

重估 16 世纪文艺复兴诗学中的 亚里士多德《诗学》*

孔许友

【摘要】考察 16 世纪文艺复兴诗学与亚里士多德《诗学》的真实关系，对于重新审视西方现代文学批评的发生具有重要意义。这一时期欧洲诗学理论大多表面上强调复归亚氏《诗学》，其问题框架、术语范畴甚至一些显白说法也在很大程度上源于亚氏《诗学》，但实际上对亚氏《诗学》进行了误读式的重构。这种重构大体可归结为：以自然创造论取代行为摹仿论；以双重目的论取代目的等级论；以道德感化论和生存感觉论取代灵魂净化论；以形式整一论和情节丰富论取代行动统一论；以诗歌至上论取代诗歌哲性论。以此方式，16 世纪文艺复兴诗学背离了古典诗学，开始走向现代诗学。

【关键词】文艺复兴诗学 亚里士多德 误读 重构

【作者简介】孔许友，文学博士，四川省社会科学院文学研究所副研究员、硕士生导师。

【中图分类号】I106 **【文献标识码】**A

【文章编号】2097 - 1125 (2022) 05 - 0096 - 20

16 世纪既是文艺复兴诗学的繁荣期和新古典主义诗学的前奏期，同时也是西方现代文学批评的发生期。古典诗学传统、修辞学传统、中世纪基督教传统、宗教改革、人文主义思潮、民族国家的政治思潮、新的文学实践等多重因素的交互作用，使得这一时期诗学呈现出徘徊于古今之间的暧昧特征。深入考察 16 世纪文艺复兴诗学（以下简称 16 世纪诗学）的思想渊源、问题框架及内部论争，特别是剖析它与古希腊罗马思想传统之间的关系，对于重新认识西方现代文学批评的发生具有重要意义。

* 本文系四川省社会科学院一般项目“先秦与古希腊对话体修辞论辩的构成及比较”（19YB15）的阶段性成果。

一、问题的提出

亚里士多德（以下简称亚氏）的《诗学》无疑是对 16 世纪诗学影响较大的古典思想资源之一。从中世纪后期开始，经由阿拉伯学者的译介和评注，亚氏著作深刻影响了欧洲思想，特别是 13 世纪时，托马斯·阿奎那将亚氏哲学与基督教神学相结合，使亚氏的地位迅速上升。不过，在中古晚期的诗学领域，占据主导地位的是贺拉斯的《诗艺》，亚氏的影响相对边缘化。这种情况在 15 世纪末 16 世纪初开始得到改变，各种拉丁语和意大利语译本、评注、校勘纷至沓来，使得欧洲学者对亚氏《诗学》的了解不再依赖阿拉伯学者的中介，亚氏《诗学》逐渐成为显学，以至于 16 世纪被称为《诗学》“复兴”的时期。^①但是，从思想内核来看，16 世纪诗学是否真的意在复归亚氏《诗学》，则需要重新评估。

亚氏《诗学》在 16 世纪确实受到了普遍推崇。16 世纪“古今之争”的核心在于是否应固守古希腊罗马文学的创作经验，而不在于是否要尊重古典理论遗产，后者至少表面上不成问题。以往汉语学界对 16 世纪诗学评价不高，主要原因就是认为这一时期诗学缺乏创见，认为这“是一个重新拜倒在古代权威面前的时代”。^②学者也注意到，有一些诗学家“拒绝盲从古典权威”，^③反映出新型文学实践及人文主义思潮的理论诉求。总之，常见的论述模式是，恢复古希腊罗马权威推动了从神性世界向世俗世界的转换，但盲从古典权威导致理论滞后于文学实践，因而，新的进步恰恰由这一时期诗学时而表露出的对古典权威的反叛来代表。不难看出，这其中包含语境主义和进步主义的逻辑预设。

需要反思的是，尊崇抑或背离，是否基于对古典权威本身的恰切理解？笔者认为，单以亚氏《诗学》而论，16 世纪诗学家们的阐释和理解就存在各种误读，事实上重构了亚氏《诗学》。我们当然可以说，这些误读是以表

① 关于这一时期亚氏《诗学》的译介情况，可参见陆扬：《〈诗学〉的复兴》，《贵州社会科学》2009 年第 6 期，第 27~32 页。严格来说，亚氏《诗学》真正成为显学是在 16 世纪中期以后。罗伯泰洛（Francesco Robortello）的《〈诗学〉评注》（1548 年）的问世是一个标志性事件，尽管他的翻译和评注并不完整。贾维茨（Daniel Javitch）认为，16 世纪意大利文学界对亚氏《诗学》的兴趣之所以明显提升，除了对《诗学》本身的译介之外，另一个直接原因是对希腊悲剧的译介。参见 Daniel Javitch, *The Assimilation of Aristotle's Poetics in Sixteenth-Century Italy*, in Glyn P Noton, ed., *The Cambridge History of Literary Criticism, Vol. 3, The Renaissance*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 55.

② 杨冬：《西方文学批评史》，吉林教育出版社 1998 年版，第 80 页。

③ 朱光潜：《西方美学史》上卷，人民文学出版社 1979 年版，第 155 页。

面尊崇之名行暗中背离之实，但这并不意味着亚氏《诗学》遭到了真正的反驳。对古典权威的背离并不天然代表进步。下文从诗歌摹仿论、目的论、效果论、统一论和地位论五个方面来分析16世纪诗学对亚氏《诗学》的误读和重构。

二、摹仿问题

亚氏《诗学》第一章即言：“史诗制作和悲剧制作以及谐剧和酒神颂制作术，还有大部分管箫曲艺和竖琴曲艺，所有这些一般来讲都是摹仿。”(1447a10-15)^①在诗的本质是什么的问题上，16世纪诗学家普遍继承了摹仿说。特里西诺(Giangiorgio Trissino)、斯卡利格(Giulio Ceare Scarliger)、锡德尼(Philip Sidney)、马佐尼(Giacopo Mazzoni)、瓜里尼(Battista Guarini)、塔索(Torquato Tasso)等都认为诗的本质或基础是摹仿。大概只有帕特里齐(Francesco Patrizi)反对亚氏的摹仿说，理由是摹仿过于宽泛，按照亚氏的诗是摹仿的原则，诗将包括“尘世所有的事情”，如此，人们将无法把诗与历史、哲学、科学等一切用语言摹仿的东西区别开来，“所以说诗都是摹仿的教条是不真实的”。^②问题是亚氏《诗学》并不认为以科学为内容的格律文是摹仿，在第九章中则明确区分了诗与历史，更重要的是亚氏不是仅仅在摹仿的层次上界定诗术。事实上，认为作诗是摹仿很可能只是希腊人的一般意见。如果说柏拉图接受了这一意见，那么，亚氏恰恰试图为诗术寻找进一步的种差，以便更准确地界定诗术及诗术诸样式各是何种摹仿。亚氏《诗学》第一章就区分了两种基本类型的摹仿，即复制性摹仿和制作性摹仿。前者通过色彩、形态和声音来摹仿各种事物，后者通过节律、言辞和乐调来摹仿人的性情、情感和行动。上述六种诗术样式实际上都属于后者。在后面几章中，亚氏又逐步突显了以言辞为主要媒介的对行动的摹仿，从而突出了史诗和戏剧这两类最具有故事情节性的诗。

认同诗是摹仿的16世纪诗学家们大多并没有跟着亚氏上述区分的思路走，而是倾向于从艺术与外部世界之间关系的角度发挥摹仿说，即主张艺术是对自然的摹仿，摹仿的优劣标准在于是否逼真和生动。锡德尼《为诗一

^① 本文所引亚氏《诗学》原文主要依据陈明珠中译本，参见陈明珠：《〈诗术〉译笺与通绎》，华夏出版社2020年版，第71~105页，同时参考伯纳德特和戴维斯笺注本(Aristotle, *On Poetics*, trans. Seth Benardete and Michael Davis, Indiana: St. Augustines Press, 2002.)、卢卡斯笺注本(Aristotle, *Poetics*, trans. D. W. Lueas, Oxford: Oxford Universtiy Press, 1981)及陈中梅、刘小枫等的译文。以下引用时标注章号和贝克码。

