

贺拉斯诗艺
研究

On the Art of Horace

李永毅 / 著

HA

中国青年出版社

贺拉斯诗艺
研究

On the Art of Horace

李永毅 / 著

(京)新登字083号

图书在版编目(CIP)数据

贺拉斯诗艺研究 / 李永毅著. —北京: 中国青年出版社, 2016.4

ISBN 978-7-5153-4085-2

I. ①贺… II. ①李… III. ①古典诗歌—诗歌研究—古罗马 IV. ①I546.072

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第040965号

责任编辑: 刁娜

封面设计: 瞿中华

出版发行: 中国青年出版社

社址: 北京东四12条21号

邮政编码: 100708

网址: www.cyp.com.cn

编辑部电话: (010) 57350503

门市部电话: (010) 57350370

印刷: 北京科信印刷有限公司

经销: 新华书店

开本: 700×1000 1/16

印张: 14.25 插页: 3

字数: 240千字

版次: 2016年4月北京第1版

印次: 2016年4月北京第1次印刷

定价: 56.00元

本图书如有印装质量问题, 请凭购书发票与质检部联系调换

联系电话: (010) 57350337

感谢教育部新世纪优秀人才项目
提供研究和出版资助

目 录

引论 技艺之必要——原初语境中的贺拉斯《诗艺》	(1)
第一章 艺术与权力的周旋	(16)
第一节 贺拉斯与共和派	(17)
第二节 贺拉斯与屋大维	(27)
第三节 艰难的平衡	(37)
第二章 恩主、知音与诗人圈	(50)
第一节 赞助的体制	(52)
第二节 拒绝的艺术	(56)
第三节 诗歌的友谊	(63)
第三章 希腊美学的罗马传人	(75)
第一节 诗艺与厨艺	(76)
第二节 为抒情诗正名	(84)
第三节 为讽刺诗辩护	(93)
第四节 整合三大传统	(102)
第四章 诗歌的中间地带	(115)
第一节 抒情诗的非个性化	(116)
第二节 讽刺诗的戏剧化	(127)
第三节 结构的对话性	(138)
第四节 移位与融合的艺术	(149)
第五章 黄金中道与哲学智慧	(159)
第一节 财富的考验	(161)
第二节 权势的诱惑	(166)
第三节 情欲的陷阱	(173)
第四节 理性的分寸	(179)
第五节 疯狂的标准	(191)
结语 纪念碑、天鹅与书卷的归宿——贺拉斯的自画像	(199)
附录 参考文献	(211)

引论 技艺之必要——原初语境中的贺拉斯《诗艺》

贺拉斯的《书信集》(*Epistulae*)第2部第3首以《诗艺》(*Ars Poetica*)的名字为世人所熟知,它是这位古罗马诗歌巨匠最长的一首诗,也是他最具历史影响力的一篇作品。在公元10世纪亚里士多德的作品被欧洲人重新发现以前,它被视为古典时代最重要的诗学著作,后来维达、布瓦洛和蒲柏的诗论可以说都是它的直接后裔。然而,它也是贺拉斯作品中最令人困惑的一篇。如果不将这首诗放回原初语境中,许多问题是难以解答的。这里所说的原初语境包括四方面:贺拉斯全部作品构成的语境,古罗马(承袭古希腊)以雄辩术为核心的教育语境,奥古斯都诗歌的语境,以及古罗马的社会文化语境。

任何人如果试图把《诗艺》当作亚里士多德的《诗学》来读,都会极度失望。这首诗既没有清晰可辨的微观结构,也没有严谨系统的逻辑。按照麦克尼尔的说法,“《诗艺》表面上是一篇说教式的论文,其实却是披着羊皮的狼:在最根本的层次上,诗人对这个题材的刻意处理已经阻断了任何教义式的、直截了当的理论阐述,因为各种想法、例子和话题似乎总是刚刚闪现在作者的脑海中,转眼就消失了”¹。

以作品开篇为例,1—22行似乎是为了说明第23行的论点:“总之,你写的东西一定要单纯一致”²,然而仔细分析却发现贺拉斯的重心在不断滑动。“将人头安上马颈, / 拼凑不同动物的四肢,铺上种种 / 花色各异的羽毛,让美丽女人的身姿 / 向下延伸,丑陋地和黑鱼连在一起”(1—4行)的荒诞效果的确切题,但“开篇虚张声势的作品几乎总这样: / 一两处优美的片段会给它装点门面”(14—15行)描绘的已经是诗人的另一种症状了:笔力不济,无法胜任史诗的工作,只能用田园诗的内容来敷衍。“酒坛是最初的设计, / 为什么轮子转动,出来的却是杯子?”(21—22行),这样的结局固然是因为诗人技艺有限,但重点却是艺术创作没能实现

¹ Randall L. B. McNeill, *Horace: Image, Identity, and Audience* (Baltimore: John Hopkins UP, 2001) 85.

