveness: A Study of the Psychological Current in later 18th century Criticism* (Berkeley, California, 1949); D. Wexler, “Burke’s Theory concerning Words, Images, and Emotion”, *PMLA*, LV (1940), 167 – 81; J. Price, “Edmund Burke on Words”, *Enlightenment Essays*, VII (1976), 78 – 91.
- 49 *Literary Magazine*, II (1757), 188.
- 50 *Essay on... Pope*, II, 165.
- 51 *Enquiry*, pp. 175 – 6.
- 52 *Ibid.*, p. 172.
- 53 J. Boswell, *Life of Johnson* (ed. G. B. Hill and L. F. Powell, Oxford, 1934), II, 90; Uvedale Price, *Essays on the Picturesque* (1810), I, 92 – 3; R. P. Knight, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* (2nd edn, 1805), III, i, 59; W. Blake, *Writings* (ed. G. E. Bentley, Oxford, 1978), II, 1496.
- 54 *Philosophical Essays*, p. 286.
- 55 See Andrew Wilton, *Turner and the Sublime* (Chicago, 1980), especially pp. 116 – 31, 163, 179. See Ruskin, *Complete Works*, ed. Cook and Wedderburn (1903), III, 99, 120, 128; IV, 105, 108 – 10. 对伯克之于拉斯金的意义的全面讨论, see also Gary Wihl, *Ruskin and the Rhetoric of Infallibility* (New Haven, 1985).
- 56 *Essays: on Poetry and Music as they affect the mind*, p. 100.
- 57 *Dissertations*, II, 368, 389, 406n.

- 58 *Lectures*, pp. 11n. ,30n. ,35 – 6,51n. T. R. Henn, *Longinus and English Criticism* (1934) , pp. 107, 109, 这本书的失误在于, 它认为伯克从布莱尔那里借鉴很多。
- 59 *Ibid.* , pp. 31, 31 – 2, 32 – 3. Cf. *Enquiry*, pp. 65 – 6, 71.
- 60 *Miscellaneous Works* (ed. John, Lord Sheffield, 1814) , V, 283 – 4. (1762 年, 吉本尚未看过伯克的著作)。
- 61 J. Boswell, *Life of Johnson*, II, 90.
- 62 *Enquiry*, p. 129.
- 63 *Lives of the Poets* (Everyman's edn, 1925) , I, 107 (Milton); I, 351 (Addison); II, 292 (Thomson); II, 347 (Young) .
- 64 J. Boswell, *Life of Johnson*, IV, 524. See Garland H. Cannon, “Sir William Jones and Edmund Burke”, *Modern Philology*, LIV (1956 – 7) , 165 – 86.
- 65 Jones, *Works* (1799) , IV, 530, 559, 561.
- 66 *Ibid.* , II, 482.
- 67 *Thraliana* (ed. K. C. Balderston, Oxford, 1942) , I, 21.
- 68 *Ibid.* , I, 421.
- 69 比如, 伯克对音乐批评的影响方式, 应该与先辈作家对崇高的论述联系起来考虑, see Claudia L. Johnson, “ ‘Giant HANDEL’ and the Musical Sublime”, *Eighteenth-Century Studies*, XIX (Summer 1986) , 515 – 33.
- 70 See Malcolm Ware, *Sublimity in the Novels of Ann Radcliffe* (Lund, 1963) .
- 71 *Ibid.* , p. 16.
- 72 *Ibid.* , p. 45.
- 73 *Essays on the Picturesque*, II, 197.
- 74 *A Guide to the Lakes* (4 th edn, 1789) , pp. 181, 96, 72.
- 75 *Ibid.* , pp. 223, 237.
- 76 *Letters of William and Dorothy Wordsworth* (ed. E. de Selincourt, rev. M. Moorman, Oxford, 1969) , II, 271.
- 77 *Prose Works of William Wordsworth* (ed. W. J. B. Owen and Jane Smyser, Oxford, 1974) , II, 132.
- 78 *Ibid.* , II, 349, 351, 353.
- 79 *Ibid.* , II, 181.
- 80 *Ibid.* , II, 180, 173, 239, 221 – 2.
- 81 *The Fourteen-Book Prelude* (ed. W. J. B. Owen, Ithaca, New York, 1985) , p. 262 (Bk XIV, ll. 162 – 6) .
- 82 Blake, *Writings*, II, 1492; Coleridge, *Table Talk and Omniana* (1917) , p. 73.
- 83 C. Hussey, *The Picturesque* (1927) , p. 57.

- 84 *Observations* (4th edn, 1777), pp. 46. 62, 106.
- 85 Price, *Essays on the Picturesque*, II, 197 – 8, 212, 234.
- 86 See K. Clark, *The Gothic Revival* (1928), p. 201.
- 87 *Discourses* (1842), pp. 114, 160 – 1, 222. (在本书第 160 页的一个脚注中, 唯一一次提到了《探讨》一书)。
- 88 See G. Grigson, “Painters of the Abyss”, *Architectural Review*, October 1950, pp. 215 – 20; D. V. Erdman, Blake, *Prophet Against Empire* (Princeton, 1954), p. 37ff.
- 89 Barry, *Works* (1809), I, 20, 104.
- 90 Grigson, *Architectural Review*, October 1950, p. 220.
- 91 *Enquiry*, p. 76.
- 92 *Op. cit.*, XLIX (1829), 471.
- 93 Blake, *Writings*, II, 1468.
- 94 J. Knowles, *The Life and Writings of Henry Fuseli* (1831), I, 432.
- 95 *Enquiry*, p. 39.
- 96 *Treatise on Landscape Painting*, (ed. A. L. Baldry, 1922), pp. 11 – 12.
- 97 In Birmingham Museums and Art Gallery. See *David Cox*, Catalogue by S. Wildman (1983), No. 30 and p. 8.
- 98 In the Victoria and Albert Museum. See *Cox*, Catalogue, No. 102.
- 99 Trenchard Cox, *David Cox* (1947), p. 110.
- 100 *Enquiry*, p. 65.
- 101 Carl J. Weber, *Hardy and the Lady from Madison Square* (1952), p. 89. (这段关于哈代的引述出自这部小说的第 21 章)
- 102 F. E. Hardy, *Life of Thomas Hardy* (1933), I, 138.
- 103 *Return of the Native*, III, 3; *Enquiry*, pp. 168 – 9.
- 104 See *Samtliche Schriften* (Leipzig, 1886 – 1924), XIV, 220n.
- 105 *Oeuvres Completes* (Paris, 1875 – 7), XI, 146 – 8.
- 106 Laocoon (Everyman’s edn, 1930), p. 79. Cf. *Enquiry*, pp. 171 – 2. (之所以说“不约而同”, 是因为伯克在第二版中才加上了《伊利亚特》中的那段描写, 而莱辛所见到的, 则是伯克著作的第一版。)
- 107 See *Samtliche Werke* (ed. G. Hartenstein, Leipzig, 1867), II, 227ff. See also G. Candrea, *Der Begriff das Erhabenen bei Burke und Kant* (Strassburg, 1894), pp. 19 – 23.
- 108 *Critique* (trans. J. C. Meredith, Oxford, 1952), pp. 90 – 3, 109.
- 109 *Ibid.*, pp. 132, 130.

关于本书的说明

本版的原初文稿是 1759 年面世的第二版。在第二版之后,文本内容上的变动便只限于标点、拼写和字母的大小写,我们也没有理由认为伯克本人曾专门做过这些改动。他为第二版所作的序言以及他所关心的主要问题(如行文、重点和对评论的回复等等),都可以证明文本本身的权威性。(第一版文稿存放在牛津大学图书馆以作收藏;它与不列颠博物馆馆藏版本之间的两点细小差异已为人所知。)¹

在本版的文本注释中,我们给出了第一版和第二版之间的所有字句上的变化;^①另外,除了后者两处明显错误之外,²我们没有做出任何改变。两版之间在拼写和字母大小写上的差异我们忽略不计;除了那些对于行文和表述有重要影响的地方以外,标点符号的变化也没有涉及;最后,尽管保留了 18 世纪的拼写方法,对于不多的错误,我们还是不露痕迹地予以了修正。根据出版人的要求,我们去掉了标题末的日期,另外用“SECTION”替代了“SECT.”,后者是伯克本人从头至尾都在用的缩写。

希腊引文按照现代形式进行了排版,标准来自牛津文本格式。

我们用中括号来表示第二版所添段落。他在第二版的某些添加是为了回应一些第一版的批评者,当此之时,我们就会在注释中给出相关评论者的“观点”以作对照;但我们并未加以任何评论,而只是将之作为注释放在增添部分的开始。

① 考虑到第一版和第二版之间的字句变化很多都是个别字形或者字母上的校改,另外也无法在注释中用中文标示出这些变化来,因此译者把这一部分保留未译,有兴趣的读者可以对照英文本,来体会两版的变化之处。

前面编者导言部分已经给出的一些信息,正文的注释中我们就不再重复。除了一些特别注明的地方外,所引用资料的出版地均为伦敦。

为了方便阅读,我们把第一版的作者前言放在第二版前言之前。而在原版之中,两篇前言都是斜体。

1 See pp. 172, 173. 托德教授告诉我,关于这两点差异,哈佛大学图书馆的版本循照的是牛津大学图书馆版本,而纽约公共图书馆的版本则循照的是不列颠博物馆馆藏版本;哈佛申斯通 (Shenstone) 版本在两处都是准确的。

2 See pp. 157, 159.

第一版前言

首先,作者在此想介绍一下使他踏入这一研究领域的一些相关缘起,希望不至于被视为离题太远。此书的研究主题曾经在很长一段时间内吸引了作者的注意力。但是,他经常感觉到十分困惑;因为他发现,目前尚看不到某种关于我们的激情的精确理论,或者关于这些激情的真正根源的知识;他感觉自己无法把自己的观点归纳为某套确定的或者内在一致的原理;另外他也注意到,其他很多人同样遇到了这一难题。

他观察到,我们关于崇高与美的观念经常被混为一谈;这两种观念经常被不加区分地适用于完全不同的,甚至在某些情况下截然相反的对象。即便是朗吉弩斯(Longinus),在他那本无与伦比的、考察同一主题的著作里,也认为彼此极端不同的事物都可以归入同一个“崇高”概念之下。对“美”这一概念的滥用则是更为普遍的,当然也带来了许多极为不好的后果。

这样一种观念的混乱情况,肯定会使得我们对于此类对象的理解极不准确,也极不确定。这种情况尚可改善否?我认为是可以的,只要我们能够努力检视我们心中的各种激情;认真观察那些可以影响这些激情的因素,而通过经验我们就可以发现它们;镇定、专注地研究自然界的法则,正是通过这些法则,那些因素才能影响我们的感官,从而激发我们的内心情感。可以设想,如果我们能够做到这些,从这样一种探究当中得出的原则或许就可以非常容易应用于艺术创造和其他相关工作。

结束这项探究工作至今已有四年;¹在这四年中,作者没有发现他的理论中需要修正的地方。他曾经向他的那些博学多闻、直率公正的朋友们展示了研究结论,他们并不认为它完全没有道理可言;所以,现在他尝试把它公之于

众,这么做的同时,他只是把它作为自己提出的私人见解,而不是一种确定无疑的结论;并且必须承认,如果朋友们觉得他在某些地方表述得过于绝对,那显然可以归咎于作者的疏忽。

1 1 st edn. published 21 April 1757 (R. Straus, Robert Dodsley, 1910, p. 362).

第二版前言

在这一版¹中,我努力使其比第一版更为丰满和完美。第一版面世之后至今,我以最为认真的态度,思考了以任何形式出现的对我这本书的反对意见;我的朋友们也给了我直率看法,这都是我的幸运所在。如果借助这些途径,我能更好地发现这本书的缺陷以及大家所表示的宽容,就会使我有一种新的动力去改善它,并且不带任何无来由的痛惜感。不过,虽然我没有发现足够的理由——或者说在我看来充足的理由——去对我的理论作出修正,我还是认为有必要在许多地方作出解释、阐明,使之更为清晰。我在前面加了一篇导言性质的“论趣味”;这篇文章本身就有点难以理解;不过它却自然地导向本书的主要论题。这篇文章和其他的解释使得本书的体积显然有点庞大;随着本书厚度的增加,我害怕它的错误之处也在增加;所以,尽管我已尽我所能,它或许比第一版更需要一份宽容。

那些经常关注这一主题的人 would 认为这里有许多谬误,而且他们也容许这些谬误的存在。他们知道,这一研究关涉的许多对象本身就是模糊不清、难以把握的;其他对象或许本身很清晰,但却被那些做作的论述或错误的研究引致这一糟糕不堪的地步;在对象本身,在很多人的偏见甚至是我们自身的偏见中,存在着许多的障碍难以跨越,这就使得我们对自然的清晰理解显得那么困难。大家也知道,当我们的注意力放在对事物的一般理解上时,一些特别的部分肯定就被忽视了;因此必须把我们的行文时刻集中在对象上面,并且放弃对于优雅的追求,这样有助于保持清晰。

大自然各方面的特质都是清晰可见的,这是事实;不过它们却也没有清晰到如此程度,以至于可以让那些总是匆匆前行的人一目了然。我曾经说过很

多次,我们必须用一种谨慎的、战战兢兢的态度去寻求。当我们还没有学会爬时,最好不要尝试着去飞。在面对任何复杂的对象时,我们必须一个接一个地考察其组成的每一部分,并且把每一部分都总结到最简单的程度。这是因为,自然给了我们非常严格的法则和非常狭窄的空间,就如同我们必须运用原理来考察事物的结构一样,我们也必须通过对事物结构的考察来反思我们的原理。我们应该把考察对象与类似的事物,甚至是截然不同的事物相比较。这是因为,我们或许甚至是经常通过相反的事物来增进我们的发现,使得我们不至于总是保持同一个视角。我们越是更多地进行比较,就越是能够使我们的知识更为普遍和确定,因为我们把基础建立在更为广泛的基础之上并且进行了更为完美的总结。

如果我们能够如此进行研究的话,即便最后不能发现真理,它也通过发现我们知识能力的缺陷而有助于发现真理。即便它不能使我们的知识有所增进,它或许可以使我们保持一份谦逊。即便它不能使我们远离错误,它至少可以使我们远离错误的态度,并且在投入众多精力之后发现仍然如此不确定时,使我们保持一份谨慎,而不至于过分确定、过分匆忙地宣布结论。

5 希望大家在检视我的理论的时候,能够像我在提出这套理论的过程中所努力去做的那样,严格运用以上原则和方法。我认为有必要展示某些反对意见,不管是因为它们独立运用的某些原理,还是因为它们从中得出的一些结论的公正性。然而,普遍的现象是,我的前提和结论都被悄无声息地略过了,就直接提出了反对意见,比如,一些诗句是不可以那么容易地归结到我所提出的原则上来的。²我必须说,这类评论的方式是不适当的。在解析诗人或者演讲家所创造的形象、所给出的描述的复杂结构之前,如果我们不能提出某些原理的话,我们的工作就将是做不完的。并且,尽管不应该把这些意象所产生的影响强行融合进我们的原理,但如果不考虑这些影响,我们就永远不能反思这些理论,因为它们正是建立在某些确定的、不可置换的事实之上。相反,如果一套理论能够从反复试验中得来而非仅仅是假设,它就会因为可以解释很多问题而有益于我们的知识。我们不能对原理本身确信无疑,这一事实并不是要反对它。我们在这方面的能力欠缺,或许只是因为我们忽略了一些必要的

手段;也或许是因为我们太想要正确的应用;又或许是因为我们应用的原理没有问题而又存在其他的原因。比之于根据日常对待它的先入之见而大胆得出结论,或许我们更需要在实际上对其更进一步地考察。

在本书封面上提出警告是不可能的,但我还是要提醒我的读者们注意,不要认为我完美地完成了对于崇高和美的考察。本书的研究仅限于考察这两种观念的起源。如果说我归在“崇高”名下的那些特质彼此之间是内在一致的,并且都和那些归之于“美”名下的特质完全不同;又如果我归在“美”名下的那些特质彼此之间也是内在一致的,并且都和那些归之于“崇高”名下的特质也完全相反,我就不太关心人们是否沿用我赋予它们的名字,只要大家承认我以不同的名词论及的那些事物在真正世界也是不同的,这就足矣。我所使用的那些词语或许被批评为太过狭隘或者太过宽泛;但我所表达的含义应该不会被误解。

综上,无论在这一主题下,有什么更新的发展以有助于发现真理,我都不会后悔我在其中所作的努力。这类研究的实际适用范围是宽广的。无论什么使得我们的心灵能够反观自身,都有助于它集中力量,并且使它走向更高、更强的科学研究之路。通过考察我们生理上的原因,我们的大脑更趋开放、开阔;而且,不管我们有没有赢得这场游戏,机会都是在眼前的。西塞罗(Cicero)极大地影响了学园派哲学,后者走向了对人类知识的全面怀疑,当然也拒绝承认感官经验的确实性;不过,学园派哲学却也承认感官经验对于知性能力的重要性:“有一种滋养对于灵魂与我们的内在品质而言是自然的,正如对自然的考察与沉思那样。”³ 当我们研究激情的出发点和其发生过程的时候,如果我们能够把这样高贵的思考带给我们的东西,应用到想象力的粗鄙领地上的话,或许我们就不仅为趣味找到了哲学上的稳定基础,而且也反过来使得严谨的科学有了高贵、优雅的趣味,而如果没有这样的趣味,科学上的最大进步也不过是些缺乏教养的东西。

-
- 1 Published 10 January 1759 (R. Straus, Robert Dodsley, p. 367).
 - 2 Cf. *The Critical Review* (1757), III, 369 – 70; *The Literary Magazine* (1757), II, 186 – 7.
 - 3 *Academicorum Priorum*, II, 127 (misquoted)。学园派哲学家——例如阿尔克西劳 (Arcesilaus)、卡尔内亚德 (Carneades) 等人——是柏拉图的追随者,后者在其思想体系中强调怀疑主义,否认确定知识的可能性。在学园派哲学的领袖人物拉利萨的斐洛 (Philo of Larissa) 来到罗马以后,西塞罗才转向学园派,而这时他不过是一个年轻人。

目 录

绪言

7

论趣味

15

第一部分

第一节 新奇

29

第二节 痛苦和愉悦

30

第三节 痛苦的去除和实际的愉悦的差异

31

第四节 论欣喜与愉悦,在二者相对的意义上

33

第五节 欢乐和忧伤

34

第六节 论自保原则支配的激情

35

第七节 论崇高

36

第八节 论社会交往支配的激情

36

第九节 自保原则与性关系支配的激情之间差异的最终原因

37

第十节 论美

38

第十一节 论社会交往与孤独

39

第十二节 同情,模仿和竞争心

39

第十三节 同情

39

第十四节 面对他人苦难时同情的作用

40

第十五节 论悲剧的作用

41

第十六节 模仿

43

第十七节 竞争心

44

第十八节 要点

45

第十九节 结论

46

♫

第二部分

第一节 论崇高促发的激情

50

第二节 恐怖

50

第三节 模糊

51

第四节 论清晰与模糊之于激情的差异

52

第四节 续

53

第五节 力量

56

第六节 匮乏

61

第七节 巨大

62

第八节 无限

63

第九节 连续和一致

64

第十节 建筑的庞大

65

第十一节 令人愉悦的事物中的无限

66

第十二节 困难

67

第十三节 富丽堂皇

67

第十四节 光

69

第十五节 建筑中的光亮

70

第十六节 能够激发崇高感的色彩

71

第十七节 声音和巨大的声响

71

第十八节 突然

72

第十九节 断断续续

72

第二十节 动物的咆哮

73

第二十一节 气味与味道,苦味与恶臭

74

第二十二节 情感,痛苦

75

第三部分

第一节 论美

79

第二节 比例不是植物美的原因

80

第三节 比例不是动物美的原因

82

第四节 比例不是人类美的原因

83

第五节 对比例的进一步考察

87

第六节 适合性不是美的原因

89

第七节 适合性的真正作用

91

第八节 小结

92

第九节 完满不是美的原因

93

第十节 美的观念在多大范围内适用于人类的品质

93

第十一节 美的观念在多大范围内适用于优点

95

第十二节 美的真正原因

95

第十三节 小的事物是美的

96

第十四节 平滑	
97	
第十五节 渐进的变化	
97	
第十六节 娇嫩	
98	
第十七节 色彩中的美	
99	
第十八节 小结	
100	
第十九节 相貌	
100	
第二十节 眼睛	
100	
第二十一节 丑	
101	
第二十二节 优雅	
101	
第二十三节 典雅与美观大方	
102	
第二十四节 触觉中的美	
102	
第二十五节 听觉中的美	
104	
第二十六节 味觉与嗅觉	
105	
第二十七节 崇高与美的比较	
106	

第四部分

第一节 论崇高与美的直接原因	
----------------	--

第二节 联想

110

第三节 痛苦与恐惧的原因

111

第四节 上一节主题的继续

112

第五节 崇高是如何产生的

113

第六节 痛苦何以可能促发欣喜

113

第七节 精致器官所必需的锻炼

114

第八节 为何一些并不危险的事物有时会使人恐惧

115

第九节 为何巨大的视觉对象是崇高的

115

第十节 巨大何以需要连贯一致

116

第十一节 人为的无限

117

第十二节 震动必须是相似的

118

第十三节 视觉对象中连续性的作用

119

第十四节 考察洛克关于黑暗的观点

120

第十五节 黑暗依其本性就是恐怖的

121

第十六节 为何黑暗是恐怖的

122

第十七节 黑色的作用

123

第十八节 适度黑色的作用

125

第十九节 爱的生理原因	125
第二十节 何以光滑是美的	126
第二十一节 甜美,及其本性	127
第二十二节 令人放松的甜美	128
第二十三节 何以变化是美的	129
第二十四节 关于微小	130
第二十五节 论色彩	132

第五部分

第一节 论语词	136
第二节 诗歌的一般效果,不靠唤起人们对事物的观念	136
第三节 先于观念的概括性语词	138
第四节 语词的效果	139
第五节 语词无需引发意象而产生效果的实例	140
第六节 诗歌,严格说来不是一门模仿艺术	144
第七节 语词如何影响激情	144

绪 言

论趣味¹

表面看来,我们可能彼此之间在理智和感觉方面差异很大;但尽管有这种差异存在——在我看来,这仅是一种表面现象而非真实——,还是可能有某种人类理性与趣味的共通标准。因为,如果人类没有某些判断力与感性的共通原理,那么在理性或激情方面,我们就可能会无所措手足,不足以支撑日常生活中彼此的沟通和交往。一般认为,在对与错的问题上,我们还是有一些固定的标准。大家都知道,在双方发生分歧的时候,人们往往会寻找一些能够适用于双方的标准,而在大家看来,这些标准都属于人类天性的范畴。但是,当关涉到趣味问题时,好像就不是那么明显了,似乎我们找不到某种统一的或者既定的原则可循。甚至在大家看来,这种微妙的、虚幻的能力太过漂浮而无法进行定义,因而也就不能被任何形式的测试所适当检验,更不能被任何标准所限定。我们总是呼唤理性能力的训练,而且通过历史久远的争论也极大地加强了下面这一信念,即在绝大多数人中间,一些特定的正确理性准则已经被确定下来。博学多才之士对这一简陋的科学进行了改善,使之归纳入一个体系。但如果趣味没有被如此妥善培养和增进,我必须要说,这绝不是因为它本身贫瘠、无内容,而是因为在这方面没有多少愿意付出劳动的人,或者是因为他们忽视了它的存在;说句大实话,这里没有同样令人感兴趣的动机去促使我们把趣味的原理确定下来,而在理性那里我们却有这种动机。另外,即便大家

//

12

在趣味方面有所差异,这种差异也不会导致像理性差异那样的严重后果;不过若是让我来谈谈自己的看法的话,我却认为就像在理性那里所见到的那样,趣味的逻辑或许也能融贯一致,而我们也可以非常确定地来谈论这一主题。事实上,我们现在非常需要开辟这一研究领域,以使得这一主题尽可能地清晰明白;因为,如果趣味没有确定的原则,如果想象力不能受到一些固定的、不易改变的法则的影响,我们的努力也就毫无意义了;同样,如果没有确定的原则,即便不会被视为一件荒唐可笑的事情,我们为反复无常的东西来定规则,为一时的兴致和幻想来立法,这亦将被视为全无意义的。

就像其他指陈性的术语一样,趣味这一术语也不是非常清晰明白的;这一术语所指称的东西,远不是公众头脑中所拥有的某种简单、确定的观念,所以在这一点上,它不得不走向不确定和混淆不清。关于这种混乱不堪情况的补救,我也没有什么非常好的定义。这是因为,当我们试图进行限定的时候,就存在一种危险,即我们很可能把这一概念所关联的环境因素给消除了;或出于冒险心理,或出于一种对先入之见的坚持,又或者出于一种对眼前事物的有限、不周全的考虑,我们都可能没有做到根据其自然包含的全部因素来理解它。实际上,在我们开始刚刚着手这类研究的时候,我们往往就受到了一些狭窄法则的限制。

——作茧自缚,既怕人耻笑又怕犯了写作规则,
不敢越出雷池一步。²

13

某个定义可能是精确的,但是仍然难以告诉我们所定义的事物的性质;而且,即便定义达到了描述事物本来面目的目的,为了对事物做最好的了解,我们也最好把它作为探讨的结论,而不要在我们的探讨之前运用它。很多人都认为,研究论文和教学在许多情况下是不同的,这对于较高理性程度的人来说更是当然之事;但在我个人看来,如果教学的方法能够最大程度地接近调查研究,那就再好不过了;因为,这种方法不满足于仅提供一些干瘪的、缺乏生活感的事实,而是找寻其生长的源头活水;如果他们乐于去做这些有价值的事情

的话,这种方法就可以让读者自己去感受发现的踪迹,指导他们踏上作者的探索路径。

但为了避免不必要的挑剔,我还是先如此界定我所说的“趣味”:它是一种功能,是极易受到外界触动的人类心灵的功能,它也能够对想象力的活动和优雅的艺术品进行判断和鉴赏。我认为,这就是“趣味”一词的最一般含义,也是和某些既定理论最不相关的定义。我在这项研究中的目的,就是探寻是否存在某些原则——想象力根据这些原则而被触动——对我们普遍适用、根基牢固并且确定无疑,以至于可以在一定程度上补足理性方法。我认为关于趣味的这些原则是存在的;在惯于从表面看问题的人那里,无论是种类还是程度,趣味都存在那么多的差异,所以没有什么事情是可以确定下来的,不过不管他们如何觉得这是荒谬可笑的,我却坚持相信这些原则的存在。

据我所知,人类能够了解外在事物的天赋能力有感觉、想象力和判断力。首先来看感觉。我们这样来设想(实际上我们也必须如此设想),由于每个人的身体器官的构造都是如此接近,或者对于全体人类而言就是相同的,所以所有人感知外界事物的方式也必然是相同的,或者至少差异不大。我们都知道,对于某个人的眼睛来说是明亮的东西,对于另外一个人来说也是明亮的;一个人感觉甜美的东西,另外一个人也感觉甜美;一个人看到了黑暗,感觉到了苦涩,另外一个人也是如此;另外,我们以同一种方式感觉到伟大和渺小、坚硬与柔软、热和冷、粗糙与光滑;实质上,所有的那些自然特质以及它们对于身体的影响,在我们这里都没有多大差别。如果我们允许自己认为感觉给予不同的人以不同的事物观念,那么这种怀疑主义就会使得在任何事物之上进行的理性分析都是徒劳无益、轻佻浮漂的,甚至导致怀疑理性本身,而正是理性使我们对认知的一致性表示怀疑。但我们很少怀疑身体感觉给予所有人类的外界事物意象是类似的,那么我们就必须承认,每个外界事物在一个人身上激起的痛苦与愉悦,也必然适用于所有人,它们的发生是自然的、简单的,仅仅通过适度的力量而影响人;因为,如果否认这一点,那么我们会想:同样的原因以同一种方式影响了同一类对象,但却产生不同的效果,这是多么荒谬的一件事啊!让我们首先从这一点来考察趣味,或者更确切地说考察那种受到怀疑的

45

能力。所有人都说醋是酸的,蜜是甜的,芦荟是苦的;当人们在这些事物上面发现了相同的特质的时候,没有人认为它们产生的痛苦和愉悦是不同的。人们都同意称甜美是令人愉悦的,而酸和苦则令人不快。从这里可以看出,人们的感受没有差异;并且也没有迹象表明这种一致仅是因为人们对趣味的比喻性使用凑巧相同。一种坏脾气(a sour temper)、苦涩的表情(bitter expressions)、痛苦的咒骂(bitter curses)、一种悲惨的命运(a bitter fate),这些术语都能够得到很好的、恰如其分的理解。当我们说一篇上佳的论文(a sweet disquisition)、一个讨人喜爱的人(a sweet person)、一个舒服的环境(a sweet condition)或者类似比喻的时候,我们也能够很好地理解。大家都承认,习惯和其他的一些原因,从那些属于趣味的自然的痛苦或愉悦中演绎出了很多的比喻用法;但是,仍然难以区分自然性的感觉和演绎而来的意象。一个人经常选择抽烟而不是吃糖,选择吃醋而不是喝奶;但这并不会混淆趣味本身,因为他也感觉到烟和醋都不是甜的,而且他也知道正是他的这些习惯使得他的趣味接近于和普通人不同的愉悦。所以即便对于这样一个人而言,我们也可以有足够理由说,他是和趣味相关的。然而,是否当任何人宣称,对他来说烟草的味道和糖的味道一样,他不能分辨牛奶和醋,或者在他看来烟和醋都是甜的,牛奶是苦的,而糖是酸的时候,我们就立即得出结论说这个人身体的失常了,他的味蕾坏掉了呢?对于这样一个人,我们根本无法与他交换关于趣味的意见,就像我们无法理性地和一个否认部分结合起来等于整体的人讨论质量关系一样。我们不说他的观念是错误的,而说他完全疯掉了。这类例外一点也不会影响我们的法则的有效性,更不会使我们得出结论说人们在质量关系或者趣味上有着不同的原则。所以,当人们说趣味不能争论的时候,这仅是说,没有人能够准确地说个别人在感受特定事物的时候就一定得出怎样的痛苦或愉悦。这种趣味当然是没有什么可以争论的;然而,或许我们能够非常清晰地争论哪一事物看起来就令人开心与否。最为遗憾的是,当我们讨论特定的或者习得的爱好的时候,我们总是想到个别人的习惯、偏见或者精神失常,然后就根据这些匆忙得出了结论。

人们之间的一致性不仅表现在趣味方面。从光亮得来的愉悦的原则也是

如此。比之于黑暗,光亮更能使人愉悦。在夏天,大地穿上了绿装,天空晴朗、明亮;而在冬天,所有事物都恰好相反,因此前者总是比后者更令人喜爱。当任何美丽的事物出现,不管是一个人,一个走兽,一只飞禽,还是一株植物,我都相信,即便是一百个人,他们也会立即说这是美的;虽然在某些人看来这一事物还存在某些缺陷,但同时他们也认为其他方面还是非常出色的。我相信,没有人会认为鹅比天鹅还美,或者认为弗里茨兰鸡比孔雀还漂亮。还应注意,光亮所引发的愉悦不像趣味的愉悦那样复杂,也不会被后天习惯和社会交往所混淆、改变;这是因为,光亮所带来的愉悦更为普遍地来自其自身,不太经常被那些光亮之外的因素所改变。但是,不像它们可以直接呈现于光亮面前,事物在鉴赏力面前却是间接的、非天然的;不管是事物还是药品,它们都是一般地被使用;由于所具有的营养价值或者治疗作用,它们才通过效果以及这些间接关系形成了趣味或者说嗜好。所以,土耳其人喜欢鸦片,因为鸦片可以使人感觉精神兴奋;德国人喜欢烟草,因为他们觉得烟草能够使人产生醉醺醺、愉悦的麻木感觉;而纷乱的精神状态则让我们的普通人喜欢,因为这种状态赶走了烦恼、对于未来的考虑或者现实中的罪恶。如果这些事物仅仅停留在趣味上面,它们就会被完全忽视;但是当它们和茶、咖啡等一起从药店来到我们的餐桌上,用来为我们的健康服务,这样久而久之,我们就认为它们是能令人愉悦的。药品的效果使得我们经常使用它;由此,经常性地使用,再加上非常好的效果,就使得趣味本身令人感觉非常好。但是在理性方面,我们不会对此有哪怕一点点的困扰,因为我们可以把自然的意识从后天形成的东西区别开来。在描述一个不知名的水果的味道的时候,我们很难说它像烟草、鸦片或者大蒜一样具有甜美的、令人愉快的味道,即便当你面对那些长久使用这些麻醉物品并且非常喜欢它们的人,你也不会这么说。我们对于愉悦的最初外在原因总是保持长久的记忆力,然后以此为标准来衡量那些能够刺激我们的事物,并且通过它来调整我们的感觉和看法。我们可以想象一个有着反常嗜好的人,比之于黄油或者蜂蜜,他更喜欢鸦片,但这个时候你却给了他一包海葱根;可以确定,他绝对会选择黄油或蜂蜜,而不是这种令人作呕的药,或者另外一些他并不习惯的药品;这就说明,他的趣味在天然状态下与其他人完全类

似,在他有特殊嗜好的情况下,他在大多数事物面前仍然具有和常人类似的趣味,只不过在一些特别的东西反常罢了。因为在判断一个新奇事物的时候,甚或是在面对一个类似于他后天习惯的趣味的时候,他也会感觉到他的趣味受到自然因素的影响,而且和普通大众所依据的原理相同。由此,一般感觉、光亮甚至是趣味——感觉中最为模糊的部分——所带来的愉悦,在整体上都是相同的,或高或低,或已知或未知。

除了感官带来的意识及其连带的痛苦或愉悦感受以外,人类大脑自身还拥有有一种创造性力量;这种力量或是表现在以同样的顺序和方式随意再现感官所接受的意象,或是表现在以另外的秩序重组这些意象。这种力量就叫做想象力;那些归属于其下的名词有理解、想象、创造等等。然而,必须注意到,想象力不能绝对没有任何基础地创造新的事物;它只能重新组合感官得来的那些观念。³ 想象力是愉悦与痛苦活动的最广阔区域,也是害怕与希望交织的地方,更是所有与之相关联的激情所绽放的舞台;通过任何一种原初的自然感觉的作用,那些能够运用上述关键观念影响想象力的东西,都可以对所有人发挥同等的效力。因为,既然想象力是感官体验内化后的唯一写照,它就只能根据感官之于真实世界的原则来对这些意象表示满意与否;由此,在感官体验方面相一致,在想象力方面也会一致。只要稍加注意我们就会明白,事实必然如此。

但是在想象力中,除了外界事物所产生的痛苦与愉悦之外,尚有另外一种来自相似性的愉悦,这种相似性是想象力对外界事物的模仿;在我看来,除了这些原因之外,想象力不可能产生任何愉悦。这些原因非常一致地施诸每一个人,因为它们完全按照自然法则进行活动,而非出自特殊的习惯或者某种效用关系。洛克(Locke)先生曾经非常公正、细致地研究理解,认为它主要与寻求相似有关;同时他也指出,判断主要在于辨析差异所在。⁴ 如果按照这种说法的话,看起来在理解与判断之间就没有实质性的差异,因为两者似乎都是同一种比较能力的不同活动引致的。但是事实上,不管它们是否建基于同一种理智能力之上,二者在许多方面都有如此之多实质性的差异,以至于把理解与判断完美地结合起来似乎是这个世界上最罕见的事情。当两个事物彼此之间截然不同,这仅仅是我们习惯看到的,它们两者互不相干,因此也就不会对

我们的想象力留下很深的印象;不过,如果两个事物非常相似,我们就会被触动,我们的注意力转向它们,并因为二者的相似性而感到愉悦。人类的理智在寻求相似性方面有着天然的敏感与满足,而在辨析差异方面则不然;这是因为,通过寻求相似性,我们制造了新的意象,我们联结,我们创造,我们扩展了我们的领地;但是辨析差异却并未给我们的想象力带来任何东西,并且这一工作本身就是更为困难、更为令人厌烦的,从中得出的感觉也不外是某些消极的东西,是某种间接的自然。我在早间听到某件新闻,这不过是作为一个事实增加了我头脑中的积存,它带给我一些愉悦。到了晚上我感到,从中我什么也没有得到。除了因为发现我曾经陷入其中而带来的郁闷,我还能从中得到什么?因此,人们更自然地倾向于相信而非怀疑。它基于以下原则,即那些极为愚昧和野蛮的民族,他们的优势却在于寻找相似性、作比较、打比方、进行暗喻以及讲述寓言,但却在区分事物和条理化他们的观念方面状况不佳、每况愈下。这也可以解释如下事实:荷马和东方作家们虽然非常喜欢打比方,而且他们的比喻非常绝妙,但是他们却不关心它是否精确;也就是说,他们只是寻找一般的相似之处,然后努力刻画它,他们没有注意相比较的事物彼此之间的差异之处。

那么,由于相似性所带来的愉悦在想象力中占据了主导地位,只要那些被再现或者比较的事物的知识还在扩展,所有人在这一点上就是平等的。这类知识的原则是极为普遍的,因为它建基于感官体验和经验观察而非某种天赋能力的强弱之上;虽然不是太确切,我们仍然能够从知识的这类差异中,得出我们通常所谓趣味的差异。对于一个没有见到过雕塑的人来说,当他看到理发室的工具箱或者某些普通的雕像时,他就会感到非常惊讶并且欣喜,因为他看到了某种类似于人体的东西;由于被相似性所吸引,他一点也不会注意其瑕疵之处。我认为,没有人在第一次看到一种模仿时会专门注意其缺陷。接下来,这个人又看到另外一种更为逼真的艺术作品;他就开始轻看之前所喜欢的东西;不过,即便之前的喜欢也不是针对它不像人体,而恰恰是那种不太精确的相像。实际上,前后两次见到不同的作品,他所喜欢的内容都是一致的;另外,尽管他的知识在增进,其趣味却没有改变。迄今为止,他的过失仅在于他对艺术作品缺乏了解,这源于他在这方面确实没有经验;但是,他也可能对自

然事物本身缺乏了解。因为,很可能这个人就此止步不前,于是在他眼中,一个出自名家之手的杰作也不过和一个普通艺术家的中等作品差不多;这并不是因为他缺乏更好、更高的品位,而是因为所有人都不會细致、精确地去专门研究人体,以便对人体艺术作品作出判断。趣味的批评并不依赖于人类天赋的某种更高原则,而是依赖于更多的知识,这一点在很多例子中都可以看出来。古代传说中画家与鞋匠的故事已广为人知。鞋匠考虑到他曾经在造鞋的过程中出现过一些错误,于是他就正确地丈量了鞋的大小,而这一点画家却从来没有对鞋子进行过如此精确的度量,而只是满足于一般程度的相似。⁵ 对此,我们不能指摘画家的趣味,这个故事只是说明画家缺少关于造鞋技艺的知识,仅此而已。让我们设想一个解剖学家来到了画家的工作室。他的作品已经基本完成,人体肖像看起来很漂亮,每一部分都契合于整体的动作;但是解剖学家还是提出了批评,他认为在特定的动作状态下,肌肉的膨胀度是不正确的。在这个情形中,解剖学家所批评的地方是画家所没有注意的,这也是他对鞋匠所关心的地方视而不见的原因。但是,缺乏解剖学的知识并不说明画家缺少好的趣味,这对于欣赏他的作品普通观众来说也同样如此;在鞋匠的故事中,他缺乏关于造鞋技艺的知识,同样不会影响趣味。一件非常好的艺术作品——施洗者约翰的断头像——被送至一位土耳其皇帝面前,他对这件作品大加赞叹,但他却发现一个缺陷;他认为,在脖子被切割的部分,皮肤没有收缩。⁶ 这位皇帝的观察尽管非常正确,但是他却没有比这位艺术家多出一些自然趣味来,更不会比数以千计的欧洲艺术鉴赏家们的趣味高出许多,后者根本不会做这类的观察。他的土耳其王室当然对这类骇人的惨状非常熟悉,但其他人却未必想象得到。在这一主题之上,人们之间因为知识的种类不同,或者掌握知识的程度不同,而存在一些差异;但是某些东西却普遍适用于画家、鞋匠、解剖学家和那位土耳其皇帝,这就是:其一,对于自然事物的愉悦,他们对其的感知都是非常相像的;其二,看到非常相似的描摹作品时的满意;其三,在一些感人的、打动人的时刻所怀有的同情心。只要趣味本身是自然而然的,它就普遍适用于所有人。

在诗歌以及其他想象力的作品方面,我们也能够发现相似之处。存在如

下情况:一个人非常喜欢唐·贝里亚尼(Don Bellianis),⁷ 但不太喜欢维吉尔(Virgil);而另外一个人却沉迷于维吉尔的《埃涅阿斯纪》(*Eneid*),把贝里亚尼的那本书甩给小孩子。两个人似乎有着完全不同的趣味;但事实上二者相差很小。在这两部激起不同感情的作品之中,都是一种能够激起尊敬感情的故事;两部作品中都充满着战斗场面,都激情四射,都描述了海上航行、战争、凯旋以及命运的不断改变。喜欢贝里亚尼的人或许不能理解《埃涅阿斯纪》的精练、优雅的语言,但是如果这本书能够转变为《天路历程》(*Pilgrim's Progress*)的风格,他或许就能感受到其中的激情了,而正是这同一原则使得他崇拜贝里亚尼。

21

一个读者在他最喜欢的作家那里,不会因为事情的发展不断冲破各种可能性、时间上的混乱无序、对于习惯的违背以及地理上的颠倒不堪而感到震惊;这是因为,作为一般读者,他根本不懂地理,也不懂年代学,而且他也永远不会考察可能性的基础。他可能读到一段描写波希米亚海滩失事的故事;⁸ 整个晚上他都感觉极为有趣,而且仅仅为他的英雄主人公担心,一点也没有因为这明显的错误而感觉不爽。不过,他为何必须因为海滩失事发生在中欧的一个地方波希米亚而感到不快呢?难道他不可以认为波希米亚或许就是大西洋中的一个小岛吗?说到这里,到底反映了这位读者怎样的天赋趣味呢?

