

戲劇：幾個基本面向的認知

Understanding of the Basic Theories of Dramatic Arts

顧乃春

Nai-Chung KU
國立台灣藝術大學表演藝術研究所兼任教授

壹、前言

戲劇是甚麼？有人說戲劇是反映人生的一面鏡子，此說固然可作為一個普遍的原則，究竟任何藝術都不能脫離人生的寫照，然而戲劇如同其他任何藝術均需在其藝術表現範圍內進行對人生的描寫，所以必需要用藝術的諸般手法來呈現人生。戲劇作為八大藝術中的一類，有其特殊的樣貌，也有其特殊表現方式，它不是繪畫，但也是繪畫；不是音樂，但也是音樂；不是建築，但也是建築。它是已經發展了二千多年的一個特殊的藝術形式，那麼其組成元素如何？基本要素又是甚麼？還有如何結構組成以及其分類特質又如何？因此，本文試圖從這些方面切入，讓一般讀者能有一個初步的認知。

貳、戲劇組成的基本元素

所謂戲劇的基本元素係指構成戲劇文類的必要成分，有三元素說、四元素說、多元素綜合等說法。

一、三元素說

最近如果你到台北東區消費，你常會發現有一群人圍成一圈聚精會神的觀看街頭藝人模仿雕像、動物等表演，精采的時候他們得到了許多掌聲。我的朋友問我這是不是戲劇藝術，我回答他說：你說對了大部分，但不完全。不錯，在我們眼前的這種景象已構成了戲劇最基本的架構，有「演員表演」、有「表演的空間」（以後被稱之為舞台）以及不可少的「觀眾」，這可說是戲劇的三個最基本元素。

人類最早的生活即有此種活動模式，獵人狩獵回來，將獵物置於廣場燒烤，並模仿表演其獲得獵物之過程，一群人圍了過來觀看，樂在其中，試想這不是戲劇最基本原型嗎？是的，那個狩獵的人就是最早的「演員」，他進行模仿表演活

動，他表演是在「廣場」（空間）中進行的，圍觀的人即是「觀眾」了。

三元素後來被四元素或更複雜的多元素說所取代，不過現代戲劇中有一派他們還是執著三元素說，如波蘭「貧窮劇場」（Poor theatre）創始人葛羅托斯基（Jerzy Grotowski, 1933-）即認為：戲劇是發生在觀眾和演員之間的事，其他都是補充品——也許是需要的，但畢竟是補充品¹。他的說法很清楚，戲劇是由「演員」、「觀眾」再加上「演出的空間」三元素所構成，他主張劇場可以不要豪華的布景、越簡單越好，這便被稱之為「貧窮劇場」。

二、四元素說

劇本是一個故事，編寫來供演員在舞台上為觀眾表演。²

這句話原為美國戲劇家 Clayton Hamilton (1881-1946) 對戲劇的一個界說，其中包含了四個基本元素，即「劇本」（故事）、「演員」（表演）、「舞台」（表演空間）、「觀眾」。這雖還不能完全而周延的界定了所謂戲劇藝術，但此種說法已經成為大家普遍的認知，比上述三元素多了一個「劇本」元素，以他的界說，這四要素不能或缺其中一項。

劇本：劇本為戲劇藝術呈現的源頭，是演出過程所依據的張本，劇本中「故事」是其中最重要的元素，雖然有許多戲劇僅有演出劇情大綱；如義大利十六世紀時期的藝術喜劇（Commedia dell'arte），或民國早年的文明戲及現代某些不重視文學文本的戲劇等，故事、情節仍不失為劇本之必要條件。

演員：戲劇是透過演員表演來完成的藝術，它的獨特性就在此，雖然某些文學作品如小說、詩歌其中也有故事、人物、情節等，但它們僅止於文字的描述，提供讀者閱讀而已，戲劇則必需透過演員表演，來讓觀眾觀看的藝術。

舞台：舞台不僅是提供演員表演的物理空間，也是製造戲劇幻覺的重要場合，其空間雖僅一方之地，但可透過設計製造出千萬個時空背景，觀眾得以悠遊於虛幻與真實天地之間，完成想像之美感經驗。

觀眾：戲劇是為觀眾而演出，沒有觀眾它可以說是不存在的，法國著名的戲劇家Francisque Sarcey (1827-1899) 曾指出：我們不能設想一齣戲可以沒有觀眾³。任何作品寫來供觀眾看的，而不是僅供讀者之閱讀的所謂「書齋劇」（Closet drama）。有觀眾參與形成互動，構成了戲劇一種特質。

後來大家對戲劇的認知，均不離這四種基本元素的結合，不過劇場藝術家們也開始注意到如何結合其他各種更多元素來豐富其表演，因此綜合多元素之說就誕生了。

三、多元素綜合說

如果你到過國家戲劇院或其他演出場所看戲劇演出，你會發現戲劇組成的元素是多層面的、是複雜的，首先你會看到演員表演不僅用身體語言傳達意涵，也用對話方式呈述故事發展及人物思想、性格等，並且時而會有音樂、舞蹈穿插其間，更有布景、燈光、服裝的色彩與線條之配合。就這些層面來說戲劇是一種「綜合藝術」，它不是一種單一的模仿表演，也不是一種沒有劇本的表演，更不是沒有其他要素配合的表演，也不是沒有觀眾在場觀看的表演。戲劇藝術是甚麼？這就說得很清楚了，它是上述各種要素的「綜合」體，但是它不是「湊合」的綜合體，而是一種的「有機的合成體」。

英國劇場藝術家戈登·克雷（Edward Gordon Craig, 1862-1928）就有這樣的呼應：劇場藝術既不是表演，也不是劇本，既不是布景，也不是舞蹈，但它包括了構成這些東西的全部因素⁴。這是一種綜合的界說，其特質是各