^② [意]帕特里齐：《论诗学》，转引自[意]克罗齐：《美学的历史》，王天清译，商务印书馆2015年版，第34页。

辩》中的一句话颇有代表性：“诗，因此是个摹仿的艺术，正如亚里士多德用迈米悉斯（Mime-sis）一字所称它的，这是说，它是一种再现、一种仿造、或者用形象的表现。”^①如此一来，亚氏《诗学》据说可以被视为现实主义文论的雏形。16 世纪诗学家并不满足于将摹仿仅仅理解为再现自然，而是引入艺术想象、虚构的思想，使摹仿论实际上变成创造论，即诗的摹仿不只是再现自然，更是创造自然。如斯卡利格说：“诗人所描写的完全是另一种自然和形形色色的命运；其实，诗人这样做，就不啻把自己化身为一个第二神灵。”^②这种看法在当时相当流行，锡德尼的说法很类似：“只有诗人……为自己的创新的气魄所鼓舞，在其造出比自然所产生的更好的事物中，或者完全崭新的，自然中所从来没有的形象中……实际上升入了另一种自然。”^③卡斯忒尔维特洛（Lodovico Castelvetro）也强调想象：“诗的主题得自诗人的发现和想象。”^④法国七星诗人之一龙沙（Pierre de Ronsard）则说：“创造不是别的，就是想象力的优良本性……诗人的目的就是在模仿，创造或表现凡是真的，或凡可能是真的事物。”^⑤凡此又似乎可见浪漫主义文论的端倪，其实这更多与人文主义思潮对主体性的高扬有关，其中有的借用了基督教的某些观念，如锡德尼说作诗是对上帝创造自然的摹仿，^⑥但追溯到古典传统，则无疑是对亚氏《诗学》所言诗人之功在于“讲述可能会发生者，即依可能如此或必然如此有可能发生者”（第九章，1451a34）的发挥。

亚氏《诗学》虽然没有明确提及“想象”和“虚构”，但亚氏意义上作诗的摹仿可以在想象和虚构的层面上进行。亚氏对制作性摹仿与复制性摹仿

① [英] 锡德尼：《为诗一辩》，钱学熙译，中国社会科学院文学研究所编：《文艺理论译丛》，知识产权出版社 2010 年版，第 521 页。

② [意] 斯卡利格：《诗学》，缪灵珠译，章安祺编订：《缪灵珠美学译文集》第 1 卷，中国人民大学出版社 1998 年版，第 360~361 页。此处“另一种自然”，原译是“另一种性质”。

③ [英] 锡德尼：《为诗一辩》，钱学熙译，中国社会科学院文学研究所编：《文艺理论译丛》，知识产权出版社 2010 年版，第 519 页。

④ Lodovico Castelvetro, *The Poetics of Aristotle Translated and Explained*, Book I, in H. Adams and L. Searle, eds., *Critical Theory Since Plato*, Boston: Michael Rosenberg, 2005, p. 177.

⑤ [法] 龙沙：《法语诗艺简篇——给阿台贡比教堂堂长亚尔封斯·德尔宾尼》，中国社会科学院文学研究所编：《文艺理论译丛》2006 年第 3 期，知识产权出版社，第 28 页。

⑥ 这种说法的直接来源当在中世纪，如托马斯·阿奎那说：“艺术的过程必须模仿自然的过程，艺术的产品必须仿照自然的产品”，摹仿自然的过程即摹仿上帝对自然的创造。参见高建平、丁国旗主编：《西方文论经典·第一卷，古代与中世纪》，安徽文艺出版社 2014 年版，第 492 页。阿奎那也将艺术摹仿自然的思想归于亚氏。不过，阿奎那强调艺术家通过摹仿自然领悟上帝的智慧，而锡德尼更突出诗人的创造性。

的区分及对前者的强调其实已经突显了非物质性媒介和想象性内容的摹仿。玛高琉斯(D. S. Margoliouth)的亚氏《诗学》译疏尤其强调这一点,^①巴恩斯《剑桥亚里士多德研究指南》也指出:“亚里士多德式的诗与我们的虚构观念相近……摹仿是虚构的再现。”^②16世纪诗学家对摹仿说的上述发挥,对于今天熟悉文论概念的人们来说可能很容易接受,但与亚氏《诗学》本身仍不免存在隔膜。究其原因,恐怕是由于亚氏《诗学》中的“摹仿”固然不排斥甚至可以涵盖再现、想象或虚构等,但其根本用意在于以摹仿为枢纽探究诗术与人类行为及理性之间的关系,所以亚氏要聚焦摹仿本身的行为性和对行为的摹仿,并以城邦政治伦理观照行为,而这些意涵在16世纪诗学从自然创造论维度对摹仿论的发挥中遗落殆尽。

三、目的问题

诗的目的与效果是既有区别又直接关联的问题。一方面,效果论包含了目的论所不涉及的作用机制问题,另一方面,效果毕竟要依据目的来衡量。在目的论问题上,16世纪诗学家普遍重申了贺拉斯的“寓教于乐”说。“寓教于乐”这个说法其实容易造成含混,仿佛乐只是手段,教才是目的。细究贺拉斯在《诗艺》中的表述,^③他是倾向于将教益和乐趣并列为诗之目的的。亚氏的《诗学》及其他著作同样言及诗或音乐的教益和愉悦功能,因此,16世纪的目的论阐述看起来与亚氏《诗学》相合拍,但这多少是刻意调和亚氏《诗学》与贺拉斯《诗艺》的结果。^④

16世纪诗学家对“寓教于乐”的阐发又有细微差异。锡德尼把教育和怡情悦性同时作为诗的目的,但两者都归于道德实践的目的。在《为诗一

① 参见陈明珠:《〈诗术〉译笺与通绎》,华夏出版社2020年版,第121~123页。

② [英]乔纳森·巴恩斯编:《剑桥亚里士多德研究指南》,廖申白等译,北京师范大学出版社2013年版,第361页。

③ “他(诗人)写的东西应该给人以快感,同时对生活有帮助……寓教于乐,既劝谕读者,又使他喜爱,才能符合众望。”[古罗马]贺拉斯:《诗艺》,杨周翰译,上海人民出版社2016年版,第450~451页。

④ 这种调和的起因是16世纪诗学家对亚氏《诗学》的接受起初正是通过贺拉斯的《诗艺》,参见[英]让·贝西埃、[加]伊·库什纳、[比]罗·莫尔捷等主编:《诗学史(上、下)》,史忠义译,河南大学出版社2010年版,第157页。某种程度上说,亚氏《诗学》的再发现弥补了贺拉斯《诗艺》所不能起到的作用,如使16世纪诗学家更多从诗体形式和功能方面来建构诗学,不再一味强调效仿古代范例,参见Daniel Javitch, *The Assimilation of Aristotle's Poetics in Sixteenth-Century Italy*, in Glyn P Norton, ed., *The Cambridge History of Literary Criticism, Vol. 3, The Renaissance*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 53-54.

