

## 第貳章 姚一葦生平及其戲劇文學創作

姚一葦教授的一生，除了著作等身之外，在台灣的文學、戲劇發展史上更佔有一席重要的地位。

本章內容雖著重於他在臺灣現代戲劇發展史上的貢獻，另也提及他對文學的熱愛與理想。六〇年代前後，他不但參與《筆匯》、《文學季刊》、《現代文學》等雜誌編務，也經常與年輕作家聚會討論作品。在他第一任妻子范筱蘭的日記中記錄著，當時他們位於永和竹林路的寓所，經常聚集著許多文學愛好人士，在當時出版品不發達、政治戒嚴的環境下，隱含著文學沙龍的意味。

那時經常與姚一葦聚集作家如：王禎和、白先勇、黃春明、施淑青、七等生等人，他們的作品影響了台灣六、七〇年代。陳映真在《暗夜中的掌燈者—姚一葦紀念專輯》中曾說：「歷史沒有『如果』，不過，設想姚一葦沒有出現在六〇年代的臺灣，文學與戲劇發展的幕前幕後，真的要少一雙重要的手了！」<sup>26</sup>

本章第一節內容，首先述及姚一葦先生生平；第二節討論其在台灣近代戲劇發展史上的影響與地位，「姚一葦與 1960 年代以來台灣之戲劇創作環境」。第三節，談到姚一葦先生堅持戲劇即文學，注重文本的理念與戲劇作品中需有人道關懷的堅持，「姚一葦之戲劇文學論戰」。接著，第四節要探討姚一葦先生劇本作品一路走來，自擬寫實劇到跳脫窠臼，找出現代戲劇新出路；以及得自史詩劇場的啓示到謙卑向中國傳統戲劇借取的理路，「姚一葦的劇作風格暨與史詩劇場的比較」。最後第五節，特別針對姚一葦教授樂於嘗試的一種「舊瓶裝新酒」的再創形式，提出他六篇來自古典題材的改寫作品之再創意旨討論。

當姚一葦教授開始謙卑的回頭思考中國傳統題材與戲劇精華之後，他就樂於在舊有材料上，重新出發，「賦予新意義、新生命，或者予以現代化。」<sup>27</sup>。在這六部作品中，雖然皆借取自古典舊題材，但在情節改編或人物形象重塑、表現形式、戲劇元素上，姚一葦教授都使其改編作品獲得現代意義，呈現新生命、新風貌，並且姚一葦先生對於每部作品，都有他不同的創作理念與手法；這便是第

<sup>26</sup> 陳映真〈暗夜中的掌燈者—姚一葦〉《聯合文學》，1997.6，頁 50。

<sup>27</sup> 姚一葦〈大家來實驗〉《戲劇與人生》，（台北：書林出版公司，1995），頁 108。

五節要討論的「姚一葦自古典題材的借取與再創」。

## 第一節 姚一葦生平

姚一葦（1922~1997），原名姚公偉，生長於江西鄱陽，祖籍南昌。一九三八年，十六歲時入吉安中學，旋即連年遭遇戰亂，隨校遷徙。後考進廈門大學，廈大因躲戰火而到長汀，先生仍需以校為家，一九四六年自廈大畢業後，一葦先生來台就職，同年，與范筱蘭結婚。奈何兩岸遽然隔絕，直到五十一年後，才得重返故鄉。

一葦先生在臺灣銀行工作三十六年，不求升遷，但求溫飽，畢生以讀書為樂，創作、著述、教學為志業。先生一向秉持傳統人文精神和古典美學的信仰，治學嚴謹，意境深遠，在劇作、美學、理論、批評、散文等領域，成就斐然。先生從五十年代起參與《筆匯》、《文學評論》、《現代文學》等重要文學刊物編務，提攜後進，發掘後進不遺餘力，被文學界譽為「暗夜中的掌燈者」。

在戲劇教育和劇運推動方面，一葦先生自三十五歲起先於藝專、政戰學校、中國文化學院藝研所和影劇系等校執教二十餘年，在一九七八年之後，姚一葦先生在寫作之餘，更開拓了臺灣劇場史上重要的里程碑—主辦五屆「實驗劇展」。一九八二年，提前自台銀退休，全心全力投入國立藝術學院創校籌備工作，創辦戲劇學系，是首屆系主任兼教務長。

一九八三年一月，愛妻范筱蘭病逝，十一月，與李應強（映蕃）女士再婚。一九八七年，一葦教授自國立藝術學院戲劇學系主任及教務長卸任，但仍在其戲劇與文學創作上，努力耕耘。一九八九年，一葦教授應國家戲劇院委託，擔任該院首度自製舞台劇《紅鼻子》之藝術總監，並與陳玲玲聯合導演該劇。一九九二年，一葦教授一生講授戲劇理論的成果《戲劇原理》一書，由書林出版公司出版；同年，他自國立藝術學院教授退休，但仍在戲劇研究所任課。

一九九六年五月，姚一葦首次因心臟缺氧進台大醫院急救，接受心導管手術，手術後恢復情況良好，返家後繼續教學、寫作。次年，四月九日，至台大醫院例行檢查，四月十日做心導管檢查手術，因血管阻塞嚴重，醫生為其置入支架，黃昏手術完成，不意至午夜心肌梗塞，陷入昏迷。二度手術後仍迴天乏術，人生之幕遽然急落。

先生一生發表了十四部戲劇作品，出版七本學術論著，六本散文集。凡獻身教育四十年，化育英才無數，尤其主持了五屆推動台灣劇場現代化的實驗劇展，栽培眾多創作人才，廣受劇場人士尊崇為「一代導師」。

關於一葦先生詳細的事跡年表，請參考論文「附錄二」。

## 第二節 姚一葦與 1960 年代以來台灣之戲劇創作環境

談起臺灣現代戲劇的發展流變，大概需要從約四、五〇年代「反共抗俄」劇種開始，馬森先生在其論文〈含苞待放—二十世紀的臺灣現代戲劇〉中表示：

一九四九年臺灣正式進入戡亂反共時期，「反共抗俄」既然訂為當時的國策，舉凡一切文學、藝術無不納入國策的指導方針之下，戲劇也不例外。…因為政治要求，漢賊不兩立，忠奸需分明，無形中侷限了創作者的藝術匠心，在戲劇藝術上難有突破。<sup>28</sup>

馬森先生稱該時代的戲劇作品為「擬寫實主義」（或「假寫實主義」）作品<sup>29</sup>，其又在《西潮下的中國現代戲劇》中說：

現代話劇發生以來，我國劇作家一心嚮往西方的寫實主義創作，也奮力起而效尤，但由於對西方寫實主義的精神不盡瞭解，以及改革社會、拯救國家的心理過於急迫，以致沒有寫出幾本合格的寫實作品，大多數的劇作都不過襲取了寫實主義的外貌，精神上卻是出於浪漫主義的抒情方式再加上理想主義的思想內容。<sup>30</sup>

