



Gotthold Ephraim

Lessing

汉堡剧评

David Hume:

über die Grenzen

der

Mahlerey und Poesi

HAMBURGISCHE

DRAMATURGIE

莱辛著 张黎译

Flur. von A. B. nach T. 4. nach I. 177.

Die
begläufigen Erläuterungen
verschiedener Punkte
der alten Kunstgeschichte;

von
Gotthold Ephraim Lessing.

Erster Theil.

上海译文出版社

Verlag,
bey Christian Friedrich Weg.

莱辛著 张黎译

汉堡剧评

HAMBURGISCHE
DRAMATURGIE



上海译文出版社

Gotthold Ephraim Lessing
HAMBURGISCHE DRAMATURGIE

本书根据德意志民主共和国建设出版社 1954 年出版的十卷本《莱辛文集》第六卷译出

汉堡剧评

〔德〕莱辛著

张黎译

上海译文出版社出版、发行

上海延安中路 955 弄 14 号

全国新华书店经销

上海新华印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 17 插页 5 字数 378,000

1998 年 8 月第 1 版 1998 年 8 月第 1 次印刷

印数：0,001—5,000 册

ISBN7-5327-2105-1/I. 1239

定价：19.50 元

译 本 序

《汉堡剧评》是莱辛继《拉奥孔》之后又一部重要理论著作，它是作者对汉堡民族剧院的实践进行批评和理论探讨的成果，是对德国资产阶级民族戏剧发展的科学原则最早、最成功的描述，在欧洲美学发展史上占有重要地位。这部著作不仅启发了歌德、席勒，现代德国戏剧大师布莱希特也从中为他的“史诗剧”理论找到了许多论据，可见其影响之深远。比莱辛年轻十五岁的德国重要批评家赫尔德，最早注意到莱辛在文学理论上的建树，他怀着十分赞赏和尊敬的心情写道：“照我看，没有一个现代作家在文学的欣赏趣味和精深的批评方面，对德国发生过如此巨大的影响。”^①莱辛去世十八年之后，席勒研究了《汉堡剧评》，他在给歌德的信中感叹道：“毫无疑问，在他那个时代的所有德国人当中，莱辛对于艺术的论述，是最清楚、最尖锐、同时也是最灵活的、最本质的东西，他看得也最准确。只要读读他的东西，便会感到德国欣赏趣味的大好时代已经过去了，现在对艺术的批评无人能跟他相比。”^②后来海涅则称赞莱辛在批评和理论方面的建树“代表了当时生气蓬勃的评论界”。^③

莱辛时代是德国近代文化的开创时代，那时在戏剧领域莫说戏剧学，连象样的剧本都难得，德国戏剧生活跟法国相比落后

得不可同日而语。到处流浪的戏班子，在班主率领下表演一半由粗略的脚本，一半由即兴台词构成的极为粗陋的节目，借小丑的插科打诨和杂耍招徕观众。演员生活没有保障，社会地位低下到死后许多城镇的公墓不予收葬的地步。写戏和演戏，在当时被认为是在事业上失败的人迫不得已而为之的营生。德国戏剧水平之低下可想而知。在莱辛之前最早开始戏剧革新的是莱比锡大学教授高特舍特和一个戏班子的女班主卡洛琳奈·璠伊伯，俗称璠伊伯琳。高特舍特是提出戏剧革新主张的人，璠伊伯琳则用自己的戏班子来实践他的主张。高特舍特提出，用严格的规则来代替杂乱无章的表演艺术，沿用法国新古典主义的“三一律”，使剧本规范化；把戏剧同其他艺术形式严格区别开来，革除舞台上由对话、歌唱、杂耍等组成的大杂烩；用固定的脚本代替舞台上的即兴台词。为此，高特舍特亲自动手翻译出版了法国新古典主义剧作家的剧本，取名《按照希腊人和罗马人的规则建立的德国戏剧舞台》，还按照法国人的样板，创作了剧本《临死的卡托》（一八三二），使流浪戏班子的演出有所凭据。璠伊伯琳则根据高特舍特的主张，首先在舞台上废除了与剧情无关，专司插科打诨、取笑观众的小丑(Hanswurst)，建立了符合剧本要求的角色制。高特舍特和璠伊伯琳合作革新德国戏剧的努力，是在德国发展民族戏剧的最初尝试，虽然他们师法法国新古典主义那一套，受到莱辛的正当批判，但这在当时也是必然的趋势，他们是有历史功绩的，只是他们不象莱辛那样具有自觉的市民阶级意识，未能把戏剧艺术的革新同新兴市民阶级的愿望与理想紧密结合起

