



外国戏剧研究资料丛书

编剧艺术

罗晓风 选编

文化艺术出版社

外国戏剧研究资料丛书

编 剧 艺 术

中国艺术研究院外国文艺研究所
外国戏剧研究资料丛书编委会编

罗 晓 风 选 编

文 化 艺 术 出 版 社

外国戏剧研究资料丛书

编辑委员会名单

主 编：李 醒 孙维善

编 委：丁扬忠 王央乐 * 孙坤荣 孙维善 *
杜 高 吕同六 李 珍 李 醒 *
郑雪来 柳鸣九 陈 慧 陈宝辰 *
罗晓风 * 罗新章 姜 丽 袁可嘉
张 黎 * 徐晓钟 耿在镛 * 梅绍武
童道明 * 黎 舟 濮阳翔 *

(以姓氏笔划为序，有 * 者为常务编委)

责任编辑：黎赞光

外国戏剧研究资料丛书

编 剧 艺 术

罗晓风 选编

*

文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所发行

北京通县潮白印刷厂印刷

*

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 12.5 字数 289,000

1986年7月北京第一版 1986年7月北京第一次印刷

印数 0,001—2,600册

书号 8228·126 定价 2.70元

前 言

近年来，我国戏剧界一直在探讨话剧不景气的原因，并提出了种种不同的改进意见，如有的认为若要提高戏剧创作的质量，必须在内容与形式上进行革新，有的则认为必须改变旧的戏剧观念等等。此外，长期以来我们多是以社会学观点要求戏剧创作。很少从剧作理论和技巧上去进行批评、探讨和总结，显然，这也是某些剧作质量不高的重要原因。在这方面，外国戏剧创作的某些理论、技巧与经验对我们是很有借鉴价值的，为此，我们从外国有关戏剧理论、技巧等著作中选择了部分文章编辑成册，供我国广大戏剧工作者研究参考。由于篇幅所限，本书只收入了十九世纪末至本世纪五十年代美、英、法、苏等国部分戏剧家的文章，在选材上虽不全面，但力求有代表性；今后我们仍将继续编选这方面的材料，这样也许可以弥补一点本书的不足。

戏剧是随着时代前进的，新的生活内容必然要求有新的艺术形式来表现。从戏剧发展史上来看，不同时代、不同阶级的剧作家表现出了不同的生活观、戏剧观，加之演出条件和演出对象各异，从而形成了各种不同的戏剧流派以及它们各自的理论。其中有不少独到的见解和精彩的论述，但也有不少论断局限性很大，甚至是错误的。本书中收入的某些文章也不免如此，但我们认为这正象某位学者所说的那样：“如果把一切错误都关在门外，那也就把真理关在门外了。”我们无法要求前人完全避免谬误，而只能

从其遗留下来的丰富遗产中吸取我们所需要的东西，做到博采众长，为我所用。

一般认为，欧洲新戏剧是从十九世纪末期开始的。欧洲新戏剧对我国话剧的影响极为深刻，因此，本书收入的全部是十九世纪末至本世纪二十年代欧美一些剧作家和戏剧理论家关于编剧理论与技巧的重要论文，如法国戏剧理论家布轮退尔的《戏剧的规律》、美国戏剧理论家马修斯的《戏剧创作的原理》等；此外也收入了苏联三十年代至五十年代中期的有关这方面的文章（它们均是从我国五十年代刊行的《戏剧理论译文集》各辑中收集的）。这样，读者就可以了解欧美和苏联当时的戏剧创作和理论状况，从而作比较研究，吸取有益的经验。

法国戏剧理论家布轮退尔自一八九四年发表了《戏剧的规律》一文以后，曾引起欧美剧作家和剧评家对他的“意志冲突”论进行长达数十年的争论，这个争论对以后的戏剧理论批评的发展起了很大的作用。本书中也收入了阿契尔、琼斯、贝克、劳逊等对此文的评论要点和不同意见。

