

文藝思

潮講座

文藝思潮 (三)

張資平

希臘文學的思想(二)

希臘的喜劇(註十六)大別之爲三期。其一是 Aristophanes (註十七)所代表的所謂『舊喜劇』(Komodi archaia)，在前五世紀最爲流行。其二是『中期喜劇』(K. mese)，則盛行于前第四世紀之三十年代。以後便是『新喜劇』(K. nea)盛演的時代，它是以 Menandros (註十八)爲中心。但有學者併稱『中期喜劇』爲『舊喜劇』的。就全般而論，舊喜劇和新喜劇互作銳角的反對，各具特色，完全不

同。至于另立「中間喜劇」的名稱，的確也是因有一部分實具有過渡時代的特色。三者的性質是頗難一律論的。

(註十六) 希臘語之 Komodia 是 Komos(行列)和 Ode(唱)二字聯結而成，即從語源上說，喜劇實「行列唱歌」的意思。一說 Komodia 原意為村落(Kome)之歌。此外尚有其他的解釋，茲不再加深究。

(註十七) Aristo Phanes 生於雅典近郊之 Quddatenai 村落中，其生年歲不詳，似生于 452 — 445 B.C. 間，而死于 376 B.C. 以前。他的家世既非名門，家計亦貧寒，唯尚有餘裕足以使他選擇性之所近的學藝，年輕時當劇曲家的助手，實地學習舞台裝置因此單單於限喜劇，他實獲得了當代之悲劇及敘事：抒情等文學的一般智識。在 427 B.C. 初參加喜劇的競演截至 388 B.C. 前後為止，約四十餘年間，當一個喜劇作家，極為活躍，名望亦高。在 388 B.C. 那年，上演現存的喜劇「福神」時，為他最後一次之親身出演。嗣後尚有二三作品之上演，則全委之其子 Araros 之手。 Aris-

stophanes 的性格是保守主義，傾向於貴族趣味，酷愛和平。他最情急進的煽動政治家，及街頭思想家。他的過苛的諷刺完全是由他的正義和愛國心激發出來的。

(註十八) Menandros 爲新喜劇之代表作家，于 342B.C. 生于雅典，其父名 Diopaites，是他們村鎮中之有名望者，故他曾受充分的教育。及長，和主張快樂說之哲學者 Epicurus(342—270B.C.) 相交好，性喜社交，嗜豪華的生活，與名妓 Gnukera 結不解緣，是他的全生活中最盛開的生活之華。他也曾拒絕埃及王 Ptolemaius 之聘。終身沒有離開過雅典。393B.C. 那年，在 Piraeus 海岸，急死于海水浴中。中期之喜劇作家 Alexis 是他的伯父。他的寫喜劇的手腕或許是獲得了長輩的傳授。Menandros 共寫有百餘篇的喜劇，但完全保存著的沒有一篇。至其斷片之發見甚多，共計有千餘種，其中亦有較大部之斷片，尤其是于 1005 年法國人在埃及偶然發見的稿本，是最大的收穫。

舊喜劇，可以說是對於希臘當時一般人的政治生活，社會生活，宗教，哲學，文學等所下的苛酷而滑稽的諷刺的批評，和現代所有的喜劇頗不相同。

Aristophanes 的作品有十一篇存留着。其中以批評上述三大悲劇詩人的喜劇

爲最有名。例如酷評 Euripides 的『蛙』(Parracho)、揶揄 Socrates 的『雲』(Nephelai)、及把共產主義和女人公有制之思想漫畫化的『婦人議會』(Ek Mesiazousai) 等，都是很有趣的作品。這位作者，不見得有怎樣的深遠的思想或理想，唯對於他的縱橫無阻的機智和豐富的奇想，誰都會驚歎而佩服的。在他的任何的作品中，都可以發見出一種特別的努力，——誘導觀衆至更高一層的道義的世界，不論爲社會國家或作一個公民的個人。故他的喜劇的意圖似在依滑稽化遊戲化以撲滅會妨害他的這種努力的矛盾，衝突，錯誤，及過失等。有時候他竟忘記了詩的演劇的界限，不僅以指摘可笑的事象爲滿足，更進而作正面之攻擊，常表示着道義上的憤激。但無論如何，他總算是佔有了喜劇作家所應有的才能之最高峯，——即使觀衆發笑的技術的心得。在能使紀元前第五世紀的雅典市民狂笑之一點，他實確是成功了。他之使用諧謔，漫談，揶揄，尤其是希臘人所稱的 pomolochia (漫談的機智) 和 Para Prosdokian (飛來天外的奇想) 之手腕，真堪歎服。在

另一方面，他的銳眼能洞察人性的弱點，性生活的缺陷，及社會生活之集團心理。他很巧妙地把個人的種種型態，野心政治家的利己主義，煽動家的橫暴，無氣力的青年們的卑劣的情慾，預言者神官等之奸詐，及無定見奴隸階級之狡猾等等，組織起來，作成社會之一面，使民衆看見後，會狂笑，能反省。又在考察滑稽而奇特（Grotesque）的場面之一點，他似乎具有絕大的能力。他的喜劇若從主題考察，確是很真摯的作品。又在把這個主題具體化之一點，他亦具有不可端倪的喜劇的才能。故結果通觀了他的作品全部的人，斷不至于顏色快快回家裏去的。他確能夠使觀衆各攜着一顆受過了笑的洗禮的心，很快樂的回去。