① 见《赫尔德文集》第5卷第255页，柏林—魏玛建设出版社，1964年。

② 见席勒歌德通信集《诚与爱的结合》第409页，柏林民族出版社，1955年。

③ 见海涅《论德国宗教与哲学的历史》第90页，商务印书馆，1972年。

来。采取教条主义的方式，把法国新古典主义的戏剧理论与实践生搬硬套到德国现实中来，显然无补于德国市民阶级意识的发展，因为新古典主义的土壤是法国封建宫廷。从这个角度来看，莱辛才是德国市民阶级民族戏剧理论和实践的奠基人。

汉堡民族剧院建立之前，莱辛的《拉奥孔》刚刚问世（一七六六年），一生都在辛苦挣扎的莱辛，这时恰如他怀着痛楚心情说的那样，正站在劳动力市场上待人雇佣。莱辛试图谋得柏林皇家图书馆馆员的职位，然而弗利德里希二世却把这个美缺派给一个不知名的法国僧人，而且还姘媚似地说：“您瞧，不用德国人也行！”正值莱辛衣食无着之际，汉堡有人请他去创办民族剧院，充当剧院艺术顾问。这个职位从两方面来说对他都是有吸引力的：第一，八百塔勒的年俸可以保证他过上安定生活，解除经济上长期捉襟见肘的窘境；第二，舞台实践使他有朝一日有机会深入系统地探讨德国戏剧的发展问题。本来，莱辛由于长期贫困生活的折磨，对从事戏剧这一行几乎失掉兴趣，这个出乎意料的机会又唤醒了他对戏剧的偏爱，尤其是在汉堡这座富庶的城市，建立不受封建宫廷控制的、经济上独立的、艺术上遵循基本规则而又不受庸俗欣赏趣味左右的“民族剧院”，使他一时心情雀跃，信心满怀。这种情绪在《汉堡剧评》的预告里，表现得十分鲜明。然而没有多久，莱辛便发现：“剧院里许多事情是我无法理解的。经营者意见不一，谁都不知道，哪个是厨子，哪个是招待。”^①可见这项事业的基础从一开始就是不稳固的。

原来汉堡民族剧院的创立者，并不都象莱辛想象的那样抱

^① 莱辛于一七六七年五月二十二日致弟第卡尔的信，见《莱辛文选》第2卷第34页，莱比锡丛书出版社，1966年。

有善良愿望。剧院发起人是汉堡一位不甚出名的作家约翰·弗利德里希·罗文，他是汉堡一个戏班子的班主勋奈曼的女婿，他的妻子是戏班子的演员。勋奈曼曾与瑙伊伯琳在汉堡合作演过戏。罗文经常写些剧评，为戏班子翻译剧本，也写些小节目，从莱辛收在《汉堡剧评》里的两段“开场白”与“收场白”来看，他是个思想相当敏锐的人。自一七六四年起，德国戏剧史上著名的阿克曼剧团到汉堡落脚演出，并于一七六五年盖了一座自己的剧院。罗文自一七六六年起常常批评阿克曼剧团，指责该团常常为了票房价值，不惜上演一些花哨风流剧目、羊人戏和杂耍等，指责剧院不该由班主来领导，应由有文学修养的人来指导。罗文的批评，一部分是有道理的，击中了当时对各戏班子带有普遍意义的流弊和极端低下的演出水平，但也透露了他有控制这个剧团的野心。罗文的想法受到阿克曼剧团主要女演员亨塞尔的响应，但她并不想让剧团的领导权落到罗文手里，她鼓动未来的丈夫，汉堡一商人阿贝尔·塞勒出面组织董事会，自任董事长，而亨塞尔隐身幕后，使自己在剧团里处于无人能与之竞争的地位。罗文的妻子也支持她丈夫的想法，企图借丈夫在剧团里的地位，获得优越的演出机会。汉堡民族剧院就是在这种同床异梦的情况下创立起来的。塞勒出面租用阿克曼的剧院，定期十年。但塞勒不是一个有组织才能的人，他也无法控制同行们各自的野心。于是剧院表演方面的全权落在亨塞尔手里，罗文充当艺术经理。原来的班主阿克曼，现在只是一个普通演员。

