



戲



論

編



一 序論

在任何時代，以及任何民族中，對於戲劇在藝術上的價值，必具有三種特質——個人的，時代的，及普遍的特質。希臘沙夫克拉司(Sophocles)的戲曲，於個人他所揭示的表現形式和世界觀與任何劇作家不同；於時代他具有古代希臘劇固有的意義和手法；尤其是關於普遍的事物。所以戲曲是有共通的所在，與一切敘事詩或抒情詩不同，因為戲曲於藝術上特殊的目的，須有條件和要素才能成立。

因此，最後的普遍特質，是一切戲曲的共通事實。所謂戲曲是偶附屬

於藝術形式的，拋棄了時代的，民族的，個人的特殊性質而後所留下的根本性質，就是戲曲性的要素。並且以這種各個普遍的特質，來考察戲曲的本質是很早就有人主張，從來的戲曲論裏面，均取戲曲的普遍特質，作根本的原理。今把各家立論略述如下：

第一流的戲曲論者，假定戲曲的本質，是戲曲行爲的動機和發展的過程。李勒內特兒(Brunetiere)「批評研究」的爭鬥說，是其中最著的例。他判斷：「戲場就是運命，禍福，境遇等，因起了障礙的人類爭鬥。示以意志的展開外無何物。」又說：「戲劇中限制我們，輕蔑我們，使對於神祕力及自然力的爭鬥，而表現人類的意志。」這是二十餘年中，多數劇作家，劇論家，奉爲圭臬的理論。意志的相互爭鬥，爲戲曲性內面構成的要素；也是戲劇行爲發生動機的根源。這種意義，在戲曲的特質中，是無容疑的

中樞關鍵。但倍卡 (Baker)「戲曲的技巧」却說：「爭鬥是包括戲曲大部分，並不是全部。」說又戲曲性是：「對於行爲的成長與其心情的結果，不在於戲曲，却在行爲的本身——熱情的本身。」弗蘭退葛 (Freytag) 的「戲曲的技巧」中見解，與此相同，他們的研究均占有重要的位置。

第二流的戲曲論者假定戲曲的本質，是行爲發展上的特徵。阿企爾 (Archer)「戲曲作法」則根本否定意志爭鬥說。他的主張：「戲曲於運命與境遇中，先後展開了許多危機，明白戲曲中的場面，終局的事件是進行危機中的危機。小說是逐漸發展的藝術；戲曲可說是危機的藝術。」但倍卡批評他：「阿企爾氏以『危機』爲戲曲的中心事象的話；我們要知道如何構成危機，而他給與我們的是不充分的定義，祇是極薄弱的定義。」而哈米爾敦 (Hamilton)「劇作家的諸問題」以爲：「阿企爾的方式，雖少有人否認

其適合，然而與李勒內特兒的方式也是同樣。於危機人生中捉到的事，定然於戲曲有裨益否？究竟結果是絕對必要否？若阿企爾於李勒內特兒的法則看出同程度的許多例外時，即我們於阿企爾的法則中，可得到危機的要素與爭鬥的要素是同歸一途。」他而且說：「戲曲必須的要素是對照的要素。因戲曲自身含有對照的多樣比例。」如歌德(Goethe)的「叔雷對話」，雪卡特爾(Emanuel Schikaneder)的「魔笛」，作者以偉大的對照得到演劇的效果。魯德惠(Ludwig)的「莎士比亞的研究」亦以雨果(Hugo)一派看做悲壯的本質對照。再如孚爾克特(Volkelt)「悲壯的美學」主張以獨特的對照底感情為悲壯印象的基礎，確定危機和對照的要素，而助成行為的動急與效果的特質。

第三流的戲曲者，假定戲曲的本質，是從戲曲與其鑑賞者方面，找出

特殊性來。哈爾倫 (Harlan) 的「喜劇的學說」以爲在觀劇的時候，觀衆的精神緊張是戲曲的本質。這與倍卡的「戲曲的技巧」同樣的論調，於擴張着的觀衆底感情內容，以「行爲普通說，作戲曲的中心，以感情實際爲本質。」而且「戲曲是存在於觀衆間所生感情承應。」這種舞臺上交錯的藝術事實中所發生的效果，就作原理的所在，是片面不完全的見解。

以上的戲曲論，有這樣多的差異。但其中雖不能闡明嚴格而有意義的戲曲本質，却保有戲曲史與演戲史的意義。總之，戲曲本質須有：意志的鬥爭，成長，危機，對照，緊張，以及感情的承應之諸種特質與性質盡都包括在內才行。且戲曲所含的性質，須以普遍中成普遍的觀察，再進而爲內面的構成。

二 劇藝術的系統

從事實上觀察，劇藝術，演劇及戲曲三種藝術羣，統觀各個的領域均有相互的關係。我們對此探究，有發見一種確固基礎的必要。

演劇是劇藝術的一種；但劇藝術是怎樣的呢？就是以人的表出運動，逐次表現發展事件藝術的總稱。表出運動，是現於外部的，心的狀態的活動；由顏面肢體的表情與言語情緒的音聲而成立。劇藝術在溫德(Wundt)（民族心理學內的藝術）說是根據於直接行為與言語，或生活內容的表現。美學者所說，總稱為表情藝術(Mimics)。大概這意義可作劇藝術。

依哈特曼(Hartenan)（康德以後的德意志美學）認表情藝術有獨立的價值，在藝術體系中据有適當的位置。芝心(Zeising)（美學研究）因了空

間，時間及運動于藝術有所分類：純空間藝術是沒有運動而現於形態，祇能看見的；純時間藝術是無形態而現於運動，祇能聽聞的；兼有時間和空間的藝術，是現於運動的形態及形態的運動，同時能看見且能聽聞的。第一，為造形藝術 (Plastic art)；第二，為音聲藝術 (Music art)；第三，為表情藝術 (Mimics)。這中間，舞蹈與表情唱歌入於劇術 (art of acting)。劇術因有需於詩的韻語，故亦稱表情藝術。芝心之後孤絲特零 (Koestlin) (美學) 分藝術為二門：有素材無生命的，造形的，靜止的，為客觀的藝術，就是空間藝術；連續於時間的，言語的，移動的，主觀的，為生動的藝術。音樂和詩為表情藝術，均入於後一門。

曾說明表情藝術之詳細組織的為哈特曼 (美的哲學)。他分藝術為三種類：關於空間的，關於時間的，及關於空間和時間的。表情藝術是兼有時

間和空間，訴諸聽覺和視覺的運動藝術。而這藝術的基本，是表情姿態，以運動訴諸視覺的。

表情姿態，其中一種不伴着表情姿態的律動，即爲擬態(Pantomime)爲最單純的形式。動物，人類，及未開化人用以描空想中鬼神之類的姿態和動作的模倣。另一種，是律動的擬態加以生動的跳舞。跳舞與劇術的關係，正如彫刻與繪畫的關係似的。這藝術的中心，須形式美的調和以及調和的姿態，態度，運動，均有生氣的奔流。復次，同時訴諸耳目的表情運動，完全是表情藝術。其一爲言語與表情姿態的藝術，即所謂劇術；再一種爲唱歌與表情姿態的藝術，即所謂歌劇唱歌術。嚴格的說，前者爲話劇術；後者是默劇術。這完全是表情藝術。而且這表情藝術與其他藝術的結合，即成爲綜合藝術。由詩與劇術及背景畫而成演劇；由舞蹈與樂器及

背景畫而成舞蹈劇；由詩與歌劇唱歌術及樂器與背景畫而成歌劇。假使哈特曼今日還在的時候，當加入由擬態與舞臺美術及攝影術而成影戲。

三 演劇的目的與要素

哈特曼的演劇，以上所述係看做劇藝術的一種，由詩（戲曲）與劇術及背景畫而成。劇術之抽象價值，在背景畫之上，戲曲之下。然最近的美學說，必與這哈特曼的見解不相一致。

德蘇爾(Dessoulx)（美學及一般藝術學）與孚爾克特同樣作狹義的表情藝術解。這種意義其理由以表情術為表情藝術；且他以為表情術即劇術，其中亦含有擬態。他上面所說的藝術，詩和音樂均看做時間藝術（運動和繼起的藝術）。孚爾克特（美學體系第三卷，藝術及藝術的創作，）表情術是以自己的手段具現於戲曲一樣的過程的情形，為擬態的，有視覺的表白之戲曲結合。成劇術的說明。哈特曼是簡單藝術的劇術；在孚爾克特以為是

綜合藝術，由表情術與戲曲的二要素才成立。劇術是尤其有綜合藝術舞臺美術的結合。舞臺美術中，初有繪畫支派的背景畫；舞臺採光術和劇場理髮師的作業爲應用藝術；衣裳和室內的裝飾爲美術工藝。此外，美術工藝與應用藝術之間尙加入諸種的技藝。演劇，在哈特曼是戲曲與劇術及背景畫的合三藝術；而孚爾克特即爲劇術與舞臺美術的合二藝術。前者，戲曲是在劇術之外；而後者，戲曲是在劇術之內。換言之，他認從戲曲而來的劇術是可以獨立的，是不能離戲曲而存在的東西。

這種見解，在雪司雷爾 (Schreier) (藝術的體系) 的抽象說明，以爲演劇乃有生氣的藝術，是關於戲曲必然的要求。而這種要素有二種：依戲曲性格表現之行爲實現，即爲戲曲；行爲上移動的地方及歷史的基礎之實現，即爲舞臺裝置。日本坪内博士 (劇壇之最近十年中的演藝與演劇)

的具體定義，以爲演劇係二人以上的對話，而科白均極自然，且使腳色對於某種事件起了和讀小說同樣的感興；使人與人形因了那人物而假裝地且言且動的實現出來。萊森 (Lessing) 以後的演劇評家，有名的盧德斯支爾 (Roetscher) (演劇的表現藝術) 的美學解釋，以爲演劇是實體化於藝術的戲曲，爲具象於精神的戲曲形態，而給與血和肉爲目的。指示反對戲曲是舞臺的表現。而演劇爲豫想的戲曲，戲曲發展於我們之前全是基於各個人物。因了這人物的相互作用，爲表出全體詩的觀念。故劇術爲自由空想的創造性格，有詩人的意嚮表現於藝術的任務。因了空想，爲空想而作戲曲的性格，而給與官能的明晰與生氣，所以演劇云者乃爲戲曲創造活的肉體。而我們置諸視覺與聽覺世界的戲曲，是有文學的極濃密和極強烈的空想底官能性，這可斷定是演劇的目的。