既然趣味属于想象力的范畴,那么,它的原理就适用于所有人;在趣味发生影响的方式上没有什么区别,在引起影响的原因方面也没有什么差异;但是在程度上存在差别,这主要来自两个原因:或者是因为天赋感觉能力特别强,或者是因为曾经对事物进行过长时间的、细致的观察。我们可以通过感觉发生作用的过程——这是发现差异的领域——来理解这一点,比如,我们可以设想,两个人面前摆放着一张光滑的大理石桌子;这两个人都认为它是光滑的,当然也都因为这张桌子的质量而感觉非常惬意。至此为止,他们两个没有发生分歧。但是,我们可以把一张又一张更加光滑的桌子摆放在他们面前。这时两个人虽然也都感觉到桌子的光滑、同时内心非常惬意,但是他们会争论,哪一张桌子更为光滑。事实上,当人们开始通过程度而非尺寸来比较事物的有余或不足时,他们就会在趣味方面有巨大的差异。当这样一种趣味的差异

22

存在时,如果有余或不足不是那么明显,就很难解决这一问题。如果我们在事物的量上意见不同,我们就可以诉诸某种通常的标准,这样就可以非常精确地解决这一问题;这就是数学知识的精确性优于其他知识的方面。但是当事物的差异不是可以通过大和小来判断,而是通过光滑和粗糙、坚硬与柔软、黑暗和明亮或者颜色的深浅来判断的时候,这就要看具体情况了:当差异非常明显的时候,我们很容易就能判断;但当差异非常之小的时候就异常困难了,因为这里缺少某种标准,而这一标准恐怕永远找不到。在此类事情上,假设感觉的敏锐程度相同,那么谁对面前的事物更用心、更持久地进行过研究,他就可能胜出。在前面关于桌子的例子中,大理石磨光工人是最有发言权的,他的判断无疑是最精确的。但是,尽管缺少判断此类涉及感官和想象能力问题的纠纷的标准,我们发现其中的原理却是相同的,而且,只要我们去考察事物的优越程度或者差异——它们会把我们带向决断的领域——我们就不会发生分歧。

29

到现在为止,我们还仅仅只是熟悉了外界事物的可感知特性,关于想象力我们似乎还未涉及;同样我们也没有涉及,当激情被内感官再现的时候想象力的表现,这是因为所有人都可以通过天赋的同情心来感知这种激情而不必诉诸理性,而且每个人内心的公正性也无可置疑。喜爱,悲伤,害怕,生气,快乐,这些激情轮流冲击着每一个人;它们不是专横地、随意地影响人的内心,而是通过某种特定的、自然而然的以及统一的法则来发挥作用。但是,由于想象力的许多活动并不仅限于再现感知到的外在事物,也不限于对激情发挥作用,而是把它的领地扩展到习俗、人的品质、行为、人的动机,以及前述几者之间的关系、它们的优点和缺陷,从而进入到了判断力的领域,而这些都是可以通过注意力和推理习惯来提升的。如此一来,想象力的领域就将非常之广泛;贺拉斯(Horace)就曾劝我们进行哲学研究并深入生活之中来寻求指导。⁹ 不管在道德和生命科学中我们获得如何的确定性,在模仿的活动中我们也会有相同程度的确定性。事实上,正是在我们的日常技艺中,在对具体时空的尊重中,在普通的礼节中,在这些贺拉斯所建议我们去学习和锻炼的地方,我们才得以找到通过区分而得的“趣味”;在真实生活中,它不过就是一种精确的判断力。总体上在我看来,从其最一般的意义上而言,趣味绝不是一个简单的观念,而

是由来自对感官初级感觉、想象力的次级感觉以及理性能力所得结论的整体把握;它与这些能力之间的复杂关系相关,也与人类的激情、习惯和行为方式相关。这些因素对于形成趣味都是必需的,它们的基础对于所有人都是相同的;这是因为,各种感官是所有观念的基础,¹⁰并且引致所有的感觉,如果它们是确定的、非任意的,趣味的基础对于每一人而言都普遍存在,那么必然就会存在一个充分的基础,以支撑对于此类事物的确定性论证。

当我们仅仅根据其性质和种类来考察趣味的时候,我们必须发现它完全统一的原则;但是,这些原则适用于个体心智的程度,就像这些原则本身一样存在较大差异。这是由于感性能力和判断力这些构成通常所谓“趣味”的因素,在不同的人中间差异很大。感性能力有缺陷,就会导致趣味的匮乏;判断力的欠缺,也会导致趣味的错误或者低下。有些人感觉迟钝,生性冷酷、淡漠,那么很难说这些人在他们的生命中能够被唤醒。对于此类人而言,最具冲击力的事物带给他们的也不过是某种微弱、模糊的印象。另外一部分人或者因为一些粗俗的东西而兴奋,仅仅停留在感官的愉悦上,或者吝啬鬼式的整日忙个不停,又或者热衷于追逐虚荣或者个性张扬,他们由于持续地受到粗野的、暴躁的东西的冲击,从而其想象力根本不能出现精巧、雅致的活动。虽然原因不同,实际上,这些人同前面那类人一样愚蠢并且麻木不仁;但是,不管哪一类人受到自然的优美或者伟大之物的冲击,或者在艺术作品中发现优美或者伟大,他们仍然根据同样的原则而感动。

产生错误的趣味的原因,在于判断力的缺陷。而这一点,或者可能因为理解能力(判断能力的强度就包含于其中)的天然欠缺,或者更为普遍来说可能因为缺乏恰当的、有良好指导的训练,而单单这种训练就可以增强和完善判断力。在无知、粗心、偏见、鲁莽、轻率、固执等所有这些激情,所有这些败坏判断力的缺陷中,偏见是最为常见而且顽固的一种。这些原因使得我们对那些作为理智对象的事物持有不同的观点,但却并未使我们得出以下结论:不存在理性的固定原则。另外一个事实是,从整体看来,我们大概都知道人们之间趣味的差异,根本没有人们之间仅仅关涉理性问题的差异那么大;人们往往能够更好地在维吉尔的精彩描述上达成一致,但却在亚里士多德理论的正确与否上

面各持己见。

25 能够正确地鉴赏艺术作品,这或许可以被称为趣味比较高,而这很大程度上依靠于感性。这是因为,如果人的理智没有屈服于想象力带来的愉悦,它就不会深入到面前的事物中去获取足够的知识。不过,尽管一定程度的感性能力对于形成一个好的判断能力是必需的,一个好的判断力却并不必然来自某种敏锐的感性愉悦;相反经常出现的情况则是,比之于好的判断力受到上佳作品的影响,一种非常贫乏的判断力——只具有非常普通的感性能力——更容易受到某种非常低下的艺术作品的影响。这是因为,任何新的、特别的、突出的或者充满活力的东西更能打动这样一个人,他的愉悦本身更为纯粹、不事修饰;另外,由于它仅仅是某种想象力的愉悦,它就好比那些从正确的判断中得来的愉悦要强得多;判断力更多地适用于移除想象力发挥作用的路上的绊脚石,驱散想象力的迷幻阴云,使我们趋向于与理性的令人不快的束缚相契合。这是由于,人们比他人判断得更正确,其唯一令人愉悦之处,不过就是因为正确判断而来的某种程度的自豪感和优越感;但是,这是一种间接的愉悦,而非直接来自面前的事物。每天早上醒来的时候,所有景色都清新、亲切,整个人浑身充满生气,新奇的光泽映照在周围所有的事物之上,此时此刻,我们的感觉将是怎样的活力四射!但是,我们对事物的正确与否又有着怎样的判断呢?令我沮丧的是,相比于在某个年龄阶段让我感觉是天才人物的最为杰出的作品,现在我竟然在我的判断力认为是普通、低俗的作品中得到了同等程度的愉悦。每一种琐细的、微不足道的产生愉悦的原因都会倾向于影响那些乐天派性格的人:他的性情过于敏感,以致不能使他的趣味十分细致入微;在各方面他都十分与奥维德描述某人在爱中的感觉相类似:

他划着快桨行进在海上,虚弱不堪,

他不道德地寻求着,那不道德地失去的财富。¹¹

这里的特征没有一个是精确判断力的表现,更不是那首叫做《挑剔的观众》(*elegans formarum, spectator*)¹²的滑稽诗作所描写的东西。一件作品的精彩程

度和其意义基本上不能根据其对人的影响程度来判断,除非我们知道这些人的脾气和性格。那些非常粗俗、趣味低下的诗歌和音乐,一直以来就发挥着它们最有力的影响,或许现在仍然如此。即便是最粗俗的东西,那些粗俗的听众也深受其影响;他们没有足够的能力去发现其缺陷所在。但是,当这些艺术作品渐趋完美,艺术批评的科学也随之同步前进的时候,从那些最为完美的作品中所发现的缺陷,就会经常打断鉴赏本身带来的愉悦。 26

在结束这一主题的讨论之前,我认为有必要考察很多人所持的一种观点:与判断力和想象力相区别,趣味是人类头脑的一种独立功能;当我们第一眼看到一件作品时,我们就很自然地通过一系列的直觉而被触动,其中不关涉任何之前对于作品优缺点的理性分析。当趣味和想象力、激情相关的时候,我相信它很少关涉到理性;但是,当涉及整体安排、条理化和协调一致的时候,简单来说,当涉及那些最好趣味区别于最差趣味的特征的时候,我认为,起着作用的是理性能力而非其他;在真实世界中,它常常不是突然地发挥作用,或者换句话说,当它突然发挥作用的时候,它往往是错误的。通过思考,那些拥有最好趣味的人就会经常改变这些最初的、轻率的判断,立即从厌恶转向客观地看待,从不确定的喜欢转向固定。众所周知,当我们通过增进知识、持久地观察事物以及经常性的训练来提高我们的判断力时,趣味(不管是什么样的趣味)就会提高。那些没有运用这些方法的人,如果他们迅速地作出了判断,其往往是不确定的;他们的快速是因为专横和轻率,而非一线智慧之光瞬间驱走了他们头脑中的黑暗。而那些积累了关于趣味对象的很多知识的人,他们一点点习惯性地获得了某种不但稳固而且敏捷的判断力,就像人们运用同种方法在其他所有时候所做的那样。起初的时候,他们拙于拼写,但到了最后,他们能够非常惬意且迅速地阅读,但是这种迅速却并不能说明趣味是一种独立的功能。我认为没有人参与过某种只有理性在其间发挥作用的讨论,相反,我们必须迅速地运用趣味所能达到的最大能力来考察所有如下内容,即整个辩论过程所已经齐备的最好状态,讨论的基础,提出的反对意见和答复,以及从前提得出的结论;这就是普通理性所不能奢望达到的。在一个很高的层次上,把所有现象的原则叠加起来不仅是无用的,而且是缺乏思考的。 27

关于这一论题,我们可以作更深入的探讨;然而,并非这个主题的范围给我们划定了界限,——什么主题不会引领我们走向无限呢?应当说,正是我们的特定安排以及我们探讨的独特视角,使得我们有必要在此暂停脚步。

-
- 1 See Introduction, pp. x – xiii.
 - 2 Horace, *De Arte Poetica*, II. 132, 135 (misquoted).
 - 3 Cf. Locke, *An Essay concerning Human Understanding*, II, ii, 2; II, xii, 2; etc.
 - 4 *Essay*, II, xi, 2. 这一观念在洛克之前非常流行;比如在霍布斯那里就可以看到, see *Leviathan*, I, 8, and *Human Nature*, X, 4. (See J. E. Spingarn, *Critical Essays of the 17th Century*, Oxford, 1908, I, xxix.)
 - 5 这个故事说的是希腊画家阿佩利斯 (Apelles), see Pliny, *Historia Naturalis*, XXXV, 84 – 5. It also appears in Roger De Piles, *Abrege de la vie Des Peintres* (Paris, 1699), pp. 125 – 6. 这本书在 1706 年翻译成英文;1744 年的第二版或许就是伯克的材料来源 (see pp. 80 – 1)。同时期对于这一故事的引用, see Johnson, *Rambler* No. 4 (31 March 1750)。
 - 6 这一故事中的画家说的是异教徒贝里尼 (Gentile Bellini) (1421 – 1508)。The story appears in Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie Dell' Arte* (Venice, 1648), I, 40, and also in De Piles, *Abrege de la vie Des Peintres*, pp. 250 – 1 (English translation, 1744, p. 158)。伯克没有讲完穆罕默德二世的故事:为了证明他的理论正确,这位皇帝 (the Emperor, Mehmet II) 将一位奴隶斩首,以便让贝里尼看看断头处是否皮肤会紧缩。
 - 7 Geronimo Fernandez, *Historia del valeroso e invincible Principe don Belianis de Grecia* (Burgos, 1547 – 79)。1598 年这本书的第一部分被翻译成英文;1664 年和 1672 年其他部分也被翻译为英文;1673 年,弗朗西斯·基尔克曼将之合编为 “*The Famous and Delectable History of Don Bellienis of Greece*”。或许最后这本书是伯克的材料来源。H. Thomas, *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry* (Cambridge, 1920, pp. 256 – 62) 讨论了历史和传奇,其中说到,18 世纪这一英文译本在爱尔兰非常流行 (See also Introduction, p. xvi, and A. P. I. Samuels, *Early life ... of Burke*. Cambridge, 1923, pp. 45 – 8)。
 - 8 Shakespeare, *The Winter's Tale*, III, iii, 2.
 - 9 *De Arte Poetica*, II. 309 ff. (伯克或许记起的是罗斯科门伯爵的译本, II. 340 ff.)
 - 10 Cf. Locke, *Essay*, II, I, 3, et passim.
 - 11 *Heroides*, XV, 79 – 80 (misquoted).
 - 12 Terence, *Eunuchus*, I. 566.

第一部分

第一节 新奇

我们在人类心灵中所发现的最原始的,也是最简单的一个情感,就是好奇。我所谓的好奇,是指所有那些我们从新奇中意欲得到的东西或者无论什么样的愉悦感觉。我们看到,孩子们不知疲倦地跑来跑去,寻找新的东西;他们急不可耐,不加选择,试图抓住出现在面前的一切;他们的注意力被所有的事物吸引过去了,这是因为对于那个年龄段的孩子们来说,所有事物都拥有新奇的魔力,从而受到他们的热烈追捧。但是,那些仅仅依靠新奇而吸引我们的东西,不可能在所有时间抓住我们的注意力,好奇是所有这些影响的最直接原因;它不断变换出现在我们面前的事物;它是一种非常强烈却又极易满足的需求;它常常表现为头晕目眩、坐立不安以及焦躁苦闷。从其性质上来说,好奇是一种非常具有活力的本能;它飞快地掠过事物之中最突出的部分,然后马上就对自然中常见的各种同类的东西视而不见;同样的事物经常出现在我们面前,但是他们却越来越少对我们产生影响。简而言之,如果许多事物出现在我们面前的时候,没有包含有新奇的力量在其内,而我们心中也没有任何好奇的激情,那么生命中所经历的事物将除了带给我们厌恶和疲倦之外,什么也不会影响我们;迄今为止,我们尚对此知之甚少。这些力量和激情必须得到合适的考察。但是,不管这些力量是什么,也不管它们以什么样的原理来影响我们的心智,有一点是必须要注意的,那就是:它们不可能出现在那些因为日常所用而蜕变为乏味、没有任何感染力、熟悉得不能再熟悉的事物之中。一定程度的新奇,必然存在于每一影响我们心智的事物之中;而在我们内心之中,激情也

必然或多或少伴随着好奇。

第二节 痛苦和愉悦

22

为了在人们的生活经历中促发起一定程度的激情,因这一目的而设计的事物似乎有必要除了包含某些新奇之外,还要依据其他原因能够激起痛苦和愉悦之感。痛苦和愉悦是两种单纯的感觉,无法定义。¹ 人们不易在感觉上受到欺骗,倒是经常在称呼这些感觉时,以及在对它们进行理性把握时发生错误。很多人认为痛苦必定产生于某些愉悦感受的去除;就好像他们也认为,愉悦必定产生自某些痛苦的消解或者减轻。² 不过我更倾向于认为,痛苦与愉悦以它们最单纯、最自然的方式影响人,它们本质上是客观的,其存在不需要彼此依赖。我认为在大多数情况下,人们的心智处于某种既非痛苦也非愉悦的状态,我称之为平静。当我从一种平静的状态进入到愉悦中去时,我不必要经过任何形式的痛苦的中介。如果在这种平静——或者说放松,或者说宁静,或者随便你怎么称呼它——的状态下,你忽然听到一支协奏曲;另外也可以设想你的面前出现某种外形美观、色彩鲜艳活泼的东西;或者假设你闻到了玫瑰的芳香;又或者你虽然之前并不口渴,但现在开始畅饮某种怡人的好酒;再或者虽不饥饿但却品尝某种甜美的食物;在所有这些情景中,不管是听、闻,还是品尝,你都真切地得到了愉悦的感受;而且,如果让我询问你在满足和惬意之前的状态,很难说你内心有什么痛苦可言;或者这么说,当你在这些情景下得到愉悦感的同时,你能说尽管愉悦是绝对存在的,但却还存留有某些痛苦吗?我

23

我们也可以从相反的角度设想一个处于平静状态的人,他突然挨了粗暴的一拳,或者喝了某种苦涩的药,又或者听到某种刺耳的、令人烦躁不安的声响;这里也不存在所谓对愉悦的去除;但是无论如何,他都从各种感官那里真切地觉察到一种独立存在的痛苦。或许有人会说,这些情景下的痛苦产生于对那些先前存在的愉悦的去除,而那些愉悦感受程度太低以至于只有在去除的时候才能觉察得到。但是对于我而言,那些不能自然而然被觉察到的,就等于是一个

玄妙的、不存在的东西。因为,如果说在痛苦之前我没有感觉到任何实际的愉悦,我就没有理由判断说这样的东西存在;而愉悦,只有在它被感受到时,才能称得上是愉悦。同样的理由,也可以适用于痛苦。我不能说服我自己相信,愉悦和痛苦仅仅是某种关系,它只能在二者对立的意义上存在;我认为,我能够清晰地区分出实际存在的痛苦和愉悦,它们两者并不互相依赖。除此之外,又有什么能让我更有把握呢?在我的心智之中,没有什么东西比我区分平静、痛苦和愉悦三种状态更为清晰的了。对于此三者中的任何一种,我都能够真切地感知到,而不必诉诸它与其他两者的关系。卡尤斯(Caius)正经受胆酸过多的折磨;显然,此人确实很痛苦;把他伸展放在一个架子上,他会感觉更痛苦;那么,这时的痛苦来自对愉悦的去除吗?或者说,胆酸的折磨本来是一种愉悦,而我们只是喜欢称它为痛苦?

第三节 痛苦的去除和实际的愉悦的差异

对这一命题,我们要稍作进一步的考察。我尝试提出,痛苦和愉悦的存在不仅不必然需要依靠相互的减少或去除,而且事实上,愉悦的减轻或者停止并不产生类似于实际的痛苦的作用;而痛苦的去除或者减轻,在其效果上也和实际的愉悦并不相像。^{*}这两者中,前一个命题或许更易为人所接受;因为很显然,只有在我们感知到它的时候,愉悦才发挥作用。各种类型的愉悦感受都迅速使人满足;当它不存在时,我们就走向平静,或者更确切地说是一种适度的宁静,它少许沾染有前面那种感觉中的协调色彩。我认为一种巨大的痛苦的去除,并不类似于实际的愉悦;这种观点初看上去,不是那么明显;但只要我们反思一下,当我们从某种迫切的危险中逃脱出来时,或者当我们从某种巨大的痛苦中解放出来时,我们能够从心智中发现什么状态,这一说法就是明了的

* (洛克先生认为(《人类理解论》第16章,1.2.c.20),痛苦的去除或者减轻可以视为愉悦,而愉悦的消失或者减轻则可以视为痛苦。这是这里我们所需要考虑的观点。——伯克原注

了。如果我没有弄错的话,在此时此刻,我们的心情远不像实际的愉悦那样;而毋宁是某种冷静的状态,被一种敬畏感所包围,同时还有一种伴随着少许害怕的宁静。脸上的表情和身体的姿势是如此贴近此刻的心情状态,以至于任何一个出现在我们面前的陌生人都会认为我们还在惊愕之中,而非享受某种类似于实际愉悦的心情。

像一个人发生了严重的神经错乱,
他在祖国杀了人,逃往异乡避难,
去到一个富人家,使旁观的人诧异。^①

Iliad. 24.³

一个不幸的人,知道他的罪行,
在本土杀了人,逃往他乡,
刚至此地,他呼吸急促,脸色苍白,惊愕失措;
所有人都注视着他,所有人都惊诧不已。⁴

25

荷马在此节诗中描绘了一个人的突然出现,他刚刚从一种迫切的危险中逃出,一副混合着恐惧和惊愕的表情,他的这种状态影响了旁观者;可以说,这段描写非常形象地刻画了我们在类似情形中的表现。因为,当我们从某种强烈的情感中释放出来时,我们仍然自然而然地保持着类似于同一种状态的心情,虽然之前造成这种状态的原因已经不复存在。暴风雨之后,大海依旧波动不息;当余下的骇人状况完全消除之后,所有因骇人事件引起的激情才随之渐趋平息;此后,我们的心也才恢复到平静的正常状态。简而言之,在我看来,愉悦(我指任何内在的情感,或者某种来源于实际原因的愉悦的外在表现)从来不会起源于痛苦或者危险的去除。

① 希腊文原版《伊利亚特》和蒲柏(Pope)英译本《伊利亚特》似有一些细微差异,因此伯克用上、下两段引文分别列出。本书涉及希腊文原版时,均采用罗念生、王焕生的中译本(人民文学出版社,1994年11月版),谨向两位前辈致敬。

第四节 论欣喜与愉悦,在二者相对的意义

但是,我们能不能因此说,痛苦的去除或者减轻就总是意味着某种真实的痛苦过程呢?或者说,愉悦的停止或者减轻总是伴随着愉悦呢?不是这样。我想表达的不过是如下内容:其一,愉悦和痛苦都是某种实际的存在,本质上都是独立的;其二,从痛苦的消除或减轻中得来的感觉并不足以和实在的愉悦本身相类比,因此不能认为二者本性相同,或者冠以相同的名字;其三,根据同一原理,愉悦的去除或者减轻也不类似于实在的痛苦。可以确定的是,前一种感觉(即痛苦的去除或减弱)就其本质而言绝非忧伤或者不愉快。这种感觉在很多情形下都是惹人喜爱的,但总体而言却不同于实际的愉悦;我不知道该如何称呼它,不过,这并不妨碍它的真实存在,也不影响它和其他感觉之间存在巨大差异。⁵最为确定的是,无论是哪一种类型的满足或者愉悦,也无论是它以哪种方式来发挥影响,在感知到它存在的那个人心中,它就是一种实际的愉悦。愉悦的影响,其本身毫无疑问是实际存在的;但其原因或许是不甚明了的,就如在这一情形中,它就难以分辨清楚。因此,极为明智的做法应当是通过一些术语来区分两种本质上完全不同的事物:其一是真正的愉悦,它可以不依赖任何关系而存在;其二是必须依赖某种关系,也就是必须和痛苦联系在一起才能存在的“愉悦”。如果这两者在其产生原因方面和其发生的影响方面都是如此地不同,但却因为我们日常所用时将二者归诸同一名字之下而彼此混淆不清,我认为这是非常不合适的。如果让我来称呼这种相对的“愉悦”,我就会把它叫做“欣喜”;而且,我会尽我最大所能准确地使用它。我知道这一词语尚未得到普遍的恰当运用;但我认为,应当让它代替那个广为人知的词汇(愉悦)并且限制它的所指,而不必要生造一个或许不太适合语境的新词。⁶如果语言的本性就是为了描述事物而非专门为了哲学研究,而且我的主题的性质能够自然地引领我走向最平实的论述而非迫使我寻找其他办法,我就不会哪怕一丁点儿对我们的词汇作出改动。当我使用“欣喜”这一词语时,我是

36

37

指那种伴随着痛苦或危险的去除的情感;而当我使用“实际的愉悦”时,我所说的就是那种真正的愉悦。

第五节 欢乐和忧伤

应当看到,愉悦的停止以三种方式来影响人。假设在适当时间的持续之后,它自然地停止了,那么其效果就是导致“平淡”;如果它被突然粗暴打断,那么这就产生某种难以释怀的情感,叫做“失望”;而若是愉悦的对象完全消失了,并且没有机会再次欣赏它,那么此时心中的激情可以称之为“忧伤”。⁷要是这三者都不是,甚至连“忧伤”一词都不好描述,而是一种最为狂暴的情感,我认为它就有点类似于实际的痛苦了。一个忧伤的人,他感受到某种不快;他沉迷于它,并且喜爱这种感觉;而这种情况决不会在真实的痛苦那里发生,对于后者,人们一刻也不愿忍受。大家都愿意接受那种忧伤感,尽管它远非真正的能令人愉悦的情感,这是不难理解的。正是忧伤的性质使人们持久地怀想所失去的那一事物,脑海中出现它最美丽的一面,一遍又一遍地重复着与之相接触的时刻,甚至是最后一刻;它让人们回顾过去每一次的快乐时光,细细品味,并且找到数不清的、新的满足,这些满足在以前没有得到最大程度的感受;在忧伤之中,愉悦仍是至上原则;这种忧伤和实际的痛苦完全不是一码事,后者总是那么讨厌,使得我们唯恐避之不及、难以摆脱。荷马所撰《奥德赛》(*The Odyssey of Homer*)中描述了那么多的容易打动人的自然景观,但没有一个能够比得上墨奈劳斯(Menelaus)讲述朋友们的悲惨命运和他的内心感受更打动人。事实上,他经常迫使自己不去回想那段哀伤的往事,但是他也注意到,尽管令人哀伤,回想到那些朋友时内心还是拥有一份愉悦。

28

逝去的人们,光环笼罩,
想念着他们,无所凭依,
甜蜜之忧伤,占据我心,

感恩之泪水,悄然滑落。⁸

想念着那些逝者,他们带着荣耀,
而我的心,仍不时
被那些带着愉悦的忧伤占据,
我的眼中,饱含着感恩的泪水。⁹

Hom. Od. 4.

在另一方面,当我们恢复健康时,或者当我们从某种迫切的危险之中逃脱出来时,我们是否有着这种欢乐的感受呢?很显然,这些情形之下的感受,就绝非那种有着特定景观的愉悦所能给予的平滑的、明快的满足。至于那些从痛苦的减弱而得来的欣喜,则因为其单调、强烈以及严酷的本性,暴露出了它的出身。

第六节 论自保原则支配的激情

绝大多数能够给人留下强烈印象的感觉,不管是真实的痛苦或愉悦,还是它们的变体,都或许可以归结为两种原则:自保和社会交往;我们所有的激情都是为了符合这两个目的,非此即彼。涉及自保的激情,主要是痛苦或危险。痛苦、疾病和死亡,让人们心里满怀恐怖感;生命和健康虽然也能够使我们获得愉悦感受,但却无法通过单纯的享受给予我们如此强烈的印象。因此,涉及个体自保的激情,主要就是痛苦和危险,它们是所有激情当中最有力的。

第七节 论崇高

39

40

凡是能够以某种方式激发我们的痛苦和危险观念的东西,也就是说,那些以某种表现令人恐惧的,或者那些与恐怖的事物相关的,又或者以类似恐怖的方式发挥作用的事物,都是崇高的来源;换言之,崇高来源于心灵所能感知到的最强烈情感。¹⁰毫无疑问,在对身体和心智的影响方面,比之于那些最有见识的声色之徒所能表达的,或者那些最具想象力、具有最健康、最敏锐的感官的人所能感受到的愉悦,我们所承受的痛苦都要胜出许多。而且我也非常怀疑,是否有那么一个人,他在折磨——这种折磨是法官给予最近法国那位不幸的弑君者的长达几个小时的惩罚¹¹——中死去,但却带着最大的满足。然而,如果说痛苦的作用要比愉悦大得多,那么一般来说,死亡的观念就更甚于痛苦;这是因为,几乎没有痛苦——不管如何剧烈——能够比得上死亡;而且,在我看来,那些导致从痛苦变得更加痛苦的原因,就是那种被视为幽冥使者的东西。如果危险或者痛苦太过迫近我们,那它就不能给我们任何愉悦,而只是恐惧;但是如果保持一定的距离,再加上一些变化,它们或许就会令人愉悦,这正是我们日常生活所经历过的。关于其原因,我将尽可能在下文中予以讨论。

第八节 论社会交往支配的激情

我把其他激情划分到另一个原则名下,它就是社会交往,它本身亦可分为两类。其一是性关系,旨在维持生命的繁衍;其二更多的是一般社会交往,发生在人与人之间、人与动物之间甚至发生在人与非生命世界之间。受自保原则支配的激情,一般涉及痛苦和危险;受生命繁衍支配的激情,则源于满足感和愉悦;直接从属于生殖繁衍目的的愉悦是非常激烈、狂热和粗暴的,被公认为是感官的最高愉悦;但是缺少了这种愉悦感受,我们也很少无法释怀;而且

除了特定时刻之外,我认为它几乎不发生作用。当人们讲述他们是如何被痛苦和危险所压迫时,一般不会细想健康和享受生命的快乐感受并且悲叹这些快乐的失去,而只是专注于他们所经受的痛苦和恐怖感。但是,如果你听到一个被恋人抛弃的人的抱怨,你就会观察到,他老是怀想过去享受的快乐或者希望享有的愉悦,以及他的意中人的完美;失去的过往总在支配其头脑。¹²不过,爱恋所带来的狂热影响可能有时甚至会导致癫狂,但这却并不与我们这里所要提出的原理相悖。当人们长久地受到某种观念的影响时,它就独占了全部的想象力,而后逐渐把其他观念的影响排除在外,摧毁掉所有敢于限制它存在的心智。由于导致癫狂的原因具有无限可能性,所以任何观念都可能导致这一结果;但是这一事实最多只是说明爱恋的激情足以带来极为异常的影响,而不是说它带来的异常情感与实际的痛苦有什么相干。

第九节 自保原则与性关系支配的激情之间差异的最终原因

那些受自保原则支配的激情与直接关涉物种繁衍的激情之间存在差异,阐明这种差异的最终原因将会使前面的论述更深入;不过在我看来,其本身就非常值得探讨。由于我们的各种活动其根基在于生命,而生命的活力和活动效果都依赖健康,所以我们对那些威胁要摧毁二者的东西十分警惕;但是,由于我们没有真切理解、认同生命和健康,拥有它们并未让我们感受到多少愉悦,所以我们经常因为没有做到这种认同而陷入到懒惰和迟钝当中。不过在另外一方面,人类的繁衍是一个大目标,它需要通过一些大的刺激性的因素来使得人们“生”机勃勃。所以,它就伴随着一种非常之高的愉悦感;不过,由于它不是为了我们日常事务所设计,所以当缺少这种愉悦感受时,我们也不会觉得有多么痛苦。人禽之辨,于此可见一斑。人们总是平等地适合于享受爱恋的愉悦,因为大家在享受这些愉悦的时间和行为方式上受到理性的支配。假若当缺少这种愉悦感时人们觉得非常痛苦,我想,理性就会找出一堆理由来说明此时此刻是多么不合时宜。至于禽兽,则受到它们自己的法则——季节交

配——的理性支配,这种理性似乎和我们不太相似;在交配时节极有可能发生的是,它们由于缺少这种快感而发怒、躁狂,因为这一需要必须得到满足,否则就会很多次甚至永远失去机会;而交配欲望只在特定时节才产生。

第十节 论美

从属于生命繁衍的激情,依其本性而言不过是一种情欲;这在禽兽身上非常明显,它们的激情比我们更为纯粹,而且它们对目标的追求也更为直接。它们在其同类中所能意识到的唯一区别,就是性别。它们各自紧紧盯着自己的同类,而不管其他。但是在我看来,就如艾迪生先生所说,¹³这种倾向并非源于什么在其同类身上发现的美感,而是它们自身所服从的某种自然法则;从它们并不跨越其物种所限而去寻求对象中,我们可以公正地得出如上结论。而人却不然,人类可以适应于更为多变、更为复杂的社会关系,从而把某些社会关系的特质的观念与一般激情联系起来,而正是这种社会关系的观念指导并且加强着人类与动物所共有的情欲;由于人没有禽兽那样的广阔生存空间,所以他就必须有所偏爱,并且做出选择;这样一般说来,他的选择就必须根据某些感性特质;这是因为,没有什么比感性特质更快、更准确、更确定地发挥作用了。所以,我们称之为爱的这种混合激情,其目标就是性之美。人们趋向于性,正因为它是性,符合自然的一般法则;但是,人的爱却因为某些个体美而针对特殊的人。我把美叫做一种社会特质;因为,当男人或女人——不只包括人类,还包括其他的动物——让我们感觉到快乐或者愉悦的时候(有许多的人和动物都能带给我们这种感受),我们心中就涌起一种温柔和爱恋的情感;并且,除非有足够的理由让我们不能这样做,我们就想要接近对方,和他们建立某种关系。不过在许多情形中,我无法明白造物主作出这样的设计其目的何在;因为我看不出,比之于把人们和一些缺乏吸引力或者吸引力很小的人联系起来,有什么更多的理由把人们和几个打扮得非常漂亮的小动物们联系起来。但是或许造物主作出这种区分是因为他有某种伟大的目的,而我们却无从知

晓,毕竟,上帝的大能不是我们的智慧,我们的手段也不是他的权柄。

第十一节 论社会交往与孤独

第二类从属于社会交往的,是照顾到一般社会交往的需要的激情。关于这一点我认为,如果仅仅是社会交往本身,没有得到特别的提高和加强,并不足以带给我们任何实际的愉悦感受;但是,绝对的、完全的孤独,也即完全脱离社会,就是某种总是可以感觉到的巨大的实际痛苦。因此,在一般社会交往的愉悦和绝对孤独的痛苦之间,后者是主导的感受。但是,特定的社会交往所带来的愉悦,则极可能压倒缺乏这种交往的快乐而带来的痛苦;所以,与特定社会交往的习俗相联系的那种最强烈的感觉,就是愉悦感。好的伙伴、卓有生气的交谈和亲密的友谊,使我们满怀快乐;在另外一方面,暂时的孤独本身也是令人愉悦的。这或许说明,我们是造物主设计来既要行动又要思考的物种;由于孤独和社会交往都会带来愉悦,那么就如上面所观察到的,完全孤独的生活与我们的存在目的相悖,而死亡本身就是最令人恐惧不已的观念。

第十二节 同情,模仿和竞争心

在社会交往的名下,所有这些激情是极为复杂的;不过,它们可以分为多种形式,这些形式与它们在社会这个大链条中所服务的目的相一致。这一链条中的三个主要联结点是:同情、模仿和野心。

44

第十三节 同情

正是因为同情的存在,我们才关心其他人所关心的事物,才感动于别人所

45

感动的事物,并且不至于对人们所作或所经受的一切事情无动于衷,做一个冷漠的旁观者。同情,应当视为一种推己及人、设身处地的替代激情,在很多事情上当他人怎样感受时,我们也便怎样感受;所以,这一激情或许还带有自我保全的性质,它所激发的痛苦或可视为崇高的来源;或者它也可能激发愉悦感受;所以,那些关于社会交往情感的原理和观点,无论是针对一般社会交往还是仅仅针对某些特别的社会交往,都可以适用于同情。主要通过这一同情原则,诗歌、绘画以及其他感人的艺术作品才使得情感从一个人心中传递到另一个人的心中,而且往往能够把某种欣喜感嫁接到烦恼、灾难和死亡上面去。通常大家都知道,一些在现实中能够使人震惊的事物,出现在悲剧作品或者其他类似的艺术作品中,却能让人产生很高程度的愉悦感受。作为一个事实,它已经成为许多理论的研究主题。¹⁴首先,当想到如此忧伤的一个故事不过是一个虚构的作品时,我们感到满足;其次,当想到我们如此远离作品所描写的罪恶时,我们会感到愉悦。或许这一现象在此一主题的探讨中过于普通,以至于不太合适把产生这一情感的原因——不管是出于身体的感官结构,还是出于心智的框架和组成——归诸对观察对象的理性分析;而在我看来,理性的影响力或许没有通常所认为的那么广泛。

第十四节 面对他人苦难时同情的作用

为了正确地考察悲剧的影响力,我们必须首先考虑这么一个问题,即在灾难面前,我们是怎么被同伴的感情所影响的呢?我认为,在看到他人的不幸和痛苦时,我们会有一定程度的欣喜,而且并不是一种细微的欣喜;因为,不管这种情感的外在表现是什么,假若它并未使得我们避开类似的悲惨事件,假若恰恰相反,它引诱我们也走向这些事件,再假若它使我们对这些事件进行细细思考,那么我想,我们必定在思索此类事件的时候心中怀有某些欣喜或愉悦的感受。我们在阅读关于此类悲惨事件的真实记载时,我们不也有着和阅读传奇文学或诗歌等虚构作品时一样的愉悦?没有哪一帝国的繁华,也没有哪一帝

王的高贵,其毁灭能够比得上马其顿的陨落和它不幸的君主的苦难在我们心中激起的那种令人愉悦的感受。¹⁵历史书中对此一大灾难的记载,就如神话传说中特洛伊的陷落所起的作用一样,深深地触动了我们。而且,如果灾难的主角是某些因为不好的运气而败亡的杰出人物时,我们的欣喜感觉就会加强。西庇阿(Scipio)和加图(Cato)都是正直勇敢的人;但是,对于加图的暴死和其执著一生的伟大理想(the great cause)的覆灭而深深打动,但却很少对西庇阿理所当然的成功和不间断的胜利有所感觉;¹⁶这是因为,恐惧是某种总是可以促发欣喜感觉的激情,只要它不太过迫近我们;而怜悯则是一种带着愉悦的激情,它从爱和社会交往的情感中产生。当我们被造物主设计趋向某一目标时——不管对象是什么——那种促使我们做出行动的激情,就总是带着欣喜或者某种愉悦感受;造物主的设计使我们通过同情而联合起来,他运用来加强这种联合关系的东西就是某种适度的欣喜;另外一方面,当他人遭遇苦难时,同情之心就会带来最大程度的欣喜。如果某种激情仅仅是痛苦万分,那么我们会竭尽全力避免走向所有那些能够激发此种激情的人和环境;这就像某些人,他们会尽可能地懒散、无动于衷,以免受到任何强烈印象的刺激。不过这与大多数人有所不同;在现实生活中,没有什么我们经常要面对的灾难能够比得上那些超出常人想象的、令人忧伤的事件;所以,不管那种不幸是发生在我们面前,还是出现在历史记载中,它总是能够令我们感觉欣喜。这不是一种纯净的欣喜,而是混杂着某种无法释怀的感情。面对此类事情时的欣喜,使我们禁不住旁观不幸的事;而我们感觉到的痛苦,则使得我们在宽慰他人的时候,也顺带宽慰了自己;这一切都是无法用理性解释的,而仅仅是某种带有其特定目的的直觉在起作用,至于这一目的是什么,我们不得而知。

46

第十五节 论悲剧的作用

前面所述是针对真实的灾难。在模仿的灾难中,唯一的区别就是模仿的效果所带来的愉悦感受;因为,模仿不可能完美,但是我们可以知其为模仿而

47

48

欣赏它。事实上,在许多情况下,我们从模仿当中得来的愉悦要更甚于事实本身。但是接下来我必须说,如果我们把从悲剧中得来的愉悦、满足归之于认为悲剧是某种欺骗、并不代表真实,那就大错特错了。模仿越是接近真实,就越能够让我们感觉它并非虚构,而且影响力也就趋于更加完美。但是,不管它是何种力量,它都不可能达到它所模仿的事物本身带给我们的震撼。选择某天,上演一部我们认为最为崇高、最能打动人的悲剧;指定最好、最受欢迎的演员来演出;在布景和装饰上一点也不吝啬;综合诗歌、绘画和音乐的最大能量;所有观众到齐之后,正当他们满心期待悲剧上演之时,剧场突然宣布说,国家的一个高阶层犯罪人员正在隔壁的广场上赴刑;¹⁷一时之间,剧场空空如也,这就说明模仿的艺术的影响相对较弱,同时也宣告了真实同情的胜利。我相信,我们在面对真实时有一种痛苦,而在欣赏艺术作品中我们则带着一分欣喜,其原因就在于,我们不会深入区分绝对不会去做的事情和急着要看到其结果的事情。其实,我们之所以欣喜地观看那些从来不会去做的事情,就是我们最热切的希望就是看到对悲惨事件的补救。伟大的首府城市,光荣的英格兰和欧洲,我相信没有人是如此变态,以至于希望看到它们被一场大火或一场地震所摧毁,尽管他本人会尽最大可能远离危险。¹⁸但是,设想此一不幸的灾难已经发生,那么将会有多少人哭着观看这场灾难,在其中又会有多少人满心希望自己从来没有见过伦敦的荣耀?不管是在真实还是在虚构的灾难面前,我们心中都会有某种欣喜感;我从来没有发现过类似于此的事情。我认为我们被某种诡辩欺骗了,而事实我们经常臣服于它;这种诡辩的产生,乃是因为我们没有区分,一般而言对于我们做某事或者经受某种灾难的必要条件,和某些特定事实的原因。如果一个人用剑杀我,那么我们俩都活着就是在此事之前的必要条件;而如果说我们活着是他的罪恶以及我的死亡的原因,那就太过荒谬了。所以可以确定的是,在我带着欣喜看待别人的不幸——不管是真实的还是虚构的,抑或是出于其他任何原因——之前,绝对必要的条件就是我的生命没有遭遇到任何迫近的危险。然而,如果说我免于灾难,就是我在此一灾难或者其他任何时刻带着欣喜的感情的原因,这就是诡辩了。我相信没有人能解释为何他心中带着欣喜感;不仅如此,而且我们也无法解释,为何当我

们没有经受那种剧烈的痛苦,也未暴露在任何迫切的危险面前时,我们能够同情他人,同时在内心感到痛苦;特别当我们从痛苦中解脱时,这种同情会更强烈;我们带着怜悯面对苦难,而这种苦难我们视为是自己所经受的。

第十六节 模仿

从属于社会交往的第二种激情就是模仿(如果你愿意,也可以称其为一种模仿的需求),随之而来的是某种愉悦。这一激情的产生,其原因与同情的产生原因相同。类似于同情让我们感觉他人之所感,这一激情则促使我们模仿他人之所为;随后,我们就在模仿中或者从属于模仿的任何东西中得到一种愉悦感受,其间没有理性功能的涉入,而仅是出于我们的自然构造。造物主如此设计我们的自然构造,以便于人们在自然事物以及所有从属于人类目的的东西中,找到愉悦或者欣喜。正是通过模仿而非规制,我们才习得所有事情;也正是模仿使得我们的学习不仅有效,而且更为愉快。它形成了我们的习俗,我们的意见,我们生活中的一切。这是社会交往关系中最强大的联结点之一;这是一种相互的依存,它会发生在人与人之间而限于他们自身,并且对所有人而言它都是极具诱惑力的。正是在这里,绘画和其他令人愉悦的艺术作品才奠定了它们之所以能够发挥力量的一个主要基础。另外,鉴于模仿通过影响我们的习俗和情感而拥有如此重大的能量,我想尝试着提出一个原理来较为确定地告诉大家,何时应当把艺术的力量归功于模仿或者我们在欣赏模仿者的技艺时所感受的愉悦,以及何时应当把艺术的力量归功于同情或者其他与之相联的原因。当事物再现于诗歌或绘画当中,而作为欣赏者,我们没有想要去看其真实的存在时,或许可以确定的是,诗歌或绘画的力量要归诸模仿而非这一事物本身。这对绝大多数被画家们称为“精致的生活”的作品来说,都是适用的。在这些作品中,一间村舍,一堆粪肥,最为简陋和普通的厨具,都能带给我们愉悦。但是,当看到诗歌或者绘画中的事物,我们就要急着跑去看真实的对应物,并且不管它是多么奇怪的一种景观,我们或许都会信以为真时,

50 关于此一诗歌或者绘画的力量,我们恐怕就要更多地归诸事物自身,而非模仿或作者无论多么精彩的模仿技艺了。亚里士多德(Aristoteles)在其诗论中对模仿的力量说的如此透彻和可靠,以至于对这一主题的任何进一步论述都是不必要的。¹⁹

第十七节 竞争心

虽然造物主把模仿作为最强大的工具来使得我们趋向完美,但是,如果人们全部都沉迷于模仿而不能自拔,一个模仿另一个,最终形成一个永久的怪圈,这时很容易就可以看出,人类是不会有提高的。假若是这样,人们就会停留在禽兽阶段,和那些禽兽的结局一样:从创世之初到现在,禽兽都不曾有过进步。为了避免此类荒谬结果,上帝赋予了人类野心,并且当人们在某些公认为有价值的事情上超越同伴时,他就会感到满足。正是这种激情促使人们趋向于所有那些可使之鹤立鸡群的方法,并且使人们在达到此一目的之后内心涌起一种愉悦感。这种激情是如此强大,以至于那些处于悲惨境地的人竟会认为他们是这个世界上最为悲惨的人;而当无法使自己显得超出众人时,我们会满足于某些突出的弱点、罪恶或者缺陷。正是由于此一原理,溜须拍马才如此盛行;而实际上,溜须拍马不过就是让一个人的心中感觉非常优越,而事实当然并非如此。不管是基于好还是基于坏的方面,那些使得人们在其内心感受到自我存在的东西,都会促发一种高涨的、狂喜的情绪,后者是极为受人欢迎的;当面对虽无危险但却极为恐怖的事物时,我们的内心就产生了一种高贵感和庄重感,这是面前事物所激发我们的情绪,这时高涨的情绪是最多的,也是最为有力的。因此,当我们读到朗吉弩斯(Longinus)考察壮观之物和内在的伟大感觉时,读者们总是会有某种崇高感;²⁰这是每一个人在此时此刻都会有的感觉。

第十八节 要点

我试图在本节中,用以下几点总结所有前述内容。从属于自保原则的激情,表现为痛苦和危险;当引起它们的原因直接作用于我们的时候,它们就是一种实在的痛苦;而当我们有着痛苦和危险观念,但其实并未身处其中的时候,它们就可以称为欣喜;我之所以没有把欣喜称为愉悦,乃是因为它发端于痛苦,也和任何实际的愉悦观念完全不同。能够激发欣喜之情的,我称之为崇高。从属于自保原则的激情是所有激情之中最强有力的。

根据其最终原因,激情从属于其名下的第二类原则是社会交往。后者又可以分为两类。其一为性关系。从属于性关系的激情称为爱,其中包含着情欲;它的对象是女性之美。其二为一般的社会交往,人和其他的动物都受其辖制。从属于一般社会交往的激情类似于爱,但其中并不包含情欲,它的对象是一般的美;只要事物的特质能够在我们心中激发起爱恋和温柔,或者其他最为类似于此的激情,我就称其为美。爱的激情带来实际的愉悦;就像其他能够带来愉悦的事物一样,当不可挽回地失去某种美的事物时,心中就会产生某种难以释怀的情感。这种混杂的愉悦感,我不以“痛苦”称呼它,因为它产生于实际的愉悦,并且与痛苦相比,在其产生原因和主要效果方面,二者都相去甚远。

紧接着从属于社会交往的一般激情,我们在选择对象时常常受到某种愉悦的引导,这种特殊的激情可以称为同情,它在选择对象时有着最广泛的适用范围。这种激情的特质就在于使人们设身处地于他人的境遇当中,并且以类似的方式感他人之所感;所以这种激情根据不同情形,可能带来愉悦亦可能带来痛苦;但是在本部分第二节中我也提到了有关的一些变异形态。至于模仿和基于竞争心的偏爱,我想这里不必再多说了。

第十九节 结论

我认为,分列出我们身上最主要的那些激情并且使之条理化,是下文的这种探讨得以进行的一个好的开端。至此为止我提到的那些激情,不过是现在这一阶段所亟须考察的;而激情之种类难以数计,值得在其每一分支进行细致的探讨。越是细致、精确地深入到我们的心智之中,我们就越是在每一处都能够强烈地察觉到造物主的伟大智慧。如果一篇讨论身体各部分的功用的文章,可以作为献给造物主的赞美诗,那么讨论作为人的心智之构造的激情,也当然可以视为对造物主的赞美;另外,我们自身之中神圣并且非同寻常地结合了科学和信念,讨论激情也必然对了解此一点有所助益,而任何理性人都可以从中思考到无限的智慧;不论我们从自身之中找到任何形式的正确、善或者公正,我们都归于上帝,而与此同时,若是在我们身上发现了弱点和缺陷,我们也归诸上帝的力量和智慧,并且当清晰地发现它们时给予它们以荣光,无法对它们进行探究时给予它们以崇拜,此时的我们或许好奇心重但却不失之鲁莽,提高自身但却不失之骄矜;我大胆说一句,或许此时我们就通过对全能者的作品的思考,而被允许知晓他的宏伟规划。提高我们的智慧应当成为研究的主要目的,如果研究不能从一些方面给予我们影响,那这些研究就对我们毫无助益。但是,除了这一伟大目的之外,我认为有必要研究这些激情的基本原理,以使得激情受到一致且稳固的原则的支配。对这些激情有一般的了解,用一种微弱的方式来影响它们,或者对那些用以影响它们的作品进行恰当的判断,这些都是不够的,我们必须知道它们权限的精确边界,必须了解它们的所有活动,通晓它们的全部秘密所在,而那些出现在我们自身之中难以理解的的部分的东西,则

没有做到上述这些,一个人可能在某些时候以混淆不清的方式满足于他的作品精确程度;但是他永远做不到依照某种确定的规则来完成他的作品,也不可能让他的作品在别人面前足够清晰。诗人、演说家、画家以及其他从事艺术的人们,并不拥有此类批判性的知识,但却也在他们各自的领域中成功了,并且将继续成功下去;这是因为在这些艺术家中间,虽然没有精确的指导原则,一些别具匠心的设计也被创造和发明出来。我认为,在理论上错误而在实践中正确,这是毫不奇怪的;我们也乐于看到这样的情况。人们常常根据情感作出正确的行为,但却接下来根据理性在原则上予以诟病;然而,由于不可能避免此类推理的冲动,同样也不可能阻止它对我们的行为发生一定的影响,所以还是有必要努力使之正确,把这种理性推论建立在坚固的经验基础之上。我们可能会希望艺术家们能够成为最具权威的引导者,但是他们太过忙于实践而无暇进行理论工作;哲学家们几乎从来不着手实际工作,他们所做的就是沉迷于自己的规划和体系;而至于批评家们,一般而言他们几乎都是从错误的地方——比如诗歌、绘画、雕刻、塑像和建筑——寻求艺术的法则。恰相反,艺术本身绝不可能给出如何进行艺术创作的规则。这就是为何所有艺术家和大部分诗人们都局限于一个狭窄的圈子里的缘故;他们更像是互相模仿而非模仿自然本身;由于从最遥远的古迹开始到现在,都保持着如此的连贯一致,以至于难以分辨清楚是谁给出了第一个模本。批评追随着这些艺术,当然也少有助益。如果仅仅从其自身而非其他标准来衡量某物,我不知道能衡量出来什么东西。艺术的真正标准在于每一个人的力量;对最常见的事物,甚至是自然中最稀松平常的事物进行一次简单的考察,我们就可以发现最真实的原理所在,而那些最伟大的睿智和勤奋之人,如果忽视了这种考察,就必然会把我们留在黑暗之中,甚至更糟的是,用错误的光照来消遣我们,误导我们。在一次探究当中,所有的事物都必须在一条正确的道路上。我很开心自己已经做到了这一点,而非在某一事物之中研究其自身;如果我不认为没有什么比使其停滞不前更会导致科学的瘫痪瓦解,我就不会像现在这样,努力对这些考察进行分类摘要,并尝试着让公众们看到我的探究。在发挥其功用之前,它必然遭遇挑战。一位超出表面现象研究事物的人,尽管有可能他是错误的,但他却为其

他人扫清了障碍,或许他的错误有幸敲开了真理的大门也未可知。由于在这里我已经讨论了崇高感和美感本身,所以在下一部分中,我将对那些能够促发这些感觉的事物进行探讨。我只提出一点要求:读者们不要用这篇论文的每一部分来评判它们自身,也不要认为它们是独立于其他部分的;这是因为我认为,我没有尽力安排材料以使它们适合于某种吹毛求疵的论战的标准,而是致力于使它们受到一种严肃的甚至是宽容的对待;在所有枝节上它们都没有为战斗作准备,恰相反,它们装饰一新以迎接那些愿意平和地走向真理大门的人。

(第一部分结束)

1 Cf. Locke, *Essay*, II, vii, I.

2 See Burke's note to p. 34.

3 *Iliad*, XXIV, 480 - 2.

