

## 第陸章 結論

最後，歸結全本論文各章的重點，並分別以「在 1960 年代戲劇藝術環境下姚一葦的再創契機」、「《孫飛虎搶親》和《碾玉觀音》的進步意義」、「《孫飛虎搶親》和《碾玉觀音》劇本的再創優勢」和「劇本再創模式典範」來總論本論文的研究成果。

### 一、在 1960 年代戲劇藝術環境下姚一葦的再創契機

一九六〇年代以前，馬森先生稱我國該時期的戲劇作品為「擬寫實主義」（或「假寫實主義」）作品<sup>154</sup>，當時國內劇作家一心嚮往西方的寫實主義創作，然而，由於改革社會、拯救國家的心理過於急迫，大多數的劇作都不過襲取了寫實主義的外貌，精神上卻是浪漫主義的抒情方式，再加上理想主義的思想內容。這種政治訴求混合在藝術環境的情況，無形中侷限了創作者的藝術匠心。那時，有一個人刻意走出這被奉為正統的窠臼，默默地尋找戲劇的出路，那個人就是姚一葦。

一九六五年，姚一葦先生發表了第二部劇本作品《孫飛虎搶親》，此作品反應出姚一葦先生已接受西方現代戲劇的影響，並有意對中國傳統劇場進行探索、傳承與借取、改造。而一九六七年，一葦教授再次以《碾玉觀音》劇作，轟動當時的戲劇界，《碾玉觀音》的發表，再度彰顯一葦教授企圖對傳統題材進行顛覆與再創的前衛精神。

在一九七八年之後，姚一葦教授更主持「實驗劇展」。在劇展期間，一葦教授特重創造性，目的便是要打破在政治操控下已呈僵化的寫實主義桎梏。

對於戲劇的理念，姚一葦有其獨特的堅持，他相信戲劇等於文學，因此非常重視文本（Textuality）的深度與內涵，他一再強調戲劇是文學的一環，必須具有高度可讀性。因此，不論從事什麼樣的戲劇創作拼貼，他都力求美學、結構、形式與內容並重呈現。

在姚一葦先生的劇作中，常給人有穿著西方現代劇的外衣，裡面卻包覆著中

<sup>154</sup> 馬森〈姚一葦的戲劇〉《聯合文學》第十三卷第 8 期，1997.6，頁 52。

## 以《孫飛虎搶親》與《碾玉觀音》為例 論姚一葦的劇作技巧

國傳統嚴謹致學精神之感。在其一生十四部劇本作品中，借取自古典題材的改寫，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。關於此種借取自古典題材的再創風格，姚一葦教授曾留下許多創作理念的宣說，不僅如此，許多學者也注意到他的這種創作模式傾向，並加以討論。

這些改寫作品的再創動機，就在於一葦教授企圖結合我國傳統與西方、古典與現代的各種元素、媒材，在大家熟悉的古典故事中，注入當代人的概念，討論當代的議題；並透過他個人的人生觀照，對情節、人物，重予創造，使古典著作重生，再次重生在現代人眼前，並且除去古老社會的形象，以特屬於我們這一時代的感情和思維，呈現具時代意義的形塑風貌。

他認為劇本再創造的價值，在於注入再創作者自己的思想、觀念與哲學。因為，戲劇要強調的並非只是故事而已，故事可以是舊的，盡人皆知的，創作者如何在舊瓶裡裝入新酒，賦予新意義、新生命，或者給予現代化，才是最重要的關鍵。

一葦教授樂於以改寫再創手法，使傳統故事再生，躍上現代舞台，並在「再創」歷程中，注入「原創」精神，進而創造出屬於自己的戲劇風格。

## 二、《孫飛虎搶親》和《碾玉觀音》的進步意義

在六部姚一葦先生借取自古典題材的改寫作品《孫飛虎搶親》、《碾玉觀音》、《申生》、《傅青主》、《左伯桃》、《馬嵬驛》中，若以情節改編與人物形塑來討論，僅有《孫飛虎搶親》與《碾玉觀音》是採完全顛覆、徹底改造的方式，做出一大跳脫的改寫再創；其餘四部作品《申生》、《傅青主》、《左伯桃》、與《馬嵬驛》，在劇情結構上，皆是盡量忠於原著或歷史的情節，(六部作品詳細討論，請見本論文第貳章第五節)。