種元素均為必要條件，其中沒有一樣元素比另外一樣重要，在劇場裡係同等的重要。既不能忽視表演，也不能沒有布景、舞蹈、音樂，更不能沒有劇本等元素，當然也不能沒有觀眾，他強調每一元素都有其基本功能，不可或缺。

歷來討論戲劇構成的元素，也有特別針對劇本部分列論的，亞里斯多德（Aristotle, 348 B.C.-322 B.C.）即是其中最早者，他在其《詩學》（*Poetics*）第六章提及：凡屬悲劇均容含六個要素，以確立悲劇之性質，此六要素為情節（plot）、人物（character）、思想（thought）、語法（diction）、場景（spectacle）及音樂（music）。⁵

情節係指故事中事件的安排，人物係指其「行動」中揭露的意圖（亞氏特指為倫理意圖），此兩者為劇本最首要部分，思想係指宣揚某種真理或意念，語法以現代語彙稱之為對話；可用韻文或散文，場景係指故事所發生空間，音樂係用於補助戲劇之進行，如古典戲劇中的歌隊吟唱，現代音樂劇中的歌曲演唱等。

以上各種界說各有其依據，各有其看法，重要的是劇場藝術家如何去選擇各種元素予以表現，構成其特質。

了解甚麼是戲劇藝術，構成元素僅是對此一文類形式的認知，其內在要素又是甚麼，需要進一步探討。

參、戲劇藝術的內在要素

戲劇內在要素是甚麼，自古以來各家從不同的角度有過不同的說法，要之，就是要有「戲劇性」與「行動性」。「戲劇性」來自衝突、危機及懸念等要素，是吸引觀眾的焦點，「行動性」則是戲劇的核心之所在，茲分別探討如下：

一、衝突要素

你也許聽說過「沒有衝突就沒有戲劇」(no conflict, no drama)的說法,的確,戲劇中如果沒有衝突要素,就會失去戲劇這一文類的特質。

衝突說最早係由黑格爾(Georg Hegel, 1770-1831)提出,他在其「辯證法」(dialectical principle)中透露了這樣說法,黑格爾認為:「一種思想常含正反的兩面,形成矛盾,一定要用較高的思想加以融化和綜合,這就叫做正反合,但既經融合以後,又產生了新的矛盾,一定要用更高的思想再予融化和綜合,如此遞衍上進,才能發展。」⁶這就是辯證法基本定義,其中包括「矛盾是推動事物的力量」的觀點,就是衝突是推動事物的力量同一觀點,亦即是戲劇的衝突是戲劇中推動的力量,如果沒有此一要素,戲劇就很難完善的構成。

另一位法國戲劇理論家布倫泰爾(Ferdinand Brunetiere, 1849-1906)也是主張戲劇中要有衝突的要素,他首先強調戲劇是一種展現人的「意志」藝術,在其〈戲劇的律則〉(The Law of the Drama)一文中提道:我們要求於戲劇的,就是展現一個奮鬥的「意志」,並運用一種手段去實現這個「自覺意志」所追求的目標。⁷自古以來大部分戲劇家都要求在他的戲劇中能展現人的「意志」,此不僅表現了人的生命法則意欲去完成某些欲望、價值或意義,也是牽引觀眾注意力根本之焦點。接著他說:戲劇是人類的意志與不可思議的力量,或自然的勢力相衝突的一種表現,它是利用舞台把我們的生活顯示出來,這裡面表現著人與命運的衝突,與社會法律的衝突,其死亡的衝突與自身的各種衝突,如與野心、私慾、偏見、愚行、惡意等等衝突⁸。上述兩段話,我們將之連結起來,就是人們在實現意志時必然遭遇到許多阻礙,有阻礙就會引起衝突,衝突就成為戲劇必然要素。

當人們欣賞莎士比亞(William Shakespeare, 1564-1616)《哈姆雷特》(Hamlet, 1600-1601)演出時,你會被哈姆雷特「為父復仇」的「意志」所吸引,並且關心他能否成功的復仇。劇中有一連串的阻礙他要去克服,形成了一連串的衝突,這部戲劇就如布倫泰爾所說意志遭到阻礙,形成衝突而產生。

阻礙與衝突再加上人物奮鬥,論者均認為是戲劇的必要要素,因此才有:沒有阻礙就沒有戲劇(no obstacle, no drama),沒有衝突就沒有戲劇(no conflict, no drama),沒有奮鬥就沒有戲劇(no struggle, no drama)之說。

根據布倫泰爾的說法,戲劇中衝突有許多樣式,歸納起來有(1)人的自身衝突,包括生理的、心理的、習慣的等衝突;(2)社會的衝突,包括個人的、集團的、人為的等衝突;(3)自然的衝突,包括與天然環境的、科學的、神秘的等衝突⁹。

二、危機要素

英國戲劇家威廉阿契爾(William Archer, 1856-1924)稱戲劇是一種危機藝術(The art of crises)(危機相等於亞里斯多德之急轉Peripetia意涵),他認為戲劇中的危機才是最重要的要素。

阿契爾發現布倫泰爾的衝突要素,只能適合一部分戲劇,並不能涵蓋全部作品,他舉了許多例證說明戲劇中沒有衝突要素仍可構成戲劇,如莎士比亞劇作《奧賽羅》(Othello, 1601)其中Othello與Iago之間並沒有衝突,與其妻Desdemona之間也沒有衝突,但當Iago發動其陰謀,Othello與Desdemona的命運立即陷入無底的深淵,又如易卜生(Henrik Ibsen, 1828-1906)的《群鬼》(Ghosts, 1882)中Mrs. Alving僅希望其子Oswald活下去,沒有甚麼衝突存在,依這些例子來說沒有衝突也可構成戲劇,該兩劇之人物都是陷在他人設計的或遺傳的因素中,於是

他們的處境、命運產生了急轉,他們深陷在無法自拔的危機中。

如果戲劇不是由衝突要素所構成,那麼它的要素又是甚麼呢?阿契爾的說法是:

一部戲劇或多或少係在命運或環境中產生急變與危機,一個戲劇的場景係一個危機又在另一個危機之中,明顯地推向最終事件,我們可以稱戲劇是一種危機藝術。¹⁰

三、衝突、危機及懸念綜合要素

阿契爾的說法自然也引起了一些討論,英國的戲劇家亨利瓊斯(Henry A. Jones, 1851-1929)認為阿契爾說《奧賽羅》及《群鬼》中沒有衝突要素並不盡然,其中還是有衝突之存在。而危機藝術說也有其侷限性,瓊斯曾指出:阿契爾的危機說的新理論,事實上,一點也不新鮮,其實質和布倫泰爾的理論是一致的,用危機二字來概括戲劇是不夠全面的。¹¹他又說:危機是戲劇衝突的結果,不是戲劇衝突全部過程。¹²

基於以上說法,瓊斯指出:

如果阿契爾先生允許我們在危機之前加上懸念,那麼戲劇的基本要素是懸念,危機—懸念,危機—懸念,危機,這是戲劇規律最簡單的敘述法。¹³

此處所指懸念(或懸疑),一是指節情的發展,後續情況如何,形成觀眾之懸念,另一是指觀眾已知劇中人面臨的危險狀態,而劇中人也知其處境維艱,他將如何去處理與應付,也形成了觀眾之懸念,戲劇張力(dramatic tension)因而增強。

瓊斯的說法,不僅擴大了阿契爾的說法,也擴大布倫泰爾的戲劇規律,衝突醞釀、衝突爆發—衝突醞釀、衝突爆發—衝突醞釀、衝突爆發,這三者其實可以相互為用。綜合三者說法,戲劇內在的要素應該是:

懸疑 → 危機 → 衝突到懸疑 → 危機 → 衝突的一系列發展過程。

不過上述這些規律在現代某些戲劇中已不常見，即使有也很曖昧，如屬於象徵主義派作家梅特靈克（Maurice Maeterlinck, 1862-1949）的作品《群盲》（*The Blind*, 1890）一劇，我們很難找到明顯的衝突和危機，又如荒繆戲劇家貝克特（Samuel Beckett, 1906-1954）的作品《等待果陀》（*Waiting for Godot*, 1952），其中我們也很難找到衝突與危機，又如伊歐尼斯科（Eugene Ionesco, 1901-1994）《椅子》（*The Chairs*, 1952）中也沒有明顯衝突與危機，但懸念各劇中倒有一點點，這些作品不以強烈的戲劇性為訴求，重點在表現作者之思想與觀念。這些思想與觀念則是附載於戲劇動作中，動作才是戲劇最核心的內在要素，傳統的戲劇需要它，現代某些戲劇也需要它。

四、行動要素

行動（action）之說最早出現在亞里斯多德的《詩學》中，亞氏對戲劇行動有以下一些說法：「悲劇為對於一個行動模擬，其行動為嚴肅且具一定長度與自身之完整，……。」、「悲劇為表現一個行動，行動必包含『行動之人』，而『行動之人』當具有性格與思想之特殊品質，由此特殊品質乃造成行動之各種特殊性質。」、「所以其中行動亦即是故事或情節，是乃悲劇之目的與意圖。」、「悲劇為對於一個行動模擬，此一行動其本身係屬完整，完整中且具某種長度…所謂完整乃指有開始、中間與結束。」¹⁴。這些說法歸納起來：「行動」乃是思想傳遞、呈現人物性格以及故事或情節鋪敘的一種過程，沒有「行動」，戲劇可能祇剩下一付空架，它是戲劇不可或缺的元素，由此觀眾可以從中獲得一切訊息，劇中表現了甚麼觀念、甚麼人物性格及倫理企圖、甚麼精采故事、情節等。

亞里斯多德的「行動」界說，只是一個原則而已，有許多模糊的空間，後來的人增加了不少各自的

解釋，約翰·勞森（John Howard Lawson, 1895-1977）將戲劇中的「平衡改變」視為一種「動作」。他說：戲劇的運動是由一系列平衡狀態的變化來推動進行的，平衡狀態的任何一次變化就構成一個「動作」，一齣戲就是一個動作體系。¹⁵此說偏重情節鋪陳，喬治·貝克（George Pierce Baker, 1866-1935）認為身體的表演就是一種動作，貝克以為引發觀眾的情緒最有效的方法就是身體動作（physical action）以及心靈動作（mental action），兩者也是發展故事及刻劃人物、表達情感最好的方法。¹⁶強調演員表演動作的重要，戈登·克雷也是其中一位，他曾這樣說過：動作——是表演的靈魂；台詞——是劇本的軀幹；線條和色彩——是布景的心臟；節奏——是舞蹈的精髓¹⁷。其中動作至為重要，列為各項之首。

由以上各家之主張，雖因角度之不同有所不同，但均有其一定之重點，可依創作者的需要，選擇何種動作概念作為發揮的依據。

肆、戲劇的結構

談到戲劇的結構，多以劇作表現之方式為討論的重心，依Kelley Griffith, JR. 的說法：戲劇結構有「外在結構」（Formal Structural Divisions）與「內在結構」（Informal Structural Divisions）兩種，¹⁸外在結構是可見的部分，故又可稱之為「有形的結構」；內在結構則是看不見，但是可感覺得到的，又可稱之為「無形的結構」。分別說明如下：

一、外在結構

外在結構有早期與後期沿用的慣例，早期如希臘之戲劇沿用的結構，通常由以下部分所組成，即：序詞→登場歌→插話（通常有五次）→間奏（插話之間的歌隊吟唱）→退場詞等過程。後期的外在結構係指一齣戲用多少幕、多少場來組成，慣例通常有五幕、





