

## 第五章 姚一葦《碾玉觀音》之劇作技巧研究

1967年，台灣現代劇場開拓者姚一葦先生發表三幕劇《碾玉觀音》，他自評為「舊瓶裝新酒」<sup>118</sup>式的再創。在故事的綱構上，此劇本大大的跳脫了宋話本的同名作品《碾玉觀音》。

宋代說書是口傳的技藝系統，對象是市民大眾，故事文本也非一人一手所做，根據馮夢龍編《警世通言》卷八〈崔待詔生死冤家〉，題目下注：「宋人小說題作《碾玉觀音》」，此說必有所據。

按馬幼垣的說法，《碾玉觀音》篇首「紹興年間」句，沒有加上「故宋」、「宋朝」等字樣，文中稱「臨安府」為「行在」，很顯然是南宋人口氣<sup>119</sup>。而孫述宇在〈「碾玉觀音」裏的中興名將史料〉中，研究表示：

這件事發生在「紹興年間」，那是南宋高宗第二次改元的年號；那王爺是「關西延安府人，本身是三鎮節度使咸安郡王」，這樣的籍貫與身份應當是韓世宗；而郭立之所以會到潭州而得遇崔寧夫婦，是因為「關西秦州雄武軍劉兩府」，在「順昌大戰之後，閒在家中，寄居湖南潭州湘潭縣」，做了一首詞，傳到都下，於是「殿前太尉楊（陽）和王」差人送些錢到湘潭去給他，韓世忠也接著差郭立到湘潭去送錢。這裏的「劉兩府」當然是劉錡；陽和王是楊存中。作者為了顯示故事的真實性，所以把這幾個名人交代的清清楚楚，但因為這是三個大將，三個打番人的民族英雄，他採一種很崇敬的態度，避而不稱其名。韓世忠則連姓也不提。<sup>120</sup>

若時代相距較遠，稱韓世忠為「咸安郡王」、劉錡為「劉兩府」、楊存中為

<sup>118</sup> 姚一葦〈碾玉觀音斷想〉：「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，…」《聯合報》，台北，1993.4.14。

<sup>119</sup> 馬幼垣〈京本通俗小說各篇的年代及其真偽問題〉《中國小說史集稿》，（台北：時代文化出版公司，1980.6.20），頁21。

<sup>120</sup> 孫述宇〈「碾玉觀音」裏的中興名將史料〉《中國古典小說研究專集2》，（台北：聯經出版公司，1980.6），頁190。

「陽和王」這些稱謂，便不是一般民眾所能了解的。因此判定此話本不是屬於「講史書」<sup>121</sup>類，而是屬「蓋小說者，能講一朝一代之故事，頃刻間捏合」<sup>122</sup>。其流傳於職業書場的時代應距南宋高宗不久，只不過到了明代，才經馮夢龍之手，輯入《警世通言》，更名為〈崔待詔生死冤家〉。關於話本《碾玉觀音》故事流傳的年代問題，劉效鵬教授在其論文〈兩個不同世界的碾玉觀音〉，發表於《華岡藝術學報》第5期，亦有深入討論。

因說書人所述故事常成為當時社會下階層、弱勢族群的代言人，秀秀和崔寧的悲劇，主因為當時代特有的社會邏輯，加上「命運」擺弄而促成，話本一方面藉由秀秀之鬼魅強調愛情毀滅性的力量、控訴不公，但一方面又對主戰的將領存有敬畏之心，維持了既存的社會秩序。

再者，與一葦教授很親近的嫡系學生劉效鵬教授，在指導本次論文時，為筆者提示了一葦先生創作此部《碾玉觀音》可能性極高的另一重要靈感來源，那就是文學家林語堂先生，在1952年，以英文寫作一部中國傳奇小說改編集，名為*Famous Chinese Short Stories*，後來在民國四十四年，由張振玉將之翻譯成漢文。裡面的二十篇小品，皆是由林語堂先生根據中國古典文學故事框架，加以重編。林語堂先生曾說：「這是我精心結撰之作，故事是重編，不是翻譯。」<sup>123</sup>這部小說集應視為林語堂先生的創作。

而作品中，就有一篇定名為《碾玉觀音》，林語堂先生在故事一開始也是說明：「本篇選自『京本通俗小說』。原文結局與本篇大異。…。本文僅據原作前部，後遂自行發展，以藝術創作與作者生活為主題，…。」<sup>124</sup>這部小說，寫作於一葦教授的《碾玉觀音》創作之前，值得一提的是，一葦教授的《碾玉觀音》與林語堂先生的同名作品，在情節結構上，男女主角身份的懸殊與表親的關係、私奔後，被位高權重的女方家臣找到、為了保全男主角性命，男女主角被迫分離，女主角攜幼子返回娘家、最後男主角又以女主角形象雕刻出另一座觀音...等情節的編撰，實在有極大的雷同之處。

<sup>121</sup> 吳自牧《夢梁錄》，（網路資料：中國古籍全錄，<http://guji.artx.cn/Article/17321.html>）。《夢梁錄》成書於南宋末年，敘述整個南宋時期的臨安（今浙江杭州）情況，其中記錄了不少關於民俗和民藝的材料。

<sup>122</sup> 吳自牧《夢梁錄》卷廿小說講經史條：「說話者，為之舌辯，雖有四家數，各有門庭。且小說名為銀字兒，…。談經者，為演說佛書。…講史書者，為講說通鑑、漢唐歷代書史文傳、興廢戰爭之事，…。但最畏小說人。蓋小說者，能講一朝一代之故事，頃刻間捏合。…」（網路資料：中國古籍全錄，<http://guji.artx.cn/Article/17321.html>）

<sup>123</sup> 林語堂《無所不談集》（台北：文星書局，1965）中「語堂文集序言及校勘記」。

<sup>124</sup> 林語堂著，張振玉譯〈碾玉觀音〉《中國傳奇小說》，（台北：金蘭文化出版社，1986.4），頁81。

嚴格說起，這兩部作品，探討「藝術境界」與對「愛情」的觀點份量皆很重，但方向和主旨精神是不同的，這在稍後的討論會進一步說明，然而在此，我們必須來處理一個棘手的問題，就是兩部作品在寫作上的關連性。

《碾玉觀音》是一葦教授作品中演出最多的一部，甚至在 1969 年，還被改編成電影。然而，一葦教授在許多關於《碾玉觀音》的自述創作理念文章中，從未提及林語堂先生的作品。劉效鵬教授指出，在他研究所二年級那年，他曾詢問一葦教授，關於他的《碾玉觀音》創作與林語堂先生的作品，是否有接受其影響？一葦教授僅模糊的回答忘記了，他不記得林語堂有過這樣的作品。但劉效鵬教授至今回憶起，答案幾乎是肯定的，因為在學生們的印象中，一葦教授的記憶力奇好，更何況林語堂是如此有名的人，一葦教授若看過該作品，不太可能會「忘記」，然而，重要的是，一葦教授並未嚴正否認他看過林語堂先生的作品。

一葦教授曾經在創作《左伯桃》後，他的友人貢敏先生告訴他，這題材已有人寫過，名為「捨命全交」，又叫「左伯桃與羊角哀」，一葦教授在「後記」<sup>125</sup>中提到，當時他感到相當慚愧，竟孤陋寡聞到如此程度，他儘速去聽了前作品的錄音帶與原唱詞，後因發現文字、場次、處理、人物，都完全不同，一顆心才放了下來。也就是說，劉效鵬教授當時跟一葦教授提出林語堂先生有過極為相似的同名作品這樣的疑義，若一葦教授真正完全未接觸過該作品，他的反應，應會同《左伯桃》一般，儘速去找出林語堂的作品，細細比較，並由自己提出創作理念的不同之處。

由於，作者一葦教授從未正面承認或談及與林語堂先生作品間的關連，即使在四十年後的今天，吾人對這兩部作品間的關連性，存在極大的懷疑，也需在論文中，暫時擱置一葦教授是否真正受林語堂先生作品影響的討論了。

既然，本次論文的主題為探討一葦教授的劇作技巧，而林語堂先生本身為一位極為善於駕馭語言的漢英文學家，接下來在關於兩部作品間的討論，就將著重在兩部作品的文學性技巧與劇作表現技巧，與主旨、精神上的差異了。

回到姚一葦的《碾玉觀音》，作品中的人名幾乎都與宋話本小說《碾玉觀音》中的主人翁相同，看似「原班人馬」。然而，在人物關係及個別性格上，都有了重大的改變。吾人認為，藉由這些改編，直接反應出姚一葦先生對於此劇本的創作精神。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，「具現了藝

<sup>125</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 96。

以《孫飛虎搶親》與《碾玉觀音》為例  
論姚一葦的劇作技巧

術工作者於這瞬息萬變的滾滾紅塵裡，不變的執著與至情至誠至善之性」<sup>126</sup>，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>127</sup>的確，吾人相信姚先生是有意如此創作，誠如他自述：「此劇雖然根據的是宋人小說，但是我做了徹底的改變，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>128</sup>，他此部《碾玉觀音》作品，所呈現便是他那對藝術的堅持，和如頑童般的實驗精神，寧可孤獨，也不願盲從世俗。

本章將以姚一葦《碾玉觀音》為論述主軸，輔以馮夢龍〈崔待詔生死冤家〉，另外，在加上 1952 年，林語堂的作品《碾玉觀音》，來作比較，歸結討論姚一葦的劇作技巧。

第一節即針對三種文本，探討其故事情節結構與精神。第二節探討三種文本中，人物形象重塑改變。不論是話本、小說或戲劇，人物都是其中的靈魂，藉由探討三種文本的人物形象之不同，便能窺探作家創作作品之意旨。第三節，以「女性書寫」及「藝術境界」來討論姚一葦《碾玉觀音》的再創意義。第四節，則以「戲劇元素」和姚氏「戲劇理論」來檢視該作品的戲劇實踐。

## 第一節 《碾玉觀音》情節結構比較

在此節中，首先討論本論文主要研究對象姚一葦《碾玉觀音》的情節設計，再討論古典文本馮夢龍的〈崔待詔生死冤家〉和近代作品林語堂的《碾玉觀音》情節結構。在情節討論中，若遇到一葦教授自古典話本重創而來或與林語堂先生作品情節相近之處，將在第四部分「三種文本情節與精神上的異同比較」中進行討論。

### 一、 姚一葦的《碾玉觀音》情節結構

姚一葦的《碾玉觀音》全劇迷漫著沉重的感傷。第一幕，作者相當巧妙的為這愛情與藝術境界的故事，作了一關鍵細節的描寫，即崔寧把玉觀音雕成了秀秀的形象（但此細節改寫在林語堂先生的作品中，已經出現）。當下，秀秀即預

<sup>126</sup> 陳玲玲〈從崔寧碾的兩座玉觀音探尋藝術的本質和功能〉《青年日報》，1993.4.17。

<sup>127</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>128</sup> 姚一葦〈回首幕帷深〉《戲劇與人生》，（台北：書林出版社，1995），頁 34。

知了那將來臨的不幸。秀秀告訴他說：「你洩露了你心中的秘密。」，但是，崔寧是個藝術家，除了表現他的藝術之美外，是什麼都不知、遲鈍的。

觀音的慈悲為懷、救苦救難的形象，是崔寧，也是中國傳統民間真、善、美的象徵，然而，「我（崔寧）要塑造一個人的觀音，而不是神，我們誰都沒有看過神，我們不知道神是否真的存在過，……我要雕一個我所理解的，我曾觸摸過的東西，一種我所尊敬所喜歡的東西，一個理想的東西，一個最美麗的東西，一個生活在我們中間的東西……。」<sup>129</sup>這是崔寧雕的玉觀音像秀秀的原因。崔寧把未知是否存在過的，不可捉摸的神性觀音，不自覺的具象於年青心中愛慕的完美形象秀秀身上，把抽象的真、善、美具體化起來。只是，他接著得到的，卻是愛情受阻，藝術格調受辱，繼而被攆出韓府。

第二幕，當崔寧和秀秀私奔後，首先遭遇到的是貧窮的侵襲，崔寧由藝術家淪為「碾玉匠」，為了餬口，他不再有空閒去捕捉內心美麗的幻象，只好改鑲扇墜子、弄手鐲子……等，世人較容易接受的庸俗藝術。然而，崔寧心中極度渴望逃避這一切現實的壓力，他一再拖延已答應客人的工作，他說：「一半是忘了，一半是不想做。」

他心中的理想未曾消失，只是環境不容許他有盡情揮灑的空間。更甚的是世人所給予的侮辱，他所雕成的小人兒、小神仙，竟需被編成謊言，改為「古董」，才得以增加其價值，變賣換得餬口的金錢。這對藝術家而言，是怎樣子一種淌血的侮辱和譏諷！不管崔寧和他的藝術品如何的倍受摧毀，世界依舊日出日落一如往常，不曾停歇，不帶憐憫，他們的生活仍須過下去。

和崔寧完全不同的生活態度的，正是秀秀。雖然她是錦衣玉食的富家女出身，但面對今日的貧困交加，她仍能泰然處之，從不抱怨，更能愉快的活著，甚而還將僅存的銅幣布施給那些可憐的鄰居，達到一種忘我的境界！作者應當有意在此強調，現實並非是永遠的得勝者，人若有高尚的情操，對抗的勇氣，現實仍舊是可超越的。

