

第參章 姚一葦的戲劇理論

姚一葦教授一生熱愛戲劇與文學，在台灣近代劇作家行列中，具有「承先啓後」的地位。他從三、四〇年代走過來，熟悉當時盛行於中國劇作界之「佳構劇」；但馬森曾不止一次評論：「最先脫出傳統擬寫實劇窠臼的是姚一葦。」⁷⁴

姚一葦教授能在 1965 年，擺脫《來自鳳凰鎮的人》的話劇風格⁷⁵，成功的在《孫飛虎搶親》中顯現西方當代戲場的影響⁷⁶，都要歸功於他自五〇年代後期，開始閱讀吸收大量當代的西方戲劇理論與劇作，他艱辛的將其吸收內化，並將這些理論建構為自己的美學素養。

關於一葦教授戲劇理論的學術著作，有 1966 年出版的《詩學箋註》，運用其戲劇、美學與藝術批評的豐富涵養，箋解亞里斯多得《詩學》的重要觀念，獨到而具有說服力。1968 年的《藝術的奧秘》，則是以「藝術品的客觀性」為基礎，而開展出來的「藝術本質論」。所謂「藝術品的客觀性」，簡單的說即藝術品的可鑑賞性。藝術家創造的想像，透過藝術品所抱持的嚴肅性與意念性，合而形為藝術品內在的奧秘，蘊含藝術家的境界。其中，他談到藝術品結構的完整性與統一性，為自「動作的統一」到情節、人物、情緒、主旨的統一等關係。1969 年《戲劇論集》收錄作者自 1959 到 1969 年間，關於戲劇與電影方面理論分析與批評的論文。分為「基本理論研究」，如〈戲劇的時空觀〉、〈戲劇的動作〉、〈悲劇人物的理性與非理性〉、〈喜劇的人物〉、〈談淨化〉、〈悲劇之死亡〉與「析論劇場演出與空間的文論」，如：〈論莎士比亞戲劇的演出〉、〈劇場的失落〉、〈談舞台空間〉等。1978 年《美的範疇論》先引藉波桑葵「容易的美」與「艱難的美」的觀念，設定「美的基準」，依「量」的大小而分「崇高」與「秀美」的相容復又對立的

⁷⁴ 馬森在其論文〈含苞待放—二十世紀的台灣現代戲劇〉《文訊雜誌》，1999.11，頁 29-30。及〈從現代主義到後現代主義—台灣「新戲劇」以來的美學商榷〉《聯合文學》，2000.09，頁 68-78。兩度評論。

⁷⁵ 姚一葦先生於一九六三年發表《來自鳳凰鎮的人》於《現代文學》。馬森〈姚一葦的戲劇〉（《聯合文學》，1997.6，頁 53）中稱該劇：「在結構、理路上完全是三、四〇年代話劇的模式，…」

⁷⁶ 馬森〈姚一葦的戲劇〉：「兩年後（一九六五），姚一葦先生在《現代文學》發表他的第二本劇作《孫飛虎搶親》，不能不使人眼睛為之一亮，因為此劇不但表現了他開始受到寫實主義以後的西方當代劇場的影響，同時也顯示出他對中國傳統劇場的探索與借鑑。」《聯合文學》，1997.6，頁 53。

範疇，再依「質」的變化而分「悲壯」與「滑稽」的範疇以及「怪誕」與「抽象」的範疇。1992年的《戲劇原理》為姚一葦先生近半世紀以來的戲劇理論研究與教學成果，於一九九一年由姚先生口述整理，堪稱當代臺灣戲劇理論研究之扛鼎之作。

一葦教授一生服膺的戲劇理論，上溯柏拉圖、亞里斯多得，下迄近代名家，姚教授在一九九二年出版的《戲劇原理》自序中說：「一九五八年秋，我應國立藝專校長張隆延先生之邀，擔任該校編導專修科及影劇科『戲劇原理』課程，我即開始撰寫講稿；其後復在中國文化大學戲劇係及國立藝術學院戲劇學系講授此課，迭經修訂補充，建立了自己一套系統。」⁷⁷在近半世紀的理論講授生涯中，姚先生的戲劇理論系統已粲然大備。

本章將針對姚一葦先生所提出〈戲劇本質論〉中的「戲劇界說」、「戲劇意志論」、「戲劇動作論」、「戲劇幻覺論」和〈戲劇形式論〉的「戲劇時空處理的兩大傳統」來簡述一葦教授的戲劇理論系統。

第一節 戲劇界說

不是所有舞台上的表演，都可稱為戲劇藝術，因此，姚一葦先生認為在談戲劇理論之前，首先需要為戲劇的範圍劃清界限，定義何為「戲劇」，何為「非戲劇」。

一般來說，戲劇最通俗的定義可以採漢彌爾頓（Clayton Hamilton）的說法：「一部戲劇，是設計由演員在舞台上，當著觀眾表演的一個故事。」來表示⁷⁸。接著，姚一葦先生採用佛斯特（E.M.Forster）⁷⁹的觀點來說明，「故事」可以如此界定：

- （一） 依照時間順序發展的。在時間順序上，不是不能倒轉，比如在某些小說、電影中，我們會看到時間倒轉到過去，但整個事件，還是「向前發展的」。
- （二） 形成一定的次序。結構上一定存在「開始→中間→結束」的模式。
- （三） 由一個中心發展而出。故事中所有事件的發生都與此中心有關。

⁷⁷ 姚一葦《戲劇原理》（臺北：書林出版公司，1992.2），自序。

⁷⁸ 姚一葦《戲劇原理》（臺北：書林出版公司，1992.2），頁15。

⁷⁹ And now the story can be defined. It is a narrative of events arranged in their time sequence—dinner coming after breakfast, Tuesday after Monday, decay after death, and so on. Qua story, it can only have one merit :that of making the audience want to know what happens next.—E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, 1910, p.35

(四) 發展有其「因果關係」(或稱「邏輯關係」)。這就是包含所謂的「必然律」(law of necessity)和「蓋然律」(law of probability)。愈是必然的事件，普遍性越大；愈是蓋然性的事件，其特殊性也越大。一個好的故事必具有某種「必然性」，表示有可能發生，才容易使人接受；但也需具備「蓋然」的成分，增加其趣味性。一個好故事，應是必然中有蓋然的成分，或蓋然中有必然的成分。

