

旋转的第四堵墙
欧美戏剧史话（上）

欧洲戏剧的童年 ——古希腊罗马戏剧

古代的希腊戏剧和罗马戏剧，既是欧洲戏剧史的起源和开端，又是欧洲戏剧史的一个重要的组成部分；它为后来欧洲各国戏剧艺术的发展奠定了深厚的基础。

戏剧这一文学形式产生后，经过长期的发展逐步走向成熟，古代希腊戏剧达到了它的繁荣时期。古希腊的戏剧创作，以数量多、艺术水平高著称，可惜的是保存到现在的不多。古罗马的喜剧和悲剧大都是希腊剧本的模仿之作。因此，古罗马戏剧不及希腊戏剧发达。即使如此，但古罗马戏剧也以其独特的民族特征，成为欧洲戏剧史上一座承前启后的桥梁，并以其艺术成就对欧洲各国戏剧的发展不断发挥着影响。公元前三世纪至二世纪是古罗马戏剧的鼎盛时期。在欧洲戏剧的童年，光荣属于希腊，伟大属于罗马。

山羊之歌 ——古希腊早期悲剧

古希腊悲剧起源于祭祀酒神时表演的民间歌舞。

狄奥尼索斯既是酒神又掌管人间万物生机，是古希腊人顶礼膜拜的神。古代希腊人每年春秋两季为了祈祷和庆祝丰收，举行酒神祭祀。举行祭祀的时候，古希腊人身着盛装，排列成队，合唱酒神赞美歌。希腊神话中，传说酒神曾经漫游世界，草木动物之神萨堤洛斯与之相伴。萨堤洛斯为羊人（人形而具有羊耳和羊尾），因此合唱队身穿羊皮，头戴羊角，又歌又舞。合唱队设有一个队长，酒神神坛之前，讲述有关酒神的故事，合唱队则伴唱赞美酒神的歌，即“酒神颂”。公元前六世纪末叶，累斯博斯人阿里翁表演酒神颂时，曾临时编几句诗来回答队长的提问，讲述酒神在人世时漫游和传教的故事。雅典人忒斯庇斯于公元前 534 年首先启用第一个演员来表演，这个演员可以轮流扮演几个人物，可以和队长谈话，拥有很大的创作自由。埃斯库罗斯首先增加第二个演员。有了两个演员，剧中出现正式的对话，戏剧冲突和人物性格得以充分表现，这样才开始了较完全意义上的戏剧表演。埃斯库罗斯因此被誉为古希腊悲剧的创始者。第三个演员是索福克勒斯首先增加的。合唱队增加演员后，描述的故事范围从酒神扩大到酒神以外的神话，合唱队中的有问有答，就开始逐渐形成了悲剧。

“悲剧”一词在希腊文里为“tragoidia”（特刺戈狄亚），意思是“山羊之歌”，可能是因为合唱队队员起扮初作羊人，身披山羊皮的缘故。“悲剧”一词应用到古希腊戏剧上，容易使人误解。其实，古希腊悲剧意在“严肃”，而不在“悲”。在古希腊，三出悲剧演出之后，还上演一出“萨堤洛斯剧”（羊人剧），作为一种调味品。萨堤洛斯剧是一种轻松的滑稽戏，但不是喜剧，大多以羊人的故事和英雄传说为题材。古希腊戏剧，特别是悲剧的一个重要特点是始终带有宗教色彩，受到宗教保护，因为在当时戏剧演出是宗教仪式的一个组成部分。

悲剧的发展，首先表现为取材范围的扩大。除了写祭祀酒神的题材还写酒神故事以外的神话和英雄传说，这些题材大多来自荷马史诗。古希腊神话作为最古老的意识形态，其最突出的特点是神和人同形同性，天堂中生活的神与地上生活的人几乎没有区别。但悲剧作家往往在神话加以新的解释，以此反映现实生活和表达自己对于各种事物的看法。随着作家的成熟，悲剧进一步发展故事情节复杂起来，剧中人物增多，戏剧成分有所增加，合唱的抒情成分相对减少，悲剧艺术日趋完善。从整体创作来看，戏剧成分和合唱队的抒情成分始终是古希腊悲剧的两个组成部分。古希腊悲剧中的人物一般只有六、七人，演员限于三人，剧中人物由这三个演员轮流扮演，因此同时说话的人物也只能是三人。古希腊戏剧中的对话采用六音步短长格诗行（每行十二音缀，分为六个音步，每音步的前一音缀为短音缀，后一音缀为长音缀）的形式。戏剧中的合唱歌则采用“合唱琴歌”的形式，每支合唱歌分为若干曲，每曲分首节、次节与末节（有的合唱歌缺少末节）。

通常我们所说的“希腊戏剧”实际指上是雅典戏剧，因为其他希腊城邦从没有产生过杰出的戏剧作品，只有雅典为希腊戏剧提供了肥沃的土壤。古雅典每年有三个戏剧节。“勒奈亚节”于每年一、二月之间举行，这是雅典人的狂欢节。“酒神大节”在每年三、四月之间举行，此时春光明媚，海面

风平浪静航运安全，各城邦友人和外国人前来观看戏剧演出，在这个节日里，悲剧占的比例最大。“乡村酒神节”于每年十二月和次年一月之间在农村举行。比较大的是雅典码头上的“乡村酒神节”，重演旧的剧本。直到酒神大节一直举行到公元前120年才停止。这就是古希腊悲剧大体的发展过程。

从艺术手法上看，古希腊悲剧的结构形式完整而严密：有头、有身、有尾。介绍剧情的一场叫作“开场”，此后是合唱队的“进场歌”，然后通常有三场戏（最多七场），与三支“合唱歌”彼此交织起来。剧情紧张时加进“抒情歌”或“哀歌”。最后以宁静的“退场”结束，剧中人物及合唱队随即退场。各场一般都有新的人物出现。古希腊悲剧作家一般追求剧情的有机统一，讲究布局，他们追求的是使整出剧的情节成为一个有机体，密切注意把场与场之间、场与合唱歌之间联系起来。戏剧中的“三整一律”却是后人提出来的，古希腊悲剧作家并不机械地遵守其中的“时间整一律”（即剧中的时间限于二十四小时或十二小时）和“地点整一律”（即剧中的地点限于一个地方，不得更换）；他们重视的只是“情节整一律”。在写作形式上有的悲剧为三联剧或三部曲（以一个故事中连续发展的三个部分为题材所写的三个悲剧），有的则为单一剧本。悲剧运用诗的语言刻划出各种不同的人物形象，体现着高度的艺术美。

在悲剧的鼎盛时期，古代希腊曾经出现了很多的悲剧诗人，其中有作品流传下来的只有埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯这三大悲剧诗人。这三位悲剧诗人及其创作分别标志着雅典民主政治发展过程中三个不同的历史阶段：埃斯库罗斯是民主政治成长时期的悲剧诗人；索福克勒斯是民主政治繁荣时期的悲剧诗人；欧里庇得斯则是民主政治发生危机时期的悲剧诗人。

埃斯库罗斯（公元前525～456），他是真正的古代希腊悲剧的创始人，被誉为“悲剧之父”。在古代希腊的三大悲剧家当中，埃斯库罗斯是最早的一位诗人，他减少了合唱队的抒情成分，把对话置于戏剧的首要地位，使剧中两个人物之间，直接产生了必要的戏剧要素——冲突。他在合唱队中首先增加第二个演员，对悲剧的发展有着重要贡献。

埃斯库罗斯在雅典领土阿提卡半岛西部的厄琉西斯出生。父亲是厄琉西斯贵族，拥有田产和葡萄园。在青年时代，埃斯库罗斯亲眼看到了雅典僭主制度的暴政和雅典民主制度的建成。他壮年时曾参加过马拉松战役，萨拉米战役和普拉泰亚战役，抗击波斯侵略军。在反抗外族侵略的希波战争中，埃斯库罗斯为保卫祖国的自由独立而奋不顾身，成长为一名爱国诗人，受到雅典人的尊敬。埃斯库罗斯认为雅典的民主制度，比君主专制优越。但这种民主改革并不完全合乎他的理想。

根据记载，埃斯库罗斯一生共写了九十部悲剧和笑剧，但传世的只有七部；其中有一部完整的三部曲（《俄瑞斯忒亚》）。埃斯库罗斯生前得过十三次奖赏；他死后，他的儿子把他的遗作拿出来上演，又获得了四次奖赏。

埃斯库罗斯于公元前499年第一次参加悲剧比赛，但是他完全失败了；直到公元前484年他才获得胜利。公元前468年，他在比赛中败于年轻的索福克勒斯，他当时很生气，把失败归咎于政治方面的原因。因为那次的评判员临时改由土地贵族寡头派的领袖客蒙和九位将军担任。公元前458埃斯库罗斯年赴西西里，公元前456年在该岛南部的革拉城去世。

埃斯库罗斯所处的时代，雅典人在各方面取得了巨大成就，埃斯库罗斯虽然相信人的力量，但更坚信人的力量毕竟是有限的，不足以解决现实生活

中的许多问题。因此诗人形成了矛盾的宗教观和命运观。这在他的作品里有鲜明的体现。在《普罗米修斯》中埃斯库罗斯竭力攻击宙斯，对众神抱敌视态度，但他在《俄瑞斯忒亚》三部曲（包括《阿伽门农》、《奠酒人》和《报仇神》）中却又赞美众神，把宙斯当作一位公正无私的神。普罗米修斯为帮助人类求生存与进步，为实现自己的理想而遭受的巨大痛苦，是埃斯库罗斯不能解释清楚的，他认为普罗米修斯所受的痛苦是命中注定上天安排的。他既认为命运支配着人的行动，又认为人应当选择自己的行为，对自己的行为负责。这是自相矛盾的。除了相信命运之外，埃斯库罗斯还相信因果报应；前人造孽，后人为他们承受苦难；一代一代循环不已的报复行为，产生着一系列的流血斗争，其中报仇神掌握着人的命运。

埃斯库罗斯的悲剧经常是以三联剧的形式写成的，而《波斯人》则是个单本剧，它讲述的是波斯王薛西斯远征希腊失败的故事。诗人通过此剧抨击东方专制制度，赞扬雅典的民主制度，歌颂抗击波斯侵略的卫国战争。这部悲剧结构较为简单，也缺少戏剧的矛盾冲突，但它却是现存的唯一以当时现实为题材的希腊悲剧。

《被缚的普罗米修斯》是埃斯库罗斯的悲剧当中，最感人的一部作品。

《被缚的普罗米修斯》的主题反映的是暴力与正义的冲突。普罗米修斯的帮助下推翻了他父亲克洛诺斯获得王权，他分配各种特权给众神分享，但对人类却非常吝啬。宙斯认为人类太愚蠢，要把人类毁灭，再另造新人类。普罗米修斯对人类的苦难非常同情，他冒着受宙斯惩罚的危险，把天上的火种偷来送给人类，并且把科学、文字、医药等知识都传授给凡人，使人类有了技术、知识和智慧，掌握了战胜困难与危险的武器，获得生存。宙斯得知此事后很生气，命令火神赫菲斯托斯把普罗米修斯绑在高加索悬崖上。河神俄刻阿诺斯前来游说劝普罗米修斯同宙斯妥协，遭到普罗米修斯拒绝。神使赫耳墨斯又来强迫普罗米修斯说出关系到宙斯命运的秘密，即宙斯如果同某位女神结婚，他将被那位女神所生的儿子推翻，普罗米修斯坚决不肯说出这位女神是谁，他宁肯被打入地下深坑，忍受千万年痛苦孤独，也不向宙斯屈服。普罗米修斯这种为人类的生存而受苦，为进步的理想而奋斗的精神永远令人感动。埃斯库罗斯在剧中把普罗米修斯塑造成一个为理想而斗争的神，马克思称他为“哲学日历中最高尚的圣者和殉道者”。作为普罗米修斯的对立面，宙斯被塑造成一个残忍淫乱的暴君，被用来作为受抨击对象——城邦中的君主。正如马克思在《黑格尔法哲学批判》导言中说的：“在埃斯库罗斯的《被缚的普罗米修斯》里已经悲剧式地受到一次致命伤的希腊之神，还要在琉善的《对话》中喜剧式地重死一次”。

《被缚的普罗米修斯》创造出具有鲜明性格的英雄形象和它不同的是，三部曲《俄瑞斯忒亚》则创造了比较复杂而富于戏剧性的情节。《俄瑞斯忒亚》以描写一个家族的悲惨命运为主题。悲剧的第一部《阿伽门农》描写阿伽门农远征归来被他的妻子及其姘夫埃桂斯托斯杀害。第二部《奠酒者》描写阿伽门农的儿子俄瑞斯忒亚为父报仇杀死他的母亲和埃桂斯托斯的流血事件。第三部《报仇神》中，因为杀死自己的母亲，俄瑞斯忒亚被报仇女神追赶，但得到阿波罗神的保护。后来女神雅典娜主持会审，在赞成有罪和赞成无罪人数相等的情况下，雅典娜投俄瑞斯忒亚一无罪票，使俄瑞斯忒亚获救。这种结果表明作者的法治观念已经战胜了因果报应观念。

埃斯库罗斯对希腊悲剧艺术早期发展阶段，诗人对于戏剧艺术的贡献还

在于他使悲剧具有了雄伟的人物和完备的形式。

埃斯库罗斯创造的人物形象高大而单纯，具有理想化的性格。剧中人象神而不象真实的人；剧中神象人而不象尊严的神。而且一般来说，埃斯库罗斯的人物是固定的，性格是静止的。戏剧作品结构庄严，崇高，雄浑有力。比较简单，情节不曲折，但抒情气氛浓郁，歌队发挥着推动情节发展的重要作用。埃斯库罗斯的风格与他的悲剧中所表现的强烈的严肃的斗争内容相适应庄严，崇高，雄浑有力。但有时则显得过分夸张，以致意义晦涩难解。他的想象力很强，词汇丰富，比喻奇特而且范围很广，如他把干燥的尘埃称为“泥土的孪生姐妹”，把宙斯的鹰称为“有翅膀的狗”。

尽管埃斯库罗斯的悲剧在艺术上还比较粗糙，但他在悲剧内容和形式方面的贡献却是不朽的。正是因为埃斯库罗斯在悲剧艺术上的巨大贡献，恩格斯称他为“悲剧之父”。

索福克勒斯（公元前 496？~ 406）他是一位赋有高度艺术才华的悲剧诗人，出生于雅典西北郊科罗诺斯乡。他的父亲索菲罗斯是一家兵器制造厂厂主。家境殷实。因此索福克勒斯受过良好的教育，特别是在音乐和体育方面受过严格的训练，他的音乐教师是当时著名的蓝普洛斯。后来，索福克勒斯在音乐和体育比赛中曾获得花冠奖赏。他还从政，作过官吏，但一直勤于创作，笔耕不辍。索福克勒斯的身体很强健，嗓子却不够响亮，据说他一生中只演过两次戏，这在当时，剧作家兼做演员是很少见。诗人二十八岁时（公元前 468 年）在戏剧比赛中首次战胜埃斯库罗斯。这之后大约二十七年，索福克勒斯才在戏剧比赛中输给欧里庇得斯。他一生共获得了二十四次奖赏。索福克勒斯在六十年左右的创作活动中，写了一百三十出剧，流传至今的只有七部完整的悲剧。诗人死于公元前 406 年，据说当时雅典和斯巴达正在进行战争，交通阻塞，诗人的遗体不能归乡安葬。斯巴达将军吕珊德洛斯特意下令停战，让雅典人把诗人安葬在阿提卡北部的德刻勒亚附近。诗人的坟头立了一个善于歌唱的人头鸟的雕像。

在雅典，公元前五世纪是一个充满了战争，充满了政治、经济矛盾的动荡时期。然而，对于当时的历史大事，索福克勒斯的作品中却没有直接的反映。他的作品反映的是公元前五世纪中叶的时代风尚，即伯里克利斯时代的风尚：提倡民主精神，反对君主专制，鼓吹英雄主义思想，重视人的才智和力量的福克勒斯，温和的民主思想，如同当时一般的雅典人一样。但他的世界观又是很矛盾的，既相信神又相信人的力量。索福克勒斯在其悲剧作品中侧重于描写人而不是神，这同他的世界观并不完全一致。索福克勒斯作为雅典民主政治繁荣时期意识形态最完善的代表人物。

索福克勒斯的悲剧深刻地表现了人们主客观之间的冲突。在这种冲突之中，人们独立自主地选择自己的道路，根据自己的原则去解决问题，他塑造的悲剧英雄在一般雅典人的水平之上，是理想的人物，这种人物对群众具有教化作用。索福克勒斯善于在人物自身的成长过程中塑造人物性格。悲剧英雄即使在艰难的命运之中，也不会失去坚强的性格，相反地，他们反抗命运的决心，随着命运残酷性的加强而愈发显现出来。这一特点在他的著名悲剧《俄狄浦斯王》中获得最充分的反映。

《俄狄浦斯王》的主题最充分的反映。是揭示俄狄浦斯个人的命运问题，这同表现“家族诅咒”观念的《俄瑞斯忒亚》不同，俄狄浦斯的命运比俄瑞斯忒亚更为残酷。为了预防那杀父娶母的“神示”成为事实，他离开了科任

托斯的王宫，逃到忒拜城来。然而事实上科任托斯的国王是他的养父，他的亲生父亲正是忒拜的国王。由于一时的争执，他在路上打死了他的亲生父亲。后来，他又猜中了人面狮身妖怪的谜语，替忒拜人解除了灾难。因此，他成为忒拜的国王，并娶他的母亲为妻。不幸的俄狄浦斯再次难逃厄运。他在不知不觉中犯了杀父娶母之罪。不久忒拜城又遭天灾，关心人民疾苦的俄狄浦斯尽力为人们寻求消灾解难的办法；可是他杀父娶母的行为终于逐渐暴露出来。当这件事被完全证实以后，俄狄浦斯便亲手刺瞎双眼，实行自我流放。俄狄浦斯虽然有着顽强的性格敢于同困难作斗争，但命运似乎有意捉弄他，一时把他捧得很高，一时又使他摔得很惨，他的一切努力都无法改变其命运注定的生活道路。

索福克勒斯的悲剧创作使悲剧艺术达到完美的境界。他着重写人，而不着重写神。他善于描写人物，三言两语，就把人物写得栩栩如生。他塑造出形形色色的人物，每个人物都具有鲜明的个性。写人的时候，他还特别喜欢采用对照的手法，通过彼此映衬，显出不同的个性。索福克勒斯尤其善长戏剧布局，他特别讲究情节的整一，重视戏剧内部的联系。他的悲剧结构复杂、严密而又和谐，情节的发展总是越来越紧张。索福克勒斯的另一手法就是在情节安排上的对照，比如在悲惨事件将要发生之前，引起一点欢乐气氛，以加强戏剧效果。

在索福克勒斯的剧作中，早期作品可以使我们感受到一种摹仿埃斯库罗斯的夸张风格，逐渐地，剧作中又流露出一种矫揉造作的风格，到最后他终于找到一种适合表现人物性格的独特风格：朴质、简洁、自然、有力。这种风格还体现在剧作的对话利落、紧凑、巧妙。特别是在《安提戈涅》中，有很多诡辩的言词，巧妙的争论。

索福克勒斯对于戏剧艺术的发展在其他方面还有很多贡献。他把演员人数从两个增加到三个，剧中人物的增多，使对话和剧情复杂化，人物的性格从多方面反映出来。索福克勒斯进一步打破埃斯库罗斯的“三部曲”形式，将故事叙述成三出独立的悲剧，使每出戏剧的情节更为复杂，结构也更为完整。就剧情结构而言，索福克勒斯远远超过另外两位古代希腊悲剧诗人。

欧里庇得斯（公元前 485？～406）他是古希腊三大悲剧家的第三人，被称为“舞台上的哲学家”。公元前 485 年与 484 年之间的冬天，出生于拥有土地的贵族阶级家庭。欧里庇得斯的父亲，是阿提卡东岸佛吕亚镇的公民。因为他年轻时曾象所有贵族的子弟一样参加过敬奉阿波罗的歌舞队和火炬游行。欧里庇得斯少年时学习过摔跤与拳击，并且在雅典和阿琉西斯的运动会上得过奖。他还练习过绘画，他的美术作品曾被文物搜集家在梅加腊发现。他还是第一个拥有大藏书室的雅典人。他极少参加公共活动，由于很早就醉心于哲学，欧里庇得斯被人们认为是一个恬静的惯于沉思的学者。可他并不是一生都过着恬静的生活，他服过长期的兵役。欧里庇得斯晚年由于反对侵略战争，对神产生怀疑，受到雅典当局的迫害，只好于公元前 408 年流亡马其顿。公元前 407 年与 406 年之间的冬天客死于马其顿。

欧里庇得斯从十八岁起开始写戏，但直到公元前 455 年他三十岁的时候才有机会参加戏剧比赛，那次他完全失败了。此后二十年内他很少写作。但经过了那个时期后，他又创作了很多戏剧，欧里庇得斯一生共创作了九十二部戏剧，流传到今天的有 17 部悲剧和一部“羊人剧”（《圆目巨人》）。他一生只得过六次奖赏。

欧里庇得斯和索福克勒斯生活在同一时代，但是他们的思想意识有着很大的区别。欧里庇得斯由于受诡辩学说的影响，对神话产生怀疑，把神表现成不道德和荒谬的东西。在他看来，人们的命运不受神的支配，而取决于人类自己的行为。欧里庇得斯虽然赞成民主政治，可是对于当时雅典的民主制度却并不满意。因为这种制度导致富者愈富贫者愈贫的“马太效应”。他憎恨有钱人的贪婪无耻，反对侵略战争，抨击男子的不道德行为，为妇女得不到自由平等而鸣不平。

在欧里庇得斯的悲剧中，两性问题和家庭问题得到很大关注，并占有显著的地位。个人恶劣的思想感情和奢靡的生活作风被无情地暴露出来。在他现存的十八部戏剧中，三分之二是以妇女作为主要人物并对其心理状态进行细致描绘的。《美狄亚》（公元前431）就是诗人最有代表意义的作品。

《美狄亚》这部悲剧叙述的是美狄亚因被她的丈夫伊阿宋遗弃而杀死他们的两个孩子的故事，它体现了欧里庇得斯的基本创作特征。美狄亚是一个热情似火的女子。为了爱情，她背叛自己的家庭，杀死自己的兄弟，帮助伊阿宋窃走她父亲的金羊毛，然后和伊阿宋结婚。后来，伊阿宋为了争夺王位，又利用美狄亚的力量谋杀了她的叔父，而最后在争取科任托斯的王位继承权时却反而将她遗弃，和科任托斯的公主结了婚。由于失去了自己的丈夫，美狄亚恼羞成怒，悲愤难忍。在谋害伊阿宋的新妇之后，又亲手杀死了她和伊阿宋的两个孩子。这是一种被仇恨点燃的极端的报复行为。但诗人对美狄亚的处境是表示同情的。美狄亚深受屈辱和迫害，杀子之事乃是出于不得已而为之。欧里庇得斯在她身上展开了一幅惊心动魄的心理描绘：一方面是对伊阿宋的无法遏制的愤怒，另一方面是对孩子们的真挚的母爱，她是处在极度痛苦之中的。

《美狄亚》所揭示的妇女地位问题，是以往的悲剧诗人所不曾反映的。其他如对女性心理的细致描绘，借助登场人物甚至奴隶的嘴表示作者的意见以及对许多问题的探讨等，都是对以往悲剧的创新。而这些东西在悲剧竞赛会上难于被接受，叫座不讨好，结果这出名剧只获得三等奖。

欧里庇得斯的悲剧创作方法有许多独特的地方。比如他喜欢在“开场”里面说出整个剧情的发展概况，有时又以神的突然出现作为戏剧收场的手段。这种手段既容易解决布局中的困难，也适合雅典观众的兴趣。欧里庇得斯的剧中的一种装饰。因为合唱队有时甚至阻碍剧情的发展，在后来的作品里。欧里庇得斯干脆让合唱队和剧情脱离联系了。

欧里庇得斯的风格比较华丽，语言流畅，他的对话的散文化的趋势，接近口语，十分自然。但他对于戏剧的结构不甚注意。他的布局有许多是穿插式的，很松散。

希腊悲剧发展到欧里庇得斯时期，就形式而论，已经相当完美了。随着悲剧内容的革新，他在创作方法上两点重要的贡献，即写实手法和心理分析。另一突出的成就是欧里庇得斯还创造了一种新型悲剧形式，有浓厚浪漫情调和闹剧气氛。这种新型悲剧为后来的“新喜剧”（世态喜剧）开了先河。欧里庇得斯在着重人物心理分析的同时也加入了悲剧的计谋成分。

欧里庇得斯的创作标志着旧的“英雄悲剧”的终结。索福克勒斯曾说，他按照人应当有的样子来描写，欧里庇得斯则按照人本来的样子来描写。这句话一语道出了古希腊悲剧的发展。埃斯库罗斯和索福克勒斯的人物绝大多数是理想化的英雄人物。欧里庇得斯悲剧中的神话人物与他的时代中的普通

人则相去不远。欧里庇得斯对后代文学的影响比他的两位前辈诗人大得多，虽然古代希腊悲剧到了欧里庇得斯时已经衰落了，但衰落的根本原因却是因为雅典“黄金时代”的终结。

狂欢歌舞剧 ——古希腊早期喜剧

古希腊喜剧和古希腊悲剧一样，也起源于祭祀酒神时表演的民间歌舞。

古希腊农民在葡萄收获时节祭祀酒神狄俄尼索斯。在这个盛大的节日里，人们化装成鸟兽，举行狂欢游行和表演欢乐的歌舞。这种表演形式便是后来喜剧的雏型。

“喜剧”一词在希腊文里为 komoidia（科摩狄亚），意思是“狂欢歌舞剧”。是公元前六世纪初，希腊梅加腊喜剧的前身。一种描写神话故事和日常生活的滑稽剧，这种剧有时讽刺个人。据说，梅加腊人苏萨里翁曾于公元前 580 年至 564 年之间把梅加腊滑稽剧介绍到雅典乡区伊卡里亚，这种具有诗的形式和戏剧合唱队的滑稽剧。这就是原始的喜剧。由此可见，喜剧的起源比悲剧（公元前六世纪末叶）早得多。

公元前六世纪末年，雅典人第一次在酒神剧场表演由苏萨里翁介绍来的“喜剧”。直到公元前 487 年，雅典城才在酒神大节上正式上演出喜剧。（悲剧是在公元前 534 年第一次正式上演的。）喀俄尼得斯在那一年的喜剧比赛中获得奖赏，他是第一个正式被承认的喜剧诗人。到了公元前 441 年，雅典又开始在勒奈亚节上演喜剧。

古希腊喜剧取材于现实生活，情节是虚构的。同悲剧比较起来，喜剧中的人物比悲剧多一些，但同时说话的人物一般也限于三人。喜剧采用日常语言。合唱队在喜剧中不及在悲剧中重要。队员是二十四人，往往分成两个小队，各自代表斗争的一方。喜剧越往前发展，合唱队越显得不重要，队员人数也逐渐减少，到后来只剩下几个人。其他如服装，道具等也比较复杂和多样化。喜剧中的时间和地点也可以有较多的变化。总的说来，喜剧的创作方法比悲剧自由得多。

由于历史发展的情况前后有所不同，古代希腊喜剧的面貌不断变化。因此有早期喜剧、中期喜剧和后斯喜剧之分。早期喜剧产生于雅典的民主时代，丰富的政治生活给作家提供了丰富的创作题材，因此早期喜剧多半是政治喜剧。作者可以指名道姓辱骂或讥讽政府当局或其他显要人物，这是早期喜剧一个非常突出的创作特征。随着民主政治的衰落，古代希腊喜剧的内容发生了变化。中期喜剧大都以戏弄宗教或哲学为其主题，家庭问题和爱情问题也多少有所涉及。它有时也批评政治生活，但这不占重要地位。后期喜剧则一般以爱情和家庭关系为主题，脱离政治，不重视社会矛盾，把创作局限在个人生活和家庭琐事之中。

