

戲 劇
講 座

悲劇研究

之 燕

一 悲劇發展的歷史

悲劇的起源是很早的，牠的發展也是繼續不斷。因為隨着時代變遷，牠的內容和形式，也時時變動，所以要總括地說一句什麼是悲劇，實在難以說明。現在姑暫避過上項困難，而從悲劇發展的大勢說起。

在西洋，悲劇發達最早的國家是希臘，在紀元前六世紀初，亞利翁（Arion 約 600B.C.）等就已開始創作悲劇。接着大悲劇家亞斯奇勒斯（Aeschylus，525—456 B.C.）起來，把悲劇發揚光大，更確定了希臘悲劇的基礎。亞氏之後，更有索福

克爾斯 (Sophocles, 495—406 B.C.) 是一個更具有希臘的特性的戲劇家。索氏之後，則更有優力辟的斯 (Euripides, 480—406 B.C.) 他把高超的悲劇藝術，更弄得適合於人情社會。希臘悲劇，經三人的努力，真可謂達於至善至美，但不幸其後竟再沒能夠繼承他們的人，而都只能做出一些模倣他們的作品。

在他們之後不久，希臘產生了大哲學家而同時是卓越的文學批評家的亞里士多德，在他所著的詩學中，對於希臘悲劇，做了周詳的研究，他的意見，直到十八世紀還被世人奉為圭臬。

希臘時代過去，就到了羅馬。羅馬雖也產生了恩尼斯 (Ennius, 239—169 B.C.) 帕克維斯 (Pacuvius, 220—130 B.C.) 亞奇厄斯 (Aecius, 170—86 B.C.) 等悲劇家，却都沒有甚麼足以重視的地方。惟有塞尼加 (Seneca) 的十大悲劇，略足以和希臘悲劇相提并論而已。

羅馬也有她的批評家賀拉斯 (Horace, 65—8 B.C.)，他所著的詩學裏，對悲劇

也有詳論，但他所討論的項目，幾全只屬於戲劇的形式，如劇本應有幾幕，台上不能同時有兩人發言等瑣碎問題。所以他所定的規律，雖事實上支配以後的劇作家好幾百年，却和羅馬的戲劇一樣，在悲劇方面，並沒有什麼大的供獻。

中世紀的歐洲戲劇，可算在塞尼加的勢力之下。直到一五六二年英國薩克維爾及瑣頓 (Sackville and Norton) 的果波德克出現，才另開了一個世界，戲劇的題材，雖然還襲用塞尼加的，而舊的束縛，卻已破壞了不少。以後的休許等的著作，更繼承着而幾把三一律等全部破壞。

這時代的足以注意的地方，是關於悲劇精神之概念的相當的進展。中世紀的悲劇的要素，大都是敘述大人物的幸福的傾毀，輸入於不幸與苦難。而到這時期，却以道德的態度加以解釋。於是中世紀的戲劇與希臘戲劇中的長處，經選擇而融合為一。

不過這個時代，在牠本身，也不能說得如何重要，牠的價值，完全在由此而逐

漸產生馬羅和莎士比亞。

馬羅是最先確定了英國的悲劇的型式的人。他的戲劇可分成兩類：一類是湯白倫，浮士德博士等劇，一類則是愛德華第二等劇。其中以第一類各劇爲居在重要的地位。在這些劇本，先首他應用了人類的 Virtu——也可以喚做意志或雄心。他的劇中人物，并不像從前的劇中的人物的一定出身高貴。譬如以湯白倫爲例，他登台的時候，固然已是個國王，但他的出身是農夫。又如巴拉巴不過是個放債者，浮士德不過是個德國博士。這樣，以前的由高貴降爲窮困的悲劇概念，就被個人的價值來代替了。由此推延出去，悲劇的目的，也隨之改變，他把悲劇的產生，都關聯到人性之偉大與高尙上去。這在湯白倫與浮士德中都可以看出。

