

著 漢 田

論概劇代近蘭爾愛

行 印 店 書 南 東

1929



田漢著

愛爾蘭近代劇概論

上海東南書店印行

民國十八年六月付印
民國十八年七月初版

——一〇〇〇本

愛爾蘭近代劇概論

每冊實價三角

版 權	所 有
--------	--------

著 者

田

漢

發行者

東南書店

店

印刷者

東南書店

店

批發處

東南書店批發所

代售處

全國各大書坊

上海赫德路九十號

愛爾蘭近代劇概論

第一 愛爾蘭之文藝復興

一 克爾特文學之特性

愛爾蘭與英格蘭相隔僅一衣帶水，而人情風物差異得可驚。第一人種就不同：愛爾蘭人係昔日被盎格魯撒克遜人逐離故國的不列顛人的子孫，同時是屬於克爾特族的舊教徒。至十七世紀中葉起而反抗英本國，爲克郎威爾所征服，不得逞；自是以來呻吟於英人各種暴虐與壓制。以這樣相異的兩個人種組織一個國家，其不能相安蓋不足怪，因此自前世紀格蘭斯頓時代起至世界大戰期中，愛爾蘭自治案常爲英政界之暗礁，至最近所謂「愛爾蘭自由國」規模略具之日止，常騷動不

絕。

愛爾蘭人是追離故鄉的亡國之民。可是愛爾蘭這國土根本就不是他們的故鄉，而是他們的祖先的「流謫之地」。他們雖以這「流謫之地」爲他們的第二故鄉，但那種「鄉愁」的心緒却深深地留在他們民族意識中間。易慈 Yeats 的「虛無之國」中的拉特列治，和約翰沁孤 John Synge 的「谷陰」中的旅客，和其他愛爾蘭劇中常有漂泊者出現，即寫出愛爾蘭人爲這種鄉愁所驅，正漫遊各國。學者將這種特性叫「放浪慾」Wander Lust，這種放浪慾是由他們的心靈深處告訴他們愛爾蘭不是他們的故鄉底鄉愁變化而成。

愛爾蘭人的悵愁也由同一之原因而生。「隔着淚霧來遠眺世間」是王爾德的名句；但這也可以看作他們的祖先屢經敗挫超山越野漂泊窮途的餘韻。爾朗 Renan 之言曰：

——讀六世紀詩人們的歌，不歌勝利而悲戰敗。愛爾蘭的歷史自身，就是一

聲長的嘆息。他們到現在也還沒有忘記漂泊與淪落之苦。雖有時發出喜笑之聲，而微笑之中，每見淚光。他們從不能和世人一樣忘掉運命，即不知什麼叫愉快。歡喜的歌總終於帶輓歌的嘆息。這國的樂音中所含的一種溫馨的悵鬱，殊非他國所能有。」這段話確能抓住克爾特精神之本質。愛爾蘭喜劇中所隱含的哀愁（即在笑劇中亦然）實爲此國所特有。第三日爾曼民族信仰理智萬能以建設今日之哲學與科學，但克爾特民族始終尊重直觀與情緒。而這直觀作用，往往能達到理智所不能達的深處。格理央孫在『克爾特人之氣質』中說：

——以神妙之力躍入內的意義而提到凡俗之核心。

甚爲中肯。愛爾蘭劇之特質之與大陸諸國及英國之近代劇不同之點即在不假繁瑣的道理，直迫人性的機微。因爲蔑視理智而信賴情緒直觀之力，所以愛爾蘭劇常常縹渺着某種情調。即森羅萬象吾人不能以理智之眼明確地窺其輪廓，而由其朦朧的輪廓之中，自流着一種不可思議的心緒。易慈的「心嚮往之國」的那種爽快的

初夏的氣分，約翰沁孤的「谷陰」的那種山嵐瘴氣，你都沒有法子下一個明確的定義，但使你自自然然感着一種迫人而來的「某物」"Something"之存在。

因此克爾特人底自然觀和其他的歐洲人的截然不同。他們不把自然客觀地離開看。他們不以忠實地描寫自然，或讚美自然為滿足，而直截撲入自然的懷中。陶醉於其魔力。這時候的自然被賦與一種生命之力而栩栩活動。安諾德 Mathew Arnold 在其有名的「克爾特文學研究」中述及「自然之魔力」，意謂「魔術地生動的親昵的自然之解釋」。再借格理央孫的話：