這一矛盾的生活，就在管家郭立出現後，改變了。崔寧曾跟冬梅說，他因愧疚讓秀秀過著貧困的生活，甚至希望秀秀被找回韓府，但當這一切他所擔憂的情況發生時，崔寧彷如將失去生命中所有的希望般慌亂。為了崔寧活命，為了腹中骨肉，堅強且勇於面對現實的秀秀，果斷而理性地提出分離的計策。她勉勵崔寧

<sup>129</sup>本論文第五章，所有引自〈碾玉觀音〉之原文討論，皆出自姚一葦〈碾玉觀音〉《姚一葦戲劇六種》，（台北：華欣文化公司，1975），以下不再重述出處。

以《孫飛虎搶親》與《碾玉觀音》為例  
論姚一葦的劇作技巧

的「離別贈言」，為作者代言了藝術本質和功能的主題：「這世界上有玉，就有碾玉的人，今後，你要好好的雕它，為你而雕，為我而雕，為這個世界上所有痛苦的人而雕，為那些希望破滅了的人而雕，你要給他們以希望，你要給他們以美麗，你要給他以信心。」

第三幕，秀秀隨著郭立回家，象徵著她走入現實的世界，此後的她教導自己的兒子要用功讀書，參加考試、作官，完全是入世、現實的想法。她甚至不顧郭立據實提出佃農因旱災蟲災而繳不出租穀的困境，命令郭立利用權勢和關係逼租，已近乎苛刻無情。十三年後，當崔寧瞎了雙眼，淪為乞丐，落魄的倒在秀秀門前時，因她長久以來為孩子編織關於父親的謊言，她竟忍心不和崔寧相認。這種結果，似乎表示著作者認為秀秀在與現實妥協後，這十三年間，她已完全不同了，當時的純情已有了一種毀滅性的改變。就在她告訴念兒那段令人費解的「魏武子」殉妻的故事中，彷彿提醒了我們，愛情是會變的，當時成全的愛、如今毀滅的愛，這都是一種愛啊。

另一方面，崔寧又回到自己熱衷的藝術領域，將僅存的生命餘力完全奉獻給藝術，完成了另一座玉觀音雕像，「其神貌一如年輕時代之秀秀，惟姿態別緻，表現出高度的神秘感」。換句話說，這雕像，仍舊是他內心當年那個美麗的幻象，一個象徵真、善、美「人的觀音」，而不是秀秀，尤其不是此時現實世界中的秀秀。

最後一刻，秀秀面對死去的崔寧和玉觀音，她崩潰了，歇斯底里地叫著：「（他）找著了他心目中的秀秀，可不是我，不是我，是從前的那個秀秀，不是現在的，不不不，都不是的，是他心裡所幻想的那個秀秀，那個從來不曾存在過的。」

崔寧曾說：「我要塑造一個人的觀音，而不是神，我們誰都沒有看過神，我們不知道神是否真的存在過」，然而他所雕塑的「人的觀音」是否真實存在過？秀秀最後這一番話，回答了作者心中的悵然，「那個從來不曾存在過的」，藝術家心中的理想終究是夢想，現實和藝術不能調和，永不能相交的衝突，戲劇最高潮在此展露，本劇也戛然而止。

## 二、 古典文本—《警世通言》〈崔待詔生死冤家〉情節結構

璩秀秀本是裝裱舖的女兒，被遊春回城的咸安郡王看中，於是命虞侯與璩公商量：

虞侯又問：「小娘子貴庚？」待詔應道：「一十八歲。」再問：「小娘子如今要嫁人，卻是趨奉官員？」待詔道：「老拙家寒，那討錢來嫁人，將來也只是獻與官員府第。」虞侯道：「小娘子有甚本事？」……原來這女兒會繡作。虞侯道：「…府中正要尋一個繡作的人，老丈何不獻與郡王？」璩公歸去，與婆婆說了。到明日寫一紙獻狀，獻來府中。郡王給予身價，因此取名秀秀養娘。<sup>130</sup>

經過王府與璩家父母的安排，秀秀便成了咸安郡王府的養娘，養娘的身份，其實相當於奴婢，根據瞿同祖《中國法律與中國社會》一書：「奴婢，一般習慣只收到出嫁為止，到適當年齡便嫁之，同時除他的奴籍。但有時不遣嫁，而為招配，通常是於男奴中擇一為之夫，有時則另行招配，這樣奴婢之不自由，便永不解除。」<sup>131</sup>因此，奴婢身屬於主，絕對沒有婚姻自由。即使，咸安郡王曾應允崔寧：「待秀秀滿日，把來嫁與你」但時間未到，沒有正式儀式，他倆就不得算有婚姻關係。

其後，郡王府失火時，秀秀拿了些珠寶「手中提著一帕子金珠富貴」，在庭院中巧遇崔寧，便決定依附崔寧。這個情節，提供很重要的訊息：由此看來，秀秀性格中有一般市井小民的貪婪，會趁火行小竊，且當時郡王府中的養娘，多是如此。文中提到：「…已搬拏的罄盡」，「…府中養娘，各自四散…」。再者，秀秀和崔寧之間並沒有深厚的感情基礎。雖然，當郡王應許崔寧，將嫁秀秀與他後，男的癡心、女的指望，但是，大火那日，秀秀是「撞見」崔寧，才會衍生出後來的私奔情節，且秀秀為使崔寧同意當日私作了夫妻，還威脅崔寧道：「你只道不敢，我叫將起來，教壞了你。你卻如何將我到家中？我明日府裡去說。」

由此可見，在宋話本中所呈現的，不同於唐傳奇中才子佳人純情摯愛，他凸顯的是一般市井小民慾望和需求。崔寧提議逃奔到潭州定居，是明知兩人關係與禮法不合，仍試圖僥倖脫罪。

一年後，當郡王府的郭排軍發現兩人，秀秀與崔寧再次顯現欲掩蓋罪行的意圖，他倆請郭排軍吃酒，並吩咐他回郡王府別多嘴。

然事與願違，多舌的郭立回到府中，便洩漏了秀秀與崔寧的秘密。韓郡王知

<sup>130</sup> 本論文第五章，所有引自〈崔待詔生死冤家〉之原文討論，皆出自馮夢龍《警世通言》，（台北：河洛圖書出版社，1980.2），以下不再重述出處。

<sup>131</sup> 瞿同祖《中國法律與中國社會》，（台南：僑勉出版社，1978），頁177。

道崔寧和秀秀之事後，耐不住烈火性子，將秀秀打殺。

這事件，使秀秀的身份由「人」化爲「鬼」。化身爲鬼的秀秀，明顯自由許多，她仍追尋崔寧腳步，至建康再作夫妻，並接了她的老父母，一同住下。秀秀的父母早在知道秀秀被郡王抓了之後，便投河自殺，他倆也是「鬼」。她刻意隱瞞「鬼」物的身份，但超越現實世界的她，同時也超越她原來小小婢女的能力。在第二次被郭排軍發現他倆的落腳處後，她毫不客氣的教訓了壞她好事的郭排軍一頓。

吾人試想，已化身爲鬼魅的秀秀，難道不知道崔寧在臨安府審訊時，因貪生怕事，毫不留情的將當日私逃的責任，全部推諉至秀秀身上。因此，當崔寧知道她是鬼後，自然相當害怕。故事的結局，沒有崔寧感念秀秀即使死了依然眷戀他的感人場面，卻是秀秀捨不得也不甘心失去崔寧，她揪起崔寧，共赴黃泉。

### 三 近代作品－林語堂〈碾玉觀音〉情節結構

林語堂先生不愧爲一文筆流暢的文學家，故事一開始描寫著一位古物愛好者，拜訪同好前輩的過程。故事中這位古物愛好者以「我」自稱，而收藏各種稀世珍寶的前輩則是一位曾經位高權重的知府大人，這位知府大人已經年邁退隱，據說當他叱吒風雲時，也曾爲了強佔喜好的古物，而使人家破人亡，他對於古物珍寶有一種佔有而具毀滅性的愛。

然而，當故事中的「我」遇到年邁的知府大人時，他的境界確實是不同了，他領悟到古玩本身就各有其命運，它們彷彿是有靈性的東西。在如此迂迴曲折的敘述下，這位知府大人說出他手上那帶有沈重故事的古董珍寶「碾玉觀音」的由來。

這座「玉觀音」，林語堂以「淒慘」來形容，它狀似一觀音升天時的景象，但是她臉上痛苦的神情、眼裡的愛與恐怖，都令人震攝，沒人會相信他是向眾生降福，她臉上的神韻，是被迫與愛人分開的絕望。但是她身上雕工的精巧無與倫比，整個藝術品散發出令人窒息的魔力。

原來，故事發生在約一百多年前，一位名爲美蘭的尙書之女，和身份懸殊的表親張白，陷入熱戀。

張白雖不讀詩書，但他有天賜的創造力，尤其在玉器雕刻的成就上，不僅遠近馳名，連他自己都無法操控他的天賦。爲何說張白連自己也不能操控他的天賦



呢？因為當他一碰觸到美玉，他就如同著魔了般沈浸於追求其作品的完美，無法稍加隱藏或收斂其鋒芒。張白之於美玉，如同伯樂與千里馬，玉石因有了張白才有了傳世的價值，張白因有了美玉，生命才能綻放火花。

而美蘭，她與張白是一對真心相愛卻苦於地位懸殊的戀人，即使張白替美蘭的父親，雕出一座絕美又珍巧的觀音藝術品，獻於皇后，張尚書在金錢與名望上大大酬謝張白，但尚書是怎樣也不願意把千金美蘭嫁給他。

就在尚書為美蘭定了親後，這對苦命的小戀人再也別無他法，只得趁暗夜計畫私奔，更遭的是一位老僕人發現了他們的行蹤，在東拉西扯中，張白一拳打中老僕人，老人一個踉蹌撞到假山，出了人命。這下原本「私奔」的罪，更加重了，還謀害了人命。

美蘭與張白翻山岳嶺的往南邊跑，他倆心想離京都越遠，就應該能安心度日，靠著張白的手藝，應能給他們帶來不錯的生活。然而，事實證明，問題就出在張白的手藝。正因為張白的手藝精緻，無人能及，只要見過他的作品的人，都能認得出他。美蘭苦苦哀求張白掩飾自己的才份，做些庸俗的玩意兒，能賣錢過日子就好，這樣的請求，令張白痛苦萬分，一方面張白心裡明白妻子的疑慮有其道理，一方面，張白拗不過自己，仍然偶爾雕出些獨具匠心的可愛小玉器。不久，張白在吉安的「寶和號」有了名氣，緊接而來的是，美蘭爸爸衙門裡的秘書也找上門了。

趁著夜裡，張白夫婦帶著孩子，又開始逃命的生活，他們在贛縣附近二十里處落腳，這回張白聽從妻子美蘭的話，開始塑些膠泥玩意兒，不再碰玉器了。但只要他一見著廣州的玉器商經過，他回家就對著小泥像，將他滿腹的怨怒發洩出來，美蘭心知什麼都無法壓抑先生對玉石的創作慾。就因張白身上還留著幾件寶和號的玉器，眼尖的商人又找上了他，再加上仿冒寶和號的粗糙作品，使張白忍不住現了寶，這回尚書府的衙役是真的找著了他倆。

美蘭深知回府後張白的命運，他倆做了永別的痛苦決定。但為了不讓父親再找到張白，美蘭最後一次懇求張白別再碰玉石了。

回尚書府後，兩個深愛對方的人，想必都過著悲慘的日子，幸而，美蘭還有孩子為她的寄託。幾年後，張尚書的友人楊知州帶來了一個珍貴的玉觀音雕像，手工精巧直稱能與當年張尚書獻給皇后的那座相比，張尚書全府都凝住氣息，因為當那座觀音一現身，大家當場都看出那是張白的作品。而那座玉觀音，正是今天流傳至知府大人手上這悲慘的觀音像，她的面容正如痛苦而絕望的美蘭。楊知

以《孫飛虎搶親》與《碾玉觀音》為例  
論姚一葦的劇作技巧

州知道了美蘭與張白的故事，見到已昏厥的美蘭，於心不忍而將玉觀音送給美蘭。張尙書看見自己女兒如失了魂般日漸消瘦，心中也慌亂起來，開始打聽張白的消息。但兩年過去了，張白仍無消無息。接著，一場瘟疫奪走了美蘭與張白兒子的性命，自此之後，美蘭削落了髮，入尼姑庵，直到她離開世間。

#### 四、三種文本在情節與精神上的異同比較

比較以上三種文本之故事，吾人將其情節改編列於以下表格，以期簡明看出三位作家在創作作品精神上之差異。

項 目		《警世通言》 〈崔待詔生死冤家〉	林語堂《碾玉觀音》	姚一葦《碾玉觀音》
女主角 身分	同	身為官府中人		與林語堂先生作品 雷同
	異	「獻來府中」之養娘	尙書的獨生千金	郡王之獨生千金
男主角 身分	同	擁有一身碾玉絕活		與林語堂先生作品 雷同
	異	碾玉待詔	尙書的遠房外甥	郡王夫人之侄兒
玉觀音 第一次 出現	同	郡王（尙書）為進貢朝廷而要求男主角碾玉。		
玉觀音 容貌	同	×	貌似女主角美蘭	與林語堂先生作品 雷同，貌似秀秀。
	異	雕工精緻。郡王大悅，而願待秀秀滿日後，配婚給他。	張白直接而爽快的告訴張尙書：「不錯，…本來美蘭就是我的靈感。」 <sup>132</sup>	玉觀音樣貌酷似秀秀，旁人皆以為崔寧有意如此，因此引發郡王夫婦攆走崔寧的念頭。 然而，身為藝術家的

