





表現主義的文學

劉大杰著

一九二八年五月付排
一九二八年十月初版

表現主義的文學

每册定價五角半

著者 劉大杰

發行者 北新書局

發行處

上海五馬路棋盤街口
北平楊梅竹斜街蘊和店

北新書局

小序

表現主義文學的產生，是大戰後德國文壇上一種個性發展的傾向。這種風動一時的思潮，與十八世紀的狂飈突起 (Sturm und Drang) 運動，有同樣的重要，他們在世界文學史上革命的位置，與俄國共產黨在政治史上，有同樣的意義與價值。

有人非難表現派的作品裏面的事體，非人世間的事體，人物非人世間的人物。

表現主義的壽命，一定不長久，不過是這變態時代一種流行的東西。但是世上有那一種主義是絕對的。時代的本能，民衆的本能，指示藝術家的新方向。特殊與時代有密切關係的表現主義，有急遽的變化，也不是偶然的事。不過表現主義者所表現的東西，大半是一個時代或某一種觀念的象徵。想把這非現實的幻影，形體化與具象化的時候，於是幻影靈魂，都在舞台上彷徨了。死人從墳墓裏出來，人頭向旁人說話，鬼打架，魂吟詩等等的事體，也都出演於舞台了。至於表現主義的壽命，

何必去問牠呢。文藝之推移，就好比時鐘之擺。我編這書的目的，一面因個人的興趣，一面想介紹一大戰後的德國文學思潮，給研究文藝的讀者。

最後我把此書，獻給我終身的愛侶輝羣。

十一月於日本。

校後記

本書根據下列諸書編成，(1)小池堅治著的表現主義文學的研究，(2)北村喜八的表現主義的戲曲，(3)德國文學十二講，(4)東京帝大德文研究會出的德國文學一二集。此外還有德法文學研究專號上下二冊，及其他雜誌多種。

再我編的德國文學概論，因出版時，我正離滬，致未校閱，錯字甚多。參考諸書，也未寫出。茲特補上，以贖前愆。(1)德國自然主義的戲曲一二集，山岸光宣著(2)德國文學十二講上井光彌(3)德國文學裡的民族性(忘)(4)表現主義的戲曲(北村喜八)(5)近代文學十講(廚川白村)(6)歐洲近代文藝思潮論(本間久雄)(7)德國文學一二集(帝大德文研究會)(8)德國文學研究(山岸光宣)(9)新舊雜誌多種。

目錄

第一章 表現主義文學的主潮

一 戰前的德國文壇 二 表現主義的中心思想。

三 表現主義的形式 四 表現主義與自然主義

五 J. E. Spingarn 的評論

第二章 表現主義文學的國家社會思想。

一 大戰前的唯物觀 二 自然主義的社會思想

三 表現派的國家觀 四 表現派的政治運動

五 表現派的非戰論 六 先覺的詩人

第三章 表現主義劇的來源與特質

一 表現主義劇的來源

二 表現主義劇的特質

三 時代與戲曲

第四章 表現主義劇的分類

一 自己告白劇——*ich Drama*

11 叫喚劇——*Schrei Drama*

三 動作的戲曲

第五章 表現派的劇作家

1 *Georg Kaiser* 11 *Ernst Toller*

11 *Walter Hasenclever* 11 *Franz Werfer*

第六章 表現派的小說與詩歌

一 表現派的小說

二 表現派的詩歌

第七章 表現主義文學的弱點

- 一 離自然太遠
- 二 缺乏 Humor
- 三 無永久性
- 四 其他

插圖目次

- 一 表現派劇作家愷石 (Kaiser)
- 二 表現派的詩人威甫爾 (Werfel)
- 三 漢生克洛甫的兒子 (Sohn)
- 四 格林的『海戰』 (Seeschlacht)
- 五 恩露的『一族』 (Ein Geschlecht)
- 六 托勒的『羣衆——人間』 (Masse—mensch)

第一章 表現主義文學的主潮

一 戰前的德國文壇狀況

文藝的潮流，從一種遷到他一種的時候，使前潮流包含的種種傾向，漸漸的發展，自然會形成與以前的文藝完全不同的東西來。再一般年青的詩人們，對當時的文藝感着不滿，非從根本改造不可，成了一種力爭的形式。關於近代澈底的自然主義，從內的細微的描寫變至象徵主義新浪漫主義，那是前例的趨勢；所謂十八世紀德國文學界的狂飈突起（Sturm and Drang）的運動，乃是後者代表的實例。表現主義，也是屬於後例的運動。不單是文藝的，乃是主張政治經濟及其他社會一切的制度，更明顯一點說，就是人類與物的精神的再生（Geistige Erneuerung der menschheit）不過說到表現主義，用例只限於文藝運動，講到實際社會運動，多用活動主義（Aktivismus）以示區別。原來所謂改革運動，文藝運動，在作品

裏都是主張從同一的精神出發的。僅是以理想為理想的主張，不是用直接力而去實際化。

德國表現主義的運動，從一千九百十一年在柏林的行動（Aktion）雜誌出刊的那年起始的。要從歐羅巴文壇的全體說來，可以說起於史特林堡（Strindberg）的 *Nach Damaskus* 的完成。再數數外國的先驅者罷。如維特曼（Whitman）、威爾蘭（Verhaeren），科勒特（Claudel），基得（Gide）羅蘭（Romain）等，都是很重要的人物。在德國文學說起來，受首先標榜自然主義的哈普托曼（Gerhart Hauptmann）的影響也很大。再畢西勒（G. Buchner）的 *Woyzeck*，可以說是表現派的祖先。總之這等內外的先例，仍離不了環境的關係。所以一種新文藝的起源，是脫不了時代的變遷與國內的狀態。

表現主義的詩人們，大抵是千八百九十年前後所生，受了從世紀末到新世紀初期的獨逸國情所生的深深的印象而成長，因為這次世界大戰的經驗，另構成一種

獨特的世界觀。但世紀轉換期之德國，果能解釋青年的煩悶，滿足青年的慾望嗎？在外面看起來，民力很充實，兵備很完成，所謂文物燦爛之邦。深深的精神生活裏面，這次大戰的結果，一般青年，已感着文明的破壞，已醒了科學萬能的迷夢，視現世界爲萬惡之窟，想改建一理想之世界。欲證明上面的話，並不困難。新時代的詩人，在大戰以前，豫先有這種感想的也很多，如威甫爾（Wieland）哈林曼（H. Mann）等，就是很明顯的例。

尼采揮着他的大筆，批評世紀末的德意志文明，罵倒睡眠在物質下的羣盲，狂呼自我的覺醒。這種呼聲，也是豫言之一種。他的主張與當時文藝的思潮，影響很大。可以證尼采的自我的覺醒的思想，確實是壓倒澈底自然主義的先聲。當時的哲學，唯物論實證論盛行一時。在格林（Goering）的海戰（Seechlacht）裏面有個人說：

1 我的父親不知道這樣的事情，除懂一些有利益的物質上的東西以外，就什麼

也不知道了。他的腦髓，好像狗的鼻子一樣。

他這些話，就是指這個時代的。所謂解剖頹廢派時代的學者施彭格勒 (Spengler) 這個人，想大家都是知道的，就是與他同一樣的見解的學者，其外也有很多。如 Walther Rathenau 這個人，曾著有時代的批評一書。他對於這個時代病的診定，加以一個『精神的機械化』 (Mechanisierung des Geistes) 的病名。排斥科學的權力的時代的偶像，他的特色，就是時代的覺醒，精神還原。其外如 R. Huch, R. Panwitz 兩人，曾有同樣的主張。在此地不多舉了。

當十九世紀的中葉，所謂國家覺醒的德國人，依科學之勢力，工商業之發展，竟然超先進之英國而上之，這是我們所看見的事體。在這個反面，可以說是背叛德國本來的精神主義，謳歌物質的文明，迷戀科學萬能的玄夢，全然放擲保守的固有的美風。O. Walzel 說：德人醉心英米人職業 *Geschäft* 萬能，忘了精神的修養。這是說盡了當代德人社會的狀態。以前曾因一個劇場的興廢，關係國民的大問

題，舉全國上下的國民，都沉溺在藝術之深淵裏。到了現在，竟把文學與美術看做雕虫小技了。外國人對於德國的期待，是精神的文化，德國人自身向外國人所誇耀的，乃是十八世紀末與十九世紀初期的理想主義，其實世紀末之德國人，無形的墮入他們自己所蔑視的英美的物質萬能主義的深淵了。

當這樣的時代，覺醒新世紀初期的文學青年，高唱國境靈魂的復活，高歌新文藝復生的事，可以不說，就是在哲學那方面，同樣的有理想主義復活的趨向。至於藝術方面，茂亨同托列斯敦他們組織的新新畫社，也是一種新人運動的開始。講到純粹的文學，一千九百十年，Alfred Kerr發起 Pan 社，Herwarth Warden 發起暴風社 Sturm，翌年 Pfeinfeld 發起行動社 (Aktion)，後面又共同發行一種有力的雜誌，在當時的文壇，形成一種很有影響的運動。九百十二年，最初表現主義的劇曲，石爾基 (Reinhard Sorge) 著的 乞丐 (Der Bettler) 出世，十三年威甫爾 (Werfel) 之詩集出，十四年兩種代表作出版，即漢生克洛甫 (Hasenclever)

著的兒子 (Der Sohn)、愷石 (Georg Kaiser) 著的加勒司之市民。從這年至十八年，因為世界大戰的影響，文藝的熱潮，似乎成了中止的狀態，但是仍有平和主義一派的文人，繼續此種運動，所以一到了戰後，一般人們，都厭惡了戰爭的罪惡，視現世界為萬惡的火窟，另想建設一理想的世界。於是表現主義的作品，風靡當時的文壇。還有 Edschmid; Kurt Pinthus, Max Blei, Kornfeld 等人，基於當時的思潮，完成表現主義文學的理論。

二 表現主義的中心思想

新時代的年青詩人們，受了自然主義現實暴露的悲哀的刺激，被世界戰爭慘禍的震盪，深深的味着內的體驗。對於以前的詩人，夢着世界的實在，冷靜的僅觀察和描寫一部份的斷片的事體，感着不滿足。依感覺的機官所得的經驗世界，確實不是實在的，現象的背後，還有本質。藝術家之任務，就是捉住此本質。哲學者 (Metaphysiker) 與宗教家 (Der Religiöse) 也是同樣。藝術家要把自己的『自

我』擴大，要把這本質做成一體，這才是藝術家的體驗的表現（Expression），不是以前的個人的，純是絕對的。感覺的世界，不過是造成新超感覺的形上的世界的材料，『自然的終處，即是藝術的起點。』這是愛施米特的宣言，他還這樣說：

世界這個東西，是存在這裏的。三番四覆的去重視牠，這是無意義的事。我們要探求世界的核心，從新的把這核心，創造未來的藝術，乃是我們的最大任務。

表現主義文學裏面所表現的世界，與我們日常經驗的世界，全然是兩樣。以真實去觀賞藝術，乃是自然主義與印象主義的看法，依着此種藝術觀，在感着世界的現象裏，惟有真實，是藝術的奧義。可是在表現主義作者之主觀，全是別一種世界，就是藝術世界的創造。在這世界裏，一切的標準，不可用平常的尺度去測量牠。所以有人說表現主義的藝術，超越奇拔，而近於混沌。好比在劇曲中的

人物，不僅語言無倫次，動作也不自然，簡直像瘋人一樣。不過在他們的暗中，他們的舉動言笑，仍有他們的線索。這就是從這種主張出發的事體，我們也無足怪。總之，他們要求的世界，是他們自身秩序的世界。此派之雕刻家與詩人巴爾拉基（Ernst Barlach）對於這種事體，曾發過以下的感想。

1 投入我的網膜的，振動我的鼓膜的，接觸我的皮膚的東西，與我的靈魂，全無何種交涉。與我的藝術沒有何種關係就是能現出一種幻影來。這種幻影在我的夢眼或魂眼出現的時候，從肉眼取入的現實的假象，得有一種解放世界的實體。在他人看起來，仍是平常的東西，決難使他的神經，感受刺激。我夜間蓋着被單睡在床上的時候，在我的周圍，好像現出一種光來，這種光，就是未來的美麗的想像的姿態。無論誰能想像這種姿態的時候，就可另創一種非現實的而是美麗的世界來。

表現主義的中心思想，在上面的藝術觀裏，說了一個大概，歸結起來，有下二

條，

一，人間是有本質的東西。

二，人類站在超自然的關係上面。

第一條，就是說，詩人的欲求，是對於個人的宇宙的關係。自然主義，是把人間種種的心理能力與特性，成立一個客體。對於人的解剖，與一塊石，一匹馬，是一樣的被自然法支配。單單求其事情複雜而已。所謂遺傳，教育，風土，環境之意義，看得重要。文藝的任務，即是此環境的開拓。而今的表現主義，是再生發現人間之靈與精神。心理的人間，與靈的人間這兩句話，是表現主義的精義，就從這方面，說明了表現主義的要求。人間若以世界為中心，則容易失掉作家的才能。世界對於人間，還是開始的時候，人間並不是最早宇宙間的一個 Atom，可以說人間就是世界。

在一個表現主義的劇本裏面，曾說過：『他們並不是侮辱我，因為我早不是

『私人』(Privatmensch)的關係，所以讀者要明瞭，凡是在表現主義文學裏面所表現的『我』，絕對不是代表『私人』。他的人間，不是日常世界的各個人的事體，是指明自我本體的超感覺者。所以這種人的行動的動機，就是代表全體人間的行動。單以個人爲個人存在的興味，早已失掉他的價值了。簡單的說，表現主義，就是詩人心靈的直接表現而創造的新世界。

再說明第二條，在表現主義裏所講的人間，不是日常經驗的人間，是指的超自然的靈體之事，這在前面已經說過。所以我們可以進一步說，人間與宇宙是一體，他與我中間相對的觀念，完全消滅，萬物都化成一體。這樣的人間，就互相互立於超自然的關係上面了。這並不是特別新穎的思想，就是三千年以前的印度教，現在也不說牠是陳腐。所以什麼新思想，大半都是前人說過的，這在近世哲學史上，充分的告訴了我們。不過後代人的責任，是從這種思想深深體驗出來，絕對沒有人能突然的創出一種新思想來。也可以說是時代潮流的驅使，當時環境所逼迫

出來的。看看最近文藝的思潮，什麼象徵主義，梅特林的神秘主義，也不是突然出現的，因為他們只玩弄技巧熱情不足的原故，於是表現主義又產生了。

表現主義者所高唱的人類愛的道德，何嘗不是從宗教的根底而出發的。這派年青的詩人們，他們的內心，深深的體驗了戰爭的慘禍。願怎樣的犧牲，渴望着平和的到來。在他們裏面，確實有許多參加過實際運動，親身入過牢獄的人。所以對於人間的批評，與其說是藝術的，毋甯說是墮落的罷。

在表現主義的文藝裏，侵入了政治論，這是用不着爭辯的事。不過所謂時代的印象，一經過他們的藝術的意識，便帶了永久的普遍性了。Eimander 詩集所說的，人間是宇宙的本體，而互相生存。這樣的人間，乃是發揮他的本質，結果與世界同為一體。所以表現主義者所講的人類，是站在超自然的關係上面的。

三 表現主義的形式

表現主義的文學，用一些什麼樣的言語形式，來表示這種新思想呢？與對敵的自然

主義文學的樣式技巧，有什麼不同呢？我們應該在這裏，簡單地說明。

表現主義的藝術，是破壞周密的煩細的深刻的描寫的紀錄文學，拋棄理智的明瞭與論理的嚴整。絕對的突入主觀的深冥，陷入神秘的幻想，文句流於幽鬱模糊，實現他的原始還元主義。所以有人叫表現主義的文體，為革命樣式，幻想樣式。總之是靈魂的直接表現作用，在繪畫方面說，是形體的分解與色彩的絕對表現。關於這種新表現，愛希米特（Kasimir Edschmid）曾說：

1 把散文變成詩，把劇院變成靈魂的葛藤的道場。形式與內容合而為一。增加彈力性與超俗性，好寄託我們的欲求。

他所說散文，就是暗指自然主義的文學。切斷論理的鐵鎖，脫去心理的描寫。不要長的敘述，不要冷雋的客觀的說明。從因習打破之精神，溶解既成的文體洗去歷史的意義，敵視細密，咀咒冗漫。全以清新潑刺的語句，表現自己心中的夢幻。因此表現主義的文學，既沒有一定的文體，也沒有一定的技巧。從文體上

說起來，漢生克洛甫 (Hasenclever) 的兒子，裴特甘茲 (Anton Wilderers) 的劇曲，似乎很接近自然主義。Rehfsch 的歸國 (Heimkehr)，Pulver 的亞勒厄克生特大王，(Alexander der Grosse)，差不多又很接近古典派。所以要一定指出那種文體來，這確是一件困難的事。

表現主義的文句，一切是單純化，切實簡潔，表出他們的想像。所以冠詞，接續詞，形容詞，若是不十分緊要的，都不用牠。只用簡單的動詞，極快的速度。至於長的句子，難解的文章，這是沒有的事體。愷石的格林的劇曲，愛希米特等的小說，又暴風社 (Sturm) 一派的抒情詩，都是這派文體的代表。再說到感情在最高潮的時候，往往散文中加用韻文，這並不是新創的事體，就是在哥德的詩文裏，也可常常找出這樣的例來，如漢生克洛甫的兒子，裴特甘茲的劇曲，這樣的例，那是更多了。

我在前面說過，表現主義的文體，如 Rehfsch 的歸國 (Heimkehr)、Pulver

的亞爾厄克生特大王 (Alexander der Grosse) ，似有近古典派的趨向。這古典派形式的復活，是怎樣發生的呢？那我們應先知道表現主義對於自然主義起的反動作用。自然主義的文藝，是生活的，不是詩的。是一種記錄，沒有咏歎。是理性與經驗的文學，不是理想與感情的文學。這種自然主義的傾向，用那些細密的科學的文體，驅逐了韻語與詩歌。以客觀的無技巧主義，把那些主觀的傷感的抵牾的文字，排除淨盡。這樣一來，從反理性分子成立的新文學，對理智的現實的細密描寫的樣式加以反對，而自己帶有非理智的非現實的浪漫的古典的樣式來，也不是無因的事。本來表現主義作品中的特質，帶有古典樣式的要素。說起來，不外是，一，原始素朴主義，二，哲學的非現實的傾向，三，類型，四，神秘家的傾向。由這幾點看起來，表現主義的文藝，是從自然主義的唯物論，救出哲學，救出宗教。用歷史的眼光來批評，可以說表現主義，是新浪漫主義的後繼者。但是各方仍有各方的特色，不可混為一爐。

表現主義的作者，是不主張描寫特殊的個性，極其抽象的描出人間的類型 (Typus)。在萬人裏面，只寫一共通靈的體驗的特性的個人來。所以劇本中的人物，大半不說明姓什名誰，也不說明他的容貌，也不說明他的職業。僅僅以父，母，男，女，兒子，青衣之紳士，黑衣之婦人，第一人，第二人等這類的名詞，來代表人類。同一個理由，在表現主義的作品裏，看不出時代思潮，也看不出地方色彩。

表現主義最著之特色，除了描寫類型以外，還有所謂不要動機的事。自文藝復興以來，經了古典派寫實派，把動機看得非常重要。到了自然主義，把動機看作支持藝術唯一的棟梁。所謂細密的真誠的心理的解剖，成了文藝觀賞的標準。但是表現主義，把這一脚踢開，唱靈感代替說。康非特曾說：『一切的現實，都是誤謬的，真實的只有靈感。』

靈感與陶醉，差不多有同樣的意味。『永久歸宿在我們裏面的是意識。低的

意味，是不能窺破自己，高的意味就是體驗自己的事。我們對於性格，都不願埋沒於沈澱之中，同時也不願使特性消失於混沌的世界。保持性格乃是日常的事，所謂偉大的時機，那就是靈感了。可以說靈是天國，性格是地界。『這也是康非特說的，他的劇曲誘惑裏面的主人公皮資特里，憤怒混沌世界的壓迫，沒有理由的殺死一個代表這世界的人，他這正是靈感的時機。這樣的劇本，使舊的審美觀的人去鑑賞，一定得不到他們的同情的罷。

一切戲曲的構造，因為要在有限的時間與空間之內，展開人間之運命，所以只能取出最後的事件，在舞台表出。至於以前的經歷，盡在對話中暗示。這樣的方法，即是帶有很重的希臘劇的特色的分析構造法。近代的易卜生，採用此種方法，收了很大的效果。反之中世紀之宗教劇沙翁劇，從事件之發生至終結，盡在舞台上表演的，這叫做綜合的構造法。表現主義，就偏重綜合的構造法。最初之表現主

義劇曲石爾基 (Johannes Sorge) 之 Der Bettler (Der Bettler)、郁司脫 (Hans Johst)

之年青的人 (Der Junge Mensch)、威甫爾 (Werfel) 之鏡人 (Der Spiegel-mensch) 愷石 (Georg Kaiser) 之自晨至夜半 (Von Morgens bis Mitternachts) 等，都是採用這種方法的，再如格林 (Goering) 之海戰 (Seeschlacht) 恩露 (Fritz Von Urruh) 之一族 (Ein Geschlecht)，似乎又接近分拆的構造法。總之，照一般的形式說起來，表現主義無處不與自然主義對抗。

四 表現主義與自然主義

上面曾說過表現主義無處不與自然主義對抗，現在要把自然主義與表現主義根本衝突的地方，簡單地說明一下。我們可以說，表現主義的第一步，就是自然主義與印象主義的反逆。

受了物質主義的影響，輕視人間自由意志之十九世紀時代的藝術，對於自然與人生，立在純客觀的科學的見地。作者之主觀與自我，逐出於藝術創造之圈外，把人間之神性與自由意志，看作度外的東西，這就是自然主義與印象主義。

繪畫上的印象主義，是怎樣的呢？他們絕對信仰『看』這件事。他們的藝術，完全貢獻於光與空氣。所謂藝術，特殊是造形藝術，把『看』這件事輕輕放過，是不行的。然而不能把『看』這件事，就當做藝術的全體。我們可以說不忠實地觀察自然，不能完成藝術，但是單是注重『看』這件事，把自己裏面的東西忘掉了，單單從屬外面的東西，這就否定自己的自我。所謂存在，不外是網膜上映着的東西或是以官能所感觸到的外界的刺激。由自我，主觀，熱情的內心的創造，是不能存在的。我們能夠隨便，滿足這種藝術嗎？

自然主義，又是怎樣的呢？充其量不過是忠實於自然，以科學的純客觀的眼光，去描寫再現而已。因為這樣，不管藝術是不是要創造的，全然忽視自我。他們的技巧，他們的信條，就是一個忠實，一個熱狂。苦心苦慮的看怎樣照出一片巧妙的照相來。但是藝術，既然是創造的，全然放棄作者之主觀，純客觀的去作，實是一件不可能的事。所以自然主義關於他自身之哲理，不能不說牠是大相矛盾。

還不僅這樣，他們的作品，受了物質主義的影響，被自然科學的宇宙觀支配，輕視人間之自由性與高貴，關於人生，不管是理想的，目的論的，一概放棄。所以寫出來的作品，不過表現了暗澹的醜惡的人生的一斷片。在那些作品裏面，沒有希望，沒有憧憬，也沒有理想，所有的，單單是沒有光明的矛盾的矛盾的人生。這樣的藝術，我們能滿足嗎？

