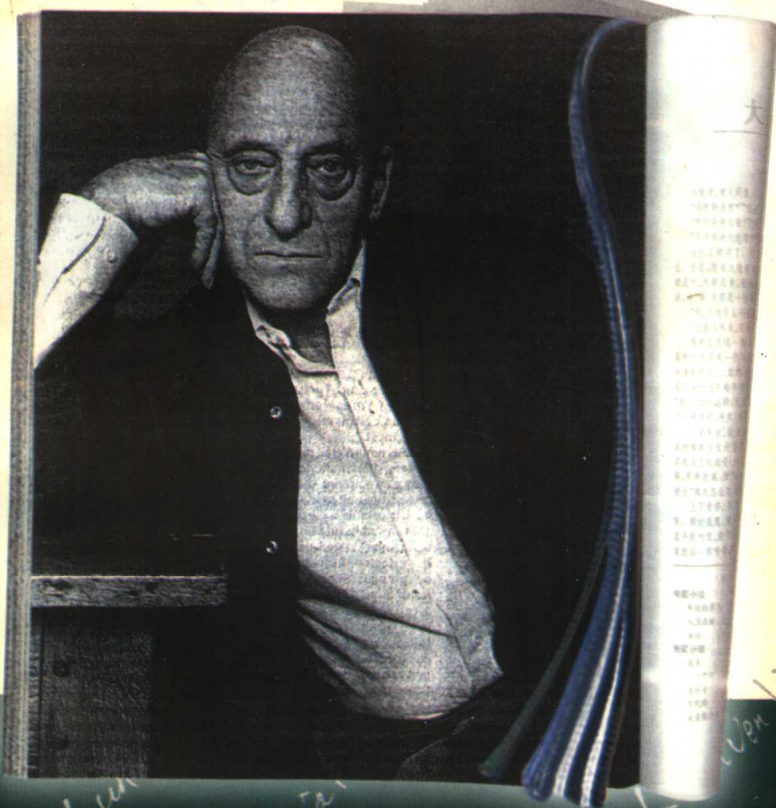


· 新世纪人文译丛 ·

热奈特论文集

[法] 热拉尔·热奈特 著

史忠义 译



热奈特论文集

[法国] 热拉尔·热奈特 著

史忠义 译



ReNaiTe
LunWenJi

百花文艺出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

热奈特论文集 / (法) 热奈特著; 史忠义译. — 天津:
百花文艺出版社, 2000
ISBN 7-5306-3061-X

I. 热… II. ①热… ②史… III. 文艺批评—文集
IV. I06-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 37802 号

Ouvrage publié avec le concours du Ministère français
des Affaires Etrangères qui mérite d'être vivement remercié
par éditeur et traducteur du présent ouvrage

本书出版承蒙法国外交部赞助, 特此致谢!

Introduction a l'architecte
©Editions du Seuil, 1979

Palimpsestes, La littérature au second degré
©Editions du Seuil, 1982

Fiction et diction
©Editions du Seuil, 1991

百花文艺出版社出版发行

地址: 天津市和平区张自忠路189号

邮编: 300020

e-mail: bhpubl@public1.tpt.tj.cn

<http://www.bhpubl.com.cn>

发行部电话: (022)27312757 邮购部电话: (022)27116746

全国新华书店经销

河北省三河市宏达印刷厂印刷

※

开本 850 × 1168 毫米 1/32 印张 6.5 插页 2 字数 149 千字

2001年1月第1版 2001年1月第1次印刷

印数: 1—4000 册 定价: 12.00 元

译者序

起初,百花文艺出版社拟为《广义文本之导论》(1979)这本篇幅虽短但内容丰富翔实的小册子出一本中文版单行本,并附上与其内容有密切联系的《隐迹稿本》(1982)的一段节译。那时,我曾计划为单行本写一篇较长的译者序,梳理其中的主要观点并加以评论。毕竟一本六万字的单行本还是薄了一些,与国内当前图书市场的实际不相吻合。于是,我们决定把热奈特的另一部重要论著《虚构与行文》(1991)中的四篇论文一起收入,合起来出一本《热奈特论文集》。这样,单为《广义文本之导论》(全文)和《隐迹稿本》(节选)写序而不涉及《虚构与行文》一书,似有偏爱之嫌。其实,《虚构与行文》的四篇论文也很重要,有不少新内容、新视角、新观点。而如果比较详细的序言试图包括本书的每篇论文,则颇费精力,难免漏掉许多重要内容,还势必把序言拖得过长。我遂放弃了写长篇译者序的念头。这样也许更符合接受美学的主张,把充分调动自己的解读能力、一任想像力驰骋的机会留给每个读者。

