

關於文藝的真實性和陌生化理念及其輻射

——對《詩學》文藝思想的再思考

歐陽翠鳳

[提要] 亞里斯多德的《詩學》從哲學高度提煉了古希臘的藝術創作精髓。它所詮釋的許多理念在其後的兩千多年間，一直影響著西方文藝思想，其中文藝的真實性及陌生化問題尤其不可逾越，藝術是集真實性與陌生化於一身。對它的研究，至今仍有借鑒意義。

[關鍵詞] 詩學 真實性 陌生化 文藝思想

[中圖分類號] I06 **[文獻標識碼]** A **[文章編號]** 0874 - 1824 (2012) 03 - 0169 - 07

西方古代文藝思想中，自古希臘以來，即有關於藝術與現實的關係的言論。蘇格拉底在接受了古希臘“藝術模仿自然”的看法的同時，提出了藝術的理想化的看法。他認為，藝術家刻畫出來的人物可以比原來的真人更美。這是對古希臘早期文藝思想的高度概括，也是“文藝的真實性和陌生化”理念的早期萌芽。“藝術模仿自然”即客觀現實是文藝的藍本，藝術的理想化即自然的陌生化。在希臘文藝發展的歷程中，希臘美學思想的集大成者是亞里斯多德；在亞里斯多德的文藝思想中，見解最深刻的一個文藝理念是《詩學》中關於“文藝的真實性和陌生化”的理念，其對西方文藝理論的影響一直輻射至今。但是，《詩學》中關於文藝的“真實性”和“陌生化”的理念的論述或顯、或隱。本文擬對《詩學》中關於文藝的“真實性”和“陌生化”的理念及其輻射進行較為全面的闡釋。

一、詩學中的真實性理念及其輻射

首先，我們考察《詩學》中所謂文藝的真實性的意義。《詩學》中真實性的含義並不單純，它包括兩種情形：一個是客觀現實，另一個是人類的道德準則或客觀規律包括自然規律和藝術自身規律。亞里斯多德說：

一般來說，詩的產生有兩個原因，都是出於人類的天性。從孩提時候起，人類就具有模仿的本能。我們喜歡模仿的作品，這是與生俱來的本能。^①

他又說：

史詩和悲劇詩、喜劇和酒神頌，以及大部分為管樂和豎琴而寫的音樂，概括地說，它們都是模仿藝術的表現形式。然而，它們彼此不同，這表現在三個方面：使用不同的媒介，選取不同的內容，或者採用完全不同的方式。^②

文藝的表現形式各不相同，但文藝模仿的對象和文藝本身都應該是真實的。

亞里斯多德論悲劇詩人的規則說：“詩人在安排情節並且用語言把它寫出來的時候，應盡可能把劇中情節擺在眼前。用這種方法，就會生動地看見每件事情，好像他自己親歷了那些事件，他就能夠找到適當的處理方法，不太可能漏掉情節矛盾的地方。”這些都是講詩的真實性。他還強調詩人情緒的真實：“一個自己處於激情中的人，能夠製造出最真實的激動和憤怒。”^③

賀拉斯也講情緒的真實，他說：“正如微笑的臉才能引起別人的笑臉一樣，沾滿淚水的臉，才能引起別人的同情。如果你想把我感動的流眼淚，首先，你必須自己感覺很悲痛。”^④

在討論詩歌與藝術的本質相關的批評時，亞里斯多德說：“在詩裡，錯誤分兩種：一種是本質錯誤，另一種是附帶錯誤。”他舉例說：“畫一隻頭上長角的母鹿不是嚴重錯誤，而如果把母鹿畫得叫人認不出是一隻鹿來，那就是大錯特錯了。”^⑤

如果藝術脫離了現實社會的基礎、完全憑藉幻想，它當然是不合理的，這是本質錯誤。

賀拉斯也說：“你也許會說：‘畫家和詩人享有任何種類的自由創造的權利。我知道這一點，我們詩人要求有這種權利；反過來，我們也給予別人這種權利，但不能把野性的和順服的結合在一起，把小鳥或小羊和老虎配成一對。’”^⑥所以，“如果一個人不懂得藝術，他為了避免小錯誤，反而會導致嚴重的缺陷。”“比如，在樹林裡畫一個海豚，在海浪裡畫一頭野豬。”^⑦