古希腊喜剧的分期是：公元前 487 年至公元前 404 年为早期喜剧；公元前 404 年至公元前 322 年左右为中期喜剧；公元前 322 年至公元前 120 年左右为后期喜剧。

早期喜剧由于享有充分的批评自由，因此能对政治、社会、宗教、道德、文学、哲学等采取讽刺和批评的态度。政治上的权势人物和社会上的著名人士成为受攻击的主要对象，因此喜剧受到这些人的反对。公元前 416 年颁布的叙刺科西俄斯法案，剥夺了喜剧的批评自由。早期的喜剧除了政治讽刺剧和社会讽刺剧外，还有神话剧和世态喜剧。

早期喜剧的结构比较松散，主题思想主要在“对驳场”中表现，对驳场是喜剧的核心。斗争的一方获胜后，是一些欢乐的场面，显示胜利的成果，

最后以宴会或婚礼结束。早期喜剧中有“插曲”，合唱队队长往往在插曲中代表诗人发表政治见解和个人牢骚，剧中人物有时候也代表诗人说话。

早期喜剧有许多作家。公元前五世纪雅典产生了三大喜剧家：克刺提诺斯（公元前 484？～419？）、欧波利斯（公元前 447？～411？）和阿里斯托芬。阿里斯托芬是三大喜剧家中最杰出的喜剧诗人。

阿里斯托芬（公元前 446？～公元前 385？）“喜剧之父”阿里斯托芬约生于公元前 446 年的雅典库达忒奈翁区，族名潘狄俄尼斯。据说，诗人的父亲腓力从雅典的盟邦罗得岛迁居雅典，并在雅典取得公民权。阿里斯托芬受过良好的教育，对希腊文学艺术十分熟悉。他交游很广，苏格拉底和柏拉图都是他的好朋友。阿里斯托芬的第一出喜剧《宴饮者》（已失传）于公元前 427 年上演，得次奖。阿里斯托芬一生共写了四十四出喜剧，流传到今天的只有十一部。他有三个儿子，他们叫腓力、阿刺洛斯和尼科斯特刺托斯。诗人的最后两出喜剧：《科卡罗斯》和《埃俄罗西孔》，是替阿刺洛斯写的，他想把二儿子作为一个喜剧诗人介绍给雅典人。后来，他这三个儿子都成了中期喜剧诗人。阿里斯托芬约死于公元前 385 年，柏拉图为友题写的墓志铭是：

美乐女神在寻找一座不朽的神殿，
他们终于发现了阿里斯托芬的灵府。

阿里斯托芬的喜剧题材涉及当时一切重大的政治问题和社会问题，反映雅典奴隶主民主政治危机时期的思想意识。阿里斯托芬从雅典自耕农和城市小资产阶级的利益出发，坚决反对雅典和斯巴达发生内讧。他希望人民当家作主，不要“叫人牵着耍”。在伯罗奔尼撒战争期间，阿里斯托芬不满意他的内政外交，因此不断地对他进行尖锐的攻击。这在《阿卡奈人》和《骑士》中表现得最突出。

《阿卡奈人》的创作背景为：已经持续了六年的伯罗奔尼撒战争使整个希腊笼罩着战争气氛，人们正在遭受巨大的苦难，渴望和平。遭受战争创伤的阿卡奈人只知道斯巴达的军队蹂躏了他们的田园，却不知道战争的责任究竟应该由谁来承担。因此，他们在公民大会上不允许任何人谈媾和之事，极力主张复仇。勇敢机智的阿提卡农民狄开俄波利斯也参加了大会，他反对阿卡奈人的主张。经过激烈的辩论之后，一半人主张同斯巴达议和，另一半人仍旧坚持战争。主战派的将领拉马科斯奉命迎战斯巴达，主和派的代表狄开俄波利斯则去参加象征和平的“大酒钟节”宴会。结果，拉马科斯身负重伤，大败而归；狄开俄波利斯却喝得醺醺大醉，扬扬得意地回来。这一鲜明的对照，体现出阿里斯托芬和平远远胜于战争的观点。

《骑士》是阿里斯托芬最尖锐、最有力的政治讽刺剧。在剧中刚刚获胜归来的克勒翁被阿里斯托芬比作德谟斯（意即“人民”）的家奴，这家伙不但欺骗主人，还压迫另外两个家奴——尼喀阿斯和狄摩西尼。诗人安排一个腊肠贩揍他一顿，并且夺去他的管家职位。腊肠贩在获胜之后，从一个投机分子变成一个正派人，把昏庸的德谟斯放在锅里一煮，使他返老还童。阿里斯托芬这样安排结局是想使雅典人恢复抗击波斯侵略时的爱国精神。这是他对雅典公民的希望。

阿里斯托芬以挽救城邦、教育人民为自己的责任，他坚决反对内战，抨击雅典战争的煽动家是个“有强烈倾向的诗人”。因此他的喜剧具有严肃的生活目的，作品的斗争性很强。诗人还怀念雅典早期民主政治，企图恢复马

拉松精神和传统道德，这些都是相当守旧的。阿里斯托芬塑造了各阶层的代表人物。由于他的努力，使奴隶在喜剧中初次占有了重要地位。阿里斯托芬还把一些抽象的概念人格化，比如，他把战争喻为一个咆哮之神，和平化作一个美丽的女子，财富象一个盲目的老人，贫穷用一个可怕的妇人来象征。他还把雅典将军拉刻斯化为一只偷吃西西里干酪（公款）的狗。阿里斯托芬还能用夸张手法以产生喜剧效果，他的喜剧人物都是一种类型，只具有外表上的特征，内心世界没有被揭示出来，人物的个性特征也不明显。作品的结构也很简单、松散，但是剧中穿插的短剧却很有新意。诗人的想象力丰富奇特，风格多样化，喜剧中严肃与诙谐总是交织在一起。阿里斯托芬还惯于采用民间朴素的语言，城市的优雅词句不时穿插其间，剧中有诗。德国诗人海涅说：“阿里斯托芬的喜剧象童话中的一棵树，上面有思想的奇花开放，有夜莺歌唱，也有猢猻爬行。阿里斯托芬的喜剧对后世的文学影响很大，他被称为“古希腊最后一位伟大的诗人”。

过渡中的世态喜剧 ——古希腊后期喜剧

公元前四世纪，雅典由于遭受外力的压迫和内部的动乱，在政治和经济上失去了其原来的重要地位。人民由于不能享受多少自由，对政治变得漠不关心。因此喜剧很少批评政治，只是讽刺宗教、哲学、文学等，其他如家庭生活，爱情故事也偶尔有所涉及。喜剧中的歌队、对驳场、抒情成分都逐渐失去了它们的重要作用。古希腊喜剧逐渐由政治讽刺剧过渡到世态喜剧。中期喜剧就是过渡时期的喜剧。这时期比较著名的喜剧作家有欧部罗斯、安提法涅斯和阿勒克西斯。他们的作品均已失传。

从公元前四世纪末年起，雅典就处于马其顿的压迫之下，完全失去了独立和自由。人民对政治生活已不感兴趣。戏剧津贴制度取消以后，一般穷苦的雅典公民因为没钱很少有机会看戏；多数观众是消闲阶层的人。这样喜剧发生了质的变化，发展成为“后期喜剧”。

后期喜剧与早期喜剧不同不谈政治，不讽刺个人，一般以家庭生活、爱情故事为主题，表达青年男女要求自由的愿望，把生活理想化，冲淡社会矛盾，因此缺乏深刻的思想内容。写爱情时缠绵动人，但没有色情描写，作品是健康向上的。后期喜剧中的人物大多是世俗人物：浪荡子、食客、士兵、厨师、商人、奴隶、妓女等。这些人物性格鲜明、逼真，但都脸谱化。如吝啬的父亲，机智的仆人。后期喜剧结构简单，一般都通过“发现”场面使剧情转向顺境，情节是合乎情理的但缺少戏剧成分。喜剧中采用日常语言，明白清新，相当雅致，剧中滑稽可笑之处一般都是由情节与性格造成的，逗乐的笑话很少。

后期喜剧具有积极的社会意义，喜剧多表现父母关心子女，子女孝敬双亲等内容。它对于后来欧洲戏剧的影响也比早期喜剧大得多。随着内容的改变后期喜剧的形式也有所改变。它通常分为五个部分，在各部分之间有时也加入合唱插曲，但它们和剧情的发展一般没有什么关系。

后期喜剧作家比较著名的有菲勒蒙（公元前 363 ~ 263），狄菲罗斯（公元前 340 ? ~ 292 ?）和米南德。米南德是后期喜剧作家中最杰出的一位。雅典的勒奈亚戏剧节举行到公元前 150 年结束了，那一年仍然有新编的喜剧上演。公元前 120 年酒神大节在雅典降下了帷幕，随即，古希腊喜剧的历史宣告结束。

米南德（公元前 342 ~ 292）出身于雅典富裕家庭。中期喜剧作家阿勒克西斯是他的叔父，教过他写戏。米南德是亚理斯多德继承者忒俄佛里斯托斯的关门弟子，他和哲学家伊壁鸠鲁是朋友。米南德在公元前 322 年首次参加喜剧比赛。他一生共写过一百零五出喜剧，得过八次奖赏。他的作品中流传下来的完整剧本有两部，即《恨世者》和《萨摩斯女子》。

《恨世者》（公元前 317），描写一个老农的孤僻性格及其转变的过程。老农认为，人们的一生不过只是各自为己而不顾别人地生活着，因而他独自经营一点家业，不和别人来往，甚至把妻子逼走，让她同前夫所生的儿子歌吉阿斯在一起过着穷苦的生活，只把女儿美莱英和一个老奴留在他的身边。有一天，老农掉到井里去了，幸亏歌吉阿斯把他救了出来。这件事使他改变了对于人生的看法。于是，他把财产分给歌吉阿斯一半，并让他做美莱英的保护人，为她物色丈夫。恰好有一个叫苏斯特拉妥的青年向歌吉阿斯表示，

希望娶美莱英为妻。于是歌吉阿斯成全了他们的婚事。同时，苏斯特拉妥也请求他的父亲把他的妹妹嫁给歌吉阿斯。最终两对青年顺利结合。

这部喜剧属于米南德早期的作品，还不够成熟。除了老农的性格比较圆满外，其他人物性格都很抽象，真正的戏剧冲突没有建立起来。但作者在这部剧中却非常强调喜剧的规劝作用，认为人们无论是穷是富，只要安分守己，就会获得终生幸福。

在米南德几部残存的作品中，《公断》保留下来的内容最多，约占原作的三分之二。它描写一个遗弃婴儿的传统故事，分为五部分。故事发生在主人公的住宅外边。这部喜剧通过讲述一对青年夫妇之间的矛盾，教导人们如何处理婚姻问题和家庭关系问题。喜剧的故事情节很动人，戏剧冲突相当尖锐，但不足的是矛盾的解决比较顺利。在这部喜剧里，妇女和奴隶都占有显著的地位。

同样，处在希腊化时期，米南德对于当时重大的政治社会问题显得不如阿里斯托芬那么关心。他的创作目的在于劝善规过，提倡平等、宽大和仁慈，反对自私、狭隘，企图调和阶级矛盾。

米南德的作品以性格描写取胜，人物的性格推动情节的发展。他的喜剧结构比较松散，语言优美、清新，诗体明白如话，接近散文，对话适合人物的性格、身份和年龄。

希腊的后期喜剧在米南德手里已经达到了完善的境界。动人的故事、生动的人物，精心的语言使米南德在古希腊戏剧已经衰落的时候，还拥有许多的观众和崇拜者。他的作品不仅是罗马喜剧家争相模仿的对象，对于后来欧洲各国喜剧的发展影响也很大。

古希腊喜剧的承传和变异 ——古罗马喜剧

在欧洲戏剧史上，古代希腊人写下了辉煌灿烂的第一页。古罗马戏剧也以它悠久的历史和辉煌的成就在欧洲戏剧史上占有重要的地位。但是，古罗马没有形成象公元前五世纪希腊戏剧那样繁荣的局面。罗马历史上也未曾出现象公元前五世纪雅典那样的戏剧“黄金时代”；古罗马连绵不断的战争使人民日益贫困，文化水平低下；罗马政府不提倡戏剧，剧作家和演员也得不到尊重；在希腊学习的罗马剧作家的作品没有独创性；一般罗马人也不喜欢看戏，所有这一切都妨碍了古罗马戏剧艺术的发展和提高。

古罗马戏剧萌芽于远古时期对农神萨图尔努斯的祭祀。农民庆祝丰收时，常和着菲斯克尼曲调互相嘲弄，这种曲调具有戏剧对话的性质。公元前364年，为了祛除瘟疫。埃特鲁里亚人到罗马表演舞蹈，后来这种舞蹈发展成为集音乐、歌舞、戏谑于一体的杂剧，促进了古罗马戏剧的形成。

在希腊戏剧传入之前，罗马已经产生了多种民间戏剧，虽然艺术质量都不高，但它对罗马真正的文学戏剧却有很显著的影响。许多罗马文学戏剧都包含着一些罗马民间戏剧的特征。

在罗马最流行的民间戏剧是阿特拉笑剧和拟剧。阿特拉笑剧，常常表现一些简单的滑稽可笑的乡村生活故事，很精短。演员表演时戴着面具，并随时可作即兴表演。剧中人物脸谱化，如容易受骗的糊涂老人、蠢汉、贪食者和好吹牛的人。这种笑剧和后来在意大利出现的即兴喜剧很相似。罗马拟剧在罗马帝国时代获得了高度的发展，拥有不少作家和演员。在拟剧发展的初期，它只表现一些简单的场面，上场人物不多，而且不定型。有丰富的舞蹈和音乐相伴，它特别注重生动活泼的表演神态和各种拟人的动作。后来，拟剧表演又在有力的夸张和轻松愉快的幽默中，夹杂进尖锐的社会讽刺，甚至连皇帝和神灵也成了它的攻击目标。这种情况是罗马统治者不能允许的，因此拟剧遭到迫害和禁演，逐渐衰落下去。

各种民间戏剧的来源虽不相同，形成和发展的时间也有先有后，但都是从民间庆祝会中产生出来的，有着悠久的历史。在农村播种、收获和其他节日里，人们欢欣鼓舞，表演各种文艺节目，戏剧便在这样的条件下应运而生。

公元前三世纪上半期，罗马人开始拥有自己的文学戏剧。这时的罗马戏剧家，并没有什么社会地位，也不全是罗马人。他们大多是意大利人，或是已获自由的外部奴隶。据说，罗马的第一位戏剧家安德罗尼喀斯（公元前284？~204？）就是希腊的奴隶。公元前240年，罗马人庆祝第一次布尼战争胜利的时候，安德罗尼喀斯受命将希腊戏剧改编成罗马戏剧上演。罗马戏剧从此宣告诞生。

罗马的第二位戏剧家是尼维厄斯（公元前270？~201？），他也不是罗马人，而是南意大利人。他也写一些希腊戏剧，喜剧数目较多。他的喜剧富有强烈的舞台动作，粗野狂欢的喜剧因素和有力的戏剧效果，对后来的罗马喜剧影响很大。他还利用罗马的历史传说进行戏剧创作，被认为是罗马历史剧的创始人。

公元前三世纪末到二世纪中叶，罗马喜剧达到了繁荣时期。这段时间被称为罗马戏剧的“黄金时代”。这段时期产生了许多喜剧作家，可惜他们的作品大都失传，只有普拉图斯的二十部喜剧和泰伦斯的六部喜剧流传下来。

普拉图斯和泰伦斯标分别志着罗马喜剧发展的两个不同的阶段。他们虽然同属于希腊后期喜剧的摹仿者和继承人，但在许多方面的表现很不相同。普拉图斯的喜剧富有民主精神、民族特征和民间色彩，生动活泼而有力量；泰伦斯的喜剧则接近希腊后期喜剧，文学趣味较高，在一定程度上反映他的贵族倾向。这种不同和罗马历史的发展关系很大。

在泰伦斯以后，罗马喜剧便逐渐衰落下去。虽然有些喜剧作家力图沿着普拉图斯的创作道路继续前进，但他们的成就却很有限。从公元前一世纪开始，罗马盛行的就不再是喜剧，而是文学形式较以往为高的阿特拉笑剧。不过，不久以后，这种戏剧的地位又被罗马拟剧所代替。

普拉图斯（公元前 254？～184）罗马第一位有完整作品流传至今的喜剧作家，也是罗马最重要的一位戏剧家。出身于翁布里亚富裕平民家庭，职业是舞台管理人。他精通舞台知识，并在创作中充分利用了这些知识。因此他的剧本反映了他们的文化水平及审美标准，适应当时罗马一般有民主观念的观众。

普拉图斯创作了许多类型的喜剧，留传至今的只有二十部。普拉图斯以希腊的故事题材作基础，他把希腊喜剧搬上了罗马舞台。剧中物虽然使用希腊名字，但喜剧描写的却是罗马的生活，具有很大的独创性。普拉图斯把希腊喜剧高度的艺术技巧与罗马人民生活中的戏剧因素有机地结合了起来，在雅典社会背景之中，表现罗马社会生活的堕落。婚姻和爱情问题，是普拉图斯最喜欢表现的一个主题。

普拉图斯的人物性格都是很现实的，很少带有抽象性质。在他的喜剧里，奴隶占有重要地位，他们富于幽默和机智。喜剧中的滑稽笑闹和计谋成分，大都是通过他们的言行表现出来的。普拉图斯的民主倾向，并不直接鲜明地在剧中表现出来，而是通过暗示或隐喻加以阐发，有时甚至包含在滑稽笑闹之中。

普拉图斯的喜剧有序幕或尾声（有时两者都有），它们被用来向观众说明作者是谁或解释题材。序幕有的是独白，有的是对话。在他的作品中，还有丰富的抒情演唱。歌唱中有独唱也有合唱。普拉图斯的剧作结构比较松弛。他的笔墨主要集中在描写人物性格、滑稽可笑的场面以及奴隶们奔走呼号的强烈动作上。戏剧语言丰富多彩，有的是诗，有的是俚语，有的庄严，有的诙谐。独白和旁白也是普拉图斯常用的一种表现形式。

普拉图斯现存的作品大多是滑稽喜剧。《孪生兄弟》是他最有代表意义的作品。写的是一个西西里的商人，生下了一对孪生兄弟，其中之一从小就被偷走，另一个长大以后去寻找他的兄弟。当他到达兄弟住的地方，他被他的兄弟的妻子和周围人们误认，于是笑话百出，错误频生。《孪生兄弟》（公元前 186）的基本情节后来被莎士比亚借用，创作了《错误的喜剧》。

普拉图斯另一部著名的滑稽喜剧是《撒谎者》（公元前 191）。索多勒斯是雅典年轻人卡利多罗斯家里的奴隶。因为这位少主人爱上了妓女芙丽西姆而又无钱将她从娼主手里赎买出来，眼看她将被卖给马其顿的一个军官。索多勒斯运用智慧，让卡利多罗斯娶得芙丽西姆。索多勒斯原本计划从卡利多罗斯的父亲或别的人那里弄一笔钱来偿付娼主的赎金；但是这个计划却不容易实现。恰好此时，马其顿军官令他的奴隶携款前来领取芙丽西姆，索多勒斯便佯作娼主的仆人将钱收下，嘱咐对方回头再来领人。而他却串通另一奴隶将芙丽西姆送给卡利多罗斯。喜剧中充满滑稽笑闹的场面，一切都围绕

着索多勒斯的活动进行。

索多勒斯作为一个著名的仆人形象，为莫里哀后来创作仆人形象提供了榜样。这位法国戏剧家还从普拉图斯手中借用过《一坛金子》（公元前 194）的故事题材创作了《吝啬人》。《一坛金子》对守财奴的心理作了很好描绘，喜剧中有些场面气氛相当动人而严肃。

普拉图斯最有代表意义的严肃喜剧是反映了战乱年代真实情况的《俘虏》（公元前 188）。老年人赫吉俄原来有两个儿子，一个在四岁时被人偷走，另一个菲诺波勒麦斯后来也失踪了。当发现后者被人俘虏去了的时候，赫吉俄从那里买回两个俘虏，以便将自己的儿子交换回来。这两个俘虏是菲诺克拉特斯和他的奴隶丁大拉斯。为了使主人获得回家的机会，他们两人便互换了主奴的地位。不料赫吉俄让菲诺克拉特斯回去以后，有人泄露了他和丁大拉斯之间的秘密。因此，赫吉俄大怒，处罚丁大拉斯去作矿工。最后菲诺克拉特斯将菲诺波勒麦斯和从他家逃走的一个奴隶带来，这个奴隶说出了丁大拉斯便是他偷走的赫吉俄的儿子的秘密。

这部喜剧的人物比较抽象，缺乏血肉。但它为后来许多喜剧的题材提供了源泉，尤其受到欧洲各国启蒙戏剧家的重视。

泰伦斯（公元前 190？～159）生于非洲的迦太基。幼年时作为议员泰伦斯·卢卡努斯的奴隶来到了罗马。开明的主人很赏识他的才华，让他受到良好的教育，并给了他人身自由。

泰伦斯生活在罗马贵族青年之间，他所创作的喜剧迎合贵族的口味，因此在罗马观众中的传播受到一定的影响。泰伦斯在短短的一生中共写了六部喜剧，全部保存到现在。

泰伦斯创作出一种严肃体裁的喜剧，其中保存并发扬了希腊后期喜剧的特征，也贯串着他自己的思想意识和时代特征。他的喜剧精炼，文体优美，人物性格突出，结构形式完整。和普拉图斯不同的是泰伦斯极力避免表现粗野胡闹的东西，同时也不在序幕里提示剧情发展的梗概，使观众的兴趣一直保持到剧情的结束。但他的喜剧缺乏活力，远离了罗马民间戏剧的传统。

严肃体裁的喜剧《婆母》（公元前 165）是泰伦斯最有代表性的作品。这部喜剧主要通过一个青年企图遗弃妻子的故事来表现他母亲的为人。在结婚以前，巴姆菲拉斯曾经和他的妻子发生性关系，但婚后尚未同居就因事外出，并和妓女巴吉丝苟合在一起。他的妻子怀有身孕，岳母便将女儿接回家去，加以秘密看护，以免外人知道。巴姆菲拉斯没有想到自己就是孩子的父亲，因而拒绝和妻子团圆。他的岳母曾为此事争和他吵，他的父亲对他的母亲也产生了误会，以为媳妇回家居住是因为受不了婆母的折磨。最后，巴吉丝将巴姆菲拉斯送给她的戒指拿出来作证，说明它是他的妻子从前赠送给他的纪念品，这便使巴姆菲拉斯知道，他的妻子就是从前和他发生过关系的女子，他终于肯定了他们两人的夫妻关系。

这部戏剧气氛一直相当严肃，没有滑稽笑闹的成分，最后以一个团圆的结局结束。剧中人物性格很鲜明，作者根据自己的伦理道德观念对婚姻问题和家庭关系问题作了严肃的处理，显示出泰伦斯强烈的宣教意图。

泰伦斯还有一部名剧就是《佛尔缪》（公元前 161）。它描写寄生者佛尔缪运用策略成全两对男女青年的婚姻的故事。剧作家非常巧妙地使两个故事平行发展，最后以一方的圆满结局去解决另一方的困难。该剧明显减少了严肃气氛而具有充沛的活力。加强了机智和计谋成分。主人公佛尔缪聪明机

智，乐于助人，妙趣横生。莫里哀利用《佛尔缪》的题材写了《司卡班的诡计》，利用《两兄弟》的题材写了《丈夫学堂》。高超的写作技巧和缺乏力量的贵族习气是泰伦斯剧作的两大特点。总起来看，泰伦斯的作品是启蒙时期严肃喜剧和感伤喜剧的楷模。

戏剧创作的总结与评价 ——古希腊古罗马戏剧理论

古希腊戏剧理论

公元前五世纪，阿里斯托芬在他的喜剧《蛙》里，评论埃斯库罗斯和欧里庇得斯的戏剧，认为他们两人艺术各有千秋，但埃斯库罗斯的作品更富于教育意义。

公元前四世纪，柏拉图攻击诗人逢迎人性中卑劣的部分，摧残理性，使它失去控制情感的作用。亚里斯多德则认为诗表现普遍真理，悲剧能陶冶性情，于人有益。

希腊化时期的评论家提出以早期的诗为典范。公元1世纪，狄俄·克律索托摩斯著有《比较》一文，评论三大悲剧诗人的作品，这是古希腊最后一篇重要的文艺批评。

.....

