

文學研究會叢書

詩

學

亞里斯多德著
傅東華譯

書叢會究研學文

學 詩

著 德 多 斯 里 亞 臘 希

譯 華 東 傅

中華民國十五年一月初版
中華民國二十四年三月國難後第二版

(80704)

文學研究會叢書詩

學 一 冊

Poetics

每冊定價大洋陸角

外埠酌加運費函費

原著者

Aristotle

譯述者

傅東華

發行者兼印刷者

上海河南路商務印書館

發行所

上海及各埠商務印書館

* 版 翻 *
* 權 印 *
* 所 必 *
* 有 究 *

重校譯序

詩學的第一次譯稿既在小說月報發表之後，承朋友們的好意，通知我，說我的譯文錯誤實在不少，因於牠重印作單行本之先，更逐句和原文核對一過，果然發見全錯者三四處，字句未安者數十處，排印錯誤者數十處，茲爲一一改正，幾乎已經易稿。這樣易稿的結果，雖不能說對於原文已經毫無出入，卻總比初稿少些錯誤了。但我更希望朋友們和讀者再替我指出錯誤，使我再版時可以改正，因以減輕我唐突前賢的罪孽。

不過有一層須得聲明，我現在的譯本是根據布乞爾 (S. H. Butcher) 的英譯本重譯的。我在別的书裏，也曾見過節引詩學的地方，雖屬斷片的，卻已與布乞

爾本不無出入。布乞爾本的好醜不可知，惟其他各家譯本之不能與布本完全一致，則可斷定。我今既完全根據布本翻譯，所以祇能對於布乞爾負責，對於其他各家之譯本不能負責，並且也不能對於亞里斯多德的原文負責。

當初我譯此書，覺得牠這種風格，似乎用文言翻譯比較便利，現在也就不改了。

做讀詩學旁札的意思，原想用牠來發明詩學的義蘊，但也實在簡陋得很。他日有暇，還希望把布乞爾所著的 *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* 全文譯出來；但若有先我而譯者，則尤所歡迎。

譯者

一九二五，七，二八，
校訂完畢。

目次

提要	一
詩學	七
讀詩學旁札	七九

提要

一、論「模倣」爲詩，音樂，跳舞，繪畫，雕刻之共同原則。論藝術之分類依於模倣之媒介物，模倣之對象，與夫模倣之狀態。模倣之媒介物爲節奏，文字與和聲，或獨用，或兼用。

二、論模倣之對象。模倣藝術所表現者或屬高品，或屬低品。此於詩卽所以區別悲劇與喜劇。

三、論模倣之狀態。詩之形式或爲戲劇的敘述，或爲純敘述（包括抒情詩），或爲純戲劇。後段論戲劇之名稱及其發源地。

四、論詩之起源與發達。就心理學觀，詩之發生，其因有二，卽模倣之本能，與節

奏之良知。以歷史觀，詩自始即趨於兩種方向。其痕跡可自荷馬之詩發見之。及悲劇與喜劇發達，其跡更顯。後段列舉悲劇發達之步驟。

五、「滑稽」之界說與喜劇發生之概略。史詩與悲劇比較之諸點。（此章中有佚文。）

六、悲劇之定義。論悲劇之六種元素：三種屬外觀，曰設境，曰抒情歌曲，曰措辭；三種屬內在，曰布局，曰性格，曰思想。布局即動作之表現，為最重要之元素，性格與思想次之。

七、論布局須為一整體而首尾完整，且必有適當之度量。

八、論布局必統一。言布局之能統一，非關人物之單複，乃由動作之是否一貫。末論戲劇各部分須為有機的組織。

九、申論布局。言布局之能統一，宜求詩的真實，不宜求歷史的真實；蓋詩乃「普遍」之表現，歷史則「特殊」之表現。敘事宜守「或然律」或「必然律」。末論布局

恆以不貫串而爲人詬病。又言悲劇最大之效力，恃夫「不可免」與「不及料」。

十、申論布局。簡單布局與複沓布局之定義。

十一、申論布局。「情境之倒轉」、「認識」及「悲慘之場子」等之定義及解釋。

十二、論布局之量的部分；——引齣，插齣等（此段疑後人攙入）。

十三、申論布局。論悲劇的動作之構成。論悲劇之結局恆爲不幸運情節。

十四、申論布局。論悲劇中哀憐恐怖之情緒，宜由劇情之本身喚起之。若必依賴佈景及設境之助，是爲違反悲劇精神。

十五、論悲劇中之性格的元素，須爲道德的目的之表現。論倫理的狀寫之要件。論必然律及或然律可兼施於布局與性格。論所謂「神解之法」末論性格之理想化。

十六、論「認識」之種類與其例解。

十七、悲劇詩人之實用規法：（一）須先設身處觀衆地位；（二）布局須先列綱

要，然後以餘情附麗之。悲劇之情節與史詩情節之比較。

十八、續論悲劇詩人之規法：（一）應注意劇情中「結」與「解」之布置；（二）凡詩之優點，悲劇中皆宜有之；（三）悲劇之情節不宜過繁；（四）合唱曲應作為戲劇之有機部分。

十九、論悲劇中之思想與措辭。思想應按修辭學之義法；措辭應屬演說術之討論。

二十、泛論措辭。字類之分拆與其他文法的討論。（亦疑後人攙入）

二十一、論詩之措辭：包括譬喻等詞藻，而於譬喻尤詳。末論名詞之性，亦疑後人攙入。

二十二、續論詩之措辭，論措辭之明暢與典麗何以得兼。

二十三、論史詩；言史詩情節之宜一貫與悲劇同，亦即所以與歷史區別。

二十四、續論史詩與悲劇之同異。言史詩與悲劇異者：（一）史詩較悲劇長；

(二) 史詩有格律，悲劇無之；(三) 史詩容納虛誕之分量視悲劇爲大

二十五、批評家對於詩之詰難與其解答之原則。

二十六、史詩與悲劇之比較。論悲劇之缺點非其本身所有，而其優點則皆史詩所無，故論品較史詩爲高。

詩
學

余擬論述詩之本體與其各體，而細審各體之重要性，並擬討究凡詩之佳者，其布局應如何；凡詩所由構成之部分，應有幾何，性質何若；此外凡屬同此範圍以內之事，亦悉加類似之討究。茲依性質之順序，請先論首要之原則。

凡史詩、悲劇、喜劇與夫頌神之詩，各式琴笛之樂，就其一般之概念而言，皆無非模倣之各態 (imitations)。惟彼此所以區別，凡有三點，一曰媒介，二曰對象，三曰模倣之狀或態，此各各殊異者也。

蓋人有以有意識的藝術或僅習慣，藉顏色、形式、聲音之媒介，以模倣並狀寫各種對象者；故上列之諸藝術，就全體而言，其模倣也，不外以節奏、文字或「和聲」

出之，或獨用其一，或數種併用。

是故琴笛之樂，則僅用「和聲」與節奏；其他藝術，如牧笛之樂，亦然，蓋大致與上兩者類似。舞蹈則獨用節奏而無「和聲」，蓋即舞蹈，亦以有節奏之動作，而模倣性格 (*ἦθος*)、情緒 (*πάθος*) 與動作 (*πρῶξις*) 者也。

更有一種藝術，其模倣也，專憑語言文字，是則或為散文，或為韻文，——若為韻文，則又或並用各種格律，或獨用一種格律，——惟此種藝術，迄未有其名稱。蓋一方如沙法倫 (*Sophron*)、齊那克斯 (*Xenarchus*) 之諧劇與蘇格拉底 (*Socrates*) 之對話；他方則詩之用抑揚格，挽歌格，或類似此等之任何格律者，吾人乃不獲一種公名，可以通施於各體。世人恆以「作者」或「詩人」一語綴諸格律名稱之下，而言挽歌詩人或史詩（即六步格）詩人，一若詩人之所以為詩人，不在其能模倣而在其用韻語，凡用韻語者，咸得稱為詩人，毫無分別於其間。即關於醫藥或自然科學之著述以韻語為之者，習慣亦謂其作者為詩人；然而荷馬 (*Homer*) 之與安披

多克里斯 (Empedocles) 舍所用律格外，即絕無共同之處，其一允宜稱爲詩人，其他則與其謂爲詩人，無寧謂爲物理學者。據同此原則，即使作家於其詩之模倣併用各種格律，如愷里門 (Chaeremon) 之作珊陀 (Centour)，乃混合一切格律而成，然吾人仍得列之於「詩人」名稱之下，此其區別，蓋有如是。

藝術中復有兼上述之一切工具——即節奏、聲調、格律——而并用之者。此如頌神詩與「分節讚詩」，悲劇與喜劇，然其間復有區別，即於前二者，各種工具同時并用，於後二者則時或用此，時或用彼，而非同時并用。

是即藝術以其模倣之媒介而互異者也。

二

凡模倣之對象既爲方在動作之人，而人之被模倣者，則或屬上品或屬下品，（此其分等，大致視道德的品性而定，而善惡者即道德所以差別之標誌也。）故吾人之狀人，亦必或優於實際之人，或劣於實際之人，或恰如實際之人。惟畫亦然。波里那脫斯（Polygnotus）之寫人，恆視實際之人高尚，包孫（Pausan）所寫，不如實際之人，台阿尼修士（Dionysius）則忠實於人生。

凡上列各體之模倣，必各呈此等之差別，且其對象既因是而各各特異，故亦必各成特種之模倣，此理明甚。凡此差歧，即舞蹈、弄笛、彈琴等藝術中亦可見之。文字之藝術，或爲散文，或爲韻文而不合樂者，亦復如是。例如荷馬，其狀人也，恆優於實際之人；克雷阿峯（Cleophon）則求真似；創詠諧詩之瑞伊思人海奇門（Hegemon the Thasian）與兌利亞德（Deiliad）之作者尼哥加拉思（Nicocharas）則所狀者恆劣於實際之人，他如頌神詩與分節讚詩，此理亦得適用；作者於此，可以摹寫各等體式，例如鐵摩修斯（Timotheus）與費洛克西納斯（Philoxenus）所狀

同爲賽克羅披斯 (Cyclopes) 而彼此殊有軒輊。悲劇所以與喜劇分畛亦卽由此種差異；蓋喜劇之目的在狀人之劣於實際人生，悲劇則在狀人之優於實際人生。

三

藝術與藝術之間，復有第三異點——卽模倣之狀態是也。蓋媒介同，對象同，而詩人或則以紀敘爲模倣——若用此法，則彼得或用荷馬之例，使另一人敘述，或卽以自己之口吻敘述而語氣不變，——或則令其所狀之一切人物，悉皆生活動作於吾人之前。

故媒介、對象、狀態三者，卽所以區別藝術之模倣，已如篇首所述。故由某一點而論，則索福克雷斯 (Sophocles) 之模倣，與荷馬同屬一類——蓋二者之所模倣，

並屬高等之性格；由另一點而論，則復與亞里斯多芬 (Aristophanes) 同科——蓋並模倣方在行爲動作之人者也。職是之故，或者遂謂「戲劇」之名，應與之凡狀寫動作之詩。多利安人 (Dorians) 以同此理由，遂爭悲劇與喜劇並爲彼所發明。麥加利亞人 (Magarians) 則爭喜劇爲彼所發明，——不特居希臘本部之麥加利亞人力辯喜劇爲發源於其平民政治之下，卽居西西利 (Sicily) 之麥加利亞人亦然，蓋詩人伊闢加麥斯 (Epicharmus) 卽西西利產，遠在起阿尼特斯 (Chionides) 與梅格納斯 (Mages) 之前。悲劇發明者之榮譽亦有一部分具羅奔尼斯半島 (The Peloponesus) 之多利安人力爭之。而兩者俱乞靈於文字之證據。其言曰，凡遠僻之村落，多利安人謂之 *kōmai* 而雅典人謂之 *sihoi* 又謂「喜劇」家之所以得名，並非由 *kōmásein* 一語而含「宴樂」之義，乃因其既被辱擯於城市之外，故常飄泊於村落之間 (*κατὰ κόμας*)。又謂多利安語言「作」爲 *spān* 雅典語則爲 *tpōtēiv*。以上論各體模倣之種數及性質已畢。

概括言之，凡詩之起，似由兩因，此其兩因，皆深藏於吾人天性之內。第一，模倣之本能，人自孩提時，卽已俱備，而人之所以異於其他動物，卽在其爲最善模倣之生物，其最初之功課，亦卽由模倣習之；而凡模倣之事物，皆可於其中感着愉快。此可以吾人所經驗之事實證之。凡物之本身經吾人細察者，當其被複寫而纖毫未失真相時，吾人亦必樂於玩索。例如最卑劣動物之形及尸體之形是也。此其原因，則復以「研究」可與人以最活現之愉快，不獨於哲學家爲然，卽於普通人亦然。特普通人研究之能力較有限耳。是故凡人皆喜觀物之像，其理由卽彼當玩索之際，恆自覺所爲乃研究或推論之事，或不期而呼曰：「噫是卽彼人也。」蓋遇所模倣之

原本未嘗寓目時，則所得之感快，不由於模倣，而由於手術，着色，或其他類似之原因。

是故模倣乃吾人天性中本能之一，其次即感覺「和聲」與節奏之本能，至於韻律乃顯然不過節奏之段落。故人以此天賦之本能爲起點，寢假而養成特種之傾向，逮夫率爾出諸口者，而詩於以產生。

至是而詩依作者個人之性格歧爲兩途。凡其莊重之精神者恆模倣高尚之行動及善人之行動。浮薄者則模倣卑鄙之行動，所作必以刺諷爲先，猶之前者以頌神之詩及讚美名人之詩爲先也。荷馬以前之諷刺體詩已不復可考，雖其時或不乏此等作者，然其作品皆不傳。自荷馬以降，則其例可得而言矣。荷馬自作之麻吉帝斯 (Margites) 及其他類似之作品皆是也。諷刺詩之韻律，亦屬此時規定，謂之抑揚格或諷刺格，至今猶然，蓋言人以此是相譏刺也。如是，舊日詩人可別爲兩派，即英雄詩作者與諷刺詩作者是也。

論嚴重之風俗，荷馬實超侏儻輩，蓋能併戲劇之體裁與模倣之至美而兼有之者，獨彼一人而已。故喜劇之主要途徑，亦實荷馬最先奠定，蓋彼以喜劇表演滑稽，不復用作對人譏刺之具。其麻吉帝斯與喜劇之關係，亦猶其伊利亞德 (Iliad) 及奧遜綏 (Odyssey) 與悲劇之關係也。然自悲劇喜劇之體興，而兩派詩人亦仍各依順其天然之僻性；蓋戲劇爲較博大較高等之藝術，故諷刺詩人遂改成喜劇作者，而史詩詩人亦遂有悲劇家繼其後矣。

悲劇是否已臻完美之域；吾人批判悲劇，應視其本身爲斷，抑須參考觀衆之態度——此又引起問題矣。茲姑置之不論，且言悲戲最初時，辭句皆臨時結撰，喜劇亦然。其一起源於頌神歌之作家，其一起源於崇陽教曲之作者，崇陽教曲者，至今城市間猶多流行之。悲劇之進步甚緩，凡有新入之元素，必依次發達。經多次變化後，乃獲得其天然之體制，自是遂止不復進。