莱辛因为是剧院的艺术顾问，在领导集团中也占有一席重要位置。他的主要工作是创办一份小报，对上演剧目和表演艺术发表评论，以引起广泛兴趣和深入讨论，为剧院扩大影响。莱辛一心要把这项事业办好，他卖掉自己在柏林的全部藏书，拿出

历年的结余,从一个叫波德的人手里买下一所印刷场,这份每周两期的小报,就是在这里印刷的。然而莱辛的全部热心和努力,除这部《汉堡剧评》之外,一无所得。

汉堡民族剧院从一七六七年四月二十二日开张,同年十二月事实上就关门了,拖拖拉拉到一七六九年三月最后宣布解散。阿克曼重整原班人马,继续进行为罗文批评过的那种演出。塞勒因事业未办成,声誉扫地,已无法再回商界,只好率领另一部分演员进行流浪演出。从前的亨塞尔,现在的塞勒夫人,在丈夫的戏班子里倒也大大出够了风头,歌德在晚年甚至十分赞赏她的演技,称她为“著名的塞勒琳”。自以为有文学修养、能领导一个剧院的罗文,跃跃欲试地也只支撑了一年,早在一七六八年五月就辞退了曾经被他觊觎过的职位。一个雄心勃勃的创立汉堡民族剧院的计划,终于失败了。

莱辛在汉堡建立民族剧院的尝试的唯一成果,是他根据第一年的五十二场演出撰写的一百零四篇评论,一七六九年集成上下两卷出版,每卷五十二篇,取名《汉堡剧评》。

莱辛在撰写这些评论之初,为自己确定的目标是:“本剧评应该成为一部所有即将上演的剧本的批判性的索引,它将伴随作家和演员们的艺术在这里所走过的每一步伐。”^①可见他当初并未想到要撰写一部见解精深、具有普遍意义的关于戏剧艺术的系统专著。工作中出现的许多波折,迫使他超过原来的设想,常常以评论上演剧目为名,深入地讨论戏剧艺术的一些根本问题。关于表演艺术的议论,则由于演员不跟他合作,特别是亨塞尔夫人的不必要的虚荣心,使他不得不在第二十五篇以后戛然而止,致使莱辛未能针对表演艺术畅所欲言,做出更多的建树。

^① 见《汉堡剧评》预告。

全书尽管表面上保持着纪事文体，实际上内部结构变化是十分明显的，随着剧院遇到重重困难，作者很难保持原来设想的那种戏剧评论的形式，而根据上演剧目按照时间顺序所写的评论，在这部著作中只占开头很小一部分，书中标明的演出顺序，对于作者来说只是形式，在这个形式下，作者尽情地发挥他的理论探讨。作者在第五十篇里曾经无可奈何地供认，这不是一份名副其实的戏剧报，而是冗长的、严肃的、干巴巴的批评和沉闷的理论探讨。因为莱辛并未想到要建立一个完整的戏剧美学体系，所以他事先也未为该书的结构确定一个固定的、系统的写作计划，而是根据演出剧目，随机应变地阐述了他对于戏剧艺术的想法、关于创立德国民族戏剧所必不可少的问题。因此，《汉堡剧评》不是一部系统的理论著作。关于这一点，莱辛在第九十五篇里有一段诚恳的表白：“让我在此提醒读者，这份刊物丝毫不应该涉及戏剧体系问题。我没有义务把我提出的全部难题加以澄清。我的思想可能没有多少联系，甚至可能是互相矛盾的；只供读者在这些思想里，发现自己进行思考的材料。我只想在这里散播一些‘知识的酵母’。”莱辛的谦虚表现了一个理论家的美德，然而他在分析上演剧目时所表达的许多思想，至今仍然具有高度的现实意义，二十世纪的剧作家、舞台工作者依然无法避开这部十八世纪的经典著作中所阐述的那些关于戏剧美学的基本原则。