在此,我谨勾勒一个粗线条,以期引起读者对本书所收论文的注意。

《广义文本之导论》首先揭示了一系列有悖历史主义的事实：长期以来，许多西方学者或评论家把自己“三分文学领域”的观点强加给柏拉图和亚里士多德，造成西方文学批评史上的一种假象；然后还历史以本来面目，扼要叙述了主要体裁的发展史和“三分法”的形成经过。热奈特对柏拉图和亚里士多德的学说既有肯定，也有批评，并提出了自己的文本论思想。

《隐迹稿本》阐发了热奈特与文本相关的若干主要概念。

《虚构与行文》以独特的视角、独特的方式，论述了备受人们关注的难题——文学性的标准问题。

《虚构作品的语言行为》堪称虚构作品的语用学分析之典范，提供了语用学的一个缩影。

《虚构叙事与纪实叙事》以比较和推论的方法，开辟了纪实叙述学的新天地，把叙述学推上一个新台阶。

《风格与意义》采用层层深入的方法，建构风格的定义，同时论述了风格在意义形成过程中的作用与实质。

这些论文都有相当的难度，但内容丰富、深刻，值得一读。最好的办法是读慢一些，多读几遍。

我无意以此为自己的译文掩饰。诚恳欢迎专家学者们和广大读者对拙译中的错误和不当之处给予批评指正，不胜感激之至。

史 忠 义

1999年11月 于北京

目 录

译者序·····	史忠义(1)
广义文本之导论(全译)·····	(1)
隐迹稿本(节译)·····	(68)
虚构与行文(全译)·····	(81)
热奈特著作年表·····	(200)

广义文本之导论(全译)

I

我们熟悉《艺术家的肖像》里的这段文字,那是斯特凡面对朋友林奇高谈“他的”三大基本美学形式的理论:“抒情形式,艺术家直接展示自己的形象;史诗形式,艺术家通过自己与其他人的关系间接展示自己的形象;戏剧形式,艺术家通过与他人的关系直接展示自己的形象。”^① 这种三分法本身并非独特之举,乔伊斯对它毫不陌生,他在那段情节的第一稿中不无讽喻地补充说,斯特凡“天真无邪以为发现了新大陆而兴高采烈”,其实“他的美学的基本内容来自谨严刻苦的圣托马斯。”^②

我不知道圣托马斯是否提出过这样的分类,还是乔伊斯假圣托马斯之名暗中兜售自己的观念,然而我发现,一段时间以来,有意把三分法归诸亚里士多德甚至柏拉图的呼声此起彼伏。艾琳·贝伦斯在关于体裁区分史的研究中^③,曾举欧内斯特·博

① 《德达洛斯》(古希腊雅典的建筑学家和雕刻家。——译注),1913;法译本,伽利玛尔出版社,第213页。本译作中凡不作特殊说明的,均为原注。下同。

② 《英雄人物斯特凡》,1904;法译本,伽利玛尔出版社,第76页。

③ 《诗的分类学说》,哈雷,1940。

韦笔下的“亚里士多德区分了抒情、史诗和戏剧三大体裁之后……”^①一语为例,当即对这种她断言已经广为流传的谬误给予驳斥。然而,我们将在下文中看到,她的澄清并未能阻止谬误的一再重复;原因之一,大概是因为错误或上溯的幻想已经深深地植根于我们的文学意识或潜意识。其实,尽管艾琳·贝伦斯批驳传统,她的澄清本身却未能摆脱依附传统的倾向,因为艾琳·贝伦斯确曾严肃地探讨亚里士多德不曾全面论述传统三分法的原因,并且找到了一种可能性:古希腊抒情诗与音乐的联系过于密切,因而未能进入诗学领域。然而,悲剧与音乐的联系同样密切,抒情诗未能在亚里士多德的《诗学》里占有一席之地有着更根本的原因,这一原因一旦发现,贝伦斯的问题就失去了任何存在的意义。

