

文艺理論譯丛

(第四期)

中國社會科學院文學研究所 編

和

社

文學研究所學術彙刊 第一輯

文艺理論譯丛

第四期

中國社會科學院文學研究所 編

知识产权出版社

圖書在版編目(CIP)數據

文艺理論譯叢. 4/中國社會科學院文學研究所編. —北京: 知識產權出版社,
2006. 7

(文學研究所學術叢刊. 第一輯)

ISBN 7-80198-095-6

I. 文... II. 中... III. ①文艺理論-文集 ②文艺理論-歐洲-17世紀~
18世紀-文集 IV. I0-53

中國版本圖書館 CIP 數據核字 (2006) 第 083199 號

文學研究所學術叢刊 第一輯 Wenxueyanjiusuo Xueshuhuikan

文艺理論譯叢(第四冊)

編者: 中國社會科學院文學研究所

責任編輯: 范紅延 馬岳

出版發行: 知識產權出版社

社址: 北京市海澱區馬甸南村1號

網址: <http://www.cnipr.com>

電話: 010-82000860 轉 8128

印刷: 北京中獻拓方電子制印有限公司

開本: 850mm x 1168mm 1/32

版次: 2006年9月第1版

字數: 212千字

ISBN 7-80198-095-6/I. 004

郵編: 100088

電子信箱: bod@cnipr.com

傳真: 010-82000890

經銷: 新華書店

印張: 7.625

印次: 2006年9月第1次印刷

定價: 1700.00 圓 (共30冊)

如有印裝質量問題,本社負責調換。

《文學研究所學術彙刊》出版前言

中國社會科學院文學研究所成立五十多年來，涌現出一批學貫中西、博通古今的著名學者，也出版了諸多可以預期傳世的學術力作。二〇〇三年，我在為慶祝文學研究所成立五十週年而編選的《文學研究所學術文選》前言中對此有所描述。當然，那還只是一部五十年論文選集，而現在擺在讀者面前的這套《文學研究所學術彙刊》則是五十年的論著輯要。第一輯主要收錄二十世紀五六十年代以來文學研究所同仁集體編著譯介的著作，凡九種三十冊，可與《文學研究所學術文選》相得益彰，從整體上展現文學研究所五十多年來學術研究的風貌。

二十世紀五六十年代的中國，風起雲湧，波及到學術界，就是各種形式的學術論爭此起彼伏。譬如一九五四年開始的關於《紅樓夢》和陶淵明的大討論，一九五五年開始的關於《琵琶記》、李煜及其詞的大討論，一九五八年關於“革命的現實主義和革命的浪漫主義相結合”的創作方法的大討論，一九五九年關於蔡文姬和《胡笳十八拍》的論爭以及關於詩歌形式的大討論，一九六〇年前後展開的“關於文學上的共鳴問題和山水詩問題的討論”，以及關於題材問題的大討論等，都在共和國初期的學術探索中留下可資記憶的足跡。在這些學術論爭中，文學研究所始終扮演著極其重要的角色。為了更好地主導這些學術活動，當時的老所長何其芳同志曾提出在第二、第三個五年計劃的十年內全所要完成七項任務，包括：研究我國當前文藝運動中的問題，經常發表評論，並定期整理出一些資料；研究並編出一部包括新的研究成果和少數民族文學的多卷本中國文學史；編選出一些中國文學的選集和有關文學史的參考資料；在外國文學方面，研究各主要國家的文學，並將研究成果按照時代編出一些論文集，作為將來編寫外國文學史的準備；編訂漢譯外國文學名著叢書，

每部作品都冠以幫助一般讀者理解和欣賞的序文；研究文藝理論，並編寫出一部較為通俗、結合中國實際的文藝學著作；編訂漢譯外國文藝理論名著叢書，等等。上述諸多任務在當時文化思潮涌動中進展不一，其中，研究當前文藝運動中提出的理論問題，以及編纂包括少數民族文學在內的多卷本中國文學史又是全所致力於兩個重點攻關項目。這裏彙集的三十冊學術著作，就是圍繞着這兩項工作重心而編纂的學術成果。

