

*The Aesthetic
Translations
by Miao Ling Zhu
Vol. I*

缪灵珠 美学译文集

第一卷

章安祺 编订

中国人民大学出版社

The Aesthetic Translations
by Miao Ling Zhu
Vol I

穆灵珠 美学译文集

092826 第一卷
章安祺 编订



女子学院 0077253

中国人民大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

缪灵珠美学译文集 第一卷/缪灵珠译; 章安祺编订
北京: 中国人民大学出版社, 1998. 8

ISBN 7-300-02839-X/B · 471

I. 缪…

Ⅰ. ①缪…②章…

Ⅱ. 美学-文集

Ⅳ. B83-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (98) 第 21873 号

缪灵珠美学译文集

第 一 卷

章安祺 编订

出版发行: 中国人民大学出版社
(北京海淀路 157 号 邮码 100080)

经 销: 新华书店

印 刷: 北京市东晓印刷厂

开本: 850×1168 毫米 1/32 印张: 14.625 插页 3

1998 年 8 月第 1 版 1998 年 8 月第 1 次印刷

字数: 363 000

定价: 27.00 元

(图书出现印装问题, 本社负责调换)

编 订 说 明

本书译者是已故的著名翻译家、中国人民大学教授缪朗山先生，缪灵珠是他发表译文时的署名。

缪先生生前从事西方文学和美学的教学与研究工作，终生勤奋，治学严谨。他为撰写《西方文艺理论史纲》，亲手从希腊文、拉丁文、英文、法文、德文和俄文的原著，翻译了大量的文献资料，其中不少译文目前仍属唯一的汉译本。这些译著有的已经发表，还有近百万字尚未出版。

缪先生逝世后，领导和家属委托我整理编订先生的遗稿。我明白这项工作的意义，也深知任务的繁难，然而作为他的学生，我感到义不容辞。因此，继整理完缪先生的遗著《西方文艺理论史纲》之后，又编订了《缪灵珠美学译文集》，以解研究资料匮乏之难，也偿先生一生辛劳之遗愿。

缪先生的美学译文，尚未构成西方美学史料的完整体系。本书基本按原作者的出生年代划分卷次编排顺序，适当照顾流派和国别。全书共分四卷：第一卷为古代部分，包括古希腊罗马和文艺复兴时期；第二卷和第三卷为近代部分，包括欧洲古典主义、英国经验主义、德国古典美学、欧洲浪漫主义和俄国现实主义；第四卷为现代部分，即 20 世纪西方美学论著。

本书几乎收集了缪先生的全部美学译文，这些译文有的已经公开出版，有的曾在系内油印，而大部分译作没发表过。在这些遗稿中，既有已经校订业已誉清的定稿，也有未经校订尚未完成的草稿。在编订中，凡是没校订过的草稿，都根据英文本进行了校订；少数曾发表过的译文，也对照原文做了必要的修正。凡属

此种情况都在译文后注明，如有不当之处应由编订者负责。

为了便于读者参阅，编订者对各美学家做了简短的评介，对译文中较重要而又较生僻的人物和典故加了必要的注释，并在注文后加上“编者”字样，以区别于译者注。由于原稿中的译名很不统一，在编订中凡人名和书名尽量采用《中国大百科全书·外国文学》的译法，该书上没有的则从《辞海》；至于希腊罗马神话与《圣经》中的人物和地名，则基本以《希腊罗马神话和〈圣经〉小辞典》为准。此外，译文所根据的文本，凡缪先生已写明的一律保留；凡无从查考的只好阙如。