《汉堡剧评》在方法论方面，有两个明显的特点，一是论争的方法，二是比较的方法。

在论争中除旧布新，这是莱辛文风的特点。诚如海涅指出的那样，莱辛的整个一生就是一次大论战，通过他的论争，在德国引起了一次健康的精神运动^①。莱辛是个论争的能手，他具

^① 见海涅《论德国宗教与哲学的历史》第90页。

有抓住真理，所向披靡的气魄，一些在当时赫赫有名的人物，如莱比锡大学教授高特舍特、哈雷大学教授克洛茨、汉堡大主教葛茨，都被他那犀利的笔锋，搞得名声扫地。如海涅所说：“他用他才气纵横的讽刺和极可贵的幽默网住了许多渺小的作家，他们象昆虫封闭在琥珀中一样，被永远地保存在莱辛的著作中。他处死了他的敌人，但同时也使得他们不朽了。”^①在《汉堡剧评》里，他选择了法国新古典主义戏剧及其代表人物，如高乃依、拉辛和伏尔泰作为论战对象。莱辛借他们的剧作在汉堡剧院上演的机会，对法国新古典主义戏剧在选择题材、运用语言和戏剧规则（主要是“三一律”）等方面，进行了深入的分析 and 尖锐的批判。

莱辛从他们的作品中看出，新古典主义戏剧表现的是法国封建贵族阶级的意识，尤其是在他们的悲剧里，只有王公贵族才充当主角和英雄人物，市民阶级只配在喜剧和滑稽剧里充当被讽刺、嘲笑的对象。似乎市民阶级根本不可能有那样深刻的感情活动，不可能有那样伟大的思想和行动。这是对市民阶级的蔑视。这种思想，是正在兴起的德国市民阶级、尤其是它的先进的代表人物所不能接受的。莱辛在第十四篇中指出：“王公和英雄人物的名字可以为戏剧带来华丽和威严，却不能令人感动。我们周围人的不幸自然会深深侵入我们的灵魂；倘若我们对国王产生同情，那是因为我们把他们当作人，并非当作国王之故。”这是莱辛代表市民阶级向贵族阶级美学思想的挑战，是莱辛建立市民悲剧的理论根据。

在莱辛看来，法国新古典主义戏剧的文风是雕琢的、矫揉造作的；它们那雍容的语言、空洞的辞藻、华丽的韵律以及舞台上

^① 见海涅《论德国宗教与哲学的历史》第91页。

那种有着球型桂树、几何形棱角的法国式公园，都表现了法国宫廷生活违反自然的特征。在莱辛看来，雍容华丽的语言，正是缺乏感情的表现，是封建阶级失掉了活力的表现。他提倡用单纯的、自然的、日常生活中的语言代替垂死的贵族阶级的华而不实的语言，主张在戏剧中即使表现贵族阶级的人物，他们的谈吐亦须是自然的。基于这种主张，他在评论《艾塞克思》的时候，把伊丽莎白女王的对话径直译成了日常生活中的白话，以表明女王也是自然的人，而不是一部机器。他在第五十九篇中说：“我早就认为宫廷不是作家研究天性的地方。但是，如果说富贵荣华和宫廷礼仪把人变成机器，那么作家的任务，就在于把这种机器再变成人。”