還有一點，是馬羅的特點而必須一說的，就是馬羅把悲劇的關鍵，放在內心衝突上去，這實在是近代悲劇與古代悲劇不同的中心所在。

然而馬羅不幸青年早逝，因年齡的關係，他的著作中不免有多少弱點，所以馬

羅的價值，就僅限於歷史上的價值而止，完成悲劇上的偉大成功的，還不得不推比他略後的莎士比亞。

莎士比亞的悲劇，可以韓默萊特，阿賽羅，李亞王，麥克白斯四大悲劇做例來看他的全部著作。韓默萊特的特色，在他的悲劇的大域內，只有一個人物。阿賽羅的特色在大部分描寫陰謀，李亞王的特色，在以一個沒有動作的英雄，用歷史劇的形式表現。麥克白斯的特色，則在把一個惡徒變為英雄。在這些人物身上，他們各有其內部和外部的衝突。在內部，韓默萊特有他的報復與戀愛的衝突；阿賽羅有愛與妒的衝突；李亞有驕務與同情的衝突；麥克白斯有雄心與良心的衝突。至於外部，則尤其是莎士比亞的特色所在。莎氏劇中所暗示出的高出人類的不可抗力的威力，其原因都在英雄與其環境的關係。凡一切莎氏悲劇中的英雄，都放在不能不和環境爭鬥的地步。如此教他易地以處，恐怕就沒有悲劇可以發生了。

莎氏以後，有幾種特殊名稱的悲劇，也得附帶，這就是：英雄悲劇，恐怖悲劇

，家常悲劇。

英雄悲劇是復辟時代的產物，但這種題裁，也不過是把莎士比亞劇中所有的特質，加以誇張。他們的內容，仍不過是內部與外部的衝突，而對於環境中的優越且不能表現。在已經過莎士比亞的完美的戲劇形式後，對這個已無庸多說。

比較要重的是韋勃斯透與福特（Webster and Ford）的恐怖悲劇。這種戲劇，就情節方面講，倒比較近於喜劇，因為他們的吸引觀眾，不依賴人物，而依賴劇情。例如馬爾非公主，維多利亞，科龍彭那，碎心等劇，他的內容就是在每一情節，每一懸機，都伏下了恐怖。所以在這些劇中，也許有內部的爭鬥，也許有不幸的結局，但都是與劇本身無關的事。注意中心，還是只在結構的如何發展。

家常悲劇是屬於更另外的一種形式，牠的特點是在他的取材與他的情調。這種劇的發展，有二條路，一種是進而為純粹的悲劇，一種則降而成感傷劇。然而因為這種劇的取材，大都缺少莊嚴的空氣，能算得悲劇的真是很少。只有少數的十九世

紀的家常悲劇，還算是到了水上罷了。至於這種戲劇，乃至感傷劇，都各有其本身的價格一層，則是這裏所不想論到的。

二 悲劇中的英雄

前面說過，悲劇的特質，在注意人物的描寫，所以每一篇悲劇中，都有一個中心人物，這個人物，就是悲劇中的英雄。

講到英雄，我們就要想起亞里士多德的理論來。亞氏的意見，以為悲劇中的英雄，是一種既非純然正善，也不是有心作惡的人物，他的陷於罪過，完全由於人類所具的弱點。這就是說，悲劇中的英雄，雖不是善的全型，但其人身上，自有一種高貴的性質，但同時這性質中又具有間隙，一遇了他知識所不能了解的事件，或自己所不能知道的熱情，這間隙就自然暴露。這種意見，是歷來都以為很對的。

現在就來觀察從這些間隙中怎樣生出悲劇。

第一先說由無心的過錯而產生的悲劇。這項的代表例樣，是索福克爾斯的狄普斯。但這種題材的產生，與希臘的宗教的背境，有密切的關係，後代的人，採用的極少。其次說自覺的過錯。這在希臘悲劇中可以米底亞一劇為例，在羅馬的尼加的悲劇中，也多屬此類，而最足作為解釋之助的，是莎士比亞的麥克白斯。麥氏這人，竟可作為罪惡的英雄的代表。

不過悲劇中的英雄性格中，並不是全有間隙的。亞里士多德在他的理論中，已舉出一些變相的悲劇英雄，列在不足大注意的地步。後來到莎士比亞，在他的悲劇中，每有一種英雄，他的不幸的肇生，全只由於他性格中偶然迸出的一件未加深思的行動。這種形式，簡直是希臘悲劇中所沒有，而亞里士多德也不會想到的。李亞王是產出了過錯的人，但他的過錯，是并非無意也非自覺的。安東尼的失戀，僅由一吻克羅卜屈拉而致毀滅，也同此類。

又如一種悲劇的產生，是由於劇中英雄的面對了超越自己的力量。這固然也是

人類的弱點，但決算不得什麼錯誤。例如韓默萊特這人物，就全與奧狄普斯和米地亞完全不同。他的悲劇的產生，是由於他性格上的懷疑和躊躇，而這些弱點，是無論如何，不能加上罪惡的意義的。和這種性格相反，而造成悲劇的情勢則同的，是馬羅的悲劇中的人物。莎氏的人物的悲劇原因，放在英雄性格的軟弱上，而馬羅則放在懦格的欲望雄大上。但其同被更強的力量所毀壞，却是相同的。

