

第肆章 姚一葦《孫飛虎搶親》之劇作技巧研究

《孫飛虎搶親》是一部實驗意味頗強的作品，取材自傳統中國古典故事《西廂記》。姚一葦將此眾人耳熟能詳的故事進行再創作，除了顛覆故事中的既定的情節與人物印象，做了前衛性的再造外，從外在至內在（戲劇結構、演出形式、語言），甚至本質上，皆賦予新的意義，具創新的實驗精神。

《孫飛虎搶親》的創意在於姚一葦將古典故事再造，賦予新的意義，然後回歸傳統，大量運用中國傳統民俗元素，作為劇作的演出方式，再結合西方荒謬劇場的意象，創作出遊走於傳統與前衛的實驗性文本。這種從傳統出發，顛覆傳統，復又結合傳統與現代的戲劇創作，在技巧上有相當高的難度，如果處理不當，易流於不倫不類之流，然而，姚一葦的大膽嘗試，卻是漂亮的出擊，《孫飛虎搶親》獲得許多學者的好評⁹⁸，實為難得一見的佳作。

姚一葦的《孫飛虎搶親》取材雖是舊題，但在創作意旨上，情節完全改動更新，境界也不同，確實是他自己所謂「新酒」。紀蔚然教授在談到《孫飛虎搶親》時說：「《孫飛虎搶親》劇，明白的碰觸了兩個姚一葦教授一生極關切的議題：人的命運與身份認同（identity）。」⁹⁹

《西廂記》故事，最早起源於唐代元稹的傳奇小說〈會真記〉，後來，歌詠鶯鶯與張生的故事持續在各時代流傳、加工與潤飾，有北宋時秦觀、毛滂用〈調笑令〉，趙令時〈商調·蝶戀花〉鼓子詞和金董解元《西廂記諸宮調》等。戲曲方面則有宋官本雜劇的《鶯鶯六么》、金院本的《紅娘子》、南戲的《張珙西廂記》等。到了元代，這些各自在南北流行的唱本、劇本，又重新在大都、杭州等戲劇發展的中心都市匯合，南北戲曲得到交流。王實甫的《西廂記》雜劇便在這種情況下產生了。

其中，藝術成就較高，對於整體《西廂記》故事發展有重大影響改變的有董

⁹⁸ 馬森〈姚一葦的戲劇〉：「臺灣從一九四九年已經開始第二度西朝，但在劇作上，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。」《聯合文學》，1997.6，頁54。紀蔚然〈古典的與現代的——姚一葦的戲劇藝術〉：「《孫飛虎搶親》是屬於第二種層次的創舉，而且較之《碾玉觀音》及《申生》，是姚一葦藝術成就最高的傑作。」姚一葦逝世週年紀念研討會 1998.4.11。

⁹⁹ 紀蔚然〈古典的與現代的——姚一葦的戲劇藝術〉姚一葦逝世週年紀念研討會，1998.4.11。

解元《西廂記諸宮調》（又被稱為《弦索西廂》或《西廂招彈詞》）和王實甫的《西廂記》。

本章論述主軸將以《孫飛虎搶親》為研究對象，探討姚一葦教授的劇作技巧與再創意義。在第一及第二節，吾人先就姚一葦的《孫飛虎搶親》和元稹〈會真記〉、董解元《西廂記諸宮調》、王實甫的《西廂記》來作故事情節結構轉變與人物形象重塑比較。第三節，以「原型意象」和「讀者接受美學觀點」來討論《孫飛虎搶親》的再創與傳承，第四節則以「戲劇元素」和姚氏「戲劇理論」來檢核該作品的戲劇實踐。

第一節 《孫飛虎搶親》與歷代西廂故事情節比較

一、《孫飛虎搶親》

在姚一葦的改寫作品《孫飛虎搶親》中，劇作家預設前提劇情正如《西廂記》中老夫人反對雙紋與白衣平民張生結合，認為張生是個大白丁，要求他要進京求得功名，再回來娶崔雙紋。劇中不再多言崔、張的關係，因為那是眾人耳熟能詳的故事。

戲劇一開始即自崔雙紋和張君銳長亭送別後的再重逢寫起。兩人碰面後，卻彷彿如陌路。這和大家的期待自是不同，一般觀眾、讀者預料兩人再度相遇，必定是纏綿悱惻，舊情綿綿，然而結果卻不然，這便是姚一葦著力改寫的開始。

崔鶯鶯身上仍然烙印著大家閨秀的拘緊與綑綁，社會價值賦予她的，就是一種禮教的束縛，一開始她身上彷彿是戴著的面具，那是一種傳統中國女性的形象。在姚一葦的改寫中，張和崔的愛情本身僅僅滿足了兩人對「愛情」的期待，而不是建立在特定的對象上。所以崔、張再次見面時，激情不再，獨剩兩副空洞的軀殼，甚至彼此不記得對方，彷彿如陌生人。劇作家很巧妙的寫上一段崔雙紋的說白：

那是個很美麗的秋天！

那是個很美麗的秋天！

那是個堆著白雲的秋天！

那是個黃花滿地的秋天！

那是個西風陣陣的秋天！

那是個北雁南飛的秋天！

那是個霜林染醉的秋天！¹⁰⁰

這很顯然是從《西廂記》第四本第三折「長亭送別」：「碧雲天，黃花地、西風緊，北雁南飛。曉來誰染霜林醉？總是離人淚。」借取而來，當時此詩句描寫的是主人翁離愁別緒的那種哀傷和無奈的色調，然而在《孫飛虎搶親》中，張君銳卻接著回答：「那是哪一個秋天？」阿紅說：「誰都不知道那是哪一個秋天！」如此陌生，幾乎不帶絲毫感情的音調，顯現在此劇中的崔、張已不再是古典故事中，那有著熱烈情感的兩人。

另外，本劇最別出心裁的安排，在於崔鶯鶯與阿紅的服裝互換上，姚一葦在劇中共安排了兩人三次的角色互換，分別在劇本的 134、157 及 170 頁。在這三次互換身分中，呈現了崔雙紋與阿紅兩人對自我身分的迷思和覺醒。第一次的身分轉換，是在她倆皆不願意的情況之下進行的。命運的擺弄，致使崔必須卸下尊貴的小姐身分，命阿紅與她互換身分，以求自己保全、避難。而阿紅在第一次互換身分時同意，除了她身為婢女，「一個丫環還敢自己拿什麼主張。妳叫我去死，我只好去死。」外，其實她心中也在期待著「說不定什麼機緣巧遇，也不虧在人間空走一場。」

然而在崔雙紋遇見孫飛虎後，內在對於愛情的慾望又再次被點燃了，正如她先前心想：「若是那強盜長的容貌端正，大不了做他個壓寨夫人」，再與被迫嫁與的鄭恆和懦弱的張君銳相比，孫飛虎的條件，自然是有過之而無不及。故孫飛虎確實可以滿足崔雙紋對愛情的「選擇」。

服飾在這裡即明顯的界定了這孫、張兩人在世俗人眼中的印象，劇本描寫孫、張一上場，即顯出極大的落差：「張君銳與孫飛虎一律文士打扮，手持摺扇，頭帶方巾；而兩人的服飾則大有差別，張的敗舊、而孫的華麗。」張是落魄失意，孫則是意氣風發的。更何況，孫首次在眾人面前自揭身分時，是「服飾較前尤為鮮麗，尤顯得英俊挺秀」，崔雙紋當下即時後悔了角色互換，而且孫飛虎還表白說愛慕崔雙紋小姐，在當時已變身為丫環的崔雙紋，更加後悔不已。在崔雙紋知道孫飛虎的真面目後，她骨子裡的自我意識覺醒了，嚴正要求

¹⁰⁰ 本論文第肆章，所有引自〈孫飛虎搶親〉之原文討論，皆出自姚一葦〈孫飛虎搶親〉《姚一葦戲劇六種》，（台北：華欣文化公司，1975），以下不再重述出處。

要把衣服換回來，好爭取「與孫飛虎相戀」的權利。但此時，阿紅即表示「如果我不肯呢？」她氣勢凌人的對阿紅說：「不是你的，你穿了也沒用」。在她換完裝後，崔雙紋還要矜持謹慎的梳妝，目的應該已不是簡單而傳統的「女為悅己者容」，而是她找到自我，體認到自我的存在意義，她說：「那就是我，是崔雙紋。」

雖然，第二次仍依雙紋之意，主僕二人換了服飾，但阿紅也產生了自我覺醒，對自我的存在有了踏實的體認，表現出她不想一再屈從於主人的命令，而沒有自己的主張，在這些細節刻劃上，一葦教授表現了受到「存在主義」的影響。

崔在恢復了身分（服飾）以後，孫飛虎因錯亂的角色，迷惑而崩潰，崔雙紋體悟了更大的覺醒。她終於了解到自己擺不開命運的擺弄，知道自己在欺騙自己；知道有一種習慣存在於自己內心，使自己習慣對未能如願的誘惑不停的追求，和習慣承受一切的壓力，更甚的是：她終於領悟到，自己「沒有真正的選擇卻有真正的被選擇」。這亦是姚一葦在劇作中賦予角色的內在衝突意識：人的身分並非決定他們命運的關鍵，許多環境的條件，皆使人無法掌控其命運。是以在深知命運的殘酷性以後，崔雙紋又自私且悲哀的想要把服飾與身分再和阿紅做一次轉換。

玩味且弔詭的是，最後的轉換，究竟是換回真實的身分，還是依舊是一種扮演，誰是誰，劇作家沒有留下明確答案？這是劇作家留給觀眾（讀者）有如「羅生門」的迷思，也顛覆了話劇一直以來的結局傳統，在戲劇的最後，仍有深值思考的空間，這當然亦是此劇高明之處。

二、 歷代西廂故事情節流變與傳承

（一）〈會真記〉

元稹的傳奇小說〈會真記〉，敘述書生張珙與同時寓居在普救寺的已故相國之女崔鶯鶯相愛，在婢女紅娘的幫助下，兩人在西廂約會，鶯鶯終於以身相許。後來張珙赴京應試，得了高官，卻拋棄了鶯鶯，釀成愛情悲劇。如此的情節安排，是反映了唐朝士人舉子們的價值觀與婚姻觀。

