

南 華 大 學

文學系碩士班

碩士論文

從余上沅的「國劇」觀略論中國清末民初的中西戲劇美學

交涉現象

An Attempted Discussion on Yui Shang-Yuen's Idea of "National Theatre" and the Chinese-Western Theatrical Crosscurrents in Late Qing and Early Republican China



研 究 生：宋雅庭

指 導 教 授：汪詩珮

中 華 民 國 一 零 二 年 七 月

謝 誌

這部與其說是學術研究，不如說是學習報告的論文，儘管立論多有疏漏，並且思考猶為初淺，但它仍是敝人傾盡所有之作。對我而言，這部論文並非僅是客體性的研究論述，它實則根植我人生經歷與生命體驗在發展。文中觀點的成形，實際上都建立在我每個與「舊我」分離的痛楚上。於是儘管它此刻所呈現的樣貌，不符合我原先所預期，更逸出學術規範，但在我百般遺憾與萬分慚愧之餘，卻仍覺它有值得采讚之處。即其在我寫作過程中，不斷向我展現的，屬於它自身、不容人一點凹折的執拗與其強勁卻柔韌的生命力。縱使它本於我自身，卻非我所能全權主載，更多時候，是我受它所牽引。

因此，在視見這本論文之「不合時宜」的疼痛沉澱後，仍不免為它不惜違犯我意志與學術規範，也要追求自身純粹的「存有」能量感到讚嘆。它讓我看見了我之於我的根本，以及我之於世的價值，解答了我於己、於世兩面的「立身」課題。於是儘管我在學術研究養成上，存有未能學備的憾痛，但之於我個人生命習題的追索，六年歲月不僅沒交白卷，甚至成果豐碩，完全沒有愧對 10 年前那個不顧眾人反對，堅持南下念書的自己。

而我之主體性能獲得充分建構的原因，最要感謝詩珮老師予我的包容與指引。2007 年，正值我人生最不穩定的時期，至親離世所導致的既有價值觀破碎，造成我對己、對人以及處世上的茫然與憤世嫉俗；即在這仿若遭受暴雨後、身心具疲的狀態中，我認識了詩珮老師。原先找老師指導，雖一見傾心於老師對己身所學的熱情，但其實未抱太大期望，僅只想借老師屋簷，讓我清理一身狼狽……誰想竟被引領進屋裡！？還被供以好吃好睡地教養著！？這實在讓我受寵若驚並銘感於心！

六年來老師在學識上予我的指引，切合我所需地常常叫我吃驚！而也在老師的引導下，我除了建構專業學識外，在資料閱讀上，和作者觀念交流中，我一方面建立了自己的想法，一方面也吸取了他們的生命經驗，於是重新淬煉了原本碎裂的主體。我自老師身上承接的教誨，並不止於老師的學識專業，尚有老師為人處事的態度。研一時，老師對我無條件的信任，讓我重新學會了「信任」此一素質，往後無論人際交往、讀書研究、文本欣賞或對際遇的觀照，這項素質都起著關鍵作用，對我影響重大。並在老師精闢的學術見解、寫作技巧與感知能力外，老師嚴謹而多元思維的「立體式」治學態度，也每每教我動容，並暗以為典範。種種師訓會長存我心，以此面對往後各種際遇。詩珮老師予我的並不只是教授之情，更是知遇之恩，我除了在人生旅途中持續努力外，便再無以為報。

施靜宜老師是我的玫瑰花老師，從大學一路呵護我至今。如果詩珮老師之於我人格主體的影響是建構，靜宜老師之於我的影響便是解構。在靜宜老師的教誨下，我解構了種種因人、因己造成的，於人、於己的錯誤認識，在種種認知蔽障與成見打破後，我雖感茫然與無依，但也因此才有了接受詩珮老師指導的空

間，才有了這六年「人格重組」的可能性。在詩珮老師那，我學到的是向外、向上超越自我的方法，在靜宜老師這，我學到的則是向內、向下深探自我的能力。靜宜老師之於我的恩情，同樣除了承襲師訓，時時保持清醒、不忘觀照事物與自我之「如實」的重要性，除此之外，無以為報。

王祥穎老師除了是我「戲曲」學識的啓蒙者外，更是我初上研究所時的綠洲。和老師結識於大學時期，考研究所時，老師主動提供學生時代筆記的關懷，是我往後每次學習挫折時，重新振作的助力。而後老師進南華教書，每週六的上課，和老師課堂上或課後的互動與談話，成了我一整星期的動力來源。在人生地不熟的處境中，有了情感慰藉的依靠。

而就這部論文而言，首先謝謝詩珮老師為我安排了兩位不拘俗套、願意理解學生想法的口委。鍾欣志老師不僅仔細閱讀了這部極不成熟的論文，甚至在以諄勉口吻提點我學術規範的重要性外，還願意對我論文觀點進行探討並予以指教，學生實感慚愧卻受益良多！王祥穎老師則盡力以對我的認識，盡可能地理解我這部猶如「死前訊息」般、語焉不詳的論文，並不以我不合學術規範的重大疏漏，即全盤否定我論文的價值。詩珮老師更是在口試中為我的努力背書，「隱惡揚善」地放大我微不足道的優點。對我這麼一個，之於學術當為莽撞之徒的冒失鬼而言，在面臨口試之學術檢驗時，所遭遇到的，竟不是「不屑一顧」、全盤否定的無情批判；而竟是老師們充滿關愛、以提攜後進為出發點的包容、指教與勉勵，感受著老師們的心意，口試後情緒久久不能平復。老師們於口試時所指出的問題，現階段我雖尚不能做好，但將在日後的學習生涯中，反覆思量與鍛煉。

這部論文的完成，還賴多位好友的支持與鼓勵，但礙於篇幅，實難細述每人於我的幫助，此僅概述之。允山，謝謝你一路來的陪伴與幫忙，以及對我性格、行為偏失的指正；靜秀，感謝上天讓我們不僅認識而更能熟識，碩士生涯因有你一起砥志礪行，終不至孤獨，但「讀書雨」還是妳一個人淋就好，我實在比較喜歡乾爽。岳均：謝謝妳總是聽我吐苦水，以及幫我釐清盲點與癥結，並願意在我夢想實踐上成為我的助力；妙亘，總是在現實上毫無二話地予我支援，讓我可以無所顧慮地向前行進；美伊，在論文寫作中期，正是我面臨家庭壓力最大之時，有妳即時的陪伴，讓我方能順利度過難關。敏君，我們生命經歷的冥契，常常叫我感到驚奇，妳對我的全盤包容與信任，同是我的前行的助力。雅如，妳不在身邊，我沒了調節鬆緊的參照對象，日子真的有點難過，現下妳對妳夢想的追求，對我同樣是種激勵。最後還謝謝欣珈以及同門師弟、妹，如芳與岳霖在蒐集資料上對我的幫助，真的很感謝。

文末，尚需致謝的猶有四人，即容忍女兒仿若一去不復返、沒完沒了讀了10年書的爹娘，在家中經濟困頓的情況下，還咬牙供應我念書。而後是弟，家中經濟因有你支撐，讓我不至需要中止學業。最後是余上沅，感謝這位前輩於戲劇與人生上的努力，我才能因此獲得種種啓發，對此甚為感念。因為有你們作為最基本的支持，才有這部論文的產生！論文完成之際，只覺滿懷感激，謝謝我的際遇，以及際遇中所有幫助過我的人、事、物，謝謝！

20130721.松園

摘要

本論文問題意識的發端，緣於傳統戲曲的審美經驗。由此產生對人之「感性主體」與審美對象之「可感性質」兩者之間美感交涉情形的思索，繼而展開對物我二元共構現象的探究。於是以對此問題的思考為基礎，審視余上沅「國劇」觀，略論中國 19 世紀末至 20 世紀初，中西戲劇美學交涉現象。

第一章先藉歷史文獻的耙梳以呈現當時時事情境中，二元對立與二元共構思維，彼此勢力存在與消長之實際情形。接著分析當時貫串劇壇的「戲劇實用」思維，釐清中國傳統戲劇於文化脈絡特有的藝術秉性，作為清末民初中西戲劇美學交鋒時，中國傳統戲劇的文化底蘊。第二章針對中國近代戲劇活動之實際事例予以論述，並介紹余上沅「國劇運動」發展經過及其歷史意義。

第三章首先梳理余上沅中西學養的淵源與界線，以掌握他戲劇觀中穿越二元對立的省思力。而後耙梳余上沅的主要戲劇理念，具體呈現他理念的特殊性。最後從余上沅戲劇觀的審視，延伸出對中西戲劇美學及劇壇現象的觀察，探討物我二元共構思維的體物重心，即其運思的著眼點，不在人或物各自的美感性質，而在兩者美感交流、共構的關係中，以呈現此一著重二元關係變化的特殊思維，以及此種思維方式於戲劇藝術上的開顯情形。

關鍵字：余上沅，國劇運動，二元共構思維，清末民初，戲曲美學，寫意

Abstract

In this thesis, the origin of the problem is due to the aesthetic experience of the traditional Chinese drama, and the thinking of human “emotion of the subject” and the “perceptible property” of the aesthetic objects between their reaction and process. It will explore the dualistic relationships and co-construction of the relationship between material and self. Based upon this issue, the thesis will reexamine Yui Shang-Yuen’s “national theatre” concept, with the analysis on the background of the interaction between Chinese and Western theatrical aesthetics in late 19th and early 20th China.

Chapter One focuses on the study of historical background, and explains the actual situation of dualistic relationships and co-construction. Then, it will analyze the “theater of practice” concept during this period, and clarify the cultural context of traditional Chinese theater in its unique artistic property. Chapter Two focuses on the practical examples of modern Chinese theatrical events, and analyze the development of Yui Shang-Yuen’s “national theatre movement” through its historical significance.

Chapter Three first explores the origin and boundaries of Yui Shang-Yuen’s learnings both on Chinese and Western theatre in order to understand his “national theatre” concept through reflection of dualistic relationships conflicts. Finally, it will reexamine Yui Shang-Yuen’s “national theatre” concept, extending to the observation of Chinese and Western theateric aesthetics and activities. Under this observation, this paper also examines the binary co-construction of material and self. In other words, its focus of attention is not the inside material or self nature between ; that is, between their interaction and inter-process.

Keywords: Yui Shang-Yuen, national theatre movement, co-construction, late Qing and early Republican China, traditional Chinese drama aesthetics, presentational

目 錄

緒論.....	1
一、研究動機與論文概念.....	1
二、前人研究整理.....	5
(一) 戲曲現代理論建設及戲曲本質論.....	6
(二) 余上沅及「國劇運動」戲劇理論研究之相關著作.....	11
三、章節安排與研究方法.....	15
第一章 中國戲劇發展的歷史情境——19 世紀末至 20 世紀初.....	17
第一節 歷史背景與時事情境.....	17
第二節 戲劇實用思維與中西戲劇審美觀的交鋒.....	24
一、戲劇實用思維對中國近代戲劇發展的影響.....	24
二、戲劇實用思維於中國傳統文化中的生成理路.....	26
三、戲劇實用思維所導致的中國戲劇生態變化.....	38
第二章 「國劇運動」及其劇壇情境.....	42
第一節 「國劇運動」前期的劇壇情境.....	42
一、中西戲劇形式混合的戲劇現象.....	43
二、現代戲劇觀念的確立.....	49
第二節 「國劇運動」介紹.....	55
一、「國劇運動」之發展歷程.....	55
二、余上沅「國劇運動」與其劇觀之歷史意義.....	64
第三章 余上沅戲劇理念的生成脈絡.....	66
第一節 余上沅中西學養的淵源與界線.....	66
第二節 余上沅的戲劇理念.....	75
第三節 由余上沅劇觀延伸之中西戲劇美學及劇壇現象觀察.....	85
一、戲曲抒情觀的文學與文化情境.....	85
二、中西戲劇觀二元對立的反思.....	97
第四章 結論	102
引用書目	103

緒論

本論文題名為「從余上沅的『國劇』觀略論中國清末民初的中西戲劇美學交涉現象」，企圖透過對清末民初時期之中國劇壇，中西戲劇美學交涉現象的梳理，示現中國傳統文化主體在此一氛圍特殊之時空環境中，「明道若昧」、「大象無形」¹的存在形態，說明它所特有的，強調物我二元相互通流對應，繼而消弭二元對立的審世思維與處世方式，並探究此種思維方式於其戲劇藝術上的開顯情形。

一、研究動機與論文概念

這部論文問題意識的成形，大致經歷兩個階段的思索。最初的端源，來自筆者於 2006 年，大三將升大四的暑假，在萬華龍山寺前，觀賞由台北市文化局主辦的「歌仔戲觀摩匯演」的審美經驗。此次觀戲為筆者首次觀賞傳統戲曲的現場演出，觀戲過程中，戲中種種情感的傳示，不再相隔螢屏地直接投向觀眾。筆者所獲得的感動，不再透過鏡頭的裁剪或經由媒體等第三者的主觀引導，在觀戲當下，就「觀/演」之間直接遞傳彼此訊息，雙方情感、意念直捷、無隔而全面地彼此交匯、融合，於是觀戲過程中，筆者因此產生了一種因為情感暢流，而使其獲得修補的渾融感受。

而後筆者發現，這種自傳統戲曲現場演出所獲得的渾融感動，並非來自對情節與台詞的理解，而是僅就演員聲情與身段、肢體的表現，便可因此形成此種情感通流、貫暢無阻的圓滿感與「生命實踐」²的能量。然而這種感受，筆者很難再在傳統戲曲以外，諸如話劇、電影、電視等表演中獲得。於是此次觀戲的經驗，便導致了筆者對人之「感性主體」與審美對象之「可感性質」，兩者美感交涉情形的思索。因為「感動」雖為人之主體感受，但就戲曲藝術與審美對象而言，它必然還具備它客體性客觀的「可感性質」，如此，才能牽動各個不同主體的主觀感受。

於是筆者出現了兩個問題，即「傳統戲曲之客體性的『可感性質』為何？」

¹ 陳鼓應註釋、王雲五主編，《老子今註今譯》(台北：臺灣商務印書館股份有限公司，1990年3月，修訂十三版)，頁155、156。

² 王邦雄、陳德和合著，《老莊與人生》(台北：國立空中大學印行，2007)：「所謂生命實踐的依據，在這裡指的是『能使自己願意、主動而認真地投入於具體生活世界中的內在原因或主觀原因』，這個『內在的或主觀原因』我們又可以稱它為『生命主體』，或簡稱『主體性』。『生命主體』或『主體性』既然是內在的，那就不可能懸隔於我們的生命、我們的起心動念、我們的行住坐臥之外，而它之所以能夠被我們用『主』這個字眼來形容的理由，除了因為它本具有自發性、主動性且屬於我者之外，更重要的是由於它能直接關係到我們是否表現出富有意義的人生，亦即它將決定我們能不能從實然的、價值中立的生物性存在之際，另外再開顯出應然的、合目的性的人格境地。(頁56)」

與「此客體性的『可感性質』，又是如何與人之『感性主體』發生關係、產生互動？雙方如何共構兩相共融的情感場域？」也在對這兩個問題展開思索的過程中，筆者更進一步地，產生對物我二元共構現象的關注。以上所述之問題意識的萌發與對問題因由的追索，皆在懵懂、曖昧的狀態下僅憑直覺地予以摸索。直到筆者研究所三年級時，種種感知才有了較為具體的形象，於是本論文之問題意識方才進入第二階段的形塑。

2010年，筆者研究所三年級時，閱讀了張美芳《戲劇「寫意」析疑》³碩士論文。她在文中指出，「寫意」一詞雖為中國古典美學重要範疇，但將它運用到戲劇領域，卻是在1925年時，在以余上沅為代表的「國劇運動」中，才首次以它作為核心概念地對戲曲藝術特徵進行剖析。而後，「寫意」一詞便成了戲曲藝術特徵的主要概念。⁴

然而張美芳對余上沅及其「國劇運動」之「寫意」概念提出了兩個質疑。其一為，「寫意」雖為中國古典美學概念，余上沅用它標定戲曲藝術特徵，便將戲曲納入了中國傳統藝術體系之中，具體示現了戲曲的文化本源；然而，「將『寫意』移植到戲劇領域，至少應該辨清其概念和內涵有無轉化和背離。」⁵但余上沅與後來使用「寫意」概念探討戲曲藝術特徵的使用者，對「寫意」一詞之於戲曲表演的具體情形，如：「『寫意』寫了什麼意與寫了誰的意」等問題，都未能有清楚的說明，並且對於「寫意」於中國傳統文論中的文化脈絡，也未有仔細的梳理。因此張美芳質疑「國劇運動」之「寫意」觀，有「偷換概念」⁶的嫌疑。

其二為，余上沅及其「國劇運動」之「寫意」概念，實際上是在與西方傳統藝術與戲劇之「寫實」概念對照的情況下，而後自中國傳統美學概念中摘捻出來的，因此「國劇運動中對中國戲曲的研究，基本上沒有超出『以西格中』的格局。」⁷對於自身民族文化的審視，仍舊壟罩在西方文化視野底下。於是筆者在張美芳疑義的基礎上，審視余上沅及「國劇運動」其他成員學問養成的背景，發現，在西方傳統戲劇概念的教育之外，他們尚且受到西方現代反傳統之藝術思潮的影響。因此，余上沅「國劇運動」中「寫意」意涵為何？其中所具有的中國傳統文化概念的成分有幾分？的確值得商榷。

另外，余上沅偶爾會將他所感覺到的戲曲「寫意」特徵，以「象徵」跟「符號」等詞彙相互代換，⁸但他最終還是採用「寫意」一詞對戲曲藝術特徵進行言說，並在余上沅之後，以「寫意」作為「戲曲」藝術特徵的此種觀點與說法也為當時劇壇所認同。於是基於上述種種議點，筆者因此對「寫意」一詞，背後所牽連的中國傳統文化脈絡感到好奇，此詞之所以能夠吸引余上沅取用，以及獲得民初學人認同的傳統背景與文論脈絡為何？並且耙梳余上沅之「國劇」理論，其所

³ 張美芳，「戲劇『寫意』析疑」(廈門：廈門大學中國現當代文學專業碩士學位論文，2002)。

⁴ 同上註，頁1。

⁵ 同上註，頁13。

⁶ 同上註，頁14。

⁷ 同上註，頁15。

⁸ 見余上沅，〈中國戲劇的途徑〉，余上沅著，《余上沅戲劇論文集》(武漢：長江文藝出版社，1986)。

描述的「寫意」概念，與筆者所覺知之「寫意」意涵，似乎皆不僅只是「象徵」跟「符號」意涵所指涉，背後似還有更大的文化語境存在。於是筆者因此對中國整體性的，更為根本性的傳統文化與美感思維模式進行追索與思辨。

而在同年，筆者接觸了高友工的美學理論，他在〈文學研究的美學問題〉一文開始前，對論文議題進行義界時曾提及：「本文的主題是在文學研究的對象，但這對象卻不局限於文學作品本身，而把重心置於文學鑑賞時的美感經驗上」，⁹這段申明同時指出把文學研究放在美學領域審視時，文學研究的對象並不只有文學作品本身，而尚有人在文學鑑賞過程中所出現的「美感經驗」。關於「美感經驗」的過程與領域，高友工在文章中有複雜而詳細的解釋，筆者參照其文將之簡化地理解為「美感發生到成形的脈絡」。

置於「脈絡」，便是一條連結發生、過程到結果的線索，其源頭接連到於人以外的他物本身。因此這份「美感經驗」雖然存在於人類心理、情感當中，但其實它是一種作為連繫物之自身與人內在情感的通道。於是可知美學研究所關注的對象不僅只在於審美對象或人類心理活動本身，而尚在於那條連繫對象與人心理活動的管道。

而後又在中正大學中國文學系及國科會人文學中心，所主辦的「隱喻·抒情與敘事·觀看——中文學門跨域整合研習營」當中，王璦玲教授對「文學研究」定義的闡述中獲得啟發。她指出：「文學研究並非只是文學欣賞和文本解析，而是文學之所以能引起感動的來源，和它之所以產生感動的過程，在進行一種知識性的分析……」¹⁰和高友工概念相似的，王璦玲所言的「文學研究」，同樣不僅止於人或研究對象各自的情感活動或美感性質的分析，其研究視野，尚包含了人與研究對象之間聯繫彼此情感的通道，及其通道內主客體意念之交感、化合的流變情形。

而在那條「物我」聯繫的管道內，雙方之主客體意識或性質，又是以什麼姿態存在與彼此共容或共融的？這個疑義在同年學期中，筆者於本校哲學所陳德和教授所授之「老莊生命教育思想專題研究」課程中，獲得了貫串性的啟發。他在課堂上言及，中國傳統思維的方式為一種「整全性的存在思維」。他指出「整全性」的意思是：「整全並不是等同一致，也不是集體統一；整全的真正義諦，乃是通貫而不可割裂、共生而不必皆然的意思。」¹¹而在此種思維運作當中，便含有物與我各自存在脈絡的開展與彼此存在脈絡的交融，當中所強調的雖為人之心靈主體的作用，然而此主體作用卻立基在人對物我流向中，物我性質之交感流變的觀照，因此並非僅是主體意念的張顯或對客體性質的分析，而是流變當中主體化合物我兩者的能動性。最後在以上述種種概念為奠基的情況下，同年 8 月，

⁹ 高友工，〈文學研究的美學問題〉，高友工著，《中國美典與文學研究論集》（台北：國立台灣大學出版中心，2004），頁 21

¹⁰ 中正大學中國文學系及國科會人文學中心於 2010 年 4 月 9 日至 4 月 11 日，舉辦為期三天的「隱喻·抒情與敘事·觀看——中文學門跨域整合研習營」；王璦玲以「記憶、歷史與敘事——明清歷史劇研究之新視域」為主題，於 4 月 10 日日程中對此次研習營主旨進行探討。

¹¹ 王邦雄、陳德和合著，《老莊與人生》，頁 91—92。

筆者在一次實際比較蘭庭崑劇團與上海崑劇團，兩者前後所演之《長生殿》表演特色的審美活動中，發現了「寫意」一詞中所具有的物我二元共構現象。

中國傳統的思維模式，為以「天人合一」思想，作為人生境界之最高理想與審美活動之最高價值的審世方式，而此種思維對物我關係的體照方式，則具有一種不以主體為中心的體物傾向。此種體物方式，並非是指以主體不存在作為前題的體物方式，在人與世界、與物的關係中，人必然是為主體，因此不以主體為中心的體物方式是指，人之心理情感活動之體物、審視現象的著眼點，並不擺放在物也不擺放在人之物我的兩端上，而是在於那條物與人之間，物我交感流向的通道，即「美感經驗」的活動性上，對於那條通道活動的不定與流變本身予以注視。

而以此種思維方式審視中國傳統戲曲或余上沅的戲劇思維，在以「戲劇」作為場域，審視它整體性的活動，雖以「演員」此一戲劇元素作為主體，但其戲劇活動所著重的重心，實際上是在於演員與戲劇藝術所具之各種諸如：劇本、道具、音樂、觀眾等元素之間，關係流向的變化。而若是再將研究範圍縮小至「演員」此一戲劇元素上，以演員為中心的二元共構表演方式，則是指以演員個體之心靈場域為主體，以其主體之意念與其他客體性的戲劇元素，如：劇本之情節及角色性格、不符合日常生活動作的「程式化」肢體表現與戲劇節奏、音樂、觀眾……等「他物」兩相化合。

於是演員與劇本關係為例，演員最後所傳示出的戲劇表現，已不僅僅只是照本宣科地將劇本情境與角色處境呈現出來，當中還包括了演員自身從自我生命經驗與體悟所發展出來的對劇本、角色的理解與把握。因此演員與劇本、角色之間有著一種物我對立到物我融合的認知整合過程，並且過程中演員的精神主體並無因順從於劇本、角色而遁隱，而是占有主導物我融合與認知過程的位子。因此演員所呈現出來的劇本情境與角色模樣，已不僅僅只是劇本、角色本身，而是他自己對所有事物融會貫通後的一幅心靈圖像。於是方才導致同一角色由不同演員演出而有不同韻味，而後觀眾審美趣味取決於演員表現而非戲劇情節的審美方式。

在以演員為中心的二元共構表演方式中，演員不僅僅只是陷溺在與劇本、角色的互動當中、不僅僅只是沉浸在自身的表演當中，他還需要對於劇場整體環境、其他戲劇元素有所體察，於是這便又形成了一組組的物我對立與融合的認知整合過程。演員與劇場環境中種種一切除己之外的他者之間的情感流向、審美互動，透過演員自覺的承接與反應致使「劇場成為一個整體」¹²。

上述此種物我二元共構的體會與觀察，筆者以對老子「道生一，一生二，二生三，三生萬物。萬物負陰而抱陽，沖氣以為和。」¹³之言的個人體會一以貫之。若以「存有」為一場域，在此場域中將出現多組彼此質地相異的二元對立，而此種種異質性的二元對立，將進行彼此性質之化合，以求各自於「存有」場域

¹² 余上沅，〈表演的藝術〉（《余上沅戲劇論文集》），頁 115。

¹³ 陳鼓應註釋、王雲五主編，《老子今註今譯》，頁 158。

的適存，而後在此化合行動中便產生了創生之能。其「二生三」之「三」，指的並非另外的新成之物，而是二元兩相共構的化合能力，亦即物我彼此之交感、變化的動能。

而在「沖氣」之言所指下，無論其意涵所指為「虛氣」或「兩氣相激盪」¹⁴，它所示現的體物法則皆指向「物我交感的流通性」，即物我的化合之能與維持「場域」含納萬物、可供萬物彼此化合新成的「中空性」。同理，若以「戲劇」或演員心靈主體為一場域，二元共構的思維模式所重視的皆非主、客體各自的意念與性質，而在於兩者意念的交感流向，在於兩者關係本身的變化。於是「寫意」之「意」所指的，便非僅是人之主體意念或物之客體意涵，而是主客體兩相化合後，融和彼此的新成之物。而若是將它當成一種創作手法與操作技巧，則其創作所重的技巧即在於，保持對於物我二元交涉情形的審視，維持物我通達、共構的關係，以其著重「流通」的「不盈」法則，促成「蔽而新成」¹⁵之生生不息的創生。

以上對於物我二元共構的體會及其於戲劇、戲曲活動中的觀察，雖然蘊蓄已久並且形象越漸鮮明，然而該以何種言說方式對其展開論述，筆者卻仍遲至 2012 年 12 月，在一場由中正大學中文系所主辦的「近世意象與文化轉型國際學術研討會」中，受汪詩珮〈曲境、畫境、意境：《七禮灘》與「富春山居圖」〉¹⁶一文之論文結構安排，與賴錫三〈氣化流行與人文化成：《莊子》的道體、主體、身體、語言文化之體的解構閱讀〉¹⁷一文中，他對二元結構交涉與共構性的思考及其論述方式的啟發，筆者方能對於己身的體會與觀察進行表述。

本論文雖礙於筆者學力而有許多疏漏之處，然而它的成形卻仍奠基在許多前輩學者的研究成果上，絕非筆者一人之力可使之創生。在此研究動機中所提之人與事，僅為筆者每個思維轉換之際，當時較為主要的學習對象。然而在漫長的學識養成中，尚有其他雅俗參雜、大小不一的經歷與感知堆疊，方才促使每個階段思維的突破與轉換。在此筆者對這一路以來所遭之際遇，與於此際遇中所識之人、事、物予以萬分感謝。

二、前人研究整理

由於本論文企圖從對余上沅「國劇」觀的觀察出發，梳理中國 19 世紀末至 20 世紀初中西戲劇美學的交涉現象，並且將耙梳重點放在余上沅未能言清之中國傳統文化脈絡與戲劇審美思維上，以補強余上沅戲劇觀所舉之「戲曲」概念

¹⁴ 同上註，頁 159。

¹⁵ 同上註：「孰能濁以靜之徐清；孰能安以動之徐生。保此道者，不欲盈。夫唯不盈，故能蔽而新成。」（頁 85）

¹⁶ 汪詩珮，〈曲境、畫境、意境：《七禮灘》與「富春山居圖」〉，收錄於 2012 年中正大學中文系主辦之「近世意象與文化轉型國際學術研討會會意論文集」，頁 65—110。

¹⁷ 賴錫三，〈氣化流行與人文化成：《莊子》的道體、主體、身體、語言文化之體的解構閱讀〉，收錄於「近世意象與文化轉型國際學術研討會會意論文集」，頁 205—241。

與中國傳統文化的聯繫。因此前人研究之文獻耙梳便包含了兩個部分，第一部分為筆者因余上沅戲曲「寫意」論，所產生對戲曲本質的探究，繼而蒐集、閱讀的相關論著。第二部分則為前人對余上沅及其「國劇運動」戲劇理論的研究。

(一) 戲曲現代理論建設及戲曲本質論

秦華生在〈略論中國戲曲現代理論大廈百年建設〉¹⁸一文中指出，1925年，余上沅與其「國劇運動」成員之戲劇理論，首次提出將「寫意」一詞作為統括整個中國戲曲特質的論點，並以他們的藝術直覺點出戲曲表演其他如：「程式化」、「劇詩」等藝術特徵，這些觀點在戲曲理論論述上，雖然仍顯含糊、不夠嚴謹，但相較「國劇運動」之前的戲曲理論，對戲曲自身的藝術規律與戲曲藝術本質的探究，都來得更為貼近。於是開啓了往後戲曲研究對戲曲藝術之自身規律的關注，在余上沅「國劇運動」發生後的30年代初期，戲曲研究「突破了以王國維為代表的『文學本體』，突破了以吳梅為代表的「曲學本體」，發展到了『劇學本體』」。¹⁹

而在1937年後，由於抗日戰爭的暴發與後來國共內戰的影響，混亂的社會局勢延宕了包括戲曲理論探索在內的文化建設。1949年中共建國後，引進了斯坦尼斯拉夫斯基與布萊希特等戲劇理論，在文藝須為政治服務的理念下，戲曲現代理論的建設延續了晚清以來，開啓民智、宣傳政治教化的思想，同樣強調了戲曲的政治教化功能，並以此作為評估戲曲表演的標準與調整戲曲表演方向。²⁰

安葵在〈戲曲研究五十年〉²¹裡陳述，1950年代中國戲曲理論工作者們以建設屬於中國自己民族的現代戲曲理論為要務，並且要達成這個任務需從兩個方向努力：「一是要使馬列主義與中國戲曲的實際相結合，二是要使傳統的戲曲理論實現現代的轉換。」²²明確指出了戲曲現代理論的建設，在這個時期的重點是在「學習運用馬列主義建立現代的戲曲理論框架」²³。

於是這種在探討戲曲自身藝術規律之前，就為戲曲藝術本質決定好了方向，將戲曲藝術規律塞入預先架好的基模內，這便使得戲曲藝術在本質上的探討，顯得相當地掣肘與不純粹。因此此時期政治實用傾向之文藝思維的主導，相當程度干擾了戲曲藝術對自身規律的深入探究。

20世紀60—70年代，文化大革命期間僵化的文藝政策，侷限了文化與文藝活動的發展，因此使得戲曲現代理論對自身藝術的規律、藝術主體的挖掘又往後延遲了十年。²⁴1980年代，中國戲曲理論在經過中西戲劇思維的對比後，這個

¹⁸ 秦華生，〈略論中國戲曲現代理論大廈百年建設〉，《四川戲劇》第1期，2010，頁8—10。

¹⁹ 同上註，頁9。

²⁰ 同上註。

²¹ 安葵，〈戲曲研究五十年——為中國戲曲研究院成立五十週年作〉，《藝術百家》第4期，2001，頁14—22。

²² 同上註，頁16。

²³ 同上註。

²⁴ 同上註，頁18。

時期的戲曲研究迸發出了許多經過長時間思索後的成果，在理論上展開了全方位的研究。如張庚在余上沅「國劇運動」之戲劇觀點上，對戲曲之「綜合性」、「虛擬性」、「程式化」、「劇詩說」等藝術特徵有了更仔細的論證，延續而深探了「國劇運動」與文革前就已在發展的諸樣學說，在借鑒中國古典和外國戲劇理論後又有新的見解產生。²⁵並且中國戲曲研究之志、史、論的研究體系也在此時奠定了雛形；然而，這個時期的戲曲理論雖然有所增長，但卻「仍未走出蘇聯戲劇理論模式和西方戲劇理論框架的陰影」，²⁶在眾多論述中仍可見到之於戲曲自身藝術探討之外的雜質。

1990年代，一批具有創新性與理論價值的專著與論文問世，如中國藝術研究院所推出的「戲曲史論叢書」，其中大部分的論著，為依循張庚、郭漢城主編之《中國戲曲通論》²⁷中的理論觀點，加以拓展與深論。對戲曲的藝術規律，展開更全面也更細緻的探討，更進一步地審視，前輩學者的理論學說與藝術見解。²⁸並且「進一步走出前蘇聯戲劇理論模式和西方戲劇理論框架的陰影，更為注重以中國的古代詩論、畫論、古典哲學和美學等民族藝術哲學、藝術美學理論，用來建構具有民族特色的中國戲曲理論大廈的框架。」²⁹研究操作方面的情形則是：「多種研究方法的運用更為嫻熟，並注重交叉學科的研究，如戲劇人類學、戲曲美學等。」³⁰大體而言，這個時期的戲曲理論，比起先前又來得更為系統化與多元化，對於戲曲藝術自身規律的觀察，也來得較為縝密與具有覺醒性，戲曲藝術的主體意識，逐漸自非關其藝術規律的其他概念中脫離出來。

21世紀初葉，戲曲現代理論的建設，經過這漫長時間以來學術經驗的累積，這個時期戲曲研究的關注逐漸直指戲曲藝術規律本身。對於戲曲主體的思考與重新審視既有的戲曲理論，為這一時期至目前為止所呈現的研究現象。戲曲理論逐漸明顯地自非藝術性的概念裡獨立，並且也逐漸地與涵養它長成的文化脈絡及審美思維接軌，這個時期的戲曲理論，對於戲曲主體與其自身藝術規律的自覺、敏銳和純粹程度都大大別於先前。³¹

此時期論著以筆者所涉獵為代表的有：施旭升的《中國戲曲審美文化論》³²，他在書中通貫性地梳理，戲曲於中國傳統中的文化脈絡與探討戲曲的藝術本體，指出：「中國傳統藝術既注重外在形式技巧的裝飾性，更追求內在精神世界的體驗性，進而形成了獨具特色的中國傳統的藝術文化體系與審美文化景觀。」³³

²⁵ 同上註，頁 17。

²⁶ 秦華生，〈略論中國戲曲現代理論大廈百年建設〉（《四川戲劇》），頁 9。

²⁷ 張庚、郭漢城主編，《中國戲曲通論》（上海：上海文藝出版社，1989年）。

²⁸ 此時期主要論著之書單與理論發展特點，可見秦華生，〈略論中國戲曲現代理論大廈百年建設〉（《四川戲劇》），頁 9—10。

²⁹ 同上註，頁 10。

³⁰ 同上註。

³¹ 參照秦華生，〈略論中國戲曲現代理論大廈百年建設〉（《四川戲劇》），頁 10 及安葵，〈戲曲研究五十年——為中國戲曲研究院成立五十週年作〉（《藝術百家》），頁 22。

³² 施旭升著，《中國戲曲審美文化論》（北京：北京廣播學院出版社，2002）。

³³ 同上註，頁 6—7。

而後提出其「戲曲審美文化論」：

相對於政治文化、宗教文化以至商業文化等等而言，戲曲本質上乃是屬於一種審美文化。這種審美文化必然有其自己的文化特性。它雖然不可避免地受到其它文化形式的影響與掣肘，卻無疑是以審美為核心，以激發接受者的審美體驗為目的；它主要屬於一種集體的審美創造的產物，並且更多的指向審美大眾的感性娛樂與沉醉。³⁴

另外，冉常建於其《表意主義戲劇——中國戲曲本質論》³⁵一書中，同樣探討了戲曲表演的藝術本體與其文化淵源，指出：

「表意」是從中國文化中總結、概括出的戲劇理論概念。在中國傳統文化中蘊含著深刻的表意思想，「立象盡意」既是中國傳統哲學的理論概念，也是中國古典藝術的重要特徵。「意」是人與天通，並使思想馳騁八級，縱橫古今，由心悟道的結果。³⁶

而「在表意哲學的指導下，藝術家創造出了世界劇壇上獨樹一幟的戲曲藝術。」³⁷就先秦哲學及美學思想，梳理中國戲曲的文化根源及其本體性質。

除此二書外，筆者所搜閱之戲曲本質相關論著尚有：張贛生的《中國戲曲藝術》³⁸，此書在探討戲曲藝術原理時強調了「觀眾中心論」，張贛生指出：「戲劇藝術創作就是為了給人看」、「戲劇的演出依賴了觀眾才能成立，所以戲劇創作也必然受到觀眾的制約」³⁹，因此：

不把觀眾僅僅當作看戲的，當作授與的對象。觀眾是編、導、演之外的第四個創作成員，是戲劇創作集體中的一分子，這是中國戲曲藝術「觀眾中心論」的一個重要觀點。⁴⁰

張贛生認為，由於編、導、演的創作活動最終仍得由觀眾來完成，所以「觀眾」此一戲劇元素為戲曲藝術創作的中心。

此外，張贛生所論述之戲曲藝術原理還有：「坦白承認是在演戲」，即「老實實承認演戲是對生活的藝術表現，不是生活的本身。」⁴¹與「表現形式的程式化」，即：

³⁴ 同上註，頁 7。

³⁵ 冉常建著，《表意主義戲劇——中國戲曲本質論》（北京：人民文學出版社，2010 年）。

³⁶ 同上註，頁 4。

³⁷ 同上註，頁 6。

³⁸ 張贛生著，《中國戲曲藝術》（天津：百花文藝出版社，1982 年）。

³⁹ 同上註，頁 43、44。

⁴⁰ 同上註，頁 45。

⁴¹ 同上註，頁 49。

不是把生活的本來面貌原封不動地搬上舞台，而是對生活的自然形態進行藝術加工，主要是通過精選和裝飾這兩種處理後使之成為一種規範化的形式。⁴²

以及「戲是生活的虛擬」，即：

戲曲藝術表現生活的辦法不是照抄生活的原狀，不去造成觀眾的幻覺，使他們覺得舞台上演的就是正在進行的生活，而是以特殊的藝術形式即程式化來表現生活。沒有程式化就沒有中國戲曲藝術。而程式化之所以能產生，是基於中國戲曲藝術對戲和生活之間關係的這樣一種認識，即戲是生活的虛擬。⁴³

祝肇年的《古典戲曲編劇六論》⁴⁴，在探討戲曲藝術之「程式化」特質之外，尚提及了「寫意」此一概念。他指出：「寫意」一詞在中國傳統畫論中與「工筆」相對，而將此詞用於戲曲則常與「寫實」相對。由於戲曲的藝術要求為「『實像』不真，真在『意象』之中」，因此「戲曲是借意顯實的」。⁴⁵祝肇年說明：「所謂寫意之『意』，不是單指抽象的精神，它是一種高於生活的形神兼備的形象，而生活真實卻寓意其中。」⁴⁶而「寫意」與「程式化」的關係則為：「寫意，是戲曲內在的美學規律；『程式』，則是戲曲形式的外在特徵。」⁴⁷

張庚、郭漢城主編的《中國戲曲通論》則集結了各界學人，憑藉他們各人所長，從各種不同視角析論戲曲藝術原理。張庚於第一章「中國戲曲與中國社會」中，探討了戲曲藝術發展於中國社會中的流變。郭漢城、章詒合在第二章「中國戲曲的人民性」中，對戲曲與人民的精神聯繫予以討論。沈達人在第三章「戲曲的藝術形式」中，探究戲曲之「詩、樂、舞合一」、「節奏性」、「虛擬性」、「程式性」等藝術形式；在第四章「戲曲的藝術方法」中，闡述戲曲舞台形象的創造方法、意象的創造規律及其藝術方法的實質。

蘇國榮於第五章「戲曲文學」中，從文學角度出發探討戲曲性質。何為所著第六章「戲曲音樂」，分析了戲曲與音樂的關係及其音樂特性；第十一章「戲曲的推陳出新」，則為戲曲革新的進程做了歷史回顧與檢討，並思索戲曲未來的發展方向。

黃克保所著之第七章「戲曲表演」，第一節探討了戲曲表演中，其歌舞表現與戲劇性之間的關係；第二節則梳理了「表演程式」之「程式」一詞的由來、它

⁴² 同上註，頁 55—56。

⁴³ 同上註，頁 65—66。

⁴⁴ 祝肇年著，《古典戲曲編劇六論》（北京：中國戲劇出版社，1986 年）。

⁴⁵ 同上註，頁 2。

⁴⁶ 同上註，頁 3。

⁴⁷ 同上註，頁 5。

與生活的關係，以及其之特性與作用；第三節則論述「角色行當」的含義、構成、特性與作用；第四節分析戲曲表演「塑造舞台形象的美學追求」；第五節則論述戲曲的舞台體驗。龔和德在第八章「戲曲舞台美術」中，探討戲曲藝術之人物與景物造型；第十章「戲曲與觀眾」中，論述了戲曲與觀眾的關係。黃在敏、涂沛則於第九章「戲曲導演」中，探討導演制對戲曲藝術的影響。

鄭傳寅的《中國戲曲文化概論》⁴⁸，以「戲曲文化的特殊道路」、「古典戲曲的審美形態」、「戲曲文化的精神特質」三篇八章的結構，從中西戲劇文化比較的視角出發，藉由相異的戲劇文化現象的對照，呈現兩者性質不同的戲劇本體，以此探討古典戲曲的文化脈絡與其藝術規律與特點。

沈達人在《戲曲的美學品格》⁴⁹中指出，戲曲藝術方法的美學源頭為：「立象盡意」及「觀物取向」。「立象盡意」指的是：

要求藝術創作把客體物象與主體情志融為一體，形成獨特的藝術意象。因此藝術意象不以對客體物象的傳真為滿足，還需要融入創作者的主體情志。⁵⁰

而「觀物取象」則是：

「觀物取象」就是摹象，就是要求藝術創作再現客體物象的形和神，而且要求藝術家盡量隱藏自己的主體情志，只能在客觀描寫中讓主體情志自然流露出來。⁵¹

沈達人認為戲曲的藝術方法，即是源於這兩種藝術傳統與美學原則。

吳毓華的《戲曲美學論》⁵²則認為，古典戲曲美學的基本原則在於「美與善的統一」、審美境界是「情境合一」，而其創作論則以「意象論」為基本。吳毓華指出：⁵³

這種關於審美表現的理論和方法，主要是指創作過程中，審美主體的情意與審美客體的物象通過情感和想像的作用，在藝術家的頭腦中融和、營構成審美意象，再通過藝術創作予以客觀化，成為藝術形象。審美意象作為意與象、心與物的統一，是聯結審美主客體的統一的樞紐，是藝術創作中由現實生活轉化為藝術作品的關鍵環節。審美意象不是景物自然形態的簡單產物，而是情景交融的辯證統一。所以，審美意象及其外化的藝術形象，

⁴⁸ 鄭傳寅著，《中國戲曲文化概論》（新店：志一出版社，1995年）。

⁴⁹ 沈達人著，《戲曲的美學品格》（北京：中國戲劇出版社，1996年）。

⁵⁰ 同上註，頁4。

⁵¹ 同上註。

⁵² 吳毓華著，《戲曲美學論》（台北：國家出版社，2005年）。

⁵³ 同上註，頁28—29。

其本質即是體現「天人合一」的「情景合一」，審美意象體現和構成的境界，即是「情景合一」的境界，給予人們以豐富的情意內涵，供人們品味。

陳多在《陳多戲曲美學論》⁵⁴中分析，戲曲美之特徵為：「舞容歌聲」、「動人以情」、「意主形從」、「美形取勝」四項所構成。⁵⁵曾永義則在《戲曲本質與腔調新探》⁵⁶中說明，戲曲的美學基礎在於「歌舞樂與劇場」，其表演藝術的基本原理則在「虛擬」、「象徵」與「程式」，於是戲曲藝術的本質，便具有「歌舞性」、「節奏性」、「寫意性」、「誇張性」及「疏離且投入性」的特徵。⁵⁷

以上為筆者自余上沅戲曲「寫意」論中所產生對戲曲本質的探究，繼而蒐集、閱讀的相關論著。筆者便以這些前輩學者的研究成果為養分，漸進性地拓展自己的研究視野，逐步修補余上沅所未能言清的，中國傳統文化脈絡與戲劇審美思維。

(二) 余上沅及「國劇運動」戲劇理論研究之相關著作

余上沅與「國劇運動」戲劇理論研究的主要材料有：《國劇運動》⁵⁸、《余上沅戲劇論文集》、《余上沅研究專集》⁵⁹及《上沅劇本甲集》⁶⁰。但因本論文研究重點集中在戲劇理論的原故，於是余上沅劇作的分析，便暫不納入此次研究範疇中，故《上沅劇本甲集》僅作參考使用。

另外，《余上沅研究專集》中所錄之〈國劇〉⁶¹一文，余上沅原以英文寫作，題名訂為〈Drama〉，收錄於陳衡哲主編的《Symposium on Chinese Culture》⁶²英文文集中。1935年時，林傳鼎翻譯〈Drama〉一文，並將譯文載於當年4月17日的《晨報附刊》，而後《余上沅研究專集》則以「國劇」為題將之收錄。然而林傳鼎譯文刪去了此文上半段，余上沅對戲曲史的見解；⁶³2009年，福建教育出版社出版了《Symposium on Chinese Culture》全書譯文，書名為：《中國文化論文集》⁶⁴，於是余上沅此文中文才得以完整呈現。但是比對余上沅〈Drama〉原文，林傳鼎與《中國文化論文集》中由王憲明、高繼美所譯的譯文，皆未能正確表達余上沅文意，兩個版本的譯文皆有不同程度的詞不達意情形，此為閱讀、研究時