自愛思齊拉斯 (Aeschylus) 而悲劇始有第二演者；彼又減削合唱隊之重要

而定對話爲主要部分。索福克雷斯復增演者之人數爲三，並加入畫景。且未幾而向常簡略之布局一變而爲繁複；舊時「賽脫利」體（Satyric）之奇詭辭句悉皆棄不用，而易以莊嚴之態度。其詩律常用「賽脫利」體時，本爲跑韻腳之四步格，至是乃以抑揚格易之，而與跳舞益易融合。夫對話旣成悲劇之主要部分，則其韻律自以抑揚格爲最適宜。蓋抑揚格於一切韻律中最近言語之自然；觀夫吾人尋常談話往往流於抑揚之聲調即可知矣。自餘韻律尋常談話中尠得聞之，而六腳格尤罕，有之，亦必不復成談話之腔矣。若夫枝節劇情之如何附麗，排場之如何增添，習慣相沿如此，此處不能細述，蓋欲詳述，則文辭自必浩繁。

喜劇爲下品性格之模倣前既言之第所謂下品非卽云惡蓋「滑稽」特醜之一種。滑稽之成分爲缺憾，或爲醜惡，而不含苦痛或毀傷之情。其顯例卽滑稽面具，雖醜惡扭戾，惟不心含苦痛。

悲劇變遷所歷之步驟，與夫主張此等變革之人，悉皆斑然可考，至於喜劇，則未嘗有歷史，以當初不被人重視故也。遲之又久，雅典地方官始以詩人爲喜劇之合唱隊，是時以前，演員皆臨時徵募。逮夫「喜劇詩人」成爲特殊之名稱時，則喜劇早已具固定之形體矣。若夫面具何人所發明，引曲何人所始創，演員人數何人所增益，與夫其他類似之細節，皆迄今無可稽考。至於「布局」則托源於西西利，然雅典作家中，自有克拉蒂斯（Crates）然後抑揚譏刺之體始取消，而題材與布局始具普遍性。

史詩與悲劇脗合者，爲其皆以韻文模倣上品之性格者也。不同者在史詩僅能容一種韻律，而以敘事爲體。此外兩者更有長短之別。蓋悲劇之長，恆以太陽一

週之期爲限，即使逾限，亦極微細；至於史詩，則無時間之限制。此卽悲劇與史詩之第二異點；惟初時之悲劇亦得與史詩享同樣之自由。

若論成分，則有爲兩者所同具，有爲悲劇所專有；是故凡知悲劇之優劣者，卽亦知史詩之優劣。凡史詩之元素必爲悲劇所咸備，而悲劇之元素未必皆史詩所備。

六

關於詩之用六步格者，與夫喜劇，皆容待後述。茲請先論悲劇，並據以上所論之結果下其正式之定義。

如是，則悲劇者，乃一種嚴重，有起訖，且具幾何度量之行動之模倣；其文字以

各種藝術的裝飾品裝飾之，其各各部分含有若干種類；其體爲實演而非敘述；其用在藉悲憫恐怖之情而使之得適當之宣洩。所謂「裝飾之文字」，意謂文字之有節奏、「和聲」及歌曲者。所謂「各各部分中之若干種類」，蓋言各部分中有單以韻語爲媒介者，亦有借助於歌曲者。

夫悲劇之模倣既不能離夫動作之人，則第一步，「設境」(ὁ πρῶτος ὄψωνος χρόνος) 應屬悲劇之一部分，此必然之事也。其次卽歌曲 (μελοποιία) 與措辭 (ῥησις)，蓋斯二者，卽模倣之媒介。所謂「措辭」，無非文字按格律排列之謂，至於「歌曲」，則其義盡人皆知。

復次，悲劇既爲動作之模倣；而凡動作皆不能離夫主動之人，此其主動之人，其性格 (ἦθος) 若思想 (διάνοια) 必各有其特性；蓋吾人所以區別動作，卽以性格若思想爲依據，性格思想復爲動作所由起之自然原因。而動作則又爲一切成功若失敗之所恃。是故布局 (ἰσθός) 卽動作之模倣；蓋茲所謂布局，意卽「事」之排列。

所謂性格，意指吾人辨別主動力之品性所依據者也。思想則凡證明一種立說或發表一種普通真理所必需。故凡悲劇，必具六份，惟此六份，實定其品，一曰布局，二曰性格，三曰措辭，四曰思想，五曰設境，六曰歌曲。六者之中，二爲模倣之媒介，一爲模倣之狀態，自餘三份，則模倣之對象也。六者咸具，而悲劇之結構備矣。詩人所狀或僅一人，亦必各種元素悉備；質言之，卽凡戲劇必皆含有設境、性格、布局、措辭、歌曲、思想等元素者也。

然最要者莫若「事」之結構。蓋悲劇所模倣者非「人」，乃「動作」與「人生」，而人生非動作無以見，故悲劇之目的不在模倣某種品性，而在模倣某種態度之動作。性格者，人之品性之所由定，然人或快樂或否，則端賴夫動作。是故戲劇的行動，並非所以描寫性格；性格之於戲劇，特動作之輔助耳。是故「事」與布局乃悲劇之極致；而極致者凡事之綱領也。且無動作則不能成悲劇；無性格並不失其爲悲劇也。近代詩人之悲劇，於描寫性格大都失敗；而一般詩人亦往往如是。繪畫亦然；修

克息斯 (Zeuxis) 與波里那脫斯所以不同者以此。波里那脫斯善描性格，修克息斯之作風則缺乏道德的品性。試取若干表現性格之「演說詞」而貫串之，且使其措辭及思想皆完整無疵，然以與有布局並有按藝術結構之一事」之戲劇比較，則後者縱缺乏措辭及思想上之優點，而其所生之主要的悲劇的效果，決非前者所能幾及。此外，悲劇中最有力量之感情的元素——「情境之換頭及倒轉」(Peripeteia) 與夫「認識之場子」(anagnorisis)——皆屬布局之部份，更有一證據，即凡此藝之初入門者，必先獲得措辭完整及描寫精確之技能，而後乃能布局。此殆凡新進之詩人所同然也。

是故布局乃悲劇之第一要義，譬猶其靈魂也；性格居第二地位。此其先後，於繪畫亦復如是。今以極绚烂之顏色，龐然雜陳，其與人之快感，猶不若粉筆所描人物之輪廓焉。是故悲劇乃動作之模倣，其模倣主動力者，亦大致為動作起見。

思想於次居第三——思想者，於某種情況之下，言其所可能及所切要之本

能也。於演說，此屬政術及修辭術之功能。古之詩人寫性格皆用市民生活之語言；今之詩人則用修辭學家之語言。性格者所以顯示道德之目的，而示其所趨避，故不能表現避者爲何等事。「演說詞」不能顯示道德的目的，亦不能示其所趨避，故不能表現性格。思想則凡事之證其或然或否，或宣布一種普通格言時皆不能離焉。

悲劇之諸元素中按次居第四者爲「措辭」，所謂「措辭」前已言之，卽以文字達義之謂；措辭之要質，在韻文與在散文同。

自餘元素中，則「歌曲」佔裝飾品中之主要地位。

「設境」固未嘗無其本身之感情的引力，然在諸元素中，此最少藝術性質，其與詩之藝術，關係亦最少。蓋吾人皆信悲劇之力量，卽使離夫表演與演作者，亦可覺之。且設境之效力賴舞臺匠人之藝術者多，賴詩人之藝術者少。

原則既定，請論布局之正當方法，以此乃悲劇中之第一事且最重要事也。

據吾人所下之定義，則凡悲劇所模倣之動作必首尾完整，且必具幾何之度量，蓋完整者或缺乏度量。所謂完整，意指事之有「起」「中」「訖」者。事之「起」云者，謂其發生不因緣於他事，而必有他事以承其後者也。「訖」云者，反是，必因緣他事而起，而別無他事以承其後者也。「中」云者，事之承上起下者也。是故結構完善之劇情，必不偶爲起訖，而必符合此等原則。

且凡物之美者，無論爲生活之有機體，抑爲任何由部份組成之整體，必不特須有部分之條理的排列，且必須有幾何之度量；蓋美固恃夫度量與條理者也。是故凡極微之動物有機體，必不能美；因此等細物，觀者爲時必極短促，幾於不可感覺，且必渾沌而不分明者也。反之，度量過大之物，亦不能美；蓋觀者之目不能一覽

而盡，以故不能覺其爲整體，例如綿延千里之物是也。夫在有生之物及有機組織，既必須有幾何之度量，而此度量必以一覽能盡爲限；故在悲劇之劇情，亦必有一定之長度，而其長度亦必以記憶力所能容受者爲限。至關於戲劇的競賽與夫專訴感覺的表演，應以幾何爲其長度之限制，則不屬藝術的理論之事。蓋若例定以一百種悲劇相競賽，則演時須以滴漏律其時間，相傳昔日嘗如是也。然而由戲劇本身之性質以定其長度之限制，則吾人可得次之原則——卽凡戲劇在使人顯覺其爲整體之範圍以內，愈長者必愈美。此原則若爲之粗加解釋，則可謂凡戲劇之正當長度，當以其所述之事之進程得依或然律或必然律由惡境變爲佳境，或由佳境變爲惡境之時間爲其限制。

人或謂布局之統一，由於其主人公之統一，其實不然。蓋人之一生，所遭遇之事至爲複雜，則一人之若干行動必不能勒爲一種行動。凡詩人之作海拉克里得 (Heracleid) 或瑞綏伊得 (Theseid) 一類之詩者，似皆不免有此等謬見。彼等以爲海拉克里斯 (Heraclides) 乃一人耳，故海拉克里斯之故事，亦必屬一整體。其實大謬。此等處，亦惟荷馬獨具隻眼，蓋其藝術若天賦，誠有過人之處。荷馬之作奧逖綏，於奧逖修斯 (Odysseus) 歷險之事，並不盡舉無遺，例如巴納塞斯山 (Parnassus) 上之被創，主人檢閱時之佯狂，皆所割捨，以此等事彼此無必然的若或然的關係者也。其作奧逖綏——伊利亞德亦然——但以一種動作爲中心，使吾人覺奧逖綏一詞但有一種意義。在一切模做的藝術，若所模做之對象祇一，則模做亦祇一，故模做動作之布局，必祇模做一種動作且必完整之動作，至於各部分之結構，則必其中任何部分移置或取消時整體即因之破裂紊亂，斯爲得法，蓋果一物之存在與否，並不見有若何區別，則此物必非整體中一個有機的部分也。

九

且由以上所論，顯見詩人之職司不在敘述已然之事，而在敘述或然之事，——即按諸或然律或必然律而可能之事。詩人與歷史家之區別，並不在其一用韻文，其一作散體。希羅多脫士 (Herodotus) 之作品縱改爲韻文，亦仍不失爲歷史之一種，有音律者固無異於無音律者也。兩者之真正區別，在其一敘述已然之事，其他則敘述或然之事。故詩視歷史爲較哲理的，在格亦較高。蓋詩發揚「普遍」而歷史記載「特殊」。所謂普遍，意言或式之人，處或種情況之下，則依或然律或必然律，當如是言，或如是行，而此種普遍性即詩之目的所在，特藉其所附麗於人物之名以表出之耳。「特殊」云者，例如阿西比亞提斯 (Alcibiades) 之所行或所遭受者是

也。在喜劇則此理夙已明顯。蓋詩人之作喜劇，必先按或然律造成布局，然後插入有特徵之人名；——非如諷刺家之言，特爲某某人發也。然悲劇家仍皆甯用真人之名，其理由則以凡事可能者然後可信。凡未嘗有之事，吾人不能立覺其必可能。而嘗有之事，則顯然可能。否則其事不能有。然即悲劇之人物，亦有僅一二爲著名之人，其餘皆虛設者。復有絕無著名之人物者，——例如亞格曾 (Agathon) 之安因斯 (Antheus) 其事其人皆屬虛設，然其與人之快感並不因是而損。是故吾人決不可拘泥於悲劇尋常用爲題材之流行傳說，以致損及他事實。則此種拘泥荒謬殊甚；蓋題材之已知者亦僅少數人知之，而所與快感則衆人感受。由上所言，可得結論，即凡詩人或作者，必須爲布局之「作者」而非韻語之「作者」；蓋彼所以爲詩人，在能模倣，而其所模倣，則動作也。縱彼偶或以歷史的實事爲題材，於其爲詩人也無損；蓋言實際上嘗有之事必有與或然律或可能律不符者，此無理由可據者也；夫實有之事，既必皆符或然律及可能律，則爲之詩人或「作者」又奚爲不可。

凡布局與劇情，以「枝節者」爲最劣品。凡劇情之節目彼此相續，而其間無或然或必然之順序，則吾謂之爲布局之「枝節者」。劣等詩人犯此者大都屬自身之失，優等詩人因博觀衆之歡，亦有時犯此；蓋詩人以戲劇競賽時，往往延長劇情，致爲其能力所勿勝，因不得不破壞其天然之聯屬。

然悲劇又不特須模倣完整之動作，而並須模倣事之能激發恐怖或憫惻之情者。凡表演一事，以突如其來之狀態出之，最能收此種激發感情之効；而同時若各事相承皆見因果關係，則其効益復提高，以故悲劇中之所謂奇情，苟使單獨存在，或在或偶然發生，則其爲奇之程度必減；蓋事之所以見奇，大都由於布局關係，故即本無可奇之事，以布局關係而巧會於一時，亦卽有可動人之處。吾人可取阿果斯 (Argos) 之糜底斯 (Mitys) 彫像爲例，此像狀糜底斯之謀殺者方在某慶祝會爲參觀人，而糜底斯遽撲而殺之。蓋此等事似非起於偶然者也。是故凡依據此等原則結構之布局必屬最佳之布局。

十

布局有單簡者，有複雜者，蓋其所模倣之實際行動亦顯然有同樣之區別。以行動之單一而聯續者，苟其變化中不含「情境之倒轉」與「認識」則吾謂之單簡之行動。

複雜之行動云者，卽行動之變化含有「倒轉」或「認識」或兩者兼備者也。「倒轉」與「認識」必生於布局之內部結構，使繼起之行動皆屬先起之行動之必然的或或然的結果。凡一所與之事之爲「前因」(propter nos) 抑爲「後果」(post nos)，其區別悉由此而定。

十一

「情景之倒轉」乃布局中之一種變化，恆受或然律或必然律之支配，使劇情忽趨於反對之方向者也。例如愛迭潑斯 (Oedipus) 劇中，愛迭潑斯爲其母事心懷憂懼，報信人至，本思所以解其憂，但一經發覺其爲何人之後，結果乃適得其反。又如林修斯 (Lynceus) 劇中，寫林修斯被引至死地，達惱斯 (Danaus) 與之偕行，意欲行刺，然其結果則林修斯遇救，而達惱斯轉被殺。

「認識」云者，如其詞之義，乃由不知以至於知之變化也。人與人間之發生愛憎，卽由此始，而人之運數，爲善爲惡，悉註定於詩人之手。最佳形式之「認識」與「情境之倒轉」同，如愛迭潑斯之劇情是也。但「認識」尙有其他形式。卽至無足輕重之無生物亦得爲「認識」之對象。吾人又得認識或發見一人之嘗爲某事與否。

