

詮釋與誤讀：論 2012《孫飛虎搶親》導演手法

吳佩芳

國防大學政戰學院應用藝術系

講師

摘 要

1965年姚一葦完成《孫飛虎搶親》，此劇即是一齣實驗性極強的作品。劇作中所謂的「實驗性」，即是將西方佳構劇(well-made play)形式轉化為開放性的結局，其次在集中型時空形式下，借鑑西方荒謬與疏離效果。2012年，《孫飛虎搶親》結合台灣國家戲劇院、台北藝術大學、中國國家話劇院等藝術專業團隊通力合作得以粉墨登場。而筆者欲從該劇的傳承與創新，觀察演出團隊究竟如何運用現代戲劇元素演繹《孫飛虎搶親》一劇，同時透過導演藝術手段，符號學理論探究此劇如何深化新形式，注入內涵，賦予新意。

關鍵詞：姚一葦、佳構劇、疏離效果、孫飛虎搶親

壹、前言

姚一葦先生劇本創作的發軔期，主要介於 20 世紀 60 年代中期與 70 年代之間。當時 60 年代的台灣，文化氛圍已明顯轉向二戰後的歐美社會。儘管存在主義與荒謬劇場等現代主義文藝思潮在台灣文壇受到知識分子的大量譯介與傳播，姚一葦始終未隨聲附和「全盤西化」的主張，反而更加謙卑地向我國傳統戲劇學習¹。1965 年完成《孫飛虎搶親》一劇，即是一齣實驗性極強的作品。劇作中所謂的「實驗性」，首先呈現於將西方佳構劇(well-made play)形式轉化為開放性的結局，其次在集中型時空形式下，借鑑西方荒謬與疏離效果。尤須強調的是，姚一葦除了廣泛吸收西方戲劇美學理論外，仍舊致力於堅守中國古典戲劇之傳統與常規，因而在新的追求和舊的保留兩者互動之中產生「合力」，造就了劇本創作的主要藝術取向²。

然而《孫飛虎搶親》一劇之意念，猶如元雜劇針砭時政、嘲諷世態人情之作。或因當年台灣政治意識形態主導下所形成弔詭的文藝發展狀態，令姚一葦多所顧忌而遲遲不願搬上舞台？或因此劇借鑒傳統、現代與後現代表現形式複雜多變，需傾注優勢資源／人才／資金／社會推廣等實際考量，導致有志者望而生畏？再者姚一葦在〈後現代劇場三問〉提出疑慮與再思考，其創作從技術層面借鑑西方現代戲劇理論：動作論／幻覺論／時空觀賦予作品新意，但在觀念層面上仍趨近中國傳統嚴謹的治學精神，頻頻植入民間劇種間的跨界呈現：相聲／皮影戲／腹語／木偶戲／老鼠娶親舞劇…。正因全劇風格既寫實又符號化，再現模擬又表現抽象，多令後生小輩棄卷長嘆。

無疑的，劇作家創作的「書齋劇」與舞台演出的「表演文本」畢竟是兩種不同性質的文本，尤其《孫飛虎搶親》全劇三分之一採用「誦」語言符號構成，舞台指示「一半真實一半虛幻的舞台」安排、換穿服飾與角色轉換的符號系統結構交織…。易言之，台詞、布景、動作、意念等演出成分有系統地選擇與組織，使語言與非語言／視覺與聽覺等符號系統，經導演再次創作後精準地呈現於舞台上供觀眾欣賞，如何讓經典之作在不同時代呈現多重面貌與複調意義，則是導演與舞台藝術工作團隊亟待戮力正視的課題。

2012 年，《孫飛虎搶親》首次結合台灣國家戲劇院、台北藝術大學、中國國家話劇院等藝術專業團隊通力合作得以粉墨登場。劇中透過荒誕不經的迎親和不明究理的搶親過程，闡釋關於人的命運與身分認同等議題。姚一葦改編了曾被視為禁書的《西廂記》，顛覆劇中要角原型，同時灌注西方荒謬劇場與中國傳統戲曲元素，試圖檢視兩者交融後的化學反應。等待了 47 年後，這齣劇作得此機緣登上舞台，演出效果頗令人期待。而筆者欲從該劇的傳承與創新，觀察演出團隊究竟如何運用現代戲劇元素演繹《孫飛虎搶親》一劇，同時透過導演手法與符號學理論，探究此劇如何深化新形式，注入內涵，賦予新意。

貳、導演手法：演出文本的寫作

1960 年代姚一葦的原創劇本《孫飛虎搶親》部分借鑒德國戲劇家布萊希特(Bertolt Brecht)的戲劇手法，以敘述、誦詞、舞劇等敘事形式，體現陌生化效果。

¹ 姚一葦，《戲劇與人生》（台北：書林，民國 84 年 10 月），頁 33。

² 蔣維國，〈傳統的延伸與現代意識的滲透——論姚一葦戲劇創作的藝術取向〉《姚一葦先生逝世週年紀念研討會》（台北：台北藝術學院，1998 年 4 月），頁 1。

此舉對姚一葦擅長以「亞里斯多德(Aristotle)式」運用戲劇結構六要素：「情節」、「人物」、「思想」、「語言」、「場面」、「旋律」³分析戲劇性的劇情，論證悲劇達到「淨化」(catharsis)觀點，至此出現了轉折與變化。亦即《孫飛虎搶親》有意識地引用了布萊希特獨特的戲劇觀念，形塑「非亞里斯多德式」的敘述形式。更精確地說，《孫飛虎搶親》使觀眾因看戲而引發哀憐與恐懼的共鳴被迫「疏離」(alienation effect)出來，促使觀眾能對戲劇事件的發生有所批判，進而理解劇作演出中所傳達的美學或哲學意涵。

相對於 2012 年吳曉江導演的《孫飛虎搶親》，在「不折損姚老師這個戲裡的精髓」⁴基礎下，以舞台意象闡釋人生意蘊，認同姚一葦原劇作中大量出現的敘述事件、評論劇情、戲劇陌生化等作用。其中借用古希臘悲劇中的歌隊使其在現代戲劇再創「重生」新契機，是相當典型的布萊希特式。因此，吳曉江既是演出的作者，演出文本的意義是否忠於／偏離原著？偏離的程度與性質是對作品的再創造？是重新詮釋還是誤讀？值得進一步釐清與探討。

一、演出文本的寫作

原創劇本(text)與演出劇本(performance)是兩種不同性質的文本。從劇本過渡到演出的轉化過程中，2012 年《孫飛虎搶親》導演詮釋手法是否盡可能忠實地呈現劇作家的世界？還是將劇本視為可以嫁接各種舞台符號的表演手法，依循自身的審美趣味、獨創性進行再次創作？亦或是含沙射影，僅傳達導演某種意識形態的演出意義？