⁵⁴ 陳多著，《陳多戲曲美學論》(台北：國家出版社，2006)。

⁵⁵ 同上註，頁122—499。

⁵⁶ 曾永義著，《戲曲本質與腔調新探》(台北：國家出版社，2007)。

⁵⁷ 同上註，頁31—79。

⁵⁸ 余上沅編：《國劇運動》(上海：上海書店出版，1992)。

⁵⁹ 張余編、上海藝術研究所話劇室等主編：《余上沅研究專集》(上海：上海交通大學出版社，1992)。

⁶⁰ 余上沅著，《上沅劇本甲集》(上海：商務印書館，1934)。

⁶¹ 余上沅著、林傳鼎譯，〈國劇〉(《余上沅研究專集》)，頁75—77。

⁶² 陳衡哲(Sophia H. Chen Zen)主編，《Symposium on Chinese Culture》(New York: Paragon Book Reprint Corp., 1969)，頁118—128。

⁶³ 同註61，見〈國劇〉文末所註，頁77。

⁶⁴ 陳衡哲主編，王憲明、高繼美譯，《中國文化論文集》(福州：福建教育出版社，2009)。

需加以留心之處。

余上沅〈Drama〉一文以英文寫作，目標受眾為西方人，為西方人介紹中國傳統戲劇特殊的美學性徵。⁶⁵於是此文值得關切的要點有三：其一為，此文明確傳示了余上沅對中國傳統戲劇藝術性的體認以及他的戲曲理論。其二為，他的戲曲史論述，一方面標界了他個人於戲曲學識養成與認識的淵源與程度，一方面也為後人實際展現了當時戲曲現代理論建設的發展情形。其三為，在他以外文陳述中國傳統藝術概念時，中西詞彙的代換，便體現了他思維中中西文化的交涉。

本論文在探討余上沅中西學養的淵源與界線時，所使用的材料還有余上沅所著之〈讀了莊士敦「中國戲劇」以後〉⁶⁶、〈晨報與戲劇〉⁶⁷兩篇文章。在這兩篇文章中，可見余上沅在1923年9月出國留學前，⁶⁸受西方現代文藝思潮影響前，對「戲劇」、「中國戲劇」與「舊劇」等概念的思考。並且〈讀了莊士敦「中國戲劇」以後〉一文，更明白示現了他戲曲學識的基礎，來自於王國維《宋元戲曲史》、王夢生《梨園佳話》與莊士敦(R.F. Johnston)《中國戲劇》(《The Chinese drama》)。然而這兩篇文章《余上沅戲劇論文集》與《余上沅研究專集》皆未有收錄，此二文收錄於《晨報副鑄》第二冊(卷)⁶⁹。

由於本文研究重心在於，從余上沅「國劇」觀的觀察出發，梳理中國清末民初之中西戲劇美學交涉現象，以及余上沅所未能言清的中國傳統文化脈絡與戲劇審美思維，因此在余上沅及「國劇運動」戲劇理論研究之相關著作的搜集上，選取標準傾向於：一、對余上沅及「國劇運動」戲劇理論有所析究，二、對余上沅與「國劇運動」戲劇觀，所舉之「戲曲」概念與中國傳統文化之聯繫有所梳理兩點，以此二要點為標準選取著作。

以「中國知識資源總庫——CNKI 系列數據庫」之「中國期刊全文數據庫」、「中國優秀碩士學位論文全文數據庫」、「中國優秀博士學位論文全文數據庫」與「臺灣博碩士論文系統」、「臺灣期刊論文索引系統」搜尋的結果為：單篇論文較多，碩士論文僅數篇，博士論文則無，且研究地域幾乎集中於大陸地區，就筆者所查，台灣尚無針對余上沅及其「國劇運動」展開研究之著作。以下便將所搜資料陳列之。

1. 單篇論文

⁶⁵ 陳衡哲《Symposium on Chinese Culture》與余上沅〈Drama〉的編輯與著述目的，可見論文集前陳衡哲所撰之「編者前言」(Editorial Foreword)。

⁶⁶ 余上沅，〈讀了莊士敦「中國戲劇」以後〉(《晨報附刊》，1922年11月6日)。

⁶⁷ 余上沅，〈晨報與戲劇〉(《晨報附刊》，1922年12月1日)。

⁶⁸ 張余，〈余上沅生平及戲劇活動年譜(簡編)〉(《余上沅研究專集》)，頁346。

⁶⁹ 國立台灣大學圖書館館藏目錄，《晨報副鑄》附註

(http://tulips.ntu.edu.tw/search*cht/X?searchtype=X&searcharg=%E6%99%A8%E5%A0%B1%E5%89%AF%E9%90%AB&searchscope=4):「『晨報』1916年8月15日創刊時，即在第7版刊載小說、詩歌、小品文和學術講演等，因隨『晨報』附送，故稱『晨報附刊』，1921年10月12日第7版改出4版單張，並定名為『晨報副鑄』，著重宣傳新文學，同時按月出版合定本，1928年6月停刊，人民出版社於1981年將原合訂本縮小影印為十六開本，分裝為十五分冊。原出版於，北京市：晨報社，1916-1928。」

1981年余上沅在文革中的誣陷獲得平反後，他與他所主導的「國劇運動」之戲劇理論開始受到中國戲曲、戲劇學界的注意，1992年出版了《余上沅研究專集》⁷⁰。這本專集蒐集了多篇論及余上沅與「國劇運動」的相關文章，其中針對余上沅及「國劇運動」戲劇理論進行探論的文章，主要有：王澤龍〈余上沅的戲劇觀初探〉⁷¹、藺海波〈試論余上沅在戲曲美學研究領域中的開拓性貢獻〉⁷²與單耀進〈余上沅舊戲觀二議題〉⁷³三篇，其他文章多集中於「國劇運動」之歷史意義與其他議題的探討。而就此三篇論及余上沅與「國劇運動」之戲劇理論的論著而言，三位作者也僅精要地，點出余上沅與「國劇運動」之戲劇理論的要點，以及余上沅「國劇」觀與中國傳統文化的聯繫。對於筆者所關注的兩項要點，皆未有更細緻而全面的梳理與分析。然而，三位作者的論述仍然精闢地指出余上沅與「國劇運動」之戲劇理論的要點，在他們之後的相關研究，大多承襲他們的研究。

而以「中國期刊全文數據庫」搜尋的結果，則按發表年予以表列之：

發表年	期刊
1998	胡星亮：〈論「國劇運動」的話劇民族化思考〉，《文學評論》第3期，1998年，頁87—96。
2000	胡德才：〈余上沅早期西方戲劇研究的特色〉，《荊州師範學院學報》第3期，2000年，頁40—42。
2001	胡博：〈創建表現民族精神和民族靈魂的中國劇——余上沅國劇理論評析〉，《山東師大學報》第5期，2001年，頁89—92。
	包燕：〈徜徉在古典的空靈之境——余上沅20年代之「詩性」戲劇美學及現代超越〉，《戲文》第5期，2001年，頁17—21。
2002	宋寶珍：〈余上沅及其「國劇運動」〉，《戲劇藝術》第3期，2002年，頁99—108。
2003	包燕：〈走向詩與思的對話——余上沅與布萊希特戲劇美學之「詩性」觀比較〉，《外國文學研究》第5期，2003年，頁102—107。
2004	張同鑄：〈探索戲劇的先驅：國劇運動之反思〉，《藝術百家》第6期，2004年，頁49—51。
	張祐元：〈論「國劇運動」對「五四」戲劇改良的反思與超越〉，《江漢論壇》，2004年6月，頁110—113。
	張傳敏：〈在東西方文化之間——論國劇運動的理論資源及文化策略〉，《廣西社會科學》第10期，2004年，頁164—167。

⁷⁰ 張余編、上海藝術研究所話劇室等主編，《余上沅研究專集》(上海交通大學出版社，1992年)。

⁷¹ 同上註，頁271—278。

⁷² 同上註，頁279—288。

⁷³ 同上註，頁289—297。

	包燕：〈現代謬斯的誘惑和回應——余上沅戲劇美學之西方探源及現代評價〉，《浙江工業大學學報》3：2，2004年12月，頁155—159。
2005	韓黎麗：〈愛爾蘭文藝復興時期的話劇與我國「國劇運動」〉，《安慶師範學院學報》24：1，2005年1月，頁34—37。
	胡疊：〈論「國劇運動」的文化保守主義立場〉，《戲劇》(中央戲劇學院學報)第2期，2005年，頁5—15。
	吳梅英、潘冠澤：〈揭開「唯美」的面紗——論余上沅的早期戲劇理想〉，《浙江藝術職業學院學報》3：4，2005年12月，頁61—66。
2006	鄧青：〈余上沅——新月下的戲劇理論探索者〉，《湖北廣播電視大學學報》23：1，2006年1月，頁83—85。
2008	劉秀：〈論「國劇運動」的理論局限〉，《山東文學》Z1期，2008年，頁213—214。
	劉秀：〈中西視野下的戲劇之花——論「國劇運動」派的戲劇觀念〉，《時代文學》第5期，2008年，頁105—106。
2009	王琴：〈西化浪潮中的現代性與民族性之焦慮——試論「國劇運動」的文化意義〉，《哈爾濱工業大學學報》11：1，2009年1月，頁123—128。
	譚為宜：〈中國話劇的肇始之我見——「國劇運動」研究系列論文之一〉，《銅陵學院學報》第3期，2009年，頁83—84。
	譚為宜：〈略論余上沅、趙太侖和熊佛西「國劇」理念的差異——「國劇運動」研究系列論文之二〉，《廣西師範學院學報》30：3，2009年7月，頁24—26。
	譚為宜：〈也談「國劇運動」退潮的原因——「國劇運動」研究系列論文之三〉，《河池學院學報》29：4，2009年8月，頁24—27。
2010	馬衍：〈「不逢其時」的戲劇悲歌——對「國劇運動」的再認識〉，《戲劇》(中央戲劇學院學報)第2期，2010年，頁18—25。
	顧金春：〈「國劇運動派」的群體構成及文化心態考察〉，《江蘇社會科學》第2期，2010年，頁166—171。
	沈達人：〈余上沅及其戲劇理論〉，《藝術百家》第6期，2010年，頁66—75。
2011	譚為宜：〈「國劇運動」藝術創造之反思〉，《四川戲劇》第4期，2011年，頁47—50。
2012	高雪：〈理想戲劇之夢——「國劇運動」再評價及其他〉，《文化教育研究》，2012年，頁291—293。
	馬慧：〈愛爾蘭民族戲劇運動與中國國劇運動〉，《江西社會科學》第7期，2012年，頁87—90。

2. 碩士論文

發表年	碩士論文
2002	張美芳：《戲劇「寫意」析疑》，廈門：廈門大學中國現當代文學專業碩士學位論文，2002年。
2008	陳文勇：《追求中西融合古今同夢的「完美戲劇」——余上沅戲劇研究》，貴州：貴州師範大學中國現當代文學專業碩士學位論文，2008年。
2009	劉秀：《「國劇運動」的歷史檢討》，山東：山東大學中國現當代文學專業碩士學位論文，2009年。
2010	王曉申：《「國劇運動」及其寫意戲劇觀》，河南：河南大學中國現代文學專業碩士學位論文，2010年。

以上論著皆自不同角度與立場，對余上沅及「國劇運動」的歷史意義與戲劇概念予以探論。多元性的視角，固然提供吾人審事鑒物時不同的視野，啟發吾人思維的革新；然而，在余上沅及「國劇運動」之戲劇理論，倘未有全面性的疏理與分析時，即探討其歷史意義，就戲劇藝術發展的歷程而言，便無法掌握余上沅及「國劇運動」戲劇理論於時代演進中，更細緻的生成韻律。因而使其歷史意義的探討顯得相當概括性，而有無法示現余上沅及「國劇運動」之戲劇理論，在中國近代戲劇發展進程中實際活動狀態的可能性。而在余上沅與其「國劇」觀，所學之「戲曲」概念和中國傳統文化之聯繫此點未有統慣性的梳理時，即以多元視角分析其戲劇理論，除了失真的可能之外，倘有「盲人摸象」的侷限性。因此，筆者便在以上所述，當前研究所可能出現的兩項潛在疏漏的基礎上，進行研究與探討。

三、章節安排與研究方法

本論文的章節安排與研究方法：第一章先藉歷史文獻的耙梳以呈現當時時事情境中，二元對立與二元共構思維，彼此勢力存在與消長之實際情形。接著分析當時貫串劇壇的「戲劇實用」思維，釐清中國傳統戲劇於文化脈絡特有的藝術秉性，作為清末民初中西戲劇美學交鋒時，中國傳統戲劇的文化底蘊。第二章針對中國近代戲劇活動之實際事例予以論述，並介紹余上沅「國劇運動」發展經過及其歷史意義。

第三章首先梳理余上沅中西學養的淵源與界線，以掌握他戲劇觀中穿越二元對立的省思力。而後耙梳余上沅的主要戲劇理念，具體呈現他理念的特殊性。最後從余上沅戲劇觀的審視，延伸出對中西戲劇美學及劇壇現象的觀察，探討物我二元共構思維的體物重心，即其運思的著眼點，不在人或物各自的美感性質，

而在兩者美感交流、共構的關係中，以呈現此一著重二元關係變化的特殊思維，以及此種思維方式於戲劇藝術上的開顯情形。

第一章

中國戲劇發展的歷史情境——19 世紀末至 20 世紀初

中國戲劇藝術的發展，在 19 世紀末時遭遇到前所未有的震盪，此一震盪造成了直接關聯於中國傳統文化的「戲曲」，逐步退出中國劇壇文人思維脈絡的主流；而後，中國現代劇學的引領，則由原生於西方戲劇文化，但在中國土地已然落地生根的「話劇」所主導；自 19 世紀末推展至今，中國劇壇呈現出「話劇—戲曲」二元相對的特殊現象。

然而，中國近代這種戲劇藝術的發展情形，卻不僅僅只是戲劇藝術之自身內在本然的求變規律所化生，還密切受到它所存有的時空環境的遷變所牽引，戲劇藝術的發展，衍生於當時劇壇環境與劇壇現象的演變，而當時之劇壇環境與劇壇現象的演變，則又受其整體社會思潮的影響；但是社會思潮的成形則來自於涵蓋其上的時代氛圍所激發，接著再往前探，時代氛圍的產生，則是經由當時發生的種種時事事件所引起。

於是，若欲探究這段時期戲劇理論的觀點，便不得不對它生成的時空環境與時代現象有前置性的了解，方能對此段時空歷程所具有的、特殊的二元結構對立現象有所警覺，並以此跨越二元思維的蔽囿，自時事的現象真正透析這段時期戲劇藝術的本然性質與生成韻律。本章即針對余上沅劇論與「國劇運動」戲劇觀點生成的背景因素詳加解析，以示現存於時事現象底下的二元結構對立現象，以明晰余上沅與其「國劇運動」的戲劇觀點，與戲劇藝術的本然性質與生成韻律。

第一節 歷史背景與時事情境

《劍橋中華民國史》中寫到：「在中國思想史上，1898 年和 1919 年通常被認為是與儒家文化價值觀決裂的兩個分水嶺。」⁷⁴這兩個時期主要的社會運動分別是：1898 年以康有為、梁啟超等人策動的戊戌維新為代表，瀰漫在全體中國社會的政治制度改革思潮，一直延續到 1911 年帝國體制崩毀的「改良運動」，與後來承接其改革思維，於 1919 年發起的「五四運動」。《劍橋中華民國史》如此評價這兩個時期：

1898 年的改良運動，是一部分接近皇帝的高級知識份子在制度變革上的一次嘗試。它開始是作為 1895 年被日本在軍事上打敗的一種反應，但卻

⁷⁴ 陳志讓著，「第七章 思想的轉變：從改良運動到五四運動 1895—1920」，〔美〕費正清編，《劍橋中華民國史 1912—1949 年》上卷（北京：中國社會科學出版社，1994 年），頁 358。

以擯棄傳統的中國中心世界觀和大規模吸收西方『新學』的努力而結束。這一運動在晚清的現代化趨勢和 1911 年帝國體制的崩潰中，產生了結果，隨後引起了更徹底的思想重新評價浪潮。1898 年改革的銳利鋒刃已直接指向繼承下來的政治制度，而以 1919 年五四運動為其標誌的徹底的「新文化」思想運動，也被看成是對傳統道德和社會秩序的一種攻擊。後一運動的領導來自中國新進現代化的大學和中學。除了反對帝國主義之外，它的目的是建立一種清除了過去中國封建遺留物的科學和民主的新文化。這一代中國知識分子已明顯地從對傳統價值核心的懷疑，轉向對它的徹底否定。⁷⁵

如果說 1840 年鴉片戰爭以後，中國為解決民族危機問題而正式開始了對西方的審視，「掀起了近代中國第一次向西方尋求真理的熱潮」，⁷⁶那麼 1898 年的「改良運動」和 1919 年的「五四運動」，便是「西方影響」滲入中國的漸增與達到最強，以「西方模式」作為中國思想或政治改革參照對象的情形貫串於其中，由表入裡地一層層浸透中國知識份子的思維，從最初只是對西方技術的學習⁷⁷到對中國社會、文化影響更為細膩的政治改革與思想傳播，但卻仍力持中西文化平衡與尋求中國傳統和「西方模式」結合路徑的改良思潮，⁷⁸直到五四運動時對

⁷⁵ 同上註。

⁷⁶ 陳白塵、董健主編，《中國現代戲劇史稿》，頁 35。

⁷⁷ 郭廷以、劉廣京著，「第十章 自強運動：尋求西方技術」（〔美〕費正清編，《劍橋中國晚清史 1800—1911 年》上卷，北京：中國社會科學出版社，1985 年），描述中國在 1860 年英法聯軍戰役戰敗後，中國於自強運動中的思考模式：「既然歐洲各國的軍事力量看來是依靠技術強大起來的，那就應把採用這種技術視作根本的任務。（頁 532）」隨後中國統治階層便想起魏源在 1843 年所編之《海國圖志》中提出的：「師夷之長技以制夷」思想，並加以實踐之；雖然此一思考主題，有部分官員與學者對於「為了利用西方技術，中國需要做些什麼」和「在固有的制度中進行的調整應該達到什麼程度（頁 532）」兩個子題有著不同看法，但整體而言此一時期中國政治改革的思潮，是聚焦於技術學習上的。然而這種對西方軍事表面的模仿，以「船堅砲利」作為富國強兵方針的信念，在 1895 年的中日甲午戰爭中徹底被摧毀。近代史教學研討會編，《中國近代史》（台北：幼獅文化事業公司，1987.7，22 版）：「這次戰爭可以說是兩國各以其三十餘年模仿西法的成果來作戰，而結果中國失敗了。中國的失敗，乃代表以『船堅砲利』的自強運動之失敗（頁 162）」並且也在此一戰役中，自強運動的失敗顯露了當時中國政治制度之於時代環境因應上的不足，致使後來維新運動中維新派要求比技術學習、表面模仿西法更加深入中國內部結構的制度改革。

⁷⁸ 張灝著，「第五章 思想的變化和維新運動，1890—1898」（《劍橋中國晚清史 1800—1911 年》下卷）描述十九世紀九十年代初期，維新派政治思想的轉變時提到：「當他們研究西方國家強盛的秘密時，他們已不再像過去那樣著眼於技術精巧和工商繁盛。此時他們發現，西方國家發展的關鍵，主要在於他們消除了統治者與被統治者之間的壁壘，從而取得了共同意志與集體行動的能力。（頁 329）」又如「像康有為和當時有志於變法的學者們一樣，梁啟超強烈地反對自強運動中的技術決定論……他堅定地認為，為了使中國復興，政治的改革比西方技術的輸入更為重要。如果政治改革成功，軍事和技術的革新將自然而然地會實現，而沒有政治變革伴同的單純的技術革新，其結果只是浪費精力，這在自強運動中已經充分證明了。（頁 345—346）」並且梁啟超認為：「中國政治改革的關鍵是徹底改革教育制度。從根本上說，這包括廢除科舉制度和建立全國的學校系統。這種新途徑的首要目的是在民眾中間普及識字和有用的知識。而同樣重要的是，也要提供以中國文化傳統和西方政治理想及經驗這兩方面的知識為基礎的政治教育。（頁 346）」1890 年代的改良主義者們，目光從對西方技術表面的模仿轉移到更內質的制度層面，但卻還未完全推翻中國固有體制，除了這些改良主義思想家都多少具有「中國並不具備完全實行民主的社會條件」

中國傳統價值觀的徹底否定。

一般而言，「五四運動」這個名稱在現在常被當作一個時期的概括，並且被看作是攻擊中國傳統道德、文化與社會秩序的標誌，《劍橋中華民國史》亦說它是中國與儒家文化價值觀決裂的分水嶺，但事實上「五四運動」作為一個事件，為 1919 年「山東問題」所引發學生在五月四日下午於天安門前自主性集會的一起事件，因此之於「五四運動」事件本身，它在政治、思想和社會上的發展，是過去、現在與未來連續而持續的進行，就發展歷程而言，「它既不是開端也不是頂點」，⁷⁹《劍橋中華民國史》描述：

1919 年和 20 年代初期的偉大思想高潮是許多因素配合起來造成的，按中國方式它被給予一個中性的數字名稱「五四」（即五月四日）運動。⁸⁰

因此在這眾多因素中，陳獨秀於 1915 年創辦的《新青年》雜誌與其所推展的「新文化運動」，作為更徹底而全面抨擊中國傳統價值與所有文化遺產的代表，然而這個情形卻有其時代因素；1911 年辛亥革命結束中國君主政體後，卻為當時的知識份子揭露了另一個更為殘酷也更為根本的事實：

革命已經證明，人們雖然能夠推翻整個傳統的政治結構，卻不能影響遍及整個社會的腐敗現象。事實上，陳腐的舊勢力不僅僅有能力繼續存在，似乎還有能力恢復生機（例如袁世凱試圖恢復帝制）。擺在面前的任務因而就是改變民族的全部精神生活。「新文化」的領袖們認為，這項工作是什麼政治行動或體制改革的絕不可少的先決條件。⁸¹

之以西法完全取代中國傳統制度的認識外(頁 329)，這也是一種中國傳統的內在機制使然，費正清著，「第一章 導言：中國歷史中的沿海與大陸」(《劍橋中華民國史》上卷)提及：「中國人與『夷人』交往的長期經驗，已經發展了經過時間考驗的思想和反應方式。(頁 5)」即以固有文化為體地聯繫兩種不同概念，然後將外來概念涵攝進自己的內部結構裡，如陳志讓著，「第七章 思想的轉變：從改良運動到五四運動 1895—1920」(《劍橋中華民國史 1912—1949 年》上卷)指出：「在尋求出路中，康、梁和任何其他新傳統主義者都沒有從大規模地駁斥進化論的原則入手。在謀求傳統適應於當今需要方面，他們全都以為傳統的確在變。在說明『精粹的』傳統價值和其現代文化上的表現這兩者之間的關係的努力中，他們全都利用了儒家—道家宇宙論未曾有分析地區別根本的『道』和『化』的過程這一事實。不過，他們在哲學上的有機整體的主張，總是和一種與之相反的對現代社會—政治狀況的分析相並列。(頁 392)」

⁷⁹ 參照許華茨著，「第八章 思想史方面的論題：五四及其後」(《劍橋中華民國史》上卷)，頁 457。

⁸⁰ 同上註，頁 456。

⁸¹ 同上註，頁 472。又如頁 458，許華茨申明文中論及現代中國思想史時的前題，當中所揭示的情形：「本書有關現代中國思想史的篇章，在很大程度上把注意力集中於知識分子本身。這不需要辯解，因為這個階層雖然人數少，但一般參與對中國和現代世界具有內在重大意義的論題和爭論。不過這樣做，我們實際上沒有論述絕大多數中國人的精神生活；他們至少直到 1949 年，一般仍然生活在民眾(和社會高級階層)的傳統文化範疇所支配的世界中。」這個情形一方面顯示了新文化運動者們對於社會新秩序建立過程所遭遇之困難的憂慮，並且也顯示了他們之所以徹底而全面否定傳統價值與文化遺產之激進主張的時代因素，但另一方面也展現了知識份子與其思想主張和一般民眾之間的關係：一個新觀念提出，到它能夠成為整個民族的共識，繼而致使社會文化、風俗習慣的全面改變，必然需要經過一段全體民族內化觀念的時間，在此之前，一般民眾仍是受

因此「舊社會」和「舊文化」在這個時期被當作「一種使民族精神麻痺了的沉重負擔」，⁸²於是新文化運動者急切地想拔除這個負擔，以快速建立他們理想中的社會新秩序，因而出現了對舊文化與傳統價值觀的猛烈攻擊，繼而形成否定了所有文化遺產的情形，並且也在他們對中國傳統的攻擊中，看到他們所期許的新秩序仍舊是將「西方模式」套入中國的期待；而也因此期待的強大與強烈，致使他們對中國傳統的攻擊顯得更加地絕決與不留餘地，「西方影響」至此達到了最高峰。然而，縱使如此，陳獨秀與他《新青年》的新文化運動，在這個時期仍舊只是作為一個比較突出的面向而已，推動「五四事件」產生的眾多因素與後來瀰漫在社會上的思潮，還有一股與新文化運動以「西法」為楷模，改造中國傳統文化之理念相悖的面向存在。

事實上自中國正式審視西方以來，傳統文化與「西方模式」磨合，而非全盤以「西法」取代傳統的反省與聲浪不曾間斷，1898年戊戌維新以前，「西方影響」在中國只是表面技術模仿的影響，雖尚未觸及中國傳統根本，然而在模仿西方技術時所帶來的「為了利用西方技術，中國需要做些什麼」與「在固有的制度中進行的調整應該達到什麼程度」⁸³這兩個問題底下對自身的反省性思考，一直是「西方影響」在中國勢力漸強時的另一股制衡力量，雖然當中還是帶有謀求傳統適應當時社會需要的實用取向意圖，並非是在深刻反省傳統價值之後，繼而發起對傳統的維護，但是在這種反省性的思考下，部分學者與知識份子還是在當時社會一片對「西方模式」崇拜的炫光中保持住了理性，並且也在與「西法」的相互參照下，較為清楚了自身傳統的價值，以及自身文明放諸世界應有的位子。

就此一層面而言，1919年以前就有以劉師培、柳亞子等人為代表的「國粹」⁸⁴派，他們對西化的批評與聚焦在中國文化倫理、民族歷史的「對政治不感興趣

到他們生長歷程中所認知之文化觀念所約束的，因此這也是後來新文化運動之所以否定包含戲曲在內的舊社會文化遺產，攻勢雖然凌厲，但事實上卻未能動搖整體民族風俗文化的根本，單就戲曲而言，在新文化運動者將「舊劇」批評到極惡，而大力推揚新興話劇的同時，事實上，迴盪在中國各城鄉中的聲音，仍是戲曲的鑼鼓吟唱。

⁸² 許華茨著，「第八章 思想史方面的論題：五四及其後」(《劍橋中華民國史》上卷)，頁 472。

⁸³ 郭廷以、劉廣京著，「第十章 自強運動：尋求西方技術」(〔美〕費正清編，《劍橋中國晚清史 1800—1911 年》上卷)，頁 532。

⁸⁴ 參照陳志讓著，「第七章 思想的轉變：從改良運動到五四運動 1895—1920」(《劍橋中華民國史 1912—1949 年》上卷)，「國粹」(頁 395—403。)：「國粹」一詞原是日本明治時期出現的一個新詞，1903 年左右開始在中國知識份子的著述中出現，此時，中國社會因滿族王室對政事的長期痿弱，關於「民族」定義的思考逐漸上揚了起來，雖之而來的是一陣陣「反滿」的聲浪，就在這種情況下，部分學者在不予以全盤廢除的前題下，教育制度的改革和君主政體的世俗化，最先確立為滿清政府改良運動的目標，「國粹」即為這些學者的口號，他們試圖尋找一個可以服務於帝國正統觀念和儒學、科學教育體制的替代物，他們認為「民族道德價值」這種複雜的心理起源，乃是源自於古代某個要點，而這種「民族道德價值」，則可能為當代國家和文化的復興提供線索，這些學者以此概念為出發點，倡導恢復明代、唐代乃至漢代以前的時代精神，最初他們也認同西方依其自身文化的長成脈絡，而同是世界文明的一條支脈，並且對於文化與文化之間似有某種相互連繫的共同結構也有所覺知，在提倡「復古」思想的同時，尚還試圖尋找中西兩方思想結合的可能，如：「劉師培融合盧梭和王夫之，假定賢明君主和人民之間的一種最初的社會契約，導致了早期賢明帝王創立的無與倫比的儒家的社會和禮儀形式。(頁 397)」然而在部分舊式學者的觀

的學術本分思想」，將「文化」本身看作是一種絕對的存在，「處於現代化的社會—政治進程之外，卻又是必須據以估量這一進程的價值標準」，為當時對於「文化」本身概念的考察注入了新方法，⁸⁵並且也使他們更加清楚了傳統之於當時社會與世界的價值，這使他們後來成了新文化運動中語言與文學革命最激烈的反對者；1919年以後，比《新青年》晚一點成立但卻同樣形成派別的《學衡》派，同樣受過西式教育、對現代西方思想同樣具有一定程度熟悉的梅光迪、吳宓、胡先驕等人，提出「論究學術，闡求真理，昌明國粹，融化新知，以中正之眼光，行批評之職事，無偏無黨，不激不隨」⁸⁶的主張，與新文化運動全盤否定中國傳統文化之理念相抗衡。

《劍橋中華民國史》提到：「五四運動導致的另一個後果是，『新傳統主義』反對這一運動『全盤否定』傳統的主張」⁸⁷，並指出自19世紀末至20世紀初以來，這段時期實際存在於中國社會思潮中，尚有與於中國知識界越演越烈的「西法」崇拜現象相對的維護傳統思想，《劍橋中華民國史》說明：⁸⁸

在1898年的改良和五四運動之間有三種可以辨識的新傳統思潮，每一種都有它自己的使儒家思想和古代傳統適應現代情況的策略。一種是舊式學者和政治活動家當中的國粹運動。在辛亥革命之前，他們對這樣一種有關中國歷史的分析感興趣，這種分析從土地、民族和文化的古代根源探索民族傳統的起源和發展——它還將證明目前為國家主權和獨立的鬥爭是正確的。由於他們使歷史服務於民族主義的觀念，並為作為中國文化遺產生存的主要手段的民族主義而辯護，國粹派傾向於反滿、反帝國主義的政治運動。不過，他們把儒家的古典準則改造為民族歷史的努力，也反映了晚清的教育改革，這種改革使古典知識和仕途分離，使學識要起新的作用，學者要發揮新的社會功能。

第二種新傳統思潮，是由梁啟超在辛亥革命以後作為一個有威信的政界元老返回大陸時所領導的。梁仍然如他1902年號召「新民」時那樣，集中注意力於中國人的共同心理。不過，現在他企圖明確並保護有歷史根基的「國性」——在人際關係和精神上自我修養的獨特中國準則中看到的一種可能仍然充滿活力的社會道德。……

第三種思潮，是對仍然吸引了許多人的儒家主要精神信條的現實意義的關

念裡，並不僅把「國粹」思想的提倡，看成是中西方文化磨合、傳統適應於當今需要的問題，而是以一種抗拒西方取向的態度來看待，這使得「保存國粹」運動成了民族主義者的宣傳工具，造成後來「國粹」這一口號在五四運動期間，不僅等同於反對白話改革的對立意見，「國粹派」、「國粹主義」還被看成了不知世情、盲目崇古、頑固守舊的代名詞。

⁸⁵ 陳志讓著，「第七章 思想的轉變：從改良運動到五四運動 1895—1920」（《劍橋中華民國史 1912—1949年》上卷），頁403。

⁸⁶ 見〈學衡雜誌簡章〉，收錄於孫尙揚、郭蘭芳編，《國故新知論：學衡派文化論著輯要》（北京：中國廣播電視出版社，1995），頁494。

⁸⁷ 許華茨著，「第八章 思想史方面的論題：五四及其後」（《劍橋中華民國史》上卷），頁490。

⁸⁸ 同上註，頁392—394。

心。這些人當中的一些人追隨康有為，康有為從最初的 1898 年改良期間以來，一直提倡儒家思想適於制度化為國教。在共和國最初的年代裡，這種打算吸引了一批有組織的追隨者，他們為在憲法中通過「宗教條款」而游說。更多的哲學上傾向儒家主義的人，則在關於宗教的進化社會學中尋求支持——為把這種信仰作為歷史上先進的、擺脫了迷信和更原始信念的超自然主義的信仰而辯護。在這場爭論中，雙方當然具有共同的目的：把孔子學說視為有用的現代信仰體系。

所有這三種新傳統思潮共同具有某些主要的特徵，全都懷疑主要的西方道德價值——把它和競爭的個人主義、尋求利益的物質主義及功利主義等同起來。作為反應，全都含蓄地把核心的中國道德價值解釋成這些西方道德價值的對立面。

正如同《劍橋中華民國史》於其第一章時即開宗明義的指出：「中國的現代調整問題是一個占優勢的成年文明突然發現在世界上處於未成年地位的問題。」⁸⁹，中國於 19 世紀末，在對世界局勢的認識上確實表現得相當不成熟，相對於當時其他勇於冒險、已經藉由對世界的探索，而對全球局勢有所掌握的國家而言，中國對於整體世界局勢與自身文明於世界中的立場之認知，確實顯得幼稚，而後又屢次敗陣於與「外國勢力」的交鋒，因此而震盪了原有的自我認知，繼而引發了對於自我價值的懷疑，最後導致自我文化認同上的混亂，然而，縱使如此，中國對於世界與自我價值確實認識不清，但這卻不代表統攝中國整體文化與推動中國文明運作的主體不存在，對於這點，《劍橋中華民國史》屢次有如：「正是『西方』的這種多樣性，使人們明確了西化必須是有選擇的；一般地說，選擇的標準是西方的方式要適合中國的需要，這樣，引進的東西能扎下根來並變成中國的東西。外必須適合內。」與「甚至在現代中國，國外鼓動的革新仍必須作為『傳統內的變化』而出現。因為即使與傳統最驚人的決裂，仍然是在繼承下來的中國方式和環境的日常連續統一體中發生的。」⁹⁰之類的論述，如此一來，中國在 19 世紀末「外國勢力」帶來眾多刺激的情勢中，中國內部對於刺激的接受與反應，便不是一種全然被動的狀態，尚且具有選擇的主動性，而在那主動當中，也顯示著作為中國文化或文明整體的主體，並未因其子民之文化自我認同的混亂，而於「外國勢力」的強勢刺激中徹底消解，實際上仍潛藏在當時「外國勢力」所引發的時事現象，以及因時事而起的社會思潮底下，以一種「明道若昧」、「大象無形」，非外炫性的返照方式隱隱韻動著，藉由受它所涵養之子民的活動示現其作用。

另一方面，第一次世界大戰後，西方思想家對其自身文明本質的反省，也影響了當時中國社會文化思潮的變動，開始出現了許多對達爾文生物進化論衍生而來的社會達爾文主義的批評，以及更具有精神傾向的批評言論。通過科學與技術征服自然的物質文明本質，取決於進化論中物競天擇、適者生存的概念，合理

⁸⁹ 費正清著，「第一章 導言：中國歷史中的沿海與大陸」（《劍橋中華民國史》上卷），頁 1。

⁹⁰ 同上註，頁 10。

化了帝國主義弱肉強食、優勝劣汰的侵略行爲，西方思想家認爲正是這樣的行爲準則，導致了第一次世界大戰這場浩劫，梁啟超在 1918 年赴歐洲考察後，便將西方這種對於自身文明本質的反省帶回了中國，並且他自己也開始傾向對中國傳統文化的探索與向其尋求解答，這次考察的經歷與反躬自省的結果，讓他更加清楚了自身文化的精神模樣與價值，以他重新體悟的中國傳統學說之「內在領域」的思想方式——「中國這種獨特文化的核心，在於它那種人有良知的信念，良知使人與廣大無邊、不可名狀的萬物之源結合成一體，從萬物之源獲得精神和道德方面自我改造的力量。」與「西方自由思想只談生物性需要的滿足——不談以宇宙論為基礎的道德自律。」相對，開啓了「新傳統主義」的思想主線。⁹¹

而後，中國自晚清以來主宰當時知識分子思想二十餘年、作為主流思潮的進化論開始受到了批評，⁹²自進化論中「物競天擇、適者生存」概念演化而來「通過科學與技術征服自然」之思維模式，即「科學萬能論」跟著被要求重新檢視其功能與價值，於是這種對西方文明的質疑與對「西法」崇拜的反省，使得一直瀰蓋在中國社會上的「文化取代論」聲勢削減，取而代之的是中西文化調和或互補的言論盛勢興起，⁹³於是自鴉片戰爭以後，在中國社會上翻湧的一波波西潮之浪中，一直存在而潛伏於主流思潮底下，對於自身文明、傳統文化相對冷靜的審視與反省，得以因應時勢地浮上檯面成為主流，20 世紀初 20 年代左右，中國社會文化思潮在對西方文明的反省中，逐漸照鑒出了自身文明具體的樣態與放諸新時代和全體世界中的價值，中國知識份子試圖為中國傳統文化在新時代裡尋得新的定位，於是對於自身文明本質有了相對深入的關注，因此包括「戲曲」在內的中國傳統文化，此時得以穿破層層加疊其上非本質的妝殼或撻伐聲浪，獲得對其藝術主體的注意。

自鴉片戰爭以來，中國傳統與文化表面上看來，像是在「西方影響」漸增的情況下逐漸被改變，甚至頻臨徹底消滅的處境，但若是將中國傳統當作一個有機的主體，那麼在綜觀歷史與文化思潮的脈絡後，可以發現其實這個主體的能動性一直都存在，並未因西潮的湧蓋而消失，始終藉由它所涵養的子民之手隱隱運作著，用一種內化、涵攝的方法，在化合兩種異質性的文化，中西文化的交鋒，哪怕看起來再兇猛，都僅只是兩個根本性質相異的文化在「對話」而已，而中國的傳統與文化則是在「以人為鏡」的情況下，對自身有了更深刻的內省與洗鍊；跟著，政治、思想上的變革同樣影響著文化藝術領域思潮的改變，清末民初戲劇觀思潮的轉變，正是貼合在這種整體的政治社會、文化思潮改變的情況下展開，它以西方劇學觀點帶入，要求「戲曲」承載啓蒙教化任務，這種要求不僅逐漸改

⁹¹ 許華茨著，「第八章 思想史方面的論題：五四及其後」（《劍橋中華民國史》上卷），頁 492。

⁹² 鄭大華，〈一戰與戰後（1918—1927）中國文化思潮的變動〉（《淮陰師範學院學報》26，2004.4）中提及，1898 年嚴復翻譯赫胥黎《進化論與倫理學》一書前兩章，並取名為《天演論》，而後指出：「由於進化論具有反對歷史退化觀、主張社會變革和喚醒民族覺醒的積極意義，因此，它被嚴復介紹到中國後，對中國思想界產生了巨大而持久的影響力，『物競天擇、適者生存』、『弱肉強食、優勝劣汰』的觀念日益深入人心，並成了人們救亡圖存的思想武器，成了清末民初最主要的社會文化思潮。（頁 517。）」

⁹³ 同上註，頁 517-524。

變了當時中國社會對「戲曲」的價值判斷，也影響了後來「戲曲」於學術上研究學風與研究方法的改變，並且這樣的影響性一直到中共建國後仍舊持續進行著。

第二節 戲劇實用思維與中西戲劇審美觀的交鋒

陳芳在《晚清古典戲劇的歷史意義》一書中，在闡述晚清之戲劇理論與創作旨趣前，首先點明了中國傳統的戲劇觀，陳芳謂：

中國古典戲劇是以商、周的歌舞樂為基礎，通過俳優妝扮，加上雜技而形成漢角觚、唐雜戲等小戲，再經過宋雜劇之「小戲群」階段；融合說唱文學的精華，所表現於狹隘劇場的一種綜合文學與藝術。因為小戲之本質是滑稽詼諧，而以諷諫或調笑為目的的；又因其原為「廣場奏技，百藝雜陳」的勾欄通俗文學，故而「大方之家，每不屑道」。中國傳統的學士大夫貶其不登大雅之堂，固毋庸贅言。⁹⁴

這種將戲劇藝術視作小道的認知，一直無法自中國文人的成見中拔除，直至清末民初之際，中國在與「外國勢力」軍事競爭上屢次失敗的經驗，震盪了整個文明體系的自我文化價值觀，於是建築在文化價值認知上的固有思維系統出現了縫隙，新興的審世方式、體物方式逐一進入中國民眾視界，於是在表象的日常生活情狀之外，新興的價值觀，直接自主導人之行為、行動的思想本源進行影響。這個時期新興的文化勢力，是自中國傳統文化的「本體」開始進行動搖。於是在這種深刻觸探本體的情況下，中國傳統文化的價值觀，才在自我視域的擴充中得以破除原有的障蔽。

一、戲劇實用思維對中國近代戲劇發展的影響

1898 年維新運動前後，梁啟超在民族救亡圖存的危機意識中，基於借鑑歐洲資產階級民主革命與日本明治維新經驗，將文藝、戲劇功能與救國圖強關聯了起來，指出「日本之(明治)變法，賴俚歌與小說之力」⁹⁵，又說「歐美學生常有於休學時合演雜劇者。戲曲為優美文學之一種，上流社會喜為之，不以為賤也」，⁹⁶1897 年嚴復、夏曾佑在〈《國聞報》附印說部緣起〉一文中，說明了《三國演義》、《水滸傳》、《長生殿》、《西廂》、《四夢》等戲曲、小說五個易傳之故後，提出「夫說部之興，其入人之深、行世之遠，幾幾出於經史上，而天下之人心風俗，遂不免為說部之所持。」與「文章事實，萬有不同，不能預擬，而本原之地，宗

⁹⁴ 陳芳著，《晚清古典戲劇的歷史意義》(台北：學生書局，1988)，頁 25。

⁹⁵ 轉引自陳白塵、董健主編，《中國現代戲劇史稿》，頁 36—37。比照當時習慣，此處「小說」亦包括「戲曲」，此用法於下行〈《國聞報》附印說部緣起〉所舉之句可見。

⁹⁶ 同上註，頁 37。

旨所存，則在乎使民開化。」說法，⁹⁷兩者除了都注意到「戲曲」演出對現實生活的影響之外，也都強調了「戲曲」藝術的教化功能，於是這種以實用取向作為創作準則的戲劇觀點，便逐步在中國近代文藝思潮中鞏固了主要地位，而中國傳統將戲劇藝術視為小道的文藝思維，也因此有了重大的變革。

梁啟超與嚴復、夏曾佑等人所帶起的「戲劇實用思潮」，對中國近代戲劇發展上所造成的影響有三方面，其一是，「戲曲」地位的提升；由於戲劇之實用價值與功能被強力宣導的緣故，中國知識分子對戲劇藝術的認知，自純粹的抒情、審美、娛樂性質，轉向戲劇之可供社會教化的治世功能，繼而賦予戲劇藝術揭露社會問題、宣傳社會新秩序的任務，期以戲劇藝術之宣傳、渲染人心的影響力，達到開啓民智、振興國勢的效果。於是，在這種「新時代」的社會期許之下，中國打破了長期以來，將戲劇藝術視為小道的認知蔽障；評斷戲劇藝術之價值的標準，因自真實情感的流露與其藝術化的表現，大規模地轉移與聚焦至戲劇藝術之於社會意義的實用功能。於是，戲曲在當時中國社會的價值與地位因而得以提升。這個情形也反應在中國學術領域，在這種西方戲劇價值觀的引進與對照，以及日本戲劇發展與漢學研究的影響，戲曲藝術終於得以正式進入中國知識分子治學的視界，中國知識分子終於願以「做學問」的態度對其進行審視，並在 1913 年王國維《宋元戲曲考》發表後，戲曲研究界開始了「中國近代戲曲史學研究」的熱潮，中國知識分子開始以嚴縝的態度，以及接近現代理論表述的治學方式，梳理中國戲劇文化的淵源與脈絡。⁹⁸

其二是，以實用取向作為創作準則的戲劇觀點，在這個時期被大力標舉與宣揚，繼而成爲主流思潮的情形。這種強調社會教化功能之實用取向的創作思維，事實上中國傳統文化思想本就具備，如：「言志」精神中，在其強調「人心之動」以外的另一面向，還帶有要求文藝作品須承載社會意義的價值取向。然而，中國傳統文化的氣質與文藝作品的藝術秉性，最終仍呈現出濃厚的抒情意味，而以抒情爲其文化本體氣質。其中原因乃牽涉到中國傳統思維的運作模式，其審世價值的取向將影響它體物的方式，而此體物方式則將導致它文化本體氣質與文藝作品生成的樣態。本節下文將梳理戲劇實用思維，於中國傳統文化中的生成理路，及探究其於清末民初，之所以能夠成爲中國文藝思潮主流的原因。