戏剧理论拥有悠久的过去，却只有一段短促的历史。

众所周知，对戏剧形式诸基本要素的一切认真研究，都是以亚里斯多德的《诗学》为依据的。

亚里斯多德（Aristoteles，公元前384—322年）出生于马其顿的斯塔革拉城，其父尼科马科斯为马其顿的御匠。亚里斯多德幼年丧父，但受过良好的教育，十七岁时来到雅典，师从柏拉图，在其门下受教二十年。柏拉图死后，他受马其顿王腓力之聘，教授太子亚历山大读书。亚历山大即位后，他重赴雅典，在吕克翁学院著书，讲学。《诗学》大概就是这时写成的。马其顿王亚历山大死后，由于亚里斯多德有亲马其顿之嫌受到非难，于公元前322年逃离雅典，同年客死优卑亚岛。

亚里斯多德的《诗学》写在古代希腊戏剧创作已经走向衰落的时候，其中对于戏剧艺术，特别是悲剧艺术，作了详细的阐述，其雄辩的理论体系，可以说前无古人。

《诗学》（原名《论诗的》，即《论诗的艺术》，应译为《论诗艺》），是欧洲美学史上第一篇最重要的文献，并且是马克思主义美学产生以前主要美学概念的根据。《诗学》所涉及的问题很广泛，有些是文艺理论上的根本问题。《诗学》现存二十六章，主要讨论悲剧和史诗，共分成五个部分。

《诗学》首先探讨了艺术的本质问题。象他的老师柏拉图一样，亚里斯多德认为艺术的本质是“摹仿”，但是亚里斯多德的摹仿说和柏拉图的摹仿说有着本质的区别。柏拉图认为可感觉的实物世界并非真实世界，而是“真实存在”或理性世界的影子，因此艺术是对“摹仿品”的摹仿，即艺术没有真实性。亚里斯多德则认为实物世界即是真实世界，因而摹仿这种世界的艺术也具有真实性。他认为，摹仿也是创作，摹仿的对象是“在行动中的人”，最好是比实在的人要理想的人。亚里斯多德主张，艺术应该是艺术家根据自己的理想在现实事物的基础上进行创造的结果，而不是现实事物的消极的复制品。

亚里斯多德给悲剧下了一个定义：“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，借怜悯与

恐惧来使这种情感得到陶冶。”这个定义说明了悲剧的性质和表现方法，同时也规定了它的教育作用。

亚里斯多德非常重视悲剧的情节，他指出：“整个悲剧艺术包含‘形象’、‘性格’、情节、言词、歌曲与‘思想’。”而这“六个成分里，最重要的是情节”。亚里斯多德还强调情节的整一性。他指出：“情节既然是行动的摹仿，它所摹仿的就只限于一个完整的行动，里面的事件要有紧密的组织，任何部分一经挪动或删削，就会使整体松动脱节。要是一部分可有可无，并不引起显著的差异，那就不是整体的有机部分。”

亚里斯多德甚至把组织情节看作是悲剧艺术的目的。实际上，悲剧艺术的目的在他的悲剧定义中就提出来了：“借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶。”组织情节是达到这一目的的艺术手段。

关于“陶冶”一词，历来有各种不同的解释（“净化说”与“渲泄说”）；但悲剧对人们有益这一点却没有人异义。对于“情感”亚里斯多德认为，第一，人是应当有情感的，第二，人的情感是受理性指导的，第三，情感是对人有益的。亚里斯多德认为悲剧能陶冶人的情感，使人获得健康的心理。他非常重视艺术的教育作用。亚里斯多德同柏拉图不同的是，非常尊重古代希腊艺术的成就，柏拉图则认为史诗、悲剧和喜剧给人以种种恶劣的影响。

《诗学》对于悲剧的性质及其各个组成部分谈得比较多，对喜剧则谈得少，但亚里斯多德对于这两种戏剧艺术却同样尊重。他指出：“自从悲剧和喜剧偶尔露头角，那些从事这种诗或那种诗的写作的人们，由于诗固有的性质不同，有的由讽刺诗人变成喜剧诗人，有的由史诗诗人变成悲剧诗人，因为这两种体裁比其他两种更高，也更受重视。”

亚里斯多德谈悲剧时不谈命运，不谈对神的关系。他认为悲剧中英雄人物遭受的苦难，一方面不完全由于自取，另一方面又有几分自取，只是由于人犯了错误，不是由于命运。事情成败取决于人的行为，英雄作事自己担当。他认为命运不过是一种外在力量，把它引入悲剧，会削弱布局的内在联系。

古典主义提出的“三一律”在《诗学》中找不到源头。《诗学》重视戏剧动作的一致性，但是时间的一致，地点的一致则不是亚里斯多德要求的。他在比较史诗和悲剧时说：“就长短而言，悲剧力图以太阳的一周为限，或者不起什么变化。”指的是悲剧演出时间，而不是悲剧故事发生的时间。至于地点的一致，《诗学》里根本就没有提。

《诗学》对于欧洲文艺理论和美学的发展影响是深远的。亚里斯多德带着唯物主义的美学观点，充分肯定文艺的真实性和认识作用；肯定文艺的社会功用；提出摹仿须揭示事物的内在本质和规律；强调有机体的概念；指出文艺创作的根据和理智过程，破除神秘的命运观，这些原则和论点都是正确而有深刻意义的。

人类历史上第一部自成体系的戏剧理论文献《诗学》，由于是一部残稿，其中关于喜剧问题的论述（《诗学》第六章第一句话说：“对喜剧问题以后再谈”），今天我们再也看不到了。现今遗留下来的关于喜剧最早的，最全面的论述，就是佚名者的《喜剧论纲》。此文原名《夸斯里尼阿弩斯短篇》，可以推定出于亚里斯多德之后，一个亚里斯多德学派人士之手。原文不长，十九世纪才得以名世。

《喜剧论纲》套用亚里斯多德的悲剧定义格给喜剧拟定了定义：“喜剧是对于可笑的，有缺点的，有相当长度的行为的摹仿，（用美化的语言），

各种（美化）分别见于（剧的各部分；借人物的动作（来直接表达），而不采用叙述（来传达）；借引起快感与笑来渲泄这些情感。喜剧来自笑。”原文里面，没有对这一定义作进一步阐述，因此属于喜剧特殊性内容的词汇：“可笑的”、“有缺点的”等就失去了理论新意，只是对亚里斯多德定义格的比较笨拙的摹仿。

但《喜剧论纲》中还是有些对喜剧问题精当的论述。如“喜剧和骂不同，因为骂是公开的谴责人们的恶劣品质；喜剧则只采用所谓强调（或揶揄）。”“喜剧的情节指把可笑的事件组织起来的安排”等。

《喜剧论纲》注重实际的喜剧创作技巧。它对于喜剧创作实践中如何引起笑这个关键问题，进行了具体归纳。指出引起笑的基本途径有两条：一是通过言词的运用，二是通过事物的运用。

通过言词的运用而引起笑的方法：用同音异义字；用同义字；用唠叨话；用变形字；用指小字（指在名词前加不适当但又好笑的幼称、蔑称等）；用变义字；用言词的形式（指遣词造句上的错误）。

通过事物的运用而引起笑，有这样一些方法；转化物（丑化之物或美化之物）；骗局；不可能的事；可能而不相干的事；出乎意料的事；人物的贬低；滑稽（手势）舞蹈的运用；一个有权势的人物，选择最不足取的事物，不选择最重大的事物；对话不连贯，并没有下文。

作为现存研究喜剧技巧的第一份较完整材料，《喜剧论纲》没有对喜剧现象作出逻辑严密，条理清晰的总结，更没有达到理论上的升华。但它却比较切实地研究了喜剧中“笑”这个关键问题，归纳了希腊喜剧创作的实践经验，也触及到笑的一些比较本质的美学意义。其中所列举的引起笑的一些方法，在其后千百年的喜剧创作中仍惯用不衰。

《喜剧论纲》中还对喜剧人物作了分类：“喜剧的性格分丑角的性格，隐嘲者的性格和欺骗者的性格。”“丑角”是最能制造喜剧效果的特殊人物；“欺骗者”需要有自以为是、自作聪明的特点，使其在诬欺吹牛中流露出滑稽；“隐嘲者”是“欺骗者”的对手，聪明善辩，但比“丑角”厉害。“丑角”娱人，“隐嘲者”自娱。这三种人物都浸泡喜剧的浓汁，是典型的喜剧性格。这种概括，反映了希腊喜剧的人物格局。

《喜剧论纲》对喜剧语言性质作出了论断：“喜剧的言词属于普通的、通俗的语言。喜剧诗人应当使他的人物讲他自己本地的语言，不应当讲外地语。”这里讲的是语言，实际上已牵涉到喜剧对生活的反映领域。作者强调语言的普通性、通俗性和地方性，既是对希腊喜剧的正确概括，又客观地揭示了喜剧艺术从一开始就与世俗生活不可分割的事实。希腊喜剧比悲剧更侧重于对日常生活的反映，更侧重于通俗化。从《喜剧论纲》开始，后来欧洲的戏剧理论家们不断地论述喜剧在反映对象和反映方式上的特点，直到启蒙运动时期，才有人响亮地提出要拆除悲剧和喜剧在反映对象上的森严界限。

《喜剧论纲》从某种意义上说，是亚里斯多德戏剧理论体系的一个衍生物。它在基本理论线索上承袭了亚里斯多德，在研究方式上侧重于实践经验和戏剧现象的归并。在以后的戏剧理论史上，这类经验性的归纳总结文章不断出现，而象亚里斯多德那样的理论体系则不可多得了。

罗马文艺批评发端于公元前二世纪。当时，有人批评泰伦堤乌斯损坏他所根据的希腊蓝本，缺乏才能，盗用已译成拉丁文的希腊后期喜剧中的场景。泰伦堤乌斯在他的开场诗中为自己辩护，说他是把不同的希腊剧本揉合在一起，并无心剽窃。

贺拉斯主张创造性地摹仿古希腊的经典著作，要求精益求精。公元1世纪，罗马文学衰落。朗吉努斯主张恢复古希腊文学的创造精神。

亚里斯多德之后，戏剧评论界经历了很长一段沉默的时期，贺拉斯《诗艺》的出现打破了这种局面。

贺拉斯（公元前65～前8），古罗马著名讽刺诗人、文艺理论家。出身于意大利南部韦努西亚城一个获释奴隶的家庭。他的父亲是个税务员，略具资财，他小的时候被送到罗马接受贵族教育。贺拉斯20岁赴雅典深造，于公元前44年参加共和派军队，任军团司令。公元前42年共和派军队被屋大维和安东尼击败，贺拉斯弃盾而逃。他后来趁大赫时回罗马，谋得一文书职位，这时他开始写诗。公元前39年，贺拉斯加入迈凯纳斯文学集团，转而拥护“奥古斯都”屋大维的元首制。公元前19年，维吉尔去世后，贺拉斯成为当时罗马最享盛誉的诗人。

《诗艺》不是一篇正式的文艺理论著作，它的名称也不是诗人取的，而是后人加上的。贺拉斯的文艺理论散于他的史诗体书札中，《诗艺》有三部分，分别是致青年诗人福洛普斯的信，致奥古斯都的信和致皮索父子三人的信。《诗艺》是贺拉斯的经验之谈，其中有一部分是专门论述戏剧的。作为古代欧洲继亚里斯多德《诗学》之后的又一部重要文艺理论文献，《诗艺》的内容不如《诗学》丰富，论点也不够深刻。贺拉斯的研究方法也不亚里斯多德的近乎科学的分析法，而往往比较武断。他作为评论家的地位，与其说是凭着自身的成就，不如说是凭着他所起的历史作用。文艺复兴时期的许多评论著作都承袭了他的看法，尤其承袭了他的“规则”倾向，更大程度地限制了作家的独创性。

贺拉斯主张艺术摹仿自然并具有教育作用，指出诗人的愿望在于给人益处或乐趣，即要“寓教于乐”。他认为摹仿自然就是要反映现实生活，作家“要到生活中到风俗习惯中去寻找模型”，并从中汲取活生生的语言。他强调尊重古希腊艺术传统，以希腊悲剧为典范，借用其中的题材，但要在细节上有创新。贺拉斯还强调艺术的完整性和一致性，在创作中要放弃那些不必要的东西，使内容简洁明了，而不致晦涩臃肿，杂乱无章。

贺拉斯特别重视戏剧艺术的独特作用：“情节可以在舞台上演出，也可以通过叙述。通过听觉来打动人的心灵比较缓慢，不如呈现在观众的眼前，比较可靠，让观众自己亲眼看看。”他重视作品的有机整体和完美的形式，但不忽视内容的重要。他重视戏剧的布局，认为结局应是情节的自然发展，而不应请出神来解决剧尾的纠纷。他强调性格、语言要切合人物的年龄、性别和身份。他认为布局、风格、描写、韵律等都要求适当，杀人流血，怪诞变异应由人物叙述而不宜直接表演。贺拉斯还规定一出戏最好分五幕，同时说话的人物不应超过三个，歌队应作为一个演员，与情节配合要恰到好处。古典主义的戏剧理论主要是从他这时承袭过去或引申出来的。

贺拉斯在正面阐述他的文艺观点的同时，也批评了当时罗马的各种不良的文艺现象。他嘲笑一般贵族文人不学无术和妄自尊大的恶习，提倡诗人应有高尚的理想，实事求是的态度和刻苦钻研的精神。其实贺拉斯自己的贵族

思想也很浓厚，他对平民和“庄稼汉”是采取轻视态度的。贺拉斯的文艺观点具有现实主义的倾向。他还针对当时的诗坛上的不良作风和作品的萎靡空洞提出补救办法，但未能奏效。

《诗艺》对后世欧洲文艺理论的发展产生了重要影响，在文艺复兴，古典主义时期被奉为经典著作，写诗的准绳；但往往被人误解，成为僵化的教条，限制了诗人和作家的创作。

“回到希腊去” ——文艺复兴时期的欧美戏剧

文艺复兴是十四世纪到十六世纪欧洲新兴资产阶级反对封建主阶级的一次思想文化运动。它不但复兴了古代文艺，古代文化，资产阶级还借助古代希腊文化中反映现实生活的文艺，朴素的唯物主义哲学和自然科学，对封建制度和宗教势力进行了世俗形式的斗争。古代希腊的这些文化思想，是和中世纪神学格格不入的。“拜占庭灭亡时抢救出来的手抄本，罗马废墟中发掘出来的古代雕像，在惊讶的西方面前展示了一个新世界——希腊的古代；在它的光辉形象面前，中世纪的幽灵消逝了”。

就在这一时期，古希腊，罗马文化又重新受到了人们的高度重视，新兴资产阶级的思想家们纷纷学习希腊文，掀起研究古代文化的热潮。他们打着“回到希腊去”的旗号，声称要把久被淹没的古典文化“复兴”起来。资产阶级召唤古希腊的亡灵，目的不是要重建奴隶制旧文化，而是为了要摆脱封建思想的桎梏，建立起与资本主义生产关系相适应的新意识形态。在这股浪潮中，希腊戏剧的光荣，又回到了欧洲。戏剧舞台上的慷慨陈词，与历史车轮的隆隆转动，从来没有象文艺复兴时期这样呼应得如此紧密，搭配得如此和谐。

文艺复兴时期，戏剧在各国都呈现出一派生机盎然的繁荣景象。

古代戏剧的返照 ——意大利戏剧

意大利是文艺复兴的故乡。人们总是说意大利人有火山爆发型的思想气质，从文艺复兴时期涌现的人才之多以及人才的创造性之强来看，这种在世界历史上少有的爆发力确乎得到了证明。在戏剧方面，意大利的人文主义者把上演古罗马的一些剧本作为创建新型民族戏剧的出发点，使之成为他们在文艺复兴时期的一个重要的戏剧活动内容。

首先被搬上舞台的是公元前二世纪的罗马戏剧家普拉图斯和泰伦斯的喜剧作品。后来一些学者、文人自己也开始动手写一些以暴露和讽刺为主的喜剧。因为对宇宙作了唯物主义解释而被宗教裁判所活活烧死在罗马广场的勇敢哲学家布鲁诺，就曾经写过一个这种体裁的剧本《烛台》。这种出自人文主义学者笔下的喜剧被人们称为“学士喜剧”，不久以后又出现了一些与它相对应的悲剧作品。意大利的喜剧具有一定的生活内容，这是因为它表现出了个人主义的享乐生活；相反悲剧则缺乏重大的时代主题。从第一个比较著名的戏剧家阿里阿斯托（1474—1533）以后，意大利的喜剧出现了两个不同的发展方向；一是表现个人主义和享乐思想，这种作品在十六世纪意大利的喜剧中占绝大多数；一是具有现实主义和社会讽刺因素，其代表作家是马基阿维里（1469—1572）和阿莱廷诺（1492—1556）。

十六世纪意大利的喜剧没有得到多大发展，除了马基阿维里的一部《曼陀罗花》之外，没有其他喜剧创作。象喜剧一样，悲剧也没有什么较好的作品。人文主义者和贵族诗人特里西诺（1478—1550）所写的剧作。是意大利的第一部同时也是最有名的一部悲剧是《索佛尼斯巴》（1515）。它的题材来自罗马历史。女主人公索佛尼斯是迦太基人，原来和王子马辛尼沙订过婚后。又被父亲嫁给了西法克斯国王。这个国王在战争中被俘，马辛尼沙于是和索佛尼斯巴结了婚，以保证她不被囚往罗马。她的去留引起了罗马人的激烈争论，结果还是决定将她作为俘虏带回罗马，马辛尼沙无力改变决议，索佛尼斯巴只好自杀了。这个悲剧虽然具有爱国主义的主题，但却缺乏深刻的悲剧冲突，同时也表现出贵族阶级的思想感情。就创作方法而言，它不分幕、有合唱队、报信人和心腹者，并符合三一律的要求。是接近古代希腊悲剧的。

特里西诺不但采用希腊悲剧的创作方法远比其他意大利的悲剧家严谨，对意大利的悲剧创作产生很大影响。而且是欧洲第一个采用无韵诗创作悲剧的诗人，使这种悲剧语言不仅在意大利得到很大发展，同时也被其他国家的戏剧家所采用。

意大利在十六世纪还出现过两种性质不同的悲剧：一种是被称为流血的悲剧（或称作塞内加式的悲剧），充满着阴森恐怖的气氛和流血复仇的行为。另一种则是歌颂自由的市民精神的悲剧。例如阿莱廷诺的《贺拉西亚》（1546）。通过描写罗马的爱国者们为自己城市的权利而战斗的英勇行为，表现了早期文艺复兴的光辉传统。

意大利还产生过另一种新型戏剧——田园剧。它作为意大利戏剧的特产，形成于早期的田园诗。在十六世纪下半期开始盛行于宫廷社会。因为它常常以美丽动人的诗的形式写成，并在演出时配有优雅的音乐，华丽的服装和精致的布局。因而成了贵族阶级的消遣品，也正是因为如此，这种戏剧大部分都缺乏真实的生活内容，和人民群众没有什么联系。田园剧最适宜于在

宫廷舞台上演，它对于后来欧洲的歌剧有很大的影响。

田园剧的代表作家是生活在菲拉拉宫廷的著名诗人塔索（1544—1595），《阿明塔》（1573）是其代表作。阿明塔是一个牧人，爱上了美丽的姑娘塞尔薇亚，但是她却不重视爱情。有一次，她受到一个好色之徒的威胁，在危急中被阿明塔救出来，然而她对于他的爱情仍旧无动于衷。阿明塔在失望之余，遂图自杀，幸被救。塞尔薇亚得知此事，深受感动，于是报之以爱情。

这部作品，对纯朴的农村作了热情的赞美。尽情地显示了爱情的力量，但是作品由于缺乏农村生活特征，它所描写的爱情故事依然没有超出宫廷贵族的趣味。

意大利的喜剧、悲剧和田园剧，由于有着比较明显的进步倾向，所以不能见容于封建统治者和教会；同时这些作品因为作者范围、描写范围到观众范围大多都局限于学者和上层社会，所以又都不能取悦于人民，结果都未能得到发展。而真正流行于意大利的，却是由民间戏剧发展起来的假面喜剧（又称即兴喜剧），因为这种戏剧与世俗民众有着紧密的联系，所以常常是在人声喧闹的街头或广场演出，它的表演也极为夸张、粗犷、强烈、鲜明。这种戏剧最大的特征除了演员戴假面具外，就是即兴表演，在演出时没有剧本，只在后台挂有一份写着分幕内容提要的幕表，由演员出台后自己创造，在幕表范围内积极主动地与同台者交流，尽量发挥各自的创作才能。即兴创造除了幕表的限制外，演员的角色范围也有严格限制，一般一个演员一生只演一个角色，他平时就有条件充分地捉摸角色特征，因此演出效果是很不错的。这种假面喜剧的角色是脸谱化、类型化的，其中集中了某一职业或阶层人士的典型特征，对于现实只有影射而没有具体实指，是似而非，超脱飘忽，这就比那些直接暴露教会中人具体罪行的戏剧更带有保护色，不容易让宗教裁判所抓住把柄。由于种种原因，这种戏剧样式竟发达起来，传播开来，直到十七世纪中叶，才渐渐衰落直去。即兴喜剧的最大贡献就在于它提高了女演员的地位，使女演员同男演员享有同等的地位。有时甚至还要高出一筹。

意大利文艺复兴时期的戏剧理论，远胜过戏剧实践。可以说，意大利是欧洲近代戏剧理论的发源地。

意大利文艺复兴刚刚开始的时候，神学还是一些人文主义者企图寻求文艺理论的根据地，后来随着自信心的加强，他们逐渐舍弃了神学，转向从希腊、罗马的古典文艺理论中来创根。这样，诠释古典成了当时意大利文艺理论的主要组成部分。

意大利戏剧理论的开端是1536年，戴尼罗所著的《诗学》，在这部与亚里斯多德著作同名的书里，他根据亚里斯多德和贺拉斯的意见谈到了悲喜剧。此后，敏都诺、斯卡里格、卡斯特尔维特洛等人。也比较系统地发表自己关于戏剧主张的理论

戴尼罗（？—1565）做为意大利文艺复兴时期第一个论述戏剧并引起社会注意的人。却没有留下记载生平的材料。作为一名翻译和注释过一些古代经典的学者，他一生最重要的著作就是那本《诗学》。

戴尼罗在《诗学》中主要综合地阐述并解释了亚里斯多德和贺拉斯的观点。其中比较突出的有三点。一是亚里斯多德的摹仿学说，二是贺拉斯关于文艺要给人以益处和乐趣的观点，三是关于贺拉斯“戏最好是五幕，不多也不少”，“也不要企图让第四个演员说话”的规定。对于这些观点，戴尼罗做了选择和强调的工作，这些经他阐述过的观点，无论对当时还是对以后，

都要比亚里斯多德和贺拉斯的其他观点更有影响力，流传也更广。

戴尼罗在理论上最有新意的地方，是他从题材上划分了喜剧和悲剧区别：“喜剧作家所处理的题材，即使不是卑贱平凡的事，也是极其普通而且日常发生的事，悲剧诗人则描写帝王的死亡和帝国的崩溃。”

此外，他还进一步指出：悲剧中的合唱应站在正直善良人物的一面，喜剧因已有幕间表演代替合唱，就不存在这个问题了。

从戴尼罗论述悲剧和喜剧特征的深刻方面来看，他还远远不及亚里斯多德，但他的阐述却是那样具体、明确，而且带有时代表色彩。因此，他的价值也不容忽视。

曾任乌琴托地区主教的敏都诺（？—1574）一生致力于宗教事业，同时也从事文艺理论著述。他对戏剧理论的贡献，主要包含在用意大利地方语言写成的《诗艺》（1563）中。

《诗艺》采用对话体，以阐释古籍为主，稍有发挥。敏都诺自称这一著作的任务就是要帮助读者进一步理解亚里斯多德和贺拉斯的理论。他认为，包括“戏剧体诗”在内的艺术、本质和规律稳定不变，古今皆然。因此，对于已经揭示了这些本质和规律的亚里斯多德和贺拉斯的著作，应该谨遵毋违。作为意大利文艺复兴阵营里的一个保守派，他为十七世纪的古典主义开辟了道路。

敏都诺所说的亚里斯多德和贺拉斯揭示了的艺术本质和艺术规律，主要是指“整一性”。他非常重视亚里斯多德和贺拉斯有关戏剧长度的一些限制性意见。在戏剧理论方面，敏都诺以下有四个方面的具体意见。

第一，戏剧行动的时间应以一天为限，至多不超过两天，戏剧表演的时间以三小时为限，至多不超过四小时。

第二，他给悲剧下了一个定义，就是在复述亚里斯多德悲剧定义的基础上加上贺拉斯关于“给人以益处和乐趣”的内容，解释了亚里斯多德定义中悲剧的“净化”作用引起后世研究者的重视。

第三，敏都诺认为喜剧是对现时恶习的一个打击，目的是使人弃恶从善，进入正常生活。同时喜剧又能感动观众，使观众愉快，但不及悲剧深入人心。他给喜剧的特征作了一个带有定义性质的概指：“如西塞罗所说，喜剧是一面反映生活的镜子，但照亚里斯多德的原意来说，则是对公众的或私人的、能使人高兴愉悦的事件的摹仿。”“喜剧适于表现于乐和可笑的事情，表现处境卑微的人们和平庸之辈；这就是喜剧的特性，这就是喜剧区别于悲剧的所在。”

第四，敏都诺以表现对象的身份地位作为划分界限，把戏剧分为三类：一是记述高贵人物包括伟人和名人的庄重严肃的事件。这是悲剧诗人的份内之事。二是描写中等社会包括城市乡村的平民、农民、兵士、小商小贩之类。三是描写低贱的人，以及一切卑鄙滑稽足以引人发笑的人。这是笑剧的题材。

以特定的角色身份与特定的戏剧样式相对应，毕竟是一种尚处于幼稚阶段的戏剧理论。所以只能说，这反映了敏都诺见到的，而他又认为合理的戏剧理论的现象。这种分类法也将会被以后的启蒙主义者所突破。

斯卡里格（1484—1558）是意大利文艺复兴时期著名的戏剧理论家。他生于巴杜亚，学过医。1528年加入法国籍，此后一直居留法国直到去世。和当时许多文艺理论家一样，他最重要的著作也以《诗学》为名，而且也是以很大的篇幅来传播亚里斯多德和贺拉斯的学说。由于他长居法国三十余年，

他的《诗学》是在法国里昂出版的。因此他在法国影响特别大。后来，欧洲的文艺理论中心由意大利转向法国，这位法籍意大利人无疑起了特殊作用。

斯卡里格虽有着把亚里斯多德、贺拉斯与其他拉丁语学者的理论调和起来，甚至还要把拉丁语范围的悲剧、喜剧、史诗等也调和起来，作出集大成的论断的理论和雄心。但他却没有能够完成这项工作。尽管如此，他在戏剧理论方面，也还是表现出了自己鲜明的个性。

首先，斯卡里格给悲剧下过一个定义：“悲剧是对一个显要人物的不幸的摹仿；它的行动的形式，扮演出一个悲惨的结局，以动人而有音律的语言表达出来。”这个定义虽然并不比亚里斯多德的悲剧定义高明多少，他摒除了戏剧定义中一些非戏剧基本特征的成分使它更贴近戏剧的基本特征，是对戏剧基本特征研究深入化的一种重要表现。斯卡里格指出，戏剧唯一的要素是表演和声和歌曲不是戏剧的要素，他同时认为，亚里斯多德关于“一定长度”的说法过于浮泛，而“净化”又过于偏狭因为前者非戏剧所独有，而后者又仅是部分悲剧所具有。

斯卡里格还对悲剧和喜剧的区别与联系作了研究。作为再现的形式，他信之间是相同的，他认悲剧和真剧只在题材和处理方式上有所不同。悲剧是严肃的，还有骇人听闻的事，但不一定非有不幸的结局不可，而许多喜剧中有些人物的下场倒是不幸的。

对戏剧的时间、地点限制问题，斯卡里格也作了研究。他认为，戏剧的任务在于给人以教育，感动和快乐。因此，问题的中心在于要把情节安排得连贯和井然有序，使人信以为真，借以达到戏剧的目的。什么时间，什么地点都不成问题。如果过于限制时空，不仅会转移戏剧的真正目的，而且还会影响戏剧的丰满感。因此，斯卡里格要求剧本的内容既简单明了，又要复杂多样，使剧情高度集中。

斯卡里格还十分重视戏剧的道德品质教育作用，他说：“事件是一种教导手段，道德品质是我们受到教导后要实际运用的。所以事件只能是叙述中的一种例证或工具，叙述的目的仍是道德品质。”因此他认为亚里斯多德所推崇的情节，事件也应为这一目的服务。

卡斯特尔维特洛（1505—1571）是文艺复兴时期意大利最大的文艺理论家，也是当时欧洲最大的文艺理论家之一。

他出生于莫登纳一个上层家庭，从小十分爱好文艺并且受到过足够的高等教育。成年后由于卷入政治性的宗教纠纷，受到教廷御用文人的指控，只得出走法国里昂。但宗教极端分子的迫害并没有因此停息，他只得又移居日内瓦，后来在弟弟的帮助下定居维也纳。1570年在维也纳出版了《亚里斯多德诗学的意大利文译本和诠释》。此后不久，卡斯特尔维特洛为避瘟疫返回祖国，最后因感染瘟疫去世，结束了颠沛流离的一生。

卡斯特尔维特洛并没有忠实地翻译亚里斯多德《诗学》的翻译，而是常常意在阐发自己的观点，有他自己的理论独立性。

卡斯特尔维特洛采用亚里斯多德从层层区别中规定层层特性的办法，对戏剧与其他叙事性文学的不同特性进行了论述。他说：“戏剧体是原来有事物的地方就用事物来表现，原来说话的地方就直接用说话来表现。它和叙事体有如下的不同：（一）戏剧体用事物和语言来代替原事的事物和语言；叙事体则只用语言来代替事物，对于说话也是用转述来代替直述。（二）在地点上，戏剧体不能象叙事体一样绰绰有余，因为它不能同时表现几个相距很

远的地方，叙事体则可以将海角天涯连在一起。（三）戏剧体的时间局限也比较大，因为叙事体可以把不同时间串连起来，戏剧体就做不到这一点。（四）叙事体能处理可见和不可见的，可闻和不可闻的事物，而戏剧体只能处理可见，可闻的事物。（五）叙事体在有关情感方面不能象戏剧体那样强烈地“打动”听者。（六）叙事体对许多事物、甚至于和情感有关的事物，讲述起来，也比戏剧方法的表现更好、更充分。