一言以蔽之，表現主義的運動，就是反對這種藝術而起的。至少表現主義的精神，就在這一點。表現主義的藝術，是脫却外界的印象，自然的模倣，純客觀態度的自然的再現，而重視自我，重視主觀，把自然與現實，放在自己內心的世界，變形而表現之，想解放自然奴隸的人間，想在藝術的世界，變成一個征服自然界的支配者。這不是印象，是表現；不是自然與人生的再現，是表現。所以表現主義第一步，即是放棄印象主義與自然主義的發端。巴爾(Hermann Pabst)著的表現主義的一書(*Expres Sionismus* 1916)裏面說，離反印象主義而起的，印象

派以後的藝術，大都包括於表現主義之中，也就是這意思。

離反印象主義之自然主義而起的藝術，暗暗地走入表現主義之途，對於當時的時代，自另有一種感覺。但這不能即刻就叫牠做表現主義。在這轉換期間，當然生出了人生的問題，藝術哲理的問題。

薛勒特 (Manfred Schneider) 著的表現主義的劇曲 (Der Expressionismus in Drama)，曾說到表現主義的萌芽，在哥德與席勒的作品裏，已可看出，講到明顯的露形的發展，確實是這次歐洲大戰促成的。

十九世紀自然科學的資本主義的精神，要求自然主義的藝術。自然主義的藝術，是要求環境狀態描寫的再現。在當時的德國，也是這樣。有天才的郝卜托曼 (Gerhart Hauptmann)，竟做了這種新運動的領導。他的名高一代的劇曲日出之前 (Vor Sonnenaufgangs 1889) 的上演，明明是這種運動的急先鋒。然而自然主義的環境劇，雖說有好幾十篇，也不過是表現環境與運命戰敗的絕望的悲慘的人間

之姿的一斷面。人間自由的意志，與精神的活動，一點也看不出來。

離反自然主義而起的新浪漫主義，到底是同一塊園地所生出來的樹木。他與自然主義一樣，人間仍是受環境與物質的支配。雖說有豐麗的色彩，微妙的技巧，不過是愛撫自己的感情，主觀仍是稀薄，更看不出深的人間性。所以新浪漫主義的裏面，不能離自然主義而獨立。這一點，我們要知道。

再對抗新浪漫主義而起的運動，有 Paul Ernst 及 Sammel Lublinski 一派之新古典主義。Lublinski 在著的新浪漫主義者之心理及其世界觀一書裏（Zur psychologie und weltanschauung der neuromantiker）極力的主張。因國民的傳統，要求真正古典主義之精神的復歸。使這種精神徹底的時候，優美的藝術，可以超越國民，超越民族。也就不得不放棄滲透的人間性的名譽。這是新古典主義派的主張。

但是這種新古典主義還沒有到十分成長的時候，一時受了大戰的影響，表現主

義遂乘時佔了文壇的全面。他是跳出客觀出發的人間非獨立觀的藝術，而要求強烈的自我，與自我底中的生命之力。因為大戰的結果，一般人受盡了悲慘的體驗。階級爭鬥的慘惡，資本主義的沒落，科學萬能的迷夢的驚醒，德國人自己所說的『崩壞』(Zusammenbruch)的到來，確實是真情實況。有了這種戰爭，戰爭以後的絕望與窮困，種種悲慘的體驗，在藝術裏表現出來，這是當然的事。遭這種『崩壞』以後，自然會有一種新藝術運動起來。特殊是這些有理想的思索的德國人，從這種崩壞之中，建設新的未來，建設新的理想世界，首先把這種光明，在藝術中表現出來，更不是無因的事罷。所以在表現主義的作品裏，或者帶了非軍國主義的平和論的色彩，或者是描寫舊時代的反抗，或者是咀咒現代虛偽的文明。或者是表現原始的憧憬，或者帶有神祕宗教的情緒，或者帶有 Dadaismus 的破壞，或者描出一種不健全的靈魂病的奇怪之姿。他們在這裏，無非是想實現未來的理想之夢。

上面已經說明表現主義，是反抗自然主義而起，現在爲切實明瞭表現主義與自然主義不同之點，立一表於下。

自然主義	表現主義
1 唯物觀	唯心觀
2 第二義的	第一義的
3 實證主義	理想主義
4 相對主義	絕對主義
5 客觀的	主觀的
6 自然中心	人間中心
7 論理的	非論理的
8 理性的	反理性的
9 心理的	病理的

10 悲觀主義

樂觀主義

11 Apollonian

Dionische

12 進化論的

形而上學的

13 經驗

體驗

14 現世教

神教

15 無神

有神

16 因果律

自由意志

17 階級愛

人類愛

18 科學的

哲學的

19 文明的

原始的

20 西洋的

東洋的

21 觀察的

直覺的

29 描寫	創造
23 複雜	單純
24 分析	綜合
25 歸納	演繹
26 塑像的	音樂的
27 局部精寫	大局把促
28 環境描寫	幻想
29 性格	類型描寫
30 明瞭	晦澀
31 沉漫	簡切
32 靜的	動的
33 規則的	狂亂的

34 敘事的

抒情的

35 照相式

電影式

36 油繪式

意匠式

五 施賓加的批評（參看東方雜誌二十三卷八號）

法國批評家 Gaston Picard，曾把法國近代文學，分作三階段來研究。一為藝術的藝術，是奇怪的愚鈍，二為真理的藝術，是一種空想，三為人生的藝術，乃是而今最大的問題。藝術是創造，不是再現。藝術若是模倣，就正是藝術的窮途。Picard 這幾句話，恰好合德國表現主義的理論。現代文學之根本特色，就是人類精神的再生。施賓加（J. E. Spingarn）在他的新的文學批評（The new Criticism）一文裏，大鼓吹表現主義，大呼人類精神的再生。他說：

自從浪漫運動勃興以來，發生了一種新的意思，把十九世紀的一切文學歸於統一了。十九世紀的初葉，斯塔厄爾夫人（Mme de Staël）創立一種觀念，以

爲文學是社會的表現。Victor Cousin 首創爲藝術而從事於藝術的一派，更說明基本的規則是表現，是文藝的最高規律。其後有 Saint-Benve 者，發達這種學說，更拿例來說明。以爲文學是人格的表現。泰尼 Taine 受了自然科學的影響得了黑格爾的暗示，發生一種觀念，以爲文學是民族，時代和環境的表現。極端的印象派，以爲文藝是細妙活動的感覺或人生印象的表現。以上許多批評家和理論家，對於文學所表現的是什麼一個問題，立說雖有不同，有的說是經驗，有的說是感情，有的說是外界的，有的說是內部的，有的說是個人自己，有的說是個人以外的事物。然而視文學爲表現的藝術，却是各派批評家共同的觀念。

施賓加本是表現主義文學批評之代表，所以他絕對主張表現主義，是當今文學的正途。所以他在這篇文裏，高呼打破一切舊日的規則，打破文學種類的分別，打倒喜劇的悲劇的及其他許多相類的抽象名詞，打倒文筆，原理，暗喻、明喻及

希臘羅馬的修辭學上的一切名稱，打倒文學上的一切道德的判斷，打破舊的天才和鑑賞力的分別。不僅可看出他主張表現主義的堅強，同時也可知道他對於文學批評的革命思想。

古典派以來，經過寫實主義而至於自然主義的藝術觀，到了表現主義時代，又是怎樣的呢？初次看去，似乎是一種混沌的無形式的雜然的喧噪的東西，但是仔細去觀察的時候，仍有一種形式。表現主義的放疎的形式（Lockere Form）遠遠地帶有 Gothic 與 Baroque 藝術的脈絡。有人說表現主義不過是這變態時代一時流行的東西，這並不是不當的話。文藝之推移，好比時鐘的擺。如自然主義的 Johannes Uockerat 與 Bahwarter Thiel 他們，完全犧牲自己的意志，為環境所左右，自然是容易厭倦這種世界，那些以自己的意志，開拓環境的詩人們，又做了當代被歡迎的新人物了，這也不過是從時代思潮的推移而起的一種現象。從形式上說起來，自然主義太接近自然，離反自然主義而起的表現主義，又離自然太遠。

亞里斯多德所說的『真理是在中間的』，這就是不近不遠的意思。表現主義的將來，應該稍稍接近自然，才是正路。畫家 Meidner 說『將來的畫風，是一種熱狂的情熱的自然主義。(Fanatischer und inbrünstiger Naturalismus)』這就是調和自然主義與表現主義的呼聲。但在前面說過，表現主義的根本基調，沒有接近自然的餘地。一二年來，就是有名的詩人表現派，也沒有連續公刊代表的大作。有人說，表現主義在此告一段落，這也不是無因的罷。

第二章 表現主義文學的國家社會思想

一 大戰前的唯物觀

十九世紀中葉，科學進步，非常發達。盡量的披露自然界隱藏的祕密。發明了種種的新元素，新物質，新生產品以及各種細微的工藝品。只信人間的智慧與技巧，能揭開自然界一切的祕密。這就是科學萬能的迷夢時代人間與社會一切的設備，都靠學術力與經濟力來組織。搜集世界上各種原料品，以產業革命的結果的各大工廠的機能統制力，造成種種精美的工藝品，利用輪船火車，散佈於世界各處，換得高價的黃金，蓄積起來。因此有產階級的勢力，一日一日地充實起來。以他們雄厚的資本，用獨專業的手腕，驅使極能的機械力，破壞小規模的同業者。因此小工業一日一日的崩潰，無形的擾亂了安泰平穩的生活的秩序，社會上漸漸地露出不甯的狀態來。當這種機械力，發揮到極盛的時候，世界上一切的事，都受

機械的影響，稱爲萬物之靈的人間，不過是機械的運轉手，不過是機械的一部分罷了。世人受了這種物質文明的光輝，無人不想驕奢，無人不想放逸，所謂天上的榮華，實現於地上，正是當代人的心理。至於人間的心靈，宗教，與哲學，完全忘記了。當時最動人聽聞的學說，是達爾文的進化論，他所倡的人種的起原，也不過是一種動物，因了遺傳環境，有了變化，有了淘汰。德國的黑格爾他們，就贊成此說，這也就是唯物史觀思想的根底。不信人間心靈的威嚴與神的信仰的哲學，也是以遺傳環境爲人間的偶像，信仰偶像而可以得快樂，不信仰就將感到悲苦的斯賓塞爾一流的進化論的快樂說，也是當時思潮的代表。講到經濟方面，馬克斯當然是一代的先鋒。他以社會發達的前提，肯定人間的慾望。從土地資本勞動之協力，建設他的經濟學說，或就他的唯物觀思想的根原。種種機械的人世觀宿命論的學說，都以唯物論來做基礎。

百年前的德國，拿破侖正給他們一種淫威的時候！當時的柏林，只聽見敵兵刀

戟的聲音，國際支離破裂，大有一髮千鈞之勢。十九世紀經過了三次勝利的大戰，國運漸漸恢復起來，遂成了一龐大的統一國家。擁戴英邁的君主，收攬當日的民心，訓練精銳的軍隊，整理混亂的財政，不過幾十年，竟以鮮花一般的物質文明科學文明誇耀於全世界，誰料德國百年的禍根，官僚政治，軍國主義，頹廢派的風氣，竟把這外觀極其雄大的近代國家，暗暗地崩壞了。

二 自然主義的社會思想

唯物觀科學萬能主義時代的藝術表現，是澈底自然主義的文學，後進而為印象主義。自然主義的文學，把哲學放在物質的世界觀上，襲用精密科學研究法的技术。當時的哲學，受了科學的威暴，能保存原有的狀態的，就只有心理學一部分。同時講到繪畫，也只注重光與色，求其映在網膜上而已，總之哲學與文藝，都帶了科學化的現象。

自然主義的文學，排斥主義上一切的傾向，輕視主觀，注重寫實。他們的作

品，都是描寫我們日常的生活事件，不管是有產階級，或無產階級，赤裸裸的不曲折的科學的寫出來。其結果，自然主義的文學，沒有雄大沈痛的人生觀，沒有離奇天外的空想，沒有幽韻美妙的情趣引起讀者走入恍惚的憧憬的仙鄉。不過是一塊玻璃鏡子，把時代的種種情形，照在裏面，大有淒愴慘憺，夏日猶寒之概。盡量把時代的罪惡，昏愚，錯誤，暴露出來，特殊是國家與社會組織的裏面，人與人的裏面所蘊藏的病態醜態，毫不容赦的自然派作家，真實的記下來，給與讀者的印象，不過是人與世間的缺陷。

當時的民主社會主義的思想，正是盛行，當一八七八年，暗殺洛布林克大帝的計劃暴露以後，政府的態度，顯然加以高壓的手段，因此左傾的思想，暗地更發展起來。這時候自然主義的文學，對於這種運動，一樣冷酷的無情的描寫出來，不知不覺的就成了國家，政府，社會的彈劾者。資本主義的興隆，不能增進庶民的安甯幸福，反是一大阻害。他們一面暗示民衆，一面促民衆的反省。科學的直寫

的自然主義者，同時又排斥忠君愛國的文學。托爾斯泰從無抵抗主義立場，易卜生從個性的解放立場，再遠一點的尼采，從精神的貴族主義即個人主義立場，而最近有一派學者，從社會經濟學立場。都是從當時社會國家的弱點而出發的。自然主義就是描出這種弱點；盡量的暴露國家的暗面。國家這個東西，自然主義視爲仇讎。軍隊，教育，病院，學校，一切既存的文化制度，自然主義，都看作資本家的爪牙。把階級的悲慘，窮迫，失意，煩惱，切實地寫出，一面告發資產階級的驕奢放恣，亂倫，慘酷，不道德，不人情的狀態來，一切的責任與罪惡，都推在資產階級的身上。所謂自然主義的文學，乃是實現文學的社會化，普遍化。換言之，從來的貴族文學，轉換到平民文學。再看自然主義作家的態度，他們是不避國家資本主義的威嚴，而有暴露其黑暗的勇氣，對於平民，則誠懇的抱着同情與尊重。但是他們雖抱着同情，是取越平民以上的態度，並不與平民爲伍。他們自己曾說：『無論何時，無論何地，我們不失第三者與報告者的位置。我們是人類圈外的觀察

者，不是人類圈內的體驗者。』這是很切實的話。德國的郝卜德曼，（Gerhart Johann Rebt Hauptmann）從日出之前至晚期的同情，都是精神一貫的自然主義作品，但是他自己，仍是一個有產階級。就是蘇德曼（Hermann Sudermann），也是一個描寫社會醜惡狀態的作家，他自己呢？無處不是表現一個上流紳士的模型。至於托爾斯泰（Tolstoy）講什麼人道主義，同情農民，同情窮困，他自己呢？仍是一個伯爵，大吃錫蘭島的山珍海味。

自然主義文學的反動，就是鄉土派的文學。鄉土派的文學，以自然主義的技巧，描寫鄉土的作品。從大都會中心的物質文明，歸還到田園中心的樸素文明，與自然主義，成了對比的形式，同時也可看出政治的道德的意義的特色。與鄉土派同前後起的各種運動，有新浪漫主義，象徵主義，新古典主義。有的是物質文明爛熟的結實，有的是同樹異枝的果子，總之，一切都是不滿意現實，而又不能逃脫宿命的因緣，所以都是以逃世的，迴避的高蹈的，冷笑的人世觀為基調。從這樣的基

調，去探求潑刺的現代的意義即政治社會的交涉，無異緣木求魚。畢竟此等文學，不是市場的作品，乃是書齋的藝術。

前面曾說過，自然主義的文學，消極的彈劾國家與社會。直到表現主義，由消極而變成積極的。因為這次的大戰，更乘機高呼起來。以前是自然派的冷靜的觀察，而今是熱烈的體驗了。表現主義者，不甘僅做一個文人，願做街巷中奔走的勞働者。願做背着主義立在前線的戰士，願做因為革命而呻吟於牢獄的勇者。他們的文學，不是冷酷的報告書，是熱血的彈劾文。愈加深刻的接近唯物觀的文明的壓迫，增加新人的反抗氣象。兒子（Der Sohn）的作者漢生克洛甫（Hasenclever）在戰前，曾向民衆高呼過：

1 詩人們！於今不是在靜漣的湖海上，友白鷗而貪清閑之夢的時候了。要做羣衆的指揮者，我們的言語，是火焰的音樂。詩人們！要創立國家的大事業，人類的權利，是樹立一個好的共和國。

三 表現派的國家觀

表現派中的政治詩人，其反對獨裁主義的國家，反對德國的軍國主義，反對實力金力主義的政治，反對微溫的社會政策及機械的暴戾，反對資產階級的專橫，與自然主義者相同。他們不取權力的思想與非精神的概念，極力鼓吹『精神主義的政治（*Vergeistigung der politik*）表現派的先輩亨利曼恩（*Heinrich Mann* 1871—），曾主張文學反對一切的權力，國家應該從技術的經濟的結合體，復歸於靈魂的鄉土（*Heimat der Seels*）。國家的雄大與偉力，比不上民衆的幸福的重要。在他這樣的主張下面，一九一四年脫稿的長篇小說貧民（*Die Armen*）就是發揮他這種思想的。主人公做了國家社會主義的傀儡，自己不知道。一面在市民中間講幸福，一面叩頭於士官之前，很驕傲的帶着政府的勳章在外面奔走。作者是以輕蔑嘲笑的筆墨，來諷刺軍國主義的陰毒險惡。同時他們的非國家主義，與非軍國主義一樣，經過了歷史的一盛一衰，此時的表現主義，一掃從國家觀念出發的爭鬪觀

念，全然守着無抵抗狀態，拋去所有權力及其他一切現實的觀念。並不是皮毛的世人所記的獨專的思想，他們已帶有希臘詭辯學派的思想了。

物質文明與表現主義，本是水火不相容。看看表現主義哲學的第一頁，就是說明這件事的。他們因為咀咒機械主義，以為機械，是一種龐大的形體，賦有惡魔的靈魂的東西，頑冥的無情寡默的恐怖的可憎的現象，帶有表現主義傾向的藝術家，都有共同的感覺。如愷石（Georg Kaiser 1878—）在他劇本裏大聲的咀咒機械說：『沒有東西，可以比上機械文明的殘酷性。父因而失子，兄因而失弟，妻因而失夫，人類因此而爭鬪，社會因此而紊亂。機械是刑場，是罪惡之淵，是人命之坟墓。』他在「煤氣廠」（Gas）一劇裏，更把煤氣爆發之慘禍，寫得真切，構成那樣的悲劇。他因此更斷定征服人類是機械，有橫暴殘忍性的也是機械。

四 表現派的政治運動

上面已經把自然派以來的文學，對於國家政治社會的觀念，說了一個大概。現

在要將他們對於大戰的言論及政治的運動，簡單地說明一下。

要說明歐洲大戰的由來及其直接的原因，這是專門外交家政治家的任務，不過當這種亂動暴發的當時，德國人的贊成，確是舉國一致的態度。政府當局，當然是不用說，就是缺乏國家觀念的左傾分子，爲祖國擔憂而願意犧牲頭顱的青年，實在不少。當時柏林之光景，出征的將士，沒有一個不是精神百倍勇敢前進的。德國是思想之國，若沒有力強的思想的背景，不能成立。支配當時人們的精神，是爲防禦而戰，理想的擁護者的德國，反抗無理想者的迫害。英國不過是一個圖利的商人國，法國不過是一個淫靡頹廢的女性國，俄國不過是一個無人道無文化的東洋的一個蠻邦。只有德國，是爲人類之理想而戰，爲文化之擁護而戰，就是孤軍奮鬪，一敗塗地，在所不辭。這是當代德國人民一時的思潮。所以那些中年的思想家文學家，想到他們德國以前自由戰爭，七月革命的精神，不禁讚歎戰爭的偉大與光榮了。因此一般缺乏國家觀念的青年，重行鼓舞起來，高唱着『德國在一切以上』的

國歌衝往前線去。有人說，當這戰爭正盛的時候，表現派文學，差不多絕了跡。豈只文學方面，是這樣，凡是帶有民主社會思想及左傾的政治，道德諸傾向，一時都入了麻醉失神的狀態。

一二月之中，法國西部大半被德人征服。調回軍隊預備東征的時候，德國人民覺悟這次的戰事，是很長久的劫難。在國外借款主義的失敗，軍用經費缺乏，加以聯合國的聯鎖政策的成立，首先使德國感着制命傷的，就是經濟來源的斷絕。因為軍隊日用的增加，一般國民的營養，日形減少。故鄉留守的老少男女，陷入困苦的慘澹的生活中。戰事的前途，仍是猛烈，平和的曙光，不知要到何日才可實現。勝利的光明，好比黑雲遮住的月光，望着更暗澹了。因此一般人民，當初開戰的勇氣與自信，慢慢地動搖起來，老弱的死於溝壑，少壯的死於沙場，於是一些青年的文士們，看了這樣悲慘的景況，自然會發出一種過激的奇矯的言論來。

當時的窮困，當時的飢餓，雖說能轉移人們的心理，受影響最大的，還是思想

宣傳的魔力。聯合國利用這種思想宣傳之力，收得意想以外的功效。德國在地理的政治的關係上，在世界上缺少宣傳的工夫。幾個政治家，帶有狂妄妄想的氣味，過信了實力主義。把宣傳看得一點也不重要，對於敵國的種種宣傳，加以冷嘲的眼光，旁觀的態度。能重視宣傳的，在當時只有英國。英國看清了戰爭的勝敗，不能完全靠實力，應該用全力注重宣傳。政府設有宣傳局，不惜鉅金的印發各種各樣的宣言，對世界民衆宣傳德國的強暴。站在左右大局的美國，竟被這種輿論的煽惑，視德國人的舉動，是不道德，是無人道。當着德國的人民正感着困苦與懷疑的時候，看了敵國種種的宣傳，自然而然的發生了平和主義的，非戰爭的，人道主義的思想了。

德國的人民，因為有過信善良之弊，所以容易受人家宣傳的誘惑。敵國呢？用盡種種的方法，收買密探，用飛機散佈傳單，特別利用德國國民性的弱點，高唱德國理想主義，指摘政治組織的缺陷，煽動階級鬭爭，擾亂國內人心的統一。最

有力的一點，就是離反德國國民與當時的政府，絕對不能站在同一戰線上。因此以前的一般德國思想指導者與文化崇拜者的熱心，一天一天與國家隔遠了至少是冷淡了。並也有以這種言論，向民衆宣傳。受外國最大的影響的，要算法國文學家羅曼羅蘭 (Romain Rolland) 的名著若望·克利司多夫 (Jean Christophe)。這本小說是寫維廉二世的物質的國家與貝多芬時代的理想主義的德國的對稱式，極力的貶物質的而揚理想的。當時保守派人讀了，免不了有非難的議論，至於一般民主主義的人，沒有不首肯的罷。就是當時德國國內，也已經有指摘物質文明促政府反省的輿論，在文學方面，關於這類的小說很多，表現主義的文學，確實是德國當代的環境促成的。所以不久，潛聲隱跡的表現派詩人，同時起來，與外國的宣傳，站在平行的線上。非戰論，政治革新，人道主義，平和主義，高唱入雲，種種的運動，在當時德國的運命，起了大大的波紋。

