

选文：亚里士多德《诗学》(节选)

导言

选自陈中梅译注本(商务印书馆,2003年)。

作者亚里士多德(Aristotle,公元前384~前322年),古希腊哲学家、自然科学家、文艺理论家。

《诗学》(Poetics)主要是一本论述古希腊悲剧本质及技巧的专著。该书的另一位中文本译者称其为“欧洲美学史上第一篇最重要的文献”、“马克思主义美学产生以前主要美学概念的根据”。^①当然,它更是欧洲戏剧理论上第一篇最重要的文献,并且至今仍然是西方戏剧学一些基本概念的依据所在。

《诗学》共26章,系后人所分。内容包括:艺术的分类;悲剧的定义、成分及其写作;史诗与悲剧的差异;为诗辩护;史诗与悲剧高低的比较。在悲剧六成分中,作者特别详尽地论述了情节的原则与技巧,并涉及到“怜悯”与“恐惧”的悲剧效果问题。

从文体的角度看,《诗学》的戏剧文学本质论和情节整一性原则是西方古典戏剧的两个最基本原则。直到契诃夫,颠覆了情节整一性原则的戏剧才在西方正统戏剧中占领一席之地。而至今,戏剧的文学本质仍然在接受戏剧的剧场性艺术的挑战。

选文围绕“戏剧的文学本质”与“情节整一性原则”两个核心问题,分为“悲剧在模仿的媒介、模仿的对象、模仿的方式三方面与其他艺术的区别”,以及“悲剧的定义”、“悲剧的情节艺术”和“悲剧与史诗的高低”四节。

选文小标题系选编者所加,注释有删节。

悲剧在模仿的媒介、模仿的对象、模仿的方式

三方面与其他艺术的区别

《诗学》第1章

.....

史诗的编剧、悲剧、喜剧、狄苏朗勃斯的编写以及绝大部分供阿洛斯^②和竖琴^③

- ① 罗念生《(诗学)译后记》《诗学诗艺》人民文学出版社,1982年,110页。
- ② Aulos,为一种管乐器,带簧片,故较为近似单簧管或双簧管。阿洛斯是狄苏朗勃斯的伴奏乐器,悲剧和喜剧中的歌队亦以它伴唱。
- ③ Kitharis(或kithara),为一种弦乐器。英语词 lyric(或lyrical)既可指“竖琴的”,亦可指“抒情”的;汉语中的“抒情诗”一般不借用不用乐器和用什么乐器的含义。

演奏的音乐,这一切总的说来都是模仿。① 它们的差别有三点,即模仿中采用不同的媒介,取用不同的对象,使用不同的、而不是相同的方式。

正如有人^②(有的凭技艺,有的靠实践)用色彩和形态模仿,展现许多事物的形象,而另一些人则借助声音来达到同样的目的,③ 上文提及的艺术都凭借节奏^④、话语^⑤和音调^⑥进行模仿——或用其中的一种,或用一种以上的混合。阿洛斯拉、竖琴乐以及其他具有类似潜力的乐器(如苏里克斯乐^⑦)仅用音调和节奏,而舞蹈的模仿只用节奏^⑧,不用音调(舞蹈者通过融合在舞姿中的节奏表现人的性格^⑨、情感和行动)。

有一种艺术仅以语言模仿,所用的是无音乐伴奏的话语^⑩或格律文^⑪(或混用诗格,或单用一种诗格),此种艺术至今没有名称。事实上,我们没有一个共同的名称来

① 在《诗学》,乃至在古希腊文艺理论中,mimesis(“模仿”“表现”)是一个重要的概念。

② 指画家和雕塑家(或画匠和雕塑匠)。作者反复强调了艺术的共性,认为,诗和绘画、雕塑等艺术一样,有着宽广的工作面(即有同样的模仿对象)。在绘画等艺术里,一制作品只模仿一个对象,同样,在诗里,情节只模仿一个完整的行动。如同好的画作一样,优秀的悲剧应该表现人物的性格。诗人要向高水平的画家学习,在描写人物时既不失真,又要有所提炼。

③ “另一些人”可能指靠说唱谋生的表演者或艺人;这些人擅用声音模仿各种声响。

④ “节奏”(rhythmos)是个含义较广的概念。严格说来,语言和音调中也包含节奏。

⑤ 或“语言”。Logos是个多义词。

⑥ Harmonia(源于harmoni;动词harmonizein,意为“连接”),原指“连接物”,亦引申指“协议”。较古老的harmonia有6种。有的专家认为,harmonia近似于中国古代的“调”,印度人的rag和阿拉伯人的maqam。

⑦ Surrinx(或surinx),一般为7管,亦有多于或少于此数的(还有单管的,即surrinx monokalamos)。苏里克斯也是一种古老的乐器,荷马史诗里已有提及。括弧为译者所加。

⑧ 古希腊人称非伴奏乐器或纯器乐为psilē mousikē(尽管原文所指不一定仅限于纯器乐)。柏拉图对psilē mousikē颇有微词,认为没有唱词的音乐不能形象地表达意思。亚氏认为,音乐是最有表现力的模仿艺术,它可以塑造形象,表现人物的情感和气质等。

⑨ “性格”原文作ēthos(单数ēthos)。在古希腊人看来,艺术可以模仿或表现人的性格和道德情感。“表现”亦可作“模仿”解。

⑩ 原文意为:无修饰的(或“光”的)logos。Logos在此作“话语”或“散文”(即“非格律文”)解。Metron(复数metra),原意为“度量”,这里指“格律文”。“格律”或“诗格”即切分成音步的节奏群。不分音步的“节奏流”属节奏的范畴。

称呼索弗莱^①和塞那耳科斯^②的拟剧及苏格拉底对话^③；即使有人用三音步短格、对句格^④或类似的格律进行此类模仿^⑤，由此产生的作品也没有一个共同的称谓^⑥。不过，人们通常把“诗人”^⑦一词附在格律名称之后，从而称作者为对句格诗人或史诗诗人——称其为诗人，不是因为他们是否用作品进行模仿，而是根据一个笼统的标志，即他们都使用了格律文。即使有人用格律文撰写医学或自然科学论著，人们仍然习惯于称其为诗人。然而，除了格律以外，荷马^⑧和恩培多克勒^⑨的作品并无其他相似之处。^⑩因此，称前者为诗人是合适的，至于后者，与其称他为诗人，倒不如称他为

- ① 索弗莱(Sophon,约公元前470~前400年),苏拉库塞(Surakousai)人,受厄庇卡耳摩斯的作品影响颇深。索弗莱以对话形式描写人们的日常生活,其作品可按内容分为“关于男人”(andreioi)和“关于女人”(gunaikeoi)两类。很可能是因为他的努力,才使拟剧成为一种文学形式。作者把他和塞那耳科斯的拟剧归为logoi的范畴。古希腊拟剧(mimos)常以一名不带有名的演员串演不同的角色。
- ② Xenarkhos是索弗莱之弟,亦擅写拟剧。
- ③ Sokratikoi logoi,指柏拉图、色诺芬(Xenophon)和埃斯基奈斯(Aiskhines)等人的对话体作品。苏格拉底(Sokrates,公元前469~399年)本人没有写过论著。亚氏在《诗人篇》中指出,忒俄斯(Teoi)人阿勒克萨梅塔斯(Alexametos)首创“对话”,柏拉图“对话”是一种介于诗和散文之间的作品。西塞罗(Marcus Tullius Cicero)写道,有人认为德谟克里特(Demokritos)和柏拉图的作品比苏更富诗味。《诗学》专家罗斯塔格尼(Augusto Rostagni)认为,亚氏可能借此反驳柏拉图的指责:“您说诗是一种模仿,因而还不如说它所模仿的现实更接近真理,但您的大作本身也是一种模仿。”
- ④ 对句格比较接近于英雄格(即六音步长短短格),其结构特征是交替使用六音步长短短格和五音步长短短格(实际上是两组两个半音步的组合)。最早的elegoi(“对句格诗”)多为描写战争或战斗生活的诗。Elegoi还有别的功用,如记叙往事及表示对死难者的纪念和哀悼等。
- ⑤ 即:即使有人用这些格律写拟剧或对话。
- ⑥ 当时尚无“文学”一词。假如当时已出现小说,亚氏“会把它归入poiesis”之列。
- ⑦ 古时的诗人不仅要会做诗,而且还要会作曲和歌唱;早期的剧作家还要参加演出和指导排练[所以,诗人又身兼“导演”(didaskalos)]。由此可见,poietas除了表明诗人是“制作者”外,还附带某些我们通常所说的“诗人”所不包括的含义。
- ⑧ 荷马(Homeros)是古希腊最伟大的诗人,史诗《伊利亚特》和《奥德赛》的作者。荷马可能出生在伊俄尼亚(Ionia)的基佛斯(Khios)岛,活跃年代约在公元前8世纪。记在荷马名下的还有一批颂神诗,虽然它们的成文年代似乎明显地迟于荷马生活的年代。
- ⑨ 恩培多克勒(Empeдоклес)生活在公元前5世纪(约前493~433年),西西里的阿克拉斯(Akragns)人。恩培多克勒是一位“奇才”,集诗人、自然哲学家、演说家和巫师于一身。他用六音步长短短格写过《论自然》(Peri phusai)和《净化》(Katharmoi),共5000余行。现存约450行。
- ⑩ 亚氏把“模仿”当作是一个区别诗和自然科学论著的特征,这在当时或许是个新颖的观点。希罗多德的历史即使被改写成格律文,也还是历史。

自然哲学家。同样,如果有人模仿中用了所有的诗格^①——就像开瑞蒙在他的叙事诗《马人》^②中混用了所有的诗格一样——我们仍应把他看作是一位诗人。关于上述区别,就谈这些。

还有一些艺术,如狄苏朗勃斯和诺摩斯^③的编写以及悲剧和喜剧,兼用上述各种媒介,即节奏、唱段和格律文^④,差别在于前二者同时使用这些媒介,后者则把它们用于不同的部分。^⑤艺术通过媒介进行模仿,以上所述说明了它们在这方面的差异。^⑥

《诗学》第3章

这些艺术的第三点差别是模仿上述各种对象时所采取的方式不同。人们可用同一种媒介的不同表现形式模仿同一个对象:既可凭叙述——或进入角色,^⑦此乃荷马的做法,^⑧或以本人的口吻讲述,^⑨不改变身份——也可通过扮演,表现行动和活

动中的每一个人物。^⑩

正如开篇时说过的,模仿的区别体现在三个方面,即它的媒介、对象和方式。所

- ① “所有的诗格”指写作念诵部分所用的六音步长短短格、三音步短长格、四音步长短格和对句格。Metera不包括写作供唱诵的诗段所用的为数众多的抒情格,因此和metros不同,后者包括词和音乐。
- ② 开瑞蒙(Xairmon),悲剧诗人,公元前380年左右在雅典成名,擅写供阅读的作品,喜用幸强、凄恻的隐喻。“马人”可指一个群体(kentauroi),为一些上身像人、下身似马的生灵,活跃在山林之中。《伊利亚特》中的马人是一群“野兽”(phers)。“马人”亦指单一的个体,有自己的名字和经历。《马人》混用了多种诗格,作者认为此举效果不佳。
- ③ Nomos(复数 nomoi),意为“调子”“曲调”;诗人阿尔克曼(Alkman)生活在公元前7世纪)曾用它指“歌”或“音乐”。作为一种类型,nomoi有自己的音乐程式和格律形式(nomos亦作“条律”和“标准”解)。诺摩斯的内容以对神的赞颂和祈求为主,阿波罗(Apollon)是出现率较高的主人公。史籍中亦提到以宙斯(Zeus)和其他神祇的活动和经历为题材的诺摩斯。像其他一些诗体一样,后期的诺摩斯也呈现出“世俗化”的倾向。
- ④ “格律文”包括演员的诵说和对话。
- ⑤ 亦可译作:后二者只在某些部分中使用它们。作者的意思大概是:狄苏朗勃斯和诺摩斯是从头至尾以歌唱表达内容的艺术,而悲剧和喜剧则是以交替使用对话和歌(或唱段)表达内容的艺术。
- ⑥ Diaphorai,即在属项内分出种项的区辨因素。在《诗学》第1~4章里,作者对模仿艺术进行了系统的划分。
- ⑦ 字面意思为:变成某人,即以人物的身份出现。
- ⑧ 原文作 poiei,意为像荷马所“做”或“处理”的那样。荷马善用表演或扮演式模仿。
- ⑨ 作者认为,除荷马外,其他史诗诗人均以此法述诵作品。
- ⑩ 柏拉图指出,诗的表现可通过三种方式进行:①叙述,②表演,③上述二者的混合。狄苏朗勃斯、悲剧和史诗各取其中的一种方式作为媒介。

以从某个角度来看,索福克勒斯^①是与荷马同类的模仿艺术家,因为他们都模仿高贵者;而从另一个角度来看,他又和阿里斯托芬^②相似,因为二者都模仿行动中的和正在做着某件事情的人们。

有人说,此类作品之所以被称为“戏剧”^③是因为它们模仿行动中的人物。

《诗学》第5章

就格律文的形式模仿严肃的人物而言,史诗“跟随”悲剧;^④它们的不同之处在于前者只用一种格律,并且只用叙述的方式。在长度^⑤方面,悲剧尽量把它的跨度限制在“太阳的一周”^⑥,或稍长于此的时间内,而史诗则无须顾及时间的限制^⑦——这也是史诗不同于悲剧的地方,虽然早先的诗人在写悲剧时也和作史诗一样不受时间的限制。至于成分,有的为二者所共有,有的则为悲剧所独有。所以,能辨别悲剧之优

① 索福克勒斯(Sophokles,公元前496~406年),雅典悲剧诗人,和埃斯库罗斯及欧里庇得斯齐名。公元前468年,索福克勒斯首次参赛便击败了老资格的埃斯库罗斯,赛氏写过120~130部作品,现存7部悲剧和一出萨图罗斯剧,曾24次在比赛中获胜。作者极为欣赏他的名作《俄底浦斯王》。

② 阿里斯托芬(Aristophanes,约公元前450~385年)为雅典旧喜剧诗人,据说至少写过44部作品,现存11部。阿里斯托芬是喜剧诗人中的佼佼者,也是古希腊喜剧诗人中唯一有完整作品传世的作家。

③ Drama此作广义上的“戏剧”解。在另一些上下文里,drama似乎指“悲剧”。

④ 史诗和悲剧同为严肃文学(或艺术)。它们模仿同一种对象,并且具有相似的类型和成分。在谈论悲剧时,作者会很自然地引用史诗中的例子,事实上,他有时似乎倾向于把二者当作同一种艺术的表现形式。作者不仅论证了史诗和悲剧的共性,而且还指出了二者的“级差”。他认为,尽管史诗有其独特的优势,但总的说来,悲剧优于史诗。悲剧是严肃作品的“典范”和“代表”,因而比史诗更能体现此类作品的特点和“精神”(悲剧亦能比史诗更好地实现此种艺术的功效)。因此,尽管从时间上来看史诗比悲剧古老,作者却把它看作是后者的“追随者”。