卡斯特尔维特洛最引人注目的地方，是对戏剧在时间、地点和事件方面的限制的论述，这就是被看成是后来大名鼎鼎的“三一律”的雏形。因此他也被看作是“三一律”的创始人。卡斯特尔维特洛推断出时间、地点、事件三方面的限制靠的是周密的逻辑论述。而不是先验的法则。他的思路如下：（一）因为戏剧是面对着观众在舞台上演出，因此要照顾观众的方便和舒适，不因为演出时间超过几小时影响观众的正常的生活。但戏剧演出的时间又是剧情发展的时间，因为戏剧所需要的特殊真实感不允许在几小时演出时间里讲述许多小时发生的事情，这一来，剧情时间也就自然而然地限制住了。（二）戏剧不能同时表现几个相距很远的地方，所以时间限制也就规定了地点限制。（三）剧情时间和剧情地点的严格限制，又进一步决定了剧情只能表现一个主人公的单一事件。

不过，这三方面的限制并非都是并非都是他的创造。对于事件的限制，亚里斯多德早就在《诗学》中论述过。只有对地点限制的规定，才真正可以算是卡斯特尔维特洛的独特理论贡献。

卡斯特尔维特洛把舞台演出作为推导出三种限制的出发点，这就表明他是把这一点当做戏剧的基本要素的。他在肯定情节的重要性的同时认为人物性格对戏剧也极为重要。他说：“虽然性格并非动作的一部分，但是两者紧相伴随不可分割，而且性格通过行动显示出来。所以我们不应把性格看作可以和动作分割的一部分，因为没有性格，动作就不能完成。”就人物和情节（行动）二者不可分割的关系来说，卡斯特尔维特洛显然要比亚里斯多德分析得深入了一步，在肯定亚里斯多德关于情节对于悲剧的极端重要性的前提下，他显然注意到了问题的另一面。

卡斯特尔维特洛还在戏剧目的性的问题上对亚里斯多德进行了明显的修正。他为亚里斯多德在《诗学》中提出通过恐惧和怜悯而达到心灵净化，实际上是强调了戏剧的实用作用。但是把这种净化作用规定到悲剧的定义中，无形之中就否认了其他不起这种作用的悲剧的存在。但事实上，这种不起实用作用的悲剧不仅大量存在，而且比起实用作用的悲剧多的多。它们起的仅是一种快感作用。

卡斯特尔维特洛还从结局，人物组成等方面研究了悲剧和喜剧的界线，尤其对悲剧的研究更深入，更全面一些。他认为，不能笼统地说悲剧的结局是逆境结局，喜剧的结局是顺境结局。应该看到，悲剧和喜剧各有顺境结局和逆境结局，它们的区别在于人物的不同。卡斯特尔维特洛虽然对于悲剧人物和喜剧人物的论述相当具体生动，但是这种描述归纳却没有深入挖掘悲剧行动和喜剧行为各自的动因和产生效果的依据，因而缺乏理论概括力。

卡斯特尔维特洛按照引起喜剧效果的根源把喜剧划分成四类：由衷喜悦、提供笑料的骗局和自我炫耀、因精神邪恶或生理缺陷而引起发笑，以及因色情和隐秘的暴露而引起笑料等。他还对悲剧行动、悲剧中受难和惊人的事件进行了比较细腻的分类。

卡斯特尔维特洛最后还论述了戏剧的真实性问题。他认为，艺术家有权虚构、创造，但应注意严格的限度。不要替一个实有其人的大人物，特别是君王乱编故事，也不要凭空捏造国家、城市、山河、习俗、法律，更不要更改自然事物的程序。他认为，虚构，创造要凭借着一个默默无闻的普通人，“一桩有普遍一面又有特殊一面的事件。”

卡斯特尔维特洛最重视的是真实，就是前面提到过的舞台真实感。不仅时间限制由此伸发出来，而且还由此说明了为什么残酷可怕的事情不宜在舞台上表演。因为这种表演不可能真实，相反会破坏观众的真实感，使他们在一些该哭的地方倒是哈哈笑开了：“这是一种什么样的杀头啊！”总之，卡斯特尔维特洛着眼于舞台上的真实世界，叫人不要违背历史真实和生活常识，不是出于对历史真实的过分崇拜。而是从戏剧的艺术真实上提出问题的。是为了提防观众由此会失去真实感，外人会从历史学和生活细节真实上提出责难，

法国理论家拉班在一六七五年出版的《论当代诗学》中是这样评述卡斯特尔维特洛的，他说：“他似乎有心与亚里斯多德为难，往往不是把原则解释得更清楚，而是弄得更糊涂，但尽管如此，他仍然是所有注疏家中最深入的、可以给我们提供学习材料最多的人”。

民族戏剧的振兴 ——西班牙戏剧

文艺复兴时期是西班牙戏剧史上的黄金时代。

这一时期西班牙戏剧的发展经历了三个阶段。第一阶段从十五世纪末到十六世纪中叶。这时中世纪的宗教戏剧仍然十分流行；具有世俗倾向的戏剧在战乱年代由于受着天主教的迫害，没能得到多大发展。到了文艺复兴时期，许多剧作家力图建立和发展世俗戏剧。他们往往利用宗教戏剧表现尘世生活的欢乐，对之加以赞美。但这些作家并没有完全摆脱封建教会的思想影响和贵族阶级的艺术趣味。戏剧结构也比较原始，许多是模仿古代或意大利文艺复兴时期的戏剧；尽管如此他们还是在不断吸取民间艺术的优良传统，运用人民大众的语言正在使创作接近现实生活。

从十六世纪中叶到十七世纪二十年代初是西班牙戏剧发展的第二阶段。从西班牙民族戏剧的奠基人鲁埃达到后来的两位人文主义剧作家塞万提斯和维加，他们在同封建教会的斗争中，使西班牙的戏剧艺术形成了高度繁荣的局面。在这一阶段，西班牙的戏剧走在欧洲各国戏剧的前面。

西班牙戏剧发展的第三阶段从十七世纪二十年代截至十七世纪末叶。在这一历史时期，由于西班牙的反动统治加强了，整个国家的命运掌握在天主教的手里，经济和政治陷于崩溃的状态，人文主义的危机日益加深。因此这一时期的戏剧，开始脱离文艺复兴时期戏剧的优良传统，反人文主义和宗教迷信的思想内容占了上风。在封建教会的残酷迫害之下，西班牙的戏剧开始从黄金时代走向没落了。

文艺复兴时期，西班牙的戏剧和意大利的戏剧很不相同。首先，西班牙是以大众戏剧占主导地位的贵族戏剧相比之下就没有多大力量。西班牙的人文主义剧作家勇敢地反对野蛮的封建统治：陈腐的宗教道德和贵族阶级的阶级偏见。他们不象意大利的剧作家那样模仿古代戏剧，并在创作上作茧自缚，不能从清规戒律中解脱出来。他们也不象意大利的剧作家那样抛弃自己的民族民间传统，而是努力把它们继承下来，加以发扬光大。他们的戏剧创作具有高度的现实主义精神和鲜明的民族色彩，反映尖锐的社会矛盾和阶级斗争，歌颂西班牙人民的爱国思想和英雄气概，鼓舞人民群众走向战斗的生活和幸福自由的道路。这种戏剧最重要的特征之一是大量地运用民间的富于诗意的响亮动听的语言，采取灵活多样的形式，不强调舞台布景的外在效果。因此它不是书斋性质的文学作品，同人民群众和现实生活联系密切。这一时期西班牙大众戏剧与贵族戏剧之间所进行的激烈斗争，这在意大利也是从未有过的。值得一提的是：十六世纪下半期，意大利的即兴喜剧已经在西班牙的舞台上同广大的观众见面，引起了他们浓厚的兴趣。无论在思想内容或创作形式方面，即兴喜剧的优点都为西班牙人文主义作家所吸取，鼓舞和帮助了西班牙戏剧演出事业的开展。西班牙戏剧发展发挥了积极作用。

但是构筑西班牙戏剧史辉煌殿堂的并不是意大利作家而是西班牙民族自己的伟大剧作家：鲁埃达、维加、卡尔德隆。

洛卜·德·鲁埃达（1510？～1565）是西班牙民族戏剧的奠基人。他不仅为后来的剧作家开辟了新的创作道路，同时还奠定了西班牙戏剧演出事业的基础，在西班牙戏剧史上占有举足轻重的地位。

鲁埃达是作家，同时又是演员，并且亲自领导旅行剧团到处演戏，受到

广大观众的欢迎，加强了许多戏剧工作者对于演出事业的兴趣和信心。在他的影响之下，西班牙各地相继组成了许多剧团。有些人甚至不顾教会和政府的干涉，来到首都马德里，建立大众剧院，举行公开演出，为西班牙戏剧艺术的蓬勃发展作出了贡献。因此可以说，西班牙戏剧发展的第二阶段就是从鲁埃达的戏剧活动开始，并沿着他的戏剧创作道路发展，在许多戏剧家同封建教会的不断斗争中，逐渐形成了西班牙的戏剧艺术高度繁荣的局面。

作为一名剧作家，鲁埃达的创作成绩是很可观的，他不仅写过许多喜剧和类似田园剧的对话，笑剧也是他的拿手好戏。他的创作具有许多鲜明的特征：即大量运用人民群众喜闻乐见的故事题材和生动活泼的民间语言，不但充满了人民的幽默和健康的谐趣，富于民族色彩，而且人文主义思想和现实主义精神。

《橄榄》是鲁埃达最有名的一部笑剧。说的是一对农民夫妇才种下一棵橄榄树，妻子就高兴地想到将来收获果实，以及可以再种更多的橄榄树。于是对女儿说，将来每篓果实应该卖两毛钱；但她的丈夫却以为价格太高和她相争吵起来，双方都命令女儿服从自己的意见，否则就要打她。他们开始时只是作口头威胁，后来越吵越厉害，真正地打起孩子来了。他们的邻居听到孩子的哭叫声，纷纷劝他们不要为这种无意义的争执来折磨孩子，但是他们仍旧各持己见，继续威胁自己的女儿。

连同鲁埃达其他的笑剧一样，《橄榄》的情节虽然很简单，我们却能够从剧本里看到真实的农民生活和质朴的农民性格。鲁埃达对于剧中人物完全没有嘲笑的意思；他只是企图通过他们的日常生活来反映他们的思想感情和生活愿望。这种戏剧和宗教戏剧实质上是对立，可是它又不是当时已在西班牙开始流行的喜剧，而是人民群众最喜欢的一种创作体裁。

鲁埃达在笑剧方面所取得的成就，主要在于它引导西班牙的剧作家摆脱宗教戏剧和外来戏剧的影响，努力发展自己的民族戏剧。而不在于它有多么深刻的思想内容和完美的创作形式，当时，西班牙作家虽然抛弃了宗教戏剧，但是又走上模仿意大利戏剧的道路，有些属于古典主义的清规戒律妨碍着他们的艺术创造。无论是宗教戏剧也罢，意大利的戏剧也罢，都不适合时代的要求和人民的需要，鲁埃达只有同它们进行斗争，才能创立西班牙自己的新型戏剧。

然而，消灭宗教戏剧和意大利戏剧的影响是一件复杂而艰巨的工作，需要经过长期的斗争过程才能取得完全的胜利。（就连鲁埃达本人也曾接受意大利戏剧的影响，这种影响在地表现在他的田园剧和喜剧方面。）这时，在意大利已经开始出现的古典主义的创作法则，在西班牙国王菲力浦二世的支持下，这些法则曾经被用来作为反对鲁埃达首先创立的大众戏剧的武器，而且还得到塞万提斯的首肯。但最后，它们还是被以维加为首的人文主义大众戏剧家清算出西班牙戏剧舞台。

洛卜·德·维加（1562～1635）西班牙人文主义戏剧最完善的标志，欧洲文艺复兴时期最重要的戏剧家之一。

在他的一生中，充满着种种冒险事迹，既有欢乐，也有痛苦。他的父亲是个金子商人，所以他小时候受过很好的击剑、舞蹈、音乐和文学的训练。后来由于父亲英年早逝，家道中落，维加的生活艰难起来。但他仍坚持求学，最后经过曲折的道路完成了大学学业。一五八七年，他同一个剧院经理发生纠纷，遭到陷害，被指控入狱，在外地度过了一段艰苦的流放生活。一五八

八年，他在法伦西亚从事戏剧创作活动，过着平淡的生活。但不甘寂寞的维加后来参加了西班牙的无敌舰队，为祖国的利益与英军作战，他差点在战争中丧失生命。在海上几个月的漂泊航行生活后，他又重新回到法伦西亚定居下来，并经常为当地的剧院写作剧本。一六一〇年，他迁居马德里，并在教会中担任圣职工作，但这并没有给他的社会活动和戏剧活动带来影响。

作为一位热爱生活的主文主义作家，维加具有多方面的艺术创作才能。同时又由于他始终勤于笔耕，因此，维加成为著名的多产作家。据说他一生共写过一千八百多部喜剧，现在还留下四百多部（其中有些剧本是否为他所写，尚无定论），另有宗教剧四十多个和四百部“奥托”。（“奥托”是西班牙一种独特的戏剧，在当时几乎没有一个作家不写它。这种戏剧非常简短，以宣传天主教的教义为目的。有的作品在宗教题材的基础上，反映人文主义的思想感情。“奥托”在十六世纪人文主义戏剧高涨的年代里，仍然占有相当重要的地位。到了十七世纪三十年代人文主义戏剧走向衰落的时候，它便大大地发展和繁荣起来。）

维加所处的时代，反动的天主教会和封建贵族残酷地统治着西班牙，广大的人民群众丧失了一切希望。在这个令维加伤心的国家，“富人受到神圣的崇拜，穷人则处于孤立无援的地位，而法律则是天主教会和封建贵族压迫人民的工具”。作为人文主义作家，维加的剧作不仅体现了他强烈的反对封建贵族和同情人民群众的思想感情，同时又具有鲜明的民主倾向和民族特征。维加的剧作有许多来源于西班牙的历史题材，特别是十五世纪西班牙民族统一运动高涨时期的历史事件。在这些作品中维加提出自己的政治主张：建立在民主基础上的君主政治。这种政治思想是和当时西班牙的现实情况相矛盾的，维加为实现他的这一理想一生中奋斗不息。因此，维加被当时西班牙的统治集团视为眼中钉，经常遭到迫害，他的创作也被列为“禁书”；然而在人民群众中，维加却享有崇高的声誉和牢固的地位。象莎士比亚在英国一样，维加在西班牙不仅受到一般的观众的爱戴，同时在特权阶级中也拥有不少观众。他的作品受欢迎的程度，在他去世的时候体现出来。广大的读者和观众为维加默然致哀，参加他的出殡形式。这就使西班牙政府和天主教会也不得不对他表示敬意。他被誉为“自然的奇迹”。

维加的创作道路是漫长的；他的戏剧创作兴趣也是多方面的。意大利文艺复兴时期的喜剧和田园剧对他产生过影响，但他的这类作品也表现了自己的独特性。“斗篷与剑”的戏剧是维加最心爱的戏剧创作样式，其中充满了轻松愉快和诡计多端的生活情景，同时反映了各种社会问题，批判了封建贵族的阶级偏见和伦理道德观念。在一系列的历史剧中，维加以严肃的戏剧气氛代替了轻松愉快的情调，既不着重表现爱情以及因此而产生的嫉妒或阴谋诡计，也没有象“奥托”里面所表现的那种宗教热情，而是通过历史题材，反映当时严重的社会矛盾和阶级斗争，尤其是农民和封建贵族之间的矛盾和斗争。

关于农民生活和农民暴动的事件是构成维加戏剧主题的重要内容。他们在他的许多作品中占有重要的地位。或者是鄙视封建统治阶级，或者是同统治阶级进行激烈的斗争。

在《国王，最伟大的法官》（1620～1623）里，农民桑丘请求他的封建领主允许他结婚；可是这个荒淫无耻的主人却爱上了桑丘的未婚妻，并且赶走了他。他不得已向国王求助，希望能把自己的未婚妻从封建领主的手中夺

回来。由于，不肯放还桑丘的未婚妻，违背了国王的命令，这个封建领主最后被国王治罪，使得桑丘夫妇得以团圆。在这个剧本里尽管已经表现农民反抗封建阶级的活动，但还没有达到暴动的程度，表现农民暴动最有力的作品是《羊泉村》（1609～1613）。

取材于一四七六年西班牙的一次农民暴动的历史事件的《羊泉村》，是维加的代表剧作，统治羊泉这个地方的是一个可以任意蹂躏农民的封建领主。当他抓到法地长老的女儿劳伦霞企图污辱时，爱着劳伦霞的青年农民福隆多挺身而出，救出了劳伦霞。封建领主于是又派人去抓另一个妇女。农民们为这个妇女请愿，但是没有结果，他们的代表反而被殴打一顿。在劳伦霞和福隆多的婚礼进行时，封建领主又抢走了劳伦霞并污辱了她，还要绞死福隆多。劳伦霞逃回村中，呼吁乡亲起来反抗。于是愤怒的农民蜂涌而起，攻占城堡，杀死了封建领主。为此，国王斐尔南多派来了法官，要追查杀死领主的“凶手”。在他严刑拷问的时候，全村三百多人异口同声地回答：凶手是“羊泉村。连十岁的小孩也不例外。法官无原，不得不停止用刑，国王也只好承认农民的勇敢，除了免于审讯外。还给他们以特殊的保护。

《羊泉村》围绕着反封建的主题，表现了西班牙人民团结一致的斗争精神和不屈不挠的英雄气概，同时也歌颂了君主政治。像斐尔南多这样理想化的人民群众的保护者，这种理想的国王在维加其他的历史剧里也可以看到。这种对王权理想化的倾向，基本上是符合历史事实的。在当时农民和封建主的斗争中，国王是比较能够照顾农民的利益的，因为他只有依靠农民的力量才能消灭封建阶级的力量。维加正是在这种历史现实的基础上，通过突出国王的进步性，肯定了他的君主政治的理想。

维加也和一般的人文主义戏剧家一样，很喜欢表现青年男女之间的恋爱问题。在他看来，爱情无疑是人类的一种伟大的感情。因此在他的“斗篷与剑”的戏剧里，爱情问题经常占着首要地位，而有关其他的问题则是围绕着爱情主题被揭发出来。

《狗占马槽》（1613～1615）是维加最有代表性的“斗篷与剑”的戏剧之一、不仅有着复杂而精巧的戏剧结构、生动有力的情节和优美动听的诗的语言，而且包含着深刻的社会讽刺和心理描绘。充分表现了爱情和传统的荣誉观念之间的冲突。贵妇人德安娜要在身份相等的人们中间选择自己的丈夫；但贵族的华而不实，又使她感到厌恶，这就使她企图摆脱传统的陈腐的生活准则，从新的环境中去寻找爱情和幸福。但是要作到这一点还很困难，因为她显然缺乏足够的勇气和决心。她本来爱上了自己的私人秘书苏多罗，只是因为苏多罗社会地位卑微，她不敢把这秘密的感情倾吐出来，经常痛苦地摇摆在爱情和荣誉之间，亏得一个足智多谋的仆人为苏多罗编造出了贵族家谱，德安娜才得以消除爱情中的障碍。这无疑是对贵族阶级的一种尖刻讽刺。

如果把《狗占马槽》说成是主要批判阻碍爱情结合的贵族阶级的荣誉观念，那么，维加的另一名剧《马德里的矿泉水》（1606～1612）则是赞扬为了爱情同封建统治所展开的斗争。与贵妇人德安娜相反，《马德里的矿泉水》中的贝丽莎则是个勇于克服困难的人。她通过巧妙地摆脱家庭束缚去和她的爱人结了婚。

从根本上说来“斗篷与剑”实际上就是风俗喜剧。它们以生动有力的戏剧动作来激动人心，以发展的连续性维持观众的兴趣，维加的戏剧完全也不

是书斋性质的创作。他的戏剧在西班牙文艺复兴时期的戏剧演出事业中占有特别重要的地位。维加除了有大量的戏剧创作以外，还有自己的戏剧理论。而且这些戏剧理论没有空泛的学究式的内容，完全是他自己的创作实践的具体总结。

在《今日新的编剧艺术》（1609）一文中，维加积极主张戏剧创作应该以满足当代观众的要求为准则，应该合乎广大群众的要求和趣味，不被各种陈旧的创作法则所左右。他肯定古代戏剧理论中的模仿说，并且承认悲剧和喜剧所表现的对象有所不同；但是并不和古典主义的理论家雷同，他主张悲剧和喜剧的因素在一个剧本里可以并存，而不能截然分开，因为现实生活就是这样，作为戏剧应该逼真地反映生活，“和自然一样”，这样才能给人以快感。维加出不能完全接受三一律的创作法则。他只要求戏剧动作的一致性，既不要表现离开主要情节的东西，也不要省去足以破坏作品完整性的东西，不到最后一景，不应该把戏剧情节的结子解开，免得让观众知道了结果，不等戏演完就会退场。维加认为，剧本应该分成三幕，运用散文语言，语言最后多样化，符合戏剧情节，环境和人物身份的要求，不能让登场人物讲的话自相矛盾。关于喜剧创作，维加还特别提出了一些论点，尤其强调喜剧应该反映现实生活，应该享有更大的创作自由，不要被清规戒律所约束。他曾经说：当他写喜剧的时候，就常常把那些喜剧教条锁起来，把普劳图斯和泰伦斯从他的创作室里驱逐出去，以免受他们影响。然而维加决不象他的反对者们所说的那样，是个不学无术和粗制滥造的作家。相反，他是具有高度艺术修养和独创性的作家，不仅很了解古代戏剧和意大利复兴时期的戏剧，还能从中吸取了许多有价值的东西。例如他的一些“丑角”人物就是在西班牙的笑剧、罗马的喜剧和意大利即兴喜剧中同类人物的基础上加以提高并赋予现实生活特征而创造成功的。

卡尔德隆（1600～1681）十七世纪西班牙最著名的戏剧家和诗人。出身于贵族家庭，受过大学教育，在文学艺术方面的修养很高。青年时代，他曾一度从军，远征意大利和荷兰等地。一六二九年从国外回来后，从事戏剧创作，不久就开始领导宫廷演出活动。一六三六年，他获得过骑士头衔，后来还参加过镇压卡达罗尼亚的暴乱（1640～1642）。从此以后，他进入教会工作，致力于宗教戏剧的写作，一直到去世。

卡尔德隆是宫廷诗人，同时又是一个虔诚的天主教徒，在戏剧方面具有广博的知识和不平凡的创作才华。继维加之后，他领导着西班牙的戏剧界，其影响之大，则远远超出了西班牙的范围。

做为天主教徒，卡尔德隆的宗教戏剧和哲学戏剧具有极其浓厚的封建教会性质，为天主教的反动思想作了有力的宣传，远远离开了人文主义的进步思想。在这些戏剧当中，《人生若梦》（1631～1632）是一部著名和最有代表性的作品。波兰国王巴西略斯曾经得到一个预言：他的儿子生性不驯，必将成为一个暴君。因此国王将王子从小幽禁在一座荒山野外的碉堡里。有一天，他用麻醉剂使王子不省人事，接回王宫，考察他的性格是否变好。王子醒了过来，行动依旧很凶横，于是国王又令人将他麻醉，送回碉堡。王子因为不了解其中秘密，误以为是在梦里去过王宫，从此感到人生不过是一场幻梦，人活着应该克制自己的情欲，厌弃世俗的尊荣。后来当起义的人们将他从碉堡中解放出来并奉为国王的时候，他不但不感谢他们，反而斥责他们是叛徒，对他的被臣民遗弃的父亲实行忏悔，不愿意夺取他的王位。这部哲学

剧充分表达了卡尔德隆的天主教的禁欲主义和宗教忏悔的思想。

在卡尔德隆的全部戏剧中，有三分之二是宗教戏剧，《十字架的信仰》（1633）和《创造奇迹的魔术师》（1637）就是其中的名篇。这类戏剧，主要都是通过表现人们的罪恶行为，来阐述了天主教的救世之道。除了宗教戏剧和哲学戏剧之外，卡尔德隆还写过许多“斗篷与剑”的戏剧，其成就有时甚至能与维加并驾齐驱。不仅如此，卡尔德隆，还以巨大的社会问题为主题，创造出了一部同维加一样的著名的反封建的戏剧——《扎拉美亚的长老》（1640~1644）。

《扎拉美亚的长老》所表现的是封建贵族的罪恶行为及其结果。这是一部有较高现实主义和人民性的作品。它可与维加的出色喜剧相媲美，剧本的题材，也取自维加的同名喜剧。扎拉美亚的贵族军官阿尔瓦洛抢走了勇敢而骄傲的伊萨贝拉，她是长老彼得罗的女儿。后来伊萨贝拉虽然逃了出来，但已经受了污辱。同时彼得罗也遭到了阿尔瓦洛的横加侮辱。因而，长老彼得罗同阿尔瓦洛展开斗争，结果抓住了军官。彼得罗让军官一定要娶伊萨贝拉为妻，却遭到了这个傲慢的贵族的拒绝。于是，彼得罗对军官进行审讯，并判处死刑。国王得到这个消息，便亲自前来交涉，要长老释放军官。当国王发现彼得罗违反他的旨意把军官杀掉时，由于佩服他的勇敢，没有将他治罪，反而任命彼得罗为终身长老。卡尔德隆刻画了一个懂得荣誉是人的最高法则的纯朴农民的形象，这是他的一大功绩。在剧本里，卡尔德隆表示了对封建贵族的憎恨和对平民反抗贵族压迫的同情。

在“斗篷与剑”戏剧里面，卡尔德隆也对接触到的主要社会问题，进行相当尖锐的讽刺，并且也象维加一样，创造出了许多生动有趣的故事情节和轻松活泼的喜剧气氛。《隐居的夫人》（1629）就是他的这类戏剧中的名作。青年寡妇安哲娜和她的两个兄弟住在一起。为了维护她的贞操和他们的荣誉，这两兄弟对她严加看管，不许她公开露面。有一次，她溜出去观赏游戏，不料却遭到她的一个兄弟的追逐。她不得不求救于一个叫唐曼略尔的陌生人，并在他和他的兄弟决斗时逃走了。只到她的另一个兄弟赶来，才阻止了这场决斗，并且请唐曼略尔住在他家，唐曼略尔成为他的朋友。恰好唐曼略尔住在安哲娜隔壁，她便在他外出时去他的房间里，留下一些神秘的示意物，于是引起了怀疑和争论，后来他们便愉快地结合了。

卡尔德隆的另一种戏剧——“荣誉的戏剧”，也颇负盛名的。这类戏剧主要表现的是传统的贵族阶级的荣誉观念；《他的荣誉的医生》（1635）可以说这类戏剧的精品。剧本写唐古提哀如何杀死他的妻子曼西娅的故事。曼西娅原来和王子莫利克彼此相爱，只因王子从军在外，她便遵照父亲的意旨和唐古提哀结婚了。不久莫利克归来，再去追求她时遭到她拒绝。但是王子坚持要去见她。就引起了曼西娅丈夫的怀疑，以为她对他不忠实，用放血器放干曼西娅血液把她给弄死了。国王得知此事后，不但未加追究，反而表示原谅，让他重新结婚。很明显，卡尔德隆想通过这个故事来维护贵族社会的风俗习惯和道德原则，同时也暴露了贵族阶级丑恶的思想行为。

就创作方法而言，卡尔德隆有自己的艺术特征。这便是他的戏剧渗透了深刻的哲学内容，细致入微的心理刻画和热烈动人的独白。在卡尔德隆的喜剧中，情节的作用是次要的、人物内心世界的描写才是他的重点。所以，人物的行动往往被思想活动所代替。另外，他的戏剧结构也比维加完整，剧情的发展条理井然，尽管人物性格不够深刻，却很鲜明。但是在糞果主义的影