姚一葦在《孫飛虎搶親》劇中打破了愛情的虛妄，又瓦解了主僕的階級關係，正邪的判斷也不再是刻板印象。此部再創作品，不僅跳脫傳統故事的情節窠臼，更傳達出具現代精神的進步意義，如：現代人自我意識的覺醒與尋求自我角色的定位。此外，人們對慾望熱切追求所產生的空虛與迷惘，亦是一葦教授刻意突顯的虛妄。

《孫飛虎搶親》出現的年代，多數人的自我意識覺醒尚處於「啓蒙」階段，崔雙紋最後的一席話，表明了姚一葦眼中某些現代人的特性：「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！」<sup>155</sup>人習慣持續地追求，追求得不到的生活，享受誘惑和伴隨追求而來的壓力，卻不曾真正明白自己的初衷，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本是徒勞無物的體認。畢竟不明究理的堅持比釐清自己慾望的本源要來的容易多了。

姚一葦逼迫讀者或觀眾要覺醒，不再「躲」在衣服裡、「躲」在洞裡，這樣的要求使劇中人與觀賞此作品之人，感到非常焦躁不安與手足無措，然而這正是姚一葦再創此劇的進步意圖。

而《碾玉觀音》，在人物關係及個別角色性格上，姚一葦先生都作了重大的改變。經由這些細節改編，直接反應出一葦教授對於此劇本的再創精神。姚先生以此劇本中崔寧拙樸的「藝術家」形象，具象了藝術創作者那股熱忱、單純追求浩瀚的藝術汪洋的動力，努力提昇生命內涵與境界，為夢想、為痛苦、為希望破滅的人，持續創作的堅持，更反應出投身藝術工作的一群，不變的執著與至誠、至善之性情。這樣的再創意圖<sup>156</sup>，使此部劇作成爲一本討論藝術境域和現實世界衝突的劇本，所傳達的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。

這股強大的創作意念，使接受到此一訊息的我們，感受到藝術家面對著無垠的宇宙，體會生命力、命運感的悸動。他們思考著人類的前途、未來，內心永遠是怒濤千丈，波瀾洶湧，時時刻刻都被一些思緒強烈的衝擊著。爲了捕捉「美」，爲著創造亙古的「永恆」，藝術家們潛身在藝術領域，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，當現實趁機給予殘酷的刺激、打擊，最悲壯的悲劇便由此產生。從這個角度出發，姚一葦教授賦予《碾玉觀音》一劇在藝術生命上全面的勝利。

崔寧的理想，秀秀懂得，她代表著一位藝術家的知音；然而她也僅止於「懂」。吾人設想一葦教授大概深有感慨，雖說藝術家並不乏知己，但在追求與堅持藝術理念的道路上，卻總是相當寂寞。

《碾玉觀音》在一葦教授的再創下，不僅劇中人物有了豐富的骨肉，亦完成了合理漸進的生命層次描述。在整體情節發展上，有了含蓄蘊藉的指涉之外，

<sup>155</sup> 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161。

<sup>156</sup> 姚一葦〈回首幕帷深〉：「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。」《戲劇與人生》，（台北：書林出版社，1995），頁34。

藝術理念也提升了境界。這些成就都再次證明了一葦教授在改寫歷程中所展現的原創精神與進步意義。

### 三、《孫飛虎搶親》和《碾玉觀音》劇本的再創優勢

關於姚一葦教授的兩部戲劇改寫作品之再創優勢，可以從所運用的現代西方戲劇理論與現代戲劇元素兩方面來說明。

#### (一) 現代戲劇理論的運用

在現代戲劇理論方面，姚一葦教授自五〇年代後期，開始閱讀吸收大量當代的西方戲劇理論與劇作，這些努力反映在他的接下來戲劇作品中<sup>157</sup>。一葦教授不但企圖對這些學說有更深入的了解、吸收，更期望將其實踐在他的劇本創作，誠如他自述：「空談理論，往往隔靴搔癢，自己無論如何要做點帶頭的工作。」<sup>158</sup>他的劇作改寫，之所以能令人有「眼睛為之一亮」<sup>159</sup>之感，便是因為他不但對中國傳統戲劇吸取、借鑑，更顯露出融合了西方現代戲劇理論的新意。

