



西子越劇簡史

葉琴

董每戡著

西洋戲劇簡史

商務印書館發行

目次

上篇	古代期戲劇	一
一	希臘	一
二	羅馬	二三
中篇	過渡期戲劇	三七
三	中世文藝復興期的歐洲	三七
下篇	近代期戲劇	六一
四	意大利	六一
五	法蘭西	七六
六	西班牙	九三
目次		一

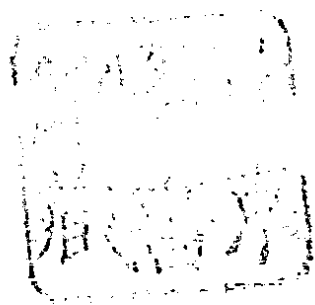
七 德意志·····	一〇三
八 斯干的納維亞·····	一一九
九 葡萄牙、荷蘭、比利時·····	一三三
十 俄羅斯（蘇聯）·····	一三八
十一 英吉利·····	一五二
十二 美利堅·····	一七三

西洋戲劇簡史

上篇 古代期戲劇

一 希臘

希臘人民的生活跟宗教是不可分離的，戲劇這一異彩之所以產生，還是淵源於宗教，希臘戲劇最初用之於祭神，這個神可說是獨立而無所偏倚的神，他的足跡不止限於希臘，以外的國度裏也有奉他爲主宰的，這神名狄奧尼索斯 (Dionysos)，或稱巴卡斯 (Bacchus)，據說還有別號叫蒲洛米奧斯 (Promios)，這些都含有一切生氣之精氣或生意之發動的意思，他管葡萄及五穀的豐收，尤其葡萄是釀酒的原料，所以人稱之爲酒神，他曾週遊世界，受過許多魔難，結果能戰勝了一



切困難，這便是生命力堅強的象徵，也就是說他是物質享受及刺戟的賜予者，人世上凡是足以傷害人類生活力者，都是他的仇讐，所以享樂人生，終日興高彩烈的希臘人，特別崇拜酒神。

希臘的戲劇，也就直接由這祭酒的儀式發生，每年的聖節在採集葡萄，釀酒或春歸時舉行，祈禱人畜的長養，並感謝現在神賜的豐收，神話以至祭神，本是原始人心理的產物，尤其在農業社會裏，他們感到四時運行，跟賴以生活的種植關係極密切，對之疑懼和喜望交併，既懼嚴冷的冬天常住，又恐溫暖的春光不再來，在希臘才有送冬喚春諸儀式，正是所謂情動於中而形於言，言之不足故嗟嘆之，嗟嘆之不足故詠歌之，詠歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也，所以阿里士多德 (Aristotle 384—322 B. C.) 說希臘悲劇的起源，是由於春歌 (Dithyrambos)。

所謂春歌，也即生之復活的歌，柏拉圖 (Plato 427—347 B. C.) 說是歌詠狄奧尼索斯之一生事蹟的，後世却漸漸忘去了春祭的本意。或說狄奧尼索斯本來止是生命的精靈，他的形狀不一，或為木，或為獸，或為人，最初時係用一木株，上面纏着布帛，木株被刻作人面，裝飾以薜蘿葡萄及無花果；或作牛馬狀，舞蹈的人也伏在地上作牛鳴，縛馬尾於背，以象其狀；意思是說這樣模倣他的

形狀，摹擬他的行動，便能得到靈感 (Enthusiasmus)，因之可和神靈相接，尤以扮山羊爲最多，後雖變形爲丈夫，爲嬰兒，爲少年，他的隨從始終還扮羊形的薩的羅 (Satyrai)，這便是 *Tragikos*，*Khoros* 又一變而爲「*Tragidia*」(悲劇)世傳阿利翁 (Arion) 初作合唱舞蹈歌 (*Dithyrambos*)，他是紀元前七世紀左右的詩人，他所完成的合唱舞蹈歌的合唱人數爲五十人，都扮裝爲薩的羅，這是傳說，也許不是他的創造，僅是由他改訂的也說不定，*Dithyrambos* 的字義是「神喜」或「神躍」。

這可以由希臘人信仰宗教的特殊處得到證明，上面所述的不至有大錯誤，希臘人信神和人是相差不遠的，不過較人稍聰明正直，智和能都更健全，所以能永生不朽，同時人原是由獸進化的，人和獸的間隔也不遠，所以神也可能有獸形，至少他的隨從們更可能有獸形，我想這種解釋或許可通得過。

從塞雷斯 (Thrace) 底荒山上降下這一個富有精神和陽氣的神狄奧尼索斯，那校訂荷馬詩篇的雅典僭主庇士特拉妥，爲他造祠廟於雅典，這位僭主一面獎勵農業，及努力使雅典成爲商

工業國家而自海上發展貿易，又一面獎勵文學美術，在紀元前五三五年舉行競歌會，所有作者都得獻一曲，到了祭日，選取其中最佳的三本來歌唱，校定優劣，當時塞士比斯 (Thespis) 得賞，這可以說是演劇的起源，最初歌隊所歌的祇是 *Dithyrambos* 一種，所以始終作薩的羅狀，祭神的儀式，不過是一些羣衆排成的行列，以僧侶站在前頭，先登到狄奧尼索斯神的祭壇上去獻犧牲，其儀式中加舞蹈，加歌曲，不久又加僧侶和合唱隊的問答，越趨近演劇，這才祭壇變爲舞台，後豎起柱子，在其間張獸皮來遮蔽，這便是被稱爲 *Skene* 的地方；後來慢慢的移作背景，加以藻繪，演劇形態漸趨完成，觀劇者所站立的場所也就被稱爲 *Theatron* 了。

前面已經提到過，合唱舞蹈歌 (春歌) 是詠狄奧尼索斯之一生事跡的，大致是分爲奮爭 (*Agôn*) 苦難 (*Pathos*) 和靈見 (*Epiphania*) 三段落，後來覺得過於枯寂，方在前頭加以他種歌曲，例凡三章，合 *Dithyrambos* 統稱爲四部曲 (*Tetralogia*)。歌者五十人，作曲者爲歌詠隊領袖，在歌詠之間，這位領袖須出來致詞，獨白或問答，一面是增加歌的興趣，一面是使歌者可以漸憩，接着更進步，歌隊分爲左右二隊，各隊有一隊長，合作者爲三人，所以悲劇演員凡三人，稱爲 *Trilogia*。

Krites，字義是應對者，意思是說作者陳詞，二人應答。

古化戲劇史的發展已略述過了，現在進而敘述那最早最偉大的三位悲劇詩人。

當希臘擊敗強大的侵略者——波斯王國這世界聞名的「麥拉松之役」(Marathon)，正當奇異的世紀——紀元前五世紀頃，這一勝利使希臘，尤其是雅典非常隆盛起來，凡逢戰勝後的國民當然特別興奮，況雅典在這剛脫卸了農業封建制度的硬壳，轉變到勞資階級的民主政治，商業資本又很有驚人的發展，一般商人都集於城市，這些乘戰勝而興奮的自由市民，感覺到過去舊形式的史詩，抒情詩等等的單純，已不能娛樂身心，並且也不能完全代表他們的心意，極需要一種有刺戟的新型的娛樂，戲劇文學也就應運而生。商人們都願拿出錢來培植新的藝術，供演劇的人以俸給，就是拿錢供養劇作家及競賽時必須有的演唱者——歌唱隊員。國家呢，負擔觀劇者的觀劇費，當時劇場又龐大，可以容納三萬個觀眾，農民們自然由鄉下趕到城裏觀光，商業可因之繁榮，財富更易於集中，國家也因而隆盛，再加上貝里克 (Pericles 495?—429 B. C.) 是位大政治家，對於文學藝術大加獎勵，不過這繁榮，這財富，這享樂，依然是屬於自由公民的，百分比上占最多數

的奴隸們，還沒法享受，這也是當然的事，在這個時候，這新型藝術的確需要，也的確因這樣的政治經濟的條件而產生了。

於是一個在麥拉松戰役參戰的小兵士愛司克洛 (Aeschylus 525—456 B. C.) 就發明了可供自由市民娛樂，而又可作組織羣衆意識之好工具的戲劇，他是雅典附近的阿留西斯 (Eleusis) 人，他的父母是阿的加 (Athena) 的貴族，在政治和宗教的氛圍中長大成人的他，所以寫作的東西中，大都處理半神的人和大英雄，信仰「命運」的祕密，情節高尚而深奧，但充滿着使人恐怖和憐憫，震慄的權威及激動的熱情，希臘人一般都相信他的戲劇，天才是神特別賜給他的，因之傳說他當年少時到葡萄園裏去看榨葡萄，在那兒睡着了，狄奧尼索斯神到他身旁，命令他去寫悲劇；或說他看守父親底羊羣，打盹做了一個夢，幻覺中有天神命令他寫悲劇，在宗教典禮中，宣揚神的榮光，他醒了，寫了，而且成功了。傳說不一定靠得住，我們只可姑妄聽之，不過他的天才卓越，文筆奇異，我們可以由他的作品窺見他的偉大。

他開始作劇約在二十五歲左右，可是在十五年後才獲冠軍，同時他把技術練得極純熟，從紀

元前四八四年首次獲獎起，幾乎每一次都榮獲冠軍，一直到逝世（以後又得十二次），他死是在紀元前四五年，却並不死在雅典或阿留西斯，是死在西西里（Sicily）。

自他的開始作劇，至奇異的死亡，約四十幾年，據說共寫了九十種戲曲，大致都是三聯劇（三部曲 Triology），他自己說他的悲劇是「荷馬的大筵席中的幾口羹菜」，這是他的自歉，在後人看來，他的偉大並不亞於荷馬，正如他自書墓銘所云：「麥拉松的森林實足以證他的勇敢」！這話在他自己也許指其它，我們却可以認為指作劇，所可惜的是這些偉作只有七篇遺留到後世，而且都不完全，僅有奧勒斯底（Orestea）三聯劇，算是完整的，而也以此及普羅曼修斯（Prometheus）為最佳，這原也是三聯劇，第一部為取火者普羅曼修斯（Prometheus Fire Beares），第二部為普羅曼修斯被縛記（Prometheus Bound），第三部為普羅曼修斯釋囚記（Prometheus Unbound）。一和三兩篇都已散佚，現在僅存第二部。奧勒斯底為他在四五八年所作，第一部阿加孟農（Agamemnon），就在那年酒神節中得頭獎，第二部獻酒女（Choephoroi），第三部善神羣（Eumenides）。他的最初的作品是籲請之女（Supplices），叛作年代不詳，也是三部曲的第一部。

波斯人 (Persae) 一作爲四七二年得賞之作，因他參加了希波戰爭，當時就寫了這一部作品，是三部曲的第二部。

七八 (Hepta Epi Thebai) 卽四六八年被蘇福客儻賽敗了的後一年一四六九年得賞之作，此曲之前有二曲，一爲 'Laos'，一爲 'Oidipos'，紀兄弟爭位，興動干戈，弟 Potyneikes 聯合七國君主攻擊他的哥哥 Etso Klea，至於兄弟相殺，所以此劇也稱七雄圍攻西皮城。

現在進而談愛司克洛的勁敵蘇福客儻 (Sophocles 496—406 B. C.)，他是希臘的第二位悲劇詩人，較愛司克洛少三十歲，生於雅典近郊的珂洛諾斯地方，家裏雖不是貴族，却很富裕，因爲他的父親蘇斐洛斯 (Sophilos) 僱用許多奴隸從事各種工業，致成爲一個富豪。蘇福客儻也因之在幼年得到能和貴族的子弟一樣地受良好教育，學習音樂舞蹈，兼受體育的訓練，正因爲他的姿態優美，和音樂舞蹈底技術卓越，在他十六歲的時候，被選爲慶祝薩拉米斯海戰勝利大會中的合唱隊指揮，這位健美而富藝術天才的少年，赤裸着身體，頭載着花圈，手揚着豎琴，出現在這個大宴會中，他的天才就被一般希臘人認識了，得到了「雅典的蜜蜂」 (Attic Bee) 的雅號，他跟愛司

克洛一樣，同是在愛國的熱情氛圍中成長的；不同的是少年時在安靜環境裏渡過，更沒有像愛司克洛那樣參加過戰爭和陣亡了兄弟的淒慘的經驗，甚至終生在雅典，沒有遊歷過其他地方，所以他的性情是快活的，愛好「美」和「樂」，柏拉圖說他是極愛好平和的人，又說起他晚年的時候，會歡喜他自己能從熱情的奴役裏釋放出來，說：「我極快樂的從他那裏逃出，我覺得我似乎是從一個發狂的憤怒的主人那裏逃出。」他不止少年時代快活，簡直一生都是快快活活地過的。

他二十八歲時參加酒神狄奧尼索斯祭典中的戲劇競賽，戰敗了五十七歲的老作家愛司克洛，而獲得首獎。後六十年間，永續地保持着這榮譽。他也和愛司克洛似的親身站在舞台上，但為演員並沒有盛譽，因他都不演主角；在社會上的聲望地位却很高，當薩明戰役（Samian War）時，人民普遍地選他為大將，這完全由於他的天才被愛戴之故。生前得到為祭司的資格，死後被作為神祭祀。在舞台上以性質溫良，姿態優美為人愛，在家庭裏據傳說則稍有缺陷，偏愛庶子而惹起跟長子的爭論，除此外，一切都和平和，他終身沒有離開雅典，也因為家庭生活舒適，才沒有像其他詩人們那樣到他國宮庭去居住的必要，他一直活到九十一歲那年才逝世，少他十五歲年青的敵手尤

里披特 (Euripides) 死時，這位老詩人還能纏着黑紗站在舞台上弔喪呢，一生寧靜淡泊，寬宏大量，愛美享樂，好交朋友，所以克享遐齡。

在世九十餘年，自從二十六歲得首獎起，共作劇一百四十篇（又說爲一二三篇又說一三〇篇），應競演之數三十次，優勝約二十次（大致有劇作八十篇），現存者不過七篇，計爲（1）Ajax，（2）Antigone，（3）Electra，（4）Oidipus Tyrannos，（5）Trakhiniai，（6）Philoctetes，（7）Oidipus Epic Kolono。此中被推定（1）（2）兩篇爲初期作品，（3）（4）（5）三篇爲中期作品，（6）（7）兩篇爲後期作品。

他的作品跟愛司克洛的不同，因他的宗教信仰較淡薄，不像愛司克洛那樣說教成分多於戲劇成分，至對於命運的信仰却還沒有兩樣，自然力的偉大與執拗在他們的心目中，還不至有差異，不過取材上蘇福客儷是跨前了一步，稍稍變換了方向，愛司克洛是接近神的；蘇福客儷是較傾向於人間的，從神歸到人，從超人間歸到人間，從一種正直的宗教信仰，歸到合理的人生觀，不用力渲染宗教的信仰，而用力於人物的性格描寫，在他的生活上，作品上，都到達了所謂希臘大理想。

的和諧(The great Greek ideal of harmony)他的劇作的卓越處，是在於結構的精密，角色的崇高，韻文的優美和戲劇趣味的濃烈，可以說正反映着他的生活底沉着穩定和具有寧靜淡泊而自甘的氣質。

此外，對戲曲技術上的貢獻也很多，將塞士比斯 (Thespis) 和愛司克洛所創造的形式發揚光大，並且完成了它；增加合唱隊的人數，開始把演員由二人增為三人，使對話的要素重於合唱；取消了三部曲（三聯劇）底結構形式，寫單獨立的作品；給予演劇者以更美觀的服裝。七篇遺作中一般都說他的安蒂哥尼最有力量，奧迪普斯王最感動人。

大致，希臘的悲劇，開頭不離於神話傳說，過些時慢慢地離開，最後傾向於人間的寫真。愛司克洛的人物，是神與超人；蘇福客儼漸脫離了神話傳說的範圍，轉到現實的人生，他的人物都是些平常的人間男女；到了第三位悲劇詩人尤里披特，把這傾向更深化，寫實的風味更濃厚，作者的世界觀也完全不同了。

希臘悲劇詩人第三位——也是最後一位偉大的作者——尤里披特 (Euripides 480—407)

[或 406] B. C.)，在薩拉米斯戰役時生於雅典東北的斐里亞 (Phlya) 一個富裕的上等人家，年少時師事伊奧尼亞派哲學家阿那克薩哥拉 (Anaxagoras 500—428 B. C.)，十八歲開始寫悲劇，三十歲後方為世人所知。他的出世，不能像蘇福客儷那樣順利而轟轟烈烈，而且三十歲後二十年間也不大寫作，一共不過作了十七篇，最後三十年間却作了七十五篇，合計達九十二篇（一說共七十五篇）。當他開始寫作時，雅典的自由公民已不大信仰衆神，而且他又受了師友及阿那克薩哥拉的無神論所影響，他以為神的傳說是不道德的，如果他們是真實的，那末衆神不足使我們崇拜尊敬，如果是非真實的，那末古代希臘的宗教全部組織都得粉碎。他看來對於神是沒有一定的信仰或不信仰，並堅持着不信仰神或衆神並不影響於道德，時常在劇中宣傳狄奧革尼士 (Diogenes of Apollonia) 的自然學說。

尤里披特的性情又和前兩大家不同，跟時世不相投合，不歡喜雅典人的思想和意識，厭惡這建築在神權及貴族公民權之上的都市，所以離開都市而到薩拉米斯海岸的岩窟裏去，實際上他少時是一個愛國志士，也曾親赴戰場，但後來看見人類的悲哀苦痛，才一變他的思想，至於要消滅

戰爭，要廢除帝王制度，要廢止奴隸制度，要打倒僧侶階級，在某著作的劈頭詠道：「軍船航海，得意洋洋，流血之慘，破滅之神，載於其上，這軍船本身，何曾有過這想像，」因為他自身是個思索家，好和蘇格拉底 (Socrates 370—439 B. C.)、普羅迪珂斯 (Prodikos 前五世紀左右)、普羅塔戈拉 (Protagoras 481—411 B. C.) 等思想家交遊，在藝術上具有現實的批判精神，在悲劇的形式和內容上都由他起了大變化，雖然時代的風尚，歷史的必然，促成他的大膽的改革，師友等給他的影響及他自己的思索力也不可否認。悲劇裏沒有神祇和偉大的英雄，完全由平凡的人來擔當要角，固由蘇福客儷起；然而他更能大膽地推進一步，這「人化」之外加上「平民化」，劇裏的人物是些說雅典話且穿破衣服的當代人，從前專採用所謂高貴而合理想的人生為題材；他却採用一些被一向認為醜惡不堪的平凡故事。悲劇在他手裏失去了宗教作用，變為世俗的娛樂，在某些保守的人看來，是把悲劇從高貴的座椅，拖到平地上來，降低身份，尤里披特成為寫喜劇的阿里士多芬 攻擊的鵠的以此。在我們却以為他有此才值得尊敬，不止此，在對話上也有了新的改革，採用「三音步」短長節律的詩行，愛司克洛所用詩行原只有十二個綴音，他把它加為十五或十八綴音，甚

至把他由詩降到散文的地位，劇中的思想和動作也降到同樣標準，關於所用演員的人數，更有大改革，不僅限於三個人，看劇的需要用多少便用多少，他是自然的忠實模倣者，開始把客觀的批判現實精神引入悲劇，他所用的材料並非和愛司克洛、蘇福客儷的完全不同，只是處理材料的方法大相差異，即使有用神祇或英雄的場合，也把他們當普通人處理，着重於性格描寫，把神話像我們日常生活般地處理，他寫男女的戀愛，企圖改變倫理的意向，創始夢幻劇，發明了悲喜劇的新形式，初用 *Prologos*（序曲）及 *Epilogos*（尾聲）說明劇的原委，歌詠隊因之漸失作用，而典禮所關，不能即廢，乃使為劇中人物，惟不能常用，僅用於劇間作歌舞。他為希臘舞台運用了寫實的服裝及對話和人物等等，對戲劇的貢獻，可說比前二人更大。他現存的作品十九篇（有說十七或十八），生平只得過五次首獎，其中一次還是在死後方獲得的，主要作品十七部，為（1）*Alkestis*，（2）*Medeia*，（3）*Hippolytos*，（4）*Hekabe*，（5）*Andromakhe*，（6）*Ion*，（7）*Suppliantes*，（8）*Heraklides*，（9）*Mad Heracles*，（10）*Iphigenia*，（11）*Troades*，（12）*Helene*，（13）*Phoinissai*，（14）*Electra*，（15）*Orestes*，（16）*Iphigenia at Arlis*，（17）*Bakkhai* 等。

前面已經提過他的作品的主人公不是神而是普通的男女，他對於人物的性格有銳敏的分析，尤其對於婦人，他的許多作品的主人公，有大半是婦女，而且脫離了愛司克洛以來的悲劇的束縛，寫到親子間的感情，婦女的嫉妬，如伊洪（Ion）、美狄亞（Medea），極像「近代劇」，所以伊洪這一篇是將女子的憎與愛作為描寫中心點的，完全脫離了舊悲劇的窠臼。她的 Melodramatic 忽驚忽喜的調子，在希臘戲曲中完全是新鮮的東西，牠這影響成為後來希臘的「新喜劇」。美狄亞則描寫婦女的嫉妬，同時寫惡事必得惡報。尤里披特是以善的生活就是美的生活，惡的生活就是危險的生活，做錯了的事是常會引起危害的。尤里披特的確較接近於我們，他的作品並沒有較愛司克洛、蘇福客儂的差，只是有時候情節上不免纏結不清，常在最後一幕插入一段神的事情來解決一切困難，似乎不甚好，而且這是不甚好的舊法。希臘的悲劇到尤里披特，顯示了將要衰敗的徵兆，也許是時勢使然。貝里克（Pericles）時代過去，哲學推翻了宗教的基礎，商工業的發達，也改變了國家制度的一切，悲劇代替過詩歌的時代，現在便輪到喜劇起而代悲劇的時代了，到此把悲劇攔起，再來敘述這新興的戲劇。

悲劇代表了祭酒神的莊嚴靜肅隆重典禮的一面；喜劇却代表了歡宴醉樂放浪形骸的一面，阿里士多德論戲曲起源，說悲劇起於迎神；喜劇起於村社祭神，可以說完全相同，即有差也無幾。喜劇本稱爲 *Komoidia*，意義是「村社之歌」(*Thomos*)，便是鄉村宴飲的意思。希臘人最初每當春天葡萄收穫時，就在鄉間舉行一種歡樂的表演，到後來才加入狄奧尼索斯的春祭，祭神時在尊嚴的悲劇之外，有時也加入喜劇，歌唱隊的歌聲停止，團員穿了滑稽的化裝，用輕鬆發笑的對話，使觀衆娛樂，喜劇由此發生。但這是祭典中附帶的節目，比之悲劇的地位，喜劇連次要的還說不上，僅萌了喜劇的幼芽罷了，而他的任務，也不過是插科打諢，以爲笑資，到後來漸趨成長，方與悲劇一樣，也每年舉行競賽。固然喜劇同樣起源於祭典，我們却不能忽略兩點值得注意的事，即：(1)爲什麼悲劇喜劇不同時蓬勃（喜劇約在四七〇年左右始盛）？(2)由悲劇到喜劇的橋梁在那裏？我們不能不稍加以論議。我以爲關於第一，當時的希波戰爭及政治經濟制度的變異大有關聯。民主主義初抬頭，「貝里克時代」(465—459 B. C.)出現，這一政權需要代言人，衛護新政權新制度的自由公民，也需要代表他們的意識的文藝，那一位參加過麥拉松 (490)、薩拉米斯 (*Salamis War*

480) 二次大勝戰及忒拉契亞 (Thracia 476) 戰爭的愛司克洛，正適逢其會，用宗教的熱情描寫高尚的事情，悲劇的內容與形式也恰適合於當時的情勢；而諷刺政教和習俗，調笑貴人和公民的喜劇，決不會在那時成長，而尤其蓬勃的。關於第二，宗教組織的基礎因民主主義及哲學思想的發達而動搖，「貝里克時代」過去，不久這個盛極一時的建築在奴隸制度的經濟基礎上的雅典國家，又為多年的勁敵斯巴達 (Sparta) 所敗（斯巴達 雅典戰爭為紀元前四三一—四〇四年），國勢漸衰，人心浮動，所以尤里披特的悲劇在內容和形式上都已不能保持過去那個樣式了，也許有意地降低品格而描寫平凡褻褻的人和事，更不自覺地滲進了喜劇的成分，這悲喜劇的雛型，便成為到喜劇之路的橋梁，這由保守的阿里士吐芬 雖盡量攻擊諷刺尤里披特，却又不自覺地繼承了處理事物的手法一點，可以證明，實為時代精神，國家制度，社會意識所使然。於是跟三大悲劇詩人一樣，喜劇的偉大作者，阿里士吐芬 (Aristophanes 446—385 B. C.) 便際會了相宜於他的天才的時機了，他的生活不能知道得詳確，據說是紀元前四四六年（一說四四八，一說四五一年）生在庫達塞那翁 (Kydathenion) 鄉，他的父親名斐力普 (Philip) 由他的劇中時常談起鄉村

生活的樂趣，從而推斷他童年時代多半消磨在雅典郊外。據說他的生活很富裕，因為他在阿其那（Aegina）島上有不少土地，從而有說他的出生地就是阿其那，又有說不過後來去住過些時，是爲了承繼田產或接受官家分配的田產。據說他一生寫了喜劇四十四部（有說五十四部），當中有四部在古代就發生了問題，不知是否他作？總之他的劇作生涯有四十年之久，傳說他的第一部喜劇爲宴會（Banqueters），於紀元前四二七年上演，得次獎，也許因爲太年輕，缺少經驗，沒有照常日習慣親導該劇之故。第二部喜劇爲巴比倫人（Babylonians），四二六年上演於「城內酒神節」（City Dionysia），在那個節目裏的觀衆有很多是由外邦跑來的，甚至有友邦使節在內，他還是抱着青年詩人常有的高壓手段，於是被當時的羣衆領袖克勒翁（Cleon）控告侮辱雅典公民權（這條有人否認不確），他常用他人名義發表東西，大致是爲免惹政治的糾纏罷，他在三八五年死，最後的劇爲三八八年發表的富人，過後還替他的兒子阿拉洛斯寫了兩個劇本，想把他這兒子當作一個詩人介紹給雅典人，他共有三個兒子，長子承祖父名叫斐力普斯（Philippus），次子叫阿拉洛斯（Araros），第三子叫斐力特洛斯（Philitiros）或叫尼珂司托拉安（Nicostratus）。

期：詩人自己是個禿子，其他情形，不能知道。現存作品僅十一部，依年代順序及內容性質可分列爲三期：

第一期（紀元前四二五—四二〇年）內容性質，極端放肆的諷刺劇計有：

(1) 阿卡尼人 (Akarnes) 此劇紀元前四二五年出演。

(2) 騎士 (Hippes) 此劇紀元前四二四年出演。

(3) 雲 (Nephelai)。

(4) 蜂 (Sphakes) 此劇紀元前四二二年出演。

(5) 和平 (Tirene) 此劇紀元前四二一年出演。

第二期（紀元前四二〇—四〇〇年）內容性質，諷刺政治尙留若干餘地的諷刺劇計有：

(6) 鳥 (Ornithes) 此劇紀元前四一四年出演。

(7) 里西斯特拉忒 (Lysistrate) 此劇紀元前四一一年出演。

(8) 地母地女節 (Thesmophoriazousai) 此劇紀元前四一一年出演。

(9) 蛙 (Batrachoi) 此劇紀元前四〇五年出演。

第三期 (紀元前四〇〇—三八八年) 內容性質，沒有個人的諷刺而有整個的諷刺劇計有：

(10) 女公民大會 (Ekklesiazusai) 此劇紀元前三九二或三八九年出演。

(11) 富神 (Plutos) 此劇紀元前三八八年出演。

以上所列，屬於初期的作品，大都強烈地帶有所謂「古喜劇」的調子，就是對政治社會予以露骨的諷刺，到後期漸趨緩和，接近所謂中期喜劇的調子，以華美而自由的詩風自成一家，不過如不熟悉雅典當時的社會狀態，便難理解他的作品。

希臘的喜劇原可分古、中、近三期，阿里士吐芬是古期喜劇的代表作者，旁的四十多位古喜劇家的作品，只遺下一些殘詩和二百七十五個劇目，這些殘詩還是經他人引用才留存下來的，劇目也不過是總數的一部分，就連阿里士吐芬的作品也只留下了四之二三罷了，由旁人的殘詩裏，我們只得到一個論斷，便是當時喜劇所採取的戲劇形式、裝束、詩體、人物，所諷刺的對象和滑稽的觀點，都大致相同，劇裏大致都含一些猥褻成分，想是因爲當時社會上情慾橫流，崇拜邪教的反映；同

時戲劇的根源——祭酒神的儀式，跟求生產繁榮和新春情勃發有關，出發點是在於古代人的 Phallicism（崇陽主義），Dithyrambos 本就是「崇陽教曲」，所崇拜的 Phallus 神，便是崇拜狄奧尼索斯神的原型，淫猥的形體和言辭，自然在喜劇中保有，因為寫喜劇的人都是自由思想者，不大有顧忌的心情和嚴肅的觀念，任意描寫，何況這淫猥還是當時的風習。