其三是，由於戲劇之實用價值與功能被強力宣導的緣故，此時期之中國知識分子與部分藝人爲因應時勢需求，於是以西方戲劇形式作為參照依據，對中國傳統戲曲進行改造。而此改造行動所造成的結果，則是在戲劇藝術規律的立場上，造成了中國本身自成規律的戲劇藝術系統，運動結構上的鬆動，而此鬆動則導致了往後中國「話劇」的成形，與中國劇壇形成「話劇—戲曲」分庭相對的特殊現象，兩種戲劇形式彼此的不可替代性與共構的可能性，逐漸被明晰了出來。

⁹⁷ 嚴復、夏曾佑撰，原載光緒二十三年十月十六日至十一月十八日天津《國聞報》。收錄於陳平原、夏曉虹編，《二十世紀中國小說理論資料》第一卷(北京：北京大學出版社，1997)，頁 17—27。

⁹⁸ 參照秦華生，〈略論中國戲曲現代理論大廈百年建設〉(《四川戲劇》)，頁 8—10、安葵，〈戲曲研究五十年——爲中國戲曲研究院成立五十週年作〉(《藝術百家》)，頁 14—22。

下文將針對其二、其三之指涉加以論述。

二、戲劇實用思維於中國傳統文化中的生成理路

李贄在明代所提的「童心說」，直指為文首重猶如赤子一般真實純樸的誠心，情動於中而後外發於言，因此「詩何必古選，文何必先秦，降而為六朝，變而為近體，又變而為傳奇，變而為院本，為雜劇，為西廂曲，為水滸傳，為今之舉子業，大賢言聖人之道皆古今至文，不可得而時勢先後論也」⁹⁹，這段話打破了當時文士為文的偏見，在「修辭立其誠」的美感與價值基準上，將傳奇、戲曲與詩文並舉，於是提升了通俗文學的地位，¹⁰⁰而後：

繼之公安派起，承李氏之說而有獨抒性靈之論，給予說部文學很高的評價。又晚明俗文學大師馮夢龍，除了自作傳奇「雙雄記」、「萬事足」，刪改前人作品而成「墨憨齋傳奇定本」外，在散曲、小說方面也有不少貢獻。並且極為強調通俗文學的社教功能。¹⁰¹

到了清初，中國知識分子在明代諸子的影響下，對於戲劇、小說的看法已經大有改變，如金聖歎即以「水滸傳」、「西廂記」、「莊子」、「離騷」、「杜詩」、「史記」並稱「六才子書」，而劉獻廷「戲文小說，乃名主轉移世界之大樞機，聖人復起，不能捨此而為治」¹⁰²之言，更是將戲劇、小說看作了治世工具，突點出它們的社教功能。¹⁰³這種以「實用性」作為審視文藝作品或創作活動之基準的觀點，看似在晚明方才有所發端，然而實際上，這種要求文藝作品之實用價值的思維方式，一直存在於中國傳統思想的其中一個面向之內。

傅謹在《戲曲美學》一書的導論中提及：

中國古代文學理論中最重要的觀點，主要包括對文學作品兩種截然不同的認識，它們可以以「言志」說與「緣情」說為代表。從表面上看來，它們都是對於文學作品與人們內心世界之關係的探索，而且「志」與「情」，也未必就是兩個相對立的概念。但是這兩種學說實際上的區別，要遠遠比它們表面上的區別要大。簡言之，「言志」說的精神實質，在於它所標舉的文學所可能產生的社會學功能，在於它把文學的諷諫君王之過與匡正時事之弊的作用，置於文學作品所有功能中最優先的地位，不僅給予這一功能以特殊的關注，而且實際上以這一功能代替了對文學

⁹⁹ [明] 李贄，《焚書續焚書》卷三(台北：漢京文化事業有限公司，1984)，頁99。

¹⁰⁰ 參照陳芳著，《晚清古典戲劇的歷史意義》，頁25—26。

¹⁰¹ 同上註，頁26。

¹⁰² [清] 劉獻廷，《廣陽雜記》，收錄於《幾輔叢書》卷二。轉引自陳芳著，《晚清古典戲劇的歷史意義》，頁26。

¹⁰³ 陳芳著，《晚清古典戲劇的歷史意義》，頁26—27。

作品所有功能的界定。因而，它與「緣情」說所標舉的那種從純粹感情的角度上研究探索文學作品對於人類生活的價值和意義的理論傾向，也就出現了某種非常本質的差距。¹⁰⁴

這種講求文學、藝術之教化、治世功能的實用面向，事實上一直存在於中國傳統的文藝觀當中，傅謹指出：「中國古代戲曲理論對於戲曲的社會學意義的認識，主要是從儒家文學觀照搬來的，並無多少創見可言」，並且由於這種繼承關係，而使得古代戲曲理論「忘卻了如何去尋找戲曲與人心的那些更本質的關係。」，造成「古代戲曲理論很少關注戲曲與人之間的審美關係，卻過多地考慮了戲曲對於治理社會與昌明政治的作用。」¹⁰⁵的現象。於是中國古代的戲曲理論家或劇作家，在談及戲曲一些根本性的問題或其創作理念時，都不免要以戲曲之社會教化功能來為戲曲張目，以此肯定戲曲的存在價值，而非直接就戲曲活動本身的藝術範疇問題，展開對其價值的討論。

誠然，如傅謹所言，中國傳統文藝觀在受儒學影響而具有政教意味的「言志」精神底下，中國傳統知識分子對於文學、藝術活動之價值的審視，在就其藝術、美感規律的討論之外，本就帶有一定程度的社會價值思考，具有相當程度的實用功能考量，然而真正使時人共同認識到戲劇等通俗文學，對於社會教化作用的影響性，繼而大張旗鼓地將之標舉，並強力使之置於文藝作品或文藝活動所有功能與價值的最優先地位，這種以實用性作為主要考量的思維方式，全權主導整體文藝思潮的情形，則還是要到晚清才蔚為風氣。¹⁰⁶

陳芳就晚清時代局勢分析其原因為：(一)西洋傳教士啓牖之功、(二)時代環境的刺激、(三)梁啟超劇作的震撼、(四)外國演劇實例的借鑑、(五)新聞出版事業的發達、(六)革命派人士有意的提倡六點，¹⁰⁷她認為這六個因素彼此重疊，繼而對晚清戲劇界造成了巨大的震盪，因此導致戲劇實用性的文藝觀點，在當時成為具有主導性的鑑物準則，¹⁰⁸確立了它在中國 19 世紀末文藝思潮的主流地位，並且影響了往後中國文藝思潮、戲劇思潮的生成情形，其影響性幅員的悠遠，甚至至中共建國以後都仍發揮著它的作用力。

陳芳所舉乃就晚清時代局勢所引發的諸種現象分析，較屬於斷代性的、以及文藝活動外部現象的歸納；站在陳芳已經梳理清楚的，晚清時代之文藝、戲劇思潮現象的基礎上，筆者以為，戲劇實用思維之所以在中國傳統思維中雖有本源，但卻遲至晚清方才全盤佔據中國文藝思潮主流之位，其中尚有較為通貫性的、統攝性的文化本體運作之因素。

中國傳統文化的本體氣質，立基於中國傳統思想對於人之「存有」之和諧的追求，所衍生出的「天人合一」思想，並以此作為人生境界的最高理想與審美

¹⁰⁴ 傅謹著，《戲曲美學》，頁 15。

¹⁰⁵ 同上註。

¹⁰⁶ 參照陳芳著，《晚清古典戲劇的歷史意義》，頁 27。

¹⁰⁷ 同上註，頁 27—37。

¹⁰⁸ 同上註，頁 37。

活動的最高價值。在這種「天人合一」的思維模式中，對於所有存在物事的審鑑，採取一種強調物我二元通流對應、著重彼此疏通之疏導傾向的調節性因應態度，於是在文藝樣貌的生成上，便發展出將人之情感予以呈現、重情而抒情的審美思維與文藝樣式；¹⁰⁹文藝作品與文藝活動的主要作用，乃是作為一種承載模器，供人寄放或投射內在飄渺無依的情感。

創作者透過文藝作品與文藝活動對其情感的承接與表現，而能夠獲得內鬱之情的抒解，使心回復流暢無塞的狀態，繼而在這種心之通流無鬱的情態下，人才具有平和、妥善回應「存有」的能力，而後得以擁有與之共容的和諧，另一方面，接收者或受眾則透過文藝作品投射其情感，藉由與作品之間感性交流的活動，或與創作者同情共感、或僅就作品投射其感受，以此順理、舒展他內在無以名狀的種種情思，繼而獲得抒解與和諧，心之鬱情因獲得疏導而能安置於內，不因淤阻而發展出虐己、傷人的行為態勢，人心便在這種一再回復平衡、無所淹阻的過程中，能夠妥當對待自身之「存有」與順應「存有」之理，而後對他所面臨的各種遭遇，能有適切的回應；在這種致使人心回復平和、人情無所迂阻的調節性作工中，人所群聚、組織的社會系統可獲得通貫而不對立、共生而非皆然，尊重、理解與包容彼此差異的共存性和諧；中國傳統「天人合一」的思維底下，所體現的「風化作用」，其作用的路徑便在於此。

而就「戲劇實用思維」的核心要義而言，仔細析理它的根本性質，會發現這個理論所側重的面向，在戲劇活動從無到有、自始至終的活動過程與藝術規律之中，它所關注的是戲劇藝術的效能，著眼於戲劇活動發生後，所可能引發的種種效應上，並以此效應為人們所帶來的正、負面影響，來評判戲劇的價值。然而需要警惕的是，評論家們對於戲劇效應為人所帶來正、負面影響的評斷，其評斷的基準點，往往是相當主觀的，以其所固有的私我視域，或受時代觀點所侷限的審物思維，判別效應的正負好壞；若是評論家無法突破其私我視域的蔽障，或跳脫時代思維的圈囿，僅執囿於二元結構中的其中一端，無法從更廣闊、更根本、更純粹的藝術視角，就戲劇藝術整體的運動規律、美感規律審視戲劇活動，那麼在不能反思自身觀點的建構方式，或無法覺察此觀點的封閉性和單一性的情況下，他們的評價便易受其言詮所遮蔽，僅能反映出時勢變動的表象，卻無法有效指涉戲劇活動更本質性、純粹性的藝術問題與價值。而若又以此受遮蔽的價值判斷，主導戲劇藝術的活動運作，便使這個戲劇活動的藝術價值，如同其思維之限囿一般，具有一定程度的侷促性，陳芳謂：「戲劇實用論因而被定於一尊，質勝於文，以致晚清戲劇的藝術價值不高。」¹¹⁰，其原因的內在理路大概於此。

又，強調實用性的戲劇思維，其關注重心是由戲劇藝術的「效能」作為出發點，著眼於戲劇活動發生後，所可能引發的種種效應上，因此戲劇實用思維在戲劇活動的操作上，是先預設好一個戲劇效應，由此戲劇效應往回思索該戲劇所應具備的表演結構，接近現今所謂的「主題先行」創作思維，首先根據當時時事

¹⁰⁹ 詳見本論文之第三章第三節。

¹¹⁰ 陳芳著，《晚清古典戲劇的歷史意義》，頁 37—38。

現象所引發的政治、社會需要，擬定一個「主題」，然後再根據「主題」的要求，安排「人物」與鋪展「情節」，使該「主題」得以表現。¹¹¹然而這種創作方式，若是在創作者的審世思維、體物方式有所遮蔽的情況下，某種程度上便限制了該戲劇活動的藝術格局，使其僅成爲時事現象的載體，無法有效發揮戲劇之作爲藝術這一門類其所自有的核心效益。並且，戲劇活動雖賴人創生，卻自有其本然的藝術規律，無法僅以個人期望的預設，便能全權導引戲劇效應的走向，在戲劇藝術性的活動韻律中，必須自「案頭」至「場上」、從創作者(含「藝人主體」¹¹²)到受眾的循環，方才是一個完整的戲劇藝術運動系統；因此其中便牽涉「從創作者到受眾」的美感接受問題，受眾的美感接受方式與審美趣味的取決，對創作者的預期而言，都是至爲關鍵的變化之因素。因此戲劇活動最後所產生的效應，屢屢自創作者的預期中逸出。

傅謹在談「戲曲」的美學問題時曾指出：

古代戲曲理論家在討論戲曲語言上的本色時，必然要涉及到與戲曲的社會學功能無關的純粹藝術領域的問題，這使得傳統的藝術價值觀被打開了一個缺口。但我們也要看到，這些戲曲理論在對戲曲作品展開與社會學無關的，也即真正屬於藝術範疇的批評與研究時，卻也很難不沾上幾許像徐復祚所說的那種「道學氣」。能夠像徐復祚爲《拜月亭》辯護時所說的那樣，把戲曲善民化俗、以禪風教的社會學功能留給道學家們去考慮，作爲一個戲曲家，只考慮戲曲作品的藝術範疇中的問題，那恐怕還需要對戲曲理論與藝術觀作根本性的、或曰革命性的改造。實際上在中國上千年的戲曲理論史上，哪怕是最清醒的戲曲家，對於這個問題，也始終抱著一種相當朦朧的看法。比較多的場合，他們在談及戲曲一些根本性的問題時，也許是為了爲戲曲張目，也許是因為根深蒂固的先入爲主的偏見，不免要大肆宣揚戲曲的教化功能，要用戲曲如何如何有益於風化來爲戲曲辯護，來肯定戲曲具有存在價值；但是一涉及到戲曲本身的問題，一涉及到藝術的與情感的層面，一些與儒家正統觀念相異甚至相對立的觀點，就會不由自主地流露出來。¹¹³

傅謹的論述透露了兩個現象，第一個現象是：以社會價值爲出發點的實用性考量，在中國古代戲劇活動或文藝觀點的關係上，除了證實它確有其本之外，並且兩者之間的牽連還甚爲緊密；在儒家正統觀念長期潛移默化的思想效力之下，這

¹¹¹ 可參考陳芳，《晚清古典戲劇的歷史意義》「肆、晚清古典戲劇的內容與思想」及「伍、晚清古典戲劇所反映的晚清政治、社會及思潮」所舉之例證。

¹¹² 汪詩珮在《乾嘉時期崑劇藝人在表演藝術上因應之探討》(臺北：學海出版社，2000)一書中指出：「『藝人』一詞與『演員』不盡相同，除了表演者的意涵外，當包括爲完成戲劇演出而必須兼顧的(改)編劇、導演等多重身分。(頁 2—3)」筆者以爲，中國晚清至民初時期之戲劇藝人，不論戲劇類型，他們在戲劇活動中的作用與劇場上的身分，多少都能涵蓋在此範疇之中，是以筆者以此概念論述之。

¹¹³ 傅謹著，《戲曲美學》(台北：文津出版社，1995)，頁 23。

種強調社會意義的實用功能考量，已經成為中國傳統知識分子內在、接近本能的「條件反射」¹¹⁴，它附著於中國傳統知識分子的思維基體，為中國傳統知識分子運思行為的一部分，在面對特定「條件」之時，便反射性地承其理路思考。由此角度觀之，中國在 19 世紀末，整體文藝思潮或戲劇領域中實用論點的興起，並非僅只是單方面的、被動性地受西學影響而有所新發，中國傳統文化的主體動能，其實仍在西學之浪下暗湧著。

另一方面，傅謹之言所透露的第二個現象是：當這些中國傳統知識分子，憑藉著他們接近本能的社會學思維，對戲劇活動展開討論的時候，在觸及戲劇活動「本質性」問題時，卻仍然在自覺或不自覺的情況下，將「道學」的妝殼卸下，純然從其「本來面目」予以凝視。如此一來，便顯露了戲劇活動在人的意志之外，尚有其本然的藝術規律存在，為一與人相對的有機主體；它的律動雖以人為中介，倚靠人的執行使之成形與運作，但它卻不全是個人意志能權掌它規律的動向。戲劇活動本其藝術規律，如人一般，同樣具有某種藝術意志，而此意志的動向，則往往難以讓人預設與預期；尤其，若是個人無法自他所立足的私我端點躍升出來，從更為廣闊、更為本質、更為純粹的立場，審視整體藝術活動、藝術規律的流向，甚而在彼此意志交感通流的基準上，共同成就一個和諧無塞的律動狀態，那麼，僅就人對戲劇私我而偏頗的意志掌握，將使藝術格局顯得窘促。

然，以實用性為基準考量的戲劇思維，之於戲劇活動藝術性與藝術效能的釋放，具有諸多可能的潛在限制，但是其義理的出發點，還是在基礎上把握了戲劇作為藝術的根本要性，即其對人心的感染能力。戲劇之特殊魅力，在於它具有引發人「同情共感」的效力，對於該劇所欲傳達的主題，或為一起事件、一段情感、一個理念，以別於其他媒材的獨特表現方式——不僅止於人之智性理解就完結，尚還強勢動搖人之理智下層之樸質情感的藝術訴求，直接從人之渾沌無琢的原始大欲，煽燃其行為的動能，使人具有自發且獨立的「生命實踐」動能。實用取向的戲劇思維不自覺地把握這點，無形中以此作為最高原則，試圖透過此一原則，作為戲劇內在藝術運動的起始點，逆向操作，達到對其效能的掌握。然而這種「機心」，卻易因操作者視域的限囿，而使戲劇藝術本來活潑酣暢的運動，產生禁錮進而遲滯、困窘。事實上，對於戲劇之以「撩撥人情」為其藝術的根本要性，及此一要性對人的影響力，中國早在晚清以前便有所意識，但何以遲至 19 世紀末，強調實用性的戲劇思維才全盤掌握中國戲劇思想的主流？筆者以為，在

¹¹⁴ 參照 Philip G. Zimbardo 著，游恆山編譯，《心理學》(台北：五南圖書出版有限公司，1993 版)：又名「古典制約反應」，為俄國生理學家巴卜洛夫(Ivan Pavlov, 1849—1936)，透過狗進食時之生理反應的實驗所發現的生理、心理現象。正常情況下，進食前狗看到食物出現唾液便會增加，然而若在餵食時讓食物伴隨著鈴聲一起出現，這種行為組合重複多次之後，往後在只有鈴聲而沒有食物出現的狀況中，狗的唾液仍會隨之分泌增加。一開始食物引起的唾液分泌是先天的生理現象，然而之後鈴聲之所以同樣能夠引發唾液分泌，則來自於動物個體經驗所習的結果。因此「條件反射」是一種被動性的聯結學習，使與生俱來的生理反射由於個體的經驗而有所改變，即：「正統條件化學習可被定義為是有機體學得兩個刺激之間一種新的聯結關係的學習，其中一個是中性的刺激，另一個則是會引起某種反應行為的刺激。經過正統條件化學習之後，原先是中性的刺激將可以引發類似第二個刺激所引起的反應。(頁 492)」

斷代性、文藝活動外部現象因素外，尚還有通貫性、內部性的中國文化主體因素。

誠如傅謹之言，中國古代文學理論對文學作品的認識，在「言志」說之外，尚具有另一與之旗鼓相當，甚至對中國整體文化性質，更持有能動效力的觀點存在，即「緣情」說；「言志」與「緣情」兩種文學觀點，同樣可為中國整體文藝觀的代表。傅謹指出，「緣情」說的觀點，乃在於標舉「從純粹感情的角度上研究探索文學作品對於人類生活的價值和意義的理論傾向」，筆者以為，這種「緣情」的思維方式，才是中國文化主體的根本秉性、基本氣質。由於以「天人合一」境界作為人生最高理想與審美最高價值之故，這個思想當中所帶有的、對於存在物事的審鑑，採取一種強調物我二元通流對應、著重彼此疏通之疏導調節性因應態度；在此「天人合一」思想作用之下，將「人情」之存在視為身心互涉、天人交感、宇宙整體氣化流行的一部分，它的存有與宣斂、收放，實是宇宙「存有」滿損謙益之生滅、消長運行的一種自然現象與自然規律；因此對於「人情」的存在，無法採取與之切割或將之漠視、滅除的因應方式，僅能就安撫、疏導的方向使之順理，使它自然而然地進入散化消停的本然規律。既然這種人之與生俱來的情感乃為「天道」運行的一環，中國傳統便正視情感之存在，重視它對人之影響，而將此種體道之法帶入文藝活動，經歷代於在各式載體上的實踐，使中國整體的文化氣質呈現重情而抒情的質地，¹¹⁵陳世驥謂：「中國文學和西方文學傳統(我以史詩和戲劇表示它)並列，中國的抒情傳統馬上顯露出來。」¹¹⁶，其原因大概便在於此。

既然「言志」與「緣情」兩種文藝體會，在中國文藝觀中並駕齊驅，為何中國整體的文藝精神、文化氣質主導卻是抒情走向？「言志」觀中帶有政教意味的實用功能考量，何以遲至 19 世紀末才成為中國文藝思潮的主流？筆者以為，其因之一，是「言志說」於基礎上實與「緣情」說同源，同樣關注人之內在心理活動，側重人之內在意緒的表發；〈詩大序〉所謂：「在心為志，發言為詩；情動於中，而形於言」一語即示現了兩者的關係，蔡英俊指出：

在「詩大序」的觀念裏，「志」顯然指的是兩種相互對峙卻又相輔相成的「志」的內容：一是個人內在的情感、懷抱，因此，詩創作是在於抒情；一是由個人內在情思的昇騰而表露了「以一國之事、繫一人之本」的社會的公眾的意志，因此，詩創作是具有美刺的社會功能。總結的說，從〔尚書〕「堯典」倡言「詩言志」以降，「詩是透過語言來表達情志」便隱約成為傳統詩學探索詩歌創作的核心觀念。其後，更經「詩大序」在理論上的推衍，為「志」添注了「情」的內容，終而匯成傳統詩學中的「表現理論」。它與詩歌創作所形成的「抒情傳統」有著根源上的關係，同時也給予抒情的創作觀理論上的依據。¹¹⁷

¹¹⁵ 本段論述在本論文第三章第三節將有詳細的探討，此處暫且引其結論而言之。

¹¹⁶ 陳世驥著，《陳世驥文存》(台北：志文出版社，1972)，頁 31。

¹¹⁷ 蔡英俊，〈抒情精神與抒情傳統〉，蔡英俊主編，《抒情的境界》(台北：聯經出版事業股份有

雖然「志」當中具有美刺、教化的社會功能面向，但它的發端與根本性質，還是在於個人內心與物交感後，而有所興發的心理活動；社會功能面向實是「隨之而來」的附加效應與價值。因此，在這個立場上，「言志說」便與「緣情說」的基礎實頗相同，而後兩者各自發展，「言志說」在儒學思想的作用下，其社會功能的附加價值被突顯了出來，於是致使「古典論述傳統關於語言活動的思考與範限，或許就夾雜糾結於道德與審美這兩個範疇之間的因依關係。」¹¹⁸；然而其中重視人之主體感知、心理活動之興作、遷變的運思方式，仍舊使人無法忽視。於是在漢代即有正視情，與注意到情之作用的思想基礎上，「緣情詩觀」便在魏晉之際萌發，¹¹⁹在「言志」說的範疇中，以「人心之動」的視角出發，衍生出純以情感立場探討文藝作品與人互動關係的文藝視點，蔡英俊謂：

東漢後期以至於魏晉，隨著個人主義的興起，主體生命的各項表現逐漸成為論述所觀察考量的對象，而主觀情性的內在面與道德的修為實踐成為關懷的中心議題。在這種重主體的思潮的影響下，語言文字做為一種表述的形式雖然仍受到作家普遍的關切，並且不斷提出新的探索與實驗，但也日漸失去其獨立自足的性質，轉而成為作家用以呈示主體情性的一種媒介。語言文字本身不再是作家可以為之佇足停留的對象，而語言文字做為表情達意的工具，其性質與有效性也開始再度受到質疑。而另一方面，學術思潮的重心既然開始關注主體情性的面向，則主體情性如何得以具體證顯、又如何能被感知理解，自然成為當時論述的重要議題。……基本上，語言文字做為表現的媒介或形式，不再是意義自足的藝術作品，而是主體與主體之間可以相互穿越的透明的中介物。……作品既是用以呈示詩人內在的心志意念，而讀者也必須透過自己內在的心志意念去感知並領受詩人的意旨，因此，作品的意義是決定於作者的意向投射以及讀者的詮釋。¹²⁰

在此之後，「既然古典文化傳統特重個人意向的流露或表出，則個人的主觀經驗自有其可以肯定之處，而一切的言說活動就不免是以如何體現此等意向或經驗為指標」¹²¹，抒情性的思維方式便成為中國傳統文化主體的根本氣性。所謂「言說」，觀其質而辨之，其實指的即是人對於內在之感的開顯活動，因此蔡英俊這裡所言的「言說活動」，或許可將之擴大地視為中國古代的一切創作活動，而不僅只規範為以語言文字作為媒材的表述載體；因為「緣情」說的萌發，為中國文學批評、文藝賞鑑所帶來的影響，不僅侷限於語言文字之媒材，或形式、內容上的變革，

限公司，2011 版），頁 89。

¹¹⁸ 蔡英俊，〈「詩」與「藝」——中西詩學議論〉（《中國抒情傳統的再發現》上），頁 151。

¹¹⁹ 參照龔鵬程〈從《呂氏春秋》到《文心雕龍》——自然氣感與抒情自我〉（《中國抒情傳統的再發現》下），頁 679—708。

¹²⁰ 蔡英俊，〈「詩」與「藝」——中西詩學議論〉（《中國抒情傳統的再發現》上），頁 153—154。

¹²¹ 同上註，頁 179—180。

它還是種思維上的，固有觀念經過證辯、透析繼而提淬出來的，可獨立於原有觀念的運思方式。

而筆者之所以認為這種「緣情」的思維方式，比起「言志」精神對中國整體文化的氣化流轉，更持有能動效力的原因，即在於先前所論述的，「言志」之說的基底本於對「人心之動」的關注，「隨之而來」的社會功能面向，實是一種附加效應與價值。而由其此本所發展出來的「緣情」說，在剝除掉「言志」說非本質性的社會功能思考之後，更專注於對「人心之動」的探究，對於它發生的原因、對人造成的影響、以及如何因應的策略，有一系列完整的認識，跟著便因此形成了一整套理路完備的思維體系；於是，「緣情說」自然繼承了「言志說」所備有的動能，並且除此之外，更持有燃導「人心之動」的能力。

再者，筆者以為，「人心之動」乃人之本然天性，而因「心動」所牽起的「人情」同為人之「存有」的自然之能，兩者皆為與生俱來，根植於人身之本，應對它的方式，僅能就安撫、疏導的方向，順應它聚斂、宣放的規律，使之自然而然地散化消停。這種「情之欲順」的需求，有其自主性的韻律，毋須經由人之意識的主導，亦不聽從人之意志的掌控，每每自發性地自人意識底層脫序演出，而即是這種「順情以理情」的需求，促使人類行動。因為「順情」行為底下所具藏的，乃是人之渾沌無琢、本生而不可割除、無法更易也無法與之漠視的原始大欲，這種原始大欲雖然包容了所有相對，如：美善醜惡、是非正反……性徵與立場渾沌曖昧以致無從掌握與不可明辨，比起透過智性的理解與認同，這種原始大欲的無塞與酣暢、滿足，才更具有讓人向前的動力。這就是「言志說」所附加的社會功能考量。社會功能本於社會需求的考量，而社會需求則又來自於人情流向的匯成，因此筆者以為「緣情」的思維方式，在其「順情以理情」的因應方式之下，相當程度疏導了人之心靈底層的原始大欲，使之獲得一定質量的滿足，繼而衍生出一種不須藉藉敦促而能自發行動、因流暢無塞而生生不息的動能。比起「言志」精神，「緣情」的思維方式，對中國整體文化的氣化流轉更持有能動效力。

由於「情」乃附著於人身、無法與之相棄的天然本性，而在它當中所持有的「欲順」要求，又強大得不須經由人點撥即能自發性地自主作工，是種人之原始而本然配有的能動力，再加以中國傳統文化思維在這個立場上，系統性地與之發展，建立了一套與「情」應對的因應方式，於是使中國整體文化思維衍生出掌握「心動之情」的體物法則。於是，抒情性的思維模式，一直是中國傳統文化思維的主流意識，而後在這套思維模式底下，化生出了與之相應的美感價值、審美方式與審美趣味，從創作者到接收者，構成一套可以自主運轉的文化美感體系。因此，中國傳統文藝思維的考量，一直是著眼於「情之如何疏通」的思慮上頭，即便是提出「不關風化體，縱好也徒然」之說，有意突顯「戲曲」教化功能的高明，也不脫離此思維，試看他《琵琶記》的開場之詞：

論傳奇，樂人易，動人難。知音君子，這般另做眼兒看。休論插科打諢，

也不尋宮數調，只看子孝與妻賢。¹²²

所謂「動人難」，指的難道是人之智性理解上頭的困難嗎？自然不是，相應上句「樂人易」的「樂」之情感性指攝，下句「動人難」之「動」所指的應同是情感層面的感性現象，指的是比起「樂」之感官感受，直截反射的各種浮面性快意，更爲幽深、沉邃、原始、無琢且不可割棄的「存有」之情，唯有真正觸探到這種人之心靈底層，做爲原欲的深層情感，人才有自發性的運動能力，這是感官感受之反射性、稍縱即逝的浮面情意所難以至達的。而站在「傳奇」創作向來只圖一時快感、「妖淫詞調」¹²³的創作習氣之角度審忖，高明認爲比起「樂人」之直截性的感官感受的觸發，「傳奇」創作要導引出人之幽深情感是較爲不易的，而他所要做的便是使「傳奇」這種創作形式，不僅止於感官娛樂，也能觸探人之「存有」本然的幽深之情，煽燃人之自發性動能，以達到他所謂的「風化」作用。而後頭所說的「只看子孝共妻賢」，雖有「孝」與「賢」的概念與目標存在，但在他選擇「傳奇」這種創作形式，做爲他善民化俗模具的動機底下，所示現出的，他對於「傳奇」這種體裁戲劇效益的認識與掌握，及其以「動人」爲最高藝術原則的情況下，《琵琶記》的作品格式與基本性質，自然不會是求智性之理解與認同的概念性論述，而是以子之孝情、妻之賢情情狀的開展引人入勝，以戲劇所示的情境做爲中介平臺，邀人一起在這個場域中開放他的主體感知，與劇中人或是創作者共同成就主體與主體間主觀情性的和合交契，以此而達同情共感的效果，繼而燎點人之原始的自發性動能；故而它的基本性質，仍然是抒情性的。

因此，在抒情性文藝思維模式底下，以情之疏通與否作爲基本審美考量的情況下，雖然「言志」精神中仍帶有社會功能思考面向，並時時與純粹的審美思維相糾纏，但晚清文藝思潮對實用性加以突顯、宣揚的戲劇思維，其義理所認知與強調的，較爲實體化的、單一指向的、局部性的社會效益，一直不是中國傳統文藝思維所主要關注的對象；換言之，中國傳統抒情性的審美思維方式，也不易使單一性質的社會功能思考，成爲其美感活動的主要感知對象。而強調實用性的戲劇思維之所以會在 19 世紀末中國劇壇興起，大概可歸究於兩個因故：第一個因故，即爲前文所論，清末民初中國與「外國勢力」之軍事競爭屢次失敗，而爲整個文明的自我價值感，帶來了前所未有的巨大衝擊。這個時期的國力交鋒、軍事競爭所具涵的意義，並不僅是國家主權、軍武勢力上單純的較勁，更是兩種性質相異的文化、文明體系的碰撞，軍武背後所牽扯的是國家政治結構，而國家政治結構又建立在民族整體文化思想上，因此中國在軍事上屢次失敗的經驗，致使

¹²² [元] 高明著，錢南揚校注，李殿魁補校注，《琵琶記》（台北：里仁書局，1998），頁 1。

¹²³ [明] 王陽明著，李生龍注釋，《新譯傳習錄》（台北：三民書局股份有限公司，2009 版）：「先生曰：『古樂不作久矣。今之戲子，尚與古樂意思相近。』未達，請問。先生曰：『「韶」之九成，便是舜的一本戲子；「武」之九變，便是武王的一本戲子。聖人一生實事俱播在樂中，所以有德者聞之，便知他盡善盡美，與盡美未盡善處。若後世作樂，只是做些詞調，於民俗風化絕無關涉，何以化民善俗！今要民俗反朴還淳，取今之戲子，將妖淫詞調俱去了，只取忠臣孝子故事，使愚俗百姓人人易曉，無意中感激他良知起來，卻於風化有益，然後古樂漸次可復矣。』（頁 504—505）」

它一步步地走向更為根本性的、對於其固有文化之文明本性的反省。這點從「自強運動」到「維新運動」與「五四運動」乃至當今，中國知識分子對於中西文化差異之覺照的進程便得以見察。晚清「新知識空間」¹²⁴的形成，即為中國固有思想系統的一道裂口，西方文化的審世思維及體物方法，則自這道口隙流洩了進來，從而與中國固有思維相互交涉。於是，中國便在異質性文明的碰撞中，「以人為鏡」地擴充了既有的私我視域，另一方面也因此對於其之自我文化的性質，與其文明放諸世界立場的價值，有了更清晰的視察。

第二個因故，在此時代勢態底下，中國與異質文明姘遇，於是在彼我之性的交撞中，固有思維系統出現了縫隙，逐漸開放相對之質，直接與其文化主體對話，其具體行動為清末民初時期官方或民間所出現的種種洋務活動，其中教育制度的改革與社會結構的改變，¹²⁵其進程都示現了中國主體對外來文明與異質性思維的認識意願與演進。於文藝思維上，比起中國在元明之際，整體文化運思在面臨敘事性特徵強烈的戲劇、小說等民俗文學興起時，作為主流與傳統的抒情性思維，在面臨運思模式革新或思維系統擴充之取決局面時，仍以抒情性思維模式作為它的核心，在其抒情精神底下有限度地吸取戲劇、小說的養分；¹²⁶整體文化運

¹²⁴ 按李長莉，〈晚清上海的新知識空間〉（李長莉、左玉河主編，《近代中國社會與民間文化》，北京：社會科學文獻出版社，2007）：「知識是文化的核心元素與基本元素。本文所指的『知識』，不僅限於學術意義，而是一種社會意義上的廣義概念，即泛指以文字及公共語言形式所表示的文化符號。在晚清上海所謂『新知識』，是指與西學、西方文化及相關的新知識和公共語言。『空間』是近年史學研究中新引進的一個概念，但其具體內涵因使用者而不同，本文取其多面、立體的的基本語意。故本文所謂『新知識空間』，即是指有關新知識的內容結構、社會基礎、傳播途徑、使用方式、應用主體及社會效應等諸因素的綜合效果。簡而言之，就是用社會的多面角度來觀照圍繞新知識的綜合現象。這種『知識空間』的概念雖然不像『西學』或新文化事業那樣邊界清晰、可觸可辨，而是隱於人們社會生活之中的『潛形態』，但它卻是連接各種相關元素的粘合劑，是揭示有關知識的各個層面與社會文化元素互動關係的立體結構，反映了由知識諸元素構成的文化生態，因而對於我們深入認識晚清上海文化發生發展的總體形態，應是一種有效的分析工具。（頁222-223）；鍾欣志，〈晚清新知識空間裏的學生演劇與中國現代劇場的緣起〉（《戲劇研究》）簡述此概念並將之應用在，對於清末劇壇現象的審視上：「所謂『新知識空間』，指的是晚清新式學堂、報刊等各種西學機構在密切互動之下共同開創的文化領域。從各方面來說，學生的戲劇活動都可視為新知識空間的重要一環。當演出在校內進行，學生演劇不乏對校外人士的吸引力，同時新興報刊媒體也會注意這項挑戰傳統規範的課外活動。當學生演劇走出校園，他們得以擴大接觸的觀眾層面，影響力也隨之加增。此外，許多學堂的戲劇活動都有教員參與其間，這些老師本身也多是早期學堂的畢業生，他們自然共同創造了演劇活動所形成的新知識空間。（頁22。）」。

¹²⁵ 如陳志讓著，「第七章 思想的轉變：從改良運動到五四運動 1895—1920」（《劍橋中華民國史 1912—1949年》上卷）中所指：「在這同一時代，知識分子精英作為一個階層，已經歷了若干重要的結構上的變化。一方面它建立了以報刊為形式的新的聯系與交往方式，另一方面建立了多種類型的學會和政治黨派。傳統的考試制度已經終止而被學校制度所取代，這導致對傳統文職機構中的職業機會的侵蝕，以及知識分子工作的迅速職業化和專業化。文化中心（中國歷史上多在城市）受到不同性質的城市生活，即世界性工業化城市生活的影響。如果這些變化所形成的這個知識分子階層，正在發展一種新凝聚性，那麼這種凝聚性也有疏遠中國社會其他部分的新危險。知識分子受教育不再是為了做官，越來越處於政治權力的主流之外；他們越來越按照外國的模式接受教育，冒著丟掉傳統文體的危險，傳統文體能夠成為與普通民眾聯繫的橋梁。（頁358—359）」。

¹²⁶ 參照呂正惠，〈中國文學形式與抒情傳統——從比較的觀點看中國文學〉（《中國抒情傳統的再發現》下）：「元明以後的正統文學有兩條路可走：或者完全接納戲劇、小說，文士們也傾全力來創作，從而擴大了中國文學的視界，掙脫長久以來抒情主義的束縛；或者仍然保持抒情傳統的核心，以抒情的精神有限度地吸取戲劇、小說的營養。明清文人走的正是第二條路。（頁523）」

思對待「敘事性」的態度，毋寧當作一種時興的審美趣味，可為整體文化思維的調劑，但並不牽動抒情文化主體。比起在文化主體邊緣發揮作用，清末民初之時，中國在與各種諸如新式學堂、報刊等西學機構的密切互動中，其固有思維帷帳逐漸被打破，「舊知」逐漸放下「大一統」的上位身段，正眼凝視並繼而向「新學」請益，力求取其「現代化」，以補救中國當時於世界立場中協調性不足的情形。於是在此契機下，便促成了晚清「新知識空間」的成形，而這個範疇中，受當時西學、西方文化，及相關新知識、公共語言所涵養的中國「新知識分子」，操持著他們所認知的西學觀念、新學知識參與社會活動；戲劇領域內，以實用為基準的戲劇思維之所以獲得標舉與宣揚，與這批「新知識分子」之於當時中國社會的作用有直接的關係。

一方面為中國傳統士人肩負社會責任使命感的繼承，以及西方新學中民主思想底下，人民本身所具有的自主權與其社會義務之觀念，兩相加乘下所產生的，是對於當時中國積弱國勢所引發的強烈民族救亡意識；另一方面，在西學系統中，戲劇教育本是其成人教育的一環，在文化體系中有著尊貴的地位，¹²⁷ 截然不同於中國將之視為小道的文藝價值觀。因此，這批「新知識分子」自然也知習了這套，不同於中國傳統士子「習優乃錯立其身」的文藝觀，打開了他們對於戲劇藝術的認知視野，加入戲劇活動，體驗其藝術魅力。¹²⁸ 晚清出現了大量學子投身演劇活動的情形，並且這批受戲劇藝術效力或魅力所感召的學人，體會了戲劇對人的影響力，在中國社會中大力宣揚戲劇藝術之功用，力圖矯正中國傳統戲劇觀，扶正戲劇藝術之於中國社會的文化價值與社會地位。

另外，在這個層面中，西方戲劇形式的本質，本不同於中國傳統於抒情性思維模式底下所發展出的，著重情感傳演的「戲曲」形式；西方戲劇形式在其「敘事性思維」的文化本體氣質之下，相較重「情」，更著重於「敘事」，其戲劇結構傾向於講究事件的情節性與衝突性；相較於「戲曲」將創作的注意力擺放在人之情感的傾洩上，西方戲劇則將注意力擱在事件的鋪展上，是種敘事性質強勢的戲

¹²⁷ 參照呂正惠，〈悲劇與哀歌〉（《清華中文學報》第3期，2009.12）：「『悲劇』是代表西方文學的最高典範。西方的文學評論家，大概都會把西方最好的文學作品，無論它用什麼形式寫的，都叫『悲劇』。這個『悲劇』看起來好像指戲劇，因為它源於戲劇，來源於『希臘悲劇』，可是後來文學形式慢慢改變以後，譬如後來出現小說，在『悲劇』之前也產生史詩，史詩就是一種敘述詩的形式，小說就不是戲劇，可是後來的西方文學理論家，就不管是戲劇、還是史詩、還是小說，凡是最偉大的，他們都稱為『悲劇』，悲劇變成一種泛稱，好像是西方人認為最偉大文學作品的精神，所以我們可以把它叫『悲劇精神』，如果我們稱之為『悲劇精神』的話，我們就可以知道它講的是文學作品特殊的精神風貌，不限於形式，不限於只是戲劇這種形式。（頁1）」

¹²⁸ 鍾欣志在〈晚清新知識空間裏的學生演劇與中國現代劇場的緣起〉（《戲劇研究》第8期，2011.7）一文中，探討晚清上海學生演劇的特色及其影響時指出：「事實上，學生演劇即便演出與時事相關的戲碼，也無法忽視他們在當中可能獲得難以取代的愉悅及刺激。在風氣開通的上海，他們得以扮成種種古今中外的大小人物，並想像這些人物的舉手投足。」因為「若論開啟民智，到宣講所講書或讀報會是比演戲更容易的方式。這些學生寧可選擇複雜的辦法，並努力創造自己在課餘時間登臺的機會，很難說其中沒有自我滿足的內在動機。在追求趣味的同時，他們也藉由實踐一項被傳統價值鄙視的藝術來質疑傳統價值。面對科舉不再、各項改良與革命論述震天價響的變局，舞臺曾是他們探詢自我和試圖理解所處環境的空間。（頁42）」

劇表現形式。¹²⁹因此，西方戲劇形式憑其善於鋪展事件脈絡的特質，而擅長對物事的描述說明與解析，明確傳示其內容，對應於當時中國知識分子強烈的民族救亡意識，西方戲劇在形式上本就便於理念宣導，故實用取向的戲劇思維被強力地標舉與宣揚。晚清知識分子將其焦切的救國期望與強烈的圖強意志，寄望於戲劇藝術之上，期以戲劇揭露當時社會所存在的諸多問題，要求戲劇承載他們對於內政、外交、災荒等國家大事的關懷，並藉以宣傳他們所理想的社會新秩序。戲劇之於當時的中國知識分子，無論是西方戲劇形式或是本國固有的「戲曲」戲劇形式，其純粹的藝術性徵、美感規律的本質性問題往往被忽略，而戲劇藝術的社會意義與其社會功能面向，則被盲目地強調並加以突顯。

承上所述，便可理解 19 世紀末，承繼中國文化抒情傳統的「戲曲」形式，之所以遭受到攻擊的原因。由於中國文化傳統所固有的，抒情性思維系統被打破，致使新的審世方式、體物法則湧灌了進來，而這些相對於中國傳統「舊知」的西方「新學」，在它當中所涵括的不僅僅是較為具體的知識，還有較為無形而整體性的運思方式；由於「新學」中所蘊含的思維方式，是立基於西方文化傳統中所演化出來的，因此當西方文化之主體性質因其歷史背景之故，而更偏重人之主體感知之外的客觀事物之表達、指示，而以「敘事性思維」作為其文化主體氣性，於是引進之「新學」自然也承襲了這套思維方式；而接受「新學」教育的「新知識分子」，其運思的方式、審世鑑物的方式，便從中國傳統的抒情性思維裡逸出，漫渡至西方文化的敘事性思維，是種根本性的、思維方式上的轉換。在「人情」流向的影響上，造成時人對「敘事趣味」之需求大幅增加的情形。

此時「人情」的需求大概可分為兩類，一為對敘事性審美品味之胃口大增，二為中國知識分子在強烈的民族救亡焦慮下，所衍生出對於理念之明白宣示、戲劇實用傾向的需求，致使「戲曲」本以開展人之主體內在情狀，邀人同合相契於情境之中，因同情共感而具有自發性動能的抒情表現方式，無法滿足於「新知識空間」之受眾的審美需求，於是出現了許多戲劇改良的主張。然而，若從中國於 19 世紀末就出現的「戲曲」改良運動，一路觀察它經歷過時裝新戲、文明戲、愛美劇，乃至最後中國話劇的產生，以及最終中國劇壇始終呈現「話劇—戲曲」分庭相對的特殊現象，便能發現，「戲曲」戲劇形式於此時期之所以遭遇部分學人拋棄的因故，並非是其本身自足的美感規律有所缺陷，或是審美趣味上的品味有何高低優劣之故，而是在於「新知識空間」所帶來的人之審美思維的改變，造成了人之美感價值判斷標準的位移，繼而影響了時人對既存物事評價的改變。「戲曲」形式在中國知識分子對己身思維方式之變動未有自省的情況下，遭受到越漸猛烈的厭棄性抨擊。¹³⁰

¹²⁹ 詳見本論文之第三章第三節。

¹³⁰ 筆者的這種理解，前輩學者廖奔也有相似的體會，在〈東方戲劇及其文化命運〉（《戲劇：中國與東西方》，台北：學海出版社，1999）一文中他指出：「東方戲劇寫實傾向的形成不完全由於十九世紀中期以後盛行的西方寫實主義戲劇流派的影响，其中蘊含了某種合理的時代要求。中國晚清時期開始的朝向寫實發展的戲曲改良，其直接動因不在於西方戲劇的吸引，而是出於本國政治形勢的急迫需要，但它在形式上的取向無疑法自後者。戊戌六君子之血突顯了國民漠然與麻木