² 本书所有贺拉斯诗歌译文都引自李永毅《贺拉斯诗选拉中对照详注本》(北京:中国青年出版社,2015),下文不再说明。

艺术意图的问题。与此相似，32—37 行的关键词是“整体搭配”，而此前的 24—31 行和紧随其后的 38—41 行真正论证的却是诗人必须选择与自己力量相称的题材，否则就会走向期待的反面：“我争取简洁，/ 却变成了晦涩；追求流畅，就会欠缺 / 力量和精神；号称雄伟，却变得臃肿……”（25—27 行）。诗歌的其他地方情形也大都如此。

如果《诗艺》的结构零散甚至略显凌乱，那么它的思想是否令人耳目一新呢？至少在表面上，它仍然令读者沮丧。倘若不深入考察诗中那些概念的文化内涵，那么我们只会觉得这是一篇西方古典时代常识观念的大杂烩。对照之下，亚里士多德的《诗学》似乎完胜。“发现”和“逆转”揭示了悲剧情节的关键驱动力，“怜悯”和“恐惧”概括了悲剧“净化”的心理机制，历史记录“实然”、诗歌探讨“可然”的说法为诗歌的真理性正名，都是亚里士多德的独家洞见。贺拉斯可曾表达分量与此相当的思想？

更令人警觉的是，他在《诗艺》中给庇索父子的那些建议，他自己在诗歌创作中往往是不遵循的。“单纯一致”似乎是《诗艺》的金科玉律，但贺拉斯几乎没有一首诗是单纯一致的。且不说他的两部《讽刺诗集》（*Sermones*）和两部《书信集》大都充满了突兀的独白、对白、旁白，众声喧哗，经常让专业的学者都难以追踪，即使他那些以结构精巧著名的抒情诗也常常因为违反这一规则而留下了许多千古谜题。例如，《颂诗集》第 1 部的第 3 首、第 4 首、第 7 首、第 28 首等作品，学界一直有人相信它们都是两首作品拼装在一起的，虽有人提出了不乏说服力的反驳，但至少表明它们并非那么“单纯一致”³，哪怕是最脍炙人口的《颂诗集》第 1 部第 9 首，也有学者抱怨，它不能称为完美，因为诗中的异质因素没能最终融为一个和谐的整体⁴。《长短句集》中的代表作第 2 首在结构上也剑走偏锋，一共 70 行，其中 66 行都是高利贷商人埃费乌对乡村生活的热情赞美，最后 4 行却跳出独白，以第三人称的角度叙述了他如何急切地收回贷款，开始新一轮放贷。学界对这首诗的用意争执不休，起因便是作品从结构到内容都处于一种不平衡的状态。贺拉斯在《诗艺》开头嘲笑糅合了鸟兽人鱼形象的怪物，而他自己的《颂诗集》第 2 部第 20 首却因同样的理由遭到了学界的质疑和讥讽。在宣布自己成为融合了人和天鹅的“双形”（*biformis*）诗人之后，贺拉斯献上了一段让学者们反胃的描写：“就在此刻，粗糙的禽

³ 参考《贺拉斯诗选拉中对照详注本》262—263 页、268—269 页、282—283 页、315—316 页对此类争议的概述。

⁴ Eduard Fraenkel, *Horace* (Oxford: Clarendon, 1957) 177.

皮已然开始 / 蒙紧我的小腿，白色的鸟形正吞噬 / 上身，轻柔的羽毛生长，蔓延， / 覆盖了双肩和所有手指。”（9—12 行）读者被迫想象奥维德《变形记》中的场景再次上演，只不过这次主角不是俊男美女，而是身材矮小、略显肥胖的贺拉斯。上述例子至少足以说明，贺拉斯《诗艺》中的话并不那么可信。威廉斯评论道：“我们不应认为，《诗艺》所称的现实目的是真实的，即指导诗歌创作……如果相信它准确地反映了奥古斯都文学的兴趣点，那就是对这一时期文学现状的可笑扭曲。”⁵