《文藝理論譯叢》一九五七年創刊，前後出版六期，旨在有計劃、有重點地介紹外國的美學及文藝理論的古典著作，包括各時代、各流派的重要理論家和作家有關基本原理以至創作技巧的專著（摘要）和論文。一九六一年，更名為《古典文藝理論譯叢》。同年，又創辦了《現代文藝理論譯叢》。《古典文藝理論譯叢》至一九六五年共出版十一期。《現代文藝理論譯叢》主要刊載一些現代外國進步的文藝理論、文藝批評以及相關的材料。這三套叢書，格局宏大，介紹了諸多重要的古典、現代外國文藝理論特別是美學方面的文章，為新中國文藝理論界提供了豐富而難得的參考資源，成為公認的不可缺少的資料庫。

文學史研究方面，按照周揚同志和何其芳同志的指導思想，“研究所要大搞資料，文學所要有從古到今最完備的資料”。一九五八年就整理出版了《白居易詩評述彙編》（陳友琴編）、《吳敬梓集外詩》（范寧編）、《孔尚任詩》（汪蔚林輯）等三種“中國文學資料叢刊”。此類資料，文學研究所分門別類地積累有數千冊之多。我們希望在今後編輯的《文學研究所學術彙刊》中逐步加以整理彙錄，嘉惠學林。到了二十世紀六十年代初，《中國文學史》、《中國現代文學史》以及《中國少數民族文學史》的編寫工作開始得到落實。這裏選輯的三卷本《中國文學史》就是由余冠英、錢鍾書和范寧執行主編的重要著作，在學術界產生了極為深遠的影響。

我在《文學研究所學術文庫出版前言》中曾經說過，五十多年來，文學研究所歷屆研究人員秉承謙虛的、刻苦的、實事求是的優良傳統，重視基本理論的研究，強調文獻的收集考訂，追求融會貫通的

境界。這個學術傳統所以能够保持并發揚光大,其中還有一個很重要的原因也應提及,那就是文學研究所具有的多學科交彙、老中青結合的集團優勢和潛心研究的學術氛圍。《文學研究所學術彙刊》第一輯的出版就是一個初步的展示。這項有意義的工作還會繼續做下去,不僅彙輯老一代學者的學術精品,對於那些活躍在當今學界的中青年學者的學術論著,也將擇要彙總,集成傳世。

學術研究永無止境,各項工作也未有盡期。起步伊始,難免有這樣或那樣的不足甚至錯漏。我們誠懇地希望能得到廣大讀者的批評指正。

中國社會科學院學部委員、文學研究所所長

楊 義

目 录

汉堡剧評	(1)
〔德〕萊辛	关惠文譯 田德望校
繪画論	(17)
〔法〕狄德罗	宋国樞譯
致法蘭西学院書	(75)
〔法〕費納龙	柳鳴九譯 李健吾校
关于喜劇	(104)
（一）“夫人学堂”的批評	(104)
（二）“达尔杜弗”的序言	(120)
〔法〕莫里哀	李健吾譯
什么是古典作家	(126)
〔法〕聖·佩韋	陆达成譯
莎士比亞戏剧集序言	(141)
〔英〕撒繆尔·約翰遜	李賦宁、潘家洵譯
悲劇批評的基础	(185)
〔英〕德萊登	袁可嘉譯
英雄詩及詩的自由	(202)
〔英〕德萊登	刘若端譯
貴族之家	(213)
〔俄〕皮沙烈夫	尹錫康譯
編後記	(231)
《文學研究所學術彙刊》編後記	(235)

汉堡剧評(选譯)

〔德〕萊 辛

第十一篇 关于舞台上的鬼魂

鬼魂在法国悲剧里出現，是一个非常大胆的創举，而那敢于这样作的詩人又以非常奇怪的理由为此进行辯护，因此，我們花費一点時間，談一談这个問題，也是值得的。

伏尔泰先生說：“人們从四方八面喊着，写着，說我們不再相信鬼魂了，說死鬼的出現，在一个文明的民族看来，除了是幼稚而外，再也不可能是什么別的。”接着，他就反問道：“怎么？整个古代都相信这种奇迹，难道我們就不可以向古代看齐嗎？怎么？我們的宗教已經把天命作出的諸如此类的奇異的安排神圣化了，我們現在使它們重新出現，这怎么能說是可笑呢？”