<sup>132</sup> 林語堂著，張振玉譯〈碾玉觀音〉《中國傳奇小說》，（台北：金蘭文化出版社，1986.4），頁90。

				崔寧，僅單純的想將心中最美麗的形象碾出。
男女主角的關係	同	×	自兩小無猜的表兄妹情誼轉為相愛的戀人。受到尙書夫婦激烈的反對。	與林語堂先生作品雷同。
	異	無詳細描寫兩人曖昧情愫，只說兩人男的癡心、女的指望。	×	×
私奔	同	秀秀主導。	×	秀秀主動。
	異	起因是郡王府火災。崔寧回本府查看，巧遇秀秀養娘。	因尙書為美蘭定了親事，因此美蘭與張白共同決定。	郡王夫婦玉趕走崔寧，秀秀堅持和他一起走。
郭立的身分	同	崔寧與秀秀藏身處的發現者	×	崔寧與秀秀藏身處的發現者
	異	郡王府中的排軍、個性朴直、多舌告密者、秀秀指名要報復之人。	沒有郭立這個角色。但亦有尙書衙府中的秘書與衙役，在追尋美蘭和張白的足跡。	郡王府中的管家，思慮周密、深明事禮，先後得郡王夫婦與秀秀倚賴。
男女主角行蹤敗露的主因	同	×	×	與林語堂先生作品雷同。
	異	全是命運的擺弄。兩次郭立發現崔寧與秀秀安家之處，皆是巧合。	尙書府衙役不停尋捕。張白的作品洩漏他倆行蹤。	郡王府管家郭立持續找尋。
事跡敗露後的發展	同	女主角被帶回郡王府		
	異	秀秀被打殺，化身為鬼魅。崔寧遭押解至	他倆做了永別的痛苦決定。美蘭帶著孩	秀秀回到韓府，念兒出生，秀秀教導念兒

以《孫飛虎搶親》與《碾玉觀音》為例  
論姚一葦的劇作技巧

		建康府居住，秀秀魂魄追隨崔寧，再作夫妻。	子回尚書府，並因擔心父親再找到張白，美蘭最後一次懇求張白別再碰玉石了。	的方式，正如同當年她的父母搬入世、現實。秀秀成爲一個苛刻的地主。甚至，自以爲對念兒好，而阻止他們父子相認。
玉觀音 第二次 出現	同	x	x	x
	異	崔寧幫皇上再碾個玉鈴兒修補接上，皇上賜崔寧回「行在」居住與開業，但也暗自帶出秘密將揭露、風雨將來臨之高潮。	張尚書的友人楊知州帶來了一個珍貴的玉觀音雕像，大家當場都看出那是張白的作品。她的面容正如痛苦而絕望的美蘭。楊知州將玉觀音送給美蘭。	崔寧用他生命的餘力，第二次碾出個貌似秀秀年輕時的觀音像，也感知他朝思暮念的秀秀已不復存在。
結局	同	x	x	x
	異	秀秀教訓了郭立後，揪起崔寧，崔寧擺脫不了「死冤家」，與秀秀共赴黃泉。	美蘭日漸消瘦，張尚書打聽張白的消息未果。接著，一場瘟疫奪走了美蘭兒子的性命，自此之後，美蘭削髮爲尼，直到她離開世間。	崔寧死去，秀秀崩潰。
對愛情的 詮釋	同	x	x	x
	異	毀滅性的愛，秀秀捨不得生眷屬，崔寧撇不脫死冤家。	美蘭和張白之間的愛，可說是生死不渝的。即使兩相分離，愛情並未因此而降溫，最終他倆可說是以另一種殉情的形式向封建家長勢力	秀秀是持續在改變的，第三幕她對崔寧的愛已與年輕時的熱情，完全不同。而崔寧一直以來的執著，似乎也是對於「藝術」的堅持，對

			抗爭。	於與秀秀之間的愛，他是怯懦的。
文本主題焦點	同	x	x	x
	異	描寫平民（由其是婦女）的慾求與不平等遭遇、控訴統治階級的蠻橫不公。	林語堂：「大藝術家是否應為掩藏其真的自我而毀滅其作品？抑或使作品顯示真的自我？」 <sup>133</sup>	蘇格：「這是一本討論藝術境域和現實世界的劇本。」 <sup>134</sup>

從以上表列分析可看出姚一葦教授之《碾玉觀音》，無論在故事框架或主題焦點上，皆已自古典話本大大跳脫，賦予其作品十足的現代意義。然而，雖然一葦教授在部分情節與 1952 年林語堂先生的作品有極為雷同之處，但在處理「愛情」與「藝術境界」上，一葦教授賦予的精神是不同的。

首先，一葦教授雖然曾說崔寧連不自覺雕出來的像都像那個人，那才是最真誠的愛<sup>135</sup>；但是，劉效鵬老師卻注意到一葦教授在處理「愛情」這主題時，態度一向是較為保守「否定」的，否定不是指不同意愛情的存在，而是不認為愛情一定是「生死不渝」這樣濃烈的形式，正如秀秀對崔寧的愛是持續在改變的。在秀秀要念兒背的那段「魏武子殉妾」這段歷史，他就表示，理性成全的愛、毀滅偏執的愛，都是愛的一種。

但是，在林語堂的作品中，當美蘭看到張白第二座觀音像臉上的絕望與痛苦的神情時，她已然知道今生今世要再見張白是不可能了，她的形體如花朵殞落，尤其在兒子，美蘭精神上的寄託，死去後，她完全斷了塵念，落髮為尼。

這就是中國人特有的「為愛求全」方式，如同祝英台被迫服從宗族，但心是緊緊梁山伯的，她飛不出綑綁的牢籠，最後只能在梁山伯的墓前，壯烈的殉情，然後在傳說中，化身為雙飛的蝴蝶，獲得自由。林語堂的《碾玉觀音》，在某種程度上，就具有相同的美感，最後有生有死的肉體觀音是消逝了，但碾玉觀音卻繼續流傳在這個世上。這樣浪漫的思想，和一葦教授反映在作品中，貼切實際的人生體悟是不同的。

<sup>133</sup> 林語堂著，張振玉譯〈碾玉觀音〉《中國傳奇小說》，（台北：金蘭文化出版社，1986.4），頁 81。

<sup>134</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>135</sup> 陳玲玲〈從崔寧碾的兩座玉觀音探尋藝術的本質和功能〉《青年日報》，1993.4.17。

再者，蘇格說一葦教授的《碾玉觀音》是一部探討藝術境域與現實世界的作品，崔寧是一個堅持理想的藝術家，充滿天分和創造力，但一葦教授描述的不是那藝術界中最亮的一顆星，陳玲玲說：「具現了藝術工作者於這瞬息萬變的滾滾紅塵裡，不變的執著與至情至誠至善之性。」<sup>136</sup>「藝術工作者」是指這種「群體」的形象，崔寧遇到的認同、侮辱、理解與誤解，都是一葦教授要表達藝術家們都會遇到的情境。若環境許可，身為藝術家的崔寧就能大展所長，環境不許可，他就需配合大眾雕刻些庸俗卻容易被接受的小泥人、小玩意，甚至容許商人將自己的作品謊編為古董以哄抬身價，這些都是藝術家在這庸俗世上受到的不平卻實在的待遇。

而林語堂先生在其作品中敘述的藝術家張白，是他所謂的「大」藝術家，在人世間是相當不平凡的，只要他一出手，雕刻的功夫就會馬上被識破，以致足跡洩露，他的棲身之處被發現。這樣的「藝術境界」不是普通的，簡直可說是藝術家中的藝術家，是絕頂功夫之人，故事的通俗性自然降低許多。

也就是說，相較之下，一葦教授的作品似乎是較易發生在現實生活的故事，真實、平易，而林語堂的作品，則仍是浪漫的「傳奇」，遙遠如神話。一葦教授這種再創作的功夫，誠如他自己所說的，採取的是古人的酒瓶，裝的是自釀的新酒。

## 第二節 《碾玉觀音》中人物形象重塑

在《警世通言》〈崔待詔生死冤家〉、姚一葦《碾玉觀音》，幾乎所有人物都同名，看似「原班人馬」。然而，在人物關係上，都有了重大的改變。這些主角人物關係的改變與近代作品林語堂先生的〈碾玉觀音〉，極為雷同，但是角色性格卻不相似。

筆者認為，藉由這些人物形象改動的探討，可直接反應出作者對於作品的創作精神。換言之，探討三部作品中的「角色刻畫改編」，可使三作者的「創作意圖」明顯呈現。

### 一、 姚一葦《碾玉觀音》的人物形象

<sup>136</sup> 陳玲玲〈從崔寧碾的兩座玉觀音探尋藝術的本質和功能〉《青年日報》，1993.4.17。

## 1. 秀秀

在姚一葦先生的劇作中，秀秀更易姓氏為「韓」，身為郡王之女，地位高貴，已不同於話本中的璩秀秀。然而，富家千金的秀秀，是否能得到自由的愛情或婚姻自主權呢？當然不，正因她的身份高貴，她的父母對她有更高的期望，或者說更美好的計畫，怎能讓她自由選擇她所愛的對象或生活，更何況她的決定都是令父母不滿意的呢？

秀秀的性格，在劇本中，明顯切割為前後兩部分：年輕時，美麗、高貴、善良，特殊的慷慨，而且果斷。她有反抗的、倔強的心，不顧父母的撓阻和崔寧私奔。兩年後，爲了要保障崔寧生命的安全，也爲了腹中的骨肉，理性做出獨自跟著管家郭立回去的決定。

當她承繼了父親的遺產，擔下家中重擔後，竟成爲不顧郭立據實提出佃農因天災而繳不出租穀的困境，命令郭立利用權勢逼租，近乎苛刻無情的地主。當她有機會可以和崔寧復合時，她卻又聲稱爲了兒子，不願讓他知道父母的過去，而拒絕和尋找她十三年，並且已雙目失明、淪爲乞丐的崔寧相認。

她的轉變，明顯有「社會化」的歷程。

在年輕時，一個富家千金是有著她注定的命運的，但她卻試圖反抗，因爲她自覺她體內「流的是他們（她窮苦出身、奮鬥成功的父母）從前的血液，那反抗的、倔強的一顆心。」那時的崔寧，反倒不如秀秀的果決勇敢，他在被攆出郡王府時雖表現了一份藝術家的骨氣，但當秀秀「平靜地」說出「我跟你走！」時，他卻窘住了，他自覺負荷不起，他無以自信能使所愛的人「過幸福的日子」；但秀秀以爲幸福的意義是「照著自己的意志生活」。於是，這一場私奔便在女主角秀秀的主動下，付諸實現。

在接下來貧窮的日子中，秀秀仁慈好施，近於忘我，在雜沓的市井裡，她完全除去千金小姐的態勢，與婢女冬梅共同承擔家務和碾玉坊的雜務，悉心照顧崔寧，且不顧家境拮据，一切以救人助人爲首務。

當管家郭立出現，爲了保障崔寧活命，爲了腹中骨肉，堅強且理性的秀秀，再次果斷地提出兩相分離的計策。

十三年後，身上著黑服的秀秀，具象了她已與之前浪漫、叛逆、追求理想的形象絕緣了。這些年來，她相繼失去了一切——丈夫、父母、家道中落等等，嚴苛的現實生活逼使她一步一步地步入少女時她曾不屑父母諸種行徑的範疇。基於生存之本能，她將所有的希望寄託於孩子，她的理想、叛逆與冒險的性格已蕩然

無存，同時她防範著念兒產生任何為理想而叛逆、冒險之可能。她為念兒塑造了一個勤讀經書、可惜英年早逝而未做大官的父親形象，以驅策念兒「人人都要去考試，考試才能做官」，當念兒表示他的手也靈巧（像父親一般），也會做很多很多新奇的東西時，秀秀極其惶恐地斥責念兒：「不要！不要！你要好好讀書！」

她不顧管家郭立據實提出佃農因旱災、蟲災而繳不出租穀的困境，命令郭立逼租，已近乎苛刻無情。十三年來，社會規範和世俗價值取向使她養成和她父母一樣的習性，也已主宰著她的抉擇和判斷。

當崔寧又瞎且病、活脫脫是個乞丐般出現時，素來富有主見且果斷堅定的秀秀決定：她不與崔寧相認。

她正如同當時她的父母，以自己的判斷，給孩子所謂「最好的安排」，至於她和崔寧的過去，以及崔寧落魄的模樣，都與秀秀為念兒塑造的父親形象相背，並且，十三年來，秀秀對崔寧的愛情似乎也有了改變，她的選擇是殘忍的在同處一個屋簷下的兩個月，堅決不與崔寧相認，甚至禁止孩子去探望崔寧。

