

外国剧作选

WAI GUO JU ZUO XUAN

4



上海文艺出版社

外国剧作选

(四)

上海戏剧学院
戏剧文学系 编选

上海文艺出版社

责任编辑：江俊绪

封面设计：朱展程

外国剧作选

(四)

上海戏剧学院
戏剧文学系编选

上海文艺出版社出版

(上海绍兴路74号)

新华书店上海发行所发行 上海新华印刷厂印刷

开本850×1168 1/32 印张17.25 字数364,000

1981年1月第1版 1981年1月第1次印刷

印数：1—9,500册

书号：8078·3225 定价：1.50元

前 言

十八世纪在欧洲发生的启蒙运动，是继文艺复兴运动以后资产阶级的又一场思想文化革命。启蒙运动家以凌厉的革命气势，用资产阶级思想启迪民众，为推翻封建统治的政治革命作舆论准备，因而有“启蒙”之名。这场运动继承和发展了文艺复兴反封建、反宗教的思想特色，体现了资产阶级鲜明的政治倾向和乐观的战斗精神。

启蒙运动是欧洲资产阶级最后推翻封建统治的思想先导。十八世纪的欧洲，资本主义得到了迅速的发展。英国在十八世纪中叶发生了工业革命，奠定了发展资本主义的经济基础和海上霸权地位。法国在十八世纪中叶以后，普遍建立了手工工场，并逐步转向机器生产，形成了一些工业中心。即使是经济比较落后的德国、俄国和意大利，资本主义也有了明显的发展。资产阶级已经在经济上成长起来，但在政治上，除英国经过 1688 年的“光荣革命”，确立了君主立宪政体，建成资产阶级与新贵族领导的政权外，其它国家仍处于封建贵族的专制统治之下，资产阶级处于无权 and 受压制的地位。当资本主义的生产关系发展到必须推翻封建制度、要求建立自己

的政权时，资产阶级的思想文化必将蓬蓬勃勃地发展起来，进而推动资产阶级政治革命的开展。

启蒙运动家继承了文艺复兴时期人文主义者的理想，要求从教会的束缚下解放个性，并进一步把这场斗争发展到社会政治领域，把斗争矛头直接指向封建社会的全部上层建筑，号召推翻封建大厦，建立资产阶级政权。为了达到这个目的，他们破除“上帝主宰世界”的邪说，摒绝一切宗教和迷信。他们反对“君权至上”和“君权神授”的封建说教，认为世界是物质的，国家权力属于人民。他们用政治自由对抗专制暴政，用信仰自由对抗宗教压迫，用自然神论和无神论来摧毁天主教权威和宗教偶像。他们反对贵族特权，要求人人在法律面前平等，创造了“天赋人权”的理论。在斗争中，他们使用的武器是理性，用理性检验所有的旧制度、传统习惯和道德观点；以往所有的社会形式和国家形式，一切传统的观念，都受到他们无情的批判，被当作不合理的东西，抛进了历史的垃圾箱。而他们所憧憬的，是要在封建社会的废墟上，建立起一个“理性的王国”，让迷信、偏见、特权与压迫让位于永恒的真理和正义、从自然界本身产生出来的平等，以及不可剥夺的人权。这些思想，在当时具有震聋发聩的战斗作用，正如恩格斯所说：“为行将到来的革命开导人们头脑的那些大人物，本身也是非常革命的。”（《反杜林论》）

但是，由于受资产阶级的阶级局限，以及当时自然科学中占支配地位的形而上学的思想方法的影响，启蒙运动家对物质世界的解释停留在机械唯物论的水平上；历史观则完全陷入唯心论。他们所宣扬的“理性的王国”，不过是理想化的资

产阶级王国。他们宣扬英雄史观，把资产阶级代表人物颂扬为推动历史前进、掌握国家命运的“先知先觉”的“天才”，把广大劳动人民污蔑为愚昧的“群氓”。他们夸大思想意识的力量，提倡以科学、文化和教育改造社会。他们在对民众进行启蒙的同时，希望教育、感化统治者，使他们改恶从善、励精图治，幻想统治者一旦接受了启蒙思想，便会成为“开明君主”，实行开明政治，增进人民福利。他们还从人性论出发，提出所谓“自爱原则”，把资产阶级的一切欲望和感情，如自由、平等、博爱、财产私有、贪图享受、自私自利等，都看作是人的本性和自然权利。这一切都说明，启蒙运动家虽是卓越的思想家，同时又具有资产阶级的阶级的和历史的局限性。