然與布局及劇情至有密切關係之「認識」乃「人」的「認識」前已言之矣。此種「認識」與「倒轉」並用，可以激發憫惻或恐怖之情；而依悲劇之定義，則凡能發生此種效力之劇情，即屬悲劇所表現者也。且幸運或不幸運亦視此種情景而定。是故「認識」者乃人對人之事，或一人被別人認識，而後者乃所預知，或兩方皆須認識。例如伊斐琴尼亞 (Iphigenia) 以齋信事被阿雷斯脫斯認識；然阿雷斯脫斯之見知於伊斐琴尼亞，即須另經一度認識之手續。

此兩種布局之部份——情景之「倒轉」與「認識」——皆所以使人吃驚。其第三部分謂之「苦情之場子」(πάθος)，此即描寫毀滅的或苦痛的動作之場子，例如演死，演身體上之劇痛，創傷，以及諸如此類之事。

十二

〔悲劇諸部分之必以整體之元素論者，已如上述矣。茲請論悲劇之量的部分——悲劇所區分之各別部分——即引齣 (prologue)，曲間齣 (episodes)，找齣 (exods)，合唱曲 (choric song) 等；合唱曲又分入場曲 (parody) 及齣間曲 (stasimon)。此爲凡戲劇所同具；亦有爲某種戲劇所專有者，即演員臺唱之曲及「康莫伊」(xómou)。

〔引曲〕乃悲劇中之一整部，位居合唱隊之「入場曲」前。「正齣」亦悲劇之一整部，間於兩完全合唱曲之隙。「找齣」亦悲劇之一整部，其後更無合唱曲。合唱曲部分之「入場曲」爲合唱曲最初未分之詞。「齣間曲」乃合唱抒情歌之無抑揚格或跑韻四步格者。「康莫伊」亦稱康莫斯 (xómou)，則合唱隊與演員交唱之哀詞。凡悲劇諸部分之必以整體之元素論者已如上所述矣。其量的部分——即其所區分之各別部分——則如上所舉。〕

承上節所論之後，吾人當思詩人於布局時，何者須遵，何者須戒，且以何塗術使悲劇之特殊效力發生。

凡完善之悲劇，不應布簡單之局，而應布複雜之局，此吾人所已知。且須模倣足以激發惻憫及恐怖之動作，以此乃悲劇的模倣之特徵也。推此而論，則第一步，顯見凡寫運數之轉變，必不得設善人由泰運轉入否運之境；蓋此不足以激動惻憫或恐怖；但使吾人駭愕而已。反之，惡人由否運轉入泰運之境，亦宜切戒勿用；蓋與悲劇之精神最鑿柄者莫甚於此；亦絕不具悲劇之品性；既不足以滿足道德的意識，復不足以喚起惻憫或恐怖之情。又凡極惡人遇惡果報之情事亦不宜以之入劇，蓋此等劇情固足以滿足道德的意識，然亦不能喚起惻憫恐怖之情，蓋人無辜遭禍之情事，乃能引起人之憐憫心，且必如吾輩中人而遭禍，乃能引起人之恐

怖心，是故惡之遇惡報，乃事所當然，無足憐亦無足怖者也。是故最宜於劇情之性格，厥爲居此兩極端間之性格，卽其人不必爲聖賢，而其遭不幸運也，非由邪德敗行，乃由過失與意志薄弱。故其人必須名高望重，聲勢煊赫，有如愛迭潑斯、齊愛斯脫斯 (Thyestes)，或其他顯族中人者。

是故凡完善之布局，其發展也宜單一不宜重疊，有主張宜重複者非也。寫運之轉變，不應由否而泰，宜由泰而否。寫否運不宜演爲惡德之結果，宜演爲一種大過失或意志薄弱之結果，其性格宜如前節所述，否則與其劣於是，無寧優於是。此之見解，可以舞臺之經驗證之。最初詩人所取材恆於野史，而無所抉擇。今之悲劇，最佳者取材恆不過數家之歷史，——卽愛克美恩 (Alcmaeon)、愛迭潑斯、阿雷斯脫斯 (Orestes)、米里格 (Meleagar)、齊愛斯脫斯、退雷弗斯 (Telephus) 與夫其他常有驚人之事蹟者。故悲劇欲其完美而不背藝術之規矩，則其結構，必須如是。歐力披達士 (Euripides) 之劇恆能守此原則，其結穴處多寫不愉快之情，乃世人轉

因其如是而貶之，蓋大謬也。據吾人前此所論，寫不愉快之情者，實悲劇應有之結局。此語之證據可於舞臺實演時及戲劇競賽時尋之，凡此等悲劇，編者果能善爲調度，則必能收悲劇最大之效果；歐力披達士之作品，雖於題材大體上之排佈不無小疵，然吾人總覺其爲詩人中之最悲劇的者。

復有一種悲劇，論品宜居二等，然或者則列爲一等。此如奧遜綏，其布局之線索作雙疊式，善人與惡人各有結局，而彼此適相反背。其或被列諸一等者，則觀衆之弱點使然；蓋詩人作劇，固以觀衆之意向爲指歸者也。觀此等劇，亦未始不能發生快感，然非真正悲劇的快感。實則此種劇情，於喜劇爲宜；蓋喜劇中之人物，往往始則爲死仇——如阿雷斯脫斯之與伊奇楚斯 (Aegithus)——終則成摯友，且自始至終不演殺人之事。

十四

恐怖與憫惻之情，尋常以設境之方法喚起之，然亦可由戲劇內部之結構而得。後之方法視前者爲優，論品亦較高。蓋劇情之結構，務必使人但聞其情節，卽不目擊，亦能起恐怖憫惻之情。例如吾人聆愛遜潑斯故事時所須有之印象是也。然欲收此種效果，而但憑設境，則不得謂爲純藝術的方法，且必須依賴外物之幫助。專恃設境而引起之恐怖，實非恐怖，乃是驚怪，作此者實由不明悲劇之目的使然。蓋吾人所望於悲劇者，捨悲劇所應與人之特種快感外，不宜另求別種快感。亦不宜各種快感皆求之，是故詩人所應與人之快感，既須由模倣恐怖與悲憫之情得之，則詩中情事，必其具有此種品性者，此理明甚。

然則何等情境乃能與人以恐怖與悲憫之情乎？請一論之。

凡行動之能與人以此等情感者，必其行事者或爲朋友，或爲仇讎，或爲陌路

人，若其事爲仇人殺仇人，則無論其事，其意皆不能引起人之憐憫，惟其人被殺之際，乃覺可憫耳。狀陌路人之相殺者，效果亦同。故惟狀最近最親之人相殺，乃能收悲劇的效果，例如兄弟相殺或謀殺，子之弑父，或遂或未遂，母之殺子，子之弑母，與夫類此之行爲——詩人所宜務者蓋卽此等情境，彼若取材於野乘，大體上固不必破壞原來之情節——例如阿雷斯脫斯之殺格里且涅斯脫拉（Clytemnestra）愛克美恩之殺愛利弗爾（Elektra）——但必能表見自己所發明處，必於舊材料能巧爲運用。所謂巧爲運用者，請更明白解釋之。

凡行動尋常皆有意識，卽人之明知而爲之者也，舊派詩人所狀者盡屬此類。歐力披達士之寫米地亞殺其諸子，亦屬此類。然驚怖之事亦有爲之者，其始並不覺有倫常之關係，及後乃發覺者。沙福克里斯之寫愛迭潑斯，卽其例也。就此劇而論，其驚怖之事，固不在本劇之範圍；然亦有不在本劇範圍以外者，其例卽愛斯替代馬斯（Astydamas）之愛克美恩或奧迭修斯受創一劇中之退來丁納斯（Tele-

(Gonos) 皆是也。此外復有第三種劇情，其事明知而行之，然甫欲行而又遽止。第四種則行者以不知而方欲行，但事未竟行，遽發覺而中止。論劇情之變化，殆不能外此四種；蓋事不外竟行或未竟行之兩途，行事者不外明知而行之與不知而行之之二道。四者之中以第三種爲最劣，此種情節固可驚人，但非悲劇的，因其後無慘境以隨之也。故詩人無用此法者，有之亦極尠。欲見其例，則安替根 (Antigone) 一劇是也。是劇寫海門 (Haemon) 對克利盜 (Creon) 恫赫欲殺之，乃又不果殺。其略優於此者，爲第一種，卽狀行爲既遂之劇情。更優者爲第二種，狀行事者初不知而竟行之，後乃發覺者也。惟此其發覺，雖可以令人驚駭，但不能令人恐怖。故最佳者當屬第四種，例如克雷斯風替斯 (Cresphontes) 劇中美洛潑 (Merope) 方欲殺其子，遽發覺，因不果。伊斐琴尼亞亦然，寫姊弟相認，適及其時，其間危急，不容一髮。又如海利 (Helle) 寫子認母於正將離棄之際，亦屬此類。此所以史事可供悲劇之題材者，但有數家之事而已。詩人取材之或合悲劇劇情或否，實無關乎藝術，蓋

大半恃夫機會。故詩人恆寧取其事之足以動人者用之。

以上論布局與劇情之義法畢。

十五

關於性格所當務者，有四事焉。第一，凡狀性格，必擇其善者而用之，此至要者也。凡言語行爲之顯示任何種類之道德的目的者，皆能表現其人物之性格；故其道德之目的善者，其性格必善。此例於各種類皆適用之。蓋卽婦女亦可以謂善，下至奴隸，亦莫不然；尋常皆目婦女之性格爲劣於男子，目奴隸爲不屑道，蓋不盡然。其次當務者，曰求其宜。戲劇有寫剛勇之德者，固未始不可；然若寫婦女而剛勇，或寫活潑而至於軼軌，亦非所宜矣。第三，凡寫性格務求其真實於人生；真實云者，非

卽「善」亦非卽「宜」，蓋另一事也。第四點凡寫性格，務求前後「相牟」，蓋有時所狀之人，容或前後異態，而異中必須仍有相牟之處。求之實例，可列舉焉：阿雷斯脫斯中之孟尼勞斯 (Menelaus) 寫性格墮落而無動機之例也；雪拉 (Seylla) 中寫奧逖修斯之慟哭，與夫麥拉尼披 (Melanippe) 之演說，並失態不倫之例也；伊斐琴尼亞在奧力斯 (Iphigenia at Aulis) 前後不相牟之例也，蓋祈求人之伊斐琴尼亞與晚年之伊斐琴尼亞，判若兩人矣。

詩人於布局，恆必求其合於必然律或或然律，惟於性格之描寫亦然。凡人具如是性格者，依必然律或或然律，其言語行動必如是；猶之某事之後，依必然律或或然律之次序，必爲某事也。是故布局中之「解」的部分，無異於其「結」，必皆穿插於劇情之中，而不能乞靈於「神解之法」 (Deus ex Machina)，如米地亞之情節及伊利亞德中述希臘人返國之情節然。「神解之法」但能適用於戲劇本身以外之情節——例如事前之事與事後之事，蓋皆非人類與智識所能推測，而須預爲交

代；故須乞靈於神力，以神者凡事皆能預知者也。凡劇中情節，宜去其不合理者。果不能去，則其事必不屬悲劇之範圍；沙福克雷斯之愛遜潑斯，即含有此種不合理之元素者也。

夫悲劇所模倣之人，既必須超出尋常人之程度，故作者宜以良畫匠爲師法焉。蓋良匠畫像，固須求逼肖其人，然必加美焉。惟詩人作劇亦然，其狀人也，縱或其人有所急、怠惰，或其他失德，而務存其真，然必有以崇閱之。亞格松與荷馬之狀阿溪力斯（Achilles）即用此法。

如上述之義法，皆詩人所宜遵守者也。其他訴於感覺之事，亦皆不宜忽視，以此等事雖非切要，而亦有關於作品之優劣；蓋即此一道，亦未始不容甚多之乖謬也。惟今所流行之著述，論此已綦詳矣。

十六

「認識」之義，上文已論之，茲請列舉其種類。

第一種，最少藝術性質，且作者無待慧心，故尋常皆用之，即憑標誌以認識之法也。標誌有屬先天者，例如「地生之族生而身出長矛」或卡細納斯（Carsinus）於其齊愛斯脫斯（Thyestes）中所叙之星是也。亦有屬後天者，就中一部分爲身體上之記號，如癍痕之類；一部分爲隨身之信物，如項圈之類，或如泰羅（Tyro）中之小舟之類。作者於此種認識之方法，亦未始不可略施技巧。例如奧遜修斯之被認識，憑諸同一癍痕也，然看護婦識之之狀與牧豕奴識之之狀不同。信物所以示信，然明以爲之，則不美矣。其洩露也，必出之偶然，乃有趣味，奧遜綏中之沐浴一場，即其例也。

詩人作認識之場子，有任以己意爲之者，故最不合藝術之原則。例如伊斐琴

尼亞中阿雷斯脫斯之自認是也。伊斐琴尼亞之認識，由於一函，阿雷斯脫斯乃出之自白，此蓋爲詩人自便，並不合布局之自然，此其病與上節所述者類似，蓋阿雷斯脫斯自白時，或亦用信物焉。他如沙福克雷斯脫婁斯 (Terens) 劇中之「梭聲」亦其例也。

第三種認識，基於記憶，而每起於見物傷懷之際，例如台齊阿其尼斯 (Dicea-ogenes) 之賽披里安人 (Cyprians) 寫其主人翁見像時不覺淚下；又如愛爾細諾斯歌 (Lay of Alcinous) 寫奧逖修斯聆樂工鼓琴，頓憶往事而泣。

第四種認識，由推論得之。例如卓愛福利 (Choephori) 中有句云：——『有似我者曾來茲，似我者捨阿雷斯脫斯外無他人，故必阿雷斯脫斯曾來茲，』詭辯家波里達斯 (Polydes the Sophist) 中寫伊斐琴尼亞之發覺，亦屬此類。阿雷斯脫斯嘗言，『以是觀之，我亦必如吾姊之死於神廟，』蓋自然之推論也。底阿戴克脫斯 (Theodectes) 之泰都司 (Tydous) 中，父言，『我爲覓子來，而自捐其軀，』斐尼提

(Phineidae) 中，羣女見其地，遽推知自己之命運言——『我輩既被遺棄於此，此處當即我輩之死地矣。』亦推論之例也。更有一種組合式的認識，其各人物之推論中，必有其一乃偽推論，例如奧逖修斯喬裝報信人一劇。甲言，奧逖修斯外更無人能彎此弓——以故乙（即喬裝之奧逖修斯）遂思甲必認識其弓，而其實甲固未嘗之見；若以此法爲認識——即認甲爲識弓者——即是偽推論。

認識之法雖有多種，而最佳者莫如偶然之認識，此法大都極其自然，絕不見造作痕跡。此其例如沙福克雷斯之愛逖潑斯及伊斐琴尼亞皆是；蓋伊斐琴尼亞之欲發信，乃勢所必然也。且惟此種認識，乃不必乞靈於信物若佩物。若舍此而思其次，則須數推論法之認識。

方詩人之從事於布局且覓辭以鋪敘之也，務必儘其能事，將劇中之境置之目前。蓋必如是，乃能事事燭見，一若身處於旁觀者之地位，於其中情節之宜於其布局與否，乃可瞭然於心，而不至有前後不相牟之病。卡細納斯有一大缺點，卽犯此律所致。蓋劇中本寫安費愛勞斯 (Amphiaraus) 自神廟出後途中之一段情節，此事非先窺全局者不能見。然於舞臺實演時，此劇恒失敗，蓋以有此等疎忽，故使聽衆引爲深憾焉。