三、戲劇實用思維所導致的中國戲劇生態變化

誠如廖奔所言，由於中國於 19 世紀末在政治形勢上的急迫需要，中國知識分子欲藉戲劇藝術「直接訴諸觀感天生兼備良好宣傳職能」的藝術特性，來完成他們開啓民智繼而振興國勢的期望，¹³¹於是要求戲劇藝術必須具備能夠承載時事現象、指攝當時社會問題與足量政治思想等，逸出戲劇自身美學要求以外的現實傾向、實用取向之功能，《中國現代比較戲劇史》一書在探討晚清戲曲改良活動時，分析了當時中國知識分子與「新知識空間」底下的「藝人主體」，他們在「戲改」活動中的心理動機，以及對戲劇藝術的認知情形：

戲曲改良的目的，首先不在戲劇；外國戲劇對中國的影響，也首先不在外國戲劇本身，而在於中西社會對比的差距刺痛了中國人。這一近代中外戲劇交流的特定背景，決定了中國戲曲改良者對國外戲劇的認識，忽略了其本體，強調了它的社會功用。最初對西方戲劇多種輔助性因素的注意透露了這樣的潛意識，後來也按照這一思路去引申、解釋西方戲劇。在不斷增多的有關國外戲劇的描述中，很少見到詳細介紹國外戲劇「是什麼」的文字，而關於國外戲劇有什麼作用，發生了什麼影響的論述卻比比皆是。¹³²

由此可見，這個時期實用取向的戲劇思維之所以能夠發揚的原因，更主要的因素在於，中國知識分子在其強烈的社會關懷與政治改革目的之下，過度放大了戲劇藝術本質之外所附加的社會功能，忽略了更根本性的、對於藝術本體的探討。因此，此時期戲曲改良、戲劇改革的言論雖多，但事實上中國知識分子或「藝人/伶人」，對於中西戲劇藝術之主體特徵、文化氣質的認識都是相當不明確的。在這種漠視中國「戲曲」具有與西方戲劇性質相異之美感核心，與對西方戲劇本質及其效益未有正確認識的情況下，即以西方戲劇模式調整「戲曲」的表現方向，導致此時期的「戲改」言論，之於戲劇藝術本質上的指攝，無論中西都顯得相當歪斜與扭曲。而就在這種戲劇觀念混亂的狀態中，強調實用性的戲劇思維又鬆動了中國固有的戲劇藝術，與其整體自足的審美循環結構。

對於中國傳統的戲劇藝術——「戲曲」，爲了滿足反映時事的要求，內容上，具有強烈推動社會改革動機取向的劇作大增，這類劇作都在表演上加強了政論與寫實表現。接著，因爲主題內容上的突破，連帶導致了表演形式的改變，例如：

的貧血心態，使政治改良派產生喚醒民眾的歷史醒悟與急迫感，從而利用戲劇這種直接訴諸觀感天生兼備良好宣傳職能的藝術形式來完成這一任務，成爲諸多有識之士的共同舉措。傳統的戲曲樣式由於其重神輕形、擅長構造美的境界而不擅狀摹真的情景、能陶鑄幽深豔麗的美境而不能激勵民眾的直接政治意識，因而被置於改造的刀俎之上。自然，後來這種時代的要求被更爲便利的話劇樣式承接而去，戲曲部分回復了它古典的氣韻，但即而又被卡進西方輸入的體系性戲劇理論思維框架中弄得進退失據，使之長期不自覺地按照寫實戲劇的模式來剪裁自己。（頁 362—363）

¹³¹ 同上註。

¹³² 田本相主編，《中國現代比較戲劇史》（文化藝術出版社，1993），頁 24。

為加強政論和寫實表現而減少了唱腔、增加了對白；語言上因搬演現代事、外國事而多有新詞或外文出現；¹³³服裝上為更加貼近現實而改採時裝等。陳芳指出：

中國傳統戲劇依其音律結構組織方式之不同，大約可分為詞曲系(曲牌系)及詩讚系(腔板系)二大系統。前者包括主流的古典戲劇，後者則涵蓋大多數的地方戲。此二系自宋、元以降更迭發展，逮及晚清，因受時代環境遽變的刺激，其內容題材與體製規律均產生了革命性的變革。不但內容與晚清時期的政治、社會及思潮密切相關，而且在體制上打破了曲律的束縛，實開日後文明戲及現代話劇之先路。¹³⁴

因此，實用取向的戲劇思維之於中國傳統戲劇藝術，所起的作用便是：由於反映時事現象、宣傳政治思想的要求，致使戲劇的敘事性特徵被突顯了出來。內容上，中國知識分子期望藉由戲劇中的敘事功用，對當時中國諸多社會問題予以描述、說明與解析，繼而明確傳示其政治理念；形式上，因戲劇內容的焦點不再擺放於心理情感活動的情狀上，而在於思想理念的傳播與社會現況的摹寫，於是傳統的表演方式必須做出調整，如：減唱增白以利政論的宣傳；而在戲劇內容中，因要擺進政論思想，並使其有足夠開展條裡的空間，而壓縮到其他內容元素呈現的分量，中國戲劇傳統於「人情」之展演的表現，也因此被削減了比重，且由於唱的刪減與「人情」展演之削弱，中國戲劇傳統於「無聲不歌，無動不舞」原則上，與「聲、情」為三位一體的身段做表也受到了減損。於是戲劇實用思維之於中國近代戲劇運動上所造成的影響，並不僅是為中國戲劇文化，引進了另一種別於中國傳統「戲曲」的戲劇形式，之於中國「戲曲」本身也觸發了某種返照性的省思作用。

另外，為揭露社會問題以喚起民眾關懷，繼而思考改變的政治意識，故除了在服裝上採「時裝」演出以貼近現代生活，戲劇結構比起過往注重「人情」表現，更傾向於對「事件」鋪陳上的關注。¹³⁵於是，中國戲劇藝術規律的運動，便

¹³³ 參照沈惠如：〈略論中國近代的戲曲改良運動〉（《德育學報》第 18 期，2002.9），頁 9。

¹³⁴ 陳芳著，《晚清古典戲劇的歷史意義》前言，頁 III。

¹³⁵ 此處酌以《中國現代比較戲劇史》中，對於此時期戲曲改良情形之觀察做為參照與補充，在改良戲曲語言形式的變革上：「中國人最初把西方『話劇』的藝術表現手法，『誤解』為『戲中有演說』，當他們企圖把這一點在劇中實現出來的時候，『演說』的內容和方式，對傳統戲曲的語言習慣構成了一種衝擊。例如《軒亭冤》，全劇用標準的文言寫成，但在主人公向觀眾發表演說時，則不得不改變了腔調，用情感色彩更濃、更有鼓動性的日常口語說話了。這是一方面。另一方面，為了劇情的需要和外來風格的追求，那些寫到外國題材和以異域為背景的戲，也對戲曲語言的改變有一定的衝擊性。……穿西裝，用『新名詞』，有時代感，有號召力，諷刺和影射現實的意義更明顯，這與『戲中有演說』和劇中用外語的目的有相似之處，它們共同促成了當時戲劇情調和戲劇性追求的某種轉移。（頁 32—33）」而就改良戲曲表現形式上的影響而言：「傳統戲曲有很強的形式表現性，包容了歌舞成分，唱腔、唱詞，在劇中不但有獨立的欣賞價值，還有結構功能上的作用。一部典型的傳統戲曲，如果去掉唱腔的話，可能會影響到劇情的完整，有的片段——『出』、『折』等，是由一個人獨唱和獨白來表現的。而此時，由於作品思想內容的強調和外來戲劇模式的影響，對白和說白的情節比重加大，歌舞成分有所減弱。（頁 33）」另外，《中國現代比較戲劇史》還指出了西方劇本寫作的方式，也提供了改良戲曲情節提煉和戲劇氛圍創造的新方

在此特殊時空情境、時代訴求中，鬆動了原先結構自足而完備的美感規律，一步步自傳統抒情性的審美思維中出走，敘事性的美感思維比重，逐漸加重、越漸明顯，並且也由於「觀一演」審美結構的改變，中國劇壇對於敘事趣味的美感需求也越漸強烈，終致以敘事性質強勢之西方戲劇形式為胚模，產生同樣以敘事表現為主的中國「話劇」。¹³⁶「敘事理論體系」的戲劇形式終於自中國文化的抒情傳統中脫逸了出來，並因中西戲劇美感差異之緣故，中國「戲曲」在歷經時人以其片面而盲目的西方劇觀，試圖予以改造、變形；變形不成或結果不如所期，便施以言論攻擊；但種種混亂之後，其抒情本然的文化主體與藝術秉性仍舊屹立存在，昭示其藝術性徵的不可替代性，於是，中國劇壇因此而出現了「話劇—戲曲」兩種戲劇形式分庭相對的特殊現象。

王鍾陵在〈20世紀中國戲劇理論之變遷〉一文裡開宗明義到：「20世紀的中國戲劇史，在某種意義上說，就是戲曲與話劇之間關係的變動史。」¹³⁷誠如其言，中國現代話劇之本並非源自於中國文化故土，乃為西方文化所哺育之「Drama」戲劇形式在飄洋過海後，於中國落地生根下的結果；它繼承了西方文化與「Drama」戲劇形式中敘事性徵強勢的特質，以此和中國傳統文化及「戲曲」之抒情性徵強勢之特色相對。然而在它初登中國土地之時，一方面由於中國觀眾還受其傳統文化審美思維所支配，另一方面則由於新一代的中國知識分子雖受「新知識空間」所陶育，致使其戲劇觀與審美思維有所改變，但卻因過於焦切的救國意識，掩蓋了冷靜觀照物性的能力，故對於兩種戲劇形式的藝術特性與文化氣質，皆未有明確的辨識與體察；因此，「話劇」之戲劇形式，在它逐漸步入劇壇時，還經歷了一段時間的美感接受過程與審美思維磨合，而「戲曲」也在這個磨合過程中，更加洗鍊了其自我意識與自身價值。

周雲龍指出：「中西戲劇交流的動力來自兩種戲劇文化傳統間的差異，彼此

向，由於西方劇本：「對背景、人物、情節有了明確規定和提示，幕和布景的功用與具體戲劇情境互為依存，融為一體，創造出了一種特有的戲劇氛圍。傳統戲曲不會這樣寫，傳統劇作者也想不到戲劇會有這樣的寫法。（頁 35）」最後《中國現代比較戲劇史》總結，這些劇作家：「自覺不自覺地以外國戲劇為戲曲改良的參照『範本』，是當時的一種時髦的社會傾向；雖然有的做得好一些，有的並不通門徑。（頁 35）」

¹³⁶ 王鍾陵，〈20世紀中國戲劇理論之變遷〉（《社會科學戰線》第2期，2003）一文指出：「話劇之傳入中國有兩條線：一是西方僑民在上海組織業餘劇團，蓋起正規的劇場，以及日本一些新派劇團之來華演出，使得一些中國人接觸到了話劇。二是教會學校的學生業餘演出活動，推動了話劇的初步展開。（頁 206。）」，左鵬軍《近代傳奇雜劇研究》（廣州：廣東高等教育出版社，2001）則有更仔細的說明：「早在19世紀五六十年代，上海就出現了兩個西方僑民的業餘演劇團體浪子社和好漢社，開始演出西方話劇。1866年，這兩個劇社合併擴充為上海西人業餘劇團（Amateur Dramatic Club of Shanghai），簡稱 A. D. C 劇團，在新建造並由西方人經營的正規劇場蘭心戲院用英語、法語演出了一些世界名劇。A. D. C 劇團在蘭心戲院的演出每年三四次，每次三天左右，全部是夜場，演戲看戲的主要是西方僑民，對中國戲曲和觀眾似乎沒有發生過什麼影響。……對早期話劇的萌芽產生直接影響的是教會學校的學生業餘演劇活動。隨著外國教會在中國興辦學校，也把西方學校演劇的傳統帶到了中國。……中國話劇的萌芽，開始於戊戌變法至辛亥革命時期。受外國戲劇的影響，適應當時文化環境與時代主題的需要，以宣傳新思想、反映新生活、塑造新人物為主要特徵，衝破傳統戲曲的固定程式，以寫實性語言和動作為主要表演手段的「新劇」開始出現，這就是後來被稱為文明戲的中國話劇的早期形式。（頁 22—23。）」

¹³⁷ 王鍾陵，〈20世紀中國戲劇理論之變遷〉（《社會科學戰線》），頁 206。

都需要借助對方確認並超越自我。」¹³⁸ 19 世紀末乃至 20 世紀之中國戲劇史，確實立足在「戲曲」與「話劇」兩者藝術主體彼此相互交涉的情形上，但這卻不僅僅只是兩種戲劇形式的交流，更是兩種戲劇文化傳統的對談；然而若將觀照視點擺放在這一層級，即站在「文化傳統」的高度上來看的話，這又是一種兩種氣性相異文化主體之間的對話，兩種文化主體各自拋釋出自己相對於對方的根本氣性，透過自我的言說與對對方的鑒察確認自我與超越自我。這場對話亦可視為是一種藝術層面上的，「抒情」與「敘事」兩種藝術性徵在因緣際會之下所展開的一場會談，於是，「Drama」戲劇形式的傳入，之於中國戲劇文化的發展與其內在藝術運動的規律而言，或如投石入水般，在「石」此一具體「外物」的涉入之後，所引發的一池漣漪，但此一「漣漪」現象，卻仍在「水」之自身抽象主體韻律的範疇之內。

「抒情與敘事的對話」¹³⁹，看似兩種文化主體的交鋒，也確實是因為兩種文化主體在歷史因素下，被迫必須坦誠對待彼此，而能有對人、對己更加精純的知見；然而若站在更高層次的視野審視，抒情與敘事之間藝術性徵的互動，其實仍在戲劇藝術主體韻律的範疇中，因為戲劇作為人之表述內在自我的一種「言說活動」，本就包涵了抒情與敘事兩種表現能力，只是由於中西文化思維各自的歷史因素，發展出彼此各有偏重之處世價值，再於價值底下所衍生出的審世思維與體物方式，才導致了中西戲劇文化氣質上的差異；但若站在更高層次的視野審視，中西戲劇中抒情、敘事表現取向的差別，也僅是戲劇活動、表現中強勢與弱勢的差別，而非是全然「有此就無彼」的存在狀態。

由此觀之，實用取向的戲劇思維與西方戲劇文化，之於中國近代戲劇發展所造成的影響，與其說是因其特殊的時空情境、歷史條件，突顯「敘事要求」，致使中國原生自成規律的戲劇藝術系統的鬆動，而使「敘事思維」於中國文化領地異軍突起，不如將此一戲劇現象視為整體戲劇藝術規律律動的一部分；因中國戲劇藝術主體的抒情性徵，並未因「敘事要求」的關注，而終結其主體作工；在「敘事思維」逐漸發展的同時，「抒情思維」其實也同樣運作著，或藉彼擴充自我視界，或反躬梳理自身脈絡，以此作為對「敘事思維」異質性問詰的回應。因此，戲劇實用思維與西方戲劇文化的涉入，對中國近代戲劇發展所造成的影響，不僅僅是「敘事思維」的成形，而是為中國戲劇視觀開啓了一場「抒情與敘事的對話」。

¹³⁸ 周雲龍，〈跨文化戲劇研究：觀念與方法〉，參見「戲劇研究網站」(http://www.xiju.net/view_con.asp?id=3748)，瀏覽日期：2013 年 5 月 18 日。

¹³⁹ 此句借用陳芳英，《戲曲論集：抒情與敘事的對話》(台北：國立台北藝術大學，2009)題名以言之。

第二章 「國劇運動」及其劇壇情境

第一節 「國劇運動」前期的劇壇情境

上一章中，筆者的寫作方式，乃是直接就概念的層次析理中國近代劇壇現象。而本章筆者的論述重點，將放在中國近代戲劇活動實際的事例上，以便概念思維有具體的參照依據。「話劇」之於中國的發展進程，以階段性名稱來區分的話，可分為「新戲」、「文明戲」、「愛美劇」、「話劇」¹⁴⁰，歷時約莫是以維新運動為起始點的 1898 年，¹⁴¹至 1928 年洪深以「話劇」為此種源自於西方，藝術表現截然不同於中國「戲曲」的戲劇形式定名，自此確立了此一戲劇形式已為中國戲劇文化的其中一員。這個進程雖被歸類於「話劇」發展的過程，但事實上，卻同樣影響著中國「戲曲」於近、當代的發展情形，其中，中國「戲曲」現代性的理論建設更是夾纏著此一進程而生化¹⁴²。

關於「話劇」發展的這一過程，前輩學者已多有論著，筆者手邊所及，如：《近代傳奇雜劇研究》、《晚清古典戲劇的歷史意義》、《中國古代劇作學史》¹⁴³、《中國近代戲曲史》¹⁴⁴與〈略論中國近代的戲曲改良運動〉一文，以中國「戲曲」的角度，著眼審視 19 世紀末以來中國戲劇藝術的活動情形；《中國現代戲劇史稿》、《中國現代比較戲劇史》、《中國現代戲劇的兩度西潮》¹⁴⁵三書則是以「話劇」的立場進行論說，其中《中國現代戲劇的兩度西潮》一書即如其作者馬森所言：

本書的目的，是站在一個有足夠回視距離的歷史里程點上，來檢視中國現代戲劇的發生、成長和變化，從而找出它所以如此發生、成長、變化的動因和來源，以期使讀者對我國現代戲劇的性質及其在歷史和社會中的演變有更為明確的認識……在理論上，筆者採取一種宏觀的社會科學的視境，也就是說，不把現代戲劇只局限在戲劇的承傳或是文類的變革之內，而把戲劇看成為人類社會活動之一環，視現代戲劇的發生與發展跟中國文化與社會的現代化有密不可分的關係。¹⁴⁶

¹⁴⁰ 參照洪深，〈從中國的新戲說到話劇〉，周靖波主編，《中國現代戲劇論·上卷：建設民族戲劇之路》（北京：北京廣播學院出版社，2003），頁 167—182。

¹⁴¹ 關於中國現代話劇興起的起始年各家說法不一，此處參照陳白塵、董健主編，《中國現代戲劇史稿》之分期：「中國新興話劇萌芽於戊戌變法（一八九八年）至辛亥革命（一九一一年）年間。」，頁 34。

¹⁴² 參照秦華生〈略論中國戲曲現代理論大廈百年建設〉（《四川戲劇》）與安葵〈戲曲研究五十年——為中國戲曲研究院成立五十週年作〉（《藝術百家》）。

¹⁴³ 陳竹著，《中國古代劇作學史》（武漢：武漢出版社，1999）。

¹⁴⁴ 賈志剛主編，《中國近代戲曲史》（北京：文化藝術出版社，2011）。

¹⁴⁵ 馬森著，《中國現代戲劇的兩度西潮》（台北：文化生活新知出版社，1991）。

¹⁴⁶ 同上註，頁 3。

乃站在社會科學宏觀的視角審視中國戲劇活動，在陳述戲劇活動之前先為讀者說明了社會文化思潮與其流向的變動，從 19 世紀末中國整體文化流變的立場展開戲劇活動的圖像，並且接續兩岸政治斷軌下的戲劇發展，分別析論了中國與台灣當代之現代戲劇的發展與其未來可能的走向，完整呈現了「話劇」發展進程的生成脈絡；基於前人已多有耙梳，故筆者於此不多贅言，僅予以簡述。

一、中西戲劇形式混合的戲劇現象

馬森指出：「當時人們稱從西方引進的一個新劇種為『新劇』，就跟稱白話詩為『新詩』一般，是與舊的相對而言」¹⁴⁷，而「文明戲」按洪深的解釋，「文明」二字則帶有恭維的意思，¹⁴⁸於「新戲」前冠上「文明」二字則為「文明新戲」，在純粹先後辨別、形式區分的「新戲」之名上，加入了當時中國知識分子的價值取向；《中國現代戲劇史稿》指出：「文明新戲的誕生歷經了一個曲折的過程，它的濫觴可以追溯到十九世紀末年上海出現的學生演劇。根據現有資料記載，最早的學生演劇是從一些教會學校開始的。」¹⁴⁹1899 年之後，汪仲賢、朱雙雲等人在見識過學生演劇的表現手法後，便在傳統「戲曲」的基礎上，吸收了部分西方戲劇表現手法，編演了幾齣涉及時事、帶有政治氣息的戲碼，使學生演劇成為「文明新戲」的先驅。¹⁵⁰馬森指出：「然而在戲劇的形式上，這種萌芽期的戲劇，雖受到西方戲劇的啟發，尚未具有『話劇』的形式」¹⁵¹，《中國現代戲劇史稿》則道：

從藝術形式上看，學生演劇處在一種混雜和過渡的狀態。它一方面受到教會學校演出歐洲戲劇的啟發，趨向以散文化語言和非程式化動作為主要表現手段；另一方面在戲劇結構與演出方式上，又明顯地模仿了當時盛行的「改良京劇」。一位參加過當時學生演劇的人回憶道：「這可以說與京班戲院中所演的新戲，沒有什麼兩樣，所差的，沒有鑼鼓，不用歌唱罷了。但也說不定內中有幾個會唱幾句皮黃的學生，在劇中加唱幾句搖板，弄得非驢非馬，也是常有的……」由此可見，對學生演劇產生最直接和重要影響

¹⁴⁷ 同上註，頁 34。

¹⁴⁸ 見洪深，〈從中國的新戲說到話劇〉（《中國現代戲劇論·上卷：建設民族戲劇之路》），頁 171；歐陽予倩在〈談文明戲〉（「中國話劇運動五十年史料集」編委會，《中國話劇運動五十年史料集》，香港：文化資料供應社出版，1978）一文中解釋：「文明新戲原來非但不是個壞的名稱，而且是一個好的名稱，初期話劇所有的劇團都只說演的是『新劇』，沒有誰說文明新戲。新戲就是新型的戲，有別於舊戲而言，文明兩個字是進步或者先進的意思。文明新戲正當的解釋是進步的新的戲劇，最初也不過廣告上這樣登一登，以後就在社會上成了個流行的名詞，並簡稱為文明戲。（頁 49）」

¹⁴⁹ 陳白塵、董健主編，《中國現代戲劇史稿》，頁 35。

¹⁵⁰ 同上註，頁 35—36。

¹⁵¹ 馬森著，《中國現代戲劇的兩度西潮》，頁 37。

的仍是晚清以來戲曲改良運動的熱潮，尤其是以汪笑儂為代表的京劇藝人編演的各種「時裝新戲」。¹⁵²

「時裝新戲」是「改良戲曲」的另一稱謂。中國近代戲劇活動中，與學生演劇活動平行發展，亦即在西方「Drama」戲劇形式逐漸涉入中國戲劇結構，促使「話劇」逐步煉化身形的動向之外，事實上，根植於本土文化的「戲曲」，也不曾停止它主體「新成」規律的作工，在繼清中葉出現的「花雅之爭」之後，因應時代趨勢又一新變要求下，出現了「戲曲」改良運動，¹⁵³為中國近代戲劇活動的另一動向。《中國現代比較戲劇史》謂：「改良戲曲受外國戲劇模式的影響，在宏觀上看得真切，在微觀上反倒有些模糊，因為當時也是中國近代戲劇變革的一個早春時節。」¹⁵⁴《中國現代比較戲劇史》也闡述了這一面向活動的具體情形：

「改良戲曲」的另一稱謂是「時裝新戲」。「時裝」這一意念的獲得，直接得自西劇的啟迪。中國人早就看出「衣裝隨時變換」與西方戲劇模式的關係，並對「穿時裝的新劇」大感興趣。進而對傳統戲曲「『淨』雖盛夏必擁厚絮，『貼』雖隆冬必僅夾衣」表示不滿，提出了「扮戲以肖真為主，豈古人皆冬不裘而夏不葛耶」的質疑。這種意識的崛起，使得穿「紅頂花翎黃馬褂」的清朝貴族形象，破天荒地「出現於舞台上」，引起「一時轟動」。隨之，西劇的表現方式也越來越多地被人採用。有時還在劇本中標出：「場上放烟火，做汽車抵埠介」；「場上設花十餘盆」，提示演員「掩淚」，「拾花瓣至几上堆成一團」。更有甚者，劇作者唯恐演員不能「依樣畫葫蘆」，連怎麼做布景也告訴了劇人：「場上設樹枝，上綴零星白紙，作梨花狀」。在傳統戲曲表演中，本不需要這些道具，而這些作品的整體模式都不脫舊戲的框子，放入這些也並不協調。這種趨時尚，摹仿西劇表現方式的做法，還很外在；但其刻意追求「寫實」的良苦用心，還是虔誠和「忠實」的，顯示著他們的執著和勇氣。¹⁵⁵

除此之外，日本的戲劇活動也深刻影響中國近代戲劇的發展。《中國現代比較戲劇史》在探討中國早期話劇之「日本影響」時，提到 1906 年時我國留日學生在日本東京組織的「春柳社」，為第一個演出「絕對沒有京戲味」¹⁵⁶之「新戲」

¹⁵² 陳白塵、董健主編，《中國現代戲劇史稿》，頁 38—39。

¹⁵³ 按沈惠如〈略論中國近代的戲曲改良運動〉（《德育學報》）：「在嘉慶、道光以前，幾乎沒有文人從事花部的改編和創作，稍加整理和選刊花部劇本的，也只有乾隆中晚期錢德蒼的《綴白裘》及葉堂的《納書楹曲譜》。嘉慶、道光以後，有感於「花部」的藝術魅力，許多文人都愛看花部戲，甚至皇帝也是如此，並將之引進宮廷。到了晚清以後，花部受到文人的重視，且因為貼近民心而被選擇作為政治改革的工具，進而演變成戲曲改良運動，所以說花部的興起，恰與近代的文化改革有著密不可分關聯。（頁 7）」。

¹⁵⁴ 田本相主編，《中國現代比較戲劇史》，頁 35。

¹⁵⁵ 同上註，頁 29—30。

¹⁵⁶ 按余半梅《話劇創始期回憶錄》（北京：中國戲劇出版社，1957）在談「春柳社」演出法國劇

的「話劇」劇團，然而書中也說到：

春柳社的新戲能夠在中國話劇發展中向前邁出較大的一步，是因為他們有國內學生演劇所不可能有的優越客觀條件。他們生活在日本，耳濡目染了日本的新派劇，兩次演出都有日本名優藤澤淺二郎的指導，而且「演戲用服裝道具」是從當時日本的專業劇場租來的。如果沒有這樣一些綜合性的社會因素，他們是否能涉足舞台，馬上就演出了「全部用的是口語對話，沒有朗誦，沒有加唱，還沒有獨白、旁白」為特徵的「新戲」，很值得懷疑。¹⁵⁷

日本近代戲劇的發展，其「新派劇」的成形，雖然深受西方戲劇文化的影響，但卻仍能保有其民族文化文化本性，在它代表性的作品中，仍舊流瀉著濃厚的傳統風情，承載了日本人所特有的思想、情感¹⁵⁸。於是，在日本已先行以其「東方戲劇」的藝術秉性，因應「西方戲劇」之文化、美感衝擊的磨合成果中¹⁵⁹，中國再以日本為窗口，透過日本了解西方戲劇的情形下，一方面使中國早期話劇的生成有了可供參照的榜樣，另一方面則因此緩衝了中西戲劇交流的對立情形，¹⁶⁰

作家小仲馬（Alexandre Dumas fils, 1824—1895）的《茶花女》（La Dame aux camélias, 1852）時曾言：「這第一次中國人正式演的話劇，雖不能說好，但比國內已往的素人演劇，總能夠說像樣的了。因為既有了良好的舞台裝置，而劇中人對白、表情、動作等等，絕對沒有京戲氣味，創造出一種新的中國話劇來了。（頁 13）」

¹⁵⁷ 田本相主編，《中國現代比較戲劇史》，頁 41。

¹⁵⁸ 參照陳白塵、董健主編，《中國現代比較戲劇史》，頁 60；關於日本近代戲劇發展的活動情形，廖奔〈東方戲劇及其文化命運〉（《戲劇：中國與東西方》）論到：「在全盤西化之風的籠罩下，日本戲劇界也吸收西方近代演劇的形式，開始了戲劇改良，與中國的戲曲改良一樣，日本的戲劇改良運動也主要由三部分組成：一，改造以往的演劇陋習；二，演出時事劇本；三，建設新型劇院。日本的戲劇改良很快就產生了效果，新派劇從而誕生，反而使中國人又假道日本去學習戲劇改良的經驗。（頁 434）」而後又對新派劇的戲劇樣式予以說明：「新派劇是在日本傳統戲劇類型歌舞伎的基礎之上，經過從形式到內容的改造而實現的新的戲劇樣式。它的舞台方式主要還是從歌舞伎中脫胎而來：排除其歌舞成分，保留了舊式音樂、花道、打板子本（梆子）、男扮女裝等傳統表現手法。它的內容則打破了日本幕府時代不許反映當代生活的清規戒律，而以表現現實社會為主。……新派劇只是從歌舞伎到現代話劇中間的一種過渡形式，所以到了二十世紀初期，日本在西方現代戲劇的直接影響下出現了現代話劇以後，新派劇就成為日本文化史上和能樂、狂言、文樂、歌舞伎一樣的又一種保留戲劇樣式。但對於二十世紀初留日的中國學生來說，它卻是一種新穎的戲劇樣式，使之頗受啟發和激勵……（頁 434）」。

¹⁵⁹ 參照廖奔〈東方戲劇及其文化命運〉（《戲劇：中國與東西方》）：「東方戲劇的範疇雖然是一個比較籠統的概念，它的內部仍然具有廣泛歧異的內涵構成，但對應於西方戲劇來說，它仍可說是較為明確的界定。這種界定既帶有文化區分的意義，也含有傳統的內蘊。從歷史概念來講，西方戲劇對應於歐洲技術革命以來所建立起來的近現代工業文明，而東方戲劇對應於傳統文明。從文化範域來講，西方戲劇勃生於基督教文化領地，東方戲劇則繁衍於佛教文化圈圍。歷史與文化的交合作用，將世界戲劇定型為東西兩大基本範疇，二者具有不同的傳統淵源和藝術發展軌跡，形成不同的形式規則與美學風範。（頁 330）」以及「與奠基於古希臘、羅馬戲劇和中世紀宗教戲劇，逐步走向現代話劇、歌劇、舞劇三種形態分流，而以話劇為基本舞台樣式的西方戲劇不同，東方戲劇具有一致的詩、歌、舞渾融而一的舞台藝術特徵，這是它們得以確立自身概念範疇的基本要素，儘管這一要素的內部構成方式以及實際操作規程，在東方戲劇種屬內仍然歧異很大。（頁 330）」之東、西方戲劇文化界定與概念範疇。

¹⁶⁰ 參照田本相主編，《中國現代比較戲劇史》，頁 49。

而後：「我國晚清以來的戲劇改革在西洋和日本新派劇的先後影響下，經過改良戲曲，學生演劇，和春柳、春陽等探索階段，終於完成了具有歷史意義的轉折，話劇萌芽時期的文明新戲形式從此定型。」¹⁶¹。

至於文明戲的演出形式，馬森分析到：

「文明戲」雖說包含了舊劇的多種因素，但是它仍然跟京戲和地方戲差別很大。最重要的不同是以對話為主，只是偶然穿插唱腔。在形式上採取分幕，並增添佈景、燈光等舊戲所缺的陪襯。另外一種差異乃在不再只搬演歷史事件，而把當時的社會事件也搬上了舞台。¹⁶²

因此「我們可以說『文明戲』是介於中國傳統戲劇和後來依照西方現代劇規格發展而成的『話劇』之間的一種過渡形式。」¹⁶³，而文明戲之所以可以興盛一時，受到觀眾歡迎的原因，馬森歸納有三大因素：

一是新奇，它總是接受了外來的影響，跟原來的傳統舊劇大為不同了。二是結合了時事，這也是傳統戲劇所欠缺的，為後來的「話劇」鋪下了道路。三是通俗，不管題材，還是表演的方式都力求符合觀眾的要求。因為觀眾的水平不高，所以非通俗不可。到了後來，這最後一個成功的因素變成了失敗的原因。¹⁶⁴

關於文明戲的失敗，馬森道：「大家都歸罪於『幕表戲』的草率和演員的日漸腐化。」¹⁶⁵，所謂「幕表戲」，歐陽予倩在〈談文明戲〉一文中說明：

幕表戲就是沒有劇本只靠一張幕表演戲之謂。編劇的人並不寫出完整的劇本，只根據傳說、筆記或者小說之類，把故事編排一下，把它分成若干場，每一場按照故事的排列分配一些角色，有時寫明上下場的次序，有時不寫，有時注上按照情節非說不可的台詞，有時連這個也沒有。排戲的時候，只要把角色派好，把演員的名字寫在劇中人的下面；大家聚攏過來，把戲的情節和上下場的次序說一說，那就編和導的責任都盡了。¹⁶⁶

這種戲劇編演形式其實之於戲劇活動具有很大的靈活性，給予「藝人主體」於演劇創作上極大與極具機動性的揮灑空間；由於劇本結構的極度不完整，因此留下

¹⁶¹ 陳白塵、董健主編，《中國現代戲劇史稿》，頁 42。

¹⁶² 馬森著，《中國現代戲劇的兩度西潮》，頁 71。

¹⁶³ 同上註。

¹⁶⁴ 同上註，頁 73。

¹⁶⁵ 同上註，頁 74。

¹⁶⁶ 「中國話劇運動五十年史料集」編委會，《中國話劇運動五十年史料集》，頁 89。

了面積廣泛的「文本空白」¹⁶⁷，致使演員可自主發揮所長、所感。而就戲劇演出而言，這種戲劇編演形式方便劇團依照時事或觀眾喜好、票房情形調整表演方式與演出戲碼，然而也因編演形式的過於靈活，一方面在作為演劇主體的演員各有情思、各有所長的情況下，其過於鬆散、內容詮釋過於自由、憑任演員各自揮灑的編演方式，將使戲劇整體的精神難以凝聚，如歐陽予倩謂：

我們要求一個戲要思想性和藝術性相結合，要用藝術為政治服務，如果一個戲的對話都沒有準稿子，又怎麼能夠做到思想性和藝術性相結合呢？一個戲沒有嚴格的規定情景，沒有確定的貫串動作，沒有統一的台詞，又怎麼能夠表達主題思想達成最高任務呢？¹⁶⁸

另一方面，劇團在票房的壓力下，為了生存，戲劇表演方式與演出方向越漸通俗，以迎合觀眾口味。這兩種情形致使文明戲一來難以煉化自身戲劇的藝術性，二來又因其媚俗傾向，既追趕不上一般觀眾喜新厭舊的審美頻律，又無法滿足知識分子承載社會功能的期望，在雙面不能討好的窘況中，它自然走向了沒落。馬森道：「事實上『文明戲』到了五四運動前夕的一九一八年已經是日末窮途欲振無力了。」¹⁶⁹，而對於文明戲之所以失敗的真正原因，馬森則言：「『文明戲』是一次失敗的嚐試。究其原因，一方面固然由於欠缺傳統戲劇對演員所要求的嚴格訓練，但更重要的原因恐怕就是太過於輕忽了文學劇本在演出中的作用了。」¹⁷⁰「文明戲」的失敗，同時也標誌與開啓了中國戲劇創作，自「演員劇場」走向了「作家劇場」，使「話劇」的發展，出現了新的趨向。¹⁷¹

承上所述，「文明戲」在其「幕表戲」的編演方式下，演員當自為戲劇活動的創作主體，戲劇表現的風格與演出內容的呈現，皆由演員於台上自主決定，幾乎可視為以演員為中心的戲劇活動結構。因此，「文明戲」之「幕表戲」的編演方式，事實上承襲自中國傳統「戲曲」¹⁷²。中國「戲曲」由於抒情性的美感核心，發展出強調「人情」的戲劇表現，劇本主要結構乃以大段抒情唱詞傳示「人情」，由演員傳唱，演員再以自身體會，操持其所習的技巧演譯劇情，因此，中國「戲曲」舞台自清代以來形成以演員為中心的結構。不過，中國「戲曲」事實上一直都具有「案頭」與「場上」、「文人」與「伶優」，兩種不同創作主體彼此相互交

¹⁶⁷ 參照施靜宜，〈論三王墓中的復仇意識〉（《稻江學報》3：1，2008.6）：「接受美學家伊瑟爾（Wolfgang Iser, 1926-）提出文本的召喚結構理論，他提出文學語言的表達並不像日常語言那般確定，也不像邏輯語言那般縝密完整，其中充滿了一些語意模糊或突然中斷了的文字，此即所謂的文本空白與未定點。諸如故事中的人物為何如此行動、事件情節何以如此發展等，都適足以形成空白，形成召喚讀者的意蘊空間，它驅遣讀者進行想像、啟動讀者積極參與的意願，對文本空白進行創造性的詮釋，從而建立起讀者與作品溝通的橋梁，使讀者對作品的理解達到個人化的意義。（頁 282—283）」

¹⁶⁸ 歐陽予倩，〈談文明戲〉（《中國話劇運動五十年史料集》），頁 94。

¹⁶⁹ 馬森著，《中國現代戲劇的兩度西潮》，頁 74。

¹⁷⁰ 同上註，頁 77。

¹⁷¹ 參照上註，頁 77—112。

¹⁷² 陽予倩，〈談文明戲〉（《中國話劇運動五十年史料集》），頁 88。

涉的情形，¹⁷³所謂「演員劇場」與「作家劇場」中，創作主體的戲劇活動現象，實際上本就存於中國「戲曲」的藝術律動中。然就整體而言，中國「戲曲」的劇場形態，卻仍可大部分劃入「演員劇場」的概念範疇中，其原因何在？筆者以為，其因仍是出在它抒情性的美感核心上頭。由於劇作家創作的主要目的仍在抒情，於是賦予人物大段唱詞，而使大段唱詞成為劇本主要結構；在唱詞乃由演員來傳唱的情況下，中國「戲曲」縱使以劇作家為創作主體，在舞台實踐上，它仍然是以演員為中心的戲劇活動結構。

由是，大概可以推論出「文明戲」之崩壞所標誌與開啓的中國近代劇壇戲劇動向，並非僅是創作主體社群趨向的改變，更要緊的是創作主體之美感取向與審美思維方式的改變。自上述梳理的「文明戲」失敗因素中，以演員為中心的戲劇表現方式無法滿足當時觀眾的審美需求，觀眾的審美需求已不僅止於演員的作工表現。對傳統觀眾而言，由於「文明戲」演員缺少「戲曲」演員所備有的表演素質，因此在時事的熱頭一過、戲劇予人的新奇感銳減之後，「文明戲」半調子的戲劇表現，自然無法滿足他們的審美要求，於是觀眾便又回歸於他們原生的抒情趣味之中；然而這種觀眾審美回流的情形，之於中國「戲曲」並非是無關痛癢的現象，部分學人在這種美感「出走」而又「回歸」的過程中，覺察了新、舊劇之間美感秉性的差異，開始反思「戲曲改良」全盤以西方戲劇模式做為參照方向的適切性¹⁷⁴。

而由於「新知識空間」所育化的美感取向，與救國焦慮的思想宣傳需求，使知識分子無法滿足於純粹演員表現欣賞上的美感活動，迫切渴求另一種能夠更加有效承載主題、傳示思想的戲劇形式。自「文明戲」的失敗經驗中，他們得出了要使戲劇能夠有效承載思想與發展藝術性，繼而發揮社會功能，主要在於對劇本的有效掌握之結論，致使創作主體的美感取向與審美思維，逐漸自以「演員」表現為考量的美感取向，傾向以「劇本」為準則的創作思維。此種中國近代戲劇發展中所出現的「劇本傾向」，轉變的真正原因還是與創作主體之美感取向與審美思維方式的改變有關，重點在於：「創作主體落實於『劇本』上頭的『關懷』為何？」這個主體意識問題。

中國「戲曲」劇本的主要為「人情」展示，由演員落實抒情性，便呈現「演員劇場」的形態。晚清以來以中國知識分子的創作主體，在「劇本」上創作關懷在思想、敘事的言說活動。這種創作主體美感取向與審美思維，自抒情至敘事、

¹⁷³ 見傅謹《戲曲美學》〈第六章 戲曲的創作主體〉，頁 239—281；其中，「文人與案頭劇」章節一開頭即言明：「傳統戲曲的創作主體，向來就屬於兩個不同社會群體——文人和優伶。（頁 239）」

¹⁷⁴ 如王鍾陵，〈20 世紀中國戲劇理論之變遷〉（《社會科學戰線》）把梳馮叔鸞於 1913 年出版的《嘯虹軒劇談》時指出：「馮叔鸞對於舊戲、新劇的批判主要集中在三個方面：一是劇情的支離，二是表演之隨便，三是觀眾的庸俗及演員才德之不足。對於營業主義對藝術的毒害，馮叔鸞也較早作了痛切的陳述。……比之初期的戲劇改良論者，馮叔鸞在劇論上的一個重要變化，便是統舊戲與新劇而言戲改。馮叔鸞的戲劇改良論甚至是更加偏護舊戲一些的。他指責今之言舊劇改良者，動則曰廢唱，為『至不通之論』，因為『舊劇之精神在演唱』。於是，馮叔鸞便著手調和新舊戲衝突了：『改良戲劇之要務：第一先泯去新舊之界限，第二須融會新舊之學理，第三須兼采新舊兩派之所長』。文明戲的末路，使得一些新劇家們向著傳統戲劇傾斜了過去。（頁 207）」

自「演員」至「劇本」的改變，可從這個時期知識分子針對「戲曲」思想性低落的批評言論中見察，部分人士未察「戲曲」之「演員劇場」乃以演員表現為審美基準，而以「劇本」角度切入批評，於是只見「戲曲」於「劇本」敘事結構上的疏漏，無法真正觸及「戲曲」美學的脈動，並對「劇本」文學性的要求越漸增強，故開啓了中國戲劇發展中以「劇本」為中心的編演取向，以及後來中國劇壇在 20 世紀二、三十年代，往往忽視戲劇藝術的「劇場」性質，多把戲劇作為一般文學樣式展開討論的情形¹⁷⁵。

二、現代戲劇觀念的確立

廖奔指出：¹⁷⁶

辛亥革命的失敗，導致國人對於傳統文化的更深入的思考，從而引發了一場新文化運動。……其中的激進份子，甚至認為中國的舊文化沒有絲毫的用處，提出全盤西化的主張。……在戲劇領域，激進的新文化派提倡用西方戲劇取代中國戲曲。中國戲曲的寫意性和表現性使之不能在舞台上毫髮畢現地反應人生和社會，它必須同現實保持藝術距離。加上傳統戲曲裡原本充滿了封建倫理觀念，當時又已經發展到用封建迷信、色情淫盜來招攬看客，因而遭到新文化派的徹底摒棄。……

為了貫徹自己的理論主張，新文化的先鋒們一方面大力鼓吹並從事對西方戲劇的翻譯工作，另一方面也身體力行地模仿西方劇本樣式進行創作……

《中國現代戲劇史稿》則將 1918 至 1929 年標示為「現代戲劇觀念的確立與新興話劇的發展」期，¹⁷⁷而《中國現代比較戲劇史》則指出：「『五四』新文化運動把中國話劇推進到新的歷史發展階段。……也是話劇從外國到中國，最大規模地『舶來融化』為中國新型戲劇藝術形式的關鍵階段。」¹⁷⁸1918 年，新文化派在《新青年》雜誌上推出了「易卜生專號」，胡適為此撰寫了一篇名為〈易卜生主義〉的專文，為中國系統性地介紹了這一挪威戲劇家的戲劇思想與劇作，1919 年，胡適又仿其《玩偶之家》寫了《終身大事》一劇。胡德才指出，胡適此一劇作：

作為中國第一部具有現代意義的話劇劇本，開了中國現代話劇運動的先河，成為了現代中西戲劇關係史上的第一塊里程碑。在中國現代話劇的形成期，以胡適的《終身大事》為濫觴，易卜生式的「社會問題劇」乃跟著『新

¹⁷⁵ 參照王澤龍，〈余上沅的戲劇觀初探〉（《余上沅研究專集》），頁 277。

¹⁷⁶ 廖奔，〈中西交匯：百年戲劇回望〉（《戲劇：中國與東西方》），頁 445—446。

¹⁷⁷ 陳白塵、董健主編，《中國現代戲劇史稿》，頁 91。

¹⁷⁸ 田本相主編，《中國現代比較戲劇史》，頁 109。

潮』而流行一時」，成為了整個二十年代話劇創作的潮流。¹⁷⁹

胡星亮則道：「『五四』時期的中國戲劇創作，大都是受挪威戲劇家易卜生影響的社會問題劇。」¹⁸⁰關於易卜生與受其戲劇思想所影響的蕭伯納、高爾斯華綏等人的社會問題劇，何以能夠獲得新文化派青睞的原因，廖奔直言：「易卜生一派的社會問題劇直面人生、深刻揭露和嚴厲批判現實的精神，恰恰符合當時的進步思想家和新青年們的心理要求」¹⁸¹，胡星亮在《耙梳胡適〈易卜生主義〉一文後分析到：

這是因為易卜生及問題劇與「五四」時代精神的契合。在「五四」思想啟蒙中，直面數千年中國封建制度、封建禮教和在如此制度與禮教壓抑下的中國社會與國民，先驅者清醒地意識到，首先和最重要的啟蒙，就是要無情地揭示現實黑暗以警世醒民，批判國民性的愚昧落後以救出自我。因此，個性解放的思想啟蒙，批判黑暗的文藝寫實，就成為「五四」文學面向世界取精用宏的主要審視角度。當「五四」先驅者以如此目光去巡視西方文學，尤其是他們認為代表著現代西方文學成就的戲劇的發展時，他們就對易卜生表現出深深的敬意。因為在「五四」先驅者看來，所謂「易卜生主義」，最重要的就是兩點：一是易卜生的「個人須要充分發達自己的天才性，須要充分發展自己的個性」的「個性主義」的張揚；二是易卜生的「能把社會種種腐敗醜惡的實在情形寫出來叫大家仔細看」的「寫實主義」主張。在這裏，胡適等人因現實的需要而對「易卜生主義」的「誤讀」是明顯的，但是，正是因為先驅者的「誤讀」，才使得「易卜生主義」高度契合了「五四」時代精神，為歷史轉折期的中國社會變革和文學變革提供了可資借鑒的強大武器，——「與其崇拜孔丘關羽，還不如崇拜達爾文易卜生」。由此並導致「易卜生熱」在中國的流行。¹⁸²