⑤ “长度”(mékos)指作品的跨时间度,对下文中的“时间”也应作如是解。

⑥ Periodon Héilou。对如何解释这个短语,学术界一直存在着两种意见。一种主张把它解作“一天”(包括白天和黑夜,即24小时),另一种则认为把它解作“白天”(12小时)更合适。在索福克勒斯和欧里庇得斯的作品里,行动所用的时间一般不超过12小时。少数悲剧的跨时间度似乎超过了一天,如《阿伽门农》和《复仇女神》。在《复仇女神》里,俄瑞斯忒斯从德尔福(Delphi)到雅典,少说也需用3天时间。可能是根据此等话语,17世纪的意大利学者们提出了三整一律中的“时间整一律”。剧中人物的活动时间一般在白天——在现今的悲剧中,只有《俄索斯》(Rhesos)或《Rhesus》,有人认为是欧里庇得斯所作,但不甚可信)是个例外,虽然还有几部悲剧始于拂晓之前,如《阿伽门农》、欧里庇得斯的《厄勒克特拉》(Electra)和《伊菲革涅亚在奥利斯》。

⑦ 《伊利亚特》和《奥德赛》的时间跨度分别为50天和40天左右。

劣的人也能辨别史诗的优劣,因为悲剧具备史诗所具有的全部成分,而史诗则不具备悲剧所具有的全部成分。

悲剧的定义

《诗学》第6章

用六音步格模仿的诗^①和喜剧,我们以后再谈。^②现在讨论悲剧,先根据上文所述,^③给它的性质^④下个定义。

悲剧是对一个严肃^⑤、完整^⑥、有一定长度的行动^⑦的模仿,它的媒介是经过“装饰”的语言^⑧,以不同的形式分别被用于剧的不同部分^⑨,它的模仿方式是借助人物的行动,而不是叙述,通过引发怜悯和恐惧使这些情感^⑩得到疏泄^⑪。所谓“经过装饰的语言”,指包含节奏和音调(即唱段)^⑫的语言,所谓“以不同的形式分别被用于不同的部分”,指剧的某些部分仅用格律文,而另一些部分则以唱段的形式组成。

① 即史诗。史诗取六音步格(hexametros)。六音步长短格适用于史诗,因为它“最庄严,最有分量”。

② 关于史诗的论述始于第23章。《诗学》第2卷(或另一部分)讨论喜剧,可惜早已失传。

③ 上文已经论及或涉及的内容包括:悲剧(1)是一种模仿艺术,(2)模仿高贵者的(即严肃的)行动,(3)应有一定的长度,(4)模仿的媒介是节奏、唱段和格律文,(5)由不同的部分(即对话和合唱)组成,(6)采用表演的方式。上文尚未涉及行动的整体性的问题(参考第7章)。

④ “性质”原文作ousia。在亚里士多德哲学里,ousia是一个重要的概念。

⑤ Spoudaios有时意为“严肃的”,其对立立面是“滑稽可笑的”(geloiós)。悲剧可以死里逃生或亲人团聚结尾,但不能不严肃。悲剧模仿严肃的行动。在柏拉图看来,《奥德赛》亦是一出悲剧。

⑥ Teleiós。一个物体如果有的一切,即包含了组成这个事物所必需的一切要素和部分,这个物体便是完整划一的。

⑦ 亚里士多德伦理学认为,行动(praxis)既不同于生产(poiesis),也不同于纯度很高的思辨活动。Praxis的主体是人,因而是一种受思考和选择驱动的、有目的的实践活动。严格说来,只有智力健全的成年人才有组织和进行praxis的能力。所以,对行动引起的后果,当事人必须承担应该承担的责任(或某一部分责任)。

⑧ Héduomenoí logōi。Hédusma原意为“调味品”。

⑨ Tois moriois; moria在此指与悲剧的“量”有关的部分。“不同的形式”直译作“每一种类型”(éidos)。

⑩ 根据原文,似亦可作“此类情感”解。

⑪ 在定义所包括的内容中,“净化”(katharsis)是《诗学》现存部分没有作过说明的唯一的一项内容。

⑫ Harmonia(kai melos)。Harmonia和melos意思接近,但后者似更明确地包含“有歌词”之意。Kai melos是对harmonia的(或许是可有可无的)说明。

既然模仿通过行动中的人物进行,那么,戏景^①的装饰就必然是悲剧的一部分^②;此外,唱段和言语亦是悲剧的部分,因为它们是人物的模仿的媒介。所谓“言语”^③,指格律文的合成本身,至于“唱段”^④的潜力,我想不说大家也知道。既然悲剧是对行动的模仿,而这种模仿是通过行动中的人物进行的,这些人的性格和思想就必然会表明他们的属类^⑤。因为只有这样我们才能估量行动的性质(思想和性格乃行动的两个自然动因),而人的成功与失败取决于自己的行动。因此,情节是对行动的模仿;这里说的“情节”^⑥指事件的组合。所谓“性格”^⑦,指的是这样一种成分,通过它,我们可以判断行动者的属类。“思想”^⑧——我的意思是——体现在论证观点或论述一般道理的言论里。

由此可见,作为一个整体,悲剧必须包括如下六个决定其性质的成分,即情节、性格、言语、思想和戏景和唱段,其中两个指模仿的媒介,一个指模仿的方式,另三个为模仿的对象。^⑨形成悲剧艺术的成分尽列于此。不少诗人——或许可以这么说——使用了这些成分,因为作为一个整体,戏剧包括戏景、性格、情节、言语、唱段和思想。事件的组合^⑩是成分中最重要,因为悲剧模仿的不是人,而是行动和生活(人的幸福与不幸均体现在行动之中;生活的目的是某种行动,而不是品质;人的性格决

① Opsis,原意为“外观”“形貌”等,译作“戏景”,表“演出情景”之意。Opsis 是重要的,因为观看演出实际上是观着人物在戏场或戏台上的活动;opsis 又不是那么重要的,因为即使先阅读或听人讲诵,人们也能领略到悲剧的美和气势。作者在下文用了“装饰”(kosmos)一词,绝非出于偶然。Opsis 可能主要指人物的外观,不过,我们有时似乎很难把人物的活动和周围的环境分割开来。

② Macros,即下文中的“成分”。

③ Lexis 的词根是 leg- (比较 legein,“说”,“讲”),加上后缀,包含动作之意,故不仅可作“言语”解,而且还带有“正确地使用语言”的意思。难怪作者认为,lexis 即“格律文的合成”或“通过词(或语言)表达意思”。Lexis 指格律文或散文,不指词和音乐的结合,即 melos。

④ Melopoiia,即“歌的制作”。悲剧的写作包括两个部分,即格律文(念白、对话)的合成(lexis)和唱段(或歌)的合成(melopoiia)。因此,悲剧诗人既是格律文的写作者,又是唱段的写作者(melopoios)。

⑤ 或:这些人必须在性格和思想方面具备某些特性(poious tinas)。Topoion 亦可作“性质”或“品质”解。

⑥ 作者对 mythos 进行了限定: mythos 在此指“情节”,而不是通常所说的“故事”。

⑦ 亚氏认为,性格(ethē)属伦理美德的研究范畴。伦理美德得之于习惯(ethos)或习惯性活动。人们通过正义的行动而成为有正义感的人。性格出自实践,也体现在实践之中,也就是说,通过一个人的抉择或行动,人们可以看出他的性格。

⑧ Dianoiia 指在理智和智慧指导下的精神活动,可解作“推理”、“思想”和“思考”等。

⑨ 媒介:言语和唱段;方式:戏景;对象:情节、性格和思想。

定他们的品质,但他们的幸福与否却取决于自己的行动)。① 所以,人物不是为了表现性格才行动,而是为了行动才需要性格的配合。② 由此可见,事件,即情节是悲剧的目的,③ 而目的是一切事物中最重要。此外,没有行动即没有悲剧,但没有性格,悲剧却可能依然成立。④ 事实上,当代大多数悲剧诗人^⑤的作品缺少性格,一般说来,许多诗人的作品也都有这个毛病。再以画家为例:比较珀鲁格诺托斯^⑥和宙克西斯^⑦的作品可以看出,前者善于刻画性格,而后的画作却无性格可言。再则,要取得我们所说的悲剧的功效,⑧ 只靠把能表现性格^⑨、言语和思想都处理得很妥帖的话语连接起来是不够的;相反,一部悲剧,即使在这些方面处理得差一些,但只要情节,即只要是由事件组合而成的,却可在达到上述目的方面取得好得多的成效。另外,悲剧中两个最能打动人心的成分是属于情节的部分,即转折和发现。⑩ 还有一点可资证明:新手们一般在尚未熟练掌握编排情节的本领之前,即能娴熟地使用语言

① 生活的目的 (telos) 是追求幸福 (eudaimonia)。亚氏一再指出,幸福不是“状态”,而是“活动”(energeia)。“活动”(或行动)包括我们今天所说的某些“状态”,如幸福、思考等。亚里士多德认为,幸福本身即包含自己的目的。

② 悲剧模仿人物的行动,而不是他们的性格,因为只有通过表现行动,才能揭示生活的目的(即对幸福的追求)和人生的意义。具有某种品质或养成某种性格和习性,不是生活的最终目的。所以,在作者看来,性格“屈从”于行动(即情节)是很自然的事(今天的诗人、剧作家和小说家们或许不会完全同意这一点)。亚氏的戏剧理论明显地受到他的伦理学思想的影响。

③ 这里,“事件”(pragma)和“情节”等义。作者认为,情节是悲剧中最重要的成分,因此是悲剧的目的 (telos tragoidias)。

④ 当时是否有人主张重性格,轻情节,不得而知。

⑤ 指欧里庇得斯以后,即公元前 4 世纪的悲剧诗人。

⑥ 珀鲁格诺托斯 (Polignotos), 公元前 5 世纪的大画家,善于描绘处于是非冲突中的人物的表情。

⑦ 宙克西斯 (Zeuxis) 是一位普洛希希腊城邦的画家,以画面绚丽逼真著称。他画的葡萄曾使飞鸟“受骗”。尽管作者认为宙氏的作品不表现性格,帕里尼乌斯却称他的“裴奈罗佩”是一幅展现人物道德情感的画作。

⑧ 作者不曾用整段的文字讲述悲剧的功效 (ergon tragoidias), 有关论述散见在几个章节之中。简言之,悲剧的 ergon 是: 通过能使人惊异的剧情引发怜悯和恐惧并使人们在体验这些情感中得到快感。从某种意义上来说,ergon 的实现,也就意味着悲剧达到了预期的或应该达到的目的; 不过,实现这个目的似应有观众或读者的参与。

⑨ 讲演者不仅应通过语言准确地表达意思,而且还应用合适的词语表现自己的性格,以争取听众的了解和支持。在讲演中,话语分三类,即表示性格的话语 (ethikos logos)、激发情感的话语 (pathētikos logos) 和说理的话语 (apodēiktikos logos)。

⑩ 《诗学》九次连用转折 (peripeteia) 和发现 (anagnōsis); 可见二者关系之密切。转折和发现(或认出、意识到)是区别复杂情节和简单情节的两个成分(见第 10 章)。第 11 章 1.2 段分别对转折和发现下了定义。

和塑造性格——在这一点上,过去的诗人也几无例外。^①

因此,情节是悲剧的根本,用形象的话来说,是悲剧的灵魂。^②性格的重要性质第二位(类似的情况也见于绘画:一幅黑白素描比各种最好看的颜料的胡乱堆砌更能使人产生快感)。悲剧是对行动的模仿,它之模仿行动中的人物,是出于模仿行动的需要。

第三个成分是思想。思想指能够得体地、恰如其分地表述见解的能力;^③在演说中,此乃政治^④和修辞艺术的功用。昔日的诗人让人物像政治家似地发表议论,^⑤今天的诗人则让人物像修辞学家似地讲话。^⑥性格展示抉择^⑦(无论何种)^⑧的性质(在取舍不明的情况下),^⑨因此,一番话如果根本不表示说话人的取舍,是不能表现性格的。思想体现在论证事物的真伪或讲述一般道理的言论里。^⑩

第四个成分是话语中的言语。^⑪所谓“言语”,正如我们说过的,指用词表达意思,其潜力在诗里和在散文里都一样。在剩下的成分里,唱段是最重要的“装饰”。^⑫

① 在现存的悲剧中,除《福索斯》被疑为是欧里庇得斯早期的作品外,其余的都不是作者“初出茅庐”时的作品。

② 灵魂(psyche)是生命之根本。Psyche乃事物中最重要的、决定其性质、功用和意义的部分。布莱希特(Bertolt Brecht)不是亚氏悲剧理论的“信徒”,但仍在某种程度上同意情节是悲剧之灵魂的观点。

③ 或:思想指说可以说的和合适的话的能力。

④ Politeia,即关于城邦(polis)生活的艺术。当时的 politeia 还包括伦理学等,因此比我们今天所说的“政治”含义广一些。政治是全体公民的事,关心政治(即城邦的事务)是全体公民的义务。或:……像公民似的讲话。

⑤ 原文用了副词 rhetorikos。在公元前4世纪,雅典文坛上不乏重修辞的悲剧诗人。据说得克萨斯(修辞大师伊索克拉忒斯(Isokrates)的学生)既是出色的修辞学家,又是多产的悲剧诗人。阿斯塔图马斯和阿法柔斯(Aphareus)等名诗人也都专门学过修辞。在公元前5世纪的诗人中,欧里庇得斯写过大段的“演说词”[参见《特洛伊妇女》(Troades)]。自公元前5世纪末起,修辞可能已带有为了实现某种政治目的而不合理地利用言论控制和引导舆论的含义。

⑥ Proairesis 指智力为正常的人在经过认真考虑(bouleusis)后作出的“抉择”或“决定”。一般说来,proairesis 是对有助于实现某个目的的方式的选择。根据亚氏的伦理思想,选择是一种带倾向性的行为,因而也就可以和应该接受道德标准的检验。由此可见,将这句话译作“性格显示人的道德意向”,亦是可行的。

⑦ 括弧为译者所加。

⑧ 阿拉伯译本中没有这一“说明”。

⑨ Dianoia 包含运用智力进行思考或推理之意,故这句话似亦可作如下解:人们通过推理论证事物的真伪或发表包含一般性推理的言论。

⑩ “话语中的”一语是个不必要的“说明”,因为 lexis 即指供念诵的“话”或“台词”,而不是供唱诵的歌词或唱词。

⑫ 演说者不应把“调料”(修辞性词语)当“菜肴”。

效果虽能吸引人,却最少艺术性,^①和诗艺的关系也最疏。一部悲剧,即使不通过演出和演员的表演,也不会失去它的潜力。^②此外,在决定戏景的效果方面,服装面具师^③的艺术比诗人的艺术起着更为重要的作用。

悲剧的情节艺术

《诗学》第7章

定义有了,现在讨论应如何编组事件的问题,因为在悲剧里,情节是第一,也是最重要的成分。^④

根据定义^⑤,悲剧是对一个完整划一,且具一定长度的行动的模仿,因为有的事物虽然可能完整,却没有足够的长度^⑥。一个完整的事物由起始、中段和结尾组成。起始指不必承继它者,但要接受其他存在或后来者的出于自然之承继的部分。与之相反,结尾指本身自然地承继它者,但不再接受承继的部分,它的承继或是因为出于必须,或是因为符合多数情况。^⑦中段指自然地承上启下的部分。因此,组合精良的情节不应随便地起始和结尾,它的构合应该符合上述要求。^⑧

