

贺拉斯《诗艺》中的疯癫诗人*

彼得·海居 闫天洁 田墨浓译 杨风岸校

内容摘要 在自古迄今的文论寻绎中，古典学人时或将贺拉斯纳入“逍遥学派”的悠远谱系。然而，这一世代承袭的学术套语却难以直视《诗艺》全篇所恣意彰显的多维视域与异态内蕴，举其大端，则是作者对“理性—疯癫”“诗人—社群”，以及“批评—创作”等文论议题的细腻设思。在对诗艺旨归的细腻探求中，贺拉斯与菲洛德穆一脉相袭，认为伟大诗风的终极意涵在于促发读者，并将其导向欢快愉悦的审美造境。而理性运思，则是高妙诗艺的不二神髓，与此同时，唯有饱运慧心、饶富哲思的诗歌妙品，才有望直诉人心，使读者缠绵其间，进而臻达清新拔逸的心灵极境。文化精英的深厚联结，无疑确保着诗歌创造、艺术品鉴，以及审美消费间的良性循环，构基其上的，则是高妙入圣的美学风致。因此，贺拉斯在《诗艺》中对鄙俚粗俗、离群索居的所谓“癫狂诗人”备极揶揄，将其目为“假痴不癫”的钓誉“狂徒”；而其戏谑夸诞、似是而非的行文风格，恰与谨严多思的文本蕴藉形成尖锐对

* 英文原文刊于《加拿大比较文学评论》2014年三月刊（*Canadian Review of Comparative Literature*, March 2014），经作者授权，中文译文首次刊发。

照，从而在他指的同时指向自我、于“癫狂”之时解构“疯癫”，并最终形成“理性—疯癫”之二元关系的深刻隐喻。

丨 关键词 贺拉斯 诗艺 疯癫 思考

The Mad Poet In Horace's *Ars Poetica*

Péter Hajdu

Abstract: Key to our understanding Horace's *Ars Poetica* is classicists' analysis of the poem's diversified topics and frustrating uniqueness, seeking to clarify which many scholars attempt to attribute them to a single origin with frequent reference to Neoptolemus' corresponding comments, expounded in which the poem is assigned to the family of Peripatetic treatises for the first time. This assertion, however enlightening and time-honored to contemporary scholars, is distinctly deficient in its assumption of the abovementioned tradition that is too exclusively unified to be justified taking into account the multi-dimensional perspectives and abundant implications as manifested by the poem, among which are subjects of vital significance the author emphasizes with specific concern: "thought-madness" "individual-society" "criticism-creation". With respect to poetry's purpose, Horace and Philodemus overlap with each other in the identical conclusion that the greatness of a poem hinges on its capacity to please readers, who is potential to be led towards the poeticized realm established upon the poem's aesthetical structure. Meanwhile, the art of creating poem lies nowhere but within the process of thinking and reasoning, aided only by ingenious wisdom and edifying philosophy can a poem be expected to touch the heart of a sympathetic reader already obsessed with his mentality brimming with pleasure and aesthetic pursuit. Furthermore, the social relationship between Roman élites, which is no less intellectual than profound, is broadly favorable to bridging the seeming gap between poetic creation, literary criticism, and aesthetic consumption, enabling the three to recycle in a sustainable and mutually bene-

ficial manner. Hence Horace overthrew in his *Ars* the mad poets' "ambition" by ingeniously depicting the later as living isolatedly, behaving coarsely, uttering nonsensical-ly, yet calculating soberly——namely, an inferior poet denied the access to greatness exhibiting madness. In the meanwhile, a sharp contrast could be witnessed with ease between the poem's exaggerating and humorous style and its strict, rational and often philosophical connotations, thus a balance, with the author and his subjects both referred to, and madness profusely revealed and simultaneously deconstructed, is subtly struck, eventually contributing to the meaningful metaphor manifested as the poem's core concern about the relationship between thinking and madness.

Key words: Horace; *Ars Poetica*; Madness; thinking

一、灵感与诗人的社会地位

贺拉斯的《诗艺》讨论了很多不同的主题，这些主题之间有时转变突兀，有时则并未建立起清晰的前后顺序或逻辑关联。初读此诗，“有无思考”的问题似乎并不是该诗的重点，但是根据一些对《诗艺》这首诗的最新研究，这个问题也许颇为重要。

亚里士多德被视为文学批评之父（或者按照迈纳的观点，通常意义上的西方文论体系之父），他开创了在纯粹理性的思维框架下讨论诗歌的方法，使得文学批评成为一门独立的学科。这个框架主要取决于他的伦理观，因此人类有意识的决定在对悲剧情节的分析中起着关键作用，而命运，抑或神明的干涉，无论看上去对于一些古典悲剧的读者多么重要，都只是被约略提及——如果提及了的话。或许贺拉斯的《诗艺》确实是一份任性十足的文本，它四处充溢着作者的才华和幽默，戏谑着文本设定的演讲者，一方面暗中颠覆教师的地位，一方面让受众也立足不稳。但在讲授、演说和描述若干规则，并解释这些规则何以被制定以及如何运作之际，它似乎又沿袭和借鉴了亚里士多德的诗学理路。然而，与此同时，贺拉斯还讨论了诗歌创作中一些不自觉的、无意识的和非理性的方面。他注重将文学（包括创作、评论和阅读）置于社会语境之中予以讨论，这很可能也