四幕、三幕、二幕及獨幕之分，莎士比亞的戲劇大都用五幕結構形式，如其劇作《哈姆雷特》、《馬克白》均是由五幕所構成，不過莎氏也在幕間喜用若干場來區隔時間與空間的轉換，《哈姆雷特》在幕間共用了二十個場次，《馬克白》在幕間共用了二十五場次，現代戲劇結構形式也有用到五幕者，如易卜生的《國民公敵》（*An Enemy of the People*, 1882），小仲馬（Alexandre Dumas fils, 1824-1895）的《茶花女》（*Camille*, 1852）均為五幕結構，未在幕間用到場。但也有用五幕並在幕間用了若干場的，如易卜生的《彼爾·根特》（*Peer Gynt*, 1867）就是在五幕中用了三十八個場次（這些幕間場有時以人物出現作為分割慣例如魏德金〔Franklin Wedekind, 1864-1918〕的《春醒》〔*Spring's Awakening*, 1891〕是為一例），（《彼爾·根特》是以時空轉變為換場依據）。

現代戲劇較多的用四幕或三幕形式，如高爾基（Maxim Gorky, 1868-1936）的《底層》（*The Lower Depths*, 1902）用四幕，易卜生《傀儡家庭》（*A Doll's House*）用三幕，尤金·歐尼爾（Eugene O'Neill）的《天外》（*Beyond the Horizon*）也用三幕形式。但有些戲劇家對結構形式的處理並不那麼拘於一二種規範，尤金·歐尼爾在《奇異的插曲》（*Strange Interlude*, 1928）中用到了二部九幕，又在《鍾斯黃帝》（*Emperor Jones*, 1921）用了八個場次來表現，後來劇作者依循場次為結構形式者有所多在，如黃美序的《楊世人的喜劇》不僅用了三個場次，也在其前後還加了序幕及尾聲，則又是外形結構之一例。

二幕的結構形式現代劇中也不乏其例，如貝克特的《等待果陀》是為一例。獨幕劇多為小品之作，如尤金·歐尼爾的《早餐之前》（*Before Breakfast*），辛治（John M. Synge, 1871-1909）的《海上騎

士》（*Riders to the Sea*, 1904），梅特林克（Maurice Maeterlinck）的《群盲》等均為獨幕劇結構。

外形的結構雖有所謂慣例，但均係因戲劇所具之特質形成，戲劇要在舞台上演出，有物質上的限制，結構就不能像小說或電影那樣，無所限制，因此才有上述各種樣式的出現。

二、內在結構

內在結構要討論的範圍比較複雜，上述「戲劇藝術的內在要素」一節中的基本說法，有許多學者往往將之併為「無形的結構」的一部分，黃美序《戲劇欣賞》一書將「衝突」列在結構中討論，¹⁹ Edwin Wilson在其《戲劇體驗》（*The Theatre Experience*）一書中也是將衝突、危機等要素列入戲劇結構來討論，²⁰ 都視之為必要，筆者此處不宜再予重複，擬就內在結構中其他部分予以討論；如戲劇中時空結構、情節結構、其他結構等。

（一）戲劇中時間與空間結構

戲劇的故事與情節發展離不開其時間與空間的架構，故事發生在何處，發生在何時，是一個劇作的結構基礎。歷來處理時間與空間，遵循兩種法則，其一為時間的集中型（intensive form），其二為時間延展型（extensive form）。

1. 時間的集中型

時間的集中型戲劇通常採用「遲著手點」（late point of attack），即故事最後部分為開始，再用倒敘、回憶等方法逐漸揭開事件的真相，此為由果求因發展模式，其特徵是時間集中於一天或數小時以內，空間則集中在一地，時空高度緊縮，後來形成了「三一律」說法，即一天、一地、單一行動之合稱，古典戲劇如索福克里斯的《伊底帕斯王》，現代劇如易卜生的《傀儡家庭》、瑪莎·羅曼（Marsha Norman, 1947-）的《晚安，母親》（*'night, Mother*）均為實

例。

2. 時間的延展型

時間的延展型戲劇通常採用「早著手點」(early point of attack)，即節情的開始依順序往後推展，其間歷經許多場次、許多事件直到結束為止，此為由因致果的發展模式，其時間與空間沒有限制，打破所謂三一律之規範，莎士比亞的《馬克白》、易卜生的《彼爾·根特》、布雷希特的《高加索灰欄記》(The Caucasian Chalk Circle, 1948)均屬此例。

(二) 情節結構

情節結構基礎，如亞里斯多德《詩學》所述戲劇行動應具其「自身完整」，所謂完整即是要有「開始、中間、結束」三部分，其中意含著「啓、承、轉、合」一般創作通則，遠在1863年弗利塔格(Gustav Freytag, 1816-1895)提出「金字塔結構」(pyramidal structure)理論來延伸亞里斯多德「開始、中間、結束」之說法，弗氏的結構包括五個部分，即引導(introduction)、上升(rise)、高潮(climax)、逆轉或下降(retune or fall)、結局(catastrophe)²¹。成為創作者依循法則之一，後來所謂「佳構劇」(well-made play)²²也不離這個法則。

關於「啓、承、轉、合」基本上與上述理論如出一轍，黃美序教授曾有一個簡要說明，或可找到其中更明確的概念：

- 緣啓(exposition)：簡單介紹故事背景，有點近似元雜劇和小說中的「楔子」。
- 變承(complication)：情節進展中起起落落的變化；各變化點叫做「轉捩點」(turning)。
- 逆轉(reversal)：情節峰迴路轉起了相反的變化(如反敗為勝、苦盡甘來、樂極生悲)，通常也是高潮點(climax)。
- 匯合(denouement)：情節發展到一個總結性的終點，也叫結

局(ending)主角可能有一個新「發現」(discovery)而整個事件也得到了一個「解決」(resolution)。²³

(三) 其他結構

1. 主線與副線交互運用結構

主線與副線交互運用結構，係指劇中除一條主線外尚有一、二條副線平行進行，如莎士比亞的《李爾王》(King Lear)及布雷希特的《高加索灰欄記》中均有副線運用其中。

