

戏剧理論譯文集

第九輯要目

維迦：当代写喜剧的新艺术

萊辛：《汉堡剧評》十題

布莱希特演剧論五篇

論萊辛·論布莱希特

苏联关于导演艺术的論爭



中国戏剧家协会研究室編

戏剧理论译文集

第九辑

中国戏剧家协会研究室编

中国戏剧出版社

一九六三年·北京

戏剧理论译文集

第九辑

中国戏剧出版社出版

(北京德内大街320号)

北京市印刷一厂印刷

新华书店发行

书号644 字数311,000 印张 $12\frac{1}{2}$

开本 850×1168 毫米 $\frac{1}{32}$ 插页6

1963年3月北京第1版

1963年3月北京第1次印刷

印数0001—3000册 定价(4)1.30元



洛卜·德·維迦像

(1562—1635)

目 录

当代写喜剧的新艺术	〔西班牙〕洛卜·德·維迦 (1)
《汉堡剧評》十題	〔德〕戈特霍德·艾弗萊姆·萊辛 (14)
关于戏剧批評的任务	
关于演員的艺术	
反对基督教悲剧	
关于市民悲剧	
关于盖勒特的流泪喜剧	
对高乃依的《罗陀古娜》的分析	
关于模仿莎士比亚	
我們还没有剧院	
評法国悲剧	
談談自己	
萊辛与现实主义戏剧的兴起	〔苏〕謝·莫庫里斯基 (39)
娱乐戏剧还是教育戏剧	〔德〕貝托特·布萊希特 (79)
街景	〔德〕貝托特·布萊希特 (89)
表演艺术的新技巧	〔德〕貝托特·布萊希特 (98)
戏剧小工具篇	〔德〕貝托特·布萊希特 (104)
《大胆媽媽和她的孩子們》导演說明	
.....	〔德〕貝托特·布萊希特 (144)
論布萊希特戏剧	〔苏〕金格尔曼 (193)

論假定性	[苏]尼·奧赫洛普柯夫 (235)
致尼古拉·奧赫洛普柯夫的公开信	
.....	[苏]格·托夫斯托諾果夫 (320)
生活-戏剧-观众(节译)	[苏]亞·索洛多夫尼科夫 (350)
回答	[苏]尼·奧赫洛普柯夫 (365)
編后記	(396)

封面和插图

封面: «高加索灰闌記»中的总督夫人娜泰拉的面部化装
洛卜·德·維迦像

戈·艾·萊辛像

貝托特·布萊希特及其夫人、著名演員海倫·魏格尔像, 柏林剧团的劇場

貝托特·布萊希特編剧和导演、柏林剧团演出的戏剧剧照

当代写喜剧的新艺术

〔西班牙〕洛卜·德·维迦

尊貴的先生們，你們是西班牙的明星，你們組成的这个团体和名传遐邇的学会不久一定可以超越当年在意大利的阿維努斯湖畔西塞罗^①（为了和希腊竞胜）亲自出面参加的学术論辯，甚至压倒雅典城柏拉图的吕开盎^②里薈集如林的第一流学者。你們要我写一篇文章来論述适合当代观众口味的喜剧艺术。

这题目看来并不困难，对你們中間任何沒写过几篇戏剧、但是关于創作方法和其它一切知道得都比我多的人說来，一定能一揮而就。我的情况則比較糟糕，因为我写剧本一向都不讲艺术。

不是因为我不懂規律，感謝上帝，在我开始識字作文的时候，还没等太阳从白羊宮到双魚宮运行十次^③，我已經把有关这题目的书籍全都念得烂熟了。

但是我后来发现当代西班牙戏剧完全不是按照首創戏剧的人认为正当的写法，而是听任一些不通的作家随意摆布。这些人

① 西塞罗（公元前106—43），著名羅馬作家、思想家和政治活动家。本文提到的“学术論辯”指西塞罗的《知識論》一书，写成于阿維努斯湖畔的普替奥朗諾別墅。参加书中論辯的都是当时羅馬的知名人士。——譯者，下同。