是其与亚里士多德一个极为重要的差异。

这后一方面在某种程度上是由诗歌所处的时代情境所决定的，传统上一般这样看：一位诗人向一位想成为诗人的年轻的罗马贵族讲授诗歌。诗人或许是要劝阻他——通过例证来说明想要创作优秀的诗歌是多么不易；一旦写出的诗歌稍显逊色，那么其间的一切努力都将付诸东流。把诗歌创作当作职业并且倾注所有，是否有悖于罗马最高社会精英的地位？作为罗马最高社会精英阶层的一员，其社会地位是否允许他穷尽毕生气力把诗歌创作当作职业？^① 一些文学体裁专属于拥有议员身份的作者（比如编年史、农学专著等），我们也知道一些贵族将诗歌创作当成一种休闲方式。他们似乎特意选择了可以充分展示他们才分的体裁。众所周知，奥古斯都有一部未及完成的著作《埃阿斯》（*Ajax*）（苏维托尼乌斯，《圣君奥古斯都传》，85：因为，纵使发轫于〔奥古斯都〕勃郁的热忱，此剧的风致却最终难乎其望。他因而将手稿付之一炬，每当友人问及英雄的行迹，奥古斯都都会如是作答：我的埃阿斯，他早已倒卧于海绵之上）。^② 作为与史诗共同被视为最高等级的文体，悲剧更易于为罗马贵族所接受；而喜剧却不能够，尤利乌斯·恺撒便曾强迫利贝里乌斯（*Laberius*）出演他自己写的喜剧，而他为此演出不得不放弃自己的骑士等级，这可以看作对他写作喜剧的惩罚。^③ 至少我们可以说，喜剧创作意味着如此彻底地失去权威，足以令他被迫登台演出（或者被强加一份无法抗拒的提议）。因此，当皮索家族（*Piso*）的年轻人学习诗歌创作的时候，^④ 对于如何谨慎地选择文体，以及诗人可能拥有的角色所具有的社会寓意，必须先行详加探讨。诗人在精英那里拥有的社会地位对贺拉斯本人而言也非常重要。他正是在此环境下工作的一位诗人——作为精英中最具势力的代表的依附者，或者更准确地说是“朋友”。然而，他永远无法成为他们中的一员，无法进入精英阶层。在涉及与精英的行为准则之间的关系时，他对于诗人角色的定位，

① Ellen Oliensis, *Horace and the Rhetoric of Authority*, Cambridge: Cambridge UP, 1998, pp. 199 – 223.

② 在希罗时代，海绵常用于擦拭血迹。——译者注

③ Macrobius, *Saturnalia*, 2. 7.

④ 皮索家族，古罗马地位显赫的家族，《诗艺》据说写给皮索父子。——译者注

在其作品的诸多文本中都显得很成问题。颂歌与其贵族受众之间一向微妙的关系，长短句（epodes）和讽刺诗中对所嘲弄的软弱对象的谨慎选择，以及讽刺诗、书札和《诗艺》中对喜剧体裁之社会功用的反复讨论，都深入地牵涉这一主题。《诗艺》中，伴随着贺拉斯对诗人的社会身份的持续发问而来的，还有一个关于特定诗歌的基本问题，即诗歌伟大成就的源泉，而在这一点上，“获得启示的”疯癫诗人受到了特别的重视。

要想理解贺拉斯如何看待诗性的癫狂，或者说是诗歌创作和接受中无意识、非理性的方面，我们应当谨记，亚里士多德的《诗学》或逍遥学派的学统并非他唯一的参照。他是在希腊文学理论的语境中阐释他的观点的，而诗歌创作及消费中的非理性因素在这个语境下都得到了热烈的讨论。因此在这篇论文中，我将从当前学界对于贺拉斯文学思想的理解出发，然后分析这一观点对于我们阅读《诗艺》，尤其是对于我们理解“思想对于好的诗歌是否必不可少”这一问题在诗歌中的呈现方式，有着怎样的影响。

二、希腊文学理论的语境

1. 与亚里士多德的关系

关于希腊文学理论的著作，流传至今的寥寥无几。其中的两本，亚里士多德的《诗学》和贺拉斯的《诗艺》，自17世纪以来一直被新古典诗学奉为经典文本。对贺拉斯诗歌的阐释（或者说其可阐释性）也很大程度上受这一后世援用的影响。但那种认为亚里士多德和贺拉斯二人所表现和阐明的文学观非常近似的观点，主要来源于一位古代的观察家。波尔菲里奥（Porphyrio）在公元200年前后撰写了一部对贺拉斯作品的评论。在评论之初，他便申明《诗艺》关于诗歌艺术的观点总结了帕里昂的尼奥普托列墨斯（Neoptolemus of Parium，希腊化时期逍遥学派理论家）一本书的主旨（波尔菲里奥：《贺拉斯〈诗艺〉论注·卷一》：本书涵括了帕里昂人尼奥普托列墨斯有关《诗艺》的训语——并非全文汇纂，而是举要甄录），从而将贺拉斯的诗作归类于逍遥学派。

下面两种情况，更容易将贺拉斯和亚里士多德联系在一起。一是二人都善于创作悲剧。贺拉斯诗作中的一些句子，看似从亚里士多德的作品翻译而来的，比如比较 *καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μῦρον εἶναι τοῦ ὅλου, καὶ συναγωνίζεσθαι*（《诗学》1456a25 - 26）与 *actoris partis chorus officiumque uirile defendat*（《诗艺》，193 - 194）。^①“歌队必须被看作演员与整体的一部分，并使其切身参与表演活动”，不仅句子意思一样，（“歌队必须被看作演员的一部分”），^②在表达上也是对应的。拉丁语 *Pars*（部分）看上去是希腊语 *μῦρον*（*Morion*，成分/部分）的优雅翻译，只是把字面意思（“整体的一部分”）转移为戏剧专用词汇，这在拉丁语的用法中有所暗示（“[歌队]它应该是演员的一部分”）。它的行文并没有明说歌队和演员也是对等的。使亚里士多德与贺拉斯的关联变得可行的第二种情况是“默证”（*e silentio argumentum*）：^③到目前为止，对写于亚里士多德之后，贺拉斯之前，关于文学理论的学术著作或者哲学著作，我们还知之甚少。造成这个情况的主要原因（除了众所周知的古希腊文献缺失的原因）是被称为“雅典语风”（*Atticism*）的希腊文化运动。雅典语风运动始于公元前一世纪的罗马，它选择了公元前5世纪到前4世纪的阿提卡散文作品作为典范，其结果是认定希腊化时期的文字作品，不用古典时期的阿提卡方言而用共通语——亚历山大大帝东征之后众多希腊化的东部地域使用的通用语——是退化堕落的。这种假想认为丧失自由导致了道德沦丧，同时也体现在文学语言的退化之中。因此，希腊化时期的文学作品不再被抄写复制，也失去了留存于世的可能性，除非某个文本讨论的是古典作家未尝触及的话题。^④

