

文艺理論譯丛

2

1958

文艺理論譯丛



2

文艺理論譯丛編輯委员会編

一九五八年·北 京

稿 約

一、本刊欢迎下列稿件：

(1) 世界各国的古典美学及文艺理论著作的译文，包括各时代各流派重要美学家、理论批评家和作家有关基本原理、创作技巧或作家论、作品论等专著和论文的译文。

(2) 世界各国古典作家、理论批评家的重要手记、书信、对话录、回忆录等的译文，或其他有关研究的资料。

(3) 有特殊意义的当代文章的译文。

二、译稿请附原文，并在译后记中说明该文的出处、意义以及作者的有关材料。

三、来稿请用横格稿纸缮写清楚，并注明译者的真实姓名和详细的通讯处。

四、来稿如不刊用，一律退还。本刊刊用时对来稿得斟酌校改，如不愿校改，请预先声明。

五、来稿一经发表，即致稿酬。

六、来稿请寄北京西郊中关村中国科学院社会北楼“文艺理论译丛”编辑部。

文艺理论译丛

編 輯 者

文艺理论译丛編輯委员会編
北京西郊中关村中国科学院社会楼

季 刊

出 版 者

人 民 文 学 出 版 社

一九五八年第二期

北京朝内大街320号

一九五八年六月十五日出版

总發行处

邮 电 部 北 京 邮 局

定价每册七角伍分

訂購处 全国各地邮电局、所

代售处 全国各地新华书店

目 录

詩学 (1)

〔希腊〕亞理斯多德 罗念生譯

論崇高 (33)

〔罗马〕郎加納斯 錢学熙譯

詩艺 (52)

〔罗马〕賀拉修斯 楊周翰譯

埃斯庫羅斯和欧里庇得斯的爭辯 (70)

——摘自喜劇“蛙”

〔希腊〕阿里斯托芬 罗念生譯

談談“詩人論叢” (110)

〔苏〕高尔基 孟 昌譯

論戏剧艺术(下) (121)

〔法〕狄德罗 陆达成·徐繼曾譯

契訶夫書信选录 (160)

汝 龙譯

契訶夫文学語录 (186)

汝 龙譯

資 料

古典主义 (207)

妙譯

編后記 (221)

插 圖

賀拉修斯和他的朋友

欧里庇得斯像

車尔尼雪夫斯基：論亞里士多德的诗学

見車氏美学論文选譯

朱光潜：亞里士多德的美学思想（北大）

（文科系 61②）

詩 學

〔希臘〕 亞里士多德

关于詩的本質、种类、各种类的特殊功用，好的詩应如何布局，詩有多少成分，这些成分是什么性質以及这个題目里應該研究的其他問題，我們都要談談，就依自然的順序，先从首要的原理开头。

史詩和悲劇、喜劇和酒神頌以及大部分簫乐和豎琴乐——这一切，总而言之，都是摹拟，只是有三点差別，即摹拟所用的媒介不同，摹拟的对象不同，摹拟的方式不同。

有些人（或憑艺术，或靠熟習），用顏色和綫条来摹拟許多事物，也有人用声音来摹拟；像上面所說的几种，就都用节奏、語言、音調来摹拟，或單用一种，或兼用数种。例如簫乐、豎琴乐以及其他具有同样功用的艺术，例如排簫乐，用音調和节奏。舞蹈者的摹拟則只用节奏，無需音調，他們憑借有节奏的姿态来摹拟各种性格、感受和行动。

史詩只用語言来摹拟，或用散文，或用韻文，若用韻文，或兼用数种格律，或單用一种，但直到現在都是單用一种。（我們沒有一个共同的名称来称呼索福戎和塞那耳科斯的拟曲与苏格拉底的對話。⊖

- ⊖ 索福戎是公元前五世紀中叶叙拉古拟曲作家。塞那耳科斯是索福戎的兒子，也是拟曲作家。“苏格拉底的對話”是柏拉圖和其他的人写的。此处說的拟曲和對話都是用散文写的。此段根据抄本譯出。或將抄本改訂，把这段解作：“还有一种艺术只用語言来摹拟，或是散文，或是韻文，韻文的格律或兼用数种，或單用一种。这种艺术至今未有名称。索福戎和塞那耳科斯的拟曲与苏格拉底的對話，就沒有共同的名称。”