《诗艺》为何会呈现这些令人惊讶的特征，造成这些混乱？一个关键原因是读者忽略了作品的原初语境。首先，我们需要把它置于贺拉斯诗歌的整体框架中来审视。喜欢自嘲、不喜欢唬人的贺拉斯从未学究气十足地把这首诗称为“诗艺”，这个名字是包括昆体良在内的古罗马学者强加给贺拉斯的，其拉丁文是 *Liber de Arte Poetica*⁶，或者 *Ars Poetica*，只有公元 4 世纪的卡里西乌（Charisius）把它称为 *Epistula ad Pisones*（《给庇索父子的信》），后一个不通行的名称既符合贺拉斯的性格，也有文本本身为证。关于庇索父子身份的烦琐考证⁷，我们这里不必关心，但既然这是一封诗体书信，那它首先满足的就是社交功能，换言之，贺拉斯优先考虑的是如何针对庇索父子的实际需要和文学水平提出建议，而非系统地阐述自己对诗学的见解，这在很大程度上决定了作品的写作方式和进程。如果某些独门秘籍过于高深，作为普通文学爱好者的对方无法领悟，或者某些建议对于技巧高超的同行或许合适，但对庇索父子来说要求过高，贺拉斯很可能会预先排除在写作计划之外。在这种情况下，《诗艺》能否全面或忠实地体现他的诗学，理应打上问号。

事实上，要探寻贺拉斯的诗观，阅读他写给屋大维、麦凯纳斯、弗洛鲁等人的信，以及《讽刺诗集》第 1 部第 4 首和第 2 部第 1 首同样重要，即使在许多表面与诗歌无关的作品里，贺拉斯也隐藏了巧妙的诗学隐喻，我们阅读《诗艺》时需要与它们相互比较，才能得出可靠的结论。当然，一向严苛对待创作的贺拉斯绝不会容忍自己最长的一首诗沦为一篇纯粹的应景之作，所以《诗艺》在技巧方面仍是一丝不苟的，也设计了与更高层次读者暗中交流的渠道。甚至看似零散的结构都是刻意的安排，贺拉斯似

⁵ Gordon Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry* (Oxford: Clarendon Press, 1968) 347.

⁶ M. Fabius Quintilianus, *Institutio Oratoria* 8.60.

⁷ Jefferson Elmore, “A New Dating of Horace’s *de Arte Poetica*,” *Classical Philology*, 30.1 (1935): 1-9.

乎竭力避免给人一本正经地讲解诗论的印象，那将如自己笔下那位厨艺虽然高超、却总喋喋不休的纳西丹一样惹人厌烦（《讽刺诗集》第 2 部第 8 首）。

他生前并未把自己的《书信集》称为 *Epistulae*，而是把它们视为自己《讽刺诗集》（*Sermones*）的延续。*Sermones* 意为“闲谈”，它点明了两部《书信集》和两部《讽刺诗集》的风格。这个名字恰如其分，从容闲适的节奏、随意切换的主题都与絮语相似，四部诗集不仅在风格上很接近，《讽刺诗集》中的话题也在《书信集》中反复出现，对于熟悉《讽刺诗集》的读者而言，《诗艺》中那些突然进入和突然消失的话题就显得不那么无序了。特雷茜提出，《诗艺》不仅与《讽刺诗集》有关，而且与贺拉斯的《颂诗集》也不可分割。她认为，无论是在颂诗、讽刺诗还是书信体诗里，贺拉斯都遵循了她所说的“抒情”模式，就是用具体的手段，与情感和行动融合的手段来表达思想，包括意象、象征、寓言、典故、轶事等等，思想与思想之间通过对照和联想的方式发生关联。“抒情”模式和“逻辑—说教”模式的区别可概括为：前者具体，后者抽象；前者诉诸行动和情感，后者诉诸逻辑论证；前者倚重具体例子和形象，后者倚重事实、数据和分析；前者提出观点无须铺垫，后者提出观点需要充足的准备；前者喜欢极端例子的对比，后者需要全面的权衡；前者以中心词汇和隽语的方式概括观点，后者会系统地总结观点⁸。从这样的视角看，表面的随意和深层的缜密相结合，是贺拉斯作品的突出特征，《诗艺》也不例外。

如果《诗艺》隐含着深层的结构，它是否遵循了某种原则呢？诺登和费斯克认为，《诗艺》的写法沿袭了古希腊罗马盛行的技艺入门指导（*eisagogē*）的程序。这类作品一般都分为两大部分，第 1 部分介绍技艺本身（*ars* 或 *technē*），第 2 部分介绍掌握这门技艺的人（*artifex* 或 *technitēs*），作品形式可以是问答，也可以是老手对新手的教导。诺登提到，维特鲁威的《论建筑》（*De Ar chitectura*）和昆体良的《雄辩术原理》（*Institutiones Oratoriae*）等著作都遵循了这样的写法。贺拉斯的《诗艺》1—294 行论诗，295—476 行论诗人，他以成名诗人身份指导庇索父子，符合这个模式⁹。费斯克进一步指出，在多个细节上它也契合技艺入门指导的传统，一是第二人称的使用，二是个人经验的榜样，三是强调训练而非天才，四是老手

⁸ H. L. Tracy, “Horace’s ‘Ars Poetica’: A Systematic Argument,” *Greece & Rome*, 17 (1948): 104-15.