然而，具備了以上「故事」的條件，也不是都能成爲戲劇演出的故事。只有在某些限制下的故事，能夠被戲劇表演出來，如此，才能稱爲「戲劇故事」。單純講或寫的敘述性故事，是「非戲劇的」，「戲劇的」故事，還需要符合以下五項限制⁸⁰：

(一) 時間的限制：

小說故事在時間上應是無限制的，一方面故事本身字數長度無所限制，百萬字的長篇小說亦有之。另一方面，小說所經歷的時間也是無限制的，它可經過一人的一輩子甚至好幾世代。可是戲劇故事，不能如此。

戲劇演出的時間是有一定限制的，通常至多在二～三小時之內完成，同時故事所經歷的時間，也只能截取片段，或是數個片段來表現而已。如何把事件集中或壓縮，形成一個能完整呈現的戲劇故事，這是需要技術的。

(二) 空間的限制：

小說或口述故事的敘述，在場地上的變更完全沒有限制，例如一人可從桃園機場搭飛機，到東京、到紐約，甚至環遊世界，場地隨意變換。

但戲劇故事不同，因爲戲劇是要將事件發生的空間直接在舞台上表現出來，舞台所能呈現的空間有限，即使是象徵性舞台，也無法在場景變化上太過隨意。也許有人會認爲電影演出，空間就能自由，但即便是電影戲劇，也需考量到場景變換的成本，不如筆寫或口述般自由。

由於舞台能呈現的空間有限，所以需要將空間集中，就是讓一些事件自然、合理的在這個空間裡發生，這亦是需要技巧的。

(三) 表現媒介的限制：

小說是用文字或語言表現，通常較多見的是用第一人稱「我」或第三人稱

⁸⁰ 姚一葦此說，最主要仍是依據亞氏《詩學》第廿六章〈論悲劇在藝術上高於敘事詩〉論點，參照姚一葦《詩學箋註》，(台北：臺灣中華書局，1966)，頁213。

全知者口吻來敘述，使故事看起來像作者親身經歷或者是作者無所不知，無所不在，可以描述外在環境、內在心境、甚至發表議論。

但是戲劇的表現媒介物就是演員，或者說演員的身體。藉由演員，實際讓事件發生出來，可以藉由演員的肢體演出，影響觀眾觀感，但不能隨意加入作者觀感、發表議論、或是加強描寫。唯一的方式，就是演員在舞台上直接表演呈現出來。

(四) 情緒效果的限制：

敘述的故事是提供閱讀的，閱讀一本書時可以坐在家中，選一個最舒服的姿勢，或坐或臥，一本書一次讀完，或分若干次閱讀都可以。即使前面情節不記得了，再翻回去重看一次，或是沒興趣的部分，略過不看，都是可以的，讀者有相當大的自由。

但是觀眾走進劇場看一齣戲的情形是完全不同的。劇場像個黑屋子，座位也許也沒家中那麼舒服，而且看戲時，一般觀眾通常就這麼坐著，從開始到結束。所以戲劇的故事必須一開始就引起觀眾的興趣，並且要維持這情緒到戲劇終結。也就是說，戲劇本身要能對觀眾產生一定的情緒效果，中間不能刪減、中斷、不能鬆弛，如果觀眾一感乏味，他會隨時離開，當他再一次回到劇場中時，戲劇故事發展已完全不一樣，當然觀眾也可能因此放棄，不再回到劇場中。如何抓住觀眾情緒，就成了戲劇作家必須具備的技術。

(五) 幻覺程度的限制：

敘述的故事，同樣要對讀者引起幻覺，但因為是敘述文字，所引起的幻覺只要激發讀者想像，而且不同讀者，不同觀點，想像的情景各有不同，也不衝突。上天下地，再大的天災人禍，或是血腥的戰爭場景，都可憑一張嘴或一枝筆加以描述。

然而，戲劇故事要在舞台上直接呈現出來，首先，留給觀眾的想像空間變少了，觀眾「眼見為憑」，他們看到的效果多大，便感受多大，（當然這對現今電影戲劇中的電腦特效科技，限制就大為減小，但姚一葦先生在此討論的是，泛指一般在舞台上的戲劇演出）。如果在舞台上無法呈現的，要勉強呈現，效果就會大打折扣，因此，劇作家首先就必須考慮是否可以在舞台上呈現，或要以什麼方式呈現較好，這是戲劇技巧的重要問題，是劇作家必須顧慮的。

戲劇的故事受到上述「時間、空間、表現媒介、情緒效果和幻覺程度」的限制，不符合上述限制的故事，或許能成爲文學故事，但不是戲劇的故事，這也可以說，這五種就是劇场的限制。

姚一葦先生亦用Brand Matthews⁸¹的話提醒我們，當我們談及戲劇時，一定要想到「演出者」、「演出場地」、和「觀眾」三者間的緊密關係。

此外，姚一葦先生提出在戲劇演出的同時，是可以吸收非戲劇的成分。現今戲劇演出舞台上，一部戲劇的演出，經常是融入其他的藝術成分，如：音樂成分（歌唱、演奏...）、舞蹈成分（人體、姿態...）、美術成分（服裝、布景、道具、裝飾、甚至雕塑...）、文學成分（辭藻、詩韻...）。但嚴格說起來，這些藝術各有其所屬的領域，它們是「非戲劇的」，或稱「非戲劇性的」成分，它們的存在，可以附麗戲劇，但不能喧賓奪主。戲劇的故事，可以某種程度上吸收「非戲劇」的成分，但不是取代。

第二節 戲劇意志論

姚一葦先生，融合了戲劇理論家布魯尼提耶(Ferdinand Brunetière, 1849~1906, 法)、亞契爾(William Archer, 1856~1924, 英)與瓊斯(Henry Arther Jones, 1851~1929, 英)長期的論辯，整理出他對「戲劇意志」與「衝突」的理論。

首先，姚一葦先解釋意志與衝突的關係。

一、「意志」與「衝突」的產生

戲劇的本質表現爲「人的意志」自覺的對一個目標追求，或不自覺的應付一種敵對的情勢。無論此意志是自覺或是不自覺，均因受到阻礙而造成「衝突」，並因衝突而引起「不安定的情勢」或「平衡的破壞」，從而產生戲劇。

雖然，布魯尼提耶與亞契爾，對於存在戲劇中的意志衝突，是否一定爲「自覺意志」，存有不同的意見，但他們都認同戲劇中「無阻礙便無戲劇」，姚一葦先生特別提醒學習編劇的人，必須將此句話永銘於心。他引一段亞契爾的說法，亞