2. 戲中戲結構

戲中戲結構係指戲中情節發展需要時常插入另一場戲，如莎士比亞的《哈姆雷特》及皮藍德羅(Luigi Pirandello, 1867-1936)的《六個劇中人物尋找劇作家》(Six Characters in Search of an Author, 1923)中均有戲中戲場面。

3. 敘事型結構

敘事結構戲劇通常由一個敘事者(或由歌隊)在劇中交待事件發展(或評論某些事件)，再由演員演出事件，交互運用中推進事件，布雷希特屬此類作家，他的《高加索灰欄記》即為一例。

4. 儀式與原型結構

在我們日常生活中可以發現處處有儀式(rituals)存在，如結婚儀式、死亡儀式、求神、消災儀式等等。儀式型的戲劇就是直接或間接呈現或挪用某些儀式以彰顯其意涵，這種借用儀式結構古已有之，如索福克里斯的《伊底帕斯王》研究者福格森(Francis Fergusson)即認為該劇屬一種儀式型戲劇²⁴，劇中包括災難、求解、獻祭、消災、淨化等儀式結構，現代戲劇家更多採用這種結構創作，亞陶(Antonin Artaud, 1895-1948)是其中一位積極倡導者，國內知名作家姚一葦教授也常以此原型創作，他的《紅鼻子》即為此種結構，其中有降禍、消災、謝神、獻祭等儀式形式。

5. 非慣例、沒有推理法則的結構

此處所指非慣例、沒有推理法則(non sequitur)之結構係指荒謬戲劇(The Theatre of Absurd)中一種結構模式，如貝克特的《等待果陀》，雖「有形結構」為二幕，但「無形結構」完全不按一般慣例，戲中沒有故事，也沒有發展，沒有開始，也沒有結束，情節不屬邏輯發展常規，對話也常無重點，不過該類型戲劇有其特殊的一面，呈現了人生某些生活面貌，戲劇結尾雖然沒有結束，但也言盡了人生的期待，這是一個以呈現某種意念為依歸的劇作，自不能與傳統戲劇相類比。

6. 分裂場面拼貼結構

分裂場面(segment and tableaux)係指不相連貫的片段事件，予以拼貼(collage)在一起以表達其中多層面意涵，很類似電影中蒙太奇(montage)手法，此種結構係晚近現代戲劇表現方法之一，Robert Wilson(1941-)及Richard Foreman(1937-)等均有所發揮，國內黃美序教授的《空籠的故事》即依這些法則創作。²⁵

伍、戲劇的類型

戲劇基本類型有悲劇(tragedy)、喜劇(comedy)、通俗劇(melodrama)與笑劇(farce)四種，現代更有不同派別的分類，如寫實主義派戲劇、自然主義派戲劇、象徵主義派戲劇、表現主義派戲劇、超現實主義派戲劇、存在主義派戲劇、怪誕戲劇、史詩戲劇、荒謬戲劇等等，均各有其特殊性質，但其中是「悲劇」與「喜劇」最為重要，為其他類別戲劇之核心所在，故此處僅就悲劇與喜劇兩部分作一些扼要的說明：

一、悲劇

悲劇在歷史發展的過程中，各時期有各時期的特質，以西方來說，悲劇最早在古希臘時代開始發

展，其起源與酒神頗有密切關係，那個時期每年都有紀念酒神的節日，舉辦戲劇競賽活動，因而產生了不少戲劇家，現今為大家所熟知的那個時期的三大悲劇家，即艾斯奇勒斯（Aeschylus, 523-456B.C.）、索福克里斯（Sophocles, 496-406B.C.）、優力匹帝斯（Euripides, 480-406），他們留下了不少劇作，至今仍不斷在世界各地演出，他們的作品有許多反映當時的思想與理念，可歸納出以下具代表性的幾個特質。

- （一）強調「悲劇英雄」堅強的意志型：如艾斯奇勒斯的《普羅米修斯被縛》（*Prometheus Bound*, 468B.C.？），劇中普羅米修斯從天神宙斯那裡將火偷送到人間，並賦予人類智慧，因此違背了宙斯旨意，便將普羅米修斯縛在一塊巨石上，普羅米修斯執著自己所為，毫不屈服於淫威之下突顯了他的堅強意志。
- （二）順應命運安排型：如索福克里斯的《伊底帕斯王》，伊底帕斯離開Conrinth，意圖逃避神諭中所說的「弑父娶母」命運，來到了Thebes，但無意間殺了他的父親，也無意間娶了他母親，不幸的命運就這樣降臨在他的身上，他意圖逃避命運安排，但無法逃脫，索福克里斯在其作品中反應了當時人與命運之間的關係，以命運既定論警示世人。
- （三）神力解決紛爭型：如艾斯奇勒斯的《奧力斯替亞》（*Oresteia*）三聯劇中Orestes犯了弑母之罪，沿途為復仇女神追趕，Orestes請求阿波羅神（Apollo）協助，阿波羅將Orestes交由Athena女神處理，在投票中，赦免或不赦免各占六票，Athena女神投下關鍵一

