

劉效鵬・著

亞里斯多德
詩學論述・

劉效鵬・著

亞里斯多德
詩學論述

oetics

亞里斯多德詩學論述 / 劉效鵬著.-- 一版.--

臺北市：秀威資訊科技, 2010.06

面；公分.-- (美學藝術類；AH0035)

BOD 版

含參考書目

ISBN 978-986-221-437-4(平裝)

1. 亞里斯多德(Aristotle, 384-322 B.C.)

2. 學術思想 3. 西洋文學

871.3

99005079



美學藝術類 AH0035

亞里斯多德詩學論述

作 者 / 劉效鵬

發行人 / 宋政坤

執行編輯 / 林世玲

圖文排版 / 張慧雯

封面設計 / 蕭玉蘋

數位轉譯 / 徐真玉 沈裕閔

圖書銷售 / 林怡君

法律顧問 / 毛國樑 律師

出版印製 / 秀威資訊科技股份有限公司

臺北市內湖區瑞光路 583 巷 25 號 1 樓

電話：02-2657-9211

傳真：02-2657-9106

E-mail：service@showwe.com.tw

經銷商 / 紅螞蟻圖書有限公司

臺北市內湖區舊宗路二段 121 巷 28、32 號 4 樓

電話：02-2795-3656

傳真：02-2795-4100

<http://www.e-redant.com>

2010 年 6 月 BOD 一版

定價：260 元

• 請尊重著作權 •

Copyright©2010 by Showwe Information Co.,Ltd.

序 言

在我譯註亞氏《詩學》時，就預定將其中的疑難問題，另寫一本專書，希望能與一些專家學者對話，至少是精讀過《詩學》的人討論。當然，我明知道沒有市場，可能也不會有那個書商願意出版它。因此，沒有立即動筆，真不知道要等到那個牛年馬月才會面世。

不料，在我寫完〈悲劇的淨化〉之後，有如渴驥奔泉，一發不可收拾地論述下去。這或許也是《詩學》譯者的宿命，因為在翻譯過程中總是碰上不少疑難和困惑，而且有很多議題都不是簡短的註疏所能道盡。所以，最常見的處理方式就是增添個附錄，但是，附錄總不能喧賓奪主，再加上反覆推敲時，多少有些心得，於是像我這樣再寫一本，就變得很自然了。

更何況，已達退休之年，大有時不我予之感，於是想把艱澀的議題，提前撰寫完成。兩年來，除了教課，幾乎耗去了我所有精力和時間，既然已經竭盡所能，毀譽對錯，就留給他人評說罷！

劉效鵬 書於東湖歲末

凡例說明

- 一、為了閱讀流暢不致分神起見，本書採用章後註的體例，而非今日常用之頁下註。
- 二、本書引證亞里斯多德著作之處甚多，尤其是其《詩學》，為求簡明統一，中文翻譯的部份，除了需要比較不同的譯文外，均以拙譯註本為依據，且僅標明頁數。至於亞氏其他著作的引述，則參照苗力田先生主編之《亞里斯多德全集》，以及勃尼斯（Jonathan Barnes）主編的英譯本，並按標準本標示，如：
Politics 1320 b 1-5。
- 三、關於柏拉圖著作之中文翻譯的引用，《理想國》、《伊安篇》、《斐德羅篇》三篇以朱光潛之《柏拉圖文藝對話集》為準，且僅標明頁數；其他的篇章以王曉朝之《柏拉圖全集》中譯本為主，並參照古柏（John M. Cooper）主編之英譯本，且按標準本標示，如 *Phaedo* 114 b 4。

目次

序 言	i
凡例說明	v
第一章 《詩學》的名稱方法和體系	1
第一節 名稱與性質	1
第二節 方法與體系	5
第二章 悲劇的淨化	61
第一節 爭議的原因	61
第二節 宗教的淨罪觀點	62
第三節 倫理道德的觀點	70
第四節 醫療的觀點	80
第五節 釐清的理論	93
第六節 結論	99
第三章 模擬	105
第一節 柏拉圖的模擬概念	105
第二節 亞里斯多德之承襲與建樹	155
第四章 劇場中的戲劇	191
參考書目	209