① Horace, *Ars poetica*, Trans. A. S. Kline, Web. 23 June 2013.（作者此后的《诗艺》引文同出此本，故而只列诗行，不再另行标注。——译者注）

② Aristotle, *Poetics*, Trans. W. H. Fyfe, Loeb Classical Library, vol. 23, 1932.

③ “默证”（*e silentio argumentum*），对应英文的 *argument from silence*，故译。——译者注

④ Albrecht Dihle, *Die griechischen und römischen Literatur der Kaiserzeit*, München: Beck, 1989, pp. 62 - 72.

2. 菲洛德穆 (Philodemus)

然而，在过去的20年中，至少在文学理论领域，情况发生了一些转变，对来自赫库兰尼姆古城的菲洛德穆古抄本的研读带来了突破。^① 尽管其中一些卷本早在1753年就已经发现了，但直至20年前才有或多或少可以读懂的菲洛德穆文本问世。余下的作品，碳化了的古抄本中的那些黑色字迹，直至1970年才得以在显微镜下现真身。^② 另一方面，卷本只有里面的部分才能直接检读：那些按照古老的、标准的程序将烧焦的书卷分离开的方法，造成了外部章节一层层脱落遗失。我们的菲洛德穆文本依托于所谓的“图画” (disegni)，它们出自19世纪初制图员之手，记录了他们自制抄本的次序，但无法用于确定文献碎片的正确阅读顺序。第一种有效建立正确阅读顺序的方式近期才得以完善。^③

菲洛德穆《论诗》 (On Poems) 的第五卷于1923年由詹森首次出版发行，该书将贺拉斯更加紧密地与逍遥学派传统相连。古抄本包括了一则尼奥普托列墨斯——一位希腊化时期的逍遥学派理论家——的著作概述。即使没阐明其他的什么，詹森的文本至少说明尼奥普托列墨斯区分了文学作品的三个方面，他称之为 *poēma*, *poēsis* 和 *poētēs*。 *poēma* 被解释为广义的分类，实际上相当于现代概念中的“内容” (content)；第二个词 *poēsis* 意思是指“文体和措辞” (style and dic-

① 公元79年爆发的维苏威火山波及赫库兰尼姆城内一座私人图书馆的藏书，许多纸莎草纸古卷熏黑并碳化。其中大约有800卷古卷在1752年被发掘，目前藏于意大利那不勒斯国家图书馆。卷轴的内容已知有44卷是哲学家菲洛德穆的作品。菲洛德穆是古希腊诗人、伊壁鸠鲁派哲学家、皮索的好友。他曾在雅典哲学家芝诺指导下学习，公元前75年左右迁居罗马，把伊壁鸠鲁主义传至罗马。请参考徐力恒，“利用高科技释读已碳化的罗马古卷”，《光明日报》，2015年5月9日，第11版。——译者注

② David Armstrong, “The Addressees of the *Ars poetica*: Herculaneum, the Pisones and the Epicurean Protreptic”, *Mega nepios: il destinatario nell'eops didascalico*, Ed. Alessandro Schiesaro, Philip Mitsis and Jenny Strauss Clay, Pisa: Giardini, 1993, p. 197.

③ Richard, Janko, “Reconstructing Philodemus’s On Poems”, *Philodemus and Poetry: Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus, and Horace*, Ed. Dirk Obbink, Oxford: Oxford UP, 1995, pp. 70–73; 更多内容请参考该作者 “Introduction.” *Philodemus, On Poems, Book 1*, Oxford: Oxford UP, 2000, pp. 48–119.

tion); 而第三个词 *poētēs* 明显和诗人 (poet) 本人相关。这三个词在《诗艺》里面很常见, 让我们得以将诗歌随性的观点纳入固定的、三合一的框架。以此观之, 贺拉斯首先谈论了文体 (*poēsis*) (《诗艺》, 1-118), 随后是内容 (*poēma*) (《诗艺》, 119-285), 最后是诗人 (*poētēs*)。^① 一项最近的分析研究表明,^② *poēsis*, 并非指诗歌的文体和措辞, 它对应的是亚里士多德的 *mythos* (情节): 这个概念概括了诗歌里面所有有意义的元素, 而第二个概念“内容”(第一个概念中恰好含蕴了第二个概念, 反之却不然) 指的是定量的元素: 贺拉斯据以解释 *poēma* 和 *poēsis* 两个概念的这套说辞, 依然只是颠覆了若干主题, 而算不得是解读《诗艺》结构的新路径。