⁸¹ As a drama is intended to be performed by actors, in a theatre, and before an audience, the dramatist, as he composes, must always bear in mind the players, the playhouse, and the playgoers.—Brand Matthews, *The Development of the Drama*, 1903. 姚一葦《戲劇原理》(臺北：書林出版公司，1992.2)，頁211。

以《孫飛虎搶親》與《碾玉觀音》為例
論姚一葦的劇作技巧

契爾認為：「最令人乏味的，便是一部戲劇沒有真實的阻礙，純然只是一種順理成章的發展，結束在第三幕與結束在第一幕，並無二致。」

這種「不安定的情勢」，相當於瓊斯所謂的「懸疑」，「平衡的破壞」相當於亞契爾所謂的「危機」。

二、「意志」與「衝突」的強弱

戲劇因「衝突」而產生，並向前推進。衝突的強度與意志的強度成正比，意志愈強，衝突愈強，意志愈弱，衝突愈弱。

一般而言，「意志」的強度應足以活潑地維持和發展此一「衝突」，使它達到某一特定的效果，也就是使它達到不安定的情勢或平衡的破壞。最強的「意志」，不外乎是不惜犧牲生命來抵抗「衝突」；那麼，戲劇意志量最弱的限度為何呢？之前所述，我們已經知道，「衝突」是要向前推進，進而引發危機，引發不安定的情勢或平衡的破壞，但若一個微弱的意志量，不足以將衝突推向危機，不足以造成平衡的改變，它至少要能維持「衝突」，以達戲劇效果，這便是「意志量」最小的要求。

也就是說，有的「戲劇意志量」非常的微弱，不能打破現狀，或造成平衡的破壞，頂多只能製造一陣紛擾，使戲劇閉幕時，又回到開幕時的狀態，這種戲劇意志量雖然十分微弱，但仍引起了「衝突」，且戲劇結束時，「衝突」並未消滅。如果連這些微弱的衝突都不存在的話，那就不成戲劇了。所以，姚一葦將這種「維持衝突存在」界定為戲劇意志量的最低限度

三、意志衝突的形式

姚一葦先生在說明意志衝突的形式時，他先引布魯尼提耶的觀點⁸²，布魯尼提耶指出的衝突形式，包括與命運衝突、與社會法律衝突、與他人（一人）衝突、與自己衝突、與利益、愚昧的惡意衝突...等等。姚一葦先生認為因布氏的理論，本身有欠周全，因此，他提出的衝突形式自然也不完整。布魯尼提耶認為戲劇中

⁸² Drama is a representation of the will of man in conflict with the mysterious powers or natural forces which limit and belittle us ; it is one of us thrown living upon the stage, there to struggle against fatality, against social law, against one of his fellow-mortals, against himself, if need be, against the interests, the prejudices, the folly, the malevolence of those who surround him. 姚一葦《戲劇原理》（臺北：書林出版公司，1992.2），頁 216。

僅有「自覺意志衝突」，而沒有「不自覺意志衝突」。這論點被亞契爾批評，亞契爾一一突破布魯尼提耶所舉的例子，（如：《亞格曼農》、《伊底帕斯王》、《如願》、《群鬼》…），證明戲劇中確實存在著「自覺意志衝突」與「不自覺意志衝突」。而姚一葦先生，於此方面認同亞契爾的論點。姚一葦先生將其論點擴充後，並列出以一圖表，來解釋他的意志衝突形式種類。

主角	意志型態	意志衝突的對象（阻礙的產生）				
		例 證		自覺的→	不自覺的←	
個人或集團	自覺的→	內在的衝突	自身的	生理的	《海倫·凱勒傳》	探討「精神分裂」、「多重人格」等精神分析派的戲劇作品。
				心理的	《哈姆雷特》	
				習慣的	《當男人愛上女人》	
	不自覺的←	外在的衝突	社會的	個人的	甲與乙的衝突	《申生》
				集團的	《羅密歐與茱麗葉》	《全民公敵》
				人為的	《費城》	《費城》
		自然的	天然的	主動或被動的挑戰自然環境		
			科學的	表現科學家精神的戲劇		
			神秘的	探討命運、神學、甚至靈界的戲劇		

姚一葦先生認為舞台上的人物（一般以個人為主，但有時也可以是集團），都可能有兩種意志衝突的型態，一種是自覺的意志，以「→」表示，表示主角對特定目標的追求。一種是不自覺的意志，以「←」表示，表示外來加諸在主角身上的阻礙。

意志衝突的對象，亦即阻礙。有不同性質，從而產生不同的衝突形式。大體而言，不外乎兩類，一類是內在的衝突，一類是外在的衝突。

內在的衝突，來自主角本身，姚一葦先生稱之為「自身的衝突」。這類衝突又可分為三類：「生理的」，描述主角如何克服生理上的障礙或殘缺，如：《海倫·凱勒傳》。「心理的」，心理衝突是戲劇中最常見之形式，如：《哈姆雷特》。「習慣的」，一般多半描述為克服不良習慣，如酗酒、賭博，如：《當男人愛上女人》，這部電影即是在描述一位酗酒的母親如何由戒酒失敗到成功，進而重建家庭的故

事。

至於這種人與自己的衝突，是否有所謂「不自覺的意志」產生的可能性？姚一葦先生特別提到，由於現代心理學範疇的進步，佛洛伊德的理論出現後，探討「精神分裂」、「多重人格」等精神分析派的戲劇作品也因運而生，因此，「不自覺的自身衝突」可說是現代的形式。

外在的衝突，姚一葦先生將其分為「與社會環境」和「與自然環境」衝突等兩大類。

社會的衝突，就是人與社會環境的衝突，不外乎與「個別人的衝突」，或「個人與集團」，或「集團與集團的衝突」，或「個人與人為制度的衝突」。

「個別人的衝突」如甲與乙的衝突，這當然是戲劇中最常見的形式。甲與乙之間可能因為利益或愛情或金錢而形成爭奪，都屬於此類。「個人與集團」的衝突，例如電影《全民公敵》中，威爾史密斯便飾演一介平民無意間捲入一場政府情治單位，因關乎全民監視系統爭議而引起之謀殺案。本來生活平凡的他，卻陷入無時無刻被情治單位監控、迫害的危機中，直到他警覺他的生活是受到惡意摧毀，從無知到起而孤身對抗整個情治單位的過程。「集團與集團衝突」之例《羅密歐與茱麗葉》，我們知道他們本是一對戀人，卻因所屬Montague 與 Capulet 兩大世仇家族，而使兩人的愛情遭受無比阻礙。此外，任何一個社會都有其一定的制度與規範來約束這個社會的成員，比如：法律、政治、風俗、習慣...等。當一個人與這種人為規範因素衝突時，都可歸於「個人與人為風俗的衝突」這一類。如：電影《費城》中的感染愛滋病的同性戀律師，先受到律師樓的同事鄙視，遭到解雇，屬於風俗不接納個人的衝突，而後他爭取他應得的工作權，是屬於個人爭取自身權利的衝突。

