

東海大學哲學研究所碩士論文

指導教授：俞懿嫻 博士

從亞里斯多德《詩學》論「淨化」概念  
**On the Conception of Catharsis in Aristotle's *Poetics***

研究生：鄧光志 撰

中華民國一百年七月

## 致謝

首先是要以十分誠摯的心，感謝論文指導教授俞懿嫻博士，老師從我大學剛入學開始，便始終一路耐心地指導著我，使我在這些年來獲益匪淺；而老師從事學術的嚴謹、學習知識的熱忱、以及進行研究的專業，更是我學習的典範規臬，老師對於學識之廣博，實在是我永遠無法望其項背的。也十分感謝中央大學的黃藿博士、以及系上的林薰香博士兩位口試委員，在口試時對於這篇論文的疏漏不週及舛誤之處給予精闢且一針見血的斧正。

然後感謝系辦的蔡佩倫助教以及陳亭云助教，在我寫作的艱辛道路上不斷給予的鼓勵以及適時的提點。

還有，要感謝音樂系楊再熙老師平日對於我的關愛、照顧、與指點；研究所博士班的弘瑋學長、盈馨學姐、瀚儀學姐等學長姐們給予的建議以及幫助；而且還要特別感謝立戌佟一直努力的支持、歆仁多年來從不間斷的關心、懿瑩在我迷惑時給予的開導、雅憶在系圖時常的提醒進度、艾翊來自遠方真摯的鼓勵、以及文泰以身為過來人的身份，對於我口考的鼎力幫助。正是因為有這些貴人們的相助，使我才能在攻讀碩士的路上充滿動力。讓我的論文得以順利的完成，讓我能夠渡過碩士考試的歷練。

更感謝東海大學在這麼多年來對我的栽培，讓我有幸能在如此美麗且具有人文氣息的校園中完成我的求學歷程。

最後且最重要的是要感謝我的父母親，從我出生到現在，對我的任性以及不成熟的包容，更在我感到失落與無助時給予我的支持，沒有父母親多年來對我的支持和愛護，就沒有今天的我。

在此，謹將論文獻給所有幫助過我的人們，謝謝大家！

# 目錄

第一章 導論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 研究範圍、方法與步驟	3
第三節 戲劇之爲模仿—柏拉圖與亞里斯多德之比較	5
第二章 希臘悲劇與亞里斯多德的《詩學》	9
第一節 戲劇的起源和希臘悲劇	9
第二節 《詩學》及悲劇元素分析	11
第三章 《詩學》中的「淨化」概念	15
第一節 「淨化」(Katharsis)概念的淵源	15
第二節 《詩學》中「淨化」概念的意義	16
第三節 哀憐與恐懼的屬性	18
第四節 「淨化」的效果	23
第四章 「淨化」的倫理與教育意義	30
第一節 「淨化」概念的倫理義涵	30
第二節 「淨化」、靈魂與教育意義	36
第五章 結論	43
詞彙術語對照表	46
參考書目	47

# 第一章 導論

## 第一節 研究動機與目的

說到西方戲劇藝術時，便會讓人想到古希臘的悲劇。希臘人不同於當時世界其他民族之處，在於他們擁有獨特的冷靜和沉著的理性，直透世間的真與美。對希臘人而言，美即是真、真即是美。於是當他們試著要去探索那不可解的人生一切時，悲劇便誕生了。悲劇也將他們的心靈深度反映出來。

對於希臘悲劇的研究，若以戲劇理論和悲劇理論而言，取得最高成就的是亞里斯多德(Aristotle, 384-322 B. C.)，而他所著的《詩學》(*Poetics*)正是這方面的代表作。<sup>1</sup>在此之前，古希臘時代雖然也曾出現過一些有關於戲劇與悲劇的論述，像是亞里斯多芬尼斯(Aristophanes 約前 446 年—前 385 年)<sup>2</sup>在喜劇《蛙》(*Frogs*)<sup>3</sup>裡面運用間接的方式來發表的一些戲劇批判。柏拉圖(Plato, 428-348 B. C)在《國家篇》(*The Republic*)<sup>4</sup>中也有關於戲劇及藝術的論點。但是大致而言，皆不似亞里斯多德的《詩學》是專論戲劇的系統性理論。

柏拉圖對於藝術的真實性，以及藝術對群眾的心理影響，採取嚴厲的批判態度。<sup>5</sup>他認為像是悲劇這類的藝術將會激起觀眾無法控制

<sup>1</sup> 本文採用陳中梅譯注 Aristotelis, *De Arte Poetica Liber* (Oxford University Press, 1965) 版本：Aristotle,《詩學》。陳中梅譯注，台北：商務，2001；英譯本參見 Aristotle, *Poetics*, trans. I. Bywater, in *The Complete Works of Aristotle*, edited by Jonathan Barnes (Princeton: N.J.: Princeton University Press, 1984), pp.2316~2340.

<sup>2</sup> 亞里斯多芬尼斯，古希臘喜劇作家，雅典公民。他被看作是古希臘喜劇尤其是舊喜劇最重要的代表。相傳寫有四十四部喜劇，現存《阿哈奈人》(*The Acharnians* 425 B.C.)、《騎士》(*The Knights* 424 B.C.)、《和平》(*Peace* 421 B.C.)、《鳥》(*The Birds* 414 B.C.)、《蛙》(*The Frogs* 405 B.C.)等十一部。有「喜劇之父」之稱。同維基百科條目「阿里斯托芬」。

<sup>3</sup> 西元前 405 年上演，該劇描述的是酒神戴奧尼索斯因不滿於雅典悲劇的處境而赴冥府的經過。同維基百科條目「The Frogs」[http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Frogs](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Frogs) .

<sup>4</sup> 《國家篇》(古希臘語：Πολιτεία)，是古希臘哲學家柏拉圖在大約西元前 390 年所寫成的作品。以蘇格拉底(Socrates)為主角，採用對話體的形式，共分 10 卷。

<sup>5</sup> Plato, *Republic*, 10.607 b。譯文參見柏拉圖，《柏拉圖全集》第 2 卷。王曉朝譯，台北：左岸，

的情緒，然後會打斷靈魂恰當的和諧。柏拉圖因而擔心悲劇會削弱人格之中的理性力量，並釋出毀滅的、蠱惑的性欲與攻擊性的部份，比方悲劇中的那些不正義、無節制的事物，可能會使得人的靈魂受到致命的感染，如此一來反而因為刺激與強化那種使得理性毀滅的元素，使得人遠離那本來想追求靈魂的正義。<sup>6</sup>亞里斯多德與他的老師柏拉圖最大的相異之處，在於他試著為藝術進行辯護。他主張經由受到控制的戲劇場景，可以使得那些令柏拉圖擔心的有害情緒得到釋放。透過與藝術戲劇中人物的同化，使得觀眾能夠得到感同身受其中的七情六欲，進而使那些負面情緒得到洗滌，獲得解放「淨化」(Catharsis, Purification)的效果。我們也曾經在觀看戲劇結束之後，還會將那些在戲劇之中所感染到的情緒繼續帶出劇場之外，甚而是情緒激動，陷入戲劇的情節中而無法自拔。觀賞戲劇中的體驗，往往在觀眾心中激起的漣漪，正如同滔滔江水連綿不絕的襲來！我們可以說「淨化」在希臘悲劇和亞里斯多德的悲劇理論中，占有這裡所描寫的地位：使得觀眾的心靈得到深度情感的洗滌。

正如亞里斯多德在《詩學》中論及悲劇的章節中(第 6 章~第 22 章)，對於悲劇所下的定義：「悲劇是模仿一個嚴肅而本身完整的行動，行動的範圍應相當廣泛；劇中使用的語言應依不同情節而加上愉悅的伴奏；其形式應是富於戲劇性的，而不是敘述性的；最後，藉由其劇情引起哀憐與恐懼之感，藉以達成此等情緒的『淨化』。」<sup>7</sup>由此看來，亞里斯多德對悲劇之定義，其最終乃是要靈魂透過藝術戲劇所提供的那無害的發洩機會，使得哀憐和恐懼的情緒能夠得到滌清，使靈魂得以解脫：這便是「淨化」的過程。

---

2003，頁 601。蘇格拉底(Socrates)與格老孔(Glaucón)對話，談到荷馬(Homer)時，提到因為詩歌徒具情感，不具有真理至善之道，容易誤導人心，所以我們應該把詩人從城邦裡面驅逐出去。

<sup>6</sup> Plato, *Republic*, 10.604 e ~ 605 b。譯文同註 5，頁 598~599。

<sup>7</sup> Aristotle, *Poetics*, 6, 1449 b 25~28。譯文同註 1，頁 63。

亞里斯多德在《詩學》中所析論的希臘悲劇的本質和意義，及至今日也很難找到其它理論與之匹敵。正如 Oscar Mandel 所說：「悲劇的討論無數，然而對於這個語詞的定義則少有，其中只有一個比攻擊反對它的更能持久。沒有人會認為亞里斯多德的定義是完美的，許多學者甚至於不喜歡他；然而，我們要寫任何有關悲劇的文章就不能不回溯到這第一個最豐富的定義上。…值得推薦亞里斯多德的是因為他全然的理智。…他支配的氣勢幾乎使得我們相信他創造了一個從容如意的世界。…藝術，基本上不是進步性的，一個兩千多年前出版的格言很可能到今天仍舊有效。這就是為什麼亞里斯多德這項即興的作品，在他所有的著作中，始終直到今天仍然受到重視和超越歷史的考慮。」<sup>8</sup>無疑地，亞里斯多德的詩學仍然是對希臘悲劇最佳的詮釋。即便是近現代的悲劇詮釋者，也很難不回溯到亞里斯多德的《詩學》。因此，本文將透過亞里斯多德《詩學》中的「淨化」概念，追溯其淵源，並對其進行哲學分析，以期瞭解希臘悲劇的本質真諦。

## 第二節 研究範圍、方法與步驟

亞里斯多德（希臘語：Αριστοτέλης 約前 384 年—前 322 年）是古希臘著名的哲學家、自然科學家、教育家、和西方文藝理論的真正奠基者。在前 384 年生於色雷斯(Thrace)的斯塔基拉(Stagira)，父親是馬其頓(Macedon)國王腓力二世(Philip II of Macedon)的御醫，母親來自優卑亞島(Euboea Island)的哈爾基斯(Chalcis)。是柏拉圖的學生，亞歷山大大帝(Alexander the Great)<sup>9</sup>的老師。亞里斯多德可以說是一

<sup>8</sup> Oscar Mandel, *A Definition of Tragedy* (New York: New York University Press, 1961), p.3.

<sup>9</sup> 即馬其頓國王亞歷山大三世 (Αλέξανδρος Γ' ο Μακεδών)。他維持了以馬其頓領導的統一希臘

位百科全書式的思想家。在科學上，他研究了解剖學、天文學、經濟學、胚胎學、地理學、地質學、氣象學、物理學、和動物學。在哲學上，他則研究了邏輯、倫理學、政治、政府、心理學、以及神學等等。同時他也研究教育、文學、以及詩歌。他可說是古希臘時代裡最後一個精通所有學科和既有智慧的人了。

除了上述所說的這些偉大著作外，亞里斯多德還有專論文藝和美學的著作，至今流傳下來的就只有《詩學》和《修辭學》(*Rhetorics*)，是古希臘文藝輝煌成就的總結。其中的《詩學》是他在繼承了前輩高爾吉亞斯(Gorgias)<sup>10</sup>的《海倫頌》(*Encomium of Helen*)、希庇阿斯(Hippias)<sup>11</sup>的《美論》(*Hippias Major*)、德謨克里特斯(Democritus)<sup>12</sup>的《論詩》(*On Poetry*)、柏拉圖《伊昂篇》(*Ion*)其藝術觀，為現存最早具有完整組織架構的美學論述，至今凡是討論到西方戲劇、文學、藝術哲學者，莫不以此奉為圭臬。<sup>13</sup>

《詩學》是講課提綱，現存僅有二十六章，該篇主要論述了悲劇和史詩，對喜劇、敘事詩、抒情詩所論及的不是不多，再不然就是根本沒有提到。亞里斯多德討論悲劇的方法與物理學、政治學、倫理學等著作的方法，都是一樣在討論中舉出具體例子來說明。而他的目的除了是要描述當時古希臘人所表演的戲劇…即悲劇外，更重要的是想要建立悲劇的標準。也因此縱使《詩學》論點嚴格來看並不是那麼的完善，但是光是就其涉及的寬廣度、創新的意義、以及理論內涵和對於現今的實用價值，其在亞里斯多德的論集中的地位是不可等閒視

---

諸城邦，並征服了波斯及其它亞洲王國，直至印度的邊界。他用 13 年時間征服了當時歐洲視角的「已知世界」的大部分，被認為是歷史上重要的軍事家之一。同《大不列顛百科全書·中文版》·廖瑞銘主編，台北：丹青出版，1987 年，第 16 輯，頁 405。

<sup>10</sup> Gorgias，約公元前 487 年—前 376 年，希臘詭辯學派學者、前蘇格拉底時期的哲學家及修辭學家，原居於西西里(Leontini)。與普羅塔哥拉同為首批詭辯學者。

<sup>11</sup> Hippias，一個古希臘時期的百科全書式哲學，精通天文、音韻、歷史、哲學等諸般學藝。

<sup>12</sup> Democritus，約公元前 460-370，古希臘唯物主義哲學家、幸福論倫理學家。

<sup>13</sup> 同註 1，頁 7。

之的。<sup>14</sup>

亞里斯多德的哲學論集其原典是以希臘文寫成。不過非常遺憾的筆者並不懂希臘文，故無法直接閱讀原典來瞭解其哲學義理。不過目前已有出版不少譯本以及對於亞里斯多德哲學進行詮釋的論文，可以幫助筆者進行理解。本論文主要參考的文本是由陳中梅教授譯注R. Kassel校勘的亞里斯多德《詩學》新校勘本(Aristotelis, *De Arte Poetica Liber*, Oxford University Press, 1965)以及王士儀教授所譯注之《亞里斯多德《創作學》譯疏》。