姚一葦先生正處於當時的戲劇環境。他自一九六三年完成第一部戲劇作品《來自鳳凰鎮的人》<sup>31</sup>，即一直在思考尋找戲劇的新出路。紀蔚然先生在其論文〈古典的與現代的一姚一葦的戲劇藝術〉中，提到：

<sup>28</sup> 馬森〈含苞待放—二十世紀的臺灣現代戲劇〉《文訊雜誌》，1999.11，頁 29-30。

<sup>29</sup> 馬森〈姚一葦的戲劇〉：「以『擬寫實主義』概括三、四〇年代的大部分劇作。所謂「擬寫實主義」的劇作，就是貌似寫實而並不是寫實的作品。」《聯合文學》，1997.6，頁 52。

<sup>30</sup> 馬森《西潮下的中國現代戲劇》，（台北：書林，1994.10，一版），頁 178。

<sup>31</sup> 馬森〈姚一葦的戲劇〉稱《來自鳳凰鎮的人》一劇：「在結構、理路上完全是三、四〇年代話劇的模式，…。」《聯合文學》，1997.6，頁 53。

劇場演出活動於一九六〇年代的臺灣算不上活躍，還停留在話劇階段。當時的話劇『主流』屬以李曼瑰為代表人物的『假寫實主義』。…大部分從事劇本創作的人都不願或無力跳脫這種注定會遭時間淘汰的劇種，但是，有一個人卻有意走出這貴為正統的窠臼，默默地尋找戲劇的出路，那個人就是姚一葦。<sup>32</sup>

一九六五年，姚一葦先生發表第二部劇本作品《孫飛虎搶親》，該劇便使得劇界的人眼睛為之一亮，因為此劇顯現出，姚一葦先生已接受當代西方現代劇場的影響，並有意對中國傳統劇場進行探索傳承與借取改造。馬森先生給予該劇評價甚高：「直到姚一葦的《孫飛虎搶親》發表的一九六五年，才真正表現出西方後寫實主義的影響來。」<sup>33</sup>

在一九七八年之後，姚一葦先生寫作之餘，開拓了臺灣劇場史上重要的里程碑—創辦「實驗劇展」。陳玲玲指出：「『劇本創作』、『演出的創造性』、『我們需要一座實驗劇場』，三者是姚一葦先生大聲疾呼的奮鬥目標。」<sup>34</sup>姚一葦注重作品的原創性和深度，在主持劇展期間，特重創造性，特意要打破在政治操控下已呈僵化的寫實主義桎梏。從一九八〇年到一九八五年每年仲夏，「舞台劇」、「劇展」的理念隨著報紙、雜誌、電視等媒體的推介，全面的傳達到一般人的生活常識裡。五次實驗劇展中，受到肯定、培養出來的劇藝潛能初生之犢，正是現今活躍在劇場與教育界的重要成員，如：金士傑、劉靜敏、馬汀尼、李國修、侯啓平、陳玲玲、王友輝、蔡明亮...等。也因此，姚一葦先生奠定了他矗立在台灣現代戲劇發展分水嶺上的地位。

自從「實驗劇展」的成功，帶動了臺灣的小劇場運動，「小劇場」如雨後春筍般冒出；「蘭陵」、「果陀」、「冬青」、「九歌」、「表演工作坊」...陸續出現，至一九八七年，有紀錄的小劇場已多達三十四個。

八十年代中期，台灣出現了小劇場的分裂現象。此現象的發生，應可以詮釋為一部份的小劇場之所以為小劇場，只是因為規模小而已，他們無時無刻不在努力奮鬥，以期走向「職業劇場」的道路；而另一部份的小劇場則是在意識型態和個人理念上，甘心停留在「另類劇場」的地位，表現出在政治上和觀念上的反體

<sup>32</sup> 紀蔚然〈古典的與現代的一姚一葦的戲劇藝術〉，姚一葦逝世週年紀念研討會，1998.4.11。

<sup>33</sup> 馬森〈姚一葦的戲劇〉《聯合文學》，1997.6，頁54。

<sup>34</sup> 陳玲玲〈落實的夢幻騎士—記戲劇大師的劇場風骨〉《聯合文學》，1997.6，頁59。

制傾向，此即我國「政治劇場」的先河。

到了九十年代，又出現了另一批小劇場。如今臺灣全省的小劇場，隨時都會有新團體誕生，老劇團可以分裂成新劇團，也可能隨時會失去蹤跡，起起落落，難以估計。

經過八十年代中期小劇場的分裂，有些原有的小劇場，像「表演工作坊」、「果陀劇場」、「屏風表演班」...，由於規模日大及商業色彩日漸濃厚，已不能再稱為小劇場，留下來的的小劇場，其另類性和前衛性就更加明顯。加上九十年代以後，許多政治敏感話題都已不再禁忌，小劇場漸漸失去先前政治劇場的批判著力點，因此新一代的小劇場轉向「為反叛而反叛」的方向發展，馬森在其論文〈臺灣小劇場的回顧與前瞻〉文中提到：

一九九四、一九九五年九月兩次『台北破爛生活節』的演出，不但帶有暴力及S/M的傾向，而且也有惡意在搞怪。餓水事件讓被潑及的觀眾無法釋懷，豈不是正達到搞怪的目的？<sup>35</sup>

原有的前衛性和實驗性，漸漸被另類劇場的反主流意識取代，姚一葦先生特別對九〇年代後，某些本地小劇場假借後現代名義，創作不負責任作品的態度，表示不以為然。

其次，小劇場過於強調前衛，又因受到西方「後現代劇場」的影響，不重視文本，多半沒有書寫劇本之習慣，演過即逝，終使劇場漸漸脫離文學。馬森先生表示：

劇場正像任何其他藝術，貴在累積過去的經驗。但小劇場太過強調前衛，忘掉了繼承。又因為受到西方後現代劇場的影響，不重視文本，多半沒有書寫的劇本，演過即逝，使以後的積累更加困難。終於使劇場漸漸脫離文學，只成為舞台上的表演藝術。就長遠的發展來看，這似乎並不是一個得鼓勵的現象。<sup>36</sup>

此一現象令堅信「戲劇等於文學」的姚一葦先生相當擔憂。

姚一葦教授一生共完成十四部劇本、七部專題論著、六本集結的散文和評

<sup>35</sup> 馬森〈臺灣小劇場的回顧與前瞻〉《純文學》復刊第七期，1998.11，頁 58。

<sup>36</sup> 馬森〈臺灣小劇場的回顧與前瞻〉《純文學》復刊第七期，1998.11，頁 60-61。

論，我們可以看出他相當重視文本的深度與密度。由於主張與理念的不同，姚一葦先生與劇場新生代的觀點漸行漸遠，他長久以來，一貫不變，苦口婆心，大聲疾呼。「堅持文本」的理念與孤寂、堅持劇作中需秉持人道關懷的呼聲，使他成為獨自對抗洪流的柱石。