姚一葦筆下的秀秀，如同大多數現實人生中的母親，張健在其〈讀碾玉觀音〉中曾說：「母性總是超越男女之情的。」<sup>137</sup>自少女到成為母親後的轉變，使得秀秀即使在崔寧死後，陷入崩潰、歇斯底里的反應，讀者也不忍心苛責她。

秀秀的一生，她的角色定位總是充滿衝突：

年輕時，追求愛情、理想而私奔，成了好情人，但不是個好女兒。

在貧困時期，不顧家境拮据，依然樂善好施，慷慨的個性是她快樂的泉源，她是個好鄰居，卻不是個好主婦。

在與崔寧分隔十三年後，說是為了念兒，不與崔寧相認，她是為了孩子，是個好母親，但不是好情人。

在她人生中唯一妥協的一次，就是同管家郭立歸去。聽從父母，永遠放棄崔寧，做個「好女兒」；為了崔寧活命，因她深愛崔寧，成了「好情人」；為了她腹中的孩子，孩子需要受教育，她也想孩子過好一些的生活，是個「好母親」…；但這個妥協，卻使秀秀失去自己、失去理想、失去熱情、浪漫。

## 2. 崔寧

姚一葦先生筆下的崔寧，充滿藝術家的氣息，這是姚一葦先生刻意塑造賦予他的角色生命。崔寧對藝術相當執著，但對現實生活來說，卻是個失敗的形象。

<sup>137</sup> 張健〈讀《碾玉觀音》〉《大華晚報》，1967.2.20。



這樣的安排，饒富趣味，在姚一葦學術網中，姚一葦傳記工作小組對他的生平，有一段描述：「…一葦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。…」<sup>138</sup>也許，姚一葦先生在塑造崔寧一角時，就是想傳達藝術創作者不務「正業」、不計成敗名利的性格。

在劇本中，崔寧不善表達，當秀秀以為他所雕的玉觀音會出現她的樣貌，是代表著情感關聯，卻被崔寧一口否定，他連一句善意的謊言也不會說。在他被逐出王府時，表現了一份藝術家的骨氣，他與秀秀見最後一面，目的只是話別，當秀秀提出一起走，他又猶疑不決，不敢承擔，這也與話本中崔寧的軟弱性格相似。

但實際上，那是因為他知道他不可能為秀秀帶來幸福的生活，甚至在私奔的那兩年，他還秘密的期望秀秀被家人找回去。可是，一旦成為事實後，崔寧又無法接受，而有毀滅性的衝動、情緒化的表現，尤其當他想到他們的孩子時，他相當自怨自艾的說：「不要像我這個廢物，不要像我這個廢物。」

現實生活中，崔寧扮演情人、丈夫、父親的角色，都不成功。十三年後，他雙目失明，淪為乞丐，要不是被秀秀搭救，可能真的會凍死在雪地中。在生活層面看來，他確實是個失敗者。

然而作為一個藝術家的典型，崔寧曾兩次不自覺的以秀秀為型範，塑成了兩具玉觀音。對於創作，他除了表現藝術生命之外，是什麼都不知的。「…我（崔寧）要塑造一個人的觀音，而不是神…」這是玉觀音像秀秀的原因，崔寧把未知是否存在過，不可捉摸的神性觀音，展現在秀秀身上，把抽象的真善美，具體化起來。而最後的那尊玉觀音，乃是他釋然於他作為一藝術家、一至美追求者的使命。

崔寧也曾有所有藝術家都有過的恐慌，生活問題尚在其次，變成像老胡那樣的藝匠的幻滅，才是他心中最可悲的景況。當他由藝術家淪為「碾玉匠」，為了餬口，他不再有心思去捕捉內心美麗的幻象，只好改而鑲扇墜子、弄手鐲子……等。更甚的是，世人所給予的侮辱，如顧客甲的粗魯、兇暴，而崔寧還得對他卑躬、陪笑臉。他所雕成的小人兒、小神仙，竟必須被顧客乙編成謊言，改為商品，才得以變賣換得餬口的金錢，這是怎樣一種烙心淌血的侮辱和譏諷！作者對藝術的了解，使他在著墨不多的刻劃中完成了這樣一個典型。

然而，崔寧一生一世都在追求至美的理想，在他飽受屈辱，逃避度日的殘酷現實中，作者又隱藏了一個崔寧日後會再回到藝術生涯的伏筆：那就是，他仍未

<sup>138</sup> 姚一葦學術網：<http://yaoyiwei.tnua.edu.tw/>。

完全丟棄他的藝術生命，藝術之泉仍潺潺的在他心中流著，他曾跟冬梅說他想雕一個乞丐，一個藝術與現實衝突的象徵。

最後，當他真正臨到了凍餓而死的邊緣，他仍不忘自己心目中的理想，更以生命最後的殘餘之力，完成了他永生的捕捉，雕塑出他心中美麗的幻象，人的玉觀音，不是神的觀音。因此，他不但是藝術的追求者，更是藝術的殉道者，他獻上了自己的生命。

### 3. 韓郡王、韓夫人

在劇本中，韓郡主和夫人的戲份並不多，他們所呈現的是和崔寧完全相反的積極形象，他們要崔寧雕玉觀音是爲了迎附太后，討太后歡心的目的是爲了「族亦昌而家亦肥」。他們批評崔寧：「從小就沒個志氣，既不好好讀書上進，又不好好做點事，鎮日裡塗塗抹抹、吹吹唱唱、雕刻個什麼過日子。」他們所呈現的生活態度，和崔寧成爲顯著對比。

他們同樣代表著，秀秀經歷社會化後的「預言」。秀秀年輕時曾說：「…他們忘掉了他們的過去，忘掉了先前的那種驕傲和倔強的精神。他們要把人們納進正統的模式，…」，如此看來，韓郡主與夫人顯然也有追求理想的過去，是年輕時秀秀所肯定的。然而，他們強加諸秀秀身上的「保護與安排」，是年輕時秀秀不屑一顧的。但是，當念兒長大後，秀秀經過了十三年的磨歷，與生活的催逼，她的作法和觀念，變的和父母如出一轍。

### 4. 冬梅

冬梅這角色，是一全新的創造。在話本中並無此角，原因很簡單，在話本中，秀秀自己本身就是奴婢，但在姚一葦先生筆下，秀秀成了富家千金，自然需要一隨侍丫環。

並且，冬梅這一角色在劇本中有其重要地位，她時常代替觀眾或讀者提問，或藉由與崔寧、秀秀懇談的互動，讓主角發言辯解，使觀眾明白兩主角的所思所感。

例如，在私奔期間，秀秀一味的樂善好施，冬梅擔心的是未來的家計，這也是觀眾疑慮的，但崔寧告訴她，秀秀開心就好。

崔寧一再地自責難過秀秀過的是怎般的生活，冬梅又代替觀眾反問他，「秀秀從不抱怨，也很開心啊？」崔寧的擔心、頹喪實在令人不解。

崔寧在困頓中，仍想雕出個象徵性十足的乞丐像，他興奮的與冬梅談起，冬梅不瞭解，觀眾亦不瞭解。當然，因為崔寧的知音是秀秀，冬梅與廣大的觀眾，正是代表不能理解藝術的一群，但崔寧仍不斷釋出藝術之泉壓抑在他胸中的訊息給觀眾。

最後，當崔寧倒在秀秀家門口，秀秀卻不與其相認時，冬梅再次為觀眾提問「為什麼」，並傾聽秀秀那矛盾費解的理由。

## 5. 郭立

在姚先生筆下的郭立，身份由排軍變為管家，個性也由朴直、好管閒事，轉變為沈穩幹練、精明厲害的角色。

追捕崔寧和秀秀時的指揮布置、面對丫環、小姐時的應對進退，既不失禮，又能收威嚇之效。

與秀秀談判時，深明箇中利害得失，拿捏分寸，恰到好處。就憑著這處事能耐，他能先受知於韓郡王，後又得到秀秀的信賴。

## 6. 念兒

崔寧和秀秀的孩子「念兒」，是一個象徵，是他們愛的結晶。她有秀秀的天真、善良，也有崔寧的手藝和好奇。但小小的念兒並不瞭解世事，秀秀口口聲聲的告訴孩子：「爸是一個好人，一個勇敢的人。」甚至不惜編些故事哄他，但當那淪落的崔寧偶然地撞到門前時，秀秀雖收容了他，卻不願念兒和他相認。

秀秀灌輸給念兒美好的父親意象，並告訴念兒：「人人都要去考試，考試才能做大官」，她不希望念兒知道他們的過去，更怕念兒同他爸爸一般，（當念兒表示他的手也像父親般靈巧，也會做很多很多新奇的東西時，秀秀極其惶恐地斥責念兒：「不要！不要！你要好好讀書！」）。

念兒代表了秀秀已死的浪漫情懷，和深藏心中不敢碰觸的美好過去。

## 7. 玉觀音

從藝術的角度上看，玉觀音的出現，象徵崔寧理想的化身。

如第一幕，崔寧將玉觀音雕成時，崔寧一直強調，他只是要雕出一個美麗的幻象。換句話說，他是以心中一個美麗的幻象為模特兒，然而，雕成的玉觀音卻是秀秀的形像，即崔寧無意雕秀秀，而結果，秀秀卻在他的雕像上出現，可見秀

秀和崔寧心目中那個美麗的幻象是不謀而合的。

秀秀具有雙重的特性，一方面她是現實世界中的人物，另一方面又是崔寧藝術理想的具體化身。

最後，崔寧雕出了第二具以秀秀為形象的玉觀音，再次，出於直覺與潛意識地，崔寧感知到，十三年來他苦苦尋找的那個秀秀，已經不復存在這個世界上。然而，他少年時期的愛人、青年時期的愛妻秀秀之善之美，已凝聚成他靈魂中永恆的一部份了。

## 二、 話本〈崔待詔生死冤家〉的人物形象

### 1. 秀秀

在某些角度看來，秀秀既勇敢也堅強，有比崔寧有更強烈、明顯的自主與支配性：秀秀是認份的奴婢，但有機會也會為自己貪點便宜。大火那天，秀秀拿了些珠寶「手中提著一帕子金珠富貴」，在庭院中巧遇崔寧。

她勾引崔寧與他私作夫妻，不完全是為了愛，雖然「崔寧是個單身，卻也痴心。秀秀見恁地個後生，卻也指望。」，但話本中沒有強調兩人之間愛情炙熱的描述，只表達這是平凡兩性之間產生的欲求。只是郡王府失火那天，兩人在後花園相遇，事情就如命運般發展，走一步是一步。

犯了私自苟合之罪，選擇奔逃，也會設法掩蓋。她怪郭排軍壞了她的好事，卻不敢怪咸安郡王殘忍的殺害她。

至於她揪住崔寧，共赴黃泉，是不願放棄，也是不甘心，算不算是為了愛？筆者認為有待商榷。

### 2. 崔寧

和秀秀相較之下，崔寧的角色張力弱很多。以下幾段，是話本中對他的敘述。首先，他的工作與身份是郡王府中數名碾玉待詔中一名，

數中一個後生，年紀二十五歲，姓崔，名寧，趨事郡王數年，是昇州建康府人。當時叉手向前，對著郡王道：「告恩王，這塊玉上尖下圓，甚是不好，只好碾一個南海觀音。」郡王道：「好，正合我意。」就叫崔寧下手。不過兩個月，碾成了這個玉觀音。郡王即時寫表進上御前，龍顏大喜，崔

寧就本府增添請給，遭遇郡王。

大火那日，當秀秀稱自己腳痛，走不得後，崔寧提議：「更行幾步，那裡便是崔寧住處，小娘子到家中歇腳，卻也不妨。」在當時社會禮教下，崔寧帶一女子回家，這樣的提議是不恰當的，因此他在後來聽秀秀威脅：「…我叫將起來，教壞了你。你卻如何將我到家中？我明日府裡去說。」也自知理虧。

但他是比秀秀更謹慎的，他知道背主潛逃、私自苟合視同姦盜，罪名不輕，因此他知道他倆一定得逃離，且不待天明，四更後就動身。逃到信州，再逃往潭州，並且遣密使打探本府中事。

然而，被揭穿後，他在被押解到臨安府審訊時，他的供詞卻是：「自從當夜遺漏，來到府中，都搬盡了，只見秀秀養娘從廊下出來，揪住崔寧道：『你如何安手在我懷中？若不依我口，教壞了你！』，要共崔寧逃走。崔寧不得已，只得與他同走。只此是實。」將私奔責任全推諉至秀秀身上。

這也是為何他在被發遣建康府途中，聽到秀秀聲音，卻「低著頭只顧走」；以及最後崔寧進房，一見秀秀之鬼魂，便說：「告姐姐，饒我性命！」

崔寧他是個再平凡不過的人，靠著一技之長謀生。美女當前，當然動心，但不會有深切的愛情，因為活命比愛情還重要。然而，命運並不善待他這個擁有如此精巧手藝的人，他與秀秀兩次被郭立尋得居處，純粹是命運擺弄所致。他的個性溫馴，秀秀說的他都不加懷疑，但是大難來時，他只能救自己，為自己求生路，正符合「夫妻本是同林鳥，大難來時各自飛」之俗諺。

### 3. 韓郡王

韓世忠是當時的抗金名將，民族英雄，為三鎮節度使，咸安郡王。劉錡為「劉兩府」，楊存中為「陽合王」。孫述宇先生在〈碾玉觀音裡的中興名將史料〉<sup>139</sup>中除一一考訂三人史料外，也強調當代作者對上述三個民族英雄，採取一種崇敬的態度，避而不稱其名。