辩》中，他说：“模仿是既为了娱情，也为了教育，并且娱情是为了鼓舞人们去担当那个他们本来会逃避的善行，而教育则是为了使人们了解那个感动他们，使他们向往的善行。”^① 特里西诺的“寓教于乐”中的“教”则并不单纯指道德实践，而是指向更一般的人生教导。在他看来，诗教是教人如何生活得美好，而美好生活的标准是宁静和愉快：“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……诗人寓教于乐，目的在于使人的生活美满。”^② 明屠尔诺（Antonio Sebastian Minturno）同时强调“教谕、娱乐和动人”。“动人”主要指语言表达有文采、优雅迷人，仍可与“娱乐”一同归入快感或快乐，所以，他又说：“完美的诗人能令人信服地给人教诲，但是应当时时提供快乐。”^③ 钦齐奥（Cinthio）在很多方面与明屠尔诺针锋相对，但在这个问题上却与明屠尔诺一致，同样一面要求教益一面强调愉悦。卡斯忒尔维特洛最离经叛道，只有他明确宣称：“照我说，人们发明诗歌，就是为了给平民大众提供快感和消遣，它的主题应该是普通人能理解的东西，普通人看懂了就会快乐。”^④ 这一说法的意图是要拉开诗与哲学的距离。他还试图将诗的快感目的论与亚氏《诗学》相调和，说亚氏《诗学》也认为快感是悲剧的唯一目的，理由是亚氏《诗学》说到“人人都通过摹仿获得愉快”（第四章，1448b4）。但他也不得不承认亚氏在讲悲剧“净化”时关注的是教益性的实用目的，于是只好判定亚氏自相矛盾，并说亚氏“应该规定实用只限于一种情况，即造成对恐怖和怜悯的净化”。^⑤ 塔索表面上和卡斯忒尔维特洛一样宣称诗的目的只有一个，但在快乐与教益何者更优先的问题上显得摇摆不定。他先说：“也许导向有用性的乐趣是诗的目的。”^⑥ “有用性”指对生活的有益教导。这似乎是将教益的目的置于快乐之上，但紧接着又说：“以乐趣为目的较之以获益为目的更高贵，因为追求快乐是为了快乐本身，而追求其它东西也是为了

① [英] 锡德尼：《为诗一辩》，钱学熙译，中国社会科学院文学研究所编：《文艺理论译丛》，知识产权出版社 2010 年版，第 522 页。

② [意] 特里西诺：《诗学》，缪灵珠译，章安祺编订：《缪灵珠美学译文集》第 1 卷，中国人民大学出版社 1998 年版，第 335 页。

③ [意] 明屠尔诺：《论诗人》，转引自陆扬：《文艺复兴诗学》，上海交通大学出版社 2012 年版，第 97 页。

④ Lodovico Castelvetro, *The Poetics of Aristotle Translated and Explained*, Book I, in H. Adams and L. Searle, eds., *Critical Theory Since Plato*, Boston: Michael Rosenberg, 2005, p. 178.

⑤ [意] 卡斯忒尔维特洛：《亚里士多德〈诗学〉疏证》，吴兴华译，刘小枫、陈少明主编：《诗学解诂》，陈陌等译，华夏出版社 2006 年版，第 263 页。

⑥ Torquato Tasso, *Discourses on the Heroic Poem*, trans. Mariella Cavalchini and Irene Samuel, Oxford: Clarendon Press, 1973, p. 10.

快乐。……追求这种益处不是为它本身而是为了别的东西。这就是为什么它不如快乐之目的可贵，且不大像最终目的。”^①塔索实际上将追求德性视为功利活动，进而把非功利的快乐置于教益目的之上。为了调和上述矛盾，塔索的解决办法是区分诗的两种属性，即诗既是它自身，又从属于一切技艺之君（政治术）。就前者而言，它以快乐为目的；就后者而言，它以教益为目的。

可见，16世纪诗歌目的论有两个倾向：一方面强调诗的教育功能，一方面强调诗的娱乐功能。教育功能侧重于人生伦理意义上的德性教育，^②娱乐功能则侧重于提供共通性的快感。尽管这两方面常常被结合起来说，即认为诗借助共通性的快感来达成普遍的德性教育，但两者的分离或者说快乐目的的独立也成为趋势。

亚氏《诗学》虽没有直接谈诗的目的，但结合其《尼各马可伦理学》《政治学》等著作仍可见端倪。首先，亚氏诗学和伦理学皆处于其政治哲学的框架内，无论是《尼各马可伦理学》中讲的品格德性（*ἠθικὴ ἀρετή*），还是《诗学》中讲的高尚和低劣（第二、六章等处），都“与社会成员在政治共同体中所属的位置高低、所要履行的职责密切相关”，^③而不等同于非政治的人生伦理意义上的好坏。亚氏《诗学》说悲剧人物最好是“声名显赫且气运亨通”之人（第十三章，1453a10），很可能暗指了悲剧的城邦属性。

其次，亚氏关于音乐目的的论述可以作为其诗术目的观的参照。亚氏《政治学》最后一卷论述音乐教育时讲到音乐有三种作用：“娱乐和安息”、“操修善德”和“操修理智”。^④这三者并非并列关系，而显然有高低之分。娱乐和安息作用对应灵魂的非理性部分，操修善德与陶冶性情直接相关，对应灵魂理性部分的实践理性，操修理智与音乐中包含的数理有关，对应的则是最高的理论理性。娱乐和安息作用对应的灵魂部分最低，同时也最具有共通性。这种共通性的快感实际上是大多数人分享音乐的目的（“人们研习音乐，目的的大都在于娱乐”^⑤）。但亚氏在承认音乐有此作用的同时也指出，完全以娱乐为目的其实是多数人的误识：“他们在追求终身的幸福时却误以寻常的欢娱当作心灵的愉悦。”^⑥“心灵的愉悦”应视为音乐的另两种高级目的的伴随物。

再次，亚氏《诗学》有两处关于快乐的说法值得注意。一处即卡斯忒

① Torquato Tasso, *Discourses on the Heroic Poem*, trans. Mariella Cavalchini and Irene Samuel, Oxford: Clarendon Press, 1973, p. 11.

② 塔索算是个例外，因为他注意从政治的视角理解德性教育的含义，较贴近亚氏的思路。

③ 陈明珠：《〈诗术〉译笺与通绎》，华夏出版社2020年版，第157页。

④ [古希腊]亚里士多德：《政治学》，吴寿彭译，商务印书馆1965年版，第416页。

⑤ [古希腊]亚里士多德：《政治学》，吴寿彭译，商务印书馆1965年版，第410页。

⑥ [古希腊]亚里士多德：《政治学》，吴寿彭译，商务印书馆1965年版，第419页。

尔维特洛看重的第四章开头讲摹仿的本质时说到的“人人都通过摹仿获得愉快”（第四章，1448b5）。作诗既然是摹仿，那么愉快就显得是作诗的目的。但细揣亚氏的表述，“获得愉快”与以愉快为目的毕竟有所区别，而且，这里的“愉快”应该同时涵盖《政治学》中说的“寻常的欢娱”和“心灵的愉悦”，而不只是“寻常的欢娱”。这也对应此句上一句（“人与其他动物的差异就在于，人最善于摹仿，人最初就是靠摹仿来做成学识”，第四章，1448b5）暗含的对两种摹仿的区分，即作为有别于动物的人类一般性的摹仿与以“做成学识”为目的的摹仿。第二处是第六章开头的悲剧定义：“悲剧是对一个高尚、完整、有分量的行动的摹仿，凭愉悦的言辞，这些样式分别各在其恰切的部分；是做戏而非通过叙述，靠怜悯和恐惧净化这样的一些感受。”（第六章，1449b20-25）考虑到亚氏《诗学》最重视悲剧或者说把悲剧当作最高的诗术样式，悲剧的目的某种意义上就最能代表诗术本身的目的。这里“愉悦的言辞”指什么？亚氏自己接下来做了一个补充说明：“所谓‘愉悦的言辞’，我说的是具有节奏、谐音和曲调的（言辞）。”（第六章，1449b25）而“所谓‘这些样式分别’，我指的是一些只以节奏，另一些也用曲调来达到目的”（第六章，1449b29-30）。看来，“愉悦的言辞”是指带有音乐性的言辞，这样的言辞更具审美性，所以令人愉悦。这里的“愉悦”同样可以兼指“寻常的欢娱”和“心灵的愉悦”，但不管怎样，“凭愉悦的言辞”（*ἡδυσμένῳ λόγῳ*）这一格式表述已经表明它属于手段，不是目的。而且，在其他地方，亚氏恰恰认为悲剧成熟的一个标志是言辞音乐性的弱化，如由适合舞蹈的四音步格变为适合说话的短长格（第四章，1449a20-25）。在悲剧六成分中，最与音乐相关的唱段被列在了最末。从悲剧定义来看，悲剧真正的目的应该与“净化这样的一些感受”直接相关。当然还可以问，“净化”的目的又是什么？这恐怕还是要从上述操持善德和操持理智着眼。在希腊人的普遍观念中，音乐是广义的诗，但亚氏对音乐和诗大体上是分别讨论的。上文已述，亚氏对诗的分析逐步突显了以言辞为媒介的对行为的做戏式摹仿，这一过程暗中拉开了音乐与诗的距离。如果说单纯的音乐由于缺乏言辞编织的故事性，所以娱乐和憩息的作用较明显的话，那么，就作得好的诗而言，对实践理性和理论理性的要求也就更高，相应地在操持善德和操持理智方面的作用也就更突出。不过，既然亚氏将诗学置于政治哲学框架之内，那么他应该还是把诗的主要目的放在培养善德方面，尤其是城邦卫士的善德，毕竟操持理智是哲人的事情。只是实践理性本身需要理论理性的指导，真正好的诗人不应缺乏理论理性，所以作诗的目的也会与理论理性的操持相关。至于“心灵的愉悦”，则同样是伴随性的。

