

中西戲劇衝突理論之比較

沈 惠 如

衝突(conflict)，是戲劇的要素之一，無論在主題或情節方面，都必須有相對力量的衝突，才能形成錯綜離奇的戲劇情調。歷來西方研究戲劇的學者，對於衝突問題頗多討論，但是中國曲家卻甚少提及，並非中國古典戲曲不重視衝突要素，而是中國劇學理論的架構與西方不同，多半偏重意境風格的塑造、音律結構的準則以及思想情感的表現。然而我們仔細地搜尋探究，不難發現清代戲曲學者已經意識到衝突對戲曲的重要性，像是丁耀亢、毛聲山、毛宗崗和金聖嘆等人都經由對戲曲作品的評點，揭示其衝突的形式、表現方法及必然性，可謂觸及了戲劇的本質，為中國古典戲劇理論開闢了新的道路。因此，本文擬將這些論述加以整理歸納，建立衝突理論的體系，並藉由與西方戲劇理論的比較，來凸顯中國古典劇學家衝突理論的特色。

一、衝突理論的形成

早在西元前三百多年，希臘哲學家亞里士多德(Aristotle, 384-322B. C.)便有一本探討藝術的作品《詩學》(Poetics)，其中對悲劇、喜劇、敘事詩等建構了完整的理論與批評系統，雖然有情節發展的詳細論述，卻未正式提出「衝突」一詞。若論及戲劇衝突理論的濫觴，就不得不提到十九世紀的德國哲學家黑格爾、叔本華和尼采了。

黑格爾(Hegel, 1770-1831)認為矛盾是一切生命及運動的根源，因為萬事萬物都有抵觸自己、否定自己、超越自己的衝動，所以便和「維持現狀」產生了衝突，而衝突正是形成悲劇的原動力。不過黑格爾的衝突，是指對倫理關係而言，他舉希

臘悲劇《安蒂岡妮》爲例，安蒂岡妮既不能違背父親（亦是國王）禁止埋葬的禁令，又不忍令兄弟曝屍荒野、靈魂不得安息，於是劇情便在國王的命令與宗教義務的衝突下展開。叔本華(Schopenhauer, 1788-1860)則認爲生物爲了生存會作出不同形式的鬥爭，所以「求生的意志」便會造成衝突，而悲劇正是把人類這種「邪惡」的本質表現出來，以暴露人生可怕的一面。至於尼采(Nietzsche, 1844-1900)更進一步指出衝突由「求權力的意志」形成，頗有弱肉強食、優勝劣敗的感覺。綜觀三者的衝突理論，點出了各種衝突的由來，雖然從三種不同的角度剖析，卻也涵蓋了衝突的重要因素，於是後來的戲劇學者便將之運用到戲劇理論上，建立了完善的戲劇衝突理論。

在中國古典戲曲方面，明末清初的劇作家丁耀亢(1599-1669)，於《嘯台偶著詞例》中提出了「詞有六反」的說法，他說：

清者以濁反，喜者以悲反，福者以禍反，君子以小人反，合者以離反，繁華者以淒涼反。

這是中國古代劇作理論中首次提到戲曲宜利用對比、衝突來推展劇情，雖然丁耀亢的理論大多承襲明代曲論而來，但是「六反」卻是超越前人的獨到見解，他將明傳奇結構中普遍的情節對襯、雙線交叉等特色具體化，並賦予綱要式的準則，爲古典劇論開啓了新的思考方向。可惜的是丁氏只提綱挈領地提出「六反」，但未進一步分析其哲學基礎及作用，於是無法明確敘述戲曲中如何有效運用衝突來製造效果。不過，稍後的金聖嘆和毛聲山父子掌握了「六反」的要領，將之發揚光大，成爲他們學說中極重要的理論，如此便更顯現出丁耀亢的說法別具意義。

二、衝突理論的美學基礎

無論中外學者，都有一套戲曲觀，使沉潛在情節中的情感因子呈現其美感特質，進而展現衝突在戲曲結構中所蘊涵的深意。清代的毛聲山（生卒年不詳）在中年失明後，曾口述對《琵琶記》的評語，由其子毛宗崗記錄成《第七才子書琵琶記》，就中對《琵琶記》悲歡、苦樂、離合的交錯敘述多所探討，他在第二齣〈高堂稱慶〉前這樣寫道：