假使詩人用三步短長格或挽歌格^㊶或相类的格律来摹拟，这种作品也沒有名称——除非人們在这种詩格之后加上个“詩人”的称号，而称作者为輓歌詩人或史詩詩人；所以称他为“詩人”，不是因为他会摹拟，而一概是因为他采用某种格律。即便是医学或自然哲学的論著，如果用韻文写成，慣例就称作者为詩人。但是荷馬与恩拍多克利^㊷除所用格律之外，別無共同之处，称前者为詩人是合适的，至于后者，与其称为詩人，毋寧称为自然哲学家。假使有人兼用各种格律来摹拟，这种作品也沒有名称，像开瑞蒙^㊸攙合各种格律来写叙事詩“馬人”，也該称作者为詩人。关于这点差別，这里不多說。）

有些艺术兼用上述一切媒介——即节奏、音調和格律，例如酒神頌詩和日神頌詩、悲劇和喜劇；差別在于前二者同时并用那些媒介，后二者則交替着使用。

所以，各种艺术因为摹拟所用的媒介不同而彼此殊異。

二

所摹拟的对象既然是有行动和感受的人物，这些人物就必然或是好人，或是坏人（人品大抵不外这两种，因为全人类德性只有善与惡的差別），換句話說，那些人物不是比我們好，就是比我們坏，或是跟我們一样。恰像画家描写人物，波呂格諾托斯^㊹笔下的肖像比真人美觀，泡宋^㊺笔下的肖像比真人难看，狄俄倪西俄斯^㊻笔下的肖像恰如真人。显然，上述各种摹拟也有这种差別，因为摹拟不同的对象而

㊶ 一种双行体，首行是六步長短短格，次行是五步格，次行的节奏比較复杂，大体說來，仍是長短短节奏。

㊷ 公元前五世紀哲学家。亞里斯多德在別的著作中承認恩拍多克利的哲学著作中有詩。

㊸ 公元前四世紀史詩詩人和悲劇詩人。

㊹ 公元前五世紀名画家。

㊺ 阿里斯托芬称他为諷刺画家。

㊻ 人物画家。

殊異。甚至在舞蹈、吹簫、彈豎琴各種藝術里以及在散文和不入乐的韻文里，也都有這種差別，例如荷馬寫的人物比我們好，克勒俄丰寫的人物則恰如真人^㉑，首創滑稽摹擬詩的塔索斯人赫革蒙^㉒和“懦夫歌”的作者尼科卡瑞斯^㉓寫的人物却比我們壞。至于酒神頌詩和日神頌詩也有這種差別，例如……提摩忒俄斯^㉔和斐羅克塞諾斯^㉕對圓目巨人的寫法就各自不同，詩人是可以用這樣摹擬的。悲劇跟喜劇的差別，也在于此：喜劇摹擬的人物比我們當前的人壞，悲劇摹擬的人物比我們當前的人好。

三

這許多藝術中間的第三點差別，是摹擬各種對象時採取的方式不同。假如用同樣媒介摹擬同樣對象，可以像荷馬那樣，時而用敘述手法，時而模仿所摹擬的角色的口吻；可以始終用自己的口吻來敘述，也可以使所摹擬的人物把整個事件表演出來。

正如開頭時所述，各種摹擬的差別，就在于這三者：媒介、對象、方式。

因此，索福克勒斯^㉖在某一點上是和荷馬同類的摹擬者，因為都摹擬好人；而在另一點上却和阿里斯托芬^㉗屬於同類，因為都摹擬在行動的人。

〔有人說，這類作品所以稱為“戲劇”就因為摹擬在行動的人。多里斯人也憑這點自稱首創悲劇和喜劇（希臘本部的墨加拉人自稱首創喜劇，說喜劇起源于墨加拉民主政體時代，西西里的墨加拉人也以