正因为亚氏看来，作诗的目的不是提供共通的快感，所以他说，“不

应从悲剧里寻求各种快感，而只是寻求属于它本身的那种快感”（第十四章，1453b10），作诗也不是为了一般意义上的道德教育，所以他并不看好那种好人有好报坏人有坏报的道德剧。^①他说：“似乎由于观众的软弱，此类结构才被当成第一等的……但这并非悲剧的愉悦，毋宁更合乎谐剧。”（第十三章，1453a30-35）在亚氏那里，理想悲剧的理想观众不应是“软弱的”普通人。值得一提的是，16世纪诗学家强调诗的道德功能，多少是受到了阿威罗伊等中世纪阿拉伯学者的亚氏《诗学》阐释的影响。阿威罗伊非常看重诗服务于道德美刺的目的，他说：“（亚氏说）人要摹仿的每一种意志行为非善即恶……每一种比喻和描述都意在赞扬或指责。”^②这偏离了亚氏《诗学》以有意的含混方式表达出的思想（如第二章，1448a1-5），亚氏的含混不是要取消或弱化诗的伦理意义，而是要求对诗和作诗行为中所显出的人类行为品质的含混性有深入认识。16世纪诗学的道德、娱乐双重目的论取向也与这一时期诗学所保留的修辞学倾向有关，^③后者的基本关切是诗所能施加于受众的影响。例如，亚氏《诗学》中的“可能性”（εἰκόσ）主要关乎情节的逻辑序列和可理解问题，而16世纪诗学普遍将其转换为对“逼真性”的强调，后者基于诗与受众信念的关系，如只有接近真实的才更能令读者信服并感到愉悦。^④

四、效果问题

悲剧的“卡塔西斯”论是亚氏《诗学》中被后人反复讨论的问题。它大体上是关于悲剧的情感效果或快感的。“卡塔西斯”论最核心的一句话就是第六章悲剧定义中提到的悲剧“靠怜悯和恐惧卡塔西斯这样的一些感受”（第六章，1449b26-28）。亚氏确实强调悲剧应产生令人怜悯和恐惧的效果，例如他在探讨悲剧情节构合的优劣时就是以能否产生怜悯和恐惧作为重要的

① 即《诗学》所讲的双线情节。“最好的悲剧结构”不应写“极恶之人由幸运转为不幸”，也不应写悲剧人物“从厄运转为好运”（第十三章，1452b30-35）。

② [阿拉伯]阿威罗伊：《论诗术中篇义疏》，[美]巴特沃斯英译，刘舒汉译，华夏出版社2009年版，第53页。

③ 十六世纪诗学在诗歌言语构成、风格分析、修辞与辩证的关系等问题中都吸收了古典修辞学，尽管也在逐渐突破古罗马以来以修辞学统摄诗学的传统，并借用古典修辞学的理论资源助推以俗语诗歌论为中心的民族诗学。

④ 参见 Daniel Javitch, *The Assimilation of Aristotle's Poetics in Sixteenth-Century Italy*, in Glyn P Norton, ed., *The Cambridge History of Literary Criticism, Vol. 3, The Renaissance*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 56-57。当然，这里还涉及十六世纪诗学家对亚氏《修辞术》的接受问题。

判断标准，认为这是悲剧摹仿的特性，“最好的悲剧的结构不应是单一的而是缠绕的，且所摹仿的应是令人恐惧和怜悯者（这是此种摹仿的特性）”（第十三章，1452b30）。悲剧快感也与怜悯和恐惧直接相关：“（悲剧）诗人应通过摹仿从怜悯和恐惧中提供快感。”（第十四章，1453b10）亚氏《诗学》中提到怜悯和恐惧的地方很多，给人一种印象，似乎悲剧应最大限度地激发观众的怜悯和恐惧，或者说激发怜悯和恐惧的程度越高效果就越好。然而，确实不应忽视《诗学》中“卡塔西斯”一词的重要性。“靠怜悯和恐惧卡塔西斯这样的一些感受”中的“这样的一些感受”，从句子结构看主要也是指怜悯和恐惧，所以，这句话可以理解为通过激发怜悯和恐惧净化怜悯和恐惧。怜悯和恐惧是容易带有负面性的感受，所以是需要被卡塔西斯的对象。“卡塔西斯”一般有心理上的“疏泄”和精神上的“净化”两种解释。前者大意是“以激情的轻微放纵代替极端放纵”，“给予激情一个无害的发泄口”，^①从而恢复心理平衡。依此，悲剧就成了“心理疗法”的工具，这并不符合亚氏对作诗目的的看法，并且降低了亚氏的心性高度。相较之下，“净化”的解释更可靠。有必要结合柏拉图《智者》（226d1 - 10）中异乡人的说法来理解“净化”，^②即“净化”是一种划分术，“把‘低劣的东西’和‘优秀的东西’分离开来”，“把‘类似的东西’与‘类似的东西’”分离开来。将这一说法用在亚氏《诗学》中，那么亚氏的“净化”可能是指好的悲剧通过虚拟的故事激发怜悯和恐惧，使观众能够将表面相似的低劣的怜悯和恐惧与优秀的怜悯和恐惧区分开，祛除前者保留后者，从而养成怜悯应当怜悯之事，恐惧应当恐惧之事的习性。这一过程不仅有快感，而且包含了实践理性和理论理性的认识，不单纯是情感心理的作用。所以，亚氏强调，“必须从事件中来制造这些快感”（第十四章，1453b10），“尽管恐惧和怜悯可出自扮相”（第十四章，1453b1）。情节与扮相^③所制造的怜悯和恐惧有何不同？从情感心理本身来说没有什么不同，不同在于，由情节制造的怜悯和恐惧更能够与灵魂的认识产生关联，从而更能作用于性情。亚氏说，“最好的悲剧的结构不应是单一的而是缠绕的”，所谓“缠绕的”结构是指“在其中凭借突转或恍悟或并此二者推移者”（第十章，1452a15）。突转和恍悟被亚氏视为情节的两个基本成分（第三个成分是苦难），恰恰因其与认识有关。此外，惊异感也是亚氏《诗学》多次提到的悲剧（以及史诗）效果（第九、十八、二十四章），尽管它似乎是怜悯和恐惧的次级概念，即令人惊异的情节有

① 陈明珠：《〈诗学〉译笺与通绎》，华夏出版社 2020 年版，第 222 页。

② 参见刘小枫：《巫阳招魂：亚里士多德〈诗学〉绎读》，三联书店 2019 年版，第 427 页。

③ 扮相属于舞台表演方面的要素，在亚氏《诗学》悲剧六成分中位列第五，但它与唱段都不是本质性成分。

助于增强怜悯和恐惧。惊异感同样与认识有关，因为“惊奇之中蕴含了学习的欲望”（《修辞术》1371a31）。^① 亚氏虽然没有细谈悲剧快感的具体来源，但可从两个方面理解这种快感：一者，在摹仿的虚拟情境中激发的强烈感受本身就是快感（尽管恐惧和怜悯在实际生活中往往是不快甚至痛苦的感受）；二者，灵魂净化的体认过程（尤其是惊异感的产生）带有快感成分，“惊异令人愉悦”（《诗学》第二十四章，1460a15，比较《修辞术》1371a31）。