从本世纪开始，美国戏剧逐步取得较大的发展，这是与美国戏剧理论家马修斯积极从事理论上的阐述分不开的。例如，马修斯在其《戏剧创作的原理》一文中依据前人的戏剧理论成果概括了剧作的原理，并用以观察分析美国戏剧创作中所出现的问题。这里不妨提一下当时美国剧坛发生的一件趣事：一九一五年前后，纽约上演了几个形式新颖和富有想象力的剧本如《审讯》和《一大想法》等，演出都大获成功。于是一些剧评家认为戏剧的传统、法则、原理、规律一概没有用了，甚至讽刺马修斯本人说：教了半辈子的戏剧理论，可他的学生不听他那一套却也写出好戏来。但是，马修斯在仔细地分析了五出戏以后作出结论说：这些剧本的

新颖、独特只是在于表现手法，而不是在于打破什么常规，违背什么规律。事实正是如此。几年之后，他的《戏剧创作的原理》一书出版，颇受戏剧评论界的重视。

到了二十年代，美国戏剧由于戏剧评论的发展与戏剧改革的结果而取得了更大的成就，出现了一批新的剧作家。同时，不少剧作家也开始进一步研究编剧理论与技巧，总结自己的创作经验。本书中收入的美国剧作家杰·威廉斯、米切尔、克罗塞斯等的文章，在当时是有代表性的。他们的文章以及英国剧作家邓珊奈的《象牙的雕刻》一文，原是他们在一九二八年春美国宾夕法尼亚大学英语系举办的编剧讲座上的讲稿（同年以《编剧的艺术》为书名出版，1967年重新再版）。这些剧作家除介绍各自的创作经验外，还分别就戏剧艺术的本质、剧作结构与编剧技巧进行探讨，显示出美国戏剧在理论方面的成果。

苏联戏剧自二十年代下半期开始至三十年代十多年间也取得了可观的成就。本书收入了高尔基的《论剧本》，以及苏联著名剧作家阿尔布卓夫、拉甫列尼约夫、伊凡诺夫以及戏剧理论家霍洛多夫等的戏剧理论文章。除《论剧本》外，这些文章多是在五十年代初期发表的，但实际上是总结了三、四十年代的剧作经验，所涉及的问题包括：剧作的特点、剧本的创作过程、题材的选择、典型的塑造、形象的提炼，以及古典剧作的研究和舞台节奏问题等。

苏联戏剧在三十年代取得重大进展的同时，也出现了如高尔基在《论剧本》一文中指出的缺点：“我国大多数剧作家的‘创作’都不外乎是把一些事实机械地、常常是不加思索地任意地纳入‘预定意图’的框子内……此外，还要添上一套按照‘阶级特征’来评定人物的愚蠢公式。”高尔基当时提出的批评意见是完全正确

的，而且至今仍有强烈的现实意义，说明剧作家一旦无视戏剧艺术的本质，忽略戏剧的基本特征或规律，其作品必然是公式化、概念化的，因而也就不是真正的艺术作品。然而，到五十年代初，苏联剧坛却出现了“无冲突”理论，如认为“剧作中所谓的冲突，或者用别林斯基的话来说是抵触和击撞，在这种生活中已完全消失，或正在消失。”结果当时不少作品只是粉饰现实，浮面地表现生活中的欢乐现象。这类剧本在剧场上演时，往往是坐席半空或只有三分之一的观众。一九五三年十月，苏联戏剧与电影创作中的“无冲突论”受到严正的批判，但紧接着又出现了“唯冲突论”，就是人为地制造冲突，夸大某种缺点。由于在戏剧作品中一味追求冲突，为冲突而冲突，以致严重歪曲生活。苏联戏剧中的上述情况虽是三十多年前的事，但是它的正反两方面的经验教训仍然是值得我们研究和借鉴的。

在欧美戏剧界，有人根据历史经验，认为戏剧理论家们总结出的创作规律是没有什么用的，不可信的。例如本书中收入的美国剧评家乔治·内森的《作为一种艺术的戏剧》一文，就是代表了一部分人的观点。内森认为，不同时代的伟大戏剧家的伟大作品打破了不同时代的戏剧理论家确立的理论与法则，如莎士比亚战胜了亚理斯多德，肖伯纳战胜了阿契尔，等等。但实际上，内森本人却说了许多戏剧理论和创作法则，只不过他是从另一方面来说明自己的见解罢了。显然，他的这篇文章有许多偏颇之见，不过还是值得一读的，至少它有启发思路的作用；况且内森对戏剧逐步转变为一种民众艺术的看法，对观众心理学的分析、对美国戏剧评论中的缺点的批评意见，都是相当中肯的，是有参考价值的。