伊壁鸠鲁学派的非洛德穆的文本, 是我们了解逍遥学派尼奥普托列墨斯的主要知识来源, 借此, 评论家也得以通过证明诗歌中亚里士多德传统的延续, 来建立亚里士多德和贺拉斯的联系。本来, 伊壁鸠鲁学派似乎不会对诗歌理论做出很大贡献, 因为众所周知伊壁鸠鲁是看不上诗歌这种文学形式的, 他甚至建议自己的追随者要尽量避免这种“有毒”的尝试。古代文献中不难看到伊壁鸠鲁学派对于读诗和写诗的厌恶, 但正是非洛德穆这位伊壁鸠鲁学派哲学家, 写了很多优雅的讽刺短诗和一系列关于诗歌的专著, 促使许多学者以全新的视角阅读这些资料, 以试图找出伊壁鸠鲁学说的真相。对涉及该问题的伊壁鸠鲁作品的近期解读表明, 伊壁鸠鲁并非反对一切诗歌, 而只是反对沉醉于其中以致影响了内心的平静。一方面, 在他看来, 听人读诗是一种巨大的享受, 一种哲学家不应拒绝的享受; 另一方面, 他认为只有哲学家才真正具有判断诗歌的能力 (*Asmis*)。如果确实如此, 伊壁鸠鲁就把诗歌的重点从被柏拉图和亚里士多德都推举为首要的道德意义转移到了审美乐趣。

然而, 这并不意味着伊壁鸠鲁及其追随者认为享受诗歌可以被看作纯粹的听觉享受。在他的作品中, 非洛德穆反对希腊化时期的几位“形式主义者”,

① C. O. Brink, *Horace on Poetry*, Cambridge: Cambridge UP, Vol. 2, 1971, pp. 94-106.

② James Porter, “Content and Form in Philodemus”, *Philodemus and Poetry: Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus, and Horace*, Ed. Dirk Obbink, Oxford: Oxford UP, 1995, pp. 102-117 and pp. 145-146.

因为他们认为仅仅声音（尤其元音）带来了聆听诗歌的乐趣。^①他强调思考在美学乐趣中的作用，但是也认为诗歌的意义在于它所赋予读者的快乐，而非要表达什么思想。按照菲洛德穆的观点，音乐、修辞以及诗歌都与厨师的技艺（tekhnē）相仿佛，并非旨在满足基本的自然需求，而是要增加更高级的人文乐趣。修辞的艺术不是关于理性劝说（那属于政治领域），而是发现新的有趣的表达方式；同理，他写道，诗歌不是用来说教的。^②我若引用贺拉斯关于悲剧中歌队作用的不甚重要的论述（在他那个时代或许是不合时宜的）来说明其与亚里士多德的关联，我会引用374-378行，从中可以明显看出贺拉斯和菲洛德穆在一个关键方面的联系。贺拉斯解释为什么平庸的诗歌不被接受：因为诗歌属于高级享受的类别。没有它，你也可以生活，但是诗歌的存在是为了愉悦心灵，要发挥这个作用，诗歌就必须是优秀的。在宴饮中，诗歌被拿来与音乐、香膏或甜品相比，如若这些东西品质不好，宴会不如不要它们为好（《诗艺》374, 376）。诗人和律师截然不同：不仅最好的律师，即便一般的律师也有用武之地，但是平庸的诗人却是无用的，因为他本应愉悦心灵。相比逍遥学派模仿传统的文学思想，这种观点跟菲洛德穆的伊壁鸠鲁美学关系更密切。

还有一些理由，说明加达拉的非洛德穆是弥合亚里士多德和贺拉斯之间差距的恰当人选。一方面，《论诗》的第五卷读起来像是希腊文学理论选集。菲洛德穆用了辩论的写作文体：他先是总结他人的观点，继而驳斥他们。《论诗》的最后一卷看上去更像是对前面几卷所讨论的材料的综述。^③另一方面，菲洛德穆在意大利的人际关系网也至少是间接地将他与贺拉斯联系在一起。有研究发现表明他的图书馆所在地很可能是皮索家族的旧宅，他在意大利的整个事业（那不勒斯

① Janko Richard, "Introduction", pp. 154 - 189.

② David Armstrong, "The Impossibility of Metathesis: Philodemus and Lucretius on Form and Content in Poetry", *Philodemus and Poetry: Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus, and Horace*, Ed. Dirk Obbink, Oxford: Oxford UP, 1995, pp. 215 - 217. 相关段落参见: *On Music* 4 col. III 24 - 35 Kemke; *On Rhetoric* 2 col. II. 1. 45 Longo; *On Poems* 5 *passim*.

③ Janko Richard, "Introduction", pp. 191 - 192.

周边或者是罗马)也是皮索家族的凯索尼努斯(Piso Caesoninus)资助的。^①《诗艺》是写给三位皮索家族成员的(一位父亲和两个儿子)。贺拉斯最好的朋友是非洛德穆的门徒之一:他有一篇论道德的作品是写给维吉尔、瓦里乌斯、克文提里乌斯以及图卡的;贺拉斯自称自己是他们伊壁鸠鲁小组的第五位成员。^②贺拉斯和非洛德穆还有可能碰过面:贺拉斯在公元前39或者38年加入了梅塞纳斯的圈子,而在公元前40年的时候,非洛德穆还活着。^③贺拉斯在他的一篇讽刺诗中引用了非洛德穆的警句。(Sat. 1. 2. 121: 那种女人, [整天价]“等一会儿”,“还缺点儿啥”,“要是老公不在这碍事儿”/跟去势的贞男正好一对儿;非洛德穆却憧憬伊人若斯:一旦应约,她既不漫天要价,更不会带水拖泥。非洛德穆的原文失传)。

因此,将贺拉斯的审美观与非洛德穆,而非他的逍遥学派对手相关联,似乎更合理。之前的两次尝试(伯纳德·费舍尔和大卫·阿姆斯特朗)产生了几乎截然相反的结果。费舍尔(Frischer)在其极富争议的著作中承认《诗艺》只不过是包括了尼奥普托列墨斯的观点,但是他试图证明贺拉斯并不赞同这些观点;在他看来《诗艺》是一篇长篇讽刺文,一位逍遥学派的教导者在文中没完没了地演讲。这位靠不住的讲演者越是宣扬他的美学主张,这些主张就越显得荒谬。阿姆斯特朗则把《诗艺》理解为对非洛德穆观点的阐述,当然,并不排除讽刺。费舍尔的观点不是很能服众,但是他让学者们意识到了文本的难度。如今,再没有人能够用新古典诗学的方式来阅读《诗艺》,将其看作由一位身兼演讲者和传记作家二职的角色,以一种含义明确、态度严谨的话语,来讲授一套固定的诗学规则。

① David Armstrong, "The Addressees of the *Ars poetica*: Herculaneum, the Pisones and the Epicurean Protreptic", p. 192.