唐朝時，士人最大的心願之一便是娶「五姓女」—即五大姓的名門閨秀，這是仕途飛黃騰達的最好機會。以張生的立場而言，倘若他是個現實主義者，當然

不會爲了娶鶯鶯而捨棄名門閨秀，所以找了種種藉口，貶低對方以合理化自己的行爲。作者的描寫雖是悲劇收場，但深切刻畫了鶯鶯之幽怨及其情感的深層變化，使人不覺得鶯鶯該是門第之見的犧牲品，反見張生負心薄倖之不該！

(二) 《西廂記諸宮調》

到了金董解元《西廂記諸宮調》出現，思想內容、故事情節各方面才有新的突破、發展，清除〈會真記〉中紅顏禍水、尤物妖人的忍情說。《西廂記諸宮調》是在崔、張故事經過了民間長期流傳的基礎上寫成的。它根本上改變了原作的主題。以崔、張出走和最終團圓代替了張生拋棄鶯鶯的悲劇結局；糾正了原作認爲鶯鶯是「尤物」妖人和稱許張生始亂終棄的行徑爲「善補過」的封建觀點，異動了其主題思想，一反禮教壓迫下多情少女的哀調，轉而歌誦才子佳人自主愛情，反對傳統禮教與門閥婚姻。

此外，轉移了〈會真記〉中的矛盾衝突點：〈會真記〉和宋代歌詠崔、張故事的作品，矛盾衝突只限於婚姻當事人，即描寫衝破禮教束縛的崔鶯鶯與負心寡義、熱中功名的張生之間的矛盾衝突。而《西廂記諸宮調》作品卻是描寫了崔鶯鶯、張生爲爭取自由結合同封建勢力的鬥爭，並且成功地塑造了兩組對立的人物形象（代表「爭取自由」的崔鶯鶯、張生和代表「封建勢力」的老夫人、鄭恆），因而深刻地表現了新的主題。

在《西廂記諸宮調》裏，作者把三千字的〈會真記〉擴大爲五萬字的說唱文學作品。在用曲詞吟唱的同時，間以說白復述情節，使故事脈絡分明。在此，鶯鶯已不再是受盡委屈而只能寄哀婉於尺牘詩柬的柔弱人物，作者著力於表現她對封建禮教的反抗和對愛情的大膽追求。張生也被改寫成有情有義、始終忠實於愛情的正面人物，他和鶯鶯一起爲自由結合而鬥爭。老夫人一意阻撓鶯鶯與張生自由結合，是典型的封建勢力的代表，作者把她和鄭恆放在同鶯鶯、張生相對立的地位加以諷刺和揭露。對於這兩組人物，作者表現了明顯的愛憎，從而第一次賦予了崔、張故事以鮮明的反抗精神。

此作品於情節上的貢獻，在於增添了張君銳鬧道場、崔張月下聯吟等場面，又增加了張生害相思、鶯鶯探病、長亭送別、出奔團圓等許多重要情節，描寫崔、張爭取美滿愛情的過程，不僅豐富了故事內容，也更加突出了作品反封建的主題。再者，作者塑造了紅娘和法聰的形象，亦是對《西廂記》故事的一大貢獻。紅娘在〈會真記〉裏原是不甚重要的角色，然而在《西廂記諸宮調》裏這個下層

以《孫飛虎搶親》與《碾玉觀音》為例 論姚一葦的劇作技巧

奴婢卻成爲活躍的人物。她熱心爲崔、張奔走，勇敢機智地向老夫人展開抗爭，而法聰是個不怕強暴，見義勇爲的和尚。另外，在此作品中，也第一次出現了姚一葦改寫劇本中的重要人物「孫飛虎」，只是在《西廂記諸宮調》中，孫飛虎並不是個重要腳色。

(三) 《西廂記》

元朝王實甫作《西廂記》雜劇，全劇共五本二十一折，以董解元的《西廂記諸宮調》爲本，但在人物性格發展描寫上更爲細緻，刪減了董解元作品中許多較爲情色的描寫，也修改了有損人物形象的部份情節，《西廂記》至此奠定了基本結構。

劇情描述書生張君銳在普救寺裡偶遇已故崔相國之女鶯鶯，對她一見傾心，苦於無法接近。此時恰有孫飛虎聽說鶯鶯美貌，率兵圍住普救寺，要強娶鶯鶯爲妻。崔老夫人情急之下聽從鶯鶯主意，允諾如有人能夠退兵，便將鶯鶯嫁他。

張生喜出望外，修書請得故人白馬將軍杜確率兵前來解圍。但事後崔老夫人絕口不提婚事，只讓二人以兄妹相稱。張生失望之極，幸有鶯鶯的丫環紅娘從中幫忙，扶鶯鶯月夜燒香，聽見張生彈琴訴說衷腸。之後，鶯鶯聽說張生病倒，便讓紅娘去書房探望。張生相思難解，央求紅娘替他從中傳遞消息。鶯鶯憐惜張生，終於鼓起勇氣，也寫詩回贈，在紅娘幫助下，二人瞞過崔老夫人，私下幽會並訂了終身。老夫人知情後怒責紅娘，但已無可挽回，便以不招「白衣」爲由，催張生進京應考。半年後張生得中狀元。崔老夫人的侄兒鄭恆本與鶯鶯有婚約，便趁張生還未返回之時，謊報張生已被衛尙書招贅爲婿，老夫人一氣之下要將鶯鶯嫁給鄭恆，幸好張生及時歸來，有情人終成眷屬。

《西廂記》中的崔鶯鶯同《西廂記諸宮調》，也不再是〈會真記〉中那個永遠處於男性社會之中，任人擺佈，最終被「始亂終棄」的弱女子，作者賦予了她鮮明完整的個性和內涵。鶯鶯雖然是個被封建禮教深深束縛的女子，同時也是一個勇於追求自己愛情，敢於掌握自己命運的女子。

三、《孫飛虎搶親》情節再創的意義

以姚一葦的《孫飛虎搶親》來和西廂記故事三種古典文本比較後，我們可以發現《孫飛虎搶親》的再創在西廂記故事情節上，有以下三種突破性的進步意義：

(一) 跳脫故事發展的窠臼

自元稹〈會真記〉、董解元《西廂記諸宮調》到王實甫的《西廂記》，雖然故事細部情節已一再為再創作者所改變，然而整體故事發展的順序，皆是崔張兩人於普救寺相遇→張生驚艷→紅娘為兩人傳遞情簡→鶯鶯賴簡（內心掙扎）→兩人終究私下歡愛→張生進京赴試。這部古典著作經過歷代的再創，結局雖不同，卻皆有進步之處，以及它們宣達作者再創意念的成就。然而，以整個故事發展來看，直到姚一葦先生的《孫飛虎搶親》，結構才是大大跳脫了古典文本的情節發展窠臼。

它一開始即自張生赴試，久試不第，落魄回鄉開始，而且完全看不到歌頌崔張愛情的光環，只有看到熱鬧的送親隊伍，反襯要嫁予鄭伍的鶯鶯是何等迷惘、趕來見鶯鶯一面的張生又是何等茫然與懦弱、不知自己的目的為何。

和傳統故事情節相同的是，孫飛虎還是要搶親，但是他卻揚言要公平的搶，光明的競爭，把決定權還給雙紋，只是孫飛虎也搞不清楚，多年來他愛的熱烈的女主角是扮成阿紅的雙紋，還是扮成雙紋的阿紅。

婢女阿紅的部份更是經典的改編，起初她仍安份的聽從於小姐的命令，後來她覺醒了，奴婢也有了自己的體認與主張。

這些情節發展的突破，都可說是姚一葦再創作品令人耳目一新之處。

(二) 主要敘述重心改變

在元稹〈會真記〉、董解元《西廂記諸宮調》和王實甫的《西廂記》文本中，崔張兩人愛情本事的发展與糾葛一直是西廂故事的敘述重點，而姚一葦先生的《孫飛虎搶親》，雖然亦保留了「愛情」和「身分地位」的母題，卻明白表示愛情是虛妄的，崔張兩人的戀愛關係不再是敘述重點，劇中人對自我角色的扮演、身分與定位之思考，成為主要軸心。崔鶯鶯、張生、阿紅、孫飛虎，都在劇中佔有一平衡的地位，畢竟「愛情故事」已不再是作者視角的重心，劇中人空洞的身份，錯置的荒謬邏輯與自我存在的醒悟才是作者要傳達的意念。

(三) 主旨精神的現代化

姚一葦在本劇中打破的不僅是愛情的虛妄、主僕（階級）關係亦受到質疑，正邪的判斷也不再是刻板印象。此部再創作品，不僅成功跳脫傳統故事的情節窠

白，更重要的是他傳達出現代人存在意識的覺醒與對自我身分的定位尋求，此外，熱切追求想望所產生的迷惘，亦是一葦教授刻意突顯的虛妄。一葦教授企圖突顯的「虛妄」，就是不合理之處，在此所謂的「虛妄」，並不是「虛無」，姚一葦教授曾在觀賞蔡明亮先生的作品「愛情萬歲」之後，說他因對世界仍懷抱著熱望與期待，因此他不寫虛無，也無法虛無。

在《孫飛虎搶親》作品出現的年代，台灣人的自我存在意識尚處於「啓蒙」階段，崔雙紋最後的一席話表明了姚一葦眼中一些現代人的特性：「有一種習慣存在『你』心裏，使你習慣一切的誘惑和一切的壓力；『你』沒有真正的選擇卻有真正的被選擇，『你』似乎不怕被人欺！」人習慣持續地追求，追求得不到的生活與未能如願的想望，享受誘惑和伴隨而來的壓力，卻不曾真正反求自己的初衷，然而茫然不知是安逸而苟且的，即使是不合理，也好過覺醒後發現一切紛擾皆是徒勞的體認。