### 第三節 姚一葦之戲劇文學論戰

戲劇學者姚一葦，一生孜孜不倦，以魯迅遺言「不作空頭的文學家」自許。

姚一葦在看過《愛情萬歲》後曾受訪表示，他對這個世界無法虛無，因為他對這個世界依舊抱有希望，那怕是多麼虛幻、不切實際的希望。所以他永遠寫不出虛無，也不會去寫虛無<sup>37</sup>。

#### 一、語言存在則文學不死

作家陳映真曾指出姚一葦之所以特別，就在於他對文學、藝術、美學抱持著近乎宗教的信仰；他相信姚一葦認為，人類在文學藝術裡，正義、愛、公平都能得到極致的發揮<sup>38</sup>。也許這就是為什麼姚一葦在悼念《現代文學》停刊時，依舊信誓旦旦地要為文學而努力，甚至不惜「重拾生鏽的老矛與年衰的老馬」<sup>39</sup>，在後現代主義的風潮裡一戰。

二十世紀以來，現代主義思潮下的「語言」，逐漸取得自主性與物質性，拉近了主體、客體與語言之間的使用及影響距離，使得堅信語言透明、必須含有指涉象徵的主體，面臨了能不能掌握外在客體的挑戰。若「文」已經不需要載「道」，或脫離載道的責任時，那便會使主體產生自我解體的焦慮。鍾明德認為對姚一葦而言，如此不可理解的失落，便是「語言不再重要」。

姚一葦對亞里斯多德之《詩學》以來至今，戲劇文學道統的尊崇，使他堅持「文」可以變、而「文以載道」不可變的原則。於是姚一葦在一九九七年四月號的《聯合文學》裡大聲疾呼：「只要人存在，語言就存在，而文學就會不死！」

#### 二、堅持文本並非反對前衛

<sup>37</sup> 姚一葦〈一部沒有家的電影——我看《愛情萬歲》〉《中國時報》，1994.10.1。

<sup>38</sup> 陳映真〈暗夜中的掌燈者—姚一葦〉《聯合文學》，1997.6，頁48-50。

<sup>39</sup> 傅裕惠〈「重新」解構，「開始」了解〉《表演藝術》，1997.6，頁21。

對於台灣後現代主義現象，一向堅持劇本創作的紀蔚然表示，由於目前社會對建立新美學與反動舊美學的不成熟，所謂的「後現代主義」反而充斥著庸俗的大眾文化。他認為姚一葦先生反對的應該是這種文化現象的氾濫，從姚一葦對蔡明亮導演的電影《愛情萬歲》之評論可見，他並非反對前衛<sup>40</sup>。紀蔚然認為，姚一葦相信「戲劇等於文學」，因此他相當重視文本性（Textuality）的深度與密度，姚教授一再強調「戲劇是文學的一環」<sup>41</sup>，必須具有高度可讀性。因此，不論什麼樣的創作拼貼，都應該重視美學、結構、形式與內容。

曾與姚一葦共同執導《紅鼻子》的陳玲玲認為：

目前所謂的後現代主義劇場太過重視感官與娛樂，劇作家不被尊重或文學被瓦解，顯的文學性劇場岌岌可危。由於後來從事劇場工作的人也過於急功近利，忽略了文學性劇場需要累積的事實。姚一葦先生才會像老爺爺一樣叮嚀，不斷地拿筆寫下自己對戲劇文學的關心與焦慮。<sup>42</sup>

劇場工作者王墨林在這點尤其肯定姚一葦的堅持，他說劇場一定要有文本，亦即格式與典律，否則劇場就會混亂！大陸青年藝術學院院長林克歡慨嘆：「九〇年代台北小劇場的參差不齊，更顯出姚一葦主張的重要了」<sup>43</sup>。林克歡表示，這樣的戲劇美學或許不是解決劇場亂象的唯一出路，但姚一葦這般苦口婆心的提醒，值得劇場工作者重視。

### 三、實驗創作首重人道關懷

對人類永遠懷抱希望的姚一葦而言，藝術家對周遭的環境，永遠都是有感而發，終究應該回到人道關懷的主題上。

其實，姚一葦從來沒有放棄自己對人道關懷的努力。姚一葦總是藉著戲劇創作的方式，來具體表達自己的想法。比如：《傅青主》呈現的是一個人面臨生死困境，卻還能堅持原則的想法。一九六九年，他寫出悲憫人性現實的《紅鼻子》，

<sup>40</sup> 姚一葦〈一部沒有家的電影——我看《愛情萬歲》〉《中國時報》，1994.10.1。

<sup>41</sup> 姚一葦〈後現代劇場三問〉《中外文學》，1994年，頁139-140。

<sup>42</sup> 陳玲玲〈聯合導演的挑戰與實踐——我與姚一葦先生的合作經驗〉《藝術評論》，1993.10。

<sup>43</sup> 林克歡〈讓我們重新開始〉《中國時報》人間副刊，1997.5.12。

來討論人類的前途與命運。而最後一部簡潔的《重新開始》，可以說是他為人文主義所作的最後反攻，紀蔚然先生在其論文〈古典的與現代的一姚一葦的戲劇藝術〉中表示：

《重新開始》一姚一葦的最後一部作品，可算是一位人文主義者面對如洪水襲來的各式各樣的反人文主義理論（後現代主義、後結構主義、解構主義、女性主義等等）的絕地反撲。」<sup>44</sup>。

一葦教授總是不忘提醒學生們：「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。」<sup>45</sup>

紀蔚然認為，姚一葦的宿命論點是：人在權力結構下，無法逃脫；生命會因此而卑微。不過姚一葦堅信人有權力選擇，人的作為會造就自己的命運。於是姚一葦選擇了在冷戰戒嚴時期寫下《來自鳳凰鎮的人》，卻掩藏不住曾經莫名被捕的焦慮<sup>46</sup>。

姚一葦一直企圖為臺灣戲劇創造一條新出路。在劇本創作上，他時常嘗試結合傳統戲曲的敘述形式，與西洋戲劇的觀念與技巧；以詩劇《申生》為例，姚一葦以「希臘氛圍」作實驗，安排宮女歌隊詩白交錯，強調中國語言的音樂性。

關於「詩劇」的風格，紀蔚然曾以布萊希特（又譯為布萊希特）和他相較，但認為姚一葦並不似布萊希特般刻意強調情感的疏離，姚一葦是希望以一種「誦」的形式發展臺灣劇場。除了他有生之年的堅持，更期待同好後進一同研究；然而目前只有姚一葦寫出了典雅的詩劇。如此看來，事實上姚一葦早期的作品就已反映出現代主義的脈絡與前瞻性。

基於主張、理念的不同，而且觀念、技法、語言的改革與實驗方向都相異的情況之下，姚一葦的劇場美學與劇場年輕世代的價值觀漸行漸遠。王墨林說：「讀著《重新開始》裡的語重心長，看著姚一葦在幕落散場時一一握手送客，更讓人感覺到他的孤獨與淒涼。」<sup>47</sup>