② 吕开盎，雅典东部的丛林，柏拉图和亚里斯多德曾在此讲学。

③ 即还未滿十岁。

把自己鄙陋的一套灌輸給观众,使观众只喜爱那种調調儿;結果誰要是以艺术笔法写作戏剧,只能获得名利两空,餓死算事。原因是:习俗对外行人的影响远过于理性或强力。

不錯,我也确实曾經依照曲高和寡的艺术路子写过几出戏,可是当我再一看別人只要搬出一摊非駢非馬的油彩布景,群众就趋之若鶩——特别是妇女,簡直把这套玩意儿捧上高天——我也就只好同流合污,依样画葫蘆;在下笔写戏的时候,用六道大鎖把“規律”鎖在一边,把台倫斯^①和普勞倫斯^②請出书齋,免得他們对我严加呵斥,——因为即使在哑口无言的书本里,真理也是会高声喊叫的。我写作就完全按照那些一心想博得观众喝采的作家們的路子;理由很简单,花錢看戏的是观众,为了迎合他們的口味,胡說八道一番也无不可。^③

当然,一篇地道的喜剧,也和任何体裁的詩歌一样,有其本身的目的。过去一向认为喜剧的目的是“摹拟人的行动和描繪时代的习俗”^④。一切詩体的摹拟都是由三个成分組成:文詞、韵律、和声亦即音乐。悲剧也同样具有这些成分,不同点仅在于喜剧情节是有关出身低微的平民,而悲剧則是有关地位尊崇的王侯^⑤。不妨看看我們的喜剧在这方面是不是毫无瑕疵!

我們管喜剧原叫“奧托”(auto)^⑥,因为摹拟的是群众的行

① 台倫斯(公元前195或185—159),羅馬喜剧家,現存喜剧六篇。——譯者,下同。

② 普勞倫斯(約公元前254—184),羅馬喜剧家,現存喜剧二十篇。

③ 在一封致友人的信里(1604年8月14日),維迦也作过同样憤激的表示:“如果有人认为我写戏是为了开心,又嫌我写得不好,就别讓他們作夢了,告訴他們我写戏是为了錢。”

④ 这是直譯罗勃泰洛(見第5頁註④)“論喜剧”中的話,原文是拉丁文。

⑤ 亚理斯多德只要求悲剧摹拟“严肃”的事件(《詩学》第六章),对人物的社会地位,并无規定。維迦在这里提出的看法是根据一些意大利批評家对亚理斯多德的錯誤解釋,例如卡斯迭威特麥曾說:“悲剧人物要地位尊崇,胸懷大志……喜剧人物則是心情庸陋,只曉得奉公守法,忍气吞声,遇事就跑到官吏老爺那里去恳求。”(亚理斯多德《詩学》疏証第九章。)

⑥ Auto 或 acto,原意泛指任何形式的戏剧。

为和活动。在西班牙表现这种特色的典型例子是洛卜·德·茹埃达^①。今天他还有些用散文体写的喜剧在不断印行，内容十分庸俗，甚至讲到手艺人的勾当和铁匠女儿的情史。从那时候起，人们就把这种旧式喜剧叫“安特莱美斯”(Entremés)^②，这称呼一直沿袭到今天。它是那套艺术手法最完整的体现：只讲一桩事件，而且必须发生在平民中间，因为在安特莱美斯里让国王露面是闻所未闻的事。不难看出，那种艺术由于风格低劣，是叫人瞧不起的，而喜剧里如果出现国王只是为了给愚蠢无知的人开开眼罢了。

亚里斯多德在《诗学》里描述了喜剧的起源，但是说得不太清楚^③。他谈到雅典和墨加拉互争谁是喜剧的首创者：墨加拉人说是厄庇卡耳摩斯，雅典人则说是马格涅斯^④，伊利厄斯·赛那陀斯^⑤认为喜剧发源于古代祭礼。他举出的悲剧作家是瑟斯波斯^⑥——在他以前，贺拉修斯^⑦也有此说——喜剧作家是阿里斯托芬。荷马写《奥德赛》来摹仿喜剧；但《伊利亚特》可算是一篇悲剧的光辉范例。我也正是援引荷马为例，才把我的《耶路撒冷》^⑧称为“史诗”，而前面又加上“悲剧”两字。同一道理，人们一向把大名鼎鼎的诗人但丁·阿里捷利的《地狱》、《净界》、《天堂》三