姚一葦卻要人們覺醒，不再「躲」在衣服裡、「躲」在洞裡，即使這種要求使劇中人與觀賞此作品的人，非常焦躁不安與手足無措，但這正是姚一葦再創作品的主旨精神。

第二節 《孫飛虎搶親》與歷代西廂故事人物形塑比較

一、《孫飛虎搶親》的人物重塑

在《孫飛虎搶親》的尾聲中，路人甲說：「孫飛虎據說不是真的孫飛虎。崔雙紋也不是真的崔雙紋。」這句話，反應了劇作家創造此劇人物的意旨：角色的錯置，身分定位的顛覆，打破階級、正邪觀點的認同。

1. 崔雙紋：

其實崔雙紋對自我的命運，充滿了迷惘。在自己的大喜日子，崔雙紋表現得很木然，也很迷惑：「我不知道我有沒有那麼年老的生命，我不知道我是年老還是年輕。」在向阿紅要鏡子的時候，她感慨的說：「我們都不能照見我們自己。」當在三個路過的瞎子面前，她也表現出對命運不確定性的迷惘：「我們雖然有兩只好眼睛，可是我們什麼也看不清。我們只會坐著等，等待著那不可知的命運來臨。」

以上的獨白和對白，可看出崔雙紋對自我命運的迷惑與不確定性；她對自身命運的判讀，往往是基於其社會價值的認同。在劇中，張君銳和阿紅強迫她接受穿著奴婢衣服就要做奴婢身份的事，她傷心的抗議：「我學也學不來，我天生就是主人」。

她在愛情的選擇，除了來自社會價值取向的慣性之外，更多時候，也是處於迷惑狀態的：當崔雙紋向阿紅提起自己想著鄭恆時，阿紅提醒她，她曾經非常的憎恨他，甚至還要死要活的鬧上多少天。可是崔雙紋卻迷惑了，彷彿遺忘了此事。而且還堅決認為鄭恆這樣一個大將軍，一定會回來搭救她們；崔雙紋對於張君銳的思念亦是如此，「我是那樣想念過你來的。」「想念是有趣的事！我還流淚呢。」當她知道孫飛虎的真面目後，她也可以只因那強盜「長的容貌端正」，就可以接受做個「壓寨夫人」。這些情緒都是來自於她給自己的愛情定位，她對愛情的熱切追求，對象是誰？其實已經模糊、不重要了。

像崔雙紋這樣迷惘的，不只她，其實劇中的角色多多少少都呈現出對自我身份界定的茫然，因為，若身份是倚靠外在條件來界定，那麼，人的內在則完全被否定。

2. 張君銳：

在戲劇一開始，張君銳自京城回來，聽到崔雙紋已定了親，一口氣來回不轉，暈倒在地上，心中就盼著見上崔雙紋一面，看似深情款款的大情人，然而，見到鄭恆和崔雙紋的第一句話竟是：「這一盞美酒來敬新郎…」，「這一盞美酒來敬新娘…」。而且，當鄭恆交託張君銳陪陪崔雙紋時，他亦沒有任何採取進一步行動的意圖，他僅和崔雙紋像木偶一般的坐著。

最後他說：「我日夜思念著的一位姑娘，她曾是我整個的希望。」「希望之所以為希望，原來是如此的虛妄。」追求的熱情是他生命的驅動力，但慾望的本源連他自己也弄不清。所以，張君銳心中對崔雙紋存有的感情，其實是對自己想望的虛幻愛情的模糊輪廓。

再者，在古典《西廂記》故事中，張君銳是英雄救美的形象，孫飛虎則是匪徒。在本劇中，這樣的角色定位並沒有改變，但孰是正是邪？已經混淆。張君銳處處需要孫飛虎協助，孫飛虎鼓勵他不要因為沒功名而自暴自棄，鼓勵他要勇敢去見崔雙紋，又借他一身體面的衣服，張君銳還直稱他為大好人呢。甚至在知道孫飛虎的身份後，孫飛虎還為他換上一身強盜裝扮，張君銳甚至覺得換上土匪的

服裝，連膽子都壯大了，正與邪的刻板印象早已破除。

3. 阿紅：

她是個婢女，沒有未來，也沒想過未來的婢女。然而，在本劇中，她卻是打破封建階級「主僕」觀點的覺醒者。這句「沒有人天生是主人的，也沒有天生是奴婢的」，雖然是自張君銳口中說出，但其實自阿紅換上「小姐」的服飾後，她整個人都不一樣了；在孫飛虎面前潑辣、任性、呼東、喚西，活脫脫是個小姐樣。當崔雙紋不服張君銳的話，說出：「我天生是主人，她天生是奴婢。」時，阿紅還要將崔雙紋來掌嘴。

她說：「當我是奴婢的時候我有奴婢的感情。當我是主人的時候我有主人的感情。當你是愛人的時候你有愛人的感情。當你是敵人的時候你有敵人的感情。我們永遠不用擔心我們沒有感情，我們是什麼便是什麼樣的感情。」這段話再度說明：在這個荒謬的世界，身分這個空殼子，遠比你本人更重要。

4. 孫飛虎：

孫飛虎是本劇的靈魂人物，有人說他是「又粗又大又麻又禿背又駝的傢伙」，有人說他「脣紅齒白、眉清目秀賽姪兒」，他自己則說：「當他是強盜的時候，他必須有一副強盜的樣兒，…」，這又是身份界定的問題。

孫飛虎談到自己為何會成為匪盜時，他回憶道三年前的元宵節，他正值年輕小夥子，扮了花燈打從崔府門前過，崔雙紋對他一笑，讓他「打從那日起生了病。為思念妳我受盡折磨。」然而，生活逼迫他走投無路，更別說有機會接近崔雙紋。後來，索性把心一橫，招了一批兄弟，佔個山頭做強盜，直到如今還是癩蛤蟆想吃天鵝肉。

說來，這一切都是為了崔雙紋，並且他也挺深情痴心，他要給崔雙紋絕對的自由，他要和張君銳公平競爭，絕不為難或強迫崔雙紋，如此體貼，用情之深，令人動容。然而…，諷刺的是，他如此愛崔雙紋，卻認不得阿紅或崔雙紋，哪個才是他日夜思念的姑娘？那麼，他愛的不過又是那「遙不可及」、「未能實現」的夢想，促使他成為名噪一時的強盜的一個夢想，一個希望，一個虛妄的希望。

二、 歷代西廂故事中人物的形象轉變

(一) 〈會真記〉

1 崔鶯鶯：

- A. 崔鶯鶯予人神秘之感，在於她飄忽難以捉摸的舉止。故事一開始，崔母要求她出來見張生，她卻「久之，辭疾。」¹⁰¹推病不肯出來見客；後來崔母發怒，她才「久之，乃至。」出來見客時，卻故作不在意：「常服悴容，不加新飾，垂鬟接黛，雙臉銷紅而已。」
- B. 鶯鶯深受張生的吸引，在婢女紅娘的牽線之下，以「明月三五夜」一詩答應了張生：「待月西廂下，迎風戶半開。拂牆花影動，疑是玉人來。」如此旖旎的詩句，流露出佳人的情意，但就在張生欣喜等待鶯鶯到來時，鶯鶯卻：「端服嚴容，大數張曰：『以護人之亂為義，而終掠亂以求之。是以亂易亂，其去幾何？』」她擺出了神聖不可侵犯的姿態，而以道德來責備張生，好似澆了張一盆冷水，顯現她內心的矛盾衝突。
- C. 過了不久，鶯鶯卻命紅娘斂衾攜枕而至，而且：「嬌羞融洽，力不能運肢體，囊時端莊，不復同矣。」兩人同赴鴛帳之後，她伏在張生身畔哭泣：「嬌啼婉轉。……（張生睹）妝在臂，香在衣，淚光熒熒然」。前後態度轉變之劇，正表現鶯鶯內心的矛盾與掙扎，呈現出像鶯鶯這樣的女子，是如何地受禮教綁縛，又在什麼樣的情形下棄禮俗於不顧，從一個端莊的閨秀，變成與情人私下歡愛的女子，這乃是經歷一番內心的掙扎，而現諸於外的，便是一連串令張生費解的舉動。在透析鶯鶯的心境之後，這些舉動都變成可以讓人理解的了。
- D. 鶯鶯在張生即將離開之際便「已陰知將訣矣」，表現出其知人知己之智，她為了安慰張生忍痛說出這番話：「必也君始之，君終之，君之惠也。則沒身之誓，其有終矣。又何必深憾於此行？然而君既不憚，無以奉寧。」雖然她明知道兩人是沒有結果的，但還是抱著一線希望。
- E. 當張生拋棄鶯鶯不再回來，寫情詩也喚不回他，於是鶯鶯便嫁給了鄭恆。然

¹⁰¹ 本論文第肆章，所有引自〈會真記〉之原文討論，皆出自王夢鷗《唐人小說校釋》，（台北：正中書局，1983），以下不再重述出處。

而，張生卻又以表兄的身份來找鶯鶯，她寫下一詩表明心意：「自從消瘦減容光，萬轉千回懶下床。不為旁人羞不起，為郎憔悴卻羞郎。」詩中表示她早已萬念俱灰，而她「為郎憔悴卻羞郎」之因，乃是為「自獻」之事而羞，且替張生的始亂終棄而為他感到羞慚，責怪張生之意甚明。另外她又寫一詩以謝絕：「棄置今何道，當時且自親。還將舊時意，憐取眼前人。」就算張生已另娶他人，鶯鶯最終仍希望他將昔日對她的情意，拿來珍惜現在的妻子，這是何等高尚的胸懷，何等地寬宏大量！此詩將鶯鶯人格中光輝美好的一面，完全地展現出來了，相較於張生專為調情所做的會真詩、綴春詞等數首，更可見鶯鶯的高尚與張生的卑俗。