敘事之佳者，將敘其歡合，必先敘其悲離，不有別離之苦，不見聚首之樂也。
。乃將敘其悲離，又必先敘其歡合，不有聚首之樂，亦不見別離之苦也。

悲離與歡合原是兩種強烈衝突、對比的情境，但是利用這種反襯的方式，反而能使主題意旨更加明顯，這就是衝突的一大作用。就《琵琶記》而言，〈高堂稱慶〉不就是日後父母死於飢荒、伯喈被迫入贅，以及五娘千里尋夫等悲苦情境的反照？又說：

使觀者見其反墨之襯，覺後文具出意外，察其正墨之伏，覺後文又未嘗不在意中，則才子之才，高出於凡手數倍矣。

可知衝突的另一個作用就是為後面的情節埋下伏筆。以《琵琶記·高堂稱慶》為例，蔡父有這樣的唱詞：「卑陋論做人，須光前耀後，孩兒，你青雲萬里，早當馳驟。」可見蔡父希望兒子進京趕考，取得功名，好光耀門楣。這顯然和蔡邕的想法不和，蔡邕：「幼而學，壯而行，難望青雲萬里；入則孝，出則弟，怎離白髮雙親？倒不如盡菽水之歡，甘蠶鹽之分，正是行孝於己，俟命於天。」他認為行孝比做官重要，不欲遠離父母，這個矛盾衝突，在本齣雖未爆發出來，卻埋下了第四齣〈蔡公逼試〉的伏筆，以致有日後蔡邕迫於無奈上京趕考，卻與父母天人永隔的遺憾產生。又緊接著蔡父唱詞之後，蔡母唱道：「真樂在田園，何必區區公與侯？」這又和蔡父的意見相左，以致在第十一齣〈蔡母嗟兒〉中，蔡母因家中遭荒旱，兒子卻不能在身邊陪伴、幫忙渡過難關，而與蔡父爭吵不休。這些情節，都在第二齣的曲白中透露出端倪，可見思想觀念上的矛盾乖離，正是引發衝突、導致悲劇的伏兆！所以毛聲山下了一個結論：

蓋即極歡極合之中，而悲離之機已兆於此，從來世事大抵如斯，豈獨《琵琶記》為然哉？

的確！戲劇反映現實，一切事件的產生都根源於某種意識、行為的衝突，那麼戲劇中的悲劇效果自然也是由衝突而來。

毛聲山的結論，固然是從現實中得來的靈感，然而他卻忽略了戲劇之所以為戲劇，是要刻意擴大、誇張事件的衝突，來傳達劇作家的意旨，絕不只是生活的實錄而已，因此他的兒子毛宗崗在《第七才子書》的〈總論〉之後寫了一篇〈參論〉，其中一論就是在補充其父的衝突論點。他說：

夫操縵者，將為人解慍，則寫虞室之琴，將使人墮淚，則奏雍門之瑟；若欲以虞琴與雍瑟雜彈，必不能矣。桑翰者，將寫嚴寒，則繪北風之圖，將寫嚴暑，則描雲漢之象；若欲以北風與雲漢並畫，必不能矣。薦味者，將為人養

生，則調甘飴之鼎，將爲人去病，則進苦口之劑；若欲以飴甘與茶苦交陳，必不能矣。獨有文人之筆，可於悲中見喜，可於喜中見悲；可於冷中寓樂，可於樂中寓冷；可於苦中得甘，可於甘中得苦；予初不信，乃於唐詩信之，今於琵琶愈信之也。

這段話說明世間事要將悲喜苦樂等衝突矛盾混雜在一起，並不是很容易的事，但是文人之筆卻無所不能，尤其戲劇的衝突矛盾更是無所不在，這也就是它爲什麼奇巧有趣的緣故。傳奇的「奇」字、戲劇的「戲」字，不是說明了這一點？

毛宗崗的論調，與後來一位法國戲劇理論家布魯尼提耶頗爲相近。布魯尼提耶(Brunetiere, 1849-1906)在一八九四年發表了一篇〈戲劇的法則〉，指出衝突是由人的意志而來，當意志遭遇到阻礙時便產生衝突，從而產生戲劇。簡單地表示，即：