第一章 《詩學》的名稱方法和體系

第一節 名稱與性質

首先，亞里斯多德的《詩學》（Poetics）究竟是一本甚麼樣的書？長久以來最傳統的說法就是亞里斯多德所作的系列演講的筆記，或者是由其弟子紀錄下來的講稿。從其寫作的文體形式和證據上分析，大致可稱之為「聽的著作」。例如常常出現作者自己在場的人稱代名詞「我」，以及為了拉近與聽講者的距離，常用「我們」來爭取認同感。再者，在章節的開頭和結尾，留下不少說話者和聽話者互動的語氣。例一：「我提出關於詩自身及其各種類別的講解，觀察每一種基本性質。」（44）例二：「正如我們先前說過的，喜劇是對一個較低的類型人物的一種模擬。」（70）例三：「讓我們現在討論悲劇，如先前說過的結果，接下來為其正式的定義。」（74）例四：「其他附屬裝飾的傳統說法，就當作已經描述過了，因為再要討其細節，無疑地，將是一樁很大的負擔。」（64）例五：「一般論及悲劇與敘事詩的問題說得夠多了；批評家的質疑和對其解答就講到此為止。」（218）其他的例證甚多，就恕我不再一一例舉了。

莫瑞（G. Murray）為了證明此說的真實性，特別以一篇講授大綱的形式實驗性的翻譯了詩學的第一章。其結果相當程度地釐清了為何文本中常有令人困惑的漏洞，以及從一個議題到另外一個議題時的中斷。它不是一本正式的論說文，常留下講稿筆記中有待補充說明，解釋，轉折的材料。

此外，莫瑞為了讓他的翻譯能夠完全符合講稿的形式，刻意用簡約的英文來翻譯希臘的原文，也適當地凸顯了《詩學》文體的特色。¹

第二種學說是把亞氏流傳的著作分成兩類：一類是對外公開刊行，希望廣為流傳給一般人閱讀者（*exoteric works*），可能有二十餘種，採用當代流行的對話體，在結構與文辭方面比較講究而且優美，受到西塞羅（M. T. Cicero）等人的推崇。惟除了 1890 年所發現的以紙草寫成的《雅典政制》外，無一倖存。

另外一類是對內未發行的秘笈（*esoteric works*），顯然保有亞氏講稿形態，僅供萊西姆（Lyceum）學園學生研讀者，《詩學》就屬於這一類。其結構散漫，偶而重複，文字質樸無華。至於有時說得詳盡近乎拉雜瑣碎，但有些地方又說得語焉不詳，晦澀難明，極可能是因為亞氏的學生對其知識體系、專門術語、基本的觀念都已熟悉，能夠充分掌握理解，自然是無庸多贅。然而對於非亞氏門生的外人來說，則是困難重重，甚至無從臆測。

不過，正如哈迪生（O. B. Hardison）所言：「雖然沒有學者接受《詩學》是一部已完成的論著的學說，但是不幸地，幾乎所有的翻譯都蘊含著這種學說。他們都努力把希臘文翻成優美的英文，譯者附加連接詞，暗自擴張艱澀難解的段落，用轉換片語，標點符號和分段來暗示一些不存在的邏輯關聯。顯而易見的就是希臘文的翻譯是一種不可能的理想；以致譯者傾向於另一個極端，似乎儘可能把《詩學》做成標準的英語散文本。然而這種過分積極地譯法，招致鹵莽的解釋甚或是誤解。因為這個問題沒有可能這麼容易解決，讀者必須經常比對不同的翻譯」（1968，P.59）

誠然，問題遠比這個來得複雜，流傳至今的《詩學》不但有不同的祖本，而且這些手抄本早已殘缺不全。² 甚至像蒙托莫林

(Montmollin) 和伊爾思 (Else) 等人認為是亞氏自己修訂或後人增補和竄改過的。雖然他們的說法有時相當合理，擲地有聲，但仔細審視過後，就會發現其所依憑的證據往往是間接的，畢竟沒有原作或原稿可供比對。³