票，赦免了Orestes的罪過，這是神的力量解決人間紛爭的最好一例。

由以上三點觀之，希臘悲劇一方面強調人的意志力，但另一方面則多描寫超自然勢力、命運與人生之關係，顯示了那個時期悲劇的特質。

希臘時期戲劇理論的發展，也有可觀的一面。

希臘戲劇理論家以亞里斯多德為代表，筆者已在上文各部分中或多或少提過他的一些理論。此處不再贅言，現僅就其悲劇的功能及悲劇之人物部分補充一二。關於功能部分：亞里斯多德認為悲劇具有「發散」之功能，在其詩學中有：悲劇為對於一個行動之模擬……時而引發起哀憐與恐懼之情緒，從而使這種情緒得到發散（姚一葦，1966，p. 67），關於發散（*catharsis*）一詞，各家解釋不一，其一說是「淨化」，其二說是「發散」，其三說是「救贖」，但解釋為淨化者最為普遍，它包括了道德的淨化以及倫理的淨化內涵。席勒（Schiller）透過生命的犧牲彰顯道德說，黑格爾透過衝突彰顯「永恆公理」說，均視為淨化說之擁護者，及至晚近有人考證*catharsis*是為醫學上的發散術語，發散是為一種生理治療方法，這與佛洛伊德（Sigmund Freud）心理「發散治療」（*catharsis cure*）不謀而合，我們生理或心理上各種情緒，可藉戲劇欣賞活動而清除，精神自然也為之舒暢。救贖則有宗教之意義，不管是淨化說還是發散說或是救贖說，均屬悲劇特有的功能。

關於人物部分：亞氏主要界定悲劇英雄之特質，亞氏以為悲劇英雄應「較吾人為優，不可較吾人為劣」如普羅米修斯。（姚一葦，1966，p. 109），其次他又說：「英雄命運之轉變不應由不幸到幸福，反之，應由幸福到不幸，其不幸之原因非出諸任何罪惡，

而係他的本身有某種重大過失」，如伊底帕斯王，是一個由幸福到不幸的人，他奮身為子民免於災難去尋找「弑父娶母」的罪人，在毫不知情的狀況下，他竟然成為那個兇手、罪人，他擔當了一切罪惡刺瞎雙目而後自我放逐，其行為是可欽佩的，更是值得同情的人物。

亞氏的原則不僅用於希臘時代，也有部分被後世沿用。

到了文藝復興時期的悲劇，其走向已與希臘時期戲劇有所不同，不再著力於神力、命運關係的描寫，多強調人的意志力以及人物性格缺陷或過失的描寫，如莎士比亞的四大悲劇人物，Hamlet的優柔寡斷性缺陷、Othello的妒嫉性缺陷、Macbeth的內在野缺陷、King Lear的判斷錯誤缺陷等，都是造成他們失敗的因素，論者常稱這類戲為「性格悲劇」，依亞里斯多德理論來看，悲劇來自他的本身某種重大過失，所謂過失（*hamartia*）是一種誤會（*mistake*）或一種錯誤的判斷（*error of judgement*）（姚一葦，1966，p. 112），以上四大悲劇主要人物均因性格的缺陷，導致不可避免的（*inevitable*）失敗，不過他們的意志力是可佩的，因缺陷所致造成死亡故令人同情，但他們的精神仍是被肯定與讚揚的。

降至現代悲劇又有不同抒寫方向，「悲劇英雄」不再是帝王或顯赫家族成員，而是與我們相等常人，如美國戲劇家亞瑟米勒（Arthur Miller, 1916-2005）《推銷員之死》（*The Death of a Salesman*, 1949），劇中人Willy Loman即為一般常人，他的失敗、死亡是社會環境變遷以及人性中某些弱點所造成的，可是他有善良的人格特質，為了兒子能有美好的前程而自殺，其精神令人欽佩，自然也令人同情，這種現代悲劇型態之一種。

現代悲劇也著力於人物意志力的描寫。如易卜生《傀儡家庭》中的Nora，她最後選擇離家出走，

過自由、自主之生活，可視為婦女自由意志的一種覺醒，易卜生另一作品《國民公敵》（*Enemy of the People*, 1883）中的Stockmann又是另一種悲劇英雄，好像又回到古典悲劇英雄的特質，如普羅米修斯為救世理念不屈不撓而奮戰，Stockmann可視為另一種為正義奮戰到底的悲劇英雄。不過現代悲劇如契訶夫（Anton Chekhov, 1860-1904）劇作《海鷗》（*The Sea Gull*, 1896）中的Treplev，他失去奮鬥的意志，最後他死亡了，故令人同情惋惜，亦屬無奈，係為一種「反英雄」（anti-hero）寫作方式，也構成現代悲劇另一種寫作方式，現代悲劇反英雄的特質也表現在荒謬戲劇《等待果陀》中，劇中人不管是Gogo還是Didi，我們很難在他們身上找到悲劇英雄的特質，不過該劇的重點不在人物的描寫，而是一種理念的傳達。

二、喜劇

喜劇與悲劇一樣，寫作方式雖有所不同，本質上都旨在反映人生，喜劇以較多的反諷、揶揄、幽默、嘲弄等手法呈現，構成此一文類之特殊性。

西方喜劇最早的起源來自粗俗的「村落之歌」，逐步形成了喜劇形態，早期希臘最具代表性喜劇家為亞里斯多芬尼斯（Aristophanes, 448 -380B.C.），他善用諷刺、嘲弄手法展現一個可笑的行動，如在《雲》（*The Clouds*, 423B.C.）中嘲諷了蘇格拉底（Socrates, 436-338B.C.）新式教育思想，在《財神》（*Plutus*, 388B.C.）中嘲諷了人性之貪婪愛財。此後喜劇發展一直與悲劇同步，劇作大家輩出，如文藝復興時期的英國班姜生（Ben Jonson, 1572-1637）、莎士比亞（也寫了許多喜劇），法國的莫里哀（Moliere, 1622-1673），又如現代喜劇家有英國的王爾德（Oscar Wilde, 1854-1900）、蕭伯納（Bernard Shaw, 1856-1950）等

人。

喜劇理論雖不能與悲劇比擬，如亞里斯多德在其《詩學》中很少提及喜劇，僅提到：關於喜劇，如前所述，係模擬惡於常人之人生。此間所謂「惡」，並非指任何一種的罪過，有其特殊之意義，是為「可笑」。「可笑」為醜之一種，可以解釋為一種過失或殘陋，但對他人不產生痛苦或傷害（姚一葦，1966，p. 62），雖然這幾句話非常簡要，但也指出喜劇基本原則，其一是要有「笑」，其二笑的對象為醜，界定為過失或殘陋，其三笑中不可有痛苦或傷害。這些法則後世喜劇家奉為準繩，如莫里哀在其《妻子學校的批評》（*The Critique of the School for Wives*, 1663）一劇中提到：劇場中除了娛樂觀眾，沒有別的原則，娛樂觀眾方法甚多，喜劇莫過於給觀眾「笑」。製造「笑」可以說是喜劇首要任務，此也肯定了「笑為喜劇之母」之說。

