

西方文论专题十讲

童庆炳 曹卫东 编



高等教育出版社
HIGHER EDUCATION PRESS

西方文论专题十讲

童庆炳 曹卫东 编



高等教育出版社

内容提要

本书选编了西方文论史上一些具有时代代表性的经典文本。选材范围在时间上涵盖了从古希腊一直到 20 世纪后半期,在内容上则包含了西方文论的一些基本范畴,比如摹仿说、表现说、天才说、象征理论、接受理论、文化工业等;选用的译本,也是目前国内较优秀的译本。为减少阅读障碍,同时向读者介绍尽可能丰富的文论知识,对每篇文本都作了阐释和详细的注释。阐释部分,各章侧重点有所不同,但大体介绍了相应文本产生的时代背景、自身内容,并阐述了该文本的现实影响和意义。

本书适用于中文专业本科生的教学,对研究生及文艺理论爱好者也不乏参考价值。

图书在版编目(CIP)数据

西方文论专题十讲/童庆炳,曹卫东编. —北京:高等教育出版社,2005.7

ISBN 7-04-016118-4

I. 西... II. ①童... ②曹... III. 文学理论-西方国家 IV. I0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 057299 号

策划编辑	云慧霞	责任编辑	肖冬民	封面设计	于涛
版式设计	王莹	责任校对	王雨	责任印制	宋克学

出版发行 高等教育出版社
社 址 北京市西城区德外大街 4 号
邮政编码 100011
总 机 010-58581000
经 销 北京蓝色畅想图书发行有限公司
印 刷 北京中科印刷有限公司

购书热线 010-58581118
免费咨询 800-810-0598
网 址 <http://www.hep.edu.cn>
<http://www.hep.com.cn>
网上订购 <http://www.landaco.com>
<http://www.landaco.com.cn>

开 本 787×960 1/16
印 张 16.25
字 数 290 000

版 次 2005 年 7 月第 1 版
印 次 2005 年 7 月第 1 次印刷
定 价 20.60 元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究

物料号 16118-00

前言

一段时间以来,大学西方文论课所依据的通常是一本名为《西方文论史教程》的书,学生在学习过程中大多停留在对二手资料的阐释和接受上,很少有机会直接面对经典文献乃至思想大家。这不能说不是一种遗憾。本书的编写,即是想从一个全新的角度来介绍西方文论的发展历史,以弥补上述遗憾。本书采用专题形式,除选编了西方文论史上的十篇经典文献外,还包括对它们的导读和阐释。选取的经典文献,涵盖了古代、近代、现代和后现代四个历史时期。

经典文献的选编主要遵照以下两个原则。首先是历史分期上的均衡。本书尽可能做到每个时间段都有自己的“代言人”,不至于厚古薄今或厚今薄古。其次是具有深远影响的文论范畴。我们知道,文论史上有很多重要的范畴,而限于篇幅,本书不可能面面俱到,因此,按照西方理论的发展逻辑,选取了十个有代表性的范畴作为介绍的重点。

在阐释部分,尽管每一章的侧重点会有所不同,但在内容上大体还是一致的,主要包括以下几个方面:作品来源、时代背景、内容概述、历史影响和现实意义。可以看出,本书着重对经典文献进行客观的梳理和具体的阐述,目的是给广大读者提供一个明晰的思路,以便获得对经典文献的完整印象。但是,阐释部分偏向客观描述,并不意味着不能为读者解读文论文本,尤其是一些有一定难度的文本提供直接的引导。不过,本书尽量避免过于主观的引导,以便给每一个读者留下一个广阔的思考空间。

在每一章后面,还相应地设置了一些有针对性的问题,这些问题不一定会会有一个明确的答案,但可以为解读文献提供不同的视角或思路。另外,本书还对一些经典文献的注释作了详尽的增补,以期最大可能地减少读者的阅读阻力。

编写本书,对于我们来说,是一种尝试。这里需要说明两个问题。一是为尊重原著,我们尽可能地保持原译作的面貌;二是我们有选择地吸取了原译作中的注释,加上编者的注,对经典文献形成原注、译注、编注三种。原注即原作者注;译注即原译者注;编注即本书编写者注。