在這裏，我們次第說戲曲的演劇要素。對於演劇之外的要素，及對於演劇全體不得變更怎樣有關係的問題。在進步的演劇，是支配戲曲的一切的，而原始的演劇是以劇術為主。於演劇發達史上，這二種要素何以會如此顛倒地位呢？從美學的發生學的見地來研究演劇與戲曲，在今日，除葛羅斯(Grosz)的「藝術的始源」可信賴外，餘無資料可參考。葛氏以爲兒童與原始民族是一樣，於談話的時候，必有相當的姿態和面顏的表情。單作純粹的談話時，全然約束其聲音與身體，而富於擬態的衝動。戲曲也就是爲了一故事的擬態，而不使其活躍地敘述；是因了多數人物直接的擬態及言語的表白之故；這樣狹義的戲曲，還存在着文化最低階級。而且葛羅斯氏以爲戲曲的根源是土人等因愛好二聲曲，以及擬態的跳舞。就是二聲曲伴着擬態的運動，及伴着言語的擬態跳舞，而成爲戲曲。

馬遲惠斯 (Matthewes) (戲曲的發達) 說：戲曲是從這樣的根源而發達的：戲曲的萌芽狀態，完全是詩；其發展係循文學進步的路徑，以文明的展進爲比例。在文化的初期，演劇實存在於文學裏面。程度發達較高的民族間，就有劇詩人的出現。至於其雜亂不完全的演劇形式，却很爲自在。戲曲之初乃爲詩，爲文學；所以演劇就漸漸在這裏保有文學的要素。表於文學的戲曲，以書籍刊行，其初不過單爲演劇維持記憶起見；何以呢？因爲如何事件的被排演，以及其事件之進行如何？尤其是演劇中應說怎樣的語。因了有書寫和印行，而使之確實，永續，及固定。這是至爲必要的事。換過話來說，以文字使之固定的戲曲，純然是文學的創作，入於詩的領域之藝術戲曲。而惠施德字雷崔特 (Weilbrecht) (德意志戲曲論) 說戲曲的發達程度愈高，則演戲所表象的精神事象更加複雜；而戲曲的言語益進

化。這裏所說戲曲，可認爲詩的一種；這些議論也可作詩學的一部分；但似有所不可，應作爲言語的文學。

演劇的中心表現手段，可說心理學的；表白運動，就是可以目睹的顏面表情和姿態，即爲擬態；發音器官的聽覺底運動，即爲言語。而這樣的表白運動，作家爲自己創作性格的實行之處是在空想中且見且聞的東西；且這種性格，使之變爲思想與感情的戲曲行爲；又於舞臺上的演技者再現這種表白運動，以供人們的觀照。這樣，才能完成演劇原來的意義。

黑葛曼(Hagemann) (俳優論) 以爲俳優的用表情法有二種：在於發音器官的方法，就是言語；在於身體表情的方法，就是肉體。而肉體又分姿勢，態度，演態，及顏面表情。這種表情法的合體，須依戲曲的主題和演劇之約束；俳優的任務，爲專能限制簡素的詩底行爲，雖然因了餘蘊的方

法和手段在使銘感於觀衆；而這事情在最初時，戲曲家的連成語句，却即爲臺詞了。所以俳優的一切情形，自己的臺詞務使觀衆毫無遺憾的了解。進一步說，既經理臺詞；其次，即理解於真的事，就是須明白其完全的意義及其感情的價值與意志的價值，這二層關係均取受於觀衆。而俳優第一是說話者；次即表演者。且劇術爲視覺的感情底價值與其表現，單以音聲是決不能成功的。俳優的肉體全部爲內在的表情力（其效果有時幾乎不在於眼）而幫助以音聲。而演態與顏面表情，乃爲劇藝的要求必然是連帶的現象。

四 戲曲的觀念

1. 亞里斯多德的系統

以上我們已將劇藝術和演劇略說明與劇曲的關係，其次就考究戲曲本身了。所以我們從亞里斯多德至現代，關於戲曲觀念的主要見解，按着年代略敘一下。

利因克斯(Reinkens)(亞里斯多德的藝術論)綜合亞里斯多德的見解，他以爲悲劇的作品，從技巧與題材二方面觀察而成。技巧可分表現方法和手段，依戲曲的概念，行爲等是模倣於藝術思想的創造；這種概念，悲劇的一部分爲訴諸視覺的；劇場底設備，即要求舞台的裝置，這是戲曲模倣的方法。那末戲曲的手段，是循着音樂與韻語的表現，我們看「詩學」的

本文說：「悲劇是有威嚴的，而其自身保有完全或極大的行爲，用裝飾的言語，分別裝飾法的應用，並不是敘述的形式，是在於行爲者的表現」（第六章）這種悲劇的定義，在敘事詩的本質上，不止於事實的敘述和報告。戲曲是以活人的行爲，其目的在於表現，所以戲曲不是純粹的文學甚明。這樣的見解更有一節：「悲劇亦與敘事詩無異，不是因運動而得效果，悲劇的價值，單因了誦讀而判定，悲劇的一切是有英雄的氣分（且用韻律的）決不是瑣碎的藝術手段，就是有給與享樂最高的力是音樂，與舞臺裝置。所以悲劇在閱讀的時候，與舞臺上表演的時候，同樣有活躍的印象力。」（第六章）因此，戲曲在一方面是與敘事詩相同，離開演技亦認爲有讀的價值，就是有文學性的存在；另一方面却與敘事詩相異，因其表現的手段是音樂，演技，及舞臺裝置，就是有演劇性的存在。結果，文學戲曲的銘感

與演劇，同樣有充滿的力和生命。

亞里斯多德以故事，性格，措辭，思想，舞台裝置，及旋律，為戲曲的構成要素。這六種要素中，置首位的故事（此地作行爲的意義）是說：「這種成分中，須為最重要的故事所構成。何以呢？因悲劇乃非出於人類自然，是從行爲和生活的模倣表現。」置次位的性格，說俳優是：「並不是表現於性格的，乃取受性格於行爲。」論到舞台的要素，「舞台裝置固不缺牽引的魔力，然極少精神的要素，且與詩的關係很薄；故悲劇乃無劇術而收成效的。餘如衣裳與工具的製作，劇場美術家的藝術，均須依詩人的標準。」最後，說：「哀憐是由觀客而生；而故事乃單從構成而起。這方法，且有詩人的旨趣。」此地所說，與前同為崇尚戲曲的文學性，而輕演劇性。主張演劇性的戲曲是無本質的。然亞里斯多德在戲曲中說明演劇

性與文學性是對立的。行爲就是爲俳優的表現，當然舞台的表現，是演劇性必需要求；但離開舞台與俳優還有書物的效果，其理由就認爲有文學性的存在。

亞里斯多德這種見解，給與後代的戲曲論有極顯著的影響。英國呵姆（Home）的學說，特爾當評他：「關於十八世的美學最圓滿，最完全的解判底詮議。」爲當代藝術論的代表。呵姆（批評的原理）以爲：「悲劇與敘事詩，其本質不同的很少。而二方面的詩人，均以使人娛樂爲窮極的目的。且雙方均爲同一之手段——就是都用人類行爲的模倣。不過兩者模倣的方式略有不同：敘事詩單是故事；而悲劇是表於我們眼前的故事。前者是詩人自己的故事作者表之；而後者是他給行爲者於我們，自身不能看見的姿態。」這分明是因襲亞里斯多德的見解。他說強度的對話價值：「於

戲曲的對話，以一個批評家探求他識別的特徵是無必要的。須由他的詩作明白戲曲而區別之。」並且說：「單關係於形式看做這區別是瑣碎的事物。雖然由此發生的作用並不瑣碎；因為我們看見過的事，我們由他人聽到有一極強烈的印象。敘事詩就是因了人們說出的故事。起於舞台上的故事和事件，在我們自身觀察之下，而加以其他的表演和姿態。這種東西，單以言語的力終難企及，泰半以感情表出才行。」戲曲的長處，是在表演於舞台的時候；因為單以言語是不成功的，所說在於表出複雜而深刻的情緒，在戲曲論上確有新的貢獻。

與呵姆相對，代表當時法蘭西藝術的有拔特妥(Battoux)。拔氏(美學的序說)分藝術爲二大別：跳舞，繪畫，彫刻叫做眼覺藝術；詩與音樂名爲耳覺藝術。跳舞的演技者在舞台上給與姿態的時候；音樂家藉音樂朗讀

音聲的時候；畫家作舞台裝置的時候；在這些時候而生混合藝術。然同時各個藝術的職能依然承認。說悲劇：「不是姿態，也不是音樂，更不是裝飾。悲劇常常是詩，就是以剴切的言辭，所表出的模倣。」訴諸眼與耳的：「認爲二種藝術。詩的第一區分，而別二種屬：第一是詩劇，這種詩我們眼前能看見而且可表現的事物，行爲者能聽聞直接自身的談話；第二是敘事詩，這種詩我們是什麼也不能直接見聞了，完全是我們所爲的故事。」由此，我們可知拔特妥亦顯然屬於亞里斯多德的系統了。所說的綜合藝術，戲曲的演劇要素，很有特色。拔氏的觀察尙近藝術的方法。同時代德意志的美學者有梭遂爾(Schiller)(美學的一般原理)，梭氏因了藝術對於聽覺，視覺，知覺的關係，而分別：音樂藝術；圖畫藝術；言語藝術；而認混合藝術在此以外。跳舞是眼與耳的藝術之結合；唱歌是音樂與言語

藝術的組成。「在演劇，是與一切的藝術爲同樣的作用。而演劇却是藝術最高的發明；因爲一切的手段是最高人類的情緒，且最完全的事件。」梭氏亦以演劇爲戲曲的一要素。同時，與敘事詩，抒情詩，教訓詩相同。