① 洛卜·德·茹埃达(1520—1566)，西班牙剧作家。下文系指他的喜剧《阿美林娜》。——译者，下同。

② Entremés，独幕滑稽短剧，近似我国的“垫戏”。

③ 《诗学》第三章。

④ 厄庇卡耳摩斯是公元前六世纪旧喜剧诗人。马格涅斯稍后，约在公元前五世纪上半叶。

⑤ 伊利厄斯·赛那陀斯，四世纪意大利语语法学家，著作包括对台伯斯喜剧的评註和已残缺的《论喜剧和悲剧》。

⑥ 瑟斯波斯是公元前六世纪的半传奇性质的诗人。认为他是悲剧首创者的说法起源于亚里斯多德以后。

⑦ 贺拉修斯(公元前65—8)，著名罗马诗人，他在《诗艺》里说：“第一个发现悲剧这前所未有的形式的据说是瑟斯波斯。”(275—276行)

⑧ 指作者的《攻克耶路撒冷》(悲剧史诗)，1609年出版于马德里。

部曲称为喜剧^①。馬奈提^②在他的“楔子”里也承认这点，并深表遺憾。

众所周知，喜剧一度曾因受到嫌疑噤不发声^③。后来諷刺剧应运而生，但是由于火力过猛，很快也就寿終正寢；接着才产生了新喜剧。首先只有合唱队，后来加上一定数目的人物。但美南德^④和以他为楷模的台倫斯都对合唱队表示厌棄，认为一无足取。台倫斯对规律的研究比較到家，他从来没有把喜剧风格抬高到悲剧的水平。普勞佗斯正是在这点上受到許多人的指摘，台倫斯却比他审慎。

悲剧取材于历史，喜剧則臆造情节^⑤。这就是为什么过去总

① 《神曲》原名直譯应为《神聖的喜剧》，因为其中的主要人物自地獄至天堂，符合亚理斯多德在《詩学》里提出的“自逆境轉入順境”的要求。但丁自称原詩为“喜剧”，“神聖的”是后人为了歌頌作品伟大附加上去的。——譯者，下同。

② 安东尼奥·德·吐奇奧·馬奈提，意大利数学家及建筑家，著有《神曲評註》一书。他并没有为《神曲》写过“楔子”，維迦可能把他和另外一些早期評註者混淆起来了。所謂“遺憾”大概是指《神曲》中有不少描写或攻击市民阶级的章节，近乎喜剧，风格不够崇高。

③ 以下的历史叙述系取自賀拉修斯的《詩艺》281—284行，

“随后来到的是旧式喜剧，曾頗获好評，
但过于猖狂放肆，需要法律的制裁；
法律发生了作用，不再能出口伤人，
合唱队于是只能陷入可耻的沉默。”

④ 美南德（約公元前342—292），著名的希腊新喜剧詩人，現殘存剧作五篇及若干片断。

⑤ 亚理斯多德在《詩学》第九章中大致有此看法，但后来的理論家和剧作家則把这点绝对化了。例如十六世紀的意大利学者特里西諾在他的《詩学》里說：“喜剧和悲剧不同：悲剧要全部或大部演出真人实事，喜剧則人物事件一概由詩人臆造……特别因为当年在雅典为了制止喜剧放肆无忌地攻击和嘲弄体面人士，曾經制訂出法律不准喜剧里提任何人的真名实姓。新喜剧中的人物所以一律由詩人編造假名，不用真实姓名，即发源于此。”卡斯迭威特也說：“一切悲剧和史詩的布局都是而且也应当是由所謂‘历史事件’构成……喜剧詩人可以創造一切，无需乞援于实事和历史。”（亚理斯多德《詩学》疏証第九章。）

用“平脚板”^①、“情节低俗”等字眼称呼喜剧，因为演員既不穿剧靴，也不搭舞台。喜剧的种类有：希腊服装剧、假面剧、罗马服装剧、阿泰拉剧以及和今天一样五花八门的野店剧^②。