在亞里斯多德和賀拉斯那裡，把文藝和客觀現實完全脫節的畫家和詩人都是犯了本質錯誤。藝術的標準必須符合道德標準，在《詩學》中，人性中的善是亞里斯多德所強調的，他說：

關於性格的塑造，要達到四個目標。第一點，性格應該是善良的，這是最重要的一點。如我前面所說，在語言和行為中，如果透漏出某些偏向，那麼，人物的性格就會展示出來。如果這種偏向是善的，人物的性格就是善的。在任何階層裡，都可能有這種善良的人。例如，有善良的婦女，也有善良的奴隸，雖然也許婦女是底層的人，而奴隸通常是卑微的人。^⑧

在《詩學》中，善和好是一回事，悲劇的主角是好人，亞里斯多德認為，在情節安排上，“不應該讓好人由順境轉入逆境，因為這不能引起恐懼或憐憫，而僅僅使我們感到厭惡；也不應該把壞人演成由逆境轉入順境，這是最沒有悲劇效果的情節，因為這根本不符合悲劇的要求，既不能喚醒我們的善良天性，也不能引起我們的憐憫或恐懼情緒。”^⑨

善是人類的一種道德準則，是人的本性而有其客觀的根據。這是亞里斯多德文藝功用論學說的一個方面，是詩的有利辯護。揚善是詩人的目標，亞里斯多德說：“判斷某個言行是好是壞，不僅要看言行本身的善惡，而且，我們也應該考慮說此話或做此事的人是誰，是對誰說對誰做的，場合、方法和原因也需要考慮，例如，是否為了取得更大的善，或者避免更大的惡。”^⑩從這番話看，亞里斯多德分析詩，毋甯說是從道德方面來考慮問題，他是把美感的目的和道德的目的結合起來考慮的。

與文藝的真實性問題密切相關的是現實世界的普遍規律問題。在亞里斯多德的文藝思想中，所謂真實有時指普遍規律，如在《詩學》開篇，他就申明要“按照事物自然順序開始”研究詩的藝術。他更明確說“詩比歷史更富於哲學性，更值得認真關注。因為詩所描述的是普遍性的事

實，而歷史講述的是個別事件。”他又進一步解釋道：“所謂‘普遍性的事件’，可以理解為這樣的情形：在特定的場合，某一種類型的人可能或必然要說的話或要做的事。這是詩的目標，儘管詩也會給它的人物起名字。”^⑩此外，“如果事情意外發生，而又非常符合邏輯，這時，悲劇的效果就尤其顯著；而如果它們僅是自發或偶然發生的，就遠不會對觀眾產生這麼強烈的影響力。”^⑪儘管詩所描述的人物和事件是個別的、特殊的，但是，詩人卻能夠完全沉浸在主題裡，它所要發展的主題是客觀規律性，而不是只表現出個人的好惡和主觀任意性。在悲劇裡，“人物性格的塑造，也要牢記這個規律，它遵循必然律或或然律。”^⑫

在《情節的統一》中，亞里斯多德依據文藝的普遍規律的觀點來分析悲劇的情節安排，他肯定了荷馬的《奧德賽》和《伊利亞特》情節的合理性。他說：

在寫作《奧德賽》的時候，他並沒有把俄底修斯的經歷都一一寫進去，例如，他在巴那塞斯山上受傷，在召集軍隊時裝瘋，這兩件事情並不具有必然或可能的聯繫，由這一件而導致另一件。相反，荷馬圍繞著一個單一的行為，像我前面所說的那種單一行為，來安排《奧德賽》的結構，他也是用這樣的方法構築起《伊利亞特》的情節。^⑬

“必然或可能的聯繫”的事件即普遍性的事實。合理的事件安排必然引起令人愉快的效果，所以是合理的。亞里斯多德更強調掌握悲劇的內在規律來駕馭情節的安排，他說：

如果有人寫了一系列的話來表現性格，把思想和言詞妥善地組織起來，他還是不能達到適當的悲劇效果。一部悲劇產生的效果則要好得多，即使它使用這些要素並不是很有技巧，但它的情節把事件做了有序的安排，就產生了悲劇效果。^⑭

“藝術是創造美的技能。”^⑮“一個美的事物，不管它是一個活的生物，還是一個由各個部分組成的物體，它的各個部分一定是按規則排列，而且，它也會具有適當大小的體積。因為美跟體積、規則排列有很大關係。”^⑯就悲劇的長度而論，“長度的限制，要容許事件的發生變化，作為一個可能發生或必然發生的事件，容許人物由逆轉順，或由順轉逆，能充分容納這個過程的時間長度就是適當的。”^⑰對象的適當大小適用於自然界，也適用於藝術界，這是美的要求，和諧就是美。“人有內在的和諧，碰到外在的和諧，‘同聲相應’，所以欣然契合。因此，人才能愛美和欣賞藝術。”^⑱這裡的美也包含了一條審美的客觀規律。