中期喜劇初起於紀元前四百年左右，結構比古喜劇為完整，所諷刺的多為古代神話和當時詩人，但是我們只有他們後來的間接知識，少許瑣碎的斷片，不能予我們以完整的觀念，在此無法多加論述。近期的所謂新喜劇，倒有一位代表，作家梅南特 (Menandros 342—291 B. C.) 所作劇百數十種，可是留下的斷片也止有六章，致同樣無法詳述。他是中期喜劇家，以優於性格描寫著稱的，阿勒克斯 (Alexis 350—290 B. C.) 的侄子，同時是哲學家愛匹格羅斯 (Epikuros 341—270 B. C.) 的好朋友，因之在他的作品中可找到其叔其友之思想和趣味，他的作品沒有音調，但他的情節是模擬真實的生活，多用戀愛為題材，人物則有各式各樣的人，有誇誇的，有愚蠢和懦弱的，如嚴父、蕩子、巧婦、狡奴，世間所常有者盡有，新喜劇確實改變了以往的道路，描寫人情，描寫機詐。

梅南特明瞭戲劇技術，又了解人類，他的作品的影响，不止及於羅馬的蒲拉圖斯和泰倫斯，甚至及於近代的莫里哀和莎士比亞。

由此可以說希臘的喜劇是賴阿里士吐芬使其成長，梅南特使其完成，假使說阿里士吐芬在喜劇的領域上等於在悲劇領域上的愛司克洛或蘇福客儷，那末梅南特便等於尤里披特。只是悲劇在尤里披特之後即無嗣響，喜劇却傳得很遠。這並非是有幸和不幸，完全因為時代精神和國家的政治經濟制度所使然，悲劇隆盛時喜劇不能隆盛，因為悲劇有國家提倡，有高貴富裕的貴族和自由公民支持；喜劇並沒有這些助力，同時也就因此，喜劇較能反映幾分非統治階層的意識接近於大眾，更接近於後代，這是值得我們注意的。

一一 羅馬

羅馬的戲劇，如果說是完全繼承模仿希臘的，也沒有大錯誤，實在羅馬人對這方面很少獨創。那末你說羅馬人沒有豪情逸興不歡喜娛樂嗎？那又不大對，他們的興緻很高，甚至超過希臘人，不說別的，單就娛樂競技場來說，就有三種：第一種是仿希臘建築的劇場，專供演劇用；第二種是馬戲場 (circus)，建築在阿文丁 (Aventine) 和柏拉丁 (Palatine) 兩山之間的一片平地上，最初用徒步式，是模仿希臘的，後改爲馬匹戰車競賽的設計，這跑馬場的四周都是觀客台，經暴君尼羅 (Nero) 之手，擴充至可容二十五萬人，到第四世紀時，又擴大至於可容二十八萬五千人，羅馬人賽馬車都在這裏舉行，男女都樂於此，往往帝王也參加；第三種是圓形劇場 (Amphitheatre)，這是希臘人所未知的東西，真正是羅馬建築的一大特色，該劇場的石頭座位各排都由劇場中心的卵形表演場 (The oral arena) 起向上傾斜，著名的羅馬市科羅薩姆大劇場 (The Huge Colos-

完成，構造堅固壯大，爲前史所未見，這場子是給角鬥士與野獸角鬥（Gladiatorial combat）用的。羅馬人是現實主義者，不大有藝術趣味，所以演劇不及賽車馬鬥野獸發達，他們覺得演劇娛樂過於微妙，欣賞煞費腦力，倒是武裝人士跟野獸搏鬥來得有味，再進一步，裸人全身縛之於樹上，縱野獸撕了喫！以此爲笑樂，政府往往強迫死囚及基督教徒去犧牲，使人民娛樂，羅馬人有這樣的豪情逸興，這是值得前此與後此的人們瞠目結舌地驚佩的！

然而羅馬並不是沒有自己的戲劇，悲劇固然純出於希臘，喜劇也受外來影響而發達，卻自有本源，喜劇跟希臘一樣起源於村社，原始喜劇是些神會曲，約有三種：一、禁厭曲（*Fescennini*），二、雅調曲（*Satura*），三、阿脫藍曲（*Fabulae Atellanae*）。羅馬的原有詩歌只限於頌神歌和巴藍特（*Ballads*），再加上這三種神會曲，便萌了戲劇的芽。

這不過是羅馬戲劇的胚胎，完整的羅馬戲劇，也可分爲三期：在第一期——是介紹和抄襲希臘戲劇的時期；至第二期，爲模仿希臘戲劇的時期，在這兩期的戲劇作家，都兼作悲喜二劇，到蒲拉

圖斯和伯珂維奧出才分開，依然不脫希臘式的風格和口氣，雖然他們也努力剗作，力圖避開希臘的舊窠臼而剗作，以後到泰倫斯，才能完全脫出這種拘束，而完成了希臘式的羅馬喜劇。

雖說如是，羅馬的戲劇始終無甚可觀，尤其是後來更不行，因為異教思潮消沉，基督教的時代到來，一方面帝國本身腐敗墮落，一方面新的一神教的傾向，自然擯斥起源於崇拜偶像的組織，這兩種力量摧毀了稍具獨剗的規模而漸趨完成發展的羅馬戲劇，因此，整個的羅馬戲劇史上也找不到很多有作為的戲劇家來，比較最傑出的只能有三位，那就是一位紀元前三世紀的翁卜利亞的農夫蒲拉圖斯；一位紀元前二世紀的卡達幾尼亞的奴隸泰倫斯和一位紀元前一世紀生於西班牙之嘉多華的一位哲學家之子辛尼加。

羅馬真正的戲劇史，應說是開始於由他林敦俘虜過來的奴隸安特羅尼古 (Livius Andronicus 282—204 B. C.)，他曾譯荷馬的史詩，開羅馬詩歌之源，同樣地編譯希臘戲劇，使之上演，自己又親自登台表演，他的成就雖沒有什麼了不起，開山祖師的位置是該讓他佔的。接下面就該推同時的（紀元前三世紀）拉丁第一個詩人拿維奧斯 (Naevius 272—204 B. C.)，他在安特

羅尼古之後不久，便開始寫戲曲，直寫到布匿克戰爭告終的時候，他作劇雖大半本於希臘的或翻譯或改作，但常出己意，混合二劇爲一，時見獨創才，多取材於本土，建立了「歷史劇」(Fabula Praetexta) 的基礎，所作戲曲數不少，大致有悲劇七篇，喜劇三十四篇。現存的只是些斷片，悲劇有「Aloestis」，「Danae」，「Heceter」，「Iphigenia」，喜劇有「Hariolus」，「Leontes」，他的性情好諷刺，也往往因此得禍，久久不改，終被流放，死於異域。拿維奧斯以後繼起的作劇家有以史詩年紀著名的恩尼奧斯 (Ennius 239—169 B. C.)，今存悲劇篇名計二十有二，多記古代Tion事，他是師法尤里披特的，思想上很多相同之處，對於神與人的關係，生死禍福諸問題，討論很多，他跟尤里披特一樣抱着懷疑思想，例如斷片中有說「世上或有神，但與人事無關，神如果有知，應使善人得福，惡人得禍，可是現在並不如此。」他又力斥巫師，說「巫師以富貴詐人，而得一金報酬。」不過有人說他的作品很艱深晦澀，體裁也失宜，還帶多少蠻氣，「用表現力」掩飾缺乏雅致，所以拉丁人造了一個諺語叫「恩尼維斯的糞堆」(Destercore Enni)。總之，這些初期的悲劇喜劇作者，僅留下一些斷簡殘篇，不能給我們很多關於他們的特性，據大體看來，作品的文學性較重，偏於

演講式，而不能靠情節和動作的表現。就是後來辛尼加的作品，也是一樣，只供閱讀而不宜於上演的。

至於喜劇，便大不同，現在我們知道蒲拉圖斯的東西就是很宜於舞台演出的，蒲拉圖斯 (Plautus Maccius Plautus 250—184 B. C.) 生於翁卜利亞 (Umbria) 的 Sarsina，他的父母是自由民，但家境貧寒，他便到羅馬去做舞台的木匠，而也扮演角色，因此賺到些錢，去為海外貿易商人，把所有資財都虧蝕了，弄到貧困無以自活，只得回羅馬到烤餅匠那裏推磨麵粉，是否曾取得羅馬公民的資格，至今還是問題，據說做磨工這個時期，就利用餘暇作劇，以後又到舞台去做工，勞動之暇，更努力作喜劇，從此漸漸為世人所知，遂以作劇為專業。自紀元前二二四到一八四年所作劇本有一百三十種，據法羅 (Varro) 說其中有三分之二係偽託，真的只有二十一種，中世紀時失去一種，現存僅二十部，他的作風，是做希臘的近期喜劇，取材於 Philemon 和 Menares，慣用希臘的人名地名，事實內容則雜以羅馬風俗，也和近代的法國笑劇 (Farce) 相似，所敘多家庭社會兩方面的瑣事，不涉及政治，長於諧謔及性格描寫，多用狡猾陰謀家、輕信的易欺者、愚蠢的父親、浪

費的統袴子、嫉妬的丈夫、機警的奴隸及狠惡的商人等故事，爲發笑的資料，不似阿里士吐芬的古喜劇，以及和他同時的人，不是一種諷刺個人或是特殊的問題，他是直接描寫關於人性和一般社會，他的作品有不可思議的魔力，愛讀愛看的人很多，因爲他能用銳利的眼光觀察人類的愚昧，以會話而不以動作見長，將希臘的材料改換了面目，使他適合於羅馬化，再加些動作，可是還能保留了希臘的精神，這便是他的傑出處，所以能在羅馬戲劇史上獲得卓絕的地位，現存的二十部作品如下：

- (1) 安斐特羅 (Amphitruo)。
- (2) 安西那利亞 (Asinaria)。
- (3) 小瓶 (Aulularia)。
- (4) 俘虜 (Captivi)。
- (5) 古爾珂里奧 (Curculio)。
- (6) 嘉西娜 (Casina)。

- (7) 西斯特拉利亞 (Cistallasia)。
- (8) 愛披提古斯 (Epidicus)。
- (9) 巴古基德 (Bacchides)。
- (10) 鬼屋 (Moslallaria)。
- (11) 孿生弟兄 (Menecmi)。
- (12) 光榮的穆勒 (Miles Georhasus)。
- (13) 商人 (Mercator)。
- (14) 索多魯斯 (Pseudolus)。
- (15) 波奴魯士 (Poenuius)。
- (16) 貝薩 (Persa)。
- (17) 羅亨斯 (Rudens)。
- (18) 斯第珂斯 (Stichus)。

(19) 特里奴模 (Terentius)。

(20) 特魯古蘭圖斯 (Terentius)。

蒲拉圖斯的作品魔力很大，據說後世的聖哲羅姆 (St. Jerome) 常藏於枕邊祕密地耽讀牠；馬丁路德 (Martin Luther) 也讀得不忍釋手，我們可在他那裏得到許多關於希臘新喜劇的知識，因為他剽竊模倣梅南特的地方很多，像他的錯誤喜劇 (Comedy of Errors) 學生弟兄，不止開闢了莎士比亞寫錯誤喜劇的源，後世如莫里哀，從他的安斐特羅學得寫成一部法國最流行的喜劇，德萊登、愛迪遜、勒辛等都曾從他的劇本中採用劇情和人物。

史德修 (Caecilius Statius 219—168 B. C.) 本為高盧 (Gaul) 人，生於米拉諾，年青的時候被羅馬俘虜，賣給貴族做奴隸，以後被解放為自由人，同恩尼奧斯友善，以喜劇得名，據說有四十篇作品，其中有十六篇和梅南特的相同，現存僅斷片三百餘行，結構做法希臘，較蒲拉圖斯為縝密，也不大出己意造作，是由蒲拉圖斯到泰倫斯的中介者。

泰倫斯 (Publius Terentius Afer 195—159 B. C.) 原係非洲血統，生於卡達幾尼亞

(*Carthagenia*)，年幼時即被掠至羅馬，爲元老院議員泰倫斯魯加諾 (*Terentius Luco*) 家的奴隸，主人喜愛他聰明，便予以充分教育，旋得脫奴籍，所以承主人的姓，而加以 *Ter* 示區別。他的第一部作品，安特利亞 (*Andria*) 大得史德修讚賞，紀元前一六六上演於米加蘭劇場 (*Megarsian Games*)，獲得絕大的成功，使他在羅馬社會上成爲一時的紅人，接着寫成五戲，共爲六部，現均存在 (據說原有一〇八部) 計有：

- (1) 安特利亞 (*Andria*)。
- (2) 尤奴珂斯 (*Ennachus*)。
- (3) 自刑者 (*Heauton Timorumenas*)。
- (4) 佛爾繆 (*Phormio*)。
- (5) 希西拉 (*Hecyra*)。
- (6) 兩兄弟 (*Adelphoe*)。

在喜劇的力量上說，泰倫斯不及蒲拉圖斯，因爲泰倫斯的作品中沒有蒲拉圖斯那種流利的

動作和辛辣的味道，也就是模倣得缺少生動性和自然性，不過結構謹嚴、整齊，文章流暢、透澈，對於人生卻有更廣大的觀察，更多的反省，正如他自己在自刑者中所說的：「我是一個人，我以為人間萬物，無一不與我有緣。」他的描寫過於謹慎，致不為一般民衆所好，只能合有識者的嗜好，所以人們說：「蒲拉圖斯是實際的大衆的創作家。」泰倫斯是愷撒所寵愛的文人，作品是純粹的拉丁語和雅典的語法的代表者，他的劇詞有許多成爲後世常用的格言。

羅馬喜劇到泰倫斯爲登峯造極了，同時也就到此爲止，究竟因爲羅馬人歡喜賽車馬鬥野獸之類粗暴的娛樂而不能理解微妙的藝術，所以希臘式喜劇不能普遍流行，但也不能因之絕響，只好變換形式，羅馬式的喜劇也便產生，專搬演本國社會情事，卸去希臘的 Pallium 而衣羅馬的 Toga，由是一變 *Comedia Palliata* 而成 *Comedia Togata*，結構簡單，多用婦女爲題材，狀述鄉村生活，市肆閒事，例如希臘式喜劇寫奴隸率多智出主人之上；羅馬式喜劇則反之，依羅馬習俗，多寫奴隸的愚昧無知，這就是所謂「世俗喜劇」(Comedy of Manners)，都是不大文雅的東西，這時期雖也有些作家，作品大致無甚可取，況且到現在都已散佚，我們無法詳論。

前面所提到過的「雜調曲」，到後來變爲諷刺詩，「阿脫蘭曲」也衍變爲「默劇」(Pantomimus)，而且這些默劇在羅馬喜劇史上成爲獨特的東西。按「阿脫蘭曲」產生於民間，漸漸傳播到都會，起初卽興成辭，互相酬答，大抵是口語，沒有篇章，後來文人們將牠造作，又易文爲詩，再下去變爲「擬曲」(Mimus)，就是希臘「Mimos」，從南意大利流入，用作演劇的餘興(Exodium)。阿脫蘭曲多述鄉民生活，擬曲多敘市井間事，其中也像喜劇，有愚夫稱 *Stultus*，但沒有一定的脚色，當時所演多戀愛事，涉及邪曲，實際上就是當時的滑稽諷刺喜劇，只是不像擬曲那樣重歌詞，而重在姿態罷了。這默劇大致可分三種：(1)沒有音樂和說白，只有手勢和舞蹈。(2)有手勢並有器樂如繞鈸、銅鑼、牙板、響器和鼓等伴奏。(3)有手勢並有音樂和說白。作者中最有名的是拉俾里奧(Laberius)，他是武士出身，所作暗諷人事，指點人性，頗有可觀，現存有斷篇。

擬曲積久生變而成默劇，至於止有姿態的摹擬動作，而不用言辭，到羅馬的喜劇，確已開始走創作的路，至於悲劇完全仿希臘，始終脫不出其範圍，在台辭上卻有了一特點，那就是把人物劃分爲若干型類，每一型附以特點，由作者自行選用，在這裏還可舉出幾個作家，他們是裝飾羅馬戲劇

史，使不致留着完全空白的人，如恩尼奧斯之甥巴庫維 (Paucivius 220—130 B. C.) 是劇作家，而也是畫家，他從恩尼奧斯學，寫以希臘劇作藍本的悲劇，所作不多，存篇目十二，文四百行。後起的阿契奧斯 (Accius 170—86 B. C.) 著作比較多，存劇目四十一，都取材於希臘傳說，又有羅馬史劇二篇，都已亡失，他的文詞莊重，適於作悲劇，從阿契奧斯後羅馬悲劇遂衰，雖有西塞羅 (Cicero) 等仿作悲劇，不再可上諸舞台演出，僅供閱讀罷了，悲劇到阿契奧斯就等於喜劇到泰倫斯，至盛極而衰的境地了。

直到尼羅時代有辛尼加 (Seneca 前 4—密 65)，生於加多華 (Cordova or Cordoba) 是哲學家大辛尼加的兒子，他的母親海爾維亞 (Helvia) 是一個貴族婦人，他的姊姊嫁給波里佑 (Pollio)，而波里佑做過十六年的埃及總督，因此辛尼加憑藉着母家的勢力，能在政界活動，他在年少時即在羅馬，初奉畢塔戈拉派，後學於法皮納 (Fabianus) 之門，奉斯多噶派，旅行過希臘埃及，據說他是一個反覆無常、氣質不定的人，有時粗衣惡食，實行禁慾生活，有時阿權附勢，貪財好利。在加利求拉 (Caligula 97—41 即位) 御宇時代，他已是朝廷很有名的大臣，繼被用於克勞得

(Claudius 41—54) 朝，不久帝聽從皇后梅薩里娜 (Messalina) 的話，說他有參加謀叛嫌疑，把他放逐到各西加 (Coesica) 去，在外八年，後因帝的後妾阿克里賓娜 (Agrippina) 說情，受赦得歸國。阿克里賓娜使他做皇子尼羅 (Nero 54—68 AD) 的師傅，封他當裁判官，尼羅即帝位，他做督理，作了一篇慈仁論 (De Clementia) 勸誘尼羅，這時候他做了羅馬實際的統治者，而且國內也確實稱治，到尼羅晚年，漸變暴虐，對辛尼加的恩寵漸漸衰滅，他怕因之罹禍，便告病退休，晚年因參加丕索 (Piso) 謀叛，終受詔自殺。他作哲學論數種外，有悲劇九篇，以技術整齊見長，但不能激動觀衆，是些可讀而不可演的作品，取材於希臘而自造作，和前人的編譯不同，合辯學派文章和斯多噶思想爲一，致所敘如奧迪普斯及美狄亞等都極兇戾，以死亡爲解決，隨處顯露忍苦慕死之風，雖然如是，辛尼加在戲劇史上卻是重要的人，他是古代戲劇與近代戲劇的承前啓後的人，有了他，使西洋人方能認識古典戲劇，因爲他的作品，有很多翻譯。據說辛尼加之後還有三十六位悲劇作家和一百五十齣劇本出現，但在質上都不足稱述，當時拉丁詩壇已趨頹廢，劇壇亦不能例外，同有頹廢的傾向，不說當時拉丁民衆歡喜鬥獸鬥人，即帝王也一樣，極力提倡這種娛樂，恰和希臘時代

提倡戲劇成對比，鬥人方面據說自愷撒以來就有三百二十對力士同時決鬥，奧古斯都一生曾鬥過一萬力士，圖拉真於四個月內也有鬥士一萬人，觀衆如不表示矜憐，敗者無不當場被殺，有時判決有罪的人被迫而相與搏鬥，通常都由奴隸及戰時俘虜決鬥，每次戰勝後總有一批俘虜被送往圓形劇場互相廝殺，以娛觀衆，君士坦丁一世曾將全軍俘虜，送往劇場搏鬥娛樂，還說：「還有何種勝利視此更爲光榮呢？」

在這種情形以下，文明的微妙的戲劇，當然沒有發展的可能，所以由希臘到羅馬，戲劇沒有什麼進步，變化的只有把爲希臘劇之特色的「合唱」捨棄了一點。於是劇場裏專爲合唱使用的，舞台（Orchestra）變成無用的東西，因之在那兒放置一些椅子，成爲觀衆席的一部。接着舞台由平地拉到上面來，在背壁（Proscenium）之前有很闊很深的地方，還有就是演員中有女子加入，在羅馬早期還沒有，後來才有坤伶，不過男女演員的地位都很低，不及希臘那樣被人重視，一直到羅馬帝國沒落，戲劇只有每況愈下，愈無發展，因此我也沒法再多加敘述，這一章只能就此慘淡底結束。

中篇 過渡期戲劇

三 中世文藝復興期的歐洲

對於中世紀的戲曲史，似有兩種看法：一是認黑暗期無戲劇可言；一是認黑暗期在戲劇方面並不黑暗，我的看法是屬於後者。一般說戲劇自羅馬的辛尼加之後就衰弱下去，中世紀八百年中至於熄滅得僅留一點點星火，這話自然也很有理由，在十六世紀以前，確有偉大的劇作家和偉大的劇作產生，但是戲劇史上並沒有空白，基督教權統治了整個歐洲，固然使戲劇不能蓬勃的發展；在另一方面看，基督教卻延續了戲劇的生命，遺留着星火終至於燎原。

當時悲劇喜劇確是隨着羅馬衰亡而停滯，只能看到一些走江湖的班子在街頭巷尾演滑稽劇，戲劇在中世紀走上沉寂的路，無疑的是受教權的抑壓所致；但不久另外一種戲劇便出現於教

會的內部，按理說這是矛盾現象，倒正好，戲劇也就由這矛盾發展而完成了牠的統一。因為教會想利用戲劇宣傳教義，又想利用戲劇娛樂，這行為可說是含有政治作用的，結果，意外的救了戲劇，和羅馬人利用日耳曼人屯邊充實國防，終被日耳曼人滅亡了羅馬一樣，反被戲劇完成了自己的發展，我是這樣的看法，而也是頗有興味的。

在這種情勢下，必然的產生了戲劇的新形式，各式的宗教劇於是出現，而這些宗教劇也就是近代戲劇的母親，不止不應鄙視，我們應該珍視他！

這種宗教劇普遍的演出，大致在九、十世紀，而盛於十三、四、五世紀，終於十六世紀，那是被文藝復興的浪潮沖蕩去了。當時宗教劇的種類很多，名稱也各異，一般地說，形式簡陋，內容淺薄，但政治意義很重大，也許三位一體的基督教教權就靠這些宗教劇維繫罷，我們可以這樣說。始初這些劇所包含麻醉人民意識的毒素非常濃烈，可是因受時代精神激蕩的關係，致愈下去愈稀薄，而終至於揚棄——由宗教蛻變了。

最初宗教劇的作者，大都是教會的僧侶，他們臨時編製，由口頭傳授，並沒有將劇本書寫下來，

同時也沒有分幕或分場在十一世紀的教堂中的聖壇上演這聖壇就是舞台舞台裝置不消說是十分簡陋。恐怕是到了十二、三世紀才正式把劇本書寫下來，因之在這以前所演的劇，我們就很少看到，所以把戲曲史留下一段空白，實際上這空白仍可以由演劇的事實來填補的，可以確確實實的斷定演劇在中世紀並未間斷，不止教會的各種節目，就是平時也以此娛樂民衆，而企圖起教化、啓迪、宣傳、組織作用的。他們的整個目的是教訓聚集於教堂的信徒們，所以由僧侶自己幫助合唱隊演聖書中的種種場面，例如十二月二十八日的「無罪者祭日」穿白衣的少年合唱隊排着行列，在行列前面有一頭羊，他們環繞着教堂走着，接着座上的希律王（Herodes）發一聲號令，把這些少年都殺了，這便是所謂無辜的屠殺（Slaughter of the Innocent），然後一個天使引導着他們進天國，由階段一級一級上昇，進入合唱隊之中，一同唱“Te Deum”（感謝歌）。演劇完全在教會的僧侶支配之下，爲宗教儀式之一，劇本的範圍自然也只限於這個，便是最初正式書寫下來的，也還沒有分幕分場，情節也極簡單，用的文字都用拉丁文，這只限於高等而博學的僧侶才能辦到，當然爲數不多，後來感覺拉丁文不通俗，情節簡單，漸覺不夠動人，當然產生一段發展，到了各民

族用各種語言編劇，情節也漸趨複雜，跟着聖壇有大小不便於演複雜內容的劇本之感，從此不得不由教會解放出來，約在十二世紀的時候，戲劇便離開了神龕，移到教堂的大門前，甚至移到街上了。也就因此，演員不一定是僧侶，一般民衆也可以參加，演劇本身也漸至於不止是宗教禮拜的儀式，這一段飛躍的進展，是中世戲劇史上極有意義的事，所以在中世除宗教劇之外，能產生世俗劇的原因也在此。

實際上世俗劇仍是由宗教劇派生出來的東西，因宗教劇的內容和形式單調簡陋，戲劇由教堂解放到街上進入廣大的羣衆中，日子久了，這種簡單的東西，自然不爲羣衆所好，況且當時觀劇之風又盛，卡爾門成斯 (Karl Mantius) 說：「在一個中古的城市裏演劇是一件萬人空巷的盛事，縣長告示各商店閉戶，一切有嘈雜聲音的工作都得停止，家家的大門上了鎖，街上靜悄悄地只有巡查兵來回地巡邏，所有的人都到公衆方場去了。」由這一段記載，便可想見。再則十字軍之後的歐洲，民智已大啓，思想不能爲宗教所囿，自然需要有新形態產生，世俗劇之多之盛不是無因的。

世俗劇 (Secular plays) 恰與宗教劇 (Mystery or Miracle play) 對立，是非教會中人

所幹的玩藝，大致有數種：(1)狂歡劇 (Carnival Plays)，以描寫食色為主。(2)幕間劇 (Inter-ludo)，幽默的短篇，劇間的插劇。(3)笑劇 (Farce)。(4)傀儡劇 (Puppet Show)。(5)節令劇 (Feast)，用於教會，甚至異教的節日。總之，由宗教劇移到世俗劇，是戲劇內容和形式的躍進。教會想用戲劇教訓人，反而被戲劇攻擊的，就在這世紀的後半出現，尤其是十字軍失敗之後，文藝復興宗教改革的浪潮將要到來之前。

宗教劇最盛行的首推法國，彙集了的十二、三世紀的作品，有十幾巨冊之多，其他如意大利、西班牙、德意志、英吉利都盛行過，尤其英國普遍，世俗劇自然更盛行，所以結果打倒了宗教劇。用一句老話，便是「時勢使然」，關於這方面的敘述，便在此止，以下敘各國偉大的劇作家和劇本。

當宗教劇奄奄一息的時候，正是十四、十五世紀文藝復興的時候，這裏我先說文藝復興的策源地意大利，古典劇本如蒲拉圖斯、泰倫斯、辛尼加的作品在意大利發現，翻譯啦，做作啦，流行一時，復興戲劇的首功當然推意大利，悲劇做作最初用拉丁文寫，後用意大利文，這類劇大都在教皇或王侯貴族之前演出，不惜費用，只求場面好看，也只在華麗方面下工夫，台辭冗長，動作太少，合唱隊

的教訓又枯燥無味，缺點極多，他們標榜古典，卻徒有形式而無內容，像這樣的東西，是不大起作用的，到喜劇發現之後，戲劇才有大發展，雖說這發展依然是賴有教養文雅的宮庭中人來愛護提倡，論劇本，幾世紀中不下數千個，不過總是千篇一律，都是些描寫瑣碎事件和偷香竊玉類不文雅的趣事。西蒙士說「……女孩們被保姆教壞了，沾染尼庵的惡習，家裏的馬伕式僕人敢向他們求婚，被女管家套上了圈套，甚至被母親教壞了，因此嫁了丈夫又想跟鄰家子私通……」有這評語我就不必舉例了。

這自然是受了羅馬滑稽劇的影響，因為當時的劇作家以模倣為能事，我們認為真正代表意大利的第一個劇作家，可說是玻力珊諾 (Poliziano 1454—1494)，他的名作“Orphens”，雖係十日作成，卻是詩句美妙，情節動人，可說為前此所未見的。

這時期意大利最有聲望的劇作家有以下幾個：

馬基佛里 (Machiavelli 1469—1529) 是政治學者，歷史家，他的討論政治的帝王論 (Princeple) 極有名。在喜劇方面，留到現在的有兩篇：一為“Mandragola”，一為 Ciizia，都以蒲拉圖

斯的作品爲根據，馬基佛里認爲當時的社會根本是自私下賤貪婪所交織成的，他的作品告訴我們當時的社會形態。

阿里斯多 (Aristo 1474—1538) 他的詩極有名，那一篇歷七年始成的詠武士的詩與蘭多的狂怒 (Orlando Furioso) 使他得不朽名，他寫了五篇喜劇：“Cassaria”、“Suppositi”、“Negromante”、“Lena”、“Scolastica”。據白琳嘉 (Bellinger) 的戲曲簡史 (A Short history of the Drama) 裏說：「現存阿里斯多的喜劇五篇，其中四篇是敘述一無賴的僕人利用主人的戀愛事件而詐取金錢；另一篇也是說一個僕人想法使他的主人同時娶兩位太太，劇中頗多新發明，作風也好。」“Suppositi”根據學生弟兄 (蒲拉圖斯作) 而作，是莎士比亞的錯誤姻緣所依據者，據傳說爲演 Suppositi 教皇里奧在羅馬特地建造一可容二千人的大劇場，佈景是拉斐爾畫的，演的那一天教皇自己坐在門口向來觀者祝福。可見阿里斯多的作品的號召力之大。

這時喜劇作家輩出，有名者不下十數，但名貴之作太少，在此只舉出一位寫詩寫悲劇也寫喜劇的阿勒梯諾 (Aretino 1492—1556)，他並無學問，但有非常的才能，諷刺激烈，行爲放縱，節操

缺乏，曾謗法皇 Clemens VII，一時被監禁，但他是有名的作家，能交接各處的王侯，代表作是悲劇 “Orfeo”。意大利戲劇到阿勒梯諾，算是隆盛之至，但也糜爛之至，而且總脫不出模倣和千篇一律的弊病。