当年雅典人曾经以其特有的优雅风度在喜剧里谴责罪恶和邪僻的风俗；诗词的作者的情节的编者都可以获奖。由于这个缘故，西赛罗才把喜剧称为“风俗的镜子，现实的生动写照”^③。这是很高的评价，等于说喜剧可以和历史并驾齐驱。请看它戴上这顶光荣的冠冕是否合适！

但是现在你们一定要提出抗议了——这不过是翻译别人的著作，乌七八糟，眉目不清，令人生厌！请相信我，我所以提醒你们回忆一下这些东西不是毫无道理的。请看，你们要我写一篇文章论述今天在西班牙写作喜剧的艺术，可是事实上这里写什么都不讲艺术。现代喜剧是既违背古代规律又不符合理性根据的，如果要我实事求是地谈它到底是怎样写法，那么我只能谈我的个人经验，把艺术抛在一边，因为艺术所表明的真理是无知的群众所不欢迎的。

所以，若是你们要艺术，我建议你们，富有才华的先生们，去读大学间家罗勃泰洛^④的著作。在他关于亚里斯多德的评注里，特别在讲到喜剧的地方，你们可以找到许多散见于群书的材料；这也不稀奇，因为今天一切事物都是散漫无章的。

① 亦即“赤脚的”。贾那陀斯在《论喜剧和悲剧》里提到有一种喜剧叫“赤脚戏”，“因为情节简陋或者戏子贫穷，连短袜和剧靴都穿不上，只是光着脚板在台上走。”——译者，下同。

② “喜剧有三种：一、希腊服装剧：演员穿希腊服装，有些人也称之为‘野店剧’；二、罗马服装剧：人物应披罗马肩衣；三、阿泰拉剧：以插科打诨为主，是一个源远流远的剧种。”（贾那陀斯：《论喜剧和悲剧》）贾那陀斯把希腊服装剧和野店剧混为一。阿泰拉是意大利中部的一个城镇。

③ 引自贾那陀斯：《论喜剧和悲剧》。原文是“喜剧是‘人生的模仿，风俗的镜子，现实的写照’”。此语屡经后代作家转引，但不见于西塞罗现存著作中。

④ 罗勃泰洛或罗勃泰利，十六世纪意大利学者，曾编订郎加纳斯的《论崇高》，其《亚里斯多德〈诗学〉评注》（1548）对欧洲文艺思想起过相当大的影响。

若是你們真想知道我对今天紅极一时的作品如何看法，想知道为什么群众仍然需要明文規定把这只不成材的怪兽——喜剧豢养下去，那么我就实话实說，請你們务必大量包涵，因为我对能命令我的人只有服从，别无它途。我可以把群众这一套錯誤办法修飾打扮一番，表明我希望他們变成什么模样。因为要遵守艺术規律，也只能在两个极端当中采取适当的中庸之道。

先得选题，即使题目牵涉到国王——請原諒我这种制訂規律的口吻——也不要大惊小怪。虽然我也听說過，明智的腓利普^①，我們的先王西班牙的君主，不高兴在喜剧里看到国王出現，說不定是因为这种作法违背艺术，也可能是覺得不应在鄙俗的百姓当中扮演尊嚴的王权。

实际上这不过是回到古代喜剧的作法。普劳陀斯的人物当中就有神，例如在《安菲屈昂》里，他曾让大神朱比特登場^②。天晓得，我并不願意对这种办法表示許可，因为普魯塔柯斯^③在論及美南德的时候，对旧喜剧頗有非議。但是既然我們离开艺术已經不可以道里計，在今日的西班牙糟蹋艺术也远非仅此一端，那么只好委屈博学的先生們閉上嘴巴了！

把悲剧和喜剧，台倫斯和辛內加^④，夹杂在一起，虽說有点象叫帕西法爱^⑤又生下一头米諾陀，但可以使一部分严肃，另一

① 腓利普二世(在位期1556—1598年)。——譯者，下同。

② 喜剧《安菲屈昂》里的人物，包括底比斯統帥安菲屈昂和大神朱比特。普劳陀斯也意識到这样做也不倫不类，因此在“開場白”里叫神使麦丘利向观众致歉：

“那么就來个大杂烩，叫它悲喜劇吧！

因为国王和神祇既然登了台，

叫它地道的喜剧自然不合适。”(59—61行)

