

戲劇小叢書

喜剝論

章泯著

商務印書館發行

戲劇小叢書

喜劇論

章泯著

商務印書館發行

中華民國二十五年九月初版

(74203.1)

戲劇論 一冊

小叢書 每冊實價國幣壹角伍分

外埠酌加運費匯費

著者 章 泯

發行人 王 雲 五

印刷所 上海河南路 商務印書館

發行所 上海及各埠 商務印書館

版 翻 印 必 有

(本書校對者馮寶武)

編

戲劇小叢書編纂例言

- 一 本叢書立意在於供給戲劇各部門的知識，分類取材，以切合實用為主。
- 一 自西洋話劇(drama)傳入我國，與舊有的戲劇，頗不相侔。其間輕重，不能以數言決定。但發揚思想，促進文化，究以話劇爲宜。故本叢書研究，以話劇爲中心。
- 一 我國舊劇，亦有久遠的歷史，故輯我國戲劇史及劇場史兩種。西洋歌劇，亦應知其大概，故輯歌劇概論一種。
- 一 戲劇門類極廣，關係極繁複，本叢書勢不能一概包羅。此集所訂，偏重基本理論及舞臺方面的研究。分之則各自成冊，匯合則成爲一詳盡的戲劇大綱。
- 一 drama 雖傳自西方，但我國自有其特殊的國情，故逐譯西籍，不盡適合。本叢書力矯食而不化之病，發揮取例，均參研西方，折中國情，以求切合實用。

一 本叢書限於體例，故敘述必求簡明。務求擷取精華，刪去浮詞，故簡而能盡，詳而不繁。專門研究者不覺其庸淺，初入門徑者不覺其艱澀。

一 戲劇藝術，蘊義無窮，其在我國，更係初興。本叢書支離未盡之處，料必有之。海內賢達，幸爲指正。

一 本叢書之擬目及約人編撰，均由向培良徐公美二君主持。

目次

目次

一	希臘的喜劇·····	二
二	羅馬的喜劇·····	五
三	中世紀的喜劇·····	八
四	伊利沙伯時代的喜劇·····	一三
五	莫里哀的喜劇·····	一九
六	「復辟時代」的喜劇·····	二三
七	十八世紀的喜劇·····	二五
八	近代的喜劇·····	二八
九	喜劇的特性·····	三三
十	喜劇與趣劇·····	三六

喜劇論

喜劇這種藝術是最複雜的戲劇形式，它在各時代中，不特在形式上有其一定的異點，就是在本質上也不免有相當的變化。最顯著的，如自希臘一直到『文藝復興』，都認為喜劇這種形式是表現中下階級的生活的，它裏面的主要人物應是中下階級的人；至於王公貴人的高貴生活，就不是喜劇所當處理的，應由悲劇來表現。希臘的喜劇家亞力士多凡斯（Aristophanes）及梅南特（Menander）、克納笛拉斯（Cralinus）諸人的喜劇是這樣的。羅馬的喜劇家普洛達斯（Plautus）及泰倫斯（Terrence）的喜劇也是這樣的；可是到伊沙利伯時代，『復辟時代』卻就恰恰相反了，王公貴人也同樣被理處於喜劇中，如在格林（Greene）、沙士比亞及其他的伊沙利伯時代的喜劇作者，就常以王公貴人之高雅的生活作為喜劇的重要內容；『復辟時代』的喜劇作者甚至還將中下階級的人擯棄於他們的喜劇之外，而專描寫那高雅的生活；到近代，那更不用說，任何樣的生活，都可作為喜劇的

內容，任何樣的人都可作為喜劇中的主人公，只要能被處理來有喜劇的效果。

此外，還有人認為喜劇的收場是「喜」，而不應是「悲」，恰與悲劇相反；可是實際上有些真正的喜劇，它們的收場卻不是「喜」，反而帶着悲的成分，如莫利哀（*Molière*）的『恨世者』（*Misanthrope*），蔣森（*Jonson*）的『佛爾波』（*Volpone*），諾士丹（*Rostand*）的『西哈諾』（*Cyrano de Bergerac*），這幾個有名的喜劇就是這樣的。所以我們要透澈而完全地了解喜劇這種戲劇形式，實在不能靠一種死板的定義。最妥當是從各個時代的喜劇的實踐及其理論上去分析、解釋。