五 表現派的非戰論

表現主義爲什麼要高唱非戰論？一面可從他們的道德精神主義裏面看出他們的理由，一面可從他們政治的趣味對於國家社會的關係來說明。早早的厭倦戰爭，爲外國宣傳所動的奧國政治詩人，出了一本詩集，題爲人類之黎明，(Menschheitsdämmerung)，在奧國號稱表現派的代表。這本詩集裏面幾個要點，是『反抗環境』，『發見心靈』，『反對機械主義結晶的戰爭』，『提倡人類愛』，他站在這幾個立腳點，公然標榜戰爭中止論。倡精神的自由，人性的更新。由既成政治的破壞，謀永久的和平。

他們高唱非戰論，其主因無非是想實現他們的道德理想——人類愛——，但實際從政治的點觀察，戰事並不是單獨的東西，他背後所站的勢力，有獨裁君主，有權力政治，有軍國主義，有官僚政客，有資本家。他們的破壞，他們的陰謀，才產生萬惡的戰爭。因爲憎惡戰爭背後的勢力，更覺得非提倡非戰論不可。上面所說的道德精神主義，就是人類愛，對於國家社會的關係的，就是戰爭後面的勢

力。

構成非戰論的他一原因，就是人種的關係。左傾思想的發祥地，大家知道是俄國，以人種說起來，屬於猶太系統。本來和平主義四海同胞主義，是猶太教的教義，有猶太族的血的表現派詩人的道德觀與戰爭論，當然大受其影響。看過文學史的人，總不能忘記表現派詩人的濃厚的猶太色的意義罷。就是猶太族以外的國籍不純的人，因為國家意識很薄弱，當然也是極力鼓吹人類愛，提倡非戰論。所謂『歐羅巴的流浪人』，歐羅巴合衆國 (Etas Unis (Europe)) 的公民的表現派文學家達波勒 (Theodor Däubler 1876—) 石爾基 (Reinhard Johannes Sorge 1899—1916)，就沒有一定的國籍，沒有一定的民族性，好比爬虫類的皮膚，幾種東西混合而成的。因為他們沒有深刻的國家觀念，當然是反對戰爭。如帶有法國血統的表現派作家 Ernst Stadler 1835—，大倡其平和論。德意志，法蘭西，瑞士三國的雜種，表現派著名的小說家詩人雪格爾 (Rene Schickele, 1883—)，他就超越國家，鼓吹人

道主義。他的劇本在戰爭猛烈時期的巴黎柏林出演，博觀衆無限的歡迎。愛施米特 (Kasimir Edschmid) 批評說：『此等作家，是超國的人，是歐羅巴的心臟 (Europäisches Herz)。』還有馬金司說：『他是從國家的市民的德意志，變成了世界民的歐洲 (Dasmondane Europe)。我們看了他們的批評，由此更可知道表現派作者對於國家的觀念了。

上面說了他們反對戰爭的理論，現在要看看他們的事實了。他們發表意見的機關，有劇場及講壇，有機關雜誌，發行叢書，刊行作品，最後就是直接行動。在一千九百十六年的時候，劇場與講壇，若有宣傳非戰論的運動，立時受警察的干涉。後來戰爭一天一天的擴大，人心一天一天的怨亂起來，警察也無形的放鬆了，於是在劇場裏，陸續出演非戰論平和主義的新舊作品。亨利曼恩 (Heinrich Mann 1871—) 迎合當時人的心理而作的革命劇本，就是一個實例。

起初的演講，大半是祕密的舉行，到後來因爲開會追悼那些殉難者，也就公開

了。因為當時雜誌與叢書的發行都受政府的禁止。於是一般文士，有的把稿子寄到瑞士抒情詩人雪格爾（Rene Schickele）所編輯的白紙雜誌上（Die Weissen Beater）去發表，有的寄到奧國維也納的 Die Fackel 雜誌上去發表。再在柏林還有一個刊物，叫做行動（Aktion）的，也是他們的機關。這個雜誌，創立於一千九百十年，在戰前的時候，專載新文藝，有時也登些新宗教道德的論文。等到發生了戰事，漸漸的加濃了政治的色彩，由隱健的一變而為左傾的革命雜誌。講到文藝，不用說是標榜表現主義。大戰以後，除了行動以外，帶有這種色彩的雜誌或叢書的，在柏林有赤鷄，新青年，年青的世界，劇的意志，藝術與時代的舞臺，少年德國，革命與創造等等。在米亨有最近之日，新詩，新小說，時代之書，芽等等，在托列斯敦有最新詩，新舞臺等等。在維也納除了『Die Fackel』以外，還有新詩，橋兩種。在這些出版物裏面，大半是鼓吹平和主義，非戰論的，也有許多帶有政治的傾向。

六 先覺的詩人

文學思潮有變動的時候，大半是詩人最先覺到，站在革新的最前線上。自然主義運動開始站在最前線的，是詩人 Hino Holz 1863—，印象主義的先鋒，也是詩人李梨恩格羅(Lilienkron 1844—)。就是表現主義的運動，無論文藝，無論政治，都是抒情詩人打先鋒，戲劇家響應，小說家比較遲緩一點。言也不是偶然的事體，因為各種類之本質及其對於社會的關係，也是有理由存在的。我們看看上面的雜誌，在那時戰爭高潮的聲浪中，連連地出來，裏面最多的，要算是詩人的作品了。

前面說過，奧國維也納出版的 *Dis Fackel* 雜誌與柏林的『行動』*Aktion*，都是表現派兩個最大的機關。因兩方的文體稍有點不同，有人把他們分維也納派與柏林派。前派比較適合國情一點，詩格與詩材，都帶有柔和的哀愁的情調與抽象的哲學的分子。與其說是憎惡，不如說是愛好；與其說是詛咒，不如說是懺悔。由

現在的破壞，而進至將來理想的建設，實行多於空想。這派最優秀的代表，不得不推鏡人的作者威甫爾（Franz Werfel 1890），他是一個徹底的戰爭的否定者，他的詩風，意境高遠，詞句清麗，為表現派中最優秀的詩人。再如柏林派，又名行動派，只注重目前現實的對象，傾向羣衆運動，願做羣衆的指揮者，具有實際活動的政治家的風姿。此派的詩風與維也納派稍有不同，文體比較勁直，峻峭，如大熱一般的，毒劍一般的衝入人民的胸臆。這派的特點，重實行不重空想，重破壞不重建設，積極的不是消極的，熱烈的不是沈悶的。

再講講小說方面罷。愛國的傾向的作品盛行以後，敢然寫出反抗戰爭的小說，驚動當代人的耳目的，並不始於德國人，法國文學家 Henri Barbusse 的小說『火』（Le feu）完全是這種思想。這本小說是描寫一個兵士在戰壕裏面的慘話哀談，為什麼要互相殘殺，人類為什麼互相仇視，他的良心懺悔起來。作者的背景，極力的發揮他的人類愛，國際和平思想。這本小說一出世，德國的佛蘭克（Leon-

hard Frank 1882) 接着響應起來。

佛蘭克 (Leonhard Frank) 是一個過激的永久平和論者，戰爭的罪過，是人神共嫉，天地不容的東西。他的小說集題名『人間是善良的』，裏面所表現的精神，大有托爾斯泰的原始基督教的非殺戮觀念。以後他還發表了許多的作品，極力描寫戰爭的悲慘，兵士的困苦，鄉土的荒廢，都會之生活難，乃至青年男女之亂倫等等，無一不逼真寫出，使讀者感着戰爭的罪惡。再露恩 (Fritz Len Yurub 1835—) 在一九一六年脫稿的『犧牲之途』，完全是寫一個兵士的悲慘的故事。

第三章 表現主義劇的來源與特質

一 表現主義劇的來源

一種思潮一種主義，決計不是突然起的。這種思潮這種主義，在一個早的時期就蘊釀着，一到那個相當的時期，被一種環境所壓迫，因此就爆發了。表現主義何嘗不是這樣，他絕對不在大戰以後才發生，也絕對不是漢生克洛佛 Hasenclaver，愷石 Georg Kaiser 他們幾個人創出來的東西，在他們的以前，早已有這種思潮的暗影，在其他的作家的作品裏，也早已有這種暗影的白光了。

歐洲大戰後，德人復崇拜許尼資爾 Schnitzler 與韋特金 Wedekind 兩人的劇本。許尼資爾與韋特金，本同為具象徵性的寫實派的戲劇家。許氏之名著『連環夫婦』，被警廳解禁後，演於德奧劇場，大受觀眾歡迎。韋特金的『魔鬼』，『春的覺醒』(Frühlings Erwachend)，亦風靡一時。仔細觀察，許氏與韋氏的劇，實大

有不同之處。許氏是重命運，韋氏是反抗命運。所以許氏劇中的人物，舉止雖是風雅，沒有一點反抗力，一爲命運所牽制即消極而頹廢。韋氏主張一個人不當受環境的征服，應當戰勝環境。人生最可寶貴的東西，是熱烈的情感，人之所以爲人，也是靠這熱烈的情感。人生的目的，就是把這情感發揮。遇着外面的阻力與障礙，不當退縮，應當積極的反抗，應當積極的與外面的阻力鬭爭。所以韋氏每一劇本裏面，俱會有這種熱烈的情感，現在表現派奉韋氏爲先進，奉韋氏的戲劇，爲表現派戲劇的母胎，也不是無因的事罷。

我們若看看更古的歷史罷。十九世紀初期的布西勒 (Georg Buchner) 與克乃撥 (Christian Dietrich Grabbe 1801—1836)，都可稱爲表現派的先覺。布西勒的悲劇『但丁之死』，完全是表現派的思想。克乃撥是一個薄命的流落的作家，他是要求自我要求主觀很強的詩人。自表現派盛行以後，他的作品，亦大受德國青年的歡迎，幾十年沈寂無聞的 Grabbe，今日重行受人讚美。因爲他的身世飄零得太可憐

了，現在德國的作家，都喜歡把他當做創作題材。有名的作家郁司特(Hans Johst)的『孤寂的人』的裏面的主人公，就是 Grabbe。

除了布西勒(Georg Buchner)與克乃撥(Grabbe)以外，再如史特林堡(Strindberg)歐倫伯葛(Eulenbergr)及司德漢曼(Sternheim)，也都是與表現派運動有關係的人物。色彩更明顯的，是晚年的 Strindberg。

世界大戰中及戰後的幾年，在德國劇場出演最多而最受觀衆歡迎的，是北歐劇作家史特林堡(Strindberg)的劇本。他曾寫十一個自然主義的獨幕劇，給與德國自然主義劇的影響很大。戰中及戰後的德國劇場，又到了史特林堡的時代。易卜生(Ibsen)雖說是近代劇的始祖，是近代劇運動的先鋒，不過是當時代社會狀態的批評家，在當時的德國劇場，成了過去的黑影，有永遠人間性的有熱烈情感的史特林堡，成了表現派青年的渴慕者與崇拜者了。

我們都知道易卜生與史特林堡是自然主義的作家，易卜生的『公民之敵』，

『青年黨』，『玩物的家庭』，等等的社會劇，不用我們多說，史特林保的十一個自然主義的獨幕劇，給與劇壇的影響，也不在易卜生之下罷。不過史特林保的晚年思想，有從唯物主義的合理的變到象徵的反合理的神祕的傾向。本來從現實變到理想，從自然遷到神祕，是近代文學思潮變遷的一般的步驟。也不僅史特林保一人而已，就是日出之前的作者郝卜德曼，也有這樣的變遷，不過他的色彩，比不上史特林保的明顯。

我們知道史特林保與易卜生同是自然主義的健者，但是他倆也各有差別。史特林保初期的自然主義戲曲，與易卜生的社會劇就稍有不同。易卜生劇的中心的是葛藤，是社會組織與人生之間的爭鬪，史特林保劇的中心，乃是人間與人間的葛藤，是人間的魂的呻吟。所以他到後來，寫了不少的神祕的象徵的作品，這也不是奇特的事罷。有人把史特林保的作品，分作三期，第一期為浪漫主義，作品如公司的秘密等。第二期為自然主義，作品如父親，債鬼，母性愛等。第三期為象徵主義，

作品如死的跳舞，*To Damascus* 等。這也可以知道史特林保的思想的變遷。晚年的史氏，已感着現實世界的厭倦，不得不脫却唯物的思想，走入神祕的宗教的表現派的圈子裏去。

To Damascus 是史氏的最長篇三部戲曲，寫一個徘徊於愛慾與死中的漂泊者，體驗了人間的苦悶，從肉的世界走入靈的世界，從現世的地獄，走入永遠的天國。這個劇本完全脫了自然主義的形骸，滿了表現主義的精神與技巧。裏面一切的人物，個性與環境，都成了靈魂的模型，與宗教的色彩。這是作者自身的懺悔錄，這是長篇的序事詩劇。

與表現派有影響的作家，除史特林保外，再當推韋特金 *Frank Wedekind*。當德國劇壇被郝卜德曼的勢力支配的時候，韋特金的戲劇，並不受觀衆歡迎。然而在他的心裏，對於熾烈的觀念，不絕的戰爭，反對舊道德，嘲笑俗衆的平庸。高呼深的人間性的還元，探索人間之魂的姿態。他少年時代，用着父母的金錢在瑞士

同一般跳舞家曲馬師過着那種放浪的生活。他就在這種富裕的放浪的生活中，體驗了人生，看透了赤裸裸的人生的真面目。他的名作春的覺醒，(Frühling Erwachen)，是在他做祕書的馬戲團解散以後，與一個朋友畫家遊英國與法國南部而歸米亨 (Muncheu) 以後的作品，其後海勒 (Carl Heine) 在 Leipzig 設立易卜生劇場 (Ibsen Theater) 時，請他去做祕書演員兼舞台監督。他因此漸漸被社會知道，作品也被人們注意，但亦無甚大名。

大戰勃發以後，一切都換了一幅新局面。往日被人輕視的韋特金，竟風盛一時的被人歡迎，此時戲劇被禁止者都解除了壓迫，於是韋特金的劇本，連連上演。班多那的箱，(Buchse der Pandora) 一劇，風靡一時，幾有萬人空巷之概。不外是韋特金的精神，與時代傾向一致的原故罷。

韋特金除春的覺醒及班多拉的箱以外，地靈 (Der Erdgeist 1890—93) 一劇，也很受觀衆歡迎。此劇不是感傷的，不是憧憬的，是超越了外界的壓迫與因襲，

是赤裸裸的人生的衝動的暴露。韋特金的人生觀，在這劇裏所表現的，在這千變萬化的世界中，永遠不變的一件東西，就是性的衝動。這種衝動，以人間的形體來表現的，就是此劇本裏面的女主人公，她以盲目意志，通過人生與世界，墮落於人間之深淵，她在地靈裏面，是肉慾的權化，女性的原型，無靈魂的美的野獸。她一眼見了男子，就同他相好，結果那些男子，因她而死的，不知有多少。這個女子，是一個偉大的誘惑的魔女，是一個頑肉把戲的婦人。然而她在這世上，也不詛咒她的命運。在作者的眼裏，她沒有個性，也不是人間。是一個象徵，是一個表現主義者所寫的模式。

她在下層社會裏生活着，她父母的連她自己的名字也不知道。她第一個丈夫，是年老的人。他知道她在外面和一個畫家私通了，他氣倒在地上。她也很隨便的不去管他，就讓他這樣死了。她第二個丈夫，就是這個畫家。畫家一天問她，外面還有不有愛人，她說不知道。後來這個畫家知道她在外面隨便同男子私通的

事以後，拿着剃頭刀自殺了。畫家死了，她的生活無着落，有一個男人同她相好，稍爲幫助了她一點東西，她又嫁給他了。後來這個丈夫知道她同一個伯爵夫人發生了很深的同性愛，氣得拿出手鎗來逼迫她走路。後來那個丈夫，倒被她打死了。於是她因此下獄。

這樣的女子，並不是世上的人物，是作者借這個象徵，來表現他的思想，來暗諷女子這個東西，是肉慾化的惡魔。他這種寫法，也是不注重個性，而尊重類型。與表現派的作者，大致相同了。

上面說的班多那之箱，(Die Buchse der Pandora)，就是前劇地靈(Der Erdgeist)的續篇。地靈是四幕，班多那之箱是三幕。裏面的女主人，即是那個下獄的女子。那個女子下獄以後，依賴同性愛的伯爵夫人的救援，得從監獄放出。她帶着先夫的兒子赴巴黎，在巴黎的住家成了賭錢的頑妓女的的巢窩。她在那裏，接觸了種種黑暗的人面。後來有一個老伯爵想把她買去，她不願意，跑到倫敦當妓

女去了。在那裏飽嘗了悲慘的生活，看厭了人肉之市。在最後一幕，她動了虛謙的清淨的神聖的人間之心，懺悔自己的罪過，要求走入光明之途。這就是藝術，這就是藝術的表現。愛施米特 (Kasimir Edschmid) 說：『詩人在工場中見出真神，淫賣中看出真的人間。』這恐怕就是韋氏作這劇的意思罷。

這樣的劇曲，是一種根元的衝動力的表現，與一切現實之物分道而馳。是觀察的藝術，與環境的藝術正相反對。這樣的事，世上很少見，有一點 (Gro. esque) 化。人間可有這種觀念，但是熱血的人類，決難有這樣的人物。以後韋特金的作品，離開現實更遠。人物都好比電影裏面的影子，會話都是不相連結的。與前後無連絡無關係的只在觀客前面讀一讀獨白的台詞的表現派劇本，相差不遠了。

韋特金本是自然主義所產生的作家，他是自然派最後的一人，然而他又是新時代的先驅者。他對於世界不絕的奮戰，要求將人類從非獨立的悲慘的存在中解放出來。以新生存的意義與本質的姿態，建設一個新的社會。他並不是消極的詩人，

他是積極的勇士，不過他所要求的，不是心理的解剖，也不是境遇與氣質的細微的描寫。是普遍的姿態，是人類的模型，是捉住現實核心的粗線。輝着強烈的色彩，超越現象的世界，達到本質的終途。

韋氏雖是自然主義產生的作家，他的地靈，完全是攻擊自然主義的。因為他要普遍人問的原型，要在律動之力中探求生命，只好拋棄自然主義細密的手法，在普遍的粗強的樣式中，無秩序的躍動。如休典哈謨的諷刺的喜劇，漢生克洛佛的兒子，郁司脫的孤寂的人，與韋氏的劇曲，可看作一氣相通的作品。

德潑特 (Bernhard Diebold) 在一九二一年發表的戲曲界的無政府 (Anarchie im Drama) 裏說：史特林保的 To Damascus 三部曲的第一部『不能知道的人』，是演劇中關於表現派戲曲的獨白者的祖先。也可以說是新的劇曲最初的抒情的告白。與其說是劇曲，不如說是抒情人類的告白者，人類苦痛的呼號者。

史氏的煩惱極大，他的愛的叫喊，心靈的哀訴，是看透他內心生活而表現其蘊

藏的一切。此處所表現的東西，不外主觀的自我。表現派所要求的也就在這一點。石爾基 (Johannes Sorge) 的乞丐，(Der Bettler 19—8)、哥裴德 (Paul Kornfeld) 的誘惑 (Verführung) 及天堂和地獄 (Himmel und Hölle) 等等，都可看做史特林保戲劇的遺產。

二 表現主義的特質

表現主義的劇曲家，不重個性的描寫，不重外形的氣質。就從這中解放，向核心飛躍，向靈魂的深處突進，寫出來的作品，不是特殊個人的運命，是人體全體的運命，是貫通一切人間的本質，是普遍的，是類型的。他們創作所取的題材，如資本主義的目的，勞動者的未來，機械文明的價值，戰事的意義，兩性間的衝突等等，都是普通一般的問題。

他們唯一的目的，是追求本質，要求極端的直接表現。所以一切特殊的和第一義的東西，不得不捨棄。取一種粗強的線，明簡的輪廓，力強的樣式，由個別

走向全體，由特殊走向普遍，走到象徵，走到類型。

表現主義劇的動作，非常複雜，不注意秩序。與現實生活之一斷面的再現的印象藝術大不相同。沒有獨特的地方色彩，也不注重舞台裝置。就在簡樸的舞台上表演，劇中的人物，語言沒有秩序，動作也不自然。有時一個這樣說了一句，那個又那樣說一句，聽了簡直不懂。有時的動作，常常出於意料之外，如瘋人一般。然而暗地裏，他們的舉動言笑中，仍有一種原動力在那裏支配，不過很不容易找着他們的線索。

劇本裏面的用語，都是一些最普通的，只求其能直接表現內部的生命。與自然主義深刻的新浪漫主義美麗的句子完全不同。所以表現派的作家，絕對看不起文法與修辭學。各人創出一種短的方便的語句，來表現自己的內心。表現主義的藝術，情感極其高潮，有時帶着音樂的要素。到心靈的祕奧和夢幻的場面，常用韻文，常用合唱。在劇本裏，白話中常雜以詩歌。這樣的詩歌，有時亦和以音

樂，便成了歌劇。

前面說過表現派作家，不重特殊的個人的運命，重羣衆的運命。所以在他們的劇本裏，不是一個主人公或是兩三個重要人物的描寫，都是羣衆的，普遍的。如托勒 (Ernst Toller) 之名作羣衆——人間，(Masse—Mensch)，都是多數人的組合，不是一二人的獨演。

表現派與新藝術運動，有密切的關係，對於佈景一方面，非常注意。差不多佈景在表現派的演劇，佔最重要的位置。一個劇本，分許多場面時時有變化。如漢生克洛佛的人類，雖只分五幕，而每幕之中，又分無數的短景。台上的佈景，不時刻變換，不能與劇情相合。因此台上的燈光，時明時滅。一時是白晝，一時是夜，一時是黑夜，一時是月夜，却得隨時靠電光表示出來。光學與表現派的劇，非常重要。劇中人的說白，都很簡短，很散慢，與小仲馬的劇本，恰成一個反比例，因為他們的劇本，趨重姿勢與動作。

戲曲裏面的人物，容貌與服裝，沒有個性的區別，有時連年齡姓名職業也不紀載。隨便拿那一本表現主義的劇本，都可看出這樣的情形來。如漢生克洛佛 (Walter Hasenclever) 的兒子 (Der Sohn) 裏面的登場人物，就是父，兒子，朋友們，小姐，家庭教師，警察等，再如他的人類裏面的人物——凶手，人頭，醉漢，青年，少女，父親母親，客人，會長，穿大體服者等等。愷石 (Georg Kaiser) 的煤氣第一部 (Gas I. Teil) 裏面的人物——百萬長者的兒子，白衣紳士，小姐，士官，技師，第一黑紳士，等二黑紳士，第三黑紳士，政府代表，第一勞動者，第二勞動者，母親，太尉等。這樣的例，真是舉不勝舉，看了上面的人物，也就可以知道一個大概了。不比自然主義，寫一個人，姓名是什麼，年齡幾何，容貌怎樣，高矮怎樣，什麼服裝，什麼職業，紅的雙唇，白的面龐，都不厭煩寫出來，比起表現派來，費事多了。再自然主義派的劇本，對於時代，地點，佈景，都寫得非常精細。表現派則不同。如漢生克洛佛的人類的前面寫着：