我覺得，这一長串喊叫乃是离开基本問題，在那里玩弄修辭的把戏。第一，我希望在談演剧的时候，不要把宗教牽扯进来。在艺术鑑賞和批評中，从宗教找来的理由是足以使自己的反对者閉口无言的，但要使对方信服，可就不大灵了。在这方面，宗教，作为宗教而言，决不能决定任何东西；只作为一种古代的傳說，它的証明，与其他古代事物的証明相比，也不过是半斤八两。因此，我們在这里牽涉到的就只有古代了。一点也不假，整个古代都相信鬼魂的。因而古代的剧作家有权去利用这种信仰。假如在上演这些作家之中某一位作家的剧本时，我們看到死鬼回到人間，我們就根据我們自己更进步的見解

來批判它，那是很不公平的。可是，這樣說來，那些具備我們這種更進步的見解的近代劇作家就有這種權利嗎？當然沒有。——假如他把他的故事放在那個輕信鬼神的時代呢？也同樣沒有這種權利。因為劇作家並不是歷史家；他的任務不是敘述人們從前相信曾經發生的事情，而是要使這些事情在我們眼前再現，讓它再現，並不是為了純粹歷史的真實，而是出于一種完全不同的更高的意圖；歷史的真實不是他的目的，只是他達到目的的手段；他要迷惑我們，從而感動我們。假如我們現在真的不再相信鬼了，假如不相信鬼必然要妨礙戲劇起迷惑作用，假如沒有這種迷惑就不可能引起我們的同情，——那麼，如果劇作家不顧這一切而為我們上演這一類不可思議的故事，那他可就是與自己的意志背道而馳了；他在这里所使用的一切藝術技巧都將是徒勞無用的。

結果怎麼樣呢？結果就根本不許把鬼魂和精靈搬上舞台嗎？結果，這一個引起恐懼和激動的泉源，對我們說來，就干枯了嗎？不，這個損失，對詩說來，是太大了。難道詩里沒有一些實例，說明天才違背了我們的一切哲學原理，善于將那些使我們冷靜的理智感覺得可笑的事物變成我們想象中非常可怕的事物？因此，我們得出的結論必然和方才所說的不同，而前面所說的假定也只能是虛構的了。我們不再相信鬼魂了嗎？是誰這麼說的？或者不如問：這是什麼意思？難道這意味着：我們的理解終於達到了這樣的高度，使我們能夠證明鬼魂是不可能存在的；某些與相信鬼魂相抵觸的無可爭辯的真理，是眾所周知的，連最普通的人心里都經常想到這些真理，因而覺得凡是與之不合的東西，都必然是荒唐可笑的？所以，不可能是這個意思。我們現在不相信鬼魂，只可能意味着：關於鬼魂的問題，既可以提出肯定的又可提否定的論點，它是沒有定論的，並且也不可能有定論；對於這問題，當前占有統治地位的观点，使否定的論點提出的理由占了優勢。一小部分人是有這種观点的；還有許多人則想要顯示自己也有這種观点，這些人在叫嚷，在發表議論。絕大多數人則沉默不語，持着無所謂的态度，他們時而這樣想，時而那樣想，白天听着人們嘲笑鬼魂，黑夜則胆戰心驚地談論鬼魂。

但这不相信鬼魂，一点都不能够也不可以妨碍剧作家来利用鬼魂。相信鬼魂这种种子存在于我們大家的心中，在作家主要是为他們进行創作的那些人的心中更是普遍存在。問題只在于他的艺术能否使这颗种子发芽生長，只在于能否有一定的技巧使相信鬼魂的真实性的理由迅速地发生作用。假如他掌握了这样的技巧，那么，我們在日常生活中尽管願意相信什么就相信什么，而在剧院里必然是剧作家願意叫我們相信什么我們就得相信什么。

莎士比亚就是一位这样的剧作家，这样的剧作家几乎只有他一个。在“哈姆雷特”剧中的鬼魂面前，無論是信鬼或不信鬼的人，无不毛发悚然。伏尔泰先生举出这个鬼魂来作为例証，这一着可真不妙；这个鬼魂使他以及他的剧本中尼努^①的鬼魂显得可笑。