对“卡塔西斯”论的关注很大程度上正是从16世纪开始的。明屠尔诺、卡斯忒尔维特洛、钦齐奥、特里西诺、罗伯泰洛等大多承袭亚氏，从“怜悯”、“恐惧”和“卡塔西斯”这三个关键词去阐释悲剧的效果。明屠尔诺说，悲剧激发的怜悯和恐惧有净化作用，原因在于“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”，从而“洗净观众心中莫大的烦乱”，使心灵“安然忍受命运的打击”。^② 怜悯和恐惧何以最能约束灵魂的狂热？明屠尔诺提到，观众在悲剧中看惯了他人的不幸，因他人之不幸而产生的怜悯和恐惧能够让人领会造成不幸的根源在于那些灾源祸水的激情。不过，明屠尔诺没有沿着这个思路往下走，而是转而强调：悲剧错误是人性所难免的，悲剧呈现了人世无常的真相，所以悲剧是教人谨慎处世，以他人的不幸遭遇为经验巧妙避开灾难，如避不开也能逆来顺受。

卡斯忒尔维特洛的看法和明屠尔诺很接近。他在疏解亚氏《诗学》第六章时解释了恐惧和怜悯何以能净化恐惧和怜悯，那是因为在悲剧中经常看到可怜、可怕之事，从而能够在真正遇到此类事情时“使怜悯和恐惧在我们心中减弱”，好比瘟疫流行期间，“开始有三四个人死去，我们感到怜悯和恐怖，但是我们看见成百成千的人们死去，怜悯和恐怖的激情就在我们心里中止了”。^③ 无论是卡斯忒尔维特洛还是明屠尔诺，都把“净化”理解为弱化甚至清除激情的心理过程。那么，悲剧快感的来源是什么呢？卡斯忒尔维特洛认为在于弱化甚至清除激情的过程中形成的认识，他指出两种令人喜悦的认识：一种是“当看到别人不公正地陷入逆境因而感到不快的时候，我们同时也认识到自己是善良的……这种认识自然引起很大的快感”；^④ 另一种则与上述明屠尔诺的说法如出一辙，即观看悲剧使人“不知不觉就明白

① 苗力田主编：《亚里士多德全集》第9卷，中国人民大学出版社1994年版，第387页。

② [意]明屠尔诺：《诗艺》，缪灵珠译，章安祺编订：《缪灵珠美学译文集》第1卷，中国人民大学出版社1998年版，第387页。

③ [意]卡斯忒尔维特洛：《亚里士多德〈诗学〉疏证》，吴兴华译，刘小枫、陈少明主编：《诗学解诂》，陈陌等译，华夏出版社2006年版，第245页。

④ [意]卡斯忒尔维特洛：《亚里士多德〈诗学〉疏证》，吴兴华译，刘小枫、陈少明主编：《诗学解诂》，陈陌等译，华夏出版社2006年版，第264页。

了世途艰险和人事无常的道理”。^①

卡斯忒尔维特洛和明图尔诺都注意从认识的维度理解悲剧的快感效果，似乎进一步深化了亚氏的净化论。然而，将“净化”理解为弱化甚至清除怜悯和恐惧之类激情是有问题的，因为这意味着理想的悲剧观众不仅会对生活中的不幸无感，而且也会对悲剧所表现的不幸无感。另外，他们所归结的认识，无论是人世无常的道理，还是自我善良的体认，都是从多数人的处世感悟或生存感觉出发，有别于亚氏《诗学》面向政治人的政教意涵。

与卡斯忒尔维特洛和明图尔诺相比，钦齐奥的效果论更强调道德感化（这一点与锡德尼类似）。他说，悲剧“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”。^② 不仅悲剧如此，诗人的根本任务就是“扬善贬恶，通过可怖可悯的事迹使读者嫉恶如仇”。^③ 可怜和可怕的事迹为何能感化观众从善？钦齐奥以《俄狄浦斯》为例给出了解释：“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？”^④ 此说无法解释亚氏所说的悲剧诗人“通过摹仿从怜悯和恐惧中提供快感”的问题，所以，钦齐奥只好从设置情节悬念等纯形式方面去讲悲剧快感。而且，对道德感化的强调也使他倾向于以快乐收场的混合悲剧，因为以快乐收场能“使观众感到更大满足和受到更好教育”。^⑤ 这显然属于他自述的“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”。^⑥

在效果论问题上，亚氏《诗学》结合情感和认知的灵魂净化路向仍是可辨析的，16 世纪诗学则是从道德感化论和生存感觉论两个方向“发展”了亚氏《诗学》的灵魂净化论。这些阐发虽然表面上使亚氏的某些未曾明

① [意] 卡斯忒尔维特洛：《亚里士多德〈诗学〉疏证》，吴兴华译，刘小枫、陈少明主编：《诗学解诂》，陈陌等译，华夏出版社 2006 年版，第 264 页。

② [意] 钦齐奥：《〈狄多〉辩》，缪灵珠译，章安祺编订：《缪灵珠美学译文集》第 1 卷，中国人民大学出版社 1998 年版，第 406 页。

③ [意] 钦齐奥：《论传奇诗的创作》，缪灵珠译，章安祺编订：《缪灵珠美学译文集》第 1 卷，中国人民大学出版社 1998 年版，第 425 页。

④ [意] 钦齐奥：《论喜剧与悲剧的创作》，缪灵珠译，章安祺编订：《缪灵珠美学译文集》第 1 卷，中国人民大学出版社 1998 年版，第 409 页。

⑤ [意] 钦齐奥：《论喜剧与悲剧的创作》，缪灵珠译，章安祺编订：《缪灵珠美学译文集》第 1 卷，中国人民大学出版社 1998 年版，第 410 页。

⑥ [意] 钦齐奥：《〈狄多〉辩》，缪灵珠译，章安祺编订：《缪灵珠美学译文集》，中国人民大学出版社 1998 年版，第 405 页。

言的思想变得“更加直接和明确”，但并不是从亚氏的说法中合理推导出来的。^①

五、统一性问题

情节统一性问题是16世纪诗学论争的焦点之一，并与如何看待流行的传奇诗及其写法问题相关。亚氏《诗学》亦被卷入该论争之中，反映出“亚氏《诗学》的方法和路向特别契合根据各种文体的形式和功能及其差别来界定诗的新需求”。^②以明屠尔诺等为代表的保守派认为，应恪守由亚氏《诗学》所阐述的并由最优秀的希腊和拉丁诗人所实践的关于情节统一性的原则，即“情节不外是摹拟一件单独的、完整的、有相当长度的事迹”，^③它具有普适性，无论是戏剧还是叙事诗（包括传统的英雄史诗和时兴的传奇诗），都应遵从此原则，只不过叙事诗通过穿插许多枝节来扩大规模、增加篇幅。而当时受到追捧的博亚尔多、阿里奥斯托等人的传奇诗不符合此原则，因为这些作品“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”，^④“许多枝节离题万丈，脱离了主要的情节和手边的题材”。^⑤阿里奥斯托的《疯狂的罗兰》尤为典型，因为该作先以罗兰为主角，后又以鲁哲罗为中心。明屠尔诺认为，传奇诗不过是取悦了鉴赏力低下的大众。

以钦齐奥等为代表的激进派不认同保守派对传奇诗的批评。在激进派看来，情节统一的要求不是普遍原则，反而是要依据新的时代需求加以打破的清规戒律。钦齐奥说：“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。”^⑥至于《疯狂的罗兰》前后有两个主人公，也不应受到非难，因为“他（阿里奥斯托）是依照心目中的事件的顺

① 参见 Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1986, pp. 300 - 301。

② Daniel Javitch, *The Assimilation of Aristotle's Poetics in Sixteenth-Century Italy*, in Glyn P Norton, ed., *The Cambridge History of Literary Criticism, Vol. 3, The Renaissance*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 62.

