



世界经典戏剧 全集

东 欧 卷

浙江文艺出版社

213/28

7

世界经典戏剧全集

东欧卷

林洪亮 编

浙江文艺出版社

总 序

一

在文学的领域里，戏剧曾经占据过最为显赫的地位。

有一首梵语诗说：“一切语言艺术中，戏剧最美。”在一般中国人的意识里，元曲与唐诗、宋词比肩而立，组成中国古典文学的三座高峰。

1834年，俄国文学评论家别林斯基(1811—1848)在洋洋数万言的《文学的幻想》中，也怀着激情对戏剧唱起赞歌：“戏剧！……你们是不是像我一样地热爱戏剧，就是说，以你们全部心灵的力量、全部热忱、只有迫切地渴求典雅印象的热情所驱的青年才有的全部热忱来热爱它？……抒情诗、叙事诗、戏剧——你们是偏爱其中的一种呢，还是一视同仁地爱好这一切？很难抉择？是吗？……然而，我宁肯舍弃其他而更爱戏剧，并且我认为，一般人的偏爱都是如此。”

七年之后的1841年，别林斯基在《诗的分类》一文中，在对记叙体、抒情体和戏剧体这三大文学体裁的特点作了对比分析之后，依然对戏剧的审美品格与艺术成就表示倾倒，称“戏剧诗乃是诗的最高品格和艺术的王冠”。

别林斯基的这些话说明了，在19世纪欧洲现实主义小说引

人注目地崛起之前，戏剧在有文化史知识的欧洲人心目中的特殊地位。

在世界的范围内，戏剧文明的发展是不平衡的，但也是令人惊奇地带有连贯性的。

人类的戏剧文明最早发源于古代希腊。古希腊悲剧的鼎盛期在公元前5世纪。有“古希腊三大悲剧诗人”之称的埃斯库罗斯(公元前525—公元前456)、索福克勒斯(公元前496—公元前406)和欧里庇得斯(公元前485—公元前406)，都是在这一个世纪里展现他们的戏剧才华的。他们以希腊神话、英雄史诗为素材的悲剧杰作直到今天还历演不衰。

根据马克思女婿拉法格的回忆录，我们知道马克思每年都重读一遍埃斯库罗斯的古希腊原文剧本，他还在一篇文章里把这位“悲剧之父”所创造的悲剧英雄普罗米修斯的形象被誉为“哲学上最崇高的圣者和殉道者”。这个反抗暴虐、播种光明的形象，后来也出现在19世纪德国作家歌德(1749—1832)的未完成诗剧《普罗米修斯》和19世纪英国作家雪莱(1792—1822)的诗剧《解放了的普罗米修斯》(1819)里。

在古希腊戏剧全盛期的两个世纪之后，出现了古罗马戏剧的繁荣。古罗马戏剧以喜剧为主，受古希腊“新喜剧”影响的痕迹十分明显。但在普劳图斯(公元前254—公元前184)的喜剧作品中已经注入了罗马平民喜闻乐见的情趣。他的喜剧代表作《一坛金子》写一个名叫欧克利奥的老头找到一坛金子后的吝啬多疑，是欧洲文学中吝啬鬼形象系列中的第一人。

在古罗马戏剧兴盛两个世纪之后，又有印度古典梵语戏剧的兴起。

梵语戏剧的起源有几种说法，有一种说法是认为印度戏剧

的产生是受到了古希腊戏剧的影响。这个说法未必可信。古典梵语戏剧既没有古希腊戏剧不可或缺的歌队,也缺乏悲剧精神,但却具有较希腊悲剧更多的时空自由。

梵语戏剧的头号杰作是诗剧《沙恭达罗》。作者迦梨陀婆的生卒年代已不可详考,但学者们推算他生活的年代不会晚于公元5世纪。《沙恭达罗》是一部充满东方韵味的戏剧。迦梨陀婆把国王与沙恭达罗的爱情故事演绎得委婉曲折,充满诗情画意。国王与沙恭达罗的第一次相遇,由小鹿引领,是在恬静的密林深处;而国王与沙恭达罗母子的最后重逢,又是在一尘不染的神仙世界。《沙恭达罗》早在1789年便被译成英文,随后又转译成多种欧洲语言,是第一部获得世界声誉的东方戏剧。