4 Pope, *Iliad*, XXIV, 590 - 3 (misquoted).

5 *Literary Magazine*, II, 183: “但是,消除牙痛不管如何都是令人愉悦的;它在我们心中激起了一系列的愉悦感受,比如满足于当下的状态。另外,不论是出自心智本身,还是出自令人愉悦的感官享受,愉悦本身都是同样实在的。同样,去除愉悦就是实际的痛苦,就好像我们喜爱的某个女人忽然不在的那种感觉。事实上,痛苦和愉悦或许独立存在,也可以互相演绎而得。”See also *The Monthly Review* (1757), XVI, 474 - 5 n.

6 Cf. Dryden, *Defence of the Epilogue* (Mermaid Series, 1949, I, 220): “然而,还有另外一种改进语言的途径……那就是,赋予那些已经为众人所接受的词汇以一个新的含义。”

7 这里对“忧伤”的定义继承了洛克对于“悲伤”(sorrow)的阐释。(*Essay*, II, xx, 8)

8 *Odyssey*, IV, 100 - 3.

9 Pope, *Odyssey*, IV, 127 - 30.

10 *Literary Magazine*, II, 183: “然而,这肯定是错误的观点:我们知道, Ravilliac 的死亡刑具 brodequin 和 Damien 的铁床都让我们感觉恐怖,但却不能说,这里面包含着什么崇高。此外,为什么其他的激情被排除掉了? 难道崇高感里面不能包含竞争心(ambition)? 或许由于造物主的万全智慧的目的,在这种情感的驱使下,我们能够感受到崇高、能够惊喜于宏伟的事物、能够取太阳而舍烛光

呢！或许高一点，再高一点，最终我们想象到那位万全者呢！也许，这才是崇高的真正来源吧，我们知道，当被强烈地触动时——比如恐惧、哀伤、激动、愤怒、崇拜、爱恋等等——崇高感总是大大加强。通过这些情感，崇高才得以发挥力量，但它必然与它们中的每一个相伴随。”

- 11 Robert Francis Damiens (1714 – 57) 于 1757 年 1 月 5 日企图刺杀路易十五，被判处死刑，在长时间的野蛮折磨下于 3 月 28 日死去。(See F. Ravaisson, *Archives de la Bastille*, Paris, 1866 – 91, XVI, 472 – 80.) Dimiens' s execution figured prominently in English periodicals: see *Literary Magazine*, II, 1 – 4; *Monthly Review* (1757), XVII, 57 – 78. He is mentioned by Goldsmith, *Citizen of the World*, Letter V, and *The Traveller*, 1. 436.
- 12 1744 年伯克听说了一位“被恋人抛弃的人”，他最终因为沉沦于“逝去的过往”而自杀。(Samuels, *Early life*, pp. 50 – 2)
- 13 *Spectator* No. 413.
- 14 Cf. Aristotle, *Poetics*, IV, XIV (ed. Hamilton Fyfe, Oxford, 1940, pp. 9, 37); Addison, *Spectator* No. 418.
- 15 这里所指的，或许是马其顿帝国在亚历山大继任者手中的毁灭，以及其死亡的情形。
- 16 Publius Cornelius Scipio Africanus (236 – 184 B. C.), 迦太基的征服者，前 202 年，他在扎玛(Zama)战役中大胜汉尼拔。Marcus Portius Cato (Uticensis) (95 – 46 B. C.), 提倡斯多葛哲学，凯撒的反对者，公元前 46 年战败于乌提卡(Utica)，随后自杀身亡。使用“理想”(cause)一词，伯克或许是想到了罗马诗人卢坎(Lucan)的著名表述：“Victrix causa deis placuit, sed victa Catoni.” (*Pharsalia*, I, 128)
- 17 伯克的论述似乎指向被公众议论颇多的洛瓦特勋爵(Lord Lovat)的死刑(1747 年 4 月 9 日)。伯克本人也非常清楚这次审判和行刑的细节：在 1747 年 4 月 28 日的圣三一学院“俱乐部”聚会上，伯克听说了此事，并且和俱乐部主席(Williamm Dennis)的“演讲”就此事作了辩论。(See Samuels, *Early Life*, p. 231.)
- 18 1750 年 2 月 8 日和 3 月 8 日，伦敦感受到了地震到来的迹象，有传言说在 4 月 8 日的地震中，整个城市将要被摧毁，于是大批居民离开了伦敦。(See *The Gentleman' s Magazine* (1750), XX, 184; Dixon Wecter, “The Missing Years in Burke' s Biography”, *P. M. L. A.*, LIII, 1102, n. 2.)
- 19 *Poetics*, IV *et passim*.
- 20 *On the Sublime*, VII.
- 21 Persius, *Satires*, V, 29.

第二部分

第一节 论崇高促发的激情

57

自然界中的伟大和崇高,当其作为原因最有力地发挥作用的时候,所促发的激情,叫做惊惧;惊惧是灵魂的一种状态,在其中所有活动都已停滞,而只带有某种程度的恐怖。^{*} 在这种状态下,人们心中只剩下他所面对的对象,而不能同时注意到其他的事物,也不能对占据其心神的那个对象进行理性分析。由此,崇高才具有如此巨大的力量,它不但不是通过理性分析产生,恰相反,它通过某种不可抗拒的力量把我们席卷而去,根本来不及进行理性分析。我已说过,惊惧是崇高的最高效果;次级的效果是欣羡、敬畏和崇敬。

第二节 恐怖

没有什么能像恐惧这样有效地使心智丧失所有活动和推理的能力了。恐惧是一种对于痛苦或死亡的忧惧,因而它以一类类似于实际痛苦的方式发挥作用。^{*} 所以,只要是能够见到的恐怖事物,无论是否尺寸上巨大,都会令人产生崇高感;对于某些危险的事物,人们不可能以轻视的眼光去看待它。有些动物虽然远非庞大,但却能令人产生崇高感,就是因为人们视其为恐怖的东西。

^{*} 参见第一部分,第3,4,7各节。(如无特别说明,正文中加星号者,均为伯克原注。——译者)

^{*} 参见第四部分,第3,4,5,6各节。

西。毒蛇和其他所有有毒的动物都是如此。对于那些尺寸巨大的东西,如果我们看待它时附带某种恐怖观念,那它就会看起来更加巨大。对于陆地上的

一块宽阔的平原,我们没有什么特别的想法;它的景色看起来或许和海洋一样广阔;不过,它能像海洋一样激发我们类似的巨大感觉吗?这可以归咎于许多原因,但其中最大的一个原因便是,海洋本身就是一个极为恐怖的事物。¹

事实上,无论在任何情形之下,或隐或现,恐怖都是崇高的主导原则。许多语言都证明了这些观念的亲缘关系。人们频繁使用同一个词语来正确地称呼惊惧或者欣羡以及恐怖带来的激情。希腊语中的“θαμβος”指的是害怕或惊愕;“δεινος”指的是骇人的、令人敬畏的;“αιδεω”指的是崇敬或者害怕。拉丁语中的“*Vereor*”就是希腊语中的“αιδεω”。罗马人使用“*stupeo*”一词,意指一种惊惧的状态,表达出一种真正的恐惧或者骇怕的效果来;“*attonitus*”(令人震惊地)也同样表达了这些观念的联合;另外,法语中的“*etonnement*”以及英语中的“*astonishment*”和“*amazement*”,不也清晰地表达出了与恐惧和惊骇相类似的情感?我相信,那些更多掌握语言知识的人,将会拿出许多同样令人震惊的例子来。

58

第三节 模糊

一般而言,要想使某个事物异常恐怖,模糊*总是需要的。如果我们能够看清楚危险的程度,如果我们的眼睛能够习惯于它,很大一部分的畏惧心理也就自然而然消失了。每个人都知道如下这一情形,即在所有危险的时刻,黑夜本身能够加剧我们的恐慌,而那些无人能够形成清晰认识的鬼怪的观念,就会影响人们的心智,使人相信那些家喻户晓的鬼怪故事。那些建立在人们的激情之上,尤其主要是恐惧的激情之上的专制政府,必然把它的首脑深藏在公众的视野之外。宗教在许多方面也是如此。几乎所有异教徒的庙宇都是阴森、

59

* 参见第四部分,第十四、十五、十六各节。

黑暗的。² 甚至今天那些美洲人的粗鄙的庙宇,其崇拜的偶像也放在祭祀用的简陋小屋的阴暗处。出于同样的考虑,最黑暗的树丛深处,和最老的、最为枝节蔓延的老橡树的阴影里,是巫师们选择进行所有仪式的地方。如果要说到夸张和设置恐怖的事物的秘密所在,并通过深思熟虑的暧昧不明把它们的最强大力量展现出来,我想最具发言权的恐怕就是弥尔顿(Milton)了。他在《失乐园》第二卷中对于死亡的描述得到了非常好的研究;令人惊讶的是,在结束他对恐怖之王的描写时,他叙述了一个黑暗王国的盛大典礼,其中不规则的撞击声和混乱的色彩意味深长,令人印象深刻。

另一个怪物,实际上不成形,
因为它的眼、鼻、手、足、关节
都模糊不清,看起来像是一个
物体的影子,像影子又不是影子,
形、影二者互相仿佛;漆黑一团,
像“夜”一般站着,比凶神更凶十倍,
像地狱一样可怕,挥舞着标枪;
头上似乎带着王冠模样的东西。^{3①}

在这一描述中,所有的事物都是黑暗的、不确定的、混淆难辨的、恐怖的,最高的程度至于崇高。

第四节 论清晰与模糊之于激情的差异

使某一观念变得清晰是一回事,而使这一观念对于想象力发生影响则是

① 本书之中,弥尔顿《失乐园》的中文版均采用朱维之先生的译本(上海译文出版社1984年11月版),有个别地方对照英文本稍有改动,谨致谢意。

另外一回事。如果我描绘一座宫殿、一座庙宇或者一处风景,那么我可以使大家获得这些对象的清晰观念;但是如此一来(模仿的效果也是非常重要的),我的画作不过发生了像那些现实中的宫殿、庙宇或者风景一样的影响。另外一方面,如果我尽我所能以最生动、最有活力的言词来描述它们,这就使人们获得了这些对象的极其模糊而且不完整的观念;不过,比之于最精细的画作,此类描述却能唤起人们更为强烈的情感。这种经验在日常生活中经常碰到。使情感从一个人心中传达至另一个人的心中,最好的方式就是运用语言;所有其他的交流手段都有严重的欠缺;意象的清晰对影响情感而言远非绝对必要,反倒是仅仅通过特定的语言而不反映任何意象,更能够对情感发生作用;关于这一点,我们可以从器乐那公认的、强有力的效果中得到印证。在现实生活中,过于清晰很少能够影响情感,在某种意义上,它是所有激情的大敌。

第四节 续

贺拉斯(Horace)论诗艺时有两句诗似乎与前述理论相悖,我要在此花费一点精力来清除这种看法。这两句诗是:

受耳闻所影响的心灵,其骚动

要远弱于当我们以忠实的眼睛看到部分的时候。⁴

关于这一点,阿贝·杜博斯(Abbé Du Bos)作了一个评论,在那里他认为绘画比诗歌更能激动人的感情;他主要考虑的是绘画所带给人的更为清晰的观念。⁵在我看来,这一著名的论断通过其理论体系领着我们走向了错误(假如我们称它为错误的话),他认为其理论体系比我在经验中的发现要更为稳固。我认识一些崇敬、喜欢绘画的人,但是他们却对画中的事物毫无感觉,比较起来,那些感人的诗歌或者修辞学作品更令他们心潮澎湃。对于大众而言,我不认为绘画会对其激情有多么大的影响。事实上,最好的绘画以及最精细描

绘的诗歌,在大众那里都没有得到很好的理解。相反,一个最明显的事实是,狂热的传教士,“追来追去”(Chevy-chase)⁶或者“林中的孩子”(the children in the wood)等民谣,以及其他在大众中比较流行的通俗小诗和故事,这些却能强烈地促发他们的激情。我不知道其他不管好的还是坏的画作,是否能够产生同样的影响。因此,由于具备了模糊性,诗歌就比其他的艺术类型更普遍地、更有力地控制激情。何以模糊的观念——如果传达得当的话——能够比清晰的观念更打动人呢?我想这可以从人类的天性中得到答案。正是对于事物的无知状态,才引起了我们对它们的欣羡,并且主要由此才促发了心中的激情。一旦对事物有了了解和熟悉,最惊人的事物也不太可能有什么影响了。对普通人来说就是如此,而在人们不了解的事物上,所有人都和普通人一样。在我们的所有观念中,最能对我们产生影响的,莫过于永恒和无限,但或许我们了解最少的,也就是永恒和无限了。我们从未在别处看到像弥尔顿这样著名的对于崇高的描述了,在这里,他带着一种与其对象相契的高贵对撒旦作了描写:

他的身躯状貌,在群魔之中
巍然耸立,好像一座高塔。
他的姿容还没有全失去原来的光辉,
仍不失为一个坠落的天使长。
他那洋溢的荣光蒙受消减,
好像旭日初升时被天边雾气
夺去光芒,又如在昏暗的日蚀时,
从月亮的后面洒下惨淡的幽光,
投射半个世界,以变天的恐怖
使各国的君王惊慌失措。⁷

一幅多么壮观的画面啊!这样理想化的画面存在于什么地方呢?在高塔、一位天使长、穿透薄雾的阳光等意象里,也在一次日蚀、君主的败亡和王国的倾

覆里。由于许多宏伟的、不清晰的意象交织在一起,我们的心智已完全丧失了自我;这些意象之所以能够发挥作用,就是因为它们暧昧不明,混杂难辨。分开它们,你就失去了很多崇高的感觉,把它们合在一起,你将不可避免地丢掉清晰。诗歌的意象总是此类暧昧不明的;但是,诗歌的一般影响,却不可以归因于这些意象;关于这一点,我们后文还将讨论。^{*} 至于绘画,虽然我们承认模仿的愉悦,但是它却只能通过其反映的景物来发生影响;在绘画中,甚至一个故意的模糊也可以有助于它发挥作用;这是因为,画作中的景物非常类似于自然中的实物,而在自然当中,比那些清晰、确定的事物来,黑暗的、混淆难辨的、不确定的景物本来就能更为有力地激发崇高的激情。不过,至于这一考察在何时何地更为合适,它究竟能够扩展多远,这只能根据对象的性质以及特定的场合,而非依赖于其他任何原则。

⁸对于这一观点,我知道有人已经提出了反对意见,现在也还有许多人在反对它。不过让我们想一想,没有什么东西,如果它没有几分趋近于无限的话,竟然能够因为其巨大而使我们震惊;当我们认识到它的边界时,就一点儿也不会震惊;而实际上,看清一个事物,和认识到它的边界,是一回事。因此,一个清晰的观念就是一个小的观念。在《约伯记》中,有一段话令人感到崇高,而这种崇高感的产生主要就是因为其描述的事物的恐怖的不确定性:“在思念夜中异象之间,世人沉睡的时候,恐惧、战兢临到我身,使我百骨打战。有灵从我面前经过,我身上的毫毛直立。那灵停住,我却不能辨其形状;有影像在我面前。我在静默中听见有声音说:‘必死的人岂能比神公义吗?’”⁹ 首先,我们以最高的严肃来对待这一幻象;在还未进入到打动我们情感的这一模糊之物时,我们就首先惊吓到了;但当这一使人恐慌的原因显露真身时,它是什么呢?它包裹在无尽的黑暗之中,不是比最生动的描写、最清晰的画作所能表现的意象更为令人敬畏、更为令人震惊、更为恐怖吗?当画家们试图清晰地展现这些古怪的、恐怖的观念时,我认为几乎所有人都失败了;另外,在所有那些描绘地狱的画作中,我弄不清楚这些画家们是否加入了一些滑

63

* 参见第五部分。

63 稽可笑的东西。许多画家都涉及过这一主题,认为这只不过是把他们的想象力所能提供的一些恐怖幻象进行模仿而已;但是,在“圣安东尼的诱惑”(Temptations of St. Anthony)的所有设计中,我恰巧最为赞同的却是那些古怪、狂野的奇异画面,而非任何能够带来严肃情绪的东西。¹⁰在所有这些主题中,诗歌是最具表现力的。它所表现的幻象、鬼魂、鸟身人头的怪物以及寓言式的人物形象,都是非常宏大的、令人震惊的;虽然维吉尔的“名望”(Fame)¹¹和荷马的“不和谐”(Discord)¹²都是暧昧不明的,但他们却都是非常壮美的形象。在画作当中,这些形象很可能非常清晰,但我恐怕那会显得非常荒谬可笑。

第五节 力量

除了那些直接促发人们危险观念的事物,以及那些因为物理原因而产生类似效果的事物以外,在我看来,没有什么崇高的事物不是力量的某种变体。与前两者一样,这部分崇高的事物也很自然地来自恐惧这一崇高感的共同源头。乍一眼看上去,力量似乎是一个中立的概念,既可以从属于痛苦,也可以同样地从属于愉悦。但在事实上,从巨大力量当中生发出来的情感,远远不同于那些客观、中立的特性。我们必须记住,*这首先是因为,最高程度的痛苦比最高程度的愉悦,其强烈程度要高得多;其次是因为,痛苦的观念对于所有居于次级地位的观念都有着同样的优势。因此,同等程度的痛苦或愉悦,不管它们发生的可能性多么相同,痛苦的观念总是会占上风。实际上,痛苦的观念,尤其是死亡观念,其影响力是如此巨大,以至于当面对所有那些可以致使我们痛苦不堪或者面临死亡的事物时,就不由得恐惧万分。再者说来,根据经验我们亦可知道,对于愉悦而言,不是必须存在力量的某种巨大作用;不仅如此,我们还知道,这类巨大作用还会极大地摧毁我们的满足感:这是

* 参见第一部分,第七节。

因为愉悦本身只能主动得来,而非压迫所致;愉悦必须服从意志,因此一般而言我们只是从那些力量弱于我们的事物那里获取愉悦感受。恰相反,痛苦则总是由力量强于我们的事物强加给我们,这是因为我们从不心甘情愿接受痛苦的折磨。所以,力量、暴力、痛苦和恐怖,这些观念经常混杂一处,同时涌入我们心间。看到一个人或者某种动物拥有着巨大无比的力量,此时你会有什么样的观念呢?不管从何种意义而言,这种力量会屈从于你,有助于你的惬意、你的愉悦和你的兴趣吗?不,你所感觉到的,就是唯恐这一极大的力量被用来掠夺和破坏。^{*} 力量从其伴随的恐怖中促发出崇高感来,这一点可以从极少的一些事例中显现出来,在这些事例中,我们或许可以削减掉它很大一部分可以伤人的力量。当你这么做的时候,你是在破坏它的崇高,而它也立即变成极为平庸的东西。阉牛是一种拥有巨大力量的生物,不过它是一个无害的生物,它非常实用,一点也不危险;由于这一原因,关于阉牛的观念就不太可能是宏伟的。一头公牛同样强壮;但是它的力量完全是另外一种概念了;它非常具有破坏力,很少能为我们所用(至少在我们这里很少见);由此,关于一头公牛的观念就是伟大的,在对崇高的描述中它就占有一席之地,比较起来也更令人精神振奋。让我们以不同的视角来看另外一种强壮的动物。作为一个有用的牲畜,马可以用于耕地、赶路、拖拉东西,类似这些从社会用途来看待马,那么就不存在任何崇高感可言;但是有些时候我们却受到它强烈的刺激,比如:“它的颈项上悬挂着惊雷,它的喷气之威使人惊慌,它发猛烈的怒气将地吞下,角每发声,它说呵哈!”¹³在这一描述中,马的有用性的一面不见了,而恐怖感和崇高感则一起涌现。我们已经讨论了许多力量强大的动物,但它们却未必有害。在这些动物之中,我们看不到崇高;崇高来自幽暗的森林,来自荒野中的嚎叫,来自雄狮、猛虎、凶残的黑豹或者犀牛。只要力量仅仅是实用性的,用来为我们的安逸或者愉悦服务,那么它就不会是崇高的;其只要不服从于我们的意志需要,那就不会令我们愉悦;而要想服从于我们的意志需要,它就必须能受

68

* 参见第三部分,第二十一节。

67

我们控制,由此它也就不可能成为崇高和权威观念的来源。《约伯记》中对于野驴的描述仅仅强调了它的自由和它对于人类的挑衅,因而就给我们以很大的崇高感,否则对于此种动物的描述就不可能带来任何高贵性:“谁解开快驴的绳索?我使旷野作为它的住处,使咸地当它的居所。它耻笑城内的喧嚷,不听赶牲口的喝声。遍山是它的草场。”¹⁴同一部书中对于野牛和怪兽利维坦的宏大描写,也充满了此类夸张的情节。“野牛岂肯服侍你?你岂能用套绳将野牛笼在犁沟之间?岂可因它的力大就依靠它?”“你能用鱼钩钩上利维坦吗?它岂肯与你立约,使你拿它永远做奴仆吗?人一见它,岂不丧胆吗?”¹⁵简而言之,只要我们感觉到大力,也不管我们如何看待力量,我们总能发现带着恐怖的崇高,而对那些附随于此的低级而且无害的力量瞥以轻视的眼光。一般说来,狗的速度在许多动物之中算是比较迅捷有力的了;而这一点,以及它们拥有的其他有价值的特质,却极大地增进了我们的舒适和愉悦。实际上,在全部牲畜类中,狗是最为社会化、最为和人有感情的,也是最为可爱的;但是,比之于一般看待,喜爱实际上更接近于轻视;所以,尽管我们爱抚着小狗们,但当我们责备、辱骂他人时,我们却以它们为名创造了很多可鄙的称呼;这些称呼在任何语言中都是最为讨厌和鄙视的一般说法。比之于许多种类的狗,狼并不具有更强大的力量;但是,一旦想到它们无与伦比的残暴,关于一匹狼的观念就不可能是轻视;在许多壮观场面的描述和比喻中,总是少不了它们。因此我们就被力量所影响,而这种力量就是自然的力量。君王和掌权者的权力,也同样和恐怖相联。主权者,通常被冠以“可怖的陛下”的称号。另外,大家或许也注意到,那些涉世未深、很少与有力量之人接触的年轻人,在事情不同寻常的时候通常会感到震惊并敬畏不已。“我出到城门,在街上设立座位;少年人见我而回避。”¹⁶事实上,这种对于力量的胆怯是如此自然,而它又是如此强烈地存在于我们心中,以至于很少有人能克服这种恐惧感,而只能通过转移注意力于世界上的其他事物中,或者以最大的暴力行为来反抗这种自然安排。¹⁷我知道在有些人看来,伴随着力量的观念,没有畏惧,也没有恐怖感,他们还非常危险地指出,凝视上帝时不需要带有类似的惧怕情感。当我开始思考这一主题的时候,我就有意避免引入极为巨大的

事物的观念,来作为此类轻浮议论的例证;尽管它对于我而言非但不是反对,而恰恰是对我的论点的强有力辅证。我希望在下面的论述中,我能够避免一些自以为是的臆断,因为在这些地方,几乎不可能让人们作出适当的判断。我认为,当我们不过把他视为智性理解的对象时,他使我们拥有一种复杂的观念,里面包含着权力、智慧、正义、善,所有这些都远远超出了我们的理解能力;当我们以如此精简、抽象的眼光来看待神性时,想象力和激情几乎没有被触动。但是,由于我们天赋能力有限,而无法通过感性意象的中介上升入这些纯粹的、智性的观念,更无法根据它们在世界上的展现和发挥的作用来对之作出任何判断,所以我们难以根据其发挥的作用而使我们的观念清晰。而若是当我们思考神的作为时,他的能力的展示和这些能力的活动都一并进入我们的脑海之中,形成一种感性的意象,后者能够影响我们的想象力。现在,在一个关于神的观念中,或许没有哪一种他的作为是主导的,但是对于我们的想象力而言,其力量确实能够令人最大程度地震惊。一些反思、一些比较,对我们感知其智慧、正义和善或许是需要的;但对于震惊于其力量而言,唯一需要的就是睁开我们的眼睛。但是,当我们在他的臂弯之下凝视拥有如此巨大力量的全能者,并对其进行全面考察时,我们天性的渺小就在其面前展露无遗了。另外,尽管对他的其他一些作为的思考会在某种程度上缓解我们的疑虑,但是不管是对其正义还是对其悲悯情怀的确信,都无法使我们完全免于恐怖,而这种恐怖自然地产生于任何事物都难以抵挡的强力。即便我们欣喜,我们的欣喜也是带着战栗;即使在我们得到利益的时候,我们也不禁对这样一种能够带来如此不可想象的利益的力量惊惧不已。当先知大卫沉思那些饱含智慧和力量的奇迹——它们展现在世人面前——时,他被一种神圣的恐怖感觉所控制,并且哭出声来:“此刻,我是多么地恐惧和惊叹!”¹⁸一个异教徒诗人也表达过类似的感觉;在贺拉斯(Horace)看来,不带有恐怖感和惊奇感地看待那无限的、

有人曾目睹

此太阳,诸星辰;季节隐退

于固定时期,不染任何恐惧。¹⁹

人们一般会认为卢克莱修不会陷入类似于迷信的恐怖之中;但当他思索在其哲学体系中占据中心地位的自然的全部构造时,他在如此富有想象力、生动活泼的诗作当中,却转入了此种庄重的口吻,其中饱含着神秘的惧怕和恐慌。

某种神圣的愉悦,及令人震颤的敬畏

攫取了我,因而以你之力

自然诸部舒展,如此坦白地向众人显示。²⁰

70

但是,仅仅《圣经》本身就可以解答这一主题的庄严感觉从何而来。在经文中,只要上帝显现或者说话,自然界中所有恐怖的事物,都会因为神的显现而让人感觉敬畏和庄重。《诗篇》和《箴言》当中,充斥着此类事例。《诗篇》作者说道:“当主降临,地震天塌。”²¹值得一提的是,不仅当他降临尘世惩罚邪恶之人,甚至当他施展全能的力量以助人的时候,经文的描绘也再现了同样的情形。“大地啊,你因见主的面,就是雅各神的面,便要震动。他叫磐石变为水池,叫坚石变为泉源。”²²不管是在圣书之中还是在异教徒的作品当中,类似的段落都不胜枚举;这些段落反映人类的一般感觉,它是神圣可敬的惧怕感和上帝观念的紧密结合。因此才有了这一习语:“最初的恐惧在地球上造出了神。”²³这一习语在我看来,很可能搞错了宗教的起源。作者看到了这些观念的密不可分,但却没有想到,这种伟大力量的概念必然先在于我们对它的恐惧。而只有在这种伟大力量的观念出现之后,恐惧感才会在脑海中被激发。从原则上讲,真正的宗教有且必须拥有如此之大的有用性和恐惧感的混杂;而假的宗教却只有恐惧来支撑它们的存在。就如历史所显示,在基督教形成神的观念并把它带入我们中间之前,很少有人说过爱上帝。柏拉图的追随者曾经说过那么一点,但也仅仅是一点而已。²⁴其他异教徒的作品,无论是诗人还是哲学家,都没有涉及这一点。那些以无限的专注思索这一主题的人,那些忽略任何可朽事物的人,那些以长久的虔诚沉思这一主题的人,那些能够全身心

地去爱上帝、侍奉上帝的人,他们将会很容易知道,爱上帝绝不是从神的观念中产生的第一个、最自然的一个和最具影响力的一个观念。现在,我们通过一些次级观念而渐至力量的最高峰,在这里,我们的想象力全面丧失;在这一过程之中,我们到处可以见到恐怖感,它须臾不可离,我们能够追溯多远,力量的恐怖感就紧随我们多远。如此,既然力量无可置疑是崇高的一个首要来源,那么现在就必须指出其能量源自何处,我们又该把何种观念与之相联。

第六节 匮乏

一般而言,所有普遍的匮乏都是崇高的,这是因为它们的恐怖:空虚、黑暗、孤独以及寂静。当描述地狱入口时,活跃的想象力和严谨的判断力使得维吉尔考察了所有此类情形,在这些情形之下,所有可怕的意象都会联合在一起展现。当此之时,在他揭开这巨大的神秘之前,他似乎被一种宗教性的恐怖攫住了,而只能在其自己创造出来的奇异景观面前止步不前,并且惊惧不已。

哦,你们诸神,掌握着对幽灵的统治,你们沉默不语的阴影
哦,地狱火河! 哦,卡俄斯,广阔而无声的黑夜领域
你们让我重述我所被告知的;让我以你们之力
揭示埋葬在大地深处,黑暗之中的事物
在朦胧中,在黑夜之下,它们穿越过阴影,
穿过冥神的无人的居所,空虚的领域。²⁵

啊,万能的神! 令人敬畏地支配着
飘动的鬼魂,以及沉寂的幽灵,都顺从您;
啊,如此地混沌! 地狱之火河如此之深!
它庄严的王权延伸无尽;
赋予我巨大的能量,让我分辨

地狱深处的事物和奇异之处吧;
 赋予我您那无上的神秘力量吧,展示这
 从黑暗之境到白天的一切。

Pitt.²⁶

恍惚之间,穿过可怕的幽灵,它们
 于死亡之地的荒芜中,无处不在。

Dryden.²⁷

第七节 巨大

22

尺寸上的巨大*,是促发崇高感的一个有力原因。这一点非常明显,平常人们也能经常发现这一点,因此不需要太多说明;不太常见的是思考此一问题,即尺寸的巨大、程度的广阔或者数量的非常之多,是以何种方式给人最有力的影响的。可以确定的是,通过某些方式或者模态,同一物体的广延性比以其他方式或模态更能展现出其巨大影响。广延,要么表现在长度上,要么表现在高度上,再或者表现在深度上。在这三者之中,长度最不能打动人;一百英尺长的土地,永远不会像一百英尺高的塔或者一百英尺高的石头、山坡那样对人产生影响。我倾向于认为,高度没有深度那样令人感觉崇高;比之于往上观看同一高度的事物,从一个悬崖边往下看更令人惊恐不已,不过对于这一点,我不是那么肯定。一个绝壁比一架倾斜的飞机更易让人形成崇高感;崎岖不平 and 破烂不堪的表面比那些平滑、光亮的地方更有冲击力。这可能会把我们带向对于现象的形成原因的讨论之中;但可以确定的是,正是这些现象使我们有了一块广阔而且必将结有硕果的思考领域。不过,把这些观点同样归在巨大上面,或许并不是错的;由于尺寸的极端巨大是崇高感的来源,所以从某种

* 参见第四部分,第九节。

意义上说,极端的微小也是崇高的来源之一;当我们对事物进行无限划分时,当我们寻找那些极端小的生物或者极端小的构造物时,最好的视力恐怕也难以发挥作用,或者当我们的探究更加深入,把这些生物体想象为更小的东西时,面前的事物继续缩小以至我们完全看不到,当此之时,想象力完全丧失,我们在微小物体的奇异现象面前变得惊奇不已,迷惑难解;我们根本无法把这种极端微小事物对我们的影响,同巨大物体的影响区分开来。这是因为,分解和添加一样,都是可以至于无穷的;一个完美联合体的观念,和一个完全无法添加任何东西的微小整体一样,都是难以获致的。

第八节 无限

崇高的另外一个来源就是无限;它独立于前者(巨大)而存在。无限能使人产生一种欣喜的恐惧感,这是崇高最为本真的影响所在,也是后者最好的检测标准。没有什么事物能够在我们眼中真实地看到,但却又本质上是无限的。不过,眼睛不能看到许多事物的边界,它们看起来是无限的,因此也就能够产生那样的影响,好像它们真是无限的。我们也会因为类似的方式而被欺骗,那就是,如果一些大的事物其各个部分的数目无法辨清,似乎至于无穷,这个时候我们的想象力就不再受到任何限制而飞向虚空了。

如果把某一观念一而再、再而三地重复,那么当其最初原因发挥作用之后很长一段时间,我们仍然会因为某种生理机制而回想起这一观念来。^{* 28}当我们旋转几周之后坐下来,我们会发现,周围的物体还在绕着我们旋转。在很长时间的噪音——比如水流湍急的声音、炼铁锤撞击的声音——之后,我们的脑海中会久久盘旋着这些声音;最后,它们以某种难以察觉的方式才渐渐消失了。如果你擎起一根细长的杆子,并且顺着它的方向往上看,它就似乎达到了

* 参见第四部分,第十二节。

74 某种令人置信的高度。^{*29}把杆子在等距的地方刻上连贯一致的标记,它们定
 会起到相同的欺骗效果,看起来这些标记会一直增加至无穷。如果人们受到了
 某些强烈的影响,那么在短时间内,人们的心智就难以恢复,也很难转向其
 他事物;这些影响依然在发挥作用,直到最初的那个动因完全消失为止。这就
 是那些疯子的异常行为的原因所在;他们整日整夜甚至有的常年都保持同一
 种状态,或者一直重复某些话,或者抱怨不已,再或者就是唱个不停;那种最初
 使他们发狂的力量,一直在强烈地作用于他们失序的想象力,并且因为每一次
 重复而获得更强大的力量;失去了理性的约束,他们的狂躁心神将会一直伴随
 他们,直到死去的那一天才能得以解脱。

第九节 连续和一致

75 部分的连续和一致,就构成了人为的无限。首先来看连续:只有连续,才
 可以使得部分延续非常之久,方向上也保持一致,这样它们就可以对想象力频
 繁地施加同样的作用,令想象力不断超越自己的外在限制。其次来看一致:如
 果部分的形象一直在变动之中,那么想象力在每一处变动时都会遭遇阻力;你
 将会在每一处变动的地方看到前一观念的停止和后一观念的诞生;反过来也
 就是说,如果没有一致,那就无法继续那不间断的前进,而只有后者,才可赋予
 那有边界的事物以无限性。我认为,正是在这种人为的无限中,我们才能找到
 一个圆的物体何以会给人如此大影响的原因。^{**30}对于一个圆柱形的物体,不
 管它是一栋建筑还是一棵树,你都很难确定一个边界;你可以从任何方向绕着
 它转,在你面前的似乎总是那同一个物体,而想象力也就没有停歇的时候了。
 当部分是圆形、循环地放置时,它们就获得了某种一致性,赋予这一物体以强

* 参见第四部分,第十四节。

** 艾迪生(Addison)先生曾经在《旁观者》(*Spectators*)中讨论了想象的诸种愉悦,在他看来,这种愉悦发
 生于当你看到一个圆的物体时,你第一眼看上去,就能看到它的一半。我不认为这是想象的愉悦的真
 正原因。

大的力量;这是因为,任何一种部分之间的差异——不管是位置上、外表上,还是颜色上——都会对无限的概念造成很大的歪曲,在每一个能够导致新的系列观感的变动之处,它们都会阻碍、扰乱无限观念的产生。正是依据同一原理,那些古老的异教神庙,其壮丽就表现在,总体的长方形外观之下,每一面都有一系列相同的柱子。在我们的一些老式教堂里,那些线条安排的宏大影响或许也可以归之于此。在现在的一些教堂里,建筑采用了十字交叉形的结构,我认为它不如古人的平行四边形结构合理;至少在我看来,这种结构在外观上就不太适合。因为,设想十字的每一方向都是相同的长度,那么当你站在和边墙或者柱廊平行的方向时,你就不可能被视觉所欺骗而大大扩延这一建筑的长度,恰相反,它的实际长度的很大一部分(三分之二)你都将无法看到;由于十字结构的每一臂膀都有自己的新方向,正好用横梁构成了一个直角,这就妨碍了所有无限延伸的可能性,而使得想象力不得不从前面的感觉中抽离出来,走向新的观念。或者设想观者站在可以直视这一建筑的地方,那么结果将是什么呢?最可能的一个结果就是,由十字结构的臂膀构成的直角的基座部分,其很大一部分都不可避免地消失了;当然,整体看起来也就显得破烂不堪、无法连接;光照的分布也不均匀,这里强,那儿弱;最后,还缺少了显著的渐变性,而这本来可以通过一条直线上不间断的设置、摆放而实现。某些甚至是所有这类反面例子,不管你怎么去看待,都可以提出来反对那种十字交叉形的建筑。在希腊十字形建筑中,这种错误最为明显;但是这些错误在所有的十字交叉形建筑中都或多或少存在。事实上,再没有比棱角众多更有损于建筑的壮美形象了;这是一个极为常见的错误;这可以归咎于某种对于多变风格的放肆追求,而事实上,只要这种观念盛行,那就肯定没有多少真正的品位可言了。

76

第十节 建筑的庞大

对于建筑的崇高而言,体积上的庞大似乎是不可或缺的;这是因为在建筑的某些部分上,或者在那些小的建筑上,我们总是难以获得无限的概念。任何

77

形式的巨大都不能有效地补偿适当体积上的缺憾。根据这一规则把人们导向奢侈的设计,并没有多大危险;这一规则有其自身的审慎之处。因为,过长的建筑有损它本欲产生的巨大效果;过长的话,在人们眼中高度就会降低;直至最后,高度本身就成了一个点;总的来说,如果建筑太长,整体看来就趋近于某种三角形,它将是我們所能看到的效果最差的建筑。我曾发现,适当长度的林荫道,比之于延伸得无穷之远,会更多地令人产生庄严感。一个真正的艺术家应当非常多地欺骗观者,运用最简便的方法设计出最能触动人的作品。如果仅仅在设计上表现出尺寸的巨大,这总是一种寻常而且低水平的想象力的表现。没有任何艺术作品能够称得上伟大,除非它欺骗观者;当然,一个例外就是大自然本身。一个好的眼光,能够在超长与超短、超高与超低——同一个反对理由对超长和超高都是适用的——之间保持中庸;如果我想深入下去具体讨论某种艺术的话,或许可以精确地确定一个能够为大家接受的尺度。

第十一节 令人愉悦的事物中的无限

就像我们在崇高事物面前会因为其具有无限性而欣喜一样,另外一种无限也可以使我们拥有诸多愉悦感觉。春天是四季中最令人愉悦的;绝大部分的动物幼儿,虽然绝非完全令人开心,但也比成年的动物要更惹人爱怜;这是因为,想象力期望着更多的东西出现,而面前的对象却还没有完全展现出来。在很多画作尚未完成的构架中,我经常看到某些比这幅画作全部完成时更令我愉悦的东西;我想,这正是出于上面刚刚指出的原因吧。

第十二节 困难

* 伟大的另一个来源是困难。当任何工作需要非常大的力量和努力去完成时,它给人的感觉就是宏大。史前巨石,无论是摆放还是用来装饰,都不会令人心生敬畏之心;但要把这些巨大的、未经雕琢的石头贴在一起堆积起来,就令人感觉做这一工作需要非常大的力量。除此之外,由于排除了人为设计的因素,这一工作的粗陋也增加了伟大感;这是因为,灵巧相对于粗陋,有另外一种完全不同的效果。

第十三节 富丽堂皇

富丽堂皇同样也是崇高的来源。大量本身就是美好的、有价值的东西放置在一起,就是富丽堂皇。那布满星星的夜空,虽然我们几乎天天可以看到,但它总是给我们带来壮美的感觉。这并不能分开来考虑,把这种感觉的来源归于每一个星星的特质。数量显然是原因所在。明显的混乱令人产生壮美感,这是因为秩序的良好同富丽堂皇的观念极为反对。另外,如此之多的星星混杂在一处,一般情况下我们不可能对之计数。这就给人一种无限的感觉。³¹在艺术作品中,这种包含于杂多之中的壮美,必须非常谨慎地对待;这是因为,在艺术作品中,不太可能实现大量非常美的东西的堆积,即便可能,至少也面临着非常大的困难;而且,在很多情况下,太多华丽的东西放在一处,反而会损害作品本身的有用性,而后者是绝大多数艺术作品必须谨慎待之的东西;另外,我们也都知道,除非你能用秩序上的混乱创造出无限来,否则你的作品将只有混乱而无什么富丽堂皇。不过,一些焰火作品,以及其他某些东西,在这

78

* 参见第四部分,第四、五、六各节。

方面却做得非常成功,而且真正展现了壮美。在诗歌和演说中也有许多的描写,它们展现的崇高感要归功于大量意象的混杂,人们深深迷惑于其中,不能对那些暗喻进行清晰、一致的分辨,而这种清晰在其他任何时候都是可以做得到的。莎士比亚对亨利四世的军队的描写,是我所能记起的最为震撼人心的例子。

个个顶盔戴甲、全副武装,
就像一群展翅飞翔羽毛鲜明的鸵鸟
又像一群新浴过后喂得饱饱的猎鹰;
他们像五月天一般精神抖擞,
像仲夏的太阳一般意态轩昂,
像小山羊般放浪,像小公牛般狂荡。
我看见年轻的哈利套着脸甲
有如插翼的麦鸠利从地上升起;
悠然地跃登马背
仿佛一个从云中下降的天使,
驯服一头倔强的天马。³²

在另外一部精彩的书中,令人印象深刻的不仅是它非常生动的描述,还有它语言的准确性和穿透力;里面表现了西拉(Sirach)的儿子耶稣的无上智慧,另外还有一段对奥尼阿(Onias)的儿子大祭司西蒙(Simon)的伟大颂词,对于当前的论述而言,它正是一个绝佳的例子。

他从圣殿中走出,在民众中间受到了多么大的崇拜啊!他仿佛破云雾而出的晨星;仿佛高悬的满月;仿佛阳光照耀在上帝的神庙之上;仿佛彩虹高架在明亮的云端;仿佛玫瑰花开在明媚的春天;仿佛睡莲生长在水边;仿佛乳香树成长在炎炎夏日;仿佛焰火和熏香在香炉中升腾;仿佛一艘金色的船,宝石闪耀人眼;仿佛一棵干净的橄榄

树,成长并结出硕果;仿佛一棵柏树,耸至云端。当他穿上尊贵的衣服,带着十全十美的荣耀,当他走上神圣的祭坛,他全身放射出令人崇拜的神之光芒。他站在祭坛中央,被兄弟同胞们所包围,如同一棵黎巴嫩的雪松,周围有无数的棕榈树。啊,看哪,这就是亚伦的荣耀的子孙们,上帝的祭品就在他们手上奉献!³³

第十四节 光

评论了能够激发崇高观念的空间大小概念之后,接下来我们来研究一下色彩。所有的色彩都依赖于光。因此,我们有必要先对光,及其对立面黑暗,作一番考察。对于光而言,要想能够促发崇高感,除了它照亮其他事物的能力以外,还必须具备一定的条件。仅仅只有光,是不足以给人强烈印象的,而没有强烈的印象也就不会有崇高感。不过,当太阳的光芒直射入眼中,令人一片茫然,失去了其他的感觉,这时它就会令人感到壮观。如果某种次级的光能够保持快速移动,也会给人这种感觉;闪电之所以能够令人感觉壮观,主要可以归功于它移动的速度极端之快。从光亮快速地转变为黑暗,或者相反的情况,都能够给人一种更加强烈的印象。然而,黑暗比光明更能令人产生崇高感。我们的伟大诗人了解这一点;事实上,他在描绘上帝出现的时候,就是持的这种观念,运用出色的诗句编排,完全发挥出了黑暗所具备的强大力量;虽然上帝显现之时,万物皆富丽堂皇,令人目不暇接,但在尽力描写每一处光亮的同时,他并未忘记围绕在所有这些不可思议的事物面前的那种暧昧不明:

——他常用威严的黑暗
来包围他的王座。³⁴

80

同样令人记忆犹新的是,当他描写从神圣的造物那里流溢出来的光和荣耀时,看起来他似乎远离了黑暗,但实际上他却仍然时刻没有忘记黑暗的作用;一种

异乎寻常的光,被诗人转换为某种黑暗:

从异常的光中露出黑的衣裾。³⁵

§7

显然这一观念不仅在诗作上达到了很高的成就,而且在逻辑上、哲学上也是非常正确的。极度的光亮通过压倒性的强度支配了视觉器官,从而湮没了所有的事物,产生了一种同黑暗极为类似的效果。朝着太阳望上一段时间之后,它留给我们的感觉就只有两个小黑点,它们似乎在我们眼中跳舞。因此,光与黑暗这两种相对的概念,实际上可以在彼此达到极致时调和;二者都能给人带来崇高感,而不管它们自身有什么相反的特质。这也不是唯一一对例子,可以证明达到极致的事物能够与其相对的事物一样带来同样的崇高感,而崇高在所有事物那里都憎恨平庸。