我們覺得，莎士比亚剧中的鬼魂真正是从阴間来的。因为它出现在庄严的时刻，令人恐怖的夜的寂靜中，并且由許多神秘的联想伴随着，在这样的时刻里我們从能听懂奶娘的故事时起就习惯于用这种联想来等待和想着鬼魂了。但伏尔泰剧中的鬼魂連使孩子們害怕的怪物都够不上。他純粹是化了裝的喜剧演員，他的性格、語言和行动都不能使人置信，他是他所冒充的那个东西；他出現时的一切情况，都有碍于迷惑作用的发挥，暴露它是一个冷靜的詩人头脑中的产物，这个詩人很願意迷惑我們，使我們恐惧，可就是沒有办法。人們只要考虑一下这样一件事：在光天化日之下，在国家各界人士的大会当中，一声霹靂，伏尔泰剧中的鬼魂就从他的墓穴里出来了。伏尔泰先生从哪儿听說鬼魂这样大胆？鬼怕阳光，鬼魂根本不願造訪大厅广众，哪个老太婆不会这样告訴他呢？伏尔泰也一定知道这个；但他却太胆小，太爱挑剔，不肯利用这些普通的情况。他想要把一个鬼魂放在我們的面前，但是要求这个鬼魂是个更高貴的鬼魂；就是由于这个更高貴的鬼魂，他把一切都弄糟了。一个鬼魂，若是任意乱作違反鬼魂們的一切风俗习惯的事情，我覺得它就不是一个真正的鬼魂。在这里，凡是不促进幻想的东西，就阻碍幻想。

① 尼努(Ninu)，不詳。

如果伏尔泰稍微注意一下演員的表情，那么他也会从別的方面感到，讓鬼魂出現在广大人羣眼前是不适当的。鬼魂一出現，大家必然立刻表示恐惧和惊讶；要想讓表情沒有舞剧中那样冰冷的对称，大家就必须以不同的方式表示恐惧和惊讶。为了这个目的，讓人們訓練一批愚蠢的沒有台詞的无言演員吧；——假如訓練得非常成功的话，那么讓人們考虑一下，这样以許多种不同的方式表現同样的情感会怎样分散人們的注意力，使它离开剧中的主要人物。要讓这些主要人物給我們以适当的印象，我們不仅必須看到他們，并且，能够作到，除了他們之外，我們什么都看不到，那也是很好的。莎士比亞剧中，只有哈姆雷特一个人和鬼魂交談；有他母亲的那一个場面上，她也沒看到鬼魂，沒听到鬼魂說話。我們的注意力全都集中在哈姆雷特一个人身上了。我們在他身上发现的由于恐惧和惊悚而引起的心情混乱的征象越多，那么，我們就越願意把使他心情混乱的那个現象，看作是他所認為的那个东西。鬼魂影响我們，在更大的程度上是借助于他，而不是通过鬼魂自己。他对鬼魂的印象也轉移到我們心里，这种影响太明显，太强烈了，我們就不会对发生这样影响的特殊原因发生任何怀疑。伏尔泰对于这种艺术技巧的理解是多么不够啊！他剧中的鬼魂使許多人大为吃惊，但其惊駭程度却并不大。西密拉密斯喊道：“天呵，我要死了！”别人对她則不比对一个認為是从远方突然走进屋里来的朋友更为惊讶。

第十八篇

关于历史的真实

有一个法国作家在这里得到一个机会来反对这类悲剧^①。他說：“我們是更喜欢取材于历史的。世界历史年鑑中臭名昭彰的罪恶行为是非常多的；悲剧的明确的目的，就是要把真实英雄們的偉大行为表現出来，以便使人景仰做法。悲剧这样就使后世清偿了对死

^① 这类悲剧系指以丑角为主人公的戏剧。

去的英雄所欠的債務，同時也就鼓舞了當代的人心，使之具有向前輩看齊的崇高願望。查伊（Zaïre）阿尔茨勒（Alzire）和穆罕默德（Mohamet）也不過是虛構的產物。前兩個人的名字是虛構的，但事迹的基礎却是歷史。歷史上真正有過幾次十字軍，在這幾次十字軍當中，基督教徒和土耳其人為了他們共同的天父上帝的榮譽而互相仇視，互相屠殺。在征服墨西哥的過程中，必然要把歐洲人和美洲人的習俗之間、以及狂信和真正的宗教之間的巧妙而又突出的對比表現出來。至於穆罕默德，我們可以這樣說，他就是那個歷史上的騙子的一生的縮影，精華所在；也就是宗教狂在行動中的表現。這是一幅給這個危險的怪物畫出來的空前最妙的最富有哲理的肖像。”