● 在西洋喜劇史裏面，Aristophanes的喜劇在材料上和形式上，都是獨一無二的。他寫的這類作品，共計四十四篇，（有人說五十四篇）在現存的十一篇之外，尚有約近七百的斷片。現有之十一篇，在他的一切作品中，這算是最有名的，不獨表示了他所有的種種的特色，並且上演的年度亦能明瞭地考查出來。這十一篇恰恰

是由他的初期以至晚年的作品，故可以由它們推測作者的路徑的展開。由第一至第六之「鳥」，滿充着青春的熱情，主觀亦極強，即態度與見識亦甚自由而無所忌憚。由第七至第九之三篇，則政治的傾向稍為減少，而富于諧謔。第十第十一兩篇稍稍失却了初期所有之理想的強度，機智的作用比從前遲鈍了，表示了『中期喜劇』之先驅的色彩 亦足於證明 Aristophanes 在晚年創作力之衰減。據我們所知，現存作品中之「Acharnes 的男子」、「武士」(Ippes)及「蛙」三篇獲得過第一賞。「蜂」(Sphekes)、「和平」(Eirens)及「鳥」(Orniches)三篇則獲得過第二賞。

以當時的哲學思想為題材的「雲」，在 423 B.C. 那年上演，目的是在挪揄 Socrates，故從來多人非議之，成為一篇問題的喜劇。這篇劇曲只是在描寫所謂大哲學者不外是可呪咀的詭辯家。其實作者原意並不是專以 Socrates 為對象，不過借 Socrates 之名以攻擊當時在希臘抬頭的詭辯哲學而已。——作者以為詭辯

思想只是一種難于捉摸的空虛，故用號稱『雲』的奇怪的人物以構成合唱團，（註十九）也就成了作品的題名，至次年作者的奇特的想像又轉向於雅典人之狂瘋的裁判興趣，作成一篇名『蜂』的喜劇。合唱團以法律之針爲刺殺人民，苦虐人民的人物的象徵。有裁判狂的主人公名 *Philotheon*。他之用此名字，目的亦是在刺諷當時發月薪給陪審員及專籠絡人民的煽動政治家 *Kreon*。於是可憎的 *Kreon* 死了，該是和平到來了。作者當作一個預祝般的，於 421 B.C. 那年再上演第五喜劇『和平』。主人公乘着巨大的甲虫飛向天空的 *Olympus*，把在從前久受虐待的和平的女神拉回到地上來。至合唱團是由熱望着和平的 *Attica* 的農民而成立的。

第六的喜劇也是天外飛來的奇想的戲曲，即它的舞台是建設於天地之間的新的烏託邦（*Utopia*）。故合唱團爲鳥類，題名亦爲『鳥』。他指摘出，不單人們，即神亦墮落盡了。故世界不是在天，也不是在地，而是應當在兩者之間另造成一個理想國。此劇於紀元前四四一年上演。

在411B.C.那年上演名『Lysistrata』的喜劇，它的意思是『建設和平的女性』，亦即是劇中的主人公，故以之為題名。希臘的為人妻室的婦人們，在二十餘年之久的內亂期間中，受盡了痛苦，只渴望着這位名Lysistrata的女丈夫到來。但是這位女丈夫所指示給她們的是什麼呢？她主張女性要對男性反抗，聯結一個拒絕性交的總同盟，然後可以根絕內亂，實現和平。這不單對當時希臘社會作一個諷刺，即對於中國今日之政界亦可作一個痛快的針砭。此作品也可以稱為色情（Erotism）和離奇（Grotesque）的尖端作品吧。

同411B.C.那年，再上演一篇女性喜劇，名『Thesmophoriazousai』。即當Thesmophoria祭禮時，不許男人參加，而只由女子舉行。參加這個祭禮的婦女們，對於專描寫女性的短所的悲劇作家Euripides，欲加以懲罰。給Euripides知道了，因使他的舅父Menesarchos化裝為婦人去參加這個祭禮，替他作辯護之演說。但是Menesarchos仍然是戲笑着，當做說一件趣事，去指摘女性的弱點和缺點。

，因給婦女們擒住了，Euripides 費了很大的力量，才把他救了出來。這位悲劇作家再在 Aristophanes 的喜劇『蛙』上演時出場。此劇上演於 405B.C.。在這時候，悲劇之三大詩人均已物故，雅典之大劇壇至為寂寞，演劇之神 Dionysos 因赴黃泉之國，欲把 Euripides 帶回來。不過在這個場面，Aeschylus 和 Euripides 競技，結果後者失敗，Dionysos 便帶了前者回陽世來。這就是喜劇作家 Aristophanes 對於三大悲劇詩人的一種批評。合唱團是由居住於黃泉的沼澤中的蛙羣所構成，那是對於嘈雜的羣衆批評的一種諷刺。

前述之婦女劇『婦人會議』上演於 382B.C. (1 說 389B.C.) 內容是雅典婦人既深惡男子的橫暴，因互相協力，占領了國會，作成新憲法，實行共產與公妻。假如有美人和醜婦兩人，則男子一定要先滿足醜婦的性慾，然後可以和美人接近。憲法中是有這種規定的。它的實例，當作一個插話，在舞台上表演了出來。

現存喜劇十一篇中之最後作品是為福神 (Plutos)。(但對此亦有異議者)

福神自給天神 (Zeus) 挖盲了眼睛之後，世間的惡人多成富翁，正直的人反多窮漢，因此要治療福神的失明。不過作者一方面又點出窮神 *Penia* 來，要有窮神人們才肯勞動，社會才有進步，才有文明。若不善於驅使福神，反會造成禍害的素因。作者所欲諷刺的即在此一點。