至於人與人「不自覺的衝突」和「自覺衝突」一般常見，甲不自知的被乙憎恨著，甚至因此面臨危機與悲慘遭遇。如：《申生》中的太子申生可說是因驪姬的權力慾望而無知的被謀害。人與社會衝突的不自覺形式，或一個人與社會環境的衝突，而他自己不自知，這也是後來的形式，常因現代科技與社會科學的觀念所造成的。例如在前面提到的《全民公敵》，主角最開始不自知而遭監視、莫名被裁賊時，他是無知的被情治單位監視系統所擺佈；另外，曾引起熱烈討論的電影《楚門的世界》，也是探討為了滿足觀眾偷窺的慾望，一個導演竟設計出「楚門(trueman)」的角色，一個自嬰兒時期即被所有世人窺視一切生活細節的演員。

世界上的人都知道圍繞在楚門生活週遭的一切都是虛假，只有他不自知，他的生活，他的成長，都是受到導演支配安排的。在這樣的觀點下，我們看到了不自覺與社會環境產生意志衝突的例子。

自然環境事實上有兩個面向，一個是我們生存的天然環境，另外一種是自然界的勢力。而自然界的勢力，有的是我們用今天的科學能解釋的，有的是我們只能視為不可知的神秘力量。在「人與天然環境衝突」上，人類主動或被動的挑戰自然環境，克服高山、海洋、沙漠、惡劣的氣候等，都歸於此類。然而這種與大自然搏鬥的場景，在電影上表現起來較容易，也較真實。所謂「科學的衝突」，乃是人如何找出自然的定律、自然法則、對抗疾病，凡是表現科學家精神的戲劇，皆屬此類。然而，雖然今日已是科學昌明的時代，但我們對自然界的奧秘，知道的極為有限，舉凡探討神學，命運、甚至靈界的戲劇，皆屬於「人與神秘的自然環境產生意志衝突」之例。

既然自然界中有許多人類無法掌控之現象，要解釋人與自然環境的不自覺衝突形式就容易許多。在最古老的希臘時代，就已經出現這種形式，《伊底帕斯王》就是最典型，不自覺的被預言中的命運玩弄於股掌間的例證。即至現代，科學觀念也許取代了命運的力量，例如易卜生的《群鬼》，Mrs. Alving 想讓他兒子 Oswald 不要受到他父親的影響，但遺傳法則在支配著 Oswald，使他無可逃避，不自覺的走向毀滅。

四、 意志衝突的意念化

一葦教授說：「一個劇作家，一定有他的思想在，也就是說，他創作一部戲劇的目的的一定在表現他對人生的看法，對人生有所發掘，有所闡揚，有所褒、或有所貶。」⁸³在學生楊婉怡的懷念文章也提到，一葦教授的堅持，他看不慣某些本地小劇場，假藉後現代的名義，創作一些不負責任作品的態度，他時常跟學生強調：「理論的知識只提供某種觀看世界的角度，戲劇真正要說的還是人性，有人性的戲劇才真正經得起考驗。」⁸⁴

⁸³ 姚一葦《戲劇原理》，（臺北：書林出版公司，1992.2），頁 71。

⁸⁴ 楊婉怡〈生前逝後的孤獨—新新學生眼中的姚一葦老師〉《表演藝術》，1997.6，頁 22。

於是我們知道，一葦教授認為愈是偉大的戲劇家，愈有深刻的人生哲學。當一個劇作家要表達他的思想時，他不同於一個傳教士，也不同於一個政治家，他不是把他的思想直接說出來，而是通過戲劇，藉由劇中的人物表現出來。

例如，「勇敢」與「虛偽」，都是人類創造的一種意念、一個抽象名詞，放在戲劇表現中的人物，角色就變成了這個意念的化身，或者說是這抽象名詞的代表，於是人物便意念化了。

當人物意念化之後，這個角色所面臨的諸多形式衝突，表面上看起來是人的衝突，實際上不是，而是意念與意念在衝突，這就形成了姚一葦教授所謂的「衝突意念化」。

一葦教授在 1978 年《美的範疇論》中的〈論悲壯〉與〈論滑稽〉指出，「悲壯藝術」與「滑稽藝術」是人類創造的藝術品中，無法在人以外的自然物中找到的成就。此兩類藝術所表現的係人自身的問題，表現其意志、性格、行為、與遭受，表現其所作的肯定與否定，表現宇宙觀、宗教觀、或道德觀，更表現出其自身之人格價值。這樣的論點，亦為戲劇意志理論的範疇。

第三節 戲劇動作論

姚一葦先生根據亞里斯多德的《詩學》，佐以巴黎爾（S.H.Butcher）的論點，將「戲劇動作」的觀念界定為：

動作乃是人類真實而具體的行為的模式，這個行為可以是外在的活動，但亦包含內在的活動，或者說心靈的活動之能形於外者，而且這些活動必要相互關聯成為一個整體，但它不是情節，而是情節的核心部分，是情節所從而模擬的。⁸⁵

根據姚一葦教授的界定，我們將「戲劇動作」運用到劇本中，須注意兩個基本條件：

第一，動作是指戲劇結構的核心部分，一切的情節、人物、語言都是由這個動作中生長出來，或模擬出來的。

第二，它必須是完整的，必須從發展的過程，也就是從它的開始、中間和結

⁸⁵ 姚一葦《戲劇原理》，（臺北：書林出版公司，1992.2），頁 97。

束，這一系列的發展中來把握。

由這基本條件，姚一葦教授從而建構出「戲劇動作」的三項法則：

一、 動作的單一性

戲劇是模擬一個完全或整個的動作，這便是動作的單一性，亦即有名的「動作律」(unity of action)，後來成爲「三一律」(unities of time, place and action)中的一條。「動作律」是亞里斯多德在編劇學上的一項重大貢獻，在文藝復興之後，成爲古典主義者謹守的一條法則。浪漫主義興起後，雨果雖極力反對「三一律」，但他實際上反對的只是「時間律」與「場地論」(此部份將在本節後面「戲劇時空處理的兩大傳統」中討論)，而非「動作論」。