歷來討論製造笑的介面有諸多說法，亞里斯多德主張讓劇中人外形變醜，如小丑般，或讓人物行為舉止常出差錯，如正式宴會場所人物不按常規鬧出笑話等。但戲劇表現介面很廣，亞氏的介面範圍應予擴大，設若增加艾倫·湯普生的六個介面則更周延，其六個介面即「猥褻的語言或動作」（obscenity）、「身體的災難」（physical mishaps）、「情節的設計」（plot devices）、「機智的語言」（verbal wit）、「性格的矛盾」（inconsistencies of character）、「喜劇意念」（comedy of idea）等。²⁶

從這些介面去可以延伸許多喜劇類型，如加重猥褻的語言或動作、身體的災難的描寫，就成了鬧劇或笑劇。如加重情節的設計的描寫，就成了「情境喜劇」（comedy of situation），如加重機智的語言的描寫，就成了「機智喜劇」（comedy of wit），如加重性格的矛盾的描寫，就成了「性格喜

劇」或「人物喜劇」（comedy of character），如加重喜劇意念的描寫，就成了「思想喜劇」或「意念喜劇」（comedy of ideas），當然將以上的介面搭配起來，會有更多的喜劇類型出現，如「癖性喜劇」（comedy of humors）、「世態喜劇」（comedy of manners）等。

製造笑的方法也有很多說法，其中有一種常被使用的方法，就是柏格森（Henri Bergson, 1859-1941）的「機械說」（mechanization）²⁷，後來他延伸機械說，將「有生命的事件與機械嵌合在一起」，從這個原則他又導出三種方法，即（一）重複（repetition），（二）顛倒（inversion），（三）連貫組織的相互侵擾（interference of series），這三者可用在身體動作、語言、人物及情節等多方面，如莎士比亞的《威尼斯商人》（*The Merchant of Venice*, 1596）中Portia與Bassanio戀愛、結婚，他們的僕人Nerissa與Gratiano重複他們戀愛、結婚係為情節重複一例。如Portia女扮男裝出席法庭為Antonio辯護係為性別顛倒一例。如懷爾德（Thornton Wilder, 1897-1975）的《鴛鴦配》（*The Matchmaker*, 1954）中媒婆為他人媒合，結果自己反成為要嫁的新娘，其情節中有相互干擾狀況係為一例。

除了上述例證，此處擬再舉蕭伯納《賣花女》（*Pygmalion*, 1913）為例，Henry Higgins教授意圖使賣花的女孩Eliza Doolittle成為上流社會的人，當她置身於上流社會時，甚麼也不能適應，她祇有在她原生的環境裡才感到自在，劇中不僅用了倒置的手法製造笑源，同時也傳達了喜劇嘲弄、反諷之意味。

喜劇製造笑的方法自不能僅止一端，尚有比較實用的方法，如斯賓塞（Herbert Spencer, 1820-1903）「下降乖訛說」

(descending incongruity)，他說：可笑的情境都生於「大」「小」的懸殊。斯賓塞舉一位跳繩人一步跳過四匹馬背，後面一位小丑也鄭重其事地跟著跳，可是他突然停止了，這一動作與原先慎重其事的動作形成大小比例，於是爆出笑來。²⁸凡是虎頭蛇尾、不倫不類、正反相悖，運用得宜均可產生笑點。另一種比較實用的法則係由佛洛伊德(Sigmund Freud, 1856-1939)提出，他主張應將潛意識中壓抑予以解除，從而產生喜悅。他以為人們有兩種潛意識心理傾向，一為「性慾的傾向」(sexual tendency)，二為「仇意的傾向」(Hostile tendency)²⁹，如果運用藝術手法將之導發出來，笑的情感自然流露出來。

現代部分喜劇如同部分悲劇一樣，已不特別重視方法之運用，重點在表達某種意念，上述《等待果陀》也有人將之列在喜劇範圍，是為另一種不確定說法，我們可能要從「悲中帶喜」，「喜中帶悲」的現代戲劇角度去看待這些作品。

陸、結語

本文討論的幾大範圍，戲劇構成基本元素、戲劇內在的本質、戲劇的結構、戲劇的類型，藉由這此基本認識，一方面了解戲劇藝術是什麼，同時也了解戲劇與人生的關係，用時可以了解戲劇是如何表現出來的。

戲劇有其可親近的一面，它的故事有許多引人入勝的情節，也可能有令人震驚的場面，還有你意想不到的結局。得到驚喜，你會將情感完全投入其中，當然你也可能從中獲得許多知識與智慧，並且你會為演員精湛的演技所吸引，你也會設身處地的化入他們的世界，你的情感會得到宣洩，你的思想會得到啟發，這些都是因為戲劇所具的特質，讓你身歷其境。因此，愈文明的社會，就應愈會重視戲劇的活