启蒙运动家往往既是思想理论家、政治活动家，又是作家。他们的文艺观和社会政治观是相一致的，主张用文学艺术反对等级森严的封建专制统治，宣扬“自由、平等、博爱”的资产阶级理性王国；主张用文学艺术反对封建宗教迷信，宣传战斗的唯物论。启蒙主义文学最早出现在资本主义发展较快的英国，而以法国为其典型代表。虽然十八世纪中叶以前古典主义在欧洲仍占统治地位，但它随着专制王朝的日趋反动而逐渐失去进步意义。启蒙文学却具有蓬勃朝气，体现了时代精神。它与人文主义文学相比，反封建已不再偏重于生活和伦理道德领域，而把矛头指向政治、思想、宗教、文化等一切上层建筑和经济基础；反宗教也不再披上宗教外衣，只限于揭露教会的黑暗、僧侣的贪婪和伪善，而是完全抛弃了宗教外衣，公开批判宗教神学理论的荒谬，揭露教会是人间地狱、教士是暴君的真相。作品主人公也不再是帝王将相、僧侣教士

等上层人物,而是资产阶级和平民。文艺形式也更趋多样。这些都体现了启蒙主义文学对人文主义文学在新历史条件下的革新和发展,也体现了它的强烈的革命性。

启蒙主义戏剧在思想内容上同样反映了资产阶级的政治要求,具有反封建、反宗教的鲜明政治倾向。在表现手法上,它反对古典主义时期“三一律”等法规对创作的束缚,要求自由地表现资产阶级的生活和思想。在艺术形式上,它创造了正剧这一新的体裁。莎士比亚戏剧的积极意义和杰出成就被启蒙主义者所充分认识,于是在欧洲广泛传播开来,对启蒙主义戏剧的形成发展影响很大。启蒙主义戏剧理论的创建者,则是法国“百科全书派”的领袖狄德罗。

狄德罗(1713—1784)是资产阶级文艺理论的先驱之一,对绘画、雕刻、音乐、戏剧、表演艺术等均有独特见解。他写有《关于〈私生子〉的谈话》、《论戏剧艺术》、以及《绘画论》等艺术论著,在这些著作中,他反对古典主义的狭隘的美学观点和清规戒律,要求艺术民主化。在戏剧上,他坚持戏剧的道德作用,认为“戏剧家作家不仅描写现实的日常生活,其任务还要通过演剧来教化观众”,使观众“走出戏院后,干坏事的倾向比较减弱”。因此他主张戏剧体裁必须改革,用符合资产阶级愿望的市民剧来代替为封建宫廷服务的古典主义戏剧。他打破了古典主义戏剧在体裁、题材方面的局限和严格的悲喜划分,创造了悲喜混合、带有伤感情调、反映市民生活和富有劝善性质的“严肃的喜剧”;其中偏重于家庭伦理题材的又称“家庭悲剧”,偏重于讽刺世态的又称“严肃喜剧”或“伤感戏剧”、“流泪喜剧”。古典主义认为悲剧表现“崇高”的感情,应当反映王公

贵族的生活，资产阶级人物只有在喜剧里才有一席之地，狄德罗则指出，资产阶级和平民同样具有“崇高”的感情，在舞台上应该表现他们。他要求剧作家关心社会上发生的重大问题，注意现实生活，了解劳动群众；在这基础上，用对话表达资产阶级的社会责任和人与人之间的相互关系，努力追求戏剧的真实和质朴。在狄德罗戏剧理论的影响下，启蒙主义戏剧进一步发展了戏剧艺术的民主主义、现实主义传统。戏剧作品大多以现实社会的斗争生活为题材，以第三等级的普通人物为主人公，贵族人物一般都作为被揭露批判的对象而出现，在不同程度上对封建贵族的国家结构、专制特权进行了鞭挞。对话开始以散文而不再是诗体、韵文进行创作。对剧中人的性格以及作品与想象的关系更加强调，往往虚构出引人入胜的人物和情节，并把辛辣的讽刺和严密的说理相结合，加强了戏剧的战斗力。

