

*The Aesthetic
Translations
by Miao Ling Zhu
Vol. I*

缪灵珠 美学译文集

第一卷

章安祺 编订

中国人民大学出版社

The Aesthetic Translations
by Miao Ling Zhu

Vol I

穆灵珠 美学译文集

092826

第一卷

章安祺 编订



女子学院 0077253

中国人民大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

缪灵珠美学译文集 第一卷/缪灵珠译;章安祺编订
北京:中国人民大学出版社,1998.8

ISBN 7-300-02839-X/B·471

I. 缪…

II. ①缪…②章…

III. 美学-文集

IV. B83-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (98) 第 21873 号

缪灵珠美学译文集

第 一 卷

章安祺 编订

出版发行:中国人民大学出版社
(北京海淀路 157 号 邮码 100080)

经 销:新华书店

印 刷:北京市东晓印刷厂

开本:850×1168 毫米 1/32 印张:14.625 插页 3

1998 年 8 月第 1 版 1998 年 8 月第 1 次印刷

字数:363 000

定价:27.00 元

(图书出现印装问题,本社负责调换)

编 订 说 明

本书译者是已故的著名翻译家、中国人民大学教授繆朗山先生，繆灵珠是他发表译文时的署名。

繆先生生前从事西方文学和美学的教学与研究工作，终生勤奋，治学严谨。他为撰写《西方文艺理论史纲》，亲手从希腊文、拉丁文、英文、法文、德文和俄文的原著，翻译了大量的文献资料，其中不少译文目前仍属唯一的汉译本。这些译著有的已经发表，还有近百万字尚未出版。

繆先生逝世后，领导和家属委托我整理编订先生的遗稿。我明白这项工作的意义，也深知任务的繁难，然而作为他的学生，我感到义不容辞。因此，继整理完繆先生的遗著《西方文艺理论史纲》之后，又编订了《繆灵珠美学译文集》，以解研究资料匮乏之难，也偿先生一生辛劳之遗愿。

繆先生的美学译文，尚未构成西方美学史料的完整体系。本书基本按原作者的出生年代划分卷次编排顺序，适当照顾流派和国别。全书共分四卷：第一卷为古代部分，包括古希腊罗马和文艺复兴时期；第二卷和第三卷为近代部分，包括欧洲古典主义、英国经验主义、德国古典美学、欧洲浪漫主义和俄国现实主义；第四卷为现代部分，即 20 世纪西方美学论著。

本书几乎收集了繆先生的全部美学译文，这些译文有的已经公开出版，有的曾在系内油印，而大部分译作没发表过。在这些遗稿中，既有已经校订业已誊清的定稿，也有未经校订尚未完成的草稿。在编订中，凡是没校订过的草稿，都根据英文本进行了校订；少数曾发表过的译文，也对照原文做了必要的修正。凡属

此种情况都在译文后注明，如有不当之处应由编订者负责。

为了便于读者参阅，编订者对各美学家做了简短的评介，对译文中较重要而又较生僻的人物和典故加了必要的注释，并在注文后加上“编者”字样，以区别于译者注。由于原稿中的译名很不统一，在编订中凡人名和书名尽量采用《中国大百科全书·外国文学》的译法，该书没有的则从《辞海》；至于希腊罗马神话与《圣经》中的人物和地名，则基本以《希腊罗马神话和〈圣经〉小辞典》为准。此外，译文所根据的文本，凡缪先生已写明的一律保留；凡无从查考的只好阙如。

在本书编订过程中，曾得到中国人民大学中文系赵澧教授的关怀和支持。中国人民大学出版社的同志们为此书的出版付出了辛勤的劳动。他们是理应受到感谢的。

由于编订者水平有限，加之时间仓促，错误之处在所难免，敬请读者批评指正。

章安祺

1985年夏

目 录

亚里士多德

诗 学.....	3
----------	---

贺拉斯

诗 艺

——致皮索书	39
--------------	----

诗 话

——上奥古斯督书	63
----------------	----

朗吉努斯

论崇高	77
-----------	----

卢奇安

华堂颂

——谈造型艺术美.....	135
---------------	-----

画像谈

——谈肉体美与精神美.....	144
-----------------	-----

画像辩

——谈歌颂与谄媚.....	153
---------------	-----

论舞蹈

——论歌舞艺术.....	163
--------------	-----

质诗人

——评灵感说.....	181
-------------	-----

宙克西斯

——谈题材与技巧.....	184
---------------	-----

论撰史

——论现实主义的艺术·····	188
狄摩西尼礼赞	
——谈作家的修养·····	210
文坛的普罗米修斯	
——作者自评·····	228
普洛提诺斯	
论 美	
——《九章集》第一卷,第六章·····	235
论理性美	
——《九章集》第五卷,第八章·····	246
但 丁	
论俗语·····	263
致斯加拉亲王书	
——论《神曲·天国篇》·····	308
薄伽丘	
诗与神学	
——《但丁传》第二十二章·····	325
诗的功能	
——《异教诸神谱系》第十四卷,第七章·····	330
特里西诺	
诗 学(选)·····	335
斯卡利格	
诗 学(选)·····	355
明图尔诺	
诗 艺(选)·····	371
钦齐奥	
悲剧《奥尔比凯》告读者·····	395
《狄多》辩(选)·····	399

论喜剧与悲剧的创作（选）	406
论传奇诗的创作（选）	416
卡斯特尔韦特罗	
亚里士多德《诗学》的诠释（选）	431
塔 索	
论英雄史诗（选）	439

亚里士多德

(公元前 384——公元前 322)

亚里士多德（Aristoteles 公元前 384——公元前 322）古希腊哲学家、自然科学家，西方文艺理论的奠基人。他学识渊博，著作很多，相传有四百余卷，但大都散失，传下来的也都残缺不全，其中传世的文艺理论著作有《诗学》和《修辞学》，这两部著作被认为是古希腊文艺辉煌成就的总结。

《诗学》是讲稿，未经整理，保存下来的部分主要讨论悲剧和史诗，论喜剧部分已经失传。该书涉及的文艺问题很广泛，是欧洲第一部较为系统的文艺理论著作，对后代有着极为深远的影响。车尔尼雪夫斯基称亚里士多德是“第一个以独立体系阐明美学概念的人，他的概念竟雄霸了两千余年”，称他的《诗学》“是第一篇最重要的美学论文，也是迄至前世纪末叶一切美学概念的根据”。

诗 学

第一章 论摹拟的手段^[1]

关于诗的艺术和种类，每种诗有何功能，如果是好诗，其情节应如何安排，诗的成分有几，性质若何，乃至本文所应研究的其他问题，我们都要讨论，依照自然顺序，先从基本原理说起。

史诗和悲剧诗，喜剧和酒神颂，大多数箫乐和琴乐，总而言之，都是“摹拟”，但在三点上彼此区别：摹拟的手段、对象、方式，各不相同。

正如有人或凭技术或因熟练，能以颜色和图形摹拟许多事物，临摹其状，有人则以声音摹拟，同样，上述几种艺术皆以节奏、语言、曲调摹拟，或分用，或兼用。例如，箫乐、琴乐及其他具有同样功能的艺术，譬如笛乐，只用曲调与节奏。舞蹈者之摹拟则只用节奏，无需曲调，凭借有节奏的姿势来摹拟各种性格、情感、行为^[2]。

至于这种只使用语言的艺术，或无格律，或有格律——或兼数种格律，或只用一种——则至今尚无名称。我们并无一个共同名称以称呼苏福戎和珊纳科斯的拟曲与苏格拉底的对话；设使用史诗格或挽歌格或类似的格律来摹拟，也无共同的名称，除非人们结合作品与格律，而称作者为挽歌诗人或史诗诗人，仿佛称之为诗人^[3]，不因他能摹拟，而是照其所用的格律。即使有人发表用格律写的医学或自然哲学论著，也惯常把他称为诗人；但荷

马与恩培多克勒，除了用格律以外，别无共同之处，所以称前者为诗人是合适的，至于后者，与其称为诗人，毋宁称为自然哲学家。那么，如果有人兼用数种格律来摹拟，例如开瑞蒙混合各种格律来写狂诗《骥人篇》，也要称为诗人了。关于这点，这样区别可矣。

有些艺术甚且兼用我所讲的一切手段：即，节奏、曲调、格律，例如，酒神颂和日神颂，悲剧和喜剧，区别在于前二者兼用这一切手段，后二者则分别使用。

凡此是我所说各种艺术因摹拟手段之不同而产生的区别。

第二章 论摹拟的对象

既然摹拟者须摹拟实践中的人^[4]，这些人物必然或是优秀的，或是卑劣的，（因为性格大抵往往仅此而已，一切品行不外分为善与恶）^[5]，从而，不是比我们较优，便是较劣，正如画家绘像，波吕格诺托斯的人物较优秀，波宋的人物较卑劣，狄奥尼修斯的人物是一般的^[6]。

显然，上述各种摹拟都有此等差别，而且因摹拟的对象如此不同，而彼此区别。甚至在舞蹈、箫乐、琴乐，乃至散文和不入乐的诗，莫不有此等差别，例如，人物在荷马较一般人为优，在克勒奥丰则如实，在首创戏拟诗的塔索斯人赫格蒙和《懦夫歌》的作者尼科烈斯则较劣。酒神颂与日神颂，亦有区别……提摩忒奥斯和斐罗珊诺斯描写圆目巨人，各有千秋，你可以像他们那样摹拟。悲剧与喜剧的区别，亦在于此：喜剧务求摹拟较今人为劣的人物，悲剧则务求摹拟较优的人物。

第三章 论摹拟的方式

再则，艺术的第三点区别，在于怎样摹拟上述各种人物。因为，用同样手段摹拟同样对象，可以照荷马的手法，时而叙述经过，时而代人物发言，或者用自己的口吻，而始终不变，或者使所摹拟的人物俨若在实践中做出一切。

正如在开篇所说，各种摹拟有这三点区别：手段，对象，方式。

因此，索福克勒斯在某一点上是与荷马同类的摹拟者，因为两人都摹拟优秀的人物；而在另一点上他却与阿里斯托芬同类，因为两人都摹拟人物在实践行为中。因此，有人说，这些摹拟所以称为“戏剧”，因为它们摹拟行为中的人。所以，多里斯人自称首创悲剧与喜剧（希腊本部的墨加拉人自称首创喜剧，说喜剧起源于墨加拉民主时代；西西里的墨加拉人也以此自诩，因为诗人厄庇卡摩斯来自他们那里，而且远在希奥尼德斯和马格涅斯之前）。他们以名词为证：他们说，多里斯人称郊区乡村为 komai，雅典人则称之为 demoi，而“喜剧演员”之称，并非源于“狂欢”，而是因为他们曾受辱被逐出城市，流浪于乡村；又说，“行为”一词，多里斯人谓之为 dran，而雅典人则谓之 prattein。

关于摹拟的区别，其种数和性质，就讲到这里吧。

第四章 诗的起源与发展

一般地说，诗的起源似乎由于两个原因，皆本于人的天性^[7]。人在孩提时代即有摹拟的本能，人所以异于禽兽，在其善于摹拟，最初的知识就是从摹拟得来；况且人对于摹拟的作品总感到愉快。实践的经验证明了这点：因为有些东西本身尽管触

目痛心，我们却乐于观赏它们的逼真的画像，例如，最丑恶的动物和尸体的形象。其理由是：求知不仅对于哲学家是最快乐的事，对于一般人亦然，虽则一般人享受求知之乐较浅。我们所以乐于观赏画像，是因为我们一边看画，一边在求知，在推断每一画像为何物，譬如说，“这是某某”；因为设使偶或不曾见过原人，那就不是所摹拟的像引起快感，而是由于画法或颜色或其他类似的原因。所以，照天性，我们有摹拟欲，也有曲调感与节奏感（因为节拍显然是节奏的部分），人们若自始即有此天禀，逐渐予以发展，直到兴之所至，出口成诗。

诗，依照诗人的个性，分为两种：较庄重的诗人往往摹拟高尚的行为和高尚人物的行为，较轻浮的诗人则摹拟卑劣人物的行为，后者首先创制讽刺诗，前者则首先创制赞美诗与颂诗。荷马以前，我们举不出讽刺诗来，虽则讽刺诗人可能甚多，但是自荷马始则有之，例如他的《愚人歌》和这类的作品。“长短格”用于这种诗中是恰当的，因为人们用此格来彼此讽刺，所以至今还称为“讽刺格”。古代诗人有的写英雄格诗，有的写讽刺格诗。正如荷马在庄严的风格方面是出类拔萃的诗人，因为他的摹拟不但巧妙而且有戏剧性，同样，他也最先画出喜剧的轮廓，因为他不作人身讽刺，而使可笑之事戏剧化。他的《愚人歌》类似喜剧，正如《伊利亚特》与《奥德赛》类似悲剧^[8]。

然而，自从悲剧和喜剧出现，诗人们各因其个性，或偏向于悲剧或偏向于喜剧，有的放弃了讽刺诗而成为喜剧诗人，有的放弃了史诗而成为悲剧诗人，因为戏剧是更重要、更可贵的艺术形式。至于审察悲剧在其各种类型方面今日是否已臻于完善，并就悲剧本身及其对剧场的关系予以论断，那是另一个问题。要之，悲剧与喜剧起初不过是即兴之作——悲剧创自酒神颂的领唱者，喜剧创自崇阳歌的领唱者，崇阳歌至今还流行于许多城市，成为风习。后来，悲剧逐渐演进，每出现一个新的因素，必予以发

展；经过许多演变，悲剧达到了它的自然形式，便停止发展。埃斯库罗斯最先把演员的数目由一人增至二人，并削减了合唱曲的作用，而使对白占主要地位。索福克勒斯最先采用三个演员和画景。再则，至于篇幅，悲剧从“羊神剧”演变出来之后，久之，终于由简单情节与滑稽词句发展成庄严的体裁，诗格也由四双步变成短长格。起初是用四双步的，因为这种诗适合羊神剧，而且更适合舞步，但自从有了对白，适当的格律就自然而然发现了，因为在各种格律中以短长格最接近谈话的腔调，我们彼此交谈时就最常用短长格的调子，而绝少用六步格者，除非超出日常谈话的腔调——这就是明证^[9]。

至于曲间出数及其他装饰，据说如何逐一增添，我们姑且听信传说吧，因为若要逐点详谈，就说来话长了^[10]。

第五章 论喜剧

我们说过，喜剧摹拟卑劣的人物，然而“卑劣”不是指一切“恶”而言，“可笑”不过是“丑”之一种。因为“可笑”是一种过失，是一种无痛苦或无伤害的丑态，明显的例子如滑稽面具，既丑且怪，但并不使人感到痛苦。

悲剧的演变及其改革者，无人不知，但是喜剧因为自始即不被重视，所以无史可稽。直至晚近，雅典执政官才给喜剧诗人以歌队，以前都是志愿的演员。及至有所谓“喜剧诗人”见于记载时，喜剧已有了定型。谁先介绍面具或序出，谁先增加演员的数目，如是等等，已经无可稽考。喜剧之有情节（厄庇卡谟斯和福尔弥斯首创）最初滥觞于西西里，雅典诗人中克拉提斯首先放弃嘲讽形式，而推广对话与情节的运用。

史诗与悲剧相同的地方，仅在于史诗也是用壮丽的格律来摹拟严肃的事迹；所不同的地方，是史诗单用一种格律而且是叙事

体。至于时间的长短，悲剧力求以太阳运行一周为限，或稍超过一点^[11]，史诗则无时间的限制——这也是一点区别，虽则起初悲剧与史诗都是一样做法。至于成分，有些是两者所同具，有些是悲剧所独有。因此，能辨别悲剧的优劣的人，也能辨别史诗的优劣，因为史诗所有的成分，悲剧都具备，但悲剧的成分，就不是尽见于史诗中了。

第六章 论悲剧

关于以六步格摹拟的诗以及喜剧，容后再谈。且先论悲剧，从前文所述，可以求得悲剧本质的定义。悲剧，是对一件重要、完整、颇有规模的行为的摹拟，它使用美化的语言，分用各种藻饰于剧中各部，它以行为的人来表演而不作叙事，并凭借激发怜悯与恐惧以促使此类情绪的净化^[12]。我所谓“美化的语言”，指有节奏、曲调、歌曲的语言；所谓“分用各种”，指某部单用诗来表达，某部则用歌。

悲剧的摹拟既以行为的人来表演，它的成分必然首先是情景的装饰，其次是歌曲与措词，此二者是摹拟的手段。所谓“措词”，指韵语的配置；至于“歌曲”，其义至为明显。

再则，悲剧既然是行为的摹拟，而且由行为的人来表演，人不能不有性格上和才智上的某些特点——因为我们借此二者以论断行为的性质，才智与性格是行为的两个动因，人的成败之所系——因此，情节不外是行为的摹拟。我所谓“情节”，指剧情的安排；“性格”是论断实践中人的品质之根据；“才智”，则在人提出论证或发表意见的谈吐中流露出来。因此，一切悲剧必须具备六个成分，悲剧的优劣系于此六者，即：情节，性格，措词，才智，情景，歌曲。其中二者是摹拟的手段，一者是摹拟的方式，其余三者是摹拟的对象，悲剧的成分尽在于此。曾运用这六

大成分的悲剧诗人可谓不少，其实凡是悲剧皆有情景，性格，情节，措词，歌曲，才智^[13]。

然而，这些成分中最重要的是剧情的安排，因为悲剧所摹拟的不是人，而是行为，是生活与悲欢，〈而悲欢〉即寓于行为中，所以目的不在于摹拟某种品质，而在于摹拟某一行为；品质系乎性格，悲欢则系乎行为，所以悲剧的表演不是为了摹拟性格，而是通过一些行为把性格一起表现出来。因此，剧情或情节乃是悲剧目的之所在，此目的重于一切。况且，无行为则不成为悲剧，无性格却不失为悲剧，其实许多现代诗人所作的悲剧是无性格的。一般地说，不少诗人是如此，其情形有如在画家中宙克西斯与波吕格诺托斯之悬殊，后者善于刻画性格，前者的画则无性格可言。再则，设使有人写一系列台词，既能表现性格，措词与才智也甚好，他〈并未〉尽悲剧之能事，反为远不如一部虽则在这几方面差些但是有情节或剧情安排的悲剧之动人。此外，悲剧所赖以惊心动魄的主要因素，是“逆转”与“认识”，这两者都是情节的成分。再则，还有一证：初学写作的人能在措词和刻画性格方面有所成就，远较能安排情节为早，差不多所有早期的诗人都是如此。

因此，情节居于首要地位，仿佛是悲剧的灵魂，其次是性格。在绘画，也是如此：如果以最鲜艳颜色乱涂作画，反不如粉线素描的像那么悦目。所以，悲剧是对行为的摹拟，它所以摹拟实践中的人主要是为此故。

第三是才智。才智是指能作中肯而适切的应对之才，在辞令方面，它是政治科学和雄辩术的能事，所以古代诗人使他们的人物谈话作政治家的口吻，现代诗人使他们的人物谈吐有雄辩家的风度。性格显示人的抉择意向，在难决的场合，人将何去何取，所以在谈话中若绝无发言者去取的意向，则无性格可言。才智则在人论证是非或表示一般意见时流露出来。

第四个文艺成分是措词。所谓措词，上文说过，是指语言所表现的意义，不论用韵文或散文来表达，其功能是一样的。

至于其余的成分，歌曲是最主要的藻饰。情景固然能打动人心，但最无艺术价值，同诗艺的关系最少。因为悲剧的效果并不依赖表演和演员，至于产生情景的效果，舞台设计者的技术就比诗人的艺术更有权威了。

第七章 论情节的完整与规模

这些成分既有了定义，我们且进而讨论剧情应如何安排，因为这是悲剧中第一件而且最重要的事。我们业已断定：悲剧是对一件圆满、完整、又颇有规模的行为的摹拟。一件行为可以完整，但没有规模。所谓完整，指有始，有中，有末。所谓始，指事之不一定继他事之后而起，但他事则继其后自然发生。所谓末，指事之必然或者多半继他事之后自然发生，但再无他事继其后。所谓中，指事之承前启后而言。所以，结构得好的情节，决不能随便起讫，而必须运用上述的方式。

再则，凡物之美者，不论是生物或任何由部分组成的事物，不仅须有安排得有条不紊的各部，而且须有其固有的相当规模，因为美有赖于规模与秩序。因此，一个极微的生物不可能美，因为在几乎不可觉察的刹那间一览无遗，则所见模糊；极大之物，譬如，若有生物长达千里，亦不可能美，因为既不能一览而尽，则观者不能见其统一与完整。正如组成的事物与生物的机体必须有相当规模而又易于观览，所以情节也必须有相当长度而又便于记忆。

至于表演和观剧的时间长度，那与诗艺无关。若要演出一百部悲剧来比赛，就用滴漏限时，据说从前有此例。至于剧情的自然限度，只要它清楚明白，就越长越好。简而言之，规模之大

小，只要能容许剧情相继发展，按照或然律或必然律，从否运转入泰运，或从泰运转入否运，就是适当的长度了。

第八章 论情节的统一

有人认为，情节之统一，出于只写一个人物，其实不然。因为一人的遭遇可能很多，甚或无数可计，其中有些无法统一；同样，一人的行为可能甚多，其中有些不能构成一件行为。因此，所有写《赫拉克勒斯之歌》、《忒修斯之歌》以及这类诗的诗人们，似乎皆走入迷途，他们认为，既然只写赫拉克勒斯一人，情节就似乎是统一了。唯独荷马在各方面与众不同，在这方面也似乎深明此理，不论是出于技术或是出于本能。因为，他写《奥德赛》，并未尽举奥德修斯的一切经历，例如他在帕尔纳斯山上受伤，又如他在大军待发时佯狂，皆所割舍，盖此等事彼此间并无或然的或必然的关系；《奥德赛》之结构，围绕着我们所谓统一的行为，《伊利亚特》之结构亦然。正如在别种摹拟的艺术，作一次摹拟只能有一个对象，情节既然是行为的摹拟，它就必须摹拟一件完整的行为，其中的事迹必须安排得如此严紧，若有一部分改动或删削，即将破坏全体。因为，设使某一部分可有可无，影响并不明显，它就不是整体中的有机成分了。

第九章 再论情节

据以上所述，显而易见，诗人之能事不在于叙述已发生的事实，而在于叙述或然或必然发生的事情。历史家与诗人之区别，不在于一者用散文一者用韵语；希罗多德的著作可以改为韵语，却不失为历史，有韵不啻无韵。真正的区别，在于史家叙述已发生的史实，诗人则叙述可能发生的事情。因此，诗较历史更有哲

理、更为重要，因为诗偏于叙述一般，历史则偏于叙述个别^[14]。

所谓“一般”，指某种人或然或必然将有某种言行，诗给人物加上名字，其目的在此。至于亚尔西巴德之所作所受，则是个别的事。在喜剧，这点最是明显，因为喜剧诗人根据容或有之的事安排情节，然后随意给剧中人起名字——他们不像讽刺诗人那样歌咏个别的人。反之，悲剧则墨守真人的名字，因为事有可能，始能取信，未发生的事，我们不相信其可能，已发生的事，则显然可能，因为若不可能，则不会发生。但也有些悲剧只有一二人名是家喻户晓的，其余则是虚构，有些甚至全篇是虚构，例如，阿伽同的《安条斯》，剧情和人名皆是虚构，但仍然为人所喜爱。因此，诗人不必务求墨守悲剧所惯用的传统的野史，这样拘泥，实属可笑，因为熟识的主题也不过是少数人熟识而已，但仍然人人喜闻乐见。

由此可见，与其说诗人是韵语的作者，毋宁说他必然是情节的作者，诗人之所以为诗人，是因他能摹拟，而所摹拟的是行为。即令他偶或歌咏史实，亦不失为诗人，因为甚至史实也不妨是容或有之或必然有之的事，因此其作者便是诗人。

在简单的情节或行为中，以穿插的情节为最劣。所谓“穿插的情节”，指出与出之间无或然的或必然的联系之情节。拙劣的诗人写此种剧，是因才情所限；优秀的诗人写此种剧，是因迁就演员。他们为比赛而作剧，往往把情节拖长到超过其功能，就不免损及其内在秩序了。

然而，悲剧所摹拟的行为，不仅须完整，还须能唤起恐惧与怜悯。事情结果是出乎意外，而又有因果关系，尤其能有此效果。因为此等事较诸自然或偶然发生的事更使人惊奇；但即使巧合的事，如果似乎是天意所使然，最是奇，例如，亚各斯的密提斯雕像倒下，扑杀了节会中一个观光者，他就是谋杀密提斯的凶手。此等事情不像是偶然发生的。这样的情节定必是最美妙的

情节。

第十章 三论情节

情节有简单者，有复杂者，因为情节所摹拟的行为也显然有简有繁。设使行为的过程，照上定义，既连续又统一，其变化并无“逆转”与“认识”，我称之为简单行为。所谓复杂行为，则指其变化含有“逆转”或“认识”，或二者兼备，此二者必须从情节的结构中发生，成为前事之必然的或或然的后果。事情之为因果关系，抑或先后关系，是大不相同的。

第十一章 论逆转与认识

“逆转”，如上文所述，指情势向相反方向转变，我们说过，这转变须合乎或然律或必然律，例如，在《俄狄甫斯王》中，使者之来本欲安慰俄狄甫斯，解他为其母的忧惧，但一旦说明王为何人，结果适得其反^[15]。在《林考斯》中，阿巴尔被带去受刑，达瑞斯跟他去执刑，但事情结果相反，后者被杀，前者得救。^[16]

“认识”，如字义所示，是从不知转为知，使应得泰运者或否运者变为朋友或敌人。认识如果同时发生逆转，最是巧妙，例如《俄狄甫斯王》中的识破。认识尚有他种方式，如上文所述，可以认出琐屑的无生物，或者识破某人曾否做过某事。但是与情节或行为关系最密切的认识，是上述的那种；这种认识与逆转相结合，能唤起怜悯与恐惧，照我们的假定，此等行为正是悲剧摹拟的对象，况且否运或泰运亦系于此。

认识既是人与人的认识，有时只是一人识破一人，显然认得他是谁，有时则须两人彼此认明。奥瑞斯忒斯因送信而认出伊菲革涅亚，但是要伊菲革涅亚认得他，则须另用别法了。^[17]

可见情节的两个因素，逆转与认识，端在于此。第三个因素是“苦情”。这三者中逆转与认识有如上述；至于苦情，那是毁灭的或痛苦的遭遇，例如，当场丧命、剧痛、创伤等等。

第十二章 悲剧的组成部分

悲剧所应使用的各种成分，有如上述。至于悲剧的篇幅以及段落的划分，则有序出、间出、末出、合唱，而合唱又分为进场曲和歌舞曲——这些部分是一切悲剧所共有；至于剧中人的歌和“苦慕诗”，则是个别悲剧所特有。

序出是歌队进场前的整出戏，间出是两次完整的合唱曲之间的整出戏，末出是再无合唱曲继其后的整出戏。歌队进场曲是歌队第一次演唱的全支曲，歌舞曲是合唱曲之不用短短长格和长短格者，所谓“苦慕诗”则是歌队与演员轮唱的哀歌。

悲剧所应使用的各种成分，有如上述。这些就是悲剧的篇幅以及段落的划分。

第十三章 论悲剧人物

承上所述，我们可进而讨论，诗人于安排情节之际，何者应守，何者应戒，如何始能尽悲剧之能事。最好的悲剧既然不应采简单的结构，而应采复杂的结构，且应摹拟足以激发恐惧与怜悯的行为，因为这是悲剧摹拟的特点，所以，显然首先不宜写善人由泰运转入否运，因为这不足以激发恐惧与怜悯，反而引起反感；亦不宜写恶人由否运转入泰运，因为违背悲剧精神者莫甚于此，而且绝无悲剧应有的特点，既不能满足我们的正义感，又不能激发怜悯与恐惧；但也不宜写穷凶极恶的人由泰运陷入否运，因为此种结构虽能满足正义感，但不足以激发怜悯与恐惧。怜悯

是因为此人不应有此大难，恐惧是因受难者是我辈中人，怜悯是怜惜不应之难，恐惧是为如我者恐惧，所以元凶受难则不能令人怜悯，也不能唤起恐惧。

还有一种人，介乎这两者之间：他不以美德或正义著称，他所以陷于否运，并非因其邪德败行，而是由于“错误”^[18]，此种人名高望重，声势显赫，有如俄狄甫斯，堤厄斯忒斯，或类此的名门望族中人。

所以，完善的情节必须是单线的，而不应如某些人所主张的双线情节；命运的转变不应否极泰来，反之应由泰而否，而且不是因邪德败行，而是由于“错误”；此种人物应该如上所述，甚或宁可更好，不要更劣，实践足以为证。最初，诗人选择情节是信手拈来的，但今日最好的悲剧则取材于寥寥几个家族，例如，阿尔克迈翁、俄狄甫斯、奥瑞斯忒斯、墨勒亚革、堤厄斯忒斯，以及其他曾遭受惊人大难或曾做过惊人事迹的人物。

就技巧的规律而言，完善的悲剧应有上述的结构。有人指责欧里庇得斯，说他不应在悲剧中有如此结构，说他许多悲剧以否运收场，此种批评是错误的。因为，我们说过，这种手法反为是正确的。最好的证明是：在演出时和比赛时，这样的悲剧，如果演得成功，最富有悲剧意味；即令欧里庇得斯在别的方面容或有缺点，他亦不失为深得悲剧之道的诗人。

双线的结构应居第二流，但或被人列为第一等，此种结构，例如《奥德赛》，写善人与恶人有相反的结局。其实，此种结构所以仿佛应居第一，是因为观众心肠太软，而诗人作剧则迎合观众的愿望。然而，这种结构所给人的快感，决不是悲剧所应有的，反为是喜剧所特有的。在喜剧，剧中人物初则为死敌，有如奥瑞斯忒斯和埃基斯托斯，终则成挚友，安然下场，谁也不杀谁。

第十四章 论悲剧场面（苦情）

恐惧与怜悯，可因情景而生，亦可因剧情之结构而引起，后者更为可取，是高明诗人的手法。情节的结构，应使人但听剧情，即不目睹，亦能因这些事迹而悚然恐惧，悲天悯人。听过俄狄甫斯之野史的人，莫不有此感。仅凭情景以产生此种效果，则显得无艺术手腕，须借助于外物。或有人只赖情景动人，实不能激发恐惧，徒使人惊奇，与悲剧毫无共同之处。因为，除悲剧特有的快感之外，不应要求悲剧提供一切快感。既然诗人借摹拟以提供的快感应从怜悯与恐惧中产生，所以显然此种效果须寓于剧情中。

然则，何等际遇是惊人的或可怜的，试探讨一下。此等行为不外发生于亲友之间，或仇敌之间，或非友非敌的陌路人间。若仇敌加害于仇敌，这种作为或企图，实无怜悯可言，除非说这种苦情本身是可怜的。在陌路人间，也是如此。然而，若果苦情发生于亲友间，例如，兄弟相杀，子弑父，母杀子，子弑母，不论已遂或图谋，以及类似的行为，这就合乎悲剧要求。

传统的野史固不应任意窜改，例如，奥瑞斯忒斯应杀克吕泰涅斯特拉，阿尔克迈翁应杀厄里芙利，但诗人必须有所创现，且应巧于运用传统题材。

至于何谓“巧”，试予以更明确的解释。行为可能是出于有意，明知故犯，例如欧里庇得斯写美狄亚之杀子，古代诗人惯用此法；行为也可能是因不知其可怕而贸然为之，事后始发觉伦常关系，例如索福克勒斯所写的俄狄甫斯。就此剧论，可怕之事固然未写入剧中，但亦有见于剧中者，例如，阿斯提达马斯的《阿尔克迈翁》，或《受伤的奥德修斯》中的忒勒戈诺斯。此外，还有第三种情形：因关系未明而企图去做无可挽救之事，幸而及时

发觉而中止。除了这些，再无别的情形了。因为做事不外是已做或未做，明知或不知。最劣者是明知故犯，但未遂行。这徒使人反感，且无悲剧意味，因为没有苦情发生。因此，诗人多不用此法，仅偶或为之，例如《安提戈涅》中海蒙之杀克瑞翁^[19]。其次是此种行为已实现。而更好的是不知而犯，事后发觉。这既不使人反感，而发觉又令人惊骇。最后一种情形最是巧妙：例如，在《克列斯丰提》，墨洛珀正要杀子，幸而认出，没有杀掉^[20]；又如，在《伊菲革涅亚》，姊姊及时发现她弟弟；又如，在《赫勒》，儿子正要交出母亲，幸而认出^[21]。

因此，前文说过，悲剧往往取材于为数不多的家族。因为，诗人在寻找题材时，发现用此等野史能产生此种效果，实非由于技巧，仅是偶然。所以，他们不得不取材于几个曾遭此等灾难的家族。

关于剧情的结构，以及情节应有何特点，所述足矣。

第十五章 论 性 格

关于性格，须以四点为鹄的。唯一首要之点，是性格必须善良。前文说过，如果人物的言行显出取舍之意向，则有性格，意向善良，性格亦善良。各种人物都是如此，妇女有善良的，奴隶也有善良的，虽则妇女或许卑无甚高，奴隶则绝无足道。第二点，性格必须相称。世间固然有大丈夫气的性格，但丈夫气概或威严迫人则与妇人不相称。第三点，性格必须逼真。逼真与上述的性格之善良和相称有所不同。第四点，性格必须一贯。即令所摹拟的人物是自相矛盾的，而且其性格确是如此，也必须把他写成始终一贯地矛盾。

《奥瑞斯忒斯》中墨涅劳斯，是不必要的人格卑鄙之一例；《斯库拉》中奥德修斯的悲叹，或墨兰尼珀的雄辩，是性格不切

合、不相称的例子；矛盾的性格，例如《伊菲革涅亚在奥利斯》，因为乞命时的伊菲革涅亚与后来的她绝不相似。

刻画性格，正如安排剧情那样，须常常力求合乎或然律或必然律，务使某种性格必然或容或有某种言行，务使此事必然或容或继彼事之后发生。

所以，显然，情节中的“解”也必须从情节本身产生，而不应像《美狄亚》或像《伊利亚特》的返航一节那样须借助“神道”^[22]。神道只能用以说明剧外的事迹，或以前发生从而是凡间人所不能知的事迹，或以后发生从而需要预言和神启的事迹，因为我们假定神明无所不见。情节中应无一事不合情合理，必不得已，则应置于剧外，例如，索福克勒斯的《俄狄甫斯王》中不合情理的成分。

既然悲剧所摹拟的是出类拔萃的人物，我们便应效法优秀的肖像画家，他们绘出个人的容貌，既惟妙惟肖，又加以美化。诗人也应如此，在摹拟暴躁或懒散或具有类似的性格特点的人物时，既须刻画得惟妙惟肖，还须美化其人。（刚愎性格的例子），如阿伽同和荷马之刻画阿喀琉斯。

凡此皆应注意，此外，还须注意那不能不与诗艺有关的感性印象，因为错误往往是在这些方面的。然而，我那篇已发表的著作对这点曾有充分论述了。

第十六章 认识的种种

何谓“认识”，上文已经讲过。至于认识的种种，第一种是凭表征的认识，这最不高明，无才的诗人则常用。表征有先天的，例如“大地儿子们身上的矛头痕”^[23]，又如卡西诺斯在《堤厄斯忒斯》中所用的星形标识^[24]；也有后天的，或在身上，例如伤痕，或是身外之物，例如项链，又如在《提洛》中凭小舟认

出^[25]。使用表征的手法亦有高下之分，例如，奥德修斯因伤痕被乳母识破，是一种方式，被牧猪奴认识是另一种方式^[26]。靠信物的认识，最不高明，所有此类手法都是如此。突然识破则较佳，例如“濯足”这节。

第二种是诗人所虚构的认识，因而也不高明。例如，在《伊菲革涅亚》中奥瑞斯忒斯的自白。伊菲革涅亚因一封信被他识破，但奥瑞斯忒斯的话却是诗人要他说的，并非情节所要求。因此，这近乎上述的缺点，因为奥瑞斯忒斯原可以拿出信物来。譬如，索福克勒斯的《忒琉斯》中的“机杼诉恨”^[27]。

第三种是因追怀往事触景伤情而引起的认识，例如狄开革涅斯的《塞浦路斯人》中的一场，忒克洛斯睹画像而痛哭^[28]；又如在“阿尔客瑙斯的故事”中，奥德修斯听到琴师歌唱，追怀往事而流泪^[29]。这两人因此被识破。

第四种是因推理而得的认识。例如，在《奠酒人》中的推理：“一个似我的人来过了，唯独奥瑞斯忒斯似我，所以定必是他来了”^[30]。又如，诡辩家波吕伊多斯关于《伊菲革涅亚》的意见：奥瑞斯忒斯可以这样推理：姊姊既被杀来献祭，他自己也可能被杀^[31]。又如，忒奥德克提的《堤丢斯》，他想，他来寻子，反为丧身。又如，《斐纽斯的女儿们》的一场：她们看到那地方，推想到自己的末运，命该丧身，因为昔日她们就曾被遗弃在那里^[32]。

还有一种认识，因观众的错误推理而产生。例如，在《奥德修斯乔装使者》，奥德修斯说，他认得那把弓，虽则他没有见过，若以为他会因此被人识破，那是错误的推理^[33]。

最妙的一种认识是从情节中产生的，合情合理而使人惊奇。例如，索福克勒斯的《俄狄甫斯王》或者《伊菲革涅亚》，因为伊菲革涅亚欲寄家书，是合情合理的。唯有此种认识无须借助信物或项链。其次者是推理的认识。

第十七章 论创作实践

诗人在安排情节推敲措词时，务必心目中有剧中情境在。唯有了然在目，仿佛亲历其境，他始能发现何者为宜，断不至忽略了矛盾。人们对卡西诺斯的非难，可以为证：安斐阿饶斯从神殿升天，诗人的疏忽是因心目中无此情境，及至演出时，此剧失败，观众不满。诗人也应尽可能利用人物的表情姿势以产生效果。因为，设使诗人的禀赋相同，则对于剧中人的感情如同身受者最能使人相信；激动的人才能狂若风暴，愤怒的人才能大发雷霆，这最是逼真。因此，诗人须得天独厚，或带几分疯狂，天才的诗人容易感动，狂放的诗人容易入迷。

故事不论是传统的或自编的，都需要先写成大纲，然后铺排各场。我以为不妨一看《伊菲革涅亚》的大纲：少女将被杀献，在杀者眼前忽然失踪，被神摄到异乡去了，其地的风俗，惯把异乡之客杀来祭女神，而她充当女祭司。不久之后，女祭司之弟碰巧来到——至于神何故教他前来，他何以要来，这不在大纲之内。他一来到便被捕，行将被杀时被认出了，或者像欧里庇得斯所写那样，或者像波吕伊多斯令他很自然地说：“不但姊姊甚至我自己也命该被杀”，于是他得救了。有了大纲，然后加上人名，穿插各场。穿插须适合剧情，例如，奥瑞斯忒斯因疯狂而被捕，因杀罪而逃生。

戏剧的穿插务求其短，史诗则因穿插而加长。《奥德赛》的故事颇短。一人离家多载，海神作难，令他孑然一身到处漂泊；家中情形也很坏，向他妻子求婚的人们挥霍他的财产，并且设谋杀害他的儿子。但是，饱历风波之后，他终于还乡，剖明身世，袭击敌人，一网打尽，幸免于灾难。这是要点，其余尽是穿插。

第十八章 再论创作实践

每部悲剧皆有“结”有“解”。剧外的情节和剧中一些情节往往构成结，其余则是解。所谓“结”指从开场直至剧情由否运转入泰运（或由泰运转入否运）之前的部分，“解”则指从转变之始直至结局的部分。例如，在忒奥德克提的《林考斯》中，结是剧前的事件——孩子被捕，后来他们也被捕；解则是从告发谋杀直至结局。

所以，断定悲剧为同型或不同型，应当首先根据情节，就是说，它们是否有同样的结和解。不少诗人善于结而不善于解。诗人总应该擅长此二者。

悲剧有四种（因为，上文说过，因素也有四种）：复杂剧，全赖逆转与认识；苦情剧，例如《埃阿斯》和《伊克西翁》；性格剧，例如《佛提亚妇女》和《珀琉斯》；第四种是情景剧，例如《福尔库斯女儿们》和《普罗米修斯》以及以冥土为背景的悲剧。诗人应尽可能包罗万象，倘若不能，则用其中最重要者，愈多愈妙，尤其是在今日，批评家往往吹毛求疵，诗人本来各有所长，今日则要求一个诗人含英集萃，胜似众人^[34]。

上文屡次说过，诗人应该记得不要依史诗的结构写悲剧；所谓史诗的结构，指情节繁多，譬如，若以《伊利亚特》的全部野史写悲剧。史诗规模宏大，每章可以有相当篇幅。在悲剧，这就不孚众望了。试看有等诗人写洗劫伊利翁城的全部野史，而不像欧里庇得斯那样只写其片段；或者写尼俄伯的全部野史，而不像埃斯库罗斯那样只写其点滴——这就是明证。甚至阿伽同的失败也不外由于这点。

然而，在“逆转”和简单的剧情，诗人们从心所欲达到目的，有惊人的成功，既富有悲剧味，又能满足正义感。那就是，

写狡黠的恶霸——例如西绪福斯——受骗，或者写勇敢的不义之徒被打败。阿伽同说过，这是可能的，因为许多背乎情理之事也可能发生。

歌队必须作为演员之一看待，应该是整体中的有机成分，并且参与剧中的行动，不应像欧里庇得斯的歌队，而应像索福克勒斯的歌队。至于其余的诗人，其合唱曲往往与情节无关，正如与另一悲剧无关。因此，合唱曲便作为“插曲”演唱，此法滥觞于阿伽同。然而，试问唱插曲与借用他剧的一节道白或整出戏有何区别呢？

第十九章 论才智与措词

其余的因素已论及了，现在应该讲“措词”和“才智”。关于才智的一切，且放在修辞学的论述中，因为这问题更应在那门学术中探讨。“才智”指语言所产生的一切效果而言。其中有证明和反驳，有激发感情（例如，怜悯、恐惧、愤怒等等）的方法，有夸张和贬抑。显然，在剧情中也应运用这些方法，才能唤起怜悯和恐惧，产生夸张或逼真的效果。唯一的区别是：剧情应无须解释而自明，演讲的效果则有赖于演讲者，并且由演讲词产生。设使不赖演讲词而所需的效果自明，那么演讲家有甚么用处呢？

至于措词，一个应探讨的问题是措词的各种方式，这属于雄辩术的范围，是擅长此绝技者的能事：譬如说，何谓命令，何谓祷告、叙述、恐吓、发问、回答等等。熟识这些方法与否，其实并不会给诗人招致值得重视的非难。试问谁承认普罗塔哥拉所指摘的那章真是欠妥呢？他说，荷马原想祷告却作出命令来：“歌唱愤怒吧，女神”。又说，教人应做或不做某事就是命令了。

因此，我们且不探讨这个问题，它不属于诗艺，而属于另一

门艺术。

〔第二十章论语法，第二十一章论诗的词藻和隐喻，第二十二章论风格和藻饰——略去三章〕

第二十三章 论史诗

至于用格律摹拟的叙事诗，显然，其情节也应安排得像悲剧那样具有戏剧性，围绕着单一件行为来叙述，这行为须圆满，完整，有始，有中，有末，因而像一个完整的生物机体，能予人以特有的快感，而且不像历史那样结构。历史须阐明的不是一件行为，而是一个时代，以及在那时代一人或众人的遭遇，但这些事迹彼此间只有偶然的关系而已。正如萨拉密斯的海战和西西里抗迦太基之战同时发生，但并不同归于一个结局，所以事件尽可以按时间顺序相继发生，但并不导致同一结果。然而，几乎多数诗人作诗如作史。

所以，上文说过，在这方面唯独荷马比诸其他诗人显得超凡入圣，虽则特洛伊战争有始有末，他并不企图歌咏全部事迹，或许他认为故事太长，不便于一览无遗，或许即使减削其长度，亦不免枝节繁多，相当复杂。所以，他只采取一段事迹，其余许多事迹则作为插话，例如“战船录”及其他插话，从而使这首诗丰富多彩。反之，别的诗人或则歌咏一人，或则写一时代，或则写一行为，尽是枝节太多，如《塞普里亚》和《小伊利亚特》的作者。因此，以《伊利亚特》或《奥德赛》为题材，只能写出一部悲剧，最多两部，从《塞普里亚》则可以写出许多部，从《小伊利亚特》可以写出八部以上：例如，《评甲记》，《菲罗克忒忒斯》，《涅俄普托勒摩斯》，《欧律皮罗斯》，《乔乞记》，《拉哥尼亚妇女》，《洗劫伊利翁城》，《归航记》，《西农》，《特洛伊妇女》。

第二十四章 再论史诗

再则，史诗须照悲剧那样分成几类：简单的，复杂的，性格的，苦情的。史诗的成分，除歌曲与情景以外，也与悲剧的相同，因为史诗也须有逆转、认识和苦情，才智与措词也应该美好。荷马最先使用这些成分，而且用得巧妙。他的两首史诗每首都有此结构：《伊利亚特》是简单的苦情史诗，《奥德赛》是复杂的（因为全篇都有“认识”）性格史诗。此外，这两首诗的措词与才智皆不同凡响。

史诗在结构的长度和格律方面不同于悲剧。关于长短的限度，上文所述者是适当的：它必须使人能从头到尾一览而尽。假如结构较古代史诗稍短，而又达到一次游艺会的悲剧的篇幅^[35]，那就恰到好处。此外，史诗有其特殊的优点，可以增加长度，因为悲剧不容摹拟同时发生的许多事迹，只能表现演员在台上演出的那部分，而史诗因为是叙事体，可以歌咏同时完成的许多事迹，这些事迹只要用得妥贴，就可以增加诗的分量。史诗有此优点，所以宏伟壮丽，变化万千，因种种穿插而显得丰富多彩。单调容易使观众生厌，悲剧的失败往往在于此。

至于格律，英雄格经得起考验。如果用别种格律或几种格律写叙事诗，就显得不合适。因为英雄格是格律中最沉着最宏伟者，所以最能容纳僻字和隐喻，而在这点上叙事诗独胜于其他诗体。短长格和四双步格轻快活泼，后者适合于舞蹈，前者适合于表现行动。最不适宜的是像开瑞蒙之混合使用几种格律。因此从来没有人使用英雄格以外的格律写长诗。然而，上文说过，自然之道会教育诗人选择适当的格律。

荷马有许多方面值得赞美，尤其是诗人中唯独他能了解何者是诗人所应为。诗人应尽量少用自己的身份说话，否则就不成为

“摹拟者”，别的诗人却始终现身说法，甚少而且难得摹拟。但荷马在数行序诗之后，立刻引进一男人或一女人或其他人物，他们绝不是无性格的，而各有其品行。^[36]

悲剧固然表现奇情，史诗则更能容纳不合情理之事——奇情端赖于此，因为我们不能目击诗中人物。追杀赫克托耳一事，如果搬上舞台，就显得可笑，阿喀琉斯摇头示意，众人就站着不追，但是在史诗里却不易觉察。奇情是人人喜闻乐见的，试看人们谈论轶闻往往多添枝叶，以求动听，这便是明证。

荷马最善于教诗人如何撒谎，那就是利用错误推理。譬如，若甲事为真则乙事为真，或者若甲事发生则乙事亦发生；人们却反过来以为，若乙事为真则甲事亦为真或者发生——但这是错误的。从而，当甲事本来是假的，但是若果甲事是真的，则乙事必然是真的，或者必然发生，那么，就只须提出乙事，因为既知乙事是真的，我们的心理会作出错误推理，以为甲事也是真的了。例如，“濯足”一节的推理。^[37]

所以，令人信服但实不可能的事，总比令人难信但确实可能的事，更为可取。剧情则不应含有不合情理的成分，应该尽量做到无一事不合情理，必不可免，则把不合情理的置于剧情之外（例如，俄狄甫斯不知拉伊俄斯如何去世），而不应放在剧中（例如《厄勒克特拉》中报告浦提亚竞赛的消息，又如在《密细亚人》中有人从忒革亚到密细亚来却一言不发）。若果说，非此不可，否则会破坏情节，那未免可笑。所以，首先不应安排这样的情节，但若果用了此种情节，而又似乎较为合理，则荒唐亦有可取。譬如，《奥德赛》中遗弃于岸一事之不合情理，如果是出于拙劣诗人之笔，显然是不可容忍。^[38]然而，荷马妙笔生花，以其他优点掩饰了这点荒谬。

雕琢的词藻只应用于不表现性格或才智的冷淡场面；因为辉煌的词藻反为埋没了性格与才智。

第二十五章 论批评

关于问题及其解答，种类有几，性质若何，试作如下的考察，便可明白。

既然诗人，正如写生画家或其他肖像作者，是摹拟的艺术家，他必然总是摹拟下述三者之一：昔日或今日如何的事物，据说或似乎如何的事物，应该如何的事物。这些皆用词藻表现，甚或使用僻字和隐喻。词藻有多种修饰法，我们都让诗人使用。况且，诗的真不同于政治科学的真及其他技艺的真。诗艺本身有两种错误：本质的和偶然的错误。设使诗人意欲摹拟某事，但因无才而失败，那是本质的错误。假使错误是因取舍不当（例如，写马的两只右脚一齐伸向前），或是特种技术知识上的（例如医学上或其他技艺上的）错误，或因写出不可能有的事，那些都不是本质的错误。所以，必须先考察这些问题，以解答它们所引起的非难。

首先是关于诗艺本身的非难。假如诗人写出不可能有的事，那固然是错误。但是如果这能达到诗的目的（这目的上文已有论述），如果这样反能使诗中这段或那段更令人惊叹，那么，诗人是对的。追杀赫克托耳的描写，便是实例。然而，假如诗的目的可能更易（而非）更难达到，而又合乎技术上的正确，错误就不应该了，因为如有可能，则应绝无错误。其次，要问错误是诗艺方面的呢，还是其他方面偶然的错误？不知母鹿无角，就比画绘得不似，是更轻的错误了。

再则，若果指摘诗人摹拟得不真实，可以答道：“这也许应该如此”，正如索福克勒斯说他写人照人应该如何的样子，欧里庇得斯则照人实在如何的样子。设使两者都没有做到，也可以说，相传如此，例如关于神的传说。也许说，这样讲述神明既无

美化作用，又不合乎真实，而正如色诺芬尼所指摘的那样；然而，相传确是如此。也许有些描写虽不是美化，但是事实如此，例如荷马描写武器：“他们的枪直竖着，尾尖插在地上”。因为当年有此习惯，正如今日在伊利里亚那样。

至于诗中所写的言行是善是恶，考虑这问题时，就不但要看这些言行是高尚还是卑鄙，而且须考察有此言行的人，以及对何人，在何时，用何法，因何故有此言行，譬如说，是为了取得更大的善，或是为了避免更大的恶。

有些问题应该就措词方面考察来解答……〔以下两大段全是古希腊语言方面的专门问题，兹删去，这些问题有：（1）僻字，（2）隐喻，（3）重音，（4）标点，（5）同义语，（6）惯用语。〕

一般地说，关于“不可能有”，应该参照诗的效果，或美化作用，或传统说法。对于诗，宁取令人信服但实不可能的事，而不取令人难信但确实可能的事。宙克西斯所绘的人物，虽不可能有，但比原人更美，因为形象须优于现实。^[39]

关于所谓“不合情理”，可以用传统说法来解答，你也可以说在当年并非不合情理，因为背乎情理的事也有可能发生。关于语言方面的矛盾，应该像论战中的反驳那样检查，要看诗人是否在同样的关系，以同样的意义指同样的事物，而且照他所说，是否自相矛盾，照有识者揣摩其意，他是否矛盾。若果不合情理的情节既无必要又无用处，指摘其不合情理或人物卑鄙，那是对的。例如，欧里庇得斯使埃勾斯登场是不合情理的，在《奥瑞斯忒斯》中墨涅劳斯的性格是卑鄙的。

那么，批评家所提出的非难有五种，即不可能有，不合情理，伤风败德，自相矛盾，技术不对。解答之法，应照上文所论的来考察，其数有十二。^[40]

第二十六章 史诗与悲剧的比较

或问：史诗与悲剧这两种摹拟以何者为高明？如果说，不庸俗者较高明，而不庸俗的艺术供雅人欣赏，那么，显而易见，一般人欣赏的艺术是俗流的了。事实上，有些演员以为若不自添表情动作观众会看不明白，于是矫揉作态，例如拙劣的箫手，如果需要摹拟掷铁饼，便左右摇曳；如果奏“斯库拉”，则推拉歌队长。所以有人说，悲剧之为艺术，有如老辈演员之评后辈演员，明尼斯科斯戏称卡利庇得斯为“猴子”，盖以其动作太多也，对品达罗斯亦有此评。整个悲剧艺术之于史诗，有如后辈演员之于前辈，因为据说史诗是供雅人欣赏的，他们不需要此等丑态，而悲剧则供俗人欣赏。如果说庸俗的便是拙劣的，显然悲剧是较劣的艺术。

然而，首先这不是对诗艺而是对演技的非难，甚至诵诗者也不免手舞足蹈，譬如索西斯特拉托；竞唱者亦然，譬如奥坡斯人暮纳西佻斯。况且，不是一切表情动作皆应摒弃，正如舞蹈之不可废，应摒弃的只是拙劣演员的矫揉造作罢了。所以，卡利庇得斯被指摘，今日有等演员摹拟下流妇女，也受到非难。再则，悲剧正如史诗那样，不赖动作亦能感人，因为单凭朗诵也能体会它的优点。所以，如果悲剧在其他方面都较为高明，这点也不一定是它固有的弱点。

其次，悲剧具有史诗的一切因素，甚至可以使用史诗的格律，况且它还有音乐和情景为其重要成分，借此激起鲜明的快感。再则，不论朗诵或演出，皆能产生鲜明的印象。况且，它能以较短的篇幅达到摹拟的目的，因为效果集中总比分散于长时间中更能予人快感，试把索福克勒斯的《俄狄甫斯王》延长到《伊利亚特》的篇幅，其效果如何？何况史诗的摹拟较为不统一，一

首史诗的题材就可以写成许多部悲剧——这是明证。所以，如果史诗采用单一情节，结果不是叙述简陋而显得太短，便是拼凑篇幅而索然寡味。

我说史诗较为不统一，是指由许多行为构成的史诗，例如《伊利亚特》和《奥德赛》有许多章，每章有其一定篇幅。然而，这两首史诗的结构极其完美，而且尽可能摹拟单线的行为。因此，如果说悲剧在这一切方面都高明，而且能尽其特有的艺术功能（因为不是任何一种快感都应由悲剧提供，唯独上述那种快感而已），那么，显然悲剧较史诗高明，因为它能更美满地达到它的目的。

关于悲剧和史诗，其特性，其类别和成分，其种数和异点，其成败的关键，乃至批评问题和解答方法，我们就讲到这里为止。……

根据《牛津古典原文丛书》(Oxford Classical Text) 希腊文本译出。

【注释】

[1] 各章标题均为译者所加。——编者

[2] 在希腊文，“情感”指人的“所受”，感受到外来的刺激而掀起内心的感情，触景生情，临难而起的反应都包括在内。“行为”，指人的“所为”，所以在某一事件中人的一切言行、经历、遭际，甚至生平事迹，都是广义的“行为”。

[3] “诗人”这个词在希腊文泛指一切“作者”，“诗”的原义是“作品”，全篇《诗学》所说的“诗人”都用此义。

[4] “实践中的人”或译“行为中的人”，指第一章所说的“各种性格、情感、行为”的现实中人。

[5] 该译文中使用三种括号：（ ）号表示作者的插语；〈 〉号表示后人补订的词语；[]号表示译者的插语。——编者

[6] 亚里士多德以画家为例。据说，波吕格诺托斯的肖像风格雄伟

但颇能表现性格；阿里斯托芬斥波宋为“极端恶劣的漫画家”；狄奥尼修斯则有“写生肖像画家”之称。那么，可见艺术的手法不外“美化”、“丑化”、“写实”三者。诗的艺术亦如此。

[7] 第一段的意义有点模糊，所谓“诗的起源似乎由于两个原因，皆本于人的天性”，到底指哪两种天性呢？学者们的意见不一，或谓指（一）自己摹拟的本能，（二）欣赏别人之摹拟的本能；或谓指（一）摹拟欲，（二）曲调感和节奏感，即所谓“音乐本能”。现在，姑且存疑。

[8] 诗人的个性或偏于庄重或偏于轻浮，所以庄重的诗人创制献给神明的“赞美诗”和歌咏英雄的“颂诗”，轻浮的诗人创制“讽刺诗”。荷马的《伊利亚特》和《奥德赛》歌颂神与英雄的事迹，属于前一类型，相传他有另一部作品《愚人歌》，咏一愚人，至今只余残篇，大概是打油诗、滑稽诗、讽刺诗之类，后世学者否认它是荷马的作品。所以，照亚里士多德看来，荷马已经为后来的悲剧和喜剧打下基础。

[9] 这段关于古代戏剧演变的历史叙述，是最古的史料。古代戏剧萌芽于民间崇拜仪式，崇拜仪式则与生产劳动有密切关系。希腊产葡萄，酿美酒，农闲季节则祭酒神，祈求丰收，与祭者化装摹拟酒神的从者半羊半人神（这就是原始的“羊神剧”），狂饮烂醉，载歌载舞，唱“酒神颂”。公元前7世纪，酒神祭已流行于各城邦，在雅典，庇士特拉妥定立酒神大祭（城祭，在一月）和酒神小祭（乡祭，在十二月）。祭时，一人领唱，歌队和之。初，酒神颂是叙事体诗，大抵歌咏酒神的事迹，且带有滑稽成分，及后演变为领唱与歌队问答，这就具备了戏剧的雏形。亚里士多德说，埃斯库罗斯使用两个演员，索福克勒斯使用三个演员，既有演员，就可以扮演其他情节的悲剧，不限于叙述酒神的事迹了。古希腊悲剧虽则只用三个演员，但剧中人物并不限于三人，因为一个演员可以扮演几个角色，不过同时登场说话者则只限三人，但是歌队也算是剧中人物。悲剧的演变大抵如此。

喜剧的演变，与悲剧仿佛，亦源于酒神颂和羊神剧，所不同者：悲剧扬弃了“滑稽词句”，喜剧则发展了这成分。亚里士多德在第三章中述及“喜剧”这名词的起源，是陈述时人的意见，这意见欠妥。现代学者谓“喜剧”一词源于“狂饮者”而非源于“乡村”，那就与酒神祭有关了，这较为合理。至于“崇阳歌”，是酒神乡祭的一种仪式。阿里斯托芬在《阿卡奈

人》一剧中有一段崇阳仪式的描写，可供参考。

[10] “曲间出”或译作“间出”。“其他装饰”指服装、道具、布景等。

[11] 后世所谓“三一律”中的“时间一致”（剧情的时间应与演出的时间一致），是根据“以太阳运行一周为限，或稍超过一点”（即从晨至暮，其实是半日）这句话。然而，亚里士多德只陈述悲剧演出情况的事实，观众不能持久，若演出的时间太长，观众当然生厌，所以在第七章中说“若要演出一百部悲剧来比赛，就用滴漏限时”云云。亚里士多德指的是根据悲剧篇幅的演出时间，而不是指剧中情节限于描写一天内发生的事情，而后世竟据此句作出“时间一致律”，那显然是错误的，有些希腊悲剧亦不符合此律。

[12] 关于“净化说”，亚里士多德只说过这句简单的话：“凭借激发怜悯与恐惧以促使此类情绪的净化”，以后再没有说明，但引起后世的争论甚多。“净化”是宗教术语，意即洁身沐浴而后祭神，也是医学术语，意即以药物宣泄身体的病。亚里士多德的理论，是针对柏拉图的意见而说的。柏拉图认为文艺能引起激情，激情对于政治生活不利，亚里士多德则认为，唯其是能激发怜悯与恐惧，才能促使此类情绪的净化，所以文艺有益无害。至于为什么能净化呢？解释者众说纷纭。在文艺复兴时代，主要的有三说：（1）“硬化说”，悲剧使观众习惯悲惨和恐怖的景象，他们在实际生活中就不至于有激情的波动；（2）“同感说”，观众看到剧中人的所作所为，发生怜悯与恐惧，从而自我反省，取得教训，感情便得以净化；（3）“排斥说”，剧烈的感情于身心有害，但是“借尸流泪”，可以宣泄心中的悲苦，就是说，借同类的感情排斥同类的感情。及至18世纪，莱辛则说悲剧激发同情心，因而净化了观众的感情，使之良善。歌德则持“平衡说”，谓悲剧宣泄了我们的激动的感情，使我们的心理恢复平衡。以上各说多半是从道德作用来解释“净化”。此外，现代学者多半从心理病理学予以解释，那似乎有科学根据，但这是否接近亚里士多德的原意呢？这个问题有待于进一步研究。“净化说”需要专文全面探讨，不是注释所能办到的，上文摘要略举各说，以供参考。

[13] 关于悲剧的六大成分：

“情节”——亚里士多德使用“情节”这名词，有两种意义：（1）指

“神话”，“传说”，“战事”（这一意义散见于下文各章中，我把它译作“野史”，与“正史”对照），那是悲剧的原始题材。（2）指根据野史改编的剧中故事或本事，用戏剧术语来说，就是“情节”。亚里士多德的定义：“情节是剧情的安排”，有时则把情节与剧情并称。有人译作“布局”，欠妥；布局指戏剧的手法，情节指剧情的内容。

“性格”——这不但指剧中人的个性，而且包括其道德品质，可以译作“品性”、“品行”，所以说“性格是论断实践中人的品质之根据”。

“才智”——这个字的原义是“思想”，照亚里士多德的用法，“才智”指人的智能才情。希腊悲剧，受到当时流行的雄辩术和修辞学影响，写人物对白时往往以锋利辞令彼此辩论，即所谓“对驳”，以打动观众的感情，引起他们的兴趣。

“情景”——这指：（一）布景、道具、服装等等舞台装饰；（二）演出的惊人的行为，尤其是引起怜悯与恐惧的行为，例如舞台上的死伤。凡是诉诸观众的视觉、摆在观众眼前的一切壮丽的或惊人的景象，都是“情景”。

“措词”——是诗的语言成分。

“歌曲”——是悲剧的音乐成分。

在这六大成分中，措词与歌曲是摹拟的手段，情景是摹拟的方式，行为（情节）、性格、才智是摹拟的对象。

[14] 亚里士多德是就他那时代的历史著作来论断的——希罗多德的《历史》类似游记，修昔底德则纯粹是编年史家，都是拼凑史实而没有内在的联系。

[15] 忒拜王生子，求神谕以卜其命运，神谓该儿将杀父娶母，王因弃之山间，为牧人（即剧中使者）所收，送与科任斯王。儿长，跛足，因号俄狄甫斯（意即跛足），俄狄甫斯偶知神谕，误以为科任斯王即其生父。惧而逃忒拜，途中杀一老人，其人即忒拜王。俄狄甫斯继前王之位，娶其后，神谕皆验，而俄则不知也。索福克勒斯的悲剧《俄狄甫斯王》开始，即写俄狄甫斯在忒拜为王。俄欲追究杀前王之凶手，使者适从科任斯来，带来科任斯王之死耗，于是证明俄狄甫斯的身份，说出他如何被弃。种种证据，使真相大白。俄狄甫斯始知自己就是杀父娶母者，遂挖目自贬以赎罪焉。

[16] 《林考斯》一剧已逸，相传为忒奥狄克提所作。达瑞斯有女嫁林考斯，命女杀其夫，女不从命。达怒，加罪于其子阿巴斯，但讼事反证明达瑞斯有罪，阿巴斯免于死，达瑞斯则身死。

[17] 见欧里庇得斯的悲剧《伊菲革涅亚》。伊菲革涅亚为希腊女子，在陶里斯为祭司，其地风俗，须杀外邦来客以祀神。一日，其弟奥瑞斯忒斯从希腊来，被捕，将杀以献祭。伊菲革涅亚不知此人即其弟也，因欲使他带信，奥瑞斯忒斯读信，认得女祭司即其姊，因提出种种信物以证明两人的姊弟关系，姊弟偕逃，奥瑞斯忒斯得免于难。

[18] 所谓“错误”，可能是“判断的错误”，譬如，下章所说的亲友因“误会”而相杀，又如本章所说的俄狄甫斯误杀其父，误娶其母；但也可能是“道德的错误”，譬如美狄亚在嫉妒的激情之下，杀死自己的孩子。要之，造成悲剧都由于“错误”。

[19] 《安提戈涅》中的一场：海蒙正拥抱着安提戈涅的尸体，被他的父亲克瑞翁发觉，情急之下，他拔剑刺克瑞翁，不中，克瑞翁逃。亚里士多德认为，这种情节最劣，因为没有苦情，没有演成伦常的悲剧。

[20] 欧里庇得斯的逸剧《克列斯丰提》：波吕丰提杀死墨赛尼亚王克列斯丰提，夺其位，占其妻墨洛珀。墨洛珀把她的儿子埃普托斯送到亚卡底亚避难。后来埃普托斯回来复仇，几乎被母亲杀死，幸而母子相认，没有演成伦常的悲剧。

[21] 《赫勒》已失传，作者及剧情不明。

[22] “神道”有点像中国古代小说的“神仙打救”。在古希腊舞台技术，是用一部“机车”，叫作 *deus ex machina*（神在车上），这种道具是一部车子，用绳和滑轮系着，放在舞台顶的左角，如果需要神来解围时，则神站在车上徐徐降下。美狄亚杀子之后，逃往雅典，大概是用机车把她带走的。《伊利亚特》第二卷，写希腊军人要放弃战争，返航归里，后来雅典娜来干预；在史诗中当然不需要机车但也是属于神来解围之类。

[23] “大地儿子们”指忒拜人。相传卡德摩斯杀一龙，种龙牙于地中，产生许多武士。他们互相残杀，只余生者五人，是为忒拜人的祖先。所以，忒拜人身上皆有矛头痕。

[24] 卡西诺斯是公元前5世纪初叶的诗人，其悲剧《堤厄斯忒斯》已失传。堤厄斯忒斯是珀罗普斯之子，珀罗普斯失一肩，神替他以象牙补

上，其后人皆有星形白点在肩上。

[25] 《提洛》是索福克勒斯的悲剧，已逸。提洛给海神生了两个孪生子，她把他們放在小舟中，随流漂去。后来这两孩子凭这只小舟被人认出。

[26] 奥德修斯乔装乞丐回家，乳母替他濯足时，突然认得膝上伤痕，因知他是主人（见《奥德赛》第19卷，335~475行），这种认识很自然，较好。奥德修斯把伤痕给牧猪奴看，使他认识他是主人（同上，第21卷，188~224行），这种认识就较差些了。

[27] 《忒琉斯》一剧已佚。忒琉斯娶古雅典王女普洛克涅，却垂涎她的妹妹菲罗墨拉的美色。忒琉斯把她奸污之后，割掉她的舌头，并藏之乡僻之地，以免泄露真情。后来菲罗墨拉把她的遭遇织成锦绣，这样告诉其姊。

[28] 狄开革涅斯大概是公元前5世纪后半期诗人，其剧《塞浦路斯人》已逸。克洛斯乔装返萨拉密斯岛，看到父亲的肖像而痛哭，因此被人识破。

[29] 奥德修斯受阿尔客琉斯王招待，宴中听到琴师歌唱他攻打特洛伊的事迹，不觉潸然下泪，在王追问之下，只好说出他的身份（见《奥德赛》第8卷）。

[30] 在埃斯库罗斯的悲剧《奠酒人》中，厄勒克特拉在她父亲坟前看见一些脚印，和她自己的相似，因此推想她的弟弟奥瑞斯忒斯已到来。

[31] 波吕伊多斯大概给欧里庇得斯提意见，认为如果奥瑞斯忒斯高声自言自语，说出这样的话，就被他姊姊认识，总比他的自白更自然些。一说谓波吕伊多斯曾作过《伊菲革涅亚》一剧，是这样处理的。

[32] 《堤丢斯》和《斐纽斯的女儿们》两剧均已失传，剧情不详。

[33] 《奥德修斯乔装使者》一剧已逸。奥德修斯乔装乞丐回家，报告关于自己的消息。他看到自己的弓，若果他说：“我认得那把弓，虽则我以前没有见过”，观众就会担心他被识破。

[34] 这段中所举的例子，只《埃阿斯》一剧流传，其余皆已逸，这里《普罗米修斯》不是指《幽囚的普罗米修斯》，而是指另一羊神剧。

[35] 这里大概指一次节会所演出的悲剧。按古希腊的习惯，在每次酒神城祭，参加比赛的诗人只限三人，每人提出三部悲剧和一部羊神剧，

合计起来，有一万五千到一万六千行。《伊利亚特》和《奥德赛》的行数，也不外如此。

[36] 史诗采用混合叙述法，《诗学》第三章论及摹拟的方式时曾说：“荷马的手法，时而叙述经过，时而代人物发言”。《伊利亚特》和《奥德赛》都有简短的序诗，主要是说明主题，接着就用间接叙述法，介绍人物，在可能的场合则用直接叙述法，摹拟人物的口吻，在史诗，叙事与对话交错着。

[37] 乔装乞丐的奥德修斯在“濯足”之前，未暴露身世，告诉他的妻子珀涅罗珀，他以前是个富人，曾款待奥德修斯，并屡述他的服装为证（《奥德赛》第19卷，164～307行）。珀涅罗珀就可能作出错误的推理，既然他所说的服装都符合，那么这个乞者一定曾见过奥德修斯了，而绝不会疑心他就是奥德修斯本人。

[38] 《奥德赛》第13卷（113～115行）写奥德修斯所乘的船被冲到伊塔卡岛的港湾，水手们把他移到岸上，扬帆而去，可是他一直酣睡不醒，那是不合理的，当时有些批评家就指摘荷马。

[39] 相传宙克西斯绘海伦像，是以五个最美的少女为模特儿的，这样的美人在现实中可能是没有的，或者绝少绝少的，但我们不能以此为理由来指摘画家。同样，索福克勒斯写人也是美化（理想化）其人。

[40] 关于五种非难与十二种解答方法，各家的解释不一致。我们试根据本章的内容，表解如下：

第一非难：“不可能有”

(1) 答：参照诗的目的、效果、美化作用：“对于诗，宁取令人信服但实不可能的事，而不取令人难信但确实可能的事。”

第二非难：“不合情理”

(2) 答：“应该如此。”（应该如何）

(3) 答：“相传如此。”（据说或似乎如何）

(4) 答：“事实如此。”（昔日或今日如何）

第三非难：“伤风败德”

(5) 答：那要看言行的条件：“须考察有此言行的人，以及对何人、在何时、用何法、因何故有此言行”。

第四非难：“技术不对”

(6) 答：这种错误是偶然的而不是本质的：“诗的真不同于其他技艺的真”。

第五非难：“自相矛盾”（语言上的错误）

答：“要看诗人是否在同样的关系、以同样的意义、指同样的事物”。批评家可能不了解诗中的意义，误解的引起可能由于——

(7) 僻字	}	(这些语言上的专门问题 在本章译文中省去)
(8) 隐喻		
(9) 重音		
(10) 标点		
(11) 同义语		
(12) 惯用语		

贺 拉 斯

(公元前 65—公元前 8)

贺拉斯 (Quintus Horatius Flaccus, 公元前 65—公元前 8), 古罗马诗人和批评家。他的作品有《讽刺诗集》两卷,《长短句集》一卷,《歌集》四卷,《世纪之歌》一卷,诗体《书札》两卷等。其文艺理论主要见于《致皮索书》和《上奥古斯督书》。

《致皮索书》是写给罗马贵族皮索父子的诗体书信,信中漫谈诗的创作和诗人的修养等,因而被后人加上了《诗艺》的篇名。《上奥古斯督书》是写给奥古斯督皇帝的诗体书信,中心内容是要求奥古斯督用政治力量来改革文艺(当时主要指戏剧),从而形成以希腊文艺为典范而又具有罗马民族精神的新型文艺,有人称这封信为“古典主义的宣言”。贺拉斯的文艺思想对欧洲古典主义有着深远的影响。

诗 艺

——致皮索书

第一章 诗意篇^[1]

[论 统 一]

- 设使画家凭幻想绘出人头接马颈，
东拼西凑的肢体披上五彩的羽翎，
随意挥毫画成上半身是美人艳影，
下半身却是丑陋不堪的一尾鱼精；
- 5 朋友，你有缘一见，岂能忍得住笑声？
要知道，皮索先生，作品恰如这画景，
要是像病夫梦魇，满篇是怪状奇形：
任何形体都没有如此头颅和足胫。
诗人和画家，你说，皆有幻想的权柄。
- 10 是的，我梦寐求之，也允许别人憧憬；
但断不想入非非，让驯良匹配野性，
蛇蝎同小鸟相爱，羔羊同猛虎谈情。

[论 朴 素]

往往，开章宏伟而前途似锦的鸿篇，
为了斑斓夺目缀上大红补钉几片，

- 15 譬如说，歌咏狄安娜的祭坛和圣林，
描写一弯清漾匆匆流过美景良田，
刻画莱茵河风景或者彩虹在天边；
但此时此际不是抒情写景的机缘，
你也许善画柏树；假如船夫给你钱，
20 请你描绘他从破舟泅到岸边脱险，
你可不是束手无策写不出这场面？
为甚原想制酒坛，陶轮一转瓶出现？
总之，务求朴素统一，不论甚么作品。

[论 适 当]

- 贤明的父子，不少诗人被假象所迷。
25 我为了力求简洁却写得含糊暧昧；
有人追求平易却失掉精神和魄力；
有人志在雄伟不惜滥用浮夸之词；
有人因小心翼翼，生怕风险而爬地；
有人要主题变化无穷而标新立异，
30 森林里绘上海豚，波涛上添上封豕。
若不是独具匠心，难免顾此而失彼。

[论 完 善]

- 爱米留斯体育院附近最劣的铜匠，
能以铜铸出指甲，仿制鬃影的飘扬；
但总的效果不佳，塑不出整个形象。
35 如果我有心创作，我不愿学他那样，
正如我不愿我鼻子终生歪在一旁，

即令我的美目和发光能令人激赏。

第二章 诗法篇

[论题材]

作家啊，要选择你力能胜任的题材，
想一想你的肩力能否把它挑起来。

- 40 若果诗人能把主题选得胜任愉快，
就不愁条理不清，也不愁缺乏辞彩。
条理的美和优点，假如我没有胡猜，
在于恰好此时说出你所应该交待；
有些话你不妨暂时搁下甚或丢开。

[论词汇]

- 45 作家既立意写诗，就要小心和细致，
在选词上下工夫，有所取也有所弃；
假如你巧于安排，使陈词富有新义，
你就表达得完美；偶或奥妙的主题
需要新词来表意，也不妨创新立异，
50 造一个古罗马人闻所未闻的新字；
你有这种自由权，只要不滥用而已。
一个新铸的名词也可以流行于世，
如果采自希腊语而且是偶尔为之。
为甚么容许凯齐留斯和普劳图斯^[2]，

- 55 而不许维吉尔和瓦留斯有此权利^[3]？
为甚么不容许我，我也有猎奇能力？
加图和恩尼乌斯使国语丰富多姿^[4]，
可不是为旧事物创造许多新名词？
古往今来都铸造有时代烙印的字。
- 60 正如森林要更换老叶在残年急景，
最老的叶先摇落，最古的字先凋零，
新生的字，像青春的年华，繁荣茂盛。
我们和我们的作品不能万古长青。
君不见帝王的事业如今终成泡影：
- 65 不论是引海入陆，护航避风的工程；
或是使只可泛舟的废沼灌溉邻城，
良田在犁下呻吟；或是使河流改径，
不再贻害于庄稼，教河道俯首听命^[5]。
人间万事无不朽，语言光彩不长明：
- 70 许多久已废弃的词汇也可能复兴，
今日盛行的可能衰落，因习惯而定：
习惯的势力是语言的标准和法令。

[论体裁]

- 帝王将相的丰功伟绩和战争痛苦，
应该用甚么格律，荷马指出了径途；
- 75 长短不齐的对句初时是如泣如诉，
后来也用以抒发如愿以偿的爱慕^[6]。
但是谁首创这小巧玲珑的哀歌谱？
批评家争论不休，到如今定论尚无。
阿奇罗科斯独创抑扬格只因一怒；

- 80 喜剧和悲剧的伶人都采用这格律，
它既适宜于对话，压倒观众的欢呼，
而且是天籁自然，合乎舞台的脚步^[7]。
诗神选定竖琴来歌颂神灵和神族，
赛跑获胜的骏马，夺得锦标的武夫，
85 宴饮的作乐狂欢，少年的钟情恋慕。
天才作品各有不同的主题和风度，
如果我无知无识，怎配诗人的荣誉？
我何苦不懂装懂，不学而宁可糊涂？
喜剧的主题不能使用悲剧的诗句；
90 同样，如果要歌咏提耶斯提的樽俎^[8]，
就不能使用适合喜剧的日常谈吐。
让各种体裁守住它在所应在之处。
然而，有时甚至喜剧也作豪言壮语，
盛怒的克瑞墨斯也有时痛骂高呼^[9]。
95 往往，悲剧的人物使用散文来诉苦；
忒勒福或珀琉斯在异乡沦落穷途^[10]，
就要抛弃浮夸之词和冗长的泣诉，
如果要以哀情来感动观众的肺腑。

[论 台 词]

- 一首诗不仅要美，它还须具有魅力，
100 能够引带听众的心灵随意之所之。
人面是以笑报笑，所以也以泣报泣；
如果你要我落泪，首先要自己生悲；
于是乎，你的不幸，忒勒福呀珀琉斯！
才能令我动乎中；如果你不像凄切，

- 105 就使我昏昏欲睡或教我活活笑死。
悲歌适合于愁容，严词只宜于盛气，
谑语则嬉眉笑脸，道貌则庄重其词。
天之生人自始就使人心适应命途，
使我们欣然喜悦，使我们勃然大怒，
110 压倒我们在地上，折磨我们以痛苦，
然后教我们用语言倾吐胸中块垒。
如果人物的语言和他命运不相符，
罗马观众无论贵贱都会嗤笑狂呼。
说话要适合身份：是神或英雄人物，
115 老态龙钟的长者，少年气盛的纨绔，
炙手可热的贵妇，殷勤献媚的乳姆，
贯跑江湖的货郎，小康之家的农夫，
或他乡异国之人，各有不同的吐属。

[论 传 统]

- 你应该遵循传统，创新要贯彻始终。
102 如果你描写阿喀琉斯这著名英雄，
要写他的性情急躁，暴戾，刚愎，勇猛，
不受法律的约束，动辄以武力行动；
美狄亚刚强狠心，伊诺则泪满愁容，
伊康背信，伊娥流浪，奥瑞斯提沉痛。

[论 创 新]

- 125 假如你搬上舞台一个新鲜的主题，
假如你敢于塑造一个崭新的烈士，

- 他的性格必须贯彻始终前后一致。
写凡庸主题而独运匠心是件难事；
把伊利翁之歌编成一部剧就胜似
130 独创一个无人知无人歌咏的主题。
稗史的公共遗产，你个人也有权益，
只要你不留恋于平平无奇的园地，
只要你不是食古不化逐字去译，
只要你摹仿古人时不自投陷阱里，
135 胆怯和清规使得你不敢稍越雷池。
不要效法古代稗史诗人写的序诗：
“我将歌唱普里安命运和著名战事。”
诗人毕竟写出甚么值得夸大其词？
不过像大山分娩生出可笑的鼠子。

[论 剪 裁]

- 140 不作此等蠢事的荷马就高明得多：
“告诉我，诗神啊，自从特洛伊城陷落，
甚么邦国和民风这位英雄曾见过^[11]。”
他不想先火后烟，而有意先烟后火，
往后把诗情画意的奇迹——讴歌——
145 唱出食人者，独目巨人，危岩与旋涡^[12]。
不从梅里格之死讲到狄墨得归国，
不从孪生的鹅卵讲到特洛伊战祸^[13]，
而直引读者到故事中心进窥结果，
仿佛这些事迹是家喻户晓的传说；
150 凡是难望写得辉煌的就一笔带过；
所以他虚构情节，虚虚实实相混合，

使故事的始与中，中与末彼此调和。

[论 性 格]

请听我和观众对诗人有甚么期望。

如果你希望他们喝彩到落幕终场，

155 一直坐到歌队说：“各位观众，请鼓掌！”

你必须注意老幼少壮各有其行藏，

务使举止同各种性格和年龄相当。

小孩刚呀呀学语，踏步还摇摇晃晃，

便喜欢找同年玩，一会是怒目金刚，

160 一会是低眉菩萨，时时是喜怒无常。

未长胡须的少年，当老师不在身旁，

随即骑马弄狗在阳光满地的草场；

对恶行柔软如蜡，对规劝坚硬如钢，

不懂得有备无患，只知道挥霍猖狂，

165 欲望无穷，贪新厌旧，随时改变主张。

年龄渐长，心情改变，欲望也就转移，

追求金钱和朋友，成了野心的奴隶，

小心翼翼唯恐做出后悔莫及之事。

人到了暮年便有忧心忡忡的愁思：

170 或因他贪得无厌，是守财奴吝啬鬼，

或因他处理事务，缺乏热情和勇气；

因循苟且，不敢奢望，而又贪生怕死；

顽固执拗，怨天怨地，慨叹今不如昔，

怀恋自己的童年，教训后生的子弟。

175 来日方长欢乐多，去日苦多乐事稀；

所以要注意适合各种年龄的气习，

免得把老人的心事赋予青春时期，
免得把成年的特性赋予少年稚子。

[论 情 节]

- 情节或在台上演出或陈述其经过，
180 观众耳闻的事情，即使是惊心动魄，
总不如亲眼看见这么可信而清楚。
然而，有些情节应当放在暗场内幕，
不让观众目睹的，你就得删去许多，
留待剧中人用动听的台词来口说。
185 不要让美狄亚当众杀子行凶作恶，
或者残酷的阿特柔斯煮人肉一锅^[14]；
卡德摩斯化灵蛇，普洛克涅成鸟魄^[15]，
如果在眼前演出，就令我反感疑惑。
一部剧若要再三上演始终能卖座，
190 它就应该恰好有五幕，不少也不多。
不要请神打救，除非难关非救不可，
不要让第四个演员登场信口开河^[16]。

[论 歌 队]

- 歌队要努力扮演人物的刚毅性格，
他们在两出之间合唱的舞曲乐歌，
195 必须能促进剧情，与情节自然配合。
歌队应赞助好人，友好地劝善规恶，
爱护疾恶的善心，制止激情的怒火，
赞美饮食的淡素，颂扬正义的福乐，

讴歌法律与和平，开放门户的和约，
200 对密谈守口如瓶，向神灵许愿祷祝；
不幸者重逢佳运，傲慢者终归沦落。

[论 音 乐]

昔日的笛不是响如喇叭包以黄铜，
而是小巧和朴素，只有寥寥几个孔；
它有为歌队伴奏，协助歌声之功用。
205 笛声弥漫着座席，当年并不很挤拥，
席上来客本不多，屈指可数的观众，
都是温良的人物，老成持重而谦恭。
及后胜利的罗马人开始扩张边疆，
通都大邑尽围上日益广开的城墙；
210 在节日不禁酗酒，白昼纵饮也无妨，
于是诗韵和曲调也就愈变愈荒唐。
目不识丁的闲汉对音乐怎会欣赏，
何况村夫、市民、粗人、雅士混在剧场？
笛手在依法演奏之外又装模作样，
215 在台上来来往往，拖着长裙的衣裳。
所以庄严的竖琴添上新鲜的调子，
伶俐的口才带来闻所未闻的台词：
立身处世的格言，预测未来的指示，
神乎其神可以同狄尔斐神谕媲美^[17]。

[论 谐 剧]

220 往日悲剧诗人为一头贱羊而比赛^[18]，

- 不久把裸体的野羊神也搬上舞台，
诗人无伤大雅去尝试鄙俗的诙谐；
因为祭毕的参神者醉后放荡形骸，
需要引人入胜的新花样才能招徕。
- 225 所以不妨请出那冷嘲热讽的羊怪，
也不妨先庄后谐；不过当神灵登台，
或者英雄出场，刚才还是紫袍金带，
就不要让他谈吐粗鄙像酒肆无赖，
或为了不染红尘，捕风捉影于云彩。

[论 悲 剧]

- 230 悲剧却不屑胡诌此种无聊的诗句，
它像在节日应邀起舞的良家妇女，
在轻佻的浪子之间总是腼腆心虚。
皮索先生，如果我想写一部羊神剧，
我就不喜欢只用粗劣的日常言语，
- 235 我也不愿意抛弃悲剧的珠玑美玉，
以至观众对于剧中人物茫无头绪，
弄不清他是男仆，或是大胆的侍女——
她狡计多端将主人千两黄金骗去——
还是塞勒诺斯，酒神的老师和朋侶^[19]。
- 240 家喻户晓的掌故，我愿用诗来铺叙，
那是人人要尝试而写得汗流如雨。
感染之力要有正确的剪裁和布局，
即使平凡的题材也能动人的心曲。
我认为如果把林野牧神写入戏剧，
- 245 就不要把他写成仿佛在闹市家居，

好像纨绔子弟终日唯以情歌自娱，
或者市井之徒满口尽是淫词污语，
这即使博得爱吃零食的鄙夫嘉许，
但有马有产有父母之人定必揶揄，
250 决不会称赞诗人，决不把桂冠赠予。

[论 格 律]

先短后长谓之抑扬格，是快的音步，
因此抑扬格的诗有三音格的称呼，
虽然每行诗一律是共有六拍之数，
而且自始至终使用此格，变化全无。
255 不久以前，为了使声音缓和而严肃，
它也承认稳健的扬扬格同宗共祖，
但是这种友好的揖让也有个限度：
不许它在第二和第四步舒卷自如。
阿秋思^[20]的著名三步格绝少抑扬步，
260 恩尼乌斯在舞台上用笨重的韵律，
所以人们指摘他作诗潦草而仓促，
而更甚的是说他不懂得诗的艺术。
批评家不是尽能辨别不和谐的诗，
所以罗马诗人有过分的自由权利，
265 难道我因此就天马行空不受羁縻？
抑或我唯恐世人将发现我的过失，
因此就故步自封而希望读者谅之？
这样我免受指摘，但不能博得赞美。
朋友，请你日日夜夜揣摩希腊典籍。
270 先辈称赞普劳图斯的韵律与机智；

我认为他们太宽容，虽然不是无知。
只要你和我能够辨别机智和粗鄙，
只要你和我倾耳细听或屈指暗计，
就不难辨别他的诗韵之精粗真伪。

[戏剧史]

- 275 据说忒斯披斯^[21]发明悲剧的新诗体，
当年是用大车载着班子巡回演戏，
唱演的人员面上涂满酿酒的渣滓。
后来埃斯库罗斯发明面具和袍衣，
经之营之用小块木板把舞台搭起，
280 教给演员崇高的台词，穿靴的神气。
及后出现旧喜剧，颇博得人们赞美，
但日渐猖狂放恣，无怪用法律禁止^[22]，
诗人服从这法令，歌队便息鼓握旗，
羞惭得噤若寒蝉，丧失诽谤之权利。

[结束语]

- 285 没有一种诗体罗马诗人不曾试过，
敢于不步希腊的后尘是值得称可；
他们不论用悲剧或喜剧劝善惩恶，
总是把祖国的丰功伟绩颂赞讴歌。
拉丁姆的文艺不会比它武功不若，
290 假如它的诗人不惮烦劳耐心雕琢；
一首诗若不是经过许多天的揣摩，
许多次的改削，十几回的反复琢磨，

宛若雕刻家在石像上用指甲摩挲，
努玛的后裔，你可以说此诗尚欠妥。

第三章 诗人篇

[引 论]

- 295 德谟克利特相信天才胜于拙技巧^[23]，
不许清醒的诗人在赫里岗^[24]上逍遥；
不少诗人居然不剪指甲不修容貌，
流连于幽僻之地，回避浴场的尘嚣，
仿佛只要他永远不请理发匠代劳，
300 给他剃光三剂妙药治不好的头脑，
他就必定赢得诗人的光荣和雅号。
真糟糕，春天到了，把我的肝火治好，
要不然，别人的诗就不如我的美妙！
可是，不值得懊恼，我要做砺石一条^[25]，
305 砺石割不断东西，但能够磨利钢刀，
我自己不作诗歌，但能给诗人指教。
教他从何处取材，如何修养和熏陶，
何者应为不应为，指出歧途和正道。

[思想修养]

- 一切佳作的源泉在于正确的见识：
310 苏格拉底的著作能把题材供给你，

- 一旦掌握了题材，词藻便自然来矣！
一个人懂得对国家、对朋友的义理，
敬爱父兄的孝悌，接待宾客的礼仪，
元老应尽的义务，法官应秉的正义，
315 奉命出征的将军应如何厥尽其职——
他必然知道把人物写得合情合理。
我对从事摹仿的诗人奉劝一件事：
向生活寻找典型，向习俗汲取言词。
有时候一部戏剧，写的是平凡事迹，
320 人物刻画得正确，虽然词藻不华丽，
缺乏力量或技巧，却比无内容的诗，
悦耳的雕虫小技，更令人心旷神怡。

[铜臭害诗]

- 希腊人不追求甚么但求诗坛盛誉，
诗神授以天才和珠圆玉润的诗句。
325 罗马青年却自少学会了计较锱铢，
养成了把一单元分成百份的兴趣。
“小阿，你说五两减一两有多少剩余？”
“三分之一斤。”“对，五两加一两是几许？”
“半斤”。“答得好，你将来懂得理财规矩^[26]。”
330 呜呼，一旦铜臭和贪欲把灵魂玷污，
我们又怎能希望诗人所作的歌曲，
值得涂上了杉油，珍藏在光滑柏橱？

[寓教于乐]

- 诗人的目的在于教益或在于娱乐，
或者在诗中使娱乐和教益相结合；
335 不论你有何教诲，务必扼要而简约，
使得读者容易体会并且牢牢记着，
人的记忆满则溢，多余的话难领略。
怡情乐性的虚构也要像真实无讹；
你的剧本不能要人尽信空中楼阁：
340 从妖巫的饱腹中救不出活孩一个。
庄严的长老奚落毫无教益的著作，
傲慢的骑士轻视索然寡味的诗歌；
寓教于乐的诗人才博得人人称可，
既予读者以快感，又使他获益良多。
345 这样的作品可以使书商腰囊饱和，
使作者扬名海外，留芳后世不湮没。

[瑕不掩瑜]

- 然而，瑕疵难免有些，我们乐意原谅。
琴弦不能常弹出得心应手的音响，
你本想弹奏低音，却发出音调铿锵；
350 善射者也不能百发百中丝毫不爽。
但如果一首诗美不胜收满目琳琅，
纵使稍有些瑕疵，我也不蜚短流长，
那是无心的败笔，难免的人情之常。
然则应如何判断？譬如记室誉文章，

- 355 频频叮嘱也鲁鱼亥豕，便不可原谅；
琴师常弹错一弦，你嘲笑他也无伤；
诗人像科里鲁斯那样就可谓疏狂^[27]，
即令有二三佳句，总使人大笑哄堂。
诗圣荷马打瞌睡，我也会愀然惆怅；
360 当然史诗太长了，睡魔不免来拜访。

[诗有如画]

- 画如此，诗亦然：有些画要放在眼前，
有些画要在远处才使你一见倾心，
有些宜在暗处看，有些不怕强光线，
任批评家的锐利眼光扫过千百遍，
365 有些只堪看一次，有些却百看不厌。

[力争上游]

- 长公子，虽然你有令尊的诗教庭训，
你自己也很聪明，但请你听我一言：
平凡而尚可容忍的事情毕竟有限；
一个讼师为人辩护在中等的法院，
370 他即使远不及墨萨拉之能言善辩，
也不如卡斯客琉斯这样学博才渊^[28]，
却尚有可取之处；唯独平凡的诗篇，
神人都不能容忍，连书店也不推荐。
正如在欢乐宴会，音调不谐的管弦，
375 太浓的香料，或者罍粟子用苦蜜饯，
都是恼人的事情，筵席上应该避免；

诗之创作和发明是为了使人欢欣，
如果不力争上游，难免向下游沉湎。
不识武艺的人不到校场舞剑扛鼎，
380 不识体育的人不打球、滚环、掷铁饼，
免得满场的观众把自己当做笑柄；
但是不会作诗的人偏要吟哦遣兴。
谁能阻止他呢？他生长在富厚家庭，
是自由公民，有骑士品级，良好名声。
385 你，我知道，一言一行不敢叛道离经：
这是你英明的判断和优良的理性。
但如果你想做诗，首先要请人批评，
念给迈秋斯^[29]或者令尊和我听一听，
然后就束诸高阁，再过九年才决定。
390 未判之诗能焚毁，已出之言难更正。

[诗人的任务]

在洪荒时代，奥菲士这先知和神巫，
制止林居蛮族的残杀和生活卑污，
因此相传他能够驯服雄狮和猛虎。
据说当年安斐翁把忒拜城墙建筑，
395 弹琴使顽石点头听凭他随意摆布，
温柔地恳求石块走到它应到之处。
相传远古诗圣划分公私，区别僧俗，
禁止淫乱的结合，定下婚姻的礼数，
建立城市的秩序，把法律刻在匾木；
400 因此神圣的诗人和诗歌享得荣誉。
后来超凡的荷马以其诗垂名千古，

提泰奥斯以其诗鼓舞着人心向武^[30]；
诗歌又传达神谕，指示人生的道路，
匹耶里亚的乐府博得帝王的眷顾，
405 设立赛诗的节会，安慰劳人的辛苦。
我缕述诗坛盛事，免得你忸怩畏缩
不敢学缪斯的竖琴，阿波罗的艺术。

[天才与艺术]

有人问，好诗要靠天才还是靠艺术；
依我看，勤功苦学而无天生的品赋，
410 或者虽有天才而无训练，皆无用处，
因为两者必须彼此协助互相亲睦。
竞走者渴望达到目的，把锦标夺取，
必须自少就刻苦锻炼和忍受寒暑，
连酒色也要戒除；神诞赛笛的生徒，
415 当初曾在师傅面前发抖，用功良苦。
时人却自欺欺人：“我的诗超凡脱俗；
落后的人活见鬼，落伍对我是耻辱，
我不好意思承认我确实不学无术！”

[阿谀的赞扬]

宛若叫卖者唤来人群买他的货物，
420 一个诗人，如果田产甚多，资财丰富，
便会招徕别有用心阿谀奉承之徒。
设使诗人常常大宴宾客，杂陈樽俎，
替穷人保释，解除他债务讼事之苦，

我就不免怀疑，他即使是挥金如土，
425 能不能识破真心朋友和假意鄙夫。
你若果曾赠送或想赠送别人礼物，
切莫趁他高兴时请他听你的诗赋，
“妙极了，妙极了”，他定必称赏而高呼，
感动得愀然改容，满眶的泪珠如露，
430 甚至乐极而雀跃，继之以足蹈手舞。
正如雇来的哭丧人往往嚎啕大哭，
几乎比真心的孝子还要凄切痛苦，
所以讥笑者比真心赞美者更悦服。
据说帝王要试探人是不是他心腹，
435 便把一杯杯美酒灌得他醉眼迷糊；
所以如果你想做诗也要知人肺腑，
切不可轻信那些居心叵测的狡狐。

[善意的批评]

如果你对昆提琉斯朗诵你的诗篇^[31]，
他定必说：“请你要改正这点和那点。”
440 你说你无法改善，虽然改过两三遍，
他会劝你毁掉一些败笔，从新锤炼；
如果你不求改进而宁可抱缺守残，
他就不再发一言，不花精力来劝勉，
让你去孤芳独赏，自以为绝后空前。
445 贤明善意的人要非难拙劣的诗篇：
指摘生硬的诗句，在劣处划上黑线；
删去繁缛的藻饰，强迫你务必洗练；
把含糊其辞的地方改得更加明显；