㉑ 克勒俄丰用英雄格的詩體寫日常生活。

㉒ 旧喜劇詩人。

㉓ 公元前四世紀旧喜劇詩人。

㉔ 生于公元前446年，死于公元前357年。

㉕ 最有名的酒神頌作家，生于公元前435年，死于公元前380年。

㉖ 希臘三大悲劇家的第二人，約生于公元前496年，死于公元前406年。

㉗ 旧喜劇詩人，約生于公元前446年，約死于公元前385年。

自夸，因为诗人厄底卡耳摩斯[⊖]是他们那里的人，并且生在喀俄尼得斯和馬格涅斯[⊖]之前；而伯罗奔尼撒的一些多里斯人则自称首创悲剧）。他们的证据是两个名词：他们说，多里斯人称郊区乡村为“科迈”（komai），雅典人则称为“得摩”（demoi），“科摩多”（komoidoi，意即喜剧演员）之所以得名，并非由于“科马仄恩”（komazein，意即狂欢）一词，而是因为他們受辱，被驅出城市而流浪于“科迈”；又说“动作”一词多里斯人谓之“德然”（dran）[⊖]，而雅典人则谓之“普刺忒恩”（prattein）。]

以上是关于各样摹拟的差别的种数和性质。

四

一般的說，詩的起源好像有两个原因，都本于人的天性。人从孩提的时候就有摹拟的本能，人所以異于禽兽，就因为善于摹拟，他們最初的知識就是从摹拟得来的。人对于摹拟的作品也总是出于天性的感到愉快。經驗证明了这一点：事物本身尽管不順眼，逼真的摹拟却引起我們的快感，例如最丑的动物和屍体的形象。这里面有个原因：求知不仅对于哲学家是最快乐的事，对一般人亦然，只是一般人感受快乐的能力比較薄弱罢了。我們所以看見逼真的摹拟感到愉快，就因为我們一面看，一面在求知、在推理，比方說，“这就是某某人”。假如我們从沒有見過所摹拟的对象，那就不是由摹拟引起的快感，而是由于技巧或着色或类似的原因。

所以，摹拟出于天性，而音調感和节奏感也是从天性里来的（至于节拍則显然是节奏的成分）。人从这两种天性出發，逐漸加以發展，直到他們兴之所至，出口成詩。由于詩人的天性不同，詩也分成兩種：較严肃的詩人常摹拟高尚的行为和偉人的行为，不甚严肃的詩人則摹拟下劣的行为，他們最初写的是諷刺詩，正如前一种詩人最初写的

⊖ 公元前六世紀旧喜劇詩人。

⊖ 喀俄尼得斯和馬格涅斯是公元前五世紀上半叶旧喜劇詩人。

⊖ 希臘文“戏剧”一詞是从“德然”变来的。

是贊美詩和頌詩。荷馬以前，雖然諷刺詩人大概很多，我們却舉不出諷刺詩來。但自荷馬以後，就有例子了，如荷馬的“馬耳癸忒斯”^①和同類的作品。短長格是因切合這種詩而採用的，人們用來彼此諷刺，所以至今稱為“諷刺格”。古代詩人有的寫英雄格的詩，有的寫諷刺格的詩。

荷馬從他的莊嚴的詩說來，是個出類拔萃的詩人，因為他的摹擬既貼切，又有戲劇性；不僅如此，他也最先畫出喜劇的輪廓，因為他的有戲劇性的詩不是諷刺個人，而是譏笑可笑的事物。他的“馬耳癸忒斯”跟我們的喜劇的關係，正如“伊利亞特”和“奧德賽”跟我們的悲劇的關係。

自從有了悲劇和喜劇，詩人們各因個性的偏向，或被悲劇，或被喜劇所吸引，有的放棄了諷刺詩而成為喜劇詩人，有的放棄了史詩而成為悲劇詩人，因為這兩種形式的詩是更高的藝術，價值也較大。