③ [意] 明屠尔诺：《诗艺》，缪灵珠译，章安祺编订：《缪灵珠美学译文集》第1卷，中国人民大学出版社1998年版，第371页。

④ [意] 明屠尔诺：《诗艺》，缪灵珠译，章安祺编订：《缪灵珠美学译文集》第1卷，中国人民大学出版社1998年版，第375页。

⑤ [意] 明屠尔诺：《诗艺》，缪灵珠译，章安祺编订：《缪灵珠美学译文集》第1卷，中国人民大学出版社1998年版，第372页。

⑥ [意] 钦齐奥：《论传奇诗的创作》，缪灵珠译，章安祺编订：《缪灵珠美学译文集》第1卷，中国人民大学出版社1998年版，第418页。

序的”。^①

卡斯忒尔维特洛则强调亚氏的情节统一性原则只适用于戏剧，而不适用于史诗（包括传奇诗）。这一原则被他概括为：“情节的行动应该只是一个，只关系到一个人，如果行动不止一个，就该依附另一个才是……由于相互依附，可以被认为是一个行动”。^② 亚氏赞赏荷马史诗也采取“单一情节”，只不过因为这样更能“显示诗人的功力”，但这“不是出于必要”。^③ 戏剧之所以适用该原则，是由于舞台演出的限制，“并不是因为情节本身不适于容纳更多的行动”。^④ 换言之，该原则亦非戏剧的本质要求。卡斯忒尔维特洛把亚氏《诗学》的情节统一性原则说成“只关系到一个人”，这似乎明显有问题，因为亚氏《诗学》说：“情节之为一，并非如有些人认为的那样，只要是关于一个人的〔就为一〕。”（第八章，1451a15）不过，卡斯忒尔维特洛和亚氏所说的“关于一个人”应该都是指关于一个主人公，因为很显然，不论情节是否为一，都很难只涉及一个人物。

看起来，在这场论争中，激进派占了上风，因为保守派除了一再重申古典诗艺的权威之外没能提出有力的论证，而激进派则有一个十分合乎时代需求且似乎很有说服力的理由，即不限于单一情节可以增加丰富性。钦齐奥强调：“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”，^⑤ 卡斯忒尔维特洛也说：“情节具有众多的行动、变化、新奇的事件和大量的人物与民族，自然会使人感到快乐、雄伟、壮丽。”^⑥ 至于保守派对传奇诗的枝节离题太远的批评，钦齐奥有所妥协，他承认：“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，连接到他所要处理的主题的各部分上”。^⑦

然而，亚氏的情节统一论或许自有无论是激进派抑或是保守派都未曾

① [意] 钦齐奥：《论传奇诗的创作》，缪灵珠译，章安祺编订：《缪灵珠美学译文集》第 1 卷，中国人民大学出版社 1998 年版，第 418 页。

② [意] 卡斯忒尔维特洛：《亚里士多德〈诗学〉疏证》，吴兴华译，刘小枫、陈少明主编：《诗学解诂》，陈陌等译，华夏出版社 2006 年版，第 247 页。

③ [意] 卡斯忒尔维特洛：《亚里士多德〈诗学〉疏证》，吴兴华译，刘小枫、陈少明主编：《诗学解诂》，陈陌等译，华夏出版社 2006 年版，第 248 页。

④ [意] 卡斯忒尔维特洛：《亚里士多德〈诗学〉疏证》，吴兴华译，刘小枫、陈少明主编：《诗学解诂》，陈陌等译，华夏出版社 2006 年版，第 247 页。

⑤ [意] 钦齐奥：《论传奇诗的创作》，缪灵珠译，章安祺编订：《缪灵珠美学译文集》第 1 卷，中国人民大学出版社 1998 年版，第 418 页。

⑥ [意] 卡斯忒尔维特洛：《亚里士多德〈诗学〉疏证》，吴兴华译，刘小枫、陈少明主编：《诗学解诂》，陈陌等译，华夏出版社 2006 年版，第 247 页。

⑦ [意] 钦齐奥：《论传奇诗的创作》，缪灵珠译，章安祺编订：《缪灵珠美学译文集》第 1 卷，中国人民大学出版社 1998 年版，第 418 页。

充分领会的含义。《诗学》中说：“悲剧是对一个完整的，即一体的，且具有一定分量的行动的摹仿……有起始、中段、完结，方为一体。”（第七章，1450b20-25）；“既然〔情节〕是对行动的摹仿，就是对一即这个整体的摹仿。事件成分要组合到这样，以至若任何成分改动或删削，就会使整体变化或松动。”（第八章，1451a30）情节之为一，不在于是否只有一个主人公，也不在于是否只写一个事件，而在于事件能否“按照可能如此或必然如此”有序和有分量地组合成一个整体。情节的“一”具有抽象的哲学蕴含，与情节事件的多少没有本质关联。“将事件（*pragmata*）整合为一个行动（*praxis*）——一个整体——乃是悲剧模仿决定性的特征……这样的整体乃是‘放到一起’，因为只有通过假设，我们才能掌握一个起点，且只有人为断定，我们才能从我们的生活全景中设定结尾。”^① 钦齐奥没有理解亚氏不看好围绕一个人表现其诸多事迹的写法，真正原因在于一个人的诸多事迹往往只是因其关乎一个人而容易被想当然地当作一个整体。悲剧的技艺恰恰是要从不具有整体性的真实生活中做出一个整体。低劣的诗人只能做出表面化的整体，高明的诗人却能做出“真的”整体，尽管有时倒不像整体。

在亚氏那里，情节统一原则对于以言辞为主媒介且摹仿行动的诗术样式来说是本质的要求。“关于叙述性的、用格律文的摹仿技艺，显然也应该像在悲剧中那样构合有戏剧技艺的情节，即关乎一个一体的，即完整的，有起始、中断和完结的行动。”（第二十三章，1459a15-20）至于史诗与悲剧在这方面的差别，亚氏的看法是，史诗“因为是叙述，就有可能同时作成事情的诸多部分”，可以“插入不同的穿插”（第二十四章，1459b25），而戏剧中的穿插只能“很简洁”（第十七章，1455b15）。尽管在亚氏《诗学》中，悲剧总体上高于史诗，但亚氏仍然承认史诗具有内容丰富、气派宏大的优势。不过，史诗制作同样应该“合乎本性”（第二十四章，1459b27），这里的“合乎本性”就是指整体性原则。荷马史诗仍然堪称典范。荷马史诗中的许多穿插枝节不仅增加了丰富性和趣味性，更重要的是它们仍然是构合成一个有机整体的组成部分，尽管枝节看起来总是游离的。此外，卡斯忒尔维特洛等人所认为的亚氏《诗学》要求的“单一情节”与亚氏《诗学》中说到的“单一情节”（或译“简单情节”）不是一回事。前者实际上是卡斯忒尔维特洛对亚氏情节统一原则的误解性说法，后者相对于缠绕式情节（或译“复杂情节”）而言，指没有凭借突转或恍悟来推动的情节。亚氏恰恰认为“最好的悲剧的结构不应是单一的而是缠绕的”（第十三章，1452b30）。

^① [美] 戴维斯：《哲学之诗：亚里士多德〈诗学〉解诂》，陈明珠译，华夏出版社2012年版，第71页。

虽然钦齐奥和卡斯忒尔维特洛都对亚氏《诗学》的情节统一论不明就里，但是新古典主义时期盛行并为后人诟病的“三一律”恰恰源于此二人。他们的依据仍然是亚氏《诗学》。钦齐奥和卡斯忒尔维特洛强调的主要是时间整一和地点整一。^① 此二者都是从他们所理解的情节整一生发出来的。稍晚一点，锡德尼在《为诗一辩》中批评英国最早的悲剧《高蒲德克》时也有类似看法。^②