编 者

目 录

前言	(1)
戏剧的规律	[法]费·布轮退尔 (1)
戏剧创作的原理	[美]布·马修斯 (28)
戏剧的本质与艺术	[美]兰·米切尔 (47)
怎样写剧本	[美]布·马修斯 (68)
小说创作与编剧	[美]杰·威廉斯 (77)
象牙的雕刻	[英]邓珊奈 (91)
戏剧的结构	[美]雷·克罗塞斯 (112)
作为一种艺术的戏剧	[美]乔·内森 (131)
从剧本到演出	[美]吉·埃默里 (144)
论剧本	[苏]马·高尔基 (165)
关于戏剧创作的一些想法	[苏]阿·史坦茵 (186)
剧作家的职业	[苏]阿·阿尔布卓夫 (217)
戏剧创作经验杂谈	[苏]维·罗卓夫 (248)
创作历史剧的经验	[苏]鲍·拉甫列尼约夫 (264)
剧本《铁甲列车》的创作经过	[苏]伏·伊凡诺夫 (276)
剧本《远方》的思想和艺术	
分析	[苏]瓦·科米沙尔夫斯基 (299)
剧情的时间	[苏]叶·霍洛多夫 (328)
谈舞台节奏	[苏]维·列维金娜 (365)

戏剧的规律*

〔法〕费·布林退尔

亲爱的诺埃尔，当我们开始认识时，假使那些老戏迷没有出生，日后他们看到我为你编的《法国戏剧与音乐年鉴》写序文，定会是很惊奇的；当然，没有一个人比你更有资格来回答他们、告诉他们我对戏剧有多么深的爱。这大约是一八六七年，也就是二十五年前的事，那时我们都不富有。但是我们设法结识了一群捧场者的头头，为着夜场演出花了二十五个钱币（有时是十个钱币）买了坐剧场楼下正厅后座的权利，得以看法国喜剧，我们真有点喜不自胜。那吉姆纳斯和瓦乌德维尔剧院没有正厅后座，这使我们花了更多的钱。那不是俗语所说的“旧时好日子”吗？我不能替你回答；至于我这方面，我是不惋惜已逝青春的那些人中的一个；假使我曾经惋惜过，我会完全变过来的。我们有过幸福的时刻，特别是在我们从剧院出来沿着那荒废的码头走的时候，或者第二天在吕桑伯尔那处树下当我们讨论《费加罗的婚姻》中的表演的时候。讨论时我们认为戈特演得细致，有理解并且很从容，而高居林则演得较粗糙，缺乏研究，多是一时冲动，因为他……不过在那时，他是被莫里哀家族宠坏了的孩子。当时你不是在翻译歌德的

* 本文译自克拉克编《欧洲戏剧理论集》。作者费迪南·布林退尔（Ferdinand Brunetiere, 1849—1906）为法国戏剧理论家，他的以“意志”说为中心的戏剧理论，曾引起欧美戏剧评论界长达数十年之久的争论；本文中阐述了他的这种理论。他还著有《法国古典文学史》一书。——译者

剧本吗？为了换换口味，你当时曾打算到奥德翁剧院去看《李尔王》。这些回忆现在在我的脑子里变得有点混乱了。不过，假使我记得不错的话，我们是特别喜欢缪塞^①的戏：《马里安娜的傻事》、《遮掩》、《凡事你不用想》、《凡事你把握不住》……老实说，我今天对缪塞是不太关心，可以说是关心得甚少，但是我不因曾喜欢过他而觉得可耻。有多少演员作过多少表演，我们看过《贺拉斯》^②、《布里苔尼居斯》^③、《爱斯塔尔》^④、《阿达莉》^⑤、《达尔杜弗》（亦译《伪君子》）^⑥、《恨世者》^⑦、《塞维里的理发师》，其中没有一个比得上《布雷松》和《费加罗的婚姻》，而其中又没有一个能代替《勒鲁》。我以为这样我们就尽了一份力量去回顾一些经典作品及其光荣的地位，因为它们现在比那时演得次数更多。当时你和我难道不是等到我们完全成熟才去看《巴雅泽》^⑧或《蓓蕾妮斯》^⑨的吗？我们失望了。