批评可疑的句子，指出应修正之点。
450 他像亚里斯塔克评荷马那样苛严^[32]，
决不怕指摘瑕疵有伤朋友的情面：
瑕疵会贻笑大方，给诗人忧患不浅。

[佯狂的诗人]

正如有的人染了癲病或患富贵之疾，
病狂或触月后之忌，^[33]人皆敬而远之；
455 明达者不惹狂诗人，避之唯恐不及，
唯有小孩戏弄他，笨伯追寻他踪迹。
狂诗人踉跄行吟，口中念念若有词，
仰天如待鸿鹄至，冷不防堕入井底。
“救命呀，乡亲，救命！”他喊得力竭声嘶，
460 但是人们充耳不闻，一笑置之而已。
也许有人大发慈悲给他垂下绳子；
谁晓得他是不是有意投井以求死？
我为诸君讲述西西里诗人的事迹：
恩培多克勒希望死后被奉为神祇，
465 竟冷着心肠跳入埃特纳火山洞里^[34]。
诗人想撒手尘世，就让他毁灭自己，
强其意志而救之，不啻置他于死地。
他自杀岂只一次？这回你把他救起，
他不会从新做人，不再求悲壮之死！
470 谁也不明白他为甚么一定要做诗？
也许他曾污辱祖坟或者褻渎圣地，
所以他丧心病狂，自命为骚人雅士。
宛若久困于笼中破栏而出的熊罴，

他突然朗诵低吟，吓跑通人和蠢子，
475 抓住你就吟之哦之，烦死你而后已，
像水蛭不吸饱血决不放松你的皮。

根据《洛布古典丛书》(Loeb Classical Library)拉丁
文本译出。

【注释】

[1] 各章标题均为译者所加。——编者

[2] 凯齐留斯、普劳图斯，均为公元前2世纪罗马喜剧家。——编
者

[3] 维吉尔、瓦留斯，均为作者同时代的诗人。——编者

[4] 加图(又译为“卡图”或“加托”)、恩尼乌斯，前者为公元前
2世纪罗马作家、演说家；后者为公元前2世纪罗马诗人。——编者

[5] 贺拉斯用这三件浩大工程(都在凯撒和奥古斯督时代)来说明
事物不能永久。(一)指朱理安港的建筑，沟通二湖，开凿海岸，成一避风
港；(二)指庞丁沼泽的排水工程，化沼泽为良田；(三)指台伯河的改道，
使罗马城不受泛滥之灾。

[6] “挽歌体叠韵句”，首行六步，次行五步，最初用于“挽歌”，
后来用于“赞美歌”。

[7] “短长格”相传是阿奇罗科斯所创。古希腊喜剧演员穿平鞋，
装扮如一般人，悲剧演员则穿高靴，增高其身材，以示伟岸，盖悲剧摹拟
古代英雄，喜剧则摹拟常人也。短长格适合对话的语调，所以悲剧诗和喜
剧诗都采用此格(参阅亚里士多德：《诗学》)。

[8] 提耶斯提(又译为“堤厄斯忒斯”)，诱奸其嫂，其兄阿特柔斯
为了报复，杀其儿女并请其入肉宴。意即悲剧题材。

[9] 克瑞墨斯是罗马喜剧家泰伦提乌斯作品中的人物，吝啬鬼。

[10] 忒勒福、珀琉斯，希腊悲剧中的人物。

[11] 荷马：《奥德赛》，头两行。

[12] 食人者、独目巨人、危岩、漩涡，是奥德修斯漂泊时沿途所遇

见的怪人妖物。原文都是专有名词，我采用意译。

[13] 梅里格（即墨勒阿革洛斯）是狄墨得（即狄俄墨得斯）的舅父，属于前一辈。“孪生的鹅卵”指海伦的诞生：相传，宙斯化为白鹅，爱上丽达，丽达产二鹅卵，一卵出二男婴（海伦的兄弟），一卵则出海伦，后来海伦被诱拐，这就引起特洛伊的战争。——编者

[14] 见第90行注。

[15] 希腊神话——卡德摩斯是忒拜城的建立者，后化为蛇，宙斯把他带入乐园。忒琉斯奸菲罗墨拉，并割其舌，菲把她经过织成锦，以告诉其姊普洛克涅。后来姊妹两人都化为鸟（参看前“机杼诉恨”注）。

[16] 台上至多能有三个演员同时说话，这一条后来成为古典主义的清规戒律。“五幕”原则也成为教条。

[17] 意谓他们的台词十分费解，有如神签。

[18] 悲剧这个字，源出于希腊文“羊”，贺拉斯谓悲剧诗人为一头贱羊而参加竞赛，此说不确，是出于误解。

[19] 酒神的师傅塞勒诺斯是羊神剧中的主要角色。

[20] 阿秋思，公元前1世纪罗马悲剧诗人。——编者

[21] 忒斯拔斯，希腊传说中的悲剧创造者。——编者

[22] 旧喜剧，以阿里斯托芬的喜剧为代表，富于尖锐的政治性讽刺，社会批评，甚至人身攻击，及后，政治局势转变，自由民主之风渐衰，公元前5世纪后半期，雅典当局曾下令禁止喜剧作人身攻击，公元前4世纪初又禁止歌队作政治批判，歌队沉默了，政治性的旧喜剧遂告终。

[23] 德谟克利特，阿希德拉的希腊哲学家，认为人若没有几分疯狂就不能成为诗人。句中的“天才”与“疯狂”同义。

[24] 赫里岗，诗神所居的山，即诗歌领域。

[25] “做砺石一条”，意即做批评家。

[26] 罗马人一斤分为十二两，这几行诗摹拟学童在学校所受的教育。

[27] 科里鲁斯，马其顿亚历山大的随军诗人。——编者

[28] 墨萨拉，与贺拉斯同时代的演说家、诗人；卡斯客琉斯，不详。——编者

[29] 迈秋斯（又译迈齐乌斯），当时著名批评家。——编者

[30] 提泰奥斯，公元前 7 世纪斯巴达诗人，其描写战争的诗富于鼓动性。——编者

[31] 昆提琉斯，与作者同时代的批评家。——编者

[32] 亚里斯塔克，公元前 2 世纪亚历山大里亚学者，以校勘荷马史诗著名，他严厉地批评荷马的诗句。

[33] “触月后之忌”，即痴呆病，古人相信此病是因触怒月后受惩罚而致。

[34] 恩培多克勒，希腊唯物主义哲学家，贺拉斯所叙述的故事是无稽之谈，丑化了哲人。

诗 话

——上奥古斯督书

念陛下仔肩艰巨，为国家日理万机，
设礼教整饬民风，建雄师保意大利，
立法律改革社会；我将耽误了国事，
如果我喋喋不休，把您的光阴浪费。

- 5 罗穆鲁斯和酒神，卡斯托和波露斯，
曾创立丰功伟绩，入太庙奉为神祇，
他们既有功于人群又造福于尘世，
平息残酷的战争，分土地建立城市，
却自叹劳苦功高，得不到所期善意；
- 10 赫拉克勒斯曾斩过凶恶的九头蛇，
奋不顾身把传说的妖魔鬼怪杀死，
到头来觉到只有临终才打败妒忌。
因为光荣会招忌，如果功高而位卑，
等到荣华已逝时，人们才感激零涕。
- 15 但陛下圣寿无疆，普天下万民敬畏，
用您的令名宣誓，立宗庙馨香顶礼，
承认古往今来谁也不能同您媲美。
您的臣民在这方面可谓聪明正直，
尊您为万民之主，远胜希腊的揆席，

20 但是在其他方面却用不同的准尺：
除了过往的光华，一去不返的东西，
今日的一切成就，他们都弃如敝屣，
怀抱着吊古热情，迷恋于断碣颓碑，
把十王颁布禁止罪行的石刻法规，
25 先帝同蛮邦异族订立的和平协议，
教皇的宗教法典，先知的零墨陈词，
硬说是诗神在阿尔斑岗上的启示。

如果因为希腊人说诗愈古愈精华，
就要以同样尺度来评价罗马作家，
30 要驳倒这种主张无须用许多句话。
橄榄的核心不硬，胡桃的果肉软滑；
今日罗马国运兴隆胜似当年希腊，
我们已经能文又能武，能诗又能画。
如果说诗如美酒，年代愈久味愈浓，
35 试问一首诗要多少年才值得称颂？
设使有位诗人在百年前埋骨荒塚，
他便算是近代庸才还是古代鬼雄？
所以必须划定界限以免后世争讼。
你说诗人经过百载堪称古代词宗，
40 但是屈指一算还差一年半载之功，
你说他是近代诗人还是古代诗翁？
说不定到了明天又把他看做谬种。
你说只有几个月或整整一年相差，
就不妨说他可以与古人齐驱并驾。
45 毫毛一根根拔下，骐驎将成为劣马；
砂砾一颗颗取去，高岗也变作平砂；

岁月一年年递减，诗人就贬低声价；
如果只赞美死神赏识的古代作家，
我不难驳倒这种厚古薄今的废话。

- 50 恩尼乌斯英明勇武，堪称第二荷马，
但是他满不在乎世人给他的评价，
也不相信幽灵凭附使他妙笔生花。
吟哦奈维斯的诗如聆昨日的余音，
一切古人的佳作都莫不先得我心。
- 55 自古以来就争论两位诗人谁高明：
巴古维学问渊博，阿库斯聪明绝顶；
据说阿法拉纽继承米南德的衣钵，
普劳图斯出口成章胜似伊璧卡谟；
凯切琉庄严肃穆，泰伦斯技巧见长。
- 60 这些诗人都能感动罗马知音才郎，
自从李维的时代直至今日的盛世，
他们的大名在点鬼簿上首屈一指。

- 罗马观众毕竟有时聪明有时糊涂，
他们吹捧古代作家却是十分错误，
仿佛古人业已登峰造极无以复加；
如果说古诗用字奇僻或佶屈聱牙，
如果说它们古色古香或平淡无奇，
我可以衷心赞成，说他们有鉴赏力。
我决不是要诋毁李维的绝妙词章，
- 70 这些佳作我在教鞭之下永远难忘。
如果说它们天衣无缝或白璧无瑕，
堪称古今的绝响，就使我不胜惊讶。

固然其中也有些才气焕发的佳句，
偶或也有两三行天籁自然的妙语，
75 全篇便善价而沽，毕竟是鱼目混珠。

我愤恨人们指摘一首诗不问精粗，
不问风格之美丑，而只说它不够古，
对古人毕恭毕敬，不是取宽容态度。
阿塔的剧本能否在百花坛上演出，
80 我如果表示怀疑，或者我竟敢企图
指摘博学的罗斯乔，庄严的埃索普，
老一辈定必惊呼，说我是礼貌全无，
自以为只有他们的鉴赏才无错误，
或者认为对后辈让步是奇耻大辱，
85 人到暮年不免守残抱缺自封故步。
有人对奴马的萨里颂歌十分佩服，
其实是不懂装懂，正像我一样胡涂；
此种人未必真能赏识古人的才度，
他们只会把今人的作品视若粪土。
90 假如希腊人像我们那样非今重古，
他们对今日的读者又有甚么用处？
我们又怎能各从所好读他们的书？

自从当年希腊摆脱了波斯的战祸，
他们便沉湎在幸福之中遍地笙歌，
95 纵情于声色犬马，竞相把锦标争夺，
迷恋于石雕铜铸，赏识象牙的制作，
或者神往于画屏，或者醉心于绣幕，
时而热中于悲剧，时而喜爱听笛乐，

犹如一个女孩在保姆身边玩陀螺，
100 急忙忙把它拿来，一霎间扔到角落，
他们的爱和憎变幻无常不可捉摸：
这就是一帆风顺和平幸福的后果。

昔日罗马的习俗却喜爱勤劳刻苦，
他们黎明便起床，打开门吩咐奴仆，
105 给慎重的债务人结算到期的帐目，
倾听长辈的叮嘱，关心晚辈的教育，
教训他们要截止浪费和增加财富。
今日则世风轻浮，沉迷于吟诗作赋，
不论老翁少年都自比为风流人物，
110 戴着桂冠来饮酒，口授新做的诗句。
我曾发誓今后再也不做诗以自苦，
到头来还不是自寻烦恼依然如故？
不到天明我便拿起诗笺寻找笔墨。
不知药性不医病，不知航海不漂渡，
115 大夫要懂得医道，工匠要能运刀斧，
可是今日的世人，不论真才或庸碌，
都喜欢吟风咏月，哪怕依样画葫芦。

然而这种风雅的迷狂也颇有利益，
试想它影响所及足以把风俗转移。
120 诗人的心灵不慕货财只热中于诗，
火灾破产，奴仆星散，唯有一笑置之；
诗人决不会欺骗朋友或后生小子；
他食的虽是粗饭豆羹，但甘之如饴；
诗人不会作战、耕耘，但能效劳社稷，

- 125 尽他绵薄的力量，达到伟大的目的。
诗人使呀呀学语的小孩知耻识礼，
教他们听到粗鄙的话则掉首掩耳；
诗人能谆谆善诱，使人心默化潜移，
矫正粗暴的行为，排除愤怒和妒忌；
130 诗人能歌功颂德，立模范以教后世，
给悲观失望的心灵带来无限慰藉。
若不是诗神或诗人授予恋慕之思，
窈窕淑女又怎能了解君子的情意？
童男少女的歌队求得神恩的福祉，
135 向皇天祈求甘雨，使庄稼绿满大地，
祛除恼人的疾病，避免恐怖的危机，
获得和平的幸福，招来丰收的岁时。
诗博得地祇的庇佑和天神的恩赐。

- 罗马古代的农民，小康强健的百姓，
140 丰收之后的良辰，便往往合家欢庆，
好教终年操劳的身心再气爽神清，
带着同甘共苦的妻子把家奴率领，
用佳肴供奉地母，用乳浆祝祭林神，
用香花美酒答谢司命的护守神灵；
145 放荡不羁的蜚词乱曲便从此流行。
这种歌词交织着村俗的冷嘲热讽，
一年一度的欢乐本是无伤的放纵，
到后来俏皮话日益猖狂，戏谑成风，
居然毫无忌惮地向世家望族进攻。
150 含血喷人的口齿咬得当局者心痛，
世风日下，局外人也不能无动于衷，

于是颁布了法令，惩罚人身的嘲弄，
禁止诽谤的谰言，防范刻薄的歌咏，
鞭笞的威吓产生了移风易俗之功，
155 人们走上了正轨，谈吐也温雅雍容。

被俘的希腊反使蛮族主人成俘虏，
她把艺术带给粗野不文的拉丁姆；
古意大利的诗风像落花流水东去，
幽雅的趣味便把辛辣的毒液清除。
160 可是多年来还有陈风陋俗的残余，
最近罗马诗人才从事机智的韵语，
在布匿战争之后恢复了和平秩序，
开始对悲剧诗人的贡献加以考虑，
试图用庄严风格来迻译希腊悲剧，
165 自喜有崇高的才华和盛旺的情绪，
凭藉悲壮的灵感，欣欣然奔赴前途，
可惜他不肯琢磨，端的是愚蠢自负。

据说因为喜剧取材于日常的生活，
所以写来不费劲，其实要苦心琢磨，
170 清规戒律越是多，喜剧越是难创作。
试看普劳图斯描写少年情场落魄，
老头子堕入情网，老虔婆醋海兴波，
狡猾贪馋的食客只知道寻欢作乐：
喜剧舞台上尽是乱七八糟的家伙。
175 诗人只顾腰囊里的铜臭越来越多，
却不管他的喜剧站得住还是堕落。
荣誉一阵风似的把诗人吹上艺坛，

- 热情的观众喝彩，冷淡者兴致阑珊，
求名者登龙容易，滚下来也是不难。
- 180 喜剧再会！我何必憔悴为了这桂冠？
我何必要靠这桂冠吃得肠肥脑满？
- 甚至勇敢的诗人也往往敬而远之：
绝大多数观众没有教养，地位卑微，
既愚昧无知，又动辄用武殴打骑士，
- 185 一幕未终便唤来拳师或黑熊演技，
群氓所喜爱的就是这种低级趣味！
但近来甚至骑士阶级也今非昔比，
已从悦耳的乐趣转向炫目的新奇。
辉煌幕景落下了，已经有四五小时：
- 190 立刻千军万马在舞台上电掣风驰，
拖着捆绑的帝王，往日的天之骄子，
接着战车、画舫、朱轩、绣轴络绎相继，
运载着劫来的象牙和科林斯铜器。
假如德谟颌利图今日还生存人世，
- 195 看到长颈鹿——骆驼和斑豹生的孽子，
或者一头白象吸引住观众的注视，
他定必莞尔一笑，宁看观众不看戏，
因为他们的表情更加值得他注意。
他会认为可怜的作家在对牛弹琴，
- 200 甚么诗句可以压倒这吵闹的声音？
它可不是在剧场中轰鸣源源不尽，
宛若塔斯干的海涛，加加诺的松林？
观众在吵吵闹闹中欣赏艺术作品，
异乡情调的衣饰使他们悦目赏心；

- 205 主角终于登场了，右手把左手握紧。
他说话了吗？没有！——甚么把观众吸引？
是那意大利紫罗兰色的羊毛织锦。
你也许以为我因为自己不敢效颦，
就不赞扬别人写得这么美的作品？
- 210 不，我想象诗人像走绳人凌空翩翩，
用他飘飘然的诗句弹动我的心弦，
使我激动，使我快慰，使我恐惧哀怜，
宛若魔术师把我带到忒拜或雅典。

- 然而有些诗人宁信赖读者的好意，
215 而不愿忍受傲慢的观众们的无礼，
请您对他们垂青，在阿波罗神殿里，
皮藏他们的杰作，鼓励诗人的勇气，
教他们更热烈追求赫里岗的清池。

- 无疑我们的诗人也往往自寻烦恼，
220 我也是咎由自取，“砍断手种的葡萄”。
我们也曾献上诗章替您排遣疲劳，
我们也曾伤心朋友措指一句诗草，
我们也曾不请自来朗诵一篇旧稿，
我们也曾因为无知的读者看不到
- 225 我们精心制作的妙处而大发牢骚。
我们怀着莫大希望，但愿终有一朝
您听到我们作诗，命诗人进宫应召，
您让我们摆脱贫困而以吟咏自豪。
然而您应该知道，美德之神的祭司
- 230 应该如何向德政和武功馨香顶礼，

- 不要对卑无足道的诗人深信不疑。
昔日珂里鲁斯博得亚历山大赏识，
他以粗制滥造的诗歌来取悦大帝，
赢得君王赏赐他无数的腓力金币。
- 235 但是正如玩墨者总留下墨迹淋漓，
诗人的劣作往往污染了丰功伟绩。
大帝用重价报酬诗人的雕虫小技，
却下令禁止任何人替他造像立碑，
只容许阿倍里斯描绘大帝的英姿，
- 240 或者吕斯鲁斯为他铸像永留青史。
然而假如说亚历山大颇有鉴赏力，
他欣赏艺术作品真能够洞烛隐微，
但是对于诗词文章却是这样无知，
须知他生长在比奥细亚雾霭之地。
- 245 维吉尔和瓦留斯，陛下所爱的诗人，
却没有辜负您的赏识和您的赠品，
他们深受皇恩而使您扬名于远近；
诗人歌颂英雄人物的风度和精神，
比起古铜的铸像还要动人而逼真。
- 250 我的《闲谈》的诗篇只能匍匐于泥尘。
他们的英雄史诗却巍然直迫云汉，
歌咏穹远的国度，天涯海角的河山，
蛮邦异族的领域，孤峰绝岭的危关，
讴歌皇恩浩荡，使干戈偃息于一旦，
- 255 和平神殿门洞开，万民膜拜于祭坛，
罗马在您的治下使帕提亚人丧胆——
但愿我有这样能力操纵我的笔端。

- 然而您的尊严不容拙劣的诗污染，
我也自渐形秽不敢不自量力高攀。
- 260 这是愚蠢的热情，爱您反令您不安，
尤其是以诗歌和艺术来推波助澜。
人容易了解也喜欢想起别人之短，
但很快忘记他所赞扬的别人之善。
我也不愿人为我效劳而使我不欢：
- 265 我恨陈列的蜡像把我塑成不雅观，
我恨拙劣的诗歌把我乱颂扬一番，
这种愚蠢的馈赠徒令我满脸羞惭，
我终要把它和诗人一起放在书篮，
卖给市场上出售香料胡椒的小贩，
- 270 让他当做废纸来包裹生姜和葱蒜。

根据《洛布古典丛书》（Loeb Classical Library）拉丁
文本译出。

朗吉努斯

朗吉努斯 (Longinus) 据传为《论崇高》的作者。

《论崇高》的作者至今还是一个谜，罗伯特洛于 1554 年将此文发表时，题作者的名字为“狄奥尼西奥斯或朗吉努斯”，哈利卡纳苏人狄奥尼西奥斯是公元前 1 世纪希腊修辞学家，在奥古斯都时代留居罗马多年，著有罗马史，也写过许多修辞学和文学批评的文章。帕尔迈拉人朗吉努斯则是 3 世纪的政治家，任叙利亚女王芝诺比亚的谏议大臣，曾劝女王脱离罗马帝国的结盟，273 年，罗马大帝奥里力安攻叙利亚，擒女王，把朗吉努斯处死。罗伯特洛认为此文是狄奥尼西奥斯或朗吉努斯所作，不足为奇，一者是修辞学家，一者是历史名人。但是此文的内容都不能指证这两人。狄奥尼西奥斯的的作品不论在风格或主张上都与《论崇高》大不相同；而文中的引证尽是公元 1 世纪以前的作品，归诸三世纪的朗吉努斯，也显然欠妥。以后各种抄本的作者名字，或作“狄奥尼西奥斯或朗吉努斯”，或作“狄奥尼西奥斯·朗吉努斯”，或简作“朗吉努斯”。到底此文的作者是谁，这个朗吉努斯又是何许人物？学者们意见纷纷，至今尚无定论。要之，一般都认为此文是公元 1 世纪的作品。

论 崇 高

第一篇 绪 论^[1]

第一章 崇高的感染力

亲爱的特伦天^[2]，你记得，我们一起研究凯齐留斯^[3]的论文《论崇高》时，总觉得它无甚高论，配不上那个主题，而且完全抓不住要点，因此对读者没有多大的帮助，而这点却应当是作者的主要目的。况且，一篇学术论文须有两个必要之点：首先，作者应该阐明当前的主题；其次，而这点是更重要的，他必须指出，我们要凭甚么方法来达到目的。凯齐留斯却一方面竭力举出成千例子来阐明崇高的性质，好像我们在这点上是无知似的；另一方面，关于我们应如何修养，使我们的性情达到崇高的境界，他却一字不提，显然认为这无须讨论。虽然如此，我们也许更应该赞扬作者的企图和努力，而不该苛责他的疏忽。

然而，你既然叮嘱我把关于崇高感的意见辑录起来，哪怕是为你用，我也得看看，我的见解对于从事政治活动的人是否真的有用。而你，我的朋友，应该尽你的能力帮助我，给我最坦白的批评。我们与神有何共同之处呢？——有人说，“乐善与爱真”^[4]，这句话说得很好。况且，亲爱的朋友，写给像你这样有教养的人，我殆无须作冗长的绪论，说崇高在于措词的高明和美妙，最伟大的诗人和散文家所以不同凡响，留芳百世，全靠这点。天才不仅在于能说服听众，且亦在于使人心荡神驰。凡是使

人惊叹的篇章总是有感染力的，往往胜于说服和动听。因为信与不信，权在于我，而此等篇章却有不可抗拒的魅力，能征服听众的心灵。再则，独运匠心，善于章法，精于剪裁，不是在一两处可以察觉的，而须在全篇的发展中逐渐表现出来。但是一个崇高的思想，在恰到好处时出现，便宛若电光一闪，照彻长空，显出雄辩家的全部威力。然而，亲爱的特伦天，我深信你凭你的经验自会提供这些或类似的论点了。

第二章 崇高的技巧

首先，我们必须提出一个问题：究竟有没有使文章崇高或渊深的这种技术？因为，有人以为，要把这些问题纳于规律是完全错误的想法。据说，崇高的天才是天生的，不能传授，而天分就是唯一能产生崇高的技术。所以，他们认为，天才的作品，绳之以僵硬的清规戒律，就不啻焚琴煮鹤。而我却不以为然，试想在情绪高涨之时，人的性情固然往往不知守法，但仍不是天马行空，不可羁縻，可见他们的道理适得其反。虽则自然是万物的主因和原型，但是决定程度之强弱，机缘之是否适当，乃至训练和使用的准则，乃是科学方法的能事。况且，激昂的情绪，若不以理性控制，任其盲目冲动，随波逐流，有若无舵之舟，定必更加危险。因为天才常常需要刺激，也常常需要羁縻。狄摩西尼论及人类一般生活^[5]，曾说人生之大幸是好运气，其次，而且同样重要的，是有见识，因为无见识则运气绝不足恃。此言可用于文学：天分有如佳运，技巧有如见识。总之，在文学方面有些仅凭天分的效果，我们也只能从技巧上学来。所以，如果有人非难学习技巧，肯把我这番话考虑一下，我想，他们就不会认为研究这些问题是多余而无用的了。

（以下抄本缺两页）

第三章 浮夸、幼稚、矫情

“……

那怕是他们防止了洪炉的烈焰！
因为只要我看见一个人在炉边，
我就掷给他火的花环，像激流急湍，
定必把这所房子烧成一堆灰烬。

但如今我尚未歌唱那高贵的诗篇。”^[6]

这些话不是悲剧的味儿，是伪悲剧罢了——譬如，“花环”，“直冲苍天”^[7]，用波里亚斯为吹箫人，等等。此等措词浊如污水，比喻不但不能动人，反而引起混乱。试在光天化日下逐节检视，行见它从可敬可畏逐渐沦为可笑可鄙。悲剧在本质上是雄伟的作品，可以容纳夸大之词，但即使在悲剧不和谐的浮夸仍不可恕，当然更难适合真实的语言了。无怪人们讥笑雷翁提尼的高尔吉亚^[8]，他称薛西斯为“波斯人的宙斯”，称兀鹰为“活的坟墓”；也讥笑卡利斯提尼^[9]的某些篇章，说它不是崇高而是高傲；尤其是克雷塔科斯^[10]的卖弄，这个轻浮的作家，正如索福克勒斯所说，“大吹法螺，不知自制”。安斐克拉提，赫革西亚斯，马特里斯^[11]也有此通病，他们往往自以为有灵感，却不是“斗酒诗百篇”^[12]，而是小孩的稚气罢了。一般地说，浮夸似乎是一处最难提防的毛病。一般力求壮丽的作家，为了避免人们指摘其虚弱无力、枯燥乏味，就不觉陷入此种过失，还自以为“志气远大，虽败尤荣”。臃肿是一种病态，对身体对作品都有害处，无病呻吟，言不由衷，则必产生与初意相反的效果。谚语有云：“论枯燥莫过于水肿病”。

所以，浮夸的产生是由于想超过崇高。幼稚则恰好是雄浑的反面；琐屑无聊，心胸狭窄，是最可鄙的弊病。那末，幼稚究竟

是甚么呢？它可不显然是一种书呆子习气，因为过于雕琢，而陷入想入非非的败笔吗？^[13]作家所以陷于这种通病，是由于追求精致、巧妙，尤其是追求风趣，于是滚入琐屑无聊的泥潭中。

第三种毛病，与幼稚有密切关系，在于误用感情，忒奥多洛斯讥之为“乞灵于酒神杖^[14]。”那是感情用得合不合时宜，在应该抑制时候不知抑制。不少作家，宛若醉汉，尽量发泄感情，而不顾其主题是否需要。此等感情纯粹是个人的造作，因此使人生厌，在没有动情的听众看来，真有失观瞻；当然的，说者固然心荡神驰，听者却无动于衷。然而，关于如何使用感情，我且留待另一篇文章来讲吧。

第四章 奇 想

至于上述的第二种毛病——我指“想入非非”——提迈奥斯^[15]就犯了不少，他在别的方面固然不失为有才能的作家，有时也不乏文采的壮丽，博学而有创见，但他明于察人之过，而昧于察己之过，因好标奇立异，往往陷于最幼稚的夸张。我只须引证他一两个例子，因为凯齐留斯已经指出不少了。他在歌颂亚历山大大帝时说：“他征服整个亚洲，也用不到伊索克拉底写赞美波斯战争的颂歌那么多年。”拿马其顿王来比那位诡辩家是不伦不类的；这一来，提迈奥斯啊，就显得斯巴达战士远不及伊索克拉底一人了，因为他们征服墨塞尼需要三十年，而他写这篇颂歌却不消十年时间！再则，试看他怎样谈论在西西里的雅典俘虏吧，他说：“他们对赫耳墨斯不敬，毁损了神的偶像，所以受到惩罚，主要是因为一个人，此人是受害的神的父方族人，赫尔蒙之子赫尔谟克拉提。”亲爱的特伦天，我独怪他为甚么不这样讲述僭主狄奥尼修斯呢：“他对狄奥和赫拉克勒斯不敬，所以被狄奥和赫拉克勒斯子孙夺了王位^[16]。”

然而，何必指摘提迈奥斯呢？以色列芬和柏拉图之英才，尽管曾受教于苏格拉底门下，尚且有时因为卖弄小聪明而得意忘形。色诺芬在《斯巴达政体论》中写道：“你要听到斯巴达人说话，比听到石像说话更难，你要吸引铜像的注视，比吸引斯巴达人的注视更易：你会以为他们娴静得像他们眼睛里的童女。”称眼睛里的瞳人为娴静的童女，倒是适合安斐克拉提的笔调而不适合色诺芬的。若果说所有斯巴达人的瞳人都是娴静的，那岂不怪哉！人有常言：人们显示鲁莽的地方莫过于眼睛，所以荷马称莽汉为“酒鬼，有狗的眼睛”。然而，提迈奥斯仿佛发现了被偷的东西，绝不肯把这种乏味的奇想留给色诺芬。譬如，他讲及阿加托克勒斯在揭罩礼^[17]时劫走已出嫁的表妹：“谁会这样干呢，要是他眼里有的是童女而不是娼妓？”哪怕是在别的方面高明如神的柏拉图又怎样呢？他就说过：“他们写下了铭，把柏木纪念碑放在庙里”^[18]，意谓题匾罢了；又如：“至于城墙，墨吉罗斯啊，我同意斯巴达的做法，让城墙睡在地上永远不起来”^[19]。希罗多德也不甘落后，他称美女为“眼睛的磨难”。然而，希罗多德尚可原谅，因为这句话是蛮族讲的，况且他们喝醉了酒，但是即令出于这些角色的口，也不应把有失观瞻的无聊话遗给后世。

第五章 标奇立异

然而，所有这些文艺莠草是同根生的，皆出自“标奇立异”思想，这种思想已经成为时下流行的狂热了。因为人们的美德和恶德往往来自同一源泉。所以，风格的美，词藻的崇高，乃至措词的美妙，固然有助于作品的成功，但是这些优点不仅仅是成功的也是失败的根源。我认为，结构的波澜，夸饰的运用，惯用的复数，也是如此。然而，关于它们似乎具有的危险，我们且留待下文来讲吧。现在，必须探讨一下，指出我们怎样才可以避免那

些与崇高风格有密切关系的错误。

第六章 文艺的鉴别力

这是可以做到的，我的朋友，只要我们对于何谓真正崇高有了清楚的认识和体会。可是，这也是一件困难的事情，因为关于文艺的公允判断乃是长久经验的结果。虽然如此，让我提出一些教训，也许凭借下述的方法可以获得文艺的鉴别力。

第七章 文艺的真价值

我们要知道，亲爱的朋友，在日常生活中，凡是伟大心灵所鄙弃的东西，决不会是真正伟大的，譬如说，财富，荣誉，名声，权势，以及虚有其表的荣华，在有识者看来，决不是人生之大幸，因为鄙弃它们反而显然是一种好处；不错，享有富贵的人就远不及虽能享受但意志远大敝屣浮华的人之受人敬仰。这个原则也可用来评衡诗和散文。我们要看一看，某些篇章是否徒有堂皇的外表，端赖添上一些雕琢的藻饰，但一经细听，就发现它内容空洞，倒值得鄙视，不值得赞美。因为真正崇高的文章自然能使我们扬举，襟怀磊落，慷慨激昂，充满了快乐的自豪感，仿佛是我们自己创作了那篇文章。所以，如果一个颇有见识而又熟识文艺的人再三听取一篇文章，但觉得它不能使人心胸豁达，意志昂扬，或者听过后不能留下一点思想，值得低徊寻味，而愈仔细研究，愈觉得它无甚可取，那末，那就未必是真正的崇高，因为它不过是耳边风，不能经久。真正伟大的作品，是百读不厌的，很难甚且不可能抵抗它的魅力，它留给你牢固的、不可磨灭的印象。一般地说，凡是古往今来人人爱读的诗文，你可以认为它是真正美的、真正崇高的。因为若果不同习惯、不同生活、不同嗜

好、不同年龄、不同时代的人们，对于同一作品持同一意见，那末，各式各样批评者的一致判断，就使我们对于他们所赞扬的作品深信不疑了。

第八章 崇高的五个源泉

崇高的风格，可以说，有五个真正的源泉，而天赋的文艺才能仿佛是这五者的共同基础，没有它就一事无成。第一而且首要的是能作庄严伟大的思想，我在《论色诺芬》一文中已有所论述了。第二是具有慷慨激昂的热情。这两个崇高因素主要是依赖天赋的。其余三者则来自技巧。第三是构想辞格的藻饰，藻饰有两种：思想的藻饰和语言的藻饰。此外，是使用高雅的措词，这又可以分为用词的选择，象喻的词采和声喻的词采^[20]。第五个崇高因素包括上述四者，就是尊严和高雅的结构。

让我们来探讨这五个因素所包含的一切，但首先说明一下，这五个因素中有些是凯齐留斯没有提及的，譬如，他忽略了热情这个因素。然而，如果他认为崇高与热情是一回事，而且往往是共生共灭的，他就错了。因为有等热情是卑微的，去崇高甚远，例如，怜悯、烦恼、恐惧。反之，不少崇高的篇章却没有热情。譬如，在不可胜数的例子中，试看荷马咏阿罗欧斯两个儿子的豪放的诗句：

“他们打算把奥萨山叠在奥林匹斯峰，
把葱茏的伯利翁叠在奥萨，攀登天空^[21]。”

接着他加上更为雄伟的一句：

“而他们居然成功。……”

再则，演讲家的颂词、典礼的发言、炫才的演讲，每一句都有尊严的崇高词令，却多半没有热烈的感情。所以热情的演讲家最不善于作颂词，颂词的作家则往往缺乏热情。另一方面，如果

说凯齐留斯从未想到热情有助于崇高，所以只字不提，认为是无足道者，那末他就铸成大错了。我大胆地说：有助于风格之雄浑者，莫过于恰到好处的真情。它仿佛呼出迷狂的气息和神圣的灵感，而感发了你的语言。

第二篇 思想论

第九章 思想的雄浑

既然第一个因素，我指崇高的天才^[22]，较其余的因素更为重要。所以，虽然这是天生而非学来的能力，我们也要努力陶冶我们的性情，使之达到高远的意境，仿佛使之孕育着高尚的灵感。你问我，这有甚么方法呢？我在别处写过这句话：“崇高的风格是一颗伟大心灵的回声。”所以，一个素朴不文的思想，即使不形之于言，也往往仅凭它本身固有的崇高精神而使人赞叹。试看在“招魂”一章中埃阿斯的沉默是多么悲壮^[23]，比任何的谈吐还要崇高。所以，首先指出崇高的来源是绝对必要的，我们说，一个真正的演讲家绝不应有卑鄙齷齪的心灵。因为，一个终生墨守着狭隘的、奴从的思想和习惯的人，决不可能说出令人击节称赏和永垂不朽的言词。是的，雄伟的风格乃是重大的思想之自然结果，崇高的谈吐往往出自胸襟旷达志气远大的人。例如，亚历山大回答巴尔墨尼奥的话，后者说：“至于我，我会满意的^[24]。”……

〔以下抄本缺六页〕

……天壤之遥远^[25]。我们不妨说，这与其是形容斗争的规模，毋宁是象征荷马的伟大。赫西奥德之描写“悲伤”就完全不同了（如果《咏盾》可以算是他的作品）：

“从她的鼻孔，鼻涕奔流……”[26]

他把这形象写得不是恐怖，而是令人反感。试看荷马如何歌颂神灵的伟大：

“远得像守望人纵目看入朦胧的远方，
当他坐在哨岗上，注视酒绿色的海洋，
引吭长嘶的天马一跃就是这么遥远。”[27]

他以天涯海角的穹远来形容天马的步伐。这是极其壮丽的，不妨说，如果天马再踏几步，这个世界哪里还有地方给它们驰骋？再则，在描写神的战斗时，他又以想象力见胜：

“周围笳声响彻辽阔长空和奥林匹斯，
在下界，冥王阿斯多纽斯颤栗不已，
他离开宝座，大叫一声，不禁魂惊心悸，
生怕上界地震王波塞冬撕破大地，
把他的住所暴露在神和人的眼底，
这可怕的、湿漉漉的地方诸神都厌弃。”[28]

你看，朋友，大地裂开，深到根基，冥土也暴露了，整个宇宙支离破碎，天翻地覆，同时一切东西，天国与冥土，人与神，都参与这场战斗，都经受着危险。

这些诗篇是惊心动魄的，但是，除非当做讽喻看，否则它们全是渎神的，毫不顾及是否得体。我觉得，荷马在缕述神灵的受伤、争吵、复仇、流泪、囚禁、许许多多苦难时，他竭力把《伊利亚特》中的人写成神，神写成人。然而，我们人类虽然不幸，死还是“苦海的归港”[29]，但是荷马却使得神灵不但享得永生而且遭受永劫。但是有些诗篇如实地描写神性和它的圣洁、伟大、纯粹，就远胜于“神的战斗”，譬如，咏波塞冬的几行（虽然别人已先我详细地论述过了）：

“高山和森林在颤抖，
四周峰风，特洛伊城，阿开亚人的船艘，

在波塞冬神大步走来的脚下动摇；
他乘风破浪而来，惊动了鲸鲵踊跃，
它们从海底升起，来欢迎这位王侯；
海洋戏喜得雀跃，裂开了，飞溅着波涛。”^[30]

所以，同样地这个犹太立法者，一位非常人物，对于神的能力有很高明的想象，就在《法律篇》的开章表达出来，他写道：“上帝说甚么呢？‘要有光，于是有光；要有大地，于是有大地’^[31]。”

我也许不会使你烦厌吧，朋友，假如我再引证荷马的另一节——这节是描写人类的——来给你证明，诗人往往能达到英雄事迹的伟大境界。密雾和沉沉的夜色突然笼罩着希腊人的战场，埃阿斯毫无办法，只好祷告：

“宙斯父，请从黑暗中打救阿开亚好汉，
给我们明朗的天，让我们能用眼睛看，
宁愿您在光天化日下把我们摧残……”^[32]

这是埃阿斯的真实感情，他绝不乞求生命——这样的祷告会贬低这位英雄；但是在无法对付的黑暗中英雄虽勇而无用武之地，因此他恨自己在战争中无事可为，所以祷告立即云开见日，即使战死沙场，也不愧为勇士，哪怕是宙斯在向他进攻。然而，这里，荷马真的卷入战争的风云中，他如同身受：

“酣斗若狂，有如枪手战神，有如烈焰
席卷了荒山，烧遍了幽深茂密的森林，
口里唾着泡沫似的飞涎……”^[33]

然而，在整篇《奥德赛》——我们有许多理由要讨论一下——荷马显得“江郎才尽”，当伟大的天才衰退时，他陷入老年人爱讲故事的习性。此外，还有许多点可以证明：他写这篇诗作为第二部作品，况且他要通过《奥德赛》介绍伊利翁战争痛苦的余波，作为《特洛伊战争的一些》^[34]插曲；不错，他在诗中已经

对英雄们表示哀悼，流过涕泪，仿佛是还清一笔旧债。其实，《奥德赛》不过是《伊利亚特》的跋诗：

“那儿躺着神勇的埃阿斯；那儿，阿喀琉斯；

那儿躺着帕特洛克洛斯，如神的谋士；

那儿躺着我的爱子。……”^[35]

由于同一理由，我认为，《伊利亚特》写于诗人才华的全盛时代，全篇生意蓬勃，富有戏剧性的动作，而《奥德赛》则以叙事为主，这是暮年老境的征候，所以，在《奥德赛》，你可以把荷马比拟落日，壮观犹存，但光华已逝了。因为他在这部史诗中再不能保持《伊利亚特》诗章所特有的那种调子，那永远不会流于平凡的崇高，那情节相继川流不息的发展，那瞬息千变的政治生活的描写，那取材于现实生活的意象的丰富性，反之，宛若退潮的沧海回到它的境界，在四周崖岸中波平如镜，所以我们看到荷马的伟大才华的落潮，他逍遥于荒诞无稽的野史奇谈的领域了。话虽如此，我并没有忘记《奥德赛》所写的暴风巨浪，独目巨人等等的稗史，我是讲老境，荷马已到了衰老的暮年。——然而，事实上在所有这些诗章中总是虚构压倒了写实。

我说过，我离开本题，是为了证明：伟大天才到了才华衰退之时，往往很容易流为废话连篇——譬如，酒皮袋的故事，茜尔赛使人变成猪（左伊罗斯讥之为“流泪的猪”），鸽子把宙斯当做小雏养育，奥德修斯在破船遇难时十日不食，奥德修斯屠杀求婚者们那令人难信的事迹^[36]。这些废话，不叫做“宙斯之梦”^[37]，却叫做甚么呢？

况且，我们所以要谈论《奥德赛》，另有一个理由：我希望你认识，伟大的作家和诗人到了热情衰退之时，也往往沦于着重性格刻画。例如，关于奥德修斯家中日常生活的性格刻画，就有点象以刻画性格为主的喜剧了。

第十章 题材的选择和组织

现在，我们且研究一下：是否还有其他能够使风格显得崇高的因素。在一切事物里总有某些成分是它本质所固有的，所以，在我们看来，崇高的原因之一在于能够选择最适当的本质成分，而使之组成一个有机的整体。因为能吸引读者的原因，一方面是题材的选择，他方面是选材的组织。例如，萨福之描写恋爱狂的痛苦，就是取材于现实中恋爱所带有的征候。她在哪方面显出她的优点呢？在于她能选择和组织那些最主要最动人的征候。

“我觉得他宛若神明：
他坐在你面前倾听
你那充满蜜意的话，
你那惹人怜爱的笑声——
这使得我的心
在胸中鼓动不停。
只要看你一眼，
我便说不出声，
我的舌头不灵。
一种微妙的火焰
立刻在我身上传遍，
我眼花，视而不见，
我耳鸣，听而不闻；
我的汗好像甘霖，
我浑身抖颤；
我的脸色比草还青，
我觉得我与死亡接近。”

试看她怎样一起召唤灵魂、肉体、听觉、视觉、舌头、脸色，仿

佛这一切都离开了她，这可不使人击节称赏吗？她感到彼此矛盾的感觉，她发冷，发热，思想不清，如痴如狂，因为她生怕自己接近了死亡。她要表现的不是单一种感情，而是许多感情的相结合。所有钟情的男女都显出这些征候，而萨福的卓越的优点，我曾说过，在于她独能选择最动人的地方，而使之组成一个整体。我想，这好像荷马的手法，诗人在描写暴风巨浪时就选择它所带来的最惊险的情景。《阿里玛斯培亚》的作者^[38]当然自以为下面的诗句是惊心动魄的了。

“还有一件事使我们的内心充满惊惶：
有等人住在远离陆地的沧海中央，
他们是可怜的人，劳苦得令人哀伤；
他们眼睛盯住星光，心灵寄托海上，
常常举起祈求的双手向神灵祷告，
心灵的深处也动荡得像惊涛骇浪。”

我想，谁也知道，这与其是惊心动魄，毋宁是瑰丽如花。然而，荷马却怎样描写呢？我们试从许多例子中单举一个。

“他扑上去，宛若巨浪打在一艘快船上，
在浓云之下狂风掀起了惊涛骇浪，
浪花把船淹没了，可怕的飘风若狂
在船帆上怒吼，舟子发抖，因为惊慌，
出于毁灭之下的逃生是十分勉强。”^[39]

阿拉托斯也尝试过采取这点意思：

“幸赖一片小板免于灭亡”。

然而，他贬低这个意思了，使它显得玲珑雅致，而不是惊心动魄。况且，他限制了这场惊险，而说“一片小板打退了灭亡。”可不是吗，小板竟然打退灭亡！反之，荷马并不把惊险限于一时，他描写舟子们不断地处于毁灭的边缘，一浪接着一浪打来。况且，在“出于毁灭之下”这短语中，强迫两个前置词结成一个

不大自然的复合词^[40]，他这样强扭其语言，使之符合当前的灾难，以语言的紧凑来庄严地绘出苦难的场面，那就几乎使他的词藻也带上这场惊险的烙印了——“出于毁灭之下”云云。阿奇罗科斯之描写海上遇险^[41]，狄摩西尼之描写消息的传来^[42]，也与此仿佛。他写道：“现在是黄昏了……”我们不妨说，这些作家选择要点时必权其轻重，轻轻一笔便澄清了境界，并且使这些要点彼此结合，而绝不容有浅薄的、拙劣的、炫才的败笔混杂于其间，因为这些败笔，如同罅隙和孔洞，定必破坏了整体，破坏了那有条不紊建成一间毫无破绽的大厦似的雄浑意境。

第十一章 铺张的手法

与上述的优点有关的一种手法，是所谓“铺张”：每一段的主题和论点都有不少起伏波澜，雄浑的文辞一句接一句滚滚而来，不断地增加其气魄。其法是：或推陈出新，予以发挥；或故甚其词，加以夸大；或指出事例和论点以着重其说；或刻意铺陈事实；或用心激发感情——总之，铺张的方法有千百种。然而，演讲家必须知道，如若没有崇高的因素，这些方法本身决不能臻于绝妙之境，除非是在怜惜或非难的场合，那当然是例外，但是在其余一切铺张，去掉崇高的因素就不啻从肉体取去灵魂，因为若没有崇高的因素来支持，它们必至于立刻失掉其力量而显得空洞了。然而，我现在所讲的与上文所述的到底有区别（我指，限定要点和构成统一整体），一般地说，崇高与铺张不可混同，为了清楚起见，我试略为说明这两者的判别。

第十二章 崇高与铺张

有些专门论文所下的定义不能令我满意。它们说，铺张乃是

使主题似乎壮丽的文辞。显然，这个定义既适用于崇高的，亦适用于热情的和修饰的风格，因为这些风格都能授予语言一些壮丽的性质。然而，我觉得它们彼此有别。崇高在于高超，铺张在于丰富；所以你在一个思想中也往往能发现崇高，而铺张则常常须依赖数量甚或一点冗赘；大致说来，铺张乃是累积主题所固有的成分和话题，从而予以发挥，不厌其详，以加强论旨。在这点上它与“论证”有所不同，因为论证是证明所要求的论点。……

[以下抄本缺两页]^[43]

……极其丰富多彩，宛若浩海，常常泛滥着一片雄浑的沧茫。所以，我认为，就风格来说，这位雄辩家（狄摩西尼）较为热情，有许多如火如荼热情磅礴的焕发，而柏拉图则稳健，颇有富丽堂皇的尊严，虽然不是冷淡，可就不是这样光辉四射了。所以，我觉得，亲爱的特伦天，——如果我们希腊人可以说句话，我要说——西塞罗在雄浑方面与狄摩西尼有所不同，也是在这一点上。狄摩西尼的风格大抵是在粗豪的崇高，西塞罗则如瀑流急湍。我们这位同胞凭借他的勇猛、他的急进、他的力量和惊心动魄的辞令，把一切燃烧起来，散之四方，可以比拟疾雷闪电。我认为，西塞罗则如野火燎原，席卷一切，扫荡一切，他的内心往往有一股强烈而持续的火焰，时而东，时而西，又不断给养以燃料。然而，你们（罗马人）^[44]关于这点可能评判得更好，但显然狄摩西尼这种崇高和雄健的最好时机，是在语势强烈热情磅礴之时，在于需要使听众惊心动魄的场合，当你要口若悬河语惊群座之时，洪涛似的辞令是用得着的。所以它大抵适合于处理平凡的主题，演讲的结语，题外的话，一切描写和炫才之作，历史和自然哲学的作品，乃至其他种种色色的辞章。

第十三章 论借鉴古人

然而，且回过来讲柏拉图吧，他虽然有若无声的潜流，但仍能达到雄伟的境界；你读过他的《理想国》，你不会不知道他的风格，他说：

“凡是没有智慧和美德之经验的人，往往宴饮作乐，醉生梦死，仿佛每况愈下，竟然终生流连忘返；他们永不能仰视真理，永不能高瞻远瞩，永不能尝到持久的、纯粹的快乐，就像一群牲口，总是低头俯视，眼睛朝着地面，朝着食桌，饱食终日，脑满肠肥，为了贪图饱餐，用蹄相踢，用铁角相触，因为贪得无厌，互相残杀。”^[45]

这位作家又对我们指出，如果我们不想忽视他的意见，除了上述的以外，还有另一条引向崇高境界的道路。这条是甚么和怎样的道路呢？就是摹仿古代伟大散文家和诗人们，并且同他们竞赛。朋友，让我们咬紧牙关，努力达到这个目的吧。因为许多人就是这样子从别人的精神获得灵感的，正如传闻所说，德尔斐的女祭司走近三脚祭坛，据说地上有个裂口，喷出神圣的烟雾，她就在那里妊娠了神力，在灵感之下立刻宣述神谕^[46]；所以从古代作家的伟大精神有一绪潜流注入慕古者的心灵中，好像从神圣的口发出启示，受了这种感召，即令不大能有灵感的人也会因别人的伟大精神而同享得灵感。难道只有希罗多德最富于荷马精神吗？以前还有斯提西科洛斯和阿奇罗科斯呢^[47]，尤以柏拉图为出类拔萃，他引导荷马那源泉的无数小溪流入他自己的文章里。要不是安蒙尼奥斯^[48]及其弟子们早已作过分类的选目，我们也许需要举些例子的。这种借鉴的行为并非剽窃，这正如从美的性格，从雕像和艺术作品，吸取印象罢了。我觉得，柏拉图决不能在他的哲学芳园里使得百花齐放，也不能同荷马一起踟躅于诗歌

和词藻的幽林，要不是他全心全意要与荷马竞夺锦标，正如一个年青的竞争者对一个已有惊人成就的敌手，也许是好胜一点，仿佛要争占上风，但决不是无益的竞胜。因为，正如赫西奥德所说，“竞争对于凡夫是有好处的”。真的，胜利的桂冠是美好的，荣誉的报酬是值得争取的，即使败于古人之手也不是耻辱。

第十四章 古人与后世的评衡

所以，当我们苦心经营一篇要求文辞高妙思想雄伟的文章，我们最好在心中提出疑问：“荷马对这篇文章会说甚么话呢，柏拉图和狄摩西尼，或者修昔底德写历史著作时，怎样达到崇高的境界？”在竞赛时，此等英才就出现在我们面前，宛若耀眼的明星，使我们的心灵扬举而达到心中凝想的典范。如果我们在心中这样想一想，那就更好了：——“如果荷马或者狄摩西尼在座，他会怎样听取我所说的话呢，那一篇又会怎样感动他？”这个考验是重大的，要是我们邀请了这样的评判员和听众来听取我们自己的讲话，而假设我们把自己的作品交给如此非凡的审判官和见证人来审查。而更使人兴奋的是这个问题：“如果我写了这篇文章，后世的人们将如何评判呢？”设使你害怕你的话在你生存的时代尚且不合时宜，未得众赏，那末，你心中的概念定必还未成熟，盲目蠢动，有如流产的胎儿，毕竟是未足月数，你就难望它能博得千载的声名。

第十五章 论 想 象

风格的庄严、雄浑、遒劲，年青人啊，多半是赖“意象”产生的。有人称之为“心象”。所谓想象作用，一般是指不论如何构想出来而形之于言的一切观念，但是这个名词现在用以指这样

的场合：即当你在灵感和热情感发之下仿佛目睹你所描述的事物，而且使它呈现在听众的眼前。你别忘记，想象在雄辩中是一回事，在诗歌中又是另一回事。诗的意象以使人惊心动魄为目的，演讲的意象却是为了使观念明晰，虽则两者都力求做到后一点，力求激发感情。

“母亲啊，我恳求您，您别调唆
那些血足蛇状的女妖迫害我，
唉，她们在这儿，迫近了，向我猛扑！”^[49]

再则，

“天呀，她要杀我了，我向哪里逃走？”^[50]

这里，诗人自己如同目击那些复仇女神，他几乎要强迫听众来看见他所想象的事物。欧里庇得斯不惮烦劳用悲剧来表现这两种情操——疯狂与爱情；我认为，他在这些方面比在任何其他方面更加成功，虽则他决不是没有勇气来尝试别种的想象。因为缺少崇高的天才，所以他在许多处强迫他的才能向悲剧方面发展，于是往往在他的宏伟的篇章中，有如诗人荷马所咏：

“它的尾巴鞭打着肋和腰的左右，
它这样督促着自己去奋勇战斗。”^[51]

譬如，他写太阳神把马缰交给法厄同——

“当心，别驾车闯入利比亚的空际，
那儿天气燥热，没有湿气来调济，
会把你的车轮燃毁……”

接着，又说：

“可是，你朝着七曜星奔向前程。
少年听了这番话，便握紧缰绳，
扬鞭打着他的翼马两旁前行，
它们立刻鼓翼飞入碧空的云层，
他父亲在背后骑着天犬星，

指教着儿子：‘你驶向这边，
朝这儿驾你的车，朝那儿驰骋。’”^[52]

你岂不是说，诗人的心灵也一起在车上，同冒着天马飞行的危险吗？要不是他也参与天马的行空，他就永远不能想象出这些情景了。同样的想象力也见于他描写卡珊德拉的几行诗，起句是：

“然而，你们爱马的特洛伊人啊！”^[53]

埃斯库罗斯大胆尝试最富有英雄气概的想象，例如，他描写七将攻忒拜：

“七位英雄都是勇猛的领袖，
在黑边的盾上杀了一条牛，
把手指浸渍在鲜血之流，
然后向男战神和女战神祈求，
又向嗜血的恐怖神稽首……”^[54]

于是他们彼此信誓旦旦，“死而不哀怨”^[55]；但是有时埃斯库罗斯也运用一些未加过工的粗豪思想，有如未梳未理的羊毛。然而，欧里庇得斯为了爱名誉也甘冒此等危险。埃斯库罗斯写来客古士的宫殿在酒神狄奥尼索斯出现时着了魔祟，曾用过一行险句：

“宫殿陷入狂迷，屋檐飘飘然如醉酒。”^[56]

欧里庇得斯用不同方法表达同一思想，而使之美化：

“漫山遍野一起宴饮作乐。”^[57]

索福克勒斯以巧妙的想象力描写临死的俄狄甫斯在皇天兆示时指挥自己的葬礼^[58]。阿喀琉斯在希腊人归航时，在他的坟头对束装待发的军人显灵，这光景也许没有人比西蒙尼得斯写得更生动了^[59]。此种例子是举不胜举的。

然而，我曾说过，诗人的手法有点神话似的夸张，远远超过可信的限度，而雄辩中最美妙的想象却往往具有现实性和真实性。当演讲词的风格具有诗意，神话似的无稽，迷失于不可能的

刻画时，此等例外就未免是荒诞的，有若异邦的情调了。例如，我们今日那些标奇立异的雄辩家——我的天！——，就像悲剧诗人那样，总是看见复仇女神，可是这些高贵的先生们独不能了解这点：当奥瑞斯忒斯说：

“放我吧！你是我的一个复仇女神，
你抱紧我的腰间，要把我抛入冥土。”^[60]

他不过是在幻觉中，因为他疯了。

那么，雄辩中的想象有何功能呢？它也许能把许多劲势和情感授给演讲词，但是若果配合着事实的论证，它就不但能说服听众，而且能支配他们。狄摩西尼说：

“然而，设使此刻我们听到法院前有一阵呐喊声，而且有人说牢狱被打开了，囚犯都逃走了，我相信，人不论老少，决不会无动于衷，不走去尽力帮助的。假如有人走来说，就是某人释放了他们，他就会立刻被打死，不容他分说。”^[61]

又说，许帕里德斯因为在雅典大败之后提议解放奴隶而被控，他在受审时说：“不是哪个演讲人起草这决议书的，咎在于开洛尼亚之战。”^[62]这位雄辩家连同事实的论证一起还运用想象力，从而使他的观念远超过说服的限度。在所有这些例子中，我们自然而然听信了较有感染力的话，所以我们被吸引着，从推理方面转向想象所产生的魅力，于是事实的论证就仿佛笼罩在灿烂的光环中。我们的感动不是没有理由的；当两种力量结合为一，较强者往往吸取了较弱者的功能。

关于思想方面的崇高，它如何借助于心灵的伟大品质，或赖摹仿或赖想象力而产生，上文的话已经够了。

第三篇 辞格论

第十六章 誓 词

现在，其次是论述辞格的问题；因为辞格如果运用得妥当，我曾说过，也是崇高的重要因素之一。然而，此刻要仔细讨论所有的辞格，就需要很大的努力，乃至无限的辛劳，所以我们为了加强我们的论点，只能缕述几种能够产生雄浑风格的辞格而已。

譬如，狄摩西尼为了维护他的政治主张而提出一些论证^[63]，怎样才是最自然的手法呢？

“你们，雅典人啊，仔肩艰巨，为希腊的自由而斗争，是没有做错的，你们在国内就有其明证，因为那些曾在马拉松、在萨拉密斯、在布拉泰亚作战的人们都没有做错。”

但是，当突然在神授的灵感之下，仿佛受了太阳神的启示，这位雄辩家竟然指着希腊的英雄人物发个庄严的信誓：

“你们决不会错的，不，我敢以曾在马拉松出生入死的英烈为誓。”

那么，凭借誓词这种辞格——这里我称之为呼告法的誓词——他仿佛把先烈视若神明，因为他暗示我们应该像指天为誓那样呼告如此壮烈牺牲的人们；他把出生入死者的精神充满审判官的心灵，使其论证的性质化为无比崇高热情洋溢的文辞，令它具有如此不可思议不同凡响的誓词所特有的说服力，所以他的演讲词对于听众的心情有若一剂良药或解毒之方，他们听了这赞美词，为之精神抖擞，顿觉得与腓力作战可以自豪，好像以马拉松和萨拉密斯的胜利为荣那样。所以，在这里，凭借这种辞格，他就能够使所有听众悠然神往了。不错，有人说，他的根苗得自欧波利斯的誓词：

“不，我以我在马拉松的战斗为誓，

谁也不能安然无恙地烦扰我的心。”^[64]

然而，仅仅发一个庄严的誓并不算是雄浑的手法，还得顾及发誓的地点、情况、时机和动机。在欧波利斯，那不过是一句誓词而已，而且是正当国势兴隆无须振奋人心之时对雅典人说的。况且，诗人的誓词并没有说英雄们有若神明，永垂不朽，好让听众对于他们的美德有个正确的见解，反之，他不讲出生入死的人而只讲无生之物——战斗——，可谓言不中肯。在狄摩西尼，他的誓词却是惨淡经营，务求适合战败者的情绪的，所以雅典人并不觉得开洛尼亚的败绩是一场大难；而这，我曾说过，同时是一个明证，指证他们没有错误，也是一个范例，一个信誓，一句颂词，一种鼓励。这位雄辩家预料到听众的异议：“你讲的是你的政治主张所招致的败绩，你何以用胜利作誓词呢？”因此，他接着就逐字推敲，小心从事，教导我们“即使在狂热如醉之时也必头脑清醒^[65]。”他说：“在马拉松出生入死的人们，在萨拉密斯参加海战的人们，在布拉泰亚并肩作战的人们，”他绝不说“胜利的人们”，而始终巧妙地避免提及战争的结果，因为胜利是幸运的，而开洛尼亚之役则适得其反。所以，他先于听众一着，加上一句以度过难关：

“城邦举行了国葬，为所有的死者，埃斯尼斯啊，不仅是为那些胜利者而已。”

第十七章 辞格与崇高

在这一论题，我认为不应遗漏了我的一个观点，亲爱的朋友，虽然我只能简略地一述。辞格乃是崇高风格的自然盟友，反过来又从这盟友取得惊人的助力。哪里呢，怎样呢？我将告诉你。滥用的辞格不免引起怀疑，使人觉得说者言不由衷，玩弄手

段，大发谬论，尤其是当对无上权威的判官，甚或对僭主，王者或地位显赫的领袖说话的时候。如果巧言令色的雄辩家凭借修辞手段把他当做头脑简单的小孩来欺骗，他定必立刻发怒。他把你的诡辩看做对他个人的侮辱，有时会大发雷霆，即令他压下怒火，也会对你词令的游说完全起反感。所以，唯有当听者不觉得你的辞格是个辞格时，那个辞格似乎最妙。

崇高的意境和热烈的感情对预防辞格引起怀疑大有帮助，妙不可言。巧妙的修辞手段既稍为隐藏在美与崇高的光辉中，便不再显著，从而避免了一切怀疑。上文所述的“以马拉松的英烈为誓”，就是很好的例子。在这例子里，雄辩家凭甚么隐藏他的修辞手段呢？显然是凭它本身的光辉。就像在骄阳普照之下燭火无光，周围的崇高意境能隐藏雄辩家的诡譎。绘画中也有与此仿佛的现象。虽则色调的明暗并存在于同一平面上，但鲜明的总是夺目，显得不但玲珑浮突，而且的确近得多。词令亦如此。热情而且崇高的话更接近我们的心灵，从而，半由于天然的引力，半由于词采的光辉，它往往先得你心，比辞格更使人注目，仿佛把它掩藏了。

第十八章 设 问

关于问答法^[66]，我们要说些甚么？那可不是靠辞格的塑造力使得语言更有劲更激动吗？狄摩西尼说：

“告诉我，你们可不是想奔走相告，问有无消息吗？因为甚么消息比一个马其顿人征服希腊更新奇呢？腓力死了吗？没有死，我的天，虽然他生病。这对你们有甚么关系呢？不论他生死，你们自会立刻制造另一个腓力。”^[67]

又说：

“让我们渡海到马其顿去吧。有人会问我：在哪里登陆

呢？战争自然会找出腠力的战略的弱点。”^[68]

这里，单纯的叙述便会完全显得无力了，现在这种灵感和一问一答的迅速变化，乃至他之回答自己有如回答别人那样，凭借这个辞格，使得他的话不但更崇高而且更有说服力。因为热情的词句，当仿佛不是说者有意为之而是从情境中产生时，更能感染人；而这种自问自答的方法却似乎是感情的自然流露。凡是受别人质问的人，往往为情势所迫，竭力答辩，而且真情流露；同样，这种问答的辞格也能引听众走入迷途，误认为每句惨淡经营的话都是仓猝想起冲口而出的。再则，——因为希罗多德这段话曾被认为最崇高的一节——乎如是……………

〔以下抄本缺两页〕

第十九章 散 珠

……断断续续的句子，珠玑乱落，有如瀑流泻地，仿佛说者不假思索。色诺芬说：

“以盾击盾，他们推进、战斗、厮杀、倒下。”^[69]

又如，欧律罗科斯的话：

“我们来了，照你吩咐，穿过丛林，光荣的奥德修斯！

我们看见建筑华丽的宫殿在林中的空地。”^[70]

这些句子不相连接，却显得更急速，使人有急管繁弦之感，既使步伐顿挫，而又驱之前进。诗人凭借“散珠格”^[71]产生类似的效果。

第二十章 辞格的联用

几个这些辞格的联用往往能产生极其动人的效果：两三个辞格仿佛结成同盟，互助合作，以提供劲势，增加说服力和美。例

如，在反梅狄亚斯的演讲中，散珠格同“复迭格”^[72]和“示现格”^[73]交织在一起：

“攻击者可能做出许多事情，其中有些甚至是受辱者不可告人的，——以他的姿势、以他的眼色、以他的声音。”
于是，为了措词不至流于千篇一律，——因为单调是一潭死水，而热情则是心灵的剧烈骚动，需要秩序紊乱，——他立刻进一步使用散珠格和复迭格：

“以他的姿势、以他的眼色、以他的声音，当他好像要侮辱你，当他好像敌人那样攻击你，当他用盾对付你，当他对待你如对待奴隶。”

这里，雄辩家像一个攻击者那样做法，一次又一次打击陪审员的心灵，于是他再作一次进攻，宛若狂风猛刮，他说：

“当他使用盾，当他批了你的颊，这一切会激恼，会气狂那些不惯受侮辱的人们。在讲述这凌辱时，谁也不能产生如此可怕的印象。”^[74]

所以，他变化万千，而始终保持着复迭格和散珠格的特性，因此他的秩序是紊乱的，反之，他的紊乱却带有几分秩序。

第二十一章 虚字的障碍

现在呢，如果你喜欢，你试加插连接词，像伊索克拉底及其弟子们的做法：

“而且一个人也不应忽视这点，就是说，攻击者可能做出许多事情，首先以他的姿势，再则以他的眼色，再则以他的声音。”

如果你逐句逐句这样添写下去，那末，即使你用连接词使句子流畅平滑，感情的奔放和粗豪就会瓦解，失掉它的刺激性了。正如你绑着赛跑者的躯体就使他们不能急走，同样，感情受这些

连接词及其他加插的虚字所障碍，也会愤然反抗的。这将夺去了它的奔放之自由和炮击弩发的劲势。

第二十二章 倒 装

“倒装格”也可以放在这一范畴内。这个辞格颠倒措词或思想的自然顺序，仿佛显出了最真实的强烈感情之特征。因为人在真正暴怒或恐惧，或为嫉妒或别的激情所困恼时——因为激情无数可计，罄竹难书——往往刚提出一点意思，便立刻奔入另一点，思理失常，语无伦次，然后又转回到出发点；在激动之中，宛若孤帆随风急转，他们的措词和思想时而向东，时而向西，不断改换其格局，改自然的顺序为无穷的变化；同样，优秀的散文家凭借倒装格摹仿自然，也获得同一功效。因为，技巧唯有在似乎是自然时才臻于完美，而自然唯有在含有不露痕迹的技巧时才得到成功。试以希罗多德所写的佛斯亚人狄奥尼修斯的话为例：

“我们的事态如在刀锋上^[75]，伊奥尼亚人啊，我们将做自由人呢，还是做奴隶、做逃亡的奴隶。所以，如果你们愿意忍受艰苦，目前你们就需要刻苦，但是你们一定能击败敌人。”

这里，自然的顺序该是：

“伊奥尼亚人啊，现在是你们忍受艰苦的时候了，因为我们的事态在刀锋上。”

可是他移换了“伊奥尼亚人”的位置，而立刻从恐怖讲起，仿佛危机已在堂奥，他来不及先呼告听众。况且，他又颠倒了思想的顺序。他不说他们需要刻苦（这点却正是他的用意），却先指出他们何以必须刻苦的理由，说：“我们的事态如在刀锋上”。所以，他的话不像是惨淡经营的，而是如鲠在咽，不吐不快。

修昔底德最善于运用倒装句法来割裂天衣无缝不可分离的思想。狄摩西尼虽然不像他那末任性，在运用此格时却漫无节制。

他不但常常凭借倒装格以产生激情的印象，有时居然即席发言，而且拉着听众一起去冒冗长的倒装句的危险。因为他往往悬宕着他所急于欲说的思想，同时把一些无关的话一句一句推入当中，形成不伦不类的次序，使得听众担心他的思想陷于支离破碎，在兴奋之下就不得不同说者一起去冒险；于是，隔了许久，末了他突然及时地说出那期待很久的句子。所以他凭借倒装的险句，危言耸听，使人更加惊愕。例子举不胜举，我且住手吧。

第二十三章 变数：复数代单数

再则，句的排比，词的变化，语势的递进，那些所谓“变态”的修辞手段^[76]，你知道的，对于崇高的和热情的风格的修饰是很有力量的帮助。试想格、时、人称、数的转代能使文章多么丰富多彩、生动活泼啊！至于数，有些单数形式，当被细心听众发现它具有复数之功能时，这种用法就颇有修饰意义，例如

“立刻算不清的人群在沙滩上，喊道：鲔鱼！鲔鱼！”^[77]

而且更值得注意的是，复数名词听来更似豪言壮语，以数量之多而动人遐想。例如，索福克勒斯咏俄狄甫斯的诗句：

“婚姻呀婚姻，
你生下我们，即使我们生存，
你播下我们的种子，又产生
父亲们，儿子们，兄弟们，血族之亲，
新妇们，妻子们，母亲们，众生芸芸，
最可怕的事情竟然在人间出现！”^[78]

所有这些名词不过指俄狄甫斯一人而已，另一些则指约卡斯塔，但是一旦展开为复数，也就显得否运之多。同样的“多化”方法也见于如下的句：

“赫克托耳们和萨帕冬们都出来了。”^[79]

又如，我们在别处引证过，柏拉图之描写雅典人：

“因为不是帕罗普部族，卡德谟斯部族，埃及部族，达纳俄斯部族，或者许许多多其他的蛮族同我们住在一起，此间我们是纯种的希腊人，不是半开化的种族。”

这样把名词汇集成群，豪言壮语自然更耸人听闻。然而此法不宜滥用，除非是在主题需要或多或少的骄矜、富丽、夸饰或激情的场合，因为一片铃声铮铮，就未免是太过自炫了^[80]。

第二十四章 变数：单数代复数

反之，以单数代复数，有时也能产生极其崇高的印象。狄摩西尼说：

“于是，整个伯罗奔尼撒四分五裂了。”^[81]

又如，〔希罗多德〕

“当佛茹尼科斯上演他的《米利都的沦陷》时，整个戏院都挥泪。”^[82]

这单数名词概括了许多个观众，使人有万众一心的印象。在这两个例子，藻饰的效果都由于同一原因。当名词应作单数时，突然以复数代单数，便显得热情磅礴；当应作复数时，把复数变为悦耳的单数，这相反的转变使人有喜出望外之感。

第二十五章 变时：现时代往时

再则，你若果介绍过去的事情宛若在目前发生，就使得你的话不像是平板的叙述而是生动的描写。色诺芬说：

“有人跌倒在居鲁士马下，被马踩了，就用剑刺入马腹。马作人立之状，抛下居鲁士，他便倒下了。”^[83]

修昔底德常常使用此格。

第二十六章 变人称：诉诸听众

人称的转代^[84]也有同样的生动印象，往往使听众如亲历其境，置身于危险之中：

“你不妨说，他们不知疲倦（而彼此）在战场中厮杀，战斗得如此剧烈。”^[85]

又如，阿拉托斯：

“在那个月份你别置身在四面海涛之中。”^[86]

希罗多德也是这样写法：

“你可以从厄勒凡天城逆流而上，来到一片平坦的原野。你走过那个地方，再搭另一艘船，航行两天，便到了一个城市，名叫墨洛伊。”^[87]

你看见吗，朋友，他怎样掌握你的心，带你经过这些地方，使你的听觉变成视觉？所有这些话直接诉诸个人的观感，使得听众如亲历其境。当仿佛不是对众人而是对一人说话时，例如：

“你不会知道提丢斯之子参加哪方作战。”^[88]

——如果你用诉诸个人的方法使他兴奋，你会令他更感动而且更注意。

第二十七章 变人称：直接叙述 和直接呼告

再则，有时候作家在讲到他的一个人物时，突然离开话题，自己变成这个人物的身份^[89]，这种辞格表示一种热情爆发。

“赫克托耳大叫一声，号召特洛伊人
赶快进攻航舰，放下血淋淋的掠夺品。

‘我看见谁远远离开战船站在那边，
我就当场置他于死地。’……”^[90]

这里，诗人认为自己应当选择间接叙述法的，可是突然，不先表一句，便借那愤怒的将军的口吻说出威吓的话来。若果添上一句“赫克托耳如此这般说”，就索然寡味了。其实，语气的突转预示了诗人身份的转变。当情势危急，不容作者拖延，强迫他立刻从一人变为另一人时，此格就用得着了。例如，赫卡泰俄斯^[91]的一节：

“刻于克斯觉得这太可恼了，立刻吩咐赫拉克勒斯的后人走开。‘因为我不能帮助你们。所以你们别自寻死路而且损害我；去求别人吧’。”

狄摩西尼在《阿里斯托革同》中以稍为不同的方式使用人称的转代^[92]来显示感情的激变，他说：

“你们中间难道就没有一个人，对于这个可恶的无耻之徒的暴行，动起义愤吗？他——啊！你最可恶的人！当你被闭拒于言论自由之外，不是用门，也不是用户，门户是可以打开的……”

还未说完他的意思，他便突然一转，在愤慨中把一句话几乎好像分开来指两个人：“他——啊！你最可恶的人”，于是转过话头来讲阿里斯托革同，好像丢开〔陪审员〕^[93]不理，而其实通过这种激情更直接地向他们呼吁。帕涅罗帕也是这样说：

“侍从，这些高贵的求婚人何故派你来？
难道叫如神的奥德修斯那班婢女丢开
她们的工作不做，替他们把筵席安排？
但愿他们不再向我求婚，到别家招徕，
但愿今天是最后一次宴饮在我的阶台。
你们呀常常聚饮，浪费我们不少家财，
……………当你们还是小孩，

你们完全没有听过父辈说的利害：
奥德修斯是何等人才！”^[94]

第二十八章 婉 曲

婉曲之词^[95]有助于崇高的风格，我想，没有人否认的。正如在音乐上所谓“助音”的修饰能使主题更为悦耳，所以婉曲之词往往与字面的原意相和，而构成更丰富的语气，尤其是当它不是浮夸难听而是和谐悦耳的时候。柏拉图的葬礼演讲的篇首就是充分的证据：

“首先，我们事实上已经给予他们以应有的报酬，既有了报酬，他们现在可以踏上那命定的旅途，全体有全国送行，个人有亲友饯别。”

这里，他称死亡为“命定的旅途”，称享得应有的葬礼为一种祖国全民的送行。他可不是以这番话使他的思想显得极其庄严吗？他把握着字面的原意，使之和谐悦耳，仿佛以他那婉词的谐调笼罩着它。又如，色诺芬说：

“你们认为劳苦乃是人生的幸福的向导，而且你们在心中藏着那最可贵的勇气之宝，因为你们喜欢受人赞美远甚于一切。”^[96]

他不说“你们甘愿劳苦”而说“你们认为劳苦乃是人生的幸福的向导”；以同一方法发挥了下文，他就在这赞美词中包括了一个雄伟的思想。再则，希罗多德那句无可比拟的妙语：

“女神向那些劫掠她庙宇的西徐亚人降下女性化的疾病。”^[97]

第二十九章 婉曲不可滥用

然而，那是行险侥幸的事情，婉曲之险比任何别的辞格尤甚，除非是恰到好处。因为婉曲容易陷于柔弱无力，带有废话和愚钝的味道。所以有人揶揄柏拉图（因为他时时善于使用辞格，即使用得不合理），他在《法律篇》中说：

“我们不容许银的或金的财神立足在我们的城市，定居于其中。”

他们说，如果他的意思是禁止人占有牛羊，他应该更清楚地说“羊的和牛的财富”。

然而，亲爱的特伦天，我这离题的话足以说明如何使用修辞格为崇高的因素了。它们都有助于使演讲词热情奔放、慷慨激昂。而热情之在崇高风格，正如性格刻画之在柔美辞章。^[98]

第四篇 措词论

第三十章 序 论

因为演讲词的思想与措词往往互相阐明，现在我们进而探讨：还有哪些措词的因素需要论述。至于选择恰当和壮丽的词藻可以有惊人的效果，既能吸引又能感染听众，而这是所有雄辩家和散文家的主要目的，因为它本身能使风格雄浑，绮丽，古雅^[99]，庄严，劲健，有力，授给它一种魅力，有若最美的铜像上的古色古香，仿佛赋予这些作品一颗能解语的心灵——对像你那样博雅之士解释这点，似乎是多余的话了；真的，华丽的词藻就是思想的光辉。然而，词藻的雄伟不是在任何场合都合适的：

一个琐屑的问题用富丽堂皇的词藻来装饰，不啻给幼稚的小孩带上悲剧的面具。然而，在诗歌和历〔史〕……

〔以下抄本缺四页〕

第三十一章 俗语

……是最有效果而发人深醒的，例如，阿那克里翁的诗句：

“我不再理睬那个色雷斯的小雌马。”^[100]

同样，忒奥庇坡斯那句话虽然不大值得激赏，我觉得它因含有比喻却是意味深长的，可是凯齐留斯不知何故指摘它。他说：

“腓力有惊人的胃口，能吞下许多事情。”^[101]

所以，一句俗语有时比文雅的话更有启发性。它取自一般生活，使人立刻明白，熟识的东西更有说服力呵。用于一个为了贪得的野心而乐于忍受卑鄙可耻之事的人，“吞下许多事情”这句话是再生动不过的。希罗多德的话也有同样的效果：

“克列奥涅斯发狂了，用一把匕首把自己的肉割成一块块，既把自己剥成肉酱，便死掉了。”

“皮提斯这样在船上战斗，直到他整个人被宰光。”^[102]

这些句子差不多近乎俗话了，可是因为意味深长，就不觉得庸俗。

第三十二章 隐喻

至于隐喻可以用几个，凯齐留斯似乎赞成有些人所规定的用法，只用两个或最多三个。关于这些问题，狄摩西尼也足以为范。他用隐喻的适当机会，是在热情有如春潮暴涨，不免带着许多隐喻一起流逝的场合。他说：

“卑鄙龌龊阿谀奉承的人们，他们个个残害祖国，举杯

祝饮，把自己先献给腓力，再献给亚历山大；他们以口腹之惠，以最可耻的食欲来衡量幸福，完全推翻了自由和那不屈于暴政的决心，而这些在古代希腊人看来乃是善行的规范和准绳。”^[103]

这里，雄辩家对卖国贼的愤慨，掩盖了隐喻的数量。

因此，亚里士多德和忒奥发拉斯托斯说，大胆的隐喻是可以缓和的，只要加上“正如”或“仿佛”，“假如可以说”或“姑且说句险话”等等。他们说，这种谦逊之词可以减轻语气的莽撞。这点我能接受，然而，像我论述辞格时也曾说过，我认为过多大胆的隐喻之解药在于适情应境的强烈感情和真正的崇高意境。这些因素凭借其激流急湍的劲势，自然而然横扫一切，推之向前，况且它们根本需要大胆的比喻作为其要素，所以使得听众不暇考虑其隐喻之众多，因为他对说者的热情发生共鸣。

况且，在平凡的主题和描写的文章中，也再没有比一连串彼此接续的隐喻更富于表情的了。凭借此法，色诺芬把人体的构造描写得如此壮丽，柏拉图描写得更为神妙。他称头为躯壳的城堡，颈为建筑在头与胸之间的地峡；他说，脊椎镶在颈下好像枢纽；快乐是诱人作歹的饵；舌头是味道的试石；心脏是静脉的结节，血液迅速循环的源泉，它住守在肉体的守卫室里；他称血液的通路为狭道，又说：

“心脏在料想到危险和激情发生时因兴奋而跳动，因为是受热；神就给它设计，安放了肺脏，肺柔软，无血，多孔，好像一个垫子，所以当激情在心里沸腾时，心就靠在这软垫上跳动，不会受伤。”

他把情欲之所在比拟为妇女的闺房，愤怒之所在比拟为男子的居室。再则，脾脏是内脏的揩布，“充满了排泄物，便胀大而发臭。”又说，“然后，神用肌肉覆盖着一切，好像一张毡子，以防外界的侵害。”他称血液为肉体的饲料，说：

“为了补养，血液灌溉着全身，好像在花园里掘水道，所以身体仿佛一条通渠，有许多狭窄的水道，血液可以畅流，有如发自源泉。”

末了，他说：“灵魂之离开躯壳，有如船之解缆而获得自由。”这些和无数类似的例子，随拾即是。我们所举的例子，足以证明：比喻的词藻在本质上是雄伟的，隐喻有助于崇高的意境，况且热情的和描写的文章最是欢迎它们。

然而，比喻的使用，正如风格的其余一切美饰那样，往往诱人趋于过度，这是显而易见的，用不着我多说。人们对柏拉图的指摘最多的，就是在这些章节，为的是他往往因陶醉于自己的话，而至沉迷于过多而草率的隐喻，沉迷于讽喻的浮夸。他说：

“这点不容易领会——一个城邦需要像调酒杯那样混和酒水，如狂的酒倾下去，沸腾起来，可是受到别的清醒的神灵惩罚，而且找到了好的同伴，就构成了美好的、醇味的饮料。”^[104]

批评者说，称水为“清醒的神灵”，称调酒为“惩罚”，那绝不是清醒的诗人的话。

凯齐留斯也着手干预这类的缺点，他在这篇赞美吕西阿斯的文章中，居然敢于宣称：吕西阿斯在各方面都比柏拉图高明，可是他受了两种未加批判的感情支配：他爱吕西阿斯甚于爱自己，而他憎柏拉图却远甚于爱吕西阿斯。然而，他蔽于偏见；甚至他的前提也不是像他所想象的那样人人都接受。他宁取这位雄辩家，因为他是白璧无瑕，而柏拉图则缺点累累。而事实却不是如此，远不是如此。

第三十三章 天才的瑕疵与平庸的完美

试想，我们拿一些十全十美无瑕可指的作家为例。关于这

点，难道不值得提出那个一般性的问题：在诗和散文中，哪样是更好些呢，带有小瑕疵的崇高之作，还是才情中庸但是四平八稳无瑕可指的作品？再则，在文学中，首位究竟应归诸最多的优点还是最大的优点？这些问题都与崇高的探讨有关，而且无论如何是需要解决的。我知道，最伟大的才华决不是十全十美的。十全十美的精细容易陷于琐屑；伟大的文章，正如巨大的财富，不免偶有疏忽。低能或平庸的才情，因为从来不敢冒险，永不好高务远，多半也不犯过失，最为稳健，而伟大的才情却因其伟大所以危险——这也许是理所当然的。其次，我也深知，人之常情往往从坏方面看人间的事情，稍有过失则永留不可磨灭的印象，而美妙之处却很快被人忘记。我自己也曾注意到荷马和其他伟大作家的不少过失，虽则我当然不喜欢这些败笔，我还是要称之为无心的疏忽而不称为有意的错误，那是由于伟大天才偶然随便的失察而招致的。

虽然如此，我还认为，这些伟大的优点，即使不是处处达到一样水平，也应常常获得首选，哪怕是只为其精神的伟大，不是为别的理由。譬如，阿坡罗尼奥斯，就其《阿尔戈远航记》而论^[105]，是一个无疵的诗人；忒奥克里托斯，除了一些无关宏旨的缺点以外，在牧歌方面是最成功的。难道你就宁可做阿坡罗尼奥斯而不做荷马吗？难道厄拉托斯提尼凭他的《伊里戈涅》^[106]（一首毫无缺点的小诗）就比散漫如激流横溢的阿奇罗科斯，比灵感袭来不可羁縻的豪迈才情，是更伟大的诗人？再则，难道你在抒情诗方面宁取巴库利德斯^[107]而不取品达，在悲剧方面宁取奇奥斯底伊翁^[108]而不取——我的天！——索福克勒斯吗？前两位诗人是无瑕可指的，其风格的流畅可谓妙绝，反之，品达和索福克勒斯有时如野火燎原，席卷一切，但往往突然烟消火灭，陷于平平无奇。然而，凡是有见识的人，都不愿拿《俄狄甫斯王》这一出剧来换取伊翁的一系列作品。

第三十四章 许帕里德斯与狄摩西尼

如果判断作品是否成功，你仅凭其优点的数量而不凭其伟大，那末许帕里德斯就完全胜过狄摩西尼。他有更多的音响和更多的优点，像五项竞技的胜利者几乎项项都得了亚军^[109]，不错，他在各项竞技都落于老手之后，但总是居于新手之前。况且，许帕里德斯摹仿狄摩西尼的一切优点，只除了他的格局，此外还包含了吕西阿斯的优点和文饰，在必要时他说话平易近人，不像狄摩西尼那样单调地铺陈各点，他有刻画性格的本领，况且——我的天！——说得那末清楚、那末香甜，他有无数的机智、文雅的讽刺、风雅的修养、绝妙的反语、既非无趣又非不雅的笑话，尽合乎阿提刻派的风味，还有聪明的嘲弄，许多诙谐、尖锐、有的放矢的讽刺，这一切堪称为不可比拟的魔力。他天生最善于动人怜悯，善于流畅地讲述故事，以其善变的心灵讲完它，而且尽迂回曲折之能事，例如，他关于丽都的故事是最富有诗意的，他的葬礼演讲是不可超越的炫才之作；反之，狄摩西尼既无刻画性格之才，又无流畅的风格，绝不善变，又不炫才，一般地说，上述一切优点都没有他的份儿。当他不得不说句笑话或卖弄聪明时，他与其是笑人毋宁是自笑，当他想接近媚人的效果时，反而去之甚远。假如他试写一篇短小精干的演讲词论及佛吕涅或阿提诺革尼斯，他反为比许帕里德斯逊色。

然而，我总觉得，许帕里德斯的美妙之处虽然很多，却缺少雄浑的美；他的话发自清醒的心，软弱无力，不能感动听众，从没有人读许帕里德斯时会感到惊心动魄的。但是狄摩西尼一旦“抓着话题”^[110]，便显出伟大才华登峰造极的优点：崇高的格调，生动的热情，丰富，敏感，恰到好处的迅速，使人望尘莫及的劲势和力量，并且集中了一切堪称神授的（称为人性的就不敬

了) 奇妙的品赋在自己身上, 从而以他所独有的优点往往战胜所有对手, 仿佛为了补救他所没有的优点, 他以迅雷急电之势打倒世世代代的雄辩家。真的, 你宁可睁开眼睛看着雷霆轰击, 而不愿注视着他那不断爆发的激情。

第三十五章 崇高的境界

至于柏拉图, 我曾讲过, 他的优点就不同了^[111]。吕西阿斯不论在优点的广度和数量上都远逊于他, 其缺点之超过柏拉图, 甚于其优点之不逮。那么, 这些如神的作家力求写出最伟大的作品, 而轻视每一细节的精确, 他们心目中有何感想呢? 别的不说, 其中的一点是: 天之生人, 不是要我们做卑鄙下流的动物; 它带我们到生活中来, 到森罗万象的宇宙中来, 仿佛引我们去参加盛会, 要我们做造化万物的观光者, 做追求荣誉的竞赛者, 所以它一开始便在我们的心灵中植下一种不可抵抗的热情——对一切伟大的、比我们更神圣的事物的渴望。所以, 对于人类的观照和思想所及的范围, 整个宇宙也不够宽广, 我们的思想往往超过周围的界限。你试环视你四周的生活, 看见万物的丰富、雄伟、美丽是多么惊人, 你便立刻明白人生的目的究竟何在。所以, 在本能的指导下, 我们决不会赞叹小小的溪流, 哪怕它们是多么清澈而且有用, 我们要赞叹尼罗河、多瑙河、莱茵河, 甚或海洋。我们自己点燃的燭火虽然永远保持它那明亮的光辉, 我们却不会惊叹它甚于惊叹天上的星光, 尽管它们常常是黯然无光的; 我们也不会认为它比埃特纳火山口更值得赞叹, 火山在爆发时从地底抛出巨石和整个山丘, 有时候还流下大地所产生的净火的河流。关于这一切, 我只须说, 有用的和必需的东西在人看来并非难得, 唯有非常的事物才往往引起我们惊叹。

第三十六章 天才与技巧

所以，讲到文学上的崇高天才，他们的伟大决不是于人无用和无益的^[112]，我们须首先提出一个结论，此等人虽则绝不是白璧无瑕，却毕竟是超乎常人之上。在别的方面可以证明这些天才无异于常人，但崇高却把他们提到近乎神的伟大心灵的境界。无过可免受指摘，而唯独崇高博得赞叹。更不用说：这些伟大人物每个都往往能以崇高的和成功的一笔挽救其所有的败笔；而最重要的是：假如你挑出荷马、狄摩西尼、柏拉图以及其他最伟大作家的败笔，集合起来，你会发现它们为数极少，比起在这些大师的一切作品中所发现的优点，真是不及毫厘。因此，千秋百世的评衡——那绝不是嫉妒心所能指摘其不当的——曾授予他们以胜利的桂冠，至今还维护它，不容侵犯，似乎使之永垂不朽。

“只要江水长流，乔木长青。”^[113]

或谓有缺点的巨像不比波吕克利托斯的“荷枪人”^[114]更好，对这种主张显然可以有许多答复。在技巧我们赞美精确，在自然则赞美雄伟，然而人的文艺才能却是自然所赋予。我们固然要求人像须像人，但在文学上，我曾说过，则要求一点超人的因素。然而，且回到我们那论文的首篇所提示的原理上来^[115]，毫无错误的精确这一优点多半依靠技巧，而崇高，哪怕不是始终一贯，则有赖于崇高天才。所以，在一切场合都应该以技巧来帮助天然。这两者的结合大抵能达到尽善尽美。对我们所提的问题下个定论，我这番话是必须说的。然而，人各有所好，不必勉强。

第三十七章 隐喻

再讲隐喻吧，比喻和明喻都同它十分近似，唯一的区别是

.....