爲了瞭解亞里斯多德《詩學》的重要思想，本文將在第二章先就《詩學》的思想背景、戲劇的起源·希臘悲劇的歷史，以及其構成元素，進行簡要說明。第三章則先就古希臘「淨化」概念的淵源，進行探討。其次，則介紹《詩學》中「淨化」概念的意義。第三，將試圖分析哀憐與恐懼的屬性；最後論及「淨化」的效果。第四章則先將探討「淨化」概念其中之倫理義涵，也就是試就「淨化」概念與悲劇本身具備本質性的倫理意義彼此間的關係，做出一個清晰的定義；接著就「淨化」、靈魂與教育意義之間的關係，做進一步的哲學解析。又，如前所說，亞里斯多德的《詩學》思想頗受柏拉圖的影響，但和柏拉圖對於藝術採取的基本立場，頗有差異。因此在正式進入亞里斯多德《詩學》的討論前，本文將先就柏拉圖和亞里斯多德二者在藝術理論上的一個核心概念——「模仿」(imitation)的看法，進行比較。

### 第三節 戲劇之爲模仿—柏拉圖與亞里斯多德之比較

在《國家篇》，柏拉圖曾經對於藝術和悲劇詩人有一番頗爲嚴厲

---

<sup>14</sup> 同註1，頁7。

的批判。他批判的主要論點是「藝術缺乏真實性」，以及「藝術對觀眾心理有不良的影響」，並認為藝術對人有所誤導，且是有害的。他甚而認為，不應該讓藝術存在於他所描繪的國家之中。

藝術(*tekhnē/art*)一詞，在古希臘時代時指的是技術或技藝，就柏拉圖的觀點來看，藝術乃是一種對真實事物（理型）的「模仿」。<sup>15</sup>但在柏拉圖之前，模仿只是指行為上的模仿，而柏拉圖則賦予模仿「認識論」的意義。他注重的是「原本」與「摹本」的關係，因為理型是作為原型的模本，自然界的一切都是模仿的結果；至於藝術品，例如：肖像、風景畫、文學作品等等的藝術都是模仿的模仿。柏拉圖用模仿之說告訴我們，在他的眼裡，藝術有其獨特的領域。「知識」的對象是屬於理型的層次，而「意見」的對象則是自然界的可感知到的層次，至於「幻想」的對象則是想像的層次。藝術作品是想像之下的產物，它訴諸的乃是人類的情感層次。<sup>16</sup>因此柏拉圖認為藝術家沒有專門知識，藝術品也不會給人真正的知識，而現實世界既然只是觀念界的摹本，又藝術世界只是模仿現實世界，就離真實原型隔得更遠。

亞里斯多德基於在古希臘時代，藝術與技術並未分開，因此當他使用藝術這個詞時，用的是“*tekhnē*”(technic)。這個詞指的是一切的製作，而我們現代所認知的音樂、詩歌、圖畫、雕塑等藝術，亞里斯多德則統稱它們為「模仿的藝術」，並把其他技藝稱為「實用的藝術」<sup>17</sup>。因此「模仿」與「實用」的差別，也就是日後藝術與技術的分別。在亞里斯多德看來，藝術的本質就是模仿，這是詩歌、繪畫等技藝之所以與其他技藝分殊的地方。模仿是詩歌繪畫等藝術的共有特徵，然而史詩、繪畫、喜劇、悲劇等各有不同的藝術樣式，則是在於模仿的媒介、對象、方式不同而有了各自的不同的屬性。模仿的媒介

<sup>15</sup> 同註 1，頁 262。

<sup>16</sup> Frederick Copleston，《西洋哲學史 1》，傅佩榮譯，台北：黎明文化，1986，頁 328。

<sup>17</sup> 傅偉勳，《西洋哲學史》，台北：三民書局，1986，頁 154。

如：色彩、形態、節奏、音調、語言等等，模仿的對象指的是行動中的人，由事件、性格、思想構成。<sup>18</sup>

在亞里斯多德以前，「藝術模仿自然」是一古老說法，當時的繪畫與雕塑都是寫實手法。不過亞里斯多德認為悲劇藝術的主要模仿內容不是模仿自然，而是模仿——「行動中的人」——人的遭遇、行為、人生——他這麼說是根據希臘悲劇與荷馬史詩。亞里斯多德認為人本身具有模仿的本性，喜歡去模仿別人，也喜歡看別人去模仿，這乃是因為人自身也想去知道作為另外一個人的感覺，以及其之所以如此行為的原因；為此亞里斯多德還提出一句話：「模仿是為人認識環境之主要方法，這從嬰兒會去模仿大人的言語和行為便可得知。」<sup>19</sup>

亞里斯多德在談到詩人是模仿者時，指出模仿有以下三種層面：<sup>20</sup>一是模仿的途徑：或以曲調(rhythm)，或以言辭(language)，或以合聲(harmony)來模仿；正如有人是用色彩和形態模仿，展現許多事物的形象，有人則是借助聲音、節奏、話語、和音調來達到模仿的目的。二是模仿的對象：模仿行動與行動者。根據模仿不同的人格，詩有兩類：嚴肅者呈現高貴行動、高貴人格；卑鄙者呈現較卑鄙、較不高貴的行動與人物。在喜劇中，模仿既然模仿者表現的是行動中的人，而這些人必然不是好人，便是卑俗低劣的人。亞里斯多德指出，他們描述的人物就要嘛比我們好，要嘛就是比我們差。三是模仿的方式：有三種，敘事或虛擬人物、人物獨白、實作演出。

又亞里斯多德認為詩的起源與人的天性有關。人與動物的區別，在於人有模仿的本能，人是透過模仿獲得知識。由於亞里斯多德將模仿與認識活動聯繫起來，使藝術與知識有所關聯，從而將藝術納入了人類可理解的領域內。再者，在人的天性裡，人會對模仿的作品感到

<sup>18</sup> Aristotle, *Poetics*. 6, 1450 a 10. 譯文同註 1，頁 64。

<sup>19</sup> O. G. Brockett, 《世界戲劇藝術欣賞》，胡耀恒譯，台北：志文出版，1974，頁 94。

<sup>20</sup> 同註 1，頁 27~28、38、42~43。

快感。<sup>21</sup>亞里斯多德從經驗舉例證明：「事物本身雖然看起來會引起人的痛感，例如屍首或可怕的動物形象，但唯妙唯肖的圖像看上去卻能引起我們的快感，這是因為我們一方面在看，一方面在求知，以斷定圖畫中的事物是現實中那件事物；假如我們從未看過那個模仿的對象，那我們的快感則是來自於技術或著色或類似的關係。」<sup>22</sup>

亞里斯多德充分的肯定人的情緒，認為人能從模仿的對象中滿足求知的愉悅。柏拉圖雖然也談求知的愉悅，但他認為藝術引起的愉悅往往造成傷風敗俗。因為藝術迎合人的情慾，滿足人最卑劣的情緒。但亞里斯多德則為藝術的愉悅辯護，認為那是人的本性。求知的滿足是人的天性，是使人有別於動物的地方。透過模仿求知的愉悅是正常的現象，不應壓抑。這對社會不但無害，而且有益，能促進人得到健康和諧的全面發展。

比較柏拉圖與亞里斯多德對模仿做為藝術核心的看法，可見柏拉圖認為，藝術之為模仿，顯示其本質虛幻不實，因而他對史詩與戲劇抱持著負面的看法。但亞里斯多德則肯定模仿在人性和認知上的價值，認為透過模仿，人們能掌握人生的重大意義和人生的價值。而詩與悲劇的模仿，能表現出某種規律與具有普遍性的真理。因此他肯定荷馬史詩和悲劇，從而衍生出「淨化」的思想。

---

<sup>21</sup> Aristotle,《詩學》,朱光潛譯,北京:人民文學出版社1982年版,頁11。

<sup>22</sup> 同註1,頁47。

## 第二章 希臘悲劇與亞里斯多德的《詩學》

### 第一節 戲劇和希臘悲劇的起源

說起來，我們並沒有辦法確實知道希臘悲劇的確切起源，不過基本上應該是與對於眾神的祭祀有關。可以想見，在遠古時代的人們，因為在面對自然力量，甚至是季節的流變時，震懾其變化萬千、無法預測，因而想用透過祭祀儀式做為一種控制的方法，試著與神溝通，祈福避禍；從而流傳下來各種眾神的故事，便慢慢的成為了神話的材料。而戲劇便是原始的祭典儀式的重要部份，在祭典中有著戲劇的成份存在—音樂、舞蹈、化妝、面具、服裝等等。祭典舉行時，往往是在特定的地點，無法完全讓所有的人參與，只能夠由祭司等人穿著特定服裝面具，代表人們以行動模仿其所企求的結果。之後古希臘人慢慢的將這些具戲劇性的行動從宗教中抽離出來，便演變出「行動區」與「觀眾席」的分界以及戲劇的概念。

至於希臘之所以被認為是戲劇演出的主要創始者而不是埃及，原因在於，首先目前現存的史料中，關於戲劇的確實資料以及劇本，仍多是出自希臘。<sup>23</sup>當時的希臘具有能夠認可戲劇藝術價值的社會，還有能夠組織戲劇素質而成為高度經驗的個人，證明了希臘人在當時已經認識到了戲劇的潛力。

悲劇的特點之一便是在於它的音樂之中表現出相當的生命力，這生命力的體現主要是依賴酒精的激發。就希臘神話中酒神戴奧尼索斯(Dionysus)的故事，正可看出希臘人對於酒這種飲料的特殊情感。因為酒的釀造乃是將葡萄分裂分解之後來發酵而成的，正彷彿在酒神故事中的戴奧尼索斯也是被裂解為碎片之後復活。而酒神和代表祂的葡

---

<sup>23</sup> 同註 19，頁 94~95。

萄藤，正是象徵世上從出生、成長茁壯、頂峰、衰老、死亡、直到再生的那生生不息的生命循環，以及四季的輪替不停。然而如果我們再考量到當時埃及文化對於希臘文化的影響程度時，那麼酒神故事似乎便隱含了埃及神話之中奧塞瑞斯神(Osiris，埃及神話中的冥神)和塞特神(Seth，埃及神話中的混亂之神)的故事。<sup>24</sup>

如前所說，希臘的戲劇主要是祭祀中儀式的一部份。而悲劇經常在祭祀酒神戴奧尼索斯的節日中演出，因為戴奧尼索斯身為酒與豐腴之神，代表著世上許多非理性的力量。這些非理性的力量，則涵蘊著戲劇的因子在其內。<sup>25</sup>正如亞里斯多德在《詩學》中曾經提到，悲劇始於「酒神贊歌」(Dithyramb)指揮者的即興口占表演，<sup>26</sup>同時兩邊分列著歌隊唱著讚美歌。可以肯定的是，悲劇的起源是蛻變自戴奧尼索斯的崇拜而來。

有關悲劇最早的紀錄是在西元前五世紀左右，目前所知的第一位悲劇戲劇家是伊斯奇勒斯(Aeschylus)。<sup>27</sup>那時的希臘人不再滿足於那種神話式的史詩世界、或是吟唱故事的抒情詩世界。他們試著去認知、解釋存在於生命晦暗的混亂、痛苦。而悲劇能完整的看透所有實際存在和發生的事物，並在沉默的頂峰，暗示並達成人類的最高可能性。於是悲劇的功能正是要將這樣的混亂、痛苦予以昇華。

接下來便是談到悲劇的表演形式了。最起初的悲劇則是只有兩個

<sup>24</sup> 在埃及神話中，奧塞瑞斯與塞特為兩兄弟，後來塞特因妒恨殺了奧塞瑞斯，將其屍體斬成碎片後散佈在尼羅河。之後奧塞瑞斯之妻伊西斯(Isis)將其身體碎片組合，並令其復活成為冥界之神。同維基百科條目「歐西里斯」。

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%AC%A7%E8%A5%BF%E9%87%8C%E6%96%AF> (2011/7/6)

<sup>25</sup> 有關於戴奧尼索斯所象徵的非理性的力量：狂喜(ecstasy)、神秘忘我、原始痛苦，等等，最著名的詮釋即可見於尼采的《悲劇的誕生》一書。同 F. Nietzsche,《悲劇的誕生》，劉崎譯，台北：志文出版社，1977年，頁17~42。

<sup>26</sup> Aristotle, *Poetics*. 4, 1449 a 9~10. 譯文同註1，頁48。

<sup>27</sup> 西元前525年出生於希臘阿提卡的埃琉西斯。他是古希臘悲劇詩人，被稱為是古希臘最偉大的悲劇作家之一，有「悲劇之父」、「有強烈傾向的詩人」美譽。同維基百科條目「埃斯庫羅斯」。

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%9F%83%E6%96%AF%E5%BA%93%E7%BD%97%E6%96%AF> (2011/7/6)