詩人作劇，又必儘量發揮其適當之姿態；蓋惟懷有情緒者，乃能同情於其所描寫之人物而使人深信；惟眞激動者能咆哮，惟眞怒者乃能忿，而形容畢肖，一若真有其事。是故詩也者，或得諸天賦之特才，或屬一時之狂癩。才高者能設身處地，狂癩者能超脫自我。

若夫劇中情節，或爲現成，或爲自造，作者必先布一大局，然後以餘情細節充實之。例如伊斐琴尼亞之大局，敘一少女將被宰爲牲，忽失蹤，而人皆莫知所往，實

則女已被攝至外國。其地之俗，凡異國人至，例必獻諸神女。女至，令司祭物，無何，女弟亦至。其來也，蓋受神默示；惟神示一段，並不演出。故其來意，初不列入本劇情節。豫定之大綱，然演時竟突如而至，至則循例被捕；及就宰，悲痛而呼，因明其爲何人而免於死。至寫姊弟認識之狀，則歐力披達士本與波利達斯本不同；波本敘臨宰時語云：『然則爲牲者蓋不獨吾姊，今吾亦就宰矣；』姊聞言遂知其爲己弟。

大綱既定，人物亦既一一分配，於是可以用鋪敘餘情矣。凡敘餘情，當視其關切正文與否。例如敘阿雷斯脫斯之事，先寫瘋狂，然後就獲之事不爲無因；寫滌罪典禮，然後遇救之事有所由起。戲劇中之餘情恆甚簡略；史詩則反是，蓋史詩所以衍長，全恃乎餘情之附麗。是故奧逖綏之故事，可以數語括之，卽一人離家多年；海神波西登 (Poseidon) 以嫉忌故，恆監視其後，使飄流不得歸。其妻居家，羣無賴日鬪之嫁，且耗其資產，而謀不利於其子。後此人遇颶風飄送，獲歸故里，聞知家事，忿擊羣無賴，無不披靡云。此卽奧逖綏史詩之梗概，其他情節，皆屬餘情矣。

凡悲劇恆分兩部——一曰「結」(Dénoûment) 一曰「解」(Nœud) 亦稱結局。編劇者輒以劇外餘情與正文之一部分穿插以成「結」其餘皆屬「解」之部分。「結」云者，言自戲劇開場訖佳境或惡境轉機之一部分情節。「解」則指轉機以後至於終局之部分。例如底阿戴克脫斯之林修斯一劇，其「結」即寫孩童被擒等情節之部分，「解」則自告發謀殺事起訖於終局之部分。

戲劇之種類有四：一曰「複沓劇」全用「情境倒轉法」及「認識法」爲之；二曰「哀情劇」其動機在於烈情，例如敘述愛直克斯(Ajax) 及伊克西翁(Ixion) 等人之悲劇；三曰「倫理劇」其動機爲倫理的，例如富西阿替提斯(Phthérides) 及披

露斯 (Pelus) 等劇；四曰「簡單劇」。此等悲劇於純佈景的元素，例如富力悉地斯 (Phorides) 潑羅米修斯 (Prometheus) 等劇之景，及幽界佈景，皆不採用。詩人作劇，最好能併各種詩的原素而兼用之，否則亦多多益善，且須先擇其重要者；方今之批評家，大都強詞奪理，故愈不得不爾。蓋自來不乏好詩，然大都各有所擅長，今之批評家則恆責人以無所不長焉。

今有數劇焉，欲知其品之或同或否，當視各劇布局之優劣爲準。劇之同者在其「結」若「解」之皆同。詩人往往有工於作「結」而拙於作「解」者，實則「結」「解」二者均須能工，然後其劇乃善。

詩人尤有應切記勿忘者，上文已言之，卽不得以史詩之結構施諸悲劇是也。史詩之結構云者，其布局恆頭緒紛繁——例如取伊利亞德中之所有情節，而一包羅於一劇之中，則不復成其爲悲劇矣。史詩因其須長，故各部分皆得有其適可之度量。若在悲劇，則其結果決不能滿足詩人之所期望。欲獲其證，可令詩人用

推來城覆傾故事作劇，不僅取其數部分（例如歐力披達士之作法）而以其所有情節兼收並蓄之，或用奈阿皮（Niobe）故事，不僅取其一部分（如愛思齊拉斯之法）而包羅其一切情節，則其劇實演時，縱不致完全失敗，亦決不能有巨大之成功。即以高才之亞格曾，亦嘗坐此而失敗。惟其用「情境之倒轉」處，頗見奇特功夫，能發生悲劇的效果，而滿足觀者之道德的意識。至其所以獲此效果，則端在劇中寫老奸巨猾之雪雪弗斯（Sisyphus）失敗一段情節，在亞格曾心目中，以為是一種或然之情節，蓋亞格曾嘗言『天下事容亦不乏違背或然律者。』

凡合唱隊亦應作演員觀，使為戲劇整體中之一部分，並得參與劇中動作；宜效沙福克雷斯之作法，不宜效歐力披達士之作法。後起詩人所作之合唱曲，恆與正劇不相關切，故其功用不過等於「插樂」。最先開此例者乃亞格曾。此例一開，而一合唱曲遂可以通用於各戲。

十九

悲劇之各部分大半皆已論及矣，所未論及者，僅餘「措辭」與「思想」兩項。關於思想，吾人可以參考修辭學，蓋論思想者實修辭學之職務也。概括言之，「思想」者指凡必待說白而後發生之各種効力而言，細別之，一爲證明與駁斥，一爲感情之激動，例如憐憫、恐怖、忿怒，與夫諸如此類之感情；又一爲重要與非重要之暗示。凡劇之旨，若在喚起憐憫恐怖之情與重要或可能之意識時，則戲劇之情節必與戲劇之說白以同樣之觀察點觀之。其間僅有一異點，即情節者須不待語言之表白而能自表白；至於說白所期之効力，必待說者發生之，而爲說白之一種効力。蓋若思想可以不藉其說者之所言而表白，則說者尙復有何事乎？

其次請論「措辭」之學，其一部分卽論出辭之語氣，然此屬演說術之範圍。其

所研究，卽何謂命令，何謂祈求，何謂直陳，何謂恫嚇，何爲發問，何謂對答等等問題。凡此種種，知之與否，不足爲詩人之大病。潑羅泰哥拉斯 (Protagoras) 嘗指摘荷馬『女神，其唱忿怒之歌』一語爲誤祈求之語氣爲命令。彼以爲語人以作某事或毋作某事卽屬命令語氣，是故關於此問題之研究，吾人可歸之於另一藝術而目之爲不屬詩學之範圍。

二十

〔言語所包括者大致爲下列各部分：——字母、音節、接續字、名詞、動詞、形體變化或名詞格、句或仿語。〕

字母者音之不可分者也；然不可分之音，非必盡屬字母，必其能成一組音中

之一部分者乃爲字母。蓋雖禽獸亦能發不可分之音，然皆非吾所謂字母也。吾所謂音，或爲元音，或爲半元音，或爲默音。元音者，不待舌或唇之接觸而有顯然之音可聞者也。半元音者，以舌或唇之接觸而後有顯然可聞之音，如 Σ 與 Υ 是也。默音者，雖以舌或唇之接觸，而本身無音，僅連諸元音以得聞，如 Γ 與 Δ 是也。此其區別，一視發音時口腔之形狀與發音之部位；一視其音之爲舒氣抑爲平滑；爲長音抑爲短音；爲銳聲，爲沉音，抑爲居間之音——欲知其詳，可觀音韻之書。

音節者，乃一不含義之音由一默音與一元音合成者也。Γ P 合 A 爲音節，I TPA，然不合 A 亦爲音節，此其區別，亦屬音韻學之研究。

接續字亦一不含義之音，其於若干音拼合而成一含義之音也，既不足以助成，亦不足以阻礙；其地位則或居句首，或居句尾，或居句中，或則爲一不含義之音，居若干含義之音間，而能構成一含義之音者——例如 *quod*, *quod*, *quod* 與夫諸如此類者。或則亦爲一含義之音，藉以劃定句首、句尾或句之區分；但不能獨立居於句首

者也——例如 νέω, ἤτοι, δεῖ 是也。

名詞乃一組合之含義音，無時間之區別，而其各部分亦不能單獨成義；蓋凡重疊或複沓之字，其各部分皆不能單獨成義。例如 θεός ὁ πατήρ [神與]也，其中 σύνθετος 卽「與」之一部分，本身不能單獨爲義。

動詞乃一組合之含義音，有時間之區別，其各部亦不能單獨爲義，如名詞。蓋「人」或「白」等詞，皆不含時之觀念；惟「彼行」或「彼既行」等語，則義蘊中含有現在或過去之觀念。

形體變化者，名詞動詞皆有之，或以表示「所屬」或「所及」之關係；或以表示「數」之單複；或以表示出辭之語氣，爲詢問抑爲命令。「彼曾行乎？」及「汝其行」之所以異體，卽動詞之形體變化也。

句或仿句者，亦一組合之含義音，其所組成之分子至少有一部分各自爲義；蓋此等字組未必皆由動詞與名詞組成——例如「人之定義」——蓋卽動詞亦

屬可省。然又恆必具一含義之部分，例如「行時」，「克雷翁之子克雷翁」句或仿句之能成整體，其法有二——或以表示一事，或作各部分之聯成一體者。是故伊利亞德乃由部分聯成之一體，「人之定義」之爲整體，則因其所表示祇是一事。

二十一

字之種類有二，曰單一字，曰雙疊字。單一字者，其組織由若干不含義之元素，例如 α。雙疊或合沓字者，其組織或由一含義一不含義之元素（惟在字中則各元素皆不含義）或由兩皆不含義之元素。推此，復有三疊、四疊、複疊等體之字，麥賽披亞語 (Massilian) 多有之例如 Hero-caico-xanthus [即向天父宙斯祈禱者]

體字。
字有流行字，有奇字，有譬喻字，有裝飾字，有新創字，有衍體字，有縮體字，有變

流行字或正體字者，意卽一民族中普通流行之字；奇字者，意卽異域流行之字。是故同一字也，同時可爲流行字，可爲奇字，但非就同一民族而論也。例如 *nov* 「矛」在息普利安人 (*Cyprians*) 則爲流行字，在吾人則爲奇字。

譬喻字者，異物之名之假借也；其假借，或特名而借通名，或通名而借特名，或特名與特名互借，或以類擬，卽以例比也。特名假借通名者，如云：「吾舟安身彼處，」安身「通名也，而借作「安錨」解，則特名矣。通名假借特名者，如云：「奧逖修斯誠嘗有萬般偉績，」萬「者言數之多，」特名借作通名者也。特名互借者，如云：「以黃銅之刃吸取其性命，」又云：「以堅硬之銅器離水。」語中 *ἀπύουαι* 「吸取」也，卽 *ταπειν* (分離) 之假借，*ταπειν* 又爲 *ἀπύουαι* 之假借——而兩語各爲「取去」類名。「類擬」或「例比」可於詞式作第二項與第一項猶第四項之與第三項時用之。如是，則吾

人可以第二第四兩項互借。有時吾人並可用所假借詞之關係語以形容譬喻詞。例如杯之於台阿尼塞斯猶盾之於阿雷斯 (Ares)。故吾人可謂杯爲台阿尼塞斯之盾，亦可謂盾爲阿雷斯之杯。又如衰老之於人生，猶暮之於晝。故謂「暮」爲晝之衰老可，或「衰老」爲「人生之嚮暮」，爲「人生之殘陽」（安披多克里斯語）皆無不可。比例中之各項，有時無適當之字可以盡義，而譬喻仍可用。例如「播散種子」謂之「播種」；而日之播散光線，則無專字矣。然「播散光線」與日之關係，猶之播種與種子之關係。以是有詩人「播種神造光」之語，蓋亦假借者也。譬喻之法更有一種，卽用一假借字而剝奪其應有屬性之一；例如盛酒爲杯之屬性，然吾人言盾，有時不謂爲「阿雷斯之杯」而謂之爲「無酒之杯」。

〔裝飾字者……………〕

新創字者，詩人所自創之字，并一地亦未通行者也。詩中字頗有似屬此類者：例如 ἐσπυρις「萌芽」乃 κερατα「角」之假借， ἀπτήτις「祈禱者」卽 ἱερεὺς「祭師」之

假借。

字之衍長云者，卽字之元音由短音變長音之謂，或插入一音節之謂。字之縮短之者，卽字省去一部分之謂。衍長之例如 πόλις 之代 πόλιως 及 Πηληϊάδεω 之代 Πηλεΐδου；縮短之例如 χρι, δει 及 ὄψ 之於 μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ 是也。

變體字者，字之常體一部分不變，一部分則改其常體，例如 δεξιτέρου κατὰ μοῖ-
δον 句中，δεξιτέρων 之代 δεξιόν 是也。

〔名詞或爲陽性，或爲陰性，或爲中性。陽性之字其收尾恆以 *ν, α, σ*，或以含 *ς* 音之母——*ε* 與 *ω*。陰性之字，其語尾恆爲長元音，卽 *ι* 與 *ε*，及可衍長之元音如 *α*。中性字之語尾爲 *ι* 與 *ι*，或爲 *ι* 與 *ς*〕

風格之完善，在明暢而不流於俗。欲文之明暢，用字宜限於流行者；然又易流於俗，如克雷阿風（Cleophon）與斯齊尼拉斯（Sthenelus）之文是也。凡用非常之字者，其文恆能高古拔俗。所謂非常之字，意即奇字（或稀用之字），譬喻字、衍長字、約言之，即凡超脫常規用例之字。然若通篇皆非常之字，則其文非啞謎即切口矣。蓋通篇用譬喻字者，其文近乎啞謎；通篇皆奇字，則其文類夫切口矣。啞謎之要素，在於真正之事實而以不可能之方法聯綴之。此非尋常字之排列所能達，惟用譬喻乃達。例如云：『我見一人焉，藉火力之助，膠合黃銅於另一人之身。』此一啞謎也。切口者，通篇所用之字皆奇字也。是故凡爲文必雜此諸元素而兼用之；蓋文能兼備奇字、譬喻字、裝飾字，與夫上列之各種字而有之，然後能超凡庸而脫鄙俗；能用切當之字，然後義乃暢達。然欲求詞之暢明脫俗，最見功效者莫若用衍字、縮字與夫易字之法。蓋用字能超脫規矩習套，然後能新穎；然同時又必須一部分符合慣

例，所以求達也。今之批評家於此等軼軌字法，往往引爲詬病，其實謬也。歐克來提斯 (Eucleides) 向有文壇耆宿之號，嘗言詩人果得任意衍長音節以取勝，則爲詩人毋乃太易矣。嘗云：

Ἐρυάπην εἶδον Μαργαθῶνάδε βαδίτωνία,

或

οὐκ ἔν γ, ἐπά-μενος τὸν ἐκείνον ἐλέβορον,

蓋嘲之也。夫此等權宜之法，用之不得當，誠可以成怪文；然「中庸」者，固無論用何等字法之所宜爾，不獨此一端而已也。卽如用譬喻字及奇字而不得當，或故意以之表示滑稽，則其結果亦足以成怪文。欲知衍字之功效，可於史詩中插入尋常體式之句，則其失色可以立見。又若於一段文中，去其奇字、譬喻字，或類似此等之辭，而易之以流行常體之字句，則吾此說亦可立證其非讐言。例如愛思齊拉斯與歐力披達士所作同爲押揚格句。然歐力披達士偶以一二奇字點綴其間，其詩