2. 萊森以後的戲曲論

與梭爾遜同時代，偉大的演劇評論家爲萊森 (Lessing)。萊氏常據亞里斯多德的意旨而論戲曲。「悲劇爲刺戟同情的詩，依悲劇門類，敘事詩和喜劇同爲一種行爲的模倣；依其種屬，爲同情行爲的模倣。由這二種概念，而完全引出一切的規則；且戲曲的形式因此而決定。」(Hamburgische 演劇評論) 要之，萊森以直接直觀中，於現在，因了可以目睹的活動，開展於我們前面的行爲作用，戲曲是富有詩的效果。馬遲惠斯(戲曲的發達)

的批評裏：「萊森是在亞里斯多德研究中，劇作家與俳優之間的必要相互關係相同，領會了劇藝術的複雜性質。他而且研究亞里斯多德之說，由俳優是劇場上，表演於觀衆之前以外，所謂戲曲不過單是純文學的作品。」

歌德(Goethe)在一七九七年與許雷(Schiller)協議，發表其短篇論文「敘事詩及劇詩」(歌德與許雷往復書簡)說：「迎合聽衆靜肅地傾聽」是史詩吟誦者；俳優則比較「抱焦燥之念，而被圍於且看且聽的觀衆。」從發生方面這樣論敘事詩與戲曲的差別。史詩的吟誦者完全是敘述過去的事蹟，以沈密慎重的態度，觀察既成的事象，而表賢明的人物。這種敘述，能使聽衆長時間的傾聽，而有沉醉其心的魔力。且吟誦者以自己的嗜好，或爲回顧，或爲前進，而聽衆是到處追隨着他；至他隱於幕後，朗誦最甜美之處，聽衆是從一切人格的觀念離開了。只管聽婉轉音聲，而作微妙的幽

思。然而俳優則成相反對，是以一定的個性而表現自己，他對於觀眾與自己密接的周圍，專促成感興，務使觀眾同感於自己的精神和肉體的苦惱或歡快，同情於自己運命之否與泰，而使之忘了自己的「我」。他且重在表次第的行爲，而圖遙遠的效果。「觀眾須不絕地維持官能緊張，不許他中止於沈思裏面，務使之熱心地追隨。其空想須全使沈默，而毫無要求。故事的内容，即當連續表現於眼前。」由這種事實觀察，叙事詩與劇詩之間，前者完全是叙述過去的故事；後者完全是表白現在的事件；二者大有差別。

西雷格爾 (Schlegel) (關於劇藝術及劇文學的講義) 對於戲曲與演劇的關係，很有實際的說明。他舉戲曲的特徵：先爲對話，次即行爲，最後是行爲的人物。然而未必如此，由於朗誦和口述的故事，許多人物會變了

各種口調的對話，而作普通的介紹；所以故事的人物與故事有明顯的間隙，須以隨伴着的行爲及其他事件之描寫爲填充。劇詩人是代以這樣斷念了的幫助手段，發明豐富的補充。「他的要求，是把行爲存在於多數的人物，所以爲因了實在的人類而表現的事。這樣，於人的性別，年齡及形態，不但是限制他創造人物的假定；且收入其特質全部。凡談話中伴着底音聲和顏面肢體的表情須有適當的表曰。再如戲曲以外的故事，有使聽衆明白的需要。在外面的行爲，他亦有以上的要求。他想像方的創物——代表者，及他們所假定的地位，時代，風俗均不得有適應的裝置。……最後，劇詩人的一種場所，從他行爲起處可分幾場所，而現於周圍，這同樣是爲明瞭的寄與。就是劇詩人，乃置於舞台上的演技者。」而演劇的概念是導一切事柄的劇詩人。「詩劇的形式中，不是故事，由於對話行爲的

表現，演劇的要求是必須的補充要求，已經是很明白存在着的。有些戲曲讀去是很有趣的，但作者沒有指定的舞台，且舞台上毫不生特別的効果，這種戲曲的存在我們是承認的。雖然，這種作品，未見一回表演，且對於人們一回也沒有聽到關於他的記述，而對於我們同樣的給與活躍的印象。這却是很可疑問的地方。我們在讀戲曲的時候，同時想到表演。」對於劇藝術的要求，所謂戲曲的藝術形式，指為先天的存在；可見戲曲中相對立的文學性與演劇性，是不可分離的要素，是相依相扶渾然一體的要素。其在戲曲的本質上，必實演於舞台；且戲曲的效果至實演始能完全，才得放其異彩。

美學者齊思勒爾(Schaefer)(藝術的體系)亦與西雷格爾同一的論調，依他，詩因了書寫及印行而享藝術的固定利益；戲曲因舞台上的表演而得

以實現。「在事實上，到了表演於舞台的戲曲，才是真的戲曲。」我們假使要享樂充分的戲曲內容，如果單是讀它的時候，是很難成功的，因為我們空想裏，人物與其中詩人移於我們發生動機的地方和環境，要細悉其內部非有可看可聽的不可。「所以舞台上的表演，對於有生氣藝術作品的戲曲是不可缺的要求。這樣的要求，有二次：是戲曲存在的必須條件；及戲曲的成分。」這是齊思勒爾起初的主張，多半集成於前人之說。哈特曼（美的哲學）關於戲曲的說明：「戲曲是在敘事詩與抒情中被分割的一面，為完成詩的要素之綜合，於說明之點，黑格爾（Hegel）的美學說是無條件的。但從詩的二種屬來區別戲曲，舞台的表現，即為表演。於說明之點，正如吉爾崔曼（Kirchmann）的『美學』。對於表情藝術的表現，詩人之顧慮於知覺藝術的系列，完全是因了表情藝術所代表的客觀底直觀與主觀底

感情之綜合，而熱烈的詩人移入於詩中。」

3. 近代的戲曲論

惠施德李力特(Walibrecht)(德意志戲曲論)排斥單是文學的戲曲。他以爲起於戲曲中的事，「有生氣的現在底演技，並不是過去故事的報告，也不是單爲感情與思想的吐露。」戲曲是「由意志的鬥爭而生，因意志的鬥爭而結合。其統一的行爲，因意志的鬥爭而起興味，連絡而生事件。」而這事件，在觀衆前，於一定的舞台上，作有生氣的演劇而供給美的觀照。戲曲的演劇同時「是文學。在舞台上固然有文學，於舞台上不但是文學。」那末，「從這書物採爲作用的時候，及在舞台上於一定的裝置之下演出的時候，其根本是相同。」第格兒(Dinger)的「科學的演劇學」比惠施德李力

特更進一步的解釋，他不承認全然文學的戲曲。說演劇是戲曲與劇術與舞台藝術的綜合。完全是特地獨立的藝術。

這樣，惠施德孛力特乃不承認戲曲是純文學的，其理由為劇藝術本身。與此相呼應的，有哈米爾敦（演劇原論）的戲曲論。他的定義，以為戲曲是：「因了俳優在舞台上，於觀眾之前表現式樣的故事。」而故事爲了因果律的結合，須向一種豫定的終局，而作前進事件——在各個適當想象底境遇之下，表現想象底行爲，表示想象底性格——的表現。這種定義，不論是史詩，歌舞，小說，短篇故事，及敘述藝術的一切形式，與戲曲同爲適用。「雖然，所謂『表現的式樣』這話，是從敘述藝術之外一切形式爲區別戲曲的，尤其可注意的，所謂戲曲不是寫起來讀的故事，也不是同史詩，小說一般，爲文學之一門。由演劇方面解釋，有文學性是劇作家的効

果，乃以自己的故事傳於觀衆，不過要用許多手段而已。」劇作家不但有文學的智能，且對於繪畫與彫刻具有明晰的認識。哈米爾敦這種論調與惠施德李力特同樣爲否定「讀的戲曲」(Read drama)。然研究過去的戲曲名作，大多數唯一的路徑，是讀其對話記錄的事實，但今日我們在室內讀的戲曲，第一目的爲表演於舞臺上。實際，讀一篇戲曲的興味，憑視覺的想象頗爲困難。因這不但具讀對話的興味，且有看見某種行爲在心眼之前表曰其想象的動作亦很必要。

馬遲惠斯(Matthews)(戲曲的發達)亦據惠施德李力和哈米爾敦的觀點，指摘戲曲的許多誤解情形。在我們多數，單是戲曲，在劇場上不過是給與羣衆的娛樂。有些人，却以爲表之於詩的最高形式；有的以爲主要的性質，是解明劇作家自身的哲學，宣示自家的道德和信條；有的以爲我

們各自關於人類增加知識，能滿足的東西；有的以爲是國民特性的意義；有的以爲是精查，解剖，探其源泉所得的言辭，而有重要價值的東西；更有的以爲劇文學是普遍於人類的劇底本能之最高表現；所以劇作家的藝術不僅是給與觀衆豐富的特殊快感，且使之感到永久的興趣。而馬遲惠斯是這樣說：「我的表白是屬於少數的一團，而戲曲可惹起多方面的興味。我以爲單是戲曲的戲曲，就且因了俳優於劇場，演於觀衆面前的用意；想是劇術熟練的作品，可認爲最感興味。」凡戲曲的名作，是寫了表演的，在戲曲的條件之下，從劇場的視點來觀察戲曲，最有補益。論到戲曲家的才能，須：「有十分的詩人氣分，作劇上的熟練與充實須有天賦的氣秉，且在劇文學一切的傑作給與蓬勃的生氣，這手法上的熟練，方富有這劇作的能力。」

綜合以上諸家的主張，我們一看就得到矛盾的二種命題：其一，爲尊重戲曲的演劇性，而否定典籍戲曲，說戲曲決不是典籍戲曲與讀的戲曲。因這種戲曲作品，戲曲就生了寫起來讀的謬見，其目的就不是在於舞臺上的演技，在劇藝術的條件和舞臺的要求上，是決不能合一的了，這不過單是文學的作品而已。這種是書物，不是戲曲；其中只是文字的力，不是戲曲的力。戲曲決非單以文學所能成功。然而另一種命題，却偏於文學的戲曲。因爲在戲曲的文學性中附有力點。辦弼(Bald)(舞臺批評)說表演的戲曲不過單是鑑賞的價值，不消說是無言語的空想，且是無感覺的凡庸之士的主張。特梭爾(Dessoir)(美學及一般藝術學)說：「對舞臺的顧慮，就是粗俚的言語，有制限其範圍和內容。」因戲曲是言語藝術中低級的東西，