自此之後，「經過《新青年》的鼓吹，易卜生一派自然主義的寫實戲劇在社會上引起了強烈的共鳴，因而成為當時中國劇壇上佔支配地位的戲劇樣式。」¹⁸³然而，易卜生本身之戲劇作品與其戲劇思想有其歷程，在中期自然主義寫實傾向的社會問題劇之外，他後期的戲劇作品則轉向具有象徵主義、神秘主義色彩的劇作；就其藝術價值而言，胡星亮指出，易卜生後期創作之「藝術審美更臻完美」。但是細究新文化派所張揚之「易卜生主義」，會發現他們所論述與讚揚的，則是易卜生創作中期自然、寫實傾向的社會問題劇，而對他後期劇觀與劇作風格完全忽

¹⁷⁹ 胡德才，〈現代中西戲劇關係的第一塊里程碑——胡適的《終身大事》和易卜生的《玩偶之家》〉（《宜昌師專學報》17：1，1995.2），頁63。

¹⁸⁰ 胡星亮，〈論『五四』社會問題劇〉，《南京大學學報》第4期，1999年，頁54。

¹⁸¹ 廖奔，〈中西交匯：百年戲劇回望〉，《戲劇：中國與東西方》，頁447。

¹⁸² 同註180，頁55。

¹⁸³ 同註181，頁448。

視，何以如此呢？胡星亮分析到：

這仍然是從「五四」中國的現實需要這獨特視角出發，而對「易卜生主義」的理解與選擇。因為在「五四」先驅者看來，「五四」新思潮的根本意義，就是要「重新估定一切價值」，因而它要討論種種社會問題。……文學家必須應召著時代的需求而從事創作。中國過去只有「教訓戲劇」，卻沒有「問題戲劇」。「教訓戲劇」是先立道德的標準，以編戲人的見解去代替看戲人的判斷；「問題戲劇」卻沒有先定的標準與判斷，它單把事實寫出，讓觀眾自己去思考。這正是思想啟蒙的「五四」時代所需要的。當時的進步觀眾就認為：「中國現在最需要的新藝術是『人生的藝術』。戲劇之中，『問題劇』尤為重要」；文藝界在論述中國戲劇發展時，更是再三強調：它應該是「平民的」，「並且必須是：帶有社會問題的色彩與革命的精神的」。¹⁸⁴

廖奔則言：

實際上，即使是易卜生戲劇舞台上，也包蘊著更為深刻的精神內容，但這在當時的激進背景中根本不可能引起人們絲毫的注意，加之當時中國劇場的落後和受到種種物質條的限制，舞台上出現的易卜生戲劇更是只學了一點西方寫實表演的皮毛。¹⁸⁵

中國知識分子基於救國焦慮下的戲劇實用取向，「以偏概全」地選擇性解讀西方戲劇概念與介紹西方戲劇思想，並對不符合他們實用標準的其他戲劇見解予以漠視，這個情形在稍後將提到的「愛美劇」運動中有明白的召示。陳大悲等人所組織的「民眾戲劇社」，即明言反對寫實劇以外的戲劇形式與思想傳進中國。於是「問題劇」便在這種，「中國式」的「易卜生主義」戲劇思潮中，成為中國 20 世紀二十年代的創作主流。那麼何謂「問題劇」呢？簡而言之即是：「以社會上種種問題為題材的戲劇」¹⁸⁶，至於它的內涵，胡星亮指出：

「五四」問題劇對現實人生的反映是多方位的。婦女、家庭，婚姻、戀愛，倫理、道德，社會腐敗，軍閥混戰，等等，舉凡關涉現實人生的重要社會問題，都進入戲劇家的視野。綜其大端，它又主要表現在兩個方面：爭取個性解放，揭露社會黑暗。前者是就個人而言，後者是就社會立論，而二者在其本質上又是深刻相聯的。個性解放與社會的改造，因而成為「五四」

¹⁸⁴ 胡星亮，〈論『五四』社會問題劇〉，《南京大學學報》，頁 55。

¹⁸⁵ 廖奔，〈中西交匯：百年戲劇回望〉，《戲劇：中國與東西方》，頁 447。

¹⁸⁶ 陳望道，「文學小辭典」，《民國日報》，1921 年 5 月 12 日。轉引自〈論『五四』社會問題劇〉註 12。

問題劇最重要的主題內涵。¹⁸⁷

之後，即在這種「易卜生熱潮」之下，1920年，汪仲賢不惜耗資在上海新舞臺演出蕭伯納名劇《華倫夫人之職業》，然而賣座率卻不及《濟公活佛》一類，講求機關佈景、幻燈魔術與強烈舞臺效果，忽略劇本思想的「魔術派新戲」的四分之一。《中國現代戲劇史稿》指出，這個情形說明了兩個問題：

一，西方的戲劇觀念和外國劇本的新內容，不是一下子可以為中國觀眾所接受的，戲劇觀念的革新必須充分注意到中國傳統的審美習慣，劇本內容應切合中國實際，表演藝術也要相應地加以革新。二，舊劇和沒落的文明戲雖然脫離時代，脫離現實，但它們在半殖民地半封建的中國還有著商業上的很大優勢，新興話劇必須打破營業性質的束縛，開闢一條發展藝術的道路。¹⁸⁸

這個情形在中國近代戲劇的發展上，開啓了「愛美的(Aameur)戲劇」運動的展開。汪仲賢在《華倫夫人之職業》票房失利的經驗中，意識到商業化、片面強調營利取向的劇團營運體制，將對戲劇藝術性的活動與發展造成阻礙，於是萌生出脫離資本家的管束，仿西洋「Amateur」與東洋「素人演劇」，組織一個「非營業性質」的獨立劇團，試演幾種「有價值」的劇本以介紹西洋戲劇智識的想法，而後陳大悲承其「非營業性質」之思路，將「Amateur」直譯為「愛美的」，在《晨報附刊》上以「愛美的戲劇」為題發表連載長文，大力提倡非職業的戲劇活動。¹⁸⁹

馬森指出：「amateur的原意是『業餘』或『非職業性』的意思，一方面意味尚未達職業的水準，另一方面也說明了具有未被職業要求汙染的自由創意的色彩。所以『愛美的劇』就具有以上的雙重意思。」¹⁹⁰第一個「愛美的」戲劇團體為1921年1月在上海成立的「民眾戲劇社」，成員有陳大悲、歐陽予倩、熊佛西、徐半梅、沈雁冰(茅盾)、鄭振鐸等人，《戲劇》期刊為其所辦之主要刊物，《中國現代戲劇史稿》指出：

該社宣稱，「當看戲是消遣的時代現在已經過去了，戲院在現代社會中確是占著重要的地位，是推動社會使前進的一個輪子，又是搜尋社會病根的X光鏡……」。它提倡「藝術上的功利主義」、「寫實的社會劇」，反對「把外國最新的象徵劇、神話劇輸入到中國戲劇界來」。這些主張都體現著「為人生」的現實主義戲劇思潮。……它的主要功績除了在於大力介紹歐洲近代寫實的社會劇和戲劇理論外，還在於繼承和發揚了《新青年》的革命精

¹⁸⁷ 胡星亮，〈論『五四』社會問題劇〉，《南京大學學報》，頁56。

¹⁸⁸ 陳白塵、董健主編，《中國現代戲劇史稿》，頁99。

¹⁸⁹ 參照上註，頁99—100。

¹⁹⁰ 馬森著，《中國現代戲劇的兩度西潮》，頁124。

神，對舊劇特別是對「假新戲」及墮落了的文明新戲展開批判。¹⁹¹

「愛美劇」運動其實是中國「易卜生熱潮」的延伸，觀其戲劇形式對於寫實表現的要求，與劇本內容對於社會議題的關懷，仍在中國「易卜生主義」的範疇中，王鍾陵分析到：

1922年1月，陳大悲聯絡蒲伯英等人，在民眾戲劇社的基礎上，籌組新中華戲劇協社，宣告其目的在於「聯合全中華的愛美的戲劇家與戲劇社以及一切愛好戲劇的朋友，共同提倡與研究近代的，教化的，藝術的戲劇，為創造新中華國劇」作準備。在上述宣告中，教化與藝術二項是並列著的，而所謂近代的戲劇，便是指的話劇。……將教化性與藝術性結合起來，便可以從舊日文明戲的惡俗偽劣中，提升戲劇到一種有益於社會的真藝術的地位上去。與教化性的強調相一致的，是問題劇的產生；而與藝術性的強調相一致的，則是科學的排演體系的建立及戲劇文學性之得到承認與加強：兩者構成為愛美劇運動之兩翼。¹⁹²

「愛美劇」運動之於中國近代戲劇發展的立場上，有其一定的重要性；由於其不受營利主義的拘束，帶有一定程度的實驗自由，於是為中國近代戲劇的發展注入了一種創造性的發揚。然而「愛美劇」之「非營業性質」的營運形態，也成為它失敗的因由：

藝術的愛好及其水平的提高，需要時間與經濟。獨創性的獲得需要長期的沉潛。雖然過量地追求金錢，會占去研究的時間，更為可怕是會腐蝕藝術情趣；但如果過於需要為生計而奔忙，則也妨礙藝術的專精。業餘戲劇運動是對於職業化的新劇之營業主義的自贖，它自然會以另一個方面的缺陷而妨礙戲劇藝術的提高。此外，愛美劇是以學生演劇活動為其主體的，但學生演劇活動，一者因為演員們需要完成學業，而難以更多地投入精力，二者學生的畢業，會造成經常性的人員流動，三者學生演劇活動又必然與時代思潮的興衰相關聯。即使學生畢業後有了別的職業，演劇活動也仍然存在時間與經濟不足、人員流動等方面的問題。也就是說，僅靠憑興趣的業餘演劇，戲劇運動的基礎是不穩固的。¹⁹³

經由以上文獻耙梳，可發現當時中國劇壇戲劇活動的實際景況。中國現代「話劇」與中國傳統「戲曲」的發展，並非是絕對分立與獨立，彼此都有借鑑對方修正自己，使其各自朝「現代化」方向成長的情形存在。然而由於當今學界研

¹⁹¹ 陳白塵、董健主編，《中國現代戲劇史稿》，頁100—101。

¹⁹² 王鍾陵，〈20世紀中國戲劇理論之變遷〉，《社會科學戰線》，頁208。

¹⁹³ 同上註。

究限囿於學科分科的原故，於是前人大多僅從「戲曲」或「話劇」各自的角度梳理它們的發展進程。然而，若欲掌握此時期中國戲劇藝術發展的實際輪廓，便須自中西戲劇形式與其美感主體，兩者交涉、互動的情形予以審視，才能視見戲劇藝術發展，於時代演進中更細緻的生成韻律與歷史意義。馬森即指出，「文明戲」沒落後，中國劇壇開始出現了一種醒悟：

……更為熟悉西方現代劇場的知識份子重新提倡文學劇本的重要，或翻譯，或改編，或創作，使西方移植而來的「話劇」，獲得在中國土地上扎根茁長的生機。同時，人們也開始明瞭，「話劇」的出現，自可成為一個新的劇種，並不必然就要取傳統的戲曲而代之。傳統的戲曲是否需要改良，以迎合社會新情況的需求，是另一件事，不必要與話劇的出現和發展纏夾不清。¹⁹⁴

這種醒悟一方面使「話劇」的藝術主體，自中國 19 世紀末以來，中西戲劇意識揉雜不清的戲劇觀中脫離抽身，確立其主體的獨立性與可能的具體形貌；另一方面也因「話劇」、「戲曲」兩者不必共融的認知，「戲曲」的藝術主體同樣也被昭示了出來。

縱使如此，「五四時期」新文化派之激進的全盤西化、以西方戲劇取代中國「戲曲」的言論，仍舊形象鮮明、色彩強烈地覆蓋住中國逐漸在發展的，對於戲劇藝術較為理性、公正的認識，並因其偏激的戲劇主張與對「舊戲」的非理性批評，為當時中國戲劇理論帶來了思想上的混亂。對此廖奔分析到：「當時一些新文化份子對於戲劇產生了一些誤解。……把中西方建立在不同美學觀點上的兩種戲劇表演體系相提並論，並以其中一種的美學標準來衡量另外一種了。」¹⁹⁵其由於中國戲曲於現實中的活動性，及確實擁有與西方戲劇相異之美感核心的事實，於是當時部分學人便以其藝術直覺，體會到了如廖奔所分析的現象。張厚載、馮叔鸞等人，試圖開展他們在「舊戲」上的美感經驗，對映出「戲曲」之不同於西方戲劇的藝術主體，證明「戲曲」主體的存在與價值，以此作為問題意識，對新文化派之全盤否定論展開質疑，於是開啓中國近代戲劇史上所謂的「新舊劇之爭」。然而，無論「守舊派」在這場爭論中的輸贏為何，他們的言說活動都具體示現了中國傳統「戲曲」藝術主體的能動力，並且在他們指涉猶未清晰的言論中，「戲曲」藝術性徵的不可替代性也已「曖曖內含光」地閃動著。

廖奔論及：「……當時西方戲劇界正在出現一場觀念改革，而改革的出路恰恰要到東方戲劇原則裡來尋找。這個錯誤要等待稍晚一點的一批真正學習了西方舞台藝術的人來糾正了。」¹⁹⁶他指出，在新文化運動中，有一些熱愛戲劇藝術的人，後來遠赴歐美系統性地學習了各種西方戲劇理論，並實際進行了多次舞台實

¹⁹⁴ 馬森著，《中國現代戲劇的兩度西潮》，頁 78。

¹⁹⁵ 廖奔，〈中西交匯：百年戲劇回望〉（《戲劇：中國與東西方》），頁 448—449。

¹⁹⁶ 同上註，頁 449。

踐，在對西方現代戲劇的歷史與其當代的最新發展，有了較為深入的認識之後，便將這些新的觀念與視角帶回了中國；之後隨著他們在中國劇壇上的活動，便使中國對於西方戲劇的認識，有了比之前人更為全面而深入的認識，這批戲劇家有：宋春舫、洪深、余上沅、趙太侔、熊佛西等人。¹⁹⁷

馬森指出：

由於學生劇團與愛美的劇團的積極活動，擺脫了迎合小市民低級口味和追求票房價值的壓力，加上翻譯和改編西方劇作的日漸增多，使話劇的演出形式日漸接近西方的現代劇場。同時，這一個時期也是我國的劇作家努力模仿西方劇作從事文學性劇本劇作的時期。¹⁹⁸

中國現代「話劇」的主要表演形式與戲劇性質，便在這個戲劇發展的進程中逐步確立了自我形象。而後 1919 年五四運動的反傳統風潮，對中國固有文化的偏激性反叛，「毅然地割斷了傳統的臍帶」，跳脫「文明戲」中西戲劇概念糾纏不清的宿命，開創了中國「純以口語說白表達」¹⁹⁹的戲劇形式。1928 年，洪深為區別西方歌劇（Opera）、舞劇（Dance Theater）之戲劇形式，而為主體形式、性質全然相對於中國戲曲，並在 19 世紀末以來，對中國傳統戲劇美學結構影響越漸強大，而後脫離戲曲表演形式，逐步在中國發展起來的西方「Drama」戲劇形式定名。他提出以「話劇」一名取代以往「新劇」、「文明戲」、「愛美劇」等稱謂，為這個自西方舶來的戲劇形式重新正名。田漢、歐陽予倩等人皆都認可，於是，「話劇」一名便自此沿用與固定了下來。²⁰⁰自此之後，「話劇」便成為中國戲劇文化長河中的其中一股新生脈流。

第二節 「國劇運動」介紹

一、「國劇運動」之發展歷程

第一次世界大戰後，中國整體社會思潮進入了「文化自省」期，知識分子審視世界與自身傳統的眼光，逐漸自過度熱切的「西法」崇拜中冷靜，開始以較為公正的態度梳理自身文化樣貌，試圖以此為中國傳統文化在新時代裡尋得新定位。與時勢相應的劇壇現象，是中國劇壇自 19 世紀末，西方「Drama」戲劇形式對中國傳統戲劇結構影響逐漸加大後，中國戲劇活動自中西戲劇形式混合、主體意識揉雜的狀態，進入中西戲劇主體意識分立繼而對立的劇壇情境；同時，另一與中西二元對立觀點相異之中西二元共構思維，也在主流言論下蘊蓄著。調和

¹⁹⁷ 參照廖奔，〈中西交匯：百年戲劇回望〉（《戲劇：中國與東西方》），頁 449—450。

¹⁹⁸ 馬森著，《中國現代戲劇的兩度西潮》，頁 126—127。

¹⁹⁹ 同上註，頁 127。

²⁰⁰ 參照周雲龍，〈跨文化戲劇研究：觀念與方法〉（「戲劇研究網站」）。

新舊劇衝突與匯通中西戲劇所長的言論，在馮叔鸞於 1914 年出版的《嘯虹軒劇談》中提出後，出現了另一陣營持相似論調於中國劇壇活動，此即為余上沅等人於 1925 年時所發起的「國劇運動」。

王鍾陵指出：

舊戲在社會上的深厚勢力以及改良京戲在一定程度上的成功，是一種維護舊戲存在價值的理論能夠產生的基礎，然而，在「五四」戲劇改良的討論以後，在愛美劇運動展開的背景下，此種理論的產生，還需要一個新的觸發點，或者說是一個新的視角。這樣一種新的視角，不可能由只具有舊戲知識的人所悟得。它仍然是由一批洋學生們從外國戲劇發展的經驗中獲得的。²⁰¹

馮叔鸞因其傳統視野限制，於混合新舊觀點上，僅能就中西戲劇較為局部與技術性的表現層次談融合，並在中西戲劇性質的論述上，也因持傳統言說方式而顯籠統。與中國傳統學人不同，余上沅與趙太侖、聞一多等「國劇運動」成員在國外留學期間，直接自西方世界及其文化脈絡吸收西方戲劇概念，與對西方戲劇發展現況有所掌握的基礎上，回首審鑒當時中國劇壇社會問題劇盛行，以及中西戲劇觀念二元對立的現象，而以戲劇自身藝術規律的角度切入，論述戲劇實際的藝術秉性，對社會問題劇予以否定。他並對西方戲劇發展局勢，開始針對主流之「寫實主義」進行反省的狀況有所體察，加上受「愛爾蘭民族戲劇運動」²⁰²所啟發，而提出「根本上就要由中國人用中國材料去演給中國人看的中國戲」²⁰³之「國劇」概念。他指出：

我們出發點是中國舊戲，不是希臘悲劇。我們要根據中國舊戲，也並不是義和團的見解；舊戲在中華民族裡已經占了一個地位，誰也無法抹煞這件事實。你硬要抹煞它也可以，不過民眾劇的勢力在古今各國盡是或隱或現的存亡，發揮，中國舊戲大概也難得作一個例外。倒不如因勢利導，剪裁它的舊形式，加入我們的新理想，讓它成功一個兼有時代精神和永久性質的藝術品。²⁰⁴

²⁰¹ 王鍾陵，〈20 世紀中國戲劇理論之變遷〉（《社會科學戰線》），頁 207。

²⁰² 「愛爾蘭民族戲劇運動」是在愛爾蘭文藝復興運動(1885—1940)下，於戲劇領域的活動。19 世紀初，英國議會強行通過「英愛合並法案」，正式將愛爾蘭納入英國版圖，因此激發愛爾蘭與英國間的民族矛盾。19 世紀中，愛爾蘭人民的民族意識開始覺醒，展開了擺脫英國殖民統治，與爭取愛爾蘭民族自治的政治運動和武裝起義。與民族獨立運動相應的，即是愛爾蘭民族文學、語言、戲劇等方面的文藝復興運動。「愛爾蘭民族戲劇運動」對余上沅等人之「國劇運動」的啟發，可見韓黎麗，〈愛爾蘭文藝復興時期的話劇與我國「國劇運動」〉（《安慶師範學院學報》24：1，2005.1。）與馬慧，〈愛爾蘭民族戲劇運動與中國國劇運動〉（《江西社會科學》第 7 期，2012。）二文。

²⁰³ 余上沅，〈序〉，余上沅編（《國劇運動》），頁 2。

²⁰⁴ 余上沅，〈中國戲劇的途徑〉（《余上沅戲劇論文集》），頁 203。

而所謂「中國戲劇的途徑」則是：

假使舊戲的唱(音樂)是抽象，做(動作，舞)是象徵的，布景等等又是非寫實的，彼此調和，沒有破綻，那末我們說它「有做到純粹藝術的趨向」，也並非過譽吧。把舊戲做到純粹藝術，這是一個途徑。

第二個途徑是在天才音樂家還沒產生以前，中國還不能希望純粹歌劇成立的時期我們應當走的途徑——不，只要能上去，寬大的劇場永遠是不拒絕的。那就是去掉唱的部分，只取白，是說也好，是誦也好，加上一點極簡單的音樂，仍然保持舞台上整個的抽象，象徵，非寫實。一方面免除了崑曲的雕琢，一方面免除了皮黃的鄙俗，把戲劇的內容充實起來，叫它不致流入空洞。²⁰⁵

可見余上沅「國劇」與「中國戲劇」之理念，指的並非是中國傳統戲曲或西方戲劇形式，而是融合中西、古今的新形戲劇藝術。相較當時頑固守舊的「國粹派」，或對傳統文化全盤予以否定的「《新青年》派」，其概念可謂越過當時中國劇壇，中西劇觀二元對立之僵固思維，直接自戲劇藝術之核心性徵探討，透過對中西戲劇藝術核心性質的梳理，期望以此建立出一套能夠滿足當時社會審美趣味，卻又不失民族本性的戲劇形式。

關於「國劇運動」的發起經過，其概要如顧金春所耙梳：²⁰⁶1924年9月，聞一多在美國留學期間，結識了同住紐約的張嘉鑄，而後又透過張嘉鑄認識了余上沅、趙太侖、熊佛西等人。余上沅在卡內基大學和哥倫比亞大學攻讀西洋戲劇文學與劇場藝術，趙太侖攻讀戲劇專業，熊佛西研究戲劇與文學，張嘉鑄學的是美術批評，而聞一多此時主修的是美術。基於戲劇上的共同興趣，幾人很快結為好友，並開始探索戲劇活動。

1924年冬，他們自編的英文劇《此恨綿綿》(一名《楊貴妃》)，在萬國公寓禮堂正式公演，此次演出獲得巨大的成功。演出結束後，當晚他們在余上沅寓所總結此次演出的成敗得失，第一次提出了「國劇運動」的概念。此後，彼此積極討論「國劇運動」進行的細節，並起草了《北平藝術劇院計畫大綱》，作為「國劇運動」推行的第一步。

1925年1月，「中華戲劇改進社」成立，參加人員有：余上沅、趙太侖、聞一多、張嘉鑄、梁實秋、梁思成、林徽因、顧毓琇、熊佛西、熊正瑾等人，他們決定「國劇運動」的推行，從刊行與戲劇相關的出版物入手，其它作業如：演戲、

²⁰⁵ 同上註，頁 202—203。

²⁰⁶ 顧金春，〈「國劇運動派」的群體構成及文化心態考察〉(《江蘇社會科學》，第 2 期，2010)，頁 167。關於「國劇運動」的發起經過以及它和新月社的關係，在李伶伶、王一心著，《徐志摩·新月社》(西安：陝西人民出版社，2009)一書裡，「晨報副刊·劇刊：『國劇運動』的理論基地」(頁 294-264)的章節中亦有仔細的描述。

籌款等活動必須回國後才能進行。他們計畫刊行的出版物有《雕蟲》、《河圖》兩種，消息傳出後，陳師曾、聞一多、楊廷寶、徐志摩、熊佛西、趙太侖、梁實秋、余上沅、張嘉鑄、潘光旦、郭沫若、趙元任、魯迅、林徽因、冰心、梁思成等人紛紛投稿，先後寄來 52 篇文章。1925 年春，他們編排了英語劇《琵琶記》（編劇顧一樵、翻譯梁實秋），由余上沅、趙太侖指導排演，3 月 28 日時在美國波士頓考普萊劇院上演，再次獲成功。1925 年夏，余上沅、聞一多與趙太侖三人回國後繼續倡導「國劇運動」。

顧金春指出，「國劇運動派」實際上是由「中華戲劇改進社」與「新月社」兩個社群所構成。²⁰⁷1925 年初，余上沅在給胡適的信中，介紹了「中華戲劇改進社」建構「中國現代戲劇」的設想，並邀當時於中國社會已有名望的新月社成員加入，目的在於：「將來彼此合作，積極訓練演員，及舞臺上各項專門人才。同時向人募款，依次添置各項器具。一到時機成熟，便大募股本，建築『北京藝術劇院』。」²⁰⁸同年，余上沅等人在回國後成立了「中國戲劇社」²⁰⁹並加入新月社，期望借助新月社的人力、財力與關係網絡推動「國劇運動」。1926 年，徐志摩接受張嘉鑄的提議，利用《晨報附刊》的版面創辦了「劇刊」，然而這份專刊自 6 月 17 日至 9 月 23 日止，²¹⁰只維持了三個多月，總共 15 期。但這段期間，余上沅等人在上頭發表了多篇戲劇理論相關文章，這些文章在「劇刊」結束後由余上沅選編，收錄、集結成《國劇運動》一書，是為余上沅等人這一支系「國劇運動」之戲劇理論主要專著。

《國劇運動》含〈序〉在內共收錄了 24 篇文章，以下按目錄順序簡述各篇文章旨。余上沅在〈序〉中說明「國劇」意涵為「由中國人用中國材料去演給中國人看的中國戲」，並在此文中表述了他對「國劇」建設的理念，他道：

一幅中國畫，一幅日本畫，一幅法國畫，其間相差幾何！如果我們從來不願意各國的繪畫一律，各家的作品一致；那末，又為什麼希圖中國的戲劇一定要和西洋的相同呢？²¹¹

徐志摩〈劇刊始業〉一文闡述「劇刊」的創辦因由，並指出「劇刊」創辦的企圖有四：一為為當時中國社會宣傳「戲劇」觀念；二為不限派別、表現法與中外新舊地對戲劇予以討論；三為批評國內已有或將來的劇本，以及介紹世界名著；四為研究戲劇組成的各類元素。同時，「劇刊」也徵求劇本，打算另出叢書、印行劇本及劇論著作。²¹²

趙太侖在〈國劇〉中探討戲劇藝術的共通性，他歸納戲劇的概念為：「以文

²⁰⁷ 同上註。

²⁰⁸ 余上沅，〈致胡適〉（《余上沅戲劇論文集》），頁 135。

²⁰⁹ 見梁實秋，〈悼念余上沅〉（《余上沅研究專集》），頁 43。

²¹⁰ 顧金春，〈「國劇運動派」的群體構成及文化心態考察〉（《江蘇社會科學》），頁 167。

²¹¹ 余上沅，〈序〉（《國劇運動》），頁 1。

²¹² 徐志摩，〈劇刊始業〉（《國劇運動》），頁 4—5。

學為間架，以人生及其意義為內容，以聲音動作——身體——為表現的主要工具，以音樂或背景等等為表現的輔助的一種藝術。」²¹³並比較中西方戲劇藝術的特徵，更在此文中提出「程式化」的概念，對往後戲曲研究影響重大。此點下一章中有更完整的陳述。

梁實秋〈戲劇藝術辨正〉與熊佛西〈論劇〉兩文，以亞里士多德《詩學》劇觀出發闡述戲劇定義，以及戲劇與舞台、觀眾、戲劇批評的關係。聞一多〈戲劇的歧途〉一文，批評了當時中國劇壇流行的「社會問題劇」，指出戲劇在文學、思想的內涵外，更有其自身藝術規律與藝術秉性。余上沅〈論戲劇批評〉探論了戲劇活動與戲劇批評之間的關係。鄧以螫〈戲劇與雕刻〉剖析戲劇舞台美術、〈戲劇與道德的進化〉則探討戲劇美學。楊振聲〈中國語言與中國戲劇〉指出語言聲韻對戲劇表演的影響。西滢〈新劇與觀眾〉探討戲劇與觀眾之間的關係；他認為一個劇本的成功，是由劇曲家、演員和觀眾合作的結果；同時，他也批評了當時中國「茶園」性質的「觀/演關係」，評到：「中國人不會看戲」。²¹⁴

余上沅〈戲劇的困難〉一文頗具美學意味，對戲劇元素彼此關係進行探討。自戲劇之「綜合性」特質出發，說明戲劇元素之各部合作與「諧和」的重要性，並指出「演員」元素於表演中的關鍵作用、「寫實」舞臺的侷限、觀眾對戲劇演出的影響。趙太侔〈布景〉、〈光影〉二文則介紹了西方舞台技術。余上沅〈表演〉一文間接傳達了他的「寫意」概念，他指出：「表演是『像』真，並非『是』真。」²¹⁵張嘉鑄〈病入膏肓的蕭伯納〉、〈貨真價實的高斯倭綏〉及〈頂天立地的貝萊勳爵〉三文，在介紹西方劇作家及其作品的同時，也重新探討了戲劇作品遠離舞台之「劇場性」不足的問題，以及對當時中國劇壇，「易卜生主義」之寫實性的問題劇進行反省。

葉崇智在〈辛額〉一文中，介紹了辛額（John M. Synge, 1871—1909）此一愛爾蘭文藝復興領袖的生平經過，及其戲劇作品、風格與理念。余上沅〈舊戲評價〉一文則「集中地代表了他對舊戲的思考」²¹⁶，此文主要思想有二：一是舊戲的「寫意性」，二是舊戲的「純粹藝術性」，此二者為其劇論主要核心。俞宗杰〈舊劇之圖畫鑒賞〉一文，除了探討戲曲視覺上的美感活動外，更從美學角度析探戲曲藝術性質，及其行當、身段、臉譜、服裝等表演元素，他指出：

牠的主題是表現情緒，事跡是牠的寄體。故我們鑑賞的主題是那表現情緒的手腕。牠有兩個方向為傳達情緒的途徑，一個屬於空間的，印入觀眾的視覺，一個屬於時間的，激動觀眾的聽覺，同時並會於腦神經而成某印象。舊劇的表現情緒，屬於時間的，有言語，歌唱，與音樂；屬於空間的，為表情，動作，與裝飾。²¹⁷

²¹³ 趙太侔，〈國劇〉（《國劇運動》），頁 9。

²¹⁴ 西滢，〈新劇與觀眾〉（《國劇運動》），頁 120。

²¹⁵ 余上沅，〈表演〉（《國劇運動》），頁 151。

²¹⁶ 單耀進，〈余上沅舊戲觀二議題〉（《余上沅研究專集》），頁 289。

²¹⁷ 俞宗杰，〈舊劇之圖畫鑒賞〉（《國劇運動》），頁 205。

顧頡剛〈九十年前的北京戲院〉為《京城雜錄》一書內容的摘錄，概述了中國清朝乾隆以後的劇壇情境；恆詩峯〈明清以來戲劇的變遷說略〉，接續王國維《宋元戲曲史》的史學脈絡，簡述明清戲曲的發展。〈劇刊終期〉一文第一部分由徐志摩所寫，第二部分作者為余上沅，兩人以感性口吻檢討「劇刊」營運經過，與說明中止之由。

以上為《國劇運動》一書之 24 篇主要文章，此外，本書尚有三篇附錄，為：〈北京藝術劇院計畫大綱〉、〈中國戲劇社組織大綱〉、〈余上沅致張嘉鑄書〉。其中，〈余上沅致張嘉鑄書〉余上沅回憶了兩人相識經過，並講述了「國劇運動」發起經過、實踐上的挫折，以及檢討它失敗的原因，與思索未來理念推行的方向。余上沅情感充沛的文字，強烈傳示了人於時代洪流中的無奈。另外，本書 253—254 頁處，尚有一篇目錄未標示之余上沅所寫的〈一件古董〉，文中簡略記述了余上沅、聞一多、趙太侖等，為建設劇場的奔波經過。

1925 年余上沅、聞一多、趙太侖等三人回國時，懷抱的夢想是：以「北京藝術劇院」之建設為起點，為中國建立一套系統完整的戲劇體制。²¹⁸然而他們首先面臨的，卻是中國軍閥割據之內政局勢，與外國「帝國主義」侵略之外患威脅下，動盪的社會情境。5 月，余上沅、聞一多、趙太侖三人甫入國門便碰上了「五卅慘案」，青島、上海等地工人，為抗議日本棉紗廠非法開除與毆打工人，於 5 月 30 日發動的遊行遭到開槍鎮壓。²¹⁹1926 年余上沅在給張嘉鑄的信中提到：

²¹⁸ 余上沅在 1926 年中秋〈致張嘉鑄書〉（《國劇運動》）中回憶，在他們提出以「國劇運動」作為口號後：「從此以後，我們天天計畫，計劃書寫過幾十次。我們有了『傀儡』雜誌；有了『北京藝術劇院』；有了演員訓練學校；有了戲劇圖書館，戲劇博物館；也有了選送留學戲劇藝術的資助金；有了邀約戈登克雷，來因哈特，蓋迪斯們的請柬；有了『寶藏』內的戲目；我們所有的，都是頂好的…（頁 275）」。

²¹⁹ 鄧中夏著，《中國職工運動簡史(1919—1926)》（北京：人民出版社，1953 版）提及，1925 年中國社會對帝國主義之壓迫，與當政軍閥勢力之不滿已經到了臨界點：「帝國主義與中國被壓迫民眾之流血接戰已有一觸即發之勢。爆發此次屠殺直接的導火線，自然也是因帝國主義兇暴壓迫而起。一九二五年開始以來，首先是日本帝國主義因親日賣國派段祺瑞政府上臺，越發在中國橫行無忌。二月間上海日本紗廠工人已先中國各被壓迫階級發難反抗，舉行四萬餘人的大罷工，接著青島日本紗廠工人也罷工反抗。對中國工人這種反抗，日本帝國主義已斷然採取屠殺政策。五月十五日上海日本紗廠開槍殺死工人顧正紅，並殺傷十餘人，二十八日，青島海軍陸戰隊得日本政府命令槍殺八人，並殺傷拘捕無數。因此引起中國被壓迫各階級的民族義憤。這便是『五卅』慘案的直接導火線。…（頁 181—182）」而後引發上海各學校學生反帝國主義活動，如：反對工部局於帝國主義壓迫下所提「增訂印刷附律」、「增加碼頭捐」、「交易所註冊」、「取締童工法案」等四案，5 月 30 日當天：「上午各校學生二千餘人分頭到公共租界各繁盛馬路散發『打倒帝國主義』傳單，講演顧正紅被殺及學生被捕的事，並反對工部局的四提案。人數以日本領事署、會審公廨、南京路口等處為多。上午南洋大學學生出發講演，當即被捕百餘人，至下午二時即釋放。各處講演隊聞南洋大學學生被捕信，乃逐漸集中在南京路一帶講演，特別以反對工部局四提案及越界築路為宣傳的主體，並提『上海人的上海』口號。到下午，講演的學生愈集愈多，聽眾亦愈聚愈多，巡捕又開始捕人。在南京路老開巡捕房一處已拘留學生一百多在內。於是愈促起學生及聽眾的激昂，而聚於捕房門首，要求釋放被捕者。至三時許，聚集捕房門首之群眾將近萬人。三時四十五分鐘，突有一西捕向空開一槍，接著印捕即平放一排槍，華捕向空放一排槍，登時血肉橫飛，慘不忍睹，群眾大亂四散。這一日計死者十三人，傷重者數十人，被捕者五十三人。上海大學學生何秉彝，同濟大學學生尹景伊二同志死於是役，是謂『五卅』屠殺。（頁 182—183）」這次事件所導致的影響是：「南京路屠殺發生以後，上海全埠震動了。當晚各社會團體紛紛開緊急會議，討

暑假到了，我們動身回到幾個月悵望著的祖國，你做了赴歐考察專使，佛西做了紐約留守。誰知我同太侔，一多，剛剛跨入國門，便碰上五卅慘案。六月一日那天，我們親眼看見地上的碧血。一個個哭喪著臉，慟慟失去了生氣，倒在床上，三個人沒有說一句話。在紐約的雄心，此刻已經受過一番挫折。²²⁰

「五卅慘案」的發生，讓他們在履行夢想之前，首先切身地意識到自身所處的現實處境，以及栽植夢想之土的實際景況。而後，由於經費問題，劇院沒有建成，但此時「北京藝專」²²¹剛成立，急需藝術相關人才，於是由徐志摩引荐，余上沅等三人被羅致藝專工作。藝專工作期間，聞一多為教務長，余上沅等向教育部提議添設音樂系和戲劇系。戲劇系成立後，由趙太侔擔任系主任，余上沅為該系教授。²²²梁實秋指出，這在當時是創舉，²²³「中國第一次在正式學校裡開設戲劇系，也是余上沅獻身戲劇教育事業的開始。」²²⁴然而由於社會動盪與經費支絀問題，戲劇系的營運顯得相當艱困，1926年初學生僅剩20名，並且舞台資源也相當不足，為此余上沅等人大為傷神。²²⁵同年9月，徐志摩宣布「劇刊」終期。原本「劇刊」為新月社於《晨報附刊》之「詩鐫」詩刊休刊期間的墊檔刊物，原意在「詩鐫」復刊後便將版面交還。然而由於「詩鐫」主要人物的生死離散，致使「詩鐫」復刊無望，²²⁶而「《詩鐫》完了，《劇刊》也就不需要『交還』了，從版面來說，它是可以繼續下去的。但是，結果卻不是這樣。那麼，它又何以不能維持呢？還是人的問題。」²²⁷隨著趙太侔、余上沅、鄧以螫²²⁸等「劇刊」與「國劇運動」主要幹員離開北京，²²⁹「劇刊」也不得不隨著「詩鐫」終止。徐志摩道：

論對此慘案的態度。中國共產黨決定將這次運動擴大到各階級去，結成各階級聯合戰線，商人罷市，學生罷課，工人罷工，一致向帝國主義進攻。……(頁183)以及「上海總工會」的崛起(頁183)。

²²⁰ 余上沅，〈致張嘉鑄書〉(《國劇運動》)，頁276。

²²¹ 即今中華人民共和國中央美術學院；參見「中國百科網」「北平藝術專科學校」詞條(<http://www.chinabaik.com/article/292/sort0524/2007/20070717141634.html>)：「中國現代第1所國立高等藝術院校。1918年4月創立於北京。初名北京美術學校，第一任校長為鄭錦。以培養美術師資、實用美術人材、提倡美育為辦學目的。初設中等部及師範班。……1925年8月改為國立藝術專門學校，增設音樂、戲劇2系，由劉百昭任校長，翌年林風眠為校長。……1950年初，與華北聯合大學文藝學院美術系合併，並在此基礎上建立了中央美術學院。」

²²² 見余上沅，〈致歐陽予倩、洪深和汪仲賢〉、〈致歐陽予倩〉(《余上沅戲劇論文集》)，頁136—138。

²²³ 梁實秋，〈悼念余上沅〉(《余上沅研究專集》)，頁43。

²²⁴ 李伶伶、王一心著，《徐志摩·新月社》，頁257。

²²⁵ 見余上沅，〈致歐陽予倩〉(《余上沅戲劇論文集》)，頁137—138。

²²⁶ 見徐志摩，〈劇刊終期(一)〉(《國劇運動》)，頁245。

²²⁷ 同註224，頁261。

²²⁸ 鄧以螫(1892—1973)，字叔存，安徽懷寧人，中國近代美學家與藝術理論家。與宗白華、朱光潛並列，為中國現代美學的奠基者。主要論著可見《鄧以螫全集》(合肥：安徽教育出版社，1998)。

²²⁹ 按張余，〈余上沅生平及戲劇活動年譜(簡編)〉(《余上沅研究專集》)：「(1926年)9月從北京國立藝專辭職，與趙太侔、梁實秋一起南下，就任南京東南大學外國語文系教授。與梁實秋、鄧

「劇刊」的地位本是由詩刊借得，原意暑假後交還，但如今不但詩刊無有蹤影，就劇刊自身也到了無可維持的地步。……劇刊同人本來就少，但人少不礙，只要精神在，事情就有著落；劇刊初起的成功是全仗張君嘉鑄的熱心；他是我們朋友中間永遠潛動著的「螺輪」，要不是他，筆懶入骨的太侔，比方說，就不會寫下這許多篇的論文。上沅的功勞是不容淹沒的，這十幾期劇刊編輯的苦工，幾乎是他單獨抗著的，他自己也做了最多的文章，我們不能不感謝他。但他也要走了。太侔早已在一月前離京；這次上沅與叔存又為長安的生活難，不得已相偕南下，另尋飯噉去。所以又是一個「星散」；留著的雖還有嘉鑄與新來的佛西，但我們想來與其勉強，不如暫行休息。²³⁰

中國不安定的政治、社會局勢與戲劇建設和生活上的經濟壓力，種種實際遭遇讓余上沅在挫折中有了新省悟，即在「社會既不要戲劇，你如何去勉強它？社會要戲劇，目下的情形不容它要，你更如何去勉強它？」²³¹的情況下，不再執著於戲劇諸如劇院興建之類的具體建設，也不再限於以人文薈萃的北京為活動發展中心。藉由「國劇運動」夥伴的分散，將理念宣傳至全國各地，從思想上為「現代戲劇」概念扎根。「希望先在社會上形成一個戲劇的氛圍，然後再借助社會的力量擬建劇院。」²³²於是，以余上沅為代表的這一支系「國劇運動」，便在短短的一年內宣告終止。²³³

就「國劇運動」這一口號所能涵指的範疇而言，「國劇」一詞的曖昧性，加上余上沅及其「國劇運動」成員，對於中國傳統「戲曲」的關注，因此「國劇運動」這一口號之概念範疇的圈圍，實無法有效指涉余上沅等人原先所設想的，以西方戲劇形式為基底，加入中國傳統戲劇之藝術特性，即類似往後中國發展出的「話劇」之戲劇概念。而在當時始終被看成是「舊戲」的擁護者，「國劇運動」這一口號也往往被誤解為是對「舊戲」的推展口號。²³⁴事實上這一名詞後來也確實為真正的「擁護舊戲派」所承襲，1931年後，以齊如山為代表的「國劇運動」口號，其「國劇」意涵，已與余上沅「國劇」概念名同而實異。《徐志摩·新月社》一書分析到：

以蜚、陳寅恪諸教授一起共事，常秉燭暢談。(頁 347)」

²³⁰ 徐志摩，〈劇刊終期(一)〉(《國劇運動》)，頁 245—246。

²³¹ 余上沅，〈致張嘉鑄書〉(《國劇運動》)，頁 277。

²³² 李伶伶、王一心著，《徐志摩·新月社》，頁 257。

²³³ 余上沅〈致張嘉鑄書〉(《國劇運動》)：「最初我們是想一方面培植劇院裡各種人材，一方面仍然繼續開辦劇院。這兩層都是需要經濟的幫助的。研究化學沒有實驗室，還談什麼化學；研究戲劇沒有舞台，還談什麼戲劇？在這種不死不活的狀態之下，我們勉強支持了一年。(頁 276)」

²³⁴ 如向培良，〈論國劇運動〉(《余上沅研究專集》)：「國劇是一班國家主義者所要求的，其根本則在東西文化之區別。在理論上，他們是要建設一個程式化的戲劇；表面上他們說要改良舊劇，但實際上則要求整個兒的舊戲。他們的國劇就是舊戲，異名同實的東西。(頁 169)」

《劇刊》時期的國劇運動，並未引起社會太多的關注。它有社會的原因，也有國劇運動本身的因素。直到1931年，北平的「國劇學會」成立，才真正將國劇運動推向高潮。這時的「國劇」概念，又有了新解釋，即不再是保持原狀的國劇，而是以京劇為主兼及昆曲的中國舊劇。梅蘭芳更進一步將其界定為「代表中國最好的水準的戲劇」，實際上指的就是「京劇」。這時的國劇運動，也就是要走一條以舊劇為基礎，使它適時代潮流而進行不斷革新的道路。

相比早期國劇運動的鬆散，此時的國劇運動有了一定的組織性。國劇學會在總會的基礎上劃分了四個組，即教導組、編輯組、審查組、總務組，還設立了國劇傳習所，編輯出版了《戲劇叢刊》和《國劇畫報》。國劇傳習所開學時，作為國劇運動的最早倡導者，余上沅被邀請去作了一次演講，題目是「國劇傳習所的意義」。維持了一年的國劇學會為戲劇理論研究工作起了積極的推動作用，但是，它到底是建立在早期的國劇運動之上的。從這個角度說，作為早期國劇運動的宣傳陣地，《劇刊》所具有的意義是顯而易見的。²³⁵

1931年，梅蘭芳、齊如山與余叔岩發起、成立的「北平國劇學會」，雖將「國劇運動」推上了高峰；同時，余上沅與梅蘭芳、齊如山亦互有往來且互動密切，然而此際之「國劇運動」的「國劇」意涵與運動目的，已和余上沅最初所提宗旨有所不同。王安祈在《台灣京劇五十年》「演進篇」中指出，「北平國劇學會」時期「國劇運動」中的「國劇」意涵與運動目的是：