假使我现在几乎是不再注意戏剧，假使我只是从远处去追它，那末这该是我的过错，就只是我的过错。你看怎么样？将近三年前，我在奥德翁剧院就“法国戏剧的时代”作了五次讲演，这使我对这个题目生厌了，感到饱和了，如果可以这样说的话。但对我说来这些讲演不是没有用处的；在我们之中，假使有些听众乐意听讲演的话，这就是我得到的最大益处。正如我以前所做的，我不是专心从事于、只限于去研究《波利厄克特》^⑩、《昂朵马格》^⑪，

① 阿尔弗雷德·德·缪塞（Alfred de Musset, 1810—1857），法国浪漫主义诗人、剧作家。——译注

② 为法国剧作家皮埃尔·高乃依（Pierre Corneille, 1606—1684）的剧本。——译注

③、④、⑤ 为法国剧作家让·拉辛（Jean Racine, 1639—1699）的剧本。——译注

⑥、⑦ 为法国剧作家莫里哀（Molière, 1622—1673）的剧本。——译注

⑧、⑨、⑪ 均为拉辛的剧本。——译注

⑩ 高乃依的剧本。——译注

以及表明目前我个人的趣味与要求。我必须努力去领会我们戏剧史上许多作品的实质与联系，并从中推断出理论来，如果我能做到的话；或者说得谦虚些，就是推断出戏剧行动的理论来。所以当邀请我为你的有意义的《年鉴》写序言时，我立即就答应了。在我们讲演里未弄清楚的、仍然是模糊的理论本是具有明确的形态的。我现在觉得，由于它变得更简单也就更容易明白了。就是小孩子也能明白它。不用告诉我，你是不相信它的，确是因为这理论太简单了，我亲爱的朋友！正相反，这理论既不是艺术、科学，也不是纷繁复杂的生活，它是我们为了我们自己构成的关于它们的思想。不管是谁都能领会那些原理，领会它们的应用。但各自的领会是很不同的、多种多样的、带随意性的，这些应用的明显矛盾阻碍他去发现原理。任何的争论，不管多么巧妙的争论，难道能改变所有的诗不是抒情诗、史诗就是戏剧诗这一事实吗？当然不能。假使说《熙德》^①、《费德尔》^②、《达尔杜弗》、《财产承受人》、《塞维里的理发师》、《半上流社会》^③、《塞利很喜欢他》都是戏剧作品，那末所有这些作品是如此不同，但不仅必有联系之点和约略相似之处，而且必有根本的特征，这不是很自然的事吗？这个特征是什么呢？这就是我要阐述的问题。

假使你愿意，你就会看到我只有一个要求，就是让剧作家完全自由地去发挥。这就是我违反旧批评学派之处，因这种学派认为“法则”的神秘力量在于其启示性的效力；结果我们发现旧学派的批评家拼命要独出心裁地去发明一些附加的法则；例如读一读