……

……只要剧情清晰明朗,篇幅越长越好,因为长才能显得美。^⑨说得简要一点,作品的长度要以能容纳可表现人物从败逆之境转入顺达之境或从顺达之境转入败逆

① 换言之,戏景是个相对次要的成分。高明的诗人不应借助戏景引发怜悯和恐惧,因为那是缺少艺术性的做法。有无艺术性亦是作者评判发现之优劣的标准。

② “潜力”原文作 dunamis。根据亚氏的哲学思想,事物的 dunamis 是属于事物本身的东西。因此,即使事物没有进入运作状态,它的潜力依然存在。从这个意义上来说,悲剧,即便摆在书架上,也不会失去它的 dunamis。

③ Skenopoiros, 由 skenos(“器械”)和 poiros(“制作”)组成,此间所指可能比“服装面具制作师”的含义广一些。

④ 或译作:这是第一,也是最重要的一件事。作者反复强调了情节的重要性。

⑤ 参见第6章第2节。

⑥ Megethos, 或作“体积”解。

⑦ 或:在大多数情况下是如此。在下文中作者用“必然”和“可然”表达了同样的意思。

⑧ 直译:应该使用上述成分(idea,即起始、中段和结尾)。

⑨ 对这里的提法不可作过于机械的理解——作者大概不会鼓励诗人写一万行的悲剧。事实上,作者说过,情节的长度应以能被不费事地记住为宜。所以,即便是史诗,也不宜拉得过长。

之境的一系列按可然或必然①的原则依次组织起来的事件为宜。长度若能以此为限②,也就足够了。

《诗学》第8章

有人以为,只要写一个人的事,情节就会整一,其实不然。在一个人所经历的多,或者说无数的事件中,有的缺乏整一性。③同样,一个人可以经历许多行动,但这些并不组成一个完整的行动。所以,那些写《赫拉克雷特》④、《塞墨伊特》⑤以及类似作品的诗人,在这一点上似乎都犯了错误。他们以为,既然赫拉克勒斯是单一个人,关于他的故事自然也是整一的。然而,正如在其他方面胜过别人一样,在这一点上——不知是得力于技巧还是凭借天赋——荷马似乎也有他的真知灼见。⑥在作《奥德赛》时,他没有把俄底修斯⑦的每一个经历都收进诗里,例如,他没有提及俄底修斯在帕那耳索斯山上受伤⑧以及在征集兵员时装疯⑨一事——在此二者中,无论

- ① 可然(to elkos)和必然(to anankaion)可能是当时的学者们所熟悉的术语。亚氏认为,事物的存在或不在于,事情的发生或不发生,若是符合一般人的看法,这种存在或不在于,发生或不发生便是可然的。“必然”排斥选择或偶然;一个事物若是必然要这样存在,就不会那样存在;一件事物若是必然会发生,就不会不发生。
- ② 对悲剧的长度,作者没有作出硬性规定,这是明智的。公元前5世纪的悲剧一般不超过1600行。
- ③ 或:有的不能并为一个整体。
- ④ 公元前7~6世纪的培桑德拉(Pisandros)、公元前5世纪的帕努阿西斯(Panasis)等都写过以赫拉克勒斯的经历为素材的史诗。赫拉克勒斯(Herakles)是传说中著名的英雄,曾做过12件极难、极危险的事情(Twelve Labours)。关于他的传说形形色色,不一而足。
- ⑤ 以讲述俄底修斯的经历为主。俄修斯(Thesus)是埃勾斯(Aegeus)和埃丝拉(Aithra)之子,传说中的雅典英雄。和赫拉克勒斯一样,俄修斯一生经历坎坷,颇多传奇。哪些诗人写过史诗《塞墨伊特》,不明。
- ⑥ Kalos idein,意为“看得很清楚”。
- ⑦ 俄底修斯(Odysseus)乃莱耳忒斯(Laertes)之子,忒勒马科斯特和忒勒格塔斯的父亲,伊萨凯(Ithake)国王。在《伊利亚特》里,他不仅英勇善战,而且足智多谋,能言善辩。阿基琉斯死后,他争得了死者的甲冑。俄底修斯是《奥德赛》的第一主角。
- ⑧ 事实上,《奥德赛》原本本地交待过这件事。此外,该诗第21卷第217~220行,第23卷73~74行及第24卷第331~332行对俄底修斯亦作过提及,目的是为了证明俄底修斯的身份。现在的问题是:既然《奥德赛》对此事有过明确的交待,作者何以又有此番言论呢?亚里士多德不是圣人,自然不会无所不知,但总还不至孤陋寡闻如此可悲的地步吧?专家们因此作了如下解释:作者认为史诗应该描述一个完整的行动,而某些与之无关的事件实际上和作品本身没有什么实质性的关联,因此,说这些事件不在行动之中,是可以理解的。
- ⑨ 俄底修斯无心征战,故以装疯回绝阿伽门农的邀请,被帕拉梅德斯(Palamedes)识破。《奥德赛》的确没有提到这件事,此事可能出现在史诗《库普利亚》里。

哪件事的发生都不会必然或可然地导致另一件事的发生——而是围绕一个我们这里所谈论的整一的行动完成了这部作品。他以同样的方法作了《伊利亚特》。

因此,正如在其他模仿艺术里一部作品只模仿一个事物,在诗里,情节既然是对行动的模仿,就必须模仿一个单一而完整的行动。事件的结合①要严密到这样一种程度,以至若是挪动或删减其中的任何一部分就会使整体松裂和脱节②。如果一个事物在整体中的出现与否都不会引起显著的差异,那么,它就不是这个整体的一部分。

《诗学》第9章

从上述分析中亦可看出,诗人的职责不在于描述已经发生的事,而在于描述可能发生的事,即根据可然或必然的原则可能发生的事。历史学家和诗人的区别不在于是否用格律文写作(希罗多德③的作品可以被改写成格律文,但仍然是一种历史,④用不用格律不会改变这一点),而在于前者记述已经发生的事,后者描述可能发生的事。⑤所以,诗是一种比历史更富哲学性、更严肃的艺术,因为诗倾向于表现带普遍性的事,而历史却倾向于记载具体事件。所谓“带普遍性的事”,指根据可然或必然的原则某一类人可能会说的话或会做的事——诗要表现的就是这种普遍性,虽然其中的人物都有名字。所谓“具体事件”指阿尔基比阿德⑥做过或遭遇过的事。

在喜剧里,这一点已清晰可见⑦:诗人先按可然的原则编制情节,⑧然后任意给

- ① 或“事件的部分的组合”。
- ② “规守”,阿拉伯语本作“被摧毁”。
- ③ 希罗多德(Herodotus,约公元前482~425年)出生在哈利卡那索斯(Halikarnassos)的一个贵族之家,一生中间广博,著有《历史》(Historia),即《希波战争史》,共9卷,着重描述了希波战争(止于前479年)的起因和过程。希罗多德的工作在一些方面具有开创性的意义,被后人(如西塞罗)尊为“历史之父”。他的作品体现了荷马的风范。
- ④ 据说萨摩斯(Samos)诗人科伊里洛斯(Khorilos)曾参考希罗多德的《历史》写过一部史诗。作者引用过科伊里洛斯的诗行,并以他在处理明喻方面的不足衬托荷马的高明。
- ⑤ 作者视历史为一本记录已发生之事的“流水账”。历史学家的任务是按年代把一段时间内发生的事情全部记录下来,而诗人的任务是模仿完整的行动。在谈及历史时,作者没有用“模仿”一词。
- ⑥ 阿尔基比阿德(Alkibiades)是苏格拉底的学生和朋友,雅典政治家,受过欧珀利斯(Eupolis)、斐瑞克拉忒斯(Pherekrates)和阿里斯托芬等喜剧诗人的嘲讽。
- ⑦ 在放手编制情节和任意选用人名方面,喜剧诗人走在悲剧诗人的前头。据传阿尔基比阿德曾主持制定过一条法律,禁止喜剧诗人“指名道姓”地讽刺公民。这里所说的喜剧,可能包括阿里斯托芬后期的作品和所谓的“中期喜剧”。
- ⑧ 或:用可然的事件组织情节。

人物起些名字,而不再像讽刺诗人那样写具体的个人。在悲剧里,诗人仍在沿用历史人名,理由是:可能发生之事是可信的;我们不相信从未发生过的事是可能的,但已经发生之事则显然是可能的,否则它们就不会发生。然而,即使在悲剧里,有的作品除了使用一两个大家熟悉的人名外,其余的都取自虚构,①有的甚至连一个这样的人名都没有,如同伽松②的《安修斯》③。该剧的事件和人名都出自虚构,但仍然使人喜爱。因此,没有必要只从那些通常为悲剧提供情节的传统故事中寻找题材。说实在的,这么做还真荒唐,因为即便是有名的事件④,熟悉它们的也只是少数人⑤——但尽管如此,它们仍然能给大家带来愉悦。

以上所述表明,用模仿造就了诗人,而诗人的模仿对象是用行动的观点来衡量,与其说诗人应是格律文的制作者,倒不如说应是情节的编制者。⑥即使偶然写了过去发生的事,他仍然是位诗人,因为没有理由否认,在过去的往事中,有些事情的发生是符合可能性[和可能发生]的⑦——正因为这样,他才是这些事件的编制者。⑧

在简单情节和行动中⑨,以穿插式的为最次。⑩所谓“穿插式”,指的是那种场与场之间的承接不是按可然或必然的原则连接起来的情节。拙劣的诗人写出此类作品是因为本身的功力问题,优秀的诗人写出此类作品则是为了照顾演员的需要。⑪由于为比赛而写戏,他们把情节拉得很长,使其超出了本身的负荷能力,并且不得不经

- ① 欧里庇得斯的《海伦》(Helen)和《厄勒克特拉》中的某些人名可能出自虚构。
- ② 阿伽松(Agathon),雅典悲剧诗人,公元前416年在莱那亚(Lenaia或 Dionusia ta epi Lenaioi)戏剧比赛中首次获胜,其时可能还不到30岁。
- ③ Antheus,剧情不明。亚氏曾提及一位名叫安修斯的哈利卡耳那索斯人,被爱他的妇人所杀。
- ④ 或:有名的故事。
- ⑤ 这句话不易理解。我们知道,古希腊民众从小接受诗人的熏陶,对世代相传的故事一般是比较熟悉的。当然,普通民众对传统故事的了解大概不会很细,也不会很全面。真正熟悉故事的末龙去脉,有能力对复杂的内容进行综合辨析的,可能只是少数人。
- ⑥ 情节是悲剧的“根本”,因此诗人首先应是编制情节的“里手”。作者并非主张写诗应该不用格律,他的用意是提请人们注意诗的某些在他看来应该予以重视的特点,如具有情节和进行模仿等。在亚氏看来,格律文作者不一定都是严格意义上的诗人。
- ⑦ 字面意思为:因为没有什么可以阻止已经发生的某些事情……
- ⑧ “编制者”原文作 poietes,即“诗人”。
- ⑨ “情节”和“行动”在此几乎同义。
- ⑩ 复杂情节优于简单情节,而在简单情节中又以穿插式的为最次。不是所有用了穿插的作品都是“穿插式”的。
- ⑪ 在当时的戏剧比赛中,演技已是一个重要的评审内容(城市狄俄努西亚和莱那亚均设表演奖),演员的重要性“已超过诗人”。依辨说的文体适用于表演,所以演员在寻找能表现辩才的剧本,诗人也在寻找有较强表达能力的演员。

常打乱事件的排列顺序。①

悲剧模仿的不仅是一个完整的行动,而且是能引发恐惧和怜悯的事件。②此类事件若是发生出人意外,但仍能表明因果关系,③那就最能[或较好地]取得上述效果。如此发生的事件比自然或偶尔发生的事件更能使人惊异,④因为即便是出于意外之事,只要看起来是受动机驱使的,亦能激起极强烈的惊异之情,比如阿尔戈斯的弥图斯塑像倒下来砸死了正在观赏它的、导致弥图斯之死的当事人一事,⑤便是一个佐证——此种事情似乎不会无缘无故地发生。所以,此类情节一定是出色的。

《诗学》第10章

由于情节所模仿的行动明显地有简单和复杂之分,故情节也有简单和复杂之别。所谓“简单行动”,正如上文解释过的⑥,指连贯、整一、其中的变化⑦没有突变或伴随的行动。所谓“复杂行动”,指其中⑧的变化有发现或突变、或有此二者伴随的行动。这些应出自情节本身的构合,⑨如此方能表明它们是前事的必然或可然的结果。这些事件与那些事件之间的关系,是前因后果,还是仅为此先彼后,大有区别。

《诗学》第11章

突变,如前所说,指行动的发展从一个方向转至相反的方向;我们认为,此种转变必须符合可然或必然的原则。例如在《俄狄浦斯》⑩一剧里,信使的到来本想使俄底

- ① 或:打乱情节的连贯性。
- ② 换言之,悲剧应模仿由能引发怜悯和恐惧的事件组成的完整的行动。
- ③ 直译:因为这个和那个的关系。
- ④ 悲剧应包含能使人惊异的内容。
- ⑤ 据普鲁塔喀耳科斯特所叙,当事人其时正在市场里,弥图斯(Mirus)的铜像倒下来砸死了他。弥图斯可能死于公元前374年左右。
- ⑥ 参考第7章。
- ⑦ Metabasis,大概指人物命运的变化。
- ⑧ 原文中的 exches 可作“出自此种行动”或“由于此种行动的展开”解。
- ⑨ 作者反复强调了以情节为本的观点。
- ⑩ 即《俄狄浦斯王》(Oedipus Tyrannus),作者索福克勒斯。忒拜(Thebai或 Thebe)国王拉伊俄斯(Laios)知其子俄狄浦斯(Oedipus)日后会弑父娶母,遂差人将其遗弃。科林索斯(Korinthos)国王收养了男孩。成年后,为躲避预言中的横祸出走忒拜,路杀一老人(即拉伊俄斯)。据忒拜,娶王后伊姆卡丝忒(Iokaste)为妻;在弄清自己是杀父娶母的罪人后,扎瞎了双眼。根据荷马所述,俄狄浦斯的母亲名叫厄庇卡丝忒(Epikaste)。俄氏杀父娶母,待发现后,厄庇卡丝忒悬梁自尽,俄氏则照旧统治国内的臣民。据黑西俄得斯的《农作和日子》,忒拜曾发生过争夺俄家牲畜的械斗,一些英雄死于混战之中。除索福克勒斯外,至少还有埃斯库罗斯、卡耳基塔斯、欧里庇得斯、尼各马可斯(Nikomachos)、塞敏得克斯忒等多位诗人写过有关俄狄浦斯的悲剧。

亡、遭受痛苦、受伤以及诸如此类的情况。

《诗学》第14章(节选)