時間——現代

地點——世界

第一景——墳山（夕陽西下）

讀過自然派劇本的人，再看表現派的劇本，真不勝驚駭，有人說表現主義在文學史上革命的位置，與俄國共產黨在世界政治史上相等。表現派的影響，不僅在文學方面，在社會上政治上，都有很大的勢力。因為他們這種形式，這種思潮，變得太奇異了。有許多事情，都是出於意表之外的。死的人可以從墳墓裏跳出來，人頭可以向人間說話。如漢生克洛佛人類的第一幕的第一景。

幕開，墳山。夕陽。墓上之十字架倒側。

亞力山大（從墳內跳出。）

凶手（負一袋，自遠來。）

亞力山大（大驚）

凶手 這是我殺了的。（取袋給亞）

亞力山大 （伸兩手去接）

凶手 人頭在袋內。（走近墳旁，徐徐跨下。）

亞力山大 （掘土蓋在坟上）

陰風淒其，禮拜堂之燈忽明。門響，少年男女出。

青年 誰在此？

少女 一個屍首。（暈倒。）

青年 兇手？

亞力山大 拿你的大衣來。

青年 （將大衣脫下）

亞力山大 （穿上大衣）

青年 你是誰？

亞力山大 我活着。（負袋，不顧他去。）

少女 （醒了。）

青年 （撫之起，抱住接吻。）

少女 （喊道） 我偷過人的了。（一景完）

我們讀了上面這一小節，想也只知道表現派劇本的一個大概了。說話却很簡短，差不多沒有一個人說兩句話的，說的話彼此不相連絡。青年問你是誰？亞力山大答應我活着，青年同少女接吻，少女高呼我偷過人的了。什麼死的人從墳墓裏爬出來，活的人爬進墳墓裏去，看起來好比瘋人一樣。更奇怪的是威斯曼特(Weisman gel)的 *Das Spiel Vom Blute Luzifers* 裏面的人物，除丑角，伯爵，貴族，夫人，奴僕，市民，勞工之外，還有什麼肥胖的現實的惡魔，瘦小的科學與浪漫的惡魔，自己賞樂的惡魔的出現。又有異教女的父強盜鬼，異教女的母倡妓鬼及其他可憐的鬼等等登場。真是無奇不有，無怪不有。

他們這種鬼怪的登場，也不是沒有意義的，表示觀念與象徵。如漢生克洛佛的兒子中的父親，不是代表舊時代那一個人，那一個父親，是代表舊時代的全體。或可看做客觀的現實的象徵。其中的兒子呢？也不是代表新時代那一個人，是代表新時代的全體，也可看作心靈的象徵。因此在那劇裏，不是父與子單純的爭鬪，是新舊兩時代的爭鬪。愷石的煤氣劇中的白衣紳士，是有煤氣爆發豫感的白色恐怖的形象。技師和書記，也是他們全部的類型，黑衣紳士是實業家的代表，資本主義的象徵。再如威斯曼特（Weismantel）作品的人物，不外是某種觀念的象徵，或存在精神生活中非現實的幻影的具象化。

以直接的力强的形式探求本質的一派人們，超越自然主義，轉眼向古遠的以前去。如追懷希臘劇的熱情，眷戀埃及藝術的嚴肅。想離開近代病的文明，歸還原始。原始是文化的形骸，沒有受腐敗的惡劣的文明的影響，一切的人間，都有赤裸裸的人性，因為表現主義者所要求的，是不受近代文明流毒的本質的人，及其

粗強的藝術與普遍的題材。不拘束於自然主義技巧之中的而有普遍性的希臘悲劇，能使表現主義戲劇家動心的，也不是偶然的事罷。

屬於這類的戲曲，威甫爾 (Franz Werfel) 的都洛安婦人 (Die Troerinnen des Euripides 1914) 是希臘詩人歐利菲的 (Euripides) 的改作。漢生克洛佛的安第各 (Antigone 1919) 也是希臘沙弗克爾 (Sophocles) 的改作。此兩劇都是描寫普遍的戰爭的慘禍，主張世界和平。

沙弗克爾的安第各，是以非現實的誇大的技巧，描出人類的偉大。此悲劇開展的中心，立在兩個必然性的交叉點，此劇的主人公，就站在這交叉點上。安第各的哥哥普利勒格賣國通敵，這在希臘是死後不得收葬之罪，但收葬死者，是骨肉的義務。安第各是因骨肉之親而葬哥哥的屍屍呢？是服從國家的法令而不葬呢？她站在宗教絕對要求與國家絕對的要求點上。到後來她決計棄了國家的要求，以骨肉的義務，埋葬了普利勒格，自己被國王宣告死刑。因為表現了前者必然

性的最高力，不得不屈服於後者必然性之前了。

漢生克洛甫覺得此悲劇，有普遍的要素，有莊嚴的形式，所以把牠改作了。本來奧大利的詩人何甫曼斯達（Hugovon Hofmansthal 1874）也曾改作過沙福克爾的 Elektra 與 König Oidipus。那兩劇比起安第各來，相差太遠。新古典派愛斯特（Pauli Ernst）在古典劇的可能性（Die Möglichkeit der Klassischen Tragödie 1904）中說：嚴格地說，不像沙弗克爾的安第各那樣從葛藤裏生出來的作品，算不得真的悲劇。

漢生克洛甫並無新古典主義的色彩，超越一切直接的回到希臘古典的路途，不失此劇必然的要素及結構。他並不是照沙弗克爾的直譯，再提出一時代的重大戰爭問題。他仍是描寫安第各埋葬她的哥哥，被王宣告死刑，而死於國法之前。但是帶有和平主義人道主義的色彩。他的安第各，是時代的縮圖，是想解決資本家與勞動者對峙的社會問題的熱情的表現。

在這劇裏面，戰爭，虛偽，憎惡，殺戮的世上與光榮的名譽的魔鬼橫行的這世上，展開了人間所有的權利人間創造的權利的爭鬪。就是專政主義者與資本主義者的代表克來翁王爲中心的一個世界，與要求民衆的權利人間的權利的代表安第各爲中心的一個世界相對峙的爭鬪。好比狂風暴雨一樣，大有不可收拾之勢。少年王子恩孟同情安第各那個世界，劇情剛要達到最高潮的時候，民衆高聲的合唱了。

降平和於一切的悲哀者；

降平和於一切的不幸者。

如黎明時的天空，

新時代來了：

其後克來翁王受不住良心的苛責，看見被戰爭犧牲的恐佈的羣鬼。只好自己走到安第各的坟墓上來懺悔。但是那個民衆的女指揮者及高呼人間權利的安第各，

富於熱情的靈魂，安眠在夢中了。

『安第各在何處？我要救助她。』王叫了。

王雖是叫喊，聽不出回聲。

但是，但是遲了。

同着克來翁王到安第各的墓上來的，是以前同情安第各的王子恩孟。他見了他的父親——專政主義者的代表——拔刀大叫：

等着。殺人者！這是我的坟墓。回去。

一面叫着，一面拔出刀刺父親。然而在階石上將自己刺倒了。因此悲劇的緊張，更展開了新的方向。在這威脅的沉默中，民衆逼迫國王了，在街上暴動，到處放起火來。這種炎炎的火焰，正如新文化的光明。

此作終是對於時代問題的意識，對於戰爭悲慘的咀咒，對於時代的諷刺。雖說在小的部分，稍有缺點，表現派是注重全部的。這劇很明顯的，是反對戰爭，渴望

人類的和平。作者不是想解決局部的問題，是想謀人類全體永久的幸福。

排除不重要的補充的部分，向 Das Wesentlich 部分突進的，把個別的運命，歸結到全體的運命的；把一個個的靈魂，結成人類全體的靈魂的，達到世界的理念，登上宇宙心臟階段的表現主義戲曲家，把自我的世界，看做絕對的支配者，有時不得不為荒狂的暴君。他們依着心臟，在這無限的偉大的宇宙中，自由地鼓動。反對一切的形式，不受任何形式的束縛。愛施米特 (Kasimir Edschmid) 曾說：

表現主義的藝術，不單是藝術的事件，還有精神的要求。他破壞束縛的形式，是靈魂，是人間性。

因此我們可以說表現主義者，是

赤裸裸的自我的表出者，

心靈直接的叫喊者，

純情的直射者，

恍惚的憧憬的陶醉者，

觀念的戰士，

宇宙情感的爆發者。

所以表現主義的作家，多具有狂風暴雨 (Sturm und drang) 時代的狀態，不得不陷入尼采所謂 Dionysius 式的奔放的 *ecstasy* 中。

尼采的悲劇的發生，含着很深的意味。是表示 Apollo 式精神與 Dionysius 式精神的對立。前者的人生，立在秩序的理性上，注重節度與中庸。後者依着熱情與本能的衝動，展開自己的能力。在藝術上說起來，Apollo 精神是夢幻的世界；Dionysius 精神是陶醉的世界。前者是指純一的形態，後者任生命的律動，味着不知的深切感動。前者的藝術，是由靜觀捉住的靜和之美所表示的雕刻之姿，後者的藝術，是無限律動之中動着的直接的表現的悲劇。

尼采覺得一切的藝術，都是由這兩個精神相輔翼而發達。Dionysius 的精神，是陶醉 (Rausch) 的世界，若放棄自己，不過是混沌的禽獸，不過為反映永久矛盾的藝術。再加入一點無苦悶影子的歡喜，便成了純一高尚的美，這是 Apollo 的精神。但是，若僅沈溺於 Apollo 的藝術中，忘了 Dionysius 的精神，產生的藝術，不過是無生命的形骸而已。所以一切的藝術，依賴這兩種精神相輔而行。偏重 Dionysius，則流於混沌，偏重 Apollo，容易失去生機。

尼采又以人生的根本物，便是藝術的活動。藝術的活動，不外是 Dionysius 式精神。在尼采看起來，Dionysius 式精神，是露體的無限的流動進化的生命的本體，生活的意志。此生活的意志，探求深刻的戰慄的奇怪的醜惡的種種事物。這種意志，便是勇敢無敵的悲壯劇的精神，無限悲痛苦悶的實體。不是悲歎自己軟弱無力的苦悶，而是自己無限的力，無限的流動的苦悶的實體，因此不絕的搖着新的創造的波紋。

因此 Dionysius 式的藝術，是無限生命流動的直接表示，在這無限之流，取入一切，直貫精神的深處，超越現象，達到現象以前。與表現主義的目的，完全相似。所以 Dionysius 式的藝術家，欲直接表現生命之流，不得不把自我放置於奔放的主觀，本能，熱情上，陶醉於 *ecstasy*，有時不惜把自身做了本能的奴隸。他們不願自己生命之流的微弱表現，所以沒有尋求妥當形式的餘裕，也無認識靜和之美的餘裕，只隨着生命的律動的爆發。(*Grotesque* 不外是這樣不整齊的形態。因此年輕的表現派作家，多是 Dionysius 式的詩人。

直接表現生命的內的律動的表現主義戲劇家，特殊留意唯一表現的言語，這是當然的事。用語多採用富有音韻的語句，輕視文法。又因為靈魂直接的叫喊，省去沉漫的對話，隨意的使用獨白。因為要表白自己的精神生活，也有時用幾頁獨白的台辭。如行動社 (*Aktion*) 編輯的赤鷄叢書中勃納斯特 (*Alfred Brust*) 作的女子美的苦痛克利斯達劇 (*Das Spiel Christa Vom Schmerz der Schönheit des*

Wines 1918) 的卷頭說：『劇中一句一句的話，都要慢慢地說。』連發音也要注意了。

此處將自然主義的手法，掃之一空。不要日常的會話，而代以異樣的奇特的言辭。他們這樣隨便使用的獨白，自然主義者看起來，以爲是破壞現實的幻想，而必極力排斥。有時全劇都用韻文，有時韻文與散文雜用的。若是想表現的事件，從日常普通的狀態移向心靈時，文體則由散文而改用韻文。

因爲要貫徹心靈的直接表示，言語不得不從一切的文法上的束縛解放出來。把自我陶醉於 Dionysius 精神的他們，一點也不顧及 Apollo 精神。不僅用語上是如此，即一切的形式，也毫無秩序。一個太接近自然，一個離開自然太遠。他們的目的，明明是普遍的姿態，及爲此而要求的粗強的線，明顯的輪廓，力強的樣式。生命內的律動，過於奔放，過於沸騰，要如何才能用容易理解的形式，直接表現出來，沒有顧慮的餘裕。在他們奔放的生命內的律動之中，客觀視覺的形

態，不過是渺茫的幻影。

想把這非現實的幻影，形體化與具象化的時候，於是幻影，靈魂都在舞台上彷徨了。死了的人負着袋從坟墓中出來，骷髏的隊伍，死神的哄笑，竟在舞台上出演了。講到非現實的這一點，威而甫 (Friedrich Wolf) 的這是你 (Das bist Du 1920) 是一個好例。這劇的序幕，是心靈徬徨的初期，劇中人物本質的登場，第一的存在在約翰勒，第二的存在在椅子之聲，第三的存在在十字架之聲，第四的存在在斧的聲。地點是一個烟霧迷漫的非物質的光線所照的山巔。

電光，雷鳴。

第一存在 (飛上山巔) 上！

第二存在 (隨他之後) 我帶你來的。

第三存在 (同) 你飛的那樣子我推了你。

第一存在 (隨口調) 什麼話？那個，叫做我。

第二存在 (驚) 你不是我嗎？

第一存在 不知道。

第三存在 (以長針刺第一存在) 現在知道了嗎？

第一存在 說的什麼？

第三存在 (驚) 不覺得痛嗎？

第一存在 什麼事？痛？

第二存在 (向第三存在) 那個東西是不能再生的了。

這個劇本，就從上面這些會話開始的，在劇中，主人公殺了二重存在的自我，人物與心靈結合了一個東西。序幕若在地球創生以前，那最後一幕，在地球毀滅以後。在最後一幕之中，又出現序幕中之各種存在，解決一切。

表現主義者，到底是要直接表現心靈的世界。有些醫生，說表現派有精神病的現象，這是觀察的錯誤。說到非現實的事，在心靈世界的現實的解體，變形及改

造，這是表現主義者當然之歸結。把心靈世界中的幻象，具象化以後而來表現時，自然會成一種很奔放的躍動的姿態，由用語之混亂與形式之無秩序，會生出由我們理解退出的危險來。然專把力點放在生命內的律動，自我，心靈之中的而偏於 Dionysius 式精神的他們，永遠隔於狂風暴雨運動 (Sturm und drang) 的狀態中。不明瞭的無秩序的形式，也不是偶然的事，因之有狂亂的叫喊，不理解的音樂，不明瞭的聲音，無形的魔鬼。恐怕這就是表現主義之所以為表現主義罷。

三 時代思潮與戲曲

表現主義者，都嘗過大戰的慘禍與苦患，所以他們的戲曲，都體驗了人生的悲苦，體驗了戰爭的恐怖。他們的藝術，解放個人的印象，取材於一般普遍的問題。勢必都是他們耳聞目見的心靈所體驗過的東西。對於戰爭，對於世界和平，對於資本主義的文明，對於勞働解放的諸問題，是他們的普遍題材。所以表現派

作者，與時代直接生了深切的關係。

十九世紀物質的資本家的機械的文明，輕視人間的偉大。這種文明後來走到了窮途。窮途的結果，就是這次世界大戰的爆發。大戰中社會的秩序，極其混亂。在這崩壞的時期，藝術家向人間高呼，恢復以前被輕視的人間的偉大，歸還人間的自由。新文化的創造，新社會的建設，藝術家在自由的藝術的世界，表示出來了。因了這種目的，所以他們的作品，帶有很強的理想色彩。他們或是人類平和的宣傳者，或是人道主義的殉教者，或是神的信仰的預言者。如 *Die Götterprinzing 1918* 的作者愛斯勒（Kurt Eisner）是個社會主義者，他因為當時觸了政府的忌諱，拘捕在獄中，他這部有名的作品，就在獄中寫成的。再如托勒（Frat Toller）因為參加革命，被禁在獄中，他有許多作品，也是在獄中寫成的。他們為什麼參加革命呢？一言以蔽之，不滿意當時的社會狀態。所以表現派的作品，並不是空想的，可以說是社會狀態最忠實的辯護。深刻地說起來，自然主義恐怕還沒有

這極忠實罷。

藝術既與時代密接，時代的急迫的重大的問題，當然是與藝術家發生很密的關係，因此自然是帶了時代傾向的色彩。所謂『傾向的』，是忘記藝術的高貴，顧及時代的思潮，民衆的意旨。高呼自由生命的表現派戲曲家，主張理想的熱情與生命融成一片，自然不能輕視時代急迫的重大的問題了。

表現派戲曲中帶這種『傾向的』的作品很多，如諷刺資產階級的休典哈曼（Carl Sternheim）的喜劇，格林（Reinhard Goering）的非戰作品，解決勞働問題的托勒（Ernst Toller）的戲曲等，都是帶有很明顯的『傾向的』色彩。

父與子，母與子的新舊時代的爭鬪，並不是這時才發生的新問題。屠克涅夫的哄動一時的名著『父與子』，韋特金（Frank Wedekind）的春的覺醒（Euhfings Erwachen），就是這兩種時代爭鬪的代表。新時代覺醒的兒子，對於被舊禮教束縛的父母，反抗與衝突，在那一個時代，也是容易發生的事。以前的是社會上局部

的問題，是社會上家庭的問題，而對於舊時代激烈攻擊的表現派作家這個問題，確含有新的意義。

裴特甘茲 (Anton wildgans) 的怒日，(Dies Irae)，就是描寫這個問題的。一個老博士，有一個十八歲的兒子。到了成年的男子，父母都想替他決定終身的路途。父親是科學者，希望他的兒子，繼着他的志願，有好的人格，有深的知識。努力研究科學，後來像父親一樣成個學者。在商家出來的母親，一點也不同情父親的志願，希望兒子不做學者，做個實用的人才。拋棄學校，從事商業。父母兩人，都是愛兒子心切，不能犧牲自己的意志。因此兒子的存在，變為父母爭鬥的中心。年青的兒子的希望，也埋沒在此爭鬥中了。

此劇是以兩親與兒子的爭鬥為題材，在他方又起了生的問題的哀訴。兒子的前途的爭端，何嘗不是從兩親的純粹的愛的點上出發。不料就在這認識與絕望中，成了這不可收拾的悲劇。這劇的結果，兒子犧牲了父母，犧牲了一切的問題而自

殺了。

再在德國戲劇史上開一新紀元的漢生克洛佛 (Walter Hasenclever) 的兒子 (Der Sohn 1914) 一劇，當時毀譽參半，哄動一時。此劇的背景，也是以代表新時代的兒子，向舊時代反抗。描寫舊時代的種種情形，仍帶有自然主義的手法。兒子——新時代——的靈魂高唱的時候，雜了許多抒情詩的對話與獨白。

年輕的兒子，母親早就死了。舊時代代表的父親，雖是一個善良的慈善家，但對於兒子非常嚴格。兒子不願意過學校的生活，致考試常不及第。在妓院裏戀一個妓女，父親大怒，叫警察把他捉回來。兒子與父親衝突起來，對父親說，

你侮辱我，這是你的權利。我是靠你的金錢而生存。但是我也是第一次這樣無禮，因為不得不這樣了。到底是一種什麼法則，要這樣拘捉我，你不過是一個人，我與你同樣是一個人。我真替對祈禱，向你祝福，你把我在這不自由的殘忍的苦痛中救出來，你愛我罷。

從兒子的口裏，對父親不滿意的話，赤裸裸地說出來。不聽父親的命令，想從妓院逃走，父親叫警察幫忙了。到了家裏，兒子對父親說：

這次不能怪我了，你咎由自取。

兒子要求做個世上的人，要求自由，要求最悲哀的最高尚的生命。父親仍是帶着專制的嘲笑，不恕宥他。於是兒子拿出手鎗來，雖是兩人之間，也就是新舊兩世界爭鬪的開始。父親打電話，又叫警察。

父親（執電話機）請接警察署！

兒子 請看看這個東西。（以手鎗向父親！）你再說一句，就沒有命了。

父親見了兒子的暴動，倒在地上氣死了。

兒子坐在死的父親的旁边的椅子上，最後說：

自己需要生命，

我不怕死之力。

現在，我有人間最高之力，

有最高的自由，

我的心靈復活了。

此劇純是父與子的悲劇。兒子的勝利，就是表現新時代的勝利。同時我們可以知道，父親帶有現實的色彩，兒子帶有精神的色彩。很明顯的，在這劇本裏，我們可以看出現實與精神激烈的爭鬪來。

再如石爾基 (Reinhard Sorge) 的乞丐 (Der Bettler) 的主人公年青的詩人，也殺了代表舊時代的父母。第三幕中詩人的父親，因為要在圖上寫東西，沒有紅墨水，就把從樹上落下的小鳥，用刀瞎開，一滴一滴的鮮紅的鳥血，父親用作紅墨水寫。兒子看了這樣慘酷的父親，把毒藥放在父親的酒杯裏，不僅父親，連母親也死了。在這劇裏面，可以看出父親是過去的印象主義及唯物主義的靈魂與象徵，母親是這種運命結合的伴侶，兒子是心靈，是新時代的象徵。

恩露 (Fritz von unruh) 的一族 (Ein Geschlecht 1918) 是寫戰爭與母性的意義的作品。此劇中新舊兩世界之爭鬪，是母親與兒子的事。

一族是恩露三部曲的第一部。第一部爲廣場 (Platz 1930)，第三部爲 Dietrich。第三部尚未出版。我們可以看看他的序曲薔薇之園。(Der Rosenarten)。此劇是激烈的詛咒戰爭與國家。讚美新愛與自由。可以在母性中見出世界的可能性。

舞台爲一某山巔上的墓地之前。人物爲母親，長子，卑怯的子，幼子，女，第一指揮官，第二指揮官，兵士等。此悲劇發生在何時代，人物穿什麼服裝，作者都說可以不管。此等人物不是現實的東西，也不是有名字的個人，是觀念的類型，是母性的象徵，

明朗的溫暖的夜空，展開了山上的墓地。山下的平原，正響着戰爭的聲浪。因爲要埋葬戰死的兒子，幼子正在掘墓穴，母親與女兒拿着洋燭。忽然指揮官跑

來，要處罰侮辱婦女的長男與卑怯的兒子臨陣退縮之罪。指揮官命令掘墓穴的幼子，做處罰長子與卑怯之子的執法官。到底幼子反抗祖國的命令，拒絕自己去處罰自己的兄弟。後來這幼子死了。指揮官叫他運到山下去。舞台上剩着的，就只有母親，女兒，長子與卑怯之子了。

獸性的長子，乘時強姦他的妹妹。妹妹也做了性的衝動的奴隸，忘記了兄妹的關係，母親看了，氣得發顫。兄妹連合反抗母親。到後來長子在山巔上跳下去自殺，妹妹也死了。舞台上光明起來。長子是一個不知獸性節度的本能所有者，是 Dionysius 式精神的象徵，母親是有高貴形態的 Apollo 式精神的代表。生與死，破壞與建設，大地的神祕，都深深的隱在母性的胎內。一族中的『母』是宇宙普遍的姿，是與愛與自由燃燒的新時代的憧憬的爭鬪，這是很明顯的事。