① 高乃依的剧本。——译注

② 拉辛的剧本。——译注

③ 亚历山大·小仲马 (Alexandre Dumas, fils, 1824—1895) 的剧本。——译注

纳·朗纳瑟埃著的《文学分析过程》吧。实际上这方面并没有什么法则，永远没有。只有一些常规，它们必然是可变的，因为它们唯一的目的是为了达到戏剧作品的主要目标，实现这个目标的手段是随着作品、时间、人而变化的。我们是否要象高乃依那样做呢？他经常使人物从属于情境，先是虚构、结构、情境，然后把人物安排在里面，如果可以这样说的话。当然我们可以这么做，因为他在《熙德》、《贺拉斯》、《波利厄克特》、《罗多居娜》等剧里都是这么做的。我们是否要象拉辛那样做呢？他常使情境从属于人物，先找出人物，研究他们，支配他们，然后探索出能最好地引出各个不同方面的情境来。我们可以这么做的，正如你所知道的，拉辛在《昂朵马格》、《布里塔尼居斯》、《巴雅泽》、《费德尔》等剧里正是这么做的。其次，有个例子说明法则是可以违反的，譬如说拉辛的剧作不同于高乃依的剧作，但仍然是富有戏剧性的。再拿另一条法则来看看吧。我们是否要剧作家去遵守三一律呢？我的答复是他不用受三一律的限制，如果他能够象拉辛那样去选取主题（如《蓓蕾妮斯》、《爱斯苔尔》）并使主题本身适当地或必然地适应它们自己的一致性 or 法则的话。但如果剧作家能够象莎士比亚那样去选取主题，做到在对主题自由发挥中按法则支配主题，或者说仅仅是进行改编（如《奥赛罗》、《麦克白》、《哈姆莱特》）就能创作出戏剧作品来，那我们就可以不给剧作家规定什么法则。还有另一个例子可说明一些法则是可以这样那样的。我们可否把悲剧与喜剧、泪水与笑声、严正与怪诞相混合呢？莎士比亚和雨果是这样做的，但是欧里庇德斯、索福克勒斯却小心谨慎地避开这种做法。谁能否认他们各自有这样做的权利？我们并不觉得需要用喜剧的因素去改变《俄狄浦斯在科罗诺斯》一剧中严肃的美。不过若《李尔王》中没有小丑，我们当然应该感到遗憾。没有必要

再继续举例说明。显然，所有这些所谓的法则，只能体现或者表达戏剧最肤浅的特征。这些法则不但不神秘，而且一点也不深奥。无论我们遵守与否，有它没有它，戏剧仍然是戏剧。这些法则仅仅是一些手法，它们随时都可以让位于另一些法则，这完全取决于主题、作者和观众。这点说明可以不用依靠什么法则。

为使我们相信这个事实，让我们更仔细地考查两三部普遍认为是有戏剧价值的作品吧。就拿《熙德》、《太太学堂》、《塞利很喜欢他》这几部如此不同的作品来看看吧。施曼娜^①要为其父报仇；问题是她如何去报仇；阿尔诺弗^②想要与阿格娜斯^③结婚，他的愚蠢将可保证他的忠诚，问题是他是否能成功。塞利想要干掉他的情妇原先的鳏夫，问题是他将用什么手段；但是塞利在执行他的意志时因害怕他的朋友的报复而受到阻碍。阿尔诺弗在执行其意志时受鲁莽的青年人贺拉斯的打扰，因贺拉斯在阿格娜斯心里激起爱情，并由于爱情而产生意志。施曼娜在执行她的意志时因爱情问题而背叛了，因为她同情罗德里克。另一方面，施曼娜的意志由于她在意志支配着她本人时所遇到的不可逾越的障碍而受到限制和破坏。阿尔诺弗远不是个蠢人，他发现他的意志的所有打算都被青春与爱情的密谋所戏弄。塞利靠着他的意志的力量战胜了他的情人的鳏夫。还可以继续举出些例子来说明问题。就拿《内斯塔》、《半上流社会》、《意大利草帽》来看看吧。法迪纳德想要换取博佩图斯夫人的草帽以获得一顶意大利草帽。这出完整的闹剧就在于他所运用的手法的鲜明特征。苏藏纳·当纳和南雅卡结婚，这出完整的正剧就在于南雅卡所表述的方法。布里当想要利用他和马居里特·

① 高乃依的剧本《熙德》中的女主人公。——译注

②、③ 莫里哀的剧本《太太学堂》中的人物。——译注

博戈格纳之间的一大秘密，这出完整的闹剧不过是由他所耍的一系列花招组成的。布里当的意志在其作用中因马居里特的骄横而相对立。苏藏纳的意志为奥立弗·雅林的意志所反对。法迪纳德的意志在寻求手段来实现意志时变得混乱了；但是比法迪纳德的意志更大的一个偶然性在他稍事期待它时带来成功。奥立弗的意志战胜了苏藏纳的意志。马居里特和布里当因执行他们的意志而陷于他们自己的意志所设置的圈套中。现在不是很容易引伸出结论来吗？在正剧和闹剧里，我们要求于戏剧的，就是展示向着一个目标而奋斗的意志，以及应用一种手段去实现目标的自觉意志。