此外，可敘述的還有兩種戲劇，便是（一）即興喜劇，（二）牧歌劇。這可以說是中世紀意大利戲劇史上有特殊風格的東西。

即興喜劇 (Commedia dell'Arte)，這名詞是指沒有劇本而又隨編隨演的意思。是國民戲劇，又因常用假面，所以通稱假面劇 (Masked)，在意大利流行了幾百年，尤其是十六、十七世紀最盛，其處理方法有點像我國的「文明戲」，但也許比較慎重點，預先選定題材，派定角色，劇中情節的安排及劇中人物的關係都定了大綱，甚至分幕分場及劇情的轉變等等都先有一個統盤的計劃，然後根據這大綱 (Scenario) 搬演，其他就全靠演員的才能去隨機應變地加以潤飾，據門戚斯說：「演員必須找到適當的字來使觀衆流淚或發笑，必須把握住其他演員的科譚而對答如流，對話必須像賽球鬪劍一樣，腳來拳去地不能中斷。」這樣須有特別的才能和經驗才行，歐洲之有

職業演員便由此始。這種即與喜劇在情節上較從前的戲劇固多變化，但內容無甚可取，不過插科打諢，無理取鬧，耍把戲，顯絕技，脫出戲文學的範圍了。至於用假面，那是因為劇中人物發展到定型，一劇之中總不外乎那麼些個典型的人物之故，同時假面的淵源和希臘的喜劇相同，都出於酒神狄奧尼索斯祭，初用酒滓塗面，後轉為面具，即與喜劇雖不足取，給後來的戲劇的影響卻不小，就是在於那些典型人物一點，據白琳嘉說：「所有人物都有一定的服裝，一定的手勢，以能逗引觀眾發笑為目的，某一角色甚至有一定的台辭……這些典型人物在歐洲的舞台上享有幾世紀的盛名，其重要性在於影響將來的大戲劇家，從名字上可以看出已經有點兒莎士比亞喜劇的氣息，莫利哀從這些意大利喜劇中得到很多幫助。霍爾勃（Holberg 1684—1754 丹麥喜劇鼻祖）將這些喜劇傳到丹麥，是以後浪漫戲劇發生的一個重要分子。」

牧歌劇（Pastoral Drama）這是描寫出園風景和牧人生活的劇，跟悲劇喜劇都不同，是抒情詩的戲劇，大致淵源於希臘的牧歌（Tyris）意大利的山景幽美，氣候溫和，鄉村生活恬靜，牧人農人風俗素樸，在在足以醞釀詩的想像，所以牧歌劇產生，生於拿泊里的詩人薩納沙洛（Gammazaro）

1458—1530) 寫過“Arceodia”，有牧人對唱的牧歌 (Ecolagus)。這詩影響到劇壇，接着產生了牧歌劇，也影響到英國的錫德尼、莎士比亞、開茨等詩人的作品。在意大利牧歌劇的第一個作家可推畢加里 (Beccari 1510—1590)。真正完美的劇本卻是泰索 (Tasso 1544—1695) 所寫的“Aminta”，不止情節動人，具有美麗的音樂、服裝、詩情、芳馨、柔和，後又有加列尼 (Guarini 1637—1612) 作了“Pastor Fido”一劇，一五八五年排演於都林 (Turin)，大獲成功。此劇中每幕都佐以音樂，使劇中音樂的要素加重，遂開意大利歌劇的先聲。另一方面不幸的很，田園思想、浪漫情緒傳染遍了歐洲。

敘過意大利，接下該說法國，但不止法國，即德國的戲劇也一樣，在十六世紀之前，都無甚可說的，故均從略。便一躍而到西班牙，最後以英國爲此章之殿，好戲在後頭，一位莎士比亞，就夠我們飽餐一頓，其他各國便全是空白也不要緊。好了，先說西班牙罷：

戲劇在中世紀的西班牙，不管城市鄉村，都很盛行，至於戲劇在文學上有所成就，那得數到十五世紀初頭，詩人孟里克 (Gomez Manrique 1412—1491) 出，始手寫了幾個劇本，據說伊莎倍

拉 (Isabel) 公主未登位時，還親自演過他的劇，接着就在這伊莎倍拉女王 (1474—1504 年) 時代，產生了一位大作家安西那 (Juan del Encina 1468—1534)，他是一位抒情詩人，而又是偉大的樂歌作家，西班牙人會承認他是戲劇的總主教，他的初期作品有兩種，在一四九二年公演過。作品中最好的是宗教劇 ‘Placiday Vistorano’，又寫了一些通俗滑稽劇，在民間流行很久，中有一篇 ‘Autodel Repelon’，寫學生和牧童的動作極活躍。

此後西班牙戲劇的黃金時代來了，名劇作家輩出，以下分敘其最著者：

奈哈羅 (Jorres Naharro) 是維辛提 (Vicente) 同時的人，在十六世紀後半部極活動，曾爲兵士被俘獲之後，才開始作文，一五一七年出版戲曲集 ‘Propaladia’，初期作品有些模倣安西那，富於戲劇技巧，能運用戲劇的原則，他不只是劇作家，又是西班牙第一個戲劇批評家，他在那戲曲集的序文中，創造了幾條寫劇原則，主張一劇不應限定三四幕，可以分做五幕；又對當時舞台上限制出現人物少不得過六人多不得過十二人的慣例，他敢於違反，他深明最初時代的喜劇，是包括各階級人物的，做他的生活描寫是多方面的，取材也包括各級社會的生活，不過他太偏重寫實

主義，主張舞台上的搬演人物，各國人可說各國的方言，遂使舞台混亂，戲劇失去統一性。克萊（F. Kelly）說：「奈哈羅是西班牙第一個劇作家，他實現了他的人格，他創造了舞台上的人物，他是第一個曉得佈局，曉得利用事物的變化以增加動作的興趣，他曉得琢磨腳色和在可能範圍內集中了他的全力，他會在幕前觀察舞台的效力，總而言之，奈哈羅明瞭戲劇，他明瞭戲劇的能力和娛樂法。」

寇華（Juan de la Cueva 1550?—1606?）是西班牙戲劇革命者，對於戲劇藝術的原則有獨特的見解，在所著「Ejemplar Paetics」裏說了許多理論，他不贊成應用規則聲明，對以前西班牙戲劇上的一切事物都不表贊同，把古人認為神聖不可侵犯的規例拋開，把一齣的幕數由五幕改至四幕，又在音韻和詩句的格式上儘量增加變化，採用民間傳說為題材，建設了舞台上的歷史劇，作了像查理第五（Charles V）出征意大利故事的「Saco de Romay Muerte」等，影響魏迦及後來的浪漫主義很大，現略而不贅，還是看西班牙兩個最偉大的人——西萬提斯和魏迦罷。

西萬提斯 (Cervantes 1547—1616) 是世界名著堂吉珂德的作者，在此只說關於戲劇的工作，他很喜寫劇本，固然沒有寫出了不起的作品，他自一五八三年到一五八七年，一直在寫劇本，三十個劇本中，比較好而殘存着的有“Tratado Argel”，“La Numancia”，後者爲他一五八三年所作，完全是古典形式的。

魏迦 (Lope de Vega 1562—1635) 生於馬德里一個窮苦的貴族家裏，一五八一年參加遠征，五年之後被放逐離首府，暫告隱退，後入「無敵艦隊」，（當時英伊利沙白女皇反對伊思巴尼亞主斐力普二世的政略，援助荷蘭獨立，又侵西印度，於是西班牙遣此無敵艦隊攻英，一五八八年兩個艦隊戰於英吉利海峽，但無敵艦隊被殲，西班牙勢力從此衰退。）旋歸，一五九〇年出仕，也就在這一年和西萬提斯母親的遠戚烏賓娜 (Isabel de Urbina) 結婚。但他一生有許多愛戀事，有人說他的行爲很邪僻，時常懺悔，卻不能避免肉體的引誘，終於沉淪；又有說他中年時受到兩重大刺戟，而且也是他的邪行的報應，便是兒子的天亡和女兒的淫奔，一六一四年曾入僧籍，他是西班牙國民劇的完成者，被人稱爲「天才的不死鳥」，西萬提斯評爲「自然界的怪物」，多才藝，且早

熟，十三歲時即著作，在詩、小說、戲曲上都示可驚異的才能，劇本全是韻文，著作中有敘事詩“La Dragontea”，這是一五九八年所作，寫英國海賊 Francis Drake 的武勇故事，全書充滿民族精神。長詩“Is Isidro”，係一五九九年作，寫馬德里市守護者聖伊西德羅的生涯。還有安傑里卡的美貌（Le Hermo Sute de Angelica 1602）被征服了的耶路撒冷（La Jerusalem Conguitada 1609）阿坡羅的榮光（Laurel de Apolo 1630）等，此外尚有述說他自己的放浪生涯的獨語（Soliloquios）。散文作品有在日本諸洲的信仰之勝利（Triunfo de la fee en losreinos del Japan 1612）及自敘傳小說底的“La Dorocea 1632”等，述他的演劇論的有作劇新法（Arte nnero de hacer Comedias 1609）劇曲之多，大可驚人，恐為世界古今來第一人，約寫過一千八百篇，中約四百篇聖秘劇（Anosacramental），現存前者約四七〇篇，其傑作為奧爾梅特的紳士（El Caballero de Olmedo）福脫奧維約那（Fuente Ove Juna）賽維爾的明星（La estrella de Sevilla）……等。他的初期最好的劇本是“El Acerode madrid”，悲劇裏最好的是“El cas tigo Sin Venganza”，歷史劇裏最好的是“El metor abcal de la Rey”，當時

西班牙劇本普通都爲五幕的，他反之採用三幕的形式，他的劇本語句幽默，韻律新鮮，動作豐富，且包含當時國人的一切類型，如實地描寫習慣和地方色彩。

談過了魏迦和西班牙的戲劇，進而談英國。

中世紀的英國戲劇就很隆盛，其源自然不例外，也出於宗教劇，到十三世紀，演劇便由教會移到基爾特（Guild），每一行都有保護神，每年祭日必演他的畢生行業，例如錫匠演上帝創人（God Creating Man），造船匠有諾亞和阿克船（Noah and the Ark）等，大都以大車爲舞台，遊行市中表演，稱爲戶外劇（Pageant），十五世紀時譬喻盛行，於是轉入戲曲，飾善惡爲脚色，以教道德，便生道德劇（Morality），又因此種劇枯燥無味，則假 Vice 演爲滑稽行動以助興趣，接着復引中而別成一節插在劇間，名幕間劇（Interlude），在這一種劇上便產生了一位能手，就是海烏德（John Hey Wood 1575—1648），是所謂大學才人（University Wits）之一，他曾在劍橋大學唸書，一直到一五九六年爲止，都在寫劇本，其他史詩“Troja Britanica”也有名，一五九八年起當演員，現存他的戲曲有二十四篇，其中以家庭劇和竊殺人（A Woman Kilde with Kindness 1607）爲

最佳，這也是英國的第一本家庭悲劇。他的幕間劇最有名的是四等辯論（*The Four P. S.* 1530），英國的喜劇也就從此出，這時期的英國喜劇倒沒有什麼了不起的東西，悲劇方面到獨創的新形式出現，卻有一位基德值得一敘。

基德（*Thomas Kyd* 1558—1595）生於倫敦一個代書人之家，以寫血腥的復讐悲劇西班牙悲劇（*The Spanish Tragedy*）得名，此作約在一五八七年演出，一五九二年刊行，可是發現他了不起，卻在一七七三年，實際上他是和馬羅很接近，從一五九〇到一五九三年，這兩位劇作家都服役於同一貴人處，也就因此，竟使基德遭遇不幸，政府正因那貴人信奉邪教將加以逮捕，在馬羅的房中搜獲了幾張基德底文稿，因此基德的寓所也被搜查，而他本人也被捕入獄，遭受刑罰，馬羅死後，他隨即被釋放，但再也不能恢復從前的地位了，不久即貧困而死。

兩個以西班牙將軍希洛米茂（*Hieronimo*）為主題的劇本，是基德的「豐裕可驚的天才」底僅有的作品，西班牙悲劇中應有盡有——鬼、瘋狂、兇殺、自戕——以震動當時愛好刺激的觀衆，無疑的這個劇本對於當時的作家發生了相當的影響，莎翁批評家甚至承認莎翁在哈姆雷特中

底若干結構，是要歸功於基德底流血底悲劇的。

英國的戲劇過於熱鬧，爲篇幅所限，不能詳述，現在只想選最盛的時期——伊利莎白女王朝（Elizabeth 1558—1603 附註）中最重要兩位偉大劇作家——馬羅和莎士比亞來談談，尤其莎翁爲世界的瑰寶，我也即以他爲此章壓軸。

馬羅（Marlowe 1564—1593）生於坎特布里（Canterbury），是一個皮鞋匠的兒子，比莎翁早生幾禮拜，是莎翁的直接前導者，在劍橋大學班尼脫學院（Bene't College）讀書，得獎金，一五八三年得學士位，一五八七年得碩士位，他的偉大悲劇在這以前即已上演獲得聲譽，出了學校便到倫敦去，爲某 Admiral 的團體寫作，這時候他已是一個無神論者，憤世嫉俗，正如斯文明（Swinburne 1837—1909）所說：「兒童之年，成人之才，神祇之志。」（A baby in years A man in genius A god in ambition）的人，可惜天不假年，於一五九三年在迪脫福（Deptford）一個酒店裏，爲了一個女人和人吵架而被打死了，他在生活上是個自由人，他的性格可說是文藝復興期之典型的人物，非常強健的，當時流行的戀愛抒情詩十四行牧歌底故事等，一概不寫，獨寫了詩一

篇(Hero and Leader 未完, Chapman 續成)和六個悲劇,著名者爲湯柏倫(Tamburlaine the Great 1590)浮士德博士(Dr. Faustus 1588)馬耳他的猶太人(The Jew of Malta 1589)愛德華二世(Edward II 1593)他給與後來的悲劇影響很大,最大的功績是將悲劇的興趣聚集於中心人物的周圍而構成及自由的使用無韻詩(Blank Verse)的形式,他的湯柏倫是歷史劇,分上下兩部,因上部很成功,才續寫第二部,描寫湯柏倫後來的勝利以及因病鬱鬱而死。馬羅的作品雖不多,但在質上及影響上說確是偉大的。正如白琳嘉所說:「他建立起一個戲劇的標準,在他以前英國沒有偉大的重要的劇本,在他以後以他的作品爲模範,才產生出偉大的英國戲劇。」

莎士比亞(William Shakespeare 1564—1616)生於離倫敦八哩約二千居民的阿馮河的斯托拉福(Stratford Avon),他的父親約翰是一個農人兼做雜穀雜貨肉類皮貨的商人,他的母親是曼麗(Mary Arden),一共生四子四女,莎翁排行第三,在男的方面說他是長子,生於四月二十三日,死也是四月二十三日,人們認爲奇特。有些人懷疑莎翁的存在,說不過是培根(Bacon)的

筆名，實在沒有什麼確鑿的證據，不必相信。莎翁恐怕在七歲時候讀小學，學拉丁文，所以學習過泰倫斯、賀拉西奧、維特、西塞羅的東西，但因家計困難，十三歲左右輟學從商，一五八二年跟年長於他十八歲的農家女郎安妮赫忒維 (Anne Hathaway) 結婚，翌年生一女，兩年後獲雙生子，好像結婚生活並不幸福，他離去家族和鄉里，一五八五或八六年到倫敦去，這時候伊利莎白女王即位已有二十八年，倫敦已漸見繁榮，英國最早的劇院是在一五七六年由 James Burbage 建立的「劇場」(The Theatre)，莎翁跟劇院發生關係，大概在二十九歲以後（一五九三以後），當初不過是幹些打雜的勾當，據說他曾在門口替人拉馬，後來這種事僱些小孩子幹，這些孩子便稱「莎士比亞孩子」，後來莎翁由打雜而為演員劇作家，但另一批人很瞧不起他，嫌他的出身是低微的打雜。他開始寫詩已很早，一五九三、九四年寫過獻給蘇塔登伯爵 (Earl of Southampton) 的兩首詩：「Venus and Adonis」和「The Rape of Lucrece」及其他十四行詩，最初當演員是在一位大臣組織的團體裏，出演於「劇場」後出演於克登 (The Curtain)，一五九九年「地球劇場」(The Globe Theatre) 新建，他就是個大股東，變成有身份的人了，從此錢多起來，產業也漸增加，到

一六〇一年，他的父親約翰逝世，母親則活到一六〇八年，莎翁主要的活動時期是在伊利莎白女王時代，一六〇三年女王駕崩，變為詹姆士一世 (James I 1603—1625, 在位) 朝，他所屬的劇團也變成王立的了，於是他便離劇界，隱退歸鄉里（一六〇七或〇八年），賴過去所買的田地房產，度他安靜的晚年，一直至於去世，葬在斯托拉福的教堂裏，他寫過一百五十四篇十四行詩 (Sonnet)，表現他某一時期的私生活，為後世人所推重，一生所寫的劇本，依據陶典教授 (Prof. Dowden)，分為試作、成功、深刻、圓熟四期，即：

第一試作期（一五九〇——一五九六）

- (1) 安特羅尼克 (Titus Andronicus)。
- (2) 亨利第六 (Henry VI) (第三部)。
- (3) 愛戀的徒勞 (Love's Labours Lost)。
- (4) 錯誤姻緣 (The Comedy of Errors)。
- (5) 佛羅那兩紳士 (Two Gentlemen of Verona)。

- (6) 仲夏夜之夢 (Midsummer Nights Dream)。
- (7) 李卻第三 (Richard III)。
- (8) 羅蜜歐與朱麗葉 (Romeo and Juliet)。
- (9) 李卻第二 (Richard II)。
- (10) 約翰王 (King John)。
- (11) 威匿斯商人 (Merchant of Venice)。

第二成功期(一五九七——一六〇〇)

- (12) 亨利第四 (Henry IV)。
- (13) 亨利第五 (Henry V)。
- (14) 馴悍記 (Taming of the Shrew)。
- (15) 溫特沙的快樂太太們 (Merry Wives of Windsor)。
- (16) 無事忙 (Much. Ado About Nothing)。

- (17) 如願 (*As You Like It*)
(18) 第十二夜 (*Twelfth Night*)

第三深刻期 (一六〇一——一六〇八)

- (19) 結果好的一切都好 (*All's Well that Ends Well*)
(20) 以尺報尺 (*Measure for Measure*)
(21) 屈羅勞和克勒西特 (*Troilus and Cressida*)
(22) 凱撒大將 (*Julius Caesar*)
(23) 哈姆雷特 (*Hamlet*)
(24) 奧塞羅 (*Othello*)
(25) 麥克白斯 (*Macbeth*)
(26) 李爾王 (*King Lear*)
(27) 安東尼和克勒奧佩脫拉 (*Antony and Cleopatra*)

(28) 高廖里諾斯 (Coriolanus)。

(29) 雅典的塔伊孟 (Timon of Athens)。

第四圓熟期 (一六〇八——一六一三)

(30) 貝里克 (Pericles)。

(31) 辛伯林 (Cymbeline)。

(32) 暴風雨 (Tempest)。

(33) 冬天的故事 (Winters Tale)。

(34) 亨利第八 (Henry VIII)。

(35) 兩位高貴的親戚 (Two Noble Kinsman)。

莎翁所作劇爲三十五篇，一說三十七篇，(亨利第六卽三部)，亨利第八係未完成之作，後期的哈姆雷特、奧塞羅、麥克白斯、李爾王爲最有名的「莎翁四大悲劇」。

偉大的莎士比亞已成爲世界的珍寶，關於他的偉大處，在此略而不贅，因爲現今有不少專門

研究莎翁的著作，還是希望到那些上面去尋求，實在莎翁的偉大深邃，不是三言兩語可以說了的。

下篇 近代期戲劇

四 意大利

意大利文學的黃金時代很快的就過去，到了十六世紀末便趨衰頹，十七世紀又受軍事、政治、經濟上的影響，可說至於停頓，直到十八世紀中葉，漸見復蘇，十九世紀又有起色，但在質上量上都不如前了。

我們知道在十五、六世紀的文藝復興就像大海的海嘯，洶湧的波濤淹及整個歐洲，到處開出鮮麗的花朵，燦爛輝煌為文藝史上空前絕後的景象，可是經過了宗教改革運動，一踏入十七世紀，這高潮便陷落，換句話說，這文藝復興失去了後勁，微波暗浪形成了毫無生氣的古典主義（Classicism），這思潮便支配了十七、十八世紀，尤其是十八世紀的歐洲，雖說古典主義思潮最盛的地

域是法蘭西，並不是意大利，可是淵源還得意大利。所謂 Classique 原是羅馬語，涵義是「高級的」，「第一流」，在羅馬專用以表示「富豪」的意義，旋被應用到文藝上去，指高級的作家及其作品了；同時羅馬人提及 Classic，便以為指希臘文學，自西塞羅和味吉爾兩人離開本國，這名詞又跟着到國外去，於是有羅馬文學的 Classic 了，按着通過長期的中世紀，文藝復興以後，這似乎都是指羅馬文學，後來這字變為「有權威的古代作品」之意。從此古典主義者便以古代的有權威作品為模範，極倣效之能事，一味尊重古文學格調、體裁，在理智的範圍內彫琢美詞麗句，既沒有熱烈的感情的表現，又沒有奔放的想像的活躍，文人弄才逞巧，以博文名，機智小巧，風靡一時，這條路越走越狹，終走進了牛角尖，陷進了形式的泥沼，古典主義便變成了假古典主義 (Pseudo classic)，本來古典主義已經是擬古主義，後來的不止擬，簡直是擬擬古主義，真的是「每況愈下」。意大利因為是文藝復興首發難者，先走進牛角尖，詩自然也是牠，同時精力已在先前用盡，所以在古典主義這一階段的表現也顯得無力，倒不如英法等國之熱鬧，這和地中海的商業霸權失墜是連繫着的。十六世紀末便是辦移交手續的時候，再加上十七世紀前半各國的三十年戰爭——這以新教

徒叛亂爲中心而撥入利害關係國家野心的戰爭，不止意大利文學停蹶，他國文學也沒有光燄了。但往往有些人論到意大利文學在十六世紀末便一落千丈，僅歸罪於古典主義，我覺得這只是片面的理由，如把上面所說的理由加上去，也許較爲合理點。要知道文藝復興已使各國脫出了教權的束縛，照理可以爲所欲爲，可是新的形勢不一定有利，到這時候教會自身也拋棄了零落的舊主人貴族階級而變爲新主人資產階級的御用宗教了；同時經濟的力量可以擺佈一切，移卸了商業霸權的意大利，如何能繼續過去的光榮？況且國內四分五裂，連年戰爭，文學的停頓期當然到來。

到十六世紀，意大利的演劇舞台開始移到宮庭或寺院的大殿，職業演員、女優、戲院都出現，可以隨時演戲，戲劇從此變成私人經營或賺錢的事業。到了十七世紀是政治和軍事上奮鬥的一段時期，西班牙的勢力統治了全國，一般文人處處受箝制，各方面都不能有發展，戲劇事業也未達穩定，在這期中，意大利無特出的劇作者或作品，勉強可以提出說的只有一位安達里尼（Andriani，1578—1650），著了一劇名亞當（Adam），據說後來英國的大詩人米爾頓的失樂園一詩，即根據

此劇而作的。迨十八世紀，西班牙勢力已去，意大利恢復政治上的地位，過去的所謂「即興劇」漸衰，戲劇走上了正軌，作家因之輩出，尤其在這時期值得一提的是歌劇。

在文藝復興時期，意大利有幾位文藝家想把古希臘的戲劇復興，因此歌劇（Opera）應運而生，當時努力於歌劇新生運動的可以分三派：（1）佛羅稜斯派，（2）威尼斯派，（3）拿泊里派。從十七世紀到十八世紀中葉開始有佛羅稜斯的樂劇復興運動，其次有威尼斯的歌劇運動（改進的），最後有拿泊里的歌劇革新運動，三者合成歐洲歌劇勃興之一大勢力。從此時起，意大利歌劇即開始向歐洲大陸各國發展流傳出去了。

威尼斯的大音樂家蒙特威蒂（Monteverdi, 1567—1643）於一六〇七年作了一本“Orfeo”歌劇，極受觀衆歡迎，建立了近代歌劇的基礎。迄十八世紀初期，拿泊里產生了一位偉大的歌劇作家司卡拉諦（A. Scarlatti 1659—1725）作歌劇一百五十種，宗教樂曲二百種，爲拿泊里樂派之祖，作品如：“La Pasanna, Teadora Tiggane”等都很著名，意大利歌劇自他起，得到「美歌」的雅號。在十八世紀極盛，不久衰落，到十九世紀初期，韋爾諦（Verdi 1813—1901）在歌劇

裏剔除一切無謂的修飾，專致力於真實的表現，於是意大利歌劇又開了燦爛的花。繼起者有浦威尼 (Puccini, 1858—1924)，作品注重實際生活，屬寫實派，代表作如薄漢命 (La Bohème) 曼儂拉斯加 (Manon Lescaut) 托斯加 (Tosca) 蝴蝶夫人 (Madame Butterfly) 等都是社會間常見的事實。浦威尼後有馬卡尼 (Mascagni 1863)，代表作爲鄉村武士 (Cavalleria Rusticana)，李奧加洛 (Leoncavallo 1858—1919)，代表作爲漂泊伶人 (Pagliacci)，意大利在歌劇方面代有才人出，故在世界上有「歌劇王國」之稱。接下，還是敘述散文劇。

十八世紀，意大利喜劇大有成就，在此舉出幾位作家來代表：

哥爾特尼 (Corla Goldeni 1707—1793) 生於佛尼契亞，八歲即作喜劇，十四歲離學校，隨一般飄泊的演劇者同逃。嘗學醫，不成，又學法律，在鄉裏當律師，一七三四年作悲劇 “Bellisaria”，然自悟有爲喜劇作家的才能，即志在作意大利的莫利哀，而寫作喜劇，並革新意大利的劇場。一七六一年赴巴黎，受王家恩俸，教王女們學意大利語，並做作法國語的喜劇，鬱怒的慈善 “La pauvre bourgeoise” (1771) 博得好評。遺下有與味的自傳哥先生的回憶 (Mémoires de Mr. G.) 等。

逝於巴黎。他死時正值法國大革命，生活十分困苦，共寫劇本一百六十篇，其中二十篇是用詩體寫的，餘均用散文寫，代表作爲“*L'Adultere*”，“*La Donna di Garbe*”，“*Il Bugiardo*”，“*Il Vecchio bizzurro*”等。他的喜劇意味完全由於他對人的性格的了解，風格較前人爲純簡，對話動人，描摹盡緻，趣味豐富，真實可愛。德國歌德看了他的劇說：「觀衆的笑聲，喝采聲，自開幕到閉幕，繼續不絕，他沒有比這天更快樂了。」

高威 (*Carile Cazzoli 1720—1806*) 於一七六一年以“*Amere delle tre melarance*”而得名的，是澄清意大利舞台之有力的人，好用神話故事爲喜劇題材，使意大利喜劇自此多一種新穎的材料，所作藍鬍子 (*Blue Beard*)、魔鬼王 (*King of the Gogii*)、睡美人 (*The Sleeping Beauty*) 等都以技巧的藻飾和佈景的鮮豔以激動觀衆。他不喜歡寫中產階級的題材，並且諷刺哥爾特尼，曾以從來的卽興劇精神寫下的“*Fiabe*”，而引起跟哥爾特尼的論爭。他的作品流行於德國，且被德國人作範本而仿作。

此外，如諾塔 (*Nata*)、阿爾勃加蒂 (*Albergate*)、格拉都 (*Gherarde de Rossi*) 等於意大利

利喜劇的改革都有功勞，至於悲劇的改良，則始於馬達列 (Mortelli)。馬飛 (Moffei) 兩人，前者僅模倣法國劇，故從略。

馬飛 (Scipione Moffei, 1675—1775) 生於佛羅那，以感情真摯著稱，因悲劇梅羅浦 (Merope 1713) 得名，這便是意大利老派的最後一部佳作。他的鄉土考古學之探求的結晶 (Verona III) 一書很有名。

阿爾弗里 (Alfieri, 1749—1803) 生於阿斯蒂地方，承繼了父親的巨大的財產，十五歲漫遊歐洲各國，一七七二年歸來，處女作克勒奧派脫拉 (Cleopatra) 於一七七五年發表獲得成功，從此專從事戲劇，七年間作成「Filippoli」，「Virginia」，「Orestes」，「Mary Stuart」，「Merope」，「Sual」等十四篇悲劇，他的作品，計有悲劇二十一篇，喜劇六篇，關於美國獨立的頌詩五篇，其他十四行、散文、翻譯等。他為出版全集而住在巴黎，適逢法國大革命，乃歸鄉里，過其晚年。他所冀求者，在政治為自由，在作品為高潔，在戀愛為熱烈，在友誼為圓滿。認為戲劇應用「古典的形式」來澄清，所以以法國拉西奴為模範，捨棄其他枝節，集中注意於主意的動作，人物始終如一，不跟着故事

的發展而變化，人物性格近於不正常的熱情，有一顆燃燒的心，因他自己渴望自由，常描寫梅迪奇治下的佛羅棧斯的情形，對本國狀況極爲不滿。『Suavia』一劇爲其代表作，意大利悲劇到他始達完成之域。

進入十九世紀意大利在掙扎中，外有法奧的壓迫，內有政治和宗教的混亂，在文學上已染上浪漫主義的氣息，在此舉出兩人爲代表：

傑阿曼諦 (P. Giacometti, 1816—1882) 自謂讀露俄和大仲馬的作品後，深感「只有創造被誘惑的女子、毒藥、尖刀、行刺、掙扎、鬼怪、屠夫、掘墓者，才能成爲一個戲劇家」——換句話說：「便是必須不落窠臼，處處有新穎思想。」他的代表作爲瑪麗安東尼脫 (Marie Antoinette)、法國皇后 (Queen of France) 和被剝奪一切 (Civil Death)。