恐惧和怜悯可以出自效果,①亦可出自情节本身的构合,②后一种方式比较好,有造詣的诗人会这么做。组织情节要注重技巧,使人即使不看演出而仅听叙述,也会对事情的结局感到悚然和产生怜悯之情——这些便是在听人讲述《俄底浦斯》的情节时可能会体验到的感受。靠借助效果来产生此种效果的做法,既缺少艺术性,且会造成靡费。那些用效果展示仅是怪诞、③而不是可怕的情景的诗人,只能是悲剧的门外汉。我们应通过悲剧寻求那种应该由它引发的,而不是各种各样的快感。既然诗人应通过模仿使人产生怜悯和恐惧并从体验这些情感中得到快感,那么,很明显,他必须使情节包蕴产生此种效果的动因。

……

悲剧与史诗的高低

《诗学》第26章

也许有人会问,史诗和悲剧这两种模仿,哪一种比较好。要是较为不粗俗的模仿比较好,而较为不粗俗的模仿总是指那种具较高欣赏能力的观众可以接受的模仿,那么,很明显,一种通过表演来表现一切的模仿是粗俗的。演员们以为不加自己的噱头观众就欣赏不了,因此在表演时用了许多动作,一如下等的阿洛斯演奏者——这些人在不得不模仿扔铁饼的情景时便扭扭身子,在表演《斯库拉》时又冲着歌队领队穷扯乱拉。④悲剧被看作是一种具有上述特点的艺术。再比较前辈演员对后辈演员

① 阿里斯托芬嘲笑欧里庇得斯,说他故意让人物穿起破衣烂衫,以引发观众的怜悯(参见《蛙》、《阿卡平那伊人》)。

② 悲剧艺术的核心是如何编排事件(及组织情节)。情节是悲剧的灵魂。诗人应通过情节打动观众,表现自己的艺术水平。效果是一个相对次要的成分,其效果如何,主要不是取决于诗人的艺术。

③ 据说埃斯库罗斯善用怪诞的效果,他的 Eumenides 中的复仇女神们模样极其可怕,曾使孕妇流产。这里所指可能即为诸如此类的事例。

④ 《斯库拉》(Skullia)是一部狄苏朗勃斯,作者提醒摩瑟俄斯。描写俄底浦斯在海怪吞食了他的腿从后放声痛哭。演奏者既要拉人,就不能不中断吹奏。当时的狄苏朗勃斯已具摹拟艺术的特点,也就是说,表演者已开始用较多的动作配合叙述。由于取消了 antistrophē,歌队成员的活动变得更为自由了。

浦斯高兴并打消他害怕娶母为妻的心理,不料在道出他的身世后引出了相反的结果。① 又如在《伦丘斯》里,伦丘斯被带去处死,达那俄斯跟去执刑,结果,作为前事的结局,后者被杀,前者反而得救。②

发现,如该词本身所示,指从不知到知的转变,即使置身于顺达之境或叛逆之境中的人物认识到对方原来是自己的亲人或仇敌。最佳的发现与突转同时发生,如《俄底浦斯》中的发现。③ 当然,还有他种发现:上述形式的发现可以和无生命物和偶然发生之事联系在一起;此外,还可发现某人是否做过某事。④ 但是,和情节,即行动⑤关系最密切的发现,是前面提到的那一种,因为这样的发现和突转能引发怜悯或恐惧(根据上文所述,悲剧模仿的就是这种行动);此外,通过此类事件还能反映人物的幸运和不幸。既然发现是对人的发现,这里就有两种情况。有时,一方的身份是明确的,因此发现实际上只是另一方的事;有时,双方则须互相发现。例如,通过伊菲革涅娅托人送信一事,俄瑞斯忒斯认出了她,⑥而伊菲革涅涅则需另一次发现才能认出俄瑞斯忒斯。

突转和发现是情节的两个成分,第三个成分是苦难。⑦ 在这些成分中,我们已讨论过突转和发现。苦难指毁灭性的或包含痛苦的行动,如人物在众目睽睽之下的死

① 作者的“小结”太过简练,以至不完全符合有关剧情。信使自科林索斯来,带来的消息是:老国王珀鲁波斯(Polubos)已死,国民已拥戴俄底浦斯为王。信使以为俄底听了这则消息后会感到高兴——可见他的到来并不是为了打消俄底对俄底的身世,却不料引出了相反的结果。两次提及囊括了作者所掌握的有关该剧的全部信息。瑟氏依据的可能如下传说:阿耳戈斯国王达那俄斯(Danaos)有50个女儿,他的兄弟埃古普托斯(Aiguphos)的50个儿子欲娶她们为妻。达那俄斯命令女儿们于新婚之夜尽杀新郎。唯有伦丘斯(Lunkens)的新娘叫柏耳奈丝特拉(Hupernestra)手下留情,藏起了夫婿,并为他生子阿巴斯(Abas)。《伦丘斯》的突转究为如何,不得而知,可能与阿巴斯的突然出现有关。

② 《俄底浦斯王》一剧的高潮始于信使的到来。稍后,伊埃卡丝忒发现了俄底浦斯的真实身份;俄底的发现来得迟一些,约在第1167行以后。某些悲剧中的发现似乎没有导致命运的变化,如《发疯的赫拉克勒斯》(Heraclēs Mainomenos 或 Hercules Furens)中赫拉克勒斯的发现和《巴利斯的女信徒们》(Bacchae)中阿伽维(Agave)的发现。“发现”首先是对人之真实身份的发现。

③ 例如菲洛克忒特斯(Philoctetes)意识到尼俄普托勒斯(Neoptolemos)偷了他的弓。

④ “情节”在此和“行动”等义。

⑤ 这里指的是欧里庇得斯的《伊菲革涅涅在陶罗依人里》中的一段剧情。伊菲革涅涅(Iphigeneia)身陷异乡,托俄瑞斯忒斯随人带信给俄瑞斯忒斯。但俄瑞斯忒斯当时即在现场,故而认出了伊菲革涅涅。

⑥ “苦难”原文作 pathos。和突转及发现不同,苦难既可出现在复杂情节之中,亦可出现在简单情节之中。此外,有无 pathos 还是区别悲剧和喜剧的一个特征。

的看法。由于卡利庇得斯^①表演过火，慕尼斯科斯^②时常称其为“猴子”^③；品达罗斯^④也受过类似的评价。整个悲剧艺术之于史诗，就如后辈演员之于前辈演员一样。人们故而说道，史诗的对象是有教养的听众——他们的欣赏无需身姿的图解——而悲剧则是演给缺少教养的观众看的。^⑤ 所以，如果说悲剧是一种粗俗的艺术，那么它显然是二者中的较为低劣者。

然而，首先，这不是对诗艺，而是对演技^⑥的指责，因为史诗吟诵艺人^⑦和比赛中的歌手亦可能犯滥摆姿势的毛病，可分别以索西斯特拉托斯和俄普斯的慕那西瑟俄斯^⑧的表演为例。其次，应该被取消的并不是所有的动作——除非把舞蹈也列入取消之列——而是那些单贱者的动作：卡利庇得斯曾为此受过指责，当代的一些人亦因此而受到批评，理由是模仿了下贱的女人。^⑨ 再者，如史诗那样，悲剧即使不借助动作也能产生它的效果，因为人们只要仅凭阅读，便可清楚地看出它的性质。^⑩ 因此，如果悲剧在其他方面都优于史诗，这个问题就不一定成为悲剧本身的欠缺。

- ① 卡利庇得斯(Kallipoides)于公元前427年左右开始他的演员生涯，于前418年在莱那亚戏剧比赛中获演出奖。据色诺芬记载，卡利庇得斯的表演能催人泪下。
- ② 慕尼斯科斯(Munniskos)是公元前5世纪的悲剧演员，曾在埃斯库罗斯后期的作品里扮演过角色。慕氏是戏坛宿将，从艺时间长达四十年，在前422年获表演奖。
- ③ 卡利庇得斯的过错可能不在于他大会摹拟，而在于用了过多的噱头或小动作。
- ④ Pindaros。除《诗学》外，古文籍中没有关于他的记载。
- ⑤ 在《法律篇》里，已经跨入老人行列的柏拉图写道：男孩爱看喜剧，妇人、青年以及大多数普通人爱看悲剧，上了年纪的长者爱听史诗。亚里士多德欣赏荷马式的直接模仿，认为悲剧是严肃文学中的精品。表演是一种高于，而不是(像柏拉图所以为的那样)低于叙述的模仿形式。尽管如此，人的素质(包括不是自由人)和教养如何，仍然是亚氏区别观众群体的标准。在论及音乐比赛和观众的关系时，他把后者分为两类，一类是受过教育的自由人，另一类是从事各种行当的体力劳动者。
- ⑥ Hupokritiké, 可作“演技”或广义上的“表演”解。无论是在诗里，还是在讲演艺术里，hupokritiké都是一个重要的内容。
- ⑦ 诵说史诗时，艺人亦会附带作些表演。所以，从某种意义上来说，吟诵艺人或吟诵诗人(rhapsōidos)也是演员(hupokrites)。
- ⑧ 关于索西斯特拉托斯(Sōsistratos)和慕那西瑟俄斯(Mnasitheos)，除了这里提供的信息外，我们几乎一无所知。俄普斯(Opus)在洛克罗伊(Lokroi)境内。
- ⑨ 字面意思为：因为他们不模仿(生来)自由的女人(eleutherai gunaikai)。没有证据表明卡利庇得斯扮演过身份低下的女人，他的过错很可能是把女人演得低贱了。在古希腊戏剧舞台上，有台词的角色(包括女角色)一概由男人扮演。
- ⑩ 亦可作“看出它的属性”(即属于哪一种悲剧)解(第18章提及过4种悲剧)。即使没有演员的表演，悲剧也不会丧失它的dunamis。在现存的古文籍中，最早提及有人看读悲剧的是阿里斯托芬(《蛙》)。在公元前5世纪下半叶至前4世纪上半叶，悲剧的服务对象主要还是观众，但受公众喜爱的作品已能吸引较多的读者，换言之，当时已出现了文学作品读者群。

此外，悲剧优于史诗还因为它具有史诗所有的一切^①(甚至可用史诗的格律)。再则，悲剧有一个分量不轻的成分，即音乐[和戏景]，通过它，悲剧能以被生动的方式提供快感。另外，无论是通过阅读还是通过观看演出，悲剧都能给人留下鲜明的印象。^② 再者，悲剧能在较短的篇幅内达到模仿的目的^③(集中的表现比赛时的“冲淡”^④)了的表现更能给人快感；我的意思是，比如说，假没有人把索福克勒斯的《俄狄浦斯》扩展成《伊利亚特》的规模，便会出现后一种情况)。还有，史诗诗人的模仿在整体上方面欠完美(可资说明的是，任何一部史诗的模仿都可为多出悲剧提供题材)。^⑤ 所以，若是由他们编写一个完整的情节，结果只有两种：要是从简处理，情节就会给人像是受过删削的感觉；倘若按史诗的长度写，情节又会显得像是被冲淡了似的。我的意思是，比如说，如果一部作品由若干个行动组成——正如《伊利亚特》和《奥德赛》便是由许多这样的、本身具有一定规模的部分组成的^⑥——便会出现在整体上方面欠完美的情况。然而，这两部史诗不仅在构合方面取得了史诗可能取得的最佳成就，而且还最大限度地分别模仿了一个整一的行动。^⑦

由此看来，如果悲剧不仅在上述方面优于史诗，而且还能比后者更好地取得此种

- ① 但史诗却没有悲剧所有的全部成分。
- ② 阅读中不易发现某些通过观看演出可以发现的失误。
- ③ 篇幅的长短和作品的时间跨度既不完全一样，又有某种内在的关联。
- ④ 原意为用水把酒“冲淡”。
- ⑤ “史诗的模仿”可能包括作品的主要情节和穿插。
- ⑥ “许多部分”是否包括穿插，作者没有明说。一部优秀的作品只模仿一个完整的行动，而这个“行动”似乎不同于“部分”——作者从未说过一部作品应该模仿一个部分——后者只是情节(或行动)的组成部分而已。但在本段文字里，作者似乎没有明确区分“行动”和“部分”的不同，尽管他没有说《伊利亚特》和《奥德赛》是由“许多行动”组成的。
- ⑦ 根据作者本人的倾向以及他在第8章第1段和第23章第2段中的有关论述，我们似乎可以循着他的思路，把史诗的结构分作两种，一种是由主要内容加次要内容组成的“主次结构”(如《伊利亚特》)，另一种是由一些无明显主次之分的内容组成的“均等结构”(如《小伊利亚特》等)。两种结构的根本不同点在于，用“均等结构”不能或很难模仿一个完整的行动。荷马史诗尽管篇幅宏大，内容跌宕，但主题明确，衔接巧妙，读来给人一气呵成之感。其他史诗诗人没有荷马的气魄和诗才，他们的作品不是“流水账”，便是“散沙一盘”，读来缺乏整体感和立体感。作者赞赏荷马的构思和编排内容的方法，但没有严格区分两种不同性质的内容(或结构)。比如，他说过，《伊利亚特》和《奥德赛》的内容各可提供一出、至多两出悲剧的题材，而《小伊利亚特》则为8出以上的作品提供了素材。在提及前者时，他指的可能是作品的核心内容(不包括许多次要内容或穿插)，而在提及后者时，他指的可能是其中分段式的、在重要性方面大致均等的內容。

艺术的功效^①(它们提供的不应是出于偶然的,而应是上文提及的那种快感),那么,他就显然优于史诗,因为它能比后者更好地达到它们的目的。

关于悲剧和史诗本身,它们的种类和部分,部分的数量和区别,决定其效果之好坏的原因以及关于提出的问题和对问题的解答,就谈这么多。

选文:黑格尔《美学·戏剧体诗》

导言

选自黑格尔《美学》(商务印书馆,1981年)第3卷下册。朱光潜翻译。

作者黑格尔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel,1770~1831年),德国古典唯心主义哲学家。

黑格尔把艺术分类为建筑、雕刻、绘画、音乐和诗(文学),又把诗分为史诗、抒情诗和戏剧体诗三种种类。“戏剧体诗”是黑格尔《美学》(Aesthetics)第3卷“各门艺术的体系”第3章“诗”“C”节的第3部分。

“戏剧体诗”分a、b、c三部分,分别论说“戏剧作为诗的艺术作品”、“戏剧艺术作品的表演”和“戏剧体诗的种类及其主要历史阶段”。

“戏剧作为诗的艺术作品”确立了戏剧的定义,即“史诗的客观原则和抒情诗的主体性原则这二者的统一”,并围绕这个定义展开论说。选文还选了其中关于“三一律”的论说。

“戏剧艺术作品的表演”所选文字主要涉及到剧场性对戏剧文学的特殊要求和戏剧的文学本质问题。

选文对所选章节文字有删节。小标题为原文所有。

《戏剧体诗》序论

戏剧无论在内容上还是在形式上都要形成最完美的整体,所以应该看作诗乃至一般艺术的最高层。在艺术所用的感性材料之中,语言才是唯一的适宜于展示精神的媒介,和木、石、颜色和声音之类其他感性材料不同;而在各种语言的艺术之中,戏剧体诗又是史诗的客观原则和抒情诗的主体性原则这二者的统一,这就是说,戏剧把一种本身完整的动作情节表现为实在的,直接摆在眼前的,而这种动作既起源于发出动作的人物性格的内心生活,其结果又取决于有关的各种目的,个别人物和冲突所代

^① “此种艺术”指内容严肃的诗。请注意,作者似乎已把悲剧和史诗当作一种艺术的两类表现形式。亚氏认为,《奥德赛》中的某些内容能引发怜悯和愤怒。

表的实体性。^① 这种把史诗因素和主体的内心生活统一于现在目前的动作情节中的表现方式却不容许戏剧用史诗方式去描述地点环境之类外在细节,以及动作和事迹的过程,因此为了使整部艺术作品达到真正的生动鲜明,就要通过完整的舞台表演。最后,戏剧动作情节作为实际内心和外在世界的整体,可以有两种简直相反的掌握方式,即悲剧的方式和喜剧的方式。这两种掌握方式的基本原则在戏剧体诗的种差上又产生了第三种主要剧种,即正剧。

.....

a) 戏剧作为诗的艺术作品

.....