响之下，卡尔德隆非常重视藻饰的文体，有时甚至显得过于夸张，华而不实。在所有的作品中，包括《扎拉美亚的长老》在内，卡尔德隆不曾创造出象维加所表现的那种有力动人的群众场面，因为在他的心目中，人民群众毕竟是没有地位的。

在卡尔德隆的世界观和戏剧创作主张里，也流露出一种宿命论的思想。他认为：“人的一生遭遇，早已由命运决定好了。人在世上的生命只是暂时的幻觉，只不过是死后的永生作准备而已。”这种宿命论的主张进一步发展，必然导致神秘论，从而大大降低了他许多作品的艺术价值。在卡尔德隆矛盾的世界观里，天主教徒的观点和个性自由的人文主义思想交织在一起，时时在他的作品中流露出来。但是，与同时代的作家相比，卡尔德隆的作品更接近人文主义的戏剧的创作法则。

作为这一时期西班牙伟大的戏剧家，卡尔德隆是当之无愧的。

文艺复兴时期戏剧的高峰 ——英国戏剧

在文艺复兴时期英国戏剧走到了最辉煌的峰端。这一时期的戏剧有三个发展阶段；第一阶段从十五世纪末到十六世纪七十年代是中世纪戏剧逐渐衰亡和人文主义戏剧逐渐成长的时期；第二阶段从十六世纪八十年代到 1616 年是人文主义原鼎盛时期；第三阶段从 1616 年以后到 1642 年是人文主义戏剧走向衰落的时期。

十六世纪上半期，在文艺复兴运动的影响下，英国人文主义作家也力图利用戏剧这一有力的工具来传播他们的人文主义思想。开始时，中世纪的道德剧和幕间剧的形式被用来表达人文主义思想。等到创作内容丰富起来时，幕间剧和道德剧适应不了新的创作内容。意大利文艺复兴时期的戏剧随之就被介绍到英国来。

古代的戏剧知识首先在英国大学里得到广泛的传播。人文主义学者将古代的悲剧和喜剧翻译过来，举行演出。英国的第一部喜剧《拉尔夫·劳埃斯特·道埃斯特》（1550）就是模仿普拉图斯的《好吹牛的军人》而写出来的。英国的第一部悲剧是托马斯·塞克维尔和托马斯·诺尔顿合写的《高布达克》（1562）。人文主义戏剧经过作家们近半个世纪的探索和研究，终于确立了下来。

在戏剧发展的第一阶段，人文主义剧作家为英国戏剧的发展开辟了广阔的前景。到十六世纪八十年代，一批职业剧作家的出现，使得英国戏剧呈现一派的繁荣。这批作家中，以所谓“大学才子”们最有代表意义。这个时期的英国戏剧分为宫廷戏剧和大众戏剧，在“大学才子”中这两种戏剧都有出色的代表人物。英国宫廷戏剧的代表作家是约翰·利里（1554？～1606），长期服务于伊丽莎白王宫，创造了“幽菲文体”，他的剧作以美化生活，宣扬禁欲主义，以幻想代替现实和崇高见称，代表作有《萨福与法翁》、《月亮里面的女人》等。大众戏剧的代表作家有基德、格林和马洛等人。托马斯·基德（1558—1594）的杰作《西班牙悲剧》（1587）是塞内加与莎士比亚的桥梁。深刻的构思和简洁的对话，是基德剧作的最大特点。罗伯特·格林（1558—1592）一生放荡不羁，穷困潦倒，熟悉下层生活，他多以本国历史和民间传说为素材写成剧本，对英国戏剧的发展作出了很大贡献。他的代表作有《僧人培根与僧人班格》、《詹姆士四世》等。马洛则是“大学才子”中最激进的人文主义思想家。

如果说，“大学才子”是英国文艺复兴时期现实主义戏剧艺术的开路先锋，那么莎士比亚则是这种戏剧艺术的主帅。“大学才子”们把古代和外国的戏剧艺术经验和自己的民族民间的戏剧艺术传统有机地结合在一起，创造了丰富多彩的现实主义戏剧；莎士比亚遵循这一光辉的创作道路继续前进，以自己取得的更高成就影响着同时代的其他作家，使得英国文艺复兴时期的戏剧艺术走在当时欧洲各国的最前列。

莎士比亚去世后，本·琼森成为英国戏剧界的领导人。以他为首的戏剧家们继续创作和演出，但此时，人文主义戏剧已接近尾声了，他们并没有取得很大的成就。戏剧发展到第三阶段，脱离人文主义的民主倾向，加强贵族阶级的思想意识和享受生活的表现成为戏剧的主要特征，并以离奇复杂的情节吸引观众，而不重视戏剧应有的社会教育作用。

戏剧日益变成宫廷贵族的消遣品，引起了清教徒的反对。十七世纪三十年代形成了反对戏剧活动的高潮。资产阶级革命后的 1642 年，国会更是明令禁止戏剧演出了。从 1648 年起，几乎所有的剧院被拆毁。在当时戏剧演出若被发现，演出者要受刑事处分，观众也要被罚款。这种“迫害”活动直到 1660 年王朝复辟后才结束。

克里斯托弗·马洛（1564—1593）号称“英国文艺复兴时期暴风雨般的作家”，仅次于莎士比亚的悲剧诗人。这位皮匠的儿子，比莎士比亚大两个月，死时年仅二十九岁。1587 年他获得剑桥大学的硕士学位，离开学校后，便投身伦敦戏剧界，从事专业的戏剧活动，主要为大众剧院写戏。从他的第一部悲剧上演到他的生命结束为止，其间不过六年的时光。马洛共留下六部悲剧和一首英雄诗，另外还有一部没有完成的悲剧。

马洛的第一部悲剧《贴木耳大帝》，表现主人公贴木耳的英雄业绩。从一个牧羊人变成许多国王的征服者，贴木耳希望统治全世界。他占领了无法估量的土地，有一位美丽的妻子。不幸的是，心爱的人死了，留给他的三个儿子又不称心如意。忧郁的贴木耳，在无边的愤怒下，竟烧毁了妻子去世时所在的城市，然后带着她的尸体象战神一样向各地进军。他临死也没有放弃征服世界的野心，嘱咐他的儿子为完成父业而继续奋斗。

这部英雄戏剧体现了文艺复兴时期的时代精神和马洛的英雄气概。悲剧所塑造的“巨人”形象贴木耳，体现了马洛的民主意识和反封建教会的思想，反映了他对个人权力和个性解放的要求，同时资产阶级的个人主义也在这个人物身上发展到了极端。如果说，《贴木耳大帝》是表现追求权力的野心，那么，《浮士德博士的悲剧》则是表现追求科学的欲望。悲剧英雄浮士德闭门研究学问三十年，精通了各方面的知识，可在现实中却没有用处，于是他放弃对知识的追求，转向魔术的研究。研究的结果，竟把魔鬼菲斯特召唤出来了。为了满足自己的欲望，浮士德不惜同意同魔鬼签约，出卖灵魂，以换取魔鬼的帮助。于是，他解决了一切疑难问题；要什么有什么，想什么有什么，遨游世界，痛打罗马教皇，愚弄德意志皇帝他都做到了。最后契约期满被魔鬼带走的时候，他还得到了所渴慕的美人海伦。

在浮士德身上，马洛的无神论和追求科学的幻想得到了深刻的反映。但这个英雄人物却是个典型的自我中心主义者。他出卖灵魂的同时，又担心付出的代价太高，于是他处于一种自相矛盾和精神分裂的状态之中。

资产阶级的个人主义和利己主义在《马耳他的犹太人》里有更进一步的表现，只是马洛对它采取了批判态度。富商巴拉巴斯贪得无厌，满屋黄金却不让自己的妻子和女儿享用，反毒死女儿，害死妻子，结果自己落进沸水锅而丧命。这个剧本标志着马洛思想有了新发展。《马耳他的犹太人》对莎士比亚的《威尼斯商人》有着显著的影响。

从马洛的悲剧创作中，我们看到，文艺复兴时期英国悲剧的主要特征都已被确定下来。它们突出地表现英雄人物的坚强性格。在人文主义思想和封建主义的矛盾冲突中这种坚强性格发挥了巨大的作用。当时的英国悲剧既表现英雄人物的外在冲突，也表现他们的内心冲突。这些悲剧不接受古典主义创作法则的限制，有着极其复杂的情节，戏剧的次要情节能和主要情节紧密地结合起来。作为有力地表达悲剧思想感情的一种语言形式——无韵诗体也已经被广泛地运用了。

本·琼森（1572—1637）莎士比亚之后文艺复兴晚期英国卓越的剧作家。

他出身于一个新教徒的家庭。在天主教的女王玛丽统治期间，他的父亲曾被关进监狱，家产也被没收，后来从事教会工作。本·琼森的父亲在去世时，没有给他这个“遗腹子”留下什么遗产。在一位学者的照顾下，琼森曾受到极为优良的人文教育。年轻的本·琼森也曾作过泥水匠，后随军去尼德兰参加反对西班牙的战争。约在1592年，回到伦敦，开始在“命运剧院”从事演员和编剧工作。1598年，他的第一部喜剧《个性互异》问世，曾由莎士比亚的剧团上演。詹姆士一世即位以后，琼森应邀入宫，并获得桂冠诗人的称号和年俸，曾一度在伦敦戏剧界和莎士比亚分庭抗礼，名噪一时。

性情暴躁的因决斗杀人坐过监狱的琼森。在伦敦戏剧界，也常因创作和理论问题和同行发生论战，经常猛烈攻讦。他的言行给自己带来很多麻烦，使他日益失去皇家的尊重。在晚年，再也领不到皇家赏赐的他，死于贫困之中，可他声誉仍在。

琼森的一部最有力的喜剧是《福尔蓬奈》（1606），主题是揭露和批判资产阶级的贪婪无耻。富商福尔蓬奈贪婪成性，为了获得更多的财富，竟伪装重病，让助手摩斯加扬言他将要死去，借以愚弄别人。因为他没有后代，许多人便跑来争夺他的财产继承权，商人柯温诺甚至因此愿将自己的妻子送给他。骗局最后由于争分财物而被揭发，他们都受到了不名誉的惩罚。这些贪财者的名字都很有趣：福尔蓬奈是狐狸，摩斯加是苍蝇、柯温诺是小乌鸦等。这类特定的名称，在中世纪的道德剧中已经出现，但琼森的剧中人物不再是那种抽象人物，而是有血有肉的现实人物。

琼森的其他喜剧，如《炼金者》（1610）和《巴索洛缪市场》（1614），都是富于讽刺意义的现实主义的作品。对于伦敦各个阶层的社会生活这些作品都作了很好的反映。此外，琼森还创作悲剧、诗和其他戏剧，可他的主要成就在讽刺喜剧方面。

作为一个戏剧理论家，琼森是倾向于古典主义的创作法则的。他反对莎士比亚等人不遵守三一律，把现实主义和浪漫主义因素混在一起，多方面描写人物性格以及利用现有的题材进行创作。在喜剧创作方面，他虽然接受了罗马喜剧的一些影响，但有自己的独创性。琼森作为英国风俗喜剧的创始人，他把揭露和批判资产阶级的个人主义和利己主义作为创作的主要任务。因而否定的人物在他的作品中占有特别显著的地位。虽然他没有象莎士比亚那样创造出鲜明而深刻地人物形象，但也广泛地反映了当时英国的社会生活，表现了人文主义思想。

琼森的一个重要理论叫气质论。他认为：人们赋有不同的气质，形成不同的性格特征和心理状态，产生不同的行为。《个性互异》就是对这一理论的实践。琼森作为英国戏剧史上少见的讽刺作家，就是在这部喜剧里开始显露才华的。《人各有其癖》（1599）是《个性互异》的姐妹篇。可这两部喜剧的格调迥然不同。在《人各有其癖》里面，作者不再表现那种轻松活泼的情调，而是怀着沉重和恼怒的心情揭露了各种愚昧现象和罪恶行为。

有人说，英国文艺复兴时期戏剧的衰落应归咎于本·琼森，王朝复辟时期那种低级的风俗喜剧也是受他影响而来的。其实，这些都是由英国历史的发展决定的。

德莱顿（1631～1700）英国诗人，剧作家和评论家。生于北安普顿郡一个清教徒的家庭。约在1644年进入威斯敏斯特学校学习，受到良好古典文学的教育。1654年毕业于剑桥大学三一学院，获文学士学位。他于清教徒摄政

体制结束前开始文学创作。1663 年他被选为当时刚成立的英国皇家学会会员。他早期著名的诗歌《奇异的年代》（1667），表现 1666 年伦敦大火、瘟疫以及对荷战争等重大事件。

1668 年，德莱顿被封为桂冠诗人，两年后又被任命为皇家史官。此后，他写了许多政论诗和一些颂诗。德莱顿更是一个作品丰富的剧作家，他写了将近 30 部喜剧、悲喜剧、悲剧以及歌剧。模仿法国悲剧诗人高乃依，他写了许多“英雄剧”，其中较好的剧作有《格拉纳达的征服》（上下集，1672）和《奥伦——蔡地》（1676）等。这些英雄悲剧的主题是爱情和荣誉间的矛盾。德莱顿还把莎士比亚的悲剧《安东尼和克莉奥佩特拉》改写成《一切为了爱情》（1678）。他虽然采用无韵诗体，但也严格遵守古典主义的三一律规则，最终完成了一部完美的古典悲剧。

德莱顿于 1700 年 5 月 1 日谢世，葬于威斯敏斯特教堂的“诗人之角”。由于他在文学上的多方面的杰出贡献，文学史家通常把他创作的时代称为“德莱顿时代”。

康格里夫（1670～1729），英国喜剧作家。生于利兹附近的巴德西，父亲是英国驻爱尔兰军队中的军官，早年随父亲在爱尔兰生活，曾就读于都柏林三一学院。1692 年用笔名发表了模仿当时时髦传奇小说的《匿名者：又名爱情与义务的和谐》。很快得到文化界人士的注意，特别受到了德莱顿的提携。在德莱顿的帮助下，他的第一个剧本《老光棍》于 1693 年 3 月在伦敦鲁利街皇家剧院上演，受到观众的热烈赞赏。他一举成名。他的第二部剧本《两面派》于同年年底上演，尽管它比《老光棍》为佳，并受到德莱顿的赞扬，但在公众中并未受到同样的欢迎。

1695 年，他的名剧《以爱还爱》在菲尔兹剧院上演，轰动了整个伦敦舞台。1697 年初，该剧院演出他的悲剧《悼之新娘》更使他声名大噪。1700 年 3 月，他的最优秀剧本《如此世道》上演，菲尔兹剧院虽以最强大的演员上演，但观众的反应并不强烈。此后，他还曾写过歌剧脚本，并与他人合作翻译法国喜剧作家莫里哀的作品。

康里格夫是英国风俗喜剧的杰出代表和作家。他的作品感情细腻，语言文雅、流畅、含蓄，达到高度完美的境地。

“时代的灵魂”

——莎士比亚

从下层崛起的戏剧天才

——莎士比亚的生平

威廉·莎士比亚是欧洲文艺复兴时期的代表作家，英国诗人和戏剧家，被誉为世界最伟大的文学巨人之一。

莎士比亚于1564年4月23日出生于英国中部沃里克郡艾文河上的斯特拉福镇。他的祖上世代务农，到了他父亲约翰·莎士比亚时，弃农经商，从事皮手套生意，兼营羊毛、肉类、谷物一类买卖。1557年，约翰·莎士比亚娶当地小地主三女玛丽·亚登为妻。威廉·莎士比亚是他们的长子。1568年，威廉·莎士比亚当选为该镇镇长，同时兼任市议员二十余年。后来，家道中落，负债累累，1577年后约翰·莎士比亚最终被解除一切官职，退出政务。

在幼年时期，伦敦城里一些著名的剧团每年都要从首都来到斯特拉福镇作巡回演出，这引起了幼年的莎士比亚对戏剧强烈的爱好。他早年曾进过法文学校、接触到古代罗马的诗歌和戏剧，这对他后来的戏剧创作有着重要的作用；后因家庭破产，辍学谋生。1582年，莎士比亚与长他十一岁的安娜·哈莎薇结了婚。婚后生有三女一男，男孩只活了十一岁就夭折了。1585年前后，莎士比亚便离开了斯特拉福镇，经过一番游历他来到了伦敦。此后一段时间，再没有有关他任何记载，在这段长约11年的时间里，他有过什么经历，从事什么工作，不为世人所知。据传闻，他起初在剧院里打杂，为看戏的绅士们看管马匹，后来才当上一名雇佣演员。这些职务给了他接触各阶层人士的机会，增加了他的生活经验。1592年才出现了莎士比亚在伦敦的记录，那就是“大学才子派”的格林留下一本遗著。在这部遗著中，他对莎士比亚大肆攻击，攻击莎士比亚所取得的成功。说他是戏剧界一只“可恶的乌鸦”，根据这本书，可以看出莎士比亚当时在戏剧已经是初露锋芒，颇有成就。

此时，莎士比亚已经写出《亨利二世》，1592年，他又写成《查理三世》，这是他初期历史剧中的一部杰作。事业上的成功使他越来越忙。在生活中，他既是演员又是剧作家，既是股东又是剧院雇员，既在公共剧场演出，也参加宫廷的宴东演，有时还随剧团到外地巡回演戏。同时，他又结识了一些青年新贵族和大学生，扩大了他的生活经验，进一步接触到古代文化、意大利文艺复兴时期文化和人文主义思想。所有的这些都为他以后杰出的剧作打下了坚实的生活基础。

1592年前后，伦敦发生了瘟疫，黑死病到处蔓延开来，这场持续两年的大瘟疫使伦敦人口锐减，人们四处躲避瘟疫，整个伦敦变成一座空城这期间，城市里停止一切公共娱乐场所的活动，各大剧院连接破产，许多剧团被迫解散，以舞台为生的演员们纷纷失业。两年之后，人们恢复了原来的生活，伦敦又以繁荣的面貌展现在世人面前，一些剧院重新开放。这时只有两个主要剧团在活动，一个是“海军大臣剧团”，它的支持者是海军大臣霍德华，他曾经指挥英国舰队打败当时强大的西班牙“无敌舰队”，为英国立下赫赫功勋；另一个是“内务大臣剧团”，它的支持者是内务大臣、莎士比亚女王的堂兄弟汉斯顿伯爵。莎士比亚从1594年开始，就加入了“内务大臣剧团”。在剧团中，他既是演员，又是剧作家，成为其中最主要的成员。

由于“内务大臣剧团”拥有许多受欢迎的演员以及优美的剧本，逐渐在戏坛上打败对手，占据了统治地位，成为最好的剧团，詹姆士一世时，它被选择为国王自己的剧团，经常进宫演出，数十年间再无竞争对手。莎士比亚为这个剧团不断提供优秀剧本，成为剧团的重要支柱，在这个剧团他度过自己的大半生，把青春智慧和毕生精力都献给了它。从1595年到1600年的五年多时间内，莎士比亚才华横溢，笔下生辉，表现出特殊的创作才能。每年都有一到三部剧本从他笔下产生。这些作品的思想内容和艺术技巧都趋于成熟，无论是情节的安排、人物的塑造，还是语言的运用，都取得了新的成就。这几年，他一共完成了十三部剧本，其中喜剧六部，悲剧两部，历史剧五部。

莎士比亚在伦敦逐渐富裕起来。1596年，他以父亲的名义申请象征乡绅地位的家徽不久，得到政府的批准。1597年后，他又在农乡买了一些房地产业，包括当地最好的房子“新园”。1599年，“内务大臣剧团”的六名股东利用“大戏院”拆掉后的全部材料，建成了一所新剧院——环球剧院。此时莎士比亚不仅是这个剧院的股东，同时又是剧院的管理者，而且还要编剧、演剧以及从事其他事务。在他的全力支持下，“环球剧院”成了莎士比亚戏剧活动的中心，从始久负盛名，持续不衰。莎士比亚最辉煌的悲剧创作时期也是从这儿开始的，可以说，1599年是他戏剧事业发展进程中最重要的里程碑。

从1601年的《哈姆雷特》开始，莎士比亚的创作全面进入悲剧时期。到1607年为止，他连续写出《奥塞罗》

（1604）、《李尔王》（1605）、《麦克白》（1606）、《雅典的泰门》（1607）等悲剧，构成莎士比亚创作最光辉的时期。此时，“内务大臣剧团”已改名为英国国王詹姆士一世的“国王剧团”，莎士比亚与其他一些演员受封为“宫廷侍从”。他们除了为国王演戏之外，还参加一些宫廷礼仪活动。

1607年到1608年，伦敦又发生瘟疫，剧院关门，演员们只好到外地巡回演出。莎士比亚也经常回到老家斯特拉福镇居住。1610年，伦敦再次发生瘟疫，莎士比亚决定退出伦敦戏剧界。1611年，他离开伦敦返回家乡。最初，他与剧团保持联系，继续为“国王剧团”写戏。《冬天的故事》、《暴风雨》和《亨利八世》就是在这一时期完成的。1613年后，他不再写作，在故乡安适度过了晚年。1616年4月23日，正当他五十二岁生日那天，莎士比亚与世长辞了，遗体埋葬在当地的三一教堂。

爱国主义与现实批判的产儿 ——莎士比亚的历史剧

莎士比亚的历史剧创作除了《亨利八世》以外，其余的九部作品都是他的第一个创作期（1590～1600年）里创作的。它们是《亨利六世》（1592），《理查二世》（1595），《约翰王》（1596），《亨利四世》上、下篇（1597），《亨利五世》（1598）。《亨利八世》是莎士比亚在创作生涯的最后一年（1612）与弗莱契合写的。

莎士比亚创作的初期正当英国伊丽莎白女王统治的极盛时期。这时，英国建成了统一的民族国家。由于中央集权的专制王朝执行了有利于资本主义商业发展的政策，得到资产阶级和新贵族的支持，因而形成王室和资产阶级、新贵族之间的暂时结成同盟。1588年，英国的“无敌舰队”打败了西班牙的强大海军，一跃成为世界海上的霸强之一。对外战争的胜利和对殖民地的掠夺，进一步促进了工商业的发展，英国社会呈现上一幅欣欣向荣的景象。在这种时代背景下，民族意识觉醒，爱国主义精神高涨，带来了戏剧舞台上人们回顾历史的需要，整个社会等待着历史剧鼎盛之作的出现。同时十六世纪初出现的大量编年史也为剧作家们提供了素材，历史剧作成为这一时期的主潮流。

这种社会大环境对莎士比亚产生了巨大的影响，加上他这时对社会的认识还比较单纯，真诚相信人文主义理想可以在现实生活中实现，因而创作了许多具有浪漫色彩的历史剧。这些剧作不仅在质量上属上乘之作，而且在数量上也是最多的，成为英国历史剧的一大高峰和代表。

莎士比亚创作初期写的四部历史剧，是他戏剧创作的第一个四部曲，包括《亨利六世》上、中、下篇和《理查三世》。这四部曲表现了从1422年到1485年间六十三年间的英国历史，其中有英法百年战争、两大皇族之间的红白玫瑰战争，农民大起义等等重大历史事件，是英国历史上最动荡的时代。这四本戏按事件发生的年月顺序先后相连，合起来构成了封建社会危机时代的一部辉煌的戏剧史诗。

《亨利六世》（上、中、下三集）内容复杂；故事的大致情节是这样的。英国在爱德华三世当政时，就与法国开始了争夺王位的百年战争。到了亨利六世时，战争已经持续了近百年之久，爱德华三世的嫡系子孙分为两支主要王族：兰开斯特家族和约克家族。这两大王族相互斗争倾轧，觊觎王位。剧本一开场，在刚刚去世的亨利五世的灵柩前，就发生了觊觎权位者之间的争吵。亨利六世年纪太小，还不能亲理朝政，大权掌握在皇叔葛罗斯特公爵手中。至此宫廷里党派林立、阴谋四起，孕育着一场新的危机。贵族们在国会花园集会，争论王朝权属问题，由于意见分歧，形成两党。萨穆塞特拥护当前掌权的兰开斯特家族，他提议：凡是跟他意见一致的，在花园里摘一朵红玫瑰；理查·约克代表已下台的约克家族的利益，他呼吁，支持他的人要佩带一朵“无色的、含怒的玫瑰”。这次分歧成为红白玫瑰战场的开端，而红白玫瑰党人的名称也是由此产生的。

在国内王权斗争趋于激化的同时，英法军队正在战场上进行激烈的鏖战。英国骁将塔尔博在法兰西国土上纵横驰骋，所向披靡。由于英军将领们的内讧，使他身陷重围。在这极端危急的关头他碰到了分散七年的亲生儿子，父子相见格外激动。在法军的重重包围中，他们谁也不肯为保全自己的性命

突围先走，最后双双战死，为国捐躯。

中篇写的是：年青的亨利六世同法国郡主玛格莱特缔结了婚约。在这场婚约中，郡主没有任何陪嫁，而亨利六世却倒赔了英国人在法国的两处领地，把它们割让给郡主的父亲。这门屈辱的婚约是由萨福克公爵签订的，大臣们对此普遍不满。皇叔葛罗斯特对此也愤愤不平，要求废除这门婚约。而葛罗斯特的冤家对头——温彻斯特主教却支持这门婚事，他与婚约的签订者萨福克公爵，还有勃金议公爵，萨穆塞特等人结成了鼻息相通的阵营——红玫瑰党。这样一来，葛罗斯特和其他大臣便与白玫瑰党人约克、华列克等人结合成另一个阵营——白玫瑰党。

两大阵营的斗争一开始围绕着葛罗斯特进行。亨利六世幼年继位，葛罗斯特是实际上的统治者，他秉政有方，赢得了人民的爱戴，使濒临危机的政府得到一线希望。王后玛格莱特和大臣萨福克因为婚约的事对他怀恨在心，决定合谋搞垮他。刚好葛罗斯特的妻子一心想坐上王后的位子，不顾丈夫的劝阻，暗中召来巫师念咒作法，想凭鬼怪之力去掉国王和王后。这件事情当场被人揭破，红玫瑰阵营纷纷抨击葛罗斯特有谰主之心，罢免他的官职并杀害了他全家。

伦敦市民本来对政府心怀不满，这次葛罗斯特遇害，更激起了他们心中的怒火。暴动的市民在白玫瑰党人华列克、萨立斯伯雷父子的领导下，推翻了掌握实权的萨福克公爵的统治。面对人民起义的威胁，国王只好同意把萨克福逐放，萨福克公爵出逃后没多久就死在强盗手中了。此时，兵权在握的白玫瑰党人约克公爵被派去平息爱尔兰叛乱，国内的混乱使他大为高兴，认为自己夺取王位，大展宏图的时机来了。他暗暗差遣一名亲信去掀起一场新的暴动，好使他乘乱挥师返回，夺取王位。

《亨利六世》下篇开场写的是，红玫瑰党人克列福在战场上捉住了约克公爵的幼子鲁特兰，毫不留情地杀死他。接着，约克公爵本人也落入兰开斯特家族手中，受尽污辱。在血腥的争斗中，红白玫瑰党人轮流掌握政权，亨利六世的王权被架空，成为一个傀儡国王，时而被迫逊位，时而恢复王位。最后约克公爵的三儿子理查·葛罗斯特刺杀了亨利六世。英国王位落入白玫瑰党人手中，约克公爵的长子当了国王，称为爱德华四世。

但是爱德华四世的政权中隐藏着许多危机，他的两个兄弟克莱伦斯与葛罗斯特对王位垂涎三尺，一心想成为未来的国王。为了巩固新成立的政权，大臣们劝爱德华四世与法国郡主结婚，但是这位好色的国王却不顾王朝的政治利益，看中了葛雷夫人并立她为后。爱德华四世的婚姻引起了许多大臣和两位兄弟的不满，红玫瑰党人见新王朝中出现内讧，乘机起势推翻了爱德华四世的统治。在剧本结尾时，爱德华四世重新得势再度上台，葛雷夫人为他生了一个嗣子。