人在舞台上進行表演，內容大致上不外乎就是在演出希臘神話。不過這時已經有後世視為戲劇的必要條件——敵對人物間面對面衝突的產生。接下來，隨著時間演進，悲劇的表演形式逐漸擴大。到了後來，在每一場悲劇之中，劇中的角色不但有主角、配角之分外，而且有歌隊。歌隊隨時會與劇中的角色進行對話，並且代表著劇作家和民眾們的觀點。還有，歌隊在與劇中角色對話之時往往會提出一些箴言，而這些箴言通常隱含著對這劇中角色的一種警告和提醒。<sup>28</sup>然而絕大部分的角色通常還是會因為本身的剛愎自用或是自負而對於警告罔顧不聞，<sup>29</sup>進而造成悲劇的產生。也因此慢慢的產生出了許多戲劇理論，其中就包括了「淨化」的概念。

## 第二節 《詩學》及悲劇元素分析

如前述所說，亞里斯多德肯定現實世界就是真實世界，他不像柏拉圖認為理型世界才是真實，所以他的「模仿說」不像是柏拉圖將藝術看做是對於理型界的模仿，只是摹本中的摹本。而亞里斯多德認為藝術所摹仿的自然就是真實的自然，而藝術是對真實的模仿，而其本身也是真實的。同時他進而肯定了藝術模仿的認識作用與價值。

因此，他在《詩學》中導入了他在《工具論》(*Organon*)中的理則學方法，尋求對藝術的共同之處、逐步分類、下定義等。他又導入了生物學、心理學、歷史領域研究的觀點。例如生物學裡的有機整體概念、心理學的心理根源與對觀眾影響的分析，以及歷史觀點中藝術種類的起源、發展與轉變。他並經常舉當時的悲劇為例證，因此《詩學》

<sup>28</sup> 最好的例子便是索福克利斯的《伊底帕斯王》(Sophocles, *Oedipus the King*)。

<sup>29</sup> 同上註 28。

最重要的價值是，它建立了以科學分析藝術理論的典範。<sup>30</sup>也就是說亞里斯多德可算是第一個以獨立體系闡明美學概念的人。他的概念到了後世發展為美學。因此西方人稱他的《詩學》是第一篇最重要的美學論文，也是至今一切美學概念的最早之依據。他《詩學》中的藝術理論在歐洲文藝史上具有「法典」的權威，影響極為深遠。<sup>31</sup>

《詩學》這本書大略分為四個部份：<sup>32</sup>

一、談「模仿藝術」的分類與詩的起源(第 1~5 章)—其主要是在說明各種模仿對象的概念、區分、對象、模仿方式以詩和戲劇的起源。

二、論悲劇(第 6~22 章)

三、論史詩與悲劇、歷史的異同(第 23~24 章)—史詩在模仿上以及在容量上的特點，還有荷馬的史詩有別於其它史詩之處。

四、談詩的批評與解答(第 25~26 章)—詩在面對批評與解答的標準及其定位。

亞里斯多德接著將構成悲劇的要素分為六種，即：**情節(plot)**、**性格(character)**、**思想(thought)**、**台詞(diction)**、**旋律(melody)**、**與場景(spectacle)**。<sup>33</sup>以下便分別進行一一說明：

一、情節：對亞里斯多德而言，情節乃是悲劇中最重要的要素，有如悲劇的靈魂一般。而他之所以如此的推崇情節(動作)，並將其置之「人物性格」之上，是出於對悲劇基本特徵的考慮，因為情節乃是悲劇之目的。<sup>34</sup>即使十分重視性格因素的人也會承認，「在一齣戲劇中，演員的動作並非為了描摹人物；他們是為了動作的緣故而包含人物在內。悲劇本質上不是人物的模仿，而是動作與人生，或是幸與不

<sup>30</sup> 劉效鵬譯注，Aristotle，《詩學》。台北：五南，2008。

<sup>31</sup> Nikolay Gavrilovich Chernyshevsky，《美學論文集》，北京：人民文學出版社，1957，頁 124。

<sup>32</sup> 同註 1，頁 24~26。

<sup>33</sup> Aristotle, *Poetics*. 6, 1450 a 21. 譯文同註 1，頁 64。

<sup>34</sup> Aristotle, *Poetics*. 6, 1450 a 32. 譯文同註 1，頁 64。

幸的模仿。人類的一切幸福與災禍，皆取動作的形式；我們生命的目的是某種動作，而非性質。人物賦予吾人性質，然而我們的幸福與否，只有在動作之中才能顯現出來；悲劇不可以沒有動作，但它卻可以沒有人物。所以情節才是悲劇的目的與動機，而在所有事情中，目的才是最重要的。」<sup>35</sup>一齣沒有性格的戲劇確實還可稱為戲劇，儘管不是一齣好戲，但沒有行動、沒有那起碼的情節和佈局，則就很難構成戲劇。然後亞里斯多德還打過一個比方，把戲劇的情節(動作)比喻成繪畫中勾勒成象的一幅素描，然後將其他的成分比作為色彩，藉以說明情節(動作)是戲劇最重要的要素。

二、性格：亞里斯多德如此推崇情節，然而他並沒有去低估人物刻畫在戲劇之中的重要性，在《詩學》第十五章專門論述了性格刻劃中所必須注意的「善良」、「適合」、「相似」、「一致」的四個要點，並指出性格刻劃的關鍵在於「必須始終求其符合必然或可然的原則」；<sup>36</sup>「不應有不合近情理的內容」。<sup>37</sup>這些論述都一一配以戲劇實例，切實具體，再再的證明，假使悲劇之中若無人物出現的話，不可避免會感到殘缺不全，也就是說，之所以會模仿行動中的人物性格，是出於模仿行動的需要，於是亞里斯多德主張人物是僅次於情節的重要因素。

三、思想：這可以說是悲劇的第三要素，也就是言說的力量，要能夠根據不同的場合所需而得體地、恰如其分地說出適當的話語出來。在此所指的並非是直接顯露人物的言辭，而是指「就一純粹不相干的題材」所發表出來的言辭；而這樣的題材便是所謂的「思想」，它表現在人們贊同或是反對某一特殊觀點，或是宣布某一普遍命題時所發表的言辭之中。

<sup>35</sup> 同註 16，頁 461~462。

<sup>36</sup> Aristotle, *Poetics*. 15, 1454 a 68~69. 譯文同註 1，頁 112。

<sup>37</sup> Aristotle, *Poetics*. 1, 1454 b 5~6. 譯文同註 1，頁 113。

四、台詞：是指韻文和散文的用詞表達之意思，對於這個要素，亞氏提出看法：「人類能夠組合一堆獨到的言辭來將思想與台詞發揮得淋漓盡致，然而到了最後，卻無法產生出真正的悲劇效果。」<sup>38</sup>

五、旋律：乃是經過「裝飾」之後對「悲劇最重要的、愉悅的節奏和音調。」

六、場景：在一場悲劇之中，場景是「演出情景」，也就是觀看人物在劇場或是舞台上的活動。可以說是「所有要素中最次要的，而且與詩的藝術最不關連的了」。<sup>39</sup>縱然一個好的場景的確有其吸引力，然而亞氏卻認為佈景設計應非詩人的事，而是製作場景之人的事，畢竟人們亦可僅憑著閱讀或聽人講誦，也能夠領略到悲劇的美和氣勢。

在詳細分析悲劇要素之後，亞里斯多德在《詩學》第六章至第二十二章，對悲劇下定義時，提到「淨化」的概念。亞里斯多德說：「悲劇是模仿一個嚴肅而本身完整的行動，行動的範圍應相當廣泛；劇中使用的語言應依不同情節而加上愉悅的伴奏；其形式應是富於戲劇性的，而不是敘述性的；最後，以其劇情引起哀憐與恐懼之感，藉以達成此等情緒的『淨化』。」<sup>40</sup>

在此可見，「淨化」的概念在亞里斯多德悲劇的定義中，扮演了一個關鍵性的角色：悲劇的本質在使人超脫恐懼哀憐的情緒——藉由悲劇英雄所遭受重大嚴酷的不幸命運，以及體會人的尊嚴與不屈的精神，終而使恐懼哀憐的情緒得以宣洩，達到靈魂教育的效果。有關「淨化」的概念與哲學分析，是下文研究的課題。

<sup>38</sup> 同註 16，頁 462。

<sup>39</sup> Aristotle, *Poetics*. 6, 1450 b 58~59. 譯文同註 1，頁 65。

<sup>40</sup> 同註 7。

### 第三章 《詩學》中的「淨化」概念

#### 第一節 「淨化」(Catharsis)概念的淵源

“Catharsis”是一個很古老的概念，最早可能和希臘的醫療以及神話宗教有關。<sup>41</sup>約在西元前五世紀左右，醫學家希柏克拉忒斯(Hippocrates)<sup>42</sup>認為，「人的體內任何一種的成份，當其儲存了超過一般正常的量時，人便有可能會生病，所以要透過“Catharsis”的方法把多餘的部份宣洩排除。」只不過在當時的醫學與宗教、倫理學等之間的分界並不是很明確的情況下，“Catharsis”不僅是一種醫療的手段，有醫學上的「清洗」、「宣洩」的意義；且是具有宗教上的功能目的在內，<sup>43</sup>像是在亞里斯多德《詩學》第十七章中曾經提到，在尤里庇狄斯(Euripides)的《伊菲琪妮雅在奧利斯》(*Iphigenia at Aulis*)一劇中，奧瑞思提斯(Orestes)因殺母而發瘋而被抓，<sup>44</sup>又因舉行“Catharsis”之禮而得救。<sup>45</sup>因此，這裡的“Catharsis”解釋為「淨罪」。埃斯庫羅斯(Aeschylus)的《復仇女神》(*Erinyes*)也敘述同樣的故事，由此看來，「淨罪」可能和「復仇女神」的觀念有關：復仇女神可視為罪犯良心譴責的化身，希臘人認為懺悔和舉行宗教上的「淨罪禮」可以使犯罪者免除復仇女神的責罰。一旦犯罪者心有悔意時，復仇女神就會轉化成為善良的女神(Eumenides)。復仇女神的形象出現在埃斯庫羅斯的《復仇女神》、索福克利斯(Sophocles)的《伊底帕斯在柯

<sup>41</sup> 陳中梅譯注，Aristotle，《詩學》。台北：商務，2001，頁226。

<sup>42</sup> 古希臘伯里克利時代之醫師，約生於公元前四六零年，後世人普遍認為其為醫學史上傑出人物之一。在其所身處之上古時代，醫學並不發達，然而卻能將醫學發展成為專業學科，使之與巫術及哲學分離，並創立了以之為名的醫學學派，對古希臘之醫學發展貢獻良多，故今人多尊稱之為「醫學之父」。

<sup>43</sup> 在此淨化的對象可以是人，也可以是器具和場所，比方受過玷辱的神像、住所等。

<sup>44</sup> 《伊菲琪妮雅在奧利斯》，頁260-339。譯文同註1，頁126。

<sup>45</sup> 《伊菲琪妮雅在奧利斯》，頁1037-1332。譯文同註1，頁126。

林納斯》(*Oedipus at Colonus*)、尤里庇狄斯的《奧瑞思提斯》這三部悲劇中，此三部悲劇反映了復仇女神轉化為善良女神的「淨罪」觀念。

之後受到了畢達哥拉斯(Pythagoras)及其學派<sup>46</sup>的影響，這個學派以其「宗教」、「哲學」、「音樂」、「科學」(包括「數學」和「醫學」)著名，因此“Catharsis”所影響的層面就擴及到這些領域上，也就是說，“Catharsis”滲透到各個領域並獲得相關而不同的含意。而畢達哥拉斯學派便是用藥物來醫治身體的疾病，用音樂來「洗滌」不純潔的心靈。

畢達哥拉斯學派也對於柏拉圖產生了影響，在柏拉圖的作品中裡面的“Catharsis”就常會帶著濃厚的宗教意涵在內，例如在《斐多篇》(*Phaedo*)，<sup>47</sup> “Catharsis”是心靈去擺脫肉體的混亂的方式，就像宗教一樣，藉哲學「淨化」人心，使精神心靈得以昇華，具有純淨和開發心智的作用。<sup>48</sup>又在《智者篇》(*Sophist*)<sup>49</sup>中，蘇格拉底在論及德的作用時說，美德乃是對於恐懼的“Catharsis”，「淨化」的對象包括肉體和靈魂，目的是為了透過“Catharsis”去消除靈魂中的愚昧、謬誤積弊，保留心智的精華。<sup>50</sup>

## 第二節 《詩學》中「淨化」概念的意義

在《詩學》當中，最主要提及「淨化」概念的是在第六章，在此

<sup>46</sup> 畢達哥拉斯在義大利的克羅托內〔Crotona〕，建立的一個宗教、政治、學術合一團體，是繼愛奧尼亞學派後古希臘第二個重要的學派。

<sup>47</sup> 《斐多篇》是柏拉圖的對話錄之一，內容為蘇格拉底飲下毒藥前的對話。

<sup>48</sup> Aristotle, *Phaedo*. 69c. 譯文參見柏拉圖，《柏拉圖全集》第1卷。王曉朝譯，北京：人民出版社，2001，頁67。

<sup>49</sup> 古希臘哲學家柏拉圖後期重要對話之一，柏拉圖討論了「二分法」和「智者」的定義以及幾個最普遍的「種」(範疇)、「存在」、「動」、「靜」、「同」、「異」之間的關係。

<sup>50</sup> Aristotle, *Sophist*. 226e~229a. 譯文參見柏拉圖，《柏拉圖全集》第3卷。王曉朝譯，北京：人民出版社，2001，頁17~20。

亞里斯多德說：「透過引發哀憐與恐懼從而使得這些情感得到適當的宣洩。」<sup>51</sup>也就是說亞里斯多德的認為，透過引發這些情感，使得悲劇具有某種對於觀眾的心靈健康治療之效果，並帶給一種令人愉快的輕鬆感，意即—「在心靈恢復之後，一切激情消解」。<sup>52</sup>

