



世纪文库

诗 学

[古希腊] 亚理斯多德 著

上海世纪出版集团

诗 学

[古希腊] 亚理斯多德 著 罗念生 译

世纪出版集团 上海人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

诗学 / [古希腊] 亚理斯多德著;
罗念生译. —上海: 上海人民出版社, 2005
(世纪人文系列丛书)
ISBN 7-208-05618-8

I. 诗... II. ①亚...②罗... III. 古典诗歌—文学
理论—古希腊 IV. I545.072

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 044998 号

出品人 施宏俊
责任编辑 何晓涛
装帧设计 陆智昌

诗学

[古希腊] 亚理斯多德 著
罗念生 译

出版 世纪出版集团 上海人民出版社
(200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc)
出品 世纪出版集团 北京世纪文景文化传播有限公司
(100027 北京朝阳区幸福一村甲 55 号 4 层)
发行 世纪出版集团发行中心
印刷 北京华联印刷有限公司
开本 635×965 毫米 1/16
印张 7.5
插页 4
字数 92,000
版次 2006 年 5 月第 1 版
印次 2006 年 5 月第 1 次印刷
ISBN 7-208-05618-8/I·213
定价 15.00 元

世纪人文系列丛书编委会

主任
陈 昕

委员

丁荣生	王一方	王为松	王兴康	包南麟	叶 路
何元龙	张文杰	张晓敏	张跃进	李伟国	李远涛
李梦生	陈 和	陈 昕	郁椿德	金良年	施宏俊
胡大卫	赵月瑟	赵昌平	翁经义	郭志坤	曹维劲
渠敬东	潘 涛				

出版说明

自中西文明发生碰撞以来，百余年的中国现代文化建设即无可避免地担负起双重使命。梳理和探究西方文明的根源及脉络，已成为我们理解并提升自身要义的借镜，整理和传承中国文明的传统，更是我们实现并弘扬自身价值的根本。此二者的交汇，乃是塑造现代中国之精神品格的必由进路。世纪出版集团倾力编辑世纪人文系列丛书之宗旨亦在于此。

世纪人文系列丛书包涵“世纪文库”、“世纪前沿”、“袖珍经典”、“大学经典”及“开放人文”五个界面，各成系列，相得益彰。

“厘清西方思想脉络，更新中国学术传统”，为“世纪文库”之编辑指针。文库分为中西两大书系。中学书系由清末民初开始，全面整理中国近现代以来的学术著作，以期为今人反思现代中国的社会和精神处境铺建思考的进阶；西学书系旨在从西方文明的整体进程出发，系统译介自古希腊罗马以降的经典文献，借此展现西方思想传统的生发流变过程，从而为我们返回现代中国之核心问题奠定坚实的文本基础。与之呼应，“世纪前沿”着重关注二战以来全球范围内学术思想的重要论题与最新进展，展示各学科领域的新近成果和当代文化思潮演化的各种向度。“袖珍经典”则以相对简约的形式，收录名家大师们在体裁和风格上独具特色的经典作品，阐幽发微，意趣兼得。

遵循现代人文教育和公民教育的理念，秉承“通达民情，化育人心”的中国传统教育精神，“大学经典”依据中西文明传统的知识谱系及其价值内涵，将人类历史上具有人文内涵的经典作品编辑成为大学教育的基础读本，应时代所需，顺时势所趋，为塑造现代中国人的人文素养、公民意识和国家精神倾力尽心。“开放人文”旨在提供全景式的人文阅读平台，从文学、历史、艺术、科学等多个面向调动读者的阅读愉悦，寓学于乐，寓乐于心，为广大读者陶冶心性，培植情操。

“大学之道，在明明德，在新民，在止于至善”（《大学》）。温古知今，止于至善，是人类得以理解生命价值的人文情怀，亦是文明得以传承和发展的精神契机。欲实现中华民族的伟大复兴，必先培育中华民族的文化精神；由此，我们深知现代中国出版人的职责所在，以我之不懈努力，做一代又一代中国人的文化脊梁。