表現派作者體驗了大戰的慘禍，受了戰後的窮困，因此都是反對戰爭，否定軍國主義。他們不僅是否定的態度，超越否定，正做欲建設自由的人間性與燃燒

着愛的新時代的夢。棄了自然主義的態度，帶有政治家的意味。到底是反抗戰爭與軍國主義，宣傳平和主義與人類愛。

前面介紹的幾種作品，很明顯的可以看出。如愷石的三部作——珊瑚，煤氣第一部，煤氣第二部——，恩露的一族，完全是反對戰爭反對物質文明的作品。漢生克洛佛的安第各，可看作反對專制主義與軍國主義的代表。

這種思想最初的傾向，大戰初年即一九一四年西格爾（Rene Schickole）所著的（Hans in Schnakenloch），就反對人間，像機械一般為國家盡義務。但那時一般人都抱着德國高於一切的理想，沒有人注意。當時的德國人民，雖感着戰爭的痛苦，還都做着勝利的夢。那年格林（Reinhard Goering）的海戰（Seeschlacht），就可看出當代人的心理。此劇以斯加拉克之海戰為背景，以軍艦砲塔內的七名水兵演成。劇的背景，是義務與義務的衝突。對於國家有應盡的義務，但人間與人間之間的義務，似乎比對國家還要緊。義務與義務衝突，意志與意志爭鬪，因此

演成這個悲劇。

砲塔內的七個水兵，奮昂的疲勞的待着戰爭的到來。他們沒有名姓，都帶了面套，分不出彼此的容貌。他們是各種各樣的類型。一個是期待勝利的生命的熱愛者，一個是義務觀念最强的普魯斯人，一個是不信仰神的男子，一個是豫知不幸的男子，一個是重視生命的人。五個水兵，代表這五種典型。還有第一個水兵是詩人，第五個水兵是叛逆者。

第五個水兵，是否定為戰爭與國家盡義務的一個人，他想把他的同僚，引往同的方向去。

我們做的事，

忘想是罪惡，我知道。

但這也有理由，

人間與人間之間，

還有一件東西存在着。

想實現這個，

比什麼戰爭，

人間是第一神聖的義務。

第一水兵，以詩人內部的眼，望望遠處。

即刻像鏡子一樣的人間，

都要從托蘭托的水中出現了。

人間與人間之間，還存在一點東西的話，使詩人感着同情了。外面正當五月的天氣，蔚藍的天空，碧綠的海水，一切看去都是平和與恬靜。他的水兵，都微笑地睡熟了。就是他們兩個，靜悄悄的，悲哀的對話，互相探求神祕的靈魂的深處，而想扯住存在人與人之間的那點東西。叛逆的第五水兵，態度更明顯了。第一水兵，知道這事的危險，一面同情他，一面又不得不警告他。這時其他的水兵都

醒了，都鬧着要把叛逆的人細起來。正鬧得起勁的時候，戰爭開始了。

鎗聲，砲聲，人聲，火光，激烈的戰爭開始了。

叛逆的第五水兵，到這時，反變成了一個最勇敢的兵士了。他狂呼起來；
怎麼這好听的砲聲，

我真喜歡打仗呀！

一切的兵士，都非常的勇敢，互抱着跳舞起來！

祖國！祖國！

可愛的祖國！

我們待着屠殺者！

豬！

我們是被人刺殺的小牛，

我們的血，

要染在魚的身上。

祖國呀！看！看！

鎗聲！砲聲！更激烈了。第一第四第五的水兵，都倒下快死了。第五水兵，最後說：

我又射中了。

或者是叛逆中了罷。

但是射擊的事先來了，

確是先來了。

以前是抱着要盡人與人之間的義務的第五水兵，爲什麼忽然成了一個最勇敢的水兵呢？因爲戰爭與奮的陶醉嗎？新的愛國主義者嗎？因爲作者要在這劇裏，提出義務與義務衝突的問題，一個人是應盡國家與戰爭的義務呢？還是盡人與人之間的義務呢？關於這問題光明的解決，作者一點也沒有表示。在這一點，此劇

似缺少了悲劇的悲狀美。但是戰爭的慘禍，活現在眼前。因為在德國大戰失敗以前，一般人還希望勝利，愛人類與愛國家的衝突，無法斷定。所以此劇的作者，只單單提出這個問題。若在大戰失敗以後，此劇的收場，恐怕又不是這樣了。

一九一八年以前以戰爭為題材的戲曲，還有下列幾種。如資威 (Stefan Zweig) 的基勒米斯 (Jeremias 1917) 托勒 (Ernst Toller) 的轉變 (Die Wandlung 1918) 、愛斯勒 (Kurt Eisner) 的 Die Götterprüfung 1918，佛蘭克 (Hans Frack) 的自由的奴隸 (Freie Knecht) 、盧比勒 (Ludwig Rubiner) 的無暴力者 (Die Gewalllosen) ，克南資 (Herbert Kranz) 的自由 (Freiheit) 等等。但後面有幾種，已經在一九一八年以後了。

愛斯勒 (Kurt Eisner) 的 Götterprüfung，是作者在獄中寫成的。他自己在書面上寫着，從一八九八年春起，在柏林附近的一個監獄裏開始，到一九一八年

之五月，在米亨的獄裏完成。他寫的是他自己以前的實際運動，僅量的嘲笑君主政體，豫言君主政體的崩壞。資威 (Zweig) 的基勒米斯，(Jeremias 1917)，全部共有九場。聖書中的人物基勒米斯，豫言國家的滅亡，反抗戰爭與殺戮。此劇與格林的海戰稍有不同。此悲劇之解決，依主人公自己否定的精神，表示可能。主人公心中感着神的使命，以肉體反抗戰爭，以生命祈禱平和。

此劇是寫主人公基勒米斯，對於波斯王強權的侵入，視爲無理，祖國危亡，不得不救。但他是一個反對戰爭唱平和主義的人，左右做人難。剛他的母親，病危將死，因爲他是神的信仰者，不願意拋離開母親而去。久思不能解決，心靈苦悶極了。後來一般人都罵他是蠢物，是亡國奴，是冷血動物。但他自己仍極力信仰神的力量。

神力的是很強的！

神！我不是把祭壇都打壞了嗎？我不是打勝了嗎？

同在人的眼中看不見的神打勝了的事，是不能的。你縱能殺人，但不能殺人間之心中的神。征服人民可以，征服精神就不能了。

這幾句話，是這劇的最高點，也就是作者要向人間高呼的話。強烈的反抗戰爭，否定國家，全體獨白很多，動作也不少。劇的結構，是表現派作者不十分注意的罷。

第四章 表現主義劇的分類

表現主義者，要直接的表現自我，劇的作品，或成爲抒情的自己告白，或因強烈的奔放的內的律動，無暇顧及妥當的形式，而成爲靈魂的呼聲，或置身於 Ecstasy 中，輕視束縛的言語與形式。德保特 (Bernhard Diebold) 對於帶有表現主義傾向的戲劇，下了一個綜合的批評。在他著的戲曲的無政府 (Anarchieim Drama, 1921) 裏，抱自己告白的戲曲，叫做『Ich Drama』，心靈叫喚劇，名爲 (Schrei Drama)，這給與表現主義劇的名稱，似很妥當。

一 自己告白劇——Ich Drama

表現派作者，因爲要告白自己，懺悔自己，哀訴自己，而有抒情的自敘的傾向，這是當然的事。深入薄暗的靈魂的深處，探索自己，發爲愛的叫聲。這樣所表示的，爲抒情的懺悔錄，爲從薄暗的靈魂的深處浮上來的本質的姿態，爲夢中無意

識地叫出來的嘆語。所謂 *ich Drama*，就是這樣的戲曲。擺布 (*Julius Bab*) 在他的德國戲曲之年代記 (*Die Chronik des deutschen Drama 1929*) 的第四卷中，也說青年劇詩人的戲曲中，帶有很明顯的抒情的傾向。

看做表現主義戲曲的母胎的史特林保，也就是 *ich Drama* 的戲曲家。永久漂泊於心靈王國的他，不得不以抒情的告白，表示自己的姿態。德保特說『由主知主義而變為孤獨的靈魂與求愛的呼聲，這是史特林保給與表現主義的遺產。』但自己告白劇，不能瞬間停止歌唱自己的抒情詩，不能停止一個人的獨白。既然是劇，不得不要求劇的展開。所以自敘戲曲的典型，是種種分裂自己的姿，取具體的形態而對話，主人公立在這劇的中心，其他的人物，不過是這主人公自我一部分的具象化，或是自我反映之姿。因此人物為自我之中動着的姿態，劇為靈魂展開的姿態，或可看作一個很大的綜合的敘情的獨白。

在自敘戲曲裏，無論如何對於自己苦惱的絕望，或是對於自己最切的希望的哀

訴，一定伴着與這正相反的影子。於苦惱有要求解放的焦燥與光明，於希望有壓迫的暗影。就是在自我的內部，有不絕的爭鬪。這是永久的二種性。此爭鬪可導至偉大之處解決之處，因此生出劇的悲壯美與高貴。在此處，就是，

——自我之勝利，心靈之光明。

在自敘戲曲裏，表白自己靈魂生活的作者的內部，藏着的苦惱，爭鬪深而又深的時候，容易使他個人的苦惱，與全體人類的苦惱共呼吸，因此產生了普遍的姿態。他個人所描出的全體，就成了人類的全體。他的自我中含有一切的運命與力量。他個人的生活記錄劇，成了人間全體的生活記錄劇了。這正是自己表白劇的最高者，也就是表現主義戲曲完成之點罷。

就在這次大戰期中短命的劇作家石爾基 (Reinhard Sorge) 的名作乞丐 (Der betler)，是一九一〇年所作。當時的作者，是年未二十的少年。因此也可看出石爾基的創作天才，而這劇本乞丐，也可看做表現主義戲曲最初的成功者。因為

作者當年少，在此劇裏，帶了很濃的抒情的自己告白的色彩。

乞丐一劇，不能因作者年少而輕視牠。此劇不僅是最初的表現主義戲曲，已經是具有表現主義上種種的表現形式並有很深的意義的作品。如熱情的陶醉與爆發，自己體驗直接的告白，都是很明顯的。此作的主人公，是一詩人，是一從人間到人間求愛的乞丐。此主人公不外是作者石爾基的自身。作者首先以扮詩人的入，在幕前出現，說明這件事。很明顯的，這是作者自己靈魂的自序傳。主人公即作者石爾基，在他自己生命的 Demon 中，可見出種種自己反映的姿態。在靈的高潮時，用高調的韻文，到了現實的場面，用日常會話散文的句子，此劇全是抒情的告白。因為要直接表現這種告白，苦惱的自我，不得不高唱這種獨白的抒情詩。或把自己靈魂之姿，象徵其他的人物而表現。

此作的主人公，是個年輕的詩人，寫了一個新的表現主義的劇本，因為在當時覺得太新奇了，無論何處，都不上演。此時正是新浪漫的戲曲受歡迎的時候。

詩人因為要使這劇本上演，想另建一合式的舞台，自己請願於保護人，被斥，大失所望。因此反增加他的創作慾望，反增加他自己新的藝術的愛好。

說到他的父親，以前是個技師。曾抱地球上大改造的空想而致于發狂。不過是印象主義可憐的鬼。當浪漫的幻影消失的時候，對於死感着不安和戰慄，喊道：

愛我！幫助我！給我毒藥，給你可憐的父親以毒藥。

為憂慮父親的發狂而病的母親，也再不能過她自身的生活了。是愛欲死的父，是愛欲生的子？她痛苦極了，非在二者之中，求她的生活不可。在母親的胸中，有生與死的爭鬪。兒子畢竟將從友人處討來的毒藥，放在父親的杯裏，後來母親也飲了毒藥，同父親死了。在此處我們可以看出父親是印象主義的象徵，是唯物主義的亡靈。母親也是這象徵與亡靈的伴侶。二人之死。是象徵一個時代的沒落，兒子是新時代的象徵，是表現主義。

從一切舊時代脫出的詩人，向自己新生命那方突進。在一個很貧窮的小屋裏，他與一少女同棲，從事創作。在他，創作是理想的階段。這樣的生活，是藝術的生活，是理想的生活，是美化的夢境。但欲以具象的姿態，表現靈魂之姿，絕對的行爲。而言語形式，總是板滯，不能完全表出。因此他詛呪，又疑心自己的能力。後來知道不貫通永遠的象徵不可。與他同居的少女，有繞着他的星那樣美。女性也與創作一樣，引他走上更高的階段。少女雖說愛他，但她既是人間，總不能完全的。她以爲父母是具有肉體的永遠與未來的永遠，因此兩人間所產的新生命——嬰兒——繫住他們的新未來了。

萬象的深天，

在我們周圍；

一切的明星，

在我們中間。

我要理解的！

我所思想的！

偉大的全能之力，

指導我的目的。

他不得不這樣祈禱了。他是求愛與永遠的乞丐，固結全能之力，生存於永遠之中，毀滅自身，斷絕一切現實的束縛。此劇包有表現主義的形式與精神，及表現主義的缺點與特點。可看作表現主義意味最深的作品。對於表現派的作品有興趣的人，請先讀石爾基的乞丐。

郭菲特 (Pant Kornfeld) 之誘惑 (Die Verführung 1913) 及天國與地獄

(Himmel und Hölle 1919)，也都是靈的抒情詩的記錄。自己內的生活的探索。

即從地上罪的人間，怎樣的達到神的世界而奮鬥。一面求愛一面又不能深刻的認識愛，仍將墮入惡魔的深淵。真的自己犧牲——即無我的愛的追求，是不容易達

到神的路途的。誘惑之主人公，卽是這無我的追求者。他的實現愛情之力，缺少靈感，到底不能達到神的路途，不外墮入惡魔的深淵了。

天國與地獄，也是對於這種可憐的愛的追求。人間要從謙讓與信仰生出的無我的自己犧牲，跳出地獄，走入天國。這樣路程中間，有種種苦的爭鬪，此劇就正是寫這爭鬪的始末。此劇的主人公爲一伯爵。他是一個與靈的生活隔得很遠的人。他在此劇裏，不過是一個被污的鬼的姿態。還有三個靈魂，固爲想救他的苦惱，與他的運命結合起來。那些東西，也是從他的自我反映出來的靈的象徵。

第一個靈魂，是他的妻白亞德。伯爵是徬徨於地上的醜惡與污辱之間的人物。他的靈魂還是睡眠狀態。白亞德同他過了二十年結婚後的生活，沒有一次真愛的擁抱，肉的結果，生了一個女兒愛斯特。冷落的家庭，老是陰淡的無趣味的生活。她的胸中並非沒有藏着愛情，但缺乏燃燒的火。對這睡眠的靈魂的飛躍，是件不可能的事。第二個靈魂，是娼婦馬利亞。她是伯爵的情人。伯爵夫妻不知

道自己的運命，反之馬利亞有自己運命困苦的感覺。她的運命，不外是罪過與不幸。她知神的全能，願犧牲自己，受對於伯爵夫婦的罪，以圖自救。第三個靈魂是馬利亞的友人，也是一個娼婦若哈那。她是一個年青的把生命看得極重的人。要她像馬利亞犧牲自己，實不可能。

這三個靈魂，白爾德的不安與悔恨，馬利亞的愛與懺悔，若哈那求生的強烈。表面雖是三個，同時是伯爵自身的魂的具象化。雖是家庭悲劇，同時也是靈的懺悔劇。女兒愛斯特因不當的結婚的結果，為家庭不和之源。女兒失了對母親的尊敬，母親無可奈何，把女兒殺了。在白爾德看起來，她的肉體罪過的結果算完事了。到這時候，三人之魂結合成了一個東西。罪與愛與懺悔，打成了一片。睡眠的伯爵的魂也醒了，天上三個女子悠悠的唱着。

不要失去一切的靈魂。

縱使有惡魔，

因要與神相結合，

凡人的靈魂被選了，

凡人的靈被選了。

這是一家悲劇，然而又是主人公表示靈魂展開的懺悔錄。同時也是作者內生活的告白。

抒情的自己告白劇，要達到當然的方向與形而上學的自然。戰鬥在自己的內部展開，指向神的信仰。石爾基與哥菲德的作品，把神之世界，表現於自我之中。當這時候，神的信仰的色彩非常濃厚，社會問題的影子，比較又稀薄了。漢生克洛佛的兒子，是對於舊時代的反抗，可看作青年作家自己的告白。

兒子 (Der Sohn 1914) 一劇，是漢生克洛佛的處女作。聽說是作者賭博贏了不少的錢，就用這錢出版的。此劇可為表現派戲劇最初上演的作品。在此劇裏，要求人間性，對於壓迫人間的舊時代激烈反抗的兒子，這也可看做作者自身的姿態

罷。

再如裴特甘茲 (Anton wildgans) 的戀愛 (Liebe 1916) 與怒日 (Dies irae 1918) 等作，也是帶有很強的社會意義色彩的自己告白劇 (Ich Drama)。前作是描寫夫婦間的愛情，及一般人容易陷入的苦悶。後者是寫一個爲父母的希望所犧牲的兒子的悲劇。郁司脫 (Hanns Johst) 的年輕的人，(Der Junge Mensch 1916)，也是韋特金的春的覺醒式與漢生克洛佛的兒子式的作品。以抒情的描寫年輕的兒子們的苦痛。年輕的人的悲劇的根源，反抗父母與教師的教育，出入於妓院之中。他以 Dionysians 式的熱情，強烈的要求生命。

『生命！……充滿了謎的世界！……』

你是化學嗎？

你是形而上學嗎？

此劇對於哲學的認識與人生的諷刺，已看出作者的苦心。這是一抒情的自己告

白劇。

自己告白劇，帶有宗教的色彩，帶有社會的色彩。總之是以青年作家的熱情，自己體驗的直接表現。所以劇本不得不要無形式的場面與象徵的表現的舞台轉換。因此盛行中世紀一個舞台有幾個場面或變換的舞台，如石爾基之乞丐與韋斯曼特的戲曲的形式，完全是中世紀戲劇樣式的復活。即是某一場面，或在幕前，或在舞台的前方，或在舞台的後面，一個劇本，多至十幾個場面的。這也是表現派趨重姿式，與自然主義大不同的地方，同時也是牠的特色。

郁司脫的孤寂之人 (Der Einsame 1917)，他自己曾名爲『人間的沒落』

(Einnens elenuntergang)。此作的主人公，是十九世紀初期的短命詩人克拉伯 (Christian Dietrich Grabbe 1801—1830)。描寫克拉伯的性格，單把他的靈魂，用象徵的形式表現出來。輕視道德與凡俗，不阻害內生命的衝動，盡量的表現人間生命一切偉大之力。再加波得雪 (Hermann von Boettcher) 的傅利脫利大王

(Friedrich der Grosse 1917)，也不是描寫歷史事實以外的變化與爭鬪與一人的全生涯。是通過付利脫利之魂而另外生出光明來。此劇是寫皇太子與皇兩部對立的作品。皇太子反對絕對服從父親的道德義務。沒有生命的義務，是魔物(Demon)。後來皇太子做了國王，表示平和的勝利。

11 叫喚劇——Schrei Drama

因着熱情而欲直接表示自我戲劇，必含有多量的幻想。對這幻想的表示，詞調總容易束縛。靈魂的直現，詞調常感着困難，這是藝術家常感着的事。這些藝術家，於深奧靈魂的告白，在詞調中完全表現出來，實在是一件不容易的事。於是不得不不能以智識理解的叫喊代之。這就是心靈的叫喚。結果把詞調嚴格的單純化，輕視文法的規則，成爲叫絕，成爲呻吟。這種叫絕是無我的本質，是內生命的歡喜，靈魂的原始語。所謂，Schrei—Drama，就是指這種心靈叫喚劇。

此處是指向詞調純粹的放果，然而心靈的叫喚，好比靈魂片片的閃光。戲曲

就是這靈魂片片的閃光的排列嗎，於是容易生出這個疑問。不用說戲曲是要求主人公的靈魂的全生活的有機發展。然而靈魂之叫喚，是原始夢，是永遠本質之聲，故一切的現象，一切的現實，都在此處還元此處凝結。在一切的束縛與限制中，得了自由的靈魂，能由叫喚與動作而直接表示。

戲劇因表示主人公靈魂全生活的有機的展開，如無言劇 (Pantomime) 與 Mimie，是依着概念而逐出理解的話，再加以回轉舞台的急速變換與象徵的照明等為援助。德保特曾說『言語概念的放逐，場面說明好景象，於是叫喚的詩成功了，Schrei 是靈魂近來的呼聲。』叫喚劇從舞台放逐概念的言語，而代以靈魂的原始語。如斯特浪 (August Stramm) 的力 (Krafte) 與奇事 (Geschehen 1915) 都可看做叫喚劇 (Schrei—Drama) 的典型。

可可希加 (Oskar Kokoschka) 的戲曲，也可歸入叫喚劇這一類。他本以畫家著名，他的本領，與其說是詞的藝術，不如說是色與線的世界。他的戲劇，喜以愛

慾的世界爲題材。人間宿命的肉慾，男女間的敵意憎惡，從樂園放逐的人間的苦惱，及從這些苦惱中要求解放的努力，這都是他描寫的範圍。表現主義戲曲家所寫的愛慾，都是官能的，陶醉的，獸性的，以致有兄妹母子相姦的事體，——這大部含有象徵的意味。可可希加所寫的，是男女裸形的爭鬪，男性與女性的爭鬪，深刻一點說，是男女的肉之靈與靈之靈的爭鬪，也就是他自己體驗的深刻的姿態，而爲靈魂直接的叫喊。

『殺人者，女人們的希望』(Morder, Hoffnung der Frauen 1907) 是一獨幕劇，把男與女，全放在性的爭鬪裏面。時是古代，以夜空爲背景，鐵格子門的塔下，炬火之光照出談話的場面。蒼白顏色的男子，身披青色剗甲出現。紅衣亂髮之小女，由侍女從階段上引下來。女以爲男子的情慾像野獸一樣的圍繞她的周圍。

男子狂叫了。

在她紅肉上，

用熱的鐵，把我的印擦上罷。

然而女子拿出小刀來，拚命向男子這方跳來，在肚子上用力一刀，他倒在塔中了。男子無何等幸福，女子也無何等羞耻。幸福是什麼？羞耻是什麼？永遠是爭鬪，永遠是不斷的爭鬪罷。男子依着從情欲女子解放自己的事，同時使自己與情慾之女子可得自由。到底是把女，戰士，姑娘，一人不留的像虫蟻一樣的都殺盡了。要消去的炬火之光，如花一樣。塔全被火焰所包，遠遠地聽見鷄聲了。

『焚燒的荆棘，』（*Der Brennende Dornbusch* 1911），是一幕五場的劇，寫同種爭鬪。蒼白的月光，像水一般流水的房子。月光像十字架一樣的交錯亂射而展開。由黑暗的樹幹與空中，僅有自地面上一點反光的灰白色的森林中，再到高的岩石上，再到死室。

男人的合唱

忘却無調子的叫喊罷！

忘却無戀愛的昔日罷！

忘却地上的祝福罷！

女人們的聲音

忘却不能恢復的流血，

忘却為情慾飢餓而顫動的齒。

對於男女爭鬪苦惱的解決，是此劇的指向。

約百 (Hob 1917) 是三幕的悲劇，也是同種姿態的展開。這取材於聖書中的約百與其妻亞尼瑪的故事。與史特林保的靈曲，有相同之點。貪淫的姦婦亞尼瑪與賞樂者加托休克曼私通，使得約伯的心發狂。此作除寫獸性以外，沒有什麼。