启蒙主义戏剧在欧洲各国都有不同程度的发展。代表人物是法国的博马舍，英国的谢立丹，德国的莱辛（1729—1781）、席勒，以及意大利的哥尔多尼。

博马舍是十八世纪法国最著名的戏剧家。他接受和发展了狄德罗的戏剧理论，继狄德罗的“严肃喜剧”之后，首先采用“严肃戏剧”又称“正剧”这一名词作为一种新的戏剧类型。他说：“严肃动人的‘正剧’是介乎‘英雄悲剧’和‘愉快喜剧’之间的一种戏剧。”狄德罗强调戏剧要有教育作用，要发挥劝人改恶从善的功能，博马舍同样把戏剧看作是启迪民智的思想工具。他认为，观众看戏，会受到感动，产生深情和同情，从而被引导着去改正自己的过失，变成一个较好的人。博马舍坚持

认为戏剧应该表现“一幅真实的人类行为的图画”，揭示与日常生活和人们切身利益密切关联的主题。他还运用这些理论创作了喜剧《塞维勒的理发师》和《费加罗的婚姻》，为启蒙主义戏剧提供了实践的范例。在这两部戏里，作者借费加罗的口揭露了封建政治的本质，对封建官僚机构，特别是司法机关加以鞭挞。他还嘲笑封建专制国家的所谓“出版自由”，抨击贵族特权，讽刺贵族的庸俗和腐朽。费加罗所进行的斗争是当时法国第三等级要求粉碎封建统治的国家机器、赢得人民民主权利的斗争在艺术上的反映。喜剧结尾时农民的胜利，标志着路易十六必然覆灭的历史命运。从这里我们可以看出启蒙主义戏剧家在资产阶级革命到来前所具有的那种高度的革命热情和坚强斗志，他们的剧作能够反映当时山雨欲来风满楼的阶级斗争情势，从而推动革命向前发展。但到1789年资产阶级革命以后，博马舍又创作了费加罗三部曲的第三部：《有罪的母亲》，在这出戏里，腐朽卑劣的伯爵变成了一个道德高尚的人道主义者，费加罗不再是反封建的英雄人物，而成了伯爵的忠实仆人。这说明博马舍被革命风暴吓得晕头转向，与人民群众的要求背道而驰了。博马舍关于严肃戏剧或正剧的理论和实践，预示着后来社会剧、问题剧的产生。

英国启蒙主义文学的主要成就是小说，戏剧的发展较迟。直到十八世纪后期，才产生了以谢立丹为代表的优秀剧作家。由于英国先于其它各国建立了资产阶级政权，大资产阶级巩固了自己的统治后，立即把压力转向以往的同盟军——劳动人民，从而激化了它与人民的矛盾。因此英国启蒙主义戏剧与法国显著不同的一个特点是它的讽刺矛头指向上层资产阶

级和封建残余势力，对资本主义制度也进行了批判。谢立丹继承发展了英国世态讽刺喜剧的优良传统，用喜剧手法揭露了封建——资产阶级社会上层的丑恶，揭示出发展中的资本主义社会的矛盾，对资本主义制度能否保证全民利益表示了怀疑。他的早期作品《情敌》(1775)，通过多愁善感的李狄亚、兰桂希的爱情故事，抨击了当时中上层社会那种浮华、矫饰、不务实际、放浪形骸、一味玩弄感情的恶习，并创造了一个咬文嚼字但又用词不当的喜剧人物马拉普洛太太的典型形象。谢立丹的代表作是《造谣学校》，在这部优秀剧本中，通过两组人物的对比，肯定了乡村的质朴生活和诚恳的道德原则，尖锐讽刺了上层社会的道德败坏，痛斥了英国资产阶级贵族徒有虚表、实质伪善的无耻嘴脸，是十八世纪英国上流社会的缩影。谢立丹的喜剧充满了令人发笑的插曲和幽默的喜剧语言，包含着深邃的思想，但也存在着启蒙运动家所特有的道德说教。