上海世纪出版集团
世纪人文系列丛书编辑委员会
2005年1月

目录

译者导言/1

第一章/17

第二章/20

第三章/22

第四章/24

第五章/28

第六章/30

第七章/35

第八章/37

第九章/39

第十章/42

第十一章/43

第十二章/46

第十三章/48

第十四章/52

第十五章/56

第十六章/59

第十七章/62

第十八章/65

第十九章/69

第二十章/71

第二十一章/74

第二十二章/78

第二十三章/83

第二十四章/85

第二十五章/90

第二十六章/98

专名索引/102

译者导言

《诗学》著者亚理斯多德，于公元前 384 年生在马其顿的斯塔革拉城。公元前 367 年，他赴雅典，在柏拉图门下求学，后来兼任讲学任务。这时期他写的有关文艺理论的著述，有《诗人篇》和《修辞学篇》两篇对话，均已失传。公元前 347 年，柏拉图死后，亚理斯多德离开雅典。公元前 342 年，他接受马其顿王腓力的邀请，做亚历山大的师傅。公元前 335 年，他重赴雅典，在吕刻翁学院讲学，《修辞学》和《诗学》大概是这时期写成的。这时期他还写了《论荷马史诗中的疑难》一文，已失传，并与别人合作，写了一本《戏剧录》，记载剧名、作者名字、演出年代和演出比赛的成败，原著已失传，但曾被许多人引用，现存的古希腊剧本中的“说明”，便是根据这些材料而写成的。马其顿王亚历山大死后，由于亚理斯多德有亲马其顿之嫌，环境于他不利，他因此于公元前 322 年再度离开雅典，于同年死在优卑亚岛。

《诗学》原名《论诗的》，意即“论诗的学术”，应译为《论诗艺》。亚理斯多德根据人类活动的区别，把科学划分为三类：第一类为理论性科学，包括数学、物理学、形而上学等；第二类为实践性科学，包括政治学、伦理学等；第三类为创造性科学，包括诗学和修辞学。他认为理论性科学是为知识而知识，只有其他两门科学才有外在的目的，实践性科学指

导行动，创造性科学指导创作活动。亚理斯多德因此把诗学和修辞学作为门徒于学业将完成时才学习的功课，这两门功课的目的在于训练门徒成为诗人和演说家。他的门徒中只有忒俄得克忒斯一人成了悲剧诗人。

《诗学》是亚理斯多德的美学著作，是欧洲美学史上第一篇最重要的文献，并且是马克思主义美学产生以前主要美学概念的根据。阿里斯托芬和柏拉图的文艺理论不成系统；亚理斯多德才是第一个用科学的观点、方法来阐明美学概念，研究文艺问题的人。在《诗学》中，他先确定研究的对象是诗，指出诗和其他艺术的异同，然后把诗分类，分析各种诗的成分和各成分的性质，逐步找规律，探索各种诗的创作原则。当时古希腊文艺已经历过一段黄金时期，成就已很可观，因此他有可能根据已发展的科学和哲学理论，对古希腊的文学实践和成就作出精细的分析和扼要的总结，提出一套有系统的美学理论。

《诗学》现存二十六章，主要讨论悲剧和史诗。据3世纪人狄俄革涅斯·拉厄耳提俄斯所说，《诗学》共两卷。第二卷已失传，该卷可能论及喜剧^[1]。一说并无第二卷。至于抒情诗，古希腊人认为属于音乐；大概因为其中没有布局，所以亚理斯多德在《诗学》中没有论及抒情诗。

现存《诗学》分五部分。第一部分为序论，包括第一到五章。亚理斯多德先分析各种艺术所摹仿的对象（在行动中的人）、摹仿所采用的媒介和方式；由于对象不同（好人或坏人），媒介不同（颜色、声音、节奏、语言或音调），方式不同（叙述方式或表演方式），各种艺术之间就有了差别。亚理斯多德进而指出诗的起源。他随即追溯悲剧与喜剧的历史发展。