(註十九) 喜劇之形式的構造亦模倣悲劇。先有「序幕」(Prologos)，作情節的發展的準備。其次有「合唱歌」(Parodos)。合唱團登場時的愉快的歌頌和喜劇特有的奇怪的假面及服裝，足以使觀眾吃驚。例如扮成鳥，蛙，蜂等的樣子，或作足于象徵靈的特性空想的扮裝。其後有由合唱團的歌曲 (Stasimon) 區分為數個之情節部分 (Episodien) 但內容的聯絡不及悲劇的那樣地注意。最後亦有退場合唱 (Exodos)。這些輪廓之組成實在和悲劇有共通之點。不過，實際內容含有極多粗亂的組織部分：即奔放的喜劇靈魂欲破壞這種形式的束縛。這個破壞傾向從兩個方向表現出來了。第一，最顯著的是，合唱團把自己所應負的任務完全放棄，以作者之代辯人自居，向觀眾說話，為作者和作品捧場，而惡罵其他作者的作品。此即所謂退場時的冗詞 (Parabasse)，它的語意是「向前進出」即合唱

團一齊翻身，背著舞台，邁向觀眾方面而發言，故得此名。在戲曲作意之統一上說，完全是脫線的表演，也是幻想的破壞。但就趣味上說，確是極佳的技巧吧。潛時的觀眾一定無不哈哈大笑的。第二是，本來的情節已經充分地進展了，也早得了解決，但在最後仍畫蛇添足地，聯結了許多場面以指示由那個解決所得的結果狀況。這似乎是無需要的懇切，反令觀眾發生不耐煩之感。總之，喜劇目的是在使觀眾發笑，對於戲曲的構造之嚴密的統一，本無須怎樣地去苦苦研究。即情節之進行和解決，也不必藉必然性，只求之于偶然性，反覺更爲有趣。這是舊喜劇的特性，也是受着希臘喜劇之起源——即與詩——所左右的遺產。

前面既述，舊喜劇和新喜劇的性質是完全相反的。但它們間的差異，決不是突然的變化，而是漸次推移的結果。這種推移的期間，在紀元前四世紀中葉，約經過了七十年之過渡期。這個過渡期的喜劇，一般稱之爲『中期喜劇』。它保存着幾分舊喜劇的特色，但受了時勢變化的影響，漸次採用了新的內容和形式。

屬於這個過渡期的作家，據我們所知的，有三十餘人。他們所寫成的作品總

數，計有六百乃至八百篇以上。但現在無一存留者。

中期劇之作家，最著名者為 Antiphanes，他一個人就寫了約三百篇的喜劇。關於這位作家，有次述的傳說。即他的多數作品，並不是為上演而作的，乃是為，在與友人會合的席上，講讀而作的。這在西洋演劇史上，是值得注意的。假如此說是真，則亞里斯多德之所謂『朗讀劇之作家』（Anagnostikoi），及所謂『朗讀劇』（Lese Drama）之濫觴，在那時代大概已經存在了。（註二十）

註二十「中期喜劇」的作家，除 Antiphanes 之外，尚有 Anaxandorids, Alexis,

Menandros(?), Themelios 等。又 Aristophanes 的兒子 Araros 和 Philippus, 亦是屬此期的劇作家。

第三之新喜劇，和我們現代的喜劇相近似，從私人的日常生活取題材，而滑稽地描出人生之錯誤，過失，及缺憾。尤其是在希臘的新喜劇，常再三再四地使用情事之糾紛，這點是極為顯著的。但其代表作家 Menandros 的作品，無一篇完全

存留至今日者，唯存大部分之斷片而已。羅馬喜劇之大部分是由這些斷片翻案而成的。故以羅馬的喜劇為根據，則不難推想希臘新喜劇的大概。對於羅馬劇文學發生有重大影響的，要推 Euripides 和 Menandros 兩人。

在中期喜劇，已經發現了一種情節的創作法。例如男子籠絡了一個處女，結果生了一個嬰兒，他們便遺棄了這個私生兒，但到後日他們親子再行相會。像這樣的情節的錯綜之描寫法，Menandros 曾再三使用過來。他的喜劇中有兩篇作品是由相同的構成法寫的。即把作意反覆描寫的頗多。試舉一個實例來說，例如『人們』(Heo) 和『農民』(Georios) 兩方的情節都是雅典有一個處女名 *minithie* 的受了一個青年的輕薄，私產下了雙生兒，一男一女，男孩名叫 *Georias*，成長之後，回到鄉間的父親家中來做工，他們不知道他倆有父子的關係。這樣情節在『人們』和『農民』雙方，是同樣的。又女孩則受了隣家的兒子的誘惑。但不知道一切內情的父親熱心地為女兒向別的方面找結婚的對手。到後來一切事情才明白了。這點在上述兩篇喜劇中

亦相同。又名叫 *Dogs* 的奴隸，在其間奔走了許多事項。這點在兩篇作品中亦相同。

由此觀之，這兩篇喜劇豈不是重複了麼？但熟加觀察，則兩篇作品之間實有絕大的異點。今先論劇中人物的名字。譬如 *Mirrhine*, *Coirias*, *Dros* 等名字之通用，並不是指示在兩篇作品中的人物完全同一。本來在舊喜劇登場人物，因為是非實在的空想的人物，故常用寓意的名字。至扮奴隸或其他不重要的人物，則選用常見的名字，如我國之張三，李四，老大，小二之類。但是這種用名法，到了中期喜劇，便發生變化了。即多用實際所常見的人名了。到了 *Menandros*，對於特定的人物，常選用最通用的名字，並且使用純雅典的，慣用的人名。故他所用的登場人物的名字範圍頗狹小，多重複的名字。這是在他作品中所習見的。例如 *Moskion* 這個名字見於五篇的作品中，*Lakes* 見於四篇作品中，*Mirrhine* 見於三篇，*Daos* 竟見於六篇這作品中。

