

文艺理论译丛



1958

库存书

文艺理論譯丛



4

文艺理論譯丛編輯委員会編

一九五八年・北 京

稿 約

一、本刊欢迎下列稿件：

(1) 世界各国的古典美学及文艺理论著作的译文，包括各时代各流派重要美学家、理论批评家和作家有关基本原理、创作技巧或作家论、作品论等专著和论文的译文。

(2) 世界各国古典作家、理论批评家的重要手记、书信、对话录、回忆录等的译文，或其他有关研究的资料。

(3) 有特殊意义的当代文章的译文。

二、译稿请附原文，并在译后记中说明该文的出处、意义以及作者的有关材料。

三、来稿请用横格稿纸缮写清楚，并注明译者的真实姓名和详细的通讯处。

四、来稿如不刊用，一律退还。本刊刊用时对来稿得斟酌校改，如不愿校改，请预先声明。

五、来稿一经发表，即致稿酬。

六、来稿请寄北京西郊中关村中国科学院社会北楼“文艺理论译丛”编辑部。

文艺理论译丛

季 刊

一九五八年第四期

一九五八年十二月三十日出版

定价每册七角五分

編輯者 文艺理论译丛編輯委员会編
北京建國門內科学院文学研究所

出版者 人民文学出版社
北京朝內大街320号

总發行处 邮电部北京邮局

訂購处 全国各地邮电局、所
代售处 全国各地新华书店

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
致法兰西学院書.....	(75)
〔法〕費納龙	柳鳴九譯 李健吾校
关于喜劇.....	(104)
(1) “夫人学堂”的批評.....	(104)
(2) “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·佩塞	陆达成譯
莎士比亞戏剧集序言.....	(141)
〔英〕約翰孙	李賦宁、潘家洵譯
悲剧批評的基础.....	(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	尹錫棣譯
編后記.....	(231)

汉堡剧评(选译)

〔德〕莱辛

第十一篇

关于舞台上的鬼魂

鬼魂在法国悲剧里出现，是一个非常大胆的创举，而那敢于这样作的诗人又以非常奇怪的理由为此进行辩护，因此，我们花费一点时间，谈一谈这个问题，也是值得的。

伏尔泰先生说：“人们从四方八面喊着，写着，说我们不再相信鬼魂了，说死鬼的出现，在一个文明的民族看来，除了是幼稚而外，再也不可能是什么别的。”接着，他就反问道：“怎么？整个古代都相信这种奇迹，难道我们就不可以向古代看齐吗？怎么？我们的宗教已经把天命作出的诸如此类的奇异的安排神圣化了，我们现在使它们重新出现，这怎么能说是可笑呢？”

我觉得，这一长串喊叫乃是离开基本问题，在那里玩弄修辞的把戏。第一，我希望在谈演剧的时候，不要把宗教牵扯进来。在艺术鉴赏和批评中，从宗教得来的理由是足以使自己的反对者闭口无言的，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；只作为一种古代的传说，它的证明，与其他古代事物的证明相比，也不过是半斤八两。因此，我们在这里牵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，我们看到死鬼回到人间，我们就根据我们自己更进步的

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：我們的理解終于達到了這樣的高度，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，並且也不可能有不有定論；對於這個問題，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觀點的；還有許多人則想要顯示自己也有這種觀點，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们大家的心中，在作家主要是为他们进行创作的那些人的心中更是普遍存在。问题只在于他的艺术能否使这颗种子发芽生长，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，我们在日常生活中尽管愿意相信什么就相信什么，而在剧院里必然是剧作家愿意叫我们相信什么我们就得相信什么。

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，无论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证，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。

我们觉得，莎士比亚剧中的鬼魂真正是从阴间来的。因为它出现在庄严的时刻，令人恐怖的夜的寂静中，并且由许多神秘的联想伴随着，在这样的时刻里我们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连使孩子们害怕的怪物都够不上。他纯粹是化了装的喜剧演员，他的性格、语言和行动都不能使人置信，他是他所冒充的那个东西；他出现时的一切情况，都有碍于迷惑作用的发挥，暴露它是一个冷静的诗人头脑中的产物，这个诗人很愿意迷惑我们，使我们恐惧，可就是没有办法。人们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。伏尔泰先生从那儿听说鬼魂这样大胆？鬼怕阳光，鬼魂根本不願造訪大厅公众，哪个老太婆不会这样告诉他呢？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们的面前，但是要求这个鬼魂是个更高贵的鬼魂；就是由于这个更高贵的鬼魂，他把一切都弄糟了。一个鬼魂，若是任意乱作违反鬼魂们的一切风俗习惯的事情，我觉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，那么他也会从别的方面感到，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。莎士比亚剧中，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！”別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[⊖]。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