2 張生：

- A. 張生的特質：「性溫茂，美風容，內秉堅孤，非禮不可入。」
- B. 張生與鶯鶯初次相逢便驚為天人，甚至「幾不自持」，他外表雖然溫文守禮，但人性中醜陋的一面卻不自覺地流露出來，他積極地送禮巴結紅娘，為了表明心跡，對紅娘說道：「數日來，行忘止，食忘飽，恐不能逾旦暮，若因媒氏而娶，納采問名，則三數月間，索我於枯魚之肆矣。」表面上張生是因為相思之苦，幾乎要為相思而死，而想要與鶯鶯私會，但實際上卻是因色欲薰心，急切地想得到鶯鶯，所以才假借相思之名以軟化其心，倘若是真誠地要與鶯鶯締結鴛盟，又何必急於一時呢？由此可推知，張生自一開始便不打算與鶯鶯廝守終身。
- C. 張生臨去當晚，他的表現是：「不復自言其情，愁嘆於崔氏之側。」若僅是趕考，自然不久就會回來，為何還要「愁嘆於崔氏之側」？張生分明是早已知道自己這一去不會再回來了。

在兩人分開的期間，他竟將鶯鶯寫給他的信給朋友們看，更可見其自命風流倜儻、炫耀鶯鶯之愛及負心薄倖之本性。最後張生還說了一番冠冕堂皇的話：「大凡天之所命尤物也，不妖其身，必妖於人。使崔氏子遇合富貴，乘寵嬌，不為雲，為雨，則為蛟，為螭，吾不知其變化矣。昔殷之辛，周之幽，據百萬之國，其勢甚厚。然而一女子敗之。潰其眾，屠其身，至今為天下僂笑。予之德不足以勝妖孽，是用忍情。」鶯鶯癡情若此，張生竟將之比擬為蛟、為螭，又比作妲己、褒姒，且以「尤物」來貶低鶯鶯，這都是為將自己的負心薄倖合理化。

3 紅娘：

- A. 紅娘在〈會真記〉的前段，僅僅是驚鴻一撇，之後再也沒有出場，但這個人物卻是最關鍵的角色，若沒有紅娘獻計，張生也無法打動鶯鶯，自然不會有以後的情節發展了。
- B. 張生首先想利用的便是鶯鶯身邊的婢女紅娘，所以私下送禮，並藉機會表達對鶯鶯的愛慕之意。但紅娘一開始是受到驚嚇的：「婢果驚沮，腆然而奔。」不過，第二天她卻主動來找張生，並獻上一計：「崔之貞慎自保，雖所尊不可以非語犯之。下人之謀，固難入矣。然而善屬文，往往沉吟章句，怨慕者久之。君試為喻情詩以亂之。」
- C. 此後，紅娘就扮演穿針引線的角色，為兩人傳遞情書，直到二人成就好事，從此便不再出現。

4 老夫人：

在〈會真記〉故事中，老夫人僅介紹她的身家，是較為平面不突顯的角色。

5 孫飛虎：尚未出現。

(二)《西廂記諸宮調》(在此簡稱《董西廂》)

在《董西廂》中，崔鶯鶯的反抗性格增強；紅娘的重要性增加，(崔、張愛情的勝利，她是一帖催化劑)；老夫人的地位突顯，不再只是平面人物，而是「吃人禮教」的化身。還增加正面人物法聰和尚和反面人物孫飛虎、鄭恆。

1 崔鶯鶯：

- A. 崔鶯鶯不再是受盡委屈而只能寄哀婉於尺牘詩柬的柔弱人物，她的自許婚事和大膽私奔都相當具有反抗精神，作者著力表現了她的勇敢抗爭和大膽追求。
- B. 作者同時細膩生動地揭示了她的個性特徵。崔鶯鶯是個長期幽閉在深閨的少女，邂逅張生後，愛情在她心中萌生，而母親食言之後，她開始懷疑母親曾教誨過她的閨訓和禮教所規定之行為準則的正確性，決心自己來追求愛情，但是，她走出這一步不僅要衝破封建家長的層層防範，更要克服自己心理上

的不安和動搖。這從文本中幾個鶯鶯的矛盾思緒可看出端倪：鶯鶯既致簡給張生約會，又賴簡，既希望張生採取主動，又懼怕落入被遺棄的結局，既利用紅娘傳書遞簡，又惟恐紅娘走漏風聲。

- C. 從「賴簡」到「酬簡」，鶯鶯終於衝破了禮教對自己的束縛。後來私情敗露，她更是矢志不移，態度甚至比張生還堅決，她說：「……記取奴言語，必登高第，專聽著伊芳家好消好息。」¹⁰²鶯鶯盼望著張生早歸，並認為愛情勝過功名，這種認識是純情的也是超塵出俗的。
- D. 寫鶯鶯相思方面：作者用〔黃鐘宮〕一套九支曲子來刻劃鶯鶯的心緒，就十分成功。如：「滴滴風流，做為嬌更柔，更人無語但回眸。料得娘行不自由，眉上新愁壓舊愁。天天悶得人來穀，把深思都變作仇，比及相對待追求，見了伊前還又休，是背面相思對面羞。」將鶯鶯既愛又怨，既愛得大膽又愛得羞澀的矛盾心理刻畫得生動活現，呼之欲出。再如長亭送別：「馬兒登程，車兒歸舍，馬兒往西行，坐車兒往東拽，兩口兒一步離得遠一步也。」

2 張生：

- A. 張生也不再是那個始亂終棄的薄倖郎，他被改寫成有情有義、始終忠實於愛情的正面人物。張生自從見了鶯鶯，便「一片狂心，九曲柔腸」，「自茲厥后，不以進取為榮，不以干祿為用……」，並迫不及待地表白「並不曾娶妻」。
- B. 以一介書生，卻想追求相府的小姐，門不當戶不對，又無媒妁之言，這種明知不可為而偏要為之的執著，表現了張生「狂」且「傻」的志誠性格。
- C. 然而，在相國夫人變卦食言「賴婚」後，他又氣又惱，卻不敢發怒，只能「不語不言，聞著酒只推瞌睡，枉了降賊見識，歪著頭避著，臉皮通紅，筵席上軟癱了半壁。」鶯鶯約他相會，他爬牆過去，卻被鶯鶯訓斥了一通，啞口無言，這些細節卻表現了張生的軟弱性格。
- D. 最後，張生是主動提出赴京趕考：「今蒙文調，將赴省闈」。同時，又透過他狀元及第不忘舊情的描寫，讚揚了張珙「魂夢兒不離蒲東路」的愛情態度。
- E. 在張生聽說鶯鶯又許配給鄭恆時，便「撲然倒地，只鼻內似有浮氣。」而後又思之曰：「鄭公，賢相也。稍蒙見知，吾與其爭一婦人，似涉非禮。」之後又和鶯鶯鬧著要上吊。

¹⁰² 本論文第肆章，所有引自《西廂記諸宮調》之原文討論，皆出自董王合刊本《西廂記》，（台北，里仁書局，1980），以下不再重述出處。

由以上所述，我們可發現《董西廂》在描述張生性格上，出現前後不統一的矛盾之處：如張生要將鶯鶯讓給鄭恆，又要與鶯鶯一同上吊自殺，虧得紅娘、法聰及時制止等一系列描寫，以及先前張生在追求鶯鶯的過程中，竟調戲紅娘，要與她「如今要去了關了門戶，不如是兩個權做夫妻。」等的情節，這些都留給元朝王實甫改寫《西廂記》雜劇時，有大大可發揮之處。

3 紅娘：

- A. 在《董西廂》裡，紅娘從原本不甚重要的角色，豐富骨肉，成爲一個活躍人物。這個下層奴婢熱心地爲崔張奔走，勇敢機智地向老夫人鬥爭。她身上充分體現了智慧、幽默和抗爭精神。她出於成人之美的高尚品德，出於對老夫人食言的正義抵制，她是作品中對封建家長勢力最具有衝擊力量的主要形象。
- B. 在老夫人「賴婚」之後，她千方百計地幫助崔張二人，但「紙是包不住火的」，被老夫人發覺後，「拷紅」時，紅娘陳述才子佳人乃是一對，說：「(夫人)外不能抱生之恩，內不能蔽鶯之丑。取笑於親戚，取謗於他人。願夫人裁之。」說出老夫人理應招這個女婿的理由，顯示紅娘的聰慧、大膽、叛逆。

4 老夫人：

- A 《董西廂》在「寺警」之前都是透過側面描寫老夫人的形象，法聰：「夫人，鄭相女也。閨門有法。至於童僕侍婢，各有所役。問有呼召，得到帘下者，亦不敢側目。家道肅然……」紅娘對老夫人的介紹，尤爲詳細：「夫人治家嚴肅，朝野知名。夫人幼女鶯鶯，數日前，夜乘月色潛出，夫人竊知，令外家召歸。夫子母之情，立鶯庭下，責曰：『爾為女子，容顏不常。更夜出庭，月色如畫，使小僧遊客得見其面，豈不自恥！』鶯鶯泣謝曰：『今當改過自新，不必娘自苦苦。』然夫人怒色，鶯不敢正視。況敢亂出入耶！」
- B 當兵圍普救寺時，老夫人親自求張生出面相救，張生藉此機會提出條件是：「便休外人般待我。」他的意思是指成爲「女婿」，老夫人在危急之際，仍老奸巨猾的同意「禍滅身安，繼子為親」。在「賴婚」時，老夫人要鶯鶯拜哥哥，嚴格說起，並不違背「禍滅身安，繼子為親」的諾言。老夫人的用心可謂奸矣，然而，怪只怪張生自己沒說明白，所以張生埋怨自己「是俺失所算，被這箇積世的老虔婆瞞過我。」