在编写过程中,尽管尽了最大的努力,工作中肯定还存在着许多疏漏之处,我们真诚地希望能得到学界同仁和广大读者的批评指正。

童庆炳 曹卫东

2005.05.31

目 录

第一讲 摹仿	1
• 经典文献	1
诗学（节选）	1
• 注释	8
• 阐释	14
• 讨论	19
• 进一步阅读书目	20
第二讲 古今之争	21
• 经典文献	21
论素朴的诗与感伤的诗（节选）	21
• 注释	37
• 阐释	43
• 讨论	49
• 进一步阅读书目	50
第三讲 天才	51
• 经典文献	51
莎士比亚	51
• 注释	66
• 阐释	70
• 讨论	75
• 进一步阅读书目	76
第四讲 表现	77
• 经典文献	77
《抒情歌谣集》一八〇〇年版序言（节选）	77
• 注释	85
• 阐释	86
• 讨论	92
• 进一步阅读书目	93

第五讲 启蒙	94
• 经典文献	94
答复这个问题：“什么是启蒙运动？”	94
• 注释	99
• 阐释	100
• 讨论	106
• 进一步阅读书目	106
第六讲 象征	108
• 经典文献	108
传统与个人才能	108
• 注释	113
• 阐释	115
• 讨论	122
• 进一步阅读书目	123
第七讲 接受	124
• 经典文献	124
文学史作为向文论的挑战（节选）	124
• 注释	142
• 阐释	148
• 讨论	153
• 进一步阅读书目	153
第八讲 话语	155
• 经典文献	155
作者是什么？	155
• 注释	168
• 阐释	170
• 讨论	176
• 进一步阅读书目	176
第九讲 交往/公共领域	177
• 经典文献	177
论哲学和文学的文类差别	177
• 注释	194
• 阐释	199
• 讨论	207

• 进一步阅读书目	207
第十讲 文化工业	208
• 经典文献	208
文化工业：作为大众欺骗的启蒙（节选）	208
• 注释	234
• 阐释	239
• 讨论	246
• 进一步阅读书目	246
后记	248

经典文献

诗 学

(节选)

亚里士多德 著

罗念生 译

第 一 章

关于诗的艺术本身^①、它的种类、各种类的特殊功能、各种类有多少成分、这些成分是什么性质、诗要写得好，情节应如何安排，以及这门研究所有的其他问题，我们都要讨论，现在就依自然的顺序，先从首要的原理开头^②。

史诗^③和悲剧^④、喜剧^⑤和酒神颂^⑥以及大部分双管箫乐^⑦和竖琴乐^⑧——这一切实际上都是摹仿^⑨，只是有三点差别，即摹仿所用的媒介不同，所取的对象不同，所采用的方式不同。

有一些人^⑩（或凭艺术，或靠经验），用颜色和姿态来制造形象，摹仿许多事物，而另一些人^⑪则用声音来摹仿；同样，像前面所说的几种艺术，就都用节奏、语言、音调来摹仿，对于后二种，或单用其中一种，或兼用二种^⑫，例如双管箫乐、竖琴乐以及其他具有同样功能的艺术（例如排箫乐），只用音调和节奏（舞蹈者的摹仿则只用节奏，无须音调，他们借姿态的节奏来摹仿各种“性格”、感受和行动），而另一种艺术^⑬则只用语言来摹仿，或用不入乐的散文，或用不入乐的“韵文”^⑭，若用“韵文”，或兼用数种，或单用一种，这种艺术至今〈没有名称〉^⑮。（我们甚至没有一个共同的名称来称呼索福戎（Sôphrôn）和塞那耳科斯（Xenarkhos）的拟剧与苏格拉底对话^⑯；假使诗人用三双音步短长格或箫歌格或同类的格律^⑰来摹仿，这种作品也没有共同的名

称——除非人们把“诗人”一词附在这种格律之后，而称作者为“箫歌诗人”或“史诗诗人”；之所以称他们为“诗人”不是因为他们会摹仿，而一概是因为他们采用某种格律；即便是医学或自然哲学的论著，如果用“韵文”写成，习惯也称这种论著的作者为“诗人”，但是荷马（Homer）与恩拍多克利（Empedoklēs）^⑧除所用格律之外，并无共同之处，称前者为“诗人”是合适的，至于后者，与其称为“诗人”，毋宁称为“自然科学家”；同样，假使有人兼用各种格律来摹仿，像开瑞蒙（Khairmon）那样兼用各种格律来写《马人》〔混合体史诗〕，这种作品也没有共同的名称。^⑨〔也应称为诗人。〕这些艺术在这方面的差别，就是这样的。