悲劇的形式是否已臻完美、對悲劇本身的評論以及悲劇和劇場關係的評論，這裡都不談。要之，悲劇和喜劇起初不過是隨口之作（悲劇起源於酒神頌的序曲，喜劇起源於崇陽歌的序曲，崇陽歌至今仍在許多城市流行）。後來悲劇逐漸演進，每出現一個新的因素，人們就予以發展，經過多次變化，悲劇得到了它的自然形式，就固定下來。埃斯庫羅斯^②首先把演員的數目由一人增至二人，並減削了歌隊的作用，使對白成為主要部分。索福克勒斯把演員增至三人，並加進畫景。現在談廣度。悲劇從“羊人劇”^③發展出來後，便拋棄了簡略的布局和滑稽的詞句，經過很久才達到莊嚴的形式，它並且拋棄了四步長短格而取短長格。起初是採用四步長短格的，因為那種格律跟羊人詩適合，而且更和舞蹈配合得上；但加進了对白之後，適當的格律就自然而然發現了；因為在各種格律里，短長格最接近日常談話的腔調，我們講話時常用短長格的調子，那就是證明；我們絕少用六步格，除非拋棄了日常談話的腔調。

① 諷刺史詩，寫瘋人馬耳癸忒斯。此詩只余殘句。

② 希臘三大悲劇家的第一人，生於公元前525年，死於公元前456年。

③ 一種滑稽劇，劇中的歌隊由酒神狄俄倪索斯的伴侶“羊人”組成。

現在談劇里分多少場^㉑。至于服裝、面具等等，这里不能細述，因為說來話就太長了。

五

前面^㉑說過，喜劇以下劣的人物為摹擬的對象，然而，“下劣”不是指一切“惡”而言；滑稽不過是“丑”的一種，其原因是由於一點錯誤，或是那種不使人感到痛苦、受到傷害的丑態，明顯的例子如滑稽面具，它又丑又怪，但不使人感到痛苦。

悲劇的演變以及那些變革者，我們知道一些，但喜劇當初被人忽視，所以無史可稽。直至晚近，雅典的執政官才給喜劇家以歌隊^㉒，以前都是志願的演員。等到被稱為“喜劇詩人”的作者見于記載的時候，喜劇已經有了一定的形式了。喜劇里誰首先介紹面具或“開場”，誰增加演員的數目以及這類的事，已經無可稽考。喜劇有布局是從西西里開始的〔由厄庇卡耳摩斯^㉓與福耳彌斯^㉔首創〕；雅典詩人中克刺忒斯^㉕首先放棄“諷刺格”的詩，而使故事和布局具有一致性。

史詩和悲劇相同的地方，是它也用韻文^㉖來摹擬嚴肅的事件^㉗；而不同的地方，是它只用一種格律，而且是用敘述體。至于時間的長短，悲劇企圖以太陽運行一週的時間為限，有時也可以超過一些，史詩則不受時間的限制；這也是兩者的差別，雖然悲劇原來也和史詩一樣不受時間的限制。

㉑ “場”是兩只合唱歌之間的部分。“詩學”大概是講稿，這句話是提綱，講義未寫出。

㉒ 指第四章第二段。

㉓ 雅典執政官于報名參加戲劇競賽的詩人中挑選三名，給他們每人一個歌隊。喜劇競賽大概是公元前465年開始的。

㉔ 公元前六世紀舊喜劇詩人。

㉕ 舊喜劇詩人，死于公元前478年。

㉖ 公元前五世紀中叶舊喜劇詩人。

㉗ 原文作“雄壯的韻文”，“雄壯的”一詞疑是後人加入的，因為悲劇的格律近于“日常談話的腔調”，並不雄壯。

㉘ 或解作“動作”。

至于成分，有些是兩者所同具，有些是悲剧所独有。⊙ 因此能够辨别悲剧的好坏的人，也能够辨别史詩的好坏，因为史詩的成分，悲剧都具备，而悲剧的成分則不是都在史詩里找得到的。

