

古典文艺理論譯丛

古典文艺理論譯丛編輯委員会編



古典文艺理論譯丛

第六冊

古典文艺理論譯丛編輯委員会編

人民文学出版社

一九六三年·北京

封面設計：石丙春

古典文艺理論譯丛 (六)

人民文学出版社出版 (北京朝內大街320号)

北京东单印刷厂印刷 新华书店发行

书号1760 字数158,000 开本787×1092毫米 $\frac{1}{25}$ 印张7 $\frac{9}{25}$ 插页4

1963年10月北京第1版 1963年10月北京第1次印刷

印数 0001—6300 册

定价(4) 0.66 元

目 录

亚理斯多德《诗学》疏证·····	(1)
〔意〕卡斯忒尔维特洛	吴兴华译
論悲剧·····	(27)
〔法〕高乃依	王晓峰译 吴兴华校
关于悲剧的定义·····	(55)
〔德〕莱辛	張君川译 商承祖校
論悲剧题材产生快感的原因·····	(73)
〔德〕席勒	孙凤城、張玉书译 楊业治校
論悲剧艺术·····	(85)
〔德〕席勒	張玉书译 楊业治校
悲剧、喜剧和正剧的原则 ·····	(104)
〔德〕黑格尔	王 汝译
悲剧性·····	(117)
〔德〕里普斯	刘半九译
天才·····	(129)
〔法〕狄德罗	桂裕芳译 李健吾校
批評之林·····	(137)
〔德〕赫尔德	田德望译
論《麦克佩斯》中的敲门·····	(149)
〔英〕德·昆西	成 时译
杂志概評·····	(154)
〔俄〕涅克拉索夫	尹錫康译
編后記·····	(180)

插 图

1663 年高乃依（生时）全集对开本扉頁 ………（28—29 之間）

黑格尔在书房……………塞駁尔斯繪（110—111 之間）

亚理斯多德《诗学》疏证

〔意〕卡斯忒尔维特洛

第三章^① 戏剧体和叙事体

如上所述，戏剧体是原来有事物的地方就用事物来表现，原来说话的地方就直接用说话来表现。它和叙事体有如下的不同：（一）戏剧体用事物和语言来代替原来的事物和语言；叙事体则只用语言来代替事物，对于说话也是用转述来代替直述。（二）在地点上，戏剧体不能像叙事体一样绰有余裕，因为它不能同时表现出几个相距很远的地方，叙事体则可以将海角天涯连在一起。（三）戏剧体的时间局限也比较大，因为叙事体可以把不同时间串连起来，戏剧体就做不到这点。（四）叙事体能处理可见和不可见的、可闻和不可闻的事物，而戏剧体只能处理可见、可闻的事物。（五）叙事体在有关情感方面不能像戏剧体那样强烈地“打动”听者。（六）叙事体对许多事物、甚至于和情感有关的事物，讲述起来，也比戏剧方法的表现更好、更充分。

戏剧的真实感

由于很难在舞台上表现某些行动并使其有真实感，因此像谋杀和其它一些不易庄严表现的事物，都不该出现在舞台上，正确的方法是让它们在场外发生，然后由一个信使来说明。二者之间还有这样

① 《疏证》依《诗学》原文逐章逐节加以评述。这里的“章”即指《诗学》原来所分的章，应对照原文参看。

一个差别：叙事体可以在几小时里讲述许多小时里发生的许多事件，也可以用许多小时来讲述几小时里发生的少数事件。这都是戏剧体做不到的，因为戏剧应该是原来的行动需要多少小时，就应用多少小时来表现。因此既然悲剧和喜剧都属于戏剧体，它们演出的时间当然不能超过观众的方便，表现的事件也不应多于演出所需的时间里可能发生的事件。同时，正如我所說的，永远需要照顾观众的舒适，因为在几小时之后，观众总得离开剧院去进行一些诸如吃、喝、睡和其它人类生活必需的事情……