動，希望經這篇短文，不管你是一般觀眾，或是將要投入戲劇創作領域的朋友，讓你們喜歡戲劇、了解戲劇。

■ 注釋

- 1 參見譚霽生、路海波：《話劇藝術概論》，8。中國戲劇出版社。
- 2 其原文為A play is a story devised to be presented by actors on a stage before an audience，出自Clayton Hamilton. (1910): *The theory of the theatre*, 3. New York.
- 3 參見羅曉風選編(1986)：《編劇藝術》，29。北京：文化藝術出版社。
- 4 Edward Gordon Craig原著、李醒譯(1986)：《論劇場藝術》，2。丹青圖書出版公司。
- 5 姚一葦(1966)：《詩學箋註》，68。書中將六要素譯為故事或情節、性格、思想、語法、場面及旋律。
- 6 參見鄧綬寧(1976)：《西洋戲劇思想》，34。正中書局。
- 7 Bernard E. Dukore. (1974). *Dramatic Theory and Criticism*, 723.
- 8 參見鄧綬寧(1976)：《西洋戲劇思想》，49。正中書局。
- 9 參見姚一葦(1992)：《戲劇原理》，62-69。
- 10 William Archer. (1912). *Play-making*, 29. London: Chapman & Hall.
- 11 參見羅曉風選編(1986)：《編劇藝術》，18。北京：文化藝術出版社。
- 12 同上注
- 13 同上注
- 14 關於action之翻譯，姚一葦教授在其《詩學箋註》譯之為「動作」，王士儀教授在其《論亞里斯多德創作學》中譯為「行動」，郝久新先生在其《詩學·詩藝》中譯為「行為」，黃美序在其《戲劇欣賞》中主張「行動」較為妥切。上文所引《詩學》中幾段話語除動作改譯為行動以區別下述各家對動作之釋義，餘文均參照姚氏譯文。
- 15 John Howard Lawson. (1960). *Theory and Technique of Playwriting*, 168. New York: Hill and Wang.
- 16 Clark Barrett H. (Ed.). (1947). *European Theories of the Drama*, 480. New York: Crown Publishers Inc.
- 17 Edward Gordon Craig原著、李醒譯(1986)：《論劇場藝術》，2。丹青圖書出版公司。
- 18 Kelley Griffith, JR. (1990). *Writing Essays About Literature*, 76. Harcourt Jovanovich.
- 19 請參見黃美序(1998)：《戲劇欣賞》，第一部：戲劇的基本結構小節。
- 20 請參見Edwin Wilson. (1988). *The Theatre Experience*, chap. 8.
- 21 Bernard E Dukore. (Ed.) (1974). *Dramatic Theory and Criticism*, 811.
- 22 請參考Camille and other plays (1957) 中的概論。New York: Hill and Wang.
- 23 請參見黃美序(1998)：《戲劇欣賞》，69。
- 24 請參閱Francis Fergusson. (1949). *The Idea of a Theatre*, 38. Princeton University Press.

- 25 請參閱顧乃春(2006)：黃美序評傳，107-118。行政院文化建設委員會出版。
- 26 請參見石光生譯(1978)：《現代劇場藝術》，91。三越出版社。
- 27 Bernard F. Dukore. (1974). *Dramatic Theory and Criticism*, 739.
- 28 朱光潛(1999)：《文藝心理學》，323。開明書店。
- 29 同上注，331。

■ 參考書目

中文部分

- 王士儀(2000)：《亞里斯多德創作學》。台北：里仁書局。
- 石光生譯(1978)：《現代劇場藝術》。台北：三越出版社。
- 朱光潛(1999)：《文藝心理學》。台北：開明書店。
- 李醒譯(1986)：《論劇場藝術》。台北：丹青圖書出版公司。
- 姚一葦(1966)：《詩學箋註》。台北：中華書局。
- 姚一葦(1992)：《戲劇原理》。台北：書林出版社。
- 黃美序(1998)：《戲劇欣賞：讀戲、看戲、談戲》。台北：三民書局。
- 郝久新譯(2007)：《詩學·詩藝》。台北：九州出版社。
- 鄧綬寧(1976)：《西洋戲劇思想》。台北：正中書局。
- 譚霽生、路海波：《話劇藝術概論》。北京：中國戲劇出版社。
- 羅曉風選編(1986)：《編劇藝術》。北京：文化藝術出版社。
- 顧乃春(2006)：黃美序評傳。台北：行政院文化建設委員會出版。
- 顧乃春(2005)：《現代戲劇論集》。台北：柏室出版社。

英文部分

- Bernard E. Dukore. (1974). *Dramatic Theory and Criticism*. New York: Rinehart and Winston.
- Clark Barrett H. (Ed.). (1947). *European Theories of the Drama*. New York: Crown Publishers Inc.
- Francis Fergusson. (1949). *The Idea of a Theatre*. Princeton University Press.
- Gassner & Quinn. *The Reader's Encyclopedia of World Drama*. New York: Thomas Y. Crowell Co.
- Kelley Griffith, JR. (1990). *Writing Essays About Literature*. New York: Harcourt Jovanovich.
- John Howard Lawson. (1960). *Theory and Technique of Playwriting*. New York: Hill and Wang.
- Michael Patterson. (2005). *The Oxford Dictionary of Play*. London: Oxford.
- Nicoll, Allardyce. (1931). *The Theory of Drama*. London: George Harrap.
- Oscar G. Brockett. (1999). *History of the Theatre*. Boston: Allyn and Bacon.
- Patrice Pavis. (1996). *Dictionary of the Theatre*. Toronto: University of Toronto Press.
- William Archer. (1913). *Play-making*. London: Chapman & Hall.



97年全國學生創藝作品線上競賽

創意我最秀

等你来挑戰!!

- 只要你是 **高中生**
對於 **視覺藝術、影音藝術** 有與眾不同的 **超秀 IDEA**
- 又或是你是 **大專生**
對於 **平面設計、立體造形、數位音樂、表演藝術** 或是 **電腦動畫**
有源源不絕的創意想法
- 將你最秀的作品，於 **6月20日(五)~9月15日(一)**
上傳至 **<http://ed.arte.gov.tw/index.aspx>**
就有機會贏得 **5萬元** 大獎喔!! 快來 **飆想法，拿獎金!**

指導單位  **教育部**

主辦單位  **國立台灣藝術教育館**
National Taiwan Arts Education Center

協辦單位  **iTV**

執行單位  **數維教育有限公司**
Digital Learning Co., Ltd.