在本书编订过程中，曾得到中国人民大学中文系赵澧教授的关怀和支持。中国人民大学出版社的同志们为此书的出版付出了辛勤的劳动。他们是理应受到感谢的。

由于编订者水平有限，加之时间仓促，错误之处在所难免，敬请读者批评指正。

章安祺

1985年夏

目 录

亚里士多德

诗 学	3
-----------	---

贺拉斯

诗 艺

——致皮索书	39
--------------	----

诗 话

——上奥古斯督书	63
----------------	----

朗吉努斯

论崇高	77
-----------	----

卢奇安

华堂颂

——谈造型艺术美	135
----------------	-----

画像谈

——谈肉体美与精神美	144
------------------	-----

画像辩

——谈歌颂与谄媚	153
----------------	-----

论舞蹈

——论歌舞艺术	163
---------------	-----

质诗人

——评灵感说	181
--------------	-----

宙克西斯

——谈题材与技巧	184
----------------	-----

论撰史

——论现实主义的艺术·····	188
狄摩西尼礼赞	
——谈作家的修养·····	210
文坛的普罗米修斯	
——作者自评·····	228
普洛提诺斯	
论 美	
——《九章集》第一卷，第六章·····	235
论理性美	
——《九章集》第五卷，第八章·····	246
但 丁	
论俗语·····	263
致斯加拉亲王书	
——论《神曲·天国篇》·····	308
薄伽丘	
诗与神学	
——《但丁传》第二十二章·····	325
诗的功能	
——《异教诸神谱系》第十四卷，第七章·····	330
特里西诺	
诗 学（选）·····	335
斯卡利格	
诗 学（选）·····	355
明图尔诺	
诗 艺（选）·····	371
钦齐奥	
悲剧《奥尔比凯》告读者·····	395
《狄多》辩（选）·····	399

论喜剧与悲剧的创作（选）	406
论传奇诗的创作（选）	416
卡斯特尔韦特罗	
亚里士多德《诗学》的诠释（选）	431
塔 索	
论英雄史诗（选）	439

亚里士多德

(公元前 384——公元前 322)

亚里士多德（Aristoteles 公元前 384——公元前 322）古希腊哲学家、自然科学家，西方文艺理论的奠基人。他学识渊博，著作很多，相传有四百余卷，但大都散失，传下来的也都残缺不全，其中传世的文艺理论著作有《诗学》和《修辞学》，这两部著作被认为是古希腊文艺辉煌成就的总结。

《诗学》是讲稿，未经整理，保存下来的部分主要讨论悲剧和史诗，论喜剧部分已经失传。该书涉及的文艺问题很广泛，是欧洲第一部较为系统的文艺理论著作，对后代有着极为深远的影响。车尔尼雪夫斯基称亚里士多德是“第一个以独立体系阐明美学概念的人，他的概念竟雄霸了两千余年”，称他的《诗学》“是第一篇最重要的美学论文，也是迄至前世纪末叶一切美学概念的根据”。

诗 学

第一章 论摹拟的手段^[1]

关于诗的艺术和种类，每种诗有何功能，如果是好诗，其情节应如何安排，诗的成分有几，性质若何，乃至本文所应研究的其他问题，我们都要讨论，依照自然顺序，先从基本原理说起。

史诗和悲剧诗，喜剧和酒神颂，大多数箫乐和琴乐，总而言之，都是“摹拟”，但在三点上彼此区别：摹拟的手段、对象、方式，各不相同。

正如有人或凭技术或因熟练，能以颜色和图形摹拟许多事物，临摹其状，有人则以声音摹拟，同样，上述几种艺术皆以节奏、语言、曲调摹拟，或分用，或兼用。例如，箫乐、琴乐及其他具有同样功能的艺术，譬如笛乐，只用曲调与节奏。舞蹈者之摹拟则只用节奏，无需曲调，凭借有节奏的姿势来摹拟各种性格、情感、行为^[2]。

至于这种只使用语言的艺术，或无格律，或有格律——或兼数种格律，或只用一种——则至今尚无名称。我们并无一个共同名称以称呼苏福戎和珊纳科斯的拟曲与苏格拉底的对话；设使用史诗格或挽歌格或类似的格律来摹拟，也无共同的名称，除非人们结合作品与格律，而称作者为挽歌诗人或史诗诗人，仿佛称之为诗人^[3]，不因他能摹拟，而是照其所用的格律。即使有人发表用格律写的医学或自然哲学论著，也惯常把他称为诗人；但荷