一 希臘的喜劇

喜劇這種戲劇形式，也像悲劇一樣，起源於希臘的宗教儀式。最初不過是以粗淺的滑稽及戲謔為主，還不能算是完整的喜劇；直到波斯戰爭的時候，纔被雅典人視為一種文學形式；由克納笛拉士（*Critias*）來付予了喜劇一種社會的、政治的目的。喜劇詩人不僅是

容許對個人加以諷刺或嘲笑，同時還容許對當時的社會的、政治的不當處加以諷刺或嘲笑，成爲懲戒邪惡和愚行的一種很有效力的工具。

希臘的喜劇經過克納笛拉士的手，再到亞力士多凡斯，就成爲一種完整的戲劇形式，而爲人所重視了。亞力士多凡斯之成爲希臘當時的偉大的喜劇詩人，他的喜劇之很受一般市民歡迎，就是因爲他以那種個人的及社會的諷刺作爲他的喜劇的要素。如在他的『雲』（*"Cloud's"*）一劇中，他攻擊了梭格拉笛（*Socrates*），有一場是表示這位大師同一個假冒的學生在他的『思想商店』裏；他叫那個學生躺在他的牀上，想出一種原理來，但是那牀上的虱子太多了，那學生只能怪苦惱地轉側着，梭格拉笛就問那學生，『你在思想嗎？』在『羣蛙』（*"The Frogs"*）一劇中，亞力士多凡斯譏諷愛斯克利士與歐利比笛士在地獄裏爭論誰是大詩人，在『萊西斯特拉達』（*"Lysistrata"*）一劇中，亞力士多凡斯攻擊了戰爭，當時雅典人正從事於『柏洛普勒西戰』（*Peloponnesian War*），他在這一劇裏面，說雅典婦女決定以所謂『性的同盟罷工』來強迫男人們停止戰爭。

亞力士多瓦斯所代表的『舊喜劇』(Old Comedy)衰落了之後繼之而起的是『中喜劇』(Middle Comedy)這『中喜劇』與『舊喜劇』就有點不同了。『舊喜劇』是以諷刺的意味為主體，而難以粗俗的滑稽趣味；『中喜劇』卻是以談諧為主，它所描寫的人物比『舊喜劇』中的人物現實些了。在這『中喜劇』之後，又有『新喜劇』(New Comedy)繼之而起。這『新喜劇』又比前二期的喜劇現實多了，它裏面的人物都是現實的，它是以現實的人物研究爲主的；梅南特(Menander)就是這『新喜劇』中最著名的一個作家，他的作品雖沒有完整地保留下一種來，可是他那些片斷的作品卻給予羅馬喜劇很大的影響。

希臘喜劇的形式有些地方是與希臘悲劇共通的，它裏面也有合唱隊的歌唱和舞蹈，那歌曲和舞蹈，也是完成那喜劇效果的要素。它的結構，沒有悲劇那樣嚴密完整，根本當時的喜劇名家——如亞力士多瓦斯及梅南特——都沒有像悲劇家那樣，在戲劇的結構上給予注意。戲劇的結構，在希臘喜劇家看來，並不算是重要的事情；他們認爲只要把握着了

個人或社會中的某些缺點，而以嬉笑、虛誇的態度來使觀衆對於當時之個人的和社會的過錯或缺點感到可笑，而完成一種諷刺的意味。喜劇藝術就算完成了。希臘的喜劇作者和一般市民對於喜劇藝術的認識和要求，就止於此。所以我們在那以希臘戲劇的實踐作爲基礎而發展出來的，亞里斯多德的戲劇理論中，只看見悲劇的結構之詳明的解釋，不見對於喜劇的結構有所說明；亞里斯多德只是簡單地說：「喜劇實是一種不良的性格之摹仿，這在前面已經說過了；可是喜劇並不是依據各種惡行來摹仿，而是只是依據那可笑的成分；因爲這可笑的成分就是鄙賤的一部分。可笑成分就是一種錯誤和鄙賤，並無意於苦痛和傷毀，就如一種苦痛的面孔，是一種古怪醜惡而無苦痛的東西一樣」。