② David Armstrong, "The Addressees of the *Ars poetica*: Herculaneum, the Pisones and the Epicurean Protreptic", pp. 196 - 197.

③ Janko Richard, "Introduction", pp. 6 - 7.

三、诗性的癫狂

1. 贺拉斯（第一部分）：癫狂与诗性的伟大

正如贺拉斯所述，当时的罗马流行着诗人受激发而疯癫（μανία）的理论。此种说法之所以会风行一时，乃是基于神感促发是诗性疯癫的独一无二这一理论，此种理论据称可回溯至德谟克利特。但他所给出的解释，就像《诗艺》中惯常呈现的那般，是相当似是而非的，因为我们很难分辨：为贺拉斯所批评的诗人，到底是已然癫狂，因而仿若真正的疯人，恣意袒示着痴态狂情，还是所谓“假痴不癫”，借此博得“伟大诗艺的示现者”这一桂冠：

因为德谟克利特相信天才
乃是比老套技巧更大的福荫，
他禁止神志健全的诗人步入赫利孔山。
很多人不剪指甲、修胡须，
流连于隐秘场所，弃绝浴洗。

（《诗艺》：295 - 298）

由于德谟克利特曾对其如是言说，这些诗人，无论果真疯癫，抑或饶富灵感，便都“苦心雕琢”出一股“混沌未凿”的气质。这种因果关系，似乎在暗示某种出于理性的决定，但以下解释却告诉我们，这些人的疯癫乃是真实且无可救药的：

一个人当然可以赢得诗人的荣誉与令名，
只要他不把三副安提库拉药剂都医不好的头脑
交给理发匠利奇努斯处置。

（《诗艺》：299 - 301）

疯癫的人不是从不可救药的疯癫中，而是从放任自流中获得诗家的荣名。假

若他真去理发匠那儿弄些药来，会起到一点点作用吗？所有的注家都将 *tribus Anticyris caput insanabile* 诠释为“不可救药”（“incurable”）。The tres Anticyrea 或可释作安提库拉药剂的三倍剂量：安提库拉是因其嚏根草闻名于世的一座城镇，而嚏根草是一种致命的毒药，也被用来治疗精神疾病。因此，安提库拉也可以指“嚏根草药剂”。如果三副药剂都无法治愈，也就没什么药方会起作用了。也许有人会想，如果三副不行，那就来它四副、五副。起码值得一试。然而，这些疯癫诗人非常珍惜自己的疯癫，根本不会尝试任何药剂。此种情况实则包含某种理性因素，一种执着于疯癫本身的有心之举。因此，“疯癫”诗人至少有可能是在故意使自己的疯病进一步恶化，因为言说者继续讲道：

哎，我是多么的愚蠢，
 每年春天都清洗胆汁！
 否则，谁能比我更精擅歌诗！
 这么做委实不值！

（《诗艺》：301 - 304）

如若疯癫，这个“贺拉斯”将会成为伟大的诗人，但他却相当谨慎，每年春季都会采取防治措施。按照古代的医学理论，疯癫是由于过量的黑胆汁破坏了四体液的均衡状态所造成的，此时便需要嚏根草来加以净化。塞尔苏斯写道，春天是通过腹泻和呕吐来排出多余黑胆汁的最佳季节，腹泻和呕吐就是嚏根草常见的疗效。他还写道，如果身体脱水，则不能贸然服药，对于病患而言，嚏根草并非总能见效，而对身心康健的人，它却一定有害（塞尔苏斯：《信言》：2.13.3）。因此，如果“疯癫诗人”只是在“无病呻吟”，他就不应该去理发师那儿接受治疗。在评论中，路德提出，关于癫狂无药可医的全部说法，都出现在自由间接引语中：这种表达并非主要叙述者的直接言说，而是他对自己所批评的“疯癫”诗人话语的随意引用，这种“疯癫”诗人，不仅在身体上体现出精神病症，说起自己的病情来，他们更是滔滔不绝。

当主要言说者讲道“这么做委实不值！”，我们无法确定此话的真实意涵。他推许头脑清健甚于诗性之癫吗？或者说，比起疯癫的表现，他更推崇富于教养

的举止？后者能使诗人与罗马当世名流保持日常联系，前者则可为他赢得“伟大诗人”的令名。这番话语的戏谑本性由下面的这个悖论而愈益彰显——言说者决定做批评家而非诗人：他希望育人而非创作；他用极其精雅的诗语声称，自己所写的东西“一无是处”（《诗艺》，306）。

2. 德谟克利特（第一部分）：热情

德谟克利特是否真的认为只有疯癫的人才能创作伟大的诗歌，这当然是个合理的问题。这个所谓的前苏格拉底（他实际上是苏格拉底同时代的人）哲学家只留下了关于美学的只言片语，因此这个问题着实难解，虽然我们很难设想一位睿智的思想家会如此偏执。实际上，德谟克利特的两段美学片语都与此相关，但只有参酌作者的其他观点，我们才有望对其进行诠释。对于荷马的成就，他是这样认为的：“由于自身具足的神圣天性，荷马创造出所有措辞的协和之美（kosmos）。”（VS 68 B 21）一方面，某种神性显然是必需的，尽管很难言明“灵感”到底为何物，因为 *θεαζούσης* 一词，或者表达神灵的惠予，或者意指接受这种惠予的能力，并没有出现在任何希腊文本中。^① 另一方面，成就也可能暗示某种相关的技艺，因为 *tektainomai* 一词，是用在木匠和铁匠身上的，而 *kosmos* 则指某种稳固有序的结构。^② 后者并非必需：隐含的秩序，如若视作人类自身难以达致的成就，则是神明干预的必然结果，而 *kosmos epeon*，“有序协和的语汇型构”，却数次出现在从公元前6世纪到5世纪，从梭伦到品达的文献中，用以描述以审美愉悦为旨归的诗歌，一种集连贯性、装饰感和美于一身的诗歌机体。^③ 另一段片语是半句话，似乎特地谈论诗性伟大的来源：“在神灵的襄助下，一位饶富灵感的

① Janko Richard, “Introduction”, p. 367.