所以甯可推獎讀的戲曲。海培爾 (Hebbels) (演劇評論集) 亦以爲戲曲最後的運命是讀物。

但這二種對立的性質有包含的可能；戲曲不單是文學，也不單是劇藝術。其本身乃將此雙方的性質合爲一種，而構成一獨立的藝術。

五 戲曲的一種性

1. 戲曲的演劇性

A. 戲曲的視聽覺藝術底條件——活動

關於戲曲的二種性因了一般的論究，我們獲得戲曲本質論的一種確固基礎，就是戲曲，在綜合藝術的空想底內容，為演劇要素之一種；以言語作媒介在空想世界的人類行為，是文學的一種。這裏就是戲曲的演劇性與文學性的發生。在這視點之下，我們先開始演劇性的研究。

孚爾克特（美學體系第三卷，藝術及藝術底創作）因了官能的種類分藝術為四門類：視覺，聽覺，視聽覺，及空想。而演劇實在是兼有視覺聽覺兩藝術長處的視聽覺藝術。所謂戲曲文學，是因了供給全體的行爲和對

話；而更帶有空想藝術的性質。以演劇說乃訴諸於眼，訴諸於耳，及訴諸於空想的極爲複雜的藝術。先從演劇視聽覺底要素觀察，視聽覺藝術的特徵，有造形藝術的性質。

然而造形藝術是怎樣的呢？利普司 (Lippis) (美學第二卷) 的定義以爲：「是說一般的，爲空間形成的藝術。造形藝術家的自由活動，在非自身形式的材料，而給與一種可以目睹的形式和存在的方式。這樣的材料，因了這美的觀照，在於官能底使之統一觀念世界。」

而且利普司以爲：造形藝術中所表現的要素，是一種「效果的要素」，就是活動及力底作用的要素。

造形藝術可表現的「活動」，有二種類：第一，是存在於物體底力的均衡；內面底精神狀態，即存在於將活動的精神底方式。活動所表現的是形

態的本質，有靜止和永續的活躍。第二，於狹義的活動，其性質是向一種目的繼續進行的活動。前者，所表現的要素是得以永續的要素；後者，是經過的要素。而不絕地活動的要素，是同為在內面底力的要素。

從這一點，我們更有一種意義，即所謂：「被表現的要素，均可表現居前 (Precedence) 與繼起 (Subsequence)」，而使得要求一致。事實上，在這種活動，區別任何二種的情形，同時於居前與繼起是並存的表現。然而這種居前與繼起，於活動之中，這活動被時間底分割是不會存在的，在時間上，不能存在於所表現的要素之外；反而這要素裏面，就是直接現在底事物，為存在於活動之中。所表現的要素中及活動中，均為之直接包括着。

被表現的形態，各個都很有生氣的存在；假令存在於這物體底力的平

衡裏，則於精神底活動方式，活躍地開始時期，是任何的活動了。這常常是所表現的形態活動，以及於其中力的作用之一種方式。這種形態是物質的與精神的產物，由內面底活動而得不絕地新的長成。這內面底本質，有一種不絕地新鮮的自己活動。然這表，於一方面是始發點而又終止點，於他方面爲存了目的區別；從力的衝動爲發生的區別，則存了意志與其結果的區別。前者是居前；後者是繼起。雖然我們於這兩者，看它是交錯於所表現的活動中。

誠然，於起立兩足的彫塑人物，在每個瞬間像發現了新的兩足。爲表出同情的一個人物，一個溫暖的物體就像有溫暖的意味；不但是「有」同情底，且這同情從他的本質發生。對於同情由衝動，渴求，欲動，而發生新的各個瞬間。這樣的同情，是爲有目的底某種事。這是有方向與目的底內

面的運動。這中間分明是成相異底要素對照的存在；就是發端和終局，豫想和結果，動機是從這些而產生的；一方面是力，衝動，慾求，及意志；他方面是目的底對照。而這樣的對照，是居前與繼起的對照。然於同情的關係，其對照的諸項，包含着直接的要素。這是很難理解而使人奇異的。這樣的事實中，實在存有活動與生活的特質。

而同樣的事，看定外面底目的，而有移動性質之處，亦作活動。譬如：揮劍斬入的人物，不消說所表現的瞬間，其劍保有一定高度。而其手和腕亦僅存在於特定的位置與狀態；但同時，却不存在於他的位置與狀態間。他有這樣特定的方向；而作延長與屈折；但同時，却没有他的方向，作延長與屈折。而我們祇見揮劍將斬入的人物。這人物的手和腕的位置與方向，為有目的底形狀變化。這人物，一方面，是存在於繼起的目的與企

圖；然他方面，其中有居前的性質，就是對於實行運動爲意志的存在。雖然這二種，於時間的繼起與居前之事物，不存在於這裏面；而在反對他的意志，是爲表現的要素中，存在現在內的動力；且繼起的故事，爲存在於被企圖，意慾，思惟的東西。而活動在這性質上，前與後，終止點與目的，使之發生一種力，衝動，及意志。由這樣發生的事物，才有一種統一。

存在於藝術作品裏面，決不單是存在——活的存在，卽爲活動，其性質上進行的亦有活動，而種類頗多。這種進行的活動，不論人與獸的跳躍以及鳥的飛翔，均包含于這要素之中。而這樣的要素，可以表現於一切的造形藝術。這時候，所表現於要素裏面的，是現努力中的力的存在。最後，如物體的墜落亦可作表現的要素；只是其墜落非爲無力的墜落，所以

存在於其中的東西不單是故事，且有活動的情形。換言之，移動，就是向地上能動的努力，存在於其中的情形，這種墜落的運動是不能缺乏的，且不能失了均衡；因為存於物體中，物體自身的重力將起的時候，才能表現。

然而劇藝術的「效果要素」亦有同樣的活動。且在演劇，因有空想藝術爲詩的高深化的活動，第一，給與這詩人的主題的統一原則，所整理，所按排，按着順序，有於一定的時間內繼續活動的系列。即所謂行爲活動的系列。第二，這行爲乃因人所實現。彫刻表現的時候，其材料爲木石，金屬，陶土；繪畫在描繪時其材料爲布與紙；而劇藝術，其材料即爲人類的肉體。以自己的肉體實現行爲，其中心爲俳優藝術，而以舞臺裝置，衣裳，採光等爲幫助，因這舞臺美術家的協同作業，才起演劇的行爲。所謂

俳優是舞臺上與背景畫前自由活動的影像。第三，演劇的行爲有恃於言語（卽對話）的維持與應用。對話的內容，常爲不止地成長與發展的文學內容。第四，於造形藝術的成長，意慾，及移動等諸要素，反而不過是常於一定的瞬間所表現的狀態；而於演劇，却爲連續與繼起的現象之表白。而所具象於彫刻和繪畫中的世界，常縮於一定的時地，這不外是爲觀照起見而已。由衝動，意慾，目的底發生起，經過種種的反轉，變化，爭鬥，和解等無數的階段，到了不可避免的段落，而故事的過程和開展，當然保有一定因果關係而進行；這種開展，其中均有因果關係，在繪畫和彫刻却難以直接表現。於劇藝術，尤其是演劇，就最易表之。彫刻「龍空羣像」，于開展之點，頗現悲壯。包圍特羅亞城的希臘軍之詭計，阿博樂的寺僧，龍空的祈禱，海神的發怒，大蛇的來襲，龍空親子之死，特羅亞城之陷落

等；其居前與繼起的諸種事象，中間均含有原因與結果，只是觀者，在這作品上面，不過得一籠統的感覺而已。反之，排演莎翁的「屋賽羅」Othello，即事件之發端迄至終局，意慾之發生至其實行化的結果，在作品中的一切均有具體的事實。這種順序的活動，是演劇的視聽覺藝術之要素。這種要素，就是演劇底成形的，立體的，成長的藝術；也就是「移動」的藝術。

B. 隔離

其次，造形藝術最著的特徵是隔離。這不僅限於這種藝術，凡移入官能世界空想中產生的東西，一切藝術門類均有這重要的手段，劇藝術的要素，尤其是含於演劇中的視聽覺藝術的要素，有這種的必要。

利普斯的說明，以爲造形藝術的特性，與一般藝術無甚差異，在此表

現中，這作品的特殊性，其中所表現的，即藝術家自己表現的本身，表出極明瞭而極扼要。但此中有二種意義：爲官能的，及物質的。因爲成了藝術作品，得有一種特性的存在方式。這是象徵，就是成一種理想世界底官能的支持者。在內面的，倘於第一本質，即不是同樣的象徵從一切事物而分離了。而同時，爲此決定，裝於理想世界的支持者，與裝於同樣理想世界的支持者，從一切事物而分離了。所以往往有物質的現實性，從一切事物而分離。所謂藝術作品之物質的事物，却並非從藝術作品爲絕對的隔離自身。而在他方面，乃從所有其他的藝術作品隔離了自身。簡單的說，所有各個的藝術作品，自己都有一個世界。

然而，所表現的藝術作品，在自己之中，於「內面的」以及「其本質內的」，這被隔離的事物未有不充分。且這事物被隔離的地方，才有被認

知明晰的要求。這種直接使出現於光線中，給觀覽者，於藝術作品中而受領這被隔離的事物，是純粹的美的觀照。這是藝術的任務。

孚爾克特（悲壯的美學）以戲曲的行爲比之於小說的事件，在於銘感性與現在性中。但這現在性的結果，因了悲壯的命運感情，戲曲比小說更能喚起強烈的程度。微絲芷兒（Vischer）（美學）所說，有較爲妥當的話，他以爲戲曲之實現於忠實的演劇，是在於現在性與銘感性。而不許有以外的藝術追隨。這二種特性（現在性與銘感性）之所在，實有「明晰」的要求。

如表現於彫刻和繪畫作品中的世界，常爲現在事實的感受。這種表現現在的形式，亦有演戲性質存在。我們很可看出。因演劇行爲，往往從發端至一段落，不稍間斷；事情或許是限定起於眼前的事實，但不得不取受於觀衆。而那不絕的現在，是對於演劇的絕對命令。這絕對的命令，