在《亨利六世》中，作者通过一系列故事情节，歌颂了为国捐躯的爱国将士，谴责了不顾民族大义，只顾保存自己力量，互相勾心斗角的奸臣懦夫，批判了封建家族之间的纠纷给国家带来无穷的灾难。

《理查三世》是《亨利四世》的续篇，描叙了新王朝约克家族内部续演的一部争夺王权的悲剧，重新将全国带到恐怖和战乱之中，最后爱德华四世的弟弟理查施展种种阴谋诡计，杀掉一个个可能继承王权的人，窃取了沾满血污的王位。理查上台后，因为他罪行累累，恶贯满盈，最后被前来讨伐的军队打败。整个四部曲所表现的英国历史上最动荡的时期在《理查三世》的

尾声中结束了。

莎士比亚历史剧的第二个四部曲在时间上恰恰安排在第一个四部曲之前，它表现的是兰开斯特王朝从建立到巩固的这一段蒸蒸日上的历史。它包括的事件比较简单，大体简述了亨利四世如何夺取自己昏庸的堂兄理查二世的王位，并巩固自己在王国的统治，尔后把王位传给儿子亨利五世。这个四部曲包括《理查二世》，《亨利四世》上、下篇和《亨利五世》，其中《亨利四世》被人们誉为莎士比亚历史剧的高峰，是他最成功的一部历史剧。

《亨利四世》塑造了眼光远大的政治家形象——亨利四世，英明、乐观、精力充沛而又贴近普通老百姓的亨利五世，其中最成功的典型形象是福斯塔夫。福斯塔夫是个年逾五十的没落骑士，他贪图快乐、贪杯好色、吹牛怯懦、不讲信义，几乎在他身上集中了道德范畴中一切受谴责的弱点。作为一个道德秩序的破坏者，从他身上反映出的是中世纪传统道德体系的瓦解。但在另一个方面，他又是一个生机勃勃的喜剧形象。虽然他年老、肥胖、但却象青年人一样朝气蓬勃、乐观豁达、幽默风趣。这种新兴的性格又反映出新时代即文艺复兴时代的乐观精神。正因为他的多重性格使他成为反映那个变动时代的最佳典型，而他所属的时代背景也被称为“福斯塔夫式背景”。

“ 抒情性的浪漫喜剧 ” ——莎士比亚的喜剧

莎士比亚的喜剧创作延续时间比较长，跨越了他的第一、第二创作期，总共写了十三部喜剧，在他的整个戏剧创作中占据着重要的地位。从质量上看，他的喜剧创作完全可以与他的悲剧创作相互媲美，在莎剧中放射出同样夺目的光辉。由于不同时期他的思想和艺术成熟度不同，莎士比亚在不同时期写下的喜剧也具有不同的色彩。

莎士比亚在早期的创作中表现出一种乐观主义精神，主要是正面宣扬人文主义的生活理想，如个性解放、爱情自由等，以适应新兴资产阶级力求摆脱宗教禁欲主义和封建伦理道德束缚的要求。在这些喜剧中，他塑造出许多贵族青年男女，描写他们与封建习俗、道德、传统之间的冲突，最后争取得爱情、婚姻上的幸福结局。

在第一个创作时期中，莎士比亚共写了十部喜剧。他的第一部喜剧是《错误的喜剧》，它完全是普劳图斯作品的模仿，不具备什么艺术性，是莎士比亚创作中的一次尝试。随后的《驯悍记》是一部闹剧性很强的喜剧。《维洛那二绅士》是他第一部以爱情、婚姻与友谊为主旨的喜剧，从中已经体现出莎士比亚创作的风格特点，是他喜剧创作中的一次飞跃为他以后的喜剧创作奠定风格基础。《爱的徒劳》是莎士比亚讽刺性最强的一部喜剧，它讽刺了那些只懂书本知识、毫无实际能力的学问们，也讽刺了禁欲主义的荒谬绝伦。

《仲夏夜之梦》是这一时期写的第一部杰作，它是莎士比亚全部喜剧中最富有浪漫主义气息的一出戏。它描写的是一场离奇古怪的仲夏夜之梦。在那仲夏夜的森林里，在深夜透明的雾气中，有许多小神仙、小精灵在活动着，仙后和仙王与凡人一样由于嫉妒而互相争吵，互相勾心斗角，直到最终和解。在这个充满小精灵的世界里，还穿插着一些喜剧性的爱情故事，构成了一幅神奇怪诞、充满欢乐气氛的森林之夜图。

《温莎的风流娘儿们》虽然写在《仲夏夜之梦》之后，但它的艺术性远不如前者。它偏离了莎士比亚喜剧的一贯抒情风格，片面追求闹剧效果，显得十分粗糙、草率。

《威尼斯商人》是莎士比亚最富于社会讽刺意义的一部喜剧。故事发生在意大利的威尼斯，商人安东尼奥十分富有，他们许多货船在海上从事商业贸易，但他为人极其慷慨，“借钱给人不取利钱，把……威尼斯城里放债这一行的利息都压低了”。高利贷者犹太人洛克夏对他的这种行为极为不满，再加上安东尼奥经常在众人面前讽刺他，更使他大为气恼、决定伺机报复。刚好安东尼奥的朋友巴萨尼奥要跨海求婚，向他借钱。为了帮助朋友，安东尼奥在手头暂时没钱的情况下，破例向平日最讨厌的夏洛克借了三千元钱。夏洛克答应借钱，并且不收利息，但与他订一项契约；若是安东尼奥不能如期归还，夏洛克将在他的身上割一磅肉作为偿还。

后来，安东尼奥的船队在海上遇到风险，果然不能如期偿还借款，夏洛克见报复时机已到，准备上告到法庭作裁决。在这一过程中，又穿插两个小故事：夏洛克的女儿杰西卡与基督教青年罗兰佐相爱，她不顾父亲的强烈反对和宗教、种族上的差别、毅然与自己心爱的罗兰佐私奔，逃跑的时候还携走了夏洛克的许多金银珠宝。另一个小故事是写巴萨尼奥向鲍西娅求婚，鲍西娅按父亲的遗愿，要求求婚者在金、银、铅三个匣子中选择一个，如果里

面装有她的小像，那么她就嫁给谁。与巴萨尼奥同来的求婚者纷纷选择金、银匣子，而巴萨尼奥却选择了不值钱的铅匣子。在这个匣子里，装的是鲍西娅的头像！巴萨尼奥终于娶到了美丽的鲍西娅。

与此同时，夏洛克拉着安东尼奥告上了威尼斯法庭。鲍西娅、巴萨尼奥闻讯后，急忙赶回威尼斯。经过乔装打扮、鲍西娅化妆成远道而来的博士，她从威尼斯公爵那儿接受审理这件官司。在法庭上，她利用智谋根据对契约的法律解释，要求夏洛克挖肉时不能出血，如果出现血液，那么夏洛克就违反了契约，应该受到法律的制裁，从而推翻了夏洛克的上诉，最终使他败诉并人财两空。

在剧中，作者通过青年们在爱情和友谊问题上表现出来的真诚，无私，与夏洛克的贪婪、凶残、仇恨形成鲜明对比，从而歌颂了人文主义的生活原则。鲍西娅是一个理想化的女性新形象，她热烈地追求爱情幸福，为了支持心上人去威尼斯营救朋友，她宁肯推迟婚期表现出她新的爱情观与重信义的性格。在法庭上，她更以超群的胆识与智慧战胜了夏洛克。鲍西娅多方面的优秀品质，使她在莎士比亚喜剧的女性形象中也显得出类拔萃。剧中还出现了两个对立的资产者形象——夏洛克和安东尼奥。前者是旧式的高利贷剥削者，后者是从事海外贸易的新式商人。在作者笔下，夏洛克的贪婪、吝啬、残忍与安东尼奥的慷慨、仁义形成鲜明的对比。安东尼奥被写成带有贵族气质的资产者形象，体现了作者对新兴资产阶级的肯定和赞美。夏洛克是世界文学史中的一个著名典型。是莎士比亚在典型塑造上的重大贡献之一。他的性格主导方面是凶狠奸诈、残暴无情。面对当时乡绅和威尼斯公爵的请求，他毫不心动，准备好刀子、天平，准备在安东尼奥的胸口挖一块肉，非置人于死地不可。此外，他还极端吝啬、贪得无厌、积钱敛财成为他人生中的最高目的，也是最大的快乐。当他发现女儿杰西卡偷走金银财宝时，气愤地咒诅女儿“死在我的脚下”，自己的亲生女儿在他心中的天平上也没有金钱的砝码重。但夏洛克的形象并不如此简单。从另一方面看，他在剧中又是一个受人欺凌的弱者，在民族和宗教方面他备受歧视，成为社会偏见的替罪羊。他作为一个社会地位低贱的犹太人，长期以来就过着被污辱、被损害的生活。夏洛克对安东尼奥曾说过：

安东尼奥先生，好多次你在交易所里骂我，说我盘剥取利……您骂我异教徒，杀人的狗，把唾沫吐在我的犹太长袍上……好，看来现在是您向我求助了……您把唾沫吐在我的胡子上，用您的脚踢我，好象我是您门口的一条野狗一样……

他还吐露长期在心中积郁的愤怒：

难道犹太人没有眼睛吗？难道犹太人没有五官四肢？没有知觉、没有感官、没有血气吗？他不是吃着同样的食物，同样的武器也能伤害他，同样的医药可以治疗他，冬天同样可以会冷，夏天同样会热，就象一个基督徒一样吗？……你们要是用毒药谋害我们，我们不是也会死的吗？那么要是你们欺侮了我们，我们难道不会复仇吗？

夏洛克从人的基本权利出发，对自己长期受歧视的生活深表不满，道出

了社会偏见给他们造成的痛苦，像夏洛克这样拥有巨额财富的资产者也只能“是门口的一条野狗”，随意遭到他人的侮辱，其他社会成员更不必说了。从这一方面来看，夏洛克的冷酷无情不是他的天性，而是一定社会环境的结果，而夏洛克卑微的社会地位与他的反抗也由此博得人们的同情。

夏洛克这段话慷慨激昂，义正辞严，发泄了一个被压迫民族长期以来蕴积在心中的愤怒和仇恨。在这里，作者从人文主义思想出发，以民族平等的思想塑造夏洛克这个人物，其中包含了对犹太民族深切的同情之感和为他们受歧视，被压迫的社会处境鸣冤。正因为夏洛克身上集中了这两种对立的矛盾，使他成为文学殿堂中不朽的典型形象。

《无事生非》是莎士比亚喜剧中的另一部杰作，主要描写佛罗伦萨的少年贵族克劳狄奥与梅西那总督的女儿希罗一见钟情，经过一番曲折后，最后结成夫妻的故事。语言生动幽默，故事情节曲折反复，全剧在喜悦欢乐的气氛插入悲剧性的情调，增强了感染力。

《皆大欢喜》这部喜剧的中心地点是亚登森林。戏一开场，老公爵的弟弟弗莱德里克篡夺了哥哥的爵位，善良公正的老公爵被放逐到亚登森林，新公爵放逐了哥哥，让侄女罗瑟琳留在宫中。她同新公爵的女儿西莉娅十分要好，两人形影不离，但是新公爵不赞成这种新情谊，把她从宫中赶了出来。西莉娅痛恨宫中凶恶仇恨的世界，与罗瑟琳一起来到了亚登森林，和老公爵住在一起。青年贵族奥利弗不顾父亲留下的遗嘱，对弟弟奥兰多不关心照顾反而怀恨在心。他叫弟弟干粗活，并设计想害死他。一次，奥兰多准备与新公爵的宫廷拳师摔跤，哥哥奥利弗唆使拳师摔死弟弟，但奥兰多在摔跤中得胜，哥哥的阴谋破产。另一次，哥哥奥利弗准备烧死弟弟，老仆亚当得知此事，连忙与奥兰多逃往亚登森林。在这里，老公爵一家以及奥兰多等人过上幸福美满的生活，全剧以奥兰多与罗瑟琳结婚结束。在这个剧本中，莎士比亚创造出了一个与现实世界相隔绝的世界，他在描摹自己心目中未来的理想王国，形象地展现了人文主义者对社会与人生的美好向往。

《第十二夜》讲的是西巴斯辛和薇奥拉这一对孪生兄妹，在一次海上航行中不幸遇难，他俩各自侥幸脱险，流落到伊利里亚。薇奥拉乔妆打扮给公爵奥西诺当侍童。她从内心深处爱上了公爵，但公爵却爱着一位高傲的伯爵小姐奥丽维娅。可是奥丽维娅并不爱他，却爱上了代表他来求爱的侍童薇奥拉。薇奥拉靠着和自己孪生的哥哥长得异常相象，顺利解决了一系列复杂而严重的爱情冲突。最后，奥丽维娅小姐爱上了与“侍童”长得极为相象的薇奥拉的哥哥——西巴斯辛，并成了他的妻子。奥西诺公爵则从求婚的失败中醒悟过来，当他发现自己的侍童是个女孩子并对他一往情深时，接受了“侍童”薇奥拉的爱，与她结成百年之好。这出喜剧的错综复杂的情节是由许许多多欺骗、偶合、乔装及其他事件组成。在这部剧本中，莎士比亚再次以抒情的笔触，浪漫的方式，热烈而深情地赞颂了生活之美、感情之美和人之美，从而使之成为人所公认的莎士比亚最具浪漫情调和抒情色彩的一部喜剧。

莎士比亚在他的第二创作时期写了三部喜剧，分别是《特洛伊罗斯和克瑞西达》、《终成眷属》和《一报还一报》。这个时期的莎士比亚不仅在艺术上日益成熟，而且在对现实世界的认识方面也更为深刻。他看清了社会中普遍存在的罪恶以及社会道德的严重败坏，不再用原先抱有的天真烂漫的想法看待周围的事物。而是大喜剧这一思想表现在创作上则是在悲剧的阴影，对社会的黑暗和丑恶给予严厉的批评。这时期的喜剧所展示的生活不像前期

作品中充满了乐观的情绪与欢快的笑声，而是诸多的忧虑哀愁，剧中的主人公并没有交上好运而是常常噩运临头。这些喜剧虽然还是以爱情为主线，但这种主线失去过去那种活泼欢快的气氛，取代它们的是种种背弃和罪恶，爱情生活在莎士比亚笔下失去了任何理想化的光彩。因而这三部喜剧被人们称为“悲喜剧”、“正剧”或“阴沉喜剧”。

理想与现实的冲突 ——莎士比亚的悲剧

十七世纪初是英国资产阶级革命的前夜。伊丽莎白女王统治的末年，英国社会的各种矛盾都尖锐化起来。农村的圈地运动在加速进行，失去土地的农民四处流浪，城市平民的情况不断恶化。同时，资产阶级、新贵族的力量更加强大，深感专制王朝已成为他们经济发展的障碍，特别是女王把许多重要的商品的专卖物权无限制地赏赐给来信贵族，更严重地损害了他们的利益。资产阶级、新贵族同王室之间的暂时联盟瓦解了。1603年，詹姆斯一世继位，实行更加专制的内外政策，恢复封建贵族和天主教会的特权，宣扬“君权神授”，宫廷挥霍流费，官吏贪污成风。资产阶级、新贵族同王室之间的斗争公开化。政治的腐败和繁重的剥削引起城乡广大人民的不满。1607年，英格兰中部和伦敦附近各郡都发生大规模农民起义。

在这种社会背景下，随着对现实认识的加深，莎士比亚深深感到现实的发展和自己的人文主义理想之间的矛盾越来越大。因而在他创作第二期的作品中，揭露批判的力量加强了，剧作的情调和风格发生了变化，带上了悲愤沉郁的色彩。这一时期的剧作主要是悲剧，他创作了《哈姆莱特》、《奥瑟罗》、《李尔王》和《麦克白》四部杰作以及其他一些剧作，从而被公认为世界一流艺术家，超越了时代界限，成为永远流芳的大文豪。

《泰特斯·安德洛尼克斯》是莎士比亚的第一部悲剧，是他悲剧创作的最初尝试，虽然与后来的其他创作比起来显得十分幼稚，但仍显示了莎士比亚多方面的才能和艺术特色。莎士比亚的另一部早期悲剧是《罗密欧与朱丽叶》，它在主题思想与艺术风格上，与莎士比亚早期创作中的喜剧相接近。故事叙述了罗密欧与朱丽叶之间的爱情悲剧。凯普莱特家的朱丽叶违背家庭的意志，和蒙太古家的罗密欧秘密结了婚。后来，朱丽叶的父母把她许配给另一个人，为了逃避即将举行的婚礼，朱丽叶饮下一种吃后就会假死一段时间的药水，让大家以为她真的死了。在这之前，罗密欧由于在决斗中杀死了凯普莱特家的亲属，已被迫逃出维洛那市。他在地听到朱丽叶的死讯，也信以为真，立刻悄悄赶回家乡。他走到朱丽叶的尸体旁边，悲痛万分，以为他的心上人已经死了，便自杀殉情。不久朱丽叶苏醒过来，看见罗密欧已死，悲痛之余，也自杀相殉。在罗密欧与朱丽叶的灵柩前，多少年来不共戴天的蒙太古和凯普莱特两个家族终于和解了旧怨。通过这部爱情悲剧，作者谴责了封建家族的内讧和封建的包办婚姻，歌颂了罗密欧和朱丽叶敢于追求爱情自由，甚至以生命为代价，换来了新生活的准则——和平、友谊和爱情准则的胜利。

《裘力斯·凯撒》是另一部继《泰特斯·安德洛尼克斯》之后，以罗马历史为题材的历史悲剧。罗马的独裁统治者凯撒是个爱慕虚荣，体态残弱，老朽不堪的老头。他的专横制度引起共和党人的不满，他们在政治家凯歇斯与理想主义者勃鲁托斯的领导下，在元老院中刺死了凯撒。凯撒的侄儿安东尼利用人民对凯撒遇刺的怜悯，纠集力量对共和党人发动反攻。共和党人虽然崇尚民主、自由，但他们的这种意识反倒成为战场上的障碍，在安东尼的几次进攻后，共和党人彻底失败，在历史的潮流面前他们想扭转乾坤的计划也由此流产了。这部悲剧的性质和意义主要表现在以下几个方面。首先，凯撒是个了不起的伟大人物，如果他没有野心，不搞专制独裁，会使国家兴盛

发达，但是他专横的性格和不断膨胀的野心成为他的致命弱点，最后导致他的个人悲剧。其次，勃鲁托斯这样一个完美的理想的政治人物，本可以成为国家的栋梁，但由于种种主观和客观上的原因而一败涂地，使他所代表的民主共和制遭到夭折，这是令人惋人惜的历史悲剧。再其次，是人民群众在政治上的幼稚和不觉悟，缺乏独立的判断力，为了一点小恩小惠而被人所利用，他们亲自杀害了捍卫他们利益的共和党人，断送了自己的民主、自由和解放的机会，却把专制统治重新套在自己的身上。从这部悲剧中反映出莎士比亚对他那个时代的政治事件的态度，以及他对英国历史命运的思考。

《哈姆雷特》是莎士比亚戏剧创作的最高成就，写的是丹麦王子哈姆雷特为父复仇的故事。悲剧的主人公哈姆雷特是丹麦国王的王子，他在德国的威登堡大学接受人文主义教育。一天，他接到父王暴死的消息，匆匆赶回丹麦奔丧。不久，他的生母又同新王——他的叔父结婚，这使他原已悲痛的心情陷入极其阴沉的状态。当他问父王的死因时，新王告诉他老王是在花园里被毒蛇咬死的。这时，老王的鬼魂出现了，告诉他真正的凶手是新王克劳狄斯，并嘱咐他替父报仇。接连而来的几次打击使哈姆雷特对生活的态度发生了巨大的变化，动摇了他以前的人生观。他要为父亲报仇的愿望渐渐转变为一种伟大的社会责任心：应当改变这个让犯罪和不义者、谎言和伪善猖獗一时的社会，改变这个充斥着谄媚者和阴谋家的世界。哈姆雷特一方面盘算着如何复仇，一方面害怕事情暴露。为了隐藏自己的思想，他假装发疯。新王害怕自己的阴谋被他发现，多次派他的同学和情人——奥菲利娅去试探他，结果一无所获。有一次，戏班子进宫演出，哈姆雷特乘机改编了一出阴谋杀兄的旧戏文，用来试探自己的叔父。他的叔父克劳狄斯果然做贼心虚，戏没演完就匆匆告辞了。自此以后，新王克劳狄斯更加害怕事情真相暴露，宫内大臣波洛涅——奥菲利娅的父亲向他献计，说让自己监视偷听哈姆雷特母子的谈话。哈姆雷特与母亲谈话，发现幕后有人在监听，以为是新王克劳狄斯在偷听，便拔剑向幕后的阴影刺去，刺死了波洛涅。新王利用这事件为借口，派哈姆雷特到英国去，欲借英王之手杀死他。哈姆雷特在途中甩掉两个监视者，偷偷返回了丹麦。回来之后，他闻知自己的情人奥菲利娅因为父亲被刺、情人远离溺水而死。这使他更加痛恨新王克劳狄斯。而新王煽动波洛涅的儿子雷欧提斯为父亲和妹妹报仇，不明真相的雷欧提斯听信谗言，认定哈姆雷特杀害了自己的父亲和妹妹，要与他进行决斗。在两人的决斗中，他还想用了毒剑、毒酒致哈姆雷特于死地。结果，哈姆雷特和雷欧提斯两人双双中了毒剑，王后饮下毒酒而亡，新王也被刺死。哈姆雷特在临危的时候，要求他的好朋友霍拉旭把他亲眼看见的这一切事情，即危及人们命运的丹麦宫廷中的谎言、恶习和罪行公诸于世。

《哈姆雷特》是莎士比亚在世界文学史上获得称誉的扛鼎之作。它所包含的内容极其丰富，许多人从各个方面去探讨它，得出各种结论。可见，《哈姆雷特》是一部“多层次”的作品，家庭、爱情、友谊、社会关系，义务、复仇、信义等等这一切主题都被有机地编入情节之中，因此它被称为政治悲剧、以道德问题为基础的复仇戏、哲理剧本等等。

但这些问题的研究无不集中在悲剧主人公哈姆雷特的身上。他是文艺复兴时期人文主义者的典型形象，在当时新文化中心的威登堡大学接受人文主义教育，有着自己的一系列人文观。可是父亲的猝死，母亲的改嫁以及鬼魂出现三件骇人听闻的事使哈姆雷特恍然大悟，对人世间的罪恶加深了解，导

致他对生活的美好幻想突然破灭，动摇了他以前对人生的全部观点。本来他认为生活意义在于相信美好的理想，首先是相信人，但现实生活中人的行为与他的理想并不一致，他看到人的堕落，决心要扭转这一混乱的局面，拯救整个濒于崩溃的国家。因此，他与新王克劳狄斯的个人仇恨冲突超出原有的个人恩怨范围，从更大层面上来讲，哈姆雷特要替父复仇，肃清整个国度，改造整个社会道德体系，与新王阴谋杀死哈姆雷特，继续维持现有罪恶局面的矛盾对立，变成了两种道德原则和社会原则的斗争。他想铲除以克劳狄斯为代表的强大的邪恶势力，只好装疯卖傻，以隐蔽自己的思想，躲过对方的耳目。此外，作为一个人文主义者，哈姆雷特具有文艺复兴时代的科学方法论思想，他必需获得证实克劳狄斯罪行的现实依据，因而，他采用“戏中戏”的计划，进一步证实了新王的罪行。一旦证明的结果是正确的，哈姆雷特立即行动。只是由于他要寻找消灭邪恶的正义手段，错过了在新王祈祷时把他杀死的机会，反而引来了新王的阴谋。最终因中了新王的毒计而牺牲，“重整乾坤的责任”终于没有完成。

哈姆雷特的悲剧是一个人文主义者的悲剧，从理想到现实的冲突，“重整乾坤”的志向与强大的敌对势力的冲突，构成了悲剧的基础条件。虽然他是受到人民爱戴的王子，但他在宫廷中是孤立的，既无权力，又无兵马，唯一可以说知心话的朋友只有霍拉旭一人。而新王心怀鬼胎，对他戒备森严。哈姆雷特想要实现自己的理想，自然是困难重重。作为一个人文主义者，他把名誉放在生命的前面，因此他不愿在国人不明真相的情况下，弑杀新王，落得个身败名裂。正是他放弃了这个机会，反而遭来了新王的阴谋诡计，最终受害。哈姆雷特的悲剧也是时代的悲剧，他所处的时代缺乏先进知识分子必然胜利的条件，因此哈姆雷特的努力与抗争最后以悲剧终结，这是整个时代历史命运使然。同时，哈姆雷特把复仇和为民除害、为人民谋幸福等重大问题联系，使这部悲剧跳出了复仇的框框，更具有时代意义和历史意义。最后，哈姆雷特以自己的死赢得了对旧制度、旧势力的道义上的胜利，鼓舞着后继者继续前进，这正是悲剧的魅力之所在。

《哈姆雷特》还塑造了克劳狄斯、波洛涅、奥菲利娅、霍拉旭等不同性格的典型人物。克劳狄斯的阴险狠毒、笑里藏刀，波洛涅的昏庸老朽、趋炎附世，奥菲利娅的天真无邪、纯情柔弱，霍拉旭的理智冷静，正义聪颖都给人留下了深刻的印象。通过这些人物形象与哈姆雷特的对比，衬托，更突出了作品的主题。另外，这部悲剧在情节安排上也独特之处。剧中三条线索联在一起形成一个复线结构，三条线索齐头并进，以哈姆雷特为父复仇为主线，兼写雷欧提斯与福丁布拉斯的副线。同时，作者还敢于突破古典主义戏剧理论的清规戒律，把喜剧因素与悲剧因素融为一体，在情节中勾勒出广阔的生活画面，收到了极好的效果。

《奥瑟罗》是莎士比亚四大悲剧之一。摩尔人奥瑟罗凭着英勇的精神和显赫的军功，成为威尼斯城邦才能卓异的统帅，这引起了贪图利禄的依阿古的嫉妒，他一心想破坏奥瑟罗的成功，不断地挑拨奥瑟罗与他妻子之间的关系。奥瑟罗的妻子——威尼斯姑娘苔丝蒙娜倾心于奥瑟罗的崇高品格和尊严，越过种族偏见，家庭传统以及门第的藩篱，把自己的命运与奥瑟罗结合在一起。可是，奥瑟罗听信依阿古谗言，认定妻子对自己不贞，妒火中烧，把她杀死了。不久，真相大白，奥瑟罗在极度的悲痛中自杀身亡。

这部悲剧最为突出的待点是它精巧的艺术结构。《奥瑟罗》的结构分为

内在结构和外在结构，内在结构所包含的是人类思想领域中爱情、嫉妒和阴谋三者之间的内在联系，阴谋产生嫉妒，嫉妒毁灭爱情，爱情又能引起阴谋，这三者互相作用，互为依托，是人类精神历史上一方面的缩影和概括，具有总括性。外在结构则是剧本中主要人物奥瑟罗、伊依古、苔丝狄蒙娜三者之间复杂关系，在这三个具体的人物中，伊依古对奥瑟罗极为嫉妒，一心想破坏他的幸福，奥瑟罗极其看重妻子苔丝狄蒙娜的坚贞，深恐她有外遇，而苔丝狄蒙娜却把伪善的依阿古看成自己的知心朋友，希望他能够拯救自己的家庭。这两重结构不仅每一重自己本身联系密切，环环相扣，两重之间不可分割，联为一体。它构成了悲剧的整体，显示出完美无缺的结构美。