戏剧作品的这一根本的特点首先使它有别于抒情作品（这里不讨论抒情作品，以免使问题复杂化），有别于小说作品；这个问题特别是在我们今天往往弄得很混乱。你知道有这么一句话：“谁不赞成我们，谁就是反对我们。”戏剧和小说不是同样的东西；说得更正确些，它们恰恰是对立的。不妨再读读勒萨日的小说《吉尔·布拉斯》^①，再看看博马舍的剧本《费加罗的婚姻》。两者的背景和人物是同样的。博马舍曾去西班牙旅行过，但勒萨日的小说仍然是他据以改编剧本的范本。我在别处指出过，我发现费加罗的独白中一整句一整句出自《吉尔·布拉斯》。但在他的实际要求上与

① 这部法国的著名长篇小说（有中译本，一九五八年人民文学出版社版）描写孤儿吉尔·布拉斯被叔父派去进沙拉孟加大学读书；他骑了一匹叔父给他的驴子，带了一些钱，出发上路。他在路上遇见强盗、演员、谄媚者、政客……一连串冒险的事迹。他在医生、交际花、内阁总理家当仆人，得到他们的信任。他有时生活得很阔绰，有时很穷困，有时很得意，出入宫廷，有时很倒霉，坐监牢。本文作者布轮遇尔认为，这部小说的主人公吉尔·布拉斯只是随遇而安，毫无生活的目的与意志，这与根据这部小说改编的剧本《费加罗的婚姻》中的主人公费加罗根本不同，因为他有明确的目的和达到目的的坚强意志。作者通过两者的比较来确定他的以意志为中心的戏剧理论。——译注

吉尔·布拉斯毫无巧合之处。相反，费加罗的意志始终引导着他的婚姻的情节。让我们来研究这个不同之点。

吉尔·布拉斯正象一般人一样，想要活下去，尽可能愉快地活下去。这不是我所谓的有一种意志。但费加罗却要求一种特定的东西，那就是要阻止阿勒马维华伯爵对苏姗娜行使封建主的特权。他终于成功了；我认为，这恰恰不是靠他所选用的绝大部分是对他不利的办法，我刚才说过是靠意志。因此他总是继续不断地要求他要求的東西，并且这些手段失败之后，他一直也没有停止策划新的手段。这就是可以称为意志的东西：立定一个目标，导引每一件事都向着它，并努力使每一件事都跟它一致。吉尔·布拉斯没有一个目标。他在路上遇见强盗，当过医生的助手，当过政客、交际花和贵族的仆人，总之他什么事都做过，什么运气、机会都碰到过。他没有什么计划，因为他没有特殊的或明确的目的。他是服从环境，而不是支配环境。他没有从事行动，而是在接受行动。这不是明显的不同么？小说的特有的目的，如同史诗的目的一样，是次要的、派生的，即博物学家所谓的亚种或变种；《奥德赛》的目的一如《吉尔·布拉斯》、《圆桌骑士》、《包法利夫人》的目的一样，不过是给我们描绘一幅从我们的外部作用到我们身上的力量的图景。因此小说与戏剧是不同的。假使说我已清楚地表述出这种不同之处，那你是否看到从中可得出的一些结论呢？

这样你就可以把行动同运动或骚动区别开来；这当然是值得花时间研究的。是不是行动到处都在进行？当然不是。除了具有自觉意志的行动本身以外，还有非真正的行动；正如我已说过的，这种为了其完成而运用手段去实现的自觉意志，它是采取行动来达到其目标的，并且所有其他形式的行动都只是模仿或模拟。因此，小说与戏剧的题材或主题实际上可能是一样的；但它们之所