② 请详参：Giulianna Lanata, *La poetica pre-platonica*, Firenze: La Nuova Italia, 1963, pp. 261 - 262; Severin Koster, *Antike Epistheorien*, Wiesbaden: Franz Steiner, 1970, p. 24; D. A. Russell, *Criticism in Antiquity*, London: Duckworth, 1981, pp. 72 - 73; Andrew Ford, *The Origins of Criticism: Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton, NJ: Princeton UP, 2002, p. 169.

③ Andrew Ford, *The Origins of Criticism: Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, p. 170.

诗人所创制的一切语句，都定然是美的。”（此处用以表达“神圣灵感”的“enthousiasmos”和“hieron pneuma”是我们更为熟知的词汇。）有人认为，该句的残缺部分是在论述匮乏灵感的诗，亦即不“美”的诗歌。从这些引人遐想的片言只语中，我们也可推断：德谟克利特并不一定将神圣灵感看作伟大诗性的唯一源泉，尽管它肯定是来源之一。

有些现代的诠释者认为德谟克利特宣称诗性的疯癫是好诗的唯一源泉，但神圣的灵感并不一定就意味着疯癫。“灵感”可以被释为“被神占有”，^①但在柏拉图之前，这一概念都未经证实，而柏拉图或许是第一个认为诗人不知道自己所言为何的人。^②佩内洛普·默里如是总结自己的研究成果：“在古希腊早期，诗歌灵感……与知识、记忆和表演关联甚深；它无关狂喜，不涉占有，而对技艺本身的推崇又与此种灵感形成平衡。”^③那些把德谟克利特在美学残篇中所提涉的灵感直接认作狂喜的人，指向了关于这位哲学家的一种观点，它透过古代传统的多层视镜，受到了重重扭曲，而该传统无疑是由柏拉图、西塞罗以及贺拉斯本人所共同奠定的。在《希腊人与非理性者》中，埃里克·罗伯逊·多兹将论据概括如下：

德谟克利特是我们目前所知的第一位谈论诗性狂喜的作家，他不仅认为：要创作最好的诗章，诗人须“凭借灵感与神的气息”，而且否认此种观点：即使没有进入癫狂状态，任何人也有望成为伟大的诗人。^④

西塞罗在两部作品中提到德谟克利特，强调诗性的癫狂乃是伟大诗歌的必要源泉，而没有提到其他来源、技巧或训练。这两段话的拉丁原文是这样说的：“德谟克利特告诉我们：一个人若不处于疯癫状态，便无法成为伟大的诗人，柏

① E. A. Havelock, *Preface to Plato*, Oxford: Basil Blackwell, 1963, p. 156.

② Penelope Murray, “Poetic Inspiration in Early Greece”, *Ancient Literary Criticism*, Ed. Andrew Laird, Oxford: Oxford UP, 2006, p. 38.

③ Penelope Murray, “Poetic Inspiration in Early Greece”, pp. 60 – 61.

④ E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley: U of California P. 1963, p. 82.

拉图也如是说。”^① 在其重要著作中，多兹为读者勾绘出“诗歌为神明占有”这一文学观念的发展史，而我的楷体字部分则清楚地表明，他在阐发德谟克利特在此过程中所扮演的角色时，实际上把德谟克利特和西塞罗的话语淆乱为一了。

因为德谟克利特的令名广为流传，“被神明暂时占有的状态”^② 被认为是优秀诗歌必要且充分的前提条件，但这一结论并不能从德谟克利特的著作残篇中轻易得出。我们也许可以把西塞罗的文本视作补充材料，前提是他比我们对德谟克利特所知更多。但实际上我们知道，德谟克利特创作了大量有关语言学和诗性表达的论文，这一事实表明，他将诗歌创作视为可被理性探讨的活动，而不是无法详查的神迹。以我们对其唯物哲学的了解，当然有理由认为，灵感——进入诗人体内的“神的呼吸”，一定具有唯物的本质，“一种空气般的、明快的事物注入头脑，使诗人的灵魂沉醉在某种状态中……因此他的诗歌能够彰显相应的力度与美感”。^③

我们所能接触的片段并不能明确排除“诗性伟大可能源自其他物事”这一观点，但我们可以清楚地看到为何德谟克利特的观点会催生以上争论，并以（即使在贺拉斯那极端的，甚至可说是拙劣模仿的构想里）“癫狂诗人乃是伟大诗人”这一结论告终。如果神之灵感会造成诗性疯癫，那么，理智与诗艺便要在创作过程中匿迹销声了。如果“诗人凭靠灵感，而非技艺创作”，^④ 那么他们便不需要任何思考，唯有疯癫者能有所成就，因为他们将独享神圣激情的全部福泽。

3. 德谟克利特（第二部分）：声音的影响 与贺拉斯（第二部分）：思想的影响

然而，在德谟克利特和诗歌领域“无思考”的问题之间还有一个联系。菲

① Cicero, *De diuinatione*, I. 80, Trans. W. A. Falconer. Loeb Classical Library, 1923. 并请参见: Cicero, *De oratore* II, 46, 194.

② Glenn Most, "Poetics of Early Greek Philosophy", *The Cambridge Companion to Early Greek Philosophy*. Ed. A. A. Long, Cambridge: Cambridge UP, 1999, p. 339.