(一) 戏剧体诗的原则

1. 戏剧的任务一般是描述如在眼前的人物的动作和情况来供表象的意识观照,因此它就剧中人物自己的话语来表达。但是戏剧的动作并不限于某一既定目的不经干扰就达到简单的实现,而是要涉及情境,情欲和人物性格的冲突,因而导致动作和反动作,而这些动作和反动作又必然导致斗争和分裂的调解。因此我们眼前看到的是一些个别具体化为生动的人物性格和富于冲突情境的抽象目的,这些目的在显示自己和实现自己的过程中互相影响,互相制约,——这一切都要在瞬息间陆续地外现出来。这里还要加上人物在超意志和实现意志之中各自活动,互相冲突,但终于得到解决,归于平静的这一套齿轮联动机器的出自内因的终极结果,它也要展现在眼前。

对这种新内容的掌握方式,像我已经说过的,戏剧应该是史诗的原则和抒情诗的原则经过调解(互相转化)的统一。^②

.....

2. 其次,关于史诗原则和抒情诗原则的统一,我们可以提出以下一些看法。

史诗就已经把一个动作(情节)摆在我们眼前,但是把这动作当作一个民族精神的实体性的整体所采取的客观的行动和事迹的形式,其中主体的意志和个别

^① 前者内心生活是抒情诗的对象,后者客观存在的实体性的理想是史诗的基础。

^② 在戏剧学理论的这一节中,黑格尔把他的辩证法应用到戏剧理论里。戏剧表现人物动作,而动作的开展必须通过矛盾对立(冲突)。由于他的辩证法是唯心主义的,虽提出矛盾对事物发展的重要性,却又强调矛盾必须通过和解或调和来解决。对立两方面依他看各有片面性,都必须否定掉,但是否定的方式不是由一方面克服另一方面,而是两方面依他看都要否定掉,经过和解,各有所弃,各有所存,统一起来就达到发展的较高阶段。

目的与环境的在外情况及其阻力保持着平衡。在抒情诗里却不然,是主体凭它的独立的内心活动自己站出来表现自己。

2a) 戏剧如果要把史诗和抒情诗这两方面因素都结合在它自己身上,它首先就要像史诗那样,把一件事,行为或动作摆在眼前供观照,但是特别重要的是要把外在因素剔除开,用自觉的活动着的主体来代替外在因素,作为行动的原由和动力。事实上戏剧不能落到抒情诗只顾到内在因素而和外在因素对立起来的地位,而是要把一个内在因素及其外在的实现过程一起表现出来。因此,事件的起因就显得不是外在环境,而是内心的意志和性格,而且事件也只有从它对立体的目的和情欲的关系上才见出它的戏剧的意义。但是个别人物(主体)也不能停留在独立自主的状态,他必须处在一种具体的环境里才能本着自己的性格和目的来决定自己的意志内容,而且由于他所抱的目的是个人的,就必然和旁人的目的发生对立和斗争。因此,动作总会导致纠纷和冲突,而纠纷和冲突又要导致一种违反主体的原来意愿和意图的结局。在这种结局中人物的目的、性格和冲突的真正内在本质就揭示出来了。这种在凭自己独立发出动作的个别人物身上发生作用的实体性因素原是史诗原则中的一个方面,现在在戏剧体诗的原则里也很活跃地起作用。^①

2b) 所以不管个别人物在多大程度上凭他的内心因素成为戏剧的中心,戏剧却不能满足于只描绘心情处在抒情诗的那种情境,把主体写成只在以冷淡的同情对待既已完成的行动,或是寂然不动地欣赏,观照和感受,戏剧必须揭示出情境及其情调取决于个别人物性格,这个别人物抉择了某些具体目的作为他的起意志的自我所要付诸实践的内容。因此,在戏剧里,具体的心情总是发展成为动机或推动力,通过意志达到动作,达到内心理想的实现,这样,主体的心情就使自己成为外在的,就把自己对象化了,这就转向史诗的现实方面。但是这种外在的显现却不只是出现在客观世界里的一个单纯的事件,其中还包含着个别人物(主体)的意图和目的。动作就是实现了的意志,而意志无论就它出自内心来看,还是就它的终极结果来看,都是自觉的。这就是说,凡是动作所产生的后果是由主体本身的自觉意志造成的,而同时又对主体性格及其情况起反作用。全体现实对自决的个别人物(主体)的内心生活的这种持续不断的关系(这种个别人物既是这种现实的基础,反过来又把现实吸收进来)正是在戏剧体诗中起作用的抒情诗的原则。^②

① 这一节说明戏剧体诗和史诗的区别和联系,区别在于个别人物的主体因素在史诗里不起作用而在戏剧里则起重要的作用,联系在于史诗和戏剧都必须表现客观的实体性的因素。实体性即事物的内在本质,用普通活来说,就是行动所依据的道理或理想。

② 这一节说明戏剧与抒情诗的区别和联系:区别在于抒情诗只流露主体的内心生活而戏剧则须使主体内心生活发展成为意志和行动,行动又必有结果;联系在于戏剧所写的全部现实毕竟与主体内心生活有着持续不断的联系,最后一句话括弧中的插句原文很晦涩,英法俄3种译法又各不相同,这里从微译。用简单的话来说,插句的意思只是“剧中人物和客观世界互相影响”。

2c) 只有这样,动作才能成为戏剧的动作,才能成为内在的意图和目的的实现。主体和这些意图和目的所面对的现实融成一片,使它成为他的一部分,要在其中实现自己,欣赏自己,而且以整个人格对凡是由自我转化于客观世界的一切负完全责任。戏剧中的人物摘取他自己行动的果实。

但是戏剧的旨趣既然只限于内在目的,而这内在目的的的主体也就是发出动作的个别人物,那么,就只有与这种自觉决定的目的有本质关系的外在材料才能用在戏剧的艺术作品里,所以戏剧首先比史诗较抽象(有选择)。这可以从两方面来看。第一,动作既然是由人物自己决定的,即从他的内心源泉流出的,它就无须有史诗所要有那种要向四面八方伸展的广阔的世界观作为先决条件,它的动作却集中在主体定下目的和实现这目的时所处的比较确定的简单环境里。其次,戏剧中的个别人物的性格也不像史诗中的那样把全部民族特性的复合体都展现在我们眼前,而是只展现与实现具体目的的动作有关的那一部分主体性格,这个目的即剧中的主旨要超出个别人物所特有的广度,个别人物显得只是这个目的活的器官和灌注生气的承担者。如果个别人物性格要向许多方面广泛地展现出来,而这些方面与动作这个集中点毫无关系或是只有很疏远的关系,那就成为赘疣。所以就发出动作的个别人物性格来看,戏剧体诗也比史诗较单纯,较集中。这种差别在人物的数目多少和彼此之间的差异上也可以见出。像上文已说过的,戏剧的发展并不以一个民族的全部现实情况为基础,所以无须揭示这种情况中多方面的差异如社会地位、性别、年龄和职业等等,但是必须使观众的眼光集中到某一个具体目的及其实现上,与此不相干的客观方面的节外生枝,不但惹人厌烦,而且有害。^①

其次,一个动作的目的和内容只有在下述情况下才能成为戏剧性的:由于这种目的是具体的,带有特殊性的,而且个别人物还要在特殊具体情况中才能定下这个目的,所以这个目的就必在其他个别人物中引起一些和它对立的目的。每一个动作后面都有一种情致在推动它,这种推动的力量可以是精神的,伦理的和宗教的,例如正义,对祖国、父母、兄弟姊妹的爱之类。这些人类情感和活动的本质意蕴如果要成为戏剧性的,它(本质意蕴)就必须分化成为一些不同的对立的目的,这样,某一个别人的动作就会从其他发出动作的个别人物方面受到阻力,因而就要碰到纠纷和矛盾,矛盾的各方面就要互相斗争,各求实现自己的目的。真正的内容,真正普遍发生作用的动力所以是一些永恒的,自在自为的(绝对的)伦理的力量,是生动的实在界中的一些神,总之,它就是神性和真理,——但不只是静止的,像雕刻出来的那样寂然不动,

① 这一节说明就人物性格来看,戏剧比史诗较抽象,较集中。史诗人物须代表一个民族各个方面的性格特征,而且他们的行动要涉及广泛的世界情况。戏剧则从个别人物的目的与动作及其结果着眼,与此无直接关系的一概抛开。

泰然自得地停留在福慧中的神,而是在社会中作为人类个性的内容和目的,作为具体存在物而号召行动的处在运动中的神。

不过神性的东西如果形成动作的客观外在情况中最内在的客观真实(像上文所说的),我们就要提到第三点:决定上述纠纷和冲突的过程及其结局的就不是那些互相冲突的个别人物,而是自成整体的神性本身;所以不管哪一种戏剧都要显示出一种必然性在起活跃的作用,单凭它本身就足以解决每一种斗争和矛盾。①

……

(二) 戏剧的艺术作品②

……

1a) 一个动作(情节)只能有一个不可更动的固定的地点,这是法国人从古代悲剧和亚里士多德的言论中抽绎出来的严格规则之一。但是亚里士多德只就悲剧说过(《诗学》第五章),悲剧的动作至多不能超过一天的时间,他并没有涉及地点的整一性,就连古代诗人们也没有按照法国人的严格意义去遵守这条规则,例如埃斯库罗斯的《复仇的女神们》里和索福克勒斯的《阿雅斯》里,剧景场所都更换过。近代戏剧体诗要表现的则是一系列的丰富的冲突,人物性格、穿插的次要人物和派生的事件,总之,是一种由于内在的丰满而需要扩展外在环境(场所)的动作,所以尤其不能屈从抽象的地点整一性的约束。按照浪漫型的创作方法来说,近代诗一般在外在情境方面比较丰富多彩,也比较任意,所以就让自己从这个规则中解放出来了。但是如果动作真是集中到很少几个巨大动因上;因而在外在环境上也可以很简单,不需要更换许多表演地点,在这种情况下,不更换地点就是对的。这就是说,不管纯然刻板式的地点规定多么错误,其中毕竟至少还有一个正确的看法:没有理由而经常反复更换地点,就必然不恰当。因为一方面戏剧动作的集中也应该在在因素方面表现出来,戏剧与史诗相反,在史诗里地点应该有较大的随宜处理和较多的更换;另一方面戏剧

① 这一节是黑格尔戏剧理论的中心:戏剧必须有冲突(矛盾)才能发展。冲突的根源在于普遍永恒的理想(即所谓“实体性的东西”,“神性的东西”),分化成为由不同的个别人物所抱的具体特殊目的,导致不同的具体特殊动作,因此导致矛盾对立和冲突,结果对立各方的片面性都以调和的方式被否定掉,因而显出永恒正义的胜利。

② 本段讨论“三一律”的问题。关于“三一律”,朱光潜的原注如下:

三整一性过去都译为“三一律”,德文 Einheit 只译为“一”,不甚确切,因为这个词包括“单一”和“完整”两个意义,所以改译为“整一性”。关于地点、时间和动作(情节)的三种整一性,西方戏剧理论家历来争论不休,可参看亚里士多德、高乃伊和莱辛等人关于这个问题的论著。黑格尔的看法是比较辩证的。他只侧重动作(情节)的整一(亚里士多德也是如此),把它结合到戏剧的冲突来看,动作的整一性要求写出冲突的产生、转化和解决的全部发展过程。同时,黑格尔指出古典型的戏剧和近代浪漫型的戏剧在整一性的问题上的差异及其原因。

不像史诗那样只诉诸内心的想像,而是要使观众亲眼直接看到。在想像里搬动地点比较容易,在实际看戏中我们却不应过分给想像力制造麻烦,要求它接受与亲眼见证相冲突的东西。例如莎士比亚在他的悲剧和喜剧的作品里都经常换景,在舞台上立一块牌子标明某一场是在某个地点,这只是一项很笨拙的办法,而且经常是一种干扰。因此,地点的整一性至少在易于理解和方便合式这两点上是值得推荐的,它可以避免一切不清楚的地方。但是想像力在很多的方面当然也有权不受纯粹经验性的看法和描写要逼真这一原则的约束。在地点问题上最妥当的办法是采用中庸之道,既不歪曲现实,也不拘泥于现实。

1b) 这种中庸之道也适用于时间的整一性。在观念里固然不推把一些长段落的时间摆在一起,而在肉眼观看中却不能把几年的时间那样飞快地阅历。所以动作如果在它的全部内容和冲突上都很简单,它从斗争到结局所占的时间也最好要紧湊些。但是动作如果需要许多不同的人物参加,而这些人物的发展阶段又需要许多在时间上先后隔开的情境,那就绝对不可能遵守一种形式上的时间整一性,规定出一种刻板式的期限。如果一部剧本因此破坏了时间整一性就被排斥出戏剧的领域,那就无异于把感性的实际情况的散文观点提升为对诗的真实进行最后裁判的标准了。有人说,戏剧的观众一场只能看上几个小时,戏的情节也就只能发生在几个小时以内,才能使观众一口气就看遍,这是一种单凭经验的似是而非的看法,是最不足为凭的。事实上凡是费最大气力去按照时间的整一性写剧本的诗人往往在其他方面陷入最坏的不近情理毛病。

1c) 真正不可违反的规则却是动作的整一性。不过这种整一性指的究竟是什么,可以引起很多的争论。所以应详细说明它的意义。一般说来,每一个动作都必有一个它所实现的具体的目的,因为只有动作中,一个人才积极地投入具体的现实世界,而在这现实世界中连最普遍的东西也马上就要经过凝聚和界定,转化为特殊的现象。所以动作的整一性的关键就在动作目的的实现,这个目的本身是确定的(具体的),是在特殊的环境和情况之中具体地达到终点目标的。但是我们已经说过,戏剧动作的情境使个别人物的目的要从其他个别人物方面受到阻力,有一个同样要求实现的对立的目的在挡住它达到实现的路,于是这种对立就要产生互相冲突和纠纷。因此,戏剧的动作在本质上须是引起冲突的,而真正的动作整一性只能以完整的运动过程为基础,在这个运动过程中,按照具体的情境,人物性格和目的的特性,这种冲突既要符合人物性格和目的的方式产生出来,又要使它的矛盾得到解决。这种解决必然也像动作本身一样既是主体的,又是客观的。这就是说,一方面互相对立的目的之间的斗争得到了平衡,另一方面个别人物们把他们的整个意志和生存或多或少地放在他们所要完成的事业里,使得这事业的成功或失败,全部或部分的实现,所导致