第五章 喜剧的騙局

第二类[⊖]能使我們发笑的有趣事物是騙局。我指的騙局是这种情况：某人說出或者做出或者遭到一些假設他没有受騙就决不会說出或者做出或者遭到的事来。看到別人受騙，能使我們非常高兴、非常愉快，迫使我們因喜悅而发笑。原因在于我們的天性，受到我們先祖罪恶的沾染，乐于看別人遭殃，仿佛我們自己可以从中取利一样，特别是这类禍殃来自人所特有的天然理性；因为本身沒有受騙的人，看見別人受騙，就以为自己比別人强，在这一特征上超过他們；这一特征就是使人最接近上帝并远胜于其它一切动物的理性。这点可以从下面的事实得到证明：假使一位邻居在强力威胁下或者由于偶然的机緣被迫說出、做出或遭到某些他所不情願的事情，即使因此受到很大的損害和屈辱，只要看出他的理性或智慧沒有削弱，人就不会发笑或感到高兴——至少不会那么厉害。提供笑料的騙局可以分为四类。第一类来自昧于人們日常习用和一般了解的东西，像在喝醉了，睡着了或神智不清的时候。第二类来自昧于技能、知識和体力或者脑力，例如一个不自量力的人，夸耀自己事实上不能做到的事。第三类来自事物向意外的方向发展，或者捉弄別人而自己反被捉弄。最后一类来自詭計或者偶然的机緣……

⊖ 前文談到非屬於喜劇性质的欢笑，以母亲看到子女时的喜悅为例，譯文略去。

喜剧的邪恶和缺陷

第三类能使我们发笑的有趣事物是精神方面的邪恶和身体方面的缺陷以及二者的后果。有时候以隐蔽的方式表现出来，仿佛使我们发笑的不是上述的邪恶、缺陷和行为，而是其它的东西；因为，正如上文所说的，我们的天性受到我们先祖遗留下来的“原始罪”的败坏，乐于看出别人有缺点——或者是由于相同的天性多，自己天性中的缺点就变得不那么显著了；或者是由于自以为没有这些缺点，从而自鸣得意，感到高兴和骄傲。但是如果不加掩饰，就把这些缺点暴露出来，使任何人都不可能有所借口或作伪，仿佛他所笑的是其它事物的话，它们也确实不会让我们发笑。因为没有人愿意显出来他在为别人的邪恶和缺点而高兴，不管他实际高兴到甚么程度；理由很简单，我们心里多少总还有一点上帝的光明，因此把这种高兴看成罪恶。举例来说，艾密诺·葛列马地先生请葛利摩·波西厄尔对他讲些他从来没有见过的东西给家里作壁画题材，葛利摩果真举出一件艾密诺从来没有见过的东西，对他说：“把慷慨画在府上吧。”^①当然，可以就字面理解这句话，因为慷慨确实不是肉眼可以看到或观察的对象，所以艾密诺也确实没有看见过慷慨；但也可以作另外一种解释，那就是他一向为人贪婪，从来没有慷慨过……^②

第六章 悲剧的净化作用

柏拉图认为悲剧通过悲剧人物的榜样，可以败坏公民，降低他们的道德水平，使他们卑鄙、懦弱、满腔怜悯，所以他不愿意在他的理想国里上演悲剧，因为他这样想：如果人们听到和看到大名鼎鼎的人物做舞台上所做的事、说舞台上所说的话，那么原来就心肠软、胆子小、卑鄙的人们更可以为自己开脱，更可以宽恕自己的脆弱、畏惧和懦弱