歷經臺灣解嚴前後十年的姚一葦，右手扶植出五屆實驗劇展以來的人才，左

<sup>44</sup> 紀蔚然〈古典的與現代的一姚一葦的戲劇藝術〉姚一葦逝世週年紀念研討會，1998.4.11。

<sup>45</sup> 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。

<sup>46</sup> 在姚一葦教授去世不久，尉天聰先生曾寫過一篇懷念姚一葦的文章（尉天聰，〈和姚一葦先生在一起的那段日子〉《中央日報》，1997.4.30），裡面提到，姚一葦先生曾經因為姓名雷同的關係，被牽連到一件叛亂案裏，並因此被關了將近一年。

<sup>47</sup> 王墨林〈藝術一定要這樣寂寞嗎？〉《自由時報》，1997.4.12。



手培養出五、六十年代遭到壓抑的臺灣本土文學家；以畢生心力，撰述藝術理論與美學的文章，堪稱「外表是堂堂正正的亞里斯多德信徒，而骨子裡卻有道道地地的五四傳統文人氣質」<sup>48</sup>。

人容易受到各種論點支配，全賴於主體性能不能堅持；有時候人以爲找到了自己的論點，事實上還受到許多因素牽制，姚一葦以最後一個劇本《重新開始》來警告知識份子。姚一葦相信年輕人創作的可能性，也相信只有不斷嘗試，才能推展劇運。事實上，姚一葦教授的知識庫是不停的進行新陳代謝，對於解構、後現代、後殖民、精神分析等當代思潮，都有踏實獨到的詮釋，絕非強調傳統文以載道，卻劃地自限的知識份子所能並論。

## 第四節 姚一葦的劇本創作歷程與風格

### 一、 姚一葦劇作歷程

由前面章節的論述，我們知道一九六五年，姚一葦的第二部作品《孫飛虎搶親》發表，相當具有劃時代的關鍵意義。馬森評論此作品意義有二：

第一，從此以後姚一葦沒有再走回傳統話劇的老路，表現了求新求變的企圖心，除史詩劇場外，他又接受了荒謬劇的影響；第二，在台灣繼以反共為主題及擬寫實為型式的戲劇後，他是第一個寫出『新戲劇』的人。<sup>49</sup>

在《孫飛虎搶親》之前的作品《來自鳳凰鎮的人》（一九六三年），馬森評為「在結構上、理路上完全是三、四〇年代話劇的模式。」<sup>50</sup>即馬森所謂「擬寫實劇」。紀蔚然亦認為該劇：「《來自鳳凰鎮的人》因為過多的巧合、太乾淨的結構、及圓滿的結局等因素，應該屬於佳構劇（the well-made play），還稱不上寫實劇。」<sup>51</sup>

姚一葦，能在一九六三至一九六五短短三年間，尋找出創作理路的新方向，在當時不但是相當勇敢的嘗試，也是一項令人驚嘆的成果。這當然亦得歸功於姚

<sup>48</sup> 傅裕惠〈「重新」解構，「開始」了解〉《表演藝術》，1997.6，頁25。

<sup>49</sup> 馬森〈姚一葦的戲劇〉《聯合文學》，1997.6，頁54。

<sup>50</sup> 馬森〈姚一葦的戲劇〉《聯合文學》，1997.6，頁53。

<sup>51</sup> 紀蔚然〈古典的與現代的一姚一葦的戲劇藝術〉姚一葦逝世週年紀念研討會，1998.4.11。

以《孫飛虎搶親》與《碾玉觀音》為例  
論姚一葦的劇作技巧

一葦教授當時，正授課於國立藝專，他一方面吸收西方戲劇理論及劇作甚勤，一方面不願空談編劇理論，也親身力行創作。陳玲玲在其論文中，曾描述當時的姚一葦自學戲劇的心路歷程：

抗戰時熾烈的戲劇活動，易卜生革命劇作家的熊熊火焰，五四運動後根植於知識份子心腦裡知識救國的使命感，在在交織成天羅地網佈灑在年輕的一葦先生的靈命裡，結合他對戲劇文學和劇場藝術的癡情熱愛，與他廣收新知嚴謹治學的動力，在六〇年代的臺灣，一位獨具現代劇場之遼闊視野的劇作家，雖頗艱辛孤獨但著實地成長著。<sup>52</sup>

這種同時「希臘戲劇」、「中古世紀戲劇」、「寫實主義」、「象徵主義」、「史詩劇場」、「荒謬劇場」...多種西方戲劇術語並置於一葦教授腦海中，倚靠他自己內化吸收，並發展出自己創作風格的艱困現象，在林偉瑜的論文中有一段敘述可以幫助我們理解：

臺灣劇場界這種多種風格並置現象，應當是來自於當亞洲地區在接受西方戲劇的影響時，其劇場人士在感受西方戲劇發展時間順序感上，一般而言是相當微弱的，也就是說在知識層面上，我們或許能經由閱讀西方戲劇史得知其發展的先後順序，如希臘戲劇而後羅馬戲劇、伊麗莎白時期戲劇而後新古典主義、寫實主義而後象徵主義、表現主義戲劇而後史詩劇場等等；但是，就現實經驗來說，由於這些劇場風格的出現非原生於我們的文化傳統範圍，因此我們對這些戲劇先後發展的內在次序的時間感受是相當微弱的。這是因為我們在認識和學習希臘戲劇和中古世紀戲劇的同時，也正接受到寫實主義、象徵主義和超現實主義，以及史詩劇場、荒謬劇場、和後現代劇場，還有更多更多。...在日本和中國的話劇史上，都曾有把西方的「傳統戲劇」，如莎士比亞的戲劇當成是「現代戲劇」來學習，所以「西化」和「現代化」某方面對亞洲幾乎是同義詞。所以臺灣多數劇作家和導演經常在作品中產生多種不同時期的西方戲劇風格元素，也是完全自然的現象，這個現象也恰恰說明了，他們與實際發展中的西方現代戲劇間的距離。<sup>53</sup>

<sup>52</sup> 陳玲玲〈落實的夢幻騎士—記戲劇大師的劇場風骨〉《聯合文學》，1997.6，頁57。

<sup>53</sup> 林偉瑜〈中國第一位荒謬劇場劇作家—二度西潮下60年代至80年代初期的馬森劇作〉，世界華文文學研究網站 [http://www.fgu.edu.tw/~wclrc/drafts/Taiwan/zhang-shu-ling/zhang-shu-ling\\_01.htm](http://www.fgu.edu.tw/~wclrc/drafts/Taiwan/zhang-shu-ling/zhang-shu-ling_01.htm)