的必然的毁灭或和显然对立的目的达成和平协调,也就是决定当事人应得的一份,^①因为他原已把自己和他被迫要做的事业紧密联系在一起了。因此,戏剧的真正结局,只有在剧中人物和全剧的关键即动作的目的和旨趣完全等同起来,紧密结合在一起的情况下才有可能。

动作的整一性应该谨慎还是松散,要看发出动作的各种人物之间的差异和矛盾是简单还是复杂(即包含许多穿插的动作和次要的人物)来决定。例如喜剧有多方面的错综复杂的情节,就无须像悲剧那样紧凑,悲剧的情节发展大半是比较单纯的。不过浪漫型的悲剧要比古典型的悲剧情况较为复杂,在整一性上也较为松散。但是就连在浪漫型的悲剧里穿插的事件和次要的人物彼此之间的联系也应该是一目了然的,和戏剧的结局也应该在题旨制约之下紧密配合而形成圆满的整体。例如莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》中的动作背景固然是两个家族的不和,而这种不和却是处在两个恋爱的男女及其目的和结局之外的,并不是动作所围绕的中心,莎士比亚在全剧收场时对两家不和的结局却仍予以应有的尽管是轻淡的注意。同理,在《哈姆雷特》里,丹麦王国的结局也只是一种次要的题旨,但是通过浮丁伯拉斯的上场,它还是得到照顾而达到圆满的结果。

在某些解决冲突的收场里当然也有可能产生新的题旨和冲突,但是剧情所围绕的那个冲突却必须在已完成的作品里得到解决。索福克勒斯根据忒拜神话体系所写的悲剧三部曲就属于这种情况。头一部内容是俄狄普斯发现自己在路上所杀害的人就是他自己的父亲;第二部是写他平静地在复仇女神的林园里死去;第三部是写安蒂贡的遭遇,这三部曲中每一部都不依存于另外两部而独立地自成一个整体。

b) 戏剧艺术作品的表演

在一切种类的艺术中,只有诗才不需要用完全外在现象的感性现实。戏剧既不是叙述过去的事迹供人心领神会,又不是表现主体的内心世界中的思想和情感,而是要把摆在眼前的动作情节按照它们现实情况描述出来,所以戏剧不能局限于一般诗所用的表达手段,否则就要和戏剧所特有的目的发生矛盾。眼前的动作情节当然完全出于内心世界,就这一点说,它也就完全可以完全用语言来表达。但是从另一方面看,动作情节也要在外在现实世界中进行,它就要求用整个人、他的肉体存在及其举止动作,肢体的运动以思想情感现在皮肤方面的表现作为表达的手段——来表达人对人

^① 应得的一份原文 *Los*, 这个词也有“命运”的意思,黑格尔向来反对宿命论,所以从这个词的本义译为“应得的一份”,全句的意思是剧中人物对于最后的结果是“自作自受”的。

的影响以及可能引起的反响。这个把自己摆在现实世界中的人物为着活动,还需要一种外在的环境,即一个具体的场所,所以戏剧体诗对这些外在因素也不能让它们保持原来的偶然状态,而是要把它们看作艺术的素材加以艺术的琢磨。戏剧的场所有时是一座庙宇或其他建筑,有时是露天的,这两种场所都要按绘画的形式来设计和布置。在这种场所里展现一些活的雕刻式的人物形象,他们既通过富于表情的台词,又通过身体各部分的绘画式的姿势和反映内心的姿势和运动,把他们的意志和情感变成客观的(可以目睹的)。

在这方面可以出现一种差别,近似我在讨论音乐时所曾提到的宣讲和乐曲的矛盾。在宣讲性的音乐里主要方面是表达精神意义的词,乐曲要服从歌词的显出特征的语言。至于乐曲当然也可以吸收歌词的内容意义,但是要按照乐曲所特有的方式独立自由地生展。戏剧体诗也是如此,它一方面借助于姊妹艺术来烘托出感性基础和环境,起自由统治作用的中心点还是诗的语言(台词);但是另一方面,起初只作为助手和陪伴发生作用的姊妹艺术后来就发展成为本身就是目的,自成一种独立的美;宣讲变成歌唱,动作变成表情的舞蹈,而表演场面凭它的富丽堂皇的绘画式的吸引力也就有权利要求独立达到艺术的完美。

(一) 戏剧作品的阅读和朗诵

……戏剧体诗所特有的感性材料不仅是人的声音和说出来的词,而是整个人,这个人不仅要表现出他的思想情感,而且要被卷入具体动作情节中,用他的整个存在去影响旁人的观念、意图、行为和仪表,并且接受或抗拒旁人的类似的影响。

1. 这是戏剧体诗由本质决定的一个原则,但是在现代,特别在我们德国,流行着一种相反的看法,认为从表演的观点来安排一部戏剧的结构,仿佛只是一种无足轻重的额外负担。戏剧作家们尽管以漫不经心的甚至鄙视的态度看待表演,心里却仍愿意甚至希望自己的作品能上演。我们近代戏剧作品大多数都没有上演,原因很简单,它们根本不是戏剧。这当然并不是说,戏剧作品单凭它的内在价值就不足以成为诗;我们只是说,提供内在的戏剧的价值主要是一种便于上演的动作情节。希腊悲剧作家们对这一点提供了最好的证据。……

2. 我们近代习惯是对某些剧本只拿来阅读,某些剧本却得到整部的生动的表演。这个差别导致一种偏差:诗人自己也有写出只供人阅读的剧本,仿佛以为这样做不会影响作品的性质。在这方面当然有些个别因素是属于外在表演方面的,即所谓舞台知识,一部作品对这些因素即使有些忽略,单从诗的观点来看,它的价值也不会因此就降低。例如在舞台布景方面要注意到换幕换景时有很大的更动,演员要有足够的时间去换装和休息,如此等等。像这类知识和阅读并不足以影

响到诗的优缺点。但是另一方面也有些其他因素却是诗人想达到真正的戏剧效果就不能不注意的。例如他在进行写作时必须着眼到生动的表演,描绘人物性格要考虑到表演,人物所言所行都必须符合摆在眼前的实际动作情节。从这方面看,舞台表演确实就是作品好坏的试金石。在健康的或艺术趣味高的听众这个最高裁判官的面前,单凭所谓漂亮的词藻,铿锵的声调而没有戏剧的真实,那是徒劳的。当然有些时期的听众是受到高抬市价的教养腐化过的,这所谓教养就是一批鉴赏家和批评家的首足倒置的偏见和幻想。只要一个人稍微有点头脑,有点常识,他看剧中人物说话行事都像生动的现实生活所常见的而且和艺术性所要求的那样,就会感到心满意足了。如果与此相反,诗人只想着为某些个别的读者而写作,他就很容易让剧中人物的言语和仪表都像在写信里那样。如果有人要写信向我们说明他的意图和行动的理由或是倾吐衷曲,我们在收信和回信之间就有足够的时间去考虑回信应该说些什么或不说什么。这时在思想上就有许多可能性。临时的实际谈话却不然,它就有一个前提,这就是人的意志和心思,激动和判断都是直接表现出来的,一般没有反复考虑的余地,只是眼对着眼,口对着口,耳对着耳,直接把当时心里话说出来。在这种场合,动作和话语都是从人物性格中生动活泼地流露出来的,不去在多种可能性之中进行选择。这一点对于诗人和他的作品并非不重要,他应该想到在舞台上的表演所要求的正是这种生动活泼。我认为任何剧本都不应正式印行,应该像古代那样,把稿本藏在剧场的剧本库里,尽量少流通。这样我们至少就看不到那么多的剧本,用的是有文化修养的精练语言,表达的是高深微妙的思想和深奥的思想,可是所缺乏的正是使戏剧成其为戏剧的那种动作情节和活泼的生气。

……①

(二) 演员的艺术

1. 和实际舞台表演相结合的,除音乐之外还另有一种应用的艺术,即演员的艺术。这门艺术只有到近代才达到完满的发展。它的原则是:它固然要用容貌姿态的表情、动作、朗诵、音乐、舞蹈和布景,但是压倒这一切的力量却在于语言及其诗性的表达。单就诗作为诗来看,这是唯一正确的关系。表演术或是歌唱和舞蹈一旦开始变成本身独立的艺术,单纯的诗的艺术就会降低地位而失去它对这些原来只是陪伴

① 以上三节反复说明戏剧必须上演而不能单凭阅读或朗诵。第一节说明诗人在写剧本中首先就要经常考虑到便于上演。第二节说明从表演的观点看,诗人不仅要懂得舞台技巧,最重要的是要想到“人物所言所行必须符合摆在眼前的实际动作情节”,不能只“凭漂亮的词藻和铿锵的声调而丢掉戏剧的真实”。在语言方面,戏剧要用临时的实际谈话,不能像写书札那样字斟句酌,要生动活泼。

的艺术的统治权。

……

2. 在音乐和舞蹈的陪伴之下,语言毕竟不免遭到损害。因为语言是心灵的精神性的表现,所以近代的演员认识到要从音乐和舞蹈之类陪伴因素中解放出来。于是诗人和专业演员只保持这样一种联系:演员通过朗诵,面貌表情和身体姿态把诗人的作品化成感性现象。作家比起其他艺术家在对外材料的关系上是很独特的。例如在绘画和雕刻里,艺术家自己用颜色、青铜、大理石之类外在材料来把心中的意象表现出来,音乐演奏尽管也要借助于旁人的手和喉咙,但是占优势的多少还是机械的艺术才能和技巧,当然也要表达出灵魂。演员却不然,他应该渗透到艺术作品里整个人物性格里去,连同他的身体形状、面貌、声音等都了然于心,他的任务就是把自己和所扮演的人物融成一体。

2a) 在这方面诗人有权要求演员完全渗透到所演角色的深心里,按照诗人所设计和塑造的原样表演出来,不掺杂任何他自己的东西。演员仿佛成了诗人所吹弹的乐器,又像一枝画笔,吸进什么颜色就画出什么颜色。对于古代演员来说,这倒比较容易办到,因为朗诵主要是表达意义,节奏之类因素有音乐去管,此外面具又把面孔遮起,没有多少动作的余地。因此,演员不难表达出一般性的悲剧情绪。在表演喜剧时演员尽管也要描绘出苏格拉底,尼基阿斯,克勒安之类活人形象,这些形象的特征有时就画在面具上,实际上并不需要细致的个性化。亚里斯陀芬写这类人物,只是利用他们来代表的一些普遍倾向。

2b) 近代戏剧表演就不不同,面具和音乐伴奏都不用了,代替它们的是面貌表情,多种多样的姿态和手势以及朗诵语调的复杂而微妙的变化。一方面就情绪来说,尽管诗人原来表现的只是某种某类人物的一般化的性格特征,演员却仍须把情绪作为主体的内心活动生动地表现出来;另一方面就人物性格来说,在近代戏剧中大多数人物都有远较繁复的特殊个性,演员也要按照生动的实际情况把它们展现在我们眼前。特别是莎士比亚所写的人物都是些完满自足的整个人。我们对演员的要求就是也要拿出这种完满的整体供我们观照。声音腔调,朗诵方式,手势和面貌表情都要适合所演人物身份的特色。因此,除语言之外,在多方面显出微妙差别的姿态就有比过去较重要的意义;诗人把古代人用语言来表达的东西现在要由演员用姿态来表达了。例如席勒的《华伦斯坦》的收场部分。奥克特微阿老头基本上参加过谋害华伦斯坦,他看到这位英雄被波特勒所唆使的人暗杀了;正当这个时候托兹基伯爵夫人也说了服了毒药,皇帝的诏书来了;戈登看过诏书就把它递给奥克特微阿,向他使了一个谴责的眼色,然后说,“送给毕哥罗米尼侯爵”。奥克特微阿马上惊慌起来,带着痛苦的神情朝天空望了一眼。这个老奸巨猾接受到他在一个血腥案件中做主谋的酬劳时的心情在剧本中本来没有用语言表达出来,诗人是要把它留给演员用表情的姿势去表达的。

由于对近代戏剧表演艺术有这些要求,诗在表现材料(媒介)方面往往可能遇到古代人所不曾经历过的困难。演员作为活人,在器官、形状、姿态表情等方面,每个人有每个人生下来就有的特点;有时为着表达一般性的情绪和某种某类人的一般特征,他就要把自己的这些个人特点消除掉,有时又有必要使这些个人特点牵就剧本中个性较丰富,形象较丰满的人物,以求达到这两方面的协调一致。①

(三) 较不依存于诗的舞台艺术

最后达到了第三个阶段,前此被利用的那几种辅助艺术现在脱离了诗的统一,从多少只处在陪伴地位转变到自成独立的目的,独立地发展起来了。音乐和舞蹈乃至演员艺术本身都在这种发展过程中获得解放了。

1. 就大体来说,表演艺术的转变形成了两个体系。按照第一个体系,演员更多地成了诗人在精神和肉体两个方面的活的乐器(或工具),这一点在上文已经说过了。法国人很重视角色的专门化和派别,舞台表演方式一般较有定型,特别在悲剧和“高级喜剧”里忠实地遵循这个体系。另一个体系则采取相反的立场,凡是诗人所提供的更多地成为一种附属品或框架,让演员按照自然、习惯和艺术的要求去任意自由支配。人们常听到演员的要求说:诗人是为演员而写作的,写出来的诗对于演员只提供一种机缘,便于他(演员)把他的灵魂和他的艺术的这种主体性显示出来,使它达到最光辉的展现。这就是意大利人在“艺术的喜剧”里所遵循的体系。在这个体系里丑角、医生之类人物固然都有定型,情境和一幕接着一幕的次序也是固定的,此外一切几乎完全听任演员随宜处理。……

2. 不依存于诗的舞台艺术还有第二种,即近代歌剧。歌剧的明确倾向是日渐脱离诗。如果歌剧的主要因素是音乐,这里也接受了诗和语言的内容意义,但是却按音乐的目的来处理 and 表达这种内容意义。在近代,特别在德国,歌剧已变成一种炫耀奢华的玩艺,其中一些附属品如舞台装饰的辉煌,服装的艳丽,全班合唱队及其组合图案都已变成占优势的独立因素“喧宾夺主”了。西塞罗对罗马悲剧摆出这种闹绰排场早就发出哀叹,在今天人们也常嘲笑歌剧的这种闹绰排场。在悲剧里,关键应该始终是诗,在感性外表上这样浪费当然不合式,尽管席勒在《奥莲女郎》(即姜·达克)

① “演员的艺术”部分主要说明表演艺术从希腊到近代的发展。古代表演艺术的重点在诗的语言,音乐和舞蹈是陪伴的,演员都戴面具,不能有个性化的细致表情,因为古代戏剧只描绘某一类型的情致和性格。近代表演艺术的重点在表演这个个性特征和情绪的微妙差别和变化,所以表演的功夫主要见于姿态表情和朗诵方式的变化。因此,近代演员比过去任务繁重,地位较高,要求也愈严格。他成了真正的艺术家,要揭示诗人和所演人物的精神奥妙,甚至把诗人没有用语言表达出的东西用姿态控制等表达出来。