可是,事情绝没有那么简单:人们不愿轻易放弃把“现代”诗学之基本结构投入古典诗学的基石之作的尝试——这种现代诗学经常地更多地属于浪漫主义的诗学观念;而尝试的理论后果是有害的,须知相对年轻的“三大基本体裁”理论如果窃取了遥远的血缘关系,不仅为自己贴上了古老的、永久的显学的艳丽标签,而且篡改了亚里士多德以及亚氏之前的柏拉图完全为了其它目的而建立起来的也许更合理的基本原则,使自己的三大体裁支柱受益。本文正试图解开数个世纪以来西方诗学核心的这种混淆、误会、不为人知的张冠李戴之结。

然而,我们首先还是列举最近发生的三四例谬误,并非出于以鞭挞若干智者为乐的学究气味,而是以此说明这种“望文生

^① 《抒情诗、史诗、戏剧》,巴黎,科兰出版社,1911,第12页。

义”的风气传播甚广。奥斯丁·沃伦如是说：“我们的体裁理论的经典作家是亚里士多德和贺拉斯。悲剧和史诗是两大最重要的典型体裁的思想应该归功于他们。然而，亚里士多德至少还发现了戏剧、史诗和抒情诗之间的更本质的区别……柏拉图和亚里士多德已经根据‘模仿方式’（或‘再现方式’）区分了三大基本体裁：抒情诗可谓诗人之再现；在史诗（或小说）里，诗人以自己的名义、以叙述者的身份谈天说地，但是他也调动人物以直接言语方式说话（混合叙事）；而在戏剧里，诗人消失在角色分配的背后……亚里士多德的《诗学》把史诗、戏剧和抒情诗（‘歌唱诗’）作为诗的基本变种……”^① 诺思罗普·弗赖伊更含糊或更慎重一些：“我们拥有戏剧、史诗和抒情作品三个区分体裁的词汇，它们是希腊作家遗留下来的。”^② 菲利浦·勒热纳则更审慎，或者更含糊其辞，他猜想这种理论的起点是“古代人关于史诗、戏剧和抒情的三分法。”^③ 然而，罗贝尔·斯科尔斯却没有这份涵养，他明确指出，弗赖伊的体系“以接受亚里士多德关于抒情形式、史诗形式和戏剧形式的基本区分为起点。”^④ 埃莱娜·西克苏比斯科尔斯更为逊色，她在评述德达洛斯的言论时，指出他的“相当传统的三分法源自亚里士多德的《诗学》（1447a, b, 1456 至 1462, a 和 b）。”^⑤ 至于兹万唐·托多罗夫，他认为三分法滥觞于柏拉图，而定形于狄俄墨得斯：“从柏拉图到埃弥尔·斯泰格尔，中经歌德和雅各布森，人们一直试图把三种类型看做基本的基

① 见 R. 韦勒克和 A. 沃伦的《文学理论》（1948）的“文学体裁”一章；法译本，瑟伊出版社，第 320 和 327 页。

② 《批评解剖学》，1957；法译本，伽利玛尔出版社，第 299 页。

③ 《自传协约》，瑟伊出版社，1975，第 330 页。

④ 《文学中的结构主义》，耶鲁，1974，第 124 页。所有上述引文中的黑体字为我所用。

⑤ 《詹姆斯·乔伊斯的流放生活》，格拉塞出版社，1968，第 707 页。

至‘天然的’文学形式……公元4世纪时，狄俄墨得斯系统总结了柏拉图的学说，提出下述定义：抒情作品 = 只有作者一人讲话的作品；戏剧作品 = 只有人物讲话的作品；史诗 = 作者和人物都有权利讲话的作品。”^① 1938年，米哈伊·巴赫金没有如此具体谈及区分内容，但是断言体裁理论“至今并没有在亚里士多德的理论基础上增加任何实质性的新内容。他的诗学依然是体裁理论不变的基础，尽管有时这一基础深藏不露，以至于我们难识它的真面目。”^②