『人們』和『農民』的名字及伏線雖然是相共通，但它們所展開的內容不單不

是同一的，並且無半點相似。關於此點，今不憚煩述之如下。

在『人們』那篇喜劇，Mirline 由老婢的奔走，把雙生兒送到一個牧羊人的家中，託他代為養育。到後來，她仍然和對手方的男子結婚。但彼此都不知昔日的關係。結婚後，他倆的生活是很快樂的。在這時候，那個牧羊人留下了許多債務死了。爲要償還這些債務，那兩個雙生兒非勞働不可了。所以男的走到父母的家裏來做工。Mirline 雖然知道新來的工人即是自身的兒子，不過沒有勇氣把這項祕密告知丈夫。但又不忍傍觀着自身的親生兒女像奴隸般的勞苦。年輕的奴隸 Deso 愛慕了那個女子。他們的父親只當他倆是奴隸同志的結婚，並不反對，並且加以贊助。但是那個女子受了鄰家的青年的誘惑，差不多到了分婉期了。她對於這個困難問題，頗難應付。但 Deso 因爲愛慕這個女子，自承了這個罪孽。這時候，做母親的再不能忍耐了，因爲女兒一嫁了奴隸，一生涯便會失掉了人生的自由。因此，她把一切祕密都告訴了丈夫。

至在『農民』的喜劇中，則 *Mirline* 自任一切艱苦，把私生兒養育長成。她的家中雖然貧困，但尚不至降低至奴隸階級。女兒和隣家的青年發生了關係，青年雖願意和女兒結婚，但他的父親則欲他和另一個女子結婚。無氣力的青年不敢反抗父親的命令。一方面 *Mirline* 把男兒送到鄉間去，使他作一個自由的勞動者以自活。恰好那個主人即是生身的父親。他在主人家中勤勉地勞動，深得了主人的歡心。主人爲報酬他的勤勞，擬使他和主人的妹子結婚，而對他的全生活負責。但 *Mirline* 是知道那個主人即是兒子的生身父親，她聽見了這個消息，狼狽失措。同時女兒又快到了臨產的時期。於是她把一切表白出來了。女兒才得和愛人結婚。

像這兩篇喜劇，內容是相異的。*Menandros* 所以必用同樣的伏線的前提，他完全是想把 *Mirline* 在兩方寫成完全不同的性格。在『人們』方面，她是不顧私生兒，把養育的責任委之於牧羊人，最少，她在表面是裝出未曾生育的樣子，而過她的享樂的生活。反之，在『農民』裏面，她表示了最高的母性愛，因爲私生

兒，她在度她的艱辛的獻身的生活。一般淺薄者流，對於作品並不深加研究，而遽以千篇一律評之，妄哉！

Menandros 的作品大部分是斷片的。除上述兩作品之外，尚有『剪了前髮的女郎』（Perikeiromene），是以他的愛人爲模型而寫的，『Leukadia』，是由子對投身 Leukadia 海的悲戀的女詩人 Sappho 所起的感想而寫成的，及『仲裁裁判』（Epitepentes）等，都是古來有名的作品。

新喜劇在構造上說，和舊喜劇不同，它受悲劇的影響甚大，可以說已經獲得了近世喜劇一般所具有的整齊的形式。有人說，在新喜劇，合唱歌已經不存在了。但這決非確說。合唱歌實尚存在於第二世紀時代的喜劇。不過合唱歌的活動範圍極端地縮小了，只差不多是用於幕間的聯繫上而已。因之附隨於合唱團的各種特徵，亦自然地消滅，減退。故在新喜劇完全無『退場冗詞』（Parabase）了。又新喜劇也不企圖以奇怪的服裝去集中興趣，它只保持着戲曲的事件本身的首尾一貫。事

件的解決同時即是戲曲的終了。它是以序幕 (Prologos)、情節區分 (Episodion)、及閉幕台詞 (Epilogos) (註廿一) 三者爲構造之主要部。不知從那一個時代起，在序幕和閉幕台詞兩方，戲曲中全部人物皆須登場。

(註廿二) 在閉幕前要報告事件之歸結，並說明由此事件所應領會的旨趣，教訓等，是爲閉幕台詞。

其次在材料上說，舊喜劇和新喜劇亦有更顯著的差別。在舊喜劇，只要能夠獲得諷刺，嘲笑，以及批評的材料，不論怎樣的事件，怎樣的人物，都可以採用。即是說，舊喜劇的態度並不是以私的事件或人物爲對象，而是對於公的社會生活上之一現象欲加以澈底不稍假借的批評，故常遭政治當局的顧忌，有時竟受法律上的禁止，而作家亦常蒙政治的高壓的迫害。當然，這種壓迫是和民主主義政治之精神相矛盾的，故不久便撤回了。但是在這時候，觀衆一般的趣味已經起了顯著的變化。在紀元前第四世紀末葉，希臘民衆對於政治不甚關心了。故以政治的事件或人物爲題材的戲曲，實不足以引起民衆的視聽。在這時期的希臘哲學之智識和方法，只是對