⁹ Eduard Norden, “Die Composition und Litteraturgattung der Horazischen Epistula ad Pisones,” *Hermes*, 40 (1905): 481-528.

承诺帮助新手¹⁰。古罗马注者波皮里昂（Porphyrio）指明了另一个更重要的方向，他提到贺拉斯的这首诗吸收了亚历山大学者尼奥托勒默（Neoptolemus of Parium）的一些重要的诗学概念，但由于尼奥托勒默的著作早已失传，长期以来这把阐释的钥匙没能发挥作用，直到1918年耶恩森才借道费罗德姆（Philodemus of Gadara）重构了尼奥托勒默的诗学框架，因为费罗德姆曾批评过与贺拉斯相似的诗歌观念，其中不少据说都脱胎于尼奥托勒默¹¹。

尼奥托勒默把技艺分为三部分：（1）*poiēsis*，主要包含立意、谋篇等等；（2）*poiēma*，主要指艺术表达；（3）*poiētēs*，主要涉及诗人的职责与素质。《诗艺》大体也可分为这三个部分。但贺拉斯并未简单套用这个框架，而是将一个更自然的框架置于其上，以避免“沉闷乏味”和学院派的“技术化语汇”¹²。基帕特里指出，贺拉斯书信体诗歌的一个共同特征就是突出戏剧化情境¹³。如维克哈姆所说，《诗艺》中贺拉斯直接向庇索父子发话，并非仅仅为了满足书信体的要求或者表示礼貌，也发挥了结构功能。他注意到，每次出现直接称谓的地方都是贺拉斯抛出某个重要观点的地方，而且父子三人扮演着不同的角色，父亲是评论者的角色，长子是学徒期的诗人，幼子则是陪衬¹⁴。这样，贺拉斯就巧妙地掩盖了作品的骨架。

尼奥托勒默对于理解《诗艺》的作用不限于此，因为他的学术与雅典的逍遥学派（Peripatetic school）有渊源，从而在贺拉斯和亚里士多德之间建立了通道。贺拉斯青年时代求学雅典时，已对亚里士多德学说有所了解（只不过他最感兴趣的是伊壁鸠鲁学派），即使抛开这部分经历不管，亚里士多德也是贺拉斯无法回避的存在，因为古罗马教育的核心便是雄辩术（*rhetoric*¹⁵），而泛希腊时期和古罗马时期的雄辩术教育几乎完全笼罩在亚

¹⁰ George Converse Fiske, “Lucilius: The *Ars Poetica* of Horace, and Persius,” *Harvard Studies in Classical Philology*, 24 (1913): 2-3.

¹¹ Mary A. Grant and George Converse Fiske, “Cicero’s ‘Orator’ and Horace’s ‘*Ars Poetica*,” *Harvard Studies in Classical Philology*, 35 (1924): 4-5.

¹² C. O. Brink, *Horace on Poetry, Vol. I, Prolegomena to the Literary Epistles* (Cambridge: Cambridge UP, 1963) 245.

¹³ Ross S. Kilpatrick, *The Poetry of Criticism: Horace, Epistles II and Ars Poetica* (Edmonton: U of Alberta P, 1990) 34.

¹⁴ E. C. Wickham, *Quinti Horatii Flacci Opera Omnia, with a Commentary*, vol. 2 (Oxford: Clarendon Press, 1891) 383-4.