③ Andrew Ford, *The Origins of Criticism: Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, p. 169.

④ Janko Richard, "Introduction", p. 175.

洛德穆《论诗》的主要目的是音调理论，其来源便是毕达哥拉斯的音乐学和德谟克利特的原子论。德谟克利特不仅认为字母之于诗歌便如同原子之于物质世界，^①而且还就不同字母和语言声音的音乐效果进行了论述。^②因为他认为人类的感觉，包括听觉，都是物质的，并顺理成章地得出了这样的结论：不同的声音（以及不同声音的组合）会对人类的灵魂（这也是一种物质）产生不同的影响。^③如果我们仅仅在字母层面考虑诗歌的效果，对诗歌进行思考不会给听者带来愉悦。但这并不是菲洛德穆的想法，因为菲洛德穆文学批评的一个主要目的，根据理查德·琼科的说法，是“保护诗歌的自主性”，使之不受音乐学的侵害，并保护“内容的整体性与重要性”，使之不被语调和词语具有纯粹听觉效果这种理论所侵害。^④

贺拉斯似乎同意菲洛德穆的观点：他宣称自己不再写作，因为只有疯癫诗人才有写作的资格，而他又不想变疯。在此之后，他在一系列严肃的主题领域中强调了理性的重要性。他以这样的格言开始自己的论述：“智慧（哲学）是优秀写作的源泉。”（《诗艺》，309）随后他这样总结：

通常，一部剧的主题有魅力，人物摹刻也恰如其分，
纵然缺乏美感、力度与诗艺，
却更能愉悦大众，比起那协和曼妙，但华而不实的空洞之作，
它更能吸引观众的注意。（《诗艺》：319 - 322）

翻译为“优秀角色”的也许指的是和伦理或道德哲学，抑或观众所期待的人类行为有关的东西。在“人物摹刻恰如其分的戏剧”中，德道观念（风俗，

① David Armstrong, “The Impossibility of Metathesis: Philodemus and Lucretius on Form and Content in Poetry”, p. 224.

② Janko Richard, “Introduction”, p. 175.

③ Andrew Ford, *The Origins of Criticism: Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, pp. 163 - 165. 同时参看：Armand Delatte, *Les Conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques*, Paris: Les Belles Lettres, 1934, pp. 50 - 51.

④ Janko Richard, “Introduction”, p. 190.

道德，伦理?)有一定的正确性：恰当的表现（如果是风俗），或者正确的评估（如果是道德）。使戏剧比缺乏实际内涵的空洞乐曲更让人赏心悦目的，很可能是内容。如果我们把这里提到的风俗与153-201行中在舞台表现的一系列风俗比较的话，我们肯定得出这样的结论：观众期待的表演要与相当平淡、老生常谈的陈词滥调保持一致，而这语言所描述的行为必须与年龄和社会地位相吻合。纯粹听觉上的愉悦是不够的，关于人类行为的正确思想同样是必需的，即使诗歌的目的在这里看似也是在愉悦听者。

贺拉斯反复强调，思考，也就是思想的交流，并非诗歌的主要目标。诗歌的诞生与创作是用来愉悦精神的（《诗艺》，377），贺拉斯对神话时代到他所生活的时代的诗歌的社会功能进行了探索，以对戏剧表演的界定作结，认为戏剧表演是“从乏味的工作中得到消遣”（《诗艺》，406）。然而，需要明确的是，纯粹的胡言乱语和愚蠢的恐怖故事根本就不能带来愉悦，因为它们不可信，听众不可能也不会停止思考，以获得愉悦（《诗艺》，338-340）。这种说法与一种普遍的文化体验（即人们的确喜欢愚蠢的故事）相矛盾，而亚里士多德也就神奇故事可能的功能与缘由讲了很多。贺拉斯很可能在此触发了《诗艺》暗藏的审美经验社会阶层化的论点。诗人要娱乐的是那些有着美好趣味的教养良好的观众，而不是喜欢鬼故事的芸芸众生。

贺拉斯似乎在暗示，早期希腊悲剧的质量每况愈下，其原因是来参加城市节庆活动的阿提卡的乡下佬们低水平的娱乐需求，他们无法欣赏更为城市所特有的从前的趣味（《诗艺》，207-213）。然而，他的话是讲给出身高贵的罗马绅士听的，因此，他尽力强调，今日读来，旧时的观众单纯幼稚、缺乏判断这种借口，已不足以为古代罗马诗人不入流的做派开脱。至此，我们发现，思考在诗歌的生产和消费中都占有重要位置，因为在贺拉斯所谈论的文学体系中，两者相互影响。但诗人怎样满足贺拉斯对复杂的文学趣味提出的要求呢？尽管他用长文解释，对于成功的诗歌创作（理论部分出现在《诗艺》，408-418，接着是实际建议），天才和艺术缺一不可；而对于整个诗歌行业甚或每一首个别的诗歌（或者作品中的一行），他都始终在反复强调学问和理性准备的重要性。诗人应该在理性评估自身才能的基础上选择主题和体裁——接下来的创作才能轻而易举（《诗

艺》，38-41)。首先，进行大量的思考，你的写作就不会空洞无物。任何研究过伦理学的人都会轻易创作出恰如其分的人物（《诗艺》，309-318）。诗歌创作有很多规则，诗人应该了如指掌（《诗艺》，86-88）。无疑，古代最伟大的诗歌成就属于荷马，《诗艺》也毫不例外地给出了同样的判断。然而，贺拉斯在叹赏荷马时（和德谟克利特的片语截然相反）从不提及灵感或天才，只提想法（*cogitat*，《诗艺》，144）、恰当的决定（*rectius*，《诗艺》，140）和慎重的考虑（《诗艺》，150），认识到这一点很是关键。