於希臘人的日常生活，教以節度和中庸。在舊喜劇中所有的奔放，自由，離奇，怪誕的空想的飛躍，早已經不能引起受過了啓蒙的洗禮的觀衆之興趣了。在汎希臘（Hellenism）時代，希臘的國家漸次失掉了政治的權力。反之，希臘的個人在通商貿易及其他事業上，向四方發展。故當時的希臘人在經濟上反極有餘裕，庶民階級的生活表示出實質的安易的狀態。於是喜劇的世界也不能不順應這個庶民的階級。在那時代的希臘的布爾喬亞，實在是厭聞政治的變動，思想的問題，及對於這些的批評或嘲罵了。他們只是樂於見聞他們的實際生活中所隱藏着的萬般的滑稽及趣味。尤其是愛好寫實的描寫。他們只是想實在世界的見聞上，亦即是在社會常識學上，獲得些智識。

由上述知希臘舊喜劇是頗高蹈的。反之，新喜劇受了那時代的實利主義的支配。故在取材上表示出極大的變化。它完全放棄了公的材料而向希臘庶民之私的家庭生活，吸取材料。

新喜劇規避對於個人的嘲罵。對於外國人奴隸乞丐等的性格雖時常加以苛刻的針砭，但對於其他有社會地位的個人，則不敢加遺一枝嘲諷之矢。不過就作品全體說來，仍然是滿蓄着諷刺社會狀態的色彩。這是表現着起源的意義和喜劇本來的特性之一部。

其次新喜劇是放棄了超自然的超人的描寫，努力於回復至自然和人類的領域中。故它所把握住的只是凡俗的現實的人生，常喜歡以起伏于私的生活之人情的鬭爭及煩惱為題材。它並不具有何等的理想，也不欲指示何等更高的目標。它只是描寫自然而然的人世現象，完全不見有空想的作用。它只是鉤心鬥角努力於震駭觀眾。例如描寫年老的家長的風流情事，給父母寵壞了的少爺們的放蕩，狡猾的家僕，好議論人之長短的食客，汎希臘時代的有名的藝妓的媚態，無恥的介紹人，嫉妬心最強的兵士等，以這些有缺點的人物為主要的角色。故就全般說，浮薄的快樂的情調至為濃厚。即布爾喬亞的文學在這時代已經開始了。

第三，就目的而論，舊喜劇和新喜劇亦不相同。舊喜劇之第一目的是在成爲一個諷刺。但以滑稽的狀況爲中心，亦是他們所極留意的。至於情節，即極簡單，亦無不可。它的主旨只是在使觀衆感着有趣便夠了。因爲要充分收笑的效果，故對於這點費盡了工夫。不單需要愉快的，而且需要奇拔的。幸得觀衆對於作家也並不質問事件之真偽邪正，只要能引他們哈哈大笑便算成功了。他們的喜劇如合了這個條件，什麼材料都可以使用，以天空爲舞台亦無不可。至於怎樣地走得到舞台上，是毫不成問題的。在天與地之間有鳥國，以這個鳥國爲舞台，觀衆均覺得它有趣。至於人類並非鳥類，何以能住在鳥國中，他們是不加追究的。此外或把人們送到地獄中去，或使音樂隊立在雲堆上，舊喜劇的舞台是可以這樣自由自在變化的。

總言之，舊喜劇的目的是在用諷刺以收笑的效果。但經過了中期以後之新喜劇，諷刺的概念急激地減少了，而代以另一個新目的，即新喜劇在「笑」之外，亦以訓蒙爲它的一個目的。最少他們要揭出以教訓爲目的做他們的裝飾的廣告。喜劇

應當是笑的娛樂，同要給人生以一種益處。觀衆由這個喜劇，可以洞察世風和人情，因之在處世術上有所領會，有所參考。在紀元前第四世紀末葉的雅典人，大都有這種見解。故在新喜劇的斷片中，常發見有許多這類傾向之格言的文句。不單限於喜劇，一般的演劇及文學之目的，也是在改善人類，教化人類。這種思想在文藝復興以後，一直至十八世紀前後為止，都成爲一般所信奉的金科玉律。至最初作這種定義的，恐怕是羅馬的Horatius。他的『詩論』中卽有此種規定，大概他是從羅馬的Seneca（註廿二）悲劇及模倣新喜劇之羅馬劇歸納出來的吧。至希臘的 Aristoteles，則尙未有這種見解。

從來傳說新喜劇作家有六十四人之多。但現今所知者尙不及半數。作品之數恐怕亦很多。新喜劇不及舊喜劇之篇幅長，故比後者多產。Diphilos 寫有百篇。Philemon 則寫有九十七篇。這兩位作家對於羅馬之喜劇作家 Plautius 和 Terentius 發生了很大的影響，也供給了他倆的作品藍本。由是羅馬的模倣希臘劇漸次得

了勢力，而希臘劇則逐漸凋落，終於消滅。

(註廿一) Lucius Annaeus Seneca (A.B.C. — 65 A.D.) 是有名的羅馬禁慾主義 (Stoicism) 的哲學者，著述甚多。詳細參看下面之羅馬文學思想史。