[以上抄本缺两页]

第三十八章 夸饰

……这些夸饰，例如：

“如果你带着的不是在脚下践踏的头脑”。所以，必须知道怎样在一切场合划下界限。有时因为超过极限而破坏了夸饰，凡物紧张过度则必松弛，往往产生与始料相反的后果。伊索克拉底陷于不知所谓的幼稚病，就是由于他爱把一切事物夸大的野心。他的《颂词》的主题是：雅典城邦为希腊造福远胜过斯巴达，可是他一开始便提出这样的命题：

“因为语言具有一种能力，能使伟大的事物显得卑鄙，赋予渺小的事物以伟大品质，把陈旧的事情说成崭新，把新近的遭遇说成古远。”^[116]

有人会问：“怎样呢，伊索克拉底，难道你打算这样颠倒斯巴达人和雅典人的事实吗？”因为他这段赞美语言的话，使得他的序词差不多等于一个警告，叫听众不要相信他。像我们在上文关于辞格也曾说过，最妙的夸饰，无疑是使人不觉得它是夸饰的那种。这种夸饰往往发生在热情磅礴、随机应变的场合，例如，修昔底德讲到在西西里牺牲的人们，写道：

“叙拉古札人走下河边，开始屠杀那些主要是在河里的人们，水立刻被污染了，可是他们还是要饮，虽则水混着泥浆和血污，许多人为了争饮甚至打起架来。”^[117]

说血污和泥浆的饮料尚且值得斗殴争取，唯有在热情磅礴和随机应变的场合才令人相信。又如，希罗多德关于德摩比利战士们的描写，也是如此：

“在这个地方，当他们用匕首，若果还指有匕首的话，

又用手用牙来自卫时，波斯人就掷石来活埋他们。”^[118]这里你会问，怎能用牙齿同披甲的敌人战斗呢，又怎能掷石把他们活埋？虽然如此，这句话仍能相信。因为希罗多德不像是为了夸饰而提出事实，这夸饰却像是事实的合情合理的产物。我曾不断地再三说过，一切险句的解药和万验良方，在于那些几乎使人心荡神驰的行为和热情。所以，甚至喜剧的诙谐，即令走到荒唐的极端，因为可笑，也就可信可喜。

“他的田地比斯巴达人的书信还短小。”不错，笑乃是一种以快感为基础的情操。夸饰可以是夸大，也可以是夸小；言过其实是这两种夸饰共有的特征；而讽刺就是一种对渺小的夸大。

第五篇 结构论

第三十九章 音律

在篇首所列举的崇高的组成因素中^[119]，我的良友，第五个因素，即词句依次序的安排，尚未论述。关于这个问题，我曾在两篇论文中充分地发挥了我所能达到的一系列结论，为了目前的目的，我只须添上一句：对于人，音律的和谐不仅是进行说服和引起快感的天然的工具，而且是作出壮语和表达感情的奇妙的工具。譬如，笛可不是能授予听者一些感情，似乎要使他们悠然神往、如醉如狂吗？它可不是定立一种有节奏的步伐，驱使听者按节奏踏步，他不得不配合它的调子吗？哪怕他全无音乐的修养。不错，琴音本身是毫无意义的，但是凭借声音的变化，凭借彼此协调的搏动和彼此和谐的混合，你晓得的，往往能产生奇妙的魔力。然而，这一切不过是语言说服力的冒充的假象和摹仿罢了，绝不是像我所说的发乎人情的冲动。

那么，我们岂能不说：文章，它既是语言的谐律，而这种语言是天赋予人的，不但能达到人的耳朵，而且能打动人的心灵，激发了各式各样的词藻、思想、行为、美饰、曲调，这一切都是我们生而具有的或培养而成的。同时，凭借其声音的混合与变化，把说者的感情灌输到旁听者的心中，引起听众的同感，而且凭借词句的组织，建立了一个雄伟的结构——凭借这些方法，它不就能把我们迷住，往往立刻驱使我们向往于一切壮丽的、尊严的、崇高的事物和它们所包罗的万象，从而完全支配着我们的感情吗？然而，对这些人人同意的事实还要提出问题，那似乎有点疯了，因为我们的经验就是充分的证明。

然而，狄摩西尼所授予他的“法令”的那个思想，显得是十分崇高而且真的惊人：

“这一纸法令使得当时笼罩着全城的危机过去了，宛如云散。”^[120]

但是这句话的悦耳，不但由于它的思想，且亦由于它的音律，因为它完全依赖长短格（—V V）来表达，这格是最高雅的节奏，因而造成雄浑的气象，所以“英雄格律”，这种最美的格律，是用长短格组成的。如果你随意更动它的原来的位置——“这一纸法令，宛如云散，使得当时的危机过去了”——或者只要你割去一个音节——“使得它过去了，如云散”——，你便明白音律如何与崇高感不可分离。因为“宛如云散”一语的效果全靠其第一个音步，这音步是长音步，含有四拍^[121]。只须取去一个音节——“如云散”——一旦割短，便立刻破坏了崇高感。反之，如果你拖长它——“使得它过去了，宛如同云散”——，意思是一样的，可是诉诸耳朵就不一样了；因为拖长了末尾几个音节，崇高的句子就显得无力而松弛。

第四十章 结 构

在使文章达到崇高的诸因素中，最主要的因素莫如各部分彼此配合的结构。正如在人体，没有一个部分可以离开其他部分而独自有其价值的。但是所有部分彼此配合则构成了一个尽善尽美的有机体；同样，假如雄伟的成分彼此分离，各散东西，崇高感也就烟消云散；但是假如它们结合成一体，而且以调和的音律予以约束，这样形成了一个圆满的环，便产生美妙的声音。在这种圆满的句子中，雄浑感几乎全靠许多部分的贡献。然而，我们曾充分地阐明，许多散文家和诗人，虽则没有崇高的品赋，甚或绝无雄伟的才华，而且多半是使用一般的通俗的词儿，而这些词儿也没有甚么不平凡的意义，可是单凭文章的结构和字句的调和，便产生尊严、卓越、不同凡响的印象。例如，在许多作家中，这种榜样是斐利斯托斯^[122]，有时候是阿里斯托芬，而常常是欧里庇得斯。在他的孩子们被杀之后，赫拉克勒斯说：

“我载满了灾难，再没有容纳更多灾难的余地了。”^[123]
这句话是极其通俗的，但是因为塑造得合乎比例^[124]，便显得崇高。如果你把这句子改成另一种结构，你便明白，欧里庇得斯所以是诗人，与其说靠他的思想，毋宁是靠他的结构方法。讲到狄尔刻被牡牛拖走时，他说：

“他在甚么地方

偶然打了转，他就抓住、拖住不放

这女人，顽石，橡树，变幻无常。”^[125]

这个意思是绝妙的，因为它的节奏不像踏着小轮匆匆前进，所以更有力量；反之，词儿彼此互助，还有音顿支持，就达到稳定的壮丽意境。

第四十一章 繁声

削弱崇高篇章的效果的，莫过于柔弱动摇的节奏了，例如，短短格（V V），长短格（—V），长短长短格（—V—V），此等格完全落于舞乐的水平。凡是节奏繁缛的篇章有庸脂俗粉之感，音律单调则浮浅而缺乏热情。况且，最坏的是：正如抒情小调^[126]转移观众对剧情的注意，迫使他们倾听曲调，所以节奏繁缛的篇章给予听众的印象，不是语言的热情，而是节奏的情感，所以有时候听众自己会预料到应当的结束，用脚打着拍子，占了说者的上风，好像在舞蹈那样踏起步来。有些篇章太过压缩，太过紧凑，支离破碎，音节短促，好像用钉子潦潦草草拼合起来，此种篇章也缺乏雄浑感。

第四十二章 陋句

过于紧凑也会降低崇高感。压缩太紧就破坏了雄浑。须知，我不是指应当的压缩，而是指极其简陋，支离破碎的章句。因为简陋便害义，精练则中肯。反之，显然，冗长则毫无生气，不合宜的长度使文章显得松散。

第四十三章 琐词

词藻的猥琐，也大为贬抑雄浑。例如，希罗多德描写海上风暴^[127]，就其内容来说，是写得出神入化的，但是，天晓得，其中却有些有失尊严的字眼，譬如说，“吱吱声的海”，“吱吱声”这个词大有损于崇高，因为音调不美；尤为甚者，他说：“风累了”，于是“抓住破船的人们等待着不愉快的结局。”“累了”此

字太俗，有失高雅。“不愉快的”也不切合如此恐怖的灾难。同样，忒奥庇坡斯富丽堂皇地描写了波斯王远征埃及之后，却用一些猥琐的字眼破坏了整个效果：

“那个城邦，哪个亚洲民族不派遣使者觐见波斯大帝呢？甚么美饰和珍宝，不论土地出产的或人工精制的，不带来进贡给大帝呢？可不是有许多贵重的衾被和袍衣，有的紫红，有的五彩，有的雪白；许多金碧辉煌的华盖，还配备了一切必需的东西；许多长裾的礼服和贵重的卧榻吗？再则，还有金盘、银器、玉杯、酒盏，你会看见，有些是精雕细镂，珠光宝气。此外，还有成千累万不可胜数的武器，有些是希腊的，有些是蛮族的；驮载的牲口无数可计，祭献的牛羊肥而可宰；还有车载斗量的香料，许多个包，许多个袋，许多瓦壶，都装满了葱蒜和一切其他日用食品；各种各样的腌肉贮藏得那么多，堆积得那么高，所以从远处走来的人会以为是山丘横在面前。”

他从崇高的意境突然降落到卑下的境界，他应该相反地愈升愈高的^[128]。然而，在这节关于全部装备的惊人的描写当中，他却掺杂了包、香料、袋，使人有如入厨下之感。设使在这富丽堂皇的陈列中，有人带来了包包袋袋，放在金盘、玉盏、银器、纯金的华盖、宴饮的爵杯之间——这行为可不是大煞风景吗？同样，鸡毛蒜皮的字眼，用得不合时宜，乃是文词之耻，有如污辱的烙印。对于他所谓堆积如山的食物和全部的装备，他大可以作概括的描写，这样改动一下措词：“骆驼和一群驮兽，载满了奢侈和宴会的用品”，或者称之为“一堆堆各种谷物以及嘉肴美酒和豪华享受的一切资助”，或者如果作者决意无论如何绝不含糊其词，他也不妨说“酒师和名厨所知道的一切佳味”。

所以，在崇高的篇章，你不应降低格调，流于卑鄙齷齪，除非是迫不得已，但是正当的途径，是务使你的语言配得上主题的

庄严，所以要效法自然——那位创造人类的巨匠，自然并不公开暴露我们身上不雅的部分，也不暴露那些澄清我们身上污秽的手段，而尽可能把它们隐藏起来，正如色诺芬所说，把它们的渠道放在最僻远的地方，以免辱没整个生灵的美。

然而，我无须分类列举一切降低风格的原因。我们既已阐明了造成高尚意境和崇高风格的诸因，就显而易见，一切相反的原因一般都使得风格猥琐而不雅。

第六篇 感情论^[129]

第四十四章 文学与社会生活

亲爱的特伦天，还有一个问题有待于阐明，因为你如此好学，我再不迟疑要对你陈述。最近有位哲学家向我询及这个问题，他说：“我觉得奇怪，无疑许多人也觉得的，当今这时代固然颇有些人才，他们极有说服力和政治才能，聪明而又多能，尤其富于文学的感染力，可是为甚么真正崇高的和极其伟大的天才，除了绝少的例外，如今却没有出现呢？举世茫茫，众生芸芸，唯独无伟大的文学。难道我真的要相信人们的老生常谈，据说，民主制度是伟大天才的好保姆，卓越的文才一般是与民主同盛衰的吗？据说，自由能培养有能者的智力，感发他们的高尚的希望，彼此竞争的精神和争取高位的雄心随着自由而展开，况且，由于共和国给人人以奖励，演讲家的智力不断因锻炼得到磨砺，仿佛磨得发亮，当时就与照耀国家大事的自由共放光辉。然而，在今日我们好像从童年便受到社会的奴性教育，不但自从我们心灵还是幼稚时便在风俗习惯的襁褓中培养，而且我们从未尝过辩才的最美好最丰富的源泉——自由。所以我们没有表现甚么

天才，只有谄媚之才。”他又断言，虽然奴隶偶或有其他才能，但奴隶中却没有一人能成为演讲家，其原因就在于此。因为言论不自由和惯于挨打的囚徒之感，往往在奴隶的心中浮现。真如荷马所说，“一旦为奴，就失掉一半人的价值”^[130]。他又说：“所以，假如我所闻是实，那些豢养所谓侏儒或矮子的铁笼，不但阻碍被囚者的成长，而且，由于压抑其肉体的桎梏，他甚至日渐变得短小^[131]；同样，任何奴隶状态，不论它如何合理，都可以比作心灵的铁笼，人人的监狱。”

然而，我针对他的话答道：“我的良友，常常挑剔当前的现实是十分容易的，也是人情之常。然而，可以考虑一下，天才的败坏也许不应归咎于天下太平，而是更应归咎于我们内心的无穷无尽的祸乱，尤其是那些今日占据着蹂躏着我们生活的利欲。因为利欲是我们今日人人都受其害的痼病，况且奢侈奴役着我们，不妨说，陷我们的身心于深渊中。爱金钱是一种使人萎靡不振的疾病，爱享乐又是最卑鄙齷齪的。真的，我考虑过了，却找不出挽救之法：假如我们这样重视无限的财富，说句真话，竟敬之如神，我们怎能够拒绝那些与利欲共生的罪恶闯入我们的心扉呢？‘挥霍’总是追随着‘傲慢的巨富’，真所谓‘亦步亦趋’；他一旦开了城邦或人家的大门，她便立刻进去，同他共居了。他们一旦在我们生活中逗留下来，便如诗哲们所说，‘彻彼桑土，绸缪牖户’，不久就生育起来，生下‘浮夸’、‘虚荣’、‘奢侈’，并非庶出而是嫡亲的儿女。如果让财富的儿女长大成人，他们就很快在我们心灵中产生那些残忍的暴君：‘骄横’、‘枉法’、‘无耻’。这必然会发生的，于是人再也不向上看了，再也不关心自己的名誉，生活的堕落在恶性循环中逐步完成，他们灵魂中的伟大品质开始衰退，凋萎而枯槁，因为他们只重视必腐必朽的肉体，却不珍惜不朽的灵魂的发展。一个受贿断案的判官，再也不能对公正清廉的行为作出正直无私的判断，因为受贿必然从自己的利益来

看公正清廉的事情；既然今日我们每个人毕生都受贿赂支配，猎索人家的死亡，埋伏以伺人家的遗产，为了牟利不论代价出卖自己的灵魂，我们人人都做了〔奢侈〕^[132]的奴隶，在这样如时疫风行的生活堕落中，我们又安能希望尚有一个不偏不倚不受贿赂的判官，来评判一切伟大的、永垂不朽的事物，而他却不曾被贪得无厌的利欲所败坏呢？唉，我生怕，像我们这种人，受人奴役倒比获得自由更好些。若果我们完全获得自由，我们会像越狱的囚徒那样行为，我们垂涎邻家财物的贪欲将如洪水泛滥，流毒于全世界了。”“总而言之，我说，今日的人心所以耗损殆尽，全是由于心灵的冷漠，除了少数人外，大家都在冷漠中虚度一生，既不奋发有为，又无雄心壮志，除非是为了博人赞美和追求享乐，但永不是出于热情的和高尚的动机造福世人。”

“这个问题最好是听其自然”^[133]，且顺序转到另一问题上吧，那是关于热情的话题，我以前曾许下另一篇文章来讨论它，因为我觉得这问题一般地涉及文学，尤其是涉及崇高……

〔以下原稿已散失〕

根据《洛布古典丛书》(Loeb Classical Library)

希腊文本译出。

【注释】

[1] 原稿没有分篇，各章也无标题，译者依照内容将全文分为六篇，并给每篇、章加了标题，以便阅读。——编者

[2] 特伦天，不见于典籍，大概是作者的弟子。

[3] 凯齐留斯，西西里修辞学者，犹太教徒，于奥古斯督时代曾在罗马讲学。

[4] “乐善与爱真”，据说是毕达哥拉斯或狄摩西尼所说。

[5] 狄摩西尼：《阿里斯托克拉德》113节。

[6] 埃斯库罗斯：《奥里提雅》，此剧已逸。

[7] 不见于引证中，可能是在逸稿里。

[8] 高尔吉亚（公元前 483 年—公元前 375 年），西西里的诡辩家。

[9] 卡利斯提尼，公元前 4 世纪历史家。

[10] 克雷塔科斯，亚历山大的历史家。

[11] 安斐克拉提，公元前 1 世纪雅典人；赫革西亚斯，公元前 3 世纪墨革涅西亚人；马特里斯，公元前 2 世纪底比斯人——都是浮夸的“亚细亚派”雄辩家。

[12] 原文为“如酒神祭者的陶醉”，此处译文是意译。

[13] 这里原文是指“拘泥的本体”，但按本章及下章所论，作者其实是说“想入非非的毛病”。

[14] 忒奥多洛斯，公元前 1 世纪加达连的修辞学者。“乞灵于酒神杖”，原意是酒神杖用得不时。古希腊酒神祭时，与祭者持饰以葡萄叶的杖游行，酩酊大醉，放喉高歌。一个诗人若果在不应纵情时而纵情，那就好像酒神祭者的佯狂佯醉了。

[15] 提迈奥斯，公元前 4 世纪末西西里修辞学者。

[16] 提迈奥斯卖弄小聪明，借同声的字用双关意思。雅典人在远征西西里之前，发生有人摧毁赫耳墨斯神像的事件，古人迷信，认为雅典人在西西里大败是因为不敬神，提迈奥斯利用“赫耳墨斯”“赫尔谟克拉提”两个名词的首音节相同。作者朗吉努斯戏拟他的方法。“狄奥”即“宙斯”的生格，狄奥尼修斯是叙拉古的僭主，狄奥是他的亲族长辈，当狄奥尼修斯继父位时，年幼，狄奥拟篡夺其位，后来终于借用斯巴达人（赫拉克勒斯子孙）的兵力推翻狄奥尼修斯，狄奥遂为叙拉古僭主。

[17] 西俗，婚礼后第三天是“揭罩日”，为新娘揭面罩。

[18] 柏拉图：《法律篇》卷五，741。

[19] 柏拉图：《法律篇》卷六，778，意谓拆除城墙。

[20] 象喻的词采是以语言的意象喻物，如明喻、隐喻等，声喻的词采是以语言的音律喻物，如下第十章讲荷马写海上风暴的手法。

[21] 荷马：《奥德赛》卷九，315～316 行。

[22] “崇高的天才”，照本篇的含义，就是“能作庄严伟大的思想”，崇高的第一个因素。

[23] 埃阿斯，荷马诗中的伟大英雄，相传他和奥德修斯争夺阿喀琉斯死后的遗甲，不胜，含恨而死。后来，奥德修斯招请冥土的亡魂，埃阿

斯在死灵中出现，却仍旧恨未消，含怒不语。奥德修斯深悔昔日争甲之事。（见《奥德赛》卷十一，543～567行。）

[24] “据说，巴尔墨尼奥曾对亚历山大说，假如他是亚历山大的话，他会满意，就接受这些条件，结束战争，不再冒险；亚历山大答道，如果他是巴尔墨尼奥的话，他自己也许会这样做。”（见阿里安《亚历山大传》卷二，第25章）

[25] 朗吉努斯这句话，前半是在逸稿中，但显然是指荷马描写“斗争”的两行诗：

“她初时不过是稍露一点威风而已，
可是不久她便昂头天外，脚踏大地。”

（《伊利亚特》卷四，442～443行。）

[26] 《赫拉克勒斯之盾》267行，此诗相传是赫西奥德所作，但不可靠。

[27] 荷马：《伊利亚特》卷五，770～772行。

[28] 荷马：《伊利亚特》，引证有些混乱，第一行是卷二十一的388行与卷五的750行合并；其余是卷二十，61～65行。

[29] 埃斯库罗斯已逸的诗句，古代常常引用。

[30] 荷马：《伊利亚特》卷十三，18行；卷二十，60行；卷十三，19，27～29行，拼凑成的。

[31] 引用《圣经·旧约·创世纪》第一章的大意。

[32] 荷马：《伊利亚特》卷十七，645～647行。

[33] 荷马：《伊利亚特》卷十五，605～607行。

[34] 括号内的话，意思重复，显然是后世的窜乱。

[35] 荷马：《奥德赛》卷三，102～113，涅斯托尔叙述特洛伊的事迹。

[36] 荷马：《奥德赛》卷十，写风神埃奥罗斯用酒皮袋替奥德修斯装着逆风，可是舟子们不慎，把逆风放了；同卷写女妖用酒灌醉了奥德修斯的同伴们，使他们变成动物。卷十二第63行讲及鸽子抚育宙斯的事，同卷卷末写奥德修斯遇难，溺水十日不食，卷二十二写奥德修斯复仇，杀死所有向他妻子求婚的人。这些事迹，不是神话便是夸张失实的描写。

[37] 古希腊人相信，一切的梦都是宙斯派遣来的，梦似的神话虽然是动人的，但是比之现实生活的描写，就显得无聊了。这是朗吉努斯时代

的现实主义观点，他们否定浪漫主义的虚构。

[38] 指普洛孔纳苏的阿里斯忒亚斯，曾著长诗三卷，名《阿里玛斯塔亚》，写北国的独目人的生活。此诗已散失。

[39] 荷马：《伊利亚特》卷十五，624~628行，这节写赫克托耳作战之勇，荷马用海上风暴来作比喻。

[40] “出于……之下”。希腊文是由“在……之下”和“出于”两个前置词合成一个前置词，故云。

[41] 阿奇罗科斯的诗仅存片断，这里是指他的两句片言：“他站在疾风巨浪的边缘上”和“他们的心灵也躺在巨浪的怀抱中”。

[42] 狄摩西尼在《论皇冠》中描写雅典人的惊惧，因为消息传来，说马其顿的腓力王已经占领了厄拉提亚，公元前339年的事。

[43] 下缺的两页，可能是说，论证是证明所要求的论点，但铺张则是加强语势，使人相信。接着，作者进而讨论柏拉图的铺张手法，并且拿柏拉图的风格同狄摩西尼的风格比较，说柏拉图“极其丰富多彩，宛若浩海……”等等。

[44] 作者是希腊人，收信人是罗马人，故云。

[45] 柏拉图：《理想国》卷九，586A，略有删节。

[46] 德尔斐，在帕尔纳索斯山下，是阿波罗的圣地，以阿波罗的神谕著称，女祭司坐在铜制的三脚祭坛上，地洞中升起雾气，在香烟袅袅，雾霭沉沉中，女祭司宣述神谕。古希腊人迷信神谕，凡属国家大事乃至私人凶吉，皆往求之，正如我国古人求神签那样。

[47] 昆提利安称斯提西科洛斯为“抒情的荷马”，阿奇罗科斯以讽刺诗著称，堪与荷马媲美。两人都是公元前七世纪的诗人，比希罗多德早生约二百年。

[48] 安蒙尼奥斯是亚里斯塔克的弟子，继承其师的学业，设教于亚历山大里亚，曾著《柏拉图得功于荷马》一书。

[49] 欧里庇得斯：《奥瑞斯忒斯》，255行。奥瑞斯忒斯躺在病榻上，神志狂乱，在幻觉中看见他的母亲唆使复仇女神向他扑来。

[50] 欧里庇得斯：《伊菲革涅亚在陶里斯人中》，291行。牧人对伊菲革涅亚讲述，他看见奥瑞斯忒斯在疯狂时说出这句狂言。

[51] 荷马：《伊利亚特》卷二十，170行。这里描写受伤的狮子，

荷马以受伤的狮子比喻阿喀琉斯准备同埃涅阿斯作战。

[52] 两节诗均见欧里庇得斯《法厄同》，此剧已失传。

[53] 也许出于欧里庇得斯的逸剧《亚历山大》。

[54] 埃斯库罗斯：《七将攻忒拜》，42~46行。

[55] 指同剧51行，原作“没有一句哀怨出于口”。

[56] 出于埃斯库罗斯的三部曲，已逸，写酒神狄奥尼索斯从特拉斯来，来客古士王拒之，神作祟于王宫，王不得已乃建立酒神祭礼。

[57] 欧里庇得斯：《酒神祭者》，726行。

[58] 见索福克勒斯《俄狄甫斯在科罗诺斯》，1586~1666行。

[59] 出自逸剧《波吕删拿》。

[60] 欧里庇得斯：《奥瑞斯忒斯》，264行。

[61] 狄摩西尼：《提谟克拉提斯》，208节。

[62] 据普卢塔克记载，公元前388年，腓力在开洛尼亚大败雅典人，狄摩西尼的拥护者许帕里德斯提议扩大公民权，解放奴隶，因而被告发，在受审时，他说：“马其顿的大军使我看不清楚了。作这个提议，罪不在我，咎在开洛尼亚之战。”

[63] 以下的引证，见《论皇冠》208节。狄摩西尼反对埃斯基涅斯，为自己的政治主张辩护，这招致了开洛尼亚的败绩。他引过去雅典的光荣的胜利以转移听众的注意。

[64] 欧波利斯，喜剧家，阿里斯托芬的同代人。

[65] 欧里庇得斯：《酒神祭者》，317行。

[66] 即设问法，说者心中早有答案，而故意设问，自问自答，是更有力而动人的一种修辞手段。

[67] 狄摩西尼：《论腓力》卷一，第10节，稍有改动。

[68] 狄摩西尼：《论腓力》卷一，第44节，稍有改动。

[69] 色诺芬：《希腊史》卷四，第3节。

[70] 荷马：《奥德赛》卷十，251~252行。

[71] “散珠格”是词句与词句间省略了连接词的修辞方法，谓联句累累如不贯之珠也。

[72] “复迭格”，是把同一的字接二连三地用在一起的修辞方法。

[73] “示现格”，是把实际上不见不闻的事物，说得如见如闻的修

辞手法。所谓不见不闻，或者原本早过去，或者远在未来，或者不过是说者想象里的背景。示现可以大别为追述的（把过去的事情说得好像在现在发生，参阅第二十五章），预言的（把未来的事情说得好像已经摆在眼前），悬想的（把想象的事情说得真如在眼前）。本章的举例是悬想的示现。

[74] 这里三个举例，均见狄摩西尼《反梅狄亚斯》第72行，稍有增添和改动。

[75] 泰西的成语“在刀锋上”，意即事态危急，迫在眉睫。

[76] “句的排比”指结构相同或类似的句子的排列，如前第十九章的举例“以他的姿势、以他的眼色、以他的声音”；“词的变化”，指词藻的千变万化；“语势的递进”是一种修辞格，逐渐加强语气或减弱语气的句法。——这些，作者都称之为“变态”。所谓“变态”是在语法上格、时、人称、数等的转代方法，譬如，以复数代单数（本章），或以单数代复数（下章）。

[77] 出处不明。西西里和南意大利的人以鲑鱼为主要食品，一人守望，发现鲑鱼，则渔人群集于海滩捕鱼。举例中的“人群”是集合名词，在语法上用单数，动词亦用单数，这里是以单数代复数的例子。

[78] 索福克勒斯：《俄狄甫斯王》，1403～1408行。俄狄甫斯发现自己娶了母亲约卡斯塔，生下了孩子们，悲痛中哀叹婚姻误人。这里是以复数代单数的例子。

[79] 赫克托耳和萨帕冬是希腊的英雄，这里用复数（们）则是“借代”法，即以他们来象征一般有名的英雄。

[80] 指车马如云，马铃铮铮，声势赫赫，以象征用复数的方法。

[81] 狄摩西尼：《论皇冠》，第18节。

[82] 希罗多德：《历史》卷四，21节。“雅典人以许多方法表示他们对米利都的沦陷感到莫大悲痛，当佛茹尼科斯写出了并且上演《米利都的沦陷》时，整个戏院都挥泪，而且他们罚了他一千元，为的是他使他们想起这场伤心的灾难，并且禁止这出悲剧再上演。”

[83] 色诺芬：《居鲁士之教育》卷七，第一节，37行。

[84] 即作者直接对读者讲话，文中用第二人称代表读者。

[85] 荷马：《伊利亚特》卷十五，697行。

[86] 阿拉托斯：《现象篇》，287行。

- [87] 希罗多德：《历史》卷二，29节，稍有删改。
- [88] 荷马：《伊利亚特》卷五，85行。
- [89] 即作者摹拟诗中人物的口吻，用直接叙述法，用第一人称说话。
- [90] 荷马：《伊利亚特》卷十五，346~349行。
- [91] 赫卡泰俄斯，公元前6世纪米利都历史家。
- [92] 即作者在一段话中，突然丢开所讲的话，直呼所提及的人物，好像他们就在面前那样，用第二人称来称呼他们——这就是我们所谓“直接呼告法”。
- [93] 这段原文的意义含糊，可能指（1）丢开阿里斯托革同不理。（2）丢开陪审员不理，因为在希腊原文“丢开”的受词是省去的，我采后一种解释，似乎更切这举例。
- [94] 荷马：《奥德赛》卷四，681~689行。第686行“你们呀”是指求婚人，对他们直接呼告，好像他们是在面前那样。第687行省了“聪明的忒勒马克的家业”。
- [95] “婉曲”，是作者不愿意直道出原意，而是用婉转的话来代替，譬如，我们称“死亡”为“大限”。
- [96] 色诺芬：《居鲁士之教育》卷一，第5节，12。
- [97] 希罗多德：《历史》卷一，105。女神是阿芙洛狄提，“女性化的疾病”，意谓阳萎，是句婉词。
- [98] 作者在第九章说《伊利亚特》富有热情，所以是崇高的，而《奥德赛》注重性格刻画，只是美丽动人而已。
- [99] 大概指下句所说的古代塑像的古色古香。
- [100] 阿那克里翁（Anacreon，公元前563年—公元前478年）的抒情诗，“小雌马”，古人常用以比喻活泼的少女，原文无，是后世所增订。
- [101] 忒奥庇波斯是公元前4世纪希腊历史学家。他这句话用受训的体育员的食欲来比喻腓力的容忍的度量。
- [102] 希罗多德：《历史》卷六，75，卷七，181。
- [103] 狄摩西尼：《论皇冠》，296。
- [104] 柏拉图：《法律篇》卷六，773。
- [105] 指亚历山大里亚人阿坡罗尼奥斯（公元前222年—公元前

181 年)，其长诗《阿尔戈远航记》，写希腊人乘阿尔戈船远征寻金羊毛的传说。

[106] 厄拉托斯提尼，公元前 3 世纪的杂博学者，著有历史、地理、天文、文学批评、诗歌等杂著，其小诗《伊里戈涅》是一首短小精彩的哀歌。

[107] 巴库利德斯，希腊九大抒情诗人之一，公元前 5 世纪的 70 年代是其全盛时期，其《颂诗》直至 19 世纪才被发现。

[108] 奇奥斯底伊翁，约生于公元前 490 年，与欧里庇得斯同时代，其悲剧作品曾获得首奖，但多半失传。

[109] 古希腊的竞技会，跳、角力、竞走、投铁饼、投枪五项竞技于同日举行，第二名仍有奖品。

[110] 荷马的惯用语，指歌者接续讲他放下了的话题。

[111] 指柏拉图与吕西阿斯之不同，参阅上第二十二章。

[112] 意谓文学的崇高决不是于人无用和无益，但自然的崇高，譬如火山的爆发，则不然。

[113] 柏拉图在《斐德洛斯》篇中引用过这句话，据说是米达斯的墓志。

[114] 波吕克利托斯的雕塑《荷枪人》曾被誉为比例最精确的杰作。

[115] 见上文第二章。

[116] 伊索克拉底：《颂词》第八段。

[117] 希罗多德：《历史》卷七，84。

[118] 修昔底德：《波希战争史》卷七，225。

[119] 参阅上文第八章。

[120] 狄摩西尼：《论皇冠》。

[121] 这一句在原文有点含糊其词。作者大概是说：照音律的分析，“宛如云散”一语含有两个音步，“宛如/云散”，而第一个音步“宛如”，是由两个长音节组成的，两个长音节（——）等于四个短音节（V V V V），即含有四拍。

[122] 斐利斯托斯（公元前 435 年—公元前 356 年），叙拉古历史家，摹仿修昔底德的风格。

[123] 欧里庇得斯：《疯狂的赫拉克勒斯》，1245 行。

[124] 这里以艺术家塑造合乎比例的雕像喻诗人的结构，意谓这句与全篇配合得很好。

[125] 见已散失的悲剧《安提奥帕》，此句写牡牛拖着狄尔刻的情况。

[126] 指悲剧中的抒情曲。

[127] 希罗多德：《历史》卷七。

[128] 作者指摘忒奥庇波斯使用“递退格”，此格只适合滑稽的或讽刺的文章，而崇高的篇章则应使用“递进格”。引证的一段，出处未明。

[129] 第四十四章以下似乎是论感情与崇高的关系，因为作者在第八章所提出的崇高的第二个因素就是热烈的感情，第四十四章的结尾也讲到热情问题，但是因为原稿残缺散失，刚讲到这个问题，便即中断，我们就很难断定了。

[130] 荷马：《奥德赛》卷十七，322行。

[131] 古代牟利之徒，用惨无人道的方法，将正常发育的小孩养在笼中，束以绳索，使之变成侏儒，卖给贵族取乐。

[132] 原稿残缺，译者补上。

[133] 欧里庇得斯：《厄勒克特拉》，379行。

卢 奇 安

(约 125——约 192)

卢奇安（Loucianos 约 125—约 192）有的译作“琉善”，古希腊讽刺散文作家、唯物主义哲学家、无神论者。他的著作很多，至今传世的有《华堂颂》、《画像谈》、《论撰史》、《狄摩西尼礼赞》等八十多篇论文及对话、书信，其中含有丰富的美学思想和艺术见解。

卢奇安在他的作品中讥讽宗教迷信和当时的习俗以及统治者的罪恶，反对教会重灵轻肉的超现实的美学思想，主张精神美和肉体美、内在美和外在美的统一，以反对当时流行的基督教的唯灵主义、禁欲主义和伊壁鸠鲁派的享乐主义、纵欲主义。在艺术美与现实美的关系问题上，他表现出鲜明的唯物主义倾向，反对超现实主义的艺术。他的思想影响了欧洲文艺复兴和启蒙运动的很多重要思想家，恩格斯称他是“古代的伏尔泰”。

华 堂 颂

——谈造型艺术美

当亚历山大站在息德诺斯河边，凝神注视着透明的清流，他油然想到要投入波澜壮阔的深处，在炎夏盛暑中尝一尝清凉彻骨的滋味，假如他能预料到因此得了一场大病，我想他还是下去洗澡的。想起亚历山大的事迹，一个研究文学的人怎能放过机会，不在这广阔壮观的华堂中显示他的口才呢？这个会堂，金碧辉煌，光华夺目，四围墙壁尽是雕塑的花纹，光线有如旭日。假如一个人能够在这屋檐下博得掌声雷鸣，以他绵薄的力量给这所地方增辉，他岂能只满足于观光审美，一言不发便离开，好像一个哑巴或者因羡慕而忘言的人那样呢？除了无知的庄稼汉，凡是有审美趣味或艺术敏感的人，决不肯这样放弃了这种最大的享受，你也不需要提醒他，说一般观众和有教养的人毕竟有所不同。一般观众只会环观四壁，仰望藻井，默然赞美，握腕神驰，你只能期望他做到这点罢了；他是不敢发言的，生怕暴露了他的鉴赏力之不足。有教养的观众就不是这样了：他决不会只满足于一饱眼福，他决不会站在四围轮奂中默然无语，他定必搜索枯肠，尽他的能力说一番赞美的话。况且，他的颂词也不仅仅是赞美这建筑物而已。无疑，一个荒岛居民能够做到这点就够了：当年忒勒马科斯来到墨涅劳斯的宫殿中，为了表示他的稚气的惊叹，把这位王子的金器和象牙比拟为天上的珍奇，他经验有限，想不到人间有甚么可以与之媲美。然而，一个有教养的人要称颂这座华堂，就必须提及它的用途和嘉宾的高贵。

真的，最大的快乐，莫过于看见这间宏伟的华堂敞开大门接待能言之士来赞美，歌颂的言词绕梁不散，周围墙壁带来回响，有若空谷足音，使每一个字音格外悦耳，使每一抑扬声调荡气回肠，使每一句话绵延不断——不，这些墙壁就是听众，是最有欣赏力的听众，它们会留心记住赞美者的话，来喁喁细语答谢他的功劳；正如山间乱石回答牧童的笛声，油然送回音调，天真的村童就以为有一美人住在幽谷，从石洞里回答他的歌声和笑语。

我觉得，这华堂的壮观使我精神抖擞，意气昂扬，它发人深思，它激起想象。这不是夸夸其谈，可以说，美通过眼睛直达心灵深处，在心灵接受美的烙印之前，决不容我的文思涌现。据说阿喀琉斯看到他的新造的盔甲，便禁不住对佛里家人愤怒填膺，他第一次披上这铁铠时，战争的欲望就直冲霄汉，我认为这不是无稽之谈；那么，一座美轮美奂的建筑物为甚么独不能激发演讲家的热忱呢？伊里索斯河边，一片苍翠的草地，一株美丽的梧桐，一股清澈的泉水，便足以激发苏格拉底的灵感；他就坐在这样的地方同斐德若谈笑，驳斥吕西阿斯的颂词，祈求诗神降临——这个无礼的老家伙却深信洞天仙子会真的赐玉光临这幽静的地方，参加他讨论爱情的谈话。然而，如此清幽，我们也会希望这群仙女不请自来！我们要献给她们一处比梧桐荫下更美好的所在，不过我们却不要拿波斯大帝的金树代替伊里索斯河畔的清荫。大帝的树只有一点令人羡慕：价值万金；至于对称，比例，精美的技巧，这类的东西就谈不上了。黄金就是黄金，一种炫示富厚的齷齪手段，目的在于引起观赏者的羡慕，替主人博得宾客的庆贺罢了，但是艺术家是绝不会钦佩的。阿尔萨斯王朝对美是漠不关心的；他们不求诉诸人们的审美趣味，他们所关心的问题，不是“我怎样能博得人们的称赞”，而是“我要怎样炫耀一番？”蛮族的皇帝对于黄金赏识备至，对于艺术珍品却视若无睹。

然而，我在这所华厦中所见的美，却不是为了取悦蛮族的观

众或者满足波斯大帝的炫夸。这里，还纯抱朴不是批评家的唯一条件，审美趣味也是不可缺少的，肉眼不赖理性的帮助就不能妄下判断。华堂的东方，像古代庙宇的东部那样，给我们迎来旭日的灿烂的朝晖，让阳光慷慨地通过洞开的门户源源而至；长度适合广度，广度适合高度，在太阳运行的每一阶段，阳光都可以自由地照进来——这一切都是匠心独运，替建筑家增加信用。屋顶的结构和装饰处处显出令人敬佩的审美判断！没有甚么是不足的，没有甚么是多余的，金碧的点缀恰到好处，雅致而无虚饰；仿佛一个娴婉的美人淡妆素裹，颈上细长的项链，指上纤巧的指环，耳上的玉珥，胸前的金针，丝带束着浓发，别有动人的风度，正如袍间结上紫绶使衣装愈美。试拿这美人的淡妆同艺妓——尤其是最丑的艺妓——的奇装艳服对比一下：她们穿起深红的袍衣，颈上披满金链，希望以盛装迷人，借外在的装饰弥补天然的丑貌；她们以为，只要有金镯闪烁，臂膀就更加雪白夺目，只要有金鞋掩饰，脚部就不觉其粗，只要在黄金的光环下，容貌就有不可抵抗的魅力。然而，朴素的房屋却尽量少用金辉，无须凭借这种庸俗的装饰。我想，天生的丽质，即使洗尽铅华，也无须腼腆。

这所华堂也是如此。它的屋顶，也可以说，它的头部，本来就是秀色可餐，却也不是没有金碧的装饰，这些金饰散在各方，光华闪耀，宛若星星点缀着黑夜的长空。假如天空尽是火焰，我们就不会感觉其美，反而触目惊心。你要知道，这些金饰不是多余的，不是锦上添花，徒然悦目，它们散播着淡淡的光辉，从这边到那边，四壁就染上温暖的光线。阳光照在镀金的梁上，和金光合成一片，反射下来，灿烂夺目，丰富多彩，胜似朝晖。这就是高处的壮丽景象，我想，只有那歌颂海伦的圆顶闺房和奥林匹斯的灿烂峰岭的诗人，才能赞美得最好。

至于四壁，满目琳琅的壁画，着色这样美妙，技巧这样高

明，描绘这样逼真，我只能把它们比拟为百花盛放的春郊！但是我的比喻也有不足之处。花谢花飞，落红憔悴，可是这里却是永恒的阳春，这个郊原永不凋谢，它的花朵万古常新，人们不会伸手摘取芳艳，只用眼睛饱餐秀色。试问谁对如此丰富的美不欣欣然一饱眼福呢？试问哪个演讲家对此不会觉得自己的荣誉是在成败的关头，怀着雄心壮志要显出前所未有的身手，难道他自甘落后，默然不能赞一词吗？

观照万物之美，最能感发灵思！这不仅对人是如此。我想，甚至一匹马在芳草如茵的原野上驰骋，也会更加快乐，举步如飞，蹄声响彻四野，那时它跑得最好，周围的美景使它抖擞精神，迈步奔驰，望尘莫及。试看孔雀：春来有讯，百花欣然向荣，姹紫嫣红开遍，比任何季候还要鲜艳，那时你看见孔雀昂然步入草地，展开羽翎，对着阳光夸耀；它翘起尾巴，像高举一束鲜花，因为春光也到了它的心灵，美景向它挑战比赛。你看它转动身体，显示艳色，顾影自怜。阳光照在它身上，奇迹就出现了：羽色千变万化，忽浓忽淡，此灭彼兴。尾羽上的彩虹变化得最明显：它微微一动，古铜就化为黄金，绛红就化为翠绿，光线有这样的潜力，浮光掠影，时明时灭。至于海洋，就更不用说了：风平浪静之日，海景是多么妩媚，引人向往，远看轻风吹送白帆，渡船轻轻滑过波面，即使最怕风浪的陆地汉，也会渴望驾一叶扁舟，离岸漂去。

这座华堂的美对于演讲家也有同样的威力，鼓舞他的勇气，激发他的努力，增加他的雄心。它的魅力是不可抵抗的，我拜倒了，我到这里来对你们演讲，就好像受着甚么海妖人鱼的魔力吸引：我希望我的话即使是朴而不华，也可以从美的气氛中借取一些文采，仿佛披上锦衣一样。

然而，我一说出上面这些话，就有一种意见（而且是十分正确的意见，假如我们认为这番话颇有道理）始终在拦阻我，尽力

打断我的话头，说我的言论不正确，对我所说金饰和壁画有利于演讲家显示雄辩技巧的主张，表示惊讶。他认为，事实上恰好相反。他考虑之后，认为不如挺身而出，为他的主张辩护。各位先生，就请你们做陪审员吧，听一听他赞成廉价和粗劣的建筑可以作为雄辩场所的理由。我关于这个题目的感想你们已经听过了，我不必复述。现在，就让他随便发表意见，我暂时退出，保持沉默。

“各位陪审员先生，前一位发言人已经对这华堂发表过一番辉煌的称颂；至于我，我绝不想对这建筑物吹毛求疵，所以我只打算补充他的颂词之不足，因为要是夸大这华堂的壮丽，我就更加接近于证明我的论点，也就是说，它不适合于演讲家的目的。首先，请你们容许我借用他关于妇女装饰的比喻。我认为，滥用装饰不但不能增加女性的美，反为减削了它。不仅如此，而且金银珠宝既使人眼花缭乱，试问观者又怎能对容貌、颈项、眼睛、臂膀、手指之美作出公允的判断呢？赤珠，碧玉，手镯，项链使他目不暇接，珠光宝气遮掩了天生丽质，就辱没了佳人，使得热心的赞美者不暇于称颂她的容颜，只能偶然一瞥丽色。我觉得，演讲家在巧夺天工的建筑物中表演他的技巧，也将遭到同样的命运：他所赞美的对象的富丽将使他的颂词失色，甚至把它吞没；正如置燭火于熊焰，陈蝼蚁于驼峰象背，谁也看不见。这对于演讲家是一个陷阱。另一个陷阱是：绕梁不散的回响，像澎湃的洪潮，将淹没他的话，这是一种冲淡的影响；正如胡笳定必压倒羌笛，涛声定必压倒舟子的箫声，如果他要同浪涛比赛的话，同样，演讲家的微弱的声音也定必被这轰鸣的回响掩盖，寂寂无闻。

“再则，我的对手曾讲及建筑美对于演讲家能够产生鼓舞激励的影响。我要说，它的影响反为是使人沮丧的：如果演讲家想到在壮丽的屋檐下他的贫乏的言词将相形见绌，他的思想定必散

漫，他的信心定必动摇。天下的奇耻大辱莫过于此。他的处境有如一个战士披上辉煌的铠甲，可是临阵退缩，弃甲而逃，华丽的武装使得他的胆怯更加可耻！关于这个道理，请诸君看看荷马笔下模范演讲家的榜样：他们绝不重视仪表，反为大智若愚，装作无知的样子，故意以腼腆的态度使得雄辩的口才更为突出。

“况且，演讲家对着眼前的景象既已心醉神迷，他就绝不可能保持他的思路，壮丽的环境迫使他看得目瞪口呆，想不起自己的话题了。他已经心猿意马，又怎能希望他充分发挥雄辩之才？还有一层：当他的听众走入如此富丽堂皇的大厦中，他们就已经不是他的雄辩的听众而是它的壮观的观众了，除非这位演讲家是塔木里斯、安斐翁、奥浮斯之流的歌神诗圣，他才能够在这样的环境里博得人们的倾听。试想一个人一旦踏入这门槛，美的光辉就使他眼花缭乱，心荡神驰，他对演讲家的话定必“充耳不闻”，除非他是天生的瞎子或者仿佛置身于战神山的法庭在黑暗中听取罢了。拿善歌的美人鱼和蛇发的妖女的神话比较一下，你便明白语言的力量比起美色的威力是多么微不足道！美人鱼的魅力最多是一时见效罢了，她们只能以美丽的歌声迷惑耳朵；如果舟子登陆，他便逃出她们的掌握，甚至把她们置诸脑后了。但是妖女的美貌却有不可抵抗的威力，直迫心灵的深处，使观众瞠目结舌，魂飞天外，据说见者在欣赏她的美貌之时就化为顽石。我的对手刚才讲及的孔雀，正好说明我的论点：孔雀不是迷住你的耳朵而是迷住你的眼睛。找一只天鹅，找一只夜莺教它唱罢，然后把一支无声的孔雀放在它旁边；我告诉你甚么鸟儿更能博得人们的注意。歌鸟滚开，悦目的美色是无敌的！我还要叫人来作证吗？一位先贤可以做我的证人，他会证明视觉的对象比听觉的对象强过百倍！庭丁，给我请希罗多德先生来。呵，他一传即到了，请他走上证人席吧。请诸君原谅，他的话是伊奥尼亚口音。”

（希罗多德的证词——陪审诸君，他说的是真话，请你们注

意他说视觉比听觉更强，因为人有常言“耳闻不如目睹。”）

“诸君，你们听见了吗？希罗多德先生认为视觉更有力量，这是正确的。因为语言有翅膀，‘一言既出，驷马难追’。但是视觉的快感是常备的，随时可以吸引观众。所以，可以断言，演讲家要同这间斑斓夺目的华堂争夺锦标，就难乎其难了。

“然而，我把我最有力的论据一直保留到现在。诸君，你们在听取这场诉讼的同时，可不是始终注视着藻井和壁画，默然欣赏，逐幅审视吗？我不责备你们，你们应该这样做，一个人看到这样精美的技巧，这样丰富的主题，总不免要注目。这些作品描绘着历史和神话的有名事迹，无懈可击的技巧使得鉴赏家免不了要品评。现在，请各位注视墙壁，我愿意同你们一起欣赏，就让我替你们用语言描绘出原作吧。我想，你们听一听我描写你们目睹而赞叹的东西，定必感到有趣。也许你们会把这也算作我的优点，因为是我，不是我的对手，想出怎样加倍你们的乐趣。我不用说，这是我冒险的企图，因为我没有材料也没有蓝本，要作出一幅一幅的画，我的写生文章只能是素描之作。

“入门的右边，有一幅画，写的是一半亚各斯一半爱西屋皮亚的事迹。帕尔修斯杀死海怪，使安德洛密达脱险，不久就带她回家做新娘：这是在他同蛇发女妖作战之后的一段传奇。这位艺术家在很少篇幅内写出很多内容：安德洛密达的脸上表现出少女的脉脉含情和深深忧惧，她从悬崖上俯瞰这场战斗，看着她的情郎为她冒险的勇敢，看着海怪的狰狞面目。海怪张开可怕的血口，令人毛骨悚然；帕尔修斯左手握着米都萨的头颅，右手挥动宝剑。蛇发女妖的目光所及，把海怪半身化为顽石，另一半肉体却被宝剑斩成几段。

“另一幅画写的是善恶报应的事迹，富有戏剧意味。这位画家似乎体会到欧里庇得斯和索福克勒斯的悲剧的精神：他们都曾描写过此事。这两个青年是朋友：皮拉德斯和奥瑞斯忒斯（人们

以为他已经死了)。他们偷偷地潜入王宫，追杀埃基斯托斯。克吕忒涅斯特拉已经被刺，她半裸着身体横卧床上；宫娥们惶恐万状，有的惊叫，有的奔逃。画家的思想十分细致：弑母之事只稍为暗示一点即明；杀奸夫则不然，这两个青年似乎胸有成竹，敢作敢为。

“那一幅却是父子情深画景。我们看到一位美貌的神灵和一个可爱的小孩。这小孩是白兰科斯，他坐在石上，拿一只白兔逗引他的小狗，小狗跳起来抢。阿波罗看着他，欣欣然有喜色，他的微笑一半是为小狗的焦急，一半是为小孩的顽皮。

“这一幅又是写帕尔修斯的事迹，写他以前的冒险。他正在斩下米都萨的头颅。雅典娜为他掩护，遮住女妖的视线。显然他已经挥刀了，可是他没有正视敌人，只凭铜盾来反映女妖的头；他深深知道这一瞥的代价。

“正对大门的那边，半墙上高高嵌着雅典娜的神龛。女神像用白石塑成，她穿起戎装，她是和平时代的战争女神。

“我们看过了雅典娜的塑像，现在让我们看看她的画像。她在逃避多情的赫淮斯托斯的追逐，就是在这个时候她怀了孕，后来生下厄里希多纽斯。

“另一幅画叙述奥里翁的古代传说。他瞎了眼睛，客达里翁用肩膀背着他，教他把盲眼朝着东方。初升的太阳治好他的眼病；赫淮斯托斯站在勒谟诺斯岛上，注视着治疗的效果。

“这边我们看到奥德修斯佯狂，他要逃避阿特琉斯兄弟发动的远征，传令官已经到来召唤他了。他用战车拖着耕犁，车马倒置，表面上好像不知发生什么事，这最能使人相信他疯狂了。但是父爱之情暴露了他的诡计。巴拉密德斯识破秘密，抓住忒勒玛科斯，拔剑要把他杀死。奥德修斯能够佯狂，他却不能佯怒。奥德修斯露出父爱，吓得清醒过来，便暴露了真相。

“最后一幅写美狄亚：她炉火中焚，瞟着孩子，杀机已动。

你看，刀已经在她手上了，但是可怜的孩子还坐着微笑；他们看见屠刀，却没有想到将要发生的事。

“各位先生，我用不着说，这些画景吸引了会众的注意，演讲家就没有一个听众。我所以详细地描写这些画景，就是为了使你们知道：我的对手可谓“刚愎自用”，自动地置身于这样对他不利的一群听众之中。我不是要你们指摘他，埋怨他，我也不想要你们不听他讲话；恰好相反，我请求你们助他一臂之力，倾听他，如果可能的话，就闭上眼睛，你们要记住他的任务之艰巨；即使你们从判官的身份变成了他的合作者，他还要煞费苦心才能避免侮辱这华堂的罪名呢。如果你们觉得奇怪，我为甚么要这样替对方说好话呢，你们要知道，那是由于我对这间大厦的热爱。我热切地希望，凡是在这里发言的人都将载满荣誉回去，不论他是谁。”

画 像 谈

——谈肉体美与精神美

对话人：路西诺斯 波吕斯特拉托

路：波吕斯特拉托，我现在明白了，人们看到米都萨的头颅会有甚么感触。我刚才就体会到这种感触，我看到一位最美丽的太太呢。再过一刻，恐怕我会实现了这个传说，变成石头，我看得发呆了。

波：这位美人一定是天姿国色，女人的威力真可怕呵，她居然留给路西诺斯这样深刻的印象。告诉我这个令人化石的米都萨是谁呢，她从哪里来？我也要见她一面。想到一个情敌在你身边变成石头，你大概不会妒忌得发慌吧？

路：那么，我预先警告你：只要远远地瞥她一眼，你就会目瞪口呆，像一座石像，动也不动。不，那还算侥幸，要是她对你秋波一转，才是致命伤呢。甚么也救不了你，她会把你拴着到处拖走，就像磁石吸铁一样。

波：得了！你简直把她说成仙女下凡。告诉我她到底是谁。

路：你以为我口出大言？你看到她原人，恐怕你就瞧不起我的口才了，她比我赞扬的还要美得多呢。至于她是谁，我说不上。可是她这样豪华，宫娥太监一大群，看来她总不是平常人物。

波：你没有打听她的名字吗？

路：没有，但是她是从伊奥尼亚来的，她经过的时候，我听到一

个看热闹的对旁人说：“你看，士麦拿的美人！无怪人说，伊奥尼亚最漂亮的城市出产最漂亮的女人。”我想，这家伙一定是士麦拿人，他这样夸她呀！

波：看你，你真是变成石头。你又不跟踪她，又不向这个士麦拿人打听。那么，你只好对我描写一番，给我见识见识。

路：谈何容易！这样非凡的美貌不是语言，更不是我的语言能够形容的，即使阿倍里斯、宙克西斯、巴拉修斯之流的画家，斐狄亚斯、阿尔卡门之流的雕刻家也不能刻画得恰到好处。我的蹩脚技巧只会污辱了她罢了。

波：不要紧，她到底美成怎样呢？你不妨试试你的手腕，如果画像绘得不好，批评家可以帮助你呀！

路：我想最好的办法还是请我刚才所说的大师们来帮忙，让他们代替我造像。

波：好呀，可是——怎叫他们来？死了这么久！

路：容易得很。但是请你先答复我几个问题。

波：那么，问吧！

路：你到过克尼多斯吗？

波：到过的。

路：当然见过“阿佛洛狄忒”美神像了？

波：普拉西忒里的杰作呀！见过了。

路：那么，你也听过这故事了，据说有个人爱上了这雕像，想法子独自关在庙里，尽量享受她的恩典——你看我说到哪里去？是的，你说见过克尼多斯的美神像，那么你也见过我们的“花园美神像”吗？我指阿尔卡门的作品。

波：你当我是大笨蛋，难道连阿尔卡门的杰作还未瞧过？

路：你常常到卫城去的，不用说你也见过卡拉密斯的“济世女神像”了！

波：见过多次了。

路：那就够了。但是我还要问你，你认为斐狄亚斯的杰作是甚么呢？

波：亏你问得出口！当然是勒谟诺斯的“雅典娜像”，有他署名的那个，不，还有靠着长矛的“亚马孙女英雄像”。

路：你说得对！我用不着再提别的艺术家了，只要从这些作品中拣出特别美的地方，合成一幅画像就成了。

波：怎样弄呢？

路：简单得很。我们让理性来判断这几个美人典型，理性自然会把她们构成最和谐的画像，既注意到统一，又注意到多样。

波：当然罗，那么就让理性拿起这些材料，开始吧！她怎么办？她能够结合这些典型而不至于冲突吗？

路：你看，她开始工作了。请注意她的工作程序。她首先拿着克尼多斯的泊来品，只摘下头部，其余都不要，因为这个雕像是裸体的。头发，前额，双眉都保留普拉西忒里的原作；眼睛，这双秋水似的眼睛，也原封不动。但是双颊和面型就取材于“花园美神像”，还有纤手的线条，完美的手腕，春笋似的手指。斐狄亚斯和勒谟诺斯的“雅典娜像”提供脸部的轮廓，端正的鼻型，温柔的双颊，他也塑出她动人的粉颈，樱唇微合，像他的“亚马孙像”。卡拉密斯赐给她“济世女神像”的娴婉的秀气，似笑非笑的表情，贴切合身的衣服，只是头上不戴面纱。至于她的身材，恰像克尼多斯的“美神像”，这回又得请普拉西忒里动手了。波吕斯特拉托，你想这幅图像美不美？

波：画起来当然美极了！可是，你那雕刻家的标准美人还缺少一个美的因素，你的深刻的体会却忽略了它。

路：甚么呢？

波：最重要的因素呀。我说颜色和色调对于美貌很有关系，应黑的黑，应白的白，应红的微红，你同意吗？依我看，你挂一

漏万，把最重要的忘却了。

路：好，就这么办。我请画家们来，挑那些最会调色和着色的大师，好吗？让我们找波吕格诺托斯、欧法刺诺，当然，还请阿倍里斯和阿伊提翁；他们可以分工合作。欧法刺诺依照他的“希拉像”渲染头发，波吕格诺托斯绘出淡抹的蛾眉和腩腩的粉颊，就照他在笛尔斐会堂陈列的“卡珊德拉像”。他还要画衣服——蝉翼的轻纱，一半紧贴着身躯，一半在微风中飘荡。至于肤色，不宜过浅，也不宜过深，阿倍里斯可以依照他的“金巴斯帕像”来画。最后，请阿伊提翁来描出“洛克珊娜像”的樱唇。不，我们还可以画得更漂亮些，我们有了欧法刺诺和阿倍里斯，可是还未请荷马这位最杰出的画家来。就请他给四肢着色，像他形容墨涅劳斯的那样，“象牙色中带淡红”，让他绘出她的恬静的“明眸”，忒拜诗人可以帮助他给眼睛渲染“紫罗兰”的色泽。荷马渲染她的微笑，她的玉臂，她的玫瑰色的指甲，形容毕肖，正像一位美神，他把美神比拟为布里塞斯的女儿就没有甚么理由了。我们一直信赖雕刻家、画家和诗人；但是，为了百尺竿头更进一步，她的妩媚的姿态，她的天姬嫦娥似的风度，请谁来画呢？

波：吕西诺斯，这真不是人间尤物，而是“九天玄女下凡来”！她在做些什么呢？

路：她手执一卷，我猜想 似读非读。她经过时，对她的同伴说了一些话，可我没有听清楚。但是她莞尔一笑，唉，波吕斯特拉托，我看见一排雪白的牙齿多么贴切整齐，叫谁去描写呢？你试想象一串明珠的项链，颗颗一样，你试想象“樱桃红绽，玉粳白露”！这一瞥间，我理解了荷马所谓“象牙雕成”是甚么意思。别的女人的牙齿总有些参差，不是突出，便是有缝，可是她的既整齐又均匀，珠联璧合。唉，真的是

天姿国色，见所未见！

波：等一等！现在，凭你的描写和她的国籍，我知道她是谁了。你说她的侍从里有太监吗？

路：是的，还有卫兵呢。

波：老兄，你所说的那位贵妇是大名鼎鼎的，她博得一个皇帝的宠幸呢。

路：她叫甚么名字？

波：你再多写一点她的美吧，因为她就是亚伯拉达塔斯的王后潘提亚。你知道色诺芬对这位美貌贤德的贵妇的热情歌颂，我相信你读过许多次了。

路：是的，我每读一次，她仿佛就在我眼前。我好像亲耳听到她在说话，正如这个历史家用她口吻说的那样，我也好像亲眼看见她侍候丈夫穿戴盔甲，送他上战场。

波：唉，亲爱的路西诺斯，这位佳人只经过你身边一次，像电光一闪罢了；而我覺得你的赞美只是颂扬悦目的外表的美，你还未知道她的心灵的高尚，你还未认识那种更贵重更神圣的美呢。我是她的同乡，我认识她，而且和她交谈过许多次。你晓得的，依我看，温柔、仁爱、雅量、娴静、才华，比美貌更可贵，那是正确的，否则，就像重衣饰而不重容貌一样荒谬。我认为，只有肉体美与精神美相结合，这才是真正的美。我告诉你，世间有不少美人，可是外表的美给内心的丑损坏了，只要她一讲话，美人就变成一朵残花，“金玉其外，败絮其中”，不啻是美丽的秋香伴着丑陋的小姐。这种女人正像埃及的大庙，神龛堂皇富丽，金碧辉煌，用名贵的大理石筑成，可是你看，里面的神像却是猴子，白鹭，山羊，黑猫。多少妇人就是这样的呀！美貌不加修饰是不成的，但是真正的装饰却不是紫衣珠宝，而是我所说的温文儒雅，锦心绣口等等美德。

路：那么，波吕斯特拉托，礼尚往来，公平合理，你既然知道许多，就请你拿出勇气来，给我描写她的心灵吧，别让我只做片面的赞美者。

波：这可不是容易的事呵，老兄。称赞有目共睹的美是一回事，发掘内心的宝藏又是另一回事。我也要人帮助才能描写。仅有雕刻家和画家是不够的，我还需要哲学家，我必须依照他们的经典来塑造美人形象，才能达到古代典型的完美。

首先，讲到她的清若流泉的声音，荷马形容年迈的涅斯托尔的话其实更适合于她：“双唇流出的是蜜浆”。她的音调，极其柔和，既不是男低音，又不是女最高音，而是嗓子未变的男孩的声音，甜美悦耳，动人心弦，感人肺腑，停止了还是余音袅袅，在你耳边回响，在你心灵留下永远难忘的痕迹。可是呵！最大的快乐是听她唱，听她伴着竖琴歌唱！让天鹅，翡翠，鸣蝉哑了歌喉吧！甚么音乐也比不上她的：哪怕是花间莺语婉转，在她旁边也不悦耳。我想，即使奥斐斯和安斐翁的琴音能使顽石点头，草木起舞，恐怕他们也要抛下竖琴静听她的歌声。奥斐斯算得是甚么呢，安斐翁算得是甚么呢，他们只会在西泰隆群山万壑中弹琴放牧过日子罢了，他们懂得甚么真正的协调、正确的节奏、抑扬的拍子、琴音与歌声的和谐、悠然而优美的演奏呢？是的，路西诺斯，你一听到她唱，就会明白美人鱼和米都萨的威力了，你已经有过化石的经验，现在就当试一下心荡神驰忘我忘世的滋味吧！蜡也塞不住你的耳朵，她的歌声透过一切，因为诗神所授的史诗、剧诗、颂歌的灵感之妙谛尽在其中了！一句话，你试想象从你所见过的皓齿朱唇里发出的歌声，你也不用惊讶她的绝妙的音调，她的伊奥尼亚口音，她的阿提刻口才，这些都是她的天授之权，她可不是士麦拿和雅典的女儿么？她爱好诗歌，专攻诗歌，那是再自然不过的了。荷马是

她的同胞。路西诺斯，这就是我的第一幅画，天才歌唱家的画像，虽则它去原人很远！现在我要把其余画像逐幅绘出来，我不想像你那样合众美为一幅。我的指望更高，因为一炉共冶的复杂画面，即使结构得很好，总不免有些不调和。依我看，她心灵的每种美德都应该坐下等我给它绘一幅画像。

路：我等着赴宴呀！一定是山珍海味，应有尽有。拿出来吧，我垂涎欲滴了！

波：好，我就动手描写她的才华；一切心灵美，尤其是学问美都兼备的才女，我要使她的容貌显得多才多艺，在这方面我的画像不会比老兄的拙劣。我要画出灵山诗神所能授给她的一切才华。每位诗神只有一种才能，不论是史诗，历史，或颂歌，可是这位才女却集其大成，还加上赫耳墨斯和阿波罗的赠品。诗人的绝妙好词，演讲家的能言善辩，历史家的博学多才，哲人的至理名言，这一切都成了她的修养，永不退色，而且是工笔渲染。假如我不能指出这幅画的古典范本，那也不是我的错处，因为这样的高才是史无前例的。我可以把它高挂堂上吗？我想这幅画还过得去吧？

路：好极了！亲爱的波吕斯特拉托，真是一幅崇高的画像，精美的制作。

波：现在我要描写她的智慧，在这方面我需要许多模范，大半是古代的：有一个像这位贵妇那样来自伊奥尼亚。埃斯金和他的老师苏格拉底，这两个最现实的画家，可以做她的艺术家，因为他们是全心全意创作的。最好的智慧模范莫过于弥罗的亚丝帕斯娅了，她是那位被称为“奥林匹斯神”的伯理克里斯所赏识的女人，我们可以把她的政治知识和眼光，她的精明和洞察力，全部移到我们的画面上来。但是亚丝帕斯娅只能是个缩影罢了，我们的画像必须是一幅巨像。

路：请你解释一下。

波：肖像是一样的，但是规模却不同。古代的雅典小城邦和今日的罗马大帝国毕竟不可同日而语，所以我们的画面和这个小缩影在规模上也要有区别，虽则在其他方面是一模一样。第二和第三个模范可以找忒亚诺和列斯堡的女诗人；不，还要加上狄娥第玛。我们取忒亚诺之庄严，萨芙之文雅，狄娥第玛之聪明智慧，苏格拉底也曾赞扬过她的优点呀。画像绘好了，挂起来吧！

路：真是一幅杰作。继续努力吧。

波：现在，我的主题是谦恭和仁慈了。我要写出她博爱为怀，救苦救难，大慈大悲的善心。她要像忒亚诺——这回是安提诺之妻忒亚诺——像亚瑞特和她的女儿瑙色卡娅，像一切德高望重、操守坚贞的贵妇。还有一种坚贞，爱情的坚贞，模范是伊卡琉斯的女儿潘尼洛珀，荷马称赞她“既贞洁又聪明”，我也要对她公允！还有一位，就是她自己，潘提亚，阿伯拉达塔斯的王后，我们已经讲过她了。

路：波吕斯特拉托，这幅又是杰作！你的任务是描绘到底：你已经把她整个心灵绘出来了，每种德行都赞美过了。

波：不忙，最大的颂扬还在后头呢！虽然生长在富贵之家，她可不因为富贵就骄傲自满，她不听信命运的阿谀，说与众不同高人一等；不，她却以平常人自居，绝无高傲自负的思想。她待人平等，凡是去谒见她的人都得到她的欢迎和青眼。一个在上者没有一点架子，平易近人，是多么令人钦佩呵！人有权有势而绝不傲慢，反为和蔼可亲，我们就觉得他应受天赐的幸福。只有这样才不招忌。因为当人们看见他不是滥用权势，不是像荷马所写的阿忒那样压迫弱者，踩在别人头上，谁会妒忌他的幸运呢？卑鄙的灵魂就不然：可耻的虚荣心害了他们，一朝身贵，飞黄腾达，欲望便没有止境，

他们绝不回顾过往，而一味往上爬。这样的人就快到末日了：终有一天，像伊卡琉斯那样，蜡翼溶化了，羽毛脱落了，便一个倒栽葱堕入波涛里，永成千秋万世的笑柄！大达鲁斯之流却懂得善用蜡翼，他们知道自己毕竟是凡人，因此不滥用自己的力量，在波浪上稍高一点飞行，便心满意足，这样谦卑，所以太阳不会把蜡翼熔化。这就是“满招损，谦受益”！

这位夫人最值得赞扬的就在这点上。善有善报，人人都祝愿她的翅膀永不脱落，祈祷上天永远赐福给她！

路：但愿天从人愿！她是应受天福的：她不但在外貌上像海伦那样美，而且有一颗比她肉体更美丽更可爱的心灵。我们的大帝，皇恩浩荡，泽及万民，在他的盛世，有这样的佳丽承恩后宫，那真是皇上的洪福！我们就依照荷马说，她在容貌上可以同阿佛罗狄忒媲美，在才华上可以同雅典娜匹敌，有此佳丽，可不是毕生之幸吗？试问天下妇人谁比得上她？“不论在容貌，在智慧，在才华”。

波：路西诺斯，我有一个建议：让我们把我们的画像，你所讲的肉体美和我所讲的心灵美，结合起来，写成一篇文章，留给当代和后世欣赏。这篇文章一定比阿倍里斯、帕拉修斯、波吕格诺托斯的杰作更为不朽，它不是木雕泥塑，不是蜡制彩绘，而是诗神感发的诗篇，只有诗神能描绘出这样旷世无双的美人，她既有美丽的肉体，又有高尚的灵魂。

画 像 辩

——谈歌颂与谄媚

对话人：波吕斯特拉托 路西诺斯

波：后来，这位太太便这样批评：

“先生，我深信你们的文章是最善意的恭维。即使对我有好感的人，也不曾这样过奖过我。但是，若果你们要知道我的感想，就恕我直说吧。我不大喜欢听恭维话，我总觉得这种话不诚实不坦率。但是，一旦写成颂词，用鲜明的色彩把我的优点夸大，我就羞得无地自容，要塞住耳朵不听；我觉得好像被嘲笑不是被赞扬。

“赞扬总要有个限度才好接受，在这限度内受者还相信自己有所说的优点，过了这限度他就起反感，看出是谄媚。当然，我知道世间有许多人很喜欢别人赞扬自己所没有的优点：他们年老了却喜欢被称为年青健壮，色衰了却喜欢被誉为嫦娥西子，仿佛称赞是甚么仙丹灵药，可以使他们返老还童。

“然而，他们错了。假如有法子把过分的夸赞化为确凿的事实，那么赞扬真是最贵重的法宝。但是这既然无法实现，他们就好像奇丑的人带上美丽的面具，自以为天姿国色，一旦给人撕破面具，露出尊容，仿佛宝盒藏黑炭，相形之下，更觉可笑！或者，譬如矮子踩高跷，同别人比一比，还差一尺八。”

于是，这位太太讲了一个故事。从前有个贵妇，在各方

面都美丽标致，只是个子太矮，身材不称。一个诗人写颂歌赞扬她，除了歌颂她的美貌以外，还说她“颀长秀丽”，譬若一株白杨，亭亭玉立。她自我陶醉了，仿佛这首诗真的使她高起来，乐得手舞足蹈。诗人看在眼里，知道她喜欢听谄媚的话，便朗诵下去，一句一句把她拔高，最后座上有位宾客忍不住对诗人耳语：“停止吧，好家伙，你把她捧到天上了！”

她还讲一个类似的逸话，更荒唐可笑。塞琉卡斯的王后斯特拉多尼克出高价悬赏诗人，看谁能把她的头发赞扬得最美。事实上，她是秃头的，没有一根毛发是她自己的。可是，虽然人人都知道她久病发落，秃如童山，那有甚么关系呢？她欣然倾听那些堕落诗人赞美她甚么云鬟绿鬓，甚么青丝翠黛，卷若香芹，碧如春草！

她把所有这些听信阿谀的人嘲笑一番，并且说，有许多喜欢被奉承的人曾受到肖像画家和文人愚弄：

“这种人——她说——希望画家做的是迅速改善自然。有些人坚持要画家削瘦他们的鼻子，加深他们的眼晕，或者矫正他们的五官，却没有想到画图上的桂冠终归献给不相干的别人。”

她这样讲下去，她觉得你的文章有许多值得称善的地方，可是她最不高兴的是你把她比喻为希拉和阿佛洛狄忒。

她说：“这些比喻对我，甚至对任何女人也未免太高了。是的，我不愿意你们将我媲美英雄时代的名媛，潘尼洛珀呀，阿瑞特呀，忒亚诺呀，更不用说媲美天姬仙子了。凡是涉及神灵的（请你注意她的话），我总是毕恭毕敬。我怕我接受了你们的颂词会亵渎神明：从前卡西贝亚不过是轻视海上仙女罢了，还不敢冒犯希拉和阿佛洛狄忒。”

所以，路西诺斯，她主张你删改这些话，要不然，她将

指天为证，说你写的是违背了她的愿望；她叫我告诉你，如果她同意把她比拟克尼多斯美神和花园女神，人们就会说她对神灵大不敬。她请你记住你的文章末尾那段：你讲到大达鲁斯的谦恭，他不敢高飞太空，而贴近人间，可是你又把她一个妇人捧到天上，同女神并列，这岂不是自相矛盾吗？

她宁可像亚历山大那样通情达理。建筑家提议把阿陀斯山凿成大帝手持两个城市的巨像，可是亚历山大拒绝这个宏大的建议：他不肯这样狂妄自大，目空一世的妄大狂必须禁止。他说，不许污辱阿陀斯，把宏伟的高山贬为渺小的人体。这种度量反为显出亚历山大的伟大，在后世人的眼中这不啻是比阿陀斯更高大的纪念碑：能够蔑视莫大光荣，本身就是精神的伟大。

因此，她虽然称赞你的文章和你的选题方法，可是她不能承认你的夸大的比喻。她认为，她绝没有达到你所描写的高度，而且望尘莫及。真的，哪个妇人能够达到呢？所以，她送还你的颂词，而向你所取材的女神们临风膜拜。路西诺斯，把你的称颂限在人生的范围之内吧；要是鞋子太宽，就会令人摔倒。还有一层请你记住的：

她说：“我常常听说——是不是这样，你们男人知道更清楚——在奥林匹斯运动会，替胜利者造像只容许照原人大小，评判长亲自监督，不许破坏这条规则，他们审查塑像比审查运动员资格还要慎重。所以，我们要注意塑像的比例欠妥，否则我们的塑像就被评判长推翻。”

现在，我已经给你传达了她的话。路西诺斯，你要仔细检查你的作品，删去缺点，避免不中听的话。我朗诵的时候，她就十分激动，紧张起来，不断求神恕罪——女人就是这样嘛！坦白说，关于此事，我也多少同意她的见解。我起初读你的文章，看不出欠妥的地方，可是经她一指出缺点，

我也就同意了。你知道，我们看东西也是这样的：如果就近来看，我说，摆到鼻尖下来看，我们看不清楚，但是退到合适的距离，正确的和错误的地方就一目了然。我对这篇文章的经验也是如此。

归根到底，拿一个凡人比喻希拉和阿佛洛狄忒，总是贬低了女神们的地位。这样的比较，不见得把小者夸大，反为把大者缩小。如果巨人和侏儒携手同行，两人的高度就要相等，侏儒即使用脚尖站起来，怎样努力也不够高，巨人就要弯腰曲背使自己矮，我们这种画像也是如此：人神相比，不见得抬高了凡人，反为压低了神灵。如果因为人间没有佳丽，所以画家不得不攀登天上去找，那还可以恕他亵渎神明之罪；但是你不需要这样做，世间美人有的是，任你选择，为甚么一定要找希拉和阿佛洛狄忒呢？

所以，路西诺斯，剪除枝蔓，推敲字句吧。你好像改变了作风：你平时不大热心称赞别人，这回你却走到另一极端去浪费笔墨，吝啬鬼变成败家子了。别不好意思修改你的文章，哪怕是已经发表了。据说斐狄亚斯完成了他奥林匹斯宙斯像之后也大加改削。当他第一次打开大门展览这个作品的时候，他就躲在门后面，留心听取观众的批评，不论是好是坏。有人觉得鼻子太大，有人觉得脸部太长。观众走了，他便关起门来修改，务使他的雕像适合一般的趣味。这么多人的意见是不应忽视的；多数人总比一个人见识深远，哪怕他是斐狄亚斯。我支持这位太太的话，是作为一个朋友对你的好心的忠告呵！

路：呵，波吕斯特拉托，我想不到你居然是一个演讲家。在你对我这篇文章提出这样流畅严谨的起诉状之后，我几乎没有希望能为它辩护了。可是你和她都不大公平；你比她更甚，律师不出庭，你就对被告判决。单方出庭是容易胜诉的，所以

无怪你们不让我们有讲话的机会，不经法庭听审，便把我们定罪了。然而，更可怕的是你们既是原告又是陪审员。那么，我怎么办？要么就接受评决，再不吭声，要么就像斯忒西科洛斯那样写一首打消前言的翻案诗，还是你容许我们上诉呢？

波：当然容许，只要你能为自己辩护。因为听你讲话的人不是象你所说的敌方，而是朋友。其实，在被告席上我是和你站在一起的。

路：我多么希望能够在她面前答辩呀，这会好得多了，可是现在我只能派代表。然而，要是你能够向她传达像向我传达那样清楚，我也决心尝试答辩。

波：相信我对你的辩护大公无私，可是你要说得短些，可怜我的记性不好。

路：对这样严厉的起诉，我理应有详细答辩的权利，但是为了你的缘故，我把它压缩了。那么，请你对她说明理由吧。

波：不，用不着这样做。你就当她在听你讲话吧，我尽可能对她复述你的话就是了。

路：那么，好吧。她就在面前，她刚好讲完你对我传达的这番话，现在轮到律师代辩了。可是，不瞒老兄说，我感到你要我干的是冒一场大险，你看我满额是汗珠，我有点胆怯，我仿佛见到她在那儿，我的处境真可怕！可是，我总得要开口呀，她既然来了，我怎好临阵退缩呢？

波：是的，但是她的表情显然是在恳切地听你，你看她满面笑容！鼓起勇气吧，老兄，开始！

路：最尊贵的夫人：——我献给您的颂词，您觉得有点夸大，言过其实，我想，您的美德的最好证据，莫过于你这样自谦，不敢与神灵媲美。仅仅这一点就超过我所缕述您的一切美德，我所以不曾把它绘入画图，唯一可以申辩的理由是我事

前没有知道；早知如此，我本该把它放在最先的。由此可见，我并没有言过其实，反为言不翔实。试想这点疏忽多么严重：我偏偏忽略了您的大德懿行的最有力证据，因为在芸芸众生中，品德最高的人敬神最为虔诚。所以，如果您认为我必须修改我的文章，琢磨我的雕像，我就决不敢削去这一点，而必须把它加上作为您的最高美德。然而，从另一方面说，我也必须感谢您给我提供了证据。我曾颂扬您天性谦虚，虽然身为显贵，却毫不骄傲自满。你对我的赞美提出异议，这恰好证明我的话是千真万确。你不接受名副其实的赞扬，反为认为这是过分，那可不就是您的谦虚厚道的最好明证吗？然而，您愈表示不接受我的赞扬，这就愈足以证明您受之而无愧。据说，有人曾问狄奥根尼为甚么他名满天下，他答道“我不屑求名”——您的德行恰好说明这个传说。所以，如果问我甚么人最值得赞扬，我定必答道“不接受赞扬的人”。

然而，我也许离题太远了，让我转回正题吧。我要答辩的重点是：因为我形容您的美貌而将您比拟克尼多斯美神像和花园美神像，比拟希拉像和雅典娜像，所以您觉得这些比喻欠妥。那么，我就直接答复这个问题吧。古语有云：诗人和画家难免夸张；我想，颂歌诗人更是如此，即使像我这样卑微的散文作家，不受韵律驱使，也不免要夸张的。颂词是有特权的：它不必墨守着一定分量的标准，它的唯一目的是表示深深的赞美，使得赞美的对象最令人羡慕。然而，我却不想从这方面来为我辩护，否则您也许以为我再没有别的道路可循。

然而，我却有路可循。我请您注意，颂词有一种常规：作者必须引证一些实例为比喻，而颂词是否成功，就视乎这些比喻的好坏。比喻仅像所喻的事物是不佳的，差于事物就

更不妥，唯有高于事物才是很好的比喻。如果有人赞美一只狗，说它大于狐狸或猫，您能说它善颂善祷吗？当然不能！如果说这只狗像豺狼一样大，他也不见得高明。那么，怎样才对呢？他应该说，此狗体魄如雄狮。所以，诗人称赞奥里翁的猎狗，就称它为“伏狮之犬”。这样的称颂才令人满意。又如，赞美弥罗、格劳科斯、波吕达马斯之流的力士，而说他们比妇人气力大，那就滑天下之大稽了，这算得是甚么力士呢？可是，请看著名的诗人怎样赞美格劳科斯呵：

“他这双铁腕无敌于天下，
即使波鲁斯也不敢招架；
赫拉克勒斯虽称铁金剛，
在他面前也要退避三舍。”

您看，诗人竟把格劳科斯比拟为何等神灵，甚或高于何等神灵呢！然而，格劳科斯并没有抗议把他比拟为力士的守护神，人们也没有责备体育家或者诗人对神不敬，希腊人还是继续敬仰他们，钦佩力士之力，钦佩诗人之诗比他的其余作品更甚。所以，如果我依照颂歌艺术的法则引用一些比喻，即使取材过高，也何足为奇呢？我理应这样做的。

您曾提及“谄媚”这个词儿。您憎恶阿谀奉承的人是应该的，我因此更加尊敬您。但是，我请您对于真正的称颂和谄媚的夸赞要加以区别。谄媚者为了个人目的而称颂，不顾事实，尽夸夸其谈之能事；他的效果全靠撒谎取巧节外生枝，哪怕是胡说八道，称忒耳西忒斯比阿喀琉斯更漂亮，称涅斯托耳比任何将领更年轻，哪怕是指天发誓，说克莱索斯的儿子比墨兰波斯更耳聪，说斐纽斯比伦乔斯更目明，只要撒谎有利可图，便不在乎了。然而，纯洁老实的歌颂者绝不撒弥天大谎，无中生有；别人确实有优点，哪怕是一善之长，他就抓住它，尽量予以发挥罢了。马在走兽中确实以捷

足善走称著；那么，要歌颂一匹骏马，他就不妨予以夸张，说“凌空飞堊上，禾梗不折伤”，也不妨说“马蹄飞奔，风驰电掣”。如果主题是写一座华贵的大厦，桂殿兰宫，美轮美奂，他也不妨称赞它“金阶玉阙居天帝”。然而，谄媚者会用同样诗句赞美牧猪奴的茅屋，假如他认为可以乘机从他身上刮削一点甚么。德墨特里·波里奥克瑞提有一个媚臣，名叫楚奈托斯，他正苦无奉承的机会，听到皇帝咳嗽一声，就说“皇上咳唾落珠玑！”

所以，您就有一个批评标准：谄媚者但求使主人欢心，不会在事实与撒谎之间划清界线；歌颂者的目的只在于使真正存在的美更为突出。然而还有一个更大的区别：谄媚者尽可能夸大，歌颂者则在夸张中严守适当的限度。您既然认识了谄媚与歌颂之间这一两种区别，我希望您不要把一切赞美都认为可疑，而应该加以区别，使得鱼目和明珠各归其类。

请原谅我把这两个定义应用到我的文章上，看看哪个定义适合它。如果我拿来比拟克尼多斯美神的是一个丑妇，您可以说我阿谀奉承，比楚奈托斯的谄媚更为露骨。但是我所歌颂的却是口碑载道的佳丽，那么我就不是无的放矢了。

然而，您也许说——不，您已经这样说过了——“你可以赞扬我的美貌，但是赞扬不应该毫无分寸地将一个妇人比拟为女神呀。”那么，我就不再抛开事实的真相了：敬爱的夫人，我并没有将您比拟为女神，而不过是比较一些杰出艺术家所作的铜像，石像，或象牙雕刻罢了。将人间的佳丽比拟人间的艺术品，当然不是亵渎神明，除非您认为斐狄亚斯的作品真的是雅典娜神，或者普拉西忒里的克尼多斯像真的是天姬仙子。然而这样的看法岂不是误解神道吗？我认为女神的真面目是艺术摹仿所望尘莫及的。

然而，就算我居然将您比拟真正的神灵，我也不是独辟

蹊径的拓荒者，这条道路以前已经有许多诗人走过了，尤其是您的同乡荷马，我可以请他到来为我辩护，同我一起受评决。我将请问他——不，就请您代他答复吧，因为荷马的诗章您已经烂熟胸中，这是您的一个优点。荷马歌咏女俘布里西斯为帕特洛克罗斯流泪时说“艳如金发的美神”，他不仅引用了美神，而且接着还说“美人泪下声呜咽，洞天仙子莫比伦”。您认为这些诗句如何呢？荷马这样歌咏，您难道就生气，抛开他的诗章，抑或您容许诗人纵情歌颂呢？不论您是否容许，后世却没有非议诗人，就没有一个批评家曾以此指摘过他，甚至曾经苛评荷马的学者左伊罗斯，或者窜改荷马诗章的注释家亚里斯塔克，也没有提出异议。那么，既然荷马尚有权利以金发美神形容一个妇人，而且是流泪的妇人，我何独不能以这些形象比拟嫣然含笑的美人，不能描写人神共有的美貌，以免您不高兴倾听呢？

荷马描写阿伽门农，他是非常慎重地使用神灵为譬的，真的，他使用得多么审慎而适度呵！试看他从宙斯借用双眼和头颅，从战神借取腰带，从海神借用胸膛，总之，他把一个人分开来比拟一群天神。有时候，他也把阿伽门农比拟为“摧残众生的战神”；其余的英雄们也各以天神为模范，普里亚摩斯之子是“俨如天神”，帕琉斯之子往往是“勇如神明”。至于妇女的形象，您当然记得“美如阿提密斯，艳若金发美神”或者“像阿提密斯从山坡上姗姗而来”等名句。

然而，荷马不仅把一个凡人比拟一位天神，他甚至把欧福波斯染了鲜血的头发称为“格雷斯女神之发”。其实，这种习惯是十分普遍的，任何种类的诗都不免借用神灵为比喻。所以，若果不容许诗人有这种特权，那就要把这些比喻一律删除了。况且，诗人的比喻是十分自由的，所以荷马恭维女神之时竟至于使用卑微的事物为比。希拉被称为“牛目

明眸”。另一位诗人称美神的眼睛为“紫罗兰色”。至于“玫瑰色的指甲”，我们已经熟识这个比喻，用不着联想到荷马的社会。

况且，这不过是容貌的比喻罢了，不过是称凡人如神罢了。试想多少人曾采用神的全名，例如，狄奥尼索斯呀，赫淮斯托斯呀，芝诺呀，波西冬呀，赫尔墨斯呀。塞浦路斯王的妻就命名为丽都，可是女神丽都并不因此就生气，把她化为顽石，像惩罚妮娥珀那样。世间最敬神的民族莫过于埃及人了，他们从来不厌倦采用神的名字，他们就多半以天神命名，那就更不用说了。

因此，您没有甚么理由为我的颂词耿耿不安。如果我的文章含有渎神之处，您也不用负责，难道您认为我们对凡是听到的话都要负责吗？不，我愿意接受惩罚，如果神明认为荷马和其他诗人都有罪。一位最优秀的哲学家曾说“人是神的面影”，可是神灵至今也没有惩罚他。夫人，我本来还有许多话要说的，但是可怜波吕斯特拉托的记性不好，我不得不暂且终止。

波：路西诺斯，我不敢说我能够胜任愉快。你的答辩太长了，你已经超过时限。可是，我一定勉力为之。你看我赶快用手指塞住耳朵，免得外来的声音扰乱我的思路，我不想被听众喝倒采呀！

路：那么，现在你的责任是正确地传达我的话。我已经正式委托你了，我暂时退席吧。等到法庭下了评决时，我一定出庭听取结案。

论 舞 蹈^[1]

——论歌舞艺术

对话人：路西诺斯 克拉图

路：您指责的罪状可严重呵，克老先生，我相信您对这问题研究有素。您不仅抨击全部舞蹈艺术，实践的和理论的；连我们，爱好舞蹈的观众，也受到指责，仿佛我们未免夸赞这些女流的玩艺儿。现在，让我对您指出，您老大错特错了；须知您所诽谤的那种艺术是人生的最大福利。您的非难也情有可原：您是清心寡欲的老夫子，您怎会了解这点呢？您以为苦行就是德行呀。

克：可是，路翁，一个人自命为大丈夫，自命为文人学者，而且多少研究过哲学——这样的人岂能放弃高尚的追求，放弃读古代圣贤之书，静坐下来，倾听管弦之声，观看妖气的柔物：她穿奇装艳服，唱淫词荡曲，摹仿有史以前的荡妇罗德珀、费德拉斯、巴蒂诺珀之流的激情，还伴着吵闹的弦乐，刺耳的管乐，乱心的舞步呢！这太荒唐了：这不应是学者之所好，更不应是路翁之所好呀。当我起初听说您这样浪费光阴，我又耻又愤，惋惜您竟然忘记了柏拉图、克吕西普斯、亚里士多德，闲坐消遣，以靡靡之音为悦耳！假如您需要一点娱乐，值得观赏值得谛听的东西何止万千？您难道不能倾听节日的古典音乐？难道世间就没有崇高的悲剧和优秀的喜剧——那些公认为值得国家提倡的娱乐吗？老友，即使您不

怕被人齿冷，不怕聪明人羞与您为伍，学者们也要同您算账良久的。我认为，您最好是直捷了当地否认：断然声明您没有做过这类事情。可是，今后您还得要慎言慎行，我们不想看见路西诺斯先生改了性别，变成酒神侍女或者吕底亚姑娘。这是先生之耻，也是我辈之耻。所以，我们要步奥德修斯的后尘：使您忍痛抛弃这迷魂果，带您回到正当的追求，及早挽救您于这些歌伶妖女的魔爪，不然，悔之晚矣！美人鱼毕竟只能迷惑人的耳朵，只须塞上一点蜡，就可以扬帆渡过她们，不为所害；可是现在您的沉湎已经是耳目皆迷身心俱醉了。

路：我的天！您老所有的犬儒哲学都放出来，向我狂吠了！然而，我觉得您的迷魂果和美人鱼的比喻未免无的放矢；您看，吃过迷魂果和听过美人鱼的人们都觉得爽心悦耳，毕生难忘；而我不但比他们得到更大的享受，而且受到更多的教益。我并没有魂飞魄散忘记了我的私事，也没有眼花缭乱看不见我的利益；其实，我敢说，您会发现我看过舞蹈之后，眼光和处世的智慧都大有增进。荷马说得对：“观众回到家中，身心舒畅，耳目聪明。”

克：惨哉，惨哉！路翁，您病入膏肓矣！您不但不害羞，而且好像沾沾自喜。最可怕的是：您的病似乎无可救药，您滚得浑身污泥，而竟然称赞这个陷人坑。

路：克老先生，您既然提到舞蹈和戏剧，敢情您自己也看过这些表演，所以您对歌舞这样酷评，抑或您未曾目睹就断定它是“陷人坑”呢？假如您也看过，您就并不比我好些；假如您不曾看过，您有理由指责它吗？责己之所不知，可不是有点过分自信之嫌吗？

克：啊，试想我以长须白发的风度，挤身在妇女狂人之中，对优伶荡妇的矫揉造作竟然心荡神驰，击节称赏——那真是奇耻

大辱呀！

路：我姑且承认您的话。然而，待我说服您去尝试一次，用您自己的眼睛来判断，恐怕您此后非得在剧场里找个最好的座位，听清每句歌词，看清每个姿势不能感到愉快！

克：只要我此生发眉尚在形骸未朽，皇天临鉴，我决不寻求此种欢乐！其实，可怜的朋友，我看您已经完全着了迷。

路：那么，请您暂且不要指摘，听我陈述舞蹈艺术的优点；它如何寓教于乐，给予观众以德育智育和美育，以优美的景象培养他们的视觉，以高尚的音乐熏陶他们的听觉，给他们显示一种有益于身心的美。至于这种艺术要运用音乐和舞蹈两者来产生这些效果，那不是它的缺点，而是它的优点。

克：对不起，先生，我没有很多时间来听取狂人吹嘘疯狂。然而，假如您一定要把废话灌输给我，我也准备尽老友的情谊。我洗耳恭听；我无须用蜡来塞住，蠢话是充耳不闻的。我不作声了，说吧，尽管天花乱坠，听者渺渺！

路：谢谢您，克老先生，这正是我所要求的。至于是不是“蠢话”，那还有待于证明。首先，您似乎不大知道舞蹈艺术由来已古。它不是新鲜的事物：它不是从今日或昨日开始有的，那就是说，不是从我们祖父的时代，也不是从他们祖父的时代。让我告诉您，最杰出的博古家都认为在天地初开就有舞蹈了，它与万物根源的爱情一样古远。在天体的跃动，在行星与恒星和谐交替的复杂运行，您已看到这种艺术的萌芽；后来它逐渐发展，不断改善和增益，终于登峰造极，达到今日精密和谐丰富多彩的舞蹈艺术。

据我们所知，地母娘娘李娅作了第一步的改革。她热爱这种艺术，所以把它教给佛里家的祭司们和克里特的宙斯侍者们。她的功劳有好报：因为他们就用舞蹈救了婴儿宙斯，后来宙斯也谦虚地承认，他亏了有他们才不被他父亲咬死。

当年舞蹈是武装表演的，以剑击盾，激励人们的步伐踏着军乐的节拍。克里特的领导人物立刻采用这种艺术，克里特人勤学苦练，终于成为优秀的舞蹈家，不但普通人如此，甚至第一流的显贵也是如此。所以，荷马就称墨里奥涅斯为舞蹈家，这不是对他诽谤，而是恭维：他的舞蹈声誉不仅传遍希腊，而且达到特洛伊人的军营，无疑他们在战场上也见过这位舞蹈家动作的敏捷和优美。荷马的诗句是这样的：

“墨里奥涅斯呀，纵使你善舞如飞燕，
我长矛一掷，尽教你不能舞步翩跹。”

可是，长矛并没有命中；显然，他的舞艺使得他不费吹灰之力就躲过掷来的戈矛。

我可以说出许多英雄人物，他们经过同样的训练，认真地研究过舞蹈艺术；但是，其他且不说了，就讲阿喀琉斯之子尼奥托勒密这个著名的舞蹈家吧。是他发明这种优美的舞蹈，后来以他的雅号名为“皮洛士舞”^[2]；可以设想，他父亲定必满意他的舞艺甚于他的美貌或其他方面的本领。所以，一向攻不破的特洛伊城，终于成为他的舞艺的牺牲品，被夷为平地^[3]。

斯巴达人勇冠全希腊，自从他们从卡斯托尔和波吕克斯学会“卡吕亚舞”（这种舞流行于斯巴达的卡吕亚城），凡事必用音乐伴奏：在战场上，他们就按着笛声的节拍踏步前进，而且进攻也用笛声为信号。总是音乐和节奏引导他们走向胜利。即在今日，您也可以见到斯巴达青年人对舞蹈和体育并重；比拳角力告终，则相继起舞。吹笛者坐在中间，用脚打拍子，他们就列队经过，表演种种律动的姿势；在机动演习后往往继之以舞，例如酒神和美神所喜爱的舞蹈。所以，他们的歌词请求美神和爱神下凡参加他们的舞蹈和宴会；另一种歌——应该说他们的军歌有两种——就含有激发

舞蹈的词句：“前进，少年人，踏着轻快的步伐，显出英勇的姿态”，这就是说，翩翩起舞。又如“连环舞”，是男女交错的舞蹈，象征项链的珠玑：一个少年领前舞着，他的敏捷的步伐对他以后上战场很有用处；一个少女随后起舞，显出适合女性的温柔的舞姿——一男一女，一刚一柔，那就是链上的珠玑。同样，斯巴达的“裸体祭”不过是另一种舞蹈方式罢了。

您老也读过荷马的，所以我用不着讲“阿喀琉斯之盾”了；盾上刻着的歌队舞就是摹仿大达鲁斯为阿里亚德妮设计的那一种；另外有两个舞者（荷马称之为“舞艺人”）领着舞队；至于“青春回旋舞”，那更是赫淮斯托斯巧夺天工的镂刻。讲到菲亚刻斯人，他们生长在繁华中，当然更爱好舞蹈了。我们知道，奥德修斯尤其深受感动，凝神欣赏他们的“星光明灭的舞步”。再则，在帖撒利，舞蹈艺术是有口皆碑的，所以他们的将相有“舞蹈长”的雅号；伟人像上的题词就有“被选为舞蹈冠军”，或者“此像用公费建立以纪念伊拉提翁之舞蹈凯旋”等语。

古代的秘密殆无不包括舞蹈在内，那就更不用说了。当年最优秀的舞蹈家，奥斐斯和缪赛奥斯，就是那些祭仪的创立者，他们的仪式是证人们重视旋律和舞蹈作为宗教的主要因素。要说明这点，就必至把秘传仪式泄漏给教外人；然而，那已经是常识之见了：凡是泄漏秘仪的人，一般被称为“舞得乐而忘形”。在德洛斯岛，若果没有跳舞和奏乐，就甚至不能献祭。童男的歌队齐集了，就伴着箫声琴音起舞，其中优秀者则选拔出来扮演一些角色；为此而作的歌谓之“合唱赞美诗”，古代的抒情诗就有不少这类作品。

然而，何只希腊人是如此呢？印度人清晨即起来向太阳祷告：他们不仅照希腊人那样吻手而后祈祷，而且面向东

方，肃立无声，用动作向神礼拜，这些动作的用意是代表太阳在天空运行，以此代替我们的祈祷词、献牲祭和赞美诗，他们在每日的晨昏就这样祈求太阳神赐福。爱西屋皮亚人则更有甚于此，他们甚至在战斗中也跳舞：他们从箭盔上拔出利箭（他们用铁盔当做箭袋），先用战争舞的恐怖姿势威吓敌人，然后射出。

印度和爱西屋皮亚已经讲过了，现在让我们看看爱西屋皮亚的邻邦埃及。如果我没有想错，古代传说中埃及的普洛条斯不过是一个舞蹈家，他的摹仿技巧使得他能够扮演种种性格；凭他的灵敏姿势，他可以柔如水，急如火，忽而为怒吼的雄狮，忽而为凶残的斑豹，忽而为摇曳的树枝，他要变成甚么就变甚么。传说根据这些事实，予以神奇的解释，于是把他的摹仿说成是变形。我们的现代舞蹈家也具有这种天才，有时候就拿普洛条斯作为他们摹仿迅速变化的题材。可以猜想，相传的善变的妖女恩普萨也不过是同类的舞蹈家用神话来说明罢了。

其次，我们也注意到罗马出身于名门贵族的萨里祭司的舞蹈，他们的舞蹈是为了祝祭最威武的战神，所以带有特别严肃、神圣不可侵犯的性质。据卑斯尼亚的传说，希拉嘱托勇武的神灵普里阿普斯教育她的孩子阿瑞斯。普里阿普斯大概是铁坦族天神或者伊达山上达克提尔族地祇，他的专职是教授武器的使用；阿瑞斯在童年已经显得非常勇敢和凶猛，所以普里阿普斯要等到他学好了全部跳舞艺术才把武器交到他手上，后来希拉就以阿瑞斯的战利品十分之一酬劳教师。至于酒神的祭仪，不用我说，您也知道它自始至终都有跳舞的。所谓“科达克斯舞”、“西金尼斯舞”、“伊墨利亚舞”，这三种舞蹈就是以酒神侍从萨提儿三人的名字命名的。酒神凭借这种艺术，带着狂歌漫舞的信徒们，终于战胜了替里尼

亚人、印度人、吕底亚人，以舞蹈来制服这些善战的种族。

那么，我的开明的朋友，慎勿褻渎神明！难道您要抨击这种神圣不可侵犯的艺术吗？这种艺术，这么多神灵喜爱它，崇拜神灵的人们又用它来敬神，况且它能够给人以这么浓厚的乐趣和这么有用的教益呢！再说，讲到诗人们，当我想到您这样爱好荷马和赫西奥德，我不由得感到诧异：您为甚么偏偏要非难诗人们所重视的舞蹈艺术呢？荷马在列举人生的最大妙事时，就提出睡眠、恋爱、唱歌、跳舞，而认为在这些妙事中唯独舞蹈是“无伤的”，况且他又指证诗歌的“美妙”。那么，我们所谈的这种艺术包括“美妙的歌”和“无伤的舞”，而您竟敢予以指摘。再则，荷马的另一句诗也说过：

“神灵赐予一些人武功彪炳的战绩，
而赋予另一些人轻歌漫舞的才艺。”

而且伴着跳舞的诗歌真是十分美妙呀，这是神的最大恩赐。在我看来，荷马把人间一切事情分为战争的与和平的两类，而在和平的事情中他特别选出歌舞来对照战争的杀伐。赫西奥德不是根据道听途说，而是亲眼看见诗神的清晨舞蹈，记忆犹新，所以在他的长诗的开篇对诗神致以崇高的礼赞，说她们在宙斯的祭坛前“围绕一泓绿波的春水起舞翩翩”。我敬爱的先生，您对舞蹈的抨击简直是对神失敬。

苏格拉底，假如我们承认皮提亚神谕的判断，是人中之最聪明者；他也不但赞成舞蹈，而且曾仔细地研究过它；他如此热中于舞蹈的优美的姿势和风采，体态的和谐和举动的风度，所以他虽然是一个可敬的贤哲，却把这种艺术列入最重要的学术部门之中，而不以为可耻。苏格拉底绝不犹豫于研究最卑微的艺术，常常出入于乐妓之门，能够不耻下问向亚丝帕西亚之流请教，这样的人热中于舞蹈，也许是颇有理

由的。然而，在他的时代，这种艺术还是十分幼稚，它的美尚未充分发展。假如苏格拉底能见到今日的艺术如何使现代舞蹈这样完美，他定必予以特殊的注意，把它列于青年教育中的首要地位。

您虽然拥护悲剧和喜剧的特权，但是我想您定必忘记了无论悲剧或喜剧都有其特殊的一种舞蹈：悲剧使用伊墨利亚舞，喜剧使用科达克斯舞，间或兼用西金尼斯舞。您一开始就承认悲剧和喜剧的优越地位，您也承认箫乐和琴乐的定期演奏是无伤大雅的，因为这两种音乐都被纳入公共比赛的项目之中。现在，让我们谈谈每种戏剧，拿它的优点同舞蹈的优点比较一下。至于箫乐和琴乐，当然，我们可以不予以讨论，因为它们都在舞蹈中另有用处。

对悲剧予以评价之时，首先让我们考虑它的外在因素——演员所呈现的可厌而又可怕的景象。他的高靴使他显得身长过人，他的头颅藏在巨大面具之下，他的血盆大口对观众张开，仿佛要把人囫囵吞下；我姑且不说他的胸部和腹部的绵垫：他以此装成庞然大物，否则他的瘦弱的身躯和颀长的身材就太不相衬了。演员就藏身在这些东西中间，呐喊着时高时低的腔调，而且往往是似唱非唱的说白；还有甚么东西比这种无病呻吟的唱腔更使人讨厌的呢？听女角唱安德洛玛克或者赫姑柏，我们还可以勉强忍受；可是如果一个赫拉克勒斯登台，不顾身披狮皮手执铁杖所应有的尊威，乐而忘形，放喉独唱，凡是明理的人都不能否认：这样的表演真是俗不可耐。再则，您反对舞蹈艺术的理由之一，是男人扮演女人；这也同样适用于悲剧和喜剧，其实在戏剧中女角就多于男角。