- 5 孫飛虎：《董西廂》增加了孫飛虎這一反面人物，但未就個人性格多作描寫。兵圍普救寺一場，僅用了很多篇幅（約占了六分之一），敘述對陣廝殺。

(三)《西廂記》（在此簡稱《王西廂》）

1 崔鶯鶯：

- A. 鶯鶯的叛逆性格，表現在她對愛情的追求，而不注重封建的門第理念，她是一位相國的獨生女兒，張生雖是尚書的後代，但此時已淪落為身世飄零的窮書生。在他們之間已沒有了門當戶對的條件。當老夫人食言賴婚時，鶯鶯不僅在內心裡詛咒她是一個「口不應心的狠毒娘」¹⁰³，而且也透過「擲杯」動作明確地表了拒不接受兄妹關係。
- B. 老夫人毀約後，張生一蹶不振，此時鶯鶯明明思念張生，讓紅娘去探望，但當見到紅娘帶回張生的簡帖時，又「忽的波低垂了粉頂，改變了朱顏」，怒斥紅娘說要告過夫人，「打下你個小賤人下截來。」待紅娘說要將簡帖兒交與老夫人時，她又道：「我逗你要來」，並急切地詢問張生的情況。這種有辱於小姐身分的言行，是慾與禮的鬥爭。她在紅娘面前遮掩，而內心又忍不住牽掛張生。
- C. 她沒有勇氣與張生見面，此時在她的心中，封建禮教的束縛和對張生的愛戀激烈地衝突著；最後愛情終戰勝了禮教。因此，當她接到張生的情詩時，終於大著膽子寫了一首題為〈明月三五夜〉的回詩，約定張生於十五日晚上相會。然而，緊接著的「賴簡」中，她卻又出言道：「我在這裡燒香你無故至此，若夫人聞知，有何理說！」，「若不看紅娘的面，扯你到老夫人那裡去，看你有何面目見江東父老？」，「萬一夫人知之，先生何以自安」三句道白，無一不提到老夫人。顯然，雖然此刻鶯鶯是遠離老夫人的，但老夫人的威嚴卻依然籠罩在她周遭，使她產生了一種恐懼感。
- D. 鶯鶯還表現了傳統婦女所有的一些品德，如：美麗、敏慧、深情、溫柔……。她愛上了張生後，對他一往情深，溫柔體貼。在送別張生赴試時，老夫人明確地向張生「下達」嚴令：「我如今將鶯鶯與你為妻，只是俺三輩兒不招白

¹⁰³ 本論文第肆章，所有引自《西廂記》之原文討論，皆出自董王合刊本《西廂記》，（台北，里仁書局，1980），以下不再重述出處。

衣女婿，你明白便上朝取應去，我與你養著媳婦，得官呵，來見我，駁落呵，休來見我。」可是當老夫人離開後，鶯鶯對張生說的第一句話就是：「張生，此一行得官不得官，疾便回來，」並且還特別囑咐他「你休憂『文齊福不齊』，……你休卻『金榜無名誓不歸』」。

2 張生：

- A. 《王西廂》開卷寫張生滿腹文章，但更顯其叛逆的心理。「萬金寶劍藏秋水，滿馬春愁壓繡鞍」，不是感嘆自己的身世而是「才高難入俗人機，時乖不遂男兒願。」表明他與時局格格不入，希望衝出封建社會給他編織的那層羅網。
- B. 孫飛虎兵圍普救寺，欲擄獲鶯鶯做壓寨夫人，眾人慌作一團無計可施。鶯鶯則提出著名的「五便三計」。此時，好一個張生，在眾目注視下出場了：「(末鼓掌上云)我有退兵之策，何不問我！」這一句「何不問我！」有力地表現了張秀才的才智膽識，使人感到這位痴情的書生並不是無能的懦夫，而是臨危不懼的勇士。由此，張生在眾僧人和鶯鶯、紅娘的心中留下美好深刻的印象。
- C. 老夫人「賴婚」時，他斥問老夫人：「前者賊寇相迫，夫人所言，能退賊者，以鶯鶯妻之。小生挺身而出，作書與杜將軍，庶幾得免夫人之禍。今日命小生赴宴，將謂有喜慶之期；不知夫人何見，以兄妹之禮相待？」好一個「以兄妹之禮相待？」他敢怒敢言，能夠據理力爭。
- D. 後來夫人又許鶯鶯小姐於鄭恆，原因是「聽說」張生已娶尚書之女，張生理直氣壯地辯說：「夫人聽誰說？若有此事，天不蓋，地不載，善老大小疔瘡！」《王西廂》張生從心理上就已經戰勝了董西廂的張生，他已擺脫斯文的白面書生形象。

3 紅娘：

- A. 一開始張生問紅娘關於鶯鶯之事，紅娘云：「誰問你來……噫！先生是讀書君子，孟子曰：『男女授受不親，禮也！』君知『瓜田不納履，李下不整冠。』道不得個『非禮勿視，非禮勿聽，非禮勿言，非禮勿動。』」先說一番「俏皮話」後，才說老夫人治家之嚴，可以看出較王實甫筆下的紅娘不僅受些學問的影響而且對張生的冒昧「潑辣」地批評了一頓，但並不懷有惡意，

反而給劇情添加了諧劇的氛圍。

- B. 紅娘雖是下人，卻機警有謀，惹人喜愛。鶯鶯：「自那夜聽琴後，聞說張生有病，我如今著紅娘去書院裡，看他說甚麼？」（喚紅娘）。紅娘：「姐姐喚我，不知有甚事，須索走一遭。」鶯鶯：「這般身子不快啊，你怎麼不來看我？」紅娘：「你想張……」鶯鶯：「張甚麼？」紅娘：「我張著姐姐哩。」這數句對白不外是鶯鶯打發紅娘去探望張生，但又不便明說。鶯鶯身子不快、實有心病，她卻先責怪紅娘不來看望自己，然而紅娘對小姐的心病瞭如指掌，因此快人快語，語剛出口，又覺得過於直率，怕小姐難以下台，一句話只說了半句就頓住：「你想張……」，鶯鶯對「張」字當然敏感，立即追問，紅娘急切間改口：「我張(望)著姐姐哩。」足見紅娘聰明狡黠，善於應對。這段對白固然也表現了鶯鶯與紅娘間親密的主僕關係。
- C. 紅娘的反封建思想也是表現下對老夫人的對抗中。紅娘勇敢質疑老夫人：「非是張生，小姐，紅娘之罪，乃夫人之過也。」直斥一切都是夫人的過錯，繼而利用老夫人「家族至上」的理念，揭她的傷疤，一招即中，老夫人不得不甘拜下風說：「這個小賤人也道的是，……」紅娘再一次戰勝了老夫人。

4 老夫人：

- A. 《王西廂》第一本的楔子中便顯露出了老夫人的「治家嚴肅，有冰霜之操」的性格，這話雖是後來透過紅娘這個人物敘述介紹的，但開篇便讓人明白這位老夫人可不是一般的人物，她掌管著全家上上下下一切禮教之事。老夫人趁沒人時說：「紅娘，你看佛殿上沒人燒香啊，和小姐閒散心，耍一回去來。」劇才剛開始，便可見相國小姐的命運、自由掌握在這位老夫人手裡，讓人覺得這劇有可看之處了。
- B. 《王西廂》中的老夫人戴著一副勢利眼的同時，還深藏一顆老奸巨滑的心。「賴婚」時，老夫人欲「與金帛相酬」張生，這是老夫人的一大高招，一則她回應了張生的斥責；二則她做得夠「禮」；三則她明明白白地拒絕張生與鶯鶯的婚姻。
- C. 老夫人固守舊的道統理念，並且利用其老奸巨滑，千方百計阻撓張生和鶯鶯的愛情，維護她賴以生存的封建禮教，封建門閥制度，封建家族理念。什麼「怎舍得你獻與賊漢，卻不辱沒了俺家譜？」、「俺三輩子兒不招白

衣女婿」、「待要經官啊，玷辱了家門」、「得官啊，來見我，駁落啊，休來見我」……她的一切言行旨在維護其「家族利益」、「門第榮譽」。

- D. 王實甫更動《董西廂》中張生主動要求進京求功名為被老夫人「逼試」，顯現老夫人再次「賴婚」的暗藏詭計，老夫人明則叫張生上京求功名，實則「喚得鄭恆來，相扶回博陵去。」等鄭恆一到，她又可以把鶯鶯許之。
- E. 《王西廂》中老夫人雖然只出現了五次，但老夫人的影子在《王西廂》中是無處不在的，如「聽琴」紅娘云：「夫人尋小姐哩，咱家去來。」「傳簡」裡有「怕夫人尋，我回去也。」「賴簡」有「若夫人聞知…」、「扯到夫人那裡…」、「萬一夫人知之…」，雖然是張生、鶯鶯、紅娘三者之間的對手戲，但老夫人這一人物貫穿著他們三者的情緒糾葛，使其激化又得到緩和。

5 孫飛虎：

仍是一個未著墨太多的角色。

《王西廂》不像《董西廂》著力描寫法聰鬥孫飛虎的過程，寫得極其地熱鬧動聽，展現其諸宮調的說唱文學式的「看家本領」，《王西廂》緊扣主題，直切張生退兵之計，孫飛虎的重要性僅是製造一場紛亂，以突顯張生之應變力與崔、張兩人結緣的因由。

三、《孫飛虎搶親》人物形象重塑之意義

根據以上四部作品的討論，吾人將人物重塑列出一簡化表格，以期把作品中的重要角色形象流變作一比較：

	〈會真記〉	《董西廂》	《王西廂》	《孫飛虎搶親》
鶯鶯(雙紋)	柔弱癡情，抗爭於禮教與情慾之間，為門第姻緣的犧牲品。	展現與禮教抗爭的勇氣，爭取愛情自由成功。擺脫其為門第之見犧牲品的形象。	叛逆性格更加明顯。在心中，禮教的束縛與對張生的愛慕激烈的衝突，最後突破自我，勇敢追	對自身命運迷惘，起初抗拒嫁給鄭恆，期望張君銳歸來；接著抗拒成為孫飛虎的山寨夫人，期待鄭恆救援。在知道孫飛虎的真面目後，又強求