孟濁尼 (Alessandro Manzoni, 1785—1873) 是詩人、小說家、戲劇家，信仰天主教。他的歷史小說『Ipremessi Sposi』 (1825—25) 爲意大利小說中之最優秀的一部。德國歌德讚美此書說：「牠如熟的果子，使我們滿足。」如阿爾弗里一樣提高自由，並更熱誠，作品風格純簡而崇高，詩句

流利而諧和，旨趣高遠，興味深長，努力調和近似古典派及浪漫派，仍沿用合唱隊和冗長的說白，不過其他都不受規律的束縛，他的悲劇嘉瑪諾拉伯爵夫人 (*Il Conte di Carmagnola*, 1819) 破了三一致律，此劇爲歌德所極稱讚。和一八二二年所作的阿特爾契 (*Adelchi*) 同是發揚愛國思想的劇本，是對傳統的阿爾弗里的劇本的革命，他和尼阿利尼同是意大利悲劇的代表者。

尼阿利尼 (*G. Niccolini*, 1782—1862) 是寫歷史的人，近似古典派，用詩體寫悲劇，他也有一顆熱烈的愛國心，作品中的思想高尚，詩句明麗，缺點是人物往往過於理想化，風格侈麗，用意暗昧。著作有福斯加里尼 (*Antorio Foscini*)、達浦尼西達 (*Giovanni da Freida*) 和羅沙門達 (*Resamund d'Inghilterra*) 等。不過熱是宜於演的東西，代表作爲浦勒契亞 (*Arnside di Brescia*)，大致傾向於浪漫派。

珂沙 (*Pierre Cossa*, 1834—1881) 雖不是一個大詩人，用詩寫的劇本，在描寫人物上却很好，著有尼羅生 (*Nere*)、梅沙林 (*Messaline*)、克勒奧派脫拉 (*Oleopatra*) 和蒲拉圖斯及其世紀 (*Plautus and His Century*) 等，被人譽爲「十九世紀第一位真正的戲劇家」。

此外，尚有應用中世紀傳記作劇的麥倫珂 (Leopoldo Marengo, 1831—1899)，採用宗教題材作劇的波維奧 (Giovanni Boyto, 1841—1903) 等。

我們知道浪漫主義思潮到了意大利，寫實主義的思潮也一樣侵入，所以在十九世紀意大利戲劇有這兩派，先說介乎兩派之間的傑亞珂薩。

傑亞珂薩 (Giuseppe Giacosa, 1847—1906) 被認為寫實主義之領袖，但他並不走極端，寫過不少劇本，初期作品變局 (A Game of Chess, 1871) 以法國古傳說為根據，以詩寫成。代表作為路易斯 (Luise, 1883) 猶如樹葉 (As the Leaves) 等。

浦拉加 (Marcopraga, 1862) 覺得傑亞珂薩太理想，他寫了些描述兩性關係的劇本，有處女 (The Virgins) 理想的妻子 (The Ideal Wife) 多情歸人 (The Enamoured Woman) 等。

樊爾加 (Giovanni Verga, 1840—) 也描寫兩性關係，同情一切受苦難的女人，偏於情慾方面的描寫。作品有在挑夫家里 (In the Peasants' Lodge) 獵狐記 (The Fox Hunt) 等。

近世紀的作家倒不少，在此不能一一舉出，最後只談兩位最出色的，世界聞名的劇作家鄧南遮和皮藍德婁。

鄧南遮 (D'Annunzio, 1863—) 是小說家、戲劇家、詩人、軍人、愛國志士。生於匹司加拉 (Pescara)，羅馬大學畢業，很早便作詩，十六歲即文名籍甚，二十歲已出詩集四篇，一八八三年第一部著作英迪米索特利米 (Intermezzo de' Rime) 出，對於生命和愛情表示渴望追求，自此以後，他卓然為新派領袖。一八八六年遷居羅馬，優遊其間，和士大夫交往，氣益豪，文益壯，法國左拉、莫泊桑的作風影響他很大。在羅馬住了七八年，所作甚多，依沙陀和戚米拉 (Isa Teola Chimera) 及愛里傑羅曼尼 (La Elegie Romane) 等詩，頗能融合古詩的格律和音韻於近代思想之中，他提倡詩歌音樂化，詩歌中以樂園之詩 (Hymne a paradisise, 1893) 為其傑作。離羅馬後，居阿布魯威 (Abruzzi) 山中，從事寫作長篇小說，所作小說極多，其中以死的勝利 (Il trionfo della morte, 1894) 為最有名。戲劇初期作品光榮 (La Gloria, 1899) 含政治色彩，在意大利被禁演。菊里奧的女兒 (La Tiglio di jario, 1904) 是他唯一最能上演，且最值得一讀的劇本。一八九七年出

版春宵的夢 (*Sogns dun mattine di primanera*) 又爲名女優沙拉 (*Sarah-Bernhardt*) 及杜絲 (*Duse* *Chechi*) 寫了死城 (*La città morta*, 1899) 極受觀衆歡迎，一躍而爲新世紀之大戲劇家，晚年住在巴黎。秋宵的夢 (*Sogns d'un tramonts d'autunus*) 一劇，即在巴黎排演，第一次世界大戰勃發後，他還在巴黎，一九一五年春歸國，由從來唯美主義者的態度躍進於政治的實行，在各地鼓吹愛國，投身軍籍，凡騎兵、步兵、海軍都幹過，最後投入航空隊，一九一六年被彈傷一目，屢建功勳，一九二四年皇帝予以“*Monte Nense*”的稱號。一九六四年還作了自傳的散文詩“*Le Famille del moglio*”，但他在戲劇上的成就還不如在小說上，他寫作極謹慎，準備充分的批評者和解剖者，並能把自己融化在作品裏，藝術的技巧很高。和死的勝利同爲不朽的小說是火焰 (*Il Fuoco*)，文字極優美，有人說這是篇自傳性質的小說，說他自己跟女優杜絲戀愛的事實，但杜絲那時已是個四十幾歲的女優，不願愛人發表祕密的戀愛經過，當時用一萬利爾 (*Lire*) 收買此稿，後來不知怎樣，鄧南遮發表了，使她傷心極，因之有許多人爲杜絲抱不平，痛罵鄧南遮無行，

他自知理屈，登報向杜絲道歉，可是她終被他遺棄而入修道院度淒清的歲月了。鄧南遮可說是新世紀意大利文人中的紅人，慕索里尼跟他握手，很捧他。

皮藍德婁 (Pirandello, 1867—) 也是小說家兼戲劇家，生於西西里，十九歲時到羅馬進大學讀書，一八九一年留學法國，在波昂大學得哲學語言學的學位，直到一九二三年止，都在羅馬高等女子師範學校任教。他從事小說寫作，將近三十年（四十五歲）才開始寫作劇本。他的小說，即使在他底本國，大部分也都是不能引人入勝的。有些批評家認為其原因是由於故事本身，另有一些批評家却認為他已經是過了時代的天才。

他的小說最著名的大約是一九〇四年發表的死去的巴斯卡 (Il Tumattia Pascal)，內容寫一個人裝死，於是想從新改名換姓，在另外一個霧圍中重新他的新生活，但徒勞無益。他的短篇小說，都搜集成一冊，題名為一年的小說 (Novelle Perunduno)，其中搜集了三百五十六篇短篇小說，每天一篇。雖說並無異彩，可是他以戲曲突然地奠定了他的地位，他底第一部演出的戲是西西里的白檸檬 (Sicilian Limes)，可是使他名馳國外的劇本，還是六個尋找作家的劇中人物 (Six

Characters Insearch of An Author) 在這個劇本中，他應用了他底意匠，這種意匠，在他後來的劇本中，也多少發揮了的——那便是現實與信仰間曖昧的關係。在他的幽默背後，隱藏着憂鬱和更深刻的意思。其他劇本爲文藝界所熟知的有各是其是 (Right You Are If You Think You Are) 設非如是 (If Not Thus) 及如願 (As You Deire Me) 自從他獲得諾貝爾獎金之後，他底今宵卽興 (Tonight We Improvise) 已在巴黎公演。意大利這時對於寫實主義又有點厭倦，突起了「怪奇派」(Grottesque)，這派主要的觀念是描寫人類的雙重人格，皮藍德婁是此派放異彩者。他底全部作品，幾乎都是表現抒情的自我和社會的自我。所謂社會的自我，他以為不過是一種處世的面具——這面具並不一定是欺騙的，自覺的。而且我們大家都不覺得它是面具，反錯認它爲真正的「自我」，當面具被人揭穿後，那便是人生的悲劇了。這種皮藍德婁主義 (Pirandellism) 曾影響了全世界的劇壇。

其他名劇作家有：

阿爾弗里 (Alfieri, 1749—1803) 生於阿斯蒂地方，承繼了父親的巨大財產，十五歲漫遊歐

洲各國，一七七二年歸來，處女作克勒奧派脫拉 (Oleopatra) 於一七七五年發表獲得成功，從此專從事戲劇。

五 法蘭西

十七世紀前半是古典主義的開始期，十七世紀後半是隆盛期，十八世紀初頭是衰落期，在整個十七世紀古典主義期中，法國劇團出了悲劇的開山祖師康納耶和拉西奴，喜劇的大宗師莫利哀。

康納耶 (Pierre Corneille, 1606—1684) 是當河道山林管理局局正的長子，初當律師，僅出過一次庭，即棄職從事文學。他的處女作是一本喜劇梅麗脫或假的信札 (Melite ou les Fausses Letters, 1628)，一六二九年攜此劇赴巴黎，一上演馬上得觀衆的歡迎，被威權煊赫的政治家李虛留 (Richelieu) 看中了，收留在門下，後來他要把李虛留的一部作品計劃更改，於是鬧翻了，他便離去，寫了一本用古代事實的悲劇梅苔 (Medee, 1634)，在技術上大大進步，接着用西班牙的傳說做材料成一部使他不朽的傑作希德 (Cid, 1636初演)，由此而成爲法國悲劇的開山祖師。

到一六四〇年作霍拉士 (Horace) 西娜 (Cinna) 一六四三年發表了泊里安克脫 (Polyenete) 他在一六四〇年結婚，一六四七年進從前反對他的「國家文學院」，旋寫了二十來個劇本，實際到喜劇說謊者 (Le menteur, 1643)，已漸漸走着衰落的道路，到Pertharite 一劇失敗，暫離劇壇，不久重返奧迪普斯 (Oedipe) 及其他劇又被人歡迎，結果因「Saraina」一劇失敗便永離劇壇，貧困而逝於巴黎。康納耶在悲劇喜劇兩方面都有天才，不過悲劇比喜劇更寫得好，一共寫了三十個劇本，大部分是歷史的，小部分是前人已寫過的題材，如阿的加 (Aeges)、奧迪普斯等。人說法國不僅第一齣悲劇是康納耶寫的，即第一齣喜劇也是他的說謊者，後人稱他為「法國悲劇之父」，這樣說，就該稱「法國戲劇之父」，如拿他跟第二位代表作家拉西奴比，則相處對立的地位，拉西奴描寫現實的人間，拜倒於情熱之前；而康納耶則描寫理想的人間，讚美意志的力。描寫古來英雄的人物，幾無人可與康納耶比並者，據說拿破倫極愛讀他的劇，在戰場上都不忍捨手。

拉西奴 (Jean Racine, 1639—1699) 二歲喪母，四歲喪父，由祖母撫養長成，少和耶教派教士往來，受影響很深，所受教育完全為古典的，後來和鮑阿羅拉、封騰、莫利哀交友，雖說在學校時完

全受宗教的道德的教育，出校後卻一度陷於放縱的生活，一六六四年由友人莫利哀排演他的處女作戴巴意特或不睦的兄弟們 (*Thébaïde ou les Frères ennemis*)，極平平。一六六七年出其傑作安特羅馬克 (*Andromaque*)，使他變爲當時的最大悲劇家之一，此劇取材於荷馬和味吉爾的史詩及尤里披特的同題名之劇本，這劇本的成功，表示出他的寫劇的原理，根本和康納耶的不同。一六六八年因在某一場官司失敗，寫了一齣喜劇愛爭訟的人們 (*Les Plaideurs*)，取笑律師，一六六九年作蒲里達尼古 (*Britannicus*)，一六七〇年和康納耶各寫一齣貝雷尼斯 (*Bérénice*)，康納耶的不惹人注意，而他的得到光榮的勝利，由此拉西奴昇上了領袖地位，一六七二年作“*Bajazet*”，一六七三年作“*Mithridate*”，同年進法國國家文學院。一六七四年受了尤里披特的默啓，作伊斐琴尼亞 (*Iphigénie*)，就在這一年，拉西奴當了法王的顧問；可是拉西奴向來受不得批評，一六七七年作斐特爾 (*Phaëre*)，有些男女貴族跟他作對，令一叫浦拉同 (*Pradon*)的也寫一斐特爾，同時排演，且在這邊定了座位，屆時不去，致拉西奴這邊場子空着，那邊滿座，但事實終勝雄辯，至第七次上演，這邊滿座，那邊空場了，拉西奴的聲譽更高，然而個性高傲，受不得打擊，前

六場慘敗的情形，終使他心灰意懶，這一年他結了婚，便做了路易十四的史官，到一六七七年便不作劇，以後應孟丹農夫人 (M^{me}. de Maintenon) 之請，才為聖須 (Saint Cyr) 皇家女校的學生寫兩個不講愛情的劇本——愛司脫 (Esther) 和阿塔麗 (Athalie)。安特羅馬克、斐特爾為其平生最偉大的傑作，這便是被當時譏評為「陋劣的陰謀」的劇本；但拉西奴確是現實地描寫情熱的活動，文體既完整，音調又和諧，所以被推為法國古典主義劇作的完成者，他和康納耶一樣長於悲劇，在喜劇卻也有天才，他的愛爭訟的人們很好。他一生還寫了一些宗教詩、書翰集、路易十四的遠征記事等。

莫利哀 (Moliere, 1622—1673) 是喜劇大宗師，真名叫“Jean Bactiste Poquelin”，莫利哀是他演劇作劇用的名字。生於巴黎，父是法王的侍從，王府氈廠的總管；母親是織氈者的女兒。少時進教會學校，課程不適宜於他，他就是好看戲，因此認識了意大利戲曲，十二歲時要求專門讀書，其父把他送進克來芒中學 (College de Clermont)，和一些貴族學生在一起學拉丁文，某些時也演習拉丁文戲劇，在這個學校四年，各種學問的根底都有了，尤其是讀了很多詩。後在法國西南

部碰到一個旅行喜劇團中的容貌美麗技術高明的名演員馬德蘭貝霞爾 (Madeleine Bejart)，一見傾心，便決定了自己一生的事業，將近二十歲時，就請求父親把皇家的職事讓另一兒子承繼，自己只要應分得的母親的遺產，他要拿去和貝霞爾及她的兄弟約瑟夫 (Joseph)，他的妹妹健妮維芙 (Genevieve)，以及他的幾個朋友組織劇團，家人對此大為痛心，而怎樣也阻止不了，只得請莫利哀的老師賓納爾 (Pinel) 出來勸說，不料老師反被學生說服了，邀去參加演劇，到一六四三年六月三十日正式成立了這「光明劇團」 (Illustre Theatre)，可是一年後便和其他一個劇團合作 (一六四五—一六五〇)，一直在外省演劇，一六五八年回到巴黎，在法王宮的護衛大殿裏表現他的天才和技藝，莫利哀懷才，路易十四愛才，這一個遇合，決定了莫利哀的一生，而也是世界劇壇可紀念的一日。於是王指定王宮附近一大廳名小布奔 (Petit Bourbon) 的給光明劇團做表演的地方，一六六二年和貝霞爾結婚，一六六四年得一子，路易十四居然肯屈尊做小孩的乾爹。莫利哀因為多年出外流浪，所以劇中能切實的描寫百姓，又因得法王愛護，在劇中敢於諷刺當時的貴族，一生作劇甚多，依年代順序，記其劇名如下：

- 一六五八年輕率人 (L'Étourd) 戀愛的煩惱 (Ce Dépit amoureux)。
- 一六五九年可笑的貴婦人們 (Les précieuses ridicules)。
- 一六六〇年斯加拿萊 (Sganarelle)。
- 一六六一年嫉妬王子 (Le prince jaloux) 殺風景的人們 (Les facheux) 丈夫學堂 (L'École des maris)。
- 一六六二年夫人學堂 (L'École des femmes)。
- 一六六三年夫人學堂的批評 (La critique de l'École de femmes) 凡爾賽空中的急就章 (Le impronhu de Versailles)。
- 一六六四年強婚 (Le mariage forcé) 愛理特公主 (La Princesse Ailide) 偽君子 (L'Imposteur 或 Tartuffe 此係三幕) 一六六七年作五幕完全的「偽君子」。
- 一六六五年醫生 (Les médecins) 後改爲醫生的愛 (L'Amours médecin) 堂芳 (Don Juan) 又名石宴 (Le festin de pierre)。

一六六六年不願意也是醫生 (Le médecin malgré lui) 梅麗桑德 (Mélisande) 滑稽的
牧曲 (La pastorale comique) 厭世者 (Le misanthrope)。

一六六七年西西里人 (Sicilien) 五幕的偽君子 (詳前)。

一六六八年安斐屈里翁 (Amphitryon) 喬治日亭 (George Dandin) 慳吝人 (L'Avare)。

一六六九年布爾索那克先生 (Monsieur de Pourceaugnac)。

一六七〇年華麗的情人 (Les amants magnifiques) 鄉紳 (Les bourgeois gentilhommes)。

一六七一年茜姬 (Psyche) 此係和康納耶及歌劇家劉里 (Lully) 合作，史加本的詭計

(Les fourberies de Scapin) 愛司卡巴拿伯爵夫人 (La comtesse d'Escarbagnas)。

一六七二年博學的婦人 (Les femmes savantes)。

一六七三年幻想的病人 (Le malade imaginaire)。

他是空前絕後的作者，任何形式都寫，下自滑稽劇，上至高級的喜劇，質上量上都是空前的，語彙豐

富，性格描寫極深刻，剗造好多不少的典型，自作、自尊、自演，頗得路易十四的恩寵，繼續不斷地在舞台上努力，遂至羸弱的肉體，不堪剛強的精神所酷使，終在演幻想的病人時吐血，死於舞台之上，享年五十有一，留下一位將來要再嫁的少妻及一女。

十八世紀法國戲劇可舉出三位代表，即伏爾泰、第德羅和蒲馬顯。

伏爾泰 (Voltaire, 1694—1778) 這名字雖爲人所周知，卻是筆名，他原名叫“F. M. Aroux”，生於巴黎，初學法律，後轉而從事文學，因諷刺斐力普二世，被禁錮十一個月；後又因事禁錮了六星期，一七三四年寫了一冊英國尺牘 (Lettres sur les Anglais) 又被通緝，賴愛人沙德雷夫人 (Châtellet) 庇護得免，一七四六年入學士院，一生著作極多，範圍極廣，全集達七十卷之多，一七七八年死於德國，他的虛榮心很強，有政治野心及蓄才之癖，好投機賭博，以其超羣之才，揮如椽之筆，對當時的政治、法律、宗教都予以諷刺暴露，爲墮落的僧侶、貴族、榨取階級所忌憚，他的啓蒙主義的主張，教育了法國人，成爲革命的原動力，詩歌、戲劇、散文、小說都寫得好，這裏只提一提他的劇作，他於十九歲寫奧提普斯悲劇，一躍而成文壇的寵兒，後此約寫了二十本悲劇，十多篇喜劇。喜劇除浪

蕩子 (*L'Enfant prodigue*) 外，完全失敗。悲劇以描寫愛情和愛國衝突的蒲魯東 (*Brutus*, 1730)，描寫愛情和宗教責任衝突的沙意爾 (*Zaire*, 1732) 及梅羅普 (*Merope*, 1743) 為最佳，其他如描寫愛情和孝行衝突的阿齊爾 (*Alzire*, 1736) 和描寫慈愛和忠君衝突的中國孤兒 (*L'orphelin de Chine*, 1755) 也是名作，他是古典主義的作家，但有時不拘泥於「三一一致律」，他是多方面的天才，在作劇上還不能算是他的特優點，不過他的悲劇已很足觀了。

第德羅 (*Denis Diderot*, 1713—1784) 為鑄刀匠之子，在巴黎學哲學、數學、物理學。初以宗教的著作而為世所知，旋從事文學的創作和批評，最後同達蘭倍爾 (*D'Alembert*) 合編大百科辭典 (*Encyclopedie*) 三十三卷。他自己的全集有二十卷，他在一七四五年前是有神論者，一七四六年是理神論者，一七四七年是懷疑論者，到一七五三年成為無神論者了。在此也只說他在戲劇上的成就。他不喜伏爾泰那種風格，認為舞台離實際生活太遠。戲劇該是教育的媒介，教人怎樣做人，該用散文寫，故事該顯示某階級的特點，他的兩個主要的劇本是私生子 (*Le fils naturel*, 1757) 及家長 (*Le père famille*, 1758)。

蒲馬顯 (Beumarchais, 1732—1799) 生於巴黎，原名加龍 (Augustin Caron)。本來繼他父親爲鐘錶商人，後做路易十四的女兒們的音樂教師，好利，常敲詐人家，因此成富翁，大革命時出奔德國，後回國，但財產已失去，在窮困中逝去，約在三十五歲時，對第德羅的戲劇理論感興趣，寫作描述普通人日常生活及諷刺當時貴族社會的劇，他的傑作可舉出兩部：一是賽維爾地方的理髮匠 (Le barbier de Seville) 爲一七七二年作，一七七五年初演受批評，遂縮五幕爲四幕，乃得觀衆歡迎，久演不衰；一是費加羅的結婚 (Une folle journée ou le mariage de Figaro) 爲一七八一年作，初演於一七八四年，是上一劇的續篇。

十九世紀是浪漫主義 (Romanticism) 的時代，法國的浪漫主義是受德國、英國影響的，所以關於浪漫主義的意義等，擬讓在德國篇內敘述，有人稱浪漫主義文學爲「文學化的法國大革命」，這話是很正確的，自然說到法國的浪漫主義，我們不能忘記聶俄和他的韻文劇歐那尼，現在就由他說起。

聶俄 (Victor Hugo, 1802—1885) 是詩人，小說家，而又是劇作家。他的父親是有名的將軍，

幼隨父在意大利、西班牙過活，接着到巴黎去，十歲即能作詩，天分極高，想像雄大，韻律豐富，感情充溢，被目為浪漫派的領袖。旋被選入學士院，為上院議員。一八四八年革命後入立憲議會、立法議會，努力擁護民主政治，一八五一年逢拿破倫三世的「苦的打」(Coup d'etat)，試反抗，未成，亡命至比利時，迨一八七〇年布共和改制，始返故國，一直在評議會任事，逝於巴黎，舉行國葬，作品在質上量上說，均可推為十九世紀第一人。這裏僅說他在戲劇上的成就。一八二七年舉起浪漫主義的火把，他的克能威爾 (Cromwell) 一劇出世，這是他想以之證明自己的理論的東西。他認為不需要「三一一致律」，重要的是動作。傳統悲劇中的對仗，有韻詩，都應摒棄，詩的作風必須自然，主張離奇，必須和恐怖合作一起，不過這劇還不是極好的作品。到了一八三〇年，拿出傑作五幕十六場的歐那尼 (Hernani)，古典主義和浪漫主義的惡戰便開始了，排演的時候，就有古典派黨徒在門外偷聽對話，回去編些笑劇 (Farce) 來嘲諷，二月二十五日上演，「打倒古典主義」(Abas leclassicisme) 的呼聲在法蘭西劇場內外沸騰，古典派黨徒佔了一些坐位，準備喝倒彩；浪漫派青年也預備應戰，戈底葉 (J. Gautier) 還穿着特製的「紅背心」呢，結果劇本本身的力量把叫囂的古典

派黨徒吸引到鴉雀無聲地做馴服的觀衆了，就此把古典主義宣告了死刑，也由此，露俄再繼續改用散文寫了些劇本，著名的有王自樂之 (Le Roi Samse, 1832) 呂克蘭斯鮑夏 (Lucrece Borgia, 1832) 瑪麗安特 (Marie Tudor, 1833) 項日樂 (Angelo, 1835) 又用詩寫喜劇呂伯蘭 (Ruy Blas, 1838)。

露俄以後，法國戲劇趨寫實的傾向，在這裏原該提到大仲馬 (A. Dumas "Père", 1802—1870) 和斯克里勃 (E. Scribe, 1791—1861) 但因爲了篇幅所限，割愛了，僅將半寫實的十九世紀末葉劇壇三大領袖——奧顯、小仲馬、薩都，敘述一下。

奧顯 (Emile Augier, 1820—1889) 的技巧圓熟，懂得舞台效果，一八四四年的松就很成功，一八四九年的加勃里 (Gabrielle) 有驚人的成就，使他的地位增高。他寫了七個劇本，但可稱爲傑作的是和桑獨 (J. Sandeau) 合作的巴瓦列先生的女婿 (Le gendre de monsieur Poivrier)，述一富翁要把他的女兒嫁給貴族，因而斷送了女兒的一生。

小仲馬 (A. Dumas fils, 1824—1895) 生於巴黎，是大仲馬的私生兒，初寫小說，後轉寫劇

而成名，蔑視當時的作劇術，大膽的試他的新手法，終成近代劇的先驅者。一八四八年作小說茶花女 (*La dame aux camélias*) 已成名，於一八五二年改編為劇本，更成功，於是專作劇，劇作中有名的為半上流社會 (*Le demi-monde*, 1855) 私生子 (*Le fils Natural*, 1858) 奧白萊夫人的主張 (*Les idées de Mme. Aubray*, 1867) 段宜斯 (*Denise* 1885) 阿爾豐先生 (*Mourieur* Alphonse 1874) 等，他好描寫兩性問題，善寫有閑階級的遊惰生活。

薩都 (*V. Sardou*, 1831—1908) 初學醫，後以教書為生，和名演員苔然端 (*Dejazet*) 結婚後，才從事劇作，技巧極佳，能將各種劇情和人情適合於劇本的需要，他的名作有我們的知己 (*Les Intimes* 1862) 祖國 (*Patrie* 1869) 托斯加 (*La Tosca* 1887)……等，由此，法國 劇壇確立了自然主義，一八八七年安脫奴 (*André Antoine*) 開設了自由劇場 (*Theatre Libre*)，法國 近代劇因之極為隆盛，一直到二十世紀初頭，這期中只想舉出七位作家為代表。

亨利培克 (*Henri Beugne*, 1837—1899) 只做了兩部傑作，一八八二年的鴉羣 (*Les corbeaux*) 是近代劇的模範，述一個實業家的寡婦帶了他的三個女兒，逼得和惡社會宣戰，終究她的

一個女兒還和一個流氓結了婚；一八八五年的巴黎婦人 (*Le Parisienne*) 述說一個中產階級的女人居然在她丈夫和男朋友間過着極安靜的日子，他的劇本當時被劇院拒絕，但到了演出時獲得絕大的成功，影響法國劇壇極大，安脫奴的自由劇場出現，也可以說是受了他的影響才有的。

白利歐 (*Eugene Brieux*, 1858) 介紹另一部劇本給法國舞台，大半是諷刺現代習俗和攻擊社會組織之缺陷的社會劇，顯然受了伊卜生的影響，他被蕭伯納獎許為「莫利哀以後的第一人」，最著名的劇本是寫婚姻問題的杜滂氏的三女 (*Les Trois Filles De m. Dupont*, 1899) 寫法律問題的紅袍 (*La Robe rouge*, 1900) 及寫花柳病的破損品 (*Les Avaries*, 1902) 次之為寫父母溺愛的一腹之卵 (*La Convee*, 1894) 寫賭博的賽馬的結果 (*Resultats des Courses*, 1898) 寫人口增殖和私生子的母性 (*Maternite*, 1904) 寫罪惡的母和女的西夢娜 (*Simone*, 1908) 寫宗教的愚昧和勢力的信仰 (*La Foi*, 1910) 寫職業婦女的獨身女人 (*La Femme Seule*, 1912) 等。

愛爾維葉 (*Paul Hervieu*, 1857—1915) 是小說家兼劇作家，做過大使館的書記官，後來專

心於文學，以寫社會劇為主，作風比白利歐較精細，結實，是一解判的作家。著名作品有鉗子（Les Jenailes, 1895）人的法律（La Loi de l'Homme, 1897）火炬的競走（La Course du Flambeau, 1901）半醒（Le Reverie, 1905）認識你罷（Connais-toi, 1909）等。

寇理爾（Francois de Curel, 1854）是“Armee et marine”的主筆，初寫小說，後轉而作劇成名，有「法蘭西伊卜生」之稱，有着女性的纖細的心理解剖的才能，著名的作品有聖女的裏面（L'Envers d'une Sainte）化名（Les Fossiles, 1892）獅子的宴會（La repas du Lion, 1897）新偶像（La nouvelle Idole, 1899）等，尤其獅子的宴會為傑作。

拉夫黨（H. Laueden, 1859）是小說家兼作劇家，善於描寫巴黎的頹廢生活，解剖社會心理的裏面，以輕快的文字寫社會喜劇，著名的作品有一家族（Une famille, 1891）決鬥（La Duel, 1905）新遊戲（Le Nouveau jeu）惡趣味（Le gout du vice）等。