关于法国新古典主义那些束缚戏剧创作活动的清规戒律，莱辛则认为那都是对于古代文艺理论的歪曲。法国人在接受亚里斯多德的理论时，把不重要的当成了重要的；错误地理解了亚里斯多德未加以明确解释的规则；接受了只适用于古代希腊戏剧的那些规则。尤其是关于“三一律”问题，从前的理论家尽管有过争议，但没有一人能解释清楚，甚至象启蒙运动思想家狄德罗那样的人，在创作上也拘泥于这种流俗。莱辛是第一个从理论上对“三一律”进行了详尽分析和批评的人。他在《汉堡剧评》第四十四、四十五、四十六篇中，以超过前人的敏锐洞察力，精辟地说明“三一律”是由希腊戏剧有歌队这一特点产生的。他指出法国新古典主义者不明白，古希腊人讲的地点和时间的统一，是由行动的统一决定，并由此引伸出来的。行动统一才是根本规律。在现代戏剧已经废除了歌队的情况下，法国人仍然把地点、时间的统一绝对化，这就犯了教条主义的毛病。莱辛的结论是，既然法国人误解了亚里斯多德，那么假亚里斯多德之名规定的

那些清规戒律,就不足为训了,德国人必须离开法国宫廷悲剧的歧途,另辟蹊径。

莱辛把法国新古典主义戏剧及其代表人物作为论争的对手,并非出于纯理论斗争的目的,而是为了建立民族戏剧和市民戏剧,以达到德国启蒙运动要求民族统一的政治目标。尽管他在反对法国新古典主义,特别是在反对伏尔泰的论争中,表现了偏激情绪和片面性,但就论争的实质来说,莱辛是符合历史发展方向的,他反对法国宫廷悲剧的斗争,是正义的,是切中要害的。不管这种悲剧的历史根源如何,象高特舍特那样,把它直接搬到德国来,作为师法的样板,对德国资产阶级艺术的发展显然是有害的。莱辛是作为资产阶级艺术的前驱者发言的,而不是作为腾空、超时间的、超民族的批评家。所以,《汉堡剧评》不仅在欧洲文艺理论史上占有重要地位,而且是十八世纪德国在准备形成一个统一国家的过程中的重要民族文献^①。

《汉堡剧评》在方法论方面另一个明显特点,是比较的方法。独立地采用比较的方法研究文学和作为一种文学批评方法,始于十九世纪末二十世纪初欧美一些国家。第二次世界大战以后,比较文学作为一种方法论,在世界许多国家的文学研究工作者中,得到相当广泛的应用,一些大学里还开设了比较文学专业或比较文学系。比较文学冲破了国别甚至地区文学研究的界限,开拓了文学科学的视野,在综合研究中去弄清各国文学的相互影响和吸收,加深对作品的理解,丰富文学知识。比较文学研究要求文学研究工作者能熟练地运用数种外语进行阅读,并具备广泛的文学知识。

用比较的方法进行研究和批评,事实上古已有之,只是古人

^① 见保尔·黎拉《莱辛及其时代》第149页,柏林建设出版社,1960年。

并未把它形成一个独立的方法论。欧洲启蒙运动时期的杰出思想家们,大都是博学之士,又谙熟古希腊、拉丁语言和欧洲大陆数种近代语言,有的甚至还精通希伯来语。他们中的许多人都采用过比较的方法进行文学研究。例如法国启蒙运动作家孟德斯鸠,用比较的方法研究过不同节奏语言的诗歌;伏尔泰用比较的方法研究过古代和近代欧洲各国的史诗;德国的约翰·埃里亚斯·史雷格用比较的方法研究过欧洲各国戏剧;莱辛的《汉堡剧评》更是十八世纪一部杰出的比较文学著作,他熟悉欧洲古今文学和文艺理论,达到了信手拈来的程度,涉及范围之广,见解之精深,至今读来仍然令人叹为观止。