即令比較傳統和保守的看法，也認為詩學應有第二部或續篇；其中部份章節是疑作；至少有八處有缺漏或漫漶不清。⁴ 推斷有第二部的證據，至少有下列幾點：

1. 從第一章所提出要講解內容與第二十六章結束語來看，顯然現存《詩學》只講完了悲劇和敘事詩而已。
2. 按第六章第一行中說：「關於六音步體詩之模擬，和喜劇留到以後再說。」(74)
3. 亞氏在《修辭學》中表示：「關於可笑的主題，已放進《詩學》中詳加討論。」(*Rhetoric* 1. 11. 1371b 36) 又說：「可笑究竟有多少種，已於《詩學》中陳述過了。」(*Rhetoric* 3. 18 1419b 6)
4. 亞氏在其在《政治學》中有：「現在我們說的淨化是其一一般的意涵，但在詩學中我們會把它講得更清楚。」(*Politics* 8. 7. 1341b 38-40)

亞氏這些承諾，於現存的《詩學》中全都沒有兌現，單從文義和語氣來看，顯然《詩學》應該寫於《政治學》之後，《修辭學》之前，如果《詩學》是完整的留傳下來，沒理由均付之闕如。

一、二兩點都算得上直接內證，最為有力；而三、四點亦可說是直接相關的證據。

又按三世紀的拉爾修 (Diogenes Laertios) 所收列的書目中有一部 *Pragmateia Tekhnes Poietikes* 共有 a、b 兩卷，一般認為就是 *Peri Poietikes* 《詩學》。此外，有些學者專家認為無名氏的《喜劇論綱》

(*Coislinian Tractate*) 這部 1839 年才發現的十世紀殘缺的手稿，它又極可能抄自紀元前一世紀的作品，即令不能斷定其與亞氏的確切關係，但也可以發現它的基本觀念和形式脫胎於亞里斯多德《詩學》，甚至有刻意模仿之嫌。因此，間接反映出《詩學》有第二部，其內容會討論喜劇、酒神頌等其他種屬的作詩技巧，以及淨化等相關問題。

其次，布契爾 (S. H. Butcher) 認為《詩學》中的第十二章和第二十章可能是後人羈入的疑作。首先看第十二章是討論悲劇情節「量的劃分」：分別為序場、插話、退場詞與合唱歌等。就文章的論述來說，第十一章的結尾，與第十三章的首句能夠銜接，插入第十二章似被打斷。同時，從第七章到第十一章都在討論情節的本質問題，而第十三章又延續說明悲劇情節的條件和應該避免什麼。所以突然在這一章開始探討元素在整體的配置與名稱，使得邏輯思維因此中斷，變得模糊不清。假如是後人所補或添加，並不恰當，非高明之舉。

按第二十章是分析一般語言的成分，包括字母、音節、連接詞、名詞、動詞、語尾、句子的意義等。事實上，自《詩學》的第十九章後半部開始至第二十二章為止，亞氏由簡單到複雜，展開系列的措辭討論。有不少學者專家對本章應否列入，頗有微詞與質疑，認為這些文法的基本概念，過於粗淺，不及作詩技巧的層次；但我以為它既是語言的一般性問題同時也是詩篇構成的基礎，在論理上是一貫的，並無扞格矛盾之處。

再其次，關於八處，甚至更多一些的殘缺或漫漶不清的問題，因係偶然意外因素造成，實無討論的基礎，且本書沒有校勘題旨，故不多贅。

“*Poetics*” 的中譯至少有「詩學」、「論詩」、「創作學」等三種，⁵而我仍譯為「詩學」一則是多年來已經相沿成習；二則能與其他的

科學相對立，成為不同的知識類別；固然不是很精確地指稱其內容，但大致吻合。正如先前所述它可能只是對內未發行的講稿或筆記，本無正式的書名，流傳至今的是斷簡殘篇，究竟是原來內容的多少，誰也無法判定。最可靠的線索是第一章亞氏預定要講的內容：「我提出關於詩自身及其各種類別的講解，觀察每一種基本性質；探究要成為一篇好詩的情節結構的必要條件；組織一首詩的成分和數量；且對此領域其他部份也做相同方式的探討」（44）而今存者只講授了悲劇與敘事詩，其他類別的詩都還沒有論說。顯然，它不是對個別作品的評論，而是全面性探詩的基本性質，元素與技巧。如果要概括其題旨與內容的話，應該是「論作詩的技巧」會比較確切，它與《修辭學》之「論演說的技巧」，一個論述詩文，另一個討論語體，既相對立又互補。