希臘的藝術是所謂『偉大的簡樸與崇嚴的穩靜』(Grosse Einfach und erhabene Stille) 的表現，即是『調和與透澈』的表現。造成這樣的表現的希臘人，當然是快活的，明朗的樂天家，這是自十八世紀初葉德國人 Johann Joachim Winckelmann 以來的傳說。(註廿三) 但是希臘人果然是具有這樣的性質麼？這種見解從希臘的雕刻及建築所得的印象推測，似乎中肯。但若從希臘文學全體觀察，則不能無疑。Aristophanes 的喜劇所批評的希臘人的生活是怎樣的呢？又悲劇詩人們的思想裏面不是也潛伏着許多濃厚的厭世思想麼？荷馬的純樸的敘事詩仍然是帶着惻惻動人的憂鬱的情調。又實際的希臘歷史教示給我們的是些什麼呢？戰亂，政爭，暗殺，屠殺，自殺，及遺棄嬰兒等！這些黑暗已經明顯地告訴了我們，希臘人生活是怎樣

的生活了。若單從這點考察，我們不能不相信 Jakob Burckhardt 在他的『希臘文化史』(Griechische Kulturgeschichte)裏所下的斷語，『希臘人的生活是地獄的』。希臘人的氣質，概是具有兩面的，一面是『調和與透明』，即所謂 Appollo 的氣質；一面是迷亂與陶醉，恍惚與沉思，即所謂 Dionysos 的氣質。這是 Friedrich Nietzsche 的見解。他可謂把捉住了真正的希臘精神。

(註#三) Winckelmann (17-7-68) 德國之考古學者兼美術批評家。

現在我們對於希臘之文學論略加以攷察。在希臘最先有比較整齊的文學論，是亞里斯多德的『詩學』(Poetica)。他的受業師柏拉圖，雖常略論詩文但始終未表示過獨立的文學論的體系，並且不是以文學的立場論文學。他說，文學對於人們的養成，——尤其是特殊階級，例如軍人階級之養成，——有什麼功用呢？柏拉圖是從文學與其他事項之關係攷察文學的。故他的結論是文學之否定。他從他的著述『理想國』裏面把文藝，尤其是把悲劇放逐出來，這是有名的事實。他之所以取如此的態

度，完全是他的思想立場使然。至他個人是愛好文藝的，對文藝也極有理解，縱令沒有專門寫過文學論，但由他的日常說話，對於弟子們，當然有相當的文學的感化。果然亞里斯多德遂完成了他的文學論。亞里斯多德著有兩種文學論：其一名 Peri Poieton，類似詩人論乃至文學作品評論的著作，是大規模的專門講義，可惜大部分是遺失了，只存僅少的斷片而已。其二是現存的『詩學』(Peri Poietikes)，但也決不算是完全的保存着。現在的『詩學』全部共廿六章，由第一章至第五章謂之總論，概論詩文的本質，起源，機能，及種類等。第六章以下為各論。至第二十二章止為悲劇論。第二十三章以下則為敘事詩論。由這個體裁看來，現存的『詩學』必為斷片無疑。至或係未完成的講義，或由於門人的筆記的遺漏，或又為後世讀者所遺失，三者必居其一。總之現存的『詩學』決不是完全的著作，最少也散失了三分之一，或竟散失至一半以上，亦未可知。因為在這部『詩學』裏面，並無抒情詩的說明。對於這點，讓一步說，亞里斯多德或許也和他的受業師一樣，以抒情詩

爲一種音樂而不加以論述，但是關於敘事詩之說明亦僅有由第二十三章至第二十六章之簡短的篇幅。並且對於與悲劇相對立的喜劇亦差不多全無說明，似不合理，因爲當他講述文學論時之紀元前第四世紀後半期，正是喜劇最隆盛的時期，亞里斯多德何能對它全不留意呢？此外，這部詩論內容前後的聯絡有脫漏，有顛倒，至不規則，此更足以證明它是不完全的著述。不過亞里斯多德對於詩文的思想，則儘可以由這部『詩論』窺測出來了。

今試先攷察亞里斯多德對於詩文一般的見解。在第四章裏面，他論詩文之起源和發達，舉了兩個條件出來，做它的原因。他說，詩文之起源是對於模倣衝動和模倣作用的喜悅的感情，即人們每遇着某一個對象，便會起一種模倣的衝動，看見了模倣成功了的東西，心裏便感着滿足。像這樣的自然的心理作用即是詩文的起源，亦是它發達的原因。這是亞里斯多德的根本思想。對於這點，雖有種種的議論，但牠之解釋『模倣』這個概念，決不是限於偏狹窮屈的文字上的意思。他的『模倣』的使用

範圍至廣。例如藝術的再現，空想的創造等都可以適用他的模倣的概念，這是由其他部分的論述可以證明的。總之，詩文的本質是模倣，而模倣之衝動和喜悅即是它的上述之二條件。把這種思想適用於各個文學種類，則敘事詩和戲曲都可以定義為「模倣的描出」。故由這個「模倣」的手段，對象，及方法為區別。詩文可以分為三類，這個理論詳述於第一章至第三章的裏面。（註廿四）今試先攷察模倣的手段。使用音律和旋律的是樂器的藝術。單使用旋律的則是跳舞。單以言語為手段的是詩文的一部，如敘事詩及 *Socrates* 的對話之類。兼用旋律和言語的則為劇文學。

其次是由對象之分類，此即高尚與通俗之區別。例如在文學之中悲劇是屬於前者，喜劇則屬於後者。最後是由方法之分類，則有由敘述方法之敘事詩和由動作方法之戲曲。以上是在序說中所述的文學思想的要點。因為說明過于簡潔，故尙多糾紛不明之點，這是不得已的事實。但其思想的骨子則不難明瞭也。