(一)從《西廂記》到《孫飛虎搶親》的再創意義

姚一葦的《孫飛虎搶親》取材自中國古典故事《西廂記》。《西廂記》最早源於唐代元稹的傳奇小說〈會真記〉，是一齣反映封建觀點的愛情悲劇，之後崔鶯鶯與張生的故事經過不同時代演繹與潤飾，原先三千字的小說開始延展為五萬字的說唱文學作品。戲曲方面的作品諸如宋雜劇《鶯鶯六么》、金院本《紅娘子》、南戲《張珙西廂記》，至於藝術造詣甚高的董解元《西廂記諸宮調》與王實甫《西廂記》，前者對〈會真記〉的情節略作更動，以愛情的自主與堅持切合當時民眾觀劇心理；後者則在董西廂的根基上塑造劇中人物性格的統一，並深化情節與結構發展。

至於姚一葦則站在現代人的觀點改寫此劇。首先，劇情結構的突破在於劇中一開始便鋪排具備雙重身分的人物、雙重版本的故事情節，不落窠臼地跳脫以往故事發展。猶如學者紀蔚然從數字邏輯、信碼顛覆進而讀解《孫飛虎搶親》一劇，認為第一幕的兩個路人，兩種不同的故事版本，兩個男主角，兩段迎娶歌謠的結構數字皆為 2；第二幕呈現三個劇中人（崔鶯鶯、張生、阿紅）對命運的惶惑，相映於三個瞎子對命運的豁達，結構數字為 3⁵。有此可見，本劇欲藉數字邏輯呈現劇作家意圖指涉的顛覆與錯置，這反而彰顯了劇作家自身清晰的思路。其次，崔張兩人的愛情故事已非全然的歌詠稱頌，身分地位的錯置凌駕於愛情之上，似也彰顯「存在」的覺醒才是姚一葦所欲傳達的意念。最後，姚一葦在處理歷史題材時，是以現代觀念注入時代的精神，重新詮釋歷史題材：

³ 姚一葦，《詩學箋註》，十版(台北：中華書局，1992 年 1 月)，頁 74。

⁴ 吳曉江，〈我和姚一葦先生“相遇”在舞台〉，《紀念姚一葦先生誕辰 90 周年學術研討會》，(廈門：廈門大學人文學院，2012)錄音稿。

⁵ 紀蔚然，〈古典的與現代的—姚一葦的戲劇藝術〉《台灣現當代作家研究資料彙編》(台北：國立台灣文學館，2012 年 3 月)，頁 244。

……處理歷史劇，大概不外乎兩個原因……在歷史上你發現一種人生，這種人生可做為我們人生的借鏡，無論他是成功還是失敗，他表現人性的優點或是弱點，總之，把這段故事寫出來。……第二是藉古諷今……我覺得一個藝術工作者，假如有良心，應該希望他所處的環境、社會有所進步……所以，借古諷今，這或許就是一個藝術工作者應當有的使命吧」。⁶

無疑的，姚一葦在《孫飛虎搶親》中透過一個傳奇小說的外殼、一個故事所顯露的表層，分析此劇在「極小的主題的背後存有一個極大的主題」，⁷其劇作的內涵與形式，皆呈現不囿於傳統而試圖有所突破與追求。

(二) 姚一葦：《孫飛虎搶親》的舞台指示

《孫飛虎搶親》是一齣文學性濃厚的戲劇劇本，身為劇作家的姚一葦堅持使用傳統講唱文學「誦」與「唱」的藝術形式、戲曲中常見的程式化效果，有意識地學習古典戲曲創作的美學精神，宣稱：「我認為文學絕對不會死亡，除非語言已經死亡」⁸。只是劇作家的原創精神與導演再創作之間不免存在著些許距離。

以姚一葦的「舞台指示」概觀，第一幕一開始「這是相當古老的一座舞台，一半真實，一半虛幻」、「這正是驕陽似火，揮汗如雨的一個大夏天的中午」、「路人甲自右後方入場，路人乙自左前方入場，兩人相遇於茶亭前。（演員之上下場均利用翼幕）二人均屬鄉民打扮，手提包袱、雨傘，使人一望而知是過往旅客」⁹。姚一葦透過舞台場景指示，將劇情時間（大夏天的中午）、場景設計（古老舞台）、人物上下場（甲乙入場相遇茶亭前）等細節一一說明，此類場景描述對舞台氛圍的營造起著象徵作用，可謂近乎於舞台演出文本記錄的「舞台指示」。

儘管《孫飛虎搶親》的舞台指示具備某種「舞台創作」的特徵，但是在第一幕後半段則加入了些許舞台限制：「這群兒童開始跳舞、歌唱，這些舞蹈與歌唱必須是純中國風味的，西洋的風格絲毫羈雜不得！」¹⁰又如第三幕「幕啟時，燈籠火把照耀著一些人形與抬山轎的形像自舞台的後部走過，觀眾可看見的是映在帷幕上的影子。這一種表現方法我們要向皮影戲學習。…」，再者三幕二場「請注意：下面係屬區域演劇，戲的中心係在兩個帳幕間流動，它們彼此間是各自獨立全無關聯的，而在觀眾的眼中卻形成一個整體。」¹¹「西洋的風格羈雜不得」、「我們要向皮影戲學習」、「請注意：係屬區域演劇」力圖保留劇本的原始風格，提供了劇場時空、場景設計、表演藝術的制約，優點是有助於導演、演員理解原創劇本的語言符號系統——「舞台指示」轉化為演出文本的語言／非語言／視覺／聽覺符號系統。但缺點則是大量的文字敘述，即使將文