有些艺术，例如酒神颂和日神颂^⑩、悲剧和喜剧，兼用上述各种媒介，即节奏、歌曲和“韵文”；差别在于前二者同时使用那些媒介，后二者则交替着使用。

这就是各种艺术进行摹仿时所使用的种差^⑪。

第二章

摹仿者所摹仿的对象既然是在行动中的人，而这种人又必然是好人或坏人——只有这种人才具有品格^⑫，〔一切人的品格都只有善与恶的差别〕——因此他们所摹仿的人物不是比一般人好，就是比一般人坏〔或是跟一般人一样〕，恰像画家描绘的人物，波吕格诺托斯（Polygnotos）^⑬笔下的肖像比一般人好，泡宋（Pauson）^⑭笔下的肖像比一般人坏〔狄俄倪西俄斯^⑮笔下的肖像则恰如一般人〕。显然，上述各种摹仿艺术也会有这种差别，因为摹仿的对象不同而有差别。甚至在舞蹈、双管箫乐、竖琴乐里，以及在散文和不入乐的“韵文”里，也都有这种差别〔例如荷马写的人物比一般人好，克勒俄丰（Kleophon）^⑯写的人物则恰如一般人〕，首创戏拟诗的塔索斯人赫革蒙（Hegēmōn）^⑰和《得利阿斯》的作者尼科卡瑞斯（Nikokhares）^⑱写的人物却比一般人坏。酒神颂和日神颂也有这种差别；诗人可以像提摩忒俄斯和菲罗克赛诺斯^⑲摹仿圆目巨人那样摹仿不同的人物。悲剧和喜剧也有同样的差别：喜剧总是摹仿比我们今天的人坏的人，悲剧总是摹仿比我们今天的人好的人。

第三章

这些艺术的第三点差别，是摹仿这些对象时所采用的方式不同。假如用同样媒介摹仿同样对象，既可以像荷马那样，时而用叙述手法，时而叫人物出场〔或化身为人物〕，也可以始终不变，用自己的口吻来叙述，还可以使摹仿者用动作来摹仿。

（正如开头时所说，摹仿须采用这三种种差，即媒介、对象和方式。因

此，索福克勒斯 (Sophocles)^⑤ 在某一点上是和荷马同类的摹仿者，因为都摹仿好人；而在另一点上却和阿里斯托芬 (Aristophanes)^⑥ 属于同类，因为都借人物的动作来摹仿。有人说，这些作品所以被称为 drama，就是因为是借人物的动作来摹仿。多里斯人^⑦ 凭这点自称首创悲剧和喜剧（希腊本部的墨加拉人^⑧ 自称首创喜剧，说喜剧起源于墨加拉民主政体建立时代，西西里的墨加拉人^⑨ 也自称首创喜剧〔因为诗人厄庇卡耳摩斯 (Epikharmos) 是他们那里的人，他的时代比喀俄尼得斯 (Khionides) 和马格涅斯 (Maghes)^⑩ 早得多〕；而伯罗奔尼撒的一些多里斯人^⑪ 则自称首创悲剧），他们的证据是两个名词：他们说他们称郊区乡村为 komai (雅典人称为 demoi)，而 komoidoi 之所以得名字，并不是由于 komazein^⑫ 一词，而是由于他们不受尊重，被赶出城市而流浪于 komai，又说他们称“动作”为 dran，而雅典人则称为 prattein。))

关于摹仿的种差、它们的种类和性质，就讲到这里为止。

第四章

一般说来，诗的起源仿佛有两个原因，都是出于人的天性。人从孩提时候起就有摹仿的本能（人和禽兽的分别之一，就在于人最善于摹仿，他们最初的知识就是从摹仿得来的），人对于摹仿的作品总是感到快感。经验证明了这样一点：事物本身看上去尽管引起痛感，但惟妙惟肖的图像看上去却能引起我们的快感，例如尸首或最可鄙的动物形象。（其原因也是由于求知不仅对哲学家是最快乐的事，对一般人亦然，只是一般人求知的能力比较薄弱罢了。我们看见那些图像所以感到快感，就因为我们一面在看，一面在求知，断定每一事物是某一事物，比方说，“这就是那个事物”。假如我们从来没有见过所摹仿的对象，那么我们的快感就不是由于摹仿的作品，而是由于技巧或着色或类似的原因。）摹仿出于我们的天性，而音调感和节奏感（至于“韵文”则显然是节奏的段落）也是出于我们的天性，起初那些天生最富于这种资质的人，使它一步步发展，后来就由临时口占而作出了诗歌。