显然，巴赫金没有觉察到《诗学》有关抒情体裁的巨大沉默，这种疏忽奇妙地显示了他对基础的忘却，而他却自以为在揭示基础。我们将看到，问题的根本在于现代诗学家们（前浪漫主义者、浪漫主义者和后浪漫主义者）那种追溯幻觉，他们盲目地把自己的贡献投放给亚里士多德或柏拉图，因此而“掩盖”了他们的不同观点，掩盖了他们的现代性。

这种如今已经司空见惯的“谦让”做法并非完全是20世纪的发明。我们至少已经在18世纪巴脱神甫的论著《美术的原则归一》的附加章节里发现了同样的姿态。该章节的标题几乎出人意料：“愿这种理论符合亚里士多德的理论。”^③ 这里指的是巴脱关于“模仿美丽的大自然”应成为美术（包括诗在内）的惟一“原则”的一般理论。然而该章节几乎全部用来说明亚里士多德

① O·杜克罗和T·托多罗夫：《语言科学百科辞典》，瑟伊出版社，1972，第198页。

② 《小说美学与小说理论》，法译本，伽利玛尔出版社，第445页。

③ 该章节1764年收入《文学原则》的第一卷《美术的原则归一》一书（初版发行于1746年）；当时仅作为“韵文诗”一章的结尾部分。结尾部分在巴脱死后的1824年的版本中独立成章，标题借自1764年增加部分的文章。

是如何把诗艺区分为三种体裁的,或者说,巴脱借用贺拉斯的术语,区分为三种基本格调的。“这三种基本格调是酒神赞美歌或抒情诗格调、史诗或叙事诗格调和戏剧格调或悲剧和喜剧格调。”神甫自己还引用了《诗学》的一段文字,并赖以建立自己的观点;有必要重新审读这段引语,巴脱的译文如下:“由若干词汇组成的复合词更适合酒神赞美歌,非常用词适合于史诗,而戏剧则经常使用词汇的转义。”这段话出自第22节的结尾部分,讨论“词汇”问题——我们以为说讨论风格问题更妥帖一些。正如我们看到的那样,这里讨论的是体裁与风格手段的适应性关系——尽管当巴脱把英雄诗体翻译为“史诗”、把抑扬格(尤其是悲剧或喜剧对话中的三音节亚力山大诗体)译为“戏剧”时,很少把亚里士多德之术语引向上述方向。在此,亚里士多德似乎明显地把三种风格特征分配给三种体裁或形式:酒神赞美诗、史诗、戏剧对话。问题在于评价巴脱建立的酒神赞美诗与抒情诗的对等关系是否成立。如今,我们已经很难辨别酒神赞美诗的真面目,因为几乎没有任何诗作传世;人们一般把它描述为一种“赞美狄俄尼索斯的合唱歌”形式,乐于把它归入“抒情诗形式”^①,但是还不曾像巴脱走得那样远,断言“没有任何形式更符合抒情诗的规范”。诸如品达洛斯(Pindare)和萨福(Sapho)的颂歌因此而行情见涨。然而关于这一形式,亚里士多德在《诗学》一书中,除过说它是悲剧的祖宗之一外^②,未作任何其它描述或评说。在《荷马问题》一书中^③,他解释说,酒神赞美歌最初是一种叙事形式,后来演变为“模仿”形式,即戏剧形式。至于柏拉图,则视

① J. 德·罗米利:《希腊悲剧》,法国大学出版社,1970,第12页。

② 1449a。

③ XIX, 918b - 919。

酒神赞美歌为十足的……纯粹的叙事诗形式^①。

上述事实丝毫不能说明亚里士多德(或柏拉图)曾经把酒神赞美诗作为抒情诗的典型形式,恰恰相反。而这段文字是巴脱惟一可引用的、用以担保亚里士多德提出了著名的三分法的《诗学》文字。歪曲是显而易见的,而歪曲涉及之点亦颇具意义。为了更好地评价这一意义,有必要再次回到根源,即回到由柏拉图提出亚里士多德挖掘的体裁体系。我之所以使用“体裁体系”的说法,无异于暂时向“圣经”妥协;我们将很快看到,这一术语是不准确的,问题完全是另外一回事。