所謂動作的單一性或動作論，係指一部戲劇必須有一個動作，而且只有一個動作，主要情節，甚至副情節，都是由它發展出。因爲此「動作」是一部戲劇的核心部分，而核心只能有一個，如果有兩個核心，就等於沒有核心一樣。

二、 動作的發展性

動作是發展、生長的，如：「A → B → C」。A、B、C 代表情境，簡言之，戲劇的動作，就是一系列情境的變化。

把動作和前面的戲劇意志的觀念結合起來。平衡或情境的改變，與意志有關，當意志遭遇阻礙而造成衝突時，衝突便帶來了平衡與情境的改變。因此意志衝突與動作，實際上是一個問題的兩面，從內在來看，是因爲意志的衝突而造成平衡的變化，進而把戲劇推動向前，從外在看來，則是動作的發展，所形成的一系列情境變化，兩者有密切的關係。

三、 動作的完整性

所謂動作的完整性就是亞里斯多德提出的「有開始、中間和結束」。姚一葦先生進一步說明，所謂「完整」，不是指人生的完整，而是事件的完整。

不同類型的戲劇在人生的過程中擷取不同的人生段落。「古典悲劇」，往往擷取人生過程中的最後一段，以死亡作爲結束，希臘人稱爲「終局」(catastrophe)。

「喜劇」在人生過程中，大都擷取有興味的一段，例如以婚姻來作為全劇終結。「現代戲劇」經常在人生過程中，擷取一個片段，所謂「生活的切面」(a slice of life)，它所擷取的是人生比較重要的一段。但只要是完整的事件段落，都是符合「戲劇動作的完整性」。

四、完整的動作到統一的情節

接著，姚一葦教授談到從單一完整的動作到統一的情節。姚一葦先生對「情節」的定義，依舊自亞里斯多德的《詩學》而來，亞氏在《詩學》第六章，為情節下定義為：「吾人於此間所指之情節，簡而言之，即事件之安排或故事中所發生之事件。」第八章：「故事既係模擬一個動作，…，其間的一些事件係緊密關連著，任何一件事如改變或取消，則整個支離與脫節。」⁸⁶姚一葦認為：「所謂情節，乃是如何把一些發生的事件組合起來，成為一個結構的形式。」⁸⁷又說：「動作的統一實際上就是情節發展的邏輯架構。…沒有完整的動作，就沒有完整的情節。」⁸⁸關於「情節」的討論，姚一葦教授擴展了亞氏所提出的三種情節的「有機部份」，與兩種情節的「構成部分」。

所謂「有機部份」，是說這些部分在劇中不一定有，有與沒有，會形成不同的劇種。此三種有機部分，分別為「急轉」、「發現」與「受難」。姚一葦教授解釋，「急轉」乃是事件的發展與預期相反，預期發生的事，結果未發生，預期不會發生的事，卻發生了。如《伊底帕斯王》中，使者的來臨本是為了報導喜訊，移除他對母親的恐懼；揭開他身世的秘密，卻產生了相反的結果。又如《碾玉觀音》中，崔寧在第一幕向秀秀道別時，原是預期兩人從此分離，但秀秀毅然決然主動提出和崔寧一起走，這樣的結果是崔寧始料未及的。而這「急轉」也將整齣劇情，往前推展開來。而「發現」，正如字面所表示，劇中人對於被註定了的幸或不幸，由無知變成知，從而產生愛或憎。如他自己作品《碾玉觀音》中的秀秀，因聽見記憶中的簫聲，而發現那流浪漢即是自己的丈夫。而「受難」，為悲劇所獨有，喜劇的人物即使受到一點折磨或困擾，亦不會達到受難的嚴重程度。

情節的「構成部分」，亞里斯多德提出「糾葛」與「解決」與兩種⁸⁹。姚一

⁸⁶ 姚一葦《詩學箋註》，(台北：臺灣中華書局，1966)，頁 67、頁 83。

⁸⁷ 姚一葦《戲劇原理》，(臺北：書林出版公司，1992.2)，頁 103。

⁸⁸ 姚一葦《戲劇原理》，(臺北：書林出版公司，1992.2)，頁 112。

⁸⁹ 亞氏在《詩學》第十八章指出：「所謂糾葛，我指自故事開始到英雄的命運剛要轉變的那一點；所謂解決，則是自轉變之始到結束。」姚一葦《詩學箋註》，(台北：臺灣中華書局，1966)，

葦教授將此二部分，與他在「戲劇意志論」中提出的「衝突」觀念相結合。他認為：「糾葛實際上是由意志衝突所造成的」，「而解決實際上就是衝突的結束。」⁹⁰

姚一葦教授認為統一的動作（unity of action）與統一的情節（unity of plot）是互相關連而成的問題之兩面，從外在看來，是情節的統一，從內在看來，是動作之統一。

五、完整的動作到統一的主旨

最後，一葦教授強調從單一完整的動作到統一的主旨在作品中的意義。他說：「任何一部作品，都有作者的思想在，那或明或暗地傳達出來的作者思想，即是作品的主旨。」⁹¹作者有他自己的人生哲學，透過作品把他的觀念或人生哲學表露出來，或宣達某種理念，這是一葦教授身為一劇作家的堅持，他不止一次的強調劇本作品中需闡揚人道關懷，他也一直如此奉為創作準則。他說：「自作品中傳達出來的完整思想或主旨，乃是主旨的統一（unity of theme）。」⁹²

至於動作和主旨的關係，姚一葦教授的論點，大致可列出兩項定義。

（一） 戲劇的動作是真實而具體的行為，主旨則是行為的意義：戲劇的動作，如定義所述，是真實而具體的行為，是人物在其生存的時空，或特定的情境中的所作所為。而主旨則是行為的意義，是抽象的概念，這種概念是由經驗中抽取出來的。人類行為的意義也正是自具體的經驗中抽取出來的概念，例如從關羽、張飛的行為中，我們抽取出「忠」、「義」的概念來，也就是說，將人類行為中的某種行為稱之為「忠」，某種行為稱之為「義」，「忠」與「義」是人類創造出來的概念。