¹⁵ *rhetoric* 在中国一般译成“修辞”，但按照亚里士多德的定义，它实际指劝服的手段，在古希腊罗马传统中，由于法律实践和民主政治在公民生活中的重要性，雄辩术成了教育的核心内容。

里士多德的影响之下。《诗艺》中相当篇幅（152—294 行）留给了戏剧，这固然因为底索兄弟中有一人在学习创作戏剧，其实也暗合亚里士多德《诗学》的做法¹⁶，而与罗马本土的诗歌定义有相当距离，虽然不少罗马诗人都有戏剧作品，但维吉尔、奥维德、贺拉斯、卡图卢斯、卢克莱修等罗马顶级诗人几乎都不写戏剧。《诗艺》的一个核心词“合适”（decorum）也是源于亚里士多德，希腊文是 *prepon*，出自《修辞学》（*Rhetoric*）这部雄辩术的奠基之作¹⁷。

作品中还有两个谜题，答案可能也与亚里士多德有关。第 128 行 *Difficile est proprie communia dicere*（以独特的方式呈现普遍的体验很困难）一直令评论者困惑，威尔金斯和莫里斯等人认为 *proprie* 的意思是“恰当地”¹⁸，*communia* 指属于人类普遍经验但尚未被人写入诗歌的题材，或者说“全新的题材”，其意义类似于公用地，尚未被以前的诗人圈占，留下他们的印记。因此贺拉斯这行的用意是劝底索父子不要轻易尝试这条艰难的道路，最好选择第 129 行的做法（沿袭传统，稍加翻新）。马考雷觉得，*communia* 恰好是指已经被前人反复写过的题材¹⁹。布林克则相信，贺拉斯在这里受到了亚里士多德《诗学》的影响，*proprie* 和 *communia* 的区别类似特殊性和普遍性、殊相和共相的区别²⁰。《诗艺》361—365 行也一直让学术界争论不休：

诗就像画。有的画，离得近，更能吸引你；
有的画，你站得远，才能体现出魅力；
这幅画，喜欢幽暗；这幅画，喜欢阳光，
不畏惧评论者敏锐的判断：这幅画欣赏
一次足矣，这幅画观看十次也不够。 365

特林匹认为，要理解这段文字，应从古希腊和罗马的修辞学和雄辩术

¹⁶ S. J. Harrison, *Generic Enrichment in Vergil & Horace* (Oxford: Oxford UP, 2007) 4.

¹⁷ Aristotle, *Rhetoric* III.2, 1404b1—4.

¹⁸ H. J. Maidment, “Horace, *Ars Poetica*, vv. 125 foll.,” *The Classical Review*, 18.9 (1904): 441; Edward P. Morris, *Horace: Satires and Epistles* (New York: American Book Company, 1909): 204-5.

¹⁹ G. C. Macaulay, “On Horace, *Ars Poetica*, 11. 128-130,” *The Classical Review*, 26.5 (1912): 153-4.

²⁰ C. O. Brink, *Horace on Poetry, The ‘Ars Poetica’* (Cambridge: Cambridge UP, 1971) 204-8, 432-44.

传统入手²¹。他指出，贺拉斯的描述与亚里士多德《修辞学》第3卷第12章的全部内容都有关。亚里士多德在这章里区分了适合书面演说和口头演说的两种风格，并把后者进一步分为政治演说和法庭演说。他将政治演说比作风景画，听众多，距离远，因而不需要细节的高度完美；法庭演说相对政治演说需要更精致；只面对单个评判者的演说尤其需要注意细节。在参考了塞涅卡等人的修辞学著作后，特林匹发现，古罗马人继承了亚里士多德的区分，在这个框架下，适合近距离观赏和“喜欢幽暗”的特质都对应于学校和小讲堂所要求的更精致、更谨严的演说风格，“幽暗”(obscurum)准确地说并非强调“黑”和“暗”，而是远离大庭广众，更具私密性和娱乐性；“阳光”(sub luce)其实指户外，典型的场所便是罗马广场。

如果这样理解，在贺拉斯对比的两类作品中，前者是精巧的、私密的、供志趣相投的人欣赏的画、诗和演说，后者则是向任何人开放的、被人任意评判的作品。在他眼中，荷马史诗属于后一类，与口头演说相似。贺拉斯称，前者“欣赏一次足矣”，后者“观看十次也不够”。这似乎令人惊讶，因为我们很可能认为，精致的东西应该耐看才对，但放到古罗马修辞学和雄辩术的语境中就不奇怪了。贺拉斯等人相信，私密性的、学究气的精致演说缺乏实用价值，只是语言和技巧的练习，在元老院、法庭公开发表的演说往往与重大的公共利益相关，更有价值，当它们以书面的形式结集出版时也会引发持久的兴趣，西塞罗的演说就是明证。联系到上文(359—360行)，贺拉斯是在为荷马史诗辩护。荷马史诗由于其口头文学的表演性，有很多段落重复冗余，贺拉斯认为对这类作品不应采用适用于短诗的标准，只要它整体水准很高，便不要吹毛求疵。