诗由于固有的性质不同而分为两种：比较严肃的人摹仿高尚的行动，即高尚的人的行动，比较轻浮的人则摹仿下劣的人的行动，他们最初写的是讽刺诗，正如前一种人最初写的是颂神诗和赞美诗；在这些诗里，出现了与它们相适合的“韵文”^⑬（“讽刺格”一词现今所以被采用，就是因为人们曾用来彼此“讽刺”）；古代诗人有的写英雄格^⑭的诗，有的写讽刺格的诗。荷马以前，讽刺诗人大概很多，我们却举不出讽刺诗来；但是从荷马起，就有这种诗了，例如荷马的《马耳癸忒斯》^⑮和同类的作品。荷马从他严肃的诗说来，是个真正的诗人，因为唯有他的摹仿既尽善尽美，又有戏剧性，并且因为他最先勾画出喜剧的形式，写出戏剧化的滑稽戏，不是讽刺诗；他的《马耳癸忒斯》跟我们

的喜剧的关系，有如《伊利亚特》^④和《奥德赛》^⑤跟我们的悲剧的关系。

自从喜剧和悲剧偶尔露头角，那些从事于这种诗或那种诗的写作的人们，由于诗固有的性质不同，有的由讽刺诗人变成喜剧诗人，有的由史诗诗人变成悲剧诗人，因为这两种体裁比其他两种更高，也更受重视。

悲剧的形式，就悲剧形式本身和悲剧形式跟观众的关系来考察，是否已趋于完美，乃另一问题。总之，悲剧是从临时口占发展出来的（悲剧如此，喜剧亦然，前者是从酒神颂的临时口占发展出来的，后者是从下等表演的临时口占发展出来的，这种表演至今仍在许多城市流行），后来逐渐发展，每出现一个新的成分，诗人们就加以促进；经过许多演变，悲剧才具有了它自身的性质，此后就不再发展了。埃斯库罗斯（Aiskhulos）^⑥首先把演员的数目由一个增至两个，并减削了合唱歌，使对话成为主要部分。〔索福克勒斯把演员增至三个，并采用画景。悲剧并且具有了长度，它从萨堤洛斯剧^⑦发展出来，抛弃了简略的情节和滑稽的词句，经过很久才获得庄严的风格。〕悲剧抛弃了四双音步长短格而采取短长格。他们起初是采用四双音步长短格，是因为那种诗体跟萨堤洛斯剧相似，并且和舞蹈更容易配合；但加进了对话之后，悲剧的性质就发现了适当的格律；因为在各种格律里，短长格最合乎谈话的腔调，证据是我们互相谈话时就多半用短长格的调子；我们很少用六音步格，除非抛弃了说话的腔调。至于场数的增加和传说中提起的作为装饰的其他道具，就算讨论过了；因为一一细述就太费事了。

第 五 章

（如前面所说，喜剧是对于比较坏的人的摹仿，然而，“坏”不是指一切恶而言，而是指丑而言，其中一种是滑稽。滑稽的事物是某种错误或丑陋，不致引起痛苦或伤害，现成的例子如滑稽面具，它又丑又怪，但不使人感到痛苦。）

悲剧的演变以及那些改革者，我们是知道的，但喜剧当初不受重视，没有人注意〔执政官分配歌队给喜剧诗人，是很晚的事，前此喜剧诗人都是自愿参加的〕，等到所谓“喜剧诗人”见于记载的时候，喜剧已经有了一定的形式了。谁介绍面具或“开场”，谁增加演员的数目以及谁做这类的事，已经无法知道。喜剧有布局是从西西里开始的〔由厄庇卡耳摩斯与福耳弥斯^⑧首创〕；雅典诗人中克刺忒斯（Krates）^⑨首先放弃讽刺形式，而编写具有普遍性的情节，亦即布局。

史诗和悲剧相同的地方，只在于史诗也用“韵文”来摹仿严肃的行动，规模也大；不同的地方，在于史诗纯粹用“韵文”，而且是用叙述体；就长短而论，悲剧力图以太阳的一周为限，或者不起什么变化，史诗则不受时间的限制；这也是两者的差别，虽然悲剧原来也和史诗一样不受时间的限制。