《李尔王》也是著名的四大悲剧之一。年迈的李尔王把王国均分给两个大女儿，对于自己的小女儿却格外歧视，没有给她一点赏赐。其实，他的两个大女儿阴险毒辣，为了取得父王的赏赐，假装十分孝顺，而小女儿为人正直，不懂献媚随俗，才遭到父王的冷落。当李尔王拥有权王的时候，他自以为两个“孝顺”的大女儿和那些“忠诚”的大臣们能够保证他晚年安然享福。李尔王的两个大女儿，高纳里尔和里根，在取得王位和权利之后勾心斗角，但她们首先把矛头指向年老的李尔王。她们把年老的父亲从宫殿中驱赶出来，接着合伙准备谋杀自己的老父。忠于李尔王的小女儿嫁给法国国王为妻，一心要营救掌握在两个大女儿和狡猾的朝臣手中的父亲。李尔王被逐出宫门后，在下层社会过着颠沛流离的生活，在与穷苦人民的接触中他认识到自己的过错，以及人民生活的疾苦，他醒悟出宫廷的罪恶和王权的渺小。最后，小女儿前来搭救自己的老父，在一次残酷的斗争中，他们父女双双身亡，但罪恶深重的敌人也受到了同等的惩罚。这部悲剧展示了一个残酷的野兽的世界，充满着阴谋、恐怖、残杀、混乱和忘恩负义；其目的在揭露原始积累时期的利己主义，批判对于权势、财富的贪欲。同时悲剧也反映了当时广大农民流离失所的英国现实。

《麦克白》是莎士比亚“四大悲剧”的最后一部。野心家麦克白将军从战场上立功凯旋，由于野心的驱使和妻子的怂恿，利用国王邓肯到自己家中作家的机会，弑君而自立。最后，这个血腥的篡位者被邓肯的儿子和贵族麦克德夫所战败而死去。他的妻子也因精神分裂而死。通过麦克白夫妇内心世界的描写，作者以震撼人心的力量揭示出：一味追求权势而产生的犯罪意识会使一个好人变成坏人，小则将自己导入恐惧和痛苦的深渊直至最后灭亡，大则贻误国家、害国害民。这部悲剧以情节紧凑，文字精美简练和篇章短小精悍著称。其中麦克白与他妻子独特的心理描写也是部悲剧成功的一大关键。麦克白的心理斗争充分体现了人类性格中善与恶、优点与弱点的较量，在他妻子的影响下，在权利的诱惑下，麦克白身上的罪终于压倒了善，野心战胜了理智，最后决定弑君自立。登上王位的麦克白心中充满了内疚和恐惧，人性中善的一方面使他对自己过去的行为进行反省，而现实的状况又恢复他心中恶的欲念，这种善与恶的斗争，野心与理智的搏斗，直至麦克白死去为止。这种精彩的心理描写刻画，不仅使麦克白成为一个独特的艺术典型，也为莎士比亚剧作增添了几分魅力。

“ 拥护王权崇尚理性 ” ——欧美古典主义戏剧

十七世纪的戏剧主潮 ——思想和历史前景

十七世纪古典主义戏剧的产生和发展主要是在法国。十七世纪的法国，是西欧典型的封建君主制国家，资产阶级与贵族既妥协又矛盾，反映在文学领域，出现了复杂的情况。古典主义体现君主专制的要求，它是十七世纪法国文学的最主要的流派，法国提供了这一文学流派的典范，古典主义在法国达到高度完美的程度，古典主义理论也是在法国形成和完善的。

当时在法国有两个彼此对立的文学流派，那就是以矫揉造作为特点的贵族沙龙文学和以自由为特点的市民写实文学。这两个文学流派的对立是贵族阶级和资产阶级在意识形态上的反映，它们作为两个阶级的不同意识形态从思想内容到艺术风格很多方面都是针锋相对的，由于历史条件不可能使这两派占有文坛的统治地位，所以在君主专制政权扶植下的古典主义文学，便迅速兴盛起来。

所谓古典主义是指十七世纪依附宫廷，按照绝对王权的政治标准和艺术标准来进行创作的文学艺术。它在政治上拥护和歌颂绝对王权。在思想上提倡“理性”，尊重君主专制政治所需要的道德规范。在题材上借用古代的故事，突出宫廷和贵族阶级的生活，在艺术上，要求结构严谨完整，语言简洁明晰，古典主义在十七世纪成为主潮，是君主专制政治的产物，它是绝对王权用来加强中央集权，反对分立主义的思想工具。

法国古典主义艺术繁荣的第二个原因在于笛卡尔的哲学，笛卡尔是唯理论的奠基人。他认为只有通过理性和抽象理论来探求真理，理性是真理的唯一源泉，并且声称：凡是建立在最先进的哲学思想基础之上的艺术方法，就能够创作出伟大的，具有重大意义的作品来。法国的古典主义就从笛卡尔的哲学中找到了根据。可见，法国古典主义的产生既有社会政治方面的背景，又有哲学思潮的背景。

总体看来，古典主义文学大致经历了三个阶段，第一个阶段是黎塞留和马扎兰当权时期，这时的资产阶级作家用古典悲剧的艺术形式来支持和拥护绝对王权和两个阶级的妥协局面。第二个阶段是君主制发展到极盛的路易十四时期，布瓦洛成为古典主义的总结者。第三阶段是路易十四统治后期。这时贵族对资产阶级的妥协结束，暴露出虚弱的本质，拉辛后期的悲剧对王权表示了失望的情绪。

古典主义的主要表现体裁是戏剧，它在法国文学史上具有较高的地位。悲剧作家主要有高乃依、拉辛、喜剧作家则是莫里哀，而文艺理论家是布瓦洛，古典主义文学具有一定的历史进步意义。它抵制了封建贵族矫饰文学的恶性发展。曲折反映了资产阶级某些情趣和愿望，是法国文化形成的一个重要阶段。

“ 首先必须爱理性 ”

——布瓦洛

布瓦洛（1636—1711），法国古典主义最重要的文艺理论家。他生于巴黎，1652年在巴黎大学攻读法律，毕业后获律师职位，1657年专心研究文学，从事诗歌创作。他的主要作品有《讽刺诗》（1660—1705）、《书简诗》（1669—1695）和《诗的艺术》（1669—1674）。

1660—1668年，布瓦洛写了《讽刺诗》中的前九首，在法国诗坛上引起了巨大反响，许多人公开表示赞赏，但同时也有不少人提出反对，而且受到贵族阶级的一系列打击。1665年他进入宫廷，写了一首致国王的颂诗。《讽刺诗》中的《论人》（1667）和《致心灵》（1668）标志着布瓦洛在统治阶级压力下，思想从积极的方面转向消极的方面。1669年至1677年，布瓦洛写了《书简诗》中的前九首，其中有献给路易十四的，是对国王歌功颂德，赢得了国王的欢心。1674年发表了古典主义的美学著作《诗的艺术》，对古典主义作了总结。

1684年，布瓦洛被法兰西学院选为院士，从1687年至1700年，他作为“崇古派”的保守理论家同以贝洛、封德耐尔为首的“厚今派”进行论战。在晚年，布瓦洛表现了对当时受迫害的让森教派的同情。1711年3月，布瓦洛去世。

《诗的艺术》是布瓦洛于1674年发表的古典美学著作，它标志着布瓦洛成为欧洲古典主义最重要的理论家。他总结了古典主义作家们的经验。普希金写道：“布瓦洛，一个具有雄厚天才和稀有智慧的诗人，发表了自己的法典，连文学都要听从他的命令。”在这部著作里，布瓦洛总结了数十年来古典主义作家的创作经验。概括了古典主义文学发展过程中形成的基本理论。这本书是古典主义文学运动中权威的美学法典，布瓦洛也获得古典主义立法者的称号。

布瓦洛把笛卡尔的哲学方法应用于文学，他写道：“首先必须爱理性，愿你的文章，永远只凭着理性获得价值的光芒。”布瓦洛认为理性是绝对的、普遍的、最高的艺术审美力。他号召诗人研究宫廷、认识城市，布瓦洛绝不是谄媚国王和宫廷，他只是要求作家适应宫廷的鉴赏力、理解力、现实和对美的评价，作家要根据这种鉴赏力和理解力去进行创作。

布瓦洛认为文学的基本任务是“摹仿自然”、“我们永远不能和自然寸步相离”。他肯定地说：“自然是真实的。”布瓦洛所说的“自然”除了包括现实生活外，还包括人性，布瓦洛要求文学表现封建道德标准的人性，是为维护君主专制政体、协调贵族与资产阶级的关系服务的。这也是布瓦洛的局限处。

古典主义的理论家认为：理性的基本要求责成剧作家把舞台故事的全部活动限制在二十四小时之内，并且使事件发生在同一个地方。同时情节也要按一条主线进行，这就是古典戏剧理论中的“三一律”。

布瓦洛的古典主义美学体系，是建立在三大原则的架构之上的。从理性原则出发，要求文章要有义理，情节要合情理，文艺作品要体现恒常普遍的真理，从自然原则出发，要求故事要象真。性格要相称和一贯，人物要显示人性的善恶，从道德原则出发，要求文艺必须有社会教育意义，他的一切文艺法则都建筑在这些要求上，合理合情，摹仿自然，也就是真实，真的就是

美的，描写人性，寓教于乐，也就是善。善的就是美的，所以，他认为真善美是统一的，不可分割的。互相为用的，而最终的目的是在于文艺的社会功用。

在三大原则的基础上，布瓦洛重视文章的技巧和语言的修饰，他认为文章的价值不在于思想的新颖，而只在于语言的新颖，布瓦洛的《诗的艺术》在大半篇幅都涉及到语言风格问题，每种诗体都有一定的语言风格，总的原则是贺拉斯的“合式原则”。概括起来说，就是形式从属于内容，语言切合于情境。

“ 雄伟的天才 ” ——高乃依

生平

彼埃尔·高乃依（1606—1684），是法国古典主义的创始者。

1606年6月6日，高乃依出生于诺曼底省卢昂城的一个贵族家庭，他的父亲是卢昂水泽森林特别管理。九岁时，高乃依在耶稣会举办的中学读书。受到天主教的深刻影响，成为虔诚的天主教徒。这使他以后的创作带有浓厚的宗教色彩。中学毕业后，他攻读法律，而且得到了律师的职位，1628年担任卢昂王家水泽森林事务律师和法国海军驻卢昂律师等职务。这些职务使他过着宽裕的生活，为他从事文学创作提供了条件。但这段律师生涯，正如著名的芳丹奈利所说：“既无乐趣，又无成就”。

高乃依年轻时期，卢昂的文化生活十分活跃，是当时法国戏剧的中心，在环境的影响和熏陶下，作为律师的高乃依，对戏剧产生了强烈的兴趣，并开始从事戏剧写作，1629年，高乃依发表了第一个喜剧《梅丽特》。剧本是根据作者中学时代初恋失意的亲身体验写成的。从这以后一直到1636年，他共写了四部喜剧、三部悲喜剧和一部悲剧。喜剧有《克利丹大》、《寡妇》、《法院的回廊》、《皇家广场》。一部悲剧是《梅苔》（1635）。虽然这几部作品不是高乃依的成名作，而基本上是一些附庸风雅的作品。没能显示出高乃依的戏剧天才，但是剧本风格简洁朴素，给人以耳目一新的感觉。1730年，在纪念《梅丽特》公演一百周年时，芳丹奈利写道：“评价某部作品的美，只要了解这个作品的本身就足够了；可是，评价作者的成就，便需要把他和时代互相比较。高乃依最早的几个剧本，正如我谈过的，并非佳作。可是其他的作家，除了杰出的天才外。并不见得比他写得好。如果读过早出版几天的哈尔第的那些剧本以后再读《梅丽特》。那么，后者便是杰作了。无疑的，在这个剧本里戏剧的特征更容易被人理解。对白安排得更巧妙，剧情更能使人信服，个别的场景更使人喜爱，而更重要的是，剧本里充满了庄严的气氛，这是哈尔第的剧本里根本没有的。正面人物的语言写得并不差。以前人们只看到俗不可耐的滑稽剧和十分平庸的悲剧，一听到崭新的语言，便感到惊讶。”

于是高乃依的这种与众不同的特色，引起了当权的红衣主教黎塞留的注意和兴趣，他被吸收到主教指定的创作班子写喜剧，这使高乃依开始涉足上流社会。但不久，高乃依与黎塞留发生矛盾，退出了写作班子，开始了他的戏剧创作的新阶段。

1635年，高乃依根据古罗马剧作家兼哲学家塞涅卡的同名悲剧的主要情节写出悲剧《美狄亚》，从此转向了悲剧创作。但是高乃依清楚地认识到，以古代神话为题材，与他所追求的真实原则是不适合的，所以他就由神话题材转向了历史题材，特别是古罗马时代的英雄故事。

1636年，而立之年的高乃依完成了开辟法兰西民族戏剧的光荣历史、构成法国人民真正民族尊严的悲剧——《熙德》。这是他全部创作中最优秀的一部作品，也是法国第一部重要的古典主义悲剧。当时法国流行着一句俗语：“象熙德一样美。”《熙德》所获得的巨大声誉，由此可看一斑。剧作给作者带来了人民热情的赞扬，同时也招来了一些平庸的剧作家们的嫉妒，激怒

了红衣主教黎塞留。黎塞留是一个不高明的诗人，忍受不了高乃依的成功，《熙德》演出的成功刺伤了黎塞留的自尊心。在他的鼓动下，一大群平庸的诗人，也群起攻之。黎塞留指示刚成立的学院对《熙德》百般挑剔，指责高乃依选才不当，诗句平庸，违背“三一律”。高乃依在这种情况下暂时保持沉默，在卢昂的寓所隐居起来。这以后，高乃依改变了自己的创作倾向，向贵族阶级右翼靠拢。

1640年，高乃依发表了新的、出色的，以古罗马为题材的悲剧《贺拉斯》。同年，他完成了具有明显政治性的悲剧《西拿》。1643年，他完成了悲剧《波里厄特》，1652年，高乃依在创作上遭到重大挫折，他的新作《佩尔塔里特》彻底失败了，他在该剧出版前言中说：“我自己主动告退，比等待别人把我彻底撵走要好些，经过二十年奋斗，我开始意识到自己暮气重重，以致无法适应潮流。”尽管当时他才四十五岁，却想到了结束自己的创作生涯。这之后高乃依在困惑中沉默了七年，直到1659年才又发表了悲剧《俄狄浦斯》。

宗教色彩在高乃依的思想中有较深的痕迹。由于在教会中学受到宗教教育的影响，高乃依始终信奉上帝，他的作品更是打上了鲜明的宗教的烙印。在被迫中止创作的年代里，他致力于宗教著作的翻译，曾把《圣经》译为诗文，在此其间，他还写了三篇理论文章：《论戏剧的功用及其组成部分》、《论悲剧》和《论三一律——行动、时间和地点的一致》。这些论著第一次全面而深刻地论述了悲剧的学说，探讨了法国古典主义悲剧的美学原则，在戏剧理论史上占有重要地位。1662年，失落中的高乃依从卢昂迁居巴黎，虽然他仍然继续写作，但他的名声低落了，诗的魅力也减弱了。面对自己创作的衰颓，高乃依已经无能为力。浮夸矫饰，装腔作势的风格代替了伟大、崇高精神和朴素的风格。当时的法国已进入一个崭新的发展阶段，但高乃依却发现不了法国所发生的变化，时光的流转使高乃依的光荣时代终于一去不复返了。代之而起的是崭新的天才——拉辛。

1674年，高乃依停止写作。1684年，七十八岁的高乃依在巴黎的寓所里平静地与世长辞。

作为法国古典主义旗手的高乃依，其光荣时代虽然已经过去了，他晚年的创作也没有什么成就，但是他永远是一个受人尊敬的伟大戏剧家。著名法国作家拉布吕耶尔这样评论高乃依：“纯朴、胆小，语言枯燥无味，他……不下于奥古斯都，庞培。尼高梅得、赫拉克勒斯；他是国王，是伟大的国王。他是政治家、哲学家。他使英雄们说话，使他们行动。他描写罗马人，他们在他的诗里比在历史上更伟大，更象罗马人。”高乃依同时代的作家波拿文杜尔·德·阿尔贡给他描绘出一幅独特的肖像：“看到高乃依，你一定不相信他能让希腊人和罗马人讲话讲得那么漂亮，不相信他能赋与主人公这样鲜明的思想和感情……他的外表一点也不能表现他的智慧。他说话的时候是那样吃力。哪怕只听一会儿，都会使人感到疲倦。”

高乃依生活的时代，包括“三一律”在内的古典主义戏剧的规则，刚刚形成。他果断地接受了这些规则，但有时为了创作的需要，他也会大胆破坏这些规则，他曾说：“如果我违反了它们（指规则），这完全不是因为我不知道它。”他制定了戏剧创作的理论原则：一切都应当是逼真的。在这种原则下，高乃依往往从历史中选择悲剧的情节。事实上，他的大部分悲剧，都是根据历史事实写的。高乃依悲剧中的主人公永远是国王或杰出的英雄，而不是普通人，他的悲剧中的主要冲突是理性和感情、意志和欲望，义务和激

情的冲突，他的悲剧，在历史冲突和事件中，显示了十七世纪法国的生活和活动，表现出古典主义的审美追求。

“象熙德一样美”——《熙德》

1636年发表的悲剧《熙德》，是高乃依的代表作，也是古典主义戏剧的奠基作品。这出五幕诗剧以西班牙历史上的一个民族英雄熙德的故事为题材，是在参考马里昂的《西班牙史》和西班牙作家卡斯特罗描述熙德的西班牙剧本的基础上独创的，真正属于法兰西民族的作品。

《熙德》的基本内容是：主人公唐·罗德里克是卡斯提尔王国者臣唐·狄哀格的儿子。他同伯爵高迈斯的女儿施曼娜相爱。当狄哀格被选为太子师傅的消息传来，高迈斯因为嫉妒，在同狄哀格的争吵中打了狄哀格一个耳光。根据封建荣誉的观念，狄哀格认为自己受到了奇耻大辱，便让儿子去替自己报仇。这使罗德里克陷入极大的矛盾冲突中：是维护家庭的荣誉，还是要爱情。经过内心的激烈思想斗争，罗德里克决心报仇雪耻，于是就向高迈斯挑战，并杀死了他。施曼娜得知这一消息后，也陷入了内心矛盾冲突之中，她知道罗德里克这样做是他的义务，但是为了报杀父之仇，她坚决要求国王惩罚罗德里克，但当罗德里克让她处置自己的时候，她却犹豫不决了。当时正逢摩尔人入侵卡斯提尔。狄哀格请求国王让罗德里克到前线去杀敌立功，国王同意了。罗德里克率领军队奋勇杀敌，打败了敌人，还俘虏了摩尔人的两个国王，这使罗德里克成为民族英雄，被人们尊称为“勒·熙德”。施曼娜虽然内心为罗德里克感到骄傲，但却再次向国王提出报杀父之仇的要求，并选定了向她求婚的另一贵族青年堂桑士同罗德里克决斗。国王同意了施曼娜的要求，提出谁在决斗中取得胜利，谁就同施曼娜成亲。罗德里克在决斗前向施曼娜表示：自己将在决斗中死去，让堂桑士为她报仇。但施曼娜却流露出自己的真情，用爱情激励罗德里克，“只许打胜，不许打败。”在爱情的鼓舞下，罗德里克打败了堂桑士，饶了他的性命。一年以后，在国王的主持下，施曼娜和罗德里克终于结为眷属。

作为古典主义悲剧，《熙德》的内容具有明显的政治倾向，剧本所展示的义务与爱情的冲突。理性与感情的冲突，实际上就是封建思想和资产阶级思想的冲突，当罗德里克被迫为父亲报一记耳光之耻而去找情人的父亲决斗时，内心曾有过激烈的斗争：

要成全爱情就得牺牲我的荣誉，
要替父亲报仇，就得放弃我的爱人。
一方面是高尚而严厉的责任，
一方面是可爱而专横的爱情！
复仇会引起她的怨恨和愤怒，
不复仇会引起她的蔑视。
复仇会使我失去我最甜蜜的希望，
不复仇又会使我不配爱她。

作者对这一冲突，采取调和的态度，既肯定了封建荣誉，又对爱情表示同情，在歌颂理性的同时，又使两个青年男女的爱情得到满足，这体现了新

的时代精神，反映了资产阶级对国王的信赖和希望，正因为如此，《熙德》才成为古典主义的第一部典范作品。

在艺术上，《熙德》体现了高乃依的悲剧风格，即通过对主人公内心矛盾冲突的描写来刻画人物性格，充分利用戏剧的冲突，使艺术效果更为强烈。例如施曼娜派堂桑士去同罗德里克决斗，为父亲报仇。但是她对持剑前来的堂桑士又怀有怨恨，以为他杀死了罗德里克，不停地咒骂他。当堂桑士告诉施曼娜是罗德里克赢了时，又变得很高兴。她一会儿温柔快乐，一会儿哀痛忧愁。她要别人杀死罗德里克，而内心深处却又希望能免除这场毁灭，她虽然明白罗德里克是无罪的，但却一次又一次地诅咒和谴责他。高乃依塑造了一个不安定的倔强的灵魂，揭示了由于感情和义务的悲剧冲突而产生的精神涣散和令人苦恼的矛盾。

高乃依的才华为他本人带来了极大的声誉。普希金曾赞叹：“高乃依的天才是雄伟的。”伏尔泰也指出高乃依“创立了精神伟大的学派”，这都充分体现在《熙德》中。《熙德》在巴黎上演获得了空前的成功，它被认为是法兰西戏剧的光荣，法国人民真正民族尊严的象征，它风靡了整个欧洲剧坛。

不仅仅献给红衣主教的悲剧作品 ——《贺拉斯》、《西拿》、《波里厄特》

以古罗马为题材的悲剧《贺拉斯》（1640），是高乃依献给红衣主教黎塞留的。在献词中高乃依写道：“是你使艺术的目的变得高尚起来。因为它不再象从前我们的导师教导我们的那样，创造人民喜闻乐见的作品当做自己的目的……您向我们指出了另一目的，这就是：使您喜爱，使您高兴……从您的脸上我们看出您喜欢什么，不喜欢什么，从而学会正确评价什么是好的，什么是坏的，然后制定什么是应当遵守的，什么是应当讳避的和确定不移的规则。”从中我们可以看出明显的讽刺意味。因为高乃依重视的是人们对他的评价：“贺拉斯被执政官判了罪，可是人民却宣告他无罪。”

《贺拉斯》取材于古代罗马故事。罗马和阿尔巴常年作战，双方约定，每方各出三个人决出胜负，败者国土将被吞并，贺拉斯三兄弟被罗马选中，居里亚斯三兄弟被阿尔巴选中，小居里亚斯的情人正好是贺拉斯的姊妹，而居里亚斯的姊妹则是小贺拉斯的妻子。小贺拉斯表示要在决斗中取胜，而小居里亚斯则内心很矛盾，小贺拉斯的妻子和姊妹也反对这场战争，最后，小贺拉斯杀死了居里亚斯三兄弟，自己的两个兄弟也战死了。当他的姊妹卡米叶指责他时，贺拉斯一怒之下把她也杀死了。最后国王维护了贺拉斯的思想和行为，对他说：“你的美德使你的荣耀超过了你的罪过。”

贺拉斯体现了作者的思想，剧作家展示了义务和用爱国主义与人道精神伪装起来的虚荣心的矛盾。居里亚斯是一个爱国者，他并不想抛弃自己的义务，但也不象贺拉斯去奢望不朽的光荣，而是不得已去执行任务，他对自己用双手去毁灭自己的亲人以换取荣誉的责任是恐惧的：“如果罗马需要更英勇的行为，那么，感谢上天，我不是罗马人，在我身上还保存着一点人的感情。”显然，居里亚斯虽然死了，但道义上的胜利是属于他的，他没有因为罪行而玷污了自己的双手。

高乃依在1640年完成的另一悲剧《西拿》，也是一部取材于古罗马故事的政治性戏剧。西拿是罗马名将庞贝的后裔。西拿追求爱米莉，爱米莉和皇

帝有杀父之仇。他让西拿去刺杀皇帝，才能以身相许。西拿答应了她的要求，准备在祭祀时行动。马克西姆知道了西拿的阴谋，但他也深爱着爱米莉，没有告发他。但马克西姆手下的人却把西拿的阴谋透露给皇帝。皇帝得知这一消息后，十分恼怒并想杀死西拿，皇后劝导他要以仁慈服人。于是皇帝召见众人，不但没有惩罚西拿，反而加官于他。爱米莉在皇帝的仁慈面前也良心发现，认识到自己的错误。最后皇后对皇帝说：“您找到了征服人的办法。”

皇后劝导奥古斯都说：“您的严厉产生不了任何效果……在西拿身上试一下仁慈所能起的作用吧……惩罚他会使骚动着的城市更加动乱，原谅他则会有利于您的声誉，您的严厉措施只会激怒他们的人，但他们也会让您的善心所感动……总之，仁慈是最美的标志，它能使天下辨认出一个真正的君主。”高乃依在这出戏中，通过对贤明仁慈、宽洪大量的奥古斯都的颂扬，表露了自己的政治理想，也就是实行仁慈的开明君主政治，从而解决社会矛盾。所谓“仁政”，其本质是对统治阶级专政的掩饰和美化。

《波里厄特》是继《西拿》之后，高乃依创作的最优秀的悲剧之一。它以宗教虔诚与殉难者为主题。波里厄特是亚美尼亚的一个显赫的贵族，在朋友的劝说下，他接受了基督教洗礼，他的妻子波利娜是亚美尼亚总督的女儿。波利娜原来与出身低微的塞韦尔相爱。但因父亲的反对同波里厄特结了婚。后来塞韦尔成了罗马皇帝的宠臣，来到亚美尼亚惩办基督教徒，波里厄特同他的朋友因为大闹祭祀场所而被关押起来，最后波里厄特殉教而死，他的殉教启迪感染了波利娜和她的父亲，成了基督教徒，而塞韦尔出于对基督教徒的钦佩，表示容忍总督父女的行为。

《波里厄特》主要是讴歌基督教徒的护教精神，悲剧的主人公并不是波里厄特，而是塞韦尔，高乃依通过异教徒塞韦尔之口表达了信仰自由和博爱的基本思想。高乃依通过波利娜来赞颂基督教：“死亡对他们来说既不是羞耻，也并非不幸……他们相信死亡给他们打开了天国之门，折磨、拷打、残杀，那就都无所谓了，酷刑之对于他们，就如同娱乐之对于我们一样，引导他们达到向往的目标，受尽污辱的死，他们称之为殉教。”

高乃依企图以荒诞不经的情节来弥补贫乏的思想内容，放弃了摹写现实的创作方法，作品宫廷色彩浓厚，具有矫柔造作的痕迹。这三部悲剧同《熙德》相比，已经失去了反映现实的积极因素，诗人后来打趣说：诗和他的牙齿一起掉落了，从这三部悲剧以后，高乃依的创作生命逐渐枯竭了。代之而起的是剧坛新秀——拉辛。