從這個角度來看，我們就不難理解，何以在數年間，一葦教授的劇本創作風格，能呈現如此多變的理路，與嘗試創新的企圖心。

姚一葦一直企圖為臺灣戲劇創造一條新出路。在劇本創作上，他時常結合傳統戲曲的敘述形式，與西洋戲劇的觀念與技巧，他說希望以一種「誦」的形式，發展台灣戲劇。

在談到他慣用的「誦」的手法時，我們就需要探討「史詩劇場」究竟帶給一葦教授什麼樣的影響？

馬森曾評《孫飛虎搶親》：「這是齣借用史詩劇場的技法向傳統古典戲曲採礦的作品。」、「劇初和尾聲的『路人甲』和『路人乙』很明顯地承擔了史詩劇場中『敘述者』的作用，…」<sup>54</sup>

但一葦教授自己卻表示：「我採用的是一種極為通俗的韻文體，我企圖為我們的舞台建立一種『誦』的方式。」<sup>55</sup>，他又在《傳青主》自序中提到：「一提到敘事詩戲劇，有人一定認為我受到了Bertolt Brecht的影響，在此點上我無法辯解。但是要記得敘事詩戲劇正是我國戲劇的特色…？」<sup>56</sup>照他的說法，「誦」應是中國傳統戲曲的一部份，應該不是由西方戲劇模式移植過來的。

爭議點就在於，一葦先生十四部作品中運用到誦唱方式的劇作，共有《來自鳳凰鎮的人》、《孫飛虎搶親》、《碾玉觀音》、《紅鼻子》、《申生》、《傳青主》、《馬嵬驛》、《X小姐》八部，比例相當高，這也是為何姚一葦教授之劇作常予人一種和「史詩劇場」相似的感覺。

另外，關於「史詩劇場」中的特色「敘述者」的安排，一葦教授也曾說《傳青主》中的說書人「負鼓盲翁」：「說書人不是劇中人，是一個敘述者；而敘述者是一個局外人、旁觀者，…」<sup>57</sup>

姚一葦教授曾在說明《申生》的創作理念時，不諱言道：「我採取了希臘悲劇的形式，安排一個歌隊，…」<sup>58</sup>，既然一葦教授認為向西方希臘戲劇借鏡是不需避諱的，為何被問及是否受到「史詩劇場」影響的態度上，卻如此不願認同呢？

<sup>54</sup> 馬森〈姚一葦的戲劇〉《聯合文學》，1997.6，頁54。

<sup>55</sup> 姚一葦〈孫飛虎搶親後記〉《現代文學》第27期，（台北：現代文學社，1966年），頁153。

<sup>56</sup> 姚一葦《傳青主》自序，（台北：聯經出版事業公司），1989.8，頁1。

<sup>57</sup> 姚一葦〈人生之「境」—關於傳青主〉《聯合報》，1981.5.14。

<sup>58</sup> 姚一葦〈回首幕帷深〉《聯合報》，1982.9.6。

接下來，將針對姚一葦先生的劇作風格與史詩劇場作一詳細比較。

## 二、姚一葦劇作風格與史詩劇場的比較

姚一葦先生作品中運用到誦唱方式的劇作，共有《來自鳳凰鎮的人》、《孫飛虎搶親》、《碾玉觀音》、《紅鼻子》、《申生》、《傅青主》、《馬嵬驛》、《X小姐》八部，本次論文所要討論的兩部劇本，《孫飛虎搶親》與《碾玉觀音》亦皆有用到此種「誦唱形式」，《孫飛虎搶親》中更有所謂「敘述者」的影子；因此，深入探討一葦先生的作品與「史詩劇場」間的比較與關連，實在有其必要性。

Bertolt Brecht(譯為「布萊希特」或「布萊希特」)，是二十世紀頗受注意的劇作家和理論家，他主要的貢獻在於「史詩劇場」的理論。

「史詩劇場」(Episches Theater)，又被譯為「敘事詩劇場」，強調以誦唱或其他表演方式來達成「疏離效果」和「變常效果」。這是一種反寫實，強調演員不入戲，也要求觀眾不入戲的戲劇表演模式，企圖讓觀眾能在戲劇進行中，疏離出來，同時冷靜思考戲劇表演中所提出的問題。

而中國傳統戲曲是先有唱才有戲，「誦唱」可說是中國戲曲的一大特色。此外，一九三五年，布萊希特在莫斯科觀賞了梅蘭芳的演出，便為他的「疏離理論」找到了實證，他提到，中國演員明顯表現出一種被觀看的意識，演員特意選擇能夠使自己凸顯的位置，就好像一個賣藝的人，企圖吸引大家的注意。這種表演方法絕不同於歐洲劇場引起觀眾共鳴的表演方式。

接著，筆者欲就劇本形式的「語言」、「結構」、「取材」和舞台美術的「音樂」、「燈光」、「佈景」六方面，來比較布萊希特和姚一葦的戲劇理念的異同與關連。

(一) 語言：兩者的類同處，主要是「誦唱」的方式。使用誦、唱韻詩，有兩種方式，一種是由「旁觀者」所唱，有助於情節的表達，並藉以提醒觀眾，此時戲劇正在演出。如布萊希特的《高加索灰欄記》中的說書人，即是一例。另一種是由「劇中人」所唱，造成情節的停頓，正是可以提供觀眾思考的時間。

姚一葦先生作品中運用到誦唱方式的劇作，共有《來自鳳凰鎮的人》、《孫飛虎搶親》、《碾玉觀音》、《紅鼻子》、《申生》、《傅青主》、《馬嵬驛》、《X小姐》八部，在此，分析「誦唱」在這些劇本中所負擔的任務：《來自鳳凰鎮的人》，一首歌重複兩次，第一次是朱婉玲想起過去而唱，帶有哀傷的情緒；第二次是朱婉玲

發現自己對周大雄的重要性而唱，有種快樂的情緒。《孫飛虎搶親》中，大量的「誦」，出現在舞台角色的對話，用在說明過去發生的事，以及人物對事情的處理方法及情緒，有助於情節交代；「唱」的部分，參考中國傳統年畫老鼠迎親的形式，設計一兒童歌隊，並強調此段歌舞必須是純中國風味的。《碾玉觀音》所用到的歌唱，在最開頭春桃、夏荷、秋菊、冬梅四丫頭上場，自我介紹時所唱，句數不多。《紅鼻子》一劇，在馬戲團初到飯店時，表演一段說學逗唱的精彩節目，其中有唱、有念、有和，表達紅鼻子與小猴兒的快樂情緒。《申生》一劇，採希臘式歌隊，唱詞部分，有說明過去的事，並預料將發生的事，同時說明申生的個性與處境，有伏筆的意味。《傅青主》於開場、結尾及兩部劇中間，用彈唱形式，交代戲劇行動中無法表現完整之事件。《馬嵬驛》一劇的唱詞只有四句，突如其來，突然而止，比較有插科打諷的意味。《X小姐》一劇中的唱詞，是收容所的音樂家所唱，說明人類應該把握現在。