① 薄伽丘：《十日谈》，第一日故事第八。

② 译文略去第四类（也是最后一类）有关色情的研究以及隐秘的暴露等等笑料。

了，因為他們發現甚至於在像國王那樣的大人物裡頭，也有和他們一樣的情形，就會听任上述的激情支配自己，一發而不可收拾。但是亞理斯多德為了防止人們以柏拉圖的權威為依據，從而認為他自己在論述悲劇的時候是提出了一種對公民有害、可能污染他們的道德的藝術，幾句話就駁倒了柏拉圖的議論。他認為悲劇產生的效果恰恰相反，這就是說，由於悲劇人物的榜樣，並由於反復搬演，悲劇能使觀眾從下流變為高尚，從恐懼變為堅定，從過分憐憫變為嚴正；因為就亞理斯多德看來，經常和喚起憐憫、恐懼與卑鄙的事物接觸，並不使人過分憐憫、畏懼與下流，因為悲劇通過上述的激情、恐怖與憐憫，反而能把那些激情從人們的心里清除和驅逐出去。亞理斯多德的原話說得相當隱晦，幾乎無頭緒可尋，正像我們屢次指明的，可能是因為《詩學》這本書里的材料不過是一些簡短札記，準備將來寫成一部更大的著作；也可能是因為出于一種尊敬的心情，不願意公開指摘他的老師柏拉圖。所以我現在打算把他原來大概想說的話徹底加以闡明。應該明白，一定量的不摻一滴水的純酒比起同量同質但摻入大量水的酒來，勁頭要大得多；雖然就总量說來，後者比前者大，但是由於加進許多水，它就沖淡了，從而也就完全失去了原來那股勁頭。作父親的如果孩子很少，譬如說吧，只有兩三個或者一個，他就會很愛他們，很仔細地撫養他們；要是孩子一大堆，成百成千，或者還要多，那麼他對他們當然不能有同樣程度的愛和關切。人類的憐憫和恐懼也是一樣的，如果出現在少數可憐、可怕的情況中，比散布在大量值得憐憫與恐懼的事件上就會更劇烈，更有震撼性。那麼悲劇既然表現的正是這些類似的行動，當然就使我們比在沒有悲劇的情況下更能經常地看到或聽到它們，並使恐懼和憐憫在我們心中減弱，因為這種激情的效果已經分散在許多不同的行動中了。關於這一點最明確的證據，我們在瘟疫流行期間可以親眼看到：開始有三、四個人死去，我們感到憐憫和恐怖；但是我們看見成百成千的人們死去，憐憫和恐怖的激情就在我們心里中止了。有過危險的小型戰鬥的經驗，我們對這一點也有認識：新兵初次聽到大炮和火槍的隆隆的響聲，胆戰心驚，對傷亡的人們哀憐萬分；但是參加過幾次戰役之後，他們就會

屹然而立，看着他們的同伴伤亡，也不会很受怜悯感动。这些都是十分有力的理由，但是它們的分量可能还不足以廢除禁演悲剧的法令，因为上面列举的理由針對的不是法令本身，而是柏拉图提出禁令的想法。为了把問題弄清楚起見，我們就該明白，有些人的經驗是可怕的，并能引起怜悯，例如上文所举的情况，这些人可以分为两类：剛强的和怯懦的；相关的行动也可以分为两类：常見的和不見的。二者按照不同的方式产生不同的效果。如果受难者是剛强并能坚忍的，就会以他們的剛毅与坚忍的榜样感动他人，把怜悯和恐惧从他們心中驅逐出去。如果受难者是怯懦并脆弱的，他們的榜样就会加深旁观者的恐怖和怜悯，使他們的恐惧和懦弱更为根深蒂固……同一道理，如果可怕和可怜的行动是不常見的，就会引起更大的恐怖和怜悯；相反，如果它們是常見的，效果就减小了，并且通过反复出現，还能把恐怖和怜悯从我們心里驅逐出去。这来自两个原因：一个是我們看見許多不幸的事故發生，沒有一件降到自己头上，就会逐漸感到安全，并相信过去既然曾經屡次蒙上帝保佑，将来也会蒙上帝保佑。另一个原因是，經常發生的、多数人都遇到的災難就显得不怎么可怕，因此我們也就觉得不怎么值得同情，尽管我們可以断言，自己也会碰到，因為我們看見許多人都沒有躲掉。