然而就亞里斯多德的《詩學》對於”Catharsis”的描述，後世對於此概念背後所形成的原因，則是眾說紛紜。亞里斯多德在他的《政治學》、《詩學》中有論及，認為人心情感的表達和宣洩是可以控制和調節的。在適當的人事時地物，在正確適當的動機驅使下，人們可以用適當的方式來表達和宣洩情感。藉由通過無害的途徑把那些會擾亂人心、有害於人的身心健康甚至於有害群體利益的負面不必要的情感予以排除。而這其中便是有“Catharsis”在內。

又亞里斯多德將此理論應用於音樂上，在《政治學》(*Politics*)中，他將「音樂分為三類：用於對民眾的教化、用於娛樂消遣、以及透過音樂來像藥物及治療方法般有著宣洩和調和的功能。」<sup>53</sup>亞里斯多德認為，每個人多少都會受到哀憐、恐懼等情感的影響。那些動感強烈的音樂可以引發出人情緒的狂熱，當人的情感在經過高潮之後，心情就會再趨於平靜，就像是病人得到治療和清洗一樣。透過了音樂與心靈的相互激蕩洗禮，受到哀憐、恐懼等情感影響的人，將會從具「淨化」功能的音樂中得到一種輕鬆和愉悅的無害快感。

經上述論說可以知道，在宗教上的“Catharsis”是可以使有罪的靈魂得到「淨罪」，而醫學上的“Catharsis”則可以將身體中過剩的東西排出體外，於是“Catharsis”在醫學上便稱之為「清洗」或「宣洩」。另外，“Catharsis”有兩個主要的譯法：即「淨化」(*Purgation*)和「純

<sup>51</sup> Aristotle, *Poetics*. 6, 1449 b 28. 譯文同註 1，頁 63。

<sup>52</sup> 林國源，《古希臘劇場美學》，台北：書林出版有限公司，2000，頁 138。

<sup>53</sup> Aristotle, *Politics*. 8.5, 1339 b 12~1340 a 6. 譯文參見亞里斯多德，《亞里士多德選集 政治學卷》，顏一編，北京：中國人民大學出版社，1999，頁 278~279。

化」(Purification)，上述的「清洗」即是「淨化」之意，這是放在醫學(「宣洩」)或宗教(「淨罪」)上來理解。但“Catharsis”若解釋為「純化」，則是指倫理學(「教化」或「教養」)上的意思。

### 第三節 哀憐與恐懼的屬性

在亞里斯多德的《詩學》中對悲劇產生出哀憐與恐懼最重要的一段解釋說道：「因為哀憐是由於不應得的不幸所引起的；恐怖則是由於一個像我們自己一樣的人遭遇不幸」。<sup>54</sup>然而亞里斯多德並不是在其《詩學》而是在其《修辭學》(*Rhetoric*)當中明確的對於哀憐與恐懼的屬性進行定義。

亞里斯多德試圖藉由在《修辭學》第二卷第五章討論恐懼和第八章討論哀憐來將兩者的屬性做出一個定義。

在《修辭學》第二卷第五章之中，亞氏對於恐懼的論述是為：「當人有感覺即將遭受到某種不幸之災禍之時，所產生的痛苦或煩躁不安之心情。」<sup>55</sup>又，能夠產生恐懼之人，往往是那些生活並非美滿優渥、也不是完全不幸的人，而是介於中間具有某種不安因素，認為比他們更了不起的人或是跟他們差不多的人在遭受了不幸，然後他們又還能夠思想自己遇到此事時，看似仍存有獲救可能者，才能夠產生恐懼的感覺出來。<sup>56</sup>

而亞里斯多德在《修辭學》第二卷第八章定義的哀憐乃是指說，「看到別人遭受到不應該遭受的痛苦或損害時，便油然而連想到此種不

<sup>54</sup> Aristotle, *Poetics*. 13, 1452 b 28~1453 a 24. 譯文同註 1，頁 97~98。

<sup>55</sup> Aristotle, *Rhetoric*. 2.5, 1382 a 20~22. 譯文參見亞里斯多德，《亞里士多德全集》第 9 卷。苗力田譯，北京：中國人民大學出版社，1994，頁 423。

<sup>56</sup> Aristotle, *Rhetoric*. 2.5, 1383 a 1~12. 譯文同註 52，頁 425~426。

幸之事也是有可能會發生在自身或是親友的身上，因而產生之痛苦的感覺。」<sup>57</sup> 然後能在這之後，產生出哀憐的人則通常不是那種介於飽受創傷而陷入徹底絕望、極度恐懼之人，以及自我感覺良好，覺得自身極為幸福的人，而不可能會有遭受到任何災禍的可能之人。也就是說，能夠產生哀憐的人們，乃是因為當我們想起那些災禍曾在我們自身或是自己親朋好友身上發生過，抑或可預期到在將來還會再發生這樣的災禍時，便會基於「同理」，於是產生出哀憐之感。<sup>58</sup>

不過，畢竟因為這是亞氏在《修辭學》裡面對於哀憐與恐懼的屬性的定義，所以仍要回歸到《詩學》來討論究竟悲劇是怎麼樣引起哀憐與恐懼。

在《詩學》當中，亞里斯多德乃是強調悲劇是為對行動的模仿。<sup>59</sup>在一齣戲劇之中，行動是極為重要的一部份，一齣戲劇若是沒有行動，那可以說就不算一齣戲劇。而其便是為了模仿行動，才會去模仿行動中的人；又，在亞氏所提出構成悲劇的六大要素中，情節乃是對於行動的模仿，藉以說明情節是戲劇最重要的要素。<sup>60</sup>這是因為悲劇之所以要模仿人的行動與生命，其重點仍是為了要去模仿其中某些行動，而非去模仿一個人，來強調情節是悲劇的基礎。<sup>61</sup>

亞里斯多德認為，一齣最完美的悲劇其結構情節不應該是單一情節，而是要複雜的，然後情節所模仿的應該要是能夠引起哀憐和恐懼的事件。<sup>62</sup>因為情節所模仿的行動有簡單、複雜之區分，所以情節也會有簡單、複雜的分別。「簡單的行動」是按照著規定好的長度連貫進行，整一不變，沒有「突轉」(Peripeteia)和「發現」(Anagnorisis)；

<sup>57</sup> Aristotle, *Rhetoric*. 2.5, 1385 b 13~15. 譯文同註 53, 頁 435。

<sup>58</sup> Aristotle, *Poetics*. 13, 1453 a 13~14. 譯文同註 1, 頁 98。

<sup>59</sup> Aristotle, *Poetics*. 6, 1449 b 24~25. 譯文同註 1, 頁 63。

<sup>60</sup> Aristotle, *Poetics*. 6, 1450 a 32. 譯文同註 1, 頁 65。

<sup>61</sup> Aristotle, *Poetics*. 6, 1450 a 27~28. 譯文同註 1, 頁 112。

<sup>62</sup> Aristotle, *Poetics*. 13, 1452 b 30. 譯文同註 1, 頁 97

而「複雜的行動」則是通過「突轉」或「發現」、又或兩者兼有的行動。而最完美的悲劇之所以要是複雜的，是對複雜的行動之模仿，乃是要通過「突轉」與「發現」兩者，使得悲劇能夠使觀眾感覺到驚心動魄。

根據亞里斯多德在《詩學》第十一章的說法：「『突轉』，正如同之前已經說過的，是指一個行動的發展逆轉至相反的方向且能夠依照可然或必然的原則來發生」；<sup>63</sup>「而『發現』，則正如同字意上講的，是指從不知道至全部知道的轉變，不論是處於順境或是逆境的人物，發現到自己與對方有著親屬或是仇人的關係。」<sup>64</sup>

然後亞氏在本章也舉例了情節中的「突轉」和「發現」是如何引起「哀憐」和「恐懼」出來。於《伊底帕斯王》<sup>65</sup>中，信使本來是要安慰伊底帕斯，使他高興並解除原先對於神諭說他會娶母為妻的害怕心理；結果在揭發身世後，反而是得到相反的結果，並使得伊底帕斯的整個命運產生了「突轉」；又當伊底帕斯見到了當初被受命執行棄嬰命令的僕人，並與其對質後，伊底帕斯終於還是「發現」到自己與其他人彼此間的血緣關係。而正是透過了「突轉」與「發現」，讓本來伊底帕斯想要為擺脫神諭命運而努力的動機與最後的達到的結果是相反的，而形成了極為強烈的反差，並引發了人們之哀憐與恐懼的情緒。

亞里斯多德更是強調，最佳的「發現」乃是和「突轉」是同時發生出現的，就如同《伊底帕斯王》一劇中的情節一樣。又根據亞氏對於悲劇的定義：「因為悲劇模仿的不是人，而是行動和生命，『人的幸福與不幸均體現在現在的行動之中；生命的目的是某種行動，而不是

<sup>63</sup> Aristotle, *Poetics*. 11, 1452a 17~18. 譯文同註 1，頁 89。

<sup>64</sup> Aristotle, *Poetics*. 11, 1452a 23~25. 譯文同註 1，頁 89。

<sup>65</sup> 《伊底帕斯王》為古希臘悲劇作家索福克勒斯於西元前 427 年根據希臘神話中伊底帕斯的故事所創作的一齣希臘悲劇，為希臘悲劇中的代表之作。

品質；人的性格決定他們的品質，但他們的幸福與否卻取決於自己的行動』。」<sup>66</sup>「悲劇所模仿的是為能產生這類效果的行動，人物的幸福和不幸，也是經由這類的行動所反映的。

再來，除了「突轉」和「發現」是情節的成份外，亞里斯多德認為還有第三個成份「苦難」(Pathos)。<sup>67</sup>「苦難」是指毀滅或痛苦的行動，然後是有形的，比方說劇中人在眾人眼前被凶殺、或是遭受到極度的折磨等等的事件。

苦難事件，所指的是產生「哀憐」與「恐懼」的事件，它能夠幫助激化「突轉」和「發現」所引發的「哀憐」與「恐懼」之情；然後亞里斯多德又進一步分析，當苦難事件是發生在仇敵對仇敵，或是非親非故的人們身上之時，是無法引起人們產生恐懼和哀憐之情的，其必然是要發生在親人與親人之間，比方說兄弟與兄弟、兒子與父親，母親與兒子，或是兒子對母親做出殺害或是意圖殺害之事時，才能使人激化出此類的情情，且悲劇詩人應該尋求的是這類的苦難事件。<sup>68</sup>因為苦難事件會得使悲劇人物最後進入厄運之中，苦難事件最終的發生，將伴隨著是使得「突轉」和「發現」達到最高潮，而接著整個情結也走向尾聲的腳步。

在這三者中，「突轉」和「發現」是構成悲劇情節的主要成份，<sup>69</sup>透過如此的情節安排，能讓人們引發出「哀憐」與「恐懼」之情；至於「苦難」，亞里斯多德認為，「苦難」並非獨獨出現在複雜的情節中，「苦難」也可以出現在單一的情節之中，<sup>70</sup>然後亞氏也不認為悲劇應該是以表現有形的「苦難」為主，通常在悲劇中的苦難事件是很少藉由實際演出來表現，往往都是利用其他方式來表現的。所以「苦難」

<sup>66</sup> Aristotle, *Poetics*. 6, 1450 a 15~20. 譯文同註 1，頁 64。

<sup>67</sup> Aristotle, *Poetics*. 11, 1452b 7. 譯文同註 1，頁 89。

<sup>68</sup> Aristotle, *Poetics*. 14, 1453b 14~19. 譯文同註 1，頁 105。

<sup>69</sup> Aristotle, *Poetics*. 6, 1450 a 28~29. 譯文同註 1，頁 64。

<sup>70</sup> 同註 18，頁 92。

只能說是「突轉」和「發現」的一個中介，它使得情節產生出一種審美的效果，然後更是激化了「突轉」和「發現」對於觀眾的影響。

然後，情節的功效乃是藉著悲劇中的悲劇人物所完成的，整個劇情的開展是與人物的命運彼此相關的。也就是當觀眾觀看一齣悲劇的時候，他們的心情是隨著整齣悲劇的情節而高低起伏，並通過悲劇人物所發生之令人驚異的劇情與最終悲慘結局而使悲劇達到預期的或是說應該達到之目的效果。

再過來，亞里斯多德認為，既然情節所模仿的是那些能引發恐懼和哀憐的事件，而這些事件又是透過悲劇中的悲劇人物來達成其效果的。<sup>71</sup>

所以悲劇就不應該表現好人由順境之中突轉到逆境，因為這非但不能引起恐懼，也無法引發憐敏，反而會讓人覺得反感。再來，也絕不能夠表現壞人由逆境之中轉到順境之中，因為這完全沒有悲劇性可言，也絲毫不會引起觀眾的同情，更不具有引發恐懼和哀憐的可能性。還有一種不應該表現的類型是壞人由順境轉入到逆境之中，這種或許會引起人的同情，然後卻還是不可能引發恐懼和哀憐之感，因為哀憐的對象是那些遭受到不應該遭受的痛苦或損害時，會讓我們基於「同理」，於是產生出感覺之人。而恐懼的產生則是產生於不幸發生在我們差不多的人身上。<sup>72</sup>

即亞里斯多德認為的悲劇主角並不具有大善大德、十分公正的完美人格，而應該是要介於完人和普通人之間的人，至於像這樣的主角之所以陷入厄運困頓，並不是由於他們為非作歹，而是由於犯了某種「錯誤」(Hamartia)，<sup>73</sup>所以從順境突轉入逆境，其原因不在於人物本

<sup>71</sup> Aristotle, *Poetics*. 6, 1450 b 2~3. 譯文同註 1，頁 65。

<sup>72</sup> Aristotle, *Poetics*. 13, 1453 a 4~5 譯文同註 1，頁 97。.