羅斯丹（Edmond Rostand, 1868—1918）生於馬賽，父親是新聞記者兼經濟學者，他幼時即有音樂和詩的素養，初作詩，後轉而作劇，二十二歲時和美貌的女詩人吉倫德（Rosmond Ge-

(Hard) 結婚，翌年即作羅曼納斯圭 (Les Romanesques, 1894) 三年後上演，得第一喜劇獎，後續出遠方公主 (La Princesse Loiraine, 1895)、撒馬利亞人 (La Samaritaine, 1896) 等劇，這些初期的作品已顯出明快華麗的筆調。到一八九七年出了西拾諾 (Cyrano de Bergerac) 便成爲世界劇壇的寵兒，一九〇〇年作雛鷺 (L'Alou) 悼拿破倫一世遺兒可憐的命運。一九一〇年作欣特加勒爾 (Character)，是寫意劇，以雄雞爲主人公而象徵法國。雛鷺一劇成功之後，即被選入法蘭西學院，據說他在路上走，一定有崇拜他的羣衆尾隨，可見他的劇本吸引觀衆的力量，作品都用美麗的韻文寫。

羅曼羅蘭 (Romain Rolland, 1866—1944) 是小說家、評論家、劇作家，在此只說他的戲劇，他是屬於十九世紀和二十世紀的偉大作家，他的曾祖父就是位熱心的革命者，給他不少影響，後對十八世紀，尤其對法國革命極感興趣，終寫了許多革命劇，在師範學校時，他學的是歷史和哲學，但希望成爲音樂家，崇拜托爾斯泰，及讀其藝術論，懷着對藝術的疑惑，苦悶之極，便直接去函求解答，托爾斯泰答以「到民衆中去，在那兒有着藝術的道路。」方得安心。畢業後遊學意大利，和老婦

人阿爾維達相識，受極大的感化。一八九五年作近世抒情詩劇之起源 (Les origines du théâtre lyrique moderne) 論文，而得學位，旋在母校授藝術史，當時他的高足柏契 (Peguy, 1813—1814 著劇詩甚多) 畢業後創刊隔週雜誌 (Les Cahiers de la quinzaine)，他在該刊發表文章，文名漸高，一九一三年得諾貝爾獎金，始終否定暴力，第一次世界大戰中，因著作被放逐出國，移住於瑞士的萊芒湖畔，這一次世界大戰中逝世，極可惋惜！所作劇中著名的有有痕 (Les Loups)、真理的勝利 (Le triomphe de la raison)、但東 (Danton)、宗教信心的悲劇 (Les tragedies de la foi)、愛和死之角逐 (Le jeu de l'amour et de la mort) 等。

六 西班牙

西班牙戲劇的黃金時代在韋加 (Lope de Vega, 1562—1635) 逝世後即過去，十七世紀雖尚有幾個人物，卻已不及韋加，直到卡爾德龍出，才放出燦爛的光輝，事實上也許可說比韋加還要偉大些，在這裏還是先敘卡爾德龍之前——十七世紀初頭幾位作家。

莫伶那 (Tirso de Molina, 1571—1648) 本名叫 Gabriel Tellez，生於馬德里，比韋加小九歲，是韋加的信徒之一，三十歲後到西印度去做牧師，後轉住於各地，最後為某僧院的主僧而終。自一六〇六年起得戲曲家名，在三十四歲時初次公演劇本，當時韋加已享盛名，而他也就在這時露頭角。據說共寫了四百篇劇本，留傳下來的約有八十篇，代表作為“El Ourlador de Sevilla y Convidado de piedra” (怪格劇)，“El Condenado por desconfiado” (宗教劇)，“La prudencia en la mujer” (史劇)，“Don Gil de las Calzas Verdes”，他的作品中人物的

行爲常是淫蕩和猥褻的，大致是他未作教士前的作品，他自稱爲韋加的弟子，在想像力的豐富和觀察現實的正確及表現的有力、言辭的生動上決不劣於韋加，給當時及以後國內和國外的影響都很大；如依士卜龍、西達和左里拉的劇作，都有些模擬他的。

葵華拉 (Luis Vélez de Guevara, 1570—1643) 是小說家兼劇作家，劇本方面有死後的支配 (Reinar después de morir) 山間明月 (La Luna de la Sierra) 等；最著名的卻是惡棍小說跛足的惡魔 (El Diablo Cojuelo)，這是以諷刺當時社會的富於機智的小說。

卡司特羅 (Guillén de Castro, 1569—1631) 初爲軍人，後退而仕於某公爵，一六〇七年任縣知事，一六一九年安居於馬德里，仕於匹堯斐爾侯爵處，和韋加交誼很深，所以受影響很大，一六三一年死於馬德里，代表作爲史劇希德的青年時代 (Las Mocedades del Cid)，及希德的武功 (Hazanas del Cid)，前一劇被法國大劇作家康納耶把故事簡單化後而成爲世界名著希德。

阿蘭恭 (Ruiz de Alarcón, 1581—1639) 生於墨西哥。一六〇〇—一六〇八學於沙拉孟加大學，畢業後歸墨西哥，但一六一三年再度來西班牙，至死都住在西班牙。因爲身體傴僂，時受人嘲

笑，一六二八年出版劇本八篇，一六三四年出版十二篇，但據說一生寫了三十五篇，他既沒有韋加那樣奔放自由的想像力，也沒有莫伶那那樣的幽默，具有一種尊嚴難犯的性格，劇作是寫實的，具有高尚的道德性，這便是他的特長。代表作爲隔牆有耳 (Las Paredes oyen)、反基督 (Anticristo)、疑惑的眞實 (La Verdad Sospechosa) 等。

吉委多·阿米寇 (Mira de Amescua, 1578—1640) 等都是這時代的作家，吉委多在小說上更有成就，不贅述，在此，僅敘最偉大的卡爾德龍。

卡爾德龍 (Pedro Calderón de la Barca, 1600—1681) 生於馬德里的有聲望的人家，父親在政府任職，他先入耶穌大學攻讀，後入沙拉孟加大學習宗教法，可是並不知道他曾否出席法庭，在他十三歲早年，他便感到有寫作劇本底衝動，便寫了那些傳留已久的許多劇本底第一部。至於這個戲是什麼，曾否印行，則不可考。

菲力浦王第四 (Phillip IV) 會叫他爲 Buen Retiro 底皇家劇院寫作劇本，當時，他還很年輕。參加過多次戰爭，一六三七年，國王封他爲「桑迪亞哥」 (Santiago) 卽廉直而勇敢底武

士之後，他底寫作生活，因軍事職責而受到阻礙。他參與了壓平卡塔洛叛亂的戰役，戰功卓著。後來因身體衰弱而退休，政府並予以軍事養老金。一生過着富有變化的生活，一六五一年入僧籍，在馬德里住過很長的時間，一六二二年開始他的作家生活，一六三五年韋加死後，他即執西班牙劇壇的牛耳。卡爾德龍一生的劇作約有一百二十種，八十篇聖餐神祕劇（即宗教劇 *Auto sacramental*）和二十篇幕間劇（*Entremes*）不算在內。作品在創意力上說是不及韋加，但在技巧和富於抒情味的莊重的文體上說則凌駕韋加之上。當時入僧籍的作家很多，卻沒有一個像卡爾德龍那樣篤信天主教義，遵守教條的，他的宗教的熱忱在劇中隨處可見，所以在聖餐神祕劇上獨放異彩，可以說宗教劇到了他，才免去幼稚達到成熟。在其他劇中又真實地表現了當時西班牙武士對君主的主的忠誠和名譽體面的觀念。他寫悲劇，也寫喜劇，但前者較後者為佳。也同韋加一樣採用西班牙的材料，但不創造新的形式，善於運用鬼神奇異，擅長寫令人啼笑皆非的場面，劇本從頭至尾都是些美麗的抒情詩，所以他也是西班牙的偉大抒情詩人之一，據說他常不注意自己的作品，往往流傳出去了，隔些日子自己再讀時，便不認識。他的文體起初非常清新，後轉變為使人難懂的雅麗文

體，這倒使他成大名，要是說缺點，也就在過於運用辭藻，不過有人說是編他的全集的人把牠竄改過才如此雅麗至於艱深晦澀。他的代表作有奇異的魔術家 (El mágico prodigioso) 十字架的虔誠 (La devoción de la Cruz) 薩拉曼亞的村長 (El alcalde de Zalamea) 浮生若夢 (La vida es sueño) 有兩個門的房子 (La Casa que tiene dos puertas) 尤其是悲劇浮生若夢是他的代表作中之代表作，寫波蘭國王生一子形狀兇惡，且王后產亡，深恐此子不祥，將來或為暴君，傾覆社稷，故將其拘囚於荒城古塔內，及其成人，將其麻醉抬回宮中，予以王位試其性格，認為野性難馴，仍使麻醉抬回古塔，太子醒後疑前此為夢境，云人生殆如夢幻，何必放縱感情，後此決一改前非，復為叛兵解放擁為帥，清君側，和國王戰，擒王，但極盡子道，父子之間和好，繼王位。此劇算是卡爾德龍高深的哲學的集中點，又充滿了華美的詩的氣質。關於卡爾德龍，畢琳嘉 (Bellinger) 有一番確切的評語，他說：「卡爾德龍有一顆明亮而深刻的探求的心。像其他作家一樣，也是被時代的環境和所生長的國家所籠圍住了。他一定懂得，覺得文藝復興的精神和宗教的動搖，不過他絲毫不露聲色，他不願意走入近代思想的世界裏去。他的偉大在於他深刻的豐富的自然情緒和詩意；

對人類飄浮着的心靈表示同情，他表現出來的時候，有時是一個神祕者，有時是一個愛護一切的人，有時是一個探求真理的人。他把一種新的東西放進了戲劇——一種懷疑探問的聲氣，一種無可奈何的艱澀的表示。」

自從卡爾德龍死後，法意的古典主義漸移入而籠罩住西班牙劇壇，使劇壇沉寂了兩世紀之久。蒲阿羅的關於詩歌和戲劇的理論，於一七三七年譯為西班牙文，古典主義的鐐銬更束縛了當時的作者，在十八世紀尚有寫實趣味的作家是拉克呂士（Ramon de la Cruz, 1751—1795），他生於馬德里，在當下級官員的公餘寫了不下三百本劇作，他雖然在經濟上不乏人幫忙，但常常在貧困中，所以在作品中常以貧民和流浪者的生活為主題，他是以諷刺嘲笑為目的之滑稽劇的創始者，代表作為夜的浦拉特（El Plado por la noche）及馬德里的集會（Las Tertulias de Madrid），此外便是以詩人莫拉丁（Moratin）為領袖提倡法國戲劇的一派，莫拉丁的兒子萊特羅（Leandro, 1760—1828）繼父志輸入法國劇，他後來死在巴黎。他長於詩，更長於劇，受莫利哀的影響很大，但不是模倣者，有「西班牙的莫利哀」之稱，最好的作品是女子的諾言（El sí de

Las rufinas) 在現在看來，他的劇本還不失爲可愛。

這以後，進入十九世紀，寫實主義、浪漫主義等影響都到過西班牙，不過並沒有大不了的表現。在十九世紀至二十世紀倒可以舉出幾位好作家。

愛芝葛蘭 (José Echegaray, 1832—1916) 生於馬德里，初習土木工程，後當教師並發表數學的研究及關於財政學的著述，一八六八年革命後歷任土木局長、商工部長、財政部長，一八七三年亡命巴黎，他自學生時代即對戲劇有興味，一八七四年發表處女作 “El Libro talonario”，即受觀衆和讀者歡迎，雄飛於浪漫時代的西班牙劇壇，他的劇作以作劇術之整備和悲劇味的洋溢著名，他的戲劇的影響力極大，有一種憂鬱的真實表現力，使人感動，受大仲馬和伊卜生的影響，如唐芳之子 (The Son of Don Juan) 及大格里奧托等劇，簡直是伊卜生式問題劇的模倣。只是在人物性格描寫上差點。他的代表作爲大格里奧托 (El Gran Galeoto)、狂耶聖耶 (O locura O santidad)、清潔的污點 (Mancha que limpia)、狂癩的神 (El loco Dios) 等，他在國外聞名的劇本是世界及其妻 (The World and His Wife)，十九世紀的西班牙戲劇本不發達，到他

才有起色，才引起全世界的注意，一九〇五年得諾貝爾文學獎金，劇作之外尚有些學術的及政治的性質的著作，他為政治家最大的功績是創設西班牙銀行 (Banco de España)。

同時的阿西 (Gaspar Nuñez de Arce, 1834—?) 也以戲劇出名，有“Haz de Leña”是當時傑出的歷史劇。李華 (Linares Liyas) 是寫實主義的代表，有窒息 (Suffing)、爪牙 (The Claw)、母獅之籠 (The Cage of the Lioness) 等劇本。然而從一八七〇年到一九一〇年這四十年中，有一種通俗的短劇 (Género Chico) 流行着，這事實，一方使西班牙戲劇趨向真實之路，使牠在民間普遍流行，另一方面把劇本分割為片段，使牠離文學之域，功罪各有。但當愛芝葛蘭的劇本不大盛行的時候，出了一位偉大的近代劇作家倍那文德。

倍那文德 (Jacinto Benavente, 1866—) 是馬德里一位醫生的兒子，他用各種各樣的形式寫劇本，結構特別巧妙，只是喜用冗長的對話，缺少動作，在韋加卡爾德龍之後就算他是最傑出的一人，劇中所表現的常是個人和近代社會近代文明的關係，一九二二年得諾貝爾文學獎金，他對小孩子特別感興趣，曾為孩子們建設劇場，並寫了許多兒童劇，他的觀察以本國都會為出發點，

遠及法、意、比等國，對歐洲各國近代作家的作品都有相當的認識，他的代表作爲諷刺劇：Dragon de Fuego，和象徵詩劇La Noche del Sabado，都是暴露當時西班牙都會上賭場的罪惡。寫實劇Señora Ana，亦乎寫實和奇情之間的有La Princesse Bebé，寫Princess Helena 背叛的故事，和La Escuela de las Princesse，寫Princesse Constanza 背叛又投降的事蹟。使他成名的作品是創造的利益 (Las Intereses Crealos)，惡愛 (La Malquerida)，秋天的玫瑰 (Rosas de Otoño) 等，不過他幾十年的創作，時有進展，既難分出時期，也難確定他的思想，一般說他是西班牙近年的第一個寫實主義的劇作家。

到了二十世紀，象徵劇和詩劇特別盛行，這裏可以舉出幾位代表的來：

西愛拉 (Don Gregorio Martinez Sierra, 1881—) 和倍那文德一樣生於馬德里，在劇作上並不弱於他，倍那文德以巧妙的結構闡明自己的觀念，西愛拉則以詩的精妙吸引人，像西班牙的唐璜 (Don Juan de Esparta) 一劇雖然幕數有七幕之多，距離的時間也很長，但我們看不出牠的鬆懈和散漫。他的Primavera en otoño，是有意和倍那文德的秋天的玫瑰一較高下的作

品，他的搖籃曲 (The Cradle Song) 也很有名。

此外爲馬崑那 (Eduardo Marquina, 1879—) 大膽地摒棄了一切舞台上的慣技，力求結構的完善和詩句的美麗，近年來頗受一般觀衆歡迎。由“Las Hijas del Oid”等作品中都看出他的詩才。戴加杜 (Don Jacinto Gran Delgado, 1877—) 薛爾華 (Ramon Goy de Silva, 1858—) 等也都是有名的作家。西班牙近年的戲劇蒸蒸日上，前途也大有希望。

七 德意志

近代的德國戲劇須自十八世紀說起，因為從一五七六年漢沙希（Hans Sachs, 1494—1576）死後，到十八世紀末勒辛初次嘗試作劇的二百年中，德國的戲劇文學無可稱者，原因是在十七世紀連年的戰爭，不止戲劇，一切文學藝術都被戰爭的火燄燻死了，到十八世紀，才有那模倣德國蒲阿羅而著批評詩法的高慈特（Gottsched），鼓吹優良趣味，努力改良詩劇，且作了一些劇本，這總算是開端，直到勒辛，才真正是新戲劇的前驅，接着又有歌德和席勒，造成了盛興的局面。

勒辛（G. E. Lessing, 1721—1781）是牧師之子，幼年在曼森（Meissen）國立學校唸書時（一七四一—四六）功課很好，且已有處女戲曲（Der Junge Gelehrte），一七四六年以後進勒普齊（Leipzig）大學學神學，和女優諾勃琳（Neuberin）相識，研究文獻學和美術，一七五五年成德國最初的布爾喬亞派的悲劇薩拉桑森小姐（Miss Sara Sampson），在德國舞台上有着

劃時代的重要性。一七六五年任某將軍的秘書，作喜劇明娜——卽軍人之福 (*Mimne von Barnhelm*)，這是德國第一本良好的喜劇。到了一七六六年，他專心於論述詩和繪畫之別的“La Koon”的述作，歌德說：“勒辛的拉奧孔，使我們由枯窘可憐的觀察點轉移到自由思想的田地。”一七六七年至漢堡，任德國國民劇場的編劇者，爲演劇批評家而活躍，成爲當時德國劇的典範，攻擊法國劇而提倡莎翁劇，由此奠定了德國劇的基礎，一篇漢堡演劇論 (*Hamburgische Dramaturgie*, 1767—78)，就是這時期的產物。一七七六年和柯尼 (*E. K. Könia*) 結婚，一七七二年成嘉綠蒂 (*Emilia Galotti*)，不久和漢堡的牧師哥采 (*J. M. Goetze*) 起宗教上的論爭，發表了一些論文，一七九七年作極有力量的哲人娜桑 (*Nathan der Weise*)，以一顆戒指比耶、回猶三教，認各教各有存在的資格。他是德國國民文學的開山祖，且是一代文明的批評家，他除攻擊法國劇和倡導莎翁劇外，主張戲劇必須顯示真正的人生，悲局必須是自然的演變，重在同情而不在令人震驚，並拿自己的劇本來證明所描寫的必需是一般普通人的經驗，必須捨棄虛構的浮誇的題材，必要真實誠摯。他自己的劇本極宜於舞台演出，人物的言辭動作都是真實人的言辭和動作，且

趣味濃而力量強。

歌德 (J. W. Goethe, 1749—1832) 使德國文學吐萬丈光芒照耀於世界，他有優越的天才，良好的家庭環境，少時即受藝術及語言學的教養，若說歌德作劇重性格描寫，而輕劇情結構，所以他的劇宜於讀而不宜於演，十八九歲時即作喜劇 *Die Laune des Verliebten* (1718) 及 (*Die Mits Chuldigen*) 二十四歲時即加入法國古典派和英國浪漫派的論爭，寫了一本中古傳奇的散文悲劇貝里奧根 (*Gotz von Berlichingen*, 1773) 這顯然是受了莎士比亞的影響，由此在狂飈派中即出人頭地，詩人的名爲全德國全歐洲所知，也是因此劇及一七七四年出的少年維持之煩惱。這時期是醞釀時期，不朽的名作浮士德 (*Faust*) 的偉大計劃，也是由這時起的，以後或作或停，花了好幾十年工夫，才完成。另一方面跟銀行家之女麗麗 (*Tili* 即 *Elisabeth Schöneberg*) 戀愛訂婚，但未至結婚，對於她或對於過去的愛人——牧師之女弗勒德麗克的心境，都表現於這時期的抒情詩及克拉維歌 (*Clavigo*, 1774) 史推拉 (*Stella*, 1775) 等劇之中，後來又寫了伊非琴尼亞在塔里斯 (*Iphigénie auf Tauris*, 1787) 哀格蒙特 (*Egmont*, 1788) 喜劇

塔克脫塔素 (Torquato Tasso, 1739) 等劇，他的劇最有名的當然是浮士德，至一八三一年完成，共二卷，關於此劇在十六世紀時出現了好幾種浮士德的故事，和德國的故事最相近的是一五八九年羅馬的浮士德劇本，由英國的旅行喜劇團又傳回德國，以後變為傀儡劇，歌德在小時看傀儡戲，才得到這故事，他和勒辛都想採用寫劇本，勒辛只討論了結構，歌德卻於八十一歲時完成，其間經過達十七年之久，規模宏大，情節複雜，作者的人道精神，峻嚴貫徹，至於詩句的華瞻，是其餘事，所以後世人擬之於荷馬的伊里奧，但丁的神曲，莎翁的哈姆萊特，同為世界文學寶典。

席勒 (F. Schiller, 1759—1805) 是和歌德並稱的世界大文豪，在戲曲上更有偉大的成就，他小於歌德十歲，但兩人交遊極密，環境不如歌德之優越，少時在維登堡 (Württemberg) 大公直轄的學校受嚴格的教育，二十歲時當憲兵團的醫官，後從事文學，寫了許多思想詩，並譯了許多詩。半生漂零各地，和貧苦爭鬥。在作劇上說，席勒的劇長於性格的描寫，集於情節的結構，所以他的劇宜於舞台上表演，在詩才上說，不如歌德，在劇藝上說，優於歌德。十八歲時發表充滿反抗壓制的鬱勃自由之精神的詩劇強盜 (Räuber, 1781)，在馬哈姆 (Mannheim) 上演，一躍成名，但歌德認為

祇是虛飾的文字和感覺的表現，可是席勒卻因此劇爲鄉里所不容，至於過那流離困厄的生活，翌年出斐邁斯科 (*Fiesco*, 1782)，未獲成功，一七八三年出陰謀和戀愛 (*Kabale und Liebe*)，得成功了，以後的作品更成熟而有價值，如堂卡羅斯 (*Don Carlos*, 1787) 不僅轟動德國，且傳名於外國，十二年後出詩體三部曲瓦輪斯舟 (*Wallenstein*, 1799)，此劇在歌德指導下上演，得空前絕後的成功，翌年出馬利亞斯圖特 (*Maria Stuart*, 1800)，接着出奧爾良少女 (*Jungfrau von Orleans*, 1801) 及麥息那的新婦 (*Die Brant von Mes Sina*, 1803)，最後完成社會最完美的劇威廉退爾 (*Wilhelm Tell*, 1804)，席勒真正的最後所寫的是一個俄國歷史悲劇“*Demetrius*”，未完成而逝世。

歌德和席勒在德國的詩壇上的地位之高，後此是沒有人可比並的，但在浪漫主義運動的時代，還可以舉出幾位次要的人物來。

克令嘉 (*M. Klingler*, 1752—1831) 的作品固不多，但連「狂風暴雨時代」之名也由他那一七七五年所作的劇本狂風暴雨 (*Sturm und Drang*) 而起的，他便是這運動的急先鋒，其他

作品我們知名的是學生兄弟 (Die Zwillinge, 1776)。

克萊斯脫 (H. Kleist, 1777—1811) 的父親是普魯士的參謀中隊長所以他在一七九二年即入普魯士近衛步兵第一聯隊，一七九七年升少尉，一七九九年退伍，進弗蘭福大學研究哲學和物理學，因研究康德的哲學，人生觀上起了震蕩，同威林米納 (Wilhelmine von Zenge) 訂婚，僅二年即解約，一八〇二年開始寫悲劇羅伯基斯卡特 (Robert Guiskard)，未完成。後過放浪生活，終於自殺。他雖屬浪漫派，卻帶近代的寫實的傾向，是裝飾德國戲劇史的魁才，可以和歌德、席勒相頡頏，惜自知太晚，自期過大，致終身潦倒，他的主要的劇本為悲劇潘塞西利亞 (Penthesilea, 1808)，此劇劇情為純古典的，作風為浪漫的，描寫及用語又為純寫實的。騎士劇小卡特 (Das Käthchen von Heilbrunn, 1810)，碎缸 (Der zerbrochene Krug, 1811)，洪寶親王 (Prinz Friedrich von Heimbürg, 1821)，還寫了許多小說，是浪漫派中最偉大的作家。

格利帕齊 (F. Grillparzer, 1791—1892) 是奧大利戲曲家，少學法律，一八一三—一八五六年這期間都做官，初追浪漫派的足跡，後發揮古典底美，最初的劇作為遠祖妣 (Die Ahnfrau,

1817) 是運命悲劇，不脫浪漫派氣味。三部曲金羊皮 (Des Golde ne Vliess) (1. Der Gastfreund 2. Die Argonauten 3. Medea, 1822) 莎福 (Sappho, 1817) 及情海波浪 (Des Meeres und der Lilbe wellen, 1831) 都以古希臘傳說為題材；較近代的劇本為奧托卡王的得意及下場 (König Otto Karls Glück und Ende, 1825) 其他還有夢裏生涯 (Der Traum ein Leben) 悲哉說謊 (Weh dem der Lugt) 及妥勒特的猶太女子 (Die Judin von Toledo) 等。

挽救了德國劇的墮落，是近代寫實派戲劇運動的先鋒赫伯爾，有「伊卜生以前的伊卜生」之稱。

赫伯爾 (F. Hebel, 1813—1863) 是貧窮的磚瓦工人的兒子，十四歲時在教區長那兒當書記，一八三四年得保護人助，乃至漢堡，賴忠實的女友冷品 (Elise Lensing) 幫助，到各大學去聽講，一八四〇年出猶太 (Judith) 翌年出紀諾末那 (Geno Vena)，性格描寫極卓絕，既富熱情，而又有冷靜的反省力。一八〇三年得丹麥王的獎金而赴巴黎，翌年寫了市民悲劇馬利亞·馬格達琳 (Maria Magdalene)，這時期他和冷品所生的長子天亡，他悲哀甚。不久和女優英哈司 (Chv-

istine Enghaus) 結婚，他的貧困生活於此時告終，且其創作也進入了第二期，主要的作品爲“Dimant, 1847”、“Herodes und Marianne, 1848”、“Ein Trauerspiel in Sizilien, 1851”等劇，平靜而冷澀，到一八五〇年代，他的作品又進一步，描寫崇高優麗，這是他的第三期。有半克蘭基羅 (Michelangelo, 1852) 阿格尼斯柏塔 (Agnes Bernauer, 1852) 季革斯及其指環 (Gyges und Sein King 1853) 尼勃龍琪 (Die Niebelingen, 1857—1) 其他還有詩集和短篇小說，劇本最著名的是季革斯及其指環。

赫伯爾作劇多用散文，人以爲他不能詩，及詩劇尼勃龍琪出，人各驚異其詩才之高，他確是提倡散文劇的人，作品爲後來的伊卜生奉爲規範。

盧特威 (Otto Ludwig, 1813—1865) 初志在音樂，稍能作曲，後因病中輟，遂專從事文學，有悲劇二，頗有價值，一爲世襲林官 (Der Erbförster, 1640) 二爲馬卡巴人 (Die Makkabaer, 1852)，還作了許多劇，惜都未完成。

安辰格魯柏 (L. Angehruber, 1839—1889) 早喪父，家貧困，當過商店學徒，旅行劇團演員，

警察、書記等。一八七〇年四幕民衆劇啓泉喜斐德的牧師 (Der Pfarrer von Kirchfeld) 上演成功，一躍成名。翌年起完全從事文學生活，這作品爲教會的強調自由主義的民衆劇，可說是寫實主義的先驅的作品。他的劇作共有二十篇左右，最著名的爲畫十字者 (Die Kreuzels Chreiber, 1872) 僞普農人 (Der Meinelbauer, 1872) 雙自殺 (Der Doppelselbstmord, 1875)。

何爾茲 (Arns Holz, 1863—1930) 及許拉夫 (J. Schlaf, 1862) 是所謂「徹底的自然主義」(Konse Guenten Naturalismus) 者，兩人合作許多劇，有名的是塞力克的家庭 (Die Familie Selicke, 1890)。他們的文學的理論及革新的形式，影響到勃拉姆 (Otto Brahm)，一八八九年建設了「自由舞台」(Freie Bühne)，這小劇場運動使近代劇日趨隆盛，把霍甫德曼等新進大家一一推薦到世界劇壇上來。

霍甫德曼 (G. Hauptmann, 1862) 的哥哥是小說家，他自己也是劇作家兼小說家，初有志於雕塑，故入美術學校，跟富裕的嫂嫂的妹妹結婚，經濟得以獨立，他最初文學的試作是理想主義的東西，到一八八九年因何爾茲而知道了「徹底的自然主義」的理論，日出之前 (Vor Sonnenaufgang) 是其代表作。

naufgang) 許多同樣傾向的作品如和平祭 (Das Friedensfest, 1890) 織工 (Die Weber, 1892) 尤其後者是他的代表作，獨創以羣衆爲主人公，寫勞資兩階級的糾紛，及喜劇海狸之皮 (Der Biberpelz 1893) 等。一八九六年將自然主義的手法應用於史劇，作“Florian Geyer”，但當時的時勢需要新浪漫派或象徵派的東西，他便嘗試漢尼勒的昇天 (Hamelles Himmelfahrt, 1893) 沉鐘 (Die Versunkene Glocke, 1896) 可憐的亨利 (Der Arme Heinrich, 1902) 匹帕跳舞 (Und Pipa Tanzt, 1906) 及其他夢想的象徵的或兒童的劇本，另寫些自然派的作品如車夫亨瑟爾 (Fuhrmann Henschel, 1898) 士魯克和蕘 (Schluck und Jan, 1900) 紅鷄 (Der Rote Hahn, 1901) 浴塞本德 (Rase Berndt) 等。這時期又寫了一些寫實的或古典的傑作，如皮斯修夫斯的少婦 (Jungferne von Bischofsbery, 1911) 迦伯列希令的逃走 (Gabriel Schilling Flucht, 1912) 奧特塞之弓 (Der Bogon des Odysseus, 1914) 白人的救主 (Der Weiss Herland, 1919) 等，他一共寫了幾十個劇本，在自然主義的印象主義的作劇術支配着德國舞台這時期，最明確的代表者便是他。