二 羅馬的喜劇

羅馬的戲劇可說是完全脫胎於希臘的戲劇；特別是喜劇，其受希臘喜劇的影響更爲顯著。羅馬人常把希臘的「新喜劇」作爲唯一的模範；如那兩位羅馬大喜劇家——普洛

特斯 (Plautus) 和 特倫斯 (Terence) 的喜劇，就是完全脫胎於希臘『新喜劇』的作家——梅南特、斐利孟 (Philemon) 等人的作品的。不過羅馬喜劇也有它一定的價值，它使希臘的喜劇——特別是『新喜劇』期中殘留下來那些喜劇的片斷，重行構成出來，使人對於希臘的『新喜劇』有更明白的了解；同時它——羅馬的喜劇——還把現實主義的喜劇之傳統轉移到『文藝復興』。

我們從普洛特斯和特倫斯的作品中，可以看出羅馬喜劇的重要特點。他們倆人從希臘的『新喜劇』中借過那些人物來，把他們的個別的性格忽略了，而強調着他們的一般性格，這樣一來，他們的喜劇中的人物，就成爲是一種具有一般性的典型，而不是特殊的人了，與其說是『個人』倒不如是一定的典型恰當。在羅馬的喜劇中就只有這種典型人物在那裏活動着。這就是羅馬喜劇不同於希臘喜劇的地方之一；正因爲活動於羅馬喜劇中的人物不是個別的個人，而是一種典型化了的人物，所以希臘喜劇中所具有的那種對個人的諷刺，在羅馬喜劇中是很少見到了。還有，因爲羅馬喜劇把希臘的『新喜劇』中的

那種現實主義的精神給予更高更大的發展，所以希臘喜劇中的那幻想和虛誇的情形，在羅馬喜劇中幾乎完全消失了。同時因為羅馬喜劇中的人物之單純化、刻板化——即無多大變化，個人的諷刺的趣味之缺乏，再加以無虛誇的色彩之眩惑，所以在這樣一種枯燥的情形之下，喜劇作者，勢必要在喜劇之結構的完整和變化上去完成那喜劇的效果。這樣一來，羅馬喜劇就比希臘喜劇有結構了。

在羅馬的喜劇中，那歌曲的成分遠不及在希臘喜劇中那樣重要了；在希臘喜劇中，這歌曲是有喜劇效果的，這樣的喜劇效果在希臘喜劇中是很重要的，希臘喜劇——特別是亞力士多凡斯的喜劇之能免於鄙俗，這歌曲——合唱隊的表現也盡了重要的任務的；可是在羅馬的喜劇中，因其中的現實性比較強，虛誇的成分除去了，作者及觀者對於歌曲就都不感興趣了。

羅馬喜劇中的人物及它所採取的情勢(situation)，雖說都是相當程式化了的，可是因為有結構上的巧計，其效果也能有很大的變化。羅馬喜劇雖說是深帶刻薄、淡漠、實際，而

又有點粗俗之性質，可是同時仍附帶有情感和浪漫的氣分。

總而言之，在羅馬的觀眾及喜劇家們看來，喜劇是一種很巧妙的、錯綜而嚴密的結構；在這樣結構中表現出一些可笑的情勢，使一些典型人物活動在這些可笑的情勢中，也使看的人覺得可笑起來。

羅馬的喜劇對於中世紀的喜劇之影響很小，這並不是因為『中世紀』的喜劇有什麼獨特的形態，羅馬的喜劇不能影響它，而是因為『中世紀』根本就輕視甚至壓迫戲劇這種藝術，不容許它發展。後來『文藝復興』到來了。羅馬的喜劇——特別是特命斯的作品就廣被摹倣，上演，給予了『文藝復興』期中的各國的喜劇很大的影響。在十六世雖說有英國的德克（Delker）、格林（Greene）、莎士比亞諸人的浪漫的喜劇的奇峯突起，可是在十七世紀中的喜劇中，仍都存在有羅馬喜劇的傳統——現實的諷刺。