和韓默萊特的形式相近的，更有一種分支，那是羅米歐與周麗葉。在這劇裏是一點渣敗的原素也沒有的。羅米歐是一永遠善良而忠誠的人物，但他也不免於覆滅。這種悲劇的產生，就全由於四周的環境了。這種形式，因為使觀眾不能得到，有人以為不適宜於作悲劇。而以後用同樣的題材作劇的，也確是很少成功的。

現在再說一種和上面完全不同的形式，這就是在兩種理想下面動搖的英雄。這種英雄的性格上留有間隙，却未嘗不可以和其他的形式相同，不過却具着面對着兩條可以選擇的路徑。這兩條路徑，大概一條是屬於普通的義務與法律的勢力，一條

則屬於自己的熱情與衝動的勢力，而且在兩者之間，並沒有一條是全好或是全壞。從此中產生悲劇其原因固也可歸到性格的弱點上，但其中心問題，却在內心的衝突上。這種形式，在英國復辟時代的英雄悲劇中，最為常用。

最後，來講一種比較後起的形式，這種形式中的英雄的陷於罪惡，固也由於悲劇的間隙，但這種間隙，不在人性中間，而在環境裏面。最正確的例子，是希勒的強盜。其後浪漫的作家，採用這形式的也很多。在十八十九世紀的戲劇中也常見到。

關於悲劇中的英雄形式，大致已全講了，現在轉過去看劇作家在他的劇本中，把英雄怎樣佈置，這就是悲劇中的英雄的地位的問題。在佈置上，大概有兩種，一種是居在主動的地位的。例如亞斯奇勒斯和亞爾非力的奧雷斯蒂，莎士比亞的麥克白斯都是。在這種佈置下，全劇的情節，差不多全依據英雄的思想與情緒而產生。可說再沒有一個人物能使得全劇的結構，受其影響。在別一方面，則居於被動

的地位。莎士比亞的李亞王就是一例。李亞王在第一幕是王的地位，但那幕無關重要。自此以後，則他的女兒的行動，就比他自己更為重要了。

還有些戲劇中，不止只有一個英雄而有兩個，悲劇的產生，就在兩個人格的衝突。譬如在阿塞羅劇中，到底誰是英雄呢？前面固顯然是阿塞羅，後面則中心人物倒轉為雅各了。這種變動，自然也影響到英雄的位置。

包有兩個英雄的悲劇，在近代更有發展。伊利莎白時代過去後，戲劇的傾向，是到缺乏明顯的英雄一方面，悲劇的產生，是由於一羣人物的互相衝突，或是和其環境衝突。自然，這在實質上也是可說有英雄的，但這英雄卻是不可見的。試問，在法網中誰是英雄？是那意志薄弱的書記嗎？然而他在悲劇的一瞬間是不足寬容的。在爭鬥中誰是英雄？既不是工人的領袖，也不是廠主的領袖。這兩劇中，都是沒有中心人物的，英雄的地位，已為一種不可見威力所替代。所以這種悲劇，不是人的悲劇，而是制度的悲劇。簡單地說，爭鬥中的英雄，就是爭鬥，法網中的英雄，

就是法網。

這種趨勢，在近代悲劇中，到處都可以看到。不僅上述的明顯的沒有英雄悲劇是這樣子，就是本是以一二個中心來描寫的悲劇，也都把個人的個性淡化，而接近於沒有英雄。如林肯一劇，就是把林肯等化成林肯身外的某種事件的象徵的。又如瑪利這個人物，在古代劇中，是個中心人物，德林克瓦透也把她象徵成一個自來和社會勢力及社會理想衝突的一個階級，這樣她不是專代表十六世紀，而是隨便放在古代今日都可以的。

就上面講到蘇后瑪利的便利，附帶地來把悲劇中的女英雄也講一講。悲劇中的英雄，須具有強的力量，所以一般都說悲劇是男性的，以女子作主角，實不合式，實際上所見到的女主角如麥克白斯，伊菲紀那，米地亞等，在性格上都是男性。而柔弱如阿賽羅中的德絲玢，就不能成為英雄了。再就復辟時代所流行的女性悲劇觀察，那些作品，因為缺乏堅強與莊嚴，簡直不能稱為悲劇。如此，我們可以申