Orpheus und Euridike 1918 這劇，是三幕加以後曲一幕，全部共十一場。取材於希臘的神話。音樂之神 Orpheus 與美麗的 Euridike 結婚，過着很幸福

的生活。忽然有一天妻失蹤了。到處尋找，得不着她的踪跡。他想她一定到冥府去了，於是很勇敢的到冥府去，果然在冥府中找着了。冥府之神 Hades 要樂神立個誓，在沒有到世間之前，不得望妻一面，要如此，才可帶妻回去，到了途中，他總疑心妻到底跟着來沒有，畢竟破約了。Furidike 被樂神一望，大叫一聲，消滅不見。樂神後悔無及，也消滅不見了。

故事既是這樣，我們且看看可希加在此題材中，如何表現他自己的苦惱。第一幕在 Orpheus 的庭園，兩人陶醉戀愛的幸福。但在胸中，老感着一縷不安的影子，就是對於幸福與戀愛的永久性，起了疑心。從冥府派來的使者，Fury，宣告 Furidike 須往冥府住七年。Furidike 同 Fury 說，她決定去。女子已經連心臟都獻給男子了，戀愛除陶醉以外，沒有別的。兩人以前愛意結合的戒指落在地上了。蛇咬 Furidike 的脚跟，冥府的使者，竟把這可憐的她帶去了。

第二幕是寫 Orpheus 從冥府把他的妻帶回來在途中的事。在冥中潮濕的空氣

中，死人的影子，一羣一羣彷徨着。有從囊中取出污物來的乞丐，有持短劍殺人者，有狂人，有爭論叫笑的，在這些悽慘的地方，他看見他的妻了。兩人經過了千岩積雪的險的山路，雖在迷僞的苦惱中往來，他倆仍是要結合。即在絕望之底，也有天明再來的希望。於是他倆乘着到人間的小船，在月光輝着的海裏。在冥府失了一切羞恥的她，從他逃走了。起了颶風，把帆搖得拍拍的響。樂神像發狂的一樣，手拿着小刀，從船窗跳出，叫喊着：

唉！唉！不幸：

第三幕是 Orpheus 絕望，悲慘如乞丐一樣的回故鄉來。他的家屋已倒，滿生着葛蘿。自己執着小鋤；去掘自己的墳墓，發現了一張古琴，他於是奏琴了。

我唱歌；

我詛呪太陽與月光，

我詛咒過去，

我詛咒欲望與妄想，

連愛的 Furidike，

我也要詛咒了。

他嘗盡了幸福，同時又嘗盡了不幸福。幸福是什麼呢？貞操與羞恥又是什麼呢？現在已經到了絕望的底奧了。而爲身內湧着之力所動，不得不求一目的，於是追求憧憬與超地上的超人。Furidike 的姿態現出的時候，把面帕脫去，赤裸裸地同他一起跳舞。像發狂一般地他說：『恨到死也要跟着戀愛的影子，』Furidiek 說：『永遠的幸福，是另外的東西。有憎也有愛，唉！這不斷的相思。』現在一切的迷夢都看破了。只有血染的裸像，在嘗盡一切苦惱的魂之前，光明開始了。終曲在靜寂清麗的天明時候，處女與青年，互相唱答。於是天曉的光明從外射入了。

此劇可視為可可希加之代表作。以 Orpheus 及 Eurilike 為中心，對於人間愛慾之苦惱，指示光明的路途。更插入布西哀與亞謨的戀愛故事。這靈的戀的象徵，與前方遙相對照。實在是強烈的叫喊，直訴讀者的心胸。然而這種煩惱，太接近形而上學的內容，所以不容易看出作者的思想。但這劇中內面的煩悶，算是全部表出了。因為此作，可可希加可名為靈魂劇作家。

三 動作的戲曲

戲曲靈魂的直接表出，自然依着告白與叫喊，上面已經說明了。但戲曲完全表現，不得不靠姿勢與動作來補充。原始語與動作，為純粹表現主義戲曲終局之目標。若從劇中把像說話的台詞一概逐出，則變成純粹動作的戲曲了。Ecstasy 中的靈魂，在動作裏最易直接表出。實際上，當人異常興奮時，狂呼怒號，揮眼搥胸，擦手動腳，或作窒息的沈默。這時實沒有像說話的話，不過是叫喊與動作而已。

陶醉於 Dionysius 式精神的青年表現主義戲劇家，爲在 *Ecstasy* 中的靈的直接表現，非走到此處不可。由叫喚與動作組成的戲曲，漢生克洛佛的人類 (Die menschen 1918) 一劇可爲代表。全劇五幕二十四場。急速舞台的轉換，目爲表現派戲曲的特徵。舞台就是世界。世界，現實，不幸與重荷，愛與憧憬，文明與本能，在此等要素的姿態中間，主人公亞歷山大爲人贖罪而徬徨地走過。亞力山大負一個盛着自己之頭的袋，就是象徵背負着殺自己那個人的罪，到世界去。他把在賭博俱樂部所得的錢，給了不能付賬的酒鬼。酒鬼因爲這筆錢，頭也被割了。得了這錢的青年，從娼婦處得了梅毒，至於自身毀滅。青年的戀人妊娠的少女，與醫生私通。醫生因爲金錢，用注射器刺頭而死。娼婦與妊娠的少女，互相妒嫉而相殺，老侍者因很愛錢，密告無罪之人，自縊而死。所展開的是人生的醜惡與汚辱，憎愛，妒忌的種種姿態。亞力山大終因袋中人頭，被告爲殺人之罪。他在裁判所叫道。『人都是殺人者。』他被鎖在監獄中，很重叩門的聲音，少女加亞得持着

洋燭進來，把鎖解開，緊在自己的身上，想替亞力山大贖罪。最後的場面是這
樣：

墓地

曙光

亞力山大（持袋來）

殺人者（從墓中出來）

亞力山大（把袋給他）

殺人者 袋空了

亞力山大（走進墓中）

太陽上升。

殺人者（舉兩手）我愛！

因此亞力山大長途的受難，在此告終。他是贖人類罪惡的姿像。從墓中背出

的袋裏沒有人頭，是象徵罪已贖盡了。所以他再歸到臺中去。這實是叫喚與動作組成的而接觸了永遠問題的劇本。台詞因要表示靈的原始語，力圖節減。賭博說銀行，勞動者說罷工，娼婦說紫綃，人間說金，裁判官說死刑，單是這些話而已。爲要脫出冗漫，明示本質之故。寫兒子及安第各的漢生克洛佛，在人類一劇中，確表示他的別種才能了。

我在本書這四章裏，常提內表現派作品的形式與內容。重動作，重獨白，破壞文法，輕視規律。台上的佈景時刻要變換。劇中人物，語言無倫次，動作不自然，如瘋人一般。讀者看了這些話，恐怕到底仍是不知道表現派的作品，是個怎樣的情形。確實有舉例的必要。漢生克洛佛的人類，是具有表現派一切形式的劇本，不單是叫喚，也不單是動作，是叫喚與動作合成的，能一讀此劇，讀者自會明白。但人類共五幕，全部太長。今選其中最短之第五幕，附錄於左，我想這也是必要的罷。讀者看了這一幕，也可推想一二了。

人類——第五幕

漢生克洛佛 (Haseklover)

第一景 女巫

沙發上坐女預言家，左坐少女青年，右坐利西，對面一椅，暗而不明。

女巫 (和紙牌)

利西 (抽牌，)

女巫 (每手拿牌各半，都分開。) 仇恨！

少女青年與利西，相顧無言。

女巫 (請利西抽牌。)

利西 (抽牌)

女巫 (開視) 有一人在此。

利西 (手背相靠)

少女 (抽刀，女巫不見。)

對面之椅忽亮。兩人扭在一起，利西倒地。少女抽刀刺其胸。利西扼少女之喉，對面之椅忽不見。

第二景 瘋人院

瘋人各現獸形，往來不息，助手居中。

瘋人 (在地土爬)

助手 (上坐) (忽門外發聲)

二十號！

亞力山大 (走入)

助手 (將他帶上帽子。)

亞力山大 (立即跌倒，變成四足獸跑了。)

第三景 街道。咖啡店前老侍者。

賣報者 囚犯

亞力山大（牽上街道）

第四景 監獄

夜深人靜，亞力山大帶鐵索，後面鐵柵上，時聞敲打聲。

阿加脫（帶燭入）我來救你。

拿鐵練放在自己身上。

室靜無聲，牢門驟開。

亞力山大 出去！

天明了。

許多穿大禮服者圍住斷頭台，審判長與檢察官均到。

牧師（走入）

阿加脫（微笑不語，牢室忽暗。白日之下，惟聞禱告聲讚美詩聲而已。）

第五景 紅日初升

亞力山大 (帶袋到坟)

兇手 (跳出坟來)

亞力山大 (將袋給他)

兇手 袋已空了。

亞力山大 (走進墓中)

紅日升高

兇手 (伸兩手道)

我愛！

——宗春舫譯

第五章 表現派的劇作家

1 愷石——Georg Kaiser

如慧星出現的愷石，(Georg Kaiser)，在德國劇壇，站了最重要的位置，一九一七年大戰將終的時候，他的劇本卡蘭司之市民 (Die Burger Calais 1914) 初次上演，以前從不惹人注意的愷石，俄然一夜，竟與老作家郝卜德曼齊名。以後數年，他的劇本三十餘種，成爲德國劇場最多表演的劇本。一九一八到一九二〇年，正是大戰告終，萬象蕭條的時候這正是愷石的最盛期。他在這兩年間，著作的版稅，有二十萬馬克的收入。當時他的劇本；不僅演於德國劇場，各國都譯出來表現的也很多。美國一個電影社，因爲要演他的劇本，送過他三十萬馬克。以後他的名聲，漸漸高起來，不數年間，確定了他在德國劇壇的重要位置。

我們都知道愷石，是表現派的先鋒。但他與那些純粹的表現主義者，直接表

現純情與靈魂的叫絕，稍有不同。與其說他直接的表示自己的熱情，不如說他是虛無的冷酷的態度，把思想結晶化，圖建築的構成，比起純情的告白的叫喚的表現主義者來，他又算是一個異樣的表現主義者。他的思想的豐富，能力的偉大，技巧的多樣，在表現主義戲曲家中，算是最偉大的作者。他有時以冰冷的眼，描出火熱的女性的『肉的喜劇』：有時刻薄的描出主人公的變態心靈，對社會挑戰，他確是一個有多方面才能的作家。Julius Bab 在 *Die Chronik des deutschen Drama* 裏會懷疑的說：

愷石的作品，會是小孩歡喜的一樣非常的熟練。利用古代的裝飾，這是必然的事。粗野的效果，生出極其單純的劇場人。然而他的戲曲，全是個人的表現，這種結果，生出不考慮的文化人。不能創出精神的熱情與劇場的形式，對於劇場的熱情，利用精神事物做材料。德巴特在無政府的戲曲 (*Anarchie im Drama*) 也批評過他：

愷石是一切新的演劇的假裝的支持者，能辯之口，不絕的在微笑。從模擬之假面之穴裏透過來的眼，缺乏真實，催眠術太重。

他們兩個對他雖稍有非難之處，無論如何，搖不動他的位置，也不能否定他的位置罷。

愷石一八七八年十一月二十五日生於瑪克德布克的鄉下。父親爲商人，他爲第五個兒子。他在學校出來，學習三年商業，後在南米住了三年，遊西班牙與意大利，復歸德國。二十五歲發表悲劇克勒斯特校長 (Rektor Kleist) 三十歲結婚。一九二一年因爲犯了嫌疑欺詐罪，被審於法庭。他對於他自己的辯護，不如說是藝術家的辯護。因爲此事，他的名字，更使婦孺皆知。他說：

詩人因爲要創作，並不視犯罪爲可恥。詩人對於他的作品若有作要求，就把自己的兒子殺死，也不覺錯誤。假使若宣告我們是罪犯，這確是全國民一大不幸。我們是偉大的人間，非卑小者可比。

他犯了罪，不僅不承認，反說這是藝術的要求。這樣的辯護，可謂別開生面。所以我們要捉住愷石的正體，實是一件難事。他僅把製造的玩物，放在幕前跳舞，而自己之姿，却深深的隱在黑幕的背後。關於他各種的戲曲，有時是情熱的悲劇詩人，有時又是韋特全式的諷刺家，有時是悲劇作家，有時是說教的，有時是文明批評者。一面可以看出他是離開時代的浪漫詩人，一面固執着古典主義的態度。總之，愷石是天才的創造，不受任何傳統，或可說是所有的傳統，由他一人綜合。他是站在規律與樣式以外的天才作家。他從一九〇五年發表克勒斯特校長 (Rektor Kleist) 以後，至前年發表的 Colportage 共發表了戲曲二十餘篇，還有小說與詩歌等。不過愷石的特強是劇本。今將他重要作品，列舉於下。

一 克勒斯特校長 (五幕) (Rektor Kleist 1905)

二 猶太的寡婦 (五幕) (Die Jüdische Witwe 1911)

三 哈蘭王 (三幕) (König Halmrei 1913)

- 四 卡蘭司之市民 (三幕) (Die Bürger Von Calais 1914)
- 五 尤羅巴 (五幕) (Europa 1915)
- 六 從晨至夜半 (二部) (Von Morgens bis mitternachts 1916)
- 七 脫·曾達 (五幕) (Der Zentaur 1916)
- 八 索利娜 (三幕) (Die Sorina 1917)
- 九 誘惑 (五幕) (Die Versuchung 1917)
- 十 珊瑚 (五幕) (Die Koralle 1917)
- 十一 女人犧牲 (三幕) (Das Frauenopfer 1918)
- 十二 煤氣第一部 (五幕) (Gas 1. Teil 1918)
- 十三 阿潑那之火事 (三幕) (Der Brand im Opernhaus 1918)
- 十四 獨幕劇三曲 (Laudivs Friedrich und Anna Juana 1918)
- 十五 地獄，道路，世界 (三部) (Hölle, Weg, Erde, 1919)

十六 Der Gerechete Alkibiades 1920 三部

十七 煤氣第二部 (三幕) (Gas II. Teil 1920)

十八 書記克里勒 (三幕) (Kanzlist Krehler 1922)

十九 Flucht Zum Venediz 1922 (四幕)

二十 並行 (三幕) (Nebeneinander 1923)

廿一 Coportage 1924 (序幕與三幕)

愷石有名的劇本，列於右面，今將其最重要之數劇，簡單介紹之。

一 卡蘭司之市民——Die Burger Calais 此劇爲三幕作於一九一四年。可看作愛國文學的模範，可與席勒之威廉退爾在德國文藝史上齊名。以英佛戰爭爲背景。當時英法戰爭，法國大敗。卡蘭司市被英兵圍住。若市民不降服，則將卡蘭司全市毀滅。磋商的結果，英國軍最後的條件，卡蘭司能派六個人送城門的鑰匙來，則只殺那六個人，全市都不驚動。對於這緊急的問題，開全市民大會討論。

有一少年軍官，慷慨激昂地向民衆演說，大罵英軍的侵略無理，大呼市民與卡蘭司市同生死。同時一個素來講平和主義者的市議員尤司達夏，力說卡蘭司是有長久文化的城市，我們爲全市民的幸福，我們也不能同他們作戰。最好的辦法，是送六個人去犧牲，以救全市，當時他自己承認去，其他的市議員，爲他的熱烈的高潔的心所動，結果共有七個人願去，多一個人沒有一個表示退讓。最後抽籤，也沒有解決。後來議決，這七人在明早天曉時，在某寺旁集合，後到者不去。第二天將明的時候，寺旁來了六個人，恰恰昨天提議的那個市議員尤司達夏沒有來，他們六人正在懷疑他的奸詐欺騙的時候，尤司達夏的屍運來了，他在那晚上已經自殺了。這六個人見了這種情景，更加憤激，勇敢的走往英軍去送死。正在這危急的時候，英軍派了代表來，說英國昨晚生了皇子，表示慶祝，六人都赦罪不殺。卡蘭司市也不破壞，英王剛走到寺院來祈禱感謝的時候，正是把尤司達夏的棺材運來，英王還沒有走到祭壇之前，就跪在這爲卡蘭司市民犧牲的勇士的棺前了。此劇並非簡單的

愛國心，實包有廣大的人類愛。

二自晨至夜半——Von Morgen bis mitternacht，一九一六年所作。這不僅是體石的傑作，可認為表現派戲曲中之代表者。前後共二部，七場面，自晨至夜半，不過十數小時。欲將全部人生的展開，實是難事。此劇是接觸社會問題，展開自我，帶有 ich Drama 的傾向。劇的主人公，把握全部的關鍵。由他一個人的動作，由他一個人的言語，直接表現了自我的純情與心靈。以外的人物，這些人物，也都是他的自我的反映。

此劇的主人公，為一銀行的會計。每月每日，坐在公事棹旁，做他的機械工作。忽有一天來一個美麗的意大利女郎，持支票取錢，因手續不完備，被行長拒絕。會計被女郎美色迷住，竟偷出六萬馬克，求愛於此女，女以他過於魯莽，拒之。會計本非盜賊，無非因欲得女郎歡心而出此下策。今既失望，自難再回銀行來。於是想方法用錢，妓院，跳舞場，咖啡店，賭博館，最後走至救世軍會堂。會

堂的正面，立有一懺悔台，台上懺悔過去的罪過的種種人，都不外是這會計自我的反映，不外是他的魂生活的具象化，最後他在懺悔台上說：

六萬馬克算什麼！就是以全世界的金錢，不能買到我要買的東西——美麗的少女的愛——金錢到底是無價值。

他說完了，把手中的錢，擲在地上。自己陷入最深的絕望與悲哀，無可奈何，拿出手鎗，向胸一下，倒在十字架的旁面，等到警察來捕他的時候，已是氣息奄奄。從偷錢至自殺，僅十數小時，故名曰從晨至夜半。此作的全體，是會計靈魂展開的描寫，以外的人物，是他的靈魂一部分的具象化，不過是補助主人公魂的展開而已。

三珊瑚——Die Koralle 此劇五幕，一九一七年作。與煤氣第一部第二部，爲愷石有名的三部傑作。珊瑚的主人公，爲一富豪。僱一書記，面目與主人絲毫無異。唯一的區別，是書記的錶鍊上繫一粒紅珊瑚石。除此以外，無他處可分辨。

書記常代表主人在外面赴會，大都不知道真偽。今日以富貴與權勢誇耀的主人，以前也是貧窮的不幸者。他不斷的奮鬥，才逃出貧窮的路。他今日成了富人，把貧富之差與階級之差，分得很嚴。一面又不願意人家知道他以前窮困時候的狀態，只好叫他的兒子，習爲富家公子，以掙門面。兒子自美歸時，富豪打電報告訴他，要他坐一等官艙。船到時，一等船客的名簿上，沒有他兒子的名字，父親氣極了。不料他的兒子，素來儉樸，係實行社會主義者。竟爲煤船之火夫，渡洋歸來。他的妹妹，看哥哥的樣，不願做千金小姐，出而爲工人之看護婦。父親之志願不得達，欲自殺。以此痛苦告書記，書記安慰他說：

父與子的爭鬥，無論在何時代，在何家庭，都是有的。我也是一個拋棄了父母，在一個牧師家裏養大的。現在一想到幼年的幸福，學生的時代來，仍是快活的。

富翁羨慕書記的生活，於是殺死書記，把紅珊瑚吊在自己的錶上。外人不知道

此中的底細，都以為書記愛財殺主，囚之於警察署。審判官也不能分辨真偽，叫兒子來認，兒子也分辨不清。富翁自認為書記，遂判決死刑。在未死之前，兒子去看他說：『你能實行平民社會主義，我可認你做父親，救你的性命。』富翁不許，對兒子說：『你能如我的志願，習為富家子，我當從你。』兩人意見，各走極端。富翁被宣告死刑。

四煤氣——Gas 此劇為三部曲的珊瑚續篇，分第一第二兩部。第一部分五幕，一九一八年作；第二部分三幕一九二〇年作。煤氣的主人公，即珊瑚中講社會主義的兒子。他承繼了父親的財產，辦一個規模很大的煤氣廠。他在那裏並不是資本主義，是絕對的信仰社會主義為勞働者謀利益。經營不久，煤氣爆發，傷人無數。這次的爆發，不能怪技師的疎忽，不能怪製法的錯誤。人力的防備非常周全，然而仍是爆發了。煤氣廠若是繼續開下去，以後仍伏有爆發的危機。能感到這種危機的，只有這個富豪的兒子。因此他覺得製造煤氣，太無意義，不僅與勞働者無利

益，反傷害了許多性命。於是他想拋棄機械的事業，歸還人間性，計劃大的森林大的牧場的植民地，爲工人農人謀安全的幸福。

勞働者不了解他的苦心，都主張把技師免職，再建工場。只有富翁的兒子不贊成。不久其他的工場，因煤氣斷絕，罷工援助，要求煤氣廠工人復工。黑衣紳士代表實業業，同樣要求工人復工，技師免職。最後結果，技師自動辭職，工人歸廠。當時政府亦派代表，命令復工。煤氣雖有爆發的危險，但於戰爭利益很多。因此煤氣廠重行開辦，富翁的兒子的志願不得達。

在這劇裏，覺悟機械事業的危機，主張人間要脫離機械，歸還到人間本性的意義的，只有這有錢的兒子。所以他想計劃大森林大牧場的植民地，以謀工人的安全。工人偏不了解他，以爲他想做資本家。政府也不了解，使他的志願不得達，心事無人知道。愷石在這劇裏，對於人類的幸福與救助的事，表示懷疑，表示絕望。

11 托勒——Ernst Toller

一切傾向的時代精神，在熱情的托勒的魂中，像火一般地燃燒着。對於民衆之解放，對於無產階級之運命，對於近代機械文明悲痛的叛逆，對於人間性還原的渴望，在熱情的托勒的作品中，與他靈魂的運命，有強烈的共鳴。他的戲曲，在大戰將終的時候，發表出來，極得世人的歡迎。作者自身，因為實地參加革命，至今身仍在牢獄。托勒(Ernst Toller)於一八九三年十一月一日生於沙莫金。父爲商人，托勒十六歲時，父即死去。最初他在平民入的 Volksschule 裏讀書，後又入一個牧師的教會小學，不久被學校開除。十二歲時，考入中等實業學校，在那裏受了七年無用的實業教育與軍國主義的訓練。卒業後入 Grenoble 大學，研究教育。後復游歷各處，在南法蘭西北意大利放浪多年。

一九一四年七月之末，他在去巴黎之途中，聽見德俄宣佈開戰的消息，一時火車不通，在途中幾次被拘禁，受了許多的危險，在法國封鎖國境數分鐘之前，到了

瑞士。從瑞士得返祖國的米亨。他回國後，投身軍界，在戰場服務十三個月，信仰人間應對國家盡義務，在戰場中，殺了不少的人，被血水染過的手，要洗淨也不能，已經成了罪人了。後來因為負了傷，從戰場歸來，在米亨住了半年，漸漸地發現了他的自我。覺得以前殺人的罪孽，是他失命途中永遠的傷痕。