⁶ 引自王菲林等人記錄，〈歷史、小說、戲劇——從「一代女皇」與「慈禧外傳」談起〉《聯合文學》，第二卷第四期，民國 74 年。

⁷ 姚一葦，〈如何了解奧尼爾〉《戲劇論集》（台北：台灣開明書局，民國 82 年 2 月），頁 117。

⁸ 姚一葦，〈文學往何處去——從現代到後現代〉《聯合文學》（臺北：聯合文學出版社，1997 年 4 月）（未結集）。

⁹ 姚一葦，〈孫飛虎搶親〉《姚一葦戲劇六種》（台北：華欣文化事業事業中心，民國七十一年九月），頁 85-86。

¹⁰ 姚一葦，〈姚一葦戲劇六種〉，頁 104。

¹¹ 姚一葦，〈姚一葦戲劇六種〉，頁 137。

本搬演至舞台上，其演出恐淪為文學文本的表達與翻譯罷¹²。

(三)吳曉江：《孫飛虎搶親》導演手法

姚一葦受過西方戲劇、中國古典戲曲、傳統話劇的影響，《孫飛虎搶親》一劇即展現了現代技巧與傳統形式的有機融合。因此詮釋姚一葦的作品，導演本身須具備深厚的文學素養。儘管吳曉江已是大陸一級導演，仍以「姚門弄戲」¹³的戒慎心情搬演這齣戲，壓力之大可以想見。吳曉江不諱言此劇面臨考驗的是現代觀眾的觀劇喜好，如何讓這些喜歡「江南 style」的人¹⁴，能夠喜歡姚一葦的戲，的確是一項挑戰。無庸置疑，《孫飛虎搶親》很難言明是一齣寫實劇或是一齣荒誕劇，因為它既非嚴肅寫實也非小品搞笑，且囿於姚一葦舞台指示的制約，全劇高達三分之一篇幅的「誦」如何呈現，演員「宛如三座木雕的菩薩」該如何詮釋，北平年畫版的「老鼠娶親」如何設計這段歌舞倒也煞費苦心。

於是乎，導演將四個小時左右的戲縮短在二個半小時演畢，以絕無冷場的態勢佐以顛覆也好戲謔也罷的表演藝術，重塑與解構這齣經典之作。吳曉江的基本觀念是：

我絕不讓我的戲在舞台上觀眾看了之後說：「喔，話劇就是這樣，我下次再也不看了。」我絕對不能容忍這種事情…¹⁵

於是吳曉江以能夠體現演員價值的形式：武術、方言、歌舞、說唱藝術讓年輕演員們同台飆戲。其次，簡約、詩化的舞台處理：以少勝多，虛實相生，無墨之韻間的留白藝術，用符號和獨特的視覺樣式進行重構。於此，路口放置古老茶亭，販夫走卒在此相遇又離去，所有情節如走馬燈閃過，徒增《等待果陀》式的結局。至於大量的情節鋪排則採用古希臘戲劇的歌隊形式來表現。事實上，吳曉江早在《與妻書》¹⁶即大膽嘗試以歌隊的形式演繹演員／角色／觀眾三者之間的關係，《孫飛虎搶親》重起爐灶運用歌隊演員以探索、批判的態度去面對舞台上所發生的戲劇事件，當然也包括用活潑動感的形式，客觀地呈現對個人歷史、劇情歷史的敘述¹⁷。

值得深思的是，在原創劇本轉化為演出劇本過程中，通過導演的具體詮釋，語言與非語言符號系統相互作用之下，演出文本的意義是否忠於／偏離原著？筆者以為姚一葦《孫飛虎搶親》以嚴謹的戲劇結構，限定舞台指示的創作意圖，不免形成了封閉性的劇本模式，侷限了導演的幻想空間，使得導演對劇本與演出二者的分寸拿捏陷入兩難。因此，吳曉江在不更動原劇場次的順序，剔除重複台詞，改採臉譜化的喜劇表演¹⁸，服裝風格與舞台設計謹遵原劇精神。不過，2012《孫飛虎搶親》既是台灣劇本，大陸導演，兩岸特殊的文化觀

¹²(法國)于貝斯菲爾德(Anne Ubersfeld)所著，宮寶榮翻譯，《戲劇符號學》(北京：中國戲劇出版社，2004年6月)，頁3。

¹³吳曉江，《紀念姚一葦先生誕辰90周年學術研討會》錄音稿。

¹⁴吳曉江，《紀念姚一葦先生誕辰90周年學術研討會》錄音稿。

¹⁵吳曉江，《紀念姚一葦先生誕辰90周年學術研討會》錄音稿。

¹⁶為紀念辛亥革命100週年，廣東話劇院於2010年順勢推出由編劇家龔應恬執筆，大陸一級導演吳曉江執導的《與妻書》一劇。該劇運用布萊希特的手法加以編劇、創作、演出。2011年3月曾赴台灣台北新舞台巡演兩天。

¹⁷吳曉江，《紀念姚一葦先生誕辰90周年學術研討會》錄音稿。

¹⁸鴻鴻，〈辛辣悲憤的亂世讀本《孫飛虎搶親》〉，《表演藝術評論台》，2012年4月8日。
<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=2058>。

念、政治社會傾向、美學觀點，仍是可能通過導演手法的再詮釋而曲解原劇的意義。尤其配合特定觀眾所能接受的社會語境，強調「意識形態」的導演手法，仍可能不時反映在導演對劇本的理解與主體性上。

一、詮釋與誤讀之間

承上所述，吳曉江以不悖離原劇精神，希望符合姚一葦的創作初衷而進行的導演詮釋，頗為尊重原劇主體意識。但也認為該劇必須與時俱進，以現代觀點與多元開放的角度順應現今的社會語境。總之透過吳曉江對劇本和演出的理解，提供了排演《孫飛虎搶親》的另一種可能性，但是否陷入另一種「過度詮釋」(overinterpretation)¹⁹的陷阱，甚而形成具「意識形態」的導演詮釋？茲分述如下：

(一)作者意圖／詮釋者意圖／文本意圖

赫茲(E.D.Hirsch)在讀解「作者意圖」的意義時認為：

理解的真正目的，就是重建作者的意圖，把握作者通過本文所表達的原意。這個原意乃是衡量一種闡釋(Interpretation)是否有效的客觀標準²⁰。

姚一葦也認為劇本與演出之間有詮釋上的落差，對「作者意圖」問題十分重視，甚至希望讀者能理解他內心所欲表達的原意²¹。因此，當吳曉江以「詮釋者意圖」之姿簡化了戲裡四位主角的換裝、身分替換的哲學意義，只見崔雙紋與阿紅、孫飛虎與張君銳兩組演員佔據舞台一方，叨叨絮絮各執一詞，導演無法駕馭編劇強大意念，只能任憑舞台不斷切割旋轉。即便是劇情發展至全劇高潮點，傳達訊息的歌隊與演員們大合唱：「我們都一樣」，觀眾仍置身事外，始終無法貼近原劇作所欲闡明的主旨意念。

換言之，米蘭·昆德拉(Milan Kundera)「簡化的蛀蟲」理論，闡明了蛀蟲一直以來就在啃噬著人類的生活…不光簡化了世界的意義，還簡化了作品的意義²²。筆者認為吳曉江成功地整合兩岸專業團隊—設計師、演員，以靈活的舞台調度進行創作，最後讓觀眾自行進行讀解並和觀眾之間產生的交流構成了演出體驗的本質。只是過分屈就觀眾在演出過程中對於信息交流的主動參與，刻意簡化了作品的深度，反而使該劇處理成雅俗共賞的通俗喜劇，難免令人失望。