卽雋雅可喜，而愛思齊拉斯之詩卽見腐俗矣。愛思齊拉斯之斐洛克替脫斯（Pis-

locetes）有句云：

φαρέδαινα <δ> ἢ μου σάρκας ἐσθίει ποδός

歐力披達士易 ἐσθίει「取食」爲 θονάται「享用」卽佳矣。又如，

νῦν δέ μ' ἐὼν ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἀεικῆς

句，吾人果汰其常言而云，

νῦν δέ η' ἑὼν μικρός τε καὶ ἀσθενικὸς καὶ ἀειδής

或易

διόφρον ἀεικλίον καταθείς ὀλίγην τε νράπεζαν,

爲

διόφρον μοχθηρὸν καταθείς μικρὰν τε τράπεζαν,

或易 ἡγιόγες βοόσαιν 而言 ἡγιόγες χράζουσαι 皆可立見好處。

亞利弗拉提斯 (Aristarchus) 嘗譏評悲劇家之標新立異，例如以 *σοφικόν* 與夫類似此等之處，蓋以其爲非普通流行之詞，然正惟如此，乃見新穎。亞利弗拉提斯實未見及此。

凡此等處，以至複沓字或奇字，而能用之得當，決非易易。而用譬喻尤難。蓋此道不可以言傳，全恃慧心明眼，非真天才不辦也。

複沓字宜於頌神詩，奇字宜於英雄體，譬喻宜於抑揚句。實則英雄體中各體詞句莫不宜之。惟抑揚句用字以近似尋常語言爲貴，故不宜過生，卽散文字亦不妨用。所謂散文字，卽流行字、正體字、譬喻字、裝飾字，是也。

以上論悲劇及憑動作之模倣，至此已畢。

至於詩的模倣之以敘述爲體而僅用一種格律者（即史詩）其布局亦應如悲劇之依據戲劇的原則，此顯而易見者也。其題材須限於一種動作，必首尾完整，有起、有中、有訖。如是，乃能類一有機體，若天衣無縫，而能與人以適如其分之快感。其結構必與歷史的紀載異其方法；蓋歷史的紀載勢不能僅描寫一種行動，所述乃一時代之事，必併其中一人或多人所遭遇之一切事，皆包羅之，而彼此之間，未必皆如劇情之緊湊。蓋薩拉米斯（Salamis）之海戰，與西西里及迦綏基人（Carthaginians）之戰役同時並起，但未嘗發生若何之結果；故論事之程序，則一事既往，一事繼來，誠皆有先後之關係，但未必因是而遂發生若何之結果。詩人作品，如是者居多。於此，亦惟荷馬能超絕凡庸。荷馬之敘推來戰爭，雖其事自有起訖，亦僅採擷其情節之一部分。若全敘之，則事跡太繁，一覽難盡。若約略其事，取所有情節，一一備述，則又不免頭緒紛繁。故荷馬但取其最精采之一段事跡，而附麗之以若

干枝節之情事，使其詩不致過於單調。自餘詩人，所述或亦僅一主人公，一時期，一動作，然情節恆顯裂爲無數之段落，彼此不能貫串。雪普利亞 (Cypria) 及小伊利亞德 (Little Iliad) 之作者卽其例也。是故伊利亞德與奧逖綏兩史詩，各可供給一悲劇之題材，至多亦不過兩劇；而雪普利亞可供給之題材，則決不止一劇。小伊利亞特則嘗供給八劇之題材焉——軍械之報酬 (The Award of the Arms) 斐洛克替脫斯，奈阿潑多利麥斯，(The Nioptolemus) 歐利披拉斯，(The Eurypylos) 行乞之奧逖修斯 (The Mendicant Odysseus) 拉亞尼亞婦人 (The Laconian Woman) 易力安之傾覆，(The Fall of Ilinus) 艦隊之出發 (The Departure of the Fleet) 等是也。

二十四

史詩之有若干種類，與悲劇同；亦有簡單、複雜、「道德的」、「哀情的」之別。史詩所由組織之部分，除「歌曲」與「設境」爲其所無者外，餘悉與悲劇同；蓋史詩亦如悲劇，於「情境之倒轉」、「認識」及「苦情之場子」等，皆所必需。史詩之「思想」與「措辭」，皆必含藝術性質。荷馬於茲數端，皆可爲吾人之師法。荷馬之詩，實皆具兩重性質。伊利亞德爲簡單而兼哀情的史詩，奧遜綏則爲複雜的（因其中含有認識之場子）而同時又爲道德的。且以措辭構思而論，亦皆卓越。

史詩與悲劇異者，一在規模之大小，一在韻律之有無。若論規模或長度，有必須有一種適當之限度，上文已言之；即自首訖尾必能一覽而盡。若欲其符合此等條件，則古史詩不如小結構之詩，亦不如一場能演完之戲劇。

然史詩有一種極大之特殊本能，即可以儘量擴充其規模是也。此其理由，亦不難察見。蓋悲劇不能模倣同時進行之數種動作；故必限於臺上所演之事，及演

員所扮演之事。史詩則因其用敘述體裁，故得並述同一時間進行之若干事；且此等事苟非與詩之題旨漫不相關，則可增益其詩之莊嚴雄厚。是故史詩有一種特殊之便利，易得典麗適皇之氣象，能變換讀者之用心，而不致落於單調。蓋情節太簡單，最易令人生懨，此悲劇之所以易於失敗也。

若論格律，則歷來經驗已證明英雄格爲最適宜。今之史詩，苟有用別種格律，或所用格律駁雜不純一者，悉以不中式論。蓋一切格律之中，以英雄格爲最堂皇，亦最渾厚；故最能容納奇字與譬喻語，此又史詩之特色也。若夫抑揚格與跑韻四步格，則其音皆急促；後者與跳舞同源，前者宜於表示動作。更荒謬者又莫如取各種格律夾雜用之，如愷里門之例是也。是以凡爲大規模之詩者，未有不用英雄格者也。此蓋由「自然」所啓迪，上文已論之矣。

荷馬之爲詩人，絕無可指摘，而尤足多者，卽彼能自知其身分。詩人最宜避去自己之口氣，蓋此種口氣不成其爲模倣也。自餘詩人幾於通篇皆自己口氣，轉致

絕妙模倣處。荷馬作詩之引子，但寥寥數語，即單刀直入，令各人物一一登場，而各有其特殊之面目。

驚奇之元素爲悲劇所必需者。而此種元素所藉以發生効力之不合理情節，施諸史詩則可擴充其範圍，因史詩述人之行動皆不能目擊者也。是故寫海克脫 (Hector) 追逐之事若於舞臺實演之，則必堪以發噱，蓋演者皆不能出一臺之範圍也。若於史詩，即不致發生此種困難矣。夫寫驚奇，必能與人以快感，此其證可於尋常之事實見之：尋常人敘述故事，恆必杜撰情節以期動聽，即此故也。詩人作詩恆務以杜撰爲能事，此例亦自荷馬開之。此中祕訣，在於一種謬誤之推論。蓋若假定一事如此，第二事如彼，則人必以爲第二事既如此，第一事亦必如此。實則此乃一種謬誤之推論。故若第二事爲真，第一事爲僞，則儘可勿言第一事爲如此如彼。蓋人之心理，既知第二事爲真，必亦斷定第一事爲真，因而陷於謬誤。奧狄綏中寫沐浴一場即其例也。

是故詩人寧說或然之不可能，毋說必不然之可能。而悲劇之劇情必不得有
不合理之部分。凡有不合理之事，務必去之淨盡；即不然，則亦必僅於枝節中用之
（如愛迭潑斯中寫愛迭潑斯不知雷亞士之死狀）毋得用入正劇——如伊拉克
脫拉寫寄書郵述貝齊亞遊戲事，米西安中寫一人自泰其亞至米西亞而始終不
發一語，皆屬不合理部分。或者曰：此等情節苟悉擯棄勿用，布局寧不因之而破壞？
此語亦可發噱，蓋此等布局根本即不宜存在也。但寫不合理之事而能若真有其
事，則亦未嘗不可。即如奧遜綏中寫奧遜修斯被棄，伊色迦島事，論事固屬不合理，
但入荷馬之手則頗可動聽。此其情節若以劣等詩人爲之，即當在擯棄之列矣。蓋
藝術手段高明者，往往能以詩的藻美掩飾事情之無理。

若夫雕詞琢句，則僅能施之於劇情鬆懈之際；否則「性格」與「思想」必因詞
藻過濃而轉致不能顯豁。

二五

關於批評家之詰難與夫解答方法，可依性質分論如次。

凡詩人皆屬模倣者，與畫家及其他藝術家無異；其所模倣之對象不外三種——事之確然者，事之云然者，事之當然者，其所藉以表現之媒介，則文字也——

用流行之字可，用奇字或譬喻字亦可。復有各種文字之變化，亦皆不能禁詩人弗用。且論正謬之標準，詩與其他藝術不能一致，亦猶詩與政治之不能一致。在詩本範圍之內，則過失不外兩種——本身之過失與附帶之過失是也。詩人既已擇定某種事而模倣之，但以缺乏能力故，致模倣不能正確，此詩本身之失也。然若其錯失由於誤用材料——例如寫馬同時揚起其兩右足，述醫藥或其他專門藝術而有不精確處——則不得謂爲典要。此卽吾人於答復批評家詰難時所應取之觀

察點也。請更逐項論之。

第一，材質之關於詩人本身之藝術者。若詩人所描寫者其事爲不可能，此誠詩人之失也；然若因有此失而轉能達藝術之目的——即若其詩轉因此而效力更顯（上文已論之）——則雖有失亦可原諒。如寫海克脫追逐事即其例也。但如不必違犯此種詩之義法而亦能達其目的，或且能收更佳之效果，則此種過失即屬不可原諒；蓋無論何種過失，苟能免除，總以免除之爲佳。

其次，應問詩人之過失果屬詩之本身乎？抑或附帶之過失乎？例如畫家而不知牡鹿之無角，當非可大詬病，果其畫不合藝術，乃真可詬病矣。

或者詰難若謂吾之描寫，於事實爲不真切，則吾有時可答云，「但吾之對象論理應然。」昔沙福克雷斯嘗言彼所描寫之人乃人之所當然。歐力披達士則寫人之所已然。故遇有以是詰難者，可援其例以答之。又若吾所描寫非事所當然，亦非事所已然，則吾之答語可作「此即人人所云然者。」此語可應用於凡述神之故

事。此種故事可以不高出事實，亦可不真切事實，然齊諾芬尼斯則云如是。此即所謂「人所云然者。」

若以詩之眼光論人所言所行之當否，則不得僅以一言一行爲論據。必須參考言者行者之爲誰，爲誰而發，發於何時，以何塗術，爲何目的，或爲向善，或爲去惡。

其他詰難有可以援引用字之慣例解答者，例如 οὐρανὸς λέει πρῶτον 語中作者殆以 οὐρανὸς 字作「邏卒」解，不作「騾馬」解，故貌若一奇字焉。又如多倫有句云：「相彼形貌，殊爲不揚。」此言不揚，非指形陋，蓋言容惡；以克利登人 εὐαρίδης 一語指容顏姣好也。再如云 Σαρότερον δὲ νέπειε 譯言「調酒宜更勤」此言「勤」者，非謂「濃厚」，蓋言「迅速。」

有時詞爲譬喻，如云「方今之時，一切人與神皆」酣睡，而同時又云「彼常舉目推來平原，而驚嘆其管笛之音。」此言「一切」，蓋係假借，意言多也。「一切」乃「多」之通名。故如「獨彼無份」句， οὐδὲν (獨) 亦假借；蓋「最著者」可以謂爲「唯

「者也。」

詰難之解答又有持夫重音與舒氣者。材曹斯之希披亞士嘗有 *δίδομεν* (*διδόμεν*) *δέ* *οἱ* 及 *τό* *μεν* *οὐ* (*οὐ*) *καταλύθεται* *ἀμβρό* 語以答詰難。

或又恃標點解答問題，如安披多克里斯句——「突然間，事之向皆不滅者皆須滅絕，向皆混雜者不復混雜。」

或則恃詞義之曖昧，如言 *παρώχηκεν* *δέ* *πλέω* *νῆς*，內中 *πλέω* 一字詞義曖昧。

或則恃文字之慣例。凡調成之飲料皆稱 *οἶνος* 「酒」故言甘尼米特『嘗酌酒奉宙斯神』實則神皆不飲酒。又凡銅鐵之匠例稱 *χαλκῆος*。但此亦可作譬喻論。

又凡一字之義，若不相牟，則吾人當思其字居此章節，得有若干意義。如云「有銅矛柱於彼，」吾人當問所謂「柱於彼」者，可作若干義解。蓋真正之詮解，與格勞公 (*Glaucón*) 所稱者適得其反。格勞公之言曰，批評家往往絕無根據遽下斷語；又往往先施指斥而後求其理；又往往強詩人所言必合己見，苟遇不愜己意，

便事吹求。自來關於伊揆力亞 (Terminus) 之問題卽坐此病。蓋一般批評家咸設想伊揆力亞爲拉栖第夢 (Lacedaemon) 人。然忒楞馬長斯 (Telemachus) 之赴拉栖第夢，何以未與會見，此則彼等大惑不解者也。實則塞法羅尼亞人 (the Cephalonian) 之說殆屬可信。其人言奧逖修斯之妻娶自彼族，而其父實名伊揆第亞 (Terminus) 非伊揆力亞。然則反對說之所以盛行，亦緣錯誤所致耳。

概括言之，凡事不可能者，其辯護也，或可謂爲藝術之需要，或可謂係超脫實際，或可謂爲盡人皆云然。論藝術之需要，則與其取必不然之可能，毋寧取或然之不可能，又如秋克息斯所繪之人物，在理宜若不可能。但吾人可云：「此其所以不可能，實由於超脫實際，蓋理想之人物固宜超越實際之人物者也。」最後，欲爲不合理者辯護，有時吾人須援引尋常人所皆云然。且不合理之事，有時並不違反理性，正如昔人嘗言，「天下事容亦不乏違背或然律者。」

又凡事初聽若矛盾，則宜引方言之用例解釋之，而一考其所言是否爲同一

事爲同一關係，同一意義。故吾人須細考詩人所言之真意以解答詰難。

然若不合理之元素並無內在之必要，則其受人詰難也，應在不可辯答之例。
歐力披達斯之寫伊其亞士，奧雷斯脫斯之寫曼尼老斯，皆其例也。

是故批評家之詰難，其所持理由不外五端，曰不可能，曰不合理，曰有傷道德，曰自相矛盾，曰不合藝術；吾人對此，可於上列十二款中尋覓辯答之理由。

二十六

或者問曰，史詩與悲劇，論品孰高乎？此語之解答，大率如次。凡藝術愈精者爲品必愈高，而其所訴之觀衆或聽衆程度愈高者，其藝術亦必愈精製，果爾，則彼事模倣與夫無事不模倣者，顯必爲最不精製之藝術。演劇者每以觀衆缺乏領悟