马与恩培多克勒，除了用格律以外，别无共同之处，所以称前者为诗人是合适的，至于后者，与其称为诗人，毋宁称为自然哲学家。那么，如果有人兼用数种格律来摹拟，例如开瑞蒙混合各种格律来写狂诗《骥人篇》，也要称为诗人了。关于这点，这样区别可矣。

有些艺术甚且兼用我所讲的一切手段：即，节奏、曲调、格律，例如，酒神颂和日神颂，悲剧和喜剧，区别在于前二者兼用这一切手段，后二者则分别使用。

凡此是我所说各种艺术因摹拟手段之不同而产生的区别。

第二章 论摹拟的对象

既然摹拟者须摹拟实践中的人^[4]，这些人物必然或是优秀的，或是卑劣的，（因为性格大抵往往仅此而已，一切品行不外分为善与恶）^[5]，从而，不是比我们较优，便是较劣，正如画家绘像，波吕格诺托斯的人物较优秀，波宋的人物较卑劣，狄奥尼修斯的人物是一般的^[6]。

显然，上述各种摹拟都有此等差别，而且因摹拟的对象如此不同，而彼此区别。甚至在舞蹈、箫乐、琴乐，乃至散文和不入乐的诗，莫不有此等差别，例如，人物在荷马较一般人为优，在克勒奥丰则如实，在首创戏拟诗的塔索斯人赫格蒙和《懦夫歌》的作者尼科烈斯则较劣。酒神颂与日神颂，亦有区别……提摩忒奥斯和斐罗珊诺斯描写圆目巨人，各有千秋，你可以像他们那样摹拟。悲剧与喜剧的区别，亦在于此：喜剧务求摹拟较今人为劣的人物，悲剧则务求摹拟较优的人物。

第三章 论摹拟的方式

再则，艺术的第三点区别，在于怎样摹拟上述各种人物。因为，用同样手段摹拟同样对象，可以照荷马的手法，时而叙述经过，时而代人物发言，或者用自己的口吻，而始终不变，或者使所摹拟的人物俨若在实践中做出一切。

正如在开篇所说，各种摹拟有这三点区别：手段，对象，方式。

因此，索福克勒斯在某一点上是与荷马同类的摹拟者，因为两人都摹拟优秀的人物；而在另一点上他却与阿里斯托芬同类，因为两人都摹拟人物在实践行为中。因此，有人说，这些摹拟所以称为“戏剧”，因为它们摹拟行为中的人。所以，多里斯人自称首创悲剧与喜剧（希腊本部的墨加拉人自称首创喜剧，说喜剧起源于墨加拉民主时代；西西里的墨加拉人也以此自诩，因为诗人厄庇卡摩斯来自他们那里，而且远在希奥尼德斯和马格涅斯之前）。他们以名词为证：他们说，多里斯人称郊区乡村为 komai，雅典人则称之为 demoi，而“喜剧演员”之称，并非源于“狂欢”，而是因为他们曾受辱被逐出城市，流浪于乡村；又说，“行为”一词，多里斯人谓之 dran，而雅典人则谓之 prattein。

关于摹拟的区别，其种数和性质，就讲到这里吧。

第四章 诗的起源与发展

一般地说，诗的起源似乎由于两个原因，皆本于人的天性^[7]。人在孩提时代即有摹拟的本能，人所以异于禽兽，在其善于摹拟，最初的知识就是从摹拟得来；况且人对于摹拟的作品总感到愉快。实践的经验证明了这点：因为有些东西本身尽管触

目痛心，我们却乐于观赏它们的逼真的画像，例如，最丑恶的动物和尸体的形象。其理由是：求知不仅对于哲学家是最快乐的事，对于一般人亦然，虽则一般人享受求知之乐较浅。我们所以乐于观赏画像，是因为我们一边看画，一边在求知，在推断每一画像为何物，譬如说，“这是某某”；因为设使偶或不曾见过原人，那就不是所摹拟的像引起快感，而是由于画法或颜色或其他类似的原因。所以，照天性，我们有摹拟欲，也有曲调感与节奏感（因为节拍显然是节奏的部分），人们若自始即有此天禀，逐渐予以发展，直到兴之所至，出口成诗。