實際上，二十世紀西方文論研究由文本中心轉向讀者中心後，詮釋者的指涉幾乎成了可以無限衍生意義的能指。艾柯(Umberto Eco)以為在「作者意圖」與「詮釋者意圖」之間尚存在「文本意圖」的可能性，並以文本意圖來限制詮釋的限度，並對皮爾士(Charles Sanders Peirce)提出關於符號「無限衍義」(unlimited semiosis)提出質疑與批評。至於吳曉江從社會文化語境出發，重新讀解《孫飛虎搶親》一劇，諸如崔雙紋強迫阿紅換裝，阿紅無奈地說：「一個丫環還敢自己有甚麼主張，你叫我去死，我只好去死：你把我餵狼，也只得餵

¹⁹過度詮釋一詞，由義大利符號學家艾可(Umberto Eco)於1990年參加英國劍橋大學舉辦「詮釋與過度詮釋」(interpretation and overinterpretation)學術講座所提出的觀點。

²⁰潘德榮，《詮釋學導論》(臺北：五南圖書出版有限公司，2002年8月)，頁170。

²¹姚一葦在〈劇本與演出之間——寫在《碾玉觀音》重演之前〉一文特別關注「讀者誤解作者意圖」的問題：假如莎士比亞自天堂走下來看看他的戲劇在人世間的演出情形，我想他決不會承認那是他的作品，我甚至懷疑他是否能看懂他的作品演出。姚一葦，《戲劇與人生》(臺北：書林，1995年10月)，頁68。

²²米蘭·昆德拉(Milan Kundera)著，董強譯，《小說的藝術》(上海：上海世紀，2004年1月)，頁23。

狼。²³」阿紅的角色反映了無產階級最底層、勞動人民的心聲；孫飛虎因「催租的逼糧的害我沒處兒躲。把心一橫兄弟們湊上十多個，佔個山頭便把強盜做。²⁴」也被冠上了無產階級造反的典型。

由此可見，從工農兵的角度，階級鬥爭的觀點切入該劇的題旨，不啻是吳曉江久居中國大陸，長期接受當地知識教育，認同該地語言習規與文化成規潛移默化下的結果。因此，筆者認為吳曉江在詮釋《孫飛虎搶親》時，應先將姚一葦「作者意圖」的觀點納入「詮釋者意圖」的選項，尤須充分了解兩岸分治多年不同的文化背景，進而對文學文本進行審美的詮釋與讀解。但是，筆者也認為好的文學作品不應是一個封閉的文本，而是一個順應時代，開放性的文本。詮釋者盡可以發揮自己的想像，進而對文本進行多元意義的創見。唯有如此，對於「文本意圖」的詮釋，才能擺脫「經典」的束縛，超越歷史文化的傳統，從而豐富文本的內在精神。

(二)有意／無意誤讀

通過吳曉江對《孫飛虎搶親》劇作的舞台闡釋，是否為了衍生自身文化觀點而形成有意／無意誤讀？事實上，無論從何種角度來分析原作與再次創作的作品共通性：它們都是為處於現代文化思潮、社會價值觀下的人們而創作。由須強調的是，1960年代的台灣社會，特定時空環境與歷史背景，為特定的觀眾而創作的作品，無法自編劇家的生活習慣、政治立場、生活哲學中抽離。只是原劇作反覆叩問了「我是誰」、「我為什麼活著」、「愛情有沒有價值」等哲學語彙，如今看來劇情的寓意是被交代，而非觀眾心領神會，一眼望穿的嘲弄與質問，未免顯得直白。

吳曉江依循原作劇情所提供的一條連貫線索，按照己身的文化傳統與思維方式去認識與理解劇作精神，甚至提醒我們不能再用舊的思維與過去的標準去分析它，同時也提醒觀眾在失落的「形上學」中重新尋回「方向感」。於此，吳曉江版本的《孫飛虎搶親》增添了現代感的佐料：「戲劇性」、「娛樂性」、「群眾性」、「通俗性」，這些皆可謂大眾娛樂文化的重要產物。只是較具爭議的是，吳曉江似乎有著自己獨特的見解：丑扮的出現，淡化了原劇中的說教意味，提供了通俗性與群眾性。只是當劇中操著河南口音的大將軍／標準北京腔的文藝青年／台灣國語大老粗的身分轉換，不經讓人思索語言背後的刻板印象、意識形態是否被刻意炒作？抑或是處理過程不夠細膩？還是吳曉江有意／無意誤讀？

筆者認為吳曉江讓演員吳樾扮演強盜／儒生／將軍角色，並從語言、扮相、身段進行「一官一匪其實沒有兩樣」的符號讀解，刻意揭露人性的黑白兩面，彰顯現實社會的內在矛盾與衝突。無論是姚一葦或吳曉江，劇中欲突顯劇中人怕官、親匪的二元對立，從政治層面觀點來看，是否有意將「孫飛虎」比喻成當年的「毛澤東」？身處「蔣公與毛匪」勢不兩立，政治禁忌年代的姚一葦，我們無從得知他的想法。但是吳曉江的「誤讀」暗示著某種民族文化自身的立場：兩岸擁有相近的文化背景。卻忽略了台灣人認同的中華文化不等於中國大陸的中國文化。只能說這種誤讀不免為某種文化環境下成長的人們，展示對「他者文化」作品的簡單譯碼罷。

²³姚一葦，《姚一葦戲劇六種》，頁 132。

²⁴姚一葦，《姚一葦戲劇六種》，頁 154。

參、《孫飛虎搶親》劇場演出系統：導演、觀眾、敘事策略

如何再現導演的藝術手段？導演手法又是如何牽動若干符號系統，亦即如何將語言、唱腔、肢體、動作、服裝、化妝、道具、布景、燈光、音效等不同異質性的信碼，將之碰撞與交融在一起，這就牽涉導演啟導(acting)的功能與導演對劇本的閱讀、演出符號系統的組織與應用。因此，筆者將進一步探討劇場符號的功能與意義。