能力，故凡事必實地演作，以期明顯，因致演時手足頻動不已。劣等笛師之演「擲鐵餅」，往往迴旋急舞，若演「雪拉」，則作推擠合唱隊領隊之狀。尋常皆謂悲劇亦有此缺點，此可於前輩優伶對於新進優伶之評語中見之。明尼斯克斯恆命考列披提斯爲「猴子」，蓋譏其動作繁瑣失當，品得拉斯亦有此語。於是悲劇之於史詩，其關係一若新進優伶之於前輩優伶。故常言史詩爲有素養之聽衆而作，無待演作而亦能領悟，悲劇則訴於程度較低之聽衆。然則悲劇當然視史詩爲不精製，論品亦顯然較低。

實則不盡然；蓋第一，上所云云，皆屬優伶之事，非所以論悲劇之本身也；若論演作過於繁瑣，則史詩諷誦時亦未嘗無此病，索悉斯克雷脫斯之例是也，抒情詩競賽時，亦常見之，莫奈西修斯之例是也。其次，演作非盡可詬病，亦猶跳舞之非盡可詬病，惟優伶技藝拙劣乃可詬病。此如昔之考列披達士，今之一般演作墮落女子者皆是也，且悲劇亦猶史詩，儘可不待演作，僅朗誦一過，卽能發生效力。夫悲劇

自他點而論，既皆視史詩優勝，則此所指摘之缺點，固非悲劇之本身所有也。

言悲劇視史詩優勝者，因史詩之元素，悲劇咸具備之，且亦得用史詩之格律，復有音樂設境以輔佐之，能與人以極活潑之快感。且悲劇無論諷誦表演，其與人之印象恒極鮮明，又得於較狹之範圍達到藝術之目的；蓋藝術之精神，凝聚濃厚者，恒比渙散稀薄者為能發生效力，此盡人所知也。例如沙福克雷斯之愛迭潑斯，苟敷演之，使其長與伊利亞德齊，則其效力如何，殆可不難想見。且史詩之模倣，恒不當如悲劇之渾一；見夫一史詩可以供給數悲劇之題材，即可知矣。是故詩人所採用之故事，若欲求渾一，而以簡明之體裁述敘之，則必露剪裁之痕跡，若求其符合史詩之長度律，則其詩情必又流於鬆懈稀薄。故文之長者同時自不能渾一。例如伊利亞德與奧逖綏，各由若干部分組織而成，而各部又各自有其一定之長度，則求通篇渾一，又安可得哉？雖然，此等史詩，已可謂盡極能事者矣。

由上所述，可見悲劇自一切論點而觀，皆視史詩優勝，而又能盡其特殊之功

能，則言悲劇之品爲居史詩之上，夫復奚疑？

以上論悲劇與史詩之比較；論兩者之各種類，各部分，與其不同之處；論爲詩得失之由；論批評家之詰難與其解答——至此皆完畢。

讀詩學旁札

譯完詩學之後，原想做一篇系統的長序，一以記我自己對於此書的心得，一以和讀者商榷詩學的正當解釋；但是經過一番規畫之後，頗覺得有些不敢落筆。一來因為詩學的本身原是一部斷片的著作，其中隻言片語，往往便須長篇累牘的疏解；所以雖則亞里斯多德對於詩的見解，差不多都已包含在這部書裏，但我們若單單讀他的這一書，而不拿他的其他著作來相參證，那就不免動輒誤解。這種參證功夫，決不是一言兩語所能了事，也當然不是一篇序文所能盡義。二來，詩學中有許多引例，讀者都不容易搜集為參考的材料；這種參考材料的供給，也不是一篇序文包括得了的。遂想不如將平日所見關於詩學有可發明的資料，拉雜錄出，或以可以對讀者有點幫助，因作讀詩學旁札。

目錄

- 一、詩學產出的時代和現在的版本
- 二、詩學的背景
- 三、詩學時代的希臘詩體
- 四、什麼是「模倣」——解詩學的第一個問題
- 五、詩與史
- 六、希臘戲劇起源考略
- 七、詩學引例考略

詩學產出的年代和現在的版本

亞里斯多德的著作，今存者共有四十六種，內中有十八種向來都疑爲僞本。詩學便是這四十六種中向來都認爲真本的一種。惟其爲斷片的本子，則形跡顯然，毫無疑義。一部分學者以爲亞里斯多德當初本未完書，其他則疑後人有增損之處；究竟兩說孰是或兩說皆是，迄今未能斷定。詩學的產出，我們雖不能斷定在那一年，但也約略可以考證。從來學者都區分亞里斯多德的著作爲兩個時代，卽初年的著作，和晚年的著作。我們曉得馬基頓王亞力山大接位以後，便是歷史家所謂亞里斯多德一生的第四時期，又曉得他從馬基頓歸國到雅典開始講學的那一年，他的年紀正是五十歲（334 B. C.）。尋常所謂初年的著作和晚年的著作

的區別，便以這一年爲分界。今所存的四十六種著作，尋常以爲都是他歸雅典講學後（卽五十歲以後）所作，而詩學是四十六種之一；那末，若是歷來相傳亞里斯多德的生卒年代（384-322 B. C.）是可信的，他這部詩學一定是西元前三三四年至三二二年間的產物了。

現存的詩學版本，種類頗多；據我個人所曉得的，有「巴黎本」（The Parisian manuscript），出版於一七四一年，據說是十一世紀傳下來的；有「亞拉伯文本」，是十世紀中葉之物，由敘利亞文本轉譯（已亡）與現今其他各本來歷不同；有「愛爾廷本」載希臘修辭學中，（the Aldine edition of Rhetores Graeci）一五〇八年出版於威尼斯（Venice）有「佛倫本」（Valens text）載 *Aristotelis de Arte Poetica Liber: iterum recensuit et adnotatione criticae Anxiti*（Berlin, 1824）及其他。向來學者都把巴黎本當做標準版本，但學者如晚近英國的布乞爾（S. H. Butler）輩，都相信諸本各有所長，以爲不應拘執那一種；故布乞爾的亞里斯多德之

詩及美術的學說 (Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, 4th ed., London, 1911) 中所附的詩學全文，即是參酌各本而成的。我現在所譯的也就是布乞爾本。

詩學的背景

美學史家常說：大凡一國的藝術正當發皇的時候，美學必不發達。理由是一個時代的人正在忙着從事於藝術的創作時，他們必定沒有功夫去研究藝術的哲學；及至藝術作品的產出漸漸冷落了，一般哲學家才有餘暇去嘆賞既往的光榮。而加以一種哲學的解釋。這段話在希臘文學上（即一般藝術上）便可適用。我們曉得希臘的哲學家裏面，那些最古的都沒有談到藝術；柏拉圖的各種「問答」

裏面，雖間有涉及藝術和文學的地方，但是他對於這些東西，向來抱一種一瞧不起的態度（他的共和國裏沒有詩人的地位），所以希臘最初談到藝術的哲學家便要算亞里斯多德了。而亞里斯多德著修辭學和詩學的時代，已是希臘文學史的衰落時期將近開始之時。那時離開光榮的古史詩的時代已經很遠，不待說了，即論抒情詩，離開薛門尼特斯（Simonides, 556-468）和品得（Pindar, 518-443）都已有一百餘年；論悲劇，離開愛思齊拉斯（Aeschylus, 525-456）亦已百餘年，離開沙福克雷斯（Sophocles, 497-416）和歐力披達士（Euripides, 485-406）也已有七八十年了。論喜劇，則亞里斯多芬（Aristophanes, 444-386）也已作故。概括說，希臘文學，因為那時各市府的政治自由漸被剝削之故，從此便無起色，更沒有像品得、沙福克雷斯那樣偉大的人物了。然而詩學因為是產生在這個時候，所以牠的背景非常雄厚。

詩學時代的希臘詩體

詩學開首便說，「余擬論述詩之本體與其各體」云云；按希臘各種詩體，到亞里斯多德做詩學的時代，都已完全發達。現在趁這個機會，可以把牠們略述一下。我們所曉得的希臘詩體，當然要算荷馬的詩爲最古。荷馬的伊利亞德和奧德賽兩種不朽的著作，我們都曉得牠們的體裁是「史詩」。「史詩」希臘人叫做 *ἑρμῆς*，本來只作「詩」解，後來 *ἑρμῆς*（抒情詩）出來，才取得詩史的意義，以示區別；從此，凡合樂而表示作者個人的情緒的叫做 *ἑρμῆς*，紀述英雄事蹟而不合樂的叫做 *ἑρμῆς*。史詩的格律是「六步格」（hexametre），六步格每行六步，前四步或爲「長短短格」（dactyl），或爲「長長格」（spondee）不定，第五步恆爲「長短短格」，第六步恆爲「長長格」——這是通制。也有六步都用「長短短格」的，這便是所謂「英雄格」。

(Heroic verse)。照例，史詩的職務只是敘事，作者不能用牠來發表個人的思想和感情。『當初希臘只有這一種詩體，因為那時政治上是君主和貴族政體；智識上，一般人的思想和感情都很簡單，沒有要分拆牠發表牠的必要。那時的王公貴族大家都很愛聽他們的祖宗的豐功偉烈；尋常百姓因為再沒有別的嗜好，也只愛聽些古英雄的故事。希臘人的心理，以為除開那些戰爭的歷史外，再沒有更動聽的題目了，也再沒有比那些由經驗和傳說遺傳下來的智識更有用的了。但當紀元前第八世紀那一個世紀裏，希臘的世襲君主漸漸消滅。由君主政治漸漸變為寡頭政治，更由寡頭政治漸漸變為民主政治，這樣的變遷，自然可以助長人民思想的發達。從此希臘的小百姓便不復像從前祇等於零，不復像從前祇是皇帝的庶民中一個不相干的單位了；他們獨立行動的能力漸漸增長了，智識的境界漸漸開拓了，人生的意義也漸漸圓滿，漸覺有趣味了。他們於是覺得有發表自己的思想感情的必要。然而那時還不會有散文文學的體裁，所以牠們的新思想也和

從前的英雄故事一樣，仍舊得用詩的體裁來發表。於是因為應付他們這種需要，便產生了兩種新詩體；一種叫做「輓歌體」(ἐλεγος, the elegiac) 一種叫做「短長格」(ταμβος, the iambic)。

「輓歌體只是史詩的一種變體。其體裁以兩六步格行爲一聯，上聯仍舊，下聯絕去一步而成五步格。……原 ἐλεος 一字，大概是愷利亞人(the Carians) 和來比亞人(the Lydians) 哀輓死人之稱。普通奏輓歌恆用來比亞的笛子和着。由此可見輓歌並不是希臘本地的出產。因爲希臘人的笛，是從亞洲傳過來的；他們自己的樂器只有弦琴。輓歌若是希臘出產，決不會用外國樂器來和的。希臘古代的輓歌已不限於哀輓死人用。戰爭、戀愛、政治、諺語都先後成爲牠的題材了。牠的功用就是直接發舒詩人自己的感情。這是輓歌的第一種特徵。第二種特徵是：即使牠所發表的是極濃烈的情緒，但大體上牠仍舊保留着談話的語氣或敘事的語氣……。

「輓歌是史詩的第一種變體，已如上文所述。但是差不多同是這個時代，另又產生一種詩體，和史詩形式上精神上都絕然不同。這就是「短長格詩。」「短長格詩」希臘文是 *iambos* (iambus)，這字的來歷出於古時提糜忒神 (Demeter) 節例行的滑稽諷刺；據神話上說，從前有個處女名叫 *Iambe*，第一次引起喪門女神的笑。這種詩體最初用作諷刺文。但其後凡表示峻刻的思想都用此體。因都用牠作寓言。輓歌和短長格的性質是居於史詩和抒情詩的中間。但輓歌較近史詩，短長格則較近抒情詩。短長格比輓歌體更能發舒濃烈的感情，但又不能如真正抒情詩之能屈折隨作者的情緒……」

『古代希臘的抒情詩，便是詩體適於詩人表現自己的最後一種，因為輓歌和短長格雖也可以表現作者的感情，但都還不是完備的工具。抒情詩則能表示更深更濃的感情。又因牠和音樂和跳舞的有節奏的動作都不能分離，故具有更

理想的性質……」——英國百科全書「希臘文學」(Greek Literature) 條第一節。

上述四種詩體成立後不多時候，悲劇和喜劇也便漸次成形（其起源及體制另詳。）

詩學所謂「詩之各體」是已包括悲劇和喜劇說的，故後文有「悲劇詩人」「喜劇詩人」等名稱。至所謂「頌神之歌」(Dithyramb)，希臘文 *διδυκάμβος*，語源不可考，是當時讚揚台阿尼塞斯神 (*Διόνυσος*, Dionysus) 之歌，與戲劇之起源頗有關係(另詳)。所謂「琴笛之樂」殆即指抒情詩和輓歌；又按頌神歌亦用笛和。

什麼是「模倣」？

亞里斯多德以爲一切藝術的大原則只是「模倣」，所以他說，『凡史詩、悲劇、喜劇與夫……皆無非模倣之各態。』又以爲詩的特徵也和其他藝術一樣，在於牠是模倣的，並不在乎牠是有格律的，所以他深怪當時謬以「詩人之所以爲詩人，不在其能模倣而在其用韻語」的不對，又說安坡多克里斯的著述雖也用史詩的格律，卻終不得叫做詩，便因爲他的著述不是「模倣」的。一部詩學差不多這點意思貫串到底，所以我們時時看見什麼「詩的模倣」、「悲劇的模倣」等等似乎不通的名稱。

我們初初一看，一部詩學差不多只有「模倣」兩個字，我們當然不免大失所望。因爲我們的心目中，尋常都把「模倣」和「創作」對照，以爲創作的藝術才有價值，模倣的藝術雖工也無價值。如今這位大哲學家不但不幫助我們來痛斥「模倣」而居然反把牠當做一切藝術的原則，這豈不叫我們大失所望？殊不知到底還是我們自己的誤解，因爲希臘文 *mimnōs* (*mimesis*) 這一個字，譯做「模倣」

(imitation) 實在是很勉強的。μυμῶσις 的義蘊，決不是我們所謂「模倣」所能盡讀。詩學和研究亞氏的藝術思想的，若不先把這字的意義完全弄清楚，那就全盤都錯。現在根據布乞爾的疏解（見氏著亞里斯多德之詩及美術的學說第一二兩章，以後此書簡稱亞氏學說）略論如次。

上文說過，要想了解詩學，就須拿亞氏其他的著作來互相參證；如今要闡發「模倣」的真諦，也就得用這個辦法。

「模倣」這個名稱，見於亞氏其他著作者甚多，而最能和藝術的模倣相發明的，莫如他在氣象學 (Meteorologica) 裏所謂「藝術模倣自然」 (ἡ τέχνη μιμηταὶ τῆ φύσεως; Art imitates nature) 一段議論。他所謂「自然」並不作已經產生的有形的世界講，是指宇宙的創造力和開物成務的原則講的。他的氣象學裏，拿「烹飪」和「消化」來作譬喻，以為烹飪是一種人爲方法，牠能和自然界裏「熱」的自然作用收同樣的效果；「消化」 (πέψις) 便是「自然」在人體內施行的一種「烹飪」。