诗，依照诗人的个性，分为两种：较庄重的诗人往往摹拟高尚的行为和高尚人物的行为，较轻浮的诗人则摹拟卑劣人物的行为，后者首先创制讽刺诗，前者则首先创制赞美诗与颂诗。荷马以前，我们举不出讽刺诗来，虽则讽刺诗人可能甚多，但是自荷马始则有之，例如他的《愚人歌》和这类的作品。“长短格”用于这种诗中是恰当的，因为人们用此格来彼此讽刺，所以至今还称为“讽刺格”。古代诗人有的写英雄格诗，有的写讽刺格诗。正如荷马在庄严的风格方面是出类拔萃的诗人，因为他的摹拟不但巧妙而且有戏剧性，同样，他也最先画出喜剧的轮廓，因为他不作人身讽刺，而使可笑之事戏剧化。他的《愚人歌》类似喜剧，正如《伊利亚特》与《奥德赛》类似悲剧^[8]。

然而，自从悲剧和喜剧出现，诗人们各因其个性，或偏向于悲剧或偏向于喜剧，有的放弃了讽刺诗而成为喜剧诗人，有的放弃了史诗而成为悲剧诗人，因为戏剧是更重要、更可贵的艺术形式。至于审察悲剧在其各种类型方面今日是否已臻于完善，并就悲剧本身及其对剧场的关系予以论断，那是另一个问题。要之，悲剧与喜剧起初不过是即兴之作——悲剧创自酒神颂的领唱者，喜剧创自崇阳歌的领唱者，崇阳歌至今还流行于许多城市，成为风习。后来，悲剧逐渐演进，每出现一个新的因素，必予以发

展；经过许多演变，悲剧达到了它的自然形式，便停止发展。埃斯库罗斯最先把演员的数目由一人增至二人，并削减了合唱曲的作用，而使对白占主要地位。索福克勒斯最先采用三个演员和画景。再则，至于篇幅，悲剧从“羊神剧”演变出来之后，久之，终于由简单情节与滑稽词句发展成庄严的体裁，诗格也由四双步变成短长格。起初是用四双步的，因为这种诗适合羊神剧，而且更适合舞步，但自从有了对白，适当的格律就自然而然发现了，因为在各种格律中以短长格最接近谈话的腔调，我们彼此对谈时就最常用短长格的调子，而绝少用六步格者，除非超出日常谈话的腔调——这就是明证^[9]。

至于曲间出数及其他装饰，据说如何逐一增添，我们姑且听信传说吧，因为若要逐点详谈，就说来话长了^[10]。

第五章 论喜剧

我们说过，喜剧摹拟卑劣的人物，然而“卑劣”不是指一切“恶”而言，“可笑”不过是“丑”之一种。因为“可笑”是一种过失，是一种无痛苦或无伤害的丑态，明显的例子如滑稽面具，既丑且怪，但并不使人感到痛苦。

悲剧的演变及其改革者，无人不知，但是喜剧因为自始即不被重视，所以无史可稽。直至晚近，雅典执政官才给喜剧诗人以歌队，以前都是志愿的演员。及至有所谓“喜剧诗人”见于记载时，喜剧已有了定型。谁先介绍面具或序出，谁先增加演员的数目，如是等等，已经无可稽考。喜剧之有情节（厄庇卡莫斯和福尔弥斯首创）最初滥觞于西西里，雅典诗人中克拉提斯首先放弃嘲讽形式，而推广对话与情节的运用。