蘇德曼 (H. Sudermann, 1875—) 和霍甫德曼 同為自然主義戲曲界的泰斗，幼年因家境貧寒，生活勞苦，十八歲始往柏林大學習哲學和語言學，卒業後當新聞記者，先以小說出名，後努力劇作，一八八九年名譽 (*Die Ehre*) 一劇出，更名噪於時，便成為德國偉大的劇作家之一了。一八九〇年出蘇東的結局 (*Sodoms Ende*)，一八九三年出故鄉 (*Heimat*)，一八九五年出暗中幸福 (*Das Glück im Winkel*) 等，共寫了近二十個劇本，其中有七個是獨幕劇，以上所舉為其名作，他的詩才不及霍甫德曼，但結構技巧優於霍甫德曼，所寫人物雖不是典型的，卻都是實際社會中可以認得清楚的人，思想上受尼采、叔本華的影響，而劇中喜歡研究社會問題及婦女問題，因他具有近代觀念。

以上兩人之外，名劇作家還有很多，在此只舉較偉大的，如從自然派過渡到象徵派之間的作者顯尼茲勞；純然屬象徵派的霍夫曼斯塔爾；新古典派的史密德朋；印象派的蘇爾茲；從自然派到表現派的衛德欽特，及表現派諸人。

顯尼茲勞 (A. Schnitzler, 1862—1931) 生於奧國的醫師之家，初業醫，後從事文學，所作劇

本有名的爲安那托爾 (Anatol) 可憐的姑娘 (Sarras Madel) 戀愛三昧 (Liebeleien) 循環 (Reigen) 綠鸚鵡 (Der Grüne Kakadu) 伯特麗的面帕 (Der Schleier der Beatrice) 寂寞之道 (Der Cinnamon Weg) 席國 (Das Weiße Land) 青年梅達杜司 (Der Junge Medardus) 卡沙拿法 (Cassanova) 最後之假面 (Die Letzen Masken) 等。他的作品特色，是有濃厚的地方色彩，趣味輕鬆，一般人都能鑑賞，又不流於粗俗，他雖屬於新浪漫主義派，但已把此派的藝術開始向寫實方面去，所以也有人把他的前作品放在自然派裏。

霍夫曼斯塔爾 (Hugo von Hofmannsthal, 1874—1929) 生於維也納，爲奧國大詩人，初學法律，不久即棄而從事文學，十八歲時已匿名發表抒情的戲曲，試作“Gestern”，世人對此作甚表驚異，是所謂德意志新浪漫派的驍將，努力以音樂的美辭麗句和豐富的比喻象徵再現微妙的氣氛情調，因爲他的感受性強，造語才能高，不過他的劇作以表情概其敘事，缺乏鬭爭的力，只充溢着抒情的美，名作有戀人和死 (Der Tor und der Tod, 1893) 愛勒克托 (Elektra, 1903) 等。
史密德朋 (W. Schmidtbouri, 1876—) 是所謂情熱劇 (Draman der Leidenschaft)

的作家，欲挽頹風，力追古人，過於彫琢，致失自然，名作有失去之子 (Der Verlorene Sohn, 1912) 被佔領者之域 (Die Stadt der Besessenen, 1915) 被打者 (Der Geschlagene, 1921) 等。

蘇爾茲 (Wilhelm von Schlz, 1874—) 將其印象所得，依其特種的幻想力，使之成爲過去和眼前生活中的返照，名作有君士坦士的猶太人 (Der Jude von Konstanz, 1905) 寫人因畏生而願赴死。麥洛厄 (Meroe, 1906) 寫一女人願毒夫殺身以赦死。他那表明對戲劇之主張的書 戲劇論 (Gedanken zum Drama, 1905, 續篇 1915) 是一部重要的論著，後來的傾向稍變，試作浪漫的作品。

衛德欽特 (H. Wedekind, 1864—1918) 處在自然主義全盛的時代，但不受影響，自己走着獨自的路，他認人生一切的根本的原動力是性的衝動，人在這威力之前，顯得完全無力，這思想是他的藝術的基調。劇本的選材和立意合乎自然派，他的最有名的作品 春之覺醒 (Frühlingser Mochen, 1891) 描寫病態青年的心理，這劇本現在還是值得注意的，在地靈 (Erdgeist, 1895) 及潘達拉的箱子 (Buchse der Pandora, 1903) 兩劇裏，描寫以肉體美引誘男性的惡魔似的女

性。當時不僅被禁止上演，且禁止出版。其他名作有開將侯爵 (Der Marguis von Keith, 1900) 音樂 (Musik, 1909) 海拉克勒 (Herakles, 1918) 等，除此外，還有許多論文和小說。

現在要說到表現主義 (Expressionism)，表演派在戲曲上發揮了特色，有兩種特殊的名稱：一是所謂「自己告白劇」(Ich drama)，就是要深入薄暗的靈魂的深處，探索自己，告白自己，劇辭即為夢中無意識的叫出來的囁語。一是所謂「叫喚劇」(Schrei drama)，這和前者沒有什麼大異，意思是靈魂的直接表現，常感着詞調的困難，於是不得不用叫喊代之，這便是心靈的叫喚，這便是生命的歡喜，靈魂的原始語。在此可舉幾位代表的作家來敘述。

凱石 (G. Kaiser, 1878—) 是表現主義的劇作家，也可說是未來主義的劇家，他的作品很多，題材也是多方面的，對提示敵對資本主義的意德沃羅幾和資本主義之特性的形式的結合，十分足觀。他的三部曲中便顯示了這兩重性。一部珊瑚 (Die Karolle 1918) 和兩部瓦斯 (Gas, 1918—20)，尤其後二部，不止一氣聯貫，且是由同一家表示三個時代的三個主人公所結成的。登場人物一概沒有名字，只用大富豪、工人、白衣紳士、黑衣紳士等名稱；用語和語法有極端力學性的

印記，言語的律動（Phythmus）令人聯想到機械的齒輪的運動，和水車葉的迴轉。其他的名作有卡萊的市民（Cdie Burger von Calais, 1911）自清晨到夜半（Von Morgen bis Mitternacht, 1918）寫朝露似的人生不足以敷幸福的探求。被救的阿爾契巴德（Der Gerettete Alkibiades, 1920）寫蘇格拉底的視死如歸。並行（Nebeneinander, 1923）寫芸芸衆生不相聯續的真相，其他作品還很多，從略。

托勒（Ernst Toller, 1893）是實行革命者，曾因政治關係坐過五年獄，他對於民衆解放，無產階級的運命，近代機械文明悲痛的反逆，人間性還原的渴望，在熱情托勒的作品中有強烈的共鳴，重要的作品有轉變（Die Wandlung 1911—1918 獄中）機械破壞者（Maschinenstürmer, 1920—1921）等。

哈森克勒弗（W. Hasenclever, 1890—）除抒情詩集二卷外，寫了許多戲曲，使他馳名的是兒子（Der Sohn, 1914）一劇，其他名作有安蒂哥尼（Antigone, 1917）人類（Die Menschen, 1918）彼方（Jenseits, 1920）哥布塞克（Gobsek, 1922）等，打倒現狀努力新建設的

戲劇。

其他如溫魯 (E. V. Umluh, 1835—) 也是這派的名作家。

八 斯干的納維亞

歐洲各大國脫離了拉丁語統治，各以自己的國語建立國民文學的時候，斯干的納維亞半島還是未脫去拉丁語的支配，自從古代的薩加（*Saga*）——老伊達、新伊達，即冰島所存的薩加——以後數世紀，還沒有像著作薩加那樣的人出現，能用本國語著作，即有名的瑞典哲學家斯威頓堡（*Emmanuel Swedenborg, 1638—1772*）等所著的書，還都是用拉丁文寫的。同時，這半島上人的天才和創造力，在新國語未完成之前，倒著實在薩加上顯示過，只是後四百年間在文學上沒有產生什麼偉大的作品罷了。

在歷史上有聯絡的斯干的納維亞半島的丹麥、挪威、瑞典三國，首先樹立國民文學的還是丹麥，因為在十九世紀以前，丹麥和挪威還是合為一國的，當時丹麥是統治國，半島的教育和文化中心地是哥本哈根（*Copenhagen*），挪威的學者也都聚集於該地，丹麥的文學建立，這些挪威人實

出了很多力量。這裏我的敘述，依然就丹麥、瑞典、挪威三者的順序：

何爾堡 (Ludvig Holberg, 1684—1754) 是丹麥新文學的開拓者，也是喜劇的鼻祖。他是生於卑爾根 (Bergen) 的挪威人，一七〇二年進哥本哈根大學。十八世紀前的丹麥文學只有小調和讚歌，不止無傑出的文學作品，甚至連言語都沒有確立。何爾堡幾次旅行歐洲各國，他用丹麥語著歷史、法律、政治、科學諸書外，寫了形式完備材料豐富的詩歌、小說、戲劇，他的幽默小說彼特巴爾 (Peter Paars) 是丹麥第一古典作品。劇本也有三十六篇，促成國民劇場的設立，他長於處理市民公務員，描寫性格甚巧妙，以法國的莫利哀爲師，故有「丹麥的莫利哀」之譽。在哥本哈根大學任形而上學、修辭學、歷史等教授，以介紹丹麥的鄉村思想和歐洲文壇作更親密的接觸爲己任。一七四七年依功授男爵，在劇本上說，他是介紹農民進劇本的人，他的農民劇山上的耶班 (Jeppe of the Hill) 和伊拉司麥斯·蒙太納斯 (Erasmus Montanus) 逼真幽默，的是佳作。

愛瓦爾德 (J. Ewald, 1743—1780) 的父親是教師。他十一歲進學校，屢次逃學，終在軍隊當下士，後歸故鄉爲神學士，以古代神話作詩，爲開後來傳奇派的先驅者，生涯悲慘，僅活三十七歲。他

的劇作並不少，最好的是他的散文的悲劇 *Rolf Krage* 及詩劇波爾台之死 (*Balders' Death*)。

奧倫士拉格 (*A. Ohlenschläger, 1779—1850*) 的父親是德國人，但他生在哥本哈根，可說是丹麥浪漫運動的領袖，被國人一致承認爲丹麥的第一個詩人，有人譽之爲「斯干的納維亞的詩王」。他的一切作品有感傷的抒情的成分，但驅逐十八世紀一般的趣味，將古代北歐的題材引入文學，建立了國民文學的基礎。作劇方面，他從德國的歌德和席勒那兒獲得了靈感，但不模倣他們的風格和內容，取材於本國的古代傳說寫成許多浪漫的劇本和小說。一八〇五年作劇本阿拉亭 (*Aladdin*)，這是歐洲文學傑作之一，在德國住時拜訪過歌德及其他文人，那時（一八〇九年）他寫成了他的傑作悲劇哈覺伯爵 (*Hakon Jarl*) 及珂勒琪奧 (*Corregio*)，以後還寫了很多，如「Stärkoder」(1812) 「Varingarna Miljagard」(1827) 「Tordenskjold」(1834) 「Sokrates」(1836) 「Dina」(1842) 等。他的精神一半是古典的，一半是愛國的，作品都極富詩意，予本國國語以一種清新的雅趣，更予以前此未有的悲劇的高貴性。

彼德海勃 (*Peter Heiberg, 1758—1841*) 寫了許多喜劇，著名的是航行向中國者 (*The Vo-*

Yager to China) 他因爲思想及劇詞過激，一七九九年被放逐而去巴黎。

在十九世紀出了很多劇作家。童話之王安徒生(Hans Christian Anderson, 1805—1875)也作劇，他的第一個劇本是諷刺武俠的濫調，以後接著寫了許多童話劇、喜劇和浪漫劇，在當時都相當成功，不過他的名被童話掩蔽了。

小說家英格曼(B. S. Ingemann, 1789—1862)除寫詩歌、童話、小說之外，也作劇，一八一五年所作的‘Masaniello’，‘Blanca’，兩齣劇本，大受民衆歡迎。

約翰海勃(John Heiberg, 1791—1860)是彼得海勃之子，既是劇詩人，又是文學史家哲學家，將黑格爾的哲學移入丹麥，一八一九年至一八二二年在巴黎研究法國戲劇，尤其尊重 *Vari de villo* (短歌劇)，寫附帶音樂的日常生活的喜劇。一八三〇年至一八三六年任陸軍大學之美學教授，一八四九年至一八五六年任王五劇場監督，一八二六年所作論爲劇詩之一種的短歌劇 (Om Vaudevillens Som Dramatisk Digtank) 一文，是蒲蘭兌斯以前支配文壇的藝術原理，他非難浪漫派的無形式的批評，而建立系統的批評，作品有妖怪的山 (Elverhøi, 1828—) 烏拉跳

舞去了(Ulla Skal Pa'Pal, 1839)等有愉快的幽默和詩人歡喜的人物死後的靈魂(A Soul after Death)一劇諷刺當時的好尚，頗有阿里士吐芬的風格。所用題材有童話、傳說和時尚的生活，很多成功之作。

德拉哈曼(H. Drachmann, 1846—1908)最初是海洋作家，一八七七年以越過國境(Døreyre fra Grønson)得獎，因以完全變為文人，作品是多方面的，詩、小說、戲劇都寫，有六十多篇，長於描寫海洋風景，和水手漁夫等人物，想像極豐富，自傳小說聖火(Den Hellige Ild, 1899)多空想的成分，他最初是革命的急進的文學者，後變為國民的保守的。一八八五年所寫戲曲“Det Var Engang” (Is War Fimmal)在舞台上極獲成功。

威特(Gustav Wied, 1858—1914)最初帶着幾分自然主義的陰影，後完全變成何爾堡所遺留的傳統底喜劇之繼承者，三十多篇小說戲劇都是這樣。他的談諧質樸而親切，最能代表那人數最多的中產階級，他把一些傻傢伙放在舞台上，使他們儘鬧笑話，尤其刻毒地挖苦那世俗的假客氣，作品以四部喜劇、弱性、二二為五等為最有名，小說以家庭和吃葡萄的父親們為著。

葆格希德羅姆 (Hjalmar Bergström, 1868—1914) 是近代問題劇 (Problem plays) 作家，所作講兩性問題的卡倫波奈門 (Uaren Borneman) 和講資本和勞動交戰綫上一個戀愛故事的林格阿爾特公司 (Lynggaard and Company) 很有名。

安瑪嘉德夫人 (Mme Emma Gad, 1852) 是現代多才多藝的女作家，寫詩歌、戲劇、政治論文，一篇喜劇金雀 (The Gold Bird) 極有名。

挪威跟丹麥是分不開的，到十九世紀中葉在政治上始分離，文學上才建樹獨立運動，從這時期起，開始有它自己的文學，直到近代劇鼻祖伊卜生出，挪威文學踏上了光明燦爛的路。在伊卜生之前，也就是說挪威文學的先驅者，則是兩位詩人魏格蘭和魏爾赫文，前者是雄勁善辯的革命者；後者是穩健明晰的運動者。

因為伊卜生和般生是挪威人，所以戲劇在挪威算是最有異彩的東西。

伊卜生 (Henrik Ibsen, 1828—1906) 的父親是世建 (Skien) 小海港的小商人，當他八歲的時候家中破產，他的家系統混着德意志、丹麥、蘇格蘭的血，他幼小時身體羸弱，但極勤奮，一

八四二年到一八五〇年之間都在一個藥鋪裏當學徒，這時期爲作詩的熱情所驅使，嘗試着作史劇卡忒麗娜（*Catilina*, 1850），未獲成功，本來在業餘已作入大學的準備，這時更決心到首府克羅斯卻尼亞（*Christiania*）去進大學用功，但這時認識了般生，法國革命的影響，各地方的自由平等主義和共和主義都抬頭，他接受了此種感動，苦心要去求到社會問題的解決，故對於求學又起變心，寫成勇士之墓（*Kiaempe Høien*），遂爲文壇認識，一八五一年冬，被勃根（*Bergen*）新建的國家戲院聘爲「劇院詩人」（*Theater poet*），寫了五篇浪漫的劇本，一八五七年復到首府，任挪威國民劇場的導演，翌年發表海格倫特的戰士們（*Hærmændene paa Helgeland*），接着於一八六二年出戀愛喜劇（*Kærlighedens Komædie*），聲譽雀起，被公認爲前此未有之大戲劇家了。一八六四年寫了仇侶之王（*Kongs-Erneerne*），因爲新思想不爲社會所容，致劇場破產，負債日增，遂憤然攜妻子離國至意大利，客居於羅馬郊外，而寫了白朗特（*Brand*, 1865），並寫彼爾京德（*Peer Gynt*, 1867）批判祖國的文化。一八六八年移住德國而下居於特萊斯丁，製作青年黨（*De Unges Forbund*, 1869）及皇帝和加利利人（*Kæiser of Galilæer*, 1873），文名更高，

一八七四年夏天歸訪祖國，旋又返特萊斯丁。一八七七年作成社會棟樑 (Funderes Østter)，翌年移住羅馬，一八七九年僑居家庭 (Et Dukkehjem) 一出，便成爲世界的大戲曲家，接着發表許多傑作如翠鬼 (Gengangere, 1881) 國民公敵 (En Folketjende, 1882) 野鴨 (Vildanden, 1884) 羅士馬莊 (Rosmersholm, 1886) 海上夫人 (Efter fra Havet, 1888) 海姐傳 (Hedda Gabler, 1890) 等。他那舞台的技巧和革命的思想，漸次壓倒世界劇壇，在一八九一年終了二十八年間在國外流浪的生涯，被祖國當作大作家迎回國去，後此更寫了建築師 (Bygmester Solness, 1892) 小約爾夫 (Little Eyolf, 1894) 約翰加勃利僕克曼 (John Gabriel Borkman, 1896) 及最後一作我們死人再醒時 (Naar Vie Dode Vaagner, 1899) 創作生涯，於此終結，七年之後以七十八歲的高齡逝世。其子西哥特 (Sigurd Ibsen, 1859—) 也是政治家兼著作家，一八九二年和般生的女兒結婚。伊卜生的創作史普通都分三期，第一期終於一八七七年的社會棟樑，這時期的重要作品是三部用詩寫的歷史劇——述一個人未能將日常機械生活和心靈生活調整好的白朗德。述反對基督教故事的皇帝和加利利人及描寫一沒有忠、信、恆、毅者心裏的戰鬥的彼

爾京德。以及敘述政治原理、自由思想和社會的不公平之青年黨，據說此劇初次上演時，贊成和反對兩派觀衆的叫囂情形和露俄的歐那尼上演時同樣，混亂的結果，還引起當局的干涉。社會棟樑是他第一個傳遍全歐的劇本，顯示給我們一個金玉其外敗絮其中的社會。伊卜生從這劇脫離了浪漫主義和法國劇的機械技巧的束縛。進入第二期寫些攻擊社會的劇本，技巧更圓熟，思想更正確，這一期的重要作品如傀儡家庭、羣鬼、國民公敵。第三期則偏重於精神方面的，大部分是象徵劇，如建築師、我們死人再醒時等。在作劇技術上有一點值得我們注意的，他直接追蹤蘇福客儂的法和阿里士多德的原理，復活了「三一一致律」的運用，自第一期作品後放棄詩改用散文寫。他終生主張個人的自由，爲打破挪威甚至世界的習俗而戰鬥，勃蘭兌斯分他作品所表現的問題爲四類：

(一) 宗教問題 相信宗教之力是自然的和相信宗教之力是超自然的問題。

(二) 新舊思想 關於過去和未來，老年和少年，舊對新的問題。

(三) 社會階級思想 關於高下，貧富，勢力有無的問題。

(四)兩性問題 男女兩性相互間的社會關係，尤其關於解決婦女經濟道德及知識的問題。

正如白琳嘉所說：「在整部戲劇史裏，像伊卜生那樣的人簡直沒有幾個，他的一生精力完完全全努力於戲劇，他的苦口良藥的貢獻，將舞台轉了一個完全不同的方向。」

般生 (B. Bjornson, 1832—1910) 實是挪威第一位戲劇家，和伊卜生是同學，在這方面的成就不及伊卜生之偉大，故我的敘述反放在伊卜生後。他的父親是僻村的牧師，一八五二年畢業於大學，由記者生活開始，文才成熟較遲，初作詩，覺不夠發揮自己的天才，轉而寫劇評，還覺得這兩事都不夠發洩懷抱，於是創作劇本，第一篇短劇名「Valborg」，在排練中，自己發覺有未妥處，自動收回，有自我批評的嚴格精神。後以寫小說而成大名，但寫劇本的天才也同時流露，他正式發表劇本是一八一六年開始，都是歷史劇，如私生兒辛八 (Sigurd Stenbe) 和斯佛萊王 (Kong Sverre) 等。一八五七年任勃根劇院監理，一八六五年到一八六七年任首府的劇院監理，他的第一本名喜劇新結婚的一對 (The Newly Married, 1865) 出來，便開始了他的社會劇本，他的

最著名而且最成功的劇本是新聞記者 (Redakoren, 1874) 和破產者 (En Pallit, 1875) 由此二劇爲戲曲家之名得和伊卜生並稱。一八七九年接連發表兩篇反對舊社會組織和舊宗教的劇本，就是雷奧拿達 (Leonarde) 和新制度 (Det Ny System)，因稍激烈，受人反對，致不能在本國久住，被迫往外國，一八八三年作挑戰的手套 (En Handske)，不能上演，第一次是在挪威境外演出。最後所寫的兩個劇本是一八八三年的勢力圈外 (Beyond our Powers) 和一九〇五年的當葡萄花開時 (When the New Wine Blooms)。他的劇本原富有人情味，但後來喜劇的成分漸多，恰和伊卜生的陰鬱成對照。他認爲戲劇應該用本國題材，對話須簡而有力，絕對摒棄冗長的獨白，共著有二十多個劇本，伊卜生還是受了他的影響，他的多方面的活動，都站在國民的民族的立場，不只是個文學家，而是國民文化的指導者，一九〇三年得諾貝爾獎金，世界的聲譽則不及伊卜生。

接下，說瑞典，這裏僅舉一人以概其一切。

斯脫靈堡 (August Strindberg, 1849—1912) 生在一窮苦的家庭裏，父親是小商人，母親

是下婢出身。幼時貧病交加，出了高等學校，進烏普沙拉大學 (Uppsala University) 研究自然科學，因須爲生活奮鬥，中途輟學，做過小學教師、醫師、演員、圖書館員，一無成就，自一八七〇年起爲劇作家而出現。他的性格是神經質的狂熱的，家庭生活不幸，二十、四十、五十歲三次結婚離婚，終使他
不幸，所以成爲深刻的人性觀察者，婦女嫌惡者，職業和生活上如此多變，思想上也一樣，由基督徒變爲無神論者，又變爲社會主義者，最後又是唯心論者。在戲劇方面，自一八七二年出他的散文史劇奧拉夫 (Master Olof) 起，爲劇作家的聲譽頓高，而也爲瑞典文學開一新紀元。他的戲曲很多，茲爲便利計，借用余心先生在歐洲近代戲劇中所列者：

(1) 小戲曲時代——二十歲至四十歲時（一八七〇年前後至一八九〇年前後）。

(一) 習作：赫邁奧尼 (Hermione) 被擯棄者 (The Outway) 奧拉夫等。

(二) 浪漫主義的祕密組合 (The Secret of the Guild) 騎士倍孤德之妻 (Sir Bengt's

Lady) 幸運彼爾的飄泊 (The Wanderings of Lucky Per)。

(三) 自然主義的父親 (The Father) 黨人 (Comrades) 等。

(四) 獨幕劇 (第一部) 朱藤葉姑娘 (Miss Juliet) 債主 (Creditors) 巴利亞 (Pariah) 熱風 (Samun) 強者 (The Strongest) (第二部) 連環 (The Link) 戲火 (Playing with Fire) 面對着死 (Facing Death) 最初之警 (The First Warning) 借和貸 (Debit and Credit) 母親的愛 (Mother's Love)

(2) 大戲曲時代——五六十歲時 (一九〇〇至一九一〇年前後)

(五) 三部曲 達馬士革 (To Damascus)

(六) 醜劇 (There are Crimes and Crimes) 死的舞蹈 (The Dance of Death)

(七) 基督教祭典劇 聖誕節 (Christmas) 復活節 (Easter) 仲夏節 (Mid-Summer)

(八) 新嫁娘 (The Crown Bride) 白雁 (Swan White) 夢之曲 (The Dream Play)

(九) 小劇場的戲曲 雷雨 (Storm) 燒痕 (The Burned Lot) 幽靈曲 (The Spook

Sonata) 畢利加 (The Pelican)

(十) 韻文戲曲 阿薄·加斯姆的拖鞋 (The Slippers of Abu Casem) 等。

他於一九〇七年設立了多年所期望的小劇場，但因經濟困難，僅維持三年。這影響卻很大，他不止戲曲寫得好，小說也寫得好，一八七三年，發表小說紅屋（The Red Room）就成爲自然主義底表現之先驅者。一八八三年到法國去，翌年出短篇小說集結婚（Married），而挪揄伊卜生，引起訴訟，歸國。一八八六年出下女之子等於他的自敘傳，接着出癡人的懺悔，也是自敘小說。進入一八九七年出地獄，一九〇四年出哥德式的房子。

九 葡萄牙、荷蘭、比利時

葡萄牙 (Portugal) 的戲劇原應歸入西班牙一章敘述，旋因牠和荷蘭 (Holand)、比利時 (Belgium) 同爲小國，作者和作品都不很多，爲便利計，也就將牠們併爲一章了。

雖說葡萄牙和西班牙緊接着，文學的發展卻比西班牙遲得多，因爲牠在一五八〇年至一六四一年這一段期間都還在西班牙統治之一，以自己獨立的語文創造文學的期間也不能不遲了。譬如說第一位葡萄牙劇作家維辛提，他的作品也還以西班牙文寫的爲多。

維辛提 (Gil Vicente, 1470—1540) 原是葡萄牙的戲曲家和國民劇的創始者，但因他作劇是用葡語西語寫的。全作品中有十種是用西班牙文寫，一五〇六年他的作品在王宮前上演，一躍成名，共寫了四十四個劇本，起初模倣西班牙的安西那，後致力獨創，觀察銳敏，諷刺辛辣，抒情味濃，動作豐富，是他的劇本的特徵。著作可分三期：第一期（一五〇二—一〇八）多寫宗教劇，第二期

(一五〇九—一五)受文藝復興與精神的影響而表現異教主義，在其宗教劇上可看到新的社會批判。第三期(一五一六—一六)正是發揮他的真價值的時代，產生“*Barcas*”、“*Inês Pereira*”，*Juiz da Beira*”、“*Oleigo da Beira*”等傑作，尤其是三部曲船 (*Barcas*) 使他獲得哲學家的光榮，後來西班牙及葡萄牙的各大作家都受他的影響。

米蘭達(*Sã de Miranda*, 1485—1558)學於里斯本大學，後來也就暫在該校教法律。年青時期以寫詩為主(前已提及)，一五二一年經西班牙遊意大利，一五二六年歸國上演了異邦人(*Os Estrangeiros*)一劇，和維辛提同是將文藝復興精神首先移入葡萄牙的功臣。

在此只能舉出以上兩位來，由此，就說荷蘭的戲劇。

荷蘭在文學上佔不了重要的地位，並不是荷蘭人的低能，而是他們將精力放在藝術上了，尤其繪畫的豐富是使人驚異的！這文學不盛的原因，也許是因爲荷蘭的文字未十分發達所致。十六世紀中，荷蘭因宗教改革的影響，曾產生一大批辯論的文章，只是都用拉丁文寫的，那時也有一些模倣羅馬詩家的詩人。在當時不用荷蘭文而用拉丁文寫作的有兩位偉大的人物：一是人文主義

者伊拉斯姆；一是近代哲學建立者之一的斯賓諾莎。

現在，我們進而看比利時。比利時從一八三九年和荷蘭分離，自成一國，反對荷蘭風的一切東西；文字則用法文和法萊米文（Flemish）為宗而排斥荷蘭文，因之比利時文學的成就較荷蘭為偉大，在國際文壇上占得極高的地位的也有詩人范爾哈倫和詩人兼劇作家梅特靈克。

梅特靈克（M. Maurice Maeterlinck, 1862—）生於東部法蘭特（Flander）的一小都會根德（Gand），初入聖德堡大學學法律，一八八六年業律師，復去故國至巴黎，和當時法國德卡壇派及象徵詩人們交結，尤其受李耳阿當姆（Adam, 1838—1889）的象徵主義的感化，一八九六年以來專從事著作，最初發表一文名無辜的屠殺（Le Massacre des Innocentes），已表現他底運命觀的神祕主義。他以為現存的世界不過是不可見的世界的假面，我們的行為、思想、感情也不過是外觀，在無意識，不可知之中才有着真的現實，也就是說在朦朧的潛意識的世界才是人生的真意義所存的部分，最高絕對的生命是存於看不見的神祕境中，這種神祕境不能由我們的五官感知，但和我們靈的生活密結，不能用言語和思想的力處理它，只能由沉默使和靈界交通，人類

之眞的心靈是在沉默之際表現出來，死便是沉默之最大者。所以他作神祕的象徵劇爲現代劇開拓一新途徑，他爲暗示不能在外界動作上表現的神祕的世界起見，改變從來以「動作」(Action)爲主的劇藝，獨創了所謂「靜劇」(Static drama)，有少言語，少動作，而由「情調」(Mood)構成，不在於使人看，而在於使人感的特徵。表現超乎世界以外的世界，以死、愛、心靈、恐懼等脫離肉體的東西爲材料，沒有一般戲劇的結構、頂點或意志的鬭爭和動作的進展，所以有人評他爲伊卜生以上的演劇改革者。一八九〇年發表了瑪蘭納公主 (La Princesse Maleine)，便一躍而爲名劇作家，得「比利時莎士比亞」之稱；同年又發表了闖入者 (L'Intruse) 和羣盲 (Les Aveugles) 等，這些作品都帶有神祕和憂鬱的色調，使人感受到人生悲慘的運命。接着發表了許多劇本，如七公主 (Les Sept Princesses, 1891) 佩萊亞和梅麗桑 (Pelléas et Melisande, 1892) 阿蘭亭 和波里米 (Alladine et Polinide, 1894) 丁泰琪之死 (La Mort de Tintagille, 1894) 室內 (Intérieur, 1894) 阿格拉維奴和舍里塞脫 (Agala Vaine et Selysette, 1896) 青鳥 (L'Oiseau Bleu, 1901；十餘年後又出續篇求婚) 媞娜梵娜 (Monna Vanna, 1902) 馬格達琳