			求自由愛情。整個內在性格的發展過程完整而合理。	恢復小姐身分，以求獲得孫飛虎的青睞。最後，面對鄭恆大軍來臨，崔雙紋再度對自己的想望充滿迷惑。
張生(君銳)	風流薄倖，色慾薰心，自私現實，負心拋棄鶯鶯。	與鶯鶯同封建禮教抗爭，忠實愛慕鶯鶯。但性格上出現許多不合理的矛盾之處，使其形象一會兒癡心，一會兒又輕浮；一會兒積極又一會兒軟弱無力。	將《董西廂》中張生性格的矛盾處完全刪改。成為勇敢追求愛情，積極爭取到底，負責又有禮之優良形象。	懦弱、妥協的形象，對愛情的執著其實是空泛的說詞，說是只求見雙紋一面，卻需藉著孫飛虎的幫助，才敢起身前進，面對想望著鄭恆或孫飛虎的崔雙紋，全然無動於衷。一聽到雙紋說將屬於自己，頓時六神無主。認同躲在強盜的面具或服飾下，似乎能獲得膽識。
紅娘(阿紅)	害羞靦腆，是崔張兩人之間牽線關鍵人，但形象模糊。	骨肉豐富，活靈活現。熱心為崔張奔走，展現智慧、幽默與古道熱腸。	較《董西廂》中的紅娘，除了俏皮外，增添一些學問，鶻鶻慧頡、善體人意，伶牙俐齒。	顛覆主僕階級的發難者，從服從的奴婢，到學會為自己考量打算，不願屈服受役於他人；充滿現代意味。
老夫人	形象較為平面，不突出。	「吃人禮教」的化身，治家甚嚴，代表封建勢力，為家	治家有冰霜之操，老奸巨猾，捍衛封建禮教意圖強	無此角色的表現篇幅，因為封建禮教不是姚一葦要討論的範疇。

		族利益致力阻撓崔張結合。	烈，不惜三次言而無信，盡全力阻撓相愛之崔張兩人。	
孫飛虎	尚未出現	約六分之一篇幅的廝殺場面，起因便是孫飛虎要強娶鶯鶯，彰顯了說唱藝術的看家本事。	形象不明顯，亦不是重角色。	正邪觀點錯置的代表，是多情、熱心、爭取公平追求理想的化身。強盜與斯文書生的雙面角色強調了身分與定位的問題。 然而，雖然積極爭取追求愛情的權利，卻不知自己愛的對象是誰。

由上表可看出古典西廂故事中的人物形象，即使產生進步的主題思想，但一直是圍繞在愛情與封建觀點裡打轉，直至姚一葦的《孫飛虎搶親》，才完全跳脫出這個窠臼，賦予新的命題，進行人的命運和身分認同的哲理探討，姚一葦的改寫作品《孫飛虎搶親》，可說是在「再創」中相當具有「原創」精神。

第三節 《孫飛虎搶親》與歷代西廂故事之再創傳承

在比較文學的觀點中，各時代作家在不同時期，將相同的原型議題，出現不同的改寫風貌，必定受當時代社會環境所影響。也就是說，作品再創的風貌應充滿當代意義。

追溯《董西廂》與《王西廂》兩西廂故事產生的時代背景：《董西廂》產生的金朝，時局動盪，戰亂頻繁，對大部分知識分子來說，功名前途十分渺茫，他們對功名的追求也就不如唐人那樣熱衷。在這種情況下，個人的婚姻戀愛問題，在人生中的地位，就顯得重要了，於是當時代人們更熱烈地追求以愛情為基礎的婚姻。而長期戰亂，對門閥制度和理念無疑是一個極大的衝擊，攀附高門及門當

以《孫飛虎搶親》與《碾玉觀音》為例
論姚一葦的劇作技巧

戶對的社會作用已不像唐代那樣具有決定性的意義。因此，廣大民眾更大膽地否定甚至嘲弄門閥，進而讚美愛情。

而王實甫所處的時代是蒙古少數民族統治中國的時代，那是一個充滿階級矛盾的社會。是落後的游牧文化與先進中原文化融合的時期，特殊的年代賦予作者更多的揭露社會黑暗和弊端的責任，其作品透露出很強的現實主義思想和反抗精神。蒙古統治者不僅實行殘酷民族壓迫，而且對廣大知識分子也加以迫害，元代社會有所謂十級之分：一官、二吏、三僧、四道、五醫、六工、七獵、八民、九儒、十丐，因此士子舉人投身戲劇創作成為元代特有的藝術環境。

此外，元代的僧侶是統治階級內部的一個特權階層，遠遠超出了文人的地位，「僧尊儒卑」之現象相當普遍。而王實甫作為一個戲劇家，而且是代表廣大民眾意願的戲劇創作者，他就有意識的要揭露這一醜惡現象，在寫僧人們見了貌若天仙的鶯鶯時，《董西廂》、《王西廂》都著力寫到僧侶的醜陋嘴臉，但《王西廂》更加貶低了《董西廂》的有道高僧法本的地位，而且還刪除了法聰這一人物形象，將其改為惠明這一人物，降低了僧人的地位，進而也就突出張生這位才子的形象，特別是惠明一段自我介紹：「我經文也不會談，逃禪也懶去參；戒刀頭近新來鋼蘸，鐵棒上無半星兒土漬塵臉，別的僧不僧，俗不俗，女不女，男不男，則會齋得飽去僧房中胡棄，那裡管焚燒了兜率也似伽藍。任那裡善文能武人千裡，盡在這濟困扶危書一緘，有勇無慚。」實在是王實甫藉由作品，一吐市井人民對僧侶憤怒露骨的叱罵。

而《孫飛虎搶親》的現代意義在於劇作家姚一葦對古典《西廂記》投以極大的興趣，與企圖改寫的精神。更甚者，姚一葦再接受西方戲劇理論後，欲結合中國傳統元素，實驗意圖相當大膽而明顯。馬森曾經評論，姚一葦的早期作品在形式上並沒有超出三、四〇年代話劇的模式，直到姚一葦 1965 年的《孫飛虎搶親》創作，才顯著地使這個劇本在相當程度上打破了常規，從內容到形式上皆顯現現代西方戲劇的影響。

《孫飛虎搶親》雖取材自眾所周知的古典鉅著《西廂記》，然而他對人們熟悉的才子佳人故事進行了徹底的顛覆，這樣的改寫意旨，劇作家姚一葦有其強烈的理念宣說：劇中的張君銳已不是古典故事那風流才高的多情公子，他不僅消沉落魄，而且膽小懦弱；而《西廂記》中的「惡人」——大盜孫飛虎，在這個戲中反成了雖身為強盜、卻是粗獷、勇敢、富有感情的男子漢。這一對比凸顯了當代

人對「人生命運」、「階級地位」、「美好愛情」打破僵化形象的思考角度：人的命運是無法掌握控制的、身分地位是虛妄的標籤、愛情可能只是對理想的追求。

然而，對固有觀念、事物和對名作進行「顛覆」，其本身即是當代前衛藝術中一個重要取向，姚一葦先生在此接受了這種觀念，並運用了它。

《孫飛虎搶親》的現代意識還表現在「角色轉換」的遊戲上。小姐崔雙紋為逃避孫飛虎搶親而與丫環阿紅互換衣服，然而當崔雙紋發現這個本聽說是使人畏懼厭惡的強盜頭子，原來是個十分多情的人時，她後悔進行了這一「角色轉換」，要求再換回來，卻遭阿紅拒絕。主僕二人爭著要做土匪的壓寨夫人，這一舉動相當程度的反應出兩種重要訊息，一是階級觀念的破壞，二是愛情的主導權，已經轉為女性；姚一葦先生在作品中，顯現對現代「女性意識覺醒」議題的關注。

服裝的轉換引來角色的轉換，更造成了劇中人物命運與前途的轉換，這種轉換呈現了人生的一種荒謬不確定狀態——此一命題和思想不僅只曾在西方劇種出現與流行，更不用說是歷代《西廂記》故事裡所沒有的，當然也是三、四〇年代話劇或台灣過去的劇作裡不曾看到的成功創舉；這些皆可說明姚一葦此部作品

《孫飛虎搶親》的成就。也可證明姚一葦此部作品的改寫，的確做到他自己對劇作改寫的期望：「賦予新意義、新生命，或者予以現代化。」¹⁰⁴

本單元及針對四部作品的「原型議題」演繹和「讀者接受美學觀點」探討，來進行古典西廂故事到《孫飛虎搶親》的再創意義討論。

一、 原型議題

由以上四部作品的文本與人物形象討論，我們可以尋繹出一個結論，從《西廂記》故事到《孫飛虎搶親》的再創，其中的故事原型議題不外乎是「才子佳人」的愛情本事增生。

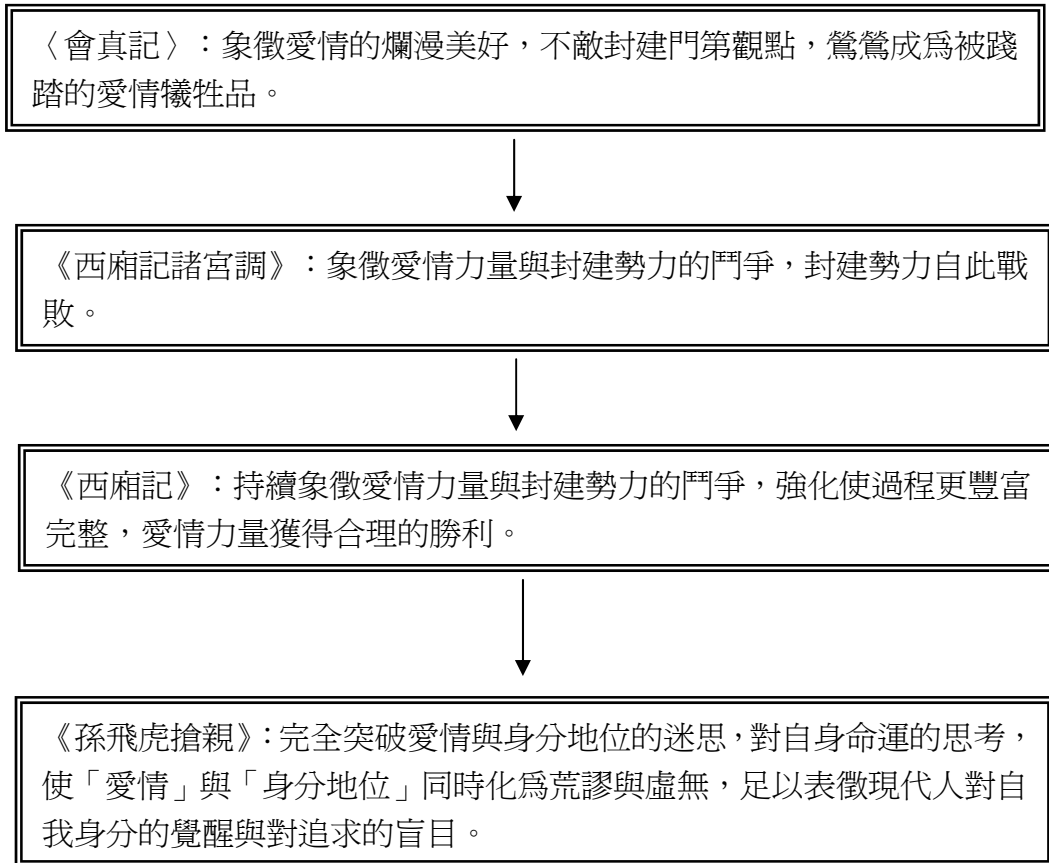
將這「才子佳人」四個字進一步說明，蘊含有「愛情」與「身分地位」兩種觀點。歷代男女鍾情於閱讀觀賞歌詠戀愛歷程的作品，然而，不論古代、現代、東方、西方，所有的戀愛故事幾乎皆受到身分地位問題的干擾。因此，不同的作者當他以讀者的身分接受到前代關於此議題的作品時，他心中便產生了認不認同故事結局或歷程的觀點。