六

用六步格来摹拟的詩以及喜剧，以后再討論。⊙ 現在先論悲剧，根据上面所述給它的性質下个定义。悲剧是对于一椿严肃、完整、有相当广度的事件的摹拟；它的媒介是語言，具有各种藻飾，分別在剧的各部分使用；它的方式是用动作来表达，而不是用叙述，期以唤起悲憫与畏惧之情，使这类情感得到陶冶。⊙ 所謂語言的“藻飾”，指节奏和音調（即歌曲）；所謂各种“分別使用”，指某些部分單憑韻文表达，某些部分則用歌曲。

悲剧

悲剧既借表演来摹拟，那么布景必然是它的成分之一，此外是歌曲和文詞，此二者是摹拟的媒介。文詞指韻文的写作，至于歌曲的意义則很明显。

摹拟的对象是事件，事件是人的行为，人一定有某种性格上和思想上的特点，这决定他們的行为的性質；因此，性格和思想是行为的造因，决定人們的悲欢成敗。摹拟事件要靠布局，所謂布局，指情节的安排；性格决定人的品質；思想在人們証明論点或表示意見时传达出来。每部悲剧必須具备以上六者，剧的好坏即取决于此六者，即布局、性格、文詞、思想、布景与歌曲，其中之二是摹拟的媒介，其中之一

性格

布局

⊙ 兩者所同具的成分指布局、性格、措詞和思想，悲剧所独有的成分指布景和歌曲，參看第六章第二、三兩段。

⊙ “用六步格来摹拟的詩”指史詩。“詩學”論喜剧部分已遺失。

⊙ “陶冶”原文作“卡塔耳西斯”（Kathasis），“卡塔耳西斯”作为宗教术语，意思是“淨洗”，（參看第一十七章第三段最后一語，）作为医学术語，意思是“宣洩”。此处大概借用医学术語作为比喻。人有热病，須服涼藥，以保持体温的平衡。如果有人情感太强烈，悲剧對他們是一剂涼藥，使他們只發生那么一点情感，使他們的情感和緩下来；如果有人麻木不仁，不能發生悲憫、畏惧等情感，悲剧對他們是一剂热藥，使他們的情感稍变热烈。或解作“使这类情感得以宣洩”。

是摹拟的方式，其余三者是摹拟的对象，悲剧的成分尽在于此。許多詩人都采用此六者，每部悲剧都包含布景、性格、布局、文詞、歌曲与思想。

六个成分里，最重要的是布局；因为悲剧所摹拟的不是人，而是事件、生活、欢…，而…[⊖]悲又是跟着事件来的；所以悲剧的目的不在于摹拟人的品质，而在于摹拟某樁事件；性格决定人的品质，而他們的悲欢成敗則取决于他們的行為。戏剧表演的目的不在于摹拟性格，只不过在摹拟事件的时候表現性格。因此悲剧的目的是事件（亦即有布局的情节）；目的較其他事物更为重要。

悲剧中沒有事件，則不成为悲剧，但沒有“性格”依然不失为悲剧。（大多数現代詩人的悲剧中都沒有“性格”，各时代詩人的作品中也沒有“性格”；宙克西斯的繪画[⊗]跟波呂格諾托斯的比較，情形也是如此：波呂格諾托斯善于描写性格，宙克西斯的繪画則無性格可言。）

再說，如果有人能写一連串表現性格的言詞，文詞与思想也处理得很好，他算是尽了写悲剧的能事[⊙]；但是一部悲剧，尽管在这几方面有缺点，只要有布局，即情节安排得好，一定更为成功。（悲剧之所以能使人惊心动魄，主要靠“轉变”[⊠]与“發現”，二者都是布局的成分。）