至于成分，有些是两者所同具，有些是悲剧所独有。因此能辨别悲剧好坏的人，也能辨别史诗的好坏；因为史诗的成分，悲剧都具备，而悲剧的成分，则不是都在史诗里找得到的。

第六章

用六音步格来摹仿的诗和喜剧，以后再谈。现在讨论悲剧，先根据前面所述，给它的性质下个定义。

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^①来使这种情感得到陶冶^②。（（所谓“具有悦耳之音的语言”，指具有节奏和音调（亦即歌曲）的语言；所谓“分别使用各种”，指某些部分单用“韵文”，某些部分则用歌曲。））

悲剧中的人物既借动作来摹仿，那么“形象”的装饰必然是悲剧艺术的成分之一，此外，歌曲和言词也必然是它的成分，此二者是摹仿的媒介。言词指“韵文”的组合，至于歌曲的意思则是明显的。

悲剧是行动的摹仿，而行动是由某些人物来表达的，这些人物必然在“性格”和“思想”两方面都具有某些特点（这决定他们行动的性质〔“性格”和“思想”是行动的造因〕，所有人物的成败取决于他们的行动^③）；情节是行动的摹仿（所谓“情节”，指事件的安排），“性格”是人物品质的决定因素，“思想”指证明论点或讲述真理的话，因此整个悲剧艺术的成分必然是六个——因为悲剧艺术是一种特别艺术——（即情节、“性格”、言词、“思想”、“形象”与歌曲），其中之二是摹仿的媒介，其中之一是摹仿的方式，其余三者是摹仿的对象，悲剧艺术的成分尽在于此。剧中人物〔一般地说，不只少数〕都使用此六者；整个悲剧艺术包含“形象”、“性格”、情节、言词、歌曲与“思想”。

六个成分里，最重要的是情节，即事件的安排；因为悲剧所摹仿的不是人，而是人的行动、生活、幸福〔（幸福）与不幸系于行动〕；悲剧的目的不在于摹仿人的品质，而在于摹仿某个行动；剧中人物的品质是由他们的“性格”决定的，而他们的幸福与不幸，则取决于他们的行动。他们不是为了表现“性格”而行动，而是在行动的时候附带表现“性格”。因此悲剧艺术的目的在于组织情节（亦即布局），在一切事物中，目的是至关重要的。

悲剧中没有行动，则不成为悲剧，但没有“性格”，仍然不失为悲剧。大多数现代诗人的悲剧中都没有“性格”，一般说来，许多诗人的作品中也都没有“性格”，就像宙克西斯（Zeuxis）的绘画^④跟波吕格诺托斯绘画的关系一样，波吕格诺托斯善于刻画“性格”，宙克西斯的绘画则没有“性格”。

（再说，如果有人能把一些表现“性格”的话以及巧妙的言词和“思想”

连串起来，他的作品还不能产生悲剧的效果；一出悲剧，尽管不善于使用这些成分，只要有布局，即情节有安排，一定更能产生悲剧的效果。就像绘画里的情形一样：用最鲜艳的颜色随便涂抹而成的画，反不如在白色底子上勾出来的素描肖像那样可爱。此外，悲剧所以能使人惊心动魄，主要靠“突转”与“发现”，此二者是情节的成分。）

此点还可以这样证明，即初学写诗的人总是在学会安排情节之前，就学会了写言词与刻画“性格”，早期诗人也几乎全都如此。

因此，情节乃悲剧的基础，有似悲剧的灵魂；“性格”则占第二位。悲剧是行动的摹仿，主要是为了摹仿行动，才去摹仿在行动中的人。

“思想”占第三位。“思想”是使人物说出当时当地所可说，所宜说的话的能力，〔在对话中〕这些活动属于伦理学或修辞学范围；旧日的诗人使他们的人物的话表现道德品质，现代的诗人的话表现修辞才能。

“性格”指显示人物的抉择的话〔在某些场合，人物的去取不显著时，他们有所去取〕；一段话如果一点不表示说话的人的去取，则其中没有“性格”。“思想”指证明某事是真还是假，或讲述普遍真理的话。