凡是過去歷史上的事實，在演劇有要求現在事實的表現。於沙夫克拉司 (Sophocles)，刻利士德 (Kleist)，易卜生 (Ibsen) 及其他諸作家，均以回顧急轉式的行爲的發展，頗富有戲曲的銘感。且於危機，爭鬪，反轉，破裂等的行爲之重要部分。凡在觀衆之前，是爲要求現在事實的產生。加黎爾 (Carriere) (詩論) 說我們不僅聽到危機的報告，也不僅爲眼前的反應和作用，並且自己直觀危機的本身，將爲體驗過的事一樣。所以戲曲實演於舞台的時候，就是起於我們面前的現在事實。如馬克俾司的國王弑逆行之於帳蔭，然而行兇前他心中的爭鬥，與夫行兇後他悲痛的感動，及在眼覺行兇中良心的裁判等，均由他的口中傳聞出來。再如依阿果之嫉妬屠養羅的計畫，實行，奏功，而至於最後。一切是起於眼前現存的故事。其他如羅墨歐與周麗葉，只秋波一轉而沉入於戀愛。達兒台夫必戀於烏爾孤之

妻。黑擅嘉布勒爾之投昔日情人的研究論文於火爐。娜拉之爲懊惱而演矯激的跳舞。加石爾(Kaiser)的「瓦斯」第一部之工場爆發。什麼都現出於觀眾的眼前。再：易卜生的「幽靈」和「小小的阿依遊露」，替采夫(Tschekow)的「櫻桃園」，斯堪林 倍格(Strindberg)的「雷雨」，均以平板敘事詩的敘述報告的內容，運用劇藝術而感動觀眾。

這種演劇的現在性，其特色就是表現現在的形式。然與彫刻繪畫不同，因演劇的現在性中含有成長性的緣故。且舞台上的演劇行爲，時常是不斷地向着終局發展，反轉，前進，移動，連續，繼起。而在各個瞬間，把現在的事實訴諸觀眾。就是於演劇的現在，由觀眾所看見的：是來於剎那，去於剎那的現在；迎於瞬間，送於瞬間的現在。到了最後的破裂及達到解決的時候，其中有流轉不止的現在。

又：於演劇的現在，由表演者看去，是創造於瞬間，表現於剎那的現在。依「皮相」看，演劇之與一般造形藝術異趣，是毫不足怪的。在靜的舞台上看去，是背景畫家所塗抹的油畫布。由這種工具方面而組成這皮相的舞台。其中的俳優，因了化粧，而成有皮相的身體。再由光學家以電光線，而成鋪覆舞台全面的皮相。雖然演劇行爲是不止地生動，不絕地變化，但這由俳優表演運的轉變和移動，因了光學家的光線變化，常有新的皮相之發現。

演劇雖爲剎那的創作，瞬間的表現。却常有最強大的力量，與最深刻的印象。這裏即因有演劇的銘感產生。許雷（Schiller）的「威廉士橋」（Wallenstein）中的普魯羅是以美妙的表白說明這演劇的絕對境。彫塑的像和詩人的詩，在數千年後尙存續着，而俳優乃不可思議的藝術，爲急速而

無痕跡，通過官能的東西。其魅力與俳優同滅，和音聲消於耳中一樣。是剎那的敏速創造即成過去的。爲要傳久其聲譽却無一經久之工具。其技藝實有至難，而其所酬只在一時；後世人決不能爲俳優編成花環，而俳優惜乎不得不用現在。它只在於剎那間使之充實而充分。然而最有價值的俳優，是能在人們的心中建起不死的紀念像。這樣的俳優，能使同時代的人們滿足，且能使自己的聲譽不朽。是能向着所有的時代而存在的。

俳優，依演劇的原則，是有強有的剎那，及充實的感銘的。黑葛曼(Hagemann) (俳優論)以俳優在日常生活的談話中，所不許的談話。恐一般普通觀衆中終於不能理解。俳優乃全然變了實際的日常生活底對話，且所說的話給與觀衆有極扼要的印象。他第一比較現實生活上的對話要深遠。復次，舞台上的周圍要便於俳優，而同時在舞台以外要傳話於成千成

萬的觀衆。這是實行極困難的二元主義。假使單是吟誦，事情就很簡單了，只要一個人任意地向多數的聽衆，使之巧妙地聽暗誦的文章。然而俳優却不濟事了。不能暗誦，是要提供談話。這種俳優，在於明晰，於一定的內容而發言須有適當的必要。「舞台上。說話是因了有音節的言語訴諸聽覺。反過來說，就是在一定的內容與意義其所說的語句，是文章主要的語句而給與本來的價值；輕輕地觸於此處，附於彼處，有抑揚頓挫。且須靈巧地配置音之高低與明暗。」這樣的俳優情形甚平均，且台詞調和，最易入觀衆的耳際是無容疑的。而多數的觀衆無不努力於聽聞。假如是高音高響鼓於耳膜，則很困難自由地咀嚼其內容了。

在演劇有隔離的特色。爲從現實分離的藝術，爲不絕的現在且被表現於極明白；在表演裏面，其主要部分，往往是剎那的而且是印象的。就是

隔離於演劇是視聽藝的第二種要素。而爲這種要素，演劇是有現在的，剎那的，銘感的藝術。就是「明晰」的藝術。

在這演劇視聽覺藝術第二種要素之關聯，就是應明白劇場的概念，這恐不是徒然的事。劇場是由舞台，樂室，觀覽席合成。黑葛曼（近代劇場的使命）以爲劇場的任務，是在於適當戲曲的上場。所以並不是劇場自己的目的，不過是對目的底一種手段。的確是對於意義極深的目的，爲極緊要的手段。劇場的使命裏有獨創的價值，就是代以再現的價值。換言之，劇場的主要使命：是要怎樣可排演戲曲；及怎樣可排演某種戲曲。——這二種根本問題。要之，劇場性的概念，是因了劇作家的創作，以言語形成戲曲的行爲。這完全是內面的充實生命，及外面的可以目睹演技，而置於一定現實的舞台上。進一步說，適應於舞台是爲使富於效果，而含有一

切的任務。

珂爾利其 (Coleridge) (莎士比亞講義及註釋) 說廣義的劇場，是訴諸耳目提供娛樂的一切場所。爲對於許多人排演而給與享樂的事物。珂氏之意有指爲人們集合的場所。依劇場的性質與戲曲和演劇的性質，是必不能一致的。我們不能排斥這原理上相異與事實的混同。事實上單是劇場性，而換戲曲性的名稱。這種反對，爲尊重戲曲的觀念，而對於劇場生急烈的嫌惡心。這裏生了多數藝術上可戒心的事。

劇場的革新，常從戲曲發生。先改革戲曲，後及演劇，最後而及劇場，這是當然的步驟。劇作家爲求自己的作品便於表演起見，於當代的舞台觀念是無時或離的；但依賴劇場機械方面過甚的時候，他會成劇場的奴僕，而演劇的進步將在此受挫折了。何以呢？因他會保守公衆的好尚，而

常被劇場當事者所左右；即迎合時尚的脚本必逡巡而上演了。十九世紀德意志的舞台監督，將易卜生的「傀儡之家」表演於威姆市立劇場的時候，因這劇本不是通俗脚本的常套手段——「幸福的結末」，請改竄的許可於易卜生。以爲易氏此作，雖然於實際範疇大有價值，而不適合「演劇」的範疇。然而演劇上的範疇縱不確定，文學上的現下事實是合一的。這種反對的現象，我相信不能成立。在劇場偶然的約束是劇場當事者，基於演劇本質的條件爲劇作家。不消說這主張是很正當的。

且劇場性有危及演劇與戲曲的情形。尤其是劇場性由戲曲性分離而獨行，這多半由於迎合低級觀衆的趣味，營業者的謀利心，俳優的自尊等而起，至使戲曲被虐於劇場。尙有一種劇場性的戲曲，這種作品沒有詩的內容，只是技術。其中也沒有藝術的才能，祇是工技的熟練而已。

最後，不得不注意可悲的偏見，有些對於劇場向背其原則，而一味加以無智者之蔑視；這不是劇作家真正的意義。假如爲文學而創作文學，而著作讀的戲曲，僅成爲桌上戲曲，這是可謂之悲愴的文筆之徒。

C. 美的否定

藝術上的隔離問題，接續下去就是美的否定問題。利普斯美的否定，其大旨爲表現於藝術作品中底美的理想性，單是間接而勁急的事情，然甚爲充分。且於此地，加以直接的現實否定。其最簡單的是印象的手段；在再現的時候，可以再現的諸種要素，簡單地省略下去。全是對於再現藝術的斷念。例如：青銅的彫像，可以表再現的人類形狀，然其色彩却不能表現。而這作品所揭示的，可代表對象的色彩，——就是青銅的色彩了。

這一點，藝術家有完全的自由。雖然藝術家於這種方法，彼自己統一的入於對象。不僅是從可表現的領域取得，且有從這裏面採取諸種的特徵和要素的自由，這全是適應於作家的事物。就是因了他被束縛於一種官能的事物中，把美的直觀，與美的享樂的對象，特別看得珍貴。而美的觀照亦是如此。其性質上，完全在於觀照者。且其中觀覽者的全本質共同產生。

對於表現對象的特徵和要素的選擇，同時是對於他的特徵和要素的表現之斷念，我們叫這種斷念為美的否定。這種美的否定，說明之，第一在現實的否定，就是再現的特殊化，由現實的模倣來區別表現。但藝術不是模倣，關於此事有藝術家明晰的說明。

於青銅色的銅像，所表現的人物雖由青銅而成立，及帶有青銅色的雖

不是表現；但在內面的活動，含有感情的表現。表現這有青銅色的生於青銅中，而因之生這材料。雖然彫刻家表現於這材料裏面的，爲否定於美的。所表現的事物，爲否定其色彩；同時，否定其表面和內部的構造，及筋肉以下部分的柔輭。就是他在此中也沒有再現什麼。

藝術家自己否定於美的事物，乃由美的觀照除外。觀照一個美的作品的本質，乃直接表現於作品中的事物，其餘一切均可不問。所以美的否定，或有除去藝術的疑問。

在這裏，藝術作品現了一種調和。就是於一方面，可以表現的事物世界，即可表現於一定的對象；於他方面，有藝術家及其藝術的意志間的調和。此等，在一方面是可以表現的對象；他方面是爲觀照主觀之間的調和。