莱辛在批判法国新古典主义戏剧的清规戒律,建立自己的现实主义戏剧理论的斗争中,把亚里斯多德的《诗学》作为理论武器。然而法国新古典主义者也是把亚里斯多德奉为权威的。但是莱辛在比较中,得出了新古典主义者歪曲了亚里斯多德学说的结论,指出新古典主义者把亚里斯多德著作中不重要的东西,当成了实质性的东西,而把真正实质性的东西,却通过种种限制和说明,大大减弱了它的力量。对于“三一律”的批评,对于高乃依关于怜悯与恐惧的误解的批评,都显示了莱辛的敏锐的鉴别力和作为一个新兴阶级代表人物的战斗精神。高乃依把亚里斯多德的怜悯与恐惧这一对命题理解为:悲剧引起怜悯与恐惧,以净化表演出来的激情。莱辛在第七十七篇中反驳道:“悲剧应该引起我们的怜悯和我们的恐惧,仅仅是为了净化这种和类似的激情,而不是无区别地净化一切激情。”意思是说,悲剧引起怜悯与恐惧,应该净化观众的怜悯与恐惧。他认为,所谓恐惧是担心我们自己可能会成为被怜悯的对象,这种恐惧实际是对我们自身的怜悯。高乃依所说的“表演出来的激情”,其实是直

接与法国宫廷的思维方法联系在一起的种种问题。而莱辛是站在市民阶级立场上看待戏剧的社会功用的，为了发展和加强市民阶级的自我意识，他要求戏剧应该让观众理解市民阶级的历史地位，在观众心目中引起怜悯与恐惧，让情感的净化发挥使观众对舞台上表现的社会问题采取立场，参与市民阶级反对贵族阶级的斗争的作用。自然，莱辛在比较了亚里斯多德与法国新古典主义的理论的同时，也指出了《诗学》的实质究竟是什么。那就是它的现实主义成分。莱辛在这方面的许多精辟论述，无疑是研究现实主义理论的宝藏。

在德国戏剧应该以哪个国家的作品为榜样进行革新的问题上，莱辛利用一切机会，拿莎士比亚的剧作与法国新古典主义剧作进行比较，充分发挥了他的现实主义艺术观。他的结论是：借鉴伟大的莎士比亚，才能帮助德国诗人建立自己的民族戏剧。关于这个问题，在莱辛之前曾经在莱比锡的高特舍特和苏黎世的鲍德默与布莱丁格之间展开过热烈的论战。莱辛虽然称那是一场“蛙鼠之争”，但他的立场基本上是与苏黎世派相同的。莱辛把莎士比亚的历史剧同法国新古典主义历史剧进行了比较，他断言，如果说莎士比亚的历史剧是巨幅壁画，则法国新古典主义历史剧只不过是镶嵌在戒指上的小品而已。他甚至觉得，同样是法国人，狄德罗和马蒙泰尔也比高乃依和拉辛高出不止一筹。这是因为他们在法国都是为建立市民悲剧而斗争的人物，是跟莱辛站在同一条战线上的国际盟友。莱辛以亚里斯多德的学说来衡量莎士比亚的戏剧，认为莎士比亚较之高乃依、拉辛更接近亚里斯多德的基本精神，是真正伟大的戏剧天才，而自认为颇得亚里斯多德真传的法国新古典主义者，则只学到了《诗学》的皮毛，如怎样分幕，怎样安排情节等表面规则。他的结论是：

预 告

不难猜测，本剧院的新领导是目前这份刊物的发起人。

刊物的宗旨是为大家殷切期望于各位领导的善良愿望服务的。关于这种善良的愿望，他们作过详尽的说明，他们的表白不仅在本城，而且在外埠也博得了有教养的公众的称颂，这是每一个热心公益事业的人理应受到的鼓励，也是在我们的时代可以奢望的。

当然，不论何时何地总会有一些自命不凡的人，他们把任何善良举措都视为区区小事。我们竭诚希望他们能安于自己的判断，但是，如果这种所谓的区区小事触怒了他们，从而反对这项事业；如果他们怀着恶意的嫉妒，既诋毁那样的愿望，又破坏这项事业，那么他们必须懂得，他们是人类社会最可鄙的蠢贼。