语言的表达占第四位（我所指的仍是前面所说的那个意思，即所谓“表达”，指通过词句以表达意思，不管我说“通过‘韵文’”或“通过语言”，这句话的意思都是一样的）。在其余成分中，歌曲〔占第五位〕最为悦耳。“形象”固然能吸引人，却最缺乏艺术性，跟诗的艺术关系最浅；因为悲剧艺术的效力即使不依靠比赛或演员，也能产生；况且“形象”的装扮多依靠服装面具制造者的艺术，而不大依靠诗人的艺术。

第 七 章

各成分既已界定清楚，现在讨论事件应如何安排，因为这是悲剧艺术中的第一件事，而且是最重要的事。

按照我们的定义，悲剧是对于一个完整而具有一定长度的行动的摹仿（一件事物可能完整而缺乏长度）。所谓“完整”，指事之有头，有身，有尾。所谓“头”，指事之不然上承他事，但自然引起他事发生者；所谓“尾”，恰与此相反，指事之按照必然律或常规自然的上承某事者，但无他事继其后；所谓“身”，指事之承前启后者。所以结构完美的布局不能随便起讫，而必须遵照此处所说的方式。

再则，一个美的事物——一个活东西或一个由某些部分组成之物——不但它的各部分应有一定的安排，而且它的体积也应有一定的大小；因为美要依靠体积与安排，一个非常小的活东西不能美，因为我们的观察处于不可感知的时间内，以致模糊不清；一个非常大的活东西，例如一个一万里长的活东西，也不能

美，因为不能一览而尽，看不出它的整一性；因此，情节也须有长度（以易于记忆者为限），正如身体，亦即活东西，须有长度（以易于观察者为限）一样。（长度的限制一方面是由比赛与观剧的时间而决定的〔与艺术无关〕——如果须比赛一百出悲剧，则每出悲剧比赛的时间应以漏壶来限制，据说从前曾有这种事——另一方面是由戏剧的性质而决定的。）〔限度〕就长度而论，情节只要有条不紊，则越长越美；一般地说，长度的限制只要能容许事件相继出现，按照或然律或必然律能由逆境转入顺境^⑤，或由顺境转入逆境，就算适当了。

第 八 章

有人认为只要主人公是一个，情节就有整一性，其实不然；因为有许多事件——数不清的事件发生在一个人身上，其中一些是不能并成一桩事件的；同样，一个人有许多行动，这些行动是不能并成一个行动的。那些写《赫刺克勒斯》^⑥、《忒修斯》^⑦以及这类诗的诗人好像都犯了错误；他们认为赫刺克勒斯是同一个人，情节就有整一性。唯有荷马在这方面及其他方面最为高明，他好像很懂得这个道理，不管是由于他的技艺或是本能。他写一首《奥德赛》时，并没有把俄底修斯的每一件经历，例如他在帕耳那索斯山上受伤，在远征军动员时装疯（这两桩事的发生彼此间没有必然的或可然的联系），都写进去，而是环绕着一个像我们所说的这种有整一性的行动构成他的《奥德赛》，他并且这样构成他的《伊利亚特》。

在诗里，正如在别的摹仿艺术里一样，一件作品只摹仿一个对象；情节既然是行动的摹仿，它所摹仿的就只限于一个完整的行动，里面的事件要有紧密的组织，任何部分一经挪动或删削，就会使整体松动脱节。要是某一部分可有可无，并不引起显著的差异，那就不是整体的有机部分。

第 九 章

根据前面所述，显而易见，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，即按照可然律或必然律可能发生的事。史家与诗人的差别不在于一用散文，一用“韵文”；希罗多德（Herodotos）^⑧的著作可以被改写为“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，按照可然律或必然律，会说的话，会行的事，诗要首先追求这目的，然后才给人物起名字；至于“个别的事”则是指亚尔西巴德（Alkibiades）^⑨所做的事或所遭遇的事。在喜剧，这一点已经是很明显的了，喜剧诗人先按照可然律组织情节，然后给人物任意起些名字，而不

是像写讽刺剧的诗人那样，写个别的人。在悲剧中，诗人们却坚持采用历史人名，理由是：可能的事是可信的；未曾发生的事，我们还难以相信是可能的，但已发生的事，我们却相信显然是可能的；因为不可能的事不会发生。但有些悲剧却只有一两个是熟悉的人物，其余都是虚构的；有些悲剧甚至没有一个熟悉的人物，例如阿伽同（Agathon）的《安透斯》^①，其中的事件与人物都是虚构的，可是仍然使人喜爱。因此不必专采用那些作为悲剧题材的传统故事。那样做是可笑的；因为甚至那些所谓熟悉的人名，也仅为少数人熟悉，尽管如此，仍然为大家喜爱。