Marie Magdelino) 等在世界劇壇獲得了不可動搖的地位，一九一一年得諾貝爾獎金。其他作品有名的，論文爲智慧和運命 (La Sagesse et la Destinée, 1898) 蜜蜂的生活 (La Vie des Abeilles, 1901) 貧者之寶 (La Trésor de Humbls, 1896) 被埋之室 (Le Temple Enseveli) 花的智慧 (L'entelligence des Fleurs) 及詩集等。

十 俄羅斯（蘇聯）

蘇聯戲劇得自寫實主義的先驅者葛利波耶杜夫說起，俄國真正的戲劇，可以說由他起，超過了前人的成就，且開始了後來的新境地。

葛利波耶杜夫 (Gribovodor, 1793—1829) 生於莫斯科古舊的貴族之家，聰穎勤勉，愛好音樂，十五歲便進大學，因為其中有一位教授對戲劇熱心研究，校內因之常演劇，這給於他的影響很大，當時他熱心研究希臘劇，因之「三一一致律」在他的劇上也遵守着。十七歲即卒業，除了法律、文學、數學這些專攻科目外，還學得五種歐洲言語，旋在軍隊服務，把法國喜劇年輕的夫婦譯出上演，一八一六年辭去軍職，進文學界，和好友卡米寧合作以嘲笑感傷主義為主題的喜劇大學生，翌年供職於外交部，不久因某項決鬪事件，被謗為波斯公使館隨員。到一八二九年這十三年間，在東方生活。一八二八年和一公爵之女尼娜結婚，她還不到十六歲，後來留下她而獨回德黑蘭 (Tehé-

任全權大使，適遇民衆暴動，襲擊俄使館，俄人被虐殺三十七人，他爲其中之一，後俄國政府爲他舉行隆重葬儀，葬於特弗里斯寺院。生前寫過一以高加索民間傳說爲題材的悲劇喬治亞之夜，未完稿。他的傑作只有一部，卽是一八二五年休假回莫斯科後寫成，旋偶然被友人發現了原稿的聰明誤（*Gore of time*），或譯智慧的悲哀，便使他的名永垂不朽，自然他在這前後也曾寫了少許喜劇及詩作，他的價值卻在這部作品上，好似神曲之於但丁，童吉訶德之於西萬提斯，他的天才，他的力量，全貫注於這聰明誤之上了。文豪龔察諾夫曾評這作品說：「葛利波耶杜夫的喜劇是出現在一八二四年，比普希金的奧尼微（韻文小說歐格尼奧尼微中之主人公）和雷芒托夫的白曹林（小說當代英雄中之主人公）還要來得早，但後來出現的這兩種不朽的典型，卻不能使他滅亡，戈戈里的時代，它也可以安然的通過，它大概將來還不會失掉他的生命力罷。」這劇本的構成並不複雜，這劇本是嘲笑十九世紀初的莫斯科社會界，以及把這時代的特殊形相加以普通化，諷刺虛偽、阿諛、傲慢、誹謗、貪慾、惡味、懶惰等永遠不變的人情共通的缺點和弱點。

雷芒托夫（Lermontov, 1814—1841）生於莫斯科，初從家庭教師學英語，後入大學，一八三

二年和教授們爭論而退學，十八歲時進聖彼得堡的近衛士官學校，二年後在近衛聯隊工作，這期間開始作詩，終成名詩人，小說當代英雄亦為名作，他除這些外，也試作劇本，他的假面的跳舞，因為把各個人物性格寫得非常強悍，那主人公亞爾倍寧是一個對一切表示失望、否定全部人生、而不知把自己的力量用到何處去的人，更因劇中沒有加上勸善懲惡的主旨，致被禁止上演，就是大詩人普希金也寫過保利哥都諾夫（Bole's Godunov），勇敢的模仿莎士比亞，用浪漫的手法處理他們的人物，同時有真實的敘述，他認為「情景自然和對話自然，是產生真正悲劇的主要原則」，只是戲劇並非是他們的專長，他們的精力之全部是化在其他上面，像這樣的作品，在此從略，僅擬選出戈里、奧斯托洛夫斯基、屠格涅夫、托爾斯泰、亞萊克舍托爾斯泰、契訶夫、柯皮林、安特列夫、高爾基這九位大名鼎鼎的人來依次敘述。

戈戈里（N. V. Gogol, 1809—1852）是劇作家、舞台監督兼演員的華希里之子，父親的文學的才能遺傳給他，生活環境是畫一般有自然美的小俄羅斯，那兒豐富的民間傳說和民謠都成為產生他的基礎，十二歲進中學，成績不甚好，被同學們認為既懶惰，又不守規則的人，可是和許多

同學共同購讀雜誌上發表的詩，同時對繪畫和戲劇熱愛，尤其對戲劇，飾演老頭兒，朋輩都認他有非凡的才能。十五歲喪父，學校卒業，一八二八年冬抱着敘事詩漢斯求里爾漢登草稿到彼得堡，出版後爲批評家譏評，因此把該書焚了，旋到外國旅行，不久即返，在某官廳找到了位置。他開始寫作戲劇是在一八三三年左右，因爲他自覺作爲諷刺家的天資早就在喜劇世界裏感到強烈的吸引力，於是着手寫烏拉齊米爾三等勳章的初稿，只是構想過於宏大，難於收拾統一，到未完成即拋棄；同時由好友普希金那裏取得題材，寫結婚及欽差大臣，後者是他的傑作，而且是俄國甚至世界劇壇的名作，情節並不複雜，全篇充滿着機智和諧謔，令人笑出眼淚來，各人物的性格被真誠而自然地表現出來，在近代劇中可說沒有能出其右的，此劇不止暴露某一國家在某一時代的不健全的行政政治狀態的醜惡，或嘲笑空虛而無意義的現代社會的缺陷而已，進一步要和橫梗在這一切當中的禍根——惡魔相關爭，當時幾乎遭禁演，因得尼古拉帝的庇護，才能於一八三六年開始上演（一八三四作），戈戈里的長處是能心理底社會底的給予以深刻的諷刺，在文學上開了附與以社會底支配力之先例，充滿着博大的人間愛，而真誠地暴露社會的罪惡，並宣揚正義觀念，他的

成就在小說上更大，此處不贅及。

戈戈里是鞏固了俄國文學基礎的人，尤其是他的寫實主義的客觀描寫，誘導出俄國文學後日的偉大，可是近代俄國國民劇的剋始者卻是奧斯托洛夫斯基，因他是對頑固保守的戲劇界注入新鮮的空氣，指導並提倡客觀的趣味，養成理解新時代的演員。一生寫了幾十個劇本，充實了俄國劇場的劇目。

奧斯托洛夫斯基 (A. Ostrovsky, 1823—1886) 生於莫斯科的陋巷中訟師之家，他從幼年起就能在一切機微上去深刻理解那些代表俄國舊時代的特殊階級。中學畢業後，在大學法科僅二年，跟一教授衝突而退學，在法院過低級公務員的枯燥生活，接近些下級官吏，這與後來的劇作大有關係，這時候起，對演劇已有熱愛，一八四六年開始發表處女作家家庭幸福小景，並着手寫破產者 (The Bankrupt)，後改題為自家好算賬，由這兩喜劇一躍成名，後繼在俄羅斯人、現代等雜誌發表作品，共有五十餘種，名作除上舉者外，為貧非罪 (Poverty Wrice)，一八二五年初演。大雷雨 (Sohn) 一八五九年作，曾得獎。不要過任性的生活 (一八五四年)、肥缺 (一八五七年)、熱心

(一八六九年)、森林(一八七一年)、詩劇雪公主(一八七三年)等，一八八五年任莫斯科帝室劇場的上演目錄委員會主席，帝室劇場附屬研究所所長，他作劇能在平凡瑣細的生活描寫中，使場面於不知不覺間自然地展開，形成了深刻的劇情，雖然有不留意舞台效果，不能有震撼人心之嫌，卻有獨創的世界觀，超越時地的永久價值，故在革命後的蘇聯，仍不斷的演出他的作品。

屠格涅夫(Turgenev, 1812—1883)生於一個舊家，十六歲喪父母，容貌醜陋，性格固執，時常受酷待，家中有着千人以上的農奴，也常被殘忍地驅使，在這種狀況下長大的屠格涅夫，早發生對農奴制度的反感，受外國人的家庭教師教育，長而學於莫斯科彼得堡及德國柏林等大學，後來以在法國居住為多，和左拉、福祿貝爾、都德等交誼甚深，和女聲樂家嘉茜亞(Viola Garcia)的家人交誼更深，但他一生不結婚，在巴黎患脊髓癌症，搏鬥了半年，終了他一生的孤獨生涯。他以小說家著名，這裏僅說他也寫過劇本，如五幕的村中之月，一幕的村婦和食客，充滿了幽婉的情緒，為契訶夫的「靜劇」的先驅者。

托爾斯泰(Len Tolstoy, 1828—1910)是近代的大思想家、詩人、小說家、兼戲劇家，他為伯

爵家的第四子，早喪母，父親是個樂天的多血質的退職軍人，幼年的托爾斯泰是依照習慣，經許多保姆和德、法籍的家庭教師所守護而長起來，結束了家庭中的普通教育，進加桑大學的東方語言科，旋轉入法科，一八四七年退學還鄉，從事農村事業，失敗，後來時住彼得堡，時住莫斯科，許多時間銷磨在吉卜西女人、酒和骨牌上面，結果決心學好，一八五一年去進軍隊，當一見習官赴高加索，一八五三年參加克里米戰爭，一八五五年退伍，轉向於文學制作，進入思索的生活，暫居彼得堡，但不和文壇親近，接着漫遊西歐，在巴黎和屠格涅夫訂交，經瑞士、德國而歸故國，在鄉里或莫斯科過華美的生活，一八六〇年訪德、意，喪兄，受極深感動，翌年和屠格涅夫論爭，至於絕交，第三次實行設立夙所計劃的初等學校，專以人道修養為教程，六二年和蘇斐亞 (Sophia Behrs) 結婚，開始了新生活，不久陷於宗教的煩悶，倡無抵抗主義，將一切財產給其妻，自過貧困的生活，一九一〇年十一月十日清晨，突然棄妻離家，出外漂泊，十日後永眠於阿司塔浦瓦 (Astapova) 村的小車站。戲劇上的名作有黑暗之勢力 (The Power of Darkness) 文化之果 (The Fruit of Culture) 活屍 (The Living Corpse) 及黑暗之光 (The Light that Shine in Darkness) 等，尤其黑暗之

勢力，是他的傑作，也可說是俄國真正的最初的民衆劇，他原是以教育民衆的目的來寫作，結果變成一種和千篇一律的勸善懲惡劇不可同日語，充滿了真摯的力量，被公認爲世界名劇之一。

亞華克舍托爾斯泰 (Alexei Konstantinovich Tolstoy, 1817—1875) 生於彼得堡的伯爵之家，有富裕的家產，他享受雙親的鍾愛，在小俄羅斯的領地內度過幼年時代那種孤獨的田園生活，美麗自然的風光培養他爲詩人的基礎，六歲即開始作詩，九歲奉召進宮，做皇太子的同學，第二年因家事走遍了國內以及各國，尤其在意大利前後過了十三年，這確定他對美的愛好及爲純藝術服務的態度，後來在老同學——亞歷山大帝二世側服務，不久告退，在鄉村過安逸的生活而專從事文學，他是唯美主義者，卻和頹廢派的不同，他是純粹的美之力量照射人心，把他提高到更高的精神境地爲目的，讚美和理想化了古代俄國，喜歡研究祖國的歷史，而將其結果拿來做敘事詩、小說和戲曲的材料。劇作中以韻文史劇三部曲爲最重要，富有舞台的效果，到現在還在蘇聯的戲場上演。第一部是暴君伊凡之死（一八六六年），第二部是佛約朵爾伊凡諾維支皇帝（一八六八年），第三部是波里斯哥特諾夫皇帝。莫斯科藝術劇場曾以此演出獲得獨特的地位，二十

年間都把他當作迎合觀衆的好劇目，上演了一百幾十次。革命後，他曾一度亡命於外國，但幾年之後，向政府乞還，得重返祖國的許可，從此寫下了一些以被革命所播弄的知識階級的流離生活爲題材的小說及戲曲，文華圓熟巧妙，但總有點過時之感，發表過跟他人合作的皇后的陰謀等戲曲之後，已被歸入通俗作家的範疇，在他的劇作史上值得誇耀的到底還是那三部曲。

契訶夫 (A. Tchekhov, 1860—1904) 生於南俄達干洛克，他的祖父是用金錢買得自由的農奴，父親開一爿小商店，所以他少年時代在店裏做小夥計，中學畢業後到莫斯科進大學的醫科，以投稿獲得稿費補學費之不足，文學生涯是從一八七九年起初用 Tchekonte 筆名，一八九〇年曾到庫頁島、西伯利亞旅行半年，損害了健康。一八九二年在莫斯科梅利霍沃村買了一所小莊園，埋頭寫作，他生在人們都因政治給予的窒息而沉溺於憂鬱和冷漠之中的時候，這意氣消沉的九十年代，正是托爾斯泰的無抵抗主義開始風靡一世的時期，他洞察其內部生活的意義和真相，而與以光輝的藝術表現，他的小說極著名，但戲曲是他的藝術之一大分野。伊凡諾夫 (一八八八)、海鷗 (一八九六)、萬尼亞舅舅 (一八九九)、文舅舅、三姊妹 (一九〇一) 和 櫻桃園 (一九

○三）等劇本，在世界演劇史上跟莫斯科藝術劇場之名同爲劃時期的事件。他在一九〇一年因海鷗、萬尼亞舅舅上演爲媒介，和藝術劇場的女演員奧利卡克尼培爾結婚，以後人生觀上起變化，而藝術劇場也因海鷗一劇的演出而有劃期的成就，所以前幕還畫着海鷗的圖樣。櫻桃園是他的絕筆，也是最有名的傑作，是以農奴解放後的地主階級的沒落和平民布爾喬亞階級的勃興爲主題的，顯得他的人生觀漸向光明和希望，由對妻之熱烈的愛情引出了生活慾望，惜因旅行庫頁島時種下病因，終至於早死。他的劇是所謂「靜劇」或「情調劇」，和梅特靈克的「靜劇」則小同大異，他並不暗示宿命如死和悲劇等意識界不能感知的東西，不取極端比喻的象徵的暗示；依然是客觀的寫實地描寫沉滯的內地都會和鄉村的知識階級的憂鬱生活，茶餘酒後的閒談，哲學的抽象論以及沒什麼意思的笑話，便是他的諷刺和幽默也不如戈戈里的那樣辛辣，裏面藏着一脈哀愁的溫柔，正是所謂不以笑來緩和眼淚，而以眼淚加深了笑，這些不止在上舉的劇本中可見，即在獨幕的如熊（即盜貨）、狗（即求婚）、天作之合等作品中均可味到。

柯皮林 (S. Kobylin, 1820—1903) 是新時代放射異彩的奇才，生於一富裕的地主之家，

過慣了豪華的生活，卻有冷靜的頭腦，當他從巴黎帶回的愛人特曼修被人殺害了的時候，他有兇手的嫌疑，吃了七年的官司，坐了半年左右的牢獄，所以憎惡無氣節的司法官吏，在作品中都有明顯的表現。他的劇作不多，似只有三篇喜劇，也許他因為細心慎重，所以不能多產，但也因此使他的作品至於完美，第一部克萊琴斯的結婚，爲一八五四年發表者，這部作品他花了十年以上的時間作成，性格生動，會話自然，確爲名作，一八五五年初演於莫斯科小劇場，大獲成功。第二部事件，係一八六二年發表，也是花了好久功夫才寫成的，實爲第一部的續篇，這作品把那些蹂躪人權瀆職阿諛等醜惡暴露無遺，可是這傑作不能通過審查，很久不得上演。第三部達萊爾金之死，花了七年工夫，一八六九年完稿，也被禁演了三十年，這是一篇近於笑劇的東西，他的作品在革命前都不能上舞台，所以在文壇上無甚名望，革命後梅葉荷里劇場和第二劇場均上演，證明他是有特殊的才能，才一躍而爲偉大的劇作者，只可惜他的作品不多！

安特列夫 (L. Andreiev, 1871—1919) 是一測量師之子，當他在中學時父即去世，最初在彼得堡大學學法律，旋轉入莫斯科大學，學費不足，極感困難！一八九四年企圖自殺，未成，被罰懺悔，由

此便患心臟病，試作文章也失敗，一八九七年畢業，翌年才開始他的處女作，由此完全作文學活動，當時和許多知識階級者同反抗布爾喬亞的文化，但終未能移行到普羅列塔利亞的立場，而陷於絕望的悲觀主義，在寫作手法上，也暫離沉靜的寫實主義，好以人生之無意義和空虛爲主題，採取比喻的象徵的手法。初期戲曲我們的生活之日（一九〇八）和我們的歡樂之日（一九一〇），以初期的學生時代爲材料，象徵的傾向並不濃厚；自從革命以後，他那孤立主義益趨深化，遂決定底和現實遊離，他的名劇爲人之一生（一九〇六）、沙哇（一九〇六）、黑假面（一九〇七）、飢餓王（一九〇八）、阿拿多瑪（一九〇九）、往星中等，他所寫的世界比前人所寫的更黑暗，他覺得這世界根本沒有光明，懷疑的程度漸次加深，終達到了虛無的境地。

高爾基 (M. Gorky, 1868—1936) 由一個流浪人一躍而爲世界文壇的巨星，是九十年代新潮流之有力的代表，父爲繪畫師，母爲染工，四歲時卽喪父，母也再醮，他便由祖父收養，進小學校，不到五個月，染天花，退學，這時他的母親死了，祖父破產，窮困不堪！於是他自九歲時起，經歷過各種生活——鞋店、招牌店、製圖所的徒弟，代人洗碗，園丁助手，麵包店小使。小時讀書慾卽旺，曾在晚上

用自製的蠟燭燃點起來讀書，被師父打得進病院療傷，後來在輪船上做廚子助手，幸運到了，廚子史萊萊教他讀戈戈里、大仲馬等人的作品，而且將自藏的一切破書給他讀，在碼頭的流氓中，認識了原是師範學生的巴希金，和自稱錶匠實係專收買賊贓的屈魯索夫，後來又遇到了麵包店主人特倫珂夫，雜貨店老闆可可爾，這些都是使他獲得學識的人，尤其是可可爾告誡他說：「你千萬不要讓書本子關住了你，不和真實的人生接觸！」才使他不為書籍所困，後來以豐富的生活經驗創造出偉大的作品，不久他又轉徙流浪於全國各地，做賣蘋果者、車站職員、律師的書記、鹽業鐵工場的職工，一八九二年發表處女作，翌年認識了珂洛連科，因他的勸誘，走上了文學的正道，這年發表「Thekesh」，始為文壇注意。他為一可驚的人性的觀察者，用獨創的寫實手法寫作，忽獲得和珂洛連科、契珂夫、托爾斯泰並稱的地位，他所好描寫的 Type，是反逆底性格，及自然的愛好，便成為他的特色，所謂在契珂夫的黃昏的憂鬱之後，高爾基的黎明的清爽到來了，予蘇聯文學以一種強力。他和一九〇五年的第一次革命有關係，致在外國住到一九一一年，自一九一七年的革命後，都努力於宣傳，一九二一年又以病到外國去住，在意大利，但在一九二八年被蘇聯的同胞歡迎回去，

受文壇生活三十五年紀念的慶祝。一生除作詩歌小說外，寫了二十多個劇本，著名的爲敵人、最後者、小市民、下層、別墅的人們、太陽的兒子、野蠻人，逝世前不久還寫過三部曲。所有劇作中，下層爲代表作，他的劇作裏並沒有多少事實做題材，所謂劇情，並不在他們所演出的表面上的變動，卻在他們所表出的內心的情感錯綜的衝突，和這些無結果的衝突所造成的境界，在作劇技法上說，很受契珂夫「靜劇」的影響，企圖把平板無味的生活如實地速寫地表現出來，也許的確削弱了動人的力量，但幾十年來，劇院的劇目裏少不了他們。

最近二十多年來蘇聯的戲劇一日千里的進展，不止新出作劇的奇才很多，即演劇藝術的改革家也很多，如創立莫斯科藝術劇場的丹欽珂 (Dantchakia) 和斯坦尼拉夫斯基 (Stanislavsky, 1863—)，國立梅葉荷里劇場的梅葉荷里 (Meier-Chold, 1874—) 及卡末尼劇場的泰伊洛夫 (Tairov, 1885—) 等，在此割愛，從略。

十一 英吉利

這裏要以莎翁同時代和其前後的作家們說起，並且英國劇壇知名之士亦多，爲了篇幅，只能選最著的二十餘位作者來敘述，同時首先由跟莎翁常聚會在鮫女酒店 (Mermaid Tavern) 的一羣劇作家中選敘六人：

班瓊生 (Ben Jonson, 1574—1633) 生於 Westminster，少時因其母再嫁，只好暫時做磚瓦匠，不久從軍，一五九五年頃歸國，自一五九七年開始爲演員，又爲劇作者而活躍，終成劇壇領袖，桂冠詩人，一五九八年開始發表人各有癖 (Every Man in His Humour) 和情形變了 (The Case in Altered)，接着作沒有幽默的人 (Every Man Out of His Humour 1600—16) 等，尤其是前一篇諷刺劇人各有癖，剋始了無前例的寫實喜劇，不寫人類的熱情，而寫人類的愚蠢和癖性，此劇會由莎翁劇團在女王前演出，從此繼續發表許多作品，例如悲劇 Sejanus (1605)，諷

刺劇狐狸 (Volpone or the Fox, 1605) 笑劇 "Epicene" (1609) "The Alchemist" (1610) 反清教的諷刺劇 "Bartholomew Fair", 喜劇破性的婦人 (Magnetic Lady, 1631) 木桶故事 (A Tale of a Tub, 1632) 牧歌劇憂傷的牧羊人 (Sad Shepherd, 1637 未完成) 他不止寫劇，還寫哀歌、書簡文、戀詩等，以學識淵博著稱，他的劇本可分三類：(一) 寫實的喜劇，(二) 悲劇，(三) 舞劇。以第一類為最有貢獻，以分析的心理毫不同情地清晰地描寫當時人的敏銳的機智和有利的優點，予人以不可磨滅的印象，影響英語國家的作家很大，尤其所創造的劇本新形式，一直到現在還留在舞台上。

迪格 (Thomas Dekker, 1570—1641) 以皮匠的假期 (Shoemakers Holiday) 和幸運老神的喜劇 (The Pleasant Comedy of Old Fortunatus) 出名，他是當時戲劇界的爭執 (War of the Theaters) 中的主要人物，據說他在和馬斯登 (J. Marston) 合作的劇本中公然譏諷班瓊生，班瓊生也作劣等詩人 (Poetaster) 挖苦他兩人。迪格又寫一本滑稽劇諷刺劇作家 (Satironsite)，把他挖苦得更刻薄，同年馬斯登和班瓊生合作愛情的殉難者 (Loves Martier) 兩方舊

仇才消釋，以後他們三人又合作東去 (Eastward Hoe) 迪格除上面提到的劇本外，還寫了描寫疫病之戰的小冊子奇異的年頭 (The Wonderful year) 及其他。“The Honest Whore” “Bellmen of London” 等，又和韋蒲司脫合作了三個劇本，托馬司維特先生的名故事 (Famous History of Sir Thomas What) 西去 (Westward Hoe) 北去 (Northward Hoe)。

韋蒲司脫 (John Webster, 1580—1625) 是倫敦一裁縫匠的兒子，他的劇本雖少，品質卻高，除和人合作的外，他的悲劇很莊嚴而有力，描寫暗淡的氣氛，蒼白恐怖且富抒情詩的美，不過劇中人物稍缺統一，喜劇有魔鬼的法案 (Devil Law Case) 悲劇有 “Appius and Virginia” 白魔 (The White Devil) 及馬爾飛公爵夫人 (The Duchess of Malfi)。

馬星橋 (Philip Massinger, 1583—1640) 曾在牛津大學肄業，未得學位。一六〇六年以後都住在倫敦，筆耕爲生，據說蒲門脫和弗蘭巧合作的劇本中也有他的分子，因爲他是弗蘭巧的學生，他和迪格合作的有殉難的處女 (Virgin Martier) 他獨自作的現存者有十六個劇本和失傳的十二個劇目，最有名的喜劇是舊債新償法 (A New Way to Pay Old Debts) 爲一六二五

年作，一六三二年前上演者。他特別長於劇本的結構和描寫有力量的場面 and 人物，缺點是不能把全力灌注在正在寫的劇本上，常用浮辭粗語。

蒲門脫和弗蘭巧 (F. Beaumont, 1584—1616; Fletcher, 1579—1625) 似乎勢必兩人並提，因為他兩人被稱為伊利莎白朝的劇作家之雙璧，永遠是合作劇本，甚至衣服一切都合用的，合作劇本在當時極平常，最成功卻數他兩人的合作。蒲門脫是法官的兒子，在牛津大學讀書；弗蘭巧是牧師的兒子，在劍橋大學讀書。從一六〇八年起直到一六一三年蒲門脫結婚止，他兩人都同住在一處，共燈而讀，抵足而眠。蒲門脫先於一六一六年死；弗蘭巧於一六二五年罹瘟疫死。合作的劇本最優秀的是非拉斯特 (Philaster) 女僕的悲劇 (The Maid Tragedy) 似王非王 (A King and No King) 火城武士 (The Knight of the Burning Pestle) 傲慢的太太 (The Scornful Lady) 等，實際合作的達五十二篇之多，劇本的號召力到王政復辟期以後還不衰落。

英國戲劇進入第二期，劇場已改了組織，例如伊利莎白時代所沒有的幕和背景都有了，以前的劇場沒有屋頂，這時有了，以前用日光，這時用蠟燭，以前沒有女演員，這時女的也有了，因之劇的

內容該更加深寫實的程度，顯示「人生的批評」，但事實上反之，作家作品反遠離人生，因為克羅威爾（B. Cromwell, 1658—1660 即位）內亂後，清教徒支配英國，下禁止演劇令，但不久查理斯二世（Charles II, 1660—1685 即位）即位，成爲王政復辟時代，演劇經二十年屏息而再生，這時期出了些劇作家，惟在質上不及以前了，在此也舉出六位來敘述。

德萊登（John Dryden, 1631—1700）爲復辟期之唯一最大的詩人，通常被人稱爲「輝煌的約翰」（Glorious John），是清教徒之子，家庭雖有些錢，他自己卻一生靠賣文爲活，他也就是出賣文章的第一人，有「賣文詩人」之稱，一六五〇年畢業於劍橋大學。一六六七年後，英國的劇場復活，他便在寫詩外着手作劇，以每年寫三四脚本爲條件，得年俸三百鎊，論戲劇的文章比劇本寫得更好，如他的劇詩論（Essay of Dramatic Poesie）極有價值。劇本如印度國王（The Indian Emperor）、格萊那達的征服（Conquest of Granada）、暴君的爱情（Tyrannick Love）等，也改了他人的許多劇作，寫劇本並沒有什麼了不起的成績，對於戲劇問題的討論，他卻有獨特的見地。

奧脫威 (Thomas Otway, 1652—1685) 是這時代的一個有戲劇天才的人，當過演員，但不很成功，最初作劇也無成就，從一六七六年的“Don Carlos”及一六七八年發表的悲劇“Alcibiades”起，獲得好評，一六八〇年的孤兒 (The Orphan) 及一六八一年的保存了的威尼斯 (Venice Preserved) 更富舞台效果，充滿着幻想和情熱，約翰生博士說：「奧脫威來下筆已有了整個的計劃，別出心裁，精勁有力。」

孔格里夫 (William Congreve, 1670—1729) 是這一羣人中最有名的一位，是英國風俗劇的巨匠，在都柏林的三一學院 (Trinity College) 受教育，旋住倫敦，從事作劇，二十三歲所作，一六九七年上演的老繆夫 (Old Bachelor) 獲絕大的成功，續出喜劇兩頭討好 (Double Dealer) 因諷刺過於辛辣，不受歡迎，可是得文壇領袖德萊登的推許，地位更高，一六九五年所作的為愛情而愛情 (Love for Love) 是英語上最優美的散文劇，其他還發表了悲哀的新娘 (Mourning Bride, 1674) 和芸芸衆生 (The Way of the World, 1700) 據說英國戲劇由他起，才真正一字不苟地寫作，他生前很光榮，許多文士都捧他。

高爾斯密斯 (O. Goldsmith, 1728—1774) 生於愛爾蘭的鄉村，是一個窮牧師的兒子，在都柏林大學爲免費生，有月亮的晚上，便到街上賣唱，並寫些「街歌」(Street Ballades) 出賣，出校後當牧師、教師、律師、醫生等職，他也是獲得最高榮譽的劇作家，作喜劇好好先生 (The Good Naturid Man) 和詭姻緣 (She Stoops to Conquer or the Mistakes of a Night) 尤其是詭姻緣，文體素樸而有魄力，富有溫柔的深刻的幽默。