美的否定，實不僅有現實否定的意義，其次尚有機能的意義。凡所有的表現的第一任務，爲創造純粹的美的觀照對象。而對於這樣的任務，所表現的事物是無容疑義的美的理想性之根本條件。藝術家雖爲美的否定，同時有成就其一種積極的作業。他遠從美的觀照被否定的事物，且因了由這觀照除去，他同時是在表現的事物上；所以不是否定於美的事物，被承認於表現中，而在肯定的事物上；使集中於觀照。他這種集中於一表現的事物，所以爲極完全的觀照的對象。而所表現的事物，方始給與完全的意義和印象力。

簡言之，藝術家因了否定，方始爲肯定其所表現的事物。所表現的事物，才完全應藝術而產生。因此，凡是美的否定，這意義：同時往往爲肯定。

且說，劇藝術家，尤其是演劇的藝術家作美的否定時，藝術的斷念究竟是什麼樣的呢？他們自由在地給與觀衆的印象，爲變更於一定條件之下的現實世界。這就是有舞台音響學與舞台光學的約束。且其根本不外「爲觀衆所看」。如戶外的風景，地平線一方面的被否定，室內「第四壁」的被斷念，及室內裝飾的配置，決不守現實世界的約束。黑葛曼（俳優論）說俳優依了劇場督理，不得不作化粧，讀書，飲食，開信，繙書，提筆，彈奏披婀娜，以及戀人的接吻，友人的擁抱；更甚至於行凶，虐殺等，均含着喜悅或憂愁或憤怒，而作種種假相的行爲，然而這裏有明顯的區別：俳優有真實的握手，有真實的飲咖啡和酒；雖然毆打是爲假相的——如用劍刺人，只不過看其形狀而已——但這俳優感情的流露，及其他費於行爲的時間，要與現實生活費於行爲的時間，相差不遠。——不過較爲嚴整而已。

美的否定的原則，是對於全體的行爲，有次第的要求。關於主題須有嚴格的選擇與剴切的適用。其次，關於組織和構成，在現實生活中偶然發生的瑣碎事件，應得劈開；餘如不關緊要與無注意價值的，而有損害全體的統一和效果的，亦應得削去，使全體的行爲統一；爲原因結果有聯絡的故事。從發端至終局，平白而有端緒地訴諸於觀衆，因此到了最後，他們是在不絕的緊張和焦慮之念中，追隨着。海倍爾（Heibel）（演劇評論集）以爲演劇是急速的，不外是在於無限的急速而生的事。此乃至理名言！演劇，因了行爲的單純化與壓榨而增強銘感；因了言語和動作的省約而使之豐富效果；因了時間的縮短而增進緊張。美的否定於演劇乃爲視聽覺藝術的第三種要素。而這種要素，是演劇在最後統一的，壓榨的，緊張的藝術。就是「勁急」的藝術。

以上的說明今以圖解示之如下：

演劇的視聽覺藝術的要素



這種演劇的視聽覺藝術的要素，也是戲曲的視聽藝術的條件；就是這演劇性了。

2. 戲曲的文學性

A. 戲曲的空想藝術的條件——個性化

我們在此就說戲曲的文學性了，即不得不以文學來統觀戲曲的特質。孚爾克特（美學體系第三卷藝術的創作）說明空想藝術文學的美的價值：在於個性化；內部生活的表現；及詩的空想。——稱爲三焦點。要研究演劇的空想藝術的要素，要明白戲曲的空想藝術的條件，根據於這樣的視點可有許多便利，可得許多效果。

空想藝術之爲文學的長處，第一在有個性化，孚爾克特以爲文學毫無造形藝術的視覺藝術所有的種種限制。詩人容易在特定的人物作冥想，思索，企圖；而表現出他的感情，願望，意慾所向的對象。詩人描寫感情和意志的生活時，不是同造形藝術家般的佇立着。因造形藝術不能於感情和

意慾的內容，在極特殊之點作深入的描寫，且不能表出某人物的思想移動。特朗克羅阿描立於波羅尼斯屍前的哈孟雷特，畫入於德絲德慕那寢室的屋賽羅，在這二種情形起於哈孟雷特與屋賽羅的意思和感情，在努力於確實和明晰。但特朗克羅阿與莎士比亞的表現之間，不消說是有可驚的差別了。

而文學偉大的長處，第一在所含於我們意識中的諸種的觀念。空想為限定入與感情的價值，橫互於極廣泛的範圍從具有形體的地方而生；第二在極明白中，文學的空想藝術同為從言語藝術而生。文明人的語彙，是極困難，極複雜，極個性底狀態，所以使人感得故事中的行為，極為豐富；文學是人的個性，因了諸多的觀念而定其行動和狀態之中，橫互於充分的範圍而能表現極明瞭。

空想藝術的這種個性化的能力，在文學的戲曲究竟怎樣的發揮呢？關於這點，文學的種屬裏敘事詩（史詩，小說等）與抒情詩是對立的，但其中如何發現戲曲的特性呢？我們對於這問題的答案：是直接表白人類自己的內界，而非為敘述和報告的形式；因了言語和動作為表現於客觀的是戲曲的特徵。哈特曼（美的哲學）說主觀的感情與客觀的直觀的綜合，是文學的戲曲惹起我們最初的興味。可是當初黑格爾，及嘉利爾，哈特曼，哥德雪爾，溫爾夫等詩學的戲曲論，幾乎無不顧到這問題，且有深刻的注意，有努力於種種的說明。

黑格爾（美學）以為戲曲的表現法，是結合敘事詩與抒情詩的表現法，而為一新體裁。從主觀而生客觀，把主觀表現於實體化和客觀的普遍中，在這體裁的精神，是給與行為於劇詩的形式和內容。這定義在詩學上的見

解已造成一種傳統的觀念。這種見解使活躍的詩人示以直觀的故事而表現客觀的敘事詩固有的事物。關於故事的情緒表白，故事的經過不帶有主觀的表現乃為敘事詩固有的事物。何以這二種詩的表現法合為一種呢？造成這二種詩的統一有為戲曲的說明。復次，在歷史上可以證明敘事詩與抒情詩發達以後，為戲曲的勃興。

在事實上戲曲是內界的直接的表現的手段在用對話之處，與抒情詩有共通的要素。露滋 (Lotze) (德意志美學史) 說以表現的形式為立足點的時候，故事(敘事)詩與抒情詩與劇詩，想是有使之對立的必要。後二種詩是同種類的，並不是敘說感情和思想的。所以對於客觀的敘事詩有由於主觀的。反此，戲曲又是表現行為，描寫故事，在這點鬚髯是人生的全體，與客觀詩抒情詩相對立。胡姆普爾特 (Humboldt) (歌德的「海爾曼」與「特

羅帶亞」說塑造詩作不絕地造形，巧妙地說這二種詩有共通性。

實在從戲曲表現法上看來，主觀的感觸與客觀的直觀的綜合之外，未嘗不可表現。戲曲是展開可看見的人類心情的世界，雖然這心情的世界的實行與硬化，為關於外界決定的狀態，客觀的描寫出來。換言之，戲曲中的人物是表白自己，投影於他們的心鏡表現人生的抒情詩人。然而戲曲世界的創造者完全是退隱於作品之後，使全是客觀性的作品開展於我們前面。劇作家不許決定自己的故事，應專以行為者的思想感情的直接表白——依照對話——而表行為的進展。

要之：戲曲是因了人類的動作和言語表於故事的文學。依戲曲中，人與故事是對立的。但此地戲曲論史上時常反覆了，關於潛伏着的戲曲要素的問題：戲曲的基礎是怎樣的呢？戲曲要素中最重要的是怎樣的呢？為要

答這問題，我們更有重複發問的必要，如普通人讀了戲曲後，一般感到的
是怎樣呢？這恐怕各有不同。然其中最易感到的，是戲曲傳給我們的一種
故事，故事是如何的呢？溫德(Wundt)〔民族心理學〕內的藝術是用表白
「逐次發展的事件」。哈米爾敦(演劇原論)有一層詳細的說明：「因了因果
律而結合，向着一種豫定的終局前進的事件。」所以戲曲是現於我們前面
許多人物。嚴格的說：戲曲中心以少數的人物，而描寫多數人物的生活，
易卜生的話，所謂劇作家的事務是「人類的表現」。

戲曲的這二種特徵，在大多數的時候與敘事詩共通；而在少數時候却
與抒情詩共通。我們認識了這些，於戲曲所取的對象裏面，事件的懸擬與
人物——即行為與性格——可知他佔有主要的地方，此地戲曲的基礎，所
謂行為與性格的問題，成了戲曲論裏中心問題之一種。

亞里斯多德(Aristotles) (詩學)說戲曲含有六種要素中最重要的是事件結合的方法，悲劇不是模倣元始人，是模倣人的行動與生活，幸福與不幸。所以悲劇的意圖是故事，就有故事的主張。於此許雷寄歌德的信(許雷，歌德往復書簡)中，評：「亞里斯多德於悲劇，最重視故事的結合，得其正鵠。」由此觀之：在戲曲藝術的表現的對象，是行爲與生活，不是人的性格。登場人物爲表現性格而非被行爲引出，因了反對這行爲，同時不過表示性格，然行爲不存在於性格，故有此反對。悲劇的要素以故事爲重大，悲劇反而不存在於何等人的行動，由此看來除了性格還能存在是很明白了。要之：戲曲的目的，決不單是因性格的描寫可以達到，甯可因行爲的適當過程而達到。故戲曲的基礎精神是行爲，不消說亞里斯多德以無複雜深刻的性格，辨不出動人戲曲的行爲；但這是沒有關係的，爲戲曲

有行爲是本來的戲曲的主張。在卓絕性格描寫說，雖試以極完全表現和語句的人，假使缺乏這行爲的開展，我們是不會看見好的戲曲了。幾個人物的集合，以必然性及真實性的結合，有進展的連絡，造成聯合的行爲的時候，始成爲一篇戲曲。

然而有與此相反的見地。以戲曲的基礎在求性格而排斥行爲，嘉利爾(Carriere) (詩論) 的立論，他以爲：「敘事詩有負世界主人公的意味，而於戲曲，是像一個阿特拉士(Atlas)所負的世界。」所說頗有真理。對於亞里斯多德據了希臘的世界觀，乃人類的心情在自己未曾發達。且這種世界觀，人類的主觀未曾主張其無限與無量。依古代的文藝，凡彫塑的與敘事詩的均含有銘感。就是在希臘劇亦不能拒絕這種印象。「缺少性格的故事是不會成功的，詩人是因了行爲而描寫性格，戲曲是由性格使之發展的故