第二部分包括第六到二十二章。这部分讨论悲剧，亚理斯多德先给悲剧下个定义，然后分析它的成分，特别讨论情节和“性格”，最后讨论悲剧的写作，特别讨论词汇和风格。

第三部分包括第二十三到二十四章。这部分讨论史诗。

第四部分，即第二十五章，讨论批评家对诗人的指责，并提出反驳这些指责的原则与方法。

第五部分，即第二十六章，比较史诗与悲剧的高低，结论是：悲剧

能在较短的时间内产生艺术的效果，达到摹仿的目的，因此比史诗高。

《诗学》针对柏拉图的哲学思想和美学思想，就文艺理论上两个根本问题，作了深刻的论述。第一个问题是文艺对现实的关系问题。柏拉图认为物质世界的事物（例如木匠制造的特殊的床）只是理念世界的事物（例如床之所以为床的那个床）的摹本，而艺术作品（例如画家所画的床）则是理念世界里事物摹本的摹本。床之所以为床的那个床的理念，即床之所以为床的道理，不依赖于物质世界的事物而存在，它是永恒不变的，惟有它才是真实的。木匠根据床的理念所制造的特殊的床，只摹仿到理念的床的某些方面，这个床没有普遍性（床与床不同），而且转瞬即逝，所以不是真实的。至于画家临摹木匠制造的特殊的床而画出来的床，则只是那个床的外形，不是实质，所以更不真实，只能算“摹本的摹本”，“和真理隔着三层”（用我们的话来说，是隔着两层）。^[2] 柏拉图这样否定了物质世界的真实性，否定了艺术作品的真实性，而文艺的认识作用则更无从谈起了。

亚理斯多德抛弃了柏拉图的唯心主义观点，而采取唯物主义观点，尽管他是个不彻底的唯物主义者。在他看来，脱离特殊并先于特殊而独立存在的普遍（即所谓“理念”）是没有的，也是不可能的，实际存在着的是木匠制造的特殊的床；不能设想，在看得见的床之外，还存在着普遍的床。这个原则推翻了柏拉图理念论的唯心主义哲学的基础。亚理斯多德肯定了现实世界是真正的存在，因此摹仿现实世界的文艺也是真实的，这就肯定了文艺的认识作用，肯定了文艺能教导人了解生活。《诗学》第四章中“他们（指人们）最初的知识就是从摹仿得来的”一语，可作为文艺认识作用的论证。

摹仿说把现实世界看作文艺的蓝本，认为文艺是摹仿现实世界的。这是古希腊的传统说法，赫拉克利特就曾说艺术摹仿自然，德谟克里特也曾说人由于摹仿鸟类的歌唱而学会了唱歌。^[3] 柏拉图采取了这个说法，但改变了它原来的朴素唯物主义的涵义。他认为艺术所摹仿的只是虚幻的现象世界事物某些方面的外形，而现象世界的事物又不是真实的。亚

理斯多德则认为艺术也反映现实世界事物所具有的必然性（或或然性）和普遍性，即它们的内在本质和规律。他把艺术的创作过程当作摹仿，认为摹仿的对象是事件、行动、生活。^[4]他所说的摹仿是再现及创造的意思。亚理斯多德认为艺术家赋予形式以材料，他的摹仿活动就是创造活动。他认为诗人应创造合乎必然律或或然律的情节^[5]，反映现实中本质的、普遍的东西。在亚理斯多德看来，摹仿不是抄袭，不仅反映现实世界的个别表面现象，而且揭示事物的内在本质和规律，因此艺术有认识作用。这个看法是亚理斯多德对美学思想最有价值的贡献之一。

亚理斯多德并且认为艺术比普通的现实更高。他在第九章说：

诗人的职责不在于描述已发生的事，而在于描述可能发生的事，即按照或然律或必然律可能发生的事。历史学家与诗人的差别不在于一用散文，一用“韵文”；希罗多德的著作可以改写为“韵文”，但仍是一种历史，有没有韵律都是一样；两者的差别在于一叙述已发生的事，一描述可能发生的事。因此，写诗这种活动比写历史更富于哲学意味，更被严肃地对待；因为诗所描述的事带有普遍性，历史则叙述个别的事。所谓“有普遍性的事”，指某一种人，按照或然律或必然律，会说的话，会行的事。