第二節 方法與體系

一、方法與分類

如按一般對亞里斯多德的知識領域和著作的分類，《詩學》和《修辭學》同屬製作或生產（productive）事物的科學類；與理論科學（theoretical science）那種為知識而知識，其本身即是價值，如數學、形上學、物理學、天象學等係屬不同的類別；又和實踐科學（practical science），指導意志行為的原則或規範的類別，如《倫理學》和《政治學》有所區隔。⁶

然而，不論是那一種知識或科學都要經過證明來獲得，只有把握了它，才能據此知道事物。⁷如何證明？就必須應用亞里斯多德

所創的三段論式 (*syllogism*)，《詩學》當然也不例外。是故，雖然亞氏有幸經歷了希臘文學或詩的黃金時代，讀過荷馬的敘事詩，看了三大悲劇家和亞里斯多芬的精采戲劇，甚至遠比今天多很多的典範性作品，但是他在論寫詩的藝術或技巧時，並不是從這許許多多的作品中去歸納出原理原則。因為他說：「歸納法不能證明主體是什麼，而只是證明它是否具有某種屬性。」(*Posterior Analytics* 2.7, 92b2) 所以，他在《詩學》中引用希臘名著，只是為了支持其演繹推論中的證據或作為說明其性質而已。

其次，亞氏指出：「一個人的研究如果是以整個類為對象，那麼他首先應當把類劃分為最基本的種(例如，把數劃分為 2 跟 3)，然後努力通過前面說過的方法去把握他們的定義(例如，直線、圓、直角)，再有，通過確定種所屬的範疇是什麼(它是質的或是量的)，借助最初的共同的屬性去考察它的特殊性質。由最基本的種所合成的主體的屬性將在種的定義中得到充分的表明，因為它們的出發點就是定義、單純的主體、依據自身只屬於單純主體也間接屬於其他主體的屬性。按照種差進行的方法對這種研究是有用的。」(*An.Post.*2.13. 96b15-26) 再者「劃分好比是一種弱的三段論，因為它預定了所要證明的東西，並且總是推出比所要討論的屬性更廣泛的東西。首先，許多人都忽略了這一點，在證明中，如果需要推論一個肯定的命題，那麼三段論，據以產生的中詞總是從屬於大詞，而不是包括著他的全稱。但劃分則要求相反的程序，它把全稱作為中詞。」(*An. Pr.*1.31 46a32-40 46a1-3) 換言之，劃分或區別必定涉及更大的範圍，才能區分出什麼事物屬於此一類別，什麼不屬於此類，而且凡此種屬者必定具有相同的屬性。

據此對照亞氏於《詩學》中所使用的方法，首先，在該書的開宗明義中，就說明了他是以詩本身及其各種屬的基本性質為研究的對象。⁸而這樣如出一轍的說法亦見於《後分析》：「一門科學涉及一個屬或一類對象，包含由其最基本的元素所構成的全部事物，以及這些屬種的各部份或基本性質。」（*An. Post.* 1.28, 87a38-39）

他以模擬作為劃分的基準，先把藝術區分成模擬與非模擬兩大類別；並依據模擬的媒介、對象、樣式來區別。在模擬媒介中，通過色彩與形狀呈現者為繪畫；只用節奏的是舞蹈；節奏加和聲者有豎琴、豎笛、牧笛等樂器演奏者；單獨使用語言模擬者（相當於今日之文學範疇）有散文與韻文之分：仿劇以散文為之；輓歌體、三音步短長格等格律文自不同於前者；此外混合了散文與韻文者如《馬人劇》；綜合節奏、歌曲與格律者：有混合使用三種的是悲劇與喜劇；分別更迭運用的則是酒神頌與日神頌。

「既然模擬的對象為動作中的人，這些人必定是較高或較低的類型，再現的人物必定比現實人生來得好或壞或與其相若。」（52）因此，在繪畫、舞蹈、音樂、乃至詩中都有此區隔。依據模擬對象的不同而有敘事詩與諷刺詩、悲劇和喜劇之分。