在本論文中，初步整理了姚一葦教授論述之〈戲劇本質論〉中的「戲劇意志論」、「戲劇動作論」、「戲劇幻覺論」及〈戲劇形式論〉中的「戲劇時空觀」，並完成以其理論來檢視《孫飛虎搶親》和《碾玉觀音》的戲劇實踐。

以《孫飛虎搶親》來說，我們可說崔雙紋、阿紅、孫飛虎與張君銳所碰觸到的是屬於「內在的意志衝突」，來自主角本身，這樣的「戲劇意志量」雖然非常的微弱，不能打破現狀，或造成平衡的破壞，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，內在都產生了自我角色與命運的覺醒。在此劇中，雖然戲劇之意志量微弱，然而，劇中角色命運的紛擾與對其身分的覺醒，卻擁有完整的開始與結束，符合「戲劇動作的完整性」。並且，一葦教授在此劇中，也投入了深刻的創作意旨，劇作家希冀由這一荒唐的搶親始末，引發觀眾進行內在知覺活動，這便是動作依附主旨而產生，主旨通過動作而顯示。

雖然在幻覺處理上，《孫飛虎搶親》中詩化、冗長、重複的對白，似乎破壞

<sup>157</sup> 馬森〈姚一葦的戲劇〉：「兩年後（一九六五），姚一葦先生在《現代文學》發表他的第二本劇作《孫飛虎搶親》，……此劇不但表現了他開始受到寫實主義以後的西方當代劇場的影響，同時也顯示出他對中國傳統劇場的探索與借鑑。」《聯合文學》第十三卷第8期，1997.6，頁52。

<sup>158</sup> 姚一葦〈回首幕帷深〉，《戲劇與人生》（台北，書林出版社，1995），頁33。

<sup>159</sup> 馬森〈姚一葦的戲劇〉，《聯合文學》第十三卷第8期，1997.6，頁52。

了觀眾的幻覺效應，使其有機會自整體戲劇幻覺中疏離出來，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「詩化劇場」的必然結果，亦可能是因為此作品本身即充滿實驗性之緣故。

不同於《孫飛虎搶親》中主角之「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）…等。如此複雜的阻礙，造成多重衝突，並且衝突的強度愈形漸強。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。因此，《碾玉觀音》在整體觀賞上，給人一種幽幽的沉重感。

在「情節」方面，三種情節的「有機部份」，「急轉」、「發現」與「受難」，與兩種情節的「構成部分」，「糾葛」與「解決」，在《碾玉觀音》豐富的情節結構中，都具備了。

另外，《碾玉觀音》作品也確實呈現了一葦教授所強調的「統一的主旨」。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>160</sup>作者將自己的藝術生命，透過作品表露出，自作品中將其理念宣達出，即是他所謂自作品中傳達出來的完整思想或主旨，乃是主旨的統一。一葦對於《碾玉觀音》這部劇本，有極深入的意旨處理，是出於悲天憫人的人生觀照。在本質上，此劇的基調是純東方的、中國的，也可以說是姚一葦特有的，不假借於任何人的一套思維邏輯。