其中《孫飛虎搶親》、《申生》兩劇的誦唱部分，雖為劇中人所唱，但分析誦唱者角色，較屬於不影響劇情的「旁觀者」角色，且他們誦唱的內容，有助於情節的交代與推展。而《傅青主》一劇，誦的部分更是由「旁觀者」負鼓盲翁擔任，直接跳脫劇中人角色，和《高加索灰欄記》中的說書人角色相當。因此就「誦唱」的方式來看，姚一葦的《孫飛虎搶親》、《申生》和《傅青主》三個劇本，和史詩劇場的誦唱方式是比較相像的。

(二) 結構：為了疏離觀眾觀看戲劇的幻覺，史詩劇場最常使用的方式有楔子、開場白、戲中戲及演員插話。而在姚一葦的劇本中，完全沒有楔子；《傅青主》一劇，有負鼓盲翁的序詞，相當於開場白；《紅鼻子》一劇中有國王詢問「快樂是什麼」的戲中戲，但是很短；而演員插話卻也是在姚一葦作品中沒有出現過的形式。

(三) 取材：取材上，布萊希特的史詩劇場強調「時空上的疏離」，而在姚一葦的劇作中《孫飛虎搶親》、《碾玉觀音》、《申生》、《傅青主》、《馬嵬驛》、《左伯桃》，都是自舊有材料再創而來的古裝劇，這點倒是與史詩劇場強調時空上的疏離，不謀而合。

(四) 音樂：姚一葦在《來自鳳凰鎮的人》安排一些背景聲音，如：汽車喇叭

聲、呼喚人的聲音、腳步聲、警察抓逃犯等，主要是要以音樂表現出戲劇緊張的氣氛，基本上是引觀眾進入戲劇幻覺的一種手法；又如《碾玉觀音》中，崔寧送別秀秀所吹的簫聲，簫聲本身就極為悲淒，在離別時和天寒地凍時，更顯哀傷。姚一葦認為音樂或音效的處理，在戲劇中擔任重要角色，能使觀眾更融入劇情，這樣的幻覺要求，基本上和布萊希特要求的「疏離效果」是大異其趣的。

(五) 燈光：姚一葦對燈光的要求和音樂一樣的重視。如《碾玉觀音》中：「舞台全黑。舞台再明時光線轉為暗藍色。此時雕像化為年輕時代的秀秀，…」；又如《申生》一劇，舞台上的燈光與聚光燈的交錯使用，營造了少姬的夢境，也凸顯了少姬的恐懼。這些燈光的運用，配合戲劇的演出，同樣扮演重要的角色，這與布萊希特要求燈光直率的運用，藉以疏離觀眾的情緒幻覺，是相當不同的。

(六) 舞台設計：姚一葦並不十分重視舞台上的佈景，或者應說是，他重視戲劇所蘊含的主題、演員的演出、是否能反映真實的人生，更甚於華麗的佈景和考究的服裝。但他也為了不破壞戲劇幻覺，強調舞台設計的整體性。拿這樣的想法和布萊希特比較，可以發現他兩人都都不強調舞台的精心設計與豪華，但舞台擺設需與戲劇表達的主題互相配合成一整體性。

由以上的比較可知，姚一葦的劇作和史詩劇場比較相似的地方有：「誦唱部分」、「開場白」、「戲中戲」及「取材」，對「舞台設計」，都不以華麗為訴求，而是強調整體性。

不同之處在於「音樂」與「燈光」兩部份，姚一葦教授希望藉此渲染戲劇幻覺效果，而布萊希特仍以一貫思考方式「疏離效果」為主。因此，我們可說姚一葦教授受到史詩劇場的啟發或影響主要在「誦唱形式」，並使他回頭思考中國戲曲的精華所在。而他們兩位在「戲劇幻覺」與「疏離效果」的論點上，還是有差異的。

## 第五節 姚一葦自古典題材的借取與再創

姚一葦先生十四部劇本作品之中，借取自古典題材的改寫作品共計有《孫飛虎搶親》、《碾玉觀音》、《申生》、《傅青主》、《左伯桃》、《馬嵬驛》六部。

姚一葦先生在文章〈碾玉觀音斷想〉裡說：

任何神話、傳說、歷史的事件，甚至前人的作品，都可以成為戲劇題材。……就像裝酒的瓶子一樣，可以是現成的，但是裡面的酒，必要是自己釀的。<sup>59</sup>

還有在〈大家來實驗〉裡又言：

…所謂劇本的再創造…在於如何地注入自己的思想觀念與哲學。戲劇要強調的並非只是故事而已，故事可能是舊的，盡人皆知的，作者如何舊瓶裝新酒，賦予新意義、新生命，或者予以現代化，才是最重要的關鍵。<sup>60</sup>

這是他一再嘗試此種創作方法的理由。

關於他本身借取自古典題材的再創作品，姚一葦教授多有留下對於創作理念的宣說，不僅如此，許多學者也注意到他的這種創作性向。田本相曾在〈姚一葦論〉說：

他以今人之眼光來審視古典藝術理論和作品，又以古典藝術的修養來反思評價今人藝術理論和作品；以中國人的文化眼光來看外國藝術理論和文學，又以外來理論和文學返觀中國中國藝術理論之長之特色；如此聯綿反復，對比參研，融會貫通，形成他學術著作的特有的創新感、歷史感和深厚感。<sup>61</sup>

以下，先從整理一葦教授本人對這些再創作作品的自述說明開始，再輔以學者對這些再創作品的研究、評價，來討論與分析這種姚一葦教授慣常使用的「舊瓶裝新酒」劇本再創模式。而在本論文的「附錄三」，則將姚教授對此六部作品所發表的相關說明，以及學者們對這六部作品的所做的評價或探討言論，分別節錄，並以表列做排比呈現，希冀能反映出一葦教授對於再創之理念，與其作品的重要性。

<sup>59</sup> 姚一葦〈碾玉觀音斷想〉《戲劇與人生》，（台北：書林出版公司，1995），頁72。

<sup>60</sup> 姚一葦〈大家來實驗〉《戲劇與人生》，（台北：書林出版公司，1995），頁108。

<sup>61</sup> 田本相〈姚一葦論〉《戲劇藝術》，第六期，2000年，頁83。

## 一、《孫飛虎搶親》

對於姚教授第一部改寫自古典題材的再創劇作《孫飛虎搶親》，他說：「我謙卑地向我國傳統戲劇學習，使我企圖結合我國傳統與西方、古典與現代，在一個大家所熟悉的故事中注入當代人的觀念。」<sup>62</sup>這所謂當代人的觀念，就是其作品的現代意義。其中傳統的、古典的指的除了有題材《西廂記》外，還有韻文的誦的形式和大量的歌唱，另外也運用了我國平劇和地方劇的技巧。然而，在這看似古典的戲劇作品，精神卻是現代荒謬劇的表現。