<sup>73</sup> 在喜劇中的「錯誤」歸因於自己的低能、笨拙、或是生理上的缺點；而在悲劇中則是指可能帶給當事人毀滅性災難的「錯誤」。

身具有邪惡，而是在於他犯的具悲劇性後果的嚴重錯誤。

悲劇人物的產生乃是基於他們在性格上的缺陷和對行動進行錯誤的選擇；在亞氏心目中的悲劇人物的性格應當善良、適合人物的身份、既非完人、亦非歹徒，他們可能更好，但不能更壞，與一般的人相當接近、相似，他們在性格上有其缺陷、錯誤，比方伊底帕斯出身於貴族，是關心城邦、公民的好人，但他也有粗暴、猜忌、見事不明、迷信預言的缺點存在。

所以說悲劇主角在悲劇的劇情之中，他們只是出於某些單純的動機，且其動機並無不良意味，不是為的要朝向惡之端。然而他們因為犯了普通人也有相似的缺陷、錯誤，然後隨著行動的演進，這樣的動機一直被強化，最後通過了「突轉」和「發現」，使得主角的命運由順境轉到逆境之中，於是發生了苦難之事(比方說伊底帕斯殺父娶母的事)，而落入了與當初動機有著截然不同的結果裡。而就在悲劇情節中的動機與效果之間的反差之下，悲劇人物其不幸的結局引起了觀眾藉由「突轉」與「發現」的強化下產生之「恐懼」和「哀憐」之感，然後藉以達成此等情緒的「淨化」。

#### 第四節 「淨化」的效果

亞里斯多德在《詩學》中借用「淨化」一詞，無疑是有所轉義地論述悲劇的藝術效果，使它成為他的美學思想中的一個重要範疇。

然而實際上，在亞氏的《詩學》中出現「淨化」一詞，僅有在第六章對於悲劇下定義時提及：「藉由其劇情引起哀憐與恐懼之感，藉以達成此等情緒的『淨化』」；以及在第十七章討論到使用「穿插」

(Epeisodia)<sup>74</sup>必需適當時，提到...「以俄瑞斯忒斯為例：他因發瘋而被抓，之後又通過了『淨化』而得救」。除此之後，就是在《政治學》第八卷第七章中提到「淨化」是音樂的目的時，說道：「淨化一詞的含義，此處且簡單用之，以後在討論詩學時再詳加分析。」<sup>75</sup>然而就現存的《詩學》來看，亞里斯多德對「淨化」一詞並無如同在《政治學》中說的一樣，進一步去作詞義的解釋，因而自從文藝復興時期以來的後世學者們，對於亞里斯多德說的淨化，撰寫了許多的各種不同角度的論著，且學者們乃是各持己見，彼此爭論不休。<sup>76</sup>

不過大致上我們或許可以藉由朱光潛先生在其著作《悲劇心理學》中的第十章，<sup>77</sup>將「淨化」的效果劃分為道德的、審美的、心理的和醫學治療，這四種類型。

#### 一、道德的：

文藝復興時期義大利的詩學注釋家卡斯維特羅(L. Castelvetro)<sup>78</sup>認為淨化是我們受陶冶後得到的益處—悲劇描寫善良的人們陷入了逆境之中，從而使我們認識到自身的善良，並在不知不覺中體會到世途險惡和人生無常的道理。十七世紀上半葉法國古典主義悲劇的代表作家高乃依(Pierre Corneille)<sup>79</sup>則分析了悲劇淨化的方式—「悲劇教導人們克制自己的情感和欲望，從而避免精神上的衝突和損傷。也就是說當我們看見與我們相似的人們遭受厄運的哀憐，引起我們自己遭受同樣厄運的恐懼；這種恐懼引起我們避免厄運的願望；這種願望促使

<sup>74</sup> Aristotle, *Poetics*. 17, 1455 b 13. 譯文同註 1，頁 126。

<sup>75</sup> Aristotle, *Politics*. 8.7, 1341 b 39~40. 譯文同註 50，頁 290。

<sup>76</sup> 主要是因為希臘文的 Κάθαρσις 如同文中所說一詞多義的緣故。

<sup>77</sup> 朱光潛，《悲劇心理學》，台北：駱駝出版社，1993，頁 174~194。

<sup>78</sup> 卡斯維特羅，義大利文學批評家，是新古典主義的重要代表，尤其是在戲劇方面且是「三一律」的提倡者。1570年發表用義大利語翻譯的亞里斯多德的《詩學》，並附《提要》和《注疏》，討論文學的基本問題。他的詩論繼承亞里斯多德的模仿說和想像說。

<sup>79</sup> 高乃依，出生於法國西北部的魯昂，是十七世紀上半葉法國古典主義悲劇的代表作家，法國古典主義悲劇的奠基人，與莫里哀(Molière, 1622—1673)、萊辛(Jean Racine, 1639—1699)並稱法國古典戲劇三傑。其作品《熙德》(*Le Cid*)對於17世紀以至於整個戲劇歷史都有重大影響

我們從心裏淨化、節制、改正，甚至於根除那在我們面前把我們哀憐的人物投入這一厄運的激情。」<sup>80</sup>另外，德國啓蒙運動時期劇作家、美學家、文藝批評家萊辛(Gotthold Ephraim Lessing)，<sup>81</sup>從亞里斯多德「中庸」、適度的道德準則面向，把淨化理解為對於道德的調節方式——「悲劇對於情緒的淨化全在於把恐懼和哀憐轉化為合於美德的思想情感。據亞里斯多德所說，每一種美德都在於中庸有度，在它的兩個面向各是過度與不足的極端。悲劇如果把哀憐轉變為美德，它便能必然使我們完全擺脫哀憐的兩個極端；對於恐懼，悲劇也必定能起到同樣的作用。」<sup>82</sup>如此一來，悲劇可以激起哀憐與恐懼並使之轉化為合乎中庸的美德。

## 二、審美的：

亞里斯多德認為藝術也是能引起快感。除了從模仿中獲得求知的快感之外，也有審美情趣的快感！人自身所擁有之音感、節奏感之類，就是一種人的審美天性，而完美的創作技巧，旋律設計、情節佈局、人物描寫等等，皆能給予人美的感受。這些藝術的形式美，是令人愉悅的、平靜的，在亞氏看來，藝術產生快感，更重要的是一種審美情感移轉的效果，是有益於培育、提升人的審美情操和心理健康。

即淨化的審美說所強調的是對悲劇的感性觀照能使我們以審美的態度對待情感，把這種「愉悅」的、「平靜」的狀態延續下去，並且運用在生活中，此時所說的生活不是指在事物直接關係之中的那個繁雜的現實生活，而是如悲劇一般使人沉浸於其中。在純粹的感性世界之中，以超然的審美態度突破生命情感本身固有的局限，得以讓心靈時刻處於恬適、平靜的狀態裡直觀悲劇所表現的情感形式或生命形

<sup>80</sup> 轉引至朱光潛。高乃依 (Corneille, Pierre)，《論悲劇》，頁 338。

<sup>81</sup> 萊辛法國劇作家，與高乃依和莫里哀合稱十七世紀最偉大的三位法國劇作家，戲劇創作以悲劇為主，作品被稱為古典主義戲劇代表作。

<sup>82</sup> 轉引自朱光潛，萊辛(Gotthold Ephraim Lessing)，《漢堡劇評》，第四十八篇。

式。

### 三、心理的：

英國文學評論家、語言學家、詩人理查茲(Ivor Armstrong Richards)<sup>83</sup>的觀點則是淨化看成是悲劇可以在一個有組織的經驗中滿足盡可能多的心理衝動之效果。在實際的生活中，人們一般是排除的辦法來組織人的各種衝突，但是在藝術經驗之中，特別是悲劇藝術經驗之中，各種對立衝突都被保持在平衡狀態，都能得到調和滿足，而不會被壓抑住。然後理查茲認為最能說明藝術的審美經驗中之各種對立和不調和之平衡性質的就是悲劇，他說道：「哀憐，即想接近的衝動，和恐懼，即想退避的衝動，在悲劇中達到別處絕不能達到的調和，其他類似的不調和的各種衝動也和它們一樣達到調和一致。哀憐和恐懼在一個規整有序的反應中達到的結合，藉由藝術的洗禮，使我們得到美的感受，也就是悲劇特有的『淨化』作用。」這是因為悲劇經驗的本質就是要去將各種情欲上的衝突與對立調和到一種平衡的狀態，而不至於使我們失常。即在理查茲的看法中，悲劇是一切經驗中最普遍的、包容一切、調整一切的經驗，悲劇能使讀者觀眾在一定時間內過著更為豐富、更為有情感內容的生命。<sup>84</sup>

### 四、醫學治療的：

我們都知道亞里斯多德其本身因為身處於醫學世家之中<sup>85</sup>，所以或多或少也會採取醫學的觀點來討論淨化，認為「淨化」有其透過「宣洩」而產生於病理或心理治療上的效果。

在醫學治療的領域中，本來就有利用放血或用瀉藥來治病的方式。例如身體裏有幾種體液，如果鬱積過多，就會產生病害，但可以

<sup>83</sup> 英國文學評論家、語言學家、詩人。

<sup>84</sup> 同註 74，頁 200~201。

<sup>85</sup> 同註 17，頁 116。

用醫藥的辦法來驅除過量的體液。<sup>86</sup>

而亞里斯多德則將這樣的概念帶入到悲劇理論中，用來說明通過產生恐懼和哀憐的情緒而最終使人心境恢復平靜。通過情緒的放縱、宣洩和緩和最終達到寧靜。這實際上起到了一種疏導作用。比如有人心情很壓抑，得不到疏通，情緒很低沉，這時就需要強大的刺激，需要參加狂歡節，狂歌勁舞、以求得疏通，使整個身心獲得了平衡，最終獲得了寧靜。正如人們感冒時，當出了一身汗，把過多不好的體液排掉，就可以恢復健康一樣。

宣洩的概念所說的效果就是當觀眾在欣賞悲劇中，與其所產生的哀憐與恐懼與日常情感的沉澱有所關係。根據柏拉圖對於理想公民的要求，<sup>87</sup>這些包括哀憐與恐懼在內的脆弱情感絕對是不應該去顯示於日常生活之中。但是亞里斯多德則是認為，<sup>88</sup>那些壓抑在心中的情感將會對身心造成危害，而適時適當的宣洩，是有利於人們保持心理健康，也就有助於培養身心強健的公民。因此，亞里斯多德主張悲劇便是要讓觀眾有機會抒發平時鬱結在內心中的哀傷苦痛之情，並進而得到愉快的宣洩，這將會使得人們的心情恢復平靜，以便更好地置身於日常生活之中。亞里斯多德在《詩學》中曾明確說過，悲劇「藉由其劇情引起哀憐與恐懼之感，藉以達成此等情緒的『淨化』。」，這似乎可以使人認為宣洩是亞里斯多德「淨化」一詞的含義之一。

而藉由宣洩產生的病理或心理治療效果，類似於醫學上的「順勢

---

<sup>86</sup> 即為「體液說」，約創立於2500年前的希臘，經Hippocrates和Galen發揚光大，主導西方醫學理論約二千年，直到十七世紀才開始式微，甚至到十九世紀，仍有部分保守的醫學教授捨不得放棄。但是現代西醫教科書上仍可看到melancholia或者是blood dyscrasia等字眼，這些都是體液說的遺跡。希臘字的molan即黑，cholia即膽汁，而melancholia是指因黑膽汁過多而造成的疾病，即今日所謂的憂鬱症。dys即異常，crasia即混合，體液如不均衡便會致病，都可稱為dyscrasia。

<sup>87</sup> Plato, *Republic*. 10 595a~608b. 譯文同註5，頁585~602。

<sup>88</sup> Aristotle, *Nicomachean Ethics*. 7. 12. 1152 b 31~35、7. 14. 1154 b 17~20. 譯文參見Aristotle,《尼各馬可倫理學》。廖申白譯注，北京：商務，2003，頁218、225。

療法」<sup>89</sup>…人們具有觀看苦難情節場景與感受悲劇情感的喜好，且也具有抒發哀傷情感的欲望。觀眾借助宣洩，便可以減少或是緩和對於「恐懼」與「哀憐」這兩種有害情緒的過多累積，獲得內心的平靜。他們舉出亞里斯多德《政治學》第八卷第七章中直接談論音樂淨化作用的一段話作為證據：「有些人受到宗教狂熱支配時，一聽到宗教的樂調，就陷入迷狂狀態，不能自制，隨後就安靜下來，仿佛受到一種治療和淨化。」<sup>90</sup>

這種情形當然也適用於受哀憐恐懼以及其他類似情緒影響的人。某些人特別容易受某種情緒的影響，他們也可以在不同程度上受到音樂的激動，受到淨化，因而心裏感到一種輕鬆舒暢的快感。因此，具有淨化作用的歌曲可以產生一種無利害關係存在的快感。

然後亞里斯多德認為不同的樂調和節奏，會引起聽眾不同的心情或態度。有的樂調使人哀傷，有的使人脆弱，有的使人溫和平靜，有的使人激情澎湃。各種曲調和節奏，對於不同年齡，不同階層，不同類型的人作用各不相同，應該區別對待。<sup>91</sup>

此外亞里斯多德還從理論上更深入地論述了音樂的多方面的作用。他寫道，「我們進一步主張，音樂之所以必須學習，不是只為了一種益處，而是為了許多益處。即為了教育、為了心靈的「淨化」、為了理智的享受、為了緊張勞動後精神的鬆弛和休養。顯而易見，所有一切韻調都必須為我們所採用，但並不是以同一的樣式運用一切韻調。」<sup>92</sup>例如，為了教育的目的，可以選擇倫理性曲調，為了使感情易受激動或陷於宗教狂熱的人得以治療和淨化，可以選用神聖的曲