一、導演搭台，歌隊唱戲

在《孫飛虎搶親》中，導演吳曉江運用了歌隊、舞隊的調度形式，藉以豐富原劇思想內涵與藝術手段。劇中的「歌隊」是這齣戲中相當重要的組成部分，它既是演員的一份子，在演出中也起著烘托的效果。同時也考驗導演如何發揮歌隊功能，並將導演個人思想與情感具現於演出風格、節奏、氛圍之上。首先，導演吳曉江大膽嘗試現代劇場手法讓年輕歌隊演員運用口技B-BOX和RAP詮釋劇目中大量疊字的部分，增強了作品情感表達的厚度。其次，透過歌隊載歌載舞，時而揣摩劇中人物的心境，時而對劇中事件發表感想，既扮演理想觀眾，也適時表露劇作家的觀點。

再者，吳曉江認為《孫飛虎搶親》具有現代意義，因而加入了不少當代流行文化／次文化的元素。劇中呈現藝術形式的多樣化，抒情與戲謔兼具，其渲染力足以牽動觀眾情緒。只是原本劇中應該呈現抒情的詩劇、誦體經典對白，不時穿插幾句台灣國語、流行語彙貼近演員與觀眾的距離，立意良善卻略顯唐突與刻意。事實上，觀眾會對「那些年我們一起追的女孩」、「不繫安全帶罰一千五百元罰鍰」、「我很醜但是我很溫柔」等台灣熱門話題引發共鳴，進而認同吳曉江對於特定地區、族群、文化現象的敏銳觀察，但是該劇風格搖擺於抒情與戲謔之間，孰重孰輕應審慎拿捏才是。

當然吳曉江深諳運用過多譁眾取寵的方式雖能博得觀眾滿堂彩，但掌聲過後又留下了甚麼也充滿疑慮。猶如他對流行音樂中的韓流現象——「江南 style 騎馬舞」風行全世界感到疑惑難解，但是在 2012 年該劇遠赴廈門當地巡演時，吳曉江臨時加演「鳥叔的騎馬舞」橋段，藉此試探台下觀眾的反應。換言之，導演通過韓流現象的反思，積極探索韓流對現代觀眾的影響力，進行了流行化的演繹，因而將此劇風格定調為「讓有智慧的人看到智慧，讓看到熱鬧的人看到娛樂和欣喜」²⁵，就此而言，此舉可謂直接表現了導演的真實情感與傳遞自身的藝術理念。

二、觀眾對演出的另類解碼

導演吳曉江試圖將這齣被譽為經典的實驗劇作處理成詼諧、幽默、晦澀、冷峻為一體的劇場風格，只是劇中孫飛虎、張君銳、崔雙文、阿紅的內在意志衝突的改變造成平衡的破壞，並未隨著上半場「歡娛」氛圍轉而反思下半場「深沉」的劇中意念。具體的說，吳曉江在處理下半場藉人物角色「換裝」／「思辨」過程，探討自我存在的意義，導演刪減了原劇中許多對話重複的地方，試圖提煉存在主義的核心價值。但是當孫飛虎（吳樾飾）振開雙臂高聲吶喊：

「(全面崩潰)有這種事！(後退)有這種事！那麼你們是誰…你們…我…是誰？」²⁶

²⁵ 吳曉江，《紀念姚一葦先生誕辰 90 周年學術研討會》錄音稿。

²⁶ 姚一葦，《姚一葦戲劇六種》，頁 156。

一盞燈石破天驚地聚焦在他的頭上，瞬間燈暗。導演欲藉燈光的指示性符號，要求觀眾將注意力集中於演員身上，此舉所呈現的劇場效果，反而讓觀眾「笑」了。同樣的問題也發生在全劇引用「老鼠娶親」的寓意之象。當年《孫飛虎搶親》的創作初衷，猶如驚蟄春雷一聲響，姚一葦要求現代人自覺意識的全面覺醒：

我終於發現了我自己，我終於找到了躲在我心裏的那個「你」……「你」弱因為「你」擺不開命運的把戲……「你」強因為有一種習慣存在「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！²⁷

此番探索人類靈性深層，呼籲現代人覺醒：不要躲在衣服裏，不要成為躲在自己洞裡的老鼠。正因「覺醒」等於「存在」，人唯有在覺醒的同時，才能清楚認知自我之存在。只是當如此具有深厚的存在主義背景與文化底蘊的作品搬上舞台演出，孫飛虎、張君銳、崔雙紋、阿紅四人歇斯底里的交互詰問：我們沒有選擇，也沒有被選擇；我們是躲在洞裡；我們是老鼠；老鼠老鼠老鼠老鼠。此舉卻引來台下觀眾一陣笑聲。無論是孫飛虎引發困窘的質問「我…是誰？」，或是張君銳抱頭鼠竄喊著「我是一隻老鼠！」，這笑聲的背後意義是甚麼？是全劇欲營造荒謬劇與存在主義之間的荒誕感，使觀眾感悟文本隱喻的荒謬可笑？還是全劇意念覺醒的建立只存在於台詞：雖然成功吸引觀眾的目光，但不該笑的時候卻引發訕笑，此舉恐非原劇作者所欲傳達之意念罷。

只能說吳曉江囿限於「這戲裡面的哲學意義，當然都是可以領略，但是我在想要不要把它放大。實際上，有一個原因存在，就是普通觀眾對於放大的那個換裝之後人物的角色轉換，他們的興趣有多大……²⁸」最終，導演考量一般觀眾看戲的線性邏輯與思考模式，沒有放大換裝背後的意義，甚而弱化換裝／服裝符號的外延意義。相形之下，筆者認為劇中重複／真假辯證的主題，皆因上半場與下半場的情緒無法延續與轉化，使得全劇富哲學性的辯證、詰問、反思在下半場的舞台調度上顯得單薄與無力。於是乎，搬演存在主義作為自我意識覺醒的戲劇作品，就這樣被輕描淡寫一抹帶過。

三、說清楚講明白的敘事策略

在《孫飛虎搶親》中，姚一葦設定故事的遠前史為觀眾所熟知的《西廂記》情節：才子佳人戀情受阻、崔老夫人策動門閥婚姻。近前史則以鄭崔二府的大喜之日，迎親與送親隊伍一行人浩浩蕩蕩吹吹打打揭開序幕。至於孫飛虎為何要搶親，姚一葦則新編了一套新劇情，讓劇作中的人物與事件擁有兩種身分與兩種版本。例如劇中路人甲、乙（時一修與韋以丞飾）既是路人，也是故事進行的敘述者。一個故事，路人甲、乙各自表述，於是乎，出現兩種真偽故事之讀解：孫飛虎何許人也／崔雙紋與張君銳的相戀過往／鄭恆的英雄事蹟。