历史叙述已发生的事，其中一些出于偶然，不合乎或然律或必然律，彼此间没有内在的联系。诗描述可能发生的事，这些事合乎或然律或必然律，也就是合乎事物发展的规律。诗要在特殊人物的事迹中显出普遍性，因此诗比历史更高。这个原理接触到普遍性与特殊性的辩证关系，并且包含着典型性的萌芽思想。古希腊的历史大都是编年纪事（例如修昔底德的《伯罗奔尼撒战争史》按冬夏编排），其中的内在联系和因果关系不甚显著，因此亚理斯多德没有看出历史也应揭示事物发展的规律。

此外，亚理斯多德还认为艺术可使事物比原来的更美。他在第十五章说：

既然悲剧是对于比一般人好的人的摹仿，诗人就应该向优秀的肖像画家学习，他们画出一个人的特殊面貌，求其相似而又比原来的人更美；诗人摹仿易怒的或不易怒的或具有诸如此类的气质的人〔就他们的“性格”而论〕，也必须求其相似而又善良。

所谓人物“必须求其善良”，就是说人物必须理想化，比一般人更善良。亚理斯多德认为诗应按照人应当有的样子来描写。这是艺术来源于现实而又高于普通的现实的美学原则，亚理斯多德已接触到这个原则，虽然没有作深刻的论述。

第二个问题是文艺的社会功用问题。柏拉图在《理想国》第十卷把情感当作人性中“卑劣的部分”、“无理性的部分”。他攻击诗人“逢迎人性中卑劣的部分”，“逢迎人心无理性的部分”，“摧残理性”，使它失去控制情感的作用。他攻击诗人想满足听众的快感——“哀怜癖”，他指出“如果我们拿旁人的灾祸来滋养自己的哀怜癖，等到亲临灾祸时，这种哀怜癖就不容易控制了”。根据上述理由，柏拉图对诗人下了一道逐客令，但准许诗的卫护者，就是自己不作诗而爱好诗的人们，用散文替诗作一篇辩护，证明诗不但能引起快感，而且对于城邦和人生都有效用。

亚理斯多德接受了这个挑战。他对情感提出不同的看法。第一，他认为情感是人应当有的，他曾在《尼科马科斯伦理学》头几卷一再说明，一个人不可无所畏惧。第二，他认为情感是受理性指导的^[6]，他曾在《诗学》第十三章第一段指出，怜悯与恐惧之情是受理性指导的，它使观众怜悯某些人物，不怜悯某些人物。第三，他肯定情感是对人有益的。

亚理斯多德在《诗学》第六章提及悲剧的功用。他说：

悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿，它的媒介是语言，具有各种悦耳之音，分别在剧的各部分使用，摹仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法，借引起怜悯与恐惧

来使这种情感得到陶冶。

“陶冶”，原文是“卡塔西斯”（katharsis），作宗教术语是“净化”（“净罪”）的意思；作医学术语过去一直认为只是“宣泄”的意思。自从文艺复兴以来，许多学者对卡塔西斯提出了各种不同的解释，这些解释可分为两大类。第一类是净化说，持此说的人大致可分为三派。第一派认为悲剧的卡塔西斯作用在于净化怜悯与恐惧中的痛苦的坏因素，好像把怜悯与恐惧洗涤干净，使心理恢复健康。持此说的人很多，但所谓“痛苦的坏因素”，究竟是指什么，他们始终没有讲清楚。亚理斯多德在《修辞学》第二卷第五章把怜悯界定为“一种痛苦的感觉，其原因是由于人看见一种足以引起破坏或痛苦的灾祸落到不应遭受的人头上”。他并且在同一章把恐惧界定为“一种由于想像有足以导致毁灭或痛苦的、迫在眉睫的祸害而引起的痛苦或不安的情绪”。可见亚理斯多德并不是认为怜悯与恐惧中有痛苦的坏因素，而是认为这两种情感本身就是痛苦。如果要净化它们，就得把它们整个儿净化掉，这就等于把亚理斯多德的学说抛掉。