<sup>89</sup> 順勢療法 (homeopathy)，又稱同類療法，是根據病人的症狀研判，以少量能引起此症狀的藥物給病人服用；由於該藥物與疾病的類型相同，因而可產生抗體來消滅疾病，把疾病治癒的一種替代療法。

<sup>90</sup> Aristotle, *Politics*. 8.7, 1342 a 6~11. 譯文同註 50，頁 290。

<sup>91</sup> Aristotle, *Politics*. 8.7, 1340 a 39~1340 b 18、1341 b 19~21. 譯文同註 50，頁 286、289。

<sup>92</sup> Aristotle, *Politics*, 8.7, 1341 b 36~1342 a 2. 譯文同註 50，頁 290。

調，另外有些輕活潑，優美柔和的曲調，適合於對於人們由於種種勞作而致的苦痛的解脫和安慰，也就是達到娛樂和休息的目的，這是一種高級的享受和愉快，而且這三種不同的音樂功能又都相互密切的聯繫。

也就是說「淨化」本身乃是有類似於治療之效果在其中的，所以即使能引起恐懼、哀憐之類激情的音樂或許在每個人的程度上會有所不同，但是它們所產生的快感喜悅，在經驗上的本質上都是對人無傷無邪的。

## 第四章 「淨化」倫理與教育意義

### 第一節 「淨化」概念的倫理義涵

柏拉圖曾經反對現實生命中的悲劇進入審美領域，因為他認為那些對象具有倫理上的價值，常常是偶然的因果關係所造成的，或是認為現實環境和實際事物有著剪不斷理還亂的聯繫，人們無法擺脫現實性的評價而進入審美的領域。但對亞里斯多德而言，悲劇本身便具備本質性的倫理意義：因為悲劇是對「行動」的模仿，而「行動」便是道德實踐的活動。正如亞里斯多德所說，悲劇模仿的行動是高貴嚴肅和重大的，其行動者必然有某些獨特的人格，使我們賦予行動者某種道德品質和思想。而我們正是根據行動者的人格和思想來判斷行動的性質。思想和人格是產生行動的自然原因，是所有行動成敗的依據，決定人生的成敗。由此可見悲劇的本質不在於戲劇表演的呈現，而是在於通過這些演出，警醒世人悲劇的性格和錯誤的行為所導致的令人驚懼的後果，其中包含的倫理意義是不言而喻的。

從古希臘開始的悲劇，都充分的體現了這種由悲劇性格所導致的悲劇形象。表面上看來，古希臘悲劇是命運悲劇，強調了命運的可怕，<sup>93</sup>一切事物都由命運所安排定了。無論人們如何反抗，最後總究還是無法逃避而必定要就範不可。事實上，古希臘悲劇藝術產生的本身，就已經反映了當時的人們不畏天命的堅忍不拔精神。因此，古希臘悲劇自覺意識的開始，正是懷疑天命、不畏天命的肇端。然而悲劇的出現，使得整個希臘民族都參與其中，他們對悲劇動人的力量感受極深，以致一場演出竟能吸引三萬多觀眾。希臘人的先天稟賦在悲劇中發揮的最為淋漓盡致，悲劇將他們心靈之中最為深邃的東西展露了出

<sup>93</sup> 朱志榮，《論悲劇性》，煙臺師範學院學報，1994 03 號，1995 年 1 月，頁 32。

來。<sup>94</sup>

亞里斯多德在他的《詩學》裏，曾提出著名的「過失說」來解釋悲劇的原因，而從來不提命運。他認為的悲劇主角「既不十分善良，也不十分公正，而他之所以陷於厄運，不是由於他為非作惡，而是由於他犯了錯誤。」<sup>95</sup>這種人既不是好到極點，也不是壞到極點。好人不應受到懲罰，壞人是罪有應得。悲劇中的人物，應該有自身的個性，而不是十全十美的完人。

比方說伊底帕斯王弑父娶母，其目的不在於強調命運多麼可怕，只是藉命運作為一種對比的相對面，用來表現主角的剛強不屈，勇於抗爭的個性。而自我懲罰，也正表明了伊底帕斯王勇於正視自己的錯誤，而不迴避矛盾的高尚道德情操。

悲劇衝突的本質在於主體所代表的正義精神與永遠不能滿足的現實之間產生了矛盾。而矛盾的結果，是精神獲得了勝利。主體在面臨災難時，能體悟人生與世間，體驗到自身的生存價值，從而提升自我，以昇華到一個偉大的境界之中。而從平凡之中直接提升自我，從而招致悲劇性衝突，結果通過感性的毀滅而成就精神性的自我，則難能可貴。<sup>96</sup>在這種衝突中，肉體雖然毀壞，但精神仍在不斷進步超越。它主要通過個人的苦難或死亡，以及這種苦難或死亡由於無可挽回而產生的影響裡，從中體現到包括在獨特個性之中之不朽的具有社會意義的事物。它是通過感官肉體的人與自身之主觀精神之間經由一種不平衡的關係而在更高的層面上追求某種平衡。

人們不平於現況、永不滿足的積極向上之精神乃是悲劇衝突的原動力，而不畏強則是這種原動力遭逢災難時的必然反應。感性本身是有其惰性的，它追求生存。「貪生怕死」是從精神意義上對人的感性

<sup>94</sup> 劉毓秀、曾珍珍，《希臘悲劇》，台北，書林出版社，2008年9月，頁5。

<sup>95</sup> Aristotle, *Poetics*. 13, 1453a 6-8. 譯文同註1，頁97。

<sup>96</sup> 同註93，頁33。

生命的本質所作的否定性評價。當精神生命為著更大的意義追求生存時，感性生命便顯得微不足道的。<sup>97</sup>而悲劇衝突，不過是人在追求不朽的過程中遇到阻力時的一次強有力的碰撞。悲劇的主角常常感到他經歷的痛苦歷程是值得的，他所堅持的信念是正義的。

悲劇的效果主要是從審美的角度去看的。欣賞悲劇不是去幸災樂禍，也不是去花錢買眼淚哭哭，找罪活受，刺激自己淚腺的。悲劇乃是要從人由悲劇本身所引起的悲憫與畏懼心情從而產生快感出來。

至於悲劇之所以為何能給予快感，亞里斯多德有以下的幾種解釋：

一、悲劇是一種模仿，「人們對於模仿的作品總是感到快感。」<sup>98</sup>

二、悲劇是對於一個完整的有一定長度的行動的模仿，<sup>99</sup>這種結構的完整性給人一種快感。

三、悲劇情節比較集中，集中的模仿比被沖淡的模仿更能引起快感。<sup>100</sup>

四、悲劇引起哀憐與恐懼，通過詩人的模仿而使我們產生快感。<sup>101</sup>

五、悲劇情節中的「突轉」與「發現」，一方面能引起哀憐與恐懼，<sup>102</sup>另一方面又能產生驚奇之感，而驚奇也能給人予以快感。

這些解釋的中心思想就是認為悲劇是一種「模仿」，事物本身看上去儘管引起痛苦，但通過「模仿」卻能引起我們的快感。悲劇的終

<sup>97</sup> 同註 93，頁 34。

<sup>98</sup> Aristotle, *Poetics*. 4, 1448b 7. 譯文同註 1，頁 47。

<sup>99</sup> Aristotle, *Poetics*. 6, 1449b 20. 譯文同註 1，頁 63。

<sup>100</sup> Aristotle, *Poetics*. 26, 1462b 2~5. 譯文同註 1，頁 191。

<sup>101</sup> Aristotle, *Poetics*. 14, 1453b 8~9. 譯文同註 1，頁 105。

<sup>102</sup> Aristotle, *Poetics*. 11, 1452a 38~1452b 1. 譯文同註 1，頁 89。

極目的是要藉著哀憐與恐懼來使這種情感得到淨化，由此產生一種悲劇所特別能給予的快感。<sup>103</sup>

「淨化」是使悲劇痛感轉化為悲劇快感的中間過程。這種快感不是一種生理的快感而是一種精神上的享受，乃是因為藝術觀賞而獲得愉快的一種情感體驗。它除了醫學術語的「宣洩」，亞氏在《政治學》中與「治療」作用相提並論，但這只是比喻和借用，實際上還有激發情感並接受規範之意思。其目的是使那些具有不正常情緒(比方哀憐、恐懼)的人擺脫而不是恢復原來的情緒，使他們的情感富於理性的意味產生。

「淨化」的性質和功用照這樣看來偏向於美學、心理學的範疇。

「淨化」的心理層面若是當做創作和欣賞為中介的情感效應，對它的理解似乎應該要從情感的理解方面來切入。

情感本身異常複雜，既可以融入理性而成為對美好事物的追求，也可以受到本能、欲望等自然必然性的支配而成為非理性情欲和無意識衝動。人類在漫長的群居生活中透過長年的實踐，對於在喜怒哀樂等生物情緒的反應關係上，形成了許多各式各樣複雜的情感模式，形成了以情感為中介，同時憑藉著理智、感知、想像、欲望等多樣功能的心理型式。

而在審美經驗基礎上形成的人類情感，其顯著特點就是它的流動性、可塑性和把對立兩極綜合到一起的統一性。在審美情感中，愛與恨、憂與喜、恐懼與吸引、神秘與魅力、痛苦與高貴、哀怨與哀憐是經常交織在一起的。正因為如此，情感具有溝通個人與社會、存在與本質、感性與理性的作用，它的強度「是由欣賞主體的審美態度、內在環境和外環境的相互作用來決定的。」<sup>104</sup>

<sup>103</sup> Aristotle, *Poetics*. 14, 1453b 7~10. 譯文同註 1，頁 105。

<sup>104</sup> Mark Packer, "Dissolving the Paradox of Tragedy," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Summer, 1989, 211-220.

然後因為絕大部分觀眾主要是想通過觀看悲劇來獲得娛樂的效果。亞里斯多德認為，悲劇給我們的特有的快感是由哀憐和恐懼引起的，<sup>105</sup>但哀憐和恐懼又是令人痛苦的。當人們觀看悲劇時，可以得知自身的缺陷，達到學習、淨化的目的，同時，觀眾還會覺得自己倖免於難，繼而獲得一種快感。亞里斯多德主張悲劇應描寫貴族以及那些比常人顯赫的人家<sup>106</sup>。當觀眾看到劇中模仿對象的遭遇，也可能是他們的遭遇時，便會產生一種與偉大人物有某種聯繫的感覺，這種與偉大的拉近，使觀眾體驗到一種被提升的快感。亞里斯多德在《修辭學》中說，絕大多數時候驚異令人愉悅，因為驚異蘊含學習的欲望。<sup>107</sup>在古希臘悲劇名劇《美狄亞》<sup>108</sup>之中，美狄亞做出了殺死柯林斯公主與國王，以及自己的兩個年幼孩子這樣非常令人厭惡的事情出來，這一點不僅使我們感到哀憐與恐懼，還讓我們感到驚異。好的情節，令人驚異，儘管它是悲劇化的，也令人愉悅，因為它吸引我們去進一步學習，然後得到淨化。

因此，亞氏所說的「通過哀憐與恐懼使這些情緒得到『淨化』」的意思就是...

第一，悲劇喚起觀眾潛在的、本能的哀憐與恐懼。

第二，這些本來屬於自然本能的、生物個體的「痛苦感覺」，由於被賦予了一種屬倫理而又超倫理的藝術形式，從而昇華為一種社會性的人類共同情感。

第三，這種情感的昇華和超越就被體驗為一種精神上的愉悅和滿足。

綜上所述，詩學中探討了很多悲劇模仿的方式，所有這些方式都

<sup>105</sup> Aristotle, *Poetics*. 14, 1453b 8~9. 譯文同註 1，頁，105。

<sup>106</sup> Aristotle, *Poetics*. 13, 1453a 8~9. 譯文同註 1，頁 97。

<sup>107</sup> Aristotle, *Rhetoric*. 1.11, 1371 a 32. 譯文同註 53，頁 387。

<sup>108</sup> 由一個廣為人知的希臘神話所改編成的一個希臘悲劇劇本。主角是美狄亞(古希臘語:Μήδεια)希臘神話中的科爾喀斯公主，伊阿宋(以及埃勾斯)的妻子，神通廣大的女巫。

圍繞一個主題：把模仿自然中的實存與潛在結合在一起，通過情節中突轉與發現的運作，引起觀眾的恐懼與哀憐，使其情感得到淨化，提升其道德情感，實現悲劇的價值。

也就是說，從亞里斯多德的觀點來看，認為悲劇能得使人們本來潛藏在心中的鬱悶情緒得到淨化，從而達成一種舒暢、平衡、和諧的狀態，這其實正是一個從緊張到鬆弛，從過度到適當，從極端到中庸的過程。因此，亞里斯多關於悲劇的定義或許可以說便是認為淨化能夠引導德性收到其所蘊含於教育和社會中的倫理道德功能效果—陶冶性情，淨化靈魂。

古希臘文學的藝術性和審美性突顯於敘事上，成就出古希臘悲喜劇。從藝術方面來看，古希臘悲劇和喜劇表現出強烈的敘事性特徵。另一方面，它的社會性和功用性自然落腳到倫理的向度之內，符合了以德性(Virtue)為中心的古希臘倫理學中情感的平衡和協調要求。