根据前面所述，显而易见，与其说诗的创作者是“韵文”的创作者，毋宁说是情节的创作者；因为他所以成为诗的创作者，是因为他能摹仿，而他所摹仿的就是行动。即使他写已发生的事，仍不失为诗的创作者；因为没有东西能阻挠，不让某些已发生的事合乎可然律，成为可能的事；既然相合，他就是诗的创作者。

在简单的情节与行动中，以“穿插式”为最劣。所谓“穿插式的情节”，指各穿插的承接见不出可然的或必然的联系。拙劣的诗人写这样的戏，是由于他们自己的错误，优秀的诗人写这样的戏，则是为了演员的缘故，为他们写竞赛的戏，把情节拉得过长，超过了布局的负担能力，以致各部分的联系必然被扭断。

悲剧所摹仿的行动，不但要完整，而且要能引起恐惧与怜悯之情。如果一桩桩事件是意外地发生而彼此间又有因果关系，那就最能〔更能〕产生这样的效果；这样的事件比自然发生，即偶然发生的事件，更为惊人（甚至偶然发生的事件，如果似有用意，似乎也非常惊人，例如阿耳戈斯城的弥堤斯（Mitys）^②雕像倒下来砸死了那个看节庆的、杀他的凶手；人们认为这样的事件并不是没有用意的），这样的情节比较好。

第 十 章

情节有简单的，有复杂的；因为情节所摹仿的行动显然有简单与复杂之分。所谓“简单的行动”，指按照我们所规定的限度连续进行，整一不变，不通过“突转”与“发现”而到达结局的行动；所谓“复杂的行动”，指通过“发现”或“突转”，或通过此二者而到达结局^③的行动。但“发现”与“突转”必须由情节的结构中产生出来，成为前事的必然的或可然的结果。两桩事是此先彼后，还是互为因果，这是大有区别的。

注 释

① “诗的艺术本身”指诗的艺术这个属，即诗的艺术的整体，和诗的艺术

“种类”相对。“诗的艺术”或解作“诗”，下同此。——译注

② 按照“自然的顺序”，“属”（诗的艺术本身，即诗的艺术整体）在前，“种类”在后。“首要的原理”指有关诗的艺术本身的原理。——译注

③ 史诗（Epikos），一种古老的诗歌形式，其产生年代早于一般的或现存的希腊抒情诗和悲剧。希腊史诗的前身可能是某种以描述神和英雄们的活动与业绩为主的原始的叙事诗，其形成很可能在某种程度上受到过美索不达米亚文化的影响。——编注

④ 悲剧（Tragoidia），希腊悲剧是希腊文学的一种重要形式，在世界文学史上占有重要地位。它起源于酒神颂，后来逐渐扩大到神话和史诗故事，保留了酒神颂的合唱队形势和抒情诗特点，剧中的对话采用诗体。亚里士多德将古希腊悲剧定义为“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿”；悲剧的冲突主要是人和命运的冲突；悲剧是由英雄性格中的缺点引起的。埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯是希腊三大悲剧诗人。——编注

⑤ 喜剧（Komoidia），喜剧的萌芽形式很早便出现在多里斯人居住的伯罗奔尼撒（Peloponnesos）地区。公元前5世纪，希腊人较为熟悉的喜剧有两种，一种活跃在西西里，其代表作家是厄庇卡耳摩斯，另一种出现在阿提开地区，即所谓的“旧喜剧”。阿提开喜剧的形成可能亦多少得力于当地的一种半戏剧性的Komos。西西里喜剧不带歌队，情节中较少人身攻击和政治讽刺一类的内容。厄庇卡耳摩斯去世后，此种艺术逐渐被拟剧所代替。阿提开喜剧带歌队，具较为浓烈的讽刺和政评色彩。此种艺术于公元前486年获雅典官方承认，成为狄俄尼索斯庆祭活动中的一个比赛项目。喜剧（比赛）大约在公元前441年至前440年进入莱那亚。阿里斯托芬的作品可能代表了旧喜剧的最高成就。——编注