當然孫飛虎為何要搶親的故事細節已埋藏在文本中。首先，姚一葦讓孫飛虎同時具備書生／強盜身分，透過孫飛虎之口道出他與崔雙紋的一面之緣，後因天災人禍入山為寇，如今下山是想通過愛情試煉與張君銳公平競爭。其次，將崔雙紋反抗崔母拒嫁鄭恆的複雜心境，藉阿紅的敘述簡要帶過。再者，刻劃張君銳自京城歸來，得知崔雙紋即將嫁做人婦，不免引發新郎不是我之喟嘆。最後，仔細鋪排戲一開始至戲的尾聲，藉路人甲、乙的針鋒相對、嘲諷揶揄等語言符號烘托

²⁷ 姚一葦，《姚一葦戲劇六種》，頁 161。

²⁸ 吳曉江，《紀念姚一葦先生誕辰 90 周年學術研討會》錄音稿。

出全劇「錯亂」、「顛覆」氛圍：

路人乙：「孫飛虎被擒是長安城的大新聞；那一日斬首示眾我是親
眼看的分明。」

.....
路人甲：「孫飛虎據說不是真的孫飛虎，崔雙紋也不是真的崔雙紋。
孫飛虎逍遙法外，遠走高飛...²⁹」

承上所述，原劇作的故事莫過於透過主要／次要角色言談間所透露的若干訊息，牽引劇情向前推進。他們是這齣戲最直接的參與者或旁觀者，然而運用對話／誦詞來交代情節，較易形成敘述性語言的繁複與冗長，為整齣戲平添許多「聽戲」空間。如何通過演員的表演，不讓觀眾感受到這齣戲過多的敘述性用語，吳曉江的作法是通過演員的動作來敘事：利用歌隊述說劇情，帶出主角；或是一開場路人甲乙正為孫飛虎的長相、是盜匪或梟雄爭論不休，嘗試將大量的誦詞轉化為歌舞、音樂、雜耍，增添了演員與歌隊彼此間的前呼後應、一呼百諾，形成具節奏性與趣味十足的互動關係。換言之，此舉採用古希臘悲劇中的歌隊形式來演繹誦詞、交代劇情，既讓台詞不再嚴肅沉悶，也讓劇中人物能將故事說清楚講明白，是相當成功的導演手法。

肆、《孫飛虎搶親》劇場演出系統：身體、空間、文化信碼

劇場交流中的身體符號，空間符號、文化信碼等三項構成要素，究竟如何影響劇場意義的產生？

一、演員的身體符號

在《孫飛虎搶親》中有“美猴王”之稱的演員吳樾，一人分飾三角：白面書生／強盜張飛虎／將軍鄭恆。吳樾為專業武術運動員出身，受過嚴格的武術訓練，並在多部影視作品中為武術動作添姿加彩。此次擔綱《孫飛虎搶親》男主角孫飛虎，也將中國功夫躍上劇場舞台。吳樾施展中國功夫，在劇場交流中被視為演員形體的魅力轉化為角色的表演技巧。猶記《孫飛虎搶親》上半場，一襲白衫的孫飛虎駐足舞台中央，以筆代劍，舞文弄墨，豪氣干雲寫下碩大的“孫”字揭開搶親序幕，引發觀眾如雷掌聲。接著應劇情發展，孫飛虎分別用摺扇、軟劍等輔助道具，設計了不同風格的武術招式，用以展現文武雙全的孫飛虎。誠然，這是演員個人武術技巧的專業表現，也是該劇的一大看點，吳曉江以「熱鬧好看」，而非一般「穿越惡搞」³⁰為該劇表演風格定調。吳曉江說：「戲劇的本質在於創作者在有限的條件底下發揮無限的想像力和戲劇創作手段。³¹」於此，如何在有限的條件底下發揮無限的想像力與創作手段？首先，導演選擇吳樾飾演孫飛虎，正是看中吳樾敏捷的好身手，同時又具備中央戲劇學院表演專業背景，相當符合對這個角色的期待。於是先以武戲吸引觀眾目光，巧妙嫁接吳樾精湛的表現與扎實的功底，並向觀眾體現獨特的審美觀與藝術價值。

其次，吳樾一人分飾三角，無論醜扮大將軍鄭恆、強盜孫飛虎，俊扮書生，

²⁹姚一葦，《姚一葦戲劇六種》，頁 176。

³⁰〈「西廂記外傳」將啟巡演一步跨越古典與現代〉，《北青網》，2012 年 5 月 9 日。

<http://big5.showchina.org:81/gate/big5/www.showchina.org/wenhua/dwt/201205/t1154811.htm>

³¹吳曉江，《紀念姚一葦先生誕辰 90 周年學術研討會》錄音稿。

吳樾一人周旋於儒生／武將／盜匪三個角色，在戲中大秀台灣國語，河南話、北京話等多種語言方式。時而故作風雅，時而蠻橫粗魯，時而幽默風趣，穿梭往來於角色之間轉換不同身分。乍看之下，吳樾的個人風采豐富了原劇作對人物的詮釋，透過多種「語言」交代人物身分，透過「造型」、「身段」型塑角色性格特徵，繼而在劇中發揮專才相當出色。值得深思的是，在「熱鬧好看」成功吸引觀眾之餘，指涉功能與詩歌功能之間仍須保持一種巧妙的平衡。吳曉江的導演手法主要藉用演員的動作來敘事，透過這般濃郁的表演策略：將人物內心感受外化成武術動作展現、藉語言腔調變化區隔角色性格。然而這樣僅靠吳樾一人獨撐全場的氣勢，角色切換的速度之快，欲建立角色的差異性反而容易流於形式。

例如同樣一人飾演儒生孫飛虎，說的一口漂亮文藝京腔，滿腹經綸甚至小露身手。然而過渡到強盜版的孫飛虎時，則先戴上面具，弓背癟腿，甚至操著不甚標準的台灣國語搏君一笑。同樣的角色扮演也出現在喬裝既粗鄙又操著嚴重鄉音的鄭恆將軍身上，尤其透過調笑打諢的方式上演策馬脫逃戲碼，原本「程式化」的上馬、騎馬、快馬加鞭等表演竟趨近於「綜藝化」。即便是萬能的演員，演員展現個人技藝，是專業或炫技？就此而言，過度失衡的表演終將淪為賣弄噱頭的負面評價。

同樣的問題也發生在導演試圖將音樂、歌舞表演形式融為一爐，安排演員展現歌藝。殊不知當阿紅(林鈺玲飾)唱出「我們是什麼便是什麼樣的感情」，導演欲將長篇誦詞過渡到新編歌曲，動機為何？如果只是想藉簡單的譜曲展現靈動的唱腔，阿紅的抒情唱法卻無法駕馭主旋律的調性，飆唱高音的同時反而令人捏把冷汗。這樣混搭與融合的表演美學，討巧不成無端陷入畫蛇添足的窘境。問題在於導演應審慎評估如何讓受過舞台訓練的演員恰如其分的表演，而非僅止於演出過程的簡單呈現，畢竟粗線條的塗鴉與細膩的摹寫之間，演員表演層次的優劣高下立判。