詩歌不应以教益为主

如果情节是悲剧的目的^①，自然也就是一切詩歌形式的目的，因为在一切詩歌形式中，情节占据的地位和在悲剧中一样，——如果情节是最重要的，并不从屬於人物的道德品质，并且恰好相反，道德品质并不据有最高的位置，只能从屬於情节，結論就是：許多古往今来在文学上享有盛名的作家（甚至于裘里斯·凱撒、斯卡利格^②也包括在內），在这—問題上，都大錯特錯了，因為他們以为最优秀的詩人的意图（例如荷馬和維吉爾，在他們最著名的作品《伊利亚特》、《奧德

① 亞理斯多德认为“悲剧艺术的目的在于組織情节”，又說：“情节乃悲剧的基础，有似悲剧的灵魂；性格則占第二位。”（《詩学》第六章）

賽》和《伊尼德》当中)不过是給世人描繪和勾勒一位將軍、或者一位英勇的領袖、或者一位智者的最完美的形象,并說明他們的性格……以及其它類似的謬論^⑤。假使当真如此,詩人就不会選擇人物的道德品质来輔助行动,如亞理斯多德所說,而应当選擇行动来輔助道德品质了。再者,假使这类材料是主要的,而不是从屬性的,也不能算詩歌的材料,因为按照性质來說,它們属于哲学范疇,事实上也取自許多哲学家、特別是亞理斯多德和瑟奧弗拉斯忒斯^⑥的著作。

第八章 情节的单一

亞理斯多德……坚持情节的行动應該只是一个,只关系到一个人,如果行动不止一个,就該依附另一个才是。关于这一点,他沒有提出任何理由或者证据,仅仅援引悲剧詩人和荷馬为例,因为他們都是以一个人一个行动构成作品的情节。但是道理并不难懂。悲剧和喜剧的情节所以只包括一个行动或者两个相互依附因而等于是的一个的行动,所以只說起一个人而很少讲到整个家族,并不是因为情节本身不适于容納更多的行动,而是因为至多不能超过十二小时的时间和地点的限制不允許搬演为数过多的行动或者甚至于一个家族的行动,即使只是一个行动,如果相当长,也无法在舞台上完全演出。悲剧和喜剧的情节所以應該是一个,也就是說只讲一个人一个行动,或者虽然是两个行动,但是由于相互依附,可以被认为是一个行动,主要的和

⑤ 亞理斯多德认为:“悲剧摹拟事件,所以有人物性格也主要是为了表現他們的行动。”斯卡利格(1484—1558)在他的遺作《詩學》(1561)第七卷第三章提出不同的看法。他认为詩人通过事件教导道德品质,“事件是一种教导手段,道德品质是我們受到教导后要实际运用的。所以事件只能是叙述中的一种例证或工具,叙述的目的仍是道德品质。”

⑥ 例如斯卡利格,在他的《詩學》里,认为維吉爾的伊尼亞斯具备了一切公私美德,是最好的学习榜样。維吉爾在創造这个人物时,甚至超过了荷馬,因为“他在伊尼亞斯一人身上結合了阿喀琉斯的堅強和俄底修斯的審慎,另外还加上了孝心。与此同时,他排除了阿喀琉斯的急躁,把它轉嫁到托諾斯身上,又取消了俄底修斯的奸詐,把它归到西农身上”。

⑦ 瑟奧弗拉斯忒斯(約公元前371—287),亞理斯多德的学生和友人,他的《人物》一书描繪当时社会上形形色色的不同性格,对后代戏剧創作有很大影响。

必然的原因就在这里。这样說来，時間和地点的限制原来不必使荷馬在他的史詩当中也采取一个人一个行动的办法，因为史詩可以处理許多在不同国家发生的历时长久的行动，不必仅仅拘于一个行动。