以成为戏剧或小说，不过是靠用以处理它们的方法；这种处理方法不但不同，而且是对立的。因此你决不能把小说改编成戏剧作品，除非这小说已经是戏剧性的；并且应注意到，小说只有在它们的主人公确实是自己命运的缔造者的时候才是富有戏剧性的。很自然，你可能把《费加罗的婚姻》改写成小说，但你决不能把《吉尔·布拉斯》改写成正剧或喜剧作品。你可能把高乃依的剧本《罗多居娜》改写成小说，但你决不能把卢梭的小说《新爱洛绮丝》改写成剧本。这样一来也就明确了，戏剧的总的规律首先给我们提供了一种手段去理解小说的主题是什么样的。事实是人们对这个问题了解得不够清楚；在法国，自然主义学派所犯的错误并不比混淆两个种类更糟糕。

戏剧的总规律进而又提供了精确地确定戏剧种类的可能性——就象生物学上的分类一样，只要研究一下自觉意志所克服的障碍就可以划分出戏剧类型来。假使这些障碍被认为是不可克服的，或者说意志所遇到的障碍是：如古代希腊人所谓的命运，或基督教徒所谓的天意，或我们一般所谓的自然规律，或热情激动到狂暴的地步，以致成了象罗格让、哈姆莱特、奥赛罗那样的内心的致命性，这就构成悲剧。事件一般是可怖的，结局是悲惨的，因为人物在反对命运支配的斗争中，他一开始就失败，结果必定死亡。假使人物有取胜机会，就只一次机会，他本身仍有能力去克服他的激情；或假使他努力去克服的障碍是人类的作用，如成见或社会习俗，那他理应能够克服它们，这就可以说是正剧、富于浪漫主义色彩的戏剧、社会剧，如《欧那尼》^①、《安东尼》^②。

① 法国剧作家雨果（Victor Hugo, 1802—1885）的剧本。——译注

② 法国剧作家亚历山大·大仲马（Alexandre Dumas, 1802—1870）的剧本，——译注

要是障碍变得更小一些，斗争双方至少在表面上是势均力敌，斗争情况就会造成两种意志相对抗，如阿尔诺弗与阿格娜斯、费加罗与阿勒马维华伯爵、苏藏纳与奥立弗，这便构成喜剧。高乃依的《阿拉贡的唐桑旭》是一部英雄喜剧，而拉辛的《蓓蕾妮斯》因上述理由几乎是一部悲剧。要是两相对抗的意志、支配着行动的自觉意志没有遇到什么障碍，社会习俗或命运的未造成什么障碍，因而只是碰上命运的嘲弄或可笑的偏见，或手段与目的之间的不相称，这就构成闹剧，如《意大利草帽》等。

尽管是这样，我并没有说戏剧类型总是纯粹的。在文学史或艺术史上，类型除了是一种理想，因而是一个极限以外，几乎不能是什么东西，这正象在自然界中一样。无论哪里我们中间都有男的、女的，这不是体现出性别和种类的完美吗？再者存在着自然的亲属关系，我们可以说是相近种类的血缘关系，白人与黑人的混血儿难道是白的或黑的？他们与黑白都有关系。闹剧与喜剧间、正剧与悲剧间可能有一种联系或混合。《塞勒很喜欢他》几乎是一出喜剧；《熙德》几乎是一出闹剧。因此仔细地确定种类，这是有用处的。要是这么一条规律能教作者不以闹剧的手法去处理喜剧的主题，那就太有用处了。戏剧的总的规律是通过自觉意志的行动本身来确定的；戏剧的类型是以意志所遇到的障碍的性质来区分的。

每一种戏剧作品的价值由意志的性质的 高低来衡量和决定。智力支配着思考方面，意志则支配着行动方面，因而也支配着故事。正是意志产生力量；力量会因意志的衰退而近乎永远消失。这也就是人们为什么认为再没有什么比意志的发挥更重要的一个理由，这也是悲剧优于其他种戏剧的理由。你可以因你本人的趣味喜欢闹剧而不喜欢悲剧，你甚至应该喜欢一出闹剧而不喜欢一出平庸的悲剧，这不用多说，我们每天都是这么做的。但你不能否认悲