二、空間符號的可轉換性

從《孫飛虎搶親》整齣戲的視覺空間——布景設置觀之：鏡框式舞臺中央垂降10米長，12米寬的一巨型紗幕，一幅具寫意的中國山水畫映入眼簾。此畫為清代僧侶弘仁《山水畫冊》裡的作品，「以形寫神」勾勒出的審美特徵。尤其在一輪彎月的襯托下倒也呈現出某種靜穆、蒼茫的陰柔之美。跳脫山水畫之外，偌大的舞台彷彿文人藉丹青灑灑落落幾筆，便拖曳出枯藤的單一形象。於是乎，馬致遠《天淨沙·秋思》裡枯藤老樹昏鴉形象鮮明躍然於紙上。定眼細瞧，在極簡的舞台上，一輪彎月、古老茶亭、枯藤，營造了以虛寫實，以少寫多的意境。

在此，這個視覺空間／表演舞台區被垂直的紗幕分隔成兩半，營造為演員與觀眾的交往場所。他們彼此形成劇場交流中的發送者與接受者的關係，共同經歷戲劇事件的高潮迭起，峰迴路轉。此時紗幕因應劇情所需，以不同的傾斜方式切割、位移舞台空間並完成換景。無須借助平台，僅以極簡“筆墨”，即創造了劇中人物的性格、命運和戲劇情境環環相扣的布景空間。舞台上所勾勒出偌大的圓／空的概念，則可視為舞台隱喻：劇中主人公換裝前後與角色轉換的舞台疏離，像是被迫圈在象牙塔裡的藩籬走不出去。

承上所述，舞台可以是真實的空間表示，可以是現場觀眾圍繞的城市舞台，然而，即便呈現的是這樣一個舞台空間，並不表示聽覺空間的不存在。《孫飛虎搶親》「長亭送別」一場，崔雙紋聽見鳥聲：

響起一兩聲調絃的聲音。

崔雙紋：那是鳥聲！（興奮地）是小鳥的聲音，你聽見嗎？

阿紅：我沒有聽見，我沒有聽見鳥聲。³²

從某種角度而言，鳥鳴聲可以成為舞台，響起一兩聲調絃的音樂可以成為戲劇事件，十里長亭可以成為劇本。顯然阿紅／觀眾眼中的鳥兒，在這場戲中扮演了一個主要角色。鳥兒存在於舞台上，但我們看不見牠。在戲中隨著林中傳來悠揚圓轉的鳥鳴聲，意外牽引出崔雙紋面對自身命運的迷惘，於是迤邐而來的迎親隊伍傳來震徹天際的鑼鼓聲，在崔雙紋聽來卻恍若置聞：那是鳥兒在鳴，那不是現在的聲音，那是古老的聲音³³。

這原是揭示劇中人物心理動作的象徵手法，崔雙紋猶如籠中之鳥，囚禁在一個空間有限的牢籠裡，任由命運的主人控制行動。更精確地說，她的不幸是被聽到的。這些聽覺符號可謂聽覺的布景，就此而言，我們可以說姚一葦以聽覺空間取代布景空間的作法，確實打破了常規戲劇的演出形式。但值得注意的是，這隻在劇作文本「看不見」的鳥兒，卻真實地出現在表演文本而被觀眾「看見」。尤其當一束光影簇擁著兀自佇立在枝桠上的鳥兒，牠的存在被刻意突顯。接著應劇情需要，移動式的十里長亭因應舞台空間的轉換而由左舞台移到右舞台區後，那隻鳥兒仍舊聞風不動地堅守崗位，筆者不經想問：這究竟是一尊鳥類雕像還是劇中真實的飛禽？牠的出現，無疑打破了戲劇幻想，否定了聽覺空間的存在。

總體來說，一身的臭皮囊、人物精神世界的人格碎裂與存在的整體失落，既是情節性的隱喻，也是導演和舞台設計者借用中國傳統戲曲舞台“一桌二椅”空間之外所進行外延意義的探索。由此可見，場景的移動、轉換不僅表現在環境、物理空間的變化，同時亦將劇中人物的心理空間得以放大化、具象化的展示。導演透過劇中視覺、聽覺空間的接觸，劇中主人公心理交流等方式喚起台下觀眾的參與感，使他們產生獨特的審美價值與觀劇體驗。

三、換裝背後的文化信碼

通常戲劇開演後，觀眾往往憑恃場面調度所給予的標誌、程式等獨特的信碼，區分現實世界與虛構世界的真偽，品味舞台上所發生的任何事件。在《孫飛虎搶親》中「文化信碼」提供了基本的語言、藝術、社會階層等規範的標準。劇中一連串的「換裝」與角色互換過程，階級出身論、血統論色彩濃厚。劇中張君銳問阿紅「你的感情？你沒有感情嗎？」阿紅回答：「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。」、「我們是什麼便是什麼樣的感情。³⁴」這是阿紅扮演小姐後的想法，事實上，崔雙紋與阿紅三度換裝的戲碼，諸如「解頭飾」、「脫衣服」、「換回原來的面目」等信碼符號被作者賦予特定的文化意義：打破愛情的虛妄／主僕階級對立關係，是可以被觀眾理解與接受。

不過，弔詭之處在於此劇完成於 1965 年，戒嚴時期的文藝與政治又有千絲萬縷的關係，此劇遲未發表或許囿於敏感議題與政治禁忌。但四十七年後兩岸攜手搬演此劇，陸方表演藝術團隊又是如何理解此齣經典劇作？饒富興味的是，仍可見兩岸不同的論述歧見。台灣劇場評論者鴻鴻（閻鴻亞）認為全劇對換裝與身

³²姚一葦，《姚一葦戲劇六種》，頁 109。

³³姚一葦，《姚一葦戲劇六種》，頁 109。

³⁴姚一葦，《姚一葦戲劇六種》，頁 150-151。

分的嘲諷，令人聯想起國府遷台後流亡者身分與階級的大震盪³⁵。然而，大陸導演吳曉江卻認為阿紅是工農兵的社會主力，是階級鬥爭。甚而孫飛虎怎麼會想搶親，吳曉江自有其見解：

因為他是一個農民，他在燈會上扮演一個張果老，結果看到小姐在那邊對他笑，然後他就看上了。看上了之後，就沒想到連年的災害，他就沒辦法生存了。這顯然就是無產階級造反的典型³⁶。