单一要求结构的技巧

應該指出，荷馬所以也采取单一的情节是为了另一个目的，那就是他认为如果只用一个人一个行动，情节可以更美，作者可以更被贊賞。假使一个人的許多行动、或者一群人的一个行动、或者几个人的許多行动能博得我們的喜爱和賞識，那是不足为奇的，因为情节具有众多的行动、变化、新奇的事件和大量的人物与民族，自然会使人感到快乐、雄偉、壮丽。但是像这样的叙述，虽說达到了詩歌的目的，却不能使詩人的本領得到很好的發揮。相反，一个人一个行动的叙述，初看上去，好像不大能吸引听众的注意和喜爱，倒能显示詩人的判断力和匠心，因为他借助一个人一个行动就达到了旁人通过許多人許多行动都难达到的效果。这就是荷馬值得我們佩服的地方。他只借助阿喀琉斯的一个行动、还不是什么重要的行动、即憤怒，就能构成一个非常引人入胜的情节。同样，他根据俄底修斯的一个行动、从卡里普梭的島上回到他的家乡，就織成了另一匹綺麗不下于前者的彩緞。从这里可以得出結論：一出悲剧或者一出喜剧的情节包括一个人一个行动或者两个相互依附行动是出于必要；一首史詩的情节包括一个人一个行动，則不是出于必要，而是为了显示詩人的工力。

第九章 以君王为題材的悲剧和史詩

在悲剧和史詩的情节里，免不了包括一个特殊的人一生之中偶然出現的事件，这些事件我們知道也只是一个大槪輪廓。例如俄羅斯忒斯在友人辟拉特士和妹妹厄勒克特拉协助下，杀死母亲克呂泰涅斯特拉，但是沒有人詳細而又准确地知道，他杀死母亲，采取了哪些步驟和哪些方法。道理是明显的，明显到可以說是已經得到证实；因

为一出悲剧和一首史詩的情节，本来就該接受对它和对历史的真实都是共同的事实。上述两种詩体的情节所包括的行动不仅是人間應有的，而且还該是宏偉絕倫、发生在帝王家的。如果它应当包括一位君王的行动，結論必然就是：它包括已經发生并确切知道的行动，关系到一位曾有过并为众人所周知的統治者，因为我們不能想像一位不曾存在过的国王并配以任何業績。既然是实有其人，并为众人所周知，我們当然也就不能把一个事实上不曾有过的業績攔在他身上……因为君王是傳說和历史当中的头面人物，他們的重要事迹是家喻户晓的。如果虚构一些新君王的名字，并配以新行动，那就等于違反历史和傳說，等于在明显的真理面前犯罪、犯一种在情节組織中比真实感不足远为严重的罪。这就是为什么一切悲剧和史詩的情节都是、也应当是由所謂历史事件构成，尽管亚理斯多德持有不同的看法……但是历史或者傳說讲述这些事件，只應該是簡短的、概括的，为了使詩人有可能發揮他的作用，并显示他完成上述事件所采用的步驟和特殊方法的才能。因为如果这些步驟和特殊方法也为众人所周知，那就等于不給情节留余地，也就不再是詩人分内的事而是历史家的任务了。另外，我們也不該許可任何人形成这种見解：組織一出悲剧和一首史詩的情节比組織一出喜剧的情节容易，因为在二者当中，詩人不必像在喜剧里那样自己寻找一切……

喜剧是詩人的創造

詩人組織一出喜剧的情节，依靠自己的本領，找出一桩有普遍一面又有特殊一面的事件。由于他可以創造一切，用不着乞援于事实和历史，他也就可以随意給人物取名字，而且这样做，不受任何拘束，但求合情合理。既然他可以从头到尾創造一桩事件；事件就該关系到一个默然无闻的普通人，他和他的遭遇也就不会通过历史和傳說流傳到后代。因而他給普通人編造一套完整的新經歷，随意給他們取名字，就不会作为伪造者，受到历史和傳說的譴責。“詩人”这个名詞的本义是“創造者”，如果他希望担当这个称号的真正意义，他就应

当創造一切，因为普通材料使他易于創造，他有可能做到。但是也决不該认为，組織喜剧情节的人，就可以凭空捏造一些子虛烏有的城市、河流、山脉、国家、习俗、法律，并改变自然事物程序，在夏天下雪，在冬天收获，以及其它等等；因为喜劇詩人在組織情节时，遇到需要利用历史或真实的地方，也該遵守历史和真实，与組織一出悲剧与一首史詩的情节的人，并无两样……