德国在十八世纪政治经济都较落后，全国分裂为三百多个独立的封建小邦，还存在农奴制，小邦统治者大多仿效法国宫廷，实行专制，骄奢淫逸。资产阶级在经济上依附封建统治阶级，一般依靠为宫廷服务而生活，思想上软弱，政治上妥协。由于资产阶级还不够强大，资产阶级革命的条件还不具备，但这一阶级的进步知识分子在英法等国启蒙思想的影响下，力图在文化领域中唤醒民族意识，清除弥漫于全社会的那种卑鄙的、奴颜婢膝的商人习气，为完成民族统一的历史任务作思想准备。于是造成了十八世纪中叶以后德国文学艺术的繁荣。这一文学艺术上的启蒙运动由莱比锡大学教授高特舍特(1700—1766)完成了先驱任务，而由莱辛、席勒和歌德(1749—

1832)汇成高潮。在戏剧方面,高特舍特首先借助于法国古典主义戏剧理论,针对十七世纪以来在德国流行的那些内容庞杂、形式混乱、追求离奇情节、充满庸俗趣味的“历史大戏”,开展了使德国戏剧合理化、规律化的戏剧改革运动。莱辛则以毕生的主要精力从事戏剧活动,他认为戏剧是文学体裁中的最高形式,主张德国必须有自己的民族戏剧,作为争取德国民族统一的有力工具。他在狄德罗的影响下,通过《关于当代文学的通讯》、《拉奥孔》和《汉堡剧评》等艺术论著,激烈地批判古典主义文艺的僵死的教条、矫揉造作的激情和故弄玄虚的戏剧情节。他反对盲目模仿法国戏剧,认为戏剧创作必须符合本民族的思想方式;与其学习法国古典主义悲剧,不如学习英国文艺复兴时期的悲剧,因为后者不仅在本质上而且在形式上接近古希腊悲剧,还表现了天才和艰苦的艺术劳动相结合,所以感人至深。与此同时,他提倡戏剧自由,追求艺术的真纯、简炼和自然、真实。莱辛的戏剧理论和实践,为德国启蒙主义文学特别是戏剧的产生和发展,奠定了基础。此后,德国启蒙运动、启蒙主义文学在七、八十年代进入了一个被称为“狂飚突进”的新阶段,主要代表作家是歌德和席勒。歌德的剧作《铁手骑士葛兹·冯·伯利欣根》(1773)通过戏剧的形式向一个叛逆者表示了哀悼和敬意,借以歌颂反封建、争自由的叛逆精神,在形式上也突破了戏剧的成规。席勒的作品富有战斗性,他继承了莱辛的理想,把戏剧看作是资产阶级进行教育的工具,认为舞台要伸张正义,对封建社会的恶习作出裁判。他的代表作《阴谋与爱情》,反映了已经觉醒的市民阶级与宫廷贵族阴谋集团的生死搏斗,对人民的必然胜利和统治

集团的必然覆灭都作了肯定的回答，指出横亘在两个世界中的一条深沟是无法用温情或哀怜去填平的。席勒现实主义地揭示了当时德国的政治腐败和真正的社会冲突，使该剧成为“第一部德国的有政治倾向的戏剧”。（恩格斯：《致明娜·考茨基的信》）但在革命暴力面前，席勒同样感到惶恐不安，当法王路易十六站在人民的审判台前被判死刑时，他却表示要去巴黎充当法王的义务辩护人。

意大利十八世纪的主要文学成就是哥尔多尼的喜剧。当时意大利处于外族统治之下，入侵者的骄横，上层统治者的谄媚，贵族的荒淫，资产阶级的贪婪与自私，使哥尔多尼生活着的威尼斯成为世界闻名的“淫逸之都”。哥尔多尼想以当时的先进思想教育人民，鞭挞封建贵族和资产阶级权贵的种种恶习，于是对当时舞台上流行的意大利的独特剧种——即兴喜剧进行了改革。即兴喜剧因剧中滑稽人物戴着假面具，因而又称“假面喜剧”。这种喜剧从文艺复兴末期到十八世纪近二百年间一直没有文学剧本，由演员在舞台上即兴编词，随意插科打诨。它本来具有社会讽刺性质，在对抗中世纪宗教剧上有一定的进步性，但到了十八世纪变得庸俗鄙陋，缺乏思想内容，失去了社会意义。哥尔多尼要求喜剧忠实地反映生活，去掉那些“虚夸的无稽之谈”，使即兴喜剧成为有固定台词的现实主义喜剧。经他改革后的喜剧有些还保留了一些传统的假面人物，但他们不再是定型的，而是具有现实内容的个性化的人物形象。哥尔多尼提倡并称自己的喜剧为性格喜剧，剧中人物性格的确鲜明生动；剧情反映了多方面的社会生活，因而又是风俗喜剧。哥尔多尼的戏剧改革遇到不少阻力：一是来自观众的