第十九篇

每一個人都可以有他自己的藝術欣賞見解；對自己的藝術欣賞見解加以說明，是值得稱讚的事。但是要賦予用來說明自己的藝術見解的理由以一種普遍性——如果那些理由是正確的，這種普遍性就必然要使這種藝術見解變成唯一正確的藝術見解——這就意味着越過了一個抱著探討態度的藝術愛好者的界限，而自居於一個固執己見的制訂法則的人的地位了。我們所提到的那位法國作家用“我們是更喜欢取材於歷史的”這樣一句謙虛的話開了一個頭，接着就作出了一些具有普遍性的論斷，這就使人感覺，“我們”這個字實際是指這位批評家本人而言。真正的批評家並不是從自己的藝術見解來推演出法則，而是根據事物本身所要求的法則來構成自己的藝術見解。

悲劇詩人對歷史的真實究竟應該照顧到多大的程度，對於這個問題，亞里士多德早已下了斷語。他認為，歷史事件只要像一個布局很好的故事，能夠和詩人的意圖連系在一起就行了，用不着再進一步照顧歷史的真實。詩人需要歷史並不是因為它是曾經發生過的事，而是因為它是以某種方式發生過的事，和這樣發生的事相比較，詩人很難虛構出更適合自己當前的目的的事情。假如他偶然在一件真實

的史實中找到适合自己的心意的東西，那他對這個史實當然很歡迎；但為此耗費許多精力去翻閱歷史是不值得的。即使查出來了，究竟有多少人知道事情是怎樣發生的呢？假如我們以某件事已經發生為理由來推斷這件事發生的可能性，那麼有什麼東西妨礙我們把一個完全虛構出來的情節當做我們從來沒有聽說過的一件歷史事件呢？使一件歷史現實值得我們相信的第一個要素是什麼呢？難道不是它的內在的可能性嗎？這種可能性完全沒有任何確切的事實或流傳的資料加以證明也罷，或者只可能由目前我們的科學還沒有掌握的事實或資料加以證明也罷，那又有什麼關係呢？人們毫無道理地認為紀念偉大人物是劇院使命的一部分；這種使命應由歷史承擔，而不是劇院的事。在劇院里我們應該學習的，不是這個或那個個別的人曾經做過什麼，而是每一個具有特定性格的人在一定的環境里將要做什么。悲劇的目的遠比歷史的目的更富於哲學性；假如我們使悲劇完全變成對著名人物的頌詩，或者簡直用它來滋長民族的自豪感，那就是貶低它的真正價值……

第二十三篇

悲劇並不是對話體的历史故事

伏爾泰先生曾以一種特殊的方式批評過“艾賽克斯”^① 這部劇作。我並不想反對他，硬說“艾賽克斯”是一部非常好的劇作。但是不难看出，在他所指責的錯誤當中，有許多是劇中並不存在的，也有許多則是微不足道的瑣碎事物，這些瑣碎事物一點都不說明他對悲劇有最正確最有價值的理解。

伏爾泰先生的弱點之一就是以博學的历史學家自居。在批評“艾賽克斯”這部劇作時，他也跨上了這匹戰馬，騎着它拼命地奔來

① “艾賽克斯”系法國古典悲劇鼻祖彼得·高乃依的弟弟托馬斯·高乃依的劇作。托馬斯·高乃依乃是一位多產的劇作家，曾寫過四十多個劇本，但聲名和影響都很小。“艾賽克斯”寫於一六七八年，被稱之為長篇小說式的悲劇。