③ 普魯塔柯斯(約 46—120)，著名希腊传记家。此处指的是他一篇評述旧喜剧代表阿里斯托芬和新喜剧代表美南德孰优孰劣的杂文。

④ 辛內加(約公元前 4—公元 65)，羅馬哲学家及悲剧作家。

⑤ 帕西法爱是希腊神話中克利底王米諾斯的妻子，和一头公牛恋爱，生下半人半牛的怪物米諾陀。

部分滑稽。这种“多样化”能给人以相当大的快感。自然就是一个好例，因为自然的美就在于多种多样的变化。

要注意题材应该只包括一桩事件，切忌“插曲式”的布局^①，也就是掺入许多与题无关的情节。完整的布局应该是一经删削就会破坏整体。但无需规定事件必得发生在一天之内，虽然这是亚理斯多德的条文^②；因为我们在把崇高的悲剧风格和低下的喜剧风格混在一起时已经把他的权威丢在脑后了。只要把事件发生的时间尽量压短就可以，除非写的是历时多年的史剧。遇到那种情况，应该让幕与幕之间的休演体现光阴度过，或者在必要时，叫一个角色出外远行^③。这是谁看了都会感觉厌烦的。可是要怕厌烦，就可以不必光临看戏！

天啊！看到以“虚日”^④一天为限的戏里转眼就过了好几年，目前不是有许多人都正手划十字^⑤祈求神祐吗？可是他们却连“实日”一天也不给我们！话又说回来了，一个西班牙人只要坐下去看戏就得在两小时里从开天辟地一直看到末日审判，不然他发起火来是平息不了的。所以我认为既然我们要讨观众喜欢，就应该精心结撰，使剧本成功。

题目选定，下一步就是用散文写出^⑥，然后按时间分为三

① “在简单的布局与事件中，以‘插曲式’为最劣。所谓‘插曲式’的布局，指其中场与场虽然接连一起，但无或然的或必然的联系。”（亚理斯多德《诗学》第九章）——译者，下同。

② 在《诗学》第五章里，亚理斯多德说：“至于时间的长短，悲剧企图以太阳运行一周的时间为限，有时也可以超过一些。”自卡斯迭威特娄以后的批评家即以此为据，订出了所谓的“时间一致律”，参看下列④。

③ 意即在一幕收场时使剧中某一人物“出外远行”，然后在下一幕回来，利用幕间的间隔暗示光阴度过。

④ “虚日”指自日出至日落的十二小时白昼时间，卡斯迭威特娄首先把亚理斯多德的“太阳运行一周”明确规定为太阳经历地面的时间，从而进一步把原来的“实日”二十四小时压缩为十二小时。

⑤ 人们在看到不可理解的“奇蹟”时的习惯动作。

⑥ 指打底稿或写剧情提纲。维迦主张用诗体写喜剧，见下。

幕,如果可能,最好每幕当中不要打断一天的过程。喜剧原来和婴儿一样只会四脚爬行^①(当时喜剧也确是处于童年),后来到了位文思巧妙的作家維魯埃斯大尉^②手里,才改分为三幕。我自己在十一、二岁写剧本的时候,也是分四幕,用四大张纸,每张纸一幕。当时还有一种风尚是在三次间隔当中垫上三出小戏(现在几乎一出也不见了),再加上一场舞蹈。舞蹈对喜剧的重要性是亚理斯多德也承认的,其它如阿散拿攸斯^③,柏拉图,克散諾丰^④都曾谈到舞蹈,但是克散諾丰对故作丑态的舞蹈却不赞成,因此当卡利庇得斯学古代合唱队乱跳的时候,克散諾丰很不满意^⑤。把材料分成两部分^⑥之后,应该细心安排,使剧情自始至终一气呵成;但是“解开扣子”一定要等到最后一场。本来观众在台下眼巴巴地等候三小时就为的要看结局,如果结局已经让观众知道,他们就会来个面向门,背向台,因为下文已经无需交代了。