事。」

嘉利爾這樣地反對亞里斯多德，是根據日爾曼劇(Germanic drama)，尤其是莎士比亞的作品，然幸勒特利(Bradley)(莎士比亞的悲劇)，對於莎翁的悲劇造詣頗深，却與嘉利爾反對，他的書裏純爲希臘學者的主張：「從雲間降下的雷電，從暗中放出的疫氣，所襲的災害祇及一人的人物，僅此決不能成這故事的本質。雨果東方之子等最大的作品，幾乎是這災害的苦惱。然假令這苦惱竟使他死，這不能算是悲劇的故事。火災，曠野的暴風，他自身肉的苦痛，不論他正義也好，惡意也好，想是不能成莎士比亞的悲劇的意義。悲劇中的災殃不單是偶發的事物，主要的是行爲，乃從人類的行爲而生進展的事物。我們看見一羣人們的一種境遇，在這一種境遇由各自性格的相互作用，看見一種行爲的產生。這行爲而生他行爲，更生

其他的行爲。於是在這錯綜的行爲，按了順序，而導入大破裂。這種行爲的連續，致於想像的效果，伴着苦惱，宣告大破裂的是苦惱的終局。這不是專關係偶發於我們身上的事物，是他們的行爲所招致的東西。稍爲主要的人物，尤其是必死於災厄的，往往相當的助成主人公。莎士比亞悲劇的故事和行爲，不消說單從人類的行爲是不能成立的，但含有行爲主要的要素。且其行爲，大部分是意義充分的行爲，決不是『夢一般的』東西。表明行爲的動作和過失，就是性格的行爲。

李勒特利的這觀點，比亞里斯多德更明白了。他總括的結論：「所以悲劇的中心，是由性格而生行爲，表於行爲的性格，全是真的。」這點是莎士比亞的主要意義。單是性格，只說心理學的興味，是有極大的謬誤。何以呢？因「悲劇的進展近於終局的時候，我們猛烈的感到災殃和大破

裂，這所謂由人類不可避免的行為的結果，且行為的主要源泉即為性格。」於莎士比亞斷定的「性格運命」，不疑其有所誇張，雖然真理本來有所誇張。

李勒特利的見解，把戲曲二種相異的立論，恰當地包括着。實在，戲曲是歸結一切的行為，假使戲曲缺乏行為，簡直是與戲曲自身相矛盾了。然而任何時候，行為是從性格而產生，發育，進展的事物。而於這種限制，可見性格與行為有密切的關係。而這種定斷，從歷史上觀察：於英吉利，德意志，奧大利，挪威諸國，以日爾曼劇為最適應。希臘劇其程度或者相當；於法蘭西，西班牙，葡萄牙，意大利等的浪漫劇，是受毛利哀的喜劇，及易卜生的影響。近代心理學的解剖的戲曲已有例外，但只是僅有的相異。我們確實決定，古代希臘劇和法蘭西古典劇的真價，可相信的東

西，是性格與行爲的因果關係；我們看戲曲根柢的從屬關係，自莎士比亞經雷西葛，歌德，許雷，哥爾伊司特，格利爾柏來，海倍爾等至易卜生，斯崔林特倍格及其他日爾曼系的劇作家，才進入戲曲的正軌，這是無庸疑義的。

因此，於演劇個性化的特色，在古代劇與近代劇大部分之中，描寫社會的人物與其生活，表現人類的發展是永久而無缺；且近代劇的大部分中，是描寫個性的社會人物與其生活，表現心理學關係意義頗深的人物，描寫特定的人物至最個性之點。這就是個性化於演劇的空想藝術的第一種要素。

B: 內部生活的表現

文學的第二長處是內部生活的表現。孚爾克特以爲文學是人類的內部生活，於實體化空想範圍之內，才能表現之。在空想的實體化，既經觀察了，即從觀念中可得強大的援助。空想不但是我們的內部生活一般的感情和意志的傾向；且因了特定的觀念導入人類的內部生活，看定特定的目標而表現精神的發展。空想是爲這樣人類的精神生活，其努力與爭鬥，其苦痛與幸福，在視覺藝術終不能看出其內容，空想是人類的苦惱，爲不滿與矛盾，他的努力是一切的理想，他的欣喜是一切的自由與和解，捕捉之而置於直觀中。

而這種文學的長處，其成長的內部的生活，顯然是他的原因。文學在造形藝術中，其發展上不受一種時地的固定的束縛；空想的活動，在他自身不絕地的轉變，於發展過程決定自己的表現。而內部生活的發展，指示

了文學極正當的題目。

但戲曲這樣內部生活的表現，局面的廣汎，經過的永續，思想感情的複雜却是讓步於敘事詩，因而代以愈緊張的移動的方法，遠在銘感與明澈而成，戲曲的這種特徵，戲曲論上叫做：「爲成長的現在」。

歌德與許雷協議起草的論文「敘事詩及劇詩」（許雷，歌德往復書簡）有這樣的主張：敘事詩人與劇詩人不論什麼詩的一般法則，尤其是當依着統一的法則與發展的法則。隨便取什麼類似的對象，應用所有種類的動機才行。雖然中間的大差別：敘事詩人是完全在過去故事的敘述；劇詩人完全基於表現現在的事實。對於歌德這種見解，許雷（許雷，歌德往復書簡）巧妙地答覆，以敘事詩人完全在過去的故事，而悲劇詩人完全取現在的事物。但許雷，以前「悲劇藝術」論文中所說，亦詳述同樣的見地。悲劇是

「一種行爲的模倣，這種叫做模倣概念，單是說話和敘述，爲由詩以外種屬的區別。在悲劇各個故事，其產生的瞬間，是現在的，不許有第三者混入，直接以想像力而置諸官能之前。敘事詩，小說，簡單的故事，已經是佈置於後景形式上的行爲，何以呢？因其讀者與行爲人物等的裏面，參有說話者，且無論何人知道遠離的過去的印像與同情底情緒較爲薄弱；而現在爲強。故一切說話的形式爲過去的現在；一切戲曲的形式爲現在的過去。」

許雷這樣的視點，到了萊森才完全，他是這樣：（罕姆李爾格演劇評論第七十七章 [Hanburgisch Dramaturgie]）要求同情的必然現在的災殃，是久在過去，且遠在未來的災殃，我們不能全然同情，這無論如何不能和現在得到一樣強烈的同情；我們因了刺激同情的行爲，不是過去的，

也非在於故事的形式，却是現在的，就是戲曲的形式模倣等的亞里斯多德說了。這種主張已遠過於亞里斯多德論旨，而出於萊森自身。要之，悲劇以刺戟同情的事爲目的，同情是行爲的現在起於那所表現的時候方受刺戟。現在的形式是有戲曲的形式。所以戲曲的形式是悲劇必不可缺少的東西。

但是這種現在性的要求，在許雷則指爲「過去的現在化」。即戲曲手法上所謂回顧急轉的方式。沙孚克拉司的「奧提普斯王」(Koenig Oidipus)，克利斯特(Kleist)的「破甕」(Der zerbrochene Krug)，易卜生的「羅司梅涅爾姆」(Rosmersholm)「羣鬼」(Gespenster)，「野鴨」(Die Wilente)，斯崔林倍格的「巴利亞」(Paria)，司芷內衰勒爾(Schnitzler)的「伴侶」(Die Gefaehrtn)，新格(Synge)的「海上底騎手」(Riders to the Sea)等。

有戲曲「過去的現在化」的可能性的典型。

然而德意志的三大詩人的戲曲論，尙有異議的持論。卡特爾曼(G.H.F. elmann) (戲曲論) 評判他們的見解，劇詩人在表現時候，所謂現在被束縛於時間的形式，所謂敘事詩人的過去亦被束縛於時間的形式，這是當然的事。敘事詩人，也不僅是歷史家，所謂現在時間的形式，不能恣意運用過去的形式，這種異議至哈特曼(康德以後的德意志美學) 遂極澈底。他說明微斯芷爾(Vischer) (美學) 的過去是敘事詩，現在是抒情詩，未來的是戲曲，這種持論有所謬誤，凡詩是存在理想的現在，尤其是在於戲曲。何以呢？因戲曲表演的時候，是理想的現在底敘述的故事，而化作行爲官能上實體的現在的表情藝術的故事。於戲曲所有的瞬間是行爲向新鮮的未來而緊張，雖然現在的行爲向這未來而緊張，在傳奇與小說中有同樣顯著的事

。戲曲也是現在而再現了過去，在這一點與敘事詩全沒有差別。敘事詩也是以活躍的過去的事象而與以現在化，行爲人物的談話全然被表於現在的事物；在故事部分，現在時間的形式，過去的變化不在眼前；而僅存適當於感着的情形。抒情詩人是不許參有第三者的，是描寫出自己的感情的情形，以及被表現的感情活現直接現實地映於觀照者的心中使他們之間喚起故事的時候，只是形式的現在表現。依詩的三體——敘事詩，抒情詩，劇詩——表現形式是現在的事，我們是承認的。然而戲曲的現在性指已經常在另一種伴着的特質，這種特質就是成長性，戲曲的現在性，即在此「成長的現在」，此地就是與敘事詩和抒情詩差異的地方。

十九世紀後半期，哥德雪爾（Gottschall）（詩學第二卷）對於這問題示有一種創見，他以爲戲曲性有文學的精華，是一種現在的向未來發展行爲

直接的活現，敘事詩性與抒情詩性的合一。我們可見行爲的源泉乃人類的心，而同時可見人類的行爲的受變化的世界的心，他是抒情詩性，而復有敘事詩性的，不伴着行爲的感情，如死了的外面的事物，在戲曲上是毫無資格的。戲曲是二者合一的要素，但完全是新的形態；敘事詩是表過去的故事，抒情詩是表現在的感情。戲曲示於我們的是向未來緊張的現在的行爲，或者爲感動心情向現在停滯的抒情詩生活原理；或者充過去的依歸於敘事詩一樣，未來的成長及增進的戲曲本來的生活原理，抒情敘事兩詩形合體的戲曲之視點，是屬於黑格爾的系統，更以戲曲的現在性，是成長的緊張的性質與特色。