II

在《理想国》的第三卷,柏拉图以两套论据论证了他的著名决定:把诗人驱逐出城邦。论据之一涉及作品的内容(逻各斯),作品内容应该(现实经常不是这样)具有基本的道德感染力量:诗人不应该表现缺点,尤其不应表现神和英雄人物的缺点,更不应该以表现道德受难或恶习获胜而鼓励缺点。论据之二涉及“形式”(lexis)^②,亦即涉及表现方式。任何诗都是对过去、现在或将来之事件的叙述(*diègèsis*);广义的叙事可以有三种形式:或

① 《理想国》,394c。“大约5世纪初,赞美狄俄尼索斯的抒情歌曲可以以诸神或与神交往的英雄人物为主题;据流传下来的品达洛斯的片断来看,酒神赞美诗犹如叙述英雄业绩的片断,没有对话形式,由唱诗班颂唱,以引述狄俄尼索斯为开端,有时也会赞美其它神。柏拉图指的应该是这种创作形式,而非4世纪因音乐方式的混杂和抒情独唱形式的引入而发生深刻变化的酒神赞美歌”(R.杜蓬-罗克:“模仿与陈述”,见《诗歌写作与理论》,师范大学出版社,1976)。参阅A.W.皮卡德-坎布里奇:《酒神赞美诗、悲剧与喜剧》,牛津,1927。

② 当然,logos和lexis的对比价值并非与生俱来:离开语言环境,最忠实的译法应该是“言语”(discours)和“措辞”(diction)。是柏拉图本人建立了两者的对立义以及halekton(应表达的内容)和hōslekteon(表达方式)之间的对立义。我们知道,后来,修辞学把lexis局限为“风格”的意思。

纯叙述形式(*haplè diègèsis*),或模仿形式(*diamimèséōs*),亦即像舞台上那样,通过人物之间的对话,或者“混合”形式,即叙述与对话相互交替,如荷马史诗中那样。我不想重复柏拉图的论证细节^①,也不想谈及众所周知的模仿形式和混合形式的贬值问题,这是诗人们猛烈抨击的代表性现象之一,另一受抨击的代表性现象是作品主题的沦丧。我提醒大家,柏拉图区分的三种表现方式,从以后的诗歌“体裁”角度来观照,其中纯模仿形式相当于悲剧和喜剧,混合形式相当于史诗,“尤其”(*malista pou*)是,纯叙述形式相当于酒神赞美诗(无其它昭示形式)。全部“体系”的实质莫过如此。显而易见,柏拉图当时仅仅考察了广义的“叙事”诗的形式——亚里士多德之后的传统更喜欢使用“模仿”或“表现”两个术语,颠倒了它们之间的顺序——即叙述真实的或虚构的事件的诗。他断然把任何非表现类形式的诗排除在诗的范畴之外,尤其是我们称做的抒情诗,更把任何其它文学形式排除在外(包括可能出现的“表现类”散文形式,如我们今天的小说和现代戏剧形式)。这种排斥不仅是实践中的排斥,而且是原则上的排斥,因为,我再重复一次,这里,事件的表现即诗的定义本身:只有表现事件的诗才是诗。显然,柏拉图不会不知道抒情诗的存在,但是,他以严格的定义把抒情诗排除在外。这一限制很可能是专门设置的,因为它有利于放逐诗人(抒情诗人例外?);但是经过亚里士多德之后,这条限制成为古典诗学的基本条款,影响长达数世纪。

《诗学》的第一页确实明确地把诗界定为以诗句形式(更具

① 见拙作《修辞形象卷二》第50-56页和《修辞形象卷三》第184-190页。

体地说,以节奏、语言和旋律)出现的模仿艺术,明确排除了散文体模仿形式(索弗荣的滑稽剧、苏格拉底的对话体)和非模仿类诗体——甚至没有提到非模仿类散文,如雄辩术;《修辞学》则以雄辩术为内容。被选来说明非模仿类诗体的是恩培多克勒的作品以及广义上那些“借助格律手段等阐述(例如)一个医学或物理主题”的作品,换言之,即训教诗;针对并反对他所说的大众意见(“人们习惯于把他们称做诗人”),亚里士多德断然抛弃训教诗。在他看来,尽管恩培多克勒与荷马使用同一格律,“把恩培多克勒叫做自然学者比叫做诗人更合适”。至于我们心目中的抒情诗(如萨福或品达洛斯的诗),他既未在此提到,《诗学》的其它地方也未提起过:它们显然被摈弃于他心目中的诗的殿堂之外,与在柏拉图那里的命运相同。后边更具体的分类是在严格的表现类诗体的范畴内进行的。