——克爾特精神有時與自然合體。自然物之樣式狀態與象徵合而為一。他國人承認自然之美與力，而不能悟入其核心。他們描寫或玩味樹，河，山，牧場之外貌，但克爾特人却代那些自然物發言，解釋現象，把目所能見之形換為精神的情味，說明形與影，暗與光，感覺與音之神秘。

實在他們的自然觀有在森羅萬象中看出神靈底泛神論的傾向。他們以為一切

自然都是某種超自然的存在之顯現。易慈的詩與劇中所出現的仙女，飛行魔，人面鳥；格列歌梨夫人與約翰沁孤劇中常談及的班西（在有死人之家夜哭的女魔）都是這種超自然力的化身。

易慈有一句話叫「肉體之秋」這是說茲世現象一切空虛，惟有由「想像」之力所認識的「心靈」的世界乃為真實。安諾德也曾舉「對於事實專制之反抗」為克爾特人的特性之一。卑肉與物質，而重靈與精神，實與東洋之佛教思想有一脈相通之處。

一一 過去之愛爾蘭劇

十九世紀的英國戲劇界有一句通語即「英國喜劇不是愛爾蘭人寫的，便是由法國戲改作的。」可知英國戲劇之多出愛爾蘭人手實為事實。單就我們想得起的說，在十八世紀英國劇壇光焰萬丈的史迭爾，高爾斯密斯，史立丹，在十九世紀初期寫「Virginus」的史立丹，諾爾斯，英國近代劇大家王爾德，蕭伯訥都是愛爾蘭

出身。可是這些人不過籍貫是愛爾蘭，實際描寫過愛爾蘭的生活的，在王爾德的劇中一篇都沒有，在蕭伯納的劇中祇有「約翰布爾的別島」John Bulls Other-Is-land。正和生為窮人之子的，其作品不必是普羅列塔利亞文學一樣，這些人的「戲劇」也因缺乏明確的民族意識，所以不能加入愛爾蘭劇之列。

真正的愛爾蘭戲劇之不作也有許多原因罷。比如過去的愛爾蘭文學中僅有敘事詩而無劇詩；克爾特人專慕心靈之國而厭惡以「外的事件」與「動作」為主的演劇；英國政府的專制壓迫奪去了愛爾蘭人享樂劇藝底心的餘裕，等等都是很重要的原因；可是最具體的原因是文壇之中央集權的傾向過甚，描寫愛爾蘭那種鄉僻地方的生活的脚本差不多完全沒有在倫敦上演的希望，就是雖有寫愛爾蘭的戲劇而沒有表演愛爾蘭劇的劇場。

沙士比亞寫了那麼許多戲劇，可是愛爾蘭人祇有一個叫馬克莫里斯的在「亨利第五」的第三幕第二場露過一次臉。愛爾蘭出身的史立丹，也僅在「競爭者」一

劇中寫過一個叫阿妥利加的紳士，此外在「聖巴特利克之祭日」中寫過一個貪污的軍人，可是不關重要。

然則愛爾蘭人在英國戲劇中全無地位麼？却又不然。從來的喜劇中有一個照例出場的類型的愛爾蘭人。這人名字總叫作巴迭Paddy（愛爾蘭守護神，聖巴特利克之略稱），或底格（丑角之意），赤毛赭面口裏常啣着烟管，縱酒無度，醉態可掬，滿口俏皮話，而且牛皮十足，隨便就同人家吵架子，祇要想到是約翰沁孤的「西方蕩子」劇中克利斯迭瑪宏的漫畫就得了。這個舞台上的愛爾蘭人不獨大受英國人的歡迎，就在愛爾蘭也盛得稱賞。