在喜剧，荒唐可笑的面具，例如，瘪三的、呆仆的、厨子的，居然被视为喜剧的吸引力之一。反之，我用不着对您

说，舞人的服装是多么相称，多么好看，那是有目共睹的。他的面具也很优美，适合他所扮演的角色；双唇紧闭，没有张口的丑态，因为舞人自有许多歌者代他演唱。从前是一人载歌载舞，但是紧张的舞步使人喘不过气，影响到歌声的效果，所以后来就认为应该另用歌队来演唱。

至于主题，那是可以通用于两者的：舞蹈所不同于戏剧者，只是舞蹈的情节有变化无穷之妙处，而且舞蹈的艺术显出更高深的才华和学问。舞蹈也许没有被列入今日的公共比赛项目之中，但是其原因是主其事者认为舞蹈艺术太高深，太严肃，不便于评判而已。我忍不住要说：在意大利曾有一个城市，卡尔息狄栖的最大城市，举办过一次舞蹈比赛，给赛会增加了不少光彩。

现在，在我讲下去之前，我想解释一下为甚么我略去了许多问题不谈，要不然，您会以为我的省略是由于无知。我也知道，不少作家曾论述过舞蹈，但是他们主要地从事于描绘各种舞蹈，列举它们的名称、它们的特点、它们的发明者；他们以此来证明自己的博学。这种工作我让给书呆子和炫学者去干吧，我的目的不在此。我请您记住，我并不打算叙述舞蹈的全部历史，除了上述几种作为主要类型的舞蹈以外，我也不打算列举各种舞蹈的名称；反之，我的主要目的在于指出现代舞蹈所提供的教益和乐趣；现代舞蹈所达到的完美形式，不是古已有之的，而是始于奥古斯督时代的前后。在古代，这种艺术仅仅是萌芽而已；只有在今日，这棵树才生根，开花结实，美不胜收；我要谈论的正是这些舞蹈。火钳舞、铁棒舞之类，我不想谈，因为它们与我的主题无关；同样，我也不想谈佛里家的舞蹈，这种舞蹈是在吹笛女子伴奏下乡下小伙子们的狂跳乱舞，今日还流行于乡曲的地区；——我所以不谈论它，不是由于无知，而是因为这与

现代舞蹈无涉。我可以引柏拉图的权威为先例：他在《法律篇》中对于种种舞蹈就有所褒有所贬；他从娱乐和教益两个观点来考察舞蹈，排斥一些不良的舞，而挑选另一些予以赞扬。

关于严格意义的舞蹈，我已经讲得够多了。进一步叙述它的历史，将有炫学之嫌。现在，让我谈谈舞蹈家吧。舞蹈家必须具备甚么条件呢？经过甚么训练？研究甚么学问？需要甚么辅助的修养呢？您将发现，舞蹈家的专业不是轻而易举的，不是容易担负的：他需要各种学科的最高标准的修养；他不仅要有音乐的知识，而且要有节奏和韵律的知识，而尤其是您所爱好的哲学，自然哲学和道德哲学的知识，唯独放弃奥妙莫测的辩证术，因为它不切实用。至于修辞学，因为舞蹈艺术需要表现人的性格和人的激情，所以他也必须予以注意。他也不能不知道画家和雕刻家的艺术；就严格遵守这两种艺术所教导的人体的和谐比例而言，舞蹈家就不啻是一个阿培里斯或者一个斐狄亚斯。然而，因为舞蹈艺术需要博闻强记，所以他尤其必须膜拜记忆之女神和她的女儿颂歌之诗神。正像荷马所描写的卡尔卡斯一样，舞蹈家必须知道“现在、过去、未来”，他必须永志不忘一切事情。忠实地再现他的题材，恰当地表达自己的概念，清楚地阐明一切晦奥的意义——这些就是舞蹈家所必须具备的首要条件；我们对舞蹈家的最高的称颂，莫过于像修昔底德颂扬伯理克里斯那样了：他说伯理克里斯“不但能够想出聪明的政策，而且能够对听众解释清楚”；就舞蹈而言，这种明确性有赖于姿势的清楚表现。

至于舞蹈家的题材，前文说过，他必须不断取材于永志不忘的古代传说；而且他的记性必须以艺术趣味和判断能力为后盾。他必须知道全世界的历史，从浑沌初开乾坤始奠到

埃及姑娄巴特拉的时代。当然，我们承认舞蹈家的广博知识的领域也有其限度；但是在这些限度之内他必须熟识一切传说的细节……

（以下，卢奇安列举古代各地的神话传说，从略。）

此外，还须加上地狱：例如，地狱中犯罪和惩罚的悲惨故事，生死之交忒修斯和皮里透斯之同赴地狱。一句话，凡是荷马、赫西奥德，以及我们最优秀的诗人们，尤其是悲剧家，所歌咏过的，舞蹈家都必须知道。从神话传说的广大无边的宝藏中，我仅仅举出一些最有名的传说而已，我的选择是微不足道的；其余只好让给诗人去歌颂，舞蹈家去表演，您的想象力可以根据上述的提示予以补充；要之，舞蹈家必须把一切传说记得烂熟胸中，有备无患，随机应用。既然舞蹈家的能事在于摹仿和凭借姿势表现他的主题，他必须像演讲家一样表达得了如指掌；每个场面必须不言而喻，妇孺能解：借用皮提亚神谕的话来说，

“他虽是默默无声，观者却宛若耳闻。”

据传说，这正是犬儒哲人德墨特聊斯的体验。他正像您那样曾极力抨击舞蹈，说舞蹈家不过是箫声、笛乐、旋律、节拍的附属品，他不能增添一点情节，他的姿势无的放矢，毫无意义，观众蒙蔽于锦绣罗衣和悦目面具，陶醉于箫声笛乐和悦耳歌喉，而这毕竟是言之无物。当日——那是尼禄的时代——第一流的舞蹈家是一个很有学问的人，其实，就范围之广和表演之美来说，他是举世无匹的。我想，他的答复是再合理不过的了：他要求德墨特聊斯暂且不予以批评，等到亲眼看过他的表演之后才下判断，他愿意不用歌乐的帮助表演一场。他说得出就做得到。鼓手、笛乐、歌队都寂然无声，舞蹈家独自登场。他刻画战神和美神的偷情：太阳神告密，火神设计用网捕获这双情侣，诸神齐集围观，美神含羞答

答，战神狼狈求饶——他轮流扮演每个角色，描绘出整个故事。德墨特聊斯看得心荡神驰；他用最大的赞扬来报答舞蹈家。他高声喊道：“我的天！这不仅是大饱眼福，而且是耳目兼惠，您的手仿佛是舌头呀！”

在结束尼禄时代的舞艺之前，我必须告诉您一个异邦人如何盛赞这种艺术。他是本都国的贵族，因国事访问罗马大帝，曾临场观赏过这位舞蹈家的表演。舞蹈家的姿势刻画入微，形容毕肖，所以甚至这个不解歌词的异邦人（他是半个希腊人）也能看得懂舞蹈的主题。他行将归国时，尼禄大帝送别，问他喜欢甚么礼物，说是有求必应的。本都客说：“请您赠给我这位伟大的舞蹈家吧，我最喜欢的是这件礼物。”大帝问道：“您要他在本都有甚么用处呢？”他答道：“我常常有许多外宾，他们不懂得我们的话，译员也不容易找。您的舞蹈家定必胜任愉快，他能够随机应变，用姿势来表情。”可见他对那非常清楚的舞蹈表情有很深刻的印象。

舞蹈家要首先是演员：表演是他的首要目的，为了这目的，前文说过，他得效法演讲家，尤其是雄辩家；他深深知道，雄辩家的成功像他的那样，依赖刻画的逼真，也就是说，依赖语言切合性格：王公或刺客，贫民或农夫，各有其特性，他必须能表现出来。让我告诉您另一个异邦人对舞蹈的品评。他看见五个面具（代表全场五个角色）已经齐备了，但是只有一个舞蹈家；他就询问其余的角色将由谁表演。人们告诉他全场只由一人表演。“先生”，异邦人对艺术家喊道：“鄙人只见您有一个肉体，殊不知您有几个灵魂”。

“舞蹈”或称“表情哑剧”，由意大利的希腊人介绍进来，这个名称是恰当的，也并没有夸大艺术家的多才多艺。一位诗人在一节美丽的诗中说过：

“少年人，如同那种海兽，

皮色善变摹仿海滨石头，
让你的心灵漫游这宇宙，
随机变化，既灵活又自由。”

这忠告对舞蹈家最是必要的，因为他的任务是使自己同摹仿的对象合成一体，使自己成为所表演的情节的一个有机成分。他的能事在于表现人的种种性格和激情，描绘爱情和愤怒，狂热和悲哀，都要恰到好处。奇妙的艺术呀！同一天，舞蹈家时而为疯狂的阿达玛斯，时而为畏缩的伊诺，时而为阿特柔斯或者忒耶斯特，时而为埃基斯托或者亚伊洛珀；一个人扮演几种角色。

其他耳目之娱乐不过是单一种艺术的表现而已：箫乐、琴乐、歌唱是如此，动人的悲剧或逗笑的喜剧也是如此。唯独舞蹈是包罗万象的艺术，它需要种种配备：箫和笛，拍板和铙钹，悦耳的朗诵和歌队的合唱。其他艺术要求人付出仅仅一半能力而已：不是肉体的能力就是心灵的能力；可是舞蹈要两者兼备。舞蹈家的表演既是智力的活动，又是体力的活动；他的动作富有意义，他的姿势富有暗示，而他的主要优点就在于此。密替利尼的开明君主列斯波纳斯称舞蹈家为“手势的哲学家”，而且常常去观看舞蹈，他深信自己回来比去时好得多。他的教师提谟克拉特偶然看过一次舞蹈表演，便喊道：“想不到我因为专心研究哲学受到多么大的损失！”我不知道柏拉图把人的灵魂分为勇气、情欲、理性三部分是否合理；但是我认为，每个部分舞蹈家都善于表现：他能扮演愤怒的人，他能扮演恋爱的人，他也能表现在理性控制之下的种种激情；最后一点，仿佛是感性的精华，是无所不在的。舞蹈家最关心的是动作的美和媚，这可不就是亚里士多德学说的实例吗？亚氏认为美是善的一部分呢。是的，我也曾听说有人大胆假设：在哑剧角色的沉默中可以隐约见到毕

达哥拉斯的学说。

一切专业都树立一定的目的，或为功用，或为娱乐，唯独舞蹈兼备两者，功用结合娱乐则价值倍增。谁还愿意看两个青年人在拳击比赛中流血，或者在漫天黄尘里格斗呢？他大可以看舞蹈家表演同样的主题，何况这另有一些好处，既安全又优美，而且给观众更多的快感。舞蹈家的灵活动作，回转，盘旋，俯仰，踊跃，使观者百看不厌，使舞者筋舒脉畅；我认为，任何种体育锻炼都不如舞蹈那样能使体格秣纤得衷，使体力平均发展：屈伸灵敏，舒卷自如，健壮而有力。

您试想这种艺术的万般利益：它增强才智，它锻炼身体，它给观众以无穷的乐趣，教他们以远古的历史，同时在箫乐、铙声、轻歌、曼舞的魔力下使他们目迷耳悦，心荡神驰。您爱听一曲清歌吗？在天壤间再没有如此丰富多彩的享受。您爱听繁弦急管吗？舞蹈艺术就能给您以人间绝响。更不用说，剧场的舆论将给您最好的道德影响：在那儿，您将见到观众对作恶者予以正义的指摘，为被害者挥洒同情的热泪。我还要提一提舞蹈家最优美的体质：刚与柔的结合，仿佛精壮的赫拉克勒斯与温柔的阿佛罗狄忒尽备于一人的身上，呈现在我们的眼前。

现在，我想给您描绘出第一流舞蹈家所必须具备的精神和肉体的品质。是的，关于精神品质，我已经讲过许多：舞蹈家必须具有很强的记性，敏锐的感觉，精明的眼光，迅速的构想，灵敏的判断；再则，他必须能够批评诗歌的优劣，能够判别音乐的美丑。至于他的体格，我想，我可以用波吕克利托斯的杰作为范本。他必须是秣纤得衷，修短合度，不要肥肌丰满（这对于他的专业是最不合适的），也不要瘦骨嶙峋。让我引证安提河人的一些评论吧，他们对于这些问题

的见解颇有独到之处。安提河人是最聪明的民族，而且热爱舞蹈艺术；他们观赏舞蹈是目不转睛倾耳静听的；一言一语、一举一动都不能逃过他们的耳目。有一回，一个矮小的人扮演赫克托耳的角色登场，他们就异口同声地说：“赫克托耳往哪里去呢？这是他的娃娃呀！”另一回，一个颀长的人扮演卡帕纽斯爬上底比斯的城墙，观众就喊道：“跨过去吧，你用不着云梯！”一个肥胖的舞人兴高采烈地表演，观众却报以恳切的要求，请他“怜惜舞台的脆弱”；一个消瘦的舞人全心全意地献技，观众就予以幽默的忠告，请他“注意身体的健康”。我谈及这些评语，并不因为它们诙谐可笑，而是以此证明：有些城邦家家户户对于舞蹈深感兴趣，而且他们能够品评舞艺的优劣。

舞蹈家的另一必要条件是动作自然。所以他的身体必须既如百炼之铁，又如绕指之柔，才能适合刚柔兼备的要求。他必须熟识拳击角力的武艺，他必须具备剑客力士的修养，您自己在看他表演时可以想象得之。希罗多德曾说过：目睹比耳闻是更可信的证据；您不妨亲眼一看。虽然，舞蹈艺术还可以给您目睹耳闻的双重佐证。

舞蹈艺术的威力是如此巨大，所以有些堕入情网的观众看到激情的恶果，就治好了自己的相思病；有些带着满怀愁绪到剧场的人，回家时却笑容可掬，仿佛饮了忘忧之酒，“痛苦和愤恨都付之东流”。每当演出那些唤起愁思或怜悯的情节时，全场观众往往唏嘘叹息，潸然零涕；可见舞蹈家能把主题表现得多么逼真，多么清楚，使每个观众都能了解其中妙谛。酒神祭的舞蹈特别流行于伊奥尼亚和本都之间；这种舞蹈虽然仅限于表演羊人戏的题材，却是当地老百姓所喜闻乐见；在各个城市，每当跳舞节日到临，他们便放下一切事情，整天坐着观看铁坦神和地母祭司、羊人萨提儿和牧夫

野老的跳神舞；甚至达官贵人也不耻参加舞蹈表演，他们夸耀自己的舞艺，就有甚于夸耀自己的家声和禄位。

我们既然知道了一个优秀的舞蹈家应该具备甚么优点，现在让我们研究一下他容易陷入的那些缺点。关于肉体的缺点，我已经论述过了；我认为以下所述的精神缺点是公允之论。当然，舞蹈家不可能尽是高明的艺术家，无知的演员却也不少，舞艺既拙劣，工作又草率。有些舞人不会配合音乐，他们确实堪称为“不合拍”：音乐的旋律是一回事，他们的舞步是另一回事。有些舞人虽然无此过失，但是淆乱了所演的传说的时代。我记得，有一个舞人表演宙斯的诞生和克洛诺斯的食物，但是因为题材有相似之处，他一时糊涂起来，离开主题走入阿特柔斯和忒耶斯提的故事。另一个例子：有一个舞人正在表演西墨梨刚受到雷电轰击，却忽然变成了克瑞瑜沙，可是在那个时代克瑞瑜沙尚未生下来呀。然而，我觉得，我们没有理由一味指摘个别舞人的技术缺点；让我们承认舞人中颇有些是拙劣的演员，但是我们对于优秀演员的正确舞艺还是要持公平的论断。

事实上，舞蹈家必须在一切方面都是无瑕可击。他的表演必须是一个和谐的整体，在对称和比例上毫无缺点，而且贯彻始终，即使最精细的批评家也难以有所挑剔，要之，是白璧无瑕，尽善尽美，再则，舞蹈家必须具有辉煌的思想，渊博的学问，尤其是人情的交感能力。当每个观众都觉得仿佛自己与舞蹈的情节息息相关，如同身受；当每个观众在舞人身上看到自己的品德和感情的反映，如同览镜；那时候，只有到那时候，舞蹈家才是取得莫大的成功。然而，假使他能达到这点，观众的热情定必不可控制，他们莫不披肝沥胆，由衷地称赞艺术家洞烛肺腑的刻画。他所刻画的景象不啻是实现了阿波罗神的训戒：“人贵自知”。观众就受到教益

归去：他们学到了一些值得力行的美德，认识了一些应该避免的恶行。

然而，舞蹈艺术正如修辞学一样，应该注意俗语所谓“过犹不及”，好事不能过多：舞蹈家有时可能超出摹仿艺术所应守的界限；过大则成为臃肿累赘，过柔则成为软弱无力，过勇则成为兽性凶残。我记得曾见过一个有名的演员陷于此种错误。在许多方面，他原是一个有才华的演员，不，甚至是优秀的演员，可是神奇的命运使得他一败涂地，他在一股狂热的浪涛中触了礁石。他表演埃阿斯被奥德修斯打败之后患了疯狂；他一时控制不住自己，风魔起来，以至观众以为他的装疯变成了真疯。他从鼓手的背上撕下他的衣服，从笛师的手上夺去他的笛子，用它猛烈地敲打站在旁边自鸣得意的奥德修斯的头顶，要是他的铁盔不坚固，受不了这样猛烈的打击，恐怕可怜的奥德修斯要当场死在这扮演者的疯狂之下了。全场的观众跟着他风魔起来，叫呀，跳呀，撕破自己的衣服。因为无知的群氓不懂得艺术的好坏，不懂得恰当的原则，以为这场舞是绝妙的表演；而有知识的观众固然知道美丑，但是因为颇有涵养，不愿用沉默来批评演员的愚蠢，便大力鼓掌来压下这场胡闹；他们深深知道，不是埃阿斯发了疯，而是这演员发了疯。可是这位狂热的艺术家尚未心满意足，他还有更出色的表演呢：他从舞台走下来，坐在长官席上，在两个长官之间，可怜这两位大人怕得发抖，唯恐他把他们当做公羊，用笛子痛打一顿。观众又吃惊又好笑，有些人就猜想他的过分写实终于变成了事实。然而，似乎当他清醒过来的时候，他痛切后悔这次功勋，他真是疾首痛心，认为自己的行为是真正疯子的行为，这从他自己的话就可以知道了。当他的捧场者要求他重演一次的时候，他就推荐另一演员来扮演埃阿斯的角色；他说：“一之为甚，岂

可再乎？”他的敌手的成功倍增他的悔恨，这敌手虽然表演同一节舞蹈，却演得十分恰当和慎重，观众盛赞他能表演得恰到好处，没有超出舞蹈艺术应有的界限。

克老先生，我希望我关于舞蹈艺术挂一漏万的描写，可以减轻您对热中舞艺的人们的愤怒。假如您愿意同我到剧院去看一场，我相信，您定必着了迷，要变成舞蹈狂呢。我决不用像奇尔刻那样惊呼：“奇怪呀，为甚么我的药不能使您变形呢？”不，您定必有所改变，不过决不是变成蠢驴的头或者笨猪的心，而是增长了见识。我相信，您定必喜欢我的良药，一饮而尽，不留涓滴给别人！荷马歌咏赫尔墨斯的金杖，说道：

“黄金的魔杖能迷惑人们的眼睛，
只要金杖一挥，他们就大梦觉醒。”

舞蹈艺术也有此种魔力。它迷惑眼睛，可是使人觉醒，在各方面敞开他的心灵！

克：够了，路翁，您的魔力产生了效果！我觉得我目明了，耳聪了！下一回您到剧场去，务必给我找个座位在您旁边。我相信，我走出剧场之门，就判若两人。

【注释】

[1] 在希腊罗马时代，舞蹈是一种“表情哑剧”，用音乐伴奏，用歌队演唱，舞人则凭舞步和手势表演出情节，有如戏曲一样。

[2] 尼奥托勒密被称为“皮洛士”(Pyrrhus)，意即“美发郎”。

[3] 尼奥曾藏在木马腹中，混入特洛伊城，启关迎希腊大军进城，特洛伊遂沦陷。

质 诗 人

——评灵感说

对话人：路西诺斯 赫西奥德

路：赫西奥德，你是第一流诗人，那是不成问题的，我们也不怀疑你是否得到诗神的启发，诗神是否赠给你桂枝：你的每行诗都流露出灵感，这就是充分的明证。但是，有一点请恕我表示疑惑。你一开始就告诉我们：上天赐给你灵感，教你歌颂过往的光荣和预言未来的大事。是的，一半的任务你已经完成得很好了。你曾追溯诸神的族谱，上自浑沌初开，天地始奠，爱情萌生，乾坤结合；你曾教导农夫稼穡，详述星辰的运行、田功的经验、耕耘和收获的农时、航海的季节等等。然而，更神圣的才能，对于读者更实用的一半，你却一字不提：你完全忽略了预言未来的任务。我觉得你的诗中没有一句话像古代先知的预言；卡尔卡斯、忒勒谟斯、波吕雕斯、斐纽斯之流，虽然不像你那样独得诗神垂青，却有求必应，替人预卜休咎。那么，照这样说来，你应该服罪了。我试提出三大罪状：你说诗神曾许给你预言的法宝，其实没有这回事，恕我直言不讳，你撒谎；或者，诗神已经授给你了，可是你这吝啬鬼却中饱私囊，不肯交给最需要的人；或者，你已经写了许多预言的作品，可是还未公之于世，留待适当的时机才发表。我还不¹敢提出第四种可能性：就是说，根据你诗中的记载，诗神只是一半践约，一半违约。现在，

关于这个问题，如果你不指教我，谁能指教呢？常言道：“神教人以善”，你是诗神的朋友和弟子，请你坦白说明，好解除我的疑惑。

赫：我的可怜的朋友，对你所有的问题，只有一个简单的答案：我可以告诉你，没有一首诗是我自己的作品，它们都是诗神的诏语；请你把所说的和未说的话去问诗神吧！至于我自己所知道的，例如畜牧、挤奶、放牛，总之关于牧人技术的一切事情，我可以负责答复；但是讲到诗神把甚么东西赐给甚么诗人，那是神的意旨，我不敢过问。况且，我也有诗人们惯用的答辩理由。我认为，不应该要诗人在枝节问题上负责，不应该逐字逐句挑剔。如果诗人在兴高采烈的创作热情中一时说漏了口，你不要吹毛求疵；你要知道，我们应该更多负责韵律和音调，有时候难免有些铺张，有些粉饰，不知不觉地混入诗里面。先生，你剥夺我们的特权，我们的自由，我们无拘无束的思路了！你看不见诗的花朵，而一味寻找它的棘刺，发现一些小毛病，就予以恶意的批评。可是，虽然如此，你却不是唯一的犯罪者，我也不是唯一的受害者；我的同行荷马偶然有一点缺点，许多苛刻的批评家就有材料来作吹毛求疵的探究。来吧，我们要平等相待，让被告和原告对质吧。你读一读我的“田功农时”诗，请注意其中富有灵感的预言，我对懒人预言失败，对勤者预言成功，只要他依时依法劳动。

“一筐篮足够存稻种，
不会使人看得眼红。”

这可不是及时的警告吗？可不是对于依照正确方法耕种的农人给予丰收的希望吗？

路：妙极了！果然是一个十足的牧人的谈话。听了之后，更不用怀疑你的灵感：凭你自己，你甚至不能为你的诗歌辩护呢。

可是，我们希望于赫西奥德连同诗神的，却不完全是一种预言呀。你看，就你所说的那种预言来说，你不如老农；他们更有资格告诉我们，说喜雨之后就会有丰收，干旱之后难免有歉收；说如果你想种子长得好，仲夏季候不宜开耕；说禾穗未熟便收割，你就得不到好谷子。我们也不需要一个先知来告诉我们：一人播种，后面要有另一人拿着铲来翻土盖住种子，否则鸟儿来啄食，就毁灭未来的收成。你大可以称如此这般的话为有益的建议，可是它们绝不是我所理解的预言。我期望一个先知者能够洞观肉眼所不能见的奥秘：例如，先知告诉米诺斯，说他的儿子将来在一瓮蜜浆里淹死；先知对阿开亚人说明阿波罗神的怨怒的原因；先知指出恰好在哪一年占领特洛伊。那才是预言呀。然而，如果你把这个名词的含义这样推广，我也可以立即提出要求，请你承认我是预言家。我无须乞灵于卡斯塔里亚灵泉之水、诗神的桂枝、笛尔斐的青铜宝鼎就可以预言说：“如果有人严寒的清晨不穿衣服出外，他一定受寒，患严重的感冒，尤其是在雨天或者下雪的时候。”我还可以进一步预测：“受寒之后就跟着发热”，如此这般，不用再说了。

不，赫西奥德，你的答辩是不行的，你的预言也是不行的。然而，你起初所说的这段话也许还有些道理：你说，你不知道自己所写的是甚么，因为是灵感在你心中促使你创作。可是灵感也不是甚么了不起的事情：灵感是文思涌现，它的作用不过尔尔。

宙克西斯

——谈题材与技巧

有一天，我演讲后漫步回家，一群听众向我走来，自我介绍后，就对我表示钦佩。他们伴着我走了一大段路，对我赞不绝口，我满面羞惭，觉得他们的赞扬是过誉。他们异口同声强调的一点，是我的演讲内容十分新鲜，发前人之所未发。照他们的原话来说，“多么新鲜！真是惊人的创见！这是崭新的思想呀！这是空前的卓识呀！”他们说了一大套这类的话，总而言之，说我能以新奇见胜。我跟他们素不相识，谈不上交情，他们决不是别有用心对我阿谀的。

坦白地说，他们的赞扬并没有使我感到快慰。他们离开了我之后，我就这样想：“那么，我的演讲的唯一吸引力是新奇，是标新立异；至于用字的正确，结构的严谨，识力的深刻，警句的微妙，阿提刻风格的美，以及一般艺术技巧的优点，却一点也没有；否则他们不会不注意到，而只赞扬我的内容新奇动听。我虽然是一个笨伯，我也猜想到他们的鼓掌是出于好奇。我也知道荷马说得很对，他说世上喜爱新歌，但是我却想不到新奇能够产生这么大的效果。我始终认为，新奇不过是外来的美，它固然有助于成功，但是真正值得赞扬可以博得鼓掌的优点却不在于新奇呀。是的，我没有理由骄傲自满，我不应该相信他们称我为希腊大演讲家这类废话。唉，我的黄金原来是废铁，我的声誉跟变戏法的就差不多！”

让我从绘画艺术举例对你们说明吧。伟大的宙克西斯在艺苑

成名之后，就很少写天神、英雄、战争之类的通俗主题，他一心想标新立异；他想到一些独出心裁的设计，就用它来表现他的成熟技巧。最大胆的一幅创作是描写女神驼喂奶给一双幼仔^[1]。现在在雅典有这幅画的复制，是从原作临摹的。据说原作连同萨拉的艺术珍品运往意大利，中途覆舟失掉了，我猜想，是失在马里亚海角的附近。我见过它的复制品，现在我试尽力对你们描写一番吧；你知道的，我不是行家，但是我记得很清楚，因为我不久以前在雅典艺术馆见过它，而且我对这件艺术品的热爱，也许会鼓励我作出生动的描写。

一片绿油油的草地衬托着母神驼；她的马身横陈地上，四脚向后，用肘支地，稍稍抬起她的人体部分，前脚和后脚的摆法不一样，因为她侧身卧着，一只前脚作跪状，马蹄缩起，另一只前脚开始伸直，踏住地面——那是马起立的动作。她抱住一个幼仔，好象人婴哺乳，另一个幼仔却像小马似的含住母马的乳头。画的上部，土冈上另有一个神驼，他显然是她的丈夫；他伏在冈头大笑，只露出马身一半，右手抓住一只小狮子，吓他的孩子作玩儿。

无疑，这幅画的最大优点是外行人不能分析的，但是显出十分高明的技巧，譬如说，线条的准确，着色的和谐，运笔的巧妙，明暗的相衬，远近的画法，比例的正确，以及部分和整体的关系，可是这些优点我只好留给专家去欣赏了。然而，我最深的印象是：宙克西斯能够在一个主题中从许多方面表现出他的卓越技巧。你看这个丈夫真是一只可怕的野兽，鬃发蓬松，遍体生毛，双肩高耸，他的面容，虽然作笑态，也是狰狞可怕，流露出野性来。

与他相反，母神驼的马身却是十分可爱，或许帖撒利亚的雌马，未经驯养的，差堪比拟，上半人体也是美不可言，只是双耳竖起，好像萨提儿一样。人体与马身相连的地方并不是截然两

段，而是淡然化入，一渲一染，不着痕迹，使你觉得它是浑然一体。这些幼仔一边带着婴儿的好奇心盯住小狮子，一边贴住母亲的怀抱安然饮乳，野性与天真，恐怖与温情，结合得天衣无缝，使你不禁击节称赏。

宙克西斯满以为，这幅画一旦展览，定必使观众神魂颠倒了。不错，他们几番喝彩，这样的杰作摆在眼前，他们能够不赞叹吗？可是他的赞叹正像那天对我的称赞一样，说它命意新奇，说它不落俗套，仅此而已。宙克西斯明白了，观众只赏识主题的新颖，他的艺术不入俗眼，他的笔法没有知音。他便愤然对他的弟子说：“米梭，卷起这幅画吧，马上带回家，这些人只喜欢庸俗的东西，至于画家的目的，作品的美，艺术的成就，却无人过问。主题的新奇比画法的妙谛更合他们的胃口。”

宙克西斯这番话不免有点愤世嫉俗。从前，安提奥卡斯同加拉太人作战，也有过类似的经验。如果你们喜欢听，我就给你们讲一讲这件事迹吧。加拉太人骁勇善战，那一回雄师数万，列成密排的方阵，前排是铁甲军，后面是四十二排重装部队，两万骑兵保卫两翼，八十辆装刀战车和两倍的普通战车准备着从中锋出击。这样的部署使得安提奥卡斯大惊失色，他认为太难对付了。他自己的准备是仓卒的，而且规模不大，不足以应付这危机；他带来的军队不多，而且多半是散兵和轻装部队，一半以上的士兵没有防御武器。他准备讲和，正考虑着不失体面的条件。

然而，一个有勇有谋的军官，罗德岛人忒奥多塔斯，使他鼓起勇气来。安提奥卡斯有十六只大象；忒奥多塔斯劝他先把大象埋伏，不要让它们的高度暴露了目标，如果战号一响，交锋开始，敌人的马队冲锋，方阵展开让战车冲出，那时候就可以使用大象。左右两边各用四只大象来对付敌人的两翼骑兵，其余八只大象来对付战车。他断然说：“这样，战马一定受惊，闯入加拉太的步兵里。”他所预料的居然实现了。

加拉太兵和他们的战马都没有见过大象，一看到那些新奇的怪物，就惊惶万状；早在大象迫近之前，它们发出怒吼，黑色的身体衬着闪亮的长牙，挥舞着威胁的长鼻，已经足够使他们丧胆了；所以，大象还未来到射程之内，他们便发足奔逃，土崩瓦解，阵容大乱；步兵的长矛交叉错乱，战马反转来闯入军中把他们踩死。战车也同样地在己方军队中横冲直闯，带来很大的伤亡。正如荷马所写的战景，“雷霆骤惊，车崩轮滚”；战马一看见那些可怕的大象，就飞跃惊逃，把赶车的战士摔倒地上，“无主的战车如入无人之境”，轮刀把来不及躲避的战士砍得体无完肤，人翻马仰，死者无数。那时，大象冲入敌阵，脚踩，牙刺，鼻抛，把敌人杀得落花流水，它们给安提奥卡斯获得全胜。

伤亡惨重，积尸遍野，所有加拉太人不是被杀便是被俘，只有一小撮人逃入山间幸免。于是，马其顿军高唱凯旋歌，全军集合，给安提奥卡斯戴上花环，欢呼光荣的胜利。然而，据说大帝潸然下泪，他说“将士们，我们更应该羞耻：靠十六只走兽救了命！要不是它们的怪样子使敌人大惊，我们不知逃到哪里去了。”所以，他下令在胜利纪念碑上只雕一只大象。

诸位，借古喻今，我不胜感慨。我的兵力可不是像安提奥卡斯的一样，完全不能冲锋陷阵，其实只有几只大象，一些新奇的欺骗，一些迷人的把戏吗？我所听到的赞扬就指证这点。我真正重视的技巧却似乎无足轻重，在别人看来，我的画面是一个女神驼，事实上不过是标新立异而已。我想，宙克西斯所惨淡经营的东西都付诸流水！然而，不，不会付诸流水的，诸位都是有识力的鉴赏家，一定能够根据艺术法则来判断。我希望，我的展览将不辜负诸君的期望！

【注释】

[1] 神驼（Centaur），希腊神话半人半马的怪物。

论 撰 史

——论现实主义的艺术

亲爱的斐罗：

据说，吕西马科王登极不久，阿伯德拉城发生一种奇怪的流行病。起初，所有的居民都有发热的症状，得病之后就发高热不退。七日后，体温稍降，有些病者鼻孔大量出血，有些则发汗不止。然而，患者的心理状态最可笑：他们都变成了戏剧迷，高唱戏曲，大叫大嚷。他们最爱唱的是欧里庇得斯的《安德洛墨达》，把珀耳修斯的唱词都逐一唱遍了，全城好像充满了厉鬼，这些第七天的悲剧家不断哼着“爱神呀，你统治着神灵和凡人”，如此等等。这种情况持续许久，直到冬季的严霜制止了他们的狂热。我曾调查这种怪病的起因，原来如此：当时最出名的悲剧演员是阿刻劳斯，在仲夏胜暑的季候，他曾在阿伯德拉演出《安德洛墨达》。观众多半在剧场感染了这种病，退热之后就演成了悲剧；这出戏经常出现在他们的脑海中，珀耳修斯拿着米都萨的头颅不断在他们的想象中晃动。

天下的怪事无独有偶：今日我们绝大多数有知识的人都患了阿伯德拉的流行病。当然，他们不是着了悲剧的迷，迷恋于悲剧家的诗是无伤大雅而且无甚害处的。真的，自从最近使人兴奋的消息传来——远征蛮族的战争，亚美尼亚之役，以及连续的胜利——几无一人不在撰述历史，你行见人人都成了修昔底德、希罗多德、色诺芬^[1]。古人说得很对：“战争是万物之父”，今天的战争就生育了一大窝历史家！

亲爱的斐罗，我所见所闻，使我不由得想起了西诺珀的一段逸话。当腓力王将进攻科林斯的消息传来，全城都陷于备战的忙乱中，有人磨刀擦枪，有人搬运石头，有人修筑城墙，有人坚壁清野，总之人人都为城邦的安危出力。只有狄奥根尼无事可做——当然罗，谁也不会想到派给他一件差事的——他看到这样忙乱的情形也不能无动于衷，他便束起哲学家长袍，把他平素居住的木桶在城冈上滚上滚下；一个朋友问他干甚么，他答道“人人都在忙碌，我不想别人说我是一条懒虫，所以我也要忙着滚木桶。”

在这样热闹的时节，我也不甘寂寞。我不想像一个“临时演员”在舞台上跑龙套，不说一句话，所以我也决心尽管滚我的木桶。然而，我并不打算撰述历史或者创作小说，我没有这样的勇气，我倒有自知之明。我知道任何东西在乱石中滚动都是危险的，尤其是像我那样不堪一击的破瓦瓮，万一猛撞在尖石上，我难免要粉身碎骨。好吧，我告诉你我的想法：我要“运筹于帷幄之中，决胜于千里之外”，避开战地，在安全地方安营下寨，那才是上策；但是我也要作出奇谋，定下战略，以便那些勇士们去冲锋陷阵。这也就是说：大厦落成了，我也出过一份力量，虽然我不策名于记功碑上，至少我的手指也曾沾染过污泥。

然而，也许大多数历史家不需要我的意见，他们认为：“谈话有艺术，烹饪也有艺术，但是作史是最容易不过的事情，历史才能是一种普遍的品赋，你只需要有能力把所想到的写成文字，就可以了。”然而，老友，你是聪明人，你知道事实上这绝不是轻而易举的事情；不，正像任何一种创作一样，撰史也要苦心经营，如果一个历史家想自己的作品能够像修昔底德所说的“永垂不朽”！当然，我明明知道，许多历史家不会听取我的话，有些甚至会勃然大怒，他们已经完成大作，发表后还受到欢迎，他们的作品已成定稿，甚或已成国史的文献，难道还要他们改弦易辙

吗？虽然如此，我的话对于他们也不无益处。今日我们大概不会再有外患了，我们已经击败了所有敌人，但是说不定将来会发生居尔特和哥特的战争，印度和巴克特里亚的战争，那时候历史家也许用得着我的新尺，当然我假定他们认为这把尺子准确，不然的话，就让他们用旧尺测量吧；如果讳病忌医，即使全阿伯德拉都吟诵《安德洛墨达》，医生也满不在乎！

我的意见有两方面：一为选择，一为避免。首先，让我们决定历史家应该避免甚么，必须清除甚么缺点，然后进而讨论他们应该采取甚么正路走上康庄大道。后一点包括序文的做法，素材分配的程序，恰当的比例，慎重的保留，叙述的详简，史实的批判，文气的连贯等等问题。然而，关于这些问题，容后再说。现在，我们先讨论拙劣史家最容易犯的毛病。至于各种文体所共有的毛病，例如措词、结构、字义以及一般浅薄的毛病，由于篇幅所限和不合目的，我姑且不谈。

然而，有一些错误是历史作品所特有的：我经常参加作者的朗诵会就有此印象，你自己也会体会到的，只要你常常留心倾听，我随便从最近的历史著作中举几个实例吧。首先，一种流行的严重错误是：对史实不加以调查研究，而把大半篇幅用来歌颂帝皇将相，对我方的则极口赞扬，对敌方的则恣意贬抑。他们忘记了历史与颂词之间有不可沟通的鸿沟；用音乐术语来说，这两者是不同音阶的。歌颂者的唯一任务是颂扬和取悦他的对象，只要能够达到目的，即使言过其实，也在所不计。反之，历史则唯恐混淆是非歪曲真相：历史有如气管，据医生说，气管不能容忍一点点食物落进去的。

其次，今日的历史家似乎不理解：诗歌与历史不但各有其特质，而且各有其规律。诗享有无限的自由权，诗只须遵守一条法律——诗人的想象。诗人凭灵感创作，随诗与之所之。假如诗人高兴驾着飞马的神车，驰骋于海洋或垄亩之上，谁也不能干预他

的权利；他的宙斯可以用一条绳索把大地和海洋吊起，飘摇于空际，你也不用担心绳索会断，海陆会掉下来碎成微尘。荷马歌颂阿伽门农的形象，说他双眼和头颅像宙斯的，胸膛像海神的，腰带像战神的，也没有人去反对他；其实，阿伽门农被写成为诸神的缩影，不论宙斯、海神或战神也不能单独构成他的十全十美。然而，假如历史采取了这种雕虫小技，它就不过是无翼的诗罢了；历史将丧失崇高的格调，立刻露出无韵的伪装之真相了。不能区别诗与史，确实是史家之大患：以诗歌的奇谈、谀颂、夸饰给历史涂脂抹粉，可不是俗不可耐吗？强使一个铜筋铁骨的壮士衣锦戴翠，粉颊朱唇，噫，何其污辱英雄如此！

但是，你不要以为我把歌颂完全排斥在历史之外；历史是可以歌颂的，但是歌颂要安于本分，要用得恰当，不要使读者讨厌。我在下文将要讲到：史家在歌颂的时候务必着眼于后世的读者。真的，今日就有一派人把历史分为欣赏的历史和实用的历史两大类，认为历史可以采用歌颂的方法，因为这既可以欣赏，又使读者感到愉快。然而，这种论调是最荒谬不过的了。首先，这种分类就大错特错：历史只有一个任务或目的，那就是实用，而实用只有一个根源，那就是真实。历史中可欣赏的成分无疑是外加的东西，不是历史的本质，这正如美貌之于壮士；但是尼科斯特拉托年青力壮，无可匹敌，尽管相貌丑陋，也被誉为有赫拉克勒斯之勇，假使他的敌手是美貌绝伦的阿尔凯斯（据传说，阿尔凯斯之美足以使尼科斯特拉托爱上了他），他也不会败于这个美少年之手。历史也是如此：如果历史偶或加以修饰以供欣赏，它固然可以吸引一群爱者；但是历史必须努力尽它的本分——那就是写出真实——至于美不美，那是无关宏旨的。

还须指出：历史如果是夸夸其谈，就连欣赏的价值也没有了，如果是歌功颂德的浮夸，就加倍地使人反感，因为它既是浮夸又是阿谀。至少这种历史只能受庸俗的读者欢迎，而为有批判

力的读者所不取，更不能逃过吹毛求疵的批评家的非难；这些批评家的眼睛像阿耳戈斯一样有一百双，而且比他的还要锐利，他们会称过你的每个字，像兑换银钱者称金币，当场挑出你的伪币，只接受够成分够重量的真金。我们编撰历史，就要时刻把他们放在心上，而不必计较一般读者的品评，即使他们赞不绝口。如果你忽视那些批评家，而沉湎于奇谈的美味和歌颂的诱饵，你的历史著作就将变成“赫拉克勒斯在吕底亚”了。你大概看过这样一幅画吧？它描写赫拉克勒斯做了奥姆法梨的奴仆，装扮得不伦不类，他的狮子皮和大铁棒交给了女主人，好像她才是真正的大力士似的，而他却穿起红袍紫褂，梳理着羊毛，拜倒在她的石榴裙下。这真是羞人的丑态呵——宽袍大袖，袒胸露臂，堂堂大丈夫变成了女流！

俗人也许会喜欢这种历史，但是有识者（如果你不重视他们的判断力）就会从你的不伦不类支离破碎的劣品中取得无穷的笑料了。凡物皆有其独特的美，但是取一物之美而用于另一范围，美也就化为丑。更不用说，歌功颂德只能取悦于一人——被歌颂者——但徒然令他人作呕；而以时下流行的吹牛拍马的作品为尤甚，作者既然一心一意在取宠献媚，就不免要露出奴颜婢膝，他们又恬不知耻，绝不掩饰其媚态，但是虚造的谎言总会露出破绽。

结果，恐怕他们连眼前的目的也达不到；他们所称颂的对象，如果是刚直的人，定必厌恶他们的奉承，把他们抛弃，这是理所当然的。昔日亚理斯托布鲁在他的历史著作中，插入一段描写亚历山大和波鲁斯决战的故事，他故意选出这一节给亚历山大朗诵，满以为最好的献媚机会是捏造大帝的英雄事迹，以此抬高大帝的丰功伟业。当时，他们泛舟在海达洒披河上，亚历山大听了就把这部著作抛到水中，他说：“此书作者理应受到同样的待遇，他竟敢捏造我的决斗，说我单人匹马射死几只大象。”亚历

山大的愤怒是合情合理的，正像他对待谄媚的建筑家那样，这建筑家提议把阿陀斯山凿成大帝的巨像，可是亚历山大认为他是媚臣，以后对他更不敢信任了。

事实上，阿谀之词绝无使人愉快之处，除非受者是一个蠢才，他才欣赏那些毫无根据不攻自破的夸赞。当然，世间有一些丑人，尤其是丑妇人，她们要求画家尽可能把她们画得更美些，以为只要画家多施铅华，不惜丹青，她们就真的变成天姿国色了。今日历史家之众多，其原因就在于此。此等历史家鼠目寸光，只看到自己眼前的利益，企图以作品牟利；他们应该被人唾弃的，今人咒骂他们的露骨的无耻的谄媚，后人将咒骂他们的浮夸给史学带来污点。如果历史家认为加上一些修饰是绝对必要的话，他应该只求风格本身之美；只有这种美是华而实，可惜今日的史家往往忽略了这种真实的美，却舍本求末，鱼目混珠，贩卖无中生有的浮词。

讲到这点，我想引证一些关于最近这次战争的记忆犹新的伊奥尼亚作品，呵，我想起了，还有近来发表的希腊作品。你可以相信我的记载，皇天在上，我可以发誓那是千真万确的，如果纸上发誓无伤大雅！一位作者一开始就请求诗神助他一臂之力。多么风雅的序言呵！多么恰当的历史精神呵！多么合适的风格呵！序言之后，他便把我们的皇帝比作阿喀琉斯，把帕提亚王比作忒西提斯；他倒忘记了，阿喀琉斯追杀忒耳西忒斯，胜之不武，假如对手是赫克托耳而不是忒耳西忒斯，假如一个伟大英雄在前面逃跑，“一个更伟大的英雄在后面追赶”，这才会更显出阿喀琉斯之骁勇！临末，他歌颂他的故乡米利都，还说他比荷马更进一步，荷马就从未提及自己的故乡。在序言的结尾，他信誓旦旦，表示他愿为祖国捐躯，请纓杀敌。讲到历史的事实和战争的起因，他是这样开始的：“可恶的伏罗格苏斯，这混账家伙，竟借口开战。”

另一个摹仿修昔底德的作者，为了肖似他的典范，首先标榜自己的大名。你看，古色古香的阿提刻风味：“潘沛依古城克瑞珀琉斯·卡尔佩尼安纳氏著帕提亚罗马战争史，缕述战事之始末”！序言如此，其余更不用说了。他迂阔无边地先从亚美尼亚讲起，追溯科赛拉使节的事迹；他给尼细比斯降下大瘟疫（因为它不赞助罗马的要求），原封不动地从修昔底德的历史照样搬过来，只除了昔日希腊人避疫的地点和长城没有照抄，但是正像修昔底德所写的一样，“这次瘟疫起于爱西屋皮亚，蔓延到埃及”，以后便传入帕提亚王国，到此它就慎重地停止了。他写道：“在尼细比斯埋葬可怜的雅典人时，我就离开了，但是我深深知道，我走后它会怎样继续下去的。”真的，今日有一种较为普遍的信仰：认为只要你照抄他的原话，应改动的稍为改动，你的作品就是修昔底德笔法！呵，我几乎忘记了指出一点：这位作家讲到武器和军械时用了许多拉丁字，phossa 指战壕，pons 指桥梁，如此等等。你试想多么庄严的史籍，试想多么和谐的修昔的底斯笔法呀——阿提刻风格衬上拉丁文字，正像罗马长袍系上希腊绶带！

又有一个作者把历史大事罗列成一笔流水账，枯燥乏味，平淡的像私人的、木匠或小贩的日记。然而，这可怜虫的做法倒似乎有些道理：他一开始就打着鲜明旗帜，拓开了荒地给更有史学才能的人去播种。我对他唯一的指摘是：每卷的冠冕堂皇的题词同贫乏可怜的内容不大相称：“帕提亚史，枪兵第六排军医卡利谟夫斯著，卷几等等”。是的，序言未免呜呼，末段说神医阿斯克勒甫斯是阿波罗之子，阿波罗是文艺女神的指挥和掌管文化的恩神，所以一个军医应当编写历史。再则，他起首是用伊奥尼亚古文的，而稍后不知为甚么改用希腊口语，但仍然保留伊奥尼亚的拼字法，文笔像一般人的作品，未免太平凡了。

或许我应该把他同一个哲人历史家对照一下：这位先生我姑讳其名，而仅仅指出他的态度，如他最近在科林斯发表的著作所

表现的。我对他的希望很大，可是毕竟令我失望了。他从序言的第一句开始就强迫读者接受一种辩证法教条，他的原理具有高度的哲理，主张只有哲学家能撰写历史；这之后就是接二连三的层层逻辑推理，其实全篇序言是一大堆辩证法术语。序言中谄媚的话真是“令人作呕”，庸俗的歌颂竟然达到滑天下之大稽，可是它并不缺少理论的装饰，而且往往是辩证法的教条。他在序文中居然说，哲学家甘心记载帝皇的丰功伟绩，这是我们君主所特有的洪福；我想，这种庸俗的阿谀真是一个白发长须的哲人之耻：如果他要献媚，他倒不如让读者自己作出结论呵！

若果我不提一提此人，那是不可饶恕的疏忽——这个史家是这样开篇的：“予欲记载罗马与波斯之事迹”，接着就说“波斯人之受难，乃天意也，”又说“昔有奥斯洛斯者，希腊人称之为奥克斯洛斯”；他的风格多半是这样。由此可见，他同上述的一个例子颇有相似之处，不过他是希罗多德第二，而后者却是修昔底德第二罢了。

此外，还有一位语言大师比修昔底德还有更多的修昔底德笔法：在他自己看来，他把城市、山岳、原野、河流描写得最清楚最动人。要是我希望我的死对头遭到再坏不过的命运，我一定希望他读一读这位大师的著作！文笔冷淡无味吗？恐怕里海的雪和北国的冰比它还要暖些。整部书都描写不完皇帝的盾：盾心刻着郭尔干的头颅，蓝的白的黑的眼睛闪闪有光，盾带是一条彩虹，盾边是盘曲蜿蜒的长蛇。至于伏罗格苏斯的马裤和马缰，我的天呀，每一件东西的描写就占了几千行；他又浪费同样笔墨来描写奥斯洛斯泅渡底格里斯河时他的头发怎么样，他藏身的岩洞怎么样，常春藤、雁来红、月桂树密茂丛生，不见阳光。你知道的，仿佛这些描写是历史著作必不可少的，没有写景，我们怎能了解历史的事件呢？

由于不能掌握真正的要点，或者由于不知道历史应该写的甚

么，他们就不得不乞灵于绘声绘色的写景，风光景物，岩洞花草等等。然而，当他们接触到一系列重要事件的时候，他们就好像一个家奴从主人继承了一笔财产，变成了富翁，可是他不懂得衣罗穿锦或者杀鸡烹兔，却匆匆忙忙跑入酒家，饱餐咸鱼豆羹，塞得肚皮快要胀破。我所说的那位大师还写出最无稽最荒唐的死伤：有一个人大脚趾受了伤便当场死去；普里斯卡斯将军大喝一声，二十七个敌人就应声倒毙。至于死伤的数字，他就索性伪造虚报：在欧罗巴斯一役敌方死者七万零二百三十六人，罗马死者二人，伤者仅七人！一个稍有常识的人怎能容忍此种废话呢？我真百思莫解。

还有一点值得大书特书的。这位作家热爱纯粹的阿提刻语，要把语言净化到纤尘不染，所以他一概把拉丁名字改为希腊名字：Saturninus 改为 Cronius，Fronto 改为 Phrontis，Titianus 改为 Titanius，光怪陆离，不胜枚举。再则，讲到塞弗里安之死，他责备其他作家把他写成刎颈自杀是大错特错，他认为绝食饿死才是最不痛苦的方法；但是，事实上一个人饿死要七天，塞弗里安却饿了三天便死了；也许我们可以猜中作者的用意，奥斯洛斯怎能等待塞弗里安自杀的过程，等到七天之后才开始进攻呢？

那么，斐罗，这些沉湎诗句舞文弄墨的作家，我们应该把他们归入哪一类呢？他们写道：“弩石发兮山崩地裂”，“怒涛吼兮殷殷雷鸣”。这种古色古香的历史著作写道：“古城爱德萨，两军战城下，杀声干天魂，喧嚣动地魄”；或者说：“将军苦筹划，铁城攻不下”。然而，诗句之中却夹杂着贫乏可怜的平凡句子：“司令官上本给皇帝陛下”，“于是军队获得了应用的东西”，“他们洗了个大澡，就穿得漂漂亮亮”，如此这般。这就活像一个演员一只脚穿悲剧的高底靴，另一只脚穿喜剧的破拖鞋了。

你也会见到：有些作家先写一篇辉煌响亮的序言，长得荒谬绝伦，留给你巨大的希望，你满以为下文将有惊人的宏篇出现

了。然而，下文只是短得可怜的附录——所谓“历史”。那就活像一个小娃娃，譬如说，小爱神，戴着赫拉克勒斯或者提坦巨人的假面具，你大概看过这幅画吧？当然罗，读者不禁要叫道：“巨雷落细雨，大山生小鼠”。这样的写法是不行的。一部作品的结构必须安排得当，身首相称，轻重分明，决不能像头戴金盔，却身穿破皮烂布的胸甲，手执柳枝编成的盾牌，脚缠腐烂猪皮的护胫，那就太不像话了。可是，不少作家却往往把罗德岛巨像的头放在侏儒的身上，或者相反，给你一个断头尸体，没头没脑叙述一大堆事件。他们自称效法色诺芬的先例，色诺芬一开头就写道：“大流士和巴里萨提斯有二子”，殊不知史家笔法有所谓“以事代序”，那不是人人可以做到的，但是关于这点以后再说吧。

然而，仅仅是表现方式或结构方面的欠妥还可以原谅，可是有些作家却凭想象乱写地理，地点的差误不是若干里而是若干日的路程，试问这有甚么古典的先例可依呢？有一个作家完全不顾事实，我想，他从来没有见过一个叙利亚人，甚或没有听过一些道听途说的情报，便这样描写欧罗巴斯：“欧罗巴斯位于米索不达米亚，离幼发拉底河有两日路程，是以得萨的殖民地”。然而，这位野心勃勃的作者还不知厌足，他在这部作品中竟然把我的故乡萨摩萨塔连同它的碉堡和城墙全部移到米索不达米亚去，又说它有两条河流为界，横贯全境，贴近城墙两旁。我想，你定必笑我了，斐罗，如果我要再三对你声明我既不是帕提亚人也不是米索不达米亚人，可是这位胡思乱想的地理家却硬说我是。

顺便说，他讲及塞弗里安的故事是十分动人的，他发誓证明，那是从一个亲历其境的逃生者听来的。据说，塞弗里安之死不是自刎，不是上吊，也不是服毒，他的自杀既悲壮又动人：他有几个最名贵的玻璃酒杯，既已决心一死，便打破一个最大酒杯，用玻璃碎片割断喉咙，撒手尘世。匕首或短戈虽然是英雄豪杰就义的最好工具，但是他当然不愿意死得这样平凡！

再则，因为修昔底德曾为古时波希战争的国殇创作过葬礼演讲，我们这位作家就觉得他也有义务为塞弗里安创作一篇；你看，今日的史家都想同修昔底德较量一下，虽则塞弗里安对于亚美尼亚的战祸不应负其咎。所以，这位作家就在塞弗里安的葬礼上隆重地引进一个百人队长，名叫亚法拉尼乌斯·西罗，正如伯里克理斯那样，他口若悬河滔滔不绝，说了一番不同凡响的话，这番话使得我不禁落泪，我的天，我笑得落泪呀，尤其是当这个能言之士亚法拉尼乌斯末了举杯奠酒的时候，他一边呜咽，一边呻吟，缕述着山珍海错的祭献。然而，他在结束之时却扮演埃阿斯的角色！他拔出剑来，真不愧为英雄亚法拉尼乌斯，当众在坟头自刎——天晓得，如果葬礼演讲可以做绝命之词，那真是自杀的最好时机呵！这位历史家又讲到旁观的人们如何赞叹亚法拉尼乌斯的忠烈；至于我，我却大有理由要责备他，因为他这篇演讲不过是一张嘉肴美酒的菜单，他是为冷菜残羹流泪罢了，然而我想他的最大罪状是他没有先割断这个悲剧历史家的喉咙然后自杀！

我的朋友，我告诉你，我大可以扩大这些糊涂历史家的名单，但是再举一两个例子就够了，因为我还要履行我的任务的第二部分，提出改良的建议。有些历史家完全不讲一切不可遗忘的重大事件，即使提及，也是草草了事。他们是门外汉，不是艺术家，当然没有选材的能力，所以依依不舍，煞费苦心，连篇累牍来描写最琐屑无聊的事情；正如一个人游览奥林比亚大庙，却不去观赏宙斯像的壮丽之美，而只赏识石座的光滑和对称和石鞋的尺寸，只注意到那些微不足道的地方，便向他在家的朋友讲述并且推荐一番那样。

例如，我曾见过一个历史家用了不够七行的文字就写完了欧罗巴斯的战争，却费去二十小时冗长的篇幅来叙述一个沉闷的毫不相干的故事。他讲到一个名叫毛萨卡斯的摩尔骑兵迷失了道

路，走到山上寻水喝，遇到两个叙利亚庄稼汉在用午餐；初时他们很怕他，但是他们看出他没有恶意，便邀他一起吃饭，因为其中一个老乡曾经到过摩尔的乡下，他有一个兄弟在军中服役。于是，这个老乡便喋喋不休地讲故事，说他怎样在摩尔打猎，见过一群大象出来觅食，说他险些儿给一只狮子吃掉，又讲到他在凯沙里亚买了一条鱼多么的大。这样，这个怪癖的历史家就不管欧罗巴斯伏尸十万，流血漂橹，也不管罗马人追亡逐北，争城夺地，迫敌投降了，他却津津有味地叙述叙利亚人马尔奇安称赞那条大鱼价廉味美，一直拖延到日落西山的时候，要不是夜色降临得太快，我敢说他一定还要等到煮熟了大鱼和他一起饱吃一顿呢。仿佛如果历史不把那些废话全都记录下来，我们对于历史就会无知得可怜！仿佛如果这个摩尔骑兵找不到东西解渴，饿着肚皮回到军营，罗马人的损失就会无可挽救！然而，我还是故意删去了无数更重要的细节呢：例如，他讲及从邻村来了一个姑娘为他们吹笛，又讲及他们交换礼物，毛萨卡斯赠送长矛，马尔奇安报以胸针。我说，此等作家从来不看蔷薇一眼，而只好奇地欣赏枝头芒刺，这决不是故甚其词！

还有一个有趣的作家：他从未踏出科林斯境外一步，最远不外是到过科林斯港，当然谈不上见过叙利亚或亚美尼亚了，可是他一开首就写下我至今还记得的名言：“目睹方为可信，所以我的记载尽是我目睹的，而不是我耳闻的”。你看，他的观察多么细致，他就这样描写帕提亚的“龙”（我相信，帕提亚人用龙作为军旗的旗徽，代表一定的人数，一千人组成一个龙旗队）：他说，这些龙是活生生的猛兽，生长在意卑里亚对岸的波斯领土；帕提亚人先把龙绑在大木柱上，高高挂起，使得入境的军队一见就大惊失色；战争一开始，他们便把龙释放以进攻敌人；我方许多战士都被龙吞食或者被卷起压死。他说，他亲眼看见这一切，因为他当时就躲在树顶安全地方来观察。我的天！幸亏他没有同

龙交锋，要不然，我们将失掉一个优秀的历史家了，何况这位历史家曾亲手立过英勇的大功，因为他有过许多次冒险，在苏拉还受过伤呢（我想，他是从科林斯城冈顶到冈下散步的途中摔伤了吧）。他曾把这篇宏文向科林斯听众朗诵过，听众定必猜到他连一幅战事画也没有见过的，因为他分不出各种武器，对于战略和军队的名词毫无概念：他把前锋和侧翼，纵队和横队就混为一谈。

又有一个了不起的作家居然把亚美尼亚、米索不达米亚、底格里斯、米太等地的几次战争自始至终的经过压缩在五百行的范围之内（严格地说，还不够五百行），完成了任务，便称之为历史。然而，他的题目却差不多像这部著作这么长：“罗马人最近在亚美尼亚、米索不达米亚、米太各地远征大战记事：阿波罗神诞节比赛胜利者安提奥奇亚纳斯著”。我想，他一定在长途赛跑中获得冠军。

我也见过一个作家写一部未来的历史：他讲到罗马人攻陷伏罗格苏斯首都，把奥斯洛斯处死（把他抛给狮子吃掉），这样他就替我们取得了迟迟未实现的胜利。他用这种未卜先知的口吻匆匆写完这部著作，可是他还有时间来讲述罗马人在米索不达米亚建立一个城市，这是巨大城市中之最大者，美丽城市中之最美者，不过他还未能决定这城市应该叫甚么名字：“胜利城”，“协和城”，还是“和平城”。所以，在目前我们只好让它无名吧，可是这城市已经是人口稠密，楼阁林立了——当然是“乌有居民”和“空中楼阁”！这位作家又曾许诺下要写印度的未来大事和环游大西洋的航程。真的，他的诺言已经实现了一半：“印度大事记”的首篇已经写完，他讲到罗马第三军团、居尔特军分遣队、摩尔军一师，在加西阿斯率领下，已经浩浩荡荡渡过印度河了；不久这位最有独创能力的历史家将从迢迢千里的东方古国来书告诉我们罗马大军的丰功伟绩，例如，他们如何“迎击大象”。

这些不学无术的作家真是滑天下之大稽：他们对显著的事情是没有眼睛的，即使有眼睛，也没有表现的才能；捏造事实就是他们的作品内容，道听途说就是他们的风格；他们以连篇累牍的著作自豪，尤其是以冠冕堂皇的书名自诩，这些书名也是荒谬绝伦的，例如“某某著帕提亚大战胜利志，帕提亚志卷一，帕提亚志卷二，帕提亚志卷三……”，这大概是效法古代史籍“阿提刻志”吧？另一部作品（我曾读过此书）的书名更简洁：“某某著帕提亚史记”。我不是想嘲笑那些寂寂无闻的历史著作，我的目的在于提供实用的参考而已。凡是能避免类似这些错误的史家，去成功之道不远矣，不，他已经成功了；因为，按照逻辑的公理，在矛盾的两方，否定其一就是肯定其余。

或许你会对我说：“好了，现在你已经有了空旷的地盘：藤萝荆棘已经斩除，断瓦颓垣已经搬去，崎岖地面已经铲平，那么，请你自己来建设，表示你不但能破而且能立，做出一个无可非议的榜样吧。”

那么，我就说吧。我的理想历史家必须具备两种才能：一是政治眼光，一是表现才能。前者是天赋的才能，不可学得；后者是后天的修养，只要熟读典籍勤学苦练，便可以学到。天赋的才能不是人工所能制造的，我无从提供意见；对于没有政治天才的人，我不敢自命这篇文章能够授以敏锐的眼光，我不敢说我的文章是无价之宝，能够巧夺天工，化铅为金，化锡为银，使侏儒变成巨人。

然而，专业教育的功能在于甚么呢？不在于创造一种资质，资质是生而具有的，而在于指示人如何善用其资质。譬如，体育教练，即使是大名鼎鼎的拳师，也不敢自称能够把一个弱种训练成奥林匹克胜利者，使他无敌于天下；他只能说，如果你有了经得起训练的体质，他的训练方法可以使体质增强。我也是如此：如果我说，对于这样艰巨的学问，我想出了一种训练方法，那么

即使学者不成功，你也不应该当面指摘我。再则，我也不敢保证能够把任何入学的人都训练成历史家，我只能对既有政治天才又有文学修养的人指出一些成功的捷径（也说不定是不是真正的捷径），使他可以少花时间和精力便达到目的。

我想，你也会同意的：一个有洞察力的人对于他所不识的东西也不需要很多指导，他可以不教自会弹琴或吹笛，其实他能通晓一切。然而，在最初阶段，他却不能不经指导便立刻做到，虽则他一经指点便很容易学上手，而且很快就可以独自钻研。

现在，你明白了，我所要求的是怎么样的学生。我不要悟性薄弱或不善表现的人，我的学生必须有洞察力，有从政才能——也就是说，他可能成为一个有才能的政治家——而且具有一些武人气质（当然这并不排斥文人气质）和一些军事经验；至少他要曾经服役于行伍，见过军队的训练和调遣，懂得一些武器和兵工，能够识别纵队和横队，骑兵战术和步兵战术，正面战和侧击战——这都是必要的；一句话，他绝不应该像那些纸上谈兵的“战略家”完全依赖道听途说的空谈。

然而，首先而且最重要的是：他必须是一个有独立精神的人，无所畏惧，不仰赖他人，否则他就会优柔寡断，易受不正当的影响。虽然腓力王在奥林托斯一役被安斐波利箭手阿斯忒射中眼睛，历史家也无须惊呼痛惜，他只需要照事直述；虽然亚历山大在杯酒交欢之间残酷地杀害克里托斯，历史家也不用担心亚历山大因谣言传播而感到不安；虽然克里翁博得长老会议的信任，一人控制了舆论，历史家也要直言不讳，说他是祸国殃民的狂人。修昔底德曾详细地描写远征西西里的失败，狄摩西尼的被捕，尼细亚斯的死亡，雅典的被围，渴者饮污水，饮者被射死，但是雅典人决不会因此就制止他。他深深知道，凡是有常识的人都不会责备他全部写出战时的苦难和当局的失策，他不是捏造事实，而是如实记载而已。如果雅典舰队覆没，那不是他击沉的；

如果雅典全军溃败，他并没有追亡逐北——除非说他应该祈求更好的结局而不应描写败绩。如果讳谟如深或颠倒黑白可以挽救残局，修昔底德当然不难大笔一挥，就把伊披波利的铜墙铁壁夷为平地，把赫谟克利图的三层舰舰击沉海底，在古利波斯坚壁清野之前就叫他天诛地灭，最后把叙拉古人民送到采石矿坑，让雅典舰队游弋于西西里和意大利的海上，阿尔西巴德眉飞色舞站在舰上。然而，苍天也不能挽救雅典人的劫运！

历史家的首要任务是如实叙述。如果他像阿塔薛西斯的医师那样，在君王面前发抖，或者希望以歌功颂德来博得紫袍、金链、骏马的赏赐，他就一定不能做到这点。一个优秀历史家，像色诺芬、修昔底德之类，决不肯这样卑躬屈节。他可能怀有个人的仇怨，可是他更加重视国家的利益，视真理重于私仇宿恨；他也可能有他所喜爱的人物，可是他不会饶恕他们的过失。我再说一遍：历史唯有如此如此方为历史；一个作家一旦着手著史，他就必须只对真理馨香顶礼，绝不膜拜其他神灵；一切神灵都不在他眼内，他的唯一原则和坚定信念是：绝不考虑今日的听众，而只想到未来的读者。

凡是斤斤追求眼前利益的历史家，都应当被视为谄媚者；而历史科学久已证明：谄媚与历史水火不相容，正如涂脂抹粉与体育训练背道而驰一样。亚历山大的一件轶事就是中肯的说明。他对他的史传家说：“唉，奥涅斯克里图，我多么希望我死后能够复活一霎间，看看你的废话给后人留下甚么印象，今人赞扬和欢呼你的作品是别有用心的。这是他们向我献媚取宠的手段”。这个道理也说明了为甚么荷马所写的阿喀琉斯事迹，尽管充满夸张，有些人却深信不疑；他们所以相信荷马诚实的一大保证，是他的人物是已死的人，他没有撒谎的动机。

所以，我的模范历史家是这样的人：他无所畏惧，清廉正直，独立自主，坦白诚实，是非分明，不为已的爱憎所左右，

不因怜惜或敬佩而笔下留情；他是大公无私的判官，对谁都不怀恨，但是对谁都不徇情；他是放眼世界的作家，目时无帝皇将相，绝不考虑他们的喜怒，而如实记载他们的事迹。

修昔底德是我们崇高的典范：他明白希罗多德之所以博得荣誉，他用九位诗神的名字命名他的九卷著作。他分清了好史家和劣史家的界限：史家的作品应该成为千秋百世的财产，而不应徒为目前沽名钓誉；他们应该把信史留给后人，而不应向今人哗众取宠。他以实用来衡量历史作品，他规定了英明历史家所应树立的奋斗目的：这就是说，假如历史可能重演的话，往事不忘便是今事之师。

这些就是历史家所应遵守的原则。至于措词和风格，他不应从雄辩家的武库中拿起雄词巧辩的利器，把他的作品武装到牙齿，而应该采取更沉着的态度。他的材料应该均匀而细密，他的词汇应该是妇孺能解，他的叙述应该尽可能地清楚。

我们既然认为历史精神的目的在于坦率诚实，从而历史风格也应该相应地力求平易流畅，明若晴空，既要避免深奥奇僻的词句，也要避免粗俗市井的隐语，我们希望俗人能了解，文士能欣赏。词藻应该雅而不滥，毫无雕琢的痕迹，才不使人有浓羹烈酒之感。

历史家的气质不能不有一点诗人的风度；历史正如诗歌一样，是需要运用一些高昂脱俗的调子的，尤其是当写到两军对垒和海陆战争的时候，那时它就需要诗的和风吹送征帆，帮助远航凌波破浪。然而，史家措词必须有所节制，只能把风格稍为提高一点以配合主题的壮丽，切不可耸人听闻，常常要记住适可而止。历史家的最大危险是诗兴勃发陷入迷狂；此时此际，他应该临崖勒马，因为著史有如驯马，纵缰放任定必危身；此时此际，他就应该勒紧马头，稳坐鞍上，慢步前进，庶不至于难以控制。

至于调度你的字句，最可取的方法是在散漫的粗声暴响和连

绵的急管繁弦之间采取中庸之道，前者显然是罪过，后者也使人生厌。

搜集资料不应粗心大意，而必须惨淡经营，反复调查：如果有可能，历史家应该亲临其境，目睹其事；不然的话，他也应该采用不偏不颇的报告，选择那些不会因偏见而夸大或贬抑的口证。在这场合，历史家就得要运用他的判断力来衡量种种可能性了。

素材已经完备或者差不多了，历史家就要作出撮要，写下全书的草稿和未经分部的轮廓，然后予以详细的调整和安排。这之后，他就可以加以修饰，润色词句，改善节奏。

历史家的地位应该正如荷马所写的宙斯眼观全局，时而观察密细亚的国土，时而注视色雷斯的牧场。历史家也是如此：他应该时而观察自己的同胞，高瞻远瞩，告诉我们，我们毕竟是怎样，他又时而观察波斯人；然而在作战的时候，他就要同时注视两方。当两军对垒时，他的眼睛不是盯住一师一旅，一兵一将（除非他要描写一个冒死冲锋的英雄或者一个壮烈牺牲的守将）；他应该首先注意到将军们，他应该记载他们鼓励士气的讲话，他们所作的部署、部署的动机和作战的计划。当交战开始时，他应该写出战局的鸟瞰，指出胜败的交替，缕述两方的进退。

然而，一切描写都要有节有度；任何主题都不应过分发挥，话长则令人生厌，途长则把马骑死；要注意轻重恰当的比例，不要顾此失彼，挂一漏万，而要操纵自如，指挥若定。他可以在某一事件上稍为予以发挥，然后立刻转到另一更值得注意的大事上，既已写得笔墨酣畅，他就可以回转过来，补述以前丢下的事件；总之，他要灵活转移，双管齐下，务使两条线索平行发展，或者倏往忽来，翱翔于字里行间，从亚美尼亚飞向米太，从米太直下意卑里亚，然后鸟倦知还，又回到意大利，正在要紧的关头，总是及时而来，及时而去。

历史家务使自己的头脑有如一面明镜，清光如洗，纤尘不染，照见人脸，丝毫不爽；这样，他才能如实反映出生活的现实，既不会歪曲真相，又不会使之失色。历史家撰述史实，不像小学生写空想的文章：历史家要讲的事件已经摆在他的面前，既然是真实的事件，他就不得不如实直陈；所以历史家的任务，是把现成的事实加以整理，用文字记录下来，他不需要虚构他所叙述的事情，而只需要考虑叙述的方法。我们可以说，历史家正如斐狄亚斯、普拉西忒里、阿尔卡门之类的伟大雕刻家。他们也不需要创造他们所用的金银象牙等等材料，这些材料都是现成的，采自雅典、伊里斯、亚各斯等地方；他们只需要把材料雕成形象，去除尘垢，加以琢磨，镶上象牙，贴上金饰，他们的艺术就在于此——在于材料的处理。历史家的能事也是如此：他的艺术在于给复杂错综的现实事件赋以条理分明的秩序之美，然后以尽可能流畅的笔调把这些事件记载下来。如果听众或读者觉得有如亲历其境，目击其事，而且称赞作者的技巧，那么历史家的雕像就算达到完美的境界，他的劳动就不是白花了。

当一切素材已经准备好了，历史家也可以直陈史实，不用加上正式的序言，如果他没有必要用序言来说明一些问题的话；但是在这场合他也必须把历史大事的来龙去脉讲得清清楚楚，这种方法谓之“以事代序”。

演讲家的开场白往往提出三点要求：历史家使用正式序言则可以省略其中之一，换句话说，他不要求读者的善意，而只要求他的注意和虚心。要获得读者的注意，就必须点明所述的事件本身是极其重要的，足以说明国家的命运，或者关系到读者的事业和抱负；至于虚心，作品本身若果行文清楚，自然可以使读者虚心听取；要做到这点，作者可以先把历史大事作出正确的撮要和阐明其前因。

这种性质的序言，最优秀的历史家曾经使用过，例如，希罗

多德的序言：“我希望这段史实不会随着时光流逝而湮没无闻，因为它是重大的惊人的事件，说明了希腊人的胜利和蛮族的败绩；”又如，修昔底德的序言：“我深信此次战争比以前任何大战更为重大而且令人难忘，因为在战争的过程中确实发生了重大的灾难。”

这种序言视乎主题的性质而长短不等，序言之后，应该自然而然转入记事，因为其余的正文从头至尾不过是一篇长记事文而已，所以它必须具有记事文的优点——平易流畅，首尾照应，不急不缓，始终如一；我已经说过，行文的清楚一半是依赖措词，一半凭借叙事的连贯以达到。因为，虽然各部分必须自成一个整体，但是一事述完，另一事必须接踵而至，正如长链上一环紧接一环，彼此不可分离，而不是徒然像一束丝线；后事不仅是在前事之后，而且是前事的一部分，两端彼此交混。

文笔简洁在任何时候都是优点，尤其是在内容丰富的场合；这个问题不仅是修辞的而且是本质的问题，我认为，解决的方法是简单扼要地处理不重要的细节，而对主要的事件则予以充分的发挥；真的，许多枝节最好是省略。譬如，盛筵宴客，杯盘杂陈，山珍海错，佳肴美酒，无所不有，那时候你就不要连厨下残余的咸菜豆羹也一起端出来。同样，许多琐屑的事情大可以不写。

主要的一点是：山河城堡的描写不宜过多；你不要给读者这样的印象，以为你舞文弄墨，夸夸其谈，而不顾历史的发展。只须轻描淡写，但求色彩鲜明，你就可以急转直下，以免堕入这个陷阱，你要珍惜你的笔墨。在这方面，伟大的荷马是一个好榜样：他虽然是诗人，可是他轻轻一笔就勾画出坦塔罗斯、伊克西安、提托斯等等形象；设使诗人帕忒尼奥斯，欧福里安，或者卡里马科斯处在他的地位，你试想他们要花去几多行诗来描写坦塔罗斯企图饮水，又再花几多行来刻画伊克西安在轮上旋转呢？更

好的榜样是修昔底德：他惜墨如金，一经点明一部战机或攻城利器，厄拔波利碉堡的结构或叙拉古湾港的形势（这种说明是必要而且有用的），他便立刻转入下文。你也许会以为他描写瘟疫的那段未免冗长，但是你必须承认那是由于主题的需要；这样，你会体会到他的文笔简洁，他绝不是流连忘返，不过题材的重要性使他不得不稍为栖迟罢了。

假如你必须插入一篇演讲词，第一个条件是它应该适合讲者的身份和情况的需要，第二个条件是（让我再说一次）“明晰清楚”，但是在这两种情形下你都有畅所欲言的权利，以表现你的雄辩才能。

一褒一贬则不然：你必须慎重下笔，要避免吹毛求疵以及提供证据，常常要行文简洁，不要使人生厌，须知历史人物不是受审的罪犯。若果我不提出警告，恐怕你会陷于忒奥庇波斯的恶名，他喜欢破口谩骂，若有其事，俨然有如法庭起诉人，不像历史家。

有时候也会有这样的情形：你不得不讲到一些离奇的事迹，此种事迹你只须简单地提一提，让读者自己去判断，不必保证其属实；历史家不用负上此种责任，也不要表示偏信。

然而，我要请你记住的一般原则，而且我不离口地提及的是：写历史不要只看到今日读者的爱憎而哗众取宠，应该以流芳百世为标的，为后世读者而写作，向他们要求报酬，这报酬是甚么呢？让他们这样谈论你吧：“他真是一个人物，独立自主，直言不讳，刚直不阿，无一言不是真实。”一个有见识的历史家宁取此种实名，而不取眼前的浮誉。

你知道克尼多斯伟大建筑家的故事吗？他建筑一座灯塔，规模宏大，美丽绝伦，灯塔的光辉警告出海远航的船艘，以免它们在巴莱托尼亚海角触礁，据说在那个地方遇难者无一幸免。灯塔落成之后，他把自己的名字刻在石碑上，可是用石膏盖住，然后

刻上当朝君主的名字。他深深知道，岁月流逝，石膏和刻文定必脱落，那时就会露出如下的碑志：

但愿远航舟人皆得皇天庇佑。
克尼多斯人狄西芬之子索斯特拉图
修建此塔。

显然，他不是注目于朝露人生的当时当地，而是放眼于千载之后的今日，只要这座灯塔耸立海上，他的艺术就永垂不朽！

所以，历史家撰史，也应该如此：他应该追求真理，而不阿谀显贵，应该把希望寄托于未来的世代，而不争取君主的恩宠。

这就是我衡量历史杰作的尺度。如果有人采取这尺度，善哉，我不枉作此文；如果无人过问，我也不枉在城冈上滚过我的木桶！

【注释】

[1] 修昔底德、希罗多德、色诺芬，皆为古希腊历史学家。——编者

狄摩西尼礼赞

——谈作家的修养

十六日午后，我正在画廊散步，就是从这里出去的左边画廊，那时忒萨哥拉斯来了。我相信你们有些人认识他：个子不高，可是鹰鼻美貌，身体健壮。他走近来，我便问他：“诗人忒萨哥拉斯，你从哪里来，往哪里去呀？”他说：“从家到这里来。”我问：“散步吗？”他答：“当然啰，我也需要散散步。我一清早就起床，今天是荷马的诞辰，我得向诗人献上祭品。”我说：“应该的，这是报答诗人给你的教育嘛。”他说：“我一清早就献祭，一直忙到午时，所以我说我也需要散散步。”

“可是，我还有一个目的，我要谒见这位先生”（他说时指住荷马的雕像，你们知道，就是在托勒密坛边的那个长发垂肩的荷马像），“我来向他顶礼，祈祷他庇佑我诗兴勃发。”“唉”，我叹道，“但愿祈祷有灵！要是这样，我也要在狄摩西尼诞辰向他噜苏一番，求他庇佑我文思涌现。如果祈祷有灵，我要学你的榜样，因为我们所祈求的恩典是一样的。”“是的，我就是仰仗荷马”，他说，“我日夜祈求，一种神秘的热烈的诗情把我迷住了。你看，这就是我的诗稿，我把它带来，希望找到一个闲散的朋友读一读；我真高兴，你有空闲。”

“啊，你这幸运儿！”我说，“你好像在三里长途赛跑得了冠军，洗去一身泥尘，可以整天消遣消遣了。你却有心同拳师开玩笑，可是下一个节目就是赛拳呢，试问你将脚尖抵在起步线时还有心情开玩笑不？你如今在诗的长途赛中得了桂冠，却要我来伺

候你消遣，可是我想到我未来的比赛就要发抖！”他哈哈大笑说：“得了，这对你有甚么关系呢？”

我说：“唉，你大概以为狄摩西尼远不如荷马吧？你夸耀你对荷马的礼赞，难道就认为狄摩西尼无足轻重吗？”“你骂得有理，”他叫道，“我并不想在这两个伟大作家之间挑拨是非，可是，凭良心说，我更多崇拜荷马。”

“那么”，我说，“你也应该容许我崇拜狄摩西尼了。但是，虽然你并没有否定我的专业，我相信你认为诗是唯一真正的文艺，你看待一般的雄辩，正像骑兵在马上趾高气扬看着步兵那样。”他答道：“我想我不至于这样狂妄，虽然一个人要踏进诗的门阙，总需要有相当程度的疯狂。”我说：“你既然提到这点，我告诉你，散文如果不是写得平平无奇，也需要有灵感的迷狂呀。”

他立刻承认我说得对。于是，他滔滔不绝地说出如下的一番话：

“我常常喜欢将狄摩西尼和其他散文作家的佳篇比拟荷马史诗的热情和深刻。例如，狄摩西尼描写腓力王的沉湎笙歌荒淫纵饮，就比得上荷马所写的‘美酒如流，倾泻满地’；他的佳句‘勇敢的人应该献身于勇敢的希望’，就可以媲美荷马的‘崇高的预感涌上心头：为我们的祖国而战死’；‘当年曾把生命献给光荣和自由的人们，将发出多么悲愤的呼声’，就可以媲美荷马的‘老王珀琉斯，骏马金戈的君主，将作出何等不平之鸣’；‘天花乱坠的预言’，这句话使我想起奥德修斯的‘雪片纷飞的言论’；‘人人终须一死，哪怕是毕生困居斗室以图苟安’，我把这句话比诸荷马的‘但愿人生万古青，不老不死永康宁’。其实，这样的例子是举不胜举的：他们异曲同工，说的是一样的意思。

“我也爱好狄摩西尼的感情时起时伏，变化万千；他的语言丰富多彩，百听不厌；他的文笔纵横驰骋，擒纵自如；他的举例贴切巧妙，恰到好处；他的风格清新洁净，流露自然。

“然而，有时候我也想，狄摩西尼未免说得过火——我要把我的真实心情尽告你——他直言不讳地指摘雅典人的文笔软弱无力，说甚至荷马所用的希腊语言也缺乏严肃精神；他又断言，庄严悲壮的热情是希腊悲剧特有的风格，但是荷马却不然，荷马在白刃相接危急存亡的场面却插入一些对话，用冗长的谈话冲淡了诗的力量！

“我每次读狄摩西尼，他的对称的句子，节奏的抑扬，总使我忘记这是散文，不是我热爱的诗句，因为荷马也充满了对照的或对称的诗句，动人的或朴素的比喻。我想，真是‘文章本天成，妙手偶得之’。我怎能够轻视你的文艺女神呢？我深深感到她的魔力了！

“同时，我又想到，我的荷马颂歌比你的狄摩西尼礼赞倍加难写，这不因为颂歌必须用诗体，而是因为材料缺乏。我没有事实为基础来建立我的大厦；我有的只是荷马史诗。其余一切都是不能决定的：例如，他的故乡，他的家庭，他的时代。如果这些问题不能解决，就无怪是‘异说纷纷，莫衷一是’。但是事实上是如此：人们猜测荷马的故乡是伊奥斯，或科罗丰，或邱米，或开奥斯，或士麦拿，或埃及的塞拜，或其他地方不下千百个；他的父亲可能是吕底亚人迈安，也可能是一条河流；他的母亲可能叫做米兰诺珀，也可能不是凡人而是森林女神；他的时代可能是英雄时代或是伊奥尼亚时代；也不能决定他是否生于赫西奥德之前还是之后，这是不足为奇的，因为有人甚至说他的名字不是叫荷马而是叫密勒西根尼。至于他是不是贫穷的盲人，这也没有定论。然而，这些问题最好是置之不理。由此可见，你的礼赞有极其广阔的天地，而我的主题是一个诗人而不是一个活动家，我只能从他的诗章推断和搜集他的智慧。

“所以，你的作品可以挥笔直书，畅所欲言；你有现成的资料可依据；佳肴已备，你只须用文字加上香料而已。历史给你提

供了狄摩西尼的伟大和非凡的事迹；大家都知道，他的祖国是雅典，繁华的名城，希腊的堡垒。但是，假如我写到雅典，我也能运用诗人的自由权来设想神灵居留在雅典，对雅典爱护备至，恩惠倍加，以及伊琉息斯的洞天福地等等。至于雅典的法律、法庭和庆典，它的名港和殖民地，它的陆战和海战的胜利纪念碑，狄摩西尼就曾作过权威的论断，他说雅典之伟大非笔墨所能形容其万一。我的题材是取之不尽的，你不能说我离题太远，因为替名城作赋，可以列举它的风流人物。所以伊索克拉底作《海伦赞》就曾提及忒修斯。当然，诗人有自由发挥的特权；也许你们散文家就不能夸夸其谈，俗语有云：‘半升米用不着大口袋’。

“那么，姑且不谈雅典吧。然而，你的礼赞可能很有理由提及他父亲的财产，即所谓‘品达所喜欢歌咏的黄金基础’；当年雅典每个大富翁都有义务给城邦捐献一艘战舰，虽然狄摩西尼幼年丧父，但是我们不能说这个孤儿境遇困难，因为他的辉煌的献礼就曾轰动一时。

“古代的传说没有提及荷马怎样受教育，怎样发展他的才能；颂歌作者只能直接探索荷马的作品，可是关于他的教养和师承，就没有甚么可说了，荷马甚至没有获得诗神的桂冠，像赫西奥德^[1]那样从牧人一旦变为诗人。然而，试想你在这个问题上就有极其丰富的资料了。狄摩西尼的先师是卡利斯特拉托斯、阿尔西达马斯、伊索克拉底、伊赛奥斯、欧布利德斯，以及一系列伟大演讲家。再则，在雅典，甚至有父母管束的青年也可能受到各方面的诱惑，沉湎于酒色，青春时期原是容易堕落的时代，管教不严的少年人就不免放诞不羁，为所欲为；但是狄摩西尼却以哲学和爱国为奋斗目标，所以他绝不踏足于名妓之门，而潜心研读亚里士多德和忒奥佛拉斯托斯、色诺克拉特和柏拉图的作品。

“所以，亲爱的朋友，你就踏上了康庄大道，你可以高谈阔论两种爱情：一种爱情是由肉欲产生的，像波涛澎湃的海洋，摇

撼着人们的灵魂，它是真正的惊涛骇浪，是下凡的仙女掀起了少年的激情的风暴；另一种爱情却是千丝万缕与天国相连，它决不会焚心灼骨，留下腐烂的疮伤，它反而推动着你走向纯洁无垢的美之理想，它是一种清醒的狂热，使你的心灵永远‘供奉着神明，保持着圣火’。

“是这种爱情促使狄摩西尼找到生活的道路，虽然这条道路是艰苦的历程；他不得不把头发剃光，深居在幽僻的岩洞，摆一面触目惊心的明镜，挂一把纠正姿势的宝剑，含一口卵石来锻炼舌头，不怕老还去学习演员的艺术，排除杂念来增强记忆，提高声音来压倒喧哗，焚膏继晷来延长辛劳的白昼——你的狄摩西尼曾忍受过这些苦难，但是谁不知道勤学苦练把他锻炼成甚么样的演讲家呢^[2]？他的演讲词尽是思想丰富语言简洁的作品；他深深了解人性，他有崇高的思想光辉和伟大的感情力量，他不是语言和观念的奴隶，而是它们的主人，他不论何时都有新颖动人的技巧。他是这样的演讲家：他的语言，借用李奥斯提尼的豪言壮语来说，富有生命的气息和锻铁的强度。

“卡利斯提尼曾说过：埃斯库罗斯是用酒来写悲剧的，所以他的作品富有魄力和热情。狄摩西尼则不然：他不是用酒而是用水来写演讲词的，所以德马德斯有一句解颐的妙语，他说‘许多人要用水来限制自己的舌头，但是狄摩西尼却用水来限制自己的笔墨’^[3]。皮忒亚斯也曾说过，他在狄摩西尼的极其完美的演讲词中嗅到深夜的油灯的气味^[4]。是的，就作品的完美来说，你的主题和我的主题颇有相同的地方：讲到荷马史诗的优点，我并不示弱于你。

“然而，若果讲到你的英雄的人道行为，他的疏财仗义，他的政治功绩……”（我的诗人正要滔滔不绝地讲下去，可是我阻止他说：“得了，老兄，你还要给我灌迷汤吗？”“当然啰！”他反驳一句，又继续说：）“他所提供的公共娱乐，他所负担的社会主义

务，他所捐献的战船，他所修筑的城墙和壕沟，他出钱赎回的俘虏，他赠给嫁资的女子，他所施行的德政，他所担任的使节，他所通过的法律，他所处理的重大问题——甚么，我看见你皱起眉头就忍不住要笑了，好像我列举狄摩西尼的功绩还是不够似的！”

我抗议说：“我想，老兄，你一定以为我从未听过人们大吹大擂讲述狄摩西尼的功绩；若是这样，我在演讲家群中就成了怪物！”

他答道：“不，我是依照你的暗示，假定我的听众善忘，要我提醒一下。然而，我也许错了，你是与众不同的听众；可是难道狄摩西尼的光辉太过刺眼，弄到你不敢注视吗？是的，我起初对荷马也有点儿像那样。真的，我差不多要避开眼睛，以为我不能正视我的对象了。可是，我想办法克服困难，逐渐习惯了，总算战胜了我的视觉的弱点，否则我就是荷马的私生子，不是他的嫡生儿。

“然而，我认为你还有胜过我的另一绝大优势。诗的才能只能朝着一个目的，从而我必须立刻掌握住荷马的光荣，而且要全部掌握。你就不然：如果你企图一下子概括了整个狄摩西尼，你真不知道说甚么好；你会动摇，不能够把你的思想集中起来。你会像一个老饕赴西西里的丰盛宴会，或者像一个审美家一旦看到仙境，听到天乐；无数欲望交战乎中，真不知道何弃何取。我怀疑你也是这样，心猿意马，不能集中精神；四面八方都是引诱——他的豪侠行为，他的如火热情，他的严正生活，他的雄辩力量，他的敢作敢为，他的敝屣富贵，他的正直、博爱、英明、操守和魄力，以及他对国家的一切贡献，都吸引住你。大概，当你在这方面看到雅典的法令、使节、演讲、法律，在那方面又看到战船、优卑亚、比奥细亚、开奥斯、罗德斯、赫勒斯滂、拜占庭；那时候你在这当中就好像受到无数的邀请，把你拖来拖去，你决定不了接受哪方面好。

“昔日诗人品达也遇到同样的困难，因为他的题材太丰富的缘故：

我写伊斯曼河，海王宫主的黄金丝？

还是卡德谟斯播下龙牙的英雄种子？

我写底比斯神秘莫测的圆形城市？

还是写赫拉克勒斯之勇天下无敌？

酒神的狂欢宴会？白臂仙子的婚礼？

唉，诗神，你教我选择甚么来处理？

正因为我们满握珠玑，所以一贫如洗！

我敢说，你也是陷于这样的窘境。逻辑和生平，雄辩和哲学，成名和死难——唉，选择甚么来处理？

“虽然，这个迷宫是容易逃出的；你只需要执住一条线索，不管是甚么——譬如说，他的雄辩吧，那就只就雄辩来做文章——把这条线索贯串你全篇谈话。你有的是资料；他的雄辩不是伯理克里斯式的。伯理克里斯有如疾雷闪电，他可以击中头颅——传说是这样告诉我们的——可是我们得不到甚么来作出自己的判断；这无疑是因为他的讲话，除了产生瞬息间的印象以外，没有一些永久性的因素，没有经得起时间考验的东西。但是，狄摩西尼则不然——是的，如果选择了这条线索，你就大有发挥之余地了。

“或者，假使你愿意谈他的性格或他的政策，集中在一点上来谈是好的——如果你贪多，也不妨选择两点或三点——那已经够你发挥的了，他无论在哪方面都是了不起的。至于这种特写方法，我们有荷马为榜样：荷马歌颂英雄人物，总是集中在某一点上，他们的手脚呀，头颅呀，鬓发呀，甚至他们的盾牌或衣物；诗人歌颂神灵，也仅仅是根据一纺杆，一弓，一盾，可是神灵也不会抗议；描写一手一足或某一特点就更容易下笔了；至于描写善行，列举无遗是不可能的。所以，狄摩西尼也不会责备你，如

果你仅仅歌颂他的一种美德的话，尤其是因为若要把全部美德都称颂得恰到好处，即使以他的才华也办不到。”

当忒萨哥拉斯结束了他的长篇大论之后，我就提出批评：

“你的用意是很明显的：你想说服我，证明你不仅是一个优秀的诗人，所以你要作一篇赞礼狄摩西尼的散文来烘托你那首赞美荷马的颂歌罢了。”“不，不”，他说，“我所以喋喋不休，是因为想到一件事：假如我指出你的礼赞轻而易举，令你安心，那么你就可以专心听我的朗诵了。”我答道：“那么，让我告诉你吧，你的目的并没有接近一步，我的病情反为加重了一些！”他喊道：“看来，我是多高明的一个医生呵！”“不了解病情”，我继续说，“你这医生弄错了病人的症候，开错了药方。”“为甚么？”“为的是你开的药方只能医治初诊的病，可惜我已经病入膏肓多年了，你的药方过时了！”“哪的话！”他喊道，“保证医好你；熟识每寸地方的人还愁走错路吗？”

“唉，可是我已经决心把安尼赛里斯对柏拉图和他的朋友表演的黔驴之技颠倒过来。为了显示他驾车的本领，他一次又一次绕着柏拉图的学园兜圈子，每次都循着老路，可是从车上向后看就好像是初次经过似的。但是，我的企图正好相反，我要避开我的老路，可是要脱出常轨决不是这么容易的呀！”他说：“鲍松的秘诀倒适合你。”“甚么呀？我没有听说过！”

“是这样的：有人请画家鲍松画一匹马打滚，他却画一匹马在漫天尘埃里奔驰；他正在画着，顾主来了，埋怨他画得不对样。鲍松就立刻把画面颠倒过来，喊他拿着细看；端的是一匹马仰天打滚呢！”“唉，你太老实了！”我叹道，“你以为我这么些年只朝一个方向看我的画吗？我已经把它颠来倒去从一切可能的角度看过了，到如今我恐怕我到头来还是像普洛条斯！”“你是甚么意思？”“啊，我是说，虽然普洛条斯能千变万化，企图不被别

人觉察，可是他变来变去变尽了种种禽、兽、草、木、风、水、火、土，到头来无可再变，只好露出原形！”

“你比普洛条斯还要狡计多端”，他说，“你想溜之大吉，不听我朗诵我的诗吧！”

“不，不要这样说”，我答道，“我现在无忧无虑，可以洗耳恭听了！也许你挨过了这阵分娩痛苦，你会更加关心我的微妙病情。”

他喜欢我的提议；我们就坐在附近的石阶上，我倾听他一些美妙的诗歌。他在朗诵当中突然想起一件事，合上他的诗卷，说：“你会得到旁听的报酬，正像雅典人出席法庭或参加会议一天就得到应有的报酬那样。你得要感谢我。”“我要先知道为甚么才感谢你呀！究竟是怎么回事？”“是这样的：我在马其顿皇室档案处偶然发现一本书；我当时就喜欢它，煞费苦心才把它弄到手；我刚才想起它放在我家里。这本书记录着安提帕特处理政务的详情，就中讲及狄摩西尼的事迹，我想那是值得你特别注意的。”“你要当场付款”，我说，“作为我倾听你其余几首诗的代价，而且我非到你践约之后决不离开你。你已经款待我荷马诞辰的盛宴，看来似乎你也应该招待一次狄摩西尼诞辰的会呀！”

他朗诵到底；我们逗留了许久，待我把他的诗赞扬一番，然后伴他回家去；他搜索一番便找到了这本书。我把它带走，熟读之后，印象如此深刻，所以我不想加以删改，就 *totidem verbis*（照原来的话）读给你们听吧。医神的顶礼者如果没有崭新的作品，就用伊索德谟斯或索福克勒斯的颂歌来祭神，也不为失礼；今日没有人创作酒神祭的戏曲了，那么在吉日良辰借用前人之作来敬神，也不是不体面的。

这本书（其中涉及此事的国事记录是一段会谈，我将把它读给你们听）讲及安提帕特听到通报阿奇亚斯来谒见。如果我的年

青的听众不曾知道这段历史，让我说明一下，这个阿奇亚斯负责逮捕所有的亡命者。他负有特殊使命要从卡楼利亚把狄摩西尼带来见安提帕特将军，但是只能说服他，不能使用暴力。安提帕特惦念着此事，希望狄摩西尼终有一天到来。所以，听到阿奇亚斯从卡楼利亚回来，他就下令传他立刻谒见。