在美的標準方面，歌德和亞里斯多德有相似的看法，他認為，事物的自然發展能顯現出它特有的性格時，美就顯現出來了，這種自然發展“還需要一種事物的各部分肢體構造都符合它的自然定性，也就是說，符合它的目的。”“例如達到結婚年齡的姑娘，她的自然定性是孕育孩子和給孩子哺乳，如果骨盤不夠寬大，胸脯不夠豐滿，她就不會顯得美。但是骨盤太寬大，胸脯太豐滿，也還是不美，因為超過了符合目的的要求。”^⑲德萊頓也提出“戲劇是對自然的模仿”的論斷。^⑳他又說，一部戲劇都控制在二十四小時能演出完畢的時間之內，這是對自然最真實的模仿。^㉑二十四小時是自然的一天，這意味著自然現實適用於文藝的實際。

在談及詩和詩人的本質時，歌德認為，詩人是在特殊中表現一般，“詩人應該抓住特殊，如果其中有些健康的因素，他就會從這特殊中表現出一般。”他依據詩表現事物的普遍性的觀點來分析世界歷史，他說：

英國歷史特殊，適宜於詩的表現方式，因為其中有些經常重現的善良的、健康的、因而是帶有一般性的因素。法國歷史卻和詩不相宜，因為它只代表一個一去不復返的生活時代。法國人民的文學，就其植根於這種時代來說，只表現出一種隨時代消逝而變為

陳舊的特殊。²³

這是歌德對亞里斯多德的“詩的普遍性”思想的發展。具有普遍性的英國歷史事件可以發展成為詩的主題，而法國歷史僅僅代表發生過的特殊事件，它不具備可然性或必然性，不適合發展成為詩的主題。

在哲學與詩的關係上，歌德和黑格爾是有分歧的。但是，在藝術的真實性方面，兩人都持肯定觀點。黑格爾認為，在美和藝術的概念裡有兩個因素：首先是內容，意蘊；其次是表現形式。²⁴ 從內容看，藝術創造依賴的是現實生活，而不是抽象的普泛觀念，藝術的獨創性離不開其客觀真實性。因為，只有在受到本身真實的內容（意蘊）的理性灌注生氣時，才能見出作品的真實獨創性，也才能見出藝術家的真正獨創性。只有在藝術家完全掌握了這種客觀的理性，不把它和從內來或從外來的不相干的個別情節混雜在一起時，他才能在所表現的對象裡同時也表現出他自己的最真實的主體性，這最真實的主體性就是過渡到獨立自足的藝術作品的橋樑。²⁵

在黑格爾的美學體系中，藝術既有別於純然的主觀幻想，又有別於抽象的哲學思維，它要有深厚的生活經驗。所謂客觀的理性指一般規律。藝術的目的是表現出對象的最真實性，也就是一般規律了。這是對《詩學》中文藝真實性理念的呼應。如《詩學》第九章也說：“詩人的職責已經很清楚，他不是去描述那些發生過的事情，而是去描述可能發生的事情，也就是在一定條件下，可能發生或必然發生的事情。”²⁶

二、詩學中的陌生化理念及其輻射

關於悲劇，亞里斯多德說：“既然悲劇是對於比一般人更好的人的描述，我們就應該向優秀的肖像畫家學習，因為他們畫出一個人的特殊面貌，既與原來的人相似，而又比原來的人更美。”²⁷ “比原來的人更美”，意味著對現實中人物的陌生化。現實的陌生化會使藝術美成為可能。由此看來，在《詩學》中，亞里斯多德不僅承認藝術的客觀真實性，而且承認藝術比客觀世界更為真實，藝術是陌生化的、理想化的真實世界，亞里斯多德較他之前的文藝家進了一步。他又說：

我所指的每一種模仿都容許各種變體，根據表達的對象不同，各種模仿方式也會有所差別。甚至在舞蹈、管樂、豎琴樂裡，也出現各種形式的模仿。它們還出現在基於語言的藝術裡，不管是散文或者是不入樂的韻文裡，都有這種模仿的變化形式。例如，荷馬描述的人物比一般人好，克勒俄豐的人物則像普通人一樣；而第一個模仿滑稽作品的作家薩索斯的赫革蒙，和《得利阿斯》的作者尼科卡瑞斯，他們描述的人物比一般人壞。酒神頌和日神頌也有這種差別……悲劇和喜劇也有同樣的差別；因為喜劇的目標是把人描述得比我們今天的人更壞，而悲劇則是把人描述得比我們今天的人更好。²⁸