然後，亞里斯多德認為，人的情感等情緒並不能像柏拉圖所說的可以去遏制，但卻可以透過文藝來使之得到淨化、排解，從而獲得理智和情感、個人與社會的和諧發展。亞里斯多德認為文藝的模仿能引起人們的快感，不同的藝術產生不同的快感。音樂使人激動，受到淨化，產生一種無害的快感，而悲劇則能給人一種特別的高貴向上的快感。在其著作之中，亞氏提出：「美是一種善，其所以引起快感正因為它是善。」<sup>109</sup>此外大倫理學第二卷第七節中，亞里斯多德對於持反對態度，認為快感不是善的一部分之人，予以駁斥，並提出結論：「幸福是在完滿生活中德性的實現。幸福不會無快樂，快樂在種上是善的，雖然有些快樂是惡。在亞里斯多德看來，一切人類活動的目的都在於最高的善，在於幸福，這是某種最終的選擇，幸福在於生命本

<sup>109</sup> Aristotle, *Rhetoric*. 1.9, 1366 a 34~35. 譯文參見亞里斯多德，《亞里士多德全集》第9卷。苗力田譯，北京：中國人民大學出版社，1994，頁371。

身的完善和美好，快樂是這種幸福的結果和感覺，誰也不能認為快樂、快感與幸福無關。」<sup>110</sup> 生活自身就是快樂的，快樂是靈魂的快樂，最美好、最善良、最快樂也就是幸福。<sup>111</sup>亞里斯多德將感性、理性推往更高的人生境界德性，並從中來而求得對於靈魂的安慰，創造出真、善、美的人生。

意即，亞里斯多德詩學中悲劇的本質乃是特別在說明有限的人生所具有的無限的意義。它強調的是人生的價值，強調的是個人在人類生命中的價值。然後從悲劇中因主角由於堅持正義或積極進取，而與現實環境之間產生衝突，在衝突中，劇中主角經由外在感知生命遭受殘害和毀滅而成就了內在精神生命的永恆價值，讓人看到世界的現狀，其生存的意義，從而激起恐懼、哀憐之情而使觀賞悲劇演出之觀眾在悲劇的演出之中使自身擁有對人生大徹大悟的心靈、精神得以提升，最終起到淨化的作用。

## 第二節 「淨化」、靈魂與教育意義

淨化實際上是一種很古老的觀念，古老的奧菲斯教(Orpheus)<sup>112</sup>的教義，據說是有被埃及的靈魂不滅觀念影響。埃及人信奉靈魂不死的觀念，相信靈魂的輪迴。<sup>113</sup>這種觀念傳入了希臘之後影響到奧菲斯教，奧菲斯教徒把它與希臘的戴奧尼索斯(酒神)崇拜觀念融合了起

<sup>110</sup> Aristotle, *Great Ethics*. 2.7, 1204a19~1206 a 36. 譯文參見亞里斯多德，《亞里士多德全集》第8卷。苗力田譯，北京：中國人民大學出版社，1994，頁310~316。

<sup>111</sup> Aristotle, *Nicomachean Ethics*. 1.8, 1099 a 24~25. 譯文參見亞里斯多德，《亞里士多德全集》第8卷。苗力田譯，北京：中國人民大學出版社，1994，頁17。

<sup>112</sup> 奧菲斯教是於西元前六世紀在雅典流行的一種宗教，其教義對雅典人產生了重大影響，柏拉圖便是其中之一。在《裴多》篇中，受到奧菲斯教影響的地方清晰可見。柏拉圖對靈魂的關照主要聚焦在三個方面：靈魂與肉體的關係，靈魂不朽，以及來世對靈魂的懲罰和獎勵，便是受到奧菲斯教的教義之影響。

<sup>113</sup> 同註23。

來。在這時候是指宗教的淨化—淨罪，也就是與爲了去消除人肉體上的罪惡並企求靈魂之純潔，這與原始的宗教儀式有關，但又似乎混雜了藝術與科學的成分。

因爲酒神崇拜體現了希臘人激情和狂放的一面，它突破了理性和謹慎的控制，使生命本能得以充分釋放，返回原始的生命沉醉狀態。而奧菲斯教通過各種宗教儀式抑制了酒神崇拜的狂放狀態，推崇精神的沉醉，以淨化的方式拯救人的靈魂，然後奧菲斯教的淨化不僅是爲了使靈魂擺脫肉體的糾纏，將靈魂從肉欲中拯救出來，而且是將人從動物中提升出來，也就是說奧菲斯教是對原始的酒神(戴奧尼索斯)崇拜儀式的抵抗，而這樣的反撥對於文明的發展是有其意義的。

到了畢達哥拉斯及其學派時認爲，人的靈魂是看不見的、不變的、神性的；而肉體則是看得見的、變化的、有生有滅的。人的靈魂唯有得到淨化，才能夠不朽。<sup>114</sup>就畢達哥拉斯學派來說，數學研究是爲實施淨化的重要途徑，數的排列是和諧的、有序的，而和諧不僅存在於宇宙天體之中，而且體現於國家和家庭中，人的肉體和靈魂也應該是和諧的，按照著幾何比例的平等法則，個人的權利應與其貢獻相對應，於是每個人在國家中便有了指定的地位。國家應該靠法律來規定和維繫這種秩序，而在各個等級之間，則應當通過愛來溝通。他們認爲，美德乃是一種和諧。人們應該敬神、敬父母，對朋友要謙讓、忍耐，對人言行要公平。這種理論實際上正是靠教育的導向、約束等功能來實現的。因此，畢達哥拉斯學派的哲學要求教育來保證其實現淨化靈魂的目的，藉此來培養能建立和指導完美社會秩序的人，進而在這樣完美的社會秩序中，培養遵循良好秩序的社會公民。

此外，畢達哥拉斯學派最主要的貢獻之一就是對音樂節奏、音律

---

<sup>114</sup> 蘇振興、吳國萍《論畢達哥拉斯學派的教育思想》，西南大學學報，2007年第3期，頁73~77。

及其作用的論述。他們瞭解音樂對人的靈魂的影響，向感官疏導音樂是為重要的事情。因為音樂能夠使人心回復平靜質樸的狀態、醫治人靈魂中的病況與陋習、淨化人的心情。據說畢達哥拉斯讓他的門徒在晚上入睡前用平靜柔和的音樂驅除白天精神上的激動，淨化心情，使他們平靜下來。畢達哥拉斯發現了音樂和人的靈魂之間具有不可思議的相呼應之關係，某些特定的音樂可以引發人某些特定的感受，激發人們靈魂的迴響。人們的靈魂與宇宙的音律之間有著神秘的感應，但由於一般人的靈魂不夠淨潔，是無法去發現這種感應的，只有他們自身才能做到。畢氏既不創作又不演奏任何其他的同伴們演奏的那種豎琴或歌聲的旋律，而只是使用一種秘密的、莫測高深的神聖方式，全神貫注於他的聽覺和心靈，使他自己浸淫於流動的宇宙音律之中。<sup>115</sup>

如果說畢達哥拉斯及其學派的淨化學說帶有很強的宗教神秘色彩，那麼柏拉圖的淨化學說則具有很強的理性主義色彩在內。在柏拉圖年輕時曾研究過赫拉克利圖斯和巴門尼德斯的學說，他從前者的萬物皆動的學說感知到對於死亡與變化的恐懼，從後者的學說—「『存在』不動、是一」—之中獲得啓示，企求從死亡和變化的恐懼中脫離出來，形成自己的理念學說，為世界和人找到穩固的根基。柏拉圖希望能夠從永恆之中尋找到一個避難所，以逃避時間的不安定和折磨。如此看來，既然數學能夠找到永恆真理的王國。人在這裏，找到了逃避時間的方法。因此，永恆的形式或理念的理论對他也有巨大的情感力量。因為這些理念乃是一個人也可能接近的永恆領域。在此，我們看到，柏拉圖的理性主義，或許要算是一種熱情的宗教學說，一種理論，使人有可能從人一出生就最害怕的事情、從死亡和時間中獲得解脫。<sup>116</sup>柏拉圖的哲學就是一種擺脫死亡的哲學，是使人獲得永恆的哲學，

---

<sup>115</sup> 朱立元，《西方美學通史：第一卷》，上海：上海文藝出版社，1999年，頁76。

<sup>116</sup> 威廉·白瑞德(William Barrett)，《非理性的人》，上海：上海譯文出版社，1992，頁86-87。

是關於拯救和靈魂淨化的哲學。他的終極追求乃是要將人從知識和命的迷霧中所救出來，回歸理性的範圍，使生存獲得永恆不變的意義。

而在《斐德羅》(*Phaedrus*)<sup>117</sup>中，柏拉圖有一個靈魂馬車的比喻，他將靈魂比作一個駕馬者駕馭一對飛馬所形成的一種調合的動力。但神和人是不同的，神所使用的駕馬者和飛馬是最好的，血統也是最優秀的，其他人所使用的駕馬者和馬乃是不純的。人類所駕馭的兩匹馬，其中一匹是馴馬，一匹是劣馬，造成駕馬者的麻煩，導致靈魂的內在衝突。這個故事中的駕馬者代表的是人的理性，馴馬代表人的熱情，劣馬代表人的情欲。如果駕馬者能夠控制情欲，就能使靈魂高飛遠舉，昂首天外，昇華到神的境界，追隨神的行列，使靈魂不朽，洞察事物的本體，並使之觀照美的景象。<sup>118</sup>

柏拉圖仍然接受了奧菲斯教義的部分思想，關於他認為的靈魂與肉體之關係，靈魂不朽，以及來世對靈魂的懲罰和獎勵，這正是奧菲斯教的主旨所在。柏拉圖採納了奧菲斯教的觀點，即肉體是靈魂的囚籠或墳墓。奧菲斯教認為，生命的目的是維持神聖的靈魂，盡可能使身體純潔，直至靈魂得到自由。但是，對柏拉圖來說，靈魂的淨化可以通過哲學的追求來實現。對哲學的追求可以幫助靈魂脫離肉體的束縛，得到淨化，能夠觀照上界的美，看到事物的真實理型。

柏拉圖將美劃分為美的理念(美本身)與美的事物(美的現象)，美的事物是美的影子或模仿。柏拉圖闡述了從感性的美上升到理性的美的認識過程。

第一個階段是物理領域的美，從有形領域的美概括出形體美的理念。第二個階段是追尋政治倫理領域的無形的美。第三個階段是數理學科領域理智的美，從制度轉向各門學科，領略各種知識的美。第四

<sup>117</sup> 《斐德羅篇》是柏拉圖的對話錄之一，內容為是蘇格拉底和斐德羅(Phaedrus)的對話。

<sup>118</sup> Aristotle, *Phaedo*. 246a~b, 253b~255a。譯文同註 5，頁 152、159~161。

個階段是凝神觀照美自身，與美自身合而為一，進入真正美善的境界。柏拉圖所標榜的美本身不是一般的美的本質或美的共性，而是一種超驗的美，終極的美，它需要人在積累和修煉的基礎上融會貫通。靈魂超越世俗肉體的羈絆，與美相契合，回歸生命的始原，體會無限的快樂與自由，使靈魂因淨化而得以獲救。

柏拉圖他認為整個心靈的和諧就是德行。<sup>119</sup>人的靈魂由三部分構成：第一部分是理性，它喜歡的是真理和智慧，是用來學習的；第二部分則是激情，它喜愛的是名譽與勝利，乃是用來表達喜怒哀樂的情緒。第三部分是欲望，愛好是利益和色欲。而判定一個人的標準在於端看他的靈魂由哪一部分所主導統治，受理性主導統治的便是哲學家、國家的管理者，他們擁有知識和智慧，有判斷是非好壞的標準。相反的，而假若是靈魂被欲望所主導的人們，則是縱情欲望，這會造成他們的生命是不幸的。而要將人從欲望中拯救出來，使得靈魂能夠獲得淨化，三個部分和諧相處，其最佳的方式，便是對於人們進行藝術教育，使靈魂受到薰陶。

柏拉圖對當時的悲劇和喜劇進行了探討，<sup>120</sup>他認為悲劇滿足了人的哀憐和感傷的愛好，喜劇滿足了人的詼諧欲求，迎合了靈魂的低劣成分，不利於靈魂的淨化，有礙於國家的統治。應該給文藝制定嚴格的規範，允許那些好的作品存在於城邦內。<sup>121</sup>

到了亞里斯多德，他則是曾在《政治學》中說過：「我們仍然主張，音樂之所以必須學習，不是只為了一種用途，而是為了多種用途。應為了教育、為了心靈的『淨化』、為了消遣，為了緊張勞動後精神的鬆弛和休養。」<sup>122</sup>某些人總是常會陷入宗教狂熱的衝動之中，而每

<sup>119</sup> 柏拉圖在 *Timaeus* 篇有論及心靈的和諧。

<sup>120</sup> Plato, *Republic*, 10.606 a~c. 譯文同註 5，頁 599~600。

<sup>121</sup> 同註 5。

<sup>122</sup> Aristotle, *Politics*, 8.7, 1341 b 36~1342 a 1. 譯文同註 50，頁 290。

當他們聽見那種使靈魂激動、狂熱的音調之時，我們可以看見他們在受到這種神聖的樂調的影響之下恢復了原本正常的狀態，就如同是得到醫治或是淨化一樣。至於那些容易受恐懼和哀憐情緒影響以及富於激情的人們，則必定會有某種類似的感受，其他每位容易受到情緒感染的人也會或多或少地有這樣的感受，然後上述這兩種人也都能在某些程度上受到淨化，而他們的靈魂也會隨之感覺到舒暢和愉快。與其類似，那種具有淨化激情作用的曲調也可以給予人以一種無害的快感。