一九一七年冬，重歸他住中學時代的故地，在那裏找了許多同志，同男女學生組織一個團體，是有文化的政治的使命的黨徒。帶有純社會主義的色彩。他們的策略，聯合德意志的革命青年，及世界各國的革命青年，反對任何國的戰爭，唱世界同胞主義。把托爾斯泰的人道主義的主義，印成普及版，以廣宣傳。因此漸漸惹起官廳注意，被捕去二三人。他們宣言德國的長久戰爭，是慘無人道，是欺民窮民的唯一罪惡。

一九一八年之一日，托勒返米亨，加入軍需品製造廠之工人大罷工運動。要救解放勞働階級，反對戰爭，達到人類平和的階段。罷工之第一日，工人代表被

捕，托勒被選爲代表，向政府請願，請釋放被捕之工人，政府不聽，托勒亦被捕下獄，他的劇本轉變（*Die Wandlung*）就是這時做成的。從一九一七年執筆，至一八年五月之監禁中完成。十一月革命，他再在米亨指揮。從這時至一九九年六月六日被捕時止，爲他實際活動最盛時期，當選爲勞働者，貧民等之中央總會之會長。一時工人運動，以米亨爲中心。他雖是爲勞働者犧牲，爲民衆犧牲，竟於六月六日被捕，判決五年徒刑。他的作品，可舉最重者於下。

一 轉變（*Die Wandlung* 獄中作 1917—1918）

二 羣衆——人間（*Masse—Mensch* 1918 獄中作）

三 機械破壞者（*Maschinenstürmer* 1920—1921）

四 Der deutsche Hinkemann 1921—1922

轉變的主人公，是人類愛的覺醒者，序曲以外，更有十三場面帶有史特林保的 *To Damascus* 的輪舞的循環的形式。此作的主人公，爲一年青的雕刻家。他雖是

猶太人的血統，但國籍是德意志，因此他仍願以終身的生命，為祖國德意志努力，於是拋棄藝術，投身軍界。他在戰場中所感到的，是軍事列車，鉄網，病院，大砲，處處感着身體的痛苦，靈魂的滅亡。因此愛國的雕刻家，一變而為戰爭的詛咒者，而為人道主義者。自己回到故鄉來，把他以前的雕刻，象徵祖國的勝利的大理石像，打得一個粉碎。他知道戰爭的不幸與罪過，詛咒戰爭的他，燃着溫暖的人類愛，願盡力於人間。第八場以後，他因為要求人間性，徬徨的莫知所止，做了種種的人。在病院聽過臨床的講義，做過大工場地下室的囚人，也做過街頭的放浪者。主人公的種種姿態，即作者自我的具象化。第十二場，登山的場面。燃着對於人類愛的理想與希望的雕刻家，以最高的山巔，為理想實現的象徵。想在最高之處，找着人類愛的新的太陽之光。在山上失望的他，重走到街頭來。舞臺是寺院前面的廣場。集合各階級的民眾，大呼人道主義萬歲，此劇之主旨，是作者對於人間性的要求與民眾解放的叫喊。他們的姿態，是現實的場面與靈魂的場面交錯的展

開。現實場面，在舞台之前方，靈魂場面，在舞台之後方。

羣衆——人間 (Masse—Mensch) 是二十世紀社會革命的作品。描出民衆的運命與苦惱的靈魂。現實與夢的場面的交錯，再加以韻文的補助。他在第二版的序文裏說：

我在監獄之庭裏，看見了人間。我的強烈的心在動着。那或是勞働者，或是農夫，或是公司的助手。……我看見勞働者擁抱妻的樣子，我看見頑強的農夫，我看見窄胸的助手。……那些不是叫X，叫Y的人間，不過是被運命支配的可怕的玩物。

兩個女子在我獄窗之前走過，兩人都老了，剪短的白髮，同一樣的形狀，同一樣的衣服，同一樣的步調

他看見的不是現實的人間，是最苦惱的像人間的姿態。此劇共七場，第一場爲勞働者的酒場，正在會議罷工。第二場面，銀行家與客人以金錢賭戰爭的豫測，在

此處表示人類的貪婪與虛偽。後來鈴聲一響，跳舞起來，舞台忽暗，遠處傳來羣衆合唱的聲音。

在一家很高的房子底下，

我們永遠被拘留着，

我們做了機械的組織的犧牲，

我們在淚之晚上失了姿態，

我們永遠離了母親的胸懷。

我們要在工場之底下狂呼：

何時我們在愛裏活着呢？

何時爲事業而努力呢？

何時來救我們呢？

歌聲止，舞台忽明。很大的客廳，大的演壇，長的棹子。許許多多的男女勞動

者。他們都在說被工場壓迫的痛苦，主張破壞工場與機械。女主人反對，說：

這是妨礙我們進行之夢，

在黑暗驚恐的小孩之夢。

我們是生在二十世紀，

破壞工場是不行的。

他極力主張要解放勞動者，非想根本方法不可，破壞機械，非常危險。盲目羣

衆的象徵，一個無名者大聲說，

羣衆是指導者！

羣衆！有力！

盲目的羣衆，因一時的興奮，大叫羣衆動作罷，於是擁出會場，都拿出手槍和武器來。只有女主人，反對這種無人間性的戰爭，

你們要保護你們自己，

你們要保存你們的靈魂，

你們要保存人間性——永遠的人間性

後來彈壓勞働者暴動的兵士到了，這個反對暴動的女主人，畢竟被兵士捕去。第六場是一間很大的地方，中有一欄干，內坐一女囚人，就是被捕的她。她說：

『羣衆是當然的！

羣衆沒有罪。』

你瀆了神，

但神也瀆了人間，

唉！真可怕！

在罪的法則之中

人間與人間，

不能呼吸了。

你去告訴正義之神罷。

最後之場面，爲監獄之一室，從窗上的格子，射進太陽來。棹旁女囚坐着。他愛人類，他反對無人間性的盲目的羣衆。她最後奮怒了。

因爲一件事情，

人類互相殘殺是不行的。

這樣希望，有辱一切，

爲自己而想得他人之血，

這是 moloch！

神也是 moloch！

國家也是 moloch！

羣衆也是 moloch！

她這樣奮怒，詛呪神，詛呪國家，詛呪羣衆。Moloch 是古代佛尼基亞人信仰

的要人肉供奉的神名。象徵羣衆的無名者，問他什麼才是正當的呢？她答道：

要與事業結合的自由民衆，

要與事業結合的自由人間性。

事業是民衆！

無名者聽了他的話跑開了。軍官走來，帶她去上斷頭台。她本是一個否定忘却人間愛而去革命的人，但是仍爲羣衆犧牲了。忘却人間性去革命，什麼事也不能解決。徒拿着武器，叫着喊着羣衆，忘却正義與愛，什麼事也辦不成。對於革命運動有深刻的體驗的托勒，不僅是革命的煽動者，他的眼，看透了人間的深處。但他與此劇的主人一樣，仍是爲羣衆犧牲，被捕入獄。此作的主人所說的話，就是作者自己對於革命體驗的話，主人之姿，也就是作者的靈魂的具象化。

機械破壞者 (Maschinenstürmer) 一九二一至一九二二年作。以一八一五年英

國勞働爭議之時，失職的工人破壞機械的風潮爲題材。此劇的舞台，即當時的羅金

加謨市。描寫人間要爲人間而戰，世界人類大同盟，從資本家之手解放的機械，救出無產者之不幸等等理想。在這書的卷頭，寫着獻給英國的同志。此作序幕以外，有正文五幕。序幕是在英國的議院，正在討論機械破壞者的死刑的法案。有一個主張人類愛的代表與一個資本家性質的代表，對於這議案，爭論甚烈。然而在當時許多人不了解前者的心理，都嘲笑他。

第一幕開，正是溫和的春日的羅金加謨市的一個教會的前面。許多污穢的勞働者，都在街上徘徊。有一個人叫基米，在倫敦放浪了幾年，最近才歸故里。他是可憐的貧窮的勞働者。他雖是勞働者，但他絕對反對破壞機械。破壞機械，不是解放勞働者的正當路途，並不是受了資本家的運動，替資本家做走狗。他主張爲人類的權利而戰，對於機械，不應當破壞，應當征服。

破壞機械的暴動，已決議在那晚決行了。勞働者都到工人代表蔣恩家裏去商議辦法。基米跑來，大加反對。他說：

機械不是勞動者的敵人，我們要征服機械，勞動者要大團結起來。……這樣去破壞，非常困難，應當忍耐。兄弟們！我們暫時非在機械之旁勞動不可。就是幾天也負擔不起。妻兒我你要飯吃怎麼辦？……

有許多勞動者聽了他的話，都很贊成。但是蔣恩極力主張襲擊工場破壞機械。磋商種種進行的方法。到底被他的煽動，起了大風潮。那時正是晚上，工場裏婦女正做夜工。惡魔式的機械，不斷的在迴轉。監督者很嚴厲的監着工人做工。正在這時候，外面闖入大批工人，暴動起來。愛護機械的技師們，跳在機械上，大呼『反抗機械者，即反抗神。』但工人不聽，外面暴風雨大作，燈火全熄，窗門打毀，工人也打死了。當此緊急之時，基米跑來大罵他們的行爲，是奴隸的行爲。

你們同看錯了的敵人開戰。

忘却了自己尊貴的使命。

大陸的勞動者，

地上各界的勞働者，

應當結合人類偉大的行爲。

世界上一切的勞働者若不團結，

不作自由的人類大同盟，

兄弟們！永遠是奴隸。

蔣恩聽了他的話，跳向前來拿刀刺他。警察來了，把這些暴動者一齊捕去。空虛的舞台上，剩着求神的老人，流着淚，抱着基米的屍在接吻。作者在這劇裏，與羣衆——人間一樣，否定無人類愛與人間性的革命。只有一個有高遠的見解的工人基米，反做了盲目羣衆的犧牲品。羣衆——人間的女主人的死與此作的主人的死，完全是一樣。都是因爲作者自己，因實際加入革命運動，失敗入獄，深深地體驗了革命，才能寫出這樣作品來。

Der deutsche Hinkemann, 一九二一至一九二二年作以德國某工業市爲舞台

中心。以一勞働者希開曼爲主人公。Hinkemann 這個字是四肢不全的人的意事。這個人不僅是個不幸的勞働者，還是在戰場裏作戰的時候，被一粒彈丸把生殖器打掉了的廢兵。他現在不是偉壯的男子，也不是勞働的指導者，不過是羣衆中的一人，勞働者中的一人而已。希開曼二十歲時，同一個在工場認識的女子結婚。女子生得很好，男子當時也如鋼鐵一樣的強壯。兩人的愛情，確是真心真意的。不幸他一入戰場，被一粒彈丸把生殖器毀滅了，因此成了傷兵陷入了生活困難的地步。

他有一天在岳母家裏，看見人拿着鉄針刺小鳥的眼睛，小鳥出了血，痛得亂叫，刺的人仍是嬉嬉地笑。他覺得人類這樣的無情，想到自己的命運，與小鳥一樣。回到家裏，把這件事告訴妻克萊德聽。妻正向他哭窮，說今天煮飯的柴火也沒有了。他愈覺得世上沒味。大罵人類的殘酷。他自己與小鳥一樣，有這種殘酷的命運，生殖器也沒有了，痛苦暫且不講，還惹得旁人嘲笑。他看見妻的樣子，以爲

妻子嫌他是不完全的人，不愛他了。但是妻這個人，不是愛他的肉體，是愛他的魂。希克曼的猜疑，確是誤會了。

那時有一個朋友來訪他，朋友是信仰神的好色的男子。他的人生觀，無產者唯一的樂事，是頑女人，無產者生命的核心，也是頑女人。希開曼因為要做工，出家去了。剩個朋友和妻克萊德兩個。朋友極力的讚美克萊德生活的幸福。克萊德聽了他的話，不禁下淚了。因為她愛丈夫的原故，不能滿足性慾，成了色情狂，犯陰鬱症，自己過着種種不幸的生活。不知不覺的把丈夫沒有生殖器的話說給朋友聽了。朋友大聲狂笑，並且很嚴厲的責備希開曼，一個有性病的男子，不與妻離婚，是男子的無人道，是利己心太重。此後朋友常來安慰克萊德，掉下眼淚來誘惑她。

希開曼因為家庭生活的關係，不得不以殘廢的身子，做着苦工度日。不料妻克萊德受了朋友的誘惑，與朋友私通了。後來克萊德看見丈夫一天一天做苦工，自

已同朋友私通，受良心的責備，於是把這事對丈夫說明，請丈夫恕她的罪。今日的克萊德，發現了人類的污點。有一晚上，許多勞動者在酒館裏談話，有幾個人正在討論人間的幸福與社會革命的問題。有一個勞動者說：『要理性的人類，才可造出人間的幸福。所以人類要從必然之國，走到自由之國。』希開曼鼓掌稱快。問他在理性的人間之中，殘廢者將怎樣辦？那個勞動者答覆他，殘廢者應由社會供給他的衣食住。他又問犯腦病與性病的人，怎樣辦呢？又把他自己身上的狀態，假托見一個朋友來問的時候，大家都笑了。正當此時，愛他的妻而被他的妻棄擲的那個朋友來了，滿臉怒容，一面飲酒，一面把希開曼沒有生殖器的話宣佈出來，於是滿堂大笑，希開曼受侮辱，氣憤憤的走了。他在街上買一個銅製的生殖器神 Priap，向他祈禱。而今在他無限的悔恨裏，知道了妻的內心，知道了妻也是世上一個最不幸的人。兩人可憐的命運，不是夫婦，不外是兄妹一樣。他在她的眼底，見出了人生無限的苦痛與悲哀。他絕望的說：

我已經沒有力了。戰鬥之力與夢之力也沒有了。……那粒彈丸，是智慧之果。所見的一切是知識，一切的知識又是苦惱。我現在什麼也不希望了。

妻也陷入絕望的深淵，悲歎生命的神祕，走往神前去祈禱。剩着希開曼一個人這樣說：

從何處始？

至何處終？

在這蜘蛛網的巢中，

向誰告訴呢？

……

我只有一个精神，

我只有一个肉體。

人生的複雜，好比蜘蛛的網子一樣。受盡了人類的壓迫的他，不得不這樣歎

息。人間是無留戀的必要了。妻克萊德從窗邊跳下去自殺了，把她的屍運來，希開曼看見了，非常的悲痛，於是自己吊死了。這悲劇的結果，令人感着人類的無情。不僅是描出一個無產者與社會問題的接觸，乃是深深的靈魂與苦惱的命運結合的悲劇。並且此劇，不是前三劇所用的夢幻的場面，完全以忠實的客觀的手法，描寫性格與環境。比起那些純情的告白與叫喚的表現派戲曲，又稍有不同之處。就是比其他劇本，稍稍接近自然。

我們看了托勒的戲曲，知道他是熱烈的革命家，夢想的詩人悲痛的哲學者。以火一般的熱情，高呼新社會的建設。而對於一時奮激的盲目的羣衆的革命，大加反對。羣衆——人間與機械破壞者兩劇的主人公，都做了這種盲目羣衆運動的犧牲者，人類愛的殉教者。這都是他自己加入革命工作所得的經驗。我們一面敬仰托勒是偉大的文學家，一面又當欽佩他是熱烈的革命者。

漢生克洛甫是戲劇家，又是抒情詩人，與愷石為表現派作家的代表。一八九〇年生於阿恩。及長遊於瑞士意大利等處。至一九一四年大戰突發之前，發表名作兒子 (*Der Sohn*) 一劇，遂成為有名悲劇作家。恩露 (*Von unruh*) 常以他與悲劇詩人克萊斯特 (*Heinrich Von Kleist*) 並論。但漢生克洛甫受席勒 (*Friedrich Schiller*) 的影響較深。他的用語的樣式，革命的精神，狂飆突起 (*Sturm und Drang*) 運動的熱情，他確有許多相同之處。他的兒子一劇，受席勒的影響，更是明顯。

兒子 (*Der Sohn*) 一九一四年作。據精神分析學者富洛特的研究兒子都是愛母親嫌父親的，女兒愛父親的多。近代的劇作家，屢屢利用此心理，以父子的爭鬥，作劇本的題材。兒子就正是這問題的寄託者。以代表新時代的兒子，對代表舊時代的父親反抗。表面上是家庭父子的悲劇，作者的心中，是暗示新舊兩時代的爭鬥。漢生克洛甫這劇，很明顯的受了席勒 (*Schiller*) 的盜賊 (*Die Rauber*) 與 *Don*

Carlos 兩劑，及韋特金 (Frank Wedekind) 的春的覺醒 (Frühlings Erwachen) 的影響。

一少年學校考試落第，先用電告他的父親，父親是個舊時代的代表，嚴厲頑固的人，對於兒子非常專制。少年正苦悶無聊，朋友來訪，談及頑女人的事。兒子年將及冠，聽了非常高興。大有人生幾何，及時行樂之概。但因為父親專制，壓迫很嚴，出入不自由，感着非常苦痛。父歸，大罵兒子落第，不是東西。少年受辱，出家至一青年會場，大說父親壓迫兒子，兒子應該聯合起來，打倒父親。說話時非常激昂，聽者動容。至一娼家，與一女戀愛。父親至，叫警察縛之歸，兒子不許，對父親說：

你輕蔑我，這是你的權利。我要靠你的金錢而生存，但是我胸中的熱血，像暴風雨一般，已經超越了兒子的地位了。你這樣待我不行呀！到底依照一種什麼法則要把我這樣纏起來。你不也是一個人嗎？你是一個人與我是一個人，

完全是一樣的無足輕重。我現在坐在你的足邊，向你祈禱。你應該從這種苦痛之中，把我救出來。父親，你愛我！

父親不聽，把兒子強迫捉回家來，將囚於改過局中。兒子哀求釋放，父親不許。於是兒子拿出手鎗來，兩人之間，也就是新舊兩世界的爭鬥，總攻擊開始了。父親豫備叫警察，兒子命令父親了。

父親（執電話機）請接警察署！

兒子 請看這個（以手鎗對父親，大聲的說）你再說一句看看，生命就沒有
了。

父親見了兒子的橫暴，倒在地下氣死了。兒子氣死了父親，不僅不悲哀，反高興地說：

現在！我要結合人間最高之力，
要達到最高的自由，

我的心臟是新的了。

在此劇裏，兒子殺父，自爲法律所不許。作者要故意暗示新時代的勝利，所以兒子的演說，說話，反多動聽之處，似乎父親壓迫過切，非反抗不可。因此兒子發表者，一般青年俱讚美，老年人大半反對，以其擾亂社會有如洪水猛獸。我們可以見出的，不要看作僅是家庭的悲劇，是時代的悲劇。父親帶有現實的舊的色彩，兒子帶有精神的新的色彩。

安第各 (Antigone) 爲一描寫普遍戰爭的慘禍，主張世界平和的作品。一九一九年作。此悲劇之展開，立在兩個必然性的交叉點上。女主人安第各就立在這兩點之間。她的哥哥有通敵賣國之嫌，這在希臘是殺了不得收屍之罪。安第各以盡宗教的義，盡骨肉之情，去收葬哥哥的骸骨呢？還是服從國家的法律，不葬哥哥呢？到後來畢竟盡了骨肉之情收了哥哥之屍，自己被國王宣佈死刑了。在這劇裏與兒子一樣，有兩種不同的勢力對抗。兒子劇裏，是新舊兩時代的爭鬥，此處是以安第各

代表人間權利的世界，國王代表專制主義及資本主義的世界。兩時代與世界的爭鬥，只有時間與空間的不同，意義是一樣。所以王子稍表示同情安第各，劇本將達最高點 *Climax* 時，民衆合唱了。

降平和於一切悲惱者，

降平和於一切不幸者！

黎明的天空！

新時代到來了！

國王受良心的苛責，見了爲戰爭而犧牲的羣鬼。只好自己走上安第各的墓上來懺悔。但是遲了。國王知道要救安第各的時候，她已經長眠地下了。王子也對父來決裂了，市民暴動起來，在街上到處放火了。炎炎的火光，正是表示新文化的光明。

人類 (*Die Menschen*) 一九一八年作。漢生克洛甫，在此劇裏，表現了特殊的

形式。所謂動作的戲曲，卽以此劇爲代表。注重動作，輕視會話。五幕分二十四場，得時時換景，方可與劇情適合。卽此一點，可看作表現派戲曲特徵之一。

主人公亞力山大背着盛有自己的頭顱之袋，卽象徵背着殺自己之人的罪。自己以賭博得來的錢，替醉漢付酒賬。醉漢因爲這錢，頭又被人割去。得了他這錢的青年，又在娼婦處得了梅毒爛死了。青年之戀人與醫生私通，老侍者因爲愛錢，密告無罪之人，自己對不住良心，用繩子吊死了。在這劇裏，顯靈了人類的醜惡與污辱。亞力山大被判決有殺人之罪，監禁在獄裏。後來一個少女，把鐵練解開，繫在自己的手上，來替亞力山大贖罪。最後的場面，是表示罪惡毀滅，光明重來的意思。

第五幕 第五景

紅日初升

亞力山大（持袋走來）

殺人者 (從幕中跳出。)

亞力山大 (以袋交他)

殺人者 袋空了。

亞力山大 (跳入幕中)

太陽升高

殺人者 (舉起兩手) 我之愛！

亞力山大走盡長的路程，贖了人類之罪。最後袋裏空了，就是象徵罪惡沒有了。純是靈魂與動作組成的接觸永遠問題的戲曲。

四 威甫爾——Franz Werfel

威甫爾一八九〇年生於波那克。到大戰前，仍住此處，一九一一年二十一歲時，第一詩集世界之友 (Der Weltfreund) 出版，主張世界同胞主義，反對戰爭。他在這詩集裏，豫言世界戰爭的勃發，向人間高呼人類愛。自以為詩人，應負這種

豫言的使命。等到大戰勃發，以前做人類愛的夢的他，也不得不脫離夢想的生活實地的加入戰場去。開戰的第二年，他的脫洛的女人 (*Die Trojinnen*) 上演。此劇爲希臘詩人歐利非迭 (*Euripides*) 的改作。在表現派中，如威甫爾這些人，有轉眼向昔日探求的傾向。如追慕希臘悲劇之熱情，及埃及藝術的嚴肅性。對於原始時代的藝術，非常傾心。因爲原始時代，不受近代文明的惡影響，能保持真實的狀態。所以希臘悲劇，容易動表現派作者的心。除威甫爾的脫洛的女人是希臘人歐利非迭的改造外，還有漢生克洛甫的安第各 (*Antigone*)，也是希臘沙福克耳 (*Sophocles*) 的改作。此兩劇可視爲希臘古典劇之復活。

脫洛的女人是寫城被敵兵攻破，丈夫被捕，兒子們被戰死，剩着痛苦的女人們的悲劇。當時大戰的慘禍，最苦的也是這些婦人。據這劇的序文，是脫稿於一九一四年三月間，正當大戰剛欲爆發之前。他這種詩人的豫言戰爭的靈感，與席勒 (*Schiller*) 在 *Don Carlos* 中豫言法蘭西大革命一樣，詩人的天才，詩人的感覺，

確非常人所可比擬。威甫爾在表現主義作家中，敘情詩人的最高位置。自己與他一個世界與人間，生命的內部，親近的結合起來，這是詩人的本質，藝術的基調。

鏡人 (Der Spiegelmensch) 一九一〇年作，爲魔術的三部曲，舞台爲空想的東洋的某處。第一部爲鏡，只有一幕。有一個厭倦了人生的三十歲的人名達馬者，自己住在廟裏，避開紅塵。有一天照照鏡子，見鏡中的自己，蒙滿了罪惡，拿着手鎗，把鏡子打破了。鏡子一破，裏面出來一個人，是謂鏡人。此鏡人與帶浮士德遊幻境的魔鬼一樣的性质。