第十五节 建筑中的光亮

由于对光的处理是建筑中非常重要的一件事情,因此有必要探究一番,我们关于光的论述在何种程度上适用于建筑。在我看来,所有的建筑物要想给人一种崇高感,就必须设计得比较昏暗,比较阴沉,这是出于两个原因:其一,我们凭借在其他例子中的经验就可以知道,黑暗比光亮更具影响力;其二,要想使建筑物震撼人心,我们必须尽力把它设计得和其他刚刚接触到的事物不同。这样,当你走进一幢建筑时,你就不能进入一个比在外面还要强烈的光亮之中;如果这里只是在某些程度上更少光亮,那么它不过让你感觉到意义不大的改变而已;而若要使这种转变格外震撼,你就必须从某种最大程度的光亮里面,走入那幢尽可能黑暗的建筑之中。如果是在夜晚,这一建议就要反过来,但完全是出于同一理由;这时,房间越明亮,你就会越感到壮美。

第十六节 能够激发崇高感的色彩

在色彩之中,那些令人柔和的、令人愉悦的色彩(不过,或许那种令人振奋的艳红色是个例外)都不适合于促发壮美的意象。一座漫坡皆绿的大山,在这方面就完全不如某座昏暗、阴沉的山;乌云密布的天空就比碧空万里要更令人感觉震撼;黑夜比白天要更为崇高和庄严。因此,在之前的画作当中,一件艳丽的、华而不实的服装,就不可能给人一种愉快的感觉;而那种能够带给人最高程度的崇高感的建筑,就不会是白色、绿色、黄色、蓝色、浅红色、紫罗兰色,也不会是有斑纹的颜色,而是那种阴郁的、深的颜色,比如黑色、棕褐色或者深紫色等等。许多镀金的、嵌花的绘画或雕塑,都不会令人产生崇高感。除非相同程度的令人震撼的崇高感能被激发出来,这一原理不一定非要适用于实践之中或者每一个特定的地方;这是因为,我们必须注意到,这种阴郁的崇高感,虽然肯定也是最高程度的,但没必要在所有建筑中都去寻求这种类型的崇高感,实际上在建筑之中也可以找到其他类型的壮美。在后者之中,我们可以发现崇高感的其他来源,但是,对于任何轻浮、悦人观赏的事物,我们都必须保持一份严肃的谨慎;这是因为,对于这种轻浮,没有什么别的东西会更有损于崇高的品位了。

82

第十七节 声音和巨大的声响

眼睛不是唯一一个能够促发崇高激情的感觉器官。声音也能像其他激情那样,有力地激发崇高感。我这里指的不是语词;语词不是简单地依靠声音来影响人,而是混合着其他完全不同的方法。异乎寻常的巨大声响,其本身就足以占据人的心神,使其无法活动、充满恐惧。飞流直下的瀑布、狂怒的暴风雨、惊雷或者隆隆的炮声,这些巨大声响总是让人感觉震惊和敬畏,尽管我们在这

种声音中看不到任何的美好或者精湛技巧。群众的山呼海啸般的叫喊也有这样的效果;这声音的巨大力量是如此地令人吃惊和惊慌失措,以至于在这种惊愕之中,在心神被攫住的时候,最好的情绪也不能忍受,从而不由自主地哭泣起来,试图赶紧从这种巨大声响中逃离。

第十八节 突然

§§

任何具备相当大力量的声响,不管它是猛然开始还是一下子消失不见,都会拥有同样的效果。当此之时,注意力一下子被抓住了;它的功能开始发挥,警惕万分。不管是在视觉方面还是在听觉方面,如果从一个极端转换为另一个极端显得非常容易,那么它就不会令人恐惧,结果也就产生不了崇高感。而在每一种突然的、毫无预感的事情之中,我们就易于产生恐惧;也就是说,在此时我们认为存在某种危险,而后全身心地对之保持警惕。或许读者们也已经注意到,一个拥有某种力度的声音,虽然持续时间非常之短,但若是间隔一段时间之后再次出现,就会令人非常震惊。没有什么东西比一口大钟的撞击声更令人敬畏了,在万籁俱寂的黑夜,注意力会陡然被这一钟声聚集在一处,紧绷无比。同样的效果也出现在鼓声当中,如果每一次只敲一下,间隔一会儿,再敲一下;从远处传来的时断时续的炮声也是如此。本节中所提到的效果,其原因都是非常类似的。

第十九节 断断续续

一个低沉的、不确定的声音,尽管在某种意义上似乎与上一节提到的论点相悖,但也能够令人产生崇高感。这一问题值得进行一番粗略的探究。这一

事实肯定能够得到每个人的经验和反思的确认。我已经说过,* 黑夜比任何其他东西都更令人恐慌;我们的本性也使得我们在不知道将要有什么事情发生时,会想象那最恐怖的事物;因此,不确定本身就是如此地骇人,以至于我们常常极力避免它的出现,即便冒着可以确定的危险,我们也要如此选择。现在,一种低沉的、混杂的、忽高忽低的声音在我们耳边响起,让我们恐慌和焦虑,寻思着这些声音的来源,这个时候,没有光亮,黑暗无比,我们看不到周围的事物:

84

借着朦胧的月亮,在微弱的光芒下

旅行者行入林中——³⁶

忽明忽暗的光,微弱难辨,

就如一个盲人,整个人生都是黯淡的;

又如夜里的月亮,被乌云所遮

他在地面上行走,恐惧不已。

Spenser.³⁷

这样的一束光,忽明忽暗,比完全的黑暗更令人感觉恐怖;同样,在特定的情形之下,忽高忽低的声音也比完全的寂静更令人惊恐。

第二十节 动物的咆哮

有些声音非常类似于人们那种不太清楚的说话声,或者动物们在痛苦或者危险之中所发出的声音,它们都能令人感觉毛骨悚然;当然,如果这时某些我们熟知的生物的声音,我们就会因为习惯于它而没什么感觉。一些野生动物发怒时的声音,也同样能够给人一种极大的恐惧感。

* 参见本部分,第三节。

从此处传来雄狮凄厉的哀号与怒吼
欲挣脱他们的锁链,咆哮经夜不衰
刚毛野猪,以及被囚禁栏中的熊群
可怕的怒吼;呼啸来自野狼的巨大声音。³⁸

或许,这些走调的声音,能够让人把它们和其表现的事物本身联系起来,因此也就不仅仅那么不确定;这是因为,所有的动物们——甚至包括那些我们还不曾见到过的动物——的咆哮声音,都能让人联想到它们本身;这是无法用言语表达的。那些能够令人惶恐的变调声音,是不计其数的。我所举的那些例子,不过仅仅是其中很少一部分罢了,目的只是让读者们了解其原理所在。

第二十一节 气味与味道,苦味与恶臭

气味与味道,也能够令人产生崇高感;但是这种崇高感比较微小,本质上也比较弱,仅限于能够产生而已。我将说明,没有什么气味或者味道能够给人崇高感,除非是某些异乎寻常的苦味或者无法忍受的恶臭。确实,如果此类苦味或者恶臭发挥它们最大的力量,直接施诸人们的感官,那么将是令人极为痛苦的,而且不带有Any种类的欣喜感;不过,如果这种苦味或者臭味是适度的话,就如在某种比喻性或者虚构性的文字当中那样,它们就可能像其他事物那样真正地产生崇高感,这和适度的痛苦会产生崇高感的原理是相同的。“一杯苦涩人生”;饮尽这杯带着苦味的“幸运”吧;“罪恶之地”的苦涩苹果。这些都是某种带有崇高感的描写。维吉尔下面这段话就充满了崇高感,其中,阿尔布尼(Albunea)森林的蒸气飘荡着臭味,而这片充满预言的森林中又有着深重的恐怖和晦暗不明,两者混合在一起,让人有种说不上来的感觉。

但是拉丁努斯,被这些征兆所困扰

征求其祖先法务努斯的神谕,在树林中
高高的阿尔布尼泉流之下,巨大的森林与圣泉共鸣
在阴翳中释放出野蛮的恶臭。³⁹

在第六卷中也有一段非常带有崇高感的描写,冥河的恶臭蒸气,与其所置身于其中的那些意象非常契合。

那里有一个门户宽敞的山洞,幽深,巨大,岩石嶙峋
被阴暗的湖泊与阴翳的树林所保护
没有飞鸟能够飞越而不伤及羽翼
如此可怕的气息被释放出来
从黑暗的低谷到天空。⁴⁰

我特意加上这些例子,是因为我的一些朋友——他们的鉴赏水平是我非常尊重的——认为,如果仅仅只有我的一些感想写在这里,那么读者一眼看上去,就会觉得非常滑稽,成为笑柄;但在这里我的想法却主要来源于如下考虑,就是,怕把苦味和臭味与某些低劣的、可鄙的观念相联,而在经验中它们经常结合在一起;这种结合像其他例子那样,会降低崇高的品位。但苦味和臭味确实是检验某种具备崇高感的意象的标准之一,不是因为它与可鄙的观念相联而变得低下,而是当它与某些被大家承认的壮美意象相联时,整个结合就会让人产生一种尊严感。恐怖的事物常常是伟大的;不过若是当这些事物拥有某些令人厌恶的特质或者某种程度的危险,而这种危险又易于克服时,它们就仅仅是可憎的,比如癞蛤蟆和蜘蛛。

86

第二十二节 情感,痛苦

无需多言,情感——无论是何种形式、何种程度的压抑、哀伤、苦恼或者折

磨——比起身体痛苦来,都更易于促发崇高感;没有别的什么能在这种意义上让人产生崇高观念。我也没必要在此给出任何新的例子,在前面的章节里我们已经看到了足够之多的例子来说明这一点,而在真实生活中,只要去看一看周围的事例就可知晓,人人都能做到。

通过讨论所有的感觉,我已经简要阐述了崇高感的诸来源,这也同时证实了我的第一个论点(第七节):崇高是某种从属于自我保存的观念。因此,它也就是我们最强烈的观念。它的最强烈表现就是痛苦忧伤的情感,*任何其他积极的原因所引起的愉悦都不属于崇高的范畴。除了我们在前面章节所提到的意外,无数的例子可以用来支撑这些论点,而很多人或许也可以从中得出许多实用性的结论来。——

但是同时,时间飞逝,飞逝,一去不返

而我们被爱俘获,依次巡行。⁴¹

(第二部分结束)

1 *Literary Magazine*, II, 185 (referring initially to p. 57, II, 3-4): “然而,惊惧或许就是某种灵魂的状态,彼时心智的活动已经停止了,带着某种程度的惊愕。其中或许充满了骇怕,而爱或许可以使之生动起来……在我们看来,朗吉弩斯(Longinus)关于崇高的论述是非常正确的:它并非建基于任何单一的激情之上;它们能够点燃那种可怜的狂热,连带着情绪昂奋的思考,一起将心智飞快地席卷而去。因此,恐怖不过是一种较大的添加,其他所有的激情也是如此,比如忧伤、爱恋、狂躁、愤怒、竞争心、怜悯等等。”

2 Cf. F. Hutcheson, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725), p. 76: “狡猾的异教徒首领会选择一些晦暗不明的地方,作为他们编造出来的神迹显现的舞台。”

3 *Paradise Lost*, II, 666-73 (misquoted).

4 *De Arte Poetica*, II, 180-1.

* 参见第一部分,第六节。

- 5 *Reflexions Critiques Sur La Poesie et Sur La Peinture* (Paris, 6 th edn. ,1755) ,I,416 ff.
- 6 Addison had written on *Chevy Chase* in *Spectator* Nos. 70 and 74.
- 7 *Paradise Lost*, I,589 –99. (For another view of this passage see R. Payne Knight, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, 2 nd edn. ,1805, III, I,89.)
- 8 *Literary Magazine*, II, 185: “在这位作者看来,模糊增进了崇高感,这一点显然是非常正确的;但是他却从中错误地得出结论认为,意象的清晰对于崇高是不必要的;但在我们看来,可以确定的是,只有给予心智某些观念才能打动人……我们的作者……挑战了阿贝·都·博斯的观点……不过显然他给出的理由却并不是那么具有说服力:他仅仅因为它的模糊性而偏爱诗歌。事实上对于后者,我们应该讨论的是它的清晰明白,它的夸张,它对具体情景的自由选择,以便使它更生动活泼,更能打动人。” *Monthly Review*, XVI, 477 n. : “意象的清晰、明白被认为能够产生崇高感……”
- 9 *Job*, IV, 13 – 17.
- 10 在 16、17 世纪,德国、佛兰德和西班牙的画家们(e. g. Brueghel, Teniers, Ribera)中间很流行对“圣安东尼的诱惑”进行奇异的画面处理。萨尔瓦托·罗莎(Salvator Rosa)也有一个版本。(See A. B. Jameson, *Sacred and Legendary Art*, 1848, II, 381 –3.)
- 11 *Aeneid*, IV, 173 ff.
- 12 *Iliad*, IV, 440 –5. (朗吉弩斯曾经拿来作为阐释的引文。 *On the Sublime*, IX.)
- 13 *Job*, XXXIX, 19b, 20b, 24 (misquoted). 劳斯(Lowth)曾经引用了这段话来说明《约伯记》“从各个方面激发了恐怖感;另外……到处充满了真正的崇高精神”(*Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews*, transl. G. Gregory, 1787, II, 428, 424)。
- 14 *Job*, XXXIX, 5b – 8a (misquoted).
- 15 *Ibid*, XXXIX, 9a, 10a, 11a; XLI, 1a, 4, 9b.
- 16 *Ibid*, XXIX, 7b – 8a.
- 17 *Monthly Review*, XVI, 475 n. : “可以确定的是,即便不把它设想为一位恐怖的上帝,我们依然能够拥有关于神的崇高观念。无论是什么东西,当其被描述出来时能够引起我们的尊重,那它肯定就是崇高感的有力来源;而尊重是一种类似于爱的激情:我们对于崇高事物的敬畏,就像可以源出于不断增长的恐惧一样,也同样可以源出于不断增长的爱。”
- 18 *Psalms*, CXXXIX, 14 (misquoted). 劳斯曾做过一次专门演讲,讨论希伯来诗歌对于上帝无上力量的赞美,在这篇演讲的最后他评论了这句圣诗:“它赞美了神的无处不在,赞叹了神在构造人体时无与伦比的艺术和设计。”(*Lectures*, II, 283)
- 19 *Epistles*, I, vi, 3 – 5.
- 20 *De Rerum Natura*, III, 28 – 30 (misquoted).
- 21 *Psalms*, LXVIII, 8 (misquoted).

- 22 *Psalms*, CXIV, 7 – 8 (misquoted).
- 23 Cf. Statius, *Thebaid*, III, 661 .
- 24 E. g. Plotinus: “由于灵魂不同于上帝,但却源于上帝,所以她爱他乃是出于需要……灵魂爱上帝并且渴望与之同在,这是自然而然的,这就像一位尊贵父亲的女儿,感觉到了一种神圣的爱。” (W. R. Inge, *The Philosophy of Plotinus*, 3 rd edn. , 1941, II, 140.) 伯克对 Plotinus 的了解,可能是因为阅读了剑桥柏拉图主义者 Ralph Cudworth 的书。Cudworth 的 *Ture Intellectual System of the Universe* (1743) 就列在伯克藏书的售书单上 (item no. 138)。
- 25 *Aeneid*, VI, 264 – 9 (misquoted).
- 26 *Aeneid* (1740), VI, 371 – 8.
- 27 *Aeneid* (1697), VI, 378 – 9.
- 28 在这段话中,伯克可能借鉴了 David Hartley 的观点 [*Observations on Man* (5 th edn. , 1810), I , 9 – 11] : “外在可感知的事物消失之后短时间内,感觉仍然停留在脑海中。”有趣的是,在这篇论文中, Hartley 引用了牛顿的《光学》(*Opticks*), 而伯克在本书第 138 页 (英文版——译者注) 中的论述正是借鉴了此书。
- 29 这一脚注应该是“参见第四部分,第十三节”。
- 30 *Spectator* No. 415.
- 31 For a similar idea see Locke, *Essay*, II, xvii, 9.
- 32 *Henry IV*, Pt. I, IV, I, 97 – 109 (misquoted).
- 33 *Ecclesiasticus*, L, 5 – 13 (misquoted).
- 34 Milton, *Paradise Lost*, II , 266 – 7 (misquoted).
- 35 *Ibid*, III, 380 (misquoted).
- 36 Virgil, *Aeneid*, VI, 270 – 1.
- 37 *Faerie Queene*, II , vii, 29 (misquoted).
- 38 Virgil, *Aeneid*, VII, 15 – 18.
- 39 *Aeneid*, VII, 81 – 4 (misquoted).
- 40 *Aeneid*, VI, 237 – 41.
- 41 Virgil, *Georgics*, III, 284 – 5 (misquoted).

第三部分

第一节 论美

我的研究,就是首先假定美与崇高是不同的;而后在探究的过程之中,去检验这一观点是否属实。不过在这之前,我们必须对现在流行的关于美的各种观点作一简单的回顾。在我看来,这些观点都难以总结为某种固定的原则;这是因为,人们习惯于比喻性地谈论某种事物,也就是说,他们总是以极暧昧、极不确定的方式来谈论美。就美而言,我认为它就是能够在人们心中激发起爱恋和类似激情的某一特质,或者某些特质。我的这一定义只局限于事物的感性特质方面,这是因为如此一来就可以保持这一论题的最简单的一面;我们知道,如果不是仅仅从直观力量来思考某些人或事物,而是还要进一步考虑产生某些感应的诸原因的话,这一主题就总是很容易分散我们的心神。同样,我把爱 and 情欲区分开来,在我眼中,前者是当我们凝视某一美的事物时,不管它的本性如何,我们都会拥有某种满足感;而后者则是心里某种促使我们去占有特定事物的力量,而这些事物之所以对我们有如此影响,并不是因为它们的美,而是因为其他完全不同的原因。对于一个不是那么美的女人,或许我们有非常强烈的欲望;而那些极美的男人或者其他的动物,虽然能够让人产生爱恋,但却激不起任何欲望。这就说明,美及其所激发的激情——我称之为爱——是完全不同于情欲的,虽然有时欲望和它们相伴随;我们必须把一些强烈的、骚动不安的激情归之于情欲,另外,对于那些通常所谓因爱而产生的生理冲动,我们也应当归之于情欲而非美的作用。

第二节 比例不是植物美的原因

22

流行的观点认为,美体现在部分的协调比例之中。在思考这一问题的时候,我有非常足够的理由怀疑美是否完全是一个从属于比例的观念。¹ 比例几乎总是与方便有关,就像任何一种秩序的观念一样;因此,它就必然只能被视为知性的某种创造物,而非触动感官和想象力的最初原因。我们发现美的事物并不需要刻意长久的注意力和探究;美感不需要我们理性的任何帮助,即便意志也是没有关联的;外在的美在我们心中有效地激起某种程度的喜爱之情,就像冰激发我们冷的观念,而火激发我们热的观念一样。要想在这一点上得出一些较为牢固的结论,我们必须首先考察何谓比例;² 很多人虽然经常使用这个词,但看上去却既不是那么清晰地了解这个术语的分量,也对它代表的事物本身没有清楚的概念。比例,是相关的量的衡量。由于所有的量都是可分的,显然,每一个由这些量分开的独立部分,都和其他部分或者整体本身有着某种关系。这些关系就构成了比例这一观念的来源。它们通过测量而被发现,

23

是数学研究的对象。但是,至于特定量的任一部分到底是整体的四分之一、五分之一、六分之一,还是整体的一半,又或者此一部分和彼一部分长度相同,是其两倍,还是仅仅是它的一半,这些都和我们的心灵无甚关系;我们的心智对此一问题保持中立。而且,正是由于我们对这一问题的绝对无动于衷、冷若冰霜,数学的计算才获得了它们比较大的优势;这是因为,这一问题中没有什么令想象力感兴趣,而鉴赏力也不愿对之瞟上一眼。所有的比例,也即每一种对于量的安排,都是与知性相类似的,这是因为同样的真理可以从中推出,不管是大一些还是小一些,是同等还是不同等。不过可以确定的是,美无论如何都不从属于测量;它也和计算与几何没什么关系。那些美的东西要么仅仅是我们看到它就引以为美,要么是与其他事物相联而显出其美,而如果美有某种标准的话,我或许就可以在下面指出来;对于那些没有其他证据而仅仅是凭借感觉认定的美的事物,我们或许可以为它们找到适当的标准,这样一来,就

可以通过理性来确证我们的激情了。但是,既然没有得到上天的这一帮助,那就让我们看一看,是否可以在某种意义上——人们通常就是如此认为,并且很多人非常确定——把比例视为美的来源。如果把比例视为美的必备要素,那么接下来的推论便是,其影响人的力量或者是来自事物内部固有的、以某种方式存在的天赋特质(机械地发生作用),或者是来自习惯的作用,又或者是事物适用于某些特定目的。如此一来我们的工作就是要研究,在那些美的植物或者动物身上,是否其比例按照上述方式构成,以使我们认为它们是美的。在自然机械原因、习惯和适合于特定目的这三者名下,我将对这一问题进行检验。但在展开进一步讨论之前,我先把我的研究原则(如果我误入歧途,也是它们误导的)摆在这里,希望这一做法不至于被认为是错误的:其一,如果两个事物带给人们相同或者类似的影响,而经过考察发现,它们在某些特质上是相同的,某些特质上是不同的,那么我们可以说,这些影响肯定可以归之于它们的相似之处而非相异之处;其二,我不区分自然事物的影响和人造物品的影响二者之间的不同;其三,如果一个自然原因能够确定的话,我不区分自然事物的影响和我们关注其用途时的理性推论;其四,如果影响力来自不同的,甚至是相对的途径与关系,或者如果这些途径或关系已然存在但却没有产生影响的话,那么我就不承认任何确定的力量或者任何量的关系,能够作为某种影响的真正原因。这就是我在考察比例——它被视为一个自然原因——的力量时,所主要遵循的原则;如果读者认为这些原则正确的话,那么请在阅读下面的探讨的过程中随时记着它们。接下来我将首先研究到底有哪些东西,我们可以在它们身上发现美,其次我将研究,它们身上是否存在某种比例,能够使我们相信美的观念就是源于它。我们将要研究的是这种表现在植物、低级动物和人类身上的令人愉悦的力量。首先让我们把目光投向植物,大家会看到,没有什么其他植物能够像花儿那么美丽;可是,大自然存在那么多形态的花儿,而且每一种都有不同的比例,看起来它们拥有无数种类的构成比例;而正是根据它们的形态,植物学家才赋予它们名字,而后者也几乎是千差万别的。在花儿的茎和叶之间,或者叶和花蕊之间,我们发现了什么比例呢?玫瑰花那细长的茎和它支撑的庞大的花瓣之间,又是怎样协调的呢?不过,不管怎么

25

说,玫瑰都是美的;难道我们就非要说,它的美和它的比例不协调之间没有一点关系?玫瑰是一种较大的花,但它却生长在非常小的枝干上面;苹果的花非常小,但它却长在一棵大树之上。不过,玫瑰和苹果开的花儿都是美的,支撑它们的枝干尽管在比例上不协调,却都能作为最迷人的装饰。在人们眼中,还有什么比拥有繁茂的叶、花、果实的橙子树更美丽些呢?但我们在它那里却很难发现什么高度、宽度或者其他的整体尺寸、特定部分之间,有什么固定的比例可言。我承认在许多花儿中,可以发现一些有规律的外形,以及成系统的叶子比例。比如玫瑰就拥有这样的外形和成比例的花瓣;不过,或许带点个人倾向地说,即便这种外形不存在,即便叶子的比例是混乱无序的,它仍然美丽无比;在它的花朵完全怒放之前,它甚至是更为美丽的;在这种美丽的外形固定之前,它的蓓蕾也是如此美丽。这不是可以唯一证明我们论点的例子,也不是最为精准的例子,不过我们依然可以看出,比例并非美的原因,而更像是某种偏见。

第三节 比例不是动物美的原因

比例基本上算不得构成美的因素,这在动物那里同样很明显。有各种各样形态的动物,也有非常之多的躯体比例,能够让我们产生美的感觉。天鹅,一种为大家所公认的美丽的鸟类,就拥有一条比其身体细长得多的脖子,不过它的尾巴却极短;这算是一种“美丽的比例”吗?我们必须承认,它是。那么如此一来,我们又怎样评价孔雀呢?它的脖颈非常短,但它的尾巴却比脖子上整个躯干都还要长得多。自然界中有如此之多的鸟类,它们千变万化,和任何标准都沾不上边,它们的身体比例彼此不同,而且常常是正相对立的。但是,这些鸟儿却是非常美丽的;面对它们的时候,我们会发现,在任何方面都不存在先验的标准去判定其他的动物应当怎么怎么样,也不能对它们进行任何方式的猜想,因为经验往往会让我们充满失望。至于鸟类或者花儿的色彩,它们二者在这一点上是非常类似的,那就是,不管是在色彩的种类还是在色彩的

变化方面,都没有一种固定的比例。有些只有一种颜色,而其他的一些则可能身着彩虹的七色;有些只是一些原色,而另外一些则是混合色。简而言之,只要用心观察就可知道,就像在形体方面一样,在颜色方面也不存在什么比例。下面来讨论兽类。找到一匹非常美丽的马,看看它的头部,找出它与躯干、四肢之间,以及四肢和躯干之间的比例;当你把这些比例作为美的标准之后,再来看一条狗、一只猫,或者其他任何一种动物,它们的头部与脖颈、与躯干等之间的比例;或许我们就会很有把握地说,各种动物之间的比例是不同的,并且同一动物种类的很多个体之间也是如此不同,但却都拥有令人震惊的美丽外表。³ 现在如果大家承认,非常不同的甚至是完全相反的形体和结构都是可以与美相一致的,我想这就是对我的观点的默认了:没有什么从某种自然原则得来的特定标准对于引起美感而言是必需的,这一点至少在兽类这里得到了印证。

第四节 比例不是人类美的原因

我们注意到,人体的某些部分之间存在着特定的比例;但若是想说明它能有效地促发美感,就必须先要证明只要某人拥有这种比例,他就是美的。我的意思是说,当看到某些单个部分之间的比例,或者整个身体,就能拥有美感。同样我们也必须证明,如果人体的部分之间有某种关系,而且我们能非常容易地在它们之间进行比较,那么自然而然就会产生美感。对于我而言,我曾经多次非常细致地考察过这些比例,发现它们在很多人中间非常相近,或者在很多人那里都是完全类似的,不过需要注意的一点是,不仅这些人之间差异很大,而且有些人极美、有些人则奇丑无比。至于这些拥有比例的身体部分,它们彼此之间不管是在位置、特征还是在功用方面,差异都是非常大的,由此我看不出它们有着什么固定的比例,也看不出这些比例能够带来什么影响。很多人说,在一个美的人体中,脖子的长度应当等同于小腿,也必须是手腕圆周的两倍。这种类型的结论在许多著作和讨论中多得无法计数。⁴ 但是,小腿和脖子

98

有什么联系？它们又与手腕有何关系？这样的比例当然可以在美的人体那里找到。但只要有人愿意去找，在丑的人那里依然可以找到类似的比例。除此之外，我认为在最美的人中间，拥有这些比例的人或许是最不完美的。⁵只要你愿意，你可以随意在人体中指定某种比例；我保证，一个画家就会虔诚地引之以为原则，尽管他会创作出一幅奇丑无比的画像来。同一个画家，如果他舍弃这些比例，或许他会创作出一幅非常漂亮的画像。事实上，在古代和现代的很多雕塑杰作中，我们可以发现，它们之间在比例设置上差异很大，在许多地方甚至极为明显，并且有着不同的考虑；另外，它们在形体上极其令人震撼、令人欢欣愉悦，不过却和我们通常在现实生活中的人那里发现的比例不同。而且，在那些比例主义者中间，关于人体的美学比例又能达成多少共识呢？有人认为是七种比例，有人认为有八种，还有人甚至说是有十种；⁶在这样一种简单的划分中，竟然有如此之多的分歧！另外的人运用不同的方法去评价这些比例，同样取得了成功。但是，这些比例在所有称得上英俊的男人那里，是相同的吗？或者说，它们就是所有美丽女人所拥有的比例吗？没有人会说它们是；而两种性别都无疑可以是美的，而女人则是最美的；我相信女人的美，其优势并不在于比例上精确超出男人，性别与比例没什么关系。⁷在这一点上我们暂且休息一会儿；先来思考一下，在人的两性中间，身体的比例标准到底有什么差异。如果你给男人的手和脚指定某种比例，并且把这种比例适用于女人的手和脚上，当你发现一个女人不同于这一比例标准时，你就会得出结论说她不好看，而不管你的想象力实际上是怎么看的；或者你会遵循想象力的建议而舍弃这种比例标准；在此时，你肯定要把刻度尺和圆规拿出来，寻找美的其他原因。因为，如果美必然与出自某种自然原则的特定标准相联系的话，那么为何拥有不同比例的类似人体部分，却都能让人有美感，甚至在同一物种中间也是如此呢？为了扩大视野，我们有必要注意到，几乎所有动物都有某些相同特征的身体部分，并且负担着相同的职能；比如头部、脖颈、脚、眼睛、耳朵、鼻子以及嘴。为了以最完美的方式满足各物种的需求，为了在各造物中间展现他的大能和善，造物主创造出了这些类似的身体器官和身体各部分，其比例安排、标准和关系确实有着千差万别。但是，如我们之前所论，在所有这些看似不可

99

计数的差别之中,有一点倒是在许多物种中间普遍可见;那就是,这些物种中间的许多个体,能够促发我们心中喜爱的感觉;并且,在都能够促发美感的同时,它们之间却在身体各部分的比例上极端不同,尽管正是这些身体各部分让我们感觉到美。上述这些考虑足以让我拒绝这一观念,即天然具有的某些特定比例能够带来令人愉悦的效果;但是,那些在某种特定比例这一问题上终究会同意我的观点的人,却常常因为带有强烈的先见而持某种更为模糊的观念。在他们看来,尽管对于许多令人愉悦的动、植物来说,不存在某种普遍适用的美之标准,但对于特定物种的美而言,一种特定的比例却是必需的。如果考察世界上的所有动物,我们不可能找到特定的标准,但是身体各部分的特定比例和联系,作为区分动物之种类的标准,对于每种动物的美而言却肯定是必需的;因为如果不是这样的话,它就不再是它所属的种类了,很可能成为某种怪物。然而,没有哪一物种是如此地局限于某种确定的比例,以至于在同一物种的个体之间竟然不存在显著的区别。就像人类中间所显示出来的那样,兽类的例子也表明,美与每一种类的动物所具有的比例都没什么关系,也根本不会导致某一美丽的动物脱离其物种;而且,正是这种物种的观念导致人们考虑它们身体部分之间的比例,而非任何其他自然的原因在起作用。事实上,只要稍加思考就会发现,显然不是因为比例标准,而是习惯导致人们认为所有的美都从属于形体。当我们研究园艺设计时,我们从这些吹牛皮的比例中借鉴了什么呢?令我感觉奇怪的是,如果那些艺术家们真的如他们所假装的那样确信美的首要原因就是比例,何以他们在进行任何优雅华丽的设计时,不把那些普遍存在于任何美丽动物中间的特定比例拿来帮助他们呢?尤其是他们还经常宣称,这是来自对自然中美的事物的观察,而正是这种观察指导着他们的实践。有些人宣称建筑的比例来自人体;我知道这一说法由来已久,可以在一个作家和另外一个作家之间循环往复一千次。为了使这一勉为其难的类比看起来更完满一些,他们制作了一幅人体画像,一个男人举起他的胳膊,伸展到最长,接下来他们在这幅画像中间绘制了一个正方形,正好由这个奇怪的人体的四肢顶端作为连接点。⁸但在我看来非常清楚的是,这个人体画像从未被适用于他所设计的建筑。这首先是因为,人们很少摆出这幅人像中的那种做作的

姿势来;其非常不自然,更是一点也不得体。其次,这样设计的人体姿势,第一眼看上去并不会产生四方形的观念,而毋宁是一个十字架;若想要人们想到四方形,至少要先在胳膊和地面之间的巨大空间内填上某些东西。其三,许多建筑物的结构并不是那种四方形,但却是最好的建筑家设计的,取得了非常好的效果,或许比前者要好得多。另外可以确定的是,再没有比一个建筑师采用这个人体形象来作为他的设计模型更为莫名其妙、更为异想天开的了,这是因为,随便拿出两样东西来,也会比人与房屋或者庙宇更具有相似性。这还需要我们特别指出吗?人和建筑的目的是完全不同的!我倾向于怀疑,这种类比只是有些人特意设计来为艺术作品提高一点声誉,其手段无非是表明这些艺术作品和大自然的神圣作品之间有某种一致性,而根本不是用后者来提示前者的完美。至此我也更为确信,那些比例主义者们把他们自己的艺术观念转变为天然的东西之后,其后就再也不提他们在艺术作品中所应用的比例了;当探讨这一主题的时候,他们就赶紧从自然美的开放领地——动植物的王国——那里溜之大吉,借助人为了建筑线条和角度来加强自己的论证。这是因为,人类有某种令人遗憾的倾向,把他们自身及他们的观点、作品和美的标准倾注于任何一种事物之上。因此我们注意到,当人们身处于有规则的形体——其部分之间相互协调——中间时,他们的住处就几乎全部是宽阔、牢固的。他们把这些观念引入其园艺设计当中;他们把树木修剪成柱形、金子塔形,或者方尖碑形;他们把自己家的树篱装饰成绿色的墙体,把院中小路精确且对称地分割成四方形、三角形以及其他几何图形;另外他们还想,即便这些做法没有模仿自然,至少也是在改进自然,教会她应该怎么做她的事。⁹但不幸的是,自然界终究还是逃离了他们的规训和束缚;而正是在园艺设计那里,我们开始认识到数学观念不是美的真正标准。很显然,动物和植物中间也不存在什么数学观念。因为很常见的是,在那些杰出的描述性作品中,在那些千万人传诵、世代流传的颂诗和挽歌中,都用一种充满热情的感情来刻画爱,并且从数不清的角度来刻画爱的对象,唯独没有一个词语提到比例,即便如此,还是有一些人坚持认为比例是美的首要原则;但与此同时,其他的一些特质却不断被充满热情地提到,这是为什么呢?若是比例根本不具有这种力量,

那么有些人先在地偏爱它,这似乎有些难以理解。我想这是因为我才提到的,人们偏爱于他们自己的作品和观点;还因为对于动物们的常见形体的作用,人们的理性进行了错误的演绎;还因为柏拉图主义者关于适合性的理论深入人心。¹⁰由于这一原因,我将在下一节中讨论动物们的常见形体的作用,接下来再讨论适合性的观念;因为,如果没有某种自然力量的作用而产生某些特定的比例标准,那么关于美的原因,就要么是习惯,要么是功利观念(适合性),没有其他的原因了。

第五节 对比例的进一步考察

如果我没有弄错的话,大量支持比例原则的偏见,并非因为注意到了在美
102
丽躯体上发现的特定标准,而更多的是因为错误地把美和缺陷联系起来,认为二者是对立的;根据这种对立的观念,只要把导致缺陷的原因消除掉,美就会自然出现,而且必然如此。在我看来,这种观点大错特错。这是因为,缺陷并不与美相对,而是与完整、正常的形态相对。如果我们看到某个人,他的一条腿比另一条腿短,这个人就是有缺陷的;因为只有添加上某些东西才符合我们关于一个人的完整观念;这种缺陷可能是天生的,也可能是在事故中造成的截肢后的残疾。因此,如果某人的背部驼起,这个人也便是有缺陷的,因为他的背部看起来非常特别,让我们觉得这是某种疾病或者不幸;再者,如果一个人的脖子比一般人的要长很多,或者短很多,我们就说他在这个部位有缺陷,因为一般说来没有人长成这个样子。但是可以确定的是,每时每刻的经验都在告诉我们,即便面前有这么一个人,他的两条腿是一样长度的,没什么大的分
103
别,而且他的脖子是正常尺度,背也是直的,我们也不会觉得他就是美的。事实上,美是如此与习惯不相关联,以至于在现实世界中,因为习惯而触动我们的实在是少之又少,难以见到。事实上,那些美的东西打动我们,不仅是因为其新奇,而且还可能因为它存在的某些缺陷。我们比较熟悉的一些动物就是如此;如果一个从未见过的小动物摆在面前的话,我们就会直接判定它是美的

104

还是丑的,而不会等到习惯赋予我们某个比例的观念。这就说明,相对于自然比例,习惯并不能更好地有助于一般美感的产生。缺陷产生于没有达到一般比例,但是一般比例在任何对象中的存在却并不必然导致美。如果我们设想自然事物中的比例乃是与习惯和功用相联的,那么功用和习惯的本性特征将会告诉我们,作为一种客观的、有力的特质,美是不可能从其中产生的。造物主把我们构造得如此奇妙,一方面我们热切地渴求着新奇感,一方面我们又强烈地依附于癖好和习惯。但是,事物的本性使得当我们在拥有它们并习以为常时没有什么感觉,但当失去时则无所措手足。记得我曾经频繁地到过一地方,很长时间内我每天都去那里;说实话,我根本没有从中感到任何快乐,相反,我觉得它令人厌烦不已;来了,走了,我重复着这些路线,没有任何愉悦。但是,如果某一天我没有在正常的时间内走上这条旧的路线,我就会感到非常不舒服,难以释怀。¹¹那些使用灯花的人总是拿着它,但却意识不到他们拿着灯花,嗅觉在他们身上似乎消失了,以至于对此种刺鼻的气味竟然无甚感觉;但是,若是把他手中的盒子拿走,他可能就是这个世界上最难受的一个人了。事实上,功用和习惯就是如此难以令人产生愉悦感,因此,长时间的使用将会使得任何东西都不能触动人。这是因为,就像长久地使用会消减许多东西的痛苦效果一样,它也会以同一种方式减少愉悦感,这两种情况下,我们都会对使用的对象见怪不怪、毫无感觉。很显然,使用产生了第二天性;我们天赋的、通常的品位将会成为中性的,对于痛苦或者愉悦都将平淡待之。但当我们脱离这种状态,或者被剥夺了那些让我们停留于这种状态的东西,又或者当某些机械原因促使这种状态改变,我们总是会心有所伤。习惯也会产生这种第二天性,对于那些我们习以为常的事物,我们会产生同样的反应。因此,人或者其他动物身上若是缺少了某些常见的比例,就会令我们感觉厌恶,尽管这些正常比例存在时我们并不会感到愉悦。真实的情况是,我们在美丽的身体上找到某些比例,拿它们作为美的来源,但这不过是因为在所有人身上我们都能发现这种比例罢了;但若是我能证明即便在那些丑陋的人身上也能发现这一比例,还能证明即便没有这些比例美依然能够存在,而且当美存在时我能找出其他比较明确的原因,我就能自然而然地得出结论说,比例和美不具有共同

的本质特征。真正与美相对的概念不是比例不协调或者缺陷,而是丑;并且,由于丑的原因与美的原因正相反对,除非处理这一主题,我们就不会考虑它们。在美和丑之间存在某种平庸,在其中可以找到那些经常为人所称道的比例,但它们根本不会影响激情。

第六节 适合性不是美的原因

很多人说,功利的观念——或曰“部分适合于其目的”的观念——就是美的原因,或者就是美本身。¹²如果不是因为这一观点的存在,比例学说就根本不可能流行如此之长的时间;如果不是这一观点,人们早就讨厌了那套空洞的比例标准理论,也不会对“自然原则”或者“适合于其目的”的观念有任何兴趣;普遍存在于人们之中的比例观念,实际上就是手段之于目的的适合性,而且正是基于此,事物的不同标准对他们而言也就不是一个问题。所以,信奉这一理论的人必须坚持认为,不仅人为的而且自然的事物,都是因为其躯体各部分适合于目的而产生美感。但是,似乎对这一理论不太尊敬,我认为经验表明貌似是另外一回事。因为我们知道,一个楔子形的猪嘴是完全适合于其目的的,小小的、深陷的眼睛以及整个猪头,也都适合于它的挖掘和拱地,若是依据上述原则,它将是美若天仙的。塘鹅的尖嘴上挂着一只大大的袋子,它对这种动物而言是非常有用的,那么在我们眼中它也应该是美丽非凡的。刺猬利用它那长满刺的盔甲,箭猪利用它的蓬起的硬毛,来抵挡所有攻击,也都应当视为美丽的生物。很少有别的动物的身体各部分,能像猴子那样设计得巧妙;¹³它有类似于人的手,还有兽类的弹性十足的后肢,由此,它可以非常迅捷地奔跑、跳跃、悬挂和攀爬;但是,在人的眼中,或许没有别的动物像猴子那样丑了。关于大象的鼻子,我想也不用多说了,它是如此实用,但却并未增加任何美感。狼的身体结构是多么适于奔跑和跳跃啊!狮子的身体是多么适于战斗啊!但是,难道因此有人就会说大象、狼和狮子是美丽的动物吗?我认为没有人会认为人腿的结构就像马、狗、鹿或者其他一些动物的腿那样,非常适合

于奔跑;至少人的腿还从未像它们那样奔跑过吧;不过我还是相信,一双天生完美的人腿远比那些动物的腿要美丽。如果部分的适合性真的是美感的来源,那么这些部分的实际使用无疑将会增强美感;不过,尽管某些时候根据另外一个原理确实会产生这种效果,事实却并非总是如此。一只飞翔的鸟并不像它栖息在某处时那么美丽;另外,有些家禽很少起飞,并不见得它们就不美或者不那么美;鸟和兽类、人类在躯体结构上极端不同,人们不可能根据适合性的一般原理而认为它们是美的,除非你认为它们的身体构造乃是为了满足其他的目的。我还从未见过一只飞起来的孔雀;但在我思考它的身体构造是否适合飞行之前,确切地说是很早之前,我就震撼于它的美丽,认为它的美丽远在世界上所有那些拥有精湛飞行技艺的鸟之上;即便它的生活像猪一样,被养在农场之中,但这不会影响我对它的欣赏。同样的判断也适用于公鸡、母鸡以及其他类似的禽类,它们拥有鸟类的形体,但在移动方式上却接近于人类和兽类。暂且撇开这些物种的例子不谈,如果说我们身上的美与适用性相关,那么男人将比女人更为令人愉悦;力量和敏捷将被视为唯一的一种美。但是,把力量称为美,将是把维纳斯和赫尔克里斯同样命名,要知道这两者在所有方面都是极端不同的,因此,这将是一种奇怪的观念混淆,或者说是一种语词的滥用。我想这种混淆的原因,乃在于我们经常看到人体和其他动物躯体非常美,并且同时其部件也适用于其目的;而我们则被某种诡辩所欺骗,它使我们把某种只是伴随物的东西看做原因。这就是苍蝇的诡辩:它认为自己扬起了许多尘土,其实它只是站在了一辆尘土飞扬的战车之上。¹⁴胃、肺、肝脏以及其他身体部分,都无比适用于其目的,但却很难说它们拥有什么美感。此外,许多事物都是非常美丽的,但你却看不出它有什么功用来。我诉之于第一眼的感觉,也就是最自然的感觉,而不去思考一双漂亮的眼睛是否适用于观看,一张姣好的嘴是否适用于吃东西,或者一双行走自然的腿是否适合于奔跑。花儿激发了什么功用的观念吗?而它是植物世界最漂亮的部分。显然,拥有无限大能和善的造物主慷慨地把美和那些对我们而言有用的事物紧密联系起来;不过这并不能证明,功用的观念和美就是一回事情,也不能证明二者之间互相依赖。

第七节 适合性的真正作用

当我在上面章节中说比例和适合性与美无甚关联时,我并不是说它们没有任何价值可言,也不是说它们不能应用于艺术创作之中。实际上,艺术作品是它们施展力量的最合适不过的领域;也正是在这一领域,它们才发挥出其最大的影响力。当造物主想要使我们被某些事物所感动时,他并不依赖那些虚弱无力而且不稳定的理性活动,而是使这些事物拥有某些能够阻止知性甚至是意志发挥作用的力量和特质,后者能够在理性能力赞成或者反对之前,紧紧抓住感官和想象力,牢牢控制我们的灵魂。通过长久的推理和深入的研究,我们才在上帝的作品中发现他那令人崇拜的智慧;当我们发现它的时候,受到的影响是极为不同的,这种不同不仅体现在发现它的途径上,还体现在它本身的特征上面,正是基于这种特征,崇高和美这两种情感才在人们毫无准备时直击人的心扉。当一个解剖学家找出肌肉和皮肤的功用时,他会感到非常满足,他发现它们是最精彩绝伦的设计,肌肉可以适用于身体的各种运动,而皮肤的奇妙结构既可以覆盖身体,也可以作为一些物质的出入通道;而另外一个普通人看到精细、平滑的皮肤以及其他美的身体部位时,不需要什么深入考察,也能拥有某种情感。这两个例子之间有什么不同呢?在前一个例子中,当我们以钦佩和赞美来找寻造物主的杰作时,那些激发此类崇敬感的物体极有可能是令人生厌和憎恶的;而在后者之中,那种身体上的美的力量紧紧抓住了我们的想象力,以至于我们根本无暇、也无意去考察其设计之精巧;在后一种情况之下,我们需要极强理性的力量,来把我们的心神从对象的魅力之中拉回来,以便思考那个创造了如此震撼人心的事物的智慧。比例和适合性,仅仅是出于对作品本身的思考,因此只能产生认可,也就是理性的默认,但却无法产生爱,也不会产生其他类似的激情。我们观察一只表的结构,当我们把它所有部件的作用都搞清楚之后,虽然我们非常满意整只表的实用性,但却远未像观察表的走动本身那样令我们产生愉悦感;让我们来看这个例子,某些充满进取精神