阿奇亚斯谒见安提帕特，他们的谈话如下：

对话人：阿奇亚斯 安提帕特

阿 王爷万岁！

安 免礼，你带狄摩西尼回来了吗？

阿 我尽可能带他来了，我带回他的骨灰瓮。

安 甚么？我绝望了！我得不到狄摩西尼，拿他的骨灰有甚么用呢？

阿 王爷，无奈死者不能逮捕呀。

安 为甚么你不把他活捉回来呢？

阿 我们活捉他了。

安 他在路上死了吗？

阿 他死在原来的地方，在卡楼利亚。

安 你罪该万死，你一定没有把他照料好。

阿 王爷，这不是我们的过失呀。

安 那是甚么意思？这简直是个谜：你活捉了他，可是又拿不到他。

阿 王爷可不是吩咐过，我们不要一开始就使用暴力吗？可是，即使用暴力也不行，我们本来想用的。

安 你这想法就不妥，也许你的粗暴迫死了他。

阿 不，我们没有迫死他；我们是想，如果说服不了，就只好使用暴力。不过，王爷，即使他活着到来，也不见得更好些，您也唯有杀掉他而已。

安 胡说！阿奇亚斯，我认为你既不了解狄摩西尼的品质，也不了

解我的心情。你以为寻访狄摩西尼就像搜捕希迈莱奥斯，或者阿里托尼科斯，或者欧克拉提斯之流的歹徒一样随便吗？他们不过像一股浪涛，没有甚么了不起，一场风暴把他们浮上潮头罢了；在动荡的时代，他们逞一时之英雄，可是入夜风平浪静了，他们就消声匿迹！卑劣的许帕里德斯也是一个浪头——一个自私自利的奸雄：他恬不知耻地诽谤狄摩西尼，以图哗众取宠，他本身就做了群众的工具，可是那些蠢才虽然达到目的，却后悔莫及，因为这些诽谤才生效，狄摩西尼就恢复职权，比亚比西巴德还要显赫。但是，许帕里德斯甚么也不介意，他又用他的舌头来反对昔日最亲密的战友；就是因为他这罪恶，我把他的舌头割掉，那是罪所应得的。

阿 为甚么呢？难道狄摩西尼不是我们的最大敌人吗？

安 在重视高尚品德和爱慕言行一致的人看来，并不如此。高尚的人始终是高尚的，虽然他是我们的敌人；美德本无国界。难道我比薛西斯还不如吗？他也晓得称赞斯巴达的布利斯和斯帕奇斯，所以当它们落到他手上，他就把它们释放。在古往今来的人物中，我最敬仰狄摩西尼；我在雅典曾见过他两次（当然是匆匆一面），我也从别人那里听说过他之为人，根据他的所作所为也可以予以判断。最感动我的倒不是他的能言善辩，虽然你以为我重视他的辩才，这也不无理由。皮通和他一比就卑无足道，雅典所有的演讲家比起他来不过是黄口小儿，远不及他的讲词的完美和深刻，语言的动听，思想的条理，论证的连贯，词锋的迫人。过去，我们听信皮通的诺言，那是大错特错；我们请希腊人到雅典来看他驳倒雅典人，可是狄摩西尼却把我们驳倒了。他的辩才我不能形容其万一。

然而，我认为这不过是次要的东西，是其人所使用的一种工具而已。我所惊叹的是他的为人，他的精神和他的智

慧，这坚忍不拔的灵魂在人生的风暴中激流勇进，毫不畏蒞。腓力大帝与我有同感：当狄摩西尼在雅典会议上反对腓力的演讲的消息传来，巴门尼奥十分愤怒，对他作了一些尖酸的嘲笑。然而，腓力大帝却这样说：——

“啊，巴门尼奥，他有权利爱说甚么就说甚么；在整个希腊，他是我特务名单内所没有的唯一一个政治演讲家，虽然我宁可把我自己交给他手上，而不愿意信赖那些文丐和第三流角色。这批人不论到比奥细亚或马其顿来，都是为了追求黄金、森林、税租、城堡、土地而已；但是狄摩西尼抵抗黄金的收买，比拜占庭的铜墙铁壁抵抗战车的冲城还要坚牢可靠。

“巴门尼奥，这就是我的看法。一个雅典人在雅典发表言论维护我而不维护自己的祖国，他可以得到我的黄金，但是得不到我的友谊；而一个为了自己的祖国而深恨我的人，我就得要进攻他，像进攻铜墙铁壁军港战壕那样了，我对他的品德只有赞扬，对他的祖国只有庆贺。至于另一种人，我一旦达到使用他们的目的，我就想把他们杀掉；但是狄摩西尼呢，我愿意牺牲所有伊利里亚和特里巴利亚的骏马和佣兵来换取他一人；我看重有理有力的辩才并不在军事力量之下。”

这番话是对巴门尼奥说的，他对我说的也差不多是一样。当狄奥庇特斯率领大军远征雅典的时候，我忧心忡忡，但是腓力大帝对着我由衷地笑起来说道：

“你害怕那些在城市长大的将军和他们的兵卒吗？他们的战舰，他们的拜里厄司，他们的军港，都不在我眼内，弹指可取。这些崇拜酒神沉湎宴乐的人们有甚么了不起呢？假使雅典失掉狄摩西尼而不失掉任何一人，我们攻陷雅典就比攻陷底比斯或帖撒利还要不费劲：威迫和利诱，压力和腐蚀，就可以办到了。然而狄摩西尼经常提高警惕，永远不失

时机，你要对付他真是‘棋逢敌手，将遇良才’。我们每作出一个计谋，企图一次进袭，甚至刚刚想起，他总是猜得到；一句话，他是阻止我们迅速达到目的的最大障碍。我们占领安斐波利斯，攻陷奥林塔斯、佛西斯、德摩比利，做了赫勒斯滂的主人——这都不是由于他的疏忽。

“他唤醒懒散的同胞的迷梦，他用直言不讳的话针砭他们的情性，不顾他们爱听不爱听。他把国家的税收从娱乐开销拨为国防经费，通过海军法案重建雅典的几将灭绝的舰队，使人民恢复为了追求利润而久已失掉的爱国热情，使这个蜕化堕落的民族抬起头来望着祖先的伟业以及马拉松和萨拉密斯的战功，组织他们建立希腊同盟和联邦。你逃避不了他的机警的目光，你用甜言蜜语诱骗不了他，你要收买他比波斯大帝收买伟大的亚立斯泰提还要困难。

“安提帕特，这才是你的畏惧所应对住的方向；所有这些战船和舰队你都别在意吧。忒密斯托克利和伯里克理斯之于昔日的雅典，就是狄摩西尼之于今日的雅典，他像忒密斯托克利一样精明，像伯里克理斯一样高洁。就是他使雅典人能够控制优卑亚和麦加拉，赫勒斯滂和比奥细亚。幸亏他们把军权授给卡列斯，或狄奥庇特斯，或普洛克珊诺斯之类的人物，而把狄摩西尼留在国内政坛。假如他们让他掌握了他们的武器、战船、舰队，他们的战略和财政，我怀疑他是否会令我不得不抖擞精神来保住马其顿呢；现在即使他没有武器在手而只能发号施令，他也是到处跟住我们，他的手叉在我们的脖子上，一切策略是他筹划的，一切军力是他集合的，遣派舰队是他，联合各邦的军力是他，对付我们的谋略也是他。”

这也是腓力大帝在许多场合讲及狄摩西尼时的论调；他认为他应该感谢命运，幸亏雅典的军队从来不是由此人率

领，此人不过是从雅典发号施令，可是他的言论已经是这么多冲城车和攻城弩，足以粉碎他的一切计划了。至于喀罗尼亚一役的胜利，他也没有改变他的看法；他还是警告我们，此人已经使我陷于多么危险的处境。他说：“情势突然好转；他们的将领都是懦夫，他们的军队没有纪律；命运常常作福于我们，是命运使我胜利，可是命运是反复无常的；狄摩西尼已经使我陷于冒着亡国亡身的危险孤注一掷了，他已经使最强大的城邦结成统一战线，他已经使全希腊团结起来，他已经促使雅典、底比斯、全比奥细亚地区、科林斯、优卑亚、麦加拉——简单地说，希腊的全部力量——坚持抗战到底，他已经在我到达阿提刻土地之前把我止住了。”

他对狄摩西尼赞不绝口。如果有人对他说雅典民主城邦是一个可怕的敌手，他就会说：“狄摩西尼是我唯一的敌手；没有他，雅典不过埃尼亚或帖撒利而已”。每当腓力遣派使节到各邦去，如果雅典派出别人和他的使者会谈，他往往不难达到目的，但是如果被派的是狄摩西尼，他就告诉我们，他的使者定必失败而归：狄摩西尼的口才是天下无敌的。

这就是腓力大帝的言论。我无论如何也比不上腓力，所以，阿奇亚斯，你以为假如我得到一个像狄摩西尼那样的人才，我就再没有用他之处，唯有把他当做一条牛宰掉了事吗？难道我不会把他当做左右手，帮助我治理希腊和我们的帝国吗？我久已由衷地仰慕他的鼎鼎大名，亚里士多德的话更提高了我的孺慕。他常常对亚历山大和我说：在他的遍天下的弟子中，几无一人在天才和努力方面比得上狄摩西尼，几无一人具有他那样沉着而灵敏的智力，几无一人像他那样敢于直言不讳和坚持真理。

亚里士多德说：“然而，你们却把他同欧布鲁斯、傅理农、斐罗克拉提之流混为一谈；你们以为能够用金钱使此人

变节，可是此人真的倾家荡产，一半是救济贫苦的雅典人，一半是捐献雅典；你们妄想能够威胁此人，但是他久已决心为祖国的忧患牺牲自己的生命；他检举违法的行为，国会提出恫吓，可是大难临近，他也无动于衷。你们不了解，他的政策的主要动机是爱国主义，而他所希望的唯一的个人利益是以此锻炼自己的爱国心。”

所以，阿奇亚斯，正是这一切使我渴望得到此人，听他亲口谈论天下大事，在多难之秋，摒弃一切扰害的谰言，倾听这个不屈不挠的人的坦率的话，从他的诚实的忠告中取得教益。而我也许待机对他指出雅典人的忘恩负义，他们为他们牺牲一切，而没有一个忠实朋友，尽是忘恩之徒。

阿 王爷，别的目的你也许可以达到，但是你这样对他说是徒劳的，他对雅典的爱是无可救药的迷狂。

安 确实是这样的，我不能否认。但是，他怎样死的呢？

阿 王爷，还有令您更加惊愕的事情呢！我们曾亲眼见到这情景的，现在回想当时所见还是触目惊心疑信参半呵！他一定久已决定如何死法，他早有准备了。他坐在大庙里，前些日子我们对他说的是白费唇舌。

安 啊！说甚么话呢？

阿 我们很温和地劝告他良久，把您的诺言对他说了；我不打算您能践约的（因为我当时不了解情况，满以为您恨死他了），可是总希望这些花言巧语能够打动他。

安 他听了之后怎么样呢？你甚么都不要隐瞒，我多希望我在场，亲耳听到他的话，既然这不可能，你就把一切经过尽告诉我吧。一个真正大丈夫在临难之时的举止怎样，他像懦夫似的屈服，还是不屈不挠从容就义，那是很值得知道的。

阿 啊，他百折不挠，决不屈服！他含笑自若，提到我的生平，说我不是一个角色，不会使您的诺言令他相信。

安 甚么？他牺牲是因为不相信我的诺言吗？

阿 不是这样；请您听完我说，您便知道他的不信任不尽是对您的。王爷，既然您要我说，我就说吧：他告诉我，马其顿人从来是背信弃义的，无怪他们要用骗取安斐波利斯、奥林塔斯、奥洛普斯的那套手段来向他进攻。这类的话说了很多：我已经吩咐记室把他的话记录下来给您看。他是这样说的：

——“阿奇亚斯，我想到死亡和惨刑在等待我，这就足够使我不去见安提帕特了。然而，即使你的话句句守信，我也要提防比这更坏的危险——卑躬屈节，在他手上苟且偷生，为了侍奉马其顿而抛弃我发誓为希腊坚守的岗位。

“生命是可爱的，阿奇亚斯，我但愿能保全生命靠拜里厄司的力量（我所捐献的战船就在那里），靠我出钱修筑的城墙和战壕，靠我捐款祝祭的先王的后裔，靠梭伦和达拉孔的精神，靠敢于发言的政治家和爱好自由的人民，靠招募的陆军和组织的海军，靠我们祖先的德政和战功，靠我同胞对我的爱戴，他们曾许多次拥护我，靠全希腊的力量，我始终不渝地捍卫希腊呀。再不然，如果生命要仰赖别人的怜悯，虽然那是十分卑鄙的了，我还可以忍受媾和之辱，因为同甘共苦的还有我曾出钱赎回的战俘们，我曾为他们女儿出过嫁资的父老们，我和他们共同负担战债的同胞们。

“然而，如果我们的岛国和海洋不能保卫我，我就逃难到波西冬大庙，我现在站在圣殿神坛之下了^[5]。如果波西冬的力量还不能保全他的庙宇不受污辱，如果神也甘受屈辱把我交给阿奇亚斯，那么我唯有一死，我决不拜倒在安提帕特的跟前！假如我自甘堕落为卡利墨冬、皮忒亚斯、德马德斯之流^[6]，我也许会背叛雅典而尽忠于马其顿，我也许现在和你们同享富贵了。即使一切绝望，要是我不珍视民族的气节，我也许会苟且偷生！现在，幸运抛弃了我，我决不追

求幸运；死是我唯一的避难所，人能视死如归，就不会受任何屈辱！阿奇亚斯，我到了这样老的年龄决不会给雅典的荣誉留下一个污点的，我宁死也不做奴才，让我的裸尸布是一片洁白的自由吧！

“装腔作态的演员先生，你还记得《赫卡珀》那出悲剧的一段话吗？

然而甚至在死难之时，

她也决心要从容就义。

她是一个女子，尚且如此；难道我狄摩西尼贪生舍义吗？难道我忘记了珊诺克拉特和柏拉图论及人之不朽的话吗。”接着，他就愤慨填膺，痛骂那些贪图富贵的变节之徒。还有甚么好说呢？最后，我只好对他软硬兼施，恩威并用。他说：“如果我是阿奇亚斯，我早就屈服了，可是因为我是狄摩西尼，恕我吧，先生，我的天性痛恨卑鄙！”

于是，我决定用武力强迫他。他看出我的用意了，我见他含着微笑，望着神像。他说：“阿奇亚斯以为：除了武器和战船，城墙和军营以外，人就没有力量保护自己的灵魂。他未免太轻视我的精神武装了，我这武装抵抗伊利里亚军、特里巴利亚军、马其顿军，比古代相传神保证屡攻不破的木城墙还要坚牢可靠^[7]。我有了这武装就无所畏惧了；我以大无畏的精神抗拒马其顿的威力；我瞧不起欧克忒蒙和亚理斯托奇通，瞧不起皮提亚斯和卡利墨冬，瞧不起昔日的腓力，瞧不起今日的阿奇亚斯。别向我动手！我不想污辱神殿，我不过先向神致敬，然后遵从我的自由的意志。”而我呢，我竟信任他这句话；当他把手放在口上的时候，我以为他不过是向神致敬。

安 这是真的——？

阿 后来我们审问他的女仆，从她那里知道他早已带了毒药，以

备一死，获得自由。他还未及跨出圣殿的门阙，就定眼望着我说：“你把这带给安提帕特吧，狄摩西尼你是得不到的，不，马——”我想，他打算发誓：“马拉松国殇之灵在天临鉴！”这就是他临终的诀别。啊，王爷，狄摩西尼的围攻就这样结束。

安 阿奇亚斯，那真不愧为狄摩西尼！不屈不挠的灵魂永垂不朽，他的精神多么崇高，他的胸怀多么豁达，那是和自由的名义永远分不开的。壮士一去兮不复还！——如果神话可信，他将永生在鬼雄的乐土，或者逍遥在天灵的福地；真的，他将只与自由之神宙斯为伍。至于他的遗骸，我们将把它送回雅典，给这英雄国土献上比马拉松烈士更可贵的礼物。

【注释】

[1] 赫西奥德，公元前8世纪末至7世纪初的古希腊诗人。——编者

[2] 这段话指狄摩西尼勤学苦练学习演讲艺术。据说他住在山岩里专心致学，剃光头强迫自己不敢出外，常常对着一面镜子演讲来研究自己的表情，挂一把剑对住肩头以免耸肩作态，口里含着卵石讲话来练习发音，对着浪涛呼叫来提高声调，向演员萨提洛斯学习表情艺术，曾抄写修昔底德的历史著作八次以增强记忆，常常用功到深夜不寐。

[3] 古希腊时代，在法庭讲话要有时限，时限用水表或铜壶滴漏计算，一般简称为“水”。这句话里说：别人讲话不知节制，往往超过时限，狄摩西尼的演讲词则依照一定时限，长短合度。

[4] 意谓狄摩西尼修改他的作品，精益求精，常常直至深夜。

[5] 古希腊人在危急时往往逃入神庙避难，因为神庙是圣地，在那里不能杀人流血。

[6] 此数人都是被马其顿收买的雅典演讲家。

[7] 据希罗多德的历史记载，远古雅典的城墙是木制的，但是托赖宙斯的庇佑，敌人屡攻不破。

文坛的普罗米修斯

——作者自评

你要把我比作普罗米修斯吗？先生，假如你的意思是指：我的作品像他的那样是用泥土制成的，我接受这比喻，并向我的模范致敬；你随心所欲地把我陶冶吧，虽然我的泥土是平凡得可怜的质料，给平凡的脚践踏，直到变成了污泥。然而，这也许是对我的聪明作了夸大的颂赞，所以你说我的作品祖述这位最灵巧的天神；这样子我恐怕人们不难看出你话中有骨，在你颂扬的唇上发现讥笑的抿嘴。你从哪里见到我的聪明呢？我的作品中的灵巧，那种普罗米修斯精神，在于甚么呢？如果你不以为它们不过是污泥，连高加索的泥坑也不配，我已经心满意足了。你们，用唇枪舌剑在法庭上成名的先生们，更有资格做普罗米修斯的亲族；你们的作品具有真正的生命和气息，不，而且具有如火的热情。那才是真正普罗米修斯式的呀，虽然，也许有一点不同：你们不是用泥土制作；你们的产品往往是纯金；反之，我们，在民众集会面前演讲的人们，不过是粉墨登场的献艺者罢了。然而，总的说来，我曾说过，我也有点像普罗米修斯，我和泥人匠都有点像他，因为我用泥土来塑造，可是我的作品像泥人一样不能活动，没有一点生气；娱乐和消遣是我的作品自始至终的目的。所以，我要到别处寻找光明：也许我的题目就是 *lucus a non lucendo*（丛林原无光，狂言终乱理），阿里斯托芬嘲笑克勒翁的话也适用于我：

“堪笑普罗米修斯·克勒翁，

深谋远虑的妙计到头空。”

再则，雅典人常说普罗米修斯是瓶瓶罐罐的制造者，是陶工，那是戏指他所用的材料，也许是指用火来烧陶器。假如你所谓“普罗米修斯”是指这点，你的矢就射中了的，你的讥笑就有一点阿提刻的辛辣味；我的作品确实像陶器一样脆弱，你只须掷一块石，就可以把它们打成粉碎了。

然而，有一位朋友给了我些安慰：“这不是他觉得你和普罗米修斯相同的地方，他的意思是赞扬你的创新的才能：在还没有人类存在的时代，普罗米修斯想象出人类并且创制了他们，他塑造一些生灵而且琢磨成活泼秀丽的形象；他其实是人类的创造者，虽然授予这些泥人呼吸使之具有生命，那是雅典娜之功。”我的朋友这样说，对你的意见给以尽可能温和的解释。也许他说中了你的本意。然而，我决不能仅仅满足于前无古人的标新立异之荣誉；假如我的作品不是不仅新奇而且优秀，我定必引为奇耻大辱；我要用脚踩碎它毁灭它，它的新奇决不能挽救它的丑态于毁灭。假如我不是这么想，假如我愚蠢到看不出标新立异只会倍增其丑；那么，我承认整整十二只苍鹰来啄食我这蠢才的肝脏也不为多。

昔日，拉古斯之子托勒密输入埃及两件新鲜事物：一头纯黑的巴克特里亚骆驼和一个杂色的人，半身全黑半身洁白，两色平分。他邀请埃及人到剧场里来，决定把这两个怪物分别展览，希望博得满场喝采。然而，观众一见骆驼就大惊失色，几乎都跑光了，虽则这只骆驼混身金碧辉煌，披上紫锦，缰索挂满珠宝，尽是取掠于大流士或冈比西斯甚或居鲁士的宝藏的。至于这个杂色人，少数观众对他捧腹大笑，多数观众却把他当做妖怪，避之唯恐不及。托勒密体会到这次表演是失败之作，埃及人喜爱和谐与美，而不是仅仅好新猎奇。所以他撤消这展览会，再也不重视这两个宝贝了：骆驼被弃而死了，这个杂色人被赐留笛工忒斯庇

斯，以奖赏他在宴会上的成功的演奏。

我恐怕我的作品是在埃及的骆驼，人们的赞扬不过是对它的缰索和锦饰罢了。至于我所独创的这种混体裁，合喜剧体与对话录于一炉共冶，虽然它的两种成分都是很美的，但是，除非是天衣无缝的和谐的结合，否则也很难保证它能产生良好的效果，很有可能两种美结合起来反而成为荒诞不经。最现成的例子就是神驼：你得承认，神驼不是可爱的生灵，而是凶残的野兽；至多是说，把它画成一幅描写它酩酊大醉行凶作恶的画，还可以卖钱罢了。然而，另一方面，难道喜剧体和对话录二者结合就不能成为美的作品吗？比如说，酒和蜜糖混合可不是味道妙极吗？我相信这是可能的；不过我不敢说，我的作品确实具有二美兼并的妙处罢了；我恐怕这种结合反为埋没了它们各别的美。

就拿一点来说吧，对话录和喜剧体之间本来就没有天然的关系或亲密的友谊。对话录是索居斗室寂寞无聊的消遣，至多是二三知己漫布廊下的闲谈；而喜剧则是酒神掌中之珠，她出没于剧场之中，嬉游于人群之内，放诞不羁，笑谑成性，高兴时就随着笛声起舞，说不定要跨上狂歌险韵的骏马，给对话录的朋友们加上浑名，管他们叫做空谈家幻想家等等。她最喜欢的作乐，是在节日的狂欢中愚弄他们，灌醉他们，描写他们腾空御虚同云彩辩论，或者描写他们测量一个蚤子跳起的高度，把这些当做他们想入非非的笑话。然而，对话体还是要不断沉思，点谛宇宙人生的大道理，直到（正如音乐家所云）从最高音调落到最低音调，历尽音阶的两极，才戛然而止。就是这双很不和谐的伴侣，我冒险使他们结成佳偶，勉勉强强言归于好。

我又担忧这个普罗米修斯比喻的另一个方面了：我会不会混乱了男人和女人，因此招来惩罚呢？或者——唉，这样比喻下去何时完了呢？——我有没有欺骗我的听众，把肥肉包起骨头，把喜剧的嬉笑包起哲学的严肃，献给他们呢？至于盗窃，——因为

普罗米修斯也是小偷的恩神呀！——我决不承认那个罪名；这是你不能对我指责的唯一的过失：我能够向谁偷窃呢？如果说在我之前已经有人尝试过这种勉强的结合，那我也从未认识过他。然而，到底我要怎么办呢？我已经制造了我的刑床，我就必须躺下去呀——自作自受，合该！后悔的伊庇密修斯可以改变心肠，可是先虑的普罗米修斯决不！

普洛提诺斯

(约 205—约 270)

普洛提诺斯（Plotinos 约 205—约 270）有的译作“普洛丁”或“普洛提诺”，罗马帝国时期的希腊唯心主义哲学家，新柏拉图主义的创始人，宗教神秘主义美学的始祖。他的著作多写于晚年，死后由弟子辑成《九章集》。《九章集》分为六卷，每卷九章，其中第一卷第六章《论美》和第五卷第八章《论理性美》是专论美学的篇章。他的美学思想带有明显的重天国轻现实，重灵魂轻肉体，重精神轻物质，重理性轻感性的思想倾向，为中世纪的神学、基督教哲学和反科学、反现实的神秘主义美学奠定了基础。他创立的“新柏拉图主义”成了中世纪占统治地位的哲学、美学思想。

论 美

——《九章集》第一卷，第六章

一

美主要是诉诸视觉，以文词的安排和各种音乐来说，则诉诸听觉，因为乐曲和节奏是美的。从感觉逐步上升，就有美的事业，美的行为，美的学问，以及道德品质的美。若果说还有一种高于这一切的美，我们试予以阐明。那么，是甚么使得视觉见到物体的美，使得听觉承认声音为美呢？为甚么凡是直接接触到心灵的一切都是美的？难道一切事物都具有同一的美，还是一种物体有一种美，别种事物则有别种的美？各种美或这一种美究竟是什么？有些事物之所以美不是由于它们的本质，而是由于分享，例如物体；有些事物本身就是美的，例如美德的品质。因为同样的物体时而显得美，时而显得不美，仿佛物体是一种实在，美又是另一种实在。

然则，存在于物体中的这种美又是甚么呢？首先让我们研究这个问题。是甚么吸引观众的眼睛，强使他们转向它，而且令他们在观照中感到欣喜呢？若果找到这种美，我们也许可以用它作为阶梯，进而窥见其余各种美。可以说，人人皆认为：部分与部分、部分与全体之间的对称，再加上一些悦目的颜色，就造成肉眼可见的美。那么，这种美以及其他一切的美是由于对称和适度了，由此说来，美就不会是一种单纯的东西，只能是而且必然是一种复合的东西，而且对象的整体才是美，各部分单就其本身来

看就不是美，只有结合为整体之时才是美的。然而，整体果真是美的，那么各部分也应该是美的；因为美的东西不可能由丑的部分构成，它的一切都必然含有美在。再则，事物的悦目的颜色，例如太阳的光辉，既然是单纯的，而且绝不是因其对称而具有美，它就当然是在美的范围之外了。还有黄金，它怎么会美？仰视夜里的星光，又怎会觉得它美？声音也是如此，单纯的音就不见其美，但事实上构成美之整体的每一清晰的音，其本身就往往是美的。再则，试看自己的面孔，它的对称确实是始终不变的，却时而显得美，时而显得不美；为甚么不可以说：美和对称不是一回事，而对称的面孔之所以美是由于别的原因呢？

若果转到美的事业和美的文词，也把它们的美归因于对称，那么，谁能够说在美的事业、法律、知识或学问中也有对称呢？又怎能说各种学术的定理是彼此对称的呢？就说它们是和谐的吧，但是恶人的言论也是一致与和谐的啊。例如，“节欲就是愚蠢”和“公道是一种宽大的愚直”这两句话也是和谐、协调、彼此一致的。所以，唯有德行这种心灵的美，是比上述一切更为真实的美，但是德行又怎会对称呢？因为它既不像体积又不像数量那样的对称，虽则心灵含有许多部分。因为心灵或定理的各部分之间的结合或混合有甚么样的比例呢？至于孑然独立的理性，它的美又何从说起？

二

话转回来，让我们首先谈谈物体美到底是甚么。它是第一眼就可以感觉到的一种特质；心灵仿佛有所悟，就断定它美，认识了便欢迎它，宛若情投意合。但是，遇到丑的东西，心灵便悸动不安，拒绝它，摒弃它，视若不相投契、异己的东西。因此，我们说，心灵既然是心灵，而且最接近于比它更高的真实界，所以

一旦见到自己的同类或同类的踪迹，便为之惊喜若狂，去亲近它，因而回想到自己和自己的一切。那么，此岸的美与彼岸的美有甚么相似？因为如果是相似，就是相似罢了。为甚么两者都是美呢？我们说，这是因为它们分享了理念。因为凡是无形式而本该取得一种形式或理念的东西，在没有分享得理性或理念之时，还是丑的，与神圣理性不相容的。而这就是绝对丑。此外，凡是未由一种形式或理性统辖着的東西，因为它的物质尚未完全按照理念而形成，它也是丑的。于是，理念到来了，把一件由许多部分组成的东西加以组织安排，使之成为一个统一体，于是创造了一个和谐统一的东西，因为理念本身是统一的，而那因理念而取得形式的东西，在杂多所能够成为统一的范围内，也应该是统一的。所以一旦结合为整一体，美就安坐在它上面，使得它的各部分和全体都美。但是，当理念落到一个统一而且均匀的东西上面时，它就以美授给了整体。这仿佛是大自然独运匠心，把美有时授予整个大厦和它的各部分，有时却授予一块砖石。由此可见，物体美是因分享了一种来自神明的理性而产生的。

三

然而，领会美有赖于一种指定的审美功能，因为再没有别的功能比这种功能更适宜于判断审美的事情了，虽则心灵的其他功能也参与判断。也许，这种功能在评判时，是以它本身的理论为准绳，而用它来判断的，正如用尺来衡量直线那样。但是存在于物体上的美又怎能符合那先于物体而存在的美呢？例如，建筑师已经把外在的房子实体依照内在的房子理念调整了之后，又怎能断定它美呢？这是因为外在的房子，如果抽去它的砖石，就不过是内在的理念，按照外在的大堆材料分割开来，在杂多中却显出不可分割的整体。所以，当感官在物体中见到一种理念——这理

念结合着、统辖着那与它对立的无形式的自然物质——也就是说，在别的形式中见到一种出类拔萃的形式时，我们就一下子抓住它的杂多部分，立刻把它们带来纳入那内在的不可分割的统一体中，使之具有内在的协调、彼此结合、相亲相爱。正如一个好人在青年人身上见到一种儒雅的风度，这是一种符合内心实况的美德的迹象。又如，单纯颜色之所以美，是由于它的形式克服了物质中的黑暗，而且由于有了一种无形体的光辉，这光辉就是理性或理念。因此，在一切物体中，火本身就是美的。因为在其他几种元素中唯独火居于理念之列，在地位上最高；火是物体中最轻的，仿佛近乎无形体的东西；只有火不吸收其他物体，而其他物体都吸收火。因为其他物体因火而得热，火却不会冷却；火自始就有颜色，而其他物体却因火而获得颜色的理念。火发光照亮，因为它是理念。凡是不能用光辉克服黑暗的东西，就不见得是美，因为它们没有分享到颜色的理念全体。听得到的和谐音调是由听不到的谐调形成的，心灵凭借后者才感觉到音调的美，因为它在差异中显出了相同。因此，可感觉的音调是用数的关系来测量的，但这并不是任意一种关系，而是服从理念之创造，服从理念之统辖的这种关系。关于各种感性美，已如上述，它们仿佛是袭来的幻象和阴影，潜入物质之中，把它组织安排，使我们一见就感到惊讶。

四

至于各种最高的美，就不是视觉所能见到的，而是要心灵不凭借感官去观照它，去判断它，在观照时，心灵升到上界，把感觉留在下界。正如我们对于感性事物的美，如果没有看见过，没有领会过，像生下来就是瞎子的人那样，就无从判定它美；同理，我们也无从判定事业的美，如果不是欣然爱悦事业、知识之

类的美；我们也无从判定美德的光辉，如果不懂得正义和节制的精神面貌是多么美，如果不觉得黄昏和黎明的星光是多么美。然而，要见到这类的美，我们就得有这种观照的心灵：一旦见到它们，我们就会感到远比上述情况^[1]更为强烈的喜悦、惊愕、兴奋，因为我们现在接触到真实界的事物。因为，对于这类事物，凡是美的总会引起一些情绪：心醉神迷，惊喜若狂，眷恋，爱慕，喜惧交集。对于不可眼见的美，心灵可能感到而且实在感到这些情绪，可以说，一切心灵都能感到，尤其是恋爱者的心灵。对于人体美，也是这样，人人都能见到它，但各人的感动并不一样，而感动得最深的人，可以说是“一见钟情”。

五

现在，我们还要探讨这类非感性的事物所引起的爱情。从上文所述的美的事业、美的性格、节制的品德，总之，美德的行为和性情以及心灵方面的美，你所感受到的是甚么呢？在看到自己的内在美时，你所感受到的又是甚么呢？你如何陶醉，如何神往，如何渴望同自己合成一体，离开肉体而集中自己的感情呢？因为凡是真正钟情的人都有此种感受，他们所以有此种感受，究竟是为了甚么呢？不是为了姿容，不是为了颜色，不是为了身材，而是为了心灵，心灵本无颜色，却具有节制以及美德的另一种无色的光辉。当你在反省自己或者观照别人时见到了心灵的伟大、性情的正直、自处的纯洁，一副坚强面孔所特有的大丈夫气，一种镇静肃穆冲虚的心情所洋溢的尊严和谦逊，尤其是那神圣的理性的光辉时，你就有此种感受。我们对这一切既怀有爱慕的心情，又为甚么说它们美呢？因为它们既然存在又显现出来，所以凡是见到它们的人，莫不说它们才是真正的实在。真正的实在究竟是为了甚么呢？当然是美。

然而，理性还要追问：是甚么东西使得心灵成为可爱的呢？是什么像一缕光辉一样在一切美德上照耀着呢？现在，你可想拿美德的对立面、心灵方面的丑恶，同它比较一下吗？知道丑毕竟是甚么以及丑为甚么显现，对于我们探讨的问题也许是有帮助的。假定有一颗丑恶的、无节制的、不正直的心灵，它满腔是无数的欲望和最大的苦恼，由于怯懦而心怀恐惧，由于小气而心怀嫉妒，念念不忘凡夫俗子所想念的东西，永远居心叵测，时常追求欲乐，过着肉欲的生活，以丑行为乐事。我们该不该说：这种丑本身就像外来的恶疾，一旦传染到心灵，就损害了它，把它弄得污秽不堪，向它种下最大的祸根，使它既没有纯洁的生活，又没有纯洁的感觉，由于罪行盈身而过着一种阴暗的生活，一种半死不生的生活，再也看不到心灵所应该看到的東西，再也不让心灵守住自己的领域，因为它不断地被引诱到外在的低级的黑暗的东西方面去？我认为，这种心灵既然变成污浊，处处都堕入感性事物的陷阱，染上了许多肉体方面的杂质，甘心与许多物质性的东西合在一起，吸收了异己的理念，这样，它就会由于混杂了较低级的东西而蜕化变质了；这就像一个人陷在污沼泥浆中，就显不出他原有的美，只见出他所沾染的污泥，这样，由于加上异己的因素，丑就依附到他身上，如果要恢复美，他就要做一番洗濯清洁的工夫，还回他的原来面目。我们说心灵的丑是由于这种掺杂，这种混淆，这种对肉体 and 物质的倾向，我们是持之有故的。同理，只有在清除了由于和肉体结合得太紧而从肉体染来的种种欲望，摆脱了其他情欲，洗净了因物质化而得来的杂质，还纯抱素之后，它才能抛掉一切从异己的自然得来的丑。

六

古语有云：节制，勇敢，一切美德都在于净化，慎重之德也

是如此。所以神秘者隐约其词地说：未经净化的人到了地狱要放在泥沼里，因为不洁的人由于罪恶就爱好污泥，正如猪猡由于身体肮脏就喜欢泥沼。真正的节制在于甚么呢，岂不在于不肯沾染肉体的快乐而要逃避它，因为这种快乐是不洁的，也不是洁身自爱者所宜享受吗？勇敢在于不怕死，而死就是肉体与灵魂的分离。喜欢超然独立的人是不怕这种分离的。心灵的伟大就在于对尘世事物的鄙视。慎重就是有意避开下界而引导心灵升入上界的一种明智。心灵一旦经过净化，就变成一种理念或理性，变成毫无形体，纯粹理性，完全属于神明的东西，而神就是美的源泉，是一切和美同类的事物的源泉。所以心灵一旦化为理性就显得更加美。理性以及一切从理性来的东西，对于心灵是一种亲切的而不是异己的美，因为那时心灵已经是真正独立的心灵。所以人们说得很对，善与美使得心灵有若神明，正因为美以及真实界的其他组成成分都来自于神。毋宁说，真实就是美，异乎真实的自然就是丑。丑与恶本来是一回事，正如善与美，或者说善行与美质，是一回事。所以，美与善，丑与恶可以用同一方法研究。首先应该肯定：美就是善，从善那里理性直接取得它的美；心灵也因理性而美，其余如行为和事业之类的事物之所以美，是由于心灵所授予它们的形式；而物体之所以能称为美，也是心灵所使然。因为心灵既然是一种神圣的东西，而且是美的一部分，凡是它所能控制和统辖的一切东西，心灵都使之美乎其美，尽可能参与了美。

七

所以，还应回到一切心灵所向往的善。如果一个人曾见到善，他就会理解我所说的话以及善何以是美的。作为善，它是被人所欲望的，人的欲望总是向善的，但是要得到善，就必须升到

上界，转身向善，把我们在下界时所穿的衣服脱光；就像登上神庙祭坛的人须先经过沐浴，脱下陈衣，裸体上前，一直到最后，他在前进中抛掉了一切与神背驰的杂念，孑然一己，面对一神，只见神纯然太一，超然独立，洁净无尘，是一切所依归，一切所仰望，一切因它而存在，而生活，而思维，因为它就是生命、理性和存在的原因。

因此，如果有人见到这种神，他将感到多么深切的爱慕，多么强烈的愿望，但愿与神契合为一体，他将如何的惊喜交集！凡是未见过神的人，可以像向往善那样向往它，但是凡是已见到神的人，就会为了它的美而赞叹不已，怀着满腔惊喜交集之情，感到无伤的悸动，以一种真正的爱慕和啮心的热望去爱它，就会耻笑其他种种爱情，鄙视以前那些潜称为美的事物。凡是邂逅过那些神明或灵物的形象之后，就不再以同样的感情去迎接其他物体美的人，就有此种感受。试想，如果他见到这种绝对的纯粹美本身，这种不曾受肉体沾污，不曾为物类沾染，为了保持其纯洁而不存在于天壤之间的美，他又将有何感想呢？因为其余一切的美都是外来的，掺杂的，不是原有的，而是从这种美那里得来的。如果他见到这种美把美赋予一切，而赋予之后仍不减其美，也不接受甚么来补充，如果他始终不变，还是在观照和欣赏这种美，那么他还需要什么别种的美呢？因它既然是最高的本原的美，正是它才使得它的情人显得美和可爱。为了它，心灵须经历最艰巨的最剧烈的斗争，为了它，心灵须付出一切的努力，才不至于分享不到这种最高尚的观照；谁能看到这种幸福景象就是幸福的，谁见不到它就是真正不幸。因为不幸的人不是没有见过美的颜色或肉体，或是没有掌握过权力、执政治国的人，而是没有观照过这种唯一的美的人；为了这，就得要放弃尘世的王国甚或整个大地海洋天空的统治权。只要他能够抛弃和鄙视这一切，而转过身来观照这种美。

八

这种观照的方式怎样呢？方法又怎样呢？这种无法说明的美，仿佛住在神龛里，从来不走到外面让俗人看一眼，我们怎样能观照到它呢？谁要是可能，就该走进神龛里面去追寻，抛下肉眼的观照在外面，不再回头去欣赏以前所醉心的肉体的光彩。如果看见肉体美，就不该去追逐，但是如果知道这些肉体美只是镜花水月的幻象，就应该去追求那些幻象所反映的美本身，因为如果有意把幻象当做真实的东西去追求，那我认为，就正像寓言所说的那个人，他想抓住自己映在水面的美丽的影子，就潜入清流下面，便永远失踪。对肉体美眷恋不舍的人也是如此，所不同者，这回不是他的身体而是他的心灵沉落到那对于理性是黑暗难堪的深渊，他在那儿就有如瞎子落在地狱，同一些幽灵住在一起。所以，让我们逃回到我们亲爱的故乡吧，在故乡才能听到最真挚的忠告！但是怎样逃走呢？怎样跳出深渊呢？依我看，要像传说里奥德修斯逃开妖女薛尔赛或者卡立普梭那样，尽管触目尽是悦目的颜色而身处在种种感性的美之中，他也不肯流连忘返。我们的故乡是我们所由来的地方，我们的父亲就在故乡里。然而，返航何术，逃避何方？只靠我们的双腿是办不到的，因为这双腿只能带着我们在大地上到处奔驰，纵使准备了车马舟楫，也无济于事；所以必须抛弃这一切，不用肉眼来看，就好像闭上眼睛，另换一种视觉，要把人人都能有但是甚少人能运用的这种内心视觉唤醒过来。

九

那么，这种内心视觉能见到甚么呢？初醒之时，它还不能正

视光辉灿烂的东西；所以首先必须使心灵习惯去看美的事业，然后去看美的行为，不是各种艺术的制作，而是上述的善良人们的行为，然后去看立德立功的人们的心灵。然则怎样才能看到善良心灵的美呢？试转回到你本身去看吧。如果你本身还看不出美来，那么，就像雕刻家要创造一座非美不可的雕像那样，他凿之，削之，琢之，磨之，直到雕像上显出美的面貌。同样，你在塑造你自己的雕像时，也应该把多者去之，曲者直之，污者洁之，务使它光辉夺目，非到它放射出神圣的美德之光辉，非到你看到这贞洁的化身巍然安坐在纯洁的宝座上，你决不罢手。倘若你已经变成这种雕像而又看见它；倘若你已经同自己结成纯洁的一体，毫无障碍地达到这种境界，又不曾在你身上沾染纤尘，而你已经浑然化成了那唯一的真光，其大无量而不可测量，其形无限而不可增减，而纯然是无穷无尽，仿佛大过一切尺度，多过一切数量的光辉——倘若你看见自己变成了这种光辉，你就会立刻变成你所见的景象。只要你相信自己，而你虽然身在尘世，而其实已经升到上界，无需任何引路人，只要你凝神注视去观照。因为只有这种眼睛，才能观照那伟大的美。但是如果这眼睛蒙上罪恶的秽垢，不曾经过洗濯便去观照，或者是软弱无力，不能注视那些强烈的光芒，即使有人把可见的东西摆在面前，它还是视而不见。因为必须使视觉主体近似或符合于视觉对象之后才能够观照。如果眼睛还没有变得合乎太阳，它就看不见太阳；如果心灵还没有变得美，它就看不见美。所以，无论何人，如果有心要观照神和美，都要首先自己是神圣的和美的。在上升之时，他首先达到理性，看到在理性里一切理念都是美的，他就断定美就在那儿，在理念里；因为一切事物之所以美，是由于理念。而理念是由理性的本质产生的。在美后面的，我们称为善的自然，美则摆在善的前面。总而言之，美是在前列。如果把理性认识加以分类，就要区别理性的美和善，美是理念所在的地方，善在美的后

面，是美的源泉。否则，就得首先把善和美摆在同一列，如果不是把美放在理性认识里。

【注释】

[1] 指观照物体美而言。

论 理 性 美

——《九章集》第五卷，第八章

—

既然我们认为：一个人达到了理性美的观照，认识了真正的理性美，就能够把在理性之上的它的父亲一起联想起来；那么，让我们考察一下，并且在可能范围内对自己阐明：人是怎样观照理性美和宇宙美的呢？

试假定两块石头，并排放着，一块参差不整，未经艺术加工，另一块经过艺术降伏，成为神像或人像，若是神像，就如美神或诗神的像，若是人像，它就不是任何一人的像，而是艺术从一切人体美中创造出来的雕像。显而易见，这块由艺术加工而造成形式美的石头之所以美，并不因为它是石头（否则那块顽石也应该像它一样美了），而是由于艺术所放进去的理式^[1]。然而，这种理式不是石头的自然物质原有的，而是在进入石头之前早已存在于那构思者的心灵中；而且这理式之所以存在于艺术家心中，也不是因为他有眼睛和双手，而是因为他参与艺术的创造。

所以这种美是在艺术创造中的，是高级得多的美；因为艺术创造的美并没有进入石头里，它依然保存着，而从它产生另一种较低级的美，后者留在石头中却不是纯粹的，也不像艺术家所愿望的那样，而只能达到顽石被艺术降伏的限度。但是，假如艺术是甚么和有甚么就能创造出甚么作品（而且能依照它的创造物的理念而使之美），那么它就当然是一种更高级更真实的美，因为

它所具有的艺术美比外在的现实美更高些更美些。因为美进入物质中愈是扩展，它就比起始终统一的美来愈是软弱无力。凡物一经分散，必失其真相：强的失其强度，热的失其热度，一般有力的失其力量，美的也失其美。所以一切原始的创造者，就它本身来说，都应该比它的创造物更强有力。没有音乐就没有音乐家，是音乐创造出音乐家来，而且是先验的音乐创造出感性的音乐。假如有人贬低艺术，说艺术的创造不过是摹仿自然，我们要首先回答：即使自然的造物也是摹仿另一种存在；再则，应该知道，艺术也决不是单纯摹仿肉眼可见的事物，而必须回溯到自然事物所从出的理念这根源；不仅如此，况且许多作品是艺术所独创的，因为艺术既具有美，它就能补救事物的缺陷。斐狄亚斯创造宙斯像时，就不是以感性事物为蓝本，而是设想假如宙斯肯现身于凡眼之前，他应该是个甚么形象。

二

然而，让我们放下艺术不谈，去考察一下那些据说是艺术作品所摹仿的事物：天生的美或所谓自然美。一切有理性的生物和无理性的事物，尤其是其中创造成功的东西，他们的塑造者或创造者降伏了物质，赋予他们以他所想望的形式的那些物种。那么，他们的美在于甚么呢？当然不在于他们的血液和月经，况且他们的颜色和形体也各不相同，不是无类可言，便是不成样子，不过像一层臭皮囊包着物质之类的东西罢了，然则倾国倾城的海伦和艳如美神的佳人，从哪里射出美的光辉呢？再则，美神的美又从哪里来呢？或者说，那些旷世无双的美貌，不论是人的或神的，已见过的或未见过的，但一见之下总使人惊叹的美，又从哪里来呢？岂不是全然由于创造者授予创造物一种形式，正如我们说艺术的美是由于艺术家授予艺术品一种形式那样吗？为什么

呢？因为创造物和体现在物质上的理式既然是美的，那尚未体现在物质上而存在于创造者心中的理式，虽是原始的，非物质的，但是始终统一的，难道它就不美吗？

然而，假如说物体作为质量来说就是美的，那么，这种创造性的理式既非质量，当然是不美的了。可是如果同一个形式，不论体现在大的或小的事物上，都同样能够以其力量感动和鼓舞观众的心灵，那就应该说美不在乎质量之大小。我们的证据是：当事物的美留在我们身外时，我们不觉其美，当它进入我们心中时，我们才被感动；况且能通过眼睛而入的只是事物的形式而已，要不然又怎能通过这样狭小的瞳孔呢？固然事物的体积也一起映入眼帘，但它所以显得庞大，实不因其质量，而是因其形式。

再则，事物的创造者可以是美的，可以是丑的，或者是不美不丑的。丑固然不能产生美，难道不美不丑就能够创造出比丑为美的东西吗？然而，自然既能创造出如此之美的事物，它当然早已是美的了；不过我们不惯于洞观事物的底蕴，视而不见，而只追求其外表，却不知正是事物的底蕴在感动我们，正像一个人看到自己的面影，不知它的由来便去追求。显而易见，这样的追求是捕风捉影，所以美不在于体积之雄伟，反之“美在于学问，美在于事业，总而言之，美在于心灵。”心灵的美确实是更高的美，当你见到别人的智慧，你击节称赏，而不顾他面孔之美丑，他的面孔也许是丑陋的，可是你不计较他的外貌，而只去追求他内心之美。如果这还不能感动你去赞美他，你也就不能进窥自己的内心，赞叹它的美了。在这种情形之下，你对美的追求是徒然罢了，因为你所追求的是丑而不是美。因此，我们关于这些问题的话不是对一切人说的，但是假如你要见到自己的美，请你三复斯言！

三

所以，在自然中有一种理式，它是肉体美的原型；在心灵中有一种更美的理式，它是自然美所从出的渊源。但是最卓越的是高尚心灵中的理式：它在美中长成；它装饰着心灵，从更高的光源，从美的根源，给心灵带来光辉；它既然是在心灵中，当然使得心灵能够判断：在它之前的那种不依不存独立自在的理式是甚么样子。其实，这已经不是一种理式，而是心灵本质中的美这种原始理式之创造者；这也是一种理性，是永恒的而非暂时的理性，因为它不是外来之物。

然则，我们怎样去认识它的形象呢？一切形象都出自低级事物，但理性的形象必须从理性本身产生，所以绝不能从一般形象上去认识它，而要像取一块黄金当做一切黄金的标本那样，如果所取的不是纯金，就要提炼它，并且用实践或用理论来证明：这块金不全是黄金，而仅仅含有一定分量的黄金而已。同样，理性的形象也要从我们心中经过提炼的理性上来认识。譬如说，从神的身上来认识神的理性是怎样。

一切神都是庄严的，美丽的，神的美不可言状。但是神之所以庄严美丽是由于甚么呢？显然是由于理性，毋宁说，是由于神这种充沛于内而显露于外的理性。神之所以为神，不是因为神有美丽的肉体（神虽有肉体，但并不因此就有神性），而是因为神有理性。无疑，神是美的，因为神不是时而智慧时而不智；反之，神无论何时总是在冷静坚定纯洁的理性中闪出智慧的光辉。神知道一切，但是神要认识的不是人间的事物，而是神界的以及理性所观照的东西。诸神中的天神，因为逍遥自在，所以常常观照天国的事物，他们昂头天外，仿佛登高远眺。天神的家在天上和空中，他们全体住在彼岸的天国。那儿一切是云海苍茫，大地

是苍天，海洋也是苍天，动物、植物、人类，凡是彼岸的一切，无非天国之物。所以天国的神灵并不藐视人类，也不藐视彼岸的任何事物，因为它们都是彼岸的。天神非到遍游彼岸的一切领域，决不休息。

四

在彼岸，生活是无忧无虑的；对于神，真理就是母亲和乳母，是本质和营养；他们所见的一切都不是派生的而是本质的东西，连他们自己也是如此；一切都是透明的，没有甚么是黑暗的，不可洞察的。一切之于他们，了如指掌，秋毫毕见，正如光之于光。每个神本身就具备一切，也在别的神身上见到一切，仿佛一切无所不在，一切是一切，每个也是一切，光辉是无边无际的；每个都是大的，因为其中小者也是大的。在彼岸，太阳就是一切星辰，每颗星是一个太阳，也是一切星辰。每颗星有其独特的光辉，但也闪出一切星辰的光辉。运动是纯粹的运动，因为主动者虽与被动者有别，但并不妨碍运动；运动也不妨碍静止，因为静止并无动摇的倾向；美是纯粹的美，因为美之所在，无不美者。

神涉足的地方并非异己之地，神之所在就是神的境界，在上升之时，终点亦即起点，所以并非神在一方，神界在另一方。因为神的本质是理性，神自身就是理性。试想那肉眼可见的灿烂的天空，其光辉是自发的；所不同者，在此岸部分之光从另一部分产生，部分只是部分而已；在彼岸则各部分总是从整体产生，部分同时就是整体。因为在凡眼看来是部分的，在慧眼看来却是整体，仿佛慧眼具有伦乔斯的视力，据说他能洞察地下的宝藏，这个神话暗示了彼岸的慧眼。

在彼岸，观照者百看不厌，不会感到满足而终止观照，也不

会感到空虚而要求满足，而是兴尽而后已。在彼岸，决不是此为此，彼为彼，此方不满于彼方；反之，彼岸的一切永无穷竭。当然有时也有不满，但不满决不是由于自满而叹观止。因为在观照之时，人总是愈看愈深，见到自己无穷无限，便按照自己的本性去追求对象。况且生活是这样纯粹，决不会使人厌倦，过着最高尚生活的人怎会感到厌倦呢？这种生活就是智慧，然而不是从推理得来的智慧，因为它永远是美满的，并无缺陷，不须探索甚么东西。然而，它是本源的而不是派生的智慧，而且存在本身就是智慧，并非先有存在而后有智慧。由此再没有别的智慧比这种更高的了；在这种智慧中，自我认识与理性一起出现，用比喻来说，就像正义女神与宙斯比肩而坐那样。因为彼岸的一切事物好像自我观照的神像，是最有福的观照者所能见到的景象。由此可见，这种智慧的力是多么伟大，因为它本身就含有而且创造出宇宙万象，它本身就是万象，是万象的根源和万象的归宿，智慧与万象二者为一；在彼岸，存在即是智慧。

然而，我们尚未达到真正的认识，因为我们相信知识不过是许多定理和命题的总和而已，但是彼岸的知识并非如此，假如有人提出异议，让我们暂且放下那些世俗知识不谈。关于彼岸的知识，柏拉图也曾见过，他说“这不是支离破碎的知识”，至于这种知识如何能有，他让我们自己去探索、去发现，假如我们自命配得上柏拉图派的称号的话。那么，也许最好是从这个问题说起。

五

一切产品，不论是人工的或天然的，都是智慧所创造，在任何场合都是智慧指导着创造。然而，假如说人是依照自己的智慧来进行创造，那么艺术的创造也应如此。然而，艺术家却也必须

回溯到自然的智慧，回溯到造化的道理，而这种智慧决不是原理的总和，而是某种统一体，它与其是由多结合为一，毋宁是由一分为多。所以，假如你把这种智慧放在第一位，那就对了，因为它既不是派生的，也不是依存的。

因此，假如说理式依存于自然，自然是它的根源，试问自然从何处取得理式呢？假如说是从它物，此物又是什么呢？假如说是从自然本身得来，我们就不必再追问了。但是，假如追溯到理性，就还要考究，是不是理性产生这种智慧？假如是的话，它又从何处产生呢？假如说是从它本身产生，那么理性本身就是智慧，此外不能有别的情形了。因此，真的智慧即是存在，真的存在即是智慧，存在的价值来自智慧，正因为来自智慧，它才是真的存在。因此，凡是没有智慧的存在，虽然也是一种存在，因为它是由智慧产生的，但却不是真的存在，因为它不含有智慧。由此可见，不应该认为彼岸的神灵和最有福的人们所观照的是公理而已；反之，一切可以言说的公理尽是美的形象，是可以想象它存在于智者心灵中的这种形象，不是描绘的而是实在的形象。因此，古人说，理念就是实在和存在。

六

以我看，埃及的智人凭借正确的知识或本能，认识了这个道理：他们要是想以智慧来阐明甚么，就从不使用那些表示语言命题和代表声音谈话的文字符号，而总是绘出形象来表达，给每一事物绘一个形象，把形象刻在神庙里以显示事物的细节，所以每一形象是一种知识或智慧，而且是本质的和全面的知识，而不是抽象的思想或意见，然后从这种全面的存在产生个别事物的映象，揭露了详细的道理，说明了事物所以然的原因，从而使人赞叹造物是多么的美。你见到这些形象，定必赞叹埃及人的智慧，

它虽不知万物之所以然的原因，却能说明万物是依照智慧而创造。因此，这种美几乎甚或完全不是从探索得来的，因为假如你发现它，它在你探索和推理之前应该早已如此，早已存在了。（试以这个伟大统一体的宇宙为例，我的话也完全适用于一切事物。）

七

这宇宙，假如我们承认它本身及其所有事物都是派生的，让我们这样设想：它的创造者匠心独运，发明大地，以大地置于中央；然后发明水，以水灌于地面上；于是安排万物，整顿苍天；然后发明生灵，授给每一生灵以它现有的形状、内脏和外表，并凭己意安置它们；试问创造者是这样进行创造吗？这样的设想显然是不合理的，因为他既未见过万象，何从发明呢？倘若说他从别人学来，他也不能像今日的艺匠以手和工具来工作，因为手和脚是后来才有的。所以，唯一的可能是万象本来存在于另一境界，与彼岸的事物直接为邻，毫无隔阂，因而它们所反映的彼岸事物的面影或形象突然出现，仿佛是它们自发的，或是由普遍的或个别的心灵所授予（在这场合是一样的）。总之，此岸的一切是由彼岸而来，而且在彼岸时显得更美；因为此岸的事物是掺杂的，而彼岸的事物是纯粹的。所以万象自始至终纳入理式之中，首先物质纳入元素的理式中，理式之上另有理式，如此层出不穷，因此就很难发现那隐藏于许多理式之下的物质。再则，既然物质是最基本的理式，每一事物便是一个理式；万物皆为理式，因为理式是万物的原型。造化是无声无息的，因为万物的创造者就是本质和理式，所以造化之工并无困难。万类的创造仿佛一蹴而就，所以毫无障碍。现在创造在支配着一切，虽则万物之间容或彼此障碍，但此时决不能障碍着创造，因为创造始终是进行

不息。

我相信，倘若我们自己就是原型，是本质，同时也是理式，倘若彼岸的创造的理式就是我们的本质，我们的艺术创造也将毫无困难地降伏物质，即使是人也能创造出异己的理式。然而，一旦成为人，他就不再是宇宙的整体，他必须摆脱凡胎俗骨，始能像柏拉图所说的那样“升入上界并且统治整个宇宙”；变成了整体，才能创造整体。

然而，我这番话的目的在于指出：你虽然能说明大地为甚么居于中央，为甚么它是圆形的，为什么黄道这样倾斜；在彼岸却不然，并不是因为万物应该如此，所以如此决定，而是因为万物本来如此，所以如此美好。这就好像在因果推理中先有了结论，而这结论却不是从前提产生，因为它不是从因果关系或逻辑推理求得的，而是先于因果关系或逻辑推理而存在，而推论、证明、论据等等都是后来的事情。因为它是根源，万物由此而化育。或谓根源的原因，尤其是这种最后根源的原因，是不可探求的，善哉斯言！这种根源就是终极，它既是根源又是终极，它是一切一切，毫无缺陷。

八

所以，根源的美不仅是完美的，而且在各方面都是完美的，以至没有一部分不美。谁能说它不美呢？因为任何东西，若不是完全含有它，而只含有它的一部分，甚或绝不含有它，就显得不美。如果说它不美，还有甚么是美的呢？因为先于它的东西并不在乎美^[2]。这种根源的美直接诉诸视觉，由于它是一种理式和观照的对象，所以一见就使人赞美。因此，柏拉图想用我们最易了解的话指出这种美，就说创造主赞美自己的作品，他想借此证明这种原型的或理念的美是多么值得赞美。因为当你赞叹仿制的

东西，当然也就赞叹它所摹仿的蓝本，若果“视而不见”，就谈不上赞叹。然而，钟情的人以及一切赞叹尘世的美的人们却不认识到此岸的美得自于彼岸的美。柏拉图所谓“赞美”是对原型来说的，试读他的原作，便可了然。他说“创造主赞美了，他决意使这作品更像它的原型。”这是指原型的美，意谓作品之美得自于原型，作品是原型的映象而已。然而，若果说原型不是最高的、无限的美，那还有甚么比这感性世界更美的呢？然则，我们贬抑这个尘世就不对了，除非说这感性世界并非原型。

九

试想象这宇宙：它的各部分天衣无缝，有条不紊，万象构成一体，状若圆球，于是太阳和星辰立刻出现了，大地、海洋、芸芸众生仿佛在一个透明的球体上，一切了如指掌。你试在心中想象这光辉的球体的形象，它容纳了万象，动的，静的，运行的，固定的。你试保留这形象，同时心中设想另一球体，它没有质量，也没有广度和你所想象的物质，但不要设想它的体积较小。然后你去呼吁那创造你所想象的宇宙的神灵，请他降临。

也许神降临了，带着他的宇宙及其诸神。他是一也是多，一神即众神，众神合成一体；众神各有其能力，但由于能力一致，众神即一神，或者说，一神即众神，因为即使众神诞生，也无损于一神；众神是一体，彼此不可分离，也没有可感觉的形象，否则，此在此，彼在彼，各自独立，就不能成为一体了。然而神并无彼此不同的成分；每一神是一个整体，其能力不是支离破碎的，其成分不是可以测量的。这整体是一种统一的能力，可以无限地扩张，可以无限地施展，它是如此巨大，它的成分也是无穷无尽的。你能说甚么地方它没有达到呢？

固然我们的天地连同它的一切能力，总的说来，是广大的，

但倘若它不掺杂任何微弱的物质能力，它定必更为广大，甚至大到不可言状。虽则有人说火和其他物质能力是巨大的，认为火能燃烧、毁灭、挫折或助长生灵的诞生，但这是由于他不曾认识真正的能力罢了。其实芸芸众生是自生自灭的，彼岸的能力却不然，它只有存在，只有美。因为哪里有失掉存在的美，哪里有失掉美的存在呢？失掉美就失掉存在。因此，存在之所以可欲，正因为存在就是美，美之所以可爱，正因为美就是存在。自然是一体，何必去追问甚么是因甚么是果呢？是的，另有一种虚构的存在^[3]，它须要反映外来的美，才能显得是美而取得存在，它愈能参与理式的美，就愈显得美；它取得理式愈多，就愈是完满，而且愈接近美的本质。

十

于是宙斯（在他领导的诸神中他最为年长）首先前来观照这种美，随后是其余的神灵以及凡能观照的幽灵和生灵。美的景象从一些不可见的地方突然出现了，升到他们的上方，光芒万丈，普照万方，惊动了下面的观照者。他们转身回避，不能正视那太阳似的耀目的光辉。有人抬起头来朝着它看，有人却眼花缭乱，竭力避开。但是凡能观照的人们，莫不注视它和它的一切，可是各人所见的无尽是相同：有人聚精会神去看，见到光辉灿烂的正义之根源和本质；有人却饱餐智慧之秀色，这种智慧不是人类生来便有的，因为它毕竟是摹仿彼岸的智慧，后者无所不在，美不胜收，即使曾见过许多鲜明景象的人也叹为观止。

所以，众神一律在观照，凡是能见到彼岸事物的生灵也在观照，自始至终一览无遗，因为他们立足于彼岸，其中有些是生在彼岸的，尤其是其精神状态尚未分裂的彼岸的神灵。这样，宙斯和我们中得宠的人们观照着这些景象，终于在万类中见到整体的

美，并且参与了彼岸的美……因为一切闪出光辉，彼岸的观照者也充满光辉，而变成美的生灵，就像人们登上满地黄金的高山，往往充满光辉，带上踏足之地的颜色那样。在彼岸，那普照万物的颜色就是美，毋宁说，是从深度发出的颜色和美，而这种美正是普照万物的光辉。然而，凡是不能见到整体的人却以为这是幻觉，唯独饱吸美的玉液琼浆仿佛酩酊大醉的人才不是一般的观照者，因为美浸润他们整个心灵。这样，在观照中，我不是在物外，物也不是在我外；凡是以慧眼观物的人都能见到自己心中有物在，不过虽然万物皆备于我，我却不知物在我心，而把它当做外在的事物，把它当做景象来观照，而渴望去欣赏它，既然作为景象来观照，就要在身外来观照了。然而，必须有内视工夫，才能见到物我合一，见到物即是我，正像一个人一旦被阿波罗或甚么诗神凭附，就能在自己心中见到神的形象，有了以心视神的能力那样。

十一

设使我不能做内视工夫，一旦被神凭附而见到景象，见到自己并且在观照中美化了自己的形象；假如我暂时抛弃这个虽然很美的形象，返回内心，再也不分裂自我的统一整体，我便与那悄然降临的神为伍，尽可能愿意同神在一起；假如我再回到分裂状态，经过净化去接近神，以便如前一样与神结合，我再转身向神，在这转变中就获得这样的益处：起初，当神与我分离之时，我只感到自己的存在，及至返心内视，恢复统一，我便抛弃了自我感觉，唯恐与神分离，才得与神结合。所以，假如我把神视为异己者，就势必置身于神之外。因此，一方面要从神的形象上研究神，经过探索来认识他，另一方面要知道应该进入什么境界，认识如何进入极乐之境；那就必须返心内视，不做观照者而做给

别人观照的对象，如同从彼岸而来的事物那样。我们须凭借思想来阐明这点。

不去观照美，怎能进入美中呢？视美为异己的，还不是进入美中，除非变成了美，才是真的进入美中。所以，倘若是观照外物，观照的主体应该与客体一致，否则就视而不见，这正如自我认识和自我感觉那样，为了感受更深，就得留心不离开自我。还须知道，病者受到刺激，其感觉刺激的能力较强而认识刺激的能力较弱，因为疾病使人更敏感；健康则使人泰然处之，对自己有更多的认识。由此可见，健康的状态有如我们的天性，是和我们一致的，而疾病却是外来的，非天然的，显然是和我们的天性完全不同的。然而，我们对我们的天性却并不自觉，在健康的情况下，尤其是当我们认识自己之时，我们才有关于自己的知识，才能和自己结合为一体。

因此，在彼岸，我们的认识既然必须最符合于理性，假如我们还逗留在感性印象上，我们便显得无知，在这场合可以说凭感觉就一无所见，因为或则视而不见，或则所见不同。所以，感觉引起怀疑，观照之我不是观照之物。假如我怀疑所见的物，我也就怀疑我的存在，因为无论如何我也不能置身于自我之外靠肉眼来观照自己，像观照感性事物那样。

十二

上文说过，如何视美为外物，如何视美为自我。我们在观照之时，或则视美为外物，或则视美为自我，那么其中有何消息呢？可以说，我们见到神，他生出极其美满的儿子，万物皆备于神，所以生产是绝无痛苦的。神欣赏自己的产物，赞叹自己的儿子，他把一切给自己保留着，对自己的光辉和造物的光辉沾沾自喜。一切造物是美的，甚至美是留在神心内的。在一切造物中唯

独他的儿子显露于外。从神的最幼的儿子，可以看到父亲的形象和留在父亲身边的诸兄弟的形象之反映。这就证明了，他真不愧为神的后裔，因为和他一起产生一个不同于神的完美的宇宙，这宇宙是美的映象。它既是美与存在的映象，就不可能不美；它处处摹仿它的原型，况且它具有生命，是存在的映象，而且是从彼岸而来的美之映象。它具有永恒性，是永恒的映象。这宇宙既然不是凭艺术而产生的映象，它怎会有时反映有时不反映它的原型呢？不，宇宙万象都是天然生成的映象，始终有如它的原型那样。

因此，若果有人认为感性世界是无常的，理性世界是永恒的，仿佛感性世界是创造主一时兴到而创造出来的，那就错了。他们不能了解创造的秘密，也不知道当理性世界光辉焕发之时，感性世界不可能黯然无光，须知自有理性世界之日便有感性世界，而理性世界无论过去或未来都是万古长青的。如果要表明它的永恒性，就得使用这样的词句。

十三

于是，神（克洛诺斯）不得不恢复常态，他便把统治宇宙万有之权授给儿子（宙斯），因为他集众美于一身，不愿放弃彼岸的治权，所以另找一个比他年轻的后辈青年来代劳，他放下了这责任，便尊自己的父亲（乌拉诺斯）于上位，然后他升到上方。这也就是说，他把从他儿子到他那里的一切事物都安置在彼岸，所以他居于两者之间超然独立，既与他由来的上界保持距离，又不受他以下的下界所束缚，他居于比他为尊的父亲与比他为卑的儿子之间。然而，既然他的父亲高于美，他自己就始终是根源的美；虽则心灵是美的，但他比心灵更美，因为心灵不过是他的迹象，因此心灵是天生的美，但是当心灵向往彼岸时，它会显得更

美。所以，说得更明白些，假如说宇宙的心灵，或者说美神自己，是美的，神是怎么样呢？假如说她的美是自发的，神又是怎么样呢？假如说她是因外物而美的，她从何而得到这种外来的但也是生而有之的美呢？我们的美是天性所使然的，我们的丑是由于变成了异己的性质。所以人若能认识自己便是美的，若不能认识自己便是丑的。美就在于此，而且由此而来。

上述的话是否足以引导你去清楚地认识理性的境界呢，还是须从别的途径去达到我们的目的？

根据法兰西大学《古典文艺丛书》希腊文本译出。

【注释】

[1] 在普洛提诺斯，“形式”、“理式”、“理念”三个概念是同义语。

[2] 按照普洛提诺斯的体系，先于美而存在的东西是“善”，善先于美，所以善并不在于美。

[3] 这里指艺术作品。

但 丁

(1265—1321)

但丁·阿利吉耶里（Dante Alighieri 1265—1321）意大利著名诗人、西方民族语言理论的奠基人，中古到文艺复兴的过渡时期最有代表性的作家。恩格斯称他是“中世纪的最后一位诗人，同时又是新时代的最初一位诗人”。作品有诗集《新生》、《牧歌》、《书信集》和著名长诗《神曲》，其文艺思想散见于《飧宴》、《论俗语》、《致斯加拉亲王书》和《神曲》等著作中。但丁从多方面探讨了各种文学体裁同语言的关系；他提出了三种文学主题：一是安全，二是爱情，三是才德；他主张诗的“寓意说”，又指出“艺术要尽量摹仿自然”，表现人的内心世界，以及内容与形式的统一。他的全部思想理论成为文艺复兴思想的先驱，意大利人文主义先驱者彼特拉克和薄伽丘，都直接接受但丁的影响。

论 俗 语

(1304—1305)

卷 一

第 一 章

因为我们觉得以前尚未有人讨论过俗语这门学问，而事实上我们深知这种语言是人人所必需的，因为不仅男子，甚至妇女和儿童，莫不尽其性灵之所能及去掌握俗语；况且我们希望能够略为启迪某些人的识力，他们好像盲人走路那样，把明明是在前面的东西当做是在后面；所以，但愿皇天庇佑，我们将努力为俗语服务；我们不仅要从自己的智慧中汲取清泉以供一饮，而且要掺杂一些从别人那里采摘或搜集来的玉液琼浆，才能够提供最甜美的蜜水。然而，因为一切科学的能事，不在于证明而在于解释它的主题，使人知道这门科学所研究的究竟是甚么东西，所以我们要直接了当地说：所谓俗语，就是孩提在起初解语之时，从周围的人们听惯而且熟习的那种语言，简而言之，俗语乃是我们不凭任何规律从摹仿乳母而学来的那种语言。从俗语又产生第二种语言，罗马人称之为文言^[1]。这种第二语言，希腊人以及其他民族也有，但不是一切民族都有。然而，只有少数人能够运用这种语言，因为我们必须费许多时间勤学苦练才能学到它。况且，在这两种语言中，俗语更为可贵，因为它是人类最初使用的，而且全世界都使用它，虽则俗语分为多种语系，在发音和词汇方面各

不相同。俗语之所以更为可贵，是因为对我们来说，它是自然的，而文言却是人为的。我们想讨论的就是这种更可贵的语言。

第二章

所以俗语就是我们的真正的第一语言。然而，我说“我们的”，并非暗指在人类语言之外还有另一种语言；因为在一切生灵中，唯独人类获得自然赋予的语言，因为只有人类需要它。下等动物是天生不需要语言的，授之以语言也是徒然的；我们知道，自然不必多此一举。设使我们仔细想想，我们在说话时有何目的；我们就不难知道，目的不外是把自己心中的思想展示给别人。然而，为了显示其光辉的思想，天使业已具有最现成的、确实不可言喻的智慧，借此可以在各方面互相了解，或是凭自己的领会，或是借助于这面最灿烂的镜子^[2]，它可以反映出天使的完美，所以他们最热衷于览镜；既然如此，天使就似乎无须使用语言来表达心意。若果有人以堕落的天使为证，提出反驳，我们可以作两点答复。第一，我们可以说，既然我们讨论的是幸福所必需的事情，我们就不应该提及堕落的天使，因为他们抗拒上帝的意旨。第二，更充分的理由是：只有魔鬼为了发现彼此的阴谋，才需要彼此认识对方的存在和势力；这点他们当然是知道的，因为他们在堕落以前已经彼此了解。

下等动物是率性而行的，所以也不需要具有语言的能力；因为同类的动物皆有同样的行为和欲望，所以它们根据自己的行为和欲望，就能够认识对方的行为和欲望。在不同类的动物之间，语言不仅是不需要的，甚且是有害的，因为它们没有友善的交往。

若果有人反驳，说蛇曾向第一个女人说话，巴兰的驴能作人语；我们就答道，驴因天使指使，蛇因魔鬼教唆，所以它们自己

运动器官发出类似真正语言的清晰的声音来，其实驴的发音不过是驴鸣，蛇的发音不过是蛇嘶而已。

若果有人反驳，说奥维德的《变形记》卷五中讲过鹊能够说话；我们就答道，诗人的话是一个比喻，其实是另有所指。若果有人说，甚至今日鹊和某些鸟也能够说话；我们就说，这是误会，因为这种动作不是说话，而只是对人声的一种摹仿，换句话说，它们只是摹仿我们的发音，而不是摹仿我们的说话。因此，如果你叫一声“八哥”，它也答一声“八哥”，这不过是复述或摹仿说这个字的人的语音罢了。

由此可见，唯独人类具有天赋的语言。然而，让我们简略地说明，为甚么语言是人类所必需的。

第 三 章

人类的行为不是受本能而是受理性支配，而理性本身又在识别力、判断力、抉择力等方面因人而异，所以每个人都好像自成一类；既然如此，我们就认为，没有人能够像野兽那样凭借自己的行为 and 欲望了解别人，也没有人能够像天使那样凭性灵的洞察力知道别人的心事，因为人的性灵往往受其肉体的迟钝愚昧所限制。因此，人类必须有某种既是理性的又是感性的信号来交换思想。这种信号，既要把思想从一个人的理性传给别人的理性；它就必须是理性的信号；既然除非是通过感性的媒介，就决不可能把思想从一个人的理性传给别人的理性。它就必须是感性的信号；因为，倘使它只是理性的，它就不可能传达。倘使它只是感性的，它就不可能取之于一个人的理性，而授之于别人的理性。

这种信号就是我要谈的高深题目；就它是声音而言，它是感性的；就它能随意传达某种意义而言，它是理性的。

第 四 章

从上文的论述，显而易见，语言只赋予人类。现在，我想，我们应该探讨一下：语言最先赋予谁人，他说的第一句话是甚么，而且是对何人在何时何地说的，以及这第一句话是用何种语言说出来。最神圣的《圣经》在《创世记》的首篇中曾论及世界的起源，根据它的记载，我们知道，是一个女人最先说话，我指那个最放肆的女人夏娃，她在答复魔鬼的询问时说道：“天堂中树上的果子我们可以吃，唯有天堂中央那棵树上的果子上帝命令我们不要吃，也不要摸，免得我们会死”。然而，虽然我们看到《圣经》记载着是女人首先说话，但是我们颇有理由猜想是男人首先说话的；说话这种杰出的人类行为，也是女人先于男人做出来，这似乎不合理。所以，我很有理由相信上帝刚创造了亚当便赐给他以语言。

我绝不怀疑，精神健全的人也会明白，第一个说话者的第一句话，是等于称呼上帝的 E1，不论这是发问还是回答。若果以为人在称呼上帝之前已经称呼过别的东西，那是荒谬的，为理性所不容的，因为人是上帝所创造而且为上帝而创造的。自从人类犯罪以来，人们最先试着讲的第一声，是苦恼的号哭，所以颇有理由说，生存于人类犯罪之前的人们，应该是以快乐的呼声开始讲话；既然没有上帝就没有快乐，一切快乐都在上帝身上，而且上帝本身全是快乐，由此可见，第一个说话者的第一句话首先是说“上帝”，而不是别的。上文说过，人类的第一句话可能是一句答话，因此就产生这样的问题；若果是答话，是不是对上帝说的呢？因为，要是这样，那就似乎上帝首先说过话了，这就和上文的论述互相矛盾。我的答复是：当上帝询问他时，他可能回答，但是并不因此就可以肯定上帝所说的话就是我们所谓语言。

存在的一切都服从上帝的意旨，谁会怀疑这点呢？因为万物皆是上帝所创造，受上帝保护，也由上帝统治的。当上帝命令下界的自然力（它们是上帝的仆役和作品）使空气经受巨大震动之时，天空就会雷霆轰鸣，电光闪烁，暴雨倾泻，雪片纷飞，冰雹乱落，这岂不是天有动乎中而发出的某种言词？亚当曾见过更伟大的奇迹，他岂不能了解？何尝不是呢？所以，我认为，我这些见解可以充分答复了上述的以及其他的质难。

第 五 章

试想——根据上下文的论述就颇有理由这样设想——那第一个人首先是对上帝说话的，我们就不妨说，他受到振奋精神的力量感发之后，便毫不踌躇地说出话来；因为，我相信，就人类而言，倘使人能以人的姿态去说、去听；对别人说话比听别人的话更近乎人性。所以，如果说创造主，万物之根源，爱好美满的上帝，以他的气息一吹，便使得我们人类的始祖成为一个白璧无瑕的人，那末，我觉得这个万物之灵决不会先听而后说，那是理所当然的。但是，如果有人提出异议，说他没有讲话之必要，因为当时他是唯一生存的一个人，而上帝能够领会我们的一切隐秘思想，无须我们说一句话，甚至我们还未自觉，上帝便已经知道我们的思想；那末，我，怀着对判断之神的永恒意旨所应有的敬意，敢毅然地说：虽然上帝知道，不，甚或预先知道（这在上帝是一回事）第一个说话者的思想，哪怕他没有说出一句话，但是上帝还是希望他讲出来的，因为在显示这么伟大而且是上帝所慷慨赐予的这种才能之时，上帝自己也会感到光荣。所以，我相信，我们可以有条有理地让我们的感情自由流露，那都是出于上帝的意旨。

由此，我们也就可以完全断定人类说第一句话时是在甚么地

方了：如果亚当诞生在天堂之外，那是在天堂之外说的；如果他诞生在天堂之内，我们就可以证明，人类的第一句话是在天堂里说的了。

第 六 章

人类的事情是用许多种不同的语言来表达的，所以许多人不能彼此了解，说话和不说话一样；因此我们应当首先探讨亚当的语言。亚当没有母亲，不曾吃过母乳，不曾经过童年和青春，但是我们相信他也曾说过话。关于这个问题，正如说卑特拉马刺是人烟最稠密的城市和绝大多数亚当子孙的故乡那样，凡是狂妄的人们，总会设想自己的故乡是太阳之下最可爱的地方，总会认为自己的俗语（自己的家乡话）胜于一切地方的俗语，从而相信自己的俗语确实是亚当的语言。然而，对于我，这个世界就是我的故乡，正如大海之于鱼一样，虽则我在稚齿未生的时候便饮着阿诺河之水，虽则我热爱佛罗伦萨，以至我因为热爱它而甘受无辜的放逐，但是我的判断还是凭借理性而不是凭借感情。虽则就我自己的爱好或感官的慰藉而言，我觉得世间再没有别的地方比佛罗伦萨更可爱，但是当我翻阅诗人和作家们的著作，看到关于大千世界的一般的和个别的描写，当我在心中默谕世界各地的位置，如何分布在两极和赤道之间，我就获得一种审慎而坚决的主张，认为有许多国家和城市比之我的祖国托斯坎尼和我的故乡佛罗伦萨更高贵更可爱，有许多民族和种族所使用的语言比之意大利语更好听更实用。所以，转回到我的主题上来，我认为上帝创造了第一个人就同时创造了某种语言的方式。我所谓“方式”，是指关于词汇和词汇的结构及其发音等等方面而言；而这种方式，人类的任何一种语言都会使用，要不是人类因跋扈之罪而至失掉了它。我在下文将予以阐明。

亚当曾用这种语言方式说话，所有他的后裔也用这种语言方式，直到建筑了巴别塔之后。据说，巴别塔意即混乱之塔；希伯尔的子孙继承了这种语言，他们后来因他的名字而被叫做希伯来人。在语言混乱之后，只有希伯来人还保存着这种语言，为的是我们的救世主（就他的人性而言，救世主降生在希伯来人中间）后来可以使用这种未经淆乱的天赐的语言。由此可见，希伯来语是亚当口中所说的那种语言。

第 七 章

呜呼，想起人类的丑行，我至今尚有奇耻大辱之感！但是，我既然不可能避而不谈，我只好匆匆一述，虽然我的脸泛起羞耻的红霞，我的心忐忑不安。啊，人类，你的本性总是倾向于犯罪！啊，你自始便多行不义，殆后也没有停息！你由于第一次犯罪而失掉了光明，你被逐出你的故乡乐国，这还不足以使你痛改前非吗？因为你的家族普遍地陷于情欲和暴行，除了诺亚的一家人以外，你所有的财产都被淹没在洪水之中，大地的走兽和天空的飞禽也因你的罪行而受到惩罚，这还不够吗，还不够吗？当然，这应该是够了！然而，正如俗谚所云：“你要跌过三次，才能骑上马背”，而你，可怜的人类，却偏偏选择了一匹可怜的劣马！

我的读者，试想人类如何忘记了甚至蔑视了从前的纪律，转开双眼不去看看那还留在他身上的鞭痕，却又第三次以自己的愚蠢放肆的傲慢激怒了上帝而受到鞭挞！因为怙恶不悛的人类，听信了巨人的唆使，居然妄想以技巧夺天工，甚至妄想胜过造化自然的上帝；他们在示拿建筑了一座塔，后来名为巴别塔，意即混乱之塔，妄想借此攀登天堂，不仅狂妄地要同自己的创造主匹比，甚至要超过他。啊，上天之神真是大慈大悲！试问哪个父亲

能容忍儿子这么多的侮辱呢？然而，上帝起来了，降下灾祸，但不是出于敌意而是怀着父爱。在别的时候，他往往降下毁灭性的灾难，但是这一次却以一种仁慈而使人难忘的教训来惩戒他的叛逆的子孙。因为差不多全人类都聚集在一起来做这件坏事。他们有的发号施令，有的做建筑师，有的垒砌墙壁，有的度量工程，有的涂抹灰泥，有的采掘顽石，有的从水路和陆路来运输；种种式式人群正在进行种种式式工作，忽然间，皇天一声霹雳，袭击他们，淆乱了他们的语言，因此所有参加这项工程的人们，他们本来是使用同一种语言的，现在都不得不丢下工作，因为许多种不同的语言造成隔阂，他们再也不能聚在一起交谈。唯独从事于同样工作的人有共同的语言，例如，所有工程师有同一种语言，滚石下山的工人另有一种，凿石的工人又另有一种，每一群工人都是如此。于是人类分裂了，因工作不同而各有不同的语言，人所从事的工作愈高级，他们后来所操的语言就愈粗野。

然而，那些还保持着这种神圣语言的人们都放弃工作，也不鼓励别人去干，而且，他们虽然是憎恶这项工程，嘲笑从事做工的人们的愚蠢。这一小撮人就是闪的后裔（据我猜想），闪是诺亚的第三子，以色列人就是从他派生的，他们一向使用这种最古的语言，直到散居于四方为止。

第 八 章

我们颇有理由设想：由于上述的语言之混乱，人们便初次散开，到世界的各个地带，到一切可以居留的地方，直到天涯海角的僻壤。因为人类的主根是种在东方地区，我们的种族也是从东方向两边散开，枝梢百出，终于达到西方的边陲。所以，也许那时候人们第一次饮到全欧洲河流之水，或者至少是其中几条江河。然而，不论那些人是第一次到欧洲来作客，还是以欧洲土著

的身份还乡，总之他们带来了欧语的三个支系；他们有些定居在南欧，有些定居在北欧，第三个集团，即今日的希腊人，则一半在欧洲一半在亚洲。

后来，从这次混乱之后获得的同一种方言中，派生出种种俗语，下文将予以论述。有一种方言流行于从多瑙河口或米奥提斯沼地到英格兰西郊边区、邻接意大利和法兰西边境并以地中海为界的一带地方，虽然后来由斯拉夫族，匈牙利族，撒克逊族，英吉利族以及其他许多民族把它分化为种种俗语，但是几乎所有上述的那些民族在回答“是”之时都说“iö”，只有这个字还留存在他们中间，足以证明他们是同出于一源。

从这个方言区起，也就是说，从匈牙利边界往东，另一种方言流行于东欧一切地区，甚至越出东欧以外。但是，第三种方言则流行于北欧和南欧以外的欧洲部分，虽则今日它已经分为三派了。因为操这种方言的人们，在说“是”字之时，有的说“oc”，有的说“oil”，有的说“si”，这就是西班牙人，法兰西人，意大利人。这三个民族的俗语出于同一种方言，其证据是确凿的：因为我们看到他们对许多事物的称呼是相同的，例如，deum（神），celum（天），amore（爱），mare（海），terram（地），vivit（生），moritur（死），amat（爱好），如此等等。说“oc”的人们住在南欧的西部，从热那亚人的边境起；说“si”的人们住在上述的边境以东的国土，即直到意大利海角亚得里亚海湾开始的地方，以及西西里。说“oil”的人们则住在这两个民族稍偏北的地方，其东部和北部与日尔曼人为邻，西部濒临英吉利海并以亚拉冈山脉为界，南部则为布罗温斯的居民以及亚平宁的悬崖绝壁所隔断。

第九章

现在，我必须把我所持的理由检验一下，因为我的目的在于探索无权威可依据的一个问题；这问题是：本来具有同一形式的语言，后来经过了甚么演变呢？沿着熟识的道路前进，是更安全更迅速的，让我放下其他语言不论，就从我们自己的语言讲起吧。因为我们在一种语言中所见到的现象，也可以类推于其它语言。

我要论述的这三种语言有三种形式，上文说过，操这种语言的人们有的说“oc”，有的说“si”，有的说“oil”。在混乱之初，这种语言本来是一致的（这点必须证明），因为我们确有许多相同的词汇，优秀的作家们的作品可以为证。词汇既然相同，那就不像上文所述因建筑巴别塔而引起的赎罪的混乱情况了。

这三派语言的作家都曾使用过许多相同的字眼，尤其是amor（爱情）这个字，例如……（引证外文诗句的例子，从略）。现在，让我探讨为甚么这种语言演变为三派，而且每一派本身也不断在演变，譬如说，为甚么意大利右部的口语不同于其左部的口语（例如，帕多发人说一种话，比萨人说另一种话）；为甚么境界接近的居民还会各有不同的口语（例如，米兰人和味罗那人，罗马人和佛罗伦萨人）；而且甚至同一民族的人们也是如此（例如，那坡利人和该达人，拉温那人和法英萨人）；而更奇特的现象是，即使同一城市的居民也是口音不同（例如，圣斐利萨近郊的坡伦亚人和马佐里大道的坡伦亚人）。所有这些语言的分歧和演变，可以用同一理由来说明。

人有常言：一切结果总不出乎其原因之外，因为一切事物不可能产生异己的东西。既然人类的语言，除了上帝为人类始祖创造的那种语言以外，都是人们在语言淆乱之后任意把它恢复过来

的，而这不过是说，他们忘记了从前的语言罢了，况且人类是最无恒最善变的生灵；所以人类的语言不可能持久不变，反之，它定必演变，正如人间的其他事物，譬如说，风俗和服装，必然因时代不同和地区远近而有差异。我并不是说，语言因时代不同而差异这一真理尚有可疑之余地；我认为毋宁说这是已成定论的真理。就我们的其他行为而论，我们与远古同胞之不同，就远甚于我们与远方同代人之差异了。所以，我敢大胆地肯定，倘若古代巴费亚人死而复活，他们的语言定必和现代巴费亚人的语言不相同。试想，一个青年人长大了，我们却没有察觉到他在成长，那末，我这番话也就不足为奇了。因为逐渐运动的事物，我们并不觉得它在运动，能发觉一物之运动所需的时间愈长，我们就愈觉得它静止不动。所以，倘若有些粗鄙愚昧的人认为同一城市的居民在交际中所用的语言是始终不变的，我们对于这种见解也不会感到惊奇，因为一个城市的语言的演变是逐渐的，历时甚久的，而人的一生在本质上却极其短促。

所以，假如同一个民族的语言（正如上文所述的）在时间的长河中不断演变，而且无论如何也不会固定下来，那末，千里迢迢彼此睽隔的人们的语言，也就必然会演变成各种各样了，正如其风俗和服装是各种各样的那样，因为自然环境或社会交际使得它们不可能一成不易，反之，会依照居民的习性和切合地方的特点而发生变化。因此，有人起来发明文言这种技术。所谓“文言”，其目的不过是要要求一种语言历千载而不变、放之四海而皆准罢了。这种文言，既然为许多民族所公认而稳定下来，它就似乎是不以个人的意志为转移，从而不可能发生变化了。所以，他们发明文言，以免语言因个人任意窜改而至流动不居，以免我们因此对于古代人或外国人的奇言奇行一无所知或者一知半解。

第 十 章

上文说过，我们今日的语言有三种形式。当我按照它的三种形式来比较，权衡其轻重之时，我感到莫大的踌躇和腼腆，不敢判断哪一种较为优越，除非是说我们知道文言的创立者采用“sic”（是）作为肯定副词，那就似乎是推重那采用“si”的意大利人。因为这三派的拥护者，都博征繁引来证明自己这一派的优越性。譬如，“oil”语的维护者说，因为它是一种更容易更可爱的俗语，所以凡是用通俗散文来写作或翻译的东西，都使用这种语言，例如，特洛伊和罗马的战功纪，优秀的亚瑟王传说，以及其他许多历史的和学术的著作。另一派，即“oc”派，则认为善于辞令的作家，例如奥汾涅人彼得以及其他古代作家，都首先使用这种语言来作诗，因为它是更完善更悦耳的语言。第三派，即意大利语派，根据两种理由提出优先权的要求：第一，曾用俗语写作的最动人最巧妙的诗人们，是这种语言的挚友或它的家族，例如，匹斯托雅人齐诺和他的朋友。第二，这种语言似乎更接近于大家通用的文言，在以理性探讨这个问题的人们看来，这点是十分有力的论据。

然而，我不想贸然下判断。本文既限于论述意大利语，让我们先列举它所吸收的种种异体，然后加以比较。首先，我们说，意大利分为左右两部分。若问划分的界线为何，让我简单地回答：就以亚平宁山脉为界，它像高耸的屋脊使两旁檐溜向不同方向分流，山洪有如通过长长的檐槽向两岸倾泻，正如卢卡努斯在《内战记》卷二中所描写的那样。山之右边以替里尼亚海为盆，左边的水则注入亚得里亚海。右边地区有亚浦利亚（但并非全部），斯波勒陀公国，托斯坎尼，热那亚边区。左边地区则有亚浦利亚之一部分，安科纳边区，罗马纳，伦巴底亚，特累微左边

区，以及威尼西亚。佛利乌里和伊斯的里亚不能不属于意大利左部，替里尼亚海的岛屿西西里和撒地尼亚则应该属于意大利右部或和它有联系。左右两部及其各地区的居民，有种种不同的方言：例如，西西里语异于亚浦利亚语，亚浦利亚语异于罗马语，罗马语异于斯波勒陀语，而两者皆异于托斯坎尼语，托斯坎尼语异于热那亚语，热那亚语异于撒地尼亚语；再则，喀拉布里亚语异于安科纳语，安科纳语异于罗马纳语，罗马纳语异于特累微左语和威尼西亚语，而后两者也异于阿岐雷雅语，阿岐雷雅语则异于伊斯的里亚语。我相信，意大利人总会同意我这番话吧。由此可见，仅仅意大利一地，就至少有十四种方言，而且各种方言内部也有分歧，例如，在托斯坎尼区栖亚那语就不同于阿瑞丁语，在伦巴底亚区非拉腊语就不同于普拉琴丁语。我在前章也曾说过，甚至在同一城市之内也可以听到不同的方言。所以，如果把意大利俗语的甲级、乙级、丙级等等流派一起计算，我们将见到，在这一角小天地中，不同的语言不仅达到千种，甚或超过此数。

第十一章

意大利俗语既然有这么多不协调的分歧，那末，就让我们去猎取一种较为合适的俗语，一种光辉的意大利语；为了在这狩猎中能够找到一条通行的道路，让我们首先披荆斩棘，清除林中的障碍。罗马人自以为对任何民族都占有优先地位，那末，让我们在根除艾草的过程中首先清除他们（那是合该的），宣布他们在任何俗语方案中都没有地位。我们认为，罗马人的鄙俗的语言，或者说，他们的难听的土话，是意大利的所有方言中最拙劣的一种，这是不足为奇的，因为他们伤风败俗，已经堕落到一切民族之下。他们一开口总是说“喂，你说啥？”其次，让我们清除安

科呐边区的居民，因为他们蛮音鸩舌，不知所云。此外，也要否定斯波勒陀人。我们不要忘记，不少歌体诗（canzone，一种抒情轻快的歌曲）是为了对他们表示轻蔑而作的，其中有一首结构正确而且完美，这是佛罗伦萨人卡斯特拉的作品，该诗的首句是：

“我遇见一个卡秋里乡姑娘，
她匆匆忙忙地在路上踟踌。”

再则，让我们也除去米兰人和贝加摩及其邻区的居民。我们记得有人唱过谴责他们的歌云：

“十月黄昏后……”

然后，让我们再筛去阿岐雷雅人和伊斯的里亚人，他们总是粗声大气地吆喝“你干么？”同时，我们也抛弃加森提诺和普拉多等地的山腔野语，因为它们的重音太高，在城市中心区的居民听来往往刺耳。让我们也抛弃撒地尼亚人，他们不是意大利人，但似乎与意大利人也有关系，因为仿佛只有他们没有自己的俗语，像鹦鹉学舌那样摹仿拉丁话，说“domsu nova”（新屋）和“dominus meus”（我的上帝）。

第十二章

在所谓“筛过”这些意大利俗语之后，让我们把那些留在筛子里的一起比较一下，迅速地挑选出最可敬的一种，授予它最大的光荣。首先，让我们检查西西里人的天才：西西里俗语似乎僭夺了比别的俗语更大的名声，因为意大利人写的任何诗歌都被称为西西里诗，而且我们也见到许多西西里人曾作过很有分量的诗，例如，在歌体诗中就有“虽然水在火中也失掉冷意”和“爱情呵，你久已引导我”等等。然而，特里纳克里亚这个地方的名声之所以永垂不朽，假如我们正确地估计它的倾向的目的，不过

是由于它谴责意大利诸王侯而已，这些王侯追求的不是英勇的豪情而是鄙俗的豪华。但是，斐德烈大帝及其幸运的儿子曼弗烈德，却显出高贵品质和正直性格，在盛极一时的年代，他们追随人道而鄙弃兽道；所以德高望重的人们莫不力求进身于这样伟大的君主之阶下，因此，当时最优秀的意大利人的著作，首先出现在大帝的宫廷。由于皇廷设在西西里，我们先辈的作品因此被称为西西里派，这个名称流传至今，后人不能改易。拉加，拉加！当今的斐德烈的号笛是甚么声音？查理斯二世的黄钟是甚么号召？声势赫赫的约翰侯爵和阿左侯爵的画角何其刺耳？其余达官显贵的长笛又何其盛气凌人？岂不是在说：“来吧，凶手们；来吧，叛徒们；来吧，贪官污吏”？

然而，与其空谈阔论，不如回到我们的主题：我们认为，如果选择西西里方言——即西西里平民所说的话，我们似乎应该根据大众口语来判断，——它是无甚可取的，因为这种话没有温柔的慢声，譬如说，“你若愿意，就拉我出火坑。”然而，如果我们选择最高尚的西西里人所倾吐的语言，就上文引证的歌体诗中的语言加以分析，这种语言就不啻是最值得赞扬的语言。下文我将予以阐明。

亚浦利亚人，由于自己的语言粗鄙，或者由于与罗马人和安科纳人为邻，使用可耻的外邦话……（引证从略）。

但是，虽然亚浦利亚人一般是言语无趣的，但是也有些人使用优美的语言而且颇有一些名气，他们在歌体诗中掺杂了较多的法庭词藻，读一读他们的作品，这点便明白了，例如，“夫人，我将对你倾吐心曲”和“为了纯洁的爱情，我心欣然。”

因此，读者留心上述的一切，便会知道：不论西西里方言和亚浦利亚方言，都不是意大利最美的俗语，因为我们已经指出，这两个地区的善于词令的作家们业已放弃自己的方言。

第十三章

其次，让我们谈谈托斯坎尼人。他们狂妄自大，自以为有独占光辉的俗语的权力，在这点上，不但一般平民执迷不悟，我们甚至见到不少知名之士也陷于同样的迷惑，例如，阿瑞左人基多涅就从来不尝试使用法庭俗语，又如，卢加人波拿运达，比萨人加罗，栖亚那人米诺·莫卡陀，佛罗伦萨人布鲁涅陀，如果你有空闲来检查一下他们的作品，你会发现他们使用的决不是法庭俗语，而不过是市井俗语。托斯坎尼人既然比其他人更狂妄自大，所以把托斯坎尼各城镇的方言一一评述，铲除他们的虚荣心，是应该而且有益的。佛罗伦萨人开口便说：“我们边吃边谈，反正没有别的事情做。”比萨人说：“真的，佛罗伦萨大兵正在比萨过境”。卢加人说：“多谢上帝，卢加共和国的情势大好”。栖亚那人说：“但愿我们永远不背叛栖亚那”，“这是甚么？”等等。阿瑞丁人说：“你大概来吧？”（我不想讨论佩鲁查语，奥微亚陀语，卡斯提腊语，因为他们接近罗马人和斯波勒陀人）。然而，虽则几乎所有托斯坎尼鄙俗方言都是笨拙的，我们却也看到有些人认识了俗语的优点是在甚么地方，譬如，基多，拉波等等，以及一切佛罗伦萨人，匹斯托雅人齐诺——我们不应该最后才提及他们——这些人都是迫不得已而使用鄙俗方言的。所以，如果我们检查托斯坎尼的各种方言，而同时想到以上推荐的几位作家曾摈弃自己的方言，那末，毫无疑问，我们所寻找的那种俗语，就不同于托斯坎尼人所使用的俗语。