他還說：“從嚴肅詩來說，荷馬是個至高無上的詩人，因為只有他對現實的描述盡善盡美。”²⁹藝術家通過對現實材料的陌生化處理，創造出比現實更壞或更好的藝術形象。亞里斯多德告訴我們：“如果我們以前從沒有在任何地方見過所描述的事物，那麼我們的快感就不是由於對某件事物的模仿而產生，而是由於技巧、色彩或其他類似的原因而引起的結果。”³⁰在滑稽劇裡就有這種情形，又醜又怪的滑稽面具能營造出滑稽可笑的效果。我們說，藝術不能說完全在事物本身，與藝術自身無關。

很明顯，驚奇是亞里斯多德所追求的目標，他說：“驚奇是快感的源泉之一。”³¹他還說：“在所有形式的發現中，最好的一種是從事件本身產生出來，通過可能事件，揭示出結果，引

起觀眾的驚奇。”^⑧這無疑說，奇怪、陌生的事物能生發出震驚的情緒，產生出乎尋常的藝術效果。對極其熟悉的事物，人往往視而不見，對新奇的事物，人永遠抱有一顆好奇的心緒。在詩的藝術裡，“不可能發生的事情成為可能，比可能的事情成為不可能要好。”^⑨不可能的事情相對於現實，往往是陌生的、有差異的。“如果有人指責詩人所描寫的事物不符合實際，可以這樣反駁：‘不，這些事物應當就是這樣。’正像索福克勒斯所說，他按照人應該的樣子來描寫，而歐里庇得斯按照人本來的樣子來描寫。”^⑩這一點可以通過這樣的事實來證明：“荷馬教給其他詩人怎樣把不存在的事情說得好像它們原本應該是這樣，那就使用謬論。”^⑪詩的謬論包含某種錯誤或不真實，只要它不致違背藝術的內在規律，反倒能引發同情或憐憫的情緒。

亞里斯多德認為，悲劇效果和情節事件緊密相關。他說：“如果一個人殺害了他的敵人，他的行為和意圖都不會引起我們的憐憫，除非造成很大的痛苦。如果他們是非親非仇的關係，也不會產生憐憫效果。當痛苦事件所牽涉的雙方彼此關係很親近，比如，兄弟殺兄弟，父親殺兒子，母親殺兒子，或兒子殺母親，他們預謀這樣的事，或實際上做了這類的事，這些情形才是我們應該瞄準的目標。”^⑫親人之間似乎應該是甜蜜幸福的，實則痛苦事件引起他們的痛苦不堪，這就打破了尋常的人情世故，另類的情節事件激發出巨大的同情或憐憫的情緒。

在論詩的用詞時，亞里斯多德說：“措詞最大的美，在於清晰有條理，而又不能平淡無奇。”“使用新奇的詞，就會顯得高雅，超出平常的水平。所謂新奇的詞，指借用詞、隱語詞、延伸詞，以及其他不為人們所熟悉的詞。”^⑬這裡是講詩的措詞的陌生化。賀拉斯也說：“如果你仔細斟酌用詞，巧妙選擇和安排，給每個普通的詞賦予新鮮的含義，你的表達就會非常精彩。如果討論的主題很深奧，你不得不創造出新詞，那麼，你可以創造出一些羅馬的老一代人不知道的詞，沒有人反对你這樣做，只要你做得好。”^⑭新穎的語言是引發驚奇感的一個主要因素。德萊頓說：“戲劇高於自然。同理，高高聳立的雕像比生活的真實要大，這樣才能引起我們的注意。”^⑮這即是講，異化的真實生活是藝術真實的目標。

達芬奇也認識到陌生化的重要性，他說：“畫家應該研究普遍的自然，就眼睛所看到的東西多加思索，要運用組成每一事物的類型的那些優美的部分。用這種辦法，他的心就會像一面鏡子，真實地反映面前的一切，就會變成好像是第二自然。”^⑯藝術不是全部的生活細節，“優美的部分”才是藝術應該有的樣子，“第二自然”即理想化的自然。