在余上沅之後，「國劇」一詞出現了第二種用法，民國二十年(1931)梅蘭芳、余叔岩、齊如山發起成立「北平國劇學會」，並於次年編輯出版《戲劇叢刊》，以體現該會的宗旨。傅芸子在發刊詞中表明了該會對舊戲全盤肯定的立場，以「採科學方法對舊戲做學術研究的態度」將舊戲由娛樂提昇至學理層面。主要的文字是這樣的：「以純學者之態度、科學方法，為系統的整理與研究，期發揮吾國原有之劇學」，以期達到「闡揚吾國戲劇學術」的目的。至於「國劇」之內涵，發刊詞雖強調「無論崑、漢、黃、秦」，包括傳統戲曲的所有劇種，但無論從學會發起人身分、學會所辦活動或是《戲劇叢刊》的文章內容看來，顯然是以當時最流行的京劇為主體。²³⁶

審視余上沅節選《劇刊》文章並加以集結，作為其主導之「國劇運動」理念代表的《國劇運動》一書，可發現含〈序〉在內的24篇主要文章中，大多側重於西

²³⁵ 李伶伶、王一心著，《徐志摩·新月社》，頁262—263。

²³⁶ 王安祈，《台灣京劇五十年》(宜蘭：國立傳統藝術中心，2002)，頁98。

方戲劇概念與美學性徵的介紹。偶有幾篇如趙太侖〈國劇〉、楊振聲〈中國語言與中國戲劇〉、余上沅〈舊劇評價〉等，內蘊中國「舊戲」篇幅較多之文章，亦是以西方戲劇概念或美學思維切入分析。在探討「舊戲」藝術性質之餘，實際上還是在介紹西方戲劇觀念。觀察後來余上沅本人於劇壇中的戲劇活動，公開發表的劇作如：《六萬元》、《兵變》、《白鴿》、《回家》、《塑像》等劇，主要還是採西方戲劇模式演譯。其中《兵變》與《回家》是獨幕劇，《塑像》是四幕劇。²³⁷因此王安祈謂：「其實從余上沅後來的戲劇活動中，我們知道他的國劇運動主要偏向話劇」，只是「他並沒有因提倡新劇而廢舊戲或反舊戲」。²³⁸王安祈指出，中國 20 世紀初知識分子對「舊戲、新劇」的看法相當分歧，她歸納為三派：

(一)舊戲應完全廢除，代之以西方式的話劇。(二)舊劇應做大幅的改良，但不應廢除；新式話劇可以同時引進，但新劇與舊戲是不同的東西，不能用前者的標準來衡量後者。(三)多方為舊戲辯護，試圖彰顯其與西方戲劇不同的藝術特質。第(一)類廢舊戲主張最明確最激烈的是胡適和傅斯年，第(三)類全盤肯定擁護舊戲的以張厚載為重要代表人物，《晨報副鐫》的余上沅則為第(二)類代表。²³⁹

余上沅與 1925 年時的「國劇運動」成員，藉由西方戲劇概念作為對照，對「舊戲」藝術性質的言說，還是初步梳整出了中國「戲曲」幾個主要的美學特徵。於是，若是站在正視「舊戲」、對「舊戲」展開現代理論形式之研究的理念上，余上沅與齊如山為代表的，兩個不同陣營的「國劇運動」是暗合的。這也就是為何以余上沅為代表的「國劇運動」之戲劇理論，會被劃分進擁護「舊戲」的派別中。但就余上沅與其「國劇運動」之戲劇理論的實際狀況審視，他們運動的最終目標、核心價值的取向，並非是指向對「舊戲」的維護與發展，而是透過對「舊戲」藝術規律的掌握，建立一個具有民族文化根柢與本性，能滿足當時知識界對戲劇之審美要求的「新型戲劇形式」。筆者以為，這種出發點上的歧異，就已明顯將余上沅與其「國劇運動」，和梅蘭芳、齊如山等對「舊戲」採全盤肯定態度的，真正「擁護舊戲派」區分了開來。

二、余上沅「國劇運動」與其劇觀之歷史意義

「國劇運動」在中國戲劇史上出現的時間雖然短暫，並且由於戰亂、時代主流思潮與經濟等現實因素，他們的戲劇理念無法經由大量實際演出的實踐與實驗，驗證與落實成確切的戲劇理論，致使其戲劇主張只能停留在抽象且未加精煉的概念階段。然而，他們所提出的種種觀點，不管是在中國傳統「戲曲」或是中

²³⁷ 參見陳文勇，「追求中西融合古今同夢的『完美戲劇』——余上沅戲劇研究」（貴州：貴州師範大學中國現當代文學專業碩士學位論文，2008），頁 22。

²³⁸ 王安祈，《台灣京劇五十年》，頁 98。

²³⁹ 同上註，頁 97。

國現代「話劇」領域兩方面的研究史與發展史上，還是起了相當關鍵的作用，影響了中國後世演劇藝術的生成方向。

他們在「中西融合、古今同夢的完美戲劇」²⁴⁰之「國劇」建設目標下，打破中西二元對立的思維，直接著眼於戲劇藝術的美感本質，以此審視中西戲劇的藝術性徵與分析它們的異同。於是，在梳理兩者之藝術法則與規律的過程中，中西戲劇於根本上，美感核心與審美標準的差異逐漸裸露了出來，由此導致中國劇壇開始對於「戲劇主體」的關注。

在余上沅與其他「國劇運動」成員，對西方戲劇理論、舞台技術予以系統性地介紹，以及對中國傳統「戲曲」之藝術規律進行分析的行動下，如此做法初步澄清了當時中國劇壇在中西劇論上的各種迷思，為當時陷入中西二元對立僵局的戲劇理論開啓了新局面。他們藉由呈現中西戲劇藝術各自之法則與規律，初步修正了「五四時期」劇壇對中西戲劇過激的戲劇評論，並試圖解答當時劇壇對於「中國戲劇」根本上主體不清的迷惘。

之於「中國現代戲劇」領域，余上沅等人在西方戲劇法則的基準上，提出戲劇之民族性質的要求。這個觀點提示了「中國戲劇」在現代化的過程中，一個可能的發展方向，為後來中國「話劇」的成形建立了理論基礎。而在中國傳統「戲曲」方面，余上沅及其「國劇運動」亦提出了許多開創性的見解，如：「宏觀上的『寫意』、『重情』，極具劇場性的『程式化』表現形式，統帥戲曲演劇的『節奏性』，以及戲曲文學與整體效果上的『詩劇』的特性等等。」²⁴¹他們從「戲曲」表演角度切入，捕捉「戲曲」藝術特徵，以此點出「戲曲」主體的審視方式；比起以往的「戲曲」理論，都更加貼近「戲曲」藝術之自身規律與藝術本質，於是開啓了之後「戲曲」研究對自身規律的關注。在他們以後的30年代初期，「戲曲」研究「突破了以王國維為代表的『文學本體』，突破了以吳梅為代表的『曲學本體』，發展到了『劇學本體』」。²⁴²

而余上沅劇論的特殊性，則在於他的劇論具有一種穿透二元相對的省思力，在中西文化對立的時代境遇裡，他思索中西文化兩者共同性質的結構、尋求通達彼此、相互共構的可能性。在「戲劇」本身藝術規律的審視上，他的戲劇思維也不定死在諸如「演員」、「劇本」、「內容/形式」、「寫意/寫實」等特定戲劇元素或元素之對立性上，他注重於戲劇之各種元素彼此交互影響的關係。這種思維方式，鬆解了當時中國劇壇僵固的戲劇思維，為當時劇壇對於戲劇可能性的想像，注入一種新的鑒察方式。因此，余上沅與其「國劇運動」之於中國近代戲劇史上的意義，主要是在於思維圍囿的打破與革新，而非是戲劇活動之具體的建樹。

²⁴⁰ 見余上沅，〈中國戲劇的途徑〉（《余上沅戲劇論文集》），頁201—206。

²⁴¹ 藺海波，〈試論余上沅在戲曲美學研究領域中的開拓性貢獻〉（《余上沅研究專集》），頁279。

²⁴² 秦華生，〈略論中國戲曲現代理論大廈百年建設〉（《四川戲劇》），頁9。

第三章 余上沅戲劇理念的生成脈絡

第一節 余上沅中西學養的淵源與界線

王澤龍指出：

在余上沅的早期戲劇理論中，薄寫實、厚象徵；非再現、重表現；非客觀、崇主觀的戲劇觀十分鮮明突出。余上沅這種觀念是他在東西方藝術的對照中，在多元藝術流派理論的比較中自覺形成的。……

中國傳統戲劇的重抒情寫意特徵構成了與西方傳統戲劇文學鮮明區別，並且它又呈現出與西方現代派藝術及其藝術觀念的某些暗合特徵，且反而為西方現代戲劇及其他藝術所借鑑。余上沅對中國傳統戲劇藝術重表現重寫意特質的推崇，表明他思路的拓展是緊緊地追蹤著中國藝術傳統與西方現代藝術精神互相契合的審美交結點上的，與「五四」前後為人們較多關注西方的以寫實為本的傳統藝術精神相異其趣，這是他理論上的較為獨特的視角。²⁴³

包燕則在簡要回顧「話劇」於中國的發展進程後說到：

由此回溯，我們不無遺憾地發現，藝術的追求在早期的戲劇中是嚴重匱乏的，而對之作自覺的理論探索的，更是很難覓及。從這一意義上說，余上沅著眼於戲劇的本體，企圖從美學的層面汲取舊劇和西方現代戲劇之詩性品格，一反西方傳統戲劇的寫實傳統，而倡以「虛實相生」之戲劇空間，從而在形式內部探索一條戲劇表現的道路……²⁴⁴

秦華生亦直指，「國劇運動」的價值不在藝術實踐方面，而是在於「戲曲」藝術自身規律的研究上，²⁴⁵使「戲曲」研究自「文學本體」、「曲學本體」過渡至「劇學本體」，「對戲曲的編劇、導演、表演、舞美等『場上之作』，全方位研究，有一系列的理論成果。」²⁴⁶ 余上沅劇論的特殊性，在於他的劇論具有一種穿透二元相對的省思力，越過中西劇觀對立的思維，直接著眼於戲劇的藝術核心，自其

²⁴³ 王澤龍，〈余上沅的戲劇觀初探〉（《余上沅研究專集》），頁 272—273。

²⁴⁴ 包燕，〈現代繆斯的誘惑和回應——余上沅戲劇美學之西方探源及現代評價〉（《浙江工業大學學報》3：2，2004.12），頁 158。

²⁴⁵ 秦華生，〈略論中國戲曲現代理論大廈百年建設〉（《四川戲劇》），頁 8。

²⁴⁶ 同上註，頁 9。

根本的美學性徵探討起，思索兩者文化共同性質的結構、尋求通達彼此、相互共構的可能性。余上沅對於「戲曲」的審視，即建立在他這種越過二元對立的審美思維上。

然而余上沅能夠跳脫原生思維，繼而進入對其「舊知」與「新學」更深沉而細膩的反省，自二元結構的思維模式轉向二元共構可能的思考，這種能力的生成，卻不是只具有傳統文化經歷，或只操持「西方眼光」的人所能獲得的領悟。早在余上沅之前，二元共構的思維方式即藏潛在中國主流思潮底下。中國劇壇也不曾停止對中西戲劇審美性質之差異的審視，與尋找彼此共構可能的。如：改良時期對「舊戲」表演削減唱詞、增加對白的調整；馮叔鸞意圖調和新舊戲的戲劇言論；乃至張厚載為平衡中國以西劇取代「戲曲」之主流思潮，指出中國「舊劇」「假象會意」的藝術特徵之舉動……這些劇壇學人的行動，其實正是當時知識分子「中西文化性質確實存在差異」之覺知的開顯。此種覺知將促使他們更進一步地去了解中西文化各自的本質，是否能夠結合兩者、如何能夠結合兩者的問題意識便衍生了出來。余上沅的思維方式，某種程度上便是滋長於這許多前輩學人的探索上。

一方面即如王澤龍所說，余上沅這種「抹去了橫亘在東西方藝術背後的巨大文化差異，而再一次從純美學的層面提煉出他的戲劇理想」²⁴⁷的能力，「是他在東西方藝術的對照中，在多元藝術流派理論的比較中自覺形成的。」因此，在中國戲劇文化本身的運動規律下，若欲探討余上沅對於戲劇的思索，及對於「戲曲」藝術特徵的指涉，便需留意余上沅中西學養各自的淵源與界線，從而觀察中西文化、美學、戲劇概念，在余上沅思維理路中彼此交織、滲透的情形，才能確切掌握他戲劇觀的概念理路。

《劍橋中華民國史》在論述「五四」及其後之思想史議題前，曾提出一個申明：

本書有關現代中國思想史的篇章，在很大程度上把注意力集中於知識分子本身。這不需要辯解，因為這個階層雖然人數少，但一般參與對中國和現代世界具有內在重大意義的論題和爭論。不過這樣做，我們實際上沒有論述絕大多數中國人的精神生活；他們至少直到 1949 年，一般仍然生活在民眾(和社會高級階層)的傳統文化範疇所支配的世界中。²⁴⁸

這段話即指摘出「文化」之相較於「政治」、「體制」、「時代思潮」等，來得綿細而強韌的，對人或整體民族所具有的「穿透力」與「延續性」。由於它雖為一種抽象概念，但卻實際落實於一個民族的生活範域內。自該民族之生活模式、日常習慣，對人之審世、體物思維起潛移默化的作用。因此即便是人之思想已有所新

²⁴⁷ 包燕，〈現代謬斯的誘惑和回應——余上沅戲劇美學之西方探源及現代評價〉（《浙江工業大學學報》），頁 155。

²⁴⁸ 許華茨著，「第八章 思想史方面的論題：五四及其後」（《劍橋中華民國史》上卷），頁 458。

變，該「文化」影響仍舊深植其思維根柢，作為一種運思基礎的存在。於是即使是中國於 19 世紀末至 20 世紀初，受「新知識空間」所陶冶之「新知識分子」，在其強調「西法」的表象下，實際層面也未能真正與「傳統文化」分割。於其思維與情感底處，仍然受「傳統文化」所牽引。《劍橋中華民國史》在談「新文化運動」時即指出：

甚至就反傳統觀念的「新文化」學者來說，他們的意圖也並不完全是破壞性的。儘管胡適、顧頡剛和傅斯年專心致志於可以在當代西方找到其模式的遠景，但他們和中國民族主義者一樣，決非完全不希望在中國歷史中找到現代文化可以從中發展出來的胡適所說的「正宗」。²⁴⁹

余上沅中西學養的啓蒙與養成，自其妻陳衡粹〈余上沅小傳〉²⁵⁰一文中可見端倪。陳衡粹指出：余上沅(1897—1970)為湖北省沙市人，幼時家境清寒，全家僅靠父親在布店當店員，以微薄的薪水撐起一家生計。他從小便愛讀書、看戲，7 歲時受教於一位同屋居住、飽腹學養的老中醫，12 歲時為生活境況所迫，輟學於布店當學徒。及至 15 歲，1912 年時考入教會所辦的武昌文華書院，²⁵¹因其成績優異而能免費入學，自此開始了他在此書院歷時八年的攻讀，從中學到大二期間，這段歷程為他的中英文語文能力打下了厚實的基礎。

就其生活環境中傳統文化圈圍之潛移默化的影響而言：

沙市自明代以來就是長江中下游的戲劇之城，是被大戲劇家湯顯祖稱為「琵琶多於飯甑」的戲窩子，也是古老的「荊河戲」的發祥地，是湖北漢劇成長的搖籃。清道光年間，湖北名伶米應先(喜子)、余三勝先後將漢劇帶到京城，後來漢劇和徽調融為京劇，米、余二人由此被譽為京戲的開山鼻祖。²⁵²

余上沅在這座戲劇活動頻繁的文化古城內成長，其最初的戲劇美感啓蒙與建立，深受中國傳統戲劇所滋養。另一方面，除了整體文化圈圍之「生活模式、日常習慣」影響外，余上沅智識啓蒙時期的教育狀態，私塾附讀的經歷、經史詩文的學習，²⁵³足證余上沅傳統文化觀念的建立仍在中國傳統文教的範圍內，亦顯示了余上沅身上傳統文化觀念的根基。這種童蒙時期的學習雖然初淺，但卻是一個人立身於世之處世思維最初層的構築，所影響人的，除了較為外顯的世事價值取向之判斷外，還有較為根本的人之思維方式本身的影響，這都將成為他後來處世思

²⁴⁹ 同上註，頁 475。

²⁵⁰ 陳衡粹，〈余上沅小傳〉(《余上沅研究專集》)，頁 5—9。

²⁵¹ 今中共華中師範大學，其歷史與沿革可見官網，網址：<http://www.ccnu.edu.cn/>。

²⁵² 陳文勇，「追求中西融合古今同夢的『完美戲劇』——余上沅戲劇研究」，頁 8。

²⁵³ 按張余，〈余上沅生平及戲劇活動年譜(簡編)〉(《余上沅研究專集》)：「(1940 年)入同屋住的親族老中醫、秀才劉壽齡私塾附讀，習經史詩文，聰慧有文才，頗得劉老讚賞。(頁 345)」

維、美感取向最基層的底蘊。

張余在〈余上沅生平及戲劇活動年譜(簡編)〉中條列：

1910年 就讀沙市高等小學，接觸到一些近代新文論，旋又輟學。

1912年2月 至某錢莊學生意，因一心讀書，出走武漢。考入教會學校文華大學文學院中學部，免費學習，成績名列前茅。²⁵⁴

1910年為維新運動之改良思潮後期，1911年10月的武昌起義、辛亥革命就要來臨。相對於維新運動之改良思潮，在倡導中國社會政治制度改革的同時，仍力持中西文化平衡、尋求「中國傳統」和「西方模式」結合的溫和思維，辛亥革命此一改變的結果雖然結束了中國君主政體，卻為知識分子揭露了革命雖然能夠推翻傳統政治結構，卻無法立即更新整體社會風氣的事實。於是對於中國傳統文化價值觀，進行全面性攻擊的「新文化運動」正在蘊蓄著，直到1919年的「五四運動」正式爆發了開來，以西方文化取代「中國傳統」的思想，正式佔據了中國社會思潮主流的位置。

張余與陳衡粹都沒有說明，余上沅在沙市小學所接觸的近代新文論所談的內容，以及此次和相對於中國傳統的新思潮接觸，對余上沅之文化觀念有何影響。但就可見歷史事實推敲出的當時社會氛圍推論，余上沅新思潮的建立，在1910年以前或僅只是懵懂地意識於生活環境思潮風向的變化，而在1910年，張余標明的事例，或許可推論這是余上沅具體接觸新思潮之概念的開始，而後余上沅進入教會所辦的學校讀書，所攻讀的又是英國文學，再加以「五四運動」的爆發、「新文化運動」的盛行，余上沅視界逐漸打開，一步步地自其原生之傳統文化規範中出走。

雖然余上沅自小受中國傳統戲劇所薰陶，而後又對「戲曲」有一系列開創性的見解，但其實余上沅深受「新文化運動」影響。陳衡粹指出余上沅在：

1919年「五四」運動前後，受到新文化思潮的影響，特別是惲代英等革命前輩的影響，積極參加活動。曾擔任文華書院學生會的負責人，約邀陳獨秀等名流到武漢演講，傳播新思潮。以後又作為武漢學生代表之一，到上海出席全國學生聯合會會議。²⁵⁵

²⁵⁴ 張余，〈余上沅生平及戲劇活動年譜(簡編)〉(《余上沅研究專集》)，頁345。

²⁵⁵ 陳衡粹，〈余上沅小傳〉(《余上沅研究專集》)，頁5。另外，周牧於〈戲劇家余上沅先生〉(《余上沅研究專集》)一文中提到：「余上沅離武漢去上海之前曾專程會見過惲代英。惲給了他一份《武漢學生聯合會對於全國學生聯合會意見書》，由余上沅在會上發言，並在瀘印出一百份寄回武漢。對此，惲代英在1919年6月20日的《惲代英日記》中有如下記述：『……余上沅君來鄂，即日赴瀘，余遂以意見書與之，囑其在瀘排印，寄回百份。為致函澄清勸退席，讓余君去張此議。』(頁10)」。參照《惲代英文集》(北京：人民出版社，1984。)與《惲代英年譜》(李良明、鍾德濤主編，武漢：華中師範大學出版社，2006。)：惲代英(1895—1931)，原籍江蘇省武進縣，生於湖北武昌，1913年考入私立武昌中華大學文學系，1918年畢業後留校任教，1921年中國共產黨成立後立即入黨，為中國共產黨第一批黨員。1915年陳獨秀發起「新文化運動」後，惲代英積極

然而由於參加學生運動的原故，而後被湖北教育當局勒令退學。所幸在陳獨秀與胡適的推薦下，於 1920 年 2 月轉入北京大學英文系，主修英語與西洋文學。²⁵⁶ 以上際遇，可見余上沅與「《新青年》派」關係的密切，以及「新文化運動」對他的影響程度。但和「《新青年》派」與其他新文化運動者不同的，這個時期，還未出國、尚未對「世界戲劇文化」²⁵⁷有所體會的余上沅，在新文化思潮下雖對「舊戲」同樣抱以否定看法，對「舊戲」有諸如：

不過婢子已經作了夫人，舊戲已經得了多數人的默許，承認他是『中國戲劇』了。他已經僭越的做了中國藝術的首席代表，把中華民族的文明程度宣示給全世界的人看了，——現今一般無聊的消息家還正在誇耀梅蘭芳在香港的榮寵呢！這是多麼大的恥辱啊！²⁵⁸

之類的、帶著個人情感的非公正性批評言論，以其成見申明「舊戲不能列為戲劇」、不足以作為「中國戲劇」代表，更不是當時中國劇壇與他本人所追求之「新中華戲劇」。然而，他對戲劇的審視思維，卻又與新文化運動者有所差異。

1922 年他在 11 月 6 日刊登的〈讀了莊士敦「中國戲劇」以後〉一文中闡述：

我愛戲劇，同時也重視舊戲。舊戲有他在歷史上的地位，有他維持不絕的勢力。即到現在，「新中華戲劇」的旗幟已經舉起兩三年了，試問除了少

參與該運動，在《東方雜誌》、《新青年》、《光華學報》等刊物上發表多篇如：〈新無神論〉、〈懷疑論〉、〈社會性之修養〉、〈經驗與智識〉、〈學業與職業一貫論〉、〈力行救國論〉等倡導科學、民主的文章，後於〈至王光祈信〉中有：「我很喜歡看見《新青年》、《新潮》，因為他們是傳播自由、平等、博愛、互助、勞動的福音的。」（《文集》，頁 109）之言，實為「新文化運動」的忠實支持者，1919 年「五四運動」正式開始後，24 歲的惲代英躍身為湖北地區學生運動的重要領導者之一：「5 月 4 日，北京爆發五四愛國運動。6 日晚，作《四年五月七日之事》傳單，和林育南連夜趕印六百份，翌日在中華大學運動會上散發。同日，看到北京大學黃曉峰『敘京校學生示威及各界騷動事』的信，將信在『揭示欄』上公布，激起全校學生愛國熱情。9 日，代武漢學界擬聲援北京學界電，連夜作《武昌學生團宣言書》。12 日，為學生團擬致督軍、省長、教育總長、北京各校校長、各省議會公函。18 日，全市學生舉行聲勢浩大的愛國遊行。19 日，學生多人分途散發代英起草的傳單《嗚呼青島》。21 日，發起組織『學生實行提倡國貨團』。6 月 7 日，在武漢各界聯合會上號召商界罷市以支持學生愛國行動。撰《為什麼要罷市》、《罷市的目的是和方法》等傳單。10 日，漢口開始罷市。12 日，武昌罷市。18 日，為武漢學生聯合會作追悼李鴻儒君公啟。21 日，在《新申報》上發表所撰《武漢學生聯合會宣言書》。（《文集》，頁 1078）以上略微介紹惲代英生平與經歷用意有二，一為欲藉惲代英之經歷，稍微還原「五四運動」之際，當時余上沅所處的時代情境、社會氛圍與湖北、武漢地區的學運情形，二為欲藉余上沅與惲代英的往來與余上沅於此時期的活動事例，側證此時期余上沅在約邀陳獨秀等名流至武漢演講的行動外，其自身對於「新文化運動」的投入程度，作為「新文化運動」對其思維影響之程度的外證。

²⁵⁶ 張余，〈余上沅生平及戲劇活動年譜（簡編）〉（《余上沅研究專集》），頁 346。

²⁵⁷ 單躍進，〈余上沅舊戲觀二議題〉（《余上沅研究專集》）：「同樣都是將迷離的目光投向西方，企盼在國門之外尋得戲劇真經……余上沅對西方戲劇的學習、認識和實體考驗，較之在他以前那些熱衷於以西方戲劇來盲目粗暴批判舊戲的人來講，是更為全面、系統、詳盡和具體。因而也就有可能從世界戲劇文化的角度來審視和體認中國的戲曲藝術。（頁 291）」

²⁵⁸ 余上沅，〈晨報與戲劇〉（《晨報附刊》）。

數智識階級以外，不受他影響的人有幾個？我們常常咬定牙關說劇除舊戲，其實他的勢力不但不曾劇除，而且依然照常膨脹。又有人主張聽其自己消滅，其實這也不免過於遲慢。我們研究戲劇的人怎樣去處置舊戲呢？這確是不能不終於臨到我們頭上來的問題。²⁵⁹

而後提出希望「國粹派的舊戲家」，能將編制《狸貓換太子》、《諸葛亮招親》一類劇作的精神，投往「舊戲」之音樂、詞句、材料、局格改良的研究。這無疑是以新文化思潮視角對「舊戲」展開審視而得的結論。但與新文化運動者不同的是，余上沅在「新中華戲劇」發展受阻時，務實地檢視了「舊戲」於當時社會實際存有影響力的事實與成因。

他指出：「要明瞭舊戲的勢力何以至今不衰的原因，至少要到歷史方面去尋一尋材料。」²⁶⁰於是他從王國維《宋元戲曲史》與王夢生《梨園佳話》入手，而後又研讀了溥儀之外籍帝師，莊士敦(R.F. Johnston)所著的《中國戲劇》(《The Chinese drama》)。雖然此時他仍帶著西方戲劇觀念與「新中華戲劇」之偏見進入閱讀，以此指摘「晚清戲曲墮落的寫真」²⁶¹與無法跳出新文化思潮的圈囿，進一步瞭解莊士敦對「愛美的戲劇」與《戲劇》雜誌的不滿，而武斷地批評到：「有人說受過中國舊社會之同化的外國人，比一般老頑固更加厲害，或許這句話也有幾分可靠罷。」²⁶²由於筆者能力所及無法親見《中國戲劇》一書，但自余上沅的言論可推測出，莊士敦《中國戲劇》一書所談之「中國戲劇」應是指當時所謂的「舊戲」，即中國傳統「戲曲」。對此，余上沅表示憂心，深恐外國人將「舊戲」當作了「中國戲劇」的代表。

然而，在余上沅對這些「戲曲」相關的理論著作進行研讀時，對「戲曲」的理解與體會雖未必正確與深刻，卻為他梳理了某種對於自身民族戲劇文化的認識，為他日後能夠以相對於前人或時人公正的眼光，從「世界戲劇文化」的角度審視戲曲，以及因此而能對戲曲提出諸項切合其自身規律的見解，打下了理論基礎。

由於中國「戲曲」研究史之發展進程，於此時期有其自身之時代侷限的原故，加以余上沅真正關懷的並非是中國「戲曲」之維護，而是在於「新中華戲劇」的建設；因此，余上沅對於「戲曲」之中國傳統戲劇藝術的認識，其學養的淵源與界線，便僅止於其成長及生活環境中戲曲觀賞的審美經驗，以及《宋元戲曲史》、《梨園佳話》、《中國戲劇》研究範疇的理論認識。並於日後，在他以其藝術直覺舉出戲曲藝術特徵之後，便對戲曲藝術主體未再有更深刻的探論，其原因也在此。在探討余上沅戲曲理論的建樹前，筆者認為有必要先釐清他理論建構的初衷與目的，才能明白其戲曲理論，及其因處於戲曲藝術研究之主體意識萌芽期的時代，故必然存有許多缺漏，而較為公正地評斷其理論在戲曲研究史上的價值。

²⁵⁹ 余上沅，〈讀了莊士敦「中國戲劇」以後〉(《晨報附刊》，1922年11月6日)。

²⁶⁰ 同上註。

²⁶¹ 同上註。

²⁶² 同上註。

1923年9月，余上沅經清華學堂²⁶³批准，獲半官費赴美留學資格，到匹茲堡卡內基大學美術學院戲劇專科就學，是中國赴美研讀戲劇專業的首創者。1924年9月時，又進哥倫比亞大學研究院，主修西洋戲劇文學與劇場藝術，並在阿美利加戲劇藝術學院、諾曼·貝爾·格迪斯技術所選修舞台技術。張余指出，余上沅留學期間流連於當地圖書館，遍覽各國戲劇理論與文藝著作，並且頻繁出入劇院觀摩戲劇演出，對不少名劇留下深刻印象。²⁶⁴余上沅留學期間的各種經歷與體驗，都成為他後來戲劇理論滋長的養分。

王澤龍指出：「他赴美求學期正趕上二十年代初，後期象徵主義、表現主義、超現實主義等現代思潮由法國傳至美國，他在對西方現代藝術的體驗中看到了他們與中國傳統文學的潛在聯繫……」由於西方現代藝術思潮的浸濡，使他得以跳脫中國新文化思潮，所帶來的思想偏見，對自身民族傳統文化與「舊戲」，開始以公正、持平的心態重新審度，繼而「在新文學主要趨向西方傳統的寫實文學，力求擺脫中國傳統文學一切約束時，他開始悉心探索中國傳統文學與西方現代文學審美形式的聯繫，摸索著一條既不完全脫離民族傳統又力求現代化的戲劇道路。」²⁶⁵

另外，單耀進提及：

掀起於十九世紀末二十世紀初的西方反寫實主義戲劇潮流，旨在反對以實証和進化思想為基礎的寫實主義和自然主義戲劇，而主張以情感和直覺把握真理。萊茵哈特本是這支大軍中的一員。余上沅在美國期間，適逢萊茵哈特的名劇《奇蹟》公演。……他從中窺見了與中國舊戲類似的因素，觸發了對舊戲的聯想，不由地升起對其「最佩服」之情。²⁶⁶

馬克斯·萊茵哈特(Max Reinhardt, 1873—1943)是奧地利出生的德國導演、演員與戲劇活動家。為20世紀戲劇藝術革新運動的先驅者。他所導演的著名劇目有《俄狄浦斯王》、《奇蹟》、《普通人》以及莎士比亞劇作；理論著作有：《〈奇蹟〉導演札記》與《〈丹東之死〉導演札記》。²⁶⁷其中，《仲夏夜之夢》一劇於1934年至1935年間，萊茵哈特受華納邀請，於美國好萊塢拍攝成電影版。影片由他與迪特爾(William Dieterle)聯合指導，萊茵哈特負責指導演員，迪特爾負責電影技術。²⁶⁸此片為直至今日尚可得見之萊茵哈特戲劇電影作品。

²⁶³ 按北京清華大學「學校沿革」網頁(<http://www.tsinghua.edu.cn/publish/th/6174/index.html>):「清華大學的前身是清華學堂，成立於1911年，當初是清政府建立的留美預備學校。1912年更名為清華學校，為嘗試人才的本地培養，1925年設立大學部，同年開辦國學研究院，1928年更名為國立清華大學。」

²⁶⁴ 張余，〈余上沅生平及戲劇活動年譜(簡編)〉(《余上沅研究專集》)，頁346—347。

²⁶⁵ 王澤龍，〈余上沅的戲劇觀初探〉(《余上沅研究專集》)，頁274。

²⁶⁶ 單耀進，〈余上沅舊戲觀二議題〉(《余上沅研究專集》)，頁292。

²⁶⁷ 參照陳世雄著，《導演者：從梅寧根到巴爾巴》(廈門：廈門大學出版社，2006)，頁75，以及杜定宇編，《西方名導演論導演與表演》(北京：中國戲劇出版社，1992)，頁132。

²⁶⁸ 參照[法]讓·盧普·布蓋(Bourget, J.-L.)著，嚴敏、朱震芸譯，《好萊塢：歐洲電影人之夢》(上

美國當代學者海倫·契諾伊(Helen Krich Chinoy)於〈西方導演小史〉²⁶⁹中，將萊茵哈特的戲劇、導演風格歸類於表現主義和印象主義類型。指出，萊茵哈特的導演特點在於他多變的演出形式：「他從不曾把戲劇形式看成是固定的東西。」²⁷⁰、「賦予他許多戲劇演出以生命的不止一種風格，不只一種舞台裝置或舞台體現方法，也不止一種觀點。」²⁷⁰以及：

「戲劇屬於戲劇」這樣的口號概括了萊茵哈特的成就。他向觀眾提供的是為戲劇而戲劇。像現代詩人和畫家那樣，萊茵哈特要求利用他戲劇手段的內在本質。通過精心組織和妥善安排戲劇材料——劇本、演員、群眾場面、音樂、燈光、舞台空間和觀眾廳，它就能取得全部戲劇效果。²⁷¹

因此，在萊茵哈特的戲劇思維裡，「戲劇家的劇本已不再是首要的材料。劇本已經降為許多戲劇要素裡的一種。」²⁷²戲劇與劇院並非是被動性的無機物，而是「一件有其自身生命的事物」，並且它「遵循它自身的規律，自身的道路」，是為「一個the atrum mundi (戲劇的天地)」。因此他的導演風格與戲劇思維便具有強烈的機動性，劇本、演員、音樂、燈光、舞台空間、觀眾等，皆為呈現戲劇氛圍、使戲劇具有生命力的各項元素，²⁷³他「運用他能掌握的各種手段，工藝的或人性的，以使他的觀眾沉迷於整個戲劇的經驗之中。」²⁷⁴並且由於萊茵哈特本身即為演員出身的導演，故極重視演員此一元素在戲劇結構中的作用，他說：

劇院只有一個目的，那就是戲劇，並且我相信一個劇院是屬於演員的。現在已不再像前幾十年那樣可以由文學觀點起決定性作用。那種情況是由於文人主宰戲劇的結果。我是一個演員，我用演員的情感來思考問題；對我來說演員是戲劇的當然中心。演員在一切偉大的戲劇時代裡都是中心。戲劇有責任讓演員有權從各方面表現自己，在各方面顯示其主動進取精神，在滑稽談諧中、在變化的魔力中表露他的喜悅。²⁷⁵

並且直指「演員的任務卻正是要去體現情感」²⁷⁶：

舞臺藝術還使人們從傳統的生活戲劇中得到解脫，因為它不僅是做戲的事

海：上海人民出版社，2009），頁 72—73。

²⁶⁹ 本文由杜定宇翻譯，附於《西方名導演論導演與表演》書後，頁 477—549。

²⁷⁰ [美] 海倫·契諾伊，〈西方導演小史〉（《西方名導演論導演與表演》），頁 515。

²⁷¹ 同上註，頁 516。

²⁷² 同上註，頁 516—517。

²⁷³ 參照海倫·契諾伊，〈西方導演小史〉（《西方名導演論導演與表演》），頁 515。

²⁷⁴ [英] 愛德華·布朗著，杜定宇譯，〈馬克斯·萊茵哈特在德國和奧地利〉（《戲劇藝術》第 4 期，1984），頁 113。

²⁷⁵ 同上註，頁 112。

²⁷⁶ [德] 馬克斯·萊茵哈特著，杜定宇譯，〈戲的魅力感〉（《西方名導演論導演與表演》），頁 127。

務並且還包含有暴露和啟示。只有那種不說謊不假裝並且完全坦蕩自己內心的演員才配得上接受這個榮譽的桂冠。戲劇的最高目標是真實，不是外部的日常的自然主義的真實，而是心靈的最根本的真實。²⁷⁷

而由於這種以演員為出發點的戲劇思維，使萊茵哈特的戲劇理論呈現出對戲劇之「劇場性」的強調，並重視演員表現，即其「情感體現」之重情的傾向。陳世雄就其導演實踐中，著重人物性格細膩的心理分析，以便「為演員提供抒情的解釋」²⁷⁸之導演特色，而將他喻為「文學導演」²⁷⁹。在這種強調戲劇結構之機動性與演員情感體現的戲劇思維下，使其戲劇實踐出現了反寫實傾向。然而萊茵哈特自己則言：

我頭腦裡的想法是：一個劇院還是應該給人們帶來歡樂，引導他們擺脫日常生活的灰暗淒慘，並超越他們自身進入一種快樂的純潔的美的氣氛之中。……

這並不意味著我要摒棄自然主義表演技巧的偉大成就，以及迄今為止所取得的真實和誠實！……可是我還想把這種發展向前推進，把它運用到其他事情上而不僅僅是情景和環境上，使它超越窮苦百姓和社會批評問題上的那種陳腐氣息；我還想用一種更深刻更微妙的心理藝術來描繪純潔人類能達到的同樣程度的真實和純正；並且我要求從另一側面來表現生活，而不只是從悲觀的否定的一面表現，要同樣地在其歡樂中表現真實和純正，使其充滿色彩和光明。²⁸⁰

對他而言，自然主義的戲劇寫實表演模式與他的戲劇理念並非是對立的，而同樣可涵容於機動性的戲劇思維之中，同樣為一戲劇創作元素。

萊茵哈特的戲劇思維中，所具有的機動性、以演員為中心、重視人心情感的表現、強調戲劇有其自身規律，以及他「將東方與西方、古代與現代舞臺藝術的探索成果熔於一爐」²⁸¹等思想，後來皆為余上沅所吸收。其中，雖然萊茵哈特劇觀中的「以演員為中心」之概念，觀其所指，應與中國「戲曲」自清代以來所成形的「演員劇場」概念有所差異；²⁸²但余上沅仍在萊茵哈特的提點下，以此作

²⁷⁷ 馬克斯·萊茵哈特著，杜定宇譯，〈戲的魅力感〉（《西方名導演論導演與表演》），頁 131。

²⁷⁸ 參照海倫·契諾伊，〈西方導演小史〉（《西方名導演論導演與表演》），頁 516。

²⁷⁹ 陳世雄著，《導演者：從梅寧根到巴爾巴》，頁 88。

²⁸⁰ 愛德華·布朗著，杜定宇譯，〈馬克斯·萊茵哈特在德國和奧地利〉（《戲劇藝術》），頁 112。

²⁸¹ 陳世雄著，《導演者：從梅寧根到巴爾巴》，頁 73。

²⁸² 萊茵哈特在〈戲的魅力感〉（《西方名導演論導演與表演》）一文中另有：「戲劇屬於演員而不屬於別的什麼人。我這樣說當然並不單單指職業演員。首先我指的是作為詩人的演員。一切傑出的劇作家過去一直是並且今天仍然是天生的演員，無論他們是否正式選擇這項職業，也不管他們在其中已經取得了什麼成功。同樣我也把演員看作導演、舞台監督、音樂家、舞台設計家、畫家，當然也把演員看作觀眾。因為觀眾的貢獻與整個演員組的貢獻幾乎同等重要。如果人們將來會看

為切入點，回首審視「戲曲」的藝術規律，於是發展出了一套與萊茵哈特理論相似的「戲曲」概念，以及「中西融合、古今同夢的完美戲劇」的戲劇主張。因此，余上沅西學學養的養成，在其學校教育與西方文化之戲劇氛圍的積累中，又以萊茵哈特劇觀對他的影響為最。

第二節 余上沅的戲劇理念

1922 年余上沅即能在當時中國中西文化對立的時代境遇裡，以及新文化思潮種種反傳統的偏激言論中，還保有一絲理智，切實地正視當時「舊戲」盛行、且仍被視為國民戲劇美感取向的事實，而此自發地從「舊戲」歷史脈絡著手，追探其盛行不衰的成因。雖然他對「戲曲」的理解與體會未必正確與深刻，但在其務實的性格基礎上，爾後又受「愛爾蘭民族戲劇運動」的啟發，及萊茵哈特戲劇理論的影響，余上沅展開了他對戲曲藝術規律的耙梳與審視，除了重新評判「舊戲」的價值，也在戲曲藝術性質的剖析上，提出了許多開創性的觀點。以下嘗試耙梳余上沅戲劇觀中，幾個主要的概念，以呈現他戲劇觀的特殊性。

余上沅在萊茵哈特「戲劇屬於戲劇」劇觀的影響下，獲得「戲劇有其自身藝術規律」的領悟，因此提出「純粹藝術性」的概念。對於「純粹藝術」，余上沅如此說明：

要如何才能算是純粹的藝術，我們可以拿繪畫來做一個例。……假使他是個寫實者，他可以一筆不苟的把這些東西全摹下來；假使他真的是個藝術家，他一定看不見牆，看不見桌子椅子，他所看見的只是一些線條和顏色彼此在發生一種極有趣味的關係——形象。他要畫的又只是這些形象的關係，不是可以靠的牆，可以用的桌子椅子。因為這幅畫只是些形象的關係，它是不是代表桌子椅子倒不要緊，要緊的是你去正看倒看，左看右看，它都能給你一種樂趣。繪畫要做到了這一步，我們就叫它是純粹的藝術。²⁸³

余上沅直覺式地陳述了他所感知的「純粹藝術」，這段話充分展露了他審視重心的傾向。比起作為客體之審美對象本身的形態與性質，他更關注於作為主體之人的心理活動與情感運作，由此發展出一系列的戲劇觀點。首先他否定五四運動以來，中國劇壇所盛行的社會問題劇：

新文化運動期的黎明，伊卜生給旗鼓喧闐的介紹到中國來了。固然，西洋戲劇的復興，最得力處仍是伊卜生的介紹；可是在中國又迷入了歧途。我

到一種真正的劇場藝術出現的話，觀眾就必須在戲劇中占有其地位，而劇場藝術則是將許多種藝術結合在一起的最古老、最有力、最直接的藝術。(頁 124) 之言，觀其所指，應與中國「戲曲」之「演員劇場」概念有所不同。

²⁸³ 余上沅，〈舊戲評價〉(《國劇運動》)，頁 194。

們只見他在小處下手，卻不見他在大處著眼。中國戲劇界，和西洋當初一樣，依然兜了一個畫在表面上的圈子。政治問題，家庭問題，職業問題，烟酒問題，各種問題，做了戲劇的目標；演說家，雄辯家，傳教師，一個個跳上台去，讀他們的詞章，聽他們的道德。藝術人生，因果倒置。他們不知道探討人心的深邃，表現生活的原力，卻要利用藝術去糾正人心，改善生活。結果是生活越變越複雜，戲劇越變越繁瑣；問題不存在了，戲劇也隨之而不存在。通性既失，這些戲劇便不成其為藝術(本來它就不是藝術)。²⁸⁴

他認為戲劇應以其自身藝術規律去表現「人心的深邃」，而非是僅只做為社會問題與現象的載體。聞一多亦言：「我們該反對的不是戲裏含著什麼問題；若是因為有一個問題，便可以隨便寫戲，那就把戲看得太不值錢了。」「因為注重思想，便只看得見能夠包藏思想的戲劇文學，而看不見戲劇的其餘的部分。」²⁸⁵於是便會出現「你儘管為你的思想寫戲，你寫出來的，恐怕總只有思想，沒有戲」²⁸⁶的情形。因此，在此認知基礎上，余上沅回頭審視「戲曲」的價值，自其本身的表演規律開始梳理起，重新予以評價：

舊戲當然有它獨具的價值，那是不可否認的，我的意思，就是要認出它的價值，而予以相當的注意。「要是」它在外形與內容兩方面都達到了一個比較理想的程度，自然可以儕入最高的藝術。²⁸⁷

而在他「推重舊戲的外形，同時也責備它的內容」²⁸⁸的前題下，以演員表演形式為例，證明「戲曲」為一種「純粹藝術」：

演員有兩種技巧：一種是扮什麼人便像什麼人，絕不像他自己；一種是扮來扮去，總脫不了他自己。這兩種技巧雖然不同，而所得的結果卻是一樣。這個結果是劇場裡的病症，它的名字便叫做寫實。第一種演員不承認舞台上什麼都是假的，更不承認他是他自己；第二種演員一成不變，譬如小生帶了鬍子依然是演小生，小生就是他自己。他們不但不承認什麼都是假，而且不承認台下有觀眾在看他們。和他們相對的還另有一種演員，他老實承認他不過是一個演員，台下有許多人在看他，他的目的只是要用他的藝術去感動這些人。這種演員就叫做非寫實派或是寫意派。²⁸⁹

²⁸⁴ 余上沅，〈序〉(《國劇運動》)，頁3。

²⁸⁵ 聞一多，〈戲劇的歧途〉(《國劇運動》)，頁59、60。

²⁸⁶ 同上註，頁58。

²⁸⁷ 余上沅，〈劇刊終期(二)〉(《國劇運動》)，頁250。

²⁸⁸ 同上註。

²⁸⁹ 余上沅，〈舊戲評價〉(《國劇運動》)，頁194—195。

而後又指出：

最初的演員原來就不是寫實的。鄉人春祈秋報，約齊了去賽會迎神，歌舞為戲，在希臘如此，在中國也是如此。彼時演員並非演員，誰也認識他們是張三李四。及至後來的莎士比亞、莫里哀、加力克、多爾馬、余三勝、譚鑫培都是老老實實在做演員，絕不是在做劇中人；因為在一叢燭光之下，台上台下能夠互相看見。彼時演員與觀眾，彼此聯為一體，沒有隔膜。自從舞台變到寫實以後，名為打破了第四堵牆，其實在演員與觀眾之間，反添了一堵更厲害的牆。對於再行打破這個真的第四堵牆，進步的西洋戲劇藝術家已經做過很多的實驗，得過相當的成功。我們與其是順著寫實的歧途去兜圈子，回頭來還是要打破寫實，那就未免太不愛惜精力了。非寫實的中國表演，是與純粹藝術相近的，我們應該認清它的價值。²⁹⁰