欧洲近代戏剧的创始人 ——莫里哀

莫里哀（1622——1673），十七世纪法国古典主义最杰出的戏剧家，欧洲古典主义喜剧的创始人，他不但在法国而且在欧洲的戏剧史上都占有极为重要的地位。

莫里哀原名让·巴蒂斯特·波克兰，1622年1月15日出生于巴黎一个富裕商人家庭，莫里哀从小便热爱戏剧，起初想做一个悲剧演员，1635年，他进入耶稣会士举办的贵族子弟学校读书，中学时学会了拉丁文，接触到古代哲学和人文科学。从1645年至1658年，莫里哀随迪福雷纳剧团在外省辗转了十二年，周游了大半个法国，积累了丰富的生活经验，后来莫里哀成为剧团的领导人。并开始从事剧本创作，1655年完成的诗体五幕喜剧《冒失鬼》是莫里哀第一部重要作品，写仆人马斯卡里叶帮助小主人去争取爱情成功的事情，塑造了在行动中从不丧失信心的人物形象，流露出对下层人民智慧的赞美。1656年完成的《情怨》也获得演出的成功。当时他刚三十岁，伏尔泰说：“不到这个年龄是很难在戏剧体裁方面做出什么成绩来的，因为这种体裁的作者不仅需要理解世界，还需要理解人的心灵。”

1658年，莫里哀返回巴黎，他的剧团在凡尔赛宫演出成功。1660年，他的剧团在王宫剧场上演。他的才能得到辉煌的发展。在巴黎从事创作的十四年中，莫里哀创作了构成他丰富文学遗产的全部作品。有一次，国王和布瓦洛谈话时问，谁将为他的朝代增光。布瓦洛回答说，是一个叫莫里哀的剧作家。

1673年2月10日，莫里哀在巴黎上演他的最后一个剧本《没病找病》后，突然去世。

莫里哀是文艺复兴时期欧洲人文主义思想的继承者，他是欧洲戏剧史上继莎士比亚以后又一位成就极大、影响极深的大戏剧家。整个十八世纪的喜剧都源起于莫里哀。丹麦的霍尔贝格、英国的谢里丹，德国的哥尔多尼都深受其影响，莫里哀的影响远远超出了戏剧的范围，他也推动了欧洲文学的发展。哥德曾说：“我自幼就熟悉莫里哀，热爱他，并且毕生都在向他学习。我从来不放松，每年必读几部他的剧本，以便经常和优秀作品打交道，这不仅因为我喜爱他的完美的艺术处理，特别是因为这位诗人的可爱的性格和有高度修养的精神生活。”

莫里哀在《伪君子》序言中确定了喜剧的使命：“喜剧是以引人入胜的训戒方式，揭露人类缺点的机智的长诗。”“喜剧的责任就是：在娱乐观众的同时，还感化他们。”莫里哀认为：“在你描写人的时候，你必须如实地描写他。他们的形象应该逼真，如果你不能让人从这些形象中认出这是本世纪的人，那你就算完全失败。”他认为精湛的演技要求自然和朴素，他向往现实主义地描绘真实的戏剧，他批评古典主义悲剧远离当代生活和公式化的舞台形象，但是莫里哀对喜剧的理解还没有超出古典主义的美学，他并不反对古典主义的规律。

莫里哀的大部分作品是讽刺喜剧，具有强烈的战斗精神。他接受了十六世纪人文主义的进步传统，接受过伽桑狄和古代哲学家的唯物论，在同下层人民的接触中形成了民主主义的思想，运用讽刺小人物的喜剧形式嘲笑贵族阶级的人物，讽刺了贵族阶级的守旧、空虚和虚伪。他对下层人物的描写是

对森严的封建等级制度的有力冲击。我们同时也应看到莫里哀思想上落后的一面，表现在他迎合宫廷趣味而写的喜剧里，他说：“要想艺术得到成功，应该先研究宫廷的趣味风尚；除了宫廷，任何地方也不能有这样正确的判断。”

莫里哀运用集中、概括和夸张的手法，创造了丰富生动的人物形象。莫里哀反对重悲剧轻喜剧的偏见，认为喜剧的任务是“表现人们的缺点，主要是本世纪人们的缺点。”

莫里哀主要作品有《可笑的女才子》（1659）、《丈夫学堂》（1661）、《太太学堂》（1662）、《太太学堂的批评》（1663）、《凡尔赛宫即兴》（1663）、《伪君子》（1664—1669）、《唐璜》（1665）、《恨世者》（1666）、《吝啬鬼》（1668）、《乔治·唐丹或受气丈夫》（1668）、《贵人迷》（1670）、《司卡班的诡计》（1671）等。

欧洲古典喜剧的奠基之作——《伪君子》

《伪君子》（一译《达尔杜弗》），是莫里哀的代表名著。写于1664至1669年，这部喜剧遵循古典主义“三一律”的创作原则，是性格喜剧的典范作品，这是莫里哀一生创作中最重要的作品，它标志着作家创作全盛时期的到来。

主人公达尔杜弗是一个典型的宗教骗子，富商奥尔恭及其母亲都被他虔诚的伪装所迷惑。由于骗取了他们的信任。达尔杜弗因此而成为奥尔恭一家的“上宾”和“精神导师”。奥尔恭的妻子艾耳密尔、儿子大密斯、女儿玛丽雅娜都对达尔杜弗很反感，奥尔恭为了表达自己对达尔杜弗的崇拜之情，竟然要撕毁女儿的婚约，把她嫁给达尔杜弗。达尔杜弗却下流无耻地去勾引艾耳密尔，大密斯知道后痛斥了达尔杜弗并告诉了父亲。但奥尔恭却执迷不悟，一怒之下剥夺了儿子的继承权，把财产全部赠给达尔杜弗，并把大密斯赶出了家门。为了让奥尔恭认识到达尔杜弗是个骗子，艾耳密尔巧施计谋，让奥尔恭亲眼看到达尔杜弗向自己调情的丑恶表演。直到这时，奥尔恭才清醒过来，要把达尔杜弗赶出家门。达尔杜弗不但已经夺得了奥尔恭的财产，还掌握了奥尔恭为一个政治犯藏匿信物的秘密。他却反咬一口，向国王告密，企图陷害奥尔恭，英明的国王深明大义，下令逮捕了达尔杜弗，并赦免了奥尔恭。

《伪君子》揭露了教会的虚伪和欺骗性。具有强烈的战斗精神。达尔杜弗这一形象是莫里哀最高的艺术成就之一，集中体现了宗教伪善的丑恶。达尔杜弗“又粗又胖，脸蛋子透亮”，口头上宣传“苦行主义”，可一顿饭能吃两只鹌鹑和半条切成细丁的羊腿。他以伪装虔诚和故作自卑的假象博得了奥尔恭的信任，关于达尔杜弗的苦修是这样描绘的：

有一天他祷告时抓住了一只跳蚤，
事后还一直埋怨自己，
不应当生那么大的气，竟把它掐死。

他要道丽娜把袒露着的胸脯用手帕遮起来，以免引起邪恶的念头，但不一会，他又试图引诱奥尔恭美丽的妻子艾耳密尔，要她相信“享乐并不是罪

恶，”道丽娜聪明而率直地揭露了达尔杜弗说教的违反人性和反自然的本质：“假如你听从他的教诲，不论做什么都成了罪过。”莫里哀给这个伪君子穿上教士的黑袍，使剧本有了更深刻的社会政治内容。十七世纪中叶，法国以代表封建贵族利益的皇太后安娜·多特利史为首，组织了一个“圣体会”，他们搜集那些被认为形迹可疑的人的材料，以达到陷害他们的目的。作者通过达尔杜弗这一形象，表现了当时法国社会占有特殊地位的僧侣阶级的本质特征，揭发了宗教秘密组织——“圣体会”的罪恶面目。宗教作为封建统治阶级毒害人民的工具，具有欺骗的性质，这些人表面上道貌岸然，背地里却无恶不作。他们行动准则是：“只有张扬出去的坏事，才叫坏事……私下里犯罪，不叫犯罪。”在达尔杜弗身上，生动地概括了宗教骗子们的本质。

《伪君子》最主要的喜剧特点在于其讽刺。在剧本中，莫里哀除了对教会反动势力进行讽刺和揭露外，对封建家长制作风，资产阶级愚蠢专横的面目，法庭的不公平也加以讽刺和抨击。莫里哀通过奥尔恭的嘴，揭露了达尔杜弗说教的反人道性质：

谁追随之后，便能享受到内心的幸福，
世界上的一切，在他看来都象粪土一般。
自从和他谈话以后，我完全换了一个人；
他教导我对任何东西也不要爱恋；
他使我的心灵从种种的情爱里摆脱出来……

当达尔杜弗表示怕看道丽娜穿袒胸衣服时，她嘲笑说：“你就这么禁不住引诱，肉感对于你的五官还有这么大的影响？我当然不知道你心里存着什么念头，不过我，我可不这么容易动心，你从头到脚一丝不挂，你那张皮也动不了我的心。”莫里哀还通过剧中人物的揭发和点破，达到讽刺的效果。

“高度悲剧性”的喜剧——《吝啬鬼》

《吝啬鬼》发表于1668年。是一部五幕散文体喜剧。它是莫里哀最有力的作品之一，把资产阶级爱财如命的本性描绘得淋漓尽致，把讽刺资产阶级的主题推向一个高峰。

《吝啬鬼》集中刻画了阿尔巴贡的形象。剧本继承了古代的文学传统，运用了古希腊罗马的文学史料，阿尔巴贡的原型是古罗马剧作家普拉图斯的喜剧《一罐金子》中守财奴的形象。阿尔巴贡是一个高利贷者，他嗜钱如命，吝啬刻薄，他要儿子克莱昂特娶有钱的寡妇，要女儿嫁给昂塞耳默公爵，都是为一个“钱”字。阿尔巴贡想娶年轻美貌的姑娘玛丽雅娜为妻，而玛丽雅娜正是克莱昂特的情人。为了帮助玛丽雅娜，克莱昂特偷走了阿尔巴贡埋在花园里的一万金币，使阿尔巴贡气急败坏，痛不欲生。他怀疑是管家法赖尔偷了金币，但却发现法赖尔正同自己的女儿恋爱着，克莱昂特表示，只要阿尔巴贡同意自己的婚事，就把一万金币还给他。这时，昂塞耳默前来同阿尔巴贡的女儿签订婚约，而昂塞耳默是法赖尔和玛丽雅娜的父亲，在他的主持下，两对青年男女签订了婚约。

《吝啬鬼》成功地刻划了资产阶级贪婪吝啬的丑恶本质。马克思对资产阶级的贪婪和吝啬作了卓越的剖析。他说：“在资本主义生产方式的初期—

——这是每个资本主义暴发户必须个别通过的历史阶段——致富的渴求与吝啬当作绝对的情欲，在支配着。”这说明莫里哀所塑造的阿尔巴贡的典型具有深刻的历史意义。阿尔巴贡发现被盗之后的心理状态的描写最能表现资产阶级贪婪、吝啬、爱财如命的本质：

捉贼！捉贼！捉凶手！捉杀人犯！王法，有眼的上天！我完了，叫人暗杀啦。叫人抹脖子啦，叫人把我的钱偷了去啦。……我可怜的钱，我的好朋友……既然你被抢走了，我也就没有了依靠，没有了安慰，没有了欢乐。我是什么都完啦。……我再也无能为力啦，我在咽气，我死了，我叫人埋啦……我要告状，拷问全家大小：女佣人、男佣人、儿子、女儿，还有我自己。这儿聚了许多人！我随便看谁一眼，谁就可疑，全像偷我钱的贼……我找不到我

的钱呀，跟着就把自己吊死。莫里哀通过大量细节和夸张的描写来刻画阿尔巴贡吝啬的性格特征。当他请客吃饭时。他吩咐佣人用八个人的饭菜款待十个人，在酒里要多罾水，不能对客人劝酒，要等客人口渴要喝的时候再斟酒，还要准备一些客人一吃就腻的菜肴。作品还揭露了阿尔巴贡由于贪婪和吝啬而丧失了人性和人格，当别人夸他身体棒：“不但能亲身埋葬你的儿女，还能埋葬您儿女的儿女。”时，他竟高兴地说：“那太好啦！”俄国著名批评家别林斯基说：“《吝啬人》中所有其他的人物只是宣传吝啬是一种缺陷的配角，其中就没有一个人是过着自己生活和为自己而生活——所有的人都是为了更好地烘托出那喜剧的主人公而臆造出来的。”

莫里哀的喜剧性冲突也对资产阶级贪婪吝啬的本质有所表现，阿尔巴贡放高利贷正好放给自己的儿子、他们父子之间的冲突，表现了他们在金钱上的冲突：

阿尔巴贡：怎么，你这个该死的东西，甘心走这种万恶的绝路的就是你。

克莱昂特：怎么，我的父亲！干这种丢脸的事情的就是您。

阿尔巴贡：借这种违法的债来败家的就是你？

克莱昂特：想用这种罪恶滔天的高利贷来发财的就是您？

阿尔巴贡：干了这种事之后，你还敢站在我面前？

克莱昂特：干了这种事之后，您还有脸见人？

莫里哀通过这些戏剧冲突反映了在金钱统治一切的资本主义社会里父子间关系的实质，揭发了金钱的罪恶和拜金主义者的愚妄。

意味深长的批判 ——其他喜剧作品

《可笑的女才子》（1659），是一出独幕散文体喜剧，这出闹剧风格的喜剧取材于现实生活，讽刺了巴黎上流社会流行的附庸风雅的恶习，莫里哀不仅嘲笑了矫揉造作派的语言，并且也嘲笑了他的姿态，用自己的喜剧摧毁

了法国的矫揉造作风格，写一对青年分别向一个外省资产者的女儿玛德隆和她的堂姐妹卡多斯求婚，因为不会贵族沙龙那套谈情说爱的语言，被拒绝了。他们的仆人扮作侯爵和她们赋诗论文，她们佩服的五体投地，这对青年揭穿了仆人的恶作剧，使她俩羞愤交加。诗人梅拿士看过《可笑的女才子》演出后对诗人沙普伦说：“我们，您和我，都赞许过刚才这样巧妙，这样清醒地尖锐批评了的蠢事……我们必须毁掉我们崇拜的一切，重新崇拜那些我们以前毁掉过的东西。我预言过的事终于发生了，在这首次演出之后，大家都要声明自己和这一切胡说八道以及不自然的风格脱离关系了。”

《太太学堂》（1662）是一出五幕诗体喜剧。《太太学堂》是这一时期莫里哀最重要的作品，它抨击了修道院教育和封建夫权思想，作者通过阿涅丝的形象指出，尽管修道院实施极其严格的教育，但一旦同生活接触。受新思想的影响，就会冲破这一套封建道德。写一个资产阶级者阿尔诺耳弗收养了一个孤女，把她放在修道院教育了十三年，想为自己培养一个愚昧驯顺的妻子。但这位孤女阿涅丝却爱上了阿尔诺耳弗朋友的儿子奥拉斯，奥拉斯不知就里，把恋爱经过告诉了阿尔诺耳弗，甚至想同他一起逃走的阿涅丝给阿尔诺耳弗藏匿，最后阿涅丝的父亲和奥拉斯的父亲出现成全了他俩的婚事。剧作通过巧妙地构思，成功地刻画了阿尔诺耳弗的喜剧性格，同时运用古典主义的创作原则，成为标志法国古典主义喜剧形成的剧作。

《太太学堂》引起了教会和贵族反动势力的攻击，为此，莫里哀写了《太太学堂的批评》和《凡尔赛宫即兴》，为自己的喜剧手法辩护：“他们所批判的地方都正是某些人特别重视这出喜剧的地方。”

《唐璜》是根据西班牙剧作家蒂尔索·德莫利纳创造的唐璜形象为题材写成的五幕诗体剧。唐璜是一个道德败坏、荒淫无耻的贵族，他诱惑了很多名门闺秀，还勾引了救了他性命的农民的未婚妻。他父亲祈求上帝惩罚他，被他欺骗的贵族小姐用眼泪来感化他，化作幽灵的时间之神来劝告他，唐璜都不屑一顾，最后，被他杀死的骑士的墓前石像显灵邀他赴宴，他去后遭到雷击，使他陷入墓中。唐璜的形象是伪君子达尔杜弗形象的特殊补充，是从另一方面来揭示这个形象，莫里哀用基督教道德的主题反过来反对教会和禁欲主义。从而保卫了人道主义，司汤达读过剧本后写道：“基督教本身促使唐璜这个恶魔式的人物的出现。”《唐璜》反映了十七世纪腐朽糜烂，横行霸道的贵族阶级的生活。

《恨世者》（1666）是莫里哀具有深刻意义的喜剧之一，罗比耐曾说：“莫里哀没有创作出比这更好的作品了。”这是一出五幕诗体剧。主人公阿尔赛斯特是一个愤世疾俗的人，“我到处看到卑污的谄媚、不公、自私、卖友与奸诈，我真忍受不了。我要发狂了，我的计划是要和全人类正面地痛痛快快地斗一场，我对人类憎恨到极点了。”《恨世者》中没有插科打诨式的笑料，被称为“高级喜剧”典范，受到古典主义理论家的赞赏。莫里哀通过阿尔赛斯特与周围人物的矛盾，通过他的嘴，深刻地揭露了贵族社会的腐败现象，然而并没有把这一人物理想化。

《司卡班的诡计》（1671）表现了莫里哀后期喜剧创作的特点，那就是他对现实的批判有时同专制王权的政策发生抵触，这与他前期创作的特点显然不同。剧作是以下层人民为主人公，具有闹剧风格的作品。司卡班是一个聪明能干的仆人，他的小主人赖昂德爱上了一个埃及女人——阿尔冈特之女，阿尔冈特的儿子奥克达弗又与赖昂德的妹妹相爱。司卡班最喜欢在挫折

中获取成功，把这看成人生的乐趣，他说：“生活需要忽起忽落，困难越多，劲头儿也就越足，乐趣也就越大。”在这个人身上，我们看到了18世纪资产阶级革命时期西欧分子中那些平民英雄形象的影子。这部剧作标志着莫里哀喜剧创作的又一高峰。

古典主义高雅喜剧的遵奉者严厉地谴责了莫里哀，他的轻松而质朴的民间幽默受到布瓦洛的批评，他认为莫里哀由于太爱平民，为了迎合他的口味而“专爱滑稽，丢开风雅与细致。”在《诗的艺术》中他写道：“在司卡班安排下的那只可笑的口袋里，我再也认不出他还象个写《恨世者》的作家。”布瓦洛的观点显然代表了专制王权的意见。

“属于他的时代”

——拉辛

不平凡的生平和思想

拉辛（1639—1699），17世纪后半期法国古典主义的悲剧诗人，是古典主义戏剧的典范作家。

拉辛于1639年12月21日出生于拉费尔戴米龙的一个小官吏的家庭，幼年时代父母双亡，由祖母抚养成人，从小就进入让森派的学校读书，虔信宗教的让森派信徒忠于宗教信仰的教育，给拉辛留下深刻的印象，使拉辛成为一个富于宗教幻想、性格忧郁、热衷神秘教义的人。1658年，拉辛进入巴黎阿因尔高等学校学习逻辑学。1660年，拉辛为庆祝年轻国王路易十四的结婚典礼而写了一首颂诗《塞纳河的仙女》，这是他诗人生涯的开端。1661年，拉辛被送到舅舅那里念神学。两年后，他又回到巴黎，继续写诗，同拉封丹、布瓦洛以及莫里哀的交往密切，并开始进入宫廷，过领取年金的日子。

1664年，拉辛完成了他的第一部悲剧《泰巴伊德》，一年后又完成了悲剧《亚历山大大帝》。从此，拉辛开始了他悲剧诗人的生涯。1667年，演出了拉辛的《安德洛马克》，拉辛从此登上了悲剧剧坛盟主的地位，1668年，拉辛完成了他的唯一喜剧《争讼者》，采用阿里斯托芬的喜剧《黄蜂》的题材，描写诉讼狂。后来拉辛又写了一部悲剧《勃里塔尼居斯》，只有布瓦洛对它作出了公正的评价。

1670年，拉辛完成了悲剧《倍蕾尼斯》，这部剧作同高乃依的悲剧《阿格西拉》出自同一个题材，当时伏尔泰曾评价过：“高乃依没有运用过这种精致、细腻的笔法，是情有可原的。但是，为什么没有人能够步拉辛的后尘，写出象他那样优美的风格呢？”1672年，拉辛创作了悲剧《巴雅泽》，描写了土耳其朝廷的风尚，高乃依认为这个剧本“衣服虽然是土耳其的，人物的性格却是法国的。”

1673年，拉辛又完成了历史悲剧《米特里达特》，1674年写了《依菲热妮在奥利德》。这两部“教会和平”时期的悲剧，大都写国王的仁爱宽厚，宽宏大量，是拉辛的精心之作。

1673年拉辛被选为法兰西学院院士，加入获一致公认的，四十名杰出的民族文化活动家的行列。由于悲剧《费德尔》（1677）的演出遭到卑鄙而疯狂的破坏，拉辛受到很大的伤害，使他长期放弃了戏剧创作。1691年，拉辛完成了他最后一部悲剧《阿达利》，从此以后便永远退出了戏剧界。1699年4月2日，拉辛因重病而死去。

法国优秀作家法朗士曾这样评价过拉辛：“让·拉辛生活在法国人才济济的时代，那时候，民族语言已达到炉火纯青的境地，而且保持着黄金时代的清新气息，他向古希腊、罗马的诗人学习，非常欣赏他们的作品，始终能遵守充满着美和智慧的古希腊、罗马传统，这种传统创造了各种形式的诗：颂诗、史诗、悲剧、喜剧。他的温柔、敏感、热情、好学不倦，甚至他的缺点。这一切都使他体验到强烈的情感：即悲剧的因素，并且能表达出恐惧与怜悯。”

在悲剧《勃里塔尼居斯》的序文里，拉辛阐述了他的戏剧创作理论：“悲剧就是再现许多人物共同参与完成的事件，是题材并不十分复杂的简单事

件。”他认为文学要面向生活，描绘真实的人，真实的人类关系。

悲观的宿命论——《安德洛马克》

《安德洛马克》是拉辛前期创作的代表作之一，它是拉辛戏剧创作臻于成熟的作品，它于1667年演出时引起了很大反响。

《安德洛马克》是一出五幕诗剧，情节取自古代希腊的故事：希腊英雄阿喀琉斯的儿子，爱庇尔国王庇吕斯杀死了特洛伊主将赫克托耳，毁灭了特洛伊城之后，爱上了赫克托耳的妻子安德洛马克，迟迟不想同与他订了婚的爱尔米奥娜结婚。安德洛马克暗中藏了自己的儿子，希腊人对这个复仇的种子感到很恐慌，希腊代表俄瑞斯忒来到爱庇尔国，要求庇吕斯杀死赫克托耳的儿子，但庇吕斯拒绝了。庇吕斯要求安德洛马克同他结婚。并答应保护她的儿子，但安德洛马克却没有答应嫁给她。庇吕斯一气之下，便要爱尔米奥娜结婚，并想答应俄瑞斯忒的要求，交出安德洛马克的儿子。安德洛马克又去求救于爱尔米奥娜，希望她能救自己的儿子，但却遭到拒绝。这时庇吕斯又以婚姻为条件要挟安德洛马克，安德洛马克只好委曲求全。想用婚姻来解救自己的儿子，想一旦婚礼完毕就自杀。爱尔米奥娜得知这一消息后嫉妒万分，叫追求她的俄瑞斯忒去杀死庇吕斯。俄瑞斯忒在庙里杀死庇吕斯后，爱尔米奥娜却痛斥了他，并拔剑自刎，俄瑞斯忒也因为疯狂过度而昏了过去。

《安德洛马克》它以人物的死和疯狂来使矛盾导向悲剧的结局，反映了贵族阶级和资产阶级之间逐渐尖锐的矛盾斗争。这些矛盾是无法调和、无法妥协的，他在剧中实际上要表现的是他自身所痛切感受到的两大阶级的矛盾和冲突。他把这种感受融进剧本，表现了他对时代矛盾的悲切感，引起观众的强烈反应。

《安德洛马克》中的人物都存在着感情和理智不可调和的矛盾。作家通过感情和理智、个人欲望和国家利益的矛盾冲突，暴露了国君和贵族阶级的专横暴虐和腐化堕落。安德洛马克身为女奴，在贞操和儿子之间不能两全，“把贞节看得过高也许会使你变成有罪。”经过内心激烈的斗争冲突，想牺牲自己而保全自己的儿子，但随着庇吕斯的死去，安德洛马克悲剧的命运是很明显的。而庇吕斯和爱尔米奥娜以及俄瑞斯忒为了满足自己的情欲而丧失了理性，把个人欲望置于一切之上，完全达到丧心病狂的地步。

《安德洛马克》是拉辛巧妙运用“三一律”的典范之一。剧本情节单一，高度集中，悲剧一开场，与人物处境有关的种种往事和来历便立即交待明白。体现了拉辛的艺术特色。拉辛擅长通过人物内心冲突来达到悲剧的结局，剧本充满悲剧的宿命论思想，这种唯心观点是建立在对社会阶级斗争不理解的基础之上的，拉辛不能解释客观世界中错综复杂的矛盾斗争，只能听之于命运的安排，这是让森派的教义在作者思想上的反映。

得意之作——《费德尔》

《费德尔》(1677)，是拉辛的得意之作，在他悲剧的序文中写道：“……我不敢肯定说，这部悲剧确是我所有悲剧中最好的一部。我让读者和时间来肯定它的价值。我可以肯定的，只有这样一点，就是从来没有一部悲剧，象这部那样，把德行描写得如此明白。悲剧中最细微的错误，也受到严厉的惩

罚，甚至犯罪的思想。也被看作象真正罪恶一样。爱情的弱点，被认为是真正的弱点，情欲的出现，只是为了要揭露情欲所造成的一切破坏，悲剧中处处都运用了这样的色彩来描绘淫邪。使人们明了，使人们憎恶淫邪的丑恶。”这段话有助于我们理解这部悲剧。

《费德尔》取材于希腊欧里庇得斯的悲剧《希波吕托斯》，写雅典国王岱赛的后妻费德尔，爱上了他前妻生的儿子希波吕托斯王子，岱赛离家半年，传来国王岱赛战死的消息，在保姆俄依娜的怂恿下，费德尔向希波吕托斯倾诉了自己的爱情，希波吕托斯爱的是公主阿丽丝，他拒绝了费德尔。王后羞愧想自杀，被俄依娜劝止住了。这时岱赛回来了，俄依娜便劝费德尔向国王告发希波吕托斯想污辱她，费德尔因为嫉妒便听从了俄依娜的主意。国王在盛怒之下，祈求海神波赛东惩罚自己的儿子，希波吕托斯有口难辩，最后被海神夺走了性命。费德尔后悔莫及，服毒自杀，临死前向国王忏悔了自己的罪愆。

《费德尔》反映了拉辛对现实社会的极度不满。剧作揭露了法国宫廷和上流社会的腐化堕落的现实，反映出作者对现实的愤懑情绪。通过希波吕托斯之口，发出这样的感叹：“这幸福的时代一去不复返了。一切都改变了面貌。”“离开了这个不祥和渎神的地方吧。”费德尔是一个矛盾的人物。拉辛在很多地方美化了这个人物。在剧本序中说：“我甚至有意把她写得不如古人悲剧里的人物那么可恶。”他一方面把费德尔的行为归咎于命运，另一方面把罪责推到保姆身上，这在一定程度上削弱了作品的现实意义。

拉辛通过细致的心理描写，把费德尔的心理描写得层次分明，脉络清晰。《费德尔》揭示出意志和欲望，情感和理智的斗争，拉辛的语言平易自然流畅，没有夸张造作，具有抒情的色彩，拉辛巧妙地掌握了戏剧创作艺术，在剧情发展明显的线索中，没有一点多余的描写。

以红衣主教马萨林的近亲为首的一伙贵族怂恿卖身投靠、专写诽谤文章的诗人普拉东用同样的主题写了一个剧本和拉辛对抗。这些人预先订下了戏院里的全部座位。所以普拉东的剧本演出时，全部客满，而拉辛的《费德尔》演出那几天，却卖座冷落，这使拉辛受到极度的伤害而辍笔十二年之久。