《诗艺》中的雄辩术观念不仅有源于亚里士多德的，也有来自罗马本土的。基帕特里提出，贺拉斯常将西塞罗的伦理观念渗透进自己的《书信集》中²²，而对于《诗艺》而言，西塞罗的雄辩术观念也是贺拉斯的重要资源。格兰特和费斯克将这首诗和西塞罗的《论雄辩家》(*De Oratore*)做了系统的比较，发现两者在立场上有许多相似之处，常可相互印证和发明。例如，西塞罗对“合适”的阐释几乎可直接用于《诗艺》。“合适”(decere)意味着克制和文雅的趣味，是一种对整体效果的灵活把握，它永远是相对的，“应该”(oportere)却是一种绝对的、不容置疑的律令²³。在西塞罗眼

²¹ Wesley Trimpi, “The Meaning of Horace’s Ut Pictura Poesis,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36 (1973): 1-34.

²² Kilpatrick, *The Poetry of Criticism* 34.

²³ Grant and Fiske, “Cicero’s ‘Orator’ and Horace’s ‘Ars Poetica’” 12.

中，“合适”还意味着统一性和多样性的平衡²⁴，贺拉斯对此亦会赞同。《诗艺》在论及诗人的素养与训练时，也对应了西塞罗所讨论的雄辩术的三个方面：品格（ethos）、情感（pathos）和表达（actio）²⁵。

或许正因为《诗艺》中容纳了如此多对于古罗马文化人而言的“常识”，而且诗中的理论常与贺拉斯自己的实践不一致，所以才会有学者质疑他的动机。弗里谢在1991年提出了一个大胆的想法：或许《诗艺》是戏仿之作，表达的只是某位匿名的、不可靠的雄辩术老师的观点²⁶。即使弗里谢的观点成立，也不影响《诗艺》的历史地位，因为在公元10世纪前，它保存了后世连接逍遥学派乃至亚里士多德的通道，《诗学》重见天日后，它仍是西方新古典主义的主要源头。而且，虽然《书信集》的局部延续了贺拉斯闲谈体诗歌一贯的戏谑风格（例如篇末对疯子诗人的描绘），但它涉及的许多话题都是萦绕诗人创作生涯后半程的大问题，因而不乏严肃的用意。如果我们深入发掘，就会发现它们都在试图寻找奥古斯都时期罗马诗歌发展的方向，都与当时的文学潮流和古罗马社会的大环境有密切关联。

我们可以从两处看似无关紧要的地方入手。一处是贺拉斯关于格律和体裁的讨论（73—92行）。在这段文字中，每种格律都与特定的体裁、创立者和题材相联系。贺拉斯提到了荷马的史诗体、阿齐洛科斯（Archilochus）的短长格和不知谁是创立者的哀歌体，还提到了里拉琴所代表的抒情诗。在后世读者看来，这部分似乎没有太大的意义，但在奥古斯都诗歌的语境中，它却是诗人们格外关心的话题。“每一种体裁都要守住合适的疆域”（*Singula quaeque locum teneant sortita decentem*, 92行）可以说是古罗马黄金时代诗人的基本信念。正因如此，每位有志于革新罗马诗歌的诗人都试图在格律和体裁方面有所突破。例如卡图卢斯将哀歌体引入了拉丁语，这种诗体在奥古斯都时期蔚为大观，提布卢斯、普洛佩提乌斯和奥维德都是高手。贺拉斯对自己的诗歌成就也是用格律来概括的：“我为寒微的出身赢得了尊严，/ 率先引入了艾奥里亚的诗歌，/ 调节了拉丁语的韵律”²⁷。将阿尔凯奥斯和萨福的抒情诗格律移植到罗马，让贺拉斯一生引以为傲²⁸。

²⁴ Grant and Fiske, “Cicero’s ‘Orator’ and Horace’s ‘Ars Poetica’” 18.

²⁵ Grant and Fiske, “Cicero’s ‘Orator’ and Horace’s ‘Ars Poetica’” 30.

²⁶ George A. Kennedy, “Is Horace’s *Ars Poetica* a Parody?,” *The American Journal of Philology*, 113.3 (1992): 441.

²⁷ *Odes* 3.30.12-4a.