張健在〈姚一葦戲劇的一反一正〉，刊載於一九七七年七月二十七日《中國時報》，提到《孫飛虎搶親》是《西廂記》走進了荒謬劇場之後的新面貌。張建認為，《孫飛虎搶親》在形式方面顯示了包容或融匯諸般新舊形式的野心，在內容方面則不僅翻陳出新，且大膽地剖析人性的卑微與虛矯，現代意味極為濃郁。

## 二、《碾玉觀音》

姚一葦先生提到他在五十六年開始寫《碾玉觀音》，這個故事在其心中醞釀了許多年，雖然根據的是宋人小說，但是姚一葦先生做了徹底的改變，將作品從鬼的世界提升為人的世界，更把崔寧從碾玉匠提升到藝術家的境界。

姚先生的友人俞大綱、蘇格、陳玲玲等人，都注意到此劇本中崔寧拙樸的「藝術家」形象，正反應姚一葦與當時投身藝術工作的一群熱情的文藝家。蘇格甚至斷言：「這是一本討論藝術境域和現實世界的劇本。」<sup>63</sup>俞大綱站在藝術創作者的角度，他說：

一葦的《碾玉觀音》只採取這故事的輪廓，對情節、人物，全透過他個人的人生觀照，重予創造。碾玉觀音不再是宋代理性社會的塑形，而是屬於我們這一時代的感情和思維所捏出的塑形……<sup>64</sup>

<sup>62</sup> 姚一葦〈回首幕帷深〉《戲劇與人生》，（台北：書林出版公司，1995），頁 33-34。

<sup>63</sup> 蘇格〈《碾玉觀音》的探討〉《暗夜中的掌燈者》，（台北：書林出版社，1998.11），頁 330。

<sup>64</sup> 俞大綱〈舞台傳統的延伸—讀姚一葦《碾玉觀音》劇本抒感〉《暗夜中的掌燈者》，（台北：書林出版社，1998.11），頁 315。



顯示他相當肯定一葦教授的再創理念與意旨。關於姚一葦教授此部作品的再創模式，學者張健也賦予高度的關注，他認為「借古喻今」是一種再創作法，如《海瑞罷官》，若能藉以刻劃普泛的人性，則是更值得矚目的<sup>65</sup>，亦更具現代意識。姚一葦先生的《碾玉觀音》，便是屬於這一種方式的戲劇創作，借古老的題材，賦予當代人所關注的議題，處理當代普遍存在的難題，又能超越世俗的價值，昇華人性境界，這便是此劇最具成就之處。

### 三、《申生》

一葦先生藉由閱讀歷史，發現晉世子申生之死，具有極為濃厚的悲劇性，但是此種悲劇性質不是西方的，而是中國特有的。他詳細閱讀有關史料，這一回，在劇情結構上，一葦先生想儘可能忠於史實。但在戲劇表現上，他融合了中西與古今。他採取了希臘悲劇的形式，讓希臘悲劇中的歌隊，跨越時間與空間，在他的《申生》中出現。另外他並運用了現代的元素與技法，將劇中的角色減化到最低的限度，甚至主角申生是從未出場，卻控制全劇。此種形式的嘗試，相當具有實驗性，因此，一葦先生也自述編寫此劇，所費的時間比較多。

然而一葦先生在此劇本中的再創意義，主要是在現代戲劇元素和技法表現上，是屬於深度戲劇的領域。學者們對於此部劇本的討論，便普遍著重在戲劇編導和技法運用上。如：姚教授的女兒姚海星，曾談論她執導此劇的想法，在第二幕中有一場驪姬作夢的戲，而申生就在這個夢境中出現；這個夢境對導演來講，就有很多可以發揮的地方。姚海星認為，申生事實上也代表了某種力量，所以她決定在演出處理時，用一個模糊的形象讓它出現。

雖然在劇情結構上，一葦教授希望「忠於史實」，但他在此部劇中仍賦予強烈的再創意念，他曾表示他最有興趣的題材便是「人」，他永遠在思索人的處境問題。在此劇中，他想表達的是，世界上最可怕的地方，不在戰場，也不在牢獄，而是宮廷，一個象徵權力的地方，即便是在距他創作《申生》多年後的今日，這樣的領悟，不也仍是犀利而透徹的嗎！

### 四、《傅青主》

---

<sup>65</sup> 張健〈讀《碾玉觀音》〉《大華晚報》1967.2.20

在創作《傅青主》前，一葦教授曾提到他很深刻的感觸。他想要寫一個人物如何維護他的原則，如何去排斥、抗拒外來的壓力和誘惑；他不諱言，會有創作此劇的念頭，是受到一部名為〈良相佐國〉（*A MAN FOR ALL SEASONS*）的電影所感動影響。這樣的念頭在他心中蔓延，然而他選擇了傅青主這人物的理由很多，在本論文「附錄三」中節錄了一些一葦教授當時的想法，可供參考。

在這裡僅提出說明，在一葦教授選擇了傅青主這人物之後，如何呈現他漫長的一生，就成了一葦教授創作《傅青主》一劇，最大的難題。

因此，他最後決定，截取傅青主一生中的兩段，中間以「彈唱」來將它連繫。也就是說他運用的是古老的彈唱戲法，再以很現代的思緒，去編譜一曲傳統的、中國味的作品。他自述此舉是企圖把傳統和現代結合起來，為開拓、延續我們自身的文化盡一點力。

## 五、《左伯桃》

創作《左伯桃》的源起，是因一葦先生多年來一直存在著寫平劇的夢想。他曾表示，平劇要想不淪為死的劇種，而活在現代人的意識形態裏，便應有新的內涵。因此一葦教授嘗試著藉由傳統的平劇形式，來表現一個萬古長存的主題——人的困境。

這理念亦可表現出一葦先生致力不讓傳統劇種，在現代洪流中消逝的決心。於是他創作了此劇《左伯桃》。

他採取了三言兩拍中左伯桃與羊角哀的故事，加以改編，他想在其中傳達的是，人生的一種困境，真正無可奈何的情境。

在劇中，主人翁左伯桃在苦尋無解決之道後，所採取的是人類所能找到的唯一方法——自我犧牲，犧牲自己的生命，成全了羊角哀的生命與成就。雖然不易理解，但也正是人類性格中極致的高貴處。<sup>66</sup>

## 六、《馬嵬驛》

一葦教授在 1987 年發表的這部《馬嵬驛》，時正值姚一葦教授與李應強女士再婚。當時，姚一葦的學生及友人多對他不諒解。在 2007 年一葦渡江——姚一葦

<sup>66</sup> 姚一葦〈左伯桃後記〉《我們一同走走看》，（台北：書林出版公司，1987），頁 95。

國際研討會上，洪祖玲（陳玲玲）表示，一葦教授之所以會選擇再婚，正是因為姚一葦教授和范筱蘭女士的婚姻經驗成功，使他信賴婚姻，於是馬上又決定走入第二段婚姻。洪祖玲表示，一葦教授曾透露出，這部《馬嵬驛》正具象社會輿論與觀感，是如何使相愛的兩人備受壓力，正如劇中的唐玄宗與楊玉環。而一葦教授對於此作品，的確曾留下：「我寫這段歷史當然有我自己的「境域」，有自己的詮釋，而更重要的是，探討「愛」、「生命」、「生與死」的價值與意義。<sup>67</sup>」如此的言論，使筆者更加相信洪祖玲此說，必有所本，只可惜一葦教授在說明此劇創作意旨時，除了此種曖昧的回應外，不曾有更明白的聲明了。