但是，如果有人以为，我们论及托斯坎尼语的这番话，也适用于热那亚语，那末请他记住，热那亚人忘记了使用“Z”字母，他们不是哑了便是要发明一种新语言，因为“Z”音是这种方言的主要组成部分，但是这个字母的发音是粗糙不堪的。

第十四章

现在，让我们跨过亚平宁山的葱茏的峰岚，像往常一样继续去作探索的狩猎，从东方起行向意大利左部前进吧。

一入罗马纳，我们便看到在意大利有两种方言的类型，而各有一些不同的特征。其中一种，因为其词汇和发音温柔悦耳，带有女音的味儿，所以即使男子作男子的谈吐，也使人有女性之感。这种方言流行于罗马纳所有民众之间，尤其是福里的民众之间。福里城虽然是最新的城市，却是全省的名城。福里人作肯定的答复之时便说“deusci”，用“我的眼睛”或“我的心肝儿”来表示亲昵。我们也听说有些人写诗时便放弃自己的方言，例如，法英萨人托马斯和乌哥里诺·布齐奥拉。

我们曾说过，还有另一种方言，这种方言，是“首如飞蓬”，似的，其词汇和发音极其粗糙，妇女在说话时不但很难听，甚至使人怀疑她是男还是女。这种语言流行于布里西亚人、味罗那人、味晋萨人、帕多发人之间，他们开口便说“magara”（但愿如此），有许多拙劣的简化字，分词语尾作“tus”，名动词语尾作“tas”，例如，mercò（市场）和 bontè（善）两字的变化。我们认为特累微左人也属于这一种，因为他们像布里西亚人那样把“v”音发成“f”音，例如，把 novem（九）说成“nof”，把 vivo（活的）说成“vif”，我们不赞成这种粗腔野调。

威尼西亚人也好像算不上具有我们所追寻的这种俗语，如果有人执迷不悟，对于这点还是半信半疑，就请他想一想是否曾说过像“我用上帝的伤口发誓，你这家伙一定不来”这类的话。

在这些人中，我们发现，只有一个人努力避免他的家乡话，而使用法庭的俗语，他是帕多发人伊尔布兰丁诺。

所以，就本章所提出的各种方言来判断，我们的结论是：不

论罗马纳语或它的对立面（如上文所说的）和威尼西亚语，都不是我们所寻找的那种光辉的俗语。

第十五章

现在，让我们踏遍意大利密林中的其余地方，继续扫清道路吧。

我们认为，有人说波伦亚人使用一种更美的语言，这也许是不大会错的，因为他们的方言吸收了一些从伊摩拉、非拉腊、摩德斯等邻地借用来的成分；我猜想所有波伦亚人都借用邻地的方言，例如，索尔德育对自己的方言孟都亚语就是这样（孟都亚邻近格里摩那、布里西亚和味罗那），他以词藻丰富见称，而他不仅在诗歌方面而且在别种著作上也抛弃他故乡的俗语。因此，上述的波伦亚人，从伊摩拉语借用它温柔流利的成分，从非拉腊语和摩德那语借用伦巴底人所特有的锋利的味儿。我们相信，这点还保留在该区的人民中间，是因为伦巴底移民和他们混杂相处的遗迹：这就是非拉腊、德摩那和勒佐之所以不曾产生诗人的原因，因为他们习惯了锋利的味儿，在使用法庭俗语之时就不免有些粗糙。我们认为，帕马人更甚，他们把 *multo*（多）说成“*monto*”。所以，既然波伦亚人借用了这两种方言，有如上述，那末，他们的语言把两种相反成分合一炉共冶，就理所当然会调成一种值得称赞的佳味；我们毫不踌躇地断定是这样的情形。所以，如果有人在俗语问题上把波伦亚人放在第一位，而不过是从波伦亚语同意大利其他都市俗语比较上着眼，我们是会同意的；但是，如果他们认为波伦亚方言是绝对值得推荐，我们就完全不赞成了；因为这种方言决不是我们所谓法庭的和光辉的语言，因为如果是这样，最伟大的诗人基多·基尼泽夷，基多·基西里那里，发布鲁左，奥涅斯陀，以及其他波伦亚诗人们，就不会放弃

自己的方言了。最伟大的诗人基多写过“夫人呵，我心如磐石”；发布鲁左写过“我去远方”；奥涅斯陀写过“爱情呵，我再也不期待你援助”——这些诗篇的词汇完全不同于波伦亚人的方言。

我们认为，对于意大利边区其余城市的俗语，谁也不会质疑（假如还有人怀疑的话，我们认为他不配得到答复），所以在我们的讨论中就甚少有一值得一提的了。因此，我们急欲放下我们的筛子，以便立刻看到它里面还留下甚么东西；我们说，特凌特和吐林乃至亚历山大里亚的诸城市，它们既然是十分接近意大利边区，就不可能有纯粹的语言，所以，虽然它们的俗语有好的方面也有坏的方面，我们还是说它们不是真正的意大利语，因为它们混杂着外来的成分。所以，假如我们要猎取一种光辉的意大利语，我们就不可能在它们之中找到所要猎取的东西。

第十六章

我们既然寻遍了意大利的高山和草原，也没有找到所追寻的豹子。为了能够发现它，现在让我们用更合理的途径去追踪吧，这样，凭这巧妙的努力，才能辛辛苦苦地把这只有香无迹的豹子完全包围。

因此，再执起猎矛，我们要说明：在每一类事物中，定必有一件东西可以用来比较和衡量同类的一切事物，我们可以拿它当做一切其他事物的准绳，正如一切数目都以单位来衡量，数目之多寡视乎距离单位之远近而定，也正如一切颜色都以白色来衡量，颜色之深浅视乎距离白色之远近而定。我们关于量与质这两个范畴的论断，也适用于任何范畴，甚至适用于实体的范畴；这就是说，凡属同类的事物，都可以用该类中最简单的东西来衡量。所以，不论我们的行为可以分为多少类，我们也可以找到一个可以衡量它们的标准。这样，就我们单纯作为人类的行为来

说，一般意义的道德就是标准，因为我们判断一人之善恶是以道德为依据；就我们作为公民的行为来说，法律就是标准，我们以此来判断一个公民之好坏。至于我们作为意大利人的行为，我们有举止、习俗、语言等等某些最简单的标准，以此来衡量我们意大利人的行为。然而，意大利一般活动的最高标准，决不是意大利一城一地所独有的，而是——一切地方所共有的；其中包括我们在上面所追寻的那种俗语，每一个城市都有它的香气，但是没有一个是它的巢穴。然而，这种俗语可能在一个城市比在别个城市更多些；正如最简单的实体是神性，在人类中比在兽类中显得多些，在动物中比在植物中多些，在植物中比在矿物中多些，在矿物中比在一种元素中多些，在火中比在土中多些；也正如最简单的量是单位，在奇数中比在偶数中更明显些；最简单的颜色是白色，在橙色中比在绿色中更明显些。

我们既然发现了我们所搜寻的东西，我们就要说，意大利的光辉的、中枢的、宫廷的、法庭的俗语，就是属于意大利一切城市而不专属于某一城市的那种语言，意大利一切城市的方言都以此来衡量和比较。

第十七章

现在，我们必须阐明：为甚么我们所找到的那种语言称为“光辉的，中枢的，宫廷的，法庭的”；这样，才能够把这种语言的性质揭示得更清楚。首先，让我们说明“光辉的”这个形容词的意义，为甚么我们称这种语言是光辉的。我们所谓“光辉的”，指照耀它物而本身又受照耀的东西。因此，我们说某些人是光辉的，或是因为他们受到权力照耀而又以正义和仁慈照耀别人，或是因为他们受过很好的训练而又给别人以很好的训练，正如塞内加和奴马·庞培那样。我们所说的这种语言是因训练和力量而提

高的；同时又以荣誉和光荣提高它的拥护者。

这种语言大概因训练而提高，因为我们知道它是从许多粗野的意大利词汇，繁杂的结构，错误的词句，村俗的发音中间挑选出来，而达到像匹斯托雅人齐诺及其友人在歌体诗中所表现的那样优美、清楚、完整、流畅。

而且它显然是因力量而提高；因为像这种语言那样激荡人心，使不愿意者愿意，使愿意者不愿，还有甚么比它有更大的力量呢？

显而易见，它因荣誉而提高。凡是使用这种语言的作家，可不是比王公大臣达官显贵更有名声吗？这是无须证明的了。

至于它如何使它的挚友光荣，我自己就有所体会，我为了这种光荣的甘味甚至把放逐之苦置诸脑后，所以，我们应该说这种语言是光辉的。

第十八章

我们也颇有理由把第二个形容词“中枢的”，加于这种光辉的俗语；正如门随枢而转，枢转向哪方，门也转向哪方，向里或向外，同样，所有城市的方言都随着这种光辉语言动、静、往、返，它真是像一家之父。它可不是天天都在意大利森林中披荆斩棘吗？它可不是天天都在接枝植树吗？管林人除了伐木或移植之外还有甚么事儿呢？因此，它确实值得予以这样的荣誉。

我们说它是“宫廷的”，理由是：如果意大利人真的有个宫廷，在宫廷中就要说这种语言。因为宫廷是全国的共同家庭，是境内各部分的威严的统治者，所以，凡是各部分所共有而非一部分所特有的人物，都应该常常往来于宫廷，或者逗留在宫廷之中；任何其他地方都不配接待这样伟大的住客。我们所说的那种俗语事实上就是如此。因此，常常出入王宫的人们总是要使用这

种光辉的俗语。但是，我们的光辉语言犹如行旅漫游，在贫贱之家受到接待，因为我们还没有一个宫廷。

这种语言也应该称为“法庭的”，因为“法”不外是衡量必须做之事的准绳，而衡量所需要的天平只有在最好的法庭上才能找到，因此，凡是在我们行为中经过仔细衡量的言行，都可以称为“法庭的”。所以，既然这种光辉的语言曾经在意大利最高法庭的天平上衡量过，它就应该叫做法庭的语言。但是，说它曾在意大利最高法庭的天平上衡量过，似乎不过是一句废话，因为我们并没有（皇室的）法庭。这个问题是容易答复的。因为意大利虽然没有唯一的（最高）法庭，像日尔曼王室的法庭那样，但是像这样的法庭的成员决不是没有。正如日尔曼法庭的成员在一个国王之下团结起来，我们这个法庭的成员则在理性的祥光之下结成一体。所以，虽然我们没有国王，但是如果说意大利人没有这样的法庭，那就错了，因为我们有一个最高法庭，不过它的成员分散在各处。

第 十 九 章

现在，我们宣布这种俗语，即上述的光辉的、中枢的、宫廷的、法庭的语言，就是我们所谓“意大利俗语”。因为既有格里蒙那专用的俗语，也有伦巴底专用的俗语；既有伦巴底专用的俗语，也有意大利左部全区专用的俗语；既然可以发现这一切俗语，也就可以发现属于全意大利的那种俗语，第一种叫做格里蒙那语，第二种叫做伦巴底语，第三种叫做半意大利语，那末，那种属于全意大利的俗语，就应该叫做意大利俗语，因为全意大利用俗语写诗的光辉的作家都曾使用这种语言，例如，西西里人，亚浦利亚人，托斯坎尼人，罗马纳人，东西边区的人们。因为我们的目的，像我们在卷首所许下的，是教授俗语，所以我们首先

要说明这种光辉的意大利俗语是最优秀的语言，然后在下文各卷中讨论我们认为配得上使用它的人们，并且说明为何、如何、何地、何时，以及对谁应该使用它。这之后，我们的任务就要阐明那些较低级的俗语，逐渐降及单一语系的语言。

卷 二

第 一 章

再一次驱策我们敏捷的才思，使它回到有用的笔端上，我们首先要宣告，这种光辉的意大利俗语既适用于散文也适用于诗体。然而，因为散文作家往往从诗人学得这种语言，而且诗人似乎始终是散文作家的模范，而不是相反，这就好像使得诗具有某种优越性；所以让我们首先分析这种语言在诗体上的运用，按照上卷末章所说的程序予以论述。

让我们首先探讨：是不是凡用俗语写诗的人都应该使用这种光辉的语言。仅就表面上看来，他们似乎是应该如此的，因为每个写诗的人总应当尽可能装饰自己的诗。因此，既然诗的最好装饰莫过于这种光辉的语言，所以每个诗人似乎都应当使用它。况且，在同类事物中优者和劣者相结合，不但不会使事物减色，甚或使之增辉；所以，设使一个诗人，即令他的诗的题材粗俗，可是能够以光辉的俗语结合其粗俗的题材，这样他就不仅做得很对，而且也不得不采此途径。能力弱者比能力强者需要更多的帮助，所以任何一个诗人似乎都有使用这种光辉语言之自由。然而，这是错误的，因为甚至第一流诗人也不应该常常滥用它，其理由有如下述。这种光辉的语言，正如我们其他的行为和我们的衣饰一样，必须适合使用的人；因为富人才能慷慨挥霍，显贵才

能穿起绛袍，同样，才识过人者始能使用这种光辉的语言，别人就不配了，这点在下文将予以阐明。因为，凡物之适合于我们者，则或是适合于生灵，或是适合于人类，或是适合于个人，喜怒哀乐，战斗争夺，莫不如此。但是这种光辉的语言决不是适合于一切生灵的，因为倘若如此，它也就适合于禽兽了；它也不是适合于所有人类的，因为倘若如此，它也就适合于任何一人了。然而，这显然是不可能的，谁也不会说这种语言适合于农夫牧子山野居民；由此可见，它只适合于个别的人。然而，凡物对于个别的人适用，则其人也必须具有特种的才能，譬如，经商、作战、从政之才等等。因此，如果事物之适用与否系乎用者个人的才能，有能者始能用之，而人之才能也有高中下之别；那末，显而易见，事物之佳者适合于常才，更佳者适合于中才，最佳者适合于高才。再则，语言之于思想是必要的工具，正如骏马之于骑士，最好的马只适合于最好的骑士，已如上述；既然如此，那末，最好的语言只适合于最好的思想。然而，最好的思想只能来自天才与学识，所以最好的语言只适合于才识兼备的人；因此，最好的语言并不适合于所有写诗的人，因为许多人作诗，既无学识又无天才；从而最好的俗语也是如此。那末，如果它不是适合于所有的人，那就不是人人都应该使用它了，因为谁也不应该有不适当的行为。至于说每个诗人都应该尽可能装饰自己的诗，我们认为那是对的；但是我们决不会说衣彩的牛或束带的猪装饰得甚美，我们反而笑它们的丑态，因为所谓装饰，就是装添上合适的饰物。

至于说优劣相结合可以使劣者增辉，我们认为那是对的，倘若结合得天衣无缝的话，例如，金与银之结合，否则劣者反而相形见绌，譬如，美人与丑妇在一起。因此，既然诗人的主题毕竟是与其语言有区别的一种成分，除非他的格调甚高，否则即使配上最好的俗语，也不会显得更美，反而益见其丑，有如丑妇披金

衣锦。

第 二 章

既已证明，不是所有写诗的人，而只是最有才能的诗人，才应该使用光辉的语言；其次我们就必须断定，是不是一切主题都应该用它来写，如果不是，我们就必须说明哪些是值得用它来写的主题。关于这点，我们必须首先知道所谓“值得”是甚么意思。我们说，具有价值的事物是值得珍视的，正如说具有高尚品质的事物是高尚的那样。设使已经知道授予品质的甲事物是甚么，也就能够知道接受此品质的乙事物的性质了；那末，如果我们知道价值是甚么，我们也就知道所谓“值得的”东西是甚么了。价值，是功与过的效果或结果；所以某人有功，我们就说他值得好报；某人有过，我们就说他值得恶报。因此，我们说，一个善战的将军值得获胜，一个善治的君主值得治国；同样，我们说，撒谎者值得耻辱，强盗值得死刑。

然而，因为这种衡量是在有功者之间或者在有过者之间来作比较的，所以我们说某人有功，某人更有功，某人最有功，或者说，某人有过，某人更有过，某人最有过；假如仅就功或过的效果，即前文所说的所谓价值，来作比较，那就显然要按照价值之大小来衡量，所以说有些价值是大的，有些更大，有些最大。但是，因为只能就质量不同的对象，不能就质量相同的对象，来作价值的比较，所以我们称值得更大报酬的东西更有价值，称值得最大报酬的东西最有价值，因为事物如果质量相同就无所谓优劣了。所以，按照事物的需要，最优者值得最好的报酬。由此可见，既然所谓光辉的俗语是种种俗语中之最好者，那末，只有最好的主题才值得用它来处理，而我们就称这些主题是一切可能的主题中之最有价值者。

现在，让我们来探讨它们是甚么性质的主题。为了阐明这点，必须知道，人是具有三种生活的，即：植物的，动物的，理性的，因此，人也沿着三条生活道路前进：就人是植物而言，他追求功利。在这点上他与草木同性质；就人是动物而言，他追求快乐，在这点上他与禽兽同性质；就人是理性的而言，他追求正道——而在这点上人为万物之灵，或者说，具有天使的本性。我们所作所为，都是依照这三种生活来实行的；而且，因为在每种生活中总有些事情是同类事情中更重要者，有些是最重要者，所以可以推断，最重要的事情似乎应该大书特书，从而应该用最重要的俗语来写。

然而，我们必须讨论一下：甚么事情最为重要。首先，就功利而言：关于这点，假如我们仔细想想追求功利的人其目的何在，我们就不难发现，其目的不外是安全。其次，就快乐而言，我们说，最愉快的事情莫过于满足最优美的欲望，而这就是爱情。第三，就正道而言，无疑美德居于首位。因此，安全，爱情，美德——此三者似乎是应该大书特书的首要事情，我是指它们中之最重要者，例如，武功之英勇，恋爱之热情，意志之方向。倘使我们予以适当的考虑，我们将发现最辉煌的作家无不全用俗语来歌咏这些主题：例如，伯尔特兰·杜·波纳之歌咏武功，阿诺特·但尼尔之歌咏爱情，吉洛特·杜·波内尔之歌咏正义，匹斯托雅人齐诺之歌咏爱情，他的友人之歌咏正义。

举例：

伯尔特兰诗：“我独歌一曲。”

阿诺特诗：“寒风摧残叶，林木尽光赤。”

吉洛特诗：“豪情岂久眠，侠心已苏醒。”

齐诺诗：“我死何足惜。”

其友人诗：“凄怆入我怀，勇气增百倍。”

然而，我觉得意大利诗人至今尚未以武功为主题写诗。

讲到这里，我们便知道甚么是应该用最高尚的俗语来歌颂的恰当主题了。

第 三 章

现在，我们试仔细检查，那些值得使用如此优越的俗语的题材，究竟应该纳入甚么形式之中。既然我们要谈谈这些题材所值得纳入的那种形式，我们认为首先必须记住：用俗语写诗的人们也曾使用过种种不同的形式来歌咏，或用歌体诗的亢诵歌（canzone），或用舞曲体的芭蕾曲（ballad），或用十四行的商籁体（sonnet），或用其他非法定非正规的体裁，有如下述。我们认为，这些形式中以歌体诗最为优越，所以，如果说最优越的东西值得最优越的报酬，那末，那些值得使用最优越的俗语的主题，就值得纳入最优越的形式，从而应该用歌体诗来处理了。我们根据几个理由可以看出歌体诗是最优越的形式。第一个理由是：虽则凡用韵文写作的诗皆可以称为“歌”，但是，唯有歌体诗享有“歌”之名称；如果没有古人的先例，这是不可能的。

况且，凡物本身能够产生它应有的效果者，总比需要借助于外力者更为可贵；歌体诗本身就能够产生它应有的全部效果，而舞曲体则不然，因为舞曲需要借助于人来表演，它是为舞蹈者而作的；由此可见，歌体诗应该被视为比舞曲体更可贵。所以，歌体诗是最可贵的形式，因为，就形式之可贵而言，舞曲体无疑是远胜于十四行的商籁体。

此外，凡是能给作者带来更大荣誉的作品似乎更为可贵，而歌体诗比舞曲体能够给作者带来更大荣誉，所以前者比后者更可贵，由此可见，歌体诗是最可贵的形式。

再则，最可贵的事物最为人所珍重保存；在种种诗体中以歌体诗最为人所珍惜，涉猎古代的典籍的人都知道这点，所以歌体

诗是最可贵的诗，从而它的形式也是最可贵的。

最后，在艺术作品中，凡是能包罗一切艺术因素者最为可贵。因此，既然诗是一种艺术作品，而唯独歌体诗能兼备一切诗艺而有之，所以歌体诗是最可贵的诗，从而这种体裁是最可贵的形式。凡是属于诗艺方面的因素皆尽见于歌体诗之中，这足以证明，歌体诗集一切诗艺之大成；与此相反的意见都是谬论。然而，我们的意思是证据确凿的，因为从诗人的头脑里流溢于其口中的想象^[3]，只有在歌体诗中才可以发现得最多。因此，关于当前的问题，显而易见，值得用最高尚的俗语来写的题材，都应该用歌体诗来处理。

第 四 章

既已努力剖析何人何事值得使用宫廷的俗语，而且明了我们认为何种诗体值得有此荣幸而独能适合于最高尚的俗语，在转入另一论题之前，让我们说明歌体诗的形式，因为不少人采用这种形式似乎是出于偶然而非根据艺术的规律。让我们打开那一向偶被采用的形式这个艺术宫之门，姑且不谈舞曲体和商籁体的形式，因为我们打算在本书卷四中论及中等俗语之时才予以阐明。

所以，回顾前文所说，我们记得，我们往往把用俗语写诗的人称为“诗人”；我们所以敢于这样称呼他们，无疑是有理由的，因为他们事实上是诗人，设使我们对于诗有正确的理解的话——诗，不外是一种配上音乐的修辞作品而已。然而，这些诗人却不同于伟大的诗人，亦即名副其实的诗人，因为伟大诗人的语言是受诗艺所约束的，但是上文说过，这些人作诗却是随意为之。所以，往往我们摹仿伟大诗人越是近似，则我们所作的诗越是正确。因此，我们应该不惮教育工作之烦劳，效法他们的说教。

我们首先要说，人人都应该量自己的肩力来负担主题的重

量，否则力不胜任，便不得不跌倒于泥途之中。这是我们的先师贺拉斯给我们的忠告，他在《诗艺》的开篇就曾说过：“你要作诗就得选择适合于你力量的主题。”

其次，我们应该有辨别的能力，洞悉那些浮现于我们心中而适宜于表现的题材，以便决定它们应该用悲剧体，用喜剧体，还是用哀歌体来吟咏。所谓悲剧体指较高的风格，所谓喜剧体指较低的风格，所谓哀歌体指拙劣的风格。如果我们的主题适宜用悲剧风格来歌咏，我们就必须采取光辉的俗语，从而必须编成一首歌体诗。如果主题适宜用喜剧风格来歌咏，那就应该或则使用中等俗语，或则使用下等俗语；至于在这情形下如何辨别，我们留待在卷四中讨论。然而，如果主题适宜用哀歌风格来歌咏，我们就只能采用下等俗语了。

然而，让我们暂且不谈其他风格，现在我们照理应该讨论悲剧风格。设使诗句的庄严、造句的崇高以及语言的优秀，都符合主题的重要性，我们就应该使用悲剧风格。因为，如果我们没有记错，前文业已证明，最高尚的事物值得享有最高尚的报酬；而且因为所谓“悲剧的”风格是最高尚的风格，所以我认为，值得编成最高尚的歌曲的那些主题——安全，爱情，美德——以及由此产生的其他概念，就应该只用这种风格来歌咏，假如它们不是偶或被贬低的话。

所以，请每个读者注意和领会我们的主张。假如有人想单单歌咏这三种主题，或者歌咏直接由此产生的其他主题，那就请他首先痛饮赫里岗的圣泉，然后转轴调弦，勇敢地拿起拨子，尽情弹奏吧。然而，真正的困难却在于养成必要的剑胆琴心和识别能力；因为不假天才的努力不懈，不假技艺的经常练习，不假科学的习惯成性，是决不能达到这境界的。维吉尔在《埃涅阿斯记》卷六中，就把有此种修养的人们称为独得神宠、德高望重、超升天国的人，称为天之骄子，虽则他是用比喻的说法。所以，如果

有人不懂得艺术和科学，而只信赖天才，急急忙忙用最高尚的风格来歌咏最高尚的主题，他们应该承认自己的愚蠢，而不要妄自尊大；如果他们生性呆钝，不过是蠢头鹅，他们就不要贸然摹仿雄鹰高飞，直冲霄汉。

第 五 章

关于主题的重要性，我们似乎讲得够多了，或者至少满足了本文的要求。所以，让我们匆匆转到诗句的庄严性这问题上来吧。关于这点，必须知道，我们的前辈，正如现代人那样，曾在他们的歌曲中使用过长短不等的诗句；但是我们发现，从没有人用过多于十一音节或少于三音节的诗行^[4]。虽然意大利诗人也曾用过三音节或十一音节以及其间等等音节的诗句，但是五、七、十一音节者较诸其他音节者更为经常使用，其次是三音节者。然而，其中以十一音节者为最庄严，不但因为占时较长，而且因为在内容、造句、字数方面也容量较大；所有这些因素增加了这种诗句的美，这是显而易见的，因为凡物之重者，则分量较多，重量也较大。所有的大师们似乎都曾注意及此，他们的辉煌的歌体诗往往用十一音节的诗句开始，例如，吉洛特·杜·波内尔的诗句：

“Ara auzieez encabalitz cantars”

（君且听兮听我高歌一妙曲）

虽则这行诗好像是十音节，但其实是十一音节，因为最后两个子音并不隶属前一音节。它们虽然没有所属的母音，但仍不失为一音节，证据是：一行诗的韵是以母音结束的，非假定有一个母音不可……（以下引证十一音节诗句几例，从略）。

虽然上述这行诗堪称为最有名的，但试拿它同七音节的诗句（假定后者亦不失为卓越的诗句）比较一下，它就显然是高出其

上，更加庄严肃穆。然而，这点留待下文予以说明。

我们认为，在这种大名鼎鼎的诗句之后，要数七音节的诗句了，其下者是五音节，再下者是三音节。然而，九音节的诗句，因为每行不过是三音节之三倍，所以从不被重视，或者因不被爱好，弃而不用。至于偶数音节的诗句，由于粗笨，我们不常使用它，因为偶数之于奇数，其性质有如物质之于形式^[5]。所以，综上所述，十一音节的诗句似乎是最庄严的诗句。这种诗句就是我们所探索的。然而，关于崇高的句法和优秀的词藻，这还有待于我们探讨。现在，树枝和绳索已经齐备了，我们将教你怎样捆成预定的束薪——一首歌体诗。

第 六 章

我们的目的在于讲述光辉的语言，它是最高贵的语言；我们曾经指出那些值得用这种语言来歌颂的事物，即前文所确定的三种最高贵的主题；我们曾为这些主题选择了歌体诗的形式，认为这是最高尚的形式，而且（为了可以更完备地提供有关这种形式的充分的指导），我们已经解决了某些要点，即风格和诗句；因此，现在让我们来讨论造句的方法吧。

必须知道，所谓“造句”是指词的有规律的安排，例如，“亚里士多德讲学于亚历山大时代”，这句含有五个按照规律安排的词儿，它们形成一种构造。关于这点，我们必须首先记住：有些句子的构造是和谐的，有些是不和谐的；因为假如我们还记得我们一开始就规定：我们仅仅探索最高尚的事物；那末，不和谐的构造在我们的探索中是没有地位的，因为我们甚至还未证明它具有一般的优点。所以，让不学无术的人们惭愧吧——我是说，如果他们今后还敢唱出歌体诗，就让他们惭愧吧，因为我们要嘲笑他们有若盲人之企图辨别颜色。

所以，我们要探索的是和谐的造句方法。然而，我们在辨别时会遇到不少困难，才能达到我们所探索的那种构造，我是说，那种最精彩的句子构造。因为有许多种程度优劣不等的构造。首先是枯燥寡味的构造，那是鄙俗的人们的句法，例如，“彼得很爱伯达小姐”。其次，有一种句法只有风趣而别无其他，那是严正的学者或教师的句法，例如，“我，怜悯之心远甚于他人，我可怜那些辗转于放逐中的人们，他们只能在梦里还乡”。还有一种构造，既有风趣而又风雅，那是曾浅尝修辞滋味的人们的句法，例如，“伊斯特侯爵的可嘉的识力和对人的慷慨，使得他受人爱戴”。最后，有一种构造，风雅兼备而又崇高，那是辉煌的作家的句法，例如，“从你的胸前摘下了如许的鲜花，佛罗伦萨呀，托提拉二世徒然远征特里那西亚。”这种句法，我认为是最优秀的，这就是我们所寻找的句法，因为，前文说过，我们探索最高尚的东西。我们发现，光辉的歌体诗只用这种句法组成。例如：

“苟非为我无双人”——吉诺特·杜·波内尔。

“爱情思慕乐我怀”——马赛人福尔葵特。

“沉哀荡我胸，我独尝其苦”——阿诺特·但尼尔。

“问谁能满心中欲？”——爱美里克·杜·伯列诺伊。

“有若树上果，累累悬枝桠”——爱美里克·伯古尔汉。

“屈首向权贵，其行实愚顽。”——基多·基尼切里。

“盘据我胸怀，情思何其苦”——那瓦王。

“我既怀悱恻，彷徨难终夕”——基多·卡瓦尔康提。

“我虽长祷告，虚掷好时光”——匹斯托雅人齐诺。

“一朝有爱恋，说服我怀抱”——齐诺之友。

读者呵，你们不要惊讶我们想起了这么些诗人，因为我们不能指出所谓最高尚的句法，除非是引证这些例子。为了完全掌握这种句法，我们得要研究一下真正的诗人们，这也许是有用的，

我是说，研究奥维德的《变形记》，斯塔提乌斯，卢卡努斯，以及其他曾写过最崇高的散文的作家，例如，提托斯·李维、普里尼、佛朗提诺斯、保罗·奥洛修斯等等——我们在闲居独处时所喜欢浏览的那些作家们。那么，让那些无知的崇拜者沉默吧，他们颂扬阿列左人吉通以及其他从未破除使用鄙俗字句的陋习的诗人们。

第七章

我们的第二个步骤，需要说明甚么词汇是宏伟壮丽，配得上这种首屈一指的风格。因此，我们首先断言：判断措词所费的心思，是并非等闲的。因为我们知道，词有多种：有些是孩子气的，有些是女子气的，有些是男子气的；在男子气的词汇中，有些是乡村的，有些是城市的。在城市的词汇中，有些是“淡妆梳理”，有些是“发光可鉴”，有些是“粗眉豪鬓”，有些是“首如飞蓬”。在这些词汇之中，梳理的和粗豪的两类就是我们所说的宏壮的词汇，而所谓光滑的和蓬松的词汇就是字音冗赘的词汇，正如在伟大的作品中，有些重如泰山，有些轻如烟雾；至于后者，虽然在表面看来，似乎是扶摇直上，但是仔细审察，则绝非凭虚飞升，而显然是险峰直堕，因为它舍正路而不由。所以，读者，你要小心观察，想一想你在选择高尚的词汇之时，多么应该使用筛子。因为，假如你考虑到光辉的俗语，——上文说过，这是诗人用俗语写悲剧风格时应该采用的语言，而且我们所要培养的正是这种诗人，——你就必须只让最高尚的词汇留存筛子里面。在此种词汇中，你无论如何也不能把孩子气的的词儿列入，因为它们太幼稚了，例如，mamma（妈妈），babbo（爸爸），mate（娘），pate（爹）；也不能是女子气的的词儿，因为它们太柔弱了，例如，dolciada（甜腻腻的），placeavola（静悄悄的）；也不能是

乡曲俚语，因为它们太粗俗了，例如，*greggia*（猪猡），*cetra*（二胡）；也不能是光滑的或蓬松的市井之谈，例如，*bemina*（甜姐儿），*corko*（臭汉子）。所以，你要注意；在城市的词汇中仅仅留下梳理的和粗豪的两类，这些词汇是最高尚的，是光辉的俗语之一部分。所谓“梳理的”词汇，是三音节或三音节左右的词儿，不带气音，不带锐音，不带长音，不带双 *z* 或双 *x*，不带双流音，不要在默音后面紧接流音——这种词汇，经过挑选琢磨，好像让说话的人在唇边犹有余味，例如，*amore*（爱情），*donna*（佳人），*disio*（细语），*vertute*（美德），*donare*（馈赠），*letitia*（欢愉），*securitate*（信誓），*defesa*（姗姗来迟）。

此外，所谓“粗豪的”词汇，是光辉俗语中必要的词儿或装饰的词儿。我们所说的必要的词儿，是那些必不可少的字，例如，某些单音字，*si*，*no*，*te*，*se*，*a*，*e*，*i*，*o*，*u*^[6]，以及感叹词之类。我们所说的装饰的词儿，是一切多音字，它们同梳理的词儿配合起来，就使得句子产生一种优美的谐调，虽然它们也许带有气音、重音、双子音、流音、长音等等粗糙的声音，例如，*terra*，*honore*，*speranza*，*gravitate*，*alleviato*，*impossibilita*，*impossibilitate*，*benaventuratissimo*，*inanimatissimamente*，*disaventuratisimamente*，*sovramagnificentissimamente*，最后一字带有十一个音节。也许还有比这更多音节的字，但是因为这种字超过一行诗所能容纳的限度，所以不予以论述了，例如，*honorificabilitudinitate*，这个字在口语上达到十二个音节^[7]，在语法上两个非主格的场合，竟达到十三个音节。

至于在一行诗中这种粗豪的词儿应该如何同梳理的词儿相配合，我们留待在下文中予以论述。关于应该使用的词汇的主要性质，这里所说的话足够有判断天才的人来使用了。

第 八 章

既已为我们那束薪准备了绳索和柴枝，现在是捆绑的时候了。然而，凡百工作都应该先知而后行，有的而后放矢，所以让我们首先而且主要地看看，我们所要捆起来的那束薪究竟是甚么。那束薪（如果我们还记得上文所说），就是歌体诗。那么，让我们看看，一首歌是甚么东西，所谓“歌”表示甚么意义。Canzone（亢诵曲）——依照此字的正确意义来说——是指歌唱的行为或情感本身，正如 lectio（吟哦）是指吟诵的情感或行为一样。然而，让我们检验上文所说的话，就是说，一首歌应该称为行为还是称为情感呢？关于这点，我们必须记住，一首歌可以从两个观点来看。一方面，作为作家的创作来说，歌是一种行为，所以维吉尔在《埃涅阿斯纪》卷一中说，“我要歌唱武功和英雄”。另一方面，歌在写成之后由作者或别人来吟诵，不论其音调是否抑扬，在这一意义上，歌是一种情感。因为，在第一种情况歌是人创作出来的，在第二种情况它能感动别人；所以，在第一种情况歌是人类的行为，在第二种情况它是人类的情感。但是，因为它必须先被创作出来而后才能感动别人，它之所以称为歌，似乎是由于它被创作出来而且是人类的行为，而不是由于它能作用于别人，证据是：我们说“这是彼得的歌”，那是指他创作这首歌，而不是指他吟诵它。

再则，我们还要讨论一个问题：所谓“歌”，是指配合音乐的文字作品还是指音乐本身呢？关于这点，我们说，单单是音乐就不能称为“歌”，它不过是一种声音，或是乐音，或是音符，或是旋律而已。因为喇叭手、风琴手或吹笛者，决不会把他的乐调称为一首歌，除非是配上一些歌词，但是作词以配乐的人却把他的词句称为歌。而且歌词，即使仅仅写在纸上而没有人去吟

诵，也被称为歌；所以，一首歌不外是作词以配乐者所完成的行为。由此可见，所谓“歌，不但指我们现在所讨论的那种歌体诗，而且指舞曲，商籁曲，以及一切配乐的文学创作，不论是用俗语还是用拉丁语写成的。然而，因为我们仅仅讨论俗语的作品，而不涉及拉丁语的作品，所以我们说，在俗语诗中有一种最高级的诗，我们称之为最卓越的“歌”。歌体诗的优越性已经在本卷的第三章中证明了。因为，依照上文的定义，“歌”这个名称可以通用于许多种诗体，所以让我们再采取这一意义的公用名称，但是根据其特殊性对我们所探索的那种诗体和其他诗体加以区别。我们认为，我们所探索的那种特殊诗体，即所谓最卓越的歌，乃是以格式相同的诗章结合成悲剧风格，不带首尾重复的叠句，而仅仅涉及一个主题的那种作品，例如我的诗，“普天下懂得钟情的妇女们”^[8]。为甚么我们说歌体诗是“结合成悲剧风格”呢？理由是：如果这种作品用喜剧风格写成，我们就贬之为cantilena（小歌体）；关于后者，我们打算在本书卷四中予以讨论。由此可见，一首歌究竟是甚么东西了，不论它是广义的歌还是我们所说的最卓越的歌——歌体诗。所谓“歌体诗”，即我们所要捆起来的那束薪，表示甚么意思——关于这点，似乎已经讲得够清楚了。

第九章

既然，如上文所说，歌体诗是诗章的结合，我们若果不知道“诗章”（stanza）是甚么，也就定必不能了解歌体诗，因为必须首先认识界说的东西（诗章）而后才能认识被界说的东西（歌体诗）；因此，我们有论述诗章之必要，也就是说，必须揭示它的性质和涵义。关于这个问题，我们应该知道，这个名词是完全为了歌体诗的艺术而发明的，换言之，我们把包含一首歌体诗的

全部艺术的段落称为“章”；它是能容纳全诗的艺术因素的场所或容器。正如一首歌体诗包罗整个主题，所以一章诗包罗全诗的艺术因素。依照诗法，全诗的艺术因素，只能以第一章的艺术来表现，以后各章不能对它有所增加；由此可见，我们所说的诗章，乃是一首歌体诗所采用的一切艺术手段的限度或综合。假如我们予以阐明，我们所探索的具体内容就昭然若揭了。歌体诗的全部艺术似乎是基于三个因素：第一是乐曲的章节，第二是各部的安排，第三是诗行和音节的数量。然而，我们没有提及押韵的问题，因为任何一章诗都可以随意采用新的韵或者重复同一的韵；设使韵属于歌体诗所特有的艺术的范围，那末，如上文所说，就无论如何也不能容许随意用韵了^[9]。但是，关于诗艺所应遵守的押韵方法，我们将在“各部的安排”这个题目之下予以阐明。

所以，从上文的论述，综合那界说项（诗章）的意义，我们说，诗章乃是参照某一乐曲以及各部的安排，而予以限定的诗行和音节的一种结构。

第 十 章

假如我们只知道，人是理性的动物和动物具有一个敏感的靈魂与肉体，但是我们却不认识，这灵魂是甚么和肉体本身是甚么；那么，我们对于人类还是没有充分的知识；因为正如这位智慧的大师^[10]在《物理学》的篇首曾指证的，对于任何一件事物的充分的知识必须涉及它的根本因系。所以，为了对于歌体诗有充分的知识——那是我们所渴望的——现在让我们简单扼要地检验一下那些规定它的界说项的各种因素，所以让我们首先探索乐曲的结构，其次探索各部的安排，最后探索诗行和音节。

因此，我们说，每一章诗的设置是为了容纳一首短歌的，但

是诗章似乎有各种不同的处理方法；因为有些诗章自始至终是一首连续不断的短歌，也就是说，它没有任何音乐的分节，而且没有转调。所谓“转调”，指从一短歌到另一短歌的过渡。（对一般人说话，我们就把这叫做 volt——换调子。）阿诺特·但尼尔差不多在所有他的歌体诗中都使用这种诗章，我在自己的作品中也仿效他，例如：

“al poco giorno e al gran cerchia d' ombra.”

（叹白昼之苦短兮悲黑夜之漫漫。）

但是，有些诗章是容许有转调的；若果短歌的调子在转调之前，或在转调之后，或无论前后都不重复，那就无所谓转调了。若果是在转调之前重复的，我们就说这章诗具有“肢节”（feet）；一章诗一般具有两肢，虽然有时也具有三肢，可是这种情形甚为罕见。若果是在转调之后重复的，我们就说这章诗具有“联节”（verses）。若果在转调之前并不重复，我们就说这章诗具有“首曲”（fronte）；若果在转调之后不重复，我们就说它具有“尾曲”（sirma 或 coda）。所以，读者，你可以看到作歌的诗人具有如此多样的自由权，你想一想作诗的常规要求如此广阔的选择余地。假如理性引导你走上正轨，你就不难明白，我们所说的这种自由权之所以赋予，实归功于诗坛的泰斗们。

所以，显而易见，歌体诗的艺术依靠乐曲的章节甚多；现在让我们继续讨论各部的安排。

第十一章

我们觉得，我们所说的“各部的安排”是诗艺范围内最重要的一项；因为这要依靠乐曲的章节，诗行的结合，以及押韵的关系；所以这似乎需要最细致的论述。

因此，我们首先要说明，在一章诗中首曲与联节之间，肢节

与尾曲之间，以及联节与肢节之间，都可以有种种不同的安排方法。因为有时候首曲在音节和诗行两方面都超过或者可以超过联节；我们说“可以超过”，因为我们尚未发现此种安排。有时候，首曲在诗行方面可以超过联节，但是在音节方面却被联节超过，例如，首曲有五行而每一联节只有两行，但是首曲的诗行是七音节而联节的诗行却是十一音节。有时候，联节不论在音节和诗行方面都超过首曲，例如，我的歌：“情思眷恋兮牵我心之犁轴”。在这首歌中，首曲由四行组成，三行是十一音节，一行是七音节；它不能分为两肢，因为两肢必须具有彼此相等的行数和音节数；至于联节，彼此的关系也是如此。我们关于首曲所说的话也适用于联节；因为联节可以在诗行方面超过首曲，而在音节方面则被首曲超过，例如，每一联有三行，每行是七音节，而首曲则由五行组成，两行是十一音节，三行是七音节。

有时候，肢节在诗行和音节两方面都超过尾曲，例如，我的歌：“一旦爱情使君之力量高举至云霄”。有时候，肢节在诗行和音节两方面都被尾曲超过，例如，我的歌：“嗟彼慈悲而窈窕妙龄之少妇兮。”正如我们说过，首曲虽然在音节方面可以被联节超过，但是在诗行方面可以超过联节，或者与此相反；我们也可以说，尾曲对于肢节的关系也是如此。

肢节也可以在数量上超过联节或者被联节超过；因为在一章诗中可以有三肢和两联，或者三联和两肢；我们是不受数量限制的，而可以在类似情况下组合更多的肢节和联节。

正如我们说过，诗行和音节比诸一章诗的其他部分占优胜地位；同样，我们说肢节和联节也是如此；因为它也可能占优胜或被制胜。

我们必须声明一下，我们使用 foot 这个词，其意义不同于一般诗人的解释；因为，显而易见，他们说一行诗含有若干 feet（音步），而我们则说一 foot（肢节）含有若干行诗。

我们也必须声明，肢节彼此之间必须具有相同的行数和音节及其安排方法，否则乐节就没有重复之可能。我们认为，在联节方面也必须遵守同样的规律。

第十二章

前文说过，诗行的结合也有一定的安排方法，我们应该予以考虑；所以让我们讨论这个问题，首先复述一下上文关于诗行的论断。

在我们的实践上，有三种诗行似乎是尤其经常使用，即十一音节者，七音节者，五音节者；我们也曾指出，三音节的诗行次于上述三种。在这几种诗行中，如果我们使用悲剧风格作诗，十一音节的诗行，因为具有一定的优点，在一章诗的结构上应该独占鳌头。有一种诗章就是以十一音节的诗行见胜，例如，佛罗伦萨人基多的诗：“佳人求我兮，我岂能不吐露”。又如，我的诗：“普天下深知钟情之妇女兮”。

西班牙诗人也曾使用这种诗行，我是指那些使用“oc”俗语作诗的西班牙人。爱美里克·杜·伯列诺伊曾写道：“嗟乎，嗟乎，问谁能满心中欲？”

有一种诗章，单独插入一行七音节的诗行；这是不可以的，除非这章具有首曲或尾曲，因为（上文说过）肢节和联节都要严守同量行数和音节数的规律。所以，在没有首曲或尾曲的场合，行数就不可能是奇数；但是在两者俱备或者仅有一者的场合，我们可以随便使用偶数或奇数的诗行。既然有一种诗章含有单一行七音节的诗句，所以一章诗似乎可以用两行、三行、四行或五行这样的诗句组成，只要在悲剧风格中十一音节的诗行占绝大多数，而以七音节的一行为起句。我们确实见过有些作家在悲剧风格中使用七音节的诗行开篇，例如，波伦亚的两位诗人，基多·

杜·基西利里和法布鲁楚的诗：“嗟尔坚忍不拔兮”，“彼佳丽兮铁石心”，“自我远之异国兮”等等。然而，假如我们小心探索这些作家的诗意，没有淡淡一层哀歌的阴影，也就没有他们的悲剧情调。

至于五音节的诗行，我们也不能这样随便地认可；在一首长篇的歌体诗中，全章只插入一行五音节的诗句就足够了，至多在肢节里插入两行；我说“在肢节里”，因为这是出于肢节和联节配乐的需要。

然而，三音节的诗行，只靠它本身，似乎无论如何也不应被采入悲剧风格之中；我说，“只靠它本身”，因为为了同上行押韵也不妨采用它，例如，佛罗伦萨人基多的歌“佳人兮恳求我”，以及我的歌“爱情兮全弃我”。在这里，三音节的诗行并非全靠它本身而被使用，而只作为十一音节的诗行的一部分来响应上一行的韵而已。

关于诗行的安排，还有一点必须特别注意：即，如果在第一肢中插入七音节的一行，在第二肢中它必须放在与第一肢中相同的位置。例如，如果在三行诗的第一肢，首行与末行是十一音节，中行（第二行）是七音节；那么，在第二肢中也必须是第二行为七音节，首行和末行为十一音节，否则这节音乐就不能重奏了，从而也就没有所谓“肢”了；因为，前文说过，肢节是按照乐节而组成的。

我们关于肢节的论述，也适用于联节；因为我们知道，肢节与联节的区别仅仅在于位置之不同而已，肢节位于诗章的转调之前，联节位于转调之后。

我们也要声明，三行的肢的规律，在其它种类的肢中也必须遵守。我们关于单一行七音节诗句的论述，也适用于超过一行者，也适用于五音节的以及其它种类的诗行。

所以，读者呵，关于应该考虑的诗行的安排问题，现在你完

全能够决定如何布置你的诗章了。

第十三章

现在，让我们转而论述诗韵的关系，但决不是讨论声韵本身，因为我们要等到探讨中等俗语的诗之时才予以专门的论述。

在本章的开始，似乎应当排除一些东西：第一是无韵诗，在无韵诗中不必注意韵的安排；阿诺特·但尼尔常常使用这种诗体，例如，他的诗“假使爱情慷慨予我以欢愉”，以及我的诗“嗟白昼之苦短兮”。

第二是一韵诗，这种诗显然无须考虑韵的安排。

所以，我们只须讨论混合韵。首先必须指出：在这方面差不多所有作家都有最充分的自由权，这种韵主要地依靠悦耳的谐调。有些诗人有时并不使同一章诗每行的结尾都押韵，但是重复同一尾音，或者在其余各章中依照该章的尾音押韵，例如，孟都亚人戈托就给我们唱过许多优秀的歌。他常常在一章诗中插入不带他所谓主音调的韵的诗句。既然可以使用一行，也就不妨使用两行甚或几行了。

还有一些诗人，而且几乎所有歌体诗人，在一章诗中，每用一行无韵的诗句，则必再用一两行同它押韵。

有些诗人在转调前用一种韵，在转调后用另一种韵。有些诗人则不然：下半章的韵依照上半章的韵。然而，这种情形往往出现在下半章第一行的尾音上，许多诗人就是使下半章同上半章末行的尾音押韵；这不外是使全章前后连结的一种美妙环节而已。

再则，关于诗韵的安排，似乎应该让诗人有尽可能多的自由权，这是就首曲或尾曲的韵而言的；但是，如果末行的结尾入韵，戛然而止，那依然是最美妙的处理。

然而，在肢节方面，我们必须加以注意；我们觉得，在肢节上要遵守一种特殊的安排方法。详而言之，我们说，一肢的行数或是奇数或是偶数，在两种情形中都可以有韵或无韵。在偶数诗行的肢中，不会有人对此感到疑难；在奇数诗行的肢中，若果有疑难，请他回忆一下我们在前章关于三音节诗行的论述：三音节诗行，作为十一音节诗行的一部分，是如响斯应的。假如在一肢中有一行无韵，则在另一肢中务必同它押韵。然而，如果在一肢中行行都押韵，则在另一肢中或是重复该韵，或是另用新韵，或是全部押韵，或是局部押韵，皆可以随意为之；但是必须完全遵照前一肢尾韵的次序：例如，假如第一肢有三行，首行与末行两端押韵，则第二肢的首行与末行也必须押韵，而且视乎第一肢的中行押韵或不押韵，第二肢的中行也应该照样安排。这条规律在其它种类的肢中也应该遵守。在联节中，我们也差不多经常遵守这条规律；我们说“差不多”，因为为了上述的连结上半章和下半章，为了最后几行使用同韵的对句（couplet），有时这里所说的次序可以推翻。

再则，在本章中我们似乎应当指出用韵时所应该避免的毛病，因为我们打算在本卷中不再讨论押韵的学问了。关于诗韵的安排，有三种东西是一个慎重的诗人所不应使用的。第一是过多使用同一的韵，除非是诗艺偶或有一些新的未曾尝试过的方法要求这样的押韵法。譬如说，初期的骑士文学就不甘寂寞，力求有所创新，以便和摹仿的时代告别。我在“爱神，等到你看清楚这位佳人”一歌中，也曾努力做到这点。

第二件应该避免的东西，是模棱两可的语句，这会损害主题。第三是粗音的韵，除非它是同柔音的韵混合起来，因为粗韵与柔韵混合可以使悲剧风格增辉。

关于各部安排的艺术，以上所说已经足够了。

第十四章

既已充分地论述过诗艺的两件事情，现在我们似乎应该讨论第三件，即诗行和音节的数量。首先我们必须论述一章诗的整体，然后再论及它的各部分。

所以，我们对于所歌咏的题材有首先作一些区别之必要，因为有些诗似乎力求其长，有些则不然，因为我们歌咏这里所说的一切题材，不是关于所爱的事物，便是关于所恨的事物；所以我们时而说服，时而劝戒，时而恭维，时而讥讽，时而赞美，时而蔑视；因此，倾向于憎恨的话往往应该急管繁弦，匆匆结束，而倾向于爱悦的话则应该语多情长，逐渐吐露〔到此原稿散失〕

【注释】

[1] 文言 (Grammar) 指中世纪通用的拉丁语，俗语指各国各地的方言。

[2] 指上帝。

[3] 布蒂：“哲学家说想象力的区域是在大脑的深处，也就是在额部。”

[4] 欧洲诗法：所谓“诗句”，其实是“诗行”，指具有若干音节的一行诗，不是指语气完满的一句，因为一句话有时可以占几行，或不到一行。

[5] 但丁认为，偶数音节的诗句粗笨，所以较劣，奇数音节的诗句灵活，所以较优。他以前者比作物质，以后者比作形式。根据中世纪流行的亚里士多德的学说，物质获得形式（例如，大理石被雕成神像），它就从“潜能”较劣的状态，上升为“实现”较优的状态；所以，偶数音节加上奇数音节，诗句就由较劣变成较优的诗句。

[6] 这些是单音的副词，代名词，前置词，不一一予以诠释了。

[7] 但丁所举的例子，从二音节到十二音节的字，不再一一诠释。

8| 但丁《新生》中第一首歌第一行。

[9] 但丁的意思是说，在歌体诗中韵是可以随意使用的，诗人有种种用韵的自由权（详见下文第十三章），所以韵不属于歌体诗所特有的艺术。

[10] 指亚里士多德。

致斯加拉亲王书

——论《神曲·天国篇》

(1319)

[探讨的问题]

(6)^[1] 要给作品的一部分写序言，就应该对它所属的全书提供一点概念。因此，我也想说几句话作为整部《喜剧》的上述部分的序言，我认为有必要首先谈谈全书，使得研究这部分的门径更容易些更完备些。在任何一部教诲性作品的开篇，必须探讨六点：主题，作者，形式，目的，标题，哲理。我决定献给您的那部分与全书不同的有三点，即，主题，形式，标题，但是其余三点则无不相同，您细读内容，便不难明白了。所以，在考察全书时，这三点必须一一予以探讨。这点做到了，这部分的序言就有了康庄大道。然后，我们不但就全书而且就该部分来考察其余三点。

[多种的意义]

(7) 因此，为了阐明所谈的问题，必须知道，我这部作品的意义不是简单的，反之，可以说是“多义的”，就是说，含有多种意义。第一种意义是照文字上的意义；第二种意义是照文字所表示的事物的意义。第一种可以称为字义的意义，第二种可以称为讽喻的或神秘的意义。为了更清楚地阐明这种论法，可以把它应

用到如下的诗句：

“以色列出了埃及，雅各宾离开说异言之民，那时犹太是主的圣所，以色列是他的领土”^[2]。

如果只看字义，这句诗对我们说的是在摩西时代以色列的儿女离开埃及；如果看它的讽喻意义，它说的是基督为我们赎罪；如果看它的道德意义，它说的是灵魂从罪恶的哀伤悲惨中转入蒙恩的状态；如果看它的神秘意义，它说的是神圣的灵魂摆脱尘躯的奴役而享得永光的自由。这些神秘的意义虽则有种种名称，但是这一切一般地可以称作讽喻的或寓意的，因为它们和字义的或历史的意义有所不同。Allegoria（讽喻或寓意）这个字出于希腊文 *allegon*（其他），在拉丁文是 *alienum*（异己的）或 *diversum*（不同的）。

[两种主题]

(8) 既然明白了这点，显而易见，各种意义所涉及而予以发挥的主题，也应该有两种。所以，我们必须看看全书的主题，首先按照字义来了解，然后再从讽喻方面来解释。那么，全书的主题，仅就字面意义来说，不外是“灵魂在死后的情况”，因为整部作品是针对着和围绕着这点而予以发挥的。但是，如果从讽喻方面来了解这部作品，它的主题便是“人，由他自由意志的选择，照其功或过，应该得到正义的赏或罚。”

[两种形式]

(9) 形式也有两种：作品的形式和处理的形式。作品的形式有三重，依照三重的划分法。第一重的划分法是全部作品分为三“篇”。第二重的划分法是每篇分为若干“曲”。第三重的划分法

是每曲分为若干“诗行”。处理的形式或方法是诗歌的，虚构的，描写的，旁及的，比喻的，同时也有定义，有分析，有证明，有反驳，也有举例。

[喜剧的意义]

(10) 这部作品的标题是：“Incipit Comedi Dantis Alighieri florentini natione, non moribus”（这里开始但丁·阿利吉耶里的喜剧^[3]，他照民族是佛罗伦萨人，照习性则不是）。至于这标题的意义，必须知道，comedia（喜剧）这名词导源于 comos（村）与 oda（曲），因此喜剧仿佛是指“村曲”。而且，喜剧是一种叙事诗，与所有其他诗体不同，因此喜剧在内容方面与悲剧有别：悲剧在开始时是美满而安谧的，及至结局或退场时则是丑恶而可怕的；所以 tragedia（悲剧）之名导源于 tragos（羊）与 oda（曲），仿佛是指“羊曲”，即丑恶如羊之意，塞内加的悲剧足以为证。然而，喜剧却以事情的困厄开始，但是结局却是一帆风顺，泰伦提乌斯的喜剧可以为证。所以，有些作家讲寒暄话时惯常作为敬礼而说：“愿你以悲剧开始而以喜剧结局。”同样，这两者在谈吐的方式上也有所不同：悲剧的语言是壮丽而崇高的，喜剧的语言却是粗朴而卑微的；贺拉斯在《诗艺》中已有明训了，虽然他也容许喜剧演员有时候可以像悲剧演员那样说话，反之亦然：

“然而，有时甚至喜剧也作豪言壮语，

盛怒的克瑞密斯也有时痛骂高呼。

往往，悲剧的人物使用散文来诉苦……”^[4]

由此可见，我这部作品为甚么称为“喜剧”了。因为，就内容而论，它开始时是恐怖而丑恶的，而在结局时是幸运的，动人的，可喜的，因为它以地狱篇开始而以天国篇告终。至于谈吐的方式，它的语调是粗朴而卑微的，因为这种语调甚至是女流之辈谈

活时也使用的俗语。此外，还有别种诗体，如牧歌，哀歌，讽刺诗，祷颂等等，贺拉斯在《诗艺》中已有说明。然而，关于这些诗体，现在姑且不谈。

[主 题]

(11) 现在，可以说明，我献给您的这部分的主题应该如何确定。因为，如果全书的主题，就字义来说，不加限定而简单地解释，是“灵魂在死后的状况”，那末，这部分的主题也是一样，不过有所限定，就是说，“得福的灵魂在死后的状况”。如果说全书的主题从讽喻方面解释是“人，由他自由意志的选择，照其功或过，应该得到正义的赏或罚。”那末，显然这部分的主题是“人因其功而应该得到正义的赏报”。

[形 式]

(12) 同样，从全书的形式可以知道这部分的形式。因为，如果全部作品的形式是三重的，这部分的形式却只有二重，即，篇分为曲，曲分为行。第一重划分法不适用于它，因为篇本身就是照第一重划分法的一部分。

[标 题]

(13) 这部分的标题也显而易见。因为全书的标题是：“这里开始但丁的喜剧”等等，有如上述，所以这部分的标题应该是：“这里开始但丁的喜剧的第三篇，名为天国篇”。

[作 者]

(14) 这部分与全书不同的三点既已探讨了，我们且看看这部分与全书并无不同的其余三点。那么，全书与这部分的作者就是上述之人，可以看出自始至终都是这个作者。

[目 的]

(15) 全书和这部分的目的可能是多样的，譬如，近的目的和远的目的。然而，且放下微妙的探究，简而言之，全书与这部分的目的，在于解脱生于斯世的人们于悲惨的情况，而领导他们达到幸福的状态。

[哲 理]

(16) 全书和这部分所属的那门哲学，是道德行为，或称伦理学；因为全书和这部分不是为思辨而是为实践而作。因为，即使某些地方或章节是照思辨哲学的方法处理，这也不是为思辨而是为实践行为的缘故，因为正如先哲在《形而上学》第二卷中所说的：“实践的人也时时思考一些事情。”^[5]

[《天国篇》的形式]

(17) 有了这些前提，我们不妨进而先去阐明文字的意义；关于这点，首先声明，阐明字义不外是阐明作品的形式而已。那么，这部分，即名为《天国篇》的第三篇，主要地分为两部分，就是说，序诗和歌咏的部分^[6]，第二部分的起句是：

“宇宙的明灯，
从各处的峡谷升起，照耀凡人……”^[7]

[关于序诗]

(18) 关于第一部分，必须知道，虽则照俗语可以称为“小引”，但是，老实说，它只能称为“序诗”；先哲在《修辞学》卷三中似乎已经暗示了，他说：“序言之在雄辩词，犹如序诗之在诗和序曲之在吹笛。”^[8]再则，必须预先指出，一般可以称为小引的序，在诗人是一个样子处理，在演讲家是另一个样子。演讲家往往预示将要说的话，使听众先有心理准备。但是，诗人不但要做到这点，而且这之后还要祷告诗神。而这对于诗人是适宜的，因为祷告诗神在他们甚有用处，为的是凡是超出人生之常轨的事，就须祷告超凡之灵，求他赐予神恩。因此，现在这序诗也分为两个部分：第一部分预示将要说的话，第二部分祷告阿波罗。第二部分的起句是：

“仁慈的阿波罗，为了这最后一件工作。”^[9]

[序诗内容的分析]

(19) 至于第一部分，应该知道，西塞罗在《新修辞学》中说过，一个好的小引须有三个优点，即：使每个听者都喜闻乐道，留心倾听，愿意承教，而且当主题是不同凡响时，这尤其是重要，西塞罗自己也说过了^[10]。因此，我这作品所处理的题材既然是异乎寻常的，所以，关于这个非常的主题，我决意使小引或者说序诗的第一部分做到这三点。因为，作者声明，他将叙述人在第一层天中所见的能牢记于心中的一切。在这番话里，这三点尽概括无遗了；因为他将讲述得既有益世道，自能使人喜闻乐

道，既异乎寻常，则能引人倾听，既有可能性，则人愿意承教。当他声明他将叙述最引人向往的事情，就是说，天国的快乐，他就暗示了它的教益；当他答应去描写如此壮丽，如此崇高的境界，就是说，天国的情形，他就提及它的非凡；当他声言他将讲述他所能牢记于心中的事迹，他就表示了它的可能性，因为他若可能，别人何独不能呢？所有这些在一节之中都提及了，在那节里他说，他已经到了第一层天，又说，关于天国，他将叙述他能够像珍藏于宝库中似的铭记于心中的一切。既然知道了序诗的第一部分的优点和完美，我们且进而阐明文字的意义。

[释“泰初的原动者”]

(20) 那么，他说：“泰初的原动者（那就是上帝）的荣光普照宇宙所有部分”，但是，这样的照耀，“有些部分多些，有些部分少些”^[11]，至于它普照万方，推理与经典均可证明。推理如下：存在的一切，或因本身或因外物而取得存在；但是，当然，自存仅能属于一种存在，即泰初或元始，那就是上帝，因为具有存在不能证明必然的自存，而必然的自存只能切合一种存在，即泰初或元始，它是万物的动因；所以存在的万有，除了太一本身以外，都因外物而取得存在。因此，如果我们不是就各种各样事物而仅就宇宙间最穹远之物^[12]而言，显而易见，此物也是因外物而取得存在的，而且它所从出之物亦是或因本身或因外物而存在。如果是自存的，它便是元始的；如果是依存的，则所依之物同样地或是自存或是依存。然而，我们准此以逆求一切动因则走入无穷无尽的窘境，正如《形而上学》第二卷中所论证的。因此，我们循此以往必然达到泰初的存在，那就是上帝。所以，存在的万有直接或间接地因上帝而取得存在；因为，由于第二因得功于第一因的缘故，它对受因者（causatum）^[13]的影响宛若物体

之受光而反照而已，因为第一因是更有力的原因。这点在《原因论》一书中已有论及，它说：“所有第一因对受因者的影响比任何第二因更大”^[14]。关于存在，所论足矣。

[释“神的光辉普照万方”]

(21) 至于本质，我这样论证：一切本质，除了第一本质以外，都是受因的；否则，就有许多必然自存之物，那是不可能的。因为凡是受因者不是自然的便是理性的结果；而凡是属于自然的，必然是理性所使然的，因为自然无非是理智的结果。所以，受因的万有皆是从某种理性直接或间接地产生的结果。因此，既然美德是从它所依存的本质产生，如果这本质是属于理性的，这美德也就完完全全是这理性本质的结果。因此，正如我们论证存在之时须循此以达到第一因，所以现在论证本质和美德，也须如此。从而，显而易见，所有本质或美德都是从第一本质或美德产生，而且较下级的理智仿佛是受光于一个发光的物体，并且像一面明镜，它把其上级的光辉反照到其下级。这点似乎狄奥尼西奥斯在其《论天国的神品》中已经发挥尽致了^[15]。所以，在《原因论》一书中也说：“一切理性都是富有形式的”^[16]。那么，显而易见，推理可以证明：神的光辉，就是说，神的至善、睿智和美德，普照万方。

[引经典为证]

(22) 经典也有同样的说法，不过更有见识。因为圣灵假托耶利米说：“我岂不充满天地么？”^[17]《诗篇》说：“我往哪里去躲避你的灵？我往哪里去躲避你的面？我若升到天上，你在那里；我若落到地狱，你也在那里。我若展开翅膀”^[18]等等。《箴言》

说：“上帝之灵充满了全世界”。《伪经》第四十二章说：“他的工作披满了上帝的荣光”。异教徒的著作也指证这一点，因为卢卡努斯在卷九中说：

“朱庇特在你所见的一切，在你所居的各处。”^[19]

[释“稍多和稍少”]

(23) 那么，当作者说神的光辉或神的荣光“渗透而且照耀宇宙”，他说得很好：“渗透”对本质而言，“照耀”对存在而言。他又加上“稍多和稍少”，这句话显然是合乎真理的；因为我们看到，有些本质有较高度的优点，有些则较低，试看天与四行便明白了：天是不朽的，四行是可朽的。

[“净火天”解]

(24) 既以这真理为前提，他继而用婉转的话说到天堂；他说他到了蒙受上帝的荣光或光辉最厚的那层天。关于这点，必须知道，那层天是最高的天，它容纳宇宙所有的天体，而绝不为何物所容，所以天体在它里面运行（它本身则永远始终静止），它决不是从任何物质那里获得美德的。它名为“净火天”，亦即，闪耀着火光或强热的天，不是说它里面真的有物质的火或热，而是说它有精神的火或热，那就是神圣的爱或慈。

[论净火天]

(25) 这层天蒙受最多的神光，这点可以用两事证明。第一，因为它容纳万物而不为何物所容；第二，因为它永远静止或平静。至于第一点，证明如下：在自然状态中容器之于内容，正如

创造者之于创造物，《物理学》第四卷中已经论及了^[20]。然而，在全宇宙的自然状态中第一层天是容纳万物的天，因此它之于万物，犹如创造者之于创造物，那就是处于因果关系。既然一切原因力有如从第一因，就是从上帝发出的光辉，所以显然这个具有最大多数原因的天，是蒙受神光最多的天。

[再论净火天]

(26) 至于第二点，证明如下：一切运行之物所以运行，是因为它缺少一些东西，即它的运行的终点。例如，月亮的天所以运行，是因为它的某些部分还未达到它运行所向的目的，又因为它的任何部分都未达到任何终点（这是不可能做到的），所以它总是移往别处，从而它永远运行，永不静止，那是它所希望的。我关于月亮的天所说的话，也适用于所有天体，只除了第一层天。那么，凡是运行的东西都有一些缺点，它的整个存在不是美满的。但是，那个绝不运行的天，不论在它本身或它任何部分，都是尽可能地完美，所以它无须乎运行以达到美满之境。既然一切美满都是泰初的一绪光辉，因为泰初是最高度的美满，所以，显而易见，第一层天获得更多的泰初之光，而泰初就是上帝。然而，这推理似乎是前无古人，因为它不是依照推论形式的证明。然而，如果我们细想它的内容，那的确是很好的证明；因为它讨论的是一种永恒的而且可能永远无缺点的东西，所以，如果说上帝不让那层天运行，那显然是他不给它以任何具有缺点的物质。况且，根据这一假定，这论证因其内容便能成立；这种论证的方法就好像设使我们说：“如果他是人，他便能笑”；因为在一切换法命题上同样的推理也因其内容可以成立。所以显而易见，当作者说：“在那蒙受神的光辉更多的天”，他的用意是用婉转之词暗示天堂，或者说，净火天之天。

[以经典为证]

(27) 先哲在《论天》第一卷中所说的，正和上面的话吻合，他说：“天离地愈远，就比地上的万物有愈可贵的物质”^[21]。此外，还可以引证以弗所人谈及基督的话：“他远升诸天之上，以便充满万有”^[22]。这就是上帝的快乐的天，以西结反对撒旦曾道及这些快乐：“你，一个样子的印玺，智慧充足，完全美丽，你曾在上帝的快乐的天堂中”^[23]。

[释《天国篇》第一曲]

(28) 当他说过他来到了婉转地提及的天堂的地方之后，他接着就说，他见到的东西，是从天上落下来的，他不能复述。他提出理由说：“理性”在它的期望中，那就是期望上帝，“沉得这么深，所以记忆力也跟不上来。”^[24]要了解这点，必须知道，在这尘世间人类的理性，由于它固有的对各个知性实体的密切关系，在得意时得意忘形，及至回复常态，便记不起来了，因为它已经超出人力之所能及。这点，使徒给哥林多人书中已经对我们暗示了，他说：“我认得一个人（或在身内，或在身外，我都不知道；只有上帝知道），他被提到第三层天上，听见隐秘的言语，是人不可能说的”^[25]，看啊，理性在得意时超出人力范围之后，它便不能追忆在那范围之外发生的事情。这点，马太也曾对我们暗示了；我们读到三位使徒俯伏在地上，以后便无记载，好像遗忘了似的^[26]，在《以西结书》中写道：“我一看见，就俯伏在地上”^[27]，假使这些引证还未能满足毁谤者，请他们去读圣维多尔人李察的《论默想》吧，请他们去读伯纳德的《论熟思》吧，请他们去读奥古斯丁的《论心灵的能力》吧，他们便不会再挑剔

了。然而，如果因为说者有罪，他们便抨击他不应当自命达到如此得意之境，那末，请他们去读但以理吧，甚至尼布甲尼撒神也让他见到一个梦以警告罪人，但是他立刻忘记了^[28]，因为，“上帝使太阳照耀好人也照耀歹人，降雨给义人也给不义的人”^[29]，有时怜悯人们的改宗，有时予以严厉的惩罚，或多或少，随其意把他的荣光显示给作恶者，哪怕是他们罪大恶极。

(29) 所以，作者说，他所见的东西是“回到人间的他不知也不能谈的”。当然，必须小心注意，他说他“不知也不能”——不知，因为是忘记了；不能，因为即使他想起它，保留它，但语言也不济事。因为，我们可以凭理性体会到许多东西，但也找不到话来表达，——柏拉图在他的著作中爱运用隐喻，已经够明白地暗示这点了；因为他凭理性之光看出许多东西，而他却不能用自己的话来表达。

〔序诗的第二部分〕

(30) 然后，作者说，他将叙述他所能记忆的有天国之事，又说，这就是他这首诗的主题，这些事情的质与量将在歌咏的部分表明。

(31) 于是他说，“仁慈的阿波罗啊！”等等，向诗神祷告。这部分也分为两部：第一，祷告和祈求；第二，他劝说阿波罗以一点报酬的征兆允准他的祈求。第二部分的起句是：“啊，神的美德”^[30]。第一部分又分为两部：第一，他祈求神的帮助；第二，他谈及祈求之必要而且予以证明，这部分的起句是：“至此，帕尔纳斯山的一个峰岚……”^[31]

(32) 这就是序诗的第二部分的一般意义了；至于它的特殊意义，我现在不打算发挥，因为家事的劳心压迫着我，我不得不放下此事和其他公益任务。然而，我深信阁下将予我机缘，他日继

续作有益的阐述。

[关于歌咏或叙述的部分]

(33) 至于歌咏的部分，它正像整部序诗那样划分，现在姑且不谈它的划分法和意义，只谈一点，——它是随着一层天升到另一层天而发展的，并且叙述在每个天体中邂逅的享福的神灵，而真福在于认识真理之源。约翰说过了：“认识你真神，这就是永生。”^[32]博伊修斯在《哲学的慰藉》第三卷中也说：“觐见你，这就是目的。”所以，为了阐明这些神灵的至福的荣光，就问及他们许多有大用和快乐的事情，如同请教渗透真理的人那样。因为，既已找到真源或泰初，那就是说，找到上帝，便无须乎另有所求，因为上帝是首也是末^[33]，是始也是终，正如约翰的“幻觉”所述的；所以，我这首诗以上帝结束，他是至福之神，万古不朽。

根据 Toybnoc: Dantis Epistolae 拉丁文本译出

[注释]

[1] 第一至第五节是客套的致词，省去。

[2] 《旧约·诗篇》第114篇，1~2。

[3] 《神曲》原名《但丁的喜剧》，并无“神”字，直到1555年，编者因其内容的崇高和庄严及其主题的宗教意味，就加上“神”字，以后就成了这部杰出的名称。所以《神曲》照直译应作《神圣的喜剧》。

[4] 贺拉斯：《诗艺》，第93~95行。

[5] 亚里士多德：《形而上学》卷二，第一节。按，亚氏说：“理论的知识的目的在于真理，实践的知识的目的行为，因为虽然实践的人也时时思考一些事情，但是他们并不考虑原因本身，而是在某些关系和某些时间上来考虑。”

[6] 指诗的小引和叙述本身。

[7] 《天国篇》第一曲，第37行。

[8] 亚里士多德：《修辞学》卷三，第14节。

[9] 《天国篇》第一曲，第13行。

[10] 见西塞罗：《修辞学大纲》卷一，第15节。

[11] 此句但丁衍其义，《神曲》的原文作：

“万有的原动者上帝的荣光

渗透于宇宙，光辉闪耀，

在这部分稍多，在那部分稍少。”

——《天国篇》，第一曲，1~3行。

[12] 意即离第一因最远的物。

[13] 意即不是自己成立而是因外物而生的或因外物所使然的，其义与“依存者”或“结果”相同。

[14] 普罗佩提乌斯：《原因论》第一卷。

[15] 狄奥尼西奥斯：《论天国的神品》第三卷。

[16] 普罗佩提乌斯：《原因论》第十卷。

[17] 《旧约·耶利米书》第二十三章。

[18] 《旧约·诗篇》第一百三十九篇。

[19] 卢卡努斯：《法尔萨利亚》（一称《内战记》）第九卷，第580行。

[20] 亚里士多德：《物理学》卷四，第四节。

[21] 亚里士多德：《论天》卷一，第二段。

[22] 《新约·以弗所书》。

[23] 《旧约·以西结书》。但丁根据古本，俗本作“你无所不备、智慧充足，完全美丽，你曾在伊甸上帝的园中”。这番话原是以西结反对推罗王而说的，按中世纪的神学解释，推罗王是指撒旦。

[24] 但丁这里所讲，据原诗作：“在受上帝之光最多的那层天，若把我所见的东西再讲一遍，从天落下来的我不知也不能谈，为的是，我们的期望已经接近，所以我们的记忆一去不返”。（《天国篇》第一曲，4~10行）

[25] 《新约·哥林多后书》，第十二章，第2~4节。

[26] 《新约·马太福音》，第十七章，第1~8节。

- [27] 《旧约·以西结书》，第一章，第 28 节。
- [28] 《旧约·但以理书》，第二章，第 3~5 节。
- [29] 《新约·马太福音》，第五章，第 45 节。
- [30] 《天国篇》，第一曲，第 22 行。
- [31] 同上书，第 16 行。
- [32] 《新约·约翰福音》，第十七章，第 3 节。
- [33] 《新约·启示录》，第一章，第 8 节：“我是阿拉法，我是俄梅戛。”“阿拉法”和“俄梅戛”是希腊文字母首末二字。——编者

薄伽丘

(1313—1375)

薄伽丘 (Giovanni Boccaccio 1313—1375), 有的译作“卜迦丘”, 人文主义者, 意大利文艺复兴初期的代表作家。他的代表作是《十日谈》, 另外还有诗篇、传奇、《但丁传》、《异教诸神谱系》等。

《十日谈》是欧洲文学史上第一部现实主义巨著, 《但丁传》是意大利研究但丁的最早的著作之一。他的文艺观散见于《但丁传》和《异教诸神谱系》。薄伽丘否定了中世纪神学派文艺观的不少论点, 但他仍然是在宗教的旗帜下反对封建教会的, 所以他和但丁一样, 还没有完全挣脱神学的束缚, 认为诗发源于“上帝的胸怀”。

诗 与 神 学

——《但丁传》第二十二章
(1363—1364)

因为许多不明事理的人，认为诗不过是荒唐虚构的故事，所以我决心超过我的原定计划，去证明诗就是神学。……

[诗雅俗共赏]

设使我们愿意放下感情，而以理性来观察这个问题，我相信我们不难看到：古代诗人，尽人的能力之所及，步圣灵的后尘；《圣经》告诉我们，圣灵借许多作家的口，对后世显示高深的秘密，使得他们假托甚么来道破圣灵到了适当时候，无须假托，便以事实来显示的真理。所以，我们只要细读他们的著作，便会知道：这些作家希望摹拟者恰如所摹拟的对象，所以假托一些虚构来描画出古代的事、当代的事，或者他们所盼望或所推测的未来的事。因而，虽然不能假定种种作品都具有同样目的，但是从他们的方法看来——现在我最想说的就是方法——正如格列高里所说的，《圣经》与世俗作品应该受到同样的赞美。他论及《圣经》的话，也适用于诗，也就是说，诗在叙述时不但说明了本文，而且以同一字句阐明了本文的神秘意义。所以，诗使智者沉吟玩味，使常人得到安慰；它的明显的意义使孺子亦感兴趣，它的隐晦的意义使最聪明的听众也为之向往，惊叹不已。所以，让我设个比喻，诗宛若一条河流，有浅处亦有深处，小羊可以涉流走

过，大象也有游泳之余地。然而，我还须讲下去，来证明我的话。

[《圣经》的寓意]

我们称作神学的《圣经》，假托一个故事，或目击异象，或耳闻哀怨，以种种方法对我们指证圣子基督的降世，他的生平，他死时的事迹，他胜利的复活，他升天的奇迹，以及他的言行等等的高深的神秘意义。我们如果由此取得教训，便可以达到基督以死后升天的事迹给我们显示的光宠，由于人类始祖的犯罪，我们久已得不到这光宠了。同样，我们称作诗的那些作品，凭借各种神话，人类变形的故事，谆谆善诱，给我们指出世间万事的原因，善恶的后果，我们应该何去何从，务使我们踏上正义的道路，以达到凡是未认识真神的人们所认为最大幸福的目的。摩西在荆棘绿林中看见上帝如熊熊烈火，圣灵是想借这故事给我们指出圣母的童贞，她是比任何生灵更纯洁，她是万有之主的寄寓之所，不同妊娠和生产圣子而受玷污的。尼布甲尼撒梦见几种金属铸成的巨像，给一块石打碎了，这块石又变成一座大山，圣灵想用这故事对世世代代指出：他们应该信服基督之道，基督以前是，如今还是一块生动的石头，由这块石头产生的基督教将是坚定不移永垂千载的，正如大山那样。圣灵想用耶利米的哀歌指出将来耶路撒冷的毁灭。

[诗的寓意的教育]

同样，我们的诗人们假设萨噉有许多子女，都把他們吞噬了，只留下四个，他们不外想以这故事表示：萨噉代表时间，万物由时间产生，时间既生万物，亦毁万物，化万类为乌有。他所

未吞噬的四个子女，第一个是约夫，就是火；第二个是约夫的妹妹兼妻子朱诺，就是火所借以发挥作用的空气；第三个是海神尼普顿，就是水；第四个是冥王普路同，就是四行中属于最低级的土。同样，我们的诗人们假设赫拉克勒斯由人成神，吕卡翁由人变狼。他们不外借此表示：行善如赫拉克勒斯者则成为神，享天国之福，为恶如吕卡翁者，虽身为入，实则可以称为狼，人人皆知狼具有颇像他的恶行的品质。同样，我们的诗人们假设伊吕西斯乐园的美景，我认为，这就是天国的福乐。从狄斯的黑暗，我认识到地狱的痛苦。所以，我猜想，我们爱此之快乐而畏彼之痛苦，定必力行美德以求走入伊吕西斯乐园，力避恶行，以免陷于狄斯地狱。我不再特别发挥这些事情的涵义了，虽则它们是有趣的，而且足以加强我的论证，因为我怕这超过我的主题所要求和我所想说的。当然，如果我的话仅止于此，亦颇足以阐明神学与诗在其作用的方式上是一致的，但是，在主题方面，我敢说，它们不仅分道扬镳，甚且在若干地方彼此矛盾。神学的主题是上帝的美德；古代诗人却描写异教徒和俗人所奉的神。神学自始便是非真理不言；诗所认为真理而言之者，其实是完全虚伪的和错误的，而且违背基督教义；所以两者彼此矛盾。然而，有些蠢人反对诗人，说诗人所虚构的可厌而邪恶的寓言不符合真理，说诗人理应不用寓言而以别的方法显示其才能和教育别人；所以我打算再就这问题讨论一下。

[诗如《圣经》]

那末，请此种人想一想但以理、以赛亚、以西结等所见的异象，以及《圣经·旧约》所载的异象，它们都是出于圣徒之笔，无始无终的上帝所显示的。也请他们想一想《圣经·新约》福音书著者所见的异象，它们启示神奇的真理；那末，设使诗所咏的

故事去真实性和象真性甚远，正如这些异象在许多地方表面看来是如此的，我们也可以承认，诗人不过是写寓言，因为这些寓言不能给人以快感或教益。关于他们指摘诗人的话，说诗人用寓言或假托虚构之事以说教，我大可以不加批评就一笔带过了，因为我知道，他们这样愚蠢地以此责备诗人，无异是莽撞地陷于指摘圣灵，而圣灵就是道路，就是真理，就是生命。然而，我还想多少令他们满意。

[寓言的优点]

显然，劳而后获的东西比不劳而获的更可爱。平凡的真理，既然是一目了然，不难体会，虽使人愉快，但瞬即忘怀。然而，为了使真理因难得而显得更可爱，因而记得更牢固，诗人们往往把真理隐藏在表面看来好像与真理相反的事物之下。因此，他们就用寓言而不用别的方法来隐藏真理，因为寓言之美独能吸引哲学论证或雄辩之词所不能吸引的人们。那末，应该怎样看待诗人呢？能不能说诗人是疯子，正像他们的毫无见识的敌人们，胡说八道所说的那样呢？当然不能；反之，应该说诗人们在其作品中运用了最深刻的思想和美妙辉煌的语言，前者犹如果中所藏的果肉，后者犹如果皮和叶子。然而，让我们回到我们的话题吧。

[诗就是神学]

我说，神学与诗，如果有相同的主题，就可以说差不多是一回事；我甚至说，神学不过是上帝的诗。《圣经》称上帝时而为狮，时而为羊，时而为虫，时而为龙，时而为石，还有我为了求简而不提的许多比喻，试问这不是诗的虚构是甚么呢？福音书中救世主的话如果不是含有言外之意的布道词，又是甚么呢？用熟

悉的名词来说，这就是我们所谓寓言。由此可见，不但诗是神学，而且神学也就是诗。当然，如果说在这样重要的问题上我的话未必可靠，我也不因此而感到不安；因为我信仰亚里士多德，他在任何重要的问题上都是最好的权威，他就曾说过，他发现诗人是最先写神学的人。^[1]

【注释】

[1] 参阅亚里士多德的《形而上学》卷三，第四节。

诗 的 功 能

——《异教诸神谱系》第十四卷，第七章
(1365)

〔诗的功能和诗人的修养〕

这种诗，无知的懒汉弃之如敝屣，乃是一种热情磅礴的绝妙的创作，是心灵所创造的东西的如火如荼的表现，不论在语言上或写作上。诗从上帝的胸怀产生，我觉得有这种天生禀赋的人为数甚少；真的，诗是一种如此神奇的禀赋，所以真正的诗人在人群中若有凤毛麟角不可多得。这种热烈的诗情具有崇高的效能：它强迫你的灵魂不吐不快；它促使你的心灵产生闻所未闻的新奇作品；它使得你的沉思冥想排列成有条不紊的秩序；以语言和思想交织成的稀奇锦绣装饰全篇；这样，它以虚构之绚丽切合的锦袍笼罩着真理。再则，假如是创作无论如何有此要求的话，它可以使帝王用武，把他们送上战场，使如云的舰队驶出湾港；不仅如此，它还可以仿造天空、大地、海洋，以鲜艳的花环装饰少女，使惰者奋发，使愚者猛醒，约束莽汉，制服罪犯，表扬贤者而予以应有的赞词：这些以及其他种种就是诗的效能。然而，假如得天独厚而有诗的热情的人未能美满地完成这里所说的诗的任务，按我看来，他就不是一个可敬可嘉的诗人。因为，尽管诗兴勃发，如何深深地激动有天才者的心灵，他也难得完成优秀的作品，如果他缺乏他的思想所借以表现的工具的话，——我说的是，例如，语法修辞的规范，切合时宜的丰富知识。我承认许多

诗人能够巧妙地运用本国语言，而且确实完成了诗本身的种种任务；虽然如此，但是，除此以外，还必须至少知道其他学术——精神科学和自然科学——的原理，掌握丰富多彩的词汇，博览古代的遗迹和文物，牢记各国的地理，海洋山川的形势。

再则，幽静的地方，大自然的可爱的美景，乃至安静的心情和浮华的欲望，对于诗都是有利的；热情磅礴的华年也往往是优越的条件。假如这些条件不足，则创作天才的能力就往往变得江郎才尽，诗兴衰微了。

[诗的名称之由来]

既然除了凭借艺术以创造的以外，徒有诗的热情也不能产生甚么，尽管它可以加强和启发心灵的能力，所以诗一般被称为一种艺术。是的，不少人漫不经心地假定 poetry（诗）这个字来源于希腊文 poio, pois, 这等于拉丁文 fingo, fingis（创作），其实它来源于一个很古的希腊字 poetes，这在拉丁文意即优秀的谈吐。因为太古的人们，受灵感启发，开始使用一种优秀的语言风格，例如，粗朴不文时代的歌谣，使得这种前所未有的谈吐听起来悦耳，便唱出有节奏的句子来；为了免得它因简短而不能动听，或者相反地成为冗长而沉闷，他们就依照一定规律的标准应用它，而且以一定数量的音步和音节约束它。于是，这种有计划的说话方法，他们就不再以“诗”这个总名称来称它，而称之为“一首诗歌”。所以，我在上文说过，诗艺的名称及其人为的产物，乃是从它的效能而产生的。

现在，虽然我断言，这种诗的技艺是从上帝的胸怀灌注于人类的心灵的，甚至是在人类最幼稚的时代，但是有些开明的吹毛求疵的人也许会说我们这番话是不可靠。在任何公平的人看来，这事实是确有根据的，因为它经常反复出现。然而，对于这些蠢

汉，我必须引证以证明。那末，如果他们读过西塞罗（他是哲学家而不是诗人）在元老们面前代奥卢斯·里西尼俄斯·阿尔基亚斯发表的演讲，也许他们会更容易相信我。他说，“我们还可以根据最高最博学的权威说，其他的艺术都是科学、公式和技术的问题，唯独诗则完全依靠天生的才能，纯粹是心灵的活动所唤起的，而且是渗透着一种新奇的天授的灵感”。

[诗的定义]

然而，不用拖长我的论证，现在可敬的人士总会看得很清楚：诗是一种实用的艺术，从上帝的胸怀产生，因它的效能而得名，诗咏及许多高贵的事情，这些事情即使不承认有诗的存在的人们也是经常关怀的。如果我的反对者问及我在甚么时候在甚么情况，答案是很明白的：诗人会亲口陈述他们是在谁的帮助和指导之下完成他们的创作的，例如，当他们以象征的阶梯攀登天国，或者使得密茂的绿树高耸入星空，或者蜿蜒于群山之间直登峰顶。或许，为了毁谤他们至今尚未认识的这种诗之艺术，这些人们会说，诗不过是诗人所运用的雄辩术而已。不错，我会部分地承认这点，因为雄辩术也有它自己的创造。然而，其实雄辩术在种种虚构之伪装中是没有它的份儿的，因为凡是在假托之下创作的而且巧妙地制成的作品，就是诗而且仅仅是诗。

特 里 西 诺

(1478—1550)

特里西诺 (Giangiorgio Trissino 1478—1550) 有的译作“屈理什诺”，文艺复兴时期意大利的悲剧作家、文学批评家。他完全摆脱了中世纪“圣迹剧”传统，在历史上被称为第一个“现代”悲剧作家。其理论著作有《诗学》，全书分前后两部，前部四卷，分别论词藻、韵律、诗法、诗体等，后部分两卷，第一卷论悲剧和喜剧，第二卷论修辞格。

特里西诺继承了贺拉斯“寓教于乐”的文艺观，发扬了亚里士多德的悲剧理论，对喜剧理论做出了新贡献，他的喜剧理论不仅为后世研究笑的心理学开了先例，并直接影响了莫里哀、哥尔多尼等人的喜剧创作。

诗 学（选）

(1529—1563)

引 论

诗人寓教于乐

造福人群，是一件光荣的事情，假如不但福利普及于更大多数的人，而且受惠者有更大的乐趣，那就被视为更可贵，譬如一个医生，假如他不但使许多人恢复了健康，而且治病时不会令人痛苦，而又使用可口的药物，他就被视为更高明。而可以施于人类的最大福利，莫若教人如何生活得美好，因为这使得人在生前过着宁静和愉快的生活，无忧无虑，死后在悠长的来世享得永恒的幸福。因为大多数世人的性情，是对于教诲不愿洗耳恭听，而对于传奇稗史爽心乐事则喜闻乐见，所以我认为古代诗人值得大加赞美，他们考虑到娱乐与公益，寓关于人生的最好教训于描写战争的传奇稗史之中，这样就使人乐此而不疲；但是如果这些教训不加以修饰，它们也许就不那么使人愉快了。所以，既然诗人寓教于乐，目的在于使人的生活美满，人人都理应把诗看做最美好的东西。若果没有这个最正确的理由，我们又怎能够相信，诗会博得如此崇高的声望，在一切时代甚或在世界上一切民族之中呢？希腊和拉丁的作家们曾用他们的语言如此详细地讨论过诗，所以我也有志要用我们的意大利语来谈论它……

第一篇 论悲剧

一 性 格

在下文这一篇中，我们将讨论英雄的诗歌和喜剧，其中所写的道德品质既是有用又是必需的，所以我们将比亚里士多德在《诗学》中所论述的更详细而充分地予以讨论。因此，在这一部分，我们将依照哈利卡纳苏人狄奥尼西奥斯^[1]所作的关于精神面貌的分类，我认为他的分类是丰富而且正确的。悲剧是对最重要最伟大的人物的一种摹仿，所以悲剧的作家应该像最好的画家那样做法，虽则画家要绘出他们所画的人物的真面目，但是在画里不妨把他们绘得更美些^[2]，所以诗人在摹拟愤怒者、怯懦者、懒惰者等人物之时，还得把他们的精神面貌描写得更好些，也就是说，更温和，更慈祥，而不是更骄傲，更凶恶，正如荷马笔下的阿喀琉斯是愤怒的，但是也仁爱而且善良。在泰伦提乌斯的《赫库巴》中，岳母对乳娘，娼妓对主妇，都是和蔼可亲。因此，诗人应该遵守上述的一切，以后应该留意那些必然会从诗诉诸感官的亦即诉诸视觉和听觉的事物。我是说，他应该考虑到，他所写的悲剧是要朗诵的，一举一动是给人看的，台词和音乐是给人听的。所以，他应该用恰当而悦耳的词句来处理情节，在安排情节之时，应该把一切放在眼前审察，自演一番，仿佛自己粉墨登场参与那些行动一样，因为如果他这样做，他就会看清楚所有人物的精神面貌，而相反的和矛盾的事情也洞察无遗，而且如果他把受激情支配的人物的一举一动放在眼前，尽可能地远远观察，他便会仿佛身受那些激情的支配，因为受激情支配的人们会自然而然正确地表现出苦恼者如何苦恼，悲哀者如何悲哀，所以亚里士多德说，才情高超的人适宜于作诗，激情感发的人也适宜于作

诗^[3]，因为前者深知怎样考察激情，后者深知怎样形成激情。

二 情 节

所以，要做到这点，诗人必须首先拟定台词的梗概，然后插入枝节；所谓拟定台词梗概，不外是起草他所想摹拟的全部剧情；《索福尼斯巴》可以为例，它的剧情是这样的：两个共和国交战，甲国同一个王者结盟，乙国为了使王脱盟，把将军之女嫁给他为后，所以王便脱盟了。于是，两国交战，笼络了王的乙国竟被甲国打败，王做了阶下之囚。另一君主是胜利国的盟友，进入囚王的城邦，囚王之后求他不要把她交给胜利国，他答应照她的要求办理，为了做得更好些，他娶她为后。婚礼之后，胜利国的元帅派使者来索取王后，君主既娶了她，不愿把她舍弃，便去见元帅，他却要把王后作为战俘送到胜利国去。所以，君主虽然娶了她，但是不能守约，送给她毒药，叫她服毒，以免落入敌人之手；她接受了，饮鸩而死。这就是剧情，此剧的其余部分则由枝节组成。所以诗人应该首先写出简单剧情的大纲，然后加上人名，插入枝节，枝节应该少而精，而且符合剧情；正如在《索福尼斯巴》中，卡图的到来，西皮奥与舒发克斯的对话，索福尼斯巴的牺牲，因为这些枝节既少且短，最是合适，而绝不像英雄史诗的枝节之既多且长，例如，荷马的《奥德赛》和维吉尔的《埃涅阿斯纪》中的枝节。

三 思 考

剧中的谈论，或者说，思考的表达，亦即亚里士多德所列入推理^[4]之类的概念，应该取法于雄辩术，因为它是雄辩术所特有的；凡是制作一篇演讲词所必需的一切手段，都属于谈论的范

围，演讲词的几个成分是论证，阐明，感发激情，例如怜悯和愤怒之类，虽则这类激情，乃至夸大和贬小，同样也用于制作一出剧，戏剧和演讲词一样都是从相同的范本采取它们；但是在这一点上两者有所不同：悲剧的激情取材于事物的常理，不是人工制作，但是演讲词的激情却是演讲者凭才能和技巧来激发的。哈利卡纳苏人狄奥尼西奥斯主张，这种谈论或对话不应多余，不应不足，也不应是诡辩：关于多余的话，荷马提供了一个例子，他描写忒尔西提斯说了多余的废话，引得希腊人大笑；所以多余的话则流于饶舌，不足的话则流于软弱无力，诡辩的话则流于危言耸听。由此可见，辩才不在于话多，而在于恰当巧妙的安排；对话不应太简略，否则就显得无力，但是也应适可而止，而这就需要发言有度了，有度在于经常保持稳健，稳健之道在于不作自相矛盾之论，而且经常用人所共知、既相信又承认的命题以进行。例如说，上帝是善良而且公正的，美德是可敬的事情，人须孝敬其父母。柏拉图和色诺芬^[5]说过，苏格拉底往往使用此法。

四 恐 惧^[6]

然而，因为怜悯和恐惧是同悲剧特别有关的情操，我想根据亚里士多德的《修辞学》谈谈它们的性质和根源。

恐惧是因想象到可能来临的大祸或痛苦的不幸而引起的烦恼或不安；因为不是所有的不幸都是可怕的，没有人害怕成为不义或懒惰，虽然这两者都是不幸，但是唯独那些能带来死亡或最大痛苦和烦恼的不幸，才为人所畏惧；而且这些不幸也不是往往为人所畏惧，而唯独当它们似乎近在身边而且可能降临头上之时，才是可怕，因为当不幸尚未确定或者十分遥远之时，它们是不可怕的，例如死亡，人人皆知必有死之一日，但是因为死不是近在眼前，我们就不去想它。因为，如果这就是恐惧之为恐惧，那