黑格爾論藝術的驚奇感說：“藝術關照，宗教關照（毋寧說二者的統一）乃至於科學研究一般都起於驚奇感。”他又說：

只有當人已擺脫了原始的直接和自然聯繫在一起的生活以及對迫切需要的事物的欲念了，他才能在精神上跳出自然和他自己的個體存在的框子，而在客觀事物裡只尋求和發現普遍的，如其本然的、永住的東西；只有到了這個時候，驚奇感才會發生，人才為自然事物所感動，這些事物既是他的另一體，又是為他而存在的，他要在這些事物裡重新發現他自己，發現思想和理性。^⑰

在黑格爾的美學體系裡，藝術的意旨在於探索事物背後的內在意義，呈現於觀照的是個別事物蘊含的深廣的普遍意義，而不只是個別事物本身。

薩謬兒·詹森說：“模仿能夠生發出愉悅或痛苦的情緒，不是因為它歪曲了生活的現實，而是因為它製造了思維的現實”。^⑱顯而易見，“陌生化”與“違反自然”、“超自然”或“超常規”等關係密切，在文藝的範疇裡，“陌生化”與“違反自然”是含義相近的兩個概念，歌德論

藝術的超自然性說：

藝術家對於自然有著雙重關係：他既是自然的主宰，又是自然的奴隸。他是自然的奴隸，因為他必須用人世間的材料來進行工作，才能使人理解；同時他又是自然的主宰，因為他使這種人世間的材料服從他的較高的意旨，並且為這較高的意旨服務。

歌德更提出“藝術高於自然、違反自然”的論斷，他說：“藝術要通過一種完整體向世界說話。但這種完整體不是他在自然中所能找到的。”^④有一個事實可以證明這一點：“完美的一幅畫在自然中是從來見不到的。這種構圖要歸功於畫家的詩的精神。”^⑤在藝術的境界裡，藝術家懷揣著崇高的藝術意旨，憑藉著自由大膽的精神，用虛構的藝術技巧，把完美的藝術作品呈現在我們面前，美化著我們的現實世界。

二十世紀初，俄國形式主義學派的創始人什克洛夫斯基從新的研究視角，提出了詩歌的“陌生化”理論，他認為，藝術的技巧就是使對象陌生化，使形式變得困難，增加感覺的難度和時間長度，因為感覺過程本身就是審美目的，必須設法延長。藝術是體驗對象的藝術性的一種方式；而對象本身並不重要。^⑥在審美的範疇裡，藝術絕不是對真實生活的抄襲，而是生活的變形。文藝評論家湯瑪斯·艾略特也關注詩歌的陌生化，他說，詩歌的職責不是去發現新的情感，而是把生活中平常的情感發展成詩歌，顯現出一種現實生活中根本不存在的新的情感來。^⑦

三、文藝的“真實性”和“陌生化”

在文藝中，真實性和陌生化的關係是一個非常複雜的問題，包含多方面的含義，其中包括現實的真實性與文藝的真實性二者之間相互關係的問題、現實的陌生化與文藝的真實性二者之間相互關係的問題以及現實的真實性與審美的真實性的問題。而現實的真實性與審美的真實性又具有時代性和階級性，更增加了問題的複雜性。公元前六世紀的畢達哥拉斯學派認為，美就是和諧。比如，“音樂是對立因素的和諧統一，把雜多導致統一，把不協調導致協調。”^⑧他們從自然界雜多的現象中，發現了統攝一切的原則，即辯證的原則。但是，他們強調的是事物間靜止的對立的和諧。柏拉圖認為藝術是“摹本的摹本”，“影子的影子”，“和真實隔著三層”，文藝不表現真理。他否定了現實世界的真實性，因而是反現實主義的文藝思想。畢達哥拉斯學派和柏拉圖都表現出時代的局限性。

《詩學》所講的文藝的“真實性”和“陌生化”的主要含義是：文藝的“真實性”和“陌生化”既有差異，又是統一的，文藝的社會源泉是真實的，文藝創作又離不開陌生化，即使有些文藝作品中的具體因素不符合社會的真實，但也表現了事物的普遍性或事物的必然發展趨勢。這些見解可以說是比較全面和深刻的，這是古代西方文藝觀中非常精湛的現實主義的文藝思想。

陌生化的藝術處理能增加文藝作品的效果，甚至是驚人的藝術魅力。不過，“不管是遵循已有的道路，還是新創造出一些東西，都要求作品自身要一致。”^⑨詩人須“將虛實結合在一起，做得非常巧妙，非常有創造性，開端、中間和結尾都沒有出現矛盾的情形。”^⑩藝術是集真實性與陌生性於一身的表現實體。在研究美國作家威廉·福克納（William Faulkner）的作品時，批評家克林斯·布魯斯提出一對概念：資料的真實性與條理的真實性。資料的真實性意指小說中事實的真實性，而條理的真實性意指藝術作品的審美價值。《詩學》中所蘊含的真實性和陌生化理念有與克林斯·布魯斯提出的資料的真實性與條理的真實性相似之處。亞里斯多德和福克納都依據自然的真實性與藝術的真實性合一的觀點來分析和創作文藝作品。這種文藝思想從古希臘起一直