台上没有任何人物发言的场面应该尽量少为妙;因为碰到这样的哑场,观众很容易焦躁不耐,故事也显得拖沓冗长。再说这既然是个严重缺点,能设法避免就分外显得灵巧高明。

然后开始。语言要简洁,不要在两三个角色婆婆妈妈地絮叨家庭琐事上浪费文思和笔墨。但是当角色开始对他人进行说服、忠告或劝阻的时候,就需要郑重落笔、加意构思了。毫无疑

① 即分为四幕。——译者,下同。

② 克利斯托巴·德·維魯埃斯(约生于1550年)的悲剧《塞拉米女王》的“开场白”里,他自称是把戏剧分为三幕的首创者。

③ 阿散那攸斯是公元一至二世纪的希腊作家,著有《讲究用餐的人》一书。

④ 克散諾丰(约公元前430—355),著名希腊作家,苏格拉底的弟子。

⑤ 卡利庇得斯是公元前五世纪末的希腊悲剧演员。在亚理斯多德《诗学》第二十六章里说:“因此并非一切动作都应该禁止,除非连跳舞也要取消;只是恶俗的动作才应禁止,卡利庇得斯就曾因此受到指摘。”在克散諾丰的作品里只有一处提到卡利庇得斯,即在《酒宴》一书中,弄人非利波斯故作丑态地蹦跳一番之后,自称赛过卡利庇得斯,因为他能使人发笑,而卡利庇得斯只能使人落泪。维迦可能在引用时记忆偶误。

⑥ 指“结”与“解”两部分,见《诗学》第十八章。

間，这样作也是摹仿真实，因为一个人建議，劝說和阻止的方式和平常說話本来有所不同。在这点上，修辞学家阿里斯提底斯^①是我們的根据。他要求喜剧語言明白了当，舒展自如；还說應該采取一般人民的习惯說法，而不是高級社会那种雕琢华丽抑揚頓挫的詞句。不要引經据典，搜求怪僻，故作艰深；因为我們要摹拟的是正常人的言談，不該动不动就扯上什么潘卡亚島^②、麦陶魯河^③、飞龙、半神和馬人^④之类的东西。

如果該国王說話，就应该尽量具有人君的凝重风度。老成多智的人发言要有考虑、有分寸。描写情侣要有热情，使听众受到感动。处理要使发言者彷彿变了一个人，随着他的改变，观众心理也会有所变化。他可以自問自答，但在抱怨情人心如鉄石的时候，要注意对妇女应有的礼貌。貴妇人应当保持恰当的身份，若要更換服装，必須有所借口使人不致見怪，因为女扮男装的情节通常很惹人喜欢。一定要注意避免不可能的荒唐事，摹拟真实必須放在首位。不要让跟班的僕役高談闊論地讲大道理，或者象在一些外国戏剧里一样說些想入非非的話。一个角色决不可以和事先說过的話自相矛盾；我指的是忘記，例如索福克勒斯笔下的俄狄浦斯竟然記不得亲手杀死萊伊斯的事，这显然是个缺点^⑤。每一場要結束得俏皮干脆，下場詩要圓美流轉，免得角色

① 阿里斯提底斯(卒于公元189年)，希腊修辞学家。——譯者，下同。

② 潘卡亚島以产香料馳名，見維吉尔《农田詩》第二篇，139行。

③ 迦太基大将汉尼拔的弟弟哈斯德魯巴在麦陶魯河战役(公元前207)中被羅馬击败，全軍复沒。这是第二次布匿战争的轉折点。賀拉修斯有名句詠及此事：

“对尼罗一家的功勋，啊羅馬，
麦陶魯河流是見證，还有那
战敗的哈斯德魯巴，那一天
把阴云从拉丁土地上驅散……

——《歌集》第四卷，第四篇，37—40行。

④ 希腊神話里半人半馬的怪物。

⑤ 亚理斯多德在《詩学》第十五章里也提到此点“出乎情理”，因此索福克勒斯把它“摆在劇外”。

临走时說出一番話反而叫人討厭。在第一幕里說明情况，第二幕里使事情复杂化，让人直到第三幕中間还猜不出到底怎样結局。一定要叫观众的推測落空；給他們留下余地可以作出与原来用意毫不相涉的結論。要仔細选择适合不同題材的格律：十行体宜于表現哀怨，十四行体宜于传达有所期待的心情；叙述最好用罗曼斯体，虽然用八行体也可以很精采；三行体适合庄重事物，七音四行体适合談情說愛^①。修辞手段也不可缺，象重复、連珠体^②，以及用不同形式的并头体^③开始同一組詩句、諷刺、疑問、呼祈和惊叹等。