因此，故事中郡王無情的打殺秀秀，說書人卻令郡王絲毫無損。這是因為尊敬？還是有所顧忌？還是郡王氣勢太強，連鬼魅也不敢撻其鋒？還是對統治階層的迫害已成習慣？又或者是對一個握有生殺大權的封建制度具體代表，僅能無可

<sup>139</sup> 孫述宇〈碾玉觀音裡的中興名將史料〉《中國古典小說研究》專輯2，（台北：聯經出版社，1980），頁189-197。

奈何的懲罰其爪牙郭排軍，在控訴無門的挫敗中，得到一些慰藉？這些對於故事中輕描淡寫咸安郡王結局的疑問，恐怕只能留給讀者無限的解讀空間。

#### 4. 郭排軍

個性朴直、多事且失言又失信的郭排軍，他是整部故事中，秀秀指明要報復的唯一人物。但最後也在秀秀戲耍他的過程中，無意間讓崔寧知道了秀秀是鬼魅的真相。

#### 5. 璩公、璩婆

璩公、璩婆是當時平民父母的形象，因無法為自己女兒安排更好的婚事，獻進官家也是一途徑。但在得知女兒被捉，求救無門，無可奈何之際竟跳河自盡。死後，因心有所念，竟也化身為鬼，和女兒、女婿一起生活。

話本中有一段極其精彩，亦可說驚悚的鬼魅描述：「崔寧聽得說渾家是鬼，到家中問丈人丈母。兩個面面相覷，走出門，看著清湖河裡，撲通地都跳下水去了。當下叫救人，打撈，便不見了屍首。原來當時打殺秀秀時，兩個老的聽得說，便跳在河裡，已自死了。這兩個也是鬼。」

#### 6. 玉觀音

話本雖名為《碾玉觀音》，但這南海觀音，只在劇本中「穿針引線」的出現兩次。

一次是介紹崔寧出場，崔寧的巧手為咸安郡王碾出個玉觀音，獻給皇上，龍顏大悅，郡王也開心的允諾秀秀滿日後將婚配給崔寧；一次是引出崔寧和秀秀的鬼魂在安居建康府後，何以崔寧會受皇上御前指示，再為玉觀音碾個玉鈴兒，並且被皇上封回臨安府居住。其後，郭排軍打清湖河下過，才又巧遇崔寧家，而將整個故事帶入高潮，作個完結。在整體情節中，「玉觀音」是重要的過場關鍵。

### 三、林語堂〈碾玉觀音〉的人物形象

#### 1. 美蘭

年輕時的美蘭，是個無憂無慮的尚書千金，與來自鄉間的表哥張白無話不談，張白最吸引她之處，便是他那創意十足、談笑風生的藝術家天性。然而，到

了適婚年齡的美蘭，嚐到無法再與張白接近的苦楚，林語堂先生在描述他倆那又甜又苦，明知不可卻又無法抑制的愛情魔力十分傳神，正因為愛情的力量是愈想克制，愈發不可擋。於是經過內心百般掙扎，美蘭在被父親安排親事之後，與張白相偕私奔。

私奔後，美蘭瞭解丈夫在藝術上的天分，她何嘗不想站在支持他的立場，鼓勵先生的創作與追求，然而他倆不堪的關係，迫使她扮演一個壓抑張白藝術天分的阻礙，美蘭央求張白，爲了他們的平靜生活，張白不能再出名了。然而看到張白那毀滅自己藝術性的痛苦，美蘭除了不捨與擔心外，仍只能一味的壓抑他。但她的丈夫即使口裡、心裡想聽從美蘭的建議，但靈命深處的創作力是壓抑不住的。

終於，因張白的名聲扼抑不住，他們的行蹤仍是敗露了，美蘭深知張白回尙書府後的境遇，於是，做出永別的決定。但回尙書府後的美蘭，心中仍是繫念著張白，在她看到了楊知州帶來的玉器，與聽到他轉述張白說：「這個雕像就是我的傳記」<sup>140</sup>，這段仿如別世的宣告後，美蘭再也按耐不住，號叫出痛斷肝腸的聲音。因她知道，她這一生不可能再與張白見面，她的絕望將隨著張白的藝術品，永世被流傳著。

## 2. 張白

在林語堂的創作下，張白的才氣不是展現在世俗的讀書上，而是在藝術的高超境界。在故事中，張白的任何一件作品，都能獲得大家的激賞，遠近馳名，他的鋒芒銳不可擋。若他能得到張尙書的知遇，願意將女兒許配給他，一來他必定能將創意發揮至極致，成爲一世難得的大藝術家，二來，他也應能帶給美蘭無比的快樂。然而張尙書世俗的階級觀點，迫使他只得攜美蘭私奔，並在意外中殺了人，這些過程扼殺了一位大藝術家的未來。

接下來逃避追捕的日子中，礙於妻子美蘭苦苦央求，張白埋沒他的藝術才賦，壓抑他的創造力，雕塑庸俗玩意這樣的生活更加令他痛苦。他的作品，不是不受到認同，而是他的處境使他必須設法讓人不注意到他。若張白的才能平庸，也就沒啥問題了，偏偏他的創作力是如此的耀眼，使得他們一家想有個藏身之處，都不可能。

<sup>140</sup> 林語堂著，張振玉譯〈碾玉觀音〉《中國傳奇小說》，（台北：金蘭文化出版社，1986.4），頁 101。

在行蹤敗露後，他和美蘭永別是理性的選擇，因為美蘭深知她自己回尚書府，不會有太大的處分，但張白不同。但張白心中也深知，他的愛妻內心的絕望。可想而知當時他內心的自責，為何他不聽美蘭的勸，壓抑自己的創作慾望呢？然而，人內心的慾念豈是那麼容易壓抑的，當時對美蘭的愛也是，對玉石的愛也是啊！

他雕塑出第二座雕像時說的那句話：「這個雕像就是我的傳記」<sup>141</sup>，是相當令人感動的。張白一生最令他珍視的，他生命中最重要的一部分，也是被挖空、剝奪的部分，就是這座絕望的觀音像，絕望的美蘭，天賦與名聲，他都已不再眷念。

### 3. 張尚書

張尚書和話本〈崔待詔生死冤家〉中的韓郡王，甚至和故事中一百多年後那珍藏碾玉觀音的知府大人一樣，他們的愛是佔有的，物慾的，操控性的。他愛自己的女兒美蘭，為她選擇好的婚事，但在思考上，沒有美蘭的份量，僅有一家之長的權威。若無法照著他的計畫，結局就是毀滅。即使他後來見到美蘭日漸消瘦的身子，有所覺悟，也無法彌補他已親手摧毀的幸福。

### 4. 退隱的知府大人

透過全知者「我」的敘述，提到過去知府大人曾為了強求一件商朝的古董銅器，弄得家家破人亡的傳說，隱約令人回溯到話本故事的情節。

但他在後來有一段醒悟的敘述，倒是相當耐人尋味，直指出佔有慾的病態：「今天那些東西算是我的，百年後就是別人的。…那些東西看得見我們，也譏笑我們呢。」<sup>142</sup>

### 5. 全知者「我」

通過全知者「我」，拜訪收藏古物的老前輩，並聽他口述故事，加強故事的真實意味，並站在旁觀者的立場，使故事順利貫穿在不同時空中，流暢前進。

### 6. 玉觀音

---

<sup>141</sup> 林語堂著，張振玉譯〈碾玉觀音〉《中國傳奇小說》，（台北：金蘭文化出版社，1986.4），頁101。

<sup>142</sup> 林語堂著，張振玉譯〈碾玉觀音〉《中國傳奇小說》，（台北：金蘭文化出版社，1986.4），頁82。



第一座玉觀音出現時，張尙書極爲賞識張白的碾玉功夫，單純而熱情的張白也毫不避諱的坦承美蘭就是他的靈感所在，他如此大膽的宣稱，正如同他對藝術的單純信仰，他對美蘭說：「我愛妳不能算錯」<sup>143</sup>。

第二座玉觀音，象徵著藝術家張白絕望的體認，忿怒不平的悲愴，他把妻子被迫與他分離的痛苦、愛和恐怖的自我毀滅，全都具現在那座「悲慘」的玉觀音上。本來楊知州是要將第二座玉觀音有送給皇后的，但事實證明，這座玉觀音除了送給美蘭留著紀念，它送給誰都不恰當，因它代表著張白對這世界不平的怨忿與告別的宣言，那是他唯一能留給這殘酷世界的悲慘傳記。

#### 四、 姚一葦《碾玉觀音》人物的原創性

由以上的人物形象重塑討論，吾人認爲，在三部作品中，姚一葦的作品人物形象隨劇情而循序漸進發展，意念相當豐富，換句話說，就是人物形象具體真實。對於崔寧和秀秀兩人之間的愛情，姚一葦沒有賦予轟動強烈的爆發力，但含蓄而內斂的描繪，反而更增加其合理與真實性。如下所述：

##### （一） 人物形象發展過程完整

姑且不論或許有人對姚一葦筆下，秀秀在與崔寧離異十三年後，竟忍心不與崔寧相認這一安排，不解或不能接受，秀秀自少女時期到中年婦人所經歷的磨練與社會化的刻蝕，造就她最後的性格。這樣完整的鋪排，使讀者或觀眾就算不能諒解，卻也不忍苛責。

##### （二） 人物意念豐富

始終堅持藝術理念的崔寧，具象了那些同姚一葦一般，不計名利、成敗，全心奉獻於理想的一群藝術工作者。自始至終，他的堅持如出一轍，不曾改變，即使最終藝術理想與現實仍無法交融，兩相背馳，崔寧依舊選擇殉道於美的理想。

##### （三） 平易且真實的情感描繪

不論是在談到崔寧與秀秀之間的愛時，姚一葦曾激情的說出這一段話：「一

<sup>143</sup> 林語堂著，張振玉譯〈碾玉觀音〉《中國傳奇小說》，（台北：金蘭文化出版社，1986.4），頁88。

個人連不自覺雕出來的像都像那個人，才是最深沈的愛！<sup>144</sup>」或是劉效鵬老師以不同的觀點，提出一葦教授對「愛情」保守的評價，筆者皆能同意真實的愛，是平淡存在於尋常生活中，卻牽引著吾人的一念一動，也許沒有波濤洶湧的辛辣口感，卻是沉澱在心底，自然散發於行為舉止間。而久之，愛情或許會褪去，但是感情與依賴卻會以不同的形式與層次持續存在。

相較於話本一方面說秀秀捨不得生眷屬，卻又言崔寧擺不脫死冤家，兩人間說愛不能算愛，說恨又談不上恨的矛盾書寫；而故事轉折雖然精采、聳動，但人物內心刻畫卻少有談及。

而林語堂小說中細膩的愛情刻劃，真正令人動容、感人肺腑，但是太過轟動、震撼的結局，相當攝人心魄，然而，又似乎較為遠離真實的人生。

### 第三節 《碾玉觀音》的再創與傳承

話本〈崔待詔生死冤家〉具有「市民性」，它的產生需迎合當時的市民聽眾喜好；而現代再創的姚一葦先生，其作品《碾玉觀音》則是台灣近代舞台劇劇場改革的代表作品，兩者皆是具有「表演性」的文本，不是純「案頭文學」，在這方面，此二作品的訴求，就不同於林語堂文筆細膩的小說〈碾玉觀音〉。

正因兩部作品皆是具有表演呈現的成分，吾人進一步探討其對表演的定位，兩作家理念不同的是：宋話本的時代，「說書」是一種商業行為，受歡迎與否，會決定一個「話本」題材在當時是否能持續生存。但台灣近代實驗劇場的興起，即姚一葦先生熱情投入的劇場改革活動，實驗性大於商業性，兩者對於是否迎合觀眾口味的重視，有不同的定位，姚一葦先生說：「…我寫《碾玉觀音》的時候，不敢期望有人演出它，只要有人讀它就成了，因為戲劇也是文學的一種。」<sup>145</sup>我認為這個差異，根本上改變了兩部作品的基調。

姚一葦先生，自己也曾談過對《碾玉觀音》再創的看法：「…此劇雖然根據的是宋人小說，但是我作了徹底的改變，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>146</sup>，由此可見，姚一葦強調只想藉助宋人小說這個框架或酒瓶，傳達自己的所思所感，是非常個人化的全新創作。甚至沒有強烈的劇場訴求，不畏其流於書齋劇的可能性，但求滿足自己個人的創作衝動。

<sup>144</sup> 陳玲玲〈從崔寧碾的兩座玉觀音探尋藝術的本質和功能〉《青年日報》，1993.4.17。

<sup>145</sup> 姚一葦〈碾玉觀音斷想〉《戲劇與人生》，（台北：書林出版社，1995），頁72-73。

<sup>146</sup> 姚一葦〈回首幕帷深〉《聯合報》，1982.9.6。

話本〈崔待詔生死冤家〉和姚一葦先生的《碾玉觀音》既然面對不同的接受群（聽眾、觀眾），因而產生不同的基調：話本活潑、積極、辛辣且具諷刺的色彩，迎合廣大聽眾口味；而姚一葦先生的舞台劇《碾玉觀音》，則是凸顯藝術家追求理想，卻失去存在世界的認同，顯露出藝術工作者的寂寞，是象徵性的、隱晦的。