（二） 動作屬於經驗的範疇，而主旨則屬於概念的範疇：姚一葦教授的觀念是：「動作依附主旨而產生，主旨通過動作而顯示。」⁹³動作與主旨，兩者依附同一個邏輯發展架構，但引起觀眾的反應則有所不同。「動作」是真實而具體的人類行為，引起觀眾由感覺到情緒一系列心理反應；「主旨」所提示的是概念，

頁 149。

⁹⁰ 姚一葦《戲劇原理》，（臺北：書林出版公司，1992.2），頁 106。

⁹¹ 姚一葦《戲劇原理》，（臺北：書林出版公司，1992.2），頁 120。

⁹² 姚一葦《戲劇原理》，（臺北：書林出版公司，1992.2），頁 120。

⁹³ 姚一葦《戲劇原理》，（臺北：書林出版公司，1992.2），頁 123。

一葦教授在討論動作與主旨關係的最後，提出兩個劇作家需注意的問題。第一，因為主旨是概念的範疇，所以同一主旨可以有許多劇本，比如說果報，善有善報、惡有惡報，可以有數不清的劇本闡述此概念；但是，同一個動作（情節），只能有一個劇本，太過類似的動作情節，便是抄襲與模仿。第二，若問在創作劇本時，應先有主旨概念，還是先有動作情節？姚一葦教授的觀點是，劇作家，首先需要建立一個完整的動作，一旦動作完整，自然會傳達出完整的主旨來，也就是說，戲劇作品會自覺或不自覺流露出作者對人生的看法，也就是作者欲傳達的主旨。

第四節 戲劇幻覺論

在姚一葦教授的戲劇本質論的四大範疇中，「戲劇幻覺論」是討論到最多關於戲劇實際演出的部分。也因此在此節中，一葦教授特別提出了劇作家與導演的關係。按在第一節「戲劇定義」中，我們提到漢彌爾頓（Clayton Hamilton）對戲劇的定義：「一部戲劇，是設計由演員在舞台上，當著觀眾表演的一個故事。」其中所指的戲劇乃是劇場中的戲劇，而「劇場」有一個重要因素，那就是「觀眾」的到來。

第一個從「觀眾」的角度，來建立戲劇理論的是法國的劇論家沙塞（Francisque sarcey, 1828~1899），他生存的時代正是商業劇場拓興的時期，那時的劇場不再打著貴族的名號，也不再受宮廷的供養，而必須仰賴觀眾的支持。

沙塞進一步指出，在劇場中，我們不僅要控制觀眾的情感，更要緊的是給觀眾一種情感。類似的觀點，美國劇作家貝克（George Pierce Baker, 1866~1936）有兩句名言：「從情緒到情緒，是任何一部好戲劇的公式。」「一部戲劇是從情緒到情緒的最短距離。」簡言之，一部戲劇的主要工作就是創造觀眾的情緒反應。

無論是視覺或聽覺，在某種情況下，人把一個不真實或不存在的東西當作真實的存在，這種幻覺是輕微、暫時的，很快的他就恢復了正常意識，這種幻覺屬於假性幻覺，戲劇的幻覺即屬於這一類。我們都知道，戲劇是假的，但是就在那一剎那間，觀眾忘記它是假的，而把他當作真實，然而它並不是真實，而是真實的幻覺（illusion of reality）。姚一葦教授，對複雜的「戲劇幻覺」現象，提出兩

種進一步的分類。

一、 同一作用

所謂同一作用，姚一葦先生引了哈特博士（Dr. Bernard Hart）的解釋：「這種作用，技術性所知為『同一』，……，他包含將我們自己與真實或想像的他人認同，從而我們經驗他的快樂、憂愁與慾望，就如同他們是我們自己。」⁹⁴

小說和戲劇，都能帶給接受者經歷白日夢的同一作用。然而在舞台戲劇上，同一作用是表現更加強烈、有效的。例如一戲劇中，以英雄美人為主角，表現出英雄的豪俠勇敢及充滿美麗的浪漫的愛情故事，由於他們是真實的人在舞台上演出，更容易使觀眾把自己和他們同一，把自己依附在男女主角身上，去經歷他們的經驗。又例如，有一戲劇，其主角是平凡如我們每一個人，在生活中，自平凡而經歷一連串突如其來的衝突與糾葛，其蓋然與必然性，使得觀眾忘我的將自己融入其間與主角產生同一作用。

二、 超然作用

還有一類戲劇的主角，不是英雄而是丑角。所謂丑角，也許是外型醜陋，也許是心智不如觀眾。他們經常挨打、上當、被捉弄、被欺騙。他們越是被捉弄或越是上當，觀眾越是覺得好笑。

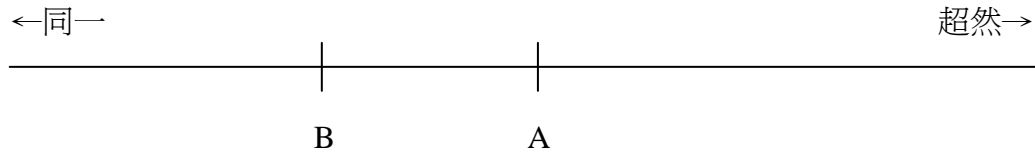
因此，我們絕不會與這種人物同一，正相反，我們會從這種人物身上超然出來或游離出來，而對他們發笑。此現象稱為「超然作用」。在這種超然作用下，笑者與被笑者之間感情是隔絕的。柏格森（Henri Bergson）在《笑》一書中曾指出，淡漠是笑的天然環境，因為情緒是笑的大敵。又說，在笑的一剎那，我們已不顧我們的情感，也沈默了我們的哀憐。所謂情感的隔絕，是指觀眾和劇中人之間而言，如果觀眾對劇中人的遭遇產生同情，他就笑不出來了。

這兩種「同一作用」和「超然作用」，是戲劇幻覺中的兩極，一極是觀眾與劇中人貼合為一，另一極是觀眾與劇中人有超然的距離。

⁹⁴ This process, technically known as identification,.....It consists in identifying ourselves with another individual, either real or fictitious, so that we experience his joys, sorrows, and desires, as if they were our own. 姚一葦《戲劇原理》，（臺北：書林出版公司，1992.2），頁 223。