108

169

的艺术家们在雕刻的时候,没有任何功用的观念,但当我们看到他们的作品时,却能够比从钟表——即便是格雷厄姆(Graham)的杰作¹⁵——那里得到更生动的美感。我已说过,美感先行于任何关于功用的知识;但是之于比例而言,我们必须了解具体设计是要为什么目的服务的。根据目的的不同,比例也有所变化。因此,塔有自身的一个比例,而房屋有另外一个比例;走廊、大厅和房间也各有自己的比例。要想判断这些事物的比例,你必须首先了解其设计的目的何在。好的感官和经验一起发挥作用,我们才能找出任何艺术作品中的最具适合性的东西。我们是理性的生物,在所有的作品当中,我们需要考虑其目标和意图;而至于满足激情的需要,不管它是怎样的单纯,都应该是第二位的考虑。这就是比例和适合性的真正力量所在了;它们的作用建基于理性的考量之上,正是后者满意于作品,并且对之表示赞许。激情以及作为其主要来源的想象力,在这里没什么用武之地。当我们看到一间房屋空荡荡的,裸露着墙体,房顶也是平的,虽然它的比例无疑是非常合适的,但却不能使我们有任何愉悦感,我们能够最大程度上表现出的,不过是一种冰冷的认可罢了;一间比例上非常不协调的房屋,若是有着文雅的花边和漂亮的门帘、玻璃以及其他仅仅是装饰用的家具,就会使想象力与理性正相对立;它就会比前者更令人愉悦,尽管前者那裸露的比例因为适合于其目的而受到理性的赞许。我在这里所说的,以及前面讨论比例时所论及的,都不是让人们对艺术作品中的功用观念视而不见,否则真是贻笑大方了。我不过是想证明,美和比例这两种优良的特质,并不是一回事;而不是想让人们忽视任何一方。

第八节 小结

综上所述:在比例协调的人体上能够发现美,而在比例不那么协调的人体上也能发现美;按照某种理论,只要存在适当比例,一种愉悦感就会产生,但事实上却并未如此;按照某种理论,只要能够找到特定的比例,不管是在植物中还是在动物中,都能产生美感,而事实也并非如此;按照另外一种理论,只要部分设

置得适合于目的,那么我们就总能发现美,并且如果功用消失,美也就不在,结果我们发现这一理论也与事实相悖。我们本来以为可以得出结论说,美要么是因为比例适当,要么是因为满足了功用目的。结果我们发现,在所有方面事实都是相反的;因此我们只能得出结论说,美并不依赖于比例或功用,而是依赖于其他我们还不清楚的因素。 110

第九节 完满不是美的原因

近来还比较流行一种观点,与前面的观点比较类似:在这种观点看来,完满是美的必备原因。¹⁶这一观点比仅仅局限于感官对象之上走得更远。但事实上,完满远非美的原因,尤其是女性身上,美这种特质往往与某种弱点和缺陷的观念相关联。女人对此非常敏感;正是因为这一原因,她们学会了咬着舌儿说话,学会了摇摆着走路,学会了装作非常虚弱甚至是病恹恹的。这些行为,都是天性使然。令人忧伤、惹人爱怜的美,才是最能打动人的美。忸怩作态并不会减少美的力量;一般说来,女人的内敛节制,虽然公认为某种不完满,但它本身却被视为令人感觉亲切的品质;显然,其他任何类似的品质也具有这种效果。我知道,每个人都在说我们要追求完满。对于我而言,这就是一个充足的证据,可以证明它并非合适的追求对象。是谁说过,我们必须去爱一个完满的女人,甚或任何一种足以使我们开心的美丽动物?如果接受这一观念,我们的意志也就不必存在了。

第十节 美的观念在多大范围内适用于人类的品质

一般而言,上面的论述也适用于人类心智的诸特质。那些能够让人敬慕、能够更多让人感觉崇高的品质,实际上更多地让人感觉到恐惧而非爱。这些品质有坚韧、正义、明智等等。没有哪个人因为具有这些品质而让人觉得和蔼

/// 可亲。那些迷住我们的心神,让我们感到快乐的品质,都是比较温柔的,比如温和的脾气、怜悯、仁慈以及宽容等等;虽然后面这些品质对于社会关系而言都不是那么直接和重要,也不是那么高高在上,但是正是因为这些原因,它们才显得如此令人亲近。那些伟大的品质主要发生于下列场合:危险、惩罚、困难等等;它们的作用乃在于阻止最坏的损害发生,而非令人感觉亲切,因此,这些品质一点也不可爱,尽管非常值得尊敬。后面那些品质则主要与安慰、满足和放任有关;因此,它们更为惹人喜爱,尽管有时候显得不是那么有尊严感。那些让绝大多数人着迷的人,被人们作为休闲时光的理想伴侣,认为有了他们相伴就不会有忧伤和焦虑,那么这些人绝无显赫的品质,更不会有杰出的优点。在长时间地停留在极为耀眼的事物上面之后,我们会疲惫不堪,而更愿意把目光转向浅绿色的景色。值得探讨的是,我们在阅读到凯撒和加图的时候会受到怎样的触动;在萨卢斯特(Sallust)的记载中,二人是如此地相近,但又是那么地对立。一个是宽容(ignoscendo)、慷慨(largiundo),另一个是尖刻、吝啬(nil largiundo);一个是不幸者的避难所(miseris perfugium),另一个则是邪恶者的克星(malis perniciem)。¹⁷对于后者,我们对他非常钦佩、非常敬慕,或许还带点害怕;我们尊敬他,但不过是敬而远之。而至于前者,我们则感觉非常亲近;我们喜爱他,无论走到哪里他都会令我们愉悦。为了让我们最直接、最自然地感受这一点,我在此添加一位天才的朋友所讲述的例子,他在阅读这一章节时给了我启发。父亲的威严是如此有利于我们的成长,在任何方面都令人敬佩不已,由此也就让我们难以对他回应全部的爱,而这种爱在母亲那里则是常见的,因为她几乎把双亲的那种威严感全部转化为温柔和放任。但是对于父亲,我们则怀有一种崇高的爱,他的威严实际上就是来自我们自身;不过待到韶华逝去,年迈父亲的威严也就转化为一种类似于女性的温柔和偏爱。

第十一节 美的观念在多大范围内适用于优点

依前面章节所论,我们很容易可以看出,需要适当界定美的观念在多大范围内适用于优点。把美这种特质一般地适用于优点,极易使我们混淆关于事物的观念,也将产生一种无比古怪的理论;就像我们把美和比例、适合性、完满相等同一样,我们把美和从我们自身——或者其他人——而来的关于事物特质的自然观念相混淆,也会模糊我们的美的观念,使得我们根本没有标准或者规则来判断何为美;可以说,再没有比我们的幻想更为不确定和靠不住的了。因此,把美和优点相混淆,这种散漫的、不精确的评论方式,就会使我们在鉴赏理论和道德理论方面犯双重错误;这种错误也会误导我们抽去伦理科学的正当根基(理性、社会关系和必要性),而把它放置于虚幻和不牢固的基础之上。 112

第十二节 美的真正原因

在前面的章节里,我尝试着证明了美不是什么,那么我们必须至少花费同样的精力来考察,美到底蕴含在什么之中。美是一种极能触动人的事物,因此必定依赖于某些实在的特质。另外,由于它不是我们理性的产物,也由于它在打动我们的时候并不依赖功用,甚至在那些美的事物上我们根本无法找到任何功用,还由于自然的秩序和方法完全不同于我们自身的标准和比例,所以我们必须得出如下结论:在很大程度上,可以认为美是身体中的某种特质,当感觉涉入时就开始在人脑中自动发挥其功能。因此,我们必须深入考察,这些感性特质是以何种方式存在于那些美的事物,或者那些能够激发我们喜爱之情和类似激情的事物之中的。 113

第十三节 小的事物是美的

在我们观察事物的时候,最明显的一点就是它们的大小和数量。在事物的外观方面,何种程度的大小才被视为美的,这需要综合考察那些谈及这一方面的一般表述。我看到,在绝大多数论述中,令人喜爱的事物都被冠以小的称号。在我所粗通的所有语言中,几乎都是如此。比如在希腊语中,“*τὸν*”以及其他描述小的词语,都几乎是令人喜爱和亲切怡人的。此类描述小的词语,被希腊人用来称呼他们的友人和家人。虽然罗马人远非敏感、优雅的民族,但他们却在同样的场合非常自然地使用此类词语。在古英语中,描述逐渐缩小的“*ling*”也被用以称呼那些惹人喜爱的人或事物。有些词语我们现在仍然在用,比如“*darling*”(或者“*little dear*”)等等。在今天的日常谈话中,我们把可爱的名词“*little*”适用于任何我们喜爱的事物之上;而在法语和意大利语中,这种情况比我们这里更常见。在动物界,越是小的动物我们就越是喜爱,比如小鸟,以及一些比较小的兽类。我们很少说某物“又大又漂亮”;但是,“又大又丑”却很常见。在敬慕和爱恋之间有很大区别。崇高是激发前一种感情的原因,它总是出现在巨大的事物之上,令人感觉恐怖;而后者则出现在小的事物之上,令人感觉欢快。我们臣服于我们所敬慕的,但却喜爱那臣服于我们的;在前一种情况下,我们是被控制的,而在后者我们则满意于其温顺。简而言之,崇高和美的基础是如此之不同,以至于除了较大程度地削弱它们其中之一的影响之外,很难——在我看来几乎不可能——在同一事物之上调和它们二者。由此,关于事物的量的方面,我们可以说,美丽的事物都是较小的。

第十四节 平滑

在美的事物上总能发现的另外一个特征,就是平滑。^{*} 这一特质对美而言是必需的,以至于我根本无法找出任何不平滑但却美的事物。在花木方面,平滑的叶面总是美的;还有园林中那平滑的斜坡;风景胜地中那平缓的小溪;漂亮的鸟类和兽类身上,那平滑的皮毛;美丽女人身上,那光滑的皮肤;在很多装饰用的家具上面,表面也都是平滑如镜的。美很大程度上依赖于这种特质;事实上,它是起最大作用的特质。因为,如果给一种美丽的事物加上一个破烂不堪、粗糙不平的表面,那么,不管我们怎样在其他方面装饰它、构造它,它都不会再让人感觉美丽了。任何事物,不论它缺少了其他什么因素,如果拥有平滑这一特征,它就总是比那些不平滑的事物要更令人愉悦。我对这一事实是如此确信,以至于我非常奇怪,那些论述美的人,他们列举了如此之多构成美的特质,何以独独不提平滑。实际上,任何粗糙不平、任何突出、任何尖角,都是与美的观念极为相悖的。

第十五节 渐进的变化

由于完美的事物都不是由那些棱角突出的部分组成,所以它们的每一部分都不会在同一方向持久地发展下去。^{**18} 它们无时无刻不在变化着方向,甚至在我们的眼皮底下,它们也在时刻发生变化,不过你却难以分辨这变化的起点和终点。关于这一点,看看一只漂亮的鸟就知道了。我们看到,鸟的头部一开始比较低,然后渐渐高起,直到头顶才停止,而后它就开始慢慢降低,直到它

115

* 参阅第四部分,第二十一节。

** 参阅第四部分,第二十三节。

与脖颈相接;在较大的部分,脖颈就不见了,这就到达了身体的中部,然后整个身体就慢慢减小,直到尾部;尾巴又转向了一个新的方向,但它很快变换了它的进程,开始和身体其他部分的线条平行;线条总是在上下变化,任何一边都是如此。我是拿一只鸽子作为参照来作上述描写的:它非常符合美的绝大多数条件。它的羽毛平滑、柔软;它的身体各部分之间难以分辨;整个身体上,你看不到任何突出、隆起的部分,但整个身体的线条却是在不断变化的。请来一位最美丽的女人,细细观看她的脖子和乳房:平滑,柔软,线条流畅,看不到任何突然的隆起;皮肤表面在无限变化,但却找不到任何细微的部分是相同的;像入了迷宫一样,目不暇接、头晕眼花,不知道应该把目光定在哪儿,更不知道目光将把我们引向何处。这不是表面持续变化的最好阐释吗?在任何一个确定的点上,我们不是都无法找出任何美的构成因素来吗?我万分欣喜地发现,我可以援引天才的霍格思先生(Mr. Hogarth)的观点以强化我在这一点上的论证;我大体上认为他关于线性美的观点是正确的。但是,由于没有特别精确地联系到变化的途径,他的变化观念使得他错误地认为有突出棱角的形体也是美的;¹⁹当然,这些形体的线条变化非常大,但是,由于它们却是以突然和断裂的方式而变化,我看不出任何有突出棱角的自然事物,能够称得上美。事实上,很少有自然事物是完全棱角突出的。但我认为,那些最接近于棱角突出的事物,也是最丑的。我还必须补充一点,在我所能观察到的范围内,尽管我们总能在变化的线条中发现完整的美,但是在那些非常之美的事物上,我们却未必总是能够发现某种特殊的线条,它的美能够胜过其他所有的线条。至少,我没有发现哪种线条具备这种作用。

第十六节 娇嫩

坚固和有力有损于美。娇嫩的甚至是脆弱的外表,反倒对于美而言是必需的。只要到植物或者动物中间看一看,就可以知道这一结论完全建立在自然之上。我们不会认为橡树、岑树、榆树或者其他任何坚固的树木是美的,它

们令人敬畏、雄伟庄严；人们一看到此类树木，就油然而生某种敬畏感。而恰恰对于那些娇嫩的番樱桃树、橘子树、杏树、洋丁香树和葡萄树，我们认为美的。正是那些多花的种属，它们的脆弱和刹那芳华，让我们得到最生动的美感和优雅感觉。在动物中间，小灰狗要比獒犬美丽得多；塘鹅、巴巴里鸽或者阿拉伯小马的精巧，比起战马或者辕马的力量与稳固，也要更令人感觉亲切。在这里，对于男女两性也不必再多言，事实也证明了这一观念的正确性。女人的美，很大程度上要归功于其虚弱和娇嫩，甚至是胆怯，后者是类似于娇嫩的一种精神品质。我认为，说虚弱之所以不能带来美乃是因为它导致健康不佳，这是难以理解的一种说法；并非因为虚弱而健康不佳，而恰恰是，导致虚弱感的健康不佳改变了美的其他条件。在这样一种情形下，身体的各部件趋于崩溃；明亮的光泽还有“青春的亮丽光辉”都看不到了；健康的线条变化也不见了，而代之以皱纹、凸起和没有变化的线条。

第十七节 色彩中的美

虽然我们在美的事物上总能发现许多色彩，但是却很难将它们分辨出来，这是因为在自然的很多方面都存在某种无限的变化。但是，即便在这种变化中，我们也能找出一些确定的原则来。首先，美的事物的色彩绝不可能是灰色或者泥色，而一定是清晰、明亮的。其次，也不能是某些特别强烈的色彩。那些适合于美的色彩，一定在任何种类色彩中居于中等，比如浅绿、淡蓝、微白、粉红和紫罗兰色。再次，如果许多色彩都是强烈和鲜明的，那么它们就总是千变万化，不至于仅是一种强烈的色彩；如果有许多色彩同时存在的话（比如一些杂色的花儿），那么它们的力量和炫目之光将很大程度上彼此消减。在一个非常漂亮的混合物上，将不仅有色彩的一些变化，而且没有任何色彩——无论红或白——是特别强烈和耀眼的。除此之外，它们以此种方式混合在一起，并且保持着变化，以至于很难辨清其边界所在。依据同一原理，孔雀的脖子和尾巴上的色彩，以及公鸭头部的混合色彩，才显得如此令人愉悦。事实上，形

体之美和色彩之美是如此相近,以至于我们可以设想,确有此种混合了不同性质的美的事物存在。

第十八节 小结

综上所述,美的各种特质仅仅作作为感性特质,有如下这么一些方面。第一,必须在形体上娇小;第二,必须平滑;第三,在躯体的起伏上有所变化;但是还必须注意第四点,即这些身体部件的变化不能是棱角突出的,而必须是互相融合的;第五,要有娇嫩的特质,不能表现出过强的力量来;第六,色彩要清晰、光亮,但却不能太过强烈、耀眼;第七,如果某一色彩太过耀眼,要尽量使其和其他色彩混合。我认为,这些就是美所依赖的特质;这些特质都是自然存在的,不太可能比其他的東西更易被任何奇思怪想所改变,或者被不同的审美趣味所混淆。

第十九节 相貌

118

相貌,在美的领域占据着重要地位,我们人类尤其如此。风俗习惯赋予相貌以某种标准,一般情况下,只要符合这种标准,我们就说此人是美的;这一标准能够将人们对美的欣赏和人体结合起来。因此,要想使人体变得完美,要想使人体美发挥最大程度的影响,在相貌上必须具备温柔的、亲切的特征,而且应当在外觀上保证柔软、光滑和娇嫩。

第二十节 眼睛

迄今为止,我有意漏掉了对眼睛的论述。眼睛在美的领域内占有不可或

缺的位置;它不可能简单地放在前面各章节名下来讨论,尽管实际上可以归之于同一原理。在我看来,眼睛之美首先表现在它的清澈上面;认为色彩斑斓的眼睛是美的,这是一种建立在特殊偏爱之上的看法;没有人会认为某种灰暗、泥黄色的混浊眼睛会是美的。* 我们之所以喜爱眼睛的美,乃是基于和喜欢钻石、清水、玻璃以及其他透明物体一样的原则。其次,眼睛的不停转动也增加了它的美感;不过,一种缓慢的转动要比迅速的转动更为美丽,后者生动活泼,而前者则惹人爱怜。再次,谈到眼睛与其他相邻器官的结合,有必要坚持和其他美丽事物一样的原则;它不应当太过远离其他的脸部器官,也不应当固定于某种精确的几何结构。除了上述这些以外,眼睛的作用乃是出于人类内心的某些特质,其主要的力量也来源于此;因此,我们刚刚关于相貌的论述也适用于眼睛。 119

第二十一节 丑

在此讨论丑的特性,似乎有悖于我们上面讨论的内容。我前已论及,丑在各方面都要和构成美的特质相反。不过,尽管丑与美正相反对,但它并不对立与比例和适合性。因为,极有可能存在某物,它符合比例但却奇丑,或者极丑但却非常适合于某种功用。我也认为丑总是与崇高的观念相联。不过我并不是悄然传达给读者这么一个观点,丑本身就是崇高观念,实际上,丑必须达到令人非常恐怖的程度,这一观点才能成立。

第二十二节 优雅

优雅是一种与美无甚差别的观念,它们俩几乎蕴含在同样的事物之中。

* 参阅第四部分,第二十五节。

优雅概念从属于姿势和动作。在这两者中,要想表现出优雅来,就必须不能出现任何困难;也还需要身体的回转变化,以及身体各部分的沉稳;在这种情况下,身体各部分必须既不能相互阻碍,也不能截然分开或者出现突出的拐弯。正是在这种精神状态和动作的放松、完满与精致之中,我们才发现了不可思议的优雅,或者可以这么说,“吾不知其所以然”;²⁰当任何人看到“麦迪奇的维纳斯”(Venus de Medicis)、“安提诺乌斯”(Antinous)或者其他雕像时,都会觉得非常优雅。

第二十三节 典雅与美观大方

120

如果某种事物,其整体的各部分都是平滑、光亮的,不存在彼此之间的挤压和冲突,也没有粗糙不平或者混乱不堪的现象,并且同时以符合规则的形象来感动人,那么我就称它是典雅的。它非常类似于美丽,不过其特殊之处在于这种规则性;正是由于它所激发的感情与美有很大差异,所以可以归之为另外一类。我把那些精致的、有规则的,但却并未模仿自然事物的作品,归之于这一名下,比如那些典雅的建筑和家具等等。若是某种事物具备了上述典雅的特征,或者具备了美丽的特征,此外又拥有巨大的尺寸,那么它就远非是单纯的美了。我称之为精美或者美观大方。

第二十四节 触觉中的美

以上对美的描述,仅仅是从观感出发的,不过若是用触觉的相似作用来描述自然事物的特质,或许也可以得到最大程度的印证。对此,我称之为触觉中的美。它与视觉所能接收到的同种愉悦有着紧密的关联。我们的所有感觉都是相通的;这些感觉分属不同种类,也被不同种类的外在事物所触动,但却是以同一种方式被触动的。所有能够在触觉上让人感觉到愉悦的事物,其表面

必定是很少阻力、较为光滑的。我所谓的阻力,或是指其表面上的运动是否顺畅,或是指整体的各部分之间的挤压程度。在前者,如果阻力非常小,那么我称之为平滑;在后者,则称之为柔软。我们从触觉中得到的愉悦感,无非来自这两种特质中的某一种;而若是两者兼具,我们的愉悦感受就会大大增强。这一情形太普通不过了,因此完全可以用它来解释其他现象,而用不着专门找例子来对它进行阐明。就像在其他领域一样,另外一种愉悦的来源是不断推陈出新;当发现事物的表面在不断变化时,我们就会感到非常愉悦,或认为它是美的;每个人对此应有所察觉。这类事物的第三个特征就是,尽管它们的表面持续变换,但却并不过于突然。任何突然变化的事物,不管其给人的感觉是否猛烈,都是不受人欢迎的。一根手指,若是在不经意之间,忽然变得比平时要热一些或者冷一些,那就会令人吃惊;当某人完全不注意时,在其肩膀上轻轻拍一下,也会有同样的效果。因此,这就是何以那些棱角突出的事物、那些在外形上突然改变其方向的事物,很少能带给人愉悦的原因所在。任何此种改变,都是某种升或降的缩影;也正是因为此种原因,四方形、三角形以及其他棱角突出的形体,都不会令人感到愉悦;无论是从观感还是触觉上说,都是如此。当人们把他触摸到柔软的、平滑的、渐进的、变化的、无棱角的事物时的感受,与他看到某种美丽事物时的感受相对比时,他会发现两者有某种惊人的类似;因此,我们或许可以找到它们发挥作用的共同原因。触觉和视觉的不同,仅仅表现在很少一些方面。触觉能够从柔软中得到愉悦,而柔软显然不是视觉的对象。另外一方面,视觉能够感受色彩,触觉则不能;触觉能够从适当的温热中发现某种新的愉悦,而视觉则胜在可以发现事物的无限程度和多样性。不过,由于这二者所感受到的愉悦是如此的类似,以至于让我产生这么一个想法,即,是否可能通过触觉来分辨色彩(据称有一些盲人能够做到这一点)?另外,对于那些视觉上认为非常美的色彩和色彩配置,是否也能够通过触觉而感受到呢?倘若可以做到这些,这该是多么令人欢欣鼓舞啊。在此先撇开这些猜想不谈,让我们进入到对另外一种感官的讨论中:这就是听觉。

第二十五节 听觉中的美

122 在听觉中,我们也同样天然倾向于以某种柔软的、精致的方式受到影响;至于悦耳的、美妙的声音在多大程度上与我们之前对于美的描述相符,每个人可以作出自己的判断。在弥尔顿(Milton)少年时期的一篇诗作中,*他曾经描述过此类美妙的声音。对于弥尔顿在这一艺术领域的成就和精湛技艺,我就不用多谈了;没有人比他拥有更敏感的听觉,也没有人比他更能用比喻的方式来表达出这种感受了。弥尔顿的描述如下:

——它完全驱走了难以释怀的忧伤,
把我包裹在吕底亚人柔软的音乐中;
其音调曲折婉转
甜美无比,拉长至天际;
伴随着奔放、多变,还有熟练的回旋,
这温柔动人的声音,让人长久迷失于其中;
它解开了所有紧绷的锁链
晦暗不安的灵魂才始平静。²¹

我们完全可以把这种感受,与其他事物中的美的特质相比较,比如柔软、蜿蜒曲折的表面、无中断的延续以及渐进的变化;观察到所有这些感官的差异以及所有他们的作用,都有助于使它们更为清晰,并且从整体上保持一致,而非因为其复杂和多样性而变得模糊不清。

对于上面的描述,我还要再加上一两点需要注意的地方。其一,音乐中的美不能够承受太大或者太过强烈的声音,后者或许可以促发别的激情;它也不

* L' Allegro.

129

能包含尖厉、刺耳以及太过深沉的声音；与这种美最合拍的，只能是清晰的甚至是平缓、无力的声音。其二，从一种音调到另一种音调的多变或者快速转变，都是与音乐中的美相悖的。这类转变*²²常常令人欢快不已，或者促发其他突然的、令人激动不已的激情；但它不能让人感到安宁、沉醉以及平和，后者才是美的独特效果，在其他感官上也是如此。事实上，美所激发的感情更类似于某种忧郁，而非高兴和欢快。我这里所论，并不是要把音乐限定在某些种类的音符和曲调上，何况音乐也不是我所擅长的领域，更不敢大放厥词。我的目的，仅仅是要确定某种一以贯之的美的观念。对于灵魂的影响，存在无限种可能的方式；或许只有一个杰出的头脑、一双敏感的耳朵，才能够感受到此类声音的多样性。在美这一普遍标准之下，从那些不同的甚至是互相反对的观念中，分辨出某些属于同一种类而且彼此协调一致的观念来，应该说不上是偏见吧？而在其中，我的目的也仅仅是找出一些关键点来，用以证明听觉和其他感觉在愉悦感受方面的一致性。

第二十六节 味觉与嗅觉

如果考虑到味觉和嗅觉，各感官之间的普遍一致性就会更加明显。我们经常比喻性地把甜美的观念适用于视觉和听觉；但是，由于味觉和嗅觉所能感受到的痛苦或愉悦，没有其他感官那么明显，因此我们将对它们与其他感官的相似性作一番解释；实际上，这种相似的程度很高，我们甚至可以寻找所有感官之所以能够感受到美的共同原因所在。在我看来，没有什么别的途径能够比对所有感官的类似愉悦感受进行对比、考察，更有助于寻求一个清晰、确定的美的观念了；这是因为，有些地方在这一感官作用下非常清晰，但在另外一种感官下却非常模糊，只有对它们进行全面的了解，才能更为确定地谈论它们

* 当听到甜美的音乐时，我从未感觉到欣喜。——莎士比亚

124 中的任何一个。通过这一方式,它们才能互相确证;实际上,自然正是需要细察的,我们只能从它们显露出来的信息中,去评述它们。

第二十七节 崇高与美的比较

在结束对美的一般评述时,自然应该对美和崇高作一番简要的对比;在这一对比中,我们可以看到二者之间的极端对立。崇高的事物在尺寸上是巨大的,而美的事物则是娇小的;美的事物应当是平滑、光亮的,而崇高的事物则是粗糙不平的;美的事物应当是避免直线,在偏离的时候,也令人难以察觉,而崇高的事物在很多情况下却以直线条的方式出现,即便存在偏离也是极为明显的;美不应当暧昧不明,而崇高则倾向于黑暗和晦涩;美应当柔和、精细,而崇高则坚固甚至厚重。事实上,二者是完全不同性质的观念,一个建立在痛苦之上,另一个却建立在愉悦之上;尽管它们会违背其原因的直接性质而发生变化,这些起因却并不会因为它们发生变化而变化,从而一直保持着区别,而这种区别是任何一类艺术家所不能忘记的。在自然结合的无限变化中,我们应当尽量找出结合在同一事物中的不同特质,同时,我们也必须找出它们在艺术作品中的表现。但是,在思考某一事物之于激情的力量时,我们必须知道,要想使某一事物的主导特质能够影响我们的心智,其他的次要特质也必须是同一性质的、与主要特质有着同样的设计,只有如此,所促发的感情才能更为统一和完美。

黑与白相混合,连在一起,但是

即便变换一千种方式,难道就没有黑和白了吗?²³

125 如果我们看到崇高和美在某些时候混杂在一起,难道这就证明它们是相同性质的,它们是相类似的,甚至说它们不是相对、截然相反的?黑和白可以混在一起,可以杂拌,但却并不因此就是相同的。无论是它们之间彼此混合,还是

它们混合于其他颜色,黑作为黑的力量,以及白作为白的力量,都会一如它们独立呈现于世人面前那样。

(第三部分结束)

-
- 1 普罗提诺认为,对称不是美的必要因素。(W. R. Inge, *The Philosophy of Plotinus*, II, 214 ff.) See p. 70 n.
 - 2 *Critical Review*, III, 366 – 7: “比例并不仅限于部分之间的联系或者尺寸上的某种设置。比例是某种对称,它可能由诸多不同的形象来支撑。” *Literary Magazine*, II, 187: “比例不是美本身,但确是它最有能力的特质之一。在某种偏见看来,关于美或许可以这么说,一张英俊的脸,或者一条俊美的腿;不过我们认为,一个美的、纯粹的事物不可能没有对称和适当的结构。对于我们而言这一点不证自明,无需强调。”
 - 3 See p. 92 n.; *Critical Review*, III, 366 – 7. Cf. *ibid.*, p. 367: “……我们或许会发现,在不同种类的对称比例中,都有很高程度的美感。”
 - 4 E. g. Leonardo da Vinci. (See J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 1883, I, 167 – 201.) 伯克可能拥有一些关于达·芬奇的一手资料;在他的第 221 号藏书售单上面就写着:“Da Vinci, Della Pittura, con la Vita da Du Fresne, Par., 1651.”
 - 5 *Critical Review*, III, 367: “在所有事物那里,仅仅比例本身并不能导致美;但是在特定事物,特别是雕塑、绘画、建筑和音乐那里,比例却总是构成美的一条不可或缺的因素。”
 - 6 Vitruvius (*De Architectura*, III, I, 2) 认为有八种,达·芬奇遵循了他的教条 (See J. P. Richter, *op. cit.*, I, 172)。Durer 则在其 *Four Books of Proportion* (Nurnberg, 1528) 中给出了人体画法的七种到十种比例 (See W. M. Conway, *Literary Remains of Albrecht Durer*, Cambridge, 1889, pp. 232 – 9)。
 - 7 *Critical Review*, III, 367: “……与作者的观点正好相反,我们坚持认为人体的适当比例永远可以导向美。”
 - 8 这种“类比”出现在 Vitruvius, *De Architectura*, III, I, 3. 达·芬奇的画作阐释了前者的观点, see J. P. Richter, *op. cit.*, Plate XVIII.
 - 9 对整齐匀称的园艺设计的嘲笑,到 1959 年时就已经非常流行了。Cf. Addison, *Spectator* No. 414 (25 June 1712); Pope, *Guardian* No. 173 (29 Sept. 1713) and *Moral Essay* No. IV (1731), ll. 113 – 20.
 - 10 Cf. *Gorgias*, 474 – 5.

- 11 Dixon Wecter 提示说,这里说的可能是去往位于中殿法学院附近的希腊咖啡屋的路,“这里是剧作家、评论家和演员们出没的地方,而很少见到显贵的律师们”。(“The Missing Years on Burke’s Biography”, *P. M. L. A.*, LIII, III9, n. 48.)
- 12 See Introduction, pp. lxii – lxiii.
- 13 下面对猴子的评论不禁让人想起了亚里士多德, *Historia animalium*, II, 502 a – b. (关于这一承继关系,请参阅 William C. McDermott, *The Ape in Antiquity*, Baltimore, 1938.)
- 14 “诡辩”一词是培根对于这一伊索寓言的归纳(Essay LIV, “Of Vain Glory”),但事实却并非如此。Laurentius Abstemius 寓言之十六(Lorenzo Bevilacqua, fl. c. 1500)如此写道:“De quae quadrigis insidens pulverem se excitasse dicebat.”如果伯克阅读过 Abstemius(而非仅仅读过培根),他的材料或许就不会像一般的教科书了, *Aesopi phrygis fabulae...una cum nonnullis variorum autorum fabulis* (edn. Cambridge, 1670, p. 62), or Roger L’Estrange, *Fables of Aesop and other eminent mythologists with moral reflections* (8th edn., 1738, no. 270).
- 15 George Graham (1673 – 1751), 出身于英国钟表和手表制造世家。他发明了水银钟摆和钟表的直进式擒纵结构。(See F. J. Britten, *Old Clocks and Watches and their Makers*, 1911.)
- 16 See Introduction, p. xxi. See also M. Akenside, *The Pleasures of Imagination* (7th edn., 1765), I, 360 – 76.
- 17 Bellum Catilinae, LIV (misquoted). 在另外一处,伯克也表达了对萨卢斯特作为一名历史学家的敬佩,称赞他“对人物品质的刻画无与伦比”, see the letter to Shackleton, 21, Mar. 1747 (Samuels, *Early Life*, P. 129). 18 世纪的著作中经常见到对凯撒和加图的比较, e. g. Hume, *A Treatise of Human Nature* (ed. Green and Grose, 1898), II, 362 – 3.
- 18 这一脚注应该是“参阅第四部分,第二十三节”。
- 19 *Analysis of Beauty* (1753). 关于“线性美”, see chapters IX – X; “变化”, *passim*; “突出棱角的形体”, chapter IV. Cf. Introduction, pp. xxii – xxiii.
- 20 J. E. Spingarn 曾专门讨论了这一术语, *Critical Essays of the 17th Century*, I, c.
- 21 *L’Allegro*, II. 135 – 42 (misquoted).
- 22 *The Merchant of Venici*, V, i, 69 (misquoted).
- 23 Pope, *Essay on Man*, II, 213 – 4 (misquoted).

第四部分

第一节 论崇高与美的直接原因

本书伊始,我宣称要探究崇高和美的直接原因,关于这一点,希望读者们 129
不要认为我在说自己能够找到最终原因。我认为自己从未有此能力来解释,何以感官上的触动就会使人们的心灵产生某种特定的情感而非其他?何以肉体可以受到心灵的影响,而反过来也成立?稍加思索就可知道,完成这样的任务是是不可能的。但我认为,如果可以发现是什么样的内心情感导致了感官上的反应,以及是什么特定的感官和特质促发了内心的那些激情而不是其他的东西,我们就可以做很多事情;比如,我们可以从中获得那些并非无用的、关乎我们内心激情的专门知识,即便不能获得,我们至少也是在思考它们。我认为,这些就是我们所能做的一切。即便能走得更远一些,困难依然在前面等着我们,此时可能我们连最初的原因都很难找到了。最初,牛顿发现了引力这一特质并且确定了其定律,他认为这一定律可以用来解释自然界的一些最为显著的现象;不过在当时,考虑到事物的一般规律,他只是把引力视为某种结果,而并未追究它的原因所在。但是,当他后来开始用某种稀薄、有弹性的以太¹来解释引力时,这位伟大的科学家却似乎放弃了他在哲学探讨中的一贯谨慎(在一位伟大人物身上发现缺点,应该不算是有什么不恭吧?);这是因为,即使我们能够证明就此一问题提出的所有解释,同样多的困难依然横亘于我们面前。原因的巨大链条,一环紧扣一环,甚至直接掌握在上帝手中,它是非人力所能及的。当我们跨出事物的直接感性特质这一领域时,就已经不能为我们 130
所掌控。此后所做的一切,不过是软弱无力的挣扎而已,这仅仅证明此一领地

根本不属于我们。因此,当我谈到原因以及直接原因的时候,我不过是在说某些能够导致感官反应的内心情感,或者事物之中能够促发我们内心激情的那些力量和特质。假如我要解释某一物体落到地面这一过程,我会说这是引力所致,而且我也会尽力尝试着说明这一力量是以何种方式起作用的,但我绝对不会去探究为何它以此种方式起作用而非别的方式;或者如果要根据碰撞的一般原理去解释事物彼此撞击的影响,我也不会尝试着去解释运动本身是如何传递的。

第二节 联想

探究人的各种激情的原因必然会面临很大的困难,这是因为,许多的激情都是在特定的时刻产生的,它们所决定的运动在我们未及反思时就已出现,而且所有关于它的记忆也很快消失在脑海之中。这是因为,除了那些根据其自然力量以不同方式影响我们的事物之外,在这一早期阶段还出现了联想,在事后我们才发现,很难将联想与事物作用的自然效果分辨清楚。我们每个人都知道,要想回忆起何时悬崖峭壁要比一马平川更为可怖,或者在何时火和水比一堆泥土更为令人畏惧,都是不可能的,更别提那些在很多人身上发现的那种无法形容的、令人反感的東西了;尽管我们也知道,这些事例要么是自己经验到的,要么是别人预先告诫的,而且其中一些东西在很久之后会对我们发生深刻的影响。但是,既然我们已经承认,许多事物并非以其固有的自然力量,而是以某种方式通过联想来打动我们;那么,如果从相反方面认为一切事物都仅仅通过联想来打动人,那也无疑是荒谬的。既然某些事物必定天然具有某些令人愉悦或者反感的特质,也正是在此基础上,其他事物才能在它们身上获得联想的力量,那么,如果我们不能在事物的自然特质里面找到激情的原因,而仅仅诉诸对联想的考察,就显然是舍本逐末的行为。

第三节 痛苦与恐惧的原因

在前面我曾论述过,*²任何能够促发恐惧感的东西,都可以作为崇高的基础;除了这类事物之外,很多我们看不出其存在什么危险之处的东西,也具有类似的效果,这是因为它们以类似的方式作用于人类心智。我还说过,**那些能够令人愉悦,令人感觉到实在的、原初的愉悦的东西,非常适合于产生美感。因此,为了辨明这些崇高和美的本性,就有必要阐释它们建基于其上的痛苦和愉悦的本性。³想象一个忍受剧烈身体痛苦的人;(设想最为剧烈的痛苦,因为其效果是最为明显的)在这种巨大的痛苦之中,他牙关紧闭,眉毛紧蹙,前额紧皱,眼睛深陷并且激烈地转动,头发直竖,伴随着不断的尖叫和呻吟,整个身子摇摇欲坠。恐惧或者骇怕,是对痛苦和死亡的反应,它们通过那些恐怖的事物和人们心智上的虚弱而展示着与痛苦相同的效果。这一现象不仅表现于人类身上,而且还表现在某些动物身上;我曾不止一次地观察过狗,当意识到惩罚的时候,它们往往在地上打滚,狂吠、嚎叫不止,就好像它们已经真的被打了的似的。从这里我们可以看出,痛苦和恐惧,是以同种方式作用于身体的相同部分,只是在程度上稍稍有所不同而已。痛苦和恐惧都包含在某种不自然的神经紧张之中,有些时候,这种神经紧张还伴随着一种不自然的力量,能够令人在一瞬间虚弱不堪;这些影响经常交替出现,在某些时候还混杂在一起。这就是所有那些痉挛或者焦虑不安的本质所在,特别是在那些非常虚弱、非常胆小的人身上,这一点更为明显,他们是最易受到痛苦和恐惧的剧烈压迫的。痛苦和恐惧之间的唯一区别就是,使人痛苦的事物通过身体感觉作用于人类心智,而令人感觉恐怖的事物则一般通过给人一种危险的观念,而作用于人类身体器官;不过,不管是第一位的还是第二位的,二者都倾向于使人紧张不已、

122

* 参见第一部分,第八节。

** 参见第一部分,第十节。

缩成一团,或者剧烈的神经兴奋;* 在其他方面,二者也是非常类似的。此一例子和其他的许多例子都清楚地说明,当人们的身体——不论以何种方式——感受到特定激情所带来的情感作用时,它自身也会发生某些类似于那种激情的现象。

第四节 上一节主题的继续

关于这一主题,史邦先生(Mr. Spon)⁴ 在其《古代研究》(*Recherches d'Antiquite*)中为我们讲述了著名面相学家康帕奈拉(Campanella)⁵ 的稀奇事;这位面相学家似乎不仅对人类的“脸面”颇有研究,在模仿方面也是一流高手。当他想要研究他必须打交道的人的倾向、爱好时,他就把自己的面容、姿势和整个身体尽可能地模仿成那位被研究者;接下来,他就认真地研究,通过这种身体上的改变,在心智上会有什么相应的变化。因此史邦先生称,这位面相学家能够极为有效地探知别人的性情和思想,就好像他已经变成那位被研究者一样。我也经常注意到,通过模仿愤怒的、平静的、惊恐的或者勇敢的人的面容和姿势,不知不觉之间你就会发现,你的内心也感受到了被模仿者所具有的激情;除此之外我还相信,即使你努力把激情与相关的外在姿势分开,也很难避免上述现象的出现。我们的身体和心智是如此亲密相连,以至于没有人可以做到有着痛苦或愉悦的激情,但却没有任何外在表现。我们正在谈论的康帕奈拉,他能够把其注意力从其身体的痛苦中抽取出来,因此他就可以做到忍受折磨而不那么感到痛苦;我们也注意到,在较小的痛苦中,如果我们把注意力转向其他的事物,这种痛苦就会暂时中止。另一方面,如果身体状况不适合表现出此种姿势,或者不适合于感受那些一般说来激情都会带来的情感,那么即便其原因最为强烈地发挥作用,即便其仅仅是精神性的,而且并不

* 在这里,我并不想介入生理学家们的争论:痛苦到底是痉挛紧缩的物理作用呢,还是神经的某种紧张呢?我认为两种解释都与我的理论不相悖;所谓紧张,我指的仅仅是肌肉和各类生理薄膜的纤维组织发生了某种剧烈的牵引,而不管这是如何发生的。

直接作用于所有感官,激情本身也还是不能产生出来。这就如同一剂鸦片或者一杯酒,它们可以暂时中止悲痛、恐惧或者愤怒,尽管很多情况下,我们本身应该表现出这些激情来;这些麻醉性的东西在我们身体之中,引发了一些完全与我们的激情相悖的反应。

第五节 崇高是如何产生的

既然我们已经承认,恐惧能够引发不自然的紧张和神经的某种剧烈触动; 134
那么接下来就可以很容易得出,那些适合于引发此类紧张的东西,都肯定可以产生类似于恐惧*的激情,当然也肯定就是崇高的原因之一,尽管它并不带有任何的危险观念。所以,对于崇高的原因,我们已经讨论得够多了;不过,在第二部分所举的有关例子中,对于那些适合于通过心灵或者肉体的作用而引发这种紧张的事物,我们还必须做出一定的说明。对于这些通过联想危险观念而发挥作用的事物而言,毋庸置疑的是,它们能够导致恐惧,并且通过激情的某些变化来发生作用;而当足够剧烈时,这种恐惧也能唤起我们刚才提到的那些身体反应,这一点也是毫无疑问的。但是,如果说崇高建基于恐惧或者类似激情——因为其对象而感到痛苦——之上,那么,研究一种与之明显相反的原因是如何促发欣喜之情的,将是极有先见之明的表现。我使用“欣喜”这一词语,乃是因为正如我常说的,它与那些实际的、积极的愉悦在原因和本质上都明显不同。

第六节 痛苦何以可能促发欣喜

造物主已然命定,当身体处于休息、放松的状态时,虽然可以满足我们的

* 参见第二部分,第二节。

135 懒惰倾向,但却会带来很多不便;这种状态会导致身体机能的紊乱,如此一来,我们就不得不从事某些劳作,后者是我们想要度过一个还算满意的人生所绝对必需的;这是因为,休息本质上就是让身体各部分进入一种松弛的状态,这不仅使得各器官不能发挥其功能,还令机体的纤维组织丧失了维持自然的、必需的分泌活动所必需的有力弹性。与此同时,在那种无精打采的状态之下,比之于它们足够紧张有力,神经更易于发生极为可怕的痉挛。忧郁、沮丧、绝望,常常还包括自杀,都是在这种萎靡不振的状态下我们悲观看待事物的结果。对于此类弊端的最好补救办法,就是锻炼或者劳作;劳作就是对困难的克服,在这种情况下,肌肉就会有力地紧缩;这也类似于痛苦,因为痛苦就是包含于紧张或者收缩状态之中的,在任何状态下都是如此,只是程度不同而已。劳作不仅对于维持身体较为粗糙的器官的功能而言是必需的,而且,对于那些想象力以及其他精神力量作用于其上或者通过其发挥作用的精致器官,也是同样必要的。这或许是因为,不仅灵魂的低等部分(即所谓激情),而且人的知性能力本身也要在其活动中利用那些精致的器官;虽然这些器官有哪些、它们在什么位置,都是难以确定的,不过,它们肯定要利用这些器官,所以长时间地使用脑力,会令人感觉到疲倦不堪;另外一方面,身体的过度劳作或者痛苦,也会削弱甚至有时候会损坏人的大脑功能。那么,既然适当的锻炼对于身体的比较粗糙的肌肉组织而言是必需的,而且,如果缺少这种锻炼,它们就会失去活力、萎靡不振,这一原理也当然同样适用于前面所提到的精致器官;因此,要使它们处于良好的状态,就必须适当程度地刺激它们、锻炼它们。

第七节 精致器官所必需的锻炼

136 正如一般的劳作作为某种痛苦,是可以锻炼比较粗糙的身体器官一样,特定种类的恐怖也是可以锻炼身体系统的那些精致器官的;如果某种痛苦具有能够对眼睛和耳朵起作用的性质,而它们又都是人体最为精致的器官,那么这种情感就会接近于某种心理原因所引起的情感。在所有这些情形下,如果痛

苦和恐惧得到某种缓和而不至于那么有害,如果一种痛苦尚未达到激烈的程度,而且某种恐怖也不至于危及人的生命,那么,由于这些情感从人体中——不管是粗糙的还是精致的器官——清除了某种危险的、讨厌的累赘物质,它们就能激发欣喜之情;不是愉悦,而是某种令人欣喜的恐惧,某种带着害怕的平静;欣喜从属于自保的激情,后者是所有激情中最为强烈的。这一激情的对象,就是崇高的事物。^{*} 当它达到最高程度之时,我就称之为惊惧;次等程度的,乃是敬畏、敬重、尊敬等等,从这些词的词源本身,就可以看出其来源,以及它们与实在的愉悦之间的区别。

第八节 为何一些并不危险的事物有时会使人恐惧

^{**}某种形式的恐惧或者痛苦,一般而言都是崇高的原因。我认为,前面对于恐惧或者联想到的危险的阐述,是相当充分的。或许有些困难的是,如何证明类似于我在第二部分中给出的崇高的例子,它们能够带来痛苦,因此也就类似于恐惧,可以根据同样的原理来思考它们。这些事物的第一类,就是尺寸上的巨大。我谈论的是那些视觉对象。

第九节 为何巨大的视觉对象是崇高的

视觉的作用原理是这样的:从对象上反射过来的光线形成了一个画面,这个画面立即在视网膜也即眼睛的神经末梢部分完整地反映了出来。或者如其他人所说,任何对象的一点以这种方式反映在眼睛中,以便可以感知得到;但是,通过转动眼睛,我们可以非常快速地把这一对象的其他部分集合起来,构