即便说诗歌创作在经过了恰当、理性的准备后，便是水到渠成的事情，作品要呈现其最终的形态，也需要艰苦的工作。这种工作可以用诸如“控制”这样的词来描述（*coeruit*，《诗艺》，293）。过度的才能应该受到思考和趣味的限制。

4. 贺拉斯（第三部分）：作为社会实践的诗性疯癫

诗歌的目的在于愉悦听众，而思想在它所提供的娱乐中占有首要的地位。因此，疯癫诗人创作出优秀的诗作几乎是不可能的。但还有一个原因。在《诗艺》最后的章节中，贺拉斯似乎暗示，诗性的伟大是一种集体的成就。不在诗歌最终成型前与朋友和批评家探讨，任何人都不可能发表优秀的诗歌。这里，贺拉斯之前关于诗性疯癫的问题再一次出现在我们的话语中：只有理智的人才能让自己的行为适应罗马精英的行为准则。这种准则不仅为个人卫生、发型等制定了规矩，而且也提出了诗人和批评家在诗歌创作过程中应有的互动方式。诗人在发表作品之前一定要倾听精英集团其他成员的评论。他应该理性地讨论诗歌的各种可能性，对批评做出理智的反应。不言而喻，如果神的灵感是伟大诗歌的唯一来源，这样的社会实践就会既多余又可笑。在诗歌的结尾，贺拉斯让一个疯癫诗人粉墨登场，他的举止似乎是在诗歌创作过程中拒与他人互动的结果。如果该诗，或者起码其后半部分含有对罗马贵族年轻成员的忠告，那它所传递的信息便是，要避免成为“疯癫”诗人，这不仅让他像麻风病人那样（《诗艺》，453），令人避之唯恐不及，而且也摒弃了诗性的伟大。批评家奎里尼乌斯的行为堪称诗歌创作这种社会性过程的典范。如果有人拒绝接受他的建议，他会停止讨论对方给他的诗歌，“让他自己在没有任何对手的情况下欣赏自己的大作”（《诗艺》，444）。

如果你不顾及观众对你诗作的反应，不让自己的诗歌适应观众的期待，你就成了唯一喜欢自己诗歌的人了。看上去，诗人离开了观众便一事无成。每个人都会避免倾听这样的诗作；而相信神的灵感或者自己个人文学趣味的诗人，被说成拼命搜寻听众的人。这些诗人是被排除在社会之外的，没人关心他们的死活。但对于贺拉斯而言，对这种非社会行为（如：在诗歌创作中拒绝与观众合作）的惩罚是不够的。他不仅把这些“疯癫之人”看作贱民，更看作非人。就在最后的段落中，诗人的疯癫被表现为神对昔日恶劣罪行的报复。疯癫的诗人并未受到神的启示，却因渎神的行为受到众神的惩罚。贺拉斯先是否认他有能力做（或成为）一个真真正正的人（《诗艺》，469），然后，把他比作狂怒的熊，最终，竟把他描写成吸自己听众血的蚂蝗。疯癫诗人行动起来像危险有害的动物，他们的诗歌也不会带来预期的快乐，反而带来痛苦。

孤注一掷的疯癫诗人这样做是因为他没有思考吗？还是他出于对听众和名望的急切渴求，而制订了什么计划？颇为有趣的是，两个意为“聪明”“智慧”的词经常出现在《诗艺》的尾声。这里所呈现的广阔的文学历史，始于神话歌手，终于戏剧艺术的发明，讲述了诗歌从作为神的管辖范围到作为消遣的发展历程（《诗艺》，391-407）。在谈论从神话时代起的神圣诗人的各种成就时，有这样的说法：“这曾经就是智慧。”（《诗艺》，396）这一方面可以和从人类黎明时期到最近（或者不那么近）的柏拉图式智慧或哲学形成对比：在柏拉图时代，智慧和哲学被认为是优秀创作的源泉（《诗艺》，309）；而另一方面，又强调“神圣诗人”的名声来自诗人的智慧（sapientia），而这智慧既包括聪明也包括法度。而智慧在456行以一种不敬神的形式再次出现：那些有常识的人害怕并避免碰到疯癫诗人。根据诗歌的第445至452行，真正的朋友（优秀和智慧的人）是严厉批评你诗歌的人。这里表示智慧的词（prudens）强调谨慎和归纳型的思维；从词源看，该词为pro-uidens，意为“looking ahead”，向前看。“优秀和智慧的”朋友之所以严厉，是因为他预见到诗人如果现在不被逼着去完善自己的诗作，以后将颜面扫地。而prudentia（智慧）后来再次出现，是用来描写掉到坑里的疯癫诗人一种所谓的个性。当某人试图帮助他时，“我”会说：“谁知道他是不是自作聪明（prudens），有意为之，根本不想被救出来？”（《诗艺》，462-463）。这

个词的意思已经变得颇含轻视意味，但它同时是一个机智的双关语：诗人掉进坑里不是因为他在观察星星，或者沉浸在脑海里的景象而没有注意地面，而是因为他清楚地看到了前面是什么，而且认为自己预见到了公民们的反应。这一事故就像恩培多克勒跳进埃特那火山，是他追求诗人名誉的一种“明智”（prudent）策略。“疯癫诗人”的确思考，但那是在社会所接受的、合作性的框架之外。最后的忠告是，让他们去死好了，因为自我了断的这般劲头，如果给堵了回去，会很容易化作拙劣诗歌的毁灭性力量。

作者简介

彼得·海居（Péter Hajdu），匈牙利科学院文学研究所高级研究员、《世界比较文学评论》主编。

译者简介

闫天洁，北京语言大学外国语学部讲师，北京语言大学比较文学与世界文学专业在读博士生。

田墨浓，北京语言大学比较文学与世界文学专业在读博士生。

杨风岸，博士，黑龙江大学文学院讲师。