遇到 產生

意志——→阻礙——→衝突

但是當衝突發生，意志就退卻的話，那麼便無戲劇產生。至於衝突的結果，會有下列三種狀況：①意志戰勝阻礙，②阻礙戰勝意志，③兩敗俱傷。不過無論哪種狀況，都可產生戲劇。所以他做了一個結論：「無阻礙無戲劇，無奮鬥無戲劇，無衝突無戲劇。」因此上圖可增添爲：

意志戰勝阻礙

遇到 產生

意志——→阻礙——→衝突—阻礙戰勝意志 —戲劇

意志阻礙兩敗俱傷

這種刻意製造衝突而成戲劇的說法，與毛宗崗不謀而合。

不過在稍後的英國戲劇理論家亞契爾(Archer, 1856-1924)則持有不同的意見。他在《編劇術》一書中認爲布氏的衝突理論不能成爲戲劇的公式，因爲有些戲劇沒有衝突卻一樣吸引人、一樣能感動觀眾。因此他提出了一種見解，即戲劇的本質是危機，在命運或環境中，事情的發展產生了困難或危險，足以顯露人物的性格、激發觀眾的情緒，便能形成戲劇。事實上這種說法有待商榷，以他自己所舉的莎士比亞《奧塞羅》爲例，他說奧塞羅與妻子原本是恩愛夫妻，後來因爲手下尹阿古的陰

謀詭計，使得這個家庭產生了危機，最後奧塞羅誤殺了妻子，痛不欲生，並且結束自己的生命。但是伊阿古之所以會陷害奧塞羅，是因為伊阿古忌恨奧塞羅沒有提昇自己作副將，這是利益上的衝突；而奧塞羅掐死妻子，則是妻子的忠誠度與正常的道德標準有衝突；可見這齣戲充滿了自身疑懼、家庭幸福、軍人榮譽等各方面的矛盾掙扎，怎能說是沒有衝突呢？

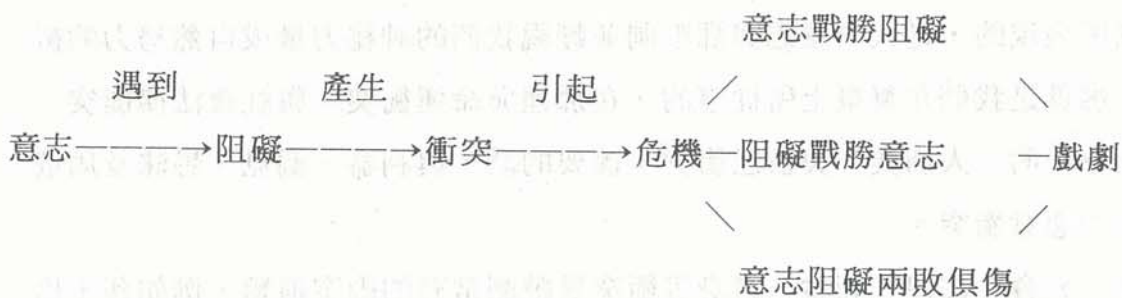
因此，英國的戲劇家瓊斯(Jones, 1851-1929)在〈布氏《戲劇的法則》引論〉一文中便認為亞契爾的「危機說」與布氏的「衝突說」其實十分類似，他說：

他（亞契爾）拒絕衝突是戲劇的本質，但是我想，如果他仔細思考這些他稱之為戲劇的危機，他會發現，總是有或明或暗的衝突，而且通常是人類意志的衝突。

既然二者的說法實是一體兩面，於是瓊斯將二者的學說調和歸納為：

一部戲劇為一系列的懸疑與危機，或一系列的衝突屆臨與衝突爆發，在由開始到結束的相關設計中，上升與加速推進到高潮。

綜合以上三者的說法，我們可把上列圖表再予以補充，成為一完整的戲劇衝突法則：



三、衝突的種類

關於中西戲劇衝突理論中的衝突種類，我們必須回到丁耀亢與布魯尼提耶的說法，因為只有他倆明確地指出了衝突的形式。丁耀亢的「六反說」，指出的六種衝突形式為清濁、喜悲、福禍、君子小人、合離與繁華淒涼。舉例來說，梁辰魚的《浣妙記》，敘述勾踐、范蠡賄賂伯嚭，並獻西施予吳王，終至復國成功的始末，其中對伍子胥的忠貞以及伯嚭收賄的行徑著墨甚多，也正因為伯嚭的汙濁行徑，導致了伍子胥的悲慘下場，這就是二者操守清白、汙穢不同所造成的結果。湯顯祖的《牡丹亭》中，最令人扼腕的當然是杜麗娘之死，而杜麗娘之所以會青春早逝，肇因