亚氏确实讲到戏剧在时间和空间上的限制问题。时间整一律一般是对故事时间的限制，^③ 其主要依据就是亚氏《诗学》第五章中说的：“在长度方面，〔悲剧〕尽量〔保持〕在太阳〔起落〕一周或稍稍超出，而史诗制作则没有时间上的限制，（长度上）也就不同。”（第五章，1449b10）“太阳起落一周”是多少时间，指故事时间还是演出时间？这是《诗学》研究中一个有名的公案。笔者认同罗念生之说，即认为指白天的演出时间。^④ 可补充的一个理由是，如不这样理解则“稍稍超出”的说法实属无谓之谈。此处的“长度”应主要指剧本的篇幅。悲剧受演出时间限制，影响了篇幅。这也符合第七章末尾所说的悲剧的长度受制于比赛和观剧的时间。史诗制作不需要考虑演出时间，^⑤ 所以长度（篇幅）也就与悲剧不同。略显含混的是，在亚氏那里，篇幅长度与情节长度相应，篇幅越长意味着情节的容量越大，但情节的长度或容量毕竟不等同于故事时间的长短。况且，亚氏倒是说：“就长度而论，情节只要有有条不紊，则越长越美。”（第七章，1451a10）既如此，他怎会刻意将故事时间限定为 12 小时或 24 小时？至于地点整一律，学界亦公认其是对亚氏《诗学》的误解。^⑥

① 钦齐奥突出了时间整一律，卡斯忒尔维特洛则宣称：“（戏剧）只能表现发生在同一地点与时间不超过十二小时的行动”，参见刘小枫、陈少明主编：《诗学解诂》，陈陌等译，华夏出版社 2006 年版，第 266 页）。

② [英] 锡德尼：《为诗一辩》，钱学熙译，参见中国社会科学院文学研究所编：《文艺理论译丛》，知识产权出版社 2010 年版，第 554 页。

③ 卡斯忒尔维特洛认为表演的时间与所表演的故事的时间必须完全一致，参见刘小枫、陈少明主编：《诗学解诂》，陈陌等译，华夏出版社 2006 年版，第 242 页，后来新古典主义者对此有所修正。

④ “古雅典悲剧于一二月之间及三四月之间上演（限于白天），每个悲剧诗人上演三出悲剧和一出萨堤洛斯剧，占一天时间”[古希腊]亚理斯多德：《亚理斯多德〈诗学〉〈修辞学〉》，罗念生译，上海人民出版社 2015 年版，第 34 页。

⑤ 如罗念生所言，史诗的故事时间并非毫无限制，无需顾及。参见[古希腊]亚理斯多德：《亚理斯多德〈诗学〉〈修辞学〉》，罗念生译，上海人民出版社 2015 年版，第 34 ~ 35 页。这更说明了此处的时间不是故事时间。

⑥ 因为“亚理斯多德并没有说舞台所代表的地点是不能变换的”，[古希腊]亚理斯多德：《亚理斯多德〈诗学〉〈修辞学〉》，罗念生译，上海人民出版社 2015 年版，第 102 页。

六、诗的地位问题

16世纪诗学对诗的本质、目的、效果、统一性等问题的探讨某种意义上是以诗的更高地位为前提或目标导向的，其直接的问题意识则是如何为诗辩护。重估诗的地位一方面是为了改变经院哲学长期以来基于神学立场对诗的轻视态度，^①另一方面也是为了回应新兴的世俗阶层及其知识人代表出于功利考量对诗的贬低。文艺复兴时期，为诗辩护的理论家往往兼有诗人身份，因此，这种辩护很大程度上是诗人为自己的艺术辩护。这一时期，真正开创为诗辩护传统的诗人兼诗学家是薄伽丘，^②至16世纪中后期，欧洲诗学文本中经常可见为诗申辩的自觉意识，其中影响最大的是锡德尼的《为诗一辩》，而亚氏《诗学》仍然是其所依凭的主要思想资源之一。

锡德尼反驳了当时知识界对诗的四种指责：诗不实用；诗是谎话的母亲；诗是腐化的保姆；柏拉图的理想国驱逐诗人。他的反驳要点是：诗能使人向善，因而是最高、最有功效的学问；诗本来就是虚构，不存在说谎的问题；坏诗人对诗的滥用不能作为批判诗本身的理由；柏拉图驱逐诗亦是防范诗的滥用，柏拉图的《伊翁》给予诗以崇高的赞美。

且不论锡德尼通过重新理解柏拉图对诗的态度来为诗辩护是否完全恰当，他对“诗人多谎”之批评的反驳倒像是谨遵了亚氏的教导。《诗学》第二十五章说如果诗人“被批评为不真实，也许应该以这种方式来反驳：就像索福克勒斯说的，他如其所当是那样制作，而欧里庇得斯则如其所是那样制作。如果这两个理由不行，还可以说因为有人相信：比如关于诸神”（第二十五章，1460b30-35）。在亚氏这里，“如其所当是地制作”和“如其所是地制作”都可以作为诗人自我辩护的理由。原文说的是“这两个理由”，很多中译本忽略后者，恐怕是没有理解有时候“如其所是地制作”同样可能显得不真实。虽然“已经发生的事则显然是可能的”（第九章，1451b17），但“不可能的可能如此比可能而不可信者还更可取些”（第二十四章，1460a27）。亚氏《诗学》恰恰是承认诗人说谎的，甚至说谎是诗的原则之一，无需因此批评诗人。诗人编织故事，这本身就是系统性地说谎，如戴维

① 到13世纪，圣托马斯·阿奎那仍然称“诗乃是最卑下的知识部门”（[意]圣托马斯·阿奎那：《神学大全》第1部，转引自缪灵珠译，章安祺编订：《缪灵珠美学译文集（第一卷）》，中国人民大学出版社1998年版，第458页）。

② 这不是说薄伽丘是中世纪后期以来第一个为诗辩护的诗人。但丁和彼特拉克都在为诗辩护这一主题上有所论述，但他们大体限于为自己的作品辩护，薄伽丘则同时也在普遍意义上为诗辩护。

斯所言：“诗人必然将对于某事的分析呈现为好像是一个有前因后果的叙述。情节越是貌似真实、天衣无缝，隐含的欺骗就越是周到彻底。”^① 问题只在于谎说得好不好，是否显得合乎情理，或者是否“达到其自身目的”（第二十五章，1460b24）。在这方面，荷马又是典范，“荷马最会教其他那些人应该如何说假话，那就是似是而非的推断”（第二十四章，1460a19-20）。或许可以说，在亚氏看来，只有当诗人的谎说得不好时，对诗人说谎的批评才是有效的。锡德尼的辩护则相当于说诗人作诗这一行为本身已经向读者或观众表明自己在说谎，如此一来，说谎也就不成其为说谎。这当然也是对的。但他所谓的诗人努力告诉受众“什么应当或不当存在”，^② 其实不同于亚氏或索福克勒斯所说的“如其所当是地制作”。这涉及“美化”问题。就人物塑造而言，亚氏《诗学》中的“美化”主要是指将人物的性情特征和德性品质刻画得更鲜明，而非抹去人物的不良性情，^③ “像荷马就把阿基琉斯写成冷酷的典型，但还是个好人”（第十五章，1454b14）。锡德尼想的则是理想的诗应呈现善恶分明的人和世界，唯有如此，诗才能发挥其最本质的道德感化作用。“有人只是读了‘高卢的爱末笛斯’……就发觉自己衷心感动得去实行礼让，宽容，尤其是勇敢。”^④ 所以，他会将英雄史诗视为最好的诗歌类型，英雄史诗的一般特点正是善恶高低泾渭分明。而在亚氏《诗学》中，史诗（或叙事诗）总体上低于悲剧，其中的根本原因在于，“肃剧所模仿的高尚是含混而非明晰的高尚”，^⑤ 更突显现实生活的伦理状况，从而“比叙事诗更具有理智德性的教育作用”。^⑥