假如模擬的媒介和對象相同，但是採取模擬的樣式不同，就像敘事詩以敘述的方式為之，而悲劇則經由人來表演，得以區分其屬種。

此外，還有一點特別值得注意，當亞氏以模擬來劃分詩的屬種時，也把其他採用詩體但又不合模擬的模式所寫的書籍或文章，排除在外。這跟古希臘傳統以文體（韻文或散文）、格律（音步數或長短格）的劃分方式，全然不同。

亞里斯多德在第一章中依據模擬的媒介，第二章以模擬的對象，第三章按模擬的樣式，始終都以模擬的種差作連續的劃分，全無遺漏地區分到不能再分的屬種為止，讓我們充分地認識了詩的藝術範圍與屬種。事實上，他做了前所未有的完整、清晰、一致的分類，即令後世有不同的文藝區分方式，但它始終不失為一種分類方式。

二、詩的起源

第四章探討有關詩的起源或詩產生的原因，「一般說來，詩出自兩個原因，每一個都深植於我們的天性。」甚或是像高氏所譯「出自兩個自然的原因。」⁹所謂「自然」按物理學的解釋「自然又被說成是生成，因為生成是導向自然之路。而生長事物之作為生長是從一種事物長成另一種事物。那麼，它長成什麼事物呢？不是長成它所由長出的那種事物，而是長成它所趨於長成的那種事物。因此，形式就是自然。」（*Physics* 2.1 193b 12-19）是故，假如詩出於人之天性本能就應該可以從經驗事實中得到證明。

亞氏先舉出詩產生的第一個原因是模擬，它不但與生俱來，而且人類之所以不同於其他動物就因為是世上最善模擬者，最初的教誨就是通過模擬學到的，同時可以觀察和體驗到模擬中的快感，甚至是一個普遍現象（*Poetics* 1448b3-6）。猶有進者，模擬所帶來的快感是雙面的，不只是讓模擬者滿足其本能的需求，也令其他觀察者得到快感。而這個事實有時通過標示（sign）得以證明，如其模擬的對象本身令人不愉快（最噁心的動物或屍體之類），但模擬精確生動，其技巧令人喝采，就能帶來快感。這裡需要補充說明的是

「可能與標示並不相同，可能是一般可接受的前提，因為人們通常是以一種特殊的方式知道要發生或不發生，存在或不存在的事物，就是一種可能。而標示則意味著是必然地或一般地被接受證明的前提。如果一個事物與其他的事件共存，或者在它發生之前或之後，其他事情發生了，那麼這事物就是那個事物已經生成或存在的標示。省略三段論就是從可能或標示中得出的三段論。」(An. Pr. 2.27, 70a3-11) 換言之，模擬的對象令人產生快感的原因有兩種，一種為模擬的對象物本身就是賞心悅目的，無論在現實人生或表現在畫作中的客體都一樣，例如嬌艷的鮮花或初昇的太陽之類；另一種則如上述，該對象在現實中係屬令人噁心不快之事物，但因其表現的技巧帶來讚嘆的結果。前者是直接的很容易理解，後者則為間接的，跳過一個場域，或者所謂由標示來證明。

其次，能讓所有的人在模擬中獲得快感的前提，其根本的原因是學習或求知的行為，可以賦予最生動的快感。哲學家與常人只有程度上的差別，而無本質上的不同，他們共同享受此種的樂趣。然而「當人們在看呈現的對象會發現快感是因為它已變成學習和推論每樣事動，比如此一特殊的對象是那一類的事物；如果由於一個人碰上以前沒見過的事物，那麼他就不是從模擬中得到快感，而寧可是從模擬的技巧或色彩或其他類似的原因。」(Poetics 1448b15-20) 亞氏於此所指出的原因有兩種不同的情況，正如他在《後分析》中所指出的「在同一門科學中，對事物的知識和對事物原因的知識在下列不同的條件下是不同的：(1)結論不是從前提直接推論而來。(2)雖然結論是從前提推論出來，但它卻不是原因而是從兩個可轉換的詞項中得到，不是原因的那一個可能知道得更清楚，所以證明從此而進展。(3)如果中詞不能轉換，不是原因的東西比原因更容易了