(ἐπινοῖα) 作用。「自然」常有一種目的要實行出來；牠的實行，只憑着一種本能，而且大致都是成功的。但牠有時也偶然要失敗，而須「藝術」去救濟牠。藝術之救濟自然，也只是按照自然自己的方法。例如「健全」是自然造人的一種目的，然人有時而病（自然的失敗）於是就得醫生出來用醫藥的「藝術」去救濟牠，醫生只是利用「自然」自己的機械幫助牠達到目的（健全）。又如「生長肌肉」是自然作用，外科醫生替病人割去爛肉，使新肌肉有長生的機會，也只是模倣自然作用，因為醫生自己的能力是不會使肌肉生長的。這便是所謂「藝術模倣自然」的真諦。但是這里所謂藝術還是單指實用的藝術講的。推此而論，這種「模倣」的解釋，也便可以適用於美術。

「美術」(fine art) 這個名詞，並不是從希臘人傳給我們的。希臘人只有所謂「模倣的藝術」(μιμητικαὶτέχναι)，有所謂「模倣的各態」(μιμητικαὶ εἰσομοίωσις)，猶之我們說「各種的美術」，或有時謂之「自由的藝術」(ἐλευθέριαιτέχναι)。以「模倣」為一切美術

(詩在內)的特徵之說並不是亞里斯多德始創的。這個名詞最初見於柏拉圖書中；也許柏拉圖時代尋常已把「模做的」這個形容詞作爲美術的特別標誌，以與實用的藝術示區別。「模做」一語的觀念，在我們心目中，總都不免與「缺乏創作的自由」或「奴隸的直抄」等觀念聯想；此語從柏拉圖傳到亞里斯多德手裏的時候，也嘗帶着這些聯想。因爲柏拉圖以爲這個實際的世界只是一種理想的模型的不完備的副本；換句話說，就是世界只不過是一種模做的東西。亞里斯多德的態度則採用這個流行語而加以一種新解釋。他自己雖也有時不免順從流俗的見解，但他究竟將此語的義蘊加深加富，使可適用於希臘一切藝術和文學的傑作。

上面說過，模做自然的藝術只是實用的藝術。美術和實用藝術的區別只在兩者模做的對象不同。美術所模做的對象有三：一是 *ἦθος* (姑且譯作「性格」) 一是 *πάθος* (姑譯「情緒」) 一是 *πράξις* (姑譯動作) *ἦθος* 的意思是道德的特性，是心

的永久態度，也是意志的流露。πρόδη 是暫時的情緒，是感情發動時的狀態。ἡρώεις 是意動於中而發於外之謂。故單單看見外形的動作，不足爲美術模倣的對象。

由此，我們可以解釋詩學第二章中所謂「動作之人」這個名稱了。他以為「動作之人」是一切美術模倣的對象，不僅是戲劇和史詩的模倣對象。他所謂「動作」是指凡表現「心的生活」或「合理的人格」說的。這種動作不必一定延長多少時間，便是一剎那間的狀況也可算的。所以所謂「動作之人」實即「性格」「情緒」「行動」之總稱。

由此可見亞里斯多德以爲美術的共同對象只是人生，只是人生的心的作用，人生的精神的運動，人生內藏的靈魂的外現。

既曉得美術模倣的對象是這樣的，可見他所謂模倣，決不是畫家的實物寫生，也決不是攝影。因爲具體的「人」可以攝得出來，無形的「心的作用」是攝不出來的，而美術所模倣的，却又必須以「心的作用」爲基礎。由此可見亞里斯多德所

謂模做的手續，內中至少要轉一個彎兒。我們並不是直接向客觀的實體模做，是向實物在我們心上所著的印像模做。譬如我們看見一朵花時，這朵花的印象經由感覺的過道印在我們的心上，其結果使我們感着一種愉快（或不愉快）的感情；我們若要模做這朵花，便須拿我們「心上的花做藍本，就是拿這朵花在我們心中引起的愉快的感情做藍本，此時實在的花已經用不着了。反之，我們若是始終只拿實在的花做藍本，將牠一蕊一瓣，顏色深淡明暗，都如實描寫下來，那末我們的工夫即使十二分到家，結果也只不過植物學家精密觀察的紀錄，決不是藝術作品。

如此，藝術的模做是可以超脫實物而存在的。稍稍知道一點心理學的人，大概總都曉得尋常所謂「想象作用」是怎麼一回事。我們曉得我們人的意識，是由感覺喚起來的，感覺是實物給我們的；然而實物既在我們的意識上留着一個影子，那末就是實物拿開了，而影子依然存在。譬如我們曾在某時某處看見過怎樣

一朵花，此時此地並沒有那朵花，然而我們閉上眼睛時，不但那朵花的影子仍舊浮現出來，便是我們當初看花時所起的情緒也可以隱約的重新喚起。這便叫做想像作用。而藝術的模倣因其能利用想像作用，所以能超脫實物。

想像作用又有一種極奇異的功能，就是牠不僅能喚起我們所實際接受過的影像，並且能把實際接受過的影像，依我們自己的意思剪裁予奪。或將牠的各部分依我們自己的意匠重新排列，或將各種影像併合成一種新影像，譬如尋常我們所接受的「人面」的影像，牠的各部分的部位，祇無非是眼居眉下，鼻子居中，口居鼻下。但是我們可以閉上眼睛，設想有這麼一張臉，鼻子佔據額頭眼睛長在兩旁，或設想一張臉，有四隻眼睛，或祇有一個鼻子，而無其他部分。又譬如我們尋常看見一個人嘴長的好看，眼睛鼻子却不好，另一人眼睛鼻子好，嘴却不好，都不能叫人滿意；但是我們的想像作用，可以使第一人的嘴和第二人的眼睛鼻子湊合在一起，以成一副圓滿的面貌。這樣的想像作用，美學家謂之「創造的想像」

(creative imagination) 我們憑着這種創造的想像作用，便可以隨我們的理想來造我們的模做的對象。據此看來，可見亞里斯多德所謂「模做的」藝術，正是「創造的」藝術，和我們所謂模做，意思完全相反。讀者必先明此點，然後可得詩學的正解；然後對於他所謂「吾人之狀人，必或優於其人，或劣於其人，或恰如其人」及所謂「詩人之模做，與其取必不然之可能，無寧取或然之不可能」等語，都可以迎刃而解了。

詩與史

詩學第八章裏論詩和歷史的區別一段話道：「詩人與史家之區別，並不在其一用韻文，其一用散體，希羅多脫士之作品縱改爲韻文，亦仍不失爲歷史之一

種，有音律者固無異於無用律者也。兩者之真正區別，在其一敘述已然之事，其他則敘述或然之事。故詩視歷史爲較哲學的，在格亦較高，蓋詩發揚普遍，而歷史紀載特殊。』我們從這段議論裏，很可以窺見亞氏的詩的哲學之真髓。故有將牠發明的必要。

亞氏以爲歷史所紀載的是事實，詩（其他藝術亦然）所闡發的是真理。但詩又不像哲學的憑空說理；牠是用事實來烘托真理的。所以詩的事實與歷史的事實不同。歷史的事實，祇是有一事紀一事，而這些事都只能按時間的先後紀述，並不是爲闡發某種真理而特設的，且實有的事往往不足以盡宇宙間的真理。詩的事實則否；牠們必貫串在一起以成一個「有機的整體」，而使人一覽即明其中因果的關係；牠們是爲某種真理而特設的，故可以虛設而不必真有其事。詩人即使用歷史的事實作材料，也必須加以一種抉擇、剪裁、重新排列的工夫，使其所欲發揚的真理容易烘托得出來。故近代有個詩人（不記得是誰）曾有句話道：『詩是

蒸溜過的人生。』這話最中肯綮，因為我們若是只替「人生」做日記，那我們所成就的，決然不是藝術作品。

亞氏所謂「有機的整體」，意謂那件東西的各部分間必有一種天然的組織；增一分則太多，少一分即足以破壞全體，不若史家取材可以任意剪裁任爲詳略。所以他說：『果一物之存在與否，並不見有若何區別，則其物必非整體中一個有機的部分。』又說『寫奧雷斯脫斯之事：先寫瘋狂，然後就獲之事不爲無因；寫滌罪典禮，然後遇救之事有所由起』云云。

因爲有這些緣故，所以詩所認爲真的事實，未必是史所認爲真的事實，史所認爲真的事實，未必是詩所認爲真的事實。因爲「史所記的是已然的事實，詩所記的是或然或必然的事實。」詩也不必將史的事實擯斥不用，『蓋實際上言嘗有之事必有與或然律及可能律不符者，此無理由可言者也。』

當亞里斯多德的時代，似乎一般人還仍舊以爲惟有「真的事實」——包

括一般人所承認的野史而言——才可做悲劇的正當材料。以爲悲劇中的人名和情節都應該以真有的事情爲根據。當時主張如此的理由，以爲『凡未嘗有之事吾人不能立覺其必可能，而嘗有之事則顯然可能，否則其事不能有。』（詩學九）

亞里斯多德在詩學第九章裏，極力替「可能」兩字的觀念推廣範圍。他不欲剝削詩人選擇的自由，却又防護着自己，不肯冒完全擯斥史事和實事的不韙。我們從詩學裏的許多地方，可以推知亞氏對於相傳的神話，雖覺得牠們可以完全合着悲劇的條件的很少，但以爲古來的野史中，實包含着極豐富的詩料。他的「或然的」範圍裏並不曾把「已然的」完全擯斥。有些實事，因其合着或然律或必然律，所以適於做詩的材料。然而他的措辭，却是異常謹慎，他只說「有些實事」彷彿就是說很難有的意思。所以亞氏以爲詩人從史實裏或野史裏搜集材料的時候，當然要用淘沙取金的辦法：將所有附帶的、瑣屑的、無關宏旨的情事一概淘汰清楚。須用一種提純的功夫，使經驗所得的事實的渣滓完全濾清，然後可用。即使有些

事情，內中本已含有詩意，彷彿是爲詩人現成做好的材料似的，但也只零碎看時是如此，未必有詩的意味貫澈到底。我們從詩學後面各章關於採野史爲材料的議論，可見亞氏的心目中覺得藝術家鎔裁的工夫異常重要，以爲即使他所用的是極好的材料，但是鎔裁工夫依舊不能少的。希臘的悲劇，雖都是當時所謂「根據事實」的，但多已曾將事實煉化做想像的真理。

所以詩的「真」和事實的「真」是根本不同的。我們所從來不曾經驗過的事情，從來不曾有過的事實，或永遠不會有的事情，以詩的眼光看起來，也許比我們所能確然料到的日常遭遇的事情「真」得多。席勞（Schiller）嘗說：「惟有別處從來不曾有過的事情，乃能傳諸不朽。」

詩中又有一種似乎「不可能」的地方，亞氏另用一種理由替他辯護。亞氏以爲善杜撰不特是詩人的特權，抑且爲詩人的本務。一詩人恆務以杜撰爲能事」（詩學，二十四）他所謂杜撰，並不是說單單拿些捏造的事實來敷衍真有的事實，

是說要用藝術的手段，將無精采的事實寫得極有精采，將不貫串的事實呵成一氣，將似乎「不可信」的事實，寫得若真有其事或必有其事，將不可能的事實寫得極自然或不得不然。所以他將「凡藝術手段高明者，往往能以詞句之藻美掩飾情節之不合理。」（詩學，二十四）

由以上所論，我們可以總括起來說：『詩不是經驗的事實的複寫，並不是人生的纖毫畢具的圖畫。詩所產生的可能的世界，比經驗的世界爲易於了解。詩人所貢獻給我們的，是永久不易的事實；凡實際人生中所有妨礙我們領悟牠的一切不合理的元素，詩人絕對不容納。詩人拿材料來製成詩的時候，他儘可以超脫「自然」但又不得和牠矛盾；不得違反「自然」的習慣和牠的原則。詩人也可以把實事來重演，但必須汰除一切不合法的、幻想的和不可能的元素。詩的「真」可以軼出事實的「真」的範圍，但不得故意違反所以使實際世界合理的那種種法則。』（亞氏學說，第三章）

最後應該注意的，就是我們不可因為亞氏這般說，便誤會他把詩和哲學併爲一談。關於這一點，布乞爾（亞氏學說第三章）替他解釋道：『雖則這兩個範圍（詩和哲學）接觸在一點上，但他（亞氏）並非將牠們混爲一談。哲學從「特殊」中搜尋「普遍」；牠的目的在發見真理和取得真理，既發見取得之後，牠的事情就完了。詩的目的在借「特殊」來代表「普遍」，在使普遍的真理具體化，並給牠以生命。詩的「普遍」並非是抽象的觀念；牠裝着特殊的態度以訴於我們的感覺，蒙着具體的形式以訴於我們的心，牠的外表只是一種生活的有機體，牠的各部分以一種機能組織的關係成爲一整體。』

希臘戲劇起源考略

詩學中論戲劇起源的數段，在其本書，實非典要，且其詞甚簡略，尙待考據之處頗多。茲篇所本，大半爲勿利金結之希臘之劇場與其戲劇 (Flickinger's The Greek Theater and Its Drama, Chicago, 1918) 一書。但所鈎扎，只以詩學所提及之範圍爲限，詩學所未提及者，概付闕如。

詩學中所述的，計爲下列數點：(一)悲劇喜劇並爲多利安人 (Dorians) 所發明；(二)喜劇爲麥加利亞人 (Megarians) 所發明；(三)悲劇起源於頌神歌，喜劇起源於崇陽教曲；(四)最初戲劇辭句皆臨時結撰；(五)悲劇進步甚緩；(六)悲劇至愛思齊拉斯始有第二演者，彼又減輕合唱隊而注重對話；(七)沙福克雷斯增悲劇演者爲三人，並創佈景。

後世研究希臘戲劇起源的，當以德國學者魏克爾 (Wackel) 爲最早。魏克爾於一八二六年，著一書叫做賽脫利曲 (Satyrspiel) 這裏面敘述希臘悲劇起源的梗概如次：

『頌神歌 (dithyramb) 是一種臨時撰辭的歌曲，和跳舞並作，所以慶祝酒神台阿尼塞斯 (Dionysus) 用的。台阿尼塞斯亦稱巴卡斯 (Bacchus)。頌神歌的演奏人，以若干人聯列成隊，都頭帶羊角，羊耳，足踏羊蹄，後掛羊尾，身蒙羊皮，(或者羊毛腰裙)，以像台阿尼塞斯侍從的精怪。這些精怪名叫「賽脫兒」(satyr)，(按即賽脫利體的名詞所由起。) 因為那些合唱隊員這般的裝扮，所以有 tragoi (按即悲劇 tragedy 之由來) 之稱，蓋 tragoi 即「羣羊」之意。有些地方，頌神歌已經略具文學的性質和戲劇的元素，所以更名為「賽脫利曲」；更後，因這種趨勢愈加強烈，且又增多一個演員，故賽脫利曲又更名為 tragoidia，意即「羊歌」也。此時的合唱隊，仍舊都裝着「賽脫兒」，故皆目之為荒淫的獸性動物，其所表演尚極粗俗且乏莊嚴氣象。悲劇之不用「賽脫兒」作合唱隊，大概是從愛思齊拉斯 (525-456 B. C.) 起的，至於悲劇之成為真正的文學，那一定該讓愛思齊拉斯居其首功。』

(The Greek Theater and Its Drama, p. 2.)