⊖ 这类悲剧系指以丑角为主人公的戏剧。

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去的英雄所欠的債務,同时也就鼓舞了当代的人心,使之具有向前輩看齐的崇高願望。查伊(Zaire)阿尔茨勒(Alzire)和穆罕默德(Mohamet)也不过是虚构的产物。前两个人的名字是虚构的,但事迹的基础却是历史。历史上真正有过几次十字軍,在这几次十字軍当中,基督教徒和土耳其人为了他們共同的天父上帝的荣誉而互相仇視,互相屠杀。在征服墨西哥的过程中,必然要把欧洲人和美洲人的习俗之間、以及狂信和真正的宗教之間的巧妙而又突出的对比表現出来。至于穆罕默德;我們可以这样說,他就是那个历史上的騙子的一生的縮影,精华所在;也就是宗教狂在行动中的表現。这是一幅給这个危险的怪物画出来的空前最妙的最富有哲理的肖像。”

第十九篇

每一个人都可以有他自己的艺术欣賞見解;对自己的艺术欣賞見解加以說明,是值得称讚的事。但是要賦予用來說明自己的艺术見解的理由以一种普遍性——如果那些理由是正确的,这种普遍性就必然要使这种艺术見解变成唯一正确的艺术見解——这就意味着越过了一个抱着探討态度的艺术爱好者的界限,而自居于一个固执己見的制訂法則的人的地位了。我們所提到的那位法国作家用“我們是更喜欢取材于历史的”这样一句謙虛的話开了一个头,接着就作出了一些具有普遍性的論断,这就使人感觉,“我們”这个字实际是指这位批評家本人而言。真正的批評家并不是从自己的艺术見解来推演出法則,而是根据事物本身所要求的法則来构成自己的艺术見解。

悲剧詩人对历史的真实究竟應該照顧到多大的程度,对于这个問題,亞里士多德早已下了断語。他認為,历史事件只要象一个布局很好的故事,能够和詩人的意图連系在一起就行了,用不着再进一步照顧历史的真实。詩人需要历史并不是因为它是曾經发生过的事,而是因为它是以一种方式发生过的事,和这样发生的事相比較,詩人

很难虚构出更适合自己的当前的目的的事情。假如他偶然在一件真实的史实中找到适合自己的心意的东西，那他对这个史实当然很欢迎；但为此耗费许多精力去翻阅历史是不值得的。即使查出来了，究竟有多少人知道事情是怎样发生的呢？假如我们以某件事已经发生为理由来推断这件事发生的可能性，那么有什么东西妨碍我们把一个完全虚构出来的情节当做我们从来没有听说过的一件历史事件呢？使一件历史现实值得我们相信的第一个要素是什么呢？难道不是它的内在的可能性吗？这种可能性完全没有任何确切的事实或流传的资料加以证明也罢，或者只可能由目前我们的科学还没有掌握的事实或资料加以证明也罢，那又有什么关系呢？人们毫无道理地认为纪念伟大人物是剧院使命的一部分；这种使命应由历史承担，而不是剧院的事。在剧院里我们应该学习的，不是这个或那个个别的人曾经做过什么，而是每一个具有特定性格的人在一定的环境里将要做什么。悲剧的目的远比历史的目的更富于哲学性；假如我们使悲剧完全变成对著名人物的颂诗，或者简直用它来滋长民族的自豪感，那就是贬低它的真正价值。……

第二十三篇

悲剧并不是对话体的历史故事

伏尔泰先生曾以一种特殊的方式批评过“艾赛克斯”^①这部剧作。我并不同意他，硬说“艾赛克斯”是一部非常好的剧作。但是不难看出，在他所指责的错误当中，有许多是剧中并不存在的，也有许多则是微不足道的琐碎事物，这些琐碎事物一点都不说明他对悲剧有最正确最有价值的理解。

伏尔泰先生的弱点之一就是博学的历史学家自居。在批评“艾赛克斯”这部剧作时，他也跨上了这匹战马，骑着它拼命地奔来奔去。

^① “艾赛克斯”系法国古典悲剧鼻祖彼得·高乃依的弟弟托马斯·高乃依的剧作。托马斯·高乃依乃是一位多产的剧作家，曾写过四十多个剧本，但声名和影响都很小。“艾赛克斯”写于一六七八年，被称之为长篇小说式的悲剧。