奔去。遺憾的是，他在馬上做出的一切成績，還沒有他揚起來的尘土有价值。

……但是，在这里，伏尔泰先生在历史方面的无知与我有什么相干？同样，高乃依在历史方面的无知本来也应该与伏尔泰先生毫不相干。

高乃依的这部悲剧可說是一部長篇小說。如果它是动人的，那么能說由于詩人用了真實的名字而使它变得不那么动人了嗎？

悲剧詩人为什么要选用真實的名字呢？是为了从这些名字里取得他要塑造的性格呢，还是因为历史附加在这些人名上的性格与他想要表現在剧情中的性格多多少少有些相同之点呢？我并不要談大多数悲剧是如何形成的，而只想談談这些悲剧究竟应该如何形成。用和詩人們的一般說法更相近的話把我的意思表达出来，就是：詩人之喜欢選擇这个事件而不喜欢選擇另外的事件，是由純粹的事实、時間和地点决定的呢，还是由能使事实变得更真實的人物性格决定的呢？如果决定于人物性格，那么詩人究竟可以离开历史的真實多远這個問題就迎刃而解了。对那一切与人物性格无关的事实，他願意离开多远就离开多远。只有性格对他來說是神圣不可侵犯的；他的职责就是加强这些性格，以最明确地表現这些性格。对于人物性格作出哪怕是一点一点的本質上的改变都会使剧中人物为什么拥有这个名字而不拥有那个名字的理由不再存在；而世界上再也沒有比我們自己都說不出來理由的事情更不像話的了。

第二十四篇

如果高乃依(Corneille)所塑造的伊麗莎白(Elizabeth)的性格是历史上伊麗莎白女王的真實性格的艺术典型的話，如果像一顆伊麗莎白那样驕傲而溫柔的心在这种或那种环境里不仅真正陷入过，而且估計可能陷入的那种种优柔寡断、矛盾、憂慮、懊悔、絕望的心情在这个人物性格上得到了真實而細膩的反映的話，那么，詩人就做到了他所应做的一切。手里拿着历史年表来研究詩人的作品，把詩人

引到历史的法庭面前，讓他对作品中每一个日期，每一个偶然提到的事物，甚至那些連历史本身也对之抱怀疑态度的那些人物提出証据来，那就是誤解詩人和詩人的职务，这事发生在一个不可能有这种誤解的人身上，一言以蔽之，那就是故意为难。

当然，就伏尔泰先生來說，这可能既不是誤解，也不是故意为难。因为，伏尔泰自己是一个悲剧詩人，而且可以肯定地說，是一个比年青的高乃依高明得多的詩人。除非一个人虽身为一門艺术的大师，却对这門艺术抱有錯誤的見解，才能那样。至于故意为难，他的作品則絕非如此，这是大家都知道的。在他的著作里間或有类似故意为难的地方，那都不过是一时的。純粹是他时而在詩学里充历史学家，在史学著作里充哲学家，在哲学論著里充才子。

伊丽莎白令人把伯爵的头砍掉，是在她六十八岁的时候，——难道伏尔泰先生明曉这是徒然无益的吗？怪哉，六十八岁的人还要害相思，还要吃醋！再加上伊丽莎白的大鼻子，这是何等可笑的想法！当然，这种可笑的想法的确是出現在悲剧的注釋里；也就是出現在不适宜的地方。詩人有权为他的剧本作注釋的人說：“我的写注釋的先生，这种笑談只能归入您的通史里去，它和我的戏剧本文无关。因为說我的剧本中的伊丽莎白是六十八岁，这是錯誤的。請給我指出，我在什么地方这样說过。在我的剧本里有什么东西妨碍你去假設她是与艾賽克斯差不多同等年龄的人？你說：她不和他同岁。这是哪一个她？是你讀过的拉班·德·特瓦拉^①的‘英国史’中的伊丽莎白；那很可能。但你为什么偏要去讀拉班·德·特瓦拉的‘英国史’呢？你为什么这样博学呢？你为什么把你的伊丽莎白和我的伊丽莎白混为一談呢？你眞的相信，对于一个曾經讀过拉班·德·特瓦拉的‘英国史’的观众來說，他的回忆中的伊丽莎白要比一个盛年的美貌多姿的女演員扮演的伊丽莎白給予他的感性印象更为活潑生动嗎？他所看到的是我的伊丽莎白；他自己的眼睛使他确信，这并不是你那个

① 拉班·德·特瓦拉(Rapin de Thoyras, 1661—1725)是一位写“英国史”的法国著作家。

六十八岁的伊丽莎白。难道他会对比班·德·特瓦拉的‘英国史’比对他自己的眼睛还要相信么？”