悲 剧 的 結 局

所以，根据头一条規定，我认为悲剧或者悲剧情节的結局可以是順境或者是逆境，但不是籠統的順境或者逆境。只有这样，才能把和悲剧結局有关連的順境和逆境与构成喜剧或者喜剧情节的結局的順境或者逆境区分开来。关于喜剧的結局，留待下文再讲。悲剧的順境結局仅限于本人或者所愛的人們幸免于死、或者摆脱悲慘的生活、或者保持爵位；另一方面，它的逆境仅限于本人或者所愛的人們死于非命、或者陷入悲慘的生活或者丧失爵位。这两类是悲剧的恰当的結局。

喜 剧 的 結 局

如上所述，喜剧的結局同样也是順境或者逆境，但与我們說起的悲剧結局的順境或者逆境不同。喜剧結局的順境在于本人或者所愛的人挽回所受的挫辱、或者中止旁人认为不能中止的耻辱、或者重会失去的人或者重得失去的貴重东西、或者在爱情方面如願以償。但是喜剧的逆境只限于本人或者所愛的人們蒙受适度的羞辱、或者财产方面不太严重的損失、或者恋爱在最后受到挫折、以及类似的事。这是两种对喜剧相宜的結局。

悲 剧 里 的 人 物

不过也許有人会問：悲剧或者悲剧情节为什么不接受也不可

能接受喜劇的順境或者逆境作為它的結局？另一方面，喜劇或者喜劇的情節為什麼不接受也不可能接受悲劇的順境或者逆境作為它的結局？對這種問題的答复是：悲劇里的人物是一類，喜劇里的人物又是一類。悲劇里的人物是地位顯貴，意氣風發，心性高傲，勇于追求自己向往的目標；倘使受到傷害或者認為將要受到傷害的話，他們決不跑到衙門去告狀，也決不忍氣吞聲來忍受，而是听从情感的驅使，把自己的行為當作法律，為了報復，殺死外人或者近親，甚至在絕望之余，不但殺死近親，而且有時殺死自己。這樣的人，一旦身居王位（普遍認為這是人類幸福的頂峰），就能睚眦必報，不許可細微的傷害或者侮辱，也決不會容忍或者遭遇財產方面的輕微損失。婚娶和戀愛方面的滿足也不能增益他們的快樂，因為說實話，他們生活在不斷的婚姻和情欲滿足之中，所以真要他們快樂的話，就必須先奪去他們的幸福，或者至少也要使他們陷入不容置疑的危險，把擺脫危險看成快樂，同時製造悲哀的境界，就必須以驚人的速度，讓他們陷入貧困和卑微的地位。

喜劇里的人物

喜劇里的人物是性格平庸，只曉得奉公守法，忍氣吞聲，遇事就跑到法官那里，懇求法令恢復他們的榮譽或者彌補他們的損失。他們不把自己的行為看成法律，或者根據同一理由，像君王那樣，不顧一切，殺死親戚、本人或者外人。而且由於他們處境卑微，要他們感到快樂，也沒有必要奪去他們眼前的幸福，因為他們的幸福還大有增長的余地，通過尋常的事件，類似想望已久的婚姻等等，就可以達到。另一方面，尋常的傷害和挫辱就足以使他們郁郁寡歡。這就是為什麼悲劇結局的順境與逆境不同於喜劇的順境與逆境。

政治對戲劇題材的影響

假使有人問：既然歷史上有過出身平民、躍登王位的人物，為什麼就不能在喜劇里，讓一個普通人一帆風順地南面稱王？我的回答

是：首先，这样的故事，适合給悲劇作題材，不适合給喜劇作題材，虛構这样一个情節，近情近理就不可能，只有采自历史，倒还相宜，理由已見上文。其次，拿它作主題的戲劇，如果在一个人民地位平等的共和政体的国家里上演的話，肯定不会受到欢迎，因为爱好自由并希望維護自由的那些人都不会贊成，在公民面前，搬演那种騎在他們头上的平民的例子。要在君主政体的国家里上演，情况更糟，因为人民生活在这个統治之下，国王猜忌万分，小心在意，不让老百姓看到那种可以激起他們的雄心，向往于革新和推翻統治者的例子。另一方面，国王知道老百姓爱看并欣賞大人物的恶运，从来也不肯让悲劇公开演出。只有在不受任何人統治的人民当中，悲劇才有上演的机会。