此点可以这样証明，即初学写詩的人总是在学会布局之前，就学会了措詞与性格描写，所有早期的詩人莫不如此。

因此，布局乃悲剧的首要成分，有似悲剧的灵魂；其次是性格（繪画也是这样，用最鮮艳的顏色隨便塗抹而成的画，反不及用粉笔在有色的底子上勾出的素描肖像那样可爱）。

悲剧摹拟事件，主要为了这个理由，它才摹拟在行动的人。

思想佔第三位，思想使人說出当时当地可能說的和应当說的話；在對話中，思想靠通常說話的艺术或演講的艺术来表达；旧日的詩人

⊖ 此处有殘缺，原来的上下文的意思大概是“欢悲，而欢悲又是跟着事件来的”。

⊗ 宙克西斯(公元前424—380)画的是理想人物。

⊙ 牛津本作“他还没有尽悲剧的能事”，“沒有”一詞是后人填补的。

⊠ 指“出乎意料的轉变”，即所謂“事与願違”，动机与效果不一致。剧中即使沒有这种“轉变”，情势也可能由順境轉入逆境，或由逆境轉入順境。

使他們的角色像一般市民那樣講話，現代的詩人却使他們像演說家那樣講話。

性格顯示人的意志，在有些場合，人們的去取不易斷定，何去何取，就由於性格。言詞若不表示說話人的去取，則其中無性格可言。思想也可以從人們證明或反駁某一論點，或表示意見時顯示出來。

文詞⊖佔第四位。所謂文詞，如前面所述，指用來傳達思想的文字；用韻文或散文傳達思想，是一樣的。

在其余成分中，歌曲是主要的藻飾。布景固然能吸引人，却最缺乏藝術性，跟詩的藝術關係最淺；因為悲劇的效果即使不倚靠劇場與演員，也能產生，至於布景的效果，則多倚靠配景者的藝術，而不甚倚靠詩人的藝術。

七

各成分既已說明，現在討論情節應如何安排，因為這是悲劇中的第一事，而且是最重要的事。

按照我們的定義，悲劇是對於一樁完整而具有相當廣度的事件摹擬（一件事物可能完整而缺乏廣度）。所謂完整，指事之有頭，有身，有尾。所謂頭，指事之不上承他事，但引起他事發生；所謂尾，恰與此相反，指事之必然的或或然的上承某事，但無他事繼其後；所謂身，指事之承前啓後者。所以一出結構完美的劇不能隨便起訖，而必須遵照此處所說的方式。

再則，一個活東西⊙或一個由許多部分組成之物，如果要它美，不但要把它各部分安排好，而且要使它有相當的廣度；因為美要倚靠廣度與安排。一個太小的形像不能算美（因為一眼看盡，辨認不清）；一個太大的形像，譬如一個一千里⊙長的活東西，也不能算美

⊖ 抄本作“言詞的措詞”，“言詞的”一詞疑是後人加入的。

⊙ 或解作“畫像”，指動物與人的畫像。

⊙ 一希臘里約合180公尺。

(因为不能一覽而尽,看不出它的一致性和完整性)。因此,布局也須有相当的長度(以易于記憶者为限),正如物体和活东西須有相当的广度(以易于观察者为限)一样。

至于表演与观剧时间的長短[⊖],則跟艺术無關。如果同时演一百出悲剧,每出的时间应以滴漏来限制,据說从前曾有这种例子。一樁事件自有它的長短的限制,但是,只要布局有条不紊,这樁事件就越長越好。簡單的說,广度的大小,只要能容許事之进行,按照或然律或必然律,能由逆境轉入順境,或由順境轉入逆境,就算适当了。

八

有人認為只要主人公是一个,布局就有一致性,其实不然。因为有许多事——数不清的事發生在一个人身上,其中有些是不能連接起来成为一樁事件的;同样,一个人作的事,有许多是不能併成一樁事件的。那些写“赫刺克勒斯”[⊖]、“忒塞伊斯”[⊗]以及这类詩的詩人好像都犯了錯誤;因为他們認為赫刺克勒斯是同一个人,布局就有一致性。惟有荷馬在这方面以及其他方面最为高明,他好像懂得这个道理,不管是由于他的技能或是本能。他写“奥德賽”时,並沒有描写俄底修斯的每一件经历,例如他在帕耳那索斯山上受伤,在远征軍动員时裝瘋[Ⓔ](这两樁事彼此間沒有必然的或或然的联系),而是把“奥德賽”的布局限制在我們所說的一樁有一致性的事件里,他写“伊利亞特”时也是这样。