第二派认为悲剧的卡塔西斯作用，在于净化怜悯与恐惧中利己的因素，使它们成为纯粹利他的情感，换句话说，在于使观众忘掉自我，对全人类的共同命运发生怜悯与恐惧之情。第三派认为悲剧的卡塔西斯作用在于净化剧中人物的凶杀行为的罪孽，例如凶杀行为出于无心，因此凶手可告无罪。

第二类是宣泄说，持此说的人也大致可分为三派。第一派认为悲剧的卡塔西斯作用在于以毒攻毒，认为怜悯与恐惧是病态的情感，需要采用“致病医病疗法”来医治，例如宗教狂可用狂热的宗教音乐来医治。这一派以亚理斯多德的《政治学》第八卷第七章中的一段话为根据。亚理斯多德在该处主要谈音乐的卡塔西斯作用。他说：“有些人容易受宗教狂支配，我们可以看见他们听了那种使灵魂激动的音调，在神圣的乐调影响之下恢复正常状态，仿佛受到了一种医疗，即卡塔西斯作用。至于那些易受怜悯、恐惧及其他情感支配的人也应当受到类似的医疗。”持以毒攻

毒说的人把这个理论原封不动地运用到悲剧上面，这是一个错误；因为亚理斯多德只是说受怜悯与恐惧支配的人应当受到“类似的医疗”，也就是说，受怜悯与恐惧支配的人所受的卡塔西斯作用与受宗教狂支配的人所受的卡塔西斯作用只是类似，而不是完全相同。因此悲剧的卡塔西斯作用不可能等于以毒攻毒。

第二派认为人们有要求满足他们强烈的怜悯与恐惧之情的欲望，人们在看悲剧时，这些欲望便得到满足，他们发生这两种情感，把它们发泄，在发泄的过程中感到快感，人们心理上的要求得到满足之后，情感便趋于平静。第三派认为重复激发怜悯与恐惧之情，可以减轻这两种情感的力量，从而导致心理的平静。

以上六派的说法都没有足够的说服力，都没有能从亚理斯多德的思想得到圆满的说明。^[7]

卡塔西斯在《诗学》第六章里无疑是借用的医学术语，亚理斯多德曾在《政治学》第八卷第七章把这个词作为“医疗”的同义语。但悲剧的医疗作用应从亚理斯多德的伦理思想中去求得解释。亚理斯多德伦理学的中心思想是“中庸之道”。他认为美德须求适中，情感须求适度。他在《尼科马科斯伦理学》第二卷第六章说：

如果每一种技艺之所以能做好它的工作，乃由于求适度，并以适度为标准来衡量它的作品（因此我们在谈论某些好作品的时候，常说它们是不能增减的，意即过多和过少都有损于完美，而适度则可以保持完美）；如果，像我们所说，优秀的艺术家在创作的时候总是求适度，如果美德比任何技艺更精确更好，正如自然比任何技艺更精确更好一样，那么美德也必善于求适中。我所指的是道德上的美德，因为这种美德与情感及行动有关，而情感有过强、过弱与适度之分。例如恐惧、勇敢、欲望、愤怒、怜悯以及快感、痛苦，有太强太弱之分，而太强太弱都不好，只有在适当的时候、对适当的事物、对适当的人、在适当的动机下、在适当的方式下所发生的情