末，举凡有巨大力量足以杀死我们或者给予我们以最痛苦的伤害者，就必然是可惧的；所以大祸之显然将临则使我们恐惧，因为可怕的事情似乎近在身边；所以可怕的事情之临近堪称为险难。因此，凡能加害于我们者，他们的敌意和暴怒是可怕的，因为既然他们是敌人或者仇恨我们，那就显然他们不但可能而且有意加害于我们，因此行将加害了。不义行为，如果是强暴的，也引起恐惧，因为不义的人之所以不义是有意为之的，这就表明他们会尽其能力之所及为所欲为。同样，一个有才能的人受了损害，如果他有权的话，也是值得人恐惧的，因为他既然受害而又大权在握，显然他往往可能为所欲为；所以，意志和权力两者兼备了，那就祸在眉睫。可能为非作歹的人，如果心怀恐惧，也是一种危险的征候，因为此种人必然时时刻刻有所准备，况且因为人们多半居心叵测，甘受贪欲所迷，在危难中又贪生怕死；因此之故，自己的命操于别人之手，就总是心惊胆颤的事情；所以，一个人犯了严重的罪行而被别人知道了，他就觉得那些知情人是可怕的，因为他害怕他们会泄漏秘密或者会出卖他。能够加害者对于可能受害者是可怕的人物，因为人们多半有能够加害时就加害的倾向。曾受害的人，或者自以为行将受害的人，是有危险性的，因为他们会随时尚机报复。同样，曾加害于别人者，如果有权有势，也是可怕的，因为他们害怕别人报复，而这种报复是在危惧的对象之列。人们在争夺自己所不能尽有的东西之时，也是恐怖的人物，因为此等人总是彼此敌对。畏惧强者的弱者，对于强者来说同样是危险性的人物，因为弱者亦不难加害于强者。同理，为强者所畏惧的弱者照理是可怕的，曾杀强者的弱者也照理是可怕的。曾攻击弱者的强者，一旦掌握大权，便是危险性的人物。在受害者、敌人、对手之中，性情暴躁但胸无城府的人，反为比阴柔险毒口蜜腹剑的人，不是那么可怕，因为后一种人何时动手何时不动手，是不可测知的。在一切恐怖的事情中，最可怕的是

虽则不曾实现，但或因根本不能改变，或因改变之权不操于我而操于敌，从而是不可能改变的事情。无法挽救，或者虽能挽救但不易挽救的事情，也是可怕的。

简而言之，我认为，举凡一旦已见诸行动或行将见诸行动则引起怜悯的事情，是值得恐惧的。这些就是一切有恐怖倾向而且应该畏惧的事情，或者说，至少是其中主要者。

现在，让我们看看，畏惧这些事情的人是何等人。既然恐惧是因预期将经受大难或痛苦，所以，显而易见，凡是自以为不会受灾受难的人，决不会感到恐惧，因为他们不可能畏惧自以为不会遭逢的事情，或者畏惧不会加害于己的人物，或者在没有苦难能够来临之时而感到恐惧。那末，感到恐惧的人们，必然自以为可能受难；他们畏惧可能使他们受难的人，畏惧确实可能发生的灾难，而且在祸到临头之时才感到恐惧。那末，凡是不愁自己会受难的人，是最幸运的或者自以为是最幸运的人。这种人就是富人，是强者，有权有势，或者交游甚广，等等。因此，他们几乎总是傲慢，轻蔑，旁若无人。然而，曾受过大灾大难的人，绝不怕经受灾难；对于未来无动于衷，仿佛心若死灰的人，也是如此，例如，身受酷刑行将弃世的人；因为人而能畏惧必存侥幸之心，希望能从苦难中自救；人在恐惧之时往往找别人商量。这就是明证，因为谁也不会找人商量绝望之事。所以，在劝告朋友，安慰他的忧惧之时，你往往说，人们常受此种灾难，而且所受远有甚于此者；你往往指出，许多人像他那样在受着而且曾受过料想不到的苦难，从料想不到的人之手，在料想不到之时。上述的一切，足以阐明恐惧是什么，何物可畏，何等人可畏。

五 怜 悯^[7]

现在，让我们谈谈怜悯。怜悯是为着某种不幸或似乎不幸的

事而发愁，这种不幸可能是致命的或痛苦的，而且落于不应受难者的身上，于是旁观者想到自己或他的亲友也可能遭到这种不幸；当不幸似乎近在身边之时，尤其是如此。由此可见，有怜悯之心的人，必然是这样的人：他或他的亲友可能遭到此种灾难，或类似或相同的灾难。一败涂地的人，不可能有怜悯之心，因为他们想到他们既已受过这么多痛苦，就再也不会受苦；自以为十分幸运的人，亦无恻隐之心，因为此种人反为轻视苦命人，为的是他们相信自己一切顺利，便以为自己不可能遭受苦难，而无灾无难确实是人生之一大幸事。那末，动怜悯之念者，定必以为自己可能受难，而且以前也受过苦难而得到解脱。老年人亦有怜悯之心，因为他们老成持重，经验丰富。脆弱者，怯懦者，老练者，也容易动怜悯之心，因为他们以理性律己。有父母、妻子、兄弟、儿女的人，也有恻隐的敏感，因为他们觉得自己的亲人也有可能遭到上述的患难。反之，易受强烈激情支配的人，譬如，动辄盛怒、大胆妄为的人，就不大会有怜悯之心，因为他们置祸福于度外；天性狠毒、多行不义的人，也没有慈悲之念，因为此等人绝不会想到自己可能受苦。然而，守中庸之道的人，也就是说，既非易怒，亦非大胆，既非狠恶，亦非不义的人，却往往能悲天悯人。极其怯懦的人没有同情心，因为他们终日在恐怖之中就不会怜悯别人，为的是他们沉湎于自己的感情里面，怜悯的感情出自一个信念，相信有些受难者确实是善良仁慈的人，一个人若果认为举世皆恶，就会以为世人受难是应该的了。然而，一般地说，大凡人想到自己或自己的亲友可能遭到同样的意外，或者害怕灾难会降临于自己或自己的亲友，就会有同情之心。

能动人怜悯的事情，是致命的苦难，大悲大哀，以及一切命运所使然的大不幸。此等困厄难堪、大悲大哀的事，就是死亡，重伤，肉体的磨难——例如，年老，疾病，饥馑。命运所使然的一种不幸，是没有朋友，或者知交零落；所以，朋友的惨别，伴

侣的生离，是黯然销魂的。貌丑，体弱，残废，乃至别人对你以怨报恩——这是常常发生的事——都能引人怜悯。一个人受尽千辛万苦，死后才有好报，也是令人痛惜的。一生未得过幸福，及至好景来临，已经不能享受，这也是可惜可怜的。所有这些就是引起怜悯的事情。

引起我们怜悯的人，往往是我们认识的，但并非至亲关系的人，因为当我们的亲人受难或行将受难之时，我们的哀感就仿佛为自己而悲。所以，亚里士多德说，阿马西斯的儿子被处死刑，他不为儿子而泣，但是当他看见一个朋友乞食时，他潸然流泪，因为看见朋友乞食是可怜的，而自己儿子的命运是悲惨的，悲惨与可怜是两回事，悲惨甚至会排斥怜悯，而且往往足以带来相反的感情。然而，当灾难迫近眼前之时，也有怜悯之情。我们怜悯和我们同年龄，或同特性，或同癖好，或同地位，或同种族的人，因为在此等情况之下我们也看到我们自己可能遭到的际遇。所以，可以一般地说，凡是我们害怕自己可能遭遇的不幸，当我们看到别人有此遭遇之时，就能激发我们的怜悯。而且，当此种苦难近在眼前之时，它们最是可怜，因为，千载之前的事或者万世之后的事，既然我们早已忘怀或者不能预测，就全不或甚少会激发我们的怜悯。所以，如果你想以古代的事迹来引起人怜悯，你就必须用面具，用语言，用服装，一句话，用舞台表演，把这些事迹表现得可悲可怜；因为正在发生的或行将发生的灾难，用上述的方法放在眼前，就仿佛是近在我们身边，而近在身边的苦难，此刻正在发生或行将发生，是更加可悲可哀的。因此之故，受难者的遗物，如外袍内衣之类，以及受激情支配者的说话，尤其是如果同时他们显得是可爱和有德的人，能够深深感动我们。举凡显示苦难近在身边和受难者无辜受难的事情，都能够引起最大的怜悯。我们关于怜悯的话，到此够了。

第二篇 论 喜 剧

一 喜剧的性质

现在，还得谈谈对不大庄严而较为下品的行为和性癖的摹拟，这种摹拟是为了嘲笑和非难它们，从而教人以德，这是喜剧惯用的手法，诗人并不在喜剧中现身说法，而是像在悲剧中那样使剧中人用言行来表现。牧歌也是如此，虽则在牧歌中有时也有诗人自己的说教，例如，在提奥克拉托斯和维吉尔的牧歌中这是很明显的。所以，喜剧摹拟下品的行为，正如悲剧那样是用谈话、节奏、乐调来摹拟的；它摹拟的是一件单独的、完整的、较大的行为，要有起始，有中段，有结局。然而，喜剧和悲剧之不同在于这一点：悲剧凭借怜悯和恐惧以进行教诲，而喜剧则通过嘲笑和非难卑鄙齷齪的事情以教育他人……我们只须知道：喜剧是对邪行败德的摹拟，但并不摹拟极端的恶行，而仅仅摹拟丑态的，令人发笑的事情，那就是既无痛苦又非致命的丑陋的缺点——关于可笑的事情，详见下文。

二 喜剧的情节

喜剧具有悲剧所有的主要成分，也就是说，本事、性格、思考、语言、表演、音乐，因为制作一出完善的喜剧，就必须使它能在舞台上演出，这就需要歌队和音乐了。然而，喜剧本事所取材的行为却和悲剧的行为有所不同，而且仿佛是恰好相反，因为悲剧产生教育的效果是靠怜悯，靠流泪，靠恐惧，这些都是悲哀的事情；反之，喜剧则靠诙谐和逗笑，这些都是愉快的事情。因此，悲剧取材于伟大显赫人物的可怜事迹，而喜剧则必须使用下

级无名人物的可笑行为；在悲剧中有悲哀和死亡，往往总是不幸的结局，而在喜剧虽则有些懊恼的事情，但是它们不会引起创伤和死亡，而且结局皆大欢喜，例如，结婚，和解，平安无事，剧中人因此安然下场……

三 喜剧与悲剧

道德喜剧是道德教训最明显的喜剧，例如，泰伦提乌斯的《姑岳母》；滑稽喜剧是诙谐和笑料占优势的喜剧，例如，普劳图斯的《孪生子》，我们把它改编为《扑朔迷离》。一出喜剧可以是单线的道德喜剧，例如，《兄弟俩》，也可以是双线的道德喜剧，例如，《姑岳母》，可以是单线的滑稽喜剧，例如，《金瓯记》，也可以是双线的滑稽喜剧，例如，《扑朔迷离》。可是，一出喜剧不能同时是单线的又是双线的，因为这两者是彼此相反的。所以，作家要写好一出喜剧，就首先要将本事布局，也就是说，拟出剧情，写出梗概，然后把它放在眼前，想好人物的精神面貌，看看何者合适，何者抵触或矛盾，然后加上人名，插入枝节，用精辟简洁的警句，用熟识、华丽、贴切的语言来处理它，正如我们论及悲剧时所说的那样。

然而，喜剧和悲剧有所不同：悲剧的剧情和人名全部或大部分是真实的，而喜剧的剧情和人名则全是诗人所虚构，虽则普劳图斯写他的《安斐特吕翁》，并不是这样做，所以这出剧被称为“悲喜剧”。但是，这种方法后来他自己也不遵守，别人也不仿效它，作家们反为都放弃真实的人名了，尤其是自从在雅典，为了防止喜剧之滥用自由权，不公允地指摘和嘲笑高尚的人物，就订立了一条法律，不准作家在喜剧中直呼任何人的真姓名；由此产生了新喜剧的惯例，也就是说，喜剧不引用真姓名，一切人名都由诗人杜撰。此种人名或者出自国名，例如，密细斯从密细亚，

叙鲁斯从叙利亚；或者出自城名，例如，墨西哥从墨西哥；或者出自山岳河流之名，例如，帕奇努斯和阿烈莎；或者就品质取名，例如，Phaedria 意即快乐，Sophrona 意即明达，Chremes 意即贪婪，如此等等。就人物的性格或品质取名，是最好的方法而且最适合于一切喜剧，从希腊文来取名的方法是巧妙的，因为这些名字取得更贴切些，虽则从拉丁文取名，例如 Mizio 从 mitis（温柔），或者从俗语取名，例如 Scovoletto 从 scovolo（酒徒），如此等等，也是很贴切的名字。

四 滑稽与发笑

这里，我们将特别谈谈“滑稽”或“可笑”，亚里士多德说过，这和喜剧有关。关于“可笑”，亚里士多德在《修辞学》中说，他已经在《诗学》中论述过这问题；也许那是在论及喜剧的部分，这部分因岁月悠久已经散失，其中有关可笑的论述也一起失传。所以，必须探讨一下这个问题，我们打算不依照西塞罗和昆提利安^[8]所用的方法，因为他们的方法是雄辩术的而不是哲学的方法。亚里士多德曾说过，“可笑”是一种适度的丑态，是一种既非致命亦非痛苦的缺点或丑陋。西塞罗和昆提利安也许采纳了亚里士多德的思想，他们说得不错，“可笑”的地方及其根源在于丑陋和缺陷，但是关于这种丑何以能引人发笑，他们却没有予以说明，而亚里士多德也许曾论及这个问题的部分已经散失了。所以，我们将用如下的方法来探讨。

显然，笑出于笑者的愉快或快感，而这种快感能够进入笑者的心，唯有通过感官，也就是说，由视觉、听觉、触觉、味觉、嗅觉，或者由于回忆感官曾从某些东西得到的快感，或者由于希望它们行将获得的快感。这种快感并非来自一切使感官愉快和喜悦的对象，而仅仅是来自那些带有一点丑的对象，因为如果一个

人看见美人或珍宝，或类此的可喜的东西，他未必笑；或者听到赞美他的音乐，或者触到、尝到、嗅到那些使触觉、味觉、嗅觉愉快而且喜悦的东西，他也未必笑；这些感觉倒是连同快感一起带来赞赏，而不是带来笑。然而，如果诉诸感官的对象含有一点儿丑的成分，它就会惹人发笑了，例如，丑怪的嘴脸，笨拙的举动，愚蠢的说话，读错的字音，难看的书法，恶味的醇酒，奇臭的蔷薇，都会立刻引起笑；而那些品质不符所望的东西，尤其能令人发笑，因为，这样一来，它们不但使我们的感官稍受触犯，而且使我们的希望有点落空，而我们之所以有此种快感，是因为人本来是天性妒忌和恶意的，这在小孩身上就显而易见，因为差不多所有的小孩都是妒忌的，而且往往喜欢有可能便做坏事。也可以看到：人决不会对别人的好处自然而然感到快慰，除非是机缘偶合，也就是说，除非因为他希望自己从中得到好处，正如普劳图斯所说的：

“人莫不妒忌他人之得福”。

因此，当人见到别人找到财宝，他既不笑亦不乐，反而妒忌；但是如果他见到别人跌落泥淖中，弄得一身脏，他便大笑了；因为，卢克莱修^[9]说得好，人总是喜欢见到不幸落在别人而不是落在自己身上。但是，如果我们自己有痛苦，看到别人也有同样的痛苦，就决不会使我们发笑，因为驼子不会笑驼子，瘸子不会笑瘸子，除非他认为自己的残疾不像别人的那么丑陋。然而，如果我们见到别人所遭受的不幸是致命的和惨痛的，譬如说，受伤、发热、被害，它们不会使我们发笑，反而使我们怜悯，因为害怕同样的不幸会落到我们自己或我们亲友的身上，为的是我们认为，凡属于我们的亲人就是我们自身的一部分。但是，凡是我们的看见或者听说别人有些微小的不幸，但非惨痛的或致命的不幸，例如，肉体的丑陋，或心灵的愚昧，只要它不是或者我们相信它不是在我们身上，这就会使我们愉快或者发笑了。

五 笑与缺陷

人有肉体和心灵两方面，所以人的丑态也有两种：心灵的丑和肉体的丑。心灵方面的缺陷是无知、轻率、轻信，如此等等，它们往往有相互关系，所以我们在说笑话时嘲笑别人的无知、轻率和轻信，尤其是当我们看见那些号称聪明才智的人物有此缺陷之时，因为这样的人物十居其九是虚有其名，不符所望。薄伽丘和《朝臣》^[10]所写的笑谈和讥讽，西塞罗、昆提利安、薄伽丘、泡左，以及《朝臣》所搜集的滑稽故事、笑谈、隽语等等，就是关于这种丑的例子。然而，应该知道，我们所论及的心灵的丑和缺点，如果是严重的，例如，背信和伪誓，就决不会令人发笑，反而为人所不齿，我们非难它、责备它，正如我们非难撒谎、无知的表现，或类似的身心缺陷那样。但是，如果缺点是轻微的，我们就会发笑，嘲笑它，以此取乐。我们对所有这些可笑的缺点，或则指出，或则讲述，或则予以雅谑。指出的缺点，例如西塞罗所引的这一类——克拉苏斯反对曼西亚时说，“现在，我指给你看你是何等人。”曼西亚立刻说，“你说我是何等人呀？”克拉苏斯便转过身来，用手指着店子里存放的马留斯的金不里盾，盾上刻着一个法兰克人的面孔，五官不正，怪肉横生，但的确很像曼西亚的容貌，这就引起哄堂大笑^[11]。

此等缺陷也可以只用口头陈述，例如，在阿里斯托芬的《云》中，斯特烈普萨德讲述他同老婆争吵的故事：——他是乡下人，为人贪婪，她是城市人，骄傲成性，所以他俩在许多事情上不和，尤其是关于新生婴孩取名的事；他想给儿子取名“省钱”，骄傲的母亲要给他取名“马主”，结果他们协议各取一半，就叫他作“省马”。这样的故事处处引人发笑，因为它彻底说明了乡下人的无知与贪婪，城市太太的骄傲和狂妄，这些都是心灵

的缺点。此等身心的缺陷也可以轻轻一语道破，这谓之“雅谑”；例如，有人指出皮纳若的生理缺点，因为他说话时老是把下巴一扭，好像口中含核，他的敌手就对他说，“你咬碎了你嘴里的核之后，就随你说甚么吧”。同样，一个弄臣曾指出惠恩葩西安大帝的容貌的缺点，因为大帝老是伸长颈仿佛要使身首分离：大帝问他有甚么谐谑可说，弄臣答道，“我皇摆脱形骸之后，小臣便畅谈了”。帕格洛也曾指出李安纳多的心理缺陷：后者曾说，要冰雹不致打伤维辛左是很容易的，只须在乌云惯常经过的山顶上安置一些大炮，一见乌云来临，就放炮轰它，打散浓云，放出雨水，冰雹便不会落到地面了。于是，帕格洛就伸手入衣袋里，取出两块钱给李安纳多说，“请你收下吧，就说是我发明这样巧妙的办法。”于是，人人哄堂大笑，他不予以驳斥，只用一句雅谑点明这个办法的愚笨。

“雅谑”，是一句简洁、尖锐、敏捷的话，最适合于尖刻滑稽的谈吐，用在一叙一答中，是揶揄讥讽的一个好泉源；其余如用双关语，期望落空，冷嘲热讽，丑化比拟，运用对比，装呆的话，指桑骂槐——上述的一切都有许多嘲笑的成分，不论是否否定或驳斥，是辩护或贬抑；所有这些都能使人发笑，因为它们指出自己的或别人的缺点。

六 逗笑的手段

安多尼奥咏阿里曼诺的商籁体诗，是双关语之一例。阿里曼诺和几个公民参加一个委员会，委员会不愿满足安多尼奥的某一要求；阿里曼诺为了剖白自己，对安多尼奥说，“不是我，我不是不愿满足你要求的这个人。”安多尼奥装作误解他说的是他不是阿里曼诺，写道：

阿里曼诺说，“我不是我呀！”

这不是真话，他明明是他，
如果他否认他是他本人，
他就不能断定我的行为是真还是假。

这里，笑料出自这句双关语“我不是我”，他装作自己误解和阿里曼诺撒谎，这两者都是心灵的缺陷。相似的一例是西塞罗所说的纳西加和诗人恩尼乌斯的故事。纳西加登门拜访恩尼乌斯，问他是不是在家，却听见恩尼乌斯教仆人回复说他不在。几日后，恩尼乌斯登门拜访纳西加，问他是不是在家，纳西加便大声答道：“老纳不在。”恩尼乌斯说，“甚么？难道我不认得你的声音吗？”纳西加便说，“你好没有礼貌呀，前几天我拜访你，你的仆人告诉我你不在家，我相信了，现在我亲自告诉你，你却不肯相信我。”这里有两个心理缺点使人发笑：其一是纳西加装作希望恩尼乌斯相信他不在家，却让他听见他是明明在；其二是揭发了恩尼乌斯的撒谎，他在家，却教仆人说他不在。阿罗陀的一句答话也是类似的幽默：他在街上散步，遇见一个美丽的大胆的少女，他便对同伴说，“这是一个美女呵！”这个大胆的少女便转过身来说，“我却不能说你是美男子。”阿罗陀立刻答道：“是的，因为我对你撒谎，所以你也想对我撒谎。”这样，阿罗陀一方面假装有心理的缺点以至撒谎，另一方面揭露这少女的无情无义的缺点，因为她骂了赞美她的男子，同时他又嘲弄这少女的生理缺陷。这两个滑稽情景和上述的阿里曼诺的情景没有甚么多大的不同，只是后者是用双关语而前两者则不是。……

最合适的逗笑方法，是使期望落空，因为它揭露了期望者的轻率，例如，卡纳秋对修道院长潘多斐尼说的俏皮话：院长深信修道士萨服那洛拉是一个圣者，虽然死了，定会复活的。所以，他有一天对卡纳秋（卡纳秋是定萨服那洛拉死罪的人之一）说，“卡纳秋，如果你见到萨服那洛拉从死者中复活，你有甚么话说呢？”卡纳秋出乎院长意料之外答道：“我说，我们应该再一

次把他吊死。”然而，这里因为期望的落空是在如此严重的事情，所以它不会令人笑得像对平凡的事情那么厉害，因为一切自欺欺人的小事，不但会使别人笑，而且当猛醒过来的时候，譬如，发现自己说错一句话，或者拿错一件东西，就连自己也不禁笑起来。所以，普劳图斯的《安斐特吕翁》和我们的《扑朔迷离》是绝妙的喜剧，因为剧中人物许多次自己欺骗自己，而且因为容貌相似而认错了人，对甲说话时以为是对乙说话；因此，他们显出自己和别人都有一点儿无知，可笑的情景就常常由此发生了……

对别人引用的一句成语作出尖刻的答复，也可以引起发笑。例如，味罗那医师波尔德里科之答复马拉斯皮尼的一位太太：这位太太要求他开方医治她的独生子。医师说，这个孩子没有甚么病，她不应该要他服药，可是她还是要大夫开药方，为了辩明她的固执，她引用一句成语说，“先生，单眼人总是要揩眼的。”大夫说，“揩得太厉害就把眼睛也揩出来了。”可笑的地方是由于暴露了这位太太的轻举妄动，她相信药物也可以帮助无病的人。

最后，在阿里斯托芬、普劳图斯、泰伦提乌斯、阿普黎乌斯等等，以及意大利作家，例如薄伽丘、布尔凯洛、泡左、浦尔契、阿里奥斯托、阿雷蒂诺、伯尔尼、莫罗等等的作品中，一切滑稽的章节都表明和指出某些人的心理或生理上的微小或平凡的缺点，在指出或用种种方法暴露那些缺点之时，便产生嘲笑、尖刻话、俏皮话。上述的一切足以说明有关喜剧的笑料了。那末，显而易见，喜剧的语言，不应像悲剧的语言那样务求崇高、堂皇、富丽，而应该务求平凡、清楚、机敏，所用的隐喻及其他修辞格也应该是平易近人，像平常谈话所惯有的那样，因为喜剧特别是摹仿日常谈吐的，所以喜剧不应该使用外来的词句或好像陌生的语调，不应该过分雕琢或过分装饰，因为，我们曾说过，堂皇雕琢的文字反而淹没了思想和性格，况且不大常用的词句使人有高雅之感，这是不适合于喜剧的。

【注释】

[1] 狄奥尼西奥斯，著有《字句的安排》及其他作品，他于公元前1世纪在罗马讲授演讲术。

[2] 亚里士多德：《诗学》，第十五章。

[3] 亚里士多德：《诗学》，第十七章。

[4] 亚里士多德：《诗学》，第十九章。

[5] 色诺芬，古希腊历史学家，作家。——编者

[6] 本段取材于亚里士多德《修辞学》卷二第五章，并参阅亚氏《诗学》第六章。

[7] 本段取材于亚里士多德《修辞学》卷二第八章。

[8] 西塞罗和昆提利安，均为古罗马演说家，修辞学家。——编者

[9] 卢克莱修，古罗马诗人，哲学家，思想家。——编者

[10] 卡斯蒂利奥内（1478—1529）所作的对话集，写乌尔比诺朝廷举行的座谈会，由公爵夫人主持，论及理想的朝臣的品质。《朝臣》卷二，第42—89节讨论喜剧，举例甚丰富。

[11] 见西塞罗的《论演讲家》卷二，第66节。

斯卡利格

(1484—1558)

斯卡利格 (Julius Caesar Scaliger, 1484—1558) 文艺复兴后期意大利学者。1525 年迁居法国阿让, 在那里他写了关于亚里士多德、希波克拉提和忒奥弗拉斯托斯的评论, 以及其他哲学和科学著作。

斯卡利格的《诗学》(1561 年) 是试图为文学的内容和形式规定标准的第一部著作。有人认为, 古典主义理论的发展经历了三个明显的阶段, 这些阶段分别以维达、斯卡利格和布瓦洛的思想为标志。

诗 学 (选)

(1561)

一 论 语 言

人类所有的一切事物，可以分为必需的，有用的，娱乐的三类，在这三大类中，语言的能力由于其固有的特性自始便植根于人的心中，随着岁月流逝，逐渐养成。因为人的发展有赖于学习，所以他不可能没有可以使他获得知识的媒介。我们的语言就仿佛是心灵的信使，赖它的服务，人们通知公民集会，从事艺术修养，使学问名声传播于人群之中。当然，我们必须从别人获得我们所需要的东西，必须发号施令教别人做事，必须有所禁止，建议，处理，创立，或废除。凡此种种都是初期语言的功能。

俟后，语言的功用和效能逐渐增加了，因为有了措词造句的规律，这仿佛赋予粗朴不成形的物体以规矩准绳。于是发生了语言的法度。及后，人们给予语言以修饰，好像使之衣冠楚楚。于是语言在形式上和精神上都显得富丽堂皇。正如测量之术为未经测定的物体决定其广度、长度、角度，又如乐师为未经确定的声音如上比率，即希腊人所谓“节奏”的东西，所以法度为毫无秩序的语言予以所谓语法规律。然后，精心的钻研又添上了语气上的迂回曲径，溪谷丘陵，深幽林阴，阳光阴影等等的知识。用比喻来说，正如精心的研究使军人有了必需的甲冑，使元老有了适用的朝服，使文人雅士有了富丽彩衣。语言所要达到的目的也正是如此，因为需要要求语言切合哲学家之探求真理，功用指使语

言修养合乎政治手腕之用途，而娱乐又吸引语言为戏剧服务。哲学家的语言，限定为准确的逻辑推理之用，所以必须是简洁的，适合主题内容的要求。反之，在法庭上，在野营中，则可以容许不那么精确的措词，要视主题、地点、时间、听众而定，而这种语言谓之演讲。第三种语言包含两大类，彼此相去不远，它们同是运用叙述方式，同是使用许多词藻。然而，它们的差别在于：一者以记载确定的事实为己任，而且使用一种简洁的创作风格，一者则对事实添上一种虚构的成分，或者以虚构摹仿事实，当然是苦心经营的。虽然，我们说过，两者都同是叙述性质，但是历史这名称只能应用于前者，因为，我想，它仅仅满足于适合铺陈真事的写作范围。反之，后者被称为诗或创作，因为它不仅叙述真实的事件，而且叙述虚构的事情宛若实有其事，而且依照可能或应该的样子来描写它们。因此，摹仿是一切诗歌的基础。

然而，摹仿并不是诗之目的，不过是达到目的之手段。诗的目的以娱乐的方式予人以教育，因为诗并不像有些人所惯常设想的那样仅仅是娱乐，诗还要说教。每当人们使用语言，其目的当然是使听者知道一件事情或者说者的思想。然而，因为原始的诗是演唱的，所以似乎诗的目的仅仅在于娱乐，但是其实隐藏在音乐下面另有目的，音乐不过作为这目的的调味品而已。终有一天，这种粗朴的上古创作被添上了哲理，这使得诗成为道德教育的媒介。进一步说，当诗描写军事会议，有时是公开坦率的，有时是机巧诡诈的——即希腊人之所谓“策略”——当它讲及动乱、战争、败北、种种谋略之时，这一切是为了一个目的：它摹仿是为了教育。所以，在阿里斯托芬的《冥蛙记》中，问及欧里庇得斯：“诗人有甚么优点可以唤起人们对她大加赞美呢？”他答得很好，他说：“诗人有才能巧妙地感动公民要做良善的人。”柏拉图在《伊安篇》中就不甚高明了，他说史诗吟诵者不能够美满地描述军事或航海的动作，因为他不懂得这些艺术。其实吟诵者

决不会把这些事情说得比诗人所描写的更坏些，因为在同一段中他却讲得很对：诗人是事物的摹仿者，吟诵者是表演这种摹仿的人，所以诗人是怎样描写的，吟诵者定能照样把它再现。

那末，哲学论文，演讲词，戏剧可不是有一个目的，而且是唯一的目的吗？当然如此。这三者都有同一个目的——说服；因为，你知道，正如我们在上文说过的，每当运用语言之时，它总是表明一件事情或者说者的意见。学习的目的在于求得知识，当然，指狭义的知识而言。而知识的正确而且简单的定义是：根据确定证据或漠然观念而形成的信仰。譬如说：“我知道狄多自杀是因为伊尼亚斯弃她而走”。我们不是真正知道这件事情，但这是一般人都信以为然的事实。说服是指听者相信说者的话。说服的灵魂在于真实，而真实或者是确定而且绝对的真理，或者是尚有可疑的事。说服的目的在于使人相信你的话或者使人做一些事。事实则是所说的关于事物的话符合这事物本身。

然而，我们绝不能同意一般的说法，谓演讲术的目的在于雄辩而不在于说服，因为文法学者关于这点的论证是没有根据的。显然，如果演讲者或代辩人不能说服别人，这不是艺术之过，而是或者由于争论之点超出他的支配能力，所以他还不失为一个演讲家，或者由于他自己的一些缺点，这些缺点或在于他的讲话本身，或在于他拥护了不义的主张，在后一种情形，他就不是演讲家，甚或简直是恶棍。

雄辩的口才当然不可能是目的。因为显然它是达到目的之手段，或者是手段之一种方法而已。一个目的决不是为另一个目的服务的，而是一切都为它服务的东西。因此，人之使用雄辩是为了可以说服。况且，你不是你自己的辩才的裁决者，只有判官才是，如果他认为你不能感动他，那就不但你的口才没有效果，而且不成为口才。所以你终于所望无成，沮丧而走，即使你说得天花乱坠。再则，被告和原告双方的代辩人不可能是辩才相当的；

事实上定必有一方败诉，或者是应该败诉。因此，你挑选出来认为能言善辩的人，就不能做你的代辩人了。

最后，在一篇据说为加伦所著的论文“序论”，以及另一篇确信为他所著的医学著作“综合艺术”中，他承认有两种艺术。顺带说，如果昆提利安在柏拉图的作品中也遇见这种思想，加伦就是从柏拉图采用它的，那末，他就会改变他关于演讲术的目的之学说了。要之，艺术有两种：一种艺术靠它本身就能够达到自己的目的，例如，制鞋，木工，等等；另一种艺术却不能这样，例如，演讲术，医术，航海术。后一种艺术希腊人称之为“推测的”艺术，因为，正如柏拉图在《斐利布斯篇》中所说的，这种艺术是所谓凭推测而不是凭确定的原理以进行的。然而，在我看来，我认为不然。医术总是治疗可治之疾，但医师却不常是这样做，因为他受许多阻力所干扰；因此在这情况下他就有失医师之责。其实，医师并不接受不可治之疾，除非他是轻率或愚蠢，贪财或卤莽。再则，意外之事往往会落到病人身上，或者由于他们自己的疏忽，或者由于他们仆役的过失，或者由于偶然事件，例如，空气，阳光，雨露，愤怒，悲哀，恐惧，等等。这些就是希波克拉提及其他医师所称的外在因素。真的，甚至大自然本身也不是绝对可靠的大匠，因为她也偶或受到干扰而不能达到其目的，譬如，大自然也会产生畸形或残体。

所以，演讲家之发言，在法庭上是为了使善人得到好报，使恶人受到惩罚；在大会上在会议上是为了使国家大事得以妥善治理；在颂词中是为了使我们学习好榜样，弃恶而从善，追求和实践所立的正直模范。表扬和谩骂的讲话也包括在最后一类之中。另一种谩骂之词则属于审判方面的，例如在证人面前所讲的话；还有一种是属于审议会的，例如，反对安多尼和卡提林的演讲，和罗马执政官在所辖地区的讲话。

所有这些种种讲话有一个共同的目的。当然，也有人主张；

在诉讼程序上目的在于正义；在审议会议上目的在于功利；在颂词中目的在于公正；但是昆提利安已经正当地驳斥过这些见解了。驳斥的理由是应该慎重地予以注意的，因为不但这些人推理极其浅薄，而且他们甚至自相矛盾。其实，在另一节中，他们把功利和公正混为一谈。然而，姑且不谈这些，应该注意的是：功利是一切德行的目的，从而也是正义的目的。而且，正义就是公正地归还一个人他自己的东西或与此相等的东西，所以正义也是审议会议的目的。正义甚至是战争的目的，因为战争会议——这种会议是很多的——是为了正义而举行的。最后，如果说人生的目的在于德行，公正就是德行所导致的一种心境，或者说，它就是德行的精华。公正应当是一切人间任务的目的，一切行为和思想的目的。

我们必须甚至比昆提利安还要慎重地考究一下各种讲话的分类法的根据。他为了简单化三分法，作出这样的分类：事件或者是提交司法审查的或者是在司法范围之外的。后一种或者涉及过去的事情，或者涉及未来的事情。涉及过去的事情是表扬性质的；涉及未来的事情是审议性质的。然而，谁不知道，诉讼程序总牵涉到过去的事呢？所以，后者不可能构成诉讼类的亚类。因此，我想改动这种说法如下：事件或者属于过去的，或者属于未来的；未来的只限于审议方面，过去的则划分为法庭类或称诉讼类和表扬类。虽然那个眼光敏锐的人，第一个哲学家的弟子^[1]，把事件分为法庭的，审议的，和表扬的三类，但是审问或维护一个被告，无不有所赞扬或谴责，不论是对一人，一事，一言，一行，或者一政策，同样也无不有所评议。真的，一个被告是不是定罪还是免罪，都要经过审议。所以，你可以明白，争讼之事是不可能有种概念或类概念的，因为一种不可能为另一种之一部分。

最后，有些人称审议性质的讲话为忠告的讲话，这是不妥当

的，因为说服是一切讲话的目的。一个演讲者除了引起别人信任之外，还有甚么事情可做呢，而引起信任就是说服。昆提利安也犯了同样的大错，他把 *ῥητορικὸς* 一字解释作浮华的或虚饰的讲话，因为这个字在古希腊时代往往有此意义。这是绝不符合事实的，所以哲学家们用它来界说最简朴而正确的说明文。

讲到这个问题，我们要知道，在审议的和诉讼的讲话中，演讲者依赖他的听众。真的，他能否达到他所冀图为之辩护的那个目的，关键系乎听众的支持。再则，我们也要知道，在表扬的演讲中，情形恰好与此相反，因为听者的心情是听随说者摆布的。真的，这就仿佛判给以表扬的判官无须自己下判断似的。我们和修辞学者的公认主张有所不同的几个论点，就我的计划的本质而言，必须予以详细论述，正如我们已经更加精密地论述过其他种种问题一样。所以，我们可以说，变态的状态可以包括在推测的状态之内，因为，既承认了事实，两者的问题还是谁应负责任。种种讲话有这一共同之点。演讲家在公所或法庭上辩论关于人生问题，善恶问题，就其性质的情况来考察它们，探索何谓人生，何谓善恶，正如在会议上，问题是应该采取甚么办法。然而，哲学家和诗人也是以恰好同样的精神来讨论所有这些问题，或以他自己的身份，或以别人的身份。就后一种情形来说，例如，苏格拉底假托狄娥提玛或亚斯巴西亚，柏拉图假托苏格拉底；所以演讲家也同样地穿插一些假托别人的话。如果他颂扬一个人，他就不得不讲及他的生平、他的家庭、他的民族，而在这点上演讲家就类似历史家。历史家也往往加上性格的描写，例如，关于卡密鲁斯，西皮奥，汉尼拔，朱古达，西塞罗的描写，这样历史家就仿佛加入他自己的判决了。然而，唯独诗包括这类的一切，诗优于其他艺术的在于这一点：即，上文说过，其他艺术照事物本来的样子描写它们，但是诗在某一意义上有如一幅能言的画，诗人所描写的完全是另一种性质和形形色色的命运；其实，诗人这样

做，就不啻把自己化身为一个第二神灵。在万物之创造主所塑造的事物中，其他的学艺仿佛是监工之人；但是诗塑造不存在的事物的形象，以及比诸存在的事物的真相更美的形象，所以诗似乎和其他文艺形式有所不同，不像历史之限于叙述实有的事件，反之却像另一个上帝，创造万物。由此观之，诗之所以称为诗，不是由于人们的契合，而是由于自然的精明睿智。博学的古希腊人非常巧妙地把诗人界说为“创造者”，而我们的祖先却自甘菲薄把创造者这名称限于指蜡烛制造者之流，我对此不得不表示惊讶；因为虽然习俗许可这样的用法，但是从字源学来说，这是荒谬的。

[以上是卷一第一章]

二 论悲剧

悲剧，正如喜剧一样，是摹仿现实生活的，但是它与喜剧不同的地方是人物的等级、行为的性质和行为的结果。这些差异也就要求风格的差异。喜剧从乡村的或城市的下层生活中采取人物。一出喜剧的开场描写事情的混乱状态，及至结局，这混乱状态便得到巧妙的澄清。喜剧的语言是日常生活的语言。反之，悲剧选用帝王将相的角色，他们的事迹是城市、要塞、军营中的事情。一出悲剧开场是比喜剧较平静无事的，但是结局就令人惊心动魄了。悲剧的语言是庄严的、洗练的、离口语较远。一切事都带有一种不安的外观，劫运难逃之感笼罩着一切，剧情中有流浪和死亡的事情。据传说，马其顿王阿刻劳斯是欧里庇得斯的挚友和恩主，曾要求诗人把他写成一出悲剧的英雄，但是欧氏答道：“我确实做不到呀；您的生平没有足够的不幸。”

悲剧这名词出自 τράγος，意即公羊，只因为悲剧是为了祝神而设的，人们惯常用公羊向这位神祭献。再则，比赛获胜的诗人

也获得公羊为奖，他就以此祭献神灵。典籍有记载，当作确实的事实，据说悲剧起初是在葡萄收获时节演出的，语法家就以此为借口，说这名词出自 *τρυγημα*（葡萄酒），仿佛它就是阿里斯托芬在《阿卡奈人》中确实使用过的 *τρυγωδεια*（悲剧）这个字。我们不知道谁是悲剧的发明者，但是我们知道泰斯庇斯曾改良悲剧，他是第一个用货车巡回演出悲剧，用渣滓涂在嘴上作为假面具的人。因为 *τρῦς* 意即渣滓，正如 *τρυγημα* 意即葡萄酒，所以有人认为悲剧这名词是因使用渣滓而起的。然而，这是错误的字源学，因为悲剧这名词在泰斯庇斯以前早已有之。

语法家在这点上又弄错了，他们说所用的渣滓或是酒渣或是油渣，而且由于他们的牵强附会的不良偏向，又说这里所说的渣滓是指酒的液体。但是，酒渣决不是液体，而且甚至容易结晶。酒渣是一种沉淀物，医师称之为酒石，阿拉伯人称之为 *durdi*，这个字适用于酒、醋之类的渣滓，因为阿拉伯人称油渣则另用一个字 *thefal*，相当于拉丁文的 *amurca*。悲剧的名称和起源就讲到这里吧。

亚里士多德给悲剧下的定义是：“悲剧是对一件辉煌的、完整的、有相当长度的行为的摹仿，语言雕琢，其不同部分各别使用不同种类的藻饰，不用叙述体裁，而以怜悯和恐惧促使类似这些情绪的净化。”我并不是要抨击这个定义，而只想加添我自己的一点意见：悲剧是对知名人物的不幸遭遇的摹仿，它使用表演的形式，描写悲惨的结局，而且用动人的韵语来表现。虽然亚里士多德还加上音乐和歌曲两个成分，但是，正如哲学家们所说的，这两者并非悲剧的本质，悲剧的唯一本质的成分是表演。“有相当长度”这句话是用来区别悲剧和史诗的，史诗有时是冗长的。但是史诗也并非往往如此，例如缪齐俄斯的作品。再则，“净化”一词未免太拘束了，因为并非每一个主题都能产生这种效果。再说，“相当长度”一语，意即不是太长也不是太短，因

为几首诗是不能满足渴望的观众的，他们准备有几小时的娱乐来补偿许多日的单调无聊的生活。然而，冗长也同样是不妥的，你会像普劳图斯那样说：“我的脚坐到发麻，我的眼看到发痛了。”

[以上是卷一第六章]

三 诗人的四大特质

到此，我们业已说明了事物的理式 (ideas)，引用维吉尔的诗句为例证，好像这些例子可以取自自然本身的。不错，我认为他的诗的技巧类似其他艺术的技巧，因为雕刻家和画家也是从现实生活中获得一些概念，以此来摹仿线条、明暗和背景的。他们把许多事物的特殊优点具体表现在其作品之中，所以他们好像不是从自然学习，而是和自然竞争，甚或，说得更美些，授予自然以规律。其实，谁能说自然曾产生过一个绝代佳人，鉴定家们不能在她的美貌中发现任何缺点的呢？因为，虽然自然的原型在轮廓上和比例上都是无瑕可击，但是实际的产物却受到许多妨害，譬如说，血统、气候、时间、地点等等条件。所以我们不能够从大自然得到一个像维吉尔所给予我们的理式的范本。因此，就留待我们凭借敏感和智慧有条不紊地去考察维吉尔的神圣能力中的种种成分了。

当初，演讲家只有一个目的在眼前，就是去说服和感动他们的听众，因此他们的语言是粗朴的；诗人则但求使人愉快，他们仅仅以迷人的歌曲来消遣闲暇。然而，及后演讲家和诗人们便彼此学习，取长补短。据说伊索克拉底是最先给予粗豪词句以优美音律的人，虽然研究文学遗产的高深学者却认为这个特点归功于特拉苏马克，又说他这些辛勤努力实滥觞于高尔吉亚，而伊索克拉底则完成其功。另一方面，至于诗，自从由乡村传入城市，诗便加强它的思想性，添上情节立范以警世人，添上感情以提供教

材于社会生活，但是较重要的角色则派给帝王将相。上文说过，神明也参与凡人的事。战争与和平的事迹掺杂在一起，时时有战斗的场面。“丰富多彩”也另有妙用。有些人觉得萨洛斯特显出一种虚荣的野心，因为他以诗人的姿态，承担描写卡提林而不讲述其人的故事，反之却回述罗马建立以来的整个史迹。然而，我觉得，他虽是知名人士而且甚至在他这个阶级中是举世无双的，但是诗人这样做是很对的，而且不得不如此，为了要表明国家的腐败，而可鄙的卡提林本身却参与其事，而且在其罪恶和不义中有许多同谋者。我们也不应指摘缪齐俄斯，说他在写利安得的极其迷人的故事时没有依照这样的惯例，因为这个故事仿佛是一出悲剧，所以他的叙述直接以利安得的传奇为起结，是很合适的。

〔以上是卷三第九十六章〕

五 壮丽的风格

虽然赫谟根尼根据另一原则把理式分类，别人也传播他的体系，但我们不得不考察一下某些有碍于或有助于培养诗人的教训。那么，让我们看看诗之措词的种种风格，结合教训和例证两者，以便我们可以熟识风格的真正原理。

我们承认有三种风格：壮丽的或崇高的风格，卑微的风格，以及这两者的中项，我名之为中庸的风格。有些特质是三者所共有的，有些是一者所特有的。共有的特点是明晰，洗练，适度，雅致或优美，以及调和或节奏。这些特质应该是每首诗所固有的。至于其他共有的特质，有些并不是必须采用，而是偶或用之，例如，流畅，迷人，奔放或气魄，纯洁或素朴，敏锐，锋利或讥刺，丰满，以及雕琢。特有的特质，正如共有的特质那样，有些是常用的，有些是偶用的。在壮丽的风格中，常常遵守的特质是庄严和宏亮；偶或运用的特质是严肃和热烈。在卑微的风格

源并且有密切关系的大事讲起。卢卡努斯就遵守这条规律，他写《内战记》就是从凯撒渡鲁比康河这件事讲起的，因为元老院根据这行为断定他是敌人，迫使他作战。第二条规律是：不要重踏你的老路，否则你就使人生厌。如果同一件事情再三复述，它就必然侵犯了读者的注意力，这显然是同至今所定立的普遍规律彼此矛盾的。所以，你行将采用它作为主题的那件大事，不应该首先在叙述中摆出来，因为听众的心情必须悬宕，处于疑虑之中，期待着将要展开的情节。捉住听众的心情，显然是一个无比的主要的优点。因此之故，最伟大的诗人维吉尔安排他的题材很妥当，使得埃涅阿斯的故事的结局其实就是情节本身的开始：“从此，我在流浪中，神驱使我到你的海岸来。”故事就从这点讲起，一帆风顺开展下去。当然，这故事也被一些新奇的经验间断，但是这些事情却是它的组成部分，或者同它有密切关系。所以，插入卡米拉的故事，是照应到阿伦斯之死补偿了她之死这件事情的。有些批评家没有注意到这一节的巧妙的伏笔，因为虽然诗人在“名将录”中缕述许多英雄的国度、门第、种族等等，但是他谈及卡米拉时仅仅说她是“健步如飞”而已，理由是让月后狄安娜在以后一卷中讲述她的故事。在这个例子上，维吉尔显然依照上述的原则来创作。这个布局原则也绝妙地体现在赫利奥多罗斯的史诗《埃塞俄比亚传奇》中，我认为史诗诗人应该精心研读这部作品，视为最好的模范。

另一个原则是：作家应该把他的作品分为若干章节，这是摹仿自然，大自然是一再分为部分的部分的，一切部分都密切关联以构成一个有机体。然而，在分章分节之时，你应该把每一部分分派到适当的地位上，所以全书好像是必然这样形成的，只有非凡的马洛·维吉尔完全现实了这一成就。如果你精心研读《埃涅阿斯纪》，你会看出它是符合这一原则的。当然，他的《田园诗》并不符合，但这例外是由于主题内容的性质。史诗的故事完全取

训。

贺拉斯说得很好：“寓教于乐的诗人博得人人称赏”，因为诗的一切精力都集中在这两个目的上——教与乐。但是，为了实现这些目的，诗人的作品就必须依照某些原则。首先，他的诗章必须经过深思默想，而且始终首尾一致。所以他必须不辞劳苦务使一切章节丰富多彩。诗人的大错莫过于一诗未终便令读者厌倦。试想，使人作呕而不爱食的菜羹是甚么味儿呢？诗的第三种特质只见于少数作家，我称之为生动活泼；它还有一个希腊文名称，以后会再提到。我所谓“生动活泼”指思想和语言上的一种效能或力量而言，它迫使人乐于倾听。第四种特质是引人入胜，它缓和上述力量的热情，因为热情容易流于草率从事。洞察先见，丰富多彩，生动活泼，引人入胜——这四者就是诗的最主要的特质。

〔以上是卷三第二十五章〕

四 史诗的规律

我们已经说过，各种事物都有一个美满的原型，可以作为其余一切的模范或标准。史诗是描写英雄人物的门第、生平和功绩的，它具有其余种种诗歌的标准，所以它们可以以它为规范的原则。本书卷一曾说明了诗分为何种何类。所以我们可以从史诗的优胜地位，根据它的特殊题材和性质，引申出统辖其余各种诗的创作普遍规律来。既已发现一切诗的共同规律，我们就应该以史诗为出发点，决定各种诗的特点。

我们大致上决定了一首诗所写的事迹和人物，使他们切合时代和地点，并且推寻出情节的次第之后，留下的事情就是依照一条有名的原则来进行创作了。贺拉斯的“从鹅蛋讲起”这个教训，是绝不可从的^[2]。第一条规律倒应该是：从与主题同一渊

中，应该常常遵守的是平淡或纯朴；偶或运用的是简洁和草率。在中庸的风格中，必守的是完满和流畅。这就是我们的分类，这分类法是完整的和确定的。

壮丽的风格描写知名人物和重大事迹。因此，它的情调是精选的，充满着精练的和悦耳的词藻。这些知名人物是神灵，英雄，帝王，将相，公民。如果出现下层的人物，例如，船夫，商人，工匠，马夫之流，那是因为人们相处便构成一个社会，社会具有所谓有机体的性质，社会的成员，按其任务的性质和目的，参与社会的特性和职守。帝王的职守是高于他人的，它的目的在于统治。所以帝王的身份应该具有卓越的权力和智慧。他的职守是运用其权力以保卫国家，运用其智慧以治理万民。重大的事件是为和平与协调而战争，审议会议，司法判断，英雄立功，以及因此而发生的任何事情。精选的情调是力避庸俗，精选的词藻是不落陈套，动人的语言是文思和声调相结合……

〔以上是卷四第二章〕

【注释】

〔1〕 指亚里士多德。

〔2〕 斯卡利格误解了贺拉斯的《诗艺》，贺拉斯恰好是反对“从鹅蛋讲起”的。

明 图 尔 诺

(1500—1574)

明图尔诺 (Antonio Sebastian Minturno 1500—1574), 意大利文艺复兴时期的文学批评家, 在“古今之争”中属于保守派。理论著作有《论诗人》和《诗的艺术》。他文艺思想的主要内容是阐述文艺的理性、规律性, 强调文艺标准的普遍性和永恒性, 以及古典文学的优越性和摹仿古典的必要性。他的许多观点都是新古典主义的基本信条, 对 17 世纪法国新古典主义戏剧的产生, 有着一定的影响。

诗 艺（选）

（1564）

卷一 论史诗与传奇诗

对话者：明图尔诺 维斯帕夏诺

一 史诗的结构

明：一个人巧妙地摹拟和描写一个完整的主题，这主题包括许多辉煌的和重要的事迹，而且有适当的分量，这样，他就能够正确地构成史诗的情节了，因为，我曾说过，情节不外是摹拟一件单独的、完整的、有相当长度的事迹；但是，用枝节可以加长一首诗，尤其是一首史诗，因为史诗的特征是规模大，篇幅长，它是叙事的诗体嘛。凡是叙事的作品都能够同时包括许多件事情，所以史诗也要杜撰在同时间但不同地点发生的许多桩事，……所以，因为英雄诗有这种特权，它本身就是堂皇壮丽的了，而且因为它从题外采取了丰富多彩的题材，就往往使得读者心旷神怡，惊叹不已，不断唤醒他的注意，不用说，这就驱除了诗的长度所引起的闷气了。……可是，虽然史诗有可以拖得很长的这种特权，但是它的情节也不应该包括一个单元以上的素材，或者一年以上的事迹，因为史诗的叙事不同于历史；历史不但叙述同时发生的一切事情，以及一个人或许多人所遭遇的一切事情，这些事情又

是偶然地无缘无故凑在一起的，而且历史也叙述在许多年间一件接一件顺序发生的事情。……但是，在许多年间，譬如，在罗马人和迦太基人战争的期间，许多桩事一件接一件发生，那就不可能说，这些事情都是一个样子结束的了。诗人呢，我曾说过，因为诗人要用一首诗概括许多达到一个结局的事情，如果事情头绪纷纭而且不是同一类的，那他就不必把一个人同时遭遇的和同属一组的所有事情都写出来。……维吉尔并不动手描写特洛伊人来了以后古代拉丁姆的一切事迹。……如果他写出这么多这么乱的事件，他这篇诗就会成为庞大无比，不容易了解了，就即使它不是大而无当，也会因内容烦琐而显得乱七八糟。况且，如果依照历史家的笔法，叙事简洁，不用枝节来点缀一下，诗就会失掉它的美。但是，最高明的诗人，却在许许多多事情里只承担描写那最清楚的、最适宜于描写的事情，只描写那可以构成统一而完整的情节的事情。而且，为了使作品丰富多彩，他们就穿插许多不同的场面，这些场面虽然是题外的枝叶，或者不过是情节的加添，但也不是离题万丈，以至不能引向同一的结局。所以，如果在一个故事里许多事情混杂在一起，却不是按照象真性或必然律发生的，这样的情节就是最坏的情节了。有些作家用幻想来充满篇幅，往往犯这种错误。

二 通俗的传奇诗

维：你刚才提到巴拉丁武士们^[1]的爱情和著名功勋，这些事迹确实值得最高尚的诗人咏之于诗，留芳万世。

明：但是，你不觉得这些诗中有许多枝节离题万丈，脱离了主要的情节和手边的题材，无缘无故地插进来吗？这些诗篇可不是无聊的传奇故事吗？

维：尽管是这样，人们还是讲了又讲，读了又读。读李纳尔多或罗兰的爱情和功勋，比起读彼特拉克^[2]的优美的短歌行或较好的商籁体还要高兴呢。

明：不错。可是谁这样做呢？靠甚么鉴赏力呢？当然是老百姓啰，他们不懂得诗是甚么东西，也不明白诗人的优点何在。至于我，我却觉得彼特拉克的一首商籁体就比所有的传奇诗更有价值；这就是说，庶民的所好是错误的。

维：难道这种题材不可以构成诗的情节，而且作出一首好诗来吗？

明：为甚么不？不过，要用另一种式样，另一种方法，另一种风格了。谁仔细想一想我们的讨论，就不难明白这点了。

三 传奇诗的起源

维：既然我们在谈论中扯到这么远，那末究竟传奇是甚么呢？

明：我并不否认，传奇摹拟伟大的、辉煌的事迹，这些事迹是配得上一首史诗的。但是，“罗曼斯”（传奇）这个字当然是很生疏的，我相信，照西班牙语和布罗温斯语，它是指“俗语。”在西班牙和布罗温斯，因为有罗马的殖民地在，拉丁语一般地流行甚广，所以当地的话都是罗马化的了（因为罗马人占据了这两个地区，蛮族也住在那里）。因为在那些地方流行的罗马语，尽管大部分被混淆了，被败坏了，但是总比他们的土话，哥特语和阿兰语，更正规，更文雅，所以他们就用功学习罗马话，而且保留它，称它作“罗曼斯”，用它来写作。所以，因为他们用这种语言来描写武士们的功勋和爱情，比写任何别的主题更多些，这种话题的作品便叫做“罗曼斯”，就是“传奇”。这个字传入意大利，因为我们的作家也开始摹仿蛮族的传奇和古典作品了。因为我们的作

家，正如西塞罗教导我们的，往往改良从别人学来的东西，他们也把传奇诗写得更优雅、更美丽，要是传奇真的配称为诗的话

四 传奇诗与英雄诗

维：为甚么不配称为诗呢？难道阿里奥斯托^[3]不是最优秀的诗人？可是他也是最可贵的传奇作家呢！

明：是的，不错，我也认为不应给他以较低的评价。不过，我却不承认他写的和别人写的传奇诗是亚里士多德和贺拉斯指教我们的那种诗。

维：就说传奇诗不是那种诗，而是另一种从山外^[4]传入来，意大利人把它发扬光大的，如果全世界都喜爱它，采纳了，而且乐于接受它，那有甚么关系呢？

明：我并不怪老百姓，他们对于不了解的东西也往往接受，一旦欣然采纳了，就抓住不放，大加赞扬，即使有更好的东西出现，也不愿意接受；这就是舆论深入人心的力量。但是，我不得不大为惊讶的，是有些学者，尽管熟识优秀的文学，而且才能卓越，据我了解，也承认传奇诗并不符合荷马和维吉尔所遵守的、亚里士多德和贺拉斯所认为合适的形式和法则，但是他们却不遗余力去维护这个错误。况且，因为这类作品描写游侠武士的功绩，所以他们坚持成见，说作诗不但可以仿照维吉尔和荷马的风格，而且诗也大可以像游侠那样，从一种风格走向另一种风格，把形形色色的题材捆成一束，说这样写法是合适而可取的。

维：请教你，传奇诗和英雄诗到底有甚么不同呢？

明：我说过，英雄诗努力摹拟一个著名人物所完成的一件丰功伟绩。传奇诗却不然，据说，它描写的对象是一群武士和贵

妇，以及战争与和平的事迹，虽则在—群人物里面作者特别挑选一个武士，要把他描写成超类拔萃，为了赞美他所有意要歌颂的那些人物，他就尽量描写这位武士和别人的功勋，虽然他可以选择两三件可歌可泣的事情。他要描写种种不同的乡国，以及形形色色的事情——在他所要歌咏的那个虚构故事的期间发生的一切。

五 荷马与阿里奥斯托

维：诗歌之父荷马可不也是这样做吗？他就描写过奥德修斯、狄俄墨得斯、两个埃阿斯、墨涅拉俄斯、阿伽门农王、涅斯托耳等等英雄人物的惊人事迹，虽然他有意歌颂阿喀琉斯为超类拔萃的人物。

明：不错，确实是这样，但是他写得一切事情都由于一个起因而且同归于一个结局。传奇诗就不是那样写法了。荷马用阿喀琉斯的愤怒做主题，写这一怒对于希腊人多么不利，给他们带来多大的损害，因为这位英雄参战之时，特洛伊人没有一个敢出城应战，及至他受了阿伽门农王侮辱，愤而反抗，因此决心不帮助希腊人杀敌，特洛伊人便鼓起勇气，抖擞精神，许多次打败了希腊人。所以，荷马以超人的天才写出自从阿喀琉斯一怒之后所发生的一切，这一主题之内包括了许多彼此连结得恰到好处的情节，譬如，墨涅拉俄斯同帕里斯决斗；赫克托耳与埃阿斯比武；帕特洛克罗斯与赫克托耳决战；奥德修斯和狄俄墨得斯同谋杀死瑞索斯而夺取他的马匹；火烧战船；还有其他不少的情节；一直写到阿喀琉斯因帕特洛克罗斯之死而化怨怒为悲愤，起来杀敌，结果赫克托耳遭到惨杀。

至于《疯狂的罗兰》，作者如果高兴，大可以依照同样

的式样和方法的，大可以使这篇诗有类似的结局，因为他可以单单歌咏罗兰因失恋而愤怒，以及他疯了以后的一切事情，写出罗兰神智健全之时摩尔人不敢同法王查理曼交战，一旦他因爱情而疯狂了，摩尔人就侵入法兰西，使基督教徒蒙受重大损失。这样，他就可能处理参战的两方武士们由于爱情或其他原因在当时做出的许多事情。在罗兰恢复健康之后，他凭他的英勇替基督教徒获得大胜。

维：诗人的意图不是这样呵，他想表明鲁哲罗比其余的人物更值得赞美，因为诗人的恩主的望族就是鲁哲罗的后裔，他想赞美恩主。

明：假如他歌颂鲁哲罗的丰功伟绩，把他写成罗兰疯狂之后在战场中最优秀的武士，而还不满足；他就大可以为他另写一首叙事诗，像荷马写《伊利亚特》来赞美阿喀琉斯，又写《奥德赛》来赞美奥德修斯，尽管奥德修斯在《伊利亚特》中也做过许多大大值得赞美的事情。这样，他就不至于用诗的题目表明他是写罗兰，却又写了另一个人物做主角；他也用不着写出许许多多人物和事迹，其中有些是单凭一人一事就可以构成整整一首诗的主题的。

六 关于诗的题名

维：《伊利亚特》可不是以作战的地方做题名，但是这部作品的主题却是“阿喀琉斯的愤怒”吗？至于命名《美狄亚》的这出悲剧，还是那出叫做《忒琉斯》的，它们的目的既不是同情美狄亚，又不是怜悯忒琉斯，可不是吗？

明：若果说这首史诗的情节在于表明这位英雄有万夫莫敌之勇，就这个意义来说，阿喀琉斯的愤怒就不是这部非凡杰作《伊利亚特》的主题。他血战沙场时，希腊人大胜，但是在他愤

怒莫息而不愿执戈杀敌之后，胜利就转到特洛伊人那方面了。至于你所讲的两出悲剧，除了写剧名的人物的苦命以外，试问还写甚么呢？我这番话的用意，不是要指摘如此卓越非凡的诗人的如此崇高伟大的诗作，我惊叹他的才能；它反为劝人人一读这部作品，因为凡是能欣赏它的人，都可以从中得到莫大的快感和不少的教益。我也谅解这位作者，他不是因为不知道更好的方法，而是为了取悦大众的读者，才采此下策，使用传奇诗的方法而已。他所以用罗兰的名字为诗题，而不用他所要赞美的鲁哲罗，像他的维护者所说的，是为了要使这首诗更令人满意，更喜闻乐见，因为他认为罗兰是更著名的武士，他的名字总比鲁哲罗或者其他在传奇文学中寂寂无闻的英雄，更响亮些。其实，鲁哲罗已经因博亚尔多^[5]的传奇而举世知名家喻户晓了，如果阿里奥斯托写一首诗，以鲁哲罗为诗题，凭他语言的美，他是能够令人满意的，虽然分作两首诗，一首咏罗兰，一首咏鲁哲罗，未免是一件艰巨的工作，而且需要很长的时间；他虽然不是很老，但也不一定有此长寿可以完成两部作品。可是，他宁可根据传奇方法写单一首诗，显出这两位英雄是最杰出的主要人物，一位英雄的名字做了诗题，另一位则提供一切情节所引向的归宿。

七 古典诗艺也适用于传奇

我不相信，阿里奥斯托认为传奇所以不能保存荷马史诗的形式，是因为在《奥德赛》中（传奇是像《奥德赛》甚于像《伊利亚特》的），流浪的人物仅仅是奥德修斯和忒勒玛科斯两人，而且后者是借口访寻父亲的消息而去流浪的，但是在传奇中却有许多人物要去流浪。我也不相信，因为在传

奇中有这么多流浪武士，就不可能写他们在甚么宴会、甚么场面、或者借甚么口实出现，正如在《奥德赛》中阿尔基纽斯、涅斯托耳、墨涅拉俄斯的出场，又如在《埃涅阿斯纪》中狄多、安喀赛斯、伊凡德的出场，又如关于战盾的描写等等；因为叙述武士们的功绩，大可以像《伊利亚特》之描写奥德修斯、狄俄墨得斯以及许多英雄人物的事迹那样的。我也不相信，阿里奥斯托认为他所以不能仿效史诗的形式，理由是史诗的摹拟根据实有的事迹，或者至少是人们信以为真的事迹，因为埃涅阿斯无疑是来到意大利并且获得了拉丁人和路图利亚人的王国；《伊利亚特》所写的事迹无疑是这场战争中可歌可泣的事情，帕特洛克罗斯无疑是被赫克托耳杀死，赫克托耳也无疑是死于阿喀琉斯之手；奥德修斯流浪多年之后，无疑是重返故乡，回到家中，终于向求婚者复仇雪恨。相反地，传奇作家却不顾事实，无中生有，因为罗兰的恋爱或疯狂既不见于史籍，也没有传说可稽，但是博亚尔多却凭空杜撰，说罗兰陷于恋爱，阿里奥斯托也捏造故事，说他患了疯狂。然而，悲剧虽然根据事实，或者至少是信以为然的事实，但是有时候也使用子虚乌有的虚构。况且，虽则以往往往容许，将来也总会容许，诗人离开别人走过的老路，但是我不相信，我们应该让诗人有超出诗的界限之权。维吉尔抛弃了那些只有无聊人才肯留心听讲的主题，因为那些主题早已有人写过，而且是家喻户晓，他另走一条新路，因此他能够——

“举世颂诗人，功成名且立；

摇首出红尘，飘然入空际。”

然而，他决不走到极端，以至放弃了给诗人指定的而且最优秀作家也遵守的界限。我也不相信，阿里奥斯托会有这样的想法：认为意大利语是鄙俗粗野的，所以不能用来写荷马式

和维吉尔式的诗，只因为庶民的耳朵惯听传奇的傻说，而且因为意大利的诗句是另一种格律，另一种谐调，不同于希腊的和拉丁的诗句，况且基督教徒有另一种宗教信仰，另一种法律，另一种风俗，不同于异教徒。上帝保佑，我们如此英明卓越的诗人不会陷入这样的思想呵！谁也不能否认，意大利语是如此严肃而且优美，适合于表达文字所能表达的一切主题，所以它能够优美地和庄严地处理任何种类的诗。

八 传奇诗也必须依照古典诗艺

如果现代歌体诗尚且能够步古代诗歌的后尘，尽管是另一种字句的谐调；如果今日的剧诗所以日益显得优美，不是为了别的原因，只是因为它力求与古代剧诗同化；那末，难道以传奇诗为代表的叙事诗独不能取范于维吉尔和荷马作品所表现的意象吗？不能否认，虽然薄伽丘的《忒思达》（Te-seida）所讲的不是武士们而是英雄们的恋爱和功绩（尽管诗中很少甚至没有和荷马史诗相似的地方），但是博雅通儒之士并不喜欢它，正如不喜欢《安克洛雅》（Ancroja）、《西班牙咏》（Spagna）、《阿尔托伯罗》（Altobello）、甚至《摩根特》（Morgante），或者过去几年间浅薄的人们所爱读的任何一部传奇。设使传奇本身确实具有今日某些人为了赞美阿里奥斯托而硬说它具有的那种优点，那就不会产生这样的结果了。但是，如果他们能够证明，他们的赞美不是出于自己的空想，而是由于作者的伟大天才的伟大感染力所使然，因为他凭他的风格化腐朽为神奇，使得本质鄙野而绝不优美的东西变得如此妩媚动人——这样，他们就确实把他赞美得更好！假如在那个时代一般舆论都认为传奇诗确实有一点儿诗味，彼特拉克当然也不会把它称为病人的梦呓和传奇的傻说

了！我不相信，但丁之所以说直到他的时代不曾见过一个意大利诗人歌咏武功，是因为民间没有这类作品——他这番话倒是因为诗名甚盛而值得赞美和敬仰的人没有一个曾写过这种主题，因为据说第一个稍有一点诗之光辉的传奇作家要算薄伽丘了。况且，大家知道，本波^[6]曾劝说阿里奥斯托放弃对传奇诗的努力，并且指点他去创作史诗；要是本波并不认为传奇诗是卑无足道的话，他就不会试图劝说诗人。那末，关于诗歌，我们应该怎样说呢？如果英雄事迹是值得咏之于诗的话，我们是否可以这样推断——说这类事迹必须是作者可以遵守第一流诗人处理史诗主题时所依照的规律来予以处理的呢？

九 宗教、习俗、名望等问题

至于宗教不同和习俗不同这个问题，我们又怎样说呢？可不是虽则诗人应该完全与其时代合拍，但是他也不应该背驰诗的规律吗？古代有天上的神，也有冥土的和人间的神；现代在天上有关天使和圣徒，以及唯一的上帝，在人间有僧侣和隐修士。古代有神谕和神巫；现代有降神师和魔术士。古代有女妖，例如，喀耳刻和卡吕普索之流；近代则有司命神。在古代宙斯的使者是墨丘利和伊里斯；在今日上帝派遣的是天使。然而，这一切并不妨碍近代诗的主题内容应该而且可能由单一个完整的情节构成，正像古代诗那样。虽然雅典法官的举止态度和罗马法官的有所不同，但是起诉人和辩护人的讼词并不因此就改变了它的形式和方法。西塞罗想教给罗马人以演讲的最好方法，就翻译了埃斯基涅斯和狄摩西尼^[7]对法官所说的话（前者控诉克忒西丰，后者则为他辩护），虽然在希腊处理案件的方式不同于在罗马流行的方式，

而且在用字上也有些分歧，但是如果他认为不能用他们的演讲词作为好例子，他就决不会把它们翻译过来。

固然，在意大利诗歌中，再没有别的名字像罗兰和李纳尔多那么熟识的了，我们，并不因此说一首用今日在意大利流行的语言写的诗被人接受不是不可能的，即使它绝不讲述一个熟识的英雄；因为我认为，一部作品之所以有权威和声誉，不是靠诗中歌颂的人物和名气，而是靠诗人的才能。埃涅阿斯的的名字只有少数人知道，（因为在维吉尔动手歌咏他之时，并没有特别讲及他的诗在流行，）但是这位非凡诗人的才能使得埃涅阿斯举世闻名，家喻户晓，这部歌咏他的作品也大受欢迎，没有一首拉丁语的诗那么令人爱读。况且，阿喀琉斯和奥德修斯，直到诗圣荷马歌咏他们之后，才闻名遐迩；但是《伊利亚特》和《奥德赛》，自从出现之日直到如今，是全世界最喜爱的而且永远喜爱的诗。尽管从前意大利人不知巴拉丁武士为何物，在诗人歌咏他们之前，也没有人听过这名字，但是一般读者毫不迟疑便接受第一部讲述英王阿瑟麾下某些武士的传奇，后来也接受法王查理曼的传奇了。

十 艺术的规律不变

即使巨人比侏儒更美，庞然大物比渺小可怜的人总是更好些，但是一个大而无当、四肢不称的生灵还是绝不雅观的。虽然阿里奥斯托和博亚尔多，由于自己的才华或者运气（如果真的每一首诗像每一部其他作品那样也有它的命运），或者由于两者兼备，而享得大名，却宁愿走粗朴鄙野的作家们所选择的道路；但是我们不应因他们的威信就认为走古代最优秀的作家所走过的道路是不恰当的；因为我相信谁也不

能否认，被发明的东西往往因发明者的名气而取得威信、力量、生机……现在，我们且看看，何等人发明我们所说的史诗，何等人发明传奇诗。显然，是最优秀的希腊和拉丁诗人在他们的作品中表现出史诗的观念，也是最杰出的希腊和拉丁作家根据这观念写出诗学来。而传奇诗的发明者却是化外之民，他们从来没有学问的名声，而仿佛只凭天性启发才有所创作而已。但是谁也承认，只有天然禀赋而没有艺术，决不能写出一部完美的作品来。在我看来，要在这些梦话中寻找一种新型的艺术，就好像要在非洲沙漠中寻找绿树青草。当然，这不啻是要在天生仇视理性的人们中寻找法律，在浮华中寻找真理，在错误中寻找正确。尽管他们为了表示自己才高学广，曾努力向世人介绍一种新的诗艺，但是他们并不因此就有这么大的权威，使得我们宁可相信他们，而不相信亚里士多德和贺拉斯。

然而，如果这两位古人，使用荷马史诗为例证，曾教导我们一种真正的诗艺，我就看不出怎样能够创立另一种诗艺，因为真理只有一种，只要一旦证明是真的，就必然在任何时代总是真的；时代之不同，虽然可能使习俗和生活改变，却不可能改变真理，在一切变革之中真理是始终不变的。所以，因时代不同而产生的变化，也不可能使得诗可以处理多于一个情节，这一情节必须是完整的而又长短适度的，其余的一切情节要真正合情合理地和他协调而结合起来。况且，这门艺术要竭力摹拟自然，愈接近自然，就摹拟得愈妙。然而，在森罗万象中，艺术必须谨守一条规律，以它来调节自己的工作，以它来支配一切事物。艺术在其作用中反照自然的那种意象只有一个，艺术赖以实现其功能的那种形式也只有一个。建筑艺术永远有一条它应该恪守不渝的规律，尽管建筑物往往变化万千。同样，绘画在摹拟时也要

努力谨守一条规律，雕刻和其余一切摹拟性的艺术也是如此。尽管时而这种艺术，时而那种艺术发生变化，但是它的内在本质总是不变的，变的只是某些偶然的属性或是摹拟的方式和装饰因素而已。尽管绘画初时只绘出轮廓，后来知道加上颜色，再后这门艺术迈步前进，发现了明暗的写法，以及希腊人称之为“光调”的那种优美品质，因为它介乎明与暗之间，又发现了颜色互相配合的规律，但是这门艺术的摹拟方法毕竟没有走到极端，以至一反常规，所摹拟的不是单一个完整的情节。诗虽然有多种（我们知道，史诗是一回事，剧诗是另一回事，抒情诗又是另一回事，各有各的方法，工具，风格，形式，门径），但是各种诗并不因此就不同样地遵守摹拟的题材的统一性。史诗虽然规模较大，包罗较多，却也从来不曾自以为有权利不遵守情节统一的规律。在这点上，当然巨人和侏儒也不会有所不同。试问有哪一门艺术，有哪一种学问，有哪一种训练（不论是建筑，音乐，绘画，雕刻，军事，或是医学），从事工作的人可以不努力步古人的后尘呢？可不是追随得最紧的人最受称赞吗？只有现代的诗敢于做出聪明人一向指摘的事，并且主张现代诗是空前绝美的，也大有其人。但是，照理来说，每一首诗都应只写单一个情节，这情节必须是完整的和长短适度的，因为寻遍一切艺术和一切学问，你也找不到一本作品能有多于一个这样的主题：这个主题应该统辖书中所写的一切，也是那作品中一切所同归的唯一目的。

维：不是要反驳你的意见，我觉得你的理由是无争论之余地的，但是为了把真理弄清楚，我请教你一个问题。如果《赫拉克勒斯之歌》的作者，《忒修斯之歌》的作者，《阿喀琉斯之歌》的作者巴丕纽斯（Papinius），描写神、人、万物的变形的作者奥维德，他们都被世人尊为诗人；那末，由亚里士多

德定立而且经贺拉斯认可的那条规律，又怎能够是真的呢？

明：当然，我承认，那些作家，你说是在诗人之列的，曾用诗体写故事，奥维德也在《变形记》中写过无稽之谈，他把所有奇谈集合在一起，一个一个地编入叙事诗中，剪裁的能力实在惊人，比那些用散文写故事有作品流传的希腊作家更妥贴得多。但是，那些希腊作家并不因此就获得诗人的声誉，所以奥维德也不因此配称诗人，正像他不因为写了《节日篇》(Fasti)便配称诗人那样。我绝不承认这些作品含有史诗因素，那末，为甚么它们的作者又被称为诗人呢？让我对你说明。这是因为一般人把凡是用诗体写作的人一概称为诗人，不论写的是农业，像维吉尔和赫西奥德；或是天文，像阿拉图斯，马尼琉斯，庞达努斯；或是医学，像尼坎达；或是战争，像昆图斯·卡利伯……意大利人西琉斯和卢卡努斯——其次，是因为这些作家以诗的光辉点缀其作品，添上杜撰的故事，例如维吉尔在《田园诗》中就讲到农神阿里斯泰奥斯的故事。所有这类作品，人们都称之为史诗，我在我的拉丁文论文《论诗人》中已经讲过了。

十一 史诗和传奇诗的结构手法

维：既然古代作家也写无稽的故事，难道传奇作家就不能侧身于这些人之列？

明：有些人冒昧地说阿里奥斯托在许多方面胜过荷马和维吉尔，你说的正是他们这种自满的话。其实，在我看来，照理传奇作家不能被称为这种或那种诗人，因为他们时而追随这些诗人，时而效法那些诗人，时而又走上两种诗人都不走的道路。像纯粹史诗诗人那样，他们叙述许多人和许多年的事迹；又像真正史诗即所谓英雄史诗的作家那样，他们运用

“相认”和“转机”，描写风俗和激情，选出一些人物来赞美，把他们捧得高于其余所有人物，又用许多枝节来增加诗的篇幅，而且，依照他们的特殊习惯，往往打断叙述的进程，正在讲述的情节忽然中断，从一部分跳到另一部分，然后又再接上去，回到刚才离开的地方。不论时间容许不容许，他们都是这样做。时间容许的是这样：当一件事情讲完了，其次就该讲同一时间在别的地方发生的事情，然后再回到中断了的叙述上，作者继续把它讲下去；上文说过，史诗这样的叙述，不会不使听者感到愉快的，因为内容丰富多彩，就自然令人喜悦了。然而，时间不容许那样：例如，当两兵交战了，或者暴风雨或甚么事情开始了，故事忽然中断；又如，读者正在期待故事的结局，你突然把它抛下，为着要讲述在同一时间在别的地方别人所遭遇到的别的事情，传奇作家所特有的惯技就是如此，他们绝不考虑时间的要求和读者的希望，他们留下在读者心中的，与其说是快感，毋宁说是痛感，因为照理谁也不喜欢一件事讲到最有趣味之时忽然中断。我认为这决不能刺激读者的注意，我反为觉得这会分散注意力；因为读者怀着火热的欲望要知道结果，不是在你放下已经开始了的叙述来讲别的事情之时，而是在同属一个主题的许多意外事情延宕了结局的场合。如果说那是一个优点，史诗诗人决不是没有它，因为他专讲单一个人的单一件重要情节。虽然他不像传奇作家那样专用枝节，他也在诗中插入许多枝节，所以只要枝节结构不是毛病，他有时也可以使用它。例如，维吉尔会放下屠尔诺斯让他困在特洛伊堡垒中，转到会议和天神的集会上，然后回来解放屠尔诺斯，使他的敌人蒙受损害，只要他认为这样荡开一笔照理能使读者惬意的话；在别的地方，他也会找到机会使用这个方法。

卷二 论悲剧

对话者：明图尔诺 盎哲罗

一 悲剧中的命运和净化作用

明：要是你知道悲剧诗人的任务，你就不难明白悲剧诗的目的了；诗人的任务不是别的，就是用诗来讲话，以便教导、娱乐、感动别人，所以他能洗净观众心中的激情。正像其他剧诗诗人那样，他教导别人，是把他的诗在舞台上演出，此外，他特别把一些人生平举止的榜样放在我们眼前，这些人物伟大、尊严、佳运都胜似别人，可是由于人性难免的错误而陷入极端的不幸，所以我们体会到，人在富贵荣华中不要信赖浮世幸福，世间就没有一个人长生而不老，永健而不衰，也没有一个人永乐而不苦，长贵而不贱。在别人身上看到命运的重大转变，我们就应该知道谨慎处世，以免意外的灾难落到我们身上。万一大难临头（因为人生多故，灾难苦人），我们也知道以忍耐的精神逆来顺受。悲剧诗人，除了用诗章的快感和语言的藻饰以外，还用歌、用舞、用景象使我们感到莫大的快慰；他决不会拿不快的事情给我们看，他也决不会以不快的情绪来感动我们；反之，他凭借语言的力量和思想的深度唤起我们的激情，惹起我们的惊叹，既以恐怖充满我们的心，又感动我们的心去怜悯。甚么惨事能够动人心弦呢？什么事情能够像可怕的、悲惨的、意外的遭遇那么感动人呢，例如，希波吕托斯的惨死，赫拉克勒斯的可怕而动人怜惜的疯狂，俄狄甫斯的不幸的放逐？然而，这种恐怖和这种怜悯，正因为使我们感到愉快，才洗净我们类似的

激情，因为这两种情绪比甚么都有力量约束人类灵魂中难以约束的狂热，一个人断不会被毫无拘束的欲望完全压倒，以至即使因别人的不幸而惹起恐惧和怜悯的情绪，他的心灵还不能澄清那些灾源祸水的激情。我们想起别人的大难时，就不但会更敏捷，更有准备去忍受自己的不幸，而且会更聪明、更巧妙地逃避同样的灾难。医生能用毒药排除折磨肉体的病毒，他的本领并不胜过悲剧诗人，因为诗人凭借诗中巧妙地表现的激情之力量能洗净观众心中的莫大烦乱。假如音乐凭借献祭时的歌唱能净化人的心灵，诗人岂不能凭借诗的谐调收到同样的效果吗？

二 习惯势力和净化作用

试想，患难的经验多么有助于安然忍受人生的意外，习惯的劳苦又多么容易支持。那末，习惯于激情岂不是更难使人泰然处之吗？据说，我们愈多听悲剧，就愈增加我们的激情，因为悲惨的故事打动我们的心情，使我们心烦意乱^[8]——这不是真理。相反地，即使我们不免要愁绪万端，柔肠百转，我们也容易忍受这些痛苦的，因为假如我们所受的创伤是早已预见的，它给我们的痛苦也定会少些；一个人看惯了别人的许多意外际遇，对于自己的不幸就不会感到愕然失措。况且，劳动锻炼能使我们的身体更善于坚持劳动而不觉得困难，古代克里特和斯巴达的法律和习俗就是针对这个目的；那末，如果我们常常在剧场里听到看到那些惊心动魄的事情，我们的心灵就学会安然忍受命运的打击——这难道是不合情理吗？所以，可以说，再没有甚么教训能够像悲剧诗那样缓和我们心中的激情的了，因为悲剧放在我们眼前的，无一事是不能实现的，它使我们清楚地看到人生的实

况，宛若一面明镜在眼前；一个人在这面镜中看到万物的真相，人生的多变，人类的弱点，他经过一番沉思默念之后，就不会为之而悲哀，他反为想效法聪明人之自处，当命途多蹇时，他能够以三种方法来安慰自己。第一，因为他久已考虑到逆境可能落到自己身上，这个思想是最有效的药方，它能够使心灵摆脱一切悲伤。其次，因为他明白人对于意外之事必须逆来顺受。最后，因为他知道除了犯罪以外便无所谓坏事，而一个人不由自主干出的事情不应当算作犯罪。

盎：从你这番话，我明白你想证明：不但亚里士多德认为悲剧凭借快感洗净我们心中的激情，这种说法是真理；而且柏拉图指摘诗，说它使人心烦意乱，我们应该认为他的意见是虚妄的。

明：你完全明白一切了。

三 悲剧的内容和人物

盎：你已经把悲剧诗人的目的对我们讲得很坦白很清楚了，请问，他的作品内容是甚么呢？

明：毫无疑问，内容应该是壮丽而又严肃的，它描写伟大有名的人物和显著稀奇的事迹，因为它告诉我们古代英雄豪杰的际遇，叙述他们的所作所受，但也不是一切际遇，而仅仅是那些结局可怕而且悲惨的事情。但是，你会觉得，这种非凡人物有些是善的，有些是恶的，有些是半善半恶的，既不是在德行上超群出众，又不是罪大恶极，以至他们因命运打击而遭受的不幸，都应该完全归咎于他们自己；因此，在悲剧中描写至善的人或者极恶的人陷入任何的患难，都是不合理的；使观众眼见大德至善的人，受残酷可怕的命运打击而至身败名裂，不但是不恰当，而且会被视为卑劣可耻的做法

……况且，我们看到德高望重的人物陷于厄运，会不胜愤慨，大为不满；看到邪恶卑鄙的人们陷于灾难，又觉得这不值得怜悯……所以，悲剧诗人要在那些荣华富贵的人中，挑选既非大德至善亦非一无可取的人物来描写，其实，这种人是善多于恶，他所以不幸，与其说是由于有意为非作歹，不如说是由于人性所难免的错误，例如，俄狄甫斯，忒耶斯提斯，克瑞翁。根据同样的理由，悲剧所描写的命运，不应使一个悲惨愁苦的人转为快乐幸福，因为在这样的时来运转中并没有甚么触目惊心或者动人怜悯的事情。试想，悲剧诗人的能事往往是使读者处于惊奇感叹的心境，这就足以证实此理了。凡是动人怜悯或令人恐惧的意外遭遇，我们总认为是惊心动魄的，尤其是如果这些灾难之发生好像同我们的希望和信念背道而驰，因为命运所使然的不幸，虽然它们本身似乎是不值得我们惊讶，但是当我们想到这是由于天意或阴谋的后果之时，便会引起我们的感叹。

四 悲剧的主题及其范围

那些惊心动魄或者令人怜惜而使观念感慨系之的事情，尤其是悲剧诗人的题材。但是，从敌人的手上受到的伤害，决不会是可怕可怜，使我们惊愕不已的，因为仇敌彼此凶杀，不足为奇；再则，上文说过，善人遭到灾难，不会使我们恐惧或者怜悯，反而引起我们的愤怒和恼恨。所以，如果我们要讲究纯粹悲剧所要求的适宜的题材，我们就不得不把真正恰当的素材局限于这样狭隘的范围之内了。但是，也有些悲剧，其情节是双线的（我们将予以阐明），而且世间有许多事情所以令人大吃一惊，并不是由于它们的受难者或作孽者，而是由于这些事情本身，或者因为它们新奇，例如，

玛嘉里亚之死，或者因为惨无人道，例如，悲惨的特洛伊妇女的情况；因此，我们不妨扩大适合于悲剧的主题之范围，而下这样的定义：凡是遭受离奇灾难的人，不论是善是恶，只要这灾难是惊心动魄的或是引起怜悯的，都属于悲剧的范围之内。至于亚里士多德说最好的悲剧是甚少的，这不是为了别的原因，只是因为甚少人遭受或做出严重而可怕的事情；显而易见，在这样的情况下，我们必须考虑受难者是谁和作难者是谁。关于作难者，毫无疑问，这个规则是正确的：就是说，作难者应该是死者、伤者或类此的受难者之朋友或亲人。至于受其害的人，即使他是敌人而且理应受苦，他的情况也不因此就完全不值得怜悯。

〔以下选译自原书卷四〕

五 论摹仿古人

你以何种诗人放在眼前来摹仿，那不是无关宏旨的事情，因为摹仿的作品往往比不上选来摹仿的范本，而且不能如实地表现它；而且仿作会遇到这样的困难：即自然之理不可能使仿作和所表现的和摹仿的事物一模一样，没有区别。所以，如果我们以下品的诗人为模范，我们将一落千丈，不值得赞美。如果我们以上品的诗人为模范，即使我们落于其下，我们还可以留在备受赞美的诗人之列。真的，要选择一个应该摹仿的诗人，我们是没有甚么困难的，因为我们的彼特拉克就是我们应当极其辛勤极其热烈地效法的诗人。我希望我这番话不至于被误解，以为我认为别的诗人就没有甚么可以给人摹仿的东西。然而，值得摹仿的东西却不是容易认识的，尤其是如果一个人尚未成熟而希望从事仿以达到完美的话。我不喜欢连篇累牍都是类似的字句甚或相同的字句的

这种摹仿，除非是从别种语言的作家仿效来的，因为从外国作家逐字逐句的仿效，像拉丁作家之仿效希腊作家，像我们的作家之仿效希腊拉丁作家，向来总是受到赞扬的，将来也会受到赞扬。

但是，谁会赞扬你摹仿现代作家呢“除非你所采纳的东西，经过一番改造，不像是别人的那样。在这样的借用，你的做法是值得称赞的，不仅因为这正像蜜蜂那样使花的色香变成蜜的甜美，在蜜糖中就看不出花的迹像，而且因为你晓得怎样把别人的作品化为自己的作品，所以你借来之果就好像是产自家园，而不是从别人的园圃移植。因此，我认为人人都可以使用所选来摹仿的作家的语言风格，用字是自己的或者改变了的；他也可以大胆地改变原作的字句，正像他所摹仿的作家那样做法，因为他的范本本身也是从别人那里采用了不少因素，但是改变了许多字句，我们的作家不过是做他的榜样所认为可以做的事情罢了。至于摹仿者从范本中取法的东西，其中我认为他首先应该效法的是诗的风格本身。也应该走这条道路，就是说，他并不采用原诗所写的事实和所用的字句，而是采用同样的取材和布局的方法，以及同样的语言方式。我们已经证明，那些使语言华丽的藻饰应该取自甚么逻辑源泉^[9]，所以我们从事摹仿的作家们在描写同样或类似的事物之时所使的措词和藻饰，也应该取自其摹仿的范本所取材的根源。

【注释】

[1] 指查理曼大帝麾下的十二名战士。

[2] 彼特拉克（1304—1374），意大利著名诗人。——编者

[3] 阿里奥斯托（1474—1533），意大利诗人，代表作是《疯狂的罗兰》。——编者

[4] 指阿尔卑斯山之北，就意大利来说，就是外国。

[5] 博亚尔多（1441—1491），意大利诗人，代表作为《热恋的罗兰》。——编者

[6] 16世纪早期意大利的红衣主教和文坛领袖。

[7] 二人均为公元前四世纪雅典演说家。——编者

[8] 原书的旁注说明：这一节是反驳柏拉图的意见，柏拉图认为悲剧引起的心烦意乱会增加激情（见《共和国》卷三）。

[9] 修辞学者的论证所从出的种种事物，谓之逻辑源泉。

钦 齐 奥

(1504—1573)

钦齐奥（Cinzio 1504—1573），有的译作“钦提奥”，意大利作家、文艺理论家。他写过小说、诗歌和悲剧，理论著作有《论喜剧与悲剧的创作》、《论传奇诗的创作》等。他主张文艺创新，反对墨守古代的陈规，当阿里奥斯托的长篇传奇叙事诗《疯狂的罗兰》因突破了情节单一的传统而受到保守派攻击时，他积极著文为新体诗辩护。《论传奇诗的创作》等就是为参加当时的争论而写的。

悲剧《奥尔比凯》告读者 (1541)

[悲剧的声名扫地了]

敬爱的读者，现在我的烦恼的结论发生了，如果我能够从心所欲安排自己，我想隐姓埋名，不会用长嗟短叹打搅任何人。因为虽然我知道，最聪明的人把悲剧视为王者之尊，比种种体裁的诗歌为贵，因为他们深深体会到：世间再没有甚么比悲剧更适合于使人类过着最优美的生活了，但是我眼见人心不古（由于世风日下），至今不但悲剧不受到尊重，甚且许多人也厌听它的王者之称。然而，因为他人的欲望战胜了我的意志，我无可奈何被迫要出头露面，如果诸位还有怜悯之心，我请求你宁愿做个忠厚仁慈的批评家，而不做苛刻粗暴的非难者，免得你增加我的烦恼，这烦恼本身已经够难受的了，因为哀伤使我痛心疾首。而且，设使你也许觉得我不以我应有的严装盛服出现，请原谅我的痛苦难堪，因为悲痛夺去了我整饰衣冠的欲望，所以我有时候甚至羡慕最粗朴的牧歌；他们的麻衣布履使人有闲适之感，可是尊严的皇袍却是愁绪满怀。

[不依照古代习惯]

虽然我是从一件近代大事诞生，不是出身于古代历史，但是

我还是值得一样的称颂，因为凡是以公正眼光看待真理的人，都会见到：我们可以容许一出新的悲剧从新的题材和新的名字产生而不加以非难的。也不应该因为我的序幕和以下几幕分离而指摘我，因为我所生存的时代以及我的标新立异和其他特殊原因，使得我要带着一个序幕。当然，若果一个人由于竭力只使用古代习惯的手法，而放弃此时此地所要求而又不失体统的东西，他就可谓狂妄了。假如我不是事事都像古人，那是因为我刚好出身于一个年青的父亲，我只能幼稚可怜；也许你念及我之乳臭未干，会消除你对我的多愁多恨所感到的不满。我是分为几幕几场的，这也不应该当做一种过失，因为这使得我更加可爱；正如一个人若果不是四肢分开，就会成为世间的怪物，所以我认为我若果混成一体，我就会很不雅观。真的，辛尼加和古代罗马人都体会到：希腊作家在这点上是大错特错了。固然我体格庞大，超过常规，那是不自然的；但是，另一方面，魁梧的体态比诸同类的其他人会显得更美。

〔为剧中人物辩护〕

若果有人不承认说理可以感动一个蓄意报复的人化仇恨为怜悯，他也许觉得马勒奇是令人生厌的人物；他大可以随意缩短那个角色的台词，我也不会同他争论这点。诸君也不要见怪，说我所交游的太太们未免是太聪明，有人就认为这是不恰当的。须知，一个妇人可以像男子一样具有理性的光辉，况且这位太太出身于显赫的名门望族——我怀着莫大的尊崇莫大的敬意姑讳其姓名——平心而论，她的大智大慧足以证明：一个贵族妇人不但能有许多可贵品质，而且精明谨慎可以媲美世间最聪明的男子。我希望诸君也莫怪我没有描写居鲁士、大流士、斯达提拉之流，虽然我承认我是来自波斯。关于这些指摘，只要你细想一下，我的

出身可以为我辩解。女儿陷入绝望的沉哀之中，竟然残杀她的残酷的父亲——你若果明白绝望和沉哀在一个妇人的心中能起甚么作用，你就不会觉得这不合情理。虽然这个野蛮暴君因此丧身，我想没有人会指摘我残忍的；你要清醒地看到，我的世家的命运在人们心中唤起多大的怜悯。

亚里士多德见闻甚广，著作丰富，开创了关于悲剧创作的艺术，是他教导我让奥尔别刻王后在舞台上自杀以结束她的不幸，所以我在这点上不依照威尼斯学派的定律，而让她在舞台上当众用匕首自杀，这是不足为奇的。

[关于用语的选择]

有些作家热衷于雄辩之术，往往一味追求豪言壮语，艳词丽句；写哀怨则满纸是胡思乱想的恐怖，鲜血淋漓的恨河死者，黑沉沉的可怕的夜色；写欢乐则连篇是鲜花、绿草、林阴、岩洞、软浪、轻风、美玉、珍珠、黄金、宝石。我应该说明，压抑我心的忧伤之力，令我不能作这样的选词择句，我宁愿以自然为向导，使用恰当的词藻，而不想雕琢词章，故作壮语。今日也有不少人用俗语写作，信赖自己的能力，而放弃优秀作家的惯例，因为他们觉得自己生长的故乡是俗语最完美的地方，虽然事实上如果没有古代作家授之以荣誉，这种俗语是毫无价值的。假如他们想反对我，为的是我一半是效法这位伟大的多斯加尼人（彼特拉克），他为了罗拉的缘故放弃阿诺河边的俗语，而采取梭格河边的俗语，我一半是效法这位善良的赛塔尔多人（薄伽丘）——他们是美妙俗语的两颗永恒灿烂的明星——；那末，你也不难答复他们，说昔日的罗马语和昔日的希腊语也正如今日的俗语，但这两种语言之所以闻名，不因为是通俗的语言，而是归功于一些善于使用它们的作家。而且，正因为彼特拉克或薄伽丘能够像古代

三数作家那样，从朴素不文的俗人的用语中选择其精华，所以他们就越能博得敬仰；凡是要在选词用字上成名的人，都以那些优秀作家为榜样，而不是依赖自己是生在希腊或罗马。理所当然，既然这种悦耳的日常语言是活的语言，所以任何人用这种语言来著作，都可以使用一些不见于上述的作家的作品中的词句（但是要以精明的判断力加以选择）。所以，因为有人主张把我们的语言局限于这两位有名的多斯加尼作家所用过的字句，假如我有片言只语不见于他们的作品之中，我希望非凡的本波将为我答复他们；本波曾把我们的俗语从黑暗的牢狱和冥土的王国中解放出来，拨动那不同凡响的琴弦，比诸奥斐斯为了解救他爱妻而发出的琴音更加悦耳。温文儒雅的特里西诺曾以他的诗歌把悲剧从台伯河边和伊琉息斯河边带到阿诺河流域；伟大的摩尔萨享得大名，声蜚遐迩；温良的托罗美以一种新诗法使得俗语词章适合于拉丁韵律和罗马形式；还有一位作家，他从冰天雪地的阿尔卑斯山外的塞拜，带来了波吕尼刻斯的可怜的姊姊，使她穿上多斯加尼服装，我是指阿拉曼尼，他曾眼见我登上舞台，这是我的一大幸事——所有这些人物都可以为我答复。这些高明卓越的人物，以及步其后尘的人们，乃至这两位著名作家，他们的才能是应该值得敬仰的。他们力图使这种语言丰富多彩，以可靠的选择和正确的判断，宁可努力以获得那些可以表明其思想的词句，妙手拈来，随拾即是，而不愿意披枷带锁，默然殁死于狱中。所以，把这个重任留给他们和诸君，我且在这位贵人（我之问世是蒙他的恩典）的安存保障之下静候结果，希望有些才子，受我这番话感发，能够发表一些悲剧，这些悲剧穿起更高贵的服装，更值得尊敬，具有更难得的美；只要这不是和我的悲哀不相称，我将全力以赴，来摹仿他们的优点、才能和稀有新奇的美。

《狄多》辯（选）

（1543）

[种种非难]