数百年来的传统偏见；二是众多即兴演员的反对；三是封建贵族出于下流趣味而拚命维护即兴喜剧的存在；但他矢志不渝。他的《一仆二主》就是在即兴喜剧传统的基础上发展起来的推陈出新之作，是为团结著名即兴演员萨基用半即兴体写的，后来才全部填好了台词。《女店主》一剧标志着他的喜剧已摆脱即兴喜剧的窠臼，该剧通过女店主米兰多琳娜这一形象，尽情嘲笑了没落贵族、资产阶级暴发户和妄自尊大的骑士，最后让她嫁给了一个仆人，通过生动的生活场面反映了作者的民主思想。他的《封建主》一剧甚至接近了农民暴动的主题。

总之，启蒙主义戏剧具有鲜明的政治倾向性，它批判古典主义的一系列创作规则，从古典主义的桎梏下解放出来，着重反映现实斗争生活，以资产阶级、平民等普通人为主人公，形式生动活泼，语言通俗易懂，使戏剧摆脱了上层贵族性质而与群众发生更为密切的联系，充分发挥了用资产阶级思想教育民众、在意识形态方面推动资产阶级政治革命到来的积极作用。但它往往忽略了对典型人物的个性刻画，不注意人物性格和具体环境的联系，结果造成如马克思所说的“席勒式地把个人变成时代精神的单纯的传声筒”（《致斐·拉萨尔》）的倾向。从思想上看，启蒙主义戏剧虽然勇敢地投入了反封建、反宗教的革命运动，但它同样离不开“正义”、“自由”、“平等”、“博爱”等资产阶级的理性准则，并把它们视为“永恒的真理”，一旦人民革命的烈火熊熊燃烧起来，这些口号的阶级实质便彻底暴露了出来，许多作家便逐步转向与人民对立的地位。启蒙主义戏剧中的现实主义方法和批判精神，细腻的感情描写，对十九世纪的现实主义、浪漫主义戏剧有着深刻的影响。

目 录

前 言	(1)
-----------	-------

费加罗的婚姻	[法]博马舍著 吴达元译 (5)
--------------	--------------------

造谣学校	[英]谢立丹著 沈师光译 (169)
------------	--------------------

女店主	[意大利]哥尔多尼著 焦菊隐译 (295)
-----------	-----------------------

阴谋和爱情	[德]席 勒著 廖辅叔译 (401)
-------------	--------------------

博马舍	(1)
-----------	-------

谢立丹	(165)
-----------	-------

哥尔多尼	(291)
------------	-------

席 勒	(397)
-----------	-------

博 马 舍

博马舍(1732—1799)原名彼埃尔·奥古斯坦·加隆,出生在一个钟表师家里,十三岁时就辍学在家,从父学手艺,没有受过系统的学校教育。但他勤奋好学,博览群书,终于成了一个知识渊博、才气横溢的作家和社会活动家。

他的思想受人文主义者拉伯雷的影响很深。当时法国启蒙思想家伏尔泰、狄德罗的著作是他最爱读的作品,他曾自称是他们的学生。

博马舍一生的经历相当复杂。他做过钟表师,因改进钟表机件而受到法王路易十五的赏识。他喜爱音乐,是一个出色的竖琴演奏家,曾长期给路易十五的公主们教授竖琴,成为王室的教师。他娶富孀为妻,与大银行家结交,自己也成了蜚声金融界的富商。他曾多次受人毁谤,被迫与当时一些显贵、法官打过官司,有时还被诬下狱。他的四部《备忘录》(1773—1774)就是他与封建法院黑暗势力斗争的产物。他为了保障剧作家们的权益,发起组织了法国第一个戏剧作家协会。他还秘密创办印刷所,编辑出版了当时违禁的伏尔泰全集两种,对法国启蒙思想在欧洲的广泛传播做出过很大贡献。