於一場春夢，在那場夢中，杜麗娘享受了情愛歡愉，醒來後卻無法適應獨守空閨、春情難遣的情景，以致哀憐過度而香消玉隕；夢中的狂喜和醒後的悲傷，終使此劇鑄下憾事。孔尚任的《桃花扇》，妓女李香君與文士侯方域情投意合，本應活在幸福之中，不幸國破家亡，二人被迫離散，最後雖然喜相逢，卻有感於國仇家恨，哪有閒情兒女情長？於是雙雙遁入空門；二人的相遇，看似福分，卻因遭忌而產生禍端，二人的分離，看似禍事，卻又因領略家國之恨而將個人情感昇華，對於二人而言，這何嘗不是一種福分呢？王世貞的《鳴鳳記》，是表現君子小人衝突的典型之作，丞相嚴嵩與其子世蕃的弄權專政，使得正直的楊繼盛遭到斬首，然而「多行不義必自斃」，嚴氏父子終遭鄒應龍等人的彈劾而抄家處斬。此外，像湯顯祖《紫釵記》中李益與霍小玉的離合悲歡；洪昇《長生殿》前半部唐明皇與楊貴妃宮中生活奢華糜爛，而後半部歷經戰亂、貴妃慘死，便顯得冷清淒涼，兩相對照，不勝哀傷之至；這些都脫離不了「六反說」的六種衝突形式。嚴格說來，古典戲曲的衝突形式並不只這六種，像生死、貴賤、貧富、愛恨等等，都是衝突的類別，不過，「六反」被運用的次數較多，倒也稱得上是衝突的代表類型。

至於布氏所說的衝突形式，我們可以從下面這段話看出：

戲劇所表現的，是人的意志與那限制並輕視我們的神秘力量或自然勢力的衝突；那就是我們在舞臺上所從事的，在那裡與命運衝突、與社會法律衝突、與同胞中的一人衝突、與自己衝突，需要的話，與利益、偏見、愚昧及周遭的人的惡意衝突。

可知與命運、社會、法律、利益、自身等衝突是戲劇常有的衝突種類，例如莎士比亞《羅密歐與茱麗葉》，由於兩個家族的仇恨已到了水火不容的地步，使得二人相愛橫生阻撓，這是屬於與社會的衝突；而《安蒂岡妮》中爲了要不要埋葬哥哥，有了法律上的衝突；此外易卜生的《群鬼》，婦人本欲行善補償丈夫的罪過，不料兒子卻與當年的父親一樣喝酒、亂倫，最後遺傳了父親的梅毒，任憑母親怎麼努力，終究敵不過命運，這是與命運的衝突。不過，中西的衝突形式著重點並不同，「六反說」是從兩種相反的現象表現衝突，布氏理論則是將造成衝突的原因提出，前者重視衝突後的結果，後者探討衝突的因素，所以其衝突種類的劃分層次是不盡相同的。

四、戲劇衝突的表現方法

在戲劇作品中，該如何表現衝突情節？這是衝突理論所應探討的課題。清代的金聖嘆(1608-1661)在《讀第六才子書西廂法》中曾提及戲劇的結構即是戲劇衝突的組織手段及其物化型態，也就是說戲劇要以矛盾衝突的引發為開端，以矛盾衝突的解決為結局，而中間的矛盾衝突，則是有層次、分階段，並且互依互傍地變化發展，可見他已注意到衝突的表現方法。以他對《西廂記》的批評為例，衝突的表現方法有四個步驟：

(一)一部劇作在衝突出現之前，要善於有意無意地埋伏衝突根由，而且要自然、不露痕跡。如〈驚豔〉一折，正是《西廂》故事開展的本源，如果沒有〈驚豔〉，就沒有《西廂》。

(二)衝突的構成並不在於外在的行為，而是表現於內在的心底波瀾。如張生、鶯鶯互相愛慕對方，雖未明確表白，但內心已盤算著如何突破禁忌，這些心理活動，便構成衝突的根源。