现在，我要谈谈对我这作品的种种非难。第一点是：如果我写这悲剧是用散文而不是用诗体，那会更好些。第二点是：亚里士多德反对在悲剧中使用神明。第三点是：把适合于悲剧舞台的剧本分成几幕几场是欠妥的，因为古希腊作家从未这样做过，而戏剧创作的法则和正确规律应该取自希腊人，亚里士多德就曾美满地作出这些规律。第四点是：非难者不赞成使用许多个剧中人。第五点是：人物谈及自己的话有失体统。第六点是：我在《狄多》中没有写出《俄狄甫斯王》那样的形象，而亚里士多德就是从该剧取出诫条，视若完美悲剧的金科玉律的。第七点是：《狄多》太长了，不适宜于上演。我认为，所有这些指摘都是由于非难者的理解不足。

[悲剧应该用散文还是用韵文]

讲到这些非难，我先答复第一点：我不了解为甚么这位大批评家主张悲剧应该用散文来写，因为不但亚里士多德在《诗学》中说过悲剧应该用韵文来写，并且说明应该用何种诗体，而且贺

拉斯也有同样的主张；此外，还可以看到，悲剧作家都是用韵文来写他们的作品……然而，阿里奥斯托在他的喜剧著作中也流露出他对于舞台剧本的想法，因为他的喜剧虽然初时是用散文发表的，但是看到它们不适宜用那种形式，他便把它们改成诗体，因为他觉得散文一点也不适合于喜剧。特里西诺先生也觉得散文绝不适合于悲剧。所以，他在创作《索福尼斯巴》时，就首先很恰当地赋予戏剧文学以那种诗体，代替了希腊和拉丁作家所使用的短长格。因为他觉得，这些诗句不受押韵的拘束，本身就带有存在的理由，正如希腊语和拉丁语用短长格构成的六音节诗句一样；换句话说，它们类似我们今日的日常谈话，而且正如短长格一样是人们在平常谈话中冲口而出的（虽然他们不知道这点）。鲁斯塞里在他的《洛斯蒙达》一剧中也和这位优秀悲剧作家的意见一致，这个剧本在《索福尼斯巴》上演不久之后出现，博得大大的喝采。我相信，在将来，凡是从事于戏剧创作而希望成名的人，都会依照这种方法。有人诋毁我们的语言没有适合于戏剧文学的诗体，上述这番话可以答复他们了。

[不应用神来解决情节]

亚里士多德指摘作家把神搬上舞台，全凭神的威力使情节得到解决。解决的方法应该出自主题的情理和诗人的才智；如果两者皆缺乏，而只用机械把神搬出来以结束情节，例如，《伊菲革涅亚在陶里斯》，《安德罗玛克》，诸如此类，以及索福克勒斯的《菲罗克忒忒斯》，这就绝不值得赞扬了。这是亚里士多德的主张，从他指摘欧里庇得斯的那段话看来，是十分清楚的，因为虽然他说这位戏剧家堪称有非凡的悲剧天才，而且赞扬他能巧妙地缔结情节，可是说他的某些解决是愚钝的；亚里士多德所以这样说，是因为欧里庇得斯在解决方法上乞灵于机械。所以，似乎是

他并不指摘在悲剧的开场和其他部分使用神灵，而仅仅是在解决上，如果只赖神灵的干预才获得解决的话……但是，再说亚里士多德，如果他指摘在开场时使用神灵（例如，索福克勒斯和欧里庇得斯的做法），他就断不会说欧里庇得斯的情节缔结得十分巧妙了，也不会（像我所说过的）仅仅指摘解决的部分，而甚且指摘开场和其他部分了，因为在结束的时候许多出剧都有神灵出现。此外，我觉得颇有理由可以这样说：如果解决必须使用一个神灵，那末，就不但使神登场不是不合适的，不用神反为是错误。例如，在《伊娥》一剧中，雅典娜登场正好是来宣布伊娥是阿波罗的女儿；这样，症结就很容易解决了，正如雅典娜在开场时所暗示的那样。

〔分幕分场的问题〕

现在，从这一非难转到悲剧之分幕分场的问题上来，我承认古希腊人并未使用过这种手法；在古希腊，舞台上从来不会空空洞洞的，因为歌队时时留在那儿，这不但有亚里士多德的权威可以作证，而且经时间浩劫残留下来的希腊剧本也是如此的。然而，我深信，在这个问题上罗马人比希腊人聪明得多；因为伟大显贵的人物在群众面前，哪怕是在臣仆面前，商议重大事情，如同在希腊悲剧中那样，那是断不会有的事；而且在有关伟大人物的荣、辱、生、死问题的大事上，他们也只有大臣、部长，以及他们所信任和请来磋商此事的那些谨慎聪明的人物在场；况且当然和那些人交谈的也只涉及重大事情而已；在他们的活动的过程中，在他们涉及重要行动的考虑的过程中，他们也断不会在朝廷上在众人面前对别人谈及这些事情。假如说希腊人不明白合体统或合礼节的问题，罗马人是知道的，他们明白，王室大事的尊严应该让给哪些人物，他们会以合乎伟大尊严的态度来处理它们

……荷马有时候却不去考虑如何才符合他所描写的行为的尊严性。

[剧中人的数目问题]

关于第四点非难，即剧中人的数目问题，显然，在古代悲剧中，剧中人数是没有明确规定的，因为有些悲剧有六个人物，有些则有七个人物，有时也有八个或九个，有时也有十个或十一个，至于使用十二或十三个人物的悲剧也并不缺少。这就使得我设想，剧中人物可以尽量多，但求足够使情节的各部分冠冕堂皇、有条不紊地发展到结局为止。当我见到古人评论希腊悲剧对于使用人物最多者大加赞扬时，我就更加深信这种意见了；我觉得，人数众多的理由是：帝王之事总是规模宏大的，而且有种种地位的个人参与其事，有许多人拥护受难者，也有许多人帮助罪魁祸首；这些情节非有剧中人的大量说话便不可能进行到底。所以，我认为，所使用的人数多半是为了表现情节之庄严，只要是人数运用得宜的话。在列国的王者及其朝臣在舞台上出现的场合，尤其是如此；因为我知道，陛下^[1]在先王的时代曾见过只有五个演员的喜剧是多么贫弱可怜，而且（尽管情节是十分动人），要把它发展到结局又是多么困难，因为观众始终看着、听着同样的人物便会觉得讨厌。而且，假如这种单调情况在喜剧上尚且似乎难看，而喜剧只是表现无足轻重的平民的行为的；那末，在表现帝王之事就显然应该弃之如敝屣了，尤其是在我们的时代，诸侯大公之廷都充斥着最尊贵的人物。所以，只要登场的人物不是不必要的角色，只要他们并不造成混乱，而都参与其事和产生适合于他们身份的效果；那末，人数之多总比人数之少能够使得舞台场面往往显得更加富丽堂皇，更加赏心悦目。有人以《俄狄甫斯王》为论证，那是不中肯的，因为亚里士多德引证这

个故事，并不是以其人数为范，而完全是以其症结之巧妙和解决之得宜为范，况且如果那出悲剧可以适当地规定其余所有悲剧的人数，则在古代悲剧之中就不会是有些有较多的人数，有些有较少的人数了。而人数之众多尤其更适合于《狄多》，因为这出悲剧含有两班不同国度的王室人物，他们都有适合他们的品位的朝廷。……

[关于独白问题]

我的批评家说：帝王们当众谈论他们的事情，或者独步室中自言自语，是不合乎象真性原则的；这种非难是这样愚蠢，我确实不好意思答复他。如果他的非难是可以适用的话，那就不应该在舞台上表演帝王王后同他们的大臣部长商谈问题的场面了，因为这些商谈无一是公开进行的，可是它们仍然可以在舞台上演出。然而，尽管我的批评家是无知得可怜的人，他难道不了解：虽然剧场代表着一个城市的人，但是观众还是把这些谈话只当做是在帝王的机密室中进行的吗？所以，他们在舞台上演出正如在密室中交谈一样，因为这是舞台表演所要求的。至于这种独白的谈话，我觉得它可以使得情节具有如许的帝王之尊严，^f所以省却它反为是一种过错。这是罗马戏剧的惯例所完全认可的，所以它们常常使用独白，不论在喜剧上或悲剧上。而且它们能够妥善运用，按照剧情的需要逐渐地使演员登台。所以，在罗马舞台上只有那些或是独白的或是对谈的演员（正如在我们今日的舞台一样），歌队则完全离开舞台，除非是在其中一人出来作为发言者的场合，或是当歌队登场来分隔两幕之时。我不了解为甚么我的批评家，为了确立他的主张，竟然提出这样的论点，说观众听见他们的谈话。因为他应该知道，演员是绝不把观众放在心目中的，所以他们说话就好像是在自己的家里和在自己的私房中一

样。理所当然，他们可以谈论自己的事情。

[摹仿《俄狄甫斯王》]

因为这是自明之理，详加论述是完全多余的，所以我且转过来答复他对我所作的第六点非难，那就是说，《狄多》不如《俄狄甫斯王》。在这点上，就题材而论，我毫无问题是要对他让步的，因为《俄狄甫斯王》的主题是不同凡响的，像它那样的剧本从前不曾有过，今日没有，大概将来也不会再有的。如果亚里士多德选择这出戏作为悲剧创作的一种理式，他作这选择是凭借他在其余一切著作中所运用的判断力的，因为此剧的题材确实是举世无匹的。况且此剧的作者无疑表现出一种惊人的敏锐才能，因为情节的结和解都是绝妙之作。而索福克勒斯发现这题材如此妥善安排，他不大费气力就可以把它改成一出悲剧，而只需用适合于这主题的字句予以装饰而已。然而，如果我们要尊重这个诽谤者的判断，我们就不得不说，所有在《俄狄甫斯王》以前以后所作的悲剧都是毫无价值的了，因为没有一出悲剧在主题方面可以和它媲美的。而且，如果因此就说所有其余的希腊剧本和拉丁剧本都是毫无价值的话，我也用不着觉得惭愧，即令我这一出剧，以及我奉陛下之命而作的其它剧本，或者我为了想有益于世道人心，丰富我们的语言，尽我的知识和才能而创作的一切剧本，通通都遭受到同样的命运。然而，假使我的批评家有意反对我的这一欲望不曾冲昏他的头脑，他就可能清楚地看到凡是有见识的人都明白的事情，也就是说，尽管亚里士多德对《俄狄甫斯王》大为敬佩，但是他并不是对其他作品就毫无敬意，以至不想利用它们来作出有关值得赞美的悲剧创作的清规戒律。所以，我坦白地承认，《狄多》在内容方面是和《俄狄甫斯王》有所不同的。然而，我不肯承认；在悲剧所应有的品质上和在技巧上，在我取自

眼前的维吉尔的主题所容许的范围之内，《狄多》就不可能和《俄狄甫斯王》同居一品。假如我有时候，为了符合我们这时代的惯例，也会离开亚里士多德所订立的清规戒律，我所以这样做也是依照古人的先例的，因为谁都知道，欧里庇得斯的悲剧开场就不像索福克勒斯的一样，而且，我曾说过，罗马作家布局的方法也是不同于希腊作家的。况且，亚里士多德自己在这点上 also 对我让步了，因为他也不是完全禁止我们稍为离开他所化为留给后世的教训的那些艺术作品，假如那是地方或时代或所处理的题材性质所要求的话。

【注释】

[1] 此文是致非拉腊公爵厄科尔二世（Ercole II）的信。

论喜剧与悲剧的创作（选）

（1543）

〔悲剧与喜剧的教育目的〕

悲剧与喜剧有其共同的目的，因为两者都企图传播美德的教训，但是同中也有异：喜剧没有恐怖和怜悯（因为在喜剧中没有死亡或其他恐怖的意外，反之，它务求以快感和愉快的谈话达到它的目的），而悲剧，不论它的收场是快乐的或悲惨的，总是凭藉可怜的和可怕的事迹，以洗净观众心中的恶念，感化他们从善。

〔悲剧情节与喜剧情节的来源〕

虽然喜剧与悲剧都要有情节，但是有人认为：悲剧的情节应该取材于历史，而喜剧的情节应该由诗人杜撰。这样的差别似乎是有充足理由的——喜剧处理市民日常生活中发生的事情，而悲剧则处理名人的和帝王的事迹，因为喜剧描写平民，悲剧则描写帝王将相；因此，既然伟大人物是举世瞻仰的人物，他们所做的稀奇事迹，一旦完成，就不可能不声闻于世，否则这就不符合生活的真实了。所以，既然悲剧描写立德立功的人物，从而叙述光辉的事迹，这些事迹搬上舞台之前，定必是早已家喻户晓。但

是，平民的行为却可以完全杜撰；因为这类事情多半是声闻不出于户，而且很快就被别人忘记了。所以，诗人如果要上演一出新的喜剧，他就大有用武之余地，可以从心所欲来杜撰。然而，虽然这个推论看来似乎颇有道理，但是我认为，悲剧的情节，正如喜剧的情节那样，也可以由诗人杜撰。亚里士多德不论在甚么问题上都是颇有见识的，他就曾在《诗学》中不止一次承认这点，后来，在拉丁作家中，科努图斯^[1]虽然说过喜剧杜撰情节，悲剧则通常取材于历史，但是也表明悲剧并不一定须时时取材于历史的。我觉得，大概也很有理由可以提出同样的真理，因为动人哀思的感染力端赖摹拟那些不离盖然性的事情，况且事实如没有恰当配合的诗的语言，也就不能打动人心。所以，我觉得，诗人有权可以随意以杜撰情节的悲剧来打动人们的哀情，只要这情节合乎人情之常，而且离可能发生和时常发生的事情不远。也许，杜撰的情节，因为是初次感印于观众的心中，吸引了更大的注意，就愈能够感动人心去采纳美德的教训。因为，观众深知道，要了解舞台上的剧情，唯有靠演出的事迹，舍此别无他法，所以，一旦他看明白了一些情节，而且觉得它大抵写得不坏，他就会留心谛听，力求不遗只字了……经验证明，杜撰的情节能够有此种感染力，就我的《奥尔比凯》来说（情节是杜撰的），它每次演出时，不但新的观众（朱理奥先生，容许我说真话，我并非自吹自擂，而是想以最近的例子来证实我现在所说的罢了），甚至每次上演都临场的人们，皆不能忍住叹息和呜咽。……

[双线的情节]

这里，应该知道，虽然亚里士多德不大赞成双线的悲剧（有人不以为然），但是就喜剧而论，双线的结构是颇值得赞扬的，它使泰伦提乌斯的戏剧获得惊人的成功。我所谓双线的情节，是

指剧情中有生活地位相同而品质各异的人物，例如，两个性格不同的恋人，两个性情各异的老翁，两个品德相反的仆人，诸如此类，在《安德洛斯妇人》以及这位诗人^[2]的其他剧本的情节中可以看到，显然，这些地位相同而习性不同的人物能够使情节的症结和解决十分动人。而我相信，如果一位妙手的诗人在悲剧中巧妙地仿效此种方法，而且把症结布置得在解决时不会引起纷乱的话，那末，悲剧的双线结构之可喜就并不下于喜剧的了（要常常记住，应该给亚里士多德以应有的尊重）。假如有人赞成此种方法，但所持的见解与亚里士多德的不相同，我想，也不应该责备他们，尤其是如果悲剧有快乐的收场，因为这种收场就颇像喜剧的结局，因而此种悲剧在行为的摹拟上就好像一出喜剧。……

[悲剧的人物]

因此，善恶参半的人物（处于善与恶的中间状态的），如果遭遇到可怕的灾难，便惹起我们的莫大怜悯。其原因在于：观念觉得，这个受难的人无论如何是值得受到一些惩罚的，但是不应受如此严重的惩罚。这种正义感，加以惩罚的严重，便引起悲剧所不可缺少的恐惧与怜悯。在所有上演过的故事中，再没有比索福克勒斯所写的俄狄甫斯的故事更适合更有可能产生怜悯的了，因为俄狄甫斯根究一切要惩罚杀他父亲的人，同时心怀恐惧生怕自己同母亲结成夫妇，结果他万分焦急要给这凶手以正当的处罚，而又千方百计力求避免娶母的错误，及至情节达到解决之时，他恍然大悟，原来自己就是那个不慎而铸成大错的人。所以，任何苦难临身，他都默然忍受，而博得人们最大的同情，因为他是疾恶如仇的人，深恶痛绝此等罪恶，而正当准备惩罚罪人之际，竟发现自己陷入此等罪恶之中。由此可见，人犯了罪而不自知，当犯罪者招致其罪行的惩罚之时，能引起莫大的恐怖与莫

大的怜悯。而这以神奇的力量洗净观众心中这类错误，因为观众会默然作出结论对自己说：如果悲剧的人物由于不由自主的错误，尚且受到如此严重的惩罚，设使我自甘犯这样的罪，我会得到甚么报应呢？我们称道悲剧的光辉的事迹，并非因为它们值得赞美，或者合乎道德，而是因为它们是最上流的人们的行为。这些事迹要加以选择和剪裁，一出悲剧才能写得好，在所表现的思想上，在所描写的人物的特征上，在他一般的合适及其他等情况，都合乎诗人写作的时代的要求。凡是思想和性情倾向于下品的人们，就不能作此种选择；因为他们偏爱卑鄙齷齪的事物，例如，希腊作家阿里斯托芬……

[快乐和悲惨的结局]

悲剧有两种：一种结局悲惨；另一种结局快乐。但是后一种在剧情向结局发展的过程中，并不因此就放弃恐怖的和可怜的局面，因为非此就不能成为好的悲剧。这一类型的悲剧，亚里士多德称之为混合悲剧，普劳图斯在《安斐特吕翁》的序幕中给我们指出了，他说该剧的人物富贵贫贱混杂在一起。这番话他取自亚里士多德的《诗学》，其中有一节论及这种悲剧。这种悲剧本质上更能取悦观众，因为它有快乐的收场。“相认”，不如说，“认出其人”，尤其适合这种悲剧；我们为之忧惧并寄予同情的人们，因为相认而脱离危险和死亡。在亚里士多德教导我们的种种“相认”中，有一种尤其可取（因为我认为不须把它们全部论述），就是说，由于相认，命运好转，反祸为福，以后再论述它，然而，这种可贵的相认与快乐收场的悲剧关系至为密切，所以它也不大适合不幸的收场，在后者它产生与上述相反的效果，也就是说，反福为祸，化友为敌。

[满足观众的正义感]

至于拉丁作家，塞内加绝不写快乐收场的悲剧，他专心致力于悲惨收场的。这有这样的优点：几乎所有他的悲剧（在我看来），在慎重、严肃、得体、壮丽、字句的技巧等等方面，都超过所有的希腊作家，虽则在语言方面他应该更纯洁些，还须多下工夫。然而，尽管如此，我却曾写过一些快乐收场的悲剧，例如，《阿尔提烈》、《色伦尼》、《安提瓦洛莫尼》等等，这不过是对观众的让步，为了使这几出戏在舞台上更动人，为了我可以和时代的风尚合拍。因为，虽然亚里士多德说这是迎合观众的无知，而且有人维护前一种方法，但是我仍然认为，戏是为观众的娱乐上演的，与其以更壮丽的戏使观众不快，不如以稍差些的戏使观众满足（即使应该认为亚里士多德的意见更高明些），因为创作一出虽然更可钦佩但在上演时令人生厌的戏剧，其用处就甚微了。因结局悲惨而显得恐怖的情节（如果它似乎引起观众的反感），可以用于书斋剧；快乐收场的情节却适合于舞台。

然而，在不甚恐怖的悲剧，其情节应该巧妙地安排，使观众的心情悬宕在恐怖与怜惜之间，直到剧终，剧终则以快乐的结局使所有观念得到慰藉。这种使观众悬念的方法，诗人应该善于运用，务使结局常常隐在云雾之中，但是剧情随着情节展开，使观众感到被引向结局，但是不能断定此剧如何结束。而且，在这种戏中，为了使观众感到更大满足和受到更好教育，作者往往让那些使得剧中一般善人受难的罪魁祸首终于死去或者遭到大祸。欧里庇得斯在《赫拉克勒斯的儿女》，以及索福克勒斯在《厄勒克特拉》，都是这样做，前者使欧律斯透斯被杀，后者使埃革斯托斯被杀。我也效法他们的榜样，在《阿尔提烈》中让阿斯塔诺死去，在《色伦尼》中让格利波死去，他们正死在由于恶念自以为

比谁都幸福之时。因为，当观众看到剧终时狡黠者终于受骗堕入网罗，不义者和邪恶者终于倾覆，这就大快人心了。

[死亡的情节应在暗场]

然而，上述的死亡场面应该放在暗场，因为它们不是为了同情，而是为了正义而安排的。此种情节应该这样安排：——或者使观众听到垂死者在后台呻吟，或者让报信人口述他们的死亡，作者也可以选择一个适当的剧中人来讲。这种用报信人叙述的方法，不但见于快乐收场的悲剧，而且如果剧情需要的话，悲惨收场的戏也可以用之。而且此种惨死应该不是由于残酷的行为，最好的剧本不应让那些受苦受难而引起恐怖与怜悯的人物作出残酷的举动。我相信，这就是贺拉斯想指出的，他教导我们不要让美狄亚在舞台上杀子；我也相信，他并不（像许多人认为他确是那样）有意反对舞台上用恰当的死亡场面，如果剧情的性质需要的话。我常常觉得奇怪，塞内加在写他的《美狄亚》时竟然不依照贺拉斯的忠告，尤其是因为亚里士多德也不赞成欧里庇得斯让《美狄亚》的女主角在舞台上杀子，而且不是误杀，而是有意为之。……既然亚里士多德指摘欧里庇得斯写美狄亚明知故犯地杀子，即使凶杀是暗场的，我想不出理由，为甚么塞内加让她在舞台上这样做，以为藉此可以博得称誉。然而，把这个难题让给更高明的批评家去解决吧。我且转回来说，贺拉斯的教训并不是说恰当的死亡场面不应该公开演出，而是说惨杀的凶死应该避免。因为亚里士多德曾说过，由于亲友之间的错误而招致的死亡、磨难、创伤，如果是当众表演，是很适合于悲剧的怜悯的，虽然我知道有些人对亚里士多德的 *en to fanero* [明显，当众，公开] 这几个字的解释，不同于我们的或以前瓦拉和巴乔的说法。然而，其实（正如贺拉斯自己说的）耳闻的事不如目睹的事那么能迅速

地打动人心。所以，口述的情节不如目击的情节显得那么可怕可怜。所以，如果事情并非不可置信的（例如，普洛克涅化为鸟，卡德摩斯化为蛇），或者并不在舞台上演出残酷的行为，例如，父母有意杀害其儿女（这不但是残酷，甚且不可置信），可怕可怜的事情是可以在舞台上演出的，为的是使它们比仅是口述时更能感染观众的心灵。如果有人问希腊悲剧中无此先例，我说我们今天并未掌握到亚里士多德时代所有的剧本，因为，既然他提及在观众面前表演死亡场面，假如我们占有他所援引的例证，我们会知道，死亡的场面并非被排斥于舞台之外，反之，当年的诗人们是采用它的。假如没有先例可作定论，我们也可以说，因为在今传的古代悲剧中并无此种虚构的情节，所以古代绝未有过，而且我们也不应该创作这种悲剧，虽则亚里士多德并不指摘，反而容许这样做法……

[各种收场的悲剧]

你应该知道，快乐收场的悲剧比诸悲惨收场的悲剧，更适合于错综的症结，如果是双线的话，则更值得嘉许；至于后者，反为简单的比双线的更好些。我所谓简单的情节，并不是指错综的反面，而是指剧情系于一种性格，而且在舞台上没有描写相反性格的场面；就是说，剧中只能有一个聪明的或愚蠢的人，一个残酷的或温柔的人，一个贪吝的或慷慨的人，一个率直的或狡黠的人。所以，不论就情节或人物的交错来说，悲惨收场的悲剧更像《伊利亚特》，快乐收场的悲剧则更像《奥德赛》，所以仿佛是荷马想以这两部作品给我们以两种类型的悲剧的先例，正如他以《疯人篇》^[3]给我们以喜剧的先例那样；在荷马时代喜剧性的作品不像后来那么受人指摘（虽则普鲁塔克责备人们相信《疯人篇》是荷马所作）；由此可见，有人认为，《伊利亚特》提供了悲

剧的形式，而《奥德赛》则提供了喜剧的形式，他们铸成大错了，因为其实这两部史诗都是悲剧的范例，前者是悲惨收场的悲剧，后者是快乐收场的悲剧。批评家之所以陷于这个错误，是因为照他们的意见不可能有快乐收场的悲剧。再则，虽然上文说过，我们对邪恶的人没有怜悯之心，他们的命运也并不令人恐惧，但是我并不是要你因此就以为此等人的名字不能用作悲剧的剧名，因为古人中就有成功的先例，譬如，塞内加的《美狄亚》和《忒厄斯忒斯》，诸如此类。悲剧的剧名往往取自剧中事迹所从出的那些人物，虽则那些人物既不引起恐惧也不值得怜悯，因为他们不是用作感化的楷模的，上文说过，感化的楷模不能来自邪恶的人，而是来自中等德行的人……

〔韵律与幕数〕

所谓 *sdrucchioli* 的诗句，因其每行诗末尾有急速的尾声而得名^[4]，我们的阿里奥斯托及其信徒们采用它来作喜剧，但是我不满意此诗法，因为这种诗句不符合日常谈话的语调，而喜剧的谈话应该最接近日常谈话而与之同化的，但是这种诗句却带有苦心雕琢的痕迹，那是在舞台上所不应有的。喜剧人物的谈吐应该活像亲昵的交谈，所以每逢他们讲及剧中事情时，就仿佛是密友知交在谈心似的；但是这种人整天也不会说一句 *sdrucchioli* 的。然而，亲昵的谈话却往往有大量十一个音节的诗句。所以，我觉得悲剧和喜剧都应该使用这种诗句来写，虽则喜剧所用的诗句应该像平民的谈话，悲剧的诗句应该像显贵的谈吐。

然而，在喜剧中这些诗句应该完全不用韵，因为有韵诗比别种诗去日常谈话较远，比无韵诗带来更多的书斋味。反之，韵适合悲剧中某些部分的对话，尤其适合歌队的唱词，而且为了更悦耳就应该以参差的韵与整齐的韵混合运用；但是我是指两幕之间

歌队的合唱曲，而不是指歌队与其他剧中人的对话，因为在后一场合歌队中只有一人说话，而不是全体合唱……

韵也适合于悲剧，用在说教的部分和动人的场面，譬如，为了引起怜悯或表示喜出望外而设的场面，因为愉快的感情和说服的句语，为了使听者更容易接受而牢记心中，有时候也会押韵的，可是这也不是必要的，即使不用，也不为过失。悲剧的其他部分就应该使用无韵的长句子，因为有韵的长句不适用于今日的悲剧，正如它不适用于希腊拉丁的英雄史诗……

拉丁作家主张情节应分为五幕。第一幕应含有梗概。在第二幕，梗概所包括的事件开始向结局发展。在第三幕，障碍和乱子发生了。在第四幕，开始出现挽救危难的方法。在第五幕，是意料中的结局，梗概中的一切事情得到圆满解决。这些道理只适合于喜剧，但是，若予以妥善的修改，也可用于悲剧。这种分幕法是悲剧和喜剧所共有的。

[悲剧的语言]

悲剧的语言应该是壮丽、庄严、典雅、有王者之风；喜剧的语言应该是朴素、纯洁、亲切，适合于平民。

所以，语言的藻饰，崇高的吐属，明喻，隐喻，修辞格式，希腊人所谓对偶的对照法，以及其他适合于悲剧的词藻，在喜剧中只能是偶然合用而已，因为这一切是与喜剧人物格格不入的，一个作家欲以这些方法使其作品具有光辉，则反为使之黯然失色，极不相衬。反之，悲剧却爱使用这些藻饰，因为一切富丽堂皇的词藻，只要使用得恰当，莫不适用于悲剧，悲剧比所有其他诗体是严肃得多的。

上文说过，悲剧的语言应该使用得恰当，因为这些藻饰的和崇高的吐属，对于被大悲大哀压倒的人们是很不合宜的，一个人

被悲痛压倒而还有心情作此种谈吐，那似乎不合乎生活的真实。……然而，一个人若以报信人的身份来吐露暗场中发生的事情，而剧中的痛苦与恐怖端赖这番话，那些修辞格式就对他适合了，而且，由于受难者的地位，或者由于这不幸事件的听者的地位，也适宜用这些词藻来报信，希腊和拉丁的悲剧就有例可证。我在《奥尔比凯》中也步古人的后尘，譬如，那个带来奥隆提斯及其孩子们的死讯的报信人就是如此。我相信，这样的人是可以使用藻饰的，因为悲剧命运之所在的一切恐怖和怜悯是由他吐露，所以应该用种种恰当的词藻来加强这些感情。况且，事态的恐怖引起畏惧和颤慄，那是目击其事的人所能发生的；所以报信人仿佛激动如狂，就只能吐出耸人听闻的话，他存在心中的恐怖就充满在说话中了；而且他也应该竭尽能力去叙述那可怜可怕的命运，说明当时的举动、悲欢、语言、暴行、绝望、受难者的死况，诸如此类，这一切统括起来不外是说他是被残杀了；固然三言两语可以说明一切，但是就不如详细叙述那么动人了。

【注释】

[1] 科努图斯，尼禄王时代的文人和批评家。

[2] 指泰伦提乌斯。

[3] 《疯人篇》——古代有名的长篇叙事诗，今已不传，此诗讽刺一个疯子，亚里士多德认为，《伊利亚特》和《奥德赛》与悲剧有关，而《疯人篇》则与喜剧有关，至于此诗的时代和作者，无从考据，亚里士多德和齐诺都认为它是荷马所作。

[4] sdrucchioli，原意是“转瞬即逝”，在诗法中指重音在语尾前第三音节的诗行。

论传奇诗的创作（诗）

（1549）

〔历史体裁的叙事诗〕

设使一位优秀诗人从事于歌咏赫拉克勒斯或忒修斯的事迹……并且想单独以一首诗写出一位英雄的整整一生和一切光辉事业，以便把一位勇士的可敬可慕的生平放在读者眼前，像巴诺切在《居鲁士的教育》之写居鲁士，像斯塔提乌斯作《阿喀琉斯之歌》所欲写的，或者像西琉斯之写汉尼拔；我不相信，从英雄的生平之始一直写到结局这样的写法就不合适；因为这样一首诗定必既有创作的光辉，又能予读者以快感和教益。因为，假如我们爱读散文的传记，例如，忒密斯托克利传，科里奥兰传，罗慕鲁斯传，或其他名人传；那末，当一位高明聪颖的诗人用诗体写出一部名人传，而他又懂得怎样把英雄的生平咏之于诗，借古人事迹为世人立范，难道读这种诗就不感到愉快和获得教益吗？我相信，当苏伊达斯说史诗就是历史诗，他心目中是指此种诗的，因为史诗不过是诗体的英雄传而已，因为他认为，用诗体像历史那样写出一个堪称为英雄的人物的一生，并无不妥之处。而且，正如写历史是从混沌初开讲起，所以写人之一生的作品也要从他的第一件丰功伟绩开始。假如他在摇篮时代已经显出伟大的征兆，那末他的生平事迹也要从摇篮说起。如果你对我说，维吉尔写埃

涅阿斯，荷马在《伊利亚特》中写阿喀琉斯，在《奥德赛》中写奥德修斯，都不曾这样做；我觉得大可以这样回答你：这两位诗人企图写的是单一情节的诗，而不是依照历史体裁的诗。虽然亚里士多德认为，设使有人从事写这样的作品，这首诗就会漫无边际了，所以他不赞成此法^[1]，但是我的意见是（而且我想对亚里士多德这样伟大作家表示敬意而说的）：这不是充分的理由，不足以阻止一个有见识的诗人从事写这样的作品。删短一部作品而无须放弃诗人所要写的人之一生的描绘，是有一千种方法的，譬如，有些事迹由卜者预言，有进而予以描写，有些则予以叙述。凡是不甚辉煌，不值得像其他功勋那样大加渲染的事迹，都可这样处理。诗人用这些方法就可以防止作品超过它应有的限度；因为他不应该把每一事情都写得淋漓尽致而不给读者留有余地，让他低徊寻味，尽力去了解某些篇章。这点，高明的诗人是不难做到的，奥维德在《变形记》中业已证明了，因为他以绝妙的技巧摆脱了亚里士多德诗学的清规戒律，他这部作品就是从开辟天地讲起，有条不紊地屡叙形形色色的事情，但是它所占的篇幅卷数比荷马的《伊利亚特》和《奥德赛》所用的还要少，虽然这两部史诗都是仅仅容纳单一情节。在希腊作家中，皮珊德也像奥维德一样描写许多事情，因为他的作品是从朱诺和约夫^[2]的结婚讲起的，而依次屡述一切事迹直讲到他的时代。由此可见，亚里士多德所定立的清规戒律只是涉及单一情节的诗，而一切写英雄事迹的诗章，都可以包括在他为单一情节之诗人而定立的界限之内……

〔丰富多彩的题材〕

上文说过，假如作品的主题包括许多不同人物的许多不同事迹，像意大利语传奇诗的结构那样，这部作品就应该从最重要

的、为其余一切事情所依存的事迹讲起；阿里奥斯托和博亚尔多的手法就是如此。关于这个问题，应该想到：虽然阿里奥斯托这部作品以罗兰开始而以鲁哲罗结束，他决不因此就应该受到人们的非难，因为他是依照心目中的事件的顺序的。正因为鲁哲罗是叙述中最后的一人，所以他的胜利（如果应该尊重作者的用意）恰到好处地结束了整部作品……我觉得，如果诗人要用传奇体来处理古代题材，写一个人的许多事迹比起只写一件事更好些。因为我认为，这种方法比使用单一情节更适合传奇体的结构。情节之变化万端便显得丰富多彩，而丰富多彩是快感的香饵，并且使作者有广阔的天地，可以加入插话，或者旁生枝节，甚或写入一些在单一情节的诗中就不免要受指摘的事情……而这些旁题，诗人应该慎重处理，务使一件事依存于另一件事，而一条连续不断的线，一条连续不断的链，接连到他所要处理的主题的各部分上，务使它们带有诗的虚构所固有的盖然性；这在下文再予以论述。因为，倘若这些旁题不是这样处理，诗就会令人感到虚伪无聊；反之，倘若这些旁题仿佛是随着主要主题之诞生而诞生，诗就会令人感到赏心悦目。……上文说过，作家必须苦心孤诣，惨淡经营，务使其作品的各部分像人体的各部分那样彼此吻合。而且，在装配骨骼之时，他得要力求填满空隙，使得肢体大小相等；要做到这点，就得在适当而必要的场合穿插一些恋爱，怨恨，哀哭，欢笑，闲情，正务，美人，景色，庙宇，人物等等的描写，或由作者自己杜撰或是取材于古人的稗史，游记，流浪，妖怪，奇谈，死亡，葬礼，哭丧，相认，可怖可怜的事迹，结婚，生子，胜利，凯旋，两人决斗，马上比武，集体演武，名将录，法律篇，诸如此类，这些穿插枝节是这么多，要一一缕述，就得花不少工夫。因为，天壤之间，渊深海阔，无处不有可供诗人妙手拈来，随拾即是的题材，莫不可能以丰富多彩的装饰点缀其作品的遍体，而使它化为不但艳丽而且可爱的美人儿，因为这

些题材给各部分以应有的尺寸和相称的装饰，恰到好处之时，便生产秣纤得中、修短合度的体态……

[论效法古人]

因为，我曾说过，判断力的光辉应该是文学创作的指路明灯，我要说明一下，获得这种判断力的方法有二。一种方法是同博学而有创作经验的人们交谈讨论……另一种获得判断力的方法，是勤于阅读和观察在叙事诗方面卓有成绩的作家的作品，找出它们的优点，孜孜不倦地效法它们，因为这样做法就不但能增强判断力，而且会激励年青诗人练习创作。因为，那激发诗人去创作的诗情，读其书，也会在自己心中起作用，它会在你心中煽起星星之火，逐渐使得你的心灵燃起烈焰，令你充满了希腊人所谓灵感的狂热；诗兴勃发，宛若牛虻刺背，你就仿佛被迫要把胸中因读其诗而受到启发的思想感情形诸楮墨。我好几回有过这样的经验：……在我并无创作的意念之时，因为读了一些诗，我便不由自主被迫拿起笔来，写出我胸中的磊块。我相信，这是由于我们的心灵同诗人的心灵发生交感的缘故，因为心中既已充满了适合于歌咏的题材的种子和诗情的灵感，一旦受到激发和促进，心灵自会长出果实来。或者，这种情形之所以发生，也许是因为，正如亚里士多德所说，人有天赋的诗才，而且我们的心灵最容易响应天性的号召。所以，英明的读者应该万分谨慎，努力避免他所读的诗人的缺点，而只注意他们的优点，因为甚至在优秀作家中也可以发现一些与其应该效法毋宁应该避免的败笔。这些败笔，鱼目混珠，连同优秀的篇章一起，进入读者的心中，若非预防，是不易觉察的，而且，由于人性的缺憾，易染恶习，这些缺点有时候甚至比优点更有力量感染读者。这种缺点多半是由于优秀诗人所生的乡土，或者由于诗人创作的时代，或者由于诗人

自己的性情而产生。维吉尔为人过于拘谨，写恋爱故事时往往缺少优美的艳情，而奥维德性情不同于维吉尔，写艳情则未免过分。……我们在荷马的《奥德赛》中也见到不少类似的情形，尤其是他写阿尔奇瑞斯王之女瑙西卡雅同几个年青妇女到河边洗衣的一节，在今日这是决不可能的，甚至普通工匠之女尚且不可，更不用说名门望族的小姐了。当时这所以可能，是因为远古的诗人守着粗朴的古风，去王者风度、道貌岸然的威严甚远，随着罗马帝国的鼎盛，出现了这种威严，虽则帝国的盛况已成过往的陈迹，但是流风不衰，传至今日。在今日，若果效法荷马，描写那些只适合于他的时代，而不适合于罗马的威严，也不适合于我们这时代的题材，那就铸成大错了……虽然以荷马的时代及其风尚，以及这位非凡诗人的卓绝品德，他写这些场面尚可容忍，但是在今日照样写法，就不啻有意弃荷马史诗之精华而取其糟粕，（这些糟粕之出现，不能归咎于诗人，而应归咎于他的时代，）却仍自以为捡得纯金，例如，特里西诺的《意大利》就有此缺点。……一个诗人若果想从荷马汲取文学素材，就得审慎从事，只应摘取适合于自己的创作时代的东西，至于有些题材，在荷马由于上述的理由还情有可原，在今日的作家则显然是欠妥，他们要假借古人的权威，而授之于本无权威的事物。……虽则荷马的作品可以给所有诗人提供创作题材（而事实上已经提供了），但并非荷马所写的一切尽适合于各种时代，各种年龄，各种身份。取自荷马的题材，需要融会贯通，去芜存菁，务使它在各方面都适合于创作的时代，使得所取的更好些。这点，西塞罗曾指教我们，他说罗马人从希腊人汲取了许多东西，但是予以改良……

[传奇诗的布局方法]

我们再接下去谈谈布局……我说过，布局如果运用得宜，应

该有一条环链把一部分连接到另一部分，正如筋肉脉络把人体各部连接起来。所以，应该知道，传奇诗有另一种连接方法，不同于希腊罗马的英雄史诗，那些诗人，例如荷马和维吉尔，是写单一情节的诗的。……这些史诗不外是一卷接着一卷叙述下去，卷与卷之间在内容方面有某种关系而已。然而，享得盛名的传奇诗人却不仅仅以这种关系为满足，他们还要多做一些工夫，就是说，在接讲内容之前，在歌与歌之间先作伏线，为行将叙述的事情准备道路。在这点上，阿里奥斯托有惊人的成就。因为有些人指摘他的地方，就是说，各歌的开首，在我看来反为值得大加赞美；所以我觉得，我应该在这里说明理由，指出这种手法比诸在这问题上盲从维吉尔和荷马的叙述次序更值得赞美。为了讲清楚这种设计，我回到我以前讲过的话，也不为过甚，我曾说过，一首传奇诗要分成若干“歌”（Cantos）。因为我们的诗人或者真的歌唱，或者装作在王公贵人面前歌唱，依照古希腊人和罗马人的习惯那样。因此，他们在每首歌之末要许下将来定必续唱未曾唱完的歌，同样在每首歌之首也要装作现在回来续唱未曾唱完的歌；所以他们在回到要续讲的故事之前，需要唤起听众的精神去注意。所以，诗人的歌咏，就好像巧妙的乐师弹奏竖琴或琵琶，或甚么乐器，在他拿起琴来弹出曲调之前，他先要设法逗引听众的耳朵。因此，我们的诗人，既然要一歌接着一歌从新吸引注意，就得要以动听的序曲唤起听众的精神，然后才续讲其内容，这样用巧妙的手法使一歌接续另一歌……今日的传奇诗人的章法和古代的英雄诗人的章法之间，还有一点区别。既然传奇诗的作者需要处理许多人的事迹，他们就不可能一歌接着一歌连续不断地叙述一件事情。为了把他们的作品写到底，他们不得不先讲一个人物，然后讲另一个人物，打断第一个主题去叙述另一人物的事迹，这样继续下去把题材讲到结局——这种手法他们以绝妙的技巧来完成。因为，当他们打断一个故事之时，他们在中断之前

必先引读者到一个关键上，这样在他心中留下一个热切的欲望，要回过来再听这个故事；这就保证读者要读完整篇诗了，因为主要的情节总是未讲完，非等到全篇结束之后不知其究竟……

[丰富多彩之美]

也许，只写一个主角的创作方法比其他方法更为可取，因为传奇诗人凭藉写许多人物的许多事迹的丰富性而获得的那种美，也可能用种种方法适当地带进一首只写一个人物的许多事迹的诗中，从而免得读者不断地读着同一主题而感到满足……然而，一个巧妙的诗人也可能把一线连贯的情节布置得丰富多彩……既然荷马与维吉尔以许多卷来描写单一情节，尚且能做到这点，那末，写许多情节的诗人可不是能够做得更好些吗？……在荷马和维吉尔的作品中，有爱情，有意外，有谦恭和正义的榜样，有中伤，有宽大，有善有恶，有攻有守，有战略，有信义，有忠诚，有坚忍不拔，有卑鄙龌龊的例子，有希望和忧虑，有益处和害处，还有许许多多的枝节或旁题，——所有这些，连同全篇的结构和布局，能够形成丰富多彩而予人以快感，使得一首诗十分动人而且可爱，而没有今日的诗人所常用的情节中断之弊。然而，我并不责备传奇诗人，反为称赞他们，因为迫于上述的原因，他们若果要把他们的作品写到结局，就不得不这样做。……

[文学创作的自由]

现在，一般说来，我认为，有见识有技巧的作家不应让前人所定的界限束缚自己的自由，以至不敢稍越雷池一步。这种作茧自缚不仅是辜负了天赋的资禀，而且也使得诗不能越出一个作家所定的范围，不敢离开前人所走过的老路。所以，伟大的维吉尔

深知在建筑艺术、军事艺术、修辞学、几何学、音乐以及其他值得胸襟磊落的人注意的技艺上，容许人们有所创新，有所增减，有所改革，他就断定此种行为尤其适合于诗人，因为世人也把容许优秀画家的那种权力授予诗人，也就是说，依照他自己的判断，认为最适合于他的目的的话，可以改动一下原相。所以，维吉尔在许多地方证明：优秀的作家一边踏着古人走过的老路，一边也可能稍为离开已经铺好的正道，既已抛下久已践踏的常轨，就独辟蹊径走到诗神之山。这种精神，不但拉丁诗人有之，甚至希腊诗人亦有之，当中以荷马，尤其是以多斯加尼诗人为甚，他们的作品在意大利语上的价值，并不下于希腊拉丁诗人的作品在其语言上的价值，虽然多斯加尼诗人并不步前人的后尘；因为，说句真话，我们的语言也有它的诗的形式，这些形式是它所特有的而不属任何其他语言或民族的。所以，我们不应希望多斯加尼诗人困守在希腊拉丁诗人所困守的范围……他应该走意大利语的最优秀诗人们所指出的道路，他们的威信足以同希腊拉丁诗人在其语言上的威信相比。

[古典规律不适用于传奇诗]

这就是我所以常常讥笑某些人的缘故，他们想强使传奇诗的作者墨守亚里士多德和贺拉斯所定下的诗艺的清规戒律，而绝不考虑这两个古人既不懂得我们的语言，又不懂得我们的创作方法。所以，传奇诗不应受古典的清规戒律约束，只应遵守我们那些使传奇诗威信远扬的诗人们所规定的范围。正如希腊拉丁作家从他们的诗人们的作品归纳出诗艺，所以我们也应该从我们的诗人们采纳诗艺，而谨守优秀的传奇作家所赋予传奇诗的那种形式……

[论神奇]

常见的或当然的事并非神奇，神奇的是不可能有而假定其有的事情。即使不是真事，至少是虚构的事，例如，人化为树，船化为美女，树枝化为船，神与人结婚，诸如此类，尽管它们是假的和不可能有的，但是习俗依然相信，所以一篇作品若果没有此等无稽之谈，就不能令人喜爱。也许，诗人之所以被称为诗人，多半是为了这理由，因为“诗人”这雅号不外意味着“创造者”^[3]。而且，诗人之所以称为“创造者”，不是因他的诗句，而主要是因他的主题，因为他创造和杜撰这些主题，使之适合和适用于诗。设使他仅仅采取现成的题材，而绝不杜撰新的题材，他就不配诗人的雅号了。因为这一来他就不是创造而不过是吟诵现成的东西。

[论时代错误]

历史家必须只是写真实的实有的功绩和行为，但是诗人写事物则不是按照它们实在的样子，而是按照它们应当的样子，以便用来教导读者如何生活。所以，虽则诗人也描写古代的事情，但是他们总设法使之同当代的风俗和自己的时代合拍，引用一些不像古代而切合自己时代的东西。维吉尔之描写埃涅阿斯便是这样；虽然埃涅阿斯是特洛伊人，亚洲的献祭方法，治丧典礼，以及武备方式都与意大利的不同，但是维吉尔写特洛伊人献祭、埋葬、战斗，是按照意大利的风习，甚至不按照罗马建国以前的而是按照奥克大维时代的风习。优秀的诗人不仅采用这种自由权，而且提到所写的人物的时代不曾有的事物，仿佛后世始流行的习俗古已有之，在荷马和维吉尔的诗中也有这样的例子。传奇诗的

作家也多少使用这种方法，因为（我曾说过）诗人写事物不是按照它们实在的样子，而是按照它们应当的样子，以便满足当代读者的要求，既使他感到愉快，又使他得到教益。这种写法对于历史家是不容许的……

[诗与史]

我坚持亚里士多德的信念：他认为诗人在予人以教益的能力上胜似历史家。这也许是真实的，因为历史家不能违背史实，不得不既要写人的善行，也要写人的恶行；所以历史家对人有益亦有害。诗人却不然，他借虚构来摹拟光辉的事迹，不照实在的而照应当的样子来描写，恰当地写出罪恶的行为总是带来可怕可怜的后果（在题材需要时，英雄诗人也像悲剧诗人一样做法），从而洗净我们心中类似的激情，激励我们向善，像亚里士多德在悲剧之定义里所说的。

[诗人的德教任务]

那末，就道德感化而言，诗人的任务在于扬善贬恶，通过可怖可悯的事迹使读者疾恶如仇。在这两点上，意大利语的传奇作家比诸希腊拉丁英雄诗人有丰富得多的成果，因为古人仅仅在此等事迹中寓褒贬之意而已，而我们的诗人则予以详细的描写，尤其是在或褒或贬现代事情之时。此种风气（据我所理解）滥觞于但丁，传之于后世。后来，英明的彼特拉克最善用此法，不仅在他的短歌行和商籁体中，例如他咏意大利的短歌行和咏罗马的商籁体，而且他的《凯旋曲》也是如此，在这篇诗中他常常转入上述那类旁题，然后又很容易回到抛下了的本题上。在这方面阿里奥斯托也有伟大的惊人的成绩，他在诗中处理他初意所不曾包括

的主题和事迹，写得很成功，它们给他已完成的作品添上异常的美。这些旁题也给别的诗人的作品增加了美，他们能够精明而优美地运用它们。这里应该指出：在写决斗、比武、爱情、美女、情绪、战场、宫殿等等的旁题方面，传奇作家比维吉尔和荷马有更丰富的成绩……

[论合宜原则]

诗人应该经常着眼于“合宜原则”，所谓“合宜”不外是合乎其时，合乎其地，合乎其人。所以，古人观察物性，便说合宜就是美，就是优雅，这从结合得有理有节而又能阐明性格的语言形式产生，性格从词句里闪出光辉，正如色彩之美在美的物体上光辉耀眼一样。简而言之，合宜不外是事物的优美和恰当，不但在人们的行为上而且在人们的谈吐应对上也要考虑“恰到好处”。我们同帝王谈话，就不像同缙绅谈话那样。帝王与帝王应对，也不像帝王对诸侯或王公谈话那样。帝王对其军队讲话，鼓励他们作战，是一个样子，对其人民讲话，平息他们的武装叛变，又是另一个样子……合宜原则不仅要应用于行为、人物、地点、情况，而且也要应用于词句。因为词句不作事物的衣冠则无力，事物不赖词句则不能自明；再则，不但一部作品的整体要顾及合宜原则，而且它的每一部分，例如，说理，叙事，祈求等等章节，也要合宜，务使每一部分都有特别适合于它的东西。所以，一个人若要获得作家的声名，就必须十分注意事物与语言上、整体与局部上的合宜，因为如果各部安排得欠妥，显得不合宜的话，则它们的结构和布局都无用处；而且，如果作家在写事物和台词之时不能审慎从事，则作品各部就难免不合宜了^[4]……

【注释】

- [1] 参阅亚里士多德《诗学》第八章。
- [2] 即希拉和宙斯的罗马称呼。
- [3] 古希腊语“诗人”这个字意即“创造者”。
- [4] 以下钦齐奥发挥贺拉斯在《诗艺》中关于人物的合宜的意思，从略。

卡斯特尔韦特罗

(1505—1571)

卡斯特尔韦特罗 (Ludovico Castelvetro 1505—1571)，有的译作“卡斯特尔维屈罗”，文艺复兴时期意大利的人文主义者、文学批评家。他的著作很多，大部分散失，保存下来的有《亚里士多德〈诗学〉的诠释》，这是他最有影响的一部文艺理论著作。他在这部著作中，对文艺问题进行了广泛的探讨，明确提出文艺以娱乐民众为目的，反对把文艺变成封建教会的说教工具，他是文艺理论史上第一个把娱悦心灵视为诗的唯一目的的人。他的这种主张得到了后来许多资产阶级批评家的喝彩。另外，他论及悲剧时，提出的情节、地点、时间一致的思想，为后来欧洲古典主义的“三一律”打下了一定的基础。

亚里士多德《诗学》的诠释（选） （1570）

一、诗与历史不同，诗不应采用历史的题材

亚里士多德说：科学、技术和历史都不是诗的主题。我在这点上所持的意见，完全同亚里士多德的没有区别，我认为这是完全正确的，我相信，我可以提出我所以持此见解的理由，这些理由即使不是同亚里士多德的一样，但也许没有多大不同；我曾经偶然提及这些理由，认为是当然如此的。诗近似历史，历史既分为题材和语言，诗也分为这两个主要部分，题材和语言，但是在这两部分，历史和诗有别，因为历史的题材并不靠史家的才能，而是得自于世界大事的经过，或者是由于上帝的显明或隐晦的意志而产生。其实，史家只给历史以语言，而这些语言却是推理所用的那种。诗的题材却要靠诗人的才能去发现或想像出来；诗的语言也不是用于推理的那种，一般地说，没有人用韵文来进行推理的，而诗的语言是由诗人运用其才情以韵律写出来的。

诗的题材虽然应该近似历史的题材，但也应该有所不同，因为如果是一样，那就不是近似，如果不是近似，诗人在处理这些素材时就毫不费力，也显不出诗人有发现素材的聪明，所以他就不配人赞美，尤其是不配说他有超凡入圣的名声，因为唯独诗人懂得如何处理自己所想象的故事，创造出从未发生过的事情，同

时又能使这故事像历史那样可喜和真实，而历史是依照世界大事的经历，或者由于上帝的显明或隐晦的意志而发生的。若果是取材于历史，取材于已经发生的事情，诗人就不费吹灰之力，也不见得诗人是优是劣，他是否懂得巧妙地想出好像是事实的题材，也不能赞美他能创造近似真实的故事，反而应该责备他，认为他判断力薄弱，因为他未能认识这点。（第一章，第28节）。

二、诗与科学技术不同，诗不应采用科学技术的题材

由此可见，科学技术不能做诗的题材，也不能用在一篇诗里，对于诗人来说，科学技术既是经过理性所认为必然的事，看来好像是真理，而且经过哲学家和技术家的长久经验所证实，它们就取得与历史上曾经发生的事情同样的地位。如果诗人取材于别人所发现所写过的，也可以说已成为历史事实的科学技术，而只使之披上诗的词藻，诗人既没有甚么贡献，他也就没有理由可以自夸为诗人了。无怪像恩培多克勒、卢克莱修……等韵文家不能算在诗人之列，尽管他们最先想出一些科学或技术的道理，也不是从别的哲学家借来的，他们并不能因此就称为诗人，因为他们虽然想出了一些科学或技术的真理，发现了一些以前和永远存在于物性中的奥秘，而这与科学有关，而且构成了技术，但是他们不过是尽了好哲学家好科学家的能事，并没尽一个好诗人的能事。（同上，第29节）

三、诗的目的只在于娱乐平民大众

熟思之后，可见诗人的功能在于逼真地描绘出人们的遭遇，以这逼真的描绘来娱乐读者。至于自然的或偶然的事物之中所隐

藏的真理，他应该留给哲学家和科学家去发现；他们自有一种给娱乐或教益的方法，这与诗人所用的方法绝不相同。况且，科学技术的题材所以不能作为诗的题材，还有更显而易见的理由；我们发明诗完全是为了娱乐和消遣，我认为诗是使没有教养的平民大众赏心的乐事，因为哲学家在探索事物真理和专家们在工作时所用的微妙的推理、分析和论断，远非常人所习用，平民大众当然不懂得；对人说话时使他生气和感到不快，那是不妥当的，说话叫人无法听懂，这就自然使人生气。所以，如果我们承认科学技术的题材可以作为诗的题材，我们也须承认诗不是为娱乐而用，或者不是为平民而设，而是提供教益给擅长文艺和辩论的人们。我们在下文将会证明这种看法是错误的。

既然诗的发明，如我说过，是为了平民大众的娱乐和消遣，它所使用的主题就应该是平民所能了解而且了解之后就感到愉快的事情。这些事情是日常发生，在民间口碑载道，而又像是历史的掌故，以及这世界的最近新闻。因此，就题材而论，我们说诗近似历史，而这种题材因为不过是近似事实而已，所以不但题材的杜撰者有光荣，堪称为诗人，而且它比那些曾经发生的历史事实更能使人感到愉快。……

那么，既然科学技术的事情并非平民所能了解，诗人就不但要避免它，不用它作为诗的题材，而且必须留意任何科学技术的部门都不应使用在诗的任何章节里。就这点来说，卢卡努斯乃至但丁在《神曲》中就犯了不必要的错误，因为这两位诗人使用天文学来表示一年的季节和日夜的时辰。荷马以及维吉尔在《埃涅阿斯纪》中就从来没有此种错误。所以，我一点也不怪昆提利安^[1]的想法，他认为，要是不精通天文学和有哲学修养，就不能了解诗人们。（同上，第29，30节）

四、史诗和剧诗的不同，时间地点一致律

我们说过，戏剧诗体使用原有的事物和原有的语言，用直接叙述法，所以它与叙事诗体不同：首先它运用语言和事物以代替原有的语言和事物，而叙事诗则只使用语言来代替事物，使用间接叙述来代替直接叙述。再则，就地点而言，戏剧诗比叙事诗范围较小，因为戏剧手法不能表现距离甚远的地点，而叙事诗可以描写遥遥相隔的地方。至于时间，也有不同之点，戏剧手法为时较短，而叙事手法可以描写先后不同的时间，这是戏剧手法所不能做到的。此外，两者间还有一点不同：叙事手法可以叙述可能看见和不能看见、可能听到和不能听到的事情，戏剧手法则只能描写可能看见和可能听到的事情。况且，叙事诗不如戏剧诗那样能够以与感情有关的事情深深感动听众。再则，叙事诗能够叙述许多事情，甚至那些与感情有关的事情，而且比戏剧手法表现得更好更美满，这也是两者大不相同之处。

因为戏剧表现行为而且表现得逼真是有困难的，所以戏剧不应在舞台上表演惨死，以及其他有失尊严而难以表演的事情，这些事情应当不搬上舞台，而用报信人来口述。况且，叙事诗能够在几点钟内叙述在许多点钟里发生的许多事情，或者在许多点钟内叙述在几点钟里发生的几件事情；但是戏剧手法只能占用情节本身所需要的时间来表演这情节，就不能做到叙事诗所能做到的那样；由此可见，悲剧和喜剧这两类戏剧不能超过为便于观众看戏所许可的时间，也不应表现多于在悲剧和喜剧本身所需要的时间内所发生的事情。我说过，必须常常考虑到观众的方便，因为观众在看了几个钟头后就要离开戏场，为了饮食睡眠等等人生的需要。（第三章，第 56，57 节）

史诗只用语言来叙述，所以能够叙述一段经历许多年而且在

不同地点发生的情节，这是毫无困难的，因为语言可以把时间地点皆不相同的事情诉诸我们的理智。悲剧就不能这样做法了，因为它的主题必须使用一段在短时间内发生的情节，这情节要恰如演员们在表演时实际使用的地点和时间的范围内，就地点和时间来说，悲剧再没有别的办法……。你不能使观众想象几日几夜过去了，因为他们眼见耳闻的事情，明明是只有几个钟头过去而已。（第五章，第 109 节）

【注释】

[1] 昆提利安，公元 1 世纪古罗马演说家，修辞学家。——编者

塔 索

(1544—1595)

塔索（Torquato Tasso 1544—1595）文艺复兴晚期意大利诗人，文艺理论家。他的作品有长诗《里纳尔多》、牧歌剧《阿明达》、叙事长诗《被解放的耶路撒冷》等；其理论著作有《论诗的艺术》、《论英雄史诗》、《〈被解放的耶路撒冷〉的辩护》以及26篇对话等。

塔索主张艺术作品要把写实同想象结合起来，应产生逼真和惊奇的艺术效果；他还认为：不能说诗有两个目的，“也许乐趣就是诗的目的，而这个目的是为教益而设的”，他进而指出，诗的娱乐不是一切娱乐，而只是有益的娱乐。所以他主张诗要摹仿个别对象中最优秀、最美的因素。塔索关于艺术的本质和目的的思想，表现出从古代希腊美学向德国古典美学过渡的某些特征。

论英雄史诗(选)

(1595)

卷 一

诗的定义

(1) 因为凡下定义都应该着眼于最好的东西，所以我们在给诗下定义时应该把最佳目的摆在眼前；而这个目的就是通过人类行为的榜样给人们以教益，因为禽兽的榜样不可能有此种教益，而神灵的榜样也不适合于我们……那么，诗乃是人类行为的摹仿，为了提供生活教训而制作的。而且，任何行为都是经过某些理性和某些抉择而做出来的，因此希腊人称之为“dianoia”^[1]的品德和思想必须相应地予以表现。虽然这种摹仿一旦作成，就能产生最大的乐趣，但是，不能说诗有两个目的，一者为乐趣，一者为教益，正像贺拉斯在那篇诗中所指出的：

“诗人的目的在于给人教益或乐趣。”^[2]

单是一种艺术不可能具有两个目的，除非是一个目的从属于另一个。可见，诗或者应该放弃由告戒和规谏而产生的教益（像伊索克拉底所论的）^[3]，而且应该依照荷马和悲剧诗人的榜样，把诗的语言的一切力量用于乐趣；或者，如果要保留教益，娱乐就应该以此为目的。也许乐趣就是诗的目的，而这个目的是为教益而设的。所以，我们在伊索克拉底的第二篇演讲中读到：古代诗人曾留给我们一份生活教训的遗产，使人们有所获益；我们在他的

“泛雅典的演讲”中又读到：诗使我们弃恶从善^[4]。所以，最适合青年的课业，莫过于诗。

娱乐与教益

(2) 然而，我们所考虑的娱乐，主要是涉及那种仿佛是一切艺术之宗匠的艺术。所以，执政者的责任就在于考虑何种诗和何种乐趣应该予以禁止，因为娱乐，犹如使小孩服药时涂在杯边的蜜糖，不应产生毒害的效果，也不应该使人醉心于读无益的书。因而，诗人不应自己以娱乐为目的——埃拉托色尼似乎曾作此想，斯特拉博为了维护荷马免受此种污蔑，曾指摘过他^[5]。然而，教益应该是诗人的目的，因为斯特拉博采纳古人的意见，认为诗乃是一种初步的哲理，自从幼年时代就教我们以道德和人生的真理，但是，后来的作家却主张，诗人只要聪明便可以。无论如何，我们应该相信：诗的目的不是一切娱乐，而只是有益的娱乐；因为从阅读残酷或可耻的行为而产生的乐趣，是优秀诗人所不取的，那么唯有能学到许多有益事情的娱乐才适合于诗人。因此，这个目的也许并不像弗拉卡斯托罗在《诗话》中所认为的那样可鄙^[6]；相反地，娱乐比之于功利是更可贵的目的，因为娱乐本身是可爱的，其他目的则因娱乐而可爱罢了。就这点来说，娱乐很像社会中所追求的幸福，再没有什么更想象的了。况且，娱乐是德行之友，因为它使人性庄严，正如阿西尼俄斯^[7]曾说过的；所以爱好娱乐的人，总会变得胸怀豁达，精神焕发。然而，人之追求功利不只是为功利本身，而是为一些其他理由。所以，功利就不如娱乐之可贵，而且不大像是最终目的。如果诗人作为诗人来说以娱乐为目的，那么他就离其标的不远了，他应该把他一切思想正对着这个标的，正如射者有的放矢。然而，就诗人乃是社会中的人和城邦的一分子来说，或者至少就

诗人的艺术从属于一切艺术之君后来说，我们建议以教益为目的，这种教益与其是有用的，毋宁是庄严的。所以，在诗人为自己树立的两种目的中，一种是他自己的艺术所特有的目的，另一种是更高级的艺术所具有的目的。然而，如果他专心致力于他自己的艺术所特有的目的，他应该谨防走向反面，因为高洁的娱乐与可耻的娱乐是背道而驰的。因此，诗人描写色情的拥抱，像阿里奥斯托之描写鲁杰罗和阿尔契娜拥抱，或里西阿多和菲奥迪斯皮娜拥抱^[8]，这种诗人是不值得赞扬的。……

论 摹 仿

(3) 任何人如果把诗人定义为品质优良的人，人类的行为和习性的优秀摹仿者，其目的在于借娱乐以给人教益，这样他也许提不出一个适合于所有诗人的定义；然而他却界说了最好的最卓越的诗人。那么，假如诗人是人类行为和习性的摹仿者，诗也就将摹仿此种事物；假如诗人是一个优秀的摹仿者，他的诗也将是一种同样优良的摹仿作品。然而有人认为，诗人应该考虑的，与其说是他的主题的善，毋宁说是它的美。其中就有弗拉卡斯托罗，他在《诗话》中证明，诗人的目的应该是从事于美之理念^[9]。

诗 与 哲 学

(4) 然而，我觉得马克西摩斯·泰琉斯的见解是不应忽视的；他认为哲学和诗是一回事，名异而实同，如光之与太阳那样，所以他说诗是一种由来已古的哲学，使用韵律和虚构的题材^[10]。但是，在他看来，哲学乃是一种更年轻的诗，更不受韵律拘束，在推理上更为明显。然而，我认为，诗对事物的看法，使得诗不同于哲学，因为诗就美的方面来看事物，而哲学则就善的方面来看事物，正像

这位作者在另一地方^[11]所指出的，他说荷马要做两件事情，一件是属于哲学方面，另一件属于诗方面；在哲学方面他要考虑德行，在诗方面他要考虑情节所提供的形象。那么，诗是美的探索者，可以说是美的爱好者，诗企图用两种方法来表现美，并把美放在我们眼前：一种方法是叙述，另一种方法是描写；这两种方法都属于摹仿，是摹仿的特征，但是有时候诗之所以名为诗，是由于它是特种的摹仿。所以，有人把诗界说为对人的可歌可泣的行为的叙述，这个定义就不适用于各种诗，而仅仅适用于史诗或者我们所谓英雄史诗而已，而且把喜剧和悲剧排除了。

教 益 与 乐 趣

(5) 我说，一首英雄史诗乃是光辉行为的摹仿，是壮丽而且完整的，用叙述的形式而且用最崇高的诗句写成，其目的在于借乐趣以教诲，乐趣是人们莫不获得教益的原因，因为乐趣诱导人更愉快地去阅读。然而，通过乐趣求得教益也许是一切诗的目的，因为悲剧就是借助乐趣给人以教益的，喜剧也是如此。……可是，史诗应该以它所特有的作用方式，产生特种的乐趣，这种乐趣也许打动读者使之惊叹不已；但是这似乎不完全限于史诗，因为悲剧也是以惊奇来打动人的，这从伊索克拉底的话中可以知道，我不久以前曾经提及了。……

卷 二

诗 的 题 材

(6) 森林无论怎样茂密，百树丛生，也不如诗之主题丰富

多样。所以诗的题材似乎比其他文艺作品更加多样，因为它包括崇高的和卑下的，庄严的和滑稽的，可哀的和可笑的，公众的和私人的，未知的和已知的，现代的和古代的，本国的和外国的，神圣的和世俗的，文明的和原始的，人类的和神灵的事物；因此它的边界不是隔断意大利和西班牙的云山沧海；不是托罗斯山，不是阿特拉斯山，不是巴克特里亚山，不是图勒山，不是东西南北之四方，而是天空和大地，真的，它是天空的最高处，是大地的最深处，因为但丁从大地的中央上升，直达到所有的恒星之上，一切天体轨径之上，而维吉尔和荷马不仅描写大地之下的事物，而且描写人智所难以了解的东西，但是他们却用一层迷人的讽喻的帐幔遮掩着它们。所以，那些诗人及其前其后的作家，他们所描写的事物是极其多样的；他们的意见也是极其分歧的，或者说，他们的判断是彼此矛盾的，语言、习俗、法律、礼节、共和国、君主国、帝王将相，甚至这世界本身也经过一番变化，整个世界好像已经改观，仿佛以另一种形式和另一种面貌呈现在我们眼前。因此，如果有人在可疑而无常的森罗万象之中，能够选择最好和最适宜于装饰美化的东西，他就显出了高于他人的艺术和智慧；因为艺术是同智慧分不开的，而且正像有些人所想的，艺术本身就是智慧，因为如果没有选择和别人的指教，艺术的活动就不能通行，艺术的判断也不能作出，虽则有些人认为接受别人的意见在最精确的艺术中是没有地位的。然而，我写出这些主张，是作为发表我的意见和征求别人的意见，好像要把许多星火燃成烈焰，照亮那些使得诗歌题材这巨大森林黯然无色的阴影。

.....

真 与 假

(7) 虽然我们在亚里士多德的《诗学》中读到，虚构的故

事因其新颖而令人喜悦，例如古代诗人中阿伽同的《花》，在现代托斯卡纳诗人中博亚尔多^[12]和阿里奥斯托的英雄故事，以及时代更近的一些诗人所作的悲剧，但是我們不应信以为然，认为任何虚构的故事都值得大加推荐，因为已经有许多例证足证其相反；这里可以引证最重要的两个。其中一个阿里奥斯托自己所提供的，大意是说凡是可能做出的事情都是可信的，但是如果我們不相信这些事情已经有过，我们就认为它们大不可能。最后一个证据，我说，仿佛是从他的观点中产生的同种的果实，那就是说，诗的新颖主要的不在于前所未闻的主题虚构，而在于故事的巧妙纠缠及其解决。堤厄斯忒斯、美狄亚、俄狄甫斯等主题许多希腊和拉丁古代作家曾经写过，但是他们以不同的线索交织，化腐朽为神奇，变故曲为新歌。罗伯特洛认为虚假的事情就是诗的题材，所以他大错特错了，因为按柏拉图和亚里士多德的判断，虚假的事情是诡辩家的题材，诡辩家辛苦经营的是并不存在的事物。然而，诗人的作品是根据某种真实的行为，他把这行为当做事实。所以，他的题材是具有象真性的东西，它可能是真的也可能是假的，虽然它偏向于真实，因为具有象真性的东西而偏向虚假是完全不合理的，由于或然的事和虚假的事极不相似，正如哪里不相似，哪里就不可能相同；但是相似的东西却可能是相同的，至少是在性质上。所以，主教亚历山德罗·皮科洛米尼说得不坏，他主张一首诗的主题应该是虚构的而不是真实的^[13]。

.....

诗 与 逻辑

(8) 我不能承认，诗应该放在诡辩家艺术的范围之内，或者最优秀的一种诗是幻象的诗。虽然我承认，诗正像诡辩术一样乃是形象的制造者，不但制造人的偶像而且制造神的偶像（因为

对于诗人的最高声誉而言，他们必须神化正直的和英勇的帝王将相，把他们放在不朽的神灵之列，使他们流芳万世），但是我却不承认，诡辩家的艺术和诗人的艺术是一回事。所以我说，诗无疑地应该同雄辩术一起放在辩证法这类之下，正如亚里士多德所说的，雄辩术是辩证能力的另一苗裔，它所考虑的不是虚假的事情而是或然的事情；因此雄辩术处理虚假的事情，不是作为虚假的而是作为或有可能的事来处理；但是或然的事情只有在象真性的范围内才适合于诗人。然而，诗人使用证据却不如辩证家这么有本领；摹仿和例证和比喻也确实是最无力的几种证据，正像波伊提乌^[14]在其《论题》中所教导的那样。……因为诗人，像辩证家那样，之所以不同于诡辩家，不在其能力，而在其选择，所以其结果是优秀诗人应该比其他任何人更喜欢致力于本身具有或然性的主题，例如荷马就想以赫克托耳来表示保卫祖国是十分值得赞美的事情，以阿喀琉斯来表示复仇雪恨是可贵的，是高尚的人的行为，从而是公正的，是神灵所嘉许的。这些见解本身当然是或有可能的，因而具有象真性，而且由于荷马的艺术加工，变成了很有可能或者当然如此，从而很像是真实的。或者，我应该说，诗不是辩证法的一部分而是逻辑的一部分，逻辑它包括三个部分：论证的、或然的、表面或然的，也即诡辩术；所以，对某些事，诗人提出论证，如象古希腊人中的巴门尼德^[15]和恩培多克勒^[16]，古罗马人中的卢克莱修^[17]和波伊提乌，托斯卡纳诗人中的但丁就是这样；对另一些事，诗人提出或然的推理，这种做法更为常见，因为他这样做正是在尽他自己的职能；而对一些事，他运用谬误的推理，而这种做法较为少见。假如我想得不错，诗的范围就像逻辑的范围一样宽广，因此诗也有三个部分从属于或符合于逻辑的较高的三个部分，诗人有时像哲学家那样论证而使用哲学论法，有时候依照象真性而使用实例和省略三段论，如荷马和维吉尔之所为，有时像诡辩家那样致力于表面或然

的事情，而且在语言运用和事物描写中以模棱两可之词和别种谬误之论随意迷惑其听众。这种诡辩伎俩，托斯卡纳诗人最先使用，而在爱情诗中比在其他诗中更常见，也许很多人并不是有意为之。然而，最近乎完美的摹仿或者最好的一种诗，并不依赖于诡辩术，不论是新的还是旧的，而是依赖于辩证法。

论 幻 象

(9) 马佐尼认为最好的诗是幻象的摹仿，该说法更不正确，因为此种摹仿刻画今日所没有而且从来没有过的事情，但是最好的诗却摹仿今日有之、昔日亦有而且可能有之的事情，例如特洛伊的战争、阿喀琉斯的愤怒、埃涅阿斯的虔敬、特洛伊人和古罗马人的战争，以及其他以前做过或可能做出的事情。然而，马人、鸟女，独目巨人等等并不是诗的恰当的或主要的主题，充斥于传奇诗中的飞马等等怪物也不是。然而，因为诗人摹仿事物，依照亚里士多德的意思，或照它们真实的样子，或照它们可能的样子，或照传说所言的样子，或照相信其然的样子，所以诗的主要主题是实然的，或可然的，或想当然的，或据传说的事物；或者正如亚里士多德所主张，这一切应有尽有，因为它们可供诗人摹仿，可按象真性的要求为诗提供适当的题材。那么，在上述种种题材中，有一种并不像马佐尼所认为的是适合于诗的唯一题材，他也没有提出这种结论性的论断，即“诗是偶像的制造者，诡辩术也是偶像的制造者，所以诗就是诡辩术。”这个论断是站不住脚的，不仅因为在三段论的第二格中两个肯定的命题是论据不足的，而且因为“偶像”这个词具有种种意义，由于它的定义不同，偶像的制造就或者适合于诗人或者适合于诡辩家了。正如马佐尼自己所说的，法沃里诺斯^[18]把偶像界说为虚幻的肖像，或虚构而实无之物，无实质的形式，像镜花水月那样。……

然而，依照苏依达斯^[19]的定义，偶像是不存在的事物形象，例如海神、斯芬克司和马人之类；而肖像则是存在的事物的形象，例如鸟兽和人物。赫西求斯^[20]却以另一句话来解释“偶像”这词的意义，说“一个偶像是一种形象，一种肖像，一种符号”，好像它可以属于存在的事物，也可以属于不存在的事物，安莫尼俄斯^[21]和柏拉图自己也是这样看的。所以，当我们说诡辩家是偶像的制造者时，我们指的偶像是不存在的事物的形象，因为诡辩家的主题是不存在的事物，因而在这个意义上圣保罗说：“偶像是乌有。”然而，当我们断言诗人是偶像的制造者时，我们就不仅指不存在的事物的偶像，因为诗人摹仿存在的事物，并且主要是制作它们的肖像。

诗 与 神 学

(10) 那么，就“诗人是偶像的制造者”而言，我们就不应把这句话理解为与“诡辩家是偶像的制造者”同一意义；反之，我们应该说，诗人乃是形象的制造者，将形象组成能言的画景，而在这一点上诗人就好像神学家，神学家构想出事物的幻象，并能使之活灵活现，假如辩证法和形而上学这两种异教徒的神圣哲理彼此完全相符，以至于在古人看来两者是同一件东西，那么诗人和神学者和辩证家几乎是同一流人物就不足为奇了。然而神圣哲学，或者我们愿称之为神学，具有两个部分，而每一部分适应和符合于我们心灵的一部分，我们的心灵是由可分离的和不可分的两部分构成的，不但柏拉图和亚里士多德这样说，而且雅典最高法院法官狄奥尼修斯也这样主张，他在给教皇泰特斯的书翰中（是《神秘的神学》一书）及其他地方写道，玄妙神学的那部分包含在神迹中，并能使人臻于完善，它符合于我们灵魂的不可分的部分，即我们最纯粹的理智。另一部分热中于求知，会

提供证据，他认为这属于灵魂的可分离的部分，远不如不可分的部分那么可贵。由此导致对神圣事物的冥想；而以形象感动读者这种神秘神学家和诗人的做法，比用论证教训别人那种烦琐神学家的能事就更为可贵。那么，神秘的神学家和诗人比其他任何的人物都高贵得多了，虽然圣托马斯·阿奎那在《神学大全》第一部分中把诗放在教海的最低一级^[22]，不过他指的是诗中以无力的证据进行教诲的那些部分，例如用来论证的举例和比喻；而且也并不把诗列入诡辩家的艺术这一类，诡辩术不是一门真正的学问，而是一种骗人的表面现象，像魔术师之流的技艺而已。那么，诗人作为形象的制作者就不是马佐尼所说的那种幻象的摹仿者了。……

论 形 象

(11) 假如这些形象是存在着的事物的形象，该摹仿就属于真象的摹仿者。但是，何种事物我们认为是存在着呢？是可以领悟的还是可以目睹的呢？当然是可以领悟的，这是柏拉图的论断，他把可以目睹的东西放在不存在之类，而仅仅把可以领悟的东西放在存在之类。因此，正如狄奥尼修斯所说，天使的形象就是刻画高于人间存在的一切事物，有翼的雄狮也是如此，还有苍鹰、公牛、天使，都是福音书著者所描绘的形象，所以主要不是属于幻象，也不是幻想的特殊对象，因为幻想是在灵魂的可分离的部分，而不在不可分的部分，后者是最纯粹形式的理智，假如除了幻想这种敏感心灵的功能以外，确实没有另外一种理智心灵的功能。这似乎是大有可能的，因为希腊人认为“幻想”是由“光明”而命名的（参阅普卢塔克^[23]《论哲学家的教条》一书），幻想这种能力类似光明之照亮万物和显露自己；这点完全适合于理性的幻想。然而，这种能力虽经我们那些承认理性记忆力的神

学家和柏拉图派的哲学家论证，但无论是亚里士多德还是柏拉图在《哲人篇》中却都没有认可和接受；否则他绝不会区别真象和假象的两类现象，因为真象的想象也能符合于理性的想象。也许但丁写如下的诗句时，心中就有这一观念：

“对于我崇高的幻象，我就无能为力，”

（《天堂篇》第3卷，第142行）

“其次一个钉上十字架的人，

他形容孤傲，含恨在心，

雨点似地洒入我的幻想中。”

（《炼狱篇》第17卷，第25—28行）

那么，诗人虽然是形象的制造者，却像辩证家和神学家，不像诡辩家，而且，不仅在古人看来，正如亚里士多德所说，诗人和神学者是一流人物，例如里诺斯、俄耳甫斯和缪齐俄斯^②，今人也有此种看法，薄伽丘在《但丁传》中就是这样写的。所以，诗人的摹仿是真象的，而不是幻象的；假如摹仿只不过是幻想的一种作用，那就应该把这理解为一种理性的想象，但是这种想象就和真象的想象区别不开了。

诗 和 真

（12） 我们可再提供一个证据，证明诗的主题是真实的，而不是虚假的；这可以从圣托马斯的《神学大全》和他别的作品中推引出来。他说，善和真和一是同义语，真就是理智的善。此外他还认为，恶不是一种天然的事物。因此，假如恶不在任何天然事物之中，恶就基于某些善或某种善的事物，因为没有什么事物是全恶或全坏的。同样，一切多都基于一，没有任何多不分有一，而且一切假都基于真。因此，完全假的东西就不能成为诗的主题；完全假的东西确实是没有的。古希腊诗人赫西奥德在《神

谱》中写道：缪斯晓得怎样说出类似真的谎话，假如她们愿意，也晓得怎样说明真理，但是赫西奥德确实称缪斯为朱庇特的女儿和真理的表述者。因此，我的结论是：诗是一种歌咏真事或假事的艺术或能力，但诗主要是歌咏真事。在神学家之中，我认为阿萨纳修斯^[25]所持的意见可谓最好的意见，因为他在驳斥异教徒认为诗人的职能就是虚构不存在的东西时，表述了与此相反的观点，并以诗人为例证明：诗人说谎多是关于神，谈到人时则比较少，在描写人的行为时，他们并非事事都在欺骗；他提出荷马作根据，如果荷马写的一切都是假的，他就会把阿喀琉斯写成懦夫，把忒耳西忒斯写成勇士了。那么，诗人或多或少是真理之友，他以新鲜的色彩使得真理更光辉更美丽，可以说是使得陈旧和古代的真理成为崭新的真理。……

论 神 奇

(13) 然而，也许最好的史诗之主题应该根据历史。但历史所涉及的或是伪宗教或是真宗教，我认为异教徒的行为决不能为我们提供十分恰当的主题作为史诗的根据，因为写这种诗我们就得或者决定取材于异教徒所崇拜的神祇，或者决心不这样做。假如我们不这样做，那就缺少神奇的事迹；一旦我们真的取材于古人所祈求的异教神祇，这样我们就会丧失可能性和可信性。……我指的是魔术指环、行空飞马、化为仙女的船、干预战争的鬼、火焰熊熊的剑、百花编成的环、封禁的小室……及其他的虚构事物，这些事物甚至在散文中也会使人喜闻乐见，即使没有诗的魅力，也会使人百读不厌。然而，假如这些奇迹，甚或怪事，并非自然的力量所能产生，那么它们就必然来源于某些超自然的力量或某些鬼神的魔力，假如我们取材于异教的神祇，我们就多半要放弃逼真性和可能性，或者说，可信性。宙斯和阿波罗之类

所做的神奇事迹，是完全不可能的、不象真的、不可信的、不迷人的、不可靠的，稍有判断能力的人在阅读现代作家的作品时都不难有此感，但是在古代诗人的作品中，我们却应该以别一种心情和另一种趣味来阅读这些事情，仿佛这些事情不但是古人所能接受的，而且是他们的宗教所赞许的。因此，罗伯特洛没有理由责备维吉尔所写的“金枝”^[26]这美丽的故事和博学的寓意，但是他却将此斥为不可能的事情。假如自然所不能有的事，神力也不能为……那么罗伯特洛的意见是正确的，但是假如神是无所不能的，这种神奇就不应看作比别的奇迹更近乎不可能，或者比金羊毛和金苹果之类更应受到非难，这类故事许多诗篇曾歌咏过，述者赞不绝口，读者喜闻乐听。自然科学家会认为这些事是不可能的，但是既然异教的神学家并不认为如此，那么就应容许诗人有这种大胆虚构的自由天地。事实上，神学家和古代诗人是一流人物，亚里士多德在《形而上学》中曾讲及这一点^[27]，罗伯特洛不大注意及此罢了，因为他可能在《形而上学》中看到亚里士多德指摘神学家所写的玉液琼浆长生丹药；但是亚里士多德不是以基督教神学者的身份来指摘他们的，只有基督教神学者才应有此责任，而是以批评家的态度来指摘异教诗人。……

真实与神奇

(14) 那么，现在我们来进一步探讨，生活中的真实怎样才能同神奇的事迹结合起来，而无须依赖那些仿佛悦耳中听的诗章之优美的魅力。神奇和逼真这两种东西的性质很不相同，甚至好像彼此矛盾，但在诗中两者都是必要的，虽然高明诗人的技巧把它们结合起来。其实许多诗人一直是这样做的，尽管据我知，还没有人讲过如何才能做到这点。有些学问渊博的人鉴于这两种东西互相抵触，就断定诗中的逼真部分不能写成神奇，神奇部分

不能写得逼真；但是既然两者都是必要的，就应该时而注意真实的事迹，时而注意神奇的事迹，这样做两者就不是一胜一败，而是彼此调和。然而，我不赞成这种意见，我认为一首诗的任何部分都不应不描写真实。我之所以有此信念，理由如下：诗不外是摹仿，这是不成问题的；摹仿不能脱离象真性，因为摹仿不外是提供一种肖像；那么，诗中就没有一部分可以不必如实描写。简而言之，真实性不是诗为了更好地美化和装饰自己而必须具备的条件之一，但是真实性却是诗的本质所固有的，并且在诗的任何部分都是最为必要的。然而，虽然我主张史诗诗人永远有责任严守真实性，我却不因此就排斥诗的另一种特质，即它的神奇性；相反地，我认为同一行为可以说是神奇的又是真实的。我相信把这两种不调和的特质结合起来有许多方法；所以……我们在这里要谈一谈其中最重要的方法。有些远远超过人力能为的事迹，诗人就归之于鬼神，归之于天使，归之于鬼神已授予这种能力的人，例如圣者、术士和妖仙。这些行为就其本身看来好像是神奇的；事实上，按日常的用语我们则称之为奇迹。倘使注意到奇迹创造者的德行和能力，就可以断定这些奇迹是忠实于生活的，因为当今的人们在襁褓之中哺乳之时就已经吸收了这种观点，而且给我们以神圣信仰的教师也予以证实了，这就是说，上帝和他的使者以及得到他允许的精灵和术士都能做出超过自然力量的奇迹；从书本里，从观察中，人们好像每日都可得到新的例证；因此，不仅他们相信的事是可能的，而且他们认为向来常常发生并还可能屡屡发生的事，似乎也不会超出象真性的范围，正如信仰而终生执迷不悟的古人，也认为诗人和历史家所虚构的神灵的奇迹绝不是不可能。然而，假如博学之士不大相信我们，群众的意见却足以促使诗人描写奇迹之类的事，他可以不问确凿的事实，而听从并且应该听从群众的意见。所以，同一件事可能既是神奇的又是象真的，如果就事情本身并局限在自然的范围之内来看就

是神奇的，如果离开自然的范围而考虑到事情的原因是象真的，因为这种原因是超自然的力量，威力无比，经常产生类似奇事。但是，这种结合真实与神奇的方法不适用于描写异教神祇的诗，……

良好的模范

(15) 况且，假如有人意欲构想一个完美的骑士形象，我看我们无论如何也不应否认他有赞美虔诚和宗教的权利；因此我愿宁取查理大帝或亚瑟王的人格，而不取忒修斯或伊阿宋的性格。最后一点，既然诗人应该十分关心其读者的利益，他以基督徒为模范来鼓舞我们骑上的热情，就远胜于用异教徒做榜样，因为同己者的威信比异己者的威信，所识者的威信比不识者的威信往往更为举足轻重。……那么，英雄史诗的主题就应该取材于真实的历史和真实的宗教。然而历史和一般著作有神圣的和非神圣的，而在神圣的著作中，某些则具有更大的权威，如果可以这样说的话，正如圣托马斯所认为的，一切心灵的事物都是神圣的，但并不是一切神圣的事物都属于心灵；其他著作无疑没有这样大的权威。诗人不大敢染指于信史；但是可以让信史保留其纯粹朴实的真实性，反正要取得题材是不费力的，而且看来在这方面向墙虚构是不容易的；不会虚构不会摹仿的人不能成为诗人而只能做历史学家，因为他拘泥于历史中的确切细节。这些信史也还有另一种区别，即它们或则写当今的事件，或则写远古的事件，或则写不太新也不太旧的事件，在某种意义上离我们很远的某一时代或某一民族的历史，似乎更适合于做英雄史诗的主题，因为既然那些史迹埋藏于远古，以至微弱模糊的记忆也几不留存，所以诗人就能一再窜改史迹，任意加以叙述。

时代的错误

(16) 但是，这种有利也许会有某种不利与之伴随，而且这种不利非同小可，因为描写远古时代，诗中就必然提及古代风俗，而古人的战术，他们的宴会、礼节和古代的习惯，在今人看来有时就未免索然无味，无甚修养的人阅读荷马的神圣杰作的译文就有此感，其原因多半是习惯于赏识当代文饰礼俗的人们，往往藐视古风旧习，认为是陈旧不堪的，然而诗人如果毅然决然把远古年代同现代风习合一炉而共冶，他也许就会像见识不广的画家绘加图或辛辛纳托斯的画像却让他穿着米兰或那不勒斯青年的时髦服装，或者像绘赫丘利，不绘他的铁棒和狮皮，而使他穿上盔甲，钦齐奥在他的诗中就是这样做的，虽然他取法于一个重要的前人，因为很久以前赫西奥德就描写赫丘利的武器和战盾，仿佛是与荷马媲美，而且描写他同战神之子作战。现代的历史在风俗习惯方面对于诗人是很便利也很容易的，但是现代风习却使他几乎完全丧失虚构和摹仿的机会，而虚构和摹仿对于诗人，尤其是史诗诗人，都是必不可少的。此外，亚里士多德好像根据另一理由不让悲剧诗人从现今年代取材，因为悲剧是摹仿比今人更优秀的人物，因此当代的或不久以前的事迹就不应该成为英雄史诗的题材。……

悲剧和史诗

(17) 如果史诗和悲剧二者的情节性质相同，它们就会产生相同的效果，因为相同的效果出自相同的原因，但是既然它们产生不同的激情，可见它们的性质是不同的。悲剧的情节激起恐惧与怜悯，如果没有可怜的和可怕的情节，悲剧的气氛也就不存

在了。但是史诗一般并不同样产生悲愁的感情，这也不是史诗的性质所需要的。亚里士多德说，以恶人的苦难为乐虽然对于观众来说是件快事，却不符合悲剧情节的本质，但在英雄史诗中这当然是值得赞许的。即使有时在英雄史诗中发现恐怖的或可怜的事情，恐怖和怜悯也不可求之于情节的整个结构，在史诗中我们是以朋友的胜利和敌人的倾覆为乐的，对敌人我们就不应同样予以怜悯，因为他们是蛮族人或异教徒。悲剧和史诗的情节也不是以相同方式描写重大的事件；因为它们同重大事件的关系在性质上和形式上都不相同。在悲剧，这种关系表现在命运的意外和突然的转变上，表现在产生怜悯与恐惧的偶发事件的重大意义上，但是英雄史诗的壮丽情节却要根据崇高的武功、慷慨的赴死、虔敬的行为、宗教的信仰以及闪耀着这些德行光辉的行为，这一切合乎史诗的性质，但不合于悲剧。由此可见，这两种诗所选取的人物是不同性质的，虽则两者都写帝王将相。悲剧所要求的人物是不善不恶，而介乎于善恶之间，例如俄瑞斯忒斯、厄勒克特拉、伊俄卡斯特和俄狄甫斯，亚里士多德认为这种人物最适合于悲剧的情节。反之，史诗诗人却要求最高尚的品德；所以史诗人物是英雄人物，他们的品德是高尚的美德。埃涅阿斯有虔诚的美德，阿喀琉斯有武功和英勇，乌利西斯有明达的智虑。即使有时悲剧诗人和史诗诗人两者都取同一人物为主题，他们也是以不同的观点来看待他的。史诗作家所注重的是赫丘利、忒修斯、阿伽门农、埃涅阿斯和皮洛斯的武勇善战；悲剧作家所关心的是他们由于某种过失而陷于不幸。然而史诗诗人在取材方面就比悲剧诗人所冒的风险要小得多，因为他们所描写的人物既可以有最高尚的道德修养，也可以是穷凶极恶的人。……

章安祺 校

根据英文本吉尔伯特的《文学批评文献》。

【注释】

[1] “dianoia”意为“才智”，有人译作“思想”，参见亚里士多德《诗学》第六章和第九章。——编者

[2] 参见贺拉斯《诗艺》第333行。——编者

[3] “然而，这点是很清楚的：人们如果意欲在诗或散文中描写能够打动人心的东西，他们应该寻找的就不是最具有教益的说教，而是最富于虚构的话题；因为耳所喜闻者是这些话题，正如目所乐见者是竞技和比赛。因此，我们颇有理由赞扬诗人荷马和悲剧的创始者，因为他们确实能洞观人性，把这两种娱乐咏于诗中；因为荷马把神人的比赛和战役写成神话，而悲剧诗人则以比赛和行为的方式表现神话，所以这些乐事不但诉之于耳，而且诉之于目。那么我们既有这些榜样，显而易见，凡是意欲控制听众注意的作家，就必须放弃告戒和劝谏，而且必须叙述他们所认为那种最能使群众赏心悦目的事情。”（伊索克拉底：《致尼科克洛斯》）

[4] 这是塔索的错误。“泛雅典的演讲”（35）曾许诺要谈论诗，但是没有守约。

[5] “埃拉托色尼的论调是错误的，他说每个诗人的目的皆在于娱乐，而不在于教训；实际上恰恰相反，最聪明的诗论家都说，诗是一种初步的哲理。”（斯特拉博：《舆地志》，I，1，10）

[6] “说教多少是诗人的任务，但不是他所特有的才能。”

[7] 阿西尼俄斯，公元2世纪末至3世纪初的希腊作家，著有十五卷的《学者之宴》。——编者

[8] 参见阿里奥斯托的代表作《疯狂的罗兰》第七章和第二十五章。——编者

[9] “诗人的目的在于娱乐和教训，他摹仿个别对象中最优秀最美的因素，他的风格是恰当的而且完全是美的。”（《诗话》结束语）

[10] 见《善于描写神者是诗人还是哲学家》一文的章首。

[11] 见《荷马选择什么来做》一文。

[12] 博亚尔多（1441—1491）是意大利诗人，其代表作为《热恋的罗兰》。——编者

[13] “诗的摹仿本身并不一定要描写虚假的或真实的事物，但是一件事物必须依照象真性来摹仿；由此而论，既然不仅虚假的而且真实的事

物，都可能同适宜的和具有象真性的事物结合起来，那末，同样也可能会偶然发生这种情况：不仅虚假的而且真实的事物，也可以成为诗的主题和题材，但是，我曾说过，这是偶或有之而已。因为，必须承认，自然与艺术由于和它对抗的种种障碍，很少达到其能力的顶点；所以，人在其行为、激情和习惯上同样也不常能够达到最大的高度。假如一个人在愤怒的、或嫉妒的、或胆怯的、或刚愎的、或虔敬的、或贪婪的、或奢侈的、或任何其他习性或欲望支配下，做出了某种行为，他的行为很少会是这些习性或欲望在达到极端时所产生的结果。这就是说，在他身上很少能发现愤怒、嫉妒、胆怯、刚愎、虔敬、奢侈、贪婪或任何其他激情或习性所可能达到的来势猛烈或趋于极端。从而，此种不纯真的习性和激情所引起的行为，往往不是那么强烈，那么尽致，而按照象真性，如果这些行为源于和发自此种习性或感情的高峰之时，它们就应该是强烈的和尽致的。这就是为什么某一个别的人所确实做出的人的行为，远远不同于诗人所归咎于他的行为的理由，因为诗人看待人的行为，连同他们的习性和他们的感情，是从行为的普遍状态来看的，而不是依照确实的真情，除非是连我们所提到的那种确实的真情和普遍的状态偶然一致的情况之下。所以在诗的摹仿中，假的比真的更为常见，这不是因为虚假的事情最适合于诗的题材，而是因为尽管假的和真的事情都可能偶或同普遍性的和象真性的事情结合起来，然而假的要比真的更加常常同普遍的和象真的连在一起。”（亚历山德罗·皮科洛米尼：《亚里士多德〈诗学〉注释》）

[14] 波伊提乌（约 480—524 或 525）古罗马晚期唯心主义哲学家。——编者

[15] 巴门尼德（约公元前 6 世纪末—约公元前 5 世纪中）古希腊埃利亚学派唯心主义哲学家。——编者

[16] 恩培多克勒（公元前 490 年—约公元前 430 年）古希腊唯物主义哲学家。据称是希腊第一个研究修辞学的人。——编者

[17] 卢克莱修（约公元前 98 年—公元前 55 年）古罗马诗人、哲学家、思想家。著有长诗《物性论》。——编者

[18] 法沃里诺斯，公元 2 世纪的希腊诡辩学者和怀疑论者。——编者

[19] 苏依达斯，生活于公元 10 世纪后期，百科全书式的希腊辞典

的编辑者。——编者

[20] 赫西求斯，公元4世纪的希腊语法学家，曾编辑过希腊辞典。——编者

[21] 安莫尼俄斯，公元3世纪的亚历山大里亚哲学家，新柏拉图主义的奠基人。——编者

[22] “有人抗议说：神圣的教诲不应使用隐喻。……然而，用种种形象和描写进行教诲是诗所应为之，诗乃是最卑下的知识部门。……我的答复是：圣书也应该用神圣的隐喻来陈述，并且在物质的东西的形象之下表现精神的东西。”（圣托马斯·阿奎那：《神学大全》第一部。）

[23] 普卢塔克（约46—120或127），希腊传记作家、柏拉图派哲学家。成名作为《希腊罗马名人比较列传》。——编者

[24] 里诺斯：公元1世纪后期曾任罗马教皇，一般认为是圣彼得的继承者；俄耳甫斯：希腊神话中的色雷斯诗人和歌手，善弹竖琴；缪齐俄斯：公元五世纪的希腊诗人，《海洛与利安得》的作者。——编者

[25] 阿萨纳修斯（293—373），亚历山大里亚的神学家，阿里乌斯教义的反对者，曾被流放五次。——编者

[26] 参见维吉尔《埃涅阿斯纪》第六卷，第137行。——编者

[27] 参见亚里士多德《形而上学》第三卷，第四章。——编者