^{*} 参见第二部分,第二节。

^{**} 参见第一部分,第七节,以及第二部分,第二节。

成一幅完整的画面。如果大家同意前面我的观点,那么,* 尽管所有那些从一个巨大事物上反射过来的光线,可以直接触动眼睛,我们还是必须记住,事物本身是由无数独立的点组合而成的,每一点,或者说每一反射而来的光线,都刺激了视网膜。因此,尽管每一点的图像都只能使视网膜有一点点的紧张,但若是经过一点、又一点的累积,就会形成一个非常大的刺激,最终达到最高的刺激程度;整个眼睛所感受到的全部刺激,就非常类似于那种痛苦的动因,并且自然而然也会产生崇高感。现在,如果我们认为一次只能接受事物某一点的刺激,那么通过累加,效果也还是相同的,或者说,它通过巨大物体的更为清晰的图像而促发崇高感。这是因为,如果我们一次只能看到事物的一点,那么为了看清这一巨大的物体,眼睛必定转动得特别快,结果导致此一部分的精细神经和肌肉非常紧张;这些神经和肌肉的巨大感官能力,也必然能够感受得到这种紧张的高度影响。除此之外,至于到底是事物作为整体一下子让人震撼,还是一次仅仅看到事物的一点,而通过相似作用或者其他作用的延续,使它们迅速连接起来,这都是无所谓的;我们可以从快速旋转的一支火把或者一截燃木中清晰地看出这一点来;在这些情形之下,只要做到足够快速,看起来就像一个火圈。⁶

第十节 巨大何以需要连贯一致

可能有人会提出反对意见,认为我们的眼睛在任何时候都会接收相同数量的光线,因此一个巨大的物体并不会比平时眼睛睁开时看到的多种事物,更能通过光线来影响人们。对此我的回答是,即便我们承认,在任何时间内,同样数目的光线或者同等数量的发光粒子都对眼睛进行刺激,但如果这些光线频繁变换其性质——此一刻是蓝、下一刻为红,如此等等——或者不断变化其终止的方式,比如其每一次变化的终止都是某种四方形、三角形或者其他类似

* 参见第二部分,第七节。

的图形,而且不论颜色和形态都是如此,那么眼睛还是处于一种闲适、放松的状态;不过,由于这种放松和劳作是经常中断的,所以它不可能产生真正的闲适之情;因此,它也就不可能产生类似于有力的、一致的劳作那样的效果。⁷只要大家看到某些强烈刺激和某些重大动作所产生的不同效果,就会理解,何以那种一阵一阵的厌烦情绪——它会使人疲倦不堪甚至损害健康——根本不具有强烈的效果;这种类型的刺激比痛苦本身更为令人厌恶,因为它不断突然变换其内容和方向,而且也不完全令人紧张;只有那些一以贯之的劳作才会导致强烈的痛苦,促发崇高感,而在温吞水般的厌烦情绪中,是不可能见到这些的。不同事物加起来,可能在数量上等于一个统一的整体所拥有的光线,但绝不会拥有同样的刺激效果。除了上述原因之外,还有一个非常好的理由可以解释这种差异。实际上,人们的心智很难在同一时间内对两种以上的事物投以细致的关注。如果面前的这一事物是小的,那么其影响也必然是小的,其他小的事物显然无法同时再吸引我们的注意力;我们的心智也就局限于事物的狭窄边界之内;那些无法顾及的以及根本不存在的事物,都具有同样的效果;但是,眼睛或心智(在这种情形之下,二者没什么区别)在面对巨大的、统一的事物时,却难以立即达到它们的边界;在凝视它们的时候,眼睛一刻也没有休息,所有接受到的图像,在这个事物上面都是一以贯之的。因此,任何一种因为巨大而崇高的事物,在其量上必然是统一、简单而且纯粹的。

第十一节 人为的无限

前面我们曾论述道,一系列的崇高感可以源自人为的无限性,而这种无限包含在部分的统一、一贯的连续之中;我们也曾注意到,在声音之中,同样的统一的连续性也会有类似的力量。但是,由于许多事物的影响在这一感官之中,很可能会比在其他感官之中更清晰一些,而且所有的感官之间彼此类似,可以互相阐释;那么我将在听觉之中开始我对这种影响的阐释,认为它的一贯性比其他感官之中更能明显地促发崇高感。在此我将论证(希望能够毕其功于一

140 役),某种对于我们激情——除了我们的新奇感之外——的自然、机械原因的考察,如果能够发现这些原因的话,是否能够更有力、更鲜明地证明我们此前所给出的原则。当耳朵听到任何单一的声音时,它就会被单纯的空气震动所刺激,由于这种刺激的本性和种类,它就会使得耳鼓膜和其他膜状部分震动不已。如果刺激非常强烈,耳朵就会非常紧张。如果这种刺激很快又出现在耳朵之中,那么我们会期待下一次的刺激。而且我们必然也发现,这种期待本身就引发某种紧张。这在许多动物中间都是很明显的,当它们期待听到某种声音时,就会非常警觉,支起耳朵;所以,通过这种新的、附属的期待,声音的效果得到了很大程度的加强。但是,在很多次刺激之后,我们仍然会期待更多,而且不能确定下一次刺激到底于何时来临;这样,每当刺激来临的时候,我们都会惊奇不已,由此也就更大程度地紧张。我曾经专门注意过,每次当我警觉地期待某种间断来临的声音(比如时断时续的炮声)时,尽管我时刻期待着声音的再次来临,当它真的到来时,我还是会惊惧不已;在这种情况下,耳鼓膜受到某种刺激,整个身体也随之震动。由此,通过刺激本身、期待和惊奇的联合作用,每次刺激都会加剧耳朵的紧张,最终就会达到可以引发崇高感的程度;它肯定会带来痛苦。甚至当刺激停止之后,由于听觉器官已经完全习惯了以类似的方式受到刺激,在一定时间内它还是会以那种方式震动不已;这也有助于加强那种崇高感的效果。

第十二节 震动必须是相似的

141 但是,如果这种震动在每次刺激时并非类似的,它就完全不可能带来上述实际的效果;这是因为,如果以同一种方式驱动某种事物,比如钟摆,那么只要动力不消失,它就会以同一圆弧持续摆动。但是,在让它向一个方向移动之后,你又让它移向另一方向,它就不可能再重复第一次的方向;这是因为,它不可能自己移动自己,所以它只能受到最后一次动力的影响。然而,如果我们让它往同一方向摆动数次之后,它就可以摆出一个更大的圆弧,并且持续更长的

时间。

第十三节 视觉对象中连续性的作用

如果我们能够清楚地解释事物如何在某种感官上打动我们,那么,解释它们以何种方式触动其他的感官,也必然是极为容易的了。因此,在每一感官的情感方面都说上一大通,恐怕会因为无用的重复而使我们疲惫不堪,对此我的建议是,不如用一种新的思考方式对待这一主题,深入、全面地考察某一感官;然而,由于在此书之中,我们主要考察的是崇高的事物,后者通过眼睛来影响我们,为此我们必须特别思考,何以统一的各部分以一条直线连续起来时能够带来崇高感,*以及到底根据什么原理,使得这种安排能够以很小的量促发如此之高的崇高感,而那些较多的量在另外一种安排下却做不到这一点。为了避免一般术语的复杂性,且设想在我们面前有一条呈直线性的柱廊;让我们找一个位置,以便可以使眼睛来直视这条柱廊,这样会取得最好的效果。在这种情形之下,我们会经常发现,第一根圆柱反射而来的光线使得视网膜因为受到了刺激而震动,我们获得了这一圆柱本身的图像。这种刺激马上得到了增强,因为后面的圆柱的刺激再次来临,加强了这种感觉;每一圆柱都在这条直线之中,秩序井然,不断重复着兴奋和刺激,眼睛长久地重复这种刺激而不能片刻离开这条直线;因为被这种持续的兴奋所鼓动,它就带给人某种崇高感。假如我们看到的不是某种统一、连贯的圆柱体,而是一根圆柱体、一根四方体,如此在一条队列中变换不已,那么在此情形之下,第一根圆柱体所引起的震动一旦形成即告消失;另外一种类型的刺激(四方体)迅速取代了前者的位置,后一种刺激也像前者一样迅速消失;这样,当我们顺着这条柱廊的方向看过去时,我们先是接收一幅圆柱体的图像,而后再接收一幅四方体的图像,如此循环往复。显然,最后一根柱体的刺激远非第一根柱体的持续;因为,实际上视觉只

112

* 参见第二部分,第十节。

143

能收到最后一根柱体的独特图像,它本身也不可能重复制造另外一个相异的刺激出来;除此之外,对象的每一次转换,对于视觉而言都是一次休息,这些不断的休息,使得那种促发崇高感的强烈情感至于不可能的境地。因此,正如前述,要想在这些事物之中创造某种完美的崇高感,在秩序安排、形体和色彩上,必须保持一种绝对的简单和纯粹。依据连续性和统一性的原理,或许有人会问,既然可以满足持续不被打断,既然眼睛没有任何的阻碍,既然再也不可能更为纯粹了,何以一面长长的、赤裸的墙还没有一条柱廊更具有崇高感?显然,一条长长的、赤裸的墙并不具有同样长度、同样高度的柱廊所能给人的崇高感。我们很容易解释这一差异的原因所在。当我们看到一面赤裸的墙时,由于对象的过于纯粹,我们的眼睛一下子就将其内容尽收眼底,并且很快停了下来;眼睛在其观察活动之中,没有受到任何东西的阻碍;但是正因为此种原因,它也就不可能暂停下来去接受任何巨大的、持续的影响。一面赤裸的墙,只要它足够高、足够长,当然可以会令人感觉非常雄伟;但是,这仅仅是一个单纯的感觉,而不是类似感觉的某种重复,所以,它的崇高感来自巨大,而非依据无限性的原理。但是,我们不太可能受到某单一刺激的强烈作用,除非实际上它是某种巨大力量的一环,就像上述连续不断的相似刺激一样;这是因为,除非动因还在持续,感觉神经本身并不会以这种方式习惯性地重复着某种感觉直至更长时间;另外,前面第二节所述的期待和惊奇的作用,在一面赤裸的墙上是不看到的。

第十四节 考察洛克关于黑暗的观点

在洛克先生(Mr. Locke)看来,黑暗并不会天然引起恐惧;尽管超强的光令人感觉痛苦,但最大程度的黑暗却并不会令人生厌。⁸事实上,他在另外一处却写道,一位护士、老年妇女在黑暗之中联想到了鬼魂和妖怪,在这一联想之后,夜晚便显得痛苦不堪、极为恐怖。⁹伟大的洛克,就像其他任何人一样,其权威也是可疑的;他的理论似乎仅仅符合一般流行的原则。我们曾经论述

过,黑暗是崇高的一个来源,*而且,自始至终我们都把崇高建基于某种程度不同的痛苦或恐惧之上;因此,如果黑暗对任何不迷信的人来说都不是那么痛苦和恐怖,那么他们就不会感到崇高。但是,即便带着对洛克先生的最大尊重,我还是坚持认为,所有人天性具有的联想能力,会使得黑暗非常恐怖。因为,在全然黑暗之中,我们无法知道自身处于什么样的境地、安全与否;我们看不到周围的事物;可能我们每时每刻都在和某些危险的障碍物作斗争;当我们往前跨出一步时,就有可能坠入悬崖;而且,当敌人来临时,我们不知道该如何保护自己。在这种情形之下,力量并不足以保证安全,智慧仅限于猜想;最勇敢的人也会踌躇无助,那些从未祈祷要求帮助的人,也会祈求光明的到来。

父宙斯啊,给阿开奥斯人拨开这迷雾,

让晴空显现,让我们的双眼能够看见。

如果你想杀死我们,也请在阳光下。¹⁰

至于鬼魂和妖怪,我们肯定会更为自然地想到,黑暗作为产生恐惧感的来源,是这些恐怖事物的最合适的活动舞台,而不是说,正是这些恐怖事物使得黑暗变得恐怖。我知道,一般而言人的思维非常容易倾向于后面这种错误结论;但是,很难想象,像黑暗这种在所有时间、所有地方都会令人感觉恐怖的事物,其影响怎么可能来源于一些虚幻的故事?换言之,其来源怎么可能如此微不足道、其活动又怎么会如此不稳定?

144

第十五节 黑暗依其本性就是恐怖的

可能有人已经注意到,黑色和黑暗依其本性就具有某种程度的恐怖作用,而非依赖于任何形式的联想。在此我必须说,黑色和黑暗二者极为类似;二者

* 参见第二部分,第三节。

145

仅在这一点上有差异,即黑色是一个更为狭窄的概念。切塞尔登先生(Mr. Cheselden)曾经讲述了一个小男孩的稀奇故事:这个小男孩天生看不见,一直持续到大约十三四岁时才做了白内障切除手术,从此以后得见光明。当他第一次看到事物、判断事物的时候,发生了很多令人记忆深刻的事情,切塞尔登先生告诉我们的其中一件事情是,小男孩第一次看到一个黑色的物体,他感觉很不舒服;当一段时间之后,他偶然见到一位黑人妇女,在那一瞬间,他感觉非常之恐怖。¹¹这一事例中的恐怖,不应当视为来自任何联想。依据这一报告,这个小男孩表现出了他那个年龄所特有的敏锐观察力和判断力;因此极有可能的是,他第一眼看到黑色时不舒服的感觉,如果真的来自其他令人讨厌的观念,他应该会意识得到并且说出来。因为,仅仅源自联想的不舒服感觉,其在第一次出现时就应当非常明显地粗暴影响我们的激情;而在一般情况下,这种影响事实上并不多见,但这是因为原初的联想出现得非常早,而且接下来刺激会经常重复出现的缘故。在我们的这个事例中,根本没有时间来形成这种习惯;所以,根本没有理由相信,令人愉悦的色彩的良好效果乃是因为联想到令人愉悦的观念,而黑色对于想象力的消极影响更多地是因为它联系到其他令人生厌的观念。事实上,不管是愉悦还是不舒服,二者都来自色彩本身的作用。

第十六节 为何黑暗是恐怖的

146

或许值得研究的是,何以黑暗能以上述方式令人痛苦。众所周知,当我们从光亮走进黑暗之中,依据造物主的设计,相应于我们的休息,虹膜也进入休息状态,而此时瞳孔就会放大。现在让我们设想,不是从光亮之中撤出一点点,而是进入完全的黑暗之中;有理由相信,虹膜的视觉纤维也会更大程度地紧缩。如果这种因为巨大黑暗带来的紧缩达到了一定的程度,就会使神经完全脱离它日常的承受能力;通过这种方式,黑暗就带来了痛苦的感觉。看起来,当我们被包裹在黑暗之中时,就肯定会有此种紧张;因为,即便在这种情形

之下,眼睛仍然是睁开的,它依旧努力想要寻找光线。如果在这时候,一道光闪过或者明亮的物体出现在眼前(这是经常有的经历),我们就会很明显地发现上述论点的正确性。由于一直在寻找可见事物,所以当光亮突现时,就会出现一阵痉挛;正如我们在很多情况下见到的那样,除了发光的物体之外,其他的强烈刺激也会让人联想到光的观念。有一些人承认黑暗是崇高的一个原因,不过他们在看到瞳孔扩张时,却会从中得出结论说,放松或许可以像震动那样促发崇高感;我相信,他们尚不会想到,尽管说虹膜的圆环部分在某种意义上属于括约肌,在休息的时候或许会扩张,但实际上它却区别于身体的其他括约肌,它上面还有一部分对抗肌,可以作为虹膜的视觉纤维;圆环肌一旦休息,这些视觉纤维因为缺少平衡,就立即被强迫拉回,极力使瞳孔扩张。¹²但是,尽管对身体机理所知甚少,我还是认为,任何人只要睁开眼睛、在黑暗中极力去观看,他就会感到非常之大的痛苦。一些女士曾经如此对我说,在黑暗之中工作很长一段时间之后,她们的眼睛会非常痛、非常疲惫,以至于难以看清东西。有人或许会反对下面这种关于黑暗的机械作用的原理,即,黑暗或黑色的消极影响更多是精神性的而非物理性的;我认为这一原理是正确的,实际情况确实如此;我们身体系统的精致器官所感受到的情感,其作用原理都更多是精神性的。糟糕天气的消极影响正是经常作用于那些忧郁、沮丧的人身上,尽管毋庸置疑首先是身体感官,其次才是心灵通过这些感官而感知这种坏天气。

147

第十七节 黑色的作用

黑色是局部的黑暗;因此,当它与其他有色事物混杂、包围起来时,就会获得它的一部分力量。依其本性,它根本不应视为一种色彩。黑色的事物要么不反射光线,要么仅仅反射一点点光线,对于视觉而言,它们就像散布在对象上面的许多空白部分。在长时间地看着邻近的一些色彩之后,眼睛就会有某种程度的紧张,这时,如果把目光转向这些空白部分,它就会突然感到某种放松;这种情形,就如同从某种痉挛之中突然恢复过来一样。为了解释这一点,

148

且来想一想下面这一事实：当我们想要坐在一张椅子上面时，忽然发现它比想象中的要矮得多，这种震惊是极为强烈的；比起我们想象一张椅子和另外一张矮椅子之间的差异时所感受到的轻微心理落差来，这种震惊要强烈得多。在从楼梯上走至地面之后，如果我们漫不经心地还像刚才下楼梯时那样跨出去，就会感到极为震惊和痛苦不堪；如果我们早已预料到此并且准备好如正常走路那样跨出去，我们就不可能如此震惊。我之所指，就是说这些情况乃是因为事实的改变与预期相悖；而并非单单在说何时我们的心智开始预期。我的意思还在于，当任何感官在某些情况下以某种方式受到触动时，如果突然之间它受到其他类型的触动，就会引起某种紧张；只要任何事情的发生有悖于我们的预期，这样一种紧张就会出现。或许有些奇怪的是，当忽然进入休息状态时，这种改变也会立即促发某种紧张；但是，这一事实毋庸置疑，在所有感官中均是如此。所有人都知道睡觉是一种休息；在沉寂状态下，我们听不到任何声音，因而在一般情况下最为适合于睡觉；但是，当在某种低沉、连续的声音陪伴下使某人入睡时，这时突然停止这些声音，此时此人就经常会立即醒来，也就是说，此时他的身体器官突然警觉起来，然后就醒了。这种情形，我曾多次经历过，很多留心的人也曾告诉过我同样的情形。以类似的方式，如果某人在艳阳高照之下入睡了，此时突然进入黑暗之中，他就会猛然醒来，尽管沉寂和黑暗本身若非突然出现，反倒最有利于睡眠。我是在第一次思考这些观察时，通过对感官之间的相似性进行推测时知道这一原理的；但此后我亲身有了此类经历。另外，不仅我经常有，其他千万人也有此类经历，也即，当我们第一次想要入睡时，会经常因为某种非常强烈的震惊而突然醒来；这种震惊，一般情况下是因为我们梦见自己坠入悬崖。这种奇怪的梦象从何而来？不是因为此时某些生理机能通过迅速、有力的肌肉收缩力量进入休息状态，从而使身体突然进入放松状态吗？因此，这种梦象的产生乃是由于这种突然的放松；由于二者之间太过一致，因而难以归咎于其他原因。身体太过突然进入休息状态，本质上就像从高处坠下一样；由此，身体的突然变化导致了心中的坠落意象。假设我们的身体处于健康、活力的稳定状态，而且所有变化都不是那么突然，不是那么极端，那么我们就太可能抱怨这种令人不快的感觉。

第十八节 适度黑色的作用

尽管黑色本性上会带来痛苦,但我们不能认为,它们总是持续如此。习惯能够在任何事情上使我们趋于中庸。一旦我们习惯于观看黑色的事物,恐惧感就会减轻,而且黑色的平缓和光滑,或者其他类似的令人愉悦的身体感觉,在一定程度上也减少了它们本性上的恐怖和威严,即便同时那种天然的恐怖还在持续。黑色拥有某种忧郁、感伤的东西,因为感官发现,从它到其他颜色之间的转换总是那么强烈和粗暴;或者,如果黑色占据了全部视野,那将是完全的黑暗;前面所论及黑暗的部分,亦可以适用于此。我并不要尝试着去阐明光明和黑暗之作用的原理;也不想全面考察,由这两种原因的不同程度表现和二者的混杂引起的不同效果。如果说前面的考察还是有某种根据的,那么就可以认为,它们足以解释由于黑色和其他颜色的混合而引起的所有现象。在每一处都细致入微,或者要回应每一个反对意见,都将是一份完不成的工作。我们所做的,仅仅是沿着主干道行进而已;现在,我们将要以同样的方式进入到对美之原因的探讨中去。

第十九节 爱的生理原因

就如我之前所论,当看到那些能够激起爱恋和满足之情的事物时,我们的身体就以下述的方式被触动了:头稍稍偏向一旁,眼皮比往常要更紧闭一些,眼睛渐渐转向我们爱恋的对象,嘴唇微微张开,呼吸缓慢,间或一声轻微的叹息;整个身体平静安详,双手随便放在两边。所有这些,都伴随着内心的某种甜美和温柔。所有的外在表现,都相应于观察对象的美的程度以及人们自身的感性能力。根据具体情况的不同,可能会从最高程度的美和感性能力,一直变化到最低层次的普通之物和漠然视之;而同时,我们也应该观察它们的不同

效果以看这种描述是否有些夸张,实际上当然不会。但是,仅仅从上面的描述中不可能得出结论认为,美之所以能够起作用,乃是因为让整个身体系统放松下来。这样的一种放松,有很多种外在表现;对我而言,一种自然的放松,才是所有实际愉悦感受的原因。愉悦感受在任何时间、任何地点都是如此常见,难道有人没有经历过它带来的温柔、感动、放松和绵软无力吗?所有人都会根据自己的真实感受,异口同声地确认这种一贯、普遍的效果;另外,尽管会存在一些奇怪的、特殊的事例,其中表现出一定程度的实际愉悦,却没有放松的特征,¹³我们还是不能就此拒绝前面从许多实验中得出来的结论,不过我们应当保留这些特殊事例,以便作为例外,来对应于艾萨克·牛顿爵士(Sir Isaac Newton)在其《光学》(*Opticks*)第三卷中所列充满智慧的规则。¹⁴我认为,如果我们能够证明已经观察到的这些现象就是美的真实成分,它们中的每一个都自然倾向于放松神经,那么,我们的结论就是无可置疑的。而且如果大家承认,只要当美的所有元素出现在面前时,我们的身体外在表现能更加支持这一论点,那么我相信可以尝试着得出结论说,爱这一激情就是由这种身体的放松引致的。根据考察崇高时所运用的同一推理方式,我们也可以得出结论说,当美的事物出现在眼前时,它们通过引起身体的放松而促发了爱恋之情;另外,如果爱恋之情——不管以什么方式——已经出现在脑海之中,身体外部器官也必然会有某种放松以相应于这一激情。

第二十章 何以光滑是美的

正是在解释视觉美的真正原因时,我借助了其他感官。如果说光滑是触觉、味觉、嗅觉和听觉之愉悦的主要原因之一,那么也应当视其为视觉美的一个元素;特别是根据我之前所论,这一特质出现在任何事物身上,我们都可以一致地发现它的美。毋庸置疑,那些粗糙的、有棱角的事物,会触动感觉器官,引发某种痛苦的感觉,而且这种痛感包含在肌肉纤维组织的剧烈僵硬或者紧缩之中。相反,那些光滑的事物则会导致身体放松;一只光滑的手的温柔抚

摸,会减轻剧烈的痛苦和肌肉痉挛,使得那些受到创伤的部位从不自然的紧张之中放松下来;由此,它就不可能经常以去除凸起或障碍的方式发生作用。感官总是喜欢光滑的事物。一张平滑、柔软的床,或者说没有任何粗糙不平的床,是非常奢侈的东西,它能够令人全身心的放松,在不知不觉之间进入甜美的梦乡。

第二十一节 甜美,及其本性

不只是在触觉中,光滑的事物能够通过使人放松而引发积极的愉悦。在嗅觉和味觉中,那些令人愉悦的事物也拥有光滑的特征,而且这些事物都明显倾向于使相应的感官放松;这一状态下的嗅觉和味觉感受,我们通常称之为甜美。首先,让我们来考察味觉。由于研究液体的特性是最为简单的,而且所有的事物都必须借助液态载体才可以品味,所以我更愿意讨论我们食物中的液体而非固体部分。所有吃的东西的载体都是水和油;决定味道的是一些盐分,根据各类盐分的性质或者它与其他成分的混合方式不同,而导致味道的不同。一般而言,水和油都能够在进食时令人感觉某种愉悦。纯净的水,是清淡、无臭、无色和顺滑的;我们发现,只要不是太凉的水,就能够缓解紧张,润滑纤维组织;这种力量或许应该归之于光滑。因为根据一般看法,流动性的基础在于事物构成元素的丰富、光滑以及不太强的凝聚力;而至于水,则仅仅是纯净的液体,它的流动性的原因也就是它无所拘束的原因,即其润滑性。另外一种有助于进食的液态载体,就是油。当它是纯净的油的时候,对于触觉和味觉而言也是清淡、无臭、无色和顺滑的。它比水更为润滑,而且在很多时候更易于流动。由于它的清淡无味,油在某种程度上对视觉、触觉和味觉来说都是令人惬意的。比较二者,水较少令人愉悦,我想这应该归咎于它不是那么软滑,除此之外,我想不出其他的解释了。我们可以设想一下,就像把糖溶入水或油一样,把一定量的某种盐分加入其中,而这种盐分可以使我们舌头上的味蕾开始温柔、缓慢的震动。此时,油的润滑以及盐分的刺激力量,就促发了所谓的

153

甜美感觉。在所有甜美的事物中,都肯定存在糖分或者极为类似于糖分的东西;在显微镜下,每一种盐也都有它自己独特的、规则的、不变的形体。硝酸钾是某种固定的长方形;海盐是规则的立方体;糖分则是完美的球体。如果你曾接触过平滑的球体,比如孩子们喜欢玩的弹球,在它们滚来滚去、旋转不停的时候触摸它们,你就会非常容易了解甜美——它蕴含在某种性质的盐分当中——是何以触动味觉的;这是因为,仅仅一个球体,尽管从触觉上说是可以令人愉悦的,但由于它形体的规则,以及某种程度上它的躯体各部分太过突然偏离直线,所以远远比不上许多球体的触感那么令人愉悦,在后一种情况下,手缓慢地从一个球体上举起,而后再落至另一球体上面。如果这些球体在运动之中,并且彼此上下滑动,那么这种愉悦感就会增加;这是因为,适度的变化使人免于疲倦、厌烦,而许多连贯的球体放在一起,就不会令人倦怠。因此,在甜美的汁液中,虽然那些液态载体绝大多数都是圆的,但是由于非常微小,它们就可以隐藏其构成元素,以至于最好的显微镜也难以看清它们;而且由于极为微小,对于味觉而言它们就具有某种平面的质朴感,类似于平滑之于触觉;因为,如果某种事物是由极为微小的圆状部分构成的,彼此之间又结合得非常紧密,不管是看上去还是摸上去,它们都是非常接近于平滑的。由于显微镜也能够看清其形体,显而易见,糖的颗粒要远大于水或油的成分,因此,比起后两者来,糖分之于味蕾的效果就会更为清楚、明显;它们会促发甜美的感觉,而这种感觉在油那里就会次之,在水那里就会再次之;由于水和油的清淡,它们也会激发某种程度的甜美感;另外,或许大家也注意到,所有清淡的食物都更接近于甜美而不是其他的味觉。

第二十二节 令人放松的甜美

154

前面说过,在其他感官之中,光滑也都具有使人放松的效果。而根据上一节的分析,那些能够在味觉方面让人感觉甜美的光滑物品,显然也具有使人放松的效果。¹⁵令人感觉惊异的是,在许多国家的语言中,柔软和甜美是同一个

词。“Doux”在法语之中既指柔软,也指甜美。拉丁语中的“Dulcis”和意大利语中的“Dolce”在很多情形下都具有前面所说的两种含义。甜美的物品能够令人放松,这是显而易见的;这是因为,所有此类物品——特别是那些油质物品——都可以经常或者很大程度地使胃的弹性削弱,趋于安稳。在嗅觉上感觉甜美的物品,极为类似于味觉上的甜美,也能够令人非常放松。花儿的芳香可以使人产生睡意;由于那些神经衰弱的人偏爱用这种放松效果来治疗他们的病痛,这一事实就更为明显了。早就应当考察的是,这些由软滑的油和某种使人放松的盐分而促发的甜美味觉,是不是令人愉悦的本真味觉?因为,很多情况下,对它们的使用在一开始甚至根本不会令人感到愉悦。解答这一问题的方法,就是考察它们为人类提供了什么天然的东西,能够本真地令人感到愉悦;而后再去分析它们的构造。小孩子的第一种饮品就是奶。奶的成分是水、油以及一些非常甜美的盐分,我们称后者为奶糖。当这些成分混合起来以后,就会在味觉上感到非常软滑,使肌肤放松。孩子们垂涎三尺的第二类食品就是水果,而水果的主要特征就是甜美;众所周知,水果的甜美来自某种难以察觉的油和上节所提到的一些盐分。此后,风俗、习惯、对新奇感的追求以及其他数不清的原因,都掺杂进来,改变了我们的味觉,所以我们不再能够满意于对这些事物的理性解释。但是,在离开这一主题之前,我们必须注意到,由于此类光滑的物品在味觉上令人愉悦,而且可以使人放松;所以,从相反的方面来看,那些经验中非常强健有力的、适于振作精神的物品,之于味觉而言就几乎全部是令人难受、具有刺激性的,而且在很多情形下,甚至触摸起来也感觉粗糙不平。另外,我们还经常把甜美这种特质比喻性地赋予那些视觉对象。如果我们借助各感官之间那令人惊异的相似性,在此,或许就可以称甜美为味觉之美。

155

第二十三节 何以变化是美的

美的事物的另一主要特质,就是它们的组成部分在线条上不断变化其方

向;但是,这种变化是非常难以察觉的,既不会令人感觉突兀,也不可能通过某种角度的突然转换而使视觉神经颤搐或者痉挛。一直不变或者突然转变的事物,都不可能拥有美感;这是因为,二者都对立于那种令人愉悦的放松状态,而后者才是美的独特效果。在所有感官中都是如此。直线运动,接近于某种非常温和的传递路线,在其中我们几乎看不到任何障碍;但它不是那种令我们一点都不厌烦的传递。休息肯定是某种放松,但是某种特别的运动却比休息更为令人放松;比如某种温柔的上下震动,就有如此效果。比起单纯躺着,温柔地摇摆更易令孩子们入睡;事实上,在那个年龄段,没有什么比温柔地上下摇摆更令人愉悦的了;看护人和孩子们的游戏,以及再大一点他们自己在秋千上荡来荡去,并且视其为最喜爱的娱乐,都充分证明了这一点。绝大多数人都有过此类经历:跳上马车,在平缓的草地上行进,享受那种轻微颠簸的感觉。这种经历会给你一个较完善的美的观念,而且比其他任何事物都更易找出美之原因所在。相反,如果人们在粗糙不平、石块遍布、破烂不堪的地面上行进,此时的痛苦感受就会让人理解,何以类似的视觉、触觉和听觉与美一点儿也不搭界;说到触觉,其实——举个例子说——不管是用手抚摸此类粗糙事物的表面,还是让这类事物摩擦你的手臂,效果都是相同或者非常相似的。把视觉置入各感官的相似性中,如果我们看到某种事物的波浪起伏的表面,其反射的光线有某种持续的、不易察觉的起伏变化,远非突兀或直线条(事物的表面若是缓缓地发生变化,情形就是如此),那么它在视觉和触觉上的效果就是极为相似的;尽管之于触觉,所起作用直接的,而之于视觉,所起作用间接的。如果事物表面的线条不是沿着一条方向持续下去,甚至沿着一个方向变化下去,以至于令我们感觉厌倦或者干脆懒得去看,那么它就是美的。变化本身必须也是不断变化着的。

第二十四节 关于微小

为了避免过于频繁地使用同一种推理方式和同一性质的阐释,我将不再

细致探讨美的各细节方面;美的事物之所以美,要么是因为其组成部分的量的安排,要么就是因为量本身。在讨论事物的大小时,存在很大的不确定性,这是因为,巨大和微小都是完全与物种本身相关的概念,因而是难以确定的。当然,如果能够确定任何事物的种类,以及其所属物种的一般尺寸,我们就可以观察那些与一般标准相比超出和不足的个体:那些超出很多的,就使得它本身比起美的事物来要远为巨大和恐怖;但是,在动物界——在某种程度上植物界也是如此——那些美的因素可能会与事物的巨大尺寸结合起来;当事物是如此结合而成时,它就既不崇高也非优美,我前面称之为精美;但是这种精美的特质,既不会像巨大事物所拥有的崇高那样,给我们的激情带来强有力的冲击,也不会拥有当美的因素与小的尺寸相结合时那样的力量。巨大的躯体装饰着美的成分,会令人产生某种紧张,但这种紧张会慢慢消失,趋近于平庸。但是,如果让我来表达在此类情形之下的感受,我会说,崇高在与美的因素结合时所受到的损害,要轻于美在和巨大事物或者和任何崇高的因素相结合时所受到的损害。在所有那些令我们敬畏的事物中,在所有那些从属于恐怖的事物之中,有某些东西在起着支配作用,没有其他东西能够夺去它们的地位。在那里,美的那些特质要么是失去活力、不能起作用的,要么奄奄一息于恐惧感的严厉与肃杀之下,而后者就是崇高最天然的朋友。在所有物种之中,除了超大的个体之外,还有极小的个体作为对立面需要讨论。如果是单纯的微小,就一点也不与美对立。蜂鸟无论是在形体和色彩上都不太像有翅类动物,但它确实是它们之中最小的;或许正是它的微小,增加了它的美感。但是也有一些动物,当它们非常小的时候,就一点也不美。比如,我们曾见到过一些侏儒,相对于其高度,他们是那么的粗壮和敦厚,因此很难想象他们会令人愉悦。但是,假若一个人不过两三英尺高,其身体全部部位都精确地适合于这一高度,并且具有其他美的一般特质,那么,我相信大家都会认为这样一个人是美的,或许就会视其为爱的对象,在看到他时也就会非常开心。唯一能够阻碍我们产生愉悦之情的,就是那种异于常态的(不管是怎么构成的)并且因此通常被我们视为怪物的东西。大和巨大,尽管与崇高相谐,但却与美相对立。很难想象,一个巨人会被视为爱的对象。当我们阅读古代传奇故事时,往往就会把巨

158 人和专横、残暴、不公以及其他所有令人恐怖和厌恶的东西联系起来。在这些故事中,那些巨人毁坏国家,抢劫无辜的旅人,而后咀嚼半死不活的人体;这些就是波吕斐摩斯(Polyphemus)、卡科斯(Cacus)以及另外一些充斥于我们的传奇和史诗之中的巨大形象。¹⁶我们最喜欢看到的,就是他们的失败和死亡了。我不记得在《伊利亚特》那数不清的死亡中,有什么巨大身体和力量的人的倒下,会令我们感觉非常惋惜和遗憾;我也看不出那位深谙人类本性的作者,会有意这么打动人。在的大好青春之时,西摩伊西俄斯(Simoisius)被他的父母所折磨、锻炼,渴望能够赋予他与其力量相配的胆识;¹⁷另外一位,则因为战争离开了他那年轻貌美、初来本地的妻子,让我们为之心生怜悯的,不过是他那不合时宜的命运。¹⁸阿基里斯(Achilles)虽然在外表上拥有很多美的特质,而且在精神上也具有很多优点,但我们还是很难喜爱这样一个人。或许有人注意到,荷马赋予给特洛伊人的亲切品质要远比希腊人多,而前者的悲惨命运则正是要激起我们的怜悯之心。特洛伊人所促发的激情,是怜悯,而怜悯是一种建基于爱之上的情感;这些较次要的——如果我可以这么说的话——内在品质,显然是最令人感觉亲切的。但是,在荷马的史诗中,希腊人却拥有较强的政治、军事品质。普里阿摩斯(Priam)的议事会是不堪重用的;赫克托尔(Hector)的军队也是缺乏战斗力的,他的胆识也远比不上阿基里斯。但是,我们喜爱普里阿摩斯胜过阿伽门农,喜爱赫克托尔更胜于战胜他的人阿基里斯。荷马

159 想要通过希腊人激发我们的崇敬之情,便赋予他们那些与喜爱毫无关联的品质。这里似乎有点扯远了,但却并未完全脱离我们的目的,因为我们恰恰要证实,巨大尺寸的事物与美不协调,越是巨大就越不协调;而那些小的事物,即便不美,也不能归因于它们的尺寸。

第二十五节 论色彩

谈到色彩,类似的论述已经够多了;但我认为,这一部分开始时所列的原理,已经足以解释色彩的作用和透明物体的令人惬意的效果,而不管这一物体

是固体还是液体。设想面前摆放着一瓶不透明的液体,红色或者蓝色:这种红色和蓝色光线无法清晰地射入我们的眼睛之中,而是被不透明的东西突然地、不均匀地挡住了,这种阻挡一下子改变了我们的感觉,令人极为不舒服,使其性质符合第二十四节中所列的原则。但是,当这些光线从瓶子或者液体中射出,没有受到任何阻拦时,当瓶子或者液体都是透明的时候,光线反而因为这种中介而得到某种程度的缓解,甚至比单纯的光亮更为令人惬意;液体均匀地反射它所有的色彩光线,就在视觉上造成那种光滑物品之于视觉和触觉的感受。¹⁹因此,这里的愉悦感就来自光线传送的柔和以及光线反射的均匀。适用于其他事物的一般美学原理也会增强这种愉悦感;比如,如果盛装透明液体的瓶子是经过专门设计的,在外形上有变化,能够使色彩缓慢地来回增强、减弱,以适应于我们的欣赏力对于变化的要求,就会更加感到愉悦。

让我们来总结前面关于效果的所有论述,以及崇高与美的所有原因;显而易见的是,二者建基于完全不同的原理之上,它们的影响也是极为不同的:崇高以恐怖作为基础,当其有所缓和时,也会在我们心中激起所谓的惊惧;美仅仅以积极的愉悦作为基础,在我们心中激起爱恋之情。对它们的原因的探讨,构成了第四部分的主题。

160

(第四部分结束)

1 *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* (English transl., 1729), II, 393.

2 这一脚注应该是“参见第一部分,第七节”。

3 下面的一段话,伯克可能借鉴了卢克莱修 (Lucretius) 的观点, *De Retum Natura*, III, 152 – 60.

4 雅可布·史邦 (Jacob Spon) (1647 – 85), 生理学家, 在 1675 年到 1676 年间, 他和英国植物学家、考古学家乔治·惠勒爵士 (Sir George Wheler) (1650 – 1723) 一起对意大利、希腊和近东做了考古调查, 为此而闻名于世, 彼时对希腊的直接科考尚处于早期阶段。他带回来大量的希腊与拉丁碑文。在他的《古代研究》(Lyon, 1683) 中, 他认为许多徽章的价值, 就在于能够历史地指引人们认识那些君王们的个人表现。在这一部分中, 他提到了面相学和康帕奈拉的故事 (*op. cit.*, p. 358)。

- 5 托马索·康帕奈拉(Tomasso Campanella)(1568 – 1639),一位多明我会修道士。他推崇库萨的尼古拉(Nicholas of Cusa)和特勒西奥(Telesio)的哲学,反对经院哲学的亚里士多德主义,主张对人和自然的直接考察。以反叛西班牙王室的罪名,他被囚禁于那不勒斯,在那里他受到了残忍的折磨。
- 6 牛顿用旋转的燃烧着的煤块,来说明了同样的原理(*Opticks*, 3rd. edn. , 1721, p. 123)。
- 7 *Critical Review*, III, 369: “我们认为……作者被他自己的理论误导了……这种不同颜色和形态的迅速且突然的不断变化,显然在眼睛中也会形成迅速且不断的变化,这样也就根本不会产生任何放松和精神休整,而反倒会令眼睛感到最大程度的痛苦。在巨大的事物上,眼睛需要停顿,就如同人们在一个漫长远足的终点,总会停下来休息、放松一会儿;但是,如果每跨出六码之后就坐下来休息,他就会非常不舒服,甚至会疲惫不堪。”
- 8 *Essay*, II, vii, 4.
- 9 *Ibid.* , II, xxxii, 10.
- 10 Homer, *Iliad*, XVII, 645 – 7. 朗吉弩斯也曾引用过这段话(*On the Sublime*. IX)。
- 11 威廉·切塞尔登(William Cheselden)(1688 – 1752),英国最伟大的外科医生之一,因其致力结石手术而闻名于世。伯克文中转述的故事来自他的一篇演讲,“在一位年轻的绅士身上所做的考察报告,他天生盲人,也可能很早就失明了,没有任何曾经看到事物的记忆,在大约十三四岁的时候做了白内障切除手术”(*Philosophical Transactions of the Royal Society*(1729), XXXV, 447 – 50)。伯克肯定对下面这段话有非常深刻的印象:“现在,Scarlet[小男孩]认为最美丽的色彩和其他艳丽、明快的色彩都是最能令人愉悦的,而当他第一次看到黑色的时候,他感到巨大的不舒服,不过在很短时间内,他就克服了这种感觉;但是,几个月之后,他偶然间看到了一位黑人妇女,那一刻,他感到非常之恐怖”。(*op. cit.* , p. 448)伯克从这一事例之中得出的结论,有人提出了反对意见, see *The Literary Magazine*, II, 188.
- 12 *Monthly Review*, XVI, 480 n. : “眼色素膜肌肉一般情况下是紧缩的,但在眼睫毛周围部分扩张时,就会放松。因此,当瞳孔扩张时,它们就处于放松状态,而某种肌肉的放松状态,实际上就是它的休息状态。在黑内障患者那里,这些肌肉从未曾使用过,瞳孔总是扩张的。所以,黑暗对于那些视觉器官而言就是一种休息状态,此时,作者曾多次正确强调过的、作为崇高的原因之一的模糊性,就可以不带任何痛苦地影响感官;因此,肌肉的休息状态也经常可以促发崇高感,就如同紧张一样。”
- 13 *Critical Review*, III, 369 – 70: “但是,这一理论如何回应美经常激发的那种喧闹和狂喜呢? ……借用一首英国民谣中的描述:

——当我凝视的时候,胸膛开始发热;

血液如潮水般急促涌动;

希望、害怕以及高兴轮流出现在心中，
而狂喜则充盈于我的灵魂。”

- 14 *Opticks* (3rd. edn. ,1721) ,p. 380: “……尽管经过归纳从实验和观察中得出的论点,并不是对一般结论的证明;但是,更为一般的归纳却是事物本性所承认的最佳方法,或许也应当被视为更强的论证方法。另外,如果所观察的现象没有例外,那么所得出的结论或许就是一般的、普遍的。但是,如果有时候实验当中出现了一些例外,那么在提出结论的时候,就应当把这些例外也予以说明。”
- 15 *Critical Review*, III, 370: “对此,我们持不同意见,认为以下说法才是理所当然的,即不管是在味觉还是在嗅觉方面,甜美的物品都是通过刺激而发生作用的。”
- 16 波吕斐摩斯 (Polyphemus), 海神波塞冬 (Poseidon) 之子, 独眼巨人 (Cyclope) 中的一个。他后来被奥德修斯 (Odysseus) 所伤致盲。(*Odyssey*, IX, 106 ff.) 巨人卡科斯 (Cacus), 火神伏尔甘 (Vulcan) 之子, 住在亚文第尼山 (Aventine Mount) 的山洞里。他偷走了属于大力神赫尔克里斯 (Hercules) 的牛, 把它们藏在山洞里, 后来大力神找到了他藏身的山洞, 杀死了他。(*Aeneid*, VIII, 190 ff.)
- 17 西摩伊西俄斯 (Simoisius)、安忒弥翁 (Anthemion) 之子, 被泰拉蒙人埃阿斯 (Telamonian Aias) 的长矛刺中而死。
- 18 伊菲达玛斯 (Iphidamas)、安忒诺耳 (Antenor) 和忒阿诺 (Theano) 的儿子, 为阿伽门农 (Agamemnon) 所杀。
- 19 这一段阐释, 清晰地展示了伯克对牛顿的借鉴, 后者在《光学》中作了关于光与色彩的专门实验。[牛顿的 1730 年版《光学》(*Opticks*), 以及 1742 年版《光与色彩原理》(*Theory of Light and Colours*) 均出现在伯克的藏书中, 见售书单 325 号]

第五部分

第一节 论语词

163

在事物的运动过程或外观与由此产生的内心情感之间,造物主建立了某种联系的法则,自然对象就是通过这些法则来影响我们的。绘画也用同一方式来打动人,但却又附加了模仿的愉悦。建筑通过自然法则和理性法则来触动人的内心,并且从理性那里得出了比例原则;根据这些原则,如果某件建筑作品的目的得到或者没有得到恰当的体现时,我们就会对整件作品或其某些部分提出赞赏,当然也有可能是批评。但说到语词,它们发挥影响的方式似乎就完全不同于自然事物或者建筑、绘画;不过,语词却能像后者那样促发起巨大的美感和崇高感,有时候它的力量甚至要远高于其他事物。因此,在这样一篇论文中,对语词打动人的方式作一番探讨,显然是题中应有之意了。

第二节 诗歌的一般效果,不靠唤起人们对事物的观念

164

一般认为,诗歌与修辞的力量,就如同一般谈话中语词的力量一样,通过唤起人们对事物的一般观念而影响人。要想检验这种看法正确与否,我们需要注意到,语词或可分为三类。¹ 第一类语词代表了许多简单的观念,这些简单的观念天生集合在一起,以组成某种确定的集合体,比如人、马、树、城堡等等。我称之为集合词。第二类仅仅表达某种纯粹的观念,没有其他东西的掺杂,比如红色、蓝色、圆的、方的等等。我称之为简单抽象词。第三类由很多不