博马舍于 1767 年开始写剧本。他的早期剧作是两部正剧：《欧也妮》(1767)和《两朋友》(1770)。这两部剧本是博马舍开始文学创作生涯的初步尝试，思想性和艺术性还比较差。引起人们注意的是《欧也妮》中那篇理论性的序文《试论严肃的戏剧类型》。在这篇序文里，他针对古典主义作家视作完美典范的古希腊、罗马的戏剧类型，提出必须以一种新的戏剧体裁——正剧来取代古典主义的悲剧和喜剧。博马舍认为，严肃动人的正剧是介乎英雄悲剧和愉快喜剧之间的一种戏剧体裁。他强调：“戏剧是现实的真实的图画。”正剧必须从现实生活中摄取题材，反映现代的社会风貌。正剧的主人公，不是王公贵族，而是出身“第三等级”的现代的普通人。他注重戏剧的教育感化作用，认为一个人看完戏从剧院出来，应该比进剧院时更好、更高尚。博马舍的这一新理论显然是承袭和发展了狄德罗关于“严肃喜剧”的理论的结果。

1772 年，博马舍完成了他的“费加罗三部曲”的第一部《塞维勒的理发师》(一名《防不胜防》)。经过了三年反抗检查制度的斗争后才于 1775 年获准上演。剧本描写一个反动顽固的老医生霸尔多洛，企图强迫他的养女罗丝娜跟自己结婚，但罗丝娜十分厌恶这个缺德的老头，决心摆脱他的奴役。她和年轻开明的阿勒玛维华伯爵相爱，终于在伯爵的旧仆人费加罗的帮助下，冲破老头的提防，和伯爵成了婚。全剧充满了乐观精神和幽默情趣。它通过一场提防和反提防的斗争，通过主要人物费加罗那些机智诙谐的台词，提出了一系列重大的社会问题，反映了 1789 年大革命前夕法国的社会风貌，是一部具有启蒙倾向的现实主义杰作。

《塞维勒的理发师》演出的成功，使博·马舍坚定了创作的信心，看清了喜剧的方向，深感喜剧是针砭时弊、挾伐权贵、喻扬启蒙思想的一种有力手段。他在从事繁忙社会活动的同时，始终坚持着、探索着新喜剧的道路。三年以后，他又完成了第二部脍炙人口的讽刺喜剧，这就是《塞维勒的理发师》的续篇《费加罗的婚姻》。

《费加罗的婚姻》一名《狂欢的一日》，作于 1778 年。剧本屡遭路易十六封建王朝的禁演。为了争取喜剧公演，作家和巴黎人民一起进行了整整六年的斗争。在公众舆论的支持下，这部喜剧终于在 1784 年在法兰西剧院首次公演。这次演出获得惊人的成功，轰动了整个巴黎，被认为是法国戏剧史上的一件大事。

在《费加罗的婚姻》里，情节的伸延和发展改变了整个的戏剧情势：费加罗和伯爵之间的矛盾这时成了全剧的主要矛盾。伯爵和罗丝娜成婚后，费加罗又回来当了伯爵的仆人。戏开始时，费加罗已在准备和伯爵夫人的第一使女苏姗娜结婚。但这时追蜂逐蝶的伯爵已不再爱伯爵夫人了，他无耻地勾引着费加罗的未婚妻苏姗娜，甚至采取种种威逼利诱的手段，妄图恢复他早已宣布放弃的贵族对农奴新娘的“初夜权”。这种罪恶的意图，理所当然地遭到费加罗和苏姗娜的反对，全剧的戏剧冲突便由此产生。费加罗以他全部的机智、诡巧和辩才同伯爵所代表的封建制度展开了针锋相对的斗争。斗争的结果是，代表着行将就木而犹作垂死挣扎的法国封建势力的伯爵遭到了失败，代表着法国第三等级和广大人民的费加罗取得了胜利。费加罗是 1789 年大革命前夕法国人民的艺术写