在詩里,正如在別的摹拟艺术里一样,一件作品只摹拟一个对象;布局既然是事件的摹拟,它所摹拟的就只限于一樁完整的事件,

⊖ 指观众能看多久。

⊗ 描写希臘英雄赫刺克勒斯的史詩。

⊘ 描写雅典英雄忒修斯的史詩。

Ⓔ 俄底修斯在帕耳那索斯山上打獵时,被野猪用牙齿刺伤。希臘远征軍动員时,他躲在家里裝瘋,不肯出征。

里面的情节要有紧密的联系，任何部分一經挪动或删削，就会破坏整体。要是某一部分可有可無，并不引起显著的变化，那就不是整体中的有机部分。

完整

九

根据前面所述，显而易见，詩人的职责不在于叙述已發生的事，而在于叙述按照或然律或必然律可能發生的事。历史家与詩人的差别不在于一用散文，一用韻文；希罗多德^①的史書可以改为韻文，但仍是历史，有沒有韻律都是一样。兩者的差别在于一叙述已發生的事，一叙述可能發生的事。因此，詩較历史更富于哲学意味，价值也較高；因为詩叙述有一般性的事，历史則叙述个别的事^②。所謂有一般性的事，指某一类型的人，按照或然律或必然律，会說的話，会行的事（虽然詩中也采用真人的名字^③）。至于亞尔西巴德^④的行为和遭遇則是个别的事。在喜剧^⑤这一点現在是很明显的了。喜剧詩人先按照或然律布局，然后給角色任意起个名字——他們和諷刺詩人不同，他們不写个别的人。悲剧中采用真人的名字，是因为事情要有可能，然后可以取信；未曾發生的事，我們难于相信是可能的；但已發生的事，則显然是可能的，因为不可能的事不会發生。但有的悲剧只有一两个角色是著名人物，其余都是虛構的；有的悲剧甚至所有的角色都是虛構的——例如阿伽同^⑥的“安透斯”，其中的情节与角色都是虛構的，可是也同样使人喜爱。因此不必專靠常用为悲剧題材的流行傳說。那样作是可笑的，因为甚至那些著名的傳說也仅为少数人熟悉，尽管如此，还是为大家喜爱。

史記

曲型
格。

① 历史家，約生于公元前484年，死于公元前425年，著有波斯战争史九卷。

② 或解作“因为詩叙述有一致性的事，历史則叙述堆集的事”。

③ 指傳說中代表某类型的人物的名字。

④ 雅典政治家和軍事家，約生于公元前450年，死于公元前404年。

⑤ 指中期喜剧。

⑥ 悲剧家，約死于公元前400年。

根据前面所述，显而易见，与其說詩人⊖是韻文作者，毋宁說是布局作者，因为他之所以為詩人，是因为他能摹拟，而他所摹拟的則是事件。即使他以史事作題材，仍不失為詩人；因為我們沒有理由說，已發生的事不合于或然律或必然律；既然相合，作者就是詩人。

在簡單的布局与事件中，以“插曲”式為最劣。所謂“插曲”式的布局，指其中場与場虽然接連一起，但無或然的或必然的联系。拙劣的詩人写这样的戏，是因为才分有限，优秀的詩人写这样的戏，則是因为將就演員⊖，他們为了竞赛，把布局拖長，以致力不胜任，往往無法顧全各部分的联系。

悲剧所摹拟的事件，不但要完整，还要能喚起畏懼与悲憫之情。如果一樁樁事件是意外的發生而又有因果关系，那就最能产生这样的效果；倘若事件只是自然發生或偶然發生，則沒有这么出奇。但偶然發生的事，如果似有用意，則必更为惊人，例如阿耳戈斯城的弥堤斯雕像在节日里倒下来，砸死了那个杀他的兇手。这样的事似非偶然。这样的布局必然是最美妙的。