這一段話，大致和詩學所說的沒有十分出入，但是細節上，頗有利別的學者意見不一致的地方，茲以限於篇幅，不及詳論。

詩學言悲劇和喜劇，多利安人力爭爲彼所發明。按希臘約當西元前一〇四年的時候，北方有一起強盛的民族南侵，佔據了貝羅奔尼士半島 (The Peloponessus)，及克里特 (Crete)，羅德斯 (Rhodes)，及彌羅斯 (Melos) 等海島，這便是所謂多利安人 (the Dorians)。多利安人所以力爭悲劇和喜劇都是他們發明的緣故是：(一) 希臘人所認爲第一個悲劇詩人的，是愛匹奇尼士 (Epigenes)，他是雪希恩 (Sicyon) 人，雪希恩是貝羅奔尼士半島東北角的一個城市，是多利安人的地面，希臘人認爲第二個悲劇詩人的，是瑞斯匹斯 (Thespis)，也是雪希恩人；(二) 喜劇詩人的鼻祖，當時一般人都認是起阿尼特斯 (Chionides) 和梅格納斯 (Magenes)。若是如此，那末喜劇是雅典人發明的了，因爲起阿尼特斯和梅格納斯都是雅典所屬的台阿尼西亞城 (City Dianysia) 的人。但是那時希臘本部和西西利

的麥加利亞人 (Megarians) (即多利安人的一支) 以為起阿尼特斯和梅格納斯兩人都是喜劇歸官辦以後的詩人，不能算做喜劇的鼻祖。他們以為喜劇的真鼻祖當推伊闢加麥斯 (Epicharmus)，因為伊闢加麥斯當西元前四百八十六年以前，即已享大名，他曾使多利安人的「擬物諧劇」(The Mime) 取得真正之文學性質，因此便變成後來的喜劇；而伊闢加麥斯是西西利人，西西利是多利安人的地方，所以發明喜劇的榮譽，還是該多利安人得的。

詩學言『悲劇起源於頌神歌，喜劇起源的崇陽教曲。』頌神歌的性質已略如上述；所謂喜劇起源於崇陽教曲，略考如次。

按崇陽教 (phallicism) 即崇拜弗拉斯 (φῶλλος, phallus) 之教，弗拉斯便是男子生殖器。此教為賽姆族人 (the Semites) 所始創，其後盛行於希臘，與台阿尼塞斯教發生聯帶關係。其所以崇拜男子生殖器者，蓋取繁殖之義；相傳崇教之效力，能使牛羊繁殖，五穀豐熟。其崇拜之儀節，據希臘之劇場與其戲劇(頁二十六)載

云：

「喜劇發達之各期雖無由確定，但牠的起源却可以毫無疑義。亞里斯多德云，「喜劇初時詞句亦臨時結撰，其源出於崇陽典禮，至今吾人之城市間猶多行之。」（原註錄自詩學，按與布乞爾譯本微有出入。）孔福德（Mr. Cornford）嘗考亞里斯多芬（Aristophanes）的愛卡尼安人（Acharnians），紀述這種典禮很詳。那裏面述有一次，狄西奧波里士（Dicaeopolis）才和斯巴達祕密構和，預備到鄉下去舉行祀台阿尼塞斯神的典禮。他的行列本來沒有多少人，但他鋪張得很是熱鬧。他的女兒頭上頂着聖籬，內中裝着祭器，兩個奴隸高高擎着一支長竿，竿上掛着一具男子生殖器的模形，他自己殿後，臂上套着一把火壺，和他的妻子母親，便算是全行列的巡風隊了。後段又述獻祭禮時隨以祈禱的情形，又說後來狄西河波里士將他的行列改良了，並製一種崇陽曲以頌台阿尼塞斯神的夫人斐利士（Phales）。由此可見崇陽典禮的程序，共分三步：一、出赴獻祭地的行列；二、獻祭；三、

唱崇陽歌。崇陽歌謂之「康麥士」(Comus, κοῦμος)，此與我們現在的問題（即喜劇的起源）最有關係，因為「康麥第」(comedy, κομῳδία 即喜劇)一名詞，考其語源，意即「康麥士曲」(Comus-song, κοῦμος + ᾠδή)。Κοῦμος 兼指一種狂飲和一隊戴面具的參禮人而言。「康麥士」是崇陽典禮的一式，即喜劇之所由托始。

言悲劇與喜劇初時皆臨時措辭者，悲劇所托源之「沙脫利」曲，喜劇所托源之「康麥士」曲，並臨時措辭者也。

悲劇中演員之增添，其經過大略如次；最初的頌神歌，只有合唱隊，而無演員。合唱隊只能用禮神者的語氣對神誦唱讚歌或念祈禱文，彼此之間不能作對答語，而且一律裝作神的侍從，並不裝做劇中人物，故不能作演員論。後來合唱隊中的領隊扮作台阿尼塞斯神，和合唱隊可以接唱，這便是悲劇的第一個演員。這一步是瑞斯匹斯開創的。後來合唱隊中便補充了一個領隊，而這個領隊後來為愛思齊拉斯改爲第二演員，更後沙福克雷斯又用同樣方法而添入第三演員。

關於佈景一層，詩學以爲是沙福克雷斯所創。今按希臘戲劇當紀元前四六五年時卽已用背景，以木爲之，上關三門，置於歌隊之後，沙福克雷斯不過易木版而爲畫景，論時間當至西元前四五八年始完備。

詩學引例考略

詩學裏所引爲例子的詩和戲劇，大半已經無可考；其可考的，除荷馬的兩大史詩外，大半是愛思齊拉斯，沙福克雷斯，和歐力披達斯等三大悲劇家的作品。現在就詩學所引過的，依時代的先後列表如次：

伊利亞德 (Iliad)

荷馬

奧逖綏 (Odyssey)

前人

- 潑羅米脩斯受縛 (Promethens Bour I) 愛思齊拉斯
 潑羅米脩斯縱火 (Promethens the Fire-kindler) 前人
 潑羅米脩斯脫難 (Promethens Unbound) 前人
 奈阿皮 (Niobe) 前人
 安替根 (Antigone) 沙福克雷斯
 伊拉克脫拉 (Electra) 前人
 愛逃潑斯居哥羅納斯 (Oedipus at Colonus) 前人
 愛逃潑斯王 (Oedipus the King) 前人
 斐洛克替脫斯 (Philoctetes) 前人
 伊拉克脫拉 (Electra) 歐力披達斯
 奧力斯之伊斐琴尼亞 (Iphigenia at Aulis) 前人
 陶利安人中之伊斐琴尼亞 (Iphigenia among the Taurians) 前人

海拉克里斯之風狂 (Madness of Heracles) 歐力披達斯

米地亞 (Medea) 前人

奧雷斯脫斯 (Orestes) 前人

以上各詩和戲劇，大部份雖還存在，但是我們要想統統將牠們涉覽一過，決不是一時辦得到的。現在只能將牠們的本事的節略，粗粗的敘述一下，讀者於詩學的引例，也便可以明白一大半了。

總合詩學所引用的故事大概爲：(一) 奈阿皮故事；(二) 愛遜潑斯故事；(三) 米地亞故事；(四) 推來戰爭故事；(五) 希臘遠征軍返國故事；(六) 奧雷斯脫斯和伊拉克脫拉故事；(七) 尤利雪斯歷險故事；(八) 海怪雪拉故事；(九) 斐尼基人故事。

(一) 奈阿皮故事

希臘人所信奉的女神最應當敬重，不可侮辱。從前齊比斯 (Thebes) 的王后

奈阿皮 (Niobe)，因爲侮辱女神的緣故，致演成一樁極大的慘劇。

奈阿皮是個驕傲的王后；她並不是驕她丈夫的榮譽，驕她自己的美貌，和她做王后的威風，卻是驕傲她的兒女衆多。有一天是女神拉多那 (Latona) 的生日，齊比斯的百姓大家正聚會在一塊慶祝，人山人海，非常熱鬧。奈阿皮也去看熱鬧，看見衆百姓們這樣崇拜拉多那，心裏好生不服，便對衆百姓說道：『你們真蠢！怎麼現放着活活的威風的王后不拜，反去拜個無影無蹤的女神？你們想拉多那那里值得崇拜？那里比得上我？我的父親曾和天上的神一桌兒吃飯，我的母親真正是個女神，我的丈夫是這里一城之主；這還都不算稀罕，最可稀罕的便是我自己有七個兒子和七個女兒，將來兒子們娶了大羣的媳婦，女兒們嫁了些俊俏的女婿，這是何等風光，何等體面：你想拉多那怎比得我？她只不過是個鐵旦 (Titan) 的女兒，自己也不過養過兩個孩子，——她那里比得我？』

衆百姓們聽了這段話，大家便都把慶祝拉多那的事情停止了，大家都來慶

祝奈阿皮了。

誰知這一來不打緊，卻惱動了拉多那了。她怒氣沖沖地奔回仙宮，對她兩個孩子道：『我的孩子呵！我當初豈不將你們兩人當做我自己自豪的東西？誰知人間卻有人侮辱我們，看看我的香火從此要斷絕了，這便如何是好？』她的兒子愛普羅（Apollo）接着說道：『母親不必懊惱。凡人她敢侮辱我們，想她有多大本領！我們何不狠狠地懲罰她一下，省得後來人效尤，有何不可？』女兒狄愛娜（Diana）也贊成她哥哥的話。於是拉多那便駕起雲頭，飛到齊比斯的城樓上。

那時奈阿皮的兒子們正和一班武士在城下玩耍；有的騎着駿馬，有的趕着戰車，正在那里興高彩烈的遊戲。長子伊思米諾斯（Ismenos）正在跑馬，忽中着空中飛來的一枝箭，阿呀的一聲，便倒在埃塵沒氣了，第二子聽見箭聲，將馬加上一鞭，正想逃避，可憐那里逃得了！也中了一箭死了。還有兩個小兒子，正跳下馬來，面對面在那里角力，被一枝箭穿過了兩個胸膛，可憐也同時絕命；阿爾費納（Al-

phenor)看見情形，正奔過來救他兄弟的命，誰知不上幾步路，也倒地了。最小的兒子名叫意里盜奴斯 (Ilioneus)；如今只剩他一個了；他只得仰着面向天哀求。那時愛普羅本想保全他，卻不知箭已離弦，收也來不及了。

不一時消息傳到宮中，國王和王后奔到城下，看見情形，國王便撞死在城牆上。王后奈阿皮此時也威風掃盡，跪倒在孩子們的尸首當中，仰天呼道：『拉多那呵，你好狠心呵！』說着，她身邊的七個女兒，也一個個的中箭倒地了。此時奈阿皮心如刀割，臉上的顏色也褪了。眼睛也直視了，舌也僵了，唇也合了，不一會全身都化做石頭了，然而眼睛中的眼淚卻仍直淌不止。及至一陣旋風將她刮到山上，化為一座岩石，而上面的清泉，至今猶長流不息。(愛斯齊拉斯的奈阿皮)

(二) 愛狄潑斯故事 (詩學十四, 四; 二十四, 七)

齊比斯的王雷亞士 (Laius) 新生了一個太子。神警告他說，他這個兒子將來要危及他的王位和他的性命。於是雷亞士將新太子交給一個牧羊人，叫他殺

了。那牧羊人不敢違拗，卻又不忍殺，只將那孩子手足綑縛起來，掛在拐杖上。不多時，被一個農夫看見了，解下來交給他的主人，取名爲愛狄潑斯 (Oedipus)。

後來雷亞士因事到達爾非 (Delphi) 去，身邊只帶一個僕人，路上經過一條狹道，遇見一個少年，乘着戰車，擋住去路。雷亞士便和他相殺起來，卻連他的僕人都被那少年殺了。那少年便是愛狄潑斯，已經不知不覺之間殺了自己的親父。

未幾齊比斯城裏出了一個妖怪，上半身是個女子，下半身是個獅子，名叫美人獅 (Sphinx)，常常撲人而食，行旅不堪騷擾。有一天愛狄潑斯遇見這個美人獅。那美人獅對愛狄潑斯道：『你若能回答一個問題，我便不殺你。』愛狄潑斯便叫他命題，那怪道：『有一種動物，早晨時是四隻腳走路的，中飯時只用兩隻腳，晚上却又用三腳——這是什麼動物？』愛狄潑斯登時回答道：『是人。因爲人初生的時候，是四腳四手爬的，長成後才用兩腳走路，及至老年，却又須扶着拐杖走。』那怪見牠的謎兒道破了，好不羞慚，登時倒地化爲石塊。

齊比斯的百姓見大害已除，當然感激愛狄潑斯不盡，大家擁戴他做齊比斯的王帝。於是愛狄潑斯便又和雷亞士的遺寡（他自己的親母）結婚，還居然養了子女。

這樣加倍逆倫的舉動，卻久久不曾發覺，及至後來齊比斯大饑，加以瘟疫，愛狄潑斯向神求識，那識書上才把他的罪惡和盤托出。他母親得知情由，便自縊而亡。愛狄潑斯也立時成癩，自己將雙目挖出而死。

（三）米地亞故事（詩學十四，四十五，二）。

米地亞 (Medea) 是哥爾啟斯 (Cholchis) 王伊替斯 (Aetes) 的女兒，精通魔術。她曾經幫助她的情人強生 (Jason) 收回金羊毛，並和他同逃歸國。她父親派人追趕，她又使魔力擋回追兵。又替她丈夫的父親瀝血延壽。

後來強生忘恩負義，別娶哥林新 (Corinth) 的公主克利烏沙 (Creusa)，竟將米地亞遺棄。

米地亞恨極了，將一件含毒的袍子送給克利烏沙，又將自己的兒女殺戮乾淨，這才放火將強生的王宮燒了，乘着蛇曳的戰車高舉而去。

自第(五)項以後的各故事，都是奧遜綏和伊利亞德兩史詩的材料，可參考鄭振鐸君所編文學大綱關於荷馬的一章（載小說月報第十五卷第一號）惟詩學中引伊斐琴尼亞及奧雷斯脫斯的故事的地方很多，所以特別將牠們敘述一下。

伊斐琴尼亞 (Iphigenia) 是亞瑟門能 (Agamemnon) 的女兒。那時希臘的海軍以兩年的功夫造成大隊軍艦，正預備出發去打推來 (Troy)。一日，亞瑟門能出獵，打死一鹿，不知是女神狄愛娜的聖獸，因是觸女神之怒，把風停息，艦隊無法出發。亞瑟門能好生焦急，因去問降神者，神道『要我作風，只除非將你的女兒獻作犧牲。』

亞辯門能心中雖疼女兒卻也沒奈何，只得應允。正要就宰，女神忽又懊悔，將她一陣風刮了去，刮到陶利(Tauri)地方，在狄愛娜廟裏充女祭師之職。

後來亞辯門能出征，他的妻子克利且納斯脫拉(Clytemnestra)在家和伊齊斯楚斯(Hegistius)通姦。及亞辯門能歸家，他妻子和姦夫通同將他謀殺了，又想害他的小兒子奧雷斯脫斯(Orestes)，事爲次女伊拉克脫拉(Hlectra)所發覺，暗底下叫奧雷斯脫斯逃命。我逃到叔父斯脫羅費斯(Strophius)那里，養育成人。後來他回家替父親報仇，殺了姦夫淫婦，並和他姊姊相認。

誰知這一樁殺母的逆倫案，卻觸動復仇神尤門尼特斯(Eumenides)之怒，將他攝到陶利地方。那時陶利的風俗，凡有外國來的人都要宰殺作牲。幸虧那時的女祭師便是他姊姊伊斐琴尼亞。臨宰的時候，姊弟相認，因得保全性命。