可是不久不喜歡這「舞台上的愛爾蘭人」的時候又到了。愛爾蘭人的民族意識日益醒覺，對於這種侮蔑的類型，自然要感覺得不滿起來。正當此時，愛爾蘭之獨立運動脫出從來暴力主義之域進於文化主義。知道與外敵相爭之前，先得磨礪內的自己。如此時所創立的「格利克聯盟」於研究古代愛爾蘭之土俗，歌謠，舞

蹈等之餘，圖古代愛爾蘭語之復興。同時有高唱愛爾蘭鄉土藝術之復興者，尤以國民劇之提倡最爲有力。於是真正的愛爾蘭的劇曲家代替「舞台上的愛爾蘭人」高視闊步於劇壇的時代迫在眉睫了；不久乃有「愛爾蘭文藝劇院」之設立。

三 由愛爾蘭文藝劇院到愛爾蘭國民劇場

俄國莫斯科藝術劇院之起，起於斯塔尼納佛斯奇與達誠格兩個全不相知的人偶然相遇於一個珈琲店，偶然談及俄國戲劇之現在與將來不覺相見恨晚，接連談了十八小時。愛爾蘭文藝劇院之創立，也和這個同一偶然。格列歌梨夫人假寓於巴斯迭伯爵之家。一日瑪丁與易慈來說。伯爵好像和瑪丁有什麼特別的談話，格列歌梨夫人知趣與易慈退入別室。那時候格夫人對於演劇還不感何等興味，偶談及瑪丁所寫的戲曲，謂可惜愛爾蘭沒有劇場遺憾之至。易慈因熱心地說及自己平常想建設上演自己的戲劇的劇場的夢想。說來說去說到那天午後，愛爾蘭文藝劇院

的計劃便成立了。如是一八九九年上面說過的瑪丁 Edward Martyn，易慈 William Yeats，格列歌梨夫人 Lady Gregory及喬治摩亞 George Moore 等創設愛爾蘭文藝劇院，第一次上演的名作爲

瑪丁的『灌木之野』The Heather Field

易慈的『嘉絲璘伯爵夫人』The Countess Cathleen

在這里有略述當時歐洲諸國的近代劇運動之必要。由易卜生捲起的戲劇界的大革命其影響所及一八八七年在巴黎有安士安奴的自由劇場出現；翌年乃有德國阿晏勃郎的自由舞台；至一八九〇年此種潮流波及英國而有格萊恩的獨立劇場 Independent theatre。這種小劇場運動的特徵是自然主義的，國際的！單看他們的演劇目錄可以知道，他們上演世界上有名的劇作家的作品，決不拘於一鄉一國。可是接着而有第二期小劇場運動，如一八九八年的莫斯科的藝術劇院 Art theatre與一八九九年英國的舞台協會 Stage Society，他們有意識的以勃興國民劇爲

念，大部分演的是本國作家的劇作品。

那麼愛爾蘭文藝劇院是屬於那一種呢？自然是屬於第二期的「國民的」。可是創立者中關於此點，似未有十分理解。即看第一回上演目錄，瑪丁的「灌木之野」從內容上說明明屬於第一期的「國際的」運動，想要開拓「灌木之野」便成「綠野」的理想主義者卡登底激烈的自我主張與由此而起的一身的破滅，宛然是易卜生劇中的主人公的面目。

但易慈的「嘉絲璘伯爵夫人」差不多是把如昔愛爾蘭的傳說直譯的劇化，始終是「國民的」。其間的：“Gap”與年俱大，遂成瑪丁與易慈間感情的疎隔，文藝劇院遂於一九〇一年一度消滅。

文藝劇院第三回公演時，曾將陶格拉斯海德博士的“Casid-an-Sugan”用愛爾蘭固有的格利克語上演。偶然看了這次戲的飛依兄弟 William and Frank Fay受了甚深的感動發願要以愛爾蘭的優伶演愛爾蘭的戲因設立愛爾蘭國民劇協會。前

此文藝劇院演劇，其優伶多自倫敦雇來，愛爾蘭人極少。後來這個劇團大爲易慈與A.E.等所贊賞，因進化而爲愛爾蘭國民劇場，推易慈爲會長，使愛爾蘭之新劇運動成爲純粹的「國民的」，「鄉土的」運動。不久得了英國新劇運動之保護者霍尼曼的後援，於一九〇四年租定都柏林的亞北劇院，基礎遂固。