同成分任意组成,彼此之间有着种种关系,所以多少有些复杂,比如美德、荣誉、信念、地方官员等等。我称之为复合抽象词。我感觉,语词还可以划分得更细一些;但是这里的划分显然非常自然,而且也已满足了我们的需求;这就是我们通常所认为的语词分类,从其中我们可以很快找到它们所属的位置。我将从第三类语词也即复合抽象词开始探讨,比如美德、荣誉、信念和温顺。在我看来,不管是什么样的促发我们激情的力量,它们都不可能通过唤起我们对语词所代表的事物的观念而产生。我认为,作为抽象集合体,它们不是真实的存在,因而也就不能唤起什么真实的观念。我相信没有人在听到美德、自由或者荣誉的时候,会立即在脑海中浮现出某种特定的行为或者思想方式,连同复合的、简单的观念以及语词所代表的它们之间的关系;他也不可能拥有某种混杂的一般观念;这是因为,如果他真的拥有这些特定的观念,即便是模糊的、混乱的,他就能立即在脑海中找到它们。但我认为,这与事实完全不符。因为,当你设身处地分析这类语词中的某一个时,你将发现,在你清晰地获得任何真实的观念之前,在你发现任何类似于此类集合体的原初要素的东西之前,你必须对此一词语加以分解:从一组概括性词语到另外一组,而后再进入到简单抽象词和复合抽象词,这一过程要比预想的漫长得多;而且,即便你发现了该词的原初观念,此时集合体的效果却也完全不存在了。这样一个思考过程, 165 对于一般谈话而言确乎太漫长了,而且也根本没必要这么做。这些词语仅仅是些声音罢了;但它们是些应用于特定情形之下的声音,在其中我们自己感受到或者看到别人被善、恶的观念所打动;或者人们把这些词语应用于其他一些有趣的事情上面,这种应用是如此普遍,以至于我们早已习惯于它们与哪些事物相关,所以此后每当人们听到这些词语,都会产生与那类场合相类似的效果。由于这些词语在适用时经常不提及与之相联系的特定情形,但却只是保留着当时的第一感觉,因此最终它们就完全失去了和那些特定情形的联系,而这一词语却像之前一样发挥着作用,只不过不带有任何附加的观念而已。

第三节 先于观念的概括性语词

洛克先生曾在某处以其惯有的敏锐指出:最具概括性的词语,特别是那些与美德和罪、善与恶相关的词语,在它们所从属的特定行为方式呈现于人们心中之前,就已为人所知了;在这些对立概念之中,人们普遍喜欢前者而讨厌、憎恶后者;这是因为,孩子们的心灵具有极强的可塑性,看护人员或者其他任何人所表现出来的对事物的喜恶态度,或者仅仅用语言表达这种态度,都会让孩子产生同样的倾向。² 在此之后,随着年龄的增长,日常生活中所发生的事情就与这些观念结合起来;在罪恶的名下,人们往往会感觉非常愉快;天性上感觉难以接受的反而是那些所谓的善与美德;如此一来,很多人心中就会存在某种观念与情感的奇特混合,从而在他们的行为与观念之间就有非常之大的冲突。很多人满怀善意,憎恶这世间的一切恶,而且这种倾向并非仅仅是伪善或者一时冲动,但是,特定情形之下,他们的行为却与其观念恰恰相反,并且毫无悔改之心;这是因为,当那些出自其他人的正义言辞鼓舞这些人的激情时,他们从未看到过此类特定的情形;正是由于这一原因,尽管词语本身并不会发挥作用,但我们很难在重复某些词语时做到心如止水,特别当伴之以热情、富有感染力的音调时,就更是如此。这些特定的词语有很多,例如:

明智,英勇,慷慨,善良和伟大

这些词语如果没有被使用,它们本身肯定不会发挥任何作用;但是,一旦这些在特定情形下充满神圣感的词语被使用,我们即便不处于这些特定情形之中,也会为之触动。如果这些词在使用时没有深思熟虑,或者彼此根本不协调,那就只不过是些浮夸、高调罢了。因此,在使用这些语词的时候,就需要具备良好的见识和经验;这是因为,如果运用不当,更多富有感染力的词语就会被滥用,而将它们任意拼凑的花样也会随之增加。

第四节 语词的效果

如果一个词语具备它所可能拥有的全部力量,那么在听者心中就会产生三种效果。其一,声音;其二,图像,或者说这一声音所指代的事物的意象;其三,前两者之一或者共同在心中促发的情感。我们前面说过的复合抽象词(例如荣誉、正义、自由,如此等等),能够产生第一和第三种效果,而不能产生第二种效果。而简单抽象词,由于它们指代某种简单的观念而不涉及其他,因而有可能产生第二类效果,比如蓝色、绿色、热、冷等等;它们能够产生语词的所有三种效果;至于集合词,如人、城堡、马等等,就更能有效地产生这三种效果 167。但在我看来,即便是这些词的最一般效果,也并非产生自想象中它们所指代事物的画面;因为,我对自己的心智作了一番认真细致的考察,也请别人如此审视了他们自身,在二十次实验当中,我一次也没有在脑海中发现有类似的画面,而且即便有了画面,也是想象力在刻意为之。但是,集合词和前面所论复合抽象词的作用机理一样,并非通过在脑海中唤起任何意象,而是因为当人们提起它们时,就产生了与最初看到它们时相同的效果。且让我们读一段话,感受这种效果。“多瑙河发源自温润多雨、群山连绵的德国中心地带,多次曲折迂回之后,它流经几个德国公国,直到转入奥地利地界,其后它离开维也纳进入匈牙利;萨伏河与德拉瓦河汇入其中,水量急剧增加,随后它的滚滚洪流离开了教众国家,进入和鞑靼接壤的野蛮人的地盘,最终,它在多个入口汇入了黑海。”在这样一段描述之中提到了许多事物,比如山、河流、城市、海,如此等等。然而,且让我们每个人审视一下自身,看看是否在脑海中形成了一条河、一座山、一片多雨的土地和德国等等的图像。事实上,在谈话中,词语不断快速涌出,根本不可能既唤起词语的声音的观念,又唤起这些词语所指代事物的观念;另外,由于一些词语在表达真实存在的时候,混合了许多概括性的、空洞的意思,所以在实践中根本不可能从感觉跳到思考,从特殊跳到一般,从事物跳到语词,不可能以这样一种方式对待日常生活;当然,我们也不必要如此

做。

第五节 语词无需引发意象而产生效果的实例

我发现,要想使一些人相信他们受到语词的影响但却并未唤起任何观念,是非常之困难的;而要想说服他们认为在日常谈话当中,无需引发任何与谈论话题有关的意象就能充分理解对方,会更加困难。是否在脑海中引发某种观念,这似乎是一个极易与任何人发生争论的奇怪问题。初看上去,每个人都可以在自己的法庭里作出裁判,而无需寻求上诉。但奇怪的是,我们经常无法知道所拥有的事物的什么观念,或者根本不知道到底有没有关于对象的观念。要想全面、深入地了解这一主题,我们甚至需要更多的注意力。在撰写这篇论文时,我发现两个令人惊讶的例子,足以表明存在如下可能:某人听到某些词语,没有引发任何这些词语所指代事物的观念,但他过一段时间,却能够在与他人谈话时以某种新的方式使用这些词语,而且非常贴切、生动、符合规则。第一个例子来自布莱克洛克先生 (Mr. Blacklock), 他是一位天生即盲的诗人。即便拥有最完美的视力,也很少有人能够像这位盲诗人那样生动、精确地描绘出那些可见事物;这或许不应当归因于他比普通人对事物认识得更为清晰吧? 斯彭斯先生 (Mr. Spence) 在专门为这位诗人的一本著作所作的优雅前言中,天才地解释了——我认为这一解释的绝大部分是非常正确的——这种不同寻常的现象的原因所在;但我不能完全同意他的解释,因为他认为,诗人著作中的某些不贴切的语词和思想,来源于他对可见事物的不贴切认识,而这种不贴切现象,即便在那些比布莱克洛克先生更好的诗人那里也会出现,甚至会更多,而这些诗人都能够完美地看到事物。³ 这样一位诗人,能够和他的读者一样被自己的描述所触动,而且他对事物没有、也不可能比一声空响多哪怕一点点的观念,如此仍然被强烈的热情所触动;我想问的是,为何他的读者们不能以和他同样的方式——根本不具有描述事物的任何真实观念——受到触动呢? 另外一个例子来自桑德森先生 (Mr. Saunderson), 他是剑桥大学的数学教

授。这位天才人物在自然科学、天文学以及其他以数学为基础的科学领域,均具有很高的造诣。非同寻常的是,他竟然在演讲中精彩地讨论了光和色彩,这一点极为贴近我们的研究主题;要知道,他所教的理论内容,是别人拥有而他无疑根本不曾具有的观念。⁴然而,可能这些词语——红、蓝、绿——对于他而言就像这些色彩本身的观念;这是因为,或大或小程度的间接传播的观念可以适用于这些词语,比如盲人可以听到很多人在其他方面对这些词语的褒贬,这样当他解释起来这些词语时就非常容易,好像他完全把握了这些观念一样。事实上可以确定的是,在实验中他根本不可能发现任何新东西,他也只不过说了我们每天在普通谈话中所说的东西。在我写下刚才上面这句话时,我使用了“每天”和“普通谈话”两个词,在我心中没有任何时间的接续的观念,也没有人们彼此之间交谈的观念;我也不认为读者在读到这句话时会有上述的观念。当我探讨红、蓝、绿以及间接传播时,我也并未使这些色彩或者说光线进入到某种性质完全不同的中介当中,而后在这个中介中转变其行进方向,以意象的方式出现在我面前。我非常清楚,心灵拥有促发此类意象的能力和倾向;但是,如果是这样的话,就必须有意志的活动;而在日常的谈话和阅读之中,由于缺乏意志的参与,心中就几乎没有产生任何意象。如果我说,“下一个夏天我要去意大利”,对方就能很好地理解我。但我相信,没有人在听到这句话之后,脑海之中会出现这样一幅清晰的景象:说这句话的人正在通过陆路或者水路,或者通过水陆结合的方式走向意大利;有的时候骑在马背上,有的时候又是坐在马车上;以及旅行的所有细节。他也不大可能想到我的目的地意大利的景色,或者我所说的“夏天”一词所指代的景色——大地穿上了绿装、果实累累、空气中翻滚着热浪,这些都是与眼下季节完全不同的;然而,他最不可能产生的意象就是“下一个”,这是因为这个词本身指代许多夏天,而在这一语境之下却排除其他只是指其中一个;另外,说“下一个夏天”的人,也不会拥有某种时间的接续的观念,以及“排除其他”的观念。简言之,不仅我们平常所说的抽象观念(它们本身无法形成任何意象),而且即便是特定的真实事物,都无法在谈话时以观念的形式出现在脑海之中;这一点,只要细致地检视我们的内心,就会非常明显。⁵实际上,诗歌基本上不靠唤起感性意象来发挥影响

力,由此在我看来,如果所有诗歌描述的自然影响就是在人们内心促发感性意象,那么它将失去它的很大一部分活力。因为,如果老是有感性意象被促发,那么那些富有感染力的词语——它们才是诗歌的最有力工具——的组合,即便贴切和一致,也将会不断失去其力量。在整部《埃涅阿斯纪》(*Eneid*)中,或许再没有比对埃特纳的火神雕像和那里的艺术作品的描述更为宏大和震撼的了。维吉尔专门描绘了雷电的构造,认为这是来自独眼巨人的锤击。但是,这种非同寻常的集合体,它的原理到底是什么呢?

而他们已加上三阵扭曲的风暴,三朵积雨的云
三道红光的闪电,三阵南风
现在他们将巨大的闪光,呼啸,恐惧,与愤怒
和灼人的火焰混合在一起。⁶

对于我而言,这幅景象就是最为令人惊叹的崇高画面;但是,如果我们冷静地对待这种由一系列此类观念组成的感性意象,就会发现任何疯子的妄想,其疯狂和荒谬也比不上这一意象:“三条雨线、三朵水量丰富的云、三堆火苗以及三阵飞行的南风;它们在闪电之中混合,吵闹、恐惧、愤怒,带着互相追赶的火焰。”这一奇怪的集合体变成了某种粗劣的东西;它被独眼巨人的锤子击打,部分优美无瑕,部分继续粗劣不堪。实际上,如果诗人把那些与崇高观念相关的词语精巧地排列组合起来,而且这种崇高观念和词语之间要么是由具体时空情形相连接,要么是互为因果,再或者是通过其他任何自然的方式紧密结合,那么,二者就或许可以混合在任何形式当中并且完美地发挥它们的影响。但是,这种“天才”的联合是不可能实现的;因为在其中根本没有任何真实的画面形成,而且诗作描述的效果也完全不是因为这一点。一般认为,普里阿摩斯和他的议事会老人们对海伦的评价,能够带给我们对这一致命的美的最清晰观念。

特洛亚人和胫甲精美的阿开奥斯人
为这样一个妇人长期遭受苦难,

无可抱怨;看起来她很像永生的女神。⁷

他们哭泣着,没有想到这惊为天人的美丽女子,
使得整个世界陷入了长达九年的战争;
多么迷人的风度! 多么诱人的身姿!
她,行走若女神,端坐如女王。

Pope.⁸

在这一节诗中,没有一个词谈到她的美丽具体何在,没有什么东西可以帮我们 172
在脑海中勾画她的形象;但是,比之于那些对海伦外貌的冗长、细致入微的描述(或者是世代流传下来的,或者是人们构想出来的,这都是某些作者所惯用的表达手法),我们更为这种形容方式所触动。我确信,这种不着一墨的形容方式比斯彭斯对贝尔菲比(Belphebe)的细致描述⁹更能打动我;虽然后面这位天才的作家在这部分的描写,就像他所有其他描写一样,都是至为精彩、诗意盎然的,但我仍然坚持这一点。卢克莱修为了对比展示他的哲学英雄的高尚、宽厚,曾专门描写了宗教行为的恐怖画面,这是大家公认为极为大胆、气魄十足的。

当人类在大地上到处悲惨地呻吟,
人所共见地在宗教的重压底下,
而她则在天际昂然露出头来
用她凶恶的脸孔怒视人群的时候——
是一个希腊人首先敢于
抬起凡人的眼睛抗拒那个恐怖;——¹⁰

从如此精彩的一段描述中,你能联想到什么景象呢?显然是什么也没有;甚至对于这一幻象的某一躯体部分或者面貌特征,这位诗人也不肯浪费哪怕一个词,而这些正是他想要在恐怖的想象中所表达的内容。实际上,诗作和修辞在

描述的精确性方面比不上绘画。它们的优点在于通过内心共鸣而非模仿来达到影响读者的目的,还在于展示对象本身对言说者或其他人的内心所产生的作用,而非给出一个对象的清晰观念。这就是它们的最广阔领地,当然,它们在这些领地也风光无限。

第六节 诗歌,严格说来不是一门模仿艺术

173 因此我们可以得出结论认为,在其最一般的意义上确切地说,诗歌不应当称为一门模仿艺术。一门艺术,只有当它用人类语言可以表达的方式来描述人们的行为和激情时,才可能称得上模仿;在其中,“模仿的过程影响阐释的语调”。¹¹不过,也有一种严格说来算得上模仿的诗歌,那就是所谓的戏剧诗(dramatic poetry)。不过,叙事诗(descriptive poetry)主要靠语言替代(substitution),也即通过那种因为习惯而具有真实效果的声音来发挥作用。只有仿照别的东西,才能称得上模仿;而确定无疑的是,语词不是对其所指代的观念的仿照。

第七节 语词如何影响激情

既然语词通过对事物的再表达而非其原初力量来发挥影响,那么或许有人就会想,它们对激情的影响应该是很轻微的吧;但恰恰相反,我们在经验中发现,修辞和诗歌不仅比其他任何艺术都更能给人以深刻、生动的印象,甚至在许多情形下比自然本身都要令人震颤。这主要是因为以下三方面的原因。其一,我们每个人和其他人的激情拥有非常之多的共通之处,其他人的任何行为符号都能够轻易触动我们,并且让我们彼此同情;更重要的是,没有任何其他符号能够像语词那样完整地表达出绝大多数激情所据以产生的情形;因此,当一个人在谈论某一事物时,他不仅传达了这一事物的观念,而且也传达

了他受到所描述事物的触动的方式。可以确定的是,绝大多数事物对我们激情的影响,并非那么出自事物本身,而更像是出于我们对它们所持有的观点;而至于后者,则很大程度上建基于他人的观点——它们只有通过语词才能在人们之间传达——之上。其二,有很多事物天生极富感染力,但这种感染力却很少出现在现实中,相反倒是通过语词对它们的再现而发挥影响;因此,相比于传达真实事物的观念,语词的再表现更能令人印象深刻、铭记在心。对于一些人而言,甚至从来没有真实的观念产生,但同时却感触颇深,比如战争、死亡、饥荒等这些词语,就具有这样的效果。除此之外,很多观念只有通过语词才能出现在人们脑海之中,比如上帝、天使、魔鬼、天堂和地狱,但这些词却无一例外给人的激情以强烈的触动。其三,只有通过语词我们才能做到其他途径无法做到的组合(combinations)。有了组合,我们就可以通过添加专门选择的情形,而赋予一个简单的对象以新的生命和力量。在绘画之中,或许可以再现任何令我们感到愉悦的美好形象,但我们绝无可能带给它像语词那样的动力。力量。描画一个天使,无非是在画布上绘出一位长着双翅的美丽少女;但什么样的画法能够表达出“上帝的天使”这一词语所蕴含的伟大呢?对于此类词语我显然没有任何清晰的观念,但是,它们比感官意象更能触动人的内心,而这才是我所极力追求的目的。有一幅画作,描写普里阿摩斯跛着脚走向祭坛下方,在那里他被杀死了;如果其画得非常形象,无疑可以令人感慨颇深;但是,这一画作无论如何也不能把那些总体背景表达出来。

174

他自己的鲜血玷污了他曾祝圣火焰的祭坛¹²

还有一个例子。让我们来看弥尔顿(Milton)的诗句,他如此描述堕落天使们在其黑暗住所中的行走:

——他们行经许多暗黑、凄凉的山谷

经过许多忧伤的境地;

越过许多冰冻的峰峦,火烧的高山;

充满死亡气息的岩、窟、湖、沼、洞、泽以及阴影，
一个死亡的世界。¹³

其中，这一诗句就展现了一组事物的力量：

岩、窟、湖、沼、洞、泽以及阴影；

175 但是，如果没有加上“死亡”这一词语，极大一部分效果就将完全消失。仅仅因为添加上这一和其他事物相联的词语，就让我们感觉到极大的崇高感；而这种崇高感在后面的这句“死亡的世界”中，更加增强了。这两个观念，没有语词的作用，根本无法表达出来；它们的联合令人极为震撼和讶异，但却无法认识；它们没有表现任何清晰可辨的意象，因此不知道是否可以称它们为观念；但即便称它们为观念，我们仍然难以了解，何以语词没有清晰地再现任何事物，却能比真实的事物本身更能打动人。¹⁴之所以我们难以了解，乃是因为在我们对语言的考察中，没有清楚地区分清晰的感受和强烈的感受。尽管二者事实上完全不同，人们还是极易混淆它们。前者涉及知性，而后者从属于激情。前者描述某物是什么，后者则描述人们对这一事物有何种感觉。就像某种动人的声音、某种令人振奋的面部表情以及某种激动的手势，能够独立于它们所指向的事物而打动人，语词和特定语词的组合如果施诸特定的富有感染力的对象，并且总是被那些激情迸发的人们所使用，它们就可以比那些清晰再现事物本身的方式更能打动我们。我们总是顺从于人类的共通感，而它却无法描述。所有口头的表达，若是仅限于赤裸裸的描述（即便是这样也很难做到精确），就只不过传达了一个关于描述对象的乏善可陈、极不充分的观念，从而很难获得哪怕一丁点儿的影响；但如果这位讲述者采取另外一种方式，内心充满激情、活力四射，这次演讲的效果恐怕就是另外一回事了。所以，通过我们的热情的相互感染，我们就点燃了彼此的激情，而在仅仅面对描述对象的时候，或许我们的内心从未起过波澜。由于可以非常好地传达激情，可以通过
176 我们上面提到的诸途径来打动人，语词就填补了它在其他方面的缺陷。或许

有人已经注意到,那些精练的语词,那些因为其超强的清晰、明白而广为赞赏的语词,一般而言都在冲击力上有所欠缺。而那些东方人的日常话语,以及那些粗人们的语言,却拥有惊人的感染力;这是自然而然的事情。未开化的民族是事物的一般观察者,并不细致地区分自然事物;但正是由于这一原因,他们对事物崇拜得更多,也更易受所见事物的触动,因此,他们才以更为狂热、更为奔放的方式来表达他们的内心感受。如果这种情感可以彼此传达,那么它就可以不需要任何清晰的观念;何况更为常见的是,这些情感之所从出的自然事物的观念,我们也完全可以不屑一顾。

由于这一主题的丰富性,或许会有人期待我更深入地挖掘诗歌和崇高以及美的关系;但必须注意的是,这一内容已经得到了广泛的讨论,而且把握得相当不错。我并不想对每一艺术形式中的崇高和美予以评论,而只不过想要找到某些原则,以便为它们分辨出、确定出某种标准来;我对那些足以令我们心生爱怜和惊惧的自然事物的特质进行了深入考察,并且找出了它们促发这些激情的途径,而我的上述目的,或许就是因为受到了这些研究的影响。由于我已经证明了根据何种原理,语词方能再表现其所指的自然事物,并且也已说明通过什么力量,它们能够像自然事物本身一样,甚至在许多情形之下更能打动我们,所以关于语词,我就先谈到这里。

(全书完)

1 伯克对语词的分类显然继承自洛克(*Essay*, III, iv - v)。

2 *Essay*, III, v, 15; III, ix, 9.

3 托马斯·布莱克洛克(Thomas Blacklock)(1721 - 91),出生于邓弗里斯郡的安南(Annan, Dumfriesshire),因为天花在6个月时失明。受教于爱丁堡大学,在1746年出版了第一本《诗集》(*Poems*)。休谟(Hume)不但在其他很多事情上对他帮助甚多,还专门宣传他的诗集,引起了约瑟夫·斯彭斯(Joseph Spence)的注意,后者是牛津大学的前诗学教授。1754年,斯宾塞出版了《布莱克洛克先生的生平、性格与诗作》(*Account of the Life, Character, and Poems of Mr. Blacklock*),在1756年

《诗集》(*Poems*)第二版时,这篇文章就成为了序言。伯克对斯彭斯的批评,针对的就是最初的那本书。斯彭斯在其中评论了一些“不贴切”的地方(pp. 59-61),比如布莱克洛克把“闪耀”作为“美的特征”之一,“把没有光线适用于寂静”。这些批评在1756年的序言中被删去了。应当注意的是,约翰逊(Johnson)也曾对斯彭斯表示怀疑(“那个愚蠢的家伙”),认为斯彭斯关于布莱克洛克如何获得可见事物的观念的观点是错误的(Boswell, *Life of Johnson*, ed. Hill and Powell, I, 466)。关于布莱克洛克的颜色观念的有趣资料,可参见1754年10月15日休谟致斯彭斯的书信(Letters of Hume, ed. J. Y. T. Grieg, Oxford, 1932, I, 201)。

- 4 尼古拉斯·桑德森博士(Dr. Nicholas Saunderson)(1682-1739)早年因为天花而失明。他显示出了惊人的数学天赋,通过朋友们的帮助,他于1707年来到了剑桥。首先是作为讲师,在1711年,他成为“卢卡斯讲座”的数学教授(Lucasian Professor of Mathematics),因其对数学原理的清晰阐释而出名。(关于他的生活,see his *Elements of Algebra*, Cambridge, 1740, Vol. I. Introduction.) 18世纪英国文学关于“盲人”的讨论,以及把桑德森作为阐述的例子,see K. Maclean, *John Locke and English Literature of the 18th Century*(Yale, 1936), p. 106.
- 5 *Literary Magazine*, II, 188: “那最为独特,最为清晰的想象力,成就了最伟大的诗人,这是因为,通过这样一位诗人,我们看事物看得更为清晰、明白,当然我们的感觉也报之以更大的热情。”
- 6 *Aeneid*, VIII, 429-32. (对于这段引文的另外一种理解,see R. Payne Knight, *Analytical Inquiry*, III, I, 82.)
- 7 *Iliad*, III, 156-8.
- 8 *Iliad*, III, 205-8.
- 9 *Faerie Queene*, II, iii, 21-31.
- 10 *De Rerum Natura*, I, 62-7 (misquoted).
- 11 Horace, *De Arte Poetica*, I. III.
- 12 Virgil, *Aeneid*, II, 502.
- 13 *Paradise Lost*, II, 618-22.
- 14 *Literary Magazine*, II, 189: “在最后一部分中,作者对语词的效力做了一番正确的考察,不过,他再次被他所谓的‘语词不能促发观念’的理论所误导;没有比这更糟糕、更荒谬的了。或许没有人对每一个代表复杂观念的词语所指称的事物,拥有精确的、固定的认识;但是,如果他拥有组成某一复合词语的主要观念……那就足以满足作者的目的,而通过人们的理解力和想象力,语词也就可以促发出观念来。”

索引^①

英文本说明:本索引包括脚注中(即中文本各部分尾注——译者注)的内容,但并未特别标识。另外,伯克在本书中所直接引用或间接提到的著作,除个别之外,其他均单独列出。

Abstemius(阿布斯提梅乌斯), Laurentius(劳伦提乌斯), Lorenzo(洛伦佐), Bevilacqua(贝维拉夸), 107

Academicorum Priorum (Cicero) (《早期学园派》,西塞罗著), Burke cites(伯克引用), 5-6

Account of the Life, Character, and Poems of Mr. Blacklock, An (Spence) (《布莱克洛克先生的生平、性格与诗作》,斯彭斯著), viii; Burke alludes to(伯克提到), 168

Achilles(阿基里斯), 158

Addison(艾迪生), Joseph(约瑟夫), 44, 61, 101; artificial infinite(人为的无限), 74; beauty(美), xxii; sense of beauty in animals(动物中的美), 42; sublime(崇高), xvi-xvii, xviii; taste(趣味), x

Admiration(敬慕), caused by sublime(崇高所引致的), 113; inferior effect of sublime(崇高的次级效果), 57

Aeneid, The(《埃涅阿斯纪》), xxx, 158; Burke cites(伯克引用), 64, 71, 84, 85, 170-1, 174; Burke mentions(伯克提到), 20-21, Dryden's translation of(德赖登的译本), 71; Pitt's translation of(皮特的译本), 71

Aesop(伊索), 107

Agamemnon(阿伽门农), 158

Akenside(阿肯塞德), Mark(马克), xxiv-xxv, 110

Alexander the Great(亚历山大大帝), 45

① 本索引中的页码为英文版页码。

Alison(艾莉森), Archibald(阿奇博尔德), x; association(联想), xxix

Ambition(竞争心), moral effect of(竞争心的道德影响), 50; social passion(社会性质的激情), 44; source of sublime(崇高的来源), 50 – 51

Anthony, St. (圣安东尼), 64

Apelles(阿佩利斯), 19

Aquinas(阿奎那), St. Thomas(圣托马斯), xxi

Architecture(建筑), and proportion(以及比例), xx, 100 – 1, 108 – 9, 163; artificial infinite(人为的无限), 141 – 3; colour and sublime in(建筑中的色彩和其崇高), 82; how it affects(是如何发挥影响的), 163; light and sublime in(建筑中的光亮和其崇高), 81. See also Milner, Price, Reynolds(另见米尔纳、普赖斯以及雷诺兹)

Aristotle(亚里士多德), 105; Burke mentions(伯克提到), 24, 50; tragic theory(悲剧理论), 44

Association(联想), as cause of passions(作为激情的原因), 130 – 1, 145; Gerard(杰勒德), xxix; Hutcheson(哈奇森), xxii; popularity of theory(流行理论), xxix

Astonishment(惊惧), Beattie(贝蒂), xxix; Burke(伯克), xvii, xlviii; Cox(考克斯), xlv; definition of(定义), 57; Diderot(狄德罗), xlv; effect of sublime(崇高的影响), 57, 58, 71, 136, 160, 176; Kant(康德), xlviii; Thrall(斯拉尔), xxxiii; Walker(沃克), xxxvi

Bacon(培根), Francis(弗朗西斯), xxviii, 107

Baillie(贝利), John(约翰), Burke and(伯克和贝利的关系), xvii – xviii; on Langinus(论朗吉弩斯), xv

Barret(巴雷特), George(乔治), xli

Bate(贝特), W. J., xxiv

Beattie(贝蒂), James(詹姆斯), influence of Enquiry on(《探讨》一书对贝蒂的影响), xxix – xxx

Beautiful(美), The. A. a positive quality(一种客观的特质), 103; acts by relaxation of the body(通过使身体放松而起作用), 149 – 55; architecture(建筑), xl; confusing application of idea to virtue(把美和美德相混淆使用), 110 – 2; definition of(美的定义), xx – xxii, 51, 91, 112, 123; deformity not opposite of(缺陷不是美的对立面), 102, 103, 104; development of theories of fitness(适合性理论的发展), xx – xxi, of perfection(完满之美), xxi, of proportion(比例之美), xx; distinction between sublime and(崇高与美之间的区别), xiii –

xiv, xxxii, xxxv - xxxvi, xxxvii - xxxviii, 51 - 2, 91, 113 - 4, 124 - 125, 160, 176; elegance and(典雅与美), 120; excites emotion of love(激发爱恋之情), xiv, 42 - 3, 51, 91, 92, 99, 113, 149 - 51, 160, 176; fitness nor cause of(适合性亦非美之原因), xx - xxi, 104 - 7, 108 - 10, 112; gardening and(园艺与美), xxxix; grace and(优雅与美), xxiv, 119; immediate effect of(美的直接效果), xxi, 15, 92, 103, 107 - 8; independent of reason(独立于理性), 92, 107 - 8, 112; irregularity destroys(不规则的损毁), 114, 115, 116, 117, 119, 121, 155; on Burke's theory of(论伯克关于美的理论), xx - xxv; painting(绘画), xli, xliii - xlv; perfection not cause of(完满不是美的原因), xxi - xxii, 110; pleasure foundation of(美的愉悦基础), 42 - 3, 51, 124, 131, 160; proportion not cause of(比例不是美的原因), xx, 92 - 104, 109 - 10, 112; reason for inquiring into cause of(何以要探讨美的原因), 5 - 6, 129; relation between senses(各种感官之间的关系), xxiv, 91, 112 - 3, 117, 123, 151; result of union with sublime(崇高与美相结合的后果), 124 - 5, 156 - 7; sex and(性爱与美), xiv, 40 - 43, 51; society efficient cause of(美的社会动因), xiv, 40, 42 - 3, 51; sources of colour(色彩的来源), 116 - 17, 159; delicacy(娇嫩), 116, 117, 124; eye(眼睛), 118 - 9; feeling (touch)(触觉), 120 - 1, 151; gradual variation(渐进的变化), xxii - xxiii, xxiv, 114 - 6, 117, 118, 120 - 1, 122, 124, 155 - 6, 159; physiognomy(面相学), 118; smallness(微小), 113 - 4, 117, 124, 156 - 9; smoothness(平滑), xxiv, 114, 117, 120 - 1, 122, 151 - 5; sound(声音), 121 - 3; taste(味觉), 123, 154 - 5; spaciousness and(美观大方与美), 120, 156 - 7; words arouse ideas of(语词激发起美之观念), 163

B. Burke's immediate predecessors on(伯克的前辈们): Addison(艾迪生), xxii; Hogarth(霍格思), xxii - xxiii; Hutcheson(哈奇森), xxii; Shaftesbury(沙夫兹伯里), xxi - xxii; Spence(斯彭斯), xxiii

C. Burke's contemporaries and successors and(伯克的同辈和后继者), Barret(巴雷特), xli; Beattie(贝蒂), xxix - xxx; Cox(考克斯), xliii - xlv; Gilpin(吉尔平), xxxv; Hardy(哈代), xlv; Johnson(约翰逊), xxxi - xxxii; Kames(凯姆斯), xxix; Lessing(莱辛), xlvii; Price(普赖斯), xl; Stewart(斯图尔特), xxix; West(韦斯特), xxxv; Whateley(惠特利), xxxix; Wordsworth(华兹华斯), xxxvi - xxxviii

Bellini(贝里尼), Gentile(异教徒), 20

Bellum Catinae (Sallust)(《喀提林阴谋》, 萨卢斯特著), Burke cites(伯克引用), 111

Bible, The(《圣经》), sublime(崇高), xix; illustrations from(《圣经》中的例子), xxx, 63, 65 -

6, 67, 68 – 9, 79

Blacklock(布莱克洛克), Thomas(托马斯), Burke cites(伯克引用), 168 – 9; Hardy and(哈代和布莱克洛克), xlv

Blackness(黑色), and darkness(黑色和黑暗), 144; definition of(黑色的定义), 147; moderated effects of(黑色的适度作用), 148 – 9; pain from(黑色带来的痛苦), 144 – 7

Blair(布莱尔), Hugh(休), xxx

Blake(布莱克), William(威廉), xxxviii, xxxix, xliii

Bohemia(波希米亚), 21

Boeleau-Despreaux(布瓦洛), Nicolas(尼古拉斯), xv – xvi, xix

Boswell(鲍斯威尔), James(詹姆斯), xxviii, xxxi, 169

Britten(布里滕), F. J., 108

Brown(布朗), Lancelot(兰斯洛特)(“Capability”, “万能的”), xxxix

Bunyan(班扬), John(约翰), 21

Burke(伯克), Edmund(埃德蒙), at Trinity College(在圣三一学院), Dublin(都柏林), vii – viii; interest in drama(对戏剧的兴趣), viii, 47 – 8; married(结婚), viii; member of “The Club”(“俱乐部”成员), vii, 47; patronage of painters(资助画家), xli; student of Middle Temple(求学于中殿律师学院), viii; Annual Register(年鉴), The, editor of(编辑), ix; Catalogue of the Sale of Burke’s Library(伯克藏书售单), 70, 97, 159; Correspondence(通信), vii, viii, ix; “Essay on Taste”(“论趣味”), added to Enquiry(添加入《探讨》一书), ix, x; origin and purpose of(原因和目的), x, 13; value of(这篇绪言的价值), xii – xiii. See also Taste(参见“Taste”条); Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, A(《关于我们崇高与美观念之根源的哲学探讨》), anonymous(匿名出版), viii; Burke on subject of(伯克思考此书的主题), 5, 54, 176 – 7; Burke on value of(伯克思考此书的價值), 4, 5 – 6, 52 – 4, 129; composition of(此书的写作), vii – viii, 2 – 3, 86, 111, 168; copyright of(此书的版权), viii; desirable attitude in reader of(读者的称誉), 54, ; editions of(此书的各版本), viii – x; influence of(此书的影响), xxvii – xlviii; literary merit of(此书的文学价值), xix – xx; originality in(此书的原创性), xv, xviii, xxiii, xxiv – xxv; publication of(此书的出版), viii; reviews of(关于此书的评论), viii – ix, xiv, 3, 4 (see also Critical, Literary and Monthly reviews); translation of(此书的翻译), xlvi. [See also, Sublime, Beautiful, etc. (参见“Sublime”和“Beautiful”等条)] Reformer,

The, editor of(此书的修订者), viii

Cacus(卡古斯), 158

Caesar(凯撒), Julius(朱利叶斯), 111

Campanella(康帕奈拉), Tomasso(托马斯), 132 - 3

Candrea(坎德里亚), G., xlvii

Cannon(坎农), Garland(加兰), H., xxxii

Cato (Uticensis)(加图·乌提肯西斯), 46, 111

Cheselden(切塞尔登), William(威廉), xlv, 144

Chevy Chase(“追来追去”), The Ballad of(民谣), 61

Cicero(西塞罗), Burke cites(伯克引用), 5 - 6

Clark(克拉克), A. F. B., xv

Clark(克拉克), K., xli

Clearness of ideas less emotive than obscurity(观念的清晰在促发感情方面比不上模糊),
xxvi - xxvii, xlvii, 58 - 64

Club, The (Trinity College, Dublin)(圣三一学院“俱乐部”), vii, 47

Cohen(科恩), J., xv

Coleridge(柯勒律治), S. T., and Enquiry(柯勒律治与《探讨》一书的关系), xxxix; poetic
language and imagery(诗性语言与刻画), xxvi

Colour(色彩), beautiful(美), xxiv - xxv, xlv, 95 - 6, 116 - 7, 118, 159; blind man(盲人),
xxiv, 121, 169; gradual variation(渐进的变化), 117, 159; light and(光亮与色彩), 79 -
80; - organ(视觉器官), xxiv; source of sublime(色彩作为崇高的来源), xliii, 81 - 2

Conway(康韦), W. M., 98

Copeland(科普兰), T. W., vii, 182

Cox(考克斯), David(大卫), xliii - xlv

Cox(考克斯), Trenchard, xlv

Critical Review, The(《批评》杂志), Enquiry reviewed(对《探讨》一书的评论), 4; textual chan-
ges in Enquiry and(《探讨》一书在文本上的变化与《批评》杂志), 92, 96, 97, 98, 138,
150, 154

Cudworth(卡德沃斯), Ralph(拉尔夫), 70

Curiosity(好奇), 31

D' Alembert(达朗贝尔), J. le Rond(J. le · 龙德), x

Damiens(达米安), Robert F.(罗伯特·F.), 39

Danger(危险), and self-preservation(危险与自保), xiv, 38, 40; and sublime(危险与崇高), 39, 57, 64, 84, 86, 111, 134; and sudden sound(危险与突然的响声), 83

Darkness(黑暗), blackness and(黑色与黑暗), 144; consideration of Locke on(考察洛克的观点), 143-4; in architectural sublime(建筑中的黑暗促发的崇高感), 81; naturally terrible(黑暗天然就是恐怖的), 144-7; source of sublime(作为崇高的来源), xxix, xxx, xlv, 80-82, 83-4, 124, 143-7

De Arte Poetica(Horace)(《诗艺》, 贺拉斯著), Burke alludes to(伯克提到), 23; Burke cites(伯克引用), 12, 60, 173

Deformity(缺陷), defined(定义), 103; not opposite of beautiful(缺陷并不与美相对), 102-3, 104

Delicacy(娇嫩), quality of gracefulness(作为优美的特质), 119; source of beauty(作为美的来源), xxiv, 110, 116, 117, 118, 124

Delight(欣喜), distinction between pleasure and(愉悦与欣喜的区别), xiv, 35-7, 38, 40, 51, 134-6; sympathetic(同情), 45-8; sublime(崇高), 51, 134

Dennis(丹尼斯), John(约翰), xvi, xviii

Dennis(丹尼斯), William(威廉), 47

De Piles(德派尔斯), Roger(罗杰), 19, 20

De Rerum Natura(Lucretius)(《物性论》, 卢克莱修著), 131; Burke cites(伯克引用), 69, 172

/// Diderot(狄德罗), Dennis(丹尼斯), xxix; influence of Enquiry on(《探讨》一书对狄德罗的影响), xlv - xlvii

Difficulty(困难), magnificence requires moderation of(壮美需要适度的困难), 78; source of sublime(作为崇高的来源), 77

Dodsley(多兹利), James(詹姆斯), viii

Dodsley(多兹利), Robert(罗伯特), viii

Don Bellianis(唐·贝里亚尼), Burke mentions(伯克提到), 20-21

Dryden(德赖登), John(约翰), xxx, 36; Burke cites Aeneid(伯克引用德赖登译本《埃涅阿斯

纪》), 71

Dublin(都柏林), Burke in(伯克在都柏林), vii; theatre(都柏林的剧院), viii

Du Bos(杜博斯), Abbe(阿贝), Burke disputes(伯克与他的分歧), 60 - 61; influence on Burke(他对伯克的影响), xii, xviii

Durer(丢勒), Albrecht(阿尔布雷克特), xx, 98

Ecclesiasticus, Book of(《德训篇》, 又名《便西拉智训》), Burke cites(伯克引用), 79

Edinburgh Review(《爱丁堡评论》), The, xlii - xliii

Elegance(典雅), definition and relation to beautiful(典雅的定义及其与美的关系), 120

Epistles (Horace)(《书信集》, 贺拉斯著), Burke cites(伯克引用), 69

Erdman(埃德曼), D. V., xlii

Erhardt - Siebold(埃哈特 - 西博德), E. von(E. 冯), xxiv

Essay concerning Human Understanding, An(《人类理解论》), 17, 23, 32, 37, 78, 163; Burke cites(伯克引用), 17, 34, 143, 165

Essay on Man, An(《论人》), Burke cites(伯克引用), 124

Eunuchus (Terence)(《阉人传》, 特伦斯著), Burke cites(伯克引用), 25

Eye, The, action of(眼睛的转动), in relation to sublime(眼睛的转动与崇高的关系), 137 - 9, 145 - 7; qualities of beautiful taken in by(眼睛的转动得来的美感), xxiv, 113 - 20; source of animal beauty(作为动物之美的来源), 118 - 9

Faerie Queene, The(《仙后》), Burke cites(伯克引用), 84, 172

Feeling (or touch)(触觉), source of beautiful(作为美的来源), 120 - 21, 151

Fernandez(费尔南德斯), Geronimo(杰奥尼莫), 20

Fineness(适合性), see Spaciousness(参见“Spaciousness”条)

Fineness(适合性), 93; makes appeal to reason(适合性诉诸理性), xxi, 107 - 9; not cause of beauty(适合性并非美的原因), xx - xxi, 104 - 7, 108 - 10, 112; Platonic theory of(柏拉图主义的适合性理论), 101; possible in ugly object(适合性可能出现在丑的事物上面), 119; Shaftesbury(沙夫兹伯里), xxi; traditionally a cause of beauty(传统上认为适合性是美的一种原因), xx - xxi; works of art proper sphere of(艺术品的适度范围), 107, 109

Fuseli(福赛利), Henry(亨利), xliii

Gardening(园艺), and beautiful(园艺与美), xxxix; and sublime(园艺与崇高), xxxix; rules of proportion being abandoned in(园艺作品中放弃了的比例原则), 101

Garve(加尔夫), Christian(克里斯蒂安), xlv

Gentleman's Magazine, The(《绅士杂志》), 48

Georgics, The(《田园诗》), Burke cites(伯克引用), 87

Gerard(杰勒德), Alexander(亚历山大), x; associationism(联想主义), xxix

Gibbon(吉本), Edward(爱德华), xxxi

Gilpin(吉尔平), William(威廉), xxxv

Goldsmith(戈德史密斯), Oliver(奥利弗), viii, 39

Gorgias (Plato)(《高尔吉亚篇》, 柏拉图著), 101

Gothicism(哥特式), xviii, xxxiii, xxxiv, xli, 76

Grace(优雅), in relation to beauty(优雅与美的关系), xxiv, 119

Gradual variation(渐进的变化), and beauty in colour(渐进的变化与色彩中的美), 117; and beauty of the eye(渐进的变化与眼睛之美), 118; and feeling (touch)(渐进的变化与触觉), 120 – 21, 155 – 6; and sound(渐进的变化与声音), 122; Burke, Hogarth, and(伯克、霍格思与渐进的变化), xxii – xxiii, 115 – 16; source of beauty(作为美的来源), xxii – xxiii, xxiv, 114 – 16, 117, 124; why a source of beauty(何以渐进的变化是美的来源), 155 – 6

Graham(格雷厄姆), George(乔治), 108

Greatness (of dimension)(尺寸上的巨大). See Vastness(参见“Vastness”条).