這段話確切地表示了余上沅對「戲曲」的價值認知。〈舊戲評價〉原載於 1926 年 7 月 21 日的《晨報》²⁹¹，此時已留學歸國、受過西方現代文藝思潮洗禮的余上沅，已經能夠以較為公正的目光審視「戲曲」。

由於以「純粹藝術性」為出發點的思考，使他無法滿足戲劇只做為社會問題與現象的附庸，他強調應使戲劇藝術自身規律得以發揮。而如何發揮戲劇藝術自身規律，則在於「人心的深邃」的表現。於是在這種重視人之心理活動與情感表現的概念下，余上沅提出演員表現上的「寫意」概念，以及整體戲劇結構的「詩劇」概念。由於戲劇乃具「純粹藝術性」，有其自身規律的緣故，比起「案頭」劇本，「場上」演出的戲劇活動，才更能體現戲劇之自身規律；因此他的戲劇概念極富「劇場性」。

關於「寫意」，余上沅在 1924 年留學期間所寫的〈表演的藝術〉一文中首次提到：

表演可以分作四類：第一類是「寫實」，第二類是「派別」，第三類是「內工」，第四類是「寫意」（這四個名詞非常不妥，我們暫且不論罷）。第一、二類是相似的：扮演什麼人便是什麼人；其不同之處：第一類能夠變作各種各樣的人，第二類則流入扮老人則始終扮老人，扮青年則始終扮青年的派別。第三類的表演，不在乎化裝（第一、二兩類是一部分借重化裝的）。這類的表演，非大演員不可；譬如卓別林一樣，演員能隨時隨地用音節、面容、舉止來表現他們內心的感覺。第四類與前三類都不同：前三類的表演以舞台為範圍，演員自己忘卻了是在演戲，他們自己已經變成劇本中的人了。第四類是不要忘記了自己是演員，是在舞台上對著觀眾表演戲劇的演員。他們的主要精神，是要把他們對於劇本的解釋，從台上傳達到台下

²⁹⁰ 同上註，頁 195—196。

²⁹¹ 見《余上沅戲劇論文集》所錄之〈舊戲評價〉文末註，頁 155。

去，使劇場成為一個整體。²⁹²

在這段話中，可發現余上沅對「寫意」概念的認知、其在表演活動中的呈現，即「意」之所指為何的認識。余上沅對第四類表演類型的陳述，顯見他所感知的「意」之所指，指的是演員自我內在在世界之精神主體所作工，在種種心理活動下，融和了外在世界之體驗與內在心理之感知後所形成的心靈圖像。而和前三類表演類型不同的地方是在於，這種心理活動，演員的精神主體是帶著一定程度的自覺的。在演員的心靈世界中，必需保持幾分對於物我關係流向之體察的醒覺，演員必須不斷自覺地感受，其與所扮演的角色、對手、觀眾乃至劇場環境整體之間的情感流向，以達到對戲劇整體之審美效應的掌握。

因此演員與觀眾、甚或是除己之外的所有「他者」之間的情感流動，便不是互有隔離的，而是在透過演員對物我與物我互動流向的體察，及他把體察過程中所歸結成型的心靈圖像，化作具體的視象傳達出來，讓觀眾或所有劇場環境中的「他者」與演員之間的情感流動，形成一個循環的迴圈。透過這個迴圈，演員與「他者」之間情感流向的不斷輸出與輸入的循環，於是劇場成為了一個沒有割裂、沒有對立的整體。

余上沅所謂「不要忘記了自己是演員」，指的應該便是這類表演類型之演員，其內在精神主體這份對物我與物我互動流向之不斷觀照與反應的自覺，而「他們的主要精神，是要把他們對於劇本的解釋，從台上傳達到台下去」一句，指的是演員將他內在對物我情狀之感知、調和妥當的心靈圖像，以具體視象傳達出來。「他們對於劇本的解釋」便指出這類型演員的表演，已不僅僅只是照本宣科地再現劇本情境與角色處境，當中還包括了演員自身從其生命經驗與體悟所發展出來的，對劇本、角色的理解與把握。因此演員與劇本、角色之間有著一種物我對立到物我融合的認知整合過程，並且過程中，演員的精神主體並無因順從於劇本、角色而遁隱，而是占有主導物我融合與認知的位子。因此演員所呈現出來的劇本情境與角色模樣，已不僅僅只是劇本、角色本身，而是他自己對所有事物融會貫通後的一幅心靈圖像。

「從台上傳達到台下去」這句話底下，「如何能從台上傳達到台下去」的反詰，便點出了演員不僅僅只是陷溺在與劇本、角色的互動當中，以及不僅僅只是沉浸在自身的表演當中，他還需要對於劇場整體環境有所體察，這便又形成了一組組的物我對立與融合的認知整合過程。演員與劇場環境中所有「他者」間的情感流向、審美互動，透過演員自覺的承接與反應，致使「劇場成為一個整體」。余上沅隱隱感知第四種表演類型，突顯的是演員這種精神主體觀照事物的自覺與其心靈圖像的展示，因此觸動了他深蘊在中國傳統文化母土中的藝術直覺，本能地察覺第四類表演類型和中國傳統文化中，追求立象盡意、以意為本、側重實踐者自我內在在世界之觀照、物我關係之聯結的藝術精神，或為同出一脈的可能，因此他直覺地使用「寫意」一詞歸納這第四類表演性質。

²⁹² 余上沅，〈表演的藝術〉（《余上沅戲劇論文集》），頁 115。

1926年，余上沅再在〈舊戲評價〉中，透過將東西方藝術性質區分為「寫意」與「寫實」，明白指出「演員有兩種技巧」，即為「寫實」與「非寫實派或是寫意派」，自此確切地將「寫意」一詞引入戲劇理論、概念的領域。他還將余三勝、譚鑫培的表演類型意歸納進「寫意」派當中，於是也確認了中國「戲曲」表演類型即為「寫意」的表演形式。

然而「寫意」一詞作為中國傳統文論概念，自有其根植於傳統文化思維的文化語境與脈絡。余上沅僅憑其直覺，感知中國傳統藝術具有「追求神似而非形似」的美學觀點，於是在與西方戲劇「寫實」性質對照下，便直接使用了「寫意」一詞。如此一來，余上沅戲劇觀中的「寫意」概念，在中國文學傳統中雖有本源，但其概念的意涵卻又不完全屬於中國傳統文論範疇，而有了新生的解釋。這點可自他〈莫斯科藝術劇院〉一文中，看見他「寫意」概念發想的端倪。在他觀摩過莫斯科藝術劇院的演出後說到：

他們的表演藝術，有一個共守的信條：要在舞台上描寫人生，須要從藝術之真的透辟處去見真實；須要用簡單而合乎人生的形式去表現簡單的日常事實之內部意義；但又須有藝術的勻稱，使人類精神的生活可以顯明。他們統一觀念是美文化(Cultural—aesthetic)，他們的統一方法是風格化(Stylization)。他們的寫實與十九世紀晚年的不同，也與梅寧甘劇團的不同；也許在我們還不曾製造一個新名詞以先，暫且稱他為寫實；這個寫實不是外表的寫照，他含有無限的神秘；他不是描寫人生，他是描寫人生的靈魂。²⁹³

余上沅此處將這種以表現人之精神、人之靈魂，而與十九世紀末及梅寧甘劇團之寫實不同的戲劇表現形式，姑且仍用「寫實」指代它。毋寧說，這種與當時主流之寫實劇風格確有不同的戲劇表現形式，開拓了余上沅的戲劇視野，拓展了他對戲劇表現形式的想像，並啟動了他對戲劇本質與此種戲劇形式、戲劇特色的思考。

爾後，他在〈中國戲劇的途徑〉一文中指出：

假使舊戲的唱(音樂)是抽象，做(動作、舞)是象徵的，布景等等又是非寫實的，彼此調和，沒有破綻，那末我們說它「有做到純粹藝術的趨向」，也並非過譽吧。把舊戲做到純粹藝術，這是一個途徑。

第二個途徑是在天才音樂家還沒產生以前，中國還不能希望純粹歌劇成立的時期我們應當走的途徑——不，只要能上去，寬大的劇場永遠是不會拒絕的。那就是去掉唱的部分，只取白，是說也好，是誦也好，加上一點極簡單的音樂，仍然保持舞台上整個的抽象，象徵，非寫實。一方面免除了崑曲的雕琢，一方面免除了皮黃的鄙俗，把戲劇的內容充實起

²⁹³ 余上沅，〈莫斯科藝術劇院〉(《余上沅戲劇論文集》)，頁124。

來，叫它不致流入空洞。這個在希臘悲劇全盛時代實驗過，現在還是不妨再試。²⁹⁴

余上沅在此使用「象徵」，代替同樣被歸類為「非寫實」的「寫意」一詞，這便使「寫意」一詞意涵已不限於中國傳統文論，而有了西方藝術概念的解釋。1935 年左右，余上沅在〈國劇〉一文中再次提到：「中國的戲劇，是完完全全和國畫雕刻及書法相比似著，簡單一點談，中國的全部藝術可以用下面幾個字來形容——它是寫意的、非模擬的、形而外的、動力的和有節奏的。」²⁹⁵本文原為英文寫成，篇名為〈Drama〉，其英文原文為：

In a word, Chinese art as a whole, including its dramatic literature, may be described as “presentational” or “non-representational,” dynamic, ecstatic, and above all, rhythmic.²⁹⁶

比對余上沅英文原文，自他「presentational」之詞的使用，與「non-representational」的補充說明，可見余上沅的「寫意」概念，尚具有西方「表現性」的藝術概念之指涉，指以各種可能的手段，將內在意緒、想法表現出來、呈現到別人面前，與「再現性」之「如真」地將事物恢復原狀的「寫實」相對；於是「寫意」也不僅有中國傳統意涵。然而貫串余上沅所言，他所著重的其實是「寫意」一詞中所具有的，物我彼此交會與共融的化合之能，以及心靈、思維之能夠涵納所有相對物件的「中空」性。在「寫意」之「中空」性質中，戲劇元素彼此通流，於是便能做到「內容與形式，理智與情感，不偏不倚，調和得宜」²⁹⁷，而能成就「中西融合、古今同夢的完美戲劇」。

就整體戲劇結構而言，余上沅提出了「詩劇」的概念，在〈論詩劇〉一文中指出：

戲劇有兩個元素：一個是仿效，一個是節奏。仿效是客觀的；你受了自然和人生千變萬化的印象，於是揀擇判斷，而歸納到最簡單的原理、結論。……所以建設在仿效上的寫實劇有它的邏輯，舉凡恰合邏輯的作品，在理智比較發達的人看去，便如拿二加二得了四一樣的滿意，再不會發生問題。

²⁹⁴ 余上沅，〈中國戲劇的途徑〉（《余上沅戲劇論文集》），頁 202—203。

²⁹⁵ 余上沅，〈國劇〉（《余上沅研究專集》），頁 75。

²⁹⁶ 余上沅，〈Drama〉（《Symposium on Chinese Culture》），頁 122。《中國文化論文集》中，王憲明、高繼美將此段文字譯為：「一句話，中國藝術，包括戲劇藝術在內，總體上可以描述為『超越感官的』或『非直覺的』、能動的、怡人的，而且最重要的是，旋律的，藝術。（頁 92）」比對余上沅英文原文，林傳鼎與王憲明、高繼美所譯譯文，皆未能正確表達余上沅文意，故此特將原文呈現。

²⁹⁷ 余上沅，〈中國戲劇的途徑〉（《余上沅戲劇論文集》），頁 204。

節奏卻不如此，因為它是主觀，是建設在情感上的。只要你有了一個情感的衝動，你就不知不覺的會足之蹈之，手舞之，或是泗淚滂沱，嗟嘆唏噓。這個本能是天賦的，不是外物刺激的反應。……這類主觀的見解和行為，不能受邏輯的支配，不能受理智的範圍。也許它也有它的定律、它的邏輯，但都是超乎自然的，超乎人類的經驗的，沒有二加二得四那樣簡單。²⁹⁸

余上沅的「詩劇」概念顯然受到亞里士多德《詩學》的影響，而「節奏」一說似又在亞里士多德「旋律」²⁹⁹的基礎上，予以中國「在心為志，發言為詩，情動於中而形於言。言之不足，故嗟嘆之。嗟嘆之不足，故詠歌之。詠歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。」的解釋。於是他說：「節奏是抒情的；自然有它抒情的節奏，人類也有它抒情的節奏。……所以戲劇是發端乎抒情的節奏，不但在科學不發達的中國如此，即在科學發達的歐洲，也是如此。」³⁰⁰接著他如此定義「詩劇」：

用節奏而且諧和字句與動作，去表現情感和想像之創造思想的藝術，就叫詩劇。人類繼然有了愛好節奏與諧和的本能，遂發為詩歌跟舞蹈。又根據同樣的本能，使聲音與姿態諧和一致，串成故事，叫他有充分動作，有起承轉合，於是成了戲劇。不但在大體上有了節奏諧和，即一行一句，也有它字面的音節，字後的情感；片鱗半爪，都是珠璣。

並且：

我們所稱為詩劇的也不限定是用詩作體裁的戲劇，有許多散文戲劇也是詩劇。凡是具有詩的題旨，詩的節奏，詩的美麗，詩的意境的散文戲劇，我們都稱它為詩劇。

在余上沅指出「節奏是抒情的」而「戲劇是發端乎抒情的節奏」，而後又說「凡是具有詩的題旨，詩的節奏，詩的美麗，詩的意境的散文戲劇，我們都稱它為詩劇。」之時，余上沅之「詩劇」概念便逸出了亞里士多德《詩學》中，詩與悲劇「均屬模擬之模式」，而「模擬者的對象表現為動作中的人」³⁰¹的意涵範疇，而有了「中國性質」的解釋，於是使其戲劇觀出現了「重情」的特色。

由於「純粹藝術性」的要求，使他強調戲劇藝術自身規律的發揮，而在戲

²⁹⁸ 余上沅，〈論詩劇〉（《余上沅戲劇論文集》），頁 156。

²⁹⁹ 亞里士多德著，姚一葦譯註，《詩學箋註》（台北：台灣中華書局股份有限公司，1993.8，10版）：「當人們扮演故事，首先場面（或演員之舞臺表現）為悲劇之要素之一；其次為旋律與語法，此二者屬於悲劇之媒介物。此間所謂語法，我僅指韻文之構成；而旋律則系人所共知，毋庸解釋。（頁 67）」姚一葦註：「此間所謂旋律（melody），原義為音樂之組成，在此應泛指韻文之製作。（頁 76）」。

³⁰⁰ 余上沅，〈論詩劇〉（《余上沅戲劇論文集》），頁 156—157。

³⁰¹ 亞里士多德著，姚一葦譯註，《詩學箋註》，頁 42。

劇藝術自身規律乃在於抒情的前題下，他重視演員表演之主體意緒的傳示，跟著在對演員表演的重視下，他認為比起「案頭」劇本，「場上」演出的戲劇活動才是戲劇之自身規律真正的展現，於是他有了「劇場性」的概念。在〈論戲劇批評〉一文中，他說：「不能上舞臺的東西，根本上不是戲劇。劇場是戲劇的化驗室，凡禁不起劇場化驗的東西，你說它是什麼都可以，不要說它是戲劇。」³⁰²而後又比喻到：

印在紙上的劇本好比是清涼的甘泉，它要劇場做淨瓶，把它帶到世間，去醫治渴望著的，患情感病的一千人眾。劇本好比是畫，劇院就是準備著施繪的素絹。主張戲劇必須獨自誦讀的，就等於主張音樂不應該由樂隊演奏，而必須用一件樂器去演奏。劇本好比是音樂裏的Melody(旋律)，劇院便是Harmony(和聲)。你說Melody是音樂，加上了Harmony倒不是音樂嗎？何以戲劇是藝術，而劇場不是藝術呢……³⁰³

這段比喻說明了戲劇、劇作與劇場相因的關係。劇作要放到劇場上去展演，才能完成一個「劇作—演員—劇場—觀眾」，自發訊者至媒介再至接收者的完整戲劇結構循環，成爲一個完善的戲劇活動系統，如此才能真正體現戲劇藝術自身規律。除此之外，這段話也點出了「劇場」本身具有的藝術價值。

余上沅在〈戲劇藝術的困難〉中指出：

一切藝術裡面，戲劇要算最複雜的了，編劇一部獨立起來，要算一種藝術；導演，表演，布景，服飾，光影，獨立起來，也各自要算一種藝術；還不論戲劇與建築，雕塑，詩歌，音樂，舞蹈，等等藝術的關係，一部做到了滿意，戲劇藝術依然不能存在；要各部都做到了滿意，而其滿意之處又是各部的互相調和，聯爲一個整的有機體，絕無彼此搶奪的裂痕，這樣得到的總結果，才叫做戲劇藝術。³⁰⁴

余上沅戲劇「綜合性」之指，指的不僅是戲劇爲各類藝術的集結，更重要的是指各類藝術彼此之間的「融會貫通」。對他而言導演，表演，布景，服飾，光影等戲劇元素，皆有其自主、自足的主體意識，必須使各自意識做到相互溝通、彼此通達，而能共同和諧成就一台戲，如此戲劇才叫完滿。余上沅的戲劇「綜合性」之說，所欲突顯的即是一種二元共構的能動力。因此：

戲劇藝術既是各項藝術的一個綜合有機體，劇本自然是這個整體裡的一個部分，雖然它是很重要的一個部分。要整體成功，在各個部分上都須有充

³⁰² 余上沅，〈論戲劇批評〉（《余上沅戲劇論文集》），頁 169。

³⁰³ 同上註。

³⁰⁴ 余上沅，〈戲劇藝術的困難〉（《余上沅戲劇論文集》），頁 144。

分努力。如果整體上有一個部分不穩固，像殘廢的病人一樣，這個整體也就不能穩固。³⁰⁵

而在余上沅戲劇之「劇場性」的要求下，「觀眾」自然也成為了，戲劇自身藝術規律運動之不可或缺的一環。他強調一個藝術規律運動通暢的戲劇活動，必須「打破第四堵牆」，使「演員與觀眾，彼此聯為一體，沒有隔膜」。由於他認為「戲劇是發端乎抒情的節奏」，主要在於表現「人心的深邃」，重在人之心理活動與情感境況的傳示，而即在這種「抒情的節奏」為人之天賦、本能的情況下，這個「傳示」便不能是劇作、演員或整體劇場單向的拋釋，而還必須能夠引起觀眾之同樣具有的，「或是泗淚滂沱，嗟嘆唏噓」等本能之抒情「節奏」的回拋，如此演員與觀眾情感相互通達，戲劇的「劇場性」要求才算完成，而戲劇自身藝術規律的循環才算完整。余上沅「劇場性」中的二元共構思維，雖照見於萊茵哈特的戲劇理論，³⁰⁶卻因其「抒情」概念的涉入，而使之有了「中國意味」的涵指。

在以上「純粹藝術性」、「寫意」、「以演員為中心」、「重情」、「劇場性」的戲劇規律下，余上沅與其他國劇運動成員以此作為切入點，重新審視「戲曲」時，趙太侔首先提出了「程式化」此一概念：

舊劇中還有一個特出之點，是程式化 Conventionalization。揮鞭如乘馬，推敲似有門，疊椅為山，方布作車，四個兵可代一枝人馬，一迴旋算行數千里路，等等都是。³⁰⁷

又說：「藝術根本都是由程式組織的。」³⁰⁸因為：

一種藝術程式，絕不是偶然發生的；它必是那件藝術必要的成分。必須經過長時間的生長，必須得到普遍的公認，必須使人不注意它，忘了它是程式——是不近人情的——只看見它是藝術，這纔見到它充分的功用。就如我們圖畫式的文字，從象形到篆隸，直到章草，中間都是程式的變化。……舊劇中的程式同舊劇的各種技術，已經交融成一氣。我們看見了，並絲毫不懷疑的承認它是代表某項事物——實在，連代表事物這件事也好像不曾注意。必須如此，纔能經濟，纔能集中我們的注意到更高更重要的部分。還有，我們要知道，上馬，關門，轉身，等等程式，已不僅是代表事物，實在都是舊劇動作的一部分，都屬於「做工」。³⁰⁹

³⁰⁵ 同上註，頁 145。

³⁰⁶ 余上沅，〈現在紐約的賴因哈特〉（《余上沅戲劇論文集》）：「他的藝術是要與觀眾發生極密切的關係，從耳目以及各感官一直達到他們的靈魂裏面去。（頁 102）」

³⁰⁷ 趙太侔，〈國劇〉（《國劇運動》），頁 14。

³⁰⁸ 同上註。

³⁰⁹ 同上註，頁 15。

余上沅在趙太侔的觀點上則說：

演員與觀眾既這樣接近，在藝術上彼此自然容易得到一個諒解。所以有許多符號，許多象徵，大家都一望而知，不假思索。譬如演員上場拿了一根馬鞭，你便知道他是騎著馬。這一場應不應該騎馬，這個地方是不是可以騎馬，他究竟騎沒有騎馬，在寫實者的心裏可已成問題，而在純粹用藝術眼光去看的人，則不但不成問題，而且欣然承受。我們要看的不是騎馬，要看騎馬到處都可以，何必在戲台上。……騎著真的馬和不騎馬而得騎馬的精神，那一樣更近於純粹的藝術，那一樣更有價值，這是不難決定的。憑著演員的自身，至多拿一根不像馬鞭的馬鞭，他能夠把騎在馬背上的各種姿勢，各種表情，用象徵的方法，舞蹈的程式，極有節奏，極合音樂的表現出來：這是何等的難能可貴。在中國的舞台上，不但騎馬如此，一切動作，無不受過藝術化，叫它超過平庸的日常生活，超過自然。到了妙處，這不能叫做動作，應該叫做舞蹈，叫做純粹的藝術。³¹⁰

在趙太侔與余上沅的觀點內，「戲曲」舞臺各部門皆有其「程式化」動作。而藉由這所有部門之「程式化」動作的相互配合，「才構成了整體意義上戲曲藝術程式化的演出形式，承載塑造人物形象，展示意境，寫意傳神的根本任務。」³¹¹。「程式化」這一概念的提出，為「戲曲」研究引入了一個新的鑒察視角，此一名詞後來也被學界沿用至今，作為「戲曲」表演襲套的慣用語。而這個概念之首見，正在於此一「國動運動」成員對「舊劇」的重新審視與定位。

余上沅在〈現在紐約的賴因哈特〉一文中，曾對萊茵哈特有如此的讚揚：

總括賴因哈特的長處，亦不外兩端：有創造，有判斷。他在劇場之中，發明過許多機械。但他的機器是為應用而發明的，經過這次應用之後，再決不照本宣科，卻又從事於新發明。……

固然他是善於發明機械的，然而他始終是機械的主人，決不稍受它們的限制。³¹²

而後余上沅對萊茵哈特戲劇理念的吸收，卻不僅止於戲劇實踐上的機動性，而還有戲劇思維上的靈活性。他與萊茵哈特一樣的，將導演、表演、布景、服飾、光影、雕塑、詩歌、音樂、舞蹈、劇本、觀眾等元素，看作是共同成就一齣戲的各項要素，他的戲劇思維並不定死在特定元素或元素之對立性上，他注重於戲劇之各種元素彼此交互影響的關係。同時，由於他中國出生、成長的文化背景，讓他

³¹⁰ 余上沅，〈舊戲評價〉（《國劇運動》），頁 196—197。

³¹¹ 胡博，〈創建表現民族精神和民族靈魂的中國劇——余上沅國劇理論評析〉（《山東師大學報》第 5 期，2001），頁 91。

³¹² 余上沅，〈現在紐約的賴因哈特〉（《余上沅戲劇論文集》），頁 102。

在受西方思想洗禮下，能保有他根植中國傳統文化母土的藝術直覺，繼而以此直覺與西方戲劇概念互為參照，發展出他雖照見於萊茵哈特與西方戲劇思潮，卻又融合中國傳統藝術概念的戲劇思維。

在余上沅的戲劇理論中，除了本節所耙梳之主要概念外，他對於戲劇之布景、服飾、光影、音樂、舞蹈等元素，以及元素之間的關係，皆有所論述。但其基本要義還是不脫離本節所舉之主要概念的範疇，而貫串本節所舉之「純粹藝術性」、「寫意」、「以演員為中心」、「重情」、「劇場性」等概念的思維模式，即是穿透所有物我、二元相對、尋求二元共構的思維。保持對於二元交涉情形的審視，維持物我通達、共構的關係，此即是他戲劇思維最大的特殊性與創見。

第三節 由余上沅劇觀延伸之中西戲劇美學及劇壇現象觀察

一、戲曲抒情觀的文學與文化情境

余上沅是中國 20 世紀初期重要的劇論家，他的戲劇思想、審美思維不管是在中國傳統戲曲或是中國現代話劇領域，於兩者的研究史與發展史上都是種關鍵性樞紐的存在。「國劇運動」於中國戲劇史上出現的時間雖然短暫，加以戰亂與時代引發的強烈實用取向之主流思潮，余上沅與其「國劇運動」的戲劇理念無法經由大量演出的實踐與實驗，驗證與落實他們的戲劇理論，致使他們的戲劇主張，尚只停留在抽象飄渺、未加精煉的概念性階段，但是他們所提出的種種戲劇觀點，還是相當地影響了中國後來演劇藝術的生成方向。

1920 年余上沅自進入北京大學就讀英文系與戲劇正式結緣以後，窮其一生，他奔走、盡瘁於中國戲劇運動中；晚年，甚至在罹患不治之症的生命末期，在遭受文化大革命造反派批鬥的同時，他仍致力於中國戲劇教育，向學生講授西洋戲劇理論與埋首翻譯世界戲劇理論名著。吳祖光於《余上沅戲劇論文集》序文中寫到：「死前還在從事翻譯任務，應該說他至死也沒有離開戲劇工作崗位。」³¹³ 余上沅對戲劇的熱情，甚至可說是愛情的情感，在他於 1923 年赴美留學時的一篇文章中有著明白而熱切的表示：

許多朋友很疑惑我為什麼要學戲劇。其實這也用不著複雜的解釋，簡單一句話：因為我愛她。我在武昌唸書的時候，對政治的興趣非常濃厚，常以英國的畢特大相自期。誰知一到了政治中心的北京，我反而和文學結了婚。和她同居了兩年，覺得她的面龐尤其可愛；因為她面部有眉，眉能言語，有目，目能聽話。越和她親近，越覺得她全部的美，生氣、靈魂都聚集而湧現在面龐之上、眉目之間，其神妙極處，竟把世上的美全融會而貫

³¹³ 吳祖光，〈序一〉（《余上沅戲劇論文集》），頁 6。

通在這裡面了。這是我愛文學而尤愛戲劇的歷史。³¹⁴

文末更是再次強調：「我愛藝術，我尤愛藝術之總匯的戲劇。我這一次離開祖國，就是這一團愛火燃燒的力量呵！」³¹⁵這段不加遮掩、極為露骨的告白，讓他對戲劇的一片赤誠完全溢湧於言詞之中。而後，觀其一生作為，確實忠誠無負地履行了他在此篇文章中，對戲劇所許下「終身做戲劇的僕人」³¹⁶的誓約，一生無論際遇如何危難困苦，他都不曾真心與戲劇相棄離，一往情深地貫徹其初心之始終。

然而，余上沅所言的「戲劇」為何呢？施旭升在《中國戲曲審美文化論》一書中，為「戲曲」釋義時分析到：

在整個 20 世紀中國戲劇文化中，這種作為中國傳統戲劇文化的總稱的「戲曲」，與作為新文化的「話劇」之間的對立與對應構成了一對矛盾對立統一體，或者說，戲曲與話劇之間形成一種鮮明的二元對立。³¹⁷

跟著指出，這種「話劇—戲曲」的二元相對結構，已經成為這段時期中國戲劇文化的一種特有現象，誠如「戲曲」在被約定俗成作為中國傳統戲劇之總稱以前，20 世紀初期曾有過諸如「戲」、「舊戲」、「中國戲劇」等，反映當時劇壇現象卻意涵指向不夠精確的稱謂。同樣地，「話劇」也在中國發展過程中出現諸如：「新劇」、「文明戲」、「愛美劇」等階段性的名號，最後才在 1928 年，洪深為區別西方歌劇（Opera）、舞劇（Dance Theater），提議以「話劇」一名統稱英語原名為「Drama」的此種，由西方舶來但在中國逐步發展起來的戲劇形式，並在隔年 2 月發表的〈從中國的新戲說到話劇〉一文中予以定義：

話劇，是用那成片段的，劇中人的談話，所組成的戲劇。……話劇表達故事的方法，主要是用對話。……話劇的生命，就是對話。寫劇就是將劇中人說的話，客觀的記錄下來。對話不妨是文學的，甚或詩歌的，但是與當時人們所說的話，必須有多少相似，不宜過於奇怪特別，使得聽的人，會注意感覺到，劇中對話，與普通人生所說的話，相去太遠了。³¹⁸

而後得到田漢、歐陽予倩等人的認同，於是便沿用至今。

周雲龍指出，「話劇」是一種「西方劇種經過創造性地本土化過程後的中國戲劇形式」³¹⁹，是經過中西方兩種戲劇文化傳統，彼此借助對方確認與超越自我，

³¹⁴ 余上沅，〈這一次離開祖國〉（《余上沅戲劇論文集》），頁 65。

³¹⁵ 同上註，頁 68。

³¹⁶ 同上註，頁 65。

³¹⁷ 施旭升著，《中國戲曲審美文化論》，頁 2。

³¹⁸ 洪深，〈從中國的新戲說到話劇〉（《中國現代戲劇論·上卷：建設民族戲劇之路》），頁 178—179。

³¹⁹ 周雲龍，〈跨文化戲劇研究：觀念與方法〉（「戲劇研究網站」）。

而後在經過這種跨文化交流後所衍生出的新型戲劇形式，³²⁰「話劇」在其質地上必然已與其在西方原生時之「Drama」有所不同，應當具有一定程度的「中國性質」，然而這卻不是本文所欲探討的議題，因此在此不予深究。本文所欲探論的，乃是藉用周雲龍的分析、「話劇」在中國生成的跨文化背景，牽引出中國在 19 世紀末乃至 20 世紀初，劇壇中所存在的二元結構之對立現象。施旭升於書中提到，在中國現代化的歷程中，「話劇」雖非中國原生戲劇，乃是取法西方戲劇而成的劇種，但它在現代戲劇學中卻已占有主導性的作用，³²¹當初渡洋而來的「Drama」戲劇形式，不僅在中國的土地上落地生根，並且時至今日還掌握了主流位子，然而儘管如此，在它於中國還是初來乍到之時，便與直接關聯於中國傳統文化的「戲曲」，形成一種二元結構對立的劇壇局勢。

中國「戲曲」的生成，如曾永義所言，其源流「有如長江大河，濫觴雖微，而涵容力極強，隨著時空的展延，流經之地，必匯聚眾流，以成浩蕩之勢。」³²²它戲劇形式的生成樣貌，是以詩歌為本質、結合音樂和舞蹈，並且加入雜技，而以講唱文學的敘述方式，通過排優妝扮、運用代言體地，在狹隘的戲場上搬演故事，是一種綜合性的文學與藝術，³²³在它「綜合性」的藝術性質中，本就具有一種強大的締結能力，能夠包容如詩歌、音樂、舞蹈、雜技等各種性質不同的技藝，並且加以融會、一以貫之地因應環境與市場需求。例如在清中葉出現的，於戲曲史上被稱為「花雅之爭」的劇壇局勢，即是「戲曲」這種「綜合性」藝術秉性之涵容力，其能動力的具體開顯；以「人」為介質，透過商業化的「劇場環境」與「消費競爭」的市場背景，劇種氣質較無嚴格體制規範、機動性較高、較為通俗、活潑的「花部」，強勢造成表演體系已然程式化定型、演出體制已有規範、氣質取向較為文雅、展演對象較為限定的「雅部」——崑曲，其之劇壇情勢的改變。就整體劇場環境而言，「花部」涵容力、機動性較為強勢的「進取」氣質，透過觀眾效益、市場機制，打破了「雅部」崑曲獨擅劇壇的局面，使劇壇生態回歸南戲初期多元並立的境地；而就「戲曲」之內部藝術規律而言，花、雅之間透過「藝人主體」的導引，交流、吸收與融合彼此的表演技藝，調劑了戲曲表演藝術發展至清中葉，因成定勢而趨於「守成」卻逐漸流於滯澇的內部規律。³²⁴「花部」的興起，即是戲曲「綜合性」之藝術秉性涵容力的體現。

汪詩珮在談「花雅之爭」的定義時曾提及：「其實，當時劇壇並未明顯將崑劇與地方戲劃分為兩個競爭集團，它們的消長，乃是商業環境下自由競爭的結果」³²⁵，戲曲在「花雅之爭」時期，劇壇劇種百花齊放、勢力此消彼長的更迭重組情

³²⁰ 同上註。

³²¹ 參照施旭升著，《中國戲曲審美文化論》，頁 2。

³²² 曾永義，〈中國古典戲劇的形成〉，李肖冰、黃天驥、袁鶴翔、夏寫時編，《中國戲劇起源》（上海：知識出版社，1990），頁 4。

³²³ 同上註。

³²⁴ 參照汪詩珮，《乾嘉時期崑劇藝人在表演藝術上因應之探討》：「崑劇在身段表演成熟後，發展出『定型』模式。『定型』的特質也存在於折子戲、劇目兩部份，成為崑劇雖經改良、卻仍然無法振作復興的關鍵。（頁 17）」

³²⁵ 同上註，頁 9。

形下，它所處的環境與它自身的藝術規律，卻仍不會進入顯著而態勢崩張的二元對峙狀態。然而，到了 19 世紀末乃至 20 世紀初，「Drama」戲劇形式對中國固有戲劇結構影響加大時，在戲曲內部具有強大的融會能力之前題下，「戲曲」卻無法使用其一貫的化合、融會能力，將之視為一種新興劇種而加以並構、整合，反而造成自身與「Drama」在中國劇壇上，呈現形象明顯的二元結構對立與角力，甚至一度到達水火不容的局勢，其原因何在？筆者認為這個問題可以分為內外兩個因素來談。內部因素指的是「戲曲」與「Drama」兩種戲劇形式，兩者背後的文化根基所操持的美感核心，確實存有審美思維上價值取向截然迥異的根源性因素，造成兩者無法簡單地，直接就表面形式的調整而融會於一造，審美趣味上總是存在著讓人無法忽視的扞格；外部因素則是指當時社會思潮底下的劇場環境，劇壇之整體思維、風氣對戲劇發展所造成的影響，以下分別細述之。

呂正惠在其〈悲劇與哀歌〉一文中提到：

在文學所處理的眾多人類經驗裡面，有一種可能特別重要，那就是：人如何面對自然與命運。人具有主觀的願望與意志，希望人所生活於其中的世界能按照自己的意思來「運行」；但是，「世界」卻是客觀存在的，它的自然條件和社會條件常常並不按人的意志而改變。在這種情況下，就會產生一個最大的困境：當人的主觀願望和世界的客觀存在截然對立，完全無法協調時，人應該怎辦？³²⁶

呂正惠認為中、西文學基本精神的差異，便呈現在這種面對困境時的處理態度上，中國文學在面對這種困境時所採取的態度是，對於客觀存在予以尊重，並且承認人所具有的「限制」，繼而「節制」人的欲望，以求人與世界和諧相處，達到「天人合一」的境界；而西方文學比較偏向於個人意志的伸張，以不容妥協的態度挑戰無法抗拒的客觀現實，寧可毀滅個人形體而不能委屈自己的靈魂，不管客觀條件如何，人的價值取決於不可屈服的意志與尊嚴，³²⁷是兩種截然不同的文學精神，而此兩種性質相異的文學精神，則具體顯現了它們基本所根植的文化本體之差異，是這兩種核心訴求迥異的文化本體，以它們各自具有的特性影響著它們各自文藝生成的形貌。

「天人合一」的思想在於透過理解天與人、世界之客體與人之主體的存有本質，進一步調整人之私我視域的種種「限制」，改從宇宙通達的整體性審世，以身心全然投入天道遷變、萬化的流行中，開解人之二元分別所造成的取捨痛苦，達到人與世界之存有彼此不相抵觸的和諧狀態，然而，屬於人之私我視域中的「情感」此一「限制」，卻無法因人之智性對生命定理的理解或對宇宙道行的體悟，而能獲得徹底地、再也不出現的根除；基本上「天人合一」的思想也不是

³²⁶ 呂正惠，〈悲劇與哀歌〉，左東嶺、陶禮天主編，《中國古代文藝思想國際學術研討會論文集》（北京：學苑出版社，2005），頁 31。又，呂正惠另有一篇〈悲劇與哀歌〉（《清華中文學報》第 3 期，2009.12），為演講稿紀錄，內容與本文有所差異。

³²⁷ 同上註。

對於存有之「限制」，採取使之徹底不存的「消滅性」、「抗爭性」思維方式，而是一種藉由削損人之過度膨脹的私我視域，促使人能夠公平看待天與人之存有，讓人真正具有尋求彼此共存的基準點，最後融入彼此交涉、相互通達的自然韻律中，因而能夠獲得兩相共存、互不扞格的和諧狀態。因此對於「限制」，「天人合一」的思維方式是採取一種包容、理解，進而促使對立消融、彼此共存，而非消滅、抗爭性的因應態度，它的核心要義在於導人中正觀照與妥善對人之於世，所必然面臨的種種存有「限制」。³²⁸

然而當人之主觀願望與世界客觀存在之截然對立、完全無法協調的情形產生時，人雖然可以通過「天人合一」的思維模式，透過深刻體察二元結構的運行，明白存有「限制」的必然，從而淡化、消解二元對立、彼此撕裂的糾結，進而使心靈復歸清靜與寧定。但在那二元對峙的當下，人之私我視域對於物我撕裂與圓滿、和諧無法力強的意識，繼而迸生出的種種情感，這些情感在那對立情形發生的時刻，便已經是種「實然」的存在，於是無法以「應然」的理解與感悟對它做到真正的除滅；並且，這些情感事實上是存在於人之私我視域，同為人之存有的「限制」，因此它無法以任何方式使之徹底消滅、再不復萌。「天人合一」的思維模式既非採取消滅、抗爭的態度，而是以包容、理解作為生命因應之道的情況下，中國文學發展出將這些情感予以「呈現」的文學樣式，如陳世驥指出：³²⁹

中國文學和西方文學傳統(我以史詩和戲劇表示它)並列，中國的抒情傳統馬上顯露出來。……

中國古代對文學創作的批評和對美學的關注完全拿抒情詩為主要對象。他們注意的是詩的音質，情感的流露，以及私下或公眾場合中的自我傾吐。

中國文學的抒情傳統，透過賦形於這些飄渺無憑但卻確實存在、不可消滅的情感，藉由對其存在的承認作為安撫，以及予之呈現的正視，達到疏釋的效果。鄭毓瑜在〈從病體到個體——「體氣」與早期抒情說〉一文中，特別從「體氣」³³⁰的觀點出發，探討這種情感與人之「身體」³³¹彼此之間的關係與互動情形，她提到：

³²⁸ 本文之二元結構交涉與共構性的思考，以及行文的敘述方式，乃以賴錫三，〈氣化流行與人文化成：《莊子》的道體、主體、身體、語言文化之體的解構閱讀〉一文為參考，此文收錄於 2012 年，中正大學中文系主辦之《近世意象與文化轉型國際學術研討會會意論文集》，頁 205—241。

³²⁹ 陳世驥，〈中國的抒情傳統〉（《陳世驥文存》），頁 31、35。

³³⁰ 「體氣」所指，按鄭毓瑜〈從病體到個體——「體氣」與早期抒情說〉（《中國抒情傳統的再發現》）上：「這不但是中國傳統的醫學理念，也是儒、道思想中『身體觀』的源頭（頁 53）」。

³³¹ 同上註，鄭毓瑜藉楊儒賓「四體一體的身體觀」概念，即傳統儒家理想的身體觀應具備「意識的身體、形軀的身體、自然氣化的身體、社會的身體」四義，說明：「所謂『身體』在這裡作為較『形體』更高一層的共名，且由於四體相互交融，每一體皆有主體義，因此可以用『身體主體』一詞統攝整個從意識到形氣內外，至於與人際社會相調諧，乃至於和宇宙自然相感通的主體意義。」，如：「將身體視為『精神修養所體顯之場所』，或者作為權力展現場所的身體——包括社會化、政治化、儀式化及性別化的身體。（頁 57）」

如果個我是以一種氣態出現，那麼所謂「個體自覺」，不但不僅僅是內心的自覺，也不會是一個有獨特個性或整一表現的個體，反而是隨時牽引於環境的變動狀態。其次，由《楚辭》系列出現的「邪氣襲內」而「抒情陳詩」來看，顯然從「病態體氣」上談所謂「抒情」是有某種程度的共識，這說明了後來被視為文學性的「抒情」（甚至相對於具有政教意味的「言志」），在一開始也許是為解決基本的病痛問題，不管是為了什麼原因，「中若結轆」、「蹇產不釋」就是有尋求舒放的立即必要性。那麼，「抒情」如果不完全個人之事，或一種主體獨特性的表達，而可能就是從救治病痛的根本考量出發，所得出的一種舒放體氣的方式，抒情的結果也許就是體受一種在盈而反、鬱而舒之間反覆震動的頻率及幅度。換言之，所謂「抒情」應該可以容納各種不同向度的體氣震盪，這不限於任何題材（聲色萬物或情志個性）或目的（如群己關係或天人關係），而在於體現一個動情盪氣的存在世界。³³²

從鄭毓瑜的言論中可以體察到，中國古代對於情感的態度，乃是將之視為一種身心互涉、天人交感、宇宙整體氣化流行的一部分，它的存有與宣斂、收放，乃是宇宙、存有「滿損謙益」之生滅、消長運行的自然規律；因此，若欲回答、解決天人、物我對立的二元結構問題，無法採取漠視它與滅除它的因應方式，僅能就安撫、疏導的方向，順應地使它自然而然地進入其散化消停的本然規律。

龔鵬程在〈從《呂氏春秋》到《文心雕龍》——自然氣感與抒情自我〉一文中，證辯「緣情詩觀」並非魏晉新變，指出：在漢代就已經出現正視情及情之作用的思想前題下，「緣情詩觀」才得以萌發於魏晉之際，他認為：

漢儒在節制情欲的同時，其實推出了氣化流行中應物斯感的『感性主體』，正是這感性主體的形成，才能開啟魏晉以降所謂文學獨立或所謂『緣情』文學觀的發展。³³³

所謂「感性主體」，龔鵬程以《禮記·樂記》「樂者，音之所由生也；其本在人心之感於物也。……六者非性也，感於物而後動。」³³⁴為例解釋，指出那個感物而動之心即是「感性主體」，³³⁵「六者」指的是「哀樂喜怒敬愛」六種情感，這六種情感在「感性主體」與外在物事的接觸之下繼而萌動了起來。在這篇文章中他還提到，漢儒在「順天地陰陽氣化以言性」的義理下，同樣承認天有「陰、陽、

³³² 同上註，頁 53。

³³³ 同上註，頁 67。

³³⁴ 王雲五主編，王夢鷗註釋，《禮記今註今釋》下（台北：臺灣商務印書館股份有限公司，1984 版），頁 608。

³³⁵ 龔鵬程，〈從《呂氏春秋》到《文心雕龍》——自然氣感與抒情自我〉（《中國抒情傳統的再發現》下），頁 690。

剛、柔」，而人自然也有「性、情、貪、仁」，情欲爲人之與生具來所備有的，因此必須正面面對它，於是漢代種種的人性論同樣環繞著「情」而展開，以情性爲討論重點，³³⁶龔鵬程謂：

情為陰、為貪、為惡、為鄙，但又不能有性而無情。人唯有正視生命中的情欲問題，才能修其善、存其仁、養其心、葆其性，而不致墮入隨順情欲的禽獸道。又由於陰陽消息，情欲只能節制，不能消除，猶如陽消陰長，陰消陽長，道德之實踐遂永遠沒有保證。對治之道，一是要求人必須不斷做存天理節嗜欲的工夫，一是由外在客觀化的制度入手，以禮樂政教來節度嗜欲。³³⁷

這是儒家在面對生之所固有、不能消除、猶如陰陽消長之情欲的態度，透過存天理、節嗜欲的「自律」與禮樂政教的「他律」，來調節情欲於人身心的消長。表面上看起來好像是以一種外在律法的規範，堵止情欲的出現，繼而做到情欲的消除，然而《史記·禮書》上即言明：「緣人情而制禮」，《樂記》也說：

人生而靜，天之性也；感於物而動，性之欲也。物至知知，然後好惡形焉。好惡無節於內，知誘於外，不能反躬，天理滅矣。夫物之感人無窮，而人之好惡無節，則是物至而人化物也。人化物也者，滅天理而窮人欲者也。於是有悖逆詐偽之心，有淫泆作亂之事。是故，強者脅弱，眾者暴寡，知者詐愚，勇者苦怯，疾病不養，老幼孤獨不得其所，此大亂之道也。是故先王之制禮樂，人為之節……³³⁸