當再創作者加上自己的想法，富麗故事或還原本色，「改寫」便產生了。

¹⁰⁴ 姚一葦〈大家來實驗〉《姚一葦評論集》，（台北：書林出版公司，1995），頁108。

以《孫飛虎搶親》與《碾玉觀音》為例
論姚一葦的劇作技巧

根據這四部作品〈會真記〉、《西廂記諸宮調》、《西廂記》和《孫飛虎搶親》，吾人將其中「婚姻」與「階級地位」原型議題做一簡單的演繹圖示，如下：



二、 讀者接受美學觀點

根據德國文學理論家姚斯的說法，藝術作品的審美價值與讀者的價值體驗有著密切關係，「文學的歷史是一種美學接受和生產的過程，這個過程必須通過接受的讀者、反思的批評家和再創作的作家將過去的作品加以實現才能進行。」¹⁰⁵此論述觀點，可爲四種文本的演繹、改寫提供理論基礎。姚斯強調我們必須從作品的歷史中去看文學作品的意義生成，從文學作品的起源、社會功能和歷史影響這種視野去檢視文藝作品¹⁰⁶。

吾人相信，四部文本之作家身爲創作者的同時，亦是「精英讀者」。當他們

¹⁰⁵ 姚斯著，周寧、金元浦譯《接受美學與接受理論》，(瀋陽：遼寧人民出版社，1987)，頁 129。

¹⁰⁶ 胡經之、王岳川《文藝學美學方法論》，(北京：北京大學出版社，2005/12 第六刷)，頁 337。

在閱讀接受前期作品時，有不同於之前作家的理念，如：董解元不認同元稹在〈會真記〉中安排的悲劇收場，因而進行情節的改動；王實甫在董西廂的基礎上，賦予鶯鶯性格循序漸進的合理發展，並使詞曲更加清麗；而姚一葦則是站在現代人的觀點，取材自古典文本，但命意顛覆角色身分的認同，並強化命運對各人行為的支配性。這便是姚斯所謂「再創作的作家將過去的作品加以實現」¹⁰⁷的美學歷程。三位同時身為讀者（接受者）的再創作者（董解元、王實甫與姚一葦），其賦予新作品的再創意旨，應相當程度受到該時代的時代背景所影響，這亦是比較文學中所著重的一環。

在此，綜合以上四部作品的討論，我們可以將四作品文本之再創意義，表列「主題思想」、「矛盾衝突點」、「結局」與「影響」如下表，並在表格的最後，以「創作時代背景」，做一整理比較。

作品	文本接受與再創現象				創作時代背景
	主題思想改變	矛盾衝突點轉換	結局異動	重要改編	
會真記	充滿封建觀點之作品。	崔鶯鶯與張生（戀愛當事人）。	愛情悲劇。	是一切崔、張故事之原型。	反映了唐朝士人舉子們的價值觀與婚姻觀。
西廂記諸宮調	完成「有情人終成眷屬」的美滿結局。	崔、張同老夫子與鄭恆抗爭。	「佳人配才子」的喜劇結局。	強化崔張自由爭取愛情的過程。	自主愛情勝利，是迎合當時民眾心理的作品。
西廂記	強化「有情人終成眷屬」結局的合理發展。	同《西廂記諸宮調》	承襲《西廂記諸宮調》。	使愛情故事更加合理發展。	顯示士人投身戲劇創作的成果、對醜惡僧侶斥責、挑戰封建勢力，因應當代觀眾的價值觀。

¹⁰⁷ 姚斯著，周寧、金元浦譯《接受美學與接受理論》，（瀋陽：遼寧人民出版社，1987），頁 129。

孫飛虎搶親	表徵現代人對自我定位的覺醒與對追求慾望的盲目。	主角自身衝突	《西廂記》故事走入現代荒謬劇的全新風貌。	劇中對愛情、善惡分際與身分價值都有新穎的詮釋。	是姚一葦先生突破「佳構劇」的成功作品，並顯示作者接受荒謬劇場與存在主義的影響。
-------	-------------------------	--------	----------------------	-------------------------	---

第四節 《孫飛虎搶親》運用之現代戲劇元素和 戲劇理論的實踐

一、《孫飛虎搶親》的戲劇元素設計

(一) 劇本結構

國立臺灣大學戲劇學系系主任暨所長紀蔚然，曾在其論文〈古典的與現代的一姚一葦的戲劇藝術〉討論姚一葦先生對於此劇本的整體結構設計：

……劇中，幾乎所有的人物或事件都有兩個身份或兩種版本。整體結構如此，局部結構亦然。第一幕就是很好的例子。兩個路人、兩種不同的故事版本（有關孫飛虎的長相、有關張君銳與崔雙紋的戀情、有關鄭恆的事蹟）、兩個男主角（孫飛虎與張君銳）之互換服飾、及兩段迎娶歌謠（一為老鼠娶親，一為男女結合）再再吻合全劇所要探討的「錯亂」的情境。這種錯亂包括：英雄與狗熊、強盜與書生、君子與小人、公主與奴婢、結合與分離、歡娛與哀愁、有自主性的人與無意識的鼠。……

第一幕最主要的結構數字是 2，而第二幕最主要的結構數字則是 3。延續第一幕尾聲人鼠之間的錯亂，第二幕以三個無法主宰自身命運的人物起拍：崔雙紋（要嫁給誰由不得她）、阿紅（她的命運任由主人決定）、張君銳（他的一生猶如落葉般隨風飄泊）。他們三個人彷彿三具木偶，命運任情勢宰割。為了加深這種印象，作者還安排三個瞎子風塵僕僕地行走於人生道路上。反諷的是，這三個看得見的人竟然問三個瞎子強盜長什麼模樣。¹⁰⁸

¹⁰⁸ 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。

這是相當有趣而獨到的觀察：在劇本中以數字邏輯呈現劇作家意圖設計的錯置與混亂，這反彰顯了劇作家清晰的思緒。

數字本身就是代表明確的邏輯符碼，而劇作家所欲彰顯的社會角色認同顛覆、劇中人對自身命運的迷惘，數字邏輯與顛覆混亂，兩方面在同一軸線並行呈現，顯示：不論劇中角色如何迷茫紊亂、觀眾（讀者）如何莫明其道或有「二丈金剛摸不著頭緒」之感，唯一清醒的，便是劇作者。

(二) 戲劇服飾

服飾在本劇中，是代表角色身分的重要符碼。劇中人物在不斷的服飾換穿和角色轉換的過程中，突顯了其對自身身分和社會界定之身分的迷思。服飾在這裡其實就是面具的具象；不斷的轉換服飾，也即是面具的不斷轉換。面具具象空洞的身份外殼，唯有空洞，才能不停的換置。

換裝情節的最後，孫飛虎洩氣的說：「但是當我們脫去衣服的時候，我們便一樣了。」雖然劇中出現的五次換裝的情節，使「服飾等於身份」的制約觀念動搖，但是最後主角們的體認是：「我們實在沒什麼差別」、「男人都是一樣的東西」、「女人都是一樣的東西」、「我們都是一樣的東西」、甚至「我們都是老鼠」，空洞的身份、階級一一瓦解，甚至性別也瓦解了、最後連生物界線也瓦解了，這是本劇中荒謬邏輯的最後結論。

再者，換裝還反映世人對服飾（外表）的戀物情結。在《孫》劇中幾乎每個人物多多少少都具有雙重性格，都用一副面孔對待外在的世界，或給這個世界看，卻在內心隱藏著另一個自我，且劇中人物彼此也慣以服飾認定一個人的身份高低。但經過多次換裝之後，他們已然察覺服飾與內在、角色扮演與自我之間似乎有極大的落差。

(三) 戲劇語言

語言上的實驗是《孫飛虎》另一個特色。爲了營造古典中國的氛圍，姚一葦教授創造了亦詩亦文、既文言又白話、又說又唱的戲劇對白。作者在「後記」中說：

我採用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。我認為「誦」的方式如不能建立，我們只能上演口語的戲劇，永遠沒有誦文戲劇，我們的劇場將只是一條跛腿，始終不能站穩。關於音樂：每一句都重疊半句，重疊的部分我的目的係作為「幫腔」，前後台人員全部可以合唱，甚至觀眾亦可以加入，使演員與觀眾之間的隔閡消除。¹⁰⁹

一葦教授在這個戲中特別愛用重疊或重複句法，多達十次以上；他在以後的好幾個戲中也用，但從沒有這麼多。大體上說，他用得都很成功，也富有變化。下面為一個很好的例子，發生在第二幕開始時，當時崔雙紋、阿紅、和張三人在台上「宛如三具木偶」：