三 中世紀的喜劇

戲劇在「中世紀」，特別是在「中世紀」初期，因當時社會思潮是重視死後的天國，鄙視生前的享樂，所以宗教對戲劇是仇視的，宗教在中世紀的社會中是有無比的威力的，戲劇在這個強敵的勢力之下，實難擡頭。「戲子」在當時的地位是最卑下的。

不過戲劇這種藝術是深深地植根在民衆之中的，不管上面怎樣迫害，總不能從民衆中連根拔去，所以它在中世紀雖有那樣大的宗教勢力來摧殘，它仍然在下層社會下，偏僻的地方慢慢地孳長着。

統治着當時整個社會活動的教堂，一方面在反對演劇，一方面卻又羨慕演劇對於民衆影響之大；由於當時的教堂是企圖更有力而有效地展開它的影響，更鞏固地保持着它對於當時社會的統治，所以對於演劇這一重要而有效的工具實在不願放在一旁不用。這樣一來，演劇就被教堂裏借重來作爲宗教影響的工具了。

戲劇跨進了教堂裏來，就被強迫去作爲一種留聲機，或號筒講述聖經中的故事，或傳達宗教的意旨。那講述或傳達並不是在一種真正的演劇藝術形式中完成的。演劇這形式，

只不過是無生命的留聲機或號筒罷了。所以戲劇在這種幼稚而拙笨的說教的情勢之下，是難有健全的發展的。可是戲劇藝術本身（也可以說是與戲劇有着密切關係的大衆）是不甘於老處在那種不適宜於它發展的狹隘的地方的，所以就慢慢地地在擺脫它嚴厲的束縛而向外發展了。

在這樣的趨勢之下，戲劇在內容上就逐漸複雜豐富起來，在形式或技術上也就逐漸完滿起來，教堂也就逐漸難於使戲劇保持先前那樣的純宗教的性質了。在最先，戲劇本來是由教堂裏的那些僧正及唱歌班來扮演的，可是後來因為劇中人物的加多，複雜起來，就不能不借助教堂以外的人了；又因為劇中人物的加多，複雜起來，原來教堂裏的表演地點就容納不下了；還有，演劇先前完全是少數的教堂中的人們純粹為宗教的目的而比較理智地舉行的，說不上對藝術的愛好，即是說演劇是根據宗教意味來舉行的；可是後來舉行演劇，除了這宗教意味而外，卻增加了廣大的民衆對演劇藝術的感興；因有上面的這幾種原因，演劇就不能不跨出那牢籠似的教堂而到那比較自由的街頭上來。演劇之從教堂中

解放出來，是經過五百多年纔辦到的。不過因爲宗教在中世紀就像天羅地網似地罩着整個的中世紀社會，所以演劇雖跳出了宗教的大本營——教堂之後，又轉到那繼教堂而起的基爾特（Gild——行會）之掌握中了。這種中世紀的基爾特不僅是商業的組織，同時還是政治的組織呢；它不僅盡着一般社會職能，同時還盡着宗教的職能。

在中世紀這樣的整個演劇形勢中，喜劇是以怎樣的姿態來活動着呢？自然，在那聖經故事的戲劇化中，那嚴肅、聖潔的意味是佔着主體，希臘喜劇中的那種粗俗的滑稽，尖刻的諷刺在中世紀是不重要的了；不過希臘「新喜劇」及羅馬喜劇中的那種現實主義的精神仍然保留着。就如，當時的教堂中的裝飾一樣，雖是以聖徒和天使及他們的嚴肅的事跡的刻畫爲主體；可是同時也還有一些「幽默」的刻畫：就如教堂的玻璃窗上畫上兩個猴子站在棹旁預備分割那躺在棹上的第三個猴子，或在教堂中刻畫一隻貓在彈絃琴，旁邊有一條牛在跳，還有一個教堂裏刻了一個狐狸穿着僧正的服裝，站在講壇上對幾隻雞說教；在當時的戲劇中也常參雜有這樣的「幽默」意味。在那些聖跡劇中（mystery），就常