禮樂規範制定的目的，不在於迫性閉欲地以義自防，而在於對於情欲施予順情以理情的導引做爲調節，因此儒家之制定禮樂政教的思想，並非是種徹底殲滅情欲的禁慾思維。

另外，《樂記》中提到：「樂者，音之所由生也，其本在人心之感於物也」，而「音」指的是：「凡音者，生人心者也。情動於中，故形於聲。聲成文，謂之音」，樂、音、聲的基礎來自於人心中情感萌動，在人心與物事交感繼而情動之後，發噪爲「聲」，將人心之情寄寓在人身之「形氣相軋」³³⁹間，而這「形氣相軋」有了如圖像縱橫交錯般的紋理、規律之時，則謂之爲「音」，而後將此「音」按事理妥善編排然後成「樂」，所以：「凡音者，生於人心者也；樂者，通倫理者也。是故，知聲而不知音者，禽獸是也；知音而不知樂者，眾庶是也。唯君子為

³³⁶ 參照上註，頁 686。

³³⁷ 同上註，頁 687—688。

³³⁸ 王雲五主編，王夢鷗註釋，《禮記今註今釋》下，頁 612—613。

³³⁹ 按張載著，張金泉注譯《新譯張載文選》(台北：三民書局股份有限公司，2011)《正蒙》：「聲者，形氣相軋而成。兩氣者，谷響雷聲之類。兩形者，桴鼓叩擊之類。形軋氣，羽扇敲矢之類。氣軋形，人聲笙簧之類。是皆物感之良能，人皆習之而不察者爾。(頁 50)」

能知樂。」只有對於世間之人情事理已經有所瞭然明悟的人，才能明白「樂」的真正韻理，「樂」的節度其實乃是一種似是「渠道」般的存在，對於人之情欲的沛湧予以妥善的疏導，使其能夠通暢平和地安放於人內裡，因此《樂記》說：

樂也者，動於內者也；禮也者，動於外者也。故禮主其減，樂主其盈。禮減而進，以進為文；樂盈而反，以反為文。禮減而不進則銷，樂盈而不反則放；故禮有報而樂有反。禮得其報則樂，樂得其反則安；禮之報，樂之反，其義一也。³⁴⁰

如果說「禮」是人之情欲放諸於外的準則與節度，那麼「樂」應該就是人之情欲內斂於心的安置與疏導，只有將這人之存有本然所備有的「限制」，於外、於內都順理妥當了，人才能獲得立身於世的安樂和諧；然而無論是「禮」的準則、節度或是「樂」的安置、疏導，都是一種人對於情欲施以「調節」態度的因應方式，而這種「調節機制」底下所顯現的，便是人對於情之存在與其之作用的承認與正視。

鄭毓瑜藉嚴(莊)忌〈哀時命〉「志憾恨而不逞兮，杼中情而屬詩」之言，對「抒情」提出她的看法：

所謂「抒情(志)屬詩」的說法，既不同於〈詩大序〉所謂「詩言志」強調的禮樂歌舞一體的教化意義，也明顯不同於後來陸機提出與「賦體物」相對的「詩緣情」的說法。可以說這是比較早出現的「抒情」說，而且在並不明顯牽涉題材、字句、風格、教化等效應的文體分類下的一種可能較為普遍的「表達」。這種「表達」的欲求，明顯與身體某種不諧和、不安寧的如波沸動的訊息同步，如「邪氣襲余之形體兮，疾慄怛而萌生」，就像東方朔說「邪氣入而感內」，也即是屈原說的「氣於邑而不可止」，而「邪惡之氣」侵襲身體，應該是先秦以來對於身體疾病的普遍說法……在傳統看法裡，憂愁如此理所當然地被視為一種需要診治的疾病，這是一種「心身症」，出現在身與心互動不良、自然與個人難以協調的情況下；同時，診治的方式裡有一種就是透過「表達」。……「抒情」就是「舒展中情」，就是「解憂釋鬱」，舒展情志的同時也解脫了病體的欲悶；「舒(抒)」、「解(釋)」所針對的紆結鬱塞，既是身體的病症也是情志的狀態。³⁴¹

鄭毓瑜的這篇文章，以中國傳統思想的身體觀、氣論、互應論為審視觀點，著手探討中國抒情傳統的淵源，藉由中國傳統在對於「病體」與「病體」之治療上的特殊思維作為線索追尋，繼而延伸至「個體」向度的探究，重新探討了「個體自

³⁴⁰ 同註 334，頁 647。

³⁴¹ 鄭毓瑜，〈從病體到個體——「體氣」與早期抒情說〉(《中國抒情傳統的再發現》上)，頁 79—81。

覺」，³⁴²她指出：

所謂個人、自我的邊界從來不會是一種本然存在的概念……反而必須依賴與外在環境的相遭逢、相磨蕩，才能窺臨那臨界點的演出、或可能談到表現出來。換言之，個體的表现不是憑乎固然，而是奠基於感知場域的開拓以及某種感知極限的動態傳達。³⁴³

鄭毓瑜的言論顯示出中國傳統對於「身心」的思考，乃至對於身心相合、互涉的「人身」主體與作為客體世界的「天道」之間的思索，皆非是二元分立的思維模式；二元結構透過彼此交感的流涉，共同成就一個和諧無塞的自然韻律與存有狀態，此間要義即在二元結構的彼此交感流涉，當中所具藏的基本考量即是「人身如何與氣化的時物(事)相互通流對應」³⁴⁴，即在中國傳統思想這種強調物我二元相互通流對應的思維模式底下，「抒情」的行為表現，中國傳統文藝觀強調對於人之情感或心境之直接揭露的行為表現，就中國文化自身的生成韻律而言，其實並非是種突特的文藝發展，而或許可將之視為僅只是中國傳統思想中所體認的，宇宙運行的其中一個環節與天道生化的一種自然現象，為「天行」之自然生發的一種表現。

「天人合一」的境界一直是中國傳統思想所追求的最高理想，這種思想當中所具有的，強調物我二元相互通流對應的審世思維與處世方式，在文藝樣貌的生成上，便發展出將人之情感予以呈現、重情而抒情的文藝樣式，文學上如此，之於中國的戲劇文化上頭的發展亦是如此。如郭英德所言：

時曲(即清曲)主要是一種抒情性的演唱藝術，戲曲則是一種抒情性和敘事性兼備的演出藝術。時曲創作只是對抒情主人公感情的單純摹寫，戲曲創作則要求敘述和描寫「生旦淨丑」的故事以體現出感情來，「事合」才能「情到」，「了其事」方能「盡其情」。因此，正如抒情性是時曲的藝術構造原則一樣，敘事性是戲曲的基本藝術構造原則，它使戲曲在本質上有別於傳統詩詞。³⁴⁵

「戲曲」的組成元素中，「搬演故事」的此一要素，便使「戲曲」在詩歌系統之強調人之主觀感受的「抒情言志」性向外，還具備了可供事件經過之鋪敘、故事情節之展現的客觀性敘事素質。這個素質在明代中後期，文人的藝術思維方式從與詩、詞、曲同源的「曲學體系」思維，逸出至要求情節鋪陳與講究排場結構之技巧的「敘事理論體系」時，才被明顯發揚了出來，郭英德謂：「文人對時曲與戲曲的本質區分表明，時至明中後期，敘事興趣的增長已成時代潮流，與抒情趣

³⁴² 參照蕭馳，《中國抒情傳統的再發現》「導言」，頁 7。

³⁴³ 鄭毓瑜，〈從病體到個體——「體氣」與早期抒情說〉（《中國抒情傳統的再發現》上），頁 75。

³⁴⁴ 同上註，頁 60。

³⁴⁵ 郭英德著，《明清傳奇戲曲文體研究》，頁 38。

味一爭高下，並強有力地改變了中國文學的傳統格局。」³⁴⁶，「戲曲」的綜合性之藝術天性中，本就存有容許抒情性與敘事性並立的涵容能力，郭英德指出：

而傳奇戲曲的興起，要求採用比簡單的敘事詩更完整的情節、更曲折的結構和更詳細的敘述，這就把一向是附屬性的敘事藝術變成一種獨立的、卓越的藝術，對文人固有的藝術想像力和藝術創造力提出了富於刺激性的挑戰。³⁴⁷

中國文學的傳統，雖然以強調抒情的詩歌、韻文為主要對象，但在浩瀚而幽遠的文學領域與傳統脈絡當中，中國卻也不是完全沒有具備敘事性質的文學作品；蔡英俊即在《抒情的境界》一書的導言中指出，諸如先秦諸子那種辯才、華瞻的文體，與《左傳》、《戰國策》中簡潔問答的省淨敘事，或如《史記》中對人物形質的描摹、對時代動向的掌握……這些作品的呈現，都值得讓人重新思考敘事文體的意義，而賦予中國文學傳統新的視觀。³⁴⁸然而，在中國「以詩為尊」，而詩又以情感的吐露、心境的展現為主要美感取向的情況下，即如陸時雍：「敘事議論，絕非詩家所需，以敘事則傷體，議論則費詞也。」³⁴⁹之言所體現的，敘事性的表現方式、思維方式與藝術活動，於是被安置在中國主流的審美體系之外。

陳芳英在〈試論傳奇敘事架構中的歧出與離題〉中指出：

即使明代大量的文人投入傳奇的寫作，戲劇仍只是文學體裁之一，既然是一種敘事形式的載體，因此必須重視這種形式的特質，也必須費心經營敘事架構，但寫作的目的則仍在抒情寫志。³⁵⁰

即如郭英德所言：「在文人作家的傳奇戲曲作品中，戲劇敘事的本體性質既不是戲劇故事也不是敘述行為，而是作家創作的主體情感、主體精神。」，故事與敘述只是作為文人作家表現主體情感、主體精神的一種藝術載體、藝術符號或藝術手段；³⁵¹呂正惠在〈中國文學形式與抒情傳統〉³⁵²一文文末說到：

元明以後的正統文學有兩條路可走：或者完全接納戲劇、小說，文士們也傾全力來創作，從而擴大了中國文學的視界，掙脫長久以來抒情主義的束縛；或者仍然保持抒情傳統的核心，以抒情的精神有限度地吸取戲劇、小說的營養。明清文人走的正是第二條路。他們或許私下能夠欣賞民俗文

³⁴⁶ 同上註。

³⁴⁷ 同上註，頁 37。

³⁴⁸ 參照蔡英俊主編，《抒情的境界》導言(台北：聯經出版事業股份有限公司，2011 版)，頁 13。

³⁴⁹ [明] 陸時雍，《詩境總論》，丁福保輯，《歷代詩話續編》(北京：中華書局，1983)，頁 1419。

³⁵⁰ 陳芳英，〈試論傳奇敘事架構中的歧出與離題〉(《戲曲論集：抒情與敘事的對話》，頁 65。

³⁵¹ 郭英德著，《明清傳奇戲曲文體研究》，頁 39。

³⁵² 題名全文為：〈中國文學形式與抒情傳統——從比較的觀點看中國文學〉，收錄於《中國抒情傳統的再發現》下，頁 489—523。

學，但很少願意明白加以讚揚的，更少願意以全副心力投入小說、戲劇的創作中。當他們偶然這樣作時，就產生了像湯顯祖《臨川四夢》或曹雪芹《紅樓夢》那樣非常抒情化的戲劇和小說。³⁵³

追求「存有」和諧的「天人合一」思想，以此作為審美的最高價值，繼而衍生出強調通流、著重疏導的調節性因應態度，於是生成出抒情性的審美思維，而此種審美思維方式又影響了要求情感宣揚、自我吐露的審美趣味形成，自此，要求物我通流、二元消解的抒情取向之本體氣質，於中國文化傳統中系統完整而形象明晰地確立，縱有「敘事理論體系」的逸出，也難以動搖抒情思維系統對於中國文化本體的影響性，正如陳芳英所察：

然而，檢視傳奇文本，則不論作為崑曲先驅之作的《浣紗記》、以「情」為劇作主題的《牡丹亭》、民間平安社戲代表的《目蓮救母勸善戲文》，甚或李漁提出「立主腦、減頭緒」等強烈主張之後的《長生殿》、《桃花扇》，作品中仍不斷出現逸出敘事架構主線，歧出、甚至離題的情節。這些看似混淆或破壞劇情主軸、作者「情不能已」的寫作，並不只是作者無法掌握主腦與頭緒，而是這些狀似歧出與離題的部分，具現了傳統戲曲的某些本質，並成就了作者寫作的「初心」。³⁵⁴

抒情取向的思維方式在經過中國歷代人的洗鍊與實踐下，不斷精純與深刻融入中國整體的文化運思中，最後成為中國文化思維的根柢，幾乎成為一種文化基因，與生俱來般地深銘在所有受它所涵養之子民的心髓，無須外力點撥、外力也無法輕易改易，從創作者審美思維的方式到接收者審美趣味的取決，它都自發性地啟動、運作著，於是，正是這種審美價值底下的審美思維方式與審美趣味，讓中國在 19 世紀末乃至 20 世紀初時，「戲曲」與「Drama」戲劇形式的互動，自文化美感核心上，從根柢處就有著明顯相對的扞格，因此在雙方對彼此藝術之核心秉性未有深刻認識的情況下，難以僅就表面形式的調整或模仿，就使兩種戲劇形式或戲劇文化彼此適應、和諧相容，在審美趣味上總是存在著讓人無法忽視的不搭調之感。

「Drama」戲劇形式的來源在於西方，其基本所根植的文化本體、核心訴求便與中國傳統文化的抒情思維系統相異，呂正惠在〈悲劇與哀歌〉中，以中、西詩學最具典型性的理論分析這種文化氣質上的差異，他指出，西方理論中最具代表性的著作當為亞里斯多德的《詩學》，亞里斯多德在《詩學》中所討論的「詩」主要是悲劇和史詩(敘事詩)兩種的形式，而這兩種「詩」的起源，都同樣起源於對「行動中的人」的模仿，《詩學》前兩章即言明：「敘事詩與悲劇、以及喜劇、

³⁵³ 同上註，頁 523。

³⁵⁴ 陳芳英，《戲曲論集：抒情與敘事的對話》「序言」，頁 11。

酒神頌、和大部分的豎笛樂和豎琴樂，大體言之，均屬模擬之模式。」³⁵⁵與「模擬者的對象表現為動作中的人」³⁵⁶。所謂「行動中的人」(或「動作中的人」)，其「行動」指的是「人在社會中的活動」，而對「行動中的人」的模仿指的則是「透過情節對人在社會活動中的一個模仿」。這種「模仿」不是畫虎似虎、畫犬似犬、對外在景物照描照摹的模仿，而一定是「對人的行為的模仿」，實指「再現人生」，把人生的實際行為、人在社會生活中的行動搬進故事中，加以剪裁，透過史詩、悲劇、小說等形式把它再現出來；而沒有人的「行動」就不叫「模仿」。³⁵⁷呂正惠指出：

「行動」就會有「事件」，「事件」的貫串，從文學的角度來看，就是「故事」。所謂「摹仿行動中的人」，其實也就是藉由一些故事來描寫人。因此，西方文學的主要類型基本上是以故事為基礎的。如果故事是以「敘述」的方式來表現，在古代就是「史詩」或「敘事詩」，在現代就是「小說」(主要是長篇小說)；如果故事是以表演的方式來表現，那就是「戲劇」了。³⁵⁸

西方文學在「模仿」與「模仿行動中的人」、目的在於「再現人生」的概念下，發展出藉由在人日常生活中選擇一個片段，將之加以剪裁、安排，重新構成一個有頭有尾的完整的「行動」，透過這個重新剪構而成的完整「行動」，表達人的意志、人的尊嚴，藉以再現人生於現實現象掩蓋下所藏具的真實意義。於是這樣的文學表現形式或文藝觀，正如呂正惠所說，是以故事為基礎的，著重於故事的展現與事件的鋪排。因此，西方戲劇形式在與中國抒情性思維系統相對的「敘事性思維系統」的導引下，講究事件的故事性與衝突性、要求事件的客觀鋪陳、注重情節的安排，形成敘事性戲劇表現形式與戲劇觀，此即為西方戲劇文化的主要思維。

再者，《詩學》於第四章時又說：

詩的產生基於兩個因素，每一因素皆出於人之天性。模擬自孩提時代即為人之天性；人之優於動物，即因人為世界上最善模擬之生物；人類的最初之知識即自模擬中得來。再者，自模擬中獲得快感亦屬人之天性。此點可自經驗中得到證明：有些東西看起來是使人苦痛的，然而通過藝術十分寫實地表現出來，我們卻樂於去看，像最低等的動物或死屍的形狀之屬即係如此。個中道理需要進一步的說明：求知會產生最大快感，……吾人看繪畫之能引起快感，由於同時是在求知，即推求事物之意義。譬如找出所畫之人為某某之類；如所畫之事物為未曾見過者，則快感便不是因其為模擬某種事物而來，而是來自技巧、色彩或其他類似原因。³⁵⁹

³⁵⁵ 亞里士多德著，姚一葦譯註，《詩學箋註》，頁 31。

³⁵⁶ 同上註，頁 42。

³⁵⁷ 參照呂正惠，〈悲劇與哀歌〉(《清華中文學報》)，頁 10。

³⁵⁸ 呂正惠，〈悲劇與哀歌〉(《中國古代文藝思想國際學術研討會論文集》)，頁 34。

呂正惠提及，首先，《詩學》中所透露的，作為「戲劇」之基體的「詩」之概念與中國便是大相逕庭的，中國「詩」之概念，《尚書·堯典》中即言明：「詩言志，歌詠言」，〈詩大序〉則說：「詩者，志之所之也，在心為志，發言為詩，情動於中而形於言」，而後又發展出如《詩品》「凡斯種種，感蕩心靈，非陳詩何以展其義？非長歌何以騁其情？」之類的詩論。在中國古典詩觀中，「詩」乃是因為「情動於中」才會發言產生的，「情」乃是「詩」的基礎。而《詩學》中這種「詩」源自於「模仿」，是以模仿的方式來描寫「行動中的人」，繼而發展出強調以客觀事件的鋪敘展現整體「行動」的要義；故無論是「詩」的核心概念或是表現形式，都與中國之「詩」截然兩異。呂正惠指出，在亞里斯多德的言論中顯示，他認為「模仿」的動機是來自於「快感」，而「快感」的來源則在於人的「求知欲」，當人自模仿中認出了事物便能因此得到「快感」；如此一來，詩之「快感」的基礎便是建立於「認知」上的滿足，這種「因認知而得快感」的論點，除了與中國「騁其情」詩觀的說法南轅北轍之外，呂正惠點明，亞里斯多德的言外之意還有：「詩」是認知世界的一種特殊方式。這樣的體認在西方文學理論中隨處可見，呂正惠謂：

十九世紀以後，當科學幾乎成了「認知」的唯一手段以後，強調文學和藝術價值的人就會說，藝術是不同於科學的另一種「認知」方式，其功能不但不下於科學，甚至還超過科學。強調文學的「認知」功能，這可以說是西方文學和中國文學最大的差異點之一。³⁶⁰

正是這種人之感知本能對於「認知」要求的傾向，使西方文化具有善於鋪展事件脈絡、攤現物事理路的特質，擅長以對物事的描述說明與解析，明確傳示其內容，讓西方文化的本體氣質，呈現「敘事性思維」的走向。

因此，清末民初之際，「Drama」戲劇形式對中國固有戲劇結構影響加大時，仿若投石入水般地，在中國劇壇上掀起一陣波幅遠盪、為時不短的漣漪，中國傳統戲劇思維甚或是其背後的整體文化之審美思維，在繼元明以後，又一次面臨思維模式的革新或思維系統的擴充之取決局面；「Drama」戲劇形式的傳入，在中國劇壇上所造成的與「戲曲」相對立的角抵之勢，與其看成是兩種戲劇形式的交鋒，不如看作是兩種戲劇形式背後的文化本體，在彼此相識之初對對方與自我之能展開的一種探索，彼此都帶有透過借鑒對方繼而確認自我與超越自我的企圖心，化藏於藝術規律中的主體能動力，以「人」為介質，開顯於雙方擁護者們一次次的對陣當中。

二、中西戲劇觀二元對立的反思

³⁵⁹ 亞里士多德著，姚一葦譯註，《詩學箋註》，頁 52。

³⁶⁰ 呂正惠，〈悲劇與哀歌〉（《中國古代文藝思想國際學術研討會論文集》），頁 34。

中國在 1840 年鴉片戰爭之後，「西方影響」在中國逐漸增強，1898 年後，康有為、梁啟超等人策動的「維新運動」，要求比「自強運動」時對於西方技術學習、表面模仿西法，更加深入中國內部結構的制度改革，使得西方文化思潮比起過往，都來得更加細膩地滲入中國社會、影響中國知識分子的思維，社會上瀰漫著一股改革聲浪，作為參照標準的，是西方既有的政治制度、文化思想等種種西方「新學」，這股新興的、以西學為參照標準的改革思潮，便與中國整體所固有的政治、文化等傳統觀念，形成一組組兩兩相對的社會情勢。社會氛圍籠罩在一種二元對立的氣氛底下，知識分子多以二元結構的思維模式進行區分活動，普遍性地缺少對於二元之間共構性的覺察，以及對於其自身視角如何被其立場所蔽囿的反省，致使當時知識界經常陷入一種「是亦一無窮，非亦一無窮」³⁶¹、話語爭勝、立場擴張、二元對峙的混亂狀態。之於那個時代的知識分子，就大環境而言，涵罩在其存有之上的時空世情，即是中西文化對立的處境，而就個人人身而言，則是一種舊知與新學思維模式與思想觀念的磨合；另一方面，站在宇宙存有的立場來看，這又是一種必然存在的，人與他所生存的環境的應對，人如何消融其內在的對立，去回應外在紛擾而多變的環境。如斯種種，是這個時代知識分子所不能避免、無可逃脫的時代性課題。

至於戲劇領域，維新運動前後，梁啟超借鑑歐洲資產階級民主革命與日本明治維新經驗，指出戲劇之於西方並不如中國將之視為小道的文化觀點，將文藝、戲劇功能與救國圖強關聯了起來。這個舉動重重翻轉了中國傳統文藝思維，理論上驀然拔高了戲劇之於中國的社會地位，頓時間要求「中國戲劇」承載思想教化、理念宣導之社會功能的聲浪沛湧了起來，對於「戲曲」所進行的種種改良活動，在中國劇壇上一陣熱烈的翻騰，如：

陳獨秀於一九〇四年發表的《論戲曲》一文，就公開提倡戲曲「採用西法，戲中有演說，可長人見識」。陳去病、柳亞子等人於一九〇五年創辦了我國最早的戲劇專門雜誌——《二十世紀大舞台》，宣稱：「以改革惡俗、開通民智，提倡民族主義，喚起國家思想，為惟一之目的」，主張戲曲應以「翠羽明璫，喚醒鈞天之夢；清歌妙舞，招還祖國之魂」。³⁶²

緊接著，汪笑儂等藝人採用新式的表演形式、表演內容演出京劇，王鍾陵歸納這個時期「改良京劇」的特點有二：

一是強化了利用戲劇為宣傳某種政治主張服務的傾向，二是表現出一種寫實的、與現實接近的趨向：穿時裝、演時事、創新聲。³⁶³

³⁶¹ 陳鼓應註釋、王雲五主編，《莊子今註今譯》(台北：臺灣商務印書館股份有限公司，1999 版)：「指『彼』『此』人物、環象、事態的轉換對立中產生無窮的是非判斷。劉武說：『世情之是非，兩相倚伏；而循環相生。有是之者，則必有非之者；有今日以為是，而他日以為非者；今日以為非，而他日以為是者。故是之無窮，非之亦無窮也。』(頁 64。)」

³⁶² 陳白塵、董健主編，《中國現代戲劇史稿》，頁 37。

跟著指出：「與現實演出中的變革相一致，在理論上對於戲劇改良的討論也趨於活躍。」³⁶⁴然而，這些要求「戲曲」承載思想、教化之社會功能的改良聲浪與變革手法，都未能考慮到「戲曲」與西劇的藝術核心秉性，以及它們各自的文化美感根基問題，便在開啓民智以達救國圖強目的的時代性焦慮下，僅以兩種戲劇藝術「表面形式」的調整，而將兩者匯結在一起，於是導致了實際在戲劇審美方面的隔閡。

王鍾陵在論述「話劇」傳入中國時的狀態，指出當時「話劇」之所以難以興盛與維持的原因：

突出時事性、宣傳性的新劇，在社會形勢有了重大變化後，那種火爆火炒的效果就會立即喪失。以賺錢為目的的新劇，不可能有真正的藝術進取精神，久而久之，觀眾對老一套的劇目漸生厭煩，利潤必然隨之下降，劇團的演出風格也會愈益下濫。春柳同人則走在迎合俗情與為宣傳服務這兩者的中間，因此它對於時勢與世俗心理這兩者都利用得不夠，一批不熟悉國情的留學生來弄藝術自必更加舉步維艱。不向傳統習慣傾斜，就沒有觀眾，不僅生計無著，而且喪失了觀眾的戲劇，也就無所謂藝術了；過於向傳統習慣傾斜，就沒有自身了。這是先驅者的悲哀。³⁶⁵

這個時期中國劇壇所蔚為風尚的戲劇改革思想，為中國整體的戲劇文化所帶來的時代現象，在「戲曲」方面，由於未顧及戲曲之藝術核心，承襲傳統以來已成體系的美感品性，便粗暴地加入西法變革，致使其藝術本然的審美規律被打亂，跟著原有的審美趣味因此走味；而在整體民族的審美思維、審美趣味尚未改變之前，時事的風頭一過，新型的戲劇形式便無法慰留觀眾的目光，觀眾的審美取向，自然又回流於傳統的「戲曲」表演形式。而在「話劇」方面，同樣也是未能思考此一源自於西方的戲劇形式之藝術本質，而又疏於對自身國情、民族美感品性的體察，致使忽略了中西文化本質上的差異與美感接受上的不同，導致王鍾陵所分析的情形產生。「話劇」在傳入中國之初，由於對「己」對「人」的認識都不到一定的質量，於是立足中國土地的根基因不夠穩固而顯得擺盪，既挽留不了操持中國傳統審美思維的觀眾，為了營生或其他因素而加入中國傳統表演元素的演出，也滿足不了追求「話劇」之戲劇精髓的擁護者。於是，英文原名為「Drama」的「話劇」戲劇形式的傳入，便與根源於中國傳統文化脈絡的「戲曲」形成一種各有擁護者的二元對峙之局勢。

劇壇上的這種二元分立現象，也緊隨社會時事之變化所帶來的，越來越激進的改革思想而越發得顯著。到了「五四運動」時期，「戲曲」與「Drama」兩

³⁶³ 王鍾陵，〈20世紀中國戲劇理論之變遷〉（《社會科學戰線》），頁206。

³⁶⁴ 同上註。

³⁶⁵ 同上註。

種戲劇形式的對立也跟著到達了頂峰，在中國部份知識分子的訴求中，幾乎到了兩不相容的地步，如：以《新青年》爲主的新文化運動者，屢屢提出以西劇全然取代「戲曲」的主張，對其藝術秉性未能有深刻的瞭解，就對戲曲作出種種厭棄性批評。最後，終於在 1918 年，新文化運動者駁斥中國傳統文化正熱烈的時候，張載厚基於維護「舊戲」的立場，以闡述「舊戲」之價值的方式，向新文化運動者們反對「舊戲」的種種偏激性言論提出了質疑，³⁶⁶因此點燃了中國近代戲劇史上所謂的「新舊劇之爭」。然而，如果仔細析究上述劇壇紛亂的現象、攤展其脈絡條理，可以發現這一路下來，中西戲劇藝術在審美性質上確有差異的事實，才是真正引發這場論戰的根本原因。

由於當時整體的社會思潮、時代氛圍，所激起的民族文化自救意識太過洶湧之故，這股自救之浪掩蓋了兩造人馬應有的冷靜目光。擁護「西法」派無法體察與自省自身民族文化的價值，盲目崇拜西方種種的既有之能，激進地欲以「西法」取代所有中國傳統，期以「西方模式」的直接複製快速振作中國國勢，在戲劇領域便極端貶低了本國「戲曲」戲劇形式的價值，而過度抬高了「Drama」戲劇形式的地位。在這種時代性的救國焦慮底下，造成擁護者如同他們不夠認識自身文化性質與價值一樣，對其所擁護的「Drama」戲劇形式，其之藝術本質與文化根底的認識也未能有更加深刻的體會，於是無法有效地使之適應中國民情的情形。

而與擁護「西法」派相對的，主張維護中國傳統文化的陣營，思想上能夠不走「全盤西化」的偏鋒，並在「舊戲」的審美經驗中，或在中西戲劇形式的比對下，憑以審美直覺地感受到中西戲劇藝術美感性質的差異，繼而對於「舊戲」表演性質中確實具有的，與西方戲劇所重相異也相對的美感核心之存在有所警覺，繼而試著透過他們對於舊戲藝術性質之體悟的描述，呈現中西戲劇藝術差異之所在與證明「舊戲」之價值。然而，在他們描述「舊戲」之審美經驗或訴說中西戲劇之審美差異的時候，他們的言論雖然都已觸及「戲曲」之別於西方戲劇形式，而立基於民族文化根底的美感核心，但其言論的重點，卻大多擺放在反駁當時知識界與劇壇，對「舊戲」美感核心存在之事實視而不見的偏激性批評上頭，而未能以他們直覺所感知到的戲曲藝術性質，探悉戲曲藝術本體的美感規律，以及順理與明晰戲曲之於中國傳統文化、美感思維關聯的脈絡理路，在對於戲曲藝術之本體性質、美感規律的探索上，未能有足夠的專注力加以打磨，使其更加符合現代治學方式，更加深邃、精確與具體地將之昭顯出來，讓外在非實的批評言論自然凋零。

綜觀以上所述之劇壇現象，可以發現 19 世紀末至 20 世紀初這段時期，中西戲劇藝術在審美性質上確有差異的這個事實，才是真正引發兩種戲劇形式彼此對立的根本原因。然而，這個問題實際上卻在兩方人馬對彼此言論的交戰中，模糊掉了確切形象。雙方人馬言論的交鋒，雖對當時中國戲劇文化的發展，還是具有一定程度的辯證效果與影響性，並且也因此體現了兩種戲劇形式與文化本體的

³⁶⁶ 見張厚載，〈我的中國舊戲觀〉（《新青年》5，第 4 號，1918.10），頁 344。

能動力；然而，他們的言論，大部分展現出來的，還是他們對於時代局勢所引起之各類現象的糾結，於是彼此都經常陷入了一種維護己見、話語爭勝、立場擴張、二元對峙的狀態，而不能真正站在戲劇藝術活動的立場上，針對戲劇藝術本身性質上的差異，進行更深入的自我反省與對彼此差異的探討，透過借鑒對方繼而確認自我與超越自我，跟著與對方一起構築一個可供彼此商討共構可能的平臺。

然而，這種戲劇形式或戲劇文化二元兩立的情形，卻僅是作為戲劇藝術活動，或其背後之文化本體運作的介質——「人」之認知的蔽圍，繼而形成的對立。就戲劇藝術活動與文化本體運作的立場上來看，此時期的種種對立與不相容，不可謂兩種戲劇形式與文化本體，在彼此相識之初，各自拋釋出自己的藝術根本性徵，進行一種與己身性質相對的異質性「對話」；在和對方進行「對話」的同時，也是對於自我的探索，透過凝視對方特徵，「以人為鏡」地照映出自己的足與不足，透過原初之自我視域的擴充，精粹自我藝術性徵的認知。於是，雙方藝術之自我性質的不可替代性與彼此共構的可能性，才在這場「對話」中自然示現了出來。

這種二元結構互動的情形，顯現在現實中的具體現象即是：在「戲曲」與「Drama」戲劇形式嘗試結合的實踐過程中，兩者共構之可能性思維於焉產生。一開始雖僅只是調整表面形式的結合，但透過「調整」動作的實踐與隨之而來的種種審美趣味問題，便引領作為藝術活動之介質的「人」，思索其中要義與個中原因，而後藉由這種以「人」作為介質的方式，在「人」之認知蔽圍隨著時事消滅後，經過「人」的實踐與思辨，兩者確實存在並有所差異的核心本性，便逐漸地被揭示了出來，緊接著，雙方藝術性質的不可替代性與兩者共構的可能性隨之浮現，自 19 世紀末推展至今，於中國戲劇文化的發展中，「話劇」的成形與「話劇—戲曲」二元相對的特殊劇壇現象，便是這種中西戲劇形式與戲劇文化，二元結構之互動情形最好的顯示。

余上沅在這種二元相對的時代局勢中，展開對戲劇藝術的觀察與對其核心規律的思索。他所訴求的「戲劇」，既不是當時勢力愈益膨脹的「Drama」戲劇形式，也不是傳統根基仍舊牢固的「戲曲」戲劇形式，而是「中西融合、古今同夢的完美戲劇」。期望擷取中西文化與戲劇藝術之長，重新建構一套適應當時時代審美訴求的新型戲劇形式。其戲劇理論在此終極性的理想下，看待中西戲劇藝術價值的眼光，能夠相對於當時兩派知識分子來得中和、冷靜，對於戲劇活動的體察，因而能夠越過劇壇種種私相偏頗的爭論，與因此而起的紛亂現象，回歸於戲劇藝術之本然性質與規律的探討。藉由中西戲劇藝術之核心性質的梳理與開展，呈現兩者之異同，繼而得以商討兩者共構的可能。

第四章 結論

本論文採取第一章先對清末民初時期之時代背景及劇壇現象，做整體性的論述與梳理。試以還原其特殊的時代氛圍與歷史情境，而能對此時空歷程所具有的，特殊的二元結構對立現象有所警覺，以此跨越二元思維的蔽囿，自時事現象中，真正透析出這段時期純粹屬戲劇藝術的本然性質與生成韻律。第一節透過對《劍橋中國晚清史 1800—1911 年》與《劍橋中華民國史》之文獻的耙梳，試以呈現、分析當時時事情境，凝塑出整體情境中，二元對立與二元共構思維彼此勢力之存在與消長的實際情形。第二節藉由貫串當時劇壇整體的「戲劇實用」思維之思想內在理路的分析，釐清中國傳統戲劇於其文化脈絡中所特有的藝術秉性，以此作為清末民初中西戲劇審美觀交鋒時，中國傳統戲劇的歷史文化底蘊，以公正呈現中西兩造文化、美感主體交涉的實際情形。

第二章的寫作重點，乃針對筆者第一章第二節直接就概念層次，析理中國近代劇壇現象之寫作方式的缺漏，而在本章中將論述重點，放在中國近代戲劇活動實際事例的耙梳上，以提供上一章節之概念思維具體的參照依據。另外亦藉本章第一節中之中國戲劇藝術發展進程的梳理，作為余上沅所發起之「國劇運動」的劇壇背景，以此帶出第二節「國劇運動」及其歷史意義的介紹。

第三章重點則放在余上沅戲劇觀生成脈絡之內在理路的探討，以及筆者自余上沅戲劇觀所延伸之中西戲劇美學及清末民初劇壇現象的觀察。第一節試以釐清余上沅中西學養各自的淵源與界線，以掌握他戲劇觀所具之穿越二元對立省思力的效力。第二節以余上沅主要戲劇理念之論述的耙梳，具體呈現其理論的特殊性。

完成這份論文之際，筆者卻仍深感遺憾，原因為，在筆者致力梳理余上沅所未能言清之中國傳統文化脈絡與戲劇審美思維時，由於學力所限，致使論文內容比重失衡，對於余上沅及「國劇運動」戲劇理念，未能有更加完整而細緻的耙梳；而在西方戲劇概念的部分，也由於筆者學養猶為不足的緣故，行文間僅針對中國傳統文藝概念與思維加以著墨，實在愧對「中西戲劇美學交涉現象」的題名；然而僅就中國傳統文藝概念與思維的論述而言，筆者的思考其實尚顯初淺，並且對於己身體會猶未能夠融會貫通；於是，基於上述三項重大缺漏，這部論文與其說是一部研究著作，不如說是筆者六年來的學習報告，就學術能力與寫作之養成而言，筆者實感慚愧，僅盼日後能有所精進，並有機會補足這部論文中的種種疏漏。

引用書目

一、傳統文獻

亞里士多德著，姚一葦譯註：《詩學箋註》，台北：台灣中華書局股份有限公司，1993年8月。

王雲五主編，王夢鷗註釋，《禮記今註今釋》，台北：臺灣商務印書館股份有限公司，1984年。

王雲五主編，陳鼓應註釋：《老子今註今譯》，台北：臺灣商務印書館股份有限公司，1990年3月，修訂十三版。

王雲五主編，陳鼓應註釋，《莊子今註今譯》，台北：臺灣商務印書館股份有限公司，1999年。

〔宋〕張載著，張金泉注譯，《新譯張載文選》，台北：三民書局股份有限公司，2011年。

〔元〕高明著，錢南揚校注，李殿魁補校注，《琵琶記》，台北：里仁書局，1998年。

〔明〕王陽明著，李生龍注釋，《新譯傳習錄》，台北：三民書局股份有限公司，2009年。

〔明〕李贄，《焚書續焚書》，台北：漢京文化事業有限公司，1984年。

〔明〕陸時雍，《詩境總論》，丁福保輯，《歷代詩話續編》，北京：中華書局，1983年。

二、歷史文獻

近代史教學研討會編：《中國近代史》，台北：幼獅文化事業公司，1987.7，22版。

〔美〕費正清編：《劍橋中國晚清史 1800—1911年》，北京：中國社會科學出版社，1985年。

〔美〕費正清編：《劍橋中華民國史 1912—1949 年》，北京：中國社會科學出版社，1994 年。

鄧中夏著：《中國職工運動簡史(1919—1926)》，北京：人民出版社，1953 年。

三、近人論著

Philip G. Zimbardo 著，游恆山編譯：《心理學》，台北：五南圖書出版有限公司，1993 年。

「中國話劇運動五十年史料集」編委會：《中國話劇運動五十年史料集》，香港：文化資料供應社出版，1978 年。

王安祈：《台灣京劇五十年》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2002 年。

王邦雄、陳德和合著：《老莊與人生》，台北：國立空中大學印行，2007 年。

冉常建著：《表意主義戲劇——中國戲曲本質論》，北京：人民文學出版社，2010 年。

左鵬軍著：《近代傳奇雜劇研究》，廣州：廣東高等教育出版社，2001 年。

田本相主編：《中國現代比較戲劇史》，文化藝術出版社，1993 年。

余上沅著：《余上沅戲劇論文集》，武漢：長江文藝出版社，1986 年。

余上沅編：《國劇運動》，上海：上海書店出版，1992 年。

余半梅：《話劇創始期回憶錄》，北京：中國戲劇出版社，1957 年。

吳毓華著：《戲曲美學論》，台北：國家出版社，2005 年。

李伶伶、王一心著：《徐志摩·新月社》，西安：陝西人民出版社，2009 年。

李肖冰、黃天驥、袁鶴翔、夏寫時編：《中國戲劇起源》，上海：知識出版社，1990 年。

李良明、鍾德濤主編：《惲代英年譜》，武漢：華中師範大學出版社，2006 年。

李長莉、左玉河主編：《近代中國社會與民間文化》，北京：社會科學文獻出版社，2007年。

杜定宇編：《西方名導演論導演與表演》，北京：中國戲劇出版社，1992年。

沈達人著：《戲曲的美學品格》，北京：中國戲劇出版社，1996年。

汪詩珮著：《乾嘉時期崑劇藝人在表演藝術上因應之探討》，臺北：學海出版社，2000年。

周靖波主編：《中國現代戲劇論·上卷：建設民族戲劇之路》，北京：北京廣播學院出版社，2003年。

施旭升著：《中國戲曲審美文化論》，北京：北京廣播學院出版社，2002年。

柯慶明、蕭馳主編：《中國抒情傳統的再發現》上、下，台北：國立台灣大學出版中心，2009年。

孫尚揚、郭蘭芳編：《國故新知論：學衡派文化論著輯要》，北京：中國廣播電視出版社，1995年。

祝肇年著：《古典戲曲編劇六論》，北京：中國戲劇出版社，1986年。

馬森著：《中國現代戲劇的兩度西潮》，台北：文化生活新知出版社，1991年。

高友工著：《中國美典與文學研究論集》，台北：國立台灣大學出版中心，2004年。

張余編、上海藝術研究所話劇室等主編：《余上沅研究專集》，上海：上海交通大學出版社，1992年。

張庚、郭漢城主編：《中國戲曲通論》，上海：上海文藝出版社，1989年。

張贛生著：《中國戲曲藝術》，天津：百花文藝出版社，1982年。

陳世雄著：《導演者：從梅寧根到巴爾巴》，廈門：廈門大學出版社，2006年。

陳世驥著：《陳世驥文存》，台北：志文出版社，1972年。

陳平原、夏曉虹編：《二十世紀中國小說理論資料》第一卷，北京：北京大學出版社，1997年。

陳白塵、董健主編：《中國現代戲劇史稿》，中國戲劇出版社，1989年。

陳多著：《陳多戲曲美學論》，台北：國家出版社，2006年。

陳芳英著：《戲曲論集：抒情與敘事的對話》，台北：國立台北藝術大學，2009年。

陳芳著：《晚清古典戲劇的歷史意義》，台北：學生書局，1988年。

陳衡哲(Sophia H. Chen Zen)主編：《Symposium on Chinese Culture》，New York：Paragon Book Reprint Corp.,1969年。

陳衡哲主編，王憲明、高繼美譯：《中國文化論文集》，福州：福建教育出版社，2009年。

傅謹著：《戲曲美學》，台北：文津出版社，1995年。

曾永義著：《戲曲本質與腔調新探》，台北：國家出版社，2007年。

惲代英著：《惲代英文集》，北京：人民出版社，1984年。

廖奔編著：《戲劇：中國與東西方》，台北：學海出版社，1999年。

蔡英俊主編：《抒情的境界》，台北：聯經出版事業股份有限公司，2011年。

鄭傳寅著：《中國戲曲文化概論》，新店：志一出版社，1995年。

〔法〕讓-盧普·布蓋(Bourget, J-L.)著，嚴敏、朱震芸譯：《好萊塢：歐洲電影人之夢》，上海：上海人民出版社，2009年。

四、單篇論文

王鍾陵：〈20世紀中國戲劇理論之變遷〉，《社會科學戰線》第2期，2003年。

包燕：〈現代謬斯的誘惑和回應——余上沅戲劇美學之西方探源及現代評價〉，《浙江工業大學學報》3：2，2004年12月。

安葵：〈戲曲研究五十年——為中國戲曲研究院成立五十週年作〉，《藝術百家》第4期，2001年。

呂正惠：〈悲劇與哀歌〉，左東嶺、陶禮天主編：《中國古代文藝思想國際學術研討會論文集》，北京：學苑出版社，2005年。

呂正惠：〈悲劇與哀歌〉，《清華中文學報》第3期，2009年12月。

沈惠如：〈略論中國近代的戲曲改良運動〉，《德育學報》第18期，2002年9月。

施靜宜：〈論三王墓中的復仇意識〉，《稻江學報》3：1，2008年6月。

胡博：〈創建表現民族精神和民族靈魂的中國劇——余上沅國劇理論評析〉，《山東師大學報》第5期，2001年。

胡德才：〈現代中西戲劇關係的第一塊里程碑——胡適的《終身大事》和易卜生的《玩偶之家》〉，《宜昌師專學報》17：1，1995年2月。

秦華生：〈略論中國戲曲現代理論大廈百年建設〉，《四川戲劇》第1期，2010年。

馬慧：〈愛爾蘭民族戲劇運動與中國國劇運動〉，《江西社會科學》第7期，2012年。

張厚載：〈我的中國舊戲觀〉，《新青年》5，第4號，1918年10月。

〔英〕愛德華·布朗著，杜定宇譯：〈馬克斯·萊茵哈特在德國和奧地利〉，《戲劇藝術》第4期，1984年。

鄭大華：〈一戰與戰後(1918—1927)中國文化思潮的變動〉，《淮陰師範學院學報》26，2004年4月。

鍾欣志：〈晚清新知識空間裏的學生演劇與中國現代劇場的緣起〉，《戲劇研究》第8期，2011年7月。

韓黎麗：〈愛爾蘭文藝復興時期的話劇與我國「國劇運動」〉，《安慶師範學院學報》24：1，2005年1月。

顧金春：〈「國劇運動派」的群體構成及文化心態考察〉，《江蘇社會科學》第2期，2010年。

五、學位論文

張美芳：《戲劇「寫意」析疑》，廈門：廈門大學中國現當代文學專業碩士學位論文，2002年。

陳文勇：《追求中西融合古今同夢的「完美戲劇」——余上沅戲劇研究》，貴州：貴州師範大學中國現當代文學專業碩士學位論文，2008年。

六、報紙

余上沅：〈讀了莊士敦「中國戲劇」以後〉，《晨報附刊》，1922年11月6日。

余上沅：〈晨報與戲劇〉，《晨報附刊》，1922年12月1日。

七、網路資源

周雲龍：〈跨文化戲劇研究：觀念與方法〉，參見戲劇研究網站：http://www.xiju.net/view_con.asp?id=3748。

八、未出版論文

汪詩珮：〈曲境、畫境、意境：《七禮灘》與「富春山居圖」〉，收錄於2012年中正大學中文系主辦之「近世意象與文化轉型國際學術研討會會意論文集」。

賴錫三：〈氣化流行與人文化成：《莊子》的道體、主體、身體、語言文化之體的解構閱讀〉，收錄於2012年中正大學中文系主辦之「近世意象與文化轉型國際學術研討會會意論文集」。