遺憾的是，他在馬上做出的一切成績，還沒有他揚起來的塵土有價值。

……但是，在這裡，伏爾泰先生在歷史方面的無知與我有什么相干？同樣，高乃依在歷史方面的無知本來也應該與伏爾泰先生毫不相干。

高乃依的這部悲劇可說是一部長篇小說。如果它是動人的，那麼能說由於詩人用了真實的名字而使它變得不那麼動人了嗎？

悲劇詩人為什麼要選用真實的名字呢？是為了從這些名字里取得他要塑造的性格呢，還是因為歷史附加在這些人名上的性格與他想要表現在劇情中的性格多多少少有些相同之點呢？我並不想談大多數悲劇是如何形成的，而只想談談這些悲劇究竟應該如何形成。用和詩人們的一般說法更相近的話把我的意思表達出來，就是：詩人之喜歡選擇這個事件而不喜歡選擇另外的事件，是由純粹的事實、時間和地點決定的呢，還是由能使事實變得更真實的人物性格決定的呢？如果決定於人物性格，那麼詩人究竟可以離開歷史的真實多遠這個問題就迎刃而解了。對那一切與人物性格無關的事實，他願意離開多遠就離開多遠。只有性格對他說來是神聖不可侵犯的；他的職責就是加強這些性格，以最明確地表現這些性格。對於人物性格作出那怕是一點一點的本質上的改變都會使劇中人物為什麼擁有這個名字而不擁有那個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象話的了。

第二十四篇

如果高乃依（Corneille）所塑造的伊麗莎白（Elizabeth）的性格是歷史上伊麗莎白女王的真實性格的藝術典型的話，如果象一顆伊麗莎白那樣驕傲而溫柔的心在這種或那種環境里不僅真正陷入過，而且估計可能陷入的那種種優柔寡斷、矛盾、憂慮、懊悔、絕望的心情在這個人物性格上得到了真實而細膩的反映的話，那麼，詩人就做到了他所應做的一切。手里拿着歷史年表來研究詩人的作品，

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证据来，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，而且可以肯定地说，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？你真的相信，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

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。

个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赛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’里的艾赛克斯只是我的艾赛克斯的胚胎。那部書中的艾赛克斯自命是怎样的人物，我的艾赛克斯实际上就是那样的人物。凡是那个艾赛克斯在比較順利的情況下可能为女皇做出的一切，我的艾赛克斯真正做到了。你也听到，这是女王亲自对他承認的；难道你不能象相信拉班·德·特瓦拉的‘英国史’那样相信我的女王的話嗎？我的艾赛克斯是一个有功劳的，偉大的，但驕傲而又剛强的人。你的艾赛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，他依然还是够偉大够坚强的，足以使我保有艾赛克斯这个名字 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；对悲剧說来，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，适合于粧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。

除了历史的真实这一点以外，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，“艾赛克斯”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。喜剧的真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盖之下，在任何更坏的或者良好的品質的混杂之中，甚至在那表現严肃情感的綫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，它能夠鞏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，而他們卻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益處的；警惕壞事物對自己的一切影響也是有益處的。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，談諧與嚴肅，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

① 萊克納特 (Regrard, Jean François, 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。萊辛和克里斯蒂安·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)。

划,或者只有一种錯誤百出、杂乱无章、粗制濫造的构思計劃,說他的剧本里喜剧性的东西和悲剧性的东西以一种非常奇妙的方式混合在一起;是同一个人物最初以他那自然的动人的語言使我們淚花盈眶,过了片刻,又通过某种奇異的思想或是通过感情的奇怪表現方式(这种思想或表現方式 如果 不令人发笑的話)使我們 冷靜下来,冷靜到作者很难再使我們的心情回到他所希望的情况。人們对这一切发出責难,却不想想,莎士比亚的剧作恰恰在这里真实地反映了人生。

“大多数人的生活,如果可以这样說的話,許多偉大国家的历史本身(我們把它們看作 是許多道德的实体),都和古老的哥特风格的‘英雄大戏’有許多 相似之点,使人几乎 認為这些‘英雄大戏’的創造者比我們平常所想的要高明得多。如果他們沒有嘲笑人生的隱秘意图的話,他們至少是想忠实地模仿自然,正象希腊人力图美化自然一样。在这些剧中和实际生活中,往往都是由最坏的演員扮演最重要的角色,这个偶然相象之点,我們現在姑且不談;——这两种大戏在布局以及場面的安排和处理上、在情节的癥結及发展上,都是再相象不过。自己作某件事为什么采用这种方式而不是另外的方式呢?这两种大戏的主角都很少这样去問自己。他們常常通过我們对之毫无准备的事件使我們感到意外。我們不是常常看到,剧中人物登場又退場,但是使人不明白 他們为什么出現又为什么 消失嗎?在两种大戏里,受偶然性支配的事件是 何等之多! 我們不是 常常看到,有些巨大的效果是由于最无足輕重的事物产生的嗎? 以輕浮的态度对待严肃的重大的事情,以可笑的严肃态度对待毫无意义的事情,是何等常見的事啊! 如果在这两种大戏里最后一切都糾纏在一起,乱得不能开交,致使观众对情节发展的 可能感到 絕望,这时候,在雷电交加之下,从紙糊的云彩里 跳下一位神灵来,或者有人用宝劍快刀斬乱麻似的一斫,固然沒有把糾紛解决,却把它砍断了,我們看了,够多么高兴啊! 因为砍断也好,解决也好,結果 都是一样,这出戏总算是 以某种方式結束了,观众可以本着 自己的意願,或者环境的 許可,去鼓掌或者去喝倒彩了。此外,我們知道,在我們所說的喜剧性的悲剧里,高貴的丑角扮演着多么重要的角色。想必是为了永远 保存我們先人的风格,