最後，一葦教授於《碾玉觀音》這部劇本中安排的時空發展，是兼具「延展型」和「集中型」二種，全劇經歷時空雖長達十五年多之久，然戲劇動作卻是壓縮集中在四個片段上發生。

以上，說明了姚一葦教授在《孫飛虎搶親》和《碾玉觀音》兩劇劇本安排中，現代戲劇理論的實踐成果，（詳細的戲劇理論運用分析，請參照本論文第肆章第四節與第五章第四節）。

## （二）現代戲劇元素的運用

此部分，首先以「戲劇結構」說明一葦教授將現代戲劇元素應用於劇作改寫上的優勢。

<sup>160</sup> 姚一葦《戲劇原理》，（臺北：書林出版公司，1992.2），頁120。

紀蔚然首先注意到，《孫飛虎搶親》劇中，幾乎所有的人物或事件都有兩個身份或兩種版本，整體結構與局部結構皆然。劇作家在劇本中，以數字邏輯呈現其意圖設計的錯置與混亂，這反映了劇作家清晰的思緒與幽默。數字本身代表明確的邏輯符碼，而《孫飛虎搶親》一劇所欲彰顯的卻是社會角色認同之顛覆與劇中人對自身命運的迷惘，清晰與混亂兩方面在同一軸線並行呈現，是劇作家獨到的巧思。

而在《碾玉觀音》劇中，姚一葦教授以象徵性與詩劇性手法作為橋樑，將我們從傳統引渡到現代，這是一次大膽卻也相當成功的移植嘗試。一葦教授以懸宕的手法，成功將本劇的關鍵——玉觀音引出，且由四丫環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。一個彷彿如娛樂、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，劇作者將我們漸漸帶進本劇中心。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。

《碾玉觀音》的情節，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。

在「戲劇語言」方面，兩部劇的安排是類同的。兩部作品的語言都相當具有音樂性、節奏性與詩劇性，亦詩亦文、既文言又白話、既說又唱是姚一葦劇本的特色。姚一葦特別愛用重疊或重複句法，將中國文字的音樂性和節奏感表現得淋漓盡致，同時也加強了劇中的各種氛圍情調。

然而，站在演出的立場上，詩化的台詞，卻是個小小的阻礙。獨白、重複的台詞，雖可達到音樂性、詩化性、歌劇性...等效果，然而，這樣充滿實驗性、不具感情、宛如機器的台詞重複，對演出的演員來說，是個很大的挑戰。

在「戲劇服飾、燈光與音效」運用上，《孫飛虎搶親》劇中最值得一提的，便是「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身分的迷思。姚一葦的《碾玉觀音》劇本中，出現關於服飾的指示僅有四處，一是象徵著崔寧被現實生活壓迫著，須將自己理想擱置一邊，埋沒於困頓家計的「工作圍裙」；二是秀秀和冬梅要回韓府前，換下「平民布衣」，改著「華麗服飾」，代表

著王府中和私奔後兩種截然不同的生活。三是十三年後，具象著年輕時那浪漫、天真、樂善好施的秀秀已不復存在的「一身黑服」，四是象徵著身為藝術家的崔寧，徹底被現實生活擊倒的「衣著襤褸」，服裝的指示，隨著劇情推展，提供了強化的說明作用。

而燈光的運用在《孫飛虎搶親》中並無特別突顯，但在《碾玉觀音》的第三幕，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，暗藍色光線就是呈現這如夢似幻的效果。

音效的運用上，不同於「史詩劇場」強調的「疏離效果」，一葦教授運用的音效設計，具有希望給予觀眾臨場感與促使觀眾進入戲劇氛圍的目的。如：各種市井「叫賣聲」與「市囂聲此起彼落」，是爲了彰顯崔寧和秀秀私奔後，居住在雜沓市集的居住品質，和深院幽靜的王府是極大的不同；而最富情感變化的是崔寧的蕭聲，將崔寧的無奈、失落、沮喪與近乎崩潰的悲傷，具體化的呈現，感染著觀眾。最後一次關於音效的指示，在第三幕崔寧的幻境中，和他對談的秀秀聲，是透過「錄音機」播出。從錄音機中傳出的聲音，充滿距離感，象徵著似真似幻的秀秀，固實的存在於崔寧心中，卻是永遠無法接觸到的遙遠。

#### 四、 劇本再創模式典範

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>161</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。……，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>162</sup>

<sup>161</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>162</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。