(三)衝突循序漸進，而有了階段性的結果。如〈鬧齋〉一鶯鶯與張生相見，〈寺警〉一鶯鶯與張生命運相關，〈后候〉一鶯鶯與張生定情。

(四)準確而生動地描述事物內部各種對立因素的運動過程，進而揭示劇中人物與命運的搏鬥過程，最後衝突得到解決。前者如〈請宴〉、〈前候〉二折，阻礙開始產生，後者如〈賴婚〉、〈賴簡〉二折，衝突達到最高點，最後〈拷豔〉一折，經由紅娘的慧心巧思，終於找到了衝突的圓滿解決之道。

雖然這是針對《西廂記》分析的結果，但是卻也成爲一種通則，任何戲劇衝突多半都是依循此種模式來進行。

西方的戲劇理論家，較少提及如何表現衝突這一課題，倒是在亞里士多德的《詩學》中說到戲劇結構的問題時，將情節安排分爲急轉、發現、受難三種程序，而這三種程序，卻與衝突表現理論異曲同工。所謂「急轉」，是指事件的發展與預期結果相反，衝突矛盾不就是因此而產生？「發現」是指劇中人對命運從無知到有知，這是一種覺醒，但在覺醒之後該如何處理？即是劇情發展的一個關鍵，而這個關鍵，往往就是劇中人與命運抗爭的開始。至於「受難」，是劇中人物受到了折磨、痛苦、傷害等等，其過程就是戲劇的主體，也是戲劇最吸引人之處。所以，從急轉

、發現到受難，正是衝突表現的方式。

如果我們將金聖嘆與亞里士多德的說法加以比較，不難發現中國戲劇在衝突情節的進展上，往往希望能有個圓滿的解決之道，但是西方戲劇則未必，而是在主角受難中便結束劇情，這一點正可以解釋西方戲劇較多悲劇，中國戲劇則多半有團圓結局的原因。

五、衝突的必然性

戲劇的衝突雖是推衍戲劇的重要因素，但劇作家在設計劇情時，亦不需完全刻意去製造衝突，因為往往在不知不覺中，矛盾衝突便因勢利導、水到渠成。對於這種現象，中外學者也有一些分析，在第二節〈衝突理論的美學基礎〉中，我們提到毛聲山有這樣一段話：

蓋即極歡極合之中，而悲離之機已兆於此，從來世事大抵如斯，豈獨《琵琶記》為然哉？

可見他認為衝突是符合一般世態人情的。到了金聖嘆，則進一步指出衝突的「不得不然」是與人物的性格有關，甚至包含了地位、教養和生長環境等因素。例如《西廂記》中老夫人賴婚後，紅娘慫恿張生琴挑鶯鶯，這是慧黠的紅娘在了解小姐的心理後所提出的大膽建議，也由於富正義感的她不滿老夫人的毀約，因此公然挑戰老夫人的權威，這正是造成衝突的一大原因。再者，鶯鶯寄簡暗示張生赴約，最後卻又反悔，這是一個嬌貴的千金小姐所展現出來欲拒還迎的微妙心理，如果不這樣，就不是鶯鶯小姐了，也正因為如此，才有和張生循序漸進的戀情產生。人物性格的衝突，實是戲劇情節推展的關鍵，所以塑造特別的人物性格，有助於戲劇效果的呈現。金聖嘆的這項論點，正符合古希臘哲學家赫拉克里特所說的「性格即是命運」，同時，他揭示人物性格在戲劇中的重要性，也是中國劇論家的一大貢獻。

至於西方，亞契爾的「危機說」也曾提及戲劇的危機除了激起觀眾的情緒外，還要反應人物的性格，所以戲劇的危機應與劇中人物的生命相結合，亦即什麼樣的人便有什麼樣的結果。他說：

一部戲劇應該是，或趨向於是，表現在某個人物生命中的危機，而絕非強調任憑已意的俗套。

舉個例子來說，易卜生的《玩偶之家》中，女主角原本有個幸福和樂的家庭，但爲了治丈夫的病，曾偽造父親的筆跡寫借據借錢，後被人以此做要脅，使得她丈夫拒絕原諒這犯罪的妻子。直到後來要脅的人把借據寄還，丈夫認爲威脅不再，才停止嫌惡妻子。然而經過這次事件後，女主角看穿了丈夫自私的本質，覺得自己只是丈夫手上的一個玩偶，於是決定離開這個令她傷心的家。在這齣戲中，正因爲女主角強烈的自尊心，以及「寧爲玉碎、不爲瓦全」的剛烈性格，才會產生這樣的結局，若是女主角經過丈夫的安撫就不離家出走，那麼此女主角就不是《玩偶之家》的女主角了。這就是所謂不同的性格，造就不同的命運。