里也显出了这种偏差。在歌剧里,配合着嘹亮的声乐与和谐的器乐的合奏,这种外表排场和表演方式所产生的高度乐趣是可以允许的。舞台装饰既然辉煌,为着加强效果,服装也就要富丽,其余一切也就应有适当的配合。这样感性方面的富丽堂皇当然往往是已经到来的真正艺术衰颓的标志,同时这也适合它所反映的内容,特别是凭巧智拼凑起来的神奇妄诞的童话式的内容,莫扎特在他的《魔笛》里给我们提供了一个在艺术上经过精工雕琢的范例。但是如果在布景,服装,器乐这些艺术上费尽全力,真正的戏剧内容就不会受到认真对待,我们也就觉得自己仿佛置身于《天方夜谭》的气氛里了。

3. 这番话也适用于近代芭蕾舞,这也是适合于表达童话式的神奇内容的。同时他也是一方面在人物组合图案和场面的绘画美以外,吸引人的主要因素是舞台装饰,服装和灯光的千变万化的富丽堂皇,使我们置身于一个把散文性常识和日常生活的忧虑和压力都远远抛开的空幻世界,另一方面鉴赏家们为之心醉神迷的是最熟练的灵巧轻捷的双腿,在近代舞蹈中起主导作用的就是这双腿。如果从这种到现代已走到极端的意义空洞和精神贫乏的熟练技巧之中还要找出一二点精神表现的话,那就是在完全战胜技巧困难之后,还能在舞蹈运动上见出一种节制和灵魂的和谐,一种自由活泼的优雅风度,可惜这些是极罕见的。舞蹈在芭蕾舞里代替了歌剧的独唱和合唱,作为舞蹈的另一个因素而正式表现动作情节的是哑剧,但是随着近代舞蹈技巧的日益复杂化,近代哑剧也在日渐消亡,于是近代芭蕾舞势必日渐消失掉唯一可以使它列入自由艺术领域里的那个因素。①

选文: 古斯塔夫·弗莱塔克《论戏剧情节》(节选)

导言

选自古斯塔夫·弗莱塔克《论戏剧情节》(上海译文出版社,1981年)。张玉书

① 在“较不依存于诗的舞台艺术”这一段里,黑格尔叙述了并且批判了近代西方舞台艺术的一些新花样。首先是法国的表演体系里,演员成了诗人的传声筒,一些类型的人物性格都已有一定型,某个演员演某个角色都已成了专门化,不断地机械地重复演这个角色,很少有独创和更新。与此相反的是意大利体系,演员只把诗人的作品当作一种框架,可以自由地随意处理,添油添醋。这种“自然主义”也影响到德国,歌德曾力图纠正这种坏风气。其次是歌剧,专在场面的富丽堂皇上下功夫,内容没有受到严肃对待,往往是神奇妄诞,童话式的。黑格尔不认为西方近代歌剧是真正艺术衰颓的标志。他还没有来得及看到瓦格纳的歌剧,否则他对近代歌剧会有更严厉的批判。芭蕾舞也是如此,专在双腿的熟练技巧上下功夫,少有精神表现。只有哑剧以舞蹈表现动作情节,还保持真正艺术的唯一因素,但哑剧随着舞蹈技巧日益复杂化,也在日渐丧失它的自由艺术性。

程朝翔译,中国戏剧出版社,1992年)。

问题与思考:

1. 亚里士多德的悲剧观涉及哪些要点?你怎样理解亚里士多德悲剧定义中“怜悯”与“恐惧”这两个概念?
2. 黑格尔称:“基本的悲剧性就在于这种冲突中对立的双方各有它那一方面的辩护理由,而同时每一方拿来作为自己所坚持的那种目的和性格的真正内容的却只能是把同样有辩护理由的对方否定掉或破坏掉。因此,双方都在维护伦理理想之中而且就通过实现这种伦理理想而陷入罪过中。”怎样理解这一段话?举例证明以黑格尔悲剧观分析悲剧作品的深刻之处与困惑之处。
3. 黑格尔批评人们“往往把可笑性和真正的喜剧性混淆起来了”。什么是他所说的“真正的喜剧性”?是否一切类型的喜剧都必须具备黑格尔所说的喜剧性?

研究实践:

一、阅读元杂剧《赵氏孤儿》(纪君祥)和英国现代活剧《哥本哈根》(尼克·弗雷恩 Michael Frayn),试以亚里士多德或黑格尔的悲剧理论,或者别的悲剧理论,比较两剧的悲剧性。课堂讨论或提交论文。

提示:

1. 王国维称:元杂剧“最有悲剧性质者,则如关汉卿之《窦娥冤》,纪君祥之《赵氏孤儿》。剧中虽有恶人交构其间,而其蹈汤赴火者,仍出于其主人翁之意志,即列之于世界悲剧中,亦无愧色也。”(《宋元戏曲考》第12章)一般认为,王国维这一段话最能表现他所受到的西方戏剧理论的影响。但是,黑格尔说:“在这一切悲剧中我们首先必须抛弃关于有罪和无罪的错误观点。”(《美学》第3卷下册第308页)这与王国维“恶人”的说法显然不相符合。黑格尔的戏剧理论,哪些能够从《赵氏孤儿》中找到例证,哪些不能,或只能找到反证?

2. 《哥本哈根》不像古典悲剧那样是一个关于灾难的故事。但是,它在“抛弃关于有罪和无罪的错误观念”上,却与黑格尔的悲剧理论相通。

二、分析比较赵盼儿(关汉卿《救风尘》),福斯塔夫(莎士比亚《亨利四世》)、《温莎的风流娘们》)和达尔杜夫(莫里哀《伪君子》)的喜剧因素。课堂讨论。

提示:

1. 黑格尔说,在喜剧世界里“人物所追求的目的本身没有实质,所以遭到毁灭”(《美学》第3卷下册第290页)。鲁迅说:“喜剧将那无价值的撕破给人看。”(《再论雷峰塔的倒掉》、《鲁迅全集》第1卷第193页)黑格尔所谓“本身没有实质”,即鲁迅所谓“无价值”;黑格尔之所谓“遭到毁灭”,即鲁迅之所谓“撕破”。但是,赵盼儿显然既不是“本身没有实质”、“无价值的”,也不是“遭到毁灭”、“被撕破”的。怎样看待这个人物与喜剧或喜剧性的关系?

2. 如果说:“福斯塔夫是黑格尔所谓喜剧性的一个标本,而达尔杜夫并不符合

黑格尔关于喜剧性的定义”,你是否同意这个观点?如果接受这个观点,那么,为什么说福斯塔夫符合黑格尔所谓喜剧性?达尔杜夫具有怎样不同的喜剧性?

选文:亚里士多德《诗学》(节选)

导言

选自陈中梅译注本(商务印书馆,2003年)。
注释有删节。

《诗学》第2章

既然模仿者表现的是行动中的人,而这些入必然不是好人,便是卑俗低劣者^①(性格几乎说不出这些特性,人的性格因善与恶相区别),他们描述的人物就要么比我们好,要么比我们差,要么是等同于我们这样的人。正如画家所做的那样:珀鲁格诺托斯^②描绘的人物比一般人好,泡松^③的人物比一般人差,而狄俄努西俄斯^④的人物则形同我们这样的普通人。

上文提及的各种模仿艺术显然也包含这些差别,也会因为模仿包含上述差别的对象而相别异。这些差别可以出现在舞蹈、阿洛斯科和竖琴乐里,也可以出现在散文和音乐伴奏的韵律文里,比如,荷马描述的人物比一般人好,克勒俄丰^⑤的人物如同我们这样的一般人,而最先写作滑稽诗的萨索斯人赫丰蒙^⑥和《得利亚特》的作者尼科卡瑞斯^⑦笔下的人物却比一般人差。这些差别同样可以出现在狄苏勃勃斯和诺

① 作者认为,人有“高雅”或“高贵”和“低劣”或“低俗”之分,前者指注重品行、有责任心和荣誉感、能够认真对待生活(因而也应被认真对待)的“君子”,后者指能力和品行欠佳的、无足轻重、不懂得认真对待的“小人”。

② 珀鲁格诺托斯(Polignotos),萨索斯(Thasos)人,公元前5世纪的大画家,善于描绘处于是非冲突中的人物的表情。亚氏建议让青少年欣赏珀鲁格诺托斯等擅长表现性格(或好的气质或精神面貌)的画家的作品,而不要让他们接触泡松的画作。

③ Pausan,雅典画家。阿里斯托芬在《阿卡那那伊人》(Akkanarrensies)里提到过一位名叫泡松的画家。《诗人篇》指出,泡松喜欢描绘滑稽可笑的人物。

④ 罗马学者柏里尼乌斯(Gaius Plinius Secundus)曾提及一位名叫狄俄努西俄斯(Dionusios)的画家(《自然研究》(Naturalis Historia)35, 113),不知是否就是此君。

⑤ 克勒俄丰(Kleophon)是公元前4世纪的雅典悲剧诗人,其作品早已如数佚失。

⑥ Hegenon,旧喜剧诗人,擅写滑稽作品,公元前5世纪下半叶时住在雅典。在他的努力下,滑稽作品得以成为一种独立的艺术,并被列为比赛项目。Pardolia可作“滑稽史诗”解。

⑦ 尼科卡瑞斯(Nikokharas)是和阿里斯托芬同时代的喜剧诗人,其父菲洛尼得斯(Philonides)亦是喜剧诗人。

孽斯里,因为正如提摩瑟俄斯^①和菲洛克塞诺斯^②都塑造过圆目巨人^③的形象一样,诗人可以不同的方式表现人物。此外,悲剧和喜剧的不同也现之于这一点上:喜剧倾向于表现比我们今天的人差的人,^④悲剧倾向于表现比今天的人好的人。^⑤

《诗学》第5章(节选)

如前所述,喜剧模仿低劣的人;这些人不是无恶不作的歹徒——滑稽只是丑陋的一种表现。^⑥滑稽的事物,或包含谬误,^⑦或其貌不扬,但不会给人造成痛苦或带来伤害。^⑧现成的例子是喜剧演员的面具,^⑨它虽然既丑又怪,却不会让人看了感到痛苦。

……

《诗学》第13章

承上文所述,现在似有必要讨论如下问题:在组织情节时,诗人应追求什么,避免什么,^⑩以及应该怎样才能使悲剧产生它的功效。

既然最完美的悲剧的结构应是复杂型,而不是简单型的,既然情节所模仿的应是能引发恐惧和怜悯的事件(这是此种模仿的特点),那么,很明显,首先,悲剧不应表现

① 提摩瑟俄斯(Timotheos,约公元前450~360年)系米利都(Miletos)人,擅写狄芬朗勃斯,和欧里庇得斯相交甚笃。

② 菲洛克塞诺斯(Philo Xenos,约公元前436~380年),库赫拉(Kuhera)人,亦以写作狄芬朗勃斯同名。他曾借圆目巨人的形象讽刺过西西里的独裁者狄芬朗勃斯(Dionysios)一世。

③ 荷马史诗中的圆目巨人(Kyklopes)或独目巨人,是一群散居在某个边远地带的、以畜牧为生的野蛮人。俄底修斯(Odysseus)和他的伙伴们曾到过那里,并因误进了一个名叫珀鲁斐摩斯(Polyphemos)的圆目巨人的洞穴而被抓。俄底修斯设计弄瞎了巨人的眼睛,然后混在羊群里逃出了洞穴。珀鲁斐摩斯是海神波塞冬(Poseidon)的儿子,为同伙中最强者。菲洛克塞诺斯可能借珀鲁斐摩斯影射独裁者,而提摩瑟俄斯则可能以较为严谨的笔调描述了这位“草莽英雄”的经历。

④ 在古希腊,喜剧亦可描写有身份的上层人物,可惜此类作品早已荡然无存。《诗学》没有告诉我们是否可将此类作品中的人物归入“低劣者”之列。

⑤ 在这两句话里,“表现”亦可作“模仿”解。悲剧模仿比今天的人高贵、显赫和更具英雄气概,包括敢做和能做“可怕之事”的“好”人。

⑥ “丑陋”兼指外貌的丑和心智的“丑”(或愚笨)。喜剧不同于咒骂(psepos),它所表现的是于人无害的滑稽(togelion)。喜剧的目的在于通过滑稽的表演和情景逗人发笑。

⑦ Hamartema。喜剧人物的“错误”恐怕主要应归咎于自己的无能、笨拙或生理上的缺陷,因此不同于悲剧人物的hamartia,后者可能给当事人带来毁灭性的灾难。

⑧ 换言之,喜剧不应表现流血和残杀等令人悲痛的事件。

⑨ 直译:滑稽可笑的面具。

⑩ 或:注意什么。

好人^①由顺达之境转入败逆之境,因为这既不能引发恐惧,亦不能引发怜悯,倒是会使人产生反感。其次,不应表现坏人由败逆之境转入顺达之境,因为这与悲剧精神背道而驰,在哪一点都不符合悲剧的要求——既不能引起同情,^②也不能引发怜悯或恐惧。再者,不应表现极恶的人由顺达之境转入败逆之境。此种安排可能会引起同情,却不能引发怜悯或恐惧,因为怜悯的对象是遭受了不该遭受之不幸的人,而恐惧的产生是因为遭受不幸者和我们一样的人。^③所以,此种构合不会引发怜悯或恐惧。^④介于上述两种人之间还有另一种人,这些人不具十分的美德,也不是十分的公正,他们之所以遭受不幸,不是因为本身的罪恶或邪恶,而是因为犯了某种错误。这些人声名显赫,生活顺达,如俄底浦斯、苏厄忒忒斯^⑤和其他有类似家族背景的著名人物。

① Epikeiis andres,此处应指“完美无缺的人”方能和下文的意思相吻合,因为有缺点的好人仍然是好人。第15章指出,诗人在模仿易怒的、慷慨的或性格上有其他缺陷的人物时,也应既求相似,又要把他们写成好人;人物的性格必须好。阿基琉斯是个好人,但不是完人。

② 在亚里士多德伦理学里,“同情”不是一个孤立的概念,对遭受苦难者的同情,包含了对导致苦难者的愤怒和乐于见到后者受惩的心情。人们同情不该遭受但实际遭受了苦难的人,对命运之神使不配走运的人“发亦”感到愤懑不平。所以,philanthropos又可作“满足人的道德要求(或愿望)”的解。

③ 悲剧英雄或人物也是人,而不是神。他们有的人的弱点和喜怒哀乐,也会像一般人那样犯错误。从这个意义上来说,他们和我们或一般人没有太大的区别。悲剧之所以感人,和这一点很有关系。但是,悲剧人物出身高贵,地位显赫,举足轻重——这些人往往和神有着直接和具体的交往,在一个崇尚力量和英雄的时代里有过不寻常的经历。这一切又是一般人所不可企及的。从这个意义上来说,悲剧模仿或表现比今天的人好的人。

④ 根据逻辑推理,似还应有另一种境况变化,即好人由败逆之境转入顺达之境。为何不见提及此种变化,原因颇费猜度。是源出传抄者的遗漏,还是因为作者觉得此类变化完全背离悲剧精神,故而不值一提?事实上,此种变化不仅悲剧中有,而且还出现在作者为之总结出一般性大纲的《伊菲革涅娅在陶罗伊里》里。作者不认为伊菲革涅娅应该杀了俄瑞斯忒斯,然后再表示追悔,相反,他很欣赏欧里庇得斯的处理方式。