用真实来欺騙听众是一种向来行之有效的花招。米盖尔·桑亥茲^④在他所有的戏剧里都运用了这个手法，他在这方面的发明值得我們特別紀念。双关語和故作玄虛引起疑惑也是深得群众欢心的，因为看戏的人往往认为只有自己猜透了話里的机关。有关荣誉的題材最好，因为它能使一切人深受感动；美德的行为也是如此，原因是美德永远叫人爱慕。所以我們看到扮演叛徒的演員往往受公众痛恨，甚至他要买东西也沒人卖給他；他碰見誰，誰就轉脸走开。但他若扮演忠直的角色，人們就会借他錢，邀請他，甚至显要人物也会看重他、爱慕他，千方百計找他出来，款待他，称赞他。

每一幕只能用四张紙；因为要照顾听众的时间 and 耐心，十二张紙数目最合适。在嘲諷的章节里要稍加韜晦，不可过露鋒芒，因为如众所知，往日喜劇所以在希腊和意大利遭到严禁正是为此。要能作到伤人而不咬牙切齿，因为一不当心造成誹謗，就別再指望听到喝采或享受盛名！

① 以上各詩体的行数皆指組成段落的詩行，其节奏和韵脚安排也各有不同，茲不贅述。——譯者，下同。

② 句末的字与下句开首的字相同的写法。

③ 用相同的字开始各句的写法。

④ 米盖尔·桑亥茲(卒于1620年以后)，西班牙剧作家，作品已大部散佚。

以上的話你們可以看作是古代的艺术不能提出，現在的篇幅又不容多讲的。因为有关維楚威厄斯^①所提到的三种道具和布景，那全是舞台总管的事。瓦萊略斯·馬克西莫斯^②、披特魯斯、克利尼图斯、以及賀拉修斯在他的《书簡詩》^③里，都描写过这些設備，包括帷帘、树木、大小房屋和伪造的大理石等等。

如果必要，攸利烏斯·波魯克斯^④还可以給我們讲讲服装，因为現代西班牙喜剧里充滿了不象話的錯誤：土耳其人戴上基督教徒的头飾，羅馬人穿起綁腿的褲子！

但是要說不象話，恐怕无过于我自己。因为我把艺术撇开不顾，却还要大言不慚地規定什么戒律。我只晓得随波逐流与世浮沉，所以在意大利和法国，人們才嗤笑我愚昧无知。可是我有什么办法呢？加上我本周刚写完的一篇，我不是已經写出四百八十三篇喜剧了嗎？其中除开六篇，都对艺术犯了大不韙的罪过。話虽如此，我还要为自己的作品辯护。我知道换个方式也許可以写得更好，但决不会受到同等程度的欢迎，因为有些时候，事物正是由于违反常规反而最得人喜爱。

喜剧鏡子里反映出整个人生，
老者和少年都能夠雄妙雄肖；
用字既精当，結構又紧凑高明，
还有絡繹不絕的警句和笑料；
严肃和輕松的事物不妨并容，

① 維楚威厄斯(約公元前50—26)，羅馬工程学家，著有《論建筑》一书。在第五卷第六章里，他談到剧院布景可分三种：悲剧以宮殿、石柱、雕象为主；喜剧則多为住宅和平台；羊人劇或薩蒂路斯劇表現山林景色。——譯者，下同。

② 瓦萊略斯·馬克西莫斯，公元一世紀羅馬作家，現存《言行錄》一书。

③ 賀拉修斯著有《书簡詩》两卷，著名的《詩艺》也是以致皮索父子三人的书簡体裁写成。

④ 攸利烏斯·波魯克斯，公元二世紀希臘語言学家，在他的《詞典》一书里有許多記載当时风俗习惯的引文和資料。