史诗与悲剧相同的地方，仅在于史诗也是用壮丽的格律来摹拟严肃的事迹；所不同的地方，是史诗单用一种格律而且是叙事

体。至于时间的长短，悲剧力求以太阳运行一周为限，或稍超过一点^[11]，史诗则无时间的限制——这也是一点区别，虽则起初悲剧与史诗都是一样做法。至于成分，有些是两者所同具，有些是悲剧所独有。因此，能辨别悲剧的优劣的人，也能辨别史诗的优劣，因为史诗所有的成分，悲剧都具备，但悲剧的成分，就不是尽见于史诗中了。

第六章 论悲剧

关于以六步格摹拟的诗以及喜剧，容后再谈。且先论悲剧，从前文所述，可以求得悲剧本质的定义。悲剧，是对一件重要、完整、颇有规模的行为的摹拟，它使用美化的语言，分用各种藻饰于剧中各部，它以行为的人来表演而不作叙事，并凭借激发怜悯与恐惧以促使此类情绪的净化^[12]。我所谓“美化的语言”，指有节奏、曲调、歌曲的语言；所谓“分用各种”，指某部单用诗来表达，某部则用歌。

悲剧的摹拟既以行为的人来表演，它的成分必然首先是情景的装饰，其次是歌曲与措词，此二者是摹拟的手段。所谓“措词”，指韵语的配置；至于“歌曲”，其义至为明显。

再则，悲剧既然是行为的摹拟，而且由行为的人来表演，人不能不有性格上和才智上的某些特点——因为我们借此二者以论断行为的性质，才智与性格是行为的两个动因，人的成败之所系——因此，情节不外是行为的摹拟。我所谓“情节”，指剧情的安排；“性格”是论断实践中人的品质之根据；“才智”，则在人提出论证或发表意见的谈吐中流露出来。因此，一切悲剧必须具备六个成分，悲剧的优劣系于此六者，即：情节，性格，措词，才智，情景，歌曲。其中二者是摹拟的手段，一者是摹拟的方式，其余三者是摹拟的对象，悲剧的成分尽在于此。曾运用这六

大成分的悲剧诗人可谓不少，其实凡是悲剧皆有情景，性格，情节，措词，歌曲，才智^[13]。

然而，这些成分中最重要的是剧情的安排，因为悲剧所摹拟的不是人，而是行为，是生活与悲欢，〈而悲欢〉即寓于行为中，所以目的不在于摹拟某种品质，而在于摹拟某一行为；品质系乎性格，悲欢则系乎行为，所以悲剧的表演不是为了摹拟性格，而是通过一些行为把性格一起表现出来。因此，剧情或情节乃是悲剧目的之所在，此目的重于一切。况且，无行为则不成为悲剧，无性格却不失为悲剧，其实许多现代诗人所作的悲剧是无性格的。一般地说，不少诗人是如此，其情形有如在画家中宙克西斯与波吕格诺托斯之悬殊，后者善于刻画性格，前者的画则无性格可言。再则，设使有人写一系列台词，既能表现性格，措词与才智也甚好，他〈并未〉尽悲剧之能事，反为远不如一部虽则在这几方面差些但是有情节或剧情安排的悲剧之动人。此外，悲剧所赖以惊心动魄的主要因素，是“逆转”与“认识”，这两者都是情节的成分。再则，还有一证：初学写作的人能在措词和刻画性格方面有所成就，远较能安排情节为早，差不多所有早期的诗人都是如此。

因此，情节居于首要地位，仿佛是悲剧的灵魂，其次是性格。在绘画，也是如此：如果以最鲜艳颜色乱涂作画，反不如粉线素描的像那么悦目。所以，悲剧是对行为的摹拟，它所以摹拟实践中的人主要是为此故。

第三是才智。才智是指能作中肯而适切的应对之才，在辞令方面，它是政治科学和雄辩术的能事，所以古代诗人使他们的人物谈话作政治家的口吻，现代诗人使他们的人物谈吐有雄辩家的风度。性格显示人的抉择意向，在难决的场合，人将何去何取，所以在谈话中若绝无发言者去取的意向，则无性格可言。才智则在人论证是非或表示一般意见时流露出来。