佔有各論之大部分的是悲劇論。但今先介紹敘事詩論，這部分詳述於第二十三

第二十四兩章中。敘事詩也像一切的文章所應有的那樣，在描寫統一而完全的整理好了的事件。它的冒頭，中央，和結尾三部分是一貫的，應當像看一幅完全的圖畫一樣，能夠給人以統一的印象。作一個文學之敘事詩，和歷史的記事不同。因為後者不僅是一件事件，要明瞭一定的時代，即歷史的記事之任務是在把那時代所發生的一切事件悉數舉出。（註廿五）

第二十六章，即最後之一章，有敘事詩和悲劇的比較論。亞里斯多德說，一般的人們以為敘事詩不似演劇那樣把實際的動作演示給觀衆，但以能理解它的內容之聽衆爲對手，故是最高尚的文學，其實這完全是一種謬見。亞里斯多德力主張悲劇文學才是最高級的文學。他所舉的理由是：（一）悲劇包含有敘事詩所有的一切；（二）在達成模倣的描寫上之目的，因規模比敘事詩小，容易貫徹，因之更容易緊縮，而容易成就整齊的形式；（三）實際上敘事詩動輒失却它的統一和集中，在作一個文學的機能上，悲劇可以成就敘事詩所不能成就的事項。

然則悲劇之機能是什麼呢？亞里斯多德在第六章的冒頭裏面，對於悲劇下定義如下：

『悲劇是嚴肅的，有一定之大小的整飾好了的某種動作之模倣的描寫。修飾了的詞句，尤其是依據單純的故事的形式，而是取由動作的人物所演示的形式。悲劇的效果是在藉恐怖和哀憐，以引起『脫離與之相類似的感情之淨化』(Katharsis)』

希臘的悲劇和近代演劇論分類中的悲劇性質稍異。劇的葛藤如果是主人公之死同時即為終結(Catastrophe)之種類，希臘人固然稱之為悲劇。即情節過超了最高點(Climax)之後，結果得着圓滿的解決之劇情，希臘人仍稱它為悲劇。故希臘人對於我們所有的喜劇以外的真摯而嚴肅的演劇全般，都稱之為悲劇。(註廿六)此外獨白，對話，合唱等部分皆有使用特定的詩形之規定。故在定義之第二段裏面，插有特殊的註解。這個定義，對於後世之文學論，演劇論等是非常重要的。若一一加

以議論和解說，則須論者將不知凡幾。今僅就悲劇之效果以及機能的部分稍加說明之如下。

上述悲劇之定義有所謂『藉恐怖和哀憐……』的文句，或許有些語弊，不甚明瞭。其實它的意義，至為淺近，即我們看見了某一個人的不幸，自然而然地會發生惻隱之心，而起一種感情移入的作用，即自然會起『設身處地……』的感想。這種感情不單限於演劇的場合，在實際日常生活也經驗得着的一種情熱，尊重常態（Ethos）厭惡情熱（Pathos）的柏拉圖，排斥人工的引起這類感情的悲劇。在他的理想的共和國中，決不招納這種悲劇詩人的。但是亞里斯多德則不然，他抱有更深更積極的思想，即他以毒攻毒，使用最近代的醫學的療法以說明悲劇的機能。他說，悲劇因為要鎮抑人們的感情，所以必須先激發及煽動這類的感情。在實際生活上有意識地或無意識地所必經驗的苦痛和悲哀，實在是常在顯在地或潛在地沉澱於我們的心理裏面。為要使這種沉澱發散，勢必先要把它攪亂，故有施以人工的煽激

的必要。悲劇即成就了這個必要。鬱積着的情意被攪亂後，經過醞酵，而揮發，完全消散了後，便發生一種清爽的愉快的心情。這即是悲劇之治療感情的機能。亦即所謂感情的淨化。一般以爲淨化（*Katharsis*）的作用不是亞里斯多德的發見，在他之前，*Hippocrates* 的時代，既經見有這個名詞，又使與音樂發生關係之這種作用，在 *Tythagoras* 時代也曾有作理論的說明者。至應用於論劇的則是亞里斯多德。但在『詩學』裏面，關於此項，別無詳細的說明了。他反在『政治學』*Politika*）裏面討論這種作用，即該書之第八章中，有論抒情詩及音樂的淨化作用之一節。在這節裏面，亞里斯多德聲明將在『詩學』中另詳論悲劇之淨化。但現存的『詩學』中，並無此一項。故知它有紛失了的部分。其次在他的『修辭學』（*Rhetorike*）中，亦有簡短的記述。參看這些記述，我們知道和悲劇有關係的感情，實有種種。其中最重要的有二，即恐怖和哀憐（*Phobos* *Kais Eleos*）。恐怖是，指某種破壞的痛苦的性質之災害印象所引起的不安的痛苦感覺。哀憐則是對於某個人

所蒙的災害的同情，——設身處地的同情。在他的修詞學中，只有此種程度的解釋，別無更詳細的說明了。但這種說明仍然是漠然不得要領。故後世之人對此，如下面所述，不免發生種種的誤解。

亞里斯多德之這樣地提出的淨化說，似乎是暗示的。它實在是非常深刻，意義非常澈底的思想。跟着現代思潮的進展，若加以相當新解釋時，則在任何時代，這個淨化作用都具有妥適性吧。例如從近代生活之複雜化一點說，遂有Freud和Adler一派的精神分析學發生，對於人類意識生活施以根本的淨化的治療，（註廿七）可以說是很有趣的事象。對於這種人類實際生活上的感情施以醇化淨化的作用本是人類應有的永久的要求。亞里斯多德之淨化說是看見國民的悲劇而提出的，我們就不難明白他的苦心 and 立意的深刻了。因為當時的希臘人的生活之一是深刻的人類苦生活苦。此種痛苦的現象就在文學上表現出來了。『最好是莫生到這世上來。其次最好是早日死了算了。』這是由當時希臘思想之厭世主義所產出的感情的鬱結。他們對