「秀秀」與「崔寧」兩角色，在《碾玉觀音》故事中，皆佔有決定性的地位。以〈崔待詔生死冤家〉話本來說，「秀秀」是主角，比重也最重。在她的身上，展現出小市民對不平命運的抗爭；她的遭遇，也象徵市井小民對強權官宦的妥協與無奈。劉效鵬先生在其〈兩個不同世界的碾玉觀音〉中提到：「…雖凸顯了階級意識型態間的衝突，小市民受到壓迫，求訴無門之悲慘境遇，但無推翻舊有社會結構，鼓吹革命之意，鬼魂是超越現實的，卻不是復仇女神…」<sup>147</sup>。

而在姚一葦的《碾玉觀音》中，雖然戲份仍是以「秀秀」最為重要，但「崔寧」卻是整部作品的精神主角。他因著對藝術的熱情，雕出了「第一座玉觀音」，那是他心中最美的理想，對於外界即將發生的混亂，他全然無覺。當他淪為「玉匠」，雕刻謀生時，那是他最痛苦幻滅之時。而當他失去「秀秀」、失去家、苦尋妻兒不著、淪為乞丐時，他卻依然能倚靠心中美麗的理想，繼續苟活，直到雕出「第二座玉觀音」，才意識到他心中最美的理想不復存在，然後他靜靜死去。

在姚一葦《碾玉觀音》再創中，勇敢堅強的「秀秀」與追求至美的藝術家「崔寧」，兩角色共同交織成此作品的靈魂意涵。本節即以「女性書寫」與「藝術境界」來探討姚一葦《碾玉觀音》的再創意義。

## 一、以「女性書寫」探討《碾玉觀音》的再創意義

話本〈崔待詔生死冤家〉中，說書人以精采聳動的鬼故事，欲達到其引人入勝的功效，然而，通篇重心皆在於秀秀這一普通市民女子的欲求與遭遇，她盡力掙脫枷鎖、追求真愛與自由的精神，顯示了無比的勇敢、韌性和生命力！

雖然當時尚無「女性主義」的文學論點，但《警世通言》中的這部作品，是以男性的觀點，代為闡述「女性」意識覺醒的進步創作。

到了林語堂先生的〈碾玉觀音〉作品，美蘭代表的是中國傳統被封建禮教、宗族、家族尊嚴壓迫的卑微女性，無力掙脫，卻渴望著依照自由意志戀愛的艱困

<sup>147</sup> 劉效鵬〈兩個不同世界的碾玉觀音〉，《華岡藝術學報》，第5期，2000.7，頁163。

處境。然而，通篇作品的重心，在她那大藝術家丈夫張白的天賦與遭遇，予人的感覺，即使美蘭擁有智慧的直覺，但她的未來全不能由自己掌握，操控權在她的父親的威嚇與先生的自負上。

最後，姚一葦的《碾玉觀音》，儘管作者試圖賦予秀秀與崔寧二者一種均衡感，但女主角予人的印象仍超出男主角，因此吾人稱姚一葦此再創作品，充滿「女性書寫」。

由三部作品創作的角度可見「女性」這意念範疇，在此故事中的重要性。以下討論（按作品出現時代先後排列）：

### （一）話本〈崔待詔生死冤家〉的「婦女意識」

〈崔待詔生死冤家〉寫的是一個普通市民女子的遭遇與求取人身自由的渴念，這渴望讓秀秀一遇到天賜良機，即大膽地「提著一帕子金珠富貴」，策動心愛的人和她相偕逃跑。追求愛情使秀秀超越生死的關卡，即使成不了「生眷屬」，也要和崔寧成爲「鬼冤家」。她爲爭取人身及婚姻的雙重自由，展現了非凡的毅力，反抗郡王、至死不屈。這種大膽潑辣、毫不忸怩矯飾的頑強執著，正展現出當時婦女意識的覺醒、和旺盛的生命力！以話本〈崔待詔生死冤家〉中秀秀、崔寧逃出王府後的一段對話，就是一個很好的例子：

秀秀道：「你記得也不記得？」崔寧又著手，只應得喏。秀秀：道「當日為人都替你喝采：『好對夫妻！』你怎地到忘了？」崔寧又則應得喏。秀秀道：「比似只管等待，何不今夜我和你先做夫妻？不知你意下何如？」崔寧道：「豈敢！」秀秀道：「你只道不敢，我叫將起來，教壞了你，你卻如何將我到家中，我明日府裏去說！」崔寧道：「告小娘子：要和崔寧做夫妻不妨；只一件，這裏住不得了……」

在上述對話中，秀秀追求愛情時所表現的主動、潑辣的性格，和崔寧的憨厚、怯懦的個性都鮮明地呈現在話本中。這些不同性格特徵，又是和他們各自的社會身份、經歷相吻合的。

此外，韓郡王代表了不容挑戰的權威，是傳統道德的維繫者，據秀秀趁著王府火災，提著一帕子金銀珠寶，逃出王府，主動色誘崔寧到遠方結成「生眷屬」；無論是捲起細軟逃出王府，或是色誘崔寧成親，都是違反當時的社會道德的行

爲，逼得她和崔寧不得不逃到陌生的地方討生活。而崔寧是個手藝高超的玉匠，不管到了哪兒，都會受到矚目，想要沒沒無聞都不可能，然而命運之神卻未對他特別眷顧，反而命運的擺弄，使他和妻子秀秀的行蹤兩次都碰巧被郭立發現，也因他與秀秀的恩怨糾葛理不清，使他擺不脫死冤家的糾纏。他的雙手能夠雕刻出南海觀音，而南海觀音卻無法保佑他，甚至還讓化爲鬼魅的秀秀來奪走他的性命。

據秀秀可說是舊時代的女性主義者，她對人身自由的信念，以及對追求愛情的自主與激進，超越了生死的藩籬，可說是女性主義的先驅。

## （二）林語堂〈碾玉觀音〉的「忠貞女性」

林語堂先生的作品中，美蘭是一位忠貞於愛情的女性，但因她愛戀的對象張白身份與她相當懸殊，在封建階級觀點下，他倆的愛情是不相稱的，再者，作者也提到，他倆都姓「張」，同姓不能通婚的道統也不容許他倆結合。

但年輕的她，在內心充滿掙扎矛盾與無法抑制的熱烈愛情下，與張白步上私奔之路，在這一點上，美蘭違反了中國禮教爲人子女應盡的孝道。而美蘭的父親張尙書，亦因感到美蘭和張白使整個家族蒙羞，而不停尋找、企圖拆散他們。其實貴爲尙書的父親，是深知張白在藝術上的天分，然而他並不願在女兒的婚姻上讓步，這都是源自於他根深蒂固的階級觀點，也因此葬送了女兒一生的幸福。

成爲張白妻子的美蘭，基於女人的直覺，勸丈夫張白掩飾自己在藝術成就上的鋒芒，她做出這樣的央求，也是相當不得以的，因她知道一旦丈夫沈溺於追求藝術品的完美時，他倆就無法再藏匿他們的蹤跡，也代表著他們偷得的一段短暫而幸福的時光即將結束。

在張尙書的衙役找到了他倆後，他們被迫向封建勢力屈服，美蘭雖然彷彿做了永別的準備，但在幾年後，當她又看到張白的作品，心中再也難以壓抑的悲傷，開始啃蝕她的肉體與精神，張白的第二座觀音臉上痛苦與毀滅的表情，正是美蘭的寫照。

在作品中，傳統封建勢力看似勝利了，但美蘭與張白用無聲而堅決的力量，使他們的愛情精神得以堅貞的流存，如此浪漫的刻劃，就像《孔雀東南飛》中，劉蘭芝與焦仲卿雙雙殉情，以對蠻橫的焦母、劉兄無言的抗議。張尙書後來見女兒消瘦的形體，因而慌亂的尋找張白的消息，甚至願意原諒他以前一切過犯，如同《孔雀東南飛》中，焦劉兩家希望兩人和葬的補救心理，但一切爲時已晚。焦、劉的死與美蘭、張白的屈從，都是封建禮教對渺小戀人的毀滅。

如同《孔雀東南飛》詩末，用松柏梧桐，交枝接葉，鴛鴦相向，日夕和鳴，來象徵焦仲卿夫婦愛情的不朽，林語堂先生藉由玉觀音的流傳，將美蘭與張白堅真之愛，化爲不朽。

### （三）姚一葦《碾玉觀音》的「女性書寫」

作者把男主角崔寧塑造爲一個落魄的藝術家，一個現實世界中的失落者，女主角秀秀則相對地是一位堅強的女性，藝術家的知音。

一個富家千金是有著她注定的命運的，但她卻試圖反抗，因爲她自覺她體內，流的是父母從前（窮苦出身、奮鬥成功）的血液，她擁有「反抗的、倔強的一顆心。然而，年輕的愛侶顧不了父母的攔阻，在策劃私奔時，崔寧，反倒不如秀秀的果決勇敢，雖然他在被攆出王府時，表現了一份藝術家的骨氣，但當秀秀平靜地說出「我跟你走！」時，他自覺負荷不起，而窘住。這場私奔仍是在女主角的主動下實現。

私奔後的生活，秀秀繼續表現了她仁慈好施的個性，樂天的生活態度，相對的，崔寧卻頹喪不振。

當她父母派來的家臣郭立催逼秀秀回去時，她冷靜無比，理性的應，作了一種在她看來是兩全其美的安排：她回到娘家，讓崔寧免除責罰。這是爲什麼呢？相當有可能是因爲她腹中的骨肉，使她已由一位超越世俗的少女，轉化爲一位人類中最最入世的（準）母親了。

作者不像易卜生，他不是一位改革家，他只是一位對真實人生有濃厚興趣、對形形色色的眾生懷著同情的作家，因此故事必須延展到十三年後，又回到那「富貴人家」。年輕的秀秀變成了以教子爲職責的中年婦人，她也步上了當年她曾反抗過的父母的前轍，希望自己的子女過幸福的日子，但這「幸福的日子」是以她的標準爲標準。

儘管她口口聲聲的告訴孩子：「爸是一個好人，一個勇敢的人。」甚至不惜編些故事哄他，當那淪落的崔寧偶然地撞到家門前時，她收容了他，卻狠心不與他相認；冬梅代作者，也代讀者發問：「爲什麼要瞞著？」她說：「爲了孩子，你知道嗎？」對母親而言，還有比這更充分的理由嗎？不是因爲他的落魄、不復英俊，或他的盲瞎，她的深情顯然未變，而是爲了那世世代代相承的理由，母性總是超越男女之情的。

十三年後的秀秀，依然是一個勇敢的女性，勇敢更加上理智，以及自我壓抑的心性。有些讀者也許會責怪她錯失了挽回崔寧生命的機會，但在作者的用心下，秀秀已幾乎被塑成一個近乎偉大的女性，好情人、好妻子、好鄰居、好女兒、好母親，在這人世間的總總矛盾中，她自始至終努力的盡她的本份，這便是姚一葦賦予豐富意涵、高貴生命與性靈的女性書寫。

姚一葦的《碾玉觀音》，不同於〈崔待詔生死冤家〉，描寫宋明理性時代城市婦女的自覺與受迫，也不同於林語堂先生〈碾玉觀音〉中，受到封建勢力綑綁，卻顯堅貞忠烈、最後撲向毀滅的美蘭，一葦教授是以近乎崇敬的態度，完成女性擁有「主導性」的書寫。

在 2007 年「一葦渡江——姚一葦國際研討會」上，洪祖玲（陳玲玲）表示，姚一葦教授生前的兩任妻子，范筱蘭女士和李映蓀女士都是一葦教授在追求其藝術領域上的支持者和知音，一葦教授相當依賴她們，也相當須要她們，正如同拙於應對現實世界的崔寧，因秀秀而懷抱理想，因秀秀而堅持理念，將生命奉獻於藝術。

也因一葦教授的生命體驗如此，所以在他的劇作中，經常出現女主角的角色地位吃重於男主角的情形：如《碾玉觀音》中的秀秀、《申生》中的驪姬、《馬嵬驛》中的楊玉環…。不僅如此，女人性靈中的理性、果決、毅力和為丈夫、兒女設想縝密的精神都是一葦教授所歌詠的。

不同於舊時代女子受到的不平待遇、被壓迫、無自主性，在他筆下的女人角色，不論是選擇奉獻、捨棄或追求，甚至導致毀滅，都是出自於她們強烈的自主性，這便是姚一葦教授特有的「女性書寫」。

## 二、以「藝術境界」探討《碾玉觀音》的再創意義

《警世通言》與林語堂在作品中，都表現出他們賦予「藝術境界」的觀注，姚一葦教授亦不例外，這可能是因他們三者各在其領域中，都是屬於藝術家的層次。然而三位作者聚焦的中心，不盡相同。

### （一）話本〈崔待詔生死冤家〉

在話本中，崔寧是個手藝高超的玉匠，不管到了哪兒，就會受到矚目，想要

沒沒無聞都不可能，他的名聲為他帶來活絡的生意，卻不能帶給他順遂的命運；他的雙手能夠雕刻出南海觀音，但南海觀音卻無法保佑他，甚至還讓化為鬼魅的璩秀秀來奪走他的性命，到陰間去當「死冤家」。