锡德尼的目的不仅是回应批评，更重要的是，他把诗置于“一切人间学问”的顶端。《为诗一辩》开篇不久就诉诸诗对于人类文明起源的意义，说诗是“最初的光明给予者”。^⑦ 这当然不算新鲜的说法，因为在古希腊人的传统观念中，诗人就是各种神事和人事知识的保存和传授者。但诗的权威后

① [美] 戴维斯：《哲学之诗——亚里士多德〈诗学〉解诂》，陈明珠译，华夏出版社 2012 年版，第 196 页。

② [英] 锡德尼：《为诗一辩》，中国社会科学院文学研究所编：《文艺理论译丛》，知识产权出版社 2010 年版，第 544 页。

③ 亚氏《诗学》中的“美化”还涉及情节安排问题，指情节应排列得当、脉络清晰、分量适宜。

④ [英] 锡德尼：《为诗一辩》，钱学熙译，中国社会科学院文学研究所编：《文艺理论译丛》，知识产权出版社 2010 年版，第 535 页。

⑤ 刘小枫：《巫阳招魂：亚里士多德〈诗学〉绎读》，三联书店 2019 年版，第 410 页。

⑥ 刘小枫：《巫阳招魂：亚里士多德〈诗学〉绎读》，三联书店 2019 年版，第 410 页。

⑦ [英] 锡德尼：《为诗一辩》，钱学熙译，中国社会科学院文学研究所编：《文艺理论译丛》，知识产权出版社 2010 年版，第 515 页。

来遭到了哲学、史述、法律、宗教等的挑战。因此，欲抬升诗的地位就要将诗与各种知识门类相比较。诗与宗教的关系比较特殊，锡德尼不能将诗置于宗教之上，但宗教并不算“人间学问”。他的策略是：一方面化解两者的冲突，因为《圣经》中也有诗的部分，他将这种诗尊为第一类诗，然后敬而远之；另一方面，他借基督教神学的框架来为他的诗歌创造论提供依据。人是依上帝形象而造，因而“人在一个更低的层次上复制了上帝作为创造者的作用”。^①除宗教之外，锡德尼的列举几乎涵盖中世纪所有学科，它们无不以自然为对象，因而不能超越自然，唯有诗人创造了另一种自然，从而“与自然携手并进”。^②再者，所有人间学问虽然各有目的，但都以德行为最终目的，而诗最能启发德行，故而是人间学问之君王。在此处，锡德尼引入了诗与道德哲学、史述以及法律的高下比较。

锡德尼关于诗高于史述的论辩显然源自亚氏《诗学》中的著名说法：“诗比之史述更具哲学性、更高，因为诗更多讲述普遍之事，而史述更多讲述个别之事。”（第九章，1451a35）亚氏《诗学》没有直接谈及诗与哲学的高下，而锡德尼则论证了诗之所以不仅优于史述而且优于哲学（道德哲学）的原因在于，它兼具二者的长处而克服了二者的短处，也就是以美的形象“结合了一般的概念和特殊的实例”。^③不过，亚氏《诗学》未必没有内在地包含这种结合，毕竟诗形象地展现个别之事只是常识。但在亚氏那里，诗能够结合哲学与史述，并不意味着诗高于哲学。“诗比之史述更具哲学性、更高”的说法一方面拉近了诗与哲学的关系，另一方面也暗示了哲学仍高于诗。亚氏解释诗所讲述的普遍之事是指“根据可能如此或必然如此某一类人可能会说或会行〔之事〕”（第九章，1451a35）。这仅表明诗接近哲学而不等于哲学，或者说，作诗这种行为性的摹仿具有哲学性，是因为它通过显现平常生活中的不平常，个别性背后的普遍性，制造了惊异，为哲学之思提供了起点。锡德尼以漫画笔法将道德哲学家描绘成道德箴规的提供者，如此，诗也仅仅成了道德箴规的形象展现。锡德尼满足于此，所以他说，一切人间学问的终极目的是“行动得好而不是仅仅知道得好”，^④这里的“行动”指的只是道德实践。诗最能启发德行，因而是最高的学问。所谓“行动得好”

① [美] 哈比布：《文学批评史：从柏拉图到现在》，阎嘉译，南京大学出版社2017年版，第243页。

② [英] 锡德尼：《为诗一辩》，钱学熙译，中国社会科学院文学研究所编：《文艺理论译丛》，知识产权出版社2010年版，第519页。

③ [英] 锡德尼：《为诗一辩》，钱学熙译，中国社会科学院文学研究所编：《文艺理论译丛》，知识产权出版社2010年版，第526页。

④ [英] 锡德尼：《为诗一辩》，钱学熙译，中国社会科学院文学研究所编：《文艺理论译丛》，知识产权出版社2010年版，第524页。

仍然像在引证亚氏，因为《诗学》说：“幸福与不幸福是在行动中，目的是行动而非品质。”（第六章，1450a15）《尼各马可伦理学》第一卷（1098b31 - 35）也说：“合于德性的活动就包含着德性。但是，认为最高善在于具有德性还是认为在于实现活动，认为善在于拥有它的状态还是认为在于行动，这两者是很不同的。”^① 亚氏比较的不是行与知的差别，而是行动（实现活动）与品质（状态）的差别，更重要的是，德性不仅指品格德性，也包含理智德性。因此，如果锡德尼真的是在引证亚氏，那也只是歪引。一切学问以德行为终极目的的思想未必是锡德尼的原创，类似说法至少在中世纪作家那里就已出现过，但中世纪作家从未将诗置于学问之首，而到了 16 世纪，这已不是孤立的声音 [如西班牙诗学家平西亚诺（Alonso López Pinciano）的《古代诗学的哲学》（1596 年）也有类似看法]。诗高于哲学的论断更多是基于诗人的自爱和自满，既矮化了哲学亦歪曲了诗自身。这种诗人式的自爱和自满在各个时代都不难见到，但似乎正是从十六世纪开始，它才集中地出现在欧洲诗学中。讽刺的是，其结果并没有使诗更好地启发德行，而是使诗和诗学以审美和美学的名义从学问的整体中脱离出来，自立门户。

亚氏《诗学》的再发现是文艺复兴诗学中意义最深远的事件之一，到了 16 世纪中后期，诗学的问题框架、术语范畴甚至一些显白说法都与亚氏《诗学》有着千丝万缕的联系。当时欧洲诗学家普遍乐于从亚氏《诗学》中寻求合法性依据，他们对亚氏《诗学》的借用一定程度上是因为亚氏《诗学》的某些特点契合了对文学的时代品味和状况加以总结的需求，这些特点包括侧重从体裁及其功能方面讨论诗歌，言辞较有弹性和张力，可阐释空间较大，关注诗的伦理含义，对诗持有较肯定的态度等。但与此同时，新的品味需求已悄然推动了整体倾向的转换，在此背景下，对亚氏《诗学》的借用伴随着种种误读和重构。这些误读和重构涉及诗的本质、目的、效果、统一性和地位等问题，总体上体现为：以自然创造论取代行为摹仿论；以双重目的论取代目的等级论；以道德感化论和生存感觉论取代灵魂净化论；因此，以形式整一论和情节丰富论取代行动统一论；以诗歌至上论取代诗歌哲性论。因此，与其说 16 世纪是亚氏《诗学》复兴的世纪，不如说这一时期的诗学是借亚氏《诗学》以暗渡陈仓，或者说是通过返回古典以取代古典、走向现代。当然，这一过程并非一蹴而就，我们会看到，借助古典的模式影响了此后一个多世纪在欧洲诗学中占据主导地位的新古典主义思潮，尽管在这新的思潮中暧昧不明的因素明显减少了。

（责任编辑：陈华积）

^① [古希腊] 亚里士多德：《尼各马可伦理学》，廖申白译注，商务印书馆 2003 年版，第 23 页。