以《孫飛虎搶親》與《碾玉觀音》為例
論姚一葦的劇作技巧

姚一葦教授提出，這兩種幻覺情形並不是絕對單一存在，他解釋在兩極間，連起一個線段，如下圖：



同一、超然是它的兩端，線段的中間，任何一點都代表一種幻覺程度。比如在中間取一點 A，表示這部戲劇使觀眾產生一半同一，一半超然的幻覺效果；再取一點 B，表示它引發觀眾的幻覺是較趨向同一的作用，而遠離超然幻覺。線段上的任一點，都是戲劇幻覺可能出現的程度趨向。

此外，姚一葦教授在討論戲劇幻覺的種類外，另一項重要論點即是「劇場幻覺的統一和破壞」。一部戲劇要使觀眾產生幻覺，不只是劇作者的工作，而更重要的是導演與劇場工作者共同的工作。也就是說，當劇作家完成一部作品後，他所欲引起觀眾的戲劇幻覺，還需要導演、演員、劇場工作人員共同配合，才能完成。

接下來，就需討論到劇作家與導演的關鍵性了。比如說，一部傳奇劇的演出，劇作家和導演為營造幻覺的統一，皆必須致力使這部戲劇緊扣觀眾的情緒，製造懸疑，在人物的身上注入大量的同情，使觀眾能夠接納，以產生同一幻覺。劇作家必要避開足以使觀眾產生隔閡的東西，例如深奧的哲學、晦澀的言詞等等；而導演必須抓緊情節，使其具真實感，象徵或抽象的東西，會使觀眾游離出來，最好避免使用。

至於一部笑劇，除劇作家不可在人物身上注入同情，或任何黯淡晦澀的事物外，導演也要很小心的控制演員的一舉一動，使觀眾的情緒維持上升而避免冷場，才能使觀眾超然於戲劇人物之上。戲劇的演出是一件極細緻、微妙的工作，即使一個細小的動作，亦足以造成幻覺的破壞。姚一葦曾舉湯普遜一次觀看《馴悍記》演出的經驗為例，湯普遜指出該次演出在第四幕第一場，Petruccio 和 Kate 結婚之後，Petruccio 帶著 Kate 經過泥濘難行之路回家，她已經非常疲倦而且飢餓，正當 Kate 坐在火爐旁，彎腰準備脫掉長靴時，扮演 Petruccio 的演員突然溫柔的伸出雙手，想去安撫 Kate，又立即收回，這雖然是個簡單的動作，但彷彿是在說：「我是愛妳的，這樣整妳是出於不得已。」湯普遜認為，這個動

作注入了情感，而《馴悍記》是一部標準的笑劇，這樣的情感流露是不恰當的。

一部戲劇的演出要使觀眾產生什麼幻覺，當然「導演」具有決定性的關鍵，但舞台上的各個要素也要相互配合，才能使幻覺一致。今日的導演，也許無法自己獨自設計舞台、燈光、音效，但姚一葦教授強調，整個完整的舞台設計理念應出自一個人的頭腦，缺乏完整統合的理念，容易造成幻覺的破壞，無法建立劇場幻覺的統一。

然而，姚一葦教授也提到，今日許多稱為藝術家導演，對於劇本詮釋都有自己一套表現方式，這是一葦教授特別強調的導演和劇作家的關係。他提出，一個導演仍要以劇作家的文本（text）為依據，如果導演不尊重文本，而任意割裂、刪減或顛倒重組，使原作者的創作面目全非，剩下的只是一個劇名，這就完全是導演自己的創作，與劇作家已不相干了。

第五節 戲劇時空處理的兩大傳統

在本章第一節〈戲劇界說〉中，即提到戲劇係將事件的發生及演變，當著觀眾，直接在舞台上呈現出來，因此時空的處理有其限制。關於戲劇時空的處理，姚一葦教授，將其歸類於〈戲劇形式論〉上的重要問題，他認為戲劇時空的處理形式，關係到戲劇的整個構成。

戲劇和小說、敘事詩不同，它受著表演的限制，只能提供二、三小時內所能表現的東西，不能冗長、任意的描寫，劇情必須經過壓縮、集中。任何一個劇作家都必須熟練地知道如何控制時間；亦即如何在一特定時間內把整個情節完美的表現出來，用我們之前瞭解的術語，就是如何在表演時間內表現出一個「戲劇動作」。

同時戲劇受到場地的限制，一般而言，除了在缺乏背景觀念的舞台以外，一般必須將戲劇動作集中到一個或少數幾個場地內，過多便遭遇到演出上的困難。所謂缺乏背景觀念的舞台，亦即象徵性的舞台；指凡沒有舞台裝置觀念，場地或背景由敘述中表達出來，一切訴諸觀眾的想像者。文藝復興時期歐洲很多國家的劇場均屬之，例如英國伊麗莎白時代的劇場，西班牙十六世紀的劇場，我國京戲的舞台亦屬之。

時間與場地，此兩者就是戲劇在先天上受到的時空限制。

關於戲劇理論史上最早提出時空限制的理論，一般仍歸之于亞里斯多德的

《詩學》，然而，姚一葦教授仔細研究過亞氏的理論後，僅發現在《詩學》的第五章涉及時間限制的部分，並無提及空間的限制。亞氏說：「長度方面，敘事詩在動作的進行上，時間無固定之限制，而悲劇盡可能限於太陽一週天，或近似這個時間。(第五章)」⁹⁵這是亞氏就敘事詩與悲劇加以比較時，列舉兩者不同處，但似乎並不是不可更易的法則。可是到了文藝復興時代，歐洲許多戲劇理論家卻曲解了亞氏的原意，認為此一時間限制，是戲劇的基本規律，把戲劇所展示的時間嚴格的約束在二十四小時之內，這便是有名的「時間律」(unity of time)。到了一五七二年，泰爾(Jean de la Taille)又加入了場地的限制，所提供的故事應該發生在同一日、相同的時間與相同的地點。這一相同地點或單一地點，便是所謂的「場地律」(unity of place)。再加入「單一的動作」變成爲有名的「三一律」(Three unities of time, place, and action)。⁹⁶此一定律爲標榜古典主義的法國學院派人士奉爲神聖不可侵犯的金科玉律，然而，此一嚴峻的限制統宰法國戲劇界幾達百年之久，甚至影響同時代歐洲的其他國家。