⑥ 酒神颂（Dithurambos），酒神颂起源于祭祀酒神狄俄尼索斯的活动，内容以讲述狄俄尼索斯的出生、经历和所遭受的苦难为主。公元前600年左右，阿里昂对当时的酒神颂进行了改革，突出了内容的完整性和连贯性。他还明确地把合唱分为strophe和antistrophe，并率先给作品起了具体的名称。赫耳弥俄内（Hermione）的拉索斯（Lasos）将酒神颂引入雅典。不久后，这一艺术形式即被列为狄俄尼索斯庆祭活动中的一个比赛项目。至迟在公元前5世纪，酒神颂的内容不再为狄俄尼索斯的经历所“垄断”。从公元前4世纪下半叶起，酒神颂开始逐渐失去昔日的风采。在追溯悲剧的发展时，亚里士多德肯定了酒神颂的贡献。——编注

⑦ 双管箫（Aulos），一种管乐器，带簧片，故较为近似单簧管或双簧管。双管箫音色较为尖利，穿透力强，听了容易使人动情，故不适用于对儿童和公民的道德教育。双管箫是酒神颂的伴奏乐器，悲剧和喜剧中的歌队也以它伴

唱。——编注

⑧ 竖琴 (Kitharis)，一种弦乐器。在古希腊语中，竖琴有好几种称谓。竖琴一般为七弦，弦的长度划一。最接近于希腊竖琴的现代乐器是吉他。竖琴是诺摩斯和抒情诗的伴奏乐器。公元前 3 世纪后，亚历山大的学者们把通常用竖琴伴奏的诗归为一类，称之为 lurikos。——编注

⑨ 在《诗学》，乃至在古希腊文艺理论中，“摹仿”、“表现”是一个重要的概念。亚里士多德并不是认为史诗、悲剧、喜剧等都是摹仿，而是认为它们的创作过程是摹仿。柏拉图认为酒神颂不是摹仿的艺术。到了亚里士多德的时代，酒神颂已经半戏剧化，因为酒神颂中的歌有些像戏剧中的对话，因此亚里士多德认为酒神颂的创作过程也是摹仿。酒神颂采用双管箫乐，日神颂采用竖琴乐，此处所指的音乐是无歌词的纯双管箫乐和纯竖琴乐，其中一些摹仿各种声响。——译注

⑩ “一些人”指画家和雕刻家。——译注

⑪ “另一些人”指游吟诗人、诵诗人、演员、歌唱家。——译注

⑫ “节奏”是此处所说的几种艺术所必需的，但可以单独使用（即不附带“语言”或“音调”），例如舞蹈只使用节奏。若只使用“语言”（例如散文）或只使用“音调”（例如器乐），“节奏”也附带使用，因为只使用“语言”的散文和只使用“音调”的器乐也有“节奏”。若兼用“语言”和“音调”（例如抒情诗和戏剧），“节奏”还是附带使用。——译注

⑬ “另一种艺术”抄本作“史诗”。——译注

⑭ 亚里士多德所说的“韵文”指狭义的“韵文”（与“歌曲”相对），只包括六音步长短格（即英雄格，亦称史诗格）、三双音步（六音步）短长格和四双音步（八音步）长短格。酒神颂采用入乐的“韵文”，史诗则采用不入乐的“韵文”，即六音步长短格。——译注

⑮ 该译文中使用五种括号：（ ）和（（ ））表示亚里士多德的插句和补充的字句；〔 〕表示可疑的字句；[] 表示伪作；〈 〉表示后人补订的字句。——编注

⑯ 索福戎是叙拉古 (Syrakousai) 拟剧作家，公元前 5 世纪中叶的人。塞那耳科斯是索福戎的儿子，也是个拟剧作家。“苏格拉底对话”指描述苏格拉底的言行和生活的对话，是柏拉图和其他的人写的（这种体裁并不是柏拉图首创的）。“苏格拉底对话”（例如柏拉图的早期对话）和“拟剧”很相似，这种对话也可被称为“拟剧”。亚里士多德在他的对话《诗人篇》的片断中认为索福戎的拟剧和阿勒克萨墨诺斯 (Alexamenos) 的对话（第 1 篇“苏格拉底对话”）都是散文，并且都是“诗”（摹仿品）。亚里士多德在此处指出没有共同的名称来表示索福戎和塞那耳科斯的拟剧与苏格拉底对话，是用不入乐的散文