— ○

布局有簡單的，有复杂的；因为布局所摹拟的事件显然有簡單与复杂之分。凡事件，按照我們的定义講来，是連續的、一致的，不通过“转变”与“發現”而到达結局，这种事件是簡單的事件。凡通过“發現”或“转变”或兼此二者而到达結局的事件，則是复杂的事件。“發現”与“转变”必須由布局的結構中产生出来，成为前事的必然的或或然的結果。兩樁事是此先彼后，还是此因彼果，这是大有区别的。

— —

“转变”指情势向相反的方面转变，有如前面所說；这种“转

⊖ 原文意思是“作者”。

⊖ 意即演員愛出風頭，想多演戲，詩人因此把布局拉長。

变”，如我們所說，是按照或然律或必然律而發生的，例如在“俄狄浦斯王”剧中，报信人本是來安慰俄狄浦斯，解除他害怕娶母為妻的恐懼心理的，但由於他洩露了俄狄浦斯的身世，以致事與願違；⊖ 又如在“林叩斯”剧中，阿巴斯被人帶去受刑，達那俄斯跟着去執行死刑，但後者被殺，前者反而得救⊖——這都是前事的結果。

“發現”，如字義所表示，是從不知轉變到知，如果人物轉入順境，彼此之間發生好感；如果轉入逆境，則彼此之間發生惡感。發現如同時引起“轉變”（例如“俄狄浦斯王”劇中的發現），為最好的形式。發現尚有他種形式，例如無足輕重的無生物可被發現；某人作過或沒有作過某事，也可被發現。但與布局和事件最密切相連的發現，是上面提起的那一種；那種發現與“轉變”拍合，可喚起畏懼與悲憫之情，按照我們的定義，悲劇所摹擬的正是能產生這種效果的事件，而人物之悲歡成敗也是由於這種事件。所以，發現是人物的被發現，有時只是一個人物被另一個人物發現，如果前者早已識破後者；有時雙方須互相發現，例如送信一事使俄瑞斯忒斯發現伊菲革涅亞是他姐姐，而俄瑞斯忒斯之被伊菲革涅亞發現，則須另想辦法⊖。

-
- ⊖ “俄狄浦斯王”是索福克勒斯的悲劇。俄狄浦斯是忒拜國王拉伊俄斯的兒子。拉伊俄斯預知這孩子日後會殺父娶母，因此把他拋棄在荒山上。這嬰兒由一牧人（即劇中的報信人）撿去，送與科任托斯國王波呂波斯。俄狄浦斯成人後，听神說他會殺父娶母，他因此逃往忒拜，在路上殺死一老年人（即拉伊俄斯），後為忒拜國王，并娶前王的妻子為妻。他後來疑心拉伊俄斯是他殺死的。這時候報信人前來報告波呂波斯的死耗，并迎接他回國為王。但俄狄浦斯害怕娶波呂波斯的妻子為妻，不敢回去。報信人為了安慰俄狄浦斯，証明他并不是波呂波斯的兒子，是拉伊俄斯的牧人由拉伊俄斯的妻子手中接過來轉送給他的。
- ⊖ “林叩斯”是忒俄得克忒斯的悲劇，已失傳。達那俄斯有五十個女兒，他的弟兄埃古普托斯有五十個兒子。這五十個堂弟兄要強娶五十個堂姐妹，達那俄斯因此叫他的女兒們於婚夕盡殺新郎，其中只有林叩斯一人未被殺害。後來達那俄斯要殺阿巴斯（林叩斯和他的妻子許珀耳涅斯特的兒子），結果反被殺害。“阿巴斯”是補充的。
- ⊖ 伊菲革涅亞是歐里庇得斯的悲劇“伊菲革涅亞在陶洛里里”的女主人公，她在黑海北邊陶里刻地方作女祭司。陶里刻國王擒住兩個希臘人，把他們交給伊菲革涅亞殺來祭神。伊菲革涅亞決定只殺一個（即俄瑞斯忒斯），叫另一個給她送一封信到希臘，通知她弟弟俄瑞斯忒斯來接她回去。她害怕送信的人把信遺失，特別唸給他听，俄瑞斯忒斯因此發現女祭司是他姐姐。俄瑞斯忒斯後來說起許多物証，使伊菲革涅亞承認她是她弟弟。