蔓延下來，亞里斯多德在這方面尤其起了深遠的影響，他為後世西方文藝理論和美學思想的建立與發展作出了有價值的貢獻。

亞里斯多德的《詩學》是值得認真研究的，其中包含著豐富的辯證思想，文藝對現實世界的關係問題是西方古代文論的一個重要的基本範疇，亞里斯多德把真實性和陌生化理念統一於藝術裡，這是唯物論的思想，是確定無疑的。

從文藝復興時期起，《詩學》對西方文藝思想的影響愈益強烈，後世的文藝理論及美學理論的研究用不同的態度與方式從中汲取思想營養。我們現在研究亞里斯多德的文藝的真實性和陌生化學說，既要重視其深湛的思想內容和理論價值，也要瞭解這種學說能鼓勵人們具有樂觀主義精神的深遠意義。吳冠中先生說：“太陽賦予大自然色彩，太陽在人間創造了陰影。沒有了陰影，也就看不清光明，有了陰影才認識世界原來是立體的。總是生活在陰影裡不健康，生活中沒有陰影也不健康，太陽控制著人們的健康，生死存亡。”^⑤藝術同真實性及陌生化的關係類似於生命同光明及陰影的關係，現實世界賦予藝術真實性，藝術家又在藝術的世界裡創造了真實的陌生。沒有了陌生化，也就失去了藝術的意蘊和精神，有了陌生化才認識生命原來是深刻的、崇高的。藝術家完全沉浸於現實的真實是不合理的，完全沉浸於陌生化也是不合理的，恰到好處的藝術拿捏控制著藝術的成敗。

①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒
⑳㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟亞里斯多德、昆圖斯·賀拉斯·弗拉克：《詩學·詩藝》，郝久新譯，北京：九州出版社，2007年，第13頁；“前言”第3頁；第65頁；第123頁；第103頁；第117頁；第119頁；第57頁；第47頁；第103頁；第35頁；第37頁；第59頁；第33頁；第25頁；第29頁；第31頁；第35頁；第59頁；第7頁；第15頁；第13頁；第97頁；第63頁；第99頁；第103頁；第99頁；第53頁；第85頁；第119頁；第125頁；第127頁。

①⑥宗白華：《宗白華全集》，第一集，合肥：安徽教育出版社，1996年，第187頁。

①⑨④④⑦朱光潛：《西方美學史》，北京：人民文學出版社，2007年，第33～34頁；第155頁；第33頁。

②③④③④歌德著、愛克曼輯錄：《歌德談話錄》，朱光潛譯，北京：人民文學出版社，2008年，第131頁；第88頁；第134頁；第127頁。

②②John Dryden, *An Essay of Dramatic Poesy*. In Hazard Adams and Leroy Searle (ed.), *Critical Theory Since Plato* (3rd edition), 上冊, Beijing: Peking University Press, 2006, p. 275; p. 258.

②⑤黑格爾：《美學》，第一卷，朱光潛譯，北京：商務印書館，2006年，第122頁；第377～378頁。

③⑨John Dryden, *Examen of Silent Woman*. In Hazard Adams and Leroy Searle (ed.), *Critical Theory Since Plato* (3rd edition), pp. 278-279.

④①黑格爾：《美學》，第二卷，朱光潛譯，北京：商務印書館，2006年，第22～23頁。

④②Samuel Johnson, *Shakespeare's Plays*. In Hazard Adams and Leroy Searle (ed.), *Critical Theory Since Plato* (3rd edition), p. 368.

④⑤Victor Shklovsky, *Art as Technique*. In Hazard Adams and Leroy Searle (ed.), *Critical Theory Since Plato* (3rd edition), p. 800.

④⑥T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*. In Hazard Adams and Leroy Searle (ed.), *Critical Theory Since Plato* (3rd edition), p. 810.

⑤①吳冠中：《太陽》，In *The World of English*, 2011.10, pp. 109-110.

作者簡介：歐陽翠鳳，江西財經大學外國語學院副教授。南昌 330013

[責任編輯 陳志雄]