悲劇的特点小結

所以悲劇的結局不是順就是逆。既然結局是順的时候，一位显貴人物必須陷入严重的危險，因此伴随着順境也就产生了恐惧和怜悯，而这种順境由于是和危險混在一起，也就可以說帶有逆境的意味；虽然在最后的逆境里，悲劇所产生的同类激情，还要强烈。所以悲劇情节的結局，就是上述所产生的順境和逆境。

悲劇里的人物

現在我們可以談第二点了：哪一种人适合悲劇，并充当主角？哪一类悲劇情节产生上述最后的逆境或者順境？悲劇里的人物可以分为三种：行动的人們、受难的人們、同时行动而又受难的人們。例如耶弗塔，冒然发誓，牺牲了自己的女儿 Θ ，是行动者；他的被牺牲的女儿，是受难者。阿亚克斯 Θ ，在同一期間行动和受难，自杀了。上述三个人的行动和受难都可以构成逆境，至于悲劇的效果是大是小，

⊖ 見《旧約》：《士師記》第十一章。耶弗塔在作战时向神許願，如果获胜归来，就把第一个从家里出来迎接的人献祭，結果第一个出来的是他的独养女。

⊖ 見索福克勒斯的同名悲劇。

就要看产生行动和受难的原因合乎情理的程度了。因此我們考虑上述人物的行动和受难，就該考虑使他們行动和受难的原因才是。

引起悲剧行动的原因

先談原因。我认为促使一个人行动的原因有两种：一种是和利益相关或者和虛有其表的利益相关；另一种是和灾难相关或者和虛有其表的灾难相关。和利益相关的原因又有两种：或者是为了得到目前沒有的利益，或者是为了保持目前已有的利益。举例來說，克呂泰涅斯特拉，为了得到她沒有的利益，那就是私通埃癸斯托斯——貪恋色欲，为非作歹，背棄丈夫，和一位亲戚发生乱倫的关系。然后，为了保持得到的利益，为非作歹，杀死丈夫阿伽門农，把儿子俄瑞斯忒斯逐出他有权继承的王国^①。和灾难相关的原因也有两类：或者是为了避免未来的灾难，或者是为了摆脱当前的灾难。菲德拉^②向希波呂托斯求爱，沒有成功，又怕張揚出去，身敗名裂，为了避免这些灾难，为非作歹，在他的父亲忒修斯面前，誣告希波呂托斯，激怒她的丈夫，收拾他的儿子。菲德拉这方面，摆脱当前的灾难，那就是由于犯罪而引起的愁苦的心情和似乎难以忍受的内疚——因为她曾經无所顾忌，企图享受一种不体面的邪恶的爱情，顛倒黑白，指控好人，誑騙忒修斯，把馴良的儿子当作恶徒杀害，因而导致一个剛强、文雅和俊美的青年死于非命。摆脱当前的灾难，可以通过复仇、惩戒或变换（即以較小的灾难替代較大的灾难），迴避未来的灾难，可以用不公正的手段，也可以用表面上是合理的手段。同样是利益的获得和保持，也可以用不公正和表面上是合理的手段。通过复仇来摆脱当前的灾难，例如美狄亚为了对伊阿宋进行报复，杀死自己的孩子；通过惩戒，例如托夸图斯^③处决自己的儿子；通过变换或者較小的灾难，例如菲德拉悬梁自尽。通过不公正的手段迴避未来的灾难，例如菲德拉害

① 埃斯庫罗斯：《俄瑞斯忒斯》三部曲。

② 欧里庇得斯：《希波呂托斯》。菲德拉是忒修斯的妻子、希波呂托斯的继母。

③ 曼利俄斯·托夸图斯是一位羅馬将帥，因儿子違反軍令，和敌将独斗获胜，下令将他处死（公元前540年）。