此，將如何地排解，如何地挽救呢？他們以為唯有埋頭於 *Dionysos* 的藝術，悲劇，而受淨化的治療，才是他們的最必要的唯一的方法。

在『詩學』裏面，並沒有獨立的喜劇論。因為與悲劇相對照的關係，散見於各篇幅中，只有些斷片的見解。縱令把它們蒐集起來，說明亦嫌過於簡單，未能盡意，不能成為完好的喜劇論。『詩學』裏面的獨立的喜劇論，恐怕早已散失了。在今日，可以確斷其為亞里斯多德所下的喜劇的定義亦無之。在法國 *Coinin* 文庫中保存的 *Tractatus Coislinianus*，一般推定它是屬第十世紀的稿本，大概是熟知亞里斯多德文學論而模倣寫成的喜劇論。至於和亞里斯多德有怎樣的實際關係，至現在尚未獲得有何等確實的判定。不過縱令是經過多數學者之手，一代一代地傳下來的，但也並沒有發見有像文藝復興期所常見的現象，受了歪曲的形跡，在相當的程度上，確是繼承亞里斯多德的詩學思想稿本。在這裏面有喜劇的定義。

『喜劇是不完全而滑稽的，保持有充分的長度之某種動作的模倣。在作品

中之特別部分，各有特別的修飾。依動作的人物而直接表現，不成爲故事的形式。藉愉快和哄笑，從與之相類似的感情，使之淨化。故它的起源即是哄笑。」

如上所述，那篇稿本是以愉快和哄笑爲喜劇的感情之中心。不過喜劇的淨化是否即爲亞里斯多德的思想？這是尙屬疑問。但是 Freud 等人，有所謂 Libido 的學說，更由機智與洒脫之研究，仍主張喜劇的淨化說。（註廿八）

以上所介紹的亞里斯多德的文學論，（這可以說是希臘文學論的代表，）雖包藏着許多深刻的思想和暗示，但仍未能稱爲完全的記述。第一，它的材料並不充分，是這因爲當時印刷術尙未發達，不容易自由地利用文字。第二，他沒有把希臘文學和外國文學比較，而觀劇則每年只有一次，此外尙有實際上之種種限制。其未精完美，固無足怪。至德國之Lessing，以『詩學』與Enclid的幾何學原理並稱，對於亞里斯多德未免過獎。不過它在西洋文學思想史，西洋文學批評史上，確是第一

部，最巨著，最有價值的文獻，這是無俟議論了的。

(註廿四)他的序論裏面所攷察的，不單限於詩文，並及藝術。故有多少糾紛混亂之點，這是無庸諱言的。

(註廿五)關於敘事詩所述的見解，已經在論悲劇的第七章至第九章所講義的裏面應用過了。大體，他是這樣地指示的。即文學的情節應當是整飾的，全一的，但不是無限長的，要有相當的區分，適當的長度。否則不能給人以美感。原來美是根據於整齊和輪廓的。爲要促起美感，必須一目能夠瞭然。換言之，即須要適度的長短以便留藏於記憶裏面。至歷史是記述現實發生的事情，而文學則描寫或許有發生可能的事情。文學是處理普遍的事象。歷史只處理個別的事象。故文學比歷史是更高級的。更是哲學的。這是亞里斯多德的大體的見解。

(註廿六)近世演劇之分類，一是以真摯的事件爲題材的。一是滑稽的事件

爲題材的，是謂之喜劇。（鬧劇），前者再分爲二種，由主人公或準主人公之死或沒落而告終局的才謂之悲劇（Trauerspiel）。若主人公不死或免了沒落，糾紛的事件得着了圓滿的解決者，則稱之爲解決劇（Schauspiel）。至在希臘，則統稱之爲悲劇，且極少以主人公之死告終局的。

（註念七） Sigmund Freud（1856—），奧國之神經病學者，精神分析研究家，主張性慾之滿足可以治療一切神經病。他說，即兒童亦有性慾衝動，最淺顯的證明是竊觀慾與露出慾，即喜歡看他人的裸露及喜歡以裸露示他人，這恰和性的興味之二傾向Sadismus和Masochismus約略相同。但是Lowenfeld則非難Freud的性慾過重說，他說，兒童並無性慾衝動，兒童之喜歡露出肉體，因爲是欲求解放，至喜歡看他人之肉體，則全是好奇心的發現。Alfred Adler爲Freud的門下，亦反對其師的性慾過重主張。他主張一切人的行動皆起因於『傾向權力的意志』（Der Wille Zur Macht），至於性慾只是這種意志

之一的表現而已，是謂之優越慾說，但是一切的人不容易成就這種意志之充足，故常對他人存一種劣等感（minderwertigkeit），而具有打勝這個劣等感的補償作用（Kompensation）。

（註八）據 Freud 說，如像兒童所表示的同性的衝動等，為原始的性的興味，存在的範圍至廣。此外尚有強烈的性的慾望，及在無意識中潛伏着的性的本能，統稱之為 Libido，是即他的學說之根本。但他的另一個門下生 Jung，雖承認有所謂 Libido 的存在，但其解釋不同。他以為 Libido 實與柏格森的『生命力』（Elan Vital）相當。

（第二章完）