準此而論，無論是台灣戒嚴時期還是大陸文革時期，特定時空背景下的戲劇作品皆可能重現美學風格或美感經驗，也無可避面地被特定的政治立場所牽動。即便現今兩岸早已直航，各項交流頻繁熱絡，但藝術與政治扣連的弔詭性依然棘手。文化是不是能從對岸「邊境穿越」，考驗著「文化不是武器」／「文化終究還是武器」的二元對立。文化部長龍應台以「北風與太陽競賽」的伊索寓言作結：

「北風雖然嚴峻，但是真正達到目的的、讓人脫下戒備的，其實還是溫暖！」、「你如果認為太陽是武器，那就把它當武器吧！」³⁷

承上所述，《孫飛虎搶親》一劇似已運用情節性的隱喻，深化崔雙紋與阿紅，孫飛虎與張君銳換裝背後的文化意涵，然而導演的再次詮釋尤應全面觀照。於此，身為觀眾的我們又將以何種姿態讓自己進入已然決定的價值體系，尋覓所謂的文化主體和身分認同？誠然，觀眾如能與權威的歷史對話，進而理解劇中難以言明的藝術與政治的內在弔詭，就能建構一齣戲的多重意義，並直接掌握劇中事件的發生、人物關係網絡的信碼意涵與元語言的功能。

伍、結語

對岸中國國家話劇院近年來致力推動劇目創新，延攬諸如吳曉江、田沁鑫、孟京輝、王曉鷹等導演群，無論在內容與形式方面的大膽探索與創新，均取得了輝煌成就。相較於孟京輝擅長實驗戲劇、超現實主劇作；田沁鑫擅於以現代風格詮釋經典文學精髓；吳曉江則側重於針砭時弊反映當代社會現狀的寫實主義，以深入淺出的方式透過多樣貌的創作理念完整呈現於作品之中。

然而帶有中國傳統形式的荒謬劇《孫飛虎搶親》，吳曉江卻以佳構劇的發展模式詮釋，剔除了深澀難懂的存在主義式哲理：反覆叩問現代人自我意識缺失的部分。並以多種戲劇元素及形式演繹劇中大量台詞：「吟誦」。只是欲挑戰每一句詩化的語言卻變得毫無想像的空間。誠然，吳曉江以一種更具活力的舞台調度形式具現適合舞台演出和觀眾接受的有形創作，卻用當代手法表現古典語彙，如何在寫實表現中探索象徵寓意的藝術語彙和文字背後深層的文化內涵？亦是吳曉江必須面臨的課題。

其次，如果讓孟京輝、田沁鑫導演《孫飛虎搶親》又將迸出何種實驗性的火花？亦即改採象徵主義、表現主義、後戲劇劇場風格進行《孫飛虎搶親》再次創

³⁵ 鴻鴻，〈辛辣悲憤的亂世讀本「孫飛虎搶親」〉，《表演藝術平台》。

<http://pareviews.ncafro.org.tw/?p=2058>.

³⁶ 吳曉江，《紀念姚一葦先生誕辰 90 周年學術研討會》錄音稿。

³⁷ 林采韻，〈龍應台赴美演講：文化不是武器〉，《旺報》，2012 年 8 月 24 日。

<http://news.chinatimes.com/reading/11051306/112012082400474.html>.

作，是否會產生不同風格的戲劇演出，不同的場面調度語彙，不同的審美意義？如果讓姚一葦自己來導這齣戲，他將如何看待導演於劇作家創作劇本的讀解？事實上，姚一葦也認為：「現在要看一齣沒有被導演改過的戲，幾乎是不可能的。³⁸」無疑的，僅從文字來閱讀文學劇本並不能創造完整演出。只能說一齣戲劇演出可視為一個演出系統，其中布景、語言、燈光、音效、動作等演出成分雖不是導演所創造，但是彼此間的互動關係卻是由導演加以詮釋而創作完成的。

基於以上分析，筆者探討了《孫飛虎搶親》劇場符號的功能與意義。在此，不僅具現了導演吳曉江對於姚一葦劇本的理解與闡釋，同時在導演手法中必然可以找到導演表達對舞台視象的感知能力。就此而言，此劇遊走在古典框架與現代思維之中，兼融中國傳統與西方荒謬的色彩。故運用現代劇場元素詮釋其結構、對白、形式等，往往考驗著製作團隊的設計理念。因此，傳統與前衛之間如何取捨，如何填補「恰如其分」或「適得其反」之間的罅隙仍是值得深思的課題罷。

參考書目

- 姚一葦。《戲劇與人生》。台北：書林，民國 84 年 10 月。
- 姚一葦。〈孫飛虎搶親〉。《姚一葦戲劇六種》。台北：華欣文化事業事業中心，民國七十一年九月。
- (法國)于貝斯菲爾德 (Anne Ubersfeld) 所著。宮寶榮翻譯。《戲劇符號學》。北京：中國戲劇出版社，2004。
- 米蘭·昆德拉 (Milan Kundera) 著。董強譯。《小說的藝術》。上海：上海世紀，2004。
- 潘德榮。《詮釋學導論》。台北：五南圖書出版有限公司，2002 年。
- 姚一葦。《詩學箋註》。十版。台北：中華書局，1992。

³⁸林祥，〈旅店·人群·世界縮影—訪姚一葦談「紅鼻子」〉，《中國時報》人間副刊 1989 年 8 月 3 日。

Hermeneutics and false-reading: comment 2012 " Sun, Fei Hu, the Snatcher of Wedding " director's tactics

Wu Pei Fang

lecturer of Department of applied arts, Fu Hsing Kang college,NDU

Abstract

In 1965, Yao, Yi-wei completed“Sun, Fei Hu, the Snatcher of Wedding” a very experimental play. The so-called “experimental” play is to transform the form of a western well-made play into a form with an open ending and draw lessons from western absurdity and alienation effects under the centralized time and space. In 2012, “Sun, Fei Hu, the Snatcher of Wedding”was presented with the cooperation of the professional art teams including Taiwan National Theatre, Taipei National University of the Arts, and National Theatre Company of China. The author aimed to observe how the performance team perform“Sun, Fei Hu, the Snatcher of Wedding” with modern theatric elements from the aspects of inheritance and innovation of this play, as well as explore how the director applied the semiotic theory in the second work to intensify the new form for the play, pour content into the play, and give the play a new meaning.

Key words : Yao, Yi-wei, well-made play, alienation effect, Sun, Fei Hu, the Snatcher of Wedding