²⁸ 严格地说，萨福的格律是前辈卡图卢斯引进的，但卡图卢斯集中只有两首用了萨福诗节，而贺拉斯集中用萨福格律的诗却很多。

而且，在贺拉斯看来，罗马诗歌不如希腊诗歌的一个关键因素就是音韵不和谐，他在《诗艺》中指责罗马诗歌之父恩尼乌斯（259—262行）就是例证。

《诗艺》中另一处让人不解的地方是，萨梯羊人剧即使在古希腊戏剧全盛期也已经过时了，贺拉斯却用了二十行的篇幅（220—239行）来讨论它，个中缘由何在呢？哈里森认为，奥古斯都诗人还有另一个信念：“体裁越界”²⁹。这个原则和“每一种体裁都要守住合适的疆域”的原则并不矛盾。特定体裁与特定题材挂钩，正好为体裁越界提供了基础，因为对当时的诗人而言，辨识体裁是素养的一部分，没有这种背景知识，他们就意识不到某种体裁何时脱离了常规。将新的格律（或体裁，在古典时代这是一体两面）引入罗马固然是革新，让一种体裁纳入其他体裁的元素，同样是创新。萨梯羊人剧之所以值得讨论，是因为它同时融合了悲剧和喜剧的因素。奥维德将传统上仅用于抒情和祭神的哀歌体用到了极致，连长诗《岁时记》（*Fasti*）也用了它，《变形记》（*Metamorphoses*）也融合了哀歌体元素，表现出卓越的才力。就贺拉斯自己而言，他的《讽刺诗集》经常融合了喜剧、悲剧和史诗元素，也印证了这一原则对于奥古斯都诗人的意义。

但贺拉斯在《诗艺》中并非仅仅回应了文学同行的关切，更是力图在古罗马的宏观社会文化语境中为诗歌正名。“诗人希望诗或者有益，或者有趣，/ 或者既让人愉悦，也对生活有帮助”（333—334行）的提法似乎四平八稳，能被各方普遍接受，但也正因如此，许多诗人认为贺拉斯的观点过于平庸，不值一提，比起前辈卡图卢斯“虔诚的诗人自己是该无邪，/ 但他的作品却根本不必”那种激进的艺术至上的态度³⁰，尤其显得保守圆滑。但和执意挑衅读者的卡图卢斯不同，以罗马民族诗人自命的贺拉斯不能不考虑普通读者对诗歌的态度。虽然他在骨子里也对罗马读者多有蔑视，但他觉得要在罗马文化中为诗歌赢得一席之地，就必须以普通罗马人能理解的方式为诗歌辩护。

罗马传统对诗歌的敌意主要源于两点，一是认为诗歌对社会毫无益处，二是把艺术的虚构当作生活的真实。就第一点而言，罗马民族是一个高度崇奉实用理性的民族，他们把精力都投入了政治、军事、经济和法律活动中，而对精神生活缺乏关注，一概斥之为“闲事”（*otium*）。贺拉斯在多首

²⁹ Harrison, *Generic Enrichment in Vergil & Horace* 8.

³⁰ *Carmina* 16.5-6. 本书所有卡图卢斯诗歌的译文都引自李永毅《卡图卢斯歌集拉中对照译注本》（北京：中国青年出版社，2008），下文不再说明。

都让人联想起新诗派的卡图卢斯。贺拉斯虽然极少提及这位前辈³¹，但他其实和卡图卢斯一样，深受泛希腊时代大诗人卡利马科斯的影响³²，相信艺术的独立与自治。在《讽刺诗集》第2部第1首里，贺拉斯委婉地批评了罗马讽刺诗先驱卢基里乌斯³³未能守住艺术与生活的界限，将诗歌变成了生活的记录（32—34行）。在《诗艺》中，他虽然对罗马读者做了策略性的让步，但也没有放弃对诗歌审美价值的强调。即使“有益”、“对生活有帮助”的提法会让罗马读者联想起更实用的方面，但对贺拉斯本人而言，也不算立场的妥协，因为在他的作品中，创作的艺术（诗歌）和生活的艺术（哲学）原本就是一体的。

《诗艺》一方面抵挡了罗马社会盛行的诗歌无用论和诗人有害论，另一方面也注意到了在屋大维奖掖文艺的政策下出现的一股相反的潮流——诗歌创作开始泛滥。贺拉斯指出，缺乏某种技能的人往往有自知之明，不敢从事相关的活动，但在他生活的罗马，“不懂诗的人却敢写诗”（382行）。在写给屋大维的信中，贺拉斯对奥古斯都时期的“诗歌热”有更生动的刻画：“无常的民众已改变了心态，如今激情 / 全为创作而燃烧，儿子和严肃的父亲 / 都头戴叶冠用餐，一边朗声长吟。”一言以蔽之，“无论是否懂行，所有人都在写诗”³⁴。