## （二）林語堂〈碾玉觀音〉

張白雕刻玉器的功夫，令人震攝，世人爭相以擁有他的作品為誇耀，他雖刻意隱沒自己，卻看的清楚自己彷彿一顆明星，仿冒自己的，無法與自己匹敵，追尋自己作品的人們，像無頭蒼蠅般，四處苦尋不著。對一個藝術家來說，這應該是最令人自豪的時刻。

張白既不是才能未被挖掘，也非受到群眾的漠視，更沒有像某些大藝術家，受到同領域中人的妒忌或詆毀；但因他與尚書女私奔、又謀害了人命，種種不堪的過去，使他受到最大的苦楚，就是必須將自我掩飾、埋沒，即使知道大家尋找的明星就是他，他也得做些庸俗平易的玩意，而且僅能如此。年輕氣盛的他，本非低調的性格，如何忍受這難耐的壓抑。看著稀世的玉石，也只能摸摸膠泥，在張白那創造力十足的靈命裡，他已然死了，如此的抑制，幾乎使他窒息。

這樣的藝術境界描寫，是不尋常的，張白的處境，也是一種特殊的窘迫，整體而言，它不該出現在我們一般的認知環境，應有如「神話」一般。

## （三）姚一葦《碾玉觀音》

崔寧，作為一個藝術家的典型，他曾兩次不自覺地以秀秀為型範，塑成了兩具玉觀音，而最後的那尊，使他釋然於作為一藝術家對至美追求的使命。

在現實上，他看似是一個失敗者，甚至是一個弱者。如果不是秀秀的堅持，他不敢攜之共奔；而當秀秀家臣追尋而來時，他除了將怯弱反激為怨憤外，並無任何反抗的意圖，當然也無此能力。但他心中從未放棄對理念的追求，即使臨到了凍餓而死的邊緣，仍不忘自己心目中的理想，且以生命的餘力完成了他的永生的捕捉。

這也許是一部悲劇，但劇作家姚一葦並不否定崔寧在藝術上的勝利。「她說話的聲音怪像您的，不過比您的甜美些，更嬌些。」這與其說是少女時代的秀秀與中年時期的秀秀之差別，毋寧說是理想的秀秀和真實的秀秀之差異。崔寧的理想，秀秀懂得，她不愧是一位藝術家的知音；但她也僅止於「懂」。吾人設想一葦教授大概亦有其感慨，雖說藝術家並不乏知己，但在追求與堅持藝術生命的道



路上，卻總是相當寂寞。崔寧曾遇到所有藝術家都有過的恐慌，生活問題尚在其次，變成像老胡那樣的藝匠的幻滅，才是他心中最可悲的魅影。作者對藝術境界的了解深刻，使他在著墨不多的刻劃中完成了這樣一個意境。

古來投身藝術的人，多半會賠上自己的生命，如：米開朗基羅、貝多芬、莫札特……等。藝術家們面對著浩瀚的宇宙，體會生命力、命運感，再想著人類的前途、未來。於是他們內心永遠是怒濤千丈，波濤洶湧，時時刻刻都被一些什麼東西強烈的衝擊著，爲了捕捉一些意念，爲著創造亙古的永恆，藝術家們潛身藝術領域，廢寢忘食，鞠躬盡瘁的創作，不顧功名利祿、金銀美眷，甚而連維持生存的基本三餐都無暇顧及。於是，當昏昧的現實趁機給予殘酷的刺激、打擊，最悲壯的悲劇便由此產生。

〈崔待詔生死冤家〉中，崔寧始終是個手藝精巧的玉匠，他從事刻玉維生，賺得家計，因技術在身上，到哪都可以開業，女人（秀秀）對他的碾玉工作沒有影響。但是，他對他所雕刻出來的作品，重視品質甚於重其精神，關於他的手藝，崔寧將之視爲謀生之技，也是一種藝術，但是較不具有精神層次。

而小說〈碾玉觀音〉，林語堂塑造張白這一位堪稱當世最偉大之玉石雕刻家，如何被封建階級勢力壓迫與毀滅的過程，其藝術境界是「絕頂」的。因爲絕頂、不平凡，便如神話般疏離、超然，不是一般人容易體會的藝術境界。

唯姚一葦教授的《碾玉觀音》，崔寧具象了投身於藝術創作的一群，熱忱、單純的追求浩瀚的藝術汪洋，努力提昇生命內涵與境界。爲夢想、爲痛苦的人、爲希望破滅的人…，繼續創作，即使秀秀人不在他身邊，但有了理想，有了盼望，有了理由，就算痛苦，崔寧的藝術生命依舊生生不息。這也是姚一葦教授的《碾玉觀音》較另外兩部作品貼近現實人生，具現代意味之處。

## 第四節 《碾玉觀音》運用之現代戲劇元素 和戲劇理論的實踐

### 一、《碾玉觀音》運用的現代戲劇元素

#### (一) 戲劇手法

##### 1. 中國傳統特有的歌劇性、詩的基調

關於此劇，姚一葦教授將中國傳統戲劇中的象徵手法移植，如舞臺指示中，「景：這是一個半象徵的舞台」，「幕啟時，春桃、夏荷、秋菊、冬梅四個丫環正在整理打掃，她們的動作亦以象徵的為主，她們的姿態有若舞蹈，在個別之中有其協同性」，開場時四個丫鬟以輪唱和齊唱的方式，自我介紹，並渲染了韓府的氣派，亦具有中國傳統戲曲所特有的歌劇性的、詩的基調。

《碾玉觀音》本是宋代民間傳說，作者採用這故事的輪廓，對於情節、人、物，全透過他個人對人生的觀照，重予創造。先以象徵性與詩劇性作為橋樑，將我們從傳統引渡到現代。這是一份大膽也是相當成功的移植手法。

##### 2. 懸宕的手法

第一幕，一葦教授以懸宕的手法，成功將本劇的關鍵——玉觀音引出，且由四丫鬟將氣氛渲染得神秘而撲朔迷離，使觀眾好奇心、探索慾達到頂峰時，再突然插入一段鬼故事，此鬼故事說曾有一個想逃跑的丫頭，給郡王知道後狠狠的打一頓，後來上吊自殺了；這故事不論在情節或功用上，吾人皆認為有宋代話本《碾玉觀音》故事的影子，一個彷如娛樂、刺激的插曲，使觀眾高漲的情緒能暫為鬆弛，卻又好奇與期待戲劇的開展，然後再漸漸進入本劇中心。

##### 3. 冬梅以問話的方式牽引劇情向前

此安排一方面為讓觀眾了解劇情的背景，一方面說明了韓府的不自由，作為主角婚姻受阻的前奏。而後在第二、三幕中，冬梅即常擔任劇情導演的重任，以問話的方式牽引劇情向前進展。

《碾玉觀音》的故事簡單，情節卻極為複雜。情節根據劇中人物的思想和感情而發展，每一情節的轉變，又是基於劇中人的作為與環境平衡的破壞。這些安排和處理，深合於戲劇的理論原則。作者又把突發的事件，先從「預感」中提示給觀眾，再把細微的末節，從四面八方匯成一股狂流，排山倒海的壓迫劇中人物，走向必然的悲劇結局。他那份細膩的手法，像縱橫的彩線，緊密結合，交織而成一幅淒艷的繡像，使人無法分離出哪些是影響劇情的「偶發事件」，哪些是支配劇情的「必然事件」。

《碾玉觀音》是溝通現代和傳統、中國與西洋的舞台藝術之作，又特殊的表達了中國人崇高的感情境界，以及中國的舞台風格。

## （二）戲劇語言

此部作品相當具有音樂性、節奏性與詩劇性，詩化的舞台語言和音樂性的節奏，和悲劇的主題都十分協調，這是姚一葦教授此劇語言的特色。在此即以「詩化的語言」、「獨白與齊白」和「重複的台詞」來討論。

### 1. 詩化的語言

詩化的舞台語言節奏和音樂性的突出，在於姚一葦所設計的對話音節，這些對話也極富表達性。值得一提的是一葦教授之詩化語言是日常口語，而不是堆垛詞藻，亦沒有炫耀內容的文字伎倆。他的詩化舞台語言，完全以人類基本情緒作為基礎。

閱讀劇本或聽唸台詞時，可能會被內容所激動，而不一定會發現其中的音樂旋律。例如，第一幕韓郡王夫婦攆崔寧離開時和崔寧的對話，

崔寧：我雖是個無用的人，但是這麼多年蒙您兩位老人家養育，就是一個禽獸也知道感恩，您要我離開我哪敢不聽，只是我不知道我究竟犯了什麼過錯，能不能請您告訴我，讓我能夠改正過來？

韓夫人：你這話實在是多問的，說出來可就不好聽了，我們是好聚好散，我還是拿錢去——

但仔細念來，對話中有如數來寶般的節奏性，「我雖—是個—無用—的人，但是—這麼—多年—蒙您—兩位—老人家—養育，就是—一個—禽獸—也知道—感恩…，」兩字或三字為一拍點，四拍、五拍或七拍，換氣一次，這便是台詞中

的音樂旋律。

還有，第二幕崔寧和冬梅談論秀秀性格的對話，其中音節擁有詠嘆詩的旋律性，崔寧：「她覺得一切都可愛，因此，她可以忘了自己，忘了這一切的處境，忘了未來，忘了我，也忘了你，忘了我們大家，忘了這一切——」；還有兩人訣別時的對話，秀秀：「今後你要好好的雕它，為你而雕，為我而雕，為這個世界上所有痛苦的人而雕，為那些希望破滅了的人而雕，你要給他們以希望，你要給他們以美麗，你要給他們以信心。」。

## 2. 獨白與齊白

作者巧妙的運用獨白台詞，有如歌劇中詠嘆調的優美情調，也極似莎翁的劇本，如秀秀：

（一半自言自語）一定有什麼事兒就要發生，我知道有什麼事兒就要發生，我已經感到它的來臨，我已經嗅到它的氣味，我已經聽到它的聲音，我想沒有人能夠躲過，沒有人能夠逃避，因為命運已經註定。

又如：

（自言自語）事情終於要發生。像想像的那樣真，像想像的那樣突然，像想像的那樣無情……

我的父親出自貧苦的家庭，我的母親更是從污泥掙扎出身，他們用自己的手創造自己的命運，他們用自己的血汗開拓自己的前程，但是一經他們爬上了高梯，便蔑視那些站在梯下的人，他們忘掉了他們的過去，忘掉了先前那種驕傲和倔強的精神，他們要把人們納入正統的模子，一個個目不斜視，規規矩矩的正經人，可是他們的女兒卻流的是他們從前的血液，那反抗的、倔強的一顆心。。

另外，齊白是中國戲劇表達群眾意向的慣用手法。姚一葦第一幕開場就運用四個丫鬟輪唱和齊唱，來渲染韓郡王府第的氣派，這是中國舞台的傳統手法，大多用於點將、行軍的壯闊場面。一葦大膽的移植於現代舞台，而且運用得極為靈活。

### 3. 疊述的台詞

這是作者將中國文字的節奏感表現得最淋漓盡致的地方，同時也加強了劇中的氛圍情調。如崔寧和秀秀私奔前的對話，以八次重複句子，疊述出以往神仙眷侶似的生活，有「花非花，霧非霧」般的朦朧美和遙不可及，也襯出了此刻別離前夕的慌茫。

秀秀：我們談什麼呢？  
崔寧：我們談什麼呢？——我們談愉快的。  
秀秀：我們談愉快的——  
崔寧：我們談愉快的，那些過去的日子。  
秀秀：那些過去的日子。  
崔寧：我們去過的那些地方。  
秀秀：我們去過的那些地方。  
崔寧：我們爬過的那些山。  
秀秀：我們爬過的那些山。  
崔寧：我們在山上放風箏。  
秀秀：我們在山上放風箏。  
崔寧：我們在草裏抓蟋蟀。  
秀秀：我們在草裏抓蟋蟀。  
崔寧：我們唱著、笑著、叫著、跳著。  
秀秀：我們唱著、笑著、叫著、跳著。  
崔寧：我們愉快、愉快地笑，愉快地唱，愉快地——（聲音變的像哭泣）

一葦以重複的語法，追憶過去歡樂的日子，強化出這一對青年男女面臨離合抉擇矛盾與焦燥的情緒。「內在動作」在靜止的空隙中猛烈躍進，突然迸發他倆決定雙雙出走的轉折，然而當私奔決議成形後，姚一葦再次運用四次重複的句子，充份表現了崔寧與秀秀對未來的迷惘。

秀秀：走到哪裡去？  
崔寧：走到哪裡去？  
秀秀：世界這麼大。  
崔寧：世界這麼大。  
秀秀：我們總會找到一個地方的。  
崔寧：我們總會找到——  
秀秀：我們可以住下來的地方。  
崔寧：我們可以住下來的地方。  
秀秀：一定的。

崔寧：一定？

詩劇的基調，如果和全劇的風格不協調，或是太突出了音樂性、雕砌語詞，也會給人不易消化的感受。一葦於此劇戲劇語言的安排，兼重語調的節奏與內容的生活化，彰顯了全劇的表現風格，更顯現出他的文學修養。