⑤ 苏厄忒忒斯(Thyestes)和阿特柔斯(Areus,阿伽门农和墨奈劳斯之父)同为裴洛普斯(Pelops)之子。裴洛普斯杀了神之信使赫耳墨斯(Hermes)的儿子,赫耳墨斯因此发誓要让裴洛普斯家遭殃。他给了阿特柔斯一只象征王权的金羊。苏厄忒忒斯通过与阿特柔斯之妻通奸之便偷取了金羊,事发后被逐出城外。其后,阿特柔斯烹煮了苏厄忒忒斯的儿子,并以兄弟俩好为名邀请苏厄忒忒斯。索福克勒斯、阿伽松、卡耳基诺斯、阿波洛道罗斯(Apollodorus)、开瑞蒙、克勒俄辛以及罗马诗人昆图斯(Quintus Ennius)和塞奈卡(Lucius Annaeus Seneca)等都写过苏厄忒忒斯的经历。索福克勒斯写过一出《苏厄忒忒斯》和一出《苏厄忒忒斯在西库昂》,均已失传。《苏厄忒忒斯在西库昂》的内容包括:苏厄忒忒斯在不知对方是自己的女儿裴洛庇娅(Pelopia)的情况下,同她生子埃吉索斯。阿特柔斯把后者养大成成人并指使他去杀苏厄忒忒斯。苏厄忒忒斯认出女儿后,裴洛庇娅含羞自尽;愤怒的埃吉索斯杀了阿特柔斯。

由此看来,一个构思精良的情节必然是单线的,^①而不是——像某些人所主张的那样——双线的。^②它应该表现人物从顺达之境转入败逆之境,而不是相反,即从败逆之境转入顺达之境;人物之所以遭受不幸,不是因为本身的邪恶,而是因为犯了某种后果严重的错误——当事人的品格应如上文所叙,也可以更好些,但不能更坏。事实证明,我们的观点是正确的。起初,诗人碰上什么故事就写什么戏,而现在,最好的悲剧都取材于少数几个家族的故事,例如,取材于有关阿尔克迈恩^③、俄狄浦斯、俄瑞斯忒斯^④、墨勒阿格罗斯^⑤、苏厄斯忒斯、忒勒福斯^⑥以及其他不幸遭受过或做过可怕之事的人的故事。所以,用艺术的标准来衡量,最好的悲剧出自此类构合。因此,那

① Haploous 在此作“单线的”解,和 diploous(“双线的”)形成对比。注意,单线情节和简单情节不是同一个概念。就单线情节和双线情节而言,作者认为前者优于后者;就简单情节和复杂情节而言,作者认为后者优于前者。

② 双线发展的情节往往会引出两个结局,即好人得到好报,恶人受到惩罚(见下文)。“某些人”所指不明。

③ 阿尔克迈恩(Alkmaion)是安非阿拉俄斯之子。为了替父报仇,杀死母亲厄里芙勒,后被复仇女神逼疯。普索菲斯(Rhopis)国王为他净罪,并以女儿嫁之;逃荒年出走,又婚,被前妻的兄弟杀死。索福克勒斯、欧里庇得斯、阿伽松、赛俄得克忒斯、尼各马可斯和两斯图达马斯等都写过有关阿尔克迈恩的悲剧。欧里庇得斯的《阿尔克迈恩在科林索斯》(已失传)的剧情包括如下内容:阿尔克迈恩和女祭司生女提西芬奈(Tisiphone);提西成年后被卖作奴隶,落到了阿尔克迈恩手中,后者直到回到科林索斯认领女儿时,才发现自己做了乱伦之事。

④ Orestes 是涅凯俄伊(Mukraei)国王阿伽门农和克鲁泰梅丝特拉之子。据《奥德赛》,俄瑞斯忒斯于阿伽门农被害后的第八年回来,杀了埃吉索斯,并可能还杀了克鲁泰梅丝特拉。另传阿伽门农死时,俄瑞斯忒斯还在襁褓之中,经个人(一说姐姐)厄勒克特拉保护而免遭毒手。俄氏为父报仇后受到复仇女神的追究,备尝艰辛,经雅典娜(Athena)干涉获赦。现存的有关悲剧表现(一)俄氏的回归,(二)姐弟相认,(三)复仇及其后的遭遇。作品包括埃斯库罗斯的《美洒尔》和《复仇女神》,索福克勒斯的《厄勒克特拉》,以及欧里庇得斯的《俄瑞斯忒斯》(Orestes)和《伊菲革涅娅在陶罗依人里》。

⑤ 墨勒阿格罗斯(Meleagros)是俄伊纽斯(Oineus)和阿尔芬涅(Althaea)之子,传说中著名的勇士。墨勒阿格罗斯杀过大熊,当卡鲁冬(Kaludon)受到攻击时,因受过母亲的诅咒而拒绝出战,死于特洛伊(Troie或Troia,即Ilios,Ilion)战争之前。据传墨氏出生时,命运之神告诉阿尔芬涅,火炉里的一小段木块燃尽后,她的儿子就会死去;阿尔芬涅随即藏起了木块。成年后的墨氏杀了母亲的兄弟,阿氏于悲痛中燃着木块,随后自缢而死。弗鲁尼科斯(Phrynkhos)、索福克勒斯、欧里庇得斯、安提丰(Antiphon)和索西格奈斯(Sosigenes)都写过以墨勒阿格罗斯的经历为题材的悲剧。

⑥ Telephos 是赫拉克勒斯和忒革亚(Tegae)公主奥格(Auge)的儿子。奥格生于于神庙之中,由此引发了一场瘟疫。国王把她卖到海外,孩子亦遭遗弃。婴儿幸得母鹿哺乳,后被牧人救起,取名忒勒福斯。若干年后,忒勒福斯登上了慕西亚(Musia)国王的宝座,据说在慕西亚曾与奥格成婚,以后才互知对方的身份。埃斯库罗斯写过一套《忒勒福斯》(Telephus),一部《慕西亚人》(Musa),索福克勒斯写过一套关于忒勒福斯的三连剧,欧里庇得斯作过一部《忒勒福斯》和一部《奥格》。

些指责欧里庇得斯^①以此法编写悲剧并批评他在许多作品里以人物的不幸结局的人,^②犯了同样的错误,^③因为正如我们说过的,这么做是正确的。一个极好的见证是,只要处理得当,在戏场上,在比赛中,此类作品最能产生悲剧的效果。因此,尽管在其他方面手法不甚高明,^④欧里庇得斯是最富悲剧意识的诗人。

第二等的结构^⑤——一些人认为是第一等的——是那种像《奥德赛》那些包容两条发展线索,到头来好人和坏人分别受到赏德的结构。^⑥由于观众的软弱,此类结构才被当成第一等的;而诗人则被观众的喜恶所左右,为迎合后者的意愿而写作。^⑦但是,这不是悲剧所提供的快感——此种快感更像是喜剧式的。^⑧在喜剧里,传说中势不两立的仇敌,例如俄瑞斯忒斯和埃吉索斯^⑨,到剧终时成了朋友,一起退出,谁也没

① 欧里庇得斯(Euripides,约公元前485~406年),著名的悲剧三巨头之一,于公元前455年首次参赛,成绩平平,据说生前仅五次获得第三以上的奖次。一生中写过约92部作品,剩19部传世。欧里庇得斯生前饱受喜剧诗人的讽刺,去世后,其作品比他在世时享有更高的声誉。《诗学》对他有批评,亦有赞扬;作者把他的《伊菲革涅娅在陶罗依人里》看作是悲剧中的精品。

② 其实,索福克勒斯没有少写以“悲”结尾的作品,欧里庇得斯也没有少写以“喜”结尾的悲剧。指德国学者古德曼(Alfred Gudeman)统计,索福克勒斯写过43部以“悲”结尾的作品,欧里庇得斯写过46部;索氏写过16部以“喜”结尾的作品,欧氏写过24部(囿于资料,此类统计未达到很高的精度)。作者称欧里庇得斯为最富悲剧意识(或最有悲剧感)的诗人,可能是因为他的某些作品突出表现了“悲”的缘故。

③ 指责欧里庇得斯以悲终剧的人和主张情节应双线发展的人一样,对悲剧的性质和目的缺乏必要的了解。

④ 《诗学》对欧里庇得斯的批评涉及下述三个方面:(一)情节的编制,(二)性格的塑造,(三)歌咏的使用。

⑤ “结构”在此等于“情节”。“第二等的”即“次好的”。

⑥ 《奥德赛》的结局是:俄底修斯脱险还家,与妻儿团聚;求婚者们则罪有应得,下场凄惨。柏拉图认为,诗人不应编写好人遭殃、恶人走运的故事,因为真正的好人不会、也不应该不幸福。美好的事物应该符合道德的原则,文学艺术应该接受道德标准的检验。亚氏的观点是,悲剧不等于道德说教,它有自己的内容和形式,亦有自己的制作方式和评审标准。因此,他不认为“赞赏分明”的悲剧是理想的上乘之作。在这里,取自史诗的例子也同样适用于对悲剧的分析。

⑦ 依普通观众的喜恶评判作品的优劣,在当时可能是较为普遍的现象。柏拉图主张,评审人员应是观众的先生,而不应被观众的喜恶所左右。

⑧ 喜剧的功致(ergon)在于表现滑稽并借此逗人发笑,因此明显地不同于悲剧的 ergon。受引发的情感不同,人身体验到的快感也就不同。

⑨ 埃吉索斯(Aigisthos),苏厄斯忒斯之子,出生后即遭遗弃,幸得山羊哺乳(其名字的前半部可能取自aix,“山羊”),后被阿特柔斯收养。阿伽门农出兵特洛伊后,埃吉索斯趁机勾引了克鲁泰梅丝特拉,以后又合谋杀害了凯旋归来的阿伽门农。

有害害谁。^①

选文：黑格尔《美学·戏剧体诗》（节选）

导言

选摘自朱光潜译，黑格尔《美学》第3卷下册“戏剧体诗”“C 戏剧体诗的种类及其主要历史阶段”之“i 悲剧，喜剧和正剧的原则”（商务印书馆，1981年）。

悲剧，喜剧和正剧的原则

……戏剧体诗则以目的和人物性格的冲突以及这种斗争的必然解决为中心，所以它的分类基础只能是个别人物及其目的与内容主旨这两方面之间的关系。这就是说，这种关系的具体情况对于戏剧的冲突及其解决的特殊方式也起着决定性作用，因此提供了全部剧情进程在生动的艺术表现中所具有的基本类型。这里所要研究的就找出通过和解而形成每个真正的动作内容中的本质性的因素。这两方面，一方面是在实质上合乎道德的伟大理想，即在人世中实际存在的那种神性的基础，亦即个别人物性格及其目的中所包含的绝对永恒的内容意蕴；另一方面是完全自由自决的主体性格。绝对真理在戏剧中当然也要显示出来，不管戏剧用什么形式把动作情节（这是一切戏剧所特有的因素）表现出来；但是把真理的作用显示出来的具体剧种却有不同，甚至对立的形态，要看是个别人物，动作和冲突中起决定作用的是实体性的因素还是主观任意性、愚蠢和乖僻。^②

现在我们来研究下列几个剧种的原则。

- 第一，关于悲剧，根据它的具有实体性的原始类型来研究；
- 第二，关于喜剧，其中表现于意志和行动的单纯主体性以及外界的偶然性成为决定一切关系和目的的主宰；
- 第三，关于正剧……

1. 关于悲剧，我在这里只约略地提到它的最普遍的基本定性，至于这些定性的

^① 早期的喜剧诗人，如厄庇卡耳摩斯、泰俄彭珀斯（Theopompos）、菲鲁里俄斯（Philiinos）、卡利阿斯（Kallias）、普拉同等都从《奥德赛》中选取过题材。中期喜剧中有一些取材于《伊利亚特》和其他史诗或传说的作品，但史诗故事在新喜剧中比较罕见。作者或许无意特指某一部作品，虽然喜剧诗人阿勒克西斯 [Alexis，约公元前 372~270 年 (?)] 可能写过一部《俄瑞斯忒斯》。

^② 前者指悲剧，后者指喜剧。

较具体的分化只有从历史发展阶段中所现出的差异才看得出来。

1a) 形成悲剧动作情节的真正内容意蕴，即决定悲剧人物去追求什么目的出发点，是在人类意志领域中具有实体性的本身就有理由的一系列的力量：首先是夫妻，父母，儿女，兄弟姐妹之间的亲属爱；其次是国家政治生活，公民的爱国心以及统治者的意志；第三是宗教生活，不过这里指的不是不肯行动的虔诚，也不是人类胸中仿佛根据神旨的判别善恶的意识，而是对现实生活的利益和关系的积极参与和推进。真正的悲剧人物性格就要有这种优良品质^①。他们完全是按照原则所应该做到而且能做到的那样人物。他们不是像在史诗里那样只是许多分散因素并列在一起的整体，而是每个人物本身是活的具有个性的，却只代表这种人物性格的某一种力量，凭这种力量，他按照他的个性把自己和真实的生活内容的某一特殊方面紧密结合为一体，而且负责维护它。在这样高度上，直接的（原始自然的）个性中纯粹的偶然性都已消失，戏剧艺术中的英雄才仿佛提高到雕刻作品的地位，无论是把他们作为实体性生活领域的活的代表来看，还是把他们作为凭自己而显得伟大和坚定的人物来看。所以本身抽象的雕刻中的人像和神像，比起任何其他方式的阐明和解释，都更好地说明希腊悲剧的人物性格。

所以大体上可以说，原始悲剧的真正主题是神性的东西，这里指的不是单纯宗教意识中那种神性的东西，而是在尘世间个别人物行动上体现出来的那种神性的东西，不过在这种实际体现里他的实体性的性格既没有遭到损害，也还没有转化到对立面上去。在这种形式里意志及其所实现的精神实体就是伦理性的因素。这种伦理性的因素就是处在人世现实中的神性的因素，如果我们对伦理性的因素是按照它的直接的真实意义来理解，而不是按照主观思索作为形式的道德教条来理解，这种神性的因素也就是实体性，其中本质的方面和特殊的方面都对真正的人类动作提供引起动作的内容，同时也就在动作本身中展现出它的本质，使自己达到实现。^②

1b) 一切外化为实际客观存在的概念都要服从个别具体化的原则。根据这个原则，各种伦理力量和各种发出动作的人物性格，无论在内容意蕴上还是个别显现形式上，就得互相区别开来，各不相同。按照戏剧体诗的要求，这些互相区别开来的力量就须显现于活动，追求某一种人类情感所决定的某一具体目的，导致动作情节，从而使自己获得实现。在这个过程中，所涉及的各种力量之间原有的和谐就被否定或消除掉，它们就转到互相对立，互相排斥；从此每一动作在具体情况下都要实现一种目的或性格，而这种目的或性格在所说的前提之下，由于各有独立的定性，就片面孤立

^① 原文是 Tüchtigkeit，法译作“这种积极性，这种活力”。

^② 这一节说明悲剧人物性格和动作情节所遵循的目的是一种神性的伦理力量（理想）在人世间实际生活中的体现。