抒情詩人是立於現在，而表白現在直接的情緒，他在感情之波動間表出主觀，世界的詩人，只對他自身內部生活有關係的意義，內部生活自己

所有的成長與生活的源泉，惹起我們興味是抒情詩的表出的對象，與戲曲同樣，爲一種橫於本質的感情領域的自身全精神的狀態。只是這對象，或不存在於過去，因了活躍的感情表出或者現在的現於我們面前，雖然這現在的事物，不在我們未來的興味，而我們的興味被活躍的現在化以精神狀態的觀照才滿足。這精神狀態含有意志的活動；然而這種活動無不缺少主要的成分而踰越現在的狀態，或沒有向事實的發展與突進，依戲曲的成長是不會喚醒興味的，更如何反映他的心呢？假如能映入有謂我們的心之戲曲，那末我們現在精神狀態才有共同的體驗。

敘事詩人亦定於現在的，但回顧了過去。是已經實際成立了的故事，努力而完成它，而使空想實現，全體只存在着固定的發展。沒有何等變更更的地方，只是平靜的在一定故事的聽衆和讀者，亦因了故事的構成，體驗

那對於未來緊張的事。雖然，這只是一種的觀念化，假定了空想的未來。

說話者不過是一種成長的報告，本質上成長的說明而已。說明者，且其聽衆和讀者，完了的事物和過去的事物，究竟如何成長它呢？是感到興味的說明，雖然這時候，興味不在成長本身，成長所附着「爲什麼？」這時候的意志活動和意志爭鬥是很重要的；雖然另外的原因，就是意志關係薄弱偶然的故事，天地的變異，羣衆的暴動，簡單的從人的意志產生的故事，在斷定的及決定的作用，實在敘事詩是社會的波動，給與人們偶然的事物；非描寫各個人們一身的事。在此聽衆和讀者得報告了故事空想的形象，而說話者的技倆優勝；事件是強有力的移動，使在內面的表於我們前面，而說話者的故事終了之後，聽衆和讀者的空想，被故事事件的移動且暫時入演劇的現在的移動的樣式，這叫做戲曲的位置。雖然在報告時所起

的現象，不是史詩和小說的本來特質，而事件的描寫有那敘事詩的事項。

戲曲家亦立於現在，而望未來。剛剛從未來的過去，由客觀的世界狀

態，因了現在的自由人格而渴望，且被現在化。所以戲曲的結末，歌德的

「哀格姆特」(Egmont)裏哀格姆特與亞爾朋的問答是如何美妙，其場面是

非戲曲的，一切言語是徒勞，而知亞爾朋的決心牢固，對戲曲興味的中

心，時常在外面的官能，單在於空想世界的行爲，並不是關於故事，事件

經過的報告；所以戲曲是表現故事而完全離開過去，因人物的思想和感情

而表現現在的事實，才能成功。然戲曲是表現行爲，有必要的行爲人物，

而在已經完了的所有事件不是故事。於成長其在反對行爲，對於人物在表

其影響和反動耳！

惠施德李力芷特(德意志演劇論)以爲演劇的成長事物是被觀照的事，

係從自然發生，演劇在觀衆的面前，是給與一種時地的未來，而指示發展的終局。這種現象，已成演劇的核心，從意志爭鬥的本性而發生。意志爭鬥之起，在一定之點而作行動；或至某點而昂進。其意志的爭鬪才發展完全，同時始生其必然的結果。這種結果，乃意志活動之隨伴着的現象和相互的作用，而向一種點突進，其爭鬥之如何終局，才有發現斷定的解決。表演於舞台上，在觀衆眼前亦有成長，其成長或始於現在的一點，或在未來的終了。我們的興味正附於這成長，由點至點，由階段至階段，均在於成長。而事件的終了，成長的以成長終，在眼前時，享樂飽滿，忽即興味消滅。戲曲性於這種本質，只是成長的事物，——在我們眼前成長的事物；演劇是現在至未來表出意志的爭鬪。反此，完了的事物，成長了的事物，過去了的事物，這些事物均無戲曲的可能，不消說也無演劇的可能。

換言之，看這種演劇不能喚起興味。於敘事詩及抒情詩的表現法，完了事物的說明，使觀衆的演劇興味麻痺；劇是停立着，而使觀衆感得不滿。觀衆的興味是希望事件的前進，而什麼都不前進。「進，進！成長！」這樣，由觀衆的事實的心理學的興味，及演劇的本性，不絕地響於劇作家的耳際，叫着警戒的聲音。然而徒爲聲浪麼？即爲極美的感受麼？但所說的事柄，可注目甚少，且在戲曲極微弱作用的時候，使人不能抱奇異之感。本質的成長事物的直觀目標，所謂不是完了的直觀主眼的認識，在戲曲中是很重要的。

於演劇內部生活表現的特色，是個人的思想，感情，尤其是意慾；未完了的事物，現在成長的事物使之發展。生這發展的是居前的動機，其動機的發展，乃起於影響之下示以明瞭的繼起的結果。即爲內部生活的表

現，於演劇空想藝術第二種要素。

C. 詩的空想

文學的個性化，因了內部生活的表現而展開我們前面的世界，是我們精神的產物，也就是詩的空想的產物。孚爾克特以爲表現於文學作品中的諸多官能狀態：即所謂可愛的小孩；絢爛的花園；風吹荒涼的曠野，以及悲壯的事件，華麗的環境，一切爲讀者自身的內界——爲空想的世界。視覺藝術和聽覺藝術的官能的形態，由於訴諸官能的知覺，乃屬於不知不覺的外界所感到反應。現於文學的形態單成空想上的形象而已，其在官能方面，只存在：視於空想，聞於空想，觸於空想，味於空想的事物。且文學上的形態，因所有的人物，均屬於自己的意識界內。所感受的是主觀的精

神的產物。因此，方能享受精神化和內面化，而為精神縈繞，轉運，浸透而表之。更呼吸於精神的要素中，而靈氣吹其周圍。

空想藝術的文學這樣的美的優越；而其反面却伴着短處和弱點。文學的形態官能性，聽覺藝術與視覺藝術的作品的官能的存在，比較有稀薄和弱點，同是豪壯的披婀娜的曲，嫣紅的雛罌粟的花，表於抒情詩和小說之中，與實際發於鍵盤上，及競妍於花架間，其所訴諸我們官能的却大相逕庭了。其在空想的直觀性，官能的知覺直觀性，或不僅薄弱和不確定，且還有很多的斷片與不完全。繪畫中的風景，對於我們是以堅固，全然確定，全然充實了的官能的存在。反之，描寫於抒情詩和小說中的風景，或有浮動，搖撼，暗示之處了。

而所謂詩的空想，文學美的價值，結局中綜合的特色。就是一面依於

精神化的官能性上，及另一面有官能性的微弱與稀薄。然在鑑賞文學的時候，我們時常可以感到。最明顯的例如：「神曲」，「浮士德」，「失樂園」，「李爾王」等，我們看了這些世界的傑作，會覺得其廣大無邊，感到宇宙的精神和力。我們不禁會驚嘆這世界的無限與模糊了。

依舊是以孚爾克特（悲壯的悲學）說：「戲曲的種類是以無窮的舞台劇。」戲曲第一在有空想劇。在讀者的空想中，戲曲可發現充分滿足的藝術的實體化。戲曲是純粹的文學作品，無論何處是實體化，在讀者空想中可感得。但戲曲的文學性的勁急之外，尚有一種重要的意義；就是單純，緊密，以及凝縮的，完結的，統一的布置和結構；因了本質的簡潔，有含蓄的表白，急激而緊張的步驟，壓榨的心理的省約等，戲曲造成文學中的空想世界；同時，這特徵積極的作用，而使集注於空想。但依空想藝

術的缺點，以官能性的稀薄，斷片性，浮動性最少的是戲曲。在此許雷（悲劇藝術）說戲曲是：「一種完全行爲的模倣。倘各個事件是如何悲劇的，則未有不生悲劇。真實性，即所表象的情緒，性格，及其他我們精神本質一致——我們的同情單作基礎——承認的，互爲因果的基礎；許多的故事成有秩序的結合。」又說：「於這一切的連絡追求所表象的行爲。由行爲創造者的精神，經過自然的次序，流轉於外面的事件我們可看出有密切的關係。這樣，奧德普士的窺探癖，屋賽羅的嫉妬，在我們眼前成立，成長，完成。這種純潔靈魂的和平與罪人良心的呵嘖之間；幸運者的誇張安妥與其恐怖沒落之間；簡單的說，是存於行爲的開始的平靜情調與其終了的感情激動之間，他有很大的空隙被充滿了。使注意於緊張，集中我們精神所有的能力，鼓舞疲乏了的活動和衝動，且不給與容易滿足，而燃燒了

這更激烈的衝動，使惹起我們裏面情緒的轉換。有連絡許多事件於一列的要求。」這樣的表現，可斷言：「以賢明的選擇而結合這意圖，有諸多行為成一系列的可能。」由這方面來看劇詩人，確是以最意識的，省察的態度而創作的詩人。

在演劇詩的空想的特色，吉爾崔曼(Kirchmann)(美學)所說：「因藝術的結合，全是印象的效果。不但是官能的效果，且理想的，美的效果，不單獨為各個藝術所拘束的效果，而成崇高與偉大。」這種藝術的條件和意圖，比敘事詩與抒情詩要集中些，且更放大人類的行為於空想的世界。這就是詩的空想於演劇空想藝術第三種的要素。

我們以上將戲曲的演劇性與文學性，來概觀演劇的視聽覺藝術的要素與空想藝術的要素，在這裏我們可知戲曲和演劇二種要素的關係，不外是

相互補足而生，最新，最高級，最獨立的藝術。就是視聽藝術中最強大的現在性，感銘性，及逼實性；空想藝術有藝術中最完全的個性化，及內部生活表現的力，是有補足這手勢藝術的短處。

六 結論

以上關於戲曲的根本問題，已約略敘述過。戲曲是由於人類的意志而產生，應感情以表演；向一定的目標，為一定的組織，作連絡而統一的行为。總之，戲曲在文學家以文字表出的時候，為訴諸文學的空想；在劇藝術家表演於舞台的時候，為訴諸演劇的視聽覺及空想的藝術。