謝萊敦 (Richard Brinsley Sheridan, 1751—1816) 是政治家，一七七三年起定住於倫敦，一七七五年發表劇作情敵 (The Rivals)，一七八〇年承接經營桔廬巷的劇場，繼續發表了一些作品，也就在一七八〇年起加入國會做官，發表彈劾 Hastings (第一任印度總督) 的演說著名。一八〇八年劇場被焚燬，一八一二年由議會退休，失望和窮困俱來，曾因負債入獄，在悲境中逝去。他的代表作是一七七七年作的造謠學校 (The School for Scandal)，這也是十八世紀中最好的一個劇本，有興趣的劇情轉變和絢爛的對話，據說華盛頓最喜歡此劇。

高爾斯密斯和謝萊敦佔據了英國戲劇的衰落期，現在進而述第三期，由衰落到近代劇的黎

明期，這一期應說的大作家更多，最低限度也得提到八位，同時還有愛爾蘭的四位大作家。

瓊斯 (Henry Arthur Jones, 1851—1929) 到一八七八年為止，都從事商業，沒有受很高深的教育，完了普通的課程之後，即寫獨幕劇，時常上演，由一八八二年作了銀之王 (The Silver King) 非常成功，即為劇壇重視。一八八四年模倣伊卜生的傀儡家庭作劇名小題大做 (Breaking a Butterfly)，更寫了聖者和罪人 (Saints and Sinners)，一躍而成近代劇作家第一人，他在英格蘭劇界的地位等於夏雲在愛爾蘭一樣，他們兩人為近代劇運動的先驅者，披荆斬棘，開闢道路，一八八四年還設立觀衆俱樂部，在十九世紀和新評論發表熱情勇敢的文章，在劇本的序文上表明自己的所信，不止在英國，遠赴北美各地，站在講壇上演講，把他的意見編集發表的書有英國劇的再生、國民劇的基礎等書。後來他排除伊卜生的影響，罵伊卜生為「危險的挪威的象徵派」，儘量企圖完成純英國劇，其他劇作甚多，在此不一一列舉。

平內羅 (Arthur Wing Pinero, 1855—) 生於倫敦，一八七四—一八八一都當演員，到一八九〇—一九一〇年之間，和瓊斯一樣同受人歡迎，一八七七年開始作劇，處女作年收二百餘鎊，在

地球劇場上演，不久便拋棄了演員生活而爲劇作家，可說是在伊卜生以前的英國劇壇的領袖，時在歐洲大陸流行的所謂問題劇輸入了英國，他由一八八九年發表的蕩子 (The Profligate) 而成英國第一位問題劇的作家，他在一八九〇年之前，共寫過二十七本劇本，沒有一個不受觀衆和戲院經理歡迎的，如縣長 (The Magistrate) 內閣總理 (The Cabinet Minister) 香草 (Sweet Lavender) 等，使他成爲近代劇的先驅者而永遠留在人們注意的是譚格瑞的續絃夫人 (The Second Mrs. Tanqueray) 一劇，在全世界的舞台上演過，有幾個演員因演牠而成名，平內羅在此劇後又寫了二十多個劇本，他對於戲劇的見解是認爲劇作家必須既有「戲曲的才能」，又有「劇場的才能」，尤其後者更必要，他自己正是這樣的人，同時也使他有過分看重技巧方面，也許是因爲他過重視了「劇場的才能」之故罷。

王爾德 (Oscar Wilde, 1859—1900) 是最有名的唯美主義者，散文名家，此處僅說他的劇作，他於一八八二年發表了處女劇作虛無主義的人們 (Vera or the Nihilists)，他自己說「這不是政治的戲劇，而是熱情的戲劇，這不是討論政體的東西，而是處理男的女的東西。」真正寫劇

本是始於一八九一年，因有名的男色事件下獄，到一八九五年這四五年間他一躍而為世界劇壇的寵兒，一八九一年用法文寫成世界聞名的莎樂美 (Salome)，旋被英譯，在德國經萊茵哈特 (Reinhardt, 1873) 上演，獲得絕大的成功，更被改編為歌劇，風靡全世界，各國爭相逐譯。一八九二年寫了溫德米爾夫人的扇子 (Lady Windermere's Fan)，此劇運用溫德米爾夫人所拿的扇子，非常巧妙，劇的情節藉扇這一小道具而漸漸展開，在技巧上極有興味。一八九三年寫了假值的女人 (A Woman of no Importance)，是以父和生子的奇遇為題材的。一八九五年出理想的丈夫 (The Ideal Husband)，同年又出同名異娶 (The Importance of Being Earnest)。他的劇作的長處是會話活潑，場面巧妙；缺點是專寫上流社會的浮薄輕佻的人物，有時過於精鍊辭藻，使人物的性格失去了真實。

蕭伯納 (G. Bernard Shaw, 1856—) 承英國人的血統而生於都柏林，最初因家貧，在愛迪生電話公司裏當小職員，生來即對音樂和政治有興趣，終驅使他到倫敦去了，一八七三—一八七九年寫小說沒有成功，但認識了幾位名文士，由他們介紹做“Pall Mall Gazette”的評論記者，

接着轉爲「World」的美術批評家，一八八四年加入費邊協會(Fabian Society)和勞動問題研究家維蒲(Webb)及文豪威爾斯(H. G. Wells)相識，一八八八—一八九〇年主持「Saturday Review」的劇評，此時努力宣傳他所懷抱的思想，寫小說、論文、劇本，他的活動雖是多方面的，但以戲劇家爲中心，他的劇作是屬於伊卜生系統的思想劇，一八九二年發表他以所謂不愉快的題材作成的處女劇本繆夫之家(Widowers House)，一躍而爲劇壇重鎮，他不是純粹的藝術家，在作品中充分表現他自己的社會觀、人生觀，他的劇作最特異的一點是序文有時長於本文，對「舞台指示」(Stage direction)也極詳細，所以有人稱蕭爲「序文的人」，他的確以戲劇爲宣傳的武器，所以有人說與其說蕭是劇作家毋寧說是思想家，寫了華倫夫人之職業(Mrs. Warren's Profession)、命運之人(The Man of Destiny)、凱撒和克勒奧佩脫拉(Caesar and Cleopatra)、人和超人(Man and Superman)、武器和人(Arms and Man)、康第達(Candida)、安特羅克勒和獅子(Androcles and the Lion)、商籟的黑美人(The Dark Lady of the Sonnets)、聖女貞德(St. John)、歸還孟梭塞拉(Back to Methuselah)兩篇長劇更顯示他老當益壯

的創造力，蕭的戲曲很多，近年還寫了日內瓦，在此不一一列舉，總之自一八九八年他的愉快的不愉快戲劇 (Plays Pleasant and Unpleasant) 出來後，使讀劇風氣大盛，給世界劇壇的貢獻極大。

高爾斯華綏 (John Galsworthy, 1867—1933) 於一八八九年畢業於牛津大學，所學的是法律，一八九〇年得律師資格，因厭惡這職業，所以放棄了。涉獵羣書而寫小說、戲劇、論文，旅行足跡幾遍全世界，一九〇六年開始作劇，發表了銀匣 (The Silver Box)，蕭伯納長於喜劇，他長於莊劇，所寫喜劇歡喜 (Joy)、窗子 (The Windows) 並無大成功，鴿子 (Pigeon) 倒是傑作，他不是革命的思想家，不過是個人道主義者，受過法學的訓練，所以能用銳利的理智的刀解剖社會醜惡，以裁判官似的森嚴的態度，描出社會惡狀，他的爭鬪 (Strife) 描寫勞資鬪爭，相鼠有皮 (The Skin Game) 長子 (The Eldest Son) 描寫新時代和新時代的衝突和兩階級的鬪爭，正義 (The Justice) 攻擊刑罰制度的缺陷，忠義 (The Loyalties) 處理由人神間的偏見而起的糾紛，其他劇作還有很多，從略。

巴格 (Granville Barker, 1871—) 生於倫敦，年少時即投身戲劇界，在各鄉村巡迴演劇，一

八九二年才出現於倫敦的劇場，忽參入紅演員之列，後對新劇感興趣，爲舞台協會一分子，當舞台監督，又當演員，他的劇作家生涯始於一八九九年，作劇常開創新形式，不墨守舊規，所以成名，有人譽之爲英國劇作家第一人，但也有貶他的作品爲不是戲曲，他在英國劇場的演出法上有大貢獻，即廢止「明星制」(Star system)而採取「演出劇目制」(Repertory)，以統一舞台效果爲信條而奮鬥，他特別敬仰蕭伯納，所以劇的內容和形式都受影響，劇中雖也常有說教的冗長的對話，但在某種意味上說，他確是站在寫實主義者的立場的人，他既翻譯外國的名劇作，又和他人合作劇本，自己寫的如安麗的結婚 (The Marrying of Anne Leete)，描寫自然和人生的糾紛。伏塞家的遺產 (The Vaysey Inheritance) 表現新舊時代對立的主題。浪費 (Waste) 裏的思想等於蕭伯納的生命力的哲學，唯稍有不同，就是蕭以爲宇宙的意志宿於女性中而征服男性；巴格則以爲男性不一定被女性征服，男性將靈魂，女性將肉體，傳於子女，所以他的劇裏時常呼喊着父性 (Fatherhood)，在生殖問題上男女至少都佔對等的地位。這浪費一劇，觸檢查者的忌諱，終成英國的大問題，使上下兩院協議委員會討論檢查制度，而予以改善。馬特拉商館 (The Madras House)

含着各種問題，簡直是現代英國的縮圖。後來又寫了祕密的生活 (The Secret Life) 等劇，在這裏，本來還可舉出幾人，爲了篇幅，只得割愛了，但英國近代劇還有支流，再舉兩位代表，一是巴蕾，一是曼殊斐兒。

巴蕾 (James Barrie, 1860—) 生於蘇格蘭，出愛丁堡大學後，一八八五年在倫敦當新聞記者，旋寫小說成名，受蕭伯納的影響，作劇好用社會的主題，想像、情緒、機智、特殊、奔放，小說的代表作是『The Little Minister』(一八九一年作，一八九七年改編爲劇本)、『The Little Bird』(一九〇二年作，一九〇五年改編爲劇本)，一八九四年寫成教授的戀愛故事 (The Professors Love Story) 開始爲劇壇注目，到了二十世紀，陸續寫出可敬的克雷登 (The Admirable Critchton, 1903)、『住宅街 (Quilley Street, 1903)、『彼得潘 (Peter Pan, 1904) 等劇，一躍而成第一流劇作家了，接着又寫了太太們的常識 (What Every Woman Knows, 1908)、『半點鐘 (Half an Hour, 1913)、『星特萊拉的一吻 (A Kiss for Cinderella, 1916)、『曼麗魯絲 (Marry Rose, 1920)、『十二鎊的面孔 (Twelve Pound Look) 等許多劇作。巴蕾和前舉幾個人不同，他不大想在

劇作中宣傳思想，不訴諸人的理智，而訴諸人的情緒，他的最著名的作品是寫「童話之國」的彼得潘，主人公彼得潘希望自己一生都不長大為大人，只想飛到「永不境」(Never Never Land)去跟神仙做朋友，這劇先用小說形式發表，後又用戲曲形式發表，巴蕾的最長處是寫實主義和浪漫主義，現實和空想兩者交錯，他的劇星特萊拉的一吻即是代表。

曼殊斐兒 (J. Massfield, 1874—) 青年時代在海上過生活，一八九五—九七年住在美國，為了生活做種種事情，至一九〇三年始為詩歌批評家而出世，寫了許多詩和小說，同時也是英國寫詩劇的代表作家，所以在此不能不加敘述。他執筆寫劇是受了友人夏芝和沁孤的影響，初寫皇帝斐力浦 (Philip the King) 和基督懲罪之日 (Good Friday)，並不見有什麼傑出之處，直到寫了南姑娘的悲劇 (The Tragedy of Man) 才顯出他的才能，這可說是伊利莎白朝以來的優秀劇本之一，忠臣 (The Faithful) 龐培大王 (Pompey the Great) 都採題材於過去，梅羅尼荷爾茲判 (Melloney Holtspur) 和忠臣一樣以復讎為主題，當然，曼殊斐兒的成就，始終是「詩」上。

歐洲大戰之後，英國戲劇並不衰落，雄飛於此時劇壇的，如特林克華脫 (John Drinkwater)、福萊卡 (James Flecker)、蘇東文 (Sutcliffe Vans)、米倫 (A. A. Milne)、迪恩女士 (Clemence Dane)、孟克哈斯 (A. Mankhouse)、孟洛 (C. K. Munro) 等人，在此僅舉特林克華脫為代表，他生於一八八二年，在大戰前，他為詩人，已自成一家，又創辦“Birmingham Repertory”劇場，為劇作家而活動，當時名聲不過是「地方的」，到一九一八年出林肯 (Abraham Lincoln) 一劇，他即成為全英國的甚至成「世界的」了。這時伊卜生的寫實主義之後，正有惡影響產生，那就是孜孜於時間一致及地點一致，特林克華脫的林肯，都開了新的路，可說是「莎翁的復歸」。

同時他的劇本所處理的題材，以「戀愛」「戰爭」為多，如叛逆 (The Rebellion)、珂弗安亞王 (King Cophetua)、都處理「戀愛」，托路伊戰役的某夜 (A Night of Trojan War) 處理戰爭。

近年來的英國劇壇並不寂寞，尤其歐洲大戰之後，現在我們轉而看看愛爾蘭，但敘述愛爾蘭的戲劇，必須由夏芝說起，夏芝是詩人，在此說戲劇仍須由他說起，因為喬治摩爾說過：「一切愛爾

蘭的文藝運動，始發於夏芝，終歸於夏芝。」所以我也得這樣辦。

夏芝 (W. Yeats, 1865—) 生於都柏林故鄉及倫敦受教育之後，即為詩人，是愛爾蘭文藝復興的大人物。處女作敘事詩與森的漫遊 (The Wandering of Oisín, 1889) 抒情集蘆中風 (The Wind Among the Reeds, 1899) 出版，即負盛名，登文壇高位；散文有善良和罪惡的觀念 (Ideals of Good and Evil, 1903) 全集六卷，包含最近的詩 (Later Poems, 1923) 散文和韻文的戲劇 (Plays in Prose and Verse, 1923) 戲劇和辯論 (Plays and Controversies, 1923) 論文 (Essays, 1924) 早期的詩和故事 (Early Poems and Stories, 1925) 自傳 (Autobiographies, 1926)。他於一九二三年得諾貝爾獎金，旋為愛爾蘭自由的元老院中之一元老。他除詩外，在戲劇上更有貢獻，辦劇場，幹劇連，並寫劇本。他的劇作著名的有心園 (The Land of Heart's Desire) 玻璃時錶 (The Hour Glass) 朦朧的水 (The Shadewy Water) 卡塞林尼荷利漢 (Cathleen Ni Houlihan) 虛無之國 (Where there is Nothing) 王不配 (The Kings Threshold) 綠盔 (The Green Helmet) 四齣舞踊劇 (Four Plays for a Dancer) 培爾之濱

(On *Baltes Strand*) 演員的女王 (*The Player Queen*) 等，最好的是心園，最有異色的是四齣舞蹈劇，最有舞台效果的是卡塞林尼荷利漢，尤其後者，是他唯一用散文寫的劇。夏芝的戲曲論卻有點異樣，自從希臘的亞里士多德以來，大致都認動作和性格是演劇上不可缺的東西；他反之，至於排斥性格和動作，而以熱情和言辭為演劇的本質，在他那愛爾蘭戲曲集的序文中，他發表了這樣的見解。

格萊哥里夫人 (*Lady Augusta Gregory, 1859*) 最初不過以美麗的散文將古傳說近代化民衆化了，其中如“*Cuchulain of Muirhemen*”，“*Gods and Fighting Men*”等都很有名，也可說是愛爾蘭鄉土劇的胚胎，如果認夏芝為愛爾蘭劇場之父，就該認她為愛爾蘭劇場之母。她的處女劇作二十五 (*Twenty-five*) 於一九〇二 year 上演，以後他的劇常在國民劇場上演，據說夏芝有些劇作還有經她增潤過的，他所寫的以獨幕劇為主，收在幾個集子裏，如七篇短劇集 (*Seven Short Plays, 1909*)，愛爾蘭民族史劇集 (*Irish Folk History Plays, 1912*)，新喜劇集 (*New Comedies 1913*，又一集 1923) 三篇最近的劇 (*Three Last Plays, 1928*) 此外他還有一本一九

一四年出版的我們的愛爾蘭劇場 (Our Irish Theater) 他的劇作基礎完全建築在地方色彩的人物和民間故事上，以短喜劇為最拿手，新聞之傳播 (Spreading News) 烏鴉 (Jack Daw) 映影吠聲 (Hycocin the Falvey) 滿月 (The Full Moon) 養育院的一室 (Work House Ward) 月亮上昇 (The Rising the Moon) 牢獄之門 (The Goal Gate)——等都極有名。

約翰沁孤 (John M. Synge, 1871—1909) 一八九二年卒業於都柏林的三一大學，為愛爾蘭人所特有的放浪所驅使，帶着梵啞鈴去漫遊歐洲大陸，兩三年後在德國完了音樂的學習，乃赴巴黎，以月評和雜文為每日食糧，一八九八年偶然會晤了夏芝，勸他到愛爾蘭西海岸的孤島去，不久他亦離開巴黎到阿蘭島 (The Aran Islands) 去過原始的生活，他對於該島的驚異，在他的阿蘭島紀行裏可看到。從此他找到許多前所未見和未云的題材，寫成了關於「山」的谷影 (The Shadow of the Glen) 關於「水」的騎馬下海的人們 (Riders to the Sea) 另外寫了聖泉 (The Well of the Saints) 西方健兒 (The Plegboy of Western World) 補鍋匠的婚禮 (The Finkers Wedding) 悲哀的戴玳兒 (Deirdre of the Sorrow) 谷影中的娜拉和伊

卜生的娜拉一樣的對家庭生活不滿而離家；不同的是這位娜拉係爲羅曼蒂克的放浪慾所驅使而離家，這劇上演，曾受愛爾蘭的愛國人們攻擊。到了描寫自然和人間糾紛的騎馬下海的人們出來，先前罵他的人對他表示驚佩感嘆！而且在他處演也得好評。聖泉和傑作西方健兒都寫對於事實專制的反抗。補鍋匠的婚禮則是他的作品中最不行的一個。

鄧塞尼 (Dunsany 本名 Edward John Moretondrax Plunkett, 1898—) 生於貴族之家，在陸軍大學唸書，一八九九年襲爵位，普通都稱他爲 Lord Dunsany。歐洲大戰任將校出征，輾轉各地，寫短篇故事早爲人知，一九〇二年起和新劇運動發生關係，一九〇九年他的輝煌的門 (The Glittering Gate) 上演，不久他的作品在英、美各劇場上演，從此世界知名。他的作品是浪漫的 (Romantic) 和怪奇的 (Grotesque) 的結合，在手法上說，劇曲較故事好些。受希臘及東洋文學的影響，也受比利時梅特靈克的感化，劇作所處理的題材大都是詩的超自然的，近於夏芝而遠離沁孤，愛爾蘭的劇作家大都描寫愛爾蘭的神話傳說，而鄧塞尼則反之，喜描寫東方各國，因此在他的劇作中所出現的神，不是愛爾蘭的異教的多神教的神；而是唯一全知全能的神，輝煌的門中只

聽到那絕不威脅要開天堂門的皮爾和傑姆的哄笑聲；諸神的笑（The Laughter of Gods）中的預言實現，也聽到神的霹靂般的笑聲。在女王之敵（The Queens Enemies）及金色的咀咒（The Golden Doom）山神（The Gods of the Mountain）旅店的一夜（The Night at an Inn）黃金島之王的妥協（The Compromise of the King of the Golden Islands）阿琪米尼王和無名的武將（King Argimenes and the Unknown Warrior）等中都看到神或戰慄的存在。旅店的一夜及四幕劇假如（If）算是他的傑作，尤其後者，交錯着羅曼斯的世界和現實的世界，他描寫最美麗的劇本，可說是女王的飛翔（The Flight of the Queen），此劇的女王不是人，而是蜂女王，不過是不宜於上演，劇本韻律和言辭極美。

十二 美利堅

歷史上的七年戰爭告終（一七五六—一七六三巴黎訂和約止），法國放棄所有在北美洲（North America）的領土，自密士西比河（Mississippi）以東割讓於英，以西割讓於西班牙，不久，英國除墨西哥（Mexico）外，實際上握有北美全部土地，到一七七三年七月四日，這殖民地宣佈獨立，由華盛頓（Washington）指揮軍隊，初則勝少敗多，但得法國助戰，戰爭終於在一七八三年結束，英國全部承認美國的獨立，這樣到一七八八年憲法通過，十三州的新聯合完成，這新美國的國基才算奠定，而永成爲世界上第一嶄新的自由的民主共和國家了。

這共和國有天然的資源，優良的港口，可航行的河道，人口衆多，地域廣大，在這樣優良的條件下，商業、農業、工業一天一天的發達，財富便佔世界上的第一位，在文化上說，我們不能忘記這新大陸文化的基本制度是從舊世界移植過來的，只因在這環境裏較自由，所以發展得極速，這邊所出

的作品和聯邦新憲法反而渡過大西洋到歐洲去，予歐洲文化及政制以重大的影響。

但是美國自獨立以後，在名義上是一個統一的國家，實際上在一八〇六年以前並不然，當時各地方的封建思想太濃厚，人民的地方觀念重於國家觀念，結果演出了四年的內戰，到一八六五年後，地方主義始日見減少，國家制度逐漸產生，進入十九世紀末期，才算真正的統一。

別說自真正的統一，就從這國家的建立期數起到現在，爲期也不久，但他的文化建設之速，實足驚人，這不能不歸功於民主政治給予人民的自由，在文學上說，美國的文學是英國語言英國傳說所構成的，在自由的國土裏便有了神速的發展，美國文學作品在脫離英國宣佈獨立之後，才開始次第出版，由這一點，也可得到證明。

美國戲劇史上偉大的作家太少了，在世界劇壇上有顯要地位者，恐只能舉出歐尼爾一人，演劇的活動發軔並不遲，十八世紀初年，殖民地即開始發現英國的演員，因爲那摧殘文藝的清教徒流毒蔓延到新英格蘭境內，在當時劇場表演受法律干涉，戲劇遭厄，到十八世紀末葉，才開放禁例，據說美國的第一位劇作者是高富雷 (T. Godfrey, 1736—1763)，用無韻詩寫的悲劇柏西亞王

太子 (The Prince of Parthia) 於一七六七年演出，至第羅，戲劇始盛。

第羅 (Royall Tyler, 1757—1856) 曾任佛蒙州 (Vermont) 的最高法官，在一七八七年，用散文寫喜劇對照 (The Contrast)，把兩個不同風度的人物比照得十分明晰，運用土語，趣味很濃，一九一二年在佛蒙州的勃萊得勒波羅 (Brattleboro) 由奧地斯基納夫人 (Mrs. Otskinner) 導演演出。

鄧拉普 (W. Dunlap, 1766—1839) 寫喜劇、悲劇、歷史劇，範圍比第羅廣，他是紐約戲院的經理，作喜劇父親 (The Father, 1789 禁演)，歷史劇安得列 (Andre, 1798 禁演)，悲劇勒塞脫 (Leicester, 1794 禁演)，他的作品大致都模倣德國哥策布 (Von Kotzebue, 1761—1819) 席勒及其他德國劇作家的。在安得列的序裏，可以看出有自羅馬蒲拉圖斯以來的系統的語詞，他除寫劇本使美國戲劇走上光明的大道之外，另一大貢獻是那在一八三二年出版的美國早期戲劇史。

潘恩 (J. H. Payne, 1791—1852) 生於紐約，一八一三年，在倫敦初登舞台，從事演劇三十

年，是有名的演員，被人譽爲「美國布希斯」（羅馬名優），他的克拉利（*Claris or the Maid of Milan*）歌劇中一首抒情詩家，甜蜜的家（前已提及）極著名，據說他作了五十多個劇本，以翻案劇爲多，現在被公認爲早期美國戲劇的重要作品，是他的世俗喜劇查理二世（*Charles the Second*）及無韻詩悲劇白魯塔斯（*Brutus*）。

十九世紀初期，劇院劇團的建立如雨後春筍，英國名優來美國者也很多，因爲演劇盛，專爲演員而寫的劇本也就多了，例如勃特（*R. N. Bird, 1806—1854*）長於寫無韻詩的浪漫悲劇，也寫其他劇本，他的格鬥士（*Gladiator*）是專爲名演員福萊斯特（*B. Forrest*）寫作的，另一名劇爲保哥塔的經紀人（*The Broker of Bagota*），這一期的作者頗不乏人，於茲從略，但劃時代的作品，卻由安那·李琪寫出來了。

安那·李琪（*Anna Cora Mowatt Ditchie, 1819—1870*）寫了時流（*Fashion, 1845*）招搖過市（*The Show Off*）和第一年（*The First Year*），尤其時流爲美國第一個演得最成功的劇本，據說連演數百場賣座不衰。

這時期作者輩出，作品卻並無特出的，在這裏只舉一位最偉大的作者費渠。

費渠 (Clyde Fitch, 1835—1903) 寫了五十多個劇本，有十多個是模倣法國喜劇的，他的作品演出不限於美國，英、法等國也有上演，名作有攀援者 (The Climbers)、綠眼女郎 (The Girl with the Green Eyes)、城市 (The City)、真話 (The Truth) 等，舞台技巧頗純熟，對美國貢獻很大。

踏入二十世紀，有許多更好的劇作家產生，這裏只想舉三位——潘西馬蓋、金那特和歐尼爾。

潘西馬蓋 (Percy Mackaye, 1875) 是詩人演員兼劇院經理之子，寫過各種劇本，如莎福和法蓋 (Sappho and Phaon)、母親 (Mother)、反婚姻 (Anti Matrimony)、聖女貞德 (Jeanne d'arc)、稻草人 (The Scarecrow) 等，同時對戶外劇及假面劇都有貢獻。

金那特 (C. R. Kennedy) 是僑居於紐約的英國人，專寫宗教的題材，名作有家僕 (The Servant in the House)、可怕的溫柔 (The Terrible Meek, 1911)、用北歐題材的冬宴 (The Winter Feast)、用中國題材的漢宮秋 (The Flower of the Palace of Han) 等。

歐尼爾(E. O'Neill, 1888—)生於紐約，爲名優歐尼爾(James O'Neill)之子，少時過冒險流浪的生涯，最初是在他父親底劇團中做事，之後，從紐約流浪到 Buenos Aires，從南美又到南非，又從南非回到南美，因爲南非的當局，不相信有他生活底能力。他曾從事於種種不同的職業：通信定票局底祕書、到中美淘金、電料公司打圖樣者、輪船上底看守者、報館記者等職務，他都幹過。到二十七歲時，因爲肺部發現黑點，在療養院醫治了一年，可是這一年間，不僅他的健康恢復，同時他的精神也因以再生，他充分理解了自己所要做的事，而且已往的多方面的經驗，驅使他去從事創作，從療養院出來，他從培克教授(Prof. G. P. Baker)爲師，在哈佛大學「四十七號工作室」嚴肅地學習戲劇技術，他以戲曲家底地位，與舞台發生接觸，是 Province town 的「小劇場運動」，那次他底處女獨幕劇東向卡迪夫(Bound for Cardiff)演出了，一九二〇年他底第一部長劇天外(Beyond the Horizon)發表，不僅在商業化的百樂匯路演出，而且還因而獲得「普利則獎金」，從此他的每一劇本演出，都被認爲劇界的重大事件，可是，歐尼爾第一次在營業上成功的戲還是一九二二年作的安娜克里絲蒂(Anna Christia)，這個戲是寫一個風塵女子

底生活。一九二八年發表的奇異的插曲 (Strange Interlude) 利用早經廢棄的旁白，寫人底雙重人格，在題材及處理方法上曾引起狂熱的討論，更因此名馳國外，這些作品差不多每年度都得普利則獎金，作品除上舉者外，主要的有加利比斯之月及其他海洋劇 (The Moon of the Caribes and Other Plays of the Sea, 1919) 瓊斯皇帝 (Emperor Jones, 1921) 變異 (Difference, 1921) 麥桿 (The Stran, 1921) 毛猿 (The Hairy Ape, 1922) 上帝之子皆生翼 (All God's Children Got Wings) 榆樹下的愛慾 (Desire and the Elms, 1924) 發電機 (Dynamo, 1928) 等，他受斯脫靈堡、衛得欽特及德國表現派的影響最多，對於性格的看法，則大受精神分析學家弗洛伊特 (Freud) 的影響，作品的特色，是能將寫實主義和浪漫主義兩者巧妙的融合，脫去傳統的處理題材的方法，變化之多，也大可驚異，結構嚴謹，對話生動，故被全世界劇壇所歡迎，狄更生 (T. H. Dickinson) 在他的美國的新劇作家 (The Play Wrights of the New American Theater) 中說：「歐尼爾覺得我們都在夢想，夢想我們的能力所達不到的；越是低能的人，越是勇敢的熱情的夢想。」歐尼爾在美國、在世界劇壇，幾乎是一種奇異的存在。

中華民國三十八年七月初版

(81324.2)

西洋戲劇簡史一冊

基本定價陸角五分

印刷地點外另加運費

* 版 翻 *
* 所 印 *
* 有 必 *
* 究 *

著 者 董 每 戲

發 行 人 陳 懋 解

上海河南中路

印 刷 所 商 務 印 書 館

發 行 所 商 務 印 書 館

各地

#9
441084

441084



基價 6元5角