具体分类的原则是把直接与表现行为相关的类型即模仿对象(问题“什么”)和模仿方式(问题“如何”)交错联系起来。模仿对象——一种新的限制——仅包括人类的行为,或者更准确地说,指行动中的人;他们可以表现得高于(*beltionas*)我们,或者与我们相当(*kat' hēmas*),或者低于(*kheironas*)我们,我们即大多数人、一般人^①。其中第二种类型并未获得较多投资,于是内容标

① 上述术语的翻译和阐释显然要求对《诗学》的这一侧面的全面阐释。它们的常用义明显属于道德范畴,在本章中首次出现的语言环境也属于道德范畴,把性格区分为缺陷(*kakia*)和美德(*arête*);后来的古典主义传统更倾向于社会学阐释,悲剧(和史诗)表现上层人物,喜剧表现一般人物;我们下面还将看到的亚里士多德关于悲剧英雄人物的理论确实很难与他的纯道德定义相吻合。“高于”及“低于”是一种谨慎的折衷,也许过分谨慎;但是人们对亚里士多德是否把俄狄浦斯或美狄亚划入高于一般人的高等英雄人物仍然举棋不定。至于哈代的翻译,总体上前后不和谐,译者尝试了两种译法,前后仅15行之隔(雅文学出版社,第31页)。

准浓缩为高级人物与低级人物的对立。而模仿方式则分为叙述(即柏拉图提出的纯叙事, *haplè diègèsis*)和“表现行为中的人物”即把活生生的人物推上舞台两种,后者即柏拉图的模仿,亦即舞台表现。这里,我们还注意到,至少作为分类原则,一种中间类型消失了,即柏拉图所谈论的混合类型。除了混合类型的消失,亚里士多德所谓的“模仿方式”完全相当于柏拉图所说的 *lexis* (形式);我们还没有进入体裁体系;表达这一类型的最准确的术语大概当属哈代译文中所使用的 *mode* (方式)一词:这里还不是传统意义上所讲的“形式”(formes),如诗体形式或散文形式,或各种不同的诗体形式;而是“陈述形态”(situations d'énonciation)问题;借用柏拉图本人的术语来表达,在叙述方式中,诗人以自己的名义说话,戏剧方式中则是人物活动与讲话,或者更准确地讲,诗人化装成无数的人物。

在第一章里,亚里士多德原则上从三个方面区分模仿艺术,即从模仿对象和模仿方式(这是该章讨论的两个问题)方面,但是也从模仿的“支柱”方面(哈代译本;准确地讲,即以“什么样式”的问题,如“以动作”或“以话语”、“以希腊语”或“以法语”、“以散文”或“以诗”、“以六音步”或“以三音步”等样式或格式表达的问题)考察模仿艺术;正是最后这个层面最接近我们传统中的“形式”(forme)概念。但是,《诗学》并没有真正关注形式问题,于是,类型体系几乎仅仅以对象和方式来决定它们的含义。

于是,两种对象类型的两种方式类型构成了四种模仿类型,古典传统的体裁即与这四种模仿类型相对应。诗人可以叙述高级人物的行为或把它们搬上舞台,也可以叙述低级人物的行为

或把低级人物的行为搬上舞台^①。高贵人物的剧情决定着悲剧,叙述高贵人物的行为即史诗;喜剧是低级人物的戏剧,而以低级人物为叙述对象的体裁很难界定,亚里士多德没有为其命名;他一会儿借用如今已经失传的赫革蒙和尼科卡瑞斯的滑稽史诗(*parôdiai*)来说明,一会儿又以据说为荷马所作的《马尔吉忒斯》为例来阐释;亚里士多德明确表示,《马尔吉忒斯》之对于喜剧犹如《伊利亚特》和《奥德赛》对于悲剧的地位^②。这个格子显然是指滑稽叙述,最初基本上是以滑稽史诗为其代表的,且不管亚里士多德如此说明的用意何在;兼具悲剧英雄和滑稽人物色彩的巴塔科米奥马什大概能给我们一些或对或错的概念。这样,亚里士多德的体裁体系可以用下图来表示:

对象 \ 方式	戏剧体	叙述体
	悲剧	史诗
高级人物	悲剧	史诗
低级人物	喜剧	滑稽史诗

- ① 显然,亚里士多德丝毫没有区分人物的身份高低(或道德水准)与行为水准的关系,大概以为身份高低与行为水准之间有着必然的联系,事实上仅仅把人物看做行为的支撑物。高乃伊似乎第一个打破了这种必然联系,他于1650年为《唐桑什·德·阿拉贡》(高贵环境中的非悲剧行为)一剧创立了“英雄喜剧”的混合型子体裁(1671年发表的《普勒谢丽》和1672年发表的《底特和贝雷尼斯》进一步发展了这一子体裁),并在《论剧诗》(1660)一文中为上述分离正名,明确批评亚里士多德的理论:“按照他的说法,剧诗是对行为的模仿,而他在此(《诗学》开头)仅谈论人物的条件,没有说明应该模仿什么样的行为。不管怎样,他的定义与时代的习俗相关,当时的喜剧人物全是地位非常平庸的人物;但是,这一定义对于我们的喜剧而言,并不完全正确;当国王们的行为没有高于喜剧时,他们也可以进入我们的喜剧。当戏剧舞台仅仅表现国王们的爱情故事,不管是他们的生命还是国家的安全,都没有受到任何威胁时,尽管人物的地位很显赫,我不相信剧情能够达到悲剧的高度”(《选集》,马尔蒂-拉沃出版社,卷一,第23-24页)。反向分化(平庸环境中的高贵行为)产生了18世纪的市民剧。
- ② 1447a, 48b, 49a。

我们大家都知道,《诗学》随后对上述体裁分类采取了一系列致命的放弃和贬值态度:不再谈论有关低级人物的叙述体裁问题,也很少谈论喜剧;只有两种高雅体裁进行不平等的对话;《诗学》仅用了几页的篇幅建立上述分类体系,一旦该框架确立,至少是《诗学》其余部分,基本上可以概括为悲剧理论。这种结局本身与我们的话题无关。但是我们至少可以得出下述观感,即悲剧的胜利并非因为言而未尽或论著的残缺,它源于作者明显的深思熟虑的价值取向:戏剧方式无疑优越于叙述方式(他对柏拉图立场的这种背离已经广为人知),亚里士多德谈论荷马时如是说,而荷马的功绩之一正在于他尽可能不以叙述者的身份出现,尽可能让人物说话而使作为史诗作者的他同时成为一个“模仿者”(即剧作家)^①——这一赞美足以说明,亚里士多德虽然取消了混合形式,然而他对荷马叙事的混合特点并不比柏拉图更陌生,我将论述这一事实的后果;形式上格律变化、拥有唱段和戏景的优越性;智识上“阅读和表演明晰”的优越性;美学上紧凑和统一的优越性^②,更令人惊奇的是,还有题材方面悲剧题材的优越性。

之所以更令人惊奇,因为综前所述,原则上,最初那些篇幅

① 1460a;在1448b一节中,亚里士多德甚至把荷马的史诗称做“戏剧模仿”(mimēsisdramatikos),并且在谈论《马尔吉忒斯》时使用了“从戏剧方面表现滑稽”(to gēloiondramatopoiēs)的语言。但是,这些修饰语言的强烈语气并不影响他从总体上仍然保持上述作品的叙述体裁地位(mimeisthai apangellonta, 1448a)。须知亚里士多德并没有把这些修饰语用于一般史诗,仅用于荷马一人(monos, 见1448b和1460a)。关于亚里士多德赞扬荷马的因素的更深刻的分析,围绕荷马模仿类作品柏拉图与亚里士多德两人的定义之分歧的进一步分析,见J.拉洛:《亚里士多德的‘摹仿说’与荷马的典范作用》,收入前引《诗歌写作与理论》一书。从我们这里的角度来看,混淆两人的分歧无伤大雅。

② 1462a, b。