而這就是亞里斯多德所說的音樂所具有之教育作用，亞氏認為使靈魂激蕩的宗教音樂可以醫治宗教的狂熱，並使宗教狂熱者恢復正常狀態。他還將音樂的淨化作用從對宗教狂的醫治推廣到諸如受恐懼和憐憫以及其他的一些類似情感支配的人的身上。他認為不同的樂調和節奏，便會引起聽眾不同的心情或態度。有的樂調使人哀傷，有的使人脆弱，有的使人溫和平靜，有的使人激情澎湃。各種曲調和節奏，對於不同年齡，不同階層，不同類型的人作用各不相同，應該區別對待。<sup>123</sup>

不過，亞里斯多德的藝術淨化論思想並非只是單單是通過他對「悲劇」和「音樂」的論述中來體現的，從他的關於繪畫的論述中也能完全體現出來他對待藝術的態度和思想，例如，亞里斯多德認為「兒童學習繪畫，並非單純為了防止其在購買中的錯誤，或者是為了使他們不致在買賣物品中受騙，而毋寧是由於要他們成為人體美的評判者；孩子們應該學習畫圖，為的是能欣賞人體的美，也應該教導他們能欣賞那些表現道德觀念的繪畫與雕刻。」<sup>124</sup>從這兒顯而易見的，亞里斯多德在這邊所謂的學習繪畫之目的，不僅僅是一種簡單的技法掌

<sup>123</sup> Aristotle, *Politics*. 8.7, 1340 a 39~1340 b 18. 譯文同註 50，頁 280~281。

<sup>124</sup> Aristotle, *Politics*. 8.3, 1338 a 37~1338 b 2 譯文同註 50，頁 275。

握而已、且也並非是在現實生活中當中的實用，而是要去培養他們擁有認識美與賞析美及判斷美之能力；除此之外，也以敏銳的眼光去感知到一個好的美術作品對於人們道德與人格方面造成的影響和作用，又亞氏亦注重對於兒童情感上的陶冶、心靈上的淨化、道德上的提升，注重對於人們的精神品質與內在修養之塑造和完備。

此外，亞里斯多德還在他的《詩學》中指出：「繪畫、雕像、以及一切模仿得很好的作品，也必然是使人愉快的。」基於這樣的論點，我們可以去理解，縱使某些事物本身乍看之下，雖然令人感到厭惡，產生不舒服的感覺(比方說最討人厭的動物屍體)，但是它們在藝術中得到的極其逼真、惟妙惟肖的模仿卻反而會引發人們的快感。<sup>125</sup>而在此所說的美術作品給人帶來的「愉快」和「快感」，皆為人們的一種情感或者心理體驗，藝術作品包括美術作品對人的「淨化」作用就是基於這類「愉快」和「快感」之下所完成的。

由上所述，雖然亞里斯多德的「淨化」看起來乃是針對悲劇和音樂所提出的，但事實上一切文藝樣式都具有「淨化」作用，亞氏在《詩學》及《修辭學》中所提到的「淨化」主要是指「引起適當的哀憐與恐懼」，但推及開來，「淨化」可以泛指對人內心負面情緒的滌蕩，對人類善良感情的激發，對美好道德情操的昇華。他的「淨化」概念從效果論的角度來看，確實是具有「教育」之意義在其之內的。

---

<sup>125</sup> Aristotle, *Poetics*. 4, 1448 b 7~10. 譯文同註 1，頁 47。

## 第五章 結論

凝視兩千多年前的古希臘時代，我們可以看到，從醫學到宗教，從音樂到文學，以至於縱觀整個古希臘社會的環境，古希臘人從未停止過對適度、公正、和節制的討論和追求。節制的內容包括勻稱、適度、折衷等它似乎包含著一種二元對立性存在：一方面是各種情緒，如激情、熱情、愛情，另一方面是深思熟慮的謹慎和理智的思量；從總體上講，節制是有實際具體的倫理意義和政治意義。當人們在探討希臘思想的時候，往往會時常引用亞里斯多德對政治、法律的論點，來說明適度、公正、和節制是當時人們期盼建立美好的城邦制度的倫理上的標準。亞里斯多德在《尼各馬科倫理學》認為：品德和情感及行動相關，皆須求「中庸」即適度。情感體現品德，恐懼、憐憫、自信、欲望、憤怒、快感、痛苦等等情感，太強太弱都不好，“只有在適當的時候，對適當的事物、對適當的人，以適當的動機、適當的方式發生上述情感，才是適中的、最好的情感，而這就是品德的特徵。<sup>126</sup>他並且指出：品德作為中庸、適度，是由實踐智慧把握理性原則所決定的。<sup>127</sup>據前面各章的論述，我們可以理解淨化的一種意義指道德情感求得適度的平衡。悲劇引發、淨化恐懼與憐憫，是適度的，不是病態的，並非陷入極端的恐怖感和不能自拔的哀憐癖，而是要觀眾在省悟事理、淨化情感中，生出中和的道德意識、道德情感。這從某一個方面來說正是說明了其所堅持的藝術功用。

然後，藝術去模仿人與人的活動，為了是要表現人與人之間的互動和行為上的選擇，因此，藝術是和倫理道德有所相關的。作為要去淨化靈魂的情感，也自然會去教化道德倫理；此外，悲劇模仿嚴肅而

<sup>126</sup> Aristotle, *Nicomachean Ethics*. 2.6, 1106 b 8~23. 譯文同註 111，頁 35~36。

<sup>127</sup> Aristotle, *Nicomachean Ethics*. 2.6, 1107 a 1~3. 譯文同註 111，頁 36。

重大的活動、高尚人物的動作舉止，欲求其中的普遍性，也一樣涉及了倫理關係和理性道德。

也因此亞里斯多德《詩學》中的悲劇，很明顯的他是由理性做為出發點，將悲劇的結構進行清楚的分析，從動作、情節，一直到「淨化」的概念，試著去藉由此來建立一個完整的體系出來，好來解釋其堅持的藝術具有其功用。而在亞里斯多德整個悲劇中，尤其是「淨化」在他《詩學》中的悲劇理論中占有極為重要的地位，「淨化」的作用不僅僅在於通過對悲劇的欣賞，情感的淨化也應指倫理道德意識的校正或昇華，意在揚善避惡。悲劇作為嚴肅藝術，是去模仿那些悲劇人物的高尚品德，使觀眾體驗高貴。而悲劇人物遭受厄運的原因乃是其自身有性格上的缺失或是基於行動上的錯誤，這代表他們沒有處理好在生命中的倫理關係，又在實踐智慧和品德方面有所欠缺。因此，悲劇引發並淨化恐懼與憐憫，有倫理道德的規勸、感染作用，令觀眾在醒悟噩運的緣由中，改善自己的倫理意識、道德情感。淨化洗滌人們的情感，在理性的控制下，藉由教育的方式，使得其達到適度的平衡，這是有助於人的身心健康，有利於我們去塑造出理想的人格與良好之品行。

當人們在悲劇的審美歷程中欣賞、體會、和領略到人生的真善美時，藉此達成情感上的「淨化」效果，並且去獲得精神上無害的快感。從而讓社會上形成良好的道德倫理規律，從情感到倫理再到政治，每一個環節，「淨化」作用的實現都有著不可忽視的意義存在著。

而至現今，文學藝術循著古希臘璀璨文化的步伐一路走來，悲劇及其「淨化」的理論也經歷兩千多年來持續流變的發展歷程，悲劇作用的實現意義，無論是醫療的輔助手段，還是淨滌道德，抑或是倫理教化，最終仍是殊途同歸地，皆是指向人心的問題。

若把人的情感和文藝作品的教育、倫理、審美以及社會功能一一

審視，悲劇發人感情，洗滌人的精神，通過面對人生的痛苦憂患，終至獲得內心的沉澱平和，使人的情感獲得滿足和昇華來解決現實問題，探求人生的真諦，而達到「淨化」。這正是實現「淨化」作用的真諦之所在，同時也是亞里斯多德留給我們後世人類永恆珍貴之知識財產之一。



## 詞彙術語對照表

中文	英文	希臘文
行動	action	πράξη
台詞	diction	απαγγελία
史詩	epic	έπος
言辭	language	γλώσσα
性格	character	χαρακτήρας
和聲	harmony	αρμονία
穿插	episode	επεισόδιο
思想	thought	σκέψη
哀憐	pity	έλεος
突轉	peripeteia	Περιπέτεια
苦難	suffering	πάθος
酒神贊歌	dithyramb	διθύραμβος
恐懼	fear	φόβος
淨化	catharsis	Κάθαρση
旋律	melody	μέλος
情節	plot	μῦθος
發現	discovery	ανακάλυψη
場景	spectacle	θέαμα
悲劇	tragedy	τραγωδία
詩學	Poetics	ποιητικῆς
模仿	imitation	μίμηση
德性	virtue	αρετή
錯誤	fault	ἄμαρτία
戲劇	drama	δράμα
韻文	verse	στίχος
藝術	art	τέχνη

## 參考書目

### 中文部份:

#### 原著翻譯

1. Aristotle, 《詩學》, 朱光潛譯, 北京: 人民文學出版, 1982。
2. Aristotle, 《詩學》, 陳中梅譯注。台北: 商務, 2001。
3. Aristotle, 《亞里斯多德全集》, 苗力田主編。北京: 中國人民大學, 1992。
4. Aristotle, 《亞里斯多德〈創作學〉譯疏》, 王士儀, 台北: 聯經, 2003
5. Barrett, William, 《非理性的人》, 上海: 上海譯文出版社, 1992。
6. Brockett, O. G., 《世界戲劇藝術的欣賞—世界戲劇史》, 胡耀恆譯。台北: 志文, 1974。
7. Chernyshevsky, Nikolay Gavrilovich, 《美學論文集》, 北京: 人民文學出版社, 1957。
8. Copleston, Frederick, 《西洋哲學史 1》, 傅佩榮譯。台北: 黎明文化, 1986。
9. Jaspers, Karl, 《悲劇之超越》, 葉頌姿譯, 台北: 巨流圖書, 1970。
10. Jaspers, Karl, 《悲劇知識》, 吳裕康譯, 上海: 華東師範大學出版社, 2006。
11. Lessing, Gotthold Ephraim, 《漢堡劇評》, 張黎譯, 上海: 上海譯文, 1991。
12. Lloyd, G. E. R., 《亞里斯多德思想的成長與結構》, 郭實渝譯, 台北: 聯經, 1984。
13. McLeish, Kenneth, 《亞里斯多德》, 何畫瑰譯, 台北: 麥田, 2000。
14. Moliere, 《世界名劇精選〈古典篇〉》, 徐進夫 等譯, 陳玲玲編選。台北: 志文, 1999。
15. Plato, 《柏拉圖全集》, 王曉朝譯, 台北: 左岸, 2003。

16. Sophocles，《伊底帕斯王》，胡耀恆 譯，台北：桂冠，1998。

17. Windelband, Wilhelm，《西洋哲學史》，羅達仁譯。台北：商務，2000。

### 中文書籍

1. 方東美，《方東美全集—生生之德》，台北：黎明文化，2005。

2. 朱立元，《西方美學通史：第一卷》，上海：上海文藝出版社，1999。

3. 朱光潛，《悲劇心理學》，台北：駱駝，1993。

4. 李震，《希臘哲學史》，台北：三民書局，1972。

5. 林國源，《古希臘劇場美學》，台北：書林，2000。

6. 姚一葦，《詩學箋註》，台北：中華，1966。

7. 姚一葦，《美的範疇論》，台北：開明，1978。

8. 姚一葦，《戲劇原理》，台北：書林，1992。

9. 胡耀恆，《亞里斯多德《詩學》》，台北：中外文學，1987。

10. 陳晞如，《希臘悲劇劇場與阿爾賽斯提斯》，宜蘭：佛光人文社會學院，2004。

11. 程石泉，《中西哲學合論—石泉先生論文集》，俞懿嫻 編，台北：文景書局，2007。

12. 曾仰如，《亞里斯多德》，台北：東大圖書，1989。

13. 閻國忠，《朱光潛美學思想研究》，台北：駱駝，1987。

14. 劉小楓，《悲劇今解》，南京，南京師範大學出版社，2006。

15. 譚家哲，《形上史論》，台北：唐山，2006。

16. Aeschylus、Sophocles、Euripides，《希臘悲劇》，劉毓秀·曾珍珍合譯。台北：

書林，1984。

17. Hamilton, Edith，《希臘精神》，瀋陽：遼寧教育出版社，2004。

#### 期刊論文

1. 朱志榮，《論悲劇性》，煙臺師範學院學報，199403 期號，1995 年 1 月，頁 33~34。
2. 蘇振興、吳國萍《論畢達哥拉斯學派的教育思想》，西南大學學報，2007 年第 3 期。



外文部份：

1. Butcher, S.H. *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, New York: Dover Publication, 1951.
2. Fortenbaugh, W. W., *Aristotle on Emotion*, London: Duckworth, 1975.
3. Hamilton, Clayton, *The Theory of the Theatre*. New York: Holt, 1939.
4. Jaspers, Karl, Edited by Arendt Hannah/ Manheim Ralph, *Plato and Augustine*, San Diego: Harcourt Brace. Jovanovich, 1962.
5. Jones John, *On Aristotle and Greek Tragedy*, Stanford: Stanford University, 1980.
6. Mandel, Oscar, *A Definition of Tragedy*, New York: New York University Press, 1961.
7. Packer, Mark, "Dissolving the Paradox of Tragedy," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Summer, 1989.
8. Rorty, A. O., *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton: Princeton University, 1992.
9. Aristotle, *Poetics*, trans. I. Bywater, in *The Complete Works of Aristotle*, edited by Jonathan Barnes, Princeton: N.J.: Princeton University Press, 1984.