這種人爲限制，可說是戲劇創作上最大的約束，遭到反對是必然的。反對的最徹底的是法國的浪漫主義。法國浪漫主義劇作家主張解除創作上的一切人爲限制。一八二七年雨果的《克倫威爾》出版，其中的序言是浪漫主義的重要文獻。他認為除了動作律以外，一切關於時、地的人爲限制全是不合理的⁹⁷。

結果，浪漫主義獲得全面勝利，加諸戲劇創作上的時間與地點等一切人爲限制完全被解除，甚至被遺忘，現代的劇作家皆可以完全自由的安排他所需要的時間與場地。

關於「三一律」的爭議，姚一葦教授的觀點是，在長久戲劇發展的歷史證明下，其實這樣的爭議是多餘的。一葦教授認為，關於時、空的處理，存在著兩種不同的形式：一種是「集中的形式」，把整個情節壓縮至最後的部分，使觀眾在舞台上所見的時間符合前面所謂的時間律，或相當接近時間律；一種是「延展的形式」，是讓劇情順著時間的序列依次推展，使觀眾在舞台所見的時間是無限制的。這兩種處理方式應可以並存，沒有誰能取代誰，就戲劇的技巧觀點來

⁹⁵ 姚一葦《詩學箋註》，(台北：臺灣中華書局，1966)，頁 62-63。

⁹⁶ 關於「三一律」，一般人認為最標準的解釋爲法國新古典主義大將伯窪洛(Nicolas Boileau Despréaux)在其所著《詩藝》(*L' Art Poétique*)第五章，有下列定義：單一的場地，一日的時間，單一完整的動作，直到戲劇終結。

⁹⁷ 見 Victor Hugo 所著 *Cromwell* 的序文：時間律比地點律更無堅固的基礎，任一情節硬要限制在二十四小時之內，其可笑的程度正如把一個人限制於周柱中。每一情節均有其適當持續的時間和它的適當的場地。

說，只是兩種不同的形式，兩種不同的表現方法，各有其特色，各有其優劣，且各有其歷史傳統。

要明白兩種形式的特色及優劣，首先必須瞭解兩者的歷史傳統：

一、 時空集中型的歷史傳統

即所謂「希臘傳統」。希臘戲劇一般表現為集中的形式，時間集中到最後的部分和單一的場地；事件雖然經過長期的醞釀，但觀眾在舞台所見的，只是醞釀成熟的那一刻，希臘人稱之為「急轉」或「境遇的驟變」(peripety)的部分；而醞釀此一「急轉」的各種因素，均不直接搬上舞台，只約略地從演員的敘述中反映出來。然而，我們所謂的「希臘傳統」，也並不能武斷的概括一切希臘戲劇。

二、 時空延展型的歷史傳統

即所謂「中世紀傳統」。歐洲的中世紀，當時的戲劇是在教堂的庇護下獲得生存，帶有濃厚的「儀式劇」意味。所謂儀式，是指基督教的儀式而言，戲劇的素材不能超出基督教的範圍，一般均取自新、舊約聖經，又稱為神秘劇或奇蹟劇。就《舊約》而言，多半從夏娃被誘惑演起，演到挪亞的方舟，...從〈創世紀〉演到〈出埃及記〉；就《新約》而言，多半自耶穌出生演到耶穌的受難和復活，他們斷斷續續的演，沒有時間的限制，它們可以自開始的時間開始，結束的時間結束，表現出最大的自由。英國的莎士比亞便是承襲這種不受時、空限制的傳統之典型例證。

這兩項傳統，持平而論，時、空集中型的戲劇可以更符合舞台實際，一方面將觀眾安置於時間的終點，整個劇情演變的過程不讓觀眾作冗長的等待，另一方面場地的變換減少，避免了觀眾分歧的想像空間，特別是場地與場地間若是距離遙遠，在一個短促時間內轉換，可能完全不成比例，恐怕破壞幻覺。然而此種形式，減少依賴觀眾的想像力，卻同時也約束了劇作者自身的想像空間。換言之，延展型的時、空處理，減少了限制，不需在時、空上作生硬的安排，反而可以為戲劇增加許多優美的成分。尤其是今日，舞台技術高度電氣化之後，運用機械與燈光，空間場地的變更問題，困難度漸減，劇作家所需考量的主要

以《孫飛虎搶親》與《碾玉觀音》為例
論姚一葦的劇作技巧

就是時間的處理問題。姚一葦教授認為劇作家僅需按照動作或情節的性質，作恰當安排，這兩項處理手法皆可以自屬於它們之戲劇作品中，找到相當成功的例證，甚至並存於一部戲劇作品中，如：姚一葦的《碾玉觀音》便是兼具延展型與集中型時、空處理的作品。

綜合本章討論而言，一葦教授的「戲劇原理」所探究的是戲劇本質論：戲劇意志論、戲劇動作論，與戲劇幻覺論，以及戲劇形式論中最為重要的戲劇時空觀。

戲劇意志論乃就布魯尼提耶（Brunetiere）的意志衝突說、亞契爾（William Archer）的危機說、以及瓊斯（Author Jones）調和上述二者之見的理论，以見戲劇衝突的問題關鍵與理論層次。

戲劇動作論的基點是亞理斯多德《詩學》中的悲劇定義：「悲劇為對一個動作之模擬」；然後就勞遜（John Howard Lawson）的「一系列平衡的改變」、「發展的與行進的觀點」，以及弗格遜（Francis Fergusson）的「動作不是情節，卻是情節的核心部分」三家論點以闡明動作應包含兩個基本因素：結構的核心部分與完整的系列發展二者。並以此建立動作的單一性、發展性、與完整性等本質。

戲劇幻覺論是自劇場演出在觀眾的感受上的兩極——同一感與超然感——論戲劇幻覺的兩種現象：「同一現象」與「超然現象」。並據此劃分各種戲劇類型：傳奇劇、悲劇、悲喜劇、喜劇、笑劇等，自同一到超然，依其幻覺性質之不同與程度而作適切的劃分。

在戲劇形式論方面，其時空形式可以劃分為「時空集中型」與「時空延展型」二者，各有其獨特性與限制。

以上《戲劇原理》的理論架構固然是以亞理士多德的《詩學》、勞遜的《編劇的理論與技巧》（Theory and Technique of Playwriting）、弗格遜的《戲劇觀十論》（The Idea of a Theatre）與班特萊（Eric Bentley）的《論劇作家之為思想家》（Playwright as Thinker）等西方戲劇理論與戲劇批評中擷取組合而成，然一葦教授成功且圓融的把握住了戲劇的精髓與基本要義。