六、衝突的結果

金聖嘆的衝突理論，對於戲劇衝突的結局，有著獨特的見解，可將之歸納爲「實空論」與「還無說」。他認爲戲劇衝突的歸結，可以說是「實」與「空」的互補，所謂「實」，就是指衝突後現實性的結局；所謂「空」，即是在現實性的結局之後，再寫一篇表達作者心底的悲憤。就《西廂記》而言，前者即指〈酬簡〉一折，鶯鶯與張生諧鸞鳳之好，使先前的矛盾衝突消弭化解，這是現實性的結局；後者則如〈驚夢〉一折，表達「天地，夢境也；眾生，夢魂也」的虛幻意識。爲什麼在實寫之外還需要有「空」的境界呢？金聖嘆認爲這是爲了讓作者立言以明志，讓作者寄託個人的思想於筆墨之間。

而「還無說」則是指一部劇作是在表現矛盾衝突怎樣從無到有、怎樣變化發展、最後怎樣了結，以致終歸於無的過程。之所以有這樣的理論，是和金氏篤信佛教有關，因爲佛家認爲人必須歷經萬劫然後度脫，人世間一切情慾皆從無中生，最後終將歸於無，而獲得徹底的解脫。基於這種信念，金聖嘆特別傾向於追求悲劇性的效果，因此《西廂記》以離別爲結局，有別於王實甫的《西廂》以大團圓爲結局。這種追求悲劇性效果的趨向，倒是與西方悲劇理念相符，只是西方並不是以宗教哲學爲依歸而已。

至於第二節曾提到法國布魯尼提耶認爲戲劇衝突的結果會有下列三種狀況：①意志戰勝阻礙，②阻礙戰勝意志，③兩敗俱傷，若對照金聖嘆的「實空論」，便發現布氏的說法符合了金氏所謂的現實性的結局，也就是說西方學者對戲劇衝突的結果僅止於「實」的境界，而沒有到達「空」的境界。姑且不論金聖嘆受到的宗教影

響，中國劇作家敘述事件所摻雜的主觀意識，應是與西方劇作家的客觀描寫大相逕庭的。

七、結 語

綜合以上的比較，我們發現中西方學者雖從不同的角度探討戲劇的衝突，但在美學基礎上則是趨於一致。而在戲劇的表現方式上，則分別歸結於不同的層次，這一點有助於我們對中西戲劇悲、喜劇的探討。難能可貴的是：就毛氏父子與法國布氏的生長年代相比較，中國的衝突理論竟然早了一百年左右；就人物性格影響戲劇結局的說法而言，金聖嘆也比亞契爾早了兩百年，可見中國古典戲曲理論十分先進，值得我們重視與探究。

參 考 書 目

- 元曲選 明·臧晉叔編 宏業書局排印本
 汲古閣六十種曲 明·毛晉編 開明書店排印本
 長生殿 清·洪昇 華正書局
 桃花扇 清·孔尚任 商務印書館
 中國近世戲曲史 青木正兒著·王吉廬譯 商務印書館
 明清傳奇導論 張師清徽 華正書局
 藝術的奧秘 姚一葦 臺灣開明書店
 詩學箋註 亞里士多德著·姚一葦譯註 中華書局
 戲劇原理 姚一葦 書林出版公司
 中國戲劇學史稿 葉長海 駱駝出版社
 中國分類戲曲學史稿 謝柏梁 商務印書館
 明清言情劇作學史稿 陳竹 華中師範大學出版社
 古代戲曲美學史 吳毓華 文化藝術出版社
 世界戲劇藝術欣賞 布羅凱特著·胡耀恆譯 志文出版社
 戲劇的分析 林國源譯 書林出版公司
 西洋戲劇欣賞 李慕白譯 幼獅文化公司
 美國名劇故事 文美惠·胡湛珍編 商鼎文化公司

英國名劇故事 文美惠·胡湛珍編 商鼎文化公司

中國古典編劇理論資料匯輯 中國戲劇出版社