凡是听不见这些可怜虫喧嚣的地方，凡是绝大多数正直的市民能够使他们安分守己，毕恭毕敬，不容许他们把全体市民中的优秀分子变成其阴谋诡计的牺牲品，把爱国的愿望变成讽刺性恶作剧的借口的地方，都会获得成功的。

尤其是象汉堡这样一个富庶自由的城市，更有理由获得成功。

当年史雷格尔^①（丹麦剧院里的一位德国作家！）为繁荣丹

麦戏剧曾经建议(德国由于未能给他提供机会来繁荣我们的戏剧,将永远遭受谴责);当务之急是“切勿使演员为他们的盈亏而忧心忡忡。”^①他们的雇主把自由的艺术贬低成为一门谋生的手艺,向头人提供衣食或者享乐的流浪艺人越固定,顾主越多,他越会对这门手艺漫不经心,用以满足一己的私欲。

在这里,到目前为止尚未做出什么惊天动地的事业,只有一伙剧友在同心协力地制订一项对大众有益的计划。仅仅这一点,已堪称为一个很大的成绩了。尽管公众给予的支持是有限的,但从这个初步的变化中,已经可以容易而迅速地获得为我们的戏剧所必需的一切其余的改善了。

可以肯定,勤勉和牺牲仍然是不可缺少的;至于是否缺乏鉴赏力和判断力,让时间去做结论吧。难道观众没有能力克服和改善这方面的缺陷吗?问题的症结在于,要让观众去看和听,去检验和裁决。切不可低估他们的声音,切不可忽视他们的评论!

并非每个学识浅薄的批评家都愿意尊重观众的意见;那些期望落空的人,也要反躬自问,他们所抱的是什么样的期望。不是每一个爱好者都是内行,不是每一个能发现一部剧本的优点和一个演员的精采表演的人,都能正确估价一切其余的剧本和演员的成就。片面的鉴赏力等于没有鉴赏力;然而人们却往往带着强烈的倾向性。真正的鉴赏力是具有普遍性的鉴赏力,它能够详细阐明每一种形式的美,但绝不妄求于任何一种形式,

① 约·埃·史雷格尔(Johann Elias Schlegel, 1719—1749),德国剧作家和戏剧批评家,曾结识丹麦喜剧作家霍尔别克,为丹麦戏剧的繁荣出过力。

② 见作品集第3卷第252页。——莱辛注

以至于超出它可能提供的娱乐和陶醉的范围。

一个正在成长中的剧院要达到完善的顶峰，须攀登许多阶梯；但是，一个业已衰败的剧院距这样的高度，自然尚相去十万八千里。我担心德国的剧院是后者而不是前者。

一锹挖一眼井是做不到的。事物的成长虽不易觉察，过一些时间之后，却可见到成长起来的事物。眼前有目标的人，走得再慢，也比漫无目的、浪荡徘徊的人走得快些。

本剧评应该成为一部所有即将上演的剧本的批判性的索引，它将伴随作家和演员们的艺术在这里所走过的每一步伐。选择剧目事关紧要。然而选择以数量为前提。如果上演剧目不总是杰出作品，人们应该懂得其过失之所在。平庸作品切勿冒充优秀，这样，失望的观众至少可以借此学习判断优劣。对于一个智力健康的人，如果人们想教给他鉴赏力，就需要分析他不喜欢某些东西的原因。某些平庸作品之所以必须保留，是因为它们描写了某些有特点的角色，演员可以借此表现他们的特长。不能因为歌词写得糟糕，连乐曲也扔掉。

戏剧评论家最可靠之处，在于能够准确无误地区分每一场演出的得失，什么或者哪些应由作者负责，什么或者哪些应由演员负责。把甲的过失推给乙，妄加指斥，对两者都是有害的。这样会使乙泄气，而使甲产生盲目自信。

特别是演员有权利要求人们遵循最严格的、毫无偏私的批评标准。作家在任何时候都可以为自己辩护，他的作品摆在那里，随时都能够再出现于我们面前。但是，演员的艺术创造具有时间的局限性，他的得与失转瞬即逝；往往是观众（而不是他自己）当天的情绪，成为这一点或那一点给观众留下生动印象的原因。