Grief(忧伤), nature of(忧伤的本质), 37 – 8

Grigson(格里格森), G., xlii

Guardian, The(《卫士》), 101

Hardy(哈代), F. E., xlv

Hardy(哈代), Thomas(托马斯), xxix; influence of Enquiry on(《探讨》一书对哈代的影响), xlv – xlv

Hartley(哈特利), David(大卫), Burke possibly indebted to(伯克或许借鉴了哈特利), 73 – 4; obscurity(模糊), xix

Hector(赫克托耳), 158

Helen (of Troy) (特洛伊的海伦), xxx, xlvii, 171 - 2

Henn(亨), T. R. , xxx

Henry IV, King(《亨利四世》), Part I(第一部分), Burke cites(伯克引用), 78 - 9

Hercules(赫尔克里斯), 106

Herder(赫德), Johann(约翰), G. , xlv

Heroides (Ovid) (《情书》, 奥维德著), Burke cites(伯克引用), 25

Hobbes(霍布斯), Thomas(托马斯), 17

Hogarth(霍格思), William(威廉), anticipates some of Burke's theory(预示了伯克的一些理论), xxii - xxiii; Burke mentions(伯克提到), 115 - 6; fitness and proportion(适合性与比例), xx, xxi

Homer(《荷马史诗》), Burke cites(伯克引用), 34, 38, 64, 143, 158; description of Helen(《荷马史诗》对海伦的描写), xxx, xlvii, 171 - 2; Pope's translation of(蒲柏的译本), 34, 171

Horace(贺拉斯), Burke cites(伯克引用), 12, 60, 69, 173; cultivation of judgment(判断力的培养), 23

Horror(恐怖), accompanies idea of pain(与痛苦的观念相伴随), 38, 40; Beattie(贝蒂), xxix; delightful horror true test of sublime(令人欣喜的恐怖是崇高的真正标准), xvii, xxxiv, 73; Dennis(丹尼斯), xviii; from blackness(黑暗带来的恐怖), 144 - 5; nature of delightful(欣喜的本质), xlii, 73, 136; quality of delight(欣喜的特质), 34 - 5; religious(宗教), 71, 85

Hume(休谟), David(大卫), ix, x, xiv, 111, 169; and Burke on taste(休谟、伯克论趣味), x - xi; sex, xiv; sublime(崇高), xvi - xvii, xviii; sympathy(同情), xiv

Hussey(赫西), C. , xxxix

Hutcheson(哈奇森), Francis(弗朗西斯), x; beauty(美), xxii; sex(性), xiv

Ideas(观念). See Images(参见“Images”条)

Iliad, The(《伊利亚特》), Burke cites(伯克引用), 34, 64, 143, 158, 171; Pope's translation of(蒲柏的译本), 34, 171

Images(意象), effect of poetry not dependent on raising images (or “ideas”)(诗作的效果不靠促发意象), xxvi - xxvii, 163 - 5, 170 - 72; emotion not raised by clear(情感不是清晰的意象所促发的), 60; general effect of words not to raise(不促发意象的语词的一般效果),

166 - 70, 176; idea of God formed through sensible(通过可感意象构造上帝的观念), 68; in Milton(弥尔顿诗作中的意象), 61 - 2, 80, 122, 174 - 5; obscure in poetry(诗作中的模糊意象), xxvi - xxvii, 62, 78 - 9, 173 - 5; pleasure in creation of(构造意象时的愉悦), 18; sublimity caused by profusion of(大量意象促发的崇高感), 78 - 9, 80; test of sublimity of(意象之崇高的标准), 86

Imagination, The(想象力), 6; action of dependent on the will(想象力的活动依赖意志), 170; Addison(艾迪生), x; affected by fixed laws(想象力受固定法则的影响), 12, 16 - 17; aroused passions(促发激情), 109; art depends on imaginative illusion(艺术依赖虚构的幻象), xlv, 76; clearness of imagery does not arouse(清晰的刻画不能促发想象力), xix, 60; conception of God in(想象中的上帝), 68; dependent on sense - experience(依赖于感官经验), 16 - 17, 22; effect of artificial infinite on(人为的无限性对想象力的影响), 74 - 5; effect of infinity on(无限性对想象力的影响), 73 - 4, 77; emotive object makes immediate impact on(感人的情景直接触动想象力), 107 - 8; excessive noise confounds(过度嘈杂损坏想象力), 82; extreme smallness confounds(极度微小损坏想象力), 72; judgment hinders action of(判断力妨碍想象力的行动), 25; limited creative power of(想象力的有限创造力), 16, 18; pleasure of(想象力的愉悦), 16 - 18; proportion does not effect(比例对想象力无影响) 92, 93, 109; relation to taste(想象力与趣味的联系), xi - xii, 13, 21 - 2, 23, 26; sympathy activates(同情促发想象力), 22

Imitation(模仿), cause of pleasure of(作为愉悦的原因), 49 - 50; importance of in painting(绘画中模仿的重要性), 163; judgment and works of(判断力与模仿作品), 23; moral effect of(模仿的道德效果), 49, 50; pleasure of(模仿的愉悦), 17, 18 - 20, 47, 49; poetry not an art of(诗歌不是一种模仿艺术), 172 - 3; reason does not intervene in pleasure of(理性并不干预模仿的愉悦), 49

Indifference(平淡), normal human taste induced by habit(一般人因习惯而导致的趣味), 103 - 4; relation to pain and pleasure(平淡与痛苦、愉悦的关系), 32 - 5; results from natural cessation of pleasure(愉悦的自然停止归于平淡), 37

Infinity(无限), artificial(人为的), xxxviii, xl, 74 - 6, 139 - 43; Baillie(贝利), xvii, xviii; delightful horror results from(无限所带来的令人欣喜的恐怖), 73; emotive power of(无限的动人力量), 61; generally dependent on imaginative illusion(无限一般依靠想象出来的幻象), 73 - 4, 76 - 7; magnificent disorder created impression of(无序的富丽堂皇给人一种

- 无限的印象), xl, 78; source of sublime(崇高的来源), vii, xxxvii, xxxviii, xl, xli, 73; sublime depends on idea of(崇高依赖于无限的观念), 63
- Inge(英奇), W. R., 70, 92
- Iphidamas(伊菲达玛斯), 158
- Irregularity(不规则), incompatible with beauty(与美相悖), 114, 115, 116, 117, 121, 155; incompatible with grace(与优雅相悖), 119; source of sublime(作为崇高的来源), 72, 124 *ℳ*
- Jameson(詹姆士), A. B., 64
- Job, Book of(《约伯记》), xix, xxx; Burke cites(伯克引用), 63, 65 - 6, 67
- John the Baptist, St.(施洗者圣约翰), 20
- Johnson(约翰逊), C. L., xxxiii
- Johnson(约翰逊), Samuel(萨缪尔), viii, xxvii, 19; influence of Enquiry on(《探讨》一书对约翰逊的影响), xxxi - xxxii; on Blacklock(约翰逊论布莱克洛克), 169
- Jones(琼斯), (Sir) William(威廉爵士), influence of Enquiry on(《探讨》一书对琼斯的影响), xxxii - xxxiii
- Judgment(判断力), and taste(判断力与趣味), xi - xii, 13, 21 - 26 pass.; Locke(洛克), 17; obstructs imagination(判断力妨碍想象力), 25; passions pervert(激情反对判断力), 24; relation to sensibility(判断力与感性的力量), 24 - 5; relation to wit(判断力与智力的关系), 17 - 18
- Kames (Henry Home)(亨利·霍姆·凯姆斯), Lord(爵士), xxix
- Kant(康德), Immanuel(伊曼纽尔), and Enquiry(康德与《探讨》一书的关系), xxix, xlvi - xlvii
- Keats(济慈), John(约翰), xxiv
- Kirkman(柯克曼), Francis(弗朗西斯), 20
- Knight(奈特), Richard Payne(理查德·佩恩), 62, 171; association(联想), xxix; critical of Burke on beauty(对伯克论美的批评), xxv; opinion of Enquiry(对《探讨》一书的想法), xxviii;
- Knowledge(知识), essential to developed taste(对高等趣味而言是必需的), xi, 18 - 21 pass. ,

Knowles(诺尔斯), J. ,xlili

L' Allegro(《快乐的人》), Burke cites(伯克引用), 122

Leonardo da Vinci(列昂纳多·达·芬奇), xx, 97, 98, 100

Lessing(莱辛), Gotthold Ephraim(戈特侯德·伊弗雷姆), and Enquiry(莱辛与《探讨》一书), xxix, xlvi – xlvii

L' Estrange(莱斯特兰奇), Sir Roger(罗杰爵士), 107

Lewis(刘易斯), George Henry(乔治·亨利), xxix

Light(光亮), and architectural sublimity(光亮与建筑中的崇高), 81; source of sublime(作为崇高的来源), xxv, 79 – 81

Literary Magazine, The(《文学杂志》), 39, 145; Murphy reviews Enquiry in(墨菲发表在《文学杂志》上的对《探讨》一书的评论), viii, 4; and textual changes in Enquiry(《文学杂志》和《探讨》一书在文本上的更改), 36, 39, 58, 63, 92, 170, 175

Locke(洛克), John(约翰), x, xiv, xxviii; Burke probably indebted to(伯克或许继承了洛克的观点), xxvi, 16 – 17, 23, 32, 37, 78, 163 – 4; darkness(黑暗), 143 – 4; pain and pleasure(痛苦和愉悦), 32 – 5; wit and judgment(价值与判断力), 17; words(语词), xxvi, 163 – 4, 165

Lomazzo(洛马佐), Giovanni(乔万尼), Paolo(保罗), xx

Longinus(朗吉弩斯), Addison(艾迪生), xviii; Baillie(贝利), xv – xvi; Boileau(布瓦洛), xv; Burke refers to(伯克强调), 1, 51; Burke uses same illustrations as(伯克举了一些相同的例子), 64, 143; Gibbon(吉本), xxxi; Smith's translation of(史密斯对朗吉弩斯的翻译), xvii, xviii; sublime(崇高), xv – xvi, xviii

Lovat (Simon Fraser) Lord(西蒙·弗雷泽·洛维特勋爵), 47

Love(爱), abnormality of size does not arouse(尺寸上的不规则不能引起爱恋之情), 156 – 8; beauty the object of(美作为爱的对象), xiv, 42 – 3, 51, 91, 92, 99, 113, 149 – 51, 157, 160, 176; definition of(爱的定义), 91; in animals(动物中的爱恋), 41 – 2; perfection not proper object of(完满不是爱的对象), 110; physical cause of(爱的生理原因), 149 – 51; pity founded on(爱恋基础上的怜悯), 46, 158; proportion and fitness do not arouse(比例和适合性并不能促发爱恋之情), 101, 108; results from positive pleasure(从实在的愉悦而来的爱恋), 51; sexual(性爱), 40 – 43, 51; small objects arouse(微小的事物引起爱

- 恋), 113, 157; virtues which cause(促发爱恋之情的德行), 110 – 11
- Lucan(卢坎), 46
- Lucretius(卢克莱修), Burke cites(伯克引用), 69, 172; Burke may draw on(伯克或许利用了卢克莱修的观点), 131
- McDermott(麦克德莫特), W. C., 105
- McKenzie(麦肯齐), G., xxvi
- MacLean(麦克莱恩), K., 169
- Macpherson(麦克弗森), James(詹姆斯), ix
- Magnificence(富丽堂皇), xix; Boileau(布瓦洛), xix; defined(定义), 78; disorder suggesting infinity augments(无序的富丽堂皇增强了无限感觉), xix, xxxviii, 78; Miltonic(弥尔顿风格), 80; source of sublime(作为崇高的来源), 78 – 9
- Magnitude(巨大), see Vastness(参见“Vastness”条)
- Malone(马龙), Edmond(埃德蒙), vii, ix
- Martin(马丁), John(约翰), xlii – xliii
- Mendelssohn(门德尔松), Moses(摩西), xlvi, xlvii
- Merchant of Venice, The(《威尼斯商人》), Burke cites(伯克引用), 122
- Michelangelo Buonarroti(米开朗基罗·博纳罗蒂), xlii
- Miles(迈尔斯), T. H., xv
- Milner(米尔纳), Rev. John(约翰)(later Bishop of Castabala)(坎特伯雷新主教), influence of Enquiry on(《探讨》一书对米尔纳的影响), xl – xli
- Milton(弥尔顿), John(约翰), Burke cites(伯克引用), 59, 61 – 2, 80, 122, 174 – 5; Burke on proportion of Satan(伯克论撒旦的比例), 61 – 2; 18th century interest in sublimity of(18世纪对弥尔顿著作中崇高的关注), xix, xlii; Johnson(约翰逊), xxxii; Kant(康德), xlviii; magnificence in poetry of(弥尔顿诗作中表现出来的富丽堂皇的意象), 80
- Monk(芒克), S. H., xvi, xviii
- Montesquieu(孟德斯鸠), Charles Louis de(查尔斯·路易斯·德), x
- Monthly Review, The(《月度评论》), 39; and textual changes in Enquiry(《探讨》一书文本上的更改), 36, 63, 67, 146
- Mortimer(莫蒂默), John H. (约翰·H.), xliii

Murphy(墨菲), Arthur(亚瑟), on poetic imagery(论诗歌的描绘), xxvi; reviews Enquiry(对《探讨》一书的评论), viii, xxvi. See also references to review of Enquiry in Literary Magazine(参见《月度评论》对《探讨》一书的评论所涉书目各条)

Newton(牛顿), Sir Isaac(艾萨克爵士), xxviii, 73; Burke in tradition of(伯克追随牛顿), x; Burke mentions(伯克提到), 129, 150; Burke probably drawing on knowledge of(伯克或许引利用了牛顿的知识), 138, 159; Opticks and Theory of Light and Colour in Burke's library(伯克藏书中有《光学》和《光亮和色彩原理》), 159

Nicolson(尼科尔森), M. H., xxv

Novelty(新奇), excites curiosity and stimulates the mind(新奇激发心中的好奇心, 使人受到刺激), 31

Nugent(努根特), Thomas(托马斯), xii

Obscurity(模糊), xxxix; Beattie(贝蒂), xxix; Blair(布莱尔), xxx; Blake(布莱克), xxxix; Burke's theory of words depends in notion of(伯克的语词理论主要建基于模糊的观念), xxvi; Cox(考克斯), xliii; Diderot(狄德罗), xlvii; Hardy(哈代), xlv; increases terror necessary to sublime(模糊提高了崇高感所需的恐怖), 58-9; Lewes(刘易斯), xxix; Milton(弥尔顿), 80; more emotive than clearness(模糊远比清晰更动人), xix, 60-4; Reynolds(雷诺兹), xli

Odyssey, The(《奥德赛》), 158; Burke cites(伯克引用), 38; Pope's translation of(蒲柏的译本), 38

On the Sublime (Longinus)(《论崇高》, 朗吉弩斯著), Burke alludes to(伯克提到), 1, 51; Burke uses same illustrations as Longinus in(伯克引用和朗吉弩斯著作中一样的例子), 64, 143. See also Longinus(参见“Longinus”条)

Opticks (Newton)(《光学》, 牛顿著), 73; Burke cites(伯克引用), 150; Burke probably relying on(伯克或许利用了《光学》中的原理), 138, 159; Burke possessed copy of(伯克藏书中有《光学》), 159

Ovid(奥维德), Burke cites(伯克引用), 25

Owen(欧文), Rebekah(丽贝卡), xlv

Pain(痛苦), a simple idea(一种单纯的感觉), 32; blackness naturally causes(黑色自然而然促发痛苦), 144 - 5, 148; Campanella able to bear(康帕奈拉能够忍受痛苦), 133; caused visually(视觉上造成的痛苦), 137 - 8; darkness naturally causes(黑暗自然而然促发痛苦), 144, 145 - 7; delight a pleasure relative to(欣喜是一种与痛苦相联的愉悦), xiii - xiv, 35 - 7, 38, 40, 51, 134 - 6; exclusion from society a source of extreme(与社会隔绝会造成极度痛苦), 43; horror excited by ideas of(痛苦引发的恐怖感觉), 38; imagination most extensive source of(想象力是痛苦的广泛来源), 17; indifference a neutral state between pleasure and(平淡是愉悦与痛苦的中间状态), 32 - 3, 34; is positive(痛苦是实在的、客观的), 32, 33, 35, 40; more powerful than pleasure(痛苦比愉悦更具力量), 39, 64 - 5; nature of pain on which sublime depends(崇高依赖于痛苦的本性), 131 - 2; not caused by diminution of pleasure(愉悦的减少不会造成痛苦), 32 - 7 pass., 41; on Locke's views on pleasure and(论洛克关于愉悦和痛苦的观点), 32 - 5; passions concerning self-preservation excited by(自保原则所支配的激情是因痛苦而来的), 38, 40, 51; pleasure and(愉悦与痛苦), xiii - xiv, xxxv - xxxvi; relation of taste and smell to(味觉、嗅觉和痛苦的关系), 85; relation to grief(痛苦和忧伤的关系), 37; sublime caused by objects which induce ideas of(那些可以促发痛苦感觉的事物均能令人感觉崇高), xviii, xlviii, 39 - 40, 51, 84, 86, 124, 134, 137, 138 - 8, 143; West(韦斯特), xxxv - xxxvi

Painting(绘画), affects through force of sympathy(通过同情的作用而影响人), 44; Apelles and shoe-maker(阿佩利斯与鞋匠), 19; Bellini and Mahomet II(贝里尼和穆罕默德二世), 20; clearness of representation in(绘画中的清晰和再现), 60, 172; colour in historical(历史画中的色彩), 82; depiction of terrible scenes in(在画作当中描写恐怖的景象), 63 - 4; Du Bos(杜博斯), 60 - 1; emotively inferior to language(语言比绘画更能打动人), 174 - 5; importance of imitation in(绘画中模仿的重要性), 49 - 50, 163; influence of *Enquiry on*(《探讨》一书对绘画的影响), xli - xliv; poetry and(诗歌与绘画), vii, xlvii, 60 - 4, 172, 174 - 5

Paradise Lost(《失乐园》), Burke cites(伯克引用), 59, 61 - 2, 80, 174 - 5

Perfection(完美), not the cause of beauty(不是美的原因), xxi - xxii, 110; traditional association of beauty and(美和完美在传统上认为是相关联的), xxi

Persius(波西乌斯), Burke cites(伯克引用), 53

Philosophiae Naturalis Principia Mathematica(《自然哲学的数学原理》), Burke alludes to(伯克

提到), 129

Physiognomy, The(相貌), source of beauty(作为美的来源), 118

Picturesque, The(别致), Burke's influence among advocates of(伯克对提倡别致的后来人的影响), xxxv, xxxix

Pilgrim's Progress, The(《天路历程》), Burke mentions(伯克提到), 21

Pindar(品达), xix

Pitt(皮特), Christopher(克利斯朵夫), xxx; Burke cites(伯克引用), 71

Pity(怜悯), Knight on relation between beauty and(奈特论美与怜悯的关系), xxv; love foundation of(怜悯的爱的基础), 45, 158; pleasure accompanies(愉悦伴随着怜悯), 46

Plato(柏拉图), xx; connects proportion, fitness and goodness with beauty(怜悯把比例、适合性、善与美结合起来), xx - xxi, 101

Pleasure(愉悦), a simple idea(一种单纯的感觉), 32; beauty founded on positive(美建基于实在的愉悦之上), 42 - 3, 51, 124, 131, 160; effect of cessation of(愉悦停止的影响), 37; habit reduces(习惯消减愉悦), 103 - 4; imagination the most extensive source of(想象是愉悦的最广泛来源), 17; important element in grief(愉悦是忧伤的重要构成因素), 37 - 8; indifference a neutral state between pain and(平淡是痛苦和愉悦的中间状态), 32 - 3, 34; is positive(愉悦是客观的、实在的), 32, 33, 35 - 6, 51; love excited by positive(实在的愉悦促发爱恋之情), 51; not caused by diminution of pain(痛苦的消减不会导致愉悦), 32 - 6; of feeling (touch)(触觉的愉悦), 120 - 1; of terror(恐怖的愉悦), xxxiv, xxxv - xxxvi; on Locke's views on pain and(论洛克关于痛苦和愉悦的观点), 32 - 5; pain more powerful than(痛苦远比愉悦有力量), 39, 64 - 5; physical relaxation the cause of(身体的放松是愉悦的原因), 149 - 51; relative to pain called delight(与痛苦相结合时称为欣喜), xiv, xxxiv, xlv, 36 - 37, 134; sexual(性快感), 40, 41 - 2; social passions founded on(建基于愉悦之上的社会关系的激情), 38, 40 - 41, 42 - 3; sympathetic(同情的愉悦), 44 - 6

Pliny(普林尼), 19

Plotinus(普罗提诺), 92; Burke may alludes to(伯克可能暗指普罗提诺的观点), 70

Poetics, The(《诗学》), 44; Burke mentions(伯克提到), 50

Poetry(诗歌), affects by sympathy(受同情原则的影响), 44, 172; description in(诗歌中的描写), xxvi - xxvii, xxx, xlvii, 61 - 2, 78 - 9, 85, 170 - 6 pass. , Du Bos(杜博斯), 61; effect of

language of(诗歌语言的效果), xxvi - xxvii, 163 - 5, 170 - 2; function of reader of(诗歌读者的反应), xxvii; images obscure in(诗歌中的模糊意象), xxvii, 62, 78 - 9, 173 - 5; Lessing(莱辛), xlvii; magnificence in(诗歌中意象的富丽堂皇), 78 - 9; not dependent on raising images (or "ideas")(诗歌产生影响不靠促发意象), xxvi - xxvii, 163 - 5, 170 - 2; not imitative art(诗歌本质上不是一种模仿艺术), 172 - 3; painting and(绘画与诗歌), vii, xlvii, 60 - 4, 172, 174 - 5

Polyphemus(波吕斐摩斯), 158

Pope(蒲柏), Alexander(亚历山大), 101; Burke cites(伯克引用), 34, 38, 124, 171

Portland(波特兰), the Duke of(公爵), xli

Power(力量), ix, xxxvii; Baillie(贝利), xvii; Blair(布莱尔), xxx; bull as symbol of(公牛作为力量的象征), xlv, 65; Dennis(丹尼斯), xvi; source of sublime because accompanied with terror(和恐怖相联便成为崇高的来源), 64 - 70

Priam(普里阿摩斯), 158, 171, 174

Price(普赖斯), Sir Uvedale(尤维达尔爵士), influence of Enquiry on architecture and gardening through(《探讨》一书通过普赖斯而对建筑和园艺产生的影响), xxxix - xl; lofty opinion of Enquiry(普赖斯对《探讨》一书的高度评价), xxvii, xxviii, xxxv, xli; on Reynolds(论罗诺兹), xli

Prior(普赖尔), Sir J., vii

Privation(匮乏), xxx; cause of delight(作为欣喜的原因), 36; terrible when general(普遍匮乏时便是恐怖的), 71

Proportion(比例), as cause of beauty, traditional theory of(传统理论一般将其作为美的原因), xx; beauty in gardening no longer dependent on(园艺之美不再依赖于比例), 101; creature of understanding(理性生物的比例), 92, 108, 109; in architecture(建筑中的比例), xx, 100 - 1, 108 - 9, 163; nature of(比例的本质), 92 - 3; not cause of beauty(比例不是美的原因), xxi, 92 - 104, 109 - 10, 112; possible in ugly object(丑的事物也可能符合比例), 97, 119; principles directing Burke's analysis of beauty and(指导伯克对美和比例分析的原则), 93 - 4; reasons for influence of(比例原则产生影响的原因), 100 - 1; theory of its being the cause of beauty dependent on idea of fitness(认为比例是美之原因的看法建基于适合性的观念), 93, 104 - 5; varies with purpose of object(比例不同于事物的目的), 108 - 9; works of art proper sphere of(适当比例的艺术作品), 107, 109

Psalms. The Book of (《诗篇》), Burke cites(伯克引用), 68 - 9

Pythagoras(毕达哥拉斯), xx

Radcliffe(拉德克利芙), Ann(安), influence of Enquiry on(《探讨》一书对她的影响), xxxiv

Ravaissou, F., 39

Reason(理性), a constituent of taste(趣味的一个构成要素), 23, 26; beauty independent of(美独立于理性), 92, 107 - 8, 112; common standard of(理性的一般标准), 11; delight in distresses of others anticipates(看到他人的困境而致的欣喜先于理性发挥作用), xv, 46; fitness makes appeal to(适合性需要诉诸理性), xxi, 107 - 9; has little influence in arousing emotion(促发感情方面少有作用), xv, 45; imaginative pleasure independent of(想象的愉悦独立于理性), 22; little unanimity on matters solely the sphere of(理性的领地甚少一致), 24; operation of(理性的运用), 26 - 7, 135; pleasure from imitation independent of(模仿的愉悦独立于理性), xv, 49; proportion appeals to(比例原则诉诸理性), 92, 108, 112; sublime anticipates(崇高先于理性发挥作用), 57, 107 - 8

Recherches Curieuses d' Antiquite (Spon)(《古代研究》, 史邦著), Burke cites(伯克引用), 132

Reflexions Critiques Sur La Poesie et Sur La Peinture (Du Bos)(《对诗与绘画的批判性反思》, 杜博斯著), xii; Burke alludes to(伯克提到), 61

Respect(尊敬), inferior effect of sublime(崇高的次级效果), 57, 136

Reverence(崇敬), as for Respect(见“Respect”条)

Reynolds(雷诺兹), Sir Joshua(约书亚爵士), xxviii, xliii; architecture(建筑), xxxix - xl; painting(绘画), xli

Rhetoric (and eloquence)(修辞与雄辩), xxvii, 163, 172, 173

Richardson(理查森), Jonathan(乔纳森), xvi

Richter(里克特), J. P., 97, 98, 100

Ridolfi(李道飞), Carlo(卡罗), 20

Rosa(罗莎), Salvator(萨尔瓦托), xxxiv, 64

Ruskin(拉斯金), John(约翰), xxviii - xxix

Ruysdael(罗伊斯达尔), Jacob(雅科布), xxxiv

- Sallust(萨卢斯特), Burke cites(伯克引用), 111
- Samuels(塞缪尔), A. P. I., vii, 21, 40, 47, 111
- Satires (Persius)(《讽刺诗》, 波西乌斯著), Burke cites(伯克引用), 53
- Saunderson(桑德森), Nicholas(尼古拉斯), Burke cites example of(伯克引用作为例证), 168; cited by Diderot(狄德罗引证), xlv; by Hardy(哈代引证), xlv
- Scipio (Africanus)(非洲的征服者西庇阿, 即小西庇阿), 46
- Sculpture(雕刻), beauty and proportion in(雕刻中的美和比例), 97
- Self-preservation(自保), Passions relating to(与自保相联的激情), division of passions into those of society and(激情分为自保和社会关系两类), xiii - xiv, 38, 41 - 2; most powerful of all the passions(自保的激情是最有力的), 38, 51, 136; source of sublime(作为崇高的来源), 38 - 9, 44, 51, 86, 136; sympathy may be stimulated by(自保可能激发同情), 44; turn on pain and danger(自保会导致痛苦和危险观念), 38, 40, 51
- Sense(s), The(各类感官), common standard of taste because of common experience of(由感官的共同经验而总结出来的趣味的一般标准), xi - xii, 13 - 16, 23; Du Bos(杜博斯), xii; imagination works on impressions received by(想象力活动于那些从感官得来的印象), 16 - 17, 22; in youth, 25; medium through which beauty acts(作为美的事物发挥影响的中介), xxi - xxii, xxiv, 91, 112 - 3, 117, 123, 151; of feeling (touch)(触觉), 86, 120 - 1, 1513; of hearing(听觉), 82 - 4, 121 - 3, 139 - 40; of sight(视觉), xxiv, 15, 16, (57 - 82 pass.), 68, 82, (113 - 20 pass.), 120, 121; of smell(嗅觉), 85 - 6, 151 - 2; of taste(味觉), 14 - 16, 85 - 6, 123, 151 - 5; profitable enquiry limited by experience of(感官经验限制了探讨的适当性与否), 129 - 30; proportion does not act on(比例对感官不起作用), 92; source of all ideas(所有观念的来源), 23; sudden change in activity of(感觉活动的突然转换), 147 - 8; synaesthesia(共通感觉), xxiv, 121 - 4, 139, 153 - 6
- Sensibility(敏感性), good taste requires(好的趣味需要敏感性), 21, 23 - 4, 24 - 5
- Sex(性), Burke possibly influenced by Hume and Hutcheson on emotion of(伯克在论述性方面可能受到了休谟和哈奇森的影响), xiv; object of love is beauty of(爱的对象是异性之美), 42 - 3; pleasure of(性快感), 40 - 42; society of(性的社会关系), 40, 42 - 3, 51
- Shackleton(沙克尔顿), Richard(理查德), viii, 111
- Shaftesbury (Anthony Ashley Cooper)(安东尼·阿什利·库珀·沙夫兹伯里), the third Earl of(第三代伯爵), xiv; beautiful(美), xxi, xxii; Diderot translates(狄德罗的翻译), xlv

Shakespeare(莎士比亚), William(威廉), xvii; Burke alludes to(伯克提到), 21; Burke cites(伯克引用), 78-9, 122

Shenstone(申斯通), William(威廉), ix; Burke reviews *Unconnected Thoughts on Gardening*(伯克对《园艺偶掇》的评论), ix; opinion of *Enquiry*(申斯通对《探讨》一书看法), x
Slight(微小的), Sense of(微小的感觉), 82; Baillie(贝利), xvii; most comprehensive of all the senses(所有感觉当中最全面的感受), 121; pleasures common to all(所有微小的东西都有共通的愉悦), 16; qualities of beauty taken in by(微小的事物拥有美的特质), 113-20 pass.; qualities of sublime taken in by(微小的事物有崇高的特质), 57-82 pass.; reveals power of God(揭示了上帝的大能), 68; spontaneous response of(对微小事物的自然反应), 15

Silence(寂静), xxx; a general privation and source of sublime(寂静是一种匮乏, 是崇高的来源), xxx, 71

Simoisius(西摩伊西俄斯), 158

Smallness(小), confounds imagination in extreme(极小的事物妨碍想象力), 72; Johnson(约翰逊), xxxii; quality of beautiful objects(作为美的事物的特质), xxiv, 113-4, 117, 124, 156-9; source of sublime in extreme(极小的事物可作为崇高的来源), 72-3, 156

Smell(气味), Sense of(嗅觉), minor source of sublime(作为崇高的次要来源), 85-6; smoothness delights(平滑使人开心), 151-2

Smith(史密斯), William(威廉), aesthetic of terror(恐怖的美学意义), xvii; on Longinus(论朗吉弩斯), xvii, xviii

Smoothness(平滑), xxix; and beauty of physiognomy(平滑与面容之美), 118; essential to effect of beauty(平滑对美而言是必需的), xxiv, 114, 117, 124; gives tactile pleasure(给人触觉上的愉悦), 120-1, 151, 159; in painting(绘画中的平滑), xli, xlv; quality of beautiful in sound(平缓的声音具有美的特质), 122; relation to sweetness of smell(平滑与甜美嗅觉的关系), 151-2; relation to sweetness of taste(与甜美味觉的关系), 151-5; why beautiful(平滑何以是美的), 151; Wordsworth(华兹华斯), xxxvii

Society(社会), Passions relating to(受社会关系支配的激情), division of passions into those of self-preservation and(激情分为自保和社会关系两类), xii-xlv, 38, 41-2; general(一般社会关系的激情), 40, 43, 51-2; love the outcome of(爱恋就是社会关系的外化), 40-1, 42, 51; of sex(性的社会关系), 40, 42-3, 51; nature of(社会关系的本质), 44

- Socrates(苏格拉底), on beauty(论美), xxi
- Softness(柔软), xxiv; quality of beautiful objects(作为美的事物的特质), 120-1, 121-2
- Solitude(孤独), pleasurable if temporary(暂时的孤独会带来愉悦), 43; source of sublime if absolute(完全的孤独是崇高感的来源), xxx, 43, 71
- Sound(声音), source of beauty(作为美的来源), xxix, 121-3; source of sublime(作为崇高的来源), xlv, 82-5, 139-40
- Spaciousness (or Fineness)(典雅的, 或者精美的), definition and relation to beautiful(典雅的定义以及它和美的关系), 120, 156-7
- Spectator, The(《旁观者》), 44, 61, 101; Burke cites(伯克引用), 74. See also Addison(参见“Addison”条)
- Spence(斯彭斯), Joseph(约瑟夫), viii; Burke possibly indebted to(伯克或许继承了他的观点), xxiii; Burke refers to preface to Blacklock's Poems by(伯克提到了他为布莱克洛克的诗歌所作的前言), 168
- Spencer(斯彭斯), Edmund(埃德蒙), Burke cites(伯克引用), 84, 172
- Spingarn(斯平加恩), J. E., 17, 119
- Spon(史邦), Jacob(雅科布), 132
- Statius(斯塔提乌斯), 70
- Stewart(斯图尔特), Dugald(杜加德), xxix; opinion of Enquiry(对《探讨》一书的想法), xxiii, xxv, xxviii
- Stonecastle(斯通卡斯尔), Henry(亨利), x
- Stonehenge(史前巨石), 77
- Straus(施特劳斯), R., viii, 2, 3
- Sublime, The(崇高). A. abhors mediocrity(崇高憎恨平庸), 81; anticipates reason(崇高先于理性发挥作用), xv, 57, 107-8; architecture and(建筑与崇高), xxxix-xli, 74-7, 81-2, 141-3; as if effects the eye central to the Enquiry(在《探讨》一书中崇高事物发生作用主要通过眼睛), 141; astonishment results from(从崇高而来的惊惧), xvii, xxxvi, xxxvii, xlv, xlvi, xlviii, 57, 58, 71, 136, 160, 176; Biblical(圣经的崇高), xix, xxx, 63, 65-6, 67, 68-9, 79; distinction between beautiful and(美和崇高的区别所在), xiv, xxxi-xxxii, xxxvi, xxxvii-xxxviii, 51-2, 91, 113-4, 124-5, 160, 176; excites delight(崇高令人欣喜), 51, 134; founded on pain(崇高建基于痛苦之上), xiii, xviii, xxxvi, xlviii, 38-40, 84,

86, 124, 134, 136, 138 - 9; gardening and(园艺与崇高), xxxix; how produced(崇高如何产生), 134; of virtue(德行之崇高), 110 - 1; on Burke's theory of(论伯克的崇高理论), xviii - xix, xlii, 5; painting and(绘画与崇高), xli, xlii - xliv; reason for inquiring into cause of(为何要探讨崇高之动因), 5 - 6, 129; result of union with the beautiful(崇高与美相结合时的后果), 124 - 5, 156 - 7; self-preservation the efficient cause of(自保激情是崇高的最有效来源), xiii - xiv, 38 - 9, 44, 51, 86, 136; source of animals(动物之崇高的来源), 57, 65 - 7, 84; artificial affinity(人为的无限), xxxviii, xl, 74 - 6, 139 - 43; colour(色彩), xliii, 81 - 2; darkness(黑暗), xxix, xxx, xlv, 80 - 82, 83 - 4, 124, 143 - 7; difficulty(困难), 77; extreme smallness(极小), 72 - 3, 156; infinity(无限), vii, xxxvii, xxxviii, xl, xli, 63, 73 - 4, irregularity(不规则), 72, 124; light(光亮), xxv, 79 - 81, 84; magnificence(富丽堂皇), 78 - 9; obscurity(模糊), xix, xxvi, xxxix, xl, xli, xlv, xlvii, 58 - 64; power(力量), xvi, xvii, xxxvii, xlv, 64 - 70; privation(匮乏), xxx, 36, 71; smell(气味), 85 - 6; sound(声音), xlv, 82 - 5, 139 - 40; sympathy, 44; terror(恐惧), 39 - 40, 57 - 8, 67 - 70, 86, 113, 131, 134, 136, 143, 160 (see also Terror)(参见“Terror”条); vastness(巨大), 57 - 8, 72 - 3, 76 - 7, 113, 124, 137 - 9, 142, 157 - 8 (see also Vastness); test of(崇高的标准), 73, 86; ugliness consistent with idea of(丑陋与崇高相一致), 119; words arouse ideas of(语词促发崇高感), 163, 171, 175

B. Burke's predecessors on(伯克的前辈们): Addison(艾迪生), xvi, xviii; Baillie(贝利), xv, xvii, xviii; Boileau(布瓦洛), xv - xvi, xix; Dennis(丹尼斯), xvi, xviii; Du Bos(杜博斯), xviii; Hartley(哈特利), xix; Hume(休谟), xvi - xvii; Longinus(朗吉弩斯), xv - xvi, xvii, xviii; Richardson(理查森), xvi; Smith(W.)(W. 史密斯), xvii, xviii; Thomson(汤姆森), xviii

C. Burke's contemporaries and successors and(伯克同时代人和后继者): Barry(巴里), xli - xlii; Beattie(贝蒂), xxix - xxx; Blair(布莱尔), xxx; Blake(布莱克), xxviii, xxxix; Coleridge(柯勒律治), xxxix; Cox(考克斯), xliii - xlv; Diderot(狄德罗), xlv - xlvii; Fuseli(福赛利), xliii; Gibbon(吉本), xxxi; Gopin(吉尔平), xxxv; Hardy(哈代), xlv - xlv; Johnson(约翰逊), xxxi - xxxii; Jones(琼斯), xxxii - xxxiii; Kant(康德), xlvii - xlviii; Lessing(莱辛), xlvii; Martin(马丁), xlii - xliii; Milner(米尔纳), xl - xli; Mortimer(莫蒂默), xliii; Price(普赖斯), xxxv, xxxix - xl; Reynolds(雷诺兹), xxxix - xli; Thrale(Mrs.)(斯拉尔夫人), xxxviii; Walker(沃克), xxxvi; Ward(沃德), xliii; West(韦斯特), xxxv -

- xxxvi; Whateley (惠特利), xxxix; Wordsworth (华兹华斯), xxxvi – xxxviii
- Succession (and uniformity) (连贯一致), xl; Baillie (贝利), xvii; compose artificial infinity (连贯一致构造了人为的无限), xxxviii, 74 – 6; effect of (连贯一致的效果), 139 – 143; Kant (康德), xlviii; Milner (米尔纳), xli
- Sweetness (甜美), cause of (甜美的原因), 151 – 3; effect of (甜美的效果), 153 – 5; the beautiful of taste (甜美是一种味觉上的美感), 155
- Sympathy (同情), 91; definition of (同情的定义), 44, 52; effect of poetry depends on (诗歌的效果依赖于同情原则), xxxii, 44, 172; emotive power of language founded on (语词的动人力建基于同情之上), 173, 175 – 6; Hume (休谟), xiv; one of passions of society (作为一种社会关系支配的激情), 44; prompted by real (as opposed to fictitious) causes (同情由于实在的动因而促发, 并非虚构的原因), 47 – 8; physical manifestation of (同情的身体外在表现), 132 – 3; source of delight (作为欣喜的来源), 45 – 6; source of imaginative pleasure (作为想象的愉悦的来源), 22; source of sublime (作为崇高的来源), 44
- Synaesthesia (共通感), xxiv, 121 – 4, 139, 153 – 6
- Taste (趣味), 112; abuse of term (对这一术语的滥用), x; Addison (艾迪生), x; Burke, Hume and (伯克、休谟关于趣味的观点), x – xi; common standard of (趣味的一般标准), xi – xii, xxxii, 11 – 12, 20, 23, 24; D' Alembert (达朗贝尔), x; definition of (趣味的定义), xii, 12 – 13, 23, 24; difference of degree in (审美趣味程度上的区别), 21 – 2, 23 – 4; Du Bos (杜博斯), xii; extensive knowledge improves quality of taste, but limited knowledge does not diminish natural (精深的知识提高趣味, 但知识不多并不减少天生的趣味), 18 – 21, 26; Hutcheson (哈奇森), x; imagination a constituent of (想象力是趣味的一个构成要素), xii, 13, 16 – 18, 21, 23, 26; Jones (琼斯), xxxii; judgment essential to (判断力对审美趣味而言是必需的), xi, 13, 21 – 6 pass.; Montesquieu (孟德斯鸠), x; not a separate faculty (趣味不是一个独立的功能), 26; objects of (趣味之对象), 23; sense of (physical) taste (趣味之功能), 14 – 16, 85 – 6, 123, 151 – 5; sensibility essential to (敏感性对趣味而言是必需的), xi, 23 – 5; sensory experience being common to all men permits common standard of (人们的共同感官经验使得趣味的一般标准得以可能), xi – xii, 13 – 16, 23; Voltaire (伏尔泰), x
- Terence (特伦斯), Burke cites (伯克引用), 25

Terror(恐惧), xxxvi; Baillie(贝利), xvii; Beattie(贝蒂), xxix; Blair(布莱尔), xxx; Cox(考克斯), xlv; darkness source of(黑暗会使人恐惧), 143 - 7; Dennis(丹尼斯), xviii; Diderot(狄德罗), xlv - xlvii; effect of power derives from(力量的效果来自恐惧), 64 - 70 pass. ; Fuseli(福赛利), xliii; general privations arouse(普遍的匮乏致使人恐惧), 71; God as idea of(上帝是一个令人恐惧的观念), 67 - 70; ideas of pain arouse(痛苦的观念令人恐惧), 65; Johnson(约翰逊), xxxi - xxxii; Jones(琼斯), xxxii; Kant(康德), xlviii; Martin(马丁), xlii - xliii; moral effect of(恐惧的道德效果), 50 - 51; Mortimer(莫蒂默), xliii; nature of(恐惧的本质), 131 - 2; obscurity increases(模糊不清增强恐惧感), 58 - 9, 63; pleasure of(恐惧的愉悦), 46; Price(普赖斯), xl; Radcliffe(拉德克利芙), xxxiv; Smith(W.)(W. 史密斯), xvii, xviii; sound may cause(声音可能令人恐惧), 82 - 4; source of everything sublime(作为任何崇高事物之所以崇高的原因), xviii, 39 - 40, 64, 67 - 70, 86, 113, 131, 134, 136, 143, 160; Thomson(汤姆森), xviii; virtues which produce(令人恐惧的德行), 110; West(韦斯特), xxxv; Whateley(惠特利), xxxix

Thebaid, The (Statius)(《底比斯隐士的生活》, 斯塔提乌斯著), 70

Thomas(托马斯), H., 20

Thomson(汤姆森), James(詹姆斯), beauty(美), xxv; sublime(崇高), xviii; synaesthesia(共通感), xxiv

Thrale(斯拉尔), Hester Lynch(赫斯特·林奇), Mrs. (夫人), influence of Enquiry on(《探讨》一书对斯拉尔夫人的影响), xxxiii

Tragedy(悲剧), cause of tragic pleasure(悲剧带来的愉悦感的原因), 47 - 8; traditional theory of(传统的悲剧理论), 44 - 5

Trinity College(圣三一学院), Dublin(都柏林), Burke enters(伯克入读该校), vii; the Club(俱乐部), vii, 47

Turner(特纳), J. M. W., xxviii

Ugliness(丑), idea of sublime consistent with(与崇高的观念相一致), 119; nature of(丑陋的本质), 119; opposite of beauty(与美相反对), 104, 119; proportion possible in(丑陋的事物亦可能符合比例), 97, 119

Uniformity(一致), see Succession(参见“Succession”条)

Universal Spectator, The(《世界观众》), x

Utility(有用性), see Fitness(参见“Fitness”条)

Vanbrugh(范布勒), Sir John(约翰爵士), xl

Vastness (or Greatness of dimension)(尺寸上的巨大), xix, xxxix, xlv; Baillie(贝利), xvii; confusion of greatness of size with sublimity(尺寸上的巨大会引致崇高), xxxvii, xlii; in architecture(建筑中的巨大), xl, 76 - 7; in painting(绘画中的巨大), xlii - xliii; source of sublime(作为崇高的来源), 72 - 3, 76 - 7, 113, 124, 137 - 8, 142, 156 - 7; sublime possible without(没有巨大也可能有崇高), 57; Whateley(惠特利), xxxix

Venus(维纳斯), 106

Vernet, Claude(克劳德), xlv

Virgil(维吉尔), 24. See also Aeneid and Georgics(参见“Aeneid”和“Georgics”条)

Vitruvius(维特鲁威), Marcus Pollio(马尔库斯·波利奥), 98, 100

Voltaire(伏尔泰), x

Walker(沃克), Adam(亚当), xxxvi

Walpole(沃波尔), Horace(贺拉斯), ix

Ward(沃德), James(詹姆斯), xliii

Warton(沃顿), Joseph(约瑟夫), xxvi

Weber(韦伯), C. J., xlv

Wecter(韦克特), D., xxvi

West(韦斯特), Thomas(托马斯), influence of Enquiry on(《探讨》一书对韦斯特的影响), xxxv - xxxvi

Whateley(惠特利), Thomas(托马斯), influence of Enquiry on(《探讨》一书对惠特利的影响), xxxix

White(怀特), Henry Kirke(亨利·基尔克), xliii

Wichelns, H. A., ix

Wihl, G., xxix

Wilson(威尔逊), Richard(理查德), xli

Wilton(威尔顿), A., xxix

Winter's Tale, The(《冬日軼事》), Burke cites(伯克引用), 21

Wit(知性), Burke accepts Locke's definition of(伯克接受了洛克对知性的定义), 17; constituent of(知性的构成要素), imagination(想象力), 16; judgment and(判断力和知性), 17 - 18

Wollstonecraft(沃斯通克拉夫特), Mary(玛丽), xxv

190 Words(语词), as illustrations of Burke's arguments(作为例子来支撑伯克的论点), 58, 113, 154; blind men and use of(盲人和语词的运用), 168 - 9; Burke's boldness regarding use and effect of(伯克激进地阐释语词的作用和效果), xxvi - xxvii; effect not dependent on exciting distinct images (or "ideas") (语词产生影响不靠促发意象或曰观念), xxvi - xxvii, 164 - 165, 167 - 72, 174, 176; effect of in poetry(诗歌语言的效果), 170 - 2; emotively superior to painting(语词比绘画更能打动人), 60 - 64, 172, 174 - 5; English language designed for business rather than philosophy(英语本性上更适用于行事而非哲学研究), 36; factors concerned in operation of(语词运用的相关因素), 82, 166; how emotions influenced by(语词如何打动人), xxvi - xxvii, 165 - 6; 173 - 7; Locke(洛克), xxvi, 163, 165; object of inquiry into(探讨语词的对象), 163, 176 - 7; sympathy fundamental to effect of(同情对语词产生影响而言是基础性的), 172, 173, 175 - 6; there divisions of(语词的分类), 163 - 4, 166 - 7

Wordsworth(华兹华斯), William(威廉), xxvi, xxxv; influence of Enquiry on(《探讨》一书对华兹华斯的影响), xxxvi - xxxviii

Xenophon(色诺芬), xxi

译 后 记

三年前的某日,我和我的导师赵明先生闲聊,说起翻译之事,先生举邓晓芒教授翻译康德“三大批判”以为典范。或许是我畏惧邓教授的德国式谨严,我举了缪哲先生翻译的《美洲三书》为例以说明我心目中的理想译本。也许,这就为本书的翻译埋下了伏笔。

当时,我在赵明先生的指导下开始涉猎西方思想史的一些经典书籍,泛泛而已,如今劳形于案牍,与思想巨人们的距离渐行渐远,说来奇怪,让我一再回首的却是埃德蒙·伯克。阅读是一件极为私密的事情:伯克到底是怎样一个人?为什么他会如此吸引我?除了他本人在政治哲学中表现出来的沉稳与智慧之外,在我看来,缪哲先生翻译中的“再现”是其中最重要的原因之一。我想读了缪哲先生的译本,都能从那明澈、自然、优雅、大气的文风中对伯克的风采略窥一二。

对于缪哲先生的学识、文笔与心境,心向往之,却自知并不能至。怀着一腔少年激情应了这次译事之后,一旦着手翻译,却发现困难巨大,非我能力所及。本书是美学史上的经典,承前启后,所涉美学知识与典故甚多,稍不注意就会贻笑大方,更别提俯拾皆是陌生人名、地名、书名、拉丁文言了。在伯克那里,他是信手拈来、恰到好处,在我这里,就可能是一片茫然、不知所云。如此一来,只有到处求助,求助于书籍、求助于网络、求助于师友,总算艰难完成。我深知,这一译本尚有许多地方值得再三推敲,一些表达还需要更加精准,甚至也许还免不了一些难以饶恕的错误,但能力所限,也只能是给了自己一个暂时的交代。至于读者们满意与否,则非我能左右了。

除了说明翻译缘起,表达我的不安并祈求读者的宽容以外,感谢是必不可

少的。

首先要感谢的仍然是我的导师赵明先生,他的学识与人品依然是我的楷模。当年,是他引领我走进西方哲学大家的思想世界,让我渐渐远离尘嚣中的纷争,淡然面对生活中的荣辱。山城一别,先生北上,我在公职系统为稻粱谋,彼此联系日少,我亦个性沉默居多,无有成绩不敢面对先生,但师生情谊的美好,本书想可作为见证。

感谢陈恒老师。两年前我们相识于网络,至今仍未谋面。作为丛书的组织者,他通过一两篇网络文章找到我,并且在翻译期间邮件往来,勉励甚多。要知道,让一位法科学生来承担这样一本美学经典的翻译,不可谓不是一种冒险之举。无论如何,这份“大胆”信任让我非常感激。

感谢海裔老师。我们也是相识于网络,至今仍未谋面。翻译中遇到不少拉丁文,我自然没有这个能力,于是冒昧向彼时尚在美国的海裔老师求助,没想到他很快回复邮件并翻译了本书涉及到的所有拉丁文。他的回复中有这么一句:“很久没有读 Virgil 了……多美的句子啊!”

感谢与此书有关的另外两位朋友。当时笑颜俱在,如今天各一方,命运不堪,但不代表我们对美的追求已经停止。我想说的是,即便你们已不在身边,我还有最美好的回忆。

郭飞

2009 年 11 月,于蓉城