感，才是适度的最好的情感，这种情感即是美德。

这段话可帮助我们正确地理解悲剧的卡塔西斯作用。亚理斯多德在这段话里指出，恐惧与怜悯太强太弱都不好，须求其适度。亚理斯多德认为悲剧的卡塔西斯作用就是使它们成为适度的情感。他并且认为情感的强弱不是天生的，而是由习惯养成的。他在《尼科马科斯伦理学》第二卷第一章说：“道德上的美德没有一种是天生的，因为没有一种天性能被习惯所改变。”但什么是“道德上的美德”呢？亚理斯多德在《尼科马科斯伦理学》第二卷第六章说：“美德乃善于求适中的中庸之道。”既然一切美德都是由习惯养成的，那么作为美德之一的适度的情感也必然是由习惯养成的。既然适度的情感是由习惯养成的，那么过强与过弱的情感也必然是由习惯养成的。要改变一种旧的习惯，最好的方法是养成一种新的习惯。亚理斯多德即根据这一原理，提出使太强或太弱的情感转变的方法，即多次使人“在适当的时候、对适当的事物、对适当的人、在适当的动机下、在适当的方式下”，发生适度的情感。观众刚进入剧场时，他们的太强或太弱的情感尚处于潜伏状态中。但是随着剧情的发展，他们的情感就起了波动，他们对剧中人物正在遭受或即将遭受的苦难表示怜悯之情；因为剧中人物是与观众相似的善良的人，他们遭受了不应遭受的苦难。然而这种怜悯之情不是一发不可收拾的，而是有一定限度的；因为剧中人物之所以陷于厄运，不是由于他们为非作恶，而是由于他们看事不明，犯了错误（第十三章），因此他们对于他们所受的苦难，应负一部分责任。观众想起自身也可能遭受同样的苦难，因此发生恐惧之情，但这种情感也是有限度的，因为观众以为自己可以小心翼翼，把事情看清楚一些。至于那些过于幸福、无所畏惧而不易动怜悯之情的人以及那些自以为受尽人间苦难而不再有所畏惧、不能动怜悯之情的人，看了悲剧，也会由于剧中的情节而感觉自己的幸福并不稳定，或者看见人间还有比自己更痛苦的人，因而发生一点怜悯之情，同时也就发生一点恐惧之情。以上这几种人所发生的怜悯与恐惧之情都是受理性指导的，都是

比较适度的。观众看一次悲剧，他们的感情受一次锻炼；经过多次锻炼，即能养成一种新的习惯。每次看戏之后，他们的怜悯与恐惧之情恢复潜伏状态；等到他们在实际生活中看见别人遭受苦难或自身遭受苦难时，他们就能有很大的忍耐力，能控制自己的情感，使它们发生得恰如其分，或者能激发自己的情感，使它们达到应有的适当强度。这就是悲剧的卡塔西斯作用。因此这个医学术语，在这里是指悲剧引起怜悯与恐惧之情，使它们经过锻炼，达到适度的意思^[8]，而不是把怜悯与恐惧之情加以净化或宣泄。我们姑且按照这里的解释，把《诗学》第六章中的“卡塔西斯”一词译为“陶冶”。

要之，亚理斯多德认为悲剧能陶冶人的情感，使之合乎适当的强度，借此获得心理的健康，可见悲剧（也就是文艺）对社会道德有良好影响。在这一点上，亚理斯多德的学说，作为对柏拉图否定文艺的社会功用的学说的批判，是很有功劳的。

亚理斯多德认为悲剧能给我们以快感（第十四章第一段）。他认为“人对于摹仿的作品总是感到快感”（第四章第一段），由于我们欣赏艺术作品时，一方面是在求知（这就是文艺的认识作用）。此外，他还认为情节的安排、文字、颜色与音乐的美等等也能给我们以快感。他这样肯定文艺的审美价值，也就是对柏拉图否定文艺的快感，贬低文艺的价值的一个有力答复。

还有，柏拉图认为诗人凭灵感而创作。他所说的灵感是由神凭附在诗人身上而引起的，神使诗人处于迷狂状态中，暗中操纵他去创作，使他成为自己的代言人。因此诗人对于现实世界的事物只知其然而不知其所以然。柏拉图并且认为灵感是不朽的灵魂从前生带来的回忆。^[9]亚理斯多德却认为诗要靠天才，不靠灵感或疯狂。“灵感”一词在《诗学》中一次也没有出现过。^[10]亚理斯多德在第十七章说：

诗人在安排情节，用言词把它写出来的时候……还应竭力用各种语言方式把它传达出来。被情感支配的人最能使人们相信他们的