這便是他一再嘗試結合古典題材與傳統敘述形式，並注入西洋戲劇原理的觀念與技巧，作為再創模式的理由。姚一葦教授在新造作品的表現風格與技巧上，顯示了融匯諸般新舊風格的野心，在內容方面更是翻陳出新，這在在證明了他自己所謂「用古人的酒瓶，裝的是自釀新酒」的功夫。也如，曾西霸教授所肯定的改編技巧，從再創者自己的藝術形式之特殊角度，來對未經加工的原始素材進行觀察，捨棄素材原來具備的形式，重新尋找新的技法與內容，最終再創作品以全新風貌誕生。

當姚一葦教授進行創作時，他對藝術品投注的生命正如《碾玉觀音》中的崔寧：

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，因此我不願雕成別人雕過的樣子，我要雕一個我所理解的，我曾經觸摸過的東西，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>163</sup>

這正是一葦教授的創作風範；他不願流俗、盲從，他也不追趕流行、時髦，他不踏入僵化的桎梏；他要創作的、要呈現的、要表達的，是他心中最真的理念、最美的感動、是他不吐不快的一口氣。

因此他在選擇題材上，既小心又嚴謹，一切皆出於他的人格精神和價值取向。在他看來，一部傑出的藝術品：

不僅提供刺激，還提供思考。不僅是感性的發泄，而且是知性的穎悟。蓋其故事所表露的只是它的表向層，蘊藏在故事的內在的是人生的意義，是作者的人生哲學。自作者的人生哲學中，我們不僅感悟到人類的處境問題和自身的難點，我們還體會出人性的光輝和人之不可侮，從而使我們積極奮發，向前邁進。<sup>164</sup>

這正是姚一葦作為一個美學家，在創作上的信念和追求。

<sup>163</sup> 姚一葦〈碾玉觀音〉《姚一葦戲劇六種》，（台北：華欣文化公司，1975），頁206。

<sup>164</sup> 姚一葦《美的範疇論》，（台北：台灣開明書局，1978），頁212。



「戲劇即文學的一環」，是姚一葦教授堅持的理念。戲劇的演出是一時的，而戲劇文學的流傳卻是永恆的。雖然，在一葦教授的晚年，現代劇場已漸漸脫離文本，當時臺灣的戲劇環境，特別是後現代主義的藝術現象，使他相當憂慮。不論人們是否贊成他的觀點，他的呼籲是嚴肅且認真的。

在〈後現代劇場三問〉中，他針對當時世界戲劇和臺灣戲劇的發展狀況說：

今天的劇場被稱為「後現代劇場」(postmodern theatre) 已成為世界性潮流，我們此間亦不能例外。事實上我們的文化跟著西方動向，亦步亦趨，就如巴黎的時裝一樣，沒有人能夠抗拒。所以此間的前衛劇場藝術家早已將這塊招牌，敲得震天價響。<sup>165</sup>

他認為，後現代劇場取消了劇本，甚至不再重視觀眾，對歷史流傳下來的戲劇，加以撕裂、搗碎與肢解，其目的只在製造一些點子，或說賣相，對於此種粗糙的藝術進化，他有說不出的憂心。而對於後現代任何文化活動，都被商品化、工業化，不再深刻蘊藉，取而代之的是一目了然，且是隨意拼貼的碎片，他不僅充滿疑慮，也無法認同。

然而，當消極的人們感嘆文學已死時，一葦教授仍高舉老矛，大聲聲明：「文學是不會死亡的！」在他充滿信心的呼喊下，筆者相信，重視文本的訴求，在不遠的將來，必定能再度重現在舞台下。

如何在不為變而變、新而新的前提下，擺落思考模式既成的惰性，賦予傳統元素以現代意義，創造當代的文化特色，是姚一葦先生劇作再創改寫最大的成就。藉此，也為未來每一個現代文學家，在對傳統文藝作品進行繼承與賦予重生時，提供努力的典範與方向。

---

<sup>165</sup> 姚一葦〈後現代劇場三問〉《戲劇與人生》，(台北：書林出版公司，1995)，頁 136。

以《孫飛虎搶親》與《碾玉觀音》為例  
論姚一葦的劇作技巧