第二部有八幕。達馬跟着鏡人走到父親家裏，以鏡人的妖術，把父親殺了，把金錢都奪走了。又到朋友結婚的地方，把新娘也強姦了。總之，他跟着鏡人，做了許多不道德的事體。第三部爲『窗』共六幕，冒瀆了神的被人唾罵的達馬，現在做了船夫。受不住船長種種的壓迫於是服毒自殺。常在面前的鏡人，忽然消去，此

時的達馬，仍在廟中。以前照着自己醜惡的鏡子，成了明亮的窗。象徵他走了許長期的路程，找出了光明的世界。一個人不經過幾個苦的階段，不容易得到光明。

第六章 表現派的小說與詩歌

一 表現派的小說

自己告白的叫喚的動作的直接表示內部的靈魂，又要與實人生社會接觸。所以表現派作家，大半是在舞台上直接向民衆表現，一面容易使觀衆感動，他方又可盡量表現自己的天才。所以戲曲藝術，在表現派中最盛，劇作家也最多。談到表現派的小說，令人有荒涼寂寞之感。因爲小說的內容，是日常實生活的表現，決不是他們所主張的那些幻想幻影的東西。把戲曲中那些狂亂的人物那些簡單的不合理的句子，放到小說中去，簡直不能成爲藝術。戲曲有舞台，有佈景，有電光，有動作等等的幫助，所以就不要描寫，不要詞句，也可向觀衆把作者的思想表示出來。小說與戲曲大不相同，不僅不能輕視描寫，描寫不深刻，就不容易動人，日常的生活，是小說中必要的材料。可以說小說，是必要的現實生活事件的再現，這

些事件，正是表現主義者要排斥的東西。他們主張描寫的理想世界的生活，到底是缺乏表現的能力，他們以為理想與夢幻，是最高尙的世界，人間是不完全的東西。要去描寫這些不明瞭的空想上的形象，這是詩人的事。因為理想的世界，大部分不是藝術的，一定要描寫的時候，好像是一種科學的試驗。這樣試驗的創作，不易得讀者的滿意。以前的作家，大半注重心理解剖，心理描寫。表現主義的小說，是從心理的走到幻想的。所謂人間之心理與人間之本質沒有關係，同肉體的解剖與人間的本質沒有關係，是同樣的事。所以他們都從心理解剖之中，現實生活之中跳出來，走往幻想的世界去。

表現主義的小說，充滿了同情，但缺少細密的描寫。文章，有時是不自然的抽象化結晶化。言語不是以前的小說那種敘述的形式，是一種叫喚的東西。自然的風景，與市街的靜的物體，都用變式的描寫。他們是以心靈之眼去觀察，一切都是空想的。換言之，一切的現象，是從詩人內部的變形，內部的過程，投到外部的

影子。如表現派的繪畫一樣，都是原始的自然人類的視覺本能。詩人自身內部之不安，周圍遂生出這些動搖不定的幻想的影子來。

表現派所夢想的為理想的世界，對於小說適相反。小說所寫的，大都是他們所想征服的現實世界。在他們的作品裏，多有事與事的衝突，人與人的角逐。在作者的用意，無用想借此矛盾，故意摧殘真實世界。但這些地方，往往出於情理之外。

表現主義的小說作家，以愛施米特為最有名。愛施米特 (Kasimir Edschmid 1890—) 本是一有名的理論家散文家，他著的關於文學上的表現主義一書，風行一時。他著有狂悖的生命 (Das resernde Leben, 1916)、大河口 (Die sechs mundun-gen) 一書，為表現派中小說之代表。外有短篇小說集鐵木兒 (Timur) 一冊。此中所敘情節，大都是排斥市民生活，因為人生的奮鬥，而出現於種種冒險之中。到後來也都沒有什麼結果。

劇作家休典哈謨 (Karl Sternheim 1878—) 的作品，大半都是詩歌與戲曲，但他的由羅巴二卷的長篇小說，是可視為表現派小說的好標本。詩人威甫爾 (Friedrich Verfel 1890) 曾著有『非殺人者，被殺者之罪也』的小說一冊，最近又出一冊五七〇頁的長篇小說，名波亞德。此作之主人，為一意大利之音樂家。因威甫爾本是音樂的讚美者，他在抒情詩裏說：

死是美！

但想到最美的東西，

音樂比死更美。

所以他在這小說裏，盡讚美音樂的能事。他又說：

調和萬有的是音樂，

在世間最難捉住而又最確實的是音樂。

在喧擾的周圍，

可以靜寂人間。

當音樂高揚之時，

可以想出星辰的散步，

可以看出太陽的跳舞，

可以聽出野獸的奔跑。

此作文句很清麗，描寫音樂家把音樂當做生命的情形，很有趣味，與休典哈謨之長篇小說，同為表現派小說界之重要作品。

亨利曼恩 (Heinrich Mann 1871—) 亦為表現派小說作家。著有貧民 (Die Armen 1917)、下屬 (Der untertan) 等長篇小說。對於不完全的世界上保持的市民階級，大加諷刺，認為世間之缺點，都是市民造成的。

郁司特 (Hanns Jost 1890) 本是詩人，著有詩集多種。最著作如『王』，『母親』，『途邊』等。小說亦負盛名。著有長篇小說兩種。一為起始 (Der

Anfang) 一爲十字架之道。起始是述一青年看透了市民生活的罪惡，徒脫離市民生活的運動。還著有哥資娜短篇小說一冊。

白羅特 (Max Brød, 1884—) 沒有作戲曲一篇。除小說外盡是詩歌。小說最著者爲『特哥勃拉至上帝之路。』(Tycho Brahes Weg Zu Gott, 1916)。述兩名人克布勒 (Kepler) 與特哥 (Tycho) 的爭鬪。對於精神束縛者加以攻擊，而精神自由者得獲勝利。再如『披資克城』，『猶太女』，『大冒險』，『佛蘭基』，『女神及其生活』等，都是小說。

二 表現派的詩歌

抒情詩廣義的意義，不待說是最 Dionysius 的，最音樂的，也可以說就是最表現主義的。所以表現主義的詩歌，大半是抒情詩。強烈的抒情詩人的先驅者，我們可以舉出喬治 (Stefan George 1868) 與李爾克 (Rainer Maria Rilke 1875—) 喬治爲象徵主義運動最烈者。他自己組織雜誌名『藝術報』，爲反對自然主義運

動之機關報。只願暴露現實拋棄一切美的自然主義，爲他反對的中心。他的口號『美超越一切。』他是唯美主義藝術至上主義的詩人。所以他徹底排斥說理的詩，高唱表現形式的詩。今日表現派的詩歌，當日受他的影響不少。

李爾克是憧憬的詩人。他不喜與社會接觸，願意過他孤高的生活。有人說他是藝術之神的崇拜者，女性的殉情詩人。他的詩不僅形式很美，音調特佳。因爲他不僅是詩人，還是很有名的音樂家。

喬治對於自然的風景，有力強的原始的感情，李爾克是把感情移入於一切外界的事象。這兩個傾向聯合起來，遂產出表現主義抒情詩的第一特色的自然觀。新的抒情詩人，對於自然界的森羅萬象，山海，星雲，大地，草木，動物等，全不像十九世紀的詩人，取分離的對立的態度。我們人間與自然界的一切，應當接觸，應當成一個東西，應當生感情。好像太古原始的人間，對於自然界所生的感情一樣。他們對於山川草木，常保有一種神祕親近的關係，所謂母親的大地，父親的天

空，已經把自然看做同胞，看做自己了。現在的新詩人，也是主張人間與自然同化，人間是風景之一，人間的地位與一草一木一樣。要把河水與詩人之魂融成一片，在原野之中流動。分不出是河水，也分不出是詩人之魂。關於這一點，受了赫塞(Hermann Hesse)的 Siddhartha 的影響。在此作裏，大發揮東洋精神思想及印度文明，給與表現派作者的暗示不小。

我們可以看薩德爾夫人 (Ina Seidel 1885—) 抒情詩的一節罷。這完全是自然神話與自然崇拜之源。以太古原始的解釋與具象性，把對象的本質，極端的表現出來。她把自己的感情，移入事象之中，就是把自然界，使牠情感化，變成有生命的東西。她這抒情詩，題名『山』。

他的頭硬得破裂了。

他自己的周圍，

吐着銀色的氣息。

呵！他老了！

雨正在哭泣，

水也漲開了。

他持着森林之胸，

他的足浸在深的川中，

他的岩石的趾正在屈曲，

一羣魚正搖着尾巴，

他的心臟已破裂

變成瀑布流出了。

我們讀了她的詩，一看就知道她不是自然主義的作法，他把山，生命化情感化。絕對沒有把自然與人間，分離的對立着。這是多枯燥的題材，又是多美的詩呢！

表現主義的抒情詩，對於現實世界不作幸福之歌。此類詩人，大都不滿意現實世界之事象。大布勒 (Theodor Danbler 1879—) 的 *Das Nordlicht* 1910, *Hesperien* 1915, mit Silberner Siehli 1915 等作，都是會與田園的鼓景，在這些變形的自然中，正反映着他的性情及其自身的生活。表現主義詩人，對於現實世界，多感着不滿，多感着苦惱。所以他們的詩歌，大都不寫實，以爲人生無真實之可言，僅以鳴其處世之悲，欲脫離此苦海的熱情，故多怨慕之作。如愛倫斯垣 (Albert Ehrenstein 1886—) 著有『赤色時代』(Die rote Zeit) 『人在呼號』(Der mensch Schreit) 等詩，與時間空間之束縛相奮鬪。威甫爾 (Franz werfel) 反抗戰爭，著有『世界朋友』(Der weltfreund) 『我等是』(Wir Sind) 『相互』(Einander) 等詩集，雖說他是描寫現實世界的事象，似有與一切形式解放的傾向。與神結合，與宇宙融洽。不是僅感着自己的苦痛，才對周圍萬物之苦痛表同情。油然而生的惻隱之心，故反對戰爭更甚。

裴特甘茲 (Anton Wildgans 1881—) 於一九一七年發表『正午』(Mittag)。

他對於全人類抱有同胞愛。表現主義之抒情詩，不單是苦惱與憧憬之歌，有時也是歡喜感激之歌。他們都抱有萬物統一萬物同胞觀的觀念。他們想利用詩歌，喚起周圍的萬物。閉着雙眼，把世界人類，都看得如兄弟一般。所以他們的詩，伴着飛躍的熱情，放縱的亂雜。裴特甘茲的『春日』一詩，是寫一個自殺者，將要自殺時，對於周圍的事物的感覺。

從浸着明亮的日光的橙上，

落下暗黑的圓塊的影子一樣。

破的兩眼，裂的額，

鮮血之中，手足在蠕動。

周圍的房子，

好像找東西一般，

向這方倒來。

附近刑場中的瓦煙突，

指着血一樣的赤神。

被霧遮着的太陽之光，

好像從瘡毒流出來的黃色。

上面的詩，是新的抒情詩人，對於自然特異之感覺。思想內容方面，年輕的詩人們，開了新的領域。都是全然反省思索的詩，與以前只講情調大有差異。如恩露，格林他們戲曲中的用語，就帶了這種詩體的傾向。劇作家漢生克洛甫，喜把政治的問題，放到詩裏去，我可以說政治的抒情詩人的代表。歌唱人間的苦惱，受了宗教的影響，受了神靈的陶醉，抱着救世主的使命，豫言的詩歌之中，藏着無限的熱烈情感。

白基爾 (Johannes Becher 1891—) 亦為當時有名的抒情詩人。著為『人民之

歌』，『時代頌歌』諸詩集。他曾加入革命運動，失敗得脫。旅行各處，詩更進步。『魯森堡頌歌』爲一時膾炙人口之作。試舉一節。

你的額，你的額！

如白的百合，

如雪的白壁，

包着永遠的思想。

又如乾田的土堆，

埋着好的種子。

美的收穫，

從傷處生出嫩芽來。

這是精神的碑塔，

這是神聖的王座！

敵人從地獄如吹來的旋風一般的襲來。

然而天使安慰你，

在你的身體上，

塗滿了香油。

你的如火一般熱的心臟，

包着椰子樹森林的靜寂。

魯森堡夫人，是有名的女革命家，與 Becher 同時參加革命運動。一九一九年一月十五之夜，做了革命之犧牲者。上面這一節詩，是作者吊她的。

做『鏡人』三部有名的作家威甫爾，既強戲曲，更強詩歌。說他是戲曲家，不如說他是詩人。威甫爾最近的抒情詩，達到了最高之點，他的敘情詩，是對於一時代的殘虐的哀訴及未來的天國生出的新人的憧憬。如『世界之友』(Der weltfreund) 『我等是』(Wir Sind) 『相互』(Einander) 等詩集，都是盡力的發揮這種精

神。對於森羅萬象之自界，密密的接近。沈潛於森羅萬象之中！發現新的自然觀念。從人道的平和的方面發揮的抒情詩，是威甫爾詩的特色。『我還是小女孩』一詩，他對神祈禱着。

神！你把我撕碎罷。

在我自身沒有死於一切無賴漢之前，

沒有死於描與寫之前，

沒有死於一個兵卒，

在荒野之邊，

成爲朽物之前。

威甫爾詛咒時代與社會的一切，種種的苦惱，願一身擔當。見着無賴漢，自己變成了無賴漢，見了一個兵卒的戰死沙場，自己就好比是一個兵卒，橫屍在曠野之邊，被風吹被雨洗成爲朽物。他的同情與同化，普及於動物界與自然界。他決沒

有輕視人間污蔑人間的事體。他主張不應該暗笑他人的顏面，不應該裁判人間的本質。生在這世上的一切人間，都應該受神的約束。所以他對於萬物，不感着醜惡。在這一點點宗教的色彩帶得太濃厚，也有許多人非難他。然而他的抒情詩的特色，也就在這一點。

他還有一首長詩 *Der Ritt*，是寫世界戰爭與人間種種爭鬪所暴露的人間與人間的根本悲劇。此詩的內容，是寫詩人在一個炎炎的夏日，在曠野散步。道的兩旁，橫着無數的爛屍，羣羣的大鳥，圍着覓食。悲慘的狀況，令人打顫。他突然在那屍中，把一個翻轉正面來。屍的臭爛的臭骨，打在他的腿上。屍的漆黑的面孔，好像在責問他的一樣。他也感着拿了鏡子的一般，照着自己黑的面孔在裏面。

他——死體——動着口這樣說：

『喂！行了罷！』

你代替神，

我碰着了。

你們的運命，

引受在我一人的身上。

唉！神也太殘酷了。

你是主人！

你是騎手！

我是你的馬！

我是你的奴隸。

你快點從雕鞍上下來罷。

快點把我的頭，

不要再壓在你的大腿下了。

兄弟們！這一點事，

在你大約算不得什麼罷。

你的眼中，也含有光明的淚，

你的心，也是很溫和的。

唉！我爲你，

不是腐了，

不是被虫嚙了

不是被風吹被雨打了嗎？

這一次你不要騎了罷！

我很輕，我真很輕。』

上面寫的是 *Der Ritt* 的一節，我們讀了這一節，我們可以寫出那種慘狀來，

更可想出當時作者的心理狀態。爲強烈世界觀所動着的詩人，往往把人間看作無限宇宙間的微小分子。威市爾則不然，一切的人間，是神的啓示。只有人間，始可看

出神的存在來。他在『相互』(Einander)的卷頭，題一首『微笑，呼吸，散步。』的詩。

太陽不是光，

僅在人間的臉上，

日光才開始生出微笑來。

.....

人間的微笑，呼吸及散步，

是超越光，風，星的以上，

世界是人間開始的。

世界是人間開始的，是何等強烈的宣言呀！這就是表現主義藝術唯一理想的人類愛罷。人間沒有內部的生命，在外界也不能存在，從這種主張，於是乎產生表現主義的新藝術了。

第七章 表現主義文學的弱點

讀者讀完上面的幾章，大概可以知道一般表現主義的思想，就在如何理論的根底上。爲什麼在這種思想的轉換期，產生這高潮的主義，這種主義，與政治社會哲學宗教諸方面，發生怎樣的交涉，讀者的腦裏，想已有一個簡單的概念。表現主義是當時諸方面流出的思潮的會合點，思潮的三角洲。今將表現主義之特質，試舉於下。

一 表現主義是重理想的日爾曼民族精神本質的復活。

二 表現主義對於 Gothic 藝術，呼起新的感激，對於浪漫的文學，加以新研究。

三 表現主義看破科學機械觀的偏見，喚醒人間的靈魂，促文藝神祕化深刻化。

四 表現主義破壞以行爲，達到打破因襲的目的。展開新文藝自由活動的舞台。

五 表現主義是將東洋文藝哲學的宗教的精神，吸入傳統文化中而使其消
化。

六 表現主義打破肉眼觀察的錯誤，主張精神之眼的展開，創造藝術的新鑑賞。

七 表現主義輕視視覺本位的藝術觀，開拓塑像術的新意義。

八 表現主義愛好原始的蠻人的藝術。

九 立在今日文藝最前線的未來派立體派，系統上不有多少的議論。他們的思
想，仍是表現的母胎。所以表現主義是今日文壇上新時代的代表。

上面列舉數條，不過爲表現主義特色中的最重要者。我們得有他的特色，同時
又發現他的缺點來，今簡單述之於下。

表現主義的文藝，是以反自然為根本原則。徹底的自然主義是純客觀的文藝，表現主義是純主觀的文藝。兩方面各有各的特色。在這特色中，發生許多破綻。表現主義的文藝，以純主觀的原則，不依據自然，不以自然為對象，抽象概念的羅列，看不見自然原形的痕跡。中心生命，就是一個『自我』。離反自然，輕視法則，『自我』的活動，不是理性的，不是論理的，缺乏經驗的分子，反之自然主義即客觀主義，他輕視盲目人間的意志與感情，其活動與展開，經過理性論理的階段。器械的而有平等性，因萬人同傾向的經驗，容易生出共感共鳴。所以除音樂以外，其他的文藝，結局的目的，要把自我展開的時候，不得不依着自然的法則，不得不借自然的補助。以自然為媒介，要求自我的表現。所以與自然完全斷絕關係的純主觀文藝，不容易成立。不合論理不要經驗的純粹自我文藝，缺少一般妥當性，缺少了一般鑑賞性。要萬人同聲的讚美，實是一件難事。

表現主義的文藝，是殉情的文藝。注重所謂『精神之眼』『精神之耳』的幻視

幻聽。排斥經驗的分子，結果不得不以夢幻，奇蹟，靈異的感覺，爲文學有力的對象。因此表現出來的作品，都在常軌以外，不近理智作用而踏入變態心理的領域。藝術自然應多含靈感作用，與直觀幻視空想共同活躍，然而藝術的創造，並不是痴人的亂語，也不是太古的神話。製作的構成，需要意志與理性。把活的假像的對象，奮揚的情熱，加以約束，並且把這個巧妙的整理與排列，走入創造的世界。混亂的無統率意識的精神，在文藝的境地，決難見出藝術統一的世界來。不過是片刻的光芒，傾刻間又消滅了。表現主義因爲幻覺過重的結果，所以難產出偉大的作品來。

表現主義還有愛好原始文藝蠻人藝術的傾向。他們崇拜埃及，土耳其，南米，及大洋洲諸島諸蠻人的藝術。藝術的根底，是立在時代精神上，同時又靠作者的內觀來支持。原始民之內外觀，有什麼呢？無知的元素的情熱，及對自然的恐怖心而已。原始民的信賴心與恐怖心，在宗教與藝術之間，沒有很明顯的意識。從原始

藝術，除去宗教精神，是剩着幼稚的奇怪的形式。現代人果有熱烈的原始人的信仰仰心嗎？有中世紀人的無知與恐怖心嗎？表現主義所以主張的全人格燃燒的藝術，決不是這樣罷。

排除經驗與事實，一意以先驗的本體突進的表現主義在創作方面現出來的弱點，借句話來說明，患文藝貧血症。一種文藝避開自然與個性的描寫，把宇宙之本體與自我，太類型化太抽象化。自然世界的特徵與錯雜人生的諸方面的交涉，容易從體驗的具象界，消失文藝的意味，展開到哲學概念的抽象世界來。因此這種文藝作品，感着缺乏人間的溫味與生氣，這就是文藝貧血症的情狀，也是表現主義獨有病症。

在相反的那方看來，表現主義的文學，有任感情奔流而無檢束的傾向。表現派的作品，一方容易生出哲學家的抽象文字，他方墮入正相反的抒情詩的誘惑。自然派文學，有塑像的靜止的硬化，表現派的文學，近於音樂的放縱。抽象與情熱的纏

綿，在『浮士德』第二卷裏，可以很明顯的見出。這本是古代德國文學的通有性。不過至表現主義，達到頂點而已。

上面所述，爲表現派文學弱點中之最大者。再如表現派的作品，大概缺少 Humor 成分。休典哈謨的諷刺，米羅娜 (Friedlaender—minona) 的冷笑，算是例外的事。今再將其弱點，列舉於下。

- 一 表現派的反自然的精神，致失文學的普遍性。
- 二 因主情的傾向，使文學變態化而失其永久性。
- 三 歡喜小兒的單純，不免有外形模倣之流弊。
- 四 既無熱烈的古代信仰，不應追慕原始民族的藝術。
- 五 因哲學的宗教的傾向，使作品抽象化類型化，陷入文藝貧血症。
- 六 熱情過感，一切作品都抒情詩化，都沉溺在詩的觀念中。
- 七 戲曲往往是作者的獨舞台，自我的作品。

八 生命律動太激烈，毫無餘裕。

九 表現派的文學，缺少 Humor。

十 無意義的技巧上的古典化，有暴動的破壞行爲之嫌。

但是表現派的作家，確是時代意識的覺醒者。他們否定錯誤的過去，否定利己的自己，高唱自由的人間性與人類愛，走過崩坏的過去的廢墟，做建設新世界的春夢。所以他們都燃着自己犧牲的精神，爲世界，爲人類，爲同胞努力。如『卡爾司之市民』之主人，爲保存人類永遠之文化，不惜犧牲自身而去自殺。托勒因爲熱心革命而反對盲目的革命，致自己爲羣衆犧牲。我們可以見出表現主義者健全的精神，可以見出人類理想的再燃及偉大人間性的再現。但是表現主義之精神，雖是健全，雖是偉大，產生出來的作品，多帶有不康健的頹廢的要素與無精神的，病的，幻覺的，錯覺的色彩。爲什麼發現這種病症的原因，看了我上面所舉的弱點，可以明瞭。

藝術上之任何種主義，怎樣說得好聽，怎樣有意義，是不能千年萬年繼續下去，因為藝術上的主義容易與時代思潮同起變化。特殊是與時代關係密切的表現主義的藝術，有急速的變化，這是當然的事。時代之本能，民衆之本能，指示藝術家的新方向。強烈的握着這本能之力的藝術家，做了這藝術思潮的先導。等到新時代追來的時候，表現主義的地位，不得不讓給更新的思潮去。這正是藝術的人生的永遠的階段一個一個的命運。讀者們，我們等着新思潮的到來罷。

(完)