### （三）戲劇服飾、燈光、音效

#### 1. 戲劇服飾

姚一葦的《碾玉觀音》劇本中，出現關於服飾的指示僅有四處，一是在兩人私奔被郭立尋著後，崔寧「身上掛著圍裙」，工作圍裙象徵著他被現實生活壓迫著，必須將自己理想擱置一邊，埋沒於困頓的家計。二是秀秀和冬梅要回韓府前，換下平民布衣，改著華麗服飾，「判若兩人」的指示，正代表著王府中和私奔後兩種截然不同的生活，不僅是生活條件的不同，在其中，連「人」的思想、行為都將產生不同的影響。

再來是十三年後，「秀秀著一身黑服」出現，一身黑服具象著年輕時那浪漫、天真、樂善好施的秀秀已不復存在，成為母親並掌握韓家主權、處處以維護韓家權益為考量的主母秀秀，除了威嚴強韌、她經歷的家道中落和磨鍊，也使她成為薄情寡恩的地主，一身黑服正是最真實的表現。

相對於秀秀，十三年後的崔寧出現在韓府前時，不僅又瞎又盲，且「衣著襤褸」，昔日英俊的模樣不再，十三年來，他不停的尋找秀秀，即使眼睛瞎盲，他的心靈依然能指引他接近秀秀，這是崔寧做為一藝術家和一生鍾愛秀秀的情人之敏感度，在此，服飾的指示代表這十三年他所經歷的風霜。

#### 2. 燈光

此劇關於燈光的指示，有二處。一是在第一幕，秀秀用燭光掩起張開，連續三次。這是他倆的「暗號」，由此可見，他倆已習慣以此作為相會的暗號多時，也可見他們心中早知他倆相好是不會被允許與祝福的，才會習慣以暗號相會。

第二處是在第三幕，瞎盲的崔寧憑著心中理想，雕出第二座觀音後，燈光全暗，「舞台再明時光線轉為暗藍色」，這時舞臺上便進入崔寧的幻想世界，他似乎能與夢境中他想望的秀秀對話，具神秘感的暗藍色光線，正代表著現實與夢想間

的距離。

### 3. 音效

在本劇的舞台指示中，音效佔最多部份，共有六處。其中兩處出現在第二幕，要求各種市井「叫賣聲」與「市囂聲此起彼落」，此種情境特別彰顯崔寧和秀秀私奔後，居住在雜沓市集的居住品質，這和深院幽靜的王府是有極大的不同。

再者，整部劇本中要求出現最多次，也最富情感變化的便是崔寧的簫聲，共出現三次。第一次在第一幕，秀秀與崔寧要話別前，崔寧先以「簫聲」告訴秀秀他來了，秀秀再以燭火做暗號，回應崔寧。「簫聲」出現即代表崔寧出現。第二次在第二幕，秀秀要與崔寧訣別前，要求崔寧再為她吹一次她最愛聽的簫聲。簫聲從哀傷「不成調」到「漸漸正常」，顯現崔寧努力克制自己的悲傷，強裝鎮定，而聽簫聲的秀秀此刻的心境，亦是如此。然後，簫聲時而轉強，時又轉弱，也表現出兩人此時心中欲言又止，想做最後一番掙扎，又覺徒勞無功的惆悵與無奈。最後，秀秀終於離開了，崔寧夢魘中驚恐的事發生了，簫聲在第二幕結尾時，愈益大聲，將崔寧內心澎湃激動的情緒，近乎崩潰的悲傷具體化呈現出來。

最後一次，關於音效的指示，在第三幕崔寧進入他的幻境後，和他對談的秀秀聲，並不是從舞台上酷似秀秀的觀音像口中說出，而是透過「錄音機」播出。從錄音機中傳出的聲音，模糊而有距離，正象徵著似真似幻的秀秀，固實的存在於崔寧心中，卻永遠無法接觸的遙遠與神秘。

在本論文第三章談到姚一葦和俄國史詩劇場劇作家布萊希特的比較時，特別討論到兩作家對於劇場「疏離」的要求。史詩劇场的代表作家布萊希特在舞台設計、歌隊、燈光音效…等其他富麗戲劇的因素要求上，都是為了以一貫的「疏離」觀眾與戲劇本身為目的；而經由以上的討論，我們可再度驗證，姚一葦在本劇中，舞台象徵（如第一幕舞台指示：「景：這是一個半象徵的舞台」）、歌隊的安排、舞台語言、戲劇取材（古典的）與戲劇服飾上，是與布萊希特的要求相合，是與觀眾「疏離」的。但是在燈光、音效的要求上，卻又是欲結合觀眾的感官體驗，讓觀眾如臨現場，彷彿確實感受到「市集」就在眼前，或同樣經歷崔寧的夢境，也因著崔寧時強時弱的簫聲，心情隨之起伏…，以上這些戲劇元素的指示，就不

符「疏離」的目標，當然在這方面，「疏離」也不是劇作家姚一葦的本意。

## 二、《碾玉觀音》中戲劇理論的實踐

### （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。

但不同於《孫飛虎搶親》中，主角來自「自身的衝突」，在《碾玉觀音》中，崔寧與秀秀遇到的阻礙與衝突相當複雜，有「外在的」，來自家長（韓郡王夫婦）、來自貧困現實生活壓力（如粗魯的顧客甲），亦有「內在的」，來自主角自身的心態，（如：私奔後崔寧的矛盾心態，和十三年後不願念兒和崔寧相認的秀秀心態…）。如此複雜的阻礙，造成多重衝突，並且衝突的強度愈形漸強，而一葦教授的論點即是戲劇因「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，衝突就愈強。

再者，關於戲劇意志意念化，姚一葦教授說：「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。」<sup>148</sup>在《碾玉觀音》中，充滿劇作家對藝術與人生的看法。在姚一葦筆下由於環境造成的社會邏輯在播弄崔寧與秀秀，使他們一時成為英雄，一時又變為弱者。對整个人生而論，他們沒有示弱，只不過崔寧的人生觀是藝術的，秀秀的人生觀是社會的、母性的。前者是出世的，後者是入世的。他們同樣為了追求理想而犧牲，對人生負責的程度並沒兩樣。

### （二）以戲劇動作論檢視

姚一葦先生說：「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。」<sup>149</sup>而他對「情節」的定義，依舊自亞里斯多德的《詩學》而來，他說：「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。」<sup>150</sup>

<sup>148</sup> 姚一葦《戲劇原理》（臺北：書林出版公司，1992.2），頁 71。

<sup>149</sup> 姚一葦《戲劇原理》（臺北：書林出版公司，1992.2），頁 112。

<sup>150</sup> 姚一葦《戲劇原理》（臺北：書林出版公司，1992.2），頁 103。



關於「情節」的討論，姚一葦教授根據亞氏理論提出三種情節的「有機部份」，與兩種情節的「構成部分」。此三種有機部分，分別為「急轉」、「發現」與「受難」，兩種情節的「構成部分」分別是「糾葛」與「解決」。在《碾玉觀音》中，這三種情節的「有機部分」與兩種情節的「構成部分」都具備。

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。如第一幕中，崔寧本是去找秀秀話別，沒想到秀秀在心中醞釀了一個決定，最後竟脫口而出「我跟你走」，劇情至此發生的重大轉變，也引發了其後本劇的關鍵發展「私奔」。「發現」，正如字面所表示，在劇中秀秀，因聽見記憶中的簫聲，而發現，心裡馬上敏感引發知覺，那流浪漢即是自己的丈夫。而「受難」，為悲劇所獨有，崔寧經過艱辛萬苦的十三年尋找妻兒的過程，又累、又病、又瞎、又盲的淒慘情境，就是他為心中堅持的美與理想所受的苦難。

而兩種情節的構成部分「糾葛」與「解決」，姚一葦教授將此二部分，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。」<sup>151</sup>在第一幕中，崔寧與秀秀因韓郡王夫婦的阻礙而被迫分離，他倆心中的痛苦糾葛，就是抗爭為何相愛的人須要分開？在秀秀勇敢做出私奔的決定後，糾葛暫時獲得解決。

但私奔後現實生活中的貧窮，也造成他們的困頓，擔心害怕韓府的人找上門，也在他們心中痛苦的糾纏著。直到管家郭立找到他們，再一次，秀秀為保全崔寧性命和腹中骨肉，勇敢的決定跟郭立回韓府，糾葛再次短暫獲得結束。

第三幕，又病又累的崔寧找上秀秀，秀秀因為自己心中的顧忌，矛盾與三心二意，顯現手足無措的她，心中正面臨煎熬與糾葛，她硬著心，不與崔寧相認，更不讓念兒接近崔寧，直到崔寧平靜的死去，秀秀終於徹底的崩潰。不論是平靜死去的崔寧，或崩潰的秀秀，糾葛可以說是徹底的解決了，因為不論秀秀再如何呼喚、懊悔，甚至撇清責任，她與崔寧的情感糾葛，都因著崔寧的死去，而結束了。

姚一葦教授認為統一的情節（unity of plot）與統一的動作（unity of action）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。

另外，一葦教授也強調「從單一完整的動作到統一的主旨」在作品中的意義。

<sup>151</sup> 姚一葦《戲劇原理》（臺北：書林出版公司，1992.2），頁 106。

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。」<sup>152</sup>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，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）。」<sup>153</sup>一葦對於《碾玉觀音》這部劇本，有極深入的處理，是出於悲天憫人的人生觀照。本質上，他的基調是純然東方的、中國的，或者，可以說是他自己的，不假借於任何人的一套思維邏輯。他賦予劇中人的感情是出於志誠，給予他們處理事物的態度和思維，也沒有絲毫的虛偽。他獵取了宋人小說的內在精神，而用現代人的感情與思想，來處理這一段哀艷故事；所表現的，卻又是中國民族那份在苦難中，默默的為理想而犧牲的傳統人文精神。

### （三）以戲劇幻覺論檢視

姚一葦教授提到漢彌爾頓（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。在劇場中，不僅要控制觀眾的情感，更要緊的是給予觀眾製造一種情感。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。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：「同一作用」與「超然作用」。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。

通常寫實的劇派，終極目標就是要使觀眾完全與劇中人物、情節融合，甚至身陷其中與劇中人同歡樂、同哀哭；而布萊希特的史詩劇場，即是極端的希望觀眾能和劇中人疏離情感，置身於戲劇外，冷靜思考。特別的是，在姚一葦教授觀點中，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，線段的中間，任何一點都代表一種幻覺程度，都是戲劇幻覺可能出現的程度趨向。

這樣的論點即可以解釋，在本節前一部分討論到的，為何此部作品姚一葦教授在舞台象徵、歌隊的安排、舞台語言、來自古典題材的戲劇選材與服飾上，是

<sup>152</sup> 姚一葦《戲劇原理》（臺北：書林出版公司，1992.2），頁 120。

<sup>153</sup> 姚一葦《戲劇原理》（臺北：書林出版公司，1992.2），頁 120。

與觀眾「疏離」的，但是在燈光、音效的要求上，卻又是欲結合觀眾的感官體驗，讓觀眾對劇中人產生同一的心理作用。

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。

#### （四） 延展型的時空設計

一葦教授於《碾玉觀音》這部劇本中安排的時空發展，第一幕與第二幕間相距兩年，第二幕與第三幕第一場中又距離十三年，而第三幕第一場與第三幕第二場則相距兩個月；整體計算下來，全劇所經歷的時間，從第一幕開始至最後，是往前延展共十五年又兩個月的時光，如此安排，是屬於延展型的時空。

雖全劇經歷時空長達十五年多之久，然後戲劇動作所擷取的，卻是聚焦於四個片段。正如劇本前的舞台指示說明：「第一幕，一個初夏的薄暮」，「第二幕，前幕兩年後的一個早晨」，「第三幕第一場，前幕十三年後的一個晚上；第二場，前場兩個月後的一個午夜」，「一個初夏的薄暮」、「一個早晨」、「一個晚上」、「一個午夜」，是戲劇動作發生的四個時間點。姚一葦教授的設計，是使這長達十五年多的故事中，最精采的衝突片段，在這四個時間點爆發，這四個焦點設計，提供了四次情節急轉的機會，而觀眾心中也隨之深深的滿溢著這「延展型」的糾葛。

關於一葦教授此劇的時空設計，我們可從以下的簡易圖表說明，清楚知悉：

幕（場）次	第一幕	第二幕	第三幕 第一場	第三幕 第二場
與前幕（場） 相距		兩年	十三年	兩個月
聚焦時間點	一個初夏的 薄暮	一個早晨	一個晚上	一個午夜
戲劇動作 時空設計	延展型（歷經十五年又兩個月）			

以《孫飛虎搶親》與《碾玉觀音》為例  
論姚一葦的劇作技巧

經過以上的討論，吾人可為《碾玉觀音》劇作改寫做一戲劇理論檢核的簡要結論，《碾玉觀音》基本上是原全符合「時間、空間、表現媒介、情緒效果和幻覺程度」的限制，不論是在戲劇的意志量，動作與主旨的統一，同一與超然的戲劇幻覺同時並行處理，延展型時空的安排...等，都在在顯示，在 1967 年，一葦教授創作《碾玉觀音》劇作之際，他已將深化於他心中的戲劇理論，對戲劇文學的堅持，近乎完美的呈現於此作品的戲劇美學中。