然而贺拉斯认为，在罗马，无论是普通的诗歌爱好者，还是立志流传后世的职业诗人，成功者都寥寥可数。这并非由于他们缺乏写诗的天分，相反，罗马人“天性热切崇高， / 洋溢着悲剧精神”（165b—166a行），或者按照《诗艺》中的说法，罗马诗人“几乎涉足了一切疆域， / 那些抛下希腊人的足迹，歌咏本族 / 历史的作者也赢得了不小的荣耀，无论 / 他们用悲剧还是喜剧启示我们”（285—288行）。贺拉斯相信，罗马的文学成就“本可不逊于 / 它的勇武和军功，假如诗人不厌恶 / 艰辛漫长的打磨”（289b—291a行）。厌恶修改、鄙视技艺是罗马诗人的致命伤，贺拉斯反复表达过这样的思想。他对卢基里乌斯的指责是：“经常一小时就能 / 轻松造出两百行诗，还以此为荣。 / 当他如浊水奔涌，你总想剔除些什么， / 他太饶舌，不肯忍受写作的折磨， / 我是说严谨的写作”³⁵；普劳图斯的

³¹ 仅见于 *Satires* 1.10.19.

³² James J. Clauss, “Allusion and Structure in Horace Satire 2.1: The Callimachean Response”, *Transactions of the American Philological Association*, 115 (1985): 197-206.

³³ 卢基里乌斯 (C. Ennius Lucilius, c. 180 – 103/2 BC) 是古罗马讽刺诗传统的奠基人。

³⁴ *Epistles* 2.1.108-17.

³⁵ *Satires* 1.4.9-13a.

风格被形容为“松垮”³⁶；《诗艺》也称，恩尼乌斯的戏剧诗歌“沉重不堪，/ 面临令人羞愧的指控，或者态度 / 草率，缺乏打磨，或者不懂艺术”（260b—262行）。在贺拉斯心目中，技艺粗糙已经成为制约罗马诗歌发展的首要因素。他要求庇索兄弟“让草稿远离众人，/ 在家里藏上九年”（388b—389a行），显然影射了卡图卢斯对新诗派同行钦纳的赞叹。钦纳的诗作《斯密尔纳》“从动笔到最终完成，过了九个秋天和冬天”，而同时代一位平庸的诗人一年“就能吐出五十万行陈腐不堪的句子”³⁷。在追求技艺的卓越上，贺拉斯和卡图卢斯的立场是一致的。正因如此，《诗艺》的中心词语既非“合适”，也非“有益”“有趣”，而是“技艺”（ars），但贺拉斯的重心并非向读者阐述诗人需要怎样的技艺，而是技艺为何对诗人至关重要，这才是他为罗马诗歌的病症开出的药方。换言之，讨论具体的技艺并非迫在眉睫的需要，关键在于改变罗马人轻视技艺的顽固传统。所以，《诗艺》并非示范性的，而是规劝性的作品³⁸。

带着这样的意识重读《诗艺》，作品的结构和话题的转换就不那么令人困惑了。1—13行中的人头、马颈、兽肢、鸟羽、鱼身的怪物之所以不能形成统一的艺术形象，是由于画家缺乏技艺，并非不可如此综合（想想达利的超现实主义绘画）。贺拉斯特别指出，这种技艺上的缺陷不可以用想象作托词。14—36行中用田园景色描写敷衍史诗创作的诗人也是因为技艺有所不逮。“缺乏技艺，逃避一种错就会犯另一种”（31行），技艺是一种总体把握和灵活运用能力，具体的创作心得如同兵法，模仿者差之毫厘，就会谬以千里，或许这就是贺拉斯不愿过多涉及诗歌技巧的原因。既然诗人的技艺有高低之分，自然的推论就是：“写作时要选择与自身笔力相称的题材。”（第38行）因为贺拉斯提到：“题材若恰当，/ 你就会有雄辩的力量和清晰的布局”（40—41行），所以他顺带讨论了作品的布局和措辞（42—58a行）。在谈到措辞的时候，他再次抱怨了罗马读者厚古薄今的态度³⁹，正是这种态度限制了当代诗人创造新词的自由。

在论述古今更替的自然法则时（58b—72行），他自然地联想到了荷马，接下来的一部分便追溯几种主要诗歌格律和体裁的演化（73—85行），对诗歌传统（尤其是格律）的了解在贺拉斯看来是技艺的重要组成部分，也

³⁶ *Epistles* 2.1.174.

³⁷ *Carmina* 95.1-4.

³⁸ Kilpatrick, *The Poetry of Criticism* 38.

³⁹ 贺拉斯曾在给屋大维的信中淋漓尽致地嘲讽了罗马人的这一倾向（*Epistles*, 2.1.18-92）。