詩人大概也可以这样为艾賽克斯这个角色进行辯解。他可以說：“你讀过的拉班·德·特瓦拉的‘英国史’里的艾賽克斯只是我的艾賽克斯的胚胎。那部書中的艾賽克斯自命是怎样的人物，我的艾賽克斯实际上就是那样的人物。凡是那个艾賽克斯在比較順利的情况下可能为女皇做出的一切，我的艾賽克斯真正做到了。你也听到，这是女王亲自对他承認的；难道你不能像相信拉班·德·特瓦拉的‘英国史’那样相信我的女王的話嗎？我的艾賽克斯是一个有功劳的，偉大的，但驕傲而又剛强的人。你的艾賽克斯事实上既不是如此偉大，也不是这样剛强；就因为这样，他反而更加倒楣。但是，他依然是够偉大够坚强的，足以使我保有艾賽克斯这个名字根据从他身上得来的概念創造出来那个人物。”对我來說，这也就够了。

总之，悲剧并不是對話体的历史故事；对悲剧來說，历史只不过是一些我們常常将其与一定的性格联系起来的人名汇编而已，如果詩人在历史中发现某些情况，适合于裝飾他的素材并使它具有个性，那么，就讓他加以利用好了。只是，他这样做，我們不能說它是一种功劳，不这样做，我們也不能說它是一种罪过。

除了历史的眞实这一点以外，伏尔泰先生其余的論断，我都非常贊同。無論是就情节或是就风格而言，“艾賽克斯”都是一部平庸的剧本。

第二十九篇

喜剧是要用笑而恰恰不是用嘲笑来改善一切；喜剧所要改善的并不是它所嘲笑的那些恶劣品行，更不單單是那些具有这种可笑的恶劣品行的人。喜剧的眞正的普遍功用就是在于笑的本身，在于訓練我們的才能去发现滑稽可笑的事物；也就是說，在任何热情和风尚的掩蓋之下，在任何更坏的或者良好的品質的混雜之中，甚至在那表現严肃情感的皺紋之間都能够迅速地很容易地发现滑稽可笑的事

物。即使我們承認，莫里哀的“吝嗇者”連一個吝嗇的人也沒有改造過來，萊克納特^①的“賭徒”也並沒有把任何一個賭徒教育好；即使我們承認，笑根本不能把這些傻瓜改好，那麼，倒楣的是這些傻瓜，但並不影響喜劇。如果喜劇不能醫治不治之症，它能夠巩固健康的人的健康這也就夠了。“吝嗇者”對於慷慨的人也是富有教育意義的；“賭徒”對於從來不賭博的人，也是有教誨作用的；這些人所沒有的愚蠢行為，別的人都有，而他們却必須和有這種愚蠢的人生活在同一個社會里；因此，認清可能和自己發生衝突的人是有好處的；警惕壞事物對自己的一切影響也是有好處的。預防劑也是一種珍貴的藥品；在整個道德中再也沒有比滑稽可笑的事物更強有力、更有效果的了……

第六十九篇

自然和艺术中的崇高与卑賤

……說自然本身混合着卑賤與崇高，詼諧與嚴肅，快樂與悲哀，在這一點上它可以作為我們模仿的對象，這話對嗎？好像是對的。但真若如此，那麼羅波^②所做的就超出了他所想做的；他不只是粉飾了他的舞台表演的錯誤，他簡直證明了：這種錯誤並不是錯誤，因為任何對自然的模仿都不可能是錯誤。

我們的一位新作家^③說：“莎士比亞是在自荷馬以來一切詩人當中，對於人（從國王到乞丐，尤里烏斯·凱撒〔Julius Caesar〕到雅克·福斯塔夫〔Jak Falstaff〕）理解得最深刻、並通過一種不可思議的直觀把人看得最為透徹的一位詩人；人們責備他說他的劇作沒有構思計劃，或者只有一種錯誤百出、雜亂無章、粗制濫造的構思計劃，說

① 萊克納特(Regnard, Jean Francois, 1655—1709)，法國喜劇作家，莫里哀喜劇風格的追隨者。“賭徒”(“Le Joueur”)是他最著名的作品。萊辛和克里斯梯安·福萊克斯·魏斯曾於一七四八年將“賭徒”譯成德文上演。

② 羅波(Lope de Vega, 1562—1635)，西班牙戲劇的奠基人。

③ 指的是小說家維蘭(Christian Martin Wieland, 1733—1813)。