說一遍，純女性是不能在悲劇中成為英雄的。

三 悲劇的精神

悲劇中的人物算是說過了，由這些人物產生出些什麼效果呢？亞里士多德說，悲劇的目的是引起人的恐怖和憐憫。悲劇中所敘述的，大概確是苦痛，精神的與物質的煩惱，以及罪惡。但這兒却不免要發生兩個問題。一是悲劇家作劇的目的，是否就是要產生出恐怖和憐憫？第二，悲劇所要敘述的既是苦痛，則我們從悲劇裏又能得到什麼愉快呢？

要回答第二個問題，是該先解決第一個問題的，而要解決第一個問題，則亞里士多德的話又首先得加以考慮。亞氏所說的恐怖和憐憫的意義，我們現在已難確實知道他們的原意，而就現代的意義去解釋，則很有疑問。在恐怖一點說，這自然是一切戲劇中所應具有的特質，而就憐憫說，則似乎在高級的悲劇中，就不應具有得太

多。悲劇的空氣是應該堅強而嚴肅的。悲劇中的人物，無論他在心性上或道德上，總是高出於我們，而具有一種高貴的氣味，而我們對於高出於我們的人，就似乎不能用到憐憫。我們誰夠得上憐憫卜羅美修士，又誰夠得上憐憫奧雷斯蒂斯，就連阿塞羅我們也不夠憐憫吧。

說到這裏，我們該決定地說，悲劇的目的并不在造成憐憫，而是令人生一種莊嚴的感動。在這目的說明之後，我們就可以來觀察怎樣去造成悲劇精神的方法了。而就在這些方法上，我們接觸第二個問題。

在悲劇中，確是要敘寫苦痛的，有時是關於罪惡，更常見的是磨難，還有雖非必要而也常見的是死亡。而這些都引起我們自己來審問，在我們看見這些悲痛與毀滅之後，如何能感到愉快？

然而我們的能感到愉快是無疑的，其原因就在有悲劇的救濟。作家在悲劇中既放下高貴的性格，就令人感到英雄的氣概。例如我們看到韓默萊特的真實與善良的

靈魂，就在他爲環境所壓倒的時候，也能爲之鼓舞，這是因爲覺得他們的不變的精神，對罪惡與死亡，還都是勝利的。我們不需問陷他於死亡這一點是否公正，我們已知道死亡對他不算一會怎麼事情。這種例證，不僅在莎士比亞的戲劇中可以找到，就在希臘及以後的悲劇中，也是屢屢見到。

這裏，另外可有了一個問題。譬如在奧雷斯蒂亞及麥克白斯劇中，我們固也可說其中人物的高貴，但這些人物都實際上犯過罪惡，在道德上還有問題。對於這層的解釋，是道德觀念，本隨時隨地隨人而各有不同，無論怎樣嚴肅的教育家，也承認在人類的性格中，本有致于犯罪的機緣。悲劇中的英雄，一切陷於罪惡的緣因，也是由於環境及性格的無法避免，到我們看見他事後的恐怖與羞愧，我們還是覺得他的高貴。

在氣概與道德之外，還可以察出其他的力量，這在古代，是宗教的神聖，在近代，則是科學的威力——這是凡演化，民族性，遺傳，乃至社會的勢力與習慣都

可包括在內的。羣鬼是一篇關於遺傳的悲劇，楠姑娘的悲劇則是一篇關於社會習慣的悲劇。這樣的悲劇，是把個人放在社會勢力當中，而由其中產出歡樂與哀愁。在個人接觸了社會之後，他對於社會的規律與法則，勢必發生反動，而這就是悲劇的發展。傀儡家庭及譚格瑞續絃夫人等劇，也屬於此類。

上面說的，都是由悲劇的題材而論的，還有在作家的藝術方面，也能有悲劇的救濟，這是作家從悲劇的黯淡方面，把我們吸引到詩句的美妙上去。詩章的迷離知覺的例，實在舉不勝舉，亞斯奇勒斯和莎士比亞的詩劇的使人忘去苦痛，雖有各種原因，但本質的美麗，却是主要的理由。試看近代的散文戲劇，就是因為缺少這種元素，很難成為高級的悲劇。有人說，悲劇的最好的形式是詩，而一切偉大的悲劇的著作也就是詩，這是不錯的。

現在附帶來談談對於我們看了悲劇而能愉快的一種全然異樣的解釋。這解釋的根據，是人類的心理。他們以為人類的原始性格，本樂於看到別人的痛苦。這類奇