然在《馬嵬驛》整體情節上，如同《申生》的再創，一葦教授表示他會儘可能不違背歷史記載，因此在劇情結構上，也就較看不出再創的新意。

## 七、再創作品手法風格分析

根據先前姚一葦教授自述以及學者對其再創作品之評價，吾人把這六部作品的再創技巧風格比較，表列如下：

	取材對象	改寫手法	戲劇風格	再創意義
孫飛虎搶親	《西廂記》	徹底的顛覆。	採取了韻文的誦的形式和大量的歌唱，也運用了我國平劇和地方劇的技巧。	凸顯了當代人對人生、社會地位、愛情的思考角度。 思想、風貌既中國也西洋，既現代也古典，真正地融合了中國傳統文化和洶湧而來的西方潮流。

<sup>67</sup> 姚一葦〈自序〉《我們一同走走看》，（台北：書林出版公司，1987），頁2。

以《孫飛虎搶親》與《碾玉觀音》為例  
論姚一葦的劇作技巧

碾玉觀音	《警世通言》卷八〈崔待詔生死冤家〉	徹底的改變。 「從鬼的世界轉化為人的世界；更把崔寧提升到藝術家的境界。」 <sup>68</sup>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. 運用獨白與歌隊齊白，有歌劇中詠嘆調的優美情調。</li> <li>2. 重複的台詞將中國文字的音樂性和節奏感表現得淋漓盡致。</li> <li>3. 有中國傳統戲曲所特有的歌劇性、和詩的基調。</li> </ol>	批判了現實社會對人性浪漫理想的迫害，同時，透過碾玉家崔寧和他的作品，淋漓地闡述了藝術的本質和功能。
申生	申生的故事發生在紀元前七世紀中葉，在左傳、國語和史記中均有詳盡的記載。韓非子之〈備內篇〉亦云：「固優施傳驪姬，殺申生而立奚齊。」	<p>劇本的情節，大致儘量忠於史實。</p> <p>運用了現代的元素與技法，將劇中的角色減化到最低的限度，相當具有實驗性。</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. 劇中人物的性格富有現代的意義。</li> <li>2. 作者採用了希臘式的歌隊，形式特別。</li> </ol>	是迄今台灣戲劇史上對政治與權力透析得最深刻的作品。

<sup>68</sup> 姚一葦〈回首幕帷深〉《戲劇與人生》，（台北：書林出版公司，1995），頁34。

傅青主	明末清初這個大變動的時代裡，一位我所景仰的大儒——傅青主之傳奇。	一部表現我國偉人的傳記劇	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. 截取傅青主一生中的兩片段，中間以彈唱來將它連繫。</li> <li>2. 誦的部分更是由「旁觀者」負鼓盲翁擔任，直接跳脫劇中人角色。</li> <li>3. 是敘事詩戲劇的形式，既是說書，又是戲劇。</li> </ol>	在這樣一個功利、現實的社會裏，姚一葦要寫一個人物如何維護他的原則，如何去排斥、抗拒外來的壓力和誘惑。
左伯桃	《諭世明言》第七卷〈羊角哀舍命全交〉	依照古典情節，圓了姚一葦一個平劇創作的夢。	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. 以平劇格式寫作。</li> <li>2. 唱詞、唱腔和動作皆依照傳統習慣。</li> </ol>	作者表現的主題是關於「人的困境」，並肯定「人的智慧、勇氣和犧牲」是解決人類困境的唯一途徑。
馬嵬驛	唐明皇與楊貴妃的愛情故事	除了事件的發生在時間上有所壓縮外，儘可能不違背歷史的記	《馬嵬驛》一劇的唱詞只有四句，有插科打諷的意味。	姚一葦賦予濃鬱的省思意味，給在上位者的省思，在兩性關係中對女性角色和

以《孫飛虎搶親》與《碾玉觀音》為例  
論姚一葦的劇作技巧

		載。		地位的省思。 探討「愛」、「生命」、 「生與死」的價值與 意義。
--	--	----	--	---

由上表比較分析來看，在劇情改編與人物塑造上，僅有《孫飛虎搶親》與《碾玉觀音》是採完全顛覆、徹底改編的方式，做出一大跳脫的再創；而《申生》雖然在戲劇表現技法上充滿實驗性，但在情節構造上，與其餘三部作品《傅青主》、《左伯桃》與《馬嵬驛》一樣，皆是儘量忠於原著或歷史的。

另外，學者們給予的評價：「真正表現出西方後寫實主義的影響」<sup>69</sup>（馬森對《孫飛虎搶親》）、「國人前所未有的創舉」<sup>70</sup>（紀蔚然對《孫飛虎搶親》）、「形式方面顯示了包容或融匯諸般新舊形式的野心，在內容方面則不僅翻陳出新，且大膽（近乎殘酷）地剖析人性的卑微與虛矯，現代意味極為濃郁」<sup>71</sup>（張健對《孫飛虎搶親》）、「討論藝術境域和現實世界」<sup>72</sup>（蘇格對《碾玉觀音》）、「屬於我們這一時代的感情和思維」<sup>73</sup>（俞大綱對《碾玉觀音》），亦可看出《孫飛虎搶親》與《碾玉觀音》的再創，是一葦教授六部再創劇作中，最具有實驗性、現代性、超越性，真正賦予古典作品重生生命之作。

因此，《孫飛虎搶親》與《碾玉觀音》的這二部作品之再創手法，是本次論文研究的主要對象，吾人相信在姚一葦這兩部再創作品中，「文本情節改編」和「人物形象重塑」，甚至是「現代戲劇元素與理論的運用」，都將有廣大的研究空間。這便是何以選取《孫飛虎搶親》與《碾玉觀音》作為姚一葦劇作改寫的主要研究標的之因。

<sup>69</sup> 馬森〈姚一葦的戲劇〉《聯合文學》，1997.6，頁 54。

<sup>70</sup> 紀蔚然〈古典的與現代的一姚一葦的戲劇藝術〉姚一葦逝世週年紀念研討會，1998.4.11。

<sup>71</sup> 張健〈讀《碾玉觀音》〉《大華晚報》1967.2.20。

<sup>72</sup> 蘇格〈《碾玉觀音》的探討〉《暗夜中的掌燈者》（台北：書林出版社，1998.11），頁 330。

<sup>73</sup> 俞大綱〈舞台傳統的延伸—讀姚一葦《碾玉觀音》劇本抒感〉《暗夜中的掌燈者》（台北：書林出版社，1998.11），頁 315。