以上約而言之，愛德華瑪丁將近代劇移到愛爾蘭，是爲愛爾蘭文藝劇院。旋與易慈，格列歇梨合，而有愛爾蘭國民劇場。如是在愛爾蘭爲着愛爾蘭人有以愛爾蘭之優伶演以愛爾蘭的生活爲題材之戲曲的新劇場發生。這劇場之最大功績是發見劇界天才約翰沁孤和莫斯科藝術劇院發見了柴霍甫一樣！

第二 威廉·易慈

威廉·伯特勒易慈·William Butler Yeats 以一八六五年生於都伯林，在故國與倫敦受了教育之後，以詩人爲職。一八八九年發表『愛聖的漂泊』，一八九九年

發表『盧間之風』以後在英國詩壇卓然自成一家。可是他的野心早已傾向演劇方面，他的處女戲劇『心嚮往之國』The Land of Heart's Desire於一八九四年早於倫敦上演。其後他在這方面的活動已如前述。他對於愛爾蘭文藝復興底貢獻到最近始漸爲世人所注目，一九二三年受羅貝爾獎金，現今爲愛爾蘭自由國的元老院之一員。

易慈之戲劇作家的評價，今日差不多已有定評。人家說他第一是抒情詩人，而不是戲曲家。又說他對於愛爾蘭國民劇場的寄與，也大部分在他的經營上的手腕，其最重要者莫如介紹了約翰沁孤以下等有望的戲曲作家，但他的戲曲實在沒有什麼。這一種批評自然是很正確的。不過是這樣一概抹煞也嫌過於殘酷。易慈因爲想使愛爾蘭多產幾個有望的劇曲家，急於推獎後進，不惜把自己的名聲供犧牲。因爲他過於大聲地說：『沁孤負了不得，非我所能及。』世人便容易把他當作第二派劇曲作家。易慈的悲哀，是一切先驅者的悲哀。

原來他的戲劇觀念全與普通人的不同。他在「愛爾蘭劇院戲曲集序」排斥性格與動作，而謂「情熱與言語是劇的本質。」動作與性格是戲劇上不可缺的要素，是自希臘亞理士多德以來誰也不懷疑的戲劇的定說。可是易慈說：「性格祇在喜劇中是重要的，在悲劇則各性格之境界線消失。一種非把一切人席捲而去的高漲的情感之流，支配舞台的瞬間，便是悲劇之最高潮」，又說：「現在的戲劇太重動作，吾人應奉還言語以昔日一般的主權，這便是演劇的本質」。

易慈這種戲曲論明明是異端之說不可輕信，但至少賞鑒他的戲曲應該知道他是從這種立場寫的。他的戲曲是這一種怪異的東西，在現今的舞台不易收十分的效果，因此殆成一種「讀的戲曲」Iesedrama，不過其中所含的思想實在可謂爲愛爾蘭文學的：Essence（精英），不懂得他的戲曲也就不能完全賞鑒沁孤，格烈歌梨的作品。

我們在論克爾特文學之特性時舉「放浪慾」爲其第一特性，又說愛爾蘭的戲曲

常有漂泊者出現。易慈的「虛無之國」Where here is Nothing的主人公拉特列治便是此種漂泊者的好代表，他和友人瓊斯這樣說！

拉 你沒有想過變成妖女騎着白馬馳騁天空嗎？

瓊 我沒有這種經驗。

拉 沒有麼。你試想一想。在黑暗之中馳騁。上有羣星雲眼。馬在雲中飛躍。下面有水光照眼的海。一忽兒又越過山巔。

這種放浪慾稍爲變形便成了「道的宗教」。「道的宗教」是什麼，由拉特列治的下面的話可以知道。

——不能由雲中來去，至少也要在道上徬徨。……你這樣想過麼？這個世界上唯一無窮的便是道路。但凡能在這上面走，不必愁撞着門和壁，可任意地通行。道路是一條永遠的蛇，「道路的宗教」還沒有發生真是奇怪。

拉特列治因爲這樣苦於自己家裏的那種單調生活，投入放浪者之羣，後入教