崔：我們坐了很久了吧！

張：很久了！

紅：或許不很久！

崔：夏天就要過去了！

張：夏天真的就要過去了！

紅：夏天還沒有過去！

崔：夏天過去了就是秋天。

張：夏天過去了就是秋天。

紅：夏天還沒有過去。

崔：秋天就來了！（一種突然的興奮）秋天就要來了！

張：（喃喃地）秋天就要來了。

紅：秋天還沒有來！

崔：那是個很美麗的秋天！

（以一種平板而沒有絲毫的感情的音調誦出，但十分清晰）

那是個很美麗的秋天，

那是個堆著白雲的秋天，

那是個黃花滿地的秋天，

那是個西風陣陣的秋天，

那是個北雁南飛的秋天，

¹⁰⁹ 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。

那是個霜林染醉的秋天，

張：那是那一個秋天？

紅：誰都不知道那是那一個秋天！¹¹⁰

上例包含姚一葦愛用的兩種不同的重複法：「一字不改完全的重複」和「相同句型、部分換詞」。這兩種重複法交互變換，非常活潑。

然而，在有些地方似乎重複得太長了。最明顯莫過於在第三幕後半，崔、孫、張、阿紅四人在一起的一次：

崔：我們沒有哭過、笑過、愛過、希望過！

紅：我們沒有哭過、笑過、愛過、希望過！

孫：我們沒有哭過、笑過、愛過、希望過！

張：我們沒有哭過、笑過、愛過、希望過！¹¹¹

接下去，當崔雙紋說：「我們沒有選擇，也沒有被選擇。」

「我們不能辨別，不能思，不能了解。」

「我們只是躲在一首高牆的裡面！」

「我們只是躲在我們的衣服裡。」

「我們是躲在洞裡。」

「我們是老鼠。」

「老鼠老鼠老鼠老鼠。」

等七句時，其他三人完全依上列同一次序，重複著每一句。這樣充滿實驗性、不具感情、音調平行、宛如機器般的台詞重複，雖然實踐了一葦教授對詩劇、誦體的期待，對荒謬劇表現手法的嘗試，但對演員來說，可能是技術的挑戰，對觀眾而言，冗長的聽戲，亦可能會產生焦躁的幻覺破壞，而歌隊（迎親對伍）龐大的人數要求，也實為本劇實際演出的困難，因此，此劇雖然是一葦教授成功突破傳統的劇本創作，至今卻尚未有正式演出的紀錄。

¹¹⁰ 姚一葦〈孫飛虎搶親〉《姚一葦戲劇六種》，（台北：華欣文化公司，1975），頁115-116。

¹¹¹ 姚一葦〈孫飛虎搶親〉《姚一葦戲劇六種》，（台北：華欣文化公司，1975），頁164。

二、《孫飛虎搶親》的戲劇理論的實踐

姚氏最早關於戲劇的理論論述出現在 1966 年的《詩學箋註》與 1969 的《戲劇論集》，雖然皆晚於 1965 年的《孫飛虎搶親》，但從研究此部《孫飛虎搶親》改寫劇作裡，可反映出一葦教授之戲劇理論是自 1958 年他開始撰寫授課講稿，就深植作者心中。

現在，吾人就以姚一葦教授論述之〈戲劇本質論〉中的「戲劇意志論」、「戲劇動作論」、「戲劇幻覺論」來檢視此部作品的理論實踐¹¹²。

(一) 以戲劇意志論檢視

姚一葦先生認為戲劇的本質表現為「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。

在《孫飛虎搶親》劇中，我們可說崔雙紋、阿紅、孫飛虎與張君銳所碰觸到的是屬於「內在的衝突」，來自主角本身，姚一葦先生稱之為「自身的衝突」。雖然這樣的「戲劇意志量」非常的微弱，不足以打破現狀，或造成平衡的破壞，頂多只能製造一陣紛擾，使《孫飛虎搶親》劇閉幕時，又回到開幕時的狀態，但在劇中每一位主人翁，都產生了自我的覺醒，「衝突」引起了，且戲劇結束時，「衝突」並未消滅。

另外，誠如一葦教授所說：「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。」¹¹³當一個劇作家要表達他的思想時，他不是把他的思想直接說出來，而是通過戲劇中的人物表現出來，放在戲劇表現中的人物，該人物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。《孫飛虎搶親》劇，明白的碰觸了兩個姚一葦教授一生極關切的議題：人的命運與身份認同。¹¹⁴這兩個抽象意念，藉由劇中人物實際的糾葛與覺醒、突破，傳達給眾接受者。

¹¹² 關於姚一葦教授之戲劇理論，請參照本論文第貳章。

¹¹³ 姚一葦《戲劇原理》，（臺北：書林出版公司，1992.2），頁 71。

¹¹⁴ 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

(二) 以戲劇動作論檢視

姚一葦先生認為「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」。

《孫飛虎搶親》劇，即是如此，他採取的是一段娶親與搶親的過程，戲劇發展的時間不超過一天，場景也不外忽是涼亭與山寨。雖然戲劇的最後，留下了謎題一般的結局給觀眾（讀者），但劇中人物角色的覺醒，卻是擁有完整的開始與結束，即姚一葦所說：「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。」¹¹⁵

至於動作和主旨的關係，姚一葦教授的論點，戲劇的動作是真實而具體的行為，主旨則是行為的意義。「動作依附主旨而產生，主旨通過動作而顯示。」¹¹⁶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，是知覺的活動，引起觀眾由知覺到思考的一系列心理反應。姚一葦在《孫飛虎搶親》劇中，觀眾實際接受到的動作，是一場荒唐的迎親和一場不明究理的搶親，然而依附在這戲劇動作的內涵主旨，便是劇作家期待觀眾自此思考「自我身分認同」與面對「自身命運」的棘手問題。

(三) 以戲劇幻覺論檢視

一部戲劇的演出要使觀眾產生什麼幻覺，舞台上的各個要素（舞台、燈光、音效）要相互配合，才能使幻覺一致。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。

《孫飛虎搶親》劇，自舞台的設計（「有一座我國古老的茶亭…」），舞蹈（送親的隊伍「這些舞蹈和歌唱必須是純中國風味的，西洋的風格絲毫參雜不得！」）音效（「爆竹聲起，鼓樂齊鳴」），服裝（「張君銳與孫飛虎一律文士打扮，手持摺扇，頭戴方巾…」），與演員獨白、對白中常用之「誦」的形式…，

¹¹⁵ 姚一葦《戲劇原理》（臺北：書林出版公司，1992.2），頁 112。

¹¹⁶ 姚一葦《戲劇原理》（臺北：書林出版公司，1992.2），頁 123。

這些舞台設計，皆出自姚一葦，如他自己在此劇「後記」所述：「這種設計它必須來自我國傳統，同時又必須具有現代人的觀念與精神。」¹¹⁷

然而，《孫飛虎搶親》一劇確實建立了姚一葦教授所要求的劇場幻覺的統一了嗎？姚一葦教授在建立「戲劇幻覺論」時，特別強調了「觀眾」到場觀戲，對戲劇的重要性；但在此劇的語言設計上，姚一葦教授特愛用重疊或重複句法，多達十次以上，讀起來非常有詩意，對演員來說，卻可能是個很大的挑戰，（或許因為如此，一直尚未有人演出這部劇本）。且對觀眾而言，冗長的念白與缺乏音調變化的重複，也容易使觀眾的焦躁不安，幻覺破壞。

但以當時一葦教授接受了許多現代西方戲劇風格的影響來看，這是他嘗試「敘述詩劇」的必然結果，亦因為此劇有著荒謬劇的色彩，作品本身即充滿實驗性之緣故。

另外在此劇本中，尚有一處對觀眾幻覺恐有破壞之小瑕疵，在第一幕孫飛虎、張君銳二人剛上場時，讀者可從劇本中的「舞台指示」知道他們是誰，但看戲的觀眾並不得而知，所以當路人甲、乙在孫、張面前談論他倆，卻不知孫、張就在他們身邊的滑稽、諷刺效果便沒有了。不知這是劇作家有意如此，還是無意的疏忽？不過，姚一葦在其他作品中，極少出現這樣的疑議。

(四) 集中型的時、空處理

時空集中型處理的典型，是指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，希臘傳統稱之為「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。

《孫飛虎搶親》的時空處理即是屬於此種，戲劇一開始時，張君銳已自京城回來，一葦教授在此的設定是，眾人已皆知《西廂記》的情節前提，張君銳自路人口中得知崔雙紋今日要嫁予鄭恆，一口氣岔不過來。劇作家假定觀眾早已知道他與崔雙紋過去的情事，而崔雙紋不願嫁予鄭恆的反抗過程，則由阿紅口述中約略帶過。而孫飛虎為何要搶親的理由，倒是一葦教授自己編造的新情節，一葦教授將孫飛虎改編為一雖身為強盜，卻也是至情至性的真情種子，因數年前與崔雙紋的一面之緣，而促使他上山為盜，並打響一番成就，如今要來與張君銳「公平競爭」。這些情節的改編，當然也沒有在舞台上演出，而是自孫飛虎口中敘述出

¹¹⁷ 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。

來。戲劇真正演出的部分，只有迎親與搶親的這一場混亂與糾葛。

如此的設計，減少了場地的變換，避免了觀眾分歧的想像，但爲了符合「集中型」時空的處理原則，恐增加了許多由演員的對白來交代情節前提概要的機會，也提高了劇中人與觀眾建立默契的難度，加深演員背誦台詞的難度，也給觀眾增添許多感官空白的「聽戲」空間。

透過以上戲劇理論的檢核，《孫飛虎搶親》在足夠的戲劇意志量、戲劇動作的統一，與集中的時、空處理...等，皆能符合一葦教授的戲劇理論，然而，台詞的冗長、重複，龐大的歌隊，雖有實際演出上的困難，卻能符合一葦教授對「誦」的要求，對「詩劇」的期待，純然的中國味，和強烈的實驗性，並增加劇中的荒謬意味和現代感。此部《孫飛虎搶親》的嘗試，不僅對姚一葦個人而言，甚至對整個台灣現代戲劇環境，都具有劃時代的意義。

以《孫飛虎搶親》與《碾玉觀音》為例
論姚一葦的劇作技巧