梵语戏剧到公元12世纪已经衰微,而就在这个时候,中国的元曲正在走向繁荣。

这就引出了一个令学界关注的问题——中国戏曲较希腊悲剧与梵语戏剧晚熟的原因何在。比较成熟的看法是同时从经济与文化的角度来加以考察,这样就能发现,商品经济发展的迟缓与早期叙事文学发育不完全都是造成中国戏曲晚熟的重要原因。但尽管如此,中国戏曲还是与希腊悲剧、梵语戏剧构成了世界的三大古典戏剧。

人类历史上的三大古典戏剧——古希腊戏剧、印度梵语戏剧和中国古典戏剧,都是在各自民族土壤上生成的,因此也带有各自的民族文化特征。

与古希腊戏剧和古典梵语戏剧相比,中国古典戏剧更具有世俗的内容。同样是歌颂反抗暴虐的悲剧主人公,埃斯库罗斯的普罗米修斯是个神话人物,而关汉卿笔下的窦娥是个普通民女。而且可以想象,关汉卿写出的这样一部感天动地的大悲剧,可能

有现实的生活依据,而通过戏剧他把对天地间的不公的怨恨之情尽情地发泄了出来。他笔下的窦娥在戏的结尾含冤赴刑时,唱出了在那个时代可以听到的反抗与控诉的最强音:“为善的受贫穷更命短,造恶的享富贵又寿延。天地也做得个怕硬欺软,却元来也这般顺水推船。地也,你不分好歹何为地?天也,你错勘贤愚枉为天!”

1957年,是关汉卿创作活动七百周年。这一年,关汉卿作为世界文化名人受到世界文化界的关注。这一年,田汉创作了话剧《关汉卿》,关汉卿写作《窦娥冤》的前因后果,成了剧本的中心事件,剧本写了关汉卿与女伶朱帘秀之间的将艺术与情感交融一体的“精神关系”,也写了这位大戏剧家“宁向勾栏骂滥官”的斗争精神。《关汉卿》也被公认为田汉的一部最为出色的剧作。

二

古希腊戏剧没有对东方国家的古典戏剧产生直接影响,但对东方国家的现代戏剧却产生了意想不到的作用。

收入本书的日本戏剧家铃木忠志(1939—)的《厄勒克特拉》无疑是脱胎于古希腊悲剧作家索福克勒斯的同名悲剧。

厄勒克特拉、奥列斯特姐弟为父复仇的神话故事,最早由索福克勒斯改写成悲剧《厄勒克特拉》。法国作家萨特(1905—1980)1942年写的剧本《群蝇》也以这个希腊神话为情节构架。不过萨特写《群蝇》是为了宣传他的存在主义思想。在这个剧本中,奥列斯特杀死克留泰姆奈斯特拉与其说是为了报杀父之仇,毋宁说是为了实现自己的“自由选择”,所以他杀了仇人之后高喊:“我是人,一个自由的人!”接下去还与“上帝已经死了”的存

在主义观点作出呼应：“天空空空如也……天上没有主宰我的神灵。”

但古希腊剧作家是相信天上有神灵的。索福克勒斯的悲剧《厄勒克特拉》里有一首著名的歌队唱词：“振作起来！厄勒克特拉，伟大的宙斯在天空注视世间的一切……时间是最可靠的精灵。”

铃木忠志的《厄勒克特拉》就是从这首肯定“伟大的宙斯”在天上的绝对权威的唱词——“伟大的宙斯依然在天空上监视着世界的一切”开始的。但铃木忠志的《厄勒克特拉》和索福克勒斯的《厄勒克特拉》也有很大的不同。铃木忠志这出悲剧的结尾虽然与古希腊悲剧一样，以克留泰姆奈斯特拉的绝命的呼叫结束，但铃木忠志在她气绝之前还对奥列斯特说了这样一句话：“你，你是吃我的奶水长大的。你总是嘴里叼着我的奶头睡在我的怀里……你竟敢劈开我的胸膛？！你，要劈死我？！奥列斯特！”这句台词在索福克勒斯的原剧中是没有的。这样的台词也许只有东方人才写得出来。在东方人看来，为父报仇而杀死生母的举动，其道德冲突的尖锐性是非同小可的。

但铃木忠志的《厄勒克特拉》要传达的也并非纯粹的东方道德观念，而是他个人的对于当今世界的独特感受。他试图把“世界是个大病房”的意念，贯注到这个希腊悲剧中去，借希腊悲剧惊心动魄的血腥故事，来表现 20 世纪工业社会的普遍病态。

古希腊戏剧对于世界戏剧的持久的影响，还在于古希腊文艺理论家亚里士多德（公元前 384—公元前 322）根据古希腊戏剧创作总结出的理论著作《诗学》对于戏剧理论的奠基意义。《诗学》第六章中关于悲剧的著名定义几乎成了后世一切戏剧理论的参照系。亚里士多德的戏剧定义是这样的：

“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿；它的媒介是语言，具有各种悦耳之音，分别在剧的各部分使用；摹仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法；借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到卡塔西斯。”

这段话里的“卡塔西斯”一词很重要，因为按照亚里士多德的观点，悲剧能起到卡塔西斯的效应。那么卡塔西斯究竟是什么含义呢？《诗学》的研究者们众说纷纭。归纳起来，大概可以分为两大类。一类意见把卡塔西斯作宗教术语解，也即把它作“净化”解；另一派把卡塔西斯作医学术语解，也即把它作“宣泄”解。但不管是“净化说”还是“宣泄说”，或是“陶冶说”，说的都是悲剧的社会劝善功能，指出观众在观戏过程中的一个基本的审美心理过程——在取得审美快感的同时得到情感的陶冶。

亚里士多德的悲剧定义对后世欧洲戏剧思维产生了不可估量的影响。后来被作为欧洲戏剧观念核心思想的“摹仿说”就可以追溯到这里，并由此引申出了诸如“三一律”、“第四堵墙”等一系列欧洲写实主义戏剧美学的内涵，尽管这种引申已经多少偏离了亚里士多德的本意。^①

三

现代学者在探究古希腊戏剧文明的成因时，大多肯定古代希腊戏剧的繁荣与雅典的民主政治有关。在公元前5世纪的希

^① “三一律”最早由16世纪两个意大利学者提出。他们根据亚里士多德《诗学》第五章中“悲剧力图以太阳的一周为限”这句话，引申说戏剧情节的延续时间以一天为限。近代学者几乎一致指出，《诗学》并没有对于时间、地点一致律的严格规定。

腊,尽管还存在奴隶制度(奴隶是战俘以及被占领区的居民),尽管还存在财富分配不均的社会现象,但雅典居民,特别是成年男子已经可以享受相当的平等政治权利。这种雅典式的民主政治制度,有利于人民群众用集体方式来表达与交流自己的思想与情绪,给需要群体观众参与的大规模的戏剧活动的开展创造了条件。

但在把古希腊的戏剧发生史作为欧洲戏剧文明的源头加以考察时,更为关键的是可以从中归纳出一个带普遍性的规律,那就是:戏剧起源于民间歌舞和祭祀礼仪。

相传古代希腊的农民在收获葡萄的时节,要举行歌舞狂欢活动,把酒神狄俄尼索斯当作丰收之神加以崇拜,称作“酒神颂”。在进行这项祭祀仪式的时候,由五十个男子组成的歌队,环绕酒神的祭坛合唱赞美歌。慢慢地这酒神颂由单纯的歌咏演变为歌与诗的对话,即有一个人出来即兴地口占诗句来回答歌队的提问,出现了戏剧的雏形。

就像古希腊戏剧是由崇拜酒神的祭祀仪式发展起来的一样,中世纪宗教剧的源头也可追溯到基督教的宗教仪式,特别是复活节的庆典活动。复活节早礼拜的歌咏中也包含有类似古希腊酒神颂中的对白穿插,而这正是戏剧因素的萌芽。

最早的宗教剧出现于9世纪。早期宗教剧是在教堂里结合着宗教仪式演出的,旨在形象化地向教徒宣传圣徒故事和基督教教义。13世纪后宗教剧的情节性大为加强,有的完整地展现耶稣生平——从耶稣降生到十字架蒙难。宗教剧的演出场地从教堂迁到广场之后,参加演出的演员也不再是清一色的神职人员,一些民间戏剧的杂要因素也渗透到了宗教剧的演出之中,产生了称为“宗教滑稽剧”的宗教剧变种。

宗教剧是欧洲中世纪的占统治地位的戏剧形态。宗教剧是个总称,其他如英国的神秘剧、法国的奇迹剧等都包括其中。宗教剧当然无法与它之前的古希腊、古罗马戏剧以及它之后的文艺复兴戏剧相比拟,但也不能把它看成毫无积极意义的戏剧文化。宗教剧中的耶稣蒙难的悲剧氛围对后来文艺复兴戏剧的悲剧精神不可能一点不产生影响。还有,民间杂耍因素对于宗教剧的渗透,导致民间戏谑方言的运用,也与日后发扬光大起来的欧洲戏剧的喜剧精神不无关系。

宗教剧的全盛期在15世纪。16世纪初欧洲开始实行宗教改革,宗教剧也开始消亡。20世纪以来,在欧洲也出现过一些复活宗教剧的尝试,但成功的不多。值得一提的倒是俄国诗人兼剧作家马雅可夫斯基(1893—1930)的那部借宗教剧的形式宣传革命思想的《宗教滑稽剧》(1918)。马雅可夫斯基借用“全球洪水”和“方舟旅行”的《圣经》故事,从宇宙的视角,对革命作夸张的、假定性的描绘。《宗教滑稽剧》也鲜明地反映了一种新的戏剧观。这在该剧一个稿本的序幕的开场白中就表述得十分清楚:

对别的剧院来说,

表演也算不了什么:

他们认为

舞台——

只不过是钥匙孔。

.....

我们也表现真正的生活,

但是这生活

由戏剧舞台变成非同寻常的场面。

马雅可夫斯基追求的不用生活的自然状态表现生活的戏剧

美学原则也与布莱希特(1898—1956)的记叙性戏剧原则相契合。

四

一般认为:君士坦丁堡 1453 年落入奥斯曼土耳其人之手,标志着欧洲文艺复兴运动的开始。

文艺复兴的春风首先吹到了意大利。文艺复兴给意大利造就了像达·芬奇(1452—1519)、米开朗琪罗(1475—1564)这样的大画家。但意大利文艺复兴的戏剧代表作迟至 18 世纪才问世,那是哥尔多尼(1707—1793)的《一仆二主》(1745)。

所谓“文艺复兴”,实际上就是复兴古希腊的戏剧文明。但哥尔多尼的主要成就,却是在对产生于 16 世纪中叶的意大利假面喜剧的革新改造上。

假面喜剧有两大特征:一是戴着面具(假面)演戏;二是没有固定脚本,全靠即兴表演,因此假面喜剧又称即兴喜剧。假面喜剧自 17 世纪中叶之后便开始走下坡路。没有固定脚本的即兴表演,类型化的演员面具,都与文艺复兴时代要求产生新的戏剧人物性格的呼唤发生了矛盾。哥尔多尼适逢其时地进行了创造新型意大利民族喜剧的实践。但他的戏剧创新是在假面喜剧的传统基础上进行的。他逐渐摆脱了喜剧的即兴表演,扬弃了定型角色的刻板性,但依然保留了假面喜剧的某些特征。他的早期杰作《一仆二主》的主人公特鲁法尔金诺便是假面喜剧的忠实而善良机智的仆人的典型人物,因此被公认是一部假面喜剧因素保留得最多的世态喜剧。

在欧洲戏剧史上,框式舞台和透视布景的出现,标志着近代

剧场的诞生。而最早的框式舞台正是出现于1618年落成的意大利帕尔玛城的法尔纳斯剧场。这个戏剧舞台技术的突破和文艺复兴时代意大利的绘画和建筑艺术的成就有密切关系。当布景师将透视学原理运用于布景设计制作时,便产生了由边幕、檐幕和背景组成的侧幕布景体系。这些按焦点透视学原理绘制出来的布景,很自然地要求一个类似画框的物件来规范观众的视野。首先在意大利出现的框式舞台规范了欧洲戏剧舞台三百多年。

如果说意大利的文艺复兴的主要代表在绘画艺术,那么西班牙文艺复兴的主将却是戏剧家。这一时期的最重要的戏剧家洛佩·德·维加(1562—1635)实际上也是西班牙民族戏剧的奠基者。据传维加写过一千多部剧本,留传下来的也有五百余部。其中最有历史意义的是发表于1619年的《羊泉镇》。该剧取材于1476年的羊泉镇农民起义。所以也是世界戏剧史上最早正面表现农民起义的剧作。但剧作者把人文主义的思想激情当作农民揭竿起义的动因来加以强调。正是为了维护自己的作为人的尊严,劳伦夏后来率领羊泉镇的妇女及村民去和践踏她们尊严的封建领主作殊死的搏斗。

洛佩·德·维加也是个戏剧理论家。他在写于1609年的诗体论文《当代写作喜剧的新艺术》中,以一个戏剧革新家的勇气宣称他“要用六把锁将规则锁住”。他要锁住的“规则”就是所谓的“三一律”。洛佩·德·维加不仅在理论上而且在创作实践中都没有被“规则”所束缚。他的包括《羊泉镇》在内的许多剧本都打破了戏剧事件只能在二十四小时内发生在一个地点的“三一律”。因此也招致了不少指责。塞万提斯(1547—1616)的小说《堂吉珂德》第四十八章里有个人物说:“假如戏里第一幕第一景出场一个穿拖裙的小娃娃,在第二景已经成了长胡子的大男人,

这不是荒谬绝伦吗？”考虑到塞万提斯与洛佩·德·维加在戏剧观点上存在的分歧，不少文学史家认为，上引的小说情节是塞万提斯在通过自己的小说人物之口含沙射影攻击主张突破“三一律”的洛佩·德·维加。

五

文艺复兴是一个需要巨人也产生巨人的时代。天字第一号的戏剧巨人当是英国剧作家莎士比亚(1564—1616)。发源于意大利的文艺复兴运动，它的对于人的价值的肯定，它的礼赞人的理性与力量的人文主义思想，只有在莎士比亚的戏剧中才获得了最高的体现。

哈姆雷特在同名剧本的第二幕第二场里有这样一句独白——“人类是一件多么了不得的杰作！多么高贵的理性！多么伟大的力量！多么优美的仪表！多么文雅的举动！在行为上多么像一个天使！在智慧上多么像一个天神！宇宙的精华！万物的灵长！”还有什么比这样的“人的礼赞”更振奋人心！

“巨人”的面影，叠印在莎士比亚的那些著名的悲剧主人公的形象里。即便是像理查三世那样“邪恶的”人物，死到临头还死不回头地高喊“我愿以我的王国换一匹马”，使我们不能无视他的“巨人”般的冥顽。如果说，构成古代希腊悲剧的戏剧冲突的，是强有力的人与神之间的冲突，那么构成莎士比亚悲剧的戏剧冲突的，是强有力的人与人之间的冲突。

莎士比亚的戏剧创作并没有在他生前得到公正的评价。但自本·琼生在1623年预言莎士比亚“属于所有的世纪”之后，莎剧的全人类意义一再地被凸现出来。19世纪俄国评论家别林斯

基在评述哈姆雷特这一形象的全人类价值时这样写道：“你懂得哈姆雷特这个字眼的意义吗？——它伟大而深刻：这是人生，这是人，这是你，这是我，这是我们每个人。”1964年在纪念莎士比亚诞生四百周年的时候，法国作家阿拉贡写了篇题为《莎士比亚、哈姆雷特和我们》的文章，指出“在我们每个人身上都有自己的哈姆雷特”，“当我们读着《哈姆雷特》的时候，总能感受到我们所处的现时代”。

莎士比亚戏剧的全人类性与现时代性，决定了莎士比亚戏剧（特别是《哈姆雷特》）在戏剧舞台的巨大生命力。自英国导演戈登·克雷开始，20世纪所有的著名导演都把导演莎士比亚戏剧作为自己的艺术使命。俄国导演梅耶荷德（1874—1940）曾把排演《哈姆雷特》视为自己的艺术理想，他认为“如果将来的某一天世界上所有的剧本都失传了，而《哈姆雷特》没有失传，那么戏剧就还存在”，他认为《哈姆雷特》“可以表现一切”。

20世纪是个艺术思潮与艺术流派层出不穷的时代。但几乎任何一种流派、任何一种色彩的艺术都可以和哈姆雷特结盟。信仰现实主义的人乐于引证哈姆雷特说的“自有戏剧以来，它的目的始终是反映自然”，标榜现代主义的人也乐于做《莎士比亚与现代主义》、《莎士比亚与存在主义》一类的文章。他们从哈姆雷特临死前的最后一句台词——“此外仅余沉默”——中听到了“喧哗与骚动”。《哈姆雷特》是一部人类精神生活的百科全书。

20世纪是个比以往任何一个世纪都更为进步、文明但也更为复杂的世纪。而我们这些已经站在新的世纪之交的文明人，肯定会比前辈们更乐于咀嚼哈姆雷特对他的好友霍拉旭说的这句话：“天地之间有许多事情，是你们的哲学里所没有梦想到的呢！”

当然，他们也会更被这一段永远吸引着人类良知的哈姆雷特的著名独白所吸引——

生存还是毁灭，这是一个值得考虑的问题，默然忍受命运的暴虐的毒箭，或是挺身反抗人世的无涯的苦难，通过斗争把它们扫清，这两件行为，哪一种更高贵？

20 世纪 70 年代，俄国导演留比莫夫(1927—)排演的《哈姆雷特》里，诵读“生存还是毁灭”这段独白的，不仅是哈姆雷特，剧中的其他人物也诵读它。留比莫夫试图通过这种导演处理来说明这样一个体现时代精神的思考：在今天，任何一个人也逃避不了“生存还是毁灭”的人生选择。

六

文艺复兴运动之后出现的古典主义，在 17 世纪的法国成为主流的文艺流派。它的代表人物与文艺复兴运动的推动者们一样，把复兴古希腊古罗马文化的古典精神作为自己的奋斗目标。但古典主义者是依照他们自己的艺术需求来理解古代的希腊人的。如果说文艺复兴运动是复兴古希腊的人文主义精神，那么古典主义者却把形式上的“整一性”，以及情感对于理智的服从视为古典精神的核心。以法国的两位剧作家高乃依(1606—1684)、拉辛(1639—1699)为代表的古典主义作家的悲剧作品，恰好体现了这种理性至上的古典主义原则。

高乃依的代表作是《熙德》(1637)。它的剧情很能说明古典主义悲剧的特点：贵族青年罗狄克和施曼娜相爱。他们的父亲都是国王的宠臣。施曼娜的父亲出于嫉妒当面侮辱了罗狄克的父亲。受辱的父亲要求罗狄克为他报仇雪耻。罗狄克在荣誉(理

智)和爱情(感情)的抉择中选择了前者,他杀死了恋人的父亲。这又引起了施曼娜的内心冲突——是为父报仇还是同情恋人。正在这时,国家遭到摩尔人的入侵,罗狄克率兵抗敌,得胜还朝,国王作主最终促成这对恋人的婚姻。

从这个戏剧内容可以发现,古典主义戏剧除了对于“三一律”的遵循外,最重要的特征是在戏剧冲突的设置上:理智与情感的冲突以及理智最终战胜情感。古典主义戏剧崇尚理性,但为了表现理性的胜利的辉煌,也把与理性冲突着的感情表现得十分强烈。这使得古典主义悲剧在表现人的心理活动上有所突破。

拉辛的悲剧代表作《费德尔》(1677)就是一部展示人物复杂心理的名剧。此剧取材于古希腊悲剧作家欧里庇得斯的《希波吕托斯》。不同的是,在古希腊悲剧原著中,费德尔对于丈夫前妻之子希波吕托斯的爱,不过是秉承女神的意志;而拉辛笔下,费德尔对于王子希波吕托斯的爱,是真正的人的激情。而这种导致心灵迷乱的真诚而又罪恶的“爱”,最终导致了人生悲剧。

《熙德》和《费德尔》的舞台生命一直延续至今,说明法国古典主义悲剧的确有其不容忽视的艺术价值。而对这种艺术价值在当时进行权威性评述的,就是法国17世纪古典主义理论家布瓦洛(1636—1711)。

布瓦洛的诗体论著《诗的艺术》(1674)共分四章。其中第三章就是专门论述戏剧的。最引人注目的是他对“三一律”的完全肯定,而且是以理性的名义来立论的——

剧情发生的地点也需要固定、说清。

比利牛斯山那边诗匠的随随便便,

一天演完的戏里可以包括许多年:

在粗糙的演出里时常有剧中英雄,

开场是黄口小儿，终场是白发老翁。

但是我们，对理性要服从它的规范，

我们要求艺术地布置剧情发展；

要用一地、一天内完成的一个故事，

从开头直到末尾维持舞台充实。

布瓦洛在这里嘲讽的“比利牛斯山那边诗匠”，就是以洛佩·德·维加为代表的西班牙剧作家。“开场是黄口小儿，终场是白发老翁”的指责与当年塞万提斯对于洛佩·德·维加的指责如出一辙。在这里暴露了布瓦洛的艺术观点的保守的一面。

但布瓦洛在总结古希腊悲剧与古典主义悲剧的艺术特点时，也有不少精到的见解。比如，他认为希腊悲剧作家运用“引人入胜的妙技能将最惨的对象变成有趣的东西”。比如，他指出俄狄浦斯王最后尽管挖掉自己的双眼、血淋淋地跑上台来，但“它反使我们流泪却为着我们遣怀”。也就是说，悲剧观众可以在“怜悯与恐惧”的悲剧情感中获得审美享受。因此，他认为为了使悲剧达到可能激起“怜悯与恐惧”的审美快感，剧作家必须在戏剧行动中注入“热情的激荡”和“感人的冲激”，也就是说，应把戏剧冲突推到震撼人心的高潮。

布瓦洛对法国喜剧家莫里哀(1622—1673)的评价不高，说：“可惜他太爱平民，常把精湛的画面用来演出那些扭捏难堪的嘴脸，可惜他专爱滑稽，丢开风雅与细致。”的确，莫里哀“太爱平民”，他的喜剧艺术的重要源泉也来自平民世界——法国的民间笑剧和意大利的假面喜剧都给莫里哀提供了艺术的养料。布瓦洛是把莫里哀的长处当作缺陷来批评了。创作了《达尔杜弗，或骗子》(1664—1669)、《唐璜》(1665)、《恨世者》(1666)、《吝啬鬼》(1668)等剧作的莫里哀，是当之无愧的古典主义喜剧大师。他的