解，那麼事實被證明而根據卻不能被證明。(4)中詞與大詞和小詞不相交的三段論亦是同樣的情況。在這些三段論中，證明說明了事實卻沒有說明根據。因為原因沒有得到陳述。」(An. Post. 1.13, 78a23-30; 78b11-15)

再其次，亞氏認為詩產生的原因，除了模擬之外，第二個原因是建立在人類的旋律與節奏的本能或天性中，而詩之格律顯然為節奏的部份(Poetics 1448b21-22)。由於這兩個原因都根源於人類的天性，也就是自然。「所謂自然，就是一種由於自身而不是由於偶然地存在於事物之中的運動和靜止的最初本原和原因」(Physics, 2.1, 192b 22-24)既然它是自身存在的運動和靜止的最初因，就無需再去證明其存在了，如果還有這種企圖反而是幼稚的。是故，詩的產生是自然的，詩人所扮演的角色，作詩無寧為順應其天性自然。或許詩人的這種才能是漸次發展的，成熟時變得無法抗拒即興而作詩。

基於詩人的特質分成兩個方向發展，心性嚴肅者模擬高貴的、好人的動作，歌頌神讚美英雄，由敘事詩到悲劇；比較瑣屑的一類則模擬卑微者的動作，最初完成了諷刺詩，再發展出喜劇。

因此，亞里斯多德主張不只是詩人依循其天性(自然)發展其才能，完成其作品和類型取向，而且這些種屬同樣由自然本身的原因運動，延續活動，演變到達其目的，建立了自然的形式，然後才靜止打住。¹⁰

亞氏可能為了加強其論證的真實性和可信性，於是在第四章和第五章分別列舉悲劇和喜劇的歷史，因為歷史所描述的是已發生之事，既然「已經發生則是明顯地可能，否則它就沒有發生。」¹¹換言之，它代表事實證明了亞氏的自然發展的歷史觀。首先他指出「悲

劇——喜劇亦然——最初僅是即興創作，一個根源於酒神頌的作者，另一個來自陽物歌，至今還在我們好多個城市中使用。」(64)認為戲劇起源於儀式的說法，由十九世紀末二十世紀初的人類學家，特別是劍橋學派的研究成果，使其成為論述戲劇起源中的顯學。¹² 亞氏指出：「艾斯奇勒斯是第一個引進第二個演員的作家，他降低了合唱團的重要性，且使得對話成為主導的部份，索福克里斯提升了演員的人數為三人，增添了景繪。」(64)當希臘悲劇的演員只有一人時，不論其換過多少次面具和服裝，總是沒有面對面的互動與衝突，同時也只有演員和合唱團的交替表演、交流、少許對話而已。或許可以說它離酒神頌不遠，戲劇性很薄弱，為悲劇初期形態。在其變為兩個乃至三個時，角色人物倍增時不但戲劇的張力加大，對話自然變多，功能愈益複雜，相對地壓縮了合唱團的唱詞的量並降低了它的作用，兩者呈現出此消彼長的現象。景繪雖不必然是劇作家的職責¹³，但是索福克里斯的發明或引進，標示了對戲劇演出的重視。

此外，「因為要涵蓋較大的範圍，放棄了簡短的情節，為了悲劇的莊嚴的樣式，不用早期羊人劇形式的，怪誕語法。然後是短長格取代了長短格四音步，它根源於悲劇詩還用羊人劇的體例時，且與舞蹈的關係比較密切。一旦對話進來後，自然本身會發現適當的體例。由於短長格在所有的體例中最接近口語：事實上，談話的語辭進入短長格遠比其他任何韻文體來得多；很少變成六音步，唯有脫離日常生活語調才用。」(64)這裡企圖說明的不只是悲劇演變的軌跡，而且更注重的是引發它變動的原因。悲劇在走出酒神頌之後，可能有一段時間採用較其為早的劇種——羊人劇的形式，然而又發現其規模、樣式不符合的悲劇的目的需要，必然要找到恰當的