丑角似乎想在德意志帝国首都(維也納)的剧院里保持他的地位。上帝保佑,但願他只在舞台上扮演他的角色!然而,我們不是經常看到世界舞台上許多偉大場面都是有丑角一同演出,或者(这更糟糕)是通过丑角演出的么?那些注定作为王位的保护者、作为一整个民族、整个时代的恩人的偉大人物,不是常常看到他們的大智大勇被丑角的一个小小的滑稽把戏所破坏,或者被那些并不穿着丑角的短衫和黃褲但却毫無疑問地具有丑角的全部性格的人所破坏嗎?在这两种类型的悲喜剧中,情节的癥結不是常常只是由于丑角作出的某些愚蠢的流氓气的行动出其不意地破坏了聪明人的表演而产生的嗎?”

假如在对于偉大的和渺小的、自然的和摹仿的英雄喜剧作出的比較中⊖……(我怀着愉快的心情从一部作品里摘录了这么一大段这部作品毫無疑問是我們这个时代最优秀的作品之一,但对德国讀者說来似乎还嫌写得太早。假如是在法国和英国,它一定引起了极大的注意,作者的名字也一定是家喻戶曉的。但在我們德国怎么样呢?我們有了这样的作品,也就算了。我們的大师們首先是津津有味地咀嚼***⊗;当然从法国小說里吸取的汁液是更可口、更容易消化的。等到他們的牙更銳利了,他們的胃更强健了,等到他們在这个期間把德文也学会了,他們或許无意中碰到“阿迦达”⊙这部書。这就是我所談的那部作品。关于这部作品,我宁可不在最适当的場合,宁可在这里談一談,我是多麼讚賞它,而不願意什麼話都不講。因为我发现我們的文艺批評家要麼就是对它一字不提,要麼就是以冷淡的無所謂的語調談論它,这真使我奇怪极了。这部作品对于善于思考的人說来乃是第一部而且是唯一的一部有古典风味的長篇小說。長篇小說?我們給它这样一个名字,只是希望它或許因此多几个讀者。至于仍然不去讀这部書的那少数人,我們也就不管他們了。)

⊖ 这句话沒有說完,留待第七十篇開場时加以补充。

⊗ 法国輕薄小說的作者常用***来签名,作为笔名。

⊙ 阿迦达(Agathon)是維兰的自傳体小說。

第七十篇

我認為，假如在這種比較中諷刺的意味不太突出的話，那麼，人們就很可能認為這是对悲喜劇或喜悲劇（我在某一個劇本的名稱上曾看到這種戲劇被稱為“混合”劇）作出的一篇最好的辯護文章，是在有意地發揮羅波的思想。但同時也可能認為是对羅波思想見解的反駁。因為通過這種比較指明：用自然作為例子足以說明嚴肅和滑稽的結合是有道理的，同樣也可以說明任何一個既無構思計劃又無內在聯繫並且不合情理的怪劇本也是有道理的。這樣說來，模仿自然就不是什麼藝術法則；即使它仍然是藝術法則的話，這種法則就使藝術不成其為藝術了；至少不成其為一種較比用石膏來描摹大理石上的花紋更為高明的藝術。藝術的形象無論怎樣也罷，就連最奇異的形象也不會顯得不自然。只有那些表現出過分對稱，過分均勻調和的形象，也就是那些顯示出構成別種藝術的特點的形象，才顯得是不自然的；就這種意義而言，最精巧的東西便是最壞的東西，最粗糙的東西便是最好的東西。

我們的作者作為一個批評家，他可能發表與此完全不同的意見。他在劇本中那樣慘淡經營出來的東西，他將把它們作為野蠻人的趣味的產物而加以批判，至少也將把它們看作是在缺少教化的民族中復興藝術的初步嘗試，對於這種藝術的形式，某些外在原因或偶然性所起的作用很大，理智和思考所起的作用卻極小，甚至一點作用也沒有。他恐怕就不見得會說，混合劇（既然有了這個名稱，我為什麼不用它呢？）的首創者“想忠實地模仿自然，正象希臘人力圖美化自然一樣”了。

“忠實”和“美化”這兩個詞用來說明模仿和作為模仿對象的自然，是容易引起許多誤解的。有些人根本不承認自然中會有什